

# アルベルティ『絵画論』研究状況—アルベルティのもう一つの世界 坪戸雅彦

## 1、はじめに

筆者のここでの目標は手短に、レオン・バッティスタ・アルベルティ（一四〇四—一四七二）の『絵画論（De pictura）』<sup>①</sup>に関する現在の研究状況の一部を紹介することである。アルベルティを典型的な万能のルネサンス人であるという一九世紀的な見方に対する反発として、近年の研究は放浪する人文主義者としての陰影の部分を重視し、芸術理論の著作にも自伝的要素や冷笑的な部分を認める方向へと修正しつつある。ここでは、そうした傾向の総括的で代表的な研究として、M・ジャースムベックの理論を取り上げるとともに、近年の研究でアルベルティの「影」の部分を直接的に示す著作として取り上げられることの多い『モームス（Momms）』の内容を紹介する。続いて、『絵画論』の中に観察される『モームス』の世界と響きあう幾つかの例を筆者の方から提案して、アルベルティの「影」の部分から『絵画論』を読解していく可能性と『絵画論』の特質を探りたいと考える。

一九九〇年前後から、アルベルティに関する総括的な著作が幾つか登場してきている。ジャースムベックが英語でアルベルティ論を出版したのが一九八九年で、パンツァがイタリア語で『哲学と美術理論』を発表したのが一九九二年である。さらに、こうした研究書の刊行と併行して『絵画論』の新しい訳も登場している。一九九一年のケンプによる英語の現代訳（一九七二年のグレイソン訳を部分的に改訂し、訳注を新たに付与したもの）とシェーファーによる一九九二年のフランス語訳である。<sup>②</sup>一九九二年に『絵画論』とも密接な関係のある『絵画の初程（Elementi di Pittura）』と『彫刻論（De Statua）』を含む、アルベルティの六つの著作が森雅彦によって、詳細な解題とともに日本語に訳され、アルベルティの芸術論研究の地平が大きく広がったことも記しておきたい。<sup>③</sup>

## 2、アルベルティの従来の評価と『絵画論』の内容

本題に入る前にアルベルティの歴史上の評価とその特質を確認したい。一五世紀において文学と自然科学、さらにそれらを総合的な形で芸術研究とに結びつけたルネサンス的「万能人」としての評価が常識的で一般的なものであろう。アルベルティは、建築家として特に名高いが、哲学者であり、劇作家であるとともに詩人でもあり、

さらには文法学者としても著作を残している。多彩な才能を展開させた理由の一つとしては、類いまれな才能は別としても、その条件としてはアルベルティが、一四世紀から一五世紀にかけて、人文主義者の間で特に人気の高かったキケロのみならず、非常に数多くの様々な古典古代の文献に接近し、そこから該博な知識を得ていたことが一つとして挙げられる。アルベルティは古典古代の知識のみならず、中世のスコラ哲学に関しても並々ならぬ知識を持っていた。ただし、アルベルティの才能が非常に多面的であつても、彼の倫理的著作と芸術論的著作に共通して観察されるのは、物事に「簡潔さ」や「単純さ」を求める合理主義性、自然の中に普遍的な法則性を探し求めようとする自然科学的方法論、人間に「理性」と「美德」を求めるキケロ的倫理観、そして「勤勉さ」を基本とする市民倫理を社会の中で具体化しようとする現実主義である。

アルベルティが著作を執筆する上で、様々なタイプの古典テキストを研究し、参照していたことに簡単に触れた。その際に、アルベルティが参照したのは内容ばかりでなく、その著作全体の形式構成や構造の面でも、古典に倣って構成しようとして試みていることが指摘されている。例えば、『絵画論』の場合、クインティリアヌスの『弁論術教程』(Institutio Oratoria)、あるいはホラティウスの『詩学』(Ars Poetica)、あるいは、キケロの『弁証論』(De Oratore)に、その形式構成のモデルを求めていることが指摘されてきた。さらにその形式構造ばかりでなく、絵画の分析の図式もまた古典文学に依拠している。アルベルティが新しい絵画の意味づけを行うために想定した段階的レベル、「表面(superficie)——部分(membra)——全体(corpi)——物語(historia)」と、同時代の人文主義者が図式化していた文章の統辞法である「単語——集合——配列——文全体」との相似関係が指摘されている。<sup>8)</sup>アルベルティは、『絵画論』で彼のほぼ一世紀前のジオットや天折した同時代の画家マサッチオなどの、当時まだ理論化されていなかった「新しい」絵画を文章の上で提唱しているのだが、その際に古代ローマの修辞学からその形式構成とその統辞法を援用し、その枠組みの中にキケロ、ストラボン、プリニウス、クインティリアヌス、ブルタルコス、ルキアノスのテキストを織り込んで、絵画に関する議論を進めていったと考えてよいだろう。トスカーナ語の序文以外のところで、同時代の芸術家が言及されていないという事実は、アルベルティが古典的な理論書としての「虚構」を『絵画論』に与えるためであったとも推定される。

