

ルネッサンス・イタリア絵画における写実主義の発展

梶川正男

Development of Realism in Italian Painting at Renaissance

by

Masao KAJIKAWA

はじめに

絵画における写実の意義、或はその本質について、それを解明したいと云う考えをずっと以前から持っていた。それで機会ある毎にその問題にふれてきたが、この度は中世から Renaissance にかけての写実主義発展のあとをたずねて見ようとした。そこで中世 Gothic 絵画に見られる教義を信者達に教えるための絵解きとしてとられた写実様式。したがってそこには宗教感情を誘発させるための魅惑的な装飾性をともなっているものと、Renaissance の先駆者として中世の末にあらわれた Giotto の人間的自覚と、自然への関心にもとづく強い造形性を持った写実様式、更に Masaccio によって近代的写実絵画への道が開かれた事情等から始めて、15世紀から16世紀への絵画様式の推移に関係の深い Botticelli を中心として考察して見たいと思う。

中世絵画における写実

初期キリスト教徒達の絵画は Catacombes の壁画に見られる形式をとる。すなわち、彼等はギリシャ神話の神々が偶像で表わされていたので、それを排し、キリストやその他聖者、事柄を象徴的に表わした。

ギリシャでは対象である人間の姿態や顔に関心を持ち、それ等の形の美しさに大きな喜びを感じていた。それ等の形を出来るだけ理想的に表わそうとした。そのために写実の技術が極度に発達していた。ところが Catacombes においては、キリスト教徒たちがギリシャの人間主義を否定していたので、わざとギリシャと反対の立場をとり、ギリシャに似まいとしたために、むしろその作風は稚拙であることを望んだ。古代ギリシャであれ程発達していた写実主義もここで中断した。なおキリスト教初期におけるこの Catacombes の壁画は宗教的機能が第一義で、ここに葬られた死者の祈りを図像化したものであると云われている。したがってここでは写実的表現を必要としない。このように現世的で墮落したギリシャ的なものに対するレジスタンスから偶像を排したと見られるけれど、またキリスト教の前身であるユダヤ教の教義にのつとって象徴的な表現がされたと云うのも、ひとつの理由である。つまりユダヤ教においては神の姿を直接図像としてこれを礼拝の対象とすることを避けた。

ところがやがて4・5世紀頃になると礼拝の対象となるキリストの姿が写実的に表現されるようになって来た。それは礼拝の対象（例えばイコンと云って板に描かれた独立した礼拝像）として、また今日のスライドのような機能を持つ視覚教育用の教材として絵画が求められるようになった。つまり、キリスト教の教義、キリストや聖者の伝記、その他の事象を民衆に教育

するには、絵画を利用することが大変便利であると気がついたからである。(例えば、手写本挿画、壁画、ステンドグラス、タピスリー等)。

絵画を民衆の共通の言葉としたので、誰が見ても何が描いてあるかがわかるように写実形式がとられるようになった。それは、もっぱら絵解き、または挿画としての役割を果たすか、信仰心をふるいおこさせるために利用されたのであって、自然や人間に対する関心とか感動によって起された写実絵画ではない。

しかし乍ら、この中世の写実絵画はやがて Giovanni Cimabue (1240—1302?) とその弟子 Giotto di Poudone (1266/7 又は、少なくとも、1276—1377) を生み出す根源となるのである。

中世の終に表われたこの2人の画家は宗教画の中に暖い人間愛を導き入れたのである。

彼等の写実は単なる絵解きではなくて、対象に対して深い関心を寄せたところの写実主義である。

ここで Giotto について述べて見ると、彼の有名な壁画に Assisi の San Francesco の教会堂の壁に描いた「San Francesco 伝」があるが、その中でも特に有名な「小鳥説法図」「貧者に外套を与える San Francesco」「泉を湧かして渴者に飲ませる図」には人間に対する聖 Francesco の深い愛情が見える。そこにはかつての人間性否定の思想はなく、また人物の表現が単なる模倣ではなく、しっかりした造形的な力を見せている。そして何よりも、その表現が主題の核心をしっかりとらえて中世絵画に見られるような余分な装飾性や、また不必要な細部への拘泥がないのである。フランスの Emile Gebhart は「イタリアルネッサンスの紀元」の中で聖 Francesco を新しい精神運動の出発点としている。

