

レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画展記念シンポジウム報告集

高 田 和 文
ロベルト・テッロースイ
マルコ・マッツイ

レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画展記念シンポジウム報告集

Three reports from the symposium “Irregular Reflections of Leonardo Da Vinci” (Shizuoka University of Art and Culture, October 15 2010)

高田 和文

文化政策学部芸術文化学科

Kazufumi Takada

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management.

ロベルト・テッロースィ

東北大学

Roberto Terrosi

マルコ・マッツィ

ビデオアーティスト

Marco Mazzi

静岡文化芸術大学創立10周年を記念した展覧会<レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画展> (大学ギャラリー、2010年10月14日~27日) に併せて、シンポジウム「乱反射するレオナルド・ダ・ヴィンチ」(176大講義室、2010年10月15日) が開催された。そこから発表者3名の報告を収録する。

To commemorate the 10th anniversary of Shizuoka University of Art and Culture, the exhibition «The Drawings of Leonardo Da Vinci» was held between 14 - 27 October 2010 in the Gallery of the University, to introduce the Leonardo Collection of the Komaba Museum of the University of Tokyo. This collection consists of Leonardo drawings' reproductions selected according to the study, *The drawings of Leonardo Da Vinci* of A.E. Popham (New York 1945). The symposium was also held in conjunction with the exhibition to seek Leonardo's other images as “irregular reflections”.

静岡文化芸術大学の創立10周年を記念する「レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画展」が、平成22年度の学長特別研究費と浜松信用金庫からの助成により、2010年10月14日から27日にかけて同大学ギャラリー内にて催された。プロジェクトには、代表として高田和文(芸術文化学科)、共同研究者として土肥秀行(国際文化学科)、立入正之(芸術文化学科)、的場ひろし(メディア造形学科)が関わった。

今回の展覧会は、東京大学駒場博物館所蔵のレオナルドの複製画コレクションの全体像を紹介するものである。86枚のパネルに収められた合計93点のレオナルドによる素描の複製画は、ユネスコのパリ本部において制作されており、レオナルド生誕500年(1952年)を記念した巡回展覧会のために日本に届けられ、駒場の地に留まることになった。付随する20ページの小冊子には、Exhibition B(展示セットB)と記されており、同じ機会に別のセレクトによる展示セットが作られた可能性がある。

複製は実寸であり、展覧会はレオナルドの残した画の「本当の」大きさを体感する機会となった。第二次世界大戦後に本格化したレオナルドの素描研究の最初の成果が反映されており、展覧会においてはコレクションの「歴史的」価値が再認識された。そもそもこの複製画は、ローマの王立レオナルド・ダ・ヴィンチ委員会がまとめたファクシミリ(4巻本、1928-36)をもとに作成されている。コレクションおよび巡回展の監修には、アンドレ・シャステル(仏)、アーサー・E・ポハム(英)、ピエトロ・トスカ(伊)、リオネッロ・ヴェントゥーリ(伊)といった、今では伝説となっている美術史の重鎮が名を連ねる。

コレクション全体は4グループに分けられており、この構成が展覧会に踏襲された。次に、各グループの特徴をまとめる。

グループI(1-14、14枚)には、自画像をはじめ、様々なヴァリエーションをみせる人物像、また当コレクションが着目するテーマ、騎馬像・馬像が続く。

グループII(15-33、19枚)には、有名な絵画作品の素描が並び、《ラ・ジョコンダ》(モナ・リザ)や《ジネーヴラ・デ・ベンチの肖像》、《聖アンナと聖母子》、現在はオリジナルが失われている《レダと白鳥》の習作が確認できる。

グループIII(34-59、26枚)には、ミラノのスフォルツァ家のフランチェスコ公に捧げる騎馬像制作のために描かれたデッサン、フィレンツェにあるヴェッキオ宮の評議会広間の壁画《アンギアーリの戦い》の習作、人体の部位、晩年強い関心をもって描いた大洪水、渦などが含まれる。

グループIV(60-86、27枚)には、ルネサンス期以降体系化が進む寓意画(アレゴリー)、あるいはアルノ川の治水工事のための素描から災害、岩場、木・植物まで、自然を繰り返し扱ったものが並び。

このコレクションの作品選定と構成は、監修者のひとりであるポハムの『レオナルド・ダ・ヴィンチの素描』(A.E. Popham, *The drawings of Leonardo Da Vinci*, 1945)に大きく依拠している。ポハムの著、さらにユネスコ・コレクションは、いくつかある手稿集のなかでも絵・図版の多いウインザーのそれに由来する作品が中心を担い、しかも絵画の下絵と位置付けられる狭意の素描が選ばれる傾向にある。ということは、「画家レオナルド」に焦点をあて、よく知られたレオナルドの絵画作品の素材が

確認できる体裁となっている。素描は、下絵という副次的なものとしてよりは、イタリアにおいて、そして現在では広く、独立したジャンルとして認められている。レオナルドの素描には、それぞれものがひとつの作品として完結しているとみなしうる可能性が大いにある。様々なレオナルド観があってしかるべきであるが、そうした多数性をもつレオナルド像の「乱反射」をテーマに、展覧会を記念したシンポジウムが開催された。以下にシンポジウム概要を挙げ、続けて3者の報告を掲載する。

レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画展
記念シンポジウム
静岡文化芸術大学創立10周年記念展覧会

2010年10月15日（金）15:00～18:00
静岡文化芸術大学176大講義室
乱反射するレオナルド・ダ・ヴィンチ
I riflessi irregolari di Leonardo
Una giornata di studi in occasione della mostra 'I disegni di Leonardo'
15 ottobre 2010, ore 15, Shizuoka University of Art and Culture, Aula 176

