

# チェーザレ・リーパの「ポルポラ」

伊藤 亜紀

## 1. 「愉しく美しい合成物」

ポルポラの服を着た女性。右手に棕櫚の枝、左手には轡をもっている。節制とは、味覚と触覚のための身体の快と不快に関して、真の理性を以て定められる中庸のことである。これは名誉と有用性にふさわしいように用いられる。「中庸」は、ふたつのまったく異なる色でできているポルポラの服によってあらわされる。ふたつの色がこのように一緒に置かれると、ひとつの愉しく美しい合成物があらわれるが、それはふたつの極が、ひとつの聡明かつ慎重な知性によって眺められると、そこからひとつの観念、そしてきわめて完全な概念が生じるのとおなじことである。そしてこれ(観念)が行為のうちにあらわされると、身体の快と不快に関するものであることを示すべく、我々はこの「節制」という名で呼ぶのである<sup>1)</sup>。

---

1) Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* Da Cesare Ripa Perugino. *Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le uirtù, uitij, affetti, & passioni humane*, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, Roma, 1593, p.268: «Donna, uestita di Porpora ; nella destra mano tenga un Ramò di Palma, & nella sinistra un Freno. La Temperanza, è una mediocrità, determinata con uera ragione, circa i piaceri, & dispiaceri del colpo, per conto del Gusto, & del Tatto, usandosi come si conuiene per amor dell'honesto, & dell'utile: come la Mediocrità si mostra co'l uestimento di Porpora, composto di due diuersissimi colori , li quail, così posti insieme, fanno apparire una diletteuole, & uaga compositione, come due estremi, guardati da un sagace, & accorto intelletto, & ne nasce un'idea, & un concerto (1603年版より concettoに訂正) di molta perfettione, la quale poi manifestata nell'opere, dimandiamo con questo nome di Temperanza, per mostrare, che sia circa i piaceri, & dispiaceri del corpo».

寓意像制作マニュアルの決定版とも言うべきチェーザレ・リーパ (1555年? 1560年?—1622年) の図像学事典『イコノロジニア』(1593年初版) では、五種類の〈節制〉(Temperanza) の擬人像が定義されているが、その第一のものは、「ポルポラ」(porpora) の衣服をつけている<sup>2)</sup>。

リーパの説明は明快というには程遠いものであるが、要するに節制とは「中庸」(mediocrità) であり、それをあらわしているのがポルポラの服なのだという。そしてポルポラとは、「ふたつのまったく異なる色」(due diuersissimi colori) でできた「ひとつの愉しく美しい合成物」(una diletteuole, & uaga compositione) だと述べられる。

この一節がきわめて注目すべきであるのは、筆者の知る限りでは、16世紀以前のイタリアで、ポルポラが「二色」の「合成物」であることを明言した唯一のものだからである。周知の如く、ポルポラの語源はラテン語でプルプラ (purpura)、さらにさかのぼればギリシャ語でポルピュラ (πορφύρα) とよばれるアクキガイ科に属する巻貝であり、その色素腺から分泌される液で染めた布は、美しく堅牢な赤や紫などの色を呈する<sup>3)</sup>。しかし古代地中海世界でおこなわれていたこの染色がほとんど廃れてしまった

- 
- 2) ちなみに第四の〈節制〉は、「銀の織物の服に金のクラミュス (右脇を開けるマント) を身につけた美しく若い女性」(Bella Giouane, uestita di Tela d'argento, con Clamideta d'oro)、第五の〈節制〉は、「金の紐がついた赤いピロードの衣服を着た」(uestita di Velluto rosso, con lacci d'oro) 女性であると述べられているが、これらについての説明はない。また『イコノロジニア』は、第三版 (1603年) 以降に、カヴァリエーレ・ダルピーノことジュゼッペ・チェーザリの図案をもとにした版画がつけられるが、〈節制〉に関しては、轡をもち象をしたがえた第三の寓意像にのみ挿絵が付されている。
- 3) 古代のポルポラ染色に関しては、筆者はすでに以下の拙論において取りあげている。参考文献等については、これらを御参照いただきたい。“Il vestito porporino di Venere —Il significato del color porpora per il Boccaccio—” 『ルネサンス研究』第5号、1998年、41-59頁；「失われたポルポラ — 中世末期イタリアにおける赤の染色と象徴 —」 『イタリア学会誌』第48号、1998年、203-226頁；『色彩の回廊 — ルネサンス文芸における服飾表象について —』 ありな書房、2002年、183-89頁。なお、ポルポラ染色の遺品例の一部は、1996年秋にヴェネツィアのロレダン宮で開催された展覧会 La Porpora のカタログ、およびその記念論文集で見ることができる。LA PORPORA. Catalogo della mostra promossa in concomitanza al Convegno interdisciplinare di studio, a cura di Doretta Davanzo Poli, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 1996; *La Porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Atti del Convegno di Studio, Venezia, 24 e 25 ottobre 1996, a cura di Oddone Longo, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1998.

時代の人びとは<sup>4)</sup>、もはやボルボラという言葉を知っていても、具体的な色調を思い浮かべることすら難しかったはずである。

16世紀末当時において、リーパはボルボラが合成色であるという知識をいかにして得たのだろうか。そしてそれを構成する「二色」が何であるかということ、なぜリーパは明示しなかったのだろうか。この問題を考えることは、リーパ個人のみならず、16世紀イタリアにおけるボルボラ観そのものをも明らかにすることになるであろう。

## 2. 揺れ動く色調

それでは、リーパ以前のイタリア人は、この色をどのようにとらえていたのだろうか。前世紀まで遡り、染料と顔料の両面からこの問題を考えてみることにしよう。

例えば15世紀から16世紀にかけてフィレンツェとヴェネツィアで書かれた重要な染色マニュアルには、「ボルボラ」という言葉を見いだすことはできない。また当時の商取引記録や奢侈禁止令、衣裳目録には、織物や衣類の色彩が詳細に記されているのが常であるが、これらにも「ボルボラ」の品は記載されていない<sup>5)</sup>。このことは、「ボルボラ」がすでに実体を失い、染色工や商人によって特定の色調を指示する言葉として使用されていなかったことを物語っている。

