

ジョヴァン・バッティスタ・マリーノの 詩的模倣論と 17 世紀ローマ絵画論

浦 上 雅 司*

1) ジョヴァン・バッティスタ・マリーノの生涯

17 世紀のイタリアを代表する詩人の一人ジョヴァン・バッティスタ・マリーノ (Giovan Battista Marino) は 1564 年にナポリで生まれ、1625 年に同地で没した。¹ 彼は 20 代の初めに父親の反対を押し切って詩人として生きる道を選び、タッソーのパトロンとしても知られる侯爵ジャンバッティスタ・マンソ (1567~1645) の支援を得ながら詩作に励んだ。1600 年の聖年に初めてローマを訪れ、メルキオール・クレッシェンツィの元に身を寄せたマリーノは、この地で、後にウモリストィ・アカデミー (Accademia degli Umoristi) となる知識人の会合にも参加し (1623 年には同アカデミーの院長に選ばれている)、1602 年、ヴェネツィアで最初の詩集 (Rime) を出版して成功を収めた。

マリーノはこの成功によって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枢機卿に召し抱えられ、ローマ文芸界の寵児となった。しかし、クレメンス 8 世が 1605 年に没し、ボルゲーゼ家のパウルス 5 世が教皇

* 福岡大学人文学部教授

¹ マリーノの伝記としては *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani Ed. Vol.70 voce "MARINO, Giovan Battista", A Borzelli, *Storia della Vita e delle Opere di Giovan Battista Marino*, Napoli 1927 を参照のこと。

となると、ピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿は自分の司教区ラヴェンナに赴くことを余儀なくされ、マリーノも枢機卿に随行してローマを離れた。ラヴェンナで彼は、代表作『アドネ (Adone)』の執筆を続けるとともに、『聖講話 (Dicerie Sacre)』に取り組み始め、さらに、美術作品の叙述 (エクフラーシス) 集である『ガレリア (Galeria)』の構想も得たと考えられている。

ラヴェンナ滞在中、マリーノはしばしばボローニャを訪れ、同地の文芸サークル、ジェラート・アカデミーの会員たちと交流した。またラヌッチョ・ファルネーゼ公爵が支配するパルマにも足を運んだが、ここでは、マリーノの古くからの知人だったトマーズ・スティリアーニ (Tommaso Stigliani : 1573—1651) がファルネーゼ公爵の元で働いていた。

スティリアーニは現在のバジリカータ州マテーラ (Matera) 出身だが、ナポリでマリーノと知り合っていた。その後、ミラーノ、トリノーを経て 1603 年からパルマに滞在し、ラヌッチョ・ファルネーゼ公爵の秘書となったのである。パルマ在住のスティリアーニが 1605 年にヴェネツィアで出版した『抒情詩集』は、わいせつな作品も含まれるとして禁書目録に挙げられたが、その詩を見ると、この詩人が読者を楽しませるために際どい表現も厭わなかったことがわかる。²

スティリアーニは、パルマで現地の文芸アカデミー (Accademia degli Innominati) の院長となるなど名声を得たのだが、このアカデミーにはマリーノも参加しており、両者の間にパルマでも交流があったことは間違いない。しかしながら、パルマにおける両者の関係は決して友好的ではなかった。スティリ

² 例えば「金床 (Incudine f.) と金槌 (martello m.) の協働 (Incudine e martello che lavorano)」「 Femina, e maschio un sopra l'altro stava, / questo moveasi, e quella era fermata. / Il maschio, in seno a lei, credo, appuntava / un cotal duro con cima arrossata. / Ed essa gemea sì, che ben mostrava / d'esserne fortemente martellata. / In somma il gioco si condusse a tale, / che fu lavato il capo a quel cotale. » *Le rime di Tommaso Stigliani distinte in otto libri* in Venezia presso Gio. Battista Ciotti 1605 p.239 ちなみに、この詩集でこの詩が収められている巻 (Amori giocosi) には同様の詩が多く見られる。

アーニは1617年に刊行した（出版はピアチェンツァ）叙事詩集『新世界（Il Mondo Nuovo）』にマリーノを揶揄した詩文を載せ、多くの人々を驚かせることになったのである。当時マリーノはパリ滞在中だったが、これは大事件となり、マリーノの信奉者たちの攻撃を受けたスティリアーニはパルマにいられなくなってローマに移り住んだ。

この間マリーノは、1608年、アルドブランディーニ枢機卿とともにピエモンテの首都トリノを訪れ、1609年に騎士に叙されて、翌1610年にはサヴォイア公カルロ＝エマヌエーレの秘書となった。彼は1615年までこの宮廷に滞在しているが、友人たちに公表した詩で公爵を批判したとして1611年に投獄された。彼は支援者たちの口添えを受けて翌12年には釈放されたが、草稿などは押収されたままで彼の創作活動は滞った。

マリーノが1615年、トリノを去る契機となったのは、フランス国王アンリ4世の后で、同国王暗殺後はルイ13世の摂政となっていたマリー・ド・メディシスに招かれたことだった。マリーノはローマ滞在中の1602年にヴェネツィアで出版した『詩集（Rime）』に、アンリ4世とマリー・ド・メディシスの結婚を祝う詩を掲載しており、フランス宮廷とはすでに関わりを持っていた。

パリでマリーノはマリー・ド・メディシスの歓待を受け、大成功を収めた。彼は長年取り組んでいた代表作『アドーネ』も一応完成させ、1616年には摂政后に献呈して出版する段取りも整えていたのだが、1617年、ルイ13世が母でもある摂政後の腹心コンチーニ元帥を暗殺させ国政の実権を握ると、マリーノの地位も不安定となり、『アドーネ』の出版も取りやめとなった³。マリーノはしかし、ルイ13世の宮廷でも評判が良く、1620年には『ガレリア（Galeria）』と『サンポーニャ（Sampogna）』が出版されている。

マリーノは1623年の春にパリの宮廷を去りローマに戻った。パリから送っ

³ この作品は、結局、1623年になってパリで初めて出版された。

た荷物はイスラム海賊の手に落ち、またフランスからの年金は届かなかったが、ローマでは時の教皇グレゴリウス 15 世（在位：1621-23）の甥で枢機卿のルドヴィーコ・ルドヴィージに歓待された。以前と同様クレッシェンツィ家に居を定め、ウモリスティ・アカデミーの院長に選ばれたマリーノの生活は安定したかに見えたが、1623 年 7 月にグレゴリウス 15 世が没し、マッフェオ・バルベリーニがウルバヌス 8 世として新教皇となるとマリーノの立場は危うくなった。自身も詩人であったウルバヌス 8 世は以前からマリーノの詩作に対して批判的であり、彼の代表作『アドーネ』を、教皇庁の意向に沿って修正し出版する計画も立てられたが、これも放置されて実現しなかった。

ウルバヌス 8 世治下のローマでの活躍を諦めたマリーノは、1624 年の春、故郷のナポリに戻った。この地で彼は、詩人として歩み出した時期からの友人であり支援者でもあったマンソを初めとする文壇の人々に大歓迎され、オツィオージ・アカデミーの院長に選ばれた。彼は、この町の文壇の内部抗争に巻き込まれたこともあって再びローマに戻ることを考えていたことが残された手紙から知られるが、果たさないまま、1625 年の 3 月にナポリで没した。

2) マリーノとライバルたち

マリーノは 1602 年にヴェネツィアで出版した『詩集 (Rime)』で大成功を収め詩人としての名声を確立したのだが、マリーノの詩作に反発する詩人も少なくなかった。その中でも特に彼を激しく攻撃したのは、ナポリ時代から彼の知り合いで、バルマでファルネーゼ公の秘書を務めていたトマーズ・スティリアーニだった。すでに触れたが、この詩人は 1617 年公開した自作の叙事詩『新世界』にマリーノを揶揄する詩文を挿入し、マリーノ自身はもちろん、マリーノの信奉者たちからも激しく非難された。

『新世界』というタイトルから覗えるように、この詩はコロンブスのアメリ

カ発見をテーマとしているのだが、ステイリアーニは、その第16歌第34節から36節で、新世界に棲むという「魚人 (pesciuomo)」を登場させている。もちろんこれは架空の存在だが、詩人は、これは別名「海の騎士 (cavalier marino : 騎士マリノー)」と呼ばれると続けており、この怪物が詩人マリノーを暗示することは誰にも明らかであった。ステイリアーニはさらに、この怪物は、歌声で船乗りを誘惑するセイレーンの子で「海に棲む猿 (Scimia del mare)」とも呼ばれ、「他の者が見せたものをすぐ真似する (ciò, eh' altrui far vede, è a rifar presto)」と語る。⁴ ステイリアーニは、ここで、マリノーの詩は独創性に欠けると批判しているのである。

この筆禍事件が契機となって、ステイリアーニがパルマを去ってローマに移り住んだことは前述した。マリノーがステイリアーニの攻撃に反論したのはやや遅れて1620年のことだった。マリノーは1620年に出版した詩集『ザンポニーヤ (Sampogna)』に添えた、ポローニャ在住の友人アキリーニ宛ての書簡でステイリアーニに反論し、同時に詩作についての自分の考えを述べている。

美術史研究者として興味深いのは、この書簡でマリノーが、他の作者の詩と自分の詩の関係を、「翻案」「模倣」「盗作」の3つに分けて説明していることである。というのは、17世紀のローマでは画家や美術愛好家たちの間でも「独創性」や「模倣」の問題がさまざまに論じられていたからである。

⁴ Tomaso Stigliano *Del Mondo nuovo del cavalier Tomaso Stigliani, venti primi canti* 1617 Piacenza p.480 : 34 : In questo fiume, e per lo mar vicino / Vive il pesciuiom con sue mirabil membra, / Detto altramente il cavalier marino, / Verace bestia, bench' al vulgo buoni sembra : / Che nulla, fuorché l' alma, ha di ferino, / E quasi a nostra immagine rassembra : / Figlio della Sirena ingannatrice, / Ed alla madre equal, se l' ver si dice. 35 : I Cristiani veder non ne potero / Altro, eh un morto, e poco pria pigliato / Da un pescator, che non er' anco intero, / Ma già dal cinto in giù venduto stato. / Esser devria quest' animale in vero, / Scimia del mar, più che pesciuiom nomato : / Poiché più a quella è simile, eh' a questo, / E ciò, eh' altrui far vede, è a rifar presto

3) 17世紀ローマにおける画家を巡る世界

16世紀末から17世紀初頭のローマには、イタリア各地からはもちろん、フランスやオランダ、フランドルからも多くの画家たちが訪れ、画家の人口比は他の都市よりずっと高かった。⁵その分、画家同士の競争も激しく、トラブルも少なくなかった。彼らの争いはさまざまな形をとり、絵画による批判、詩による中傷、時には刃傷沙汰もあった。⁶

1581年に起こったフェデリーコ・ズッカーリの《美徳の門 (Porta virtutis)》事件は訴訟沙汰になったため記録が残っており、比較的よく知られている。これは、ズッカーリがローマで描きボローニャに送った祭壇画が同地の画家たちに批判され注文主から受け取りを拒否されたのに憤慨し、ボローニャの画家たちを批判する寓意を込めた《美徳の扉 (Porta virtutis)》と題された大きな素描を、ローマの美術アカデミーがおかれたサン・ルカ聖堂の玄関に展示したという「事件」である。ボローニャの画家たちはこれを知ってズッカーリを誣告罪で告訴し、有罪と認定された画家は、一時、教皇領から追放された。⁷これは画家が、自らの絵画で、敵対的な相手を批判した事例だが、ズッカー

⁵ R. E. Spear “Rome: Setting the Stage” in R. E. Spear / P. Sohm *Painting for profit: the economic lives of seventeenth century Italian painters* Yale U.P. 2010 p.33–114 esp. p. 40 ff.; N. De Marchi / H. J. Van Miegroet “The history of art markets” in V. A. Ginsburgh / D. Throsby *Handbook of the economics of art and culture* vol. 1 North Holland 2006 p.70–110 esp. p.99–105;

⁶ C. C. Malvasia *Felsina Pittrice* 2 ed. Bologna 1841 vol.II には最後に Indice delle cose notabili という索引がついているが、ここには concorrenza (競争) という項目があるだけでなく、gelosia (嫉妬)、invidia (羨望) など、画家同士の争いに関する項目が上がっており、17世紀の画家たちの世界が決して平穏ではなかったと教えてくれる。Cf. R.E. Spear *op.cit.* (n.5) p.76ff.

⁷ P. Cavazzini “The *Porta virtutis* and Federico Zuccari’s expulsion from the Papal States : An unjust conviction ?” in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* Bd.25 1989 p. 167–178; A. Bertolotti “Federico Zuccari” in *Giornale di Erudizione Artistica* Vol. V 1876 p.129–152

りが《美德の門》を描いた背景に、アペレスの《中傷》を巡る逸話があったのは間違いない。⁸

1603年、ジョヴァンニ・バリオーネがカラヴァッジョらを誹謗罪で訴えた事件は更によく知られており、その際に行われた審問の記録は幾度も活字化されている。⁹ バリオーネは、彼を誹謗する詩がカラヴァッジョや彼の仲間たちによってローマの画家の間に流布されたことを理由として彼らを告訴したのだが、これも画家同志の争いである。¹⁰ この審問記録で、カラヴァッジョの友人でもあった画家オラツィオ・ジェンティレスキは「自分はローマにいる主要な画家たちは皆友達だが、われわれの間にはある種の競争がある」と述べている。¹¹

⁸ 身に覚えのない罪を着せられそうになった古代ギリシアを代表する画家アペレスが《中傷》の寓意画を描いて身の潔白を示したという逸話を、古代の著述家ルキアノスが「中傷を簡単に信じてはならないことについて」で語っているが、この逸話はアルベルティが『絵画論』で言及しており、ルネサンス時代からよく知られていた。ポッティチェリはこれを絵画化している。Cf. Luciano di Samosata *Descrizioni di opere d'arte* Einaudi 1994 p.32ff.

⁹ 最近のものでは、S. Macioce ed. *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti 1532-1724* Roma 2003 p.119ff.

