

# レオナルドとヴィニョーラ

## - 遠近法のふたつの血脈 -

池 上 英 洋

### 本稿の目的と位置づけ

本稿では、遠近法にあった二つの流れの再考を試みる。一般に遠近法の技法は盛期ルネサンスをもって発達の頂点に達し、その後は適用する対象が変化するだけで、技法そのものにさらなる発展はなかったものとされている。しかし、レオナルド・ダ・ヴィンチと彼以降にも遠近法はさまざまな展開を見せている。

盛期ルネサンスの遠近法の到達点を示したとされているレオナルドの遠近法をあらためて検討すれば、彼がいまだ複雑な試行錯誤の途上にあったことがわかる。しかもそれらはただ一つの目標へ向けて一直線に連なった発展を示しているのではなく、明らかに異なる目的を備えていただろうことがうかがえる。

筆者はこれまでの一連の考察により、遠近法の発達は進化論的な一方向のものではなく、そこにはもともと二つの流れがはじめてから存在していたという確信を持つに至っている。レオナルドにおいて共存しているのはそれら二つの流れにそれぞれ立つ遠近法であり、彼が芸術家であり科学者でもあった特殊性によってこそ、それらが彼の中で合流したのではないかという試案を提出することが、本稿の目的のひとつとなる。

遠近法にあったこうしたふたつの流れを整理したものとみることができるのが、ヴィニョーラによる二つの遠近法である。遠近法の歴史においてこれほど重要な意味を持ちながら、これまで十分に検討されたとはとてもいえない

い状況にあるヴィニョーラの二つの遠近法をとりあげて解釈し、その特質を正しく理解し、意義を問うこともまた本稿のもうひとつの目的となる。

本稿ではまずヴィニョーラの二つの遠近法を再定義することから始めよう。それらの特質を把握した上で、なぜ遠近法に二つの作図法の伝統がなければならなかったのかという疑問について考察する。続いてレオナルドの遠近法を再検討し、そこに暗示されている二つの伝統の影を見いだそう。それらは必ずや遠近法のふたつの源流を背景に持つことを露にするに違いない。こうした考察はレオナルド自身の特質を浮かび上がらせることに繋がるだろうし、遠近法の歴史と構造とその持つ意味とを明らかにすることにも繋がるだろう。もちろん、そのような大胆な整理と修正を本稿だけで図れるはずもなく、本稿でおこなうささやかな考察は今後のさらなる推論のための簡潔な準備段階の試論となる。

## ヴィニョーラの二つの遠近法

ジャコモ・バロツィ・ダ・ヴィニョーラによる『遠近法の二つの規則』は1583年にローマで刊行された<sup>(1)</sup>。ヴィニョーラは1573年にすでにこの世を去っており、同書はイニャツィオ・ダンティの手によって出版された。同書の刊行から3年後に亡くなるダンティはユークリッドの注釈でも知られた当時第一級の数学者であり、同書もヴィニョーラのオリジナル・テキストにダンティが注釈を加える形式をとっている。ダンティ自身もことわっているように小さな活字はすべて彼自身による書き込みであり、その分量はヴィニョーラの原文をはるかにうわまわっている。問題となるのは挿図であり、どこからどこまでがもともとヴィニョーラのテキストに付随していたものを区別することは容易ではない。しかしダンティによる注釈部分にしか関連しない挿図の傾向から考えて、直線の幅が細いエングレーヴィング画はヴィニョーラのテキストに対してケルビーノ・アルベルティが制作したオリジナルなもので、一方線刻が太く粗い木版画はダンティによってあとから加えられた図版とみることができる。

「二つの」とある通り、同書は二つの異なる遠近作図法を扱っている。冒

頭にダンテによるヴィニョーラの伝記があり、幾何学と光学の基礎的な解説部分が続き、52ページ目から二つの規則を扱う本文となる。まず最初に扱われるのが<第一の規則 Prima regola>であり、ヴィニョーラとダンテ自身はそう呼んではいないが、パノフスキーによる定着をみて以来これを伝統的に<コストゥルツィオーネ・レジッティマ Costruzione legittima>（正統作図法，das legitime Verfahren）と呼ぶ<sup>(2)</sup>。

同書の二枚の図版を用いて、この作図法を正確な理解をはかる（図1，2）。<コストゥルツィオーネ・レジッティマ（以下，レジッティマ）>

の作図法の理念は、図1に凝縮されている。今、観察者がある八角形の対象物を見ている。眼と対象物の間にある平面（図中E）が絵画面に相当する。

眼から対象物の各点へと結ばれた直線（視線）が、絵画面を通過する際の交点を求めるのがこの方法の目的である。

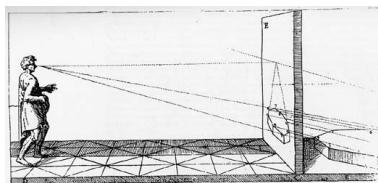


図1

図2が具体的な作図法に相当する。同図は上下二段に分かれるが、上半分は先ほどの図1の状況を横から眺めたもの（立面図）である。下半分は同じ状況を上から見たところ（平面図）である。対象物は床に置かれた八角形の板状のものであるため厚み（高