つまり中世における今迄の超自然的、超人間的な神の権威にかわって、自然の総てを神の創造物として、愛の福音と現実生活のよろこびを民衆に説いた、即ち神はこの世のあらゆるものに愛を垂れ賜うと、このように神を見たところに聖 Francesco の人間的眼ざめがあり、かかる聖者の伝記を Giotto が彼の壁画にとりあげたところに Giotto の芸術復興の先覚者としての意味がある。

Giotto は、中世の神秘主義、形式主義、実利主義を克服して、絵画表現に自然と人間の復興を見たのである。それは、絵画が、信仰心をおこさしめようとする実利を目的としたものではなく、絵画それ自身が絵画としての意義を持つものとなった。したがって自然と人間に対する関心が、それらを直接対象とした写実主義にもとづく絵画に発展させて行くことになるのである。かくして Giotto はイタリア Firenze 派の始祖となったのである。Firenze 派の特徴は「形の強さ」にある。つまり対象の形をしっかりとらえる素描力デッサンにある、しかし Firenze 派は Giotto の後直ぐには来なかった。それについては後述するが Giotto についてさらに着目したことは Giotto の自然に対する関心の現われとして、彼の壁画には人物の背部に風景が、かなりのウエイトをもって描かれていることである。従来の宗教画では、背景に風景を使うことは余りなかったし、またそれが使われても装飾のためとか、そこに描かれた物語または、人物の意味づけとしか使用されなかったのである。Giotto の背景はそれと違う。それは人間の感覚に素直に訴えて来る写実である。但しまだその風景には、舞台の書き割りのような固さが残ってはいるけれど、しかしそれは、やがて Masaccio によって完全に払拭されるのである。

そこで Renaissance の根拠論者によれば、かかる新時代の先覚者 Giotto が出現するにつ

いては、その因子は深く中世の中にあると云うのである、「中世の秋」の著者 Joan Huizinga も根拠論者と共通する立場をとっているが、根拠論者のように中世の奥深く Renaissance の根元を求めようとするのではなく、むしろ Renaissance の中に中世的なものが流れ込んで来ていると云う見方をしている。そして Renaissance の中に古典様式や多種多様の文化様式が併存していると主張した。

古代の復興

Renaissance の根拠論者や、Huizinga のように中世との関連において Renaissance を見る人たちに対して Jacob Chrisitoph Burckhardt は、その著「イタリアにおけるルネッサンス文化」において Renaissance を特に 15・6 世紀のイタリア文化の全般を中世の北欧文化と対立させて、暗黒野蕃な中世の数百年後に現われた時代の文化である、それは古代の再生であると説いた。

Giorgio Vasari も、その著「美術家列伝」において、死滅していた古代美術を 13 世紀の Cimabue, Giotto, Nicola Pisano などの業績で、それまで古くさく堅くしるしいギリシヤ的作風、Byzantin の作風からぬけ出して新しく Rinascita (再生) をなすとげたと述べ Cimabue から書きはじめた。

もともと Renaissance と云う言葉の意義は再生であって、これを西洋美術史の時代の区分に用いたのは Serou d'Agincourt と云うフランス人であった。

再生と云っても、単なる旧文化の再現ではない。新時代の興隆が古代復興の形式において現われて来たのである。超人的な神の権威に代えるに人間の権威をもってしたのである。かく人間の解放のみに止まらず、同時に「自然」の美しい姿、正しい見方を発見した。

