

グロテスク装飾のインパクト

武 末 祐 子

「グロテスク」という言葉は、1480年頃、古代ローマの遺跡が偶然に発見された際、地下に埋没していた宮殿の壁に描かれていた奇妙な模様が語源とされる。その独特の壁画装飾は、ルネサンスから18～19世紀の新古典主義時代まで、ヨーロッパの建築を始め絵画、工芸、舞台装飾などさまざまな領域で流行する一方、19世紀の前半にはヴィクトル・ユゴーなどフランスロマン派の作家たちが、文学の領域で「グロテスク」という言葉を新しい文学精神の旗印に使うようになる。装飾の方では、不思議な形をした人物、動物、植物、図形などが壁にはびこるように描かれており、その異種混交性から生じる幻想的な模様のインパクトは強烈である。この単語は、芸術史において特定の装飾を指す美術用語であると同時に、「彼の行動はグロテスクだ」、「それはグロテスクだ」という場合、「滑稽な」、「奇怪な」の意味を含んだ使い方をする日常用語でもある。

ところが、この芸術史の「グロテスク」装飾と、特に19世紀文学の「グロテスク」研究を結びつけるのは簡単ではない。イタリアで発見されたネロ皇帝の黄金宮の壁に描かれていた、魅力的でもあり、奇怪でもあった装飾をすぐに「グロテスク」と名付けたところ、「滑稽な」「奇怪な」という意味がすぐに定着し、以下の本論で論じるが、18世紀フランスの百科全書の解説者たちがいうように、語源が何であったのかわからなくなったことにも問題があった。つまり、この



17世紀クールセル城（ロワール地方）の台所に使われていたタイル（個人蔵）

装飾芸術は、15世紀後半、エスキリーノの丘で陥没した土地が埋め立てられていたとき、偶然に古代ローマの宮殿跡が発見され、グロット（洞窟）にある装飾という意味で名付けられるが、チェリーニらの反対があったにもかかわらず、その名称が残ったのである。つまり「洞窟の」という意味と「滑稽な」「奇怪な」という意味が、すぐに張り付いてしまったのである。

興味深いことに、18世紀に新古典主義芸術の流行とともに、グロテスク装飾が再び大流行するが、そのあと、19世紀前半、フランスロマン主義文学の宣言書と位置づけられ、グロテスク研究の最も重要なレフェランスともいえるヴィクトル・ユゴーの「クロムウェルの序文」では、グロテスクの語源になったローマの黄金宮への言及は皆無である。

ロマン主義文学の発展以降、19世紀においてはフランス文学だけでなく、ドイツ文学やイギリス文学においてもグロテスクなものへの嗜好が指摘されている。19世紀以降の文学では、グロテスクは国際的な研究テーマであり、イタリア、フランスだけに留まらない。¹ほとんどの辞書は、グロテスクの項目に「滑稽な」ridicule, 「奇妙な」bizarre, 「突飛な」extravagant, 「奇怪な」étrangeなどの同義語を載せているが、滑稽なものが必ずしも奇妙ではなく、奇怪なものが必ずしも笑えるわけではない。グロテスクの研究者は、アンビヴァレントで矛盾するともいえる「滑稽な」と「奇怪な」の意味を両義的に持つものと定義している。

文学におけるグロテスク研究は、ミハイル・バフチンの『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』を始め、エリシュバ・ローゼンの『美学研究における新旧グロテスクについて』、ドミニク・イールの『グロテスクなもの』などがあるが、フランス文学だけでなく、ドイツ文学、イギリス文学におけるグロテスク研究も多数あり、ウォルフガング・カイザー『グロテスクなもの—その絵画と文学における表現』、アーサー・クレイバラーの『グロテスクの系譜——英文学的交考察』、フロイトの『無気味なもの』などがある。19世紀以降の文学では、ユゴー、ホフマン、カフカなどの作家が、おもにグロテスク研究の対象になっている。フランス人作家の研究では、ラブレー、モンテーニュ、ユゴー、ゴーチエ、ボードレール、フロベールなどがおもに研究されている。

芸術史におけるグロテスク装飾研究は、語源は、15世紀に発見されたネロ宮であるが、壁画装飾自体は、古代ローマ時代から存在していたので、古代ローマ絵画研究とともに、特にイタリアおよびフランス・ルネサンス期の建築装飾、17世紀フランス古典主義装飾、18世紀新古典主義装飾がおもな対象になっている。建築、絵画のほかは、舞台装飾、タペストリー、家具、壁紙、陶器、工芸品装飾など広範囲の装飾研究において言及されている。

イタリア・ルネサンスで流行するグロテスク模様の分析では、フィリップ・モレルの『グロテスク模様—ルネサンス末期のイタリア絵画における幻想の表象』、アンドレ・シャステルの『グロテスク模様』、ニコル・ダコスの『ドムス・アウレアの発見とルネサンス期におけるグロテスク装飾形成』、アレクサンドラ・ザンペリーニの『グロテスク装飾』などがその中心となる研究書である。²

グロテスク模様は、その奇怪な形態から容易に幻想的で、怪物的なものの領域と合流する。中世のマルジナリア研究、幻想芸術研究という観点からは、バルトルシャイテスの『幻想の中世』、ジルベール・ラスコーの『副次的芸術における怪物』などが有名である。また、デフォルメされた人物ということでカリカチュアの領域とも関係する。そこでは、トーマス・ライトの『カリカチュアの歴史—文学と美術に現れたユーモアとグロテスク』などが知られている。グロテスクの射程は広い。

本論の注目するところは、芸術におけるグロテスクであり、特に建築・絵画装飾に用いられるグロテスク模様である。フランス語でグロテスクという言葉は、イタリア語の *grottesca* から派生しており、美術史では、複数形で「グロテスク装飾」をさす。この用語の形態生成は、「洞窟」*grotte* に、*-esque* をつけて「グロット風の」という形容詞に始まる。この変形により、単語は、様式を指すことがわかる。*-esque* という接尾辞は、*grotesque* のほか、*arabesque*、*pittoresque* などに使用される。「～風の」、「～様式の」、「～スタイルの」という意味が付加されている。ジャック・ダリウラは、16世紀、グロテスク装飾に対してヴァザーリのとった態度について、彼は「グロテスク芸術を蔑視するどころか、逆にひとつの様式練習 *exercice de style* とみなしている」³ といっている。本論では、様式、スタイルという観点に重要性を置いて、グロテスク芸術を検討していきたいと思う。

古代ローマのネロ皇帝が考えた黄金宮のスタイルは、どのようなものであったのか。その遺跡を発見したルネサンス・イタリアで流行したグロテスク芸術とは、どのような装飾だったのか。その後、建築・絵画装飾の分野でグロテスク模様が消滅していくのはなぜか。このテーマが、19世紀に文学へ移行していく経緯は、グロテスク芸術様式のどのような特徴から生じているのかを考察する。

(1) ネロ皇帝の黄金宮 domus aurea

ルネサンス時代(1480年頃)に発見されたネロ宮殿の遺跡は、紀元後1世紀(64年から68年にかけての建設)、ローマのパラティーノの丘からエスキリーノの丘、カエリウス、ヴェリア、オッピウス山に渡る80ヘクタールの土地に、宮殿と庭園、森、湖、耕地を含むネロ皇帝の壮大な構想による建築物の一部であった。宮殿(ドムス)はギリシアやパルトの王たちの宮殿を手本にして、64年の大火を挟んで、ネロが新しい都市ローマを建設しようと考えたものである。それはどのようなものであったのだろうか。

ジアンニ・ゲアダルピーは、憤怒をあらわにしているが、なお称賛を隠しきれないローマの歴史家スエトニウスの言葉を次のように引用している。

玄関ホールには、120ピエもあるネロの巨大な彫像を建てることができた。ドムスは大変広く三重の柱列と、1000歩の長さをもつ柱廊をもち、都市造形のように建てられた家々に囲まれた海にも似た一つの水の空間があり、さらに広大な田園地帯があつて、そこには耕作地、ブドウ園、あらゆる種類の家禽や野生動物がいる牧場や森が見える。そのほかの建築部分では、すべてが金に覆われ、宝石や真珠貝で飾られている。複数ある食堂の天井は、動く象牙の板に穴があり、そこから会食者たちの頭上に花や香水が振りかかるようになっている。これらの部屋のなかでも主要なものは、丸く、日夜、世界のように自転していた。浴場には、海水とアルピュラ川の水が流入していた。⁴

ドムスの計画は壮大だった。敷地には耕作地、ブドウ園、牧場、森があり、

そこには家畜も野生動物もいる。広い敷地内には、海のように広い水の空間があり、それを囲む家々に続いて田園があり、田園には畑や牧場が整備されている。飼育されている家禽がいるが、さらに田園に続く周辺部には森があり、野生の動物たちがいて、しかもあらゆる種類の動物がいるというのである。宮殿の中には、機械仕掛けの驚異の食堂が造られ、会食者たちを驚かす。浴場には、大掛かりな灌漑装置によって海水と川水が引かれる。それは、幾重にも連なった部屋をもつ宮殿建築、田園という開拓された自然に続いて、森という未開拓の自然を合わせ、複数の世界を一つにした建築物の総体であるといえる。

それはまた、プライベート空間とパブリック空間が区切られることなく連続した世界でもあった。ローマの都市全体を一つの有機的な広がりをもつものとして視覚化し、建築と田園と自然が連続する平面を作ろうとする構想であると思われる。

現在までに発掘され、知られている部屋は150室を数え、考古学研究では呼称のため、各部屋に番号をつけている。プライベート空間の西翼とパブリック空間の東翼に分かれており、その間を五角形の中庭が繋いでいる。部屋番号20番の列柱回廊を含む西翼は、各部屋が縦と横に規則的に連なった伝統的な構造をもち、128番の八角形の部屋を含む東翼は、部屋の連結方法が興味深いのを見てもわかるようにイノベーションの対象であったという。

ドムスは、歴史家タキトゥスによると当時の建築家、セヴェルスとケレルによるものとされ、彼らの作品で有名なものは、「動く天井」をもつ八角形の部屋(128番)で、その周囲には放射状に複数の部屋が隣接しており、特に噴水をもつ124番の部屋への入口であったという。ジアンニ・グアダルピーが「一種のプラネタリウム」という丸い部屋がこれである。このように、ドムスは伝統的なスタイルの建築と前衛的なスタイルの建築が混合された建築様式の集合体でもあった。

ジルベール＝シャルル・ピカールが、「精神道徳ではなく、美学に基づいた建築を実現させたかった。」⁵と説明するように、ネロはアウグストゥス時代の精神道徳を中心とした建築原理ではなく、美を中心とした建築原理による宮殿計画を立てようとしていたという。古典的美を嫌っていたわけではなく、古典美も幻想美も含めて芸術を総体的に考えた態度の現れである。「ネロは古典を嫌っ

ていたわけではなく、逆に尊重していた。しかし、それを全体の中で占める芸術側面の一つにしか見なさなかった。」⁶とピカールはいつている。

ドムスの天井と壁は、さまざまな様式で上から下まで絵に覆われていた。ギリシアの神々、神話に登場する人物、動物、植物、あるいは植物の精霊や半人半獣のエジプトの神々などの奇怪な形態が描かれ、スタッコ（化粧漆喰）の浮き彫りもあり、色彩的にも赤、青、黄、黒などカラフルな色が塗られていたようである。平らな壁面ではなく、漆喰で枠を作り、レリーフになっている凹凸がある壁面である。

アレクサンドラ・ザンペリーニは、ドムスのスタイルは混合スタイルでローマ風、ギリシア風、オリエント風が混じっていたと指摘する⁷。異種の様式を寄せ集めた総体は、全体としてみると、ちぐはぐであり、調和に欠ける。どの様式を基調としているのかわからず、良し悪しの区別もない。ローマの建築家ウィトルウィウスが提唱した調和がとれた古典的な伝統建築用法とは異なり、さまざまな様式が並列され、過剰に集積され、いくつもの世界が隣り合い、重なりあうようなスタイルであり、あらゆる様式が見出されるが、もちろんすべての様式があるわけではない。それまで、ローマでは、「伝統的なローマの生活モードが個人に課されていた、その束縛を打ち破ろうとして開かれた美学（雑居、不条理、豪華、無駄）を提唱したため、非難されてしまった」⁸と、ピカールは、黄金宮について説明している。ネロ皇帝がめざしていたのは、束縛のない自由な、開かれた美学であるという。