ロベルト・テッロースィ（東北大学）「謎なきレオナルド」
Roberto Terrosi, *Leonardo senza mistero*

高田和文（静岡文化芸術大学）「ダリオ・フォーが読む《最後の晩餐》」
Kazufumi Takada, 'Lezione sul Cenacolo' di Dario Fo

マルコ・マッツィ（ビデオアーティスト）「現実の停滞
レオナルドからデュシャンに至る思考の絵画のために」
（オリジナルビデオ併映）
Marco Mazzi, *La sospensione del reale: per una pittura del pensiero da Leonardo a Duchamp*

ロベルト・テッロースイ 謎なきレオナルド

ダン・ブラウンのベストセラー小説『ダヴィンチ・コード』は、今日まで繰り返し語られてきた「万能の天才」としてのレオナルド伝説を再提示しているが、この場で今一度この小説の解説に終始するのは避けたいと思う。この伝説は、ロマン主義と天才 (genio) という語の概念に深いルーツをもっているのだ。

「天才」はカントによって18世紀の美学に導入された概念であり、カントは当時すでに流通していたこの用語を論理的に定義しようと試みた。この言葉そのものは、18世紀の美学といわば二重の関係にある。「天才 (genio)」という語はラテン語に由来する二つの語源をもっているからだ。まず挙げられるのがラテン語の「genius」で、これは古代ローマにおいて住居あるいは人々を守る神聖な存在を意味した (キリスト教における守護天使に似ている)。ときには土地を守護する神を指し示す (「genius loci」ゲニウス・ロキ) こともあり、これは神道における「カミ」に近い意味あいをもつ。

もうひとつの語源はラテン語動詞の「genere」、すなわち「生む、発生させる」、「創造する」であり、詩や数学などにおける生来の才能を指し示す他、生む能力、生じさせる能力、ひいては、芸術作品あるいはさまざまな仕掛けや装置を創造する才能を意味する。

以上の二つの語の意味が要約され、組みあわされることによって、「genio」という語はほとんど神的な才能、個人が生まれながらに有し、これによって芸術作品を創造したり、知的制作をおこなったりする能力を指し示すようになった。

実際、「天才」についてカントは、生まれながらにして有する才能であり、教育や選択によって得られるものではないとしている。この考え方は観念論を経由してロマン主義に受け継がれることによって、「天才」の意味する一般的概念となった。

レオナルドはこの時代にはすでに、「天才」という概念のもっとも有名で、もっとも典型的な人物のひとりとみなされていた。

とすると、歴史に根ざしたある画家にして知識人を取りあげて、彼を天才だとみなせば、この人物の才能は、特定の歴史的状況に対応することによって出現したものではなく、彼を天才としてこの世に送り出した自然の意志によって現れたものである、と説明されよう。まさにこうした理由によって、天才の出現は、ちょうど自然災害のごとく (例えば火山の噴火のように) 予測不可能な偶発事として、あるいは運命の現れとしてみなされるのである。

こうした見方に従うと、天才はあらゆることをやってくれる可能性がある、ということになる。天才の能力は歴史によってではなく、自然によって定められているため、その限界はわたしたちにとっては知るよしもないのだ。天才は秘密の切り札を何枚も用意していて、そのなかからどんな発明でも、どんな謎の解明でも引き出してみせる。わたしたちは彼の潜在能力がどれほどのものであるか知ることはできないのだ。

こうして天才は一種のジョーカーに、ありとあらゆる謎にたいしてつねに解答を用意した「デウス・エクス・マキナ (機械仕掛けの神)」となるのだ。

しかし、レオナルドが天才とみなされるようになった理由は、絵画およびそれ以外の芸術において彼が示した傑出した才能のみによるわけではない。事実、とりわけ実証哲学以降、レオナルドは、産業革命による技術革新を待ってはじめて実現可能となった数々の発明をおこなった天才科学者としての名声を得るようになるのである。彼が残したデッサンには、飛行機やパラシュート、ヘリコプター、戦車といった先駆的な技術的発明案を見ることができ、これらの装置が現実のものとなるためには、それから4世紀もの時を待たなければならなかった。20世紀になって、レオナルドが画家としてよりも科学者として名声を得るようになったのは、まさにこれらの発明のためである。

これとは反対に、『ダヴィンチ・コード』において作者ダン・ブラウンは、画家としてのレオナルドにふたたび焦点を当ててみせる。しかも、小説においてレオナルドは、比類なき熟練の画家としてではなく、暗号を使って真実を伝えるために絵画という手段をもちいた画家—暗号がこの真実を表現するための唯一の方法だった—として登場する。しかし、ここで言う真実とは、科学的な真実ではなく、宗教的な真実である。つまり、アングロサクソンの伝統に属する幻想文学作品において、オブセッションのごとく繰り返し現れるひとつの要素、すなわち、聖杯伝説をめぐる真実が問題となっているのだ。この伝説はアングロサクソン系の国々では広く流布しているが、イタリアにおいてはそれほど知られていない。