中世の宗教的立場からの自然観は、結局宗教的理想の説明として自然万物を見たのであるから、それは決して正しい自然の見方とは云われぬ。

Bernard Berenson はその著「ルネッサンスのイタリア画家」矢代幸雄監修、山田智三郎、摩寿意善郎、吉川逸治、新規矩男訳、新潮社版の 36 P に

「それから 15 世紀になって、墮落した線のかったゴシックの穢気から絵画を解放するための激しい努力がマソリーノとマサッチオによって始められた。マサッチオは再生したジオットとも云える。的確な形姿と態度、それから人物の配置、組合せ方によって、尊厳と品位と精神性を表現するその能力はむしろジオット以上であった。彼が若死した後、フィレンツェの絵画は、偉大な彫刻家であったドナテロとギベルティから教わりながら、フラ・アンジェリコ、フラ・イリッポ・リッピ、ボライウロ、ボッティチェルリ、レオナルドと云った作家によって発展され、ミケランジェロとアンドレア・デル・サルトおよび彼等に直ぐ続くポントリモ、ブロンツィノに至って終極に達する、この頃までには、フィレンツェの画家は、かつてギリシヤ人が重要視していた裸体の熟達せる表現を再び自家薬籠中のものとしたのみでなく、風景画においては明暗とパースペクティブのよりよい理解によって、ギリシヤ人を凌駕した。」

と述べている。

国際的 Gothic 様式と Firenze 派

Giotto の起した絵画の新しい写実主義も、国際的 Gothic 様式がアルプスをこえて、イタリアにはいつて来て、画家達を魅了したために一時中断した。

Siena 派の Simone Martini (C, 1284—1344) が当時南仏の Avignon に移されていたロ

ローマ法王庁（1309年以來）に呼ばれ、そこの宮廷画家になった。彼は Siena 派の要素をアビニオンに持ち込み、同時にフランスの Gothic 様式が流行して Avignon 派と呼ばれる画風がつくられた。世界各国から聖職者、詩人、画家、学者がアビニオンにやって来た。それが各地に戻って、北仏、ボヘミア、フランドル、北ヨーロッパ各地にアビニオン派がひろまって国際的な流行を来たしたのである。その Gothic 様式が 14 世紀末にアルプスをこえてイタリアにはいつて来た。と云う訳である。

その帰依者達には、北仏では Gentile da Fabriano (C, 1370 — 1427)が、北伊では Antonio Pisanello (多分, 1395—1455/6) がいる。

Avignon 派の特徴は Avignon のローマ法王庁のもとでさかえたので、宮廷的で豪華、きらびやかな色彩、貴族的、装飾的で、曲線的。更に二義的な細部に力を入れる。附随的な動物、植物。または着物の模様等の描写に努力を傾けた。物語的、叙事的で、造形性が弱い。空間の奥行を表わす事等の現実的な写実性に欠けた。

Firenze 派の画家たちでさえ、その初期においてはこれに魅了された。例えば Masolino (C, 1383/4 — 1447?), Fra Angelico (C, 1387 又は多分 C, 1400 — 55), Fra Filippo Lippi (C, 1406 — 69), Paolo Uccello (1396/7—1475), 等である。しかし Masolino は遂にこの Gothic 様式を抜け切れなかった。

国際的 Gothic 様式を Firenze で断ち切ったのが Masaccio (1401 — 多分28) である。彼は一時中断されていた 1 世紀前の Giotto の伝統をおこしたのである。

Masaccio は Donatello (C, 1386 — 1466) から人体描写を学び、主題の本質に迫ったのである。ポリュームのある人間像、大地にしっかり足をつけ個性を主張する確固たる人間像を表わした。また空間構造においては、線遠近法、空気遠近法を用いた。人物の配置、組み合わせには合理的な連関をはかった。そして 1427 年頃 Firenze の Santa Maria del Carmine 寺の Cappella Brancacci の内部の一連の壁画において国際的 Gothic 様式を打破し、ここに堂々たる Renaissance 様式を確立したのである。

ちなみに、国際的 Gothic 様式とは、中世の Gothic 絵画に内包した自然主義の芽がイタリアの Siena 派とフランドル風とが結びついたもので中世と直結している。しかしこれも、Firenze においては打破されたけれど、この伝統はフランドルの van Eyck によって大成されたのである。van Eyck に中世絵画の大成者である。

