

ミケランジェロ・ビオンド『この上なく高貴な絵画について』 における「イメージ作り」(making of images)の諸問題

足 達 薫

1：ミケランジェロ・ビオンド『この上なく高貴な絵画について』の問題

この論文の目的は、これまでの16世紀イタリア美術史研究では無視されてきたといっても過言ではない小さなテキスト、ミケランジェロ・ビオンド (Michelangelo Biondo, 1500–1570) 『この上なく高貴な絵画について』(初版1549年、ヴェネツィア)への新たな注目の喚起である。具体的には、このテキストの内容および特徴的な性格を考察しながら、とりわけ、第25–34章で語られる一種の図像学的解説を分析し、この著作の意義を考えるための手掛かりを提示したい。

ミケランジェロ・ビオンドは、次節でもっとくわしく述べるように、医者として生活を営みながら、医学、哲学、女性論などさまざまな主題について著作を量産した人物であり、16世紀イタリアの「多作家 (poligrafo)」の典型的な1人に数え上げられる¹。絵を含む造形美術一般に深く関係したという記録は残されておらず、また当時の著名な美術家たちに作品を注文したり、その制作に関与したというような情報も一切残されていない。

2004年5月現在まで、ビオンド『この上なく高貴な絵画について』の近代語訳は、アルベルト・イルクによるドイツ語訳(1873年)しか存在しない²。他方、パオラ・パロッキは、『16世紀美術関連文献集成』の中にビオンドの著作の一部を抜粋して収めており、「これまでほとんど無視されてきた文献であり、しばしば理解しがたいものと見なされてきた」と付言して、再評価の可能性を示唆した³。

『この上なく高貴な絵画について』に対する研究者たちの評価はたいへん厳しいものとなっている。たとえば、美術史家ユリウス・フォン・シュロッサーは、ビオンドのこの著作に対して、次のようなほとんど罵倒といってもよいほどの批判を浴びせている。シュロッサーによれば、この著作は、「無様かつ退屈な代物だ……ほとんどの部分は剽窃であるくせに、厚顔無恥にも自分自身で自分はい

¹ ビオンドの伝記的情報に関しては、稿を改めて詳しく論じることにはしたい。なお、基礎的な情報については、後述するパオラ・パロッキ編『16世紀美術関連文献集』の解説、さらに『イタリア人伝記辞典』(*Dizionario biografico degli italiani*)の“Biondo, Michelangelo”の項目を参照のこと。

² Michel Angelo Biondo (Venedig 1549), *Von der Hochedlen Malerei*, Übersetzt, mit Einleitung und Noten versehen von Albert Ilg, Wilhelm Braumüller, Wien, 1873.

³ Palola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, IV Pittura, 2 vol., Einaudi, Torino, 1978 (1971), vol.1, pp.767–80; vol.2, pp.1062f.

そう独創的であるなどと吹聴している」⁴。

シュロッサーに限らず、ピオンドの著作の評価はとにかく、一般的にきわめて低い。美術史家ルイージ・グラッシは、その研究書『美術批評および理論の歴史』からピオンドの名を除外している⁵。美術史家セルジョ・ロッシたちの研究グループによれば、ピオンドは、「美術家にとっての教科書を書こうと高望みしたが……その著作は、独創的なものを示すこともなければ、古代以来のさまざまな作家からの剽窃によってのみ成立している」⁶。あるいは、現代の多くの美術史事典の類からも、彼の名前は抜け落ちている⁷。

テキストの価値を、事実関係に関する資料としての意義や、同時代および後世の美術や美術論に与えた影響から推し量るなら、研究者たちの批判は正鵠を射ている。実際、次節で検討するように、このテキストの構成はとてむずさんである。前半3分の1程度の部分は先行する絵画論——とくにレオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』——からのほぼまるごとの引き写しである。それに続く3分の1程度の部分では、あてになりそうもない不確実なソースに基づくイタリアの美術家たちとその作品の紹介が、いったいどのような根拠で選ばれたのか分からないような行き当たりばったりの順番および記述量によって遂行される。作家についての評価の言葉は悪い意味で単純すぎ、理論的な背景はほとんど見いだせない。ピオンドによる賞賛の言葉は、総じて、「この作家はとにかく優れている」という放言にすぎない。

実のところ、多少なりとも15～16世紀イタリア美術史に親しんできた読者なら、ここまでのピオンドの記述から得られる新知見はほとんどないに等しい。せいぜい、いくつかの作品の来歴を確かめることができる程度の利点しかない。あるいは、アルベルティ『絵画論』が16世紀を通じて流布し続ける過程の一側面を、ピオンドの「剽窃」に見出すことができる程度ではなかろうか。アルベルティのテキストは、1435年（ラテン語版）および1436年（トスカナ語版）に完成して以来、写本を通じて読まれ続け、ピオンドが『この上なく高貴な絵画について』を現す数年前、ルドヴィコ・ドメニキによるトスカナ語訳がヴェネツィアで印刷出版されている⁸。ピオンドも、その流れの中でアルベルティのテキストにアクセスしたのだろう。（なお、私が文体を検討したところ、ピオンドのイタリア語の文章は、ラテン語写本やアルベルティ自身のトスカナ語訳ではなく、ドメニキの訳により近づいているように思われる。稿を改めてより詳細な報告を行いたい）

⁴ Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Traduzione di Filippo Rossi, Terza edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, La Nuova Italia, Kunstferlag Anton Schroll & Co., Firenze, 1995, pp.243f.

⁵ Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte. Prima parte, Dall'Antichità a tutto il Cinquecento con due saggi introduttivi*, Multigrafica Editore, Roma, 1985 (1970) .

⁶ Sergio Rossi, Edith Gabrielli, Alessandra Rodolfo, *Pensieri d'artisti. Teoria, vita e lavoro nei maestri del Rinascimento italiano*, Campanotto Editore, Udine, 1994, p.169.

⁷ Cf. Jane Turner (ed.), *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, 2 vol., Grove Encyclopedia of European Art, Macmillan Reference Limited, London, 2000.

⁸ *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi. Con Gratia & Priuilegio. In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari. MDXLVII.* 日本語版は以下のとおり。レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、平成四年。

しかし、それらのずさんな記述の後に、ビオンドは、15、16 世紀イタリア美術の愛好家を愕然とさせるような、とても奇妙な記述をもってこの著作全体を締めくくっている。それは、『この上なく高貴な絵画』の事実上の第 3 部をなす部分、「絵画の題材」(le materie della pittura)、言い換えれば、ビオンドが画家たちに推奨する絵画の主題についての記述である。そこでは、直前までの (いかにもとってつけたような) 理論書の体裁さえがまったく失われる。しかし、そのかわりに、ビオンドは俄然、生き生きした饒舌体に変貌し、自分が好ましいと考える絵の主題を嬉々として語り始める。絵画論的なうわべの体裁を失うことによって、この著作は、16 世紀イタリアに生きた 1 人のイメージ作りの姿を鮮明に示す重要なドキュメントへと変貌する⁹。

ビオンドは、画家たちに向けて、10 個の絵の主題を語っている。彼によれば、それらは、優れた絵画を描くための、もっとも正しい主題である。後に見るように、いったいどのように描かれえたのか、かなり疑問視せざるを得ない主題も散見できる。しかし、中にはきわめて斬新なイメージを提示することに成功したかもしれない例も見受けられる。

先に引いたシュロッサーは、あのように罵りながらも、このビオンドの絵画主題の記述の価値について、正しく見抜いていた。シュロッサーは次のように述べている。「マニエリスム芸術との類縁性を示しており、ビオンドが有していた神聖寓意図やその他の謎めいた紋章学への情熱によって際立っている」¹⁰。

ビオンドのテキストは、単なる美術史上の資料として、あるいはきわめて貧相な理論的著作として理解されるべきではない。このテキストは、16 世紀の 1 人のイメージ作りの姿を伝える新鮮なドキュメントとして、改めて読み直される価値を持っている。そして、その奇妙な「絵画の題材」の記述は、16 世紀における「主流」の美術論・美術文献の類から抜け落ちてしまったかもしれない何かを、私たちに教えてくれる可能性を秘めている。

以上のような問題意識に基づき、本論文では、10 個の「絵画の題材」を軸としてビオンドの『この上なく高貴な絵画』を考察し、その諸問題を考えていきたい。次の章では、テキスト全体の構成および内容を検討する。続いて、第 25 章～34 章「絵画の題材」の分析を行い、その興味深い特質を

⁹ 「イメージ作り」(making of images) という概念をここで用いたのは、次の積極的理由に基づいている。近代以前の「表象文化」をめぐる、かつてのミシェル・フーコー式の大鉦で論理を刈り込んでいくような図式的・観念的歴史研究の陥穽を埋め合わせるかのようにして、近年、より実証的かつ魅惑的な研究が精力的に発表されてきている。それらの研究者たちは、観念的思い込みや、時代錯誤的な論理の飛躍をできるだけ避け、そのかわり具体的な歴史的資料による裏づけおよび資格資料の精緻な分析に基づいて、これまで必ずしも深く追求されてきたとは言いがたい近代以前の「表象文化」——たとえば記憶術が挙げられよう——を考察している。この動きのひとつの中心は、リーナ・ボルゾニ (Lina Bolzoni) であり、もうひとつの極が、メアリ・カラザース (Mary Carruthers) であろう。両者の興味深い研究については稿を改めて論じたいと思うが、本論文のタイトルおよび本文であえて「イメージ作り」という言葉を用いたのは、中世の知られざる視覚文化の側面を具体的かつ精密に分析することで近接領域に衝撃を与えたカラザースの著作、『思想の工作：400 年から 1200 年までの瞑想、修辭学、そしてイメージ作り』が、本論文をまとめようと思い立った直接的契機だからであり、それに対する私なりのささやかなオマージュである。カラザースの著作は次の通り。Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, 2000.

¹⁰ Schlosser Magnino, *La letteratura...*, cit., p.244.

