

## イタリア・ルネサンス期の建築の普遍性に関する考察 ～16世紀の建築理論家 V. スカモッツィの思想を通して～

下川 勇\*

### Study on Universal of Architecture in Italian Renaissance Through the Thought of Architectural Theorist V. Scamozzi in the 16th Century

Isamu Shimokawa

This paper aims to make clear the concept “universal” of Architecture in the Italian renaissance, through the architect/theorist Vincenzo Scamozzi in the 16th century Italy. In the 16th century, Italy pushed forward the universalization of the concepts that integrate each art. Yet, Scamozzi constituted a logic that puts Architecture in a high position and puts Painting/Sculpture in its subordinate position. In this logic, the concept that has an important role is “*scienza*”. Architecture becomes a more excellent art than Painting/Sculpture, on the condition that it secures the inevitable relationship with the *scienza*. Scamozzi’s architectural book “*Idea della architettura universale*” is the concept that was composed by the *scienza*. This means that “*invenzione*”, “*disegno*”, which have a deep relation with *scienza*, compose the concept “*architettura universale*”, as *scienza* does.

#### 1. はじめに

本論文は、華やかな芸術の時代であり、優れた芸術論が創出された時代でもある、イタリア・ルネサンス期において議論された建築の普遍性なる思想を、16世紀イタリアの建築理論家ヴィンチェンツォ・スカモッツィ（Vincenzo Scamozzi, 1552-1616）の思想を通じて、考察するものである。

この考察を進めるにあたって、まずはスカモッツィなる人物を紹介しておこう。スカモッツィは、ドイツとの国境付近にあるイタリア北部のヴィチエンツァ市に生まれ、建築家・家具作家の父をもつ恵まれた環境のもとで、古典哲学と古代ローマの建築理論を学んでいる。16世紀というイタリア芸術の変革期に、建築家として数々の作品を残しており、晩年には後世に少なからぬ影響をもたらした『普遍的建築のアイデア（*idea della architettura universale*）』（1615）という建築書を著した人物としても知られている<sup>1)</sup>。この著作には、古代から継承した彼の建築思想が認められており、古典主義建築に対峙している研究者によって、解説が進められているところである。

この著作の題名にある普遍的建築（*architettura universale*）、言い換えれば建築の普遍性は、イタリア・ルネサンス期において重要な思想であった。いや、建築にかぎらず諸芸術にとって普遍性は、自らの芸術の価値を証明するために必要な概念であった。レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）は絵画を学として普遍ならしめ、ミケランジェロ（1475-1564）は彫刻を神の模倣として普遍ならしめた。そしてスカモッツィは、建築を学とする理論構築によって建築の普遍性を論じている。以下に、そうした建築の普遍性を考究していったスカモッツィの建築思想を通じて、当時の建築の普遍性について理解を深めていきたい。

なお本論文は、文献研究および概念研究の性質上、語意に注意を払うものである。したがって、原義に他の意味が付与することを避けるために、本文中においてイタリア語（単語・句）は、そのまま原語を引用する。ただし古典イタリア語については、本文の明瞭性を配慮し、現代イタリア語に置き換えることにする。

---

\* 建設工学科建築学専攻

## 2. イタリア・ルネサンス期における諸芸術の動向と普遍性という概念

われわれがルネサンスと称する14世紀～16世紀のイタリアには、概ね二つの芸術的傾向が見受けられる。その一つは、前世紀における古典主義的理想を引きつぐ、所謂「ルネサンス」と称される様式を継続するものである。それは、たとえ便宜的であれ、古典主義的理想を具現化する目的で、古代ギリシャとローマに由来する規範的原理を、さらには前世紀の構成原理を論議の中心にすえ、そうした原理をおのれの形態に反映させるといった、一連の特徴をもつと考えられるものである。いま一つの傾向は、前世紀からの完全なる決別を企てたもので、所謂「マニエリスム」と称される様式を確立するものである。このマニエリスム様式は、反古典主義あるいは反ルネサンスという意向のもと、感覚的創造を推奨し、先例を折衷的に模倣するといった一連の特徴をもつと考えられるものである<sup>2)</sup>。このような二つの傾向が共存していた当時の大抵の芸術家が、この二傾向を共存させていたことは知られるところである。たとえば建築家パッラーディオ(1508-1580)は、学識豊かで古代の建築理論にも精通しており、その建築書においては古代建築理論家の後継者に位置づけられるほどの一貫した古典主義的理想をかかげているが、その一方でかれは職人氣質の強い性格であったため、マニエリスム的とさえ見做される、経験により培われた感覚的手法によって建築作品を制作している。このような建築家の理論と実践との不一致を知るかぎりにおいて、当時の二つの傾向を体系づけることはきわめて困難であるように思われよう<sup>3)</sup>。

しかしながら、本考察の対象ともなる普遍性という概念に関していえば、当時のイタリアは、前世紀への批判と反省とを介して、理想と現実あるいは理論と実践を体系づけるための概念の普遍化を、一つの大きな目的とする時代であったといえる。このことは、諸芸術のあたらしい規範としてのミケランジェロを神と崇め、その真価を問うことによって諸芸術および芸術家の自由を獲得せんとした芸術理論家ヴァザーリ(1511-1574)の意向に、すでにうかがい知ることができる<sup>4)</sup>。ヴァザーリ曰く「すべての芸術家たちの上に君臨する人こそ、神のごときミケランジェロ・ブオナッローティである。……この人は、すでに大方は自然を征服していた前時代の芸術家ばかりか、いかなる疑いもなく自然を凌駕していた、最も輝かしく、名高い、かの古代人たちそのものをも超越したのである。先人にも、古代人にも、また自然にも打ち勝った人は、このミケランジェロのみなのである」<sup>5)</sup>。ヴァザーリのこの感慨は、当時の芸術家の諸芸術に対する絶望と、古典的規範をのり越えることへのあらたなる希望とを象徴しているように見受けられよう。つまり、その一つの現れとして、ヴァザーリの創見たる「自然の凌駕」は、とりもなおさず当時の諸芸術家における賛辞のこととなり、指標となり、当時のイタリアの象徴的な普遍的概念の一つになりえたのである<sup>6)</sup>。われわれが知るところのマニエリスム様式は、まさに、この概念をめぐる芸術活動であったと見ることができる。また、こうした普遍性の獲得は、諸芸術に先行する当時の哲学討議にも見出すことができる。すなわち暗黒の中世的思想に対して哲学者が、いかなるものにもまして人間の、あるいはおのれの自由への活路を見いだすために、人間と自由の相関を問い、それを普遍的概念にまで高めようとした哲学討議である<sup>7)</sup>。これらを知るかぎりにおいて諸芸術(それに限らず当時のイタリア文化全体)の様相には、それぞれの在りどころを確固たるものにするために、それぞれの想念をある概念(ヴァザーリの「自然の凌駕」はその代表的な例である)に託し、その概念を積極的に普遍ならしめようとした動きが、はっきりと浮かび上がってくるのである。

