

ジュリオ・マンチーニ著
『絵画省察 (Considerazioni sulla Pittura)』
の特質と 17 世紀初頭ローマ美術界における位置

浦 上 雅 司*

1) 初めに

ジュリオ・マンチーニ (Giulio MANCINI) は 1559 年 2 月シエナに生まれ、1630 年 8 月にローマで没した。彼の伝記は『イタリア人物辞典 (Dizionario Biografico degli Italiani)』の記事 (2007 年) に詳しい。¹

マンチーニはシエナで育った後 1579 年頃からパドヴァで医学を学んだ。1585 年にはボローニャ大学に移っているが、パドヴァ大学にマンチーニが卒業した記録は残っていない。他方、シエナの公文書館には、1587 年 2 月 1 日付けで、同地の大学に論文を提出し医学博士号を取得した記録が残されている。その後、マンチーニはしばらくシエナで過ごしたが、1592 年、ヴァチカンの近くに位置しローマへの巡礼介護施設として知られていたサント・スピリト・イン・サツシア療養所で医師の職を得てローマに住んだ。彼は 1623 年、教皇付きの医師となるまで同療養所で働いた。

ローマで医師としての評判を高めたマンチーニは、1595 年頃から、当時の教皇クレメンス 8 世の甥ピエトロ・アルドブランディーニを始め、マッフェ

* 福岡大学人文学部教授

¹ Silva de Renzi, Donatella L. Sparti “Mancini, Giulio” nel *Dizionario Biografico degli Italiani* vol.68 2007 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_(Dizionario-Biografico)/))

オ・バルベリーニ（後の教皇ウルバヌス8世）、カミッロ・ボルゲーゼ（後の教皇パウルス5世）など、ローマ教会の実力者たちと交友を深めた。美術愛好家として知られ、ローマのサンルカ美術アカデミーの保護者だったフランチェスコ・マリア・デル・モンテ枢機卿ともこの頃から知遇を得ていた。²

医学の知識を高く評価されたマンチャーニは、マッフェオ・バルベリーニが1623年ウルバヌス8世として教皇の座に着くと、教皇付きの医師に抜擢された。ウルバヌス8世の元でマンチャーニはローマ教会のさまざまな職を兼任して豊かな俸給をもらうようになり、1628年にはローマの貴族として伯爵の称号も授与されている。1630年に没したとき、マンチャーニは富と名声を獲得したローマ医学界の第一人者となっていた。

マンチャーニは、医師としての実務に携わる傍らさまざまな著述に手を染めた。残された草稿から知られるのだが、取り上げたテーマは医学だけでなく占星術や恋愛論、名誉論などにも及んでいた。³彼の著作は、どれも生前は上梓されなかったが、『絵画省察（*Considerazioni sulla Pittura*）』は17世紀ローマの美術界でよく知られていた。この著作に関しては、1610年代に書かれたマンチャーニの草稿から1620年代半ば以後に作られた写本まで、合わせて22点の手稿・写本が知られている。バリオーネ、ベッローリ、マルヴァジーア、バルディヌッチなど、17世紀半ばから後半にかけてまとまった美術関係の著作を上梓した人々は何れもその内容を参照した。⁴しかし、この著作の内容は長い間、専門家に知られるに留まり、初めて出版されたのは1956年のことだった。⁵

マンチャーニが絵画に強い興味を持ち、自ら作品を収集するだけでなく売買に

² 後でも触れるが、マンチャーニはデル・モンテ枢機卿の邸館に住んでいた時期の画家カラヴァッジョを治療したことが、弟宛の書簡から知られる。

³ Renzi, Sparti *art.cit.*

⁴ L. Venturi “Presentazione” in G. Mancini *Considerazioni sulla Pittura* ed. Marucchi 2 vols. Roma 1956 vol.I p.X-XI:

⁵ G. Mancini *Considerazioni sulla Pittura* ed. Marucchi 2 vols. Roma 1956

も携わっていたことは、ジャン・ヴィットリオ・ロッシによるマンチーニの最初の伝記 (1645 年) にも見える。⁶

この伝記でロッシは、マンチーニの医師としての才能は高く評価するのだが、彼によれば、マンチーニは絵画を熟知していたが故に、治療のために訪れた家で壁を見渡し、優れた絵があれば何としても手に入れようとした。患者は自分の命にも関わることだから要求をむげに断るわけにもいかなかったし、マンチーニはまた安価に手に入れた絵画を高値で転売して蓄財にもつとめたとロッシは伝えている。⁷

絵画取引に関するマンチーニの活動は、シエナに住んで強い絆を保っていた弟のデイフェボ・マンチーニ (Deifebo Mancini) との間で交わされ、現在シエナの文書館に保存されている多数の書簡からよく知られる。この書簡集を調査したマッケリーニは美術に関わる情報が載せられた書簡の抜粋を紹介しており、絵画取引の領域におけるマンチーニの活動を垣間見ることができる。⁸

マッケリーニが紹介する書簡抜粋の日付は 1606 年から 1627 年にわたるが、その大部分は、絵画の注文や売買に関するものである。これらの書簡には、カラヴァッジョ、ガイド・レニ、アンニーバレ・カラッチ、チゴリ、ランフランコなどこの時期のローマで活躍していた画家たちの名前も見えて、マンチーニが 16 世紀末から 17 世紀初頭のローマ絵画界に深く関わっていたとわかる。⁹

⁶ Gian Vittorio Rossi *Iani Nicii Erithraei Pinacotheca altera imaginum, illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum* 3 vols (1643–48)

⁷ Rossi *op.cit.* vol.II p.379ff.; p.379: Sed in primis oculos per cubiculum circumferebat, & si quam ivi egregie pictam tabulam aspexisset, continuo adamabat : nam erat rerum istarum intelligentissimus ; dabatque operam, ut in suam potestatem perveniret. Neque id sibi erat difficile impetrare ab eo, qui suam ipsi salutem vitamque commiserat : ab aliis eas tabulas quam minimo emebat, ut carissime venderet : atque, in hoc genere mercimonii, magno cum lucro vortebantur.

⁸ Maccherini, Michele. “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”. *Prospettiva* 86 (1997) : 71–92

⁹ Maccherini, “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”. *Prospettiva* 86 (1997) : p.88ff. : マッケリーニによれば、シエナの古文書館に保管されているマンチーニ

そのような意味で、マンチーニの個人的経験が反映された書簡の記述は17世紀初頭のローマ美術界について興味深い情報を与えてくれる。¹⁰

『絵画省察』に関しては、1615年7月3日付けの書簡に、シエナに向けて送った荷物にはアゴステイーノ・カラッチ作の風景画などだけでなく、「絵画に関する私のさまざまな書き物、それ以外の著述も送ったが良く覚えていない。出来るだけ早く受領書と連絡を受け取れるように願っている。気に入るかどうか、おまえの判断も楽しみにしている」¹¹とあって、この時期からマンチーニが絵画に関して著作を行っており、シエナ在住の弟に草稿を送って意見を聞いていたことがわかる。1618年付けで弟に宛てた書簡では、「これまで制作された絵画の全てを時代毎に集めた草稿は気に入るだろう」とあって、この時期には、ある程度、まとまった著作となっていたと知られる。¹²

1956年、『絵画省察』を出版するに際して、残された写本を調査したマルッキは、1617年から19年にかけて最初の短い草稿（『絵画論（Discorso di pit-

家の文書は1559年から1633年にわたるものであり、必ずしもマンチーニと弟の間で交わされた往復書簡に限らない。マッケリーニは、その中からデイフェボ宛に送られたマンチーニの書簡のうち、美術に関連する情報のあるもの39件を掲載している。

¹⁰ 上記論文の他、Maccherini “Novità sulle Considerazioni di Giulio Mancini” *IV centenario della cappella Contarelli. Atti del Convegno, Roma (2001)*, a cura di C. Volpi, Città di Castello 2002, pp. 123–128; Id., “Ritratto di Giulio Mancini” nel *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni Venti. Atti del Convegno, Roma (1999)*, a cura di O. Bonfait – A. Coliva, Roma 2004, pp. 45–57を参照のこと。マッケリーニによれば、1613年2月22日付けのデイフェボ宛の書簡には、カラヴァッジョがデル・モンテ枢機卿の邸館に住んでいた頃、病気になり、マンチーニが治療したことに言及がある。これなどマンチーニとローマ絵画界の関係を伝える極めて興味深い情報の一つだろう。この書簡によれば、マンチーニは治療の代償としてカラヴァッジョの絵画をもらうはずだったが、その約束は適わず、デル・モンテ枢機卿の所有物になったという。

¹¹ Maccherini *ibid.* p.88 doc. n.33 (3 luglio 1615): Venardi passato v'inviai alchune robbe ... Molte scritte di mio per involta delle pitture, con qualche altra cosa che non mi ricordo. Desidero quanto prima interderne avviso e ricebuta et il vostro gusto e giudizio.