¹⁰ Friedlaender, *Caravaggio Studies* Princeton U. P. 1974 (1955) p.271ff.; S. Macioce *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti 1532-1724* p.119ff.; 詩という形式で画家やその作品を批判することは、この時代、際だって特別なことではなかった。ローマでは、「しゃべる彫像 (statua parlante)」がいくつかあり、最もよく知られているのは現在でもローマの下町の中心であるナヴォーナ広場にほど近い場所にあるパスキーノ (Pasquino) 像である。15世紀末に近くで発掘され、その後、社会の風潮や政治を批判する匿名の撒文や戯文がこの像に貼られるようになり「しゃべる彫像」の代表例となった。1534年、フィレンツェのヴェッキオ宮殿の入口にバンディネリが制作した《ヘラクレスとカコス》の巨像が据え付けられた時には、フィレンツェの領主となったばかりのメディチ家の注文で制作された像だったこともあり、極めて多数の匿名の批判文や戯詩が貼り付けられた。Cf. Louis Wandman “Miracol’ novo et raro: two unpublished contemporary satires on Bandinelli’s ‘Hercules’” in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38. Bd., H. 2/3 (1994) p.419-427

¹¹ W. Friedlaender *op.cit.* (n.10) p.278 : Io sono amico de tutti questi pittori ma c'è bene una certa concorrenza fra noi ; Macioce ed. *Caravaggio* p.129-130

ジェンティレスキはここで、競争の例として、自分がサン・ジョヴァンニ・デッコラート聖堂に大天使ミカエルの絵を展示した（この時期、毎年、8月29日にこの聖堂で絵画の展示会が開かれていた）ところ、バリオーネが、カラヴァッジオの《世俗の愛（Amor profano）》（ベルリン、ナショナルギャラリー蔵）に対抗して描いた《聖なる愛（Amor divino）》（ベルリン、ナショナルギャラリー蔵）をその向かい側に展示した、という出来事を挙げている。¹² これも《美德の扉》同様、絵画によって他の画家を批判する行為だった。

カラヴァッジオがたびたび警察沙汰を起こしたことは周知だが、この画家と他の画家との争いとしては、グイド・レニとの事例が知られている。レニはピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿の依頼でサン・パオロ・アッレ・トレフォンターネ聖堂向けの祭壇画《聖ペテロの殉教》（ヴァチカン絵画館蔵）を描いたのだが、カラヴァッジオはそれがサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂のチェラージ礼拝堂に自分が描いた同主題作品の盗作だとして怒り、レニに決闘を挑むと脅したと伝えられている。レニは、そのため、カラヴァッジオと出会うのを恐れてローマの町中を出歩くのを控えたという。¹³

16世紀末から17世紀初頭のローマで最もよく知られた画家だったジュゼッ

¹² ジェンティレスキの《大天使ミカエル》については、現在、ファルネーゼのサン・サルヴァトーレ聖堂にある《悪魔と戦う大天使ミカエル》（ジェンティレスキ作 1608年頃？）との関係を指摘する研究者も多い。Cf. *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630* (catalogo della mostra) Roma 2012 p.112

¹³ C. C. Malvasia *Felsina Pittrice* vol.II (1844) p.13:グイド・レニの《聖ペテロの殉教》がカラヴァッジオ作品を意識していることはBelloriも伝えていて、当時からよく知られていた。G. P. Bellori (ed. E. Borea) *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* Torino 1976 p.230-31; 496-97; Cf. W. Friedlaender "The crucifixion od St. Peter: Caravaggio and Reni" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1945 p.152-60: この礼拝堂の壁面にある《聖ペテロの殉教》および《サウルの回心》はいずれもカラヴァッジオが描き直した第二作だが、フリードレンダーは、レニが参照したのは第一作目の《聖ペテロの殉教》（エルミターージュ美術館に、そのコピーとされる作品があり、リオネッロ・スパーダ作と考えられている）で、レニの同主題作品を見たカラヴァッジオが、それに刺激されて、現在見る第二作を描いたのだと想像している。

ペ・チェーザリの従弟は1607年5月、画家クリストフォロ・ロンカッリ（ポマランチョ）の頬に切りつけて逮捕され、ジュゼッペ・チェーザリ自身も連座して裁かれた。この刀傷沙汰のきっかけは、チェーザリが手がけていたサン・ピエトロ大聖堂クーボラの天井モザイクを巡るトラブルだった。¹⁴ この事件に関してチェーザリの家の家宅捜査が行われたが、その際、チェーザリの書斎から、不法所持の拳銃二丁とともにポマランチョおよびフランチェスコ・ヴァンニの二人がサン・ピエトロ大聖堂のために描いた祭壇画を批判する戯れ詩が発見されている。¹⁵

真偽のほどは定かではないが、1620年代の半ば、ドメニキーノがサンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の円蓋下の三角小間に四福音書記者像を描いていた時、上部の円蓋ではライバル画家ランフランコが聖母の被昇天を描いていた。ランフランコが下で働くドメニキーノにいろいろな物を落としたのに対して、ドメニキーノは円蓋の足場にノコギリで傷をつけ、ライバルを亡き者にしようとしたという事件も伝えられている。¹⁶

こうした画家同志の競争や争いが少なからずあった背景には、17世紀のローマにおける絵画市場の活性化とそれに伴う画家社会の変化があった。このような事件が記録に残る画家たちは、当時から高く評価され、生涯や作品について比較的よく知られる者たちだが、彼らは少数派で、ローマには無名の画家たちが、多数活動していたことが近年の研究で、明らかになってきた。

経済学的観点から絵画の取引や画家の活動の有様について考察することは、周知のように、モンティアス（J. Michael Montias : 1928-2005）による17世

¹⁴ Lothar Sickel „Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel. Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli“ im *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28. Bd. (2001) p.159-189

¹⁵ *Art.cit.* (n.14) p.187

¹⁶ R. E. Spear *Domenichino* 2 vols Yale U. P. 1982 vol. I p.246

紀オランダ絵画に関する研究が先駆的業績だが¹⁷、同時代資料が多く残り、有力な美術家たちについての資料調査が進んでいた17世紀のローマに関しても同様の研究が行われるようになり、マイナーな美術家たちの活動の有様や、美術作品の売買活動、中産階級的美術収集の実体についても知見が深まっているのである。¹⁸

17世紀初頭のローマで絵画の店頭販売行われていたことは、カラヴァッジオがデル・モンテ枢機卿に知られるきっかけを作ったのが、サン・ルイジ聖堂付近の絵画小売業者サン・ヴァレンティーノ親方だったとのバリオーネの証言などから知られてはいた。¹⁹ だが、近年、この時期のローマにおける絵画売買の実態について研究が進み、貴族や、カトリック教会の有力者たちだけでなく、多少ともゆとりのある市民たちも絵画を購入し、自宅に飾って楽しむようになっていたことが明らかになってきた。²⁰ また、拡大した需要を満たすため、絵

¹⁷ J. M. Montias *Artists and Artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century* 1982

¹⁸ 17世紀のローマにおけるマイナーな画家の活動調査に関して興味深いのは、R. Vordret ed. *Alla ricerca di "Ghiograti"* Roma 2011である。これは、ローマの70教区教会に残る17世紀初頭(1600年から1630年にかけて)の戸籍簿を調査し、「画家」の実態を明らかにしようと試みたものである。この調査によって、画家だけでなく彫刻家、建築家、版画家、漆喰装飾家も含めて、1998名のアーティストが確認されているが、そのうち85パーセント以上の1710名が画家として登録されている。このうち、イタリア各地の出身者(ローマを含む)が68パーセント、異邦人が30パーセントである。(ibid. p.144 ff) もちろん「画家」と言っても大規模な壁画や油彩画を描く画家だけでなく、壁画装飾の専門家や、薄利多売の聖画像など描く画家なども含まれており「画家」の数を数えるには慎重でなくてはならないだろうが、17世紀のローマの美術界は、たとえばヴェネツィアなどと比べて規制が緩やかで、政府の規制が及ばなかった分だけ絵画小売市場が繁栄したと指摘されている。Cf. N. De Marchi / H. J. Van Miegroet "The History of Art Markets" in *Handbook of the economics of art and culture vol. 1* ed. V.A. Ginsburg / D. Thorby North Holland 2006 Ch. 3 p.69ff.

¹⁹ G. Baglione *Le vite de' pittori, scultori ed architetti* Roma 1642 p.136: Maestro St. Valentino a s. Luigi de' P[*sic*]rancesi rivenditore di quadri

²⁰ P. Cavazzini *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, Penn State U. P. 2008; R. Spicar / P. Sohm ed. *Painting for profit: the economic lives of Seventeenth-Century Italian painters* Yale U. P. 2010; R. Ago *Gusto for things: a history of objects in*

画を商品として展示・販売する商店も存在し、そうした商店に商品としての絵画を供給するのに十分な数の画家もローマで暮らしていたのである。²¹

4) 17世紀ローマにおける美術論の隆盛と絵画の真贋についての議論

絵画需要が拡大し富裕な市民階級にまで絵画趣味が広まった17世紀のローマで、絵画論や画家の伝記が多く書かれるようになったのは自然だった。

1590年代半ばから1610年頃までローマで際立った活躍をしたのはカラヴァッジョ（1571-1610）とアンニーバレ・カラッチ（1560-1609）だった。彼らが世を去った1610年代以後、両画家の業績や特質に対する関心は高まり、同時に彼らの周辺の画家達の活動にも興味が広がって多くの絵画論や画家伝が現われた。

ピエトロ・アルドブランディーニ枢機卿の秘書でアンニバーバレ・カラッチと親しかったジョヴァンニ・バッティスタ・アグッキ（1570-1632）の『絵画論』は他の著作に引用される断片が知られるだけだが、1610年代半ばにまとめられたと考えられているし²²、同時期、ローマにおける屈指の美術コレクター

seventeenth-century Rome, U. Chicago Press 2013

²¹ L. Lorizzo *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma Barocca* Roma 1980; L. Lorizzo "People and practices in the painting trade of Seventeenth-Century Rome" in *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750 (Urban History 6)* ed. De Marchi / H.J. Miegroet Brespos 2006 p.343 ff.

²² アグッキの『絵画論』は、ベッローリの『美術家列伝』やマルヴァージアの『ポロニャ画家列伝』にも部分的に引用され、その存在は知られていたが、もっともまとまった引用がアンニーバレ・カラッチの素描を元にした銅版画集 *Le arti a Bologna* Bologna 1646 (cf. *Le arti a Bologna di Annibale Carracci* ed. A. Marabottini 2a edizione Roma 1979) の序文にあるのを発見し詳細な解題をつけて出版したのはマオンだった。D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* London 1947 pp.109-154, 230-275; アグッキの『絵画論』については、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」(平成11年度九州産業大学共同研究成果報告書 132頁~145頁); 同「近世イタリアにおける絵画叙述とアグッキ」(福岡大学人文論叢 37巻(3号)) 2005年 pp. 811-844も参照のこと。

として知られた銀行家ヴィンチェンツォ・ジュスティニアニ（1564–1637）は、絵画の種類と優劣を論じた書簡形式の絵画論を書き残している。²³ また教皇ウルバヌス8世の侍医を務める傍ら、絵画の収集や売買にも手を染めていたジュリオ・マンチーニ（1558–1630）も1620年代の半ばまで書き進めた絵画論『絵画省察（*Considerazioni sulla pittura*）』を残している。²⁴

1642年には画家でもあったジョヴァンニ・バリオーネ（1573–1644）の『美術家列伝』が、1672年にはピエトロ・ベッローリの『近代美術家列伝』が上梓された。²⁵ ベッローリと同世代のジョヴァンニ・バッティスタ・パッセリ（1610–1679）も美術家伝を著述したが未完に終わり、出版されたのは18世紀半ばのことだった。²⁶ 17世紀に公刊された美術家伝著作としては、フィレンツェの文人で美術鑑定の領域でも活躍したフィリッポ・バルディヌッチの『チマブーエ以来の美術家列伝』も忘れてはならない。²⁷ 17世紀になるとイタリアのみならず、フランスやオランダでも美術家伝や絵画論が出版されるように

²³ ジュスティニアニの「絵画論」書簡は、前掲拙論（九州産業大学共同研究成果報告書）に解題をつけて試訳を掲載しているので、そちらを参照されたい。ジュスティニアニの古代彫刻コレクションならびに絵画コレクションについては、S. Danesi Squarzina ed. *Caravaggio e I Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento* Milano Electa 2001を参照のこと。

²⁴ G. Mancini *Considerazioni sulla pittura* 2 vols ed. P. Marucchi Roma 1954；この著作についてはD. Mahon *op.cit.* (n. 22)でも論じられている。拙論「ジュリオ・マンチーニ著『絵画省察』の特質と17世紀初頭ローマ美術界における位置」（福岡大学人文論叢48巻（1号））pp.1–35も参照のこと。

²⁵ G. Baglione *op.cit.* (n.19)；拙論「ジョヴァンニ・バリオーネ著「ドメニキョノ伝」翻訳と解説」（福岡大学人文論叢22巻（3号））pp.1259–90を参照のこと。G. P. Bellori *Le vite de' pittori scultori ed architetti moderni* Roma 1672；拙論「ベッローリ著「ドメニキョノ伝」：翻訳と解説」（福岡大学総合研究所報249号）2004年 pp.65–115も参照のこと。

²⁶ G. B. Passeri *Le vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* Roma 1772；J. Hesse *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Worms 1934 (2nd ed. 1995)

²⁷ F. Baldinucci *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* 6 vols.

