

# 蜜蜂としての模倣

## マニエリスム時代の模倣概念について

足 達 薫

「私たちもこのような蜜蜂を模倣[ imitari ]しなければなりません……私たちは、私たちが生まれながらに授かった細心の注意と才能を用いて、あの[ 複数の手本の ]様々な味を混ぜ合わせて一つの甘くて美味なる味へと変え、たとえそれがどこから来たのか分かったとしても、その出所とは異なる何かであると分かるようにしなければなりません」セネカ『道徳書簡』(LXXXIV)

「模倣する者は、自らの著述が手本と似てはいるが、完全に同じにはならないよう注意しなければならない」フランチェスコ・ペトラルカ『親近書簡』(XXIII, 19)

「……私たちが、ただ一人の著者が自らの技で作りに上げた比喻を、あるいは彼によってのみ語られたそのトポシ的言い回しを使いたくなった場合、私の判断によれば、蜜蜂が蜜を作る仕事の中で花々を蜂蜜へと変形させる[ trasforma ]のとちょうど同じように、もしそれらの比喻や言い回しを私たち自身の構文へと変形させる[ trasformar ]ことが出来れば、私たちは剽窃者や泥棒などと呼ばれる危険を免れる」ジュリオ・カミッロ『模倣論』一五三〇年頃

### 1: 「クルティウス以後」のマニエリスム研究の課題

エルンスト・H・クルティウスは、『ヨーロッパ文学とラテン世界の中世』(初版は一九五二年)の中で、文学におけるマニエリスムについてこう書く。「マニエリスム[ Manierismus ]という語が示すものは、古典主義に対立するすべての文学の傾向であり……ヨーロッパ文学の一つの常数である。……正確で、明快で、技巧の規則に即して書くすべての著者および時代を、私は標準的な古典[ Normalklassik ]と呼ぼう。たとえば、クセノポン、キケロ、クインティリアヌス、ボワロー、ポーブ、ヴィーランドといった人たちがそれである。これらの標準的な古典は、模倣することも、教授することも出来る……標準的な古典たちは、言うべきことを、その対象にふさわしい自然な形式で言う。もちろん、彼もまた力強い修辞学的伝統に即して自らの言葉を“飾る”、つまり飾り(ornatus)を与えている。それゆえ、修辞学の体系が危険に晒されることがあり、その時マニエリスムが発生する。マニエリスムにおいては飾りが無差別的に、意味もないまま重ねられていくようになる。それゆえ、修辞学それ自体の中にマニエリスムの芽が存在するのである……」<sup>(1)</sup>。

この「修辞学それ自体の中にマニエリスムの芽が存在する」という発言は、あらゆるマニエリス

ム論者が改めて注目するに値するものである<sup>(2)</sup>。本論文の目的はクルティウスのこの示唆を出発点とし、十六世紀の修辞学および詩学論の中に見出されるマニエリスム的な論理、「蜜蜂としての模倣」の論理の輪郭を描くことである。まずはクルティウスの基本的な考え方、そしてそれを理解するための前提となる歴史的背景を再確認し、その上で先に引用したマニエリスムについての発言を読み直すことにしよう。

クルティウスは、ラテン世界の中世文学の大きな流れを、古代のギリシアおよびローマ文化の中で確立された修辞学とその影響として記述する。古代修辞学によれば、修辞家が何か特別なことや重要なことを弁論する場合(修辞学が対象とする弁論は法廷、会議、そして賛美や顕彰のための詩歌の三つに分類される)その弁論は、「構想」(*inventio*)「配列」(*dispositio*)「言い回し(措辞)」(*elocutio*)「記憶」(*memoria*)そして「(実際の)演説」(*actio*)という五つの要素によって構成される。クルティウスはこれらの五つの要素のそれぞれに焦点を当てながら、豊富な実例の比較を通じて、中世文学の中にある修辞学的論理からの影響の痕跡をたどっていく。その際、クルティウスが中世文学の核心と見なし、折に触れて取り上げた思考型がトポス(*topos*)である。

弁論が成功するため、つまり一つの命題について他者を納得させるためには、聴衆の理性に訴えるのみならず、感性やさらには悟性に訴える必要がある。同じ語彙と議論を重ねるのではなく、次から次へと比喻を変形させ、重層化して、聴衆を幻惑することも必要となってくる。そのため古代ギリシアおよびローマの修辞家たちは、様々な状況や目的にあわせてある議論を無限に言い換え、様々な場合に应用する方法を探究した。その探究のためのツールがトポス(古代ギリシア語の原意では場所という意味を含む)である。

アリストテレスは修辞学や詩学に関する著作の中で、トポスをまず第一に「心の中にある、議論の形式がたくわえられる場所」と規定し、さらにそこから派生した第二の意味でも、つまり「議論の種類」としても用いている<sup>(3)</sup>。クインティリアヌスは、トポスを「議論の保存庫」(*argumentorum sedes*)と呼んでいる(『弁論家の教育について』Ⅴ, 10, 20)。また、それらトポスを整理し保存する学問は「トピカ」(トポス理論)と呼ばれた。具体的なトポスの例は、キケロが書いた『トピカ』に見られる。キケロはそこで、たとえば「ファビアの夫が、彼女が家の母である限りという条件で彼女に財産を遺したのだとすれば、彼女が夫との籍を抜いたら、何も彼女には遺されない」という議論が、トポス理論によって次から次へと変形されていく様子を詳しく紹介している<sup>(4)</sup>。

ここで論文の冒頭で引いたクルティウスの発言を、修辞学におけるトポス理論を踏まえて読み直してみよう。トポス理論は、先立つ「標準的な古典」としての弁論や比喻、言い回しを手本としながら、修辞家が、臨機応変に適切で説得力のある別の弁論や比喻、言い回しへと変形させるための有効なツールであった。そうだとすればクルティウスが言う「標準的な古典」もまた無から生まれたというより、何らかの先立つ手本を変形させ、新しい別の表現へと変えたものとして理解されうる。クルティウスが記述したラテン世界の中世文学は、無限に繰り返されてきた先立つ手本(「標準的な古典」として選択され、確立された何か)を意識的に変形し、新たに語りなおそうとする無数の過程

の連鎖として輪郭付けられる。

クルティウスが言う「標準的な古典」とマニエリスムの関係は、次のようにまとめられるだろう。「言うべきことを、その対象にふさわしい自然な形式で言う」表現としての「標準的な古典」を手本とし、それを言い換え、新しい比喻や議論を追加したり、先立つ比喻の語彙を転倒させたり置換することで、新しい別の言説へと変形する営みがマニエリスムである、と。

修辞学の伝統の中では、ある一つの表現が後続の表現者によって「標準的な古典」として、つまり手本として捉えられる時には、多かれ少なかれ、おそらく常にマニエリスム的な欲望が喚起されるだろう。他方、先立つ手本を模倣する際に、あまりにも忠実に再現することによって、究極的には同一のものを反復再生産するだけの行為、つまり模倣というよりも複製の制作に堕してしまう危険が生じる。こうした矛盾を抱えたマニエリスムの方法論を正当化する論理の一つが先にあげたトポス理論である。

