

# ギベルティの『コンメンターリ』第二書について (研究ノートⅢ)

— docto と <storia> の間 —

上 田 恒 夫

## Appunti per uno studio sul secondo Commentario del Ghiberti

### Ⅲ <docto> e <storia>

Tsuneo Ueda

#### 序

ギベルティの『コンメンターリ』第二書前半の1300年代美術史記述は、同じルネサンスの類書をはるかに凌ぐ第一級の史料的价值をもっている。それは著者の高い見識と優れた判断力によるものである。従って、本書を美術史に有用な個々の事実の情報源として読むためには、ギベルティの美的判断の検討が要請されるのである。

ギベルティ以前においては、美術批判は文学者と人文主義者の仕事の一部だった。シュロツサーが指摘したように、ギベルティが初めて、文字通り美術の専門家として美術批評を敢行した時、彼はその批評用語のほとんどを新たに作りだすか、あるいは従来からあった用語に新しい意味を与えねばならなかった。美術批評の文体がまだ摸索の段階にあった時期の著作であるから、『コンメンターリ』を読む場合、その論旨の展開や構成以上に重要なのは用語の正確な解釈である。用語の組み合わせと取捨選択に、ギベルティの美的判断が形成されているからである。『コンメンターリ』三書全体の構成に見られる著者の人文主義的意図に眼を奪われ

ると、個々の批評用語の解釈を誤る危険がある。ギベルティの人文主義的意図と彼が実際になしえた事との区別は、用語のレベルにおいてこそ必要とされるのである。

本稿では、そのような視座から、まずギベルティの批評に出てくる用語の検討を行なう。ただし、それらの用語は必ずしも名詞であるとは限らない。本稿で主に取り上げられるのも形容詞 *docto* であり、あるいは用語に結晶するまでに到っていない一種の批評行為である。それらは、ギベルティの芸術観を照らす中枢的な意味を担っていると判断され、用語に準じた取り扱いを受ける。

なお、本稿の後ろにギベルティの批評用語の分布表を添えたので、参照して頂きたい。

#### 形容詞 *docto* の二つの意味

『コンメンターリ』第二書前半の1300年代美術批評に用いられている用語のうちから、最初に形容詞 *docto* の意味を検討しよう（その一般的綴りである *dotto* および最上級形 *dottissimo* もこれと同じに扱うことにする）。

この形容詞は本来美術批評用語ではなかった。

V. ダ・ビスティッチの『名士伝』にひんばんに見られるように、この言葉は「学識ある」文人や聖職者について言うのが一般的な用法であった（ギベルティ自身も、説教者僧団の総会長 L. ダーティを「極めて学識豊かな人」*huomo doctissimo* と呼んでいるが、そうした場合には限って、彼はこの一般的な用法に従っているわけである）。

この形容詞を美術批評のジャンルに取り入れたのは、恐らくギベルティが始めでありまた最後であろう。『ピリの書』や『マリアベキ手稿』の著者たちも、ギベルティのこの著作から情報を得ながら、彼独自の用語 *docto* の意味が理解できず、その採用を見合わせたのであろう。ルネサンスの人文主義者が好んで使ったこの形容詞は、L. B. アルベルティや L. ドルチェの著作にも認められるように、確かに芸術の分野でギベルティ以外にも用いられていた。しかし彼らは、純然たる批評用語として、つまり作品を批評するための言葉として、この形容詞を使ったわけではなかった。彼らは、求められる芸術家のあり方や技能あるいは課題を語る時に、この言葉を使ったのである。

人文主義に強い憧れを抱いていたギベルティは、この形容詞 *docto* を『コンメンタリ』第一書で自ら翻訳し引用して見せたプリニウスやウィトルウィウスの著作から借用して、自著の美術批評に適用したのであった。このような経緯を知っている『コンメンタリ』の読者が最初この言葉から受ける語感には人文主義のそれであろう。しかしよく注意して読むと、そこではこの言葉の古代的あるいは人文主義的な意味あいほとんど消え失せていることがわかる。第二書前半の1300年代美術の批評の中に出てくる *docto* が、他の用語と違って文脈との調和を破っているように感じられるのはおそらくそのためであろう。ギベルティは独自の意味をこの言葉に与えているのではないか。古い皮袋に新しい酒が注がれているのではないか。そのような事情が *docto* の本当の意味を見えにくくしているのであろう。従って、ギベルティがこの形容詞に与えた新しい意味を問うとすれば、人文主

