

ルカ・パチョーリ『神聖比例論』（一五〇九年） におけるマニエリスムの造形原理

足 達 薫

- 一：二つのマニエリスム？
- 二：ルカ・パチョーリの『神聖比例論』
- 三：第二部「建築論」におけるマニエリスムの造形原理
- 四：パチョーリからヴァザーリへ（結論にかえて）
- 資料：ルカ・パチョーリ『神聖比例論』第二部「建築論」第一章

一：二つのマニエリスム？

この論文の目的は、マニエリスムという美術史上の様式概念に注目し、その基本的な造形原理の一つである「規則の中にある自由」の成立背景と系譜を、これまでとは別の視点から考え直すことである⁽¹⁾。

マニエリスムをその他の様々な様式概念の中でとりわけ際立たせている特殊性は、次の三点にまとめられる。第一に、当事者たち自身が、先行する作品や様式の模倣を自分たちの理論的核心として認識していたらしいこと、第二に、彼ら自身がそうした模倣行為が肯定的側面と否定的側面の両面を持っていることに気づいていたこと、そして第三に、彼ら自身がその否定的側面を回避するためのなんらかの道を意識的に探求したと考えられることである。もちろん、そうした理論的言明を行った人間はごく少数であり、彼らの主張を全体の声と見なすことは出来ない。しかし、後に見るように、十六世紀後半の理論家たち、とりわけジョルジョ・ヴァザーリの言説は、この世代の美術家たちの多くが、自らはらむ両義性を多かれ少なかれ自覚し、自分たちなりの理論的な解決を与えようとしたことを確かに示唆している。その点では、たとえ名称こそ後の時代につけられた——この場合は十八世紀のイタリアの文人ルイジ・ランツィ（とくに一八〇八年に出版された『イタリア絵画史』）にさかのぼる——にせよ、マニエリスムが「主義」として定式化されたことには歴史的な正当性がある⁽²⁾。

「マニエリスムの」と言いうる営みの肯定的側面と否定的側面について自覚していた当事者の一人がジョルジョ・ヴァザーリである。ヴァザーリは、その大著『美術家列伝』（一五五〇年、一五六八年）の中で、十四世紀以来、イタリア中の多くの美術家たちによって漸進的に発展させられてきた「やり方」(maniera) ^{マニエラ}が、自らが属する十六世紀になってついに頂点に達した、という図式を展開している。典型的な議論は、『美術家列伝』第三部に付けられた序文に見いだされる。第三部でヴァザーリは、十六世紀、つまりヴァザーリ自身が属し、さらに彼にとっての比類ない英雄だったミケラン

ジェロ・ブオナッローティが属した世紀の美術家たちの生涯と作品をまとめた。その序文の中で、ヴァザーリは次のように書いている。「……あらゆる技を持つ者たちの頂上に立つ存在が、神のごときミケランジェロ・ブオナッローティだ。彼は、あの三つの技 [建築、彫刻、絵画] のどれか一つだけではなく、そのすべてにおいて君主となったのだ。彼は、すでに自然をほぼ征服することに成功していた前の時代の技を持つ者たちすべてを超え、自らの足元に退けた。いやそれそればかりか、彼は、あの輝かしい栄光に満ちた、まちがいなく自然を超えていた、この上なく著名な古代の人々をも超えた。前の時代の人々、古代人、そして自然にも勝利したのは彼のみである…… [ミケランジェロの作品を古代人たちの彫像以上の卓越へと導いた要素としての] より堅固な基礎、より全体的に優美に満ちた優美 [una grazia più interamente graziosa]、そして究極の完全性は、ある種の困難 [difficulta] を実に容易に解決する彼のやり方 [maniera] によって実現されたのだ」(3)。

このように、一方で、ヴァザーリは次のように信じていた。すなわち、美術家 — ヴァザーリの記述ではミケランジェロの姿として結晶化されている — の崇高な任務は、未熟な水準から完全な姿へと成長していく、一種の自立した生き物としての「やり方」を先立つ世代から受け取り、それを完全な姿まで育て、さらに続く次の世代へとその生命を受け渡ししながら、いずれはそれを究極的な姿にまで成長させることだ、と。ヴァザーリたちの世代は、十五世紀の世代の「やり方」に、古代美術 — とりわけイタリア人たちには身近に感じられたローマの美術 — の研究、数学や光学の知識の学習、そして文学的素養の鍛錬という滋養を与え、完成まで導いたのだ。

このようなヴァザーリの様式論の中では、先行する世代の「やり方」を受容し、それをさらに洗練させ、進化させていく「マニエリスムの営み」はおおいに肯定されている。いや、それどころか彼の理論の核心部分となっている。

このようなヴァザーリの — そして十六世紀後半の同世代のマニエリストたちの — 考え方は、(サルヴァトーレ・セッティスが近年の重要な研究で論じた) ヨーロッパ美術史を他の世界の造形文化から際立たせ、特殊化してきた最大の観念の具体的な例である(4)。その観念とはつまり、「やり方」の周期的回帰についての強迫観念めいた自意識 — 様式は、周期的に死と再生を繰り返すという観念 — であり、その自意識に基づく様式論は、生物学的進化論的な放物線のモデルを持つ。衰弱し、死に至ったなんらかの「やり方」の廃墟に残された断片的価値から、新しい別の「やり方」が生まれる。この新しい生命は、次第に滋養を吸収して成長し、その頂点まで成長した後、その後には再び衰退していく。そして、この「やり方」からは再び別の新しい別の「やり方」が再生する。

事実、ヴァザーリは、自分たちの進む先に、衰退が待ち構えている可能性を正しく認識していた。ヴァザーリは、他方では、巨匠ミケランジェロ・ブオナッローティの「やり方」(maniera) をもっぱら真似するだけの彫刻家の作品に見出される「マニエリスムの現象」 — この場合は、先行する様式や形式の怠惰な反復行為として定義された — を批判している。ヴァザーリは、ミケランジェロからおおいに影響を受けながら、そのみにしがみつukのではなく、レオナルドを含む多種多様の先行者たちから学習した結果、独自の美しい「やり方」へたどり着いたラファエッロ・サンツィオの才覚を賞賛しながら、次のように述べている。「ミケランジェロの作った物 [cose di Michelagnolo] しか研究しようとせず、彼 [ラファエッロ] を模倣しないせいで、結局のところ満足のいく完全性に到

達することが出来なかった私たちの世代に属する技を持つ者たちの多くが、もし、このように「ラファエッロのように幅広い学習を」していたなら、彼らもまた、無駄に苦しんで、とても堅苦しく、苦勞の跡に全体が満ち溢れ、愛らしさもなければ彩りもなく、着想 [invenzione] にとぼしいやり方を作り出すことなどなかっただろうに。そしてそのかわりに、もっと広い周囲に気を配り、そのいろんな部分を模倣しようと試みていたなら、彼ら自身にとっても、世界にとっても喜ばしい結果を与えたはずだ⁽⁵⁾。

ここで、ヴァザーリは、ミケランジェロの作品から得られる様々な造形上の教訓を模倣するだけでなく、もっと多種多様の手本から幅広く学習し、その成果を取り込まない限り、一人の美術家が、先行する作家たちに並ぶことはおろか、自分自身の「やり方」を完成することは出来ないと述べている。ヴァザーリにとっては、十四世紀以降、何世代にもわたって育て上げられてきた生物としての「やり方」は、一応のところミケランジェロにおいて究極の成長段階へと到達させられた。しかし、その「やり方」自体を単に反復再生産するのみでは、その「やり方」はいずれ衰退してしまう。ラファエッロの作品や、あるいは他の様々な先人たちの作品の学習という新しい滋養をいつも与え続けられない限り、一人の作家の「やり方」は「とても堅苦しく、苦勞の跡に全体が満ち溢れ、愛らしさもなければ彩りもなく、着想 [invenzione] にとぼしい」ものと化す。こうした意味で、先行する手本の模倣という意味での「マニエリスムの現象」はおおいに疑問視され、否定的な営みとして捉えられているのだ。

このような模倣行為がはらむ否定的側面についての考察は、先に要約したヴァザーリにとっての美術家の任務には、一つの条件が加えられていたことを示している。つまり、美術家は、前の世代から受け取った「やり方」を模倣しながら、自らが見出した様々な新しい滋養を与えて、完成へと向かわせるという課題を持つが、先行する「やり方」の模倣は、その単純な反復でもなければ、それを複製することでもない。ヴァザーリの理論的枠組みの中での模倣とは、つまりは、先行する「やり方」を、以前とは異なる生き物として「変身」させることにほかならない。この「変身」に成功すれば、模倣はこの上なく肯定される営みとなる。しかし他方、何らかの原因で、新たな滋養を与えることが出来なければ、その「やり方」を衰弱させ、駄目にしてしまう⁽⁶⁾。

このような諸刃の剣のような方法論が必然的にはらむ弱さ、つまり模倣が複製に墮する危険性を、ヴァザーリは自覚し、克服する努力をしていた。模倣という方法論にとってのこの微妙な難問、すなわち模倣と複製の区別の必要性に直面し、その問題に何らかの合理的解決を与えようと意識的に奮闘した最初の世代が、十六世紀後半のマニエリストたちだといってよい。少なくとも、十五世紀のアルベルティやガウリクスは、あるいは十五世紀から十六世紀へと易々と飛躍できたあのレオナルドでさえも、造形表現の課題は自然模倣であるという前提を強調しさえすれど、先行作品ないし先行様式の模倣という問題を深く追求することはなかったのだ。

では、ヴァザーリのような世紀後半のマニエリスムの論客たちは、この諸刃の剣をどのように使い、どのようにして怪我を避けようとしたのか。彼らは、模倣という方法が陥るかもしれない単なる複製への墮落を、いかに回避しようとしたのだろうか。

いきなりヴァザーリの説明に入る前に、十六世紀全体における模倣についての考え方について、背

景を確認しておくべきだろう。美術史家エウジェニオ・バッティスティによる先駆的かつ記念碑的研究「十六世紀のイタリアにおける模倣の概念」（初出は一九五六年）は、この問題を考えるための優れた道標の一つである。バッティスティはここで、人文主義者ジャン＝フランチェスコ・ピコ・デラ・ミランドラ（あの「人間の尊厳」の演説で有名なジョヴァンニ・ピコの甥である）と詩人ピエトロ・ベンボの間の論争のような、美術史以外の隣接領域から多くの資料を引き出して分析し、十六世紀イタリアの模倣論を概観した。バッティスティが分析したいずれの模倣論も、模倣が単なる複製行為に陥る危険性を認識し、それを回避することを視野に入れている⁽⁷⁾。

