

5 ラ・テンペスタは何を描いた絵画なのか

2018

真鍋友範

2019 / 6月再改訂版

~~~~~

この作品は、《ラ・テンペスタ》に象徴化される愛と不安の相互心理をテーマとする家族の叙情詩的物語画であり、その描写は【画面合成技法】によるものだ。

そこに描かれた稲妻は、この絵画が2人の人物の心のつながりを示す叙情詩的物語画の一部分なのだ。

つまり、《ラ・テンペスタ》が、しばしば言われているような、美術史上最初期の風景画という判定は誤りなのだ。また、宗教や神話の一場面でもない。

そのテーマには、人間心理の本質に迫る普遍的内容が秘められていたのだ。

~~~~~



図版 I

《ラ・テンペスタ》1506-08 ジョルジョーネ

アカデミア美術館 ヴェネチア

盛期ルネサンスの巨匠ジョルジョーネが描いた作品の中で最も謎に包まれた作品《ラ・テンペスタ》。

イタリア・ヴェネチアのアカデミア美術館にあるが、現地で初めて見ると、先

行イメージに反してやや小振りな絵画作品（83センチ×73センチ）と映る。

ヴェネチア貴族からの個人注文で16世紀初頭に描かれている。

描かれた内容は何なのかについて、これまで数多くの疑問への挑戦があった作品だ。

しかし、未だ完全なる究極の解析が存在していないのも事実だ。

かなりテーマが難解な作品であるが、この絵画には何故か、人を引きつけて止まない魅力が隠れている。

資料もほとんどなくて、多くは絵画そのものからの類推となる。まずは絵画の細部迄じっくり凝視することにしたい。

男は旧約聖書のアダムなのか、兵士なのか、農夫なのか、従者なのか、大陸移動民なのか、貴族なのか。

身につけている衣類の特徴は何か。衣装そのものの印象はジプシーではなく高貴さを備えた印象だ。従者は、ルネサンス期の絵画の中で目にする左右色違いのタイツを身につけている。フィレンツェのメディチ旧宅にあるゴッツォーリ作《東方三博士の行列》の中の従者の服装にも同じ服装例がある。



図版2

《東方三賢王の礼拝》1459-60 ベノッツォ・ゴッツォーリ

メディチ・リッカルディ宮 フィレンツェ

* イエローの線の中の人物は、従者。その服装に注目。

農夫にはお洒落すぎるので、農夫は除外できるだろう。

貴族は未だ可能性がある。この作品が貴族からの注文であったという理由か

らだ。

ジョルジョーネ本人という説もあるようだが、これが注文によって描かれた絵画なら、私的な絵画ではないという理由で、その説も否定できそうだ。

男が手にしているのは、武器なのか、農具なのか、杖なのか、旗竿なのか、それとも、その他の目的の道具なのか。

まず農夫ではないという結論なので、農具ではない。槍のようにも見えるが棒先に刃がない。ウッチェロ作《サン・ロマーノの戦い》1456頃 に描かれた兵隊の持つ恐らく騎馬兵を落馬させる目的の棒状の武器にも見えるが、テンペスタの方の棒状のそれは、細い形状で頑丈さもない。



図版3：形状に注目

サン・ロマーノの戦い1456頃 パオロ・ウッチェロ
ルーブル美術館、パリ

しかし、時代が下り、故郷カステルフランコの貴族から依頼された兵士の追悼画の中の槍は、テンペスタの中の男の持っている棒の2倍程の長さなので、そこから類推するなら、テンペスタの中の男の持つ棒は、【折れた槍】である可能性が残る。折れた槍ならば、その意味は背後の折れた石柱とその意味は恐らく同じ【死】の象徴であろう。