¹² Maccherini “Novità” cit. p.125: quella scrittura della pittura dove ho raccolto d'età in età tutte le pitture fin qui fatte che credo vi darà gusto...

tura)』と題される)に続いて増補改訂した二校が制作され、その後、現在残る(未完成の)最終稿は1621年頃に著述されたと推測している。¹³

2) 『絵画省察』の成り立ち

『絵画省察 (Considerazioni sulla Pittura)』の二校および最終的に未完成のまま残された三校はどちらも二部構成になっていて、第一部では絵画そのものの特質や概略的歴史が綴られ、「高貴な紳士の楽しみとして、そうした紳士に手ほどきをするために語っておくべき絵画に関わる幾つかの考察」と題される。¹⁴

第二部は「絵画に関して幾人かの著述家たちが書き記してきたことについての幾つかの考察。彼らの著述の善し悪し、これに関連して、従来の著作では考察されなかった絵画や画家に関する幾つかの追加考察」¹⁵と題され、最初にロマツォの『絵画論』¹⁶とヴァザーリの『美術家列伝』¹⁷を取り上げてその記述内容を批判している。続いてヴァザーリ没後の絵画について、マンチーニが著作した時期すでに没していた画家たちと、まだ活動中の画家を分けて、個々の

¹³ A. Marucchi, “Introduzione” nel *Considerazioni cit.* p.XV: マルッキによれば、二校および三校はどちらも(おそらく1625年にウルバヌス8世として教皇に選出される前のマッフェオ・バルベリーニ枢機卿に宛てた)献呈辞が添えられており、マンチーニが出版を考えていたと想像される。

¹⁴ ALCUNE CONSIDERAZIONI APPARTENENTI ALLA PITTURA COME DI DILETTO DI UN GENTILHUOMO NOBILE E COME INTRODUTTIONE A QUELLO SI DEVE DIRE

¹⁵ ALCUNE CONSIDERAZIONI INTORNO A QUELLO CHE HANNO SCRITTO ALCUNI AUTORI IN MATERIA DELLA PITTURA, SE HABBIN SCRITTO BENE O MALE, ET APPRESSO ALCUNI AGIOGNIMENTI D'ALCUNE PITTURE E PITTORI CHE NON HAN POTURO OSSERVARE QUELLI CHE HAN SCRITTO PER AVANTI

¹⁶ G. P. Lomazzo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* Milano 1584: G. Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* 1° ed. 1550 2° ed. 1564; G. P. Lomazzo *Scritti sulle arti* a cura di R. P. Ciardi 2 vols Firenze 1974 2° vol.2

¹⁷ G. Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* Firenze 1550 (2° ed. 1564)

画家に関する情報が記載されている。画家の列伝には空白部分も散見されるが、16世紀末から17世紀初頭のローマで活躍した画家についてマンチーニが個人的に知り得た貴重な情報が豊かに含まれている部分でもある。

マンチーニは『絵画省察』第二部の冒頭でロマッツォ批判を行っているのだが、その題目は「ロマッツォが絵画について記述したことに関する考察」であり、副題には「絵画の名目、本質、定義、その他の考察」と書かれている。¹⁸ マンチーニは、つまり、画家であったロマッツォの著作を（絵画の享受者としての立場から）批判的に考察することによって、絵画そのものについて自らの議論を組み立てているのである。一方、ヴァザーリの著作を取り上げた部分の題目は「ヴァザーリが見過ごした、あるいは、間違っって述べている、幾つかの事柄に関する考察」¹⁹ であり、内容としては古代ローマの画家たちからフェデリーコ・ズッカリまで、ヴァザーリが『美術家列伝』で取り上げた多数の画家たちに関する修正ないし追加情報が並んでいる。ヴァザーリ批判はマンチーニの絵画史観を示していると言って良い。マンチーニは、ロマッツォの著作を批判的に考察しながら絵画そのものについての議論を組み立て、続いてヴァザーリを参照しながら内容を検討し、修正を加えながらヴァザーリ以後、つまり16世紀後半から17世紀初めにかけて活躍した画家の伝記を著述したのだった。

最終形態である三校のうち絵画の歴史に関する部分で興味深いのは、マンチーニが、古代ローマの異教絵画の具体例として、ローマに残るオベリスク、ネロの黄金宮殿で発見されたグロテスク装飾などに言及し、続いてカタコンベに残る初期キリスト教絵画や、新サン・ピエトロ大聖堂の工事現場から見つかったユニウス・パッススの石棺などを挙げてその特徴を論じていることであ

¹⁸ Considerazioni intorno a quello che ha scritto il Lomazzo sulla pittura: Nome, natura e definizione della pittura – considerazioni varie

¹⁹ Considerazioni intorno ad alcune cose o tralasciate o non ben dette dal Vasari

²⁰ Mancini *Considerazioni* ed. Marucchi vol.I p.51: il tutto, a guiditio mio, per tira quei gentili e confirmar questi di stato medio nella vera fede.

る。ここで彼はカタコンベに描かれたオルフェウスがキリストの隠喩であると述べ、キリスト教がまだ普及する以前には、異教とどっち付かずの人々を真のキリスト教徒とするために、このようなことが行われたのだと述べる。²⁰ 更にマンチャーニは、聖ルカが描いたと伝えられる聖母子像などの奇蹟像 (immagini miracolose)、ローマの諸聖堂に残る古代末期から中世にかけて描かれたモザイク画を列挙し、注釈を加えている。

マンチャーニが暮らしていた時代のローマでは、プロテスタントの批判に対抗しローマカトリック教会の歴史的な正統性を実証的に示すため、カタコンベ絵画など初期キリスト教美術はもちろん、古い聖堂に残るモザイクなどについても調査が進められていた。もちろん、マンチャーニの記述には誤りもあるが、古代末期から中世にかけての美術作品を取り上げて、それらが作られた時代や特徴について述べているのは注目に値すると言えよう。²¹ マンチャーニの著作は、彼と同時代を生きた画家たちに関する情報が興味深いだけでなく、この人物が生きた時代のローマにおける美術を巡る状況を広い意味で反映した著作としても興味深いのである。

3) 愛好家のための『絵画省察』

しかしながら、マンチャーニ本人の『絵画省察』執筆目的は、彼自身が冒頭で宣言するように「絵画の愛好家が、持ちかけられた絵画を、それらが制作された時代や表現された内容、制作に際して作者たちが込めた閃きに即してたやすく判断し、購入して自分の所有物としたら適切な場所に飾ることができるよう

²¹ G. Previtali *La Fortuna dei Primitivi* Torino 1964 はすでに、初期キリスト教美術に関するマンチャーニの記述に注目し評価している。記述内容について、スパルティは、キリスト教考古学の先駆者であったオノフリオ・パンヴィニオ (Onofrio Panvinio: 1529-1568) らの著作によると指摘している。Cf. "Giulio Mancini" in *Dizionario Biografico degli Italiani cit.*

な、いくつかの注意すべき点を示して考察する」ことにあった。²² 古代から当
代にいたる絵画の歴史と個々の美術家の伝記を記述することも重要なのだが、
絵画を享受するのに必要な知識、いわば絵画鑑賞の手引きを提供することがマ
ンチャーニにとって更に大事なのである。

既述したように、現在残る草稿のうち最も完成度の高い三校は二部構成に
なっており、ロマッツォとヴァザーリの批判およびヴァザーリ以後の画家たち
の伝記は第二部に収められている。美術愛好家にとっての絵画鑑賞の手引きと
なるのは第一部であり、マンチャーニは、1956年に出版された三校の冒頭で、第
一部の全体構成について以下のように記している。

「さて、絵筆の使い方を知らないでも目利きであれば絵画を判定できるという
のが本当だとして、私の意図は、ありふれた知能とごく普通の判断力持つ者が、
こうした判断力と学識を身につけ得る、そんなやり方を示すことである。その
ためには、アリストテレスの『政治学』第8書第三章から知られるようにデッ
サンのやり方を学ぶのに加えて、以下の事を知っておかねばならない。

絵画とは何か、その種類は幾つあり、どのような種類であれ良い絵画に求め
られる条件は何か

絵画を描いた諸民族

諸民族が完成した絵画を制作していた時代、また不完全な絵画を制作してい
た時代、当世にいたるまで絵を描いてきた各民族の各時代の絵画の有様、

当世に至るまでの絵画のさまざまな描き方

絵画とは、後ほど述べるように模倣なのだが、どのような事物が画家によっ

²² G. Mancini *Considerazioni sulla Pittura* ed. Marucchi 1956 vol.I p.5: proporre e con-
siderar alcuni avvertimenti, per i quali un huomo di diletto di simili stutudij possa con fa-
cilità dar giudizio delle pitture propestegli, saperle comprar, axquistar et collocarle ai lor
luoghi, secondo i tempi ne' quali sono state fatte, le materie che rappresentano et lumi
che l'artefice gl'ha dato nel farle.

て模倣されてきたか

最後に絵画の良さや価格、そして相応しい場所に飾るやり方を知るための
様々な規則²³⁾」

以上、5つの項目が列挙されているが、マルッキが編纂した活版本は全体が
9章に分けられ、各章の冒頭に題目とその概要が添えられている。

- 1) 序論 <意図、画家でない者が絵画作品を判断する正統性について、論題
の区分>
- 2) 絵画と、描き方の違いで区別した絵画の種類<普遍的絵画、第一種：形態
だけを持つ絵画、第二種：形態と陰影を持つ絵画、第三種：形態と陰影、色彩
を持つ絵画>
- 3) 絵画を描いた諸民族<エジプト人、トスカーナ人[エトルスク人]、ローマ
人、絵画が描かれた諸時代>

²³⁾ G. Mancini *Considerazioni sulla pittura* ed.A. Marucchi Roma 1957 vol.I p.11' 12: Sup-
posto dunque per vero che si possi dar giuditio della pittura da un huomo perito che non
sappia maneggiare il pennello, l'intention mia è di propor il modo con il quale da un
huomo di mediocre ingegno et giuditio naturale si possa apprendere questo giuditio et
simil eruditione; per la quale, oltre al disegno che deve haver appresso com'un huomo
civile come caviam da Aristotile al VIII della *Politica*, al cap. 3, è bisogno che sappia le
seguenti cose cioè:

che sia pittura e quanto siano le sue specie e i requisiti per la bontà di qualsivoglia di
loro;

le nationi che hanno dipento;

i tempi ne' quali hanno fatto le loro pitture secondo la perfettione od imperfettione
dell'arte, e così dell'età della pittura in qualsivoglia nazione che ha dipento fin a questi
nostri tempi;

il modo vario col quale è stato dipento;

et essendo la pittura un'immitatione come si dirà, quante cose dal pittore vengono ad
esser immitate;

et in ultimo le regole de riconoscere la loro bontà e prezzi e di collocarle ai loro luoghi.