『ローマ絵画』を研究したグループによると、黄金宮の壁画は、さまざまな様式の混合体であり、さらに各部屋はその用途によって異なったスタイルが課されていたという。壁面の上下左右を豊かで、コントラストのきいた色彩で、しかも余すところなく埋めていく手法は、「空白の恐怖」horror vacui としばしば呼ばれるが、黄金宮には、その手法が適用されていたと説明している。

特にヴォールトの飾りと縁取り要素は、幻想的生物や実用的物体（竪琴、花瓶、動物、人間の顔など）で覆われ、過剰に寄せ集められ、装飾フリーズに変形されている。まさにこの夢幻的な豊かさこそ16世紀の芸術家たちを、それによって彼らの時代の芸術を満たすほどまでに魅惑させたのであ

る。(ヴァチカンのロτζィア、シエナのピコロミーニ家の書斎、ヴァチカンのビビエナ枢機卿のスタフェツタ(小浴室)、大使館宮殿、サン・タンジユ城など)⁹

黄金宮の幻想的で美しい装飾が、1400年後にルネサンスのイタリアで発見され、グロテスクと名付けられ、大ブームを起こすことになる。

ネロ皇帝のあと、ヴィテリウス皇帝、ウェスパシアヌス皇帝は、ドムス・アウレアを公共の建築物にする。ウェスパシアヌスの息子ティトスは公共浴場にする計画をたて、彼の弟ドミティアヌス皇帝がそれを受け継ぎ、その次のトラヤヌス皇帝の時代にできあがる。こうしてネロの名前は消し去られ、この空間はティトスの浴場、トラヤヌスの浴場という名称で後世に引き継がれる。

もちろん、ネロの黄金宮は歴史から消えたわけではない。ローマの大火によってほぼ消滅した都市に、周辺の土地を含めた白紙空間といってもよい地形に、黄金宮が刻まれ、その黄金宮の上に、歴代皇帝の建設による公共浴場が書き込まれていく。都市ローマの歴史の「地」の部分にドムスが横たわっており、その広大さゆえに、消されることはなく、破壊さえできなかった。その広大さは、完成されていないだけに、想像を絶するものであり、断片だけが散在し、決して全体を見ることができない巨大な建築形態を示している。それは、終りがないう全体というパラドクシカルな建築様式であるともいえよう。

(2) グロテスク装飾のメディア性と周縁性

終わりのない全体性を表象する「開かれた美」のスタイルとは、どのようなものであろうか。1480年、ローマで発見されたグロテスク模様というのは、ドムス・アウレアのなかでもひときわ目を引くものであった。そのグロテスク模様とはどのようなものであろうか。そしてルネサンス・イタリアでは、どのように模倣されたのか。

ドムス・アウレアにおいては、グロテスク装飾は、おもに天井と壁面を覆うように、ぎっしり描かれていた。129番の『ヘクトルとアンドロマックの別れ』と名づけられた部屋の描写を見てみよう。

表面は、正方形または長方形の四角い空間を取り囲む一連の装飾帯で構成されている。その四角い空間には、色のついた面にスタッコ（化粧漆喰）を施した各コマの内部にさらにスタッコの浮き彫り模様が施されている。縁の部分には、動物の身体が燭台の形に長く伸びていて、その尻尾は大きなボタンのようなもので終わっている。小さな額縁の端から出た葉飾りが絡まりあいながらトンネルをつくり、その中には小さな人間がいる。色彩のコントラストがあり、強烈な赤、青、金が全体を支配している。部分的に損傷しているが、中央部分には海景が描かれていたに違いない。天井の側面パネルの内部にある彩色された小さな絵の方は、もっとよく保存されている。それは『ヘクトルとアンドロマックの別れ』であり、家の外でのシーンであることが、人物の背後に見える都市風景によってわかり、場面に奥行きを与えている。しかし装飾部分の奇抜な豪華さに比べるとコマの部分はもっとアカデミックな手法で描かれているように見える。¹⁰

このように、ドムスのグロテスク模様は、歴史画によって占められる中心部分（『ヘクトルとアンドロマックの別れ』）を、幾何学形、人間、動物、植物が絡み合いながらにぎやかに、帯状に周囲を取り巻く模様である。中心部分の歴史画は、全体の比率からいうと、ほんの小さな面積しか占めていないので、その周囲を占めるカラフルなグロテスク模様に圧倒されそうである。

ここで絵画と装飾のヒエラルキーを見ることがができる。装飾というのは何かを飾るものである。この壁ではヘクトルとアンドロマックの物語を飾るのがグロテスク模様であると理解してよい。

歴史画はある一方向から見ないと理解できないが、その周囲を取り巻く植物や動物や図形の連なりであるグロテスク模様はどの方向からみてもかまわない。見る方向を強制する歴史画は、どこから見てもかまわない装飾と異なって、やはり重要度が増す。見る方向を強いる絵というのは、当然意味を強いる。意味を読み取らなければならない絵なのである。それに比べるとグロテスク模様は、楽しく軽い。意味がないので雰囲気や様式を楽しむことができる。どの方向からも見ることができ、多視点を許容するので、排他的ではない。

「装飾というのは、純粋にスタイル論理の問題であろう。これに反してテーマ

をもつ絵画は、その内容についての図像学さらには図像解釈学の問題になる」¹¹とフィリップ・モレルは、その著書『グロテスク模様—ルネサンス末期のイタリア絵画における幻想の表象』の中で書いている。内容が重要なテーマ画に比べると、装飾の場合は、スタイル style が中心になる。その場合、壁面では、中心に対する周縁のヒエラルキーがグロテスク模様に応用される。

最も早い例では、クワトロチェントの末から、早くも黄金宮のグロテスク模様を取り入れた画家の一人にピンチュリッキオがいる。彼はロベール・デル・ロベレ枢機卿をパトロンにもち、1488年サンタ・マリア・デル・ポポロ礼拝堂の絵画装飾を担当している。

壁や窓の開口部のグロテスク模様は、グリザイユではなく黄金色の背景にくっきりと浮かび上がっている。各構成部分の輝くようなトーンは、ネロ宮殿の天井のカラフルな彩色が起こした眩暈を彷彿させる。(…)物の連続(仮面、繋がれたサチュロス、山羊の頭、貝、板、花束、紋章、豎琴)は単に並列されていて、一つの支配的な構造に隷属しているわけではない。それは偶然ではないだろう。ピンチュリッキオはその後、サンタ・マリア・デル・ポポロにもう一度呼ばれ、1484年購入、1503年改築、修復されたバッソ・デラ・ロベレの礼拝堂を装飾する。(…)装飾性が優位をしめ、軽妙さを作り、色彩(金、赤、青、黒)が重要な役目をはたす。¹²

サンタ・マリア・デル・ポポロ教会よりも前に制作されたサンタ・マリア・デラーラ・クリ教会のビュファリーニ礼拝堂の装飾もピンチュリッキオの作であるが、ここでもグロテスク模様はピラスターを埋め尽くしている。

古代風装飾は、枠の部分、言い換えるとエンタプラチュア、アーチの内輪、燭台型ピラスターに集中しており、それが壁に開いた窓のようにみえる物語情景を切り離している。¹³

ピンチュリッキオのピラスターは、ドムス・アウレアで発見された85番の部屋に見える貝殻の縦筋に埋め尽くされた美しいグロテスク装飾を思い出させる

という。ピンチュリッキオの例でわかるように、グロテスク装飾は、聖書の場面を描いた物語の部分ではなく、その周囲を占め、中央の物語情景と強いコントラストをなすようにピラスターやアーチの部分に配置され、空間を埋め尽くす。

ルネサンス・イタリアの研究者ニコル・ダコスは、14世紀後半から15世紀にかけて流行したグロテスク装飾の周縁性を強調する。

15世紀の終わりには、装飾はほとんどのピラスター、窓枠、絵画の額縁を覆った。歴史画の中にそれらがあったときでさえもそうである。(…)別の空間を暗示するため、パースペクティブを開くために、芸術家は、指標の役割が強められるピラスターを飾ることによってコントラストを強調した。¹⁴

同様に、

装飾がピラスターやヴォールトを覆うとき、グロテスク模様は表面をモチーフで活気づけ、それによって壁に描かれた遠景が価値づけられるようにしている。¹⁵

壁面の中心ではなく、周縁を埋め尽くす特徴をもつグロテスク装飾は、中心にある歴史画を強調しながら、その周囲に続く空間を歴史画から引き離す役目をもつ。物語の部分は、壁を穿つ窓として、見る人を強い幻想へと誘う想像力の世界である。ピラスターや窓枠、額縁は、現実的な部分であり、物語画を見る人の位置、見る人の現在とつながっている。グロテスク模様は、隣接する同一平面上で、幻想と現実を分節すると同時につなぐ役割をしているのである。物語の意味がそこで終わり、装飾部によって現実へと引き戻される。グロテスク装飾が、幻想と現実のメディアになっている。

ルネサンス最盛期で最も有名なグロテスク装飾は、ラファエロ工房が手がけた作品であろう。1517年着工のヴァチカン宮殿4階にあるビビエナ枢機卿の浴室として使われていた小部屋(スタフェッタ)、さらに1519年着工の同枢機卿の

ロジエッタ（小型柱廊）は、それまでのように部分的ではなく、壁面と天井すべてにおいてドムス・アウレアにインスピレーションを受けて構想されており、古代装飾をルネサンスに見事に復活させた作品として名高いという。ヴァザーリによると、全体構想はラファエロが行い、実際の仕事はジョヴァンニ・ダウディーヌ、そして彼に合流したペリノ・デル・ヴァーガが行ったという。ラファエロの天分は、グロテスク模様のような古典的規範から逸脱する芸術を非難し、無視しなかったところにあるといわれている。

ザンペリーニによるスタフェッタの描写を見てみよう。

天井、円窓、壁面は鮮やかな赤で塗られている—この赤は18世紀になって「ポンペイの赤」と呼ばれるようになる—その赤はドムス・アウレアとローマ絵画の色調をそのまま残しているにちがいない。このカラフルな地の上にグロテスク模様が描かれている。海の怪物、現実の動物たち（イルカ、鶴、猫）、想像上の動物たち（スフィンクス、サチュロス）、一連の動物相が壁面にひしめき、壺、ペルト（三日月型の小楯）、神々、プッティ（キューピッド）に混じっている。葉群の間から飾られた絵画が覗いている。¹⁶

「鮮やかな赤」の上に、「現実の動物」、「想像上の動物」などを描いたラファエロ工房の芸術家たちによって、古代ローマが蘇る。グロテスク装飾は、古代ローマとルネサンス・イタリアとを結ぶメディアの役割を務めている。古代とルネサンスは、グロテスク装飾でつながっている。

ヴァチカン宮殿のピビエナ枢機卿のロジエッタの描写は以下のとおりである。

ネロの装飾の影響は、壁面にも明らかである。古代のレパートリー（植物人間、海の怪物、絵画を支えとがった燭台あるいは糸状のばかげた演台）が、偽の繊細な建物と、4つの季節を擬人化して着色された彫像がある偽のニッチの間に配置されている。そこには自然の優れた動物描写もあり、山羊、魚、さまざまな鳥たちが非常に現実的に描かれ、白地に浮彫にされ、カラフルなスタフェッタへと接続される。外に開かれた部屋の明るさを強調するこの白地は、後になって複雑な舞台装飾の真の立役者としての役割

を果たすことになろう。芸術と自然の親近関係が、パネルの軽さ、ミメシスとファンタジーの混合、ニッチに置かれた手足が示す空間の奥行きと、その他の地の部分が示す奥行きのなさの混合によって、くっきりと強調されている。¹⁷

ロジェッタでは、グロテスク装飾が壁面の大部分を占めている。4か所に、奥行きのあるニッチに人物像が描かれ、リズムをつける。人物像が担うミメシスの求心性と、装飾が担うファンタジーの遠心性が心地よく音楽を奏でている。ロジェッタのグロテスク模様には、美しい白地が使われていることも忘れてはならない。特に白地は、外から差し込む光に明るく輝くようになっている。

ラファエロ工房は同時代、1518年から1525年にかけてメディチ家出身の法王レオン10世とクレメンス7世のために仕事をするが、マダマ荘のグロテスク装飾は有名である。クレメンス7世が枢機卿だった頃の所有地マダマ荘には、壁面と天井部分に、白地に赤のメダイオンやコンパートメントが仕切られており、ネロ風プロトタイプのグロテスク模様が美しく蘇っている。