次に絵画におけるボルボラに注目してみよう。チェンニーニの『絵画術

---

4) 原料の貝の乱獲により、すでに紀元500年頃には、イタリアではボルボラの染色工はほとんどみられなくなっていた。ボルボラ染色はビザンティン帝国下のコンスタンティノポリスやパレルモでわずかにおこなわれていたが、1453年のトルコによるコンスタンティノポリス陥落とともに完全に廃れた (Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Neri Pozza, Vicenza, 1968, p.122)。

5) 染色マニュアルと衣裳目録にみられる色名については、拙著『色彩の回廊』を、商取引にかけられる織物の色名については、Hidetoshi Hoshino, *L'arte della lana in Firenze nel basso Medioevo : il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Olschki, Firenze, 1980 (星野秀利『中世後期フィレンツェ毛織物工業史』齊藤寛海訳、名古屋大学出版会、1995年)を参照のこと。

の書』では、この色名が一度だけ言及されている。

そして聖母をボルボラの衣服で装いたいと望むなら、白の衣服を描き、白とほんの少ししか変らないごく明るいビッフォ色を少量用いて、陰をつける。そこに金欄の飾りをつけ、それから、より暗いビッフォ色少量で、金の上に襞を描いて形をつける。これで麗しい衣装となる(第146章<sup>6)</sup>)。

ここで「ビッフォ」(biffo)といわれている色は、『絵画術の書』第73章において「上質のラッカ」(lacca fine)と「オルトレマリーノ青」(azzurro ultramarino)、第74章においては「アマティート」(amatisto)と「インド藍」(indaco)という、赤系と青系の顔料を混ぜてつくるものとされているので、校訂者ブルネッコが述べるとおり、「堇色」(colore violetto)を指すのであろう。したがってチェンニーニは、ボルボラをこのビッフォの同系色としてとらえていたということになる<sup>7)</sup>。

このような色調に関する知識を、果たしてイタリアのすべての画家が共有していたのであろうか。14世紀の第三四半期に北イタリア(おそらくジェノヴァ)でつくられた『神曲』写本挿絵は、ダンテのテキストをきわめて正確に視覚化したものであるが、「地上の楽園」に登場する「ボルボラを着た」(in porpore vestite)4人の枢要徳の乙女を<sup>8)</sup>、赤い斜め格子や丸枠のなかに青い模様を散らした服をまとった女性として描いている(図1)。この挿絵では、白いヴェールに緑のオリーブの葉を巻き、赤い服に緑のマントを

6) Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, Neri Pozza, Vicenza, 1982, p.151: «E volendo vestire Nostra Donna d'una porpora, fa' il vestire bianco, aombrato d'un poco di biffo chiaro chiaro, che poco svariï da bianco. Drappoggiallo d'oro fine, e poi el va' ritoccano e ritrovando le pieghe sopra all'oro d'un poco di biffo più scuro: ed è vago vestire» (チェンニーニ・チェンニーニ『絵画術の書』辻茂編訳、石原靖夫・望月一史訳、岩波書店、1991年、92頁)。

7) ラッカは赤色のレーキ性顔料の総称、アマティートは赤鉄鉱(ヘマタイト)を指すと考えられている。詳しくは邦訳『絵画術の書』の「用語解説」を参照のこと。

8) Dante, *Purgatorio* XXIX, 130-132.

身につけたベアトリーチェや、各々身体も服も赤、緑、白である三人の対神徳の乙女たちがテキストに忠実に描き出されているため、枢要徳の服にしても、この挿絵画家自身が「ポルポラ」と考えていたものがあらわされているとみなしてよいだろう。となると、画家はポルポラを「赤と青の二色」からできていると考えたのであろうか。それではなぜ、二色を混ぜ合わせることなく模様として描いたのか、疑問が残る。

もう一つ、15世紀の前半にヴェネツィアでつくられたボッカッチョの『フィレンツェのニンフ譚』(*Comedia delle ninfe fiorentine*) 写本挿絵を見ることにしよう。この物語に登場する7人の美德の乙女を、画家はそれぞれ飾り文字のなかに収めて描いている。写本全体が著しく水による損傷を受けているが<sup>9)</sup>、ボッカッチョのテキスト中でポルポラの服を着ていると述べられている「節制」のニンフ・アディオーナ(図2)の図像は<sup>10)</sup>、とりわけ滲みがひどく、その服は裏地が赤く表が黄色を帯びたものであるとしか見えない。しかし「賢明」のニンフであるモプサの薔薇色(*rosato*)の服、「信仰」のリーアの金色(*oro*)の服がテキストどおりに彩色されていることを考えると、この色にしても画家が「ポルポラ」とみなしたものである可能性が高い。

ポルポラに関する認識は、色彩と直接関わりのない職種の人間の場合、いっそう曖昧なものとなる。例えば聖バルナルディーノ・ダ・シエナは、1427年9月23日にシエナのカンポ広場でおこなった説教のなかで、「ルカによる福音書」第16章19節の「ポルポラの衣や柔らかい麻布」(*purpura et bysso*) という記述について、「ポルポラとは赤色(*colore rosso*) のことであ

9) この写本に関する詳細は、*Boccaccio visualizzato: Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Einaudi, Torino, 1999, vol.II, pp.257-260を参照のこと。

10) アディオーナの装いの意味については、筆者は以下の拙論において考察した。「なぜ彼女はウエヌスの如く装ったのか——ボッカッチョ『フィレンツェのニンフ譚』におけるアディオーナ」『日本と西洋における服飾情報伝達の相互媒介に関する史的比較研究』平成14年度～16年度科学研究費補助金基盤研究(C)(2)研究成果報告書、2005年、41-46頁；“Perché si vesti come Venere? — Adiona nella *Comedia delle ninfe fiorentine* —”, *Studi sul Boccaccio*, vol.XXXIII, 2005, pp.117-126.

