

レオナルドと西欧騎馬像の展開（一）

三 神 弘 彦

序 論

西洋における騎馬像の歴史は古代ギリシア・ローマにおいて空前の発展を遂げるとともに、キリスト教世界の成立にもなつて一度その歴史サイクルを閉じている。騎馬像は一般に特定の個人の偉大な公的功績を称賛し記念するために公的な場所に据えられた現世的性格を特質とする超等身大の青銅騎馬立像彫刻と考えられている。それは平面と立体とを問わず様々の表現形態で制作される一般の騎馬表現とは若干次元を異にした記念碑である。とはいえ、それは一般の騎馬表現と無縁に存在するわけではなく、むしろ

それらを集成して時代の典型を示しているところに特質がある。ところで、このような騎馬像がいつ誕生し、その概念がいつ成立したのかはそれ自体大きな問題であるが、紀元前四世紀前半にリュシッポスが制作した奉納像《アレクサンドロス大王の騎馬像》がその概念の成立を促す契機となつたと推測することは可能ではないかと思われる。ともあれ、騎馬像が婦人の騎馬像をも含めて古代世界の多くの場所に据えられていたことはプリニウスの記述からも窺うことができる。それはおそらく空前というだけではなく絶後といふべき発展ぶりであつたにちがいない。そして現存する古代の唯一の原作騎馬像であるローマの《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》（図1）は最も典型的な意味での騎馬

像の作例にほかならない。

さて、このような騎馬像の概念に従って西欧キリスト教世界の騎馬像の歴史を眺めた場合、一五世紀中頃までその概念に合致する作品は存在せず、パノフスキーの研究が教えているように、ドナテッロの《ガッタメラータ騎馬像》までは「墓の彫刻」というカテゴリーで論ずるのが妥当ということになる⁽¹⁾。ひとたび概念が成立し、作品が存在する限り、その概念は拘束力を持ち続ける。これに対して、西欧キリスト教世界における騎馬像の歴史を九世紀後半の《いわゆるシャルルマーニユの騎馬小像》^(図2および図3)に始まり、一五世紀中頃のドナテッロの《ガッタメラータ騎馬像》^(図4)を経て、一九世紀前半のカノーヴァの二つの騎馬像《カルロス三世の騎馬像》^(図5および図6)《フェルディナンド一世の騎馬像》^(図7)に至る千年余りの展開と捉え、第二の歴史サイクルと見なす別の見方もあり得るように思われる。しかし、この場合、騎馬像の概念は二つの点で緩和を必要とする。一つは現世的性格という特質であり、もう一つは超等身大の青銅立像彫刻という表現形態である。緩和後の騎馬像の概念は、特定の個人の偉大な公的功績を称賛し記念するために公的な場所に位置づけられた騎馬表現

ということになる。本稿が対象とするのはこのような意味での作品とそれによつて構成される歴史である。これは従来よりも視点を低くし、あるいは柔軟にした騎馬像の歴史の一つの見方であつて、その根底にあるのは騎馬像の歴史をよりよく理解するためには騎馬像の成立の基盤をなす人間と馬との密接な関係をより継続的に把握することが重要であるという認識である。紀元七世紀から一五世紀中頃まで《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》^(図8)に示されている騎馬像概念に合致する作品が西欧キリスト教世界で制作されなかつた精神的意味を明らかにすることも確かに重要であろうが、この間にも人間と馬は一日として休むことなく共生し続けてきたし、それを基盤とする騎馬表現は継続的に行われてきたのである。一方、人間と馬との密接な関係がほぼ完全に途切れてしまった二十世紀には、騎馬像の制作は全くの時代錯誤と映り、マリーニの彫刻のようにいわば神話の地平にまでそれを昇華させない限り人びとに受け入れられることはない。このように考えれば、騎馬像の歴史を見る上で最も重要な点は人間と馬との密接な関係がどのような形で表現されているかということであつて、必ずしもそれが宗教や墓と結びついていないかどうかということ

とや超等身大の青銅立像であるかないかということではないように思われる。しかも、古代の原作の馬像である《サン・マルコ聖堂の馬像》(図2)が《ガッタメラータ騎馬像》やヴェロッキオの《コッレオーニ騎馬像》(図3)のみならず先に挙げたカノーヴァの騎馬像にまで著しい影響を与えていることを考えれば、騎馬像の歴史を見直す鍵は馬が握っていると言っても差しつかえないように思われる。馬上の人間の名は時と場合によって忘れられ、いろいろに解釈され、移ろいやすいのが常である。一方、馬は人よりも古くから地上に生存し、寿命そのものは短いものの、一定の不变性を維持し続けている。騎馬像の主役は人ではなく馬ではないか。従来この点について軽視されてきた嫌いがないだろうか。一五世紀のイタリアでは騎馬像の制作者を決めるのに馬の模型のみを提出させたことが知られている(図4)。人びとが傭兵隊長の肖像よりも生き生きとした馬の表現に魅力を感じていたのは明らかである。正直に言えば、筆者にこのような視点から騎馬像の歴史を見直すよう示唆を与えてくれたのは、馬をこよなく愛し、長年に亘って馬の研究に打ち込み、巨大な馬像のみを造ったレオナルドその人である。その意味で本稿の目的はレオナルドの目を藉りて

西欧キリスト教世界における騎馬像の展開を概観することにあると言い直すべきであろう。かくして、話はレオナルドの芸術的直観が最も鋭敏であった第一フィレンツェ時代の十点の素描の分析から始まる。

第一章 レオナルドの初期素描に見える馬の姿勢および歩様の分類と照合

馬を描いたレオナルドの素描は多数にのぼるが、第一フィレンツェ時代に描かれた現存素描は十点ほどである。これらは未完成画《マギの礼拝》のための習作として描かれたり、当時すでに制作者を求めているとの噂が広まっていた《スフォルツァ騎馬像》を意識していたかもしれないと思わせる素描も含まれている。制作年代は一四七八年頃から八一年頃までに位置づけられている(図5)。そのうちのルーヴル美術館所蔵の一点(図6)は描かれている馬の数が多いことでまず注目される。画面上段には竜と闘う二頭の騎馬、中段には二頭の馬と騎馬一騎、下段には犬と馬が描かれている。ここで馬の姿勢と歩様に着目したい。上段左の騎馬と中段右の騎馬は、向きは異なるが馬の後脚が伸びた跳躍の姿勢を示している点で共通している。また、中段左端の

歩行する馬と下段右の馬は、やはり向きは異なるが対角線をなす前後の二脚が上げられている点（後脚の上がり方は少ないが）で共通している。つまり、ここには姿勢で言えば二種類、歩様で言えば四種類の馬が描き分けられている。

具体的に言えば、まず上段の後脚立ちの姿勢と中段の歩行の姿勢の二種類であり、次に上段左の後脚伸長の歩様と右の後脚屈曲の歩様、中段左端の斜対速歩の歩様と中央の側

対歩の歩様（この馬は左側二脚が着地しており、右前脚は見えないが右後脚と一緒に上がっていると考えざるを得ないから側対歩となる）の四種類である。ついでに上段中央の竜を見ると二肢を浮かせて転倒した振れの姿を示し、下段左の犬は四肢でしっかり地面を捉え体を沈めて身構えた静止の姿を示している。したがって、レオナルドが本素描で意図したものは馬を中心に動物の最も激しい動きから静止状態までを姿勢と歩様によって描き分けることであったと言える。自然界で動物の姿勢や歩様は無数に近いほどの数があるが、ここではそのうちの典型のみを選択して分類したかのように描かれていることに注目したい。次にウインザー城王室図書館所蔵の素描（図10）に目を移すと、全身像の馬は三頭見えるが、左上の騎馬はすでに見た型であり、

右上の馬は新しく現れた静止・佇立型（静止という点で先の犬に相当する）であり、下段の馬は姿勢は歩行ながら歩様は三脚が完全に着地している点で新しい型のように見える。ただし、片側両脚が揃って前後に位置している点で側対歩の一種と見なすことができる。以上の二点の素描に現われた馬の型を姿勢と歩様に基づいて静から動の順に並べ変えると、次の六種類に分類することができる。

（一）静止・佇立型

（二）歩行・側対歩・後脚滯空型

（三）歩行・側対歩・後脚着地型

（四）歩行・斜対速歩型

（五）後脚立ち・後脚屈曲型

（六）後脚立ち・後脚伸長型

残りの八点の素描に見える全身像の馬はこの六種類のどれかに該当するので、念のためにそれを確認する（部分を描いたものは煩瑣に過ぎるので省略する）。ウインザーの一点（図11）は（一）としてよいだろう。左後脚がやや浮き気味だが、これは佇立状態にある馬がよくやる動作の一つで、静止の中での小さな動きにすぎない。ウインザーの別の一点（図12）は明らかに（六）である。大英博物館所蔵の一点（図13）に

は(一)と(六)が確認できる。ロンドンの個人蔵の一点(図18)は(五)と(六)を同時に示している。明確なのは(六)の方であるが、《マギの礼拝》のための習作と見なされている二点、すなわちフィッツウィリアム美術館所蔵の一点(図15)とロイドアイランドのブラウン・コレクションにある一点(図16)はすべて(四)であることが確認できる。ウインザーのもう一点(図17)は(二)であり、この馬には馬体測定のための線が記入されている。最後にウインザーの別の一点(図18)の下段には(五)が見える。

今度は六種類の型とした上記二点の素描の馬の歩様を今日分類されている現実の馬の一般的歩法と照合してみよう。最近ロンドンで出版された馬の本⁽¹⁾によれば、馬が生れつき持っている歩法は次の四種類である。すなわち、①常歩(なみあし walk)、②速歩(はやあし trot)、③駆歩(かけあし canter)、④襲歩(しゅうあし gallop)である。しかし、何事にも例外はあるもので、ごく少数の馬の種は生れつき、⑤側対歩(そくついあし amble)を基本とした特殊な歩法のみを持っている。ここではその一つとして⑥側対速歩(そくついあし pace)を加えておく。さらに厄介なことに、大多数を占める普通の歩法を持つ馬でも訓練によっては側対歩

が可能になるという。さて、この二系統の歩法を一本化して速さの遅い方から並べると、

①常歩(ウォーク)→⑤側対歩(アンブル)→②速歩(トロット)→⑥側対速歩(ペイス)→③駆歩(キャンター)
↓④襲歩(ギャロップ)

の順で速くなる⁽²⁾。そこでレオナルドとは逆に遅い方の歩法から照合してみると、①の常歩は規則正しい四拍子の歩法で、着地の順序は左後脚から始まったとすれば、左後脚、左前脚、右後脚、右前脚の順となる。図19はその図解であり、右から三番目の馬の歩様はレオナルドの図10の下段の馬と似ている。しかし前脚の上がり方が図解の馬では少ない。事実、パドックで競走馬が歩行している時の歩法が常歩なので脚の上がり方の少なさは確認が容易である。したがって、レオナルドの分類の中には常歩に該当するものは入っていない。人はこのことを不思議に思うかもしれないが、よく考えてみると、当然であることに気づく。常歩の英語 *amble* もイタリア語 *passo* も歩行を意味する一般概念であり、いわば絵にならないものである。特徴のない平凡そのものの現実と生命感の伝達を使命とする芸術とは相性が悪いのである。一方で、近代の見方による歩法には入ら

ない(二)の静止・佇立型がレオナルドの素描に含まれているのは、動きの対極という明確な性質が積極的意義を内包しているからであろう。次に、a)の側対歩は同側両脚をほぼ同時に上げて進む四拍子の歩法で、着地の順序は①の常歩と同じである。図20は今日の種ベルヴィアン・パソという生れつきの側対歩馬の側対歩の写真である。これはレオナルドの(二)の型と一致する(図9の中段中央の馬)。やや理解しにくいのは片側両脚をほぼ同時に上げてどうして四拍子になるかという点だが、上げられた片側二脚のうち前脚の滞空時間が長く、図20の写真で言えば、この後に後脚が着地して前出の図10の下段の馬の歩様となり、これを左右で繰り返すから四拍子となるのである。したがって、側対歩馬は独特の脚腰の強さと柔軟さを持つており、この歩法は一見ぎくしゃくした動きと考えられがちであるが、反対に上下動の少ない安定性となめらかさのある上品な歩法であることに注意を促したい。レオナルドの(三)の型は、いま触れたように、同じ歩法である側対歩の別の瞬間(歩様)を示しているにすぎない。①の常歩とはよく似ているが、先に述べたように常歩では前脚の上がり方が少ないことと、片側二脚が同時に滞空する瞬間がない点に違いがあ

る。次に、②の速歩は大多数の馬の種が自然に示す歩法であり、対角線上にある一組の脚が同時に着地し、一拍おいて逆の二脚が着地する二拍子の歩法である。図21はその写真である。これはレオナルドの(四)と一致する。これを斜対速歩と呼ぶのは、側対速歩と区別するためであり、いわば近代的な呼び方であることを銘記しておかなければならない。次のb)側対速歩はかなりダイナミックな歩法で速度も相当に速い。図22はその写真の一例である。この歩法はレオナルドの素描の中にはなかった。側対速歩の英語 *passo* はイタリア語では *ambio* (側対歩) と訳され、上記a)と区別されていない。次の③駆歩は、馬なり駆け足ともいわれ相当の速さを思い浮かべなければならぬ。この歩法に該当する表現もレオナルドの六種類の中にないが、駆歩の英語 *cantier* を英伊辞典で引くと *piccolo galoppo* (直訳すると小襲歩) という形容詞のついた二語の単語になり、一語で対応する語が見られない。レオナルドがここで駆歩を描いていないのも当然と言えよう。これらの二例からわかるように、レオナルドの時代にはまだ速さの区別が大まかであり、むしろ基本的な動きというものに関心が持たれていたのである。そのことは最後の④襲歩についても言えるこ

とである。これは競走駆け足ともいわれる疾走であり、レオナルドの素描では(五)と(六)の型がそれに該当する。ただし、襲歩においては後脚二脚が同時に着地することはないし、馬は静止佇立の状態からでも後脚立ちができるから、本来(六)は跳躍、(五)は後脚立ちという動作の大きさを示す形である。しかし、他方でこれらの動作は疾走を連想させることも否定できず、特に騎馬像を念頭に置いた場合、バルテノンのフリーズに見られるような正規の襲歩の表現(例えば一脚のみが着地した状態)は立像では不可能であるから、後脚立ちと跳躍の姿勢によって襲歩を示唆しているものと解すべきであろう。

以上の照合から言えることは、ごく基本的な近代の歩法の分類でさえもレオナルドの時代の認識と多少のずれがあること、レオナルドの初期素描に見る馬の表現の分類がどうやら騎馬像を念頭に置いているふしが見えること、レオナルドの分類は激しい動きから始まっており、騎馬像の歴史の流れを方向づける革新性を予感させ、そこに何らかの動機が潜んでいるように思われることなどである。とはいえ、筆者がレオナルドの初期素描の馬の表現に着目した意図は、それを直ちにレオナルドの騎馬像における革新性の