浮き彫りにしていきたい。最後に、資料として、それらの 10 章分の翻訳を示すことにする。

2：ビオンド『この上なく高貴な絵画について』のテキストおよび内容

ミケランジェロ・ビオンドは、1500 年にヴェネツィアで生まれた。おそらく 10 代後半にナポリに移り住み、当時のアリストテレス主義哲学の中のアヴェロエス派の旗頭、アゴスティーノ・ニフォ (Agostino Nifo, 1473 – 1538/1549) ——「靈魂の不滅性」をめぐるピエトロ・ボンポナッツィ (Pietro Pomponazzi, 1462 – 1525) との間の論争が有名であり、美術史の立場からは、その著作『美と愛について 2 書』(*De pulchro, De amore*, 1531) の著者としても興味深い——の門下生となる。その間、とくにガレノスの研究を行いながら、医者として生活するようになる。しかし、生活自体は貧困に苛まれたようであり、ナポリでは結局のところ哲学者としても医者としても大成することなく、逃げるようにして故郷ヴェネツィアに戻った。その後、ローマとヴェネツィアを往復しながら、様々な分野——医学、薬学、幼児の生態について、観相学、占星術、造船術と航海術、記憶術、女性論——に関する論文や対話編を精力的に著していった。

もっとも、たくさんの著作を著したとはいえ、彼の著作の「全集」の類が現在に至るまで一度も編纂されなかった事実からは、いずれの著作も、世間で広く読まれるほど評判とはならなかったことが伺える。その中でも比較的広い範囲で読まれた作品としては、アリストテレスとガレノス、そしてかつての師ニフォの著作を下敷きにして書かれた乳幼児の生態についての論文『乳児と幼児の愛情』(1539)¹¹ や、アゴスティーノ・ニフォとソクラテス、自分自身や無名の騎士たちを対話者として用いた、女性の生活や健康、身体についての対話編 4 部作『苦痛、陣痛、罪、世界の 3 狂気』(1541 – 1545) がある¹²。

そして、そのような「多作」の一冊が、私たちが注目する『この上なく高貴な絵画について』である。この著作はヴェネツィアに滞在していた 1548 年頃に原稿が書かれ、1549 年に同地で出版された。その後、少なくとも 19 世紀まで、一度も再版されることなく、各地の蔵書蔵や図書館に眠っていたようである¹³。先にも述べたように、ビオンドの「全集」「著作集」の編集が、現在知られる限り、一度も行われたためしが無いという事実は、西洋文化の中で、ビオンドがいかに冷遇されてきたかを

¹¹ MICHAEL ANGELVS BLONDVS PHISICVS *de Affectibus Infantium & puerorum*. Ab. Hypp. Gal. Aui. Raf. Haliab. atque Aeginetae monumentis depromata. 1539.

¹² Michelangelo Biondo, Angoscia, Doglia, Pena, *Le tre furie del mondo*, in Giuseppe Zonta (a cura di), *Trattati del Cinquecento sulla donna*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1913, pp.71–220.

¹³ 本論文では、初版本のファクシミリによった。Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, & della dottrina, di conseguirla, ageuolmente et presto, opera di Michel Angelo biondo. Non mai piu chiaramente scritta da huomo di tempi nostri, impero che, qui s'insegna a dipingere, & si tratta di tutte le sue difficult di uarij squicci & in quanti modi, & sopra di che si disegna & penge. Gionti ui sono anchora tutti Pittori famosi di queste etate, con le loro gloriose pitture & doue, con bellissima pettione di Decaquadri del AVVTORE. MDXLIX. In Vinegia Con priuilegio decennale. Alla insegna di Appolline, Gregg International Publishers, Westmead, Farnborough, Hants, 1972.

(もちろん、ある面では正当であるにせよ)よく示している。

この不遇なテキスト、『この上なく高貴な絵画について』を読み進めていくことにしよう。まずなによりも書物の顔である扉ページを見よう。それは、単に著作の題名というよりは、全体の内容の要約となっている。ビオンドはこのような書物のスタイルを好んだらしく、たとえば前述の『苦痛、陣痛、罪、世界の3狂気』でも同様の体裁を整えていた。ビオンドは次のように、『この上なく高貴な絵画について』の内容をまとめている。「ミケランジェロ・ビオンドによる、この上なく高貴な絵画、およびその手法、教説、そして容易かつ素早く仕上げる技法について。これらの事柄について、我々の時代では、これほどまで明確に記述されたことは一度もない。それゆえ、この著作は、絵を描くこと [dipingere] についての教えを行い、様々なスケッチ [squicci] をする難しさについて、そしてそれらに基づいてどのようにして線を引き [dissegna]、色を塗る [penge] べきかということ扱う。今の時代の著名な画家たちすべてもまた付け加えられていて、彼らの栄光に満ちた絵とその場所、さらには、著者のこの上なく美しい10点の小さな作品 [pettione] を伴う」¹⁴。

扉ページの次には、「すべてのヨーロッパで最も優れた画家たちに」捧げられた献呈文が続いている。そこでは、ビオンドが熱心な美術愛好家であり、優れた作品を作る美術家たちの腕前とその才能を常日頃からとても尊敬していたという告白、「天上からあなたの方のもとへと降りてくるそのような知恵」(quella sapienza che scende in uoi dal cielo)によって画家はこの世界のすべての事物を再現 (rapresentate) することができるという賛美、そして「暗闇に包まれた事物に光を照らす物」(la illuminatrice delle cose occulte) としての絵画は、色という強力な武器を持って事物を照らすがゆえに、彫刻以上の美点を有しているという優越論、そしてとりわけさまざまな水の状態を再現できる絵画術がヴェネツィア共和国の風土にとってとても好ましいという賞賛が語られている。

この献呈文でのビオンドは美辞麗句を惜しむことなく注ぎ込んで画家たちを賞賛しているが、とくに注目されるのは、「天上から……降りてくる知恵」や、「光を照らす物」としての絵画といった、形而上学的な含みを持たせた言い方であろう。先に見たように、確かにビオンドは、アリストテレス＝アヴェロエス主義の牙城でありながら、プラトン主義にも強く感応した異色の哲学者ニフォの薫陶を受けて、自己形成を遂げた。ニフォは、著作『美と愛について2書』の中で、美の所在について、あえてプラトン主義を導入しながら、次のように書いている。「神からの恩恵こそが美であり、それはすべての美しい事物の中やあらゆる愛される事物の中に等しい割合で存在するのではないので、私たちはその恩恵の起源について、プラトン主義者たちに従って考える必要がある……恩恵とは、至高の善から発せられる光 [splendorem] であり、その光は事物それ自体の中に行き渡り、それらの中であって、目によって、耳によって、そして知性によって知覚される」¹⁵。さらに、その著作でニフォは、ラファエッロによる肖像画で有名なジョヴァンナ・ダラゴーネの容姿の美しさを、まるで絵

¹⁴ *Della nobilissima pittura*…, cit., frontespizio. 原文については、前註13を参照のこと。

¹⁵ Agostino Nifo, *De Pulchro primus. De Amore secundus*, in Barocchi (a cura di), *Scritti*…, cit., vol.7, tomo 1, p.1664, “Quoniam vero gratia, quae pulchritudo est, non in omni pulchro aequalis est, nec in omni amante eadem, de origine gratiae disserendum secundum Platonicos… itaque pro constanti sumit in rebus ipsis summi boni splendorem diffusum esse, in his tamen potissimum, quae oculis, auribus mentequae percipiuntur.”

を記述するかのように記している。

『この上なく高貴な絵画について』の献呈文におけるビオンドの絵画礼賛、および画家礼賛を過大評価して、哲学的、形而上学議論と考えることはできない。しかし少なくとも、ビオンドが絵画をめぐってそのような哲学的用語を惜しみなく用いていたという事実は、これまで以上にもっと注目されていいだろう。なぜなら、周知の通り、16世紀後半のマニエリスムの美術理論家たち——ロマッツォとフェデリコ・ズッカリを嚆矢とする——は、プラトン主義やアリストテレス主義、あるいはヘルメス主義などさまざまな哲学的、形而上学的、または神秘主義的な用語を応用しながら美術理論を構築しようとした。ビオンドが『この上なく高貴な絵画について』の冒頭で語った言葉は、多かれ少なかれ常套句的だし、確固たる理論的背景の存在を暗示してもいい。しかし、逆に言えばそれだからこそ、16世紀後半から高まっていく美術の形而上学的理論化への機運の高まりが、ビオンドのような小作家にまで浸透していったことを示唆しているように思われる。

画家たちへの献呈文に続き、章立てを示す目次をへて、第1章に当たる序文では、古代以来の世界各国の絵画の歴史が簡単に触れられ、絵画がいかに古代以来、高貴な階級の人々から愛されてきたのかが説明されている。この記述が、アルベルティ『絵画論』と大プリニウス『博物誌』を下敷きにしていることは誰の眼にとっても明白だろう。

この著作の基本的性格を把握するためにとっても重要となるのは、続く第2章「著者の意図」(La *intentione del Autore*)である。ここでビオンドは、著作の目的と意図について、次のように書いている。

「……私は、自然の諸事物は視覚の判断力 [*iudicio del uedere*] の支配下に置かれるべきだと考える。確かに、(誰かが言っているように) その視覚の判断力には、より豊富なミネルヴァを、言い換えればより豊かな説明をすることもできるだろう。しかし、私たちのこの有益で短い説明に従うだけで、絵画に要求される事を示すことはできる。なぜなら、疑いの余地なく、このような技を取り上げることは、そしてとくに示しがたい事柄を取り上げれば、あなた方の役に立つだろうと私は確信するからである。なぜなら、残念ながらあなた方には、絵の見方 [*contemplare*] について描くのはとても難しいからである。あなた方も知ってのとおり、その目的のために、これまで絵画について書いてきた人たちがほとんどいないのだ。しかし、私にはそれが出来ると信じていただきたい。なぜなら私は、秘密の、公然ではない諸著作の熱心な探求者だからである。それゆえ、わが親愛なる読者諸君よ、次のように考えてもらいたい。つまり、この著作で私が書くことは、完全な画家によるものでもないし、数学者によるものでもない。そうではなくて、絵画のよき吟味者 [*bon esaminatore della Pittura*] によるものだと解釈してもらいたいのだ」¹⁶。

ビオンドに先行する美術論者たち——イタリアではアルベルティ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、ポンポニオ・ガウリコ、ドイツではアルブレヒト・デューラーが真っ先に思い浮かぶだろう——は、周知の通り、美術理論を考える際に、いずれも数学ないし光学理論をとっても重要視していた¹⁷。

¹⁶ Della nobilissima pittura, cit. in (1), fol.2v-3r.