り、血を意味する」と説明している<sup>11)</sup>。また1464年に教皇パウルス2世は枢機卿に、従来の貝の染料の代わりにカシの木の寄生虫ケルメスで染めた‘porpora cardinalizia’、すなわち「枢機卿のボルボラ」と称する衣の着用を義務づけたという<sup>12)</sup>。ケルメス染料は布を深紅に染めあげるものであるので、当時の教皇庁においてボルボラという色名は赤の総称として使われていたということになる。

以上に挙げた14世紀末から15世紀にかけての諸文献は、ボルボラが赤と青の混合色、もしくは赤そのものとみなされていたことを伝えているが、聖ベルナルディーノが聴衆にわざわざ「赤」と言い換えて説明していることからわかるように、この言葉はもはや一般的な色彩用語としては機能していなかったのである。

### 3. 赤に吸収されるボルボラ

15世紀から16世紀にかけてのイタリアでは、色彩に関する論考が少なからず世に送り出されている。中でもアルベルティの『絵画論』やレオナルド・ダ・ヴィンチの手稿にみられるような光学的色彩理論が従来から注目を集めてきたが、そのような科学的見地から色彩を分析するのではなく、古典を引用しながら、ひとつひとつの色彩について、古代以来受け継がれてきた象徴的意味を詳細に解説する形式の論考が次々と登場した<sup>13)</sup>。以下、それらのなかでボルボラがいかに扱われているかを見ていこう。

1525年に出版されたマリオ・エクイーコラの恋愛論『愛の性質に関する

11) Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, a cura di Carlo Delcorno, 2 voll., Rusconi, Milano, 1989, p.1078.

12) F. Brunello, *op.cit.*, pp.126-127.

13) 当時の色彩論の系譜については、以下の書を参照のこと。Vittorio Cian, *Del significato dei colori e dei fiori nel Rinascimento italiano*, Tipografia L. Roux e C., Torino, 1894; *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo II, a cura di Paola Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1973, pp.2119-2124; Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance theory of art*, New York University Press, New York, 1978; 若桑みどり「ルネサンスの色 中世色彩論の変遷」*panoramic mag. is* 増刊号「色」、ポーラ文化研究所、1982年、201-205頁。

書』の第五之書には、この種の色彩象徴論の嚆矢というべきものが含まれている。ここでは古代ギリシャ及びローマ時代の文学作品から読みとれる色彩の着こなしや、キリスト教の典礼色が論じられているが、ポルポラについては次のように述べられる。

古の人びとは悲しみの際に暗色 (pullo) をまとい、慶びに際しては深紅 (coccineo) とポルポラ (purpureo)、すなわち薔薇色 (rosato) と堇色 (violato) を用いていた。花嫁の [服] はまさしく炎の色 (fiammeggiante) であった。カルタゴの若者たちは、血に怯えることのないように、戦いにおいて赤をまとっていた。アッピアノス曰く、戦勝の服は、金の星のついたポルポラであった。プラエテクスタ (縁飾り付きのトガをまとう人びと) の少年たちは、羞恥心の色をあらわすべく、明るいポルポラ [の装い] であった。カトーは、ポルポラを着た者であれば見せ物に参加することを認めた<sup>14)</sup>。

まず、ポルポラという色名が「堇色」にあたることが述べられ、次いでこの色が慶事や戦勝時、見せ物のさいに着られたという古代ローマの習慣が紹介されている。ここでは明らかにポルポラは赤の範疇にある色としてとらえられているが、この色彩観は、その後出版される色彩象徴論にも繰り返しあらわれることになる。

人文主義者アントニオ・テレージオによる『色彩について』(1528年)は、冒頭に「画家や哲学者のためでなく、ラテン語表現の優美さを熱心に追い

---

14) Mario Equicola, *Libro di natura d'amore di Mario Equicola*, nouamente stampato et con somma diligentia corretto, Gioanniantonio & fratelli de Sabbio, Vinegia, 1526, 162v: «Li antiqui nelli dolori vestiuano pullo: Nelle letitie vsauano coccineo & purpureo, cioè rosato & violato. Delle sponse era propio il fiammeggiante: Li gioueni Carthaginesi in guerra vestiuano rosso, accio del sangue non sbigottissero. Lo habito del triomphante era purpureo con auree stelle dice Appiano: In purpureo chiaro eran li pretestati fanciulli, per notare il colore della verecondia: A Catone fu concesso che purpurato interuenesse alli spettacoli».

求める言語学者のための」書であると述べられているとおり<sup>15)</sup>、ラテン語の色名が、古典における使用例によって説明されている。「青色」(caeruleus)、「青緑色」(caesius)、「黒色」(ater)、「白色」(albus)、「暗色」(pullus)、「錆色」(ferrugineus)、「褐色」(rufus)、「赤色」(ruber)、「薔薇色」(roseus)、「深紅色」(puniceus)、「黄褐色」(fulvus)、「緑色」(viridis)、「エピローグ」の全13章で構成されているが、「プルプラ」の章はなく、この色名は「赤色」の章において登場するのみである。曰く、「プルプラ [具] の液」(liquor purpurae) は他のものにもまして赤色を発し、人びとに好まれた。そして目に快いものであればしばしば「プルプラ」と呼ばれ、純白(candidus)のものを形容する言葉としても用いられたという。

すなわちホラティウスはプルプラの白鳥、アルピノウァヌスはプルプラの雪と言った<sup>16)</sup>。

『色彩について』はラテン語の色名の解説書であるにも関わらず、テレージオは古代ローマの諸文献に頻繁に登場してくる「プルプラ」について独立した章をもうけて語るということをしていない。このようにプルプラーポラを赤の範疇におさめてしまうという傾向は、俗語による初の色彩象徴論であるフルヴィオ・ペッレグリーノ・モラートの『色彩の意味について』(1535年)においてはいっそう顕著にみられる。モラートは冒頭にペトラルキズモの詩人セラフィーノ・アクイラーノ(1466-1500年)による14色(緑(verde)、赤(rosso)、黒(nero)、白(bianco)、黄(giallo)、渋色(taneto)、モ

15) Antonio Telesio, *De coloribus*, in *Antonii Thylesii consentini opera*, excud. Fratres Simonii, Neapoli, 1762, p.171.