4) ローマ時代の絵画の役割<この章で示される絵画の種類、エジプト絵画とトスカーナ[エトルスク]絵画、混乱した時代の絵画あるいはローマ絵画の幼年期、アウグストゥス時代の絵画、ローマ絵画完成期（ネロの時代）の絵画、聖絵画、ティトゥス帝時代の絵画、キリスト教墓地の絵画、奇蹟絵画、4世紀から12世紀にかけての絵画、ビザンツ絵画、12世紀から1550年にかけての絵画、1550年から1600年にかけての絵画、考察>

5) 画家たちの役割

6) 絵画の歴史で、興隆と完成、不完全さが繰り返されること<エジプトの場合、ユダヤ人の場合、ギリシア人の場合、トスカーナ[エトルスク]人の場合 - ローマの場合 - 各世紀それぞれの特質 - 各画家の特質 - 現在活動中の画家たちの四流派>

7) 模倣する対象の違いから生ずるさまざまな絵画<どのようなものが画家たちによって模倣されてきたか、単純な風景、複雑な風景、肖像、歴史>

8) 良い絵画に求められる条件<美しさ、適正さ、優美さ、比例関係、色彩、見苦しさ>

9) 絵画の理解<付彩の各種、絵画が描かれた時代、オリジナルと模写、絵画の良さ>²⁴

²⁴ I: Introduzione: Intenzione - Diritto di chi non è pittore a giudicare un'opera di pittura - Divisione della materia

II: La pittura e le sue specie cavate dai differenti modi di dipingere: La pittura in universale - Prima specie: quantità sola con figure - Seconda specie: quantità con figure e ombra - Terza specie: quantità con figura, ombra e colore

III: Le nazioni che hanno dipinto: Egizi - Toscani - Greci - Romani - I tempi nei quali hanno fatto le pitture

IV: Ruolo delle pitture in Roma: Pitture che si proporranno - Pitture egiziane e toscane - Pitture del secolo rozzo o della fanciullezza della pittura romana - Pitture del tempo di Augusto - Pitture del tempo perfetto della pittura romana (Nerone) - Pitture sacre - Pitture del tempo di Tito - Pitture dei cimiteri cristiani - Immagini miracolose - Pitture dal secolo IV al secono XII - Pitture bizantine - Pitture dal secolo XIII al 1550 - Pitture dal 1550 al 1600 - Osservazioni varie

このうち、3) および4) は狭義の「絵画史」である。また5) から7) は16世紀から17世紀初頭に活動した画家たちの作品について鑑賞する際に知っておくべきとマンチーニが考える事項が論じられている。

これに対して2)、7)、8)、9) は、絵画そのものの認識と理解にとって必要な知識が、絵画を鑑賞し、あるいは購入して楽しもうとする「愛好家 (dilettanti)」の立場から論じられている。絵画の制作者としてではなく、「愛好家」として絵画を論じるというマンチーニの意図が最も良く反映されているのはこの部分であると言えるだろう。

活版本の全体を見ても、とりわけ、17世紀にまだ活動していた、マンチーニと同時代の画家たちに関する記述は未完のまま残された部分が多いが、「愛好家」として必要な絵画に関する知識を論じた部分は、ほぼ完成した内容となっている。マンチーニを絵画愛好家兼著述家の先駆けとして評価する立場からすれば、この部分にマンチーニの著作最大の意義が認められるところである。

4) 『絵画省察』の歴史的評価

マンチーニの『絵画省察』は、すでに述べたように、17世紀から写本の形で流布し、美術に興味のある人々の間で存在が知られていた。バッローリやマルヴァジーアなど、彼に続いて美術家伝や美術論を残した人々が多いが、彼ら

V: Ruolo dei pittori

VI: Alterazioni di frequenza, eccellenza e imperfezione nella storia della pittura: In Egitto, presso gli Ebrei, in Grecia, in Toscana – A Roma – proprietà proprie di ciascun secolo – proprietà proprie di ciascun pittore – Le quattro scuole dei pittori viventi

VII: Le specie della pittura nate della differenza delle cose imitate: Quante cose dal pittore vengono ad essere imitate – Paese semplice – Paese composto – Ritratto – Historia

VIII: Requisiti per la bontà delle pitture: Bellezza – Decoro – Grazia – Proporzione – Colore – Bruttezza

IX. Ricognizione delle pitture: Genere del colorito – Tempi in cui sono state fatte le pitture – Originali o copie – Bontà delle pitture

は『絵画省察』の写本から、特に具体的な画家たちの活動に関して貴重な情報を得ていた。

19世紀後半から20世紀にかけて美術史が独立した学問として発展するようになると、ヴァザーリの『美術家列伝』などルネサンス以後の美術関係文献が体系的に調査され、活用されるようになり、マンチャーニの著作も美術文献の大きな流れの中に位置づけられるようになった。そうした美術文献史の先駆的著作としてとしてシュロッサーの『美術文献解題 (Kunstliteratur)』²⁵があるが、ここでマンチャーニの著作は、それ以前は、ヴァザーリにしてもロマッツォにしても、美術を論ずるのはもっぱら制作に携わる人々だけであったのに対して、16世紀末から17世紀にかけて登場してくる、絵画を享受する立場からの絵画論の代表的な例と位置づけられる。シュロッサーによれば、マンチャーニは「技法、時代、構成の時代ややり方による、さらにオリジナルか模写か価値の有無によって絵画を分類するという、造形芸術の認識と批評の原則を確立した」のである。²⁶

デニス・マオンも17世紀ローマ美術理論の特質を論じる中で『絵画省察』を取り上げ、「絵画愛好家」としてのマンチャーニを「目利き」の先駆者として評価している。²⁷

マルッキが編纂した1956年の印刷版にマンチャーニ論を寄せたサレルノもマ

²⁵ J. von Schlosser *Kunstliteratur* Wien 1924; Edizione italiana *Letteratura artistica* 3. ed. 1964; 邦訳: シュロッサー『美術文献解題』2015年

²⁶ *Letteratura artistica* 3rd ed. p.614: il tentativo più antico di stabilire i principi della conoscenza e della critica figurativa: la classificazione delle pitture secondo tecnica, epoca e modo di composizione, secondo valore e non-valore, in quanto originale o copia, è esposta in maniera che rivela in lui l'uomo pratico di queste cose.

²⁷ D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London 1947 279-331: esp. p.329-30: What really interested him were pictures and artists: pictures to enjoy, to handle, to speculate about. He is in fact an early example of the lay enthusiast, the *dilettante* who discovers that there is more in painting than meets the average layman's eye. (...) He seems to have become a judge of pictures in the sense of a *connoisseur*,

マンチャーニの美術愛好家としての側面を強調するのだが、この人物がロマッツォを批判しながら著述した絵画理論の部分は目新しさに乏しく、せいぜいこの著者の絵画観や立場について教えてくれるに過ぎない、と断じている。その一方で、美術愛好家による美術批評を発足させたのもマンチャーニであり、問題の立て方は全く新しいと評価する。²⁸ 絵画理論に関して新味は乏しいが絵画を論じる切り口が新しいというのだ。

20世紀の前半から半ばにかけて、美術文献史において、マンチャーニは、制作に携わる側でなく、絵画を享受する立場から著述を残した人物と位置づけられ、それなりに評価されたきたと言えるだろうが、そうしたマンチャーニ評価を継承した上で、興味深い見解を提示したのがカルロ・ギンズブルグである。

ギンズブルグは、マンチャーニの絵画評価における分析的手法は、彼が医師として活動し、患者の外見を観察して判断を下す手法に熟達していたからこそ獲得できたと論じている。²⁹ ギンズブルグによれば、マンチャーニは、同様に医師として訓練を受けた後で絵画の鑑定に取り組み、この領域で大きな足跡を残したジョヴァンニ・モレリ (Giovanni Morelli: 1816-1891) の先駆者であり、絵画鑑定家の祖なのである。

しかしながら、『イタリア人物辞典』でマンチャーニの項目を執筆したスパルティは、ギンズブルグのこうしたマンチャーニ評価を否定し、美術批評の歴史におけるマンチャーニの位置づけを再考する論文を執筆している。³⁰ スパルティに

²⁸ L. Salerno “Vita e opere di Giulio Mancini” in Mancini *Considerazioni cit.* ed. Marucchi vol.II VII-XXXVII p.XXIII: Mancini è soprattutto un amatore, un dilettante. Sarebbe quindi errato isolare le sue pagine teoriche le quali, si è visto, sono poco originali e soprattutto interessano per comprendere la mentalità del critico e la sua posizione. Col Mancini ci si avvia alla critica degli amatori e letterati, onde ciò che veramente è nuovo è il modo di impostare i problemi.

