

Typographic Ornament from one of the productions of the early Parisian Press. (Stephans' Greek Testament.)

図1 グロテスク grotesque 装飾

グロテスクgrotesqueとロカイユrocaille

— 建築における洞窟空間の系譜 —

鳥居徳敏

「異様で気味の悪いさま」とか、「異常で不愉快さを感じずるさま」を意味するグロテスクが、実はフランス語で歴史的な装飾パターンの一つの名称であることを知る人は少ないであろう。さらに、このグロテスクと呼ばれる装飾手法がルネサンスを代表する装飾であることを知る人も少ないであろう。ロカイユもまたフランス語で、同じく歴史的な装飾パターン的一种であり、この用語から西欧美術史における18世紀の様式名ロココが生まれている。ロココはバロック様式の最晩期に相当し、建築から彫刻や絵画を含む装飾美術全般にかかわる様式であり、フランスではルイ15世（在位1715-74）時に対応し、同時代のオーストリアやドイツでも隆盛する。そして、両用語グロテスクとロカイユの双方が「洞窟」と密接に関係するのである。

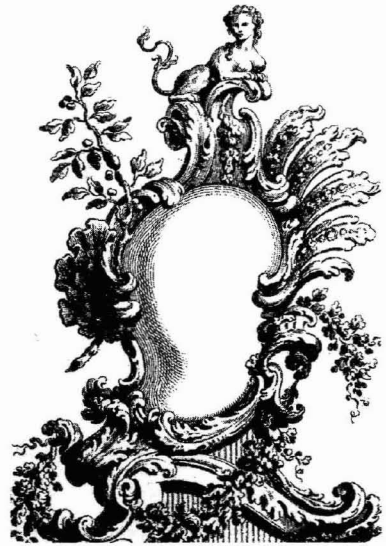


図2 ロカイユ rocaille 装飾

辞書では、グロテスクgrotesque(仏、英)はグロットgrotto(英)、gróttá(伊)、gruta(西)、grotte(仏)、Grotte(独)に由来する言葉と説明される。しかし、発

祥的にはイタリア・ルネサンス期のことであるから、イタリア語が起源でなければならず、カタカナ表記は「グロット」ではなく、伊語発音の「グロッタ」にすべきである。同じく「グロテスク」は伊語発音の「グロッテスコ grottesco」と表記すべきであろう。それ故、現在の日本でも、心ある人は意識的に「グロッタ」を採用している。しかし、後者は「グロテスク」で完全に定着しているから、それを変えることは極めて難しいと思われる。

1. グロッタ

伊和辞典で「グロッタ」を調べると、「①ほら穴、洞窟 ②穴倉、地下室、酒蔵、地下の酒場」と出てくる。語源は俗ラテン語の *crūpta* (ラテン語 *crypta*: ほら穴、洞窟) であり、このラテン語はギリシア語の *krýptē* (ヴォールト天井の地下室、ヴォールト天井の地下祭室) を語源とする¹。

美術史や庭園史などで「グロッタ」といえば、一般には庭園に作られた人工の洞窟を意味する。ルネサンス以来、西欧の庭園では人工洞窟「グロッタ」は重要な装飾要素の一つであり、それを建設することは一つの伝統でもあった。しかし、この伝統はルネサンスに復興したものであり、西欧文化一般と同様、その起源はギリシア・ローマにあった。

自然の洞穴や洞窟は常に薄暗くじめじめした印象を与え、時には危険で恐怖を抱かせることもあり、またある時には、美しく素晴らしいこともある。しかし同時に、特に先史時代の人々にとっては、幻想的で神秘的な場所とも映ったことであろう。それ故、世界中のあらゆる神話や宗教はその起源で洞穴や洞窟と何らかの関係を持っていた。おそらくこのことはまた、始源における人間が、洞窟の最初の住民であったに違いない動物たちとの戦いに勝ち、自然洞窟を自らの住みかにしたことにも由来するであろう。そして多くの場合、神社や神殿の建築的起源は始源人たちの住宅や倉庫の建築形式を採用することから始まる。このことは神が自らの姿に似せて人間を作ったのではなく、人間の乏しい想像力が神の姿を人間の姿でしか想像できなかったことに類似する。

ギリシアは多数の自然洞窟に恵まれた地域であり、それ故、始源においては洞窟が人間の住まいに選ばれたに違いない。また、ギリシア神話の世界も洞窟とは無関係ではなく、最初の導入部分から一つの洞窟が出現する。ヘシオドス(前8

世紀)によると、ギリシアの神々の第三世代を形成するオリュポスの神々の家長であるゼウスはクレタ島の洞窟で生まれ、そこでニンフたちが山羊アマルティアの乳で彼を育てた。またオリュポスの十二神の一人、ゼウスの末子ヘルメースも洞窟で生まれた。つまり、十二神の最初と最後の神が洞窟で生まれているのである。ホメロス(前8世紀)によれば、ニンフたち、特にオレイアデス山に住むニンフたちは山頂で活動しながら、洞窟でも生活を営み、パルナッソス山のコリシアナ Coriciana 鍾乳洞やシテロン Citerón のスファラジディオ Sfaragidio 洞窟あるいはアクロポリス山腹のパン洞窟にも住んだという。これらのニンフたちは山に住むディオニュソスやパンやアルテミスなどの半神とも親しい関係にあり、彼らの旅に伴った。それ故、ギリシアの美術品で神々や英雄、あるいはニンフたちがテーマにされるときには、頻繁に洞窟が描かれているのである。

陸上競技練習用の体育場、あるいは対話の場としてのアカデミア(アカデメイア)周辺に生まれ発達したであろう古代ギリシアの庭園には、神々や英雄たちを祭る祭室が建設され、そのなかにはニユンファエウム Nymphaeum(ニンフ神殿)も含まれていたに違いない。事実、庭園史家のゴゼインは洞窟状のニンフ神殿の存在を指摘している²。ホメロスによれば、ニンフ神殿は手入れの行き届いた樹木で覆われ、おそらくは洞窟状の形態を取り、人工的に導かれた水で周辺が囲われていたという。なぜなら、ニンフまたはニユンフェー(自然界の精の総称)たちの起源は天の水にあり、それが雨水となって大地に落ち、地中の秘密の経路をたどり、泉という形態を取って再度出現すると考えられていたからである。それ故、時代が下ると、ニンフ神殿では泉や小川を配し、樹木で覆われた洞窟形態が一般化する。その例証が古代ローマの庭園に建設されたニンフ神殿であり、人工洞窟の神殿としてつくられていたのである。例えば、エピロ Epiro のアティコ Ático の庭園でクレタ島の洞窟を模したアマルティア(ゼウスに乳を与えた山羊)神殿があり、キケロ(前1世紀)も自分の庭園に多くの人



