

Title	ジョルダナーノ・ブルーノにおける芸術と創造 - ゼウクシスの描くヘレネの肖像の変貌
Author(s)	岡本, 源太
Citation	あいだ / 生成 (2011), 1: 12-28
Issue Date	2011-03-25
URL	http://hdl.handle.net/2433/139301
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

ジョルダノ・ブルーノにおける芸術と創造

——ゼウクシスの描くヘレネの肖像の変貌——

岡本 源太

1

画家のゼウクシスは、クロトンの五人の乙女たちからそのもっとも美しい部位を選び集め、このうえなく美しいヘレネの肖像を描いたという。一五九一年頃に執筆されるも未完のままに残されたジョルダノ・ブルーノの遺稿『紐帯一般について』で言及されているのは、この古代ギリシアの逸話にほかならない。

事実、一つの種の美や善は、別の種の美や善とは異なっている。相反するものの一方は、確実に、他方とは異なるように支配する。一つの種の完全な美や善が求められるのは、永遠全体を通して、あらゆる個体のそれぞれを通して、種全体においてでしかない。このことこそ、人間の美についてゼウクシスが証言しているものだ。ゼウクシスは、クロトンの幾人もの乙女たちをもとにヘレネを描いたのである。[……] 事実、美というのは、なんらかのシンメトリーからなっていようと、また物的な自然のうちに非物的なものそのものが認められることからなっていようと、多数なのであり、無数の秩序から生じる。(BRUNO [VG: I.12])

ブルーノによれば美は多様であり、人間には人間の、猿には猿の、馬には馬の美があるという (BRUNO [VG: I.10])。さらにその人間の美にしたところで数えきれず (BRUNO [VG: I.12])、美は少なくとも個体の数だけ多くあるという (BRUNO [VG: III.7])。『紐帯一般について』の異稿とおぼしき『精神的な紐帯について』にも、欠損が著しいながらも、ほぼ同様の指摘が見いだされる。

事実、一つの種の美は、別の種の美とは異なっている。一つの類の美は、別の類の美とは異なっている。完全な美があるのは、種のうちにではなく、種全体のうちにである。だからあらゆる娘はあらゆる部分で美しくあることを望んできたが、だれもそうではないのだ。だからカリデモスはまさに、物的な自然に関して認められる美は欠損していて不完全だと言ったのである。これはまたクロトンの幾人もの乙女たちからなるゼウクシスのヘレネによっ

て証言されている。

同様に、たとえ美がなんらかのシンメトリーからなっていようと、美はそれでも、単一ではなく多数の基体にしたがって多数であり、無数の数がある。(BRUNO [VS: 534])

一読したかぎりでは、たんに美は多様であるという、さほど珍しくもないことを言っているだけに思えるかもしれない。とはいえ、ルネサンスのヨーロッパにあって、ヘレネの肖像の逸話が芸術理論のなかで頻繁に言及されていることを知るなら(岡田 [1997: 19-35]; SABBATINO [1997: 13-59])、事態はやや複雑な様相を呈しはじめる。

ヘレネの肖像は、ルネサンスの芸術理論のなか、ある美学的な含意をもった寓意として語り継がれていた。すなわち、芸術制作にあたって倣うべき規範がいかなるものなのかを示す寓意としてである。もちろん、ジョヴァンニ・アンドレア・ジリオやジャン・パオロ・ロマッツォのように、たんに歴史上のエピソードとして紹介することがなかったわけではない(GILIO [EP: 106-107]; LOMAZZO [TA: 507])。けれどもはやくも一五世紀前半、レオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画について』でヘレネの肖像が言及されたとき、画家はみずからの才知にのみ頼るべきでなく自然の外観を模倣すべきこと、しかも自然のなかから最良の部分を選択して模倣すべきことが主張されていた(ALBERTI [P: III.56])。これが一六世紀中葉、パオロ・ピーノの『絵画をめぐる対話』になれば、自然からその欠陥を取り除いて本来の調和と均斉を取り戻すよう描くべきとの指針が引き出され(PINO [DP: 98-99/ VIII.20])、またロドヴィーコ・ドルチェの『アレティーノ』にあっては、画家は自然の外観の直接的な模倣のみに専心すべきでなく、「素描 [disegno]」によって「自然を模倣するのみならず、凌駕しようと努めるべき」となる(DOLCE [A: 172/ 59-60])。力点はそのつど移動しているものの、いずれにせよヘレネの肖像に仮託されているのは、自然あるいは過去の芸術をまえにして選択と矯正をおこないながら、よりいっそうの美をかたちづくるべきとの教えである。

