

生のかたち、死のかたち

—西洋の美術表現を中心に—

佐倉 香

序

生と死、という重大なテーマについて考えるとき、何らかの視角なしに一定の結論に至ることは難しい。しかし、手掛かりとして、生や死をめぐるさまざまな美術表現をみてゆくと、時代や場所、信仰といった諸条件が互いに異なる場合でも、我々の多くがどこかで経験する感覚や思いが、それらの根底に一つの共通項としてみえてくるように思われる。本論では、題材として、生と死をめぐる美術表現から、西洋の、特に15世紀ルネサンス期を軸に、各時代の作例を、機能あるいはモチーフを絞ってみてゆきながら、それらの根底にある生命についての考え方や、死や死者への向き合い方を、私なりに読み取ってみたいと思う。

生をめぐる観念や感覚の視覚的な表れとなっている表現を、「作品」として成立している場合もそうでない場合も含めて、ここでは「生のかたち」と呼ぶ。同様に死をめぐる観念や感覚の視覚的な表れとなっている表現を、「死のかたち」と呼ぶこととする。

1ではまず、墓における表現を中心に、死者への思い、眼差しが表れた表現を選び取って見てゆきながら、それらに共通する性質を探る。「死のかたち」には、古くから現代に至るまで、世の東西を問わず、一定の明確な表現意図に基づく豊富な作例がある。そこには死や死者を主題とする絵画や彫刻、死者のための記念建造物、墓、その周辺の品々も含まれるだろう。また主題には、死の場面や死者の生前の記録、死者の神格化、死後の世界、つまり「あの世」での生活、髑髏その他の死の象徴、そして死に備える心構えや教訓といったものがある。なかでも、墓やその周辺には、個々の死者に直接関わり、その死者に対する思いと、死に対する考え方を如実に示す表現が多く見

られる。

次に2では、この世界に生まれ落ちたばかりの生命に向けられる思いや感覚、生命に対する眼差しを読み取ることでできる表現として、特に母子の像を中心に考察する。生きている、ということだけでは具体的な場面は思い浮かべにくく、また死における墓のように明確な表現の場があるわけでもないため、「生のかたち」の探求はやや難しい。とはいえ、生きていることを感じずにはいられない場面、主題を考えるなら、死と対極にある瞬間、つまり誕生や、家族、恋人など共に生きる人々、人生の象徴的な表現などがそれに当たると考えることができる。ことに、赤ん坊や親子、とりわけ幼子を抱いた母親という生命の誕生と密接に関わるモチーフは、多様な物語や場面のなかで、実に頻繁に表現されてきている。地母神として、聖母子として、また家族の肖像として、それぞれの主題のもとで固有の役割を担うそれらの表現は、生命の存在を主張せずにはおかない。

続く3では、死と生とをともに見わたす視野に基づく作例を扱う。「死のかたち」と「生のかたち」との考察は、両者の密接な関連性の解明を要求するが、両者のつながりを視野に入れつつ、それらを包含する思考を具現化した表現は、頻繁に現れるものではない。ここでは4世紀の隔たりがありながら、自然をモチーフとする表現において、こうした生命観を自覚的に追求したと思われる2作例、すなわち15世紀のレオナルド・ダ・ヴィンチと、19世紀のセガンティーニの表現と思想に焦点を当てたい。特にレオナルドに関しては、視覚的表現とその観念、および思考との間を仲介しうる貴重な証言として、多方面にわたる事象を扱うスケッチや記述を含む手稿が遺されており、本論では、生についても死についても、レオナルドの証言に注目する。

以下に採り上げる諸表現は、時代や場所、制作者や依頼者の社会的、宗教的立場などが互いに異なり、それぞれ固有の文脈において成立したものである。それらの配列に当たっては、西洋美術史上での表現の変遷経緯を網羅しようとするのではなく、できるだけ多様な条件下にある有効な作例で考察を進めるために、紙幅の制約内で適度な広がりを持たせるよう配慮した。

1 死のかたち

墓の浮彫りや彫刻という題材から、死者への眼差しを読み取るにあたり、



図1 少女と両親の墓碑、前4世紀中頃、アテネ出土、大理石、高さ145cm、アテネ、国立考古博物館。



図2 夫婦仰臥像の棺、前520年頃、イタリア、チェルヴェテリ出土、テラコッタ、高さ141cm、長さ191cm、ローマ、ヴィッラ・ジュリア国立博物館。

まず、死者の〈行く末（あの世）〉と〈これまで（この世）〉、また〈死者の個性の表示〉、そして〈死者像の表情や仕草〉という3つの観点から考察を進め、続いて、15世紀に現れた科学的な視点を含むレオナルドの手稿に焦点を当てる。

美術史家パノフスキーは、古代エジプトから17世紀のベルニーニまでにわたる墓の彫刻を概観し、その図像学的な発展を跡付ける著書において、墓の彫刻には「行く末の」(prospective) 観点からする表現と、「これまでの」(retrospective) 観点からする表現とがある、と述べている¹⁾。

パノフスキーの分類に基づけば、古代エジプトの墓の壁画に描かれている、死者のための一杯の供物や、死者の生前の生活形態を踏まえた豊かな生活の情景などは、死者の死後のための、いわば「行く末の」観点からする表現である。一方、ギリシア、アテナイの紀元前4世紀頃の墓碑の浮彫りに表現されている、生前の姿の死者とその死を悼む遺族との姿は、「これまでの」観点からする表現である²⁾。ここでは、遠い眼をした、死者である右の少女が、彼女の死を悼む両親に対峙し、母親の手をとっている [図1]。また、エトルリア美術の代表的な作例として知られる、紀元前520年頃のものとしてされるテラコッタ製の棺の上には、故人である夫婦の像が、楽しい宴会に参加しているかのように、寄り添い、寝台に上半身を起こして横たわる姿で表現されている [図2]。死者が生前の生き生きとした姿で再現されるこの像もま



図3 シダマラ型石棺、後250年頃、トルコ、シダマラ出土、1.27×2.63×1.3m（蓋部を除く）、イスタンブール考古博物館。

た、「これまでの」観点からするものと考えられるだろう。

古代ローマ美術の、紀元250年頃の石棺に表現された図像は、死者に対する一層明確な機能を担っている〔図3〕³⁾。石棺上部には、夫婦の横臥像が置かれていたことを示す残存物が残る。本体側面の、6本の円柱によって舞台のようにしつらえられた正

面壁には、詩や音楽の女神「詩女神」^{ムーサ}と、自然と森林、狩猟の女神ディアナとの間に、玉座に座した詩人が表され、さらにその両側にディオスクロイと呼ばれるゼウスの2人の息子がいる。パノフスキーによると、ローマ時代においては、よく生きた生の表現は、直ちにあの世での永遠の至福を意味していた。また古代の人々には、知的、思想的な業績は不死性をもたらすという考えもあった。ここでは、神話では天界で再生するディオスクロイが、死者の特別の守護聖人として表されており、彼らを含め詩人を囲む神々は、詩人を不滅となる価値のある人物として特徴付けるべく表されている。そうした功業や神々の介入の結果、死者が不死性を得ることを示しているのである。ここでは、上部にある死者の生前の姿と同時に、側面では死者の「行く末」