図3 ポンペイの壁画、洞窟

工洞窟を作り、その一つには友人アティコを真似たアマルティア神殿も含まれていた。ポンペイの壁画にも泉、小川、小枝であしらった洞窟が見られ、セネカ（1世紀）もヴァティア Vatia の庭園で天頂から採光された大サロンのような洞窟を見たという。³ ローマ近郊のティヴォリは貴族や皇帝の別荘地であり、その一つハドリアヌス帝の庭園（118-38）にも、泉、小川、池、滝、用水路を配したニンフ神殿「セラピスの神殿」、「ヴィーナスの神殿」あるいは「宮殿のニンフ神殿」などが存在する。⁴

中世の庭園における人工洞窟の存在は余り知られていない。これに対し、ルネサンスになると、その情報には事欠かなくなる。アルベルティはルネサンス最初の建築書『建築十書』（1452）で、古代ローマの小プリーニウス（62-113）の教えに従い、庭園での人工洞窟の建設を次のように推奨する。それは、軽石などの小石で被覆され、古びた洞窟を装う緑蟻で塗られた人工洞窟で、泉から水が噴出し、その水が飛び跳ねながら様々な貝殻で多彩色に被覆された小川に流れる様は気持ちよいものである、と記している。⁵

こうした推奨もあり、ルネサンスの庭園ではヘレニズムとローマの伝統を受け継ぐ人工洞窟やニンフ神殿が盛んに建設されることになる。その初期例がローマ近郊ジェンナツァーノ Gennazzano の、ブラマンテ（1444頃-1514）の作品とされているコロнна Colonna のいなか家である。小さな谷間の斜面に作られたこの大きな「ニンフ神殿」（現存しない）は前方の小川に面して柱廊を配し、散策と屋外の娯楽に供された。⁶ ヴァザーリ（1511-74）によると、ブラマンテは1500年以前にローマに来ており、古代の建築遺跡の実測をかつての帝都のみならず、その近郊のティヴォリでも実行し、ハドリアヌス帝別荘の廃墟もその例外ではなかったという。⁷ 前記したように、この別荘に存在する数種の「ニンフ神殿」は格好のモデルになったことであろう。



図4 ベルヴェデーレ、ユリウス3世庭園、ニンフ神殿

同じブラマンテが計画した庭園が法王ユリウス2世（在位1503-13）に託されたヴァチカン宮とインノケンティウス8世の住宅とを連結するベルヴェデーレであった。1503年に着工し、建築家が他界する1514年には半分以上が完成していた。このベルヴェデーレ内のユリウス3世（在位1550-55）の庭園ではヴァザーリが様々な人工洞窟と常に噴出する多数の泉で構成されたニンフ神殿というパティオを手掛ける。同じくローマで、ブラマンテから建築の教えを受けたラファエルロ（1483-1520）もまた、枢機卿ジュリアーノ・デ・メディチの別荘、後にマダムMadamaと呼ばれる別荘の庭園を1519年に着工させる。1523年には中断するものの、ニンフ神殿が建設され、「象の洞窟」が計画された。また1539-40年にローマを訪れたポルトガルの画家フランシスコ・ドランダ Francisco D'Ollanda も二つのニンフ神殿を描いて今日に伝えている。一つは「ニンフ・エゲリア Egeria の洞窟」の題を持つ極めて建築化された洞窟であり、トルモに従えば、古代ローマのニンフ神殿を当時の解釈で修復したものだだろうという。もう一枚には何の説明も見られない。しかし、上部のテラスを支える下部構造であること、鐘乳石を模した洞窟状の造形、中央の泉の存在、周辺の小川の配置などから、明らかなニンフ神殿であろう。⁸

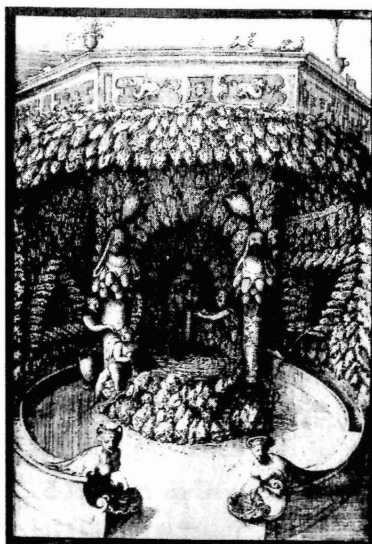
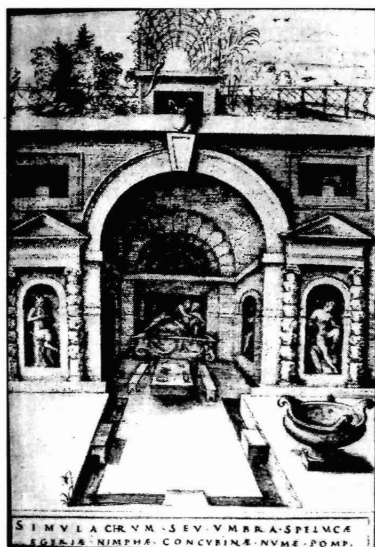