このような制作の規範は、ジョルジョ・ヴァザーリが「美しい手法 [bella maniera]」と呼んだもののありようそのものだろう。『芸術家列伝』の第三部序論の名高いくだりでは、「もっとも美しいものをたえず模写し、そこからもっとも美しい手や頭や胴や脚を一緒にして、あたうかぎりこうした美のすべてを一つの形姿に仕上げ、それをあらゆる作品においてすべての形姿のためにもちいる」ことにより、芸術の「手法」をもっとも美しくできるのだと語られている(VASARI [V: IV.8])。そしてヴァザーリによれば、ラファエッロ・サンツィオはこ

のようにして「最良のものすべてを取り入れ、それを集めることによって」、まさしくゼウクシス（ヤアペレス）に優るとも劣らない画家になったのだという（VASARI [V: IV.11-12]）。そのラファエッロがローマのヴィッラ・ファルネジーナに《ガラティア》を描くにあたり、バルダッサレ・カスティリオーネにしたためたとされる書簡にも、ヘレネの肖像の逸話は顔を覗かせている（RAFFAELLO [LC]）。この書簡は、実のところカスティリオーネによる偽作の可能性もあるものの、一七世紀にはフランシスコ・パチェコやジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリなどによって引用されるところになり、選択と矯正によるさらなる美の獲得という教えをいっそう普及させるきっかけになった¹（PACHECO [AP: 165]; BELLORI [V: 6]）。

フランシス・ベーコンのごとく、ヘレネの肖像に見いだされたこの教えに疑義を差し挟む者がいなかったわけではない（BACON [E: 479/ 191]）。とはいえ、選択と矯正による美の獲得は、語られ方こそさまざまであれ、一六世紀の芸術の理論と実践を貫いている（足達 [2006]）。アルベルティが、また以後のヨーロッパ

-
- 1 この書簡中に登場する「あるアイデア [certa idea]」という語がとりわけ解釈の争点となってきたことは、周知の事実である。

[……] 一人の美しい女性を描くためには、わたくしは何人もの美しい女性を見る必要があるでしょう。しかも閣下が、わたくしとともに、そこから最上の女性を選んでくださるのでなければなりません。ですがわたくしは、良き判断者にも美しい女性にもことかいておりますので、わたくしの心にとやってくるあるアイデアをもちいたく思います。これがそれ自体でなにかしら芸術の卓越性をもっているのかどうか、わたくしにはわかりかねます。しかしながらわたくしは、それをもとうと努めております。（RAFFAELLO [LC: 1530-1531]）

この「あるアイデア」について、エルヴィン・パノフスキーは控えめながらもアルブレヒト・デューラーの言葉に近づけて、感覚経験から抽象された心的表象である可能性を示唆している（PANOFSKY [1924: 32-33/ 90-92]）。またエウジェニオ・パティスティや足達薫は、ジャンフランチェスコ・ピーコ・デッラ・ミランドラが語っていたような、選択と矯正の指針として解釈し（BATTISTI [1960: 181-182]; 足達 [2006: 8]）、エルンスト・ゴンブリッチは、むしろ伝統のなかで継承されてきた定型表現のことだと指摘している（GOMBRICH [1986: 118]）。しかしながら、たとえ偽作の可能性は措くとしても、書簡の文面からはいずれの解釈とも決定しがたいのが実情だろう。したがってここでは、少なくともこの書簡が選択と矯正という制作規範をアイデア論に結びあわせる可能性を後世に提供したという、受容史上の事実を確認するにとどめよう。書簡の文面からするなら、選択と矯正による制作とアイデアには、相容れない別個の選択肢のように思えるが、パチェコやベッローリにあっては、むしろ相互補完的なものと見なされていくのである（PACHECO [AP: 165]; BELLORI [V: 6]）。こうしてものごとの理想的な姿を描くという古典主義の芸術理論が形成されていったことは、すでにパノフスキーがあとづけているとおりである（PANOFSKY [1924: 57-63/ 144-157]）。

の人々の多くがこの逸話の典拠としたマルクス・トゥッリウス・キケロの『発想について』の第二巻では、そもそもキケロ自身がこう語っている²。

しかしながら、彼は五人の娘を選んだ。多くの詩人たちが彼女ら五人の名を人々の記憶に伝え広めている。というのも、美のもっとも正しい判断者であるはずの者に認められたのだから。彼は美しさのために探究したすべてのものが一つの身体に見いだしうるとは考えていなかった。なぜなら、一般に自然はけっして単一のものにおいてあらゆる要素を完璧に仕上げたりはしないからだ。あたかも一人にすべてを与えてしまうとそれ以外の者たちに授けるものがなくなるかのように、それぞれ異なる長所がそれぞれ異なる短所とともに贈られるのである。