第一に、キケロ主義者としてのベンボが主張したような、「単一の手本の模倣」を徹底化することで、「手本と同じ本性」を再現するという説明がなされた。この場合は、手本の語彙それ自体ではなく、その「トポス」（格言、常套的意味）の模倣が推奨される。第二に、「複数の手本からの模倣」の理論があった。言うまでもなくこれは、大プリニウス（『博物誌』第三十五書、六四節）やキケロ（『着想について』第二書）たちが伝える、古代ギリシアの彫刻家ゼウクシスによるヘレネー像の逸話に由来している。つまり、多種多様の手本の最良の部分を模倣して取り出し、それを混ぜ合わせ組み合わせることで、一つの理想的な作品を作り出すことが出来るという理論である。この場合は、先行する諸手本と完全に一致する作品は生まれえないことになるため、複製に墮する危険が避けられることになる。第三に、「アイデアの模倣」理論があった。これはラファエッロ・サンツィオの有名な手紙の中でほめかされ、いずれツッカリやロマッツォのような十六世紀後半の理論家たちによって理論的・思弁的粉飾を与えられる考え方である。つまり、あらゆる手本から得られた経験を、美術家の心の内部に生じる何らかのヴィジョンへと統合してそれを模倣することであり、これによって作品は個性化され、先行する手本からの一定の距離を得ることが出来るようになる。第四に、「自然からの模倣」があった。この場合はそもそも、手本としての作品の問題を度外視しているため、おのずから複製に墮する危険は避けられる（なお最後に、世紀末の対抗宗教改革時代に宗教関係者たちが論じた「歴史的現実の模倣」が挙げられるが、これはキリスト教美術における主題の処理、図像学的解釈の検閲に促された図像学上の理論であり、これまで検討してきたマニエリスムにおける模倣の問題には必ずしも直接には関係しない）。

これらのいずれの場合でも、模倣と複製の間の理論的な区別は必ずしも明確ではない。しかし少なくとも、模倣という営みについてのこれらの各論および熱心な論争の存在は、当時の知的エリートたちの中のある者たちが、模倣という営み自体を理論的に正当化する必要性を強く感じていたことを示している。

そして、そうした知的エリートとして自らを認めていたヴァザーリのようなマニエリスムの当事者も、模倣という営みをいかに正当化し、単なる先行作品の複製と区別する必要を認めていた。ヴァザーリは、第三部への序論の中で、十四世紀から十五世紀を経て十六世紀にいたる三代代の美術家たちが育んだ五つの要素を挙げている。第一に「規則」^{レゴラ}（regola）、つまり「古代の建物のプランをよく見て、その比例を測定し、今の建物へと適用する」こと。第二に「配列」^{オルディネ}（ordine）、つまり「一種類の何かを他の種類のそれと区別し……それぞれの身体が適切な四肢を持つようにすること」。第三が「測量」^{ミズーラ}（misura）、つまり全体の比例関係の調節。第四がヴァザーリ美学の至高の原則だった

「素描」(disegno)、そして最後の要素が、前の四要素によって実現される完成されたひとつの様式、すなわち「やり方」(maniera)である。

ヴァザーリは最後に挙げた「やり方」について、次のように説明する。「このやり方がもっとも美しいものとなるのは、この上なく美しい諸事物を頻繁に写しとり [ritrarre]、あれやこれやの美しい手や頭、身体や足から取り出したものをそこに付け加えて、可能な限りその美しさすべてを兼ね備えた一つの形を作り、あらゆる作品の中であらゆる形のためにそれを応用する時だ。そのため私たちはこれを美しいやり方 [bella maniera] と呼ぶのだ」⁽⁸⁾。

これまでも「マニエリスム全体」の説明としてしばしば引用されてきたこの箇所だが、これは、先に見たエウジェニオ・バッティスティによる要約の中の第二の模倣理論、つまり「複数の手本からの模倣」と一致している。先行する十五世紀の論客たちからヴァザーリを際立たせているのは、そのような方法論にとって必要不可欠な模倣と複製行為との間の区別を、それまでになくはっきりと、実制作者としてと同時に理論家としても示そうとした点である。

先の引用箇所に続けてヴァザーリは、十六世紀よりも前の世代に欠けていた何かを十六世紀の自分たちの世代が獲得したからこそ、そうした比類なき達成が可能となったと述べながら、さらに次のように言っている。

「その頃はまだ、規則の中にある自由 [nella regora una licenzia] が欠けていたのだ。これは、規則からの自由ではなく [non essendo di regola]、規則の中に配列された自由 [fosse ordinata nella regola] であり、配列を混乱させたり、壊したりせずに存在することができる。この規則の中にある自由が成立するためには、あらゆる事物についての豊かな着想 [invenzione] と、あらゆる最小の事物の中にまで広がっているある種の美 [una certa bellezza] が必要だったのだ。そのある種の美は、その配列全体をさらにいっそうの飾り [ornamento] によって示したのである。さらに、測量の場合には精確な判断 [retto giudizio] が欠けていた。この精確な判断によって、形は、たとえ測量されなくとも、その完成された全体の中に測量を超える優美 [una grazia]」を持つようになるのだ」⁽⁹⁾。

ヴァザーリが前半で述べている「ある種の美」が、後段における「測量を超える優美」であることには疑いの余地がない。ヴァザーリによれば、十六世紀の美術家たちは、「規則の中にある自由」ないし「規則の中に配列された自由」と「精確な判断」によって計測的営みを超える「優美」という、前世代までの「やり方」には欠けていた滋養を与えることに成功した。こうして、先行する「やり方」に、模倣者固有の目と手による形態操作を与えることが理論的な水準で正当化された。先行する「やり方」を学習し、そうした学習の成果を結晶化し、さらにきわめて個性化された美としての「優美」を注入することで、新しい風貌を与えることが出来るようになる。古代以来、ヨーロッパの美術論は、美術制作が本質的に「自然模倣」であることを疑わなかったし、十五世紀に属する論客たち(チェンニーニ、アルベルティ、ガウリクス)もまた、それぞれの立場(工房の親方、人文主義的万能人、十六世紀の多作家の祖形原型)から「自然模倣」の技法を入念に精緻化し方法論化していった。これに対して、十六世紀のマニエリスムの理論家たちの言説は、先行する様式や作品——生物として捉えられた「やり方」の媒介物——の模倣こそを核心に据えた、歴史上おそらく最初の自覚的な様式論として理解される。

ヴァザーリの主張の中には、規則性重視の制作方法から、自由な目測の行使への決定的な重点の移動が見出される。これはヴァザーリに限ったことではなく、十六世紀の多くの論客の言及に跡付けることが出来る⁽¹⁰⁾。目の力の自由によって数学的規則を超えるという観念は、おそらくは、五感の中で視覚を最高位に位置づけるプラトンやアリストテレス以来の伝統を反映しながら、広まっていた。たとえば、「優美」が五感ではなく靈魂の領域で感受されるプラトンの美であると定義したベネデット・ヴァルキの哲学的説明（一五四三年）はその一例であり、ヴァザーリもその言及からおおいに影響されただろう。

このような十六世紀の傾向は、これまで「マニエリスム全体」の特質と同一視されてきたし、この点を強調するマニエリスム論もしばしば提示されてきた。たとえば、クレイグ・H・スマイスはその著作『マニエリスムとマニエラ』全体を通じてヴァザーリの言う「規則の中の自由」と「優美」をキーワードとしてマニエリスムの形態的諸特徴を分析しようとしたし⁽¹¹⁾、わが国でも、若桑みどり氏の重要な著作『マニエリスム芸術論』が同じ役割を果たした⁽¹²⁾。さらに、デイヴィッド・サマーズの『ミケランジェロと芸術言語』は、「目の中のコンパス」や「目による判断」のような、世紀後半のミケランジェロ周辺で結晶化した概念を取り上げ、マニエリスムの方法論についての総目録といってもいいような入念な調査を行ってもある⁽¹³⁾。これらに限らず、マニエリスムを論じる際には、ほとんどいつも、このような目的的な自由へと進んでいった流れが指摘されているはずだ。

ところが、このような理論的説明をいざ「マニエリスム全体」へと適用しようとするとき、私たちはほとんどいつも、ある種の不快感を感じるはずだ。二十世紀前半以来、マニエリスムという様式概念の価値を主張する論客たちがどれだけ登場しても、その不快感が拭い去られたとは思われない。

その不快感が生じる理由は次のとおりだ。マニエリスムを語る場合、しばしば、同時代の証言をほとんど持たずに発生した「初期」マニエリスムの段階と、同時代人たちの理論で武装した「後期」の段階とが区別されて考えられる。そして、「初期」を説明する際には、ほとんどいつも「後期」の時代に属する何らかのテキストが引き合いに出される。その結果、「初期」と「後期」それぞれの様式的傾向の真の関係がいつもぼやかされてしまい、マニエリスムという一枚岩に見える様式概念の真の意味での核が空洞化してしまう。

この奇妙な状況が生まれた理由を改めて考える必要があるだろう。

これまでの多くのマニエリスム論では、一五二〇年のラファエッロの死の前後の年月にフィレンツェやパルマ、ローマで起こった「初期」マニエリスム、十六世紀半ば以降のトスカナ地方とローマや一部の北イタリアで生じた「後期」マニエリスムを区別することが慣習化している。この慣習はまず二十世紀半ば以降の研究者たちの間で、続いて一般の美術出版の世界で広く受け入れられ、ますます便利な図式として定着していった。

こうした過程の中で、「初期」マニエリスムと、世紀後半の文献に見出される「後期」マニエリスムの自己定義との間に奇妙な断絶が生まれた。なぜなら「初期」マニエリスムの同時代には、そうした新しい様式の動きを理論的に援護射撃する美術理論家がいなかったため、彼らがいったい何をしようとしていたのか、その目指すところを突き止めることが、テキストレベルでは困難だからである。もちろん、マニエリスムに固有の造形思考はヨーロッパ世界の文化には常に常数的に存在したと指摘

した文学史家クルツィウス⁽¹⁴⁾、マニエリスムに固有の造形思考の元型の一つを、意外にもハリカルナッソスのディオニュシオスのテキスト『古代の雄弁家たちについて』に見出したいつでも刺激的な美術史家ゴンブリッチ⁽¹⁵⁾、「ドナテッロのアバカス」のような“芸術家伝説”に注目したサマーズ⁽¹⁶⁾のような例はあった。しかし、一五二〇年前後の「初期」マニエリスムと、その同時代における何らかの並行する知的ハビトゥスとが本質的な水準で比較され、分析されることはなかった。クロッパー（Elizabeth Cropper）やジェームス・ミロロ（James Mirollo）は、ペトラルカ主義のイタリア俗語詩とマニエリスムを比較したが、様式論の捉えなおしというよりは、図像学的水準での平行関係を指摘するにとどまっている。

それゆえ、「初期」マニエリスムの説明として、世紀後半の「後期」に属する世代の理論家たちの言説が用いられることが次第に一般化して行った。確かにそれらの間には何らかの共通性や類縁性が存在するに違いない。しかし、それらの間にある真の連続性あるいは非連続性は、結局のところは厳密に論証されえないため、むしろ、いつでも開けてはならないブラックボックスのようなものとして保持されるようになる。

かくして、一般的な「教科書」や「概説」のみならず、マニエリスムを記述する研究者たちの間で、次のような認識がいつのまにか、その真の根拠を問い直されることもないまま、定着した。「初期」マニエリスムは、その直前の盛期ルネサンスから突然変異的に生み出された本質的に感覚的な様式であり、後の時代に影響を与えたり、手本を与えたりすることはあったにせよ、理論性を欠いた非合理的な様式と見なされる。これに対して「後期」は、「初期」マニエリスムが発見した素材を理論化した本質的に理性的で観念的な様式であり、それゆえ逆にみずみずしい感覚性を欠いた人工的な様式として捉えられる。そして、「後期」に念入りに組み立てられていった理論が、時代をさかのぼって「初期」の説明のために用いることが、ますます慣習化していった。

このような図式が、これまでしばしば、裏表をもつコインの比喻によって理解されてきたとしても不思議ではない。このような図式の中では、「初期」は、よりプリミティヴなマニエリスムであり、それゆえ自発性に富み、かろうじて初発性が保たれたコインの表となる。これに対して、「後期」は、すでにルーティンワークに墮した近代的な（それも戯画的に硬直化したものとして理解された）アカデミズムとしてのコインの裏として理解されるようになる。