図 5-6 ドランダ、図版「ニンフ・エゲリアの洞窟」と無題図版

フィレンツェでは、コジモ1世・デ・メディチ (1519-74) により1538年着手されたカステルロCastello 庭園に「雨の洞窟」が建設された。池の小島や小川、そして多数の噴水と組み合わせられたこの洞窟には「雨の王」が座し、その毛穴から水が噴出する。この洞窟で初めてルスティカ（荒削り）仕上げの彫像が出現し、鍾乳石飾りと異国の動植物や珍しい鉱物、あるいは「モンスター」などの彫像とが組み合わせられた。「驚きの小部屋」であった人工洞窟が「ファンタジーの洞窟空間」へと質的転換がなされたのである。フィレンツェ近郊のプラトリーノPratolino 庭園 (1568-81)の主要施設は邸宅周辺のテラス下部に作られた計6個の人工洞窟であり、ここではあらゆる種類の音が聞こえ、人像や動物像が水の噴出する力で動いた。この時代、水力の応用（水の水力で彫像を動かしたり、オルガンなどの音を出す技術）が極めて重要な庭園技術の一つになり、その道の専門家集団が出現する。同じくフィレンツェのパラッツォ・ピッティのボボリ Bóboli 庭園 (1579-87) にも多数の人工洞窟が存在し、その一つはニンフ神殿の名称を持ついくつものセクションからなる人工洞窟であり、17世紀に崩壊したものの一部が19世紀に再建された。既にバロックの様相を呈し、天頂から採光された人工洞窟のサロンにはミケランジェロ (1475-1564) の作品といわれる二体の彫像が設置される。

庭園での人工洞窟建設の流行は少し遅れてフランスにも達した。その最初の例はフォンテーヌブロー Fontainebleau 城の「松の洞窟」(1543)に見られる。セルリ



図7 フィレンツェ、カステルロ庭園、洞窟

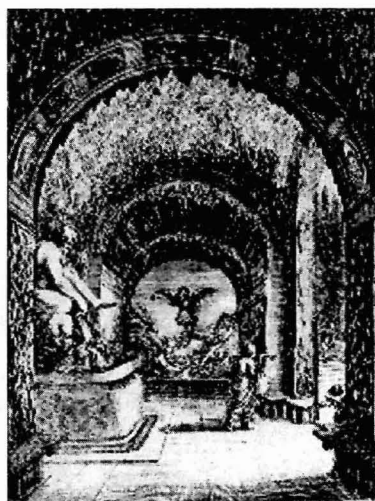


図8 フィレンツェ近郊、プラトリーノ庭園、『名声の洞窟』

オ(1475-1554)、プリマティッチオ(1504/05-70)、あるいはヴィニョーラ(1507-73)の作品といわれるこの洞窟は荒削り石材の三連アーチの正面を持ち、水棲動植物で飾られた内部には泉があり、小川が流れ、小さなニンフ神殿もあったという¹⁰。こうしたイタリアの影響下で、16

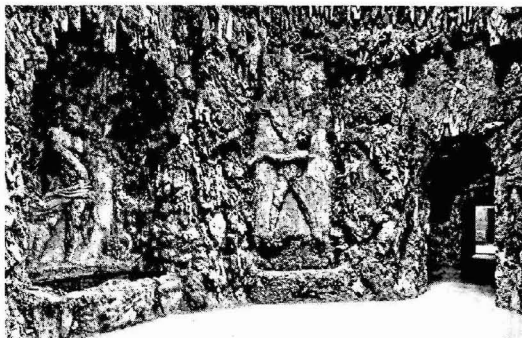


図9 フィレンツェ、ボポリ庭園、ニンフ神殿

世紀中葉のフランスでは著明な庭園なら必ず一つ以上の人工洞窟を持つようになった。正しくこの時代、この道の専門家である陶工ベルナール・パリッシーが出現した。1563年に出版した奇妙なタイトルの小冊『すべてのフランス人が自らの宝を増やすことを可能にするための真の処方』で、正方形の庭園を十字形の散歩道で四分割し、すべての交点に合計九つの洞窟の設置、また同時に、外周の扉には二層の部屋を岩に掘り、下層を倉庫類に、上層を所有者の気晴らしや涼む場所にする、洞窟の内部は動物などの多彩色のやきもの(マジョリカ焼)で飾ることを提案する¹¹。また、メディチ家のマリー・ド・メ

ディシス(1573-1642)と結婚したアンリ4世(在位1589-1610)の時代、フランス庭園におけるイタリアの影響が顕著にもなる。ブルボン朝初代のこの王が完成させたパリ近郊のサン・ジャルマン・アン・レー城庭園には、ローマ近郊のティヴォリのエステ家庭園を想起させるような有名な洞窟群がフランチーニ兄弟

(Thomas および Alexandre Francini)により作られた。ドリス式テラスには「ドラゴンの洞窟」、「ネプチューンの洞窟」、そして殊に有名な「オルガン弾き少女の洞窟」が、トスカナ式テラスには「ペルセウスとアンドロメダ

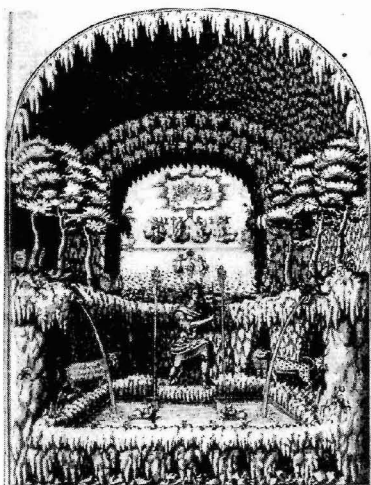


図10 サン・ジャルマン・アン・レー城庭園、「オルフェウスの洞窟」

の洞窟」、「オルフェウスの洞窟」、そして同テラス下には庭園最大の見せ場となった水力劇場「松明の洞窟」が存在した。ギリシア神話を題材とした神や英雄たちの彫像や動物、あるいは鳥などの作り物が水の力で動き、あるいは音楽を奏で、あらゆる場所から噴水の水が飛び出し、「ネプチューンの洞窟」では訪問者は水浸しにされ、「松明の洞窟」では松明で照明されもした。¹²

17世紀、フランス庭園の時代でも人工洞窟「グロッタ」は作り続けられた。ヴェルサイユ宮殿の庭園にも人工洞窟の典型例が存在した。それはルイ14世（在位1643-1715）が実現した最初

で最良の装飾作品の一つといわれる「テティスの洞窟」であり、玄関ホールにはテティスやニンフたちの像が設置されたことから、この洞窟もニンフ神殿に起源を持つことが理解される。また、メインのホールには三



