

原典史料翻訳

「ボッティチェリを語る日本人評論家」

——『タイムズ・リテラリー・サプルメント』、1925年11月12日号より——

平井彩可

書評「ボッティチェリを語る日本人評論家 *A Japanese Critic on Botticelli*」は、1925年にロンドンにて出版された矢代幸雄『サンドロ・ボッティチェリ』(Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli*)¹に対し、ローレンス・ビニョンが1925年に『タイムズ・リテラリー・サプルメント』(*The Times Literary Supplement*)において発表したものである²。日本人評論家・矢代幸雄の著作が西洋でどのように受容されたかを示す一例であり、以下はその全訳と解題である。尚、引用した書簡は、ヴィットラ・イ・タッティ(ハーヴァード大学所属イタリア・ルネサンス研究センター)のホームページ上のオンライン展「Yashiro and Berenson—Art History between Japan and Italy」³にて公開されている。

〔翻訳〕

東洋美術は、今日の美的体験において極めて重要なジャンルになってきているがために、ヨーロッパに持ち込まれてからまだ日が浅いという事実さえ我々は忘れがちである。西洋諸国は長きにわたりアジアの装飾芸術に親しんできたわけではあるが、一世代前のスタンスというのは、18世紀のそれ、すなわちシノワズリが流行した時代のスタンスと、未だ大差なかった。異国情緒溢れる品々は、なんと面白く奇想天外なことか……精神の戯具であり、めずらしい物好きな収集家にはたまらない逸物であった。そこここの学生などでさえもよく知っていた。だが、専門学生でさえ、アジア芸術の真髄をほとんど知りしなかっただろう。アジャンタの壁画はこれまでも専門書のテーマとして取り上げられ、出版はされてきたが、19世紀の世界はその美しさを理解するには依然として未熟すぎた。だが、大英博物館でここ数週間開催されていた展覧会にて、バーク壁画(アジャンター壁画に近接する壁画群)の模写に直面した時、どれだけの芸術家や美術家たちが心を動かされ、無意識のうちに熱狂を覚えたのだろうか。彼らが一様に心に抱いたことは、「なんと不思議な美しさ!」ではなく、「なんと不思議にも我々の芸術とよく似通っていることか!」という感嘆であったろう。古き中国絵画や彫刻の数少ない偉大な遺品についても同様である。印象的なのは、これらの疎遠さではなく親近性なのである。

東洋美術の様々な側面を取り上げた書籍は、近年、ヨーロッパの出版社から数々提供されている。新発見の余地を大いに孕んで新たに開かれた領域は、多くの研究者を西洋美術研究から引き寄せている。というのも、西洋美術研究の領域はすでに踏み固められ、新たな視点を提示する余地はもはや残されていないように感じられるし、加えて、もし研究者がなんらかの成果をあげんとするならば、ごく取るに足らない芸術家を「無名集団のうちのひとり」からなんとか引っ張り上げて、なにがしかの地位に押し上げてやらなくてはならないからだ。その一方で、西洋美術は東洋に対して「秘められたもの」のままではないが、どんな印象を以って受け止められてきたか考えたことなどあるだろうか? これからは、ヨーロッパのみならず、世界の芸術に目を向けていくべきなのである。そしてそれは、東洋人にとっても同様である。西洋美術の傑作を前にして、洗練された東洋人が如何なる感情を心に抱くのか、我々が知る機会は今まではほとんど無かったと言っていい。したがって、いま我々の目の前にあるこの1冊が重要な意味を有しているのである。日本人評