このような普遍性の獲得が目指されていた当時において、スカモッツィは『普遍的建築のアイデア』という、まさに建築の普遍性を主題とした注目すべき建築書を著していたのである。

## 3. 普遍的建築のアイデアという用語の語義について

『普遍的建築のアイデア』は“idea della architettura universale”の邦訳である。この句に対してスカモッツィ自身が定義づけを行っていないため正確な理解を得ることは難しいが、語源をたどり、慣用を参照することを通じて解釈を試みたい。解釈にあたって、語意、慣用、語源、歴史的定義については Manlio Cortelazzo

e Paolo Zolli: *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli (1983) を用いることにする。

universale はイタリア語の *universo* からの派生語であり、ラテン語の *universālis* (*universus*) を語源にもつ。この *universālis* は *unus* (一つの, 唯一の) と *vertō* (回す・向けるなど、方向を転換させるの意) の合成語であり、「統一体を形成すべく志向された」が原義である。このような *universale* という言葉の歴史的定義を参照すると、*che si riferisce a tutte le cose* (事物全てに関連した) (1321, Dante) ; *ciò che può essere predicato di tutti gli individui di una stessa classe* (同格の個々全てに関して説明することのできるもの) (1565, B. Varchi) ; *detto di tutto ciò che può essere predicato di tutti gli individui di una stessa classe* (同格の個々全てに関して説明することのできる全ての言葉) (1578, A. Piccolomini) など、先ほどの原義に通じるものとして定義されている。

このように語源や歴史的定義を参照すると、スカモッツィの理解する *universale* も、それらと同様の意味を有する言葉であることが予想される。事実スカモッツィは、*in universale, & in particolare* (普遍的に、そして個々に)<sup>8)</sup> というように、*universale* を *particolare* に対する言葉として数多く使用しており、上記の原義通りに理解することはできる。このように理解するならば、スカモッツィが、*architettura universale* を「あらゆる建築に行き渡る」とでも言うべき句として使用していると見ることができる。

そして *idea* については、この語はラテン語の *idea* から派生し、ギリシャ語の「形」「姿」などを意味にもつ *idéa* を語源にもつ。この *idéa* は *idêin* と語根を一つにしており、また「見る」「知る」などを意味にもつ *eido* という動詞に関連している。このように *idea* は、本来的には「見ること」「知ること」という意味がある。この「見ること」「知ること」は、古代ギリシャにおいては感覚ではなく知性の働きであり、精神の現れである。今日われわれが理解している理念や観念としての *idea* は近代において変化したものである。ダンテにおける *rappresentazione intellettuale che riassume in sé una serie di conoscenze possibili* (一連の生じうる認識をそれ自体において再び受容する知の現れ) (1304-1308, Dante)、マルシリオ・フィチーノにおける *contenuto mentale* (精神の内容) (1499) という *idea* に対する理解に見られるように、それ以前における *idea* は原義に直接的であった。スカモッツィにおいてもそれは同様であり、*idea* は神に導かれた精神的徳性が生み出す「知」に直接関連づけられるものであった。スカモッツィ曰く、  
「偉大なる神の至高の恩恵により、唯一人間にのみに、知性や記憶や意志といった能力を備えた理性的な精神が与えられた。それゆえ博識や教養という手段を用いて実行される研究や勤勉さによって、従順な本来的な人間が絶えず潜在的な能力を洗練していくことができると考えられる。この洗練された能力によって、人は良い判断を行うことができ、その判断によって道理を探究することができるようになり、この道理によって原因や同一物の認識に到るのである。この法則によって人間は博識になり、最終的にはわれわれの知性に内在する美しいアイデアが生まれるのである。」<sup>9)</sup>

#### 4. 諸芸術の制作行為に関するスカモッツィの見解と建築の普遍性

『普遍的建築のアイデア』において諸芸術の制作行為について論じられている個所に、建築の普遍性を明らかにするための手掛かりを見出すことができる。スカモッツィは諸芸術、とりわけ絵画と彫刻に対して、当時の芸術論としては特異な見解を有していた。建築の普遍性に関する手掛かりを得るために、まずは当時の芸術論を概観して、諸芸術がいかんにして普遍性を獲得しようとしていたのかを確認しておきたい。

当時、芸術論を執筆している主たる芸術家として、レオナルド (1452-1519)、ヴァザーリ (1511-1574)、V. ダンティ (1530-1576)、G. P. ロマッツォ (1538-1600)、F. ツッカロ (1542/43-1609) を挙げることができる。彼らの共通の特徴は、ミケランジェロの作品を見ることにより開眼した、あらたな芸術観として顕現する<sup>10)</sup>。この芸術観は、ウィトルウィウス (紀元前1世紀頃) やアルベルティ (1406-1472) の伝統的な規範 (*canon*) に不信を抱き、もはやその規範からの離脱を選んでいることが特徴である<sup>11)</sup>。レオナルドにおいては、この兆候は内に秘められるものであるが、ツッカロにまで到ると、以下の一節に見られるように、