²⁹ C. Ginzburg “Spie. Radici di un paradigma indiziario” in *Crisi della ragione* Torino 1979 59-106

³⁰ D. Spati “Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta ‘Connoisseurship’” *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz* 52 (2008) 53-72

よれば、マンチーニが、序文で自らの意図として述べる「絵筆の使い方を知らないでも目利きであれば絵画を判定できるというのが本当だとして、私の意図は、ありふれた知能とごく普通の判断力持つ者が、こうした判断力と学識を身につけ得る、そんなやり方を示すことである」にある「絵画の判定 (giudizio della pittura)」は、ギンズブルグが想像するような「鑑定 (作者の同定)」ではなく、絵画の善し悪し、つまり価値判断だとする。

スパルティはまた、医師としての訓練と絵画への関心に関連しているというギンズブルグの主張も疑問視する。スパルティによれば、マンチーニは医師であったからではなく、ローマに出て新しい絵画の状況に触れ、美術に関心のあつた知識人たちと交流したからこそ絵画に関心を持ち、絵画に関する著作を志したのである。この女性研究者は、マンチーニを17世紀ローマ最大の美術批評家ベッローリと同様に評価することは出来ないと論じている。³¹ 彼女は、絵画の作者同定を学びたいと思って『絵画省察』を読んだ人物がいるとは想像しがたいし、1600年代初めに、美術作品の鑑定を、画家ではなく医者マンチーニに依頼する人がいたと考えるのも時代錯誤であると指摘する。³²

マンチーニは、序文で、「絵筆の使い方を知らなくても有能な人物ならば絵画を判断 (giuditio della pittura) できるとして、私の意図はごく普通の能力と自然に備わった判断力 (mediocre ingegno et giuditio naturale) がある者が、こ

³¹ *Ibid.* 58: Piuttosto ho voluto sottolineare come fosse del tutto usuale, quantomeno fra Cinque e Seicento, che i medici coltivassero, fra gli altri, interessi antiquari, artistici, letterari, storici e filosofici. Ma, come già ha scritto Julius Schlosser, quasi un secolo fa, un conto è parlare di un Giovan Pietro Bellori, “il più grande storiografo dell’arte non solo di Roma ma di tutta l’Italia, anzi d’Europa”, un conto del medico, che pur aveva “spiccate inclinazioni artistiche”, Mancini.

³² *Ibid.* 58: Inoltre è poco credibile ritenere, ..., che vi fossero individui, non artisti cioè, desiderosi di imparare ad attribuire gli autori di opere d’arte e che a tal scopo leggessero le “Considerazioni”. E’ infine anacronistico pensare che nel primo Seicento vi fossero persone che per far chiarezza sull’autenticità o meno di un’opera si rivolgesse al medico Mancini anziché, per far solo un esempio, al pittore Domenichino.

うした判断力 (giudizio) とそれに関連した知識を身につける術を提供することである」と述べるが、スパルティは、ここで言われる「判断 (giudizio)」というのは絵画の「善し悪し (la “bontà” o meno)」あるいは「絵画の質 (qualità di un quadro)」のことであって、鑑定家がおこなう作者の同定に関わる「判断」ではないと断じている。

マンチャーニは、「絵画はこの世界に存在するものの模倣に他ならないのだから、作り手が工作物を判断するのと同様、多くの人々が模倣のありさまを確認し判断できる」と主張している。³³ 彼はまた「絵画については、制作する側と享受する側がまったく別れているので、後者は手綱で馬を制御するのと同様に、絵画制作に携わることなく、絵画を極めてよく評価できる」とも述べる。³⁴ さらに絵画の適正な価格については「自分の好悪感によって判断が乱されてはならないのだから、陶工やその品を扱う商人ではなく、われわれの言う目利きこそが、これまでに述べて証明してきたように、最高の判定者とされよう」とも述べている。³⁵

このような主張からは、マンチャーニが絵画を単に楽しむだけでなく投資の対象あるいは収集のために絵画の購入も考える「愛好家」としての立場から絵画を論じていることが明らかである。マンチャーニは、序文の最後で小冊の内容を列挙した部分の最後に「絵画の良さや価格、そして相応しい場所に飾るやり方を知るための様々な規則」を論じるとしているのだ。³⁶ 美術作品の売買も手が

³³ *Considerazioni cit.* vol.I p.6: perché questa [pittura], non essendo altro ch'un' immitatione delle cose che si ritrovano in questo mondo che sono da più personericonosciute e giudicate,

³⁴ *ibid.* P.6: Perché della pittura avviene come l'altre cose che altro è il farle altro è l'usarle, come del freno rispetto al cavallo, questo lo giudica benissimo senza farlo.

³⁵ *ibid.* p.10: Vi se aggiunge che non potrà esser abagliato dalla passione d'interesse o d'odio, poichè non è figulo nè mercante di tale merce, e così questo nostro perito sarà ottimo giudice, come ci eravam proposito di provare.

³⁶ *ibid.* p.12: le regole de riconoscere la loro bontà e prezzi e di collocarle ai loro luoghi

けた医師マンチーニにとって、これが最も重要な課題だったに違いない。その意味で、スパルティの見解は傾聴に値するだろう。

もちろん、このような批判を受けいれるとしても、17世紀初頭のローマで「愛好家」として絵画を論じたマンチーニの歴史的価値が全く失われてしまう訳ではない。マンチーニと同時期に、ローマで絵画を取り上げて論じた「愛好家」は他にもおり、そうした人々の著作と比較して見ることによって、美術文献史におけるマンチーニの位置づけを明確化することは可能である。

5) 『絵画省察』と17世紀初頭ローマにおける絵画論

17世紀初頭のローマで美術に関する著述を残した「愛好家」はマンチーニに留まらない。ボローニャ出身の聖職者ジャンバッティスタ・アグッキ（1570～1632）、ジェノヴァ出身の銀行家ヴィンチェンツォ・ジュスティニアーニ（1564～1637）も、それぞれ絵画を考察した著述を残している。彼らの記事と『絵画省察』の内容を比較して見ると、とりわけ、絵画の歴史に関する見解について、興味深い共通点や違いを確認できる。³⁷

³⁷ アグッキは、ボローニャ出身の聖職者であり、教皇クレメンス8世の甥として教皇庁で大きな力を持った枢機卿ピエトロ・アルドブランディーニの秘書として活躍した。また、同郷ボローニャ出身で教皇となったグレゴリウス15世（在位：1621～23）の元では教皇庁尚書部で働いた。この人物は美術にも関心が深く、同じくボローニャ出身だった画家アンニーバレ・カラッチとも親密だった（晩年、病気がちだったアンニーバレが息を引き取ったときには枕元にて終油の秘蹟を行っている）し、アンニーバレの重要な弟子だったドメニキーノは1610年頃、しばらく彼の家に住まっていた。*Dizionario Biografico degli Italiani* Ed. Treccani Vol. I 1960 “Agucchi, Giovanni Battista”；ジェノヴァ出身だがローマで活躍した銀行家のジュスティニアーニは古代彫刻の重要なコレクションを持ち、ローマに滞在していたヨアキム・サンドラールトラを用いて銅版画によるコレクションの画集を作成している。またローマ郊外に新築した別邸の装飾にはアンニーバレの弟子であったアルバーニやドメニキーノを用いている。Cf. S. Danesi Squarzina *Caravaggio e I Giustiniani* Milano 2001；ジュスティニアーニはまた、美術に対する知見を深めるために1606年3月から8月にかけて、ドイツ、フランドル、イギリス、フランスを巡る「大旅行」に赴いた。彼が画家クリストフォロ・ロンカッリを同伴して行っ

アグッキの『絵画論』は断簡だけが伝わる著作で、ジュスティニアニーのそれは友人だった、フランドル出身だがローマで活躍したテオドール・アメイデン宛の書簡である。³⁸

アグッキは、1570年にボローニャで生まれ、生地およびローマで教育を受けたのちに聖職の道を選んだ。彼は兄と共に、母方の叔父にあたるフィリッポ・セーガに登用され、1591年にセーガが教皇大使としてフランスに派遣されたのに同伴した。セーガは、1594年に枢機卿に任命されると、兄のジロラモとともにジョヴァンニ・バッティスタをローマに呼び寄せ秘書に用いた。叔父が没するとアグッキは、1596年から枢機卿ピエトロ・アルドブランディーニに仕え、1621年に同枢機卿が没すると1623年まで教皇グレゴリウス15世に登用されて、彼の甥であった枢機卿ルドヴィーコ・ルドヴィーシの秘書を勤めている。アグッキは自然科学に深い関心を持ち、リンチェイ・アカデミーの会員だったのみならず、太陽系を論じてガリレオに送った書簡なども残されている。³⁹その後、1624年にウルバヌス8世が教皇に選出されると、アグッキはヴェネツィア滞在の教皇大使に任命され、1632年に没するまでその職を勤めた。この間、1607年から1615年にかけて、一時的に公職を退いていた時期があり、その頃に文筆活動に専念したものと想像されている。⁴⁰

たこの大旅行は、18世紀になってイギリスなどアルプス北の国々の貴族たちが教養を深めるためローマやナポリを目指して行った「グランド・ツアー」の先駆けのような旅だが、彼の秘書がその日記を残している。B. Bizioni *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani* Bologna 1995

³⁸ アグッキの「絵画論」については、D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* London 1943が基本文献。拙論「ジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキの『絵画論』について」(『九州産業大学共同研究成果報告書』平成11年度、p.132-145も参照のこと。ジュスティニアニーの絵画論書簡は、前掲拙論に試訳が掲載されている。

³⁹ cf. E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, 1985 Venezia, appendice II “ Monsignor Giovanni Battista Agucchi e il suo Del Mezzo. Discorso Accademico.”