なった。²⁸

マンチーニの『絵画省察』は未完のままに留まったが、絵画に関心のある知識人たちには写本の形で知られ、その内容は尊重されていた。マンチーニの没後、17世紀半ばから後半にかけて絵画論を上梓したバリオーネ、ベッローリ、マルヴァジーア、バルディヌッチはいずれもマンチーニの記述を参照している。²⁹

この著作の最も興味深い点の一つは、それが17世紀ローマにける絵画需要の拡大と密接に関わっていることである。

『絵画省察』の執筆目的は、マンチーニ自身はその冒頭で述べるように「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。³⁰

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、絵画そのものを享受するのに必要な知識、いわば絵画収集ならびに鑑賞の手引きを提供することがマンチーニにとって更に大事なのである。マンチーニは医師として活動する傍ら、絵画の売買にも手を染めており、彼がこの著作を書き進めていた1620年代のローマで、絵画に関心を持つ人々が増加していた状況が、この著作には反映されているのだ。

²⁸ 西洋における美術文献の歴史一般、および17世紀におけるその展開については、J・フォン・シュロッサー著（勝国興訳）『美術文献解題』（中央公論美術出版社2015年）、特に509頁以下を参照のこと。

²⁹ L. Venturi “Presentazione” in G. Mancini *Considerazioni sulla Pittura* ed. Marucchi 2 vols. Roma 1956 vol.I p.X-XI

³⁰ G. Mancini *Considerazioni sulla Pittura* ed. Marucchi 1956 vol.I p.5: proporre e considerar alcuni avvertimenti, per i quali un huomo di diletto di simili sutudij possa con facilità dar giudizio delle pitture propostegli, 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.

マンチャーニは、『絵画省察』導入部の最後に、絵画に興味を持つ人々が知っておくべき事柄について、次のように述べる。「さて、絵筆の使い方を知らなくて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³¹」

³¹ G. Mancini *Considerazioni sulla pittura* ed. A. Marucchi Roma 1957 vol.I p.11-12: Supposto 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 desegno 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;

ここに羅列されている事項のうち絵画収集家にとって最も実用的なのは最後のものだが、これに関してマンチーニは、絵画技法の種類、絵画の制作年代、模写か原作かの区別、そして絵画の良さの判断基準について語っている。³² 絵画の技法として挙げられるのは、フレスコ、油彩、モザイク、寄せ木細工 (tarsia)、刺繍 (ricamo)、つづれ織りの6つだが、マンチーニによればこれらは簡単に区別がつく。絵画の制作時代については、技法の区別ほど容易ではなく、時代ごとの絵画の違いを知っておかねばならない、と述べる。これに関して興味深いのは、マンチーニが、絵画の制作時代を判断する基準として、表現技巧の時代差だけでなく、描かれた人物の服装や画面に描き込まれた文字の時代ごとの違いを挙げていることである。³³ この助言には、明らかに、絵画の売買に携わる人物の実践的な知見が反映されている。

同様に興味深いのが、これに続く真贋判断についての記述である。ある絵画がオリジナルであるか模写であるかの判断は、現代でも多くの人々の関心を引きつけるテーマで、しばしばマスコミでも取り上げられる。³⁴ 17世紀になって絵画の収集が広まり、それまでになかったほど多くの人々が、特に優れた画家の作品を所持することに関心を持つようになると、真贋判断の問題も大きな意味を持つようになった。

il modo vario col quale è stato dipinto ;

et essendo la pittura un'immitatione come si dirà, tante 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.

³² G. Mancini *Considerazioni sulla Pittura* ed. Marucchi 1956 vol.I p.133-136

³³ Ibid. p.134: E questo modo tanto più s'apprenderà quanto che se anderanno considerando le pitture et i pittori secondo la serie dei tempi da noi proposte, oltre all'osservanza di panni di secolo in secolo che se sono usati e secondo quali poi sono state fatte le pitture, dalle lettere che alle volte si vedono nelle pitture.

³⁴ 最近の例として、ロンドンのナショナルギャラリーが2010年に購入したラファエッロ作《カーネーションの聖母》を巡る論争を挙げることができるだろう。(cf. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/the-madonna-of-the-pinks>)

この問題を扱った17世紀に出版された最も興味深い文献の一つは、フィリッポ・バルディヌッチが1681年に公刊した『絵画に関する幾つかの質問に答える、クルスカ学士院会員、フィレンツェ人フィリッポ・バルディヌッチの手紙』である。³⁵

この書簡でバルディヌッチは、フィレンツェのディゼーニョ・アカデミー院長ヴィンチェンツォ・カッポーニの質問に答える形式で、以下の4点を論じている。

- 1) 絵画を正しく判断できるのは才能ある専門家だけか、あるいは優れた愛好家 (dilettante) もそれができるか。
- 2) ある絵画が模写 (copia) かオリジナルか判定する確実な規則があるか否か。もしそうした規則がないとしたら、できるだけ正しい判定をしたと考えて絵画を鑑定するものはどのようなやり方をするべきか。
- 3) ある見事な絵画が誰それという巨匠によって描かれたと確定する規則はあるか。そうした規則がないとしたら、自分の判断をあたう限り根拠のあるものとする、できるだけ確実なやり方はどのようなものか。
- 4) 最後に、傑作絵画の模写 (copie) を作成する慣例についてどう考えるべきか、またそのような模写作品をどのように考えるべきか。

バルディヌッチの議論の詳細については註にあげた拙論に当たっていただく

³⁵ *Letter di Filippo Baldinucci fiorentino; Nella quale risponde ad alcuni quesiti in material di Pittura* Firenze 1681: この公開書簡は、当時、フィレンツェ美術アカデミーの院長代理を勤めていた貴族ヴィンチェンツォ・カッポーニの絵画鑑定に関する質問に答える書簡という形式をとっているが、当初から出版が意図されていたことは、内容の充実度だけでなく、書簡の日付と同年に上梓されていることから明らかである。: この公開書簡は Google Books で入手できるだけでなく、P. Barocchi *Appendice* (F. Baldinucci, *Notizie de' professori del Disegno. Da Cimabue in quà* 6 vols. Firenze 1847; Vol. Sesto: *Appendice* di Paolo Barocchi Firenze 1975; Vol. Settimo: *Appendice* di Palao Barocchi et *Indici* di a Boschetti Firenze 1975vol. Sesto *Notizie*) p.461-497 にもある。邦訳は拙論『フィリッポ・バルディヌッチの美術史観と絵画に関する公開書簡』(福岡大学人文論叢第44巻1号1頁~54頁)を参照のこと。

ことにして、2) の真贋判断について、17世紀のイタリアを代表する美術研究家であり、メディチ家の素描コレクションについて真贋判定の責任者もつとめたこの人物は、「当世においても、絵画に精通しきった人にとってさえ、特別な場合には、その絵が原作であるのか模写であるのか断言するのは極めて困難」だと結論づけている。³⁶

マンチーニも、この問題について、よく模写された作品は、それと判断するのはきわめて困難だし、さらに、原作として売るため、模写に湿った麦わらを燃やした煤で古色を付けたり、さらに巧妙に誤魔化すために古い画布を用いるなどの「工夫」が行われていると述べる。³⁷ それでも、マンチーニは、髪の毛や目鼻立ちなど、画家の特徴がよく現れているところを区別できれば、判断は可能だと続ける。³⁸ しかしながら、模写がきわめてよくできている場合は区別

³⁶ 拙論 39 頁

³⁷ Mancini *op.cit.* vol.I p.134: E sopra tutto se sia copia o originaria, perchè alle volte avviene che sia tanto ben imitata che è difficile riconoscerla, aggiuntovi che questi, che le vogliono vendere per originarie, l'affumano con il fumo di paglia molle, che così nella pittura introduce una certa scorza simile a quella che gl'indusse il tempo, et così paiano antiche, levandogli quel colore acceso e resentito della novità e recenza; oltre che, per coprir più inganno, pigliano delle tavole vecchie e sopra d'esse vi lavorano.

³⁸ *Ibid.* : Con tutto ciò, chi ha pratica, scopre tutti questi inganni: prima se nella pittura proposta vi sia quella perfezione con la quale operava l'artefice sotto nome del quale vien proposta e venduta; in quelle parti che di necessità si fanno di resolutione nè si possono ben condurre con l'immitatione, come sono in particolare i capelli, la barba, gl'occhi. (---) Il medesimo ancor si deve osservare in alcuni spiriti e botte di lumi a luogo a luogo, che dal maestro vengono posti a un trattoe con resolution d'una pennellata, non immitabile; così nelle pieghe di panni e loro lume, quali pendono più dalla fantasia e resolution del maestro che della verità della cosa posta in essere. 目鼻立ちや巻き毛の表現などに作者の個性がよく表れるという主張は、後にジョヴァンニ・モレリが体系化する絵画鑑定法を先取りしているという点で興味深い。モレリは絵画売買市場で実践されていた鑑定法を体系的に記述してみせたというのが正しいのかもしれない。モレリの技法については E・ヴィント『芸術と狂気 (Art and anarchy)』(岩波書店)を参照のこと。Morelli の生涯についてはトレッカーニのイタリア伝記事典の電子版記事がある。http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_(Dizionario-Biografico)/

が困難だと認めている。マンチーニもバルディヌッチも、17世紀の絵画市場に深く関わっていたのだが、二人とも視覚による真贋判断は絶対ではあり得ないと認めているのである。³⁹

マンチーニは、フィレンツェ大公コジモ2世（1591-1621）が「そんな優れたコピーは原作よりも高く評価されるべきだ、なぜなら、原作者の考案とコピー作者の腕前の両方が認められるからだ」と述べたと伝え、その考え方を是としている。マンチーニはまた、画家によっては著名な巨匠の表現を模した絵画を易々と描く者がおり、そうして描かれた作品が絵画に深い造詣を持つ人々を欺いて、巨匠の作品として売られることもあるとも述べている。だが、この著述家によればそうした行為は、そもそも、贋作として売るためではなく、模作者が自分の技量を知らしめるためのものなのである。彼はその具体例として、アンニーバレ・カラッチがローマに来たばかりの頃、セバステアーン・デル・ピオンボの描法で《キリストのむち打ち》を描き、それがピオンボの真作と間違えられたことを伝えている。⁴⁰

マンチーニやバルディヌッチの絵画論を読むと、17世紀の絵画界で、画家の独創性と模倣の問題、そして、作品の真贋の問題が様々に論じられていたことがわかる。この点でマリーノの模倣論は美術論と重なる。

³⁹ *ibid.* P.134-5: Con tutte queste osservanze distinguendo la copia dall'originale, nondimeno alle volte avviene che la copia sia tanto ben fatta che inganni, ancorchè l'artefice e chi compra sia intelligente, anzi quello che è più, havendo la copia et l'originale, non sappia distinguere.

⁴⁰ *ibid.* P.135: Che in tal caso intesi il serenissimo granduca Cosimo di f. m. Haver detto simil copie dover essere preferite all'originali per haver in sè due arti, e quella dell'inventore e quella di copiatore. Inoltre avviene spesse volte che alcuni pittori habbian tanta felicità di condur pitture secondo la maniera di qualche mastro di fama e grido che ingannino i più intelligenti e daccino sì che le loro cose sian vendute per mano di quel tal pittore di grido, il che per altro fine che per vendere, e così ad un certo modo per ingannare, ma per zelo d'honore, come per farsi conoscere e reputare. Come fece Annibal Carracci nel principio che venne a Roma.

5) 17世紀ローマの絵画論とマリノ

マリノは詩人だが、視覚芸術にも関心があり、同時代の美術界ともさまざまに関わっていた。よく知られているように、プッサンがローマに移住するきっかけを作ったのはマリノだった。また、彼が1620年に出版した『ガレリア (La Galeria)』は、韻文による美術作品叙述（エクフラーシス）集で、物語絵や肖像画、彫刻、細密画、版画などを叙情短詩（マドリガル）形式で表現しているが、そこにはカラヴァッジオやカラッチの作品も登場する。⁴¹

マリノがパリに移り住む前に滞在したトリノで出版した『聖講話 (Dicerie Sacre)』も第一講話は「絵画」と題されている。⁴²

美術史研究者が、同時代美術との関連でマリノに関心を向けたとき、最初に取り上げたのは、これら二つの著作だった。アッカーマンはマリノと同時代美術論との関りを論じた1961年の論文⁴³で、『ガレリア』のうち、当初予定されていたFavoleに収録された55編の詩について、各々に関連する素描の多くは詩が完成した後で注文されたと指摘している。この研究者によれば『ガレリア』で扱われる絵画や彫刻はマリノが持っていなかったものもあるし、現実にある作品と作者が対応しないものも少なくない。実際には存在しなかつ

⁴¹ G. B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979.

⁴² G. B. Marino *Dicerie sacre* Torino 1614 (G. B. Marino, *Dicerie sacre e la Strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.)。この著作は三部からなっており、第一部は「絵画論；聖骸布についての第一講話 (La Pittura. Diceria prima sopra la Santa Sindone)」、第二部は「音楽論；十字架上のキリストが語った七つの言葉についての講話 (La Musica. Diceria sopra le sette parole dette da Cristo in croce)」、第三部は「天空、第三講話 (Il Cielo, discorso terzo)」と題されている。マンチーニは『絵画省察』のイントロダクションでこの著作に言及している (Mancini *ibid.* p.7) が、彼はマリノの著作を *Dicerie della pittura* と書いており、内容からしても *Dicerie sacre* の第一部だけを参照していたと推察される。

⁴³ G. Ackerman "Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory" *Art Bulletin* 1961 pp. 326 - 343

た作品もある。また、『ガレリア』で扱われるのはすべてがタブローであると想定されているが、ガレリア・ファルネーゼにフレスコで描かれている主題の絵画もある。こうした事情を考慮すれば、『ガレリア』は言語芸術作品であり、この著作に収録されたマドリガーレやエピグラムは何よりもまず詩人マリーノの想像力の産物であって、必ずしも具体的な芸術作品に触発されたものではなかったと考えるアッカーマンの結論は妥当と思われる。

16世紀から17世紀にかけての詩画同一論およびエピグラム＝エクフラーシスの伝統における『ガレリア』の位置だけでなく同時代絵画との関連についても啓発的なのはフマロリの論考である。⁴⁴ フマロリは『ガレリア』を、1506年ヴェネツィアで出版された『ギリシア詞華集 (Antologia Greca)』に始まり16世紀末から17世紀初頭に絶頂期を迎えた、芸術作品を扱ったエピグラム＝マドリガル集のもっとも有名な例と位置づける。その上で先行する具体的な作例をいくつも取り上げて紹介した上で、『ガレリア』の内容にも踏み込みその特質を論じている。フマロリは特に、1614年に上梓されたマリーノの『詩集 (Rime)』に挿入されたフィロストラートスへの言及に触れ、マリーノがこの著者の『イマギネス』を知っていたことを確認している。『イマギネス』は、もちろん、古代の代表的絵画叙述（エクフラーシス）集としてよく知られる著作だが、フマロリによれば、『イマギネス』と『ガレリア』の関係は深い。