究明に結びつけることにあるのではなく、むしろ反対にそれに基づいて過去の騎馬像の流れを掴むことにある。その理由は、レオナルドがこの時期に馬の表現に本格的に取り組み始め、そこでの馬の表現が六種類の型に分類できる性格をそなえているのであれば、それは天才の芸術的直観によって把握された過去の馬の表現の「スケーマ」(ゴンブリッチの言う意味での)の一覧表を意味していると考えられるからである。そして、前述の通り騎馬像が移ろいやすい騎手と一定の恒常性を持つ馬とで構成されるものであるば、騎馬像の型は馬の型に還元され、逆に言えばレオナルドの馬の「スケーマ」の一覧表はそのまま過去の騎馬像の型の一覧表を意味することになるからである。次の課題はそのことを確認するとともにレオナルド以前の騎馬像の型の展開を概観することである。

第二章 レオナルド以前の騎馬像の原型と型の確認

ここで言う型は反復された実績を持つ形ということであり、ある形を型と確認する手取り早い方法はまずその原型を特定し、次に反復の作例を示すことである。原型の搜索

範圍はレオナルドの素描の年代一四八〇年頃を基点として彼が何らかの意味で繋がりを持ちうる限りの過去であり、必ずしも彼がその原型を直接目にしうる範圍ではない。また原型の判断の基準はその作品が何らかの意味で歴史的正確性を持っているか否かである。このような前提条件で行われる型の確認作業にはある程度の曖昧さは避けられず、また筆者の知見の狭さをも考え合せば、原型の特定にもある程度の暫定性は残るものと予想される。不備な点については今後の課題として、取り敢えず現時点における搜索結果を示すことにする。

(一) 静止・佇立型について

永遠を求めて垂直に聳え立つ大聖堂を数多く築き上げたゴシック精神は騎馬像の分野でも古代ギリシア・ローマにさえ見られない独特の型を創出した。一三世紀のドイツと一四世紀の北イタリアに作例が遺る静止・佇立型の石造騎馬像がそれである。図23は、一二三五年頃に制作されたとされる《バンベルクの騎士像》である。この像は一三世紀中頃バンベルク大聖堂のロマネスク式積柱に取り付けられたが、それ以前の所在や原状については明らかでない。また馬上の人物が聖者なのか特定の個人なのかも明確ではな

い。さらに積柱に付されていることでわかるように完全な立像とは言えない。しかしそのモニュメンタルな騎馬表現から見て《マグデブルクの騎士像》(図24)と同じ系統に属する先行作例と考えられている。したがって、《バンベルクの騎士像》は年代的には古いものの歴史的正確性の点で不確実な要素が多く、原型と特定するわけにはいかない。この型の原型は一二四〇年頃に制作された《マグデブルクの騎士像》とするのが妥当である。それは騎手が皇帝オットー二世であること、完全な立像であること、広場に据えられていることから従来の騎馬像の概念にほぼ合致する西欧キリスト教世界最初の騎馬立像と見なしうる作品である⁶⁾。台座上の騎馬像は剣と盾を持つ二人の婦人像を伴い、天蓋を円柱で支えた構造物で囲われている。馬の脚と腹は修復を受けているが、佇立型を採用することによってモニュメンタルな石造立像を実現している。この型は一四世紀にヴェローナを支配したスカリジェリ家の三つの墓で受け継がれた。図25は当地のサンタ・マリア・アンティカ教会堂に付属した形で造営された三人の支配者の墓の全景である。右側がカングランデ・デラ・スカラ墓、中央がマステイーノ・デラ・スカラ二世墓、左奥に小さく見えるのがカ

ンシニヨリオ・デラ・スカーラ墓である。それぞれがゴシック式天蓋の上に佇立型の石造騎馬像を頂いており、パノフスキーは第一の像を「馬の被昇天」と呼びうるものと特徴づけている⁽⁷⁾。第一の騎馬像である《カングランデ・デラ・スカーラ像》(図28)は一三四五年頃におそらくジョヴァンニ・デイ・リジーノによつて完成された白大理石立像である。ヴェローナを飛躍的に発展させたこの支配者は詩聖ダンテの擁護者としても知られ、一三二九年に歿している。

飾りの付いた兜を背負い、左手に盾と手綱、右手に長い剣を持ったカングランデの顔には笑みが浮かび「快活さに満ちあふれている」(pleno de alegría)⁽⁸⁾。盛装の長衣に身を包んだ大柄な馬も長い首を柔らかに曲げて主人と同じ方向に顔を向けている。第二の騎馬像《マステイーノ・デラ・スカーラ二世像》(図29)もおそらく第一のそれと同じ年代に同じ作者の手で制作されたものと推定されており⁽⁹⁾、

そうであるとするればマステイーノの歿年が一三五二年であるから、生前に完成していたことになる。彫塑性と正面性の増大が前作よりもこの像を厳しい様相に変えている。第三の騎馬像《カンシニヨリオ・デラ・スカーラ像》(図30)および図29は一三七五年(歿年)にジョヴァンニ・ダ・カンピオ

ーネによつて制作され、正面性は維持しているものの、生命感が著しく増大した作柄となっている。この作者はこれよりも一五年ほど早い一三五七―六〇年に《ベルナボ・ヴィスコンティ像》(図31)をも制作している。この騎馬像もベルナボの歿年が一三八五年であるから生前に完成しており、当初はミラノのサン・ジョヴァンニ・イン・コンカ教会の主祭壇背後に据えられ、その後スフォルツ城に移されて今日に至っている墓の彫刻である。

総じてゴシック期に特有の静止・佇立型の騎馬像は現世と来世とに通じるモニュメンタリティーを石造立像という表現形態で具現するための必然性を持った形式であったと見ることができよう。

(二) 歩行・側対歩・後脚滑空型について

片側二脚を浮かせたこの特殊な歩様は、本来騎馬像には不向きであり、ここで示す作例も一つを除いてすべて平面に依存した表現形態をとっている。しかし、これらの作例はこの歩様が(一)の静止・佇立型を補完する極めて重要な役割を果たしたことを窺わせる。ここではその重要性に鑑み、まず騎馬像の概念の枠外にある作例の考察を行なった上で原型の特定と型の確認を遂行することとする。

図31はヴィラール・ド・オヌクールが一二三五年頃に描いた素描《二人の騎士》である。ここには馬上で槍と盾を持った二人の騎士が向き合った姿で示されており、馬の歩様を見ると、左側が側対歩（後脚滯空型）、右側が斜対歩に描かれ明らかに対比されている。一見、馬上槍試合の光景かと思えるが、二人とも兜を被っておらず、馬の歩法から考えてもそうではないとわかる。オヌクルの意図を理解するためには、第一章で例示したペルヴィアン・パソについての解説を紹介する必要がある。この馬はスペインの探険家フランシスコ・ピサロ（一四七八―一五四一年）によって一五三二年に初めてベルトに持ち込まれた生れつき側対歩と側対歩をするアラブ系スペイン産の小柄な馬ジュニットから受け継いだ歩法を遺伝的に継承してきたという。また、側対歩はヨーロッパでは一六世紀までは高貴なものと思われてきたという⁽¹⁰⁾。この記事で注目されるのは、スペイン産の小柄な馬ジュニットが側対歩馬であること、側対歩が高貴なものと思われていたことである。オヌクルの素描に戻ると、左側の馬は右に比べて体が小さく背が低いことは、人物の足元の鎧（あぶみ）の位置を比べれば明らかである。また左の馬の鞍の下敷と鞅（むなが

い）には飾りが見え、左の人物の頭には被り物がある。したがって、左の馬はおそらくジュニットであり、左の騎士は身分が高いと見てよいであろう。画面では右の方が観者に近く、大きく表わされているが、主役はむしろ左の騎士と馬のようである。オヌクルの意図の重要な部分が騎士の身分の違い、馬の体格と歩法の対比を示すことにあったのはほぼ確かであろう。一見稚拙に見られがちな彼の素描も側対歩を尊重する慣習という鍵を用いて見直すならばいっきよに生彩を帯びてくるように思われる。

側対歩が高貴と見なされていたことをもうと明確に示す作例は、四十年ほど後の一二七八年にニコラ・ピサロがペルージャの噴水フォンタナ・マッジョーレの側面レリーフとして制作した《五月》^(図32および図33)である。この一対のレリーフの左側には後脚立ちした馬に乗る貴公子が頭に花冠を戴き、右手に花を持って前を行く貴婦人を見つめている姿が表わされ、右側には側対歩でなめらかに歩む小型馬に横乗りした貴婦人が頭を被り物で覆い、長衣で身を包み、左手に鷹を乗せ、後方から来る貴公子を振り返っている姿が表わされている。どちらの馬の足元も花咲く野原を示している。イタリアの五月は春であり、春は愛の季節で

あり（「ポッティチェルリの《春》が想起される）、高貴な身分の若い男女が野原に出て宮廷的騎士道的愛のひと時を過ごしているのである。二人の馬の種類、姿勢、歩様の違いが明瞭に対比されていることに注目したい。

さて舞台はイタリアからブルゴーニュに移り、百年以上後の「中世の秋」の世界に変わるが、そこでの暦月図の表現も、繊細さと華やかさの点では目を瞠るばかりの発展ぶりを示しながらも、基本的内容はほとんど変わっていないと言つてよい。ランブル兄弟が一四一三—一六六年に『ペリ公のいとも豪華なる時禱書』の挿絵として描いた《五月》（図34）では、左の貴公子は後脚立ちの茸毛の馬に乗り、振り返つて貴婦人を見つめ、中央の貴婦人は側対歩の白馬に横乗りし、貴公子を見つめている。二人の足元には花が咲いている。同じく《八月》（図35）では、茸毛の馬で前を行く帽子を被った貴公子は背後に横乗りの侍女を乗せ、後に付く白馬の貴婦人は侍女とは反対向きに横乗りし、貞節の象徴と見なせる犬の頭部を象った被り物で八月の日差しを避けている。どちらの馬も婦人が横乗りしていることに合せて側対歩で歩行している。

これらの例は側対歩が貴婦人と結びつき、作品の意味を

示唆する不可欠の要素となつている場合であるが、もっと端的に聖者もしくは貴人と結びつき、高貴の象徴の役割を果たしている例もある。図36は一三〇〇年頃にドイツで制作された祭壇前面飾りの絹織物《聖母子と馬に乗った三人のマギ》である。三人のマギが乗っている馬の歩様は後脚の上がり方がやや少ないものの、すべて側対歩である。図37は一五世紀前半にロンバルディアで制作された大理石レリーフ《騎馬姿の聖ゲオルギウス》である。手に太い槍を持ち、マントを風に翻す姿は騎士の原型であることを窺わせる。聖ゲオルギウスについては後脚立ちの項で言及することになっている。

次にオヌクルの素描の流れを汲む騎士と側対歩の結びついた例を見ることにする。一四四七年頃と推定されているピサネツロまたはその工房の素描（図38）は、馬と騎手とが別の視点から見られたように描かれている特異な表現に目を奪われるが、騎手は剣を持っているので騎士と見られ、馬の歩様は明瞭な側対歩である。図39は一五世紀後半のフランドルのミルフレール（散花模様）タピスリーの部分である。花の咲き乱れる野原と紋章入りの旗印を掲げる完全武装の騎士と豪華絢爛たる装飾に身を包んだ側対歩の馬が

騎士道文化の爛熟ぶりをあますところなく伝えている。図40はミラノのスフォルツァ宮廷で活動したボニファチオ・ベンボが制作したタロッキカードの一枚で、剣を持つ金髪の騎士が描かれている。狭い画面を巧みに利用して側対歩の表現を行なっている。

以上の例は不特定の騎士との結びつきであるが、特定の個人と結びついた騎馬肖像の例もある。図41はバルダッサ・イレ・デステが一四七二年に制作したエルコレ・デステ一世のメダルである。堂々たる古典的な馬の彫塑的表現と側対歩とがある種の異和感を生じさせているかに見える。

側対歩の流行もイタリアでは終末に近づいていることを暗示している。図42はクリストフ・デ・プレーデイス工房が一六世紀初めに制作したミニアチュールの中のマッシミアアーノ・スフォルツァの騎馬肖像である。伝統の踏襲であり、往時の生彩は認め難くなっている。なお、貴公子と貴婦人の乗る馬の歩様に斜対速歩が採用されている例（図43もあり、これがオヌクルの素描のもう一方の騎士の流れを汲むのか、それとも新しい傾向の早い例なのかは見究め難い。いずれにしても側対歩の尊重は慣習であるから例外は相当に存在する筈だが、それによってこの慣習の存

在を疑問視する必要はないであろう。

これまで一三世紀前半から一六世紀初めまでの騎馬像の概念の枠外にある側対歩（後脚滞空型）の作例を四つのグループに分けて概観してきたが、これによって側対歩の表現が単なる歩様の一種と片づけられない意味を与えられていたこと、その表現の広がりが地域的にもフランス、イタリア、ドイツ、ネーデルラントの主要文化圏に及んでいること、美術上のジャンルにおいても多彩な幅を持っていることがほぼ確認されたように思われる。おそらく英国人と思われる馬の研究家が馬の歩法に関して知っている側対歩の尊重という慣習を欧米の美術史家がこれまでに美術作品の上で確認したことがあるのかどうか筆者は寡聞にして知らないが、一顧に値する事柄のように思われる。ともあれ、ロマネスクとゴシックの二つの時代を通しての十字軍の活動と騎士道文化とを基盤とした多彩な騎馬表現を考えれば、その中に騎馬像の概念に該当するこの型の作例が含まれていても不思議はない。その第一の例はシエナ派の画家シモーネ・マルティニが一三三〇―三一年頃にシエナ市庁舎の「世界地図の間」に描いた壁画《グイドリッチョ・ダ・フォリアアーノ騎馬像》（図44および図45）である。これはシエ

ナ軍隊長グイドリッチョがモンテマッシを攻略してシエナ共和国の領土拡大に成功した武功を称え彼とその愛馬を盛装の姿で表わした記念画である。騎馬像の下に年記一三二八年は壁画の制作年ではなく、モンテマッシ攻略の年記である。背景の城の描写は、左側がモンテマッシ、右側が攻略のために築かれた俄仕立ての砦と陣営のようである。「世界地図の間」は一四世紀には市の会議場として使用された公的な場所であつたのは言うまでもなく、グイドリッチョの歿年は一三五二年であるから墓との繋がりを持たない騎馬像がここに記念碑として誕生したことになる。ところで信じ難いことに近年欧米の研究者たちの間でこの壁画をめぐって真贋論争が繰り広げられたという¹¹⁾。この論争には半端な知識を振り翳す現代人の驕りが顔を出しているように思われるので、ここにレオナルド流の見方を諷刺として示しておきたいと思う。この絵の主役は馬であると。領土争いに熱中する人間の愚かさ比べて、軽快な側対歩で闊歩する馬の雄姿の何と颯爽としていることか。「額に星を持った白馬」(*cavallo di pelo bianco con istella in fronte*)はこの戦闘で惜しくも命を落としたという¹²⁾。一三二八年の年記はこの馬のためのものである。この絵は星の白馬の