聖杯とは、イエス・キリストが最後の晩餐で使った杯のことである。十字軍以降、イタリアにおいても聖杯にたいする言及が見られるようになるが、それはまさにこの文脈においてである。実際、ヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』では、第一回十字軍の間、ジェノヴァの人々によって聖杯が発見されたとの記述が見られる。しかし、『黄金伝説』における聖杯への言及は、秘教的、伝説的なあらゆる含意を欠いている。イギリスでは逆にこの傾向が顕著に見られるが、これは聖杯伝説が『アーサー王物語』のなかに取り込まれたことによるものである。だから、この伝説はイタリアでは一般的にほとんど知られておらず、知られていたとしてもそれはあくまでもイギリス起源の伝説としてであった、とすることができるだろう。レオナルド自身に関して言えば、フランス文化には通じていたが、イギリス文化とは接触することがなく、『アーサー王』に代表されるような英雄伝説には関心を示したことがなかった。だから、彼がこの聖杯伝説というテーマに執着するというアイデアそのものが史実からはほど遠いのである。さらに、レオナルドは生涯、キリスト教的な論争に積極的に関わったことはなかったことを付け加える必要があるだろう。しかも、この時代、議論的となっていったのは、けっしてテンプル騎士団や秘教主義、およびこれに関わる問題ではなく、むしろ、宗教改革派と保守派のあいだの対立だった。レオナルドがミケランジェロと異なる点はまさにここにある。ミケランジェロは聖書を研究し、ヴィットリア・コロンナをはじめとする改革派のサロンに出入りしていた。こうした歴史的背景とは逆に、『ダヴィンチ・コード』にお

いて、レオナルドはキリスト教およびイギリスに関わる古い神秘を解決してみせる天才として、つまりトランプのジョーカーとしての役割を与えられたのだった。

レオナルドの天才が不適切に解釈されたもうひとつの有名な事例としては、新カント派哲学者エルンスト・カッシーラーの考察が挙げられるだろう。カッシーラーはレオナルドを科学の先駆者とみなした。彼はレオナルドにたいして科学と人文学を結びつける役割を果たした、科学の天才創始者という像を付与しようとしたのである。この場合も、レオナルドの人物像は歪められた解釈を被ることになるが、その原因は、われわれが想像しうるあらゆる神秘の番人としてレオナルドを指し示すことではなく、むしろ、彼の業績がすべて「結果論」として解されること、後の時代に付加された考察に基づき、そこから遡って彼を解釈しようとするところにあると思われる。こうして、レオナルドは天才的先駆者となるのだ。結果として打ちたてられるのが、仮想上の、科学の先駆けとしてのみ存在価値を有するレオナルド像、彼を実際に生み出した現実の歴史から乖離した天才科学者像であり、レオナルドは論理的に理解不可能な一種の奇跡だということになる。ここで言う「奇跡」とは、あらゆる因果関係が無視された文字通りの「奇跡」である。だから、この現象は根拠がなく（ゆえに「恩寵」でもある）、説明不可能なのだ。そこで今、以下の考察をおこなうことが重要だと思われる。まず、ある画家または知識人の評価を、後の時代一彼の能力は、後に進展を見せる諸学に多大な影響を与えた—と論理的に関連づけることは可能である、と言える。けれども、この人物の業績を理解するためには、彼を「生み出した」歴史的状況のなかに今一度彼を引き戻し、これと照らしあわせる作業が不可欠であることもまた真実なのだ、という点を明らかにする必要があるだろう。

レオナルドを文化的分析という観点から論じるというわれわれの試みは、天才としての彼の才能を賞賛する傾向とまさに対立するものであり、ゆえに、レオナルドの脱神話化、天才という固定観念から離れた分析という方向を取ろうとするものである。言いかえれば、「歴史的に存在したレオナルド」を発見しなおし、彼の前、そして後に起こった事象との関連を見いだすべく「実在したレオナルド」から再出発するために、彼を天才神話および科学の先駆者という伝説から彼を解放しようとする試みであるのだ。こうした意味において、芸術および芸術家にたいする時代錯誤的な考察をおこなう最近の傾向は、けっして現代芸術批評（ダニエル・アラスを参照のこと）における勝利ではないと言える。それはむしろ、傑作や天才といった事象を、それ自体を参照として評価しようとする、言うなれば常套句の繰り返しに過ぎず、彼らの傑出した業績がいかにして現在の評価を得るにいたったかについての考察が忘れられていることを指摘する必要があるだろう。

われわれの視点はロマン主義的視点の対極にあると言える。ロマン主義は、ヨーロッパ文化史においてとくに実り多かった時期—紀元前5世紀のアテネやルネサンス期のフィレンツェ、印象派および前衛派が活躍した頃のパリ等—を、同じ場所、同じ時代にたまたま多くの天才が居あわせたという、例外的で予測不可能な偶然の産物であるとみなしている。これとは逆にわれわれは、一定の歴史的状況

がまず存在し、これによって新しい物の見方が出現するための状況が、新しい思想潮流の始祖が「創造」をおこなうための前提が生起するという見方を取る。こうした人物は後にはじめて「天才」だと考えられるようになるのである。