フィロストラートスの『イマギネス』は、近世になってブレーズ・ド・ヴィジュネール (Blaise de Vigenère) が1578年にパリで出版したフランス語版によって広く知られるようになったのだが、フマロリは、このフランス語版に両フィロストラートスの絵画の叙述だけでなくカリストラートスの彫刻の叙述も含まれているのに注目する。フマロリは、マリーノはこれに刺激されて、『ガ

⁴⁴ M. Fumaroli “La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse : Epigrammes et Oeuvres d’Art Profanes vers 1600” dans *L’Ecole du Silence : le sentiment des images au XVIIe Siècle* Paris 1994 p.37–51 (イタリア語版 *La scuola del silenzio* Milano 1995)

レリア』では、絵画だけでなく、彫刻やさらにメダルまでも含めて、古代の叙述家以上に多様な視覚芸術作品を扱うマドリガルやエピグラムを集大成し、フィロストラートを超越する存在となることを目指したのではないかと推測するのである。

マリーノが『ガレリア』で取り上げる絵画の第一部「物語絵（Favole）」に挿絵を構想したのは、1614年、パリで Artus Thomas がド・ヴィジュネール訳の『イマギネス』の挿絵付き豪華版を出版したからではないかともフマローリは論じる。1614年版の『イマギネス』は Google Books にもあって容易に参照できるが、各叙述に対応する挿絵にはエピグラムが添えられ、それだけで16世紀以来のエピグラム＝エクフラーシスの伝統に位置づけられる。⁴⁵ この本が上梓された翌年からマリーノはパリに滞在しており、『ガレリア』で美術作品をテーマにしたエピグラム＝エクフラーシスを企画していたマリーノがこの豪華本に強い刺激を受けたことは十分あり得るだろう。

だが、『ガレリア』は、結局、挿絵なしに出版された。マリーノにとってこれは不本意なことだったろうか。フマローリの見解に従えばそうだろうが、マリーノが『ガレリア』を構想した最初の意図が、フィロストラートス同様、言葉の力で視覚芸術を超越することだったのだと理解すれば、必ずしもそうではなかったと思える。マリーノはあくまでも詩人だったのであり、視覚芸術作品に興味を持つことはあっても、アッカーマンが論じたように、17世紀の視覚芸術理論に直接的な影響を及ぼすことはなかったと考えるべきだろう。マリーノが語る模倣論は、美術におけるそれといわば、平行関係にあるのである。

⁴⁵ https://books.google.co.jp/books?id=mR1QAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Philostratus%22&hl=ja&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

6) 「独創」と「模倣」(絵画と詩)

マンチーニやバルディヌッチの著作に見られるように、17世紀になってローマなどの大都会で絵画に関心を持つ人々が増大し美術作品の市場も拡大していくと、絵画におけるオリジナルと模倣の問題、独創性と模倣の関係をどう捉えるかは大きな関心事となっていった。「独創」と「模倣」の関係は、絵画など視覚芸術に限られたものではなく詩など文学作品においても大きな問題であり、時として激しい争いが起こったことは、マリーノとステイリアーニの例に見られる通りである。

マリーノがアッキリーニに宛てた手紙は、ステイリアーニへの反論として書かれたものだが、そこに挿入された「独創」と「模倣」の関係についての考察では両者の関係が秩序立てて論じられており、当時の絵画論における「独創」と「模写」の関係についても新たな観点を与えてくれる。

この手紙の内容と同時代の絵画論との関りがこれまで論じられなかったわけではない。例えばエリザベス・クロッパーは、画家ドメニキーノの弟子であったピエトロ・テスタが残して、現在、デュッセルドルフに保存されている美術論の手稿を調査し、17世紀ローマにおける古典主義的美術理論の特質を論じた著作で、1620年代のローマで起こった画家ドメニキーノとそのライバル画家ランフランコの、「独創」と「模倣(剽窃)」を巡る論争に言及し、これに関連してマリーノの手紙にある「独創」「模倣」論を取り上げている。⁴⁶

ドメニコ・ザンピエーリ通称ドメニキーノ(1581—1641)はアンニーバレ・カラッチに学び、1610年代から20年代のローマで活躍した画家だが、サン・ジロラモ・デッラ・カリタ聖堂の祭壇画として描いた《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》(現在ヴァチカン絵画館蔵：同聖堂の主祭壇には模写が配される)

⁴⁶ E. Cropper *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook* Princeton U. P. 1984 esp. "Imitation and Novelty" (pp.120–128)

は、ドメニキーノにとって最初の重要な公的絵画であり、1614年10月1日に、同聖堂の保護者だったイポポリト・アルドブランディーニ枢機卿列席の元に公開された。⁴⁷ 18世紀イギリスの美術批評家シャフツベリーは、これが世界最高の絵画と断言している。⁴⁸

17世紀ローマにおける古典主義的傾向の画家たち、とりわけドメニキーノに学んだアンドレア・サッキやニコラ・プッサンらにとっても、この祭壇画は至高の傑作だった。プッサンとも親しかった17世紀ローマの美術理論家ベッローリが伝えるところによれば、プッサンは「この絵の見事さに魅せられ、サン・ピエトロ・イン・モンテリオ聖堂にあるラファエッロの《キリストの変容》（現在ヴァチカン絵画館蔵）と共に絵筆の栄光を示す最も優れた作品であると常に語っていた」。⁴⁹

この祭壇画は、その一方で、スキャンダルに巻き込まれた作品でもあった。1620年代のローマ絵画界でドメニキーノ最大の競争相手だったパルマ出身のジョヴァンニ・ランフランコは、この絵がドメニキーノの師アゴスティーノ・カラッチの同主題絵画の剽窃であると非難し、弟子のペリエに命じて制作させたアゴスティーノ作品の銅版画をローマの絵画界に流布させたのである。⁵⁰

⁴⁷ この絵については、R. Spear, *Domenichino*, London 1982, 2vols. (以後 Spear) vol. I p. 175ff. (catalogue n.41) あるいは、*Domenichino* (exhibition catalogue) Roma 1997 p.410 を参照のこと。

⁴⁸ Shaftesbury, Anthony, Third Earl of; *Second Characters or the Language of Forms*, Cambridge 1914; p119

⁴⁹ G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, ed. E. Borea, Torino 1976, (以後 Bellori) p.323; Niccolo' Pussino rapito dalla sua bellezza soleva accompagnarla unitamente con la Trasfigurazione di Rafaele in San Pietro in Montorio, come le due più celebri tavole per gloria del pennello.

⁵⁰ この「事件」については、E. Cropper. *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome.* New Haven: Yale University Press, 2005. や拙論「ドメニキーノの「剽窃」事件を巡る考察」（前川誠郎先生記念論集刊行会篇『美の司祭と巫女—西洋美術史論叢—』中央公論美術出版社 1993年、p.165~179）を参照のこと。

アゴスティーノの絵は、ボローニャのサン・ジロラモ修道院のために、1591年頃製作が開始され、90年代半ばに完成された祭壇画だが、アゴスティーノに師事したランフランコもよく知る作品だった。ドメニキーノはボローニャでカラッチ一家の画塾に学んでおり、アゴスティーノ作品の準備素描を数点、所有していたことも判明している。祭壇画の注文を受けた翌1612年に彼はローマからボローニャに一時帰郷しており、その折りにアゴスティーノの祭壇画を再検討する機会もあった。ドメニキーノがアゴスティーノの先例を参照したことは間違いない。

もっとも、ランフランコによるドメニキーノの「剽窃」批判は祭壇画が公開された直後に行われたわけではなく、両画家が共にローマのサン・タンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂で制作を行っていた1620年代の半ばに突然、起こされた。この時期、ランフランコは同聖堂の円蓋に《被昇天の聖母》を描いていたが、時を同じくして円蓋直下の三角角小間にドメニキーノが《四福音者》像を描いていた。こうした事情を考慮すれば、ランフランコのドメニキーノ批判は、1620年代のローマ絵画界における両者の敵対関係を反映したものと考えてよいだろう。

ここで興味深いのは、ランフランコの剽窃批判にも関わらず、さらに、ランフランコが主張するようにアゴスティーノの前例を下敷きにしていることが明らかであるにも関わらず、ドメニキーノの《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》が、ブッサンを代表とする、17世紀ローマ古典主義を標榜する画家たちによって極めて優れた作品として賞讃され続けたことである。

この賞讃の理由は、この祭壇画についてのブッサンの発言から明らかになる。ブッサンは絵画について数々のコメントを残しているが、バッローリはそれをまとめて「ブッサン」伝の最後に記録している。そのうち「新しさについて (Della novità)」と題されたコメントで、ブッサンはドメニキーノの祭壇画とアゴスティーノの先例に言及し、以下のように述べている。

「絵画における新しさというのは、主としてこれまで見たこともないような主題ではなく、新しい配列（disposizioni）と表現（espressioni）にある。だからこそ、ごくありきたりの古くさい主題も、他に類を見ない新しいものとなる。ここでドメニキーノの《聖ヒエロニムス最後の聖体拝領》について一言述べておくべきだろう。この作品はアゴスティーノ・カラッチによる別の構想（invenzione）作品と感情表現（affetti）や動き（moti）において異なっている⁵¹

つまり、ドメニキーノの祭壇画はアゴスティーノの先例と「主題（soggetto）」および「構想（invenzione）」は同じであっても、「配列（disposizione）」、そして「感情表現（affetti）」「動き（moti）」で違っているがゆえに、全く異なる新しい作品なのだと主張されているのだ。

「構想」「配列」といった言葉は修辞学に由来する言葉である。古代ローマにおける弁論術を大成したとされるクインティリアヌスは、全12巻から成る『弁論家の教育』第3巻で、弁論が、「構想（inventio）」、「配列（dispositio）」、「措辞（elocutio）」、「記憶・想起（memoria）」、「講演法（actio）」の5つの部分から成るとしている。⁵² 14世紀半ば以後、イタリアの知識人階級が絵画に関心を持ち、絵画について語り始めたとき、絵画論のモデルとなったのは古代の詩論（特にホラーティウスの『詩論』）や修辞学（クインティリアヌスやキケロ）の著作によって伝えられていた文体論だった。⁵³ これらラテン語の文体論は西欧中世において完全に忘れ去られていたわけではなかったが、ル

⁵¹ Bellori, p.481; La novità nella pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere comune e vecchio diviene singolare e nuovo. Qui conviene dire della Communionne di San Girolamo del Domenichino, nella quale diversi sono gli affetti e li moti dall'altra invenzione di Agostino Carracci.

⁵² Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 4 vols, London (Loeb Classical Library), vol.1, p.383,

⁵³ 中世における古代修辞学や詩学の伝統の継承については、E・R・クルティウス、『ヨーロッパ文学とラテン中世』、みすず書房、1979（特に第四章「修辞学」、第八章「文学と修辞学」）、P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and Its Sources*, New York 1979 参照のこと。

ルネサンス期には新たな活力を得て絵画論にも援用されるようになったのである。

14世紀半ばから16世紀にいたるまで、知識人が絵画について論じる際、ほとんど常に「詩は絵と同じ (ut pictura poesis erit)」というホラティウスの一節を引用するのは、こうした事情を反映している。ルネサンスにおける絵画論の嚆矢となったアルベルティの『絵画論』(1453年)でも、絵画と修辞との類似性が強調されていた。⁵⁴

ルネサンスから18世紀にいたる人文学的絵画論の概略を展望したりーの論文は半世紀が経た今日でも基本的文献だが、リーが指摘するように、ルネサンス期の絵画論では、当初、「構想 (invenzione)」概念に、主題の選択だけでなく画面構成の概略も含まれていた。⁵⁵ アルベルティの『絵画論』はその典型的例である。⁵⁶

しかしながら、16世紀の半ばになると、主題の選択を主に意味する「構想」概念と、画面構成を意味する「配列 (disposizione)」概念とが分離してくる。1556年にヴェネツィアで刊行されたドルチェの『絵画についての対話篇：アレティーノ』では、「構想」が「二つの部分、つまり主題としての物語ないし歴史と、画家自身の才能によるから成る。物語ないし歴史からは単に素材を受

⁵⁴ L. B. Alberti, *De pictura*, ed. C. Greyson, Bari 1975, p.93; Proxime non ab re erit [pictores] se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum picture habent ornamenta communia.; アルベルティの『絵画論』(特に第二章)と修辞学の結びつきについては、M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, esp. ch. III “Alberti and the Humanists: Composition”を見よ。

⁵⁵ R. W. Lee, “Ut pictura poesis; the humanistic theory of painting”, in *Art Bulletin*, 1941, p197~269; これに関する最近の著作として F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of The Early Renaissance Artist*, Yale U. P. 2000 を挙げておく。

⁵⁶ *De pictura cit.* P. 93; Neque parum illi [= pictores] quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt. Quae omnis laus praesertim in inventione consistit. Atqui ea quidem hanc habet vim, ut etiam sola inventio sine pictura delectat.

