

Title	捻じれ柱のモチーフの成立とその表現の諸相
Sub Title	The representation of twisted columns in paintings made during the sixteenth century (special issueAesthetics now)
Author	加藤, 明子(Kato, Akiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1993
Jtitle	哲學 No.94 (1993. 1) ,p.245- 264
JaLC DOI	
Abstract	Twisted columns, commonly called 'solomonic columns' can frequently be seen in various works of Baroque art. The twelve twisted columns which once stood in front of the presbyterium of old Saint Peter's in Vatican (eleven of these are still extant) have been regarded as the original prototype. Saint Peter's columns were believed to have been the spoils taken from the temple of Solomon in Jerusalem. Beginning round 1520, some artists in Rome, for example, Raphael or Giulio Romano, used this type of column to illustrate the interior of the temple of Jerusalem in their paintings. Thereafter, throughout the Cinquecento, these columns appeared in paintings of various subjects, even on paintings which were not based on the Scripture. In these types of examples, twisted columns can sometimes be seen as a symbol of the ancient mythological world, at other times, they can be seen as a metaphor of Rome or Jerusalem. This paper attempts to trace back the history of the columns of Saint Peter's, and tries to demonstrate the different meanings given to twisted columns represented in paintings of sixteenth century. Three examples are discussed: "The Healing of the Lame Man" by Raphael, "Panoramic Landscape with the Abduction of Helen" by Maarten van Heemskerck, and "Apotheosis of Venice" by Paolo Veronese.
Notes	特集「審美学百年」記念論文集 美学美術史学の現在
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0245

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.

捻じれ柱のモチーフの成立と その表現の諸相

加 藤 明 子*

The Representation of Twisted Columns in Paintings made during the Sixteenth Century

Akiko Kato

Twisted columns, commonly called 'solomonic columns' can frequently be seen in various works of Baroque art. The twelve twisted columns which once stood in front of the presbyterium of old Saint Peter's in Vatican (eleven of these are still extant) have been regarded as the original prototype. Saint Peter's columns were believed to have been the spoils taken from the temple of Solomon in Jerusalem. Beginning round 1520, some artists in Rome, for example, Raphael or Giulio Romano, used this type of column to illustrate the interior of the temple of Jerusalem in their paintings. Thereafter, throughout the *Cinquecento*, these columns appeared in paintings of various subjects, even on paintings which were not based on the Scripture. In these types of examples, twisted columns can sometimes be seen as a symbol of the ancient mythological world, at other times, they can be seen as a metaphor of Rome or Jerusalem. This paper attempts to trace back the history of the columns of Saint Peter's, and tries to demonstrate the different meanings given to twisted columns represented in paintings of sixteenth century. Three examples are discussed: "The Healing of the Lame Man" by Raphael, "Panoramic Landscape with the Abduction of Helen" by Maarten van Heemskerck, and "Apotheosis of Venice" by Paolo Veronese.

* 慶應義塾大学大学院文学研究科博士課程 (美学美術史学)

1. はじめに

1580年にヴェネツィアで出版されたクリストフォロ・ソルテの『絵画論』中に、ソルテがマントヴァ公フェデリーコ・ゴンザーガの依頼により、マントヴァの居城の一室に「捻じれ柱と欄干と天井のあるみせかけのロジヤ」を描いたという記述がある⁽¹⁾。ソルテはさらに透視図法を駆使して壁面にみせかけの建築を描く手法を自分に教授したのはジュリオ・ロマーノであり、マントヴァで彼と共に仕事をしたと述べ、続けてその作図のやり方を具体的に説明している。

今日マントヴァのパラッツォ・ドゥカーレ内にはソルテの描いたとされる天井画は確認されていない。しかしこの記述を信頼するならば、おそらく両者の接触はジュリオがパラッツォ・ドゥカーレの改修に携わっていた1531年から39年までの期間のいつかであったろう。この記述は捻じれ柱というひとつの特徴的なモチーフの成立と普及を考えるに際して、いくつかの示唆を与えてくれる。ひとつは北イタリアにおけるこのモチーフの導入にはローマの作家ジュリオ・ロマーノが関与していたらしいこと、もうひとつは建築の装飾、なかんずくトロンプ・ルイユの手法を用いた壁面装飾との結びつきである⁽²⁾。ソルテの記述は、捻じれ柱のモチーフを含むみせかけの建築を描くための数学的な作図法が示された最初の文献として、かつ（ジュリオとソルテが出会ったというのが事実ならば）1530年代にこのモチーフが北イタリアで採用されていたことの証左として、少なからぬ価値をもつドキュメントである。

もっとも捻じれ柱そのものの作図法を示したのはソルテの著作が最初ではない。1563年になって、おそらくローマで出版されたヴィニョーラの名高い建築理論書『建築の五つのオーダーの規則』中に、柱身にエンタシスを与える作図法の応用として捻じれ柱の柱身の作図法が紹介されている⁽³⁾。ヴィニョーラは1520年代にボローニャでまず画家としての訓練を受け、

後には透視図法の教本も執筆した。さまざまな建築モチーフを用いたトロンプ・ルイユによる壁面装飾に（作品は現存しないものの）、彼が関心を寄せていた可能性は大きい。

このように捻じれ柱の数学的な作図法が文献中にあらわれるのは 16 世紀も半ばを過ぎてからであるが、絵画作品においてはそれよりも早く、すでに 1520 年前後からいくつかの作例が指摘できる。そして 16 世紀を通じて、イタリアのみならずイタリアのマニエリスムに影響を受けた各国の画家たちのさまざまな作品の中に、捻じれ柱は姿をみせる。本論では捻じれ柱がどのような過程を経て絵画中のモチーフとして成立したのかを明らかにし、そして 1500 年代の絵画におけるこのモチーフの表現上のいくつかの特質を指摘したい。その例としては、ラッファエッロ、マールテン・ファン・ヘームスケルク、そしてパオロ・ヴェロネーゼの諸作品を取り上げることとする。