⁴⁰ Cf. “Agucchi, Giovanni Battista”, nel *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.I, Roma 1964

アグッキは美術とりわけ絵画にも大きな関心を示し、幾つかの著述を行った。それらの中で17世紀のローマ美術にとって重要な意味を持ったのは『絵画論 (Trattato della Pittura)』である。17世紀の著述家でアグッキの周辺に近かったベッローリやマルヴァジーアはこの著作を知っており、両者はともにそれぞれの立場からこの絵画論の一部を自分の著作に引用している。⁴¹

アグッキの『絵画論』断簡は、アンニーバレの素描をもとに銅版画が制作され、1646年にローマで上梓された80点からなる《職人尽くし絵》に添えられた、ジョヴァンニ・アタナジオ・モジーニ（教皇ウルバヌス8世の執事長でアグッキとも親交があった）による序文に引用されて伝えられている。⁴²

モジーニの序文ではまず、アンニーバレの画家としての特質、とりわけ線描による人物の模倣に長けていたことが、カラッチ一家の同時代人であったシヴェットロという役者の模倣の才能と比較して賞賛される。モジーニによれば、アンニーバレは、気分転換あるいは筆のすざびにボローニャの町でみかけるさまざまな職人のありさまを描写し、その素描集を手元においていたのだが、弟子たちはそれを手本として学んでいたという。その素描集がモジーニの手に入ったので、多くの美術愛好家に供するべく、銅版画に彫らせて上梓することにした、という前書きのあとで、アンニーバレを論じるために、アグッキの絵画論（モジーニは、著者の没後に彼に遺贈された手稿のなかに、絵画論があったと断っている）の一部を引用する。モジーニは、引用の理由を、著者がカラッチの流派に特に言及し、とりわけアンニーバレについて論じているからだとしている。

⁴¹ 例えば、Malvasia, vol.I, pp.278f あるいは Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. E. Borea, Torino 1976 p. 22 n.5 を参照のこと。このことから、17世紀ローマの美術愛好家たちの間では、マンチーニやアグッキなどが著述した美術論の写本が広く知られ、多くの人々に刺激を与えていたことが知られる。

⁴² A. Marabottini ed. *Le arti di Bologna di Annibale Carracci* Roma 1979

モジーニによれば、アグッキは絵画論の冒頭で、絵画の本質を哲学的に探求すること (investigare filosoficamente la sua vera definitione) に多くを費やしているが、それは完成してはいない (ne meno [come forse egli volea] è interamente perfetionata) ので、彼 (つまりアグッキ) が哲学者として絵画を考察した部分は省略し、図版集に相応しい部分、特にアンニーバレの生涯と画家としての活躍に関連したところだけを掲載すると前置きし、アグッキの著述を引用する。⁴³

モジーニの紹介からは、アグッキの意図していた絵画論が、単にアンニーバレ・カラッチの画家としての業績を記す伝記的な著作に留まるものではなく、理想絵画論が主体となっていたと推測される。そして、おそらく、アグッキが理想とする絵画を具現した人物としてアンニーバレ・カラッチが取り上げられていたのであろう。

16世紀後半のローマでは、世紀前半のラファエッロやミケランジェロの活動もあり、さらに教皇庁の許可の下に美術アカデミーが設立されたこともあって芸術一般、とりわけ絵画についての関心が高まっていた。ローマのサンルカ美術アカデミーの院長を務めた画家フェデリーゴ・ズッカリはその代表的な例である。⁴⁴ 同時に、トレント公会議における美術のあり方についての議論以後、ジリオやパレオッティといった聖職者も絵画について論じるようになっていた。⁴⁵ 16世紀の末から17世紀の始めにかけてのローマにおけるこうした状況を念頭におけば、この時期ローマで活躍していたアグッキが、知識人の一人と

⁴³ *Ibid.* p.xliii : vi apporterò qui ciò, che può più appartenere alla presente opportunità per fare al libro delle Figure non disdicevole accompagnamento. e voi ancora ricordatevi, che pur mi havete persuaso di aggiugnere alle Figure del libro alcuna particolarità, che io havessi, intorno alla vita di Annibale Carracci, & alla medesima sua professione.

⁴⁴ Cf. *Scritti di Federico Zuccaro* ed. D. Heikamp Firenze 1961 2 vols.

⁴⁵ G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre et profane* in P. Barocchi *Trattati d'arte del Cinquecento* 3 vols. Bari 1964 vol.2; G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, in *Trattati cit.* vol.2

して絵画についての著作を企画したとき、まず絵画の本質規定を試みたのは自然なことだったと言えよう。

モジーニの引用によってわれわれまで伝わっているのは、しかしながらこの部分ではなく、より具体的に16世紀末から17世紀初頭にかけてのローマ絵画界の状況を述べ、さらに、そこにおけるカラッチ一家、特にアンニーバレ・カラッチの果たした役割を論じる部分である。これは興味深いので、以下に概略を記しておく。

アグッキは最初に、古代いらい絵画がさまざまな画家の貢献によって次第に発展していったことを概説し、ついで絵画における美の追求にさまざまなレベルがあるとす。単に目にみえるものを模倣するだけで満足すること (*imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più*) と、自然が求めて果たせなかったような優れた完璧な美を自らのアイデアに認識し理解してより高みに登ること (*s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura*) とを区別する。

アグッキによれば、自然そのものを模倣して描くことは、ごく普通の人々の気に入られることである⁴⁶が、理解力のある人々は、自然がそうなしたいと思っても果たせなかった美の理念にまで思考を高め、神的なものとしてそれを観想する⁴⁷のである。自然の単純な模倣＝単なる視覚的な喜び、理想美の表現＝知的な観想の対象、というこの図式はもちろん、ボッカチオのジョットー評まで遡るもので、この時期すでにイタリアの美術論ではほとんど一つの定型表現となっていた。

アグッキは古代ギリシアにおいて幾つかの流派があったように、15世紀か

⁴⁶ A. Marabottini ed. *Le arti di Bologna di Annibale Carracci* Roma 1979 p.xlvi: le cose dipinte ed imitate dal naturale piacciono al popolo

⁴⁷ *Ibid.* p.xlvi: l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'Ida del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come cosa divina la contempla

ら16世紀にかけてのイタリアでも4つの絵画流派が区別されると述べる。

ラファエロとミケランジェロに代表されるローマ派、ティツィアーノに代表されるヴェネツィア派、コレッジョに代表されるロンバルディア派、そしてレオナルド・ダ・ヴィンチに代表されるトスカーナ派の4つである。もちろん、ここで大事なのはアグッキの認識であって、個々の画家をどのように分類するかではないことは言うまでもない。彼はさらに、イタリア意外にもデューラーの名を挙げ、ドイツやフランドル、フランスも優れた画家たちを輩出したことを認めている。

だが、アグッキによれば、先に名前があがった画家たちが没すると、頂点に達していた絵画は、それ以前の粗野で暗黒の状態に戻ったとは言わないまでも、変質し腐敗した状態に陥り、正しい道を踏み外した⁴⁸。新たにおこった流派は、真実ないし真実味に程遠く、本質よりもみかけを大切にすることで、画家たちは見事な色彩や飾りの効果によって人々の目を引くことで満足するようになった⁴⁹。

そして、このように、絵画芸術に「異端 (heresie)」が蔓延していた時にポローニャの街に3人の血縁で結ばれた画家たち、つまりカラッチ一家の3人が登場し、この芸術をさらに完璧なものへと達せしめた、とアグッキは続ける。彼らはティツィアーノやコレッジョの作品に学び、またヴェネツィアやバルマを訪れてさらに見聞を深めることによって研鑽を深めた。彼らがポローニャで制作した作品は等しく優れており、3人共に賞賛され、優れた画家と認められた⁵⁰が、やがてアンニーバレの才能が他に優ることが現われてきたという⁵¹。

⁴⁸ *Ibid.* p.xlix: avvenne poi alla pittura di declinare in modo da quel colmo, ov'era pervenuta, che se non sarebbe caduta di nuovo nelle tenebre oscure della barbarie di prima, si rendeva almeno in modo alterata, e corrotta, e smarrita la vera via, che si perdeva quasi affatto il conoscimento del buono

⁴⁹ *Ibid.* p. xlix: sorgevano nuove e diverse maniere lontane dal vero, e dal verisimile, e piu' appoggiate all'apparenza, che alla sostanza, contentandosi gli artefici di pascer gli occhi del popolo con la vaghezza de'colori, e con gli addobbi delle vestimenta, ...

⁵⁰ *Ibid.* p. li: le opere fatte in Bologna con tale uguaglianza, e egualmente lodate, acquis-

アグッキは、アンニーバレがコレッジョやティツィアーノの「甘美で心地よく自然な、極めて美しい色彩技法」⁵²を完璧に身につけたのだが、見た者たちが誉めそやすローマの古代彫刻を見てみたいという願望が沸き起こり、兄のアゴスティーノとともにパルマ公ラヌッチョ・ファルネーゼの仲介で枢機卿オドアルド・ファルネーゼの庇護のもとにローマに滞在することになった。

ローマでは、古代彫刻、ラファエロやミケランジェロの絵画を見て、特にラファエロの絵画を深く研究したが、ロンバルディアの作品〔ティツィアーノ、コレッジョ〕よりもより理解が深く、またディゼーニョも優れている⁵³ことを認めるにいたった。そして至高なまでに完璧な技法を作り上げるには、ローマのごく洗練されたディゼーニョとロンバルディアの色彩の美しさを結びつけるのが適当であると判断した⁵⁴とする。さらにアンニーバレは、ラファエロが古代彫刻に学ぶことによって自然にはないような美のアイデア作り出した⁵⁵ことを知り、ローマにある極めて名高い古代彫刻の数々について学び始め、わずかな期間で大変に利益を得た。

アグッキはここで、社会的でさまざまな人々と交際し宮廷人のように振る舞うアゴスティーノと控え目で職人氣質のアンニーバレとの間で次第に反りが合わなくなり、ついにはアゴスティーノがローマを離れてパルマ公に仕えるようになったこと、アンニーバレがほとんど一人でローマのファルネーゼ宮殿のガレリアの天井フレスコ画、その他さまざまな絵画を制作したこと、パルマに赴いたアゴスティーノは同地で程なく没したことなどを語る。

standing tutti insieme il credito, e'l nome di valentissimi Maestri.