このような幾何学的構成と赤、白、黒、青がお互いを引き立てるような彩色方法は、黄金宮の伝統を受け継ぎ、ルネサンス古典建築に調和させたラファエロ工房の力量を示している。「秩序を確立し、装飾連鎖のシンメトリーを造るラファエロのメソッドは、構成が厳格である必要性を明確化し、グロテスク言語と古典の理論の間にある根本的な親密性を強調するのに役立った」¹⁸とザンペリーニがいうように、ラファエロ工房によって、ネロ宮のグロテスク装飾の美しさが再認識され、後世に受け継がれていくといえるだろう。それは、ローマの遺跡から発見された興味深い装飾を、ただ単にルネサンス建築にコピーしたというのではなく、古典芸術の根幹であるシンメトリー構成と装飾の色彩重視の側面がみごとに調和した美が実現されたことを意味する。

ジョヴァンニ・ダ・ウディーヌ、ペリノ・デル・ヴァーガ、ジュリオ・ロマーノらの画家たちによって制作されたグロテスク装飾は、イタリアの地方へも広がり、ジェノバではジョヴァンニ＝バティスタ・カステロ、パドバではジョヴァンニ＝マリア・ファルコネット、ヴィセンツァではベルナルディーノ・インディアなど多くの制作者たちが手がけた。

フランスもグロテスク装飾に興味を持つ。フランソワ1世は1531年、フォンテーヌブロー城にロッソ・フィオレンティーノを呼び、後に「フランソワ1世ギャラリー」と呼ばれる渡り廊下の装飾を依頼している。

それは贅沢な陳列品である。スタッコの額縁が、限りない想像力によって制作されており—マスカロ、道標、サチュロス、プッティ、花綱、カルトゥーシュ、現実の動物、ハイブリッドな動物など—絵画に対して彫刻の3次元性を称える紛らわしいコントラストを造っている。¹⁹

この渡り廊下には、両側の壁面に額縁をもつ絵画が掛けられているが、絵画と壁面がはっきりと分節されず、両者が大胆な彫刻をあしらった額縁で接着され、連続している。物語情景や人物が描かれた絵画を、壁から浮き上がるように高いレリーフが支えており、その形象群は、レリーフとも彫刻ともみなすことができる。壁面と絵画を連結しながらも、切り離しているというパラドクシカルな言い方ができるかもしれない。レリーフ群の形象は、絵画の物語の中から出てきたような印象さえ与える。レリーフのスタッコが絵画に絡み付いている。フランスにおいて始めて、壁の絵画と、非常に深いレリーフのスタッコ装飾と、木彫り彫刻とが融合した建築例であるとイヴォンヌ・ジェスタはいう。²⁰

さらに翌1532年には、フランチェスコ・プリマティッチョがフォンテーヌブローに呼ばれ、ロッソの仕事を引き継ぐと同時に、「ユリシーズの回廊」の装飾を任せられている。この回廊の芸術は、残念ながら失われている。

基本的には中心に歴史画を描き、それを取り囲む形で、グロテスク模様は配置される。中心に描かれる絵画は歴史画が多いが、風景画や風俗画などもある。想像力を展開させる絵画に比べて、周縁を囲むグロテスク装飾は、奥行きのない表面的な感覚を与える。装飾というものが深さを受け付けない。「装飾観念の通常の意味は、実際、非歴史的であると同時に表面的である。」²¹とフィリップ・モレルはいう。常に周縁に位置し、人物は動物と、動物は植物と、植物は人物と目まぐるしい混合体をなすカオスの空間、「中心がなく、すべてが周縁である」空間、恒常的に欄外の空間が、グロテスク空間である。「グロテスク装飾が住まうどこにもない空間では、すべてのジャンルが永遠のメタモルフォーゼ

の戯れの中で混淆し、あらゆる放縦が許される」²²とジャック・ダリウラはいう。

クワトロチェントの終わり頃、ピンチュリッキオが制作したのは教会の礼拝堂であった。教会には、グロテスク装飾がしっくり調和する。中心に置かれる物語画の周囲を埋め尽くし、壁の塗残しがないように空白を埋める。

壁面において、中心に対する周縁を占拠するグロテスク装飾は、もっと広く捉えて、教会全体、宮殿全体でいうと、どの部分に適用されているのであろうか。一般的に、壁や天井やピラスターにグロテスク装飾が施されていたのは、どのような用途の部屋だろうか。

ネロの黄金宮では、「部屋全体が塗られている部屋は、もっとも重要性が低い部屋ということがわかっている」²³と『ローマ絵画』には書かれている。

チンクエチェントに、ラファエロ工房がグロテスク画を取り入れたのは、ピエーナ枢機卿の小さな浴室であった。ソドマは、ピエンザの近くのカンプルナのサン・タンナ・オリヴェト会修道院の食堂をグロテスク画で覆っている。その変幻自在の形態性から、壁のすべての部分に、あらゆる表現方法をとって適応したのである。ザンペリーニによると、教会内陣の聖職者席、小書斎の内壁、礼拝堂や宮殿の入口、陶器、寄木細工、銀食器、金銀細工品、装飾本などがグロテスク模様の最適な場所であるという。

中心部を占める歴史画の額縁、窓や入口ドアなど開口部の周囲、アーチの内壁などは最も好まれた場所である。つまり壁面では、主要な部分を支え、引き立てる周辺部、また教会内、宮殿内では、公的な空間を取り囲む私的な空間、重要な儀式などに関係する空間ではなく日常的な場所、まじめではなく遊びの空間、さらに日常的に使用される工芸品も入れて、建築空間のヒエラルキーの下位部分に相当する部分が、グロテスク模様がその美しさをみせるところである。

ラファエロとジョヴァンニ・ダ・ウディーヌらが取り組んだヴァチカンのピエーナ枢機卿のための作品は、「ロτζィア」loggiaと呼ばれる部分である。このロτζィアと呼ばれる建築物はどのようなものであろうか。1524年にラファエロのお気に入りの弟子ジュリオ・ロマーノが制作したマントパのゴンザーガ宮廷を見てみよう。

装飾の性質は、部屋ごとにその大きさ、その重要性、その用途によってさまざまに異なる。表象機能が優位を占めている部屋では、グロテスク装飾は副次的な役割しかはたしていない。たとえばプシケの部屋では、ジュリオは物語情景を優先させ、コーニスの部分だけにサチュロス、猪、様々な種類のハイブリッド生物が群がる繊細な唐草模様を配置している。しかしプライベート空間（風の部屋、鷲の部屋）、通路の部分になると関係性は逆転する。メタモルフォーゼの部屋とプシケの部屋を結ぶミュージアのロτζアの天井全体は、T型と十字型のコンパートメントに分割されており、赤く縁取られているが、その縁自身もスタッコで縁取られている。スタッコのエレガントな人物像は、ミュージアあるいは豊穡の女神を表象しており、完全に規則正しい枠で囲まれている。²⁴

ジュリオ・ロマーノは、宮廷の各部屋のヒエラルキーを遵守し、部屋の用途に合わせてその装飾を施している。有名なプシケの部屋はギリシア神話の物語情景が圧巻であり、柱のコーニスの部分のみにハイブリッド生物群が配置されている。しかしプライベートな部屋になると、その天井には格子とスタッコの組み合わせで美しいグロテスク模様が描かれている。

ザンペリーニが指摘する「メタモルフォーゼの部屋とプシケの部屋を結ぶミュージアのロτζア」というのは、いわゆる屋根がある渡り廊下の部分で、二つの部屋を連結している。おもに階上にあつて一方は壁で閉じられているが、もう一方は柱が並び、柱と柱は、アーチが連続するオープンスペースで、庭など外部の自然空間に開かれている歩廊である。そこに足を踏み入れる人は、一方の廊下の壁を埋め尽くす装飾芸術を眺めることもできるし、他方、庭を眺めたり、涼をとったりすることもできる。半分室内、半分戸外という空間で、イタリアのような暑い国ではローマ時代からこのような空間があつたという。

もともと、古代「ギリシアの家は、常に内側に向いており、そこでは居室が中央の中庭の周囲に集められている」²⁵という。ギリシア文化を踏襲したローマでは、邸宅の中央に庭を造り、その中庭をペリスタイルという柱が並んだ回廊が取り囲む造りになっている。ネロ宮の構想にもこのペリスタイル（列柱回廊）があつた。黄金宮の西翼がペリスタイルを取り入れた形のものである。この自

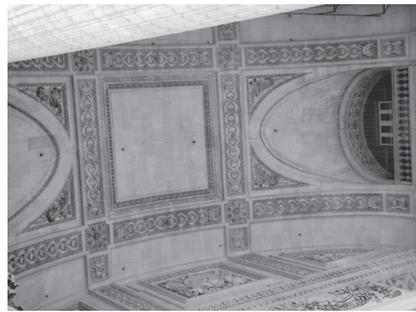
然に向けられた半オープンスペースが、建物の階上にあるときロτζィアと呼ばれ、ルネサンス貴族の大邸宅に多く適用されたのである。

ミケランジェロ、ラファエロの影響をうけたロツツ・フィオレンティーノ、ついで、ジュリオ・ロマーノの推薦で、その弟子のプリマティッチョが、フランスのフォンテーヌブローで行った仕事は前述したとおりである。通称「フランソワ1世ギャラリー」は、城の2階居室からトリニテル修道院の礼拝堂まで、外に出ずに直接行けるように造られた回廊である。この渡り廊下は両側に、光を取り入れる窓があって、その窓と窓の間の部分に各側で7個、合計14個のフレスコ画とその周囲を囲むグロテスク装飾がある。

イヴォンヌ・ジェスタの指摘によると、14個のフレスコ画には、たとえば、『クレビオスとビトン』、『カタナの双児兄弟』、『ダナエ』、『アドニスの死』、『ケンタウロス族とラピテス族の戦い』など、解釈を試みようと思えばできないこともないが、それぞれの絵画の神話情景は独立しているという。全体としてまとまった一つのテーマに基づいているわけではないということである。通常であれば、フォンテーヌブロー城の他の部屋がそうであるように、壁の絵にはテーマがある。「ところが「フランソワ1世ギャラリー」はまったくそうではない。そこでは一連の壮大な絵画が（両側に7個ずつ）、これと目立った関係もなく、一つの物語の複数のエピソードを語っていないだけでなく、もしあるとすればの話だが、これらを結ぶテーマは、隠されているのである。」²⁶そして、ジェスタは、特にその中でも、



パリ、パンテオン正面のペリスティール



パリ、パンテオン外壁天井

ケンタウロスとアキレスが画面の至る所に登場する『アキレスの教育』を注釈して、「これは一種のマンガである。同じ人物が何カ所も登場する」と指摘する。

このギャラリーは、まさにグロテスク空間であり、一つのテーマのもとに、絵画やレリーフの各要素が調和的に配置されたのではなく、むしろそれぞれの絵画、レリーフ作品が独立する形で、それらが寄せ集められた空間になっている。さらに、一つの絵画に同じ人物が複数回登場するのでマンガのようだという指摘は、アイロニックな要素を含んでいる。一つの絵画にアキレスが何度も登場し、それぞれ独立した場面になっているが、それを集めて一つにする様式は、グロテスク模様そのもののアイロニーになっている。

こうして、渡り廊下のグロテスク装飾は、居室と礼拝堂の異質の二つの空間を連結する役目を担う。この渡り廊下は長いので、中央の部分に2カ所ほど外側にキャビネットが造られ、誰にも聞かれないように私的な話ができるようになっていたという。回廊に外側から接木されたこのキャビネットは後になって壊される。さらに、ルイ16世が隠遁する部屋を増築したとき、廊下の片側の窓をすべて封鎖してしまったので、現在ではロτζィアのように、もう片方側の窓からしか光が入らない。このギャラリーの真下には、フランソワ1世が浴室として使用していた部屋がある。

以上のようにグロテスク模様は、「空白を埋める」という言い方がよくされているように、内と外の結び目、あるいは二つの場所のつなぎ目に現れる目地のような役割をはたしている。二つの異質の機能をもつ空間、二つの異なるテーマをもつ空間が、唐突に隣り合っているのではない。そこを通る人は、グロテスク装飾によって、一旦、現実に引き戻され、この回廊で空想の世界がリセットされる。ペリスタイルから見える中庭、ロτζィアから見える庭園は、緑の木々がある現実の自然との連結を促す。

(3) グロテスク装飾の同化力

グロテスク装飾が、建築物の壁面や天井に、半人半獣、あるいは悪魔的怪物など幻想的で非現実的な形態を繰り広げる一方、現実の動物や植物なども織り込んでいたことは前述した。非現実的形態をもつ怪物や悪魔は、ギリシア神話