論家が筆をとり、イタリア人巨匠の徹底的かつ詳細な全集を書き上げた……そんな1冊を初めて我々は手にしたのだ。出版の知らせは、当然、大変な関心を集めている。

あらかじめいかなる期待がなされようとも、実際の著作を吟味すれば、そこに期待以上のものが見つかるだろう。ボッティチェリ文献がまたしても！もしも著者がヨーロッパ人であったなら、あまりの過多にぶつくさ文句を言いたくなりさえしたかもしれない。1908年にハーバート・ホーンは、積み重ねられた伝説を分解し芸術家の画業ひとつひとつを立証して、比類なき記念碑的学術研究書を出版しなかっただろうか⁴？数週間前に英訳版が出版されたばかりの本の中で、ボーデ氏は、時代背景とボッティチェリ自身との関係性を作品中に見出すこと、あるいは、ホーン氏がかつて否定した複数の絵画を認証することによって、ボッティチェリ作品の美的規範を付随的に押し広げることを試みなかったのだろうか⁵？大袈裟な讃辞や文学的批評については、我々はすでに食傷気味である。だがそれでも、素晴らしいことに、矢代氏の本はそれ自体正当性をもっている。著者が日本人であるという稀な特徴に加え、堂々たる出版物なのである。3巻組のうち1巻は論考に、そしてもう2巻はすべて図版に当てられている。事実、ここにおさめられた202点の複製画のためにだけでも、この本は熱望され貴重とみなされるべきものである。作品の全図に加え、細部の拡大像を写真に撮ることで様々なことが明らかになるという重要性を、この日本人研究者は自国の傑作の複製を通じて認識してきた。矢代氏はこの方法を存分に活かし、2冊の図版編を魅力と驚きに満ちたものに仕上げた。この出版で矢代氏をサポートした編集者にも、讃辞が贈られるべきだろう。このようにいくつかの細部を掲載した出版物はこれまでも少しはあり、たとえばボーデ博士の著作には小さなハーフトーン図版が載せられている。だが、矢代氏が提供しているのは、かなり大きく、そして美しいコロタイプ図版である。熱心なモレッリ⁶信奉者であれば、ボッティチェリの筆づかいと「筆跡」に関する彼の追求をこれらの図版ページの中で進めることができようし、より単純な精神の持ち主であれば、ボッティチェリの精神との魅惑的で親密な交感を新たに見出すことができよう。なぜならこういった「細部」は、文脈から切り離された宝石のようなものでは決してなく、巨匠の作品画面に漂う連続的な関連性をよりよく我々に理解させ、また同時に、踊る四肢、絡み合う手、萌える草花、燦然たる遠景に望む風景といった美しさに対する、新鮮なまなざしを与えてくれるからである。なんという驚きだろう！ウフィツィ美術館蔵《東方三博士の礼拝》⁷の岩場に描かれた孔雀に頭を悩まされない研究者がいるだろうか。たとえ中国や日本の画家が描いたモチーフと考えたくなっても、許容されるだろう。こういった見事な細部のほかに、ボッティチェリの基準作でありながらこれまで目にする事のなかった作品図版も提供されている。すなわち、ホルフォード・コレクションの《聖トマス・アクィナス》⁸、パラヴィチーニ・コレクションの《キリストの変容》⁹、グラナダの《オリーブ園の祈り》¹⁰、そして、フェアラムのリー卿が所有する《三位一体》¹¹などである。この《三位一体》は、失われたものと考えられてきたコンベルティーテ祭壇画であることを矢代氏が同定した作品であり、現在フィラデルフィアにある《マグダラのマリヤ伝》¹²がプレデッラとして付随していた。このような発見は、多くの研究者が、この日本人評論家以上にしてきたことだろう。だが、彼自身優れた鑑識家であり、また科学的鑑識眼が成す仕事の価値を十分に認めているにせよ、矢代氏は、ヨーロッパにおける美術批評があまりに歴史研究に支配されすぎていること、また、あまりに作者同定の作業に重きを置きすぎていることを指摘する。ホーンやベレンソンに多くを学びながら、矢代氏は両権威とはしばしば異なっている。そしてボーデ博士とも違い、彼は、ボッティチェリの画家としての軌跡を追うことに集中している。当時の歴史はひとまず棚上げし、自身の主題である芸術家の魂の内部に分け入ることに徹しているのである。ロンドンで初めてボッティチェリの作品に直面したとき、つまり、

大英博物館の《神秘の降誕》を前にして、彼は文字どおり、恋に落ちたのだ。パリを訪れたのち、矢代氏は急ぎフィレンツェへ向かった。

ボッティチェリのなにかが、こうも激しくこの東洋人の精神と気質を魅了したのだろうか？ たしかにボッティチェリは特別な画家である。西洋の巨匠たちの中でもとりわけ、ある種の偏愛を集めている。ベレンソン氏はかつて、素描家としてのボッティチェリの本質は、対象の再現を重視する西洋の芸術家よりも、律動的な線の特徴とする中国や日本の芸術家たちに近い、と評した。しかし我々の固定観念の一部は矢代氏によって覆される。彼によれば、美術の世界における東と西の違いは、あまりに大袈裟に捉えられすぎているという。矢代氏はボッティチェリを心から愛しながらも、レオナルドに対してより強い称賛の念を抱いている。東洋美術に接するとき我々は線の装飾的機能を享受しがちだが、矢代氏は、東洋の画家たちが線を用いるのは主に再現の手段としてであることを指摘する。この点について彼は、線の表現の随一の画家デューラーを、色調を以て表現するティツィアーノと比べることで、巧みに説明している。この東洋人評論家が、対象の再現の重要性を主張し、また、「先進的」グループの間で今日流行となっている風潮——すなわち、忠実な自然の再現を悪い芸術として非難する傾向——に反対するのを見るとは、なんと興味深いことか。写実主義が常に適切な位置に置かれる文化環境で育った彼は、我々が写実主義に対して抱く極端な反動には、全く共感しないのである。だからこそ、15世紀の熱烈なリアリズムの潮流のなかでボッティチェリが実践した厳格な訓練は、矢代氏にとって大きな意味を持つのである。というのも、当時のリアリズムはボッティチェリ自身の内的本質にみられる嗜好やその傾向とは反するものだったにも関わらず、ボッティチェリはその実践をやったのけたからだ。「リアリズムが想像力にとって致命的な妨げとならないことを示す幸運な証」としての《ブリマヴェーラ》¹³をボッティチェリが描き得たのは、こういった環境ゆえであった。美術界において最もボッティチェリと近い魂を持った画家に、矢代氏は歌麿を挙げている（歌麿とボッティチェリの髪の描き方を比較しているが、洞察力に満ちていて興味深い）。とはいえ、歌麿が矢代氏にとって比較的重要性の低い芸術家に留まるのは、実際に自然を研究するという実践が日本における歌麿には欠けていたからである。ボッティチェリはこの研究を通して、表現力の必要不可欠な基礎を修得したと考えているわけである。