⁵¹ *Ibid.* p.lii : cominciò Annibale ad apparire superiore à gli altri

⁵² *Ibid.* p.liiii : quelle maniere di bellissimo colorito tenero, facile, e naturale

⁵³ *Ibid.* p.liv : più alto intendimento, e maggior finezza di disegno

⁵⁴ *Ibid.* p.liv : giudicarono, che per costituire una maniera d'una sovrana perfettione, converrebbe col disegno finissimo di Roma unire la bellezza del colorito Lombardo

⁵⁵ *Ibid.* p.xx : quale studio havebbe Raffaello fatto sopra le cose antiche, donde haveva saputo formar l'Idèa di quella bellezza, che nella natura non si trova

次にアグッキは、古代の画家と同時代の画家たちとの比較を試みている。彼は、アリストテレスの『詩学』において、詩を「行為する人間の再現」であると規定した後で、「再現の対象は、わたしたちよりすぐれた人間か、より劣った人間か、あるいはわたしたちのような人間であるか、のいずれかである。それは、画家たちが再現した人物の場合に似ている。ポリュグノトスはよりすぐれた人間を、パウソーンはより劣った人間を、ディオニューシオスはわたしたちに似た人間を描いたからである。」と述べている一節⁵⁶を取り上げ、アグッキの時代にも、ラファエロはより優れた人間を、〔ヤコボ・ダ・〕バッサーノはパウソーンのように劣った人間を、そして大部分の画家たちは、わたしたちと同じような人間を描いた、と続ける。そして、わたしたちと同じような人間を描いた画家たちの中でカラヴァッジョは色彩表現に極めて優れていたが、彼はクインティリアヌスが伝える、写実を追求するあまり美を顧みなかった彫刻家デメトリウスに比されるべき画家である、というのは、全力を尽くして似姿を描くことを追求し、美のアイデアを置き去りにしたからだ、と評する⁵⁷。

そして最後にアグッキはアンニーバレを評して以下のように述べる。

「彼はローマにやってきて、ローマ派のディゼーニョの洗練 (la finezza del Disegno della Scuola Romana) とロンバルディア派の精妙な色彩 (la vaghezza del colorito di quelle di Lombardia) とを結びつけるのに成功したのであり、そのことによって、彼は傑出した画家となったのである。」

モジーニによるアグッキの引用はここで終わる。

以上、アグッキの絵画論のうちモジーニによって引用された部分の概略を示したが、これは、マホンも指摘するように、ベッローリが、後に論文「画家の

⁵⁶ アリストテレス『詩学』第2章。

⁵⁷ *Ibid.* p.lix: il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare à Demetrio, perche' hà lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.

アイデア論」で精緻に組み立てる「17世紀ローマ古典主義美学」（自然の模倣にもとづきそれをより優れたものに修正することによって美のアイデアを表現するのが絵画の理念である）を先取りしている。

アグッキの絵画観は、理想的な美の表現は、自然の模倣から出発するのであるが、それをありのままに描き出すのではなく、理想化することによって達成されるとする考え方に基づいている。そして、そうした不完全なありのままの自然を修正する規範としてアグッキが提示するのが、ローマに見られる古代彫刻であり、またラファエロの諸作品（ローマにあるラファエロの作品）なのである。したがって、アンニーバレのポローニャ時代の作品ではなく、ローマに出てからの作品、アンニーバレがラファエロの作品に学び、さらにラファエロを通じて古代彫刻に学ぶことを行って後の作品——その最大の成果が「ガッレリア・ファルネーゼ」であるとされる——こそが、アグッキの求める理想的な絵画だったのである。

もう一つ、アグッキの考え方で特徴的なのは、16世紀末から17世紀初頭にかけての、つまりアグッキ自身が自ら体験したローマ絵画界の状況が、彼の美術観に強く反映されていることである。

アグッキがローマで活躍するようになった1590年代、ローマの絵画界には、それまで支配的だったズッカーリやダルビーノに代表される、いわゆる「マニエリスム」の画家たちが依然として活躍する傍らで、カラヴァッジオやアンニーバレ・カラッチのように若い画家たちがイタリア各地、さらにはアルプス北方の国々からも訪れ、活動の場を広げて行きつつあった。こうした中で16世紀末から17世紀初頭にかけてのローマで特に際立った活躍をした画家がアンニーバレ・カラッチとカラヴァッジオだったことも間違いない。⁵⁸ だが、彼

⁵⁸ なるほど1593年以来再建されたサン・ルカ美術アカデミーでは、ズッカーリが院長として活躍していたが、1603年にはローマを離れ、ヴェネツィアやトリノなど北イタリアを転々としてローマに戻ることなく、1609年にその生涯を閉じる。

らだけでなく、16世紀末から17世紀初頭にかけてのローマは、新旧さまざまな世代の、さまざまな地域出身の画家たちが肩を並べて活動する、興味深い状況が生まれていた。⁵⁹

ジェノヴァ出身だがローマで活躍した銀行家ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニーは、書簡の形で自らの絵画観を伝えているが、この手紙には画家ポマランチョへの言及があり、この画家の活動期から、手紙が書かれたのは1620年よりかなり遡ると考えられている。⁶⁰

ジュスティニアニーは、この書簡で絵画を13の段階に分けているが、そのうち特に優れた絵画は順に「マニエラによって描く絵画」⁶¹そして「自然の事物を前にして描く絵画」⁶²そして最も優れた絵画は、「先の二者を総合したもの、つまり、マニエラによりながら、同時に実物を眼前にして描く絵画」⁶³であるとする。

彼は、マニエラ画家の代表として、バロッチやジュゼッペ・ダルピーノらを、自然主義画家としてルーベンスらフランドルやオランダの画家たちを、そして最も優れた絵画を描く画家としてアンニーバレ・カラッチとカラヴァッジョそしてゲイド・レーニの三者を並べている。レーニがローマに滞在したのは、1600年から1612年にかけてのことであり、またカラヴァッジョやカラッチの死亡に言及していないことから、この手紙が書かれたのは、1600年代の初め頃であるとも想像される。ここでは、厳密な歴史的意味付けはなされていないものの、少なくとも3つの流派の存在とその違いを筆者が認識していたことは

⁵⁹ Cf. Exhibition catalogue *Caravaggio's Rome 1600–1630* Roma 2012 参照のこと。

⁶⁰ Cf. F. Haskell *Patrons and Painters* London 1980 p.94 n.3

⁶¹ V. Giustiniani, “Lettera al Dirk Ameyden” in Bottari / Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ...*, Milano 1822 vol. VI p.121ff: p.123: il modo di dipingere di maniera

⁶² *Ibid.*: il modo di dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti

⁶³ *Ibid.*: l'unire il modo decimo con l'undicesimo già detti, cioè dipignere di maniera, e con l'esempio avanti al naturale

明らかに示されている。

すでに見たように、アグッキは同時代の絵画を4つに分けていたが、マンチーニも同様に彼が生きる時代の絵画をカラヴァッジオの流派、カラッチの流派、ジュゼッペ・チェーザリらの流派、そして独自の表現を持って流派を構成しない画家たちの4つに区別する。⁶⁴

マンチーニは各流派を分類して注釈を付けている。カラヴァッジオの流派については暗い背景の前で強い光によって浮き彫りにされる造形、常にモデルを眼前にして描く、現実にくした描法を特筆する。その上で、登場人物が少数ならば良いが、多数の登場人物を要する歴史画では困難が伴うと述べる。彼は、現在、カピトリーノ美術館にある《女占い師》をその代表例として挙げて称賛する。⁶⁵

カラッチとボローニャの画家たちに関しては、ラファエッロの表現とロンバルディアのそれを結びつけており、自然を手本としながら、その良いところを取り入れ、不具合なところは捨てて、自然な光によって明暗を付与し、優美な動きを描き出すとする。

チェーザリらの流派については、カラヴァッジオほど自然を遵守しないし、カラッチほど重厚で明快でもないが、一見して魅了される優美さ、特に頭部の表現にそれがある、と述べている。

第4の分類についてマンチーニは、流派というよりむしろ独自の描き方で優れた作品を残した画家たちを集めたとしている。マンチーニが、前述した3つの流派に位置づけるのは困難と考えるが、それなりに活躍している画家たちだが、ジョヴァンニ・バリオーネやチゴリの名前が見えるのは興味深い。

アグッキ、ジュスティニアーニ、マンチーニの同時代絵画のとらえ方を見ると、どの画家を高く評価するかはそれぞれ微妙に異なっているが、絵画を流派

⁶⁴ G. Mancini, *Considerazioni cit.* Vol. I p.108ff.

⁶⁵ *Ibid.* vol.I p.108ff.

