

- (56) ファン・デ・ヴァルヴェルデ (1520-88 年) は、1556 年にスペイン語で書かれた『人体構造誌』(*Historia de la composicion del cuerpo humano*) をローマで出版し、1560 年にイタリア語版 (*Anatomia del corpo umano*) を出版した。その後もイタリア語、ラテン語、オランダ語で 15 の版を重ねた。その内容は全七巻で構成され、ヴェサリウスの『人体構造論』の構成の大部分を踏襲している。坂井、前景書、73 頁。
- (57) 実際に解剖を行い、各部位を実見することの必要性については、草稿 D (pp. 4 ff.) においてもブロンズイーノによって説明されている (Barocchi, *op. cit.*, p. 1950, n. 1)。
- (58) アッローリは、素描の方法の実演を豊富に盛り込んだ平易な教則本を作成することを意識していた。ボルギーニはおそらく『素描論』の草稿を目にしており、言葉による説明と、それを段階的に再現する解剖学的素描の完成度の高さを高く評価している。註 1 を見よ。草稿 B (p. 15) でも同様に、アッローリは紳士たちに対してブロンズイーノの素描を提示している (Barocchi, *op. cit.*, p. 1950, n. 2)。
- (59) バルデイスッチはアッローリがサン・ロレンツォ聖堂の回廊に付属したいくつかの部屋で人体解剖を行い、それを素描していたことを伝えおり、その結果アッローリが『素描論』を執筆するに至ったと記している (Balducci, *op. cit.*, p. 525)。註 1 を見よ。
- (60) 神に対する祈りは、草稿 D (p. 5) の欄外にも書き加えられており、トレント公会議後の状況において、中世の慣習を回復させたものと考えられる。草稿 B (p. 16) では、コジモ・ルチェッライが祈りを捧げている (Barocchi, *op. cit.*, p. 1951, n. 2)。技法書の冒頭で神に祈りを捧げた例として、1400 年頃に執筆されチェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』が挙げられる。第 1 章の末尾には次のような祈りの言葉がある。「まず初めに、気高き全能の神、すなわち父と子と聖霊に祈願し、そして、第二に、すべての罪びとの慈悲深き守り神であらせられる聖処女マリア、福音を告げられるとともに最初のキリスト教画家でもあられた聖ルカ、および私の守護聖人たる聖エウスタキウス、そしてあまねく、天国におわしますすべての聖人聖女に祈りを捧げながら、アーメン」(Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Franco Brunello (commentato e annotato da), Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982, p. 5: チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』、辻茂編訳、石原靖夫、望月一史訳、岩波書店、1991 年、3 頁)。

【附記】

本翻訳を作成するにあたっては、東北大学大学院・教授 足達薫先生、ならびに准教授ローレンツォ・マリヌッチ先生にご指導を賜りました。ここに記して心よりの御礼を申し上げます。なお、本研究は JSPS 科研費 22K19950 の助成を受けて行った研究成果の一部です。

塗りつけた最初の人であると言われている。この人は、コルネリウス・ネボスが記録しているのだが、暴君キブセルスの狂暴を免れるためコリントスから逃亡したとき、ローマのタルクイニウス・プリスクス王の父デマラトゥスに従ってイタリアへやって来たエクファントゥスではなく、同名の別人であったことを次に示そう」(Pliny, *op. cit.*, 35:15-16: プリニウス、前掲書、中野定雄ほか訳、1409頁)。

- (49) ブロンズイーノがプリニウスの『博物誌』「第三五巻第四章」に言及していることは、ドメニキによるイタリア語版を参照していたことを示唆する。ドメニキ版では、第三五巻第四章において、ローマの絵画と画家たち、およびローマにいた外国の画家たちとその作品について記されている (Plinius-Domenichi, *op. cit.*, 35, cap. IIII, pp. 1087-89)。
- (50) 建物の正面をキアロスクローで装飾することを得意としていた芸術家の例として、ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョ (c. 1499-1543年) とマトゥリーノ・フィオレンティーノ (c. 1490-1527/28年) が挙げられる。二人の装飾についてヴァザーリは次のように記述している。「二人は、当時シエナのバルダッサレが邸館のファサードを単彩画 [chiaro e scuro] で装飾していたのを見て、この手法を模倣しようと考えようになり、それからというもの、すでに流行になりつつあったこの種の装飾に専念するようになった」(Vasari, *op. cit.*, v. 5, p. 142: ヴァザーリ、前掲書、第3巻、深田麻里亜訳、439頁)。「彼ら [ポリドーロとマトゥリーノ] はほかにも多くのローマの邸館で、室内装飾を多数制作し、フレスコやテンペラで着色を施した。それらの作品は、彼らにとって一種の試験的な試みだった。なぜなら、いつも所望される単彩画やブロンズ色の単彩画、褐色単彩画の作品のような美しさを着色画に与えることは、それまでのところ彼らにはできなかったからだ」(Vasari, *op. cit.*, v. 5 p. 147: ヴァザーリ、前掲書、第3巻、深田訳 442頁)。
- (51) ヴァザーリ (註50を見よ) と同様にチェッリーニは、ポリドーロとマトゥリーノの単彩色による彫塑的な陰影表現を特に高く評価していた (Cellini in Barocchi, *op. cit.*, p. 1931, n. 1, 2)。
- (52) 素描と絵画の間の区別に関しては、草稿B (pp. 10 ff.) でも言及されている (Barocchi, *op. cit.*, p. 1946, n. 2)。
- (53) レオナルドは、運動に伴い体の表面に現れたり、現れなかったりする身体各部についても熟知することが重要であると記している。「四肢のさまざまに異なる運動によって、現れたり隠れたりする筋肉や腱はどれであり、現れも隠れもしないもの [si scoprono, o si nascondano, o non facciamo nè l'uno nè l'altro] はどれかを描写せよ。そして、このような変化を知っていることは、自分が親方であると公言している画家や彫刻家にとって、きわめて重要かつ不可欠であることを忘れるな [...]」(Leonardo, *op. cit.*, 127: レオナルド、前景書、斎藤訳、109頁)。
- (54) チェッリーニも同様に、人体を描くためには骨格から学ぶべきであると述べ、脚の骨から骨盤、肋骨、頭蓋骨と順に骨の各部位について説明している (Cellini in Brocchi, *op. cit.*, p. 1953-40)。草稿B (p. 14) では、アッローリは友人である紳士たちに、ブロンズイーノによる骨格の重要性に関する意見を代理で伝えている (Barocchi, *op. cit.*, p. 1948, n. 1)。
- (55) アンドレアス・ヴェサリウス (1514-64年) は、パドヴァ大学での人体解剖とガレノスの研究をもとに、ラテン語で書かれた『人体構造論 (ファブリカ)』を1543年にバーゼルで出版した。その内容は7篇から構成され、第一篇では骨学、第二篇では筋肉、第三篇では血管、第四篇では神経、第五篇では腹部内臓、第六篇では胸部内臓、第七篇では脳を扱う (Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica, libri septem*, Basileae: ex officina I. Oporini, 1543. 坂井建雄『人体観の歴史』岩波書店、2008年、62-72頁)。骨学から始まり、筋肉、血管、神経と段階的に解説される構成は、ブロンズイーノが提示した素描を習得するための順序と共通する。

その第二の部分は影と呼ばれる。だが、素描はきわめて卓越しているの、それは自然の作品を研究するだけでなく、自然が生み出す以上の無数のものを研究する」(Leonardo, *op. cit.*, 102: レオナルド、前掲書、112頁)。ヴァザーリは素描について次のように記している。「これらの美術家たちは、描かれる素描の性質に応じて素描をさまざまに命名し、あるいは区別してきた。ペンなどによって軽い筆致でおおまかに描いただけの素描は走り書き [schizzi] と呼ばれるが、これについては別の箇所述べるだろう。次に、ものの周囲の主要な線を描いた素描は輪郭 [profili]、縁取り [dintorni]、輪郭線 [lineamenti] などと呼ばれる。これらはすべて輪郭あるいは何と呼ぶにせよ、絵画と同じく建築や彫刻にも役立つ」(Vasari, *op. cit.*, v. 1 p. 170: ヴァザーリ、前掲書、第1巻、70頁、森田義之訳)。