顕著なまでに数学的知識（古典的教義）を否定する意向が示されるようになる。

「絵画芸術はその基本原理を数学に由来しているのではなく、またその実用のために、あるいはその理論上の討議のために法則や方法を学ぶことを数学に頼るにもおよばない。なぜなら、絵画芸術は明らかに数学の娘ではなくて、自然そのものの娘であり、素描の娘だからである。こうして画家はその先人や自然そのものから、将来そなわる判断力や善と美を守り育てる力とによってえた基本原理および教訓は別として、十分の能力をもつことになるのであって、これ以上の助けも、数学の必要性もないのである。」（ツッカロ：『画家・彫刻家・建築家のアイデア』）<sup>12)</sup>

このようなツッカロを当時の芸術家の代弁者と見なし、その諸芸術全般を考慮にいたした見解のさわりを見てみることにする。ツッカロの『画家・彫刻家・建築家のアイデア』（1607）は、ロマツツォの『絵画神殿のアイデア』（1591）における数学否定の論考を推進し、16世紀の芸術理論の指針を示す最も代表的な論文として知られている。ルネサンス芸術の専門家であるパノフスキー博士は、この論文の「芸術的表現、そしてとくに美の表現は、はたして可能であろうか」という命題に注目し、ツッカロの思想に一考を与えている<sup>13)</sup>。これによれば、ツッカロの思索の出発点とされる、「あらゆるものの認識は芸術家の精神のなかにあらかじめ準備されている」という見解によって芸術表現の可能性が開かれており、この認識は、人間の知的作用を意味する思索的な「内的 disegno (disegno interno)」と、具体的な芸術表現を意味する「外的 disegno (disegno esterno)」とを通じて現実に反映されているとある。つまり、ツッカロがその論文を通じて「画家として画家、彫刻家、建築家に話しかけている」内容は、「内的 disegno」と「外的 disegno」とが諸芸術に共通の根本規定として二元的に位置づけられるということである。

このように諸芸術を普遍化する概念を規定したツッカロとは対照的に、スカモッツィはきわめて積極的に、建築と絵画・彫刻との差異を示し、諸芸術全般の普遍化を避け、建築のみの特殊性を主張している。

「素描 (disegno) に精通している画家・彫刻家、そしてそのほかの多くの立派な造り手にとっては、多くのさまざまな形 (forma) を見いだすことは、たいへん容易なことである。それは、かれらが自然すなわち真の技術 (arte) を常に模倣するからである。それに対して建築家は、常に自然以外のものから多種多様に形 (forma) を追及していく。現実には、自然的なもの (le naturali) も人為的なもの (le artificiali) でさえも適切に利用することができないため、建築家は自らの知性をもってこれらを追求し、諸々の自然的なものでもいわずや人為的なものでもない第三の形 (forma) を見いだしていくのである。この第三の形 (forma) とは、永續のために、快適さのために、そして利用目的のために役立つ、素晴らしい優雅さと美しさを合わせ持ったものである。」<sup>14)</sup>

この一節について注目されることは、画家や彫刻家といった諸芸術家の制作行為の基本が模倣にあるという批評である。確かに、当代の諸芸術家の模倣の行為は、肯定的かつ積極的に認められていた。それは知的かつ実践的な素描 (disegno) の概念に裏づけされた知的行為であり<sup>15)</sup>、ツッカロについて言えば、その模倣の行為は、思索と制作すなわち「内的 disegno」と「外的 disegno」とに包含された行為である。スカモッツィによれば、建築家はこのような画家や彫刻家とは異なる方法を持っているということであるが、何をもちってそのような差異を認識しているのであろうか。このことを明らかにしていくために、建築と絵画・彫刻とを区別する、スカモッツィの見解を把握しておくべきであろう。

スカモッツィが述べていた、諸芸術家とは異なる方法によって形を追求する建築家の独自性について注目すると、この両者の明確なる区別が建築家の知性によって第三の形を見出す点にあることがわかる。それでは、スカモッツィの主張する「知性により優雅で美しい第三の形 (forma) を見いだす方法」、そして「第三の形」とはいかななるものであろうか。これについて、スカモッツィ研究者として高名なバルビエーリ博士の指摘する、スカモッツィの「知性 (intelletto)」に関する見解を参照して理解を得ることにする。

バルビエーリ博士は『ヴィンチェンツォ・スカモッツィ』（1952）という論文集中で、スカモッツィの「知性」という概念について論じている<sup>16)</sup>。これによれば、スカモッツィの「知性」は「思慮深さ (prudenza)」にかかわる意味内容を含んでいるとある。この「思慮深さ」の意味内容は、「理解する (intendere)」ことと



「心得る (conoscere)」ことによって満たされるとある。スカモッツィにとって「理解する」とは「普遍的な認識 (cognizione universale)」を意味し、普遍的な知性をもたらす唯一の認識方法であり、一方「心得る」とは「固有の認識 (cognizione particolare)」を意味し、各自の感覚作用という認識方法であるとされている。このような意味内容を含みもつ「思慮深さ」ではあるが、博士によるとスカモッツィは、事物を認識する上で「心得る」ことよりも「理解する」ことの方が重要であるとの見解を示していると述べている。そしてスカモッツィが曰く「最も明らかなことは、学 (scienza) の中で哲学が第一の場所を占める」<sup>17)</sup>というように、哲学が事物を「理解する」上で最も重要な役割を担っていると指摘している。

このようにバルビエーリ博士の見解を参照すると、広義において学が、事物を「理解する」ための最良の方法であるということになる。この見解に矛盾はなく、何よりスカモッツィ自身が証明しているところでもある。このようなことからスカモッツィの思考する「知性」が、「理解する」ことを支持する学を第一とした概念であると見做してよいであろう。このように見ると、先述の諸芸術に対する普遍化を目論んでいたツツカロの思想に対して、スカモッツィは学という概念を通じて建築のみを特化する思想を保有していたということになる。