Firenze 派における写実主義

国際的 Gothic 様式を Firenze で断ち切り、Firenze 派の先達として活躍した Masaccio は、30才に満たずして若く死んだ。しかし多くの画家が彼の影響を受けて、遠近法、解剖学、陰影法等を駆使して自然主義の主流を作った。この主流にのった画家に Paolo Uccello (1396/7 — 1475) がいる。彼は、はじめ国際的 Gothic 様式に魅惑されて、それから抜け切れないでいたが Masaccio の影響で John Hawkwood の騎馬像を描いている。これは、像をマッスとして扱うしっかりした彫刻的写実表現をしている。また彼は幾何学的遠近法に熱中した。Vasari が伝えたところによれば、「家も妻も忘れて研究に没頭し、妻がもう寝なさいと云うと、おおすばらしき遠近法と云った」と云うことである。しかし本来は、Gothic 風の画家であるため、構図の統一が計られていない。バラバラの遠近法で、アラベスクのような感じである。彼の作品「San Giorgio と竜」は、物語が幻想的であるにもかかわらず背景には幾何学的な遠近法を用いている。

更に Masaccio の自然主義の主流にのった画家、Domenico Veneziano (1461歿) は、光と色の画家と云われている。彼は Vanecia の出身であるから、Venecia の人らしく色彩が鮮明で、官能的であかるい。Masaccio のしっかりしたモデリングと構図法の上にたくみな外光描写を駆使している。色彩と形態とを調和させた点に写実主義絵画における功績が認められる。

同じく、Fra Angelico も一時国際的 Gothic 様式にひかれたが、やがてそれを抜けた。彼は Masaccio の流れを受けた画家であるが、Masaccio を男性的とするならば彼はむしろ女性的で、敬虔な信仰のうちに描いた画僧の清純な女性像には中世につながるものがある、しかし中世のその神秘性とか、超人性はなくて、例えば「受胎告知」におけるマリアや天使を見ても、そこには人間らしい情感があり、その清純無垢なおもかげに、人間的共感を覚えるのである。更に、それに描かれた庭園には美しい花が咲きそろっていて、自然への深い関心と親愛の情が見るものの心に迫るのである。

Fra Angelico にくらべると Fra Filippo Lippi は世俗性の強い画僧である。彼は聖母を地上的、人間的魅力を持った一個の女性として描いた。彼も国際的 Gothic 様式から出発して Masolino の線的表現と Masaccio の量的表現とを結合させている。

Antonio Pollaiuolo (C. 1432—98), と Andrea del Verrocchio (C. 1435 — 88), の2人は客観写実に徹している。

Pollaiuolo は中世以後禁じられていた人体解剖をした。また Verrocchio は人体解剖の他に馬体解剖までした。そして解剖学にもとづく人体の激しい動勢描写。実感的風景描写に新しい進展が見られる。

Botticelli について

15世紀(Quattrocento)から16世紀(Cinquecento)にかけて写実主義の上に誠に興味ある変遷の後を見せたのは、Sandro Botticelli (1444/5—1510)であった、しかも中世的なものや古典的なものとが不思議な交錯を見せている彼の絵画は、誠に魅力的であるので、色々と考えさせられる問題が多い。

Sandro Botticelliは、初め Fra Filippo Lippi の弟子であった。その影響と見られる作品には、三つの「聖母子像」「東方聖者礼拝」がある。これ等は Botticelli の第1期の作品と目されるものである、彼の師 Fra Filippo Lippiは、Masaccio の弟子であるが、その画風は師の男性的なものに対し、女性的であった。その弟子の Botticelli の画風も女性的であった。一体に男性的な強い性格を持つ Firenze 派の中にあって、この師弟と、更に、Fra Angelico との3人は異色と云わねばならない。

Botticelli が1470年に描いた「Fortezza像(堅忍不拔の徳)」には、当時の自然研究に刺激され、Pollaiuolo や Verrocchio の影響が見られる。ところが摩寿意善郎著「Sandro Botticelli」アトリエ社版の18Pに

「1474年の1月にボッティチェリがフィレンツェのサンタ・マリア・マデオーレ寺のために『サン・セバスティアーン像』を描いたと云うことはアノニモ・ガッデアーンの記録から明らかであるが、一中略—これはボッティチェリの自然研究に於ける最大の成果であって—一中略—同時にまた、そこに漂っている香り高い詩情は、彼がそうした写実的雰囲気の中に在りながらも猶その独自の精神的傾向を生かす画家であったことを我々に示している。」

と記されている。

ここで着目したいことは、この引用文にある如く、Botticelli が非常に強く写実主義の影響を受けていたこの頃に、この画家の本質とも云える抒情性が無意識のうちに表われ始めていることである。