- (45) ヴァザーリとチェッリーニはブロンズイーノ/アッローリと考えを異にしている。ヴァザーリは素描の技法として、陰影やハイライトを加えるための水彩や石墨を用いた技法も含めている。(Vasari, *op. cit.*, v. 1, pp. 174-75: ヴァザーリ、前掲書、第1巻、72-73頁)。チェッリーニは、真の素描とは浮彫的形態 (rilievo) を再現するための陰影表現であると述べる (Benvenuto Cellini, *Discorso sopra l'arte del Disegno*, in Barocchi, *op. cit.*, p. 1930)。
- (46) 素描の具体的な方法については、ヴァザーリとチェッリーニも言及している。以下を見よ。Vasari, *op. cit.* v. 1, pp. 174-75 (ヴァザーリ、前掲書、第1巻、72-73頁); Cellini in Barocchi, *op. cit.*, p. 1929. 草稿 D では、銀筆の使用が言及され、取り消し線が引かれている (Barocchi, *op. cit.*, p. 1945, n. 1)。
- (47) ヴァザーリが「第一部序論 (列伝の序)」で言及した次のリュディア人ギュゲスの逸話が想起される。「[...]プリニウスの記すところから従えば、エジプトでリュディア人ギュゲスによって絵画の技が発明された。彼は火の前でおのれの影を目にし、すぐさま木炭を手に取り、自分自身の輪郭線を壁になぞった [contornò sè stesso nel muro] という。そしてこのとき以来しばらくは、彩色のない、輪郭線だけ [solo linee] の作品が制作されるのが習いであったと、同じくプリニウスは伝えている。そしてこの技法は、努力の結果エジプトのフィロクレスによって、また同様にコリントのクレアンテスやアリディケス、さらにはシキオンのテレファネスによって見い出された (Vasari, *op. cit.*, v. 1, p. 218: ヴァザーリ、前掲書、第1巻、高梨光正訳、105頁)。ヴァザーリの記述の前半部である絵画術の発明 (明りによって壁に映し出された影の輪郭をなぞる) について、プリニウスは彫塑術の発明の前段階として語っている。註 41 を見よ。後半部の輪郭線のみで制作される作品に関するプリニウスの記述については註 48 を見よ。チェッリーニもヴァザーリと同様の素描の起源に言及している (Cellini in Barocchi, *op. cit.*, p. 1931)。
- (48) プリニウス『博物誌』第三五卷十五、十六章には次のように絵画の起源が記されている。「絵画芸術の起源の問題はさだかでないし本書の計画外である。エジプト人は、それは彼らの間で6000年前、それがまだギリシアに伝わらないうちに発明されたものだと断言する。これは確かにいい加減な断定である。ギリシア人について言えば、そのある人々は、それはシキオンで発見されたといい、ある人々はコリントスで発見されたという。しかしすべての人々が一致しているのは、それは人間の影の輪廓線をなぞること [lineis circumducta] から始まったということ、したがって絵はもともとこういうふうにして描かれたものだということである。しかしもう少し精巧な方法が発見された第二段階では一色で描かれ、それは単色画 [monochromaton] と呼ばれた。これは今日でもなお行われている方法である。線描 [liniarem] はエジプトのフィロクレスあるいはコリントスのクレアンテスによって発見された。しかし最初にこれを実行したのはコリントス人アリディケスとシキオン人テレファネスであった。これらは色彩を用いない時代の人々だ。といってもすでに輪廓内のあちこちに線を加えた。このことから絵に描かれた人々の名を書くことが彼らの習慣になった。コリントスのエクファントゥスは、これらの線画に土器を粉末にしてつくった絵具を

レッサンドロ・ブロンズイーノ・アッローリが1593年に制作した)」という署名が残されている。

- (41) 対話の舞台を暖炉の前に設定していることは、この論考の続く箇所を対象の外周を一本の線だけでなぞったものを素描と定義するアッローリの考えを、絵画と彫刻および素描の誕生に関するプリニウスの逸話に関連付ける意図があったと解釈される。プリニウスの記述は以下の通りである。「粘土で肖像をつくるのが、コリントスでシキュオンの陶工のプタデスによって発明されたのは、あの同じ土のお陰であった。彼は彼の娘のお陰でそれを発明した。その娘はある青年に恋をしていた。その青年が外国へ行こうとしたとき、彼女はランプによって投げられた彼の顔の影の輪廓を壁の上に描いた [umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit]。彼女の父はこれに粘土を押しつけて一種の浮彫をつくった」(Pliny, *Natural History* (The Loeb classical library), London: W. Heinemann, v. 9, 35:151: プリニウス『博物誌』第III巻、中野定雄ほか訳、1986年、雄山閣、1439頁)。1580年にヴェネツィアで出版されたロドヴィーコ・ドメニキの翻訳によるイタリア語版『博物誌』では、「壁にその人の姿形をした影を素描した (disegnò l'ombra della sua persona sul muro)」と翻訳されている (Gaius Plinius Secundus, *Historia naturale, tradotto per M. Lodovico Domenichi. Con le postille in margine*, Venezia: appresso Alessandro Griffio, 1580, 35:12, p. 1111)。後に対話の中で明らかにされるように、「一本の線で事物の外周を囲むこと (dintornar le cose cor una linea sola)」を素描 (disegno) とするブロンズイーノ／アッローリの定義には、同じ行為を指す動詞として disegnare を用いたドメニキによる翻訳が影響していると解釈できる。二人の画家がドメニキ版の『博物誌』を参照していたことは、続く対話の中でブロンズイーノがドメニキ版の構成を示唆する「第三五巻第四章」に言及していることから明らかである。註49を見よ。ヴァザーリも『美術家列伝』でプリニウスのこの逸話に言及している。註47を見よ。
- (42) 素描を普遍的な原理と捉える定義を暗示している。
- (43) ウィトルウィウスが定義する「ディスポジティオ」あるいは「アイデア」を指している。「ディスポジティオ [dispositio] とは、物をぴったりと配置することであり、その組み合わせによって作品を質を以て立派につくり上げることである。ディスポジティオの姿——ギリシア語でアイデア [ideae] といわれるもの——はこれである、すなわち平面図 [ichnographia]・立面図 [orthographia]・背景図 [scaenographia]。平面図とは、コムパスと定規を度に適って併用し、それによって敷地面に図形が設定されるものをいう。立面図とは、建て上げ面の像であって、度に適った割付けで描かれた建物のあるべき姿である。また、背景図は、正面と遠ざかって行く側面の摸図であって、コムパスの中心に向かってすべての線が集中しているものである。この三つは熟慮と発明から生まれる」(Vitruvius, *On architecture* (The Loeb classical library), London: W. Heinemann, 1931, I, II, 2: 『ウィトルウィウス 建築書』、森田慶一訳注、東海大学出版会、1979年、11頁)。
- (44) 輪郭線 (lineamenti) については、レオナルド・ダ・ヴィンチおよびヴァザーリも言及している。レオナルドは輪郭と影の優劣について、次のような異なる二つの意見を提示している。「絵画においては、輪郭 [lineamenti] よりも影の方が、はるかに大きな研究と観察を必要とする。以上のことを証明してくれるのは、輪郭は、対象と眼の間に置かれたヴェールや平らなガラスで透写することができるが、影の方は、その縁が知覚できず、多くの場合、その縁が曖昧なため、このようなやり方では捉えられないことである。このことは、光と影についての巻で証明する」(Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, Philip McMahon (translation & annotation), 435: 『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』斎藤泰弘訳、岩波書店、2014年、261頁)。「絵画を構成する主要部分は二つある。その一つは、描かれた対象の像を取り囲む輪郭線 [lineamenti] で、その輪郭線は素描 [disegno] と呼ばれる。

であるキケロとその子供との間で展開され、子が父に法廷での弁論の方法について尋ねる。父は弁論術全体を三つの部分に分け（弁論家の機能、弁論本体、課題）、それぞれの項目の内容を説明する際にも頻繁に三つに分割している。『素描論』においては、素描の技を習得するための段階を三つに分割し（起源／原理、中間過程、最終過程）、最初に骨格、次に筋肉、そして最後に皮膚で覆われた姿というように順に学ぶべきであるとブロンズイーノは続く箇所述べている。他方ライリーは、アッローリの対話にキケロの特質（対話者が歴史的人物であること、極度の礼儀正しさ、社会通念を伝える）が認められるものの、対話の場が不明確であることや歴史的な時間が明確にされていないことを挙げ、さらに知識を教授する師と弟子という一方的な対話の構造から、キケロよりもセネカ的であると解釈している（Reilly, *op. cit.*, pp. 88-93）。