や聖書の話とつながり、物語画の枠から飛び出して装飾の空間で連続性を維持している。一方、現実的要素も多く描かれていることも見逃せない。グロテスク装飾は、ルネサンスのヨーロッパに一時的に流行し、消滅した芸術ではない。時代とともに進化、発展し、各時代の要素を取り入れていくのである。では、どのように展開されていったのであろうか。グロテスク装飾の「時代」を生きる生命力は、どこにあるのだろうか。

まず、古代ローマ時代に出現したこの装飾についてどのような解釈がされているのかみてみよう。古代ローマ時代の重要な建築書は、紀元前1世紀に生きたウィトルウィウスの手になるものであるが、これは後の初代ローマ皇帝オクタウィアヌスに捧げられている。この書物のなかでハイブリッド生物群が非難されている。

これらの自然から借りてきた美しい模範を、我々の退廃した嗜好は退けてしまう。壁面には、自然で真実の表象ではなく怪物しかみあたらない。柱の代わりに葦を置き、ペディメントは、縮んだ葉や軽い渦巻きで筋をつけられた銚や貝殻に置き換わっている。燭台がまるで根のように生え高い建物を支えていたり、渦巻きの茎が坐像の人物を意味なく支えている。さらに、茎から生物が生え、またそこから半生物が生まれている。あるものは人間の顔をし、あるものは動物の頭をしている。それこそ、この世には存在しないもの、存在不可能なもの、決してこれからも存在しないものである。しかし、この新奇さは、他を凌いでいるので、消極的判断をするなら、芸術は衰頹に向かうだろう。これら偽りのものをみても何の非難もきかれない。それが可能かどうかなど、気にせずに楽しんでいる。²⁷

このウィトルウィウスの言葉は有名で、グロテスク装飾の否定的価値が、古代ローマ時代にすでに確立している証拠としてしばしば引用される。この装飾に対するウィトルウィウスの考察は、「退廃した嗜好」、「意味（理由）がない」、「芸術の衰頹」といった不健全性（非道德性）と非論理性（非理性）を強調している。その判断基準は、この世に存在するかどうか、つまりミメシスの原理という一点である。また、ウィトルウィウスは、この装飾を「新奇」といい、

これまでの伝統美術に対して、新しく出現し、流行してきた芸術だと書いている。

クワトロチェントにネロの黄金宮が発掘されたとき、やはりこのハイブリッド装飾は大流行した。ヴァザーリは、ウィトルウィウスを参照して、その理論を引き継ぐ形で、次のようにグロテスク模様を定義しようとする。

グロテスク模様は、古代に発明された自由 *libre* で滑稽な *cocasse* 絵画のカテゴリーであり、空中に宙づりされた形のみが可能な壁面装飾である。芸術家たちは、自然の気まぐれ *caprice*、あるいは芸術家の突飛なファンタジーから生まれた怪物的な歪曲物を表象していた。彼らは規則を逸脱する形態を作り上げ、非常に細い紐にそれが支えきれない重量のものを吊るし、馬の足を葉に変形し、人間の脚を鶴の足に変え、そのようなやり方で多くの悪戯や法外さを描いた。最も狂気的な想像力をもつものが、最も卓越していると見なされた。のちにいくつかの規則が導入され、フリーズやコンパートメントにおいて見事な作品が作られた。²⁸

ヴァザーリの文章には、ウィトルウィウスの文章にないグロテスク模様の特徴が二つ現れている。一つは、「滑稽」*cocasse* という心理である。ウィトルウィウスの文章では、グロテスク模様が、存在しないものを描いており、存在するものを描くという芸術の規則から外れていることが書かれている。これに対して、ヴァザーリは、グロテスク模様は、芸術家たちの気まぐれ *caprice* あるいは、独創的想像力 *fantaisie* から生まれ、規則に従わない描き方を「自由」といい、その効果を「滑稽」といつている。そしてヴァザーリは、すでに装飾を絵画のひとつのカテゴリーとみなしている。「滑稽」という心理は、描く芸術家たちの心理であり、装飾を見る人の反応ともいつてよい。ヴァザーリの言葉によって、ウィトルウィウスの時代の建築関係者は、共通の考え方をを持った人々であったが、ルネサンスでは、「滑稽」という心理を共有する他の鑑賞者たちがいることがわかる。

ウィトルウィウスとヴァザーリの文章の違いは、もう一つある。ウィトルウィウスは、「柱の代わりに葦を置く」、「ペディメントは...鉛や貝殻に置き換

わっている」など、建築の要素を中心に考え、「燭台が…高い建物を支えていたり」、「渦巻きの茎が坐像の人物を…支える」など、重力に反する描き方を指摘している。また、「茎から生物が生え」、「そこから半生物が生まれて」というように、ひとつのものが進化し、連続するように書かれている。これに対してヴァザーリは、「細い紐にそれが支えきれない重量のものを吊るし」と、やはり重力の無視を指摘しているが、続いて「馬の足を葉に変形し」、「人間の脚を鶴の足に変え」という表現によって、変身のさまを指摘している。その変身の様態は、「馬」や「人間」の姿がまず基準にあって、それが植物に変わったり動物に変わったりしている。ユマニスムのルネサンスとヒエラルキー思想が、垣間見られる書き方である。

ウィトルウィウスの書き方では、グロテスク形態は、建築物の進化・発展形、あるいはむしろ退化形であるが、ヴァザーリの書き方では、個別の身体の変身形であり、「笑い」を誘う。このように、グロテスク装飾の見方は、時代精神や思想によって異なり、それが表現方法に反映されている。同じ装飾を見てもその感じ方、表現の仕方が違う。もちろん、どちらが正しいというのではない。そうではなく、そこには時代、作る人の意匠、見る人の精神が相互に投影されている。

ニコル・ダコスによると、ラファエロ工房のジョヴァンニ・ダ・ウディーヌは、オランダ人画家から静物の描き方を学び、自然と写実的ディテールに興味をもち、観察力もあり動物のデッサンが好きであったという。飛ぶ鴨、キリン、象、禿鷹、ガゼル、梟、ライオン、鶏、リンクスなど、また平たい足のダマシカ、トンボ、バッタ、キジバト、猿、鸚鵡、アンティロープ、山羊、コウノトリ、兎、ハヤブサ、鶴など、ダコスは列挙している。²⁹ こうして自然科学の標本にある生物が、早くもグロテスク装飾空間に登場し、古代のモチーフに同化されていった。ウディーヌの動物画は、本当の動物と思うほど迫真に満ちている。グロテスク装飾空間は、ルネサンスには、自然博物史研究のコレクション室の様相を呈している。

ドムス・アウレアの洞窟に入って、壁面をコピーしたジョヴァンニ・ダ・ウディーヌの動物好き、ディテール表現の巧妙さから生まれる自然主義的傾向は、ダコスが指摘するところであり、ウディーヌ制作のヴァチカンのロジgiaにつ

いて、「グロテスク構造に組み入れられると、動物は装飾機能しかもたなくなるが、一旦、芸術家はその表象を増殖すると、次はその完全なレパートリーを作るといふ考えが生じる」³⁰ といっている。グロテスク要素コレクションの百科全書的側面が強調されている。描かれる動物は、意味を伝えることを止め、形態の美しさ、おもしろさによってその数が増殖される傾向を示す。この百科全書的野心は、排他的でない。あらゆるものを許容する。白鳥や鷺などの高等動物だけでなく、エスカルゴ、兎やネズミ、蛇、花、フルーツなども登場している。ヴァザーリによるとラファエロは「特に動物、フルーツ、ディテールに関して優れ、他に類をみない」ジョヴァンニ・ダ・ウディーヌを選んだという。

モレルもまた、グロテスク装飾のコレクション性の側面を指摘して、ウディーヌ制作であるフィレンチェのフランチェスコ1世のロτζジア（ウフィツィ美術館）は、鳥類のコレクションかと思われる廊下であり、政務室の東側天井には「ヤツガシラ、緑首、グレー鷺、トキ、鶴、ヒワその他の鳥類が描かれている」³¹ という。さらに、

自然の産物 *naturalia* は、通常、コレクション室にある動物たち—剥製にされた鳥や小哺乳類、天井につり下げられた魚、棚に整理された貝—や実物あるいは描かれた植物標本、珍しく貴重な鉱物などに代表される。ヴァチカンのラファエロのロτζジアに、ジョヴァンニ・ダ・ウディーヌが描いた百科全書的自然主義は、装飾の主要な構成要素の一つであり、彼がもつフランドルや古代の影響をはるかに凌いでいる。³²

とモレルは付け加える。

モレルがいうように、天井のグロテスク装飾に見られる鳥類、哺乳類、貝類などの形態は、その邸宅に住む主人のコレクションの写生である。天井や壁に描かれたものは、収集され、剥製にされ、保存されている生物たちを詳細に観察して再現されたものである。これら自然の産物は、もとあった環境から脱文脈化され、意味を剥奪され、原寸大で剥製にされ、部屋の壁にコピーされ、人々の視線にさらされる。オリジナルが、壁や天井にコピーされることによって反復される。コレクションの貴重さ、唯一性が、グロテスク画によってパロディ

化されている。

同じメディチ家の「マダマ・ディ・カメラ camera di Madama」といわれるトリブーナ Tribune のアネックスは、小型の珍品や貴重品に当てられている。

炉の周りには、小瓶、蒸留器、ダチョウの卵、さいの角、奇妙な魚、エジプトのミイラ、珊瑚の枝、普通の化石や石化物であり、もちろん剥製にした象もあり、サイレーンの手、大トルコ人からもらった解毒剤もある。別のところでは武具のコレクション、宝石、時計、陶器、クリスタル、硬石もあった。³³

まさに、16世紀のヨーロッパはコレクションの時代であった。ゲルマン諸国の城では、ヴァンダーカマーと呼ばれるコレクション室があり、芸術の部屋、驚異の部屋などがある。有名なものは、フェレンチェ、メディチ家のフランチェスコ1世、チロルのフェルディナンド・ダンブラ、プラハのロドルフ2世、バイエルンのアルバート侯爵などのコレクションであると、ロラン・シャエールは説明している。³⁴

ルネサンスに流行したこのようなコレクション室は、美術館といってよい。アジアやアフリカから来た珍品・奇品、時計など機械工学系の発明品、陶器など工芸品、おそらく錬金術に使われた蒸留器など化学実験機器などが、「サイレーンの手」など貴重品かどうかわからない出自の怪しい骨董品とともに、陳列されている。

グロテスク模様は、実際のコレクション室ではなく、壁面の、もっといえば紙上のコレクション室であり、そこには、時代に流行したものが描かれ、伝統的な形態と同居し、伝統に同化する姿を観察することができる。各時代の「現在」を取り入れているのである。その例をいくつかあげておこう。

モレルの報告によると、ルネサンスのイタリアに伝わってきた伝説的民族をグロテスク模様に取り入れている画家ソドマがいる。1493年に、ハートマン・シュデルが出版した『年代記』Liber Chinicarum には、インドやアフリカなどにいると推定された想像上の民族の版画が載っており、フィリップ・モレルによると、そこに描かれた怪物たちは、12年後、ソドマがモンテ・オリヴェト・

マジオーレの回廊で再現しているという。

回廊のピラスターには、中央の燭台から左右に広がった葉群の先端に、マントヒビ、一眼男、無頭男、両性具有、無鼻男、唇男、大耳男、サチュロスなどが、黄色地に赤、青、白色などで描かれている。これらの怪物の存在については、ヘロドトスがまず言及したあと、中世とルネサンスに、プリニウス、ソリナス、アウグスティヌス、イシドール・ド・セヴィリアがそれぞれ言及しており、中世の百科全書、動物寓話集、ミラビリア・ムンディ、アレクサンドロス・ロマンス、特に15世紀後半の一般年代記ものがこの伝説を信用しており、ルネサンス時代には、社会に広く伝播したとモレルはいう。ソドマは、15、16世紀イタリアで出版され、流布した異国の伝説的生物を、グロテスクのコレクション空間に取り込んでいるのである。

コレクションは、16～18世紀ヴェネチアのコレクターを研究したクリストフ・ポミアンによって「経済流通回路からはずれ、閉じられた場所で特別に保護され、視線にさらされている一時的、あるいは決定的に保存された自然物あるいは人工物の総体である」³⁵と定義される。経済的価値をもたない、つまり有用性をもたないコレクションの品々は、もし売買されると途方もない値段がつけられるものから、一文の価値もないものまで、多種多様である。

モレルは、ルネサンスの発明品や、数学機器などもグロテスク装飾に描かれていると指摘する。「ピンチュリッキオは、グロテスク装飾の古代ローマの考古学モチーフに、天体観測器や天球儀などルネサンスの発明品を付け加えたことで知られている。」³⁶また、メディチ家のフランチェスコ1世の武器コレクション室には、コンパス、定規、天球儀、日時計などの計測器などが描かれていたという。