図版 4

《カステルフランコ祭壇画》1505-06 ジョルジョーネ
サン・リベラーレ聖堂 カステルフランコ

衣服の上品さから類推すると、貴族の可能性は強く残る。

兵士なら西洋甲冑のようなものを連想するが、戦いの直前でなければ、重装備はしていないだろう。

空を見上げるような仕草の男の頭部の表現は、女の頭部の描き方に比べると相対的には不鮮明だ。画面上の位置関係で男と母子と対峙させたのなら、もっと顔を鮮明に描く筈だ。

次は乳飲み子に乳をあたえる女性だ。旧約聖書のイヴなのか、男の妻なのか、それとも娼婦なのか、大陸移動民の女なのか。

当時の娼婦の描写なら、むしろ胸部のみを露出した姿の方が普通だ。



図版5

《ヴェロニカ・フランコの肖像》1575年頃 ティツィアーノ

* 実在したヴェネチアの高級娼婦（1546-91）

女が裸であるのは入浴後の情景だからなのか。下に敷かれた白い布は何故なのか。汗を拭う意味合いか。肩にかけられた白い布は、バスタオルなのか。

自然のなかに裸の母子が表現されているからといって、実際に屋外にいると考えるのは早計だ。構成上の配置である可能性は大きい。

不思議なのは、乳飲み子をひざの上に抱いていないという点だ、不自然と思う。赤ん坊が安定姿勢ではないのが気にかかるところだ。聖母子像なら普通は衣服をつけたマリアが、ひざの上にイエスを抱く姿が描かれるので、宗教画の要素はないと判定できそうだ。（図版6参照）



図版6

《ザクロの聖母》1487 ボッティチェリ

ウフィツィー美術館 フィレンツェ

結論として、ジョルジョーネは、あえて宗教画のそれと区別して母子配置を構成したと判る。

また、女性の姿が灌木で隠れる情景描写は、【肖像そのものを中心対象とした絵画ではない】ことを示す証拠と判断できそうだ。

エデンの園のアダムとイブなら、何故アダムだけ衣服を身に着けているのが説明できない。エデンの園から追放された後の旧約聖書上のイヴならば、原罪を受け羞恥心を持った後と思われるので、逆に裸婦姿では不自然だ。

浴後の姿なら、周囲の自然描写との不釣り合いを感じてしまうだろう。まさかヌーディストでもないであろう。

また、いくら貧しい大陸移動民の女であったとしても、最低限の衣服は身に着けているものであろう。

ティチアーノの作品《聖愛と俗愛》の解釈では、衣服を身に着けていない裸婦の方を【天上の愛】の象徴として描かれているとされる。当時の人々に、この解釈が常識的に受け入れられていたのであるならば、ほぼ同時代のジョルジョーネが描く《ラ・テンペスタ》においても、同じく女性を着衣ではなく裸婦の姿で描く意味には、【天上の人】＝ヴィーナスとしての偶像が表現されていた可能性は高いと判断できる。

また同時に、このジョルジョーネの描いた女性は、一方の側にいる男の表現とも釣り合った特別な表現であったことが推測される。つまり、対峙している男も既に亡くなっていることを間接的に象徴化しているとも解釈できる。

ティチアーノがジョルジョーネの弟子であったことや、制作年代的にも近いこと、またこの作品は実際に見える情景ではなく、象徴的概念を示す図像が合成されていると認識する必要がある。この点から、《聖愛と俗愛》は《ラ・テンペスタ》への示唆に富んだ作品という位置づけとなる。



図版7

《聖愛と俗愛》1514 ティチアーノ

ボルゲーゼ美術館 ローマ

さて、では何故男は近くに裸の母子が居るにもかかわらず、空を見上げているのだろうか。母子には無関心だからなのだろうか。

これ迄の考察でも、男が誰で、そして女は誰なのかという疑問は残るのだ。画面に対峙するかのように登場させている以上、【少なくとも両者には関連性があるのだろうと考えられる。】

しかしながら、従来のような人物特定にエネルギーを注いでも、この【人物特定への努力のみで最終結論が導かれることはない】と私には感じられる。

重要なのは、ジョルジョーネの描いた絵画表現の特徴だ。

この絵画には不自然な表現部分が数多くあるのだ。

では、描法という観点から内容を見よう。

普通【遠近法】で描かれた写実絵画の場合、当時の写実表現のレベルから考えても、【近景は当然ながら詳細な表現でなければならないのだが、《男の右側の草地に見える部分》、《手前の黒っぽい川の部分》は近景でありながら細部が描かれることも無く、不鮮明であり、かつ説明的でもない。】

特に男の立っている地面と黒っぽい対岸の接点部分は、境目が不自然に際立っている。その意味するところは、ジョルジョーネが【実際に目にするような近景を描かなかった】という事実だ。

つまり、意図的に通常の近景描写を排除し、近景にも関わらず、わざと異質に映る【ぼかし表現】を行っているという事実だ。

この表現から推測し得る点として、【ジョルジョーネの表現意図には、男と母子の間が通常の視覚上の位置に矛盾無く存在させようとする遠近法に準拠した写実的な再現意図がなかったと推測出来る。】

