

## アルベルティの遠近法について

裾分, 一弘

<https://doi.org/10.15017/2543251>

---

出版情報 : 哲學年報. 23, pp.605-624, 1961-09-20. 九州大学文学部  
バージョン :  
権利関係 :

# アルベルティの遠近法について

## 裾 分 一 弘

アルベルティ (Leon Battista Alberti 1404—1472) には二種の「絵画論」がある。ラテン文による「絵画論」と、イタリア文つまり俗語 (volgare) による「絵画論」がそれである。推定によれば、一四三五年に先ずラテン文の「絵画論」が書かれて、マントヴァのジャンフランチェスコ・ゴンザーガ (Gianfrancesco Gonzaga 1395—1444) に捧げられたらしい。つづいてその翌年の三六六年に、それが俗語に書きなおされて、アルベルティが私淑した建築家のブルネレスキ (Filippo Brunelleschi 1377—1446) に捧げられている。ラテン語「絵画論」とイタリア語「絵画論」との関係は、後者の序文に著者自ら触れているように、アルベルティ自身による翻訳である。

「絵画論」の本文は三つの部分からなっている。「第一の書 (Libro Primo)」では、点、線、面、固体などの定義に始まり、光線、色彩、比例について説明し、最後に遠近法の作図とその理論的な基礎づけを記している。「第二の書 (Libro Secondo)」では、絵画の役割、画家に与える教訓、および再度遠近法について述べ、「第三の書 (Libro Terzo)」では、画家に教訓を与え歴史画 (istoria) について触れている。

このようにアルベルティの「絵画論」の全体は、単に遠近法だけに關する著作ではないが、その中心の課題は遠近表現の作図法を解説し、この作図法によって製作された絵画の芸術的な価値を敷衍することであったと考えられる。

本稿は、アルベルティの「絵画論」に陳述されている難解な遠近法の構造を解説することを直接の目的とするが、合せて

その遠近法がルネッサンスの芸術思潮に投じた一、二の波紋についても触れることになるだろう。使用したテキストは左の三冊である。

- (1) *Della Pittura di Leon Battista Alberti, con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaello du Fresne.* 1786, Bologna.
- (2) *Leon Battista Alberti, Della Pittura. Edizione critica a cura di Luigi Mallé.* (Raccolta di fonti per la storia dell' arte, VII.) 1950, Firenze, G. C. Sansoni.
- (3) *Leon Battista Alberti, On Painting, translated with introduction and notes by John R. Spencer.* 1956, London.

テキストに関する考証はここでは一なり省略する。ただ一、二つけ加えておきたいと思うことは、(2)のマレーの編纂したイタリヤ語テキストは、今日の最良のものと考えられているところのこと、また(3)のスペンサーの英訳はそのマレーのテキストの翻訳ではなくて、独自のテキスト・クリティークにもとづく甚だ良心的な仕事であるところのことである。(1)のボローニャ版は、十七世紀にデュ・フレズネによって編纂された「絵画論」の第四版である。テキストとしては必ずしも完全なものではないが、語句を確めるために数箇所にわたって照合した。  
〔一〕

一

アルベルティの「絵画論」は一四三五、六年ころにフィレンツェで書かれている。この時期のフィレンツェは、昔々に新しい芸術の興隆期に当っており、新旧二様の芸術様式が共存していた時期である。

アルベルティの「絵画論」が書かれるおおよそ十年ほど前に、マサッチオ (Masaccio, Tommaso di Sei Giovanni

Guidi 1401—1428) によってカルミネ寺の壁画が描かれている。建築家ブルネレスキから遠近法を学んだと伝えられるマサッチオは、この壁画の幾枚かをいわゆる遠近図法によって構成し、統一された空間を表現することに成功したのである。ルネッサンス最初の科学的遠近表現といつてよいだろう。この技法によれば、遠いものは小さく近いものは大きく見えるという人間の網膜像の秩序が、そのまま画面に導入されて、絵画はあたかも自然と同じ空間をもつことができる。伝えられるところによると、カルミネ寺は同時代の画家やそれにつづく世代の画家からメッカのごとくに考えられたらしい。その理由の一つは、この壁画の統一的な遠近表現に対する当時の驚異と賞讃によるものであったと思われる。

