

アーニョロ・ブロンズィーノの肖像画における 仮面性についての一考察

瀬戸はるか

はじめに

本論文は16世紀フィレンツェのメディチ宮廷で活躍したアーニョロ・ブロンズィーノ (Agnolo Bronzino, 1503-1572) の肖像画について、その「仮面のような」と形容される人物表現を当時の鑑賞者の眼差しから再評価することを試みるものである。現代においてブロンズィーノの描く人物が「仮面のように」と形容されるとき、そこには現代的感覚から見て、「不自然な」表現であるというニュアンスが含まれていると言える。しかし、同時代人にとってはそのような人物は、仮面を身に着けるといふことが美德であったため、不自然であるという印象を与えるものではなかった⁽¹⁾。

これまで、ブロンズィーノの人物表現、特に肖像画の人物表現に関しては、さりげなく振る舞うことで生じる優雅さを重視したバルダッサレ・カスティリオーネの『宮廷人』(1528年)の影響や、君主にふさわしいイメージを観者に示すためである、という説明がなされてきた。さらに、ブロンズィーノが実際に彫刻作品から人物のポーズを借用している点や彫像のような人物表現から、パラゴーネの文脈でも説明されてきた。このような定説ともなった従来の研究に則り、「さりげなく」振る舞うために『宮廷人』において身体的・精神的に自らをコントロールする重要性が記されている点に注目し、そうした宮廷人の姿を描いたものがブロンズィーノの肖像画であることを示す一方で、描かれた人物のポーズに関して、当時フィレンツェで流行していた演劇や仮装行列の影響を指摘し、人物表現の解釈の幅を広げることを試みる。ブロンズィーノの肖像画と演劇との関連は、すでにチャールズ・マッコークデールがその可能性を指摘しており、本論文はその指摘をさらに推し進めていくことになる⁽²⁾。劇中の誇

張された人工的な身振りという視覚体験と、理想的な宮廷人として振舞うために日常的に自らをコントロールし、「人工的」であることが「自然」とされていたことから、現代の感覚とは異なる「自然物」と「人工物」の認識が生じたと考える。そのような文化的・社会的背景に基づいて、ブロンズィーノの描く「仮面のような」肖像画が制作され、主な注文主であり鑑賞者であった宮廷人やその周辺の知識人たちが不自然さを感じることなく、同時代に受容されていたことを示したい。

1. 「仮面」と肖像

「仮面のように」と形容されるブロンズィーノの作品には、もちろん仮面そのものを描いた作品もある。例えば、エレオノーラ礼拝堂の四隅に描かれたスパンドレル（パラッツォ・ヴェッキオ、1540年頃）、そして《愛のアレゴリー》（ロンドン・ナショナル・ギャラリー、1545年頃）がある。後者の作品では、画面左上の仮面を身につけた「真実」の擬人像、バラを持つプットーの影から仮面のような顔を覗かせている「欺瞞」の擬人像、そして画面右下のウェヌスの足元に仮面が描かれている。これらの要素は、画面のなかで対角線上に配置されており、人工物であるところの仮面と、仮面のように感情の抑制された人物像とが並置されている。そのなかでも、「欺瞞」の擬人像の顔貌表現はブロンズィーノの描く肖像画の人物の表情と類似している。肖像画における仮面そのものの描写は、例えば《ルクレツィア・パンチァティキの肖像》（ウフィツィ美術館、1540年頃）のように、椅子の手すりの装飾にマスカロンとして現れ、仮面と人物が並置されている。

本作品はブロンズィーノの描く人物に共通する特徴である、筆致を消した滑らかな肌の表面処理が施されており、このような特徴からしばしば、大理石や象牙、あるいは陶器のようであるとも形容されてきた。また、引き伸ばされた身体や仮面のような印象を与える、観者の方を見ているようであり、決して合うことのない視線や、感情を読み取ることのできない目元と口元の表現がブロンズィーノの描く人物像の特徴とされてきた。ここで用いられているような、頭部と身体を斜めにして観者の方を向く

肖像画の形式をモーリス・ブロックは「対話型肖像画 (Conversational Portrait)」と呼んでいる⁽³⁾。この形式については後述する。本作のような感情の抑えられた顔貌表現とともに、直立した上半身と指先まで意識されている、およそリラックスしているようには見えない硬直した身体は、人工的であり、演技をしているような印象を与える。このような人工的で誇張された表現は、一般にマニエリスムと呼ばれる時代の美術の特徴として、またその時代・様式に属するブロンズイーノの特徴として挙げられているものでもある。このような作品を見た当時の人々は、描かれた人物に対して、不自然であると、あるいは「仮面のような」表現であるという印象は持たなかったようである。