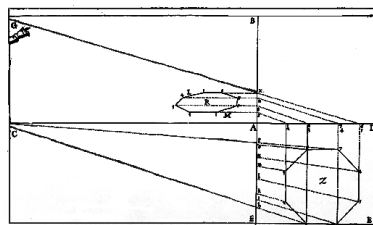


図2

さ）が無く、よって上半分右側では横から見た対象物は当然ながら床面（AD）に重なるただの一本の線としてあらわされる。図中で絵画面はABとAEによって示され、視点CとGから発した視線がこの両線分と交差する点を求めることがこの作図法の目的である。こうして得られた交点の位置をもとに作図された対象物の遠近法図が、図中央にあるRである。

一方、同書の98ページ以降で扱われているのが<第二の規則 Seconda regola>であり、これも同様に現在では<距離点法 Costruzione per punto

di distanza > (Distanzpunktverfahren) と呼ばれることが通常である。

<距離点法> とはその名の通り「距離点」の性質を用いて作図する方法のことである。同図法の作成のためには距離点の性質を把握することが前提となるため、<距離点法> の解説の前にまずは「距離点」の性質を、同書からの図版を用いて確認しておく(図3)。図中左の平面図にあわらされた一枚の正方形 KIGH が作図される対象である。今、この正方形は床面に置かれ

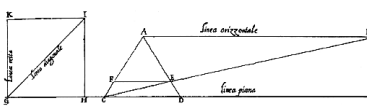


図3

ており、絵画面がある位置に一辺 GH が接しているものとする。よって右側の遠近図においては、CD が GH に相当する。絵画面に対して直角をなすすべての直線は無限遠の水平線上にある

一点に収束する。この点 A を中央消失点と呼ぶ。この時、CF は平面図の GH に、DE は HI に相当する。この時、正方形の対角線 GI は、遠近図においては水平線上の別の点 B に収束する。不思議なことに遠近図中の中央消失点 A から B までの距離が、実際の視点から絵画面までの距離に等しくなる。この性質によって、点 B を「距離点」と呼ぶ。

図4も同様に正方形を作図したものである。絵画面での水平線は当然ながら視点の高さにあり、よって、絵画面上の中央消失点 L は視点 S と同じ高さにある。その両隣にある点 G と点 I は、正方形の対角線が水平線上で結

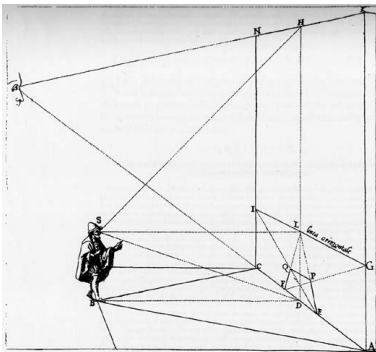


図4

ぶ点なので、どちらも距離点である。

距離点から中央消失点までの距離が視点から絵画面までの距離 (= 視点距離) に等しいという性質のため、つまりは図中において  $SL = LI = LG$  が成立するのである。

絵画面に対して45度をなす直線は、すべてこの距離点に収束する(図5)。このため、床面に正方形タイルがあるような場合には、図のように遠

近図中におけるすべての対角線は水平線上の距離点（ここではP）に収束する。ここまではすべて、まずは正方形の遠近作図をした後に対角線を引いて距離点を求めるような順序で解説した

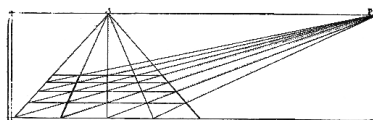


図 5

が、逆に、はじめから視点距離が与えられていれば最初に距離点の位置が定まり、そこから線を引けば実に簡単に正方形タイルの遠近図を作図できることになる。これこそが＜距離点法＞の利点である。つまり、この図法は最初から距離点の位置（つまりは視点距離）が与えられていることを前提とする。その上で、上述したような距離点の性質を利用して作図する方法なのである。

図 6 は床面に置かれた一枚の八角形を、＜距離点法＞を用いて作図したものである。ここに至って同作図法と＜レジッティマ＞との違いが明快なものとなる。図の上半分で点 A は中央消失点、右端の点（活字は無いが B）が距離点である<sup>(3)</sup>。下半分の平面図で

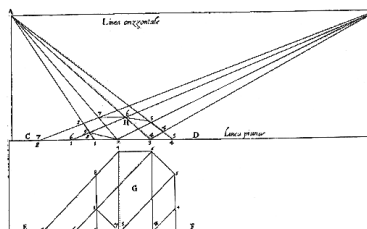


図 6

わかるように、八角形 G の各辺のうち 8 - 1 と 4 - 5 は絵画面に対して垂直であり、よって上半分の遠近図中 H では中央消失点 A へと収束する。同様に、平面図 G の 2 - 7 と 3 - 6 も遠近図 H では A へと収束する。では距離点はこの場合どのように利用するのか。平面図 G に、無理やり対角線（正確には絵画面と45度をなす直線）を求めれば良いのである。平面図 G の各頂点から、絵画面に重なっている底辺 EF へと引かれた斜めの点線がこうした「対角線」に相当する。こうして EF 上に得られた各点の位置を CD 上にそのまま移し、その各点から距離点 B へと収束線を引く。その時、B への収束線が先ほどの A への収束線と交差する点が、求める八角形 H の各頂点の位置として得られるのである。

理念が一見複雑に思われる作図法なので解説には上記のような長文を要す

るが、実際に同様の図を作図してみれば、この＜距離点法＞が持っている利便性に気が付く。実に作業が簡便で早いのである。正方形タイルや同様の八角形のような図を描いてみれば、この作図法がひとつあれば充分な気がする。ではなぜ遠近法には＜レジッティマ＞と＜距離点法＞の二つがあり、ヴィニョーラも両者を等しく扱わなければならないほどの存在となっていたのか。