16) *Ibid.*, p.180: «Nam & olores Purpureos dixit Horatius, & nivem ipsam purpuream Albinovanus». なおこの箇所は、モラートとテレージオの論を対話篇で紹介しているロドヴィーコ・ドルチェの『色彩の質、多様性、属性に関する対話』(1565年)において、ほぼそのまま俗語訳されている(Lodovico Dolce, *Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diuersità, e proprietà de i colori*, Gio. Battista, Marchio Sessa, et Fratelli, Venetia, 1565, 14v)。

レッコ (morel. 濃赤色?), ベッレットティーノ (berettin. 灰色)、肌色 (incarnato)、混色 (mischio)、トゥルキーノ (torchino. トルコ石色の青)、金 (oro)、銀 (argentino)、黄緑色 (verde giall) の意味を詠ったソネットをおき、ホメロス、ヘロドトスら古代ギリシャの作家たちの作品、プリニウス、ウェルギリウス、オウィディウスら古代ローマの作家たちの作品、聖書、そしてペトラルカのソネット等を縦横に引用しつつ、一行ずつコメントするという形でそれぞれの色の象徴的意味を論じている<sup>17)</sup>。プルプラについてはセラフィーノのソネットの2行目「赤は確かなることすくなし」(Il Rosso hà poca sicurezza) をコメントした章で取りあげられており、ウェルギリウスの『農耕詩』や『アエネーイス』、ホラティウスの『頌歌』、新約聖書の記述をもとに、古代においてこの色がいかに使われていたかを説明する。そして『アエネーイス』第三巻に語られているトロイア人ヘレノスがアエネーアースに祭儀において「プルプラ」で頭髪を覆うことを勧めるくだりを引用し(404行)、これを「赤いマントで (con un manto rosso) 頭を覆う」と俗語訳している。

ジョヴァンニ・デ・リナルディにとっても、ボルボラは赤をあらわす言葉のひとつにすぎない。1588年にフェッラーラで出版された彼の『奇怪きわまる怪物、二つの論攷、第一に色彩の意味について、第二に草花について論ず』も、作者不詳のソネットをもとにした色彩象徴論であるが、ボルボラについてはこれまた赤 (Rosso) の章においてとりあげられており、同郷の詩人アリオストの『狂えるオルランド』第43歌176節を例に挙げ、貴人の葬儀のさいに棺にボルボラの絹布 (Purpurea seta) をかける習慣があったことが伝えられる程度にとどまっている<sup>18)</sup>。ジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォの『絵画論』(1584年)も同様で、ボルボラについては色彩を扱っ

17) Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de colori. Operetta di Fuluio Pellegrino Morato Mantouano nuouamente ristampata*, Giouan' Antonio de Nicolini da Sabio, Vinegia, 1535.

18) Giovanni De' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro di Giovanni de' Rinaldi diuiso in due Trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, & fiori, Di nvovo ristampato, et dal medesimo riueduto, & ampliato, Ad istanza di Alfonso Caraffa, Ferrara, 1588, p.12.*

た第三之書の14章「赤色について」のなかで、「赤とあまり違わない色」(color poco differente dal rosso)とされている<sup>19)</sup>。さらにコロナート・オッコルティの『色彩論』(1568年)に至っては、ポルポラは肌色(Incarnato)の章において、頬の色を形容する言葉としてただ一度言及されるのみである<sup>20)</sup>。オッコルティは灰色(Cinereo)や褪せた薔薇色(Rosasecca)のような色についてもそれぞれ章を立てて論じているが、古代以来の伝統をもつものの、もはや実生活のなかで語られることのないポルポラについては、さほど重要性を感じなかったのかもしれない。

#### 4. 再び見いだされたポルポラ

古典文学作品のなかで頻出する色名でありながら、16世紀のイタリア人には、その色調は赤系であるというくらいの漠然とした知識しかなく、したがって基本色とみなされることもなかった——それがポルポラであると言えよう。しかし1565年、このイタリア人のポルポラ観に少なからぬ影響を与えることになる色彩象徴論が登場する。

アラゴン及びシチリア王アルフォンソ5世の紋章官を勤めた「シシル」ことジャン・クルトワによって1435年頃に書かれた『色彩の紋章』と呼ばれる書がある。初版は1495年にパリのピエール・ル・カロン社から刊行されたが、1505年に大幅に加筆された第2版がピエール・セルジャン社から出され、16世紀末までに少なくとも14のフランス語版を数える<sup>21)</sup>。

『色彩の紋章』第一部では、金(or)、銀(argent)、朱(vermeil)、青(azur)、

19) G. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Olms, Hildesheim, 1968, p.205.

20) Coronato Occolti, *Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Camedolo*, Seth Viotto, Parma, 1568, 21r.