とりわけ、いくつかの特異な歴史的状況においては、利益の集中が起こった結果、革新をおこなうのに有利な経済的・政治的条件がもたらされ、さまざまな文化領域が互いに関心をもちあうという事態が生起した。これによって、文化のメルティング・ポットと呼ぶに相応しい状況が生じ、通常ならば「人と違ったことを言う変わり者」とみなされてそれで終わるような、革新的な着想を得た人物が、文化的改革の先駆けとなるチャンスを得るにいたるのだ。こうした例は数多く存在する。例えばボッティチェリが挙げられるが、実は、彼自身の素質としては改革者とは言いがたい。ところが、当時の発注者たちは、かつてのようなキリスト教に基づいた作品ではなく、古典神話を主題とする作品の制作を依頼したため、ボッティチェリはやむをえず、こうしたテーマを表現するのに適した革新的な表現方法を発明せざるを得なかったのである。19世紀末のパリに時代を移そう。まず、一方にアカデミ的な絵画があった。これは、非常に洗練されてはいるものの、非常に保守的で、また、自由主義的な新しいブルジョワ階級の好みを満足させるにはあまりにも古い主題や様式になおこだわっていた。つまり、印象派の画家たちの偉業が実現する前提的状況として、当時の職業画家たちによって満足が与えられなかった多くの人々の期待が存在したのであり、それゆえ、人々の関心は、セザンヌやゴーギャンといった元々プロフェッショナルではない画家が試みつつあった流派の方へと移行していった。こうして動機を与えられ、奨励を受けた彼らは、ついには革新的な絵画を代表する存在となったのだ。しかし、セザンヌとゴーギャンが幼い頃からすでにデッサンにたいする並外れた資質を発揮していたかという、そうではなく、逆に二人とも才能に恵まれていたわけではなかった。むしろ無骨と言っていい彼らの制作は、はからずも脚光を浴びることになる。それは、彼らがまったく革新的なアイデアとアプローチをもって制作したからであり、これこそ当時の人々が求めていたものに他ならなかった。そして、彼らよりはるかに技巧的に優れ、才能に恵まれた画家たちはこうしたアイデアをもっていなかったのである。デ・キリコやデルヴォーといった有名な画家たちについても同じことが言える。前衛運動において非常に重要な役割を果たしたのは、絵画の才能をもっていないにもかかわらず、絵画の天才とみなされた画家たちだったのだ。

しかし、こうした傾向は、レオナルドの場合には当てはまらない。彼はつねに優れた技巧をもった、経験豊富な画家であつたばかりか、絵画論にも通暁していた。しかし、彼があらゆる謎を解き明かすことのできる専門家だったのは、このためではない。

レオナルドを理解するためには、15世紀から16世紀にかけてのフィレンツェに生起した独特の状況を検討する必要がある。この時期、フィレンツェは急速に富を蓄積し、ヨーロッパ有数の豊かな都市へと成長した。あるいは、ヨーロッパ随一の富裕な町だったと言っても過言でないかもしれない（事実、15世紀当時のフィレンツェの歳

入はイギリス全土の歳入を超えていたとも言われる)。こうして、都市を美しく装飾するための芸術作品やさまざまな事業に多大な資金が費やされることになった。ここで、当時イタリアがひとつの国を形成していたわけではなく、いくつもの都市国家がモザイク画のように土地を分有していたことを忘れるわけにはいかない。また、こうした分割状態が招来した理由は貧しさにはなく、都市国家それぞれが豊かであったことに起因していた。事実、11世紀以降、中東のイスラームおよびビザンチン帝国との貿易によって、イタリア半島には、ヴェネツィア、ジェノヴァ、ピサといった数多くの港が繁栄するようになる。ローマはローマで、キリスト教の中心地として富をなしていた。そして、14世紀から15世紀にかけては、ペストによる大打撃を受けたものの、フィレンツェが強大な経済力をつけ始める。当時のイタリアという地域における問題は、いくつかの点において現在のヨーロッパにおける問題と似ていると言える。つまり、ヨーロッパ共同体としてひとつの政治的なまとまりを形成し、今日なお世界一の経済力を有するにもかかわらず、事実上、ヨーロッパは政治的には各国に分割されており、圧倒的な軍事力を有さないために、超大国にはなれずにいるのだ。同じように、当時のイタリアは裕福であるにもかかわらず、他国による軍事的攻撃や侵攻にたいしては脆弱だった。実際、1494年にはシャルル8世のフランス軍がイタリア半島に攻め込んでいる。豊かさに加えて指摘する必要があるのが、イタリアの新しい富裕層が自分たちの都市や住宅を装飾する際に、古代ローマ的な豪奢を好んだ、という点である。こうして、文献学その他、古代ローマ建築や工芸品の研究、これらの再現技術が大きく発展した。また、この分野にたいして多大な投資がおこなわれた結果、数多くの「工房」（絵画、彫刻、装飾品を制作する作業場）が開かれることになった。新しい支配者階級は、キリスト教を主題とした制作だけをおこなっていた工房にたいし、彼らがまったく不慣れな、新しい趣向の工芸品を発注するようになる。こうした動向は工芸作家たちを動揺させた。彼らは伝統的、習慣的な制作方法を放棄せざるをえなくなったのだ。しかし、これと同時に彼らが自由な創造と、新しい芸術的潮流の担い手という、かつては考えられなかった中心的役割を手に入れたこともまた事実である。師から弟子へと代々受け継がれてきた伝統的手法に依拠せずに、古代ローマ的な趣向をもった、これまでにないタイプの絵画を創案するという課題を与えられた画家たちは、みずからまったく新しいスタイルを生み出さざるをえなかった。こうした制作に初めて着手した画家たちは、後世のわれわれにとって、才能のあるなしは別として、つねに新しいジャンルの絵画、ひいては近代絵画の始祖でありつづける。彼らが美術史において栄誉ある地位を与えられたのは、まさにこのためである。実際、15世紀半ばの画家たちは、技術的に優れているとはけっして言いがたいし、また、この頃の作品からは、彼らが徒弟として学んだゴシック的技法と、発注者が望む古代ローマ的要素を組みあわせるのに相当の苦労が必要だったことが見てとれる。しかし、新しい芸術にたいする需要は急増し、したがってこれに対応しようとする画家たちの数も増えた結果、彼らのあいだで競争が生まれ、さらなる革新と洗練が進み、作品の質が急速に向上することになった。レオナル