- (39) 草稿 B (p. 5) では、対話の場面はオルティ・オリチェッラーリと呼ばれるフィレンツェにあるルチェッライ家の庭園に設定されている（Barocchi, *op. cit.*, pp. 1943, n. 1）。ヴァザーリはこの庭園の設計をレオン・バッティスタ・アルベルティに帰している（Vasari, *op. cit.*, v. 2, p. 542：ヴァザーリ、前景書、第2巻、303頁）。この庭園は、ベルナルド・ルチェッライ（1448-1514年）が作らせたもので、ベルナルドは1466年にロレンツォ・イル・マニフィコ（1448-1514年）の姉であるルクレッティア（ナンニーナ）・デ・メディチ（1448-93年）と結婚している。15世紀末以降、庭園はフィレンツェの知識人たちが集まる場となり、マルシリオ・フィチーノ（1433-99年）の死後にプラトン・アカデミーが置かれた（ヴァザーリ、前掲書、第2巻、308頁、註28）。
- (40) ブロンズイーノとアッローリの家族同然の関係性について、ヴァザーリは次のように記している。「ブロンズイーノの弟子は数多くいた。だがその筆頭はアレッサンドロ・アッローリである。ここで我々のアカデミア会員たちに話が移るが、彼は師から常に弟子というより本当の息子のように可愛がられた。師弟は昔も今も一緒に暮らし、互いに良き父子のあいだに通うのと同じ愛情で結ばれていた」（Vasari, *op. cit.*, v. 7, pp. 606：ヴァザーリ、前景書、第6巻、甲斐教行訳、362頁）。ボルギーニやバルディヌッチは、アッローリをブロンズイーノの甥と見なしていた。ボルギーニは次のように書いている。「フィレンツェ市民であるアレッサンドロ・ディ・クリストファノ・アッローリは、5歳になった年に父親を亡くし、彼の叔父であったアーニョロ・ブロンズイーノから素描について学んだ後、誰もが知っているように彼が後に大成する絵画について学んだ」（Borghini, *op. cit.*, p. 623）。バルディヌッチは次のように書いている。「アレッサンドロ・ディ・クリストファノ・ディ・ロレンツォ・アッローリ、通称アレッサンドロ・デル・ブロンズイーノは、1535年3月3日にフィレンツェで生まれた。彼は偉大な素描家であり、優れた画家だった。非常に幼い時に父親を亡くし、その後、叔父であるアーニョロ・ブロンズイーノの家に迎え入れられた。そして教わった技芸に関することに関心を持ち、17歳になるのを待たずにいくつかの仕事で創意を發揮した」（Bardinucci, *op. cit.*, p. 520）。これら同時代の記述のほか、アッローリ自身がブロンズイーノを家族同然とみなしていたことは、アッローリ家の紋章や、作品への署名からも認められる。アッローリ家の紋章は、ブロンズイーノの系譜を示唆する雄牛（toro）の背中からアッローリを示唆する月桂樹（alloro）が伸び、葉を茂らせている様子が表されている。このことから、アッローリ一家がブロンズイーノの庇護のもとで繁栄したことを示唆していると解釈されている（Pilliod, *op. cit.*, pp. 110-11, fig. 99）。ミラネージは、1568年の文書資料を参照し、ブロンズイーノの苗字がトーリ（Tori）であったと述べている（Vasari, *op. cit.*, v. 7, p. 593, n. 1）。署名について、アッローリはブロンズイーノの死後に制作した作品の署名として、自身の名前に続けてBRONZINOを加えている。例えば1593年に制作された《聖母の戴冠》（フィレンツェ、アカデミア美術館）には、画面下部中央に描かれた花瓶の周りを飾る銘帯に「ALESSANDRO BRONZINO ALLORI FACEVA NEL 1593（ア

- cura di), v. 1, Firenze: G. C. Sansoni, 1978, p. 168 (ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』、第1巻、森田義之ほか監修、中央公論美術出版、2014年、70頁)。
- (30) Vasari, *op. cit.*, v. 1 pp. 174-75 (ヴァザーリ、前掲書、第1巻、72-73頁)。
- (31) Reilly, *op. cit.*, pp. 60-62; 72; 93-105.
- (32) Barocchi, *op. cit.*, pp. 1941-81. 併せて、Internet Archive に掲載されている手稿を適宜参照した (<https://archive.org/details/palatino-e-b-16.4-str-1415-images/page/n7/mode/2up> : 最終閲覧 2023年12月18日)。
- (33) F, pp. 1-7; Barocchi, *op. cit.*, pp. 1941-51.
- (34) 訳文中の [] は訳者による挿入である。以下、註における表記のない邦訳は拙訳による。
- (35) アッローリが対話において言及する6人の同時代人たち、アンドレア・ディ・ルッジェーリ・ミネルベッティ (1545-1611年)、ヴィンチェンツォ・アッチャイウォーリ (1543-72年)、シモーネ・ディ・ドナート・トルナブオーニ (1571年没)、トンマーズ・ダゴスティーノ・デル・ネーロ (1545-72年)、コジモ・ディ・パッラ・ルチェッライ (生没年不詳)、アレッサンドロ・ディ・ジャンマリア・セーニ (1602年没) は、アッローリが『素描論』をアカデミア・フィオレンティーナに提出する以前から、アッローリから素描の手解きを受けていた可能性が指摘されている (Reilly, *op. cit.*, p. 149, n. 57)。この同時代人のリストは各草稿に異なる。草稿CおよびDでは、騎士ミネルベッティ、騎士アッチャイウォーリ、騎士トルナブオーニおよびトンマーズ・デル・ネーロが言及されている。草稿D (p. 1) の左側欄外に記されたメモ書きには、ドナート・ルッジェーリ・ミネルベッティ (後にアンドレア・ディ・ルッジェーリに変更される) の名前が認められる。草稿Fでは、アレッサンドロ・ディ・ジャンマリア・セーニが加えられた。ヴィンチェンツォ・アッチャイウォーリとシモーネ・トルナブオーニは、草稿AおよびBでは、話の腰を折り、遅滞させる登場人物として設定されていた (Barocchi, *op. cit.*, pp. 1941-42, n. 1)。
- (36) これらの紳士たちは、宮廷人は「絵ごころと絵画の技法について識ること (il saper disegnare, & haver cognition del l'arte propria del dipingere)」(清水純一ほか訳) が重要であるというカステリオーネの意見を踏襲している (カステリオーネ、前掲書、165頁)。この時代の貴人が素描あるいは絵画の描き方を教養の一つとして備えていたことは、ブロンズイーノの絵画の師であるヤコポ・ダ・ポントルモ (1494-1556/7年) が制作した同時代のメディチ家君主の肖像画に現れている。ポントルモは、1530年代にフィレンツェを治めていたアレッサンドロ・デ・メディチ (1510-37年) が銀筆で素描をする姿を描いた肖像画を制作している (《アレッサンドロ・デ・メディチの肖像》、1535年以前、フィラデルフィア美術館)。
- (37) アッローリの父親であるクリストファノの死後 (1541年以降) に、ブロンズイーノはサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂近くのコルソ・デリ・アディマリーにあったアッローリ一家の家に転居している (Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori: a genealogy of Florentine art*, New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 99-100, n. 24)。G・ミラネージの編纂によるヴァザーリ『美術家列伝』における「ブロンズイーノ伝」末尾の註を見よ (Vasari, *op. cit.*, v. 7, p. 605, n. 2)。アッローリとブロンズイーノが共に暮らしていたことは、ヴァザーリによっても伝えられている。註40を見よ。
- (38) ここで「起源／原理 [principio]」という言葉を用いることは、アッローリやブロンズイーノが古代の数学、幾何学、論理学、修辞学で用いられた三段論法 (「大前提、小前提、結論」あるいは「開始部、推論、結論」) の構造を理解していたことを示唆する。アッローリはこれを下敷きにして執筆したと解釈される。さらに、アッローリの対話全体は、おそらくキケロによる『弁論術の分析』(*Partitiones Oratoriae*) の形式のような、修辞学ないし論理学の古典的テキストも踏襲していると考えられる。例えば、そのキケロによる対話は、父