¹⁷ アルブレヒト・デューラー『人体均衡論四書』注解。前川誠郎監修・下村耕史訳・注、中央公論美術出版、1995年。

他方、少なくとも本人の言葉を信じるとすれば、ビオンドの立場は、「完全な画家」つまり実作者の立場でも、「数学者」つまり 15 世紀的な美術論者のそれでもない。ビオンドは、「秘密の、公然ではない諸著作の熱心な探求者」としてまず、自己の立場を規定している。やや曖昧な表現だが、要するに人文主義的素養を誇示していると考えてよい。その上で彼は、自分の著者としての性格を「絵のよき吟味者」として位置づける。

つまりビオンドは、いわば「アマチュア」による絵画論を提示しようとしていた。この点で、後のジュリオ・マンチーニ（Giulio Mancini）によって確立される「ディレッタント」の立場からの美術批評を遠く予言するものとして注目することも、けっして不可能ではないだろう¹⁸。

実作者としてでもなく、数学的理論を重視することもない、あくまで絵を鑑賞し受容するアマチュアとして自己規定する「絵のよき吟味者」ビオンドは、したがって、絵の技術論を独自の視点で展開することも、身体比例や空間構成についての新しい数学的説明を行うことも、最初から放棄している。ならば、彼はいかなる論法によって、絵画という技それ自体を擁護するのだろうか。

ビオンドは、先にも概観した献呈文の中で、次のような注目すべき論点を示している。

「これまで私は、多くの人が、まるで屁理屈を並べ立てるように、絵画とは〔異教の〕神々の発明品であると主張し、あなた方が描く事物の種類ばかりをありがたがって、あなた方自身に対してはなんの賞賛も与えられないなどと語るのを耳にしてきたが、これにはまったく驚くほかない。私は全ての事物の最初の作者が神であったことを否定するものではないにせよ、私は彼らの説明の不味さを明らかにしようと試みた。私は次のように言いたい。すなわち、あなた方は、神、言い換えれば自然を扱う職人の代理人〔*ministri*〕として、存在しない事物や、何千年ものあいだまったく表現されてこなかったような事物のイメージを、今日でもそれらが生きているかのように示す。したがって、あなた方は、天と地の中で見出される全ての事物を扱う、神と自然に次ぐ、第三の真の職人である」¹⁹。

ビオンドにとって画家を「この上なく高貴な」ものとする最大の根拠が、画家のミメシス能力の高さと幅広さであることを、この一節から明白に読み取ることが出来る。ビオンドは、第 5 章「絵画の尊厳について（*Della dignita della pittura*）」で、別の言葉によって同様の考え方を説明している。ビオンドはそこでは、古代の諸文献（特に、大プリニウスによる『博物誌』が多く用いられている）からの引用を通じて、彫刻や文学に対する絵画のミメシス的優位を強調している。

「私は、私たちのこの議論が、博識な画家たちにとってというよりも、無知な若者にとってますます有益なものとなるだろうと思うが、それでもなお、ああ、絵の友達たちよ、私はまずなによりも、あなた方をこのようにこの上なく高貴な技についての吟味に導くために、まず何よりも先に、絵画とはいかに高貴なものなのかを説明しよう。絵画の中では、あらゆる仕事と不断の研究が必要となるが、それはなぜならば、絵画はそれ自体の中に、ほとんど神聖なといっても過言ではない美德を有しているからであり、さもなければ〔神によって与えられた絵画という技と人間のあいだの〕友情など語る

¹⁸ ジュリオ・マンチーニと「ディレッタント」については、次の卓抜な論考を参照せよ。岡田温司「ディレッタントの形成、試論——ジュリオ・マンチーニを手掛かりに——」、美学会編『美学』174 号、1993 年（秋）、pp.12-23。

¹⁹ *Della nobilissima pittura*..., cit, folio senza numerata.

ことも出来ないだろう。なぜなら、絵画は、存在しない事物をあたかも現存するかのように、言い換えれば死者を生者のように表現するからである」²⁰。

画家のミメシス能力の高さを、キリストによる死者の復活の奇跡を想起させる比喩で賞賛するこの言葉からは、ピオンドが、大プリニウスが『博物誌』の中で報告している多くの愉快な例に見られるような古代ギリシャ以来の伝統的なミメシス擁護の常套句を超えて、画家という存在をより高みへと上げようとしていることが見て取れる。画家のミメシス能力は、あたかもキリストが死者を生き返らせたかのようにして、ここにはない存在を再生させる。ピオンドはそのような崇高なイメージを画家に与えようと腐心している。

神を最初の画家と見なし、絵画を神聖なものとしてとらえる寓意的ないし象徴的発想は、15 世紀の絵画論を決定付けたレオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画論』の中で典型的に示されている（1435、1436 年）。アルベルティによれば、「自分の作品が崇拜されるのを見る画家は、自分自身をまるでもうひとつの神だと見なされていることを感じるだろう。こうなると、絵画があらゆる芸術の主人であることを、少なくとも、些細な装飾を手がけるだけではないということを誰が疑うだろうか」²¹。先にも触れたように、アルベルティの『絵画論』の俗語版は写本の形で流通したが、1547 年、ルドヴィコ・ドメニキによる翻訳の印刷出版によって、より広く読まれるようになった。

アンドレ・シャステルによれば、芸術家を第 2 の神ないし低級な神と見なす考え方は、15 世紀の芸術論の基盤となった²²。フィレンツェのプラトン・アカデミーを中心とする新プラトン主義思想の浸透が、そうした観念の流行に拍車をかけたと考えられる。たとえば、レオナルド・ダ・ヴィンチもまたそうした観念を共有した 1 人に数えられている²³。

²⁰ *Della nobilissima pittura*..., cit., Cap.5, fol.6r.

²¹ *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi. Con Gratia & Priuilegio. In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari. MDXLVII., libro secondo, folio 18v-19r.* 邦訳は、レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、平成四年、pp.32-33.

²² アンドレ・シャステル『ルネサンス精神の深層』桂芳樹訳、平凡社、1989 年、pp.108-136. 幾何学者としての世界創造の神の図像と文献的源泉については次を参照せよ。Friedrich Ohly, "Deus geometra. Appunti per la storia di una rappresentazione di Dio", in Id., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di Lea Ritter Santini, Societa editrice il Mulino, Bologna, 1985, pp.189-247; Friedlich Ohly, "Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott", in *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinare Forschungen zur Geschichte des fruheren Mittelalters*, Unter Mitwirkung von M. Balzer, K. H. Kruger und L. von Padberg, Herausgegeben von Norbert Kamp und Joachim Wallasch, Walter De Gruyter, Berlin-New York, 1982, pp.1-42; Johannes Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schopfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Klein-Cotta, Stuttgart, 1979, Abb.269, 270, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290.

さらに、いわゆる『教訓化された聖書』の挿絵における科学的図像について考察した最近の研究も見よ。Katherine H. Tachau, "God's Compass and Vana Curiositas: Scientific Study in the Bible Moralise", in *The Art Bulletin*, Volume LXXX, Number 1, 1998, pp.7-33.

さらに、この図像定式を考察した日本語の研究は次のものがある。秋山聰「「芸術家としての神」から「神としての芸術家」へ：芸術家による自己イメージの形勢をめぐって」、『西洋美術研究』、第 3、2000 年、pp.75-92；Kaoru ADACHI, "L'anti-platonismo nel Cinquecento. Una precisazione iconografica della Diogene disegnata da Parmigianino", 東北大学 美学・美術史研究室編『美術史学』、第 20 号、1999 年、pp.69-108.

こうした考え方は、自然を修正改良し、現実には存在しない恒久の「美」を作り出すことが出来る「魔術師としての美術家」という、いかにも 16 世紀的な観念に連結するように思われる²⁴。

このように、「完全な画家」としてでもなければ、「数学者」としてでもない、「絵のよき吟味者」としてのビオンドによる絵画擁護の理論的骨子は、特に目新しいものではない。しかしそれよりもむしろ重要なのは、16 世紀半ば、つまり数学的理論や実測に基づく以外の仕方、美術の価値基盤を固めようと求め始めた時代²⁵の 1 人の「アマチュア」が、そのような流れの中に存在したという事実である。こうした見解を持つ「アマチュアの」鑑賞者が 16 世紀半ばに存在したということそれ自体はもっと注目されてよいだろう。

仮に、『この上なく高貴な絵画について』が、著作としての高い完成度をもっていたとしたら、そしてビオンドの「アマチュアイズム」が充分に実現されていたならば、ビオンドに対する現代に至る否定的な評価は払拭されていたかもしれない。さらに、「アマチュア」的芸術論の栄えある先駆者になることも夢ではなかったかもしれない。16 世紀末に登場するロマッツォ（とりわけ『絵画の殿堂のアイデア』で愛好家的立場を強調する）や、17 世紀前半のジュリオ・マンチーニ、そして 18 世紀フランスの批評家デュボスのように、美術愛好家ないし収集家の立場を美術論に反映しようとする人物が、ビオンド以降にアマチュアイズムの系譜を築いていく。

しかしながら、この著作を慎重に読み進んでいくと、そうした意図および議論の焦点合わせが、残念ながらビオンドの狙いどおりには達成されていないことがわかる。

この第 2 章以後、この著作は大きく 3 つの部分に区分することができる。第 1 の部分（第 3 章～第 9 章）では、諸学芸における絵画の位置付けとその歴史について、絵画の定義および特質について、そして最後に空間と人体の描き方について説明がなされている。ビオンドは多くの古代以来の著述家（とりわけ大プリニウス『博物誌』）を多く引用しているが、それらのほとんどは、前世紀の美術論の金字塔であるレオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』（時には『建築論』）からの孫引きである。

より問題的なのは、そうした引用以外の地の文で、ビオンドが、アルベルティの『絵画論』から、ほとんど直接借用しており、さらにその「剽窃」が、実に文章全体のうちのほとんどであるということだ。ビオンドは、たとえば、絵画を線と色彩と光という要素に還元し、平面に空間を再現するものだとなえ、人間の視覚形式を「光の三角錐」によって説明するアルベルティの記述を、ほとんどその

²³ ケネス・クラーク『レオナルド・ダ・ヴィンチ』丸山修吉、大河内賢治訳、法政大学出版局、1989（1981）年（第 2 版）、pp.108f.

²⁴ Erwin Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tra. Edmondo Cione, La Nuova Italia, Firenze, 1996（1952）；エルンスト・クルス、オットー・クルツ『芸術家伝説』大西広、越川倫明、児島薫、村上博哉訳、ペリカン社、1989 年。近年、こうした理論が実際の作品と切り結ぶ関係について、興味深い考察がなされている。David Hemsoll, "Beauty as an Aesthetic and Artistic Ideal in Late Fifteenth century Florence", in Francis Ames-Lewis, Mary Rogers (eds.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate, Vermont, USA, 1998, pp.66-79.