21) シシルの素性、『色彩の紋章』の構成、シンボリズム、出版事情等に関しては、Elizabeth Nelson, *Le Blason des Couleurs: A Treatise on Color Theory and Symbolism in Northern Europe during the Early Renaissance*, Brown University (UMI Dissertation Services), 1998に詳しい。また『色彩の紋章』フランス語原典の内容に関しては、徳井淑子『服飾の中世』勁草書房、1995年および『色で読む中世ヨーロッパ』講談社、2006年を参照のこと。さらに『色彩の紋章』邦訳は、2008年に悠書館より刊行予定。

黒 (noir)、緑 (verd)、プルプル (pourpre) という、紋章を構成する7つの基本色について、第二部では色彩の組合せや「仕着せ」(livrée) について語られている。イタリアの色彩象徴論が引用する文献が、どちらかといえはギリシャ・ローマの古典に偏りがちであるのに対し、シシルの場合は、聖書やヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』、聖トマス・アクィナスらのキリスト教的著作、あるいはセビーリヤのイシドールスの『語源考』やヴァンサン・ド・ボーヴェの『自然の鑑』、バルトロマエウス・アングリクスの『事物の属性の書』のような百科全書的著作を主に参照している点に特徴がある。

さらに1565年には、初のイタリア語訳が『紋章、仕着せ、ドウヴィーズにおける色彩に関する論』と題してヴェネツィアで刊行され<sup>22)</sup>、16世紀中だけでも7つのイタリア語版が確認されている<sup>23)</sup>。初版の献辞において訳者ジュゼッペ・オロロージは翻訳に踏み切った理由を、「多くの者が色彩をごた混ぜにし、仕着せをつくっているから」であると述べているが、たしかにイタリア人による従来の色彩象徴論は、それぞれの色彩に関するさまざまな俗言を論評し、古典を思いつくままに次から次へと引用するばかりで、紋章や仕着せの作成に役立つような実用的な書にはなっていない。これらに比べるとシシルの書は、基本となる7色がそれぞれいかなる美德、四大元素、宝石、四気質をあらわすのかをまず説明してから、その色の素晴らしさを伝える諸文献を引用しており、はるかにわかりやすい構成となっている。ロマツツォの『絵画論』の第六之書と巻末の著者一覧に‘Sicillo Araldo’の名が記され<sup>24)</sup>、またアントニオ・カッリの『色彩論』(1595年)にシシルの色彩象徴体系がそっくりそのまま引用されていることから<sup>25)</sup>、16世紀のイタリアでこの書がいかに人気を博したかが窺える。

---

22) Sicillo Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle liuree, et nelle diuise, di Sicillo Araldo del re Alfonso d' Aragona, Domenico Nicolino, Venetia, 1565.*

23) E. Nelson, *op.cit.*, p.2.

24) G. P. Lomazzo, *op.cit.*, p.465, 700.

25) Antonio Calli, *Discorso de colori*, Appresso Lorenzo Pasquati, Padoa, 1595, p.28.

イタリア人が個別に論じることのなかったボルボラ、すなわちフランス語のプルプルを、シシルは『色彩の紋章』第一部において、第七の色として取りあげた。

これら六つのものと色(金、銀、朱、青、黒、緑)をすべて用いて、全部混ぜ合わせると、第七の色、すなわち紋章[用語]ではプルプルといわれるものができる。ある者はそれを紋章の色としてとらえているが、またある者はそうではないと言う。ある人びとによれば、それは他の[六つの]色で出来ているために最も[価値の]低い色である。というのは、それは他の色が与えてくれる以外に徳を持ちあわせていないからである。またある人びとの主張するところによれば、それはすべての色を含んでいるために、最も高貴で且つ気高い色であるという。そして皇帝や王たちは、その各々の地位を誇示する時に、この色が最も高貴で、またすでに述べたように他のすべてのものを含んでいるがゆえに、その色で装うのである<sup>26)</sup>。

まずプルプルは6色を混ぜ合わせたものであり、それゆえに「最も価値の低い色」と「最も高貴な色」という、相反する意味を兼ね備えるという。ここで注目すべきは、プルプルが合成色であると明言されていることであり、これが従来のイタリア人によるボルボラ論と最も異なる点である。プルプルは単なる赤の同系色などではなく、青や黒などと同格の、紋章を構成する上できわめて重要な色なのである。そして著者はプリニウ

26) Sicille, *Le Blason des Couleurs*, éd. Hippolyte Cocheris, Chez Auguste Aubry, Paris, 1860, pp.47-48: «De toutes ces six choses et couleurs, on en fait une quant on les mesle ensemble autant de l'ung comme de l'autre, et c'est la septiesme, qui en armoirie, de son propre nom, se dit pourpre. Laquelle aulcun tient en armoirie pour couleur, et aulcun non. Et aulcuns dient que c'est la plus basse, pour ce qu'elle est faite des aultres couleurs. Car elle n'a de vertu fors ce que les aultres luy en donnent. Et aulcuns la tiennent pour la plus noble et haulte, pour ce qu'elle tient de toutes les couleurs. Et de ceste couleur se vestoyent les empereurs et les roys quant ilz tenoyent estat impérial ou royal, pour la plus noble couleur qui fust, pour ce qu'elle comprend toutes les aultres comme dit est».

スの『博物誌』や「箴言」、「雅歌」などの記述を例として挙げ、この色が「王、皇帝、偉大なる諸侯たち」(Roys, Empereurs et grans seigneurs) のためのものであると述べる<sup>27)</sup>。

いっぽう、同じ箇所イタリア語訳の冒頭部分は、

上述の6色をすべて混ぜ合わせると、第七の色、すなわちポルポラができる。これは我々が褪せた薔薇色 (rosa secca) と呼んでいるものに他ならない。そして紋章 [用語] ではポルポラと呼ばれ…<sup>28)</sup>。

オロロージは原典を忠実にイタリア語に置き換えるのではなく、わからないこと、興味のないことは無視して訳出しない傾向がある<sup>29)</sup>。ところがここにはポルポラをよく知らないイタリアの読者を意識した、色調に関する加筆がある。つまりオロロージはイタリアの先達に倣い、ポルポラを赤系と判断したのである<sup>30)</sup>。6色の混合によって「褪せた薔薇色」ができるとする説の奇異さはともかく、従来のイタリアの色彩象徴論が、ポルポラの古代における使用例を数多く挙げながらも、それを「特別な色」として扱わなかったのに対し、シシル、そして訳者オロロージが、この色を「高貴な」(noble / nobile) という「言葉」で形容した意義はきわめて大きい。オロロー

27) 「ブルブル」の章の原典からの邦訳は、拙著『色彩の回廊』198-99頁を御参照いただきたい。

28) Sicillo Araldo, *op.cit.*, 11v: «Meschiando insieme tutti i sopradetti sei colosi uien a fare il settimo, che è la porpora, la quale non è altro che quel colore, che noi chiamiamo rosa secca, e chiamasi ne l'armi porpora...».