に分類し、それぞれの特徴を認識していた点で共通している。

それぞれの流派の位置づけでも三者は異なっているが、彼らは何れも、とりわけ人物表現について、1) 自然をどの程度まで模倣するか、2) 自然を離れた理想化をどこまで推し進めるか、の二観点から絵画の流派を分類しようとしている。17世紀初頭のローマでは、地域や流派の違いによる絵画の多様性を認識し、それぞれ独自に評価して楽しもうとする、そのような美術享受層が生まれていたのである。

ボローニャ出身のアグッキは、ローマで活躍した同郷の画家アンニーバレ・カラッチを高く評価し、カラヴァッジオを極端な自然主義画家、ジュゼッペ・チェザリを極端な観念主義画家と規定した上で、両者の特質を共に上手く取り入れ、中庸を目指すアンニーバレの絵画こそが理想的だと論じている。

先にも触れたが、アグッキはリンチェイ・アカデミーの会員でもあり『中庸論 (Del Mezzo ; Discorso Accademico)』という論文を残している。よく知られるように、「中庸 (aurea mediocritas)」というのはアリストテレスが『ニコマス倫理学』で述べている徳のあり方だが、アグッキはこの論文で「中庸」が最も重要な実践知であると論じている。この人物は、絵画でも「中庸」が最善とし、アンニーバレ・カラッチがそれを実現した画家だとするのである。

アグッキとは違ってローマ美術界の現実とより密接に関わっていたジュスティニアニーやマンチーニは、各流派の違いは認めるものの、そこに優劣を付けようとはしない。

クレメンス8世の治下(1592-1605)からパウルス5世の治下(1605-1621)にかけてのローマでは、1580年代から活躍していたジュゼッペ・チェザリやジョヴァンニ・バリオーネも働いていたし、カラヴァッジオやその影響を受けた画家たち、アンニーバレ・カラッチとその教えを受けたボローニャ出身の画家たち、アルプス北方からローマに移り住み、風俗画や風景画を描く画家たちなど、実に多様な画家たちが肩を並べて活動していた。そして彼らはそ

れぞれ、当時のローマ美術界でそれなりの評価を得て生活していた。

そのような時代に生きた二人の教養溢れる俗人は、アグッキのような偏見に囚われることなく絵画を享受したのである。

マンチーニは、特に、医学を実践する傍ら絵画の取引にも手を染めており、古代彫刻の収集にも強い関心を示していたジュスティニアニー以上に、絵画の実践の評価に敏感であった。その姿勢が絵画「愛好家」として自己規定に現れているのである。

マンチーニの絵画への考え方の概略は、『絵画省察』冒頭のイントロダクションによく現れている。補遺として、本論の最後に試訳を掲載しておく。(18-03-2016)⁶⁶

《補遺》

ジュリオ・マンチーニ『絵画省察』第一章：イントロダクション

私の意図は、絵画に関して見識を述べたり、絵画制作のやり方を論じたりすることではない。私は絵画の専門家ではないし、これらのことは、デューラーやガウリクスが彼らの人体比例論で論じ、その後にはダ・ヴィンチやヴァザーリ、ロマッツォ、ごく最近ではズッカリといった絵画の分野で際立って優れた人びとがすでに扱っている。私が意図するのは、絵画の愛好家が、持ちかけられた絵画を、それらが制作された時代や表現内容、制作に際して作者たちが込めた閃きに即してたやすく判断し、購入して自分の所有物としたら適切な場所に飾ることができるような、いくつかの注意すべき点を示して考察することにある。ここには、私が機会のある毎に目にした様々な時代の絵画について観察したことや、今世紀の著名な画家たちの幾人かと親しく交際して得た知見がまとめられている。

⁶⁶ 本論文は平成 27-29 年度科学研究費補助金による研究課題「17 世紀ローマ美術における美術通 (Intendenti) と庶民 (Volgo)」(課題番号 15K02156) による研究成果の一部である。

こうした注意は絵画を職業とする者でなければできない、創作物の技巧は作った者にしかわからないのだから、と私に言った人もいるが、それもわからないことではない。確かに、プリニウスは『博物誌』第35巻第10章で以下のように書いている「アテネの音楽家ストラトニコスの格言はアペレスのそれと同様である。この音楽家は鍛冶屋に向かって「金槌の音を論じているのではないとわからないのか」と言った」。またアリストテレスは『道徳論』で、「誰でも慣れたことは良く判断できる」と述べるし、クインティリアヌスによれば、画家のファビウスは、どんな技芸でも、専門の職人だけが判定を下せば良いと語ったそうである。だが、技芸の領域で難しい争いが起こった場合には、上手に収める才能のある思慮深い人が職人たちの間に入って解決するものである。

アリストテレスは『動物部分論』第1章で以下のように述べる「何事であれ深く考えるに際しては、つまり、対象が高貴か卑俗かを問わず学びまた考察するに際して、身につけるべきことは二つあるように思われる。一つは対象に関する知識の獲得であり、もう一つは対象に習熟するということである。練達した人のなすべきは、知識を持つ人が正しいか否か洞察して判断することであり、そんな人をわれわれは有能な人と考え、その人の才能とはいわないが習熟こそが必要だとする。ほとんどあらゆることに当てはまる判断こそが最高だと考えられよう。われわれは、そのような人を、それ以外の特徴を持つ人よりも優先するのだ。というのは、他のすべてのことは別として何か一つのことを判断できるようにはなれるのである」⁶⁷つまり、有能な人はあらゆる事を判断できるのであり、従って絵画についても同様なのである。

絵画に関する事柄でどのようなことに習熟するべきか、アリストテレス自身が『政治学』第八巻第三章で説明している。ここで彼は将来良き市民となるに必要な四つの規律を提案するのだが、そこで「工作物をより良く判断するには絵を描く才能が有用だと思われる」と述べる。⁶⁸良き市民は、アリストテレスがここで述べるように教養の一環としてデッサンを学ばねばならないのだが、デッサンの能力を身につけることによって

⁶⁷ アリストテレス『動物部分論』（西洋古典叢書III-9）29頁

⁶⁸ アリストテレス『政治学』（西洋古典叢書II-8）410頁

判断力を獲得するのである。アリストテレスは続いて「デッサン力はまた、壺を売り買
いするのにごまかされたりしないためではなく、人体の美しさを深く考察するために役
立つ。有用なことばかり追求しては寛大な気持ちの持ち主にはなれない」と述べて
いる。つまり、素描力を身につけた目利きは、他の事どもに関する能力や認識もあわせ
持って、絵画を判定できるのである。実際、何事によらず判断を下すためには、それ
についてやり方を知っているのが便利だが、あらゆる人工物、特に絵画については、こ
れは普通ではなく、また必要でもない。というのは、絵画はこの世界に存在するもの
の模倣に他ならないのだから、作り手が工作物を判断するのと同様、多くの人々が模倣の
ありさまを確認し判断できるのだ。「靴屋は靴だけ」というアペレスの格言や、音楽家
トラトニコスについてはすでに言及したが、自然についてはそれを観察し深く考える者
たちが、人工物についてはそれを作る者たちや、それに良く馴染んだ者たちが認識し判
定を下すのである。絵画については、制作する側と享受する側がまったく別れている
ので、後者は手綱で馬を制御するのと同様に、絵画制作に携わることなく、絵画を極めて
よく評価できるのである。だからこそ、残された手紙から知られるように、アンニーバ
レ・カーロはカプラローラ邸館の壁画についてタッデーオ・ズッカリに描くべき歴史画
の構成や適切さ、考証について指示した⁶⁹ し、アレティーノは皇帝カール5世に贈る《名
声》の擬人像について指示し、ベンボはヴァチカン宮殿の壁画についてラファエッロに
助言したのである。⁷⁰ 付け加えて言えば、色使いや透視法構成、感情表現、その他、画
家によって描き出される事どもは、ごく一般的なものなのだから、絵画やその描き方に
馴染んでいなくても、鑑賞を通じて沢山の絵画に親しみ、また、自分自身の芸術評価が、
優れた目利きそれとほぼ同じか、同等か違っているか比べて、そのうえで良識的な判定
を下せば良いのである。法律を学んだことがなくても、歴史を読んで深い教養を身に付
け、国家や政治について一般的な知識があれば、正しい行動か否かを判定できるのと

⁶⁹ Annibale Caro “Lettere a Messer Tadeo Zuccaro pittore” in *Scritti d'arte del Cinquecento* Tomo III p.2441-2468

⁷⁰ Pietro Bembo

様である。ヴェネツィアの貴族たちはまさにそうしているのであって、市政に関する出来事は何であれ見事に判断され、その判断は「事例集」(ローマにおける「判例集」と同じ)として保存される。われわれの場合に即して言えば、様々な事物について経験があり、デッサンの素養があって自然な良識的判断ができる者であれば、絵画の完成度や価値を判断し、適切に位置づけることが可能である。従って、『絵画論説』⁷¹でのマリノーの主張は間違っていると思われる。画家の必要不可欠な要件は、彩色、人体比例の知識、透視図法、感情表現その他だけで、歴史や詩、適正さ等々は、画家ではなく知識豊富な専門家が考えて、画家に教えてやれば良いのだから、マリノーが言うように、画家に哲学や天文学その他の知識を要求する必要は無いのだ。これに関してプラトンが『パイドロス』で次のように述べていたように思う「技巧に優れたテウス神よ、物作りの腕に優れているのと、出来栄えを評価するのは別です、と彼は言った」。⁷² 同様に、アリストテレスも『詩学』で、詩人に、一気呵成に詩作するのは止して、時には抛っておいて、その後に再び続けるように忠告して、画家たちも、描いたり放っておいたりを繰り返して絵を完成させるのだ、と続けている。⁷³ これは、制作に熱中してしまうと、ファンタジア(脳の創造的部分)がファンタスマ(心的表象像)で満たされてしまい、インテクトゥス(知的理解・判断の座)でそれを取り除いたり修正したりできなくなるからである。これはその他の視覚的印象でも起こり、時として医者が「エロス」あるいは「エロスによる愛」と呼ぶ狂気にとりつかれてしまう。アリオストはこれを良く理解して「幅広い知見を持つ賢人たちの意見によれば愛とは狂気に他ならない」と述べている。⁷⁴ こうした視覚的印象については、プリニウスが『博物誌』第35巻で述べていることだが、アペレスがプロトゲネスを非難している。後者は絵が完成するまで画面から目をそらしたり絵筆を置いたりすることが無かったというのである。この点でパオロ・ヴェロ