²⁵ こうした点については、以下が基本文献である。David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981, p.569; Id., *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, 1990（1987）。

まま転写している。

この著作の第2の部分（第10章～第22章）では、「最も優れた美術家たち」——ラファエッロ、セバステアーノ・デル・ピオンボ、ペリン・デル・ヴァーガ、フランチェスコ・サルヴィアーティ、マンテーニャ、ロレンツォ・コスタ、フランチャ、ティツィアーノ、ミケランジェロ、パルミジャニーノ、ポルデノーネ、ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョ、マトウリーノ、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネ——とその作品が紹介され、さらに画家たちに対する若干の実際の助言が付随している²⁶。

それらの中には、例えばマトウリーノが解剖学を实践したという興味深い記述も見出されるが²⁷、総じて画家についての具体的な紹介はほとんどないし、理論的背景に基づく選択がなされているようにも見えない。画家たちについての賛美の言葉は、ほとんどの場合、「優れている」という放言のみである。彼らの作品についても、ただその所蔵先が示されるだけで、具体的な記述はないに等しい。さらに、所蔵先についての明らかな事実誤認もしばしば見出される。こうした記述は、ビオンドのこのテキストが刊行された翌年に、ジョルジョ・ヴァザーリが上梓した『美術家列伝』（初版1550年、第二版1568年）とは比較するべくもないほど、ずさんなものである。

第3の部分（第23章～第34章）については次節以降で考察するが、第1の部分および第2の部分を検討した限りでは、『この上なく高貴な絵画について』は竜頭蛇尾の作品であるといわざるをえない。16世紀イタリアの美術文献群を、その理論的貢献という側面から俯瞰するならば、ヴァザーリの『美術家列伝』を上頂点として、それ以前および以後の美術文献を見下ろすピラミッド型の図形が成立するにちがいない。そして、そのピラミッドの中でビオンドが占める場所はかなり低い位置にあるといわざるを得ないだろう。

しかし、そのような理論的不備や、記述の不満足な点を踏まえたうえで、なおこのテキストは、単なる「駄作」として無視されてはならないと私は考える。過去のテキスト（この場合は、視覚的資料も含まれるにちがいない）を通じて、私たち現代の研究者が垣間見るべきものは、その「完成度」それ自体ではなく、そのテキストを編むことによって過去の著者が見ようとした「夢」や「欲望」だと私は考えるからである。歴史家カルロ・ギンズブルクが主張したように、現代の歴史家は、過去に対する「裁判官」の立場をとる傲慢を行使する権利を持たないのだ²⁸。

それでは、ビオンドが『この上なく高貴な絵画』を通じて見ようとした夢とは、いかなるものだった

²⁶ これらの選択に関して、ビオンドは、同時代のフィレンツェの絵画論（『マリア・ヴェッキアーノ写本』、ヴァザーリ『芸術家列伝』、パオロ・ジョヴィオの『著名人列伝』、ジャンバッティスタ・ジェッリ『備忘録』）と位相を異にしているように思われる。ビオンドの『この上なく高貴な絵画について』の最大の特異性はレオナルド・ダ・ヴィンチに関する言及が見られない点である。レオナルドは1516年にフランスで死去しているため、ビオンドが、当時活躍中の美術家のみに的を絞ったという可能性はある。しかし、そうした場合、レオナルドと同様の存在となるはずのマンテーニャについては記述されている。ビオンドの記述は、ティツィアーノとミケランジェロを並列的に論じている点で、同時代のヴェネツィアにおける絵画論（ピーノ、ドルチェ）と類似しているが、その優劣ないし関係に関してなら言及せず、それぞれを賛美するに留まっている。一方、ピーノやドルチェは、かなり明確に「アンチ・トスカーナ」と呼びうる姿勢を示している。こうした点も、いかにビオンドが「アマチュア」であったかを示しているように思われる。

²⁷ *Della nobilissima pittura*..., cit., Cap.22, fol.20v.

²⁸ カルロ・ギンズブルク『裁判官と歴史家』上村忠男、堤康徳訳、平凡社、1992年。

たのだろうか？ このことを推し量るためには、この著作が書かれた歴史的な文脈について確認する必要があるだろう。

ビオンドのもう一つの著作、苦痛、陣痛、罪、世界の3狂気』（1541-1545）との比較は、この点で有益となる²⁹。シュロッサーはこの著作を、「イタリアの有名な高級娼婦たちについてのカタログ」と記述している³⁰。この著作は、ビオンド自身、ビオンドの恩師であるアゴスティーノ・ニフォ、あるいはそれ以外の人物が、ソクラテスから、女性の様々な側面について指南をうける対話編である。ビオンドお得意の医学論や、アリストテレスの形而上学的感覚論および身体論を場当たり的に、時折思い出したように応用しながら、ビオンドは、女性という性について、いたって風変わりな議論を続ける。瑣末な問題に不必要なほど拘泥したり、話題がいい加減なところで終わられていたり、行き当たりばったりという印象が強く感じられる。

ところが、その題名には、「これまでのどの本よりも明確に」女性論を展開しているというビオンドの自負が含まれている。『この上なく高貴な絵画について』の題名や本文におけるビオンドの自負とおそらく同一の源泉を有するこの大胆さ、あるいは無謀さは、いかなる意味を持つのだろうか？

16世紀を通じて、イタリア各地で多くの女性論が書かれ、出版されていた。それらの幾つかは、我が国でも岡田温司氏によって精力的に紹介されてきた³¹。ビオンドの女性論もまた、そうした一種の「ブーム」と関連して理解されなければならない。つまり、ビオンドの女性論はそうした流行に便乗しようとする意図、そしてそれらに対する競争的ないし論争的な意図を示していると考えられる。

『この上なく高貴な絵画について』もまた、これと似た位置づけがなされるかもしれない。この書物が印刷出版された1549年は、ヴァザーリによる『芸術家列伝』（1550年初版）上梓の前夜である。ヴァザーリによる前人未踏の大著が完成しつつあるという噂は、フィレンツェでヴァザーリの活動を見聞きしていた「多作家」のひとり、アントン・フランチェスコ・ドーニによってヴェネツィアにもたらされたと考えられている。この時期のヴェネツィアでは、そのドーニ自身や、パオロ・ピーノ、ルドヴィーコ・ドルチェといった「多作家」による絵画論が相次いで出版されているが、それらはヴァザーリの記念碑的な仕事への威嚇という意味がこめられていたようである³²。

そのような、流行に便乗しながら、他の著作に対する自作の利点や新しさを強調する提示の仕方は、先に検討したこの著作の扉ページや献呈文、さらに第1章「著者の意図」からもうかがうことが

²⁹ Michelangelo Biondo, *Angoscia doglia e pena. Le tre furie del mondo nelle quali si contene ciòche si aspetta alla donna, con le sue occultissime proprietà, scritte piùchiaramente che si leggono in libro alcuno, con ciò che nel matrimonio del dolce e de l'amaro suol gustare il maritato. Imperò, saggio lettore, non essere negligente di vedere la presente dottrina, perché da essa averai tal frutto qual mal si può compare per alcun denai (sic)lo. Pertanto abbi a caro, in Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1913, pp.71-214.

³⁰ Schlosser Magnino, *La letteratura...*, cit., p.243.

³¹ アレッサンドロ・ピッコローミニ『女性の良き作法について』岡田温司・石田美紀訳、ありな書房、2000年；アーニョロ・フィレンツォーラ『女性の美しさについて』岡田温司・多賀健太郎訳、ありな書房、2000年；フェデリコ・ルイジーニ『女性の美と徳について』岡田温司・水野千依訳、ありな書房、2000年。

³² これらの美術文献に関しては以下を参照のこと。Schlosser Magnino, *La letteratura...*, cit., pp.234-49.

できるだろう。そうした美術論の流行の兆しに便乗しようとした1人が、ビオンドだったと考えられる³³。

3：「絵画の題材」(le materie della pittura)

さて、そのような消極的評価を下さざるを得ない記述を締めくくるにあたって、ビオンドは、それまでのぎこちない口調とはがらりと異なる生き生きとした饒舌体によって、「絵画の題材」(le materie della pittura)を語り始める。『この上なく高貴なる絵画について』の事実上の第3の部分(第23章～第34章)を構成するそれらの「題材」について、ビオンドは次のように述べている。

この著作を終える前に、「私のちょっとした願い、すなわち、絵を描くときにとても有益になるだろう、そしてあなた方を満足させるに違いない題材をはっきりと示しておこうと考えた。そうすれば、私自身、絵画をますます楽しむことが出来るだろう。なぜなら、絵画という技は、私などが想像するよりもはるかに多くの諸事物を私に見せてくれるだろうからである」。

続けて、彼は10個の「絵の題材」を、そのフォーマット、描かれるべき人物やそのほかのモチーフについて、10章を使って論じていく。その口ぶりについては、次の節で訳出したので、そちらを参照されたい。

総じて、ビオンドは、まず絵全体のフォーマットについて明確に示してから、絵の中の具体的なモチーフについて説明している。

たとえば、第1の絵は、その内部が「幾つかの水平線によって分割」される。第2の絵は「円形をした絵画であり、その中は同心円状のいくつかの部分に分割」される。

そして、そのような全体の形と構成についての説明に続けて、ビオンドは絵の中の諸要素について列挙していくのだが、その場合でも、彼は最初に説明した全体の大きなフォーマットと構成に基づき、まるで実際の絵を目の前にしているかのように細部の位置関係に注目しながら説明していくことが多い。この点で、言葉によってイメージの等価物を編み上げる、いわゆるエクフラシスの伝統とは異なり、ビオンドの記述はもっと絵の即物的な構成を伝えることに意識的である。ビオンドによるイメージ記述は、なかなか具体的で、彼が脳裏にかなり鮮明なイメージを思い描いていたことが推察される。

ビオンドによる「絵の題材」の記述の特徴的な点としては、次の3点が注目されるだろう。

まず第1に興味深いのは、ビオンドが、しばしば、視覚的な説明を超える別の感覚に訴える記述を行っていることだ。たとえば、最初の絵の題材の草花の記述は次の通りである。「世界で最初に創り出された草木を、丘の上のスミレ、スイセン、薔薇、ジャスミンが、自然そのままの固有の色によって、その他の多くの花々とともに見る事が出来るとうれしい。それらの花々からは、それぞれ固有の自然に等しい香りが感じられることだろう」。

³³ ヴァザーリを取り巻く文脈については以下を参照のこと。Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, Yale Univ. Press, New Haven, London, 1995.