『絵画論』の内容について簡単に触れよう。『絵画論』は三つの書で構成されている。ラテン語版にはそれぞれにタイトルがあり「初歩(Rudimenta)」、「絵画(Pictura)」、「画家(Pictor)」となっている。第一書「初歩」で絵画制作に不可欠であるとアルベルティが考える、幾何学、光学、光線と色彩、透視図法といった自然科学的知識を扱う。第二書「絵画」で、絵画の歴史的起源について簡単に触れた後で、絵画の要素を「輪郭」「構図」「光線の当たり方」のように三つに分け、その説明を行う。第三書「画家」では絵画の一般的な性格と画家の心構えを語る。例えば、アルベルティによれば、画家は市民に喜ばれるように品行をよくし、礼儀正しくなければならぬと説明するのである。

『絵画論』の中でアルベルティが提唱する絵画は次のようなものである。まず第一に幾何学を適用した透視図法を用いて三次元的な枠組みを決定する。そして、輪郭によって区分された「表面」を明暗法（キアロスクーロ）を用いて、三次元的な量体（ヴォリューム）を創出し、光の量と色彩に応じて彩色する。そのようにしてできる数多くの表面を併せて「部分」とし、それを組み合わせて「全体」とした上で、最後にそれを「物語」としてまとめあげるのである。

ただし、アルベルティは画家として立場を崩すことはない。幾何学と光学の用語を用いながらも、アルベルティは数学者として語ろうとはしない。アルベルティは「目に見えるもの」だけを絵画の対象とみなし、もの自体（*materia*）の在り方と我々の目に映るその表象（*forma*）とを厳密に区別して、前者の形而上学的な世界に決して触れようとはしない。『絵画論』には、中世的なスコラ的な論理哲学やスコラ的な非実験的・非実証的な自然科学を前提とした議論が散見されるものの、必ず「後は哲学者にまかせろ」とか「さて、表面に戻る」という言い方で、議論を抽象的な哲学の方に決して展開しようとはしないのである。この点で一四〇〇年頃著わされた、ジョット派の画家でパドヴァにいたチェンニーニの制作技術中心の『絵画の書』とも対照的である。アルベルティは視覚を絵画を作り出す「力」とし、感覚器官としての目に極めて重きを置く。そして、絵画に描かれるもののも大きさもまた、中に描かれる人間を「相対的」な基準として決定されていくのである。アルベルティは、画家に心理学的、生理学的知識、人相学的知識、そして、解剖学的知識を得るように要求するが、これらの知識は自然研究と人間に対する詳細な観察とからのみ導きだされなければならない。こうして、『絵画論』は実践的で経験的なものを根拠にして成立する。

例えば、現実主義者であるアルベルティが、抽象的な概念である「美しさ」を獲得するために提唱するのは、「平均化」の手続きである。「美しさ」を描くためには現実には観察される「美しい」と思われるものを集めて、研究すればよいと考えるのである。そして、一般大衆も含む数多くの他人の意見に耳を傾けなければならない。画家は、市民社会で占める自らの位置を理解しつつ、絵画の主題を発見するために人文主義者と交際し、古典文学を研究しなければならない。その際、自分勝手な研究と方法は排除しなければならない。画家が学ぶべきものは、「勤勉」の倫理と法則的な自然である。『絵画論』には、アルベルティ以後の批評に登場するような個人の「想像力」や「感性」といった要素が入り込む余地が全くなく、目に見えるものから、「適切（*decorum*）」なものを作り出すことが要求される。

### 3、新たな展開、アルベルティのもう一つの世界

一九九〇年代に起こってきたアルベルティ研究の新しい動きとは、端的に言えば、先に説明したような完全な

「合理主義者」「古典主義者」「経験主義者」としての評価への懐疑である。ただし、これらの動きは、従来の評価を正面から否定するものではなく、むしろ、アルベルティの中に潜む別の側面を指摘し、破壊主義的な「非合理主義者」「非古典主義者」としてのアルベルティを彼の全体像の中に取り込もうとするものである。通俗的な言い方をすれば、これまでの研究がアルベルティの中に秩序や構築へと向かうアポロンの方向性に比重を置いていたのに対して、破壊的なものや混沌へと向かうディオニュソスの側面に着目しようとする。

こうしたアルベルティの「影」の側面に研究者の目を引きつけるのに大きく貢献したのは、哲學家であるエウジェニオ・ガレンである。ガレンは一九六五年に、アルベルティのラテン語による『食間対話集』(Liber tertio)』を刊行して、『家政論』(I Libri della Famiglia)や『建築論』(De re aedificatoria)に観察される共和國的・市民倫理的なキケロ・セネカの世界とは異なる、正反対のルキアノス的なアルベルティの世界に多くの注意を向けるように主張してきた。加えて、一九六三年にバダローニが著した「アルベルティの思想における芸術の解釈」もまた、先駆的にかつ総合的な研究として挙げるべきだろう。続いて、ラテン語散文アンソロジー『寓話と賛辞』が一九八四年に、一九八六年にはラテン語長編哲学的寓話『モームス』のイタリア語訳が新たに刊行されて、多くの人々の目に触れるようになったことで、アルベルティの強い厭世主義と人間社会に対する冷笑、不安定な自然に対する不信任感、スコラ哲学に対する冷笑的な見方が我々の目に明らかになってきた。<sup>10)</sup>特に一四五〇年までに執筆されたことが知られている『モームス』では、理想的な新しい社会をいかにして作りあげることがテーマとなっている。『建築論』(一四五二年)もまた、結局は政治体制や人間社会の考察も含めて都市をいかにして作り上げるかを論じている。その意味でテーマ的にも共通し、年代的にも併行して執筆されているが、二つの書物のアプローチは全く正反対である。『モームス』は世界の「破壊」を、『建築論』は世界の「構築」を扱っているからである。