⁷¹ G. B. Marino *Dicerie Sacre* Torino 1614

⁷² プラトン『パイドロス』(岩波書店 プラトン全集5) 274E

⁷³ マルッキはこの論説がアリストテレスの『詩学』ではなく、ホラティウスの『詩論』にあることを指摘している。ホラティウス『詩論』(岩波文庫) (385-390)

⁷⁴ Ariosto *Orlando furioso* XXIV

ネーゼは古代人を凌駕しており、現在も残る作品からわかるような素晴らしい完成度を達成するまで絵筆を離さなかったのである。以上述べた理由から制作者は制作者を評価してはいけないという見解は、評価しようとする制作者だけでなく、作品を作った作者についてさえ当てはまることを、フィチーノが『法律論』第10書第三章で述べている(評価が「ファンタジア」ではなく「知性」の役割だと仮定してのことだが)。「先ほど述べて認めたことを表明しておこう。つまり絵画の模倣性は、真実からほど遠いところで表されるものである。他方、われわれは慣れ親しんだ思慮深さによって、絵画に親しみを感じはするが、真実味や誠実さは感じない」この言い回しから画家が絵画を良く評価できる訳はないと知られる、というのは、絵画は模倣であるから、自然、人工を問わず事物の本質をその奥深くに親しく収めることはできないからである。これを補強する論として、画家は悲劇的事実を弱強格の詩文で飾ろうとする者たちと同様だと言えるだろう。こうした詩人たちは悲劇の主題となる歴史や物語の本質や力強さを深く理解はしない。画家も同じく、人間界の出来事、自然、人工の事物その他を絵の具で飾るのが、模倣して彩色する事物の本質を理解しない。これから、ヒッポクラテスの、画家は人体の内部構成を深く考えず表面の概略を考慮するだけだ、という発言の意味が明らかになる。われわれはフィチーノの発言に即して判断すべきだが、要するに、画家は深く思慮する習慣がないし、模倣する事物の本質を完全に理解してはいないのだから、絵画を完璧に評価するなどできないのだ。これは、絵画表現の習熟(habitus)はその他の人間の営為のそれと同様、ファンタジア部分[創造・想像を司る脳の部分]に掛かっていて、そこに収められており、それを判断、評価する行為は思慮分別、英知、知恵を備えた知性部分で行われる。知性が、事物がよく模倣されているか、状況に応じて表現されているか、考慮して評価するのであり、事物を、絵筆や絵の具を使って手で表現する能力がなくとも、換言すれば、模写か創作かを問わず画家よりもずっとよく評価できるのである。これを更に明快に教えてくれるのがガレノスである。彼は『健康維持論(De sanitate tuenda)』第二巻第11章で、小児の指導者と医師との例を挙げるが、前者は踊ったり乗馬したり等々の運動を教えるが、それがどんな役に立つのか、何時どのような人

に適しているのか等は教えない。これは彼より優れた職人たる医師が教え指示するのだ。要するに、このような評価は画家には不可能あるいは極めて困難である。というのは、画家はファンタジアで活動するのだが、評価するには心的表象像（ファンタズマ）を捨て去って、純粋な知性だけを働かせねばならないが、アリストテレスが『靈魂論』第三巻で言うように「靈魂に既存であれば無関係なものは拒絶される (Intus existens prohibet extraneum)」のである。つまり画家は仕事するのに、ファンタジアに心的表象像（ファンタズマ）を持たねばならならず、知性によって修正され得ない。修正できたとしても長い時間がかかりまたごく限られた範囲で、しかも、アリストテレスが言うように「自力で実現体となるとき (cum fuerit singula factus)」⁷⁵、つまり、英知と知恵、思慮深さを獲得して後のことなのである。ここで述べたように、画家がそれを成し遂げることもあるだろうが、それでも、フィチーノが述べたような画家がいることも確かである。画家の制作者としての本質はファンタジア部分に存し、判断は知性部分の役割であって、知性部分は、先に挙げた特質によって善と完璧さを認識し、思慮分別によって様々な付帯条件を勘案し、その見事さ、有用性、価値、市民社会では考えておかねばならない相互関係などを判断するのである。というのは、絵画は絶対的に必要不可欠なものではなく娯楽だからその価値を計る必然的な尺度はない。それを売買する人相互の関係、制作された時代や場所、模倣表現された内容といった諸条件によって決まり、それによって売買契約が交わされるのだが、こうした諸般の事情を画家であれば誰でも理解できる訳ではなく、思慮に富む画家だけが可能であって、そうした画家は購入希望者の趣味や購入可能性、必要性を深く考えるのである。これは画家に限ったことではなく、音楽やバレエ、歌などの娯楽にもあてはまることで、女性と付き合うのに紳士が数十スクードを支出するのに、平民はせいぜい数十バヨッキ支払うのと同様である。⁷⁶ それでアリストテレスは『倫理学』第5巻で、類似した相互関係に言及し以下のように述べている。「人も物もそれぞれ特性がある (Habita ratione sui hominis et operis)」⁷⁷ つまり、作者も買

⁷⁵ アリストテレス『靈魂論』第三巻第四章 429b

⁷⁶ 1スクードは100バヨッキ

い手も制作された物もそれぞれ独自の価値を持っているので、作品の価格については、目利き、つまり思慮分別のある者が考慮すべき、いくつかの付随的条件がある。完璧なまでの技量を持つにいたった作者の天分、作者がそうした技を身につけるまでに費やした苦労と時間、作品制作に費やした時間、それから作者あるいは別の誰かが作品制作にかけた費用、こうした様々な事どもを、制作者は上手に考慮する事などはできないし、ましてや、市民社会で自分がどのような地位にありどのような役割を果たしているのかなど分かりはしない。だが、アリストテレスが『倫理学』で説くように賢人はよく理解するのである。また、絵画評価が作者とは別の画家に任せられることもあり、「陶工は陶工を嫌う (figulus figulum odit)」と言うけれど、実際は、自分の作品も高く売れるように、とんでもない価格を付けるものである。だから、他の諸技芸では格上で相場をよく知る制作者が価値評価を行い、上述した様々な条件を勘案して値段を付けるのと同様に、絵画の世界でもなされるべきだろう。付け加えて言えば、自分の好悪感によって判断が乱されてはならないのだから、陶工やその品を扱う商人ではなく、われわれの言う目利きこそが、これまでに述べて証明してきたように、最高の判定者とされよう。

冒頭から語ってきたことだが、制作しない者は判断できないとか、政府の賢人たちは専門家の意見を聞くとか、アペレスの逸話、音楽家ストラトニコスの逸話、アリストテレスが『道徳論』で述べる、何事であれ経験者がよく判断できる、という見解、クインティリアヌスが述べる画家ファビウスの逸話なども、この事実と反するものではない。第一、ロバや牛、馬、草原や山は人が作るのではないが、それでも人はこれらすべてをきちんと判断できる。そうでなければ、ロバや牛、馬は評価できないことになるが、そんな馬鹿な話はない。また草原や山を評価するには、造物主つまり神にならねばならぬというのは全く不謹慎な話だ。統治の専門家が職人に相談することはあるが、すでに述べたような理由から、われわれが特徴付けたような専門家がいたら、そちらを優先するだろう。こうした専門家に幾度も困難な相談が寄せられたが、作者には職人としての位

⁷⁷ マルッキによれば引用箇所不明

置づけや特質、苦勞を説明し、買い手には、作者についての評価やその他、目利きとして気づいたことを述べて、上手く解決したことを私はよく知っている。もしアペレスやストラトニコスがこうした目利きを相手にすることがあったとしたら、彼らの逸話にあるような発言はなかっただろうし、もし彼らが逸話にあるような非難をしたら、この目利きは、靴だけでなく、また金槌のことだけでもなく、はるかに多くのことを知っていると返事して、思慮分別に加えて英知も知性も備えているから、何でもよく理解し判断できるのだと付け加えただろう。アリストテレスもまた、あらゆる事に習熟しているのに、私情を加えず判断するこの目利きの判断を是としただろう。

さて、絵筆の使い方を知らないでも目利きであれば絵画を判定できるというのが本当だとして、私の意図は、ありふれた知能とごく普通の判断力を持つ者が、こうした判断力と学識を身につけ得る、そんなやり方を示すことである。そのためには、アリストテレスの『政治学』第八卷第三章から知られるようにデッサンのやり方を学ぶのに加えて、以下の事を知っておかねばならない。

- 1) 絵画とは何か、その種類は幾つあり、どのような種類であれ良い絵画に求められる条件は何か。
- 2) 絵画を描いた諸民族
- 3) 諸民族が完成した絵画を制作していた時代、また不完全な絵画を制作していた時代、当世にいたるまで絵を描いてきた各民族の各時代の絵画の有様、
- 4) 当世に至るまでの絵画のさまざまな描き方
- 5) 絵画とは、後ほど述べるように模倣であり、どのような事物が画家によって模倣されてきたか
- 6) 最後に絵画の良さや価格、そして相応しい場所に飾るやり方を知るための様々な規則