義的文化の枠組みにとらわれず、ギベルティの批評のテキストそのものに即してこれを考察すべきだろう。

さて、『コンメンタリ』のシエーナ派批評の中に次のような有名な文章がある。「マエストロ・シモーネ（・マルティーニ）は極めて高貴な画家であり、大変高名であった。シエーナの画家たちは彼を第一等と見なしているが、私にはアンブロージョ・ロレンツェッティの方がはるかに優れているか、さもなければ他の誰よりも理論に通じて (*dotto*) いたと思われる。」（Comm. II, 13 ed. J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Bd. I, 1912）これは、アンブロージョ・ロレンツェッティではなく、シモーネ・マルティーニを批評した一節の出だしの文章である。しかも、これが、ギベルティ好みのアンブロージョの作品を細かに論じたすぐ後に来る文章なので、ギベルティの美的判断をひときわ鮮やかに浮き彫りにしている。シモーネもアンブロージョも同じシエーナ派の画家とはいえ、繊細な線と精妙な色彩の画家シモーネよりも、フィレンツェ派の知的写実主義をよく吸収したアンブロージョをギベルティは高く評価していると言えるわけで、彼の判断の根拠は、今日の我々にも率直に受け入れられるものである。しかしここで注目したいのは、シエーナの二人の画家に対するギベルティの判断の落差が、ただ一つの形容詞 *dotto* の使用に関わっているという事実である。アンブロージョについて、一旦は「優れている」としながら、すぐにこれを「理論に通じて」(*dotto*) いたと言い替えていることである。ここはギベルティの美的判断が最も鮮明に示されている所であるから、この形容詞はギベルティの批評のキーワードであると判断してもよさそうである。

もう一つの例を見よう。ギベルティと同じフィレンツェ派のオルカーニャを論じた箇所を読むと、ギベルティが極めて周到に言葉を選びながらこの特異な芸術家オルカーニャを批評し、彼に対し *docto* たる資格を欠いた人であると断じているのがわかる。事実、ギベルティのオルカーニャ批評からは、*docto* と *doctrina*（芸術の理

論と知識)はもちろん、*misura* (主として人体のプロポーションを指す)、*naturale* (名詞: 実物、モデル 形容詞: 自然な、実物大の)、*disegno* (素描、作者の内面の構想)など、ジョットやアンブロジーオらに対して用いられた一連の用語がそっくり欠落しているのである。これは異例の扱いであると言わざるをえない。しかしギベルティの扱いだけが異例だったのではない。ギベルティ以前においても、オルカーニャはフィレンツェの芸術環境の中で特異な扱いを受けていたのである。即ち、F. ヴィッラーニの著作たる『フィレンツェの名士』のジョット伝にはその弟子たちの名も挙げられているが、ひとりオルカーニャの名前だけが見当たらないのである(この点についての指摘は C. Frey, *Il codice magliabechiano*, 1892, XXXII以下にある)。ギベルティの眼とフィレンツェの伝統が、その高い名声にもかかわらずオルカーニャを、*docto* ならざる芸術家と判断したのであった。これらの用語特に *docto* の欠落を、著者自身の意図的な判断の結果と見る以外むづかしいのではなかろうか。〈反ジョット〉の芸術家として今日確立されているオルカーニャ像は、ギベルティによつて的確に把握されていたのである。

『コンメンタリ』第二書で取り上げられた14人の主要な1300年代の芸術家の中で、問題の形容詞 *docto* が与えられなかったのは、事実上シモーネ・マルティーニとオルカーニャだけであった。この二人が、ジョットに始まるフィレンツェ派の知的にして写実主義的な絵画傾向と相いれない芸術家たちであったことは、まぎれもない事実である。しかもギベルティは、自己の美的判断を離れても、例えばシモーネ・マルティーニを論ずる時、シエーナ派の特色たる色彩を讃えるのを決して忘れなかった(Comm. II, 13)。また、オルカーニャの場合、建築・彫刻・絵画の三分野にわたって発揮される彼の大きな才能を、ギベルティは率直に認めたのだ(Comm. II, 13)。

ここでは、ギベルティの批評眼が鋭敏にならざるをえなかった芸術家二人を特に選んで *docto* の用例を見たが、それによつても、あれこれの

芸術家に対するギベルティの批評の要がこの形容詞にある事が理解できるし、また、ギベルティが公平かつ的確に作品を見ていることが、彼の言葉の選び方から了解できるであろう。従つて、ある芸術家に対する形容詞 *docto* の欠落を、今は失われたギベルティ自筆の草稿をコピーした人の怠慢ないし恣意に帰することはできない。形容詞 *docto* は、ギベルティが作品を前にして得た判断の結実なのである。その判断とは、知的にして写実主義的なフィレンツェの絵画傾向の中で醸成されてきたものであろう。ギベルティの批評における個々の用語の分析の重要性を最初に指摘したシュロッサーも、「ギベルティ、ブルネッレスキ、アルベルティからレオナルドに至る、トスカーナの初期ルネサンスに顕著に認められる学問的要素は、*docto*, *dottissimo*, *dottore* といった形容辞に反映されている」と述べている(Schlosser, 前掲書, Bd. II, S. 42)。いずれにせよここで大切なのは、形容詞 *docto* が、批評の対象となった作品に即して得られたいわば様式判断に関わる言葉だということである。ここで語られる *docto* は、借り物ではないギベルティ自身の与えた意味を担った言葉である。