け取るだけであり、配置（ordine）と適切さ（convenevolezza）はもちろん、人物像の姿勢や多様性そして（いわば）活力は、画家の才能による」と指摘されている。⁵⁷ つまり、アルベルティの『絵画論』から100年後に著述されたドルチェの『対話篇』では、絵画を論じる上で主題の選択を主として意味する「構想」概念から、画家による画面構成を意味する「配列」概念が分離しつつあったことがわかる。⁵⁸

17世紀になると、両者はより明快に区別された。フィレンツェの美術家フィリップポ・バルディヌッチが1681年に公刊した『素描芸術トスカーナ語彙集（Vocaborario Toscano dell'arte del Disegno）』では、「構想」と「配列」がそれぞれ独立した項目とされ、以下のように説明されている。

「構想（invenzione）：見いだすこと、見いだされたもの：またわれわれ制作者たちの間では、歴史にせよ詩にせよ、あるいは両者の混合にせよ、構想されたものを、全体はもちろん部分においても、自分が考えたまま現れるよう、明快かつ適切に表現する、優れた師匠たちに見られる才能のことも言う：さらに、表現されたもの自体をも構想と呼び、構想されたことを、よい構想、悪い構想とも言う。それで、そうした構想を生み出した者を優れた構想家、下手な構想家とも言う」⁵⁹

⁵⁷ L. Dolce, “Dialogo della pittura : intitolato L’Aretino”, in *Trattati d’arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, 3vols. Bari, 1960 (以後 *Trattati*) vol. 1, p.171 ; Per quello che s’è detto appare che la invenzione vien da due parti : dalla istoria e dall’ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall’ingegno, oltre all’ordine e la convenevolezza, procedono l’attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure ;

⁵⁸ 16世紀半ばのイタリアにおける美術論で「構想」概念から「配列」概念が分離したこと、また「配列（disposizione）」の重要性が強調されるようになった経緯と意義については、S. Alpers, “Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari’s Lives” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII (1960), pp.190~205を参照のこと。P. Rubin, *Giorgio Vasari : Art and History*, London 1995 (esp. Ch. IX : Raphael, the New Apelles) も見よ。

⁵⁹ F. Baldinucci, *Vocaborario Toscano dell’arte del Disegno*, Firenze 1681 (facsimile edition, New York 1980) p.78 ; Invenzione f. : Ritrovamento, trovato. : I nostri Artefici dicono

「配列 (disposizione) : われらの諸芸術について著述する人々の間では、さまざまな事物、例えば人物とか動物、風景、建築などを、一つの作品中にあるあらゆる事物が見事に区画され、衣服にしても場所にしてもそれぞれにふさわしく配され、さらに動きや身振り、姿勢も構想や場所や人物も適切な場所に、見事に秩序よく配することを言う。」⁶⁰

このようにバルディヌッチの語彙集では、「構想」と「配列」が明確に区別されている。ドメニキーノの祭壇画は「配列」「感情表現」「人物の動き」などの点でアゴスティーノの先例と異なっており、それ故に全く独自の新しい作品であるとするブッサンの主張も、バルディヌッチ同様の認識の上に成り立っているのである。

「ドメニキーノ伝」でベッローリはこの作品について次のように述べる。

「この作品についてどこに着目すべきか分からない人々が、ボローニャの修道院にあるアゴスティーノ・カラッチ作品の構想を盗んだ作品だと非難した。この非難は、ドメニコに対して非常な競争心を抱いていたジョヴァンニ・ランフランコによって誇張された。彼はアゴスティーノの構想を素描し、ブルゴーニュ出身で腐食銅版画を得意にしていたフランソワ・ベリエに同構想の版画を制作させ、盗作だと主張した。だが、登場人物の動き (moti) や感情 (affetti)、行為 (azione) は大きく違っており、いくらかの発想は同じでも盗作ではなく、

invenzione non solo quella facultà, che è nell'ottimo Maestro, di rappresentare con chiarezza e proprietà, quella inventiva, o storia, o poetica, o mista che sia, in tal modo che, e nel tutto, e nelle parti, apparisca tale, quale egli stesso a' voluto ch'ella sia; ma ancora dicono invenzione alla stessa cosa rappresentata, e dicono buona o cattiva invenzione la cosa stessa inventata; siccome buono, e cattivo inventore chiamano colui che l'invento'.

⁶⁰ *Ibid.* p.52; disposizione f. : Detta dagli Scrittori delle nostre Arti quella bella ordinanza, che si fa di più cose, verbigratia, di figure, d'animali, di paesi, d'architetture; in modo che tutte quelle che sono in opera, appariscano ben compartite, e con gli abiti, e ne' luoghi i a loro convenevoli poste, siccome ancora che gli atti, gesti, e movenze, sieno all'invenzione, al luogo, e alle figure dicevoli.

賞讃すべき模倣と呼ばれるにふさわしい。ドメニコ自身も、こうした対立が明るみにでる前から、師匠から幾らかのモチーフ（motivo）を取り入れたと公言していた。だが、正しい考え方をする者であれば、すでに記述したように、盗作などとは思いつかないだろう」⁶¹

「登場人物の動きや感情、行為」は、つまり、バルディヌッチの言う「配列」に属する概念であり、ベッローリもプッサン同様に「構想」と「配列」を明確に区別して理解していたのである。

ベッローリは、ドメニキーノの制作姿勢を「賞賛すべき模倣（lodevole imitazione）」としているのだが、これは、マリーノがアッキリーニ宛ての手紙で語る「模倣」概念と重なっている。

本論文の補遺にあげた手紙にあるように、この詩人は、他の著述家たちとの出会いは、偶然によるか人為によるか、の二通りであるというところから始め、人為的に他の著述家を参照するには、翻案、模倣、盗作の三つのあり方があると論を進める。彼は「翻案」を「逐語的に翻訳することではなく、原作の基本的雰囲気を変えずに、文章全体を解釈し大前提となっている状況を変えて、細部描写もそれに合わせて修正すること」だと説明する。プッサン風に言えば「構想」は同じでも「配列」が異なる場合である。

「模倣」についてマリーノは「[自分が考えるのは] アリストテレスが詩人の特質だとする、自然に倣って真実味があり、それ故に魅力的な物語を作り出すという意味での模倣ではなく、われわれに先立って著述をなした著名な巨匠たちの残した著作に従うやり方という意味での模倣」であると説明する。彼はさらに「この模倣は、一般的なものと個別的なものとの二つあります。一般的な模倣とは、構想（invenzione）と扱われている事どもに関わるものです。個別的な模倣とは、文の言い回しや言葉に関わるものです。前者は叙事詩の、後者

⁶¹ Bellori, p.324

は叙情詩の場合に行われます。前者はより詩的で、より隠蔽しやすく、後者はずっと露骨であり褒められません」と述べている。

一般的な模倣は、「翻案」の場合に述べられていたように、「構想 (invenzione)」のレベルに留まるもので許されるのだが、個別的な模倣は「配列 (disposizione)」にまで踏み込んでいるので「あまり褒められない」のである。

しかしながら、マリーノは、これに続けて、自身が「模倣」したことも認めて次のように述べる。

「個別の事象に関して、わたしが時として模倣したことを否定しません。しかし、わたしは、間違っているものでなければ、「古くなった事象に新しい形式を与え、あるいは新しい事象に古い形式を添える (dando nuova forma alle cose vecchie o vestendo di vecchia maniera le cose nuove)」など、いつも、古代の優れた詩人たち、当代の最も著名な詩人たちがなしたのと全く同じやり方で模倣してきたつもりです。わたしがこうした模倣にどれほど成功しているか否かは、わたしより見識のある人たちの判断に委ねたいとおもいます。

つまり、マリーノは、自分の模倣が「配列」に扱ふものであっても、独自の工夫によって新しい「配列」となっていると主張するのである。これは、ベッローリやプッサンのドメニキーノ評価のあり方と一致する。

最後の「盗用 (rubbare)」についてマリーノは、「わたしが文学の研究を始めた最初の日から、つねに盗みながら読書することを覚え、わたしにとって見事と思えることをわたしの役に立つように取り上げ、備忘録に抜き書きして、適切な時に利用してきたということです。これが本を学んで獲得する果実に他なりません」と述べている。これは抜き書きによる学習と言えるだろうが、その成果をそのまま自分のものとして公刊することには、独自の発想が全く認められず、それゆえに弾劾されるのである。実際、マリーノは、このような抜き書きに関して「こうした蓄えは各人が自分の興味に応じて作り上げるものであり、また求める時には簡単に素材を活用できるように秩序ある方法でまとめら

れています。人の知性も気質もきわめてさまざまであり、ある人の気に入ることも別の人には不快に思えるかも知れません。ある人が、ある作家の著作から選び出した文章も他の人からは無視されることもあるでしょう。古代彫刻や朽ち果てた大理石の断片も、適切な場所に素晴らしい技法で配されれば、新築された建物の彩りとなり、また威厳を添えることもあるでしょう」とする。

仮に先行する作者の文章からそのまま抜き出した語句であっても、新しい文脈で用いられれば許容されるのだ。「盗用」であっても「翻案」や「模倣」と同様に、独創性が認められるかどうか判断の基準になっている。プッサンの言葉でも、「新しさ」は作品制作において必要不可欠な条件とされていたが、絵画に求められる「新しさ」は、マリーノが語る詩の場合と同様「配列」に求められていた。

マリーノの主張は1620年のものであり、ドメニキーノに対するランフランコの批判とほぼ同じ頃になされた。プッサンは1665年にローマで没したが、生前この画家はベッローリと交流していた。1613年ローマに生まれたベッローリがマリーノを直接知る機会はなかったが、17世紀ローマを代表する文人としてマリーノを巡る論争やこの詩人の著作を知らなかったとは考えられない。プッサンとベッローリがドメニキーノを論じる際にマリーノによる美術作品の「構想」や「配列」についての主張を参照したことはまず間違いないだろう。

絵画収集が普及し、絵画市場が拡大するなかで、絵画における「原作」と「模写」の区別の問題が次第に多くの美術愛好家たちの関心をひくようになっていた17世紀の半ばのローマ絵画界では、絵画の「新しさ」を巡る考察も深まり「配列」の重要性が強調されるようになっていたのである。[20-Dec-2016]

※付記：本論文は平成27-29年度科学研究補助金（課題番号15K02156「17世紀ローマ美術における美術通（Intendenti）と庶民（Volgo）」）の研究成果の一部である。

《補遺》

ジャンバッティスタ・マリーノ 『クラウディオ・アキッリーニ⁶²宛て書簡』
(賞賛に対する謝辞およびスティリアーニへの自己弁護：詩集「サンポーニャ」
の前書き書簡)⁶³

わたしは同じ人から同時にわたしにとってとても喜ばしい二通の手紙を受け取りました。一通は貴殿から、もう一通はプレーティ氏からの手紙です。「喜ばしい」というのは、二通とも、この世で最も親愛な友人たちからの手紙であり、また、どちらもわたしを誉めていて、わたしを喜ばせたからでもあります。貴殿への返信ですが、ご兩人どちらにもこたえる内容です。ご兩人とも故郷もわたしへの愛情も共通していますから、わたしの一通の返信がご兩人に向けてのものとなるからです。でも落ち着いて、優雅に、称賛をこめつつもゆるやかに。もし嫉妬が聞きつくと、嫉妬の苦汁をまき散らしかねませんから。あなた方がわたしを誉めるにあたってことのほか寛容であられること、わたしに愛情をかけていただくあまり、節度を越えていらっしやることは良く承知しております。しかしながら、あまりにも愛情を注ぎすぎると、極端におちいりがちですし、わたしでも自分の才能の限界を超えて称賛していただいているとわかるほどの褒め方にもなりかねません。そうなるとわたしは自分の浅才だけでなく過度の称賛をも恥じることになってしまいます。たぶんあなた方は、ご自身たちの精神の高邁さゆえにそんなことを

⁶² Claudio Achillini (Bologna 1574-1640) : ボローニャ、フェラーラ、パルマの大学で教え、各地のアカデミー会員でもあった法学者。詩人としてはマリーノの後継者と目されたが、両者の間には相互に相手を高く評価する関係があり、手紙のやりとりも多かった。1627年、古典主義を標榜し反マリーノ詩人として知られたスティリアーニ (Stigliani) がマリーノの『アドーネ』を徹底的に批判する『眼鏡論 (Dell'occhiali)』を公刊すると、それに反論しマリーノを擁護する著作を弟子のアレアンドロ (G. B. Aleandro) に書かせている。

⁶³ Giambattista Marino EPISTORARIO a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini Volume primo (Bari 1911) p.249-265 epistola n.CLI: Al Signor Claudio Achillini; Ringraziamenti per lodi ricevute e autoapologia contro lo Stigliani (lettera premessa alla *Sampogna*)

していられるのでしょ。あなた方の気高い精神は、何事においても際立つもので、崇高さを目指すものでもあり、それゆえに、称賛するにあたって、ありきたりの称賛では満足せず、中庸を飛び越して過度な称賛をされてしまわれるのです。もちろん、わたしは、貴殿方の称賛をへつらいだなどと決して思う者ではありません。あなた方のような高潔な魂の持ち主は、たとえ情熱に駆られてえこひいきに陥るとしても、真摯な判断をなさることは間違いないからです。称賛とは美徳から生まれる果実ですから、凡庸な言い回しでは不十分なことも明らかです。むしろ、(わたしの考えを自由に述べさせてもらえるならば)、わたしにとって凡庸な称賛よりも当を得た非難のほうが、はるかにありがたくまた納得できるものです。批判する人は、激しく批判するほど信頼されないものであり、批判が激しければそれだけ、その人が批判相手の敵であると知られます。素っ気ない口ぶりで熱気にかける称賛を語る人は、黙っておけない友人のすぐれた特質を隠しておこうとする心の底にある悪意を露呈させ、あるいは、特筆して称賛すべき新構想を見いだす才能の無さ、他者の称賛に値するものを称賛の対象について見いだせない才能の貧しさを顕してしまっているのです。こうした理由から、あなた方が筆を執り、口にする、わたしへの称賛はどれもあなた方ご自身にそのまま当てはまるものです。かくも見事に称賛することで、称賛を見聞きする人たちに、あなた方が、称賛に値しないような作品にも素晴らしい讃辞を与えることができることを如実に示しているからです。とまれ、もしわたしが誉められたのが気に入らないと言えは間違いなく嘘をついたことになるでしょう。称賛は誰にとっても心地よい音楽であり、毒蛇のように悪意に満ちた人でも、つい耳を傾けさせる甘い言葉です。称賛に値する人の口から出た称賛であればなおさらでしょう。これこそが輝かしい称賛と呼ばれるにふさわしいものであり、輝かしい称賛を受けられるよう努力するのはもっともであり、逆に、才能も無いのに称賛しようとする人たちは悪口を言うべき場合に称賛し、称揚すべき場合にけなすので、そうした人たちに称賛された者たちは、称賛した人たちと似たり寄ったりなのだと思われ、非難された者たちは、違っているのだと思われるだけです。真の榮譽、本物の栄光はあなた方のような人々から与えられるものです。もしあなた方の誰かがわたしの悪口