図4 プロメテウスの石棺、後3世紀末、イタリア、ポッツォーリ出土、大理石、102×240×97cm、ナポリ、国立考古博物館。

についても表現されていることになる。

より広い視野から死者を捉えようとする表現も見られる。紀元後3世紀の石棺に施された、プロメテウス神話を主題とする浮き彫りでは、中央に横たわる死者に、人間を創造したとされるプロメテウスが生命を吹き込んでおり、後方では、最高神ゼウス（ローマ神話ではユピテルと同一視される）の左に立つ妻ヘラ（ユノ）が、死者の魂の報酬を、冥界で死者の魂を導くとされるヘルメス・プシュコポンポス（メルクリウス）と、そのさらに左で手を伸ばす冥界の支配者ハデス（プルート）に手渡ししている〔図4〕⁴⁾。ここでは、死者個人というよりむしろ人間全体の、魂の循環あるいは生命の連続性が暗示されているとみることできる。

中世、初期キリスト教の葬礼彫刻における表現では、先にみた「これまでの」観点、すなわち死者を顕彰、称賛するという観点は排除される。その関心はほぼ常に、「死からの解放、罪とその悲惨からの解放」⁵⁾に向かうものであった。

13世紀末の、教会参事会員エメリック（1282年埋葬）の墓碑の構成は、歴史学者アリエスが述べるように、以降の墓に関わる図像の多くが要約されているという点で注目される〔図5〕⁶⁾。底辺には、高僧用の頭巾を被った横臥像がある。遺体なのか、生前の姿として横たわっているのかは明らかでない。上段中央では、二天使に支えられた後光の中で、父なる神が王座に着く。その左には、先の横臥像、つまり肉体から離れたばかりのような死者の魂を、天使が天にもたらしている。またその右では、再び彼が、ひざをつき両手を合わせて祈る。これら上段左右のモチーフはいずれも、死後の、死者の魂の救済に関わるものである。

カンタベリー大司教ヘンリー・チチリの墓には、北方において特に黒死病以降に現われた二重墓像が置かれている〔図6〕⁷⁾。このタイプの墓では、上段の永遠の生を付与された像と、下段の遺骸の像とが劇的な対照をなして表現される。チチリの墓では、上下2



図5 教会参事会員エメリックのミニチュア版墓碑(部分)、13世紀末、トゥールーズ、オーギュスタン博物館。



図6 大司教ヘンリー・チチリ（1423年没）の墓、
1424年、カンタベリー大聖堂。

つの像は完全な丸彫り像となっている。上段は、祭服をまとって祈る、眼を開いたチチリの横臥墓像、すなわちジザンであり、下段は、トランジと呼ばれる裸体の遺骸墓像である。この時期に二重墓像が多く作られたフランスやドイツにおいては、トランジの多くは、腐敗、または白骨化し、

蛆虫に食われるなどのおぞましい姿で表現されていた。こうした墓は、14世紀初期の北フランスに起源をもつ「3人の生者と3人の死者」の主題と密接に関わっていると考えられている。二重墓像の重要な意図は一般に、人間の現世の地位と、死に際しての失墜との対比であり、生者への「死を想え（メメント・モリ）」という警句であると捉えられる。しかし、中世後期からルネサンス期にかけてのトランジ墓を研究した美術史家コーエンは、チチリの墓に関して、15世紀半ばまではメメント・モリを形象によって示す大きな流行がなかったことを指摘し、単に生者に対する警告を意図したものではないと推測している。そして同時期のイングランドにおける同型の墓にも見られる、死者のために代わって祈ることへの要請が、ジザンの足元の祈る修道士像に示されているとする。またジザンの頭部を支え、永遠化された死者に伴うのが常である天使、栄光化された魂と結び付けられるジザンの祈る手に言及して、職務の威厳ばかりでない個々の表現の意味から、この墓の表現意図を導き出している。すなわちその意図は、生者の教化と同時に、死者の魂の救済にあると結論しているのである⁸⁾。この見解が正しいとするならば、やはりこうした墓もまた、死者自身の「行く末」を見据えたものであると確認できることとなる。

一方イタリアでは、遺骸像のようなモチーフが知られていなかったわけではないにもかかわらず、腐敗、白骨化する遺骸の像として故人を表現す

ることはまれであった。14世紀に始まるルネサンス期には、死者に対する眼差しに変化がもたらされた。外観上の最も基本的な変化は、パノフスキーも述べるように、死者のこれまでの栄光が再び称揚されるようになり、行く末への関心が薄らいでゆくという点である。ヴァチカンのサン・ピエトロ大聖堂にある、15世紀末の教皇インノケンティウス8世の墓碑は、伝統的な壁面墓碑であるが、本人のデスマスクに基づく眼を閉じた横臥像を載せた棺と、上部壁面の、おそらく生前の肖像スケッチに基づく座像とが組み合わされている〔図7〕。座像の教皇は、祝福の仕草を示し、左手には生前オスマン・トルコのスルタンから外交交渉によって手に入れた、キリストのわき腹を刺したとされる「サンタ・ランチヤ聖槍」の聖遺物を持っている。座像の両側には、教皇の出身家であるチーボ家の紋章と、彼の人格を証言するものとしての4人の枢要徳像の浮彫りがあり、さらに頂部のテュンパヌムに、3人の対神徳像が浮彫されている⁹⁾。死者の像を取り巻くこうしたモチーフによって、この墓の表現は明らかに、歴史的な事件を記念し死者を顕彰する機能をもつ、「これまでの」観点からするものとなっている。



図7 アントニオ・デル・ポツライウオーロ、教皇インノケンティウス8世墓碑、1492～98年、ブロンズ、ヴァチカン、サン・ピエトロ大聖堂。

16世紀には、古代からルネサンスまでの諸要素を融合し、従って「行く末」に加えて「これまで」にも配慮をめぐらせたような墓も建立された。聖職者の墓ではないが、直接には二重墓像の形式を引き継ぐ、フランスのジェルマン・ピロンらによるアンリ2世の墓廟はその一例である〔図8〕。そしてここでもやはり、表現の観点は、国王の「行く末」であると同時に、国王の顕彰でもある。墓は全体として、国王の死に対する勝利と、王権の神性を伝えている。小神殿に凱旋門の構造を重ね合わせた形式で建立された墓において、故人たち、すなわちアンリ2世とカトリーヌ・ド・メディシスは、凱旋門の上部と下部の双方に登場している。下部のアーチの陰に横たえられ