わたしたちも弁論術のことを記述し尽くそうと思い立ったとき、すべての部分をいたるところで踏襲する必要があると思えるような、そんなだれか一人を模範にしたりはしなかった。むしろあらゆる文筆家を一箇所に集め、もっとも適している教えと思えるものはいずれも採用し、ほかさまさまの才知の者からも、もっとも卓越しているものはなんであれ採用したのである。(CICERO [I: II.3-4])

こうして見たとき、ブルーノによるヘレネの肖像への言及の仕方は、キケロを承けてルネサンスに広まっていた語り口からいくぶん逸脱していることがわかる。アルベルティからピーノやドルチェまで、ヘレネの肖像が寓意しているのはなによりも倣うべき規範のありようであって、ブルーノにおけるような美の多様性ではない。逆に言うなら、ブルーノには倣うべき規範がいかなるものなのかという関心が希薄だろう。たしかにブルーノは「完全な美 [tota pulchritudo]」について語り、それが「永遠全体を通して、あらゆる個体のそれぞれを通して [per totam aeternitatem, per omnia individua atque sigillatim]」しかあらわにならないと指摘している。けれどもこれは制作の規範にしようのないものではないだろうか。ブルーノの指摘の主眼は、あくまで「いかなる個体も、類を超えてだけでなく、類

2 ヘレネの肖像の逸話は、キケロの『発想について』のほか、プリニウスの『博物誌』の第三五巻にも収録されている (PLINIUS [NH: XXXV.64])。ただしプリニウスでは、描かれたのが「ヘレネ」であったとは明記されておらず、逸話の舞台も「クロトン」でなく「アクラガス (アグリゲントゥム)」となっている。またキケロのように、なにかしら教訓が引き出されているわけではない。ブルーノの遺稿をはじめ、この逸話を寓意として言及する著作の多くは、ヘレネの名を挙げ、またアクラガスでなくクロトンに言及しており、おそらくはプリニウスよりもキケロを典拠 (直接的であれ間接的であれ) にしていると考えられる。

のうちでも種のうちでも、絶対的に美しかったり、善かったり、真であったりなどはしない」(BRUNO [VG: I.12]) ことにある。事実、ブルーノが倦むことなく強調するのは、美をかたちづくるための不変にして普遍なる規範などないことであり、その時その場でそのつど異なる美をつくりつづけるほかないことである(BRUNO [VG: I.14, I.26, II.7, II.8, III.17, etc.])。完全な美と個々の多様な美との断絶こそが主張されているのであり、いかにして完全な美に到達できるのかは関心の埒外にある(ELLERO [2005: 34-35])。

この逸脱の理由を、ブルーノの『紐帯一般について』がそもそも芸術理論として構想されていないという点に求めるなら、それはいくぶん早計だろう。というのもこの遺稿ではまさに、いかにして美を(あるいはほかさまざまな特質を)かたちづくり、それによって人間相互の「紐帯」を形成し操作できるのかが問題にされているからだ。とすれば、なぜブルーノは、ゼウクシスの描くヘレネの肖像を、美の多様性の寓意としてのみ語っているのだろうか。そして、選択と矯正によってよりいっそうの美を獲得すべきという規範についてはなぜ沈黙しているのだろうか。ここではこの沈黙の由来をたずねることで、ブルーノにおける芸術と創造の問題に光を当てることにした。

2

まずは、美の多様性をめぐるブルーノの思索をもう少し仔細にあとづけておくことにしよう。すでに触れた『紐帯一般について』のくぐりでは、美の多様性が語られつつ、さりげなく仮想の論敵に言及がなされていた。いまいちど眼を向けてみよう。

事実、美というのは、なんらかのシンメトリーからなっていようと、また物的な自然のうち非物的なものそのものが認められることからなっていようと、多数なのであり、無数の秩序から生じる。(BRUNO [VG: I.12])

ここでは二つの発想が反駁されている。第一は、「シンメトリー [symmetria]」、部分同士の調和や均斉から、美が成り立っているという発想である。第二は、「非物的なもの [incorporeum]」、神性や霊性の分有によって、美が生み出されるという発想である。つとに指摘されているところでは、「非物的なもの」の分有という「形而上学的 [metaphysischen]」な美の定義が中世以来のものであるのに対して、「シンメトリー」という「現象的 [phänomenale]」な美の定義は、一五世紀前半のアルベルティあたりから登場するルネサンスの新しい美学的動向だ

という (PANOFSKY [1924: 28-29/ 81-83])。しかしそれから百年以上を経て、一六世紀後半のブルーノになれば、もはやいずれの美の定義も正鵠を射たものとは見なされていない。「シンメトリー」であれ「非物体的なもの」の分有であれ、いずれによっても美は成立し、したがって美は多様であって、いずれかに限定されるものではないのである。