- (13) Giovannoni, *op. cit.*, p. 309.
- (14) F, p. 20 (Barocchi, *op. cit.*, p. 1965): “E tu questa sera torna il più presto che puoi, ché credo verranno a cena con esso noi il nostro messer Benedetto Varchi e ’l cortesissimo messer Luca Martini”.
- (15) Giovannoni, *op. cit.*, p. 309.
- (16) *Ibid.*
- (17) 例えば、ベルナルド・ビッビエーナ（1470-1520年）、チェーザレ・ゴンザーガ（1475-1512年）、ガスバル・パラヴィチーノ（1486-1511年）等があげられる。カスティリオーネ『宮廷人』、清水純一ほか訳、東海大学出版会、1987年、「登場人物紹介」851-62頁。
- (18) Reilly, *op. cit.*, p. 156.『素描論』の二つのバージョンで異なる文体の分析については、以下を見よ。Reilly, *op. cit.*, esp. chap. 2.
- (19) Reilly, *op. cit.*, p. 159.
- (20) “L’Allori comincia un ‘Dialogo sopra l’arte di disegnare le figure’. Grazie a questo egli viene accolto nell’ Accademia fiorentina”, Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia: maschietto & ditore, 2002 (Firenze: Edam, 1967), p. 361. ただしこの文書史料の所蔵や資料番号等の詳細について、ベルティは明らかにしていない。
- (21) ライリーは草稿Bがアカデミア入会のために準備した原稿に最も近い現存手稿であるとみなしている (Reilly, *op. cit.*, p. 36)。
- (22) アカデミア・フィオレンティーナの設立の経緯やその後の改革については、以下を見よ。Erick Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries: 1527-1800*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1973, pp. 37-87. 北田葉子『近世フィレンツェの政治と文化——コジモ一世の文化政策（一五三七—一六〇年）——』、刀水書房、2003年、特に「第二部」、90-160頁。
- (23) ブロンズイーノもアカデミア設立時に会員となったが、1547年に一度除名され、1566年にコジモ一世を称える三つのカンツォーネを提出し再入会している。
- (24) Roberto Paolo Ciardi, “Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico”, in *Storia dell’arte*, vol. 12, 1971, p. 277, n. 37.
- (25) 聖ステファノ騎士団（正式名称「教皇殉教者サント・ステファノの騎士の神聖軍事修道会 (Sacro Militare Ordine dei Cavaglieri di S. Stefano Pontefice e Martire)」）はメディチ家のコジモ一世によって1561年に設立された。設立の目的は、キリスト教の防衛と拡大（蛮族から地中海を防衛し、航行の安全性を取り戻す）であり、政治的には、「国内の貴族および富裕階級を自身に結びつけてトスカーナ国家の統一を強固に」し、さらに「キリスト教の守護者という新しい国家の役割を帯びることによって、トスカーナがヨーロッパ諸国のあいだに確固たる地位を築くこと」を目的としていた。松本典昭「サント・ステファノ騎士団の創立」、『阪南論集（人文・自然科学編）』、vol. 34, no. 4, 1999年、69-79頁。
- (26) Reilly, *op. cit.*, pp.157-58.
- (27) Ciardi, *op. cit.*, pp. 267-284; Barocchi, *op. cit.*, pp. 1899-1904; Zygmunt Ważbiński, *L’Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, Firenze: L. S. Olschki, 1987, pp. 208-11; Karen-edis Barzman, “Perception, Knowledge, and the Theory of *Disegno* in Sixteenth-Century Florence”, in *From studio to studiolo: Florentine Draftsmanship under the first Medici grand dukes*, Larry J. Feinberg (ed.), Seattle; Washington: University Washington Press, 1991, p. 46, n. 25.
- (28) Reilly, *op. cit.*
- (29) Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, Gaetano Milanese (a

【註】

- (1) アッローリおよびブロンズイーノの友人であったラファエッロ・ボルギーニは、『素描論』について次のように記している。「アッローリは彼の技芸 [絵画] について非常に博識で勤勉であり、対話形式の書物を執筆していました [ha compost un libro in dialogo]。その中で彼は、身体の最も小さな部分から始めて、徐々に完全な人間の体を形成していくことで、人物像を素描する技芸 [l'arte del disegno le figure] について説明しています。そして彼が述べた事柄の全ては、素描で見ることができでしょう。私はその素描の大部分を見たし、その入念さに驚かされました。なぜなら彼はあらゆる神経、血管、骨格、筋組織を描き出しているからです。加えて彼は、異なるポーズの数多くのすぐれた解剖学的構造、完璧な美しさをもつ皮膚で覆われた多くの人物像を描いたからです。そうしたものは私に次のことを信じさせました。早い内に彼が公開したいと望んでいるこの著作が、素描の技芸を学ぶ者たちにとって大いに得るところがあり、素描に親しむ紳士諸兄にとって大いなる喜びとなるでしょう」(Raffaello Borghini, *Il Riposo: saggio biobibliografico e indice analitico*, Mario Rosci (a cura di), Milano: Edizioni Labor, 1967, p. 630)。フィリッポ・バルディヌッチは、アッローリが早くから解剖を行い、研究を重ねていたことが『素描論』執筆のきっかけとなったと述べ、アッローリ自身の手で書かれたいくつかの断片的なページが人々に公開されていたことを伝えている (“diedesi a comporre un certo libro in forma di dialogo, del quale non ha molto vennero sotto l'occhio nostro alcuni frammenti di sua propria mano scritti”, Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Ferdinando Ranalli (a cura di), v. 3, Firenze: per V. Battalio Compagni, 1845, p. 525)。
- (2) Patricia Louise Reilly, “Grand Designs: Alessandro Allori's *Discussions on the Rules of Drawing*, Giorgio Vasari's *Lives of the Artists* and the Florentine Visual Vernacular”, PhD diss., University of California, 1999, esp. pp. 167-170.
- (3) Pellegrino Antonio Orlandi, *L'abecedario pittorico. Dall'autore ristampata corretto et accresciuto di modi professori, e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna: Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704, p. 66.
- (4) Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, v. 2, Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1973, pp. 2347-49.
- (5) Barocchi, *op. cit.*, pp. 1941-81.
- (6) Barocchi, *op. cit.*, pp. 2347-49.
- (7) Simone Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino: Allemandi, 1991, pp. 309-10.
- (8) Reilly, *op. cit.*, pp. 153-167.
- (9) B, pp. 2-3: “importante daremo in ochiata alla bella Cappella di Masaccio ...[che] i frati l'anno fatta lavare, ch' in vero molto meglio si vede, che prima non faceva”. この洗浄作業は修道院長パオロ・ロンディーニの下で行われ (B, p. 3: “adesso hanno havuto i frati [del Carmine] per Priore ... Paolo Rondini”)、この文章の右側欄外に「1565 年頃 (l'anno 1565, in circa)」の書込みがある。
- (10) Barocchi, *op. cit.*, p. 2348; Giovannoni, *op. cit.*, p. 309; Reilly, *op. cit.*, p. 154. ジョヴァンノニが最初に指摘したように、「1565 年頃」という欄外書込みの下には、取り消し線によって判別し難くなっているが、「1566」と読むことのできる書込みがある (Giovannoni, *op. cit.*)。ライリーは、この指摘に加え、l'anno 1565, in cica に続く文字は、ad 1566 と判読し得ることを指摘し、マザッチョの壁画の洗浄作業が 1565 年に始まり 1566 年まで続いたと解釈している (Reilly, *op. cit.*, p.154, n.7)。
- (11) B, p. 13: “carnovale, non è ancora tre anni finiti, cioè l'anno della nostra salute MDLXII”.
- (12) B, p. 35: “Restovi alli 4 di marzo 1566”; “Ricomincia alli 19 di novembre 1569”.