しかしながら確かなことは、「後期」マニエリスムの当事者たちが、自らの方法論を理論的に精緻化し、それによって自己正当化しようとしていたことだけである。それが「初期」とどのような関係を切り結んだかは、実はこれまでほとんど客観視されてこなかったのだ。

問題の図式をもう一度見直そう。「後期」マニエリスムの理論が、時代をさかのぼって「初期」へと適用され、具体的な作品と照合され、最終的には「マニエリスム全体」が様式概念として定式化される。しかし、この図式化の中では、「初期」マニエリスムが見たどころ固有の夢が見失われてしまう。彼らには、先立つ時代を見据えてそこから何らかの滋養を引き出して未来の世代へとつなぐ中間としての役割、西洋の歴史区分にたとえるなら「中世」のような役割をいつのまにか与えられてしまっている。

来るべきマニエリスムの再解釈は、こうした図式化の根拠を問い直すことから始められるべきだ。

「初期」マニエリスムを、盛期ルネサンスと「後期」マニエリスムの間にある「中世」と見なす図式は、はたして、十六世紀の当事者たちの自己認識と一致しているのだろうか？ たとえいかに便利であっても、そうした図式化が過去の人々が見た夢と一致しないなら、別の図式と取り替えられなければならないはずだ。

これ以後の頁では、ルカ・パチョーリ『神聖比例論』（印刷出版は一五〇九年）がその後の論客たちに与えた影響を探求することによって、「初期」マニエリストたちは確かに寡黙であったかもしれないが、彼らがすでに理論的な水準で世紀後半の「後期」マニエリスムを準備していた可能性を指摘したい。この指摘は、将来、十六世紀美術史全体の、いやイタリア美術史全体の図式を再検討する際の手がかりになるかもしれない。

パチョーリの『神聖比例論』は、その著者が計測的秩序の権化のように思われがちな数学者であるからなのだろうか、それともヴァザーリによるマニエリスムの成文化から半世紀も前の世代であるレオナルド・ダ・ヴィンチと同じ、いやむしろさらに前の世代に属していたからなのか（本論文の最終節ではさらに別の理由を考察する）、いずれにしても、これまでのマニエリスム論の中ではほとんど焦点を当てられてこなかった。

しかし、十五世紀から十六世紀にかけての時代が、印刷メディアを通じて造形的にもテキスト的にも「グローバル化」していった時代であることを忘れてはならない。「初期」マニエリスムが開花する一五二〇年前後は、宗教改革とイタリア内のカトリック改革派との間の、メディアを利用した宣伝合戦の時代であり、情報操作の戦争の真っ最中だった。いわゆる「初期」マニエリスムの開花以前や同時代に属する何らかのテキストが、すでにその様式的傾向の先行きや帰結を予言していたり、あるいは影響をもたらしたことも十分に考えられるのだ。もし仮に、合理性や規則性の権化と思われがちな数学者のテキストとマニエリスムの「規範の中にある自由」とを比較することが研究史において「意外」に見えるとすれば、それはまさに、これまでのマニエリスム研究史が入念に作り上げてきた歴史的まなざしが成功してきたからでもあるだろうし、他方、その完成された図式の便利さが、同時代よりも前の時代にマニエリスム的思考の原型を探求する冒険を妨げてきたせいもあるだろう。しかし、この論文の続く部分では、パチョーリの『神聖比例論』とマニエリスムの関係は実はまったく「意外」ではないことが示されるはずだ。

二：ルカ・パチョーリの『神聖比例論』

ルカ・パチョーリは、一四四五年頃、アレッツォ近郊のボルゴ・サン・セポルクロで生まれた。パチョーリの家系やその青春時代の学業については定かではないが、一四七〇年よりも少し前にヴェネツィアに移動し、大商人アントニオ・ロンピアーゼなる人物の子弟たちの家庭教師を務め、さらに数学者ドメニコ・ブラガディーノの私塾に通ったと伝えられている。この頃から、数学研究者の道を本格的に歩みだした。一四七〇年にパチョーリはローマに数ヶ月住み、憧れの数学者にして偉大な万能人レオン・バッティスタ・アルベルティを来賓として迎える栄光を手に入れている。その後、一四七五年にはペルージャ大学で数学教授として迎えられ、彼の栄光の道は始まった。

同じ頃、彼はフランチェスコ修道会に帰依してもいる。このことは一見して奇妙に思われるかもしれない。これはおそらく、これ以後のパチョーリが、四〇年間ほどの長い間にわたって、北イタリアを中心とする各地に足を運び、滞在し、その地で数学を論じる講義を開いたことと関係している。おそらくパチョーリが数学伝道の旅を続けるためには、最大のネットワークを持つ修道会の一つであり、同時に学問の保護に積極的だったフランチェスコ会の力がおおいに役立ったに違いなく、自らの活動の布石として、さらにその基盤としての戦略であったと推察される。

パチョーリは生涯を通じて多くの権力者や貴族たちをパトロンにして多大な支援を受けたが、とくにパチョーリに絶大な援助を申し出たのが、ミラノのスフォルツァ家と、ウルビーノ公フェデリコ・ダ・モンテフェルトロだった。ウルビーノ公はその宮廷に長い間パチョーリを滞在させ、数学研究を支援した。その頃のウルビーノ宮廷には、画家であり、数学者でもあるピエロ・デッラ・フランチェスカがいたことは重要である（本論文最終節を参照）。さらに後にはミラノの宮廷で画家というよりはむしろ彫刻や科学技術、さらに様々な見世物の知恵袋として活躍していたレオナルド・ダ・ヴィンチとも知り合い、お互いに強い影響を与え合い、尊敬しあった。ローマでは画家のメロッツォ・ダ・フォルリと友情を育んだとパチョーリ自身が証言してもいる。

パチョーリは、後に挙げる二冊の画期的な著作を上梓しながら、精力的に数学者としての啓蒙活動と研究を続け、一五一七年、ローマで死去した。

以上、これまでの研究史で明らかとされた情報を要約したが、パチョーリの生涯が、アルベルティ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、そしてレオナルドという三人の巨大な十五世紀人と交錯したという事実は、これまで以上におおいに注目されてよいことだ。なぜなら、彼ら三人とも、それぞれの立場から、一方で絵、彫刻、建築の視覚芸術を実践しながら、同時に数学や幾何学、光学、解剖学といった自然科学的な「計測の技」にも精通するルネサンス的万能人の典型だったからだ。彼らとの出会い、そして彼らから授かったにちがいない「計測の技」の力に向けられた情熱はパチョーリの活動の原動力になっただろう。世界のあらゆる事象、形、変化を「計測の技」によって、とくに「比例」という純粹極まりない抽象化の力によって把握しようとするパチョーリの夢は、続く新世代のヴェネツィアのフランチェスコ会士、フランチェスコ・ジョルジョ・ヴェネトに受け継がれ、ついにはあのルネサンスの神秘主義的側面を象徴する大著『世界の完全な比例について』（初版は一五二五年）へと結実することになるだろうし、さらに後にはヴィンチェンツォ・ダンティ『完全比例論』（一五五三年）にもこだましていこう。

パチョーリが最初に上梓した著作は、『算術、幾何学、比例関係と比例の性質についての大全』（*Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionarità*）（ヴェネツィア、一四九四年）と、本論文が注目する『神聖比例論』（*De divina proportione*）（ヴェネツィア、一四九七年）である。前者『大全』は、その名のとおりに、数学および幾何学に含まれる、当時知られえたるあらゆる情報の百科事典を目指したものだ。イタリア俗語で粉飾を出来るだけ交えずに淡々と記述し、さらには数やアルファベットによる注釈を伴う図形挿絵を豊富に付した点には、数学的営みや思考方法を、大学や神学校の教室中の占有物とするのではなく、その外にいる多くの人たちに伝えたいというパチョーリの夢が反映している。

『大全』を上梓した後、パチョーリは、続く著作として『神聖比例論』の構想を固め、マントヴァ宮廷に滞在していた一四九七年から一四九八年にかけて草稿を完成させた。この草稿には、現在では二つの写本（ミラノ、アンブロシアーナ図書館の版本、およびジュネーヴ大学附属公立図書館）が残されている。どちらも美しい彩色挿絵と飾り文字を伴っているが、いずれの版本の献呈文（ルドヴィコ・マリア・スフォルツァへ捧げられている）の冒頭にも「一四九八年二月九日」と記され、論文全体の末尾にはいずれも「一四八九年十二月十四日」に草稿の最終版の執筆が終わったことが記されている。現在私たちが知る印刷版の初版本の第一部にあたる部分は、これらの草稿写本と、若干の綴りや句読点の違いを除いて、基本的に同じである。

印刷版『神聖比例論』（図1）は、一五〇九年、ヴェネツィアのパガニウス・パガニヌスを版元として印刷出版された。扉表紙から、本全体の献呈文（ヴェネツィア総督ピエトロ・ソデリーニへ捧げられた）、数学用語をラテン語、ギリシア文字、ギリシア文字のアルファベット訳を並べて解説した一覧表、目次までがA 1からA 6紙葉（それぞれ裏表）、続いて本文が第一紙葉から第三十五紙葉まで（裏表）、さらに建築物や正多面体、アルファベット文字の比例を示す挿絵が続いている。

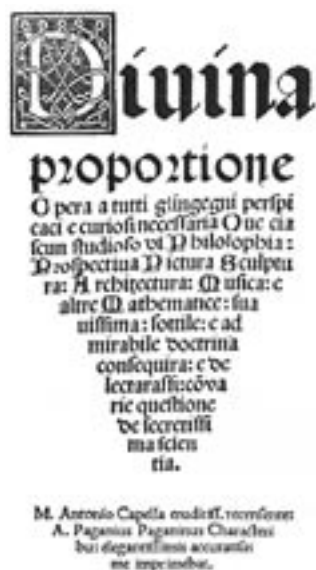


図1 ルカ・パチョーリ『神聖比例論』一五〇九年版の扉頁（リプリント版による）

本文部分の紙葉には印刷の手違いが起きていて、全体を通して表には「第一」（PRIMA）、裏に「部」（PARTE）と書かれている。しかし実際の本全体の内容は、異なる内容を扱った三つの部分から構成されている。一四九七年の草稿に基づく第一部「神聖比例の梗概」（*Compendium de divina proportione*）、一五〇九年に書き加えられた第二部「建築論」（*Trattato de l'architettura*）、そしてピエロ・デッラ・フランチェスカの著作『正多面体について』（現在は消失）から「盗んだ」と非難された（後述）第三部、「三つの論文に分けられた書」（*Libellus in tres partiales tractatus divisus*）

からなる。

パチョーリの意図は、『神聖比例論』一五〇九年版の扉頁に書かれた副題によって端的にまとめられている。「賢明で探究心に富むすべての才人たちのための作品。そこでは、哲学、遠近法 [Prospectiva]、絵画、彫刻、建築、音楽、そしてその他の数学的学門の研究者たちそれぞれが、この上なく優雅で精妙で賞賛されるべき教説を学び、この上ない秘密に満ちた科学の様々な命題とともにそれを読むことが出来るだろう」⁽¹⁷⁾。