このことがアルベルティの中の二重性として指摘されてきた。<sup>11)</sup>同時にアルベルティの著作のもつ強い「自伝的」色彩を重要視する研究が増えてきている。アルベルティの基本的態度は勤勉の美德(virtus)によって、きまぐれな運命(fortuna)を克服することにあるが、アルベルティのこうした倫理思想の発生そのものが、アルベルティ自身の過酷な青年時代、そして人文主義者として、そして知識人として生きることの苦しみと深く結びついていると考えられるからである。そのわかりやすい例が俗語版の序文に観察される。序文では自然が「老いぼれてしまった」と述べた後で、アルベルティ自身が長い亡命生活から故郷フィレンツェに戻ってきたことを高らかに宣言し、それから、フィレンツェの芸術家の賛美を始めるのである。ただし、自分の生涯や生活を一人称で語りながら思想を語っていくという手法は、しばしば古典古代の思想の紹介とその折衷に終始した一四―一五世紀の人文主義の時代には、「範例(Exempla)」として一般的に行われていた。ダンテやペトラルカがその先鞭をつけており、一般的に人文主義者のスタイルとして用いられていた方法であることを付け加える。また、<sup>12)</sup>『絵画論』

には他にも、アルベルティの画家としての実際の経験を語る部分があり、有名な「窓」の比喻が登場する部分もそうした部分の一つである。

「ここでは、他のことはさしおいて、ただ私が絵を描くときに、することだけを述べよう。まず、素描をしなければならぬから、そのことから始めよう。わたしは自分が描きたいと思うだけの大きさの四角のわく（方形）を引く。これを、私は描こうとするものを、通してみるための開いた窓であるとみなそう。」

これを読むかぎりでは、アルベルティが絵画を外界の忠実な「再現」として定義するために「窓」という比喻を生み出したと考えることは難しい。むしろ、その前文に登場する「方形」の個人的な体験を語る際に、「方形」という「幾何学」の言語を日常的なモチーフに置き換えて、一般的に分かりやすくしたとしか思えないのである。いずれにせよ、『絵画論』もまた「範例」の手法を用いた著作であることを指摘するだけに留める。

ここで、アルベルティの生涯を簡単に紹介しよう。アルベルティの変化に満ちた生涯を把握することで、後に紹介する『モームス』の内容を容易に理解できるようになるからである。

アルベルティ家はもともとフィレンツェの名家であったが、一三八七年にアルビッツィの政変でフィレンツェ市から追放されている。アルベルティが生まれたのは、アルベルティが『絵画論』の中で「故郷」と述べたフィレンツェではなく、亡命先のジェノヴァである。父ロレンツォはジェノヴァの女性の間に、アルベルティを生み、北イタリアの諸都市を転々として、最終的にはパドヴァで亡くなった。そうして、アルベルティはトーマス・アキナスに代表されるアリストテレス的神学に対抗する傾向の強かったパドヴァで、有名な人文主義者ガスパリーノ・バルツイツァ（一三六〇—一四四一）の塾で勉強し、ボローニャに移って大学で教会法学を修めた。アルベルティは、もともと庶子であったためにアルベルティ家の遺産を継承することができずに常に極貧な生活を強いられていたと推定される。ボローニャでは法学の他に数学と物理学に関心を持ったことが知られている。一四三二年にローマの教皇の書記官となり、ローマの廃墟に目を向け、ローマ時代の建築と芸術の研究をはじめた。この後、数多くの当時の芸術擁護者、フィレンツェのメディチ家、フェラーラのエステ家、マントヴァのゴンザーガ家のもとで、人文主義者、そして、文筆家、時に建築家として仕えた。しかし、アルベルティは生涯、その知識人としての名声とは裏腹に極めて不安定な生活を送った。

#### 4、ジャースムベックの理論、「模倣（真似をすること）」

従来の研究では、『家政論』などの人文主義的倫理的著作と『絵画論』『彫刻論』『建築論』に代表される芸術理論書とを分けて考察する傾向が強く、共和國的社會倫理的な思想と芸術理論の世界の二つを一緒に考察することが少なかった。ジャースムベックの著作は、この二つの世界を橋渡しして、アルベルティの世界を総括的に解明しようとした優れた試みの一つである。