#### ヴィニョーラによる両作図法の見解とその後の展開

- 第一の方法（＜レジッティマ＞のこと）はよく知られており、より理解しやすいが、作業に時間がかかり面倒である。第二の方法（＜距離点法＞のこと）は、理解は困難だが作図はより簡便である。 - <sup>(4)</sup>

このようにヴィニョーラ本人による両作図法の評価は明快である。この結論は前章の最後で得られた印象と同じであり、これで両作図法の比較を完結させることが出来るようにも一見思える。＜距離点法＞の作図では前章で見たように、中央消失点と距離点に収束する線を用いる。それならばと、ヴィニョーラは两点を軸に回転させる二本の定規を用いて作図する方法も図示している（図7）。ここでは十字架を作図しているが、確かにこの方法であれば作図はより簡便なものとなる。

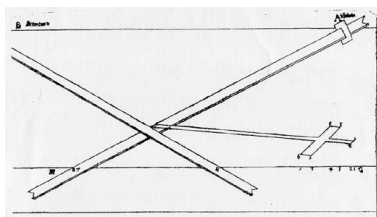


図7

ヴィニョーラによるこの記述をうけて、これまで同書に関して考察を加えた数少ない論考の中でも最も重要な三人の研究者 - キタオ<sup>(5)</sup>、ケンブ<sup>(6)</sup>、ロッカセッカ<sup>(7)</sup> - はいずれも、両作図法の比較について、ヴィニョーラの言を引用するにとどまっている。しかし、ヴィニョーラからほぼ一世紀下った17世紀末に、イエズス会派の画家アンドレア・ポッツォによって著された『画家と建築家のための遠近法』<sup>(8)</sup>にもやはり二つの遠近作図法が扱われており、そこでの＜距離点法＞には、ポッツォならではの工夫が加えられてい

ることがすでに筆者によって明らかとなっている<sup>(9)</sup>。つまり、ヴィニョーラによって整理された時点ですでに完成されたものと考えられていた＜距離点法＞にも、その後さらなる発展があったことをこの事実は示している。そこで明らかにされたことは、ヴィニョーラの＜距離点法＞は、描く対象が床面の正方形タイルや八角形などの単純な二次元物体であれば絶大な威力を発揮するが、複雑な三次元物体を対象とする場合には途端に優位性を失うのである。ポッツォの＜距離点法＞を単純化して言えば、ヴィニョーラのように横軸に対してのみ＜距離点法＞を用いるのではなく、縦軸に対しても用いて合成する方法であった。ポッツォは彼なりの＜距離点法＞と＜レジッティマ＞とを局面に応じて使い分けていたきらいがある<sup>(10)</sup>。こうした考察からここで指摘しておきたいことは以下の三点である。

一、ヴィニョーラの＜距離点法＞は、単純な二次元物体を対象とする場合には絶大な利便性を発揮する。

二、ヴィニョーラの＜距離点法＞はしかし、すべての局面において優位性を持つものではなく、そのため以後も発展した歴史を持つ。

三、＜レジッティマ＞と＜距離点法＞には、それぞれの長所を発揮できる局面がある。

## 両作図法の比較の再検討

作図上の特徴として、実際の作図に際し、＜レジッティマ＞によれば遠近図中に中央消失点を求める必要がないことがまず挙げられる。むしろ、立面図と平面図双方において視点位置と中央消失点はおのずと定まるのだが、実際の遠近図を作成する際には遠近図中に中央消失点が無くとも描けるのである。対して、＜距離点法＞では実際の空間における物理的な視点距離と遠近図中に登場する二つの点との距離が等しいことを作図の前提として把握しておかなければ描けないのだが、しかしこの距離関係が数学的に証明されるには、グイドバルド・デル・モンテ伯<sup>(11)</sup>やジェラルド・デザルグ<sup>(12)</sup>らが登場する17世紀を待たねばならない。当然ながらここではそうした理論的把握が無い状態にもかかわらず、距離点の性質のみが利用されていることになる。

ヴィニョーラによる距離点の性質の把握が正確な裏づけをもたない混乱した状態にあったとするキタオの主張<sup>(13)</sup>は、いわば自明の理と言ってよく、そこにヴィニョーラの理論上の欠陥を見いだす姿勢には率直な疑問を抱かざるをえない。

つまりはヴィニョーラの段階においては平面図形に対する作図上の完成を見たものの、それはあくまで「経験的に」知られた距離点の性質を利用したものであり、また彼以降に発展の必要があったような複雑な立体図形への適用を前提にはおらず、よって単純な平面図形に用いることが出来れば作図法としての一応の要求は満たしていたといえるのだ。

八角形の作図に入る前に、ヴィニョーラはそれぞれの作図法を用いて床の正方形タイルの遠近図を掲げている(図8, 9)。それぞれ、図8は<レジ

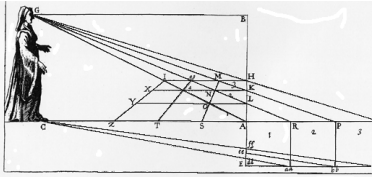


図8

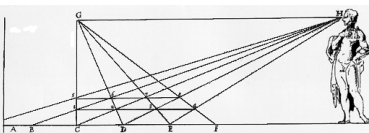


図9

ティマ>、図9は<距離点法>による作図である。両者を「一見したところ、着衣の女性と裸体の男性がそれぞれいるという違いしかわからない」というフィールドの感想<sup>(14)</sup>はユーモラスであるが、同時に両者の本質をはからずも言い当てている指摘でもある。つまりはこれらは同じ床の正方形タイルを対象としており、だからこそ両者は似ていて当然なのだが、こうした「正方形床タイル」こそが当時の作図法の適用を必要とされていた対象のほ