同じころ彫金家のギベルティ (Lorenzo Ghiberti 1378—1455) は、サン・ジョヴァンニ洗礼堂の第二の扉を完成し、つづいて第三の扉の制作にとりかかっている。とりわけ第三の扉は、遠近法による空間の処理がリリーフの限界をこえて絵画的な効果に接近しているために、しばしば「青銅による絵画」と評されたほどである。ヴァサリ (Giorgio Vasari 1511—1574) も、第三の扉についてはその遠近法上の効果を賞揚して、「美術が自然を模倣しようる極致を示している」とまで評しているし、おそらくはそのような絵画的な扱いに対して、彫金家の彼に「画家ギベルティ (Lorenzo Ghiberti pittor fiorent.)」という称号を与えているのである。またギベルティの助手をつとめたウッチェロ (Paolo Uccello 1397頃—1475) も、遠近法ことに前縮法 (raccorciamiento) を研究し、当時としてはおそらく最も困難であったと思われるこの問題の解決に陶醉したと伝えられている。

このように遠近法に異質な興味を示し、かつ遠近図法によって絵画を構成しようとする画家のグループを、いまか

りに十五世紀初頭の新興画派と呼ぶならば、アルベルティの「絵画論」はその新興絵画が興隆して間もないころ、というよりむしろ新旧両派がお共存していた時期に書かれている。この新旧二派がこの時期のフィレンツェの画壇をおそらく二分していたことについては、フラ・アンジェリコ (Fra Angelico 1387—1455) の場合に象徴的に示されているように思う。この画家の作品の中には、新しい指導原理に則るべきかどうかという二者選一の躊躇が端的に現われている。アンジェリコは画面を構成する場合に、あるときは遠近図法により、あるときはそれによらないで中世期につながる装飾的な効果をめざしている。両様式が同一の画面に混在することすらあるのである。

このような時期にアルベルティの「絵画論」は、新興絵画を擁護しその指導原理である遠近図法を解説する書物として書かれている。遠近図法の技術がおそらくはいまだ口伝的にしか習得されなかつた時期に、その技術を初めて明文化し、さらには絵画に対する芸術理論的な取扱いを試みているのである。アルベルティの「絵画論」が直接与えた具体的な影響については、ここで詳論する余裕はないが、つづく世代のフィレンツェの画壇がアルベルティの準備した方向に向って進展していったことは周知のとおりである。また絵画理論の面においても、アルベルティの書物はそれ以後の絵画論のサンブルとなっている。たとえばフランチェスカ (Piero della Francesca 1410頃—1492)、ギベルティ、およびレオナルド (Leonardo da Vinci 1452—1519) などの絵画論は、アルベルティの「絵画論」を無視しては到底考えられないとさえいわれるほどである。つまりアルベルティの「絵画論」はフィレンツェの新興絵画に決定的な勝利をもたらし、も早いかなる意味においてもその逆転を不可能ならしめた書物であつたと考えてよいだろう。

しかしアルベルティによつて擁護された新興絵画の勝因そのものについては、深い考察はされていないように思う。時代の趣好が旧様式から新様式に交替したというだけでは、その説明にはならないだろう。新興絵画はアルベルティの「絵画論」に示されているように、幾何学と結びついている。アルベルティの「絵画論」は、点とは何か、線は、比例はというように全く幾何学的な概念の説明から始められている。幾何学的な基礎から出発して、その上に一種の透視図法的な遠近法を組み立てているのである。この遠近法によれば、距離によつて増減する対象の大きさを幾何学的な正確さで画面に再現することができ、そこに現実と同じような統一的な空間を合理的につくることができるのである。つまり新興絵画は作図の操作そのものも、また作図された画面と自然との関係も、二重の意味で極めて科学的な絵画であつたのである。ルネッサンスの遠近法が、しばしば「科学的遠近法 (scientia perspectiva)」と呼ばれるのはこのためである。

(二)

このように新興絵画は幾何学を利用しているというところにその勝因はある。幾何学は伝統的に自由諸科目 (Arti liberali) の一つに数えられていた。新興絵画はその幾何学という科学 (scienza 学問のこと) と結びつくことによつて、一方では画家の自尊心を満足させることができたし、他方では絵画に現実と同じ空間を与えて当時の写実主義を満足させたのである。つまり新興絵画は幾何学と結びつくことによつて、新しい魅力と価値をもつたのである。