墓碑にほかならない。シモーネ・マルティニの巨匠たる所以は、次の攻略目標を話し合っている連中のいる前で、戦闘場面は描かずに馬が主役であることを描いていることである。「世界地図の間」に見事に馬の墓碑を描いたことである。彼のもう一つの傑作《莊嚴の聖母》の銘文を想起すべきである。そこでは闘争本能を美に昇華させよとの戒めが語られていたのではなかったか。ゴヤやドーミエを持ち出すまでもなく、カリカチュアにはそれなりの真実と意義が含まれている。筆者は喉元に出かかった宝の持ちぐされという言葉を含みながらこの騎馬像を(二)の型の原型と見なすことにする。気品のある繊細な馬の盛装の表現に加えて、何よりも側対歩の後脚がよく上がっている。

型の確認に移ろう。図46はパオロ・ウッチェツロが一四三六年にフィレンツェ大聖堂の壁に描いた《ジョン・ホークウッド騎馬像》である。そこには一三九五年にアニョロ・ガッデイが描いた記念画があつたが、時代の趣味に合わなくなつたためウッチェツロの絵に代えられたのである。ホークウッド(イタリアではジョヴァンニ・アクトと呼ばれた)はロンドンの仕立屋の徒弟から身を起し、エドワード三世治下に騎士の身分となり、成功した傭兵隊長と

して生涯をフィレンツェで終えた人物で、歿年は一三九四年であつた。ウッチェツロの壁画は三つの突出したコンソールによつて支えられた石棺の上に右向きの横顔姿で馬に乗った傭兵隊長を表している。馬の歩様は後脚が着地しかかっている側対歩である。英国の著名な美術史家ポーブ・ヘネシーはこの馬の表現に関連したヴァザリリの興味深い批評を紹介している。「片側だけ脚を動かしているように表現されており、馬が倒れないわけにはいかない作品である」と(13)。これに対してポーブ・ヘネシーは、「この批評は後世にしばしば繰り返されたが、それはウッチェツロによつて選択されたポーズの誤解に基づいている」とウッチェツロを擁護し、図47の下絵の方がウッチェツロの意図をよく示していると語っている。ヴァザリリおよび後世の批評家が誤解していることは明らかであり、この馬が倒れることはない。しかし、不遜を顧みずに言うのだが、ポーブ・ヘネシーの説明もやや的外れの感がある。この時代にはまだ騎馬像の馬の表現は側対歩を正式と考えていたのであるから、「ウッチェツロが選択したポーズ」というよりも慣習に基づく伝統的なポーズなのであり、下絵では右後脚がもつとはつきり浮いているからである。ここではむしろ選択の余

地に乏しい状況下で大胆にも観者に近い方の両脚が動いている側対歩を描いている点にウッチェツロの特長を見出すべきであろう。彼はまたウッチェツロが若い頃ヴェネツィアのサン・マルコ聖堂のモザイク装飾の仕事に参加したことを理由に「ウッチェツロの描いた馬は《サン・マルコ聖堂の馬像》から直接由来している」(14)と古代遺品との関連を強調しているが、具体的にどこがどのように関連しているかは説明していない。再び不遜を顧みることなく、念のために比較してみると、馬のプロポーションは一方が胴長で他方は短い。筋肉の表現も一方は自然主義的で他方は絵画としては大まかである。左後脚の立ち方も一方は斜めであり、他方は垂直である。首の姿勢も一方は片側に傾けて鼻先を前に突き出しているが、他方は正面を向いたまま顎を引いている。前髪も一方は束ねているが、他方はいわゆる「おさげ」にしている。共通性は唯一堂々たる彫塑性である。シモーネ・マルティニーの細身の騎馬像を想起すればそれが一層明確になる。ここで第一章で例示したペルヴィアン・パソの写真(図2)の馬とウッチェツロの馬を比べると、体型が全体によく似ているように見える。頭が大きく、脚が太く、いわゆるずんぐりした体型である。さらに言え

ば、側対歩馬の動きの特徴は蹴り上げた脚が水泳のクロールの腕の動きのように内向きからやや外に開くようになるという。事実、ウツチェツロの馬の右前脚も写真の馬の左前脚も蹄がやや外側に開いている。両者の着地している後脚の立ち方もよく似ている。以上の分析を総合すれば、ウツチェツロは古代遺品の馬像の堂々たる彫塑性の印象を基礎にして身近に観察できたであろうジェニットの体型や動きの要点をしつかりと捉えてこの馬を描いたと考えるのが妥当であろう。ウツチェツロは一度描いた壁画が指定通りでないという理由で描き直しを命じられている。それがどういう内容であったのかは明らかでないが、当時の注文者側はおそらくウツチェツロよりも馬事には精通していたにちがいない。ヴァザリーの時代と違ってむしろごまかしは利かない時代だったのである。

図48はカスターニョが一四五六年にウツチェツロの騎馬像の隣りの場所に描いた《ニッコロ・ダ・トレンティーノ騎馬像》である。トレンティーノは当時最も有名だった傭兵隊長の一人で、おそらく同じ年に描かれたと思われるウツチェツロの三枚一組の板絵《サン・ロマーノの戦い》に主役として登場する人物である。当時フィレンツェ軍はシ

エナ軍に押され気味で、失地回復のためにトレンティーノが指揮官に任命されたが、猪突猛進型の人物と見え、敵を深追いして本隊から離れてしまい、二十騎ほどの部下とアルノ溪谷をさまよっていたところ、シエナ軍の大部隊と出くわし、八時間の必死の防戦の後、背後から迫った元の指揮官の率いる友軍に運よく救出されたという¹⁶。一四三二年六月一日のことであった。このサン・ロマーノの戦いのエピソードを紹介した理由は、いささか滑稽で間のびしたこの戦闘の話の文脈がウツチェツロおよびカスターニョの描く騎馬像の側対歩の表現と象徴的に一致しているように感じられたからである。カスターニョの馬はウツチェツロの馬よりさらに一層ベルヴィアン・パソの写真的体型に近づいているが、ジェニットをモデルとしてその表現の写実性と彫塑性が増大すればするほど側対歩という伝統的な歩法の表現が四拍子の儀式張った歩行の重々しい繰り返しに見える、本来の上品な軽快さから離れることになる。その意味でこの二人の馬の表現はゴシック末期の美的空想性と初期ルネサンスの知的合理性との特異な融合を象徴的に示しているところに本質と魅力があると言えるだろう。後述するように、一四五三年オスマン・トルコの侵入でコンスタ

ンティノポリスが陥落し、ピエロ・デラ・フランチェスカが「コンスタンティヌス大帝の騎馬像」(ローマの《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》)を引用した斜対歩の騎馬表現を壁画で示すのはカスターニョの騎馬像の年代のおそらく翌年くらいのことであり、同様にベノツォ・ゴツツォーリがメディチ宮の礼拝堂の壁画に「ロレンツォ・デ・メディチの騎馬像」を斜対歩の歩様で描くのは三年後のことである。これらの新しい動向が正規の騎馬像の型に定着するまでにはもう少し時間が必要とするが、新しい波は着実に押し寄せていたのである。ただし、アルプスの北ではこの伝統の発祥地と思われるフランスで一六世紀初めに側対歩の騎馬像がついに彫刻の形をとって型を完成させていることも付言しておかなければならない。すなわち、グイド・マツォーニが一五一〇—一五年頃にプロワの城に制作した《ルイー二世の騎馬像》(図型がそれである)。

だいたい(二)の型の原型の特定と型の確認が長くなったが、この項の最後にさらに二つのことを考察しておきたい。一つは側対歩馬としてジェニットの名がしばしば登場したが、騎馬像のモデルとして使用された現実の馬を本当にジェニットとしてよいのかどうかということ、もう一つは側

対歩がなぜ高貴と見なされ、これほど流行したかということである。まず第一の事柄について言えば、レオナルドがその答を与えてくれる。図50は一四九〇—九一年頃のレオナルドの素描であり、彼がミラノでスフォルツァ騎馬像の制作のために馬体測定を行った記録である。この素描の上端には、「ガレアツォ殿の大きなジェニット」(*traceto grosso di messer Galeazzo*)というレオナルドの自筆記入が見える。ここでいう大きなという意味は小柄な馬ジェニットの中では大きなことであろう。またガレアツォ殿はロドヴィコ・スフォルツァの義息であり、ミラノ軍司令長官であったガレアツォ・ダ・サンセヴェリーノを指している⁽¹⁶⁾。素描の測定は詳細を極めており、多くの時間が費やされたにちがいない。一四九〇年頃の時点でも騎馬像のモデルは高貴な歩法を持つジェニットを使用する伝統が生きていたことをこの素描は物語っている。したがって、第一フィレンツェ時代の図17の素描もジェニットであったことが判明するし、ヴェロッキオの馬体測定の素描⁽¹⁷⁾の馬もそうであることが判明する。第二の事柄について言えば、この場合も、手懸りはレオナルドの初期素描である。図52は第一章で分析した十点の素描の直前に位置する

《羊飼いの礼拝》のための習作素描である。ここには中央に横たわる驢馬、右に牛がおり、左上と左下に類似した歩様を示す驢馬（耳が長いのでそれとわかる）が見える。これらの驢馬の歩様は側対歩である。そもそも側対歩の元祖は驢馬であり、例外なく側対歩で歩くのである。他方で「羊飼いの礼拝」はキリスト降誕を告げる主題であり、納屋で生れたばかりのキリストは牛と驢馬の体温で寒さを妨いだとされている。しかし驢馬が本当に活躍するのは「エジプトへの避難」の場面である。そこではキリストを抱いたマリアが驢馬に横乗りした姿で示される。西欧中世美術における貴婦人と側対歩馬の結びつきの原型はこれである。すでに見た暦月図で貴婦人の貞節が明示され、貴公子との愛が精神的愛であることが強調されているのも処女マリアに倣つてのことであろう。もう一度驢馬が活躍するのは「キリストのエルサレム入城」の場面である。人びとは驢馬に乗ったキリストを歓呼をもって迎え入れる。これが騎士と側対歩馬の結びつきの原型である。ここでも騎士はキリストに倣つて精神的愛を追求する存在である。何事にも宗教的意味づけを欲した中世人は稀少価値を持つ乗り心地のよい側対歩馬ジェニットをキリストとマリアの乗った側対歩

の元祖驢馬（聖霊に浸されたもの）と結びつけることによつて高貴なものと尊重し安心して利用し美術の上でも大いにそれを流行させたのである。

（三）歩行・側対歩・後脚着地型について

この型の原型は言うまでもなくヴェネツィアの《サン・マルコ聖堂の馬像》（図7および図8）である。これら四頭の馬像は、教皇インノケンティウス三世の要請を受けて西欧各地から集結した第四回十字軍とヴェネツィア総督エンリコ・ダンドロ率いるヴェネツィア艦隊との総勢三万三千余人が四八〇艘の艦隊を組んで難攻不落と目されていた東ローマ帝国の首都コンスタンティノポリスを征服した結果、一四〇四年に戦利品としてヴェネツィアに運ばれた青銅鍍金の古代の原作である¹²⁾。その制作年代については相当に幅のある推定が行われており、紀元前四世紀説から紀元後四世紀説までに及んでいる¹³⁾。これらの馬像は、ヴェネツィア到着後しばらくの間は兵器庫に置かれていたらしいが、早ければ一二三〇年代に、遅くとも一二七〇年までには、キリストによつて統御された四人の福音書記者を意味する「主の四頭立ての馬」(Quadriga Domini)という教義的意味づけのもとに、サン・マルコ聖堂正面入口上の半円形壁

面裝飾圖像プログラムに組み込まれる形で入口上のテラスに据えられた図54(19)。この裝飾計画の意図としては、ヴェネツィアの守護聖者マルコが圖像プログラムの中に含まれているという意味でヴェネツィア共和国の栄光を高める役割を果たすという考えがあった。

型の確認に移ると、第一に一四世紀初めに制作されたヴェローナにあるアルベルト・スカール一世墓の石棺側面レリーフ(図55)を上げることができる。大ヤコブとマグダラのマリアの間に一三〇一年に歿した墓主としてのアルベルトが騎馬像として表され、馬は左前脚を高く上げると同時に首を手前側に傾けており、後脚着地の側対歩と相俟って《サン・マルコの馬像》を型として利用していることはほぼ確実と思われる。ただし、その利用の仕方が外面的でしかないことも事実である。この後のスカリジェリ家の墓の展開は(一)の型の項で述べた通りである。馬の表現が自然主義的傾向から抽象的傾向へ逆戻りしているように見えるが、それは利用した型の違いに由来しているものであり、北イタリアからは多くの騎士が第四回十字軍に参加したので、その記憶がアルベルトの騎馬像の型として《サン・マルコ聖堂の馬像》を選択させたと推測することは可能である。

第二の作例はヴェネツィアのフラーリ教会にある木彫騎馬像《パオロ・サヴェツリ像》(図56)である。これも墓像であって、ヴェネツィア総督だった墓主は一四〇五年に歿している。騎馬像の作者はダレ・マセーニエとする説とヤコポ・デラ・クエルチャ説に分かれている(型)。地元の作品だけに原型をよく観察して作られている。すなわち、後脚の開きが比較的少ない点、それらの接地の角度、体重の乗った前脚と踏み出した方の後脚との間に十分な距離がある点(馬が胴長の体型であること)、そのために上げられた前脚が前方に投げ出されたような動きを感じさせる点などである。したがって、本当の意味での型の利用はここから始まったと考えるべきであろう。

第三の作例はパドヴァのサント広場にあるドナテツロ作の青銅彫刻《ガッタメラータ騎馬像》(図57および図58)である。エラスモ・ダ・ナルニ、通称ガッタメラータはヴェネツィア共和国の司令長官を務めた人物で、一四四三年一月に歿している。ドナテツロはローマの《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》とパヴィアの《レジソーレ》という他の二つの古代遺品を知っていたと思われるが、彼が選択したのはヴェネツィアの《サン・マルコ聖堂の馬像》であった。お

そらく、その選択の一つの理由にはこの仕事の依頼がヴェネツィア政府から来ていたこととガッタメラータがヴェネツィアに尽した人物であったことが考えられるが、それと同時にウッチェッロの個所で述べた側対歩を尊重する伝統の拘束力が考えられるのではなからうか。そのことは馬体のプロポーションが原型ほどにはすっきりしておらず、なおずんぐりしていて脚も太い点に窺うことができるように思われる。馬と騎手の大きさの点でのバランスもなお伝統的な傾向を僅かに残しており、馬に比重が置かれている。もとより古代の彫塑性に接近したドナテッロの革新性を否定するものではないが、従来の見方⁽²¹⁾はやや古代遺品との関連のみが強調され過ぎているように筆者には思われる。

