

Title	ルネサンス美術における人間の表現
Sub Title	
Author	守屋, 謙二(Moriya, Kenji)
Publisher	三田史学会
Publication year	1948
Jtitle	史学 Vol.23, No.1 (1948. 1) ,p.85- 132
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特輯ルネサンス文化
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00100104-19480100-0085

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ルネサンス美術における

人間の表現

守屋謙二

基督教美術における古代的遺産が餘りにも豊饒であることは我々のいつも意想外とする所で、特にその發端にあつて顯著である。勿論その精神的契機や理念は根本の變革を閲して、今迄に知られなかつた超絶的世界に導く筈であらうが、造形藝術の外觀に關する限り、希臘・羅馬の傳統を打ち壊すというよりはそれ以上に進んで茲に特色ある美術史の一劃期を形作つてゐる。初期基督教美術がまた「フンタイン基督教的古代」と稱せられる形以である。羅馬やその他に見られる原始基督教徒の地下の塋域たるカタコムには當代の繪畫が多數に保存されているが、その手法や構圖においてポムペイの壁畫などと殆ど區別されることなく、たゞ題材的に聖書の諸場面や象徴的表現が導入されているに過ぎない。殊に注目すべきは異教的姿態をそのまま基督教教的なそれに置き換えていることで、イエスが例えばアポロとし

て或いは荒野の獸物を音楽で慰めてゐるオルフェウスとして描かれてゐるが如き、これを觀る者をして古代神話の最も人間的にして素朴な物語を介し不知不識の間に一層高次の宗教的玄義に通ぜしむることとなつたであらう。この種の變貌はまた同時代における彫刻や建築の他の諸領域にあつても等しく認められる。最初の教會建築たるバジリカが集合所としての性格に基いてその古代的先型を巧みに適用したものであることは周知の事柄である。

古代美術の最も中心的な主題たる人間殊に裸體の表現にしても初めは殆ど何等の顧慮なしに基督教のそれの中に採り入れられた。アダムとイヴ、犠牲となれるイサク、ヨナス、ダニエル或いは守護天使の群など被服もなしに描き出される。裸形の基督の前にあつてさえ何人も恥じ入ることがなかつた。最古の聖母表現といわれる二世紀初頭の羅馬なるプリスキラ・カタコームの圖では嬰兒基督は裸のまま、でマリアの膝の上に坐してゐる。三王禮拜の場面でも同様のものが見られ、羅馬のドミティラ・カタコームやミラノの聖ナザロ寺所藏の銀製聖遺物匣がその作例を示してゐる。また例えばラヴェンナなる聖ジョヴァンニ・イン・フォンテ寺の天井モザイクに描かれてゐるように洗禮の場合には基督は勿論裸身で流れの中に立つてゐる。最後に彼は磔刑に苦しむこととなるが、羅馬の聖サビーナ寺なる五世紀の木製の扉の浮彫では僅かに腰部を被つてゐるに過ぎない。このような放任状態には次第に抑制が加えられるに至り、特に東方からの嚴格な宗教的諸思潮があつて力があつた。基督はやがて誕生の際の洗身を除いてその裸體姿を消してゐる。既に五八六年にメソポタミアの都ザグバで能書家ラブラが描いた福音書（在フイレンツエ、ラウレンツィアーナ）の挿圖の中では救世主は長い套衣をつけて十字架に懸かつてゐる。尤もこれがために西方的な裸體表現が全然驅逐されることゝはならなかつた。就中伊太利では個々の場合にそのような轉向が見られるも、大勢は古代的傳統に復歸してゐる。羅馬の聖母マリア・アンテイクア寺なる八世紀の壁畫では磔刑の基督は著衣であるが、九世紀になり同地の聖ヴィンチエンツォ・アル・ヴォルトウルノ寺や聖クレメンテ寺ではそれは再び裸形で現われている。

勿論、裸體表現が純然たる肉體美に對する喜びから起つたことには異議がないであらう。けれども他面から考へる

と、十字架に懸かつた裸體の基督は受難の人の子の頼りなさと、地上的な身窄らしさを示す筈のものである。このことがまた例えば最後の審判の如き極めて普通の主題において罪人を裸形で表わし、これに反し救われる者には著衣の恩恵が與えられるということの動機でもある。一體、最後の審判という主題の中には最も具體的に基督教的な人間觀が窺われることであらう。この題材の圖像學的乃至は構圖的意味の中には實に人間姿態の様々なコーラスが一緒に鳴り渡つてゐる。第一には喇叭の響きによつて目醒まされる死者の群で、そこではまだ善人と悪人が入り混つてゐる。第二に地獄へと顛落して行く罪びと。第三には救い上げられる福者。第四に最高の階層では聖人や福者や天使たちに圍繞されて世界審判者たる基督が嚴かに控えてゐる。中世的説明によれば、これ等の中たゞ地獄における罪人のみが裸形で表現されるのであつて、このことは裸體性が悪い側面から、(in malam partem) 解釋されてゐたことの一つの顯わな證據である。蓋し基督教的な中世にあつては、人間性をば低次のものから一層高次のものえ、更に最高のものえと續く長い系列における様々の身分から成つた一大建築物のように組立てられたものと考え、しかも各々の身分はそれぞれ特別の衣裳によつて性格づけられるものと見做されてゐた。その上これ等の身分の區別は、最後の審判により地上から天國へと移され、換言すれば、それに神的批准が與えられて、天國においても人々はそれぞれの身分に屬し、それに相當した衣服をつけていなければならぬ筈のものであつた。さういふのが即ち中世的意味での位階服であり、法衣オムナクである。(J. Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, II. S. 273, 293)。

中世における人體殊に裸體性に對するかような消極的觀念が成立するに至つた迄には、勿論古代文化の餘韻も次第に薄らぎ行く幾世紀の経過や、またそれと共に基督教教理そのものに胚胎する思想的動向を見逃がす譯には行かないであらう。教會權力の高潮期に十二世紀の終りから十三世紀の初めにかけて在位した法王インノセント三世はその著「世界輕視論」(de contemptu mundi) の中で裸體に關し「言われたことは背徳であり、聞かれたことは遙かに背徳であるが、見られたことは一番背徳である。」と述べてゐるが、當時における一般的趨勢のための權威づけとなつたこ

とであらう。尤も中世の民衆生活それ自身にはなおいまだ近代的な裸體羞恥の念も起こらず、寢臺ではシャツも著けずに眠り、また浴場では男女混浴が平然と行われていたのである。

ロマネスク時代に至つても裸體に對する喜びはなお命脈を傳えていた。例えばヒルデスハイム本寺なる青銅の「ペルンワルトの扉」(一〇一三)におけるイヴの創造であつて、そこに見られるものは靜的な人體美の觀照というよりは、北歐的な情熱が四肢の表出を借りて發露して、それだけにこゝでも一層親しく中世の庶民階級に接する思いがする。ゴシック彫刻としてはバムベルク本寺の玄關に十三世紀の中葉に作られた最初の等身大のアダムとイヴが見られ、またこの種の裸像がブウルジュ本寺の玄關なる最後の審判の中にも存してゐる。ほど同じ時代に伊太利では既にニコロ・ピザーノの活動が始まつていて、その中には明かにルネサンスの先聲を爲す擬古的な藝術傾向が認められる。ピザの洗禮堂なる彼の最初の説教壇では十字架の基督は完全な肉體的豐熟さを示し、またその胸壁の支柱にある「勇敢」の象徴人物は美しい無著衣の青年として表わされている。聖母子圖における嬰兒基督は十三世紀ではなお一般に著衣であつたが、十四世紀に入ると南歐北歐においても屢々半裸體或いは全裸體で描出されることとなつた。こゝでもその理由は赤裸が生れたばかりの人間の無一物の乏しさを示すという宗教的な敬虔さの中に認められ、その描述には聖ボナヴェントウラの如きの「冥想の書」がまた好んで携わつてゐるが、しかしその假面の下にひそんで世間的慾望の満足が次第に求められることとなつたので、さういうことは後期中世における一つの獨異な現象でもあつた。(F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*. II. 2. S. 498 f.) 伊太利では裸體の幼兒基督には既にペルージャの聖ドメニコ寺なる法王ベネディクト十一世墓表(一二三九—一二三五作)の中で遭遇する。繪畫の範圍に求めると、シエーナなるアムプロジョ・ロレンツェッティの「授乳の聖母」が最初の一つであらうが、肉體の大部分はなお襁褓で被われている。フィレンツェのアカデミーにあるタッデオ・ガッディの三王禮拜の小圖にあつては基督は上體を裸形で表わしている。所が彼の師匠にしてまたニコロ・ピザーノと共にルネサンスの偉大な先驅者たるあのジョットーの

數ある作品にあつては肉體はなお完全に隠蔽されているといふことは特に注目し價するであらう。十四世紀の後半になると、ロムバルディアやヴェネツィアの制作にあつてはこの主題は既に全裸體へと進んでいる。十五世紀以來といふもの裸形の幼兒基督は彫刻家や畫家のいわば共同財となり、また當代における兒童愛の風潮に乗じて最も新鮮な形成の一つを爲している。

二

我々は愈々ルネサンスの本舞臺に入ることとなつた。しかしそれに至る前提として或る程度の地盤が準備されていたことは前來の叙述で明かになつたことであらう。十五世紀に始まる伊太利美術の興隆が人間の姿態特に裸體の歡喜と讚美をその基調音と爲していることには異論がなからうが、その本質的考察に入る前になおしばしが間素材的領域に止まつて個々の主要事例を掻い集めることに携わらう。この世紀の初頭(一四〇一——二)におけるフィレンツェの洗禮堂の青銅扉のためのコンクトルは美術史上ルネサンス彫刻の端緒を意味するといわれている。その試作題目としてイサクの犠牲が選ばれたが、これは裸體が既に藝術的技倆のための基準として評價されたことの證左である。コンクトルに應募したギベルティとブルネスキの作品は個々のモチーフでは古代の先蹤を追つていふことがあつても、全體的把握において過去の諸業績から更に大なる一步を進めたもので、特に後者の筋骨逞ましく、戲曲的な生動さに富むアクトは近代美術の將來性を豫示している。しかしやがてはこれ等も再び凌駕される。マザッチョはブランカツツイ禮拜堂なるアダムとイヴやまたペテロの前に跪く受洗者の表現において裸體人物をそのモヌメンタルな壁畫の計量の中に採り入れている。これ等の比較的大きなまた完全な姿態にあつて裸體は本來どんな意義を持つていふかといふことが始めて明かである。ドナテッロは磔刑の基督の寫實的に辛辣な裸像(在聖クローチェ寺)を木に彫刻し、またあの有名な青銅のダビデを鑄造している。後者は古代以來始めての等身大にして同時に自由像としての裸體であつて、

このゴリアスを倒して勝ち誇つた微笑の若者を目前にして何人が今更中世紀的な裸體に對する物怖じを感じることであらうか。既に十四世紀において、オルヴィエトの本寺なるロレンツォ・マイターニの浮彫の如く、裸體に關し特別の修練を積んだシェーナのみがフィレンツェの諸業績と比肩することが出来よう。同地生れのヤコポ・デッラ・クワエルチャのポローニアなる聖ペトロ・ニオ寺の大玄關を飾る創世記の浮彫は寸法こそ小さいが、大規模な捉え方においてフィレンツェ的なものを抜きん出て、青年の日にこの地に流浪して驚歎しながらその前に見惚れたミケルアンジェロの作品の中に始めてその後繼者を見出した。しかしシェーナはそれ以來地方的な偷安の裡に衰微して行つたが、これに反してフィレンツェ作家の裸體美術は次々に世代を重ねて、この都市をいまやルネサンス運動の中心地たらしめた。こゝでまた裸體性の要求が始めて藝術理論として表明されることとなつた。十五世紀における「完璧ウオーモ・ウニツエルサーレの人」としてレオナルドに先驅するレオン・バッティスタ・アルベルティはなお幾分慎しみ深くはあるが歴史畫に就て、「若し事情が許されるなら、一方のものはすつかり裸體で表わされ、他方のものは一部は裸體に、一部は著衣で表わされる。だが決して控目や羞恥心を度外視しないように。」〔繪畫論〕*Della pittura* 第二書〕と述べている。それ故に裸體美術の領域に野心を有する者は當然フィレンツェと覇を争うこととなる。ウムブリアの作家ピエロ・デッラ・フランチェスカも勿論裸體の問題を採り上げ、それを彼の弟子シニョレツリに傳えたが、この人こそ十五世紀の藝術家の中で裸體人物に對する最も熾烈な渴望を證示した者である。彼はやがて十六世紀への移り目近くになつてオルヴィエトの本寺に多數の裸體を取扱つた最後の審判を描いている。(圖版I参照)ブルクハルトの言をもつてすれば「裸形の克服をことほぐ歡呼の最初の大規模な顯われ」である。

以上の基督敎的主題の裸體のほかになお希臘・羅馬の神話のそれが附け加わつてゐるが、それ等は從來はたゞ全く例外的に形作られていた。例えば裸體のヘラクレスはジョヴァンニ・ピザーノの作なるピザの説敎壇、フィレンツェ本寺の鐘塔にあるアンドレア・ピザーノの浮彫、またその本寺の北の玄關即ちポルタ・デッラ・マンドルラなどに見出さ

れるに過ぎない。所が十五世紀の中葉以來始めて古代の寓話世界が裸體姿の全部をあげて藝術の材料に提供し、また宗教美術にあつてはイヅを除くと殆どその餘地がなかつた女の裸體がいまや男子と同權をもつて現われている。ポティチェッリの「ヴィーナスの誕生」や「春」、或いはシニョレッリの「パンの教育」の如きがメデイチ家を中心とする人文主義の詩人や哲學者の趣味好尚を反映して制作されたのも當時のことである。肖像畫の中にさえ裸體が滲透しているのを見る。神話的象徴を借りている場合として、例えばセバステイアーノ・デル・ピオムボはアンドレア・ドリアをば海神ネプチューンとして描き、(羅馬、ドリア畫廊)またヴァザリーはアルフォンソ・ディ・トマーゾ・カムピなる若者を月の女神に愛せられ、そのまゝいつ迄も睡眠を續けさせられた美男エンデミオンとして取扱つたといわれる。(所在不明)時にはさういふ畫因をとらないことがある。また若し婦人自身が胸をはだけて肖像畫を作らしめることがあるとすれば、それ以外に何もなくて済むことであらう。かような女の肖像の作例は伯林のカイザー・フリートリヒ博物館のもの、ミラノのカステッロにあるデジデリヨ・ダ・セッテイニャーノの浮彫など數々が存している。