とんどすべてだったのである。<レジッティマ>の成立当初から立体図形はどんな形態であれ描けるはずなのだが、ピエロ・デラ・フランチェスカからの一部の“特殊な”画家を除いて、立体図形にまで厳密に遠近法を適用しようとする必要や意識などあまり無かったことは、これまでもパノフスキーらによって指摘された通りである<sup>(15)</sup>。

ヴィニョーラの著作のダンティ註解部分には、先人としてピエトロ・デ



ル・ボルゴやダニエーレ・バルバロと並んで、バルダッサレ・ペルッツィの名が度々登場する<sup>(16)</sup>。これはダンティの父である数学者ジュリオ・ダンティがペルッツィの友人であったことも理由のひとつであるが<sup>(17)</sup>、実際にペルッツィが当時の遠近法の世界において重要な位置を占めていたこともその理由である。シエナ派の画家として、そしてより一般的にはパラッツォ・マッシモ・アッレ・コロネなどの建築家として知られるペルッツィは、16世紀の前半にヴィッラ・ファルネジーナの〈遠近法の間〉や舞台背景などで活躍した遠近法の大家でもあった。彼自身の遠近法理論書は残っていないが、ペルッツィの理論は彼の弟子でもあった建築家セバスティアノ・セルリオ（セルリウス）の著作を介して広く知られるようになっていた。セルリオの著作は彼自身も述べているようにペルッツィの理論と作図例を基にしており、セルリオの著作にある舞台背景の図版（図10）の下地となったことが明瞭にわかるようなペルッツィによるスケッチ（図11）なども残っている<sup>(18)</sup>。セルリオの著作『建築五書』は各国語に翻訳されて版を重ね、建築書としてだけでなく、遠近法の理論に関しても当時最も一般に流布した書物だった<sup>(19)</sup>。



図10

ダンティはペルッツィを賞賛する一方でしかしセルリオに対しては批判的な一面も見せている。これはペルッツィの理論とセルリオによる解説の間にある微妙な「ずれ」に由来するが、ともあれエルキンスが言うとおり「セルリオによる不充分で誤った図解によるにせよ、ペルッツィの“失われた書”は重要」であった<sup>(20)</sup>。



図11

セルリオの書には明らかに距離点の位置が示されている図版が登場している（図12）。しかしヴィニョーラの書にあったような＜距離点法＞の作図法

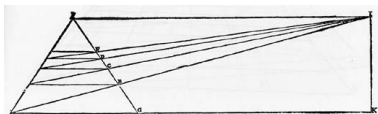


図12

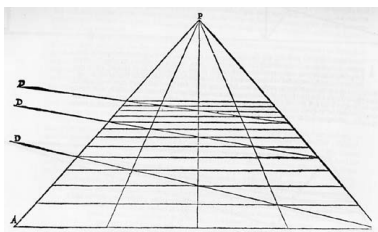


図13

に関しての記述はなく、セルリオの距離点利用は正確な正方形タイルを描く際に用いられているにすぎない（図13）。距離点から中央消失点までの距離が視点距離と等しくなるのはなぜかといった理論上の把握がなされていないのは、上述したように当然のことである。つまりはセルリオとヴィニョーラのいずれにおいても、距離点は「理論的に導かれて」利用されたものではなく、「経験的に把握されて」利用されている。それにしてもヴィニョーラと比較するかぎり、セルリオの距離点

利用が素朴な段階にとどまっていることは上記の図版からも容易に理解できる。

セルリオがペルッツィの遠近法理論にその多くを負っている点、そしてその作図法はヴィニョーラの＜距離点法＞に至る以前のプリミティブな段階のものである点、距離点の正確な理論的把握はなくともその性質を「経験的に」知って利用していた点などを再度強調した上で、盛期ルネサンス遠近法の代表者ともいえるレオナルドの遠近法の検討に入る。

### レオナルドの遠近法

レオナルドの遠近法の特質として空気遠近法があるが、ここでは線遠近法の検討に限ることとしよう。レオナルドの遠近法に関する情報は、彼が残した数少ない作品群と、膨大な手稿の一部で論じられたものがすべてである。

現存するレオナルドによる最初の単独絵画作品とみられているウフィツィ美術館の＜受胎告知＞を見てみよう（図14）。画面右のマリアの手前にある

書見台は師ヴェロッキオの手になる実際の石棺を引用して描かれたもので、後のレオナルドの正確な遠近法描写からは若干乖離しており、いまだ若かりし頃の習得途上の遠近技法をみてとることができる。書見台の二辺は画面奥



図14

に向かって収束しており、それを迎えば画面中央の遠景の中に中央消失点が設けられていることがわかり、マリアの背後にある石組みの壁も同じ点へとほぼ正確に収束している。中央消失点の位置は横長の画面のほぼ中央に位置し、フィレンツェのルネサンスに典型的な秩序正しいシンメトリーを創出している。

注目すべきはマリアの足元にある大理石状の床である。ここには正方形のタイルが描かれているのだが、これまで見てきたような理論書にあるような「画面に対して平行な辺と垂直な辺だけからなる」正方形タイルと異なり、ここでは斜めに模様の刻線が切っており、歪んだ菱形となってあらわれている。これはそれまでとそれ以降の絵画や理論書におけるごく一般的な正方形タイルの描き方とは一線を画している。ちなみにここでの正方形タイルの辺を収束させるとマリアの背後、ほとんど画面の右端の一点に収束していることがわかる（図15）<sup>21)</sup>。