第四の作例はヴェネツィアのサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ広場にあるヴェロッキオの青銅彫刻『コッレオーニ騎馬像』(図8および図9)である。バルトロメオ・コッレオーニはベルガモの貴族の家に生れ、当代の軍事指導者としては最も経済的に成功した人物の一人で、生地ベルガモのコッレオーニ家礼拝堂にアマデオが制作した彼の立派な墓があり、そこにも騎馬肖像が含まれている(図9)。つまりヴェネツィアの彼の騎馬像は墓とは無縁の純粹な記念碑とし

て作られたものである⁽²²⁾。本人や遺族は騎馬像の設置場所としてサン・マルコ広場を希望したが、それは実現しなかった。制作年は一四八〇年頃からヴェロッキオが歿した一四八八年までと推定され、原型のみを造って彼が歿したため、一四九〇年から九七年にかけてアレッサンドロ・レオバルディが鑄造してそれを完成させた。前進の動きの中に含まれる衝撃力と緊迫感の増大、馬と人物の比重における均衡の増加、馬および人物の自然主義表現の強調などの点で『ガッタメラータ騎馬像』よりも発展した様式を示している本騎馬像も、基本的には『サン・マルコ聖堂の馬像』に直結した彫塑的形式観と側対歩馬を重視する伝統的形式観という二つの要素の枠内にあることは否定できないように思われる。

なお、『サン・マルコ聖堂の馬像』が原型であることをさらに補強する意味で絵画の作例を三つ挙げておきたい。一つは一四世紀初めにジョットがパドヴァのスクロヴェーニ家礼拝堂に描いた連作壁画の一場面『神殿から商人たちを追ひ払うキリスト』(図6)の背景をなす神殿入口上の二つの馬像表現である⁽²³⁾。第二は一三三七―一三九九年にアンブロージオ・ロレンツェティがシエナ市庁舎「九人委員の間」に

描いた壁画《善政の効果》の左端前景に見える上流市民の男女の騎馬表現である。第三はピエロ・デラ・フランチェスカが一四六五年に描いた《ウルビーノ公夫妻の肖像》のうちの「フェデリゴ・ダ・モンテフェルトロ」の裏面(裏)に見える二頭の白馬の表現である(24)。以上の三例は時代を代表する美術家の反応であるだけにその意義も大きいと言わなければならない。

(四) 歩行・斜対歩型について

この型には原型が二つある。一つはローマのカンピドリオ広場に現存する《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》であり、もう一つはかつてパヴィアにあり、一七九六年にナポレオンの軍隊によって破壊されてしまった古代の騎馬像《レジオーレ》である。第一の原型の歴史的正確性について述べれば、紀元一七三年におそらくは皇帝自身のローマの別荘に据えられた(25)この騎馬像は、中世を通じてローマのサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂前広場に置かれ、一般には、キリスト教を公認して最初のキリスト教徒ローマ皇帝となったコンスタンティヌス大帝の騎馬像と見なされた。すなわち、異教に対するキリスト教の勝利の記念碑と解釈し直され、パノフスキーによればそのような

文脈でロマネスク美術の中では約三十回この像の表現が繰り返されたという(26)。もっとも、細かく見れば中世ローマにおける教皇、皇帝、元老院の権力争いを反映して騎手の名はコンスタンティヌス大帝のほかに東ゴート国王テオドリクスになったり、皇帝マルクス・クルティウスやクイントゥス・クルティウスになったりした。一五世紀後半においてもその名は大帝のほかにコンモドゥス、アントニヌス・ピウス、セプティミウム・セヴェルス、ルキウス・ヴェルス、ハドリアヌス等の皇帝たちの間で揺れ動いていた(27)。そしてマルクス・アウレリウスと同定したのは一五〇〇年のアルベルティーニの記述が最初のことであった(28)。一方、美術家たちの反応について言えば、ロマネスク美術で示された関心がその後急速に弱まり、ゴシック時代には新たにコンスタンティノポリスからヴェネツィアにもたらされた前述の《サン・マルコ聖堂の馬像》に関心が集まり、それにお株を奪われた格好であった。再びこちらの真正な騎馬像に関心が高まり始めるのは教皇エウゲニウス四世(在位一四三四―四七年)の時代であった。それを端的に物語っているのがフィラレーテによって一四六五年に青銅で鋳造された本騎馬像の小像模作(29)である。フィラレー

テはすでに一四四〇年代に本騎馬像の小型模作モデルを作っていたが、それは上記教皇がローマ再建の一環として古代の騎馬像の修復を彼に命じたことに応えて作ったもので、修復後に両方の作品を並べて見せるつもりであったようである⁽²⁸⁾。しかし実現前に教皇は他界し、フィラレーテの青銅模作はピエロ・デ・メデイチに捧げられている。なお、フィラレーテは本騎馬像の騎手を皇帝コンモドゥスと考えていた。ともあれ、キリスト教の意味づけや再解釈から離れて考古学的に古代遺品に接するフィラレーテの新しい態度は古代ギリシア通として知られたチリアコ・ダンコーナや教皇の秘書官であった人文主義者フラヴィオ・ビオンドなどの影響によるところが大きかった⁽³⁰⁾。またこの傾向が北イタリアでも進展していたことは図63の模写素描からも窺える。

一方、前項で触れたように、一四五三年のコンスタンティノポリス陥落を契機として西欧キリスト教世界に危機感が高まり、ロマネスク時代と同様の動機で本騎馬像を利用する動きも見られた。騎馬像の概念の枠をほんの少し外れることになるが、一四五九年にベノツツォ・ゴツツォーリがメデイチ宮礼拝堂に描いた《マギの行列》の中の先頭に

立つて進むマギの騎馬表現⁽³¹⁾がその一つである。それは一般の画中の騎馬表現とはやや次元を異にし、ほとんど騎馬像の概念に接しているほどである。この若者のマギはロレンツォ・デ・メデイチの肖像であり、彼の胸像部分の背景をなす月桂樹はラテン語の語呂合せでロレンツォを意味すると同時に勝利の象徴でもある。彼の乗った馬は「コンスタンティヌス大帝の騎馬像」(《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》)と全く同じ歩様の斜対歩歩を示している。ゴツツォーリはこの壁画を描く前にフラ・アンジェリコの助手としてヴァティカン宮殿の壁画制作に加わっているので、彼が本騎馬像を見ていたことは十分に考えられる。他の二人のマギはコジモ・デ・メデイチとビザンティン皇帝ヨハネス・パライオロゴス八世の肖像であり、後者とローマ教皇は東西教会統一の話し合いを行なった後、一四三九年にコジモの提案でフィレンツェでその調印が行われている(フェラーラ・フィレンツェ公会議)。以上の事柄を総合すれば、ゴツツォーリが「コンスタンティヌス大帝の騎馬像」を引用して「ロレンツォの騎馬像」を描き、若きロレンツォがやがては西欧キリスト教世界に勝利をもたらすであろうことの期待を表明していることはほぼ確実と思われる

(ロレンツォの頭上の狩りの表現も同じ暗示を含んでいるにちがいない)。もう一つは、おそらくこれよりも数年早くピエロ・デラ・フランチェスカがアレツォのサン・フランチェスコ聖堂内陣に描いた連作壁画《聖十架物語》における「コンスタンティヌスとマクセンティウスの戦い」の騎馬表現(図5)である。画面中央の最も目立つ位置を占める甲冑の騎士の黒い馬はやはり斜対歩歩であり、その奥で十字架を差し示し敵を敗走させているコンスタンティヌスの乗る白馬も、左後脚が着地してはいるが斜対歩歩型と見なすことができる。堅固な実在感と安定感を好むピエロの画家としての特性を念頭に浮かべれば、主役であるコンスタンティヌスの行動が二脚を浮かせた馬の上で行われることに不安を感じ、しかし「コンスタンティヌス大帝の騎馬像」との関連を示さねばならないという状況の中で、最も目立つ甲冑の騎士の馬でそれを明示するという二重の馬の表現をとらせることになったと推測することはそれほど困難ではないように思われる(31)。前述した通り、ピエロが後年ウルビー公の乗った凱旋馬車を引く馬に《サン・マルコ聖堂の馬像》というその場面にふさわしい原型を利用していることも上記推測の妥当性を裏書きすることになろう。

第二の原型《レジソーレ》(32)について述べると、この騎馬像に関する最初の資料は一四世紀に属し、それによるとパヴィアがロンゴバルド王国の首都となつた八世紀に戦利品としてラヴェンナからパヴィアに運ばれてきたという。それ以前の歴史については曖昧だが、今日の推測ではコンスタンティノポリスから運ばれて六世紀にはラヴェンナに存在したと考えられている。パヴィアでは一二世紀初めまでには王宮の中庭から大聖堂の前に移され、都市の由緒正しさと独立精神の象徴としての役割を果たしていた。一三

一五年ミラノ軍がパヴィアに侵入し、この像を引きずり倒して街中を引き回わし、ばらばらにした上、断片をミラノに持ち去つたが、パヴィアはそれらを奪い返して修復し、鍍金し直して一三三五年に像を据え直した。図66は修復像の完成直後に描かれた素描と推定されている(33)。このほか、ペトラルカが一三六四年にボツカチオに宛てた手紙の中でこの像に言及しており(34)、また一四九〇年にはレオナルド自身がこの像を見た感想をアトランティコ手稿に書き記している(35)。この像の視覚資料としては、前述の素描に加えて一五世紀末の作と推定されるレリーフ(図67)と一六世紀初めの木版画(図68)が存在する。これら三点の資料のう

ち、後二者は像容の点で一致するが、最初の素描は右前脚の上がった斜対速歩型を示しており、一つだけ異なっている。基本的には年代の古い資料ほど信頼すべきであろうが、この場合には騎馬像のみを表現対象としている後二者を信頼すべきであろう。このことは、《いわゆるシャルルマーニュの騎馬小像》(図3および図4)の原型を特定する際に直接関係してくる事柄である。第一の原型《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》(図1)の馬は右前脚を上げた斜対速歩であり、掌を下に低く伸ばした騎手の右手のポーズは彼の軍隊への「語りかけ」(adlocutio)を意味し、調停者としての皇帝が表されている(37)。当初は馬の右前脚の下に蹲る異邦人の像があったと推定されている。一方、第二の原型《レジソーレ》の馬は左前脚を上げた斜対速歩であり、掌を前方に向けて腕を高く上げた騎手の右手のポーズは彼の軍隊への「到来」(adventus)を意味し、勝利者としての皇帝が表されている(37)。左前脚の下に樹の切株(レリーフ)や小犬のような小動物(版画)が当初からのものか否かは明らかでない。「レジソーレ Regisole」(太陽王)の通称は顔を上げて右腕を高く上げた騎手の身振りが太陽の運行を示すものと解釈された結果である。ここで《いわゆるシャルルマ

ーニュの騎馬小像》に戻ると、《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》の影響を指摘する向きが多いようだが、馬の歩様や騎手の顔を上げた姿勢などから判断して《レジソーレ》の型の反復作例とするのが妥当である。それにしてもカロリング朝ルネサンスの文化的息吹きを伝えるこの青銅鍍金の小騎馬像は西欧キリスト教世界の騎馬像の歴史の幕開けにふさわしい内的生命力に溢れた魅力ある作品である。

(五) 後脚立ち・後脚屈曲型について

紀元二世紀に制作されて以来、中世とルネサンスを通じてローマのクイリナーレの丘に偉容を晒してきた《ディオスクーリ》(図5)の二つの馬の大理石巨像がこの型の原型としてまず考えられる作品である。ゼウスとレダの間に生れた双子の兄弟(異説もある)カストルとポルックスが馬を調教している場面と見られることから《モンテ・カヴァッロの馬の調教者》とも呼ばれるこれらの群像は、一二世紀のローマ巡礼案内記(Mirabilia)ではフェイディアスとブラクシテレスの二人の哲学者を表したものと紹介された(38)。美術作品への影響もシエナ大聖堂ファサードを飾るジョヴァンニ・ピサーノ作の大理石馬像やヴェローナのサン・ゼノ教会にあるマンテーニャ作の祭壇画の一部におけ

る模写的表現に見られることが指摘されてきた⁽⁹⁾。ただし、この作品に対する本格的な主題の解釈や美術家の関心が高まるのは一六世紀に入ってからであり、レオナルド以前の騎馬像の型という観点からは重視できない作品である。イタリアにおいてさえ一五世紀前半までは一般に古代遺品に対するキリスト教の意味づけの有無は依然として根強い影響力を持ち、この作品の場合のようにキリスト教の再解釈が困難な古代遺品に対しては一般の関心も薄く、また造形感覚の上でも巨像を受け入れる成熟した感覚が育っていないかったという意味で、これを(五)の型の唯一の原型と見なすわけにはいかないようである。

ここで示唆的と思われるのは、レオナルドの素描で後脚立ちの二つの型が竜との闘いとして描かれ、しかも互換性のある型として示されていたことである。そこでキリスト教の主題「聖ゲオルギウスと竜」(図70および図71)の作例を溯ると、その行き着く先は、例えば《コンスタンティヌス大帝の門》の一部を飾る《ハドリアヌス帝のメダイオン》(図72)であり、また青銅小立像《騎馬姿のアレクサンドロス大王》(図73)である。この最後の作品は、一説ではアレクサンドロス大王がイッソスの戦いでペルシア王ダレイオス三世に勝

利したことを記念して戦地グラニコスの奉納像として紀元前三三四年にリュシッポスに制作が委嘱された《アレクサンドロス大王の騎馬像》の模作であり、もう一説によればリュシッポスの息子エウティクラテスが造った青銅立像《狩獵するアレクサンドロス大王》の模作である⁽¹⁰⁾。また、プリニウスの記述にはリュシッポス自身もデルフォイに奉納された青銅立像《アレクサンドロス大王の狩獵》を造ったことが語られており⁽¹¹⁾、先に例示した《ハドリアヌス帝のメダイオン》はその流れを汲む作品のように推測される。他方で、キリスト教図像学の辞典⁽¹²⁾を見ると、紀元後二世紀に殉教した小アジアのカップドキア出身の聖ゲオルギウスは初め東方教会で崇敬され、竜との闘いという図像学上の意味も当初は少女がカップドキアの町の擬人化であり、異教(竜)を退治して町がキリスト教徒の支配に変わる勝利の闘いであつたということであり、図像表現もキリスト教以前の記念的作品の表現上の型を継承したものであると説明されている。そこで、(五)の型の原型はリュシッポスの《アレクサンドロス大王の騎馬像》であつて、(六)の原型はやはりリュシッポスの《アレクサンドロス大王の狩獵》であり、いつの時点かにそれら二つの型が「聖ゲオルギウ