このようないわゆる Ignuda (裸體美術) が大なる勢威を振り、それと表裏して異教主義が一層露骨な活動を示し、極端な場合には教會建築の外觀が古代羅馬の様風をそのまま踏襲するばかりでなく、その内部裝飾までがすっかり神話的・世俗的性質を帯びるに至つた——その例證としてアルベルティの設計になるリミーニの「マラテストアの神殿」が擧げられる——時代の一般的情勢に對してこゝにドミニカン修道僧サヴォナローラの宗教的廓清運動が起こつたのは當然といえるであらう。一四九六年の四旬齋日曜日における彼の説教では裸體美術がその鋭い糾弾の的となり、また續いて行われた「アルチエイン・テ・デッラツネ虚榮の燒拂い」に際しこれ等の美しい作品は一朝の業火の中に消え去つた。尤もサヴォナローラが藝術そのものに全然無關心であつたのではなく、寧ろプラトンの意味での純潔さと高い理想を抱いていたことは彼の數ある説教や著作(「基督教的生活の單純性に就て」*De simplicitate christianaе vitae* はその一例)の中に窺われる所で、また彼はその周圍に幾多の藝術家を集めて、特にその一人フラ・バルトロメオの如きは實に高期ルネサンスの

ための新しい軌道を拓いた者といえるであらう。(Kraus, a. a. O., S. 279 ff.) しかしこれを現實に就て見れば、サヴォナローラの革新運動が直ちに挫折したことは勿論、また制作の上でも例えば一四九九年にはオルヴィエトなるシニョレッリのあの大掛りな最後の審判の壁畫(圖版I参照)が著手されていて、裸體美術^{ヌーデ}という必至的な時代の勢いは到底一僧侶の言説によつては抑止されなかつたのである。

十五世紀にあつてフィレンツェに比しなぞ躊躇し勝ちであつた上部伊太利も世紀が改まると共に同一の歩調を取るに至つてゐる。ジョルジョーネはその「横われるヴィーナス」即ちヴェネツィアにおける最初の等身大に描かれた婦人の裸像にあつて、寧ろ逆に中部伊太利に迄多大の影響を及ぼすこととなつた新しいモチーフを示し、この沼瀉都市の藝術活動を益々豊かにしている。ヴェネツィアはいまや神話に取材した、特に女の裸身の繪畫の中心となり、またパルマで主に仕事をしていたもう一人の上部伊太利人コレッジョも亦この方面でその輝かしい畫技を發揮した。

三

その間にやがて中部伊太利には裸體の眞の意味での熱狂家^{フナタイカー}が現われた。いう迄もなくミケルアンジェロである。彼の羅馬時代にはるばるポルトガルから遊學してこの巨匠の身近く親炙したフランチスコ・デ・オランダが後年に著した「古代畫論」(Tractato de pintura antigua)には繪畫に就ての對話篇が附屬し、その中にミケルアンジェロはその女友ヴィットリア・コロンナと共に登場して、「人間の足は靴よりも貴く、人間の皮膚は著ている仔羊の皮より美しいことが解らないとは何という遲鈍な分別であらうか?」と述べている。この對話が果して彼の言葉をそのまま傳へてゐるかどうかは別とするも、彼の藝術の核心に觸れたものであることは確かであらう。ミケルアンジェロは年少の折フィレンツェにあつてサヴォナローラの説教を聽いて、その感銘は一生を通じ變わらなかつたといわれ、彼の宗教的な

の本質を爲しているものと私は考えている。それはとにかく、彼は二十歳にならない前に既に半人半馬怪物の格闘の高浮彫を作り、あらゆる観面に跳動するポーズの豊富な裸體形成において完全な技法をさえ示している。等身の裸體は當時熾んに行われて、彼もいまは失われたヘラクレス像で試みたと思われるが、更にダビデの大理石像の中に伊太利美術最初の超等身大のアクトを刻んでいる。この像と共に、フィレンツェ彫刻の新しい世紀が始まったといつてよい。その頃彼はヴェッキオ宮のために戦争圖の委囑を受けたが、年長の競争者たる、レオナルドと拮抗するために、専ら裸形のみ表現に頼り日頃の蘊蓄を傾けた。この「浴みする兵隊」は畫稿のみが仕上げられたが（一五〇五）、裸體畫の最高基準を劃し、感化を及ぼすこと甚大なものがあつた。聖家族を描く場合でさえ彼にあつては「ドーニの聖母」のように、その背景は建築物や樹木の代りに裸體人物で充たされている。次いでシステイーナの大天井畫においては裸體表現の手網はもつと弛められて、主要人物は勿論、牌板を支える男や柱像の童兒などの裝飾的な副人物のためにも、裸體以外に何等の手段が見出されないかのように、専らそれが用いられている。法王ジュリアス二世墓表ではモーゼのほかには就中裸の奴隸が彼の興味を惹き、その二つは出來上がり、更に四つが刻み始められたが、未完のまゝで残されている。羅馬なる聖母マリア・ソプラ・ミネルヴァ寺のために彼は基督像を作ることとなつたが、それを腰の被いもなく完全な裸形で表現している。この傾向は益々昂揚せしめられ、遂にはシステイーナなる最後の審判圖の作成となつてゐる。この主題には、前述したように、中世における特殊な人間解釋が表明されていて、ルネサンス時代に及んでもその因習からは容易に脱却することが出來ず、最初の中はたゞ罪人のみが裸體で表わされ、また蘇生者も時にそのように描かれているが、これに反して福者たちはいつも美しい衣裳をつけて喜んでいたのであつた。シニョレッリに至つて始めてこれ等の選ばれた福者たちをも細い腰の布以外はすっかり裸身で取扱つてゐる。しかし彼等の上方で嬉遊する天使の群はまだ完全に著衣している。（圖版1参照）所がミケルアンデロはこの最後の一步をも進めて、選ばれた者から腰の布を取り去り、また天使をも裸體で描いている。否、聖人たちさえ、そして最後には審判者たる

神を素裸で表わしている。——それは恰もこの世界最大の出来事にあつて現世的な衣服なぞ何の關わりがあるうかといわんばかりに。一五四一年にこの壁畫は完成して、世間の絶大な讚美を喚び起こした。たゞ法王廳の武部長官だけがこういう裸體美術に満足しなかつたが、敢て自説を固持するほどでもなかつた。尤もこの不満は、歳と共に新たにされ、その代辯者をピエトロ・ブレティノの中に見出した。彼は一五四五年にミケルアンジェロ宛の公開狀を送り、その中で法王廳の最も神聖な禮拜堂におけるこの裸體畫に反對して大いに忿懣の情を洩している。その一節に「淫蕩な浴場ならとにかく、苟くもこの崇高な教會内陣にあつては貴殿の作品はおよそ縁のないものであらう」と。當時既に北歐における宗教改革に刺戟されて羅馬教會の内部にもそれが對應策の講ぜられると共に、他面にはまた餘りに放漫にして節度を缺いた藝術活動に批正を加えようとする自肅運動が起つていた。高期ルネサンスの藝術理論家の中でいわゆる「道學者」と稱せられる一群がこれに参加していたが、アレティノもその一人であつた。(J. Schlosser, Die Kunstliteratur, S. 378) この審判圖が改變される迄にはなお數年を要した。おそらくミケルアンジェロの歿後(一五六四)に至つて始めてダニエーレ・ダ・ヴォルテッラは法王ピオ四世から圖の最も猥褻な箇所を塗りつぶすように依頼された。ダニエーレの死後(一五六六)にはジロラーモ・ダ・ファノがこの仕事を續けた、それを彼に委囑したのはピオ五世で、ベルヴェデーレ宮からそこに藏せられる多數の異教的な神々の像を追い拂つた法王である。グレゴリオ十三世紀はもう一度仕事をすつかり遣りなおして、既に塗りつぶされたフレスコを取り拂わせようとした位である。この數年の間に聖母マリア・ソプラ・ミネルヴァ寺なる裸體の基督像も亦現在見られるがように青銅の腰の布を附け加えられたのである。

ミケルアンジェロの作品を繞つて羅馬で起つた事件は當時における一般的な運動の顯われで、それはルネサンスの異教主義に對する反撃ともなり、また益々昂じて來た新教的な教説に對し内面的強化を期せんとする羅馬教會自身の改革ともなつた。この舊教徒間における反宗教改革運動の確立のために一五四五年以來トリエントに屢々宗教會議

が開かれ、その第二十五回の最後の會合にあつて神聖なるべき教會美術に關し次のような決議が下された、即ち「一切の淫猥は避けらる可く、それ故に繪畫は臆面もなき妖艶さをもつて描かれ且つ裝飾されるを許さず。」

フィレンツェにおいても反宗教改革運動は羅馬におけると殆ど同時に展開された。一五四九年に本寺の祭壇に備え附けられ、そういう神聖な場所の近くであるがために特に一般の憤激を買つたものにバンディネッリのアダムとイヴの全裸體の大理石像があつた。尤もメデイチ家の公達はその家柄の傳統に忠實にこういう彫像を固執する所があつた。裸體美術の強固な堡壘たるフィレンツェは法王の都羅馬のようにさう安々と攻略されることなく、またこゝではやつとミケルアンジェロの深甚な影響が働きを及ぼし初めたばかりであつた。ヤコポ・ダ・ポントルノが聖ロレンツォ寺で最後の審判を描くこととなつた時には、蘇生者ばかりでなく、基督を取り巻く天使たちや四福音記者をも裸體で表わした(この作品は一七三八年にこの理由で上塗りされたが)。等しくミケルアンジェロの衛星の一つたるブロンツィーノは「煉獄における基督」の圖をば裸體の堆積として描き、またチェッリーニは一五五三年に裸形のペルセウス像を鑄造し、一五六二年には十字架の基督を被いもなく裸體で刻んだ。(在エスコリアル)そして一五八三年になつてもフィレンツェではジョヴァンニ・ダ・ポローニアの「サビーナ女の略奪」の如き肉感的な頑強な群像が制作されていた。丁度それより一年前に老彫刻家バルトロメオ・アマナーティは「畫院宛の書簡」(Lettera agli Accademici del Disegno)なるものを公表したが、その中で彼自身の若き日の裸體作品を悔いながら、そういう裸體がもはや教會やその他の箇所で作成されないように懇願している。その理由はそれ等の像が神の尊嚴を傷け、諸々の慾望を刺戟するからである。十六世紀の八十年代にはこういう粉飾的行爲は高潮點に達したように思われる。ポローニアの大僧正にして樞機官たるガブリエル・ベレオッティは一五八二年に「聖俗畫論」(Discorso intorno le immagini sacre e profane)の最初の二巻を著わしたが、それに續く一巻は専ら風俗壞亂的な繪畫に對する抗議に當てられる筈であつたといわれる。ミラノの詩人にして畫家たるジヤム・パオロ・ロマッツォは一五八四年に刊行された「繪畫論」(Trattato dell' Arte della Pittura)

において教會美術では婦人殉教者の胸像さえ描くことを禁じ、また圖中に馬を描き込むにしても、たゞ前向きで表現されることを欲し、「その理由は馬の背面は、それを見ると餘りに下品だから」というのである。——こゝ迄行けばルネサンスの源泉は枯渇したといつてよいであろう。

四

以上で私はルネサンス美術における人間表現の一つの基本問題たる裸體に就て、どんな主題の下に、如何なる經過を採つてそれが取扱われていたかを概観する所があつた。しかしこのことはたゞ素材的考察たるに止まり、更に我々はこの問題を一層押し進めて行つて、何故に裸體が、否人間姿態がそれほど迄に當代の伊太利作家の心を捉え、彼等の藝術的意欲を最もよく充たし、あの古今に冠絶する幾多の傑作を生み出すに至つたかを探求しなければならぬ。

一體伊太利美術のこの最も光輝ある時代をルネサンスと稱することは佛蘭西で始めて起こり、しかもその概念は十九世紀の史家グジャンクール乃至はミシュレなどの學問的諸業績を俟つて漸次に確立したのである。佛蘭西語ルネサンスの原型と見做され勝ちな表現リナシメント(rinascimento)はそれ以前の伊太利人には殆ど知られていなかったといつてよい、尤も十六世紀のこの運動の只中にあつて既にヴァザーリはその美術家列傳において諸々の藝術領域の再生(rinascita)に就て述べているが、しかしその下で彼は野蠻な中世紀とは對立する美術の一般的興隆を考えていたのであつて、それ故に我々が今日解するがように必ずしも古代美術の復興という意味にのみ局限されるものではない。當代の伊太利作家は彼等にのみ一層親しく知られた羅馬の古代を英雄時代として崇敬し、それを教養のために範型として讚美したが、しかし彼等の制作にあつては先ず第一に生きた自然の眞を獲得せんと努めたといふことは紛れなき事實である。古代世界の廢墟がいまなお白日の下に曝された爾餘の都市ではなく、フィレンツェこそがルネサンス美術の生誕地となり、そこで最も力強い独自の生活が發足し、いわば現在が十分に總ての人々の行動に訴え、關心を惹い