ここでは、絵に描かれた花々は、その色彩のみならず、その香りをも想起させるだろうとピオンドは書いている。

もっと興味深いのは、第3の絵の題材で望まれる生命の木である。「生命の木を描くだろう。それは、実際にそれを眼にすることで、私の下半身の着物を再び縫い直さなくてはならないような、そしてそれゆえ、私に若返りをもたらすような姿にしてもらいたい」とピオンドは書いている。つまり、宗教的な意味や、寓意的な意味のためというより、彼の性力にご利益をもたらすような、護符のような力を発揮するものとして、彼はこの生命の木を所望している。デヴィッド・フリードバーグの卓抜な研究『イメージの力：反応の歴史と理論の研究』からも（当然のごとく）排除されたピオンドだが³⁴、彼のような16世紀の人々のイメージ観の中に、このようなイメージに対する反応が見出される事実には、もっと注目がなされていいように思われる。

第2に、ピオンドは絵の中の諸要素の位置関係にも気を配っている。たとえば、第1の絵では、水平線によって区分されたいくつかの区画の中に描かれる諸モチーフは、その左右に区別して描かれるべきだと説明されている。こうすることによって、ピオンドは読者の脳裏に、かなり自然にイメージを描き出させようとしている。第2の絵の題材の中の、中央の大きな建物の扉についての記述は、ピオンドの「絵の題材」全体における秩序的記述への鋭い意識を象徴しているように思われる。「その扉は、金、銀、赤銅、さらにその他の金属によって作られ、それぞれの金属の上に、旧約聖書の戦が刻み付けられるが、そのどれもが隣の板と直に接しているので、順序良く見て行くことが出来る」。

第3に、ピオンドは、しばしば、とても個人的な趣味や自らの私生活、あるいは個人的解釈を絵の題材の中に含めている。たとえば、第3の絵でピオンドは、ムーサやディアナの間に、「私の恋人 [la mia] を描いて欲しいと思う。というのは、毎日彼女を眺めるたびに私の魂が育まれるのだから」と所望する。

あるいは第5の絵は、彼が生涯を通じて携わった医学にささげられているし、第9の絵は、ヴェネツィアの紳士淑女をとまなう「著名な女性列伝」の趣をたたえている。

同様に興味深いのは第7の絵であり、そこでは、嵐の海を進む船が、ピオンドの個人史の隠喩として所望されている。まるでロマン主義のフリードリッヒの絵を想起させるような、鮮明なイメージだが、ピオンドは船の様々な要素を、自らの身体 of 隠喩として解釈し、医学に携わった者ならではの解剖学的説明を嬉々として展開している。

視覚によってイメージを浮き上がらせるために、視覚以外の感覚へのアピールを利用したり、イメージ全体の中の個々の要素の位置関係について出来るだけ明確に示すというピオンドの記述は、先にも述べたように、古代以来のエクフラシスの伝統とは異なっているように思われる。では、エクフラシスの伝統からピオンドが逸脱しているとすれば、ピオンドはいかなるイメージ記述の伝統を手本としたのだろうか。

³⁴ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989.

鑑賞者が、自分が好ましいと考える絵の主題について列挙したピオンド以前の例のひとつは、クレイトン・ギルバートが注目した、フィレンツェのドミニコ会修道士、ジョヴァンニ・ドミニチ (Giovanni Domenici, 1356 – 1419) が『家族管理の書』(1403) の中で記述したイメージ論である。ドミニチは、キリスト教信者の家庭の少女教育について、このように述べている。「子供の聖者や若い聖女の絵を家にもつようにしなさい。そうすれば、産着を着たあなたの子供は、その絵を楽しみ、幼児を喜ばせるしぐさやしるしに顔をほころばせるでしょう。私が絵についていうことは、また彫刻についてもあてはまります」³⁵。

だが、ピオンドの「絵の題材」の記述は、このような感情移入ないし自己劇化の論理とも異なっている。ピオンドは、絵の全体の構成をまず決めて、そこに様々な風変わりなイメージを、全体の中の位置を常に意識しながら、イメージを作り上げている。

私はこのようなピオンドの「イメージ作り」の中に、古典的記憶術の痕跡を見出すことが出来ると考える。古典的記憶術の長い歴史について論じる余裕はないため、ここでは、もっとも基本的な古典的テキストを参照することによって、その性格を見ることにしたい。

そのテキストとは、名前の忘れ去られたローマの雄弁術の教師が書いたテキスト『ヘレンニウスに捧げる修辞学書』(*Rhetorica ad Herennium*) (BC86 – c.82) である³⁶。このテキストは、少なくとも 16 世紀末までは、キケロ自身の著作であると考えられ、キケロの『修辞学について』(*De rhetorica*) の続編にあたるものとして広く読まれ、もっとも権威のある記憶術文献であると見なされた。フランセス・A・イエイツは、記憶術についての基本研究の中で、このテキストこそが「ギリシャとラテンの両世界での古典的な記憶術を知る上で欠くことのできない主要文献、さらに唯一の完全なる文献」であると書いている³⁷。

そして私は、この断片的な著作に記された、「力強いイメージ」を心に描くことの推奨が、ピオンドの「絵の題材」の記述の中に反響している可能性に注目したい。

『ヘレンニウスに捧げる修辞学書』では、修辞学を駆使しながら長い説得的な演説を行わなければならない雄弁家を助ける手段として、その語るべき内容を人為的に覚える記憶術について説明されている。そのような人為的記憶を得ようと志す人は、まずそれが、「いろんな場所とイメージによって組み立てられる」(*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*) ことを知らなければならない。場所というのは、家や、円柱列によって内部を区分された建築、人目につかない土地の隅、アーチのようなものであり、イメージは覚えておくべき内容である。たとえば、一頭の馬のイメージを、心の中で、家の中のある場所——窓、壁、梁など——のいたるところに配列し、思い描くのである。場所は、その中であまり平均化されていず、適度に歪であることが望ましく (イメージの配列に混乱

³⁵ Creighton E. Gilbert, *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1980, pp.145–6.

³⁶ ここでは、以下を参照した。*Rhetorica ad Herennium*, with an English Translation by Harry Caplan, The Loeb Classic Library 403, 1999.

³⁷ Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 2000 (1966), p.21 邦訳は、フランセス・A・イエイツ『記憶術』、玉泉八洲男監訳、水声社、1993 年、p.20.

が生じやすいから)、また明るすぎても暗すぎても、イメージを心の中で作り出す際の妨げとなることに配慮しなければならない。

そのような場所に配されるべきイメージは、演説のための主題としての「事物」(res)と、その演説の具体的な文章と言い回しとしての「言葉」(verba)に分類される。

さて、イメージは、具体的にはどのようにして心の中で作られるのだろうか。

『ヘレンニウスに捧げる修辞学書』の著者の例を見てみよう。たとえば、法廷で被告側の弁護をしなければならない雄弁家がいたとしよう。その事件は「告発者は、被告がある男を殺したと申し立てた。その犯行の動機は遺産の入手であるという。犯行の事実については多数の証人もいるし、共犯もいると告発している」。この事実をきちんと覚えていない限り、まともな弁護は難しい。そこで、このことを覚えるために形成されるイメージは、次のとおりである。

「我々は、この問題の男〔告発者〕をもし実際に知っていたら、彼が病気で寝台に寝ているイメージを作るべきである[*imaginem conformabimus*]。もし彼を知らなければ、最下層の人間は避けつつ、誰か他の人をそのかわりに病人にする。そうすれば、彼がすぐに心の中に現れる。そして、我々は、被告を寝台の脇に、右手にはコップを、左手には書字板を、その四番目の指には雄羊の睾丸[*testiculos*]を持たせて配置する[*adstituemus*]。こうすれば、我々は、毒殺された男、証人たち[*testes*]、そして遺産のそれぞれを覚えることが出来る」³⁸。コップは毒殺の、書字板は遺言によって残される遺産を、雄羊の睾丸はその語感の類似により証人の、それぞれのイメージとなる。この記憶を常に保つことによって、弁護が優位に運ぶのだという。

ここで興味深いのは、語感の類似性によって呼び込まれる、雄羊の睾丸というイメージである。このようなとても唐突で、その形状を想像するだに奇妙な事物がいきなり形成されるのは、いったいなぜだろう。それは、どういう効果をもたらすのだろうか。著者は次のように書いている。それは「力強いイメージ」、つまり記憶をより長くはっきりと保つための装置として導入される。

「自然それ自体が我々になすべきことを教える。我々が毎日の暮らしの中で、陳腐で、ありきたりで、つまらない事物を見るとき、我々は一般的にいてそれらを覚えることが出来ない。なぜならば、心が、なにか新しい物や驚嘆すべき物によって揺さぶられないからである。しかし、もし我々が、例外的なほど卑しかったり、不名誉だったり、非凡だったり、偉大だったり、信じがたいものであったり、あるいは賞賛すべきものだったりする物を見たり、聞いたりするならば、我々はそれらを長いあいだ覚えているだろう。だから、我々の眼や耳に直接入ってくる事物を我々はたいてい忘れてしまうのに、子どもの頃の出来事はしばしばとてもよく覚えているのである。このことは、日常的な事物は記憶から簡単に抜け落ちるのに、直接的で新規な事物はもっと長く心の中に留まるからに他ならない。日の出、日の巡り、日の入りが誰にも驚きを与えないのは、それらが毎日起こっているからである。しかし、日食はほとんど起こらないので驚異の源となるし、さらにはもっとしばしば生じる月食よりももっと驚異的なものである。このようにして、自然は次のことを示している。すなわち、彼女は平凡で日常的な出来事によっては煽られず、新しかったり、直接的な出来事によって動かされる。だから、我々は、

³⁸ *Rhetorica ad Herennium*, cit., III, 33, p.214.

