The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『ブシコー元帥の時薦書』 : 空気遠近法とその構成をめぐって
Author(s)	小林, 典子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1992, 26, p. 13-39
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48214
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『ブシコー元帥の時禱書』
——空気遠近法とその構成をめぐって——

小 林 典 子

は じ め に

『ブシコー元帥の時禱書』の二葉（fols. 65v, 90v）にみられる風景は，空気遠近法の最初の記念すべき作例として十五世紀絵画史において重要な位置を与えられてきた。空気遠近法の確立とは要するに視覚的原理に基づいた近代的な一つの様式のはじまりを意味するものであろう。真先に様式分析の対象として取り上げられるところとなった。しかしこの新しい様式は決して全体的統一を伴ったものとして生じているのではない。二葉の奥に輝く風景の出現は写本全葉からみれば唯一二葉のみの現象であり，一写本内での様式の不均一性が指摘されてきている。また図像的見地から見ても，それはいかなる伝統的一元的図像解釈にも妥当しない多義的で曖昧な場の出現であり，解釈学上の主要な分析概念，例えば「物語（ナラテイヴ）」あるいは「イコン」等をもってしても完全には把捉しえない逸脱を示している。[1] ブシコー元帥の画家（以下ブシコーと略す）の空気遠近法はわれわれ近代人の眼には，様式的にも図像的にも整合性を欠いた異種混淆現象として映じている。それ故『ブシコー元帥の時禱書』の今後の問題はこのような多元的に重層する異種混淆性の解明にむけられるだろう。

しかし一方，ブシコーが呈示するこのような問題は，複数画師による協同制作を旨とする当時の写本装飾の制作状況からみるなら当然の帰結でも

あった。従来よりその原因を分業システムに求める説が提出されてきている。[2] 各画師の手になる各部分の統合体，すなわち一写本の全葉から見るなら，輝く遠景という一部分の解明には，むしろこの部分がどのように構成されていったのか，全体への統合方式を知る事が肝要となろう。本稿ではこのような観点から，遠景についての，構造および制作プロセスの分析を企てる。

写本研究において従来のパノフスキー，ミースによる様式分析の方法的限界が指摘されて久しい。ドウレセ以来，写本全葉にわたるマテリアルな構造調査の手続きがまず必要とされるところとなっている。[3] しかし残念ながら『ブシコー元帥の時禱書』がなお厳しい物理的管理下に置かれているという今日の状況では，そのような codicologique ないし科学的色彩技法等の調査の可能性もまた閉ざされたままである。幸い筆者は1991年3月，パリにおいてブシコー写本のオリジナルを実見する機会に恵まれた。美術館員立ち会いの下での一回きりのとうてい調査とは言いがたいものであったが，この時の一見によって得られた印象を手がかりとし，現段階の古典的 survey の限界内ではあるが，遠景風景の画面構成上の特質に関する新たな解釈を試みてみたい。まずブシコー二葉に現れた空気遠近法の様式的特性について，新しい知見を交え再度明らかにすることから始めたい。

（1） ブシコーの空気遠近法と色彩法

ブシコー二葉の風景（図1，2）からブシコーをして空気遠近法の発見者と評価したのはパノフスキーであった。彼はその理由としてブシコー二葉の遠景に次の三つの革新的特徴，すなわち地平線に向かって空の「褪色」，「雲の効果」および「色彩，輪郭，固有色すべての消失」を挙げている。[4] ところで地平線や水平線が淡く霞む現象は古代において既に知られており，空気遠近法の基本的原理が成立していた事を証拠づけている。三

世紀プロティノスは『エンネアデース』において，遠方事物に及ぼされる色彩の「褪色」と大きさの「縮小」という二つの原理を記している。[5] この種の遠景描法を理論化しようとする作業はその後途絶え，十五世紀にアルベルティが，ついでレオナルドが正面から取り組むまで行われなかった。『絵画論』第一巻の中でアルベルティは光線の性質について触れながら「……距離が大きくなればなる程それだけ表面はより一層ぼやけて(暗く)見える」[6] と述べている。線的遠近法の原則に加えて色と光を併せ論じた。その後アルベルティ理論を継いでレオナルドは，「空気遠近法」なる語をはじめて使用し，「対象との間に介在する空気の色彩の変化によってさまざまな距離を示す」必要性について論じている。単に色彩を失うという「褪色」現象に変わって「色彩の変化」という表現の進展が見られる。[7]

さて，アルベルティ理論の基礎となったのはその頃すでに誕生していたヤン・ファン・エイクをはじめとするフランドルの風景あるいはマサッチョの風景などであったろう。プロティノスからアルベルティへ一千余年の間風景理論は途絶えていた。理論成立の背後に作品モデルが先在すると仮定すれば，ブシコーの二葉風景は古代以来の空気遠近法理論の再燃に先立ち一早く生じた空気遠近法である。しかも重要な事は，ブシコーのそれは，古代およびルネサンス理論に比べて色彩の使用法に関して数歩先んじているという点である。プロティノスの言及する空気遠近法では「褪色」と「縮小」の二原理に触れているにすぎなかった。またアルベルティやレオナルドについても，そこに光と色彩が関与している事に気づいてはいたが，最終的にはこれを「褪色現象」つまり色彩が弱まること，もしくは消え去ることと規定してきた。パノフスキーの挙げる三つの特徴についてもこの点に関してほぼ同様である。しかしブシコーの二葉風景に生じた空気遠近法は色彩使用法の点でこれらのものと一線を画している。色彩は遠くになるにつれて薄まり消え去るのでなく，それは絵画空間の中でより積極的な