ドのような人物の誕生は、革新的な工房制作が最盛期に達し、活気に溢れ、競争の激化した状況を十分ふまえた上で検討する必要があると思われる。こうした革新への需要の高まりを念頭に置くことによって初めて、レオナルドがどうしてこれほどまでに中世的な伝統を拒否しようとしたのか、また、書誌学的教養を備えていなかった彼が（彼自身、ラテン語を知らなかったためみずから「学なき人間」と定義している）、自然の観察にのみ信を置こうとした一ほぼ同じことを何世紀も後に印象派、ポスト印象派の画家たちがおこなっているのが理解できるのである。いつの時代も、古く無用になった伝統を放棄する 때가来ると、画家たちはつねに自然に立ち返り、絵画技法の本質をなす根本的、基本的な原則へと回帰する。この基本原則は「見えるもの」のなかに、知覚全般に関わる問題として探し求められる。ルネサンスにおいては、こうした探求によって遠近法が誕生し（アラビアおよびスコラ学派による視覚理論の改良）、ポスト印象派においては、歴史的前衛の工エメントリズム理論が導き出された（批判主義、知覚心理学）。

われわれが継承した歴史・芸術的伝統には、多くの画家の名前が議論の余地なき権威として挙げられているが、これは、実質的な才能は別として、新しい様式の絵画を創始したというそれだけの理由によるものであり、これが可能だったのはただ単に他に打ち組む者がいなかったからである。しかし、レオナルド、ミケランジェロ、ラファエッロに関しては事情は多少違っている。というのも彼らは、新しい様式の始祖としてではなく、すでに競争と選抜が激化した状況に登場しているからだ。

とりわけ、レオナルドが他の画家＝建築家＝発明家たちと大きく異なっているのは、絵画技術の向上を目的とした自然の観察に着手した彼が、当初の目的を逸脱して、経験を通してのみ習得可能な自然科学研究に多大な情熱を傾けた点にあると思われる。また、新興の富裕層が、単なる工芸家というよりも、むしろ、つねに増して正真正銘の知識人となりつつあった芸術家たちに、ある種の制作の自由を与えていた事実も、レオナルドの自然科学研究にたいする没頭に貢献したと言える。

しかし、レオナルドにおける自然科学的関心は、彼ひとりに見られた特異な事例ではなく、後期スコラ学派においてすでに、地下水脈のごとく存在した傾向だった。ギリシア・ローマ文化への新しい研究が進展するにしたがい、自然を対象とした研究そのものへの関心がやや薄れかかった感のあった時期もあったが、16世紀末のイタリアにおいて自然科学はふたたび強い関心の対象へと返り咲く。こうした経緯の全体をふまえると、経験によって習得された事実に関する知と、数学的理論の関わりにたいして初めて関心を抱いた人々のひとりとしてのレオナルド像が浮かび上がってくる。しかし、だからといって、ガリレオはレオナルド的思想の帰結であると考えるのは、適切ではない（逆にカッシーラーはこう仮説してみせる）。というのも、イタリアにはガリレオの誕生を可能にした別の基礎的土壌が存在していたからである。

さらに、以上の考察に、「変わり者」としてのレオナルド像を補強する、彼の生涯の多くの逸話を付け足すことができるだろう。実際、レオナルドの解剖学にたいして抱いた強い関心や、その結果として人体解剖実験をおこなって

いたこと、また、未完成の絵画や彫刻といった作品群からは、彼が同時代の人々から奇人だとみなされていた事実がうかがい知れる。

最後に、本論が歴史的というよりもむしろ方法論的と言った方が適切な性格をもったものであることを強調したいと思う。そして、美術史、文化史研究に従事する人々は、林立する記念碑のごとく、偉業に満ちたこの分野を探索しようとする際、歴史的なある時期の、実在したある領域に生じた数々の要素間のエコノミーを注意深く観察する必要があると思われる。先に挙げたような人物の偉業は、彼らの卓越した生来の才能に起因するのだと頑なに信じるのは危険である。こうした人物たちにおける才能の欠如を考慮しつつ、また、この欠如を出発点として、新しい分野、新しい様式の創始を、ひいては、後世において天才として崇め奉られることになる父祖たち、創始者たちの出現を可能にした各要素の入り組んだ関係を再構築することこそ重要なのだ。一般の鑑賞者は、傑作を傑作として鑑賞する。しかし、研究者は、後世におこなわれた記念碑化をひとまず捨象して、創始者の制作を検証し、美術史あるいは文化史において、これらの人物がこれほどの重要性を与えられていった経緯を再構成する必要があるのだ。

(鈴木真由美訳)

高田和文

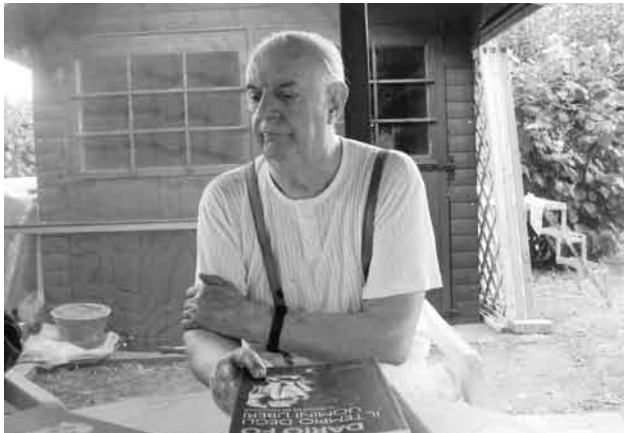
ダリオ・フォーが読む『最後の晚餐』

モノローグ劇『ミステロ・ブッフォ』の成功

ダリオ・フォー（1926～）は1997年にノーベル文学賞を受賞したイタリアの劇作家である。ノーベル賞受賞の根拠となったのは、当然のことながらその戯曲作品であり、とりわけ海外における翻訳上演である。60年に及ぶ演劇活動の中でフォーがこれまでに残した劇作品は60以上にのぼり、その大半が海外で上演されている(1)。作品が上演された国・地域は80にもなる。イタリアの現代劇作家の中では、世界でもっとも多く上演されていることは間違いない(2)。