技に自然を模倣させ、彼女が欲しがる物を探させ、そして彼女が導くとおりに進ませよう。というのは、着想に関しては、自然が後だったとか、逆に教育が先立ったとかいうことはないからである。むしろ、あらゆる事物の始まりは天与の才能であり、その終わりには訓練によってたどり着くと言ったほうがよいだろう。したがって、我々は、記憶の中にもっとも長く付着しうるような種類のイメージを作り上げるべきである。そして、もし出来る限り直接的に模倣〔similitudines〕を作り出すならば、あるいは、もし我々が漠然としたり不明瞭であったりせず、その代わり力強いイメージ〔agentes imagines〕を組み立てるなら、そうすることが出来るだろう。もし我々がそれらに非凡な美や特別なほどの醜さを与えるならば、あるいはまた、もしそれらのうちの幾つかに、たとえば王冠や紫色の衣装を身につけさせるならば、それゆえにその模倣は我々にとってますます際立つものとなるだろう。あるいはさらに、もしも、我々が、たとえば血で汚したり、泥をなすりつけたり、赤い絵の具を塗りとくったりして、それらの形を歪める〔deformabimus〕ならば、それによってその形はもっと直接的になるだろう。あるいは、我々のイメージになんらかの喜劇のような効果を加えることによって、それらをもっと簡単に覚えることが出来るようになるだろう。というのは、それらが現実のものである場合に我々が簡単に覚える事物は、それらが虚構のものである場合でも同じように我々はそれらを記憶するからである」(傍点強調は足達)³⁹。

このように、古典的な記憶術では、それを見る人間(この場合は自分自身であるが)の心になるべく長く留まり、強い印象とともにメッセージを残すために、「出来る限り直接的に模倣〔similitudines〕を作り出し、あるいは、我々が漠然としたり不明瞭であったりせず、その代わり力強いイメージ〔agentes imagines〕を組み立てる」、そして、それらの形を「歪める〔deformabimus〕」というイメージ作りの論理が提唱される。

「場所」を常に意識しながら、心に強く訴えかけるイメージを「配列」していくというイメージ作りの方法は、次節で訳出した、ピオンドの語り口を想起させないだろうか。たとえば、第6の絵——名声ある女性と、逆に悪名高き女性たちの列伝のような題材である——で、「そこでは死と殺人の間に、鷹、鴉、およびその他の人間の死体をついばむ鳥類を忘れずに挿入してもらいたい」と語るピオンドは、「力強いイメージ」の構築をしているかのようである。またさらに、第7の絵で、嵐の海を進む船を自らの身体の隠喩として説明する解剖学的記述は、一読、忘れがたいグロテスクで鮮明な印象を読者に与えるだろう。さらに、第8の絵における、盲目の女、裸の判事、品物に囲まれた商人、武器に囲まれた隊長、そして誘惑者に囲まれた未亡人からなる図像についてのピオンドの説明は、先に見た『ヘレンニウスに捧げる修辞学書』の著者が例示した、裁判におけるイメージによる記憶術の実例と類似していないだろうか？ あるいは第9の絵——数多くの女性たちの一種の集団肖像画——の中で、「ニンフたちはなお、海の中にいながらにして無垢であり、また美しいからである。その海は、それを見た私を殺してしまいそうな真紅で描かれ、はっきりいって私はそれを見ても楽しくはない」と語るピオンドの中に、鮮明な「力強いイメージ」を優先するため、節度ある美的なデコルムを易々と侵犯する記憶術実践者の相貌を見ることは出来ないだろうか？

³⁹ *Rhetorica ad Herennium*, cit., III, 36–38, pp.218–220.

私は、ビオンドが記憶術を実践したと断言したいのではない。ただ私は、マイケル・バクサンドール流に言えば⁴⁰、16世紀の「時代の眼」を構成した重要な要素の一つとしての記憶術的イメージ作りの方法と、ビオンドのような人物の絵に対する眼差しとのあいだに存在する平行関係を、さしあたって凝視しておきたいと思うのだ。

記憶術との具体的な類似点の分析、特に、1550年にはじめて印刷出版されたジュリオ・カミッロ『劇場のアイデア』との類縁性や図像の共鳴現象についての考察、あるいはビオンドが見たかもしれない、または影響を与えたかもしれない具体的な視覚作例の考察については、また稿を改めて論じることしたい。さらに、詳細な註釈も、次の機会に完備することを誓うことにしたい。

今回のところはとりあえず、これまでその全体像と内在的問題について踏み込んで考察されてこなかった『この上なく高貴な絵画について』への再注目を促すことで、稿を閉じたいと思う。本論文を通じて、ビオンドの大胆な「絵の題材」への関心が少しでも高まってくれば幸いである。

4：『この上なく高貴な絵画について』第25～34章

第25章 第1の絵の題材について

私はこれまで、絵画と画家にとって有益となる事柄について書き、多くの著名な画家たちについて言及してきたが、そろそろ、この教説をしめくくる時が来たようである。そこで私は、この本を閉じ、子羊を狼に差し出すかのように、あなた方へと捧げようと思ったが、そうする前に、私のちょっとした願い、すなわち、絵を描くときにとても有益になると思われる、そしてあなた方を満足させるに違いない題材をはっきりと示しておこうと考えた。そうすれば、私自身、絵画をますます楽しむことが出来るだろう。なぜなら、絵画という技は、私などが想像するよりもはるかに多くの諸事物を私に見せてくれるだろうからである⁴¹。かくして、我が優秀なる画家諸君よ、私は、最も優れた画家たちの手によって作られた次のような10枚の絵がほしいのである⁴²。第1の絵は、次に記す題材によって満ち溢れておいて、さらに幾つかの水平線によって分割されてほしい⁴³。その一番上の線の中心には全知全能の神の三位一体が見出されてほしい。その下の線には、古代の諸元素の混合と、それに続く分離があってほしいし、一方からは月と太陽とが大地の上に表れ、他方では、影が地上を覆い隠すやり方が示されてほしい。この下には、人間の最初の世代の誕生が描かれるべきだろう⁴⁴。そ

⁴⁰ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1988 (1972). 邦訳は以下。マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男他訳、平凡社、1989年。

⁴¹ 絵画の基礎をミメシス的能力に置く考え方については、本論文第二節を参照のこと。

⁴² なぜ10枚に限られたのかはよくわからない。

⁴³ ビオンドの求める階層構造に対応する絵として想起される作例として、ミケランジェロによるシスティーナ礼拝堂天井画がある。階層構造をなし、最上部には、旧約聖書における「天地創造」の過程が分割して描き出されている。それらの主題は、祭壇側から順に「光と闇の分離」、「天体および植物の創造」、「大地と水の分離」、「アダムの創造」、「原罪と楽園追放」、「ノアの燔祭」、「大洪水」、「ノアの泥酔」である。

してその別の側では動物たちの多様性が、そしてそれらが愛し合う方法が描かれるだろう。その下には、大地の上で生い茂る月桂樹、オリーブ、そしてギンバイカがあるとうれしい。またその反対側には、世界で最初に創り出された草木、丘の上のスミレ、スイセン、薔薇、ジャズミンが、自然そのままの固有の色によって、その他の多くの花々とともに見る事が出来るとうれしい。それらの花々からは、それぞれ固有の自然に等しい香りが感じられることだろう。そして、自然の小さな植物をともしなう川によって、これらすべては取り囲まれるだろう⁴⁵。さらに、絵全体が、月、水星、金星、太陽、火星、木星、土星からなる天によって覆われ、第8の天、つまり光り輝く大気も見出されるとうれしい。そして、月のある天の下では、魚たちをともしなう海が大地を取り囲み、大地は諸元素の中央に固定されたように、あるいは不動であるように見えてほしい⁴⁶。そして、この題材すべてが、第1の絵の中では、明確に区別され、他の部分と混じり合ったりしない形で区別され、私が語ったものが1つの絵としてまとめられた形で見る事ができれば、私は満足である⁴⁷。

第26章 第2の絵の題材について

第2の絵は円形をした絵画であり、その中は同心円状のいくつかの部分に分割されていてほしい。そして、そうした諸部分にはエジプトのピラミッドとローマ式のコロッセオがたくさんあり、その中央にはソロモンの神殿を模して鑄造式で建造された大きな建物があると大変にありがたい。その扉は、金、銀、赤銅、さらにその他の金属によって作られ、それぞれの金属の上に、旧約聖書の戦いが刻み付けられるが、そのどれもが隣の板と直に接しているので、順序良く見て行く事が出来るだろう。この神殿の天蓋は白い象牙で作られていて、そこに沢山の宝石と輝きに満ちたルビーがはめ込まれ、その床は、大地から得られた大きな石の組み合わせによって作られ、そして神殿のその他の部分はモザイク画で飾られ、こちらはキリスト教に関する出来事がものであってほしい。そして、神殿の周りには、4大元素が、互いに分離した形で見出され⁴⁸、大地にはさまざまな動物、とりわけ羊たちのあいだにいる虎、ライオン、熊が、そしてその他の魚を波打ち際に追い詰め飲み込んでいる鯨とイルカのような魚たちをともしなう海、濁り、くすんだ色の空気とそのいたるところに空中で羽ばたく鳥たち、火はそれ自体単独で、それ自体まことに輝かしく、おのれの光を他の元素に与えないのが望ましい。そして、これらの諸元素の周りに、12の星座をともしなう天が見出されると私はうれしい。そして、出来るなら、太陽の軌跡が、太陽が春分と秋分の位置に達する距離、いかにして夜を作りだしそして消すのか、春夏秋冬の季節をいかにして変化させるのかも見たいものだ。絵画のその他の部分には、影とも物質と

⁴⁴ 「人間の最初の世代」。いうまでもなくアダムとイヴである。

⁴⁵ ミケランジェロのシステリーナ礼拝堂天井画では、神は天体と同時に植物を創造している（祭壇側から二番目に当たる区画に描かれた「天体と植物の創造」）。

⁴⁶ 「諸元素の混合とその分離」、「月と太陽とがそれぞれいかにして最初にこの地上に現れたのか」、「暗闇が地上を覆い隠すのか」、天体、さらに人間および動植物が、このビオンドの構想する天地創造の中に含まれている。これらの主題は、ミケランジェロのシステリーナ礼拝堂天井画に見出される図像とおおよその対応を示している（前注参照のこと）。

⁴⁷ 「明確に区分されて」。ミケランジェロの天井画において分割された諸場面が階層構造をなしている点をかすかに想起させる記述である。

も判別できないような精霊があってほしい⁴⁹。そして、こうした事々は、これまでの絵画技術がいまだ用いていないようなある種の色で塗られて欲しい。あなた方がこれらを実現してくれたら、私はおおいに感激するだろう。