29) Sicille, *Il Blasone dei colori. Il simbolismo del colore nella Cavalleria medievale*, a cura di Massimo D. Papi, presentazione di Franco Cardini, il Cerchio, Rimini, 2000, p.11. なお、このイタリア語版は、フランス語原典からの現代語訳である。

30) ロマッツォはこの箇所をそっくりそのまま自著に引用している (G. P. Lomazzo, *op.cit.*, p.465)。またラッファエッロ・ボルギーニの『休息』(1584年) 第二之書では、このイタリア語版シシルを参照して書いたと思われるくだりがあるが、そこでもポルポラは赤系のイタリア語の色名に言い換えられている。すなわち、「上述の6色をいっしょに混ぜ合わせると、ポルポラがつくれる。この色は、今日ではケルミーズィヤグラーナと言われる」«Mescolando i sei sopradetti colosi insieme se ne viene à fare la Porpora, che è quel colore, che hoggi si dice chermisi, ò di grana» (Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Olms, Hildesheim, 1969, p.238).

ジ版『色彩の紋章』は、ポルポラの内包する象徴的価値を、イタリア人にあらためて気づかせてくれたと言えるだろう。

## 5. 「混ぜる」ことの忌避

ここで我々の当初の問題に立ち返り、リーパにとってのポルポラを考えてみることにしよう。

『イコノロジーア』においてポルポラを着る寓意像は、〈節制〉だけではない。初めて挿絵が入った1603年版でとりあげられている1087の寓意像のうち<sup>31)</sup>、衣服やかぶりものに色彩の記述があるものは382<sup>32)</sup>、そのうちポルポラを身につけた寓意像は〈ピエル・レオーネ・カゼッラの夫婦の調和〉(Concordia Maritale. Di Pier Leone Casella)、〈雄弁〉(Eloquenza)、〈司法権〉(Giurisdittione)、〈荘重さ〉(Gravita)、〈名誉〉(Honore)、〈九月〉(Mesi - Settembre)、〈夏至〉(Solstitio estivo)、〈僭主政〉(Tirannide)、そして〈節制〉の9つである。これは白を着る寓意像が76、緑が46、黒が38、赤が37、金が31、黄が24という状況を考えて<sup>33)</sup>、かなり少ない数である。

彼らはなぜポルポラを着るのか。初版から存在する〈荘重さ〉の説明に曰く、

- 31) 例えば「〈愛の歓喜〉(Gioia d'amore): 〈愛の満足〉(Contento Amoros) を見よ」のように、寓意像に関する具体的な説明を他の項目に譲っているものは数えていない。
- 32) 本稿では「衣服」(abito, veste, vestimento)、「マント」(manto)、「頭巾」(cappuccio)の色彩を数に入れており、「帯」(cintola)のような小さな装飾品は含めない。
- 33) その他の色を着る寓意像は以下のとおり。「玉虫色」(cangiante) 22、「さまざまな色」(varij colori) 18、「バツレットィーノ」17、「トゥルキーン」13、「青色」(azzurro) 12、「鉄錆色」(ruggine, ferruggine) 11、「チェルーレオ」(ceruleo. 空色)と「洪色」(tanè, taneto)各8、「緑青色」(verderame) 6、「獅子毛色」(lionato) 5、「純白」(candido)、「チェレステ」(celeste. 空色)、「異なる色」(diversi colori)、「肌色」(incarnato)、「パオナッツォ」(paonazzo. 濃赤紫色?)が各4、「銀色」、「灰色」(bigio)、「多色」(molti colori; più colori)、「オレンジ色」(rancia, ranciato)が各3、「暗色」(fosco)と「薔薇色」(rosato)が各2、「アルバ」(alba. 白色)、「濃色」(bruno)、「黄金色」(flavo)、「混色」(mischio)、「ペルソ」(perso. 青紫色?)、「緋色」(scarlatto)、「朱」(vermiglio)、「董色」が各1となる。

ボルボラは、これ〔**莊重さ**〕および**〈名譽〉** (honore) に共通の衣裳である。あたかも王者らしい最も高貴な品格 (qualità Regali, & nobilissime) に共通なものとして<sup>34)</sup>。

〈名譽〉や〈九月〉の着衣についても、これと同様に「王の」(Regale) 装飾であることが述べられているが<sup>35)</sup>、これらには明らかにシシルの説が反映されている。さらにシシルは、理由は述べていないもののプルプルが七元徳のうちの「節制」(Atrempance) をあらわすとしており<sup>36)</sup>、これはリーパのシンボリズムと一致する。リーパが寓意像の着衣の色彩を決めるにあたって最も参照したのは、既存の絵画作品などではなく<sup>37)</sup>、16世紀中に少なくとも17もの版が確認できるモラートの書であると考えられるが<sup>38)</sup>、〈正義。アウルス・ゲッリウスが述べるところによる〉(Giustitia. Secondo che riferisce Aulio Gellio) の着る金色の服についての説明に『色彩の紋章』イタリア語版からのあからさまな引用が見られるように<sup>39)</sup>、シシルの影響も決して小さなものではない。

それではボルボラが「ふたつのまったく異なる色」よりできているという説も、やはりシシルから得たと言えるのだろうか。先に見たとおり、シシルは金、銀、朱、青、黒、緑の6色をすべて混ぜ合わせたものがプル

34) Ripa, *op.cit.*, p.115: «La Purpura è uestimento commune à questa, & all'honore, come à qualità Regali, & nobilissime».

35) 〈夫婦の調和〉及び〈司法権〉については、着衣の説明はなされていない。

36) Sicille, *op.cit.*, p.65.