実際、先立って作られていた手本の模倣という方法論が抱え込まざるをえないこの困難を、古代の修辞家たちは鋭敏に察知していた。セネカは、模倣が単なる手本となる先行作品の反復に陥らないための理論的正当化の必要を感じ、それに対するおそらく最良の答えを用意した。セネカの考え方は先に見たトポス理論の精神的背景でもあるし、その後の修辞学、文学の伝統を規定する一つの論理と化した。セネカがまいた種は、私たちがこの論文で見えていくように、十四世紀のペトラルカらを経て、ついには美術におけるマニエリスムの時代へと受け継がれ、開花することになるだろう。

セネカは『道徳書簡』(LXXXIV)の中で、作家の課題としての先立つ手本(セネカは「他の人たちの文章」や「他の人の研究の結果」と呼ぶ)の模倣について、様々な花から蜜を集めて、それを混ぜ合わせながら自らの呼吸によって、ついには甘くて美味な蜂蜜を作る蜜蜂たちの比喻とともにこう書く。

「私たちもこのような蜜蜂を模倣[imitari]しなければなりません。ですから私たちは様々な読書を通じて集めたものはすべて整理しておかなければなりません。というのは、区別したほうが長持ちしやすいからです。そして次に私たちは、私たちが生まれながらに授かった細心の注意と才能を用いて、あの様々な味を混ぜ合わせて一つの甘くて美味なる味へと変え、たとえそれがどこから来たのか分かったとしても、その出所とは異なる何かであると分かるようにしなければなりません……私たちの心は、助けを与えてもらったものすべてを隠しながら、それらをもとにして作り出されたものだけをさらけ出すべきです。たとえ、あなたの[心の]中に、あなたに感銘を与えた誰かの似姿[similitudo]が現れるとしても、その類似は、形象[imagines]がそれと同じに描かれるのではなく、あなたの息子があなたの顔に似ているようなものであるべきです。なぜなら、さもなければ形象は死んでしまうからです。ですが、“しかしそれなら、あなたが誰の演説を、議論を、句を模倣しているのか、あなたは分からなくなりますか？”もちろん、もしそのような形象[imago]が本物なら[vera]、分からなくなることもあるはずですが。なぜなら、本物の形象とは、手本となるべきもの[exemplari]から引き出されたすべてに自分自身の形を刻みつけ、その上で、それらすべて

を一つのものへとまとめるものだからです」<sup>(5)</sup>

古代以来、模倣はたとえば猿、鳥、硬貨など、様々な比喻とともに定式化されてきた。それらの比喻の中でセネカの蜜蜂は際立っている。なぜならセネカの「蜜蜂としての模倣」は、他の定式が模倣行為の負の側面を表象しがちであるのに対して、模倣の結果として新たに作り出される作品を積極的に肯定する論理だからである。「蜜蜂としての模倣」は、手本の反復再生産ではなく、手本とは異なる新しい何かを作る正当な営みである。こうした意味で「蜜蜂としての模倣」は、他の比喻とは一線を画している。

セネカの「蜜蜂としての模倣」は、クルティウスが記述したマニエリスムを正当化する基盤的論理としても理解されうる。次に挙げる一節は、古代以来の修辞学的伝統の中で形成された模倣概念が、マニエリスムの変形の営みを支える論理足りえることを正しく指摘しており、来るべき新たなマニエリスム解釈の出発点として改めて注目されるべき価値と可能性を含んでいるのである。

クルティウスによれば、「マニエリストは事柄を普通の形ではなく、異常な形で語ろうとする。マニエリストは自然なものより、もっと技巧的で意識的なものを好む。マニエリストは誰かの意表をつき、驚かせ、めまいの感じを与えることを好む。事柄を自然に語る方法は一つしかないが、自然ではなく語る方法は数限りなくあるのである。だから、これまで繰り返されてきたように、マニエリスムをたった一つの体系として固定化することは無理であり、さらには無意味である。その結果は、競合し矛盾するいくつかの体系の生成であり、それらの間の無益な対立である。文学が、訓練もされず、方法的にも確立されていない今日のような状況の下では、そうした体系化の試みはさておくことにし、そのかわり、マニエリスムの歴史を記述するための新しい具体的な資料を提出することのほうがはるかに有益である」<sup>(6)</sup>。

「事柄を自然に語る方法は一つしかないが、自然ではなく語る方法は数限りなくある」というこのクルティウスの指摘は文学のみならず美術のような造形表現にも適用されうる。西ヨーロッパの美術は多かれ少なかれ、素材の制約を克服しながら、様々な事象を「自然らしく」再現する技術を確立する過程として連鎖してきた。その連鎖の中では、ある社会の中で表現の自然らしさ(リアリティ)を保証する共通認識　言い換えればマイケル・バクサンドールが言う「時代の眼」<sup>(7)</sup>

は、常にその外部へと開かれ、決して自立してもいないし、自給自足してもいない。ある時代や地域で通用した自然らしさは、他に無数にありえる自然らしさ　視覚的説得力と言い換えることが出来よう　と影響し合い、内的に変化する可能性を常に持っている。

そのように溶け合う輪郭線を共有しながら存在する諸々の自然らしさは、それぞれの内部である種の「標準的な古典」、つまり模倣すべき作家や作品を形成、確立するだろう。しかし、それらの作家や作品固有の自然らしさは、先行する手本　具体的な作品でもあろうし、すでに古典化した様式でもあるだろう　が持っていた自然らしさから導き出されたものであると同時に、手本のそれとは多かれ少なかれ異なるものへと変化しているはずである。

クルティウスが描いたこのような中世期のラテン文学におけるマニエリスムの輪郭線は、ヨー

ロップ美術の諸流派、諸様式が成立する過程としてゴンブリッチが規定した「先立つ図式の吸収および自然観察に根ざしたその修正」とも合致しているし<sup>(8)</sup>、サルヴァトーレ・セッティス(近著『“古典”の未来』)が指摘する、ヨーロッパ文化史をその他の文化圏のそれに比べて特殊なものたらしめている観念の力学とも合致する。

とりわけ最近のセッティスの意見は、これまでのヨーロッパ美術史を根底から考え直すための示唆ともなっている点できわめて重要である。セッティスによればヨーロッパ文化史の核心には、古代ギリシアで生まれた理想的な諸規範がいつも死に絶えることなく、新しい生命を得て繰り返しまみえるといふ生物学的進化論モデルが刻み付けられている。ギリシアの土地が生んだ種子は、原初的な段階の文化として開花し、成長を続けて頂点まで成熟を迎えた後に衰退していく。しかしその衰退はギリシア生まれの種子それ自体の死ではなく、それらの種子　ギリシアの諸理想　は廢墟の断片の中にまだ隠されている(と往々にして想定されてきた)。続く時代の諸文化は、その断片から再び種子を見つけ出し、かつてと似てはいるが新しい別の放物線を描きながら連鎖を続けていく。十五世紀から十六世紀にかけての古代文化研究熱は、このような観念が促した「古典探し」の営みの典型的例として理解される<sup>(9)</sup>。