スと竜」の圖像表現に互換性のあるものとして利用され、東方から西方に広まったと推測することができる。もとより、これは全くの推測であつてその立証は筆者の手に余る事柄である。

(六) 後脚立ち・後脚伸長型について

図74は中世末期の著名な歴史家ジョヴァンニ・ヴィラーニが一四世紀前半に書き記した『年代記』(Cronaca)の写本を飾る挿絵の一枚であり⁽⁴³⁾、写本の制作年代は一四世紀後半と推定されている。場面は一二一五年ブオンデルモンテ・デ・ブオンデルモンティがアルノ河の傍に立つマルスの騎馬像の近くで殺害された模様が描かれており、それはグエルファイ党(教皇党)とギベリン党(皇帝党)の激しい反目の始まりを告げる事件であつたが、ここでの注目の対象は《マルスの騎馬像》(図75)である。この石像の歴史はヴィラーニによつて詳しく語られており、古代ローマの異教時代にマルスはフィレンツェの守護者であり、この像はマルス神殿の崇拜像であつた。紀元三〇〇年頃、フィレンツェがキリスト教に改宗した時、守護者はマルスから洗礼者ヨハネに変わり、異教の神の聖域はこの聖者に捧げられた聖堂に変えられた(実際のフィレンツェ洗礼堂は一〇六〇年頃

と一一五〇年との間に建てられた)。しかしフィレンツェ人たちはこの像に対して不敬な扱いをすると都市に不幸が起きると信じていたので、それを建物から移した後アルノ河近くの塔の上に置いた。四五〇年、フィレンツェが東ゴート王トティラによつて破壊された時、像は河の中に落ちた。だが、像は修復され、シャルルマーニュ治下のフィレンツェ再建時に再び据えられた。八〇一年のことである。

その後、一一七八年の洪水で像は倒れたが、一二九九年にポンテ・ヴェッキオの反対側の端近くに反対向きにして据え直された(上記の挿絵はこの時のこの像の最終設置形式を示す図であると推測されている)。その後この像は一三三三年の大洪水によつて流され消失してしまつた。

さて、ヴィラーニがこの像の歴史の説明で強調したかったのは、フィレンツェが古代ローマに起源を持ち、古代の伝統を継承する由緒正しい立派な都市であるということであり、《マルスの騎馬像》はその目に見える証拠であるということであつた。一見、粉飾の色合いの濃さから信用性が疑問視されがちな彼のこの記事も、石造騎馬像の存在とそれが古代の石像であつたという点に関しては疑いのない事実である。というのも、ダンテやボッカチオもこの像に言

及しており、共にこの像をマルスと見なし、荒廃状態にあることを強調しているからである。もともと、ダンテはヴィラーニと違って像を好意的には見ておらず、むしろ異教の復讐の神としてフィレンツェに争いをもたらしているとな定的に扱っている。ともあれ、この像が古代の像であり、マルスを表しているということでは一四世紀のフィレンツェ人の認識は一致していた。現実問題としては古代においてマルスを騎馬姿として表した作例はなく、この石像の主題と制作年代については不明のままである。また挿絵の騎馬像の描写が本当の姿を伝えているか否かについても疑問視されている。確かに挿絵の描写は両前脚が上がって宙に浮き、何の支えも見られないから石造立像としてはほとんどあり得ない様相を示している。それにもかかわらず、筆者がこの石像をレオナルドの(六)型の原型の一つと考える理由は、一つは中世末期の三人の偉人によって言及されているという歴史的正統性であり、もう一つはこの像の最終設置年代とはほぼ同時期に制作された騎馬レリーフからこの像が原型であると確認できることである。

問題のレリーフ(図76)はフィレンツェのサンティッシマ・アンヌンツィアータ聖堂の第二修道院に見ることができ

る。パノフスキーによれば(註)、この騎馬姿の人物はグイレルムス・ベラルドウス (Guilelmus Beraldus 又は Berardus) という名のおそらくフランス系貴族であり、一二八九年のカンパルディーノの戦いでフィレンツェ軍に勝利をもたらしたアメリカゴ・ディ・ナルボンネの副官としてこの戦いで戦死を遂げていた。「彼の異例の英雄扱いはダンテと共に戦いながらフィレンツェの利害のために命を捧げたおそらくフランス系のこの貴族に榮譽を授けることを意味していたことはほとんど疑いの余地がない。」とパノフスキーは述べている。彼はまた図77を例に挙げながら、本レリーフの騎馬表現がフランスとイギリスで無数の作例を生むゴシック騎士の証印のいわば原型であることを示唆している。ただし、パノフスキーは本レリーフの騎馬表現が何に由来するかについては残念ながら触れていない。ここで『マルスの騎馬像』の最終設置の年代と動機を思い起こすならば、二つの出来事は愛国精神の高揚という共通の基盤に立つ同時的現象と見て差しつかえあるまい。パノフスキーはレリーフの制作年代を一二九〇年頃に置いているが、おそらく主人公の戦死の年代に基づく推測であろうから、もっと遅い可能性も考えられよう。いずれにしても先に存在し

ていたのは《マルスの騎馬像》であるから《マルスの騎馬像》をレリーフの表現の原型と見るのが妥当であろう。そうであるならば、本レリーフの騎馬表現は「序論」で述べた騎馬像の緩和された概念に合致しているのであるから、これを騎馬像と呼び直すことができ、それによって本レリーフが原型の反復作例ということにもなり、型の確認が行われたことになる。ただ、《マルスの騎馬像》の支えの問題は残るが、例えば馬の胸部の側面を鉄の棒か石柱で支えるというような何らかの方法がとられていたと推測するほかはない。なお、この型は本来平面描写に適しているところから、前述の証印の例のほか、金貨^{図78および図79}、タロツキカード^{図80}、ミニアチュールなどにも広く流布している。

第三章 まとめ

筆者はレオナルドの第一フィレンツェ時代末に属する二点の素描に現れた馬の表現を三種類の姿勢、六種類の歩様として分類し、それが西欧キリスト教世界におけるレオナルド以前の騎馬像の型を示すものであることを明らかにし

ようと努めた。その際、騎馬像の概念を従来よりも若干緩和し、その概念に合致する作例の中に各歩様の原型と思われる作品を特定し、その反復作例を挙げることにによって型の確認を行う手続きを繰り返した。その結果、後脚立ち型の場合のように起源の古い型についての原型の特定には問題を残したものの、型の確認という観点から言えば全体としてはほぼ容認さるべき成果が得られたのではないかと思われる。もしそうであるならば、ここで改めて特筆すべきはレオナルドの芸術的直観の卓越した透視力である。騎馬像の歴史は一度彼の精神の中で六種類の型として集約され、今新たな展開の第一歩が踏み出されようとしている。まさしく画家の精神は万象を照らす鏡に譬えられた通りのものである。

この点について一層明確にするために西欧キリスト教世界におけるレオナルド以前の騎馬像の型がいかなる展開をたどったかをまとめておこう。西欧は九世紀後半の《いわるシャルルマーニュの騎馬小像》において古代の真正な騎馬像の型である(四)の斜対速歩型を受け継ぎ古代の伝統に復帰するかに見えたが、機は未だ熟さず、その後はむしろ古代の伝統から離れてキリスト教精神の確立強化を目指す

す方向に進んだため、主として「聖ゲオルギウスと竜」および「マギの礼拝」の宗教的主題表現の中に騎馬表現が吸収され、騎馬像の空白の時期を過ごすことになった。(この間、馬に乗った人物は高慢の悪徳を示唆することが多かったのである)⁽⁴⁵⁾。再び騎馬像が姿を現すのは一三世紀のゴシック文化の中からであり、しかもそれは新しい型である(二)の静止・佇立型の石造彫刻によるいわばゼロからの再出発であった。その根底にはキリスト教文化が一定の成熟を遂げ、馬に乗った異教徒によって迫害を受けた記憶が風化したことを見てとることができる。この型の代表作例は《マグデブルクの騎士像》である。この型は、しかし一四世紀後半までしか続かず、同じ一四世紀に(二)の歩行・側対歩・後脚着地型に道を譲り、以後姿を消している。新たに登場した(二)の型は一四世紀前半から一六世紀前半までかなり長期に亘って西欧全域に広まったが、その担い手の中心は宮廷的貴族文化であり、いわゆる国際ゴシック様式とよばれる美術と結びついて展開し、主として平面に依存した表現に利用された。ここで重要な役割を果たしたのは側対歩を高貴と見る慣習であり、側対歩馬ジュニットを騎馬像の馬のモデルとして使用する慣習であった。それは側

対歩の元祖である驢馬に乗ったキリストとマリアを名目上の原型とする宗教的信念の騎士道的洗練と考えられるが、聖霊に基礎を置く中世人の精神的内発性を特質としているだけにこの慣習の拘束力は予想以上の持続性を発揮した。この型の代表作例はシモーネ・マルティーニの壁画《グイドリッチョ・ダ・フォリアーノ騎馬像》である。

次に現れたのは西欧が自らの意志でコンスタンティノポリスからの将来を果たした古代遺品《サン・マルコ聖堂の馬像》の一三世紀後半の設置展観を契機とする(二)の側対歩・後脚着地型であり、その盛行の時期は部分的に(二)と並行する一五世紀の初めから八〇年代までのいわゆる初期ルネッサンスの時代である。事実、この型の地盤はイタリアであり、その社会的基盤は主として新興市民階級であり、その作例は(二)で示された西欧独自の彫塑精神を基礎として(二)の聖霊にかかわりを持つ側対歩尊重の慣習に拘束されつつ(この拘束がパトスを生じさせる源であろう)可能な限り原型である古代作品の明朗な彫塑性に接近を試みた限定的古代再生の動きとして捉えるべきものであり、その代表作例はドナテッロの青銅彫刻《ガッタメラータ騎馬像》である。

他方、一三世紀末から一五世紀後半までに(五)と(六)の後脚立ち型を試みる動きも散見されるが、この型を立体で表現することの技術上の困難が阻害要因となつて散発的な小さな動きにとどまり、むしろこの型は平面に依存する表現形態の騎馬表現に多用された。後脚立ち型の代表作例は石造レリーフ《グイレルムスの騎馬像》である。そして実に不思議なことに、すでに一三世紀前半のオヌクルの素描に現れ、《マルクス・アウレリウス帝騎馬像》と《レジソーレ》という二つの真正な騎馬像がその手本として存在したにもかかわらず、(四)の斜対速歩型の騎馬像の作例は一三世紀から一五世紀前半までほぼ皆無の状態であつた。ここにはゼロから再出発して一段階ずつ着実に静から動へ歩みを続行する西欧の頑固で粘り強い精神を見てとることができる。そして、遂に機は熟した。次の時代こそ、利用し尽された側対歩型を棄てて西欧にとつてはほとんど未開拓の斜対速歩型へ転換をはかることが要請されている。しかしながら、一見きわめて単純な事柄にしか見えないこの型の変換も、その実現には並外れた才能を必要とする。なぜならば、その時代の注文者および社会を本当の意味で納得させ、それを型として定着させるには、その変換によって側

対歩の伝統の源にあつた宗教的信念よりも魅力のある新しい精神的価値を示すことができなかったならならぬからである。すでにピエロ・デラ・フランチェスカやペノツォ・ゴッツォーリの試みた壁画の中での「引用」にも、またフィラレーテの試みた青銅彫刻による「写し」にもその新しい価値への自覚は潜んでいる。またそれ以上に重要なドナテッロとヴェロッキオの正面突破を狙つた「苦闘」の地固めも完了している。今や必要なのは「具現」であり、時代はそれが可能な美術家の登場を待っているところである。それならば、その新しい精神的価値とは何であるのか。つまりは盛期ルネッサンスの理想とは何であるのか。次の課題はそれを再びレオナルドの馬の素描の中に探ることである。

註

- (1) E. Panofsky, *Tomb sculpture*. (Ed. by H. W. Janson) New York 1992. p.85.
- (2) J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*. London and New York 1971. pp.53-54.
- (3) カルロ・ベドレッティ編 日本版監修『堀分一弘 翻訳』堀分一弘・高階秀爾・三神弘彦・斎藤泰弘 『レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集ウインザー城王室図書館蔵第II輯馬および他の動物』 岩波書店 一九九〇年 三一―四五頁。
- (4) E・H・エドワーズ著 楠瀬良監訳 『アルティメイト・ブック馬』 緑書房 一九九五年 一八一―九頁。なお、本稿掲載の現実の馬の写真と図解はすべて本書から転載している。
- (5) Kenkyusha's New English-Japanese Dictionary. Tokyo 1980. p.856 (gait).
- (6) Ullstein Kunstlexikon. 1967. p.385.
- (7) E. Panofsky, op. cit., p.84.
- (8) *ibid.*
- (9) G. L. Mellini, *Scultori Veronesi del Trecento*. Milano 1971. p.103.
- (10) エドワーズ、前掲書、七二―七三頁。
- (11) 上村清雄・小佐野重利〈「研究動向」シエナの芸術——一九八〇年代のイタリアを中心として〉『地中海学研究XIII』 一一九―一五〇頁はそのすぐれた報告である。
- (12) E. Carli, *Musei senesi*. Novara 1961. p.20.
- (13) J. Pope-Hennessy, *Paolo Uccello*. London and New York 1969. p.8.
- (14) *ibid.*
- (15) *ibid.* p.153.
- (16) ヴェレニッチ編「前掲書」四六頁。
- (17) G. Perocco, *I cavalli di San Marco a Venezia*. I cavalli di San Marco, a cura di G. Perocco e R. Zorzi. Venezia 1977 e 1981. pp.33-60.
- (18) Bober-Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture*. Oxford 1986. p.208.
- (19) M. Jacoff, *The horses of San Marco and the Quadriga of the Lord*. Princeton 1993. p.12ff.
- (20) G. Perocco, op. cit., p.50.
- (21) 例えにバーベ・クネーの「前掲書」(2)の見解がとられている。
- (22) G. Passavant, *Verrocchio*. London and New York 1969. p.62.
- (23) M. Jacoff, op. cit., p.117ff.
- (24) Bober-Rubinstein, op. cit., p.209.
- (25) N. Gramaccini, *Die Umwertung der Antike——Zur Rezeption*

tion des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance. Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt am Main 1985, p. 51.

(26) E. Panofsky, op. cit., p.83.

(27) N. Gramaccini, op. cit., p.51.

(28) Bober-Rubinstein, op. cit., p.207.

(29) N. Gramaccini, op. cit., p.71.

(30) 註しへば R. Weiss, The Renaissance discovery of classical antiquity. Oxford 1969 を參照せよ。

(31) 池上公平「フエロ・デルラ・ノランチェスの『聖十字架図』をめぐる諸問題」『美術史』第百二十八冊 一八六一一九九頁の主張は妥當であり、本稿の指摘はその一つの傍証となり得るかも知れない。

(32) <ハンネン>とひて註しへば M. Jacoff, op. cit., p.62ff. 註せよ N. Gramaccini, op. cit., pp.66—67 を參照せよ。

(33) M. Jacoff, op. cit., p.63.