こうしたブルーノの指摘は、たんなる折衷案として理解されるべきではない。というのもここで「多様性」は、「シンメトリー」と「非物体的なもの」の折衷としてではなく、むしろそれらを包摂しながら新たに取って代わる美の定義として提起されているからだ。ブルーノによれば、たんに多様な美があるというだけでなく、美は多様でしかありえず、多様であることこそが美なのである。これは、現存するブルーノの著作のうち最後期の一五九一年頃の『紐帯一般について』のみならず、最初期の一五八二年の『アイデアの影について』にまで遡って見いだせる一貫した主張にほかならない。『アイデアの影について』を繙いてみよう。

この物的な世界は、もしその諸々の部分がすべて同様であったなら、美しくはありえなかったことを考えよう。したがって、美は多様な部分の結合のうちにあられるのであり、あらゆるものの美は多様性そのものからこそ成り立っているだろう。(BRUNO [UI: 58])

もちろん、多様性が美をもたらすという指摘であれば、すでにアルベルティにも認められる。多様で豊富な細部が描き込まれているほど、絵画は楽しみとよろこびを与えるというのである (ALBERTI [P: II.40])。同様の指摘は一六世紀にあってもドルチェなどによって繰り返されているが (DOLCE [A: 179/ 70])、遡ろうとするなら修辞学の堅牢な伝統が見いだされるだろう。『弁論家について』のなかでキケロは、芸術を引き合いに出しながら、「多様性がなければ、どれほど輝かしい色彩で描かれていようとも、詩にせよ弁論にせよ、楽しみをつづかせることはできない」と論している (CICERO [O: III.96-100])。修辞学の伝統からすれば、多様性をもたせることは人々を惹きつけるために欠くことのできないものである。こうした発想が受け継がれていくなかで、おそらくは騎士道の儀礼や作法、詩や散文での絵画描写の流行、物語性への嗜好など、絵画に細部の多様性を求める文化と結びつき、またときに離れながら、ルネサンスに流れ込んでいったらう (ARASSE [1992: 138-149])。

たしかにブルーノもまた一面ではこうした伝統に与しているにちがいない。けれどもこのとき伝統は変質を被っている。それはブルーノが細部に宿る美について語っていることに明白に見て取れる。いわゆる「イタリア語対話篇ロンドン六

部作」の一つたる一五八五年の対話篇『天馬のカバラ』の献呈書簡を繙いてみよう。

[……] 肖像画ではたいてい、頭部だけを描いて、残りの部位なしでも充分です。この際措いておきますが、卓越した技巧が示されるのは、ときに一つの手、足、脚、眼、耳、また木の背後や窓の片隅から見える横顔、鶯や鷺やそのほかの動物の足をした盃の胴部に彫刻された横顔においてです。手工芸品は、そのようなものだからといって非難されたり軽蔑されたりすることはなく、むしろかえって認められ誉められることになるのです。(BRUNO [CCP: 17-19])

ブルーノによれば、芸術それ自体が一つの断片、一つの細部にほかならず、そうした細部にこそ卓越した技巧が示されているのだという³。けれどもキケロにあっては、細部それ自体が独立して魅力をもつわけではない。多様性が必要とされるのはあくまでも本筋を引き立てるためにであり、このとき節度と調和を保たなければ人々を惹きつけることはできないのである (CICERO [O: III.96-100])。これはアルベルティやドルチェにとっても同様である。細部の多様性は調和と均斉が取れているかぎりでのみ美をもたらすのであり、全体の構成に照らして、適宜さりげなく細部を選択し省略しながら仕上げなければならない。あまりにも多様な細部を詰め込みすぎるなら、主題が混乱して見失われ、不自然で騒々しい絵画になってしまう (ALBERTI [P: II.40]; DOLCE [A: 179-180/ 71-72])。たしかに細部の多様性は必要だが、ルネサンスの「学識ある画家」にとっては、その細部を節度をもって選択することが絵画に美を、また尊厳を授けるのである (ARASSE [1992: 149-170])。こうした発想こそが、ルネサンスから古典主義にかけて、美の規範をなしていく (ARASSE [1992: 39-42])。対するブルーノは、細部に宿る美について語りながら、こうした全体の調和や均斉というものをまったく問題にしないのである。

それどころかブルーノは、美を調和や均斉と見なす「プラトン主義者たち」を批判し、ひとは「単純な色、単純な声 [purus color, pura vox]」に惹きつけられることもあると指摘する。美の根拠は、調和や均斉のような全体性にではなく、「魅惑するものと魅惑される者との相互関係に [in quadam rapientis et rapi

3 ブルーノにあっては、美はそれを生み出した技巧や才知と緊密に結びついている (BRUNO [VG: I.3])。そのため芸術経験は、たんなる認識の問題としてでなく、創る者と見る者、あるいは見る者同士の「紐帯」の問題として考えられることになる (岡本 [2010b: 20])。

condispositione)」、美を感じさせるものと感じる者との関係にあるというのである (BRUNO [VG: III.2])。ブルーノにしたがうなら、芸術作品は一つの細部でしかなく、それがそのほか多様な細部との差異のなかで、あるとき一人の見る者を惹きつける。このとき、芸術作品が均斉のとれた全体をかたちづくっているか否かは重要ではない。