2. イェルサレムの神殿のイメージとしての捻じれ柱

前節で我々は、1524 年にローマからマントヴァへ招聘されたジュリオ・ロマーノが、北イタリアにおける捻じれ柱のモチーフの導入と普及の鍵となる存在であったことを確認した。またヴィニョーラの上記の著作には、「ローマのサン・ピエトロ教会にあるものと類似の捻じれた円柱」との記述がある⁽⁴⁾。したがってこのモチーフはローマ、とりわけヴァティカーノのサン・ピエトロ大聖堂に由来するらしい。しかし我々はその前に、ローマにおいてジュリオ以前に捻じれ柱の描かれた絵画の作例があるのかどうかをまず確かめてみよう。

捻じれ柱のモチーフはジュリオの師ラッファエッロの作品にすでに見出される。今日ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵される 7 点のタピスリー下絵の 1 点、《足の不自由な男を治癒するペテロ》がその最も顕著な例としてあげられる（図 1）⁽⁵⁾。この作品では前景に

捻じれ柱のモチーフの成立とその表現の諸相

屹立する2本の捻じれ柱が画面を縦にほぼ三分し、足の不自由な男の腕を取って立ち上がらせようとするペテロ、傍らのヨハネの3人はその中央部分に配されている。2本の捻じれ柱は極めて克明に描かれており、我々はこのモチーフを細部にわたって観察することができる。白大理石の柱身の表面は四分され、螺旋状の溝彫を施された部分と、葡萄の蔓の間で戯れるプットーたちの浮彫りされた部分とが交互に配置されている。

さて使徒行伝第3章の記述によれば、この奇跡はエルサレムの神殿の「美しい門」においてなされた。もとよりエルサレムの神殿の入口に捻じれ柱の柱列があったというような記述は福音書のどこにも見つけることはできない⁽⁶⁾。ラッファエッロの捻じれ柱の直接の典拠は画家のごく身近にあった。前述のヴァティカーノのサン・ピエトロ大聖堂に伝わる12本(現存するのは11本)の捻じれ柱がそれである。これらの柱はエルサレムのソロモン王の神殿からもたらされたとする伝説がラッファエッロの時代には広く信じられていた。《足の不自由な男を治癒するペテロ》の捻じれ柱は、サン・ピエトロの柱をかなりの程度まで正確に写したものであり、それは捻じれ柱とエルサレムのソロモンの神殿とのイメージ上の連関という同時代の人々に共通の認識を前提に、ラッファエッロにより採用されたのである。そしてジュリオ・ロマーノ、ソルテ、ヴェロネーゼ等の描いた捻じれ柱も、これらサン・ピエトロの柱を、直接的にせよ間接的にせよその造形上の典拠としていることは疑問の余地がない。

しかしここで我々はひとつ注意しておかねばならない。ラッファエッロのタピスリー下絵ではエルサレムの神殿が物語の舞台となっており、そこにかの神殿に由来するといわれる柱を描き込むにあたっては、図像学上の要請だけではなく画家の地誌学的ないし考古学的な関心が作用していたように思われる。《足の不自由な男を治癒するペテロ》中の柱列は、主題の効果的な舞台装置であると同時に、12本の柱という「遺品」から画家が復元してみせた「ソロモン王の神殿」なのだ。これに対してソルテが描いた

のは、おそらくはトロンプ・ルイユによる壁面装飾の一モチーフとしてであったと推測され、また後節で取り上げるヴェロネーゼの《ヴェネツィアの栄光》も聖書の記述に直接基づく絵画ではない。にもかかわらずラッファエッロのものとはほとんど変わらぬ形態の捻じれ柱が描き込まれているのはどう解釈すべきなのだろうか。

どうやら捻じれ柱のモチーフには二通りの表現様態を区別せねばならないようである。ひとつは絵画の主題がイェルサレムの神殿を舞台としており神殿のいわば復元的ないし象徴的表現として捻じれ柱が描かれる場合、もうひとつは主題とイェルサレムの神殿との間に表面上直接の連関は見出せぬ場合である。しかし後者のカテゴリーに分類される作品でも、捻じれ柱という特徴的な形態そのものの典拠はほぼ例外なくサン・ピエトロの柱と判断される以上、かの伝説もまた何らかのかたちで作品と内容的に係わるのではないかという可能性も否定はできない。後者のカテゴリーは明らかに前者から派生したものなのだ。1500年代を通じて、モチーフとしての捻じれた円柱とソロモンの神殿の伝説とは一種の微妙な平行関係を示している。ラッファエッロにおいてはこれらは一致していたが、以後必ずしもそうではない作例を我々はいくつも指摘することができる。そうした作品に描かれた捻じれ柱と、ソロモンの神殿の伝説、そしてその遺品とされるサン・ピエトロの捻じれ柱という三者の関係は以下で検討される。しかしまず我々は、前述のサン・ピエトロの12本の捻じれ柱について知りうることを確認しておかねばならない。これらの柱をイェルサレムのソロモン王の神殿と結びつける伝説はいつどのように成立したのだろうか。

3. サン・ピエトロ大聖堂の捻じれ柱をめぐる伝説

今日我々が目にしているヴァティカーノのサン・ピエトロ大聖堂は1506年に建築家ブラマンテのもとで造営が開始された。工事は既存のバシリカを少しずつ取り壊しながら進められたため、1500年代の人々は次第に立