ジャースムベックは、様々な形で芸術論の著作を「倫理的」人文主義的著作とに結びつけるが、アルベルティの絵画観がより顕著に現れているものとして、『モームス』をしばしば取り上げている。この書物の中心となるモチーフは、「仮面を被って自らを相手に対して偽り、きまぐれな運命の偶然性から身を避けること」である。人間が生き残るためには、相手に対して「心に思っていることを隠しながら」常に自分のことを「よく見せること」を心掛ける必要があることを「倫理的に」アルベルティはこの巨大な寓話の中で伝えようとしているのである。ジャースムベックはアルベルティの美学的な問題を次のように要約する。それは言葉が言葉のもっていた意味と分離してしまう危機と、存在がその存在のもつイメージと分離してしまうという二つの危機に集約される。存在自体と存在の外面的なイメージが異なっているところで、人間は自己を作り上げていかざるをえず、人間は存在自体の世界の内にはなく、存在の移り変わるイメージの世界に生きなければならない。外側の世界と内側の世界が切り離された状態で人間は生きなければならないのである。例えば、ナルキッソスのことをアルベルティは絵画の発明者であると『絵画論』の中で述べているが、ナルキッソスこそが、自分と「映しだされた」自分とは異なることに最初に気づいた人間でもあった、とジャースムベックは解釈するのである。<sup>15)</sup>

#### 5、『モームス』

『モームス』には「君主について」という副題がついている。アルベルティの序言に従えば、君主の優れた理解力が共和国をどのようにして統括していくかを記そうとしたものである。ユピテルを頂点とした、天上に住む悪徳に満ちた神々と美徳に満ちた神々の混乱と、神々による地上の観察が物語の基調となっているが、話の発端は至上の神であるユピテルが墮落しきった下界の人間社會を改革するためにはどうすべきか悩んでいるという点にある。それぞれの神は、社會の改革のためではなく、自分の利益のためにユピテルに対して様々な提案を行っているが、天上も墮落し、地上も墮落している。主人公であるモームスは、嘲りの神として一般的にも知られているが、神々の提案に対する仮借のない批判で神々の憎しみを買ひ、モームスを憎む女神の罠にはまってユピテルに対する反逆罪で天上から追放される。神々への復讐のために「自然内部に内在する摂理」と「神への信仰

の「必要性」を、人々に説くことで、トスカーナ地方に降り立った彼は次第に賢人として崇められるようになる。そのために、自分たちに対する捧げものの少なくなったことを怒った神々が、美しい女神を人々の間に派遣すること人々の心を懐柔し、一方でモームスは今度はかつての信者たちにて暗殺されそうになる危機に陥る。そこで、女神の勧めに従って、人々の気持ちの気まぐれさと運命の気まぐれさを思いながら天上へと戻る。今度はモームスは慎重に言葉を選び、レトリックを用いてユピテルに対して釈明し、何も持たない「放浪生活」の素晴らしさを知的なレトリックで述べることで、ユピテルの怒りをなだめることになる。もともと知性的でありながらも周囲にいる悪徳の神々の意見に騙されやすい愚劣なユピテルのために、モームスは新しい世界を作るためのプログラムを書き残そうとする。ユピテル自身もまた、そのために「すべてのことを知っている」はずの地上の哲学者の意見に耳を傾けようとする。モームスはユピテルに改良プログラムを手渡すが、ユピテルはそれを一度も開こうとしなかった。モームスの教えを受けて、ユピテルも地上で放浪生活に入る。しかし、地上があまりのひどさに直ちに天上に戻り、メルクリウスを地上に派遣して、人々、とりわけ「哲学者」の世界に、「美德」の女神を探させるがどこにも見つからない。モームスは天上の集会で再び神々の混乱を嘆き、それを批判することで、神々の怒りにあい、「モームス」の名前を剝奪されて再追放される。この物語では、モームスを始めとして、メルクリウス、アポロなどの様々な神、そして地獄の船頭であるカロンテなどの地上の道行きを通して、天上と地上の様々な社会が描かれていくが、最終的にはユピテルの判断で地上の社会が崩壊する。最後に、ユピテルは天上でモームスが書き残した書物を、喜びと痛みを感じながら、読み終えるところで物語が終わる。興味深いのは、物語の中で天上の神々がソクラテスやディオゲネス、デモクリトスなどと会話を交わす場面があり、優れたギリシア・ローマ哲学の優れた教育的パロディとなっている点である。また、地獄の入り口でお金を払えない貧乏な哲学者ゲラストは、典型的なアリストテレスの哲学を語るがこれはスコラ哲学のパロディである。当時、この書物がフィレルフオのような人文主義者の間で、ある種の謎解きのような興味で読まれていたことが知られている。<sup>16)</sup>フィレンツェ時代のアルベルティの君主でもあったコジモ・ディ・メディチによってフィレンツェから追放されたこのフィレルフオが、モームスのモデルであったという仮定も試みられている。フィレルフオに限らず、様々な登場人物にアルベルティの同時代の人間が投影されていると推定される。

こうして見てくると、『モームス』の物語は、『建築論』や『絵画論』とは正反対のアルベルティの「影」の部分を如実に著したものであることが分かる。アルベルティのルネサンス人としての表の側面が、「運命のきまぐれさ」を「勤勉さ」と「美德」によって克服する実践的な意志にあったことは述べた。『絵画論』でもまた、アルベルティは画家たちにそれを要求しているが、『モームス』の中のモームスは人生の反対側の要素である「運命のきまぐれさ」「人のきまぐれさ」「神のきまぐれさ」「スコラ哲学の不毛さ」に翻弄される救いの得られない人間として描かれる。それは時に残酷な印象すら受ける。