図 11 ヴェルサイユ宮殿庭園、「テティスの洞窟」

つの祭室風のニッチが設けられ、その中には天井に設置された水槽の水を使い、際限のない水遊びが巧妙に仕組みられた。床や壁に象眼された多種多様な貝殻装飾はアルベルティの記述を思い出させる。¹³ 洞窟での貝殻被覆という装飾は常に見られる手法であり、その最高傑作の一つがオランダのヘト・ロー Het Loo 宮庭園(17世紀末)に建設された洞窟内の泉である。¹⁴

以上のように、15世紀末から16世紀初頭のイタリアで復活した人工洞窟「グロッタ」の流行はフランス、ネーデルランド、ドイツ、イギリスと伝播し、その伝統は20世紀初頭まで継続していたのである。



図 12 ヘト・ロー宮庭園、洞窟

2. グロテスク

「黄金宮殿（ドムス・アウレア）」が発見されるのは1480年前後と推定されている。紀元64年のローマの大火後、ネロ帝が造営した宮殿がドムス・アウレアであった。しかし、実際に発見されたのは2世紀初頭のトラヤヌス帝大浴場の一部に過ぎない。

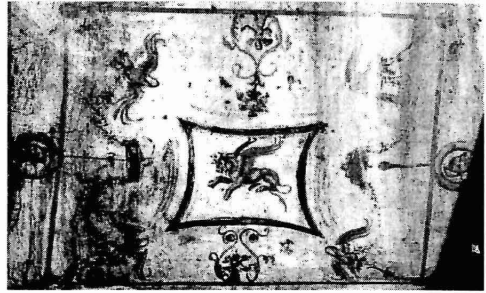


図 13 ローマ、ドムス・アウレア、壁画

1506年まで要したこの地下発掘では、「ラオコーン」の名で知られる有名な群像彫刻のほか、当時の発掘者たちが洞窟と思った地下のヴォールト天井の部屋に驚くべき装飾も発見された。この発見が今日知られている「グロテスク装飾」の起源となった。1499-1500年に刊行されたローマ案内記には、著者の建築家ブラマンテはこの地下室の壁画に触れる部分で「グロテスク」という用語をすでに使用しているのである。またそれ以前の1490年頃には、ベルナディーノ・ディ・ベッ

（1454-1513）がローマのデッラ・ロヴェーレ（後のコロンナ）宮殿にグロテスク装飾を実現しており、1502年の同芸術家との契約書でも「グロテスク風」壁画装飾が依頼されてもいる。¹⁵ ヴァティカン宮ロτζアの有名なグロテスク装飾はラファエルロが率いた芸術家集団により1519年にすべて完成する。ヴァザーリは著書『絵画について Della pittura』第14章「技法論」のなかでグロテスク装飾をこう説明する。

「グロテスクとは、壁面の装飾のために古代の人々によって作り出された一種の極めて放縱で奇妙な絵画であり、ある箇所では空中に宙づりになったものだけしか見出せなかった。この装飾のために彼らは造化の悪戯や作家たちの気まぐれ、あるいは思いつきによって、ありとあらゆる奇形の怪物を作り上げた。すなわち作家たちは、グロテスク装飾ではいかなる規則にもとらわれずに、支えられないよう



図 14 ポンペイ発掘、ガラス製器、グロテスク装飾

な重いものを極めて細い糸でつるしたり、馬には木の葉の脚を、人間には鶴の脚をつけたりして、数限りない珍奇なものや得体の知れないものを作っている。したがって想像力がより奇異に働く人が、より優れているとされた。やがてグロテスクの装飾は規則化し、フリーズや壁面の仕切りのための非常にすばらしい手立てとなった。」¹⁶

この歴史からも明らかなようにグロテスク装飾の由来は古代ローマの壁画装飾にあり、それが洞窟を想わせるヴォールト天井の地下室から発見されたことから「グロテスク」という用語が生まれた。すでに述べたように、グロテスクは「グロッタ」の派生語であり、後者は語源となったラテン語では「洞窟」を意味し、さらにそのラテン語の語源となったギリシア語では「ヴォールト天井の地下室（祭室・墓室）」を意味した。それ故、1788年に出版されたスペイン語の美術辞典では「グロテスク」に次のような説明を与えている。

「動物像、枝葉群、花や果物などで構成された全く奇抜な装飾。これらの装飾がグロテスクと呼ばれる理由は、古代の家族用墓室であった洞窟の装飾に使われていたからか、あるいはローマの地下を掘起こしているとき、洞窟でこの種類の壁画が発見されたからである。」¹⁷

しかしながら、古代ローマの地下室は洞窟でも地下墓室でもなく、地上に建設された大浴場の一部であった。当時のルネサンス期におけるローマの都市内地表面が古代と較べ相当に高くなっているため、古代遺跡が瓦礫に覆われた地下から発見されたのである。事実、当時のグロテスク装飾には洞窟（グロッタ）に由来する造形は全く見られない。したがって、グロテスクはこの言葉が意味する「グロッタ（洞窟）の」とか、「洞窟風の」とか、あるいは「地下墓室の」などとは全く無関係な装飾手法であった。