この点は画面に平行な正方形タイルの収束点ではなく、当然ながらその対角線の収束点でも無いので、この画面右端の点（ケンプの図の点Z）は距離点ではない。つまりこの点は画面に対して平行ではない正方形の辺が集中する消失点であって、16世紀のはじめにジャン・ペルラン・ヴィアートル<sup>22)</sup>とボンボーニオ・ガウリコ（ガウリクス）<sup>23)</sup>によってほぼ同時に記録された点（ヴィアートルによれば“三分

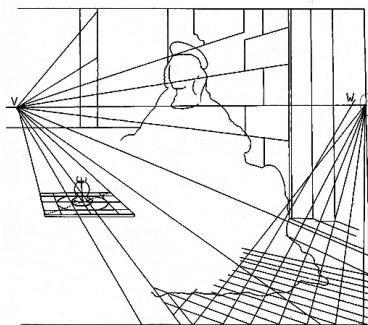


図15（ケンプによる）

点”)と同じ性質のものである。注目すべきはセルリオもこれを記録しているという事実である(図16)。前に見たように、セルリオはペルッツィの理論をもとにしており、ならばすなわちペルッツィもレオナルドと同じこの特殊な点の知識を共有していたことになる。

次に<最後の晚餐>を見てみよう(図17)。これまでも様々な研究者により度々研究されてきた作品であるが、実のところその遠近法の解読には様々な説が提出されてきた。いずれにせよ、この作品ではキリストの顔のあ

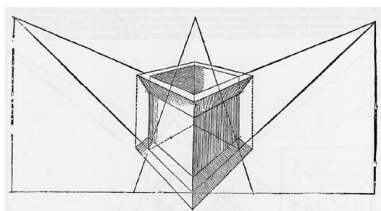


図16



図17

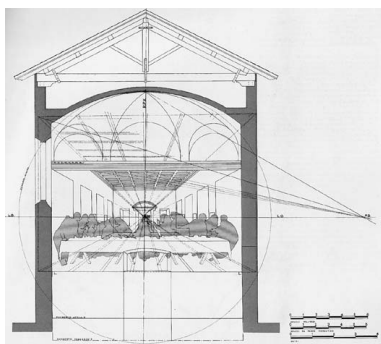


図18(ペドレッティによる)

たりに中央消失点があり、そこへと収束する線をひく際に用いた釘穴が見つかっている。また天井の正方形の格子からは、それらの対角線から画面のそれぞれ左右に収束する二点を画面の両端の外に求めることができる(図18)<sup>24)</sup>。正方形タイルの対角線ということはそれらはすなわち距離点であり、<受胎告知>にはみられなかった距離点がここには登場しているのである。それならば、画面の両側の二点の距離点から中央消失点までの距離は視点距離に等しく、よってレオナルドが画面から等距離だけ手前に観察者の位置を設定していたと同じ意味となる。しかし、そう結論づけるためにはひとつ大きな問題がある。この壁画作品が描かれた場所の“高さ”である。

この作品は観察者の視点よりもかなり高いところにあるので、下から見上げてこの作品を鑑賞する観察者にとって、本来は食卓の上の面が見えるはず

もなく、よってこの作品は通常の遠近法を用いて描かれたものではないことは、これまでもライトらによって指摘されたとおりである<sup>(25)</sup>。もちろんレオナルドが実際の鑑賞者の位置など無視して、頭上はるか高い地点に観察者の視点を設定して描いた可能性も無いわけではない。しかし視点位置の固定こそが重要となるデューラー的な透視作図装置を手稿に残している<sup>(26)</sup>レオナルドにあって、かように視点位置を軽視することは考えにくい。であればやはりペドレッティ<sup>(27)</sup>らが推測しているような「加速遠近法」の技法を用いて描かれていることは間違いなく、つまりは画面奥に現実空間とはおよそ異なる歪んだ空間が描かれていることになる（図19）<sup>(28)</sup>。

このアナモルフォーズ（歪曲画）の一種ともいえる技法はかなり高度なものであり、実際にこの技法の強調された様式が流行をみるのはレオナルドよりも後の時代であるため、レオナルドがこれほど正確に「加速遠近法」をこ

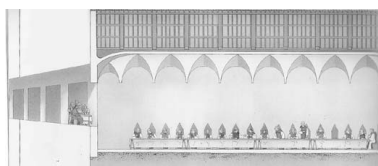


図19（ロメイによる）

の時点で使用できたかどうかについて疑問がないわけではない。しかしそのアナモルフォーズ技法の具体例を最初に記録しているのがほかならぬレオナルド自身であるため<sup>(29)</sup>、＜最後の晩餐＞がこの知識を応用されることなく描かれたとする可能性の方がむしろ低いものとなるだろう。それならばレオナルドは最初に視点距離を厳密に設定し、そこから通常の遠近法とは異なる高度な歪んだ遠近法を用いなければならない。つまり、作品と同じ高さで制作しているときには、距離点の存在からも視点距離をレオナルドは意識していたはずであり、しかし一方で実際の作品の観察者の視点位置を考えた場合にはその最初の視点距離が一切機能しなくなることも承知の上で描いていたに違いないのだ。この不可思議な選択をどう考えれば良いのだろうか。

