

ルネサンス以来のイタリア天井画の伝統

—迎賓館赤坂離宮天井絵画の祖先たち—

越川 倫明（東京藝術大学教授）

迎賓館「羽衣の間」の天井にひろがる大きな天井画を見てみましょう（図1）。



（図1）迎賓館赤坂離宮「羽衣の間」天井画

現実の建築とつながるように「描かれた建築」が上方に広がり、大きく開いた開口部から、まっすぐ上に青い空が見えます。よく見ますと、虚空から舞い落ちる花々、軽やかに飛び交う小鳥たち、そして、周囲にはコントラバスやハープといった楽器が描かれています。さらに、いくつかの香炉からは色とりどりの煙がたちのぼり、あたりの空気を香りで満たしています。

この天井画は、広間の名前の通り、日本古来の謡曲「羽衣」をテーマにしています。皆さんご存知、若い漁師が松の枝にかかった天女の羽衣を見つける話です。舞台は三保の松原、ある気持ちの良い春の日です。歌詞によれば、そのとき「虚空に花降り、音楽聞こえ。霊香四方に薫ず。これ常事と思はぬ處に…」というわけで、天井画に描かれた花、楽器、香炉は、この不思議な瞬間を表現しているわけです。結局、漁師は羽衣を持ち主の天女に返し、天女はお礼に美しい舞を舞って見せて、天上に帰っていきます。

「羽衣の間」の天井画は、このように、テーマは日本の伝統主題ではありますが、一方、その表現手法はといいますと、これは完全に西洋の、とりわけイタリア絵画の伝統から生まれた空間表現に基づいているのです。迎賓館の天井画の制作年代は1905～1906年頃、それらを描いたのは20世紀はじめのフランス人画家（「ペルツ」という名前が記録に残るのみで、詳細はいまだに不明）でしたが、この画家はルネサンス以来の西洋天井画の表現伝統をよく心得ていた、ということですね。では、その伝統とは具体的にどのようなものなのでしょうか。

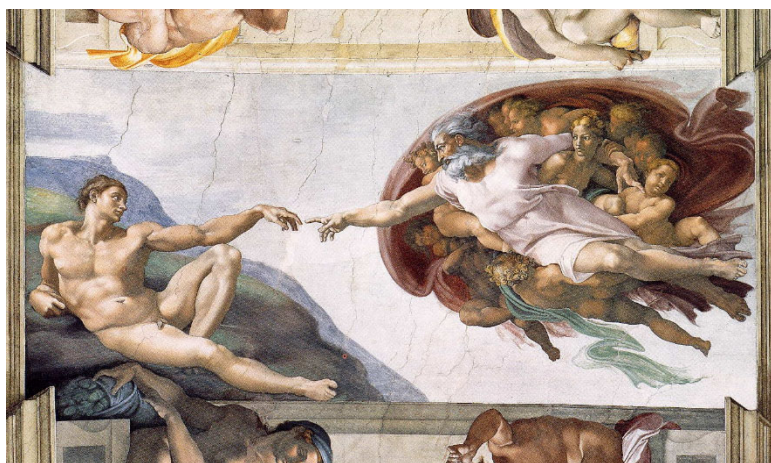
ルネサンス美術の大発明といえば、「遠近法」です。幾何学的な原理にしたがって、近くのは大きく、遠くのは小さく、実際に肉眼で経験するのと同じような空間を作図して再現する技法です。ちょうど窓から外の景色をながめるように、画面を通して「向こう側の」世界を見るという感覚ですね。やがて、この原理を垂直方向に、つまり、頭上に向かって適用した天井画が現れることとなります。早い時期の例が、アンドレア・マンテーニャという画家が描いたマントヴァの宮殿の天井で、まるで天井の真ん中にぽっかり天窓が開いているようなフィクションの空間を描いています（図2）。



(図2) マンテーニャ
(Andrea Mantegna 1431—1506)
マントヴァ、パラッツォ・ドゥカーレ「夫妻の間」天井画 1465-74年

女性たちや小さなキューピッドたちが、いたずらっぽく上から見おろしていますね。もし童児の一人が手にもっている果実を放したら、下にいる私たちの頭上に落ちてきそうです。ここに、はるか後に「羽衣の間」の天井画の表現につながる表現の原型があることが、おわかりかと思います。

ルネサンス時代には、このマンテーニャの絵のように「真下から見上げた」視点から描く天井画と、ふつうの水平視の画面をただ天井に貼り付けたように描くタイプの天井画の、両方が制作されました。前者を一般に「クアドラトゥーラ」と呼び、後者を「クアドロ・リポルタート」と呼びます。有名なヴァチカン宮殿システィーナ礼拝堂のミケランジェロの《アダムの創造》（図3）などは、後者の典型的な例ですね。



(図3) ミケランジェロ (Michelangelo 1475—1564)
ヴァチカン宮殿、システィーナ礼拝堂天井画
《アダムの創造》1512年

この二つの手法には、それぞれ長所と短所があります。クアドラトゥーラは錯覚と驚きの効果が面白い半面、人物像などは極端な短縮表現になるため、均整の取れた古典的な人体美を表わすのにはあまり向いていません。一方、クアドロ・リポルタートは安定した明快な空間を水平視で表現できる半面、天井画特有の「高いところを見上げる」という鑑賞形態を感覚的に活かすことができません。