そして、この書の特徴として、アルベルティが古典古代の知識を導入する際に、組み込む形で物語として展開している点に注意すべきであろう。このことは、アルベルティ自身が以前の人文主義者とは異なり、古典の知識を理想とすべき単なる「模範」として扱うのではなく、一種のパロディとしてより高度にそして自由に展開しうるレベルまで達していたことを意味している。その意味で、これは、古典倫理哲学を援用しつつ、それを現実の社会の動きに併せて、物語の形で反映させた批判的な逆ユートピア文学なのである。

#### 6、『絵画論』に観察される『モームス』的部分

一旦、アルベルティの影の世界が明確になれば、異なる角度から『絵画論』を読み直してみたい衝動に駆られる。『絵画論』に『モームス』に観察されたような「奇抜」な裏の部分が観察されるだろうか。

例えば第二書で、画家の作品に「適正さ」を求める形で、逆に「不適切」で物語に「矛盾」する例として、以下のように列挙する。

「もし、ヘレネやイピゲネイアの手が老いさばらえてゴツゴツしていたり、あるいはもしネストルの胸が若々しく、顎が華奢で、ガニメデスが皺だらけの額や運動家のような太腿をしていたら、あるいはもし非常に強健なミロの脇腹が痩せて細々としていたり、撥刺として滑らかな顔の人が、骨張った腕やかさかさになびた手をしていたとしたら、馬鹿々々しいだろう。：（中略）：ウェヌスやミネルワに、兵隊の着るような粗い毛のマントを着せるのは、マルスやユピテルに婦人の着物を着せると同じに似つかわしからぬことであろう。」

本来あるべき姿の正反対のイメージの組み合わせが驚くべき面白さを作り出している。ただ、現在の我々の頭の中には、手軽にギリシア・ローマの古典に接近できるとともに、画家の手によって描かれたギリシア神話のイメージの蓄積が既に行われており、ヘレネがあのトロヤ戦争のきっかけとなった美女であることぐらいは、すぐに思い浮かべることが出来る。ただし、当時の『絵画論』の読者がこれらの記述から、どれほど鮮明に神話に登場する人物とアルベルティが示唆するイメージとの齟齬を理解していただろうか。当時これは、第一書の難解な幾何学的透視図法の説明と同じように、読者に対する「練習問題」の一つのようにも見える。

そして、『絵画論』第三書にある画家の心構えを語るところに次のような説明が登場する。

「市民の好意を受けるには、あらゆる精勵さや技術よりも、人間の善良さが役に立つことは誰でもが承知のことであろう。：（中略）：それで、芸術を愛するというよりも、好意によって心を動かされた金持達が節度があり、善良な画家に、技術はおそらくもつと優れているが、品行が立派でない他の画家達を描いて、まず第一に儲けさせてやるということがしばしば起こっている。したがって、芸術家たるものは、品行をよくすること、特に人情と礼儀の正しさを身につけねばならない。そうすれば貧乏に對して、しっかりした援助、すなわち好意を得、また彼の技術を磨くのに最も良い援助、利得をもつことになるう。」

この一節もまた、『繪画論』だけを眺めてみれば、画家に社会倫理を求めているようにしか読めないものの、『モームス』に繰り返し登場する「よりよき」人生の処世術「しっかりと心を偽ること」を知った我々には、知識をめぐる社会の情勢に対する皮肉にも見えてくるのである。技術的に上手な画家よりは、好意を得やすい「品行方正」な画家が好まれるとするのである<sup>18</sup>。

アルベルティは、第三書において、ルキアノスによる物語でアペレスによって描かれたと伝えられる「懺悔」の記述を紹介している。記述によれば、その物語にはとてつもなく大きな耳をもった一人の男、「無智」の女性、「猜疑」の女性、美しいが狡猾な表情をした「誹謗」の女性、疲れきった「憎悪」の男、「ねたみ」の女性と「欺瞞」の女性、そして「悔悟」する女性、と「真理」の女性が登場する。この後に、「読むだけでさえ愉しくなるこの物語」をアペレスの手に描かれるのを見たら、「どんなに愉しいだろう」と語る、アルベルティはやはり、『繪画論』でも『モームス』の著者以外の何者でもないのである<sup>19</sup>。

そして、画家の技術は、扱う素材がどんなに貧しくても、それを価値あるものに変えてしまうことについて、次のように語る。

「象牙も宝石も、その他同様な貴重品も、画家の手によって一層貴重なものになり、金さえも絵画という技術を施すと、遥かに多量の金に値する。それどころか、他の金属の中でも最も卑しい鉛でさえも、ペイディウスやブラクシテレスの手にかかると、銀よりも高く評価されるものになるだろう。」<sup>20</sup>

ここにも『モームス』の中に繰り返し登場してきた現実世界における「化粧的」とも言うべき特性、つまり、外側に絵画の技術を加えるだけで、本来卑しいものであったものが、高価なものに見えてくることを、絵画の例を用いて説明している。