#### レオナルドの遠近法の“二重性”

レオナルドの遠近法作図のもうひとつの重要な作例として、未完成に終わった＜マギ（東方三博士）の礼拝＞（フィレンツェ、ウフィツィ美術館）

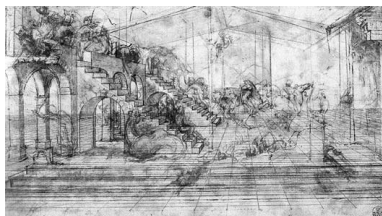


図20

の画面上半分の後景部分にあたる＜下絵＞がある（図20）。未完成作と下絵には変更点が多く、遠近法の背景としても下絵からそのまま未完成作へと転写したものではないことなどの興味深い報告が片桐頼継氏によってなされている<sup>(30)</sup>。いずれにせよ両図とも同種

の遠近作図法により制作されたものであり、下絵においては、画面やや右よりの中央にある中央消失点へむけて、床面に描かれた美しい格子模様が整然と収束している。秩序正しく描かれた床面はレオナルドが＜最後の晩餐＞の格子天井で見せたように距離点へと収束する遠近図であるかのように“一見するかぎりでは”感じられる。

ところが、この床面には斜め右上方へと延びる対角線が四本見つかっており、それらがすべてお互いに“平行”であることが辻茂氏によって報告されている（図21）<sup>(31)</sup>。平行であるかぎりそれら四本の対角線は決して交わることはなく、つまりはそれらはどこかの点へ収束することなどないのだ。よってこの下絵には距離点というものが存在しないのである。重要なのは、同じレオナルドの作品群にあって、＜最後の晩餐＞には存在する距離点が＜マギの礼拝＞では存在しないという点である。前者が後者より15年ほど下るので、ではレオナルドは距離点の概念をその間に獲得したのであろうか。

ここで再度思い出すべきは最も初期の作品である＜受胎告知＞であり、ここでは床面のタイルが“中央消失点以外の一点”へと収束していたことであ

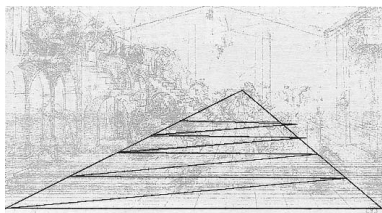


図21（辻による）

る。ということは、＜マギの礼拝＞の時点よりも前に、中央消失点以外の一点へと収束する直線群を遠近法で描くことはすでに経験済みだったわけであり、＜マギの礼拝＞でその知識を放棄して、また後に＜最後の晩餐＞で厳密なる距離点へといきなり発展したと仮

定するのも無理があるように思える。それならば、そうではない唯一の可能性だけが生き残ることになる。つまり、レオナルドは「距離点を含む“中央消失点以外の収束点”の存在も知っていたし、同時にそれらを用いる必要性を感じることなく、対角線を収束させる必要も無い作図法も平行して用いていた」としか考えられないのである。

## 遠近法の二つの血脈

言い換えればレオナルドにとっては「視点距離を厳密に規定すべき遠近法」と「視点距離や対角線収束（と距離点）を気にすることなく、そこに奥行きを感じさせる“いかにも遠近法的な”絵画空間を現出することのみを目的とする遠近法」とがあったことになる。

レオナルドにあつては前者は＜最後の晩餐＞で用いた、厳密なる視点距離設定に基づく遠近法（＜レジッティマ＞ではなくおそらく＜距離点法＞の一種）であり、後者は床に広がる格子状の平面の深遠な空間を描き出す遠近法（辻茂氏によって＜天使の遠近法＞と命名された「経験的な」作図法）である。

後者はすでにレオン・バッティスタ・アルベルティの著作において、はやばやと否定された＜漸減する平行線を比率によって求める作図法＞<sup>(32)</sup>と非常によく似ている。ルネサンス遠近法の成立に大きく寄与したアルベルティによる記述ということは、そうした「理論に基づかない経験的な」技法がその頃からすでに存在していたということを意味している。というのも、アルベルティがしようとしていたことは、そうした「経験的で」不正確な方法のかわりに、「理論的で」正確な方法を規定しようとしていたことにほかならないからだ。

ヴィニョーラに至ってもなお＜距離点法＞における距離点の理論的説明はなされていたことはすでに見た。＜距離点法＞の系統は、おのずと「経験的な」技法としてしか存在しえなかったのである。もちろん、レオナルドの＜最後の晩餐＞の遠近法と＜マギの礼拝＞のそれとが、ヴィニョーラの二つの遠近法のどちらかにそれぞれ直結するようなものではないことは強

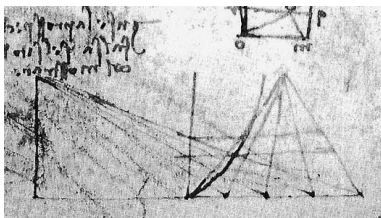


図22

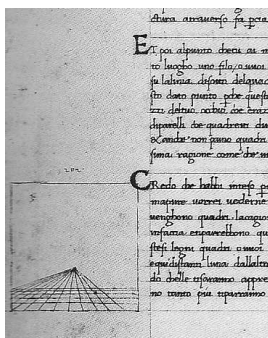


図23

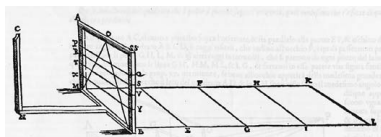


図24

調しておくべきだろう。しかし、レオナルドにも彼なりの「経験的な」方法があり、そして後のヴィニョーラにおいてもいまだに「経験的な」方法があったということは明らかなのである。