このような基本的理解があったなら、シュロッサー以後、ギベルティのキーワードとも言うべき *docto* の意味に関する更につつこんだ研究があつてもよさそうであるが、実際にはそうした例は数少ない。そしてこの形容詞の意味を正確に把握した研究となると皆無と言ってよいのが現状であろう。最近のP. マーリも、『コンメンタリ』第二書におけるこの形容詞に着目しているが、彼は、その意味は漠然としていたり割り切っている(P. Murray, *Ghiberti e il suo secondo Commentario*, in "Lorenzo Ghiberti nel suo tempo," vol. II, p.289, 1980)。今日最も正確とされる『コンメンタリ』第二書の近代語訳(英訳)を出したハードは、せっかく形容詞 *docto* をその類義語 *perito* (*skilled*) とはっきり区別してその訳語に *learned* を当てておきながら、*docto* の内容よりもそのもとになった名詞 *doctrina* の方に一層の関心を示し、事実上 *docto* そのものの分析は行なっていない(J. Hurd,

Lorenzo Ghiberti's *Treatise on sculpture : the second Commentary*, 1970)。そして、doctoの説明が必要な箇所では、彼女自身が doctrina について注釈した箇所を指示するのである。我々は、名詞 doctrina から形容詞 docto の意味を類推するよう求められる。彼女の姿勢は、『コンメンターリ』の用語研究の視点に関わっているので、説明の必要があると思う。

彼女によれば、doctrina とは、自然主義的な形態を生み出すのに必要とされる理論的知識であり、従ってそれは形態に備わったプロポーションに忠実なることのみならず、絵画の場合には空間に形態を再現することを含んでいる（前掲書 p. 25, n. 5）。ハードは、『コンメンターリ』第二書及び第一書のテキストにもとづいて doctrina の意味を引き出しているのだから、その限りでは正しい。しかし彼女は、『コンメンターリ』の中で、名詞 doctrina と形容詞 docto との間で意味上のずれが生じている事実気づいていないようである。

この意味の変化は、同系の二つの言葉の品詞の違いによる意味の位相差なのではない。形容詞 docto そのものが、『コンメンターリ』のコンテキストの中で意味を変えているからである。そこで、次に docto の二つの意味の区別を明らかにしてみよう。

先に、1300年代美術批評（第二書前半）で用いられる docto が、いわば様式判断に関わる言葉であると指摘した。それはギベルティの〈眼〉に関わる。それによってこの言葉は、ギベルティ自身が新しく授けた意味を帯びる。しかし同じ言葉でも、それが置かれる文脈が違えば、それに応じて違った意味が与えられる。それはギベルティ自身が与えた独自の意味とは別である。

それがよくわかるのは、第一書のテキストにおける docto の用例である。第一書は、前述のように、古代の著述家たちの文章を俗語に翻訳し引用しながら綴られた古代美術史である。ここでは、ギベルティがウィトルウィウスの『建築書』de architectura によりつつ彼独自の潤色を加えた部分を引用しよう。「そして読み書きの出来ない者は、書くことに習熟し（perito）、

幾何学を学び（ammaestrato）、多くの歴史を理解したり、あるいは熱心に哲学に耳を傾け、医学を学び、占星術に耳を傾け、光学に通暁し（dotto）、更には完璧な素描家であることが必要である。何故ならば、彫刻家（にとっても）画家（にとっても）素描はこの二つの芸術の基礎であり理論であるからであり……」

（Comm. I, 2）ギベルティはここで、ウィトルウィウスが建築家に向けて書いた文章（『建築書』第一書第一章 森田訳7頁）を下敷きにして、その主語を改め、話題を彫刻と絵画のそれに換え、「自由学芸」の科目の一部を差し替え、さらに素描の重要性を説く一節を新しく付け加えたのだった。

ギベルティは、ウィトルウィウスの文章に潤色を加えて、というよりもそれを換骨奪胎して、自分の信念に従って彼独自の主張を織り込んだのである。このような改作をめぐってギベルティに対する評価が分かれてきたのだが、それはともかく、改作であるためにかえって著者の主張は鮮明になっていると言える。一読して明らかかなように、ここでの docto は、ammaestrato（習得した）や perito（熟達した）など別の形容詞との間で互換性がある。それらはいずれも、優れた芸術家になるために必要な素養とか技能を表す名詞と結びついて初めて、具体的な意味を帯びるようになる。ここでは形容詞 docto もそれ自体は何ら著者の美的判断を含んでいないのは明らかである。これと同じような用例は、アルベルティにも見ることができる。彼は「私の考えでは、画家が以上のことをすっかり身につけるためには、立派な人間になり、学問に通暁して（doctum < doctus）いることが好ましい」と言い、幾何学を学び、詩人や雄弁家と交わることを勧めている（Alberti, *De Pictura, Liber III*, 52）。これらの場合の docto の意味する範囲は、作品に密着したレベルから人文主義の文化の枠組みにまで拡大する。それは先に見たギベルティの独自の意味づけとは全く違う。