グロテスク装飾研究者たちは、グロテスク模様が容易く同化しているものの一つに、この時代流行したヒエログリフや錬金術のシンボル記号をあげている。1419年、ホラポロの『ヒエログリュピカ』Hieroglyphicaが出版された。これは、各絵柄の意味をシンプルに図式的に示したもので、イメージの象徴的意味を明らかにするものであった。ホラポロの影響をうけてピエリオ・ヴァレリーノは、1556年『ヒエログリフ集』³⁷を出版する。ホラポロの本の版画を参考にして出版されたこの本は大成功を博し、さまざまな言語で34版を重ねたとモレル

は説明する。もう一つ、ヒエログリフの流行に拍車をかけたのが、1499年、ヴェネチアで出版されたフランチェスコ・コロンナの『ポリフィルス狂恋夢』Hypnerotomachia Poliphiliである。

メディチ家のフランチェスコ1世は、実験精神旺盛で、アトリエやラボラトリーでは、錬金術や見かけは職人技的な、たとえばクリスタル生成や中国の陶器づくり、エッセンスの蒸留、永遠運動装置発明などを行っており、八角形の部屋「トリブーナ」Tribuneには、最も貴重な品々が保存されていたという。最も偉大な画家たちの絵画、彫像、メダル、カメオ、宝石が中央の書齋にしまわれていた。たとえばアガット、アメジスト、瑪瑙、紅玉髓などの彫刻された壺、皿または杯があった。1ポンドある金鉱石、二つの真珠を持つ貝、胃石（解毒剤）、クリスタルのピラミッド、錬金術師レオンハルト・トゥルンアイサーによって金に変えられた釘もあったという。³⁸

ルネサンスを過ぎると、17、18世紀、フランスのジャン・ベランが、猿芝居 *singerie* と呼ばれる猿の絵を装飾に取り入れたことが、ザンペリーニによって次のように説明されている。

ジャン・ベランの猿芝居は、流行の洋服を着た猿や、人間の行動をパロディにする「コメディア・デラルテ」の登場人物たちを主人公にして描かれている。それは結局、ルネサンスの「造化の戯れ」*lusus des putti* の、より滑稽なヴァージョンなのである。³⁹

別の例では、ルーブルにあるジャン＝バティスト・ウードリのビュルレスク喜劇のパネルがある。そこには、バイオリンを弾く猿、アクロバットをする猿、シャンデリアを操作しながら綱渡りをする猿たち、その下には、熊と踊ったりコントラバスを弾いたりするアルルカンたちがおもしろおかしく描かれている。



パリ6区サン・ジェルマン・デ・プレ教会横の公園にある噴水

猿芝居は、18世紀のグロテスク装飾では「中国趣味」とも混じり合って発展する。

グロテスク装飾は、このように、時代によって異なり、その時代に流行し、普及した嗜好を難なく同化する。時代時代の現実嗜好を取り入れていくことができる。その現実適応性、同化力と柔軟性は、グロテスク装飾の根本的な特徴といってよい。部屋の用途に合わせてコレクション室、台所、浴室、廊下、遊戯室、玄関などに柔軟に適應することができただけでなく、ネロ風古代のモチーフに、ルネサンス、マニエリスム、新古典主義とあらゆる時代の精神を様式化し、モチーフにして付け加えていくことができた。

グロテスク装飾の本質的な特徴である柔軟性は、古代のモチーフ、中世あるいは現代モチーフ、またシンボル解釈、錬金術解釈など、ネロ装飾の要素に同化しやすい構成要素との融合を可能にしている。⁴⁰

流行を取り入れることができるということは、グロテスク装飾が各時代の形態要素を、古典芸術の規範と同居させ、追加する形で、取り込むからである。グロテスクは、衝突や葛藤を好まない。形態要素を平面に加算し、積算し、ハイブリッド形態を構成するのである。古いテーマは新しいテーマとすぐに隣接し、古い様式のモデルは新しい様式のモデルとなんの支障もなく肩を並べる。日常的なものが普遍的なもの横に並ぶ。俗悪の隣に神聖がある。アンティームなものや儀式的なものが並列する。現在と過去が結びつく。グロテスクは、現在が歴史に変わる手段なのである。ザンペリーニの言葉を借りれば、「非常に新しくなった古代精神に、一旦許可されたグロテスク装飾は、その差異性にいらつかされなくなっただけでなく、他の装飾モチーフ同様、現在が〈歴史〉に結びつく手段の一つとなった。」⁴¹「イタリア」と「モデルニテ」がグロテスクのコノテーションであると、批評家は重ねて書いている。こうして現代性と古代性が結合し、仲良く並ぶことで、「古代」と「現代」が同時に喚起される。

「骨董＝古代的作品」antiquitas、「技術＝芸術品」artificialia、「自然の産物」naturaliaがコレクションの三大要素⁴²であると谷川渥はいう。天井、壁、床を埋めるグロテスク装飾では、これらはすべて等価におかれる。いずれの価値も

優位にたたない平等性を生むのがグロテスク装飾の特徴である。隣接された骨董品 *antiquitas*、芸術品 *artificialia* と自然の産物 *naturalia* は相互に否定しあい、あるいは認め合い、相互にパロディとなりながら同居している。

(4) グロテスク装飾の表面性

グロテスク装飾が意味を持たない、深さを持たないというとき、それはどうということなのか。ヒエログリフや錬金術的要素を囲いながら、その文脈から引きはがす操作をし、形態や様式のおもしろさを獲得する場合、装飾にはどのような役目があるのだろうか。描かれる人物、動物、植物、幾何学図形などの配列や形態は、画家によって異なる。画家たちのスタイルは、どのように生まれるのであろうか。

壁や天井に描かれたグロテスク模様を想像してみよう。

ルネサンスに絵画理論を書いた人のなかで、グロテスク装飾に言及したのがアントン＝フランチェスコ・ドーニである。彼は文学者でもあり、『素描論』*Disegno* を1549年に出版している。ダコスによると、そのなかでドーニは「気まぐれ」*capriccio* の概念を展開しており、グロテスク装飾は、画家の「ファンタジア」*fantasia* を刺激するカラフルなシミや雲を喚起するといっている。レオナルド・ダ・ヴィンチが『手記』のなかで、弟子たちに壁のシミをよく見るようにいっているが、芸術のインスピレーションの源としてのシミの話は、ルネサンスには広く知られていたという。

ダニエル・アラスは、ルネサンスの悪魔の形態生成とレオナルドのシミの話とを結びつけて、「注意深くシミを見ていると、君はすばらしい創造物を見出すだろう。画家の才能がそのシミを利用して動物と人間の戦争とか、悪魔や幻想的なものといった自分の名誉になるものを組み立てるからである」⁴³と報告している。レオナルドにとってシミは、芸術家の才能を引き出す想像力を刺激する役目をもっている。想像力は、壁のシミを見ることで誘発され、動物と人間の戦闘、あるいはまた悪魔や幻想的で非現実的な情景も喚起させる。

アラスはさらに、ルネサンスの悪魔の表象は、もはや宗教的恐怖を掻き立てるものではなく、想像した芸術家の手柄の対象になるといっている。悪魔像は、宗教的意味を喚起する対象ではなくなり、芸術の対象になる。画家の技術の表

出、才能の認識対象になるのである。

悪魔のつぎはぎだらけの肖像は、やがて消えていくに違いない。というのもルネサンスの発展とともにハイブリッドの怪物は、モチーフとなり、絵画の領域でグロテスク装飾というよい場所を見つけたからである。⁴⁴

ダコスは、グロテスク装飾論におけるドーニの意義は、レオナルドのシミとグロテスク芸術を連結させたことにあると書いている。

暗示的なシミを解説することは、一グロテスク模様を具象芸術との境界に位置づけるほどであるが一純粋な創作を可能にするものであり、曖昧なヴィジョンから生まれ、怪物的なものを生み出す傾向をもつ。ドーニ説の新しさはレオナルドのシミとグロテスク装飾を結びつけた点にある。グロテスク装飾は、空想という手段で芸術家のファンタジーから生じ、絵画においては夢の翻訳に対応する。⁴⁵

壁ににじみ出たシミや絶え間なく形を変える雲は、芸術家の空想力を刺激したにちがいない。ルネサンスの芸術家たちの創作の源泉は、これら具体的な形をなさない点や線や塊であった。モレルは、ドーニが「幽霊」や「夢」、「他の不可能なもの」まで具象化する芸術家を詩人と呼んでおり、ブルキエッロを「グロテスクの詩人画家」poète peintre de grotesque と呼んだと指摘している。⁴⁶



パリ5区ダンテ通りの建物外壁

このように、空想力がある画家は、詩人と同じであり、形のないものに形を与える力を持ち、想像力がある画家であると同時に詩人である。グロテスク画家は詩人なのである。

しかしなぜ、ドーニは壁のシミとグロテスク装飾を結びつけたのかという疑

問についてダコスは大変興味深い指摘をしている。

16世紀のグロテスク装飾の解釈に、特に豊かなこのような照合がみられる最初の理由は、おそらく古代の壁画を発見した芸術家には、湿気に触まれてシミやカビが生えていたのが見えたからであろう。⁴⁷

つまり、グロテスク模様＝シミの解釈を促すのは、15世紀後半に遺跡が発見されたとき、湿気に触まれて実際にシミやカビが生えていたからであろうというのである。

アンドレ・シャステルは、アルメニーニの『絵画真範』（1587）に言及して、グロテスクという言葉はモンテーニュの時代には、日常的に使用されており、その指示するものは「空想を描く絵画」であったという。

これらのモチーフは、昔、白かった壁に発見される割れ目やシミから生まれたものだと考えられている。研ぎすまされた感覚で観察されたこれらのシミは、ファンタジーや奇異なものの前代未聞の形を露出させる。⁴⁸

グロテスク装飾は、壁の表面の割れ目、裂け目、汚れ、カビを見て、発想された装飾だというのである。湿気や乾燥や地盤沈下など、壁の外からくる圧力や障害によるシミや裂け目もあるが、壁自身の石材のもろさ、あるいは硬さからくる割れ目や穴などもある。そのような、地殻変動や時間の経過も相まって、壁の表面に現れてくる建築上の偶然のトラブルが、画家の想像力を刺激する。あらかじめ予想されていない偶然の出来事から生じる形態を利用して、その延長上に芸術的形態が完成されていく。シミが芸術家の連想の才能を引き出そうとする。シミを見る画家の連想力が形を生成する。自然が造る形態と人間が生み出す形態とは連続しているという考え方でもあろう。

しかも、この形態生成は、表面で起こる。シミも割れ目も表面に出てきた形であり、人間が生み出す芸術も、芸術家の才能の露出である。この表面においては、シミと割れ目と芸術的形象が等価値をもつ。

連想力というのは、画家によって深く熟考される力ではない。むしろインス

ピレーションとスピード感が必要である。表面を走り、なぞる力が必要である。グロテスク装飾を生む才能は、スピード感とインスピレーションと名人芸の総合的な力なのである。ザンペリーニのいう「走り書き的な、表面的な」*cursif* という表現に注意しなければならない。批評家によると、グロテスク装飾についてアルメニーニは、壁面に用意したデッサンを完成させるのではなく、直接、模様を描き始める画家の例を出している。そこから見えてくるのは、画家の筆の迅速さ、それを裏付ける手の的確さ、訂正、修正を許さない画家の決然とした技量というような芸術家の才能に関わる活動である。画家の才能が手を伝わり、絵筆を通して滲み出てくる、これがグロテスク装飾を描く画家の最も卓越した動作であるに違いない。

ジャック・ダリウラは、「しばしば、注文者に押し付けられる中央部分の絵画構成とは逆に、グロテスク装飾のフリーズは、芸術家のファンタジーに任される。芸術家が、その才能と独創性を発揮するのは、特に、この欄外の部分においてである」⁴⁹ といっている。

ルネサンスの画家たちが目をみはったドムス・アウレアの建設時には、もちろんまだシミや割れ目はなかったはずである。建築素材は年月が経つとともにカビがはえ、あるいはひび割れていく。シミがなかった古代ローマの黄金宮においても、グロテスク芸術がもつ視覚的連想性や表面性の兆候が指摘できるのだろうか。

ネロの黄金宮のグロテスク装飾について、早くから指摘されていることの一つにそのグラフィック性がある。もっとも早く建設され、64年の大火で崩壊されたパラティノスの丘に建築されたドムス・トランジットリア *domus transitoria* がある。かろうじて大火を免れ保存された天井には、ホメロス叙事詩の情景が描かれている。そこでは、