ち上がっていく新しい大聖堂とコンスタンティヌス帝以来の旧バシリカと、新旧両方の建物を同時に見ていたわけである。1590年に出版されたティベリオ・アルファラーノの著作『ヴァティカーノのバシリカの新旧の構造について』(De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura)中には旧バシリカの詳細な平面図が掲げられており、これは旧バシリカの復元研究において今日でも欠かすことのできぬ史料である⁽⁷⁾。また今世紀に入ってから1940年代に発掘調査が行われ⁽⁸⁾、ブラマンテ以前のサン・ピエトロの全容はほぼ明らかになっている。

聖ペテロの墓所を訪れる多数の巡礼者たちのため、コンスタンティヌス帝がこの地に大規模な教会堂の建立を計画したのがいつであったのか正確なところはわかっていない。しかしコンスタンティヌスが対立皇帝リキニウスを抑えてローマ帝国全土の実質的な支配者となった324年から皇帝が首都をコンスタンティノープルに移す330年までの間に計画がなされ、実際の施工はそれより数年遅れて始まったというのが今日の通説である。

旧バシリカの内陣の姿を伝える最も早い時期の遺品としてしばしば言及されるのは、5世紀のものと推定される象牙製の聖遺物箱の背面に施された浮彫である(図2)。ここには中央に4本、左右に1本ずつ計6本の捻じれ柱が認められる。中央の4本は祭壇を囲み、その上方に天蓋と釣りランプが見える。左右の柱間にはカーテンが引かれ、内陣と身廊とを隔てている。J. B. ワード・パーキンスの研究によれば⁽⁹⁾、サン・ピエトロの内陣はその後二度にわたって改変された。まず7世紀に祭壇部分の床面が高く持ち上げられ、それに伴い6本の捻じれ柱はイコスタシス状のスクリーンをなすよう内陣の前面に一列に並べられた。さらに8世紀半ばビザンティン帝国のラヴェンナ総督より同様の捻じれ柱が6本贈られ、スクリーンの柱列は二列になった。1506年に新しい大聖堂の造営が開始されると、1507年に外側の6本が、そして1592年に内側の6本が撤去された。これらのうち8本は、後にベルニーニが新しいサン・ピエトロ大聖堂交叉部の

4 本の大ピアに各々設けた、聖ロンギヌスの槍をはじめとする 4 点の聖遺物を収めた壁龕の装飾として用いられ (図 3)⁽¹⁰⁾, 2 本は大聖堂内聖体礼拝堂の聖フランチェスコの祭壇に, 1 本は同じくピエタ礼拝堂内に今日保存されている。残る 1 本の行方は知られていない。

当初の 6 本の柱については, 歴代教皇の年代記『教皇史』(Liber Pontificalis) 中に「ギリシアから運んだ葡萄の (浮彫された) 柱」⁽¹¹⁾という記述がある。ワード・パーキンスによれば, これらの柱は様式的にみて 2 世紀半ばから 3 世紀初頭までの時期に東ローマ帝国領内で, あるいは少なくともギリシア出身の工人の手によって作られたものらしい⁽¹²⁾。いずれにせよこうした捻じれ柱の作例は他にほんの僅か知られるのみであり, なかでもサン・ピエトロの柱はその数と長さ約 4.75 メートルという際立った大きさにより早くから衆目を引くところであったとは容易に想像できる。

しかしながら中世を通じてこれらの柱に言及している文書は意外なほど少ない。12 世紀半ばに成立したとされる名高いローマの巡礼案内書『首都ローマの驚異』(Mirabilia urbis romae) 中のサン・ピエトロのバシリカに関する部分では, 内陣の捻じれ柱には一言も触れられておらず⁽¹³⁾, 同書を下敷きにしている 12-14 世紀の他の案内書においてもそれは同様である。唯一サン・ピエトロの聖堂参事会員ペトルス・マリウスなる人物の手による『ローマの司祭により増補され修正されたヴァティカーノのバシリカの記述』(Descriptio Basilicae Vaticanae aucta atque emendata a romano presbitero) が「葡萄の (浮彫された) 12 本の柱」について言及しているが, 著者はそれらをトロイアのアポロン神殿に由来するとしている⁽¹⁴⁾。

イェルサレムのソロモンの神殿の名が最初に表れるのは, 14 世紀半ばに教皇庁に仕えていた逸名のベネディクト会士による『首都ローマに存する驚異と慈悲についての覚書』(Memoriale de mirabilibus et indulgentiis quae in urbe romana existunt) で, ここでは 12 本の柱のうち

捻じれ柱のモチーフの成立とその表現の諸相

1 本について「かつてイェルサレムのソロモンの神殿から運ばれ、これにキリストが説教の際に寄りかかった」と記している⁽¹⁵⁾。この伝説も当時広く信じられていたらしい。この柱は「聖なる柱」(colonna santa) と呼ばれ、いわば一種の聖遺物としての尊崇を得ていた⁽¹⁶⁾。今日ピエタ礼拝堂に置かれているのがこの「聖なる柱」である。また 1450 年頃に書かれた英国のアウグスティヌス会士ジョン・カプグレイヴの『巡礼の慰め』(Ye Solace of Pilgrimes) にも同様の記述がみられる。さらに L. B. アルベルティの Patron として知られるフィレンツェの商人ジョヴァンニ・ルチエライもまたほぼおなじ時期に同様の記述を残していることから⁽¹⁷⁾、上記の伝説は 14 世紀半ばまでに成立し、15 世紀にはすでにかなり多くの人々の知るところとなっていたと推察される。

サン・ピエトロの捻じれ柱とソロモンの神殿との結びつきは同時期の絵画においても確認できる。『エティエンヌ・シュヴァリエの時禱書』(1453 年頃) およびフラヴィウス・ヨセフスの『ユダヤ古代史』(1470 年頃) のためにジャン・フーケが制作したミニアチュールのうちに、まぎれもないサン・ピエトロの捻じれ柱の描かれているものが 3 点認められる⁽¹⁸⁾。それらはいずれもイェルサレムの神殿内部を舞台とする場面である(図 4)。フーケは 1440 年代半ばにイタリアに滞在していたことが知られ、古代ローマの遺跡とともにサン・ピエトロの捻じれ柱(これもまた古代末期の遺品なのではあるが)は画家に強い印象を与えたのであろう。フーケの作品は前述のラッファエッロの《足の不自由な男を治癒するペテロ》に約半世紀先行するが、捻じれ柱を用いてソロモンの神殿の空想的復元を行っている点で両者は同じ系譜に属すといえる。