『コンメンターリ』執筆の際、ギベルティが手本にしたプリニウスやウィトルウィウスの著作においても、事情は変わらない。ここではそ

れらから引用することをやめ、G. シニバルディの鋭い指摘を紹介するとどめる。彼女は、『コンメンタリー』第二書前半の記述について大略次のように書いている。「ギベルティは *l'arte naturale, gentilezza, misura* などの諸概念をプリニウスから学んだとはいえ、彼はそれらを自分自身の言葉として同化している。彼がプリニウスを翻訳した文章に1400年代の感情を通わせる時、同じ自然主義礼賛の言葉は、全く別のものになる。プリニウスは、これらをパラシウスやポリュグノトスの自然主義的技術の説明のために用いている。しかるにギベルティは、ジョットの特定の技術にはなんら触れず、上の語群に精神的な意味を担わせてジョットについて語っている」(G. Sinibaldi, "Come Lorenzo Ghiberti sentisse Giotto e Ambrogio Lorenzetti," *L'Arte*, XXXI, p.80-82, 1928) シニバルディは特に形容詞 *docto* に着目しているわけではないが、彼女の指摘はそのまま *doctrina* 及び *docto* にもあてはまるだろう。プリニウスも確かにギリシャの芸術家について語るさい、しばしば形容詞 *doctus* を用いているが、ギベルティの批評の場合とは違って、それは直接の作品観照から得られた判断を含んではいないのである。プリニウスは美術の専門家ではなかったのである。

以上を要約しよう。1300年代美術批評に用いられた形容詞 *docto* は、ギベルティのキーワードである。それは、作品を前にしてギベルティが下した判断を示し、フィレンツェの1300年代美術に流れる知的写実主義の傾向を言い表している。だから、この言葉を古代的、人文主義的な一般的意味に解消してはならない。

しかし、これまでの検討で果して形容詞 *docto* の意味は把握し尽されたであろうか。この言葉をキーワードと見るからには、それを取り巻きあるいはそれに反発する別の用語群の働きを調べなければならない。個別の言葉の意味だけでなく、それら相互の働きかけの中に、ギベルティの真意が読み取られるだろう。

### 物語内容の記述 <storia>

『コンメンタリー』第二書における 形容詞

*docto* は、美的判断を含む概念であると述べた。しかしこの形容詞が第二書の中でいかに中枢的な意味を持つとはいえ、それを単独に分析するだけでは用語の解明には十分とは言えない。ギベルティの文章では、明快な論旨展開や確言的主張以上に、いくつかの用語が重要な働きを見せている。しかも、それらは相互に働きかけながら、全体として著者の美的判断を表している点が重要である。それは、あたかもモザイクにおける一つ一つのテッセラの働きのようだ。それぞれ固有の色とマチエールを持ったあい異なるテッセラが並置されると、それら相互の関係の中に新たな調子が生まれる。これと同じで、これまで見てきた形容詞 *docto* も、それ以外の言葉との関係の中に置いて検討する時はじめて、ギベルティの美的判断を解明する文字どおりのキーワードになるのである。このような理解は、従来の研究でも弱かったと思われる。

形容詞 *docto* だけにとらわれていると、ギベルティの微妙な判断を見逃しかねない場合がある。それは、彼がある画家に対して *docto* だと書いているにもかかわらず、その画家が必ずしもジョットと同列には扱われていない場合である。言い換えるなら、ジョットと同じように、*docto* であるが、同時に、ジョットとは異質な要素をもつ芸術家がいることを、ギベルティは注意深く観察しているのである。彼は両者の区別をはっきり意識して書いている。その区別は、ギベルティのある批評行為によって示されている。しかしこの批評行為は、彼の中でまだ一個の批評用語に結晶するまでには到っていない。その批評行為とは、ギベルティが特定の芸術家の作品を前にした時にだけ行なう物語内容の記述である。以後、本稿では簡略化のために、この〈物語内容の記述〉を *storia* (物語、歴史の意) と呼ぶことにする。又、煩瑣を避けるため、以下に述べる理由から、これをひとつの概念と見なすことにする。

物語の内容を記述すること自体は批評と関係がないように思える。しかしそのように考えるのは、芸術作品を一個の自足した世界と見なし、宗教、歴史ないし文学から借りてきた物語(主