37) 奇妙なことに『イコノロジーア』には、当時の絵画・彫刻作品の引用はみられるものの、その頻度は低い。この問題については、Gerlind Werner, *Ripa's Iconologia: Quellen, Methode, Ziele*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht, 1977, pp.44-50; Christopher L. C. E. Witcombe, "Cesare Ripa and the Sala Clementina", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV, 1992, p.279を参照のこと。

38) 2007年11月時点で、Istituto Centrale per il Catalogo Unicoのサーチエンジンにおいて確認できる数である。なお、リーパと色彩象徴論との関わりについては、拙論「リーパは“彼ら”に何色を着せたか? —『イコノロジーア』と16世紀イタリアの色彩論—」『人文科学研究 キリスト教と文化』第35号、2004年、61-82頁、及び「青い〈嫉妬〉—『イコノロジーア』と15-16世紀の色彩象徴論—」『美学』第219号、2004年、1-13頁において扱った。

39) 拙稿「リーパは“彼ら”に何色を着せたか?」73-78頁。

プルであると述べていた。しかし同じ書の第二部では、これとは異なる説が展開されている。

アリストテレスはこれら五つの中間色を名づけており、第一のものは薄青 (pale)、第二は黄 (jaune)、第三は赤 (rouge)、第四はプルプル、第五は緑と呼ばれると言っている。薄青は白と赤のあいだで白に近い。白と黒のあいだには、ちょうど真ん中に赤、赤寄りに黄がある。赤と黒のあいだには、赤寄りにプルプルが、黒寄りに緑がある<sup>40)</sup>。

白と黒を色彩の両極とし、他の色はそのあいだに存在するという考え方は、アリストテレスの『感覚と感覚されるものについて』442a21-28に由来する<sup>41)</sup>。しかし上の一節は、ギリシャ語の原典を直接参照して書かれたのではなく、ネルソンも指摘するように<sup>42)</sup>、バルトロマエウス・アングリクスの『事物の属性の書』第19巻6章で紹介されている中間色の定義を、ほぼそのまま仏訳したものである<sup>43)</sup>。

この定義は、『色彩の紋章』第二部の「プルプルという色について」という項目のなかで、再度繰り返される。

---

40) Sicille, *op.cit.*, p.75-76: «...Aristote nomme ces cinq couleurs moyennes, et dit que la premiere est appellée pale, la seconde jaune, la tierce rouge, la quarte pourpre, la quinte verde. Entre blanc et rouge est le pale, près du blanc. Entre blanc et noir, le rouge est le moyen, et le jaune plus près du rouge. Entre le rouge et le noir, le pourpre est le plus près du rouge, et le verd plus près du noir». イタリア語訳では Sicillo Araldo, *op.cit.*, 18v.

41) 『アリストテレス全集六 霊魂論・自然学小論集・氣息について』副島民雄・山本光雄訳、岩波書店、1968年、200頁。

42) E. Nelson, *op.cit.*, pp.387-388.

43) Bartholomaeus Anglicus, *De rerum proprietatibus*, Apud Wolfgangum Richterum, Francofurti, 1601(Facsimile reprint: Minerva, Frankfurt a. M., 1964), p.1141: «Hos autem colores quinque intermedios nominat Aristoteles, primum vocans glaucum: secundum puniceum, id est, citrinum: tertium rubeum: quartum purpureum: quintum viridem. Ita quod inter album & rubeum erit glaucus à parte albi, puniceus à parte rubri. Inter nigrum autem & rubeum purpureus à parte rubei, & viridis à parte nigri». ちなみにドルチェやロマッツォの論にも、このアリストテレスの定義が紹介されている(L. Dolce, *op.cit.*, 8r; G. P. Lomazzo, *op.cit.*, pp.190-91)。

この色（プルプル）は赤と黒のあいだの色であるが、黒よりも赤により近い。そしてプルプルによく染めたいと望む (*veult bien taindre*) 者は、藍 (*inde*) か青 (*azur*) の色をもつことが必要である<sup>44)</sup>。

ここには、これまでの色彩論にはまったくみられなかった「プルプルが青系の色調を有する色である」ことがはっきりと述べられている。しかしこれは、「プルプルに染めるさいには、青系の染料を混ぜることが必要である」ことを意味しているのではない。染料には、絵画における顔料のケースとはまったく異なる「混合の禁忌」が存在した。パストゥローによれば、中世のヨーロッパにおけるこの混合嫌悪の伝統は、「二種の糸の混ぜ織りの衣服を身につけてはならない」(「レビ記」19章19節)と「羊毛と亜麻糸を混ぜて織った着物を着てはならない」(「申命記」22章11節)に端を発するのだという。例えば染色業界においては、赤の染め物師と青の染め物師の仕事は厳然と分かれたれ、両者はつねに競合関係にあり、互いの領域を侵すことは固く禁じられていた。したがって堇色の色調 (*tons violets*) を得ようとする場合、青をつくる大青染料と赤のアカネ染料を混ぜることはまれで、多くはアカネだけをもとに特別の媒染をおこない、そのため青よりもむしろ赤か黒に近い色調になってしまったのだという<sup>45)</sup>。16世紀のイタリアでも、この「混ぜる」ことを忌避する意識が消え去ることはない。1548年にヴェネツィアで出版された染色マニュアル『プリクト』においても、従来のマニュアルと同様に、赤系染料と青系染料を混ぜることを勧めるレシピは皆無であり、絹を堇色 (*violetto*) に染めるために使用されるのは、薄めたアンモニアと苛性ソーダにリトマスゴケを漬けることによって抽出する

44) Sicille, *op.cit.*, p.85: «Ceste couleur est entre le rouge et le noir, et trait plus au rouge que au noir. Et qui veult bien taindre en pourpre, fault qu'il y ait de l'inde ou azur». イタリア語訳では *Sicillo Araldo, op.cit.*, 22v.

45) Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2000, pp.63-75 (ミシェル・パストゥロー『青の歴史』松村恵理・松村剛訳、筑摩書房、2005年、64-77頁).