実は、ドムス・アウレアの壁画装飾の発見によりグロテスク装飾が生まれたわけではなく、その誕生の契機になったに過ぎなかった。中世末期の装飾手法にグ



図15 イタリア・マジョリカ陶器、1580、グロテスク装飾

ロテスクの萌芽がすでに見られ、古代の壁画装飾発見が契機となり、グロテスク



図16 バリャドリード、サン・グレオ
リオ学院、15世紀末イサベル様式



図17 サラマンカ大学、正面ファサード、
1525年頃、プラテレスコ様式

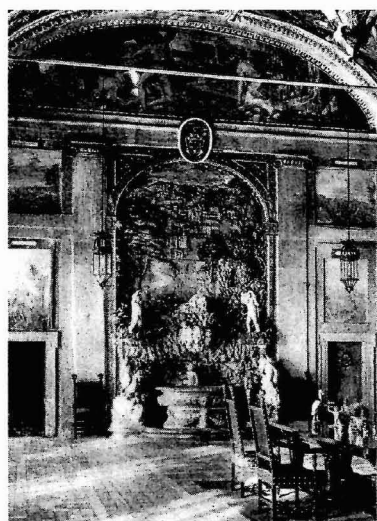


図18 カプラローラ、バラッツォ・ファル
ネーゼ、「ヘラクレスの間」

装飾は一気に開花したのである。例えば、スペインの場合、15世紀末のイサベル様式の装飾と16世紀初めのプラテレスコ様式の装飾との関係がこれに当たる。前者はゴシック末期のスペイン独特の装飾で、そこにはイスラムのアラベスク装飾などの影響が認められるのに対し、後者の装飾は初期ルネサンスのグロテスクであり、両者にはスペインならではの否定しがたい類縁関係がある。このグロテスク装飾は、他の装飾様式同様、複製版画により周辺諸国に波及すると同時に、絵柄陶器などの応用芸術にも影響を与えた。スペインの建築装飾にすぐさまグロテスクの影響が現われるのもこうした理由によるのであろう。

前述したように、元来、「グロッタ」とグロテスクはそれぞれ異なる起源をもち、造形的にも無関係であった。ここで注目して戴きたいことは、人工洞窟「グロッタ」とこのグロテスク装飾との出現が時を同じくしていることであり、ブラマンテとか、ラファエルロ、あるいはヴァザーリといった芸術家たちは両者に関係していたことである。こうした時代に、庭園では「洞窟」が、室内装飾には「洞窟風」が使用されていたのであるから、両者の混交というか、接近がはかられたとしても不思議なことではない。例えば、枢機卿アレッサンドロ・ファルネーゼ（1520-89）が建設させたカプラローラのパラッツォ・ファルネーゼには「ヘラクレスの間」があり、そのサロンの暖炉に相当するメインの装飾として「グロッタ」が設けられている。この浮彫り装飾は文字通りの「洞窟風（グロテスク）」装飾であり、そこには「グロッタ」に不可欠な鍾乳石や泉盤の他、天使や動植物までが見られる。これは庭園の「グロッタ」が室内装飾のグロテスクに変換された例になろう。他方、フィレンツェのカステルロ庭園のグロッタ「雨の洞窟」では、鍾乳石飾りに異国の動植物や珍しい鉱物、あるいは「モンスター」などの彫像とが組み合わせられ、これ以降の人工洞窟に決定的な影響を与えた。これはグロテスク装飾が人工洞窟「グロッタ」に影響を与えたことを意味する。ここに来て初めて、グロッタとグロテスクが名実とも一致する類縁関係になったといえるであろう。



図19 フィレンツェ、カステルロ庭園、洞窟内装飾（図7参照）

3. ロカイユ

フランス語のロカイユ *rocaille* は、岩や石を意味する *roc* に由来し、この語源からは「小石の集まり」の意味になろう。しかし同時に、このロカイユは人工洞窟「グロッタ」そのもの、あるいは「グロッタ」を飾る装飾を指すようにもなった。トレヴーの辞書の1771年版では、「ロカイユ」をこう定義する。

「大きな岩の周りにあり、それに似た不揃いで磨かれてもいない石といくつかの

貝殻を組み合せたもの。田舎風の建築物を構成したもので、自然の大きな岩を模倣し、泉水のグロッタや水盤に見られるような穴のあいた石と貝殻とさまざまな色のついた石化物で出来上がっている。」¹⁸

また、スペイン語の1788年の美術辞典ではこう説明する。

「自然の岩を模倣しようとする建築の様式であり、装飾である。ロカイユは穴のあいた石、貝殻、さまざまな色の石化物でできている。グロッタや泉の水盤はこうした装飾がもっとも頻繁に使用される場所である。」¹⁹

そして、現在の日本語美術辞典には次の説明が見られる。

「小石の多量に入った土地の意で、ルネサンス以来庭園の飾りにつくった洞窟（グロッタ）に使われているような人工の岩を指し、さらにルイ15世（1715-74）時代の家具などに施された洞窟、岩、貝殻などの装飾をいう。様式名にも用いられ、ロカイユ式 *style rocaille* はルイ15世式、ロココ式と同義。」²⁰

こうした定義・説明で明らかになることは、ロカイユがルネサンス以来の人工洞窟「グロッタ」の伝統の上で可能になった装飾手法であったことである。例えば、「自然の岩を模倣」することは人工的な岩を作ることで、人工洞窟に不可欠な要素であり、泉は「ニンフ神殿」に欠くことのできない存在で、「グロッタ」を飾る最大の武器であり、そして貝殻はアルベルティの記述以来、「グロッタ」の重要な装飾要素の一つであり、自然洞窟には存在しないから、人工洞窟の象徴にもなりえるものである。

ロカイユ装飾の造形的特徴を三つにまとめるとすれば、次のようになるであろう。

1. 洞窟の鍾乳石のように、全面被覆的な過剰装飾
2. 貝殻から出発し、それをアレンジした造形
3. 縁取り（カルトゥーシャ）的装飾

一つ目の鍾乳石のような特徴とは、先ずは過剰に感じるような装飾であり、建築なら、その室内の壁面や天井面を鍾乳石のように隈なく飾り立てる装飾を指す。二つ目の特徴は文字通り貝殻造形を特徴にするという意味である。ポンスによれば、必ずしも科学的な関心からではないが、貝殻の収集は16-17世紀のイタリアやドイツや北ヨーロッパに広く見られたものであり、18世紀のフランスでは博物学の標本収集の進展と軌を一にしており、貨幣やメダル収集以上に熱心になされ