4. 捻じれ柱と異教古代のイメージ

我々は前節において、捻じれ柱とソロモンの神殿を結びつける伝説の成立は遅くとも 15 世紀半ばであることが文献上も造形芸術の側からも検証

しうることを確認した。次にラッファエッロ以後、16世紀の作家たちはこのモチーフをどのように扱っているのかを概観してみよう。

マニエリスムの世代に属す画家たちは捻じれ柱のモチーフを、イェルサレムの神殿というキリスト教的な文脈だけでなく、しばしば古代的異教的なイメージを担うものとして扱っている。古代の神話や事件を主題とする絵画、ウィルトルウィウスやプリニウスのひそみに倣ったヴィッラや庭園の装飾、寓意画などさまざまな場に捻じれ柱は姿をみせる。こうした捻じれ柱の形態の普及とその意味の転移という状況を如実に示すのが、オランダの画家マールテン・ファン・ヘームスケルクの諸作品である。

マールテン・ファン・ヘームスケルク（ヘームスケルク 1498年-ハーレム 1574年）は 1532年から 36年にかけてイタリアを訪れ、ローマの古代遺跡や主要な建築物（そのなかには造営半ばのサン・ピエトロ大聖堂も含まれている）を熱心に写生してまわった。『ローマの写生帖』と通称されるこれらの素描の大半は、今日ベルリン＝ダーレムの銅版画室に収められている⁽¹⁹⁾。『ローマの写生帖』中にはサン・ピエトロの捻じれ柱をはっきり分かるかたちで描いた素描はないが⁽²⁰⁾、画家がこれに少なからぬ関心を抱いていたことは、イタリア滞在中に制作された絵画や、アントウェルペンの印刷業者フィリップ・ガッレにより出版されたヘームスケルクの下絵に基づく銅版画に⁽²¹⁾にこのモチーフがしばしば登場することから明らかである。ここではそのなかから 1535年から 36年にローマで制作されたとみられる油彩画《ヘレネーの略奪》（ボルティモア，ウォルターズ・アート・ギャラリー，図 5）を取り上げる。

この絵画はネーデルラント的な伝統に基づくパノラマ的視点からの広大な風景が画面いっぱいに広がり、トロイアの船へ向かうパリスとヘレネーの一行は前景に小さく描かれている。背景にはパンテオンやオベリスクをはじめとするローマの古代遺跡とともに、いわゆる「世界の七不思議」——エジプトのピラミッド，バビロンの空中庭園，ロードス島の巨大なア

捻じれ柱のモチーフの成立とその表現の諸相

ポロン像，アレクサンドリアの灯台，オリンピアのゼウス像，エフェソスのアルテミス神殿，ハリカルナッソスのマウソレウム——が点在することが指摘されている⁽²²⁾。この空想的風景の中景に2本の捻じれ柱を正面にもつ集中式建築が認められる。その手前にアモールを連れたヴェヌスの立像が描かれていることから，これはヴェヌスの神殿と解釈されている。神殿の前庭に見える2体の石像は，明らかにヴァティカーノ宮のベルヴェデーレの中庭にあるナイル河とテヴェレ河の河神像を写したものである。また神殿入口の半円を組み合わせた階段も，モデルはブラマンテがベルヴェデーレの中庭に設計し，セルリオが建築書中に掲げた名高い階段に他ならない。

ヘームスケルクはヴァティカーノ宮とサン・ピエトロ大聖堂に由来する諸モチーフを全く異なる文脈において再構成している。彼は後に《ティトゥス帝によるイェルサレムの神殿の破壊》と題された銅版画のなかで⁽²³⁾，同様の捻じれ柱をまさしくイェルサレムの神殿の柱として描いており，前述の伝説を知らずにいたはずはない。むしろ《ヘレネーの略奪》において，捻じれ柱はその意味を意図的にずらして用いられているとは考えられないだろうか。すなわち，本来はサン・ピエトロ大聖堂のキリスト教的正統性の主張のために作り上げられたと思われる伝説は，ここではむしろその古代から伝わる遺品としての側面が強調され，それゆえ捻じれ柱は古代の，しかも旧約の偉大な王の神殿に由来する高貴な遺品として，他の古代ローマのモニュメントに比してひときわ大きく描かれ，いわば一格上の扱いを受けているのである。ヘームスケルクは後に「世界の八不思議」（上記の七不思議にローマのコロッセウムを加えたもの）を主題とするフィリップ・ガッレの銅版画連作に下絵を提供しているが，そのうち《ハリカルナッソスのマウソレウム》に再び捻じれ柱が表れる⁽²⁴⁾。小アジアの僭主の墳墓とソロモンの神殿との図像学上の関連性は，両者がともに「世界の七不思議」にしばしば数えられるということ以外には見出し難い⁽²⁵⁾。こ