一方、床面の正方形タイルの作図自体が、＜アルベルティの方法＞に由来することもまた明らかである<sup>(33)</sup>。ヴィニョーラの二つの遠近法によってそれぞれ正方形タイルが作図された例はすでに見たが、レオナルドも手稿に同様の図を残している（図22）。アルベルティ自身は著作に文章で説明しただけで本人は図版を残していないが、アルベルティとほぼ同時代で、アルベルティの理論に多くを負っているフィラレーテの著作<sup>(34)</sup>に描かれた説明図（図23）を見ても、それがレオナルドのスケッチと似ていることがよくわかる。

すでに述べたとおり、アルベルティやフィラレーテにせよ、レオナルドにせよ、さらにはヴィニョーラの＜距離点法＞の適用範囲にせよ、遠近法で描かれるべき対象のほとんどすべては単純な床面の正方形タイルにすぎなかったものであり、だからこそ時代を経て＜アルベルティの方法＞が普遍的に有効なものとしてそのまま存続していたといえる。

ヴィニョーラの著作の中でダンティは、トンマーゾ・ラウレーティの透視装置について触れている（図24）<sup>(35)</sup>。これは等間隔に並んだ、画面と平行な何本かの直線が、画面においてどのように漸減していくかを求める装置であ



る。ここで明らかなのは、作図の目的は床面を作図することただひとつであり、それ以上の目的にはこの装置は使用できないし、おそらくはその必要性も通常は無かつただろうという点である。

最後にフランチェスコ・ディ・ジョルジョ・マルティーニによる遠近法の説明図を見ておこう(図25)<sup>36)</sup>。ここには、興味深いことに上方に<アルベルティの方法>に類似したものが、そして下方にラウレーティの透視装置を横から眺めて描いたような図がある。つまりはこの一葉に、理論から遠く乖離した最も「経験的な」遠近法の透視装置と、後の「理論的な」作図法のマトリックスとなる遠近法とが共存しているのである。

ヴィニョーラとダンティが最も多くを負っている先人はバルダッサレ・ペルッツィであることは先に見た。遠近法の流布に大きく貢献したセルリオもまた、自分よりも年下であるにもかかわらずペルッツィの弟子であったことをも思い出しておくべきだろう。そしてここでさらなる重要な関係性を暗示しているのは、そのペルッツィが若い頃、フランチェスコ・ディ・ジョルジョに学んだという事実である。よって、フランチェスコの説明図がヴィニョーラの著作と強い関連性を呈しているのは理由があつてのことなのである。

さらに興味深いことは、フランチェスコとレオナルドとの関係である。フランチェスコは1439年に生まれ、画家や建築家、軍事発明家など複数の分野で活躍するルネサンス的万能人としてシエナで活躍していたが、1490年にはミラノ公ジャンガレアツォ・スフォルツァの要請により、ミラノへと移った<sup>(37)</sup>。この時ミラノは公式にシエナに対して派遣を要請しており、ここらあたりフィレンツェに対する派遣要請によってミラノへ赴いたレオナルドと似ていて興味深い。同時期にミラノに滞在していたフランチェスコとレオナ

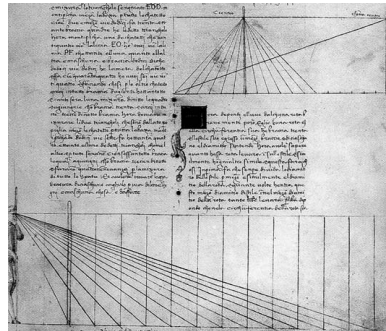


図25

ルドが親交を結んだことも知られており、実際レオナルドはフランチェスコの著作を一冊所有していたこともわかっている。軍事技師として諸国を渡り歩いた文化人であり発明家でもあったルネサンス万能人として、二人はお互いの知識と経験を開陳しあったであろうことは想像にかたくなく、遠近法もその一部として共通認識となったであろうと思われる。

レオナルドの手稿にある遠近作図法の説明図とフランチェスコのそれとがよく似ていることにも必然性があるといえる。ここにおいて、フランチェスコを介してレオナルドと後のヴィニョーラの遠近法が遠いながらも血縁関係にあることがわかるのである。

おわりに

レオナルドとヴィニョーラにそれぞれ確認された「経験的」「理論的」それぞれの遠近法の血脈は、フランチェスコ・ディ・ジョルジョを介して関連性を持っていることがわかる。レオナルドの作品には二つの遠近法の血脈が同時に共存しており、異なる対象に対して等しく用いられていたことが明らかとなる。そして異なる作図法の形態をとりながらも、やはり二つの血脈はヴィニョーラにおいて同じ重要性をもって扱われるまでになっていたのだ。

最初に述べたように、今回の考察はあくまでも今後の推論のためのテストケースにすぎない。しかし、異なる時代の代表的な遠近法の使い手が、それぞれ異なる遠近法を手にしてしたこと、それらが全く乖離したものではなく繋がりを持つものかもしれないことが今回提出されたことになる。今回の考察結果をふまえ、今後はこうした二つの血脈の歴史と意義をさらに浮かび上がらせ、それが持つ意味をより深く考察することへと繋げていかなければならないだろう。

註

- ( 1 ) Giacomo Barozzi da Vignola, con commenti da Ignazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica: con i comentarii del R.P.M. Egnazio Danti dell'ordine de Predicatori, matematico dello Studio*

*di Bologna*, Roma 1583.