その最大の証拠として、【母子は、男より約 1.2 倍ほど大きく描かれているという事実】だ。《図版 2 のイエローとブルーの身長差を比較していただきたい。》

視覚上の矛盾が存在するのにも関わらず、ジョルジョーネがそこに気付かないで描いたとは考えられない。【意図的に左右の人物の縮尺を替えている】のだ。

さらに男の顔はやや不明確だが、一方で女の顔は明確に描かれている。

男と母子が観衆から見える位置に同時に存在するなら、描写レベルも同様であるべき部分だが、【意図的に双方の描写レベル】が異なっている。

【男と母子は、観衆の見た通りの位置、つまり遠近法に矛盾すること無く、この位置に存在しているのではないという点に気付かなければならないのだ。】

この理由は先述の通りで、男は既に亡くなっている人物であり、母子は天上の人として表現されることから、同じく偶像化された人物なのだ。

また、前述したが、【描かれた通りに母子が自然背景の中に裸でいる姿と読み取るのは間違い】であり、【母子の天上の姿を、作者ジョルジョーネが意図的に自然の中に描きだしている姿】と考えられる。

考えられる理由を一つあげるなら、こうだ。

この《ラ・テンペスタ》では、その構成上、【故郷の街に思いを馳せている死ぬ運命にある男と、天上人の姿の母子は、天空からの迫りくる稲妻の光と音を、互いに遠隔地で同時に見聞きしている。両者間の距離は、両者から稲妻の光と音が確認できうる範囲である、数キロから数十キロ離れているのだ。】

先述の疑問である【男が空を見上げている情景の理由】はここにありそうだ。そうなのだ。男から母子は実際に見えていないのだ。

この絵画は、【嵐の前兆の上空の稲妻に見入る男・稲妻の音を聞く母子（ヴィーナス）が、二人を結ぶ稲妻の光と音によって画面内で合成され、意図的に構成・配置されている。】

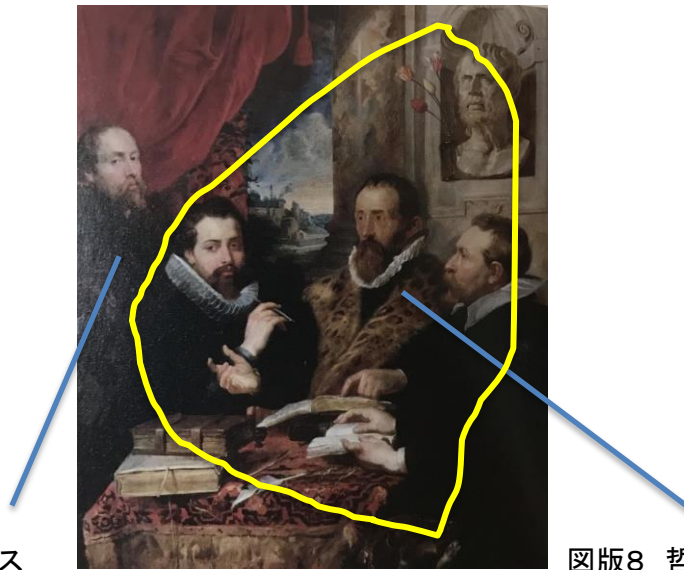
さて、画中の男は、現実の人物か否かの謎を解くヒントとなる作品を紹介したい。後にバロック画家ルーベンスの描いた《四人の哲学者》だ。

セネカの石像と作者ルーベンスを除いた三人の中で、ルーベンスの兄フィリップの師であった哲学者リプシウス（中央のやや黒い顔の人物）は、本作品が描かれるより早い1606年に既に亡くなっている。

ルーベンスは、他の生きている2人（左端のルーベンスを除いて）と数年前に亡くなった哲学者リプシウスを区別する意図をもちながら、生きている姿の2人との精神的同志としての哲学者リプシウスを描いている。（図版8参照）

この理論を《ラ・テンペスタ》の表現に当てはめると、この若干暗い色調でジョルジョーネによって描かれた男は、もう既に亡くなっている人物ということになる。

イタリア・ルネサンス絵画を研究したルーベンスは、恐らくジョルジョーネの《ラ・テンペスタ》の謎を解いて、この絵を理解していたのだろう。ルーベンスの《四人の哲学者》の中の黒っぽくぼんやりとした哲学者リプシウスの顔の表現は、ルーベンスがジョルジョーネから学びとった表現であると考えられる。