しかし、このような海外での評価とは違って、多くのイタリア人にとってダリオ・フォーは俳優としてのイメージが圧倒的に強い。特に、70年代～90年代のフォーの最盛期の舞台を目にしている人々にとっては、彼が劇作家であるという認識すらないかもしれない。イタリアで劇作家として然るべき評価を受けるようになったのは、むしろノーベル賞受賞後のことである。

俳優としてのフォーのイメージを決定的にしたのが、



ダリオ・フォー、チェゼナティコの自宅にて
(2008年6月、筆者撮影)

1969年に発表された『ミステロ・ブッフォ』というモノローグ劇である(3)。中世民衆劇の形式を再現し、そこに体制批判のメッセージを込めた舞台が、反体制運動を進める若者たちから熱狂的な支持を得た。フォーは自ら「現代の道化」を名乗り、2時間以上の舞台をたった一人で演じた。そして、舞台装置や衣装を一切用いないその簡素な上演形式は、かえって俳優としてのフォーの演技力と身体的エネルギーを際立たせることとなり、当時の若者たちの運動の高揚と相まって一種の祝祭空間を作り出すことに成功した。

当時、フォーは既存の劇場における政治劇の上演に限界を感じ、共産党系の文化団体、さらには独自に開拓した上演組織による公演を行っていた。アドリブをふんだんに盛り込んだモノローグ劇という独特の上演スタイルは、中世民衆文化の読み直しという彼の歴史観に基づくものであると同時に、“オールタナティブ”な上演空間の獲得という

問題意識とも結びついていた。実際、この頃の彼の上演には、政治討論や資金カンパがつきもので、ある時期には政治運動そのものといった様相さえ帯びていた。そうしたフォーの姿勢は、時代とともに先鋭さを失ったとは言え、現在も一貫して受け継がれている。環境問題や女性問題についての度重なる発言、ミラノ市長選立候補（2006年）などはその一例である。

フォーのモノローグ劇というスタイルは、演劇史の上でも重要な意味を持っている。それは、舞台と客席とを厳然と隔てる「第四の壁」の概念に依拠した近代劇の形式を打ち破ったことである。しかも、それを中世民衆劇やコンメディア・デッラルテといった、西洋演劇の伝統に注目することで成し遂げたところに独自性がある。モノローグ劇を演じるフォーは舞台から観客に自由に語りかけ、客席の反応を見ながら演技を進める。その結果、アドリブを自在に駆使し、常に観客の笑いをコントロールする彼独特の演技のスタイルが確立されたのである。

歴史の読み直しと演劇性の発見

『ミステロ・ブッフォ』以後、フォーは通常の戯曲作品と並行してモノローグ劇を発表し続ける。中でも注目されたのが、『ジョアン・パダンのアメリカ発見』（1991）、『ダリオ・フォー、ルザンテを演じる』（1995）、『聖なる道化フランチェスコ』（1997）、そして『ダリオ・フォーが読む最後の晚餐』（1999）である。

これらはいずれも『ミステロ・ブッフォ』の延長線上に位置づけることができるが、その特徴は単にモノローグ劇というスタイルのみにとどまらない。歴史の読み直しとそれによる民衆文化の再発見、既存の情報に基づく歴史観に疑問を投げかける“対抗情報”の提供といった、60年代末に抱いていた問題意識が一貫して反映されている。そして、いずれもフォー独特の批判精神あふれる語り芸と優れた身体表現を駆使していることは言うまでもない。もちろん、年齢とともに体の動きにはかつてのような激しさはなくなっていくものの、その分、演劇人としてのフォーのカリスマ性は高められてゆく。古今東西の名優と同様、フォーもまたそうした一種の神話性を利用しつつ自らのパフォーマンスを繰り広げてきたと言える(3)。

さて、『ダリオ・フォーが読む最後の晚餐』は、1999年にミラノのブレラ絵画館の中庭で初演された。サンタ・マリア・デレ・グラツィエ教会の『最後の晚餐』の20年にわたる修復作業の完成を記念して行なわれたもので、おもにブレラ美術学院の学生を対象として上演された。フォーは青年時代にこの美術学院で美術を学び、その後演劇界に転進した。従って、個人的にもたいへん縁の深い場所での上演であった。しかも、レオナルドそのものの絵画やデッサンに加えて、フォー自身の手によるイラストを投影しながら解説をするという内容で、舞台上演というより学生向けのレクチャー・パフォーマンスと言ったほうがよいかもかもしれない。

代表的なモノローグ劇で取り上げたイタリアの歴史上の人物のうち、ルザンテはルネッサンス期の劇作家・俳優である。その作品は一応の評価を受けているものの、現代において十分理解されているとは言い難い。フォーは同じ演

劇人としての立場から、ルザンテの新たな解釈を提起しようと試みた。また、聖フランチェスコは言うまでもなく、アッシージの聖人であるが、フォーは彼の人物像に演劇的性格を見出し、そうした観点からフランチェスコの生涯と布教活動を再解釈しようとする。さらに、『最後の晩餐』では、フォーがもともと関心のあった美術という要素が加わる。