価値を担う。形態もまた単にぼやけ小さく消え去ることではない。ブシコー風景の革新点として筆者は以前に生動的筆致の使用を挙げ詳述したが，新たに次の二点 —— 色彩の相関的な配置とその使用法および光，空気を含む絵具層の改良 —— を提起したい。[8] そしてこれらの技法的改革が近代的風景への飛躍を可能にしたものと思われる。興味深いことに，もしブシコーの画家がブリュージュ出身の画家ジャック・ケーヌであると仮定するなら，次の資料がケーヌことブシコーの理論家的側面を伝えてくれる。当時の絵画技法研究家にしてミラノ出入りの商人，アルケリウスなる人物が絵画顔料についての技法書を出版したが，それはフラマン画家ジャック・ケーヌが彼に口述したものであったという。[9] もしそうであるとするなら，ケーヌことブシコーは色彩技法研究における先駆者の一人であり，従って二葉の風景はそれらの色彩研究に裏づけられた実験的作品として考えられねばならないだろう。

次に二葉風景についてざっと再検討してみよう。まず，「訪問」（図１）についてみると，遠景の島が空気遠近法の生じているエリアであるが，この島には明るい黄色の地に青色，灰色，薄緑色の小さな切れ切れの筆致が重ね置かれている。これらの筆致は空気の揺らぐ効果を創り出すが同時に色彩の空間的価値を担う，いわば色斑として置かれていることに注目したい。風景は色斑のざわめくところとなり，同時に各色斑の間には微妙な計算がなされ距離感を生み出している。確かに観念的表現がまだ随所に残っている。人物や羊のスケールは丘や山々のそれに比して大きすぎるし，また白鳥も純白のままである。しかし遠景の島は全体として見るなら複数の色価を担う淡い色斑群によって構成され，もはや地平線上の褪色ないしは色彩の消失として規定されることはないだろう。このことは「エジプト逃避」（図２）場面では一層明瞭となる。画面一番奥に設定された太陽がここでは，豊かな色彩の諧調と距離感を創りだす主体となっている。まず地

平線に最も近いところは，太陽光と色彩が響合する，さながらクロマティクな野原である。そこは見る者から最も遠いところであるが白っぽい褪色現象が見られない。強い光と陰の接するところとなり大地の色は正しく太陽を隈取る暈の色を想起させる，深く翳る青緑色がとられている。この緊張した関係をもつ地色の上に，太陽光が様々な諧調を及ぼしていく。家々の壁面には灰色と青色が陰影部に，ローズ色と黄色が明部に置かれる。中景に入ると基調色は濃色から和らいだ土色に転じ，右方の突出する峰上にも黄金色，ローズ色，灰色の反映が及んでいる。やはりここでも非合理的観念的な処理が見られるが（左方の峰は右方と対照的に影に入っている）色彩の精妙な配置が距離感を生む。ブシコーの遠近法の発見とはつまるところこのような色彩法の発見ではなかったろうか。

さてここで第二の革新点として先に挙げた，空気層を含む絵具の改良について述べねばならないだろう。筆者はオリジナルと対した折に，特に fol. 65v の奥の島にはグラッシの厚い層，すなわち絵具による透明な塗り重ねが適用されていることに強い印象を受けた。光と空気をそれ自体に含み濃密に輝いていたからである。ブシコーの空気遠近法の形成に透明な絵具層が関与していることは確かであろう。しかしもとより，それがグワッシュによるものかあるいは油彩の使用がすでに始められていたのか，材料を特定することは，今後の科学的調査に俟つ以外，表面観察からは不可能である。この種の技法的側面へのアプローチは，今後より総合的に成されるべきところであるが，本稿では専ら，ブシコーの革新的な色彩用法が背景構図との関連で特定の現れ方をしている事に着目する事としたい。

（2） ブシコーにおける空気遠近法の構成

遠景表現において様式的不均一性を表すこの写本は，ひとたびその構図法，構成法に目をやると驚く程単純明快な均質性と統一を示している。ブ

シコーの時禱書中大規模な風景が現れているのは五葉のみ（fols. 11v, 65v, 79v, 90v, 125v）であるが，それら五葉の構図をみると全く単純である。例えば「訪問」において，絵画面は地面や岩などから成る彎曲した層が，画面の手前から奥へと積み重ねられている。ブシコー写本に見られる，この彎曲した地層は，かってパノフスキーによってダイヤフラム・アーチ（diaphragm arch・隔壁）と名づけられたが，[10] この語を借用するなら，絵画面は二層のダイヤフラム・アーチ（以下ダイヤフラムと略す）によって明瞭に二分される。すなわち最前景の草地によって示される第一層，中景の二つの小丘によって示される第二層の二つのダイヤフラムによって囲われる部分と，二層の上部つまり最奥空間とに分けられる。（以下前者をダイヤフラム域，後者をダイヤフラム外域すなわち外域と呼ぶ）ダイヤフラム域には前景・中景場面がきて，外域には遠景風景が置かれる。「エジプト逃避」場面についても同様に，二層の彎曲アーチとその奥に風景という設定がみられる。他の三葉についても同様である。

このようなダイヤフラムによる画面の構成法をブシコーは，フランス写本の先人たち特にジャクマール・ド・エダンの『ブリュッセルの時禱書』から学んだものと思われる。[11] 例えば「エジプト逃避」（図３）場面の他「キリスト埋葬」場面においても左右に迫り出す岩がダイヤフラムの仕切りとなっている。「羊飼いへのお告げ」（図４）では最前景の垣根が第一層ダイヤフラムとなって強調されている。こうしたダイヤフラムの原型は，ジャクマールのそれ以前の作品「愚者」[12]（図５）にすでに典型的に示されていた。緑の草地と一対の木から構成されるまさに仕切り板として構想されている。この基本的モチーフに重ねて次に二層タイプのダイヤフラムが作られている。「溺死から救われるダビテ」（図６）では中景にもう一層のダイヤフラムが加えられている。ジャクマールのダイヤフラムの原型はブシコーの時禱書に受け継がれ，より明快なシステムへと移行した。先に挙