ここで矢代氏の研究成果を隅々まで取り上げることが叶わないが、興味深い観点を一つ二つ挙げることはできよう。多くの美術史家の中でも的確で繊細な英語を使う矢代氏は、ヨーロッパ文化の雰囲気にも容易に馴染んだようだ。それでいて、15世紀の美術が孕む諸問題に、常に新たな視点と精神とをもたらしてくれる。当時の美術の主流は自然に関する分析的研究であり、そのため絵画における線の要素が強調されたと、矢代氏は主張する。たとえばフィリップ・リッピはすすんでこの主流の中にあり、一方でマザッチョはこの流れから離れた位置に立っていた。自然に対するマザッチョの壮大かつ広範な「色調的」理解が真の意味で受け継がれるのには、16世紀の到来を待たなくてはならなかった。フィレンツェ美術のリアリズムが備える重大な意義を認識しつつも、ボッティチェリの内的本質がそれとは相容れないものであることを矢代氏ははっきりと意識している。ここで思い起こしておこう、ハーバート・ホーンは、ある同時代人が用いた言い回しに再度注目することで、ボッティチェリ芸術に対する感傷的解釈を修正しようと試みた。描かれた人物の「アリア・ヴィーレ（雄勁さ）」のためにボッティチェリは称賛されている、という、かの有名な表現である¹⁴。ボッティチェリは同時代の目にはそのように映っていたと、ホーンは解釈する。だが矢代氏は、この評価はボッティチェリよりも「雄勁」ではない画家たち——たとえばペルジーノなど——との比較のみから生まれた相対的評価であって、絶対的な評価ではないと巧みに指摘しているのである。こうして矢代氏は、ボッティチェリの強

い感傷的要素を否定することなく、画家が感覚的な表現から神秘主義へと移行する時期を、「感傷的ボッティチェリ」という表現のもとに捉えている。

芸術家の本質の変遷を追う作業は、見事な感性と精緻さをもって行われている。格別な喜びをもって我々は、ボッティチェリ芸術の要所について書かれた章を読み進める。風景の処理、手や髪扱い方、花々やドレーパリーの描き方。東洋美術において花々は重要な役割を担っているようで、矢代氏が花々について述べている内容はとりわけ興味深い。「ボッティチェリは花を非常に人為的に脚色したが、それでいてその花は奇妙にも現実味があり自然な感じがする。」いかがだろうか？ ボッティチェリは極めて感覚的だが、「リアリスト」ではないのである。

本来リアリズムとは知的な態度であって、自然の機械的構造を把握しようとするものだ。感覚的認識はそれに比べて正確とは言えずとも現実性の点で劣るわけではない。自然に対する洞察力に関しては、感覚的姿勢は理論的なリアリズムよりも深遠なものかもしれない。フラ・アンジェリコの描く花々はいわば「眺められた」花である。フィリッポ・リッピの描く花々は単に客観的に眺められたものではなく、優しく愛撫するように描かれたものである。匂いが強くたちこめ、鋭く縁取られ、湿り気さえも帯びている、そんな花である。ボッティチェリの描く花々は、両方の巨匠の雰囲気醸している。だがボッティチェリの律動的な目は、フィリッポ・リッピとは異なり、感覚を刺激する形態のないマッス（量塊）として花々を捉えることではなく、それらを星のような輝きを持つ風雅なデザインに仕立てた。ボッティチェリは、この世が生んだ最高の花の画家であった。これは、宗達と光琳の国に生まれ育った彼としては驚くべき言明であるが、我々にとっては少々受け入れ難いところもある。矢代氏が母国日本の古典的芸術に無頓着だからではない。決してそうではない。15世紀フィレンツェにおける風景への情緒と、土佐派・琳派のそれとは、密接に関わっている、というのが氏の主張である。日本人は「最後まで自然主義的であって、ただ自然に対する愛情を奇妙に絵画的な意匠のうちに翻訳する」のだという。歌麿との類比は、(優美な)女性的表現形式を特徴とする、かの素晴らしい画家ボッティチェリを過小評価するものでは決してない。

歌麿の描く人物像は時として奇妙にも引き伸ばされたり、ゆがめられていたりさえする。歌麿は、そしてまたボッティチェリは、女性が本質的に備えている力を感じていたように思われる。女性の持つ力に魅了されたふたりの繊細な芸術家は、その結果、女性の姿形を冷静に客観的にみつめることから知らず知らず逸脱していったのである。この転換は、感覚の霊妙化とでも呼ぶべきものへと至ったように思われる。