を司る部位、生命を司る部位、あるいは本性を司る部位についても触れないでよいだろう。そして仕上げとして、これらの部位を実際に見ることが必要となる⁽⁵⁷⁾。なぜならば、実見することで、素描を全面的に信頼するよりもはるかに素晴らしい、なにがしかの有益な経験が得られるからだ。しかし、今後この件については、どうしても避けられない場合のみ、このような議論を大まかに示しながら簡単に触れようと思う。だから、この件について私が⁽⁵⁸⁾いづれ完全な説明をするとは思わないでくれたまえ。

アレクサンドロ：

重々承知しました、アーニョロ先生。貴重なことにも、あなたはかつて我々の研究のために人間の全身の解剖⁽⁵⁹⁾を行い、特に眼球に関して実に入念に研究し、眼球を包む被膜やその内部を満たす体液、眼球に付属する筋肉や視神経、つまり見るため、そして動くために必要なすべての部位における驚くべき技芸的構造[artificio]を解明したと聞いております。もちろん、私がこれまで常にあなたへの恩返しになると考えて遠慮してきた範囲を超えた大きすぎる要求になるのは、私にとっても好ましくありません。それゆえ、なるべくご迷惑にならないければよいのですが、どうかお願いいたします。せめて今晚のうちに、皮膚に包まれた一個の眼球だけで結構なので、私のために描いていただけませんか。それ以外には何も望みません。それさえいただければ、明日、いつものように誰かが私のところを訪れるでしょうから、あなたがこの上なく名誉あるこの務めを進んでお始めになった証拠として、彼らにそれを見せることができますと思います。

アーニョロ：

君によるその説得あるいは道義的要求はあまりうまくいってはいないと思うが、いつまでも頼まれても困るし、私としても最終的に自分がとてつもなく扱いにくく、無礼な人間と思われるのもうれしくない。なので十分な明かりを準備して、素描を行っている私をよく見て、私が素描している間、君が目にするであろうすべてについて大いに注意を払い、それと同じくらい、論議を続けながら私が君に与えるすべての助言を聞き逃さないようにしたまえ。しかし何よりもまず、我々の起源／原理、すなわち聖なる主としての神を称えよう。その聖なる御名のもとでこの仕事を開始するにあたって、栄光に満ちた聖なる処女に祈りを捧げよう。どうか我々のための祈りを唱えてくれたまえ。⁽⁶⁰⁾

アレクサンドロ：

何よりもまず、あらゆる事物を存在させ、生命を与えるあの方のこの上なく神聖な御名を唱えて祈るというのは、この上なく素晴らしい行いです。あなたが私に助言してくれる全てのことについては、私が出来得る最良の方法でお応えしましょう。今ここに紙と石墨、補助軸、ペン、インク壺があり、この素描をするのに足りないものはありません。どれでもお好きなものをお取りください。

らの骨を包んでいる表面に現れるすべての事物が摸倣するに値するほど美しく好ましいものとなる（いわば、それらの事物は美を帯び、好ましい趣を湛えるようになる）にせよ、結局のところ、骨というものは人を大いに憂鬱な気分にしてしまう。しかし、このようなほんのわずかな不快感のせいで彼らが諦めてしまうのはもったいなく、骨にはこの上なく豊富な利点があるのだから、最も一般的に使用されている名称を利用しつつ、今後必要となるであろう骨およびそれ以外の部位を逐一確かめながら、速やかに研究を進めることはいささかも的外れではなからう。それらの骨および部位について、ここで述べるべきかもしれないが、より詳細かつ包括的に知りたいならば、この件について著作を残したこの上なく高貴な著述家たちが古代にも現代にもいることを思い出してもらいたい。我々の時代では、たとえば、この上なく博識かつこの上なく入念なアンドレア・ヴェザッリオ氏による、どれほど賞賛しても足りないあの美しい著作、『人体構造論』においてこの件が取り上げられている。この著作はラテン語で書かれているが、我々にとって役立つ箇所では、ギリシア語およびヘブライ語の語彙も挿入されている⁽⁵⁵⁾。もっと最近の例では、スペイン出身のジョヴァンニ・ヴァルヴェルデが我々の言語で著作を残している⁽⁵⁶⁾。これらの著述家たちは、より詳しく理解する必要が生じたならばいつでも、あの紳士たちを大いに満足させるだろう。

アレックスandro :

あの紳士たちの中には、あなたからの指示に異議を唱えるような人はいないでしょう。ところで、お願いですのでお聞かせください。もしも今お話しになったような懸念があるとすれば、最初の部位（頭部がそれにあたるだろうと想像します）に関して、まずは皮膚に包まれた状態から研究を始め、続けてあなたが望ましいとお考えの通りに骨ないし解剖学的構造について学ぶというやり方のほうが、あなたにとっても望ましいのではないのでしょうか。まちがいなくそのほうが、彼らにより満足してもらえと思うのですが、もしもあなたをお守りしたいがあまり余計なことを申したとすれば謝ります。

アーニョ口 :

結局のところ、最終過程から研究をするかどうかはあまり重要ではないのだから、そうしたほうが君にとって好ましいならばそうしたまえ。しかし思い出してほしいのだが、我々がすでに散々論じたように、喉を含む頭部の全体像は最終過程にあたり、頭にも例えば側面から見られた顔、斜めから見られた顔、あるいは好みに応じた他の多様な角度から見られた顔（君も知っているように、そうした角度はほぼ無限にある）と様々なものがある。だから我々は最初に骨格を学ぶべきであり、その後で体の構造を、すなわち皮膚を取り除いたときに最初に現れる筋肉、そして最後にその皮膚に包まれた表面を学ぶというのが正しい順番のはずだ。もっと奥にある筋肉、およびそれよりもさらに奥にある筋肉については、我々の研究にとって必要となる範囲を超えて論じなくてはならないため、触れないでおこう。同様に、我々の体の内部において横隔膜の上下どちらにおいても存在する、精神

の私自身の立場に反しているし、君の問いに対する満足な答えとは言えない。むしろ、私自身、素描が可能な限り研究され、仕上げがなされていることを常に心がけており、そうすることによって、作品はより一層、さりげない巧みさを獲得するのだ [vengano più facilitate]。さて、この議論をこのまま続けるよりも、私としては、素描を行う作業に着手するよりも前に、我々が直面するであろう多くの困難のほうを考察したいのだが、それでよいだろうか。

アレッサンドロ：

それでは一体、第一原理 [i primi principi] についての議論を中断するほど、あなたが気を取られているのはいかなる問題でしょうか。

アーニョロ：

まさにその起源／原理をどのように展開すればいいのか [principiare] という問題が私を悩ませる。始まりとなる起源／原理について考えるだけでは十分ではなく、我々がたどる行程 [ordine] における中間過程 [il mezzo] および最終過程 [l'ultima parte] についても考え、できるだけ優れた規範 [più regole] を用いることで我々の研究を容易なものとすることを目指さなければならない。我々の前には、いくつもの多様な道があるがゆえに、我々は最も容易な道、あるいは最良の道と私が考える道を探さなければならない。私の場合について述べるならば（我々の研究における起源／原理について論じる際に私が同じことを語るのを君は何度も耳にしたに違いないが）、私の意見はこれまでと変わらず、今もその意見のままである。すなわち、彫刻を学ぶ者も絵画を学ぶ者も、いずれも骨格から学び始めるべきであると信じている。特に人間について述べるならば、裸体を扱うべきであり、私の見解では、我々が目標とする摸倣においては、裸体を扱った摸倣が最も美しいものであり、おそらく最も困難である。始めに骨格から学び始めるのは、骨格というのが、人間ならびにあらゆる動物の体を構築する構造の基本的要素だからであり、そうであれば我々の研究においても、骨格こそが基本的要素となるからである。ましてや解剖学者たちが明示された動き [moto manifesto] を司ると呼ぶすべての関節において、骨は皮膚の表面にその姿をはっきりと現すのであり、やはり彼らによって隠された動き [moto oscuro] を司ると呼ばれるすべての関節においても骨はその姿のかなりの部分を現すのだから⁽⁵³⁾。それゆえ、骨格について熟知することが最も有用な⁽⁵⁴⁾。このような動きの区分については、それについて、すなわち、我々の骨格においてそれらはどれだけ動き、どこで動きが生じるのかについて論じるにふさわしい場所と機会にゆずることにしよう。それはともかく、繰り返しになるが、以上の理由のゆえに、私は何よりも先にすべての骨格を、その比例的関係の尺度とともに研究すべきであると述べて、骨格を称えたい。とはいえ、私が何も考えずにこう述べているとは思わないでほしい。君に先に少し話したが、あの紳士たちにとっては、頭部の骨、続いてあらゆる部位の骨へというようにして、骨という起源／原理から始めることは、少々不快に思われるに違い無いと予想される。たとえ、それ