こでの捻じれ柱は古代的なイメージを伝えるもの、そして画家がイタリア滞在時に目にした印象的なモチーフとして解釈する他はないように思われる。

5. 「新しきローマ」そして「新しきイエルサレム」

捻じれ柱を作品中で効果的に用いているもう一人の画家は、パオロ・ヴェロネーゼ（ヴェローナ 1528 年-ヴェネツィア 1588 年）である。ヘームスケルクと同様ヴェロネーゼにおいても、捻じれ柱のモチーフの登場する絵画の主題は多様である。ここではそれらのうち、晩年の大作《ヴェネツィアの栄光》（ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ、大評議員会の間天井画、図 6）を取り上げる。ヴェネツィア共和国の政治的寓意を主題とするこの作品には、前述の通り聖書の記述との直接の関連は見出せない。しかしながらヘームスケルクのいささか術学的な傾向とはやや異なる側面から捻じれ柱の意味を検討することができるという点で、これは最適の作例といえるであろう。ヴェネツィアのパラッツォ・ドゥカーレの夥しい絵画装飾については、S. シンディング＝ラールセンおよび W. ヴォルターズが詳細な研究を行っており⁽²⁶⁾、本論も大筋においてはこれら先学の意見に従って話を進めることとする。

1577 年 12 月 20 日パラッツォ・ドゥカーレを襲った火災により、大評議員会の間は大きな損傷を被った。改修は被災後ただちに開始された。1578 年にはかのクリストフォロ・ソルテに天井を飾るカンヴァス画を収める木製の枠のデザインが依頼され⁽²⁷⁾、また 1584 年に出版されたラッファエロ・ボルギーニ著『イル・リポーズ』中に「大評議員会の間天井は改修された」云々の記述がみられることから、パルマ・イル・ジョーヴァネ、ティントレット、ヴェロネーゼ等に委嘱されたカンヴァス画の制作もこの時期に行われたと考えられている⁽²⁸⁾。天井画の図像プログラムを考案したのはジロラモ・バルディなるフィレンツェ出身のカマルドリ会士

で、バルディは 1587 年にこれらの図像プログラムを簡略に解説した小冊子を出版した⁽²⁹⁾。

バルディの著作からヴェロネーゼの《ヴェネツィアの栄光》の画面上方に座すヴェネツィアの擬人像とその周囲についての記述をかいつまんで紹介すると以下の如くである⁽³⁰⁾。

「ひとりの『ヴェネツィア』が、メダルにおいて世界の上に座している姿でみられる『ローマ』を模して、いくつかの都市と塔の上に座し、その頭上でひとりの有翼の『勝利』が彼女に月桂冠を授けている」

シンディング＝ラールセンによればこの図像の典拠は古代の貨幣に求められ、古代ローマに由来する図像をヴェネツィアに適用することは、とりもなおさずヴェネツィアを古代ローマになぞらえる意図からであったという。そしてまた我々の目下の関心事である背景の建築表現に関しても、シンディング＝ラールセンは古代との結びつきを強調する。ヴェネツィアの擬人像の背後に見える一対の塔は市門を表し、古代貨幣において市門はしばしば都市を象徴している。捻じれ柱をもつ巨大な建築物は凱旋門とみなされ、ここでは勝利の象徴である。なぜならば近隣の多くの都市を支配下に置くヴェネツィア共和国はいわば「新しきローマ」であり、ゆえにこの絵画の主題はまさしく「勝利」となるからである。

以上のようにシンディング＝ラールセンは解釈しているが、我々には捻じれ柱のモチーフを通じてなおいくらかの寄与をなしうる余地が残されているように思われる。ここで思い起こされるのは、ヴェネツィアの図像をめぐるもうひとつの伝統である。D. ローザンドはかつてヴェネツィアの擬人的表現の変遷を扱った論文のなかで⁽³²⁾、剣と天秤を手にした「正義」(Justitia)の図像がしばしばヴェネツィアの擬人像として用いられ、さらにパラッツォ・ドゥカーレとソロモンの宮殿をともに「正義の館」(Templum Justitiae)という意味において同一視する伝統があったことを述べた。シンディング＝ラールセンもまた、ヴェネツィアを新しきイエ

ルサレムになぞらえ、ヴェネツィアの象徴たるパラッツォ・ドゥカーレをソロモン王の宮殿ならびに神殿とみなす伝統について言及している⁽³³⁾。こうした文脈において、《ヴェネツィアの栄光》中の捻じれ柱は再びソロモンの神殿の伝説と結びつく。ここで捻じれ柱は古代ローマを想起させるモチーフであると同時に、ソロモンの神殿（あるいは宮殿）の象徴ともみなしうる。この点でヴェロネーゼの捻じれ柱は実はヘームスケルクよりもはるかに伝統に忠実であるといつてよい。ローマともイェルサレムとも一見無関係な主題の絵画において、捻じれ柱はそれらとの結びつきを雄弁に語っているのである。

6. 結びにかえて

今日では捻じれ柱に対する「ソロモンの円柱」(*colonna salomonica*)という呼称はほぼ定着し⁽³⁴⁾、我々は通常この語の由来をあまり意識することなく使っている。一方モチーフとしての捻じれ柱については、バロック期以後絵画と建築の双方の領域で夥しい作例がみられるため、これもまたその起源をしばしば忘れてしまう。この小論においては、まず捻じれ柱とソロモン王の名とがヴァティカーノのサン・ピエトロ大聖堂を背景にして結びつき、次第にひとつの象徴として独立し、さらに派生的な意味をも獲得していく過程を明らかにしようと試みた。紙幅の制約上考察の対象は絵画作品に限ったが、1500年代では建築の領域での作例はいまだごく少数であることも理由のひとつである。

いずれにせよ O. フォン・ジムソンが述べている通り⁽³⁵⁾、教会堂は常に天上のイェルサレムの暗喩をもって語られてきたし、ソロモンの神殿は教会堂の原型とみなされてきたのである。したがって重要な教会堂はしばしば新しきソロモンの神殿の名で呼ばれた。H. ゼードルマイアはヴィーンのカールスキルヒェを扱った論考のなかでこの問題に触れている⁽³⁶⁾。ゼードルマイアによれば、ハプスブルクの皇帝カルル六世は新たなるソロモ