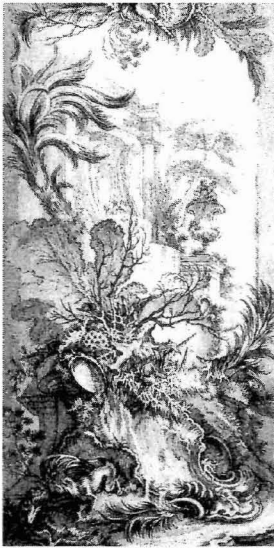


図20 ブーシェ、「ロカイユ」



図21 ブーシェ、『貝類学』の口絵、1742

た。したがって、増加の一途をたどったこの貝殻の収集ブームが造形芸術にも反映したことを意味し、これは一般にいわれる「時代の反映」の具体例になろう。同様に、16-17世紀のルネサンスからバロックの「グロッタ」に貝殻による被覆が見られたのは時代の趣味とも一致したからでもあろう。また、フランソワ・ブーシェの「ロカイユ」という題名の版画（1736年頃）は色々な貝殻で構成されていると同時に、画面中央下部の洞窟のような、あるいは泉の水盤のような図柄が貝殻から派生した造形に見える。この図版を同じブーシェの『貝類学』の口絵（1742）とピエール・エドム・バベルの版

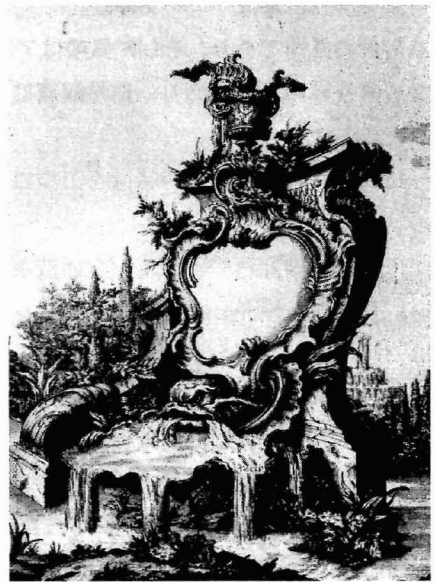


図22 バベル、版画「泉の書」

画「泉の書」とを比較すると、「ロカイユ」が貝と泉の両要素をもっていることが判明しよう。そして、版画「泉の書」では「ロカイユ」の洞窟に相当する部分が空洞化し、縁取り（カルトゥーシャ）部だけになっている。この後者が三つ目の特徴「縁取り（カルトゥーシャ）的装飾」に対応するものであり、一般にロカイユ装飾として知られているものである。これは鏡の縁飾り、額縁、宝石箱の装飾、テーブルクロスの上刺繍などに見られる装飾パターンであり、建築なら、開口部回りとか、壁画や天井画回りなどに使用される装飾であり、こうした装飾で溢れた建築をロココ様式と呼ぶ。このロカイユ装飾が壁画や天井画と一体化して満ち溢れると、洞窟を思わせるような内部空間を生むのである。

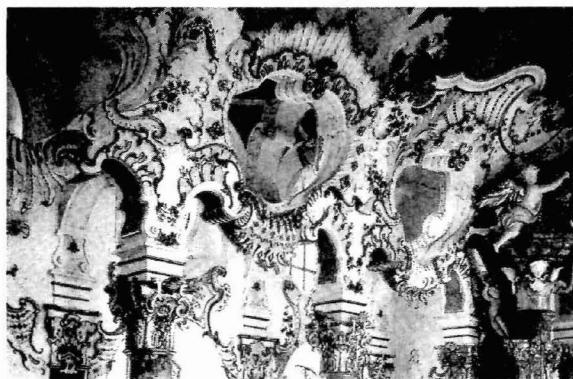


図 23 ツィンマーン兄弟:ディー・ヴィース、
巡礼聖堂、内陣階段席高窓装飾1747-48

グロテスクはグロッタの派生語でありながら、人工洞窟「グロッタ」の造形とは無関係に出現したのに対し、ロカイユはイタリア語起源の「グロッタ」とは無関係な言葉でありながら、これと密接に関連して生まれたことになる。しかも、ロカイユ装飾の本質的特徴が貝殻にあったことを考え

ると、人工洞窟「グロッタ」の伝統の存在が不可欠であったことが明確になる。そして、建築の場合、ロカイユが最大の成果を誇るロココ様式の内部、例えばドイツのバルタザール・ノイマン(1687-1753)の作品、ヴェルツブルク宮皇帝の間(1737)とか14聖人聖堂(1743-72)内部などでは、洞窟すなわち「グロッタ」に回帰しているという見方ができる。

このロカイユ装飾とは無関係に同じ結果に辿り着いたもう一つのバロックも存在する。スペインでは同時代のバロック最後の建築で同じような「グロッタ」空間が出現しているのである。このバロックでは天井から壁面まで全面的に装飾されるのだが、それはロカイユではなく、グロテスク装飾の浮彫りで被覆された。前述したように、人工洞窟「グロッタ」と装飾のグロテスクとは造形的に無関係



図24 B. ノイマン:14聖人聖堂1743-72



図25 B. ノイマン:ヴェルツブルク宮(独)、皇帝の間 1737

であった。それが16世紀中頃から後者が前者に影響を与え、「グロッタ」がグロテスクらしくなった。そして最後に、18世紀のスペインでは、例えば F. X. A. ペドラクサス (1736年生) の作品、ルセーナ (コルドバ県) のサン・マテオ教会堂司聖所 (1771-86) に見られるように、グロテスク装飾を極度に発展させ、建築空間としての「グロッタ」空間を生む。しかも、この空間が生まれた場所がスペイン南部のアンダルシア、すなわち中世の8世紀間イスラムの地であった場所であり、グラナダにはアルハンブラ宮殿 (13-14世紀) というイスラム建築の最高傑作の一つが生まれてもいる。この宮殿内部の最大特徴の一つがライオンのパティオに配された「2姉妹の間」、「諸王の間」あるいは「アベンセラッヘ族の間」などに典型的に見られる洞窟状空間であり、その代表的な空間はムカルナスと呼ばれる鍾乳石飾りのヴォールト天井とアラベスク装飾などで全面的に被覆された壁面で構成される。ある意味で、この鍾乳石ヴォールトとアラベスクをグロテスクに置換すれば、スペイン・バロックの「グロッタ」空間が生まれるともいえよう。

「アラベスク」とは「アラブの」とか「アラブ風」を意味する形容詞であり、狭義にはイスラムの植物模様の装飾、広義には幾何学文様を含めた全般的なイスラム装飾を指す。ところが「グロテスク」装飾が出現すると、これに極めて類似す