霊妙な感覚！それが、ボッティチェリにおける特有の性質について矢代氏が冠した評価である。氏は繊細な共感をもって、いきいきとした形態に対する独特な感情を引き出した。この本の図版に鮮明にうつしだされたこの感情を、是非ご覧いただきたい。たとえば、『ヴィーナスの誕生』¹⁵に描かれたゼフュロスについては、「手にも足にもそれぞれ小さな魂が宿っていて、それらは甘く流れる線のあいだでかくれんぼに興じている」という評言。あるいは『受胎告知』¹⁶については、「厳かな告知が天使の広げた手から伝えられる。それは受け取られなければならない。その道筋を伝わっていかねばならない。畏れはばかる聖母は、その受け止める手をどうすることもできずに伸ばし、その身体で呼応する曲線を描く。」と述べられている。さらに、「ボッティチェリが晩年に好んだ劇的な情景では、情熱的な表現として髪がよく用いられる。まるで、恐れおののいていまにも泣き出さんばかりに」、「ドレーパリーは無感覚の物質だけれども、しかし我々との関係は非常に密接なので、無意識に我々自身の感覚を投影してしまう。そうしてドレーパリーは、我々自身の外皮となる。この極めて繊細な衣の本質が、ボッティチェリにはしばしばみられる」。『プリマヴェーラ』の三

美神が纏う衣は「生きているかのごとく秘められた四肢を愛しまといつく」のである。ここに取り上げたいいくつかの言葉は、是非とも全体を読まれるべき章から引いたものだ。アプローチの斬新さのみならず、その優れた洞察力にも触れることができよう。ところで矢代氏は「びったりと寄せ合った長く伸びた足によって、空中での飛翔を表現するというボッティチェリに特有のみごとな手法(巧い方便)」に言及しているが、ここで、おなじく「みごとな手法(巧い方便)」をしばしば用いたブレイク¹⁷について触れられていないのは、残念な点だ。ボッティチェリの晩年と比較して、ブレイク芸術に関する矢代氏の見解を聞いてみたかったところである。

ボッティチェリの画業における最終段階、神秘主義の時期を扱う上で、矢代氏は、芸術家が長く取り組んだダンテ素描に多くのページを割いている。『神曲』は精神の啓示であり、これに触れたボッティチェリは「造形的な画家から宗教的な神秘的画家へと」変容させられた。この変化は、画家としてのボッティチェリの技量をも深刻に蝕んでいった。ボッティチェリがダンテ素描に用いたような小規模の作品を制作することが、技術的衰退を推し進めてしまったというのである。今度だけは、異議を唱えざるを得ないだろう。創造的な人物というのはしばしばその表現形式を変化させるし、対照的な形式を経験することで活性化する。とはいえ、疑いもなくボッティチェリはダンテの挿絵において、最も自分自身に忠実であったといえる。線の表現に対する彼の天分、曲線に関するセンス(矢代氏はトンドについて称賛すべき論述を行っている。ボッティチェリはトンドにかけては随一の画家であった)は、ダンテ素描において解放されている。そして、より大型の作品において、こうした才能に付随する不安定性が感じられるのである。

ここまで東洋美術との類似をいくつかみてきた。本書には多くの長所があるけれども、本書をとくに興味深いものとしているのは、まさにこの点である。おそらく読者の中には、東洋絵画との直接的接触からボッティチェリが影響を受けた証を求めたくなる者もいるだろう。しかし残念ながら、確かな証拠も可能性もありはしない。たとえ遠く隔たっていても、この世界の類似する気質、類似する視点が、類似する表現を見出し得る、という考えがある。批評家の中には、そうした考えを認めない人々もあり、彼らは「影響」の跡を追えない限り、満足することはない。似たような慣習や装飾モチーフがふたつの異なる芸術・芸術家に起こったとしても、彼らは、どちらかがもう一方から借用したに違いないと想定するだろう。確かにそれはしばしば起こり得る事態だが、そういった借用は必ずしも「影響」と呼ぶに値するものではなく、ましてや本質的な要素ではない。ボッティチェリも同時代の他のイタリア人画家たちと同様に、東洋の品々を目にし、その装飾的デザインを楽しんだに違いない。しかしながら、だからといって、特定の東洋の美術作品がボッティチェリの精神に造形的影響を与えたとは信じられないのである。ボッティチェリは東洋の芸術家に通じる親近性を生来備えていて、それが必然的に作品の中にもにじみ出た。なぜ我々はこの親近性の具体的証拠を求める必要があるのだろうか? 矢代氏は正しい。「芸術は普遍的だ。空間的・時間的限界を超えて、芸術家は、遠来の友を持つことができるのである。」