染料オリチェッロ (orizello) のみである<sup>46)</sup>。

シシルがプルプルに染めるにさいして青を混ぜるべきであると直裁に言わなかったのは、実際にそのような慣習がまったくなかったことを物語っている。そして彼の「混ぜる」ことに対する意識は、先に見た第一部中の、プルプルは他の色で出来ているために「最も低い」(la plus basse) 色であると主張する者がいるという言葉にもよくあらわれている。

リーパはこのシシルのプルプル、すなわちボルボラに関する論を熟知していた。それもシシルを引用しているロマッツォやボルギーニの書から孫引きしたのではなく、16世紀中に7つも版を重ねたシシルのイタリア語訳を直接参照した可能性はきわめて高い<sup>47)</sup>。〈節制〉の着衣にこの色を選んだのも、シシルのシンボリズムを適用したと考えてよいだろう。そして彼は、ボルボラが「ふたつのまったく異なる色」が「一緒に置かれると」(post*i* insieme) — おそらく「重ねる」ことであろう — できると述べる。その二色について彼の頭の中にあったのは、アリストテレスに由来する赤と黒か、『色彩の紋章』第二部で仄めかされていた赤と青のどちらかであることは間違いない。しかしその二色をあえて特定しない。二色に関する具体的な物言いを避けるのは、ボルボラが人によってさまざまな色名で言い換えられる、色調の定まらぬ色だからであり、リーパにとってもはっきりと決めかねる問題だったからである。そして「混ぜる」(mescolare) という言葉を使わなかったのは、しばしば染色の伝統に基づいて論が展開される『色彩の紋章』における「混合の禁忌」という考え方を、リーパが保持した

46) Giovan Ventura Rosetti, *Plichtho de larte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, in Iclilio Guareschi, *Sui colori degli antichi*, Parte Seconda, Unione Tipografico - Editrice, Torino, 1907, p.406.

47) リーパはその書の中で、シシル、ロマッツォ、ボルギーニのいずれの名も挙げていない。しかしロマッツォとボルギーニの書のどちらも、16世紀中には1584年の初版しか出版された形跡がないこと、さらに『イコノロジーア』には、『色彩の紋章』イタリア語訳と完全に一致する箇所があり、これはロマッツォもボルギーニも自著に引用していないことを考えあわせると、リーパはシシルに直接あたったと考えるべきであろう。この問題に関しては、註39及び拙稿「リーパは“彼ら”に何色を着せたか？」73-78頁を参照のこと。

ことのあらわれである<sup>48)</sup>。

### 【附記】

埼玉大学の伊藤博明教授からは『イコノロジーア』の諸版に関してご教示いただき、また本稿に引用した『イコノロジーア』訳文については、日本学術振興会特別研究員 (RPD) の仲谷満寿美氏から非常に的確かつ懇切丁寧な御指摘をいただいた。両先生に厚く感謝申し上げたい。

---

48) 『色彩の紋章』にみられる染色に関する言及については、近刊『色彩の紋章』邦訳において詳述する予定である。

## 要旨

チェーザレ・リーパの図像学事典『イコノロジーア』(1593年初版)において定義されている5種類の「節制」の擬人像のうち、一人は「ポルポラの服を着た女性」である。すなわち「節制」とは「中庸」であり、それは「ふたつのまったく異なる色」の「合成物」たるポルポラの服によってあらわされるのだという。これはポルポラが二色の合成色であることを最初に明言したという点で特筆すべきものであるが、リーパはこの知識をいかにして得たのであろうか。

古代のプルプラ貝による染色はとうに廃れ、15世紀の染色マニュアルや衣裳目録には、「ポルポラ」という色名すら見いだすことはできない。チェンニーニ等による諸文献は、ポルポラが赤と青の合成色、もしくは赤そのものとみなされていたことを間接的に伝えているが、いずれにせよポルポラはすでに一般的な色彩用語ではなかったことが理解できる。

16世紀に各種出版された色彩象徴論からも同様な事情が窺える。エクーコーラ、テレージオ、モラート、リナルディ等は、ポルポラを古典文学作品に頻出する色と認めつつも、それを単に赤をあらわす色名の一つとみなしているに過ぎない。

しかし1565年、紋章官シシルの『色彩の紋章』のイタリア語訳が出版されたことが、イタリア人のポルポラ観を変えることになった。この書の第一部では、紋章を構成する基本色として金、銀、朱、青、黒、緑、ブルブルが論じられているが、そこではブルブルが「他の[6つの]色で出来て」いる合成色であることが明言されている。さらにシシルは、プリニウスや聖書の記述からブルブルが王や皇帝に属する「高貴な」色であることを強調しており、このことはイタリア人にポルポラの象徴的価値を再発見させることにもなったと考えられる。

シシルの論はイタリアで版を重ね、ロマッツォの『絵画論』等、16世紀後半以降に書かれた色彩象徴論に大きな影響を与えたが、リーパも寓意像

の服の色彩を決めるにあたってこれを参照したことは間違いない。とりわけ『イコノロジーア』におけるボルボラを着る寓意像の説明には、シシルのプルプル論が色濃く反映されている。さらにボルボラを二色の合成色とみなす考え方も、『色彩の紋章』第二部における、プルプルは「赤と黒のあいだの色であるが、黒よりも赤により近」く、「藍か青の色をもつ」という記述を踏まえたものだと考えられる。したがってリーパの言う「ふたつのまったく異なる色」とは、赤と黒、もしくは赤と青と考えられるが、それを明らかにしなかったのは、ボルボラが人によってさまざまな色名で言い換えられる色調の定まらぬ色だからである。



口絵1 『浄罪篇』第33歌挿絵 (ms. Holkham misc.48, 111)  
14世紀の第三四半期 オックスフォード、ボードリアン図書館



口絵2 『フィレンツェのニンフ譚』挿絵 (ms. Add.10299, 50r)  
1425-50年頃 ロンドン、大英図書館