の始まりについて君に語るならば、素描が誕生した時、他の事物において生じたのと同じことが起きたのだ。つまり、事物は、一つの小さな起源／原理から始まり、長い時とともに次第に拡大し成長するのであり、人間に与えられた才能 [gl'ingegni] もまた時とともに多様な物作りへと苦勞しながら発展してきた。我々がほぼ確実だと考えている（と述べてよいだろう）ように、技芸を用いて自然の模倣を行おうと望んだ最初の人々は、太陽によって照らされた事物が作り出す影、あるいは蠟燭や松明のような日常的な照明光が作り出す影、あるいは内壁、外壁、または他の何らかの平面の上に映し出される影に基づいて、ただ一本の線を用いて、事物の外周を囲むこと [dintornar] を始めた。これこそが、私が素描と呼ぶもの⁽⁴⁷⁾だ。その後、物作りがさらに進歩したとき、人々は、今しがた述べたように、それまでは一本の線のみで事物の周りを囲むことで [dintornandole] 素描していた（このことから、先に述べた我々が外周と呼ぶものが生まれた）のに対して、何本もの線を濃く重ねることで丸みや浮彫的形態を加えようとする探求を開始した。これこそが、後に絵画と呼ばれるようになったものであり、この絵画というものが当初、単彩色であったか、あるいは多彩色であったかはたいして重要な問題ではない⁽⁴⁸⁾。この問題について関心を抱く人がいるなら、そうした人は、プリニウスの第三五卷第四章を読むのが良いだろう。その中で彼は、彼の同時代および彼以前の古い時代におけるこの上なく卓越した親方たちによる色彩について論じている⁽⁴⁹⁾。先ほど君が素描について語っていた疑問に対して手短かに答えるなら、君はあのような多様な数々の技法を素描と呼んでいたが、私はもはやそれらが素描であるとは認めない。今度は私から君に聞きたい。パラッツォおよび他の住居建築の正面が、キアロスクーロ [chiaro e scuro] によって飾られているならば⁽⁵⁰⁾、君はそれらの正面は素描されていると呼ぶだろうか、それとも絵画的に描かれていると呼ぶだろうか⁽⁵¹⁾か。

アレッサンドロ：

正直に答えるなら、世間一般で通用している呼び方、つまりキアロスクーロであるとしか表現できません。なにしろ今に至るまで、多様な色彩が与えられたもの以外の絵画があり得るとは思いもしませんでしたから。

アーニョロ：

そうだとすれば、結局のところ、影や光の力によって、あるいは何らかの適当な色彩によって浮彫的効果が追求され、与えられている限り、いかなるものも素描ではなく絵画なのだ。他方、素描とは、線がこの上なく細くなることで表すことのできるもの以外の何ものでもない⁽⁵²⁾。もっとも、このような私の論議を君が勘違いして、私がこれまで語ってきた意図を取り違え、素描には陰影を付与せずにおくべきだ、そして素描を行うために用いられるあらゆる手法 [maniere] でもって浮彫的形態を与えずにおくべきだと主張して、画家、彫刻家、あるいはその他の人々を説得しようとしているとは思わないでもらいたい。そのような考えは、素描作品を実際に制作しなければならないあらゆる場合におけるこれまで

この光景は内部および外部のいずれにおいても発生するのだが、これらのどの意味も同じ言葉で言い表すということは真実である⁽⁴³⁾。その言葉については他言語の学習を好む人々が議論しており、君に納得してもらうためにも、我々もまた彼らによる議論を踏襲して、我々の俗語 [del nostro volgare] による解釈まで進んで行くとしよう。とはいえ、本心を述べるならば、私自身が必死で取り組んでいる何らかの事柄について語るならまだしも、このような議論を語る資格が私にあるとは思えない、と言いつけておきたい。私が見るところ、我々はこの素描というたった一語によって、平面図および側面図、透視図法的光景、風景、そしてあらゆる角度から見られたあらゆる動物、さらには裸体および着衣の人間にいたるまで、これら全てを表現し、摸倣することを連想しがちである。しかし、そのようにして連想されるものにはさしたる重要性はない。なぜならば、それらのものはどれも、素描という一語から派生したものだからだ。このたった一つの言葉を用いて呼び得る様々なものの中で、いかなるものが真の素描と呼び得るのかを検討することにしよう。我々はその真の素描に立脚するべきであり、それ以外の議論は脇に置いておくべきだ。手短に述べるならば、私は、素描という言葉によって、純然たる線の機能および力 [il valore e forza delle semplici linee] をもって形成される、あらゆる事物を言い表すことができると理解している⁽⁴⁴⁾。

アレックスandro口：

純然たる線とは何ですか。どうかこの純然たる線をどう理解するべきか、もう少し説明してください。

アーニョ口：

純然たる線とは、普段の我々が口にするいわゆる外周 [i dintorni]、つまり影も光も持たず、あらゆる事物の周りを取り囲むものを指すと理解している⁽⁴⁵⁾。

アレックスandro口：

私はまだ混乱したままです。どうか教えてください。次のような技法で表される外周や線は、素描とは呼ばないのでしょうか。石墨やペンで陰影を加えたもの、水彩筆で陰影を加えられたもの、有色の紙の上に鉛白や白石墨によって擬似的な反射を加えた線、赤石墨や黒石墨を併用した線、あるいはこれ以外では、木炭や鉛を用いる素描技法 [modi]、さらには我々現代人および古代の人々によって用いられていた、しかし私が覚えていない素描技法⁽⁴⁶⁾もあります。

アーニョ口：

今日この場において、我々が雑把に用いている混乱した語彙 [il corrotto vocabolo] に基づく議論に甘んじるのか、それとも、この件に関する真理に辿り着こうとするのか、それは大きな違いであり、私は後者を意図している。可能な限り遠い過去まで遡って、事

今日ほどこの懸案の問題をめぐるいくつかの起源／原理 [principio] についてお話していただくのに相応しい日は無いでしょう⁽³⁸⁾。ですから、ぜひとも皆のためにご尽力いただけますか。この快適な [暖炉の] 火のそばから離れずとも結構でございますから⁽³⁹⁾。

アーニョ口：

君はそうせがむがね、起源／原理 [principii] といっても一つではなく、それらすべてについて論じなければならないのだから、君が思っているほど気楽に答えられるものではないのだよ。むしろ、紳士たちと君、そう、我が息子と呼んでよい君を含めた人々が期待しているものをめぐる⁽⁴⁰⁾は、数々の熟慮が必要不可欠となる。そういうわけなので、今日のところはこれでお開きにして、明日また会うことにしたらどうだろうか。そうすれば、話を展開していくための出発点としてふさわしいと私なりに思えるような起源／原理を、君に教えてあげることができるだろう。

アレッサンドロ口：

しかし私が見るところ、今のあなたは、この務めに関してこれまで私が話を持ちかけたどの時よりもその気になっていらっしゃるご様子ですので、私としても大変嬉しく思います。なのでお願いします。せめて私がこの火を絶やさないように気をつけているあいだ⁽⁴¹⁾、度々私を混乱させてきたこの素描 [disegno] という言葉の解釈をめぐる私の疑問を解いてはいただけませんか。すなわち、この言葉が真に意味するものは何か、その言葉は我々の言語 [voce nostra] から派生した言葉なのか、ギリシア語なのか、ラテン語なのか、それとも他の何らかの言語から派生した言葉なのか。そういえば、あなたにお話ししておいた方が良いことがあります。いつの日でしたか、先述の紳士たちが集まって議論しながら、こう語っていました。我々がこの素描という言葉を用いる場合、我々は、この素描というものが関与する [interviene] すべてのものを総括的に包含することができる⁽⁴²⁾、と。とはいえ、実のところ、それらすべてのものが何を指すのかということについては、彼らの間でも意見が異なっているのですが。ともかく、そういうわけでお願い申し上げます。あなたがお疲れにならない程度で結構ですので、あなたが考えているところの、この素描について何かお話しいただければ幸いです。