セッティスが描いたヨーロッパ文化の輪郭もまた、クルティウスが記述しようとした中世ラテン文学史の律動と一致している。来るべきマニエリスム研究は、ゴンブリッチやセッティスが提示するこのような文化史の叙述の見通しを、クルティウスの蒔いた種が開花した例として理解し、それを継承するものでなければならない。もちろん、これまでのマニエリスム研究でも、個々の作家や作品に現れた「不自然に語る方法」がいかなる「標準的な古典」から導き出されたのかを探究する「手本探し」は執拗なほど　時にはうんざりするほどの執念で　行われてきたし、成果を挙げてきた。マニエリスムを語る上で「手本探し」はもちろん有効だし、すべての研究はそこから出発するだろう。しかし「手本探し」は手段であって目的ではない。なぜなら手本自体にもその手本があり、手本として選ばれた「標準的な古典」もまた、何らかの先立つ手本(トポス)を変化させて成立したものだからである。

「蜜蜂としての模倣」として規定されるマニエリスムの営みは、クルティウスの中世文学史のみならず、ゴンブリッチが提起した「先行する図式の修正の過程」として捉えられるし、セッティスのヨーロッパ文化史の力学の中に有機的に位置づけられるだろう。他方、こうした流れとは別に、美術史家のジョン・シャーマンが最近の『オンリー・コネクト』の中で、マニエリスムを含む十六世紀美術の課題を、先行する手本との間にいかにして連続性と非連続性を同時に確立するかという問題として定式化している<sup>(10)</sup>。シャーマンのとても魅力的な論は、クルティウスやゴンブリッチ、そしてセッティスが想定したもっと大きな枠組みと統合されることでいっそうの説得力をもつはずである。

「クルティウス以後」を自覚し、ゴンブリッチやセッティスの提言する文化史の叙述を踏まえながら改めてマニエリスムを考察する者は、「手本探し」を目的化すべきではない。何らかの作品に



おけるマニエリスムの現象を考察する場合、私たちは、ある文脈(たとえば注文の内容、作品が置かれるはずだった環境)のもとで、何らかの「標準的な古典」が選ばれ、受容・理解され、何らかの意図や目的のために変形させられ、提示されるまでのすべての過程を考察しなければならない。そしてその過程の記述は、類似性や相違性の直観的な発見(時にはそれが「発明」にも「捏造」にもなるだろう)にとどまってはならない。

もちろん、視覚表現を含む芸術作品の制作契機は、アーヴィン・パノフスキーが『イコノロジー研究』序論で正しく述べたように、常に混沌とした非合理的な過程である。作品を作り出した混沌としたエネルギーの沸騰それ自体は、私たちの論理的な解釈によって「直に」説明されもしないだろうし、追体験されることはありえない。マニエリスムもまたそうした限界をまぬがれない。いかなる芸術作品の研究方法を用いても、その作品の非合理的な制作契機はあくまでも外側から、直観と論理的な解釈との緊張感の中でかろうじて「把握」されるにすぎない<sup>(11)</sup>。

それゆえ私たちは、視覚的作例と文献資料のいずれをも、過去の時代の精神性および世界観が発し続けている徴候と見なすのである。そして、それらの徴候を論理的に解釈することにより偶発的な類似性の発見を根拠として過去を取り戻したと詐称したり、過去を捏造したり、略奪するのではなく時代の精神性や世界観に向き合うのである。作品と文献資料を省察する過程の中で、変形を求め、変形に淫したマニエリスム固有の「時代の眼」が徴候として示され、浮かび上がってくることが必ずやあるにちがいない。そして、マニエリスムの変形の営みを説明する際にもっとも適切で有効な論理的モデルの一つがおそらくセネカに由来する「蜜蜂としての模倣」であり、先立つ手本や様式を意識的に変形させることを正当化する論理である。

本論文の問題意識は以上のとおりである。本論文では、視覚芸術におけるマニエリスムの時代のイタリアにおける修辞学および詩学に関する論争を再検討し、そこで浮き彫りにされた問題の輪郭を素描する。そこで検討されるのは、変形を求め変形に淫したマニエリスムという「時代の眼」、言い換えれば、先行する手本を意識的に変形させる営みを正当化する論理の徴候である。このような資料解釈は、マニエリスムを性急に体系化することよりも急務の課題としてクルティウスが述べた「マニエリスムの歴史を記述するための新しい具体的な資料を提出すること」に多かれ少なかれ寄与することになるだろう。

## 2：ヴァザーリの模倣理論における修辞学の影

十六世紀美術史におけるマニエリスムを考える際、ラファエッロの死(一五二〇年)前後の「初期マニエリスム」と、世紀半ば以後のヴァザーリのような論客たちによる理論武装の時代を指す「後期マニエリスム」へと区分する研究者が多い。この区分に従うなら、初期のマニエリストたち(ロッソ、パルミジャニーノ、ポントルモたち)は自然発生した感性的な様式であり、後期の美術家たち(ヴァザーリがその例である)は自意識的な方法論を持つ、理論的かつ理性的な様式であるということになる。

これは確かに、一面では実際の作品の特性を考えるなら正しい。しかし、そうした時代区

分は、しばしば、初期と後期の真の系譜を見えにくくする。それらの間の連続性ないし非連続性の有無は決して自明ではないのであり、いつも改めて省察されるべきことである。クルティウスが言ったように、指しあたって私たちに必要なのは「マニエリスムの歴史を記述するための新しい具体的な資料を提出すること」であり、まずマニエリスムの時代に無数に存在した「不自然に語る方法」の一例の考察から始めたい。

ジョルジョ・ヴァザーリは、『美術家列伝』第三部序論の中で、十四世紀から十五世紀を経て十六世紀にいたる三世代の美術家たちが育てた五つの要素を挙げている。第一に規則( 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( 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」<sup>ミズーラ</sup>、第三が測量( misura )、第四が素描( disegno )、そして最後がやり方( maniera )である。ヴァザーリはやり方を次のように説明する。

「このやり方を最も美しくするためには、最も美しいものを繰り返し模写し[ 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、最高の美しさすべてを持つ一つの形を作り上げ、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べきである。そのため私たちはこれを美しいやり方[ bella maniera ]と呼ぶのである」<sup>(12)</sup>。