題)と造形的課題とを峻別する近代の考えである。確かに近代では、美術以外の芸術ジャンルでも扱われうる〈主題〉subjectに代わって、美術家個人の主体的内面的側面を強く打ち出した〈テーマ〉themaが重視されるようになる。しかしルネサンスの時代には、〈主題〉と〈テーマ〉は少なくとも言葉のレベルではまだ区別されるに到っておらず、両者は融合したままだったのである。ある〈物語〉(主題)と、それをいかに表現するかに関わる〈テーマ〉とを区別し、それらを限定する言葉を、ルネサンスの人々はまだもっていなかったのである。言葉としてあるのは、個別の題材の名称か、高々ジャンルとしての〈物語画〉istoriaの概念だけだった。(しかし、それは言葉のレベルでのことで、主題とテーマの間の乖離と統合といったダイナミックな展開は、当時のフィレンツェですでに始まっていた。これに関してはパノフスキーやクラウトハイマーの研究があるし、アルベルティが『絵画論』で試みた視覚体験の理論化自体が、何よりも雄弁に〈主題〉に対する〈テーマ〉の優位を主張している。)そのような時代であるから、ギベルティがある作品の物語内容に特別の注意を払う時、彼は、物語を説明しながらも、物語そのものへの興味を離れて、作品に対するなんらかの美的判断の領域に足を踏み入れていたと考えるにしても決して不合理ではないだろう。あるいは、少なくともその可能性があると考えねばならない。

では、この物語内容を記述する行為をどのように理解したらよいだろうか。

ギベルティがたっぷりとスペースをとって物語の内容を聞かせてくれるのは、フィレンツェのステーファノとタッデーオ・ガッティ、シエーナのアμβロージオ・ロレンツェッティとバルナ、以上の四人の作品を論ずる時である。特にシエーナのサン・フランチェスコ聖堂にアμβロージオが描いた『トゥールーズの聖ルイの着衣式』と『セウタにおけるフランチェスコ会士の殉教』(いずれも現失)の内容記述は長かつ詳細であり、それは、あたかも我々が絵巻物を順に繰り広げていく時と同じような印象を与

える。(この四人の画家の作品の主題そのものが、取り上げられるに足るなんらかの理由があって、ギベルティの注意を引いたのではなさそうである。なぜなら、上の四人の作品の中には、福音書や聖フランチェスコ伝に取材したものなど、当時としてはむしろありふれた題材も含まれているからである。)これとは対照的に、ギベルティはジョットの作品の前でその物語内容についてなにも語っていない。『コンメンタリ』の読者は、ギベルティの批評態度の振幅があまりにも大きすぎてとまどってしまう。従来、この点はどうのように考えられて来たのであろうか。

上の二つの事実は、すでにシュロッサー(前掲書、Bd., II, S.21, 1912)以来、特にG. シニバルティ、O. モリザーニ、J. ハードらに注目されてきたところである。まずシニバルティは、その論文の最後を次のようにしめくくっている。「ギベルティは、ジョットについて語る時、その絵の物語を記述しないのに、ステーファノ、タッデーオ・ガッティそして特にアμβロージオ・ロレンツェッティに対してはそれをやっている。これは注目すべき事だと思う。おそらくギベルティは、ジョットの構図と、アμβロージオ及びシエーナ派の影響を受けたジョッテスキの構図との間に、根本的な相違を感じ取ったに違いない。」(前掲書、p. 82) モリザーニはこれを受けて、ギベルティのジョット観にまで踏み込んでいる。「ギベルティは、ナラティブなシエーナ派に親近感を抱き、ジョットの簡潔にして力強い表現を理解しない。事実、ギベルティはジョットの個々の作品について詳しい記述を行なっていない。」(O. Morisani, Lorenzo Ghiberti: I Commentari, XI, 1947) ハードは、基本的にモリザーニと同じ考えであるが、一層細やかに観察している。彼女は、ギベルティがジョットに対して距離を置いてニュートラルな態度をとっているとした上で、次のように言っている。「ギベルティの賞賛の格付けからすると、彼は、ジョットがその弟子たち及びアμβロージオ・ロレンツェッティのごとき画家たちによって乗り超えられてしまったと感じたようである。」(J. Hurd, The Character

of Ghiberti's Treatise on Sculpture, p.304, in "Lorenzo Ghiberti nel suo tempo," vol. II, 1980)

三人の優れた見解をたどると、シュロツサー以後の『コンメンターリ』研究の動向のエッセンスといったものが感じられる。シュロツサーは終始慎重な態度を堅持して、ギベルティの芸術観の分析を必要以上に行なわなかった。それに続く上の学者たちは、人文主義者たらんとしたギベルティの願望と、彼が実際になしえたこと、感じたことを正当に区別し、第二書のテキストに即した分析にもとづいて、ギベルティの美的判断の実像を浮かび上がらせようとしたのだった。