図8 フランチェスコ・プリマティッチョおよびジェルマン・ピロン、アンリ2世墓廟、1563-70年、大理石、ブロンズ、フランス、サン・ドニ大聖堂。



図9 アンリ2世墓廟、アンリ2世とカトリーヌ・ド・メディシスのトランジ像（部分）、大理石。



図10 アンリ2世墓廟、アンリ2世とカトリーヌ・ド・メディシスの祈禱像、1565-66年、ブロンズ。

た、大理石製のトランジは、もはやおぞましい遺体を表現するものではなく、束の間の眠りについていくかのように見える〔図9〕。アンリ2世のそれは、ピロン自身がかれ以前に制作した死せるキリスト像と重なる表現となっており、死に対するキリストの勝利によってもたらされる身体の復活を暗示する。また、凱旋門の上部に置かれた、繊細な感情を伴って表現されたブロンズ製の跪拝像は、下部の死せる人間像と対比的な、至福の魂の象徴となっている〔図10〕¹⁰⁾。

17世紀イタリアのベル

ニーニによる、教皇アレクサンデル7世の墓碑は一層独創的なものであり、表現は複雑であるが、その観点としては同様に、「これまで」と「行く末」とを兼ね備えている〔図11〕。上部には祈る姿の教皇が表現されており、下部には棺がなく、地下墓室への扉口が導入されている。ここで特徴的なのは、「時」を表す砂時計を掲げた骸骨の姿の「死」が、教皇といえども時と死からは逃れられないことを伝えている点である。が、その「時」は、下段向かって右に置かれた太陽を抱く寓意像が象徴する「真実」を露わにし、それによって教皇は死を超越し永遠の世界で栄光化されるという、死に打ち勝つ勝利の図像をも形作っている¹¹⁾。

以上の諸作例に見て取れる「これまで」と「行く末」の観点からする眼差しは、例外はあるものの、多くが生前の故人を表示することにより表されている。次に、死者の個性を示すことへの関心という観点から死者への眼差しを考える。

アリエスは著書において、パノフスキーが扱う作例の多くが著名人や裕福な故人の墓であるのとは異なり、一般庶民の埋葬の実態に関する叙述にも多くのページを割いている。彼によると、古代ローマでは個人別の墓が支配的



図11 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ、教皇アレクサンデル7世の墓碑、1671-78年、大理石、ブロンズ、ヴァチカン、サン・ピエトロ大聖堂。

であったが、中世前半には匿名の墓が多数派となり、それが数世紀間続いた。紀元直後には、墓の墓碑銘は死者が何者かを明示していたが、5世紀頃に、死後の個性を示すことに対する配慮は弱まり、やがて姿を消してしまった。文様などは存続していたが、死者の肖像がまず消滅し、続いて碑文が消えていった。7世紀の墓碑では、大きく厚ぼったい十字架が石全体を覆い、死者が何者であったかの証言は放棄されている。そして、場所により異なるものの、おおむね、12世紀頃になると、個性の表示が聖職者や平信徒のあいだで再びなされるようになるが、



図12 ジャン・モリニエの墓の石蓋、15世紀、トゥールーズ、オーギュスタン博物館。

大多数の人々にとって匿名性は、長く18世紀末まで存続したという¹²⁾。

死者の個別性への関心の度合いは、死者を尊重する度合いと関連するようにも思われる。しかし、個別性の明示に関心が払われない時代に重要視されていたのは、例えば埋葬の場所であった¹³⁾。埋葬場所は、人々の遺言で指定され、過去帳にも記入された。つまりこうした埋葬方法はその時代、その社会における故人の生前の意向によるものであり、その意味で、死者個人が尊重されていることに変わりはない。

さらにもう一つの観点として、死者の像について考える。当該の死者の姿が表現されている場合、生きているごとく目を開けて描写されている場合と、目を閉じて描写されている場合とがある。眼を開いていることによって、その像は生前の姿の再現のほか、遠い世界にいる死者や、死者の魂の象徴ともなり得る。眼を閉じているときは、遺体のほか、象徴的な仕草などによって眠りや休息の姿となり得る。

一例として、中世における横臥像には、立像を横たえたという非現実的な様相を呈するものも多かったが、こうした像は、死者としてではなく休息の姿として表現されていた。15世紀にジャン・モリニエの墓の蓋部分に表現された像は、眼を閉じて、両手を交差した仕草を示している [図12]。横臥像の仕草で最も典型的なものはこうした祈りの仕草で、横臥した像が両手を胸の上で交差させるか、あるいは組み合わせているものである。あえて手を動かさねば取れないこの仕草は、確かに自然な状態の遺体にはそぐわない。アリエスが述べるように、この仕草は、「別の遠い国、永遠の休息の生」を暗示するものであるようにみえる¹⁴⁾。表情、仕草がいずれであれ、生者は、故人に代わる、生前の姿に基づくそれらの像によって死者に思いを馳せる。その意味で死者の像は、多様な死者への眼差しを縮図的に示しているといえる。

そして、墓の表現においてではないが、ルネサンスという転換期に、死者

に対するもう一つの眼差しを見ることが出来る。ルネサンス期の他の特質に、人間や自分を取り巻く世界についての科学的な関心がある。レオナルド・ダ・ヴィンチもまた人間への関心を深め、解剖学によってこれを極めようとした。レオナルドの手稿中には、人間の生と死についての情緒的な記述はほとんど見られないものの、数百ページにわたる解剖記録のなかには、彼特有の死の捉え方を見出すことができる。老人についての記述が集中している紙葉群の一部には、次のような記録がある。

「……死の数時間前にこの老人は、自分は百歳を越えたが、衰弱したことの他には身体に何の不足も感じないと

私に言った。彼は、そうしてサンタ・マリア・ノーヴァ病院のあるベッドに座ったまま、それ以上身動きもせず、何らかの不慮の事態の兆候を示すこともなくその生を終えたのである……／私はこの甘美な死の原因を知るために解剖を行い、心臓を養う血液 (sanguis) と動脈血 (arteria) が欠乏していたことを見出した。また他の下肢は非常に乾燥し萎びていたことも分かった。私はこの解剖について極めて念入りに記したが、各部分の識別をひどく妨げる脂肪や体液が失われていたためそれは大変容易であった。2歳の幼児で行われたもう一つの解剖では、この老人の解剖とすべてが正反対であった……」¹⁵⁾

この記述の裏には、腕の静脈を観察したスケッチが描かれている [図13]。百歳を越えての静かな死の原因を解剖により解明しようとするこの記述において、レオナルドは、死を一現象として捉え科学的に追究している。

別の手稿の中に死について書かれた箇所を探すと、さらに前者とは調子の異なる次のような言葉が発見できる。「良く過ごした一日が安らかな眠りをもたらすように、良く費やされた一生は安らかな死をもたらす」¹⁶⁾。「死せる他者から我々の生命を生み出すがよい。／死んだものの中には感覚を失った生命が残っており、それが生きているものの胃と結びついて感覚的的生命



図13 レオナルド・ダ・ヴィンチ、腕のスケッチ、1489 - 1510年頃、「解剖手稿」、RL19027r (B 10r)。

を回復するのである。」¹⁷⁾ これらの記述から読み取れるのは、レオナルドが、死を冷徹に一つの現象として見詰めつつも、後述の、自身の美術表現にも表れるように、必然的に生と切り離すことのできないもの、生と一体の、あるいは連続するものとして認識しているということである。