だということはいわゆる我々の特に考慮すべき事柄であらう。既にジョットの藝術が同時代人によつては錯覺に迄驅り立てられた自然模倣の意味で評價されていたので、史家ジョヴァンニ・ヴィラーニは「繪畫にあつて當時生存していた最大の作家たる我々の市民ジョットーは各々の人物や行爲を最も自然的に表現した所のものである。」(「フィレンツェ史」Scoria Fiorentina 一の一)と述べている。十五世紀になるとこの現實的精神は益々昂揚して、藝術理論家の中にも多くの共感者を見出すことが出来る。「藝術の始めと終りを、従つて傑作に導く各々の芽生えを我々が自然から借りて來なければならぬことを何人も疑つてはならない。」(「繪畫論」第三書)というアルベルティの言はその明かな例證である。けれどもその場合平板にして單純な現實性がもはや満足を與えるものではない。精練された完全な自然の再現が求められる。こゝで始めて古代が訂正的・補足的意味で附け加わつて來る。ルネサンス藝術家は古代の中に現實的自然に對するその理想的反立を見たのではなく、古代の諸々の表現における完全な生動性を喜んだのである。それ故に若し彼等の眼にして古代の、作品を際立たせてゐる美の特徴をも認めなかつたとすれば、それは非常に鈍感なものであつたに相違ない。否、彼等は古代の藝術創作における適度と調和ということには、極めて鋭い感覺を示し、またその中に最高の美しさを發見したのである。我々がいま當面する裸體の問題も、この二つの契機、即ち第一には眞の側面にあつて、第二には美の側面にあつて展開するものであることが見られよう。

裸體表現が西洋美術の發展における最も主要な思潮であり、特に古代とルネサンスの中にその最も華々しい積極的顯現を見出し、そのみでなくルネサンスがその根本的動因の一つとして古代復興の自覺の上に立ち、従つて相互に極めて密接な近親關係が認められるにしても、しかもこの再劃期の間には可なり著しい時代的相違があつたことを我々は先ず考えなければならぬ。希臘人乃至は羅馬人と伊太利人の民族的相違ということもこれに關聯して最も考慮すべき餘地の存する所であらう。私はこの點に就ても一部分はランゲの所説を酌量しながら論歩を進めたいとおもう。

古代においては人間は普通に想像される以上に多くは裸體で現われている。このことはまた現實生活の慣習の中に根ざしたので、その衣服を見ても裸體を被い隠すことを目的としていない。古代服飾の型はしかし後世になりヨーロッパにおいては全然廢棄され、希臘人や羅馬人が野蠻の民に數えた北歐民族に本來は屬した他の服飾の型によつて交替された。伊太利においても同様で、他の國々においてのように上衣とズボンを着けていた。このような譯で、若しルネサンスが裸體愛好の念をあく迄も持ち続けようとするれば、現實生活が取り圍む一つの堅い殻を突き破らねばならなかつた。既にこのことが作家やまた觀者の側において裸體のための別趣の見方やその把握における別個の精神を生み出している。勿論ルネサンスが高潮點に達した時には或る程度まで中世から遺傳された裸體性に對する差別觀を克服することが出來た。人文主義者ロレンツォ・ヴァッラはその「快樂論」(De voluptate)の中で女性美を論じ、次のように述べている、「若し我々が美しい毛髪、美しい容貌、美しい胸部を持つた婦人に對して、これ等の部分を曝け出すことを許すならば、これ等の部分でなく、他の部分にあつても美しさを示す婦人に對して何故に寛容でないであらうか。」そして前述のように肖像畫にあつてさえ裸體を描くことが實際に行われたのであつた。しかし結局のところ造形藝術は生活そのものをこの關聯において全部的に變革することが出來なかつた。従つて近代においては衣服は裸體性のために改められることなく、漸次に全ヨーロッパに互り寧ろ非古代的な傾向をとつて發達することとなつた。ルネサンス独自の服飾に就ては私はなお後によつてその意義を究明することであらう。それはとにかくとして裸體はルネサンスにとり一般の習慣や傳統からの釋放を意味し、それがため不法行爲の性格さえ帯びているが、それと共に日常生活をば神經質に監禁した被服を取り除くという理由で、それだけ一層容易に魅惑性、肉感性えと導くこととなつたであらう。

古代殊に希臘においてはオリュムピア競技の場合のように就中男子の裸體の形成は最高にして最要な倫理的・政治的要件であつて、それは青空のもと自由な大氣の中で行われるのであつた。一般國民の間には姿態の美しさや強健に

關する意見が活潑に取り交わされ、従つて藝術家の課題は、かような實生活が人體の完全性に就て發達させまた意欲したものにいわば最後の修正を加えることである。希臘彫刻の殆ど總ての作品はこのような動機から生み出されたものである。然るにこれに反して近代では藝術家自身が自らを督促して裸體の研究に到達しなければならぬ。それによつて幾多の障礙や反動にも遭遇するのであつた。その最も顯著な場合としては、既述の如く、サヴォナローラの狂信的な偶像破壊運動があり、更に十六世紀後半に入つてルネサンス思潮そのものの衰退と共に益々苛酷の度を加えた宗教裁判が存している。

私は古代とルネサンスとのいずれが裸體表現において一層本質的であり或いは一層強力であるかとその優劣を問わんとするものでない。しかしいすれにしても古代のそれは幅広い生活基盤の上に根ざしたという強みを持ち、またこのことが最も多くの發言權を許している。これに反しルネサンスのそれはより故意的、より意識的であり、屢々はより排他的であつて、その理由は對立關係を藝術家自身が直接的にその周邊に持つてゐるからである。これと關聯して近代は往々にして一種の裸體モノマニーを發達せしめ、特にシニョレッリやミケルアンジェロの場合にその著しいものが見出される。シニョレッリは——希臘人にとつては兇惡の徴候と考えられたことであらうが——屍骸の圖をば片蓋柱裝飾に際し圖案的諸要素の間に挿入して來ることさえ憚らない。彼はまた裸體を好んで衣服から解放したばかりでなく、時には頭髮からも解放して、全然禿頭の小人物を描いてゐる。純粹な人物或いは人體それ自身といふ觀念が抱かれてゐるのであつて、こういうことは古代の全く關知する所でなかつた。彼は、自分の若い息子が殺害された時に、その美しい屍骸をスケッチしながら遣る瀨なき親心の苦しみを自ら慰める所があつたとさえ傳えられてゐる。

古代では各々の彫像は名前を持つてゐる。それは固有名詞のこともあれば、種屬名詞のこともある。前者は大體において主要人物が有し、後者は副人物や脇役が持つてゐる。或る像はヘルメス、他のそれはアポロ、第三のものはデ

モステーンネスというが如きである。パルテノン神殿ポリスの小壁におけるパンアテナイアスの祭典を表わした諸彫像は神を除くほか大抵は固有名詞を持つていないが、しかし全然普遍的な人間ではない。それ等はあく迄も雅典の乙女であり若人である。バッカスの表現には半人半山羊サテイルの神々が現われ、それ等は固有名詞を有しないにしても、一定の神話的家族を形作つてゐる。我々近代人にとつてはこういう像の興味は、それ等が總て一般的な人間の姿であるということに基いてゐる。この理由からのみ我々は自らが、これ等の像と近親關係にあることを感じ、そして理解の道が拓かれる。しかしそれがためにこれ等の像の特殊な歴史的意義は、決して忽諸に付せらるべきでなく、というより希臘の藝術家は、一定の具體的な、現實または一定の可視的な理想を表出せんとする意圖を持つていたのである。勿論近代の藝術家の中にも、そういう傳統的な諸々の理念に感興を覺える者があるが、しかし一般の藝術家の場合には、像それ自身に對する興味がそれだけで獨立した意義を有し、表現の本來の内容とは矛盾することさへある、ルネサンスにとつて最も性格的と思われるその極端な場合になると、正しくこのことが總ての特殊的な容觀的な内容からは解放された像、即ち普遍的人體に迄導いてゐる。それは名前を持たない、即ち具體的・歴史的表示を持たない人體であつて、たゞ藝術家個人の主觀的生命によつて貫流されてゐるに過ぎない。それは特定の現在、或いは歴史上の何等かの時點、乃至は將來にあつて努めて求められるような人體ではない。このようなルネサンス的人體は、若しそれが一般に普遍的な諸表象と結び付けられるならば、創世記時代の地上天國の中にも或いは人類終末の最後の審判の中にもそのまゝ容易に移し入れられることであろう。従つてルネサンス的人體はこのような理想的意圖のため古代におけるよりも一層普遍的にして一層包括的であるにしても、しかもそこにはより多くの個人的恣意性が付き纏つていて、希臘人の場合ほどには人類にとつて有用ではないであろう。蓋し希臘的理想はたゞその國民自身のためのもので、「野蠻人」には決して妥當しなかつたとはいへ、他面においては希臘國民が現實的にそれによつて自らを陶冶し完成せんと求めた所の理想であり、即ち個々の天才的熱情の單なる私的試みより以上のものであつたからである。

ルネサンスの名前を持たない像の例證としてはやはりシニョレッリやミケルアンジェロの諸作が挙げられることである。後者の前に述べた「ドーニの聖母」における背景の多數の男の裸體はこの圖本來の表現とは何等の關係も持っていない。法王ジュリアス墓表の臺座を飾る筈であつた囚われの奴隸や瀕死の奴隸（在ルウブル）、またシズテイナー天井畫における牌板を支えた男の諸像の如きもこの種の例に洩れない。更にあのフィレンツェの聖ロレーツォ寺なるメデイチ家墓表における「晝」と「夜」、「曉」と「暮」の四時を表わした男女の裸體の如き、たとえそこに比喩的内容が盛られているにしても、根本ではそういうものに拘束されない一種の普遍的な裸體美そのものが我々を魅了するのである。勿論この種の名前を持たない像は、當代の他の種類に屬する多數の制作に比すれば、僅かな例外といえようが、我々はたゞこの現象をば、ルネサンス美術の本質を最も明確に暗示する一つの極限として考えたい。(Lange, a. a. O., S. 269 ff.)

純粹な人間像の表現といふこの藝術的欲求は初期ルネサンスに形成された藝術理論の中にも既にその結合點が見出される。アルベルティの晩年の著作「彫刻論」(De sculpa)には次のような考えが明かに述べられている。即ち、「總て彫刻的藝術なるものは、木の切れ端、土の塊その他これに類する何等かの生命もなき形體にあつて、僅かに手を加えさえすれば、現實的自然における一つの姿態に相應しい形式をとることの出来る諸々の特徴が觀察されたといふことから起こつている。こういうことに始めて注意が喚びおこされると、ところどころで附け加えたり取り去つたり、或いは線や面を眞直ぐにしたり平らにしたりすることによつて、類似性に缺けたところを充足することが出来るのである」とかと努めて探索が重ねられた。この仕事それ自身やまた所期の目標の到達が人間の魂の中に快感を目醒した。彫像を創作する修練は日増しに募つて、その結果は、生命のない物塊に見る不完全な類似性を頼りにしなくとも、己れが欲するがまゝのものを表現することを學ぶに至つた」と。この思想が實はミケルアンジェロの中にも脈動を傳えているのであつて、彼にとり彫刻家の課題とする所は、石材の偶然的に與えられた形式を發足點とし、その中にひそめ

られた姿態をば過剰なものを除き去ることによつてその本來の生命——これはまた作者自身の求める像でもあらうが——に解放するといふにある。このことをまた彼の作品における實際の制作過程が如實に示しているのであつて、フィレンツェのアカデミーに藏せられるあの未完成の大理石像マタイ（圖版2参照）の如きはその代表的な作例である。こういう作家的體驗が更に彼の數ある詩作の中に獨特の表現手段を提供している。

生きた像は大理石の中にひそめられるも

鑿の一と打ち一と打ちに

石材を除き去り行つて

姿が次第に顯われ出るように

物怯じする魂のはかなき良質は

肉體の大なる快樂に被われ

ざらざらと硬い殻が魂を取り巻いているも

そのようなる外被から

貴女のみよく魂を自由にすることが出來よう

わたし自らにはその意志や力も缺けている

これは彼の心の愛人ヴィットリア・コロンナに獻げられた牧人抒情歌(Madrigale)の一つであるが、勿論こゝではミケルアンジェロの藝術は戀愛や更に宗教的高揚の境地に迄到達して、然もこれ等の總てが渾然と融合していながら、そのおぼろげな像を未完成の彫刻のように我々の前に示してゐる。(H. Thode, Michelangelo. III. 1. S. 229)

以上で我々は裸體表現における古代とルネサンスとの相違を若干の觀點から考察して來たが、このことは一層大なる關聯にあつて兩者における人間把握や世界觀の相違に由來していることはいう迄もなく、それ故に我々も一應の瞥見をこの領域に向けることが必要であろう。希臘人が抱いていた人間の概念は勿論固定的なものでなく、その幾世紀に及ぶ哲學思想の展開はこの概念の中にも多彩を極めた様相を示しているが、特にこゝで問題とする造形藝術との反映關係においてこれを考量する限り、私はあの使い古るされたプロタゴラスの命題「人間は萬物の尺度である。存在するものに對してはその存在の、存在せざるものに對してはその非存在の。」がやはり一つの根本的契機を表明しているように思う。たゞこゝでいう「人間」に就ていろいろな解釋が可能であり、その如何によつて命題そのものの本來の意味もぐらつて來ることであろう。このいわゆる詭辯論者は紀元前五世紀に雅典に在住しペリクレスやエウリピデスからも尊敬を受けたといわれ、また當時に行われた希臘美術の最大の傑作たるパルテノン神殿の造營などは親しくまの當りに見ていたことと思われて、それだけに一層我々の感興を惹くのであるが、彼の「人間」は決して人間一般乃至は普遍的な人類を意味するものでなく、彼の感覺論的・相對論的立場から當然に導き出される個々の人間の意味に解せられていたに相違ない。即ちその都度變易する表象や感覺の下にあり、従つて眞理の普遍妥當性を拒否する個々人が考えられようが、たゞこゝで最も重要なことは、その個々人が希臘人であるという事實である。彼等は精神的にとりわけ外貌的にも神々の像さえその姿に似せて作られたといわれるほどに優秀な種族であつた。それ故に彼等にとつては「人間」といえば原初時代にはたゞ素朴にして自由なありのまゝの希臘人が考えられていた。次いで希臘美術の古典時代になると肉體と精神とのよく均衡のとれた、また美しくて教養のある希臘人が理解されたことであろう。この表象はしかし更に「類型としての人間」に迄醇化され且つ擴大されて、それを完成したことは希臘精神の矜持でもあり欲求でもあつた。その最も具體的な顯われが即ち彫刻家ポリククレイトスの「カノン」である。この完成意欲はそれ以上に熾烈となり、場所や時間を超出して理想的性格への接近がその課題とされ、美的なものは倫理的なもの