この著作の第一部「神聖比例の梗概」でパチョーリは、五つの正多面体が四大元素およびエーテルとして認識された第五元素 (*quinta essentia*) を象徴するというピュタゴラス＝プラトン主義的世界観 (たとえばプラトン『ティマイオス』53E-55C) に基づきながら、様々な正多面体の作図とその意味について、古今の哲学者や神学者からのおびただしい引用を用いて説明している。一五〇九年版の献呈文 (ピエトロ・ソデリーニに捧げられている) でパチョーリ自身が記すところによれば、それらの数々の多面体挿絵は、「神聖比例」のさらなる実践編として含められたアルファベット文字の比例図とともに) かのレオナルド・ダ・ヴィンチが作図したとのことである⁽¹⁸⁾。それ以前の二つの草稿写本にもとても美しい彩色の数々の挿絵が付されていたが、おそらくは、それらの元となる素描をレオナルドが描いたのだろう。一五〇九年版のエングレーヴィング版面にレオナルドが直接かかわったとは考えにくいので、おそらくは先に作られていたなんらかの写本か、あるいはパチョーリが持っていたかもしれないレオナルドの素描に基づいて、新しく銅板が彫りだされたのだろう。なお、この第一部の本文中には、レオナルドの《最後の晩餐》やスフォルツァ騎馬像計画についての賞賛も含まれており、全体としてパチョーリとレオナルドの親密な関係をうかがい知ることが出来る第一級の資料となっている。

第二部にあたる「建築論」については次節に送ることにして、『神聖比例論』の先へと進んでいこう。第三部の「三つの論文に分けられた書」 (*Libellus in tres partiales tractatus divisus*) は、本論文の最終節で詳しく見るように、しばしば「ピエロ・デッラ・フランチェスカからの剽窃」と呼ばれてきた。ピエロ自身の著作はラテン語の『遠近法描法について』 (*De prospectiva pingendi*) しか残されていないが、かつてイタリア語で「正多面体論」を書いたと伝えられている⁽¹⁹⁾。

パチョーリ自身が、このピエロの失われた著作についてはっきりした情報を書いていないため、たしかに「剽窃」といわれても仕方のない面はあるかもしれない。だが、他方、パチョーリが『神聖比例論』のいたるところや、もう一つの代表作『大全』の中で、次のようにピエロを絶賛していたことを思い出すなら、パチョーリが同郷の友人であり師匠であったピエロから悪意を持って剽窃したと考えるのは乱暴である。「偉大な画家(私たちの時代にまだ生きておられる)ピエロ・デリ・フランチェスキ師は、私と同じボルゴ・サン・セポルクロの生まれなのだが、彼は近頃この遠近法についての一冊のすばらしい本を編んだ。そこで彼は、常に図形を作る方法のことを語りながら、絵について高度の事柄を説明している」⁽²⁰⁾。先に指摘したように、一五〇九年版には「部」の表示の誤りや、随所に印刷の乱れが含まれていることから、たとえば、パチョーリ自身はどこかでピエロの名前を明示するつもりだったかもしれないとさえ考えられる。ユリウス・フォン・シュロツァーは、この「剽窃」をめぐる十六世紀以来の論争をとりあげ、現代的な意味での「剽窃」の概念をパチョーリの時代に適用するア

座（とくに有名なのは、一五〇八年八月十一日にヴェネツィアで行ったエウクレイデス『原論』の講義）を積極的に行ったパチョーリが、それ自体として完結した幾何学論としての神聖比例のシステムを構築することに留まらず、実際の建築や人間の身体への応用に着手したのは当然のことだろう⁽²²⁾。それにまた、レオナルドやピエロのような実作者たちとの交流も、パチョーリの『神聖比例論』第二部を生み出す重要な刺激となったに違いない。

この「建築論」の根幹を成すのは、ウィトルウィウス『建築の書』で示された神人同形説的な比例関係の説明である。そのことは、本論文の資料として訳出した第一章にもっともよく示されている。さらに、より後の部分では、円柱やコーニスのオーダー（図2、図3）、神殿建築のファサード（図4）について詳細に述べられるが、パチョーリはその際、名前こそはっきりさせていないにせよ、明らかにウィトルウィウスを典拠としている。

『建築書』第三書の中で、ウィトルウィウスは、まず、ギリシア人たちの神殿建築が一つの厳密な幾何学的原理に基づいて作られていたと説明している。「神殿の構成は左右対称に、つまり建築家がかつとも慎重に観察しなければならない規則に基づく。左右対称は比例から生まれるが、この比例をギリシア人たちは類比性と呼んでいた」^(3.1.1)。

そしてその左右対称の規則性は、人間の身体から得られたという。「事実、比例と左右対称は、建



図3 ルカ・パチョーリ『神聖比例論』一五〇九年版の挿絵（コーニスのオーダー）

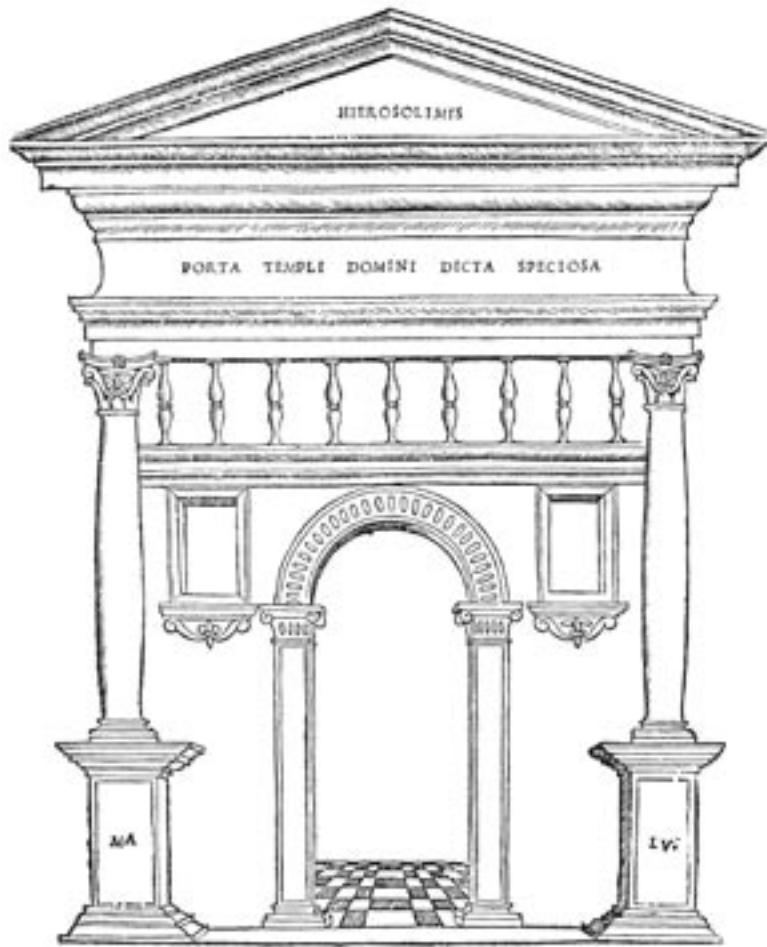


図4 ルカ・パチョーリ『神聖比例論』一五〇九年版の挿絵（神殿のファサード）

物の美しさには必要不可欠なものであって、それゆえ、人間の身体の形で示される」(3.1.1)。つまり、神の姿を模して作られた（したがって理論上は完全な比例を持つ）人間の身体と神殿建築とは、いずれも同じ幾何学的比例関係によって統べられているというのである。「人間の身体の形を、自然は、次のように形作った。つまり、顔では、顎から額の上部、つまり髪の毛の生え際までが、全身の高さの十分の一になるように、である。顎から頭頂部までは全身の高さの八分の一、うなじから頭頂部までもそれと同じになる。胸の上部から髪の毛の生え際までが六分の一。頭頂部までは四分の一。顔の高さの三分の一は顎から鼻穴まで、鼻穴から眉間までもそれと同じとなる。眉間から髪の毛の生え際、つまり額の上部までが残る第三の部分となる」(3.2.2)。

興味深いのは、ウィトルウィウスが、ギリシアでは建築のみならず絵や彫刻にもこうした幾何学的比例関係の原則が応用されたと考えていたことである。ウィトルウィウスは、ポリュクレイトスの「原理」^{カノン}伝説をここで想起していたかもしれない。「同様に、身体の他のどの部分も、それらに固有の

比例を持っており、その比例を注意深く観察したことによって、いにしへの画家たちや彫刻家たちはとても賞賛されたのだ」(3.1.2)。

ウィトルウィウスによれば、神から得られた理想的人体は、円と正方形に内包される。神殿建築はその比例関係を踏襲しなければならない。「人間の身体と同じように、神殿の各部分もまたそれぞれの間で、そして全体と各部分との間で対応していなければならない。人間の身体の中央はもちろん臍である。そして、もし一人の人間が仰向きに横になり、両手と両足を広げれば、その臍を中心として円を描くことが出来るはずであり、その円は彼の指先とつま先に接するだろう。しかし、このようにして人間の身体が内包されるのは円ばかりではなく、人間の身体は正方形の中にも置かれて見られるだろう。なぜなら、足から頭頂部の長さをはかり、次に両腕を完全に広げれば、私たちは前者の長さで後者の長さが等しいことを知るだろう。それゆえ、互いに直角で交わる線ば人間の身体の形を内包することになり、正方形を形作るだろう」(3.1.3)。

ローマの建築家であるウィトルウィウスは、こうした神人同型説に基づく建築論を、「古代の人々」つまりギリシア人たちを「古典」と見なすことによって正当化しようとしている。「したがって、自然が、人間の身体を作るに際して、その様々な部分が全体から得られた尺度になるようにしたのと同じように、古代の人々は、実的に確なことに、あらゆる完全な仕事の中では、それぞれの部分が、全体から整数によって割り切れる長さの部分となるべきだという規則を定めたのだ。この規則はあらゆる仕事の中で観察されうが、なお彼らは、神々に捧げられた神殿の中ではこの規則がもっとも厳密に守られるべきだと指導している。なぜなら、神殿では、美と同じくらいに失敗もまた時の終わりまで残ってしまうからである」(3.1.4) ⁽²³⁾。

他方、パチョーリは、「建築論」第一章を人間の全身および顔の理想的比例の説明に費やしているが、その説明は、ほとんどウィトルウィウスからの要約のようなものだ。たとえばパチョーリは、次のように言っている。「神聖の僕である自然は、人間を作るに際して、人間の頭に、身体の他のあらゆる部分に対応するあらゆる正しい比例を配列した。このことから、古代人たちは、この人間の身体の正しい比例を彼らの大いなる仕事すべてに与えようと考え、聖なる神殿を人間の比例で配列したのだ。その結果、古代人たちは、人間の身体の中に二つの根源的な形 [le doi principalissime figure] を発見した。それらの形なくしてはいかなる仕事も不可能である。一つは真円 [la circular perfectissima] である。真円は……すべての図形 [isoperimetrarum] の中でも、もっとも力強い [capacissima] ものである。もう一つは正方形 [laquadrata equilatera] である」。ここで「古代人」と言われているのがウィトルウィウスであり、さらにはウィトルウィウスにとって「古典」の役割を果たしたギリシア人たちであることには疑問の余地がない。

もちろん、ウィトルウィウスが古代ギリシアに帰した「完全な」左右対称の理論に鋭く反応したのは、パチョーリだけではない。パチョーリの盟友レオナルド・ダ・ヴィンチもまた、ウィトルウィウスが言う理想的な人間の身体比例を研究している(図5)。『神聖比例論』出版の一五〇九年から僅かの後には、ラファエッロとブラマンテがウィトルウィウスを読みながらローマを探索し、チェーザレ・チェザリアーノが『建築書』の俗語注釈版を出版し(一五〇九年)、ほとんどヨーロッパ規模でのウィトルウィウス再解釈熱が高まる ⁽²⁴⁾。ウィトルウィウスが伝えた理想的身体比例の理論は、レオナ