## 二

アルベルティの遠近法の構造は、幾何学上の二つの概念によつて組み立てられている。その一つは、われわれの視

界はピラミッド（四角錐）形にひろがっているという考えである。眼（一眼）とその眼によって見られる対象とがとくる立体的な図形がピラミッドを構成すると仮定して、これを「視のピラミッド (Pramide visiva)」と呼んでいる。正方形の窓から一眼で屋外を望むときのように、われわれの視界は眼を頂点とし視野を底辺とするピラミッドであると考えられるわけである。他は「比例 (Proporzione)」という概念である。彼はこの「比例」という概念を説明するために非常な苦心を払っているが、今日普通にいわれている  $a : b = c : d$  という意味と同義に解釈される。アルベルティの遠近法は、この「比例」と「視のピラミッド」との二つの幾何学上の概念を結合させることによって成立しているのである。その説明を合理的に行うために、彼は「絵画論」の冒頭から、点とは何か、線は、面はという命題の幾何学的な考察から出発している。

点 (punto) は部分には切断できない図形 (segno) であるが、その点が一列に配列されることを線 (linea) をつくり、線が集って面 (superficie) ができるとアルベルティは考える。その説明の仕方は、点を「つきつきに結んで配列する」とか、「沢山の線がよると、沢山の絲が集って布をつくるように面をつくる」という風に、幾何学上の用語としては極めて素朴で不完全である。アルベルティの遠近法の全体が甚だ難解であるといわれるのはそのためであるが、彼は不完全な表現をいろんな角度から反復使用し、比喩を交え、とに角今日の初等幾何学の点、線、面、固体の定義に近い概念を一つ一つの命題に与えているのである。

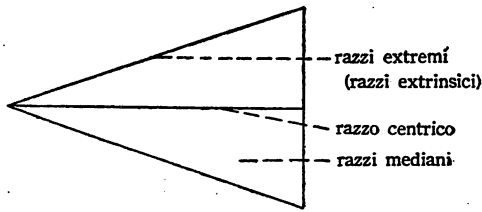
点から線、線から面と図形は次第に複雑になってゆき、固体 (corpo) にいたってもっとも複雑高次の図形となる。その固体がわれわれの眼に見られるためには光線 (raza 複数) の助けを媒介しなければならない。この光線のこと

をアルベルティは「視の光線 (*razzi visivi*)」と呼び、「視を司る若干の光線 (*alcuni razi quasi ministri al vedere*)」ともいつている。その光線の性状や機能については、彼の敘述は曖昧である。ことに光線の機能、つまり眼と固体と光線との三者の間の相互関係についての説明は、彼の用語よりもむしろ理解そのものが甚だ不完全であり、かつ前後で相矛盾すると思われる個所すらある。光線は固体から出て眼に入るといふ考えを示したすぐあとで、眼から出て固体にとどく特殊な光線のことと触れていて、そのこと自体がこの重要な事柄についてのアルベルティの理解の程度を示しているように思う。この分野の研究者ファソーラによると、当時の視の知覚現象に関する一般的な考え方には二つの伝統があつたらしい。その一つは、固体から出る光線が眼に入ることによつて視の知覚現象がおきると考える立場である。これはデモクリトス (*Demokritos B. C. 460*—*370*) 起原と考えられている。他は、眼から特殊な

(四)

光線が放出されて、それが固体に当り、更に反射して眼に帰ることによつてその固体が知覚されると考える立場である。この伝統はエウクレイデス (*Euclides B. C. 300*) に始まると考えられている。アルベルティはこの二説の間を、つまり光線が固体から出るか眼から出て眼に帰るかという両説の間をさまよつていふように思われる。アルベルティ自身は、「古代人の間では、光線が眼から出るか面からくるかということで大いに議論されたけれども、われわれはも早問題にしない」という意味のことを述べて、両説の取捨に触れることを意識的にさけている。にもかかわらず、その両説を矛盾的に採用しているところに、視の知覚に関するアルベルティの歴史的な位置がある。眼と固体と光線との相互関係の問題は、アルベルティよりおよそ半世紀のちのレオナルドにおいては、近代的形式で明確に解決されている。眼が光線を放出するにしろそうでないにしろ、光線は視の知覚の源泉である。視の知覚に關係する光