つづいて第三の形について見てみよう。スカモッツィは形を *forma naturale*、*forma matematica*、そして *forma artificiale* というように三種の形に分類している<sup>18)</sup>。この形の三分化における其々については、*forma naturale* が「われわれの思惟の源」<sup>19)</sup>であり、「われわれに事物すべてに対する分割や典型ではなく、創造性 (invenzione) や素描の技 (disegno) を授け」<sup>20)</sup>、「*forme matematiche* とは異なり、われわれの知性によっては多くを理解しえないものである」<sup>21)</sup>、と述べられている。また、「潜在的なもの」すなわち「退廃を引き起こしやすい何らかの素材に関連づけられる前に、知性と抽象においてイメージする」<sup>22)</sup>ものであり、「素材そのものに実在する」<sup>23)</sup>ものであるとも述べられている。このスカモッツィの考えを整理すると、われわれの知性によってイメージされるもの、被造物の必然的な形態を *forma naturale* と呼んでいることがわかる<sup>24)</sup>。つぎに *forma matematica* は、*forma naturale* から抽出された数値によって構成された形であり、「われわれが通常、規則的である建築物に求めるもの」<sup>25)</sup>であり、また「事物すべてが、われわれ知識人によって、わかりやすくかつ完全にされる」<sup>26)</sup>ための形であると述べられている。そして *forma artificiale* であるが、これは「三つの様態で存在する。この三つの様態とは、造り手の能力、素材の表面 (いかなる形式も諸々の量体 (corpi) の内部には関与しないゆえ)、そして他ならぬ作用そのものである」<sup>27)</sup>と述べられている。

このような三つの形についてスカモッツィは、さらにこれらを二分類している。そのひとつは普遍的であり、もうひとつは個別的である。普遍的な形には *forma naturale* と *forma matematica* が位置づけられ、個別的な形には *forma artificiale* が置かれている<sup>28)</sup>。*forma naturale* と *forma matematica* は数によって把握されることは明らかであり、作り手の能力に関連する *forma artificiale* は経験によって創出される形であると考えることができる。このようにスカモッツィは三種の形を区別し、分類しているが、先の一節を振り返ると、「自然的なものでもいわんや人為的なものでもない第三の形を見いだしていく」と述べられていた。この第三の形は、「自然的」でもなく「人為的」でもないというのであるから、それは *forma naturale* から導かれた普遍的な形としての *forma matematica* であることは明らかである。

さて、先ほど示したスカモッツィの建築家に関する認識の問題点、つまり建築家の「知性により優雅で美しい第三の形を見いだす方法」に帰り、そして、そこに「知性」なるものと第三の形の内容を当て嵌めてみると、建築家のそれは「知性<すなわち学>によって優雅で美しい形<すなわち *forma matematica*>を見いだす方法」となる。このことから、建築家と画家や彫刻家との明確なる相違は、学における方法論上の問題に起因しており、その対象を *forma matematica* としていることが明らかになる。スカモッツィは学に裏づけられた方法によって、普遍的な形である *forma matematica* を見いだすことを、建築家に固有の条

件として認識していたのである。このことは学との関連の有無によって、もっと具体的に言うならば、**forma mathematica** の獲得の有無によって、建築と絵画や彫刻といった諸芸術とが区別されることを意味しているのである。

このように学 (**forma mathematica** の基本) は、建物を構築していくための最も重要な概念になるが、既述の「知性」の説明からもわかるように、それは建築の知的領域を統括するものである。このことは、諸芸術とは異なる建築の独自性を獲得する意義とともに、普遍的な性格を帯びた学に根差している建築が、それ自体として普遍性を有するものであることを示している。

## 5. 建築と学の関係～アリストテレス『形而上学』との関連性について～

前節において、建築と学のかかわりのなかに建築の普遍性を見出すことができた。この普遍性は、当時の諸芸術にとっては特異な思想（もしくは離反的な思想）として、建築と学とが矛盾なく結びついているというものであった。本節では、このようなスカモッツィの主張の根拠を明確にし、彼の思想の正当性および建築の普遍性に如何なる意味があったのかを確認したい。

スカモッツィは、建築と学の関係構築のために、学 (**scienza**)、技術 (**arte**)、経験 (**esperienza**) という三つの概念の関係について論じている。そもそもスカモッツィの学に関する見解には、建築の耐久性や利便性ばかりではなく、その美しさや人間の道徳についてまでが範疇に含まれている。スカモッツィによれば学は、神々や人間がもたらした事物すべての原因を究明するためのものであり、唯一の真理をもたらすものである<sup>29)</sup>。それはまた、建築を究明するための理論的な根拠であり<sup>30)</sup>、第一の原因を研究対象とするものである<sup>31)</sup>。そして技術を普遍的な認識、経験を個別的な認識として捉えていることが、次の一節から明らかにになる。

「学 (**scienza**)、技術 (**arte**) そして経験 (**esperienza**) のあいだには、少なからぬ隔りがある。それは、われわれの考えでは経験 (**esperienza**) から実践がつくられ、そして実践から職人技 (**peritia**) がつくられ、そしてそのあと職人技 (**peritia**) によって技術 (**arte**) が生まれるからである。[アリストテレス『形而上学』第一巻・第一章の引用部を省略] したがって事物の道理を知って理解することは経験 (**esperienza**) よりは技術 (**arte**) にふさわしい。というのも技術 (**arte**) には、普遍的な認識 (**cognizione universale**) があるのに対して、経験 (**esperienza**) には個々の出来事しかないからである。」<sup>32)</sup>

この一節からは学、技術、経験の相関は必ずしも明確ではないが、スカモッツィがその三者の間にはっきりと差異を認めていることは確かである。前節で明らかにされた建築家と諸芸術家との相違についての見解を見るかぎりでは、学と経験との関係は明確に分断されていた。そして、普遍的な技術と個別的な経験の関係については、その性質上、隔りがあることはわかる。しかしながら学と技術の関係については、これまでのスカモッツィの見解を見るかぎりでははっきりせず、むしろ両概念とも普遍的な概念であるという共通性から、それほど隔りがあるとは考え難い。