イコノグラフィックな創作の洗練が、ネロの〈華麗さ〉のはっきりした印となっている。アウグストゥススタイルの力強い造形的植物文様は、物質的含蓄を失いカリグラフィー（飾り文字）の性質をもつ。⁵⁰

ドムス・トランジットリアの「ホメロス作品の情景」を取り囲む繊細なグロ

テスク模様は、植物文様と人物像がまるで一筆書きのようなす早いタッチで描かれ、しかもすべてがつながっているような印象を与える。プッティたちは影絵のような軽やかさをもっている。このような絵筆の運びは、文字的、記号的印象を与える。ヒエログリフやアルファベットといってもよい。カリグラフィックな側面をもつグロテスク芸術は、限りなく「文字」に近づく。

このように、古代ローマ壁画のグロテスク模様のグラフィック性を考えると、その後の発展の歴史のなかで文字や絵文字と混淆することは容易である。格言、金言、碑文、聖書の一節などが、ラテン語やヘブライ語で、吹き流しやリボンなどの枠を借りて、グロテスク装飾のなかに違和感なく挿入される。現代の我々にとっても、知らない文字、意味がわからない文字は、装飾と同じである。ただ美しいばかりで、意味を伝えない。

このように、エクリチュールと装飾文様の連続性は、表面的性質を強調する。グロテスク模様は、建築素材としての石、漆喰、塗料などから生じる亀裂や汚れと、芸術家の想像力および連想力によって作られる形態とを等価におき、さらにそれを見る人に論理的意味を模索させず、追求させずに、限りなく繰り返す自然と人間との宇宙的形態の生成運動を露わにしているといえるかもしれない。

モレルは、パレオッティ枢機卿がドーニの『ズッカ』にならってグロテスク装飾を否定的、批判的に判断していることを次のように指摘する。

「あっちゃこっちで秩序もなく飛び跳ねる」、「特別なテーマに結びつけられていない」、「既成の理論を尊重していない」、パレオッティのこのような批判的、否定的な定義は、『ズッカ』の中でみられるグロテスク装飾画家の手法とテクニックを指している。「始まりも、中間も、終わりもない、中心がずれた作品である...」⁵¹

グロテスク芸術の始まりも終わりもない連続性は、深みのない表面性の強調といってよい。メビウスの輪のように、表と裏がなく、永遠に表面だけが続くイメージをもつ。

(5) グロテスク装飾の反転力

グロテスク模様構成要素の特徴について、もう少し考えてみよう。グロテスク模様の様式構成の基盤にあるのは、何だろうか。

グロテスク装飾の絵柄の中で、最も目を引くのは人物、動物、ハイブリッド生物群、あるいは演台や棚を構成する幾何学図形であろう。当然あるものとして描かれている植物にはあまり目がいかない。ところが、人物、動物、怪物を支えているのは植物にほかならず、葉や茎や蔓や実などに代表される植物群は、グロテスク装飾には不可欠である。しかしグロテスク植物群について詳しく解説している研究家は少ない。

ルネサンスのジョヴァンニ・ダ・ウディーヌ、ジュリオ・ロマーノ、ペリノ・デル・ヴァーガたちは、器用に植物を描いている。一番多く描かれているのは、アカンサス、ブドウ、パルメット（スイカズラ）で、さらに月桂樹、ひな菊などが続き、実のなる木では、ブドウ、リンゴ、ナシ、イチジクなどである。その種類は、ルネサンスから19世紀までのグロテスク模様において、ほとんど変化がない。植物はフリーズの形で横に連なっていたり、絵画の枠を飾ったり、花綱になって垂れていたり、格子のブドウ棚のように巻かれていたり、トンネルのようになっていたり、扇形のようになっていたり、とさまざまなモードがあるが、いずれも絡みあうように連続している。

特にアカンサスは、葉に切れ目が多くわかりやすい植物で、古代ギリシア時代から、コリント式円柱の柱頭に使われており、円柱を下から見上げると上部の部分で反り返っているのがよくわかる。アカンサスは、葉が大きく（50～60cm）、深い切り込みが入っていて、まっすぐ上に伸びる花も入れると高さが2mくらい



パリ5区サン・ジェルマン通りの建物外壁

になるものもある。葉の切り込みが深く、棘がある種類のものもあり、キツネノマゴ科アカンサス属に分類されている。初夏に花が咲くが、寒さに強く、地中海沿岸ではどこにでも見られる花であり、珍しくない。花は、茎にそって複

数付いており、一つ一つの花弁は上下の萼（ガク）に大きく守られ、一見すると萼からはみ出ているように見える。確かに、まっすぐ垂直に伸びるギリシア式円柱の柱頭の形態に重なる。大輪の花が咲くというイメージではなく、小さい花が茎の周囲に密集し、花よりむしろ葉の存在感があるといった方がよいかもかもしれない。

また、ブドウはよく知られているように、蔓状に這う植物である。日本のブドウの木はブドウ棚を作って這わせ、実が垂れ下がるように作られている。ヨーロッパのブドウの木は幹が太く、枝が伸びてくると、柵を幹と平行に立て、畝にそって隣の木とつながるように作る。いずれにせよ這ったり垂れ下がったりする植物なので、グロテスク装飾の図案に最適である。

アカンサスやブドウのような、葉に切れ込みがある植物は、さまざまな方法で図案化、様式化が可能である。実際、葉も花も絶えず風に揺れ、丸くなったり、裏返ったりしている。グロテスク装飾では、葉が回転や反転をしながら、ある時は植物の先端から人物が出現し、ある時は途中に鳥がとまり、またある時は蛇が絡まっている。ジョヴァンニ・ダ・ウディーネ制作のヴァチカのロτζアでは、アカンサスの葉模様の回転中に、リスやカタツムリやネズミがとまっている。反転したところにはトカゲがいる。一本のアカンサス模様は、別のアカンサス模様と繋がり、切れることなく連続する。アカンサスの葉は、いつの間にか鳥の羽や動物の尻尾、人の足になって、壁や天井を埋め尽くす。

アンドレ・シャステルは、画家モルト・ダ・フェルトロについてのヴァザーリの文章を次のように引用している。

彼の頭の中、そして〈グロテスク模様〉の創作においてと同様、彼の人生において、桁外れなことがあった。憂鬱性気質の彼は、古代遺跡を研究することに時間を費やした。この装飾で飾られたヴォールトや壁面パネルを観察することが好きで、研究をやめなかった。こうして彼は葉群（はむら）を古代風に回す術を得た。⁵²

「葉群（はむら）を古代風に回す術」(l'art de faire tourner les rinceaux à l'antique) ということが興味深い。グロテスク装飾は、葉を回転させる技術

であるという。「古代風に」というのはもちろん古代ローマ遺跡で見つかった模様だからである。グロテスク装飾は、基本的に、回転と反転を繰り返す植物が壁面を覆っているといってもよい。植物こそが、人物や動物や図形の通底音になっているのである。

たとえば、ジュリオ・ロマーノが描いたマントバのテ宮殿の「銘句の部屋」にあるフリーズや、ペリノ・デル・ヴァーガがデッサンしたジェノバのピアンコ宮殿にあるタペストリー「マルスの壁掛け」などは、アカンサスの回転と反回転が美しい反復を見せている。

カステリオーネ・デル・ラーゴにあるパラッツォ・デッラ・コルニャの天井は、中央の四角い枠に物語画があり、その四方を白地の台形の空間が取り囲み、その中にグロテスク装飾が施されている。中央の絵画の4つの角からは、物語画の枠の延長に、まるで天井の骨組み構造が露出しているかのように、斜めの梁が筋状に伸び、その部分に赤いラインが引かれ、そこにもグロテスク模様が描かれている。この白と赤は、部屋によって色が入れ替わるが、直線や円など幾何学図形で色彩を分割をしており、その幾何学的空間にグロテスク生物が住み分けられている。

ところが、チェザーレ・バグリオネとアントニオ・パガニーノが手がけた、トッレキアラのサンタ・フィオラのスフォルツァ城の壁や天井では、連続したグロテスク模様で白地と黄地の区別があり、この境界線には四角い枠ではなく、植物の葉模様が使われている。植物が反転した状態で「地」の色が変わる。このようにグロテスク画の内部で「地」の色が変わっている場合、深さがないだけに、裏返っている印象を与える。色が変わって<裏>が見えている部分は、シミや亀裂ということもできよう。しかし、どちらが裏でどちらが表かは即座に言い難い。薄い表面が剥がれたようになっていて、内部の素材が見えている、露出しているとも考えることができる。植物の回転、反転によって、表裏が回転されたり、表面がめくれたりする効果が出ている。

このようなグロテスク模様の操作では、どちらがどちらの「地」となり「図」となっているかはっきりしない。一方の「地」が、他方から見ると「図」になっている。つまり相互に「地」と「図」の関係なのである。

このグロテスク装飾の、植物文様による「地」と「図」の反転は、18世紀に

なると多くなる。ジャン＝バティスト・ウードリのビュルレスク劇を表したパネルや、ガブリエル・ユキエのエスタンプ、ジャン・モワローによる版画などは、植物が境界線となっている。「葉群を古代風に回す術」は、植物の回転と反転の連続によって、周囲のエレメントに動きを与え、そのいずれにも執着せず、アイロニーたっぷりに、自分も変身していく技であろう。アカンサスの葉は、鳥の羽であり、人物の足であり、山羊の足でもある。グロテスク装飾は多義性を生むパラドックスの温床である。

アンドレ・シャステルは、ヴェルサイユ宮殿の建設を監督したル・ブランの改革について、次のようにいっている。ル・ブランのヴェルサイユでの「改革の本質は、グロテスク装飾のすべてのパネルをテーマで統一させることにある。同じプログラム一季節、神々、芸術一がすべてのエレメントを結びつけなければならない。網棚、葉群、階段は統一されたイメージ群の逆説的支持体である。」⁵³「フランソワ1世のギャラリー」とは異なり、ヴェルサイユ宮殿では、グロテスク装飾にテーマの統一がある。異種混交のエレメントを結びつけるのは植物の役目である。

グロテスク装飾における植物の、このようなパラドシカルな支持体としての役割は、どのようなところから生じているのであろうか。

フランソワ・ダゴネは、表面の哲学を研究した著書のなかで、動植物の器官学を分析し、生体の形態形成の原理について、動物と植物では逆になっていることを次のように指摘する。

植物的なものは、その上位を占める動物において消滅するのではない。動物は植物的なものを吸収するのである。だからこそ、動物において植物的体系、(栄養摂取器官、循環器官、発育器官) など共通の器官を見出すことができる。(…) 動物は植物と同じだが、形態の方向が逆であるというアリストテレスのテーマを引き継ぎ、「フランス・ペーコンは、人間を逆にした植物と比べるのは馬鹿げたことではない。動物の神経や能力の根は頭にある。手足を別に考えれば、生殖器官は下方に位置している。植物では逆に、根が(頭のように)常に下方にあり、生殖器官は上方にある。」という。(…) もう一つの逆点: この移行された装置は、しばしば動物の内部に

ある。一般的に植物は身体を広げ、露出するのに対して、この植物性は、動物においては内部に位置する。⁵⁴

ダゴネは、さらに、

我々は、ほとんど植物的概念へと向かっている。それほど植物は、外へ身を放り、自分の身体構造を露出するという特性を持っている⁵⁵

という。

植物の形態は、構造と身体を内部に隠す動物とは逆に、それらを強調し、露出させようとする。グロテスク装飾では、したがって、植物文様の絶え間ない回転と反転運動によって、動物や人物は重力を無くして上下が逆転し、その動物が何の動物かという意味探究よりも、形態の変身の方が興味をそそる。人物は、空中につりさげられた花のようである。こうして、描かれたものの意味が希薄になり、無重力空間の中で、パラドックス性が表面化してくるのである。

シャステルは、コルネリス・ファン・ボスの『グロテスクの勝利』を観察して、次のようにコメントしている。

グロテスク模様得意な形態は、行進や行列である。延々と続き、様々な「山車」が次から次へと出てくるような場面にぴったりである。建築物でも、柱やピラスターなど壁の内壁を取り囲む「枠」の働きをする場所、天井などで中央の頂に向かって垂直に伸びる骨組みとそれに沿った梁の部分、壁面と天井を水平に仕切る梁や桁などの接続部分にしばしばグロテスク装飾が適用される。⁵⁶

グロテスク装飾は、何を表現したものかという問い、あるいは、何のメーシスかという問いに答えるよりも、明らかに自然の模倣ではないのだから、むしろ逆に、その表現形態に解釈を与える人間の「知」のメカニズム、人間が世界のあり方を構築する「知」のメカニズムを照らしだすと考える方がよい。シミや雲を解釈するのは人間であり、各時代の人々の精神であり思考である。