第一図

線のことを、すでに触れたようにアルベルティは「視の光線」と呼んでいる。視の光線は三種に分類される。「末端光線 (razzi estremi)」「あるいは「外郭光線 (razzi extrinseci)」「中間光線 (razzi mediani)」「および中心光線 (razzo centrico)」である。(第一図参照) この三種の光線によって「視のピラミッド」は形成される。「視のピラミッド」というのは、前述のように正方形の窓から一眼で屋外を望むときのように、われわれの視界はピラミッド形にひろがっているという仮定である。眼(一眼)を頂点とし、対象が底面であるようなピラミッドを考えているのである。だから外郭光線は、「視のピラミッド」の外壁である四つの三角形をつくる光線のこと。中間光線はピラミッドの内部を充す光線であり、この部分は底面である被視面の色で充されている。中心光線は被視面と垂直に結び合い、かつその中心を通る光線である。中心光線は単数で取扱われている。

「視のピラミッド」という考え方が、アルベルティの発案であつたかどうかは確定されない。そのことをめぐる考察はそれ自体独立した重要な問題となりうるので、ここでは触れないことにする。が、少くともアルベルティの「絵画論」が、「視のピラミッド」に関するもつとも早い時期の発言であつたことは今日動かない推定である。アルベルティ以前においては、視は一般に「円錐体 (cono)」をなすと考えられていた。眼を頂点とし、対象を円形の底面とする円錐体のことである。この円錐体説はエウクレイデス起原といわれており、アルベルティ以前における伝統的な考え方であつたらしい。円錐体説はアルベルティの提唱した四角錐説よりも、はるかに人間の眼球の生理に近似していると思われるの

に、アルベルティはその円錐体を四角錐体（ピラミッド）におきかえているのである。

われわれの視界が一つのピラミッドであるということは、そのピラミッドによつてものの大きさを測定しているということでもある。外郭光線は単に「視のピラミッド」の外壁をつくるだけでなく、量（quantità 大きさのこと）を測定する場合のコンパスの役目を果している。被視面の量は外郭光線によつて測定される。あらゆる量は高さであれ幅であれ、外郭光線のもつ角度、つまり眼を頂点とする三角形の角度の大小で決定される。このことをアルベルティは、「量というものは視の三角形があつて初めて見うるものである」といつているし、また「三角形の底辺は被視の量、両辺はその量の二点から眼にのびる光線である」ともいつている。

重要なことは、ここでアルベルティは「視のピラミッド」という言葉を「視の三角形（triangolo visivo）」という言葉におきかえて説明していることである。立体であるピラミッドは平面である三角形におきかえて観察することができる。つまりアルベルティは立体を平面に換算し単純化しているのである。立体幾何学的な考察を平面幾何学として説明することによつて、一方では読者の理解を援け、おそらくはその実彼自身の理解をも容易にしているのである。のちに述べる「北例」についても、最初は平面幾何として説明し、また遠近法の作図も平面的な操作によつている。ところが円錐体説の立場では、底面が円であり、外郭光線の部分が曲面であるという理由によつて、平面幾何学的な考察が困難であるために、対象と距離との逆比例的な関係が観察されにくい。つまりアルベルティは、「視の円錐体」を一見不合理な「視のピラミッド」におきかえることによつて、平面幾何学的な考察を容易ならしめたのである。その平面三角形の上でこそ、距離と被視の量との間の逆比例的な関係は明確に観察される。アルベルティの第一の功績

はこの「視のピラミッド」の提唱にあつたと見なければならぬだろう。

アルベルティは「視のピラミッド」に「比例」の概念をもち込んでいる。「比例」という考え方が、アルベルティの時代にもまたアルベルティ自身にも理解しにくい事柄であつたらしいことは、彼の敘述の仕方からうかがうことができる。アルベルティは例によつて説明をくり返し比喩を交えながら、今日のいわゆる相似形について述べようとする。「ある直線が三角形の二辺と交つて新たな三角形をつくり、それが第一の大きな三角形の一辺に平行しているとき、この小さな三角形は大きな三角形に確かに比例している」といつている。三角形の一辺に平行な直線がこの三角形を切るとき、新しい三角形はもとの三角形と相似形であるということの説明である。「小人は大人に比例する」、なぜなら「前腕に対する手、頭部に対する前腕という風に、全四肢の間に同じラチオと秩序 (*pari ragioni e ordini*) が示されるから」ともいつている。また「比例する三角形とは、各辺と各角が互にラチオを含む三角形をいう」ともいつている。しかしラチオを含むとか、秩序をもつということはいかなることであろうか。それについてアルベルティは、「互に比例するもの(二つの三角形のこと)は、いかなる部分も一致するが、互に異なつていて各部分が一致しなければこの二つのものは比例しない」といつている。また「小さな三角形は大きな三角形にただ大きさという点のぞいては相等しい (*il minore triangolo al maggiore sia, eccetto che nella grandezza, eguale.*)」といつている。ラチオを含む二つの三角形は、大きさという点をのぞいては互に相等しいものであるという確信を得ているわけである。