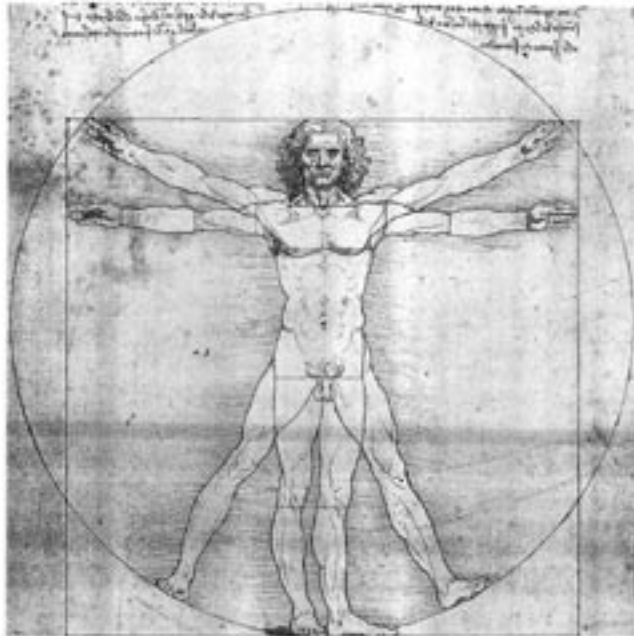


図5 レオナルド・ダ・ヴィンチ《ウィトルウィウスに基づく人間の身体比例》1490年頃、紙にペン、茶色のインク、ヴェネツィア、アカデミア美術館

ルドとパチョーリという先駆者を経て、十六世紀の多くの美術理論家、美術家、さらにはアグリッパ・フォン・ネットスハイムのような異色の人文主義者によって受け入れられていく⁽²⁵⁾。パチョーリとレオナルドが、積極的にウィトルウィウスのテキストを再解釈しようとしていた事実は、ウィトルウィウスがイタリア美術に与えた影響を考える際、いくら強調されても強調されすぎることはいだろう。

パチョーリは人間の全身の比例について説明した後、頭部のプロフィールの比例関係についての説明へと進んでいく。その際、彼は次のような図を示している（図6）。

その比例論自体の詳細は本論文の末尾につけた資料紹介に示した。この箇所では読者は意外な記述に出くわすことになる。これまでエウクレイデスの『原論』とピュタゴラス＝プラトン主義的宇宙像の価値と万能性を語ってきたはずのパチョーリが、ここではその「限界」を認識し、その修正の必要性を感じているのだ。挿絵（図6）を見ながら、しばらく彼の言葉に耳を傾けよう。

「しかしながら、この図を描いて見れば分かるように、実際には、横顔の顎が顔の前面 **m-k** 線からずれてしまう。顔の量 [quantità] は私たちには正確には分からないのであり、その正確な量は、卓越した画家たち [li egregii pittori] のみが、その目にとっての優美と決断 [a la grazia e al (sic) bitrio de l'occhio] によって自然の中から取り出してきた。これは非合理的比例の一種 [una specie de le proporzioni irrazionali] であり、数によって命名することは不可能なものだ。そして同じことが、髪の毛の生え際から頂点 **m** までの距離についても言えて、頂点 **m** もまた生え際から離れているのが分かると思うが、もしそうならなければ、優美 [grazia] が目に与えられないからである。さて、**a**



図6 ルカ・パチョーリ『神聖比例論』一五〇九年版の挿絵（横顔の理想的比例）

点から引かれる垂直線、言い換えれば正三角形の一点を二等分する線をまっすぐ鼻穴の奥のところまで引くと、横顔の m-k 線が正確に二等分され、それぞれの半分の部分が良い比例によって捉えられ、精妙に配置され、怪物のような形にならなくなるのだ」。

身体の凹凸が、純粋幾何学的作図から逸脱してしまうのは当然のことだ。なぜなら、本来、点も線も面も、そして立体のいずれもが、エウクレイデス『原論』以来の純粋幾何学では物質の実態を持たぬ何かとして捉えられているからである。いずれの幾何学的要素も、実際の物質的世界では正確には存在しえない。

それゆえ、この横顔では、髪が生え際と顎の先の曲線（ないし曲面）は、直線によって構築された比例図からは逸脱してしまう。実際には無理やり比例図に当てはめることも出来るのだが、パチョーリは聡明にも、「怪物のような形にならなく」するためにそれを避けている。

パチョーリは、実態としての物理的世界に、純粋幾何学的な比例論を無条件のまま応用することの不可能性を熟知し、ここで自らの理論に修正を加えている。注目されるのは、次の箇所である。「顔の量 [quantità] は私たちには正確には分からないのであり、その正確な量は、卓越した画家たち [li egregii pittori] のみが、その目の優美と自由 [a la grazia e al (sic) bitrio de l'ochio] によって自然の中から取り出してきた。これは非合理的比例の一種 [una specie de le proporzioni irrazionali] であり、数によって命名することは不可能なものだ」。

この説明と語彙の中には、本論文の第一節で触れた、十六世紀後半の「後期」マニエリスタたちの言説を予感させるものが確かに存在する。「規則の中にある自由」あるいは「規則の中に配列された

自由」を行使し、「精確な判断」の力で「測量を超える優美」を到達することによって、単なる複製ではない積極的な制作原理として模倣を位置づけようとしたヴァザーリの言説と、パチョーリの言う「卓越した画家たち」が行使する「目の優美と決断」は至近距離で共鳴している。

さらに、これに続く箇所での記述でもパチョーリは、同様の説明をしている。こちらでは、美術家を「名誉ある遠近法家」と呼んでいる。「比例の非合理性 [la irrazionalità de le proporzioni] が関わってくる箇所、つまり、なんらかの理由で数によって命名することが出来ない箇所では、名誉ある遠近法家プロスペクティブの決断 [al degno albitrio del prospettivo] に頼るしかなく、彼は優美 [grazia] によってそれらの部分の線を決定するのだ。なぜなら、技は自然を可能な限り模倣するからだ [l'arte imita la natura quanto li sia possibile]。そしてもし、技を持つ者 [l'arteficio] が自然が作り出したものと同じものを作り出すなら、そのときには技ではなく、もう一つの自然 [un'altra natura] と呼ばれる。もう一つの自然の全体は最初の自然によく似ているので、同じものだと思われてしかるべきなのだ」。

興味深いのは後半の部分である。ここでは、自然と「もう一つの自然」とが区別される。作品としての「もう一つの自然」は、手本としての自然とそっくりではあるが、あくまでも異なる別の何かであり、同等の価値を有する何かとして確立される。この「自然」を、「やり方」^{マニエラ}と言い換えてみれば、ヴァザーリの言説に典型的に見出されたような生物として理解された「やり方」^{マニエラ}の生物学的進化論的観念の説明として十分に用いられうる一節となる。

パチョーリは、一五〇九年に『神聖比例論』を上梓するに際して、比例の有効性や価値のみをやみくもに喧伝するのではなく、その限界を正確に認識した上で、なんらかの理論的補足をするを選んだ。このような理論的修正の必要性をパチョーリは盟友レオナルド・ダ・ヴィンチから学んだかもしれない。レオナルドは、詩に対して、絵のほうが比例を視覚的に示しうる点で優れていると論じ、次のように主張している。「絵は物言わぬ詩であり、詩は盲目の絵である……最も高貴な感覚である目を用いる絵からは、調和に満ちた比例 [una proportione armonicha] が生まれる…… [詩の音楽的ハーモニーよりも] 絵の中の天使の顔の比例的美 [le proporzionali bellezze] のほうがもっと優れている。なぜなら、その顔をなす比例性 [proportionalità] が一つの調和の響きを生み出し、音楽が耳へともたらす調和と同じ効果を目に同時に与えることへと導くからだ」⁽²⁶⁾。

「絵の中の天使の顔」の比例関係が観者の目にもたらす美を語るレオナルドの言葉は、「自由」や「決断」のような語彙を使ってはいないにせよ、パチョーリが述べていたような「卓越した画家たち」の行使する「その目の優美と決断 [a la grazia e al (sic) bitrio de l'ochio]」ととても近い響きを私たちに与える。「建築論」執筆に際してパチョーリは、このようなレオナルドの発想、さらにはその作品を思い出したかもしれない。また逆に、パチョーリの示唆がレオナルドにこの素描を描かせたとも考えられるかもしれない。

いずれにしても、「卓越した画家たち」が「その目の優美と決断 [a la grazia e al (sic) bitrio de l'ochio]」を行使して作り出す「もう一つの自然」としての作品というパチョーリ概念は、一五〇九年の時点ですでに十六世紀後半の「後期」マニエリストたちの言説を予感させるどころか、すでにその本質的な部分を提示していたと考えられる。

四：パチョーリからヴァザーリへ（結論にかえて）

パチョーリの『神聖比例論』第二部「建築論」の中に見出されたマニエリスムの造形原理は、同時代とそれ以後には、どのように受け入れられていったのだろうか。

十六世紀前半の反応として注目されるのは、画家パルミジャーノの原作に基づいて、ヤコポ・カラリオが制作したエングレーヴィング版画《ディオゲネス》（図7）である⁽²⁷⁾。ここでは、生涯を通じてプラトンを揶揄し、数学や幾何学、天文学のような計測的学問を不要なものだと主張していたとされる古代ギリシアの哲学者ディオゲネスが、パチョーリ『神聖比例論』一五〇九年版とおぼしい書物を開き、最高次元の立体である正十二面体（第五元素の象徴）を棒で指し示している（図8、図9）。パチョーリの『神聖比例論』の大部分で追及された比例の合理性と完全性をもっともよく示す図形を、あえてそれらの存在意義を疑問視した哲学者に指し示させることで、画家は、幾何学的規則の価値に対して揺さぶりをかけているかのようである。たとえば、『神聖比例論』の熱心な読者がこの作品を見たら、おそらくパチョーリが「建築論」で述べていた比例論の限界と、それにとってかわりうる「卓越した画家たち」の「その目の優美と決断 [a la grazia e al (sic) bitrio de l'ochio]」を思い出しただろう。

十六世紀前半の「初期」マニエリストとしてのパルミジャーノが、言葉でこそ語らなかったにせよ、このような作品を通じて、パチョーリの中にあつたマニエリスムを予言する言説を、形として表現していたと考えることは不可能ではないはずだ。もしそうだとすれば、これまでとは異なる「マニエリスムの全体像」を形成することも可能だろう。十五世紀末にパチョーリが（そしてレオナルドが）喝破し、一五〇九年に成文化して提示した数学的原理の限界性とそれを補う目測的な「自由（決断）と優美」の発見は、パルミジャーノのような「初期」マニエリストによって感覚的水準のみならず理論的水準でも表明され、ついには十六世紀後半の「後期」マニエリスムの論客たちへと受け継がれたかもしれない。だとすれば、マニエリスムの「自由」の痕跡は、実はレオナルド、ミケランジェロ、ラファエッロを三大氷山とする盛期ルネサンスそれ自体の中にも見出されるかもしれない（いや、必ずや見出されよう）。このような見通しで個別の研究を進めて、それらの成果を統合することによって、十六世紀のイタリア美術の様式的概念を盛期ルネサンス、「初期」マニエリスム、「後期」マニエリスムへと区分するこれまでの図式とは異なる、新しい系譜図を描くことが可能になるかもしれない。