人間には人間の、猿には猿の、馬には馬の美があるというブルーノの指摘 (BRUNO [VG: I.10]) は、このように美を全体性の問題ではなく、魅惑するものと魅惑されるものとの相互関係の問題と考えることから、当然のこととして帰結するものである。またこの指摘は、人間と動物の実体的な序列の破棄と密接に連動している。ブルーノにあっては、魂や知性にもとづいて人間と動物を峻別する伝統はすでに潰えており、動物から人間を経て神へと上昇する存在の階梯は放棄されている (岡本 [2010a: 89-93])。このとき、人間の判断はあくまで一つの判断でしかない。なにを美と見なし、なにに惹きつけられるかは、それを見るのが人間なのか猿なのか馬なのかによって変わりうるものであり、それら判断のあいだに優劣はない。いわゆる「人間中心主義」に対するブルーノの批判は、この美の多様性が驢馬の口を借りて主張されるとき、もっとも痛烈な色彩を帯びる。『天馬のカバラ』の末尾に附された対話篇「キュレネの驢馬」のなかで、人間の言葉を喋る驢馬はこう主張する。

驢馬 [……] 知っていただきたいのですが、豚は美しい馬たるべきではなく、驢馬も美しい人間たるべきではありません。むしろ驢馬は美しい驢馬、豚は美しい豚、人間は美しい人間であるべきでしょう。この判断を推し進めるなら、豚には馬が美しく見えず、馬には豚が美しく見えないことになります。人間には驢馬が美しく見えず、人間が驢馬に恋をすることもないとすれば、反対に驢馬にも人間は美しく見えず、驢馬が人間に恋をすることもないので。ですから、この法に則して理性によってものごとくが検討され推し量られるなら、美は多様な比例可能性にしたがって多様であるのだと、おたがいにその固有の情緒にしたがって認めあうことでしょう。[……] (BRUNO [CCP: 161-163])

とはいえこうした美の多様性の主張を、人間と動物との区別の問題のみに関わらせて理解するなら、いささか矮小化することになる。まして後世の主観美学を先取りする相対主義の教説として解釈するなら (KLEIN [1970: 173])、ブルーノの主張の射程を狭めてしまうだろう。たしかにブルーノの言葉は、「美、大いなる美、ト・カロンとはなんであるか、オスヒキガエルに尋ねてみたまえ。こう答え

るだろう、小さな頭から飛び出した二つの円い大きな目玉、平たい大きな口、黄色い腹、褐色の背をしたメスだと」(VOLTAIRE [DP: XXXV.407/ 53]) という、ヴォルテールの言葉の先取りに見えかねないものである。しかしながらブルーノによる美の多様性の主張は、ヴォルテールのように美の主観性や恣意性を強調するだけのものではない。また人間と動物の区別を問いなおすのみでもない。ことは神の理解にまで関わっている。

3

ブルーノが細部に宿る美を語るのは、実のところ、その特異とも言える神の理解からの一貫した帰結にほかならない。神を最初の芸術家と見なすのがルネサンスに一つの定型となっていたことに鑑みるなら、美の問題の根底に神の理解が横たわっていたとしても不思議ではないだろう。ピーノによれば「神こそその手ですべての被造物をつくりだした画家にして彫刻家」なのであり(PINO [DP: 122/ XII.62])、ヴァザーリもロマッツォも、神による人間の創造を最初にして最上の芸術創造と見なしている(VASARI [V: I.215-216]; LOMAZZO [TA: 19])。人間の芸術家たちはこの神の仕事に倣うことで、ドルチェも言うように、「神が創造した事物を大胆にもみずからの技術で模倣しようと試み、あたかも本物であるかのようにわたしたちに示す」(DOLCE [A: 161/ 36])。このとき、選択と矯正によるさらなる美の獲得というルネサンスから古典主義にいたる規範もまた、芸術家を神の似姿と見なすことで、神による自然創造を人間の芸術創造の支えにしている⁴(ARASSE [1992: 42-43])。

この観点から眼を向けるべきは、ブルーノがヘレネの肖像に言及しているまた別の箇所である。イタリア語対話篇ロンドン六部作に属する一五八四年の対話篇『原因、原理、一者について』(以下では『原因論』と略記)でも、ブルーノはヘレネの肖像に言及しながら、まさに神による自然創造についてこう書きしるして