パフォーマンスの概要は以下の通りである。

まず、レオナルドが誕生した時代背景を解説する。それがちょうどグーテンベルクの活版印刷術が発明された時期であったこと、これによって聖書の印刷が容易になり、俗語つまり民衆の言葉で書かれた聖書が急速に普及したこと、また、カトリック教会がその流布を禁じようとしたことなどが語られる。こうして、まず冒頭でフォーは彼の持論である教会批判を軽くやって見せる。また、レオナルドが庶子として生まれたことを挙げ、当時の社会における身分格差について述べる。さらに、やはり庶子として生まれたルザンテを引き合いに出し、彼が書いた劇の一節を演じて見せる。さらには、ルネッサンスが芸術の最盛期であったと同時に絶え間ない戦乱の時代でもあったこと、その結果、レオナルドをはじめ多くの芸術家たちが兵器や軍事施設的设计のために雇われたことなど、当時の時代背景を得意の皮肉とギャグを交えながら語る。

次いで、いよいよ『最後の晩餐』の解説に移る。通常のフレスコ画の技法でなくテンペラ画の技法を用いたこと、そのために完成直後から急速に劣化が進んだこと、教会のある土地の土壤に含まれる湿気もそれに拍車をかけたこと。そうした技術的な側面の解説に続いて、近年における修復作業の意味、遠近法の使用、三角形を基本とする構図、絵画の場面と周囲の建物の関係など、美術的な側面からの解説が続く。

とりわけ、彼が目にするのが、晩餐をともにしている12使徒の各人の身体や手の動き、そこに見られる独特のリズム感である。レオナルドがそれぞれの人物の性格や心理を綿密に分析し、それに基づいて各人の最も特徴的な動きを一瞬のうちに捉えて描いていることはよく知られている。だからこそ、静止した絵でありながら全体に驚くほどの躍動感が漲っているのであり、これと対照的に中央に位置するキリスト像に漂う静謐さが浮き彫りになるのである。フォーはそうした人間の身体の動きを巧みに捉えたレオナルドの感性に演劇に通じるものを見出す。そして、舞台上で12人のリズムカルな身体の動きを自ら演じて見せるのだが、ここで観衆は大喝采を送る。まさに、俳優としてのフォーの面目躍如たるところである。

『最後の晩餐』については、たとえば『ジョアン・パダンのアメリカ発見』のような従来の歴史観を逆転させるといった壮大な構想は見られない。反面、フォー自身が描いたイラストを用いることで、視覚的効果とエンターテインメント性に富んだパフォーマンスに仕上がっている。

ブレラ絵画館におけるレオナルドのパフォーマンスの成功を契機として、フォーはその後、『モデナの大聖堂』、『ラヴェンナの真実の歴史』、『カラヴァッジョの時代のカラヴァッジョ』、『あり得ないマンテーニャ』、『美男子ラファエッロ』と、立て続けに美術をテーマとしたレクチャー・パフォーマンスを実現している。これら一連の美術関連の

作品は、関係書籍の出版も含め、2000年以降のフォーの活動において大きな比重を占めている。70歳も半ばにさしかかってから新たな領域に挑み、次々に新作を発表し続けているフォーの旺盛な活動には驚くほかない。

多岐にわたる領域で活動を展開したレオナルドは「万能人」uomo universale と呼ばれたが、舞台芸術の領域にとどまったとは言え、劇作家、俳優、演出家として多彩な活動を展開し、さらには舞台美術や装置の設計、作詞・作曲、歌、振り付けをこなし、オペラ演出においても優れた手腕を発揮するフォーもまた、「万能人」と呼べるのではないか。



ダリオ・フォーによる『最後の晩餐』のスケッチ (Dario Fo, *Lezione sul Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Franco Cosimo Panini Editoreより)

注)

- (1) フォーの作品数を特定するのは難しい。既存作品の改作、バリエーション、またパフォーマンスやレクチャーなど、通常の戯曲作品とは認めたいものが数多くあるからである。イタリア語版Wikipediaは主要作品として約30を挙げている。
- (2) フォーの作品の世界における上演記録は以下を参照。
<http://www.archivio.francarama.it/estero.asp>
これは2001年までの記録である。また、日本の項でもいくつか漏れている上演もあり、実際の上演数はさらに多いものと推測される。
- (3) mistero は中世に行なわれていた「神秘劇」あるいは「聖史劇」を指し、buffol は「滑稽な、喜劇的な」の意味である。直訳すると「滑稽な神秘劇」あるいは「喜劇的聖史劇」であるが、わかりやすく言えば「聖史劇のパロディー」といったところである。
- (4) フォーは1995年に、虚血性疾患により舞台上で倒れるという体験をしており、その後も目の治療を続けている。この頃から、かつてほど身体に負担をかけない演技をしているのかもしれない。ただ、2002年、ミラノ・ピッコロ・テアトロで筆者が見た演劇活動50周年記念公演の舞台では、連日衰えぬ演技を見た。(高田和文、「衰えないフォーの風刺精神」、朝日新聞2002年4月5日付夕刊)

主要参考文献

- 高田和文、「ダリオ・フォーと現代イタリアの劇文学」、『ユリイカ』1月号、青土社、1998、pp.262-269
高田和文、「民衆演劇への視角—ダリオ・フォーの『ミステロ・ブッフオ』」、日伊文化研究25号、日伊協会、1987、pp.41-58
Dario Fo, *Lezione sul Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Franco Cosimo Panini Editore, 2007