げた五葉の風景のみならずブシコーの時禱書全巻にわたって同じ法則による構成が確認できる。すなわち『ブシコー元帥の時禱書』において屋外の場面は四十二葉中十八葉に及ぶが，そのうち二つの例外を除き十六例はすべて何らかのダイヤフラム構成をとっている。十六例のうち十二例は二層のダイヤフラムをもつ。

ところでわれわれの考察の対象となっている遠景すなわち外域に着目するならば次の興味深い併存現象が認められよう。例えば「洗礼者聖ヨハネ」(図7)では外域に空がくるべきところであるが，紋章をかたどる平面的装飾文様が置かれている。また「聖クリストフォルス」(図8)では，遠景の空には均一的に星が散りばめられた青い平面がくる。外域に多少とも空気遠近法を持つ風景がくるのが問題の五葉ということになる。同様の現象は，屋外場面以外にも適用されている。「聖パンクラスの殉教」(図9)では場面は室内にもかかわらず前景には一対の小山と灌木より成るダイヤフラムが置かれている。「聖マルティヌスと乞食」(fol. 34v) においても同様であり，前景はダイヤフラム，遠景の外域には空の代わりに格子の装飾模様で空間が閉じられている。さらにこのような構造はブシコーの時禱書以外の，ブシコー系列の写本群全般にみられる。これには多くの例より次の二例のみ取り上げてみよう。パリ，ラテン語1161番の『時禱書』から「悔悛するダビデ」[13] (図10) では，二層アーチの奥に風景がみられる典型的パターンをもつ。またパリ9141番から「水と魚について語る学者」[14] (fol. 197) では二層アーチの変化型がみられる。つまり第二層アーチが空間的ひろがりを持ち外域の茫洋たる風景へ自然に溶け込んでいる。同じく9141番から「創造」(図11) は外域における非常に興味深い併存現象の例である。上下二段六コマに区画された各場面にはそれぞれ二層のダイヤフラムがとられているが，各ダイヤフラムの奥の外域には，それがすべて共通に神の創造の舞台となる屋外の場であるにもかかわらず，紋章ないし格

子装飾文様，青空平面，あるいは空気遠近法的風景の三つのパターンが，あたかもそれらが等しい価値をもち相互の組替えが可能であるかのように，同一画面内に混在している。このように，二層のダイヤフラムで空間を文節し，次いで外域に三パターンのうちのいずれかを布置するやり方はブシコーの屋外場面において基本的な構図概念であったといえるだろう。

ところで，これらダイヤフラグマティクな構想には，当初からさらにより明確な文節化への意図が仕組まれてはいなかっただろうか。次いで再び問題の五葉に着目するならば，以下の事に気づかれよう。空気遠近法が生じている外域とその下のダイヤフラム域との間に様式上の差異が見られる事である。外域の精微な空気遠近法は必ずしも下方ダイヤフラム域に波及されてはいない。両者はあらかじめはっきりと概念的に分離されているかのように上下の間にモードの違いが認められる。例えば「訪問」では遠景の島は空気遠近法的手法を示している。ところがマリアとエリザベツの立つ，此岸なる前景ではすべての形態が伝統的ゴシック的性格を帯びる。人物の衣服のアウトラインは国際ゴシックの流麗な線的様式の見事な例であり，色彩には純粋な固有色が保たれ，それらを包むはずの空気層からは何らの変化もうけていない。このように前・中景と遠景のモードが相違する理由として，観者からの距離や，色彩の象徴的含意を保っておきたいとする意図などが挙げられるかもしれない。[15] しかし一方，図像的見地から見ても二層の間には明らかな差異が存在する。主要「物語」場面は常に前・中景のダイヤフラムに生起するのに対して，外域は「物語」の「背景」を成しており，主要図像から切り離された外在的ないわば「物語外」域となっている。

さて，以上の考察を綜合すると，ブシコーの空気遠近法を含む屋外場面構成法として以下の点が確認できよう。まず，『ブシコー元帥の時禱書』のみならずブシコー系全作品を通じて，二層のダイヤフラム構造がとられ，

空間を二つに文節すると共に，それら文節された二空間の間に，様式的にも図像的にも分断が引き起こされている，ということ。次にわれわれが外域と名づけた物語外域には，自然主義的であれ装飾的であれ三パターンのうちからその一つが，かなり恣意的に選択されていたらしいということである。以上に加えて最後に，外域に精妙な空気遠近法が選択された例は『ブシコー元帥の時禱書』中，さらにはブシコー系作品を通じて，fols. 65v, 90v の二葉のみであり，他に類を見ない例外的二葉であることも付け加えておこう。このように，ブシコーの色彩法，ダイヤフラム構造について専らその特殊性のみに着目しその分析を試みたが，次にこれを同時代の一般的状況に置いて考察したい。さらにもう一つの注目すべき特質が導き出せることだろう。紙面の関係から，ブシコーの初期様式が見られると想定されている「1402年の画家」グループに焦点をあてて述べることにしよう。

（3） 1400年前後のパリ写本における風景の様式と構成

当時パリには1400年を境として，突如として一連の逸名写本画家グループが出現し，新風をもたらせていた。彼らは13世紀後半以来のパリ写本工房の優美な線的様式とは一線を画し，驚くべき自由なスタイルを携えて登場し，すでにブシコー風景といくつかの特徴を共にする，明るく輝く風景を創りだしていた。1415年頃にはすでにもうパリ写本の歴史から姿を消している。[16]