2. 同時代の評価、その背景

ブロンズイーノの同時代人であるラファエッロ・ボルギーニ (Raffaello Borghini, 1537-1588) は、『イル・リポーツ』(1584年)において、パンチアティキ夫妻の肖像画の人物は、「まるで生きているかのように極めて自然な肖像画である」と記している⁽⁴⁾。さらに、ジョルジョ・ヴァザーリは『もっとも卓越せる画家・彫刻家・建築家列伝』(第1版1550年、第2版1568年、以下『美術家列伝』と記す)のなかで、「パンチアティキ夫妻の肖像画は、実際に生きているかのように、魂のほかに欠けているものがないかのように、極めて自然な姿である」と称賛している⁽⁵⁾。この「魂以外欠けているものがない」という表現は、絵画作品を称賛するときの定型句のひとつだが、ここでは、描かれた人物が人工物の美しさの極致に至っていることを意味すると解釈することができるのではないだろうか。また、彼ら二人以外の同時代のブロンズイーノ作品への言及には、筆者が現在確認できた範囲では、色彩の素晴らしさや構図の巧みさについての言及はあるが、人物の表情について語っているものはほとんどない。このような記述の欠如から、その表現が記述されるまでもなく見慣れたものであり、確認できた同時代の記述からも、ブロンズイーノの描く人物が「生きているような」ものとして受け入れられていたということが言える⁽⁶⁾。16世紀には、現代で言うところの「仮面

のような」人物表現であることが当たり前だったと言えるだろう。

その要因としては、先述したように、カスティリオーネの『宮廷人』に記されていた優雅さとさりげなさを重視する理想的な宮廷人のイメージの影響がすでに指摘されている。さりげなさとともに振る舞うことで優雅さが生じ、それは宮廷人・宮廷婦人にとって欠くべからざる要素とされていた⁽⁷⁾。そして宮廷人は「いつも人に恥ずかしくない行為でのぞむように心がけ、愚かしさに走るまいとする良識でもって自制することが大切」だが、「笑い、冗談を言い、警句をとばし、ダンスを」しながらも「つねに機知に富み、控え目な様子を示し、なにかしたり言ったりするときにはいつも気品のある物腰でのぞむことが大事」であるとされていた⁽⁸⁾。このような身体的精神的自制が重視されていた点から、当時の宮廷生活においては、優雅さのない感情のあからさまな表出を避け、身体だけでなく、感情をもコントロールできる宮廷人の姿が模範的な姿であるとされていたと考えることができる⁽⁹⁾。第三者に見られたいイメージ、すなわちある種の「仮面」のようなものを身に着け、演技することが日常だった宮廷人にとっては、感情のようなものが表出していない「人工的」で「仮面」のような姿がその人の「極めて自然な姿」として認識されていたと言えるのではないだろうか。

このような感情の抑制は、中世キリスト教世界でも一般的なことだった。そして、その後のブロンズイーノの生きた世俗世界においては、その前の時代、15世紀から感情を抑えた作品が作られていた。それは、死者を威厳ある姿で記念するという用途に合わせてプロフィールで描かれた肖像画や、特にフィレンツェでは、女性をあからさまな笑顔で描くことは、その女性の名誉を傷つけるものであるとする伝統に基づいて、感情の抑制された姿が描かれていた。このような社会的・文化的背景を継承し、そしてその傾向をより顕著な形で表したのが、ブロンズイーノの生きた時代、16世紀であったと考える。先述した「対話型肖像画」は、16世紀初頭にレオナルド・ダ・ヴィンチによって創始された後、ラファエッロによって発展させられ、アンドレア・デル・サルトやポントルモらによって多様化されていった。このタイプは、プロフィールの肖像画に比べて、モデルの姿のより広い範囲を描くことができた点や、モデルと観者との間に椅子の手すりやその上の腕といった障害物を配置することで、観者と一