あの有名な彼の作品「春 (Primavera)」について考察して見よよう。先ず前記摩寿意善郎著の 20 Pによれば

「かの『プリマヴェーラ』の絵は様式的には多分にヴェロッキオ的な写実主義の影響を留めているので、彼の生涯に於ける比較的早い時代の作と思しく、従っててかの騎芸競技会^{ジオストラ}が催された 1475 年の直後の作であろうと思われる。」

と述べられている。

騎芸競技会 (Giostra) と云うのは、Medici 家の全盛時代、同家によって催されたものであるが、1475 年にも Lorenzo de' Medici の弟 Giuliano によって Santa Croce 広場で催された。この年の優勝者 Giuliano と彼の美しい恋人 Simonetta を祝福して「La Giostra」と題する詩を Angelo Poliziano と云う詩人が神話風に書いた。Botticelli はこの影響によって「春」を描いたのである。これは異教的な題材で描かれたものである。情景は花咲く森の中で、背景に幾分装飾的なところはあるにしても、写実的な描写によっている。画面で行進するのは、ギリシャ神話の神々、Hermès、三女神、Aphrodite、Flora、Zephus、Amor 等であるが、何と云っても、この絵の主役は Primavera だと思う、この春の女神のモデルは、あの美しい Simonetta と伝えられるが、この女神の面影にただよう、おおい難い哀愁の情には、やがてこのうら若き Simonetta が肺病で死ぬべき運命が表われているのを Botticelli の敏感な心が感知したとも云えるが、それよりも Botticelli の感傷的な気質に若き Simonetta の哀調がぴったり適合したものと思われる。

それからこの絵で見る者の心をつよくとらえるのは、風景の中の花の描写である。Fra Angelico の「受胎告知」の中の庭に既に自然に対する情味溢るる花の描写が見られるけれど、この「春」における花はまた格別である。それはむしろ装飾的で、うるし絵のように美しい。

摩寿意善郎著「Botticelli」69Pに

「矢代教授によれば、此等の花は『研究された花いうよりは、もっと愛された花であり、観察された花と云うよりか、もっと感じられた花』である。ボッティチェリが写実主義に最も密接に接近していた此の時代においてすらも、既に彼の装飾的な感覚が現われ始めていたのであり、此の絵に於ける草花の装飾的な取扱いには彼の無邪気な喜びさへ感じられる。」

と述べられている。

更にこの絵に描かれている人物と背景をなす自然との関係であるが、ここでは、ほとんど 5 : 5 の比例をもって表わされている。背景と云うものが次第に重く見られるようになってきていることがわかる。画面にしめる背景の比率が Giotto から Fra Angelico, Botticelli と段々大きくなって来ているが、やがてこの比例が背景の方に重くかかると、独立した風景画と云う一つの絵画部門に発展して行くのである。(独立した風景画が出来たのは 17 世紀のオランダにおいてである。)

「春」とならんで有名な彼の作品に「ヴィナスの誕生」がある。これもギリシャ神話に取材した作品である。Giotto や Fra Angelico などよりも更に進んだ見事な立体感、即ち量感

を持った人体の描写をしている。人体の骨格や筋肉や皮膚の描写を見ると如何によく彼は人体の研究をしたかがわかるのである。それ故にこそ、この空想的なゆらめく人体をこのように見事に描くことが出来たのである。

それからこの絵が見る人を引きつける魅力の秘密の一つは、ヴィナスのあの羞恥のポーズにある。それについて摩寿意善郎著「Botticelli」109Pに

「此の羞らひを知る美しきヴィナスの裸像は、もはやペーターの云う如き最盛期のギリシャ精神に透徹したものではなく、それは矢代教授に依って指摘されている如く、ボッチェルリに二元的に内在した中世的な宗教的精神と官能的な美的感覚の結合からもたらされたものと見るべきであろう。女性の肉体が所謂「禁断の木の実」とされた中世の基督教精神の下に於ては「精神的救済」と「肉体的誘惑」との対蹠的な二元性に依って、女性裸像には何か憚るやうな羞恥感が植えつけられ、その裸体は蔽い隠されたのであるがボッチェルリの心の中には実に斯うした中世的な精神が未だ深く根ざしていたのである。」