彼らの先鋒を切って登場したグループの一つはイタリア生まれの女流詩人クリスチーヌ・ド・ピザンが雇用した写本画家グループである。そのうちまず注目されるのは，近年試みに「バラ物語の画家」の手に帰された逸名画家によるものであるが，このうち「シビラによって知恵の泉に導かれるクリスチーヌ・ド・ピザン」[17]（図12）では，ブシコーに直結する色斑とダイヤフラムの使用がみられる。空と地面を覆う緑色と青色の淡い色斑は

ブシコーの「訪問」遠景の島上に見られる，あの精妙な素早い筆致と酷似している。中景に突出する岩と木からなるダイヤフラム構造も「訪問」を思わせる。次に「オセアの書簡の画家」[18] はじめ彼の抱えていた二人の有能なアシスタント「サフランの画家」[19]「エガートン1070の画家」[20] 等が興味深い。前者二人は，素早く大胆な筆致によって明るい色彩を重ね，まさに生動的クロマティックな画面を創りだし，後者は微かな細い線影を用い，淡くキラキラ輝くいわば青い茫洋風景の典型を生み出した。しかし前二者では大規模な風景表現はまだ出現しておらず，後者では風景は出現したが，遠景はまるで投影された影絵のように平板で空気遠近法の要である，距離による色彩の変化には根本的な無関心を露呈している。いずれも筆致の斬新さを導入はしたが，空気遠近法的風景の創造には至っていない。また構図の上でもダイヤフラムは現れていない。

一方クリスチーヌ周辺の画家とは別に，もう一つの重要なグループで，「1402年の画家」，あるいは「聖母載冠の画家」グループと呼び習わされている一群の写本がある。そのうちまず，パリ159番『絵入り聖書』[21] は様式的にも構図的にもブシコーに最も近い。「水の中のダビテ」（図13）ではこれまでのパリ写本にない生動感あふれる波の表現がみられる。流動体に対する関心に加えてダイヤフラム構図の使用も明白である。次に名称の源となった著名な二冊のボッカチオのうち，ブルゴーニュ侯のボッカチオすなわちパリ12420[22]番と242番を取り上げてみよう。二写本は様式の上でブシコーとの関連性が最も早くから指摘されてきている写本であるが，風景の観点からは見るべき共通点は殆どない。なぜならごくわずかの例外を除き，構図は大部分が床モザイクの水平面と背景の装飾文様の垂直面によって閉じられているからである。しかしこの閉じられた空間をよく観察するなら，先に空気遠近法の最後の成立条件として挙げた，光と空気層を含む色彩研究に関する点で重要な示唆を与えてくれる。例えば12420番より「農業女

神ケルス」(図14) では，画面はおびただしい色彩スペクトルとパレットで飽和している。背景に金の市松格子文様がとられ，前・中景を成す大地は柔らかい茶・緑・黄色，人物の衣は朱・ローズ・青・白色である。「アラクネ」(図15) では画面一杯にローズ色の龕が描かれ，龕の背景のスカーレットと深青色，床の淡い緑とローズ色が響きあっている。背景の布には金糸の唐草刺繍がきらめき，床には透明グラッシがかけられている。242番の唯一の装飾頁である扉絵についても同様である。これらの，金と極彩色に輝く背景装飾文様と透明な床のグラッシ，あるいは柔らかい色調の，両者の組みあわせは，絵画面それ自体を光り輝くマティエールに変じるものである。グラッシ手法は，それを用いる事により絵具に「透過性と深層光をあたえ」[23] ることとなり，絵具はそれ自体の中に光と空気を含む眩しいほどの光源物質と化す。先に見たブシコー系写本ラテン語1161番の背景も，唐草文様地に赤地グラッシが混交し，本来は不可能なはずの平面的装飾地に厚い空気の層をつくり出している，類い稀れな美しい例である。また『ブシコー元帥の時禱書』そのものに戻ってみるならば，全四十二葉中，先に見た屋外場面十二葉の二層ダイヤフラム構成を除くと，屋内場面十三葉中十三葉すべて，そして屋内外の中間的場面十一葉中十葉は，基本的には12420番や242番と同じく，床モザイクの水平面と背景の装飾文様の垂直面によって閉じられた構成をもつことは大いに強調されるべきである。背景の装飾はしばしば湾曲したカーテン状スクリーンになっており，スクリーンと床は，いわば二層ダイヤフラムと同機能を持つものである。しかも重要なことに，背景を成すスクリーンには，九葉に市松の金格子，十三葉に金の唐草と極彩に輝く紋章ないし標語(モットー)装飾がとられ，一方床には，赤や緑のグラッシがかけられている。窓にもしばしば輝く銀の上に赤や青のグラッシがかけられている。すなわち装飾第一頁「聖レオナルド」(図16) をはじめとし，ブシコーの時禱書の約半分の頁は，金，色彩，グラッシの

光輝顔料に覆われ閉ざされていることになる。しかもこのことは，屋外場面十二葉についても例外ではない。ブシコーにおける，最も深い空間への金のエリアの導入あるいは金銀などの金属顔料と非金属顔料すなわち絵具による彩色の併置について，ミースは興味深い指摘をおこなっている。[24] 例えば「訪問」など黄金の太陽の使用は，それによって発光状態をつくり出すことにより，形態をバラバラに分解し空気を振動させる役割を持つという。空気遠近法の完成にとって，ゆらぐ切れ切れの筆致と共にこうした輝くマティエールの改良は必要不可欠なプロセスであったろう。この意味で，先に見たように『ブシコー元帥の時禱書』中，空気遠近法の出現する場が他の二つの遠景パターンである，金の装飾文様の，あるいは星の，二様の輝ける空と代換可能な装飾的場として生じてきている事は非常に重要であろう。ブシコーの空気遠近法は構図概念上，輝度力の高いマティエールと等価な装飾的背景に属しているといえよう。