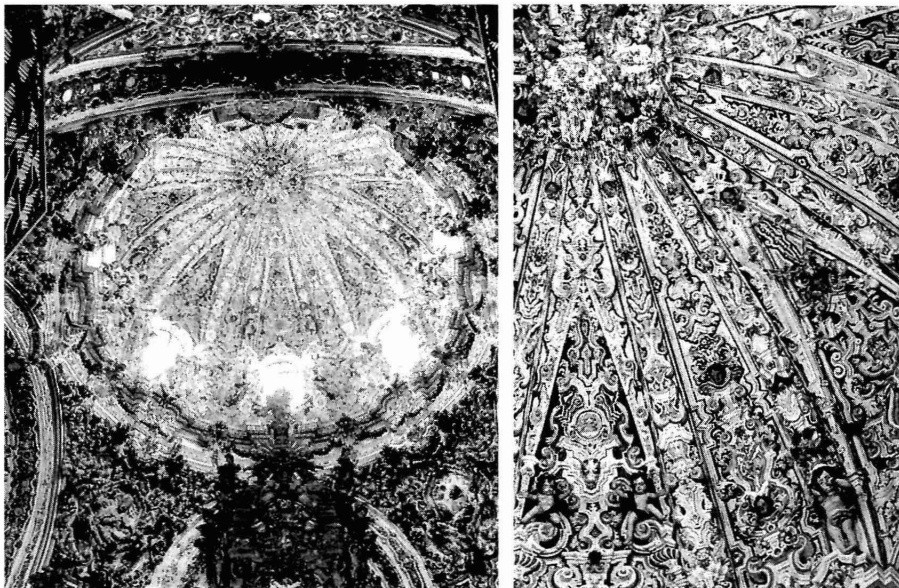


図26-27 F. X. A. ペドラクサス:ルセーナ(西)、サン・マテオ教会堂司聖所1740-72

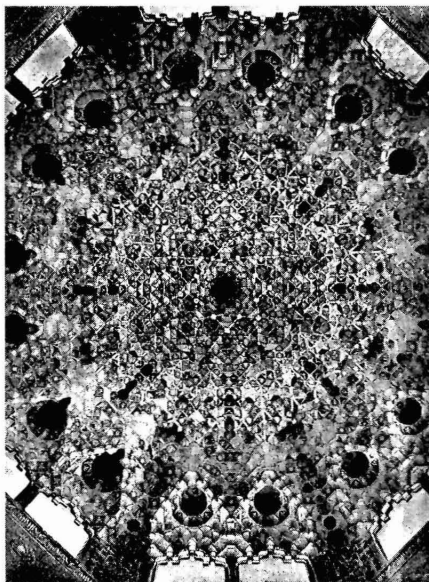
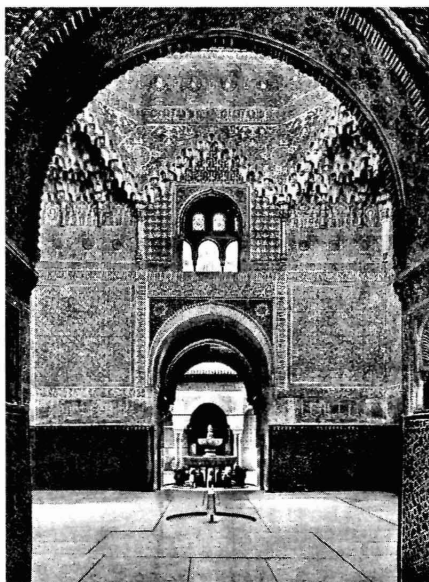


図28-29 アルハンブラ宮殿、ライオンのパティオ、2 姉妹の間、14世紀後半

る装飾パターンにも「アラベスク」の名が与えられるようになる。例えばオーウェン・ジョーンズの有名な古典書『装飾の法則（グラマー）』（1856）でも、グロテスク模様にしが見えないテオドール・デ・ブリの作品（1598）を「アラベスク」として扱っているのである。このように、16世紀から19世紀の西洋人にとって「グロテスク」と「アラベスク」とが類縁関係にあったとするならば、スペイン南部のバロック洞窟空間はイスラムの洞窟空間のように「アラベスク」装飾で埋め尽くされていたことになる。

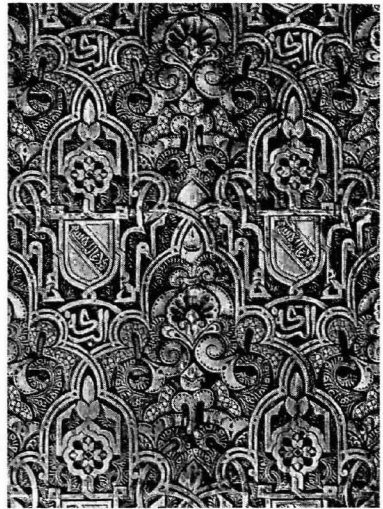


図30 アルハンブラ宮殿、
内壁面詳細、アラベスク



図31 ブリによる「アラベスク」装飾、1598。グロテスク装飾との区別は困難

まとめ

「グロテスクとロカイユ」の日本語表記はフランス語からの外来語でありながら、前者はイタリア語、後者はフランス語を起源とした。両者とも洞窟を意味する「グロッタ」に関連しながら、言葉として似ている前者の装飾は洞窟に無関係で、逆に後者は、言葉としては全く無関係のように見えながら、実質としては「グロッタ」から派生した装飾であった。

また、日本語のカタカナ表記では似ても似つかぬ両者が、文字通り直訳してみ

れば、内容的には類似していることが判明する。つまり、「グロテスク」は「洞窟の」もしくは「洞窟風の」になるであろうし、「ロカイユ」は「岩の」とか、「岩のような」になるから、「岩窟」や「洞窟」にも関連付けることができるのである。シンボルとしての言葉にはその実態となる内容が必然的になければならない。外来語はその実態のないところに発生する。形は伝わるが、内容が伴わないケースが多々見られるのはそのためである。