ンの名をもって呼ばれ、聖カルロ・ボロメオの名を戴くカルルスキルヒエの建立はソロモン王による神殿の建設に比肩しうる事業であった。

「ソロモンの円柱」の伝説は、教会堂をソロモンの神殿になぞらえる古くからの伝統を前提に成立したものである。旧サン・ピエトロのバシリカの内陣前面に12本の捻じれ柱が並ぶ光景はそれだけで巡礼者たちの目を引きつけたであろうが、捻じれ柱の明らかに異教古代的な形態をソロモンの神殿と結びつけて説明することによって、逆にサン・ピエトロの正統性はいっそう強化されたといえる。やがて捻じれ柱はサン・ピエトロから独立したひとつのモチーフとして、さまざまな文脈において用いられるようになる。しかしその古代的イメージやソロモンの神殿に関する象徴的意味は、——いずれか一方の側面が特に強調される事態はしばしばあったにせよ——簡単には忘れられることはなかった。以上のことを確認して本論の結びとしたい。

註

- (1) “... si doveva fingere una loggia con colonne torte e balaustri e soffitto ...”, Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura ...*, Venezia, 1580, in ed. P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Bari, 1960, pp. 271-301, in part. pp. 297-8.
- (2) 透視図法を駆使したトロンプ・ルイユによる壁面装飾の手法は、イタリアではしばしばクアドゥラトゥーラ (quadratura) と呼ばれ、バロック期に高度な発達をみた。16世紀ヴェネツィアの天井画に関する諸研究で知られる J. シュルツは、1550年代半ば以降ヴェネツィアおよびその周辺地域で活躍し、クアドゥラトゥーラを専門とする画家の先駆とみなされるブレッシア出身のクリストフォロとステファノ・ローザ兄弟についての論考において、彼らにこの手法を伝授したのはソルテであった可能性を述べている。ローザ兄弟の記録上確認しうる最初の仕事はヴェネツィアのマドンナ・デッロルト教会の身廊と側廊の天井装飾である (1556年制作, 1864年に消失) が、そこには2本ずつ対になった捻じれ柱からなるみせかけのアーケードが描かれていたらしい。J. Schulz, “A forgotten chapter in the early history of Quadratura painting: the fratelli Rosa”, *The Burlington Magazine*, vol. 103,

- 1961, pp. 90-102. なおクアドゥラトゥーラ全般については, I. Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm, 1978 を参照.
- (3) Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, place and date not indicated (Roma, 1562), p. xxxi, (長尾重武編『建築の五つのオーダー』中央公論美術出版, 1984 年)
- (4) “vuolendole far torte à similitudine di quelle che sono in Roma nella chiesa di S. Pietro ...”, *ibidem*.
- (5) これらのタピスリーはヴァティカーノ宮内システーナ礼拝堂の装飾として, 教皇レオ十世により注文された. タピスリーとその下絵については, J. White and J. Scherman, “Raphael’s Tapestries and their Cartoons,” *Art Bulletin*, vol. 40, 1958, pp. 193-221, 299-323 を参照.
- (6) イェルサレムの神殿の歴史に関しては, A. パロ『エルサレム』波木居齊二・辻佐保子訳, みすず書房, 1960 年 (A. Parrot, *Le Temple de Jérusalem*, Neuchâtel, 1954; *idem*, *Golgota et Saint-Sépulcre*, Neuchâtel, 1955) を参照. なお造形芸術におけるイェルサレムの神殿の表現の変遷を論じたものとしては, C. H. Krinsky, “Representations of the Temple of Jerusalem before 1500”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 33, 1970, pp. 1-19 がある.
- (7) *Tiberii Alpharani de Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. M. Cerrati, Roma, 1914.
- (8) B. M. Apolloni Ghetti, A. Ferrara, E. Josi, E. Kirschebaum, *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano eseguiti negli anni 1940-1949*, 2 vols., Vatican City, 1951. 旧バシリカの復元に関しては下記の論文が詳しい. T. C. Bannister, “The Constantinian Basilica of Saint Peter at Rome”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, 1968, pp. 3-32. なおこの論文には前述のアルファラーノの平面図も掲載されている.
- (9) J. B. Ward Parkins, “The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns”, *The Journal of Roman Studies*, vol. 42, 1952, pp. 21-33.
- (10) *idem*, pp. 22-24. ベルニーニによる新しいサン・ピエトロ大聖堂交叉部の装飾に関しては, I. Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter’s*, New York, 1968 を参照.
- (11) “columnae vitineae quas de Graecia preduxit”. A. Baird, “La Colonna Santa”, *The Burlington Magazine*, vol. 24, 1913/14, pp. 128-131, n. 4