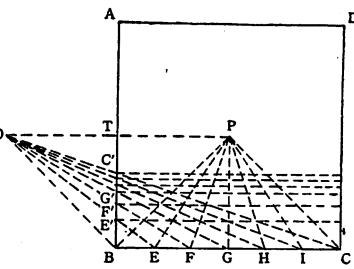
このようにして平面上で獲得された「比例」の概念を、アルベルティは立体である「視のピラミッド」の中に



基礎理論は説明された。遠近法の作図について述べることにする。

アルベルティの「絵画論」の中で遠近法の作図法はもつとも難解である。理由の一つはアルベルティの使用している用語にあるので、彼の語彙をかりて解説することはほとんど不可能である。今日の言葉におきかえると、その遠近法の作図法は概要つぎのようになる。

最初に任意の矩形 (quadrangolo di retti angoli 直角の四角形)  $ABCD$  を描く。(第三図参照) この矩形は開かれた窓のようなもので、その窓を通してわれわれは描こうとする対象を眺めていると仮定する。矩形の中心 (punto-centrico 中心点)  $P$  をとる。  $P$  から底辺  $BC$  に垂線  $PG$  を引く。  $PG$  の三分の一の長を  $BG$ 、  $GC$  を割り、  $E$ 、  $F$ 、  $H$ 、  $I$  を定め、  $PB$ 、  $PE$ 、  $\dots$ 、  $PC$  を結ぶ。このとき  $P$  は人の眼の高さ、  $PG$  はほぼ身長に相当すると仮定する。人の平均の身長は約三ブラッチャであるから、  $BE$ 、  $EF$ 、  $\dots$ 、  $IC$  はこの図の中でそれぞれ一ブラッチャということになり、またこの窓は六ブラッチャの大きさの窓ということにもなる。もちろんこれは割合を示すだけである。



第三図 つぎに底辺  $BC$  に平行に  $PT$  をとり、その延長上に  $O$  を定め  $OT$  を人の眼から窓  $ABCD$  までの距離と仮定する。絵画は「視のピラミッド」の交切面であるから、四辺形  $ABCD$  を画面とすれば、  $O$  はその画面を眺める眼の位置でもある。  $OE$ 、  $OF$ 、  $\dots$ 、  $OC$  を結び、その各々  $AB$  との交点を  $E'$ 、  $F'$ 、  $\dots$ 、  $C'$  とする。  $E'$ 、  $F'$ 、  $\dots$ 、  $C'$  を通り底辺  $BC$  に平行な  $PB$ 、  $PE$ 、  $\dots$ 、  $PC$  を切る直線を引く。三角形  $PBC$  の内部にできる多くの

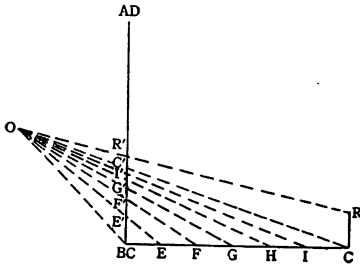
小四辺形は、一ブラッチャ四方の大きさをO点から眺めた場合の通減 (successione di tutte le traverse quantita 全横線の量の継続) の平面表現ということになる。つまり一ブラッチャと仮定した BE. EF. . . . IC は、次第に縮小して表わされ、その縮小によって距離が表わされることになるのである。