と述べられている。

1841年に Botticelli はローマ法王 Sisto IV に招かれてローマに行った。このことが彼の名声を確かなものにし、彼独自の芸術が発展するにともない、彼の非常に高められていた写実的な力が薄れて行ったと云われている。それは彼の外界に対する鋭敏な感覚だけでは満足出来なかったのである。彼の画家としての本質は、幻想にあったので今迄の自然研究によって描かれた作品にも既にこの幻想的要素があったのだが、ローマ行きが転機となって、以後益々幻想的、精神的要素が強く表われて来るのである。と云われている。

ひとたびは、異教的、人間的喜びに歓喜した彼、華麗な感覚美に酔いしれた彼ではあるが、常に中世的反省が彼の心にあった。したがって Botticelli の描くヴィナスには中世的禁欲と清純さがあり、逆に、聖母には官能的な誘惑性があると云われている。この矛盾した精神的悩みがあつた「ヴィナスの誕生」における羞恥のポーズを生んだものと思われる。

そしてこの矛盾した要素が混然と融合しているところに Botticelli の絵の魅力の秘密がかくされているのだと思う。

ところが1490年からは Girolamo Savonarola と云う Domenico 派律僧の影響により段々と神秘主義におちいって行った。Savonarolaは厳格な神秘主義をもって Medici 家を中心とした当時の Firenze の華やかな生活や異教的官能的な彫刻や絵画が民心を腐敗堕落させて行くと難じ、二度に渡って、異教的虚飾品と目されるものを山と積んであの有名な「虚飾の焼却」が行われた。これ等の品々の中には Petrarch の著作や、古代彫刻や、貴重な絵画が沢山含まれていたし、Botticelli 自らもこれに参加し、自作の作品を幾つか灰燼に帰したのではないかと伝えられている。

Savonarola は1498年には、彼が「虚飾の焼却」を行った同じ場所（市役所前の広場）で焚刑に処せられた。

Botticelli は、この Savonarola の説教に魅せられたために、Dante の神曲三編百歌の挿絵に熱中したりして、段々幻想的になり、遂に神秘主義におちいり、かつての造形性は彼の芸術から消え失せて平板なものとなってしまった。そして彼の画家としての生命を失った。

摩寿意善郎著「Sandro Botticelli」の11Pには

「サヴォナローラがフィレンツェを風靡した期間は極めて短かったが、そのもたらした影

響は大きかった。彼の手によって多くの異教的主題の芸術作品が失われたことは大なる損失であったが、しかし彼の真摯なる信念と厳格なる精神とによって1400年代末期に於けるルネサンス文化に或る意味の反省が加へられ、それに続く1400年代初期に於いて、ルネサンス文化が崇高偉大なる相をとって完成されたことは認められねばならぬ。」

と記されている。

写実の限界と理想主義

中部イタリア地方には、Firenze の系統を引く作家として Piero della Francesca (1410/20—92)、彼の弟子に Umbria 派の Perugino (c. 1445/50—1523)、更に 中部イタリアおよび Umbria 派の系譜のうち、その他の主な画家を上げると、Melozzo da Forli (1438—94)、Luca Signorelli (C. 1441/50—1523)、Bernardino Pintoricchio (C. 1454—1513)、等がいる。Andrea Mantegna (C. 1431—1506) は Padova 派の始祖、その養父に Francesco Squarcione (1397—1468)、および義父に Venecia 派の Jacopo Ballini (C. 1400—70/1)、Ferrara 派の画家に Cosme Tura (before 1431—95)、Francesco del Cossa (1435/6—多分77) 等の多くの画家がイタリア各地から相次いで出て、写実主義をそれぞれの立場から発展させた。とにかく15世紀は、中世を抜け出て新しい人間的自覚のもとに絵を描き始めた時代で、その活動の中心は Fienze であった。

ところが愈々16世紀となるとその発展の上に一つの転換期を迎えることとなった。それは Medici 家没落にともない多くの画家達は Firenze を離れることになり、彼等はローマ等へ移って行った。それと、先に摩寿意善郎著「Sandro Botticelli」の11Pから引用した通り、Savonarola によって促がされた反省と、ようやく写実主義の限界を知ったことによる芸術上の変革である。そこで写実主義の限界を乗り越えたものは、やはり崇高偉大な相を求めたところの理想主義であった。