の著色を加えて、こゝに「カロカガティア（美善）」の如き美學思想も生れて來たのであろう。かくて一つの人間の「理念」が實現されることとなる。しかしながらそれはあく迄も希臘的人間の理念であつて、その基底にはプロタゴラス的相對主義——私はこれを希臘的貴族主義とも名づけたい——の現實的洞察が存していたことを閑却してはならないであらう。

所がヘレニズムにおける希臘文化の世界的傳播の時代になると、人間の理念はその精神的地盤を益々擴張し、またそれと共に益々普遍化して、結局のところ人間という概念は個々人的なものとしてもはや表象されることなく、普遍的な「人類」というものに、詳かにいえば類同的な pneuma——このストア的概念はその當時において猶太神學と希臘哲學との結合を求めたアレクサンドリアの哲學者の一人フィロンにあつては神と世界との媒介者として用いられているが、その意味は元來熱き息または火で、一切の事物を生産し動かす根源力である——によつて生命を賦與された一つの全體に統括されるのであつて、このことが後來における基督教的思想やその普及のために諸々の前提を與えている。即ち pneuma の保持者としての人間がこの場合には神によつて創造されまた神に對し責任のある基督教徒と變つて來ている。かくして人間概念の普遍化一般化があると共に希臘的人間の姿は益々薄らいで、遂にそれは見失われることとなる。我々が問題とするルネサンス的人間が形成されるに至る迄には勿論そのような變質と喪失は全く完全に行われていたが、その反面には中世の十數世紀を通じて基督教的人間の確立と深化があつたことを十分に感得しなければならぬであらう。私は小論の冒頭で基督教美術においては古代的遺産が極めて豊富に跡づけられ得ることを述べたが、それとは逆に、古代の復興といわれるルネサンス美術の中にあつてまた中世に由來する基督教の諸要因が根強く働いているのを明かに看取することが出来る。このことは既述の如く、たゞにルネサンスにおける宗教的素材の領域ばかりでなく、その裸體表現の中に見た非古代的な把握の仕方にも十分に觀察される所であつて、その根本には人間概念の大なる變革が横たわつていたのである。救靈の平等感や超種族性などに現われた基督教の人類主義的・

普遍主義的理想が深く滲透して、あのルネサンス藝術家の人間表現をば古代では求められない特色あるものに性格づけたのである。中世以後における西洋美術の根柢には時に抑揚、明暗の相違はあるにしても希臘主義と基督教の二つの流れが錯綜し交入し或いは融合して、特にルネサンスにおいてはこの両者が一方では對蹠的に排外しながら他方では引力的に合體してその獨異な複合關係を示しているものというべく、この點でまた我々はほかに餘り類例のないこの劃期の美術の最も大なる魅惑をも感ずるのである。このことは當代における他の文化諸現象にも共通する所で、メディチ家のプラトン・アカデミーに集つた人文主義者たちにとつても、希臘・羅馬の思想や文學を基督教的立場から解釋し或いはこの兩者を折衷しようとするのが最大の關心事であつた。その代表的な一人マルシリオ・フィチーノの「戀愛論、別名プラトンの饗宴に就て」(Sopra lo amore o ver convito di Platone)ではプラトン主義の精神と基督教のそれとの類同性を證明し、またソクラテスの死の物語にさえ基督のそれとの相似を認めようとする、時には奇矯にして穿鑿に過ぎた試みが爲されている。(A. Rieken, Die Philosophie der Renaissance. S. 41 ff.)

六

ルネサンス藝術家の裸體表現がその最も主要な刺戟を古代から受けたことは今更述べる迄もないが、しかし實際の制作に當つては必ずしも常に直接的な先型や指示が求められたのではない。十五世紀には古代の彫像やその他の遺物による一定の研究が隨所に現われている。パドヴァの畫家フランチェスコ・スクアルチオーネはおそらく希臘まで及んだと思われる大旅行によつて古代の多數の遺品を蒐集し、それ等を彼の工房の中に陳列して弟子達の研究資料に提供したが、この蒐集は殊に裝飾的領域に特色あるもので、いずれにしても古代研究の一つの尖端を行くものと見做され、この流派から裝飾方面に卓越した作家アンドレア・マンテナが輩出している。またフィレンツェの聖マルコ修道院の傍なるメディチ家の庭園における古代遺品の蒐集が同地の藝術家たちを大いに啓發したことはいう迄もなからう。羅

馬ではカピトルの蒐集が一四七一年以來著名となり、そこには青銅のヘラクレス、二つの巨大なシーザーの頭部、また十六世紀の初め以來は「棘を抜き取る男」や牝狼の像が既に藏せられていた。法王廳の蒐集なる「古代美術館」は十五世紀の終りから漸次に内容を整えて行つたもので、このほかになお多數の蒐集が公私ともに擧げられることであらう。他方ではこれと並んで古代遺物の發掘が益々熱心に進められ、例えばヴェルヴェデーレのアポロは一四九一年に、ラオコーン群像は一五〇五年に、また「テレフォスを伴えるヘラクレス」は一五一二年に初めて天日を浴びて世間の耳目を聳動せしめた。かくして古代の實物は歳と共にその數を加え、またそれ等に關する知識は豊富にされて、藝術家の古代研究ばかりでなく、その制作にも資することが多大であつた。それ故に特に彼等の裸體表現の個々の作品に就て、それ等がどの範圍まで古代の遺物に溯源しまた直接的關係を結んでいるかを検討する事は我々にとつて極めて興味ある美術史上の一課題であらう。例えばドナテッロのあのルネサンス最初の等身裸體像として意義のある青銅のダビデにとつては二つの古代彫像のモチーフが部分的にその構想の基調を爲しているとシレンは見做している。その一つはヴァティカンやフィレンツェのヴェッキオ宮などにその異作^{レリカ}が見出される「アンドロスのヘルメス」であり、他の一つはナポリその他に異作が殘され、「ヴァティカンの守護神」という名稱で一般に知られているエロス像であつて、殊に前者のヘルメス像をばドナテッロは直接モデルによるより以上に丹念に研究したであらうことが個々の部分に就ても證明される。(O. Siren, *Essentials in Art*. IV. *The Importance of the Antique to Donatello*. S. 112 ff.)

しかしこれを一般的にいえば、古代の遺物は、今日我々に知られているものに比較すると、殊に十五世紀にあつてはその數は極めて僅少であり、希臘の原作に至つては殆ど知られていなかったといつても過言ではなく、従つてさういふ作品を通じての裸體の研究にはおのづから限度があつた。それのみでなく、前にも觸れたように、ルネサンス作家にとつては裸體觀照の機會は日常生活における現實的環境として與えられたのではなく、實にそれのために藝術家自身の内部から迸り出る裸體美陶醉とも稱すべき著しく主觀的にして浪漫的な憧憬の念が働いていた。そしてそれが

ための直接的動因となつたものは古代美術の遺品そのものといふよりは、寧ろ古代文學の醸し出す全體の雰圍氣であり情緒であつたといつてよい。即ち希臘・羅馬の神話や詩歌や歴史的叙述乃至は古代の彫刻家や畫家に就ての逸話や物語がルネサンス作家の大なる關心や興味を惹いたので、その頃人文主義の學者が古典言語學探究によつて提供した新鮮な材料や知識がこれ等の作家をどれほど創作的衝動にまで驅り立てたことであろうか。その結果として彼等は必ずしも古代美術をそのまま踏襲するものでなく、それとは全く自由に且つ放恣といわれる迄に文學的空想からしてアルカディア的な古代世界の幻想を描いたのであつた。例えばアモールとプシヒエの戀物語など古代の美術そのものにあつては餘り重要な役割を果してはいないと思われ、それ故にルネサンスのこれを取扱つた著名な作品——ヴィラ・ファルネジーナのラファエル派の同題壁畫やエンゲルスブルクのペリーノ・デル・ヴァーガのそれ——は全く独自の構圖をとつている。また怪力アンタエウス或いはカークスと闘うヘラクレスの群像は當代に多くの作例を見出すが、それ等は古代美術とは殆ど關係を持つていない。それ故に若し假りにルキアノスやフィロストラトスの如き古代の著作家の詳細な叙述から知られている古代の繪畫が保存されていて、それ等をばポティチェリ、ラファエル或いはティツィアーンがそれ等の叙述に基いて仕上げた繪畫と比較することが出來るとするならば、兩者の間には非常な懸隔のあることが明かである。

七

「古代の藝術家は裸體制作の場合にはその母國語のように日常生活における肉體の形式語(Die Formensprache des Körpers)を習得すればこと足りたが、これに反してルネサンスでは、學校における外國語のようにそれを文法の規則に従つて學習しなければならなかつた。そしてその文法は解剖學の知識であつた。」(F. Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance, S. 24 ff.) 我々はこゝでルネサンス藝術家の裸體表現にとつて一つの積學的な意味のあ

る解剖學の問題に觸れねばならない。解剖學は醫學の方面では既に希臘以來知られていて、決してその跡を絶つては
いながつたが、藝術家がいつ頃からその實際に着手したかは明かでない。十五世紀以前には殆ど起こつていながつた
ことは確かである。たゞ當時に至つて始めて、肉體における復活という基督教の教理がそれ迄にいつも反對していた
屍體の解剖が一般にも改めて行われることとなつたから、藝術家も亦それに携わることが出來た。また當時の一般的
思潮として藝術的關心が半ば科學的性格を帯び、藝術と科學とは殆ど區別することが出來ない迄に完全に融合し提携
していたから、十五世紀の後半におけるフィレンツェの最も代表的な工房たるポラユオロ兄弟のそれやヴェロッキオの
それは美術作品ばかりでなく技術その他の一般に自然科學に互る共同勞作や研究の一種の綜合的學府の觀を呈してい
た。そこでまた人體研究の中心的意義を爲す解剖學が開始されていたことは當然であろう。いわゆる藝術家解剖學は
急速に一つの新しい學問に發展し、やがては専門醫學の成果をも凌駕することとなつた。というのは専門の解剖學的
文献や實際は、一般に想像上人間に相似すると思われる器官を持つた動物の解剖で満足して、それが不可能な場
合にのみ始めて人體に就てその討究を進めればよかつたから。所がこういうことは藝術家の本來必要とする人體その
ものに就ての知識を到底提供するものでない。それがため藝術家は自分自身で人體解剖學を打ち建てることとなつた。
その結果は醫學が却つて藝術の側から數々の意味深き刺戟や促進を受けることとなつた。解剖の實際に當つては先ず
屍體の調達にも克服さるべき様々の困難が伴い、藝術家自身で深夜に墓所から掘り出し——ジョヴァンニ・バッティス
タ・ロッソの傳記の中でヴァザリが述べているように——、或いは解剖の作業も極く秘密の中で行われるなど、そ
ういふ情景こそは正しくルネサンス的なもので、その熾烈な學問的精進をば一種の神祕的な微光が取り巻いていたの
である。

解剖の知識が始めて理論的要求として取扱われているのはこれまたアルベルティの場合であつて、一四三六年に著
わされたその繪畫論の中で彼は次のように藝術家に奨めてゐる、「先ず初めに生體の骨格を描き、それから各々の骨