【解説】

この書評は、1925年にロンドンで出版された矢代幸雄『サンドロ・ボッティチェリ』に対する『タイムズ・リテラリー・サプルメント』に掲載された書評である。矢代は、当時東洋人として英文で著述をなした唯一の西洋美術史家として知られ、その意味においてもこの著作は記念碑的と言ってよい。1922年にローレンス・ビニョン¹⁸に宛てた手紙の中で、矢代は著書『サンドロ・ボッティチェリ』で目指したものを以下のように語っ

ている。「西洋とは全く異なる芸術環境で育った者として、私自身がボッティチェリをどのように感じているの
 が明らかにしようと思うのです。それは西洋の研究者が見過ぎてきた、あるいは過小評価しほとんど指摘
 してこなかったボッティチェリの一面と言えるでしょう。」¹⁹ 矢代のアプローチとはいかなるものだったのだらう
 か。そしてそれはどの程度成功したのだらうか。初版に対する書評の多くが注目したのは、2つの特徴である。

「東洋人」矢代に対する「西洋的」評価

第一に、この著書の最大の特徴ともいえる図版である。マクレガンの「おそらく今までごく少数の人にしか気付
 かれずにきた美しさが数知れず明らかにされている」²⁰ という証言からも明らかのように、矢代の『サンドロ・ボッティ
 チェリ』初版の図版編 2 巻に掲載されたコロタイプの美しい図版は、高画質なだけでなく、部分図を多く採用し
 ているという点においても、当時としては画期的であった²¹。

コロタイプの技術は、限られた大きさの乾板を使って撮影した小さい部分写真をつなぎ合わせて、より大
 きなイメージ（例えば原寸大複製写真）を構成する。そのため、部分写真 1 枚 1 枚は、断片的であったり
 不規則なトリミングが結果的にできあがったりする。この技術は元々日本の古美術研究では広く採用されて
 おり²²、矢代にとっても馴染み深いものであったはずだ。つまり、日本の原寸大複製写真撮影の技術と、筆
 致・細部から作者同定を試みる「モレッリ式鑑定法」の影響とを組み合わせることで、矢代は新たな具体的鑑
 賞を提示したのである。主要モチーフが中心からずれることすらいとわない大胆なトリミングは、おそらく西
 洋の研究者にはなかった視点、すなわち「東洋人」矢代幸雄であったからこそ可能な視点であった。矢代
 の友人ケネス・クラークの、「部分写真は長らく研究目的のために撮影されてきたが、鑑賞するために細部
 を撮影しようと思いつく人が出るまでには、しばらく時間がかかった。初めて鑑賞の補佐のために細部の写
 真を使ったのは日本人評論家の矢代幸雄だったと記憶している」²³ という言葉が、その革新性をよく示している。

第二に、日本人ならではの感覚である。書評のほとんどが触れているのが、東西問題、すなわち芸術の
 普遍性や、東洋美術——歌麿や鳥居清長、大和絵、琳派、さらには仏教美術や中国山水画など——とボッティ
 チェリ芸術との比較である。特に矢代は「花」についての考察に丸々一章を費やしているが、ささやかなモ
 チーフである花を一大テーマと成し得たのは、繊細な感覚と細部に対する意識のためである。そして、15 世
 紀フィレンツェ絵画のリアリズムにおいてボッティチェリがいかに振る舞ったかという考察に関しても、自然を
 愛する日本人の感覚が有効に応用されている。ビニョンの書評も評価しているように、そしてコーティソツが
 「教養ある東洋人にとって、西洋美術と向き合うことには何の障害もないことを、矢代はこの研究を通して証
 明した」²⁴ と評したように、この著作をもって、矢代は洗練された「東洋人」の視点を提示し、西洋美術研
 究史に新鮮な視点と驚嘆をもたらししたのである。

もう一点、特筆すべきなのは、矢代の文章表現力である。ビニョンの書評中にも引用されていた「甘く流
 れる線のあいだでかくれんぼに興じている」小さな魂や、「生きているかのごとく秘められた四肢を愛しまと
 いつく」衣、といった詩的な表現を、かつて思いついた研究者がいただらうか。この表現を念頭にボッティ
 チェリの絵画に触れれば、おおそ誰もが有種の納得を感じ得るであろう。メニールは矢代の著作を評価
 しつつも、「フィレンツェという土地柄を考えていない」「時空間から隔離された“詩”である」とコメントし
 た²⁵。メニールの言葉は批判的でありながら、しかし、エッセンスのみを抽出しようとした矢代の姿を正確
 に言い当てている。芸術の普遍性こそ、矢代が『サンドロ・ボッティチェリ』を通して伝えようとしたこと
 であり、矢代がボッティチェリの精神のうちに見出したエッセンスと言えるからである。