以上に見てきた、死者への眼差しにおいて、表現者たちの関心のありかは、一方で死者の成し遂げたことや思い出など「これまで」であり、他方である世や魂の行く先など「行く末」であり、またその両方であった。また、故人の姿を再現することはおろか、その個別性を明記することにも無関心である場合があったが、これは生前の、故人や故人が属した社会の考え方や習慣を反映した結果である。そして墓における生前の故人の姿は、死者の象徴として、その功績や栄光、それが束の間の眠りに過ぎないこと、今も遠い国に暮らすこと、死後の至福の姿などを物語って、死者と生者たちを結び付けている。

生者からする死者への眼差しという視角から捉えることにより、多様な表現にある共通性が見出せる。すなわち、それぞれの背景において死をめぐる関心のありかがどのようであっても、レオナルドが、死を独自の仕方と結びつけて述べたように、「死のかたち」は、死者の生前のありようをおのずと反映し、必然的に生と結び付いて表される。死者を見詰めるこれらの表現自体は、常に生のなかにあるのである。

2 生のかたち

死と対極にある、生命感に満ちたモチーフの一つとして、母子像の例は容易に思い浮かべることができる。新しい生命が発散する神秘性は、どの表現者にとっても強烈な発想の源であったに違いない。次に、そうした表現のいくつかを取り挙げることから始め、さらに、レオナルド特有の母子の表現を取り上げることで、生命への眼差しの考察を進めてゆきたい。

紀元前 530 年頃の、南イタリア土着の信仰における母神像であるとされる、子供を抱く女神を象った像は、多くの人にとって、どこか見慣れた典型的な母子のかたちを示しているように見えるだろう [図 14]¹⁸⁾。紀元後 3 世紀前半にローマのカタコンベの壁に描かれた、あるキリスト教徒の女性の一生を表わしていると考えられている絵では、中央で祈りのポーズをとる、救済された死者の魂を象徴するオランズをはさんで、左に結婚の儀式を行って



図14 女神と子供、前530年頃、カルタニセッタ近郊出土、テラコッタ、高さ20.3cm、イタリア、ジェラ、国立考古博物館。



図15 ウェラティオの墓室壁画、ローマ、プリシッラのカタコンベ、3世紀前半、80×200cm。

いるらしい若い男女と司祭の老人の姿、右にその若い女性と同一と思われる人物が再び描かれている [図15]。右の女性は、左の女性の数年後の姿と考えられ、確信に満ちた表情で腕に裸の幼子を抱く。一女性の生涯の、最も重要な2つの場面のうちの1つとして、幼子を抱く姿が選ばれていることになる。

中世キリスト教美術において、幼子を抱く母親の像といえば「聖母子」である。当然ながらここでは、生命というよりも聖性の表出が重大な要件となる。現存する最古の礼拝用聖母子像とされる、10世紀の像では、全身をつつむ黄金のまばゆい光によって、専らそのすさまじいまでの聖性が表現されている [図16]。そしてこの母子像が、のちのピエタを、すなわち幼子の死をも暗示するものであることはいうまでもない。

時代に従って聖母子の表現をいくつか見てゆくと、中世後期の作例では、聖母子の表現も次第に人間味を帯び始めている。「授乳の聖母」は3世紀ローマに既に原型が現れ、中世を通じて愛好された図像であるが、町の守護者として聖母が信仰されたシエナの、アンブロージョ・ロレンツェッティによ



図16 エッセンのマドンナ、980年頃、木身、金、エマールユ、高さ74cm、ケルン、エッセン（西ドイツ）、大聖堂。



図17 アンブロージョ・ロレンツェッティ、授乳の聖母、1330年代前半、板、テンペラ、90×48cm、イタリア、シエーナ、大司教館。



図18 フラ・フィリッポ・リッピ、聖母子と二天使、1457年頃、板、テンペラ、95×62cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館。

る《授乳の聖母》では、品位を保ちながらも、聖母の眼差しや手つき、幼子の目つきや母親の腕にかけた足など、いずれも人間的に描写されている [図17]。さらにルネサンス期になると、両者の姿はますます人間味を帯びる。初期イタリア・ルネサンスの画家フラ・フィリッポ・リッピが描く聖母子画は、神秘性を湛える岩石の風景を背景とするが、聖母と幼子との表情は現実味を感じさせる [図18]。事実両者は、自らの妻ルクレツィア・ブーティと、子のフィリッポ・リッピをモデルにしているとも言われているのである。

17世紀に描かれた《新生児》において、画家ラ・トゥールは、降誕という宗教的な主題を、あえて世俗的な場面のように曖昧に描いている [図19]。人物には光輪が描かれておらず、その他何の装飾も描かれていない。しかし、我々が現実の世界で見知っている生命誕生の神秘性と、画家自身の技量とによって、伝統的に定められたモチーフがなくとも、この絵は感動的な宗教画として捉えられ得る。

一方、レンブラントの描いた素描の一点、《窓辺に坐るマリアと幼子》に描かれている母子は、明らかに、画家が日常眼にしている妻、サスキアと、最初の子で生まれて間もないルンバルトゥスをモデルにしている [図

20]¹⁹⁾。この息子は2ヶ月しか生きられなかったという。素早い筆遣いで描かれた母と子の姿から感じられる深い情感は、父親としてのこの画家自身にしか表現し得ないものである。彼は幼い息子が送る一生にまで思いを馳せているに違いない。この素描では、画家が自らの妻子に向ける眼差しが、愛情あふれる聖母子をかたち作っている。このように徐々に人間性を帯びてゆく数点の聖母子画を辿ると、宗教上の厳格さが和らいでゆくのを感じられると同時に、この図像の根底にあって見る者に訴えかけている、ある普遍的な力が洗い出されてゆくのをみるように思う。それは、いつの時代にも、現実世界で多くの人々が見知っている、産み出された新しい生命という「生」の神秘である。そしてこの図像から、幼子の未来の死をも読み取れるとするなら、この表現のうちには実にその生と死とが包含されていることになる。

次に、レオナルドによる「母子」モチーフを考察する。レオナルドの場合、聖母子画は幾つかあるものの、それとは別の一つの主題をめぐる表現が、生命に対する視野を一層明確に説明している。それは先の死に対する視野とも、ある意味でつながりをみせている。レオナルドは、1504年頃から1510年頃にかけて、ギリシア神話の主題、「レダ」に取り組んでいた。レダは、スパルタ王テュンダレオスの妻で、白鳥に姿を変えたゼウスに愛されたことで知られる。そして2つの卵を



図19 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール、新生児、1648年頃?、カンヴァス、油彩、76×91cm、レンヌ美術館。



図20 レンブラント・ファン・レイン、窓辺に坐るマリアと幼子、1635年頃、素描、ペンと筆、15.5×13.7cm、ロンドン、大英博物館。



図 21 レオナルド・ダ・ヴィンチ、「ひざまずくレダ」の習作、1504 - 10 年頃、ロッテルダム美術館、ホイマンス・ファン・ポイニンゲン。



図 22 レオナルド・ダ・ヴィンチ、「ひざまずくレダ」の習作、1504 - 10 年頃、チャッツワース、デヴォンシャー・コレクション。



図 23 ロッソ・フィオレンティーノ、ミケランジェロ作《レダ》(1530 年頃)の模写素描、ロンドン、ナショナル・ギャラリー。

産み、そこから2組の双子、カストルとポリュデケウス、クリュタイムネストラとヘレネが生まれたとされる。ロッテルダム美術館の「ひざまずくレダ」の習作では、生い茂るさまざまな植物の中央にレダがひざまずくポーズで描かれ、その向かって右に白鳥となったゼウスがいる。そしてレダの足元、向かって左側の草むらには、レダが産み落とした卵と、その一つから産まれた2人の子供達が描かれている [図 21]²⁰⁾。