ブシコーの空気遠近法はこのように，技法的にも構図的にも1400年周辺の画家たち特に「1402年の画家」グループの探究成果を継いでいる。しかしこれらの成果は，ジャクマールからパルマンの画家，ピュッセルへと遡るフランス写本伝統，あるいはロンバルディア写本の中にその先駆的な画法を見出すものである。例えばジャクマールにおける光の精妙な効果，ピュッセルにおける金格子装飾背景の大々的な使用等が挙げられる。[25] これら色彩技法に関するわれわれの考察はなお限界と問題を抱えている。この点でも，科学的分析に裏づけられた，より綜合的な研究が必要とされるであろう。

（4） パリ工房システムと制作プロセスをめぐる試論

さて以上の観察を終えた上で最後にこれらを綜合しえるなんらかの推論を試みたい。既に見たように，ブシコーの時禱書中の屋外場面の基本的構

図は二層のダイヤフラム・アーチを基につくられていた。ブシコーはこれをさらにジャクマールの二つの原型モデルに従って二つのパターンに分けて使用したであろうことが考えられる。つまり，第二層の中央に突出する小さな三角丘を有するタイプとそれをもたぬタイプの二種である。仮に前者をタイプⅠ，後者をタイプⅡとすると，タイプⅠ同士あるいはタイプⅡ同士はその図面がほぼぴったり重なうあり。例えばタイプⅠである「エジプト逃避」と「羊飼いのお告げ」(図17) の二層のアーチはほぼぴったり重なり合う。またタイプⅡである「訪問」は同タイプの「聖ミカエル」「悔悛するダビデ」(図18) と二層アーチが視点のズレはあるが概念的に重なり合う。このことから次のような制作過程を想定することができるのはないだろうか。すなわち，まずはじめに基本的構図として二層のダイヤフラムがデッサンされ置かれる。アーチは画面を上下二分する。次いで二分された上下の構造はそれぞれが別々に別個の制作過程を経て描かれていったと考えられる。下部のダイヤフラム域は主要な「物語」が描かれる伝統図像域であり，そのデザインは予め全体的プログラムとの関連で厳格に決定され，多少とも伝統的様式を保持することになろう。一方上部のダイヤフラム外域は，「物語」に従う，あくまで副次的な背景であって，下図段階からの計画化されたシステムに組み込まれてはいない。三つの背景パターンから恣意的に選ばれうる，いわばオプショナルゾーンであり，それ故に比較的自由な制作が許されたであろう。予めプログラム化されたシステムとオプショナルシステムからくる差異が制作プロセスに組み込まれていたことになる。

ところで14世紀末から15世紀初頭のパリにおける書籍商 librairie の組織や機能について近年明らかにされつつある。[26] それによれば，当時の写本装飾画家の身分は stationnaires 等と呼ばれる，いわば企画出版全般を取り仕切る三職能に従属した最も低い地位にあった。彼ら stationnaires

は，本の注文を請負い，注文主との間で予め決定された基準に従って全巻の構想つまりテキスト構成とその配置，装飾プログラム等を決定し，その上で仕事を細分化し一つ以上の工房に配付した。一写本を何らかの便宜に従い複数のパートに割り振るこのようなシステムから，一写本中に見られる質の不均一性も容易に理解されるであろう。ところでさらに一葉における組識化された分業が想定される。

一工房を取り仕切るブシコーの親方は，パリ書籍業界の最末端組織として業界の定める慣習に従い，すでにあらかた構成済の仕事を請負い，制作にあたっては，その全体構想に従ってまず各葉のデザインを決定し，次いで下図デッサンを行ったであろう。先に想定したように作業にあたっては，まずダイヤフラム構造を置くことから始めたであろう。次いでその上に下図デッサンを描き，それを数名のアシスタントあるいは協同制作者に配付する。このうち幾葉かは自身の手で制作が成されたであろうが，大部分の制作は親方の下図デッサンをもとに彼らの手に委ねられることとなる。ダイヤフラムによる画面分割はそれ故分配配付に際して，師の手によって下図デッサンが敷かれるべき物語域と，他の者に委ねられうる背景あるいは風景域とを分かつ便法であったかもしれない。主要物語域は親方あるいは熟練者の手に，その他の重要でない部分は新人にというように，ダイヤフラムは担当絵師の分業システムに対応するプラグマティックな意図を有していたと思われる。興味深いことに，クリスチーヌ・ド・ピザンは，物語挿絵の背景（champaignes d'ystoires）を専門とするアナスタジーなる女流装飾挿絵画家の例を伝えている。[27] ミースはこれをより大胆に，champaignes を風景と解釈し，風景背景を専門とする画家の存在を想定した。いずれにせよこの挿話は，当時のパリに “champaignes” 背景と “ystoires” 物語を分かつ分業システムが存在していた事を雄弁に物語っている。もしこれを，われわれが考察してきた，ダイヤフラム域＝物語域

と，外域＝装飾背景域の分業システムとして解する事が出来るなら，外域の装飾背景を専ら任せられた画家の存在が浮かびあがってこよう。ブシコーの二葉風景は，細分化された写本制作過程の中で一人の某アシスタント＝champaignes 背景担当画家に配された，パート（持ち分）であったろう。あるいは全く例外的に，ystoires を専らとするブシコーの親方自らが手をつけた champaignes 領域であった可能性も排除できないだろう。その時外域すなわち champaignes の領域とは，先にわれわれがブシコーの遠景で見てきた，空気遠近法を含む三つの光輝く背景パターンの領域であり，最も自在に光と空気の探究が行われ得た場でもある。空気遠近法は champaignes に生じたその最大の成果であった。二葉のオプショナルゾーンは天分に恵まれた若きアシスタントにとって（あるいは熟練の親方にとってであれ）創造力を自由に駆使しえる恰好の〔光と空気〕の描出をめぐる実験的場であったと思われる。