さて、この一節を正しく読み解く鍵は、引用されているアリストテレスの見解にある。スカモッツィが引用している部分は短い文章であるが<sup>33)</sup>、アリストテレスの見解を十分に理解するために、少し長くなるが引用して示す。尚、以下の引用文は既存の邦訳書を参照するものであるが、[ ] 内は筆者の注記であり、それ以外の「」、[ ]、—、……は邦訳書のものをそのまま記している。ただし、邦訳書に挿入されている原文の頁数、注番号、傍点、送り仮名は省略するものとする。

「ところで、経験 [**esperienza**] は、学 [**scienza**] や技術 [**arte**] とほとんど同様のものであるかのようにも思われているが、しかし実は、学や技術は経験を介して人間にもたらされるのである。けだし、「経験は技術を作ったが、無経験は偶運を」とポロスの言っている通りである。さて、技術の生じるのは、経験の与える多くの心象から幾つかの同様の事柄について一つの普遍的な判断が作られたときにである。……

……経験 [**esperienza**] は個々の事柄についての知識であり、技術〔理論〕 [**arte**] は普遍についてののであるが、行為〔実践〕

や生成〔生産〕はすべてまさに個々特殊の事柄に関することだからである。……「知る」ということや「理解する」ということは経験によりはいっそう多く技術に属するものであるとわれわれは思っており、したがって、経験家〔esperienza〕よりも技術家〔理論家〕〔arte〕の方がいっそう多く知恵あるものだと思われるのは判断している、——このことは、「知恵」なるものが、いずれの場合にも、「知ること」の方により多く関するものであることを意味するのであるが、——そのわけは、後者〔理論家〕〔arte〕は、事物の原因を知っているのに、前者はそうでないから、というにある。けだし、経験家〔esperienza〕の方は、事物のそうあるということ〔事実〕を知っておりはするが、そののなにゆえにそうあるかについては知っていない。しかるに他の方は、このなにゆえにを、すなわちその原因を、認知している。それゆえにまたわれわれは、棟梁〔arte〕をば、その仕事の一々に関しても手下の職人たち〔esperienza〕よりか遙に尊重さるべき者であり、いっそう多く知っている者であり、したがっていっそう多く知恵ある者である、と考えもするのである。……技術〔arte〕の方が経験〔esperienza〕よりもより多く学〔学的認識〕〔scienza〕であるとみなされる。……

……すなわち、知恵と名づけられるものは第一の原因や原理を対象とするものであるというのがすべての人々の考えているところであるというにある。だから、先にも述べたように、経験家〔esperienza〕もただたんになんらかの感覚をもっているだけのものとくらべればいっそう多く知恵がある者であり、だがこの経験家〔esperienza〕よりも技術家〔arte〕の方が、また職人〔esperienza〕よりも棟梁〔arte〕の方が、そして制作的〔生産的〕な知〔esperienza〕よりも観照的〔理論的〕な知〔arte〕の方が、いっそう多く知恵がある、と考えられるのである。さて、以上によって、知恵が或るなんらかの原因や原理を対象とする学〔認識〕〔scienza〕であるということは、明らかである。」<sup>34)</sup>

このアリストテレスにおける三概念についての見解の特徴は、これらには優劣と関連性があるということである。アリストテレスによれば、経験は「個々の事柄についての知識」であり、技術は「普遍についての」知識である。したがって技術は経験（アリストテレスに基づいて言えば、棟梁は職人）よりも「知恵ある者」であり、学と結びつくと考えられている。これは、学に結びつくものが優れているという論理的構築であり、言わば学を最高位に置き、それに最も近い場所に技術があり、その下に経験がくるという階梯の論理である。

こうしたアリストテレスの論考を参照すると、先ほどのスカモッツィの一節も理解することができるようになる。つまり、技術は経験から導かれるが、この二つは普遍的認識と個別的認識という根本的な違いがあって、普遍的認識が学と結びつくものであるから、技術は経験よりも上位として学にもっと近いところに存在する、ということである。学と技術は同じように普遍性を有するが、学は技術のように普遍性を付帯する存在ではなく、普遍そのものであるという相違がある。

アリストテレスより得たスカモッツィのこの認識は、続く一節において結論へと導かれることになる。

「それゆえ、またわれわれは、経験（esperienza）だけで身をたてる建築家よりも、技術（arte）を求めるこれらの目的に適った建築家の方を熟練した有能な人と見なすのである。また、こうした建築家は学（scienza）によって事物を把握するがゆえに、もっとも優れた人と考える。それは、このとき建築家が普遍的なものから事物の細部の認識に到るからである。つまり建築家は学的な目標となり、ものの道筋をあたえる存在となるであろう。このようなことは、ただ単に経験（esperienza）を積んでいだけの人には成しえないことである。なぜなら、彼らの知っていることといえば、ある慣習や身体の道具である手の訓練によるものだからである。如何なる欠点も見られない知識というものは感覚の中には存在しえない。それゆえ彼らが学（scienza）に依存していないことは明らかである。しかし真実は、経験（esperienza）が技術（arte）からそれほど乖離しないということにある。なぜなら、ある事柄において経験（esperienza）を積んでいる人々が自ら判断しているそれらの事柄を、とても巧みに獲得しているところを、絶えずわれわれは目にしているからである。とはいえ、彼らはこれらのことをそれほど容易には成しえないのである。経験（esperienza）とは無縁の本来的な意図が、そこには頑として存在するからである。」<sup>35)</sup>

この一節を一読すればわかるように、先ほど引用したアリストテレスの論理が反映されている。それはすなわち、これら三概念の優劣と関連性である。優れた建築家は学を行使するゆえに優れ、普遍的な認識から生み出される技術を修得することによって、個々の認識しか持ち得ない経験・感覚のみの建築家（スカモッツィは本来このような人を建築家とは呼ばないが）よりも卓越しているというわけである。このことをアリ



ストテレスの言葉を借りて表現するならば、建築家（*scienza*）は棟梁（*arte*）や職人（*esperienza*）よりも優れた認識を持っているとなる。そして、棟梁（*arte*）や職人（*esperienza*）も自らの判断によって行動することはできるが、「経験とは無縁の本来的な意図が、そこには頑として存在する」ゆえに、建築家（すなわち *scienza*）の支持を受けなければならないとなる。この一節には、こうした学、技術、経験という三概念による階梯の論理が示されているのである。