好意的な書評、特にビニョンの書評に対し、矢代は第2版の序において、「私を完全に理解し私が言わんとすることの要点を正確に批評した」、「真意を誤らずに把握してくれた」ことに謝意をあらわす一方で、『サンドロ・ボッティチェリ』初版に対し唯一批判的な、ほとんど攻撃的な態度をとったロジャー・フライに対しては、名指しで抗議している。フライの批判を見る限り、そこには若干の悪意があるように思われてならない。フライは《三位一体》の発見は評価するものの、他に関しては極めて否定的だ。「新参者」東洋人への手厳しい軽蔑が感じられ、如何にして評論家としての矢代の評価を落とすか、ということに執着するあまり、他の書評家が正しく矢代の意図を読み取ったのに比べ、粗雑な理解に留まっているようにさえ見える²⁶。ただし、出版当時から今日まで、矢代が西洋においてはほとんど注目されずにきたことも事実である。美術史学史が重要視される今日においても、《三位一体》を初めて公にしたこと以外、矢代の革新性や重要性には言及がなされないというのは、非常に偏向的に感じられる。ビニョンの書評は90年前に書かれたものではあるが、矢代の著作の重要性を正しく現代に伝えている。

「雄勁さ」〈アリア・ヴィリーレ *Aria Virile*〉の問題

1490年頃、パヴィアのカルトゥジオ会修道院チェルトーザ・ディ・パヴィアで数人の画家たちを雇うことにしたミラノ公のために、フィレンツェにいた公の代理人が、その地で有名な芸術家数名についての覚書を送った。

「サンドロ・ボッティチェリ、板絵においてもフレスコ壁画においても卓越した画家。彼の作品は雄勁な画風〈aria virile〉であり、最高の判断力と完璧な人体比例とをもっている。」²⁷

ホーンがこの覚書²⁸を根拠にボッティチェリを「アリア・ヴィリーレ」のために評価して以降、多くの研究者はこれに倣ったように思われる。この覚書にはボッティチェリの他に3名の芸術家に取り上げられ、フィリッピノ・リッピは「より甘美な感じ」〈aria piu dolce〉、ペルジーノは「天使のような感じ」〈aria angelica〉、ドメニコ・ギルランダイオは「善良な感じ」〈bona aria〉と、それぞれ説明されている。ここでボッティチェリは、「最大の判断力と完璧な人体比例」をもった〈aria virile〉な画風の画家だ、とされている。

だが矢代は、「アリア・ヴィリーレ」はボッティチェリ芸術の持つひとつの特色ではあるが本質ではない、と鋭く批判した。覚書の内容はあくまでフィリッピノ・リッピ、ペルジーノ、ドメニコ・ギルランダイオら“ボッティチェリよりヴィリーレでない芸術家たち”との比較のみから特徴付けられたもので、不幸にも「アリア・ヴィリーレ」という表現の使われ方・文脈があまりに無視されている²⁹、という。〈aria virile〉すなわち「雄勁さ」は、アンドレア・デル・カスターニョやアンドレア・ヴェロッキオの画風を特徴づける表現として、本来使われてきた。クアトロチェント全体の中でみれば、たとえばカスターニョやヴェロッキオ、ポッライウオーロといった“ヴィリーレな芸術家”に比べれば、ボッティチェリはむしろ甘美で想像的なグループにふりわけざるを得ない。ホーン以降、ボッティチェリを「アリア・ヴィリーレ」の芸術家として語る覚書は、主にボッティチェリに対する同時代の評価の証とみなされてきた。だが、①コピー作品にはむしろ甘美な聖母像が多いこと、②ボッティチェリの真筆中で多少とも雄勁といえる作品はごくわずかしかな存在しないこと、のふたつの事実を根拠に、在世中にボッティチェリが受けていた評価が、主として「アリア・ヴィリーレ」に依拠していなかったことを具体的に証明する、と、矢代は述べている³⁰。

1972年の著作においてバクサンドールは、絵画における身振りや仕草を聖史劇や説教、舞踏と結び付けて考察を行い、この中で、ボッティチェリの「アリア・ヴィリーレ」が15世紀の舞踏「バッサ・ダンツァ

Bassa Danza」のアーエレ〈aere〉に近いと述べている。バッサ・ダンツァは15世紀前半にイタリアで流行した緩やかなテンポの踊りで、観客の前で演技する、という意図もあった³¹。バッサ・ダンツァのマエストロ、グリエルモ・エブレオによれば、バッサ・ダンツァ要素のひとつアーエレは「軽やかな存在、高揚した運動であり、この動作で物柔らかさや善良さを強調する」ことだという³²。合わせて、フランチェスコ・ランチロッテは1508年の詩において以下のように勧めている。

「甘美な感じ〈aria dolce〉や誇らかな感じ〈aria fiera〉が必要な場合、あらゆる身振りに、そしてすべての頭部と形態に変化を付けよ。春が草原に様々な花を咲かせるように。」³³