ここでは、模倣すべき手本が一括して「もの」( cosa )と呼ばれており、具体的に何を指すかははっきりしていない。美術家は、その「もの」を模写してそこから獲得したやり方に、実際の人体を観察して得られた要素を加えながら、自らの理想的な形を作ることになる。その結果として得られる「美しいやり方」は、単なる眼前の自然の率直な模倣ではなく、その自然を凌駕するような理想的で普遍的な価値。ヴァザーリは全篇を通じてそれを「グラツィア」( grazia )と呼ぶ。これを獲得する過程となる。そうした意味で、ヴァザーリが理論化したこのような模倣と、それによって達成される「美しいやり方」<sup>マニエラ</sup>は、クルティウスがヨーロッパ文学の常数と見なした「不自然に語る方法」の変種の一つと考えることが出来る。

事実、ヴァザーリが模倣の対象として挙げている「もの」は、単に可視的自然の諸事物、諸現象ではない。「もの」には、先立つ作家の具体的な作品も含まれるだろうし、それらの作品が評価される中で形成され、選択されていった「標準的な古典」としての先立つやり方<sup>マニエラ</sup>も含まれるだろうからである。

実際ヴァザーリは、ミケランジェロのやり方<sup>マニエラ</sup>のみを模倣し、反復再生産するだけの美術家を厳しく批判している。ヴァザーリは、ミケランジェロのみならず、レオナルドやそれ以外の多くの先立つやり方<sup>マニエラ</sup>から滋養をもらいながら、独自のやり方<sup>マニエラ</sup>を獲得したラファエッロを賛美しながら、次のように書いている。「私たちの世代の多くの技を持つ者たちが、ミケランジェロの作ったもの[ cose di Michelagnolo ]のみの研究しか行いたがらず、彼[ ラファエッロ ]を模倣しなかったため、たいした完全性には到達することが出来なかったのである。彼らが、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。そしてそのかわりに、もっと広く目配りし、様々なところを模倣しようと試みたなら、彼ら自身にとっても、世界にとっても喜ばしい結果が出ただろう」<sup>(13)</sup>。

このように、ヴァザーリの理論では、美術家の課題は、先立つやり方の中から自らが選んだものを模倣し、自然観察から得られた「美しいもの」をそこに加えながら、独自の新しいやり方を築き上げることである。美術家は、先立つやり方を自らの中に吸い込みながら、別の新しいやり方へとそれを変形し、表出しなければならないのである。

実際、ラファエッロは様々な複数の手本から模倣してそれを混ぜ合わせるためには、結局は「あるアイデア」が必要だと述べていた<sup>(14)</sup>。これは、大プリニウスが『博物誌』(XXXX, 64)や、キケロ『着想について』(II, 1-4)が伝えるゼウクシスのヘレネー像の伝説　五人の娘たちから、それぞれから最も美しい四肢を取り出して合成し、一体の完全な美の規範としての彫像を作った　の可能性／不可能性についての議論としてこれまでも繰り返し引用されてきた。ラファエッロが言う「あるアイデア」を(しばしば想定されてきたように)新プラトン主義哲学の直接の反映としてとらえたり、あるいは現代的な「天から靈感を得る創造者」としての自己認識の発露であると即断してはならない。ラファエッロの記述の文脈に即して読めば、「あるアイデア」は模倣すべき手本を選び出す基準であり、さらにはその統合のための指針である。そしてそこで形成される「アイデア」は、本来ならば画家に手本のありかを示唆してくれるだろうカスティリオーネのような観者と作家との間で共有されていることが前提となる。

ここでラファエッロが「アイデア」と呼び、ヴァザーリは「美しいやり方」[ *bella maniera* ]と呼んだものは、つまりは様々な手本を変形し、新たな生物として新しい命を与える意識的な表現活動と考えることが出来る。ヴァザーリが自分の理論を形成する際に、実際にラファエッロの言説に触れ、そこから多大なヒントを得ていたことは確実であろう。

さて、ヴァザーリが定式化した模倣理論が、前章で見た修辞学における模倣概念(とくにセネカの「蜜蜂としての模倣」)、クルティウスが「標準的な古典」とマニエリスムとの間に見出した修辞学的伝統の中の模倣概念、さらにはゴンブリッチの「先立つ図式の吸収および自然観察に根ざしたその修正」と至近距離で共鳴していることについては疑問の余地がない。だとすれば、ヴァザーリによる模倣概念の理論に、古代以来の修辞学的伝統の影が差し込んでいるとは考えられないだろうか。

しかし、ヴァザーリが、古代以来の修辞学文献　アリストテレスの諸作、キケロの『トピカ』、クインティリアヌスの『弁論家の教育』、さらにセネカ　などの基本的著作を読みこなし、修辞学的伝統の中にあるマニエリスム的な営みを正当化する模倣概念を応用したという想像は、かえって説得力を持たないだろう。事実、そのような物語をつむぎだすことを許すような内的証拠は、少なくとも『美術家列伝』には見出されない。

だがここで注意しなければならないのは、ヴァザーリが考える美術家たちの任務としての模倣(ヴァザーリは“*imitare*”という単語を用いている)が、アリストテレス『詩学』にさかのぼる伝統



的な模倣の定義とは異質なものの、別の何かに変わっているという疑いのような事実である。その変化の仕方は、同時代の修辞学および詩学論と多かれ少なかれ並行していると考えられるのである。だとすれば、ヴァザーリは自分の理論を形成する際、美術論以外の領域でなされていた同時代の議論から直接的、間接的に示唆を受けたかもしれない。

アリストテレスによれば、人間は(詩でも絵でも等しく)可視的自然を手本として模倣する力を持つ(『詩学』IX, 1-3)。従って、アリストテレス自身は模倣の対象として、先立つ様式や、まして「標準的な古典」としての作品を想定してはいなかった。他方、ローマのホラティウスは、実作者としての詩人により近い立場からアリストテレス的な模倣理解に修正を加えた。ホラティウスによれば、劇作家としての詩人は「ギリシアの手本」(exemplaria Graeca)を、あるいは自らに先立つ成功作を手本として持つべきである。「広くは知られていない主題を、作家独自のものとして表すのは困難なことである。しかし、誰も知らないし誰も取り上げなかったものを新たに公けにするよりも、『イリアス』から幾つかの場面を作り出すほうがよりよいものになるでしょう」(『詩学』128-131)。ホラティウスの意見は、本論文の第一章で引いたセネカの模倣概念と基本的に一致していると言てよい。

十六世紀の修辞学や詩学の流れは、これらの模倣対象についての二つの捉え方のうち、ホラティウスやセネカを選んだ。かつて存在した古代ギリシアの理想と自らとの間に横たわる距離をものさしにして、自己同一性を確立せんとした十五世紀から十六世紀の時代　ルネサンスの人文主義の勃興と伝播に対応する時代　は、眼前の自然の模倣を徹底化するのではなく、セネカやホラティウスがそう認識したように、先立つ「標準的な古典」足りうる手本を賛美したのである。