定の距離を保ち、描かれた人物の威厳を損なうことなく肖像画を制作することができるという利点があった。特に女性にとっては、障害物を置くことで、観者に視線を向けることは相手を誘惑することとして避けられていたという背景に反することなく、その姿を描くことができた。このような「対話型」の形式を用いて描かれた、心身がコントロールされていることを示すように指先まで意識の行き届いている様子は、宮廷人が理想とする振る舞いを描いたものであるといえるだろう。ここで、カステイリオーネの『宮廷人』の影響を受けた宮廷人たちの振る舞いの演劇性と、「対話型肖像画」の特徴とを結びつけることができるのである⁽¹⁰⁾。

3. 演劇との関連

次に、このような宮廷人の宮廷生活や肖像画での演劇性と、実際に上演されていた演劇などとの関連を検討する。15、16世紀には、宗教的・世俗的問わずさまざまな祝典に際しての祝祭行列や演劇が盛んに催されていた。ここには、もちろん同時代の芸術家たちが装飾担当として参加しており、ブロンズイーノもそのひとりだった。ブロンズイーノは1539年のコジモ一世とエレオノーラ・ディ・トレドの結婚祝祭の装飾の仕事に関わっていたと伝えられている⁽¹¹⁾。その祝祭の様子を記したフェスティバル・ブックには、アッパラートの装飾や、コジモとエレオノーラの前で上演された演劇の登場人物の衣装や装飾品について記述されている⁽¹²⁾。例えば、「最初の一人[...]」の巻き毛にはタイムの花が点々と飾られており、その周りには、何匹かの蜂をともなっていた。さらに彼女は同じ布でできたかぶり物をしているが、それは現在では使われなくなった古風な形であった。それは水晶と緑柱石、貞操木の花輪、そしてかぶと飾りのようにカメレオンで飾られていた。[...]右手にはトロンボーン(trombone)を持ち、もう一方には、[...]パレットのようなもの(taninera)を持っていた⁽¹³⁾。このような登場人物についての記述や、実際に演じられていた劇の台詞と幕間狂言で歌われた歌の歌詞が記されている一方で、人物の感情を表現するための表情や身振りについての記述が欠けていることが指摘できる。このような欠如を埋め、文字として記述され

ていなものを表現したのが、ブロンズイーノの作品であるといえるのではないだろうか。演劇的な身振りや演じている人物の様子についての記述がフェスティバル・ブックで欠けていることは、それが記述するまでもなく、同時代の人々には容易にその場面を想像することができたためであると考えられる。そして先述したように、感情の抑制された超然とした表情は、宮廷人たちが日常的に身に着けていたものであったし、感情を表す装置としての顔貌について、フェスティバル・ブックだけでなく『美術家列伝』や『宮廷人』といった同時代の文献に記述が少ないということは、どのような表情や身振りをするべきなのかという点が、当時の共通認識として広く共有されていたことを示していると考えられる。

このような記述の欠如に加えてさらに注目したい点は、フェスティバル・ブックで記述されている登場人物の装飾品である。ここでは、タイムの花と蜂、水晶や緑柱石、貞操木の花輪、カメレオンやカブトムシ、蟹といった、生花と恐らく作り物の装飾が用いられ、自然物と人工物が明確に分けられることなく記述されている。このことから、16世紀においては、現代とは異なる自然物と人工物のコンセプトがあったことを示していると言えるのではないだろうか。

4. 「自然な」と「人工的な」もの

自然物と人工物の境界の曖昧さは、同時代の文献からも確認できる。『美術家列伝』の「ポントルモ伝」では、レオ十世の凱旋を祝した仮装行列で、「死んだようにうつぶせで倒れている」男性や、「光り輝く幼児」がその男性の背中の傷口から現れている様子が記されている⁽¹⁴⁾。さらに、ブルクハルトは、この頃の仮装行列では人間の俳優と等身大の着衣像とが並置され、俳優が彫像を装ったのちに、歌ったり朗唱したりして生きた人間であることを示すことがあったと述べている⁽¹⁵⁾。このように、生きているものが死んでいるもののように、あるいはその逆で、死んでいるものが生きているもののように振る舞う様子を目にしていたことで、自然物と人工物の認識について、現代と異なる感覚が生じていたと言えるだろう。また、絵画作品においては、