結　　び

ブシコー二葉の空気遠近法の誕生は，このように15世紀はじめのパリ写本工房システムの中で考えられねばならないだろう。まさにこの時期パリ書籍業界そのものが新旧システムの交代期を迎えていた。それまで組合加入書店を組織していたパリ大学規則を無視し，イタリア商人が企画注文に大きく関与してくる。1400年前後パリにやってきた新しい画家グループの主要作品は大部分がルッカ出身の商人ジャック・ラポンディの仲介によって制作されている事実は重要であろう。その中に「1402年の画家」の三巻はじめジャック・ケーヌへの注文も含まれている。[28] 多分ラポンディによってパリに呼び寄せられた彼ら遍歴画家達は，一定期間ラポンディの保護下において制作に従事し，光と色彩の新しい様式と技法をパリに伝えたのであろう。ジャック・ケーヌことブシコーは彼らのリーダー格として後輩

の保護，指導にあたったことと思われる。それがブシコー二葉の風景パートを受け持ったと考えられる当のアシスタントであれ，あるいはブシコー自身によるものであれ，空気遠近法の発見はこのような新興の雰囲気によって培われたのである。

（付記）
本稿は1991年10月，美術史学会西支部例会において口頭発表した原稿に加筆訂正したもので，『フィロカリア』第7号に発表の拙論（小林，1990）の続編に相当するものである。なお本稿は，ストラスブール大学A・シャトレ教授から個人的議論を通じていただいた多くの示唆を出発点としている。ここに記して感謝申し上げたい。

注

1) 『ブシコー元帥の時禱書』に関する基本的資料，研究史および問題点については小林典子「古代的田園詩的風景（pastoral landscape）試論(1)――『ブシコー元帥の時禱書』における風景表現――」『フィロカリア』第7号（1990年）61-103頁を参照されたい。
2) Albert Châtelet, Revue de l'Art, VIII, 1970, p. 82; Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master,* London, 1968, p. 69.
3) パノフスキー，ミース批判及び方法論的一連の議論を喚起した書物は L. M. J. Delaissé, "Enluminure et peinture dans les Pays-Bas. A propos du livre de E. Panofsky, 'Early Netherlandish Painting'", Scriptorium, XI, 1957, pp. 109–18; "Towards a History of the Medieval Book," Divinitas II, 1967, pp. 423–35. 彼の提起する "archéologie du livre" の原理に関しては次の展覧会カタログ序文 *La miniature flamande, Le mécénat de Philippe le Bon.* Bruxelles, 1959. 参照。その他写本研究史に関する最終報告は Sandra Hindman, "The Illustrated Book: An Addendum to the State of Research in Northern European Art," Art Bulletin, IXVIIV, 1986, pp. 536–542. また時禱書における codicologique な研究文献については駒田亜紀子「時禱書における聖母子像の諸相――パリ国立図書館ラテン語 1161 番写本を中心に――」『美術史』第131冊，（1992年），79–98頁参照。

4) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting,* Cambridge, Mass. 1953, pp. 57.

5) 辻佐保子「Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) の諸挿絵における大気現象と幻影の表現」『名古屋大学文学部研究論集』LXXXVII. (1983年), 91頁

6) L. B. Alberti, *De pictura, Reprint a cura di Cecil Grayson,* Roma-Bari, 1975, pp. 20–21. イタリア語版では "più fusca" とのみあるがラテン語版では "subobscuriorem et magis fuscam" とある。"obscuro" "fusco" の和訳に関しては問題はあるが英訳に従った。*On Painting and On Sculpture, Edited and Translated by Cecil Grayson,* London, 1972, p. 43.

7) *The Literary works of Leonardo da Vinci, compiled, translated & edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter,* New York, 1970, p. 97.

8) ブシコーの画家における新しい技法的試みについては，パノフスキー，ミースも指摘しているところであるが，本稿では新たに風景表現との関連性を提起した。Panofsky, op. cit., p. 57; Meiss, op. cit., pp. 14–16.

9) Meiss, op. cit., p. 60.

10) Panofsky, op. cit., p. 58.

11) Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke,* London, 1967, pp. 321–323.

12) Meiss, op. cit., 1967, pp. 331–332: François Avril, *Fastes de Gothique,* Paris, 1981, pp. 341–392.

13) Meiss, op. cit., 1968, pp. 126–127; Charles Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300–1500,* I. Paris, 1987, pp. 398–403.

14) Meiss, op. cit., 1968, pp. 122–123.

15) しかしながら，ダイヤフラム内部に精妙な色彩変化が生じている例も見出せる。Meiss, op. cit., 1968, p. 16.

16) 1400年前後のパリ写本に関する重要文献は，François Avril, "La Peinture française au temps de Jean de Berry", Revue de l'Art, t. 28, 1975, pp. 40–52; P. M. de Winter, "Christine de Pizan, ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon", Actes du Congrés National des Sociétés Savantes, (1979), Paris, 1982, pp. 335–376; *La Bibliothèque de Philippe Le Hardi, Duc de Bour-*

gogne (*1364–1404*), Paris, 1985; Sterling, op. cit.

17) Avril, op. cit., 1975, p. 50; de Winter, op. cit., 1982, pp. 349–351; 1985, pp. 100–101.

18) Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry, The Limbourgs and Their Contemporaries,* London, 1974, pp. 23–41. 388–389; Sterling, op. cit., pp. 310–317

19) Meiss, op. cit., 1974, pp. 36–37; Sterling, op. cit., pp. 315–317.

20) Meiss, op. cit., 1974, pp. 36–38, 384–385; Sterling, op. cit., p. 300.

21) 現在約10写本がこのグループに帰属されてきている。そのうち3点のみ取り挙げた。Panofsky, op. cit., p. 52–53, 381; Meiss, op. cit., 1967, pp. 373–375, 383–384; 1968; pp. 63–65; de Winter, op. cit., 1985, pp. 96–105, Sterling, op. cit., pp. 273–279.