このように学もしくは建築を最高位にすえる思想を参照すると、そこに建築の普遍性の全貌が見えてくる。スカモッツィは「建築は疑いなく・・・優れた思索的な学（*scienza*）である」、さらには「建築はとても高尚で卓越した学（*scienza*）である」と主張するが、これは建築と諸芸術、建築家と他者との関係性から導かれた、建築と学との関係を成立させるための論理であり、普遍そのものである学と建築を同じ高位に君臨させる論理的構築であった。このようにスカモッツィは建築に普遍性を付与することに成功したわけであるが、イタリア・ルネサンス期において古典的教義を引用しながらここまで明確に建築の普遍性を証明して見せた理論家は、他にはいない。

## 8. まとめ

スカモッツィの論考を通じて、イタリア・ルネサンス期における建築の普遍性について考察してきた。建築と諸芸術の関係性について、その優劣が学との関連の有無によって決定されていることが明らかにされた。当時の諸芸術は学には依拠しているものの、初期ルネサンスの芸術論とは異なり、数学が軽視され、もはやツッカロの芸術論に顕著に表われているように、数学を否定しようとする動きも見られるようになる。ツッカロは諸芸術を「内的 *disegno*」と「外的 *disegno*」によって二元的に普遍化しようとしているわけであるが、もはやそれは比例値による事物の把握ではない。これはスカモッツィの考えでは、アリストテレスの言葉を借りていえば「制作的な知」と同様の経験的知によるものなのである。

スカモッツィは、こうした諸芸術を単なる模倣（*arti imitatrici*）の技術と認識していた。建築家の方法は、あくまで真の学すなわち自由学芸（*arti liberali*）の理論に依拠するものであって、建築家は個々の認識である経験に頼るのではなく、普遍的認識としての *forma mathematica*（これは *forma naturale* から抽出された数値によって構成された図形）を通じて思考していくのである。ここに、スカモッツィが主張する建築と諸芸術との決定的な制作論的相違があった。

スカモッツィはその相違の要因をアリストテレスの教義に基づきながら、学、技術、経験という三概念を通じて証明して見せた。優れた建築家は学を行使するゆえに優れ、さらに普遍的な認識から生み出される技術（棟梁の技）を修得するがゆえに、個々の認識しか持ち得ない経験（職人）としての諸芸術家よりも卓越しているという論理であった。この考えは、如何なることが起きようとも変わることはない絶対的な真理として、「建築は疑いなく……優れた思索的な学（*scienza*）である」という言葉に現れる。

スカモッツィは、このように建築の普遍性を優先し、それに基づいて様々な建築的概念をむすびつけて論理的構築を試みることになるが、このことは彼が何よりも古典的教義を重んじていた証となろう。古代ギリシャにおいて建築（建築家・技術者）は *architectonicē*（*architectōn*）の語が当てられ、この語の由来の、主として始原・原理を意味にもつ *archē* と工匠・職人を意味にもつ *tectōn* の語が示すように、それは単なる技術ではなく、事物の原理・原因を知る工匠の術として理解されていた。すなわち建築は当初より知的活動の所産と見なされていた。一方の諸芸術（主に絵画と彫刻）は、プラトンにおいて *phantastikē*（仮象をつくる術）すなわち単なる模倣の術とみなされ、建築の制作とは区別されていた。つまり、諸芸術（絵画と彫刻）は低級の技術と見做され、理想の国家から追放されていたのである。スカモッツィはイタリア・ルネサンス期に主流であった諸芸術を普遍化する芸術論とは異なり、一見して特異な芸術論を主張していたわけであるが、しかしながらそれは古代ギリシャから脈々と受け継がれる伝統的思想なのであった。