以上の説明では、この遠近法の作図法には幾つかの問題がのこるだろう。その第一は、PG を人の背丈と仮定しても、そのP点をなぜ画面の中央にとるかということである。それはつぎのように説明される。P点は眼Oを頂点とする「視のピラミッド」の中心光線の場所であるとともに、画面 ABCD の消失点の位置でもある。眼は画面に向って正しい位置におかれなければならない。Pを四辺形 ABCD の中央に定めるということは、この画面に対して観察者の眼を正しい位置におくということである。フランチェスカやヴェネツィアーノ (Domenico Veneziano 1400 以後—1461)、『カスターニョ (Andrea del Castagno 1390頃—1457)』、『マンテーニャ (Andrea Mantegna 1431頃—1506)』などは、P点の設定でアルベルティとは作図法をことにしている。彼らはこの点をより低い位置におくことによって画面に向う観察者の眼の位置を低くした。そのために画面の人物は観察者を見下し、画中の人物は観察者とは別の空間に立つことになるのである。これに対してアルベルティの作図では、画面の人物と観察者とは同一の地面に立ち、同一の空間の中で向い合うことができる。これがアルベルティの「歴史画 (istoria)」の基本的な構図である。

問題の第二は、なぜ PG の三分の一の長さで BG. GC を分割しなければならないかということである。人の身長は平均三ブラッチャであるから、人の歩幅はその約三分の一の一ブラッチャ、したがって人の歩幅にほぼ等しい鋪道の組み石の一边が BE. EF. . . . IC であると考えるとよい。組み石をもっと小さな四辺形と考えれば、BCをもっと小

なく分割してもよいのである。

一そう重要な第三の問題は、眼OとE、F、…、Cとを結んでつくるE、F、…、Cという点はいかなる点であるかということである。それはつぎのように説明される。四辺形ABCDを窓とし、いまかりにその窓にガラスがはまつていと仮定する。その窓ガラスを九十度回転させて横断面を考える、DはAに重なりCはBに重なることになる。(第四図参照) 横断面ABCDとさう窓の下端から、この窓に直角に一ブラッチャの間隔で遠さかるE、F、…、Cをとり、Cに一ブラッチャの棒RCを立てる。眼OからRCを眺めると、そのRCという長さは、この窓ガラスの上ではRC'としてマークされる。これは先の「比例」の個所で説明されたとおりである。同様な理由によって、E、F、…、Iの点は窓ガラスの上E、F、…、I'としてマークされることになる。ここで窓ガラスをもとの位置ABCD



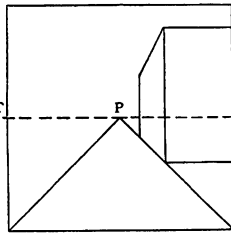
第四図

にもどすと(第三図参照)、BEとさう距離はBとEを通る平行線の間隔として、またEFとさう距離はE、Fを通る平行線の間隔として、以下同様に表わされることになる。

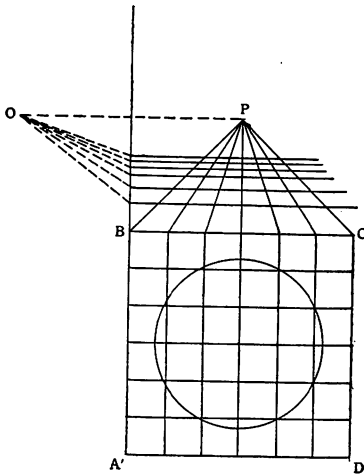
このE、F、…、Cとさう点の設定は、アルベルティの遠近図法の中でもっとも重要な事柄であると思われる。とさうのは、このE、F、…、Cに相当する点が、アルベルティの時代に往々何らの根拠もなく設定されていたと推定される敘述が「絵画論」の中に示されているからである。「人によってはEを任意にとり、BEの三分の二の間隔でE'F'をとり、さらにその三分の二の間隔でF'G'をとり、以下

同様にとつてゆくかもしれない。このようにしてゆくと、その間隔はつぎの間隔に対して *superbi partienti* となるだろう。しかしこれは間ちがつている」という意味のことを述べている。*superbi partienti* の意味は明かにされないが、この場合の作図の基礎は不確定である。アルベルティの  $E, F, \dots, C$  の設定は幾何学的に正確である。

この原理を利用して、いま鋪道に面した建物を描くならば、つぎのような順序で作図する。(第五図参照)  $PI$  は人の背丈の高さと仮定したのであるから、眼の点  $O$  から眺めると人が鋪道上一いかなる地点に立つていようとも、人の身長は  $PI$  の線を越えることはない。すべて三ブラッチアの比例的な量を示すからである。人の背丈の二倍の高さの建物は各地点において人の背丈の二倍であるから、建物の間口を適當にとつて、その両端から  $PI$  までの間隔を二倍づつ  $PI$  の上にとり、各点を結ぶと背丈の二倍の建物の輪郭ができあがる。