DVD

Leonardo e il Cenacolo, Fabbri Editori, 2006

マルコ・マッツィ

現実の停滞 レオナルドからデュシャンにいたる思考の絵画のために

イメージおよび運動するイメージのデジタル複製技術時代にある今日、レオナルドから何を学ぶことができるだろうか？〈運動〉とは第一に映画のイメージだけが有する特性ではない。絵画のイメージのように一見したところ静止したイメージもまた運動と関わりをもつ。絵画イメージの中に、一種の影のごとく存在するこうした運動は、表面上は不可視だが、〈現実〉である。レオナルドの絵画は不断の探求として、また、絵画と現実が結び関係において、ひとつの言語を創造する所作として現れる。現象的世界との関係における経験の絵画、それがレオナルドの絵画だ。それは描写する絵画ではなく、〈抽出する〉絵画であり、アリストテレス的な世界の分析においてみずからの潜在的表現力を指し示す。そして、視覚的限界を冥想しつつ、描線によって辿ることに終始するのではなく、現実との邂逅の際に生じる動揺と衝撃を、ときにそれを超越しつつ、再現する試みである。語ること（状況説明）が排除された、レオナルドの表象は物質と瞬間の核心に入り込み、絶え間なく変化する可塑的な織物の上で進化する。だから、運動の絵画とは、〈動的な〉絵画としてではなく（パオロ・ウッチェッロならばこう解釈するだろう）、知性によって再現された現実の影と定義できるだろう。

〈現実との邂逅〉と先に述べたが、レオナルドの絵画が一種の、写真の先駆けであると考えべきではない。レオナルドによれば、絵画とは現実を完全に停止させるものではないのだ。知性による過去の投影と未来の予告との間の内なる葛藤において、現実の流れを抽出することによって、現実を〈一時的に停滞させる〉ものこそ絵画なのだ。絵画的表象はこうして、葛藤の恍惚の状態、すなわち、永遠を抽出することになる。言い換えれば、レオナルドの絵画はわたしたちの中に、時間、すなわち〈見えないもの〉、こそ、この芸術の原料なのであり、画家は「見えるもの」と視覚をもちいて（矛盾しているように見えるが）、この見えない時間について語るのだ、ということ喚起してくれる。画家は、無の境界線を引くために、無を開くために、そしてまさに無のために、イメージと想像力によって〈図像〉というはかない小径を描いてみせる。レオナルドの絵画は図像の〈恍惚状態〉のなかに生起するが、この〈恍惚状態〉とは現象であると同時に物自体であるような状態である。見えるものとは思考であり、知識である。プラトンが危惧したように、画家とは現実を模倣するのではなく、物質的に〈思考する〉人々である。（プラトンの）アイデアと図像は両方とも現実を超えた存在であり、それはちょうど記号が思考を超えたところにあるのと同じである。映像作品『ダンミ・イ・コローリ！（色彩をくれ！）』（2004年）において作者のアンリ・サラは「色彩は、時を表現し、実行することを可能にするプロセスである」と主張する。色彩とはけっしてスケッチの付属物や線画の飾り物ではなく、言うなれば形態の終末論、すなわち、形態の最終的な到達点なのである。色彩は〈存在〉であり、図像における構造および肉体の表面積算出法としてでなければ、光の現象学、

光の宇宙論（光はそれ自体には存在しない）として理解されるべきである。

ここで、しかるべき厳密な説明抜きに〈アウラ〉の概念（ベンヤミン）を導入することは不可能だろう。レオナルドの図像はアウラを有する構造ではなく、〈アウラ〉そのものなのだ。彼の絵画は単なる模倣的、分析的な現実の再現ではなく、現実の時間の移ろいを抽出しようとする試み、言い換えれば、現象的現実^{現象的}に靈感（プラトンの意味での）を与え、絵画という言語の存在論を創始するイデア的な肉体を明らかにしようとする試みなのである。

絵画が手描きの写真ではないのと同じように、写真、あるいは映画は〈即席の絵画〉ではない。両者の間には、まず形式の違いにおいて、また、現実^{現実}にたいするアプローチの違い、現実を表現する方法の違いにおいて深い隔たりが存在する。映画イメージは、たとえ絵画表現の規則（構成、照明の当て方）が一見したところ守られていたとしても、つねに絵画から遠ざかるようとする。それでも、両者が一致を見せる重要な点がある。それは、絵画のイメージも、写真と映画のイメージも、〈視覚〉および視覚に相当する心理的構造（あるいは上部構造）の形式的表象であるという点だ。イメージは思考である。夢のイメージにおいて、また、映画や写真、あるいは絵画といった人工的イメージにおいても、思考は見えるもの、光、表象へと変化する。写真において（映画よりもいっそう）興味深いのは、これが、ある現象から発する光を〈透明に〉、「直接抽出し、表象する」形式でありえるからである。さらに、写真における現実の抽出工程は、デュシャン的な、現実からサンプルを抽出し（いわゆる〈レディ・メイド〉）、これを別の知覚的境界へ移動させる過程と非常によく似ている。そして、これらの工程は、知性によって理解可能な、そして共有可能な停滞の所作に忠実に従うものであるのだ。

短編映画『キアラ』（2010年）への覚え書

ここで紹介した短編映画『キアラ』は、今回の発表のために2010年に制作された作品である。キアラは若い女性で、腕に小さな男の子を抱いている。この作品にストーリーはなく、ただひとつのショットをもちいた肖像からなっている。風が梢を揺らし、その下でキアラと男の子は時を過ごす。太陽が横から二人の姿を照らし、鳥が歌い、ときおり車が通りすぎていく。

(鈴木真由美訳)



Marco Mazzi, *Chiara*, 2010, HD Video, 3 min.