古代文化研究の熱に浮かされた十五世紀から十六世紀にかけての人文主義は、「標準的な古典」の設定に際して、アリストテレス的なそれ(自然)から、ホラティウスのなそれ(先行する「標準的な古典」)へと重心をずらしていった。レンサレアー・W・リーは、その論文「詩は絵のごとく：人文主義的絵画理論」で、こうした模倣概念それ自体の変質が十六世紀後半から十七世紀に見られること、そしてそれが美術理論におけるマニエリスムの流れに一致していることを指摘している。十六世紀半ば以後の修辞学および詩学論、そしてさらには美術論では、模倣の対象を先立つ「標準的な古典」に、つまり古代のテキストや彫像に求める傾向を強めていく。つまり、アリストテレスの真意が見失われる代わりに、ホラティウスのな模倣概念が(ホラティウスの名前が引用されない場所でも)好まれるようになってきたのである<sup>(15)</sup>。

ヴァザーリの『美術家列伝』およびその中で彼が入念に理論化した模倣概念が真に位置づけられる場所は、美術理論しか入ってない架空の無菌室の中ではなく、先立つ「標準的な古典」を確立しようとした十六世紀の人文主義的文化全体という大きな流れの中であるはずである。

### 3：ペトラルカにおける「蜜蜂としての模倣」

実際、十六世紀の修辞学・詩学論にはヴァザーリに相通じるマニエリスム的な模倣概念が見出される。しかしそれらの概念は、十六世紀になって唐突に鑄造されたものではない。十六世紀の修辞家や詩人たちは、彼らよりも前からすでに認識されていた話題についてよりはっきりと意識するようになっていったと考えるほうがより事実在即しているだろう。

「標準的な古典」を模倣する際に詩人たちが直面する理論的困難 手本と同一のものの複製にとどまる危険性 については、ダンテやペトラルカ、ボッカッチオの時代から認識されていた。セネカにさかのぼる「蜜蜂としての模倣」理論は、十五世紀のポリツィアーノとパオロ・コルテージの間の論争、十六世紀前半のジャン＝フランチェスコ・ピコ・デッラ・ミランドラとピエトロ・ベンボの間の論争（これを本論文の次章で検討する）、そしてエラスムスと「キケロ主義者たち」の間の論争の中ではっきりと言説化されていく<sup>(16)</sup>。

「蜜蜂としての模倣」は、美術史家のゴンブリッチも注目したように<sup>(17)</sup>、フランチェスコ・ペトラルカとともに新しい次元に到達する。セネカにおいても「形象」(imagines)や「似像」(similitudo)といった視覚的表象にも適用されうる語彙が用いられていたが、前章で引いた箇所の文脈はあくまでも心の中に形成される内的イメージについての記述である。しかしペトラルカは、もっとはっきりと「私たちの画家」(nostri pictores)という言葉を示し、物質的で外的な造形美術のイメージ制作とのアナロジーを打ち出したのである。十六世紀のイタリア俗語文学における主軸をなす「ペトラルカ主義」(petrarchismo)の源泉たる作家自体が、そのような認識を書き残していたことは改めて注目されるべきだろう。

ペトラルカは詩人の模倣を、絵を描く「画家」と比較しながら次のように書く。

「模倣する者は自分が書く文章が手本と似てはいるがまったく同じにはならないように注意すべきです。この類似[ similitudo ]は、人とその絵が似ていればいるほど、職人がさらに大きな賛辞を得ることが出来るようになる類似ではなく、息子と父親との間に見出されるそのことです。しばしば起こることですが、二人の身体の部分部分はとても異なるのに、その二人の影[ umbra ]、つまり私たちの画家[ nostri pictores ]が雰囲気[ aer ]と呼ぶ顔と目の特徴が、たとえ実際に身体の一部を測ればどの部分も明らかに異なっているにせよ、その類似を作り出すため、それを通じて私たちは息子を見てすぐに父親を思い出します。おそらく息子の中に何かが隠されていて、それが働くからでしょう。だからこれと同じように、私たち[ 詩人 ]もまた、似たものを書くときであっても、多くの部分は異なっているように気を配るべきなのです。そして、それらの類似は、心の穏やかな探求によってのみ捉えられるように隠されていて、言葉ではっきり捉えられるというより、心がつかみとるべきものです。それゆえ、他者の内なる気質[ ingenio ]と特質[ coloribus ]は使ってもかまわないが、その言葉そのものは避けるべきです。なぜなら、内なる気質と特質の類似は隠されますが、言葉の類似はさらけ出されてしまい、前者は詩人たちを作り、後者は猿を作るからです」<sup>(18)</sup>。

ペトラルカが主張する詩人の課題、つまり「他者の内なる気質[ ingenio ]と特質[ coloribus ]」を

吸収し、具体的な語彙を反復することなく、その「雰囲気」(aer)を再形成することは、前章で考察したトボス論に根ざす修辞学的伝統と至近距離で共鳴している。

先立つ「標準的な古典」を変形させることとして模倣を捉え、そうした創作活動を正当化する論理はすでにセネカ以来準備されていた。ペトラルカは、そうした変形の論理を、さらに具体的な実作者の立場から、そして視覚的表象にも適用されうる理論として、再構築しているのである。

セネカに由来し、ペトラルカに受け継がれた「蜜蜂としての模倣」先立つ「標準的な古典」の変形としての模倣は、ロレンツォ・ヴァッラ(『散文』598) アンジェロ・ポリツィアーノ(なお彼はセネカではなく、ルクレティウス『自然の本性について』[ III, 11-12 ]から蜜蜂の比喩を引用している)のような十五世紀の論客たちにも反響している<sup>(19)</sup>。とくにヴァッラとポリツィアーノの論争が、「キケロ主義」をめぐるものとして行われたことはとても重要である。彼らはそれぞれ、同時代における「何をどう模倣するか」、言い換えれば「標準的な古典」を何処に探すことが出来るかという論争の中で、キケロという唯一無比の典拠を模倣すべきだとする派閥(ヴァッラに対するポッジョ・ブラッチョリーニ、ポリツィアーノに対するパオロ・コルテージ)に鋭く反発したのである。ヴァッラやポリツィアーノは、キケロ以外の数多くの作家たちから幅広く滋養を得て、それを自らの内部に取り込んだ上で、新たな独自性を提出することこそ、同時代の作家たちの必須課題であると認識した。そんな彼らにとって、セネカの(あるいはルクレティウスの)蜜蜂の比喩はこの上なく適切に思われただろう。

しかし、ペトラルカをその他の多くの論客の中で際立たせているのは、先立つ手本と新たな創作物との間に生み出された連続性と非連続性の判断についての直観主義である。先立つ手本と後続の作品との間の類似 画家が言う「雰囲気」は、ペトラルカにとっては、はっきりと論理的に記述できるものとしてではなく、「心がつかみとる」ものである。ペトラルカが考える類似は、画家が視覚的形象で形成する「雰囲気」にたとえるのがもっとも適切な何かにほかならないあったのである。