しかし、ここで改めて考えなければならないのは、なぜこのような発見がこれまで正しくなされてこなかったのかという問題である。実際には、パチョーリの『神聖比例論』第二部「建築論」を読めば、そこに含まれたマニエリスムの傾向を発見することは容易であるし、先に触れたサマーズのように、「後期」マニエリスムを遠く示唆する言及として引用した人もいたのである。それにもかかわらず、なぜパチョーリのテキストが「後期」マニエリスムとの間に確かに存在すると思われる造形原理上の系譜が、これまでほとんど指摘されてこなかったのだろうか。この原因についても私たちは考える必要があるだろう。

一つのありうる理由として、「後期」マニエリスムの最大の論客であるヴァザーリ自身が、自らの世代の達成とその理論的説明とパチョーリとの系譜を抹消しようとしたため、後の研究者たちがみな、一種の目くらましにひっかかってしまった可能性が挙げられる。



図7 ジャン・ヤコポ・カラリオ（パルミジャーニノに基づく）《ディオゲネス》1525～1527年頃、エングレーヴィング、ローマ、国立版画室（Caraglio FC, 5876, Scatola 18）

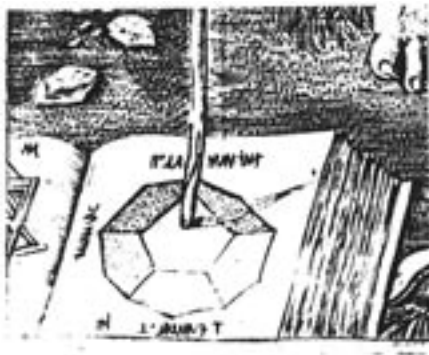


図8 図7の部分

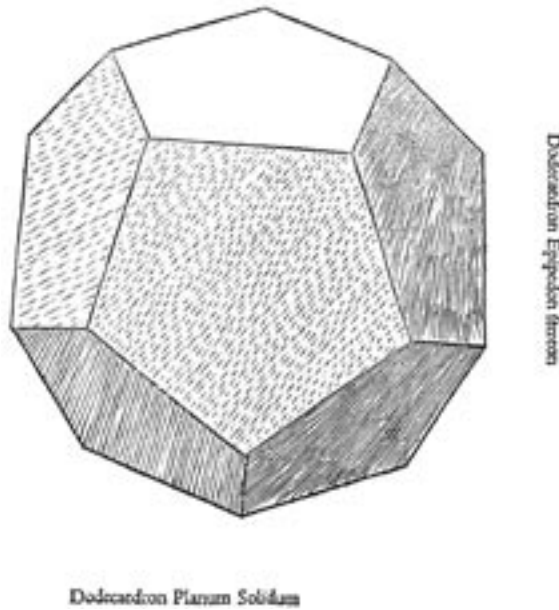


図9 ルカ・パチョーリ『神聖比例論』一五〇九年版の挿絵（第五元素の象徴としての正十二面体）

ヴァザーリは、『美術家列伝』のピエロ・デッラ・フランチェスカの章で、次のように述べている。「ピエロは、先にも述べたように、技の研究をこの上なく熱心に行い、とくに遠近法には熟達し、エウクレイデスをととてもよく知っていた。正多面体を描くための最良のやり方すべてについて他の幾何学者よりもよく理解していたほどであり、そうした事柄を照らす光はすべて彼の手によって点けられたのだ。なぜなら、正多面体について多くを書き記した、フランチェスコ会士だったボルゴ出身のルカ師は、彼の弟子だったからだ。そして、ピエロが老いて、たくさんの本を書いた後に亡くなると、このルカ師は、それらの本を盗んで自分のものとするため [usurupandoli per se stesso]、師匠の死後にそれらの本を自分の手元に集めて、自分のものとして印刷させたのだ」⁽²⁸⁾。

ここでヴァザーリは、パチョーリを「剽窃者」として位置づけることで、比例論をめぐるピエロ、パチョーリ、レオナルドの^{トリアーデ}三複対の存在を消去してしまった。そして、「建築論」での重要な発見を行ったというパチョーリ自身の貢献は、ヴァザーリの理論の中ではついに取り上げられなかった。

ヴァザーリはどのようにしてこのようにして、パチョーリと自らの世代の間に系譜を設けなかったのか。他方、先に見たように、パチョーリとヴァザーリがそれぞれ行った美術家の「優美と自由（決断）」を主張する際の論理と語彙との間に単なる偶然とは思いがたい明確な類似性があることは確かである。もしそうだとすれば、ここではむしろヴァザーリ自身がパチョーリの理論的貢献から「剽窃」し、他方、パチョーリを剽窃者へと貶めたと考えることが出来る。

ヴァザーリの意図は、パチョーリを貶めることで際立ってくる存在が誰なのかを考えれば、おそら

く推察される。専門的な幾何学者さえをも超えたとされた画家ピエロは、ヴァザーリの故郷であるアレッツォのバッチ家礼拝堂の有名な壁画連作「聖十字架伝」を描いてもいる。ピエロ伝の記述の中でもっとも多く、そして詳細に記述されたこの作品を、ヴァザーリはとても高く評価していた⁽²⁹⁾。また他方、ヴァザーリが、ジョヴァンニ・アントニオ・ラッポリのようなほとんど今では忘れられた画家を、アレッツォ出身者として高く持ち上げようとしていたことも知られている⁽³⁰⁾。そしてヴァザーリは、後の素描アカデミー設立に尽力を尽くしながら、美術家の仕事からその肉体労働性を排除ないし理論的に抹消し、美術を他の諸技芸・諸学問と同等の、あるいはそれ以上の地位へと上昇させるための理論構築を行っていた。

数学や幾何学の理論を含む他の諸技芸・諸学問に支配されるのではなく、むしろそれらを道具としながら自立したジャンルとして美術を位置づけようとしたらんだヴァザーリにとって、自分の故郷の名作を描いた十五世紀を代表する画家であり、さらには数学者以上の「知識人」たりえたピエロを、とにかく数学者ルカ・パチョーリ以上に際立たせることは、その理論構築にとって必要不可欠な修正だったと考えられる。他方、ヴァザーリがパチョーリを剽窃者として貶めたことによって、パチョーリからレオナルドに及ぼされたかもしれない影響ないし相互影響もまた排除されてしまい、結果としてレオナルドが十六世紀の第三世代の様式の口火を切ったオリジネーターとして位置づけられた。かくして、「ピエロに代表される十五世紀の様式が衰退の道をたどったが、その廃墟からはレオナルドによる新しい十六世紀の様式が生まれ、ミケランジェロに至るまで進化する」という図式が作られる(本論文の第一節)。このような純粋主義的なヴァザーリの美術様式論にとっては、数学者パチョーリが『神聖比例論』第二部「建築論」の中ではっきりと提示していたマニエリスムの造形原理は、その図式の自立性を脅かすノイズのように思われたと考えられる。

かくして、レオナルドの時代、いわゆる盛期ルネサンスの時期に位置づけられるパチョーリ『神聖比例論』第二部「建築論」に含まれていたマニエリスムの造形概念、その後の「初期」マニエリスム、「後期」マニエリスムが切り結んだかもしれないゆるやかな系譜の痕跡は、ヴァザーリの図式からは排除されてしまった。

だがしかし、ヴァザーリのような「後期」マニエリストが描いた「やり方」^{マニエラ}の生物学的進化論的モデルに基づく放物線が、具体的な個々の作品とその作家、そして理論家たちの言説と正確に一致することはありえない。なぜなら、パチョーリが述べたように、「(数学的) 科学と学問 [le scienze e discipline (matematici)] は抽象的であり、決して実態的ではなく [astratte e mai actualiter]、可視的な存在にそのまま当てはめることは不可能」なのだから。

だとすれば、数学者パチョーリの言説をも包括するような、新しい様式展開の図式が探求されてならないはずがない。ヴァザーリ以外の十六世紀後半の理論家たち、たとえば『完全比例論』(一五五三年)の著者である彫刻家ヴィンチェンツォ・ダンティ、さらに後のロマッツォやフェデリコ・ツツカリのような論客たちの中にも、おそらくパチョーリのテキストの痕跡が見出されるだろう。他方、十六世紀前半の美術論以外のジャンルの言説の中に、パチョーリと平行関係を持つようなマニエリスムの造形理念を探求することも必要不可欠だろう。

これらの探求は、来るべき新たなマニエリスム論にとっての重要な課題となる。本論文での考察か

ら、パチョーリのテキストとヴァザーリの（そしておそらく他の「後期」マニエリストたちの）理論との間には、単なる並行関係を超えた——そしてヴァザーリによって拒絶された——系譜が存在することが明らかになったように思われる。マニエリスムの、そして十五～十六世紀のイタリア美術の来るべき新しい全体像の中では、本論文で考察したパチョーリ『神聖比例論』第二部「建築論」における重要な発見もまた含められ、その意義が再吟味されなければならない。このことを確認して、さしあたっての結論としたい。

- (1) この論文は、文部科学省科学研究費補助金若手研究（B）「同時代の幾つかの「イメージ作りの論理」を鍵とするマニエリスムの再解釈」（二〇〇四～二〇〇六年度）の途上報告である。なお、マニエリスムとその諸問題についての参考文献は膨大であり、ここでは特に具体的に本文にかかわる点で引用したり、概念的モデルとして用いているもののみを註に挙げている。
- (2) John Shearman, *Mannerism*, Penguin Books 1967, p.18; John Shearman, *Il Manierismo*, a cura di Marco Colareta, Firenze 1993, p.6.
- (3) *Vasari-Milanesi*, IV, pp.7-15, esp.14. 日本語訳は以下。ヴァザーリ研究会編『ヴァザーリの芸術論 『芸術家列伝』における技法論と美学』平凡社、一九八〇年、二一六から二二五頁。
- (4) 西ヨーロッパの美術史および一般的歴史における「古典」概念の形成と揺らぎ、さらにそれが現代の「グローバル化」の時代において喚起してやまない「西ヨーロッパの自己同一性とそれ以外の他者との間の葛藤」を批判的に検討する際、この生物学的進化論的な様式発展モデルが果たしてきた決定的な影響について、サルヴァトーレ・セッティスが最近の『「古典」の未来』の中でまことに刺激的かつ説得的な分析を行っている。美術の様式はいつでも生き物のように生まれ、発展し、頂点に達した後にはいずれ老いさらばえて滅亡するが、その滅亡の跡に残された痕跡がまた新しい生き物としての新しい様式を生み出す。そのような永遠に繰り返される周期的回帰を前提とする放物線モデルによって支配された歴史的叙述は、実際の作家たちによって生きられた個々の作品の生成現場とは——まるでパチョーリによる人間の頭のプロフィールと直線で構成された比例図とが乖離するように——いつでも乖離するに違いない。なぜなら、それらの作品の「青春時代」や「円熟期」、あるいは「老年期」を判断する後代の人間は、いつでも「自らの」時代に現在進行形で制作されている諸作品から、機能的にではなく演繹的に（したがってきわめて恣意的に）引き出された放物線モデルをバロメーターとして用い、過去の作品群をそのモデルの座標軸の中に位置づけるしかないからだ。このようにして、「モノとしての作品」とそれらの作品を配列していく歴史的叙述との間には乖離が生まれる。そしてその乖離は、次に訪れる時代がそれなりに描こうとする新たな放物線のモデルとの間でさらに広げられることもあるだろうし、あるいは異様な形へとゆがめられるかもしれない。セッティスによるこの重要な省察は、来るべきあらゆるマニエリスム論の——そしてその他の様式的概念の研究の——出発点に含められなければならないはずである。Salvatore Settis, *Futuro del 'classico'*, Torino, 2004, esp.pp.54-73.
- (5) *Vasari-Milanesi*, IV, p.376.
- (6) 模倣の成功と失敗は、いかなる条件のもとで判断されるのだろうか。異なる作家の間の特質を明確な言語によって批評する作業は近代美術史が念入りに作り上げてきた方法であり、それ以前の、たとえば十六世紀の諸資料の中にはっきりした萌芽的例や証言を見出すことは困難である。しかし、同一の作家における生物としての「やり方」^{マニエラ}の進化の様子についての批評言語は、異なる作家同士の模倣についての批評的判断の基本的な枠組みを明らかにしてくれるように思われる。
たとえば、一人の作家における生物としての「やり方」^{マニエラ}が成長し変化していく度合いが、ある種の人にとっては物足りなく感じられることもあつただろう。ヴァザーリの論客だったヴェネツィアの批評家ルドヴィコ・ドルチェは、その著作『アレティーノ、あるいは絵画についての対話』（一五五三年）の中で、「ミ