しかし美術作品における「レダ」は、多くの場合、ロッソ・フィオレンティーノによるミケランジェロ作品の模写素描に分かりやすく示されているような、レダと白鳥（ゼウス）との官能的な場面として、この二者を主体として表現されてきた [図 23]。ミケランジェロによる原作はのちに行方不明となってしまいが、その構図はロッソの模写を始めとする後の諸作例の原型の一つである²¹⁾。

一方レオナルドの「レダ」は、そうした作例とは大きく異なる一つの特徴をもっている。すなわち、構想されている作品には、レダと白鳥の他に、レダが産み落とした卵と、産まれた子供達が描かれることになっているのである。チャッツワースにある「ひざまづくレダ」を描いた別の習作にもこれらのモチーフは描かれており、しかも卵の殻と4人の子供達の配置が、先の習作より一層明確に示されている [図 22]。このことは、レオナルドにとってこの主題が、レダと白鳥との官能的な場面を表現しようというものではなく、むしろ自然世界の、生命が産みだされる過程に、焦点を当てるものであったことを示している。

さらに、レオナルドがこの主題に取り組んでいた時期、1504年頃から1510年頃は、「死のかたち」でみた解剖手稿における、老人についての一連の記述が書かれた時期、1508年頃と重なっている。またレオナルドは、晩年の解剖学の最後の時期、1510年頃から1515年頃に、「レダ」での試行錯誤を補うかのように、子宮内の胎児などを扱う胎生学の研究を行っている²²⁾。こうした年代的な関連からは、レオナルドがこの時期に、彼独自の仕方ですと死について、また生命そのものについて、思いを巡らせ、探求を試みていたことがみとれる。これは先に触れたレオナルド自身の記述の、生と死とを連続的な一体のものとする視野とも矛盾しない。

生命の眼差しを明らかに示す「生のかたち」として、母親と幼子、そしてレオナルドの「レダ」の表現をみてきた。いずれにおいても、誕生したばかりの新しい生命が発する力が、場面を強く支配している。が、それらは時に死をも含意している。一方、レオナルドの生への視線は、生命が生み出されるメカニズムをも見据えた生と死、すなわち生命を大きく捉える思考の一部であったと考えられる。この観念は、後述するように、自身によって美術表現として具現されてもいるのである。このように、「生のかたち」の多くは、誕生と死とを包含する一続きの生を前提として成立している。そうであればこそ個々の表現は、各々の主題において、深遠な意味を見るものに伝えることができるのである。

3 生と死のかたち

死への見通しをも含めた生の表現を意図し、自然のモチーフを効果的に用いた表現者として、ここではレオナルドとセガンティーニによる作例を取



図24 レオナルド・ダ・ヴィンチ、「アッセの間」天井装飾、1498-99年頃、スフォルツァ城、ミラノ。

り上げ、彼らはその表現のなかで指し示しているものを探ることとする。

ミラノ、スフォルツァ城の「アッセの間」にレオナルドが描いた装飾壁画では、正方形の広間の四方の壁の上部から天井へと、計16本の樹木が聳え、葉を茂らせ互いに枝を絡みつかせながら、天井を屋根のように覆っている[図24]。中央には当時レオナルドが仕えていたスフォルツァ家の紋章が見え、各壁面よりやや上方の中央には、ミラノ公の功績を記録する銘文が配されている。この天井画は後年に大分加筆されており、近年その一部から加筆された絵具を取り除く作業が行われた。これまでの修復の結果からみて、この天井画の構想はレオナルド自身によるも



図25 レオナルド・ダ・ヴィンチ、「アッセの間」天井装飾（組紐部分）。

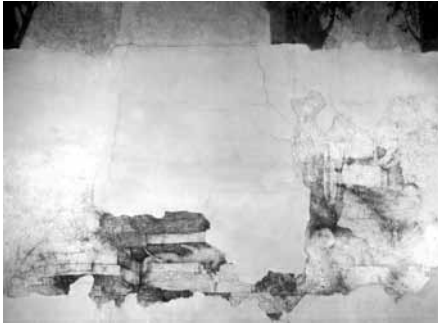


図26 レオナルド・ダ・ヴィンチ、「アッセの間」装飾壁画（樹木の根を描いた壁画断片、部分）、スフォルツァ城、ミラノ。

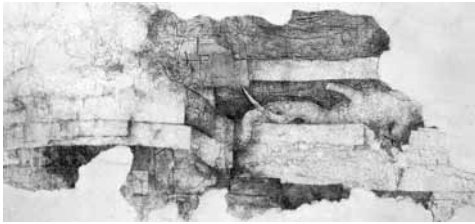


図27 レオナルド・ダ・ヴィンチ、「アッセの間」装飾壁画（樹木の根を描いた壁画断片部分拡大）。

のであると考えられる。つまり、モチーフや構図に関するミラノ公からの要求と、独自の発想とをうまく融合させたものと思われる²³⁾。

さらに装飾では、全体にわたって、樹木の枝に細い紐が巻きつき、それが途切れることのない組紐文様を形成している。この装飾はレダを扱う少し前に描かれたものであるが、レダの頭部の習作に描かれた美しい鬘かつらの表現で、髪が複雑な組紐文様のように結び上げられていたことも示唆的である。加筆された絵具が除去された部分では、互いに組み合わさる枝に、さらに紐が絡んで文様を形成するさまが一層よく分かるようになっている [図25]。

だが、「アッセの間」の装飾はそれだけではない。修復の過程で下方の漆喰の壁を覆っていた木の板を剥がしたところ、単色で樹木の根を描いた壁画断片が現れたのである [図26]。大きく3部分に分かれたその断片には、根がブロック状の石壁の間にめり込みながら伸び [図27]、樹木の幹が石のすき間から枝を突き出させ広げる様子が表されている。別の植物を描こうとした形跡も見えている。修復を指揮したバローニが述べるように、筆致やモチーフは、それがレオナルドの手によることを示す。

レオナルドの手稿に記された寓意物語に、この壁の絵を連想させる次のような内容のものがある。すなわち、ある栗の実が、カラスによって高い鐘楼



図28 ジュゼッペ・チェーザリ、「慈愛」、1603年、チェーザレ・リーパ著『イコノロギア』挿絵より。

ルドは、植物、つまり樹木というモチーフによって、自然世界における、静かに力強く生長する生命力、それが一つのものから他のものへと限りなく受け継がれてゆくという、生命の連鎖を表現していると考えられる。