(34) N. Gramaccini, op. cit., p.68.

(35) 註しへば C. Pedretti, The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci... at Windsor Castle. London and New York 1981 を參照せよ。

(36) S. Bertelli, F. Cardini, E. G. Zorzi, Le corti italiane del Rinascimento. Milano 1985, p.52.

(37) *ibid.*

(38) Bober-Rubinstein, op. cit., p.159.

(39) *ibid.* p.160.

(40) I cavalli di San Marco, a cura di G. Perocco e R. Zorzi. Venezia 1977 e 1981, p.219.

(41) Plinius, Naturalis Historia, XXXIV, 64.

(42) J. Hall, Dictionary of subjects and symbols in art. London 1984, p.136. Lexikon der christlichen Ikonographie (Herder), 1974, Bd. 6, pp.365—390.

(43) M. Jacoff, op. cit., p.65ff.

(44) E. Panofsky, op. cit., pp.83—84.

(45) *ibid.*

図版原拠

- ペドレッティ編「レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集第II輯」岩波書店一九九〇年——9、10、11、12、13、14、15、16、17、18、50、51、52。
 エドワーズ著「アルタイムイト・ブック馬」緑書房一九九五年——19、20、21、22。
 I cavalli di San Marco a cura di G. Perocco e R. Rorzi. 1981——2, 3, 7, 26, 28, 29, 30, 37, 38, 41, 58, 68, 69, 70, 72, 73。
 E. Panofsky. Tomb sculpture. 1992——4, 49, 55, 56, 59, 76, 77。
 M. Jacoff. The horse of San Marco and the Quadriga of the Lord. 1993——54, 66, 74, 75。
 Gli Sforzi a Milano. 1978——42, 43, 78, 79。
 H. Jantzen. Der Bamberger Reiter. 1964——23, 31, 36。
 J. Pope-Hennessy. Paolo Uccello. 1969——46, 47, 48。
 Bober-Rubinstein. Renaissance artist and antique sculpture. 1986——1, 53。
 Natur und Antike in der Renaissance. 1985——62, 63。
 A. Paolucci. Piero della Francesca. 1989——61, 65。
 L'opera completa di Canova. 1976——5, 6。
 F. Hatt. Art: A history of painting, sculpture and architecture. 1976——35, 64。
 S. Bertelli, F. Cardini e E. G. Zorzi. Le corti italiane del Rinascimento. 185——40, 80。
 I maestri della scultura 76. Nicola Pisano. 1966——32, 33。
 G. L. Mellini. Scultori veronesi del trecento. 1961——25, 27。
 A. Martindale. Simone Martini. 1988——44, 45。
 G. Passavant. Verrocchio. 1969——8, 57。
 A visual dictionary of art. 1974——34。
 B. Phillips. Tapestry. 1994——39。
 L. C. Ragghianti. Giotto. 1987——60。
 Ullstein Kunstlexikon. 1967——24。
 F. Malaguzzi Valeri. Leonardo da Vinci e la scultura. 1922——67。
 M. Scalini. L'arte italiana del bronzo 1000—1700. 1988——71。
 (さささ ぶんぶん)

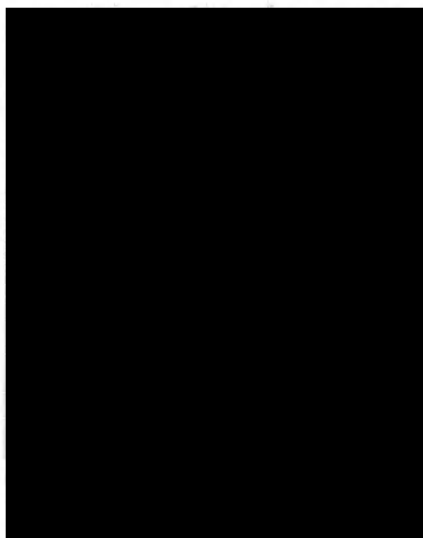


図2 作者未詳 いわゆるシャルルマーニュの騎馬小像860-70年頃 鉛銅 鍍金 高さ23.5cm パリ ルーヴル美術館

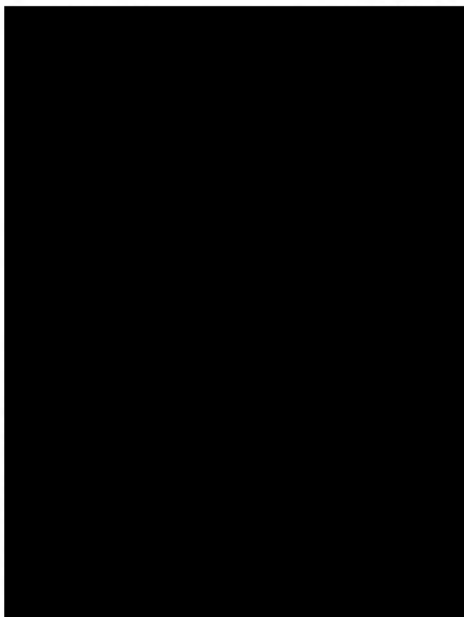


図1 作者未詳 マルクス・アウレリウス帝騎馬像 紀元173年頃 青銅 超等身 ローマ カンピドリオ広場

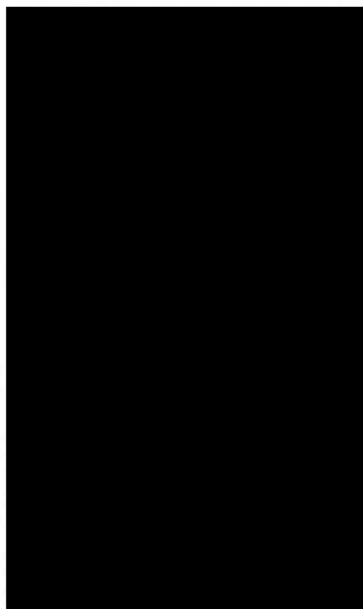


図4 ドナテッロ ガッタメラータ騎馬像 1443-53年 青銅 高さ371cm バドヴァ サント広場

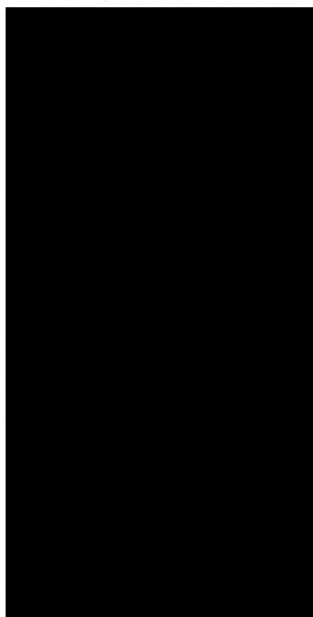


図3 図2に同じ

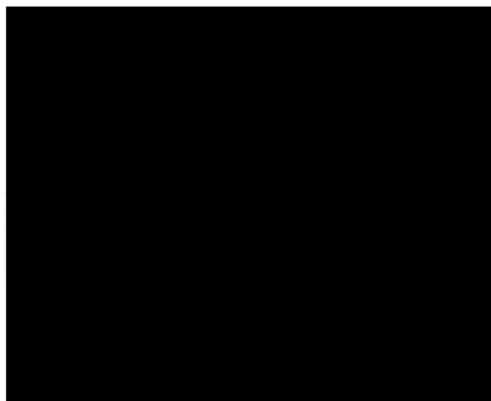
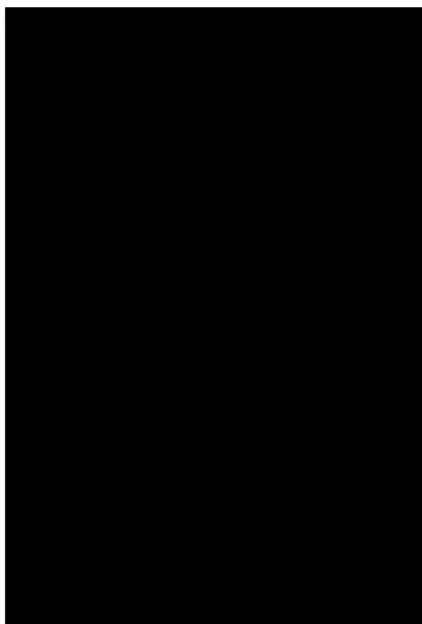


図6 カノーヴァ フェルディナンド一世の騎馬像 1820—22年 青銅 ナポリ プレビシート広場



図5 カノーヴァ カルロス三世の騎馬像 1807—19年 青銅 ナポリ プレビシート広場



8 ヴェロッキオ コッレオーニ騎馬像 1480—88年 青銅 ヴェネツィア サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ広場



図7 作者未詳 サン・マルコ聖堂の馬像 紀元四世紀(?) 青銅鍍金 ヴェネツィア サン・マルコ聖堂美術館

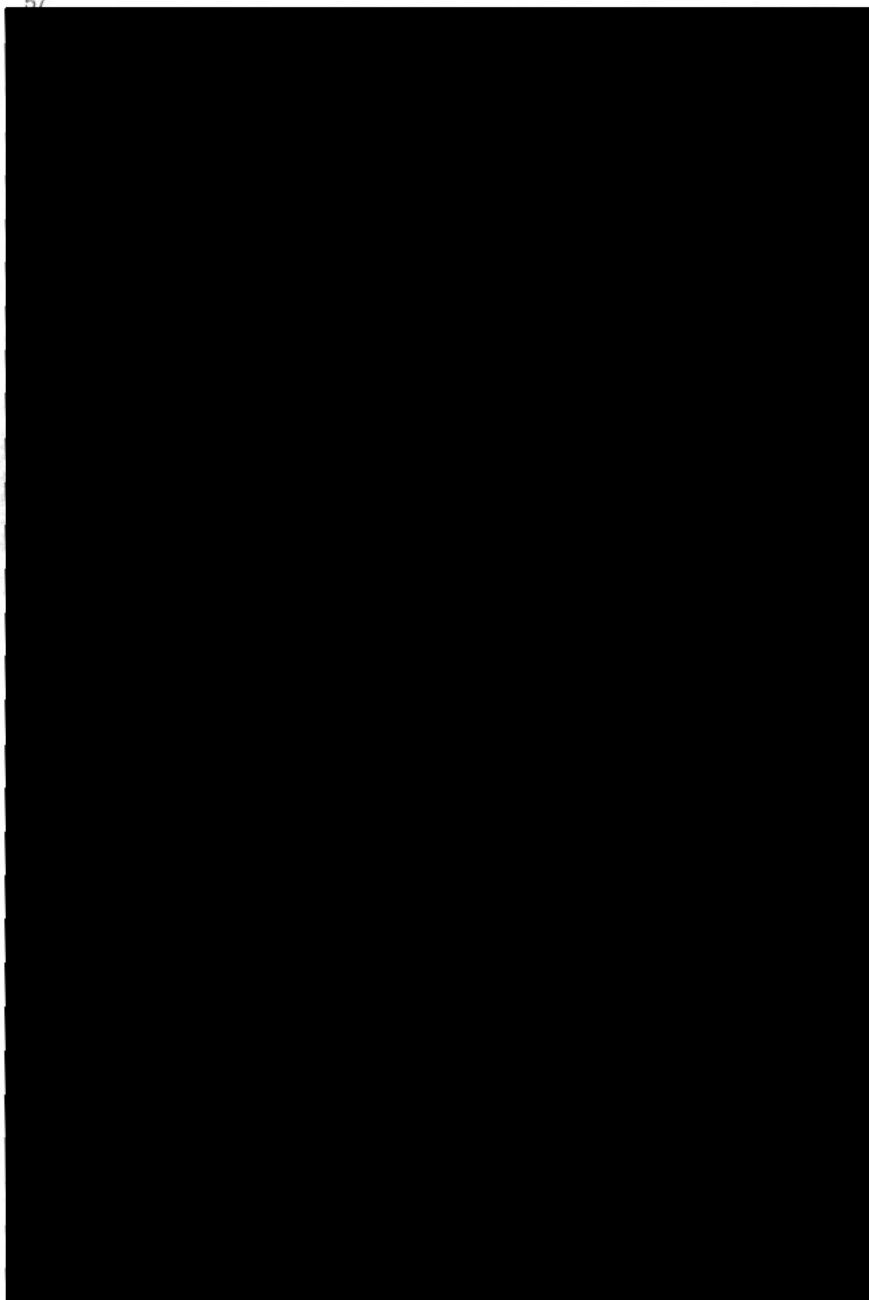


図9 レオナルド 騎馬、馬および他の動物の習作 1481年頃 バリ ルーヴル美術館 (n. 7810r)

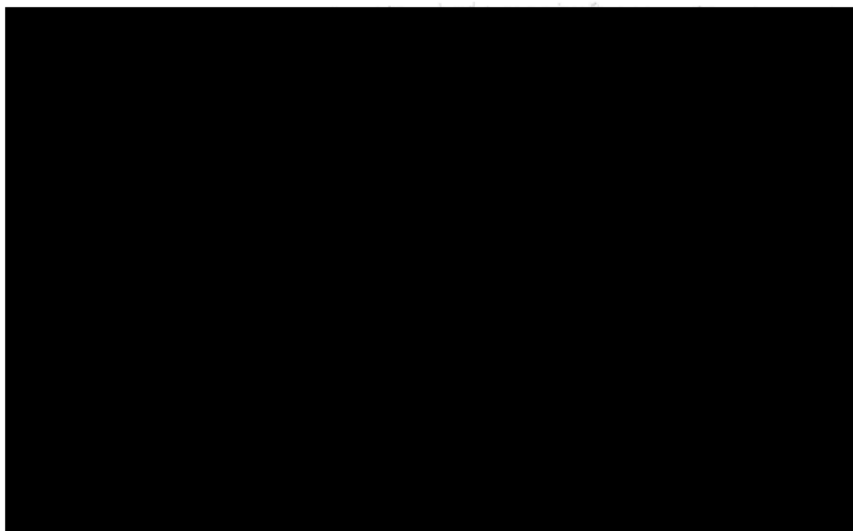


図10 レオナルド 騎馬および馬の習作 1478—80年頃 ウィンザー城王室図書館 (RL 12325r)

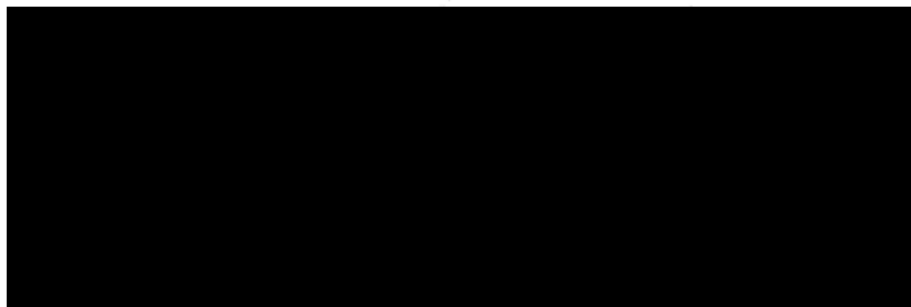


図12 レオナルド 馬の習作 1478—80年頃 ウィンザー城王室図書館 (RL 12324r)