だとすれば、絵や彫刻のような視覚芸術のほうで、ペトラルカが想定した「多くの部分は異なっているように」する模倣を意識化し、先鋭化することがあってもまったく意外ではないことになる。十六世紀の美術におけるマニエリスムもまた、そのような模倣の典型的な例としてとらえられるはずである。それらマニエリストたちの作品は、初見では驚異的で、奇妙で、斬新で、場合によっては病的でさえあるだろう。しかし、先立つ手本との間の連続性と非連続性を「心がつかみとる」ことで、そうした意外性は研ぎ澄まされた変形の意志の産物として、むしろ肯定的に捉えられるかもしれない。かくして、「蜜蜂としての模倣」を、絵のような視覚的表象を規範として理論化しようとするペトラルカの言説は、一五二〇年前後から一五三〇年頃までの視覚芸術の中のマニエリスム

ロッソ、ポントルモ、パルミジャーノが生み出した多くの試みを理解するためのモデルとしても有効であるように思われるのである。

#### 4：十六世紀の模倣論における変形の論理

ペトルカによって視覚的表象とのアナロジーにもとづいて再編成された「蜜蜂としての模倣」理論は、十六世紀前半には三つの典型的な論争へと飛び火する(ジャン＝フランチェスコ・ピコとピエトロ・ベンボがローマを舞台として繰り広げたそれ、ジラルディ・チンツィオとチェリオ・カルカニーニがフェッラーラ宮廷を舞台として演じたそれ、そしてロッテルダムのエラスムスがローマの「キケロ主義者たち」に向けた鋭い舌鋒とそれに対するスカリジェルやジュリオ・カミッロの反論)。これらの議論こそが、美術におけるマニエリスムの勃興　フィレンツェ(ロッソとポントルモ)やローマ(パルミジャニーノ)の一五二〇前後から、一五三〇年頃まで　を正当化する「変形の論理」を準備したかもしれない。

これらの論争はいずれも、同時代文学と古代のラテン語との間の関係を定義する必要性から生じた。論争のどちら側も、技芸としての同時代文学　ラテン語が俗語かに関らず　を理論的に正当化するにあたって、古代の偉大な作家たちに対する意志決定を迫られたのである。それらの論争の中に、私たちは先立つ「標準的な古典」をいかに変形させるかという問題についての十六世紀の回答を垣間見ることが出来る。

十六世紀最初の論争は、その後の様々な議論で用いられる基本的な要素を提出している。それゆえ私たちはここでは、その論争に、つまり「人間の尊厳」の哲学者ジョヴァンニ・ピコを叔父に持つジャン＝フランチェスコ・ピコ・デッラ・ミランドラ(一四九六～一五四〇年)とピエトロ・ベンボ(一四七〇～一五四七年)の間の往復書簡(一五一二～一五一三年)に集中し、そこでの基本的な議論を検討することにしよう。

彼らの間でやりとりされた書簡は、確かに個人に宛てられたものではあるにせよ、いずれもむしろ論文と呼ぶべき充実した分量と論理性を有している。それらの書簡および関連する資料は、一九六五年に、ジョルジョ・サンガッロによってまとめて公刊されている<sup>(20)</sup>。

ジャン＝フランチェスコ・ピコはベンボに二通の書簡を送ったが、その最初の手紙の中で、「私は、唯一人でもなければ、すべての事柄においてでもなく、優れた者たちすべてを模倣するべきだと言いたいのです」と断言している<sup>(21)</sup>。複数の手本からの学習を擁護するジャン＝フランチェスコは、「蜜蜂としての模倣」を次のように規定する。

「古代の賢者たちは、自分の言葉、自分の句読点、自分の言い回しを確固として守っている誰かを模倣することにはそれほど熱心ではありませんでした。いやむしろ彼らは、いつも子どものようなものであり続けようとしたのです……彼らは、言い回しを組み立て、装飾にふさわしいと思われた分のみを別の誰かから引き出しました。彼らが模倣したものは、つまり、彼らの本性に近いもの、あるいは議論の展開に密接に結びついたものだけでした」<sup>(22)</sup>。

こうした模倣の中で、「ある種の原理としてのアイデアが私たちの魂に宿ります……そのアイデアに反発するのではなく好むこと、離れるのではなく密着することが肝要です……自然は、その他の徳と同じように、私たちによく語るためのアイデアを与え、私たちの魂にある一つの美の似像



[ simulachrum ]を与えてくれます。その似像を味わいながら、私たちは私たちにとっての美を、他の人の美から識別するのです。けれども、その美に完全にたどり着いた人は未だにいません……。たった一つの女性の身体に美にとって必要なすべてを見出すことなどは出来ないと判断したあの画家[ ゼウクシス ]は憤み深すぎたなどと言えましょうか？ だから私たちは、私たちの中にある、完全な語りの力も……。つまりすべて自然から生まれたためにその起源から完全なアイデアも、あるいはまた時の流れの中で完成され、たくさんの作家によって伝えられてきたアイデアも模倣しなければなりません……」<sup>(23)</sup>。

これに対してベンボは反論する。ベンボは、ラテン語とイタリア俗語の最良にして唯一の手本、つまり「標準的な古典」をキケロとペトルルカとして設定した。ベンボは、既に確立し、長年にわたって君臨してきた至高にして唯一の「著述のアイデア」(キケロとペトルルカにおいてもっともよく具現された)を選ぶことを採るのである。

ベンボにとっての模倣は次のように定式される。「模倣とは、模倣される書き物の形すべてを自分の中に取り込み[ *complectitur* ]、そのすべての部分を使いこなし、その様式[ *stile* ]の構造[ *structura* ]と姿[ *corpore* ]をまるごと内に包み込むことです[ *versatur* ]……。そして、真の意味で模倣者の名にふさわしく、私が見てもそれに値する人は、自分が手本とした様式をまるごと表出させます[ *exprimat* ]」<sup>(24)</sup>。

ベンボの模倣は手本の反復再生産ではない。ベンボが考える模倣は、たとえその手本がキケロないしペトルルカという唯一の「標準的な古典」であるにせよ、その手本とは異なる何かを新しく生み出すことであり、大いに賞賛されてしかるべき創造行為なのである。

「模倣は、手本の中のものすべてを内に包み込むことであり、手本によってのみ可能です。ならば手本がないなら不可能ではありませんか？ なぜなら私がここで言おうとしているもはは、誰かの様式の似像[ *similitudinem* ]を自分の書き物の中に移し変えることに他ならないからです。そしてそれは、模倣したい手本を作った人とほとんど同じ気質[ *temperatione* ]を自分で書くということなのです」<sup>(25)</sup>。

これらの議論から、次のことがはっきりしてくる。キケロ主義の是非をめぐる論争、つまり手本としての「標準的な古典」の設定についての論争という大きな枠組みの中では確かに相反するにせよ、生物として理解された先立つ手本や様式を内部に取り込み、変質され、変形し、別の生物として再提出する営みとしての「蜜蜂としての模倣」を前提としている点で、実はベンボもジャン＝フランチェスコもまったく同じ基盤の上にいるのである。ジャン＝フランチェスコ・ピコの蜜蜂がたくさんの種類の花の間を飛び回るのに対して、ベンボの蜜蜂はある特定の種類のみから蜜を集めるという相違しかない。