アーニョ口：

君という人はこの火をせせと燃え上がらせながら、同時に私をも火かき棒でつき回してくる。それならば仕方がないので、私もしばらく店仕舞いをして、君が望んでいるらしい答えになるだろうと私なりに思える程度ではあるが、素描について君に納得してもらおうことにしよう。まずは君の最初の問いに対して答えるとしよう。ギリシア人もラテン人も、とりわけギリシア人たちがそうなのだが、彼らは、何らかの建物の平面図 [pianta]、その平面から上方に伸ばしたもの、すなわち側面図 [proffilo]、その建物の内部 [il di dentro]、そして光景を遠くへ投影していくことで生まれる透視図法的光景 [prospettiva]、

の定義および人体の描き方を習得するための順序について述べる「第一書 第一の論議」の冒頭7頁を訳出した⁽³³⁾。これ以降の「第一の論議」では、具体的な人体各部の描き方が挿図とともに解説される。当該箇所と、続く「第一書 第二の論議」から「同、第四の論議」、「第二書 第一の論議」および「同、第二の論議」の翻訳についても、今後、公開予定である。

第一書 第一の論議⁽³⁴⁾ (1)

アレッサンドロ：

お願いがあります、アーニョロ先生。幾度となく、親愛にしてこの上なく高貴な紳士たちに代わってあなたにお訊ねしてきた件について、そろそろお答えいただけたならば大変嬉しいのですが。

アーニョロ：

どのような問いであったか思い出させてくれたまえ。実を言えば、今となってはもうあまりよく覚えていないのだ。

アレッサンドロ：

私は何度もあなたにお話ししていませんでしたか。騎士アンドレア・ディ・ルッジェーリ・ミネルベッティ氏、カルロ氏の子息である騎士ヴィンチェンツォ・アッチャイウォーリ氏、騎士シモーネ・ディ・ドナート・トルナブオーニ氏、トンマーゾ・ダゴスティノー・デル・ネーロ氏、コジモ・ディ・パツラ・ルチェッライ氏、そしてアレッサンドロ・ディ・ジャンマリア・セーニ⁽³⁵⁾氏が、素描すること [disegnare] を身につけようと躍起になっています。素描することを彼らは自分たちが取り組んでいる他の研究と等しく価値があると捉え、紳士にふさわしいものであると見なし、高く評価しています。そして彼らは私を仲介役に、彼らに教授することのできる他のどの人物よりも優れたあなたから、この件に関する規範 [regole] や助言を頂きたいと考えています。彼らの内の誰かが、四日と空けずにこの件がどうなっているか私に問い合わせてきますし、今日もコジモ・ルチェッライ氏がこの件で私に物申され、それどころか、彼らが私の責任を追求しがっているということをほのめかしました。紳士様方には言い訳を重ねてきましたが、この現状には確かに私も大いに苦悩しています。私はあなたがこの技芸に属する苦労はもちろんのこと、それ以外にも数多くの研究で大変忙しくされているのを見ていますので、あなたを煩わせる仕事を増やすようなことはしたくありませんでした。ひたすらそう考えたからこそ、この件についてあなたとは語らずにきました。しかし、今度ばかりはお答えをお願いします。というのも、今日は雲行きが怪しく、しかも寒かったので、いつもより2時間も早く切り上げて家に帰ってきましたので、予定していなかったかなりの空き時間が生まれました⁽³⁷⁾。

る説に同意する。加えて、アッローリがアカデミアに入会する以前から、人体素描の方法に関する著作の執筆を進めていたというライリーの指摘も蓋然性が高いと考える。

(2) 『素描論』の特質および歴史的文脈について

次に『素描論』の特質および歴史的文脈について、先行研究を参照して明らかにする。アッローリの『素描論』は、これまで、絵画制作の専門家ではない美術愛好家に対して人体の描き方を教授する教則本としての性質が強調されてきた⁽²⁷⁾。ライリーによる研究では、『素描論』の文体や構成に古代の著述家からの影響が指摘できること、『素描論』の前後に出版されたジョルジョ・ヴァザーリによる『美術家列伝』第二版（フィレンツェ、1568年）⁽²⁸⁾で提示された素描（disegno）概念との相違点が明らかにされた。ヴァザーリは、素描を建築、絵画、彫刻の父親、つまり後に美術（belle arti）と規定されるであろう三種類の技芸を統括する普遍的概念と規定した。そしてヴァザーリは、人間、動植物、建築や絵画、彫刻といった自然界のあらゆるものから導き出される普遍的判断に基づいて、芸術家の心の中で作り出された理想的形態（アイデア）の表象であり、かつ表象する行為が素描であると定義した⁽²⁹⁾。他方、『素描論』においてアッローリは、素描に関わる技芸を絵画と彫刻の二つに限定し、素描を学ぶ者にとっての究極の出発点は人体を描くことにあると述べ、ヴァザーリが自然界のあらゆるものを素描の対象としていたのに対して、その対象を人間の体に限定した。さらにヴァザーリが素描に用いる技法としてチョークやペン⁽³⁰⁾、水彩画法を挙げ、輪郭線のほかしやハイライトによる光の表現も含めていたのに対し、アッローリは、素描とは一本の線のみで対象の輪郭をなぞる行為であると述べ、浮彫的形態を再現するための陰影やハイライトの効果を加えた素描的描写は、むしろ色彩の力を借りて成立する絵画の範囲に含まれると規定し、純粋な線で成立する行為が素描であり、それ以外のイリュージョン的技法とは厳密には異なると主張する。

以上のようにアッローリは、素描の原理および範囲を拡大して万能の創造的原理として打ち出したヴァザーリに対して、素描の原理および範囲を可能な限り狭めることによって、より純粋主義的であり、かつより容易に習得しうる実践として素描を記述している。

これらの特質は、アッローリによる『素描論』の歴史的文脈を明らかにしてくれる。すなわち、従来、ヴァザーリによる素描理論が同時代のフィレンツェ美術を裏付ける文献的根拠と見なされがちであったにもかかわらず、実際にはそれ以外にもおそらく多様な素描観および実践が競合していたであろうことをアッローリのテキストは示唆している。アッローリは、ライリーが指摘するように⁽³¹⁾、ヴァザーリ的、普遍的な素描概念との差別化を意識しつつ、制作の場で最初に行う対象の輪郭をなぞるという行為に注目し、それを限りなく細い、原理的には厚みも幅もない一本の線のみで構成されるものと解釈することで、素描という行為をより単純かつ初心者にもわかりやすい行為として提示したと解釈できる。

本試訳は、上述のバロッキによる資料集成に収録された草稿Fのテキストを底本とし、註の作成に際してもバロッキが付したものを参照した⁽³²⁾。本稿では特に、素描（disegno）

るからである。⁽¹⁷⁾二つのバージョンの文体の違いについては、ライリーの分析によれば、第一のバージョンではキケロ風であった文体が、第二のバージョンでセネカ風に変更されたために生じたものであり、文体の優劣と執筆経験の多寡に相関関係は無いと解釈する。⁽¹⁸⁾草稿 B (p. 35) における二つの年代の言及についてライリーは、1566 年に『素描論』の執筆を中断し、1569 年に再開するまでの 3 年間という期間は、『素描論』の形式をキケロ様式からセネカ様式へ変更するに至った移行期間を示唆するものであり、執筆再開後に草稿 B を放棄し、第二のバージョンの執筆を開始したと解釈している。⁽¹⁹⁾

さらにライリーは、第一のバージョンの執筆が 1565 年頃とする根拠として、L・ベルティが引用した 1565 年の資料を挙げている。そこには、アッローリが「人体を素描する技芸に関する対話篇の執筆を始めた。これのお陰で彼はアカデミア・フィオレンティーナへの入会が承認された」という記述がある。⁽²⁰⁾この資料の所蔵館や資料番号がベルティによって明記されていないため、記述内容を実際に確認することはできない。しかし実際にアッローリは 1565 年 9 月にアカデミア・フィオレンティーナに入会しているため、第一のバージョンのいずれかがベルティによって引用された資料で言及された論考の草稿である、あるいは 1565 年より以前に第一のバージョンに先立って書かれた現存しない論考が存在した可能性は否定できない。⁽²¹⁾