そこで画家たちは、双方の短所を適度に打ち消す、うまい方法を使うようになりました。たとえばヴェネツィア派の画家パオロ・ヴェロネーゼの天井画《女王ヴェネツィアの前の正義と平和の擬人像》(図4)は、斜め下からの視点で対象をとらえることで、両タイプの短所をうまく補っています。女性像は極端な短縮法で描かれることはなく、きれいなプロポーションを保っています。一方で、高い玉座に座る女王ヴェネツィアの擬人像は、いかにも天井画らしく下から仰ぎ見る崇高な姿でとらえられているのです。

17世紀、バロック時代になりますと、いま述べたそれぞれのタイプで大規模な天井画がイタリアで数多く描かれ、そのなかには天高く上方に抜けていくようなダイナミックな空間を表わすものもたくさんありました。しかしここでは、グエルチーノというボローニャ派の画家がローマの小別荘に描いた天井画の傑作、《アウローラ(曙の女神)》を見てみましょう(図5)。

視点は斜め下からです。二頭の馬が引く車に乗った女神アウローラが、太陽神に先駆けて東の空から勢いよく天に昇っていく姿です。いかがでしょうか。迎賓館の「朝日の間」に描かれた白馬に引かれて昇る朝日の絵(図6)とよく似た構図が、すでに出来上がっていることがわかります。一方、周囲の建築モチーフは真下からの視点で描かれていて、これはむしろ「羽衣の間」の天井画の表現に通じるものがあります。



(図4) ヴェロネーゼ (Paolo Veronese 1528—1588)
ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ「コッレージョの間」天井画
《女王ヴェネツィアの前の正義と平和の擬人像》1574-77年



(図5) グエルチーノ (Guercino 1591—1666)
ローマ、アウローラの小邸天井画
《アウローラ(曙の女神)》1621年



(図6) 迎賓館赤坂離宮「朝日の間」天井画

18世紀、いわゆるロココの時代には、ヴェネツィアにティエポロという天井画の名手が登場しました。すばらしい作品をたくさん残しましたが、彼が南ドイツ、ヴェルツブルクの

宮殿に描いた大天井画《神聖ローマ皇帝とブルゴーニュ公女の結婚の寓意》を見てみましょう（図7）。



(図7) ティエポロ (Giovanni Battista Tiepolo
1697—1770)

ヴェルツブルク司教館天井画《皇帝と公女の成婚の寓意》1751年

ちなみに、迎賓館の設計者の片山東熊は、計画の直前にドイツにも調査旅行を行なったということなので、ひよっとするとこのティエポロの天井画も見ていたかもしれません。右側から、太陽神アポロの馬車に乗る純白の衣装を着た花嫁が、天空を横切って皇帝のもとに向かっている場面です。いかにも華やかで、祝祭的雰囲気にあふれた作品ですね。一方「朝日の間」の天井画には、昇る朝日の姿を通じて、急速に強化されつつあった当時の日本の国力を象徴させる意図があったのでしょうか。日本神話では太陽神は女性ですので、男神アポロではなく女神アウローラをモデルにするのが自然だったのではないのでしょうか。

以上のように、迎賓館の天井画の祖型といえるものは、17～18世紀のイタリアで成立した絵画形式だということができるでしょう。こうした絵画手法は、アカデミックな絵画教育を通じて19世紀のフランスにもいまだ根付いており、迎賓館の天井画制作を担当した画家にも受け継がれていたと考えられます。パリのルーヴル宮殿に「アポロのギャラリー」という長い広間がありますが、ここは17～18世紀に長期間中断されたのち、19世紀の半ば、ルイ・ナポレオンの大統領在位時代の1851年に装飾が完成されました。このギャラリーの天井の一角に、シャルル＝ルイ・ミュラーという画家が《アウローラ》の天井画をイタリア・バロック以来の形式で描いています（図8）。色彩感覚の点からいえば、「朝日の間」の天井画は、17世紀のグエルチーノの《アウローラ》よりも、むしろ、このミュラーの絵の方にとっと近いといえそうです。



(図8) シャルル＝ルイ・ミュラー
(Charles-Louis Müller 1815—1892)

パリ、ルーヴル宮殿「アポロのギャラリー」天井画《アウローラ》1850年

迎賓館の内装を担当したことが記録されるパリの工房の主、アンリ・フルディノワ（1830—1907年）は、かつてルイ・ナポレオン（1852年から皇帝ナポレオン三世となる）を顧客としたこともあったらしいので、第二帝政時代の復古的な趣味に対応する制作体制を備えていたのかもしれませんが。年代から見ると、迎賓館の内装・装飾絵画の制作は、フルディノワの最晩年の仕事であったということになります。

以上、迎賓館の天井画を西洋天井画の歴史からみると、どのような系譜が見えてくるか、という視点から概観してみました。参考にさせていただければ幸いです。