第27章 第3の絵 [の題材] について

私を満足させてほしい第3の絵は、古代のギリシャの絵を真似て、三角形で作られてほしい。その第一の頂点にはプトレマイオスの地理学によって諸国へと分割されたアジアがあってほしい。そして、山から流れてくる川が延び、その川も山もはっきり区別して見る事が出来るようになってほしい。別の頂点には、アフリカがあり、同じように諸国および諸地方をはっきりと示されていて、とくにエフェソス王国をとまなっていてほしい。また、ヘラクレスによってくびきを解かれるまで天を支え続けたアトランティスもあってほしいし、これらすべてが、地理学的に正確であってほしいといことは言うまでもないだろう。この三角形の絵の第3の頂点には、美しきヨーロッパがあることを強く望む。ヨーロッパはあなた方も知ってのとおり、何千何万の乱れた気持ちで古代ギリシャから逃げ隔てられてしまい、多くの蛮族によって悩まされている。そのため、私は、雄羊の背中の上に載せられ、岸边を悲しそうに振り返っているエウロペーがそこにあってほしいと思うのである。またその一方には、自然から写し出された3人のパルカたちがあることを私は望む。彼女たちは紡錘筒、糸、そして紡錘を持ち、その糸を断つことによって人々の命を切り取っている姿で見られるだろう。またもう一方には、9人のムーサたちとディアナ、さらにあなた方が知っているならばだが、私の恋人 [la mia] を描いて欲しいと思う。というのは、毎日彼女を眺めるたびに私の魂が育まれるのだから。第3の部分には、世界の3美神をあなた方が置くことを望みたい。彼女たちは、優美な精神にとって有益となる美しい仕方 [con bei modi] と美しさ [leggiadra] をとまなっていてほしい。絵の中央には、あなた方は、生命の木を描くだろう。それは、実際にそれを眼にすることで、私の下半身の着物を再び縫い直さなくてはならないような、そしてそれゆえ、私に若返りをもたらすような姿にしてみらいたい。絵のその他の部分は、諸国の習慣に基づき、あなた方で考え出してもらいたいと思う。

⁴⁸ 4大元素の表現。16世紀絵画の主題として、4大元素の思想を重要視する解釈の系譜は主にふたつに大別できるだろう。ひとつは、パノフスキーやエドガー・ヴィントラを送り出したヴァールブルク学派の「イコノロジー」である。もう一方は、彼らと同時代にベルリン大学を拠点として、鍊金術およびヘルメス主義思想を解釈の基盤に据えた Hartlaub に代表される。後者はイタリアでも、Ferriguto や Calvesi (Maurizio Calvesi, “La ‘morte di bacio’. Saggio sull’ermetismo di Giorgione”, in *Storia dell’Arte*, n.7-8, 1970, pp.179-233.) のような後継者を生んでいる。彼らの解釈の特徴は、(1) 聖書や神話のような「表面的な主題」の深層に、そうした神秘主義的意味層が「隠されている」と想定すること、(2) 鍊金術やヘルメス主義では口頭伝承によって知識が授受されることが多いため、しばしば具体的なテキストを想定しないままに（例えばカルヴェジはユング心理学を鍵としてジョルジョーネやデューラーの作品に挑戦する）図像解釈が遂行されることである。これらの系譜についてのより詳しい検討は今後の課題とする。

⁴⁹ こうした「影とも物質とも判別できないような」存在の表現として想起される例の1つが、ヤコポ・ティントレットのいくつかの作品、とくにヴェネツィアのアカデミア美術館にある《最後の晚餐》だろう。

第28章 [誤って29章と記されている] 第4の絵 [の題材] について

第4の絵は、私の視界を覆い尽くすほどの太陽の光線の形を持ってほしい。それは、青空ととりわけ私たちが住む大地とが識別できる程度であるだろう。その一方には、強い酒を手を持ちながらエジプトから出て行くバックスが、またその一方には、同じように、エコーによって追いかけられるナルキッソスが示されていてほしい。ナルキッソスは自分自身に恋した姿になるだろう。第3の部分には、エイナ島にいる情愛豊かな鳩たちが、第4の部分には、月の光の中で逃げ出したティスベが雌ライオンに出くわすところ、そして彼女の死を告げられた自分の刀を持つピュラムスとがあるだろう。ピュラムスも恋人と一緒に死ぬことを望み、その同じ刀で胸を突き刺そうとしている。最後に、カドモスの物語が、これまで記したすべてを取り囲んでいることを私は希望する。なお、絵の中心には、その教説をとまなうヘルメス・トリスメギストスがあってほしい。絵の残りの部分は、輝かんばかりの緑色をした木々と、聖なるオリーブとによって飾られるだろう。

第29章 第5の絵 [の題材] について

もし寛大にもあなた方が描いてもかまわないなら、第5の絵は、次のような仕方で作って欲しい。まず、絵の周りにある幾つかの帯 [circonferenze] の次に⁵⁰ あなた方が最初に描くものは、毒草の陰に隠れている、様々な種類の蛇である。その次に、あなた方は、帯の中の諸部分に、古代の著名な医学者たちを、古代そのままの服装で配列していただきたい。かくして、この絵の右側から円を描くようにして、牧人の格好をしたアポリヌス、船乗りの格好をしたアスクレピオス、農夫の格好をしたアミンタ、今日のギリシャ人たちのようないでたちのアッタロスとアポドロス、そしてアルテモネスにはあなた方はエジプトの服装以外の服装をさせることがないだろう。そしてそれぞれが、適切な仕方によって区別されているだろう。絵の左側には、1本のオリーブの木を立ててもらいたい。その周りには、美しい秩序をもって、次に記す群衆を描いてもらいたい。彼らは、今現在、人体の諸器官およびその疾患について議論しているようにしてもらいたい。まずはアエトネス、アケジオス、アントニオスが最初に描かれ、オリーブの木を囲むようにして、次の箇所には、アルコネウス、アゴロネウス、バジリウス、キロニウス、クリトボロスがあるだろう。これらの人々については、医学者にふさわしいと思われる格好で飾り付けてほしい。さらにその下の部分には、松の木を立て、その周囲に、次に記す人々を円周に沿って描いてもらいたい。まず、クレオポリスから始まり、クリュシッポス、クリセルノス、クリナスカルモス、ケリアス、カストルス、コルネリウス・ケルススである。そして絵の最後の部分には、緑の月桂樹を立ててほしい。その周囲には、1人のデモクリトス、デモクラテス、ディオクリデス・ドジウス、エピカルモス、エレジストラトス、エウフォルボス、エリボテス、ニコマコス、ニケイアス、ユリアヌス、ルカス、リキウス、メランポス、メネクラテス、マルティアヌス (カペッラ)、ミコヌス、マカノス、ペオネス、フィリスティオネス、ペリクリオス、フィロヌス、ポダリリオス、シナノス、テオンプロトス、テッサルス、ヴェッジウス、テミソス、そしてシナロスがあってほしい。その中央には、一匹の雌猿、一匹の雄犬、そして一匹の雄猫を描くこと。

⁵⁰ ここから、第5の絵もまた、第2の絵と同様に、円形を前提にしていることが推察される。

その目的はあなた方もよく知っているだろう。これらすべてを、あなた方は、自然がそれらを産出したのと同じような仕方でもらいたい。そして最後に、絵の上には「相異なる物によって」[Ex dissimilibus] という銘文を記せば、第5の絵は完成するだろう。

第30章 第6の絵 [の題材] について

第6の絵は、大きな花綱飾りの枠によって囲まれた楕の形であってほしい。その花綱飾りの枠の中には、通常よく見られるのと同様に、サテュロス、アルフェシベイ、ミノタウロといった花が見られると私はうれしい。1パルモ分の領域に、ギリシャのヘレネーの略奪、トロイアの破壊を見出すことが出来てほしい。さらに、そこからあまり離れていない部分には、ヒッポダメシアを攫っていくケンタウロスたちがあってほしいし、またさらに、サミスの戦争、悪しきアスパシオスに勝利するペリクレスがあってほしい。反対側には、クリュセイスのせいで導き入れられたペスト、トゥルヌスの戦、ラヴィニアの姿をともなうアエネアスの戦、そしてローマ人たちによるサビニ女女の略奪があってほしい。第3の部分には、同様にして、恋する女性に寄せる愛のために乞食になってしまったルクレツィウスがあり、さらにニコストラテの掠奪をふくむベレネスの歴史が付け加えられるだろう。それらは、その偉大さに、いいかえればその卓越性にふさわしい比例と色彩によって描かれていてほしい。第4の部分には、妻を裏切るアングリアの王であるエヴァンドロス、娘を裏切るテーバイの王であるプテレーラ、逆に娘に裏切られたメガラ王であるノソス、そしてクレオパトラの父と夫の戦が付け加えられるだろう。楕の中央には、父親によって毒を盛られたアガトクレス、そして同じように、サムソンの妻デリダが夫サムソンの運命の髪の毛を剃っていてほしい。さらに、ディアネイラを傍らに置いて行われるヘラクレスとネッソスの決闘があってほしいし、同様にあなた方は、恋人によって射殺されたアムピオンを描くだろう。そして、実の母親に説き伏せられて父親を殺したエヴァンドロスと、皇帝アントニオ・コンモドウスを死なせた妾マルシャを描いてほしい。最後に、あなた方は、恋人の売春婦の気まぐれを受け入れてアレクサンダー大王が建設した街であるペルセポリスの火災、セスティリアのせいで起きたテミストクレスの諍いを描いてほしい。そしてあなた方は、これらのそれぞれにふさわしい様子を与えてほしい。そこでは死と殺人の間に、鳶、鴉、およびその他の人間の死体をついばむ鳥類を忘れずに挿入してもらいたい。そして、あなた方が、この絵にふさわしいと思われるものをすべて利用してもらいたい。

第31章 第7の絵 [の題材] について

第7の絵は、嵐の海に浮かぶ一隻の船を真似てほしい。その船の操舵手が私の運命、船長は知性、乗組員たちは私の身体の諸感覚であり、乗組員たちはそれぞれ、異なる船の操縦業務に携わっていてほしい。この船の綱は人間の血管と神経、帆柱は身体の背骨、帆桁は腕の骨、見張りの座が頭蓋骨、帆は胸筋、最後に、船の積荷はあらゆる人の欲望であり、帆先には沈み行く星があってほしい。その旅は天国に向かうものであり、嵐および海の試練を乗り越えてそこに辿りつくだろう。そして、2つの岸辺をふさわしい姿にして付け加えてほしい。一方の岸辺は、この船が出発した、くすんで暗闇に満ちた岸辺で、もう一方の岸辺は天国に樋沢しく光に満ち溢れ、美しいものになってほし