ポントルモによる《エジプトのヨセフ》(ロンドン・ナショナル・ギャラリー、1515年)の石造彫像と、円柱の上に立つプッターが並置されている⁽¹⁶⁾。それ以前の時代では、フィリッピーノ・リッピによる《マルスの神殿から悪魔を追い出す聖ピリポ》(サンタ・マリア・ノヴェッラ、ストロツィ家礼拝堂、1439-1502年)のマルス像の、まるで生きているかのような表現など、自然物と人工物がその境界を揺れ動くような描き方がなされている。ポール・バロルスキーは、このような曖昧さを楽しむ文化的背景が15、16世紀にはあったと述べている⁽¹⁷⁾。前述した「ポントルモ伝」にあるような彫像に扮した人間という出し物が実際にあったとしたら、その影響を受けて自然物のようであり、かつ人工物のようでもある表現が絵画に流入し、《エジプトのヨセフ》のプッターのポーズや、フィリッピーノ・リッピのマルス像が描かれた、あるいは、その逆の影響の可能性も指摘できる。このような絵画と演劇との双方向的な影響関係はすでに指摘されているが、そのような影響関係が生じた背景のひとつが、演劇や仮装行列の視覚体験から生じた「自然」と「人工」のコンセプトであり、その境界を楽しんでいたという当時の価値観だった。このような価値観に基づいて、さらにそこに同時代のコード・ブックで語られた理想的な宮廷人のイメージを組み合わせたのがブロンズィーノの描いた肖像画の宮廷人たちの姿であったと考える。

おわりに

以上のような、現代と異なる「人工」と「自然」のコンセプトには、両者の境界の曖昧さを楽しむという側面と、理想的な宮廷人というある種「仮面」のようなものを身に着けている姿が自然、あるいは当たり前とされた考え方という側面があった。前者は絵画での人工物と自然物の並置、演劇や仮装行列での生きているものが死んでいるように、あるいは死んでいるものが生きているように振る舞う場面を見た経験から生じたものだった。後者は『宮廷人』のような同時代のコード・ブックの影響から、心身ともに統制された理想的なイメージに基づいて、日常的に演技をしていた宮廷人、という文化的・社会的コードから生じたものだった。本論文の冒頭でブロンズィーノ

の肖像画の作例として挙げた《ルクレツィア・パンチャティキの肖像》では、マスクロンと人間が同一画面に並置され、彫像を安置する場所であるニッチを背景にモデルを描いている点が、人工物と自然物の境界の曖昧さを示している。そして「対話型肖像画」の形式が用いられている人物像では、指先や顔の細部までコントロールの行き届いている様子を示し、これによって理想的な宮廷人のイメージを身に着け、そのように振る舞っている点が、「人工的」であることが当たり前の姿であり、「極めて自然な」姿として受け入れられていたことを示すと考える⁽¹⁸⁾。このような当時の価値観を反映させて作品制作をすることができたからこそ、ブロンズイーノはメディチ家をはじめ、他の宮廷人や人文学者などの肖像画を多く描く機会を得ることができ、メディチ宮廷の筆頭画家の地位を獲得するに至ったのだと言えるだろう。

註

- (1) 岡田温司『肖像のエニグマ』、岩波書店、2008年、283頁。
- (2) McCorquodale, Charles, *Bronzino*, London, Chaucer Press, 2005 (1981), pp. 80-81.
- (3) Brock, Maurice, *Bronzino*, trans. David Pool Radzinowica and Christine Schultz-Touge, Paris, Flammarion, 2002, p. 62.
- (4) Borghini, Raffaello, *Il Riposo: saggio biobibliografico indice analitico*, a cura di Mario Rosci, Milano, Edizioni Labor, 1967 (in Firenze, Appresso Giorgio Marescotti, 1584), p. 535: “In casa Carlo di Bartolomeo Panciatichi cameriere del gran Duca sono di sua mano due quadri della Vergine gloriosa con altre figure bellissime, & i ritratti del padre, e della madre tanto naturali che paion vivi, [...]”
- (5) Vasari, Giorgio, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, e Architettori*, vol. 8, a cura di Aldo Rossi, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1967 (testo dell'edizione Giuntina, 1568), p. 16 [ジョルジョ・ヴァザーリ『続 ルネサンス画人伝』、平川祐弘・仙北谷茅戸・小谷年司訳、白水社、2009年。]: “[...] i ritratti di lui [バルトロメオ・パンチャティキのこと] e della moglie [妻のルクレツィア・パンチャティキのこと], tanto naturali, che paiono vivi veramente, e che non manchi loro se non lo spirito.” □ 内は筆者による補足。
- (6) 16世紀の美術の美点のひとつである「触れるような立体感」(林達夫・摩寿意善郎監修『ヴァザーリの芸術論』、平凡社、1980年、353頁)は、ブロンズイーノの三次元的な人物表現に見られる。