4 神による自然創造を人間による芸術創造になぞらえることは、もちろんプラトンの『ティマイオス』にまで遡るものであり、中世からルネサンスにかけても連綿と受け継がれていた(秋山 [2000: 78-81])。とはいえ、ルネサンスになると転倒が生じ、人間による芸術創造のほうが、神による自然創造になぞらえて語られるようになっていく(秋山 [2000: 81-83])。神を理解するために芸術が引き合いに出されるのではなく、むしろ神は芸術を基礎づけるためにこそ言及されるのである。こうした転倒には、おそらくは一三世紀以来の法学理論も関わっていることだろう。ルネサンスにおける「神のごとき芸術家」という語り口の成立に、立法行為を神による自然創造になぞらえて理解する一三世紀以来の法学理論が多く寄与していることは、エルンスト・カントーロヴィチが指摘しているところである(KANTOROWICZ [1961])。

いる。

テオフィロ なぜかって、依存的なものの認知からはすべからく、痕跡によるのよりも効力の劣る仕方ではか、第一の原理と原因のさらなる知識を押し量りえないんだ。あらゆるものは、その第一の原理と原因のはたらき——普遍的な結果を生じさせるそのはたらき——の原理たる意志ないし善性から派生しているのだけどね。同じことは、技巧による事物でも考えられるだろう。彫刻を見る者は彫刻家を見るわけじゃないし、ヘレネの肖像を見る者はアペレスを見るわけじゃない。アペレスの才知の善性に由来するはたらきの結果を見るんだ（そうした結果はすべてこの人間の実体の偶有と状況の結果であって、この人間は、その絶対的な存在に関しては、まったく認識されないんだよ）。(BRUNO [CPU: 103-105/ 65-66])

ブルーノによれば、ヘレネの肖像を見てもそれを描いた画家（ここではアペレスとゼウクシスの名前が混同されているが）を見ることにはならないように、神の創造した自然を見ても神の意志がわかるわけではないという。自然は、神の「意志ないし善性 [volontà o bontà]」にもとづく創造の「はたらき [operazione]」の「結果 [effetto]」であり、神から遠く隔たっているのである。一読したかぎりでは、この自然世界の創造を人知を超えた神の意志によるものとする、いわゆる「主意主義」に属する神学の教説のように思えてしまうかもしれない。けれどもこの一節は、主意主義神学への根本的な批判として理解すべきものである⁵ (DAGRON [1999: 126-129])。

主意主義神学が想定する創造とは、神が人知を超えた「意志」によって無限の可能性のなかから選択をおこなうというものである。この人知を超えた、いわば恣意的な「意志」が、神の自由のあかしだと考えられている。中世末期にスコラ哲学のなかで精練されていった神の「絶対的な力能 [potentia absoluta]」と「秩序づけられた力能 [potentia ordinata]」の区別は、こうした創造理解の理論化にほかならない。意志にもとづいて限定され「秩序づけられた力能」によって、神は自然をいまあるように創造したが、本来的にはあらゆることを創造できる「絶対的な力能」を有しており、なぜほかでもなくこのように自然の姿を選択し創造したのかは人間には知りえないというのである (BLUMENBERG [1966: 159-233, 656/ I.164-238, III.158]; COURTENAY [1985]; GRANADA [1994: 501-506])。

5 実際にブルーノは、主意主義的なプロテスタント神学、なかでもカルヴァン派に対して一貫して否定的な態度をとりつづけた (INGEGNO [1987])。

このとき、神の「力能 [potentia/ potenza]」と「意志 [voluntas/ volontà]」とのあいだに差異が生じている。神は無限に創造する「力能」を有するが、その無限の可能性のなかから「意志」にもとづいてある有限の結果だけを実現するからである。これこそまさにブルーノが批判する論点である。同じくイタリア語対話篇ロンドン六部作の一篇たる同年の『無限、宇宙、諸世界について』（以下では『無限論』と略記）でブルーノが指摘するところでは、「神の意志を神の力能の規制者であり調整者であり抑制者にしてしまう」なら「数知れない不都合が生じることになる」という (BRUNO [IUM: 97/ 71])。というのも、無限の可能性のなかから意志によって選択するとは、神の力能が限定され、制限され、損なわれるという事態にほかならないからだ。ブルーノによれば、選択とは自由であるどころか制限なのであり、無限の可能性を有限の現実性に縮減するという不自由な事態なのである。

同様の指摘は、いわゆる「ラテン語詩篇フランクフルト三部作」の掉尾を飾る一五九一年の『数えきれぬもの、尽きせぬもの、象りえぬものについて』（以下では『尽きせぬものについて』と略記）でも繰り返されている。ブルーノはまさに神の「絶対的な力能」と「秩序づけられた力能」という区別を取りあげながら、「そこには自由が確証されているどころか、あからさまな矛盾が孕まれている」と批判する (BRUNO [III: 320])。ブルーノにしたがうなら自由とは、この区別が前提としているような、多様な可能性のなかからの選択ではない。むしろ可能なことをよりいっそう多くおこなうことである。自由とは多様性それ自体のことなのである (岡本 [2010a: 97])。