アルベルティは歴史画に賑やかさと多様性を要求している。ただし、それらもまた、「荘重さ」と「慎重」で抑制しなければならないとする。

「歴史画でまず第一に快感をあたえるものは、描かれる物の豊富さと多様性から生じる。ちょうど、食物や音楽においては、いつも新奇さと豊富さが、古い陳腐なものとは違えば、それだけ快いように、魂もあらゆる豊かさや多様性を喜ぶものである。従って、絵画でも賑やかさや、多様性は快いものである。：（中略）：しかし、私はこの賑やかさがある多様性、しかも品位と真実性を持った慎重な深い荘重さで裝飾されることを望みたい。私は賑やかにしようとして、少しの空白も残さぬ画家を非難する。それは構図ではなくて、彼らがいたずらにまき散らした混乱にすぎない。その場合、歴史画は値打ちのあるものにはならず、むしろごちゃごちゃの騒ぎに巻き込まれてでもいるかのように見えるものである。」

アルベルティは、歴史画に必要な「多様性」と「賑やかさ」が少し度を過ぎると、混乱が待ち受けていることを述べている。「多様性」が「混乱」に陥らないために「構図」の秩序が要請される。賑やかな多様性は必要であるが、「混沌」とした多様性は避けるべきである、とするのである。

バクサンタールは、この「放埒」と「多様性」の議論を、フェラーラの有名な人文主義者であるグアリーノと、マントヴァのウィットリオの学校でギリシア語教師であったジョルジョ・ダ・トレビゾンダとの間に起こった文体をめぐっての衝突が影をさしているかもしれないと推論している。『絵画論』が著わされた一四三五年に、ダ・トレビゾンダは『弁論術五書 (De rhetorica libri V)』を表し、グアリーノのラテン語文体の「弱さ」と「放埒さ」を批判した。グアリーノの文体に対して、ダ・トレビゾンダの文体は「構成」の意識に満ちたものであった。

この例からも、『絵画論』もまた、『モームス』と同じように、閉じられたテキストではなく、現実に対する批判に満ちた書物であった可能性がある。

## 7、おわりに

以上の点から、『絵画論』は無味乾燥とした理路整然とした古典主義絵画の理論書ではなく、多様な解釈が可能な「文学的」なテキストとしても検討の余地があるように思われる。例えば、一九八四年にライトは、クリンティリアヌスの『弁論術教程』との比較分析で、『絵画論』は理論書に必要なシステムティックで、論理的で分析的な構造を備えていないことを指摘していた。<sup>23</sup> ライトはむしろ、『絵画論』が古典期の教育的なマニユアルのもつ、総括的で段階的に説明を行っていくパターンに従っていると結論づける。ところどころでアルベルティの

内面が透かして見える『絵画論』は、『モームス』や『建築論』と同様に、「多様性のある」テキストである可能性を秘めているのである。

『絵画論』が、こうした多様性のある豊かなテキストでもありえるのは、一つに読者に対して能動的な読解を促すある仕掛けをアルベルティが構想していたからではないかと私は考える。アルベルティは『絵画論』の中に古典的なレトリックを用いた様々な仕掛けを凝らし、読者が答への記されていない応用問題のように、テキストの全体の形式を分析し、同時に神々のことを学ぶように導くのである。我々はこれまで「透視図法」や「画家の心構え」のような比較的基本的な問題の解決に終始し、スコラ哲学に対する批判といった「応用問題」を解くところまでには至っていないように思われる。

アルベルティにとって絵画は、自然を巧みに映し出す表面の仕掛けであった。同様に『絵画論』もまた、読者に問題を突きつけながら進んでいく仕掛けである。仕掛けを「適切」に用いている間は、絵画は平穏であるが、ひとたびそれが失われてしまえば、自然と人間の剥き出しになった混沌とした「暴力」が姿を表す。「運命」の暴力をねじ伏せるためには、謙虚に努力して表面に適正な秩序を与えなければならぬ。アルベルティが『絵画論』に絵画の「構図」のような厳格な形式を与えようとして古代に倣って様々な工夫を凝らしていることは述べた通りである。ただし、その構成もまた、どこどこで破綻しているように見え、むしろパロディに転化させているように見える部分がある。

アルベルティにとって絵画とは、言うまでもなく「人文主義的倫理的」絵画であるわけだが、それは生き方に関わる比喩でもあった。構図によって秩序を作り出すことができなければ混沌が登場する。アルベルティは人生と社会があまりに混沌としていると考えていた。

そうした混沌とした社会で生きるためには、心を覆い隠し偽らなければならない。これが現実世界の中での処世術を教える『モームス』の悲観的な観点であった。この観点からすれば絵画は巧みな「化粧術」ということになる。

アルベルティの中で新しい絵画は二つの危機に脅かされていたようである。それは構図の力によってねじ伏せるべき「混沌」と化粧術に終始せざるをえない「皮相性」である。『絵画論』が豊かなテキストに見えるのは、この相反する二つの危機を解消しようとする「虚構」をアルベルティが試み、そして、失敗したからであるとするのは言い過ぎだろうか。