捻じれ柱のモチーフの成立とその表現の諸相

を参照。

- (12) Ward Parkins, *op. cit.*, p. 30.
- (13) “La più antica redazione dei *Mirabilia*”, in ed. R. Valentini and G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma, vol. 3*, Roma, 1946, pp. 3-65.
- (14) “xii. columpnas vitineas, quas de Graecia portari fecit, quae fuerunt de templo Apollinis Troiae”, Valentini and Zucchetti, *op. cit.*, p. 384.
- (15) “Item in dicta ecclesia est una columpna alba, sculpta circumsepta rexiis ligneis, quae antiquitus fuit portata de Ierusalem de templo Salomonis, super quam recubuit Christus, quando praedicabat”, in ed. R. Valentini and G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma, vol. 4*, Roma, 1953, p. 81.
- (16) Baird, *op. cit.*; Ward Parkins, *op. cit.*, p. 24. 今日「聖なる円柱」は背の低い八角形の大理石製スクリーンに囲われている。スクリーンには上述の伝説が1438年の年記とオルシーニ枢機卿の紋章とともに刻銘されている。
- (17) “This is the pilere on whечh our Lord Ihesu Crist lened whann he prechid to the puple and on whечh he rested whann he prayed to the Fader of heuene, whечh pilere with .xi. that stande her a bouて were brout fro Salamones temple to this nobel cherch”, Valentini and Zucchetti, *op. cit.*, vol. 4, pp. 334-6; “et apresso all’ altare maggiore sono colonne sedici di marmi bianchi storiante, alquanto ritonde, molto gentili, che si dice vennenno di Gerusalem. Et una di dette colonne à virtù di fare guarire gli spiritati”, idem, p. 402.
- (18) 《マリアの結婚》（『エティエンヌ・シュヴァリエの時禱書』, シャンティイ, コンデ美術館）, 《イェルサレムの神殿の冒瀆》（『ユダヤ古代史』第一巻, fol. 293 v., パリ, 国立図書館）, 《ヘロデのイェルサレム入城》（同左, 第二巻, fol. 1 v., パリ, 国立図書館）.
- (19) 『ローマの写生帖』に収められた素描については以下の2つのカタログを参照。C. Hülsen and H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 vols, Berlin, 1913-16 (reprint, Soest, 1975) および E. Filippi, *Maarten van Heemskerck. Inventio urbis*, Milano, 1990.
- (20) ただし造営途中の新しいサン・ピエトロ大聖堂を南面から描いた一葉の素描（Hülsen-Egger: no. I 15 r; Filippi: no. 28）中に、建物の開口部を通じて前述の「聖なる円柱」が小さく認められる。また捻じれ柱の柱廊から風景の

望まれる様子を描いた素描が2葉含まれており (Hülse-Egger: nn. II 10 r, II 18 r; Filippi: nn. 52, 53), これらはマントヴァ近郊マルミローロにかつてあったゴンザーガ家の別荘の壁画を写したものと推測されている。マルミローロの別荘は 1523-25 年頃ジュリオ・ロマーノによって改装された。Filippi, *op. cit.*, pp. 108-9 を参照。

- (21) ホームスケルクの下絵に基づくガッレの銅版画は下記を参照。 *The Illustrated Bartsch*, vol. 56, ed. A. Dolders, New York, 1987. このうち捻じれ柱の描かれているものは次の4点である。 nn. 014:8, 052:22, 063:5, 101:6.
- (22) R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin, 1980, pp. 116-119 参照。
- (23) *Bartsch*, no. 052:22.
- (24) *idem*, no. 101:6.
- (25) 中世, ルネサンスを通じて「世界の七不思議」を記述したさまざまなテキストと造形芸術におけるそれらの表現については, M. L. Madonna, “《Septem mundi miracula》 come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie del mondo”, *Psicon*, vol. 7, 1976, pp. 24-63 を参照。
- (26) S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Institutum romanum norvegiae acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia, vol. 5, 1974; W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia, 1987 (original German edition: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Stuttgart, 1983).
- (27) J. Schulz, “Cristoforo Sorte and the Ducal Palace in Venice”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 10, 1961/63, pp. 193-208 参照。
- (28) J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Univ. of California Press, 1968, p. 109 参照。
- (29) Girolamo Bardi, *Dichiarazione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio & del Gran Consiglio ...*, Venetia, 1587. なお本書の閲覧は越川倫明氏 (国立西洋美術館) の御好意により可能となった。記して謝意を表したい。シンディング=ラールセンならびにヴォルタースの著書には手写本に基づくバルディのテキストが再録されている。ただし刊本と手写本とのテキストの異同についてはここでは論及しない。

- (30) idem., pp. 63 r. & v. しかし背景の建築物についてバルディは「いくつかの塔と都市」(diverse Torri e Città) と述べているのみで、捻じれ柱への具体的な言及はない。
- (31) Sinding-Larsen, *op. cit.*, pp. 230-232.
- (32) D. Rosand, "Venetia figurata. The Iconography of a Myth", in *Interpretazioni Veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, 1984, pp. 177-196. ローザンドによれば、ヴェネツィアの擬人的表現にはそれぞれ異なる歴史的背景をもつ4つの主要な要素が指摘できる。すなわち、正義の擬人像、女神としてのローマ、処女マリア、ヴェヌスである。
- (33) Sinding-Larsen, *op. cit.*, pp. 170 ff.
- (34) ヴィニョーラをはじめとする16世紀の建築理論書中でこの呼称が用いられている例はない。興味深いのは、17世紀半ばのある建築理論書に「ソロモンの柱式」(ordine salomonico) という語がみられることである。「ソロモンの円柱」および「ソロモンの柱式」という呼称の成立についてはいずれ稿を改めて論じたい。
- (35) O. フォン・ジムソン『ゴシックの大聖堂』前川道郎訳、みすず書房、1985年、pp. 8 ff. (O. G. von Simson, *The Gothic Cathedral*, Princeton Univ. Press, 1962, 1st ed. 1956).
- (36) H. ゼードルマイア『ヨハン・ベルンハルト・フィッシャー・フォン・エルラッハ、ウィーン、カルル教会表側』、島本融訳『芸術と真実』所収、みすず書房、1983年、pp. 213-27 (H. Sedlmayer, *Kunst und Wahrheit*, München, 1978, 1st ed. 1958).