上に見られるように、物語内容の記述の有無をもって、ギベルティの判断を分ける指標としたのはシニバルディの卓見である。長い間、ジョットに続く世代の画家は、漠然とジョットの継承者とみなされてきた。両者の決定的な質的差異が解明されたのは、20世紀に入ってからのことだろう。我々は、ジョッテスキの時代に、ジョットの〈総合的ヴィジョン〉が解体され、代わって絵画にナラティブな性格と機能が強まったことを知っている (M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* 中森訳『ペスト後のイタリア絵画』)。我々となんら変らぬ水準で、ギベルティはジョットとジョッテスキの時代の芸術家との差異を正しく理解していたのである。このことは、我々の『コンメンターリ』研究にとって極めて意義深いことと思われる。

しかしこれら三人の学者は、なぜこの形容詞 *docto* に注目しないのだろうか。なぜこの形容詞と物語内容の記述の行為との関係を論じないのだろうか。もし両者を関連づけたならば、先に見た *docto* の意味内容が一層明らかになるばかりでなく、『コンメンターリ』のテキストを従来以上に精密に読むことができるだろう。

### docto と <storia> の間

再三指摘してきたことであるが、『コンメンターリ』第二書の批評におけるキーワードたる *docto* は、それ以外の言葉との関係に置かれた

時、その真意が解明される。まだなお意味を検討すべきギベルティの批評用語はいくつか残されているが、ここでは、その意味内容の重要性から、上の二つの主要概念を中心に検討することにしよう。

その *storia* が問題にされた芸術家は、第二書で取り上げられた画家 (彫刻家 G. ピザーノ、A. ピザーノ、グスミンは省略する) 十一人のうち、ステーファノ、タッデーオ・ガッディ (以上ジョッテスキ)、アンブロージョ・ロレンツェッティ、バルナ (以上シエーナ派) であった。ギベルティが、これら四人の芸術家をそのナラティブな性質によって、ジョットと区別していたことは、先学の研究に見たとおりである。

それでは、*storia* と *docto* との関係はどうか。*storia* と *docto* とをギベルティの中で対立する意味内容を担った言葉であると考えてみよう。まず、上に挙げた四人の画家について言えることは、四人ともその *storia* が問題にされていると同時に、*docto* であるということである。ジョットに続く世代の彼らは、ジョットを継承した側面をもって *docto* とされ、彼らのナラティブな傾向からその *storia* に着目されたのである。*docto* たることとナラティブな資質を持っていることとは、あい対立するが統一されるべき要素として、ギベルティの考えの中にあっただのではないだろうか。それは、彫刻家ギベルティが制作上直面した意義と課題との内容であった。

『コンメンターリ』の執筆が完了したのは、ギベルティ畢生の作品『天国の門』完成のすぐ後のこととされているが、事実、第二書後半の〈自伝〉においてこの作品について詳しく報告されているのは、視覚の法則に従った空間の構成や自然の模倣 (*imitare la natura*)、適正な比例 (*misura*) など、芸術家に必須の「学識」のみならず、主題に取り上げられた旧約聖書の物語内容の解説なのである。しかもそこには、同一の場面に四つの物語が描写されていることを特別に記しているところがある (Comm., II 22)。ここには、ナラティブなものを総一的ヴィジョンで構成しようとするギベルティの意図がよくうかがえよう。ギベルティは、自分の理想とす

る制作のありかたを、ジョッテスキら一世紀前の芸術家のそれになぞらえたのであった。その点に関する限り、モリザーニやハードの指摘は正しいと思われる。

次に上記四人以外の芸術家に対するギベルティの取り扱いを、docto と storia の観点から見ることにしよう。オルカーニャの芸術については前に述べたのでここでは扱わないので、残るはジョット、マーズ、ボナミーコ、(以上フィレンツェ派)、カヴァリーニ(ローマ派)、シモーネ・マルティーニ、ドゥッチォ(シエーナ派)の六人であるが、ギベルティの批評は、アンブロージョらは例外とすれば、全体の傾向としてフィレンツェ中心にならざるをえず、時間的地理的に遠ざかるほど、心理的にも疎遠になることはいたしかたなく、例えばカヴァリーニやドゥッチォについては、ギベルティの判断内容を用語の分析から具体的に把握することは容易ではない(シモーネに対するネガティブな判断は先に見た)。

我々が、最も注目するのは、ジョット、マーズ及びボナミーコである。これらの画家の場合ほど、ギベルティの判断が、形容詞 docto と storia の二つの概念の組み合わせいかんによってははっきり表れているところはほかにないだろう。まずジョットの場合を見よう。実はジョットに対しては形容詞 docto は使われていない。しかし以下に見られるようなギベルティの判断からして、この点に関する疑念は取り払われよう。さて、ジョットは「およそ600年間埋もれていた多くの理論上の知識(doctrina)の発明者であり、発見者であった。」(Comm. II, 3)従って、彼の作品は「大変な理論上の知識にもとづいて」doctissimamente 制作されている(Comm. II, 4)。また彼は、「自然な芸術(arte naturale)を導入し、多くの肖像を描いた。さらに彼は、「美術のどの分野にも熟達して」(peritissimo in tutta l' arte)いた(Comm. II, 3)。要するに、ジョットにはナラティブならざるあらゆる資質が備わっていると見なされているのである。即物写生、建築・絵画・彫刻にと多面的に発揮される才能、そしてそれらを導く