言うまでもなく、既に三輪福松による翻訳がある。

アルベルティ、『絵画論』、中央公論美術出版、一九九二年、新装普及版（初版は一九七〇年）  
英訳で詳細な解説のあるものとしては、

L. B. Alberti, (translated with introduction and noted by J.R. Spencer), *On Painting*, New Haven, 1956  
イタリア語の刊本としては、

L. B. Alberti, (edited by Luigi Mallet), *Della pittura*, 1950, Firenze

L. B. Alberti, (reprint a cura di Cecil Grayson), *De pictura*, Bari, 1975  
グレイソン編集のテキストには、ラテン語テキストが併記されている。

トスカナ語とラテン語の二つの版が伝えられる『絵画論』は、一四三五年に執筆されたと考えられている。その論拠となるのが、ヴェネツィアのマルチャーナ図書館蔵写本の最後の頁に見られる、アルベルティの自筆書き込みである。この写本はアルベルティ自身の蔵書中のキケロ『ブルータス』で、最後の頁にアルベルティは次のようなメモを残している。それは (Die veneris ora XX 3/4, quae fuit dies 26 augusti 1435 complevi opus de Pictura Florentiae) というもので「金曜日二〇時四五分、一四三五年八月二六日、フィレンツェの絵画論を脱稿した。」という意味である。このメモが一四三五年に、トスカナ語ではなくラテン語で元来書かれたとする推測の根拠となっている。現在では、この意見を大きく覆すような決定的な証拠は見つかっていないが、バクサンダーは、文中に登場する『絵画論』(de Pictura) がラテン語版であるとは必ずしも言えないとしている。(M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1986, p.126) もう一つの問題は、トスカナ語による俗語版が、アルベルティによるラテン語版からの翻訳なのか、あるいはアルベルティ以外の人物による翻訳なのか、それとも、ラテン語版とは別にアルベルティによって、著わされたのかという問題である。現在のところ、一四三六年七月一日以前にアルベルティ自身によって翻訳、あるいは改定・翻訳がなされたというのが広く受け入れられている意見である。最良の俗語写本であるフィレンツェ国立図書館蔵の写本テキスト(マッレ版)には、最後に次のような年記が登場する。「Finis laus deo die xvii mensis iulii MCCCC36 (一四三六年七月一日に終了した)」。ここから、アルベルティがトスカナ語で『絵画論』を脱稿したという解釈と、ラテン語からトスカナ語の翻訳を終えたという二通りの解釈が可能になる。

現時点では、ラテン語の『絵画論』の執筆年を一四三五年とし、トスカナ語つまり俗語での『絵画論』の方は一四三六年にラテン語から改定・翻訳したというのが一般的な見方で、バクサンダーは、トスカナ語をおさなりの翻訳であると断定しているが、(M. Baxandall, *op.cit.*, p.126) 一九八〇年代以降、筆者が見る限りでは、これに対する目立った新たな提言は行われていないようである。

『絵画論』の評価の諸説については、次の論文が上手にまとめている。「最初の近代的な絵画論」(スペンサー、

一九六六年)「消失点による透視図法の充分にこなれた論文」(ホワイト、一九六七年)「倫理的構築としての『歴史』の人文主義的概念に準拠した芸術の伝達的な論文の創造」(カッツ、一九七八年)

D.R.E. Wright, *Alberti's DE PICTURA: Its Literary Structure and Purpose*, J.W.C.I. 1984, No. 47, pp.52-71

2 M. Jarzombek, *On Leon Battista Alberti*, Cambridge, 1989

P. Panza, *Leon Battista Alberti, Filosofia e teoria dell'arte*, Milano, 1992

3 L. B. Alberti, (edited by Martin Kemp, translated by Cecil Grayson), *On Painting*, London and New York, 1991

4 L. B. Alberti, (translated and noted by J. L. Schefer) *De la Peinture, De Pictura*(1435), Paris, 1992  
アルベルティ(森雅彦編著)『芸術論』、中央公論美術出版、一九九二年

この著作に収録されているのは、『彫刻論』『絵画の初程』の他に、ローマの街を計測した『都市ローマ記』、『画家における点と線』、『建築の5つのオーダー』、そして、『アポクリファルな芸術小論について』である。  
アルベルティの『絵画論』についての一般的な意義について、日本語で書かれた次掲書を参照。

5 A・ブランド、『イタリアの美術』、鹿島出版会、一九七七年(第4版)、原著は一九四〇年

L・ヴェントゥーリ、『美術批評史』、みすず書房、一九七九年(第二版)、原著は、一九四八年

K・クラーク、『ヒューマニズムの芸術』、白水社、一九八七年、原著は一九七〇年から一九八一年

A・パノフスキー、『イデア』、思索社、一九八二年、使用された原著は一九六〇年のもので第二版。

6 E・H・ゴンブリッチ、『芸術上の価値の視覚的隠喩』、『棒馬考―イメージの読解』、『増補完訳』、勁草書房、一九九四年、四四―四五頁、原著は一九六三年。

ゴンブリッチは的確にアルベルティの芸術論のもつ「純粋性」に対する指向を次のように捉えている。

「純粋な白を推奨したのは、生活においても、芸術においても神が最も好むのは純粋さであると彼が信じていたからである。：(中略)：彼の推奨を人文主義文化の文脈のなかで検討してみると、ジュジュルの聖遺物箱の輝きのうちに直接神の高貴を見る経験とアルベルティの純粋性好みの間には重要な違いがある。この違いはまさしく、アルベルティが何かもつと「威厳あるもの」のために外面的光輝の喜びを拒否したという事実のなかにある。彼は白い壁を「そうである」姿のためだけでなく、「そうでない」姿のため評価するのである。「純粋な」や「飾り気のない」という語そのものが否定の要素を暗に示しているわけである。目覚まされ、そして、否定される期待がそれ自体で価値の現われとなりうるようなそうした文化的文脈の中に今や芸術は置かれているわけである。