ケランジェロの絵をよく見ると、人物像の年齢や性別の大まかな区別はなされている（これは誰でも出来る）が、個々の筋肉表現にはそのような区別がなされていない」と皮肉を込めて書いた。Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*, in Paola Barocchi (acura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol.1m Bari, 1960, p.188. 実際にはミケランジェロの作品に、「同じ」ものは存在しない。いずれの場合でもミケランジェロは、多かれ少なかれ、個性化や独自化を意図して作風を展開してきた。しかし、「多様性」を絵の最良の価値とみなすドルチェのような人にとって、その変化の度合いは物足りなかったのだ。なお、ミケランジェロの人物像の女性性／男性性の両義的性格についてのドルチェの記述は、次に挙げる最近の研究によって教えられた。Frederika H. Jacobs, "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia", in *Art Bulletin*, Volume LXXXII, Number 1, March 2000, pp.51-67.

逆に、変化の度合いが予想以上に激しすぎたがゆえの不満足も生じた。たとえば、画家ロッソ・フィオレンティーノの生涯の作風は、滑らかさと荒々しさとがほとんど作品ごとに入れ替わり、一つの顔を示すことがない。時には「聖人を悪魔のように描いた」という理由から作品の正当な購入を拒否されることさえあったとヴァザーリは伝えているが、それもまた様式的なギャップによって喚起された反応だったに違いない。"The Art of Colour in Florentine Painting of the Early Sixteenth Century: Rosso Fiorentino and Jacopo Pontormo", in *Art History*, Vol.14, No.2, June, 1991, pp.175-191. ロッソの【やり方：マニエラ】の命の軌跡は、痙攣的で、ジグザグで、ヴァザーリのような人が——前代のチェンニーノ・チェンニーニやアルベルティとともに——想定していた放物線からはほど遠いものだ。彫刻家のチェッリーニは、ロッソが、当事の「聖典」ともいうべきラファエッロの作風を批判したために、ラファエッロ派の画家たちから「命を狙われた」という事件について報告している。Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo, a cura di Adolfo Padovan, Milano 1915, libro secondo, cap.21, p.196. ロッソは、先行する「やり方」を積極的に拒み、まったく異なる異種を対抗馬としてぶつけ続けたような印象を観る者たちに与える。

- (7) Eugenio Battisti, "Concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano", in *Commentari*, VII, 1956; rist. in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp.175-215.
- (8) Vasari-Milanesi, IV, p.8.
- (9) Vasari-Milanesi, IV, p.9.
- (10) ヴァザーリの盟友ヴィンチェンツォ・ダンティが著した『完全比例論』（一五六七年）のテキストをこのような観点から精査することはきわめて魅力的な研究課題だ。森雅彦氏の最近の論考を読むと、たとえその作品数は少なく、その著作も大著とはいえないにせよ、ダンティに含まれる諸問題の裾野は予想以上に広大であることに気づかされる。森雅彦「ヴィンチェンツォ・ダンティのために——批評史の変遷をめぐって」、『宮城学院女子大学キリスト教文化研究所研究年報』、第三十四号、二〇〇一年、一〇三から一四〇頁。
- (11) Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, with an Introduction by Elizabeth Cropper, Vienna, 1992.
- (12) 初版は一九八〇年だが、今では次の文庫版がある。若桑みどり『マニエリスム芸術論』ちくま学芸文庫、一九九四年。
- (13) David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton (N.J.), 1981, pp.356-7.
- (14) E. R. クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』、南大路振一、岸本通夫、中村善也訳、みすず書房、一九七一年（一九七二）年。英語版は以下。Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, with a New Afterword by Peter Godman, translated by Willard R. Trask, Princeton (N. J.), 1990.
- (15) Ernst H. Gombrich, "Mannersim: The Historiographic Background", in *Gombrich on the Renaissance Volume 1: Norm and Form*, London, 1993 (1966), pp.99-106.
- (16) Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, cit., pp.364-7.
- (17) Fra Luca Pacioli *Divina proportione*, Pars Prima, Capitolo V, fol.4r, "Opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi necessaria(sic)Ove ciascun studioso di Philosphia: Prospectiva Pictura Sculptura: Architectura:

Musica: e altre Mathematicae: Suavissima: Sottile: e admirabile doctrina consequira: e de lectarassi: con varie questione de secretissima scientia.”; Pacioli, *Divina proportione*, pp.43f; *Scritti rinascimentali di architettura*, pp.69f.

- (18) *Fra Luca Pacioli Divina proportione*, fol.Aii recto, “Tanto arduo vt schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta; quod opticen instructiorem rededere possent addiderim.”
- (19) Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Edizione critica a cura di G. Nicco-Fasola, con una lettura di Eugenio Battisti, Firenze, 1984.
- (20) Luca Pacioli, *Summa de Arithmetica*, Ditzinz.VI, trattato Primo, articolo secondo, “El sublime pictore (ali di nostri anchor vivente) maestro Piero de li Franceschi, nostro conterraneo del borgo San Sapolcro, hane in questo di composto un degno libro de ditta Prospectiva. Nel quale altamente de la pictura parla, ponendo sempre al suo dir ancora el modo e la figura del fare.”
- (21) 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, Firenze, 1995 (1964), p.141.
- (22) 一五〇八年八月十一日の公開講座は、同年後半にヴェネツィアのパガニヌスから出版されたエウクレイデス『原論』のパチョーリ注釈版の宣伝をかねたものだった。その印刷版には、講義内容と、それを聞いた紳士録が掲載されているが、そこには当時のヴェネツィアの貴族たちほとんどすべてが聴講したことがわかる。この公開講座や、パチョーリの積極的な啓蒙活動がとくにヴェネツィア人文主義へと与えた影響については、次を参照せよ。Bruno Nardi, “La scuola di Rialto e l’umanesimo veneziano”, in Id., *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze, 1963, pp.93-139, rist. in Id., *Saggi sulla cultura veneta del quattro e cinquecento*, Padova, 1971, pp.45-98, esp. pp.67-72.
- (23) ウィトルウィウス『建築十書』(3.1.1-3.1.4)。
- (24) 十六世紀のウィトルウィウス再解釈については次を見よ。Andrea Masini, “Gli studi vitruviani”, in *Scritti rinascimentali di architettura*, cit., pp.389-458.
- (25) ジョージ・L・ハーシーによる刺激的な諸研究、とくに次を見よ。George L. Hersey, *Pythagorean Palaces. Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Ithaca and London, s.d.; Id., *The Lost Meaning of Classical Architecture*, Cambridge (Mass.) and London, 1998.
- (26) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Compiled and Edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter, 2 vol., 1970 (1883), 25 (Urb.10a, 10b; Trattato 21), vol.1, pp.59-60.
- (27) 次の拙論を見よ。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』、第二〇号、一九九九年、六九～一〇八頁。
- (28) *Vasari-Milanesi*, II, p.498; cf.488.
- (29) *Vasari-Milanesi*, II, pp.495-497.
- (30) 次の拙論で、ラッポリとパルミジャニーノの関係を考察したことがある。「Descriptio Urbis 再考：《ローマの略奪》以前のパルミジャニーノの制作環境」、弘前大学人文学部編『人文社会論叢（人文科学篇）』、第六号、二〇〇一年、一～十九頁。

資料：ルカ・パチョーリ『神聖比例論』第二部「建築論」第一章

この訳文の定本には、一五〇九年にヴェネツィアのパガニヌスから出版された印刷初版本のファクシミリ版を用いた。*Fra Luca Pacioli Divina proportione. Opera a tutti glingegni perspicaci e curiosi necessaria(sic)Ove ciascun studioso di Philosphia: Prospectiva Pictura Sculptura: Architectura: Musica: e altre Mathematice: Suavissima: Sottile: e admirabile doctrina consequira: e de lectarassi: con varie questione de secretissima scientia.* M. Antonio Capella eruditiss. recensente: A. Paganus Paganinus Characteribus elegantissimis accuratissime imprimebat. Venetiis M.D.VIII (rist. anast. Statale d'Arte di Urbino 1969), “Della misura e proporzioni del corpo humano della testa e altri suoi membri simulacro delarchitectura”, Cap.1, fol.25 (17) r–26r.

さらに、コンスタンティン・ヴィンターバーグによるドイツ語対訳版、ブルスキらが編集した『ルネサンスの建築論集』（パチョーリの部分はマジーニが担当）をも参照した。*Fra Luca Pacioli, Divina proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509, Neu Herausgegeben, Übersetzt und Erlautert von Constantin Winterberg,* (Verlag von Carl Graeser: Wien), 1889, pp.130–133; *Scritti rinascimentali di architettura,* a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli, (Edizione il Polifilo: Milano), 1978, pp.95–100.