その理想主義の画家達を上げて見ると、Renaissance の三大明星と云われている Leonardo da Vinci (1452—1519)、Michelangelo Buonarroti (1475—1564)、Raffaello Sanzio (1483—1520) の3人をもって代表とする。そしてこの3人は High Renaissance を作り出した人達である。

この時代に要求された理想的人間像は Homo universalis (宇宙の人間、或は普遍的人間) であった。それが芸術の上に具現される時は強い形式性が要求された。云はば古典の復活が極めて典型的に表現されるのである。先ず構図として多くとられる「三角塔的図式 (Pyramiden style)」は、古典的安定を得るために用いられるものである。ところが Michelangelo になると非常に激しい動きが要求されたので Pyramiden style は、くずされて来る。そして次の時代の Baroque への移行が暗示されているのである。

おわりに

以上のごとく、イタリア Renaissance の絵画における写実主義の発展のあとを Sandro Botticelli を中心として考察して見た。但し、Venezia 絵画については割愛した。この稿をまとめようとした趣旨は絵画における写実の意義を知りたいとしたところにあった。明確なまとめを得るには至らなかったが、写実の意義を解明する何等かの手がかりがつかめたような気がする。

これまで調べたところで自分なりの解釈を述べると、絵画に於ける写実の動機と云うのは、対象に対する関心と、それから誘発される造形的衝動であって、それが画家をして絵を描かしめるのである。つまり対象に即して画くことである。そこで、かってカメラの発明により、写真が従来の絵画にとって代ったので写実絵画は無意味である。と云う見解が一時流布されたが、それは全く早合点のしかも皮相な見方である、しかし現代では、写真と絵画とは、それぞれに独自の立場がある、と云うことがわかって来た。

一般にものを写すことを目的とする場合には、確かに手でそれを描写するより、カメラを利用した方がはるかに迅速に、またずっと正確に写しとることが出来る。

絵画におけるものを写すと云うことは、画家の心がその眼を通して対象をとらえ、心にひびいた感動が手を通して表現することである。また手を動かすと云うことは、手が対象をじかに探ることであって、手はいつでも人間の心と対象との中にあって、人間の感覚や感情、思想、精神を対象と互に交流させる働きをするものである。端的に云えば心のリズムが、対象のリズムと合致して、それを画面に表わして行くのは手の働きである。人間の手と眼は、どんどん対象の奥深くはいつて行くことが出来るので、その心はいままで気づかなかった新しい美、新しい真実をその対象の中から次々と発見して行き、それによって心に、いつでも新鮮な感動を受けることが出来る。画家が対象から離れて、自分の心とか、頭だけに頼った時、いつしか心や頭は枯渇して、絵に対する感動も失われ、画家の生き生きとした個性さえ失われ、画面は平板な類型化におちいることは、Botticelli の場合に明らかであった。勿論心を忘れて対象にのみ即した時には無味乾燥の生命なきものに化することは、これも Firenze を中心とした絵画に明らかに表われた。

私は本稿をまとめつつ以上のようなことを感じた。絵画における写実主義の意義と本質について、今後も引き続き究明し度いと思っている。

参 考 文 献

- 摩寿意善郎 1942, Sandro Botticelli (アトリエ社版) P. 18. 20. 69. 109. 11.
ベレンソン 矢代幸雄監修 山田智三郎, 摩寿意善郎, 吉川逸治, 新規矩男訳 1961,
ルネッサンスのイタリア画家 (新潮社版) P. 36
ホイジンガ 堀越考一訳 1967. 中世の秋 (中央公論社版)
ブルクハルト 柴田治三郎訳 1966. イタリア・ルネッサンスの文化 (中央公論社版)
Peter and Linda Murray 1968. A Dictionary of Art & Artists (Penguin Books)
摩寿意善郎, 他 1967 世界美術全集 ルネサンス I (角川書店版)
新規知男, 摩寿意善郎, 他 1951 世界美術全集 ルネサンス II (平凡社版)
佐々木英也 1964 ルネサンス絵画 (保育社版)