少しのちの1593年に最初に刊行され、近代において広く利用された寓意的図像集、チェーザレ・リーパによる『イコノロギア』にも、樹木を用いた寓意像がみられる〔図28〕。オリーブの樹木で示される「慈愛 (carità)」の2つの図像の1つでは、題辭に「死んでも甦る」と記されている。リーパによれば、この図像のもつ意味合いは、大きな樹木の幹を流れる水が、根を通じて他の小さな樹木や草を養い、大きな樹木が年老いて死に至っても、若い樹木や草たちを養うことのうちに復活する、というものである。こうした寓意像の存在もまた、樹木による生命力の表現が、少なくとも知識人らの間で知られていたことを示している²⁵⁾。

一方、19世紀末のセガンティーニによる生と死の表現は、中心に自然に抱かれた人間を据えた一層理解し易いものである。セガンティーニは晩年、イタリアから、スイスのアルプス山中、エンガディーナ地方に移り住んで制作した。1900年のパリ万博の際、パヴィリオンの中に360度展開するエンガディーナ地方のパノラマ風景を描くという当初の計画が、資金不足のため、大型の三幅対祭壇画となった。この3部作「自然」は、それぞれ《生》、《死》そして《自然》と題されている。セガンティーニは精力的に作品に取り組むが、制作途中でこの世を去り、3部作は未完のままとなった²⁶⁾。

の上に運ばれたが、石壁の割れ目に落ちて食べられずに済んだ。栗は、父である樹木の下への土には戻れないにしても、せめてこの割れ目のなかに、追い出さずにおいてほしいと鐘楼に頼み、鐘楼は同情のあまりそうさせてやった。しかし間もなく栗は発芽し、枝を突き出し、石の割れ目に根を張って、やがて鐘楼の壁を裂き、ばらばらに崩壊させてしまった、というものである²⁴⁾。

こうした記述の内容を考え合わせると、「アッセの間」装飾においてレオナルド

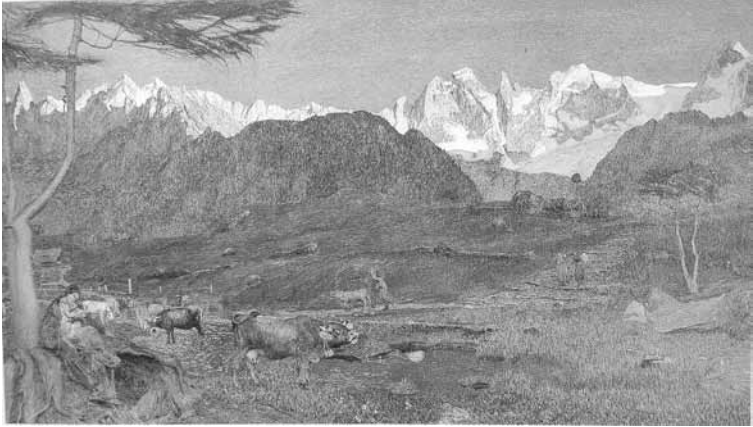


図29 ジョヴァンニ・セガンティーニ、生（3部作「自然」より）、1899年、カンヴァス、油彩、191×322cm、スイス、サン・モリッツ、セガンティーニ美術館。



図30 セガンティーニ、生（3部作「自然」より）（部分）。

《生》は、大地と緑と生き物たちの光景である [図29]。地平線は高くとられ、遠景には雪の残るアルプスの山々がある。一面に、自然に育まれる生き物たち、すなわち山から帰る人、牛を追う人、水を飲み草を食べる牛たち、そして左方の大きく根を張る樹木の根元には、赤ん坊を抱いて座る母親が描かれている [図30]。膝に幼子を抱く母親の姿は、先に見てきた「生のかたち」の作例と重なり合う。ここで「生」を象徴するモチーフとしてセガンティーニが選び取ったのもまた、根を張る樹木と幼子を抱く母親なのである。

反対側に置かれた《死》は、白く雪に閉ざされた光景である [図31]。地平線が低くとられ、やはりアルプスの山々を背景に、死者の棺が家の中から

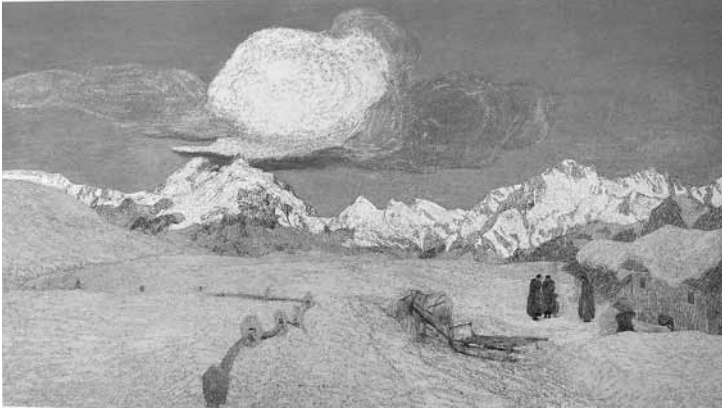


図 31 セガンティーニ、死 (3部作「自然」より)、1899年、192×320cm、スイス、サン・モリッツ、セガンティーニ美術館。

図 32 セガンティーニ、死 (3部作「自然」より) (部分)。

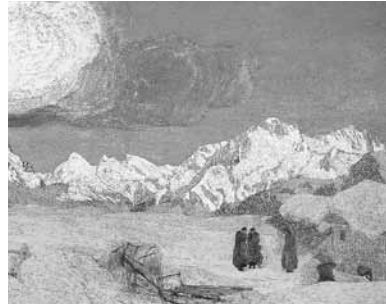


図 33 セガンティーニ、自然 (3部作「自然」より) 1899年、スイス、サン・モリッツ、セガンティーニ美術館。





図34 セガンティーニ、自然（3部作「自然」より）（部分）。

運び出され、馬橋に乗せられようとしている場面が描かれている [図32]。澄んだ青い空の彼方には、不思議な形態の巨大な雲がぼっかりと浮かび、あたかも死者の行く末の、彼方の世界を暗示しているかのようである。

そして《生》と《死》との間に置かれるのが、3部作全体とも名称が重なる《自然》である [図33]。ここでは、山々を背景に、細い道を一組の夫婦が、牛たちを連れて黙々と歩いてゆく姿が描かれている。広くとられた空には、《死》での大きな雲に対応するかのよう、中央にうっすらと小さな雲が浮かび、山々の向こうからは光が射している。また、右方で女性が連れている親子の牛は、《生》に描かれた人間の母子の像に対応しているかのようである [図34]。ここに描かれた、《生》と《死》との間に挟まれ横に伸びる細い道は、自然の中で延々と繰り返される日々の暮らし、言い換えれば、人生の道行きを示しているようにもみえる。《自然》は、生と死とのイメージを結び付け、一体のものとしている。どの場面にも描かれた山々と空と大地は、あらゆる生き物たちの「生」をも「死」をも包み込み、それらが別個に捉えられる2つの出来事ではなく、その間に伸びている道を主体とする、一続きの生命過程の一部であることを理解させる。本作が360度展開となる計画であったことを考え合わせるなら、当初の作品の構想においては、エンガディーナの自然が一層の真実味をもって再現されると同時に、「死」の表現が「生」の表現と連続し、循環するものであったことも想像に難くない。この3部作は、大自然のなかであらゆる生命が生成と消滅を繰り返すという観念を、極めて効果的な仕方ですべて具現しているのである。