## 注

- 1) Francesco Milizia, *Memorie degli Architetti, Antichi e Moderni*, Arnaldo Forni Editore, 1978, 1785, vol. II, pp. 84-88.
- 2) イタリア・ルネサンス期の諸芸術の様相に関する見解は、各分野、各視点において固有のものがあるように見受けられる。建築史研究においては、J. サマーソンは古代ローマに由来するオーダーと柱頭装飾などといった、ブラマンテが端緒を開いたいわゆる古典主義建築の文法を典型と見なしており、またその一方でミケランジェロに由来する反古典主義様式あるいは反ウィトルウィウスといった傾向をも、その典型として位置づけている。これは古代のオーダーや柱頭装飾などを使用している限りにおいて古典主義と見なされ、しかしながらその使用方法や意味の変化を見るかぎりにおいてマニエリスムと見なされるといった、当時の二面性を的確に指摘している見解といえよう。(J. サマーソン：鈴木博之訳、『古典主義建築の系譜』、中央公論美術出版、1989年、pp. 52-84を参照) また E. カウフマンは、建築思潮研究の立場をとり、当時を体系の継続と変化として解釈している。これによれば当時はおよそバロック的の体系に通ずる階梯と連鎖にまつわる建築構成原理の継承と必然的な変化とが顕現していた時代であると見なされている。なおカウフマンのマニエリスム解釈については、その固有の様式は認められておらず、一時代のひとつの現象として捉えられている。(エミール・カウフマン：白井秀和訳、『理性の時代の建築—イギリス、イタリア篇』、中央公論美術出版、1993年、pp. 205-258を参照) 一方、美術史研究においては、特に16世紀は反ルネサンスあるいは反古典主義としてのマニエリスム様式の時代と見なされているようである。今世紀におけるマニエリスム研究は、その反古典主義の様式を提唱した W. フリートレンダーに端緒を開いており、つづく M. ドヴォルシャックの主観主義的・感覚的傾向という見解をへて、E. パノフスキーの図像解釈の影響のもと、1960年以降では作品の個性と多様性の研究が主流となっているようである。しかしながらこのマニエリスムの概念は未だ多義的であると見なされる。このような既往研究の状況において本論文で表記されるマニエリスムとは、パノフスキーに影響を受けるものであるが、およそドヴォルシャックの見解の域を越えないものとしたい。なお、マニエリスムの起源とその歴史的発展およびその歴史研究については A. ハウザー：若桑みどり訳、『マニエリスム』(下巻)、岩崎美術社、訳者後記に詳しい。また文学史研究においては、その代表者たる E. R. クルツィウスは、フリートレンダーの流れをくむドイツの批評家のうちの一人であり、したがって16世紀については反ルネサンス、反古典主義としてのマニエリスム様式として厳格に位置づけている。(E. R. クルツィウス：南大路振一他訳、『ヨーロッパ文学とラテン中世』、みすず書房、1971年、pp. 396-440)
- 3) N. ベヴスナーは、当時の二つの傾向を系統づけることはおこなわないまでも、このような二つの傾向をかねそなえる芸術家の態度を反動宗教改革と人文主義の関係のもとに位置づけている。これによれば芸術家が採用する思想とおのれのおかれている宗教的立場との相違が、この二面性を生みだす原因と見なされている。このベヴスナーの見解については、N. ベヴスナー：鈴木博之・杜幾子訳、『美術・建築・デザインの研究』、鹿島出版会、1980年、pp. 16-33を参照。
- 4) ヴァザーリがミケランジェロから芸術的創造の普遍性と可能性とを見出したことについては、辻茂他翻訳・注解・研究、『ヴァザーリの芸術論』、平凡社、1980年、訳注 411を参照。
- 5) G. Vasari: *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue, Insino a' Tempi Nostri, nell'Edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*: Giulio Einaudi Editore s. p. a., Torino, 1986, Terza parte, Proemio, p. 543.
- 6) 若桑みどり、『マニエリスム芸術論』、ちくま学芸文庫、1994年、pp. 17-31を参照。
- 7) この自由の概念的普遍化は、そもそも神からの自由をいかに獲得するかというルネサンスのあたらしい命題、すなわち「人間の尊厳」を論議したペトルルカに端を発し、その自由の概念を理論的に普遍化するためのさまざまな論議が繰り返された。当時の哲学者はプラトン哲学とアリストテレス哲学および中世的神学の統合により、それを普遍ならしめる試みをおこなった。この試みは自然哲学の範疇であり、自然科学の発展をうながした。代表的な人物として P. ポンポナッツィ (1462-1525)、F. パトリツィ (1529-1597)、G. ブルーノ (1548-1600) を挙げることができる。P. O. クリステラー：佐藤三夫監訳、『イタリア・ルネサンスの哲学者』、みすず書房、1993年を参照。また下村寅太郎は、当時の自然哲学者に対して一考をあたえている。それによれば当時の自然哲学者を総括する単一の公分母を見出すことが困難であるという前提のもと、「広い歴史的意味において彼らの思想の最も意義をもつ局面は、独創の探求、権威なしにあるいは権威に反して自己の観念を定式化する勇気である」とされ、また「いかにして当時の権威に受け容れられる仕方と彼らの哲学的教説を定式化するかにあった」と述べられている。さらにはルネサンスの思想体系の一般的な特徴の定義づけとして「第一に、世俗的思想の決定的な拡張、科学、文学、哲学を問わず世俗的知識をそれ自身のために発展せしめる傾向」そして「第二には、古典的学芸と形式的典雅に対する強い関心があること……これは徐々に他の全ての文化と思想の領域に広がる」と述べられている。これが意味する重要なことは、哲学的領域からそのほかの文化と思想に派生した哲学的教説の定式化である。ここでいわれる定式化とは、多義性に対する画一的作用であると解される。この意味において定式化は意識的な普遍化とも見なされよう。下村寅太郎：『ルネサンス研究—ルネサンスの芸術家』(著作集 4)、みすず書房、1989年、pp. 34-36を参照、引用。
- 8) Vincenzo Scamozzi: *L'Idea dell'Architettura Universale*, Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio, 1997 (Venezia, 1615), Parte Prima, Libro Primo, Capo II, p. 6. universale の用語は、この建築書全体を通じてしばしば *particolare* と対置されて用いられている。
- 9) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo II, p. 8. “...che per dono singolare della Maestà d'Iddio, all'huomo solo, è concesso l'anima ragionevole con le sue potenze; cioè intelletto, memoria, e volontà; la onde considerando, che dallo studio, e diligenza, che si fa nelle Eruditioni, e Discipline, l'uomo di natura docile, può sempre mai andar raffinando l'ingegno; dallo ingegno raffinato si fa buon giudizio: e dal giudizio, ne viene quella facoltà di ricercar la ragione: e dalla ragione si perviene alla cognitione delle cause, e della cosa medesima; & in cotal modo egli diviene scientiato; onde finalmente ne nasce la bella Idea, che è un'habito nell'intelletto nostro...”
- 10) ここで彼らの主要な芸術書をあげておく。Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, 1651. レオナルドの『絵画論』は、彼の死後132年の時を経て刊行をみるが、それまでに写本が流布されており16世紀の芸術家たちにもひろく知れわたっていたようである。とくにロマッツォはレオナルドの芸術理論の代弁者として位置づけられている。このことは