アカデミア・フィオレンティーナは、1541 年にトスカーナ語の保護と研究を目的としてコジモー世・デ・メディチ (1519-74 年) によって設立された文化機関である。⁽²²⁾設立当初は入会のための要件は課されなかったが、その後、入会の要件として学術的・文芸的能力を証明するための著作の提出が求められた。⁽²³⁾したがってアッローリは、アカデミアに入会する以前、つまり 1565 年頃には、人体素描の方法を解説する対話篇の執筆を始めており、その過程で現存しない論考をアカデミアに提出し、入会後には、出版に向けて執筆を続けていたと考えられる。

次にライリーは、バロッキによる仮説を補強し、第二のバージョンの執筆年代を同定し得る根拠、すなわち二つのバージョンで登場するフィレンツェの同時代人たちの敬称の違いを指摘する。第一のバージョンでは対話の相手として登場し、第二のバージョンではアッローリの台詞の中で言及されるヴィンチェンツォ・アッチャイウォーリとシモーネ・ディ・ドナート・トルナブオーニは、R・チャルディが明らかにしたように、⁽²⁴⁾1567 年に聖ステファノ騎士団の騎士の位を与えられた。⁽²⁵⁾この二人の人物に対して、第一のバージョンでは *messer* (氏) の敬称が用いられ、第二のバージョンでは *il cavaliere* (騎士) が用いられている。したがって第二のバージョンにおいてこの二人のフィレンツェ人に対して騎士の敬称を用いるためには、1567 年以降に執筆される必要があり、上述の草稿 B (p. 35) の欄外の書込みも考慮すると、アッローリが『素描論』の執筆を再開した 1569 年以降に第二のバージョンが書かれたと解釈することができる。⁽²⁶⁾

このように、『素描論』の執筆年代についてはバロッキ、ジョヴァンノーニ、ライリーによって議論が重ねられてきた。記者はバロッキおよびライリーによる執筆年代、すなわち第一のバージョンを 1565 年頃以降、第二のバージョンを 1569 年頃以降に執筆したとす

(1) 『素描論』の執筆年代について

『素描論』の執筆年代については、二つの説が提示されている。すなわち、第一のバージョンを1565年頃以降の執筆、第二のバージョンを1569年頃以降の執筆とする説と、第一のバージョンを1565～70年頃の執筆、第二のバージョンを1560年頃の執筆とする説である。前者の説は、初めにバロッキによって提示された⁽⁶⁾。後者の説は、アッローリに関するモノグラフを執筆したS・L・ジョヴァンノーニがバロッキの仮説を受けて提示したものである⁽⁷⁾。そして『素描論』の内容を詳細に分析したP・L・ライリーは、バロッキの仮説を踏襲し、ジョヴァンノーニの仮説に反論を提示した⁽⁸⁾。

はじめに、バロッキの仮説について明らかにする。1565年以降に第一のバージョンが執筆されたと解釈する根拠として、バロッキは草稿Bの二か所で言及された年代を挙げている。第一に、草稿B (pp. 2-3) の文中にはサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂のマザッチョによるフレスコ画の洗浄作業について言及があり、その文章に続くようにして右側欄外に「1565年頃」という書込みがあることから⁽⁹⁾、その洗浄作業の実施時期を示唆していると解釈される⁽¹⁰⁾。第二に、草稿B (p. 13) の文中には1562年に開催された謝肉祭が3年経った今も終わっていないという記述があり、アッローリがこの文章を書いたのが1565年前後であることを示唆する⁽¹¹⁾。

バロッキが挙げた二つの根拠はいずれも1565年の前後に第一のバージョンが執筆されたことを示唆するため、それ以降に第二のバージョンが執筆されたと解釈される。これに対してジョヴァンノーニは、バロッキが指摘しなかった他の年代の記述や対話で言及される登場人物の没年、および文体に着目し、上述したように、バロッキとは異なる執筆年代を提示した。

ジョヴァンノーニが提示した根拠は次の通りである。ジョヴァンノーニは、バロッキが言及しなかった草稿B (p. 35) の右側欄外における「1566年3月4日に中断」、「1569年11月19日に再開」という書込みに着目し、アッローリが執筆を中断し、再開するまでの1565～70年頃のいずれかの時期に第一のバージョンが執筆されたと解釈している⁽¹²⁾。他方、より早い時期に執筆されたとジョヴァンノーニが位置づけている第二のバージョンについては、草稿Fにおいて、アッローリおよびブロンズイーノの友人であったルカ・マルティーニとベネデット・ヴァルキが開く夕食会にこの二人の画家が参加予定であることがブロンズイーノの台詞の中で言及されていることに着目し、『素描論』の執筆時期は1561年にマルティーニが亡くなる以前、すなわち1560年頃であると結論付けた⁽¹³⁾。最後に、文体についてジョヴァンノーニは、第二のバージョンよりも第一のバージョンの方がより成熟した文章であるため、執筆経験を積んだ後の時期に書かれたものであると述べている⁽¹⁴⁾。

以上のようなジョヴァンノーニの仮説に対して、ライリーはバロッキの仮説を踏襲しつつ、次のような反論を提示している。第一に、対話篇の登場人物が、執筆当時に存命であったか否かという点は、年代同定の根拠とはならない。なぜなら、『素描論』よりも先に執筆された対話篇、バルダッサレ・カスティリオーネの『宮廷人』(ヴェネツィア、1528年)では、草稿が完成した1524年の時点で既に亡くなっていた人物も対話の参加者に含まれ

【史料翻訳】

アレッサンドロ・アッローリ『アーニョロ・ブロンズイーノ氏とアレッサンドロ・アッローリによる素描の規範をめぐる論議集』（第一書 第一の論議）：訳と注釈（1）

瀬戸 はるか

訳者による解説：『素描論』の執筆年代と歴史的文脈について

16世紀後半のフィレンツェで活動した画家アレッサンドロ・アッローリ（1535-1607年）は、1560年代に『アーニョロ・ブロンズイーノ氏とアレッサンドロ・アッローリによる素描の規則をめぐる論議集』（*Ragionamenti delle Regole del Disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*、以下『素描論』と記述する）と題された草稿を執筆した。タイトルにあるように、この論議集には、アッローリとその絵画の師であるアーニョロ・ブロンズイーノ（1503-72年）が登場する。対話形式で書かれたこの『素描論』において、アッローリは、素描の原理および実践を主題にして論じながら、人体解剖に関する知識の重要性を主張するとともに、素描の実践に関わる実例として、ブロンズイーノが描いたという設定の素描例を挿絵として挿入している。『素描論』に係わる六つの未完成の手稿が現存しており、フィレンツェ国立中央図書館に所蔵されている（Codice Palatino E. B. 16. 4）。これらの草稿はどれも未完成であり、論考が最後まで完成したかどうかは分からないが、友人であった著述家ラファエッロ・ボルギーニが執筆した対話篇『イル・リポーズ』（フィレンツェ、1584年）に、アッローリが出版を目指していたことが言及されていること、および『素描論』の本文においても草稿の内容を広く公開する予定であったことが暗示されていることから、この論考が何らかのかたちで出版または流通した可能性が想定されている⁽²⁾。実際、1704年の記述ではあるが、アッローリによる著作が1590年に出版されたという伝承が存在する⁽³⁾。もっとも、この記述と一致する印刷刊本は見つかっておらず、真偽は定かではない。

現存する草稿には、16世紀イタリアにおける美術文献を研究したP・バロッキによってA～Fの分類名が付されており、バロッキは草稿AからFの順に執筆されたと解釈している⁽⁴⁾。六つの草稿は二つのバージョンに大別される。第一のバージョンは、草稿Aおよび草稿Bの二つの草稿からなり、アッローリと同時代のフィレンツェにおける有力者たちとの間の対話で構成される。第二のバージョンは草稿C～Fの四つの草稿からなり、アッローリとブロンズイーノとの間の対話で構成される。バロッキは、他の草稿との比較を含めた詳細な注釈を加えた草稿Fの註釈版を出版した⁽⁵⁾。