第五図



第六図

また平面図が円形のプールがあるとす。そのプールを眼  $O$  が眺めたときの遠近関係は、つぎのようにして作図される。(第六図参照) 原理は建物の場合と同じである。正方形  $BA'D'C$  を描き、 $BC$  上の目もりと同じ目もりで  $BA'$  を割る。その正方形の上にプールを



比例的な大きさに描き、その目もりとの交点に相当する点を三角形  $PBC$  内の目もりを探して結び合せると、眼  $O$  から眺めた場合のプールを描くことができる。  $BC$  を細かく分割すれば、より正確な図を描くことができるが、必要以上に細かく分割することは徒勞である。

## 三

これまで述べてきたように、アルベルティの遠近法は、「視のピラミッド」と「比例」という幾何学上の二つの概念によつて組み立てられている。絵画が幾何学と結びついたということは、蓋し二面の意義をもつ。絵画は幾何学と結びつくことによつて、先ず当時の写実主義を満足させた。距離によつて増減する対象の表現であれ、またその遠近の表現であれ、自然の統一的な空間をそのまま再現することができたからである。絵画はあたかも自然そのものとして新しい魅力をもつたのである。

## 〔七〕

絵画が幾何学を利用し幾何学の上に成立しているという自覚は、芸術思想史の面で別の波紋を投じる結果となる。幾何学という学問を利用することによつて、絵画もまた一つの学問であるという画家の側の自覚を呼んだからである。つまり絵画は新しい価値をもつたのである。

幾何学は古代末期から中世を通じて、いわゆる自由諸科目 (Arti Liberali) の一つに数えられてきた。三学と称された詩学 (Poesia)、『論理学 (Logica)』、『修辞学 (Rhetorica)』、『四科』と称された音楽 (Musica)、『算数 (Arithmetica)

天文学 (Astronomia) 及び幾何学 (Geometria) の七科目は、これらの学問自体がいわゆる技能諸科目 (Arti Meccaniche) に対して伝統的に一種の優越性をもっていたのである。絵画 (Pittura) や彫刻 (Scultura) は、労働を伴う技術的な科目であり、知識に対する技能、精神に対する肉体の位置におかれて軽視されてきた。アルベルティの「絵画論」において絵画が幾何学と結びついたということは、従来技能科目としてしか見なされなかった絵画が、この書物において自由諸科目の一つである幾何学と結びついたということである。つまり絵画自体が自由科目としての資格を得たことになるのである。

厳密に言えば、アルベルティの「絵画論」の中では、絵画が自由科目であるという自覚は明確な形では主張されていない。が、彼は「第三の書」の中で、画家は幾何学を修得すべきはもちろんのこと、つとめて修辭学者や詩人と交友し、自由諸科目の勉学に励げなければならぬことを繰り返し説いている。絵画がそれ自体自由諸科目の一つであるということの明確な自覚ではないにしても、少くともその仲間入りを要求するだけの姿勢は十分ととのえられていると見てよいだろう。その姿勢は幾何学という学問によってこそ支えられる。アルベルティの「絵画論」とほとんど同時代に書かれたと考えられているチェンニーニ (Cennino di Drea Cennini 1370頃—1435頃) の「絵画論 (Trattato della Pittura)」の中にも、絵画が自由諸科目に加えられていないことに対する不平はある。しかしチェンニーニの不平は、ただか絵画を音楽と比較すること以上にはでていないし、ましてや絵画のために自由諸科目の席を要求するだけの積極的な理由は主張されていない。フレスコおよびその周辺の技術と材料を紹介することを目的としているチェンニーニの書物の中では、絵画は依然として技能諸科目の中の絵画である。これに対してアルベルティの

「絵画論」では、(たとえ萌芽的であるにせよ) 絵画は幾何学という学問と結びつくことによつて、それ自体学問となり得るといふ自覚に支えられている。この自覚は時代と共に次第に明確な形をとり、たとえばレオナルドの場合では絵画は自由科目であるだけでなく、時としてはむしろそれを越えるものとして自覚されているのである。