を言うのであれば、わたしは苦しみのうち、後悔の念にとらわれ続けずにはられません。すぐれた人格と深い学識を兼ね備えた人から非難されるのであれば、わたしの欠点は本物だと確信するからです。それゆえに、わたしは、浅学非才なわたしにあなた方がかけてくださった信頼を印刷して紛れもない現実のものとなし、不滅の特筆すべき出来事としてわたしの著作の冒頭に掲げようと思うのです。そうすることによって、あなた方のかくも重要な証言からわたしがいただいた荣誉が世間の人々に明らかになると同時に、必要な場合には、わたしについてあなた方が書いたことを長く書きとどめることにもなるからです。驚嘆すべき知性の持ち主であるアキリーニは見事な発想の数々を生み出し続ける豊かな才能の持ち主であり、また、プレーティは極めて繊細な精神を秘めており、その表現法にはミュージズたちの快さと優美さが余すところなく示されているのですが、両人がそれぞれの著作でわたしを褒め称えたからには、わたしはなおさら光栄に感じずにはられません。それゆえに、わたしの名声を台無しにしようとわめき立てる馬鹿な人々が何人いようと、わたしは気にもとめないのです。わたしがとりわけありがたく思うのは、イタリアの天空を自在に飛翔する全く自由で率直な筆の使い手ドルフォ・カンペッジ⁶⁴伯爵がその詩作『聖母の涙 (Lagrima della Vergine)』で名誉なことにわたしに言及していることです。これに比べれば、当代のアルキメデスを自負するような人物⁶⁵が、その著作『新世界 (Mondi Nuovi)』で、新大陸を素材にした駄文で、わたしの名前を、悪意を込めて揶揄したことなど何でもありません。わたしにとっても気に入っているのは、文才豊かなジョヴァンニ・ボテロ⁶⁶師の『春 (Primavera)』や、騎士としても作家家としても完璧な才能に恵まれているロドヴィコ・アリエ⁶⁷伯爵の『秋 (Autunno)』で、わたしの思い出が活写されていることです。『スカンデルベイディ

⁶⁴ Ridolfo Campeggi

⁶⁵ Tommaso Stigliani (1573-1651) : 1617年に出版した『新世界』でマリーノを揶揄し、激しい論戦が起こった。

⁶⁶ Giovanni Botero (1544-1617) : イエズス会修道士。『国家理性論 (Della ragion di Stato)』で知られる政治思想家。詩人でもあった。

⁶⁷ Lodovico San Martino d'Aglié (1578-1646) : トリーノに生まれ、活躍した詩人。サヴォイア家のカルロ・エマヌエレ 1世に文人として仕えた。

(Scanderbeidi)』⁶⁸で悪口が得意な鋭く尖った筆先がわたしを痛めつけるのを感じることもなど気になりません。わたしにとって大変に喜ばしいのは、比類無いほどの優しさと洗練され博識な教養の持ち主ロドヴィコ・テザウロ⁶⁹伯爵、さらにカッポーニ⁷⁰やドルチ、フォルテグエラ⁷¹、ヴァレジオ⁷²といった高潔な才能の持ち主たちがさまざまな批判に対してわたしの擁護に立ち上がり、学識溢れる反論をしてくれたことです。詩の検閲官たちによる侮辱的で辛辣な『検証 (Essamine)』⁷³で裁かれてわたしが傷つくことなどありません。イタリア各地の著名なアカデミーの数々で、そして特に真の知識の試金石ともいうべきローマのウモリストィ・アカデミー (Academia degli Umoristi) でも、何度もわたしの詩作について公開講義が行われて来ましたが、これは存命中の著述家としてはわたしにしか与えられていない特別な扱いです。このことをわたしはとりわけ喜んでいきます。数限りない無知な者たちのがなり声で神々しいと奉られるより遙かにましなことです。フィリッポ・デ・ポルテス⁷⁴やウルフェ侯爵⁷⁵、セッキ師、ヴォージェラ閣下⁷⁶、ブルッサン猊下その他の気高い才人たちがわたしの著作の大部分を（粗野な俗人の陽気な詩文でも評判を呼べるようわたしの力の限りをを用いて）フランス語に翻訳するのを楽しんでくださいました。進る雄弁の持ち主であり善意の鏡ともいうべきジュール・マザラ

⁶⁸ 女流詩人マルゲリータ・サロンキ (Margherita Sarrocchi : 1560 - 1617) の代表作。1607年公刊され、1627年に完成板が上梓された。

⁶⁹ Lodovico Tesauro

⁷⁰ Giovanni Capponi (1586 - 1628) : 詩人、1614年にマリノー擁護の論文 (*Lettera di Girolamo Glavigero* [pseudonimo scelta per l'occasione] *scritta ad un suo amico a Bologna in materia dell'esamina del conte Andrea dell'Arca intorno alle ragioni del conte Lodovico Tesauro in difesa di un sonetto del Cavaliero Marino*) を公刊している。

⁷¹ Bastiano Forteguerrri *Lettera del Signor Sulpizio Tanaglia* (pseudonimo di Bastiano Forteguerrri) *in materia dell'Esamina del Conte Andrea dell'Arca intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesauro in difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino* 1614

⁷² Giovanni Luigi Valesio

⁷³ Ferrante Carli (Ferdinando Carli) 1578 - 1641 : 1614年、conte Andrea dell'Arca の偽名で *la Essamina intorno alle ragioni del conte Lodovico Tesauro in difesa d'un sonetto del Cav. Marino* を出版。マリノーの詩作を厳しく批判した。

⁷⁴ Philippe Desportes (1546 - 1606) フランスの詩人

⁷⁵ Honoré d'Urfà, marquis de Valromey (1568 - 1625) フランスの著述家

⁷⁶ Claude Favre de Vaugelas (1585 - 1650) サヴォイアで活躍した文法家、著述家

ン猥下の御陰を被らなければ現在のわたしはなかったことでしょう。猥下は、その『懺悔詩編 (Miserere)』で、恐れ多くも、わたしの詩文を引用してご自身の考えのよりどころとしていらっしやいます。これに比べれば、その多大勢の凡人たちが千人寄ってわたしを称賛しても全く空しいだけです。奇蹟的な知識の持ち主、知の権威ペローナ枢機卿、バットィスタ・グアリーニ騎士、ポンポニオ・トレッリ伯爵、ガイドバルド・ボナレリ伯爵、アスカニオ・ピニャテリ、ジョヴァンニ=バットィスタ・アッテンドーロ、カミッロ・ベッレグリーノ、フィリッポ・アルベルティ、シピオーネ・デッラ・チェッラらが、物故者の中でも輝く存在であるだけでわたしには十分です。また、枢機卿の鏡であり知性の輝きでもあるウバルディーニ猥下、アントニオ・カエターノ師、シピオーネ・パスクァーリ師、アンジェロ・グリッコ神父、ガブリエッロ・キアブレラ、ガイド・カゾーニ、ジョヴァンニ=バットィスタ・ストロツィ、オッタヴィオ・リヌッチーニ、ジュリオ=チェーザレ・パニョーリ、ピエル=フランチェスコ・パオリなど、存命中でも不滅の榮譽に輝く人々があれば、わたしは満足です。これらの人々は、あるときは徳高い人々の集まりの席において口頭で、またあるときは自ら筆を執ってしたための私信で、あなた方が承認してくださったのと全く同じことを証言してくれているのです。こうした人たちこそ、口頭であれ文章であれ、他の人々に名誉を与え、あるいは剥奪することができるのです。彼らがわたしの悪口を言うようであれば、わたしは慚愧の念に堪えないでしょう。でもそのようなことはあり得ません。賢者や善人は良いことしか口にしないですし、悪口を言うのは愚者と悪人に決まっていますから。このようにすぐれた人々の盾に守られて、わたしは、悪意に満ちた敵どもの射かける毒矢をおそれる必要もありません。このように保護してくれる人々に囲まれてわたしは、吠えかける犬どもの爪や牙を気にする必要もありません。彼らの虚仮威しを柳に風と受け流し草臥れるに任せるか、死ぬまで月に向かって吠えるに任せるのが上策です。

わたしは（大多数の人たちに広く称賛されているのはもちろん）造詣深い人たちに好意的に受けいれられているのですから、ボーヴォやドゥルシアノ⁷⁷に似た人々が書いた

⁷⁷ Bovo, Drusiano (Pulcinella)：どちらも大衆喜劇コメディアデッラルテの登場人物

出来の悪い風刺詩で悪者扱いされても、気にしません。彼らがわたしを攻めるのにわたしの名誉ある肩書きを標的とする他ないのは天にかけてありがたいことです。彼らはわたしを傷つけているつもりでしょうが、わたしは逆に誉められているように感じるので。わたしが（美声で人を惑わす）セイレーン⁷⁸の子だといわれても否定はしません。むしろ得意に思うほどです。わたしをけなそうとしてそのようにいう人たちは、暗黙のうちに、自分たちはそれほど美しい歌声を持っていないと白状しているのです。彼らはわたしをまねて詩作していますが、わたしが挫けて彼らの模倣をしたことなど全くないので、彼らを猿まねというのが適切かどうかわかりません。善良な女性が貞潔な婦人と言い争いになったとき、相手を「売女」と非難するに先だって自分の名前を伝えておくのと同じやり方をしているだけです。申し上げておきたいのですが、彼らは、わたしと競い合おうとして模倣するのではなく、厚かましくずけずけと模倣しています。⁷⁹ 彼らはしかも、わたしが印刷するに先立ってナポリでソネットに仕立て上げ手書きして彼らを信頼して伝えたおとぎ話風の短詩の主題はもちろん、章立てにした叙情詩の押韻の区切り方（これはわたし以前には誰もやっておらず、わたしに続いて彼らがおこなっていることです）、六行詩節形式での頌詩（これに関しては、ある貴顕の誕生に際して彼らはわたしの詩形をなぞるだけでなく、彼らの抒情詩にある個別の構想もなぞっています）も同様です。さらに彼らの叙情詩集におけるだけでなく、彼らの『雑詩集（Colombaie）』の詩でも、構想はもちろん詩句でも、また詩句だけでなく登場人物の名前までもなぞっており、さらに、わたしだけでなく、他のあまり知られていない詩人たちからも、ごっそり取り入れているのです。とまれ、ここでは、こうした行為の数々をあげつらう暇はありません。ここまで前もってわたしの苛立ちを表明してきたのですが、これからは、わたしの邪魔をして悩ませる人たちには決して気に入らないう事どものあれこれを、齒に衣着せずははっきりと示すことにします。わたしは、数え切れないほどの低俗さ

⁷⁸ ギリシア神話の怪物。美しい歌声で船乗りを惑わせ破滅させる。

⁷⁹ Mi hanno contrafatto, dico, imitandomi, non con emulazione, ma con isfacciatagine, (...).

に始まり、筆舌に尽くしがたい無味乾燥さ、耐えがたいまでのごちなさ、品格ある話し方の歪曲、文章の矛盾、野卑な言葉遣い、台無しにされた言語、ぞっとするような付け足し、押韻のひどさ、そして省略された語尾の間違いにいたるまで指摘することにしましょう。これらはいずれも許しがたいことですが、過ちの訂正表には記述されていない事柄です。こうしてみると、だれが海猿で、だれが山猿か明らかでしょう。神の思し召しにより、あなた方に称賛されるわたしか、それともタッソーの真似をして背伸びし過ぎ、恥ずかしそうに尻尾で隠すものの裸の臀部を見せて、庶民の良い笑いの種になる彼らでしょうか。彼らはわたしに対して弁解するかのように、馬鹿げて子供じみた説明をしようと苦心してきましたが徒労でした。それはあたかも、人を激しく攻撃しようとする際には曖昧な言い回しや両義表現を活用し、ジプシーの《この子は仲間、あの子は外れ》遊びのように、詩人はどのようなことになっても寓意的な意味を放棄して自分の考えに逃げ道を確保しておくものだと、わたしたちが彼らよりはるかに熟知していることを忘れていたかのようです。わたしはとにかく満足してはいませんが、黙して語らずの態度を貫くつもりです。他人の悪意にたいして世間の判断以外には気にするつもりはありませんから、わたしへの侮辱にたいしては、侮辱する本人とかむしろその著作に復讐することしか考えません。彼らの著作はどのみち、読まれることがないか、あるいは読まれても笑いものにされるのが落ちですから、彼らの栄光はわたしへの不当な非難とともに埋もれたままなのです。名声を獲得するには、自分が書いた二東三文の詩に『解放されたエルサレム』と共通した点や類似点があると勝手に想像して論じるよりはるかに大事なことがあります。ましてや、美しい声で鳴いても蹴爪で地面を掘るのが苦手な雄鶏然として、証拠を挙げるに足りず、プーリアの吟遊詩人やスポレートの物乞い⁸⁰に見られるような、可哀想なまでに惨めな文章の体をなしていない文章で勝手なことを述べ立てるなど問題外です。重要なのは言葉より実践です。仕事の仕方をよく知って、

⁸⁰ Improvisanti di Puglia o Pitocchi di Spoleto：これは両地域の知識人を揶揄したもので、その後、スポレートのアカデミーに関しては、同会員 Bernardino Campello がマリーノへの反論を書いている。

発言することが実現するようになす必要があります。良いことを知っている者は多いのですが、達成できる者はわずかです。こうした天分を持たないものは他の勉強をするべきです。この世界は詩人が一人少なくとも十分やっていますから。真実を申しますが、わたしが話しているような人々は、幸せな詩作の才（これは技術として獲得する才能ではなく、むしろ天から与えられるものです）に恵まれなかったとしても、優れた文学作品を認識する才や繊細な判断力は持ち合わせているのです。それにもかかわらず、時に判断を誤るのは、自分の作品に執着しすぎているせいです。もっと悪いのは、若者の中には、詩作の初歩を学んだとたんに巨匠を気取り、十四行詩やマドリガルの駄作（しかもほとんどがわたしの作品からかすめ取ったもの）を集めた小冊子を公刊して、わたしの競争手を自負する者がいることです。それゆえに彼らは盗作者（furti）と非難されたのですが、彼らは狡賢くも小冊子を回収しても別な形態で再版して批判を逃れるのです。でも、そんなことをしてもうわべを替えただけで中身は変わりません。さらに彼らが読者に向けた大演説（といっても文法的にはめちゃくちゃですが）でもわたしの人格を疑い、暗にわたしの事績を取りざたしています。これは、つまり、わたしの詩集『リラ』第三部の冒頭においたクラレット氏による序文⁸¹で、ハルピュエアのように鉤爪で他人の構想をかすめ取る者たちについてありのままに語られていることに、驚き、後悔し、嘆き、怒っているのです。概して、悪徳に手を染めて、他人のものうち、多くの人がよく知ることを自分のものとするのは、自分が何をしているのか明確に意識していない証です。さらに、自己弁護し、自分たちに向けられた嫌疑から身を守るために、彼らはわたしの信用を汚そうと力を入れ、自分たちの間違いをわたしに転嫁しようとするのです。彼らが誰から恩恵を受けているのか謙遜して正直に白状するのであれば、一節を利用して良いでしょう。しかしながら、わたしの表現を用いて潤色したいと欲し、それでも、詐欺を隠蔽して、恩知らずなことにわたしの評判を汚そうとする様は、わた