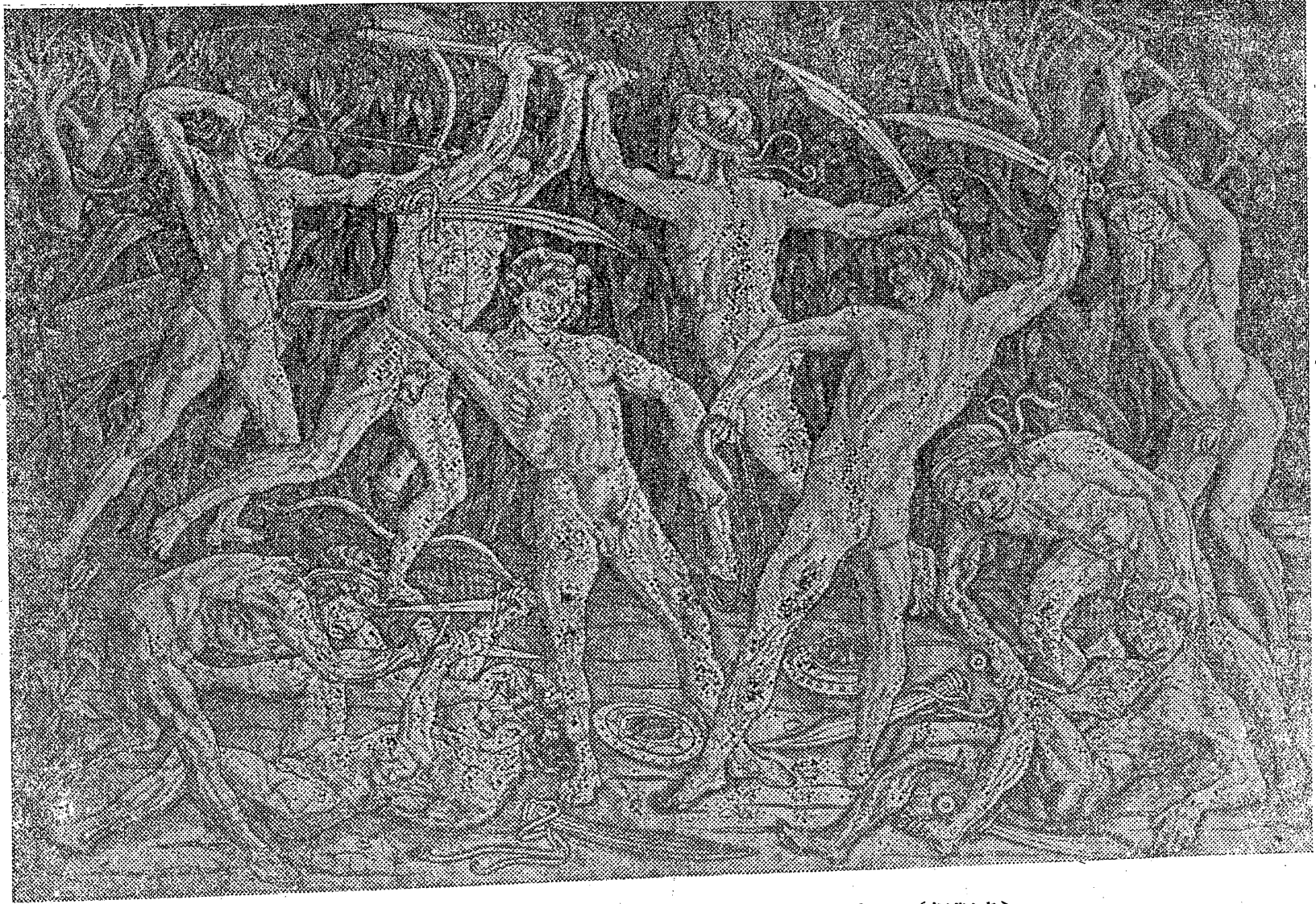
筋に筋肉を付け加え、然る後に全體を肉で被うようにするがよい」と。その實際上の仕事に就てはアントニオ・ポラ
ニオロのことが伝えられ、ヴァザリーはこう物語っている、「彼は内部の組織を習得するために多数の屍體を解剖し、
また筋肉をば形式や排列に従つて研究する道順を示した最初の人であつた」と。こう何でも「最初の人であつた」と
いう言辭を弄したがることはヴァザリーのいつもの慣用手段であるが、とにかくポラニオロがフィレンツェにおけるこ
の運動の最初の一人であつたことは變わりがないであろう。解剖學はレオナルドにとつては、その長い一生を通ずる
科學的探究の根柢を爲し、その前後に數學、力學及び生理學と密接な關聯を保つて一つの大きな學的體系を作つてい
るが、男女の屍體を解剖したことは三十以上にのぼつたと自ら語っている。ミケルアンジェロの後繼者にして「完全
比例論」(Della perfetta proporzioni)の著者たるヴィンチェンツォ・ダンティは自身の手で解剖した屍體の數は八十三
に及んだと自負することが出來た。更にまた藝術家自身が解剖に關する著作を企てるに至つたことも當然で、レオナル
ドはその繪畫論の中でこう述べている、「肩胛關節やその他の柔軟な肢體に就てはその都度解剖論で述べられる筈で、
またその中ではそれから人體が成立する總ての部分の運動の原因が取扱われることになつてゐる」と。この計畫は比較
的早い時代に立てられたと思われ、その内容や範圍の大略はまた一四八九年の覺書に述べられている。次いで畫家
ロツソ・フィオレンティーノは一部の解剖書を佛蘭西で刊行する意圖を抱いていたが、遂に果たさずそこで歿した(一五
四一)といわれる。コンデイヴィの傳える所によればミケルアンジェロも亦外科醫レアルド・コロムボと共働でその解
剖學的研究を一冊に纏めようとしていたが、たゞその計畫だけに終つた。これ等の努力の總ての結實を摘み取つた者
はブリュッセル生れの偉大な解剖學者アンドレアス・ヴェザリウスであつて、彼はその著「人體解剖學」(De humani
corporis fabrica)をば同郷人にして伊太利でティツィアンの流派に學んだヨハン・ステファン・フォン・カルカールを
して挿圖を作らしめた。伊太利でそれが木版に付せられ、最初の六板の解剖圖表が一五三八年にヴェネツィアで公にさ
れた。また全部の著作は一五四三年にバーゼルで刊行された。それはたゞに嚴密な學問的根柢に立つた最初の解剖書

であるばかりでなく、その諸々の挿圖がまたさういう眞剣な要求に應ずることの出來た最初のものであつた。

かような解剖學的研究が裸體表現のために幾多の利益を齎らしたことはいう迄もないが、またいるいるな危険の伴ふことは最初から避け難い所であつた。人體の解剖學的觀察では一點から一點へと、部分から部分へと分析的に進んで、全體に對する概觀が見失われ易い。注意は専ら個々の肢體やそれ等における諸器官の機能に集中される。個々の器官がどんな運動を惹き起すか、その上に可能であれば最も困難な、最も極端な運動に就てさえ考慮がめぐらされる。いわば勝手氣儘に人體に對し様々の運動やポーズを課することになる。これに反して人體は一定の目的を達するために實際上どんな運動やポーズをとるかに就ては解剖學から全く學ぶ所がない。かういふことはたゞ潑刺たる生命に充ちた現實の人體に對する直接的にして同感的な觀察によつてのみ習得することが出来る。それのみでなくこの偏局的な解剖學的研究では人體の運動や姿勢における自然的なもののための感覺が著しく不確實にされることがある。

このような事情を最も明かに示すものは、あの著名なボラユオロの「裸男の鬪争」(次頁挿圖參照)と稱せられる銅版畫であつて、十人の裸體の男がポーズや運動の限りを盡して縦横に格闘しているアクト習作の一集成を意味している。

個々の肢體は専ら皮下筋肉や隆起結節の組合せに過ぎなく——かういふものこそレオナルドがその繪畫論の中で「胡桃で一ぱいの袋」(sacco di noci)と嘲笑したものであろう——、またその動作も生動性を缺いて、全く乾枯びた圖式的描寫に終つてゐるが、しかし銅版畫の複製という普及力も手傳つて當時の藝術家社會にとり直ちに一つの共同財となり、その意味でルネサンス美術の發展には大いに貢獻する所があつたといわねばならない。それはとにかくこのような解剖學的訓練を経て出來上がった伊太利作家の最高の裸體表現と雖も、これを一般的にいえば、古代彫刻の傑作に見るあの繊細にして微妙な肉づけ——その味わいはたゞ手で觸れてみてわかるだけで、眼ではそれが出來ないほどの——の如きには決して到達してゐない。このことは結局は、屍體に就ただけでは果して純粹に且つ合理的に生氣ある肉體の像が整備され得るものかどうか、或いは裸體の知識を年少の時代から不斷の觀察によつていわば血の中に持つ



アントニオ・ポラユオロ作 裸男の闘争 (銅版畫)

ているかどうかという根本的問題に懸つてゐる。

八

以上で我々はルネサンスの人體把握を當代の解剖學的研究との關聯において考察したが、その根柢には科學的方法や態度が横わつてゐると共に、その探究目的は専ら自然の眞であることが明かで、従つて裸體表現の問題としてもただその一側面、即ち眞の側面に觸れたに過ぎない。しかし前にも一言したように、この問題にはそのほかになお美の側面のあることが考えられる、換言せば人間姿態の美しさは如何なる意義を持つてゐることであらうか。

一般にルネサンスの藝術家は美を比例の中に捉えていた。このことは彼等の最も深い體驗であつて、比例は建築物や人體、畫面や天空、星辰の軌道やまた道徳的生活などの總てを主宰してゐる。ルネサンスの藝術家は比例の中に彼等の音樂におけると同一のものがあると考え、また比例は音樂的調和と感ぜられていたがために、比例現象は一種の内面的な甘美やその線の端々に貫いて響く魂の顫動を持つていた。アルベルティはその建築論第九書の中でこういつてゐる。「耳にそんなに快く響く音響のあの均齊が獲られるように働きかける數的關係は、我々の眼や我々の内心が素晴らしい快感で充たされることの原因となつてゐると同一の數的關係である。」また或る人がアルベルティの設計した圓屋根の線を變更しようとした時に、「貴君はわたしの音樂をみんな(*tutta la mia musica*)打ち毀してしまふ」と叫んだといわれている。美を完成し、到處でその調和やその法則性をもつて基底を爲し、また諸々の繪畫や建築物を音樂のように鳴り響かせるこのよきな數的關係、即ちシムメトリーやリズムやまた比例も亦ルネサンス藝術家にとつては客觀的眞理であつて、またそういう眞理を「自然から抽出して來ること」が、藝術をばこの場合にあつても當代の新しい科學との極めて密接な近親關係においてゐる。新科學もそのように世界を簡單な幾何學的圖形や數的關係において把握することを求める。藝術にしても科學にしても完全な形式、世界の調和(*harmonia mundi*)を求める

ものである。このことはルネサンス文化に特有な大なる統一態であるが、たゞその場合に藝術は科學に先行している。アルベルティは建築論の中で更に次のように述べている。「美は或る種の調和(consensus)であり、また一定の數(numerus)、一定の比例(finis)、及び秩序(collocatio)による部分と全體との諧音(conspiratio)であり、ハーモニー(concinnitas)換言せば絶對的にして最高なる自然法則(absoluta primariaque ratio naturae)がそれを要求するのと同様である。美は人間の生命の全體や總ての關係(rationes)を包攝すべきであり、またそれは自然の全體を貫いて働いている。自然の最大の努力も亦、それが生み出す一切のものが完全に成就することにある。ハーモニーに對するこの自然の努力は藝術にあつて充足されている。」

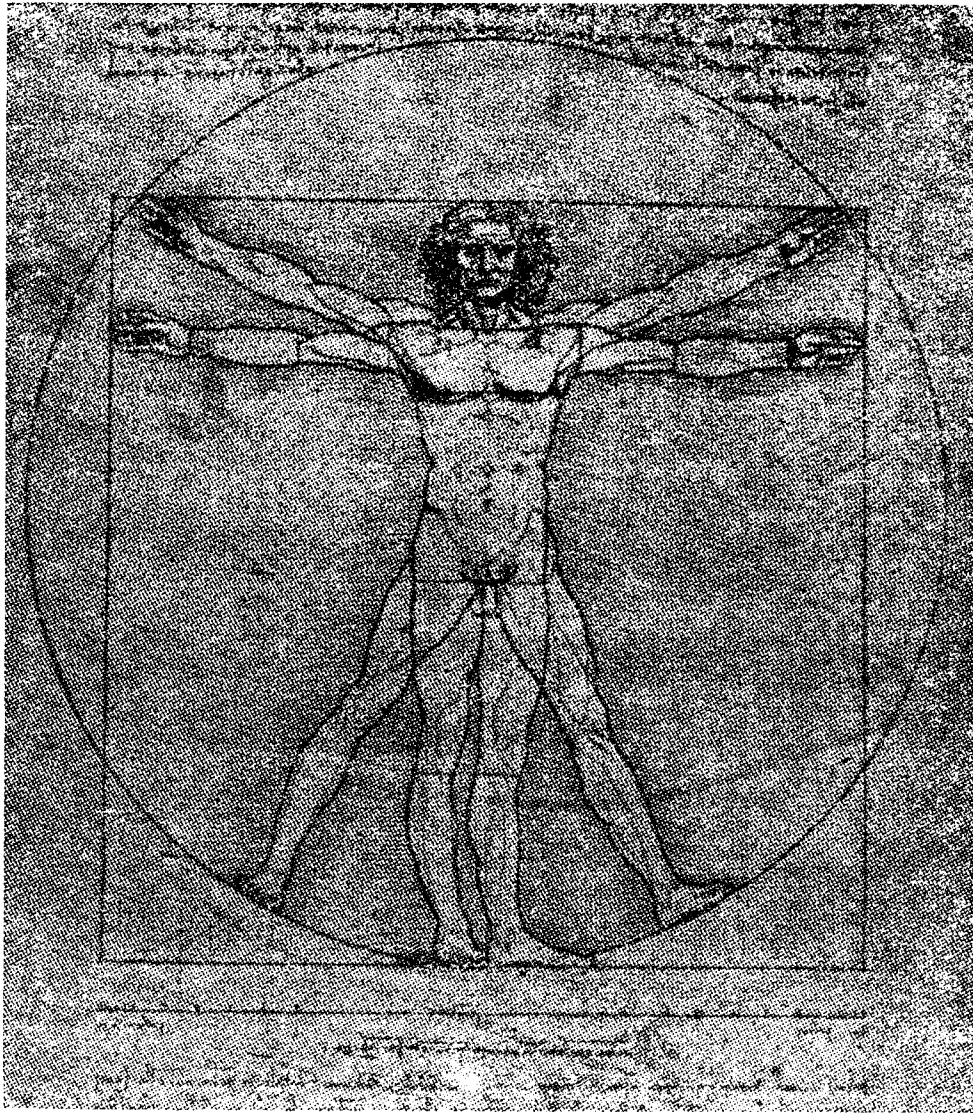
かようにして人體の美しさはルネサンス藝術家にとつては彼等が一般に美の本質を認識したものであるの中に、即ち各々の部分の調和の中に存立していた。正しくこの點で、かゝる觀照が藝術家に對して如何なる實際上の利益を齎したかが先ず明かにされる。彼等の解剖學的研究は人間という有機體の個々の細部の探究に導くものであつたが、これに反して比例の人體美論は、細部のために全體を見失わないように警告したのであつた。蓋し全體は總ての細部の調和的結合から始めて生ずることが出來たのである。この場合にもルネサンスの藝術家が、解剖學におけるように鞏固な學問的地盤の上に立ち、美しい比例に就ての漠然たる見積りだけで満足していなかつたことは前來述べた所によつて當然といえよう。

比例の思想は既に古代にあつて「カノン」のそれに先型が見出され、また古代に測定された數的關係は中世にあつても決して全部が喪われた譯ではなく、それ故にルネサンスは希臘人から傳えられた糸をたゞ手に取つて、それ以上に紡ぎ出して行けばよかつたといつてよい。人間面部の一定の尺度はフォキスやダフニなどにおけるホシオス・ルカスの作なるモザイク畫の如き十一世紀十二世紀のビザンティンの諸作の中に證明されることが出来る。同様の尺度はビザンティンの影響の多いザルツブルクなるノンネンベルク修道院のロマネスクの壁畫の中にも見出される。十二世