図11 レオナルド 馬の習作 1480年頃 ウィンザー城王室図書館 (RL 12315r)



図14 レオナルド 騎馬の習作 1480年頃 ロンドン 個人蔵

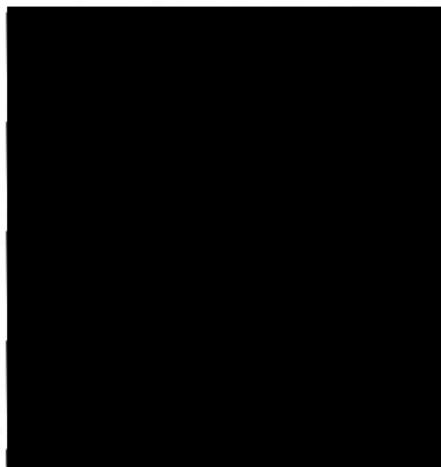


図15 レオナルド 騎馬の習作 1480年頃 ケンブリッジ フィッツウィリアム美術館 (P. D. 121-1961)



図13 レオナルド 騎馬および馬の習作 1481年頃 ロンドン 大英博物館 (1952-10-11-2)

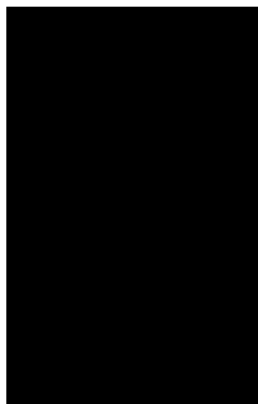


図16 レオナルド 騎馬の習作
1480年頃 ロードアイラン
ド ブラウン・コレクション

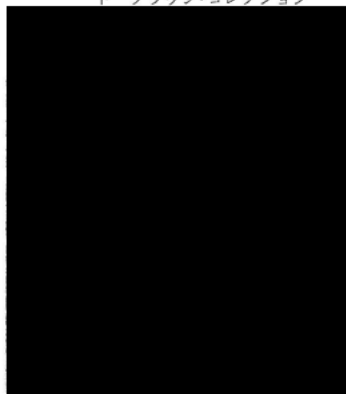


図17 レオナルド 馬の習作 1478-80年頃
ウィンザー城王室図書館 (RL 12318r)



図18 レオナルド 馬の習作 1478-80年頃 ウィン
ザー城王室図書館 (RL 12285r)



図19 常歩の図解

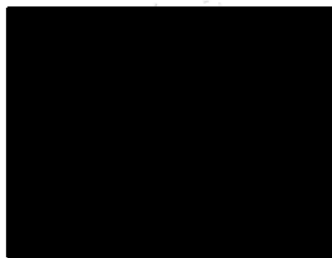


図22 繫駕競走 (側対歩)

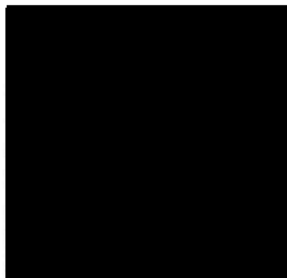


図21 サドルブレッズの歩法 (斜対
歩)



図20 ベルギーアン・パソの歩
法 (側対歩)

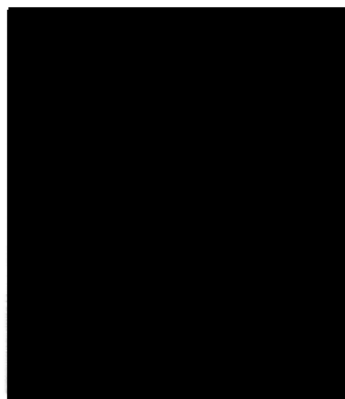


図26 ジョヴァン・ディ・リジーノ カ
ングランデ・デラ・スカラ像
1345年頃 白大理石 200×
200×60cm ヴェローナ カステ
ルヴェッキオ美術館



図24 作者未詳 マグデブルクの騎
士像 1240年頃 マグデブル
ク市場広場

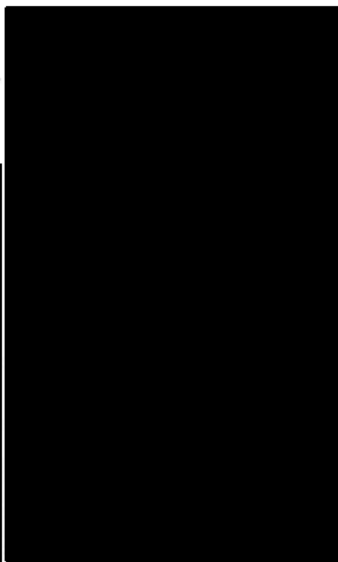


図23 作者未詳 バンベルクの騎士像
1235年頃 バンベルク大聖堂

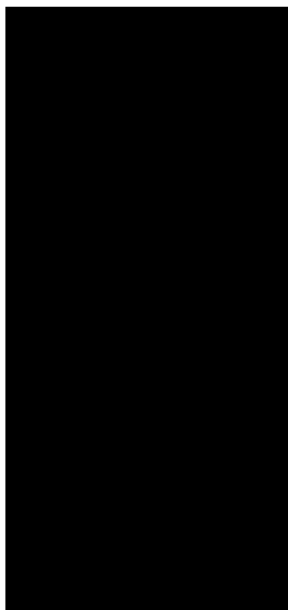


図28 ジョヴァンニ・ダ・カンビ
オーネ カンシニョリ
オ・デラ・スカラ像
1375年 ヴェローナ ア
ルケ・スカリジエーレ



図27 ジョヴァンニ・ディ・リジーノ
マスティエーノ・デラ・スカラニ
世像 1345年頃 大理石 ヴェ
ローナ アルケ・スカリジエーレ

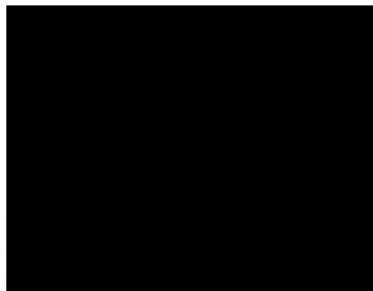


図25 スカリジエーリ家の墓の全景 ヴェロー
ナ サンタ・マリア・アンティカ教会
堂

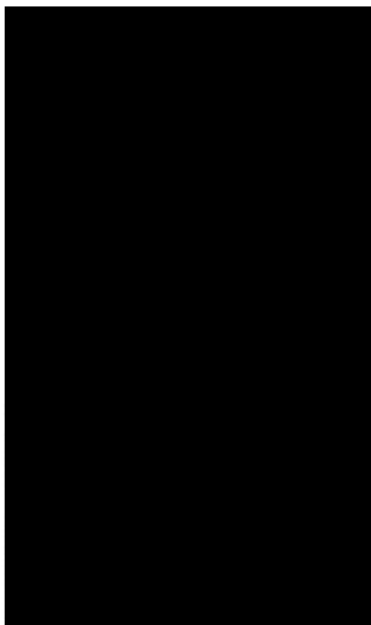


図33 図32に同じ（部分）

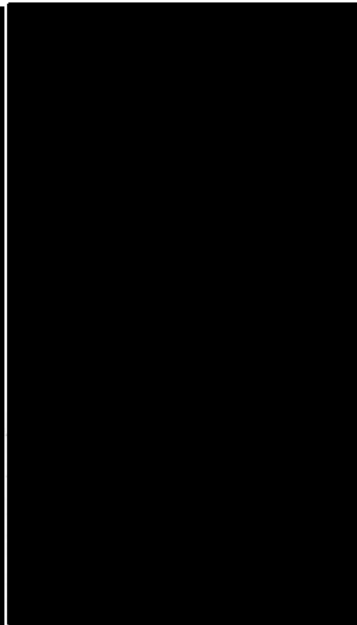


図30 ジョヴァンニ・ダ・カンピオーネ ベルナボ・ヴィスコンティ像 1357-60年 ミラノ スフォルツァ城



図29 図28に同じ

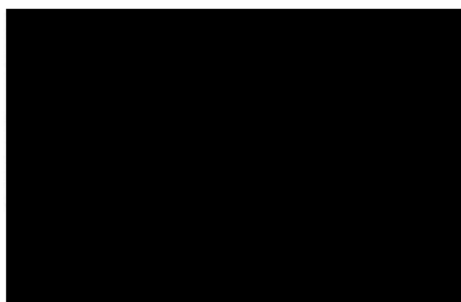


図31 ヴィラール・ド・オヌクール 二人の騎士 1235年頃
「建築職人素描帖」より

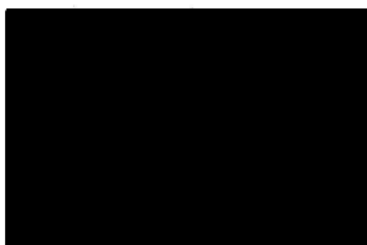


図32 ニコラ・ピサーノ 五月 1278年 ベルギーア フォンダーナ・マッジョレ



図34 ランブール兄弟 五月 1413-16年
「ペリー公のいとも豪華なる時禱書」より シャンティイ コンデ美術館



図40 ボニファチオ・ベンボ 騎士
一五世紀 タロッキ
カード ペルガメン アカ
デミア・カララ



図39 作者未詳 フランドルのミルフ
レール・ダビスリー 一五世紀後
半 毛織 360×290cm

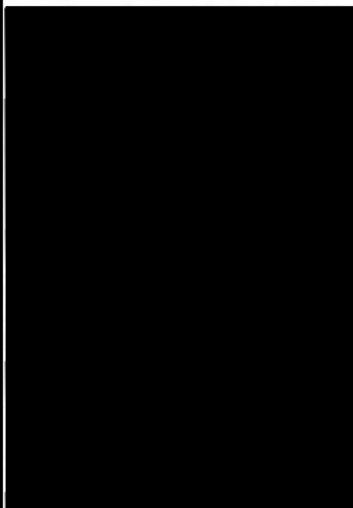


図35 図34に同じ (八月)

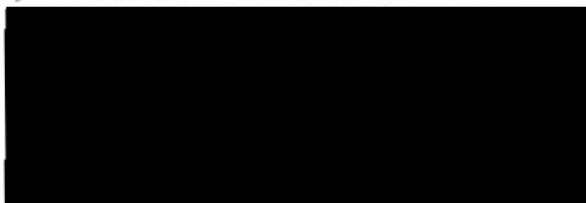


図36 作者未詳 聖母子と馬に乗った三人のマギ 1300年頃 祭壇前面
飾り絨織物 ミュンヘン バイエルン国立美術館



図38 ビサネッロまたはその工房 騎士と聖
者の習作 1447年頃 ミラノ アンブ
ロジャーナ図書館 (Cod. F214 inf. n.
5)



図37 ロンバルディア派 騎馬姿の聖ゲオルギウ
ス 一五世紀前半 大理石 78×69cm ミ
ラノ チヴィタ・ラツ コルテ・デルテ・アン
ティカ (963)

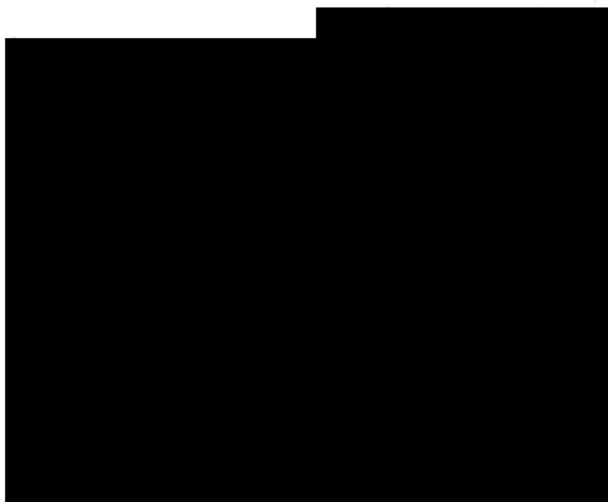


図43 作者未詳 フランチェスコ・スフォルツァのための狩猟論写本の挿絵 1459年 Trattato di Falconerio e di caccia より ジャンティイ コンデ美術館図書館 (368/1375)

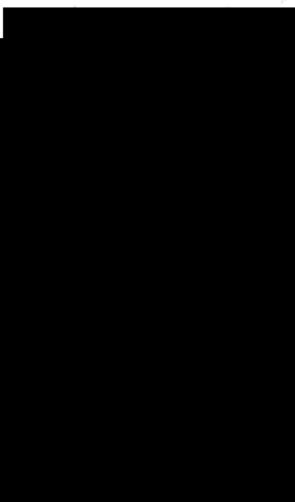


図42 クリストーフォロ・デ・プレーディス マッシミリアーノ・スフォルツァの騎馬肖像 一五世紀末—一六世紀初め 写本 Liber Iesus より ミラノトリヴルツィアーナ図書館 (Cod. 2163)



図41 バルダッサーレ・デステ エルコレー・デステ一世のメダル 1472年 青銅 9.2cm ミラノ チヴィカ・ラッコルタ・ヌミスマティカ (Inv. Brera 39)

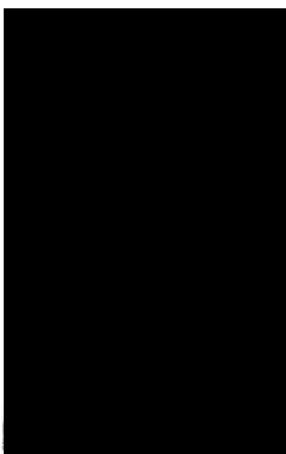


図46 バオロ・ウッチェットロ ジョン・ホークウッド 騎馬像 1436年 フレスコ フィレンツェ大聖堂

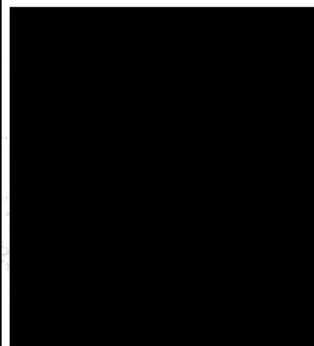


図45 図44に同じ (部分)