⁸¹ Onorato Claretto はトリノーでマリーノと親交があった貴族。この読者宛の序文ではマリーノの模倣者たちを非難すると同時に、1614年にいたるまでのマリーノの真作が列挙されている。この序文は、ちなみに、マリーノ自身の手になるものと認められている。Cf. Massimo Firpo “Claretto, Onorato” in *Dizionario Biografico degli Italiani vol. 26* (1986)

しの忍耐の限度を超える仕打ちです。彼らにはわたしが実に多様な内容の作品を生み出すのが不思議でならず、かくも豊かな発想がどこからわき出すのか理解できないので、わたしがラテン語やスペイン語の詩から盗んでいるのだと述べるのです。ここで、話題を変えて、ごく簡単にこの点を展開して論じるのをお許しください。

他の著述家たちとの出会いには、偶然によるか人為によるかの二通りあります。偶然の出会いもあり得ないことではなく、ラテン詩人やスペイン詩人に留まらず、他の言語の詩人たちの場合も含めて、私には良く起こることです。というのは、多作家は諸言語に共通する慣例的な言い回しを使わざるを得なのですが、そうした言い回しは他の詩人たちも気軽に活用しているものです。素晴らしいことは限られており、鋭い知性を持つ者たちは誰もが、何を主題にするか思い悩むとき、出来の良い先例を参照するものですから、主題が重なってしまっても驚くべきことではありません。よく知られている素晴らしい主題の多くがすでに扱われてしまっている今世紀において、ごくありきたりの日常茶飯事に、感じの良い些細な出来事を見いだすのも少なくないように見受けられます。技巧をこらし勉強に励むのには、翻案するため、模倣するため、盗作するため、の三つの目的があり得ます。⁸² 翻案する（枝葉末節に囚われない場合ですが）のは、非難どころか称賛に値しますし、傑出した多くの人々の事例に事欠きません。こうした人々は、自ら豊かな源泉を発見したかのように、翻案しながらも自らの才能を発揮しています⁸³。わたしが「翻案」というのは逐語的に翻訳することではなく、原作の基本的雰囲気壊すことなく、文章全体を解釈し大前提となっている状況を変えて、細部描写もそれに合わせて修正することです。⁸⁴ 間違いなく、わたしも、時には自分の暇つぶしに、ま

⁸² Ad arte ed a bello studio si può fare altresì per uno di questi tre capi: o a fine di tradurre, o a fine d'imitare, o a fine di rubare.

⁸³ Il tradurre (quando però non sia secondo l'usanza pedantesca) merita anzi loda che riprensione, nè vi mancano esempj di moltissimi uomini egregi, i quali, come che per se stessi fossero fertissimi ritrovatori, non hanno con tutto ciò lasciato anch'essi d'essercitarvesi.

⁸⁴ “tradurre” intendo non già vulgarizzare da parola a parola ma con modo parafrastico, mutando le circostanze della ipotesi e alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del

た時には人を楽しませるために翻案を行ってきましたが、わたしが翻案するのはラテン語から、ないしはギリシアの原作がラテン語化されたものからで、それ以外の言語からはやっていませんし、先に挙げた条件の元でおこなったもので、思い出す限りごくわずかな事例しかありません。ごくわずかななかでオヴィディウスの哀歌から翻案した二つの短詩だけは詩集『リラ』第三部に印刷しました。つまり、「夏の遊び（Trastulli estivi）」と「気まぐれな愛（Incostanza d'amore）」です。よく知られている著者から借用すれば盗作の汚名を着せられかねないのは間違いありません。というのは、そうした著者たちは万人のもので、目が不自由でなければ誰も見うるものですから、海辺に散らばる宝石と同様、最初に拾い上げた者の自由になるのです。だからこそ、ヴェルギリウスが自作『アイネアース』にエンニウスやカトゥルスの詩文を丸ごと挿入して恥じなかったように、またトスカーナの叙事詩人や抒情詩人たちが不名誉なことにダンテやペトラルカの詩を利用して恥じなかったように、これら偉大な詩人たちあるいは他の詩人たちの作品から長めの部分を取り出して他の言い回しに変えて用いる者は誰であれ、詩人たちに通暁している人たちから察知される恐れがあると弁え、篡奪者と呼ばれることがないようせねばなりません。わたしの作品『サンポーニャ』に収めた叙情詩の中にも、一見したところ他の言語から翻案したと思えるものが一作あるのですが、われわれのささやかな詩が由来する、古代に遡るそもそもの源泉はオヴィディウスであり、あるいはオヴィディウス以前に遡る誰かギリシアの詩人かも知れません。

わたしは、間違っていないとすれば、先人の詩作に手を貸し、さまざまな挿話や叙述を加えて説明し敷衍したので、当初の著者の名残はごくわずかであり、ほとんど残されていないといっても良いほどですから、その著者自身が、大きく変わった作品を見て自作とわかるかどうか知りません。あるいは、そうした作品は（すでに述べたように）わたしが、昔はなかったようなさまざまな工夫を加え、より豊かで大規模なものとしたのですから、下敷きにした作品にわたしがそれなりの権利を持って手を加え、我が物にしたと言っても決して理由のないことではないとも申せましょう。もちろん、だからといって

sentimento originale.

て、わたしが先行作の正当な所有者というわけではありません。翻案は、翻案と見なされるにしても、それ自体の価値によって評価されるべきでしょう。翻案をわたしの創作として売りつける気はありませんし、それなりに苦勞したと褒めてもらえれば十分です。しかしながら、わたしを翻案作者と呼ぶ人々自体の創作が、わたしの作品を翻案したものであると、あからさまに指摘したら、そのような人々は何と言うのでしょうか。こうした人々や他の人々によってわたしの多数の詩が、一部はすでに公刊された作品から、また一部は手稿として出回っているものから言い回しを変えた話に翻案されているのですが、これから数年もすれば、元々わたしの創作ではなかったと言われることになりそうです。出版されるまえのわたしの詩文は、特に手稿のままのものは、長期にわたって多数の人々に回覧されていますし、出版された後はたびたび版を重ねて普及しますから、翻案しようとか、一部を取り出したいと思う者は誰でも、好き勝手、望むとおりに扱えるのです。このような状態なのですが、わたしの悪口を言う人々は、悪意ある中傷を公刊する前に、本当の事情がどうなのか確かめないのでしょうか。仮に、わたしが慰みに、スペイン語あるいはフランス語の短詩を幾つか取り上げてイタリア語作品に変えたことが本当にあったとしてみましょう。それでもなぜ、スペイン語やフランス語が短詩の分野で不毛なの無比、この領域で豊かな実りを生み出している生みの親たるわたしに与えられて然るべき称賛を不当にも貶めながら、紛れもなくわたし独自の発明については黙して語らないのでしょうか。翻案から模倣に話題を移しましょう。アリストテレスが詩人の特質だとする、自然に倣って真実味があり、それ故に魅力的な物語を作り出すという意味での模倣についてではなく、われわれに先立って著述をなした著名な巨匠たちの残した著作に従うやり方という意味での模倣について語ることにします。どのような者でも、自分が生まれ持つ性癖から、ごく自然に模倣しようとするものです。つまり、豊かな想像力 (imaginativa feconda) と発明の才溢れる知性 (gl'intelletti inventivi) とは、味わい深い読書から、まるで種のようにぼんやりしたイメージ (fantasmi) を受け取るのですが、そうすると人々は、そこから受け取る観念を具現化しようという願望にとられ、それに似たさまざまな想像 (fantasia) を考案し、時には発想の源泉となった他の

著作家の想像（^{イメージ}fantasia）よりはるかに魅力的なものを生み出すことも希ではありません。ある詩人の簡単な言い回しから発想し、その詩人が思いもつかなかったことを構想するのは。もちろん、この詩人が発想の契機を与えてくれたそもそもの出発点であることは言うまでもありませんが。この模倣は、一般的なものと個別的なもの二つあります。一般的な模倣とは、構想と扱われている事どもに関わるものです。個別的な模倣とは、文の言い回しや言葉に関わるものです。前者は叙事詩の、後者は叙情詩の場合におこなわれます。前者はより詩的で、より隠蔽しやすく、後者はずっと露骨であり褒められません。古代から限りなくある事例はひとまずおいて、われわれに近い時代の特に際立った二つの叙事詩を取り上げてみましょう。わたしの判断するところ、アリオストは、ギリシア、ラテンの詩人たちを模倣しながら模倣でないように見せること、タツソーよりずっと上手です。ヒッポグリフに乗ったアストルフォがペルセウスの模倣だと誰が言うでしょうか。アタランテの盾はメドゥーサの頭部の、ロドモンテに殺されるイザベラはメデアとイアソンの妹たちの挿話の、^オ人^ク食^イ鬼^コとノランディーノはポリフェイモスとユリシーズの、怪獣オリーロはヒドラの、それぞれ模倣だと誰が言うでしょうか。時として、秘密にするための十分な注意を払い損なって、賢かったはずの工夫が露見することもあるのは確かです。読んだとたんに、ピレーノに捨てられるオリンピアが、テセウスに捨てられたアリアドネの、海の怪物にさらされるアンジェリカは海獣の生け贄にされそうになるアンドロメダの、パリ攻囲戦のロドモンテがテーベ攻囲戦におけるカパネウスの、クロリダーノとメドーロが、ニススとエウリアルスの、ソプリーノがネストルの、アルピエがヴェルギリウスのハルピュイアの、アマゾン族が、スタティウスのアマゾン族の、月の満ち欠けがルクレティウスのその、それぞれ模倣と解らない者はいないでしょう。タツソーは、アリオストと比べて、個別的な模倣者として遙かに優れています。彼はかくすことなく、ラテン語由来の言い回しを、あからさまにそれとわかるようなやり方で多用して、模倣したいとおもったことを取り入れており、一般的な模倣におけるほど上手ではないやり方をしていると思えるのです。それで、クロリнда誕生の場を読むと、たちどころに、ヘリオドロスが語るカリクロー誕生の場が想起され

ます。リナルドの怒りは、ホメロスにおけるアキレウスの怒りを、地獄の情景と悪魔たちの集会は、どちらも、クラウディアヌスやトリッシーノの同場面を、エルサレム攻防戦における悪魔軍と天使軍の戦いは、他ならぬホメロスのトロイア落城戦における神々の戦いを、戦場における乾きは、ルカヌスの乾きを、クロリダを殺すタンクレディは、プロクロスを弓で射るケファルス、スレイマンを刺激する「怒り」はトゥルヌスを腹立たせる「怒り」を、アルミーダの元を立ち去るリナルドは、デイドーの元を立ち去るアイネーアスを、エジプト軍の進軍から別れたアルミーダがリナルドに追いかけられ捕まる情景は打ち負かされたアブラが同様にリズヴァルテに降参する情景を、それぞれ、想起させるのです。一般的であれ個別的であれ、わたしも模倣 (imitazione) のやり方を遵守するように頭を働かせてきました。一般的な事象に関しては、わたしの模倣が成功しているか否かは、まだ世間の判断に委ねられません。まだわたしの叙事詩の幾つかがあなたの審判を受けていないからです。個別の事象に関して、わたしが時として模倣したことを否定しません。しかし、わたしは、間違っているものでなければ、古くなった事象に新しい形式を与え、あるいは新しい事象に古い形式を添えるなど、いつも、古代の優れた詩人たち、当代の最も著名な詩人たちがなしたのと全く同じやり方で模倣してきたつもりです。わたしがこうした模倣にどれほど成功しているか否かは、わたしより見識のある人たちの判断に委ねたいとおもいます。もちろん、それに際しては、わたしの著作を純粋な見方、偏見のない気持ちで読んでもらいたいと願います。

さて、今度は3番目で最後の盗用 (rubare) を扱おうとしましょう。もっとも、これについて、また模倣と盗用の違い、さらにこれら二つの分野で守るべき決まり事については、先に挙げた『リラ』の前書きですでに十分、論じました。ここで、これ以上、何を言えるでしょうか。全く正直に申し上げて、わたしは他のどんな詩人と比べて、彼らと同じほどしか盗用したことがないのは疑問の余地がありません。世の人たちに知ってもらいたいのは、わたしが文学の研究を始めた最初の日から、つねに盗みながら読書することを覚え、わたしにとって見事と思えることをわたしの役に立つように取り上げ、備忘録に抜き書きして、適切な時に利用してきたということです。これが本を学ん