したがって主意主義神学は、ブルーノからすればまったく自由などではない「選択」をおこなう「意志」を、自由の原理と見なしている。そしてこの誤謬のために、神のうちに「意志」と「力能」の差異を、「絶対的な力能」と「秩序づけられた力能」の区別を、導入してしまっている。対するブルーノにとって、神の意志とは無限の力能を無限のままに自然として実現する無限の産出力そのものである。ブルーノが神の意志を「不可知」と語るのは、人知を超えた恣意的な選択をおこなうからではなく、まったく逆にいっさいの選択をおこなわない無限のものだからである⁶。

6 こうしたブルーノの神概念がキリスト教の三位一体の教義を、なかでも第二位格としてのキリストを否定するものであることは、ハンス・ブルーメンベルクからロベルト・エスポジトまで、つとに指摘しているものである (BLUMENBERG [1966: 654-700/ III .155-208]; ESPOSITO [2010: 60-62])。というのも、「位格 [persona]」概念こそ、神において意志と力能とのあいだに差異を導き入れ、その差異を根拠づけるものだからである。

無限の産出力たる神の意志は、そのはたらきを通じて、無限の自然を創造する。逆に言えば、創造の結果たる自然が、主意主義神学が想定するような閉ざされた有限世界などではなく、開かれた無限宇宙であるなら、自然を創造した神の意志も、恣意的な選択としてではなく、無限の産出力として理解すべきことになる。ブルーノが微に入り細を穿って宇宙の無限性を論証しようと試みている二つの著作『無限論』および『尽きせぬものについて』でこそ、主意主義神学への根本的な批判が展開されるのは、およそ偶然のことではない。

ここから翻って、なぜブルーノが細部に宿る美について語るのか理解できるだろう。自然は閉ざされた有限世界ではなく開かれた無限宇宙なのだから、その全体は無限であるために把握できず、個々の作品、個々の細部が全体のなかでいかなる位置を占めるかなど知りようがない。したがって、個々の作品ないし細部は、全体との調和によって価値をもつわけではない。多様な細部がそれぞれにそれぞれの美を示すのは、ブルーノにしたがうなら、それが無限の産出力のあらわれだからである⁷。

4

こうしてみれば、ヘレネの肖像がいまいちど言及されている翌一五八五年の対話篇『諸々の英雄的な狂気について』（以下では『英雄的狂気』と略記）のくだりも、その含意が明瞭になってくるだろう。イタリア語対話篇ロンドン六部作の掉尾を飾る『英雄的狂気』に見いだせるヘレネの肖像への言及は、パリスの審判の神話への註釈に組み込まれている（BRUNO [EF: 261/ 153]）。羊飼いにしてトロイアの王子パリスは、ヘラ（ユノ）、アテネ（ミネルウァ）、アプロディテ（ウェヌス）のいずれの女神がもっとも美しいかを選択することになり、アプロディテを選んだという。トロイア戦争の発端を物語るこの古代ギリシアの神話は、まさしく「選択」の寓意として理解できるのである。

7 先に引用した『天馬のカバラ』の献呈書簡の一節の直前には、奇形の怪物は驚くにあたらないというくだりがある。「もしも頭部が大きすぎたり、胴体がなかったり、尻尾が小さすぎたりするものを見たような気になられたとしましても、狼狽したり、憤慨したり、仰天したりなさらないでください。といいますのも、頭部のほかに四肢をもっていない動物、ないし頭部があまりにも大きいのでそのほかの部位が知覚できず、見たところ頭部しかもっていない動物のようなものは、自然のなかに数多く見いだされるのです」（BRUNO [CCP: 17]）。このくだりも、神による自然創造の理解との関わりからすれば興味深い。というのも奇形の怪物の存在を認める場合、アウグスティヌスははじめ中世にあっては神の意志と世界全体の調和を引き合いに出したのに対して、ルネサンスになると自然の無限の産出性にもとづいて容認するようになるからだ（DAGRON [2005]）。

このとき興味深いのは、ルネサンスにあって、パリスの審判の神話からしだいに「選択」の主題が消えないし拒絶されていくことである（WIND [1958: 82-83, 196-198]; DAMISCH [1992: 141-146/ 150-156]）。トロイア戦争を引き起こしてしまったパリスの過失は、ほか二柱の女神よりもアプロディテを選んでしまったことではない。そもそも三柱の女神のうちだれか一柱を選択したことそれ自体が誤りだったというのである。事実、マルシリオ・フィチーノなどは、三柱の女神をそれぞれ「観想的 [contemplativa]」、「活動的 [activa]」、「快樂的 [voluptuosa]」な生の寓意に見立てたうえで、これらいずれか一つを選択するのではなく、そのすべてを尊重すべきと語っている（FICINO [PIV: 919-920]）。