ルーベンス

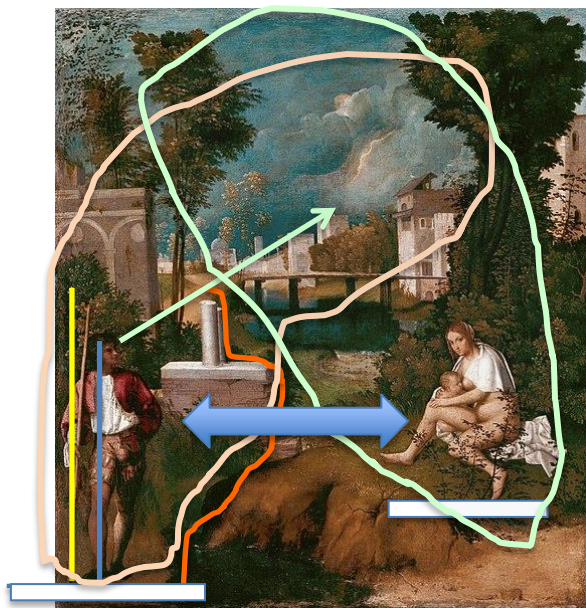
図版8 哲学者リプシウス

《四人の哲学者》1611-12 ルーベンス

パラティーナ美術館 フィレンツェ

*四人の哲学者とは、セネカの石像を含むこの赤い線の中の人物

つまり、《聖愛と俗愛》の女と《四人の哲学者》の哲学者リプシウスの表現事例と同じく、《テンペスタ・嵐》でも、この世の人ではない男とヴィーナスとして表現された母と子が同時に描かれている。実際に見えている世界ではなく、象徴化された精神的偶像表現であることが暗示されるのだ。



図版9

* ホワイトラインは人物の存在する位置の比較線 (男は手前に位置している。)

* ブルーラインは、描かれた男の身長 (遠近法上、母子よりもやや身長が低すぎる。)

- * イエローラインは、母子サイズとのバランスがとれる男の想定身長
- * オレンジラインは、時空間の分断線（両者の実際の距離は遠く離れている。）
- * 淡いブルーラインは、男の視線方向（母子ではなく、空を見上げている。）
- * 二つの囲みラインは、画面合成上の構成要素の概要を示している。
共通構成要素は稲妻の光る《嵐》の空なのだ。
- * 青の両サイド矢印ラインは、彼らが絵画内の描かれた位置場面に居るのではなく、実際には数キロから数十キロ離れた場所にいることを示している。
この表現を、《ジョルジョーネの画面合成技法》と名付けておこう。

この絵画をこの男の視点から眺めると、内容は次の叙情詩的物語画となる。

折れて壊れた二本の白い丸柱や折れた槍が戦火による破壊あるいは死を象徴しているこの場所に、故郷を遠く離れて一人佇む、亡くなる運命の男は、空を見上げながら故郷の町に住む妻子を思い起こし不安感を募らせている。妻子の住む故郷の街の上空には、平和の静けさをうち破るかのように、嵐のはじまりを告げる稲妻が象徴する戦火の危機が目前に迫っている。

男の顔が不鮮明な表現である理由は、男が死を迎える運命にある身であるからであり、（—この絵画が生まれた時点で、男は既に亡くなっている—）母子の姿も戦乱で亡くなった後の天上人としての母子像として表現されている。また、男と母子との身長尺度が異なっているのも、あえて《遠近法》による自然な視覚描写の場面では無いことを、観者に強調して描いた結果だと読み取れる。

では、何故この絵画がヴェネチアの貴族ガブリエール・ヴェンドラミンからジョルジョーネに注文されたのだろう。資料は発見されていないようだが、作品が生まれた背景をあえて推測するならば、以下のものだろう。

この作品を依頼した貴族は、彼の一族である画中の男とその家族を親族として大切にしていた。しかし、その男も妻子も戦乱の中で亡くなった為、その夫婦の家族愛を偲んだ【追悼記念画】として、この絵画小品をジョルジョーネに個人依頼した、という背景だ。

では、当時の貴族はどのような機会に画家に絵画を注文したのだろうか。

その例の一部を提示する。

有名なボッティチェリの《春》やティツィアーノの《聖愛と俗愛》は、結婚プレゼントとして描かれたという。また、ジョルジョーネの《カステルフランコ祭壇画》は亡くなった兵士を追悼する目的で依頼された絵画であった。

つまり当時の上流階級の貴族たちは、家族史の節目に於いて画家に作品を注文していたことになる。

それならば、《ラ・テンペスタ》が、ヴェネチア貴族からジョルジョーネに対して、【追悼記念画】として依頼された仮説も成り立つことになる。(図版10、11、12参照)