第一章「頭とそれ以外の四肢を持つ、建物の模像としての人間の身体の尺度と比例について」

私たちは、プラトンが『ティマイオス』の中で、宇宙の本性について扱いながら、いかなることを述べているかを考えなければならない⁽¹⁾。神は人間を形作る際、その頂上に都市の城砦に似た頭を置いた。そうすることによって、頭は身体という建物 [lo hedifitio corporale] 全体の、つまり頭より下にあるすべての四肢の見張り番となった。そして、城砦があらゆる必要な場合のための武装と武器があたかも七つの弓撃ち用の狭間⁽²⁾によって、つまり七つの穴に配置されているのと同じように、知性はそれらの穴のかわりに、二つの耳、二つの目、二つの鼻穴によって外にある事物を把握することが出来る。そして、七つめが口である。その理由は、この上なく偉大なあの哲学者が、「感覚によって捉えられる前には知性の中には何もない」と歌っているからである⁽³⁾。そして、人間の感覚は五つ、つまり視覚、嗅覚、聴覚、触覚、味覚である。このことから、次のような一つの文学的格言が生まれた。「頭が痛む時には四肢も動かない」(Quando Caput dolet cetera membra languent)。これはちょうど、先に述べた都市の城砦が、大砲、弩砲、水鉄砲、矢砲、弾弓、爆弾、短銃、火打ち銃、火縄銃、コルタルド砲⁽⁴⁾、バジレスキ爆弾⁽⁵⁾、それ以外の武器を含む兵器によって、敵から蹂躪され、責めさいなまれることで、都市全体が健康の衰えによる苦痛を感じているのと同じことである。これと同じことが、頭が責められて動かなくなってしまうときに人間にも生じ、すべての他の

四肢がそれによって力をなくしてしまうのだ。さて、神聖の僕である自然は、人間を作るに際して、人間の頭に、身体の他のあらゆる部分に対応するあらゆる正しい比例を配列した。このことから、古代人たちは、この人間の身体の正しい比例を彼らの大いなる仕事すべてに与えようと考え、聖なる神殿を人間の比例で配列したのだ。その結果、古代人たちは、人間の身体の中に二つの根源的な形 [le doi principalissime figure] を発見した。それらの形なくしてはいかなる仕事も不可能である。一つは真円 [la circular perfectissima] である。真円は、ディオニュシオス [Dionisio] が『円について』 (*de speris*) の中で言っているように、すべての図形 [isoperimetrarum] の中でも、もっとも力強い [capacissima] ものである⁽⁶⁾。もう一つは正方形 [laquadrata equilatera] である。これらの形は、二本の原始的線によって、つまり曲線と直線によって作られる形である。一人の人間が仰向けになって両足と両腕をまっすぐにして出来るかぎり広げると真円が現れ、その場所全体の中心に臍が置かれる。その際に、頭からその臍までをつなぐと、一本の長い線が得られる。さらにもう一本の線をその周囲に引けば、頭の頂点、両手の中指の先の点、両足の親指の先の点をそれぞれびったり同じように取り囲むだろう。それらの点は、我々がエウクレイデスによってその『原論』第一書の中でなされた円についての真の定義に必要不可欠な条件である。正方形は、両腕と両足を同じように広げることによって得られるのだが、この場合は、足の親指の先端から両手の中指の先の点まで、次のような数本の直線を引くべきである。すなわち、片方の足の親指の先の点からもう一方の足の親指の先の点まで、両手の中指の頂点から両足の親指の先の点まで線を結ぶ。さらに、両腕を水平に伸ばしてから、片方の手の中指の頂点からもう一方の手の頂点まで線を引くのである。こうすることによって、縦も横もちょうど等しい長さで人間の全身が正しく形作られる。我々がウィトルウィウスが述べているように、そのような形にされれば、人間の全身は怪物のように [monstruosi] ならないだろう。人間の身体の外側にあるもっとも高貴な四肢である頭は、複数の直線で作られる最初の図形であるの形、つまり、正三角形の上に形作られている。なぜなら、正三角形は、エウクレイデスによって、「イソプレウロス」 (ysopleuros) と呼ばれ、その第一書の最初の冒頭の箇所に、それに続く他の書すべての基礎および原則として置かれているからである⁽⁷⁾。そこではエウクレイデスは次のように言った。「幾つかの直線によって正三角形が作られる」 (triangulum equilaterum supra datam lineam rectam collocare)。このことは、次のような図 [本論文では図6] の中であなた方の目にはっきり見えるようにして示される。そこでは頭全体が輪郭線によって描き出されていると考えてほしい。見てのとおり、a 点、m 点、k 点を結ぶ正三角形が作られていることが分かるだろう。そして、m-k 辺の上には k-m-s-b を結ぶ平行四辺形が、そして同様に、a 点から m-k の底辺まで続く直線が作られるが、私は鼻を見えにくくするといけないので、その交差点には文字を入れなかった。この m-k 辺は、この頭の顔 [frontespizio] 全体が含まれるが、さらに l 点と鼻穴の下部分によって分けられた三つの等しい部分に区分されている。その区分は、m-l の線が、l 点から鼻穴の下までの線、さらに鼻穴の下から k 点 (つまり顎の先) までが同じ長さとなり、それぞれの長さが m-k 線の三分の一となるようにする。こうすることによって、顔のもっとも低いところ (鼻の上のくぼみ) である l 点から睫毛を経て髪を生え際、つまり額の頂点である m 点までの長さは m-k 線の三分の一となり、額はまさしく頭全体の三分の一となる。そして同様に鼻も三分の一の長さになるし、鼻穴から顎の先であ

る h ないし k 点までも三分の一となる。そしてこの最後の三分の一の部分 [つまり鼻穴から k まで] はさらに三つの同じ長さへと区分される。第一の部分は鼻穴から口まで、もう一つは口から顎のくぼみまで、そして第三の部分が顎のくぼみから顎の先である k 点までである。したがって、それぞれの部分は m-k 線の九分の一、つまり三分の一のさらに三分の一の長さとなる。しかしながら、この図を描いて見れば分かるように、実際には、横顔の顎が顔の前面 m-k 線からずれてしまう。顔の量 [quantità] は私たちには正確には分からないのであり、その正確な量は、卓越した画家たち [li egregii pittori] のみが、その目の優美と決断 [a la grazia e al (sic) bitrio de l'ochio] によって自然の中から取り出してきた。これは非合理的比例の一種 [una specie de le proporzioni irrazionali] であり、数によって命名することは不可能なものだ。そして同じことが、髪の毛の生え際から頂点 m までの距離についても言えて、頂点 m もまた生え際から離れているのが分かると思うが、もしそうならなければ、優美 [grazia] が目に与えられないからである。さて、a 点から引かれる垂直線、言い換えれば正三角形の一点を二等分する線をまっすぐ鼻穴の奥のところまで引くと、横顔の m-k 線が正確に二等分され、それぞれの半分の部分が正しい比例によって捉えられ、精妙に配置され、怪物のような形にならなくなるのだ。

さて、今まで人間の横顔について述べられてきたすべての部分は合理化されているため、私たちににとってよく理解されるものとなっている。しかし、比例の非合理性 [la irrazionalità de le proporzioni] が関わってくる箇所、つまり、なんらかの理由で数によって命名することが出来ない箇所では、名誉ある遠近法家^{プロスペクティブ}の決断 [al degno albitrio del prospettivo] 頼るしかなく、彼は優美 [grazia] によってそれらの部分の線を決定するのだ⁽⁸⁾。なぜなら、技は自然を可能な限り模倣するからだ [l'arte imita la natura quanto li sia possibile]。そしてもし、技を持つ者 [l'arteficio] が自然が作り出したものと同じものを作り出すなら、そのときには技ではなく、もう一つの自然 [un'altra natura] と呼ばれる。もう一つの自然の全体は最初の自然によく似ているので、同じものだと思われてしかるべきなのだ。私がこのように述べるのは、要するに、たとえすべての事物が技を持つ人の手に正確に一致しない [non rispondano a le mani de l'opefice] としても、そのようなことは不可能なだけだから、あなた方はとくに驚く必要はないからである。そしてこれが由来となって、賢者たちは、数学的^{科学と学問} [le scienze e discipline matematici] は抽象的であり、決して実態的ではなく [astratte e mai actualiter]、可視的な存在にそのまま当てはめることは不可能だと述べたのである。だからこそ、点、線、面、そして他のあらゆる形を、手は決して形作ることが出来ないのだ。たとえ私たちが普通、筆や尖筆の先で描かれた記号を点と呼ぶとしても、その記号は、我らがエウクレイデスによってその『原論』の最初の言葉で定義されているような数学的な意味での点ではない。そこでエウクレイデスは次のように定義している。「点とは部分を持たないものである」(punctus est cuius pars non est)⁽⁹⁾。それゆえ私たちもまた、他のあらゆる数学および形に関する原理については、それらが素材 [la materia] から抽象化されたものだ⁽¹⁰⁾と理解しなければならぬと言っているのである。私たちが普段は点や線などと語るにせよ、そうするのはなぜか⁽¹¹⁾という、それらの概念などを表明するもっと適切な語彙を私たちが持っていないからなのだ。

さて、美しく作られた人間の頭の横顔の比例的区分についてこれで十分だろうし、眉間の窪みや鼻

の穴のようにそこからはみ出す部分は、技を持つ者の優美へとまかせることにして。ここでは鼻穴から眉間の窪みの点までを誰の場合でも等しく横顔の九分の一にしているが、顎の先のところについて述べたのと同様に、そうしないかぎり、私たちが知っている比例を用いて線を引くことが出来なくなるからなのだ。神よ、云々。

- (1) プラトン『ティマイオス』(XVI)。
- (2) 原文では“balestriere”と記されている。城砦で、もともと「弩」(la balestra)の照準を合わせて射撃するために設けられていた穴のことを指す。
- (3) 原文では“nihil est in intellectu quin prius sit in sensu.”と記されている。これより先に引用されているプラトンの『ティマイオス』の中にこれに正確に対応する文章は見出されていないが、パチョーリがこの文章を引用している別の箇所—『神聖比例論』第一部第二章—の文脈を考察すると、パチョーリの心の中でこの文章が導き出された理由が推察されてくる。そちらの文脈(Pacioli, *Divina proportione*, Pars Prima, Cap. II, in ed. rist., fol. 1 verso; ed. ted., p. 35; *Scritti...*, cit., p. 60)は、人間の諸感覚の中で視覚こそがもっとも直接に知性に連動しているという説明であり、その際パチョーリは視覚を「知る者たちの師」(maistro de color che sano)として権威付けている。これはアリストテレスが『形而上学』(I, ii, 9 (982 b 17))からの引用をイタリア語で言い換えたものである。同様の視覚の権威付けは、プラトン『ティマイオス』の前掲箇所、および『パイドロス』(XXXI)にも見られる。おそらくパチョーリは、古代ギリシアの哲学者たちに始まる伝統を、このラテン語の一文に凝縮して記憶していたのだろう。このような視覚の権威付けは、フィチーノを首魁とするフィレンツェの新プラトン主義者たちにも受け入れられていたし、レオナルド・ダ・ヴィンチの手記にも見出される。彼らの関連する言及の詳細な分析は次を参照のこと。N. Ferrero, “Leonardo da Vinci on the Eye”, in *American Journal of Archaeology*, XXV, 1952, pp. 4ff.
- (4) 原文では“cortaldi”とある。パチョーリ研究者のアンドレア・マジーニによれば、「短く、強力な火力を持つ大砲の一種」だという。*Scritti...*, cit., pp. 62-3, nota 2: p. 96, nota 3.
- (5) 原文では“basileschi”とある。マジーニによれば、「だいたい二十リップラ（一リップラは約三百グラム）の重さの玉を発射する、二十二か二十五ピエデ（一ピエデは約三十センチメートル）の長さの大砲の一種」とある。*Scritti...*, cit., pp. 62-3, nota 2: p. 96, nota 3.
- (6) 『『円について』を書いたディオニュシオス』の正体はいまだに定かではなく、さらにこれに該当する著作も特定されていないが、おそらく、六世紀に新プラトン主義的神学論を展開した偽ディオニュシオス・アレオバギテルと、その著作『天の位階について』のことであろう。
- (7) エウクレイデス『原論』(I, Proposition 1)。
- (8) マジーニは、ローマのカザナテンセ図書に所蔵される完全な版本と、それ以外に二点の写本を通じて知られる十六世紀初頭のテキスト、レオナルド・ダ・ヴィンチ周辺の人物（プラマンテ、プラマンティーノ、イル・プレディス、あるいはゼナレなど、多数の候補がある）に帰される『ミラノの画家「遠近法家」による古代ローマの景物』(*Antiquarie prospetiche romane composte per prospettivo melanese dipictore*)との近似性を指摘している。*Scritti...*, cit., p. 100, nota 1.
- (9) エウクレイデス『原論』(I, Definition 1)。