紀以來は西歐においても屢々それに相似した比例の試みに逢著する。ビンゲンの聖女ヒルデガルト(一一八〇歿)の神秘的幻想から生れた著作の一つには奇しくも人間姿態に關するカノンが求められ、頭部は頭頂から額まで、そこから鼻端まで、最後にそこから咽喉に至る迄の三等分にわかれたれている。十三世紀になり佛蘭西の建築家ヴィラール・ドゥ・オンヌクールがその著名な寫生帖——これは現存し、特にランス大伽藍の内陣のスケッチなど興味深いものである——の中で企てた比例は極めて公式的なもので、頭部は四部分に、頭髮を除く面部は三部分にわかれたれている。

十四世紀の末葉なるチェンニーノ・チェンニーニの「藝術論」(Libro dell' arte)における比例の諸規則は既にルネサンスへの過渡に立つもので、これと共に伊太利は、後世になり益々精細に携わることとなつたこの領域に一步踏み入れたのである。こゝでは頭部は再び頭蓋の部分、鼻の部分及び鼻端から顎までの部分の三部分にわかれたれ、また男子の全身長はその面部の $\frac{8}{7}$ 倍を測定している。彼の場合には女子はさういふ比例論から除外されている。その理由は、女の肉體は均齊を保つていないというにあるが、その背後にはイヴが原罪を犯したという中世紀の否定的女性觀がなお強く働いていたことは蔽えない。理性に缺けた動物も同様に比例を持たないものとされている。然るに一四一四年には古代から傳存した唯一のカノンを含めるヴィトルヴィウスの「建築論」(De architectura)の一つの手稿がベネディクト派修道院モンテ・カッシーノにおいて新しく發見されて、いまや伊太利人の比例研究は、このアウグストゥス帝時代の羅馬建築家が抱いていた思想との直接的接觸によつて益々活氣づけられ、この劃期全體に互る流行的主題とさへなつた。到處で計算や測定に著手され、殊にアルベルティやギベルティ以來は、讀者に向つてこの題目に就て物語ることとを必要としなかつた藝術理論家は殆ど存しなかつたほどである。その中でも我々に特に興味あるものはヴェネツィアのアカデミーに保存されているレオナルドの比例研究に關する諸々の素描であろう。その一つなる男の頭部の圖では、額、鼻などの顔の諸部分の比例から人間の顔面形成の一定の範疇を打ち立て、またその可能的な變形の場合をも分類することが求められている。他の一つの素描たる人體の比例圖式では、レオナルドはヴィトルヴィウスに従つ

て、腕を伸ばした人體は一つの正方形の中に囲まれ、また脚と腕を擴げに場合には人體は一つの圓形の中に囲まれるものと考へ、それを素晴らしい筆致で圖示している。(挿圖参照)



レオナルド・ダ・ヴィンチ作 人體比例圖 (ペン畫, ヴェネツィア, アカデミー)

たゞ一人の藝術家が當代のこゝう
いう風潮に眼を背けていた。即ち
ミケルアンジェロにほかならない。
彼は一度も肉體の尺度に就て確實
な規則を與えることが出来るもの
とは信じなかつた。しかも古代に
しろ自身だけの比例の規則に従つ
ていたのではなからうかという疑
惑が彼を捉えた。彼は羅馬のモン
テ・カヴァッロの丘に聳えるあの
巨大な調馬師群像を測定して、そ
の頭部がこのような高さでは縮小
されて見えるから、それがないよ
うに實際はそれだけ大きく作られ
ていることを見出した。従つてそ
れは眼に美しい比例の印象を與え
るための一種の不釣合である。こ

のことからミケルアンジェロは、ロマッツォの報道によれば、次のように結論した、「近代の畫家や彫刻家は比例や尺度を眼の中に持たねばならない」と。またヴァザリーによれば、ミケルアンジェロは「埃及人は尺度を手に持つていたが、希臘人は眼の中に持つていた」という希臘の史家ディオドロス・シクルスの言葉を仄めかしながら、「人はコムパスを手にではなく、眼の中に持たねばならない。何故なら手は働くが、判断するのは眼だから」と述べた。こういう觀照の仕方が起こると共に我々はバロックの中に入つて行くのであつて、それは客觀的情勢の變化も加わつて益々多く印象のための藝術を形成している。これに反しルネサンスはなお、藝術は諸々の對象をそれ自身の存在において表現しなければならぬという思想を固持し、またルネサンスは解剖學によつて眞理を確立するように、比例論によつては人體の美を確立し、かくしてそれに通曉することが出來ると信じていたのである。ヴィトリヴィウス（「建築論」三の一）は比例の標準として人間の頭部をとり、しかも頭髮の生え際から顎までの部分即ち面部をば頭頂と顎との間の一層大なる距離即ち本來の頭部の長さから區別した。面部は、彼によれば、全身の長さの十分の一を、また頭部はその八分の一を形作つてゐる。ルネサンスも亦この兩方の尺度を知つていて、前者を「ファチャ」或いは「ヴォルト」、後者を「テスタ」或いは「カーポ」と名づけてゐる。しかし大抵の場合には後者たる面部の長さが標準に採られている。測定の結果は實に様々である。ヴィトルヴィウスの全身長が面部の十倍であるとする説を固執する作家や藝術著作家がある（パチオーリやピーノの如き）。他のものは面部の九倍を要求している（ヴァザリー、ボルギーニ、アルメニーニの場合）。なお他の者はいろいろの尺度を採つて一定してゐない（フィラレーテ、カウリクス、レオナルド、ドルチェの場合）。或いは表現される對象の性質の如何によつてそれぞれ別様のものがあるとする人たちがあつた（ロマッツォやフェデリゴ・ツッカリの如き）。既にチェンニーニが適用した分數による測定も受け繼がれていて、ギベルティは全身長を面部の一倍と考へてゐる。これ等の尺度が全身に互つて如何に配分され且つ區別されてゐるか、各々の肢體の幅や長さのために如何なる關係が獲られてゐるかをこゝで詳しく述べる必要はないであらう。たゞ藝術上の理論においてばか

りでなく、それ以上に一層著しく制作の實際においては決して一致ということが目標とされていなかつたというだけで十分であろう。この場合藝術家個人の性格や傾向が大きな力を持つてゐることは勿論であるが、また時代趣味の變遷が、屢々無意識的であるとはいへ、それに劣らぬ指導權を働かせてゐることは確かであろう。

時代の趣味や好尚の推移は「春の天候のように不順である。三月の或る一日が五月の日のように溫和なこともあれば、六月の或る日が三月のそのように冷寒なこともある。けれど大體からいつて春になれば寒さから暖さに向うのが感ぜられる。」(Lange, a. a. O., S. 300) そのように人體表現における比例もルネサンスにあつては中世紀的刻印から次第に離脱して行くといふ一般的方向を辿つてゐることはいう迄もないが、この場合にも亦各々の流派の地方的特性や、殊に偉大な天才の個人的支配力によつて著しく左右されることであろうから、こゝではたゞ一般的水準的なものに就て概観するに過ぎない。十五世紀の初頭はまだ好んでゴシックの細つそりした瘦せぎすの人物を示し、例えばギベルティの「天國の扉」におけるアダムとイヴの姿態に見られるが如きである。同時代にはまた全然新規なものとして従つて前者とは對照的なものとしてヤコポ・デッラ・クウエルチアやマザッチオにおけるようなずんぐりした短軀の且つ肩幅の廣い現世的な人種が現われている。マゾリーノとマザッチオとの合作のブランカッチ禮拜堂では、マゾリーノの「人類の墮落」はなおゴシック的な瘦身の比例を示しているが、これに反してマザッチオの「樂園からの追放」は既に近世の一層短小にして一層肥滿した體格を表わしている。ボティチェリ、フィリッピノ・リッピ、ボルゴニョーネの如き十五世紀後期の作家にあつては隨所にもう一度ゴシック的な長身瘦軀が甦つて來てゐるが、これは優美さや多感を得る當時の情緒主義的思潮の反映である。十六世紀の當初にあつてはかような纖弱な病身者のような人物から改めて遠ざかり、いまや「古典美術」の圓熟した、よく釣合のとれた姿態が成立するに至り、アンドレア・サンソヴィーノのアスカニオ・スフォルツァ墓表を飾る正義の女神ユステイティアの如きがその例證である。ヴェネツィアではジョルジョーネの「横われるヴィーナス」はなお十五世紀の細長い、のびのびした型を示しているが、それ以後の總ての

ヴィーナス像になると一層短小にして一層豊満な體軀が見られる。十六世紀の経過と共に、長さや幅との調和的比例はもう一度放棄されている。姿態は時には益々嵩張つて重々しいものとなり、ミケルアンジェロの最後の審判における基督や、ウフィチにあるティツィアンの後期のヴィーナスがその代表作であるが、また時には姿態は再び長細いものとなり始め、そればかりでなく、所々で型式化された長身を作り出し、それを小さな頭部が一層強調しているのである。このような美術史上マンネリズムと稱せられる劃期の最初の作例は既に十六世紀の二十年代に現われている。即ちシェーナの聖ベルナルディーノ寺にある同地の作家ベッカファミの「マリアの結婚」はなお一五一七——一八年の作であり、同郷人ペルツツイのフォンテジュスタにある「アウグストゥスに基督の生誕を豫言する巫女」はそれより十年後の作である。フィレンツェではミケルアンジェロの戦利者像、ロツソ・フィオレンティーノの「マリアの結婚」(一五二三作、聖ロレンツォ寺)及び、變容圖(一五二八——三〇作、チッター・デイ・カステッロ)の中に、このマンネリズムの初期の例證が見られ、またブロンツィーノ、ヴァザリー、チェリーニ、ジョヴァンニ・ダ・ボローニヤの場合にその後期の作例が求められる。上部伊太利の作家の中では丁度こういう點で非常に影響の多かつたパルメッジャニーノの名前が挙げられるであろう。特にヴェネツィアでは彫刻家ヴィトリアが、また畫家の中ではとりわけティントレットがこれに屬している。その後繼者と見られるのがスペイン畫家エル・グレコで、彼の感覺の中にはそれと共にそのビザンティンの郷土から由來する中世紀の瘦ぎすな姿態がひそんでいたのである。

九

以上で私はルネサンスの人間表現を解剖學と比例論との二つの方面から考察し、特に裸體の問題を中心に取扱つて來たが、そのほかに人間表現としてはもつと廣汎な領域が存する筈であつて、先ず始めに著衣の人物が考えられることである。しかしルネサンス的姿態に見られる衣服も亦多くの點で裸體に對する隨喜によつて規定されていて、差

し當り肉體を完全に被うことなしに、或る箇所では腕を、他の箇所では足を露出せしめている場合にそれが認められる。ラファエルの「システイーナの聖母」が素足のまゝでいても、決してその氣高さを打ち毀すことがないであろう。水の精ニムフや優美の三女神は好んで薄衣で被われている。厚い布地にあつてすら肉體は着物のために見失われることがなく、その主要形式において認識され得るものでなければならぬ。ゴシックは一貫的な襲づけの流麗さを喜んで、その下にある肉體には顧慮することなく、純然たる衣裳美を作り出していた。日本美術でもこのことは容易に考へられ、特に王朝時代のあの特有な服飾に至つてはその最も典型なものである。所がルネサンスでは衣服と肉體とは交互的に旋律を高め合うものとされている。それがために好んで爲された一つの補助手段は、先ず人物を裸體でスケッチして、その上に衣服が著せられるべき肢體の位置を明かにしておくという事で、ラファエルが「金雀の聖母」のための習作（ペン畫、在伯林）においてこれを實際に行つてゐるのはその顯著な一事例である。

然らば衣服そのものに就てルネサンスは如何に考へていたか。この問いは勿論服飾美術やまた一般に風俗史に關聯して幾分我々の課題からはかけ離れているものであらうが、しかし衣服の成立や特にその美的條件にとつては根本において人體表現の要求が働いていると思われるから、こゝでまた一言これに觸れることは決して徒爲でないであらう。ルネサンス美術で取扱われた衣裳は大體二つの群に分たれる。即ち擬古服と流行服と。先ず前者に就いて見るに、古代憧憬の念が昂まるにつれてそれが益々多く採り入れられるに至つたことは當然で、既に十三世紀なるニコロ・ピザーノの「三王の禮拜」の浮彫では従來は東洋人として著衣されていたこれ等の王が古代の衣裳を著けている。また同時代にフリートリヒ二世によつてカプリアに設けられた橋門の二つの哲學者胸像（同所、ムゼーオ・カムパノ）にはやはり古代の服裝が見られる。このように次第に一つの慣用手段となつて來ていたが、それをルネサンスはモンテプルチアーノなるミケロツツォのアラガツツイ墓表やドナテッロのガッタメラータ騎馬像の場合以來改めて採り入れたのである。しかしたとひ古代の簡單な服制たる下トウニカイ 著トイカや外衣ばかりでなく、軍服のような仰々しい衣裳がしかも考古

學的忠實さをもつて再構成されている。この方面のことは、前に一寸觸れたように、パドヴァなるスクアルチオーネの古代遺物の研究の中に人となつた畫家マンテナの專技とする所で、彼の作品における知識の該博や殊に考證の精緻は著しく我々の興味を惹くものがある。彼の「シーザー凱旋圖」(在ハムプトンコート)の如きは古代の衣裳や武器の類の一大展觀とさえ思われる。