知性ないし理論、これらはどれひとつをとっても、フレンツェ・ルネサンスの先駆者たるジョットについて我々が懐く芸術家像に一致するであろう。

しかもシニバルディが認めたように、ギベルティはジョットに対してはその物語の記述を行っていない。ジョットはナラティブではないとギベルティは感じていた。だからこそギベルティは、ジョットの作品をほかの画家たちのそれよりも多くリストアップしておきながら、決してその物語内容の記述に踏み込んでいないのである。ギベルティのジョット批評は、用語をよく選んで抑制を利かせた内容にならざるをえない。ギベルティの権限でそうなるのではなく、ジョットの芸術自体がそのような批評を求めるのである。ジョットの壁画——とりあえずパドヴァのそれを念頭に置こう——を前にすると、題材となった物語内容への関心は希薄にならざるをえないだろう。画家の内面の〈テーマ〉が見る人に絵説きを許さないからである。南欧の精神を汲む20世紀の画家マチスは、ジョットに託して自分の考えを次のように書いたことがある。「作品はそれ自体のうちにすっかりその意味を具えていて、まだその主題を知らぬ観客にすらそれを感じとらせるようなものでないといけない。パドヴァのジョットの壁画を見るとき、私は目の前にあるのがキリストの生涯のどの場面であるかを知ろうと気を配ったりはしないが、それが発散している感情はすぐに見てとることができる。なぜなら、それは線のなかに、構図のなかに、そして、色彩のなかにあるからで、題名は私の印象を確認してくれるだけのことだろう。」(『マティス 画家のノート』二見訳、47頁)ギベルティの批評態度には、マチスの感性と響き合うものが感じられる。ギベルティもまた、静かな観照のうちに熱気を帯びた眼差しで、ジョットの作品に向かっていったことだろう。

果してギベルティは「ジョットの簡潔にして力強い表現を理解しない」(モリザーニ)ののだろうか。全く逆ではないのだろうか。そしてギベルティの形容詞 docto は、ジョットの絵画に最



もよく表されている特質を直観的に表す言葉ではなかったか。それは、作品から物語の要素など芸術にとって「二義的なもの」を排してもなお絵画として成り立つものであり、しかもそこには、フィレンツェ派特有の知的な写実主義の裏づけがある。形容詞 *docto* を説明するのに、あえて *doctrina* を引き合いに出す必要はない。ギベルティは、ジョットの個々の芸術的技能や教養よりも、彼が達成した絵画的ヴィジョンに注目しているのだ。

もちろん批評は机上の仕事ではなく生きた活動であるから、この言葉の用法にも微妙な揺れがあるだろう。それを許容した上で指摘したいのは、*docto* の意味を上のように解釈すると、従来の研究では理解できなかった事実が発見できるということである。そしてそのような新しい発見が、我々の *docto* に対する解釈を更に補強するだろう。

紙数が尽きたので、そのような補強例に、残るマーゾとボナミーコの場合を一瞥して終わろう。

ギベルティはマーゾの作品中に、フィレンツェのサンタ・クロッチェ聖堂の壁画『聖シルヴェステルとコンスタンティヌス』を挙げている (Comm. II, 7)。ギベルティは、ジョッテスキの中でこの画家ほどジョットの精神を正しく受け入れた人がほかにいないことを、形容詞 *docto* の採用と *storia* の不採用によって示している。ギベルティの〈眼〉が確かなことを鮮やかに示す一例である。

ボナミーコは *docto* であると判定されながらジョットやマーゾでは使用されていた一連の言葉 *ingegno* (才能)、*ingegnoso* (形容詞：才能ある)、*perfetto* (形容詞：完璧な)、*naturale* (名詞：モデル、自然 形容詞：自然な) などは与えられていない (Comm. II, 8)。特定の用語の不採用によって否定的な見解を表明するのは、ギベルティがオルカーニャ批評で用いた手法であった。ギベルティが挙げるピザのカンポ・サントの壁画(『死の勝利』?)がボナミーコのものであるとすれば、彼の判断はその批評の全体の中で十分な整合性をもっている。

マーゾ、ボナミーコという、ジョットなきあとのフィレンツェ派画家たちの間であい対立する絵画傾向を、ギベルティは用語の選びかたと用語の組み合わせによって、的確に識別していた事が分かるのである。