ブルーノもまさしくこの神話註釈の系譜を継ぎながら、パリスのように三種の美のいずれかを選択すべきでないという。無限においてはいかなる美の特質も一致するのであり、そのなかから一つのみが選び取られるなどということはありませんのである（BRUNO [EF: 259-265/ 151-154]）。こうしたブルーノの語り口に、その特異とも言うべき神の創造の理解を透かし見ることは容易い。換言するなら、パリスの審判から「選択」の主題を消去していくルネサンスの神話註釈を、ブルーノは神の創造の無限性によって根拠づけているのである。

真の詩人の種類があるだけ真の規則の種類があるという、『英雄的狂気』におけるブルーノの名高い言葉もまた、ここから同様に理解できる。

タンシッコ うまく結論してくれたね。詩というのは、ほとんどない偶然によるのでなければ、規則から生まれることはなくて、むしろ規則のほうが詩から派生するんだ。だから、真の詩人の種類があるだけ、真の規則の種類があるんだよ。（BRUNO [EF: 67/ 33]）

このくだりは、ときに一六世紀当時のイデア論や一八世紀のイマヌエル・カントの天才美学に結びつけられてきた（PANOFISKY [38/ 103]）。けれどもそのように理解するなら、ブルーノの主張の力点をずらしてしまうことになるだろう。というのもブルーノにとって重要なのは、規則が詩から引き出されることでもなければ、そのつど詩に規則が与えられることでもなく、端的に詩も規則も無限にあること、つまり創造し制作するにあたって規則や規範などないことだからである。これは、創造をめぐるブルーノの特異な思想からすれば当然のことである。

かくして、ブルーノがなぜゼウクシスの描くヘレネの肖像に言及しながらも、選択と矯正によってよりいっそうの美を獲得すべきという規範について沈黙しているのか、その理由が明白になる。自然は閉ざされた有限世界ではなく、開かれた無限宇宙なのだから、そこからの選択はたんに可能性の縮減、力能の制限とし

が見なされえない。芸術は、自然を選択的に模倣してさらなる美の表象をかたちづくる営みではありえないのである。ブルーノは芸術を「自然の模倣者〔*imitatrix naturae*〕」としてよりも、むしろ「自然の競争者〔*aemulatrix naturae*〕」として語る（BRUNO [SS: 256-260][MNF: 397][VG: II.11]）。もちろん、芸術が選択と矯正によって自然を凌駕する美の表象をかたちづくるからではない。ブルーノにとって芸術は、自然と同じく無限の産出として理解されるからこそ、「競争者」と呼ばれる。したがってゼウクシスの描くヘレネの肖像画は、ブルーノにあっては、もはや倣うべき規範や規則の寓意ではなく、規範も規則も欠いた無限に多様な美の創造の寓意となっているのである。

文献

言及した文献のみを以下に挙げる。文献の指示については、本文中に（著者名〔略号ないし出版年：巻章節ないし頁数／邦訳頁数〕）のかたちでおこなう。また引用については、邦訳があるものはその頁数を指示したものの、すべて拙訳による。

原典

BRUNO, Giordano

- [U] 1582 *De umbris idearum*. in *Opere mnemotecniche*, I. Milano : Adelphi 2004.
- [SS] 1583 *Sigillus sigillorum*. in *Opere mnemotecniche*, II. Milano : Adelphi 2009.
- [CPU] 1584 *De la causa, principio e uno*. *Œuvres complètes*, III. Paris : Les Belles Lettres 1996. [『原因・原理・一者について』（ジョルダノ・ブルーノ著作集第三巻）加藤守通訳、東信堂、一九九八年]
- [IUM] 1584 *De l'infinito, universo e mondi*. *Œuvres complètes*, IV. Paris : Les Belles Lettres 1995; 2^e éd. 2006. [『無限、宇宙および諸世界について』清水純一訳、岩波文庫、一九八二年]
- [CCP] 1585 *Cabala del cavallo pegaseo*. *Œuvres complètes*, VI. Paris : Les Belles Lettres 1994.
- [EF] 1585 *De gli eroici furori*. *Œuvres complètes*, VII. Paris : Les Belles Lettres 1999; 2^e éd. 2008. [『英雄的狂気』（ジョルダノ・ブルーノ著作集第七巻）加藤守通訳、東信堂、二〇〇六年]
- [MNF] 1591 *De monade, numero et figura*. in *Opera latine conscripta*, I, 2. Neapoli [Napoli] : Morano 1884.
- [III] 1591 *De innumerabilibus, immenso et infigurabili*. in *Opera latine conscripta*, I