で獲得する果実に他なりません。著述を行う優れた人々は皆、このようにして学んできました。わたしの考えによれば、このように学ばない人は決して優れた著述家の頂点に立つことはできません。というのは、わたしたちの記憶は貧弱で欠点も多く、備忘録の助けなくしては見聞きした事どもを必要に応じて利用するなどできないからです。確かに、こうした蓄えは各人が自分の興味に応じて作り上げるものであり、また求める時には簡単に素材を活用できるように秩序ある方法でまとめられています。人の知性も気質もきわめてさまざまであり、ある人の気に入ることも別の人には不快に思えるかも知れません。ある人が、ある作家の著作から選び出した文章も他の人からは無視されることもあるでしょう。古代彫刻や朽ち果てた大理石の断片も、適切な場所に素晴らしい技法で配されれば、新築された建物の彩りとなり、また威厳を添えることもあるでしょう。つまり、先ほどの論述にあったような考え方と状況において、前述したようにさまざまな事例を渉猟する際に、わたしが許されないような盗用を犯してしまったとすれば、わたしは自らを責めるとともに申し訳ないと謝るだけです。というのも、わたしの才能のなさはひどいもので、わたしよりずっと才能あるひとたちの豊かな表現を我が物にする必要があるのです。でも安心して頂きたいのですが、わたしがしばしば訪れて渉猟する大海原には、つまらない三文盗作者が姿を見せることなどないでしょうし、彼らはまた、わたし自身が明らかにしない限り、わたしの獲物を指摘することもできないでしょう。彼らは、少なくとも、わたしが彼らから何も盗んでいないとして非難することなどできないでしょうが、実は彼らこそわたしから盗用しているのです。だから彼らは、繊細かつ優美に他者のものを借用するのに優れたナポリ人から盗用したと自慢できるかもしれませんが。その時にはしかし、栄光を求め、名誉を得ようとしても、脳みそが溶け去り、胸の血が固まって、ひどい苦勞に苛まされますように。また、新奇なものを発明する才能を持たず、しっかりした基礎に基づいて著述するための学識にも欠けているのなら、そうしたことができる人たちを敬い、称賛するように。また、つまらないソネットを、（これも結局はわたしから学んだことですが）不滅となったという素敵な詩行で締めくくったりしないように。あるいは世間で自分の評判を高め、わたしを貶めようとして、わた

しの名前をぞんざいに扱ったりしないように。ともあれ、わたしは、これら全てのことを笑い飛ばし、無視するしかありません、というのも彼らは全く幼い子供じみたる者たちで、道理を説いても何も理解せず、つまらないソネットの鞭で叩いて思い知らせてやった方がよいからです。もっとも、しばらく前からわたしは風刺のかぎ爪を壁にかけたままにしており、極端なまでの悪意に満ちて挑発されでもしない限り、それをまた利用しようとは思わないのですが。数え切れないほどのありきたりの術学者たち、落ちこぼれ批評家、印刷の間違いを指摘するやからたちは、自分では何も良いものを生み出せないで他人の仕事に介入し、あら探しして作者を非難するのですが、わたしたちはそうした者たちの言動を苦にすることはありません。これはわたしたちの優れていることの証であり、試金石でもあるからです。栄光の頂きを歩く者たちは、バラの花さえ臭いと思うようなでかい鼻を持った三文文士たちのせいで、永遠へと繋がる名誉ある道を踏み外すべきではありません。木々には芯を食い荒らす害虫がいるのと同様に、詩人たちは批評家たちから痛めつけられます。南風が平穏をかき乱すのと同じく、嫉妬こそがいつの日も栄光の敵でした。他人の労作をけなし、間違っただけで批判する、こうした批評家たちは、ひょっとして、当代の人々よりも古代の人々のほうが控え目だったのではないのでしょうか。デモステネスの演説は説得力なく味気ないと感じた人もいて、アイスキネスには野暮だと、デマデスにはランプ油の香りがすると思われました。キケロの演説は、ガイウス・リキニウス・カルヴス (Gaius Licinius Calvus) には使い古されていて生気に欠けると、ブルトウスには断片的で弱々しく、他の人々には無味乾燥で素っ気ないと、それぞれ評価されました。反対に、キケロの言い回しは大げさで誇張されているとか、流暢すぎて後にのこらないとか、軟弱で技巧的過ぎるとか、迷信深く、冗談もつまらないし、古来のしきたりをあまり守っていないとか、判定されたこともありました。アレクサンドリアで活動した文法家のディディムスはキケロを非難する著作を何冊も上梓しました。ガイウス・アジニウス・ガッルスやラルティウス・リキニウス (Lartius Licinius) も同様です。テオフラストゥスに対しては、商売女が、大変な煩わしさを与えてやったという一文を書いています。ガイウス・アジニウス・ポッリオは傑出した

歴史家リウィウスが故郷パドヴァの方言を用いたと指摘しました。ポッリオはまた、古代ローマ史の巨匠サルスティウスも、語源からしておかしい別な意味を持つ言葉を用いたと難じています。他人の労作を子細に検討し注釈を付けた最初の人（と言われている）ガイウス・ルキリウスは、エウリピデス、ルキウス・アッキウス、エンニウス、パクウィウス、その他、古代ローマのすぐれた時期に活躍した詩人たちをどんなに辛辣に批評していることでしょうか。ホラティウスは、それでも、ルキリウスは不純であると非難しています。このような事情ですから、著述家は、あらゆる好みに適ったとされる神が与えた食べ物マンナのような味つけができないのであれば、いったいどうすれば、こんなにさまざまな趣味の全てを納得させることができるでしょうか。あるいは、激しい怒りを込めて批判を繰り返す者たちを寛容に許すのでなければ、いったいどうすれば、不快な蚊のような批評から身を守ることができるでしょうか。こうした批判が普通、他でもない嫉妬から生まれるのは間違いありません。というのは、こうした人たちが著名人を批判するのは、そうでもしなければ放置され、忘れ去られるだけであるカビの生えたような自分の名前を輝かせ、いくらかでも名声を獲得したいと思うからなのです。こうした理由からヘロストラートスはダイアナ女神の神殿に放火して著名となり、ポンティウス・ピラトゥスはその恥ずべき不当な判決のために知られています。この不当さは、教会で毎日唱えられるニカイア信条から明らかです。この悪徳に初めて命名した人たちが、「嫉妬」と呼んだのはもっともなことです。というのは、嫉妬深い人たちは他人の良い面には目を向けず、悪いところだけ注視し、著作の中で称賛に値するようなところは全て無視し、非難に値するかもしれないいくらかの欠点にだけ注意を向けるからです。ホラティウスは、詩の審判者として極めて厳格でしたが、詩作の過程における困難を承知しており、許されるような過ちであればその多くを作者に任せて放置していました。

「けれども欠点があっても大目に見たい場合がある。弦は、心が望み、手が求めた音を返すとはかぎらず、低い音を求めたのに高い音で応えることもまれでない。弓は狙った的をいつも射当てるわけではない。」⁸⁵

⁸⁵ ホラティウス『詩論』岩波文庫版（岡道夫訳）347～350行：Sunt delicta tamen,

彼は（よく言われるように）全てのボールが跳ね返るわけではないとか、美しい肉体にもいくらかの黒子やむだ毛、皺はあるものだと、よく弁えており、文章においても、軽微な間違いであれば許していたことは、これに続く詩文から知られます。

「詩の大半が輝きを放っているのなら、わずかのしみのせいでわたしが気分をそこねることはないだろう」⁸⁶

彼は、まったく、厳格さが過ぎれば、ごく些細なことから、全体のまとまりが壊されることになり、著名な作家の作品が、ちょっとした間違いによって葬り去られると考えていたのです。過去において名声を得ていた著述家たちの作品を、極端なほど無慈悲に扱い、完全無欠なものしか許容しないのであれば、おそらく一つ残らず捨て去られることになるでしょう。だからこそ、ホラティウスは『談話集 (Sermones)』第一巻第十歌で、「ほら、君は教養人としてホメロスを批判することはないのかね。喜劇作者のルキリウスが悲劇詩人アッキウスの作品に手を加えたりしなかっただろうか。」⁸⁷

わたしよりあなたのほうがよくわかりでしょうが、この発言は反語法によるもので、実際には逆の意味です。つまり、どのような詩人の作品でも、なにかしら粗探しはできるものだと言いたいのです。クインティリアヌスが『弁論家の教育 (Institutio oratoria)』第十巻の「模倣について (De imitatione)」で「巨匠たちにおいても、間違いはあるもので、学識ある人々に指摘され、お互いに非難の応酬をすることもある」⁸⁸と述べているのが想起されるかもしれません。この著述家は同書の第一章で「読者は、しかし、最良の著者たちが述べた事どもは全てが完璧だと早とちりしてはならない。彼らも時には過ちをおかすし、重責に負けて、安易なやり方を選んでしまうこともある。気持ちを

quibus ignovisse velimus : / nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens,
/ poscentique gravem persaepe remittit acutum, / nec semper feriet, quodcumque
mirabitur, arcus.

⁸⁶ Ibid. : Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / offender maculis.

⁸⁷ Horatius *Sermones* I-10 1.51-53: Age, quaeso, / tu nihil in magno doctus reprehendis Homero ? / nil comis tragici mutat Lucilius Acci ?

⁸⁸ Quintillianus *Institutio oratoria* liber decimus 15: In magnis quoque auctoribus incidunt aliqua vitiosa et a doctis inter ipsos etiam mutuo reprehensa.

つねに高くたもてず疲れを見せることもある。キケロはデモステネスでさえ居眠りすると言っているし、ホラティウスはホメロスさえ同様だと述べる」⁸⁹ したがって詩の殿堂パルナッソス山に住まう殿方とその差配人たちは、詩作を小枝でつついて細かい粗を探し回る人々のこうした邪魔にひどく煩わされる必要はないのです。われわれもまた、他人が粗探ししても、動揺したり怒ったりするのではなく、フラックス〔ホラティウス〕の願いに適うように努め、些少の修正箇所がわれわれの著述に見られるとしても、主要部分が、そうした欠点を隠すくらい見事であれば、それで十分でしょう。わたしほど、こうしたマスケフ犬に吠えかけられ、毒蛇のうなり声に苦しめられた者がかつていたでしょうか。わたしが間違えることがなかったと言う気はありません。アルゴスのように百の目を持って注意する著者など存在しませんから、気づかないうちに躓くこともあるのです。とりわけわたしは、他の誰よりも修正することが多い作家だと思っていますから、それでもまだ不十分なところはいくつもあるでしょう。しかしながら、わたしの作品を批判する人たち（彼らはゾイロス⁹⁰ やアリストアルコス⁹¹ というよりもモモヤパスキューノ⁹² のような存在でしょうが）は、作品の本質的なところで偏見に満ちた批判をするのではなく、わたしの作品に見られる愚かな間違いを明らかにし、それに対して怒鳴り散らすだけで満足するべきでしょう。浮き沈みの激しかったわたしを巡る出来事を

⁸⁹ Ibid. Cap. I 24 25: Neque id statim legendi persuasum sit, omnia, quae optimi auctores dixerint, utque esse perfecta. Nam et labuntur aliquando et oneri cedunt et indulgent ingeniorum suorum voluptati, non semper intendunt animum, nonnunquam fatigantur; cum Ciceroni dormire interim non solum Demosthenes; Horatio vero etiam Homerus ipse videatur.

⁹⁰ Zoilos: ホメロス批判で知られる古代ギリシアの修辞家、歴史家。前4世紀アンフィポリス出身。ホメロスを批判する著作を公刊し、「ホメロスへの鞭」と呼ばれた。Cf. *Enciclopedia Treccani ad vocem Zoilo*

⁹¹ サモトラケのアリストアルコス。前216～前144。ホメロスの編纂で知られる。Cf. *Enciclopedia Treccani ad vocem Aristarco di Samotracia*

⁹² Momo, Pasquino: マリーノの詩『アドーネ』の登場人物。Pasquinoは風刺詩人で『天界の恥 (Vergogne del Cielo)』という長編風刺詩を書くのだが、ヴィーナスとアドニスとが食事していると詩人の父親モモがご機嫌伺いに現れ、息子の詩を披露する。内容は古代ローマ庶民が天界の神々を笑い飛ばす内容だった。

振り返ると、わたしはもはや嫉妬されるより同情されるにふさわしいと信じたくになります。幾多の有為転変、危機、苦勞の中で、わたしがなにかしかなの達成したとすれば、それはわたしの持つ力の限界を超えて達成したことであり、そう考えてみればありがたいこととも思えます。当地⁹³の低俗な詩人たちがわたしをひどく非難し迫害するべきではありません。わたしはトスカーナのミューズたちをアルプスの彼方から連れてきて、王室に住まわせているのですから、そのことだけでも、かれらにはむしろ、わたしを愛する理由があるのです。わたしはさらに、詩人の象徴ともいべき、育てにくい月桂樹を大事にかわいがるのではなく、太陽王を守るために活用したのですから、それもわたしが愛される理由となるでしょう。太陽王を守るとはよく言ったもので、月桂樹は全く太陽神アポロの眷属たるミューズたちを育てるために活用されたのですから。とまれ、かれらのことは放っておいて、こうした不幸をじっと我慢してこらえ、彼らに、その傲慢さや尊大さほどの、わたしにひどい害を及ぼすほどの勢いを与えなかった神の摂理に感謝するのが上策でしょう。自然がわれわれに授けた大切な恩寵の一つは、わたしの考えでは、カエルに牙を持たせなかったことです。水辺を散策するときに、鉄でできた脚絆をつけてカエルにかまれる用心をしなければならぬと、この世の楽しみが一つ減ることになるでしょうから。彼らの口に牙がないのはわれわれにとって幸いでした。さもなければ、彼らはマムシなど毒蛇をも出し抜くような仕打ちをすることでしょう。そのようなことから、われわれは、極端に用心することもなく、耳を澄ましておけば十分でしょう。彼らはどうぞ自分たちの住処でゲロゲロ鳴き喚いていてください。こうした毒気に本当に効く毒消しは黙して語らず毎日少しずつでも進歩するようにコツコツ努力することです。そうすれば無知を感わせ、嫉妬を打ち負かし、中傷を圧倒し、尊大さを踏みにじり、傲慢をうち拉ぎ、横柄さを押さえ込み、無謀さを制圧できるのです。

この手紙を終えるにあたって、貴殿に深甚なる謝意を表し、誠心込めて感謝の念を示すと共に、わたしを称賛していただいたことに、あらためてお礼申し上げます。この件については大変な恩義を感じずにはいられません。正直に申しますと、貴殿の称賛のほ

⁹³ バリ

とんどについては恩義を感じているのですが、わたしをユダヤ人たちと並べて誉めておられることだけは別です。よくご存じのように、わたしは彼らのように古着を再利用する趣味はありませんから。他には何もありません。これからも貴殿の気に入っていただけるよう心から願いつつ、貴殿には常に主の思し召しがありますように。

パリ [1620 年]