全く異なる時代と背景のもとに成立した、2者による表現からみてとれる生命への眼差しは、根底において相通じる部分をもつように思われる。中心モチーフが人間であれ、樹木であれ、両者はいずれも生と死の連続するサイクルを捉えようとしている。各々のイメージにおいて表された生命現象は、

「自然」の大きな流れのなかにあり、際限なく繰り返してゆくものとして示される。

結 び

以上に、「死のかたち」として死者への眼差しを示す表現を、また「生のかたち」として生命への眼差しを示す表現を、そして、生と死をと共に捉えようとする表現を「生と死のかたち」として見てきた。「死のかたち」と「生のかたち」とにおいては、一方で人の生のありようが投影されてはじめて死に際しての表現が成立し、また他方で死が明に暗に含意されているからこそ意味深い、神聖な生の表現が可能となっている。ここに採り上げた諸作例から読み取れる事柄の一つは、生についても死についても、それ単独から深遠な「かたち」は生み出されないということである。このことは、生と死とを、連続する一続きの、生命現象全体に含まれるものとして捉える視点を導いている。

そのような視野に立って生と死の表現を見ると、「生と死のかたち」としての、レオナルドとセガンティーニによる表現のうちに、個人の生死に囚われない一つの思考、生命観が理解される。それは、彼らによって意図的に追求されたばかりではなく、プロメテウス神話の主題をかりて「死のかたち」としての古代ローマの石棺浮彫りにも、また「生のかたち」としての母と幼子の図像にもおのずと表れていた。すなわち、死すべき個々の「生命」もまた、それぞれの表現がもつ文脈において、次なるものに受け継がれることによって限りなく連続してゆくのだという事実根ざすものに他ならない。

注

- 1) Ervin Panofsky, *Tomb Sculpture Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Harry N. Abrams, 1992(1st 1964) (エルウィン・パノフスキー、若桑みどり・森田義之・森雅彦訳、『墓の彫刻 死に立ち向かった精神の様態』、哲学書房、1996年)。
- 2) 前5世紀中葉から前4世紀末にかけて、アテナイを中心とするアッティカ地方で作られた墓碑の多くでは、一場面に、死者と生者、つまり遺族たちがともに表現された。在りし日の姿の死者に対し、遺族たちは死者を見詰めるなどしてその死を悼む様子を示す。福部信敏、「後期クラシック美術 クラシック彫刻の推移——クラシックの墓碑浮彫り」、『世界美術大全集4 ギリシア・クラシックとヘレニズム』、小学館、1995年、pp.185-192。
- 3) 古代ローマの美術には、ギリシア的な要素に加え、古来のエトルリア美術、その他さまざまな影響によって、墓にも多種多様な表現が見られる。パノフスキーの分類でいえば、「これまでの」観点からする表現と「行く末の」観点からする表現とが、自然に混在している。Panofsky, op. cit. p36。
- 4) この石棺には、プロメテウスが死者に命を吹き込む場面を中心に、さらに、死者の若者の身体にのるエロス（アモル）、その横で若者に生気を与えるプシュケ、運命ないし死の女神で、糸巻きを手に糸を紡ぐモイラ、權を手に水鳥を従えて身を横たえる河神のテティス、さらにヘルメスとハデスの間に立つポセイドン、左端に冥界の女神ヘカテ、右端に豊穰の角笛をもつ大地の女神ガイア（テルス）らが表されている。
- 5) パノフスキーによる美術史家ルーファス・モレー（Charles Rufus Morey, *Early Christian Art*, p. 62）からの引用。
- 6) フィリップ・アリエス、福井憲彦訳、『図説 死の文化史 ひと死をどのように生きたか』、日本エディタースクール出版部、1990年、pp. 65-69 (Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Ed. du Seuil, 1983)。
- 7) 黒死病は、1347年晩秋に南イタリアで発生し、翌年ヨーロッパ中で流行、これは1349年までの2年間続いた。さらに流行は、約10年後、さらにその10年後というように断続的に再来し、14世紀末までに、ヨーロッパ人口は4分の1から3分の1ほど減少したといわれる。樺山紘一、「後期ゴシック時代のヨーロッパ」、佐々木英也・富永良子責任編集、『世界美術大全集10 ゴシック』、小学館、1994年。
- 8) ヘンリー・チチリの墓は、チチリ自身も生前にアヴィニョンで見えていたと思われる最初期の二重墓、枢機卿ラグランジュの墓を参考にしていると考えられる。枢機卿ラグランジュの墓では、上段に生前の姿で祭服をまとう枢機卿ラグランジュのジザンが置かれ、下段には、裸体の、半分白骨化した彼のトランジが置かれてい

る。この墓における表現は、人々の高慢を抑制する意図に基づくものとされ、遺骸像を世俗的な栄光の懲罰の象徴として用いた15世紀の一群の聖職者たちの墓の原型となった。が、コーエンはこの表現に自己の救済への関心をも認めている。K. コーエン、小池寿子訳、『死と墓のイコノロジー 中世後期とルネサンスにおけるトランジ墓』、平凡社、1994年、pp. 28-33 (Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, University of California Press, 1973)。また祈禱像は、アリエスによれば、14世紀から16世紀にかけて横臥像としばしば結びつけて表現されたが、祈禱像自体は18世紀まで主要な墓の図像であり続けた。横臥像と祈禱像とにより、消滅する肉体を不滅の魂に対置することで表明される存在の二重性への信念は、当時スコラ学やプラトン主義の影響のもと、当時主に聖職者達の心を捉えた。アリエス、前掲書、p. 111。

- 9) 本作は、生前の功績を示す事物を伴った初めての教皇墓像である。ポツライウオーロは、これ以前にシクストゥス4世(1484年没)の墓碑も制作している。これは、学芸保護者としての教皇を強調する10面の自由学芸の擬人像浮き彫りを配した基壇上に、計7面の枢要徳と対神徳の擬人像浮彫りに囲まれた、デス・マスクに基づく教皇の横臥像を置いたものであった。John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon, 1996 (1st 1958), pp. 171-178.
- 10) 古代の凱旋門風のモチーフはイタリアからの影響による。ミケランジェロもユリウス2世墓廟の計画(1506-1542年)において古代の凱旋門に着想を得ている。アンリ2世墓廟では、周囲に「賢明」「正義」「剛毅」「節制」のブロンズ製枢要徳像、基部には大理石の浮彫による「信仰」「希望」「慈愛」「善き行い」を表す図像が配されている。Panofsky, op. cit. pp. 75-76; 岩井瑞枝、「フランスのマニエリスム美術」、『世界美術大全集 15 マニエリスム』、小学館、1996年、pp. 173-192。
- 11) アレクサンデル7世墓碑の図像解釈の詳細については、Panofsky, op. cit. pp. 94-96。ベルニーニは1628-47年に最初の教皇墓碑、ウルバヌス8世墓碑を手掛けている。2つの墓碑間の相違からはベルニーニ自身の構想の展開が見て取れる。
- 12) 死者の像が復活している最初期の墓の例として、マルセイユのサン＝ヴィクトル教会にある11世紀初頭の修道院長イザルヌの墓が知られている。死者は、石棺の蓋の裏側に横たわるかたちで表現され、死んでも眠ってもおらず、眼を開き無限を見据えた「至福の」状態にある。墓碑銘や人物像から、個別性を明示する意図が読み取れるが、人物像は、似ていることを重視した肖像ではなく、その人の人格や自意識を表現している。また一方で当時は、十字架で飾られているのみで死者の身元が示されていないといった墓も依然多く存在していた。アリエス、前掲書、pp. 52-74。
- 13) 7世紀にある神父の記念墓が神聖な墓だという評判となり、長年の間に数々の墓が