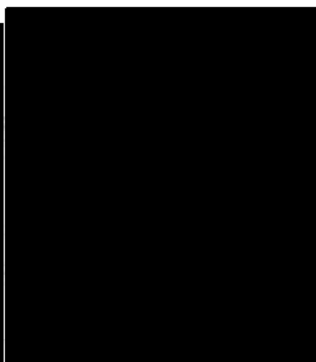


図44 シモーネ・マルティーニ グイドリッチョ・ダ・フォリアーノ 騎馬像 1330—31年頃 フレスコ 世界地図の間 シエナ パラッツォ・プブブリコ



図49 グイド・マッツォーニ ル
イー二世の騎馬像 1510
—15年頃 テラコッタ
ブロワ城



図48 カスターニョ ニッコロ・ダ・ト
レンティーノ 騎馬像 1456年
フレスコ フィレンツェ大聖堂



図47 パオロ・ウッチェッロ ジョン・
ホークウッド騎馬像下絵 フ
レンツェ ウフィツィ美術館
(No. 31F)

図50 レオナルド 馬体測定の素描 1490—91年頃 ウィンザ
ー城王室図書館 (RL 12319r)

図51 ヴェロッキオ 馬体測定 of 素描 1480年代 ニューヨー
ク メトロポリタン美術館に ユーイット基金1917 (19.
76. 5)

図52 レオナルド 羊飼いの礼拝のための習作 1478年頃 ウ
ィンザー城王室図書館 (RL 12362r)

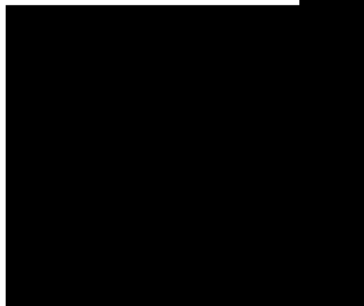
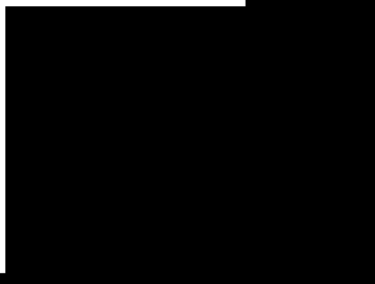




図54 M. Jacoff によるサン・マルコ聖堂正面入口
上半円形壁面装飾復元案

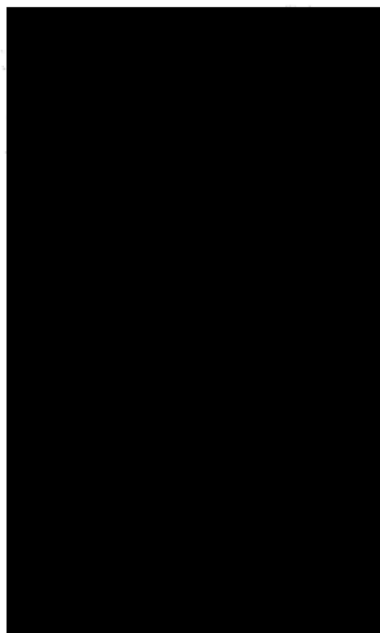


図53 図7に同じ

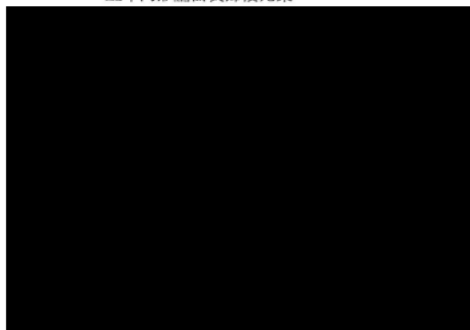


図55 作者未詳 アルベルト・スカーラー世墓 一四世紀初
め ヴェローナ

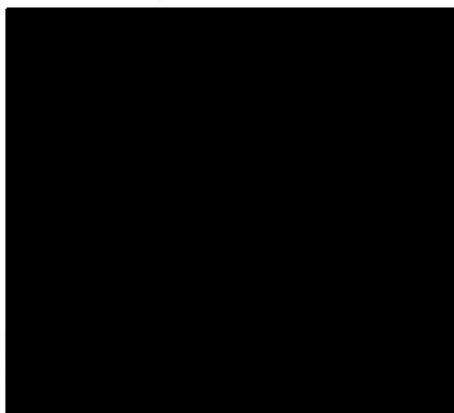


図57 図4に同じ

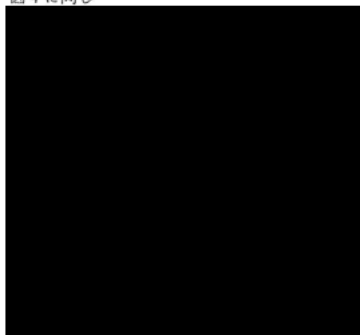


図58 図8に同じ



図56 ダッレ・マセーニエもしくはヤコボ・デラ・
クエルチャ バオロ・サヴェッリ像 1408
年頃 木彫 ヴェネツィア フラーリ教会

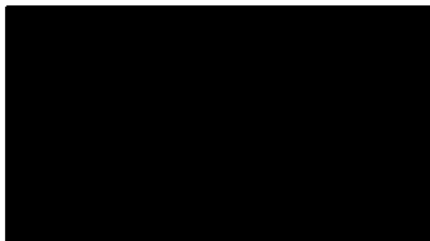


図60 ジョット 神殿から商人たちを追ひ払うキリスト (部分)
一四世紀初め フレスコ バドヴァ スクロヴェーニ家
礼拝堂

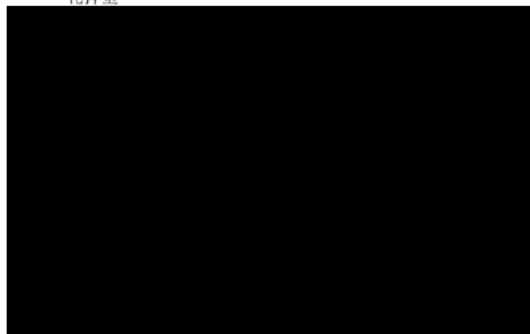


図61 ピエロ・デラ・フランチェスカ フェデリコ・ダ・モンテ
フェルトロ (裏面) 1465年 板 46.9×33cm フィレン
ツェ ウフィツィ美術館

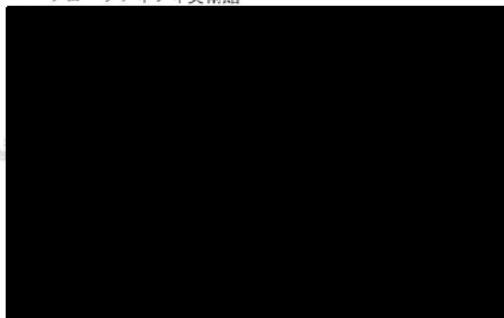


図62 フィラレーテ マルクス・アウレリウス帝騎馬像の青銅模
作 1465年 鍍金およびエマーユ 高さ37.1cm ドレス
デン 国立美術館彫刻蒐集 (I. N. H155/37)

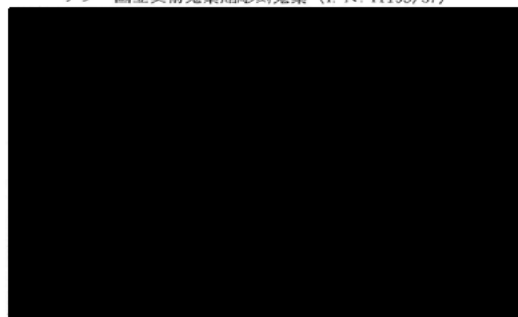


図64 ベノッツォ・ゴッツォーリ マギの行列 (部分) 1459年
フレスコ フィレンツェ パラッツォ・メディチ・リッカ
ルディ



図59 ジョヴァンニ・アントニオ・アマデオ
バルトロメオ・コッレオーニ彫 1470
年代 ベルガモ コッレオーニ家礼拝
堂

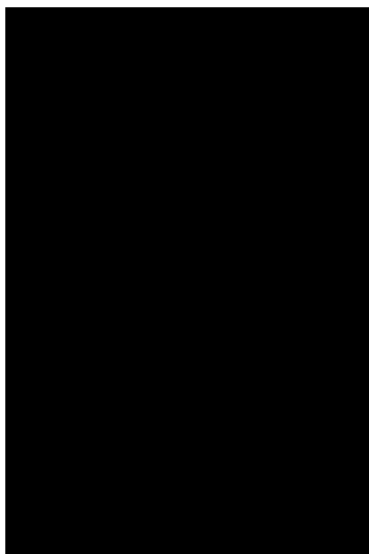


図63 ミラノ派 マルクス・アウレリウス帝
騎馬像を含む古代遺品の模写素描
1460年頃 ミラノ アンブロジーアーナ
図書館 (Cod. F265 inf. n. 92)

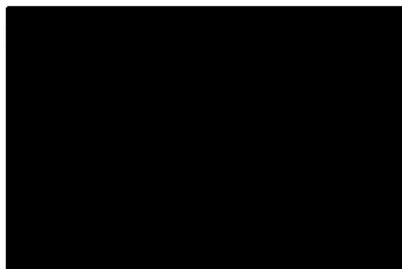


図65 ピエロ・デラ・フランチェスカ コンスタンティヌスとマクセンティウスの戦い(部分) 1457年頃 フレスコ アレッツォ サン・フランチェスコ聖堂

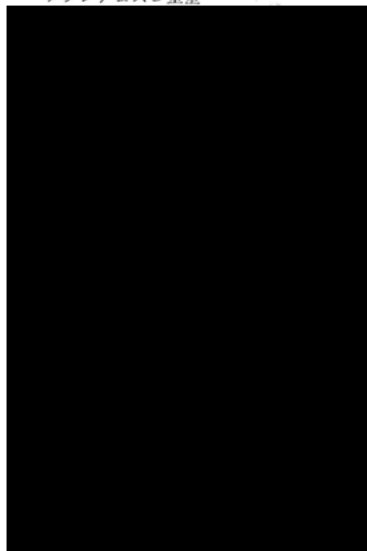


図66 オビキヌス・デ・カニストリス バヴィア大聖堂とレジソーレ(部分) 1335年以后 Cod. Pal. Lat. 1993, fol. 2より ローマ ヴァチカン教皇図書館



図68 作者未詳 レジソーレの模写木版画 1505年 Statua Papieより ミラノ トリヴルツィアーナ図書館

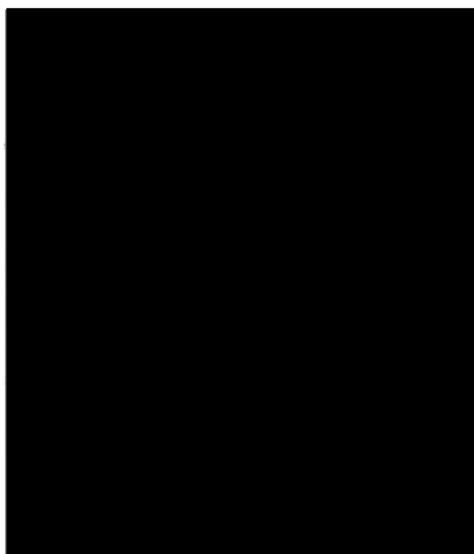


図67 作者未詳 レジソーレの模作レリーフ 一五世紀末 バヴィア 市立美術館



図69 作者未詳 ディオスクーリ(部分) 紀元二世紀 大理石 ローマ クィリナーレの丘



図70 マルティンおよびゲオルク・フォン・クラウゼンベルク 聖ゲオルギウスと竜 1373年 プラハ

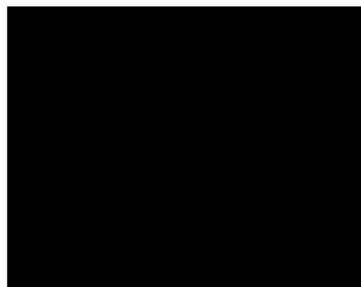


図72 作者未詳 猪狩り（ハドリアスス帝のメグイヨン） 紀元二世紀前半 ローマ コンスタンティヌス大宮の門の部分

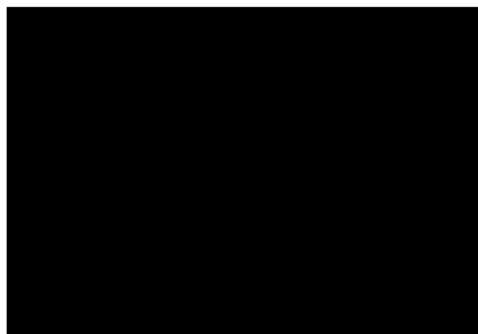


図74 作者未詳 マルスの騎馬像の近くで行われたブ
オンデルモテ・デ・ブオンデルモンティの殺害
一四世紀後半 Cronacaの写本より ローマ
ヴァチカン教皇図書館 (Cod. Chiggi L. VIII,
296, fol. 70r)

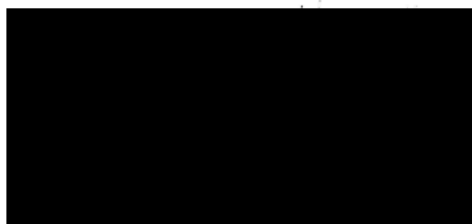


図75 同上 (部分)

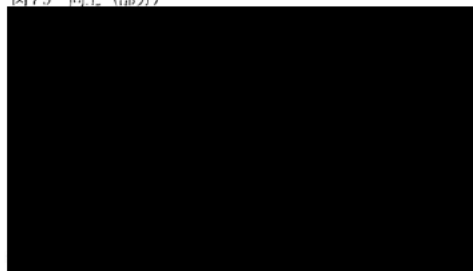


図76 作者未詳 グイレルムスの騎馬像 1290年頃
フィレンツェ サンティッシマ・アンヌンツィ
アータ聖堂第二修道院



図71 バリサーノ・ダ・トラニー 聖ゲオルギウス
と竜 (部分) 1179年以前 トラニー大聖堂
正面入口青銅扉



図73 作者未詳 騎馬姿のアレクサンドロス大王
青銅 高さ46cm ナポリ 国立美術館
(Inv. 4996)



図80 ボニファチオ・ベンボ 公正と騎士
一五世紀 クロッキカード
ベルガモ アカデミア・カララ

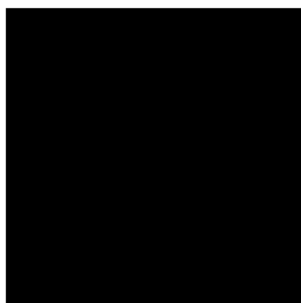


図77 作者未詳 ロバート・フィッツウォーク
の証印 一四世紀 ロンドン 大英博物館

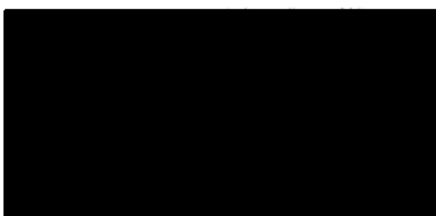


図78 作者未詳 フランチェスコ・スフォルツァー世の金貨
一五世紀



図79 作者未詳 ルドヴィコ・マリア・スフォルツァの金貨 一五世紀