十六世紀の模倣論争は、実際には模倣の是非を根底的に問い直すことではなかった。この論争は、先立つ「標準的な古典」をどこに求めるか キケロやペトルルカのような唯一の手本を想定するか、それとも複数の作家とするか という趣味判断をめぐる議論だった。そしてそのような「古典主

義」の側面へと議論が集中し、各陣営で理論を研ぎ澄ましていけばいくほど、先立つ手本を变形する行為としての「蜜蜂としての模倣」自体はますます正当化され、延命していくようになる。

「蜜蜂としての模倣」は、一五二〇年前後から一五三〇年頃のイタリアの視覚芸術における変形の実践( ロッソ、ポントルモ、パルミジャーノら )の時代にも変わらず有効な理論的ツールとして用いられた。このことは今後のマニエリスム論の中でも強調されていることである。キケロとペトラルカの熱心な崇拜者であり、キケロの記憶術に基づく「記憶の劇場」を構想したジュリオ・カミッロは、おそらく一五三〇年頃、キケロ主義者を批判したエラスムスに対して次のように語っている。

「私たちが、ただ一人の著者が自らの技で作りに上げた比喻を、あるいは彼によってのみ語られたそのトポスの言い回しを使いたくなった場合、私の判断によれば、蜜蜂が蜜を作る仕事の中で花々を蜂蜜へと変形させる[ *trasforma* ]のとちょうど同じように、もしそれらの比喻や言い回しを私たち自身の構文へと変形させる[ *trasformar* ]ことが出来れば、私たちは剽窃者や泥棒などと呼ばれる危険を免れる」<sup>(26)</sup>。

## 5：結論

このように、十六世紀美術におけるマニエリスム的な現象　つまり、先立つ時代の「標準的な古典」をあえて変形する行為　は、セネカの時代から脈々と継承されてきた「蜜蜂としての模倣」概念によって正当化されうるものだった。ペトラルカはそれを視覚的表象とのアナロジーで再構築した。ベンボとジャン＝フランチェスコ・ピコはさらに議論を重ねながら、「蜜蜂」それ自体を常に正当化し、延命させた。ラファエッロはおそらくそれを知っていた。そして十六世紀半ばのヴァザーリはそれを美術理論へと適用した。

この「蜜蜂としての模倣」という思考型が十六世紀の諸文化領域に及ぼした影響とその可能性は、少なくとも、かつてクルティウスが来るべきマニエリスム研究の課題として要求した「マニエリスムの歴史を記述するための新しい具体的な資料」の一つであることに疑いはない。このことを確認して本論文を閉じよう。

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。

- (1) Ernst Robert Curtius, *Europäischen Literatur und lateinisches Mittelalter*, Elfte Auflage, Tübingen und Basel, 1993, pp.77-278. E・R・クルティウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一、岸本道夫、中村善也訳、みすず書房、一九七一年、三九六～三九七頁。
- (2) クルティウスの研究の基本的性格は、彼の後継者と言えるルネ・ホッケの『迷宮としての世界』と『文学におけるマニエリスム』、文学史研究者のワイリー・サイファー『ルネサンス様式の四段階』へと継承され、発展させられた。しかし他方、クルティウスによるマニエリスムの理解モデルは、その後の美術史におけるマニエリスム研究に継承されたとは言えない。視覚芸術におけるマニエリスムを考察するほとんどの例では、修辞学的伝統との間に存在しえた影響関係や並行関係は論じられない。一九六五年に公刊され、その後のマニエリスム論の基本的枠組みを規定したジョン・シャーマンの『マニエリスム』でも、祝祭、音楽、礼儀作法についての同時代の論と視覚芸術との間の影響関係や平行関係が考察されたが、修辞学的伝統との間のそれはほとんど論じられなかった。他方、クルティウスが蒔いた種を美術史研究者の側で開花まで至らしめたおそらく稀有の例は、エウジェニオ・バットスティの諸研究、特にその初期論文「イタリア十六世紀における模倣概念」(今は『ルネサンスとバロック』一九六〇年にまとめられている)である。一九五六年のフランス語版を通じて『ヨーロッパ文学とラテン世界の中世』を読んだバットスティは、その豊穡な可能性を鋭敏に察知したようである。研究ノートの小論「マニエリスムの不幸」の中で、バットスティは、マニエリスムについての「真正銘のモノグラフ」を準備していると予告しながら、クルティウスによるマニエリスム解釈を取り上げている。視覚芸術を扱うマニエリスム研究が、単なる奇妙な形態のカatalog作成にとどまらず、人間と人間が作り出す形、そして人間の本能を考察するための理論的研究へと結実するためにも、マニエリスム研究史の再構成を試みるすべての者は、「クルティウス以後」と「バットスティ以後」を視野に入れなければならないはずである。
- (3) アリストテレスのトポス論については以下に詳しく論じられている。Edward Meredith Cope, *An introduction to Aristotle's Rhetoric : with analysis, notes and appendices*, Georg Olms, Hildesheim-New York, 1970 (ed. reprint of the edition princeps published in 1867), pp.124-133.
- (4) キケロ『トピカ』(III, 14ff) Cf. *Cicero in Twenty Volumes II. De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*, with an English Translation by H. M. Hubbell, William Heineman LTD.-Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1967, pp.391ff.

「ファビアの夫が、彼女が家の母である限りという条件で彼女に財産を遺したのだとすれば、彼女が夫との籍を抜いたら、何も彼女には遺されない」という議論があるでしょう。これが、トポスの原型をなす議論である。修辞家たちはこの議論を、たとえば「相違」というパターンに基づく別の議論へと変形し、次のように言い換え、別の弁論に際して応用することが出来る。「もしある男が彼のすべての金を妻に遺したのだとすれば、彼は彼の借金は遺さなかったのである」。つまり、財産と借金とを区別することによって、同じ相続の条件と内容を、別の言い方へと変形することが可能となる。あるいは、「類似」というパターンに基づく次のような議論にも変形しうる。「ある人が遺言で家を使う権利を遺されたが、もしその家が壊れていたり、直せない状態だったとすれば、相続人は家を直したり立て替えたりする義務はない。それはちょうど、財産とともに遺された中に含まれていた一人の奴隷がもし死んでしまっても、新しい奴隷を雇い入れる義務がないのと同じである」。この場合は、財産として受け継いだものをいかに処理するかまでは、トポスの原典(先の例で言えば、ファビアとその死んだ夫の間の遺産相続に関する取り決め)には規定されていないので、家と奴隷を同等のものとして、類似するものとして捉えて議論に説得力を持たせようとしている。あるいは「対立」というパターンを用いて、「一人の女がいて、彼女の夫が財産の権利を彼女に遺言で与えたが、他方では彼がワインと油で一杯の地下貯蔵庫に残していたなら、彼女はそれらの地下貯蔵庫の中身まで自由にする権利があると考えるべきではない」。ここでは、ワインと油は家の構成員全体で消費されるべきものであり、彼女が独占することは出来ないという主張へと変形されている。これ以外にもキケロは、「追加」(トポスの原点となる議論から演繹的に要素を延長させる)、「原因と結果」(トポスが生じた前提、ないしトポスがもたらす結果を取り込んで言い換える)など、おびただしい数のトポスのパターンを検討している。