《春》図版10



《聖愛と俗愛》図版11



《カステルフランコ祭壇画》図版12

結婚の贈り物として注文された

亡き兵士の追悼画として注文された

もちろん、ジョルジョーネはこの家族と会ったことはないし、夫と妻の両者が既に亡くなっていることから、男の顔をあえてそのように【ぼかし表現】し、亡くなった妻子を天上人（ヴィーナスとキューピッド）として表現することとなったのであろう。依頼者にとっては、その【ぼかし表現】の方が、似ていない故人の顔よりも都合も良い筈だ。依頼者には亡き人物の明確な顔を【ぼかし表現】でも連想できたからだ。

さて、この私的な叙情的物語画を妻の視点からみると、次のストーリーが展開する。

嵐（稲妻）によって象徴される、戦火迫る危機状況が、死が目前に忍び寄るこの若い男の故郷の街に住む妻子に迫っている。世俗の姿ではなく、純愛を象徴する天上人（ヴィーナス）の姿で表現され、戦乱で亡くなる運命にある妻は、

稲妻の雷鳴を聞きながら、遠方の夫の身を案じながら不安感を募らせている。

通常の宗教画表現での母子像を描いたのなら、母から子への愛情の穏やかな表情であるのが普通だが、この母の顔には、フィリッポ・リッピやボッティチェリの描いた聖母子像のような、宗教画特有の慈愛の表情はなく、そのヴィーナスの表情は不安感漂う暗く固い表情なのだ。

つまり、この絵画では空間を異にする遠く離れた場所で、家族が互いに相手の危機を心配する家族愛・思いやりを背景として、人間の不安心理が偶像化された人物描写で表現されている。この絵画の本質はそこにある。

言い換えるなら、【登場人物相互の愛情】と、同時に【稲妻に象徴される戦乱の危機・災難への人間の不安感】を描いた叙情詩的物語画であり、この絵画の真のテーマはつまるところ【家族愛に於ける愛と不安の心理】なのだ。

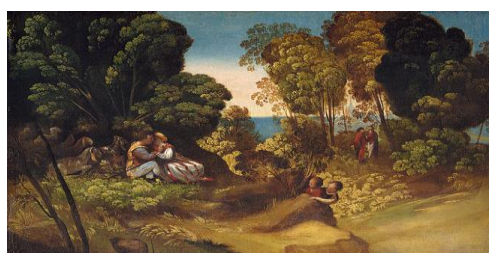
この絵画は、レオナルド・ダ・ヴィンチが手稿に記録した、『良い画家とは対象の外観とその内面を描ける人だ』との定義にぴったりと符合する。

恐らく、ジョルジョーネは、レオナルドがヴェネチアを訪れた時、彼の理論の影響下で、この叙情詩的物語画《ラ・テンペスタ》を描いたのではないかと推測される。

結論として、この絵画作品は稲妻の迫る【嵐】を描いているが、このジョルジョーネ作品をもって【美術史上最初期の風景画】という従来の判定は間違っていると判定できる。

その根拠として、ある絵画との比較を試みたい。

これは16世紀フェラーラ派の画家ドッソ・ドッシの描いた《人生の三段階の寓話》である。この作品を、通常には単純な風景画と判定しないのと同様に、《ラ・テンペスタ》もまた嵐の風景を描いた絵画ではないと判断できるのだ。(図版10参照)



図版 1 3

《人生の三段階の寓話》 1520-25 ドッソ・ドッジ

メトロポリタン美術館 ニューヨーク

- * テーマに一定の共通理解のあるこの絵画を、誰も《海に見える風景画》と定義づけることはない。仮に《ラ・テンペスタ》が風景画であるなら、この作品もまた風景画と定義されておかしくない。

聖書に基づく宗教画や神話に由来する絵画全盛の盛期イタリア・ルネサンス期において、偶像化した男・故郷の街・偶像化した母子の【画面合成技法】による象徴的な叙情詩的物語画を構築し、【家族愛という当時としては先進的で普遍的な人間心理をテーマとする絵画】を描いたジョルジョーネという画家は、やはり当時最先端の天才画家のひとりと呼ぶにふさわしいのだ。

~~~~~

蛇足ながら、バロック期に活躍した有名な画家カラヴァッジョは、《ラ・テンペスタ》の中でジョルジョーネが使用したこの【画面合成技法】と同様の技法を、彼の《聖マタイの召命》、《聖ウルスラの殉教》、《ラザロの甦生》の三作品に於いて採用している。ただし、カラヴァッジョがヴェネチアにあったこのジョルジョーネ作品《ラ・テンペスタ・(嵐)》をミラノ時代にヴェネチア旅行等で見て影響を受けた経緯があったのか否かは不明だ。(詳しくは《眼鏡の聖マタイ:2013》を参照)