この立体感は描かれた人物の現前を感じさせるものであり、この実在性が「生きているような」印象を与えるものであったと考える。

(7) バルダッサーレ・カステリオーネ『宮廷人』、清水純一ほか訳注、東海大学出版会、1987年、91、429頁。

(8) 同上、81頁：“[...] non s’ allontanando però mai dai laudevoli atti: & governandosi con quel bon giudicio, che non lo lassi incorrere in alcuna sciocchezza, ma rida, scherzi, moteggi, balli, & danzi, nientedimeno con tal maniera, che sempre mostri esser ingenuo, & discreto: & in ogni cosa che faccia, o dica, sia aggratiato [...] .”

(9) 岡田、前掲書、283-4頁。

(10) 本論文執筆にあたり、ルネサンスの肖像画については主に以下の文献を参考にした。Lorne Cambell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, 16th Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1990; John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Washington D. C., Princeton University, 1996 [ジョン・ポープ＝ヘネシー『ルネサンスの肖像画』、中江彬ほか訳、中央公論美術出版、2002年] .

(11) Vasari, *op. cit.*, pp. 17-18, 20.

(12) Gianbullari, Pier Francesco, Andonio Landi, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze della duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, intermedij, in quelle recitati*, Firenze, 1539 [British Library: <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> (2015年10月28日)].

(13) Gianbullari, *op. cit.*, pp. 31-32 : “La prima, in biondissimo drappo, soccinta con verde Ramo di oliva, et con assai gruppi et svolazi, haveva i crespi capelli, sparsi di fiori di Timo, con alcune Api dintorno, et suvi un cappello del medesimo drappo, ma in disusata foggia antica, ornato di Cristalli et berilli, et ghirlanda d’ Agno casto, con un’ Cameleonte per cimiero. Dal collo le pendeva un vezo di Perle, con un’ cornuto scarafaggio in su’ l petto, dove l’ attraversava la pelle d’ una Pantera. Et erano i suoi calzaretti alla antica, coperti di pelle di gatta, con un’ granchio sopra ogni piede. Teneva nella destra mano un’ trombone, et nella altra, una Taninera per dire come i pittori, dove nel campo azzurro, si leggeva di lettere d’ oro, THALIA, Et nel colmo le appariva una palla rossa, come in tutte l’ altre.”

(14) Vasari, *op. cit.*, vol. 6, p. 152 : “Nel mezzo der carro surgeva una gran palla in forma d’ ap<a> mondo, sopra la quale stava prostrato bocconi un uomo come morto, armato d’ arme tutte ruginose, il quale avendo le schiene aperte e fesse, della fessura usciva un fanciullo tutto nudo e dorato, [...]. Non tacerò che il putto dorato, il quale era ragazzo d’ un fornaio, per lo disagio che

patí per guadagnare dieci scudi, poco appresso si morí.”

(15) ヤーコプ・ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』、新井靖一訳、筑摩書房、2007年、490頁。

(16) アーノルド・ハウザー『マニエリスム——ルネサンスの危機と近代芸術の始原』、若桑みどり訳、岩崎美術社、1970年、280頁；若桑みどり『マニエリスム芸術論』、筑摩書房、1994年、303頁。

(17) ポール・バロルスキー『とめどなく笑う』、高山宏ほか訳、ありな書房、1993年、46-47、186頁。

(18) ミケランジェロ以降の世代の芸術家は先人の作品を模倣し、様々な美しいものを集め、これを統一し、この上なく優美なマニエラを作り出し、これを用いて作品を作り、傑作を作り出すことが求められた（ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』第三巻、森田義之ほか監修、中央公論美術出版社、2015年、4頁）。このような過程を経るマニエリスムの美術の様式的特性は、「何にもまして自己同一性の喪失、作品の「つぎはぎ」性にある」（若桑、前掲書、20頁）。このような洗練を追求する（John Shearman, *Manierism*, Penguin Books, 1967）マニエリスム美術は本質的に人工的であり、しかしそのような人工性を同時代人は「人工的」であるとは認識せず、「自然な」ものとして受容していたといえる。