したがって、ariaは身振り・頭部・形態に関する言葉であり、aria virileは人物の身振り・頭部・形態が男らしいこと、と言える。バクサンドールはvirileやfieroの対義語としてdolceやmiteを挙げたが³⁴、ここから考えるとaria virileは、柔和でも穏やかでもない感じ〈dolceでもmiteでもないaria〉となる。ボッティチェリの描く身振り・頭部・形態を思い浮かべたとき、「柔和でも穏やかでもない」という形容は十分に当てはまるだろうか。ホーンによって提示された覚書は、クアトロチェント当時の批評を示す文献として確かに疑いなき価値のものではあるが、それをただ受け入れるのみではない矢代の判断は極めて的確であると思われる。その意味においても、ボッティチェリの「アリア・ヴィリーレ」問題に関して矢代は一石を投じたと言えるのである。

最後に、バーナード・ベレンソンが矢代に宛てた書簡からの言葉を引用したい。

「……君は今でもイタリア絵画を愛していると請け合ってくれる。疑わないとも！ 親愛なる矢代は芸術の国の自由市民であって、我々（あえて私自身もその一員と数えるが）にとってすべての芸術は“ひとつ”なのだから。イタリア美術、ヨーロッパ美術、アジア美術、中国美術などということではなくて、ただ、様々な土地に、宗教に、芸術が存在する。芸術の重要な点は、明確な相違性なのではない。それは、一体性であり普遍性なのだ。」³⁵

ルネサンス美術研究者の権威バーナード・ベレンソンと、洗練された東洋人評論家矢代幸雄を固い友情の絆のうちに結び付けたのは、all art is ONEという共通理念であったと言える。矢代は、西洋人芸術家について東洋人として英文で著述をなした初めての美術史家であり、芸術の普遍性をいち早く感じ取り確信した先駆者であった。異国間対話、グローバリズムが叫ばれる今日においてこそ、今一度、矢代幸雄の功績、そして矢代幸雄その人に、私たちは立ち返り何かを学ぶべきなのである。

* 本稿は、平成26-28年度科学研究費補助金、基盤研究(C)一般「バーナード・ベレンソンと矢代幸雄の往復書簡に関する研究」（研究代表者：越川倫明）の成果の一部として、筆者が研究協力者として翻訳・執筆した。同研究計画に関連してヴィッラ・イ・タッティのホームページ上で公開されたオンライン展「Yashiro and Berenson Art History between Japan and Italy」（<http://yashiro.itatti.harvard.edu/>）、および2016年1月13日に東京文化財研究所で開催された研究会「美術史家矢代幸雄における西洋と東洋」で聴講した諸発表から多くの示唆を得たことを謝意とともに付記しておく。

註

- 1 Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli*, 3 vols., London, 1925. これ以降の註において、初版とはこの1925年版を指し、第2版は改訂版 *Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance*, London & Boston, 1929を指す。日本語版・矢代幸雄『サンドロ・ボッ