むろん、この否定はそれがより「高い」価値のための断念である場合にのみ有意義である。：(中略)：というのも、ルネサンスには、そうした断念が芸術の領域「内」でより高い価値をめざして行われるものだ

という確信があったからである。」

7 前掲書シェーファー仏語訳、序文、参照

L・W・リー、「詩は絵のことく——人文主義絵画論」、『絵画と文学』（中森 義宗編）、中央大学出版部、一九八四年、所収、参照

M. Baxandall, op.cit., pp.121-139 参照

D.R.E. Wright, op.cit.

ライトは、著作の構造面と著作の目的から、クインティリアヌスの『弁論術教程』を研究して作り出された、美術を学ぶもののための教則本であると推定する。このクインティリアヌスの書は、ポッジョ・ブラッチョリーニによって一四一六年発見された。アルベルティの師であるガスパーリーノ・バルツィツァの学校での弁論術コースで、この書は非常に重要なテキストであったと推定されている。

俗語序文に見られる賛辞のモデルとなった小プリニウスの著作については、  
E. H. Gombrich, *A Classical Topos in the Introduction to Alberti's Della Pittura*, J.W.C.I., XX, 1957, p.173  
キケロの弁論術との関係について

J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting*, J.W.C.I., XX, 1957, pp.26-44

8 M. Baxandall, op.cit., pp.129f.

9 一九九一年に行われたロンドン大学でのシンポジウムの報告書にアルベルティの「適正や (decorum)」に対する数多くの研究が発表されている。

10 F. Ames-Lewis and A. Bednarek, *Decorum in Renaissance Narrative Art*, Sussex, London, 1992

L. B. Alberti, (edited by R. Contarino), *Apologhi ed elogi*, Genova, 1984

L. B. Alberti, (edited by G. Martini), *Leon Battista Alberti, Momus o del principe*, Bologna, 1942

L. B. Alberti, (edited by R. Consolo etc.), *Momo o del Principe*, Genova, 1986

アルベルティの著作に内在する幻想的な世界を説明する代表的な論文としては、以下のものを参照されたい。

N. Badaloni, *La interpretazione delle arti nel pensiero di L. B. Alberti*, *Rinascimento*, 1963, pp.59-113

E. Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, *Rinascimento*, 1972, pp.3-20

11 『建築論』の中に数多く観察される「破壊的」な逸話については、既に福田が論じている。

福田 晴虔「獅子の建築」、『新建築学体系』彰国社、一九八五年、四一—八二頁

12 M. Jarzombek, p.3

13 三輪訳『絵画論』二五—二六頁

ルネサンス期の人文主義者の一般的な仕事については、以下の著作を参照されたい。人文主義者は、雄弁術を教える大学の教師や行政の書記官であり、あるいは地位の高い人物の秘書となり、私的あるいは公的な適切な手紙を作り、共和国の君主の演説や外国の使節の歓迎パーティの演説の代筆を行い、時には外交使節団の一員にもなっていた。彼らは古典期の文学を発見し、その文法や文体、正字法を研究し、それを規範として、文書を作り出していったのである。彼らの仕事は高く評価され、一五世紀初頭のレオナルド・ブルーニのように、共和国の政治に文学的な表現を与えるまでにもなっていたとされる。

P・O・クリステラー、『イタリア・ルネサンスの哲学者』、みすず書房、一九九三年、原著は一九六四年 M. Jarzombek, op.cit., p.85

15 L. B. Alberti, *Momo e del principe*, op.cit., p.V, 1986

16 三輪訳『絵画論』、四六―四七頁

17 三輪訳『絵画論』、六二―六三頁

18 三輪訳『絵画論』、六四頁

19 三輪訳『絵画論』、三二頁

20 三輪訳『絵画論』、四八頁

21 M. Baxandall, op. cit., pp.136-139

22 D.R.E. Wright, op.cit.

23 それでは、アルベルティが想定していた読者＝回答者は誰だったのかということになるが、一四三五年のラテン語版が、ロドヴィコ之父であるマントヴァ公であるジャンフランコ・ゴンザーガに捧げられていることから見て、バクサンダーが推定するようにやはり、マントヴァの宮廷の人文主義サークルであったという可能性は極めて高い。中心人物は数学の素養と人文主義の素養を兼ね備えたヴィットリオ・ダ・フェルトレである。当時の彼の名声は幾何学の素養によるもので、パドヴァの当時有名な幾何学者であるピアージョ・ペリカーノ・ダ・パルマと親しかった。このペリカーノは、『透視図法問答集』を執筆し、アルベルティが定式化した一五世紀の線の透視図法の源泉となった人物であった。ユークリッドに範を得た幾何学・光学と古典古代のラテン語、そして、多少なりとも芸術的教育を受けて、絵画を総合的に把握する能力が集結していたのは、このヴィットリオのいたマントヴァとしか考えられないとバクサンダーは推定するのである。

24 M. Baxandall, op.cit., pp. 127f.