- ( 5 ) セネカ『道徳書簡』( LXXXIV )。 "...nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congegissimus, separare, melius enim distincta servantur, deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat." "Hoc faciat animus noster: omnia, quibus est adiutus, abscondat, ipsum tantum ostendat, quod effecit. Etiam si cuius in te comparebit similitudo, quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem; imago res mortua est. Quid ergo ? Non intellegatur, cuius imiteris orationem, cuius artumentationem, cuius sententias? Puto aliquando ne intelligi quidem posse, si imago vera sit; haec enim omnibus, quae ex quo velut exemplari traxit, formam suam inpressit, ut in unitatem illa competant." 邦訳は、セネカ『道徳書簡集(全)』茂手木元蔵訳、東海大学出版会、一九九二年、三五二頁以下。
- ( 6 ) Curtius, *op.cit.*, p.286. クルツイウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』、前掲書、四〇八頁。
- ( 7 ) Michael Baxandall, *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, 2nd Edition, Oxford University Press, Oxford-New York, 1988, pp.29ff. 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、池上公平、石原宏、豊泉尚美訳、平凡社、一九八九年、五八頁以下。
- ( 8 ) Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1960. 邦訳は、E・H・ゴンブリッチ『芸術と幻影：絵画的表現の心理学的研究』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、一九七九年。Id., "The Style all'antica: Imitation and Assimilation", in *Gombrich on the Renaissance Volume 1; Norm and Form*, Phaidon, London, 1999, pp.122-128. 邦訳は、エルンスト・H・ゴンブリッチ『古代風：模倣と同化』、『規範と形式 ルネサンス美術研究』岡田温司、水野千依訳、中央公論美術出版、一九九九年、三一七～三四一頁。
- ( 9 ) Salvatore Settis, *Futuro del 'classico'*, Torino, 2004, esp.pp.54-73.
- ( 10 ) John Shearman, *Only Connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988*, Washington, D.C., 1992.
- ( 11 ) これについては、次の試論が鋭い考察をしている。一條和彦「非合理としての芸術 パノフスキーの芸術観の一側面」、『慶應義塾大学三田哲学会所属大学院生論文集』第五集、一九九四年、五〇～六三頁。
- ( 12 ) Vasari-Milanesi, IV, p.8.
- ( 13 ) Vasari-Milanesi, IV, p.376.
- ( 14 ) Raffaello (Sanzio), *Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di Ettore Camesasca, con la collaborazione di Giovanni M. Piazza, Rizzoli, Milano, 1993, Testo 36, p.166.
- ( 15 ) レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく 人文主義絵画論」、森田義之・篠塚二三男訳、『絵画と文学 絵は詩のごとく』中森義宗編、中央大学出版部、一九八四年、一九四～三六二頁、特に二〇四頁。
- ( 16 ) Izora Scott, *Controversies over the Imitation of Cicero as a Model for Style and Some Phases of their Influence on the Schools of the Renaissance*, New York City, 1910; Martin L. MacLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, 1995.
- ( 17 ) Gombrich, "The Style all'antica: Imitation and Assimilation", *cit.*, p.122.
- ( 18 ) Francesco Petrarca, *Le familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, 4 volumi, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1997(1968) vol.4, Liber 23, Epist.19, 78-94, p.206, "...curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo major laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit,



hec simias.”

( 19 ) Cf. MacLaughlin, *Literary Imitation...*, cit., passive.

( 20 ) Giorgio Santangelo ( a cura di ) *Le epistole “De imitatione” di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Olschki, Firenze 1965; Eugenio Battisti, “Il concetto d’imitazione nel Cinquecento italiano”, in *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960, pp.175–215.

( 21 ) *Le epistole...*, cit., p.24, “...imitandum inquam bonos omnes, non unum aliquem, nec omnibus etiam in rebus...”

( 22 ) *Le epistole...*, cit., p.27, “Antiqui enim illi praeclarissimi viri nunquam aliquorum imitationi studebant ita, ut in eorum verba, membra, circuitus iurarent, quasi semper infantes, quasi alitibus postponendi, quibus a parentibus extra nidum eductis satis est si ter vel quater volanteis illos aspexerint.”

( 23 ) *Le epistole...*, cit., p.27, “Itaque cum nostro in animo Idea quaedam et tanquam radix insit aliqua...colere illam potius quam incidere, amplecti quam abalienare operaeprecium est...Ideam igitur ut aliarum virtutum, ita et recte loquendi sumbimistrat, eiusque pulchritudinis affingit animo simulachrum: ad quod respicientes identidem et aliena iudicemus et nostra. Neque enim eam quisquam adhuc perfecte attigit...An putas frustra prudentem illum pictorem censuisse omnia se uno in foemineo corpore reperire non posse ad venustatem?...imitari itaque eam debemus, quam animo scilicet gerimus dicendi perfectam facultatem: qua et aliorum et nostra cum errata in obeundo loquendi...sive ea ipsa penitus innata sit idea, atque atque ab ipsa origine perfecta, sive tempore procedente multorum autorum lectione consummata.”

( 24 ) *Le epistole...*, cit., p.46, “Imitatio autem totam complectitur scriptionis aliquius formam, singulas eius partes assequi postulat: in universa stili structura atque corpore versatur...Totam mihi oportet eius faciem exprimat, cuius se imitatore dicit vult, quem eo nomine dignum putem.”

( 25 ) *Le epistole...*, cit., p.45, “Imitatio autem quia in exemplo tota versatur, ad exemplo potenda est: id si disit, iam imitatio esse ulla qui potest? Nihil est enim aliud totum hoc, quo de agimus, imitari; nisi alieni stili similitudinem transferre in tua scripta; et eadem quasi temperatione scribendi uti, qua is est usus, quem tibi iad imitandum proposuisti.”

( 26 ) Giulio Camillo Delminio, “Trattato della imitazione”, in *L’idea del teatro e altri scritti di retorica*, Edizione RES, Torino, 1990, pp.172, “Ma quando fussemo arditi di usar traslati che quel solo autor fatto avesse con suo artificio o quel modo topico solamente da lui detto, giudico che potremmo cadere in pericolo di esser chiamati o usurpatori o ladri, se non sapessimo quelli trasformar nella compisizion nostra sì come l’ape nell’opera del mèle i fiori trasforma.”