- ティチェリ』(吉川逸治・摩寿意善郎監修、高階秀爾・佐々木英也・池上忠治・生田圓訳、岩波書店、1977年)は、第2版を底本としている。
- 2 Laurence Binyon, “A Japanese Critic on Botticelli”, *The Times Literary Supplement*, No. 1243 (12. 11. 1925); 書評には著者の表記はなく、矢代も著書『私の美術遍歴』の中で「筆者が誰であったか、私には見当がつかない」と述べているが(矢代幸雄『私の美術遍歴』、岩波書店、1972年、p. 122)、ビニョンと判断して良いだろう。ビニョンは当時著名な批評家で、東洋美術研究の第一人者でもあったこと、また、『ロンドン・タイムス』の新刊批評は最も重要視されるためその筆者には斯界の権威者が委託されるに決まっていた(矢代 1972, pp. 121-122)ことから、ビニョンと考えるのが妥当と思われる。ビニョンについては註 18 参照。
 - 3 Yashiro and Berenson—Art History between Japan and Italy, Villa I Tatti : The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies : <http://yashiro.itatti.harvard.edu/> (最終アクセス: 2016 年 8 月 26 日)
 - 4 Herbert. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London, 1908, 1980 (second edition).
 - 5 Wilhelm Bode, *Sandro Botticelli*, tr. by F. Renfield & F. L. R. Brown, London, 1925.
 - 6 ジョヴァンニ・モレリ [Giovanni Morelli, 1816-1891]、イタリアの政治家・医師・美術家。1890 年に刊行された代表作『イタリア絵画の批評的研究』(*Della pittura italiana. Studi storico-critici*, 1890)にて、絵画作品の筆致や細部にこそ画家の特徴・癖が現れると述べ、筆致や細部から作者同定を試みる「モレリ式鑑定法」を確立した。この手法は「目利き」の伝統に科学的実証主義を持ち込み、バーナード・ベレンソンら後続の美術史家に継承されていった。
 - 7 サンドロ・ボッティチェリ《東方三博士の礼拝》(デル・ラーマの礼拝図)、1475-76 年頃、テンペラ・板、フィレンツェ、ウフィツィ美術館
 - 8 初版には収録されていたが、第2版では削除されている。この作品は議論の多い謎の作品であり、疑惑を感じつつも初版では収録したが、初版で並べられた作品群の写真を改めて見る中でやはり第2版での削除を決意した、という経緯を、矢代自身が第2版序において語っている。矢代第2版序 xvii-xviii.
 - 9 サンドロ・ボッティチェリ《キリストの変容》、1500 年頃、テンペラ・板、ローマ、パラヴィチーニ・コレクション
 - 10 サンドロ・ボッティチェリ《オリーブ園の祈り》、1495-1500 年頃、テンペラ・板、グラナダ、王室礼拝堂
 - 11 サンドロ・ボッティチェリ《三位一体》(コンペルティエ祭壇画)、1491-93 年頃、板、ロンドン、コートールド美術研究所、リー・コレクション
 - 12 サンドロ・ボッティチェリ《マгдаラのマリア伝》、1491-93 年頃、板、フィラデルフィア、ジョン・G. ジョンソン・コレクション
 - 13 サンドロ・ボッティチェリ《プリマヴェーラ》、1482-1485 年頃、テンペラ・板、フィレンツェ、ウフィツィ美術館
 - 14 本論文・解題にて紹介。
 - 15 サンドロ・ボッティチェリ《ヴィーナスの誕生》、1485 年頃、テンペラ・カンヴァス、フィレンツェ、ウフィツィ美術館
 - 16 サンドロ・ボッティチェリ《受胎告知》(チェステッロの受胎告知)、1490 年頃、テンペラ・板、フィレンツェ、ウフィツィ美術館
 - 17 ウィリアム・ブレイク [William Blake, 1757-1827]、イギリスの詩人・画家・銅版画職人。『ミルトン』(*Milton*, 1804)、『無垢と経験の歌』(*The Songs of Innocence and of Experience*, 1794) など、自ら彩色挿絵まで手掛けた詩・散文作品を数多く残す。晩年にはダンテに傾倒し、イタリア語を習い、病床で『神曲』の水彩挿絵を描いた。未完成ながら、これらの挿絵は約 100 枚にのぼる。
 - 18 ローレンス・ビニョン [Laurence Binyon, 1869-1943]、イギリスの詩人・劇作家・美術研究家・元・大英博物館東洋美術部長。東洋美術の権威として、先駆的著作『極東絵画』(*Painting in the Far East*, 1908)、『日本の芸術』(*Japanese Art*, 1909)などを執筆し、1929 年には来日もしている。そのほか、『ブレイクの素描と版画』(*Drawings and Engravings of William Blake*, 1922)や『ダンテ神曲・地獄篇』の英訳をはじめ、著作は多岐にわたる。イギリスに渡った矢代を迎えたのがビニョンであり、矢代は『私の美術遍歴』の中で、ビニョンとの親交を綴っている。この中では、西欧留学や『ボッティチェリ』出版にまつわるエピソードのほか、師ベレンソンとの関係も綴られている。ビニョンと矢代の関係については、John Trevor Hatcher, “Anglo-Japanese Friendships : Yashiro Yukio, Laurence Binyon and Arthur Waley”, *Bulletin of the Fukuoka University Research Institute*, 23/4 (1992), pp. 997-1022.
 - 19 矢代からビニョンへの手紙、1922 年。(拙訳)
 - 20 Eric Maclagan, “Botticelli”, *New Statesman*, 1926.
 - 21 例えば『プリマヴェーラ』については 26 葉の部分写真・原寸大接写写真が大判サイズで掲載されている。
 - 22 美術雑誌『國華』(1889 年創刊)などで採用されていた。
 - 23 Kenneth Clerk, *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery*, London, 1938.
 - 24 Royal Cortissoz, “Sandro Botticelli seen through Oriental Eyes”, *Scribner's Magazine*, vol. LXXIX, no. 2 (1926), pp. 217-226.
 - 25 Jacques Mesnil, *Botticelli*, Paris, 1938.
 - 26 パーリントン・マガジンにおいて繰り上げられたロジャー・フライの批判とそれに対する矢代の長い反論については、以下を参照。Roger Fry, “Sandro Botticelli”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 48, no. 27 (1926), pp. 196-200; 矢代第2版序 xii-xxi.

27 Horne 1908, p. 109.

28 ミラノ古文書館にてミュラー・ウアルデにより発見される。Horne 1908, p. 109.

29 矢代 1977, p. 76.

30 矢代 1977, p. 303.

31 國枝タカ子・桐生敬子「イタリア・ルネサンス舞踊の再構築：シエナ城の中世祭とパッサダンツァ」、『茨城大学教育実践研究』23号、2004年、pp. 169-183.

32 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1972 [邦訳：マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』、篠塚二三男・石原宏・豊泉尚美・池上公平訳、平凡社、1989年]、バクサンドール pp. 136-138.

33 バクサンドール p. 283 に原文が掲載されている。

34 バクサンドール p. 190.

35 ベレンソンから矢代への手紙、1940年3月4日。(拙訳)