次に流行衣裳の表現を見てみよう。それは中世美術においても世俗的題材を扱つた場合には我々が想像する以上に普及していたと思われるが、その大部分は散逸して了つてゐる。所が十四世紀における若々しい自然主義がこの方面にも一つの新鮮な刺戟を與えている。富裕な都市文化の土壤の上に繚亂と咲き誇つた浮世謳歌のこの世紀にあつては、日常生活においても流行といふことが全く新たな關心を喚び起こしている。藝術作品はこの一般的な衣裳好みの趣味を反映しているに過ぎない。世俗的テーマを一層多く採用したことがこのことの機縁となつてゐるが、やがて流行衣裳は宗教畫の中にも侵入して來てゐる。伊太利の中世紀的都市の中で最も魅力があり、また都市美の獨自性とその保存の完好において餘り類例を見ないのはシェーナの町だと私は考へてゐるが、榮耀榮華に目もこれ足りないとした市民たちの當代における生活振りや藝術活動を想ひ起こしてみることにつけ、流行を競い絢爛を極めた服飾に特別の愛好が傾けられたであろうことはまた當然である。シェーナ美術の代表者シモーネ・マルティニの作品一般に就てはこゝで觸れないとするも、市廳の壁面を飾るガイドリッチョ・フオリアーニ將軍の騎馬圖における菱形つなぎの伊達な陣羽織などは確かに實物による忠實な描寫であろう。また彼のアッシンジにある聖マルティン物語の一圖「騎士叙品」ではこの莊嚴な場面がゴシック風の衣服をつけた二人の奏樂者を交えて、その中の笛吹きの方は色とりどりの刺繡のある外衣をはおり、毛皮の縁のある尖帽をかぶつて生々しい風俗的效果を出している。次いでシェーナでは十五世紀の四十年代になると聖母マリア・デッラ・スカララの施療院でドメニコ・ディ・バルトロ・ゲッツィの壁畫が成立しているが、ルネサンスのこの種の聯作の中で見られるお洒落の衣裳の最大集成である。

十四世紀の中葉このかた上部伊太利の寫實主義美術もまた時世に對し大なる關心を抱いている。こゝでは確かに佛蘭西からの影響に意義がある。佛蘭西は當時既にヨーロッパの流行の魁をなしたのである。この地方では宗教畫が何等の拘束を受けることなしにこの種の衣裳人物で活氣づけられている。ロムバルディアの一田舎町モッキエロの或る教會には聖女カタリーナが流行服をつけて聖母の前に跪坐している圖が保存されているといわれる。アルティキエロとアヴァンツォとの合作の聖ゲオルクと聖女ルチアの物語（在パドヴァ、一三七七—七九作）は既に同時代の衣服で充満している。十五世紀になると上部伊太利の流行描寫はアントニオ・ピザーノと共にその高潮點に達し、彼の數ある素描は、その中に獨特の衣裳習作が見出されることによつて、美術史的に重要である。また彼は、ヴェローナの聖アナスタージャ寺において色彩に豊かな衣服を描くことが出来るために聖ゲオルクの傳説を主題とし、彼のロンドンにある圖ではマリアの前に立つ聖ゲオルクを武勳のある戦士としてより粹な伊達者として表わしている。

フィレンツェ作家は從來は聖者像のためにいつ迄もジョットー風の服裝の古典性を固執していたが、十五世紀への轉回期に當つてまた新しい衣裳を採り入れている。マズリーノの師匠になるゲラルド・スタルニーナに就てヴァザーリは、彼がカルミーネの寺のいまは失われた聖ヒエロニムスの壁畫で若干の流行服を描いたが、それはこの作家がスペインに滞在したことと證據であると語つてゐる。そのような流行服の人物は同じ寺のブランカッチ禮拜堂なる「タビタの蘇生」圖にも見られるが、中央の流行服をつけた二人の騎士は爾餘の擬古服人物の只中にあつて特に目立つてゐる。次いでウムブリア人ジェンティレ・ダ・ファブリアーノはフィレンツェで一四二三年におそらく上部伊太利的佛蘭西的影響の下にあの著名な三王禮拜圖を宮廷風の衣裳の華麗さをもつて描いたが（在ウフィチ）、若し美服の豪華爛さを俗人の眼に見せびらかそうとすれば、何はさておきこの禮拜圖が一番に選ばれて來ることであろう。擬古的服裝はこゝにいふ場合には往々にして著しく背景の中に押しやられ、もう二度と古代の歴史畫にも許されていない迄になつてゐる。「パリスの審判」を扱つた十五世紀初期の一つの圓形畫（在バルデッロ）は三人の女神をば伊太利の當世風

な淑女として表わし、また或るフィレンツェ作家の額繪(在ロンドン)ではパリスがヘレーナを肩車に乗せて連れ去るところが非常に愉快に描寫されているが、この男女は勿論當時の放縱なフィレンツェ社交界の一面を物語っている。

上述した擬古服と流行服のほかに私はなお理想服とも稱すべき第三の範疇を加える必要があると思う。前二者は或る意味であく迄も現實に拘束されたものであるが、しかし實際の作品に現われたルネサンス的衣裳は決してそういう範圍に止まることなく、當代の藝術家はこの方面のモデルをもつと自由な氣持で取扱つていたことを我々は念頭におかねばならない。しかしこのことは藝術家の空想によつて單に氣儘勝手な衣服の新型を創案するという意味のものでなく、實に「新藝術の原則によれば、衣服は……その自然的機能や合法則性に従う筈のものであつた、そしてその中におつても若干の一般的、古代から借用された圖式では満足することが出来なく、それは熱心な自然研究を賭すべきであつて、しかもそこで問題になることは素材的或いは色彩的寫實主義ではなく、衣服の形式をそのものとして最も可能な明瞭性や説得力にまで高めることである。」(M. Dvorák, Geschichte der italienischen Kunst. I. S. 130 F.) 如何なる仕方でも理想服のデザインが爲されたかを窺うに足る素描が當代から多數に残されている。ウフィチに藏せられるピエロ・ポラユオロの「諸徳」を象徴する女體の畫稿の如きは寧ろこういう意味での服飾研究のために作られたものである。一體この種の理想追求はルネサンス藝術家にとつてはいわばその本來的な意圖であり努力であつて、それはまた人間生活の全領域を包攝する筈のものであつた。またこういう理想性と統一態の中にこそルネサンス文化の本質が認められるのであつて、造形藝術における諸々の表現もそれがための一契機を爲すに過ぎないであろう。理想服に關聯してフィラレーテの「建築論」の一つの主要題目なる理想都市「スフォルツィンダ」の建設の如きはまた我々にとつて非常に興味ある一事例である。(Schlosser, a. a. O., S. 112 F.)

それはとにかくとして、宗教畫においてさへ益々豪華を極めるに至つた衣裳美に對してザヴォナローラは裸體表現に劣らず憎惡の鋒先を向けたのであつた。例の一四九六年の彼の説教には次のような言辭が見出される。「貴君たち

は、處女マリアが貴君たちの描いているような服装をつけていたとでも思っているのか？ マリアは貧しき女のように簡単な衣服を着て、殆どその顔も見せなかつたことをわたしは貴君たちに告げたい。聖女エリザベートにしてもその著作は同様に簡単なものであつた。……貴君たちは處女マリアに遊女の衣裳を與えている。」その未完成の三王禮拜圖（二四七九——八一作、ウフィチ）を既に再び簡素にして擬古的な衣服をもつて構想していたレオナルドは、たとえそれが純然たる美的動機から發するとはいへ、偶々この禁慾的な修道僧とはその點で契合しているものといえよう。レオナルドも亦、このように益々募る流行意識に對してたゞ微笑をもつて答え、またそのようなものに陥らないように畫家に向つて再三警告を與えている。（「繪畫論」五三三、五四一參照）一般にルネサンスの「古典美術」は末梢神經的な衣裳美耽溺の如きを斷乎として拒否したのである。ミケルアンジェロはその子基督を悼むマリアの像を簡単な衣服をつけ、頸や顔まで被いをして彫刻したが（羅馬、聖ピエトロ）、この作に著手されたのはサヴォナローラの例の説教があつた二年後のことである。たゞ上部伊太利にあつてのみ派手な衣裳好みはその後も續けられ、ヴェロネーゼの諸々の華麗な饗宴圖における祝祭的虚飾に至つてその頂點に達している。

10

人間の姿態をば、裸體であろうと著衣であろうと、硬ばつた靜止状態に止めず、出來得る限り何等かの運動の中におくことは、ルネサンス藝術家が、努めてその解決を計つたところの一つの主要な問題であつた。彼等にとり運動は生命の表出であり、否その徴候と考えられていた。「若し肉體が自身の力から出て何等かの運動を持つてゐるなら、それは生きてゐるものといつてよい。」とアルベルティは定義を下だし、そしてこう結論した。「それ故に畫家が事物の中に生命を表出しようと欲するならば、その各部分を運動の中に形成することである。」（「繪畫論」第三書）またレオナルドが、繪畫をばそれが運動を表わすことが出來るといふ理由で哲學の位にまで高めたことはこれと關聯してい

る。即ち「繪畫が哲學であることは、繪畫が肉體の運動をばその諸々の位置の直接的生動性において取扱つていゝることから證明される。そして哲學も亦運動に關係している。」（「繪畫論」九）こゝに主張が正しいかどうかはこゝでは關わりがない。その論理も嚴密性を缺いてゐる。我々にとつてそれが重要なのは、ルネサンスが如何に眞劍に動的なものへの欲求を持つていたかをそれが示しているからである。

中世美術も亦動的な姿態を取扱つた。しかしそのほかに完全な靜止を知り、また最も神聖な人物の表現には好んで教權的な硬直さを保證した。即ちこれ等の人物は生の流れからは離脱してゐて、その觀者をも總ての現世的な不安から救い出す筈のものであつた。ルネサンス美術はかような動きのない靜止にはもはや何等の感性を持つていない。それは神的なものをさえ好んで潑刺たる生命の圖象をとつて表わそうとする。オルカーニヤの十四世紀の浮彫「帶の施與」（フィレンツェ、オル・サン・ミケーレ寺）ではマリアは躊躇し勝ちにその仰々しい慎重さから脱れ出て、頭部だけを惠み深く傾け、手渡す腕を下方へ出してゐる。ルネサンスの初頭になつてナンニ・ディ・バンコは同一主題の近代の捕捉をフィレンツェ本寺の北側玄關の浮彫で示しているが、前者と比較してマリアの表現がどんなに流動的になつてゐることであるか。ミケルアンジェロの考えによれば、父なる神の讚美は、それが倦むことのない創造慾を顯わに示している場合より以上には一層よく爲され得ない。それがための最も明白な例證はシステイーナ天井畫における世界創造の諸場面であつて、例えば神は太陽や月を謂わば自身の中から衝き出したと思つと、もう次の瞬間には植物を創造するために奥の方へ突き進んでゐる。またミケルアンジェロは「ドーニの聖母」でヨセフから嬰兒基督を受け取るマリアを描いたがこゝに簡單な行爲のためにそれほどまで體軀をねじらすことが必要かどうかは疑問である。彼の場合にはしかしこのような運動の強調がその人間把握の偉大さに根ざしてゐた。然るに彼の追隨者の場合に至ると運動の誇張と空疎は益々甚しくなり、その擔い手たる人體も益々實質のないものとなつた。運動の讚美が自己目的となつたのである。當代のヴェネツィアの藝術理論家ロドヴィコ・ドルチェはその「繪畫に就ての對話」(Dialogo della pit-

tura)の中で、「往々にして快適な静止は、態とらしくて動機を缺いた運動よりも我々に魅力となることが多いであろう」という意見を主張しているが、これはフィレンツェにおけるミケルアンジェロの亞流のことを暗に諷刺したものである。またこゝいふ言説が正しくヴェネツィア人によつて吐かれたことは決して偶然でない。こゝでは夢見るような悠揚さがその最も美しい表出を藝術の中に見出していた。ウムブリアにしてもこの新しい運動性の意義には餘り關わることがない。ペルジーノやラファエルの本質はおのずから別個の領域に求められることであろう。

一

人體運動の構成に際し、歩行のような専ら身體に關するものと、笑いとか怒りとかいう感動の表出を表わすものと區別されるであろう。魂の感動は必ずしも眼に見える表情を取る必要がない。それは全然内部にあつて完成することがあり、または精々眼つきの中に、微かな身振りの中に無理もなく現われることがあり得よう。北歐の藝術、就中レムブランドの如きが身振りのそのような抑制によつて、しかも激烈な効果のために狙つたもののあることは一般に知られている。これに反し外的生動性に富む伊太利人にとつてはこういう自己沈潜はおよそ縁のないことである。彼等の感情は急速に沸立ち、眼に見えて爆發する。伊太利にあつては嘗てゲーテがいつたように「肉體の全部が活氣に充ちている。」ゲーテはこのことを「まことに汝らに告ぐ、汝らの中の一人、われを賣らん」といふ基督の言葉が十二人の使徒の體軀や殊に兩手を激しい興奮的運動の中においたレオナルドの晚餐圖の前で感じたのであつた。「伊太利紀行」レムブランドはこの晚餐圖に倣つてスケッチを作つてゐるが、彼はまた直ちにレオナルドの場合の激烈な身振りや表情を著しく緩和しているのが見られる。(ドレスデンと柏林にこの種の素描の二枚が現存している。Vgl. C. Neumann, Rembrandt, S. 469 f.)このことは二つの時代の相違というより、寧ろ南歐と北歐との民族的相違である。