- 置かれていった例や、ローマ帝国末期に、キリスト教の聖人の墓が崇拜の対象となり、教会と付属建築物が建てられ、聖人のそばに葬られることを願う人々の求めにより、そこが埋葬の場となっていた例などが知られる。同書、pp. 59-60、および pp. 23-27。
- 14) 同書、pp. 78-80。
 - 15) レオナルド、解剖手稿 19027v (B 10v) (1508 年頃) 老人を集中的に扱っている紙葉は 15 ページにわたっている。ケネス・D. キール / カルロ・ペドレッティ原典翻刻・注解、山田致知日本語版監修、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 解剖手稿 ウィンザー城王室図書館エリザベス女王陛下所蔵』、3 巻および別冊、岩波書店、1982 年、pp. 851-855 ほか。(Leonardo da Vinci Corpus of the Anatomical Studies, Johnson Reprint Co. Ltd., 1978.)
 - 16) トリヴルツィオ手稿 27r (1487-90 年頃)。Leonardo da Vinci Codice Trivulziano Il Codice No 2162 della Biblioteca Trivulziana di Milano, Introduzione, trascrizioni, glossario e indice dei nomi e delle cose di Augusto Marinoni, con una nota di André Chastel, Arcadia/ Electa, 1980, pp. 44-45.
 - 17) バリ手稿 H (1494 年頃)。Manoscritti del' Istitut de France, Il Manoscritto H, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, (Firenze, Giunti Barbèra, 1987), Iwanami shoten, Tokyo, 1989; さらに、アトランティコ手稿 680r. には、「生きることを学ぼうと考えるとき、私は死をも学ぶだろう」という記述も見えている。Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano, Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, Giunti-Barbèra, Firenze, 12 volumi, 1975-80. Tomo II , pp. 1332-33. (以下 Marinoni, Cod. Atl.)
 - 18) この像は、紀元前 8 世紀にギリシア人が南イタリアに入植する以前にかたちづくられた、南イタリア土着の信仰における母神像と考えられる。ギリシア本土にはこのような像は見られない。この他にも、シチリア島出土の、双子に乳を与える女神像などが知られる。長田年弘、「盛期アルカイック美術 (前 600-520 年) 東と西のギリシア彫刻」、『世界美術大全集 3 エーゲ海とギリシア・アルカイック』、小学館、1997 年、pp. 265-274, pp. 403-404。
 - 19) ヒド・フックストラ編著、嘉門安雄監訳、『画集レンブラント聖書 新約編』、学研、1982 年、p. 65。
 - 20) レオナルドがこの時期に「レダ」を主題とする作品に取り組んでいたことは、何点かの習作から知られる。レオナルドによる原作は行方不明となっている。それらの習作には、おそらく構想のどの段階のものかによりポーズの異なる数点のレダ、あるいはレダと白鳥と卵や、組紐のごとく結われた美しい髪を着けたレダの頭部、周囲の植物群などが数点ずつある。ミラノには、弟子たちによる、レオナルド作の《レダ》の模作も数点残っており、なかでもスピリドン・コレクションの模作はもつ

- とも原作に近いとされている。この模作では、立ち姿のレダの、向かって右側に白鳥がおり、反対側下方には2つの割れた卵と4人の赤ん坊が描かれている。Pietro C. Marani, *Leonardo da Vinci The Complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2000, pp. 264-274; Kenneth Clerk, *Leonardo da Vinci*, Penguin Books, 1973 (1st Cambridge University Press, 1939), pp. 114-117; 久保尋二、『宮廷人レオナルド・ダ・ヴィンチ』、1999年、pp. 169-190 ほか参照。
- 21) ピエル・ルイジ・デ・ヴェッキ、森田義之訳、『画家ミケランジェロ』、岩崎美術社、1992年、p 103。
 - 22) 最晩年の胎生学の研究については、キール、ペドレッティ、前掲書、pp. 911-915。
 - 23) スフォルツァ城「アッセの間」装飾の詳細に関しては以下を参照されたい。拙論、「『アッセの間』装飾壁画におけるレオナルドのモチーフについて」、『学習院大学人文科学論集』4、学習院大学大学院人文科学研究科、1995年。
 - 24) アトランティコ手稿 187r. Marinoni, Cod. Atl. Tomo I, p. 240。
 - 25) 『イコノロギア』は、詩人、画家、彫刻家その他の人々に役立つように、多様な抽象概念や事象を、寓意的図像によって視覚化して示すための参考書として、初版が1593年に、またジュゼッペ・チェーザリによる挿絵を付して1603年に出版されて、近代において広く利用された。Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, Georg Olms Verlag, Hildesheim · Zürich · New York, 1984 (1st 1593). pp. 65-66。
 - 26) Annie-Paule Quinsac, *Segantini Catalogo generale*, 2 volumes, Electa, 1982, pp. 512-530; Gabriella Belli, Annie Paule Quinsac, *Segantini La vita, la natura, la morte Diseni e dipinti*, Skira, 1999.

Forms of Life and Forms of Death

A study of Western Art

by Kaoru SAKURA

The aim of this essay is to throw light on certain fundamental traits of life and death in the history of western art. Investigating the motives or the functions of some typical images, but not always in chronological order, we can see the thoughts and emotions in them which many of us, despite the differences of our times, places and religions, have in common.

In Chapter 1, expressions on the tomb, which especially show the attitudes of the living toward the dead are surveyed, and the characteristics behind those images are examined. Chapter 2, considering the motif of the images of a mother and a child, the expressions of a newborn life and eventually a life, will explore the forms of life. And in Chapter 3, the results of these two chapters will lead to the third line where life and death are never discontinuous. As it can be observed in the motives of trees by Leonardo da Vinci or humans in the nature by Segantini, the images taken up here show that the profound artistic expressions of life and death will never be produced from a life or a death singly. They also suggest that both life and death contribute to the expressions of a life phenomenon.

This recognition, moreover, brings another point of view about an individual life and death. That is, as implied in some images of the Myth of Prometheus on the Roman sarcophagus and of the mother and the child, as well as in the works of Leonardo and Segantini, a mortal individual life will be immortally handed down to the next generation in itself.