22) この重要な写本について本格的研究はまだ試みられていない。今後ブシコーの起源考察に関して真先に取り上げられるべき最重要作品であろう。

23) マックス・デルナー『絵画技術体系』佐藤一郎訳, 美術出版社 1988, 274頁

24) Meiss, op. cit., 1968, p. 14. ブシコーの時禱書中に黄金の出現例; fols. 11v, 15v, 20v, 42v, 43v, 65v, 79v, 90v, 125v, グラッシの使用例; fols. 9v, 15v, 17v, 29v, 30v, 38v, 95v... etc.

25) 例えば; Brussels, Bibl. Royale, ms. 11060–1, p. 18; Paris, Bibl. Nat. n. acq. fr. 24541, fol. 70v; ms. lat. 757. fol. 296v ... etc.

26) 基本文献として Paul Delalain, *Etude sur le libraire Parisien du XIII*e *au XV*e *siècle,* Paris, 1891; P. M. de Winter, "Copistes, éditeurs et enlumineurs de la fin du XVe siècle", Actes du 10le Congrés National des Sociétés Savantes (1975). Paris, 1978, pp. 173–198.

27) Christine de Pizan, *La Cité des Dames, Texte traduit et présenté par Térèse Moreau et Éric Hicks,* Paris, 1986, p. 113.; Meiss, op. cit., 1974, pp. 13–14.

28) de Winter, op. cit., 1985, pp. 95–96.

(文学部助手)

図1　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 65v，「訪問」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

図2　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 90v，「エジプト逃避」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

図3　ジャクマール・ド・エダン，『ブリュッセルの時禱書』より p. 106,「エジプト逃避」，ブリュッセル王立図書館，ms. 11060–1

図4　ジャクマール・ド・エダン，『ブリュッセルの時禱書』より p. 82,「羊飼いへのお告げ」，ブリュッセル王立図書館，ms. 11060–1

図5　ジャクマール・ド・エダン，『ベリー侯の詩篇』より fol. 106，「愚者」，パリ国立図書館，ms. fr. 13091

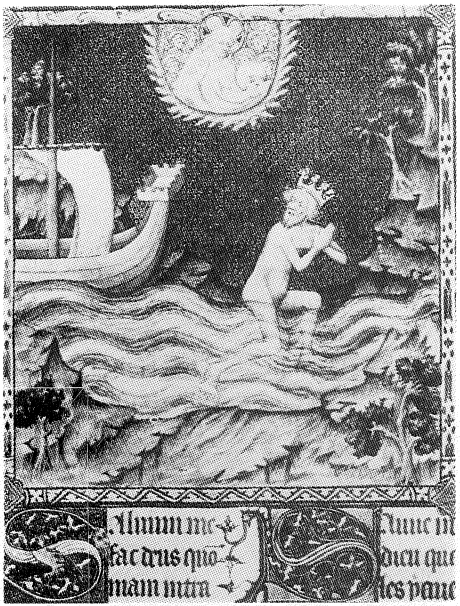

図6　ジャクマール・ド・エダン，『ベリー侯の詩篇』より fol. 127，「溺死から救われるダビデ」，パリ国立図書館，ms. fr. 13091

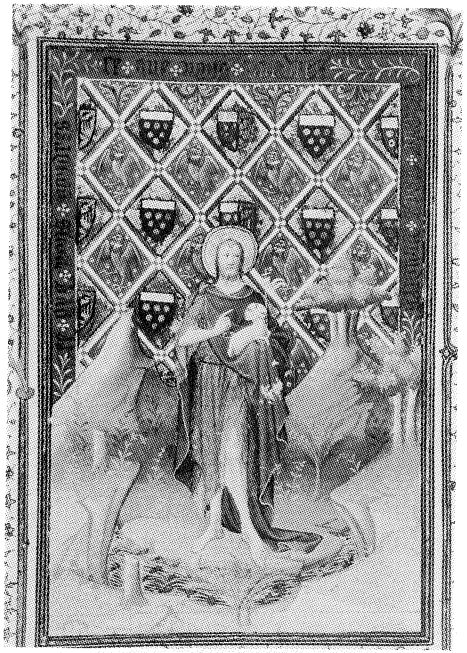

図7　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 13v，「洗礼者聖ヨハネ」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

図8　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 28v，「聖クリストフォルス」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

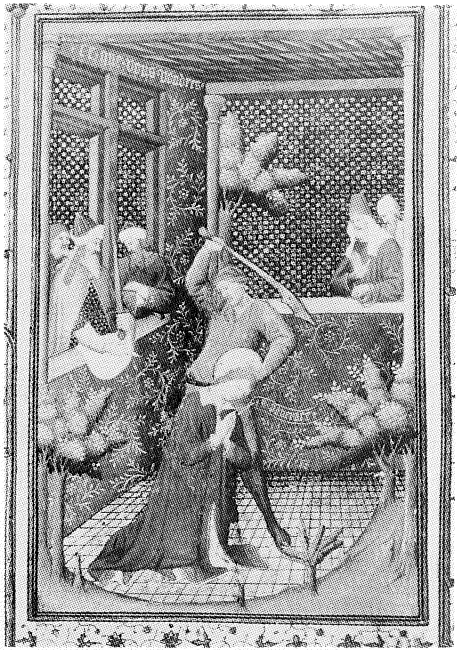

図 9　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 29v，「聖パンクラスの殉教」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