## ギベルティの1300年代美術批評で用いられた主な用語などの分布(資料)

右の表は、『コンメンターリ』第二書の1300年代美術批評で対象となった14人の主要な芸術家から、彫刻専門の3人を除く11人の芸術家を選び出し、ギベルティが彼らに与えた用語などの分布を見ようとするものである。本稿の説明を補うものと理解頂きたい。ギベルティの批評の全体的傾向を把握するための表であるから、細部においては不確定要素の混入は避けられなかったが、フィレンツェ派とシエーナ派に対する評価の落差は、用語の分布密度の二極化傾向によく表れている(表の左上と右下の二方向にそれぞれの派を特徴づける用語が集中する)。docto と〈物語内容の記述〉の組み合わせによって、ジョットেসキやアンブロージョ・ロレンツェッティらの芸術的傾向が正当に把握されていることも確認しうるだろう。次に作表上留意した点を示す。

一、取り上げられた芸術家はギベルティの記述の順序に従って配列してある。即ち、表の左半分のジョットからボナミーコまでとオルカーニャはフィレンツェ派であり、中央のカヴァッリーニはローマ派であり、右側のアンブロージョ以下はシエーナ派である。

一、用語の選定について。用語表に選ばれた言葉には形容詞、名詞のほか〈色彩への言及〉、〈物語内容の記述〉のような批評行為としか言えないレベルのものも含まれる(〈物語内容の記述〉などは、用語の部類に入らないが、それらは言葉に結晶していない事自体に意味がある)。これらの用語は、形容詞 *perito* を除いて、全てギベルティ自身のなんらかの美的判断を含むか、その判断の材料を提供する。*perito* は、*docto* (英 *learned*) とまぎらわしい意味の形容詞だが、*perito* には基本的にギベルティ自身の判断は含まれていないので、*docto* と区別すべきである。近代各国語訳でもその区別があいまいにされてきた事例があるので、特に採用した。*egregio* (形容詞「秀でた」)、*eccellente* (同左)などは、ギベルティの判断を含まないニュートラルな意味しか持たないので採用しない。

一、用語の配列について。キーワードたる *docto* を最初に置き、次いで *docto* たる芸術家の制作を説明する一連の用語 *ingegnoso, di ingegno ; natura* (「天性」の意味での用例は不採用)、*naturale* (名詞及び形容詞。ただし「原寸(大の)」の意味での用例不採用); *perfetto, perfettamente* などは、主としてフィレンツェ派の *docto* たる芸術家の制作を説明する用語群としてよい。それとは対照的に、それらの下に置かれた *nobile* や 〈色彩への言及〉、〈物語内容の記述〉は、主にシエーナ派ないしジョットেসキのある人たちに当てられたものとしてよい。上述の形容詞 *perito* は、そのニュートラルな性質から上の二つの語群の間に置いた。

一、ここに選ばれた用語は、ある芸術家にそれが使用されているか否かが重要なので、使用される場合、その芸術家における使用頻度は問題にされない。また全芸術家を通して見て、分布上有意義な頻度を構成しない用語 (*misura, rilievo* など) は省略した。

	ジ ヨ ット	ス テ ー フ ァ ノ	タ ッ デ ー オ ・ ガ ッ デ イ	マ ー ゾ	ボ ナ ミ ー コ	カ ヴ ア ッ リ ー ニ	オル カー ニ ヤ	ア ン ブ ロ ー ジ オ ・ ロ レ ン ツ エ ッ テ イ	シ モ ー ネ ・ マ ル テ イ ー ニ	バ ル ナ	ド ウ ツ チ オ
<b>docto</b> (形) 芸術の理論に通暁した (di doctrina 等含む)	<input type="radio"/> 1	<input type="radio"/> 2	<input type="radio"/>	<input type="radio"/> 5	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/> 7
<b>ingegnoso</b> (形) 才能豊かな (di ingegno 等含む)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>			
<b>natura</b> (名) 自然 natura le(名、形) モデル、自然な	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>								
<b>perfetto</b> (形) 完璧な (con perfectione 等含む)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/> 3	<input type="radio"/> 4	<input type="radio"/>				<input type="radio"/>			
<b>perito</b> (形) 熟達した	<input type="radio"/>					<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	
<b>naturale</b> (名、形) 高貴な			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/> 6	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>
<色彩への言及>					<input type="radio"/>				<input type="radio"/>		
<物語内容の記述>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>					<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	

註：表中で疑義の生ずる可能性のあるデータに限って、ギベルティのテキストから抜粋する。

1 inuente et trouatore di tanta doctrina / Doctissimamente sono ne'frati Humiliati in Firenze

2 doctore / L'opere...fatte con grandissima doctrina.

3 una gloria fatta con perfetta...arte

4 cosa picta fatta con tanta perfectione

5 dotto nell'una arte et nell'altra.

6 nobilissimo componitore / nobilissimo disegnatore

7 Questa tauola fu fatta...doctamente.