筆者がここで参照しているものは引用図版も含めてすべて大英図書館所蔵本のリプリント版である：Jiaco<sup>mo</sup> Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* : ed. I. Danti, reprint, Alburgh 1987.

- ( 2 ) Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, Berlin 1924/25 ; 木田元 , 川戸れい子 , 上村清雄訳 , 『 < 象徴形式 > としての遠近法 』 , 哲学書房 , 1993年。
- ( 3 ) ヴィニョーラ自身は A を "il punto della veduta" あるいは "punto principale", B を "la distantia" と記述している。
- ( 4 ) Vignola, *op. cit.*, p.52.
- ( 5 ) Timothy K. Kitao, "Prejudice in Perspective : A Study of Vignola's Perspective Treatise", in *The Art Bulletin*, 1962 Sep., pp.173-194.
- ( 6 ) Martin Kemp, *The Science of Art*, New Haven - London 1990.
- ( 7 ) Pietro Roccasacca, Christof Thoenes, "Vignola teorico", in Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph L. Frommel, Christof Thoenes, a cura di, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp.88-99.
- ( 8 ) Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, . 1693, . 1700.
- ( 9 ) 池上英洋 , 「 アンドレア・ボッツォの遠近作図法 - その特質と意義 - 」 , 『 美術史 』 , 1995 , No .138 .
- ( 10 ) Hidehiro Ikegami, *Sviluppo sommerso : Peculiarità della teoria prospettica di Andrea Pozzo*, Bologna 1998.
- ( 11 ) Guidobaldo del Monte, *Perspectivae Libri Sex*, Pesaro 1600 ; reprint : trad. in it., *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte*, con commenti di Rocco Sinisgalli e Gaspare De Fiore, Roma 1984.
- ( 12 ) Abraham Bosse, *La maniere universelle de Mr. Desaugues Iyonnois, pour poser l'essiv, et placer les heures et autres choses aux cadrans*

- au soleil*, Paris 1643 ; dal, Gerard Desargues, *Methode universelle*, 1636, e, *Traité de la section perspective*, 1636.
- ( 13 ) T. Kitao, *Op. cit.*, pp.173–194.
- ( 14 ) J. V. Field, *The invention of infinity : Mathematics and Art in the Renaissance*, 1997 Oxford, p.150. ; Cfr. P. Roccasacca – C. Thoenes, *op. cit.*, pp.93, 99.
- ( 15 ) E. Panofsky, *Op. cit.*, note 61.
- ( 16 ) Vignola, *Op. cit.*, pp.71, 84, ecc.
- ( 17 ) *Ibid.*, p.82.
- ( 18 ) Cfr. : Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris 1987, p.187.
- ( 19 ) Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, a cura di G. D. Scamozzi, Venezia 1584 ; reprint, eng. ed., 1611, *The five books of architecture*, New York 1982.
- ( 20 ) James Elkins, *The poetics of perspective*, Ithaca – London 1994, p.85.
- ( 21 ) M. Kemp, *Op. cit.*, p.45.
- ( 22 ) Jean Pélerin Viator, *De artificiali perspectiva*, Toul 1505 in Latin, 1509 in French ; 横山正訳 , 『ヴィアートルの透視図法』 , リプロポート , 1981年。
- ( 23 ) Gauricus (Pomponio Gaurico), *De scultura*, Firenze 1504 ; trad. ed. André Chastel and Robert Klein, *Pomponius Gauricus, De Scultura*, Paris – Genève 1969.
- ( 24 ) Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci Architetto*, Milano 1978, p.287.
- ( 25 ) Laurence Wright, *Perspective in Perspective*, London 1983, pp.94–97.
- ( 26 ) Leonardo Da Vinci, *Codice Atlantico*, c.1480–85, f.5r.
- ( 27 ) C. Pedretti, *Op. cit.*, pp.288–289.
- ( 28 ) Francesca Romei, *Leonardo Da Vinci*, Milano 1994 ; 森田義之監訳 ,

- 『絵とき美術館 レオナルド・ダ・ヴィンチ』, 講談社, 1996年, p 44 .
- ( 29 ) Leonardo Da Vinci, *Op. cit.*, f.35v. ; Cfr. H. Ikegami, *Due Volti dell'Anamorfosi : Prospettiva e "Vanitas": Niceron, Pozzo, Holbein e Descartes*, Bologna 2000, pp.19, 20.
- ( 30 ) 片桐頼継, 『レオナルド・ダ・ヴィンチという神話』, 角川書店, 2003年, pp 59 - 64 .
- ( 31 ) 辻茂, 『遠近法の誕生』, 現代企画室, 1996年, pp .102 , 108 - 112 .
- ( 32 ) Leon Battista Alberti, *Della pittura*, c.1436 ; ed. trad. da Luigi Mallè, Firenze 1950, pp.37-39.
- ( 33 ) 池上英洋, 東京芸術大学大学院修士論文, 1993年, pp .16 - 41 .
- ( 34 ) Filarete (Antonio Averlino), *Trattato d'architettura : Codice Magliabechiano*, c.1451-64 ; ed. trad. da Finoli e Grassi, Milano 1972, 177v., pp.651, 652.
- ( 35 ) Vignola, *Op. cit.*, p.39.
- ( 36 ) Francensco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare :*, a cura di C. Maltese, Milano 1967 : *Codice Torinese Saluzziano*, f. 33r.
- ( 37 ) Giulio Siro, *Francesco di Giorgio*, Milano 1993, pp.5-7.