絵画に自由科目としての可能性が与えられたということは、技能諸科目に等しく数えられてきた彫刻との間のバランスが破れることでもある。絵画と彫刻はすでに触れたように、久しく技能諸科目の中の姉妹芸術として考えられてきた。彫刻は遠近法つまり幾何学を必要としない。絵画が自由科目としての可能性をもつということは、彫刻に対する絵画の優越性を主張する根拠が与えられたということでもある。この思想もまたアルベルティの「絵画論」の中に萌芽的に示されている。比較の焦点は、何れの芸術がより多くの困難を背負わされているかという、各芸術に架せられた精神的な負荷の軽重によつている。「この二つの芸術(絵画と彫刻のこと)は、互に関係し互に育て合つている。しかし私は画家の仕事の方がより困難であるという理由によつて、画家の天才の方により高い位置を与えよう」と。<sup>〔八〕</sup> 絵画の方がより困難な芸術であるという理由はすでに明かである。絵画は遠近法という幾何学を支配しなければならぬからである。

芸術比較論もまたルネッサンスの芸術思想史の上で大きな問題となる。単に絵画と彫刻の間だけでなく、詩や音楽をも交えて論点は非常に複雑な様相を示してくる。が、とりわけ絵画と彫刻の二芸術の間の優劣問題は、レオナルドやミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti 1475—1564) をその渦中にまき込み、つづく世紀にはフランスのアカデミーにもち込まれて、数世紀にわたつて論議されることになる。

イタリア・ルネッサンスの芸術については、色々なことがいわれるけれども、芸術思想史の上から見れば、絵画が学問として成立したことによって自由科目の席を要求し始め、そのことから芸術相互間のバランスがくずれて、その間の優劣問題にまで発展しているのである。芸術に関する近代的な意識の展開は、最初このような姿をとっている。波紋はアルベルティの「絵画論」によって投げられたのである。

(一) アルベルティの「絵画論」のラキヌアは、H. Janitschek, L. B. Albertis Kleinere Kunsttheoretische Schriften. (Quellenschriften zur Kunstgeschichte, V). Wien, 1877. 45-104頁を訳した。参考の論文を掲げた。なお、アルベルティの「絵画論」の原書は、De Pictura なるDella Pittura といふ、厳密には「絵画論」と訳されるが、便面上「絵画論」と訳した。またこの題は、

(二) たがいは近著ではジュウマインマーが、ルネッサンスの遠近法を scientia perspectiva と呼び、これを古代の遠近法 visivo perspectiva と呼ぶの遠近法 ars perspectiva なる語に引く。Bernhard Schweitzer, Vom Sinn der Perspektive. 1953, Tübingen.

(三) 点、線、面、固体に関するこのちうな考え方は、マリヌス・ファン・デル・ヴェルデに始まる。その著は Aristoteles, De Caelo, III.; Diogenes Laertios, De Clarorum Philosophorum Vitae etc., VII.)

(四) Luigi Mallé, ibid., Introduzione, pag. 17. (Nicco Rasola, Lo sviluppo del Pensiero Prospettico da Euclide a Piero della Francesca, in «Le Arti» dic. 1942—gen. 1943.)

(五) Luigi Mallé, ibid., Introduzione, pag. 18.; John R. Spencer, ibid., Book One, Note, 18.

(六) リン文は、そのテキストは、superbi partiens といふ、また画のリン文のテキストは sub sequens といふ。そのテキストは、若くは意味は不明である。

(七) この時期の遠近図法と絵画との関係は実はもっと複雑である。遠近図法は単に絵画の骨格を支えるだけであって、絵画はむしろそれ以後のものであるという一般の問題は別にしても、写実主義絵画の理論書である管のこの時期の絵画論の中にすら、真の絵画はむしろ遠近法を越えたところから出発するという意識がしばしば認められるからである。この問題の考察は筆者において別途に準備されている。

(八) アルベルティは「絵画論」の外に「彫刻論 (*Della Scultura*)」を書いている。しかしアルベルティが全面的に絵画の優越を認めていたことは、本文で述べた理由によって明らかであるが、十六世紀の著述家ホルギーニ (*Raffaële Borghini, Il Riposo, 1584, Firenze.*) も絵画と彫刻との比較論の箇所で、絵画の支持者としてのアルベルティを引いている。Irma A. Richter, *Paragone. A comparison of the arts by Leonardo da Vinci. London, 1957.*

(九) Irma A. Richter, *ibid.*, 及び拙稿「レオナルドの芸術比較論について」(『美学』第九巻第四号)を参照されたい。

(本研究は、九州大学文学部谷口鉄雄教授の指導で、昭和三十五年度の文部省科学研究費(個人)によってなされた研究の一部である。)