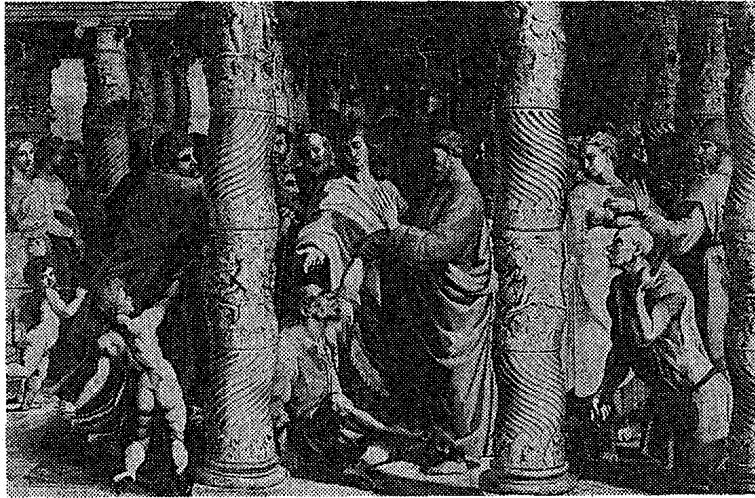


図 1 ラッファエッロ《足の不自由な男を治癒するペテロ》
タピスリー下絵 1515-16年頃 紙にテンペラ 342.9
センチ×535.3センチ ロンドン ヴィクトリア・ア
ンド・アルバート美術館

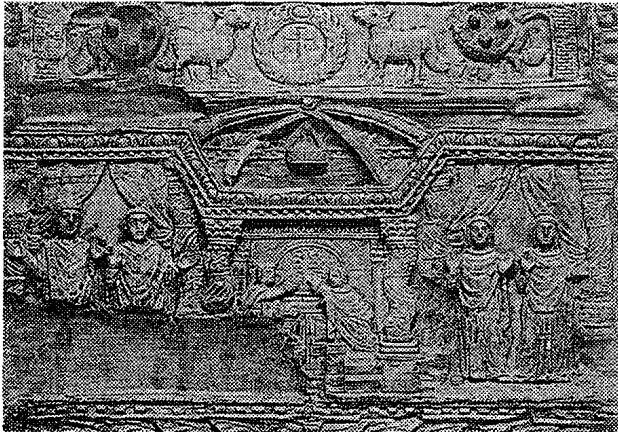


図 2 ポーラ (旧ユーゴスラヴィア) 近郊出土
の象牙製聖遺物箱 背面の浮彫 5世紀
ポーラ 考古学博物館

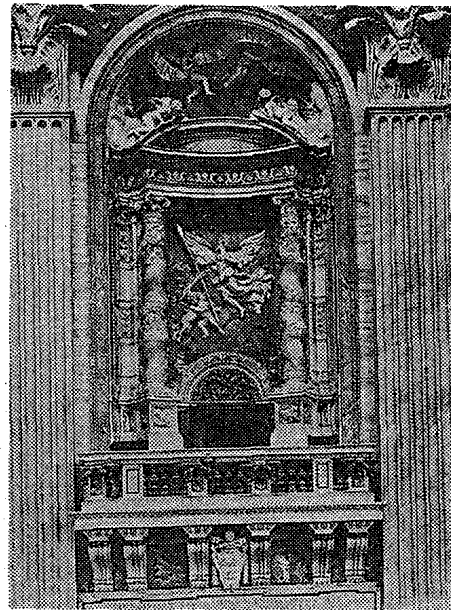


図 3 ジャンロレンツォ・ベルニ
ーニ《聖ロンギヌスの槍を
収めた壁龕》1625年完成
ローマ サン・ピエトロ大
聖堂

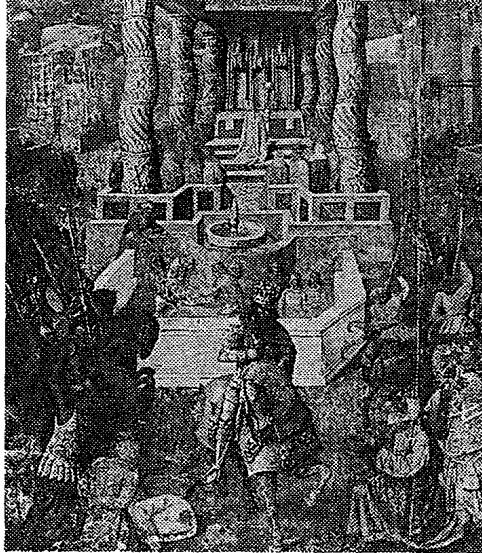


図 4 ジャン・フーケ 《ヘロデのイェルサレム入城》『ユダヤ古代史』第2巻より 1470年頃 パリ 国立図書館 N.A. fr. 21013, fol. 1v.

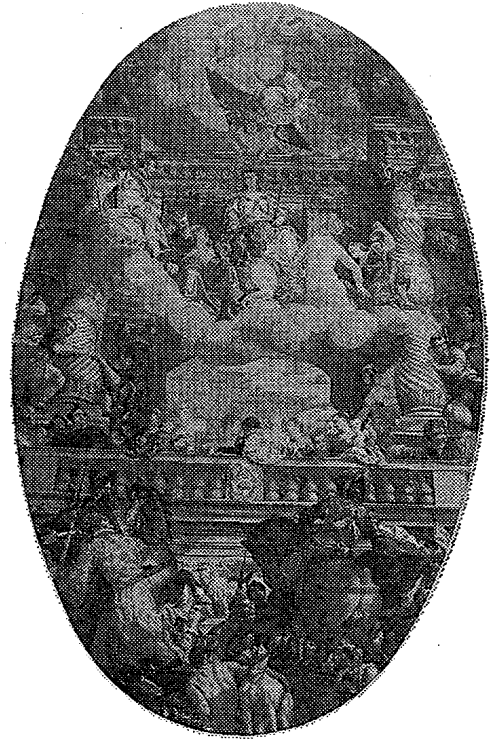


図 6 パオロ・ヴェロネーゼ 《ヴェネツィアの栄光》1583年頃 カンヴァスに油彩 904センチ×580センチ ヴェネツィア パラッツォ・ドゥッカーレ内大評議員会の間天井画



図 5 マールテン・ファン・ヘームスケルク 《ヘレネーの略奪》(部分) 1535-36年 板に油彩 147.3センチ×383.5センチ ボルティモア ウォルターズ・アート・ギャラリー