い。その他の部分は、この絵にふさわしいように、あなた方の工夫で描いてもらいたい。

第32章 第8の絵 [の題材] について

第8の絵の描き方について、この私自身、どのような手法で記述すればよいのか分からない。なぜなら、この題材はとても多様なものであって、また知性がとても疲れてしまうのだが、それでもなお私は、この絵の題材をあなた方に与えるに際して、神が私たちの内部に私たち人間の知性に従属すべき事物の種を吹き込んだのと同様の手法を用いて、なんとか試みようと思う。というわけで、まずは、この絵を幾つかの境界線によって仕切って、5つの部分に分けて、人間の理性に属する諸事物をそこに配列してもらいたい。さらに4つの角とその間の中に、あなた方はまず最初の部分には盲目の女を描くだろう。彼女の目の前には、金、銀、高価な宝石など、さまざまなものが示されている。それら宝石類は、実物どおりに再現されていてほしい。その一方には、法廷にいる1人の判事を描いてもらいたい。判事は衣を脱いで裸であり、また知識さえも持たず、彼の目前には何千もの貧者と乞食がいて、彼らは一片のぼろきれ以外になにも持たず、なにも身につけていないが、そのぼろきれが、判事の黄金の服へと変わるだろう。第3の場所には、あなた方は裕福な商人を描くだろうが、その財産それ自体とともにではなく、その代わりに、自覚もないままに彼が買い集めてしまった豪華な商品に満ち溢れた商館を描いてほしい。次に、兵士たちをとりしきる隊長を、雄雄しいマルスに好まれた武器を傍らにして、何千もの鎧とともに描いて欲しい。第4の場所には、あなた方は、同じように黒いマントを身にまとった多くの誘惑者をともなう末亡人を描いてもらいたい。その中には、愛情を持つ人間は1人もいない。絵の周りには、ふさわしい比例とふさわしい事物をともなう地獄の怪物たちを描いてもらいたい。その中心部分にはこの絵に描かれている人々すべてが落ちこむべき深い那楽の穴を描いてもらいたい。

第33章 第9の絵 [の題材] について

この第9の絵で、私は、わが国で今日見られる著名で高名な我らの女性たちをあなた方に描いてもらいたい。そしてそこでは、ヴェネツィアの美しく有名な女性たちすべてと、私とが鏡を通じて向かい合うように描いてもらえたら、これほどありがたいことはない。なぜなら、あなた方なら理解してくれるだろうが、他の何よりもおそらく彼女たちこそが私の若返りと活力の復活をもたらすからである。言い換えれば、彼女たちは、太陽が私たちが数える星々よりも先に進んでいくのと同様に、年月を早回ししてくれるからである。賢明なる貴婦人たちには、私の意図を理解していただこう。とはいえ、わが優れた画家諸君よ、私には、ヴェネツィアの女性たちの美しさを完全にここで列挙することは出来ないし、彼女たちの優美さも博識も、私には想像しがたいほどの高さであることを私は自覚している。そこで、さまざまな作家たちを渉猟するのが適切だろうと思われた。そして、貴婦人たちよ、あなたがたの名において、幾人かの有名な人たちを書き連ねていこうと私は思う。あなたがた高名な女性たちは、ひとつの美しい鏡に凝集され、私を映し出すだろう。私は、いわば今日の有名な女性たちの面影の中に映し出されるだろう。さて、親愛なる画家諸君よ、まず平行線によって区切り、適切な尺度で絵の寸法を上手いこと定めてほしい。そしてその次に、ヴェネツィア風の色で染め上

げられた床を描いてもらいたい。この色は、透明な太陽の光が稀なる雲を照らすことによって生まれるかような色のことである。それが出来たら、これから書き記す貴婦人たちを、まず最初の内陣に描き出してほしい。そして美德を兼ね備え、尊厳に満ち溢れ、そして慎み深いヴェネツィアの女性たちを知る諸君のことであるから、あなた方の目にとってふさわしいような描き方をほどこしてもらいたい。この女性はかくかくしかじかである、といった具合に、あなた方の判断に一任したい。さて、まず描くべきは我らが母エヴァであり、彼女を諸生命の木の枝の輪によって飾ってほしい。そして彼女が地上の樂園から出て行く様子を示してもらいたい。次に偉大なる父祖アブラハムの妻サラ、アッシリアの女王セミラミス、ヤコブの時代のエジプトの女王イオ、キリスト誕生後10年目に生まれたテバイの女王ニオベを描いてほしい。さらに、あなた方が私を喜ばせてやろうと思っていたのなら、彼女たちそれぞれを貴婦人にふさわしい容貌で描いてもらいたい。次に、あなた方は、大父祖ヤコブの時代のミネルヴァ、サトゥルヌスの妹にして妻のレア、やはりヤコブの時代に居たユーノー、シチリアの女王ケレスを付け加えるだろう。これまで述べた貴婦人たちはすべて、今日の有名なヴェネツィア女性たちと同様の身体の比例と容貌を持つように描いてもらいたい。そして、彼女たちが集う内陣を、無秩序にしてほしくない。さらにまた、次の女性たちを加えるように努力してもらいたい。すなわち、アマゾネスの女王マルペッサとランペティエ、モーセの頃のギリシャの女王ヒュペルムネストラ、エジプト支配の時代のアポロンの妹ディアナである。さらに、あなた方は、羊毛織の発明者アラクネー、テバイの偉大なる預言者マントスの娘、ヘブライのエフライム族のデルボラ、アダラストの娘アルギア、コルシカの女王メディア、アマゾネスの女王にして処女のオレイテュイア、そしてパンテジレアを含むすべての巫女たち、さらにこの上なく裕福な3人のゴルゴーンの女たちを付け加えてほしい。これによって、この上なく高貴な最初の内陣は完成するだろう。第2の内陣には、短い衣を身にまとったニンフたちを描いてほしい。彼女たちは象牙色をした皮で包まれた弓を持ち、世界の始原以来、自然が彼女たちに与えた通りの半長靴を履き、月桂樹とミルテの花輪を頭に載せ、その顔は天使のようなヴェネツィア女性の顔となるだろう。その顔は、あなた方にとって、クラテロの海の岸边にいながら、いまや疲労した様子の浮気なペルテノペーよりもはるかに美しいと思われるにちがいない。なぜなら、ニンフたちはなお、海の中にいながらにして無垢であり、また美しいからである。その海は、それを見た私を殺してしまいそうな真紅で描かれ、はっきりいって私はそれを見ても楽しくはない。だが辛抱だ！ さて、第2の内陣の筆頭として、あなた方はニコストラータを描くだろう。次に、ウォルスキー族の女王カミラ、カルタゴの女王ディド、さらに裁判の日にはかくもあったかもしれないと思われるような姿のサバ、この上なく貞潔なペネロペー、母親であるヘカベをともしうポリュクセネ、ギリシャの女王ヘレネー、預言の書を携えたプリアモスの娘カッサンドラを描いてほしい。なお、こうした女性たちを描くための内陣の配列における規律を乱してはならないし、美しく優美なる貴婦人にふさわしい優美さをその顔にはっきり与えてもらいたい。第3の内陣は、今日では宮廷から追い出されてしまった感のある北方の女性たちの流儀と手法で描いてもらいたい。最初にまず、この上なく著名なタマラ、次には爆弾の発明者パンフィリア、アタリア、詩人サッポー、そしてその他の女預言者、この上なく高名なホルダ、ヘブライのユディット、ルクレツィア、この上なく高貴なヴェトゥリア、そして最後にペルシャの女王エステルを描いてもらいたい。そして彼女た

ちを、花開いたジャスミンと金箔を施されたような黄金色の繊維による花輪で飾ってもらいたい。第4の内陣は、インド風に描いてもらったら好ましいだろう。まず最初に、女王アルテミジアから始め、次にマケドニアの女王オリンピア、さらに加えてこの上なく偉大なる女王ススピティア、画家マルツィア、ハスドルバルの娘ソフォニスバ、エミリア3世、ローマのウェスタの処女クラウディア、ミトリダテス王の妻イプシクラテシア、カエサルの子ジュリア、エジプト女王クレオパトラ、ブルータスの妻ポルツィア、偉大なる雄弁家の娘ホルテンシアを描いてほしい。このようにして、最後の内陣を仕上げる事が出来るだろう。しかし、彼女たちの四肢には宝石の飾り物と真珠飾りを忘れることなく欠かさず、彼女たちの頭は女王にふさわしい髪形で飾り付け、落ちつきを与え、その目には私が理想とする貴婦人たちにふさわしい愛らしさを与えてもらいたい。さらに出来るならば——このことは小声で語るべきかもしれないが——これまで述べてきた貴婦人たち以上に有名な女性が登場した際には、やはりその女性たちをも賞賛することを忘れてはならないだろうとも思っている。この絵の残りの部分は、活力ある熟した葡萄と、豆をついばみ、熟した葡萄にくちばしを伸ばす小鳥たちで囲んでもらいたい。

第34章、第10の絵 [の題材] について

まさしく、自然は、つまり神は、聖なる言葉を天から地上にむけてお送りになるとき、私たちの置かれた状態をととても詳しくお見通しになられていた。そこで、私は、聖マタイ、聖マルコ、聖ルカ、聖ヨハネによって記述されたものすべてを見ることが出来る絵がほしい。その絵は、あたかも人間の手によるものでも画家による人工的なものでもないかのような、いずれの画家によっても未だに描かれたことのないような自然さをともなう、何らかの仕方で描かれてほしい。だから親愛なる画家諸君よ、この第10の、そして最後の絵で私を満足させてくれるなら、まず我々を救済するために神が息子を地上にお送りになられたときの神聖な行為から描きはじめることを望む。次に、その受肉、イエスの誕生、3人のマギによる礼拝、聖処女のエジプトへの逃避、ヨルダン川におけるヨハネによる洗礼、悪魔の誘惑、漁師ペテロ、アンドレアス、ヤコブ、ヨハネの財産放棄、疫病の蔓延した世界、足萎えの治療、使徒たちへの精霊の降臨、ヨハネの斬首、小船の上のイエス、砂漠における群衆の飢餓の満たし、イエス、エリア、モーゼの3人がいる山、ランプを持つ10人の処女、救世主の復活、昇天、聖処女の被昇天、そして最後の審判、死者たちの復活と王たちからの財産の分離、これらを描いてもらいたい。この絵の全体は、4大元素の混合によって囲まれていてほしい。そして、あなた方は、至高の技に感謝をささげるだろう。それが私たちに多くの好意を与えてくれたおかげで、本書の教説もようやく最後にたどり着いた。あなた方は、あなた方が有益だと見なし、実りあると考えるすべてのことについて、ほかならぬ神をこの上なく賞賛するだろう。