しかし、言葉が意味する装飾パターンという具体的な造形から見るなら、両者は明らかに相違する。「グロテスク」は時代背景の古典復活を基礎に、枝葉や唐草、人物や動物、あるいは骸骨や怪物が入り乱れる装飾で、対称形と繰返しを基本とし、空洞を埋める性質の装飾であるのに対し、「ロカイユ」は時代の貝殻収集ブームを背景に、貝殻造形を線的な抽象性にデザインし、非対称と全体の釣合いを基本としながら、空洞を残す縁取りの装飾といえるであろう。

そして、これら二つの装飾手法はいずれも18世紀の、最後の二つのバロックを生んだ。「グロテスク」からはスペイン・バロックのチュリゲーラ様式が生まれ、この様式は中南米で継承されたバロックでもあった。「ロカイユ」は元来「ロココ」の語源でもあり、フランス、オーストリアからドイツにかけて隆盛したロココ様式の造形言語として欠かせぬ装飾であった。しかしながら、これら最後の二つのバロックは同じ「グロッタ」（洞窟）空間の建築を生んだ。面としての空洞を埋め尽くす装飾の「グロテスク」は空間としての空洞を覆う、すなわち空間を縁取る装飾として機能し、二次元の空洞を縁取る「ロカイユ」は空間を縁取る装飾としても有効であった。

以上のことから、四つの洞窟空間が歴史上に出現したことになる。一つは、自然洞窟を模し、ニンフ神殿などで知られる庭園装飾としての人工洞窟「グロッタ」である。二つ目は、ムカルナスという鍾乳石を幾何学化したかのようにも見ることもできる装飾で覆われたヴォールト天井、すなわち鍾乳石ヴォールトで包まれたイスラムの鍾乳洞幾何学空間である。第三は、ロカイユ装飾で縁取られたロココの洞窟空間、そして第四は、アラベスク・グロテスクで全面被覆されたスペイン・バロックの洞窟空間となろう。そして最後に、もう一つの洞窟空間が出現した。それは、本稿では触れなかったが、ガウディ空間であり、彫塑的抽象造形を特徴とする洞窟空間であった。

<注>

- 1 Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1990, p. 305
- 2 Gothein, Marie Luise: *A history of garden art*, New York, Hacker Art Books, 1966, Vol. 1, pp. 61-76
- 3 Gothein, M. L.: 注 2 の書、Vol. 1, pp. 86-88
- 4 Fariello, Francesco: *La arquitectura de los jardines, de la antiüedad al siglo xx* (原書 *Architettura dei giardini*, Roma, 1967), Madrid, Maireia-Celeste, 2000, pp. 40-41
- 5 Alberti, Leon Batista: *De re aedificatoria ó Los diez libros de arquitectura, taducidos del latín por Francisco Lozano*, Madrid, 1582 (Venecia, 1565), 復刻版, Oviedo, 1975, p. 278 (下記の訳は次書を参照する、アルベルティ、レオン・バティスタ:『建築論』(相川浩訳)、東京、中央公論美術出版、1987、p. 280)
「古代の人々は洞窟や岩窟に軽石を細かく砕いたもの、もしくはオウイディウスが生軽石と呼んだティープルの泡状の石を使い、わざと荒い表面に仕上げる習慣があった。また岩窟が柔らかいコケに覆われているように、緑蠟を塗った例もわれわれは知っている。またある洞窟では泉が噴き出ており、その湧出した水が様々の海の貝殻やかき殻を巧みに、それぞれの色を変化させて結合し、あるいは裏返し、あるいは寄り掛るようにして作った表面に流れるのを見たが、これは大変気持ちよいものであった。」
- 6 Pizzoni, Filippo: *The Garden: A History in Landscape and Art*, London, Aurum Press, 1999, p. 52
- 7 ヴァザーリ:『ルネサンス彫刻家建築家列伝』(監訳、森田義之)、東京、白水社、1989、p. 249
- 8 D'Ollanda, Francisco: *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D'Ollanda, pintor português (...1539 - 1541...), públcalos, con notas de estudios y preliminares el Prof. E. Tormo*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1940, fols. 33-V, 34-R, pp. 149-52
- 9 Gothein, M. L., 注 2 の書、pp. 247-48, 268, 292-93
Clifford, Derek: *Los jardines, historia, trazado, arte*, Madrid, Instituto de

- Estudios de Administración Local, 1970, p. 40
- Gurrieri, F., and Chatfield, J.: *Boboli Garden*, Firenze, Editrice Edam, 1972, pp. 38-40
- 10 Garcia Mercadal, Fernando: *Parques y jardines (Decoración y Hogar, Vol.4)*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951 (第三版), p. 139
- 11 Gothein, M.L., 注2の書、Vol.1, pp.414-17; Clifford, D., 注9の書、pp.75-76
- 12 Hansmann, Wilfried: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ed.Neresa, 1989, pp.67-72
- 13 Gothein, M.L.: 注2の書、Vol.2, pp.63-65; Clifford, D., 注9の書、p.76
- 14 Pizzoni, F., 注6の書、p.125
- 15 グルベール、アラン:「グロテスク装飾」、次書収録、『ヨーロッパの装飾芸術: 第1巻ルネサンスとマニエリスム』(総監修、木島俊介)、東京、中央公論新社、2001、pp.195-204
- 16 前注、p.198. 林達夫監修「ヴァザーリの芸術論 — 『芸術家列伝』における技法論と美学」(東京、平凡社、1980)からの引用
- 17 Martínez, Francisco: *Introducción al conocimiento de las bellas artes: Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, Madrid, 1788; *Edición facsimil*, Málaga, COAAT, 1989, p.228
- 18 ポンス、ブルーノ:「ロカイユ」(大野芳材訳)、次書収録『ヨーロッパの装飾芸術:第2巻古典主義とバロック』(監訳、鈴木杜幾子)、東京、中央公論新社、2001、p.328
- 19 Martínez, F., 注17の書、p.358
- 20 『新潮世界美術辞典』、東京、新潮社、1985、p.1621
- 21 ポンス、ブルーノ:注18の書、p.333
- 22 Jones, Owen: *The Grammar of Ornament*, London, 1856; London, Studio Editions, 1986, pp.120, 147