グロテスク模様のうねり、いつ終わるともわからない行列や行進、壁を這うような絡まり、天井をつたう葉模様は、知の装置や思考のプロセスを映し出す鏡とみる方が適当である。「グロテスク装飾は怪物と同様、表象と知識の余白を満たす。自然の模倣の厳格でアナクロニクな研究方法をとるよりも、むしろ視覚化し、組織化する知のメカニズムと照合しなければならない」⁵⁷とモレルはいう。

グロテスク芸術を論議する人々は、ほとんどの人が罫にはまる。一つの解釈を与えるやいなや、すぐにもその逆の解釈がアイロニックに立ち上がってくるという経験をする。グロテスク装飾は、絶えず反転することで、複数の極を接続し続けるインターフェースであるといってもよい。どちらかの極に定着していることができない。深みがなくなり、表面性が強調されると、装飾は、何かを表象するのではなく、自分自身の芸術に向かう。グロテスク画家は、自分の想像力と技術を磨き、グロテスク模様を見る人は、鏡の前にいるように自分の精神を映し出す。

ジルベール＝シャルル・ピカールが、ウイトルウィウスのよく知られた文章のあとに、彼の怒りは、実は別のところにあったことを明らかにしている。

芸術は、自然の模倣に満足しなければならない。どれほど美しいフォルムでさえ存在しなければ描いてはならない。ウイトルウィウスの怒りを買ったのは、あまりに倒錯した理論家たちがいて、これらのばかげたこと（グロテスク装飾）を弁護するだけでなく、古典芸術論者に対してそれができないといって逆に攻撃する人たちであった。⁵⁸

古典芸術論者は、よい趣味とモラルを尊重し、自然を模倣するという芸術の原則を遵守し、風紀が乱れているとってグロテスク芸術の支持者たちを非難するが、グロテスク芸術支持者は、逆に古典芸術派がグロテスク装飾を描けないと攻撃する。明らかに、非難された言葉を、そのまま相手に返す手法で、倒錯が起きている。このような方法は、カノンとしての古典芸術が崩壊し、その優位性が揺らぎ、勢力がある新興の芸術（ここではグロテスク芸術）と等価になっていく姿を見せてくれる。

グロテスク装飾における植物文様の回転・反転性は、観察者をからかう。ザンピリーニは、15世紀末、ネロの黄金宮が発見された当時、遺跡を訪れる人々の状況を次のように報告している。

この考古学的エクスカージョンは、すでに知られていることだが、しばしばリンゴ、ハム、ワインを持ってピクニックの出で立ちで行われた。その結果、訪れる人たちは、グロテスク装飾よりももっと奇妙であったと、(1496-1498頃書かれた)『古代ローマ絵画』の著者が、発見された遺跡を前にした同時代人たちの熱狂ぶりを、忠実に伝えている。⁵⁹

観光客たちのピクニック気分については、ダコスもその著作の中で伝えているが、ここでは、グロテスク装飾より、壁画を見に来た人々の方が興味深いという倒錯が起こっている。ピクニックスタイルで遺跡巡りをする、ルネサンス当時の古代ローマ遺跡観光者の熱狂ぶりの方が、断然、興味深いのである。

ルネサンスの画家たちによるグロテスク壁画の模写について、ダコスが以下のような指摘をしている。

(模写の) 視点が考古学におかれ、一旦、スケッチブックに再現されると、様式化のプロセスが進むので、手から手へ、アトリエからアトリエへと渡っていくにつれてグロテスク模様は段々と自立してくる。フランチェスコ・ディ・ジョルジーノのデッサン、ベリーニのアルバム、『エスコリアル写本』あるいはジュリアーノ・ダ・サンガロのアルバムなどがその例であり、地方のヴァリエーションもあるが、レパートリーは人から人へ渡るにつれて豊かになり、芸術家に一種の装飾パターンの共通語 (koinè décorative) を与え、こうして恒常的に刷新される模様が貧困化と硬直化を防ぐのである。⁶⁰

画家たちは、ドムス・アウレアにグロテスク模様の模写に行くが、一旦模写されたものは、それが正確であるかどうか調べに戻らないので、コピーがまたコピーされることで、ますますスタイルが変わっていき、オリジナルと非常に異なったものになっていると、ダコスはいう。それはオリジナルを無視してい

るといえるが、批評家によると、自立し、様式化が進んで、新しい物が同化され、刷新され、貧困化から免れるという。つまり、様式化の繁栄に役立つ。

ニコル・ダコスはもう一つ、是が非でもグロテスク模様に意味を付与しようとするリゴリオの例をとって、彼のこの装飾に対する倒錯した感覚を指摘する。

もう一つ別の兆候が、どれほどグロテスク装飾の発見がすでに過去のものかということを示している例がある。この言葉がグロット grotto（洞窟）という言葉から派生しているので、リゴリオは、古代でもグロットだけは彩色されていたのではないかと考える。このような仮定を却下する十分な歴史感、ローマの邸宅のすべての部分はフレスコ画で装飾されていたという歴史感をもっていたにもかかわらず、彼は、グロットに特別の重要性を与えるのを避けることができない。⁶¹

リゴリオは、ダコスによると、「芸術の機能は教訓」であるという考えをもっており、芸術作品に教訓的解釈を与えようとする。多くの本を読み、博識であったにもかかわらず、リゴリオは、グロテスクという単語の語源を古代のグロットに求め、グロットは古代では色が塗られていたのではないかと想像する。もちろん、事実は逆で、グロテスク装飾は、ルネサンス期にグロットで見つかったからグロテスクと名づけられた。ダコスは、リゴリオにとって、語源はすでに古く、失われるほど過去になっていると書いている。グロテスク模様の「もの」と「ことば」は、ずれており、「もの」は古代ローマの起源だが、「ことば」はルネサンス起源である。この「ずれ」が解釈の逆転を促す。植物によって操作される装飾のインパクトは大きく、見る人、論じる人にたえまない「重なり」と「ずれ」を生じさせる。限りない「ずれ」によって、空間と時間が軽く超越される。

グロテスク装飾は、解釈を嫌うのではない。むしろすべての解釈を許容する。グロテスク装飾は何も否定しない。すべてを肯定する。ザンペリーニの言葉を借りると、「グロテスク装飾は意味がなくてもよいし、装飾の難しい空間を満たすだけでもよい。寓意的、称賛的、ステレオタイプの、独創的メッセージを隠していてもかまわない」⁶²という。意味をもってもいいし、もたなくてもよい、

また型にはまってもいいし、独創的でもよいというグロテスク装飾の自由さが、常に見る人を引き付け、楽しませる。植物から動物へ、動物から人物へ、あるいは台や棚や吊り橋など、形態の絶え間ない変化、様式化を楽しむことができる。静的でもあり、動的にも捉えられる。柔軟でもあり、ぎこちなくもある。グロテスク装飾を表現しようとする人は、自分のスタイルを認識する。

ルネサンス社会における芸術家の相互発展、芸術家に与えられた権威と自由は、宗教的、政治的、あるいは物語的な機能をもたない芸術作品の創造を可能にし、成功へ導いた⁶³

とモレルは書いている。

グロテスク模様の流行を同化する力は、流行するものの社会的、宗教的、政治的意味を脱文脈化し、形態のみをその懐に取り込み、複数の解釈を可能にする。グロテスク装飾には、根本的に無関心性がある。あくまでも目を引き付けながら、物語には誘導しないポエティックな美しさをもつ。

物語的機能を持たない芸術として、純粹に装飾性の側面が強くなる。ダリウラが指摘するように、「古代モデルから、自由にインスピレーションをうけた新しい装飾の勝利を理解せねばならない。自身のための純粹な表現であり、用語ができる前の一種の芸術のための芸術であり、才能を誇示する「パフォーマンス」である。」⁶⁴

グロテスク装飾の特徴として反転性や「ずれ」を指摘し、その例をあげてきたが、もっとも興味ある反転、もしくは「ずれ」は、フランス18世紀の後半に起こる。

それは、1792年、ワトレとレヴェスクが携わった芸術百科全書の「グロテスク模様」という項目に現われている。ワトレによると、「滑稽な歪み」をもつ形象をグロテスク模様と呼ぶが、「語源は、この種の形態の特質と何の関係もないだけに容易く忘れ去られる」。「しかしこの言葉は、このジャンルの腐敗に影響を与えた。言葉は滑稽なものや人物を指すようになったので、あまり熟考しない芸術家たちは、装飾しようと思うものや人物をあまり滑稽にできなくなった」⁶⁵という。

18世紀の後半になると、グロテスク装飾は、その語源との「ずれ」を露わにする。もともとこの装飾に適した名称を与えられなかったため、場所を優先して洞窟の中にあっただので、「グロテスク」と名付けられたことはすでに述べた。しかし、この「洞窟の」という語源は忘れられ、「グロテスク」の日常用語としての意味である「滑稽の」が主流になったため、グロテスク模様を描く画家は、逆に装飾を滑稽に描くことができないでいると、ワトレは指摘している。すでに「ずれ」と反転が生じている。この言葉と意味の絶え間ない「ずれ」こそが、グロテスク装飾の発展を豊かにしてきたものではないか。

百科全書の「グロテスク装飾」の項目では、ワトレのあと、ロバンが続いて、次のように書いている。

グロテスクな思考が、通常、辛辣で理性的でない思考であるように、グロテスク模様も、絵画にしろ、浅浮彫りにしろ、自然に反したもの、目を一時的に楽しませはするが、理性ある人なら長くは目をとめない、そのような対象である。⁶⁶

ロバンの解説では、グロテスク装飾を説明するには、グロテスクという日常用語の意味を考えるとよくわかるという。「グロテスク」の辛辣で非理性的思考が、絵画や浅浮彫り装飾にも適用できる。一見すると快いが、よく見ると自然に反していて、話にならない装飾であるという。ロバンは、意味内容については、「自然に反する」というウィトルウィウスの説を踏襲しているが、グロテスク装飾の定義をするために、グロテスクという日常的に使用されている言葉の意味内容をまず吟味し、そこから絵画の定義をひきだそうとしている。ここでは、装飾の起源が、普通名詞の「グロテスク」が担う思考と同じ次元におかれ、倒錯的解釈が起きている。19世紀に受け継がれた百科全書の定義は、「グロテスク」を美術史ではなく、文学史のなかで熟考させることになるのである。

以上のように、18世紀においては、装飾としての名称よりも、グロテスクという日常用語の意味の方がより普及していることがわかる。15世紀に、グロテスク装飾が発見された当時、装飾を指す単語であったが、18世紀では、むしろ「ばかげて」いて「理性的でない」、「おかしな」の意味が主流となり、装飾を指

すことが少なくなる。

それは、この装飾が、植物文様を主流とする装飾を指す、より一般的な単語「アラベスク模様」に吸収されるようになったことから指摘できるであろう。百科全書の項目の執筆は、ワトレ、ロバン、レヴェスクの3人によるものだが、ワトレもロバンもこの種の装飾をアラベスクと呼ぶ方が一般的としている。

ところが、同じ百科全書で「アラベスク」の方の項目を見ると、アラベスク模様は「大部分、植物、灌木、軽い小枝や花」などで構成されていると書かれている。人物や動物やハイブリッドの怪物たちに言及されていない。こうしてこの芸術は、アラベスク装飾の領域に移行し、「グロテスク」という単語は、むしろ日常的に「ばかげた」という意味で頻繁に使われるようになり、それによって、テーマ研究は、文学の領域へと移行するのである。

ワトレは、18世紀後半のグロテスク装飾の流行を嘆いて、次のように書いている。

今日では、大変優美な場所にまでグロテスク模様を使うようになった。奇妙な人物たちが、高位聖職者や司法官たちのサロンを飾っている。書斎や大公の謁見室も飾っている。逆に排除されなければならないのに。浴室や遊戯室や田舎のあずまやにだけ使用されうるものである。⁶⁷

ワトレによると、グロテスク装飾は、プライベートな場所しか許可されていないにもかかわらず、人が集まる居間の壁にも使われるようになっている。パブリックとプライベート空間の区別がなくなっているという。グロテスク装飾は、より一般的なアラベスク模様の枠に分類され、建築物全体の装飾に吸収されていく。

こうして、グロテスク模様の特徴である反転性は、装飾の「起源」と「語源」をも反転させることで、グロテスク美学研究が19世紀には、大きく文学の領域へと移行することを助長するのである。