図10　ブシコー元帥の画家とその工房，『時禱書』より fol. 101，「悔俊するダビデ」，パリ国立図書館，ms. lat. 1160

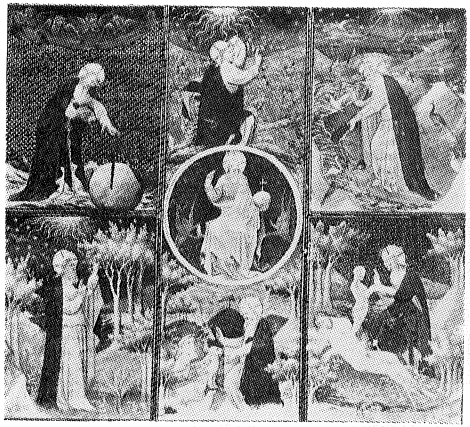

図11　ブシコー元帥の画家とその工房，『事物の特性についての書』より fol. 9，「創造」，パリ国立図書館，ms. fr. 9141

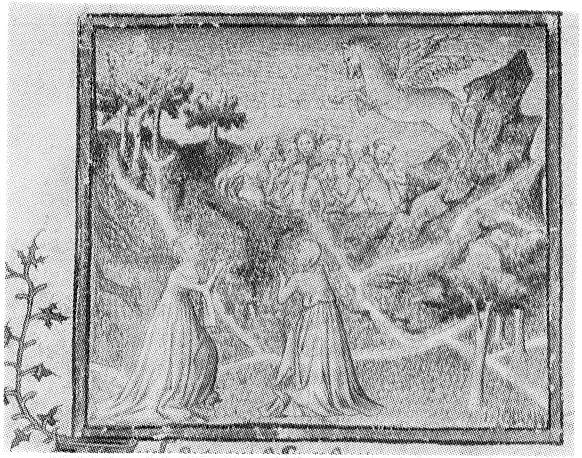

図12　ヴァレンシア・バラ物語の画家（？）クリスチーヌ・ド・ピザン，『長き探究の書』より fol. 14，「シビラによって知恵の泉に導かれるクリスチーヌ・ド・ピザン」，パリ国立図書館，ms. fr. 1188

図13　聖母載冠の画家（？），『絵入り聖書』より fol. 271v，「水の中のダビデ」，パリ国立図書館，ms. fr. 159

図14　聖母載冠の画家（？），ボッカチオ『著名婦人列伝』より fol. 12，「農業女神ケルス」，パリ国立図書館，ms. fr. 12420

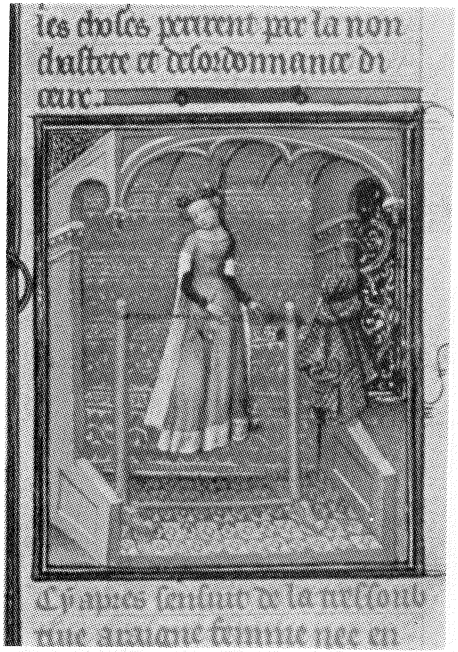

図15　聖母載冠の画家(？)，ボッカチオ『著名婦人列伝』より fol. 28,「アラクネ」，パリ国立図書館，ms. fr. 12420

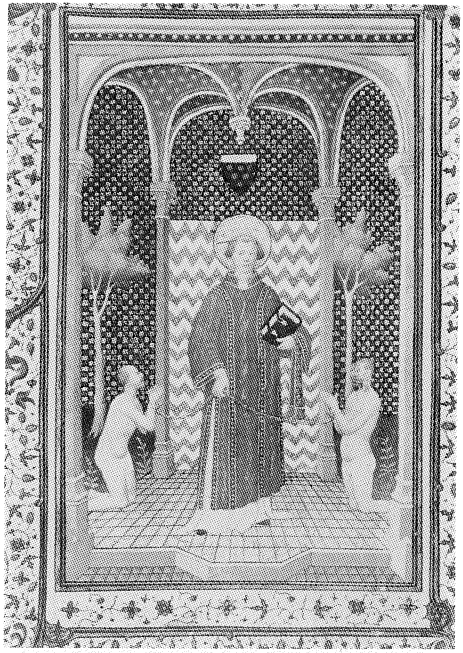

図16　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 9v,「聖レオナルド」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

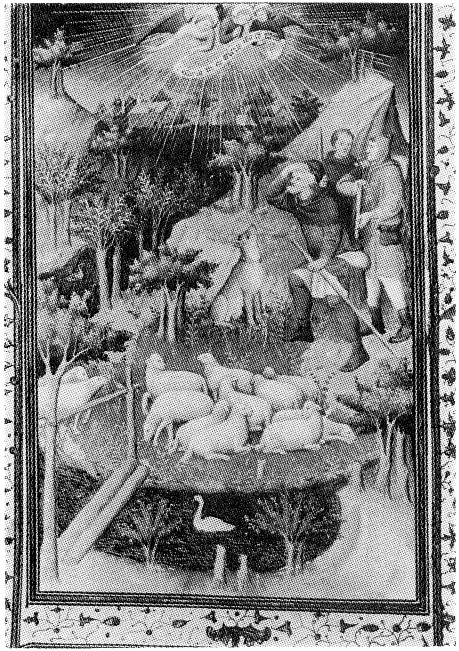

図17　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 79v，「羊飼いへのお告げ」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2

図18　ブシコー元帥の画家，『ブシコー元帥の時禱書』より fol. 125v，「悔俊するダビデ」，パリ，ジャクマール＝アンドレ美術館，ms. 2