アルベルティは嘗て次のように述べている。「憂鬱な人にあつては如何に額に皺が寄せられ、頸筋が弛み、一言でい

えばあらゆる肢體が疲れてだらしく垂れ下がっているかを貴君は見るであろう。これに引きかえ、立腹する人にあつては——立腹は心情を激しい運動の中におくから——憤怒のために額や眼差しが膨れ上がり、灼熱して眞赤になり、各々の肢體は激昂が大きいだけ益々荒々しい運動の中にある」と。(繪畫論「第二書」)この十五世紀の著者は「貴君は見るであろう」と述べているが、それは如何にも真相に觸れたもので、一切の日常生活が主として街頭や廣場などの戸外で行われる伊太利では、まざまざと人間のこういう諸々の激情を研究するに好都合であるのを私も同地旅行の途すがら隨所で觀察する所であつた。それはとにかく、このような國民的資質や性格はその美術の上にも常に現われていて、既に中世において感動を顯わならしめるという特別の能力を示していた。しかしジョットーに至つては感情生活の表現において當代に比肩すべきものがない巨匠であるといえよう。たゞ一例を挙げると、パドヴァのアレナ禮拜堂なる「基督の哀悼」は絶望的にこみ上げる歎聲から無言の感動に至る迄の人間の苦惱のあらゆるニュアンスを示している。十五世紀以來はこの問題は新たな熱意をもつて取り上げられ、またその最も主要なものを見做された歴史畫の目的は當時の理論によれば感動の喚起ということであつた。(アルベルティ「繪畫論」第二書、レオナルド「繪畫論」一八八その他參照)しかしあのホラティウスの有名な命題「若し貴君がわたしの泣かんことを欲するなら、貴君は自ら先ず泣いてみなければならぬ」(「詩論」一〇二)に従えば、畫中で行動する人物は、彼等が、觀者の中に喚起せんと欲する感動を自分で見せてみなければならぬ。このような諸々の感動の正しい表出ということにそれ故極度の注意が拂われる。レオナルドは述べている。「繪畫の理論の中で見出されるであろう最も重要なことは、各々の生體の魂の状態——即ち渴望、蔑視、憤怒、同情その他これに類するもの——に適合した諸々の運動である。」(「繪畫論」一二二)レオナルド自身は全く近代的な心理學的好奇心をもつて東奔西走し、死の宣告を受けた人たちをその最後の歩みにあつて觀察し、或いは農夫の不恰好な笑い振りを寫生帖に描きとめるために彼等に氣に入る物語を聞かせてやつたといわれる。こういう動機から生れたと思われる一群の特有な素描即ち「グロテスクな頭部」(在ウィンツァ)と稱せ

られるものが現存している。これ等は一面では當代における怪奇趣味を示すもので、このことは「ベステイアリウム」なる動物圖鑑や百科全書的著作における遠國や往昔の架空的事物として傳えられた中世紀の奔放な藝術的空想の所産に溯源している。しかしレオナルドにとり、これ等は從來誤つて「カリカチュア」といわれていたにも拘らず、決してそういう範囲に限定されることなく、彼のいつもの研究的態度に特有な一つの體系を備えている。即ちこのように人間顔面の比例における異常なもの、非類型的なものとして價值づけることが、これ等のグロテスクな頭部を解剖學的・生理學的研究の領域に導き入れている。最後には更にこれ等は彼の研究の主要題目たる表情と運動に結び付いている。單なる生理學的に異常な顔面形式から人相學的な表情研究への過渡は、やはりウィンゾア所藏のあの有名な「五つの頭部の素描」によつて明白にされる。こゝでは一般的にグロテスクなものからは離れ、一定の様々な表情形式が再現されている。即ち一方には齒を出してにたりと笑うものと、大聲で叫んで笑うものがあり、他方には三様の物思いに耽けるものがある。このことからレオナルドにとつては物的表出と心的表出との解く可からざる密接な關聯がまた明かなものになつてゐる。晚餐圖の使徒やアンギアリ戰爭圖の戰士の中でそんなに獨特に捉えられ且つ描出されてゐるような精神的運動や表情が實にこのような熱心なそれと同時に體系的な研究の結果であることはいふまでもなく。 (L. H. Heydenreich, Leonardo, 1913, S. 189 ff.) こゝで人相學的觀點というものは、運命吉凶を判斷するといふが如き實用主義的意味を持たないことは勿論だが、しかしまた東洋美術の傳神寫照にあり勝ちな、氣韻を尊ぶの餘り形似を蔑ろにする單なる精神主義とはおのずから逕庭があつて、その根本には精神・肉體的相關關係を把握し且つ強調する西洋美術に固有な人體觀照の本質的特性に適合せんとするものである。

このようナルネサンスの表情藝術をもつて、ゴシックのこの藝術領域における強度の發達が全然凌駕されたものは考えられない。寧ろゴシックでは細部を尊重する寫實主義に相應して、顔面に對し感動の比較的大なる分前が與えられてゐるのを見出す。所が後世になりジョヴァンニ・ピザノやジョットにあつては人間姿態の全體が表情の擔い

手となつてゐる。それ故にゴシックは愛情とか懊惱とかいう割合に緩慢な感動を特別に選び出して反してルネサンスでは憤怒や憎悪のパートスが前景に現われ出ているという兩者の區別が考えられることである。ルネサンス人は現實生活においてもこれ等の現世的な感情に中世人よりも一層自由な發露を許していた。ブルクハルトが當代における「本來の意味で社會的な理想人である」としたバルダッザーレ・カステイリオーネの考えによれば、そのようなパートスは、それ等がたゞ餘りに過激に互らない限り、徳性をさえ促進するに相應しいといふのであつて、その「廷臣論」(Cortigiano)の中であつてゐる。「怒りは勇敢を支持し、憎しみは破廉恥に對し正義を支持する。」(四の一八)ミケルアンジェロのダビデ像やモーゼ像が顯わに示してゐる憤怒の相はゴシックではなお見出されない。尤もルネサンスにはこういう「激昂」のほかにまた一層物柔かな感動や宗教的な法悦や或いは聖母のその息子に對する優しい愛情に缺けてはいない。既に佛蘭西ゴシックが希臘の古拙美術以來再び見出してゐた微笑の表情はルネサンスになると益々纖細さを加えて來て、遂にはモナ・リザの朱唇に漂うあるかなきかの痙攣的微笑となり、或いはコレツジヨの作品の中には特に我々は微笑の様々相を見出す。バロックはこういう受動的な感情の表現においても極端に迄行つていたのであつて、ベルニーニのあの聖女テレゼが天使の出現の前に力も失せた恍惚状態に入つて倒れ掛つてゐるが如きは顯著な作例である。(羅馬、聖母マリア・デッラ・ヴィットリア)しかしルネサンスは感動の激しさにも拘らず決して肉體に對する制御力を見失うことがなかつた。

一一一

精神的過程の表現としての運動のほかに、またルネサンスの人間表現の最も独自の所産として、純粹な肉體運動が考えられねばならないが、しかもそれは解剖學や比例論からする人間の有機體に就て新しく獲られた科學的知識によつて支持されてゐる。先づ十五世紀の諸作で見られるように、激しい疾行運動には特別の愛好が傾けられていたよう

である。受胎告知の場面では天使ガブリエルは大急ぎで進んで来なければならぬ。禮拜圖では牧人や或いは三王は駢歩で嬰兒基督に近づいて來ている。尤もかような迅速な運動の正確な描寫は始めから期待されることなく、ルネサンスの二世紀に互る経過の中に徐々に到達されたのである。

肉體運動の知識を最も多く要求するものは格闘や戦争の場面である。またルネサンスはこの種の主題に熱心に携わつてゐる。ヘラクレスとアンテウスとの簡単な組打ちの如きに始まり、ポラユオロの「裸男の格闘」のように十人の登場を経て、更に人馬の入り亂れた大合戦に及んでゐる。しかし文献上には屢々その名前が知られ、またレオナルドやロマツォの如きの代表的藝術論でも好んで取扱われていながら、ルネサンス時代の戦争畫は大多數がもはや保存されてゐないことは一つの奇異な事實である。當時あれほど迄に喧傳されまた感化力の多かつたレオナルドとミケルアンジェロの競技作など見る影もない。ヴェネツィアなるベツリーニとティツィアンとの合作の總督宮大會議室の戦争畫は燒失した。ヴァザリーリから委囑されたというスクアルチオーネの弟子スキアヴォーネの戦争畫は行方不明である。ベルツィガオスティアの城内に描かれた明暗の戦争畫や、また十六世紀になつて非常に屢々羅馬の諸宮殿の正面部を裝飾した戦争の場面も總て同様に湮滅に歸してゐる。「戦争畫は干戈も收まつた人文主義の伊太利では稀れである。」というユスティの言(C. Justi, Michelangelo, II. S. 158)は或る程度に首肯さるべきであらう。

人體が運動してゐない場合にあつても、ルネサンスは尠くとも個々の肉體の部分の運動させ、また静止状態に入つてゐても、それまであつた運動を見せかけようとする傾向を持つてゐる。硬直な不動性は嚴禁されてゐるが、それが以前からなほこの時代に傳えられていた場合にも、漸次にそれは彫琢を加えられる。例えば十五世紀は墓表の場合ゴシックから棺臺の上に載せられた死者の像という型を傳えてゐた。またアンドレア・サンソヴィーノは十六世紀の初めに羅馬でエトルスキ美術或いは羅馬美術から借用された一つの新しい型を導き入れている。聖母マリア・デル・ポロポロ寺におけるアスカリーニオ・スフォルツァの墓表などがその作例である。それ等にあつては棺臺の上の死者の像は

たと眠りながら横わつているが、兩脚は上下に重ねられ、頭部は腕で支えられている。こういう一層動的な姿勢は直ちに全伊太利に採用され、特別の註文なき限り、横臥形式は全く廢せられ、死者の像も直立姿、脆坐姿或いは最も好んで腰懸姿を示している。

腰懸姿を十五世紀はまだ並行的に列べられた兩脚をもつて表現したが(ドナテッロのヨハネ像はその一例)、十六世紀になるとこの圖式は餘りに靜的な効果があると感ぜられ、兩脚はいまや重ねて置かれるか、交叉されるか、或いは一方の脚は揚げられて、他方の脚に押しつけられるか又はすつと後方にすらされている。殆ど總てのこれ等のモチーフをばルネサンスは先ず古代の先型に仰ぎ、然る後に自然から取り出してゐる。例えば後方に置かれた脚は古代や初期基督教美術の坐像の場合に屢々見出される。それ故にこういうモチーフをミケルアンジェロがそのモーセ像に使用している時には、それはやはり活氣ある態度を意味し、しかもその生動性は古代以上に高められている。一方の支え揚げられた脚をもつてする脆坐姿は古代から中世全體を通じて保存されていたもので、またルネサンスにおいても兩膝を同じように曲げた跪坐姿の一層靜的なポーズよりも愛好された形式である。

特別の運動可能性を示すものは直立姿である。遊脚(Spielbein)という古代的モチーフは中世においても全然姿を消してはいないが、それが現われる時には大抵は判別し難き迄に厚い衣服の下に被われている。或る意味で既に古代の熱心な追隨者であつたゴシックは、このモチーフをば著衣像の場合にあの旋律的なS字形の曲線美を出さんとして藝術的計畫の中に取り入れている。ルネサンスはこのモチーフを裸體像に適用することによつて極度の確實さに高め、また時には遊脚を側方に置くばかりでなく、同時に高所に置くことによつて増強している。このように高所に置くことを希臘・羅馬の古代も既に知つていたが、その支えに置かれた對象は古代ではなお可なりに低いもので、例えば龜の類である。所がドナテッロのダビデ像ではそれはゴリアスの頭部であり、ミケルアンジェロの場合には一つの高い階級とか岩塊であつて、それにより高く揚げられ脚の緊張關係が強化される。脚部のポーズに關聯して我々がル

ネサンスの作品、特に繪畫に一瞥を與へる時、例えばアンドレア・デル・カスターニョの將軍フィリッポ・スコラーリ像(フィレンツェ、聖アポロニア寺)に見るが如き、餘り上品でない、兩股を踏張つた獨特な姿勢に遭遇する。こういうものが古代や中世に既に見出されるかどうかにかんしては美術史家の中で一つの論議の的となつてゐるが、何れにしてもこのモチーフが初期ルネサンスでは一つの流行の姿勢となつていて、憧れるように上方へと伸びあがるゴシック的な姿勢に反し地上的な力強さや反抗的な自尊心の表情を示し、スコラーリの場合のように當代の「名士」の肖像畫には最も相應しいものである。

この動的な脚部の姿勢にルネサンスは更に腕や手の運動を附け加へている。また頭部にしても肩の上でじつと靜かにしてゐることが許されない。レオナルドは、「頭部をば、たとえそれが上方を或いは下方を或いは正面を見ていないにしても、肩の上で眞直ぐではなく、斜に右方に或いは左方に向けられたように作るがよい。なぜなら頭部の運動は目醒めた潑刺さ(vinacità desta)を示して、眠むけさを示さないようにあらねばならないから。」と警告してゐる。「繪畫論」三五七) 胴體はねじれていなくとも、姿態の全體はこのよつな「目醒めた潑刺さ」によつて貫流されるのであつて、さういふことが益々この時代の理想となつたのである。ロマツツォは、ミケルアンジェロが或る弟子に向つて「繪畫の秘密」を暗示したことがあり、またその秘密なるものが、人間の姿態はピラミッド型或いは蛇の型に則つて形作られるという點に存すると述べてゐる。「繪畫論」一の一、六の四) 我々が若しミケルアンジェロの後期の作品、例えばフィレンツェの國民美術館にあるアポロ像を見るならば、その場合の體軀の不斷の旋回につれて起こつて來てゐる尖頂化が本來どういふ意味を持つてゐるかをこゝで十分に理解するであろう。尤もこの秘密は繪畫のそれというより彫刻乃至は人體の秘密と解した方が至當と思われ、その理由は、彫刻は全然自身を中心として成立し、そのような旋回運動は何等の環境を必要としないがためである。この一箇所を中心とする固定作用にはなほ靜止の契機が保持されてゐることとなつたが、美術史的にはバロックが始めてこれを克服したのである。

最後の節で私は稍々煩瑣に互る位に外面的な肉體運動の諸々のモチーフに就て述べたが、しかし造形藝術の根本成因はこのような形式的可視的側面にあつて始めて完全に考察され、そのみでなくルネサンス美術の人體表現がまた前述のように精神・肉體的相關關係に深く根ざしていることを思えば、決してその理由がなしとはしないであろう。私は西洋美術の發展において人間把握の問題は最も根本的なものの一つであり——殊に東洋美術との比較において——、これを回避しては到底その本質を闡明することが出来ないことを益々痛感するがために、こゝで特にルネサンス美術を中心にこの題目に關する日ごろの見聞をたゞ暫定的な覺書までに誌した次第である。(二二・七)