「滑稽な」、「奇怪な」という意味の「グロテスク」の慣用と、その語源であるルネサンス期のイタリアで発掘されたネロ帝の黄金宮にあった洞窟壁画の美しい装飾は、直接には結びつかない。「洞窟」という用語が直截に「滑稽」を喚起するわけではないからである。「ことば」はルネサンスに生まれ、「もの」は古代ローマのネロ帝の時代に存在した。グロテスクな「もの」と「ことば」の起源は初めからずれている。この「ずれ」がグロテスク装飾の歴史を刻み、その発展を豊かにする。「意味」を伝えない役目をする装飾の「様式」を中心にして、その発展と機能の特徴を考察してきた。

まず、黄金宮から指摘できるのは、その逆説的側面である。ドムス・アウレアは、ギリシア風、ローマ風、オリエント風の混合様式であり、伝統的で古典的な建築様式と、それに対立する刷新的、前衛的な建築様式の混淆でもある。重なるように隣接する部屋をもつ宮殿の内部、開拓された自然という庭園、それに続く田園、その周囲を囲む野生動物の住処である森や湖を合わせて、異種の世界を一つにした巨大な建築総体である。複数のスタイルをもつドムスは、それぞれのスタイルが断片として集積されただけでなく、その後が続く歴代の皇帝によって取り壊されることなく、上に積み重ねるように浴場が建設される。巨大さを表す断片、終焉がない全体という逆説的建築スタイルを示している。ルネサンスのイタリアで発見されたのも、その一部であった。

グロテスク絵画の特徴は、周縁性である。黄金宮の『ヘクトルとアンドロマックの部屋』の例でわかるように古代ローマの壁画は、歴史画とグロテスク模様から構成される。歴史画は、ギリシア神話がテーマとして取り上げられ、壁の中央に配される。その周囲を、人物、動物、植物の混合体、ハイブリッド構成の燭台や幾何学模様など美しいグロテスク模様を取り囲む。視点を強いる歴史画に対して、どこから見てもかまわないグロテスク装飾は、壁の中心に対して周縁を埋め尽くし、見る人それぞれに異なる感覚を与え、楽しませる。あるいは、観察者は自由な感覚で見ることができるといってもよい。

ラファエロ工房を始めルネサンスの装飾画家たちは、ヴァチカン、メディチ家の別荘などの建設を手掛けたとき、グロテスク模様の建築装飾としての役割を十分理解していた。壁面や天井の周縁部、窓枠、入口のドアなど開口部、柱、梁、アーチの縁の部分などは、グロテスク装飾が最も適用された場所である。

建築構造が剥き出しになり、目に見える部分を強調するように描かれるといってもよい。構造を強調するグロテスク模様は、宮殿全体からみると、浴室、食堂といったプライベート空間、部屋と部屋のつなぎ目になる渡り廊下、ロジアとよばれる回廊など二つの異種の空間の接続部分に多く適用され、物語世界と現実世界、人工空間と自然空間のメディア（媒体）を務める役割を負っている。

グロテスク装飾は、ネロ帝時代の建築家ウィトルウィウスと、ルネサンスの建築家ヴァザーリでは、解説の仕方が異なる。その時代精神が反映されているといった方がよい。伝統的規範に反するという解釈に、ルネサンスのグロテスク装飾には、「滑稽」の心理が加えられる。

グロテスク装飾は、同化力をもつ。各時代に流行したものを描くことによってその時代を表現する。アジアやアフリカの伝説上の人物、ルネサンスの発明機器、ヒエログリフ、錬金術のシンボルなどは、幾何学図形や記号などとともに、ハイブリッド形態を生み出し、過去の伝統的モチーフに容易く同化することができる。グロテスク装飾は、加算式に流行（＝現代）を取り入れていく。グロテスク壁画に流行が取り入れられる様式は、百科全書的コレクションの様相を帯びる。動物や植物が、その生きていた環境という文脈からはずれ、コレクション室に陳列されるのと同じように、相互に何の脈絡もなく、ヒエラルキーもなく壁面に並列されており、その平等性は、お互いにお互いのパロディを生み出す。増加、加算型の様式であり、排斥型ではない。

グロテスク装飾の特徴には、表面性という点があげられる。レオナルド・ダ・ヴィンチの『手記』にもあるように、ルネサンス期には、シミや雲の曖昧な形が芸術家の想像力を刺激し、形態の創造を促進した。燭台から生えているような人物、鳥の羽や四足獣の足をもつ人間など、ハイブリッド形態を生み出す画家の能力は、グロテスク装飾が発見された地下の洞窟が湿気やシミで満たされていたからという指摘がある。壁の表面に露出するシミと芸術家の筆をとおして露わになるその才能が等価とみなされる。さらに、ネロのドムス・アウレアにみられるグラフィック性をもつグロテスク模様は、エクリチュールとも重ねることができ、表面性の特徴はますます強調される。論理的意味を追求せず、形態の創造を促すグロテスク装飾は、その様式やスタイルが生成運動を活性化

している。

この絶え間ない生成運動を支えているのが、アカンサスやブドウの木やパルメットなどの植物群である。植物の身体は、人間や動物の身体が生殖機能を下方に隠すようにもつとは逆に、上方にあって露出し、周囲の環境に可能な限り適応して再生を繰り返すように作られている。この植物が、ヴァザーリの言葉を借りると「葉群を古代風に回す術」を使う芸術家によって、限りなく回転され、反転されていくことで、すべての要素が重力をなくし、容易に変身する。こうしてパラドックス性が表面化してくる。

深みを追求するのではなく、表面を滑り、回転し、ずれていく。表面にこそ、そのインパクトがある。装飾を作る人、見る人、あるいは装飾を作る時代、見る時代が集中し、反映する。グロテスク装飾は、過去と現在のインターフェースなのである。

「葉群を古代風に回す術」は、グロテスクの「ことば」と「もの」のずれを頻繁に引き起こした。18世紀の装飾芸術家たちは、もはやグロテスク模様を特別視しない。一般的呼称である植物文様のアラバスク装飾に吸収され、グロテスク模様は、建築物のオーナメントに留まるが、インパクトは弱まる。その美学の考察、発展研究は、文学の領域、エクリチュールの領域に移行するのである。

註

¹ 1993年パリのフィンランド研究所でグロテスクなものについての国際研究会が開かれ、*« A la recherche du grotesque », sous la direction de Tarmo Kunnas, édité par Paul Gorceix, Eurédit, 2003* にまとめられている。

² 「グロテスク模様」と「グロテスク装飾」とは、ともにフランス語の複数形 *les grotesques* の日本語訳であり、本稿では区別しない。ダコスとザンベリーニの著書は、フランス語の翻訳を使っている。本論の筆者は、本論を書くにあたって、フランス語の文献を使用した。ただし、シャステルの著書『グロテスク模様』とダコス、ザンベリーニの著書『グロテスク装飾』を区別したのは、以下の理由による。アンドレ・シャステルの『グロテスク模様』は、女性形でしかも *t* が重なっており、*grotte* (洞窟) が語源であることと <イタリア性> が可視化されている *la grottesque* という原題になっていて、ジャック・ダリウラは、2006年1月12日に行われた講演、(2007年10月29日ウェブアップの文) (<http://www.jdarriulat.net/Essais/Grotesques.html>) の中で、シャステルは「ロマン派の好んだジャンルと区別するためにそう名付けた」といっている。ロマン派が好んだジャンルとは *le grotesque* という男性単数名詞である。

また、本論において、フランス語を日本語に翻訳する場合、イタリア語はイタリア語読みで、フランス語はフランス語読みで、その他の建築用語、絵画用語は、日本で最も通用していると思われる言語を使用している。

³ Jacques Darriulat, op.cit.

⁴ Gianni Guadalupi, dans l' introduction de Marie-Noëlle Pinot de Villechenon « Domus Aurea; les fresques du palais de Néron à travers les « Bains de Titus » conservés au Louvre », Milan, Italy: Franco Maria Ricci, 1998.

⁵ Gilbert Charles Picard, « Les Grotesques », in « Archéologia », 1983, jan. n.186, p.59.

⁶ id.

⁷ Alexandra Zamperini, « Les grotesques » citadelles et Mazonod, 2007, p.40.

⁸ Picard, op.cit., p.64.

⁹ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, Monica Salvadori, « La peinture romaine », Actes sud, 2006, p.218. イタリアック体は、原書による。

¹⁰ Id., p.221-222

¹¹ Philippe Morel, « Les grotesques – Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance » Idées et Recherches, Flammarion, 1997, p.7.

¹² Alexandra Zamperini, op.cit., p.104

¹³ Id., p.99

¹⁴ Nicole Dacos, « La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance », Londres : the Warburg Institute University of London ; Leyde (Pays-Bas) : E. J. Brill 1969, p.63.

¹⁵ id., p.69.

¹⁶ Id., p.124. イタリアック体は原書による。

¹⁷ Id., p.128. イタリアック体は原書による。

¹⁸ Id., p.128.

¹⁹ Id., p.191.

²⁰ Yvonne Jestaz, « La galerie François Ier du château de Fontainebleau », in « les dossiers de la SAMCF », n.2, 2009, p.6.

²¹ Philippe Morel, op.cit., p.7.

²² Jacques Darriulat, op.cit.

²³ « La peinture romaine », op.cit., p.217-218.

²⁴ Alexandra Zamperini, op.cit., p.138.

²⁵ Karl Reber, « *Képos* » – *le jardin en Grèce antique*, in *Jardins antiques Grèce – Gaule – Rome*, infolio éditions, 2010, p.3.

²⁶ Yvonne Jestaz, op.cit., p.8.

²⁷ ウィトルウィウス『建築書』第7巻、第5章、in André Chastel, op.cit., p.32.

²⁸ Georges Vasari « Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes », traduction française et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, collection Arts, 12 volumes (1981-1989). (Vasari « Introduction technique », De la Peinture ch. 14) p.31.

²⁹ Nicole Dacos, op.cit., p.106.

³⁰ Id., p.112.

³¹ Philippe Morel, op.cit., p.70.

- ³² Id.
- ³³ id,p.64.
- ³⁴ Roland Schaer, «L'invention des musées», découvertes Gallimard, réunion des musées nationaux, 1993, p.21-22.
- ³⁵ Krzysztof Pomian. «Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris - Venise, XVIe -XVIIIe siècles». Paris, Gallimard, 1987, p.18.
- ³⁶ Philippe Morel, op.cit., p.99.
- ³⁷ Les Hieroglyphica, sive de sacris Aeryptiorum aliarumque gentium letteris commentariorum libri LVII を指す。
- ³⁸ Id., p.64.
- ³⁹ Alexandra Zamperini, op.cit., p.231.
- ⁴⁰ Id., p.110.
- ⁴¹ Id., p.271.
- ⁴² 谷川渥 『廃墟の美学』 集英社新書、2003 p.92.
- ⁴³ Daniel Arasse, « Le portrait du diable », Les éditions arkhé, 2009, p.80.
- ⁴⁴ Id.
- ⁴⁵ Nicole Dacos, op.cit., p.125.
- ⁴⁶ Philippe Morel, op.cit., p.38.
- ⁴⁷ Nicole Dacos, op.cit., p.126.
- ⁴⁸ André Chastel, op.cit., p.48.
- ⁴⁹ Jacques Darriulat, op.cit.
- ⁵⁰ Alexandra Zamperini, op.cit., p.31.
- ⁵¹ Philippe Morel, op.cit., p.90.
- ⁵² André Chastel, op.cit., p.30.
- ⁵³ Id. p.65.
- ⁵⁴ François Dagognet, « Faces, surfaces et interfaces », Vrin, 2007, p.63-64.
- ⁵⁵ François Dagognet, id., p.38.
- ⁵⁶ André Chastel, op.cit.,p.52.
- ⁵⁷ Philippe Morel, op.cit., p.79.
- ⁵⁸ Gilbert=Charles Picard, op.cit., p.60
- ⁵⁹ Alexandra Zamperini, op.cit., p.95, 『古代ローマ絵画』 Antiquarie prospettiche romane composte per propectivo melanese depicatore.
- ⁶⁰ Nicole Dacos, op.cit., p.57.
- ⁶¹ Id., p.130.
- ⁶² Alexandra Zamperini, op.cit., p.7.
- ⁶³ Philippe Morel, op.cit., p.22.
- ⁶⁴ Jacques Darriulat, op.cit.
- ⁶⁵ Watelet & Lévesque, l'encyclopédie, 1792.
- ⁶⁶ Id.
- ⁶⁷ Id.

* 本研究論文は、2010.9～2011.9の間、西南学院大学から派遣されたフランスでの在外研究の成果である。