- 下村、前掲『ルネサンス研究—ルネサンスの芸術家』、pp. 296-297 に詳しい。Vasari, op.cit.; G. P. Lomazzo: *Idea del Tempio della Pittura*, 1591; F. Zuccaro: *L'Idea de' Scultori, Pittori e Architetti*, 1607, Torino.
- 11) 前掲『ヴァザーリの芸術論』所収の若桑みどりの論文「ヴァザーリの芸術論—第三部序論を中心として」、pp. 339-350 を参照。
  - 12) E. パノフスキー：中森義宗他訳、『イデア』、思索社、1982年、p. 192、註180を引用。
  - 13) Ibid. ツッカロの芸術理論については、パノフスキー、前掲邦訳書、pp. 88-97を参照。なおパノフスキーは、ツッカロの二元的な概念として「神の (divino) や天使の (angelico)」に対する「人間の (umano)」、「思索的 (speculativo)」に対する「実践的 (pratico)」、「道徳的 (morale)」に対する「人為的 (artificiale)」などもあげている。
  - 14) Scamozzi, op. cit., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p. 41. *“E si come a Pittori, e agli Scultori, e parimente a molto altri degni artefici, che versano nel disegno è molto facile a ritrovare molte, e varie forme: poscia che essi imitano quasi sempre o la Natura, o vero l'Arte ...: così per lo contrario l'architetto va ogn'hora investigando le forme molto diversamente da tutti gli altri: intanto che non può servirsi propriamente nè delle naturali, nè delle artificiali; ma va ricercando col suo ontelletto e ritrovando un terzo genere di forme tra queste, e quelle; le quali possono servire alla perpetuità, al comodo, e all'uso, accompagnate con molta grazia, e bellezza.”*
  - 15) 当時の模倣 (imitazione) 説は、アリストテレスおよびスコラの模倣説を受容しており、自然の凌駕を目的として素描 (disegno) の概念に位置づけられていた。周知のとおりヴァザーリは、自然に忠実な態度を示すべきと主張しているが、およそ40年のちには、画家・彫刻家 G. B. アルメニーニ (1530-1609年) によって明確に自然に対峙する態度が示された。そして模倣の行為を「内的 disegno」と「外的 disegno」の概念に位置づけたツッカロの模倣論もその最たるもので、およそ自然を創造たらしめる神とも張り合う意向を表明している。パノフスキー、前掲邦訳書、pp. 84-91を参照。
  - 16) Franco Barbieri: Vincenzo Scamozzi, *La Cassa di Risparmio di Verona e Vicenza*, 1952, pp.60-61.
  - 17) Scamozzi, op.cit., Parte Prima, Libro Primo, Capo XXII, p. 65.
  - 18) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p. 37. *“...i generi delle forme sono Naturali, o Matematiche, o siano Architetoniche, e altre poi artificiali”*
  - 19) Ibid. *“...le naturali; perche di queste sarà prima il ragionamento nostro”*
  - 20) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p. 42. *“...la natura in tutto le cose ne dia invenzione, e disegno; anzi compartimento e modello”*
  - 21) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XXIII, p. 69.
  - 22) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p.37.
  - 23) Ibid.
  - 24) Ibid. またスカモッツィは「[自然は] 動物、特に人間に観察できるようにすべての中で最も卓越した形 (forma) に守られている」とも述べている。
  - 25) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p. 41. *“Le forme Mathematiche, che anco noi dimandaremo Architetoniche sono per lo più regolari”*
  - 26) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p. 37. *“...tutte le cose si fanno intelligibili all'intelletto nostro, e anco finite”*
  - 27) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XII, p. 42. *“Le forme artificiali secondo noi possono essere in tre modi; cio è in potenza dell'artefice, e nella superficie della materia(essendo che non si concede alcuna forma nell'interno de'corpi,)la terza nell'atto stesso, e visibili al senso: e quindi è che le forme naturali non possono essere comprese così bene dall'intelletto nostro, come le forme matematiche, e quelle dell'architetto...”*
  - 28) Ibid.
  - 29) Ibid., Proemio della Parte Prima, p. 1. *“Le scienze sono indagatrici delle cause di tutte le cose divine, e umane, e dimostrano il vivere bene, e operare virtuosamente, e esse sole possono apportare in questo mondo qualche stato di felicità all'uomo: e come dice il savio, sono abiti dell'intelletto nostro formati dalla verità; e possono essere, o morali, o naturali, o soprannaturali, e i soggetti loro sono propri, o pure come dici il commentatore, sono talti da altre scienze: e perciò comunicano l'una all'altra.”*
  - 30) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo III, p. 11. *“...l'Architettura sia Scienza spculativa”*
  - 31) Ibid., Parte Prima, Libro Primo, Capo XXIV, p. 71. *“i primi acquistano le cose per via delle scientie”*
  - 32) Ibid. *“Ma perche è non poca differenza trà la scienza, l'arte, e l'esperienza, perche secondo noi dalla esperienza si fà la pratica, e dalla pratica la perizia, e poi dalla perizia l'arte...laonde si fà molto chiaro, che all'arte si conviene più il sapere, e il conoscere le ragioni delle cose, che all'esperienza: essendo, che l'arte hà la cognizione universale, e l'esperienza solo degli accidenti particolari.”*
  - 33) アリストテレスの引用部分を示しておく。 *“Nihilominus scire, & cognoscere magis arti, quam experientie arbitramur inesse: ac eos, qui artem tenent, quam eos, qui experientiam habent, sapientiores esse putamus: eog[sic] sapientia propter scientiam magis omnes sequitur: Hoc autem, quoniam illi quidem scirent causam, hi vero minime...”*
  - 34) アリストテレス：出陣訳、『形而上学』(上)、岩波文庫、1959年、pp.22-25 (981a1~982a1)。
  - 35) Scamozzi, op. cit., Parte Prima, Libro Primo, Capo XXIV, p. 71. *“Laonde ancor noi reputiamo più dotti, e sapienti gli Architetti, che possiedono questa facoltà con quei termini che ricerca l'arte, che quelli che la tengono solo per via della esperienza; e tanto maggiore, quando i primi acquistano le cose per via delle scientie: essendo che allora dagli universali vengono in cognizione de particolari delle cose: onde sanno le cause che sono termini scientifici, e rendono le ragioni; il che non possono far coloro che sono solamente sperimentatori: laonde il loro sapere è per una certa consuetudine e fatica delle mani, che sono strumenti del corpo; e essendo che nel senso non può esser sapere alcuno perfetto; però si tengono senza scienza. Vero è che l'esperienza non si discosta molto dall'arte: perchè vediamo tutto di che quelli, che sono sperimentati in qualche cosa conseguono molto bene quelle cose che essi intendono, il che non fanno così facilmente quelli c'hanno solo uno intendimento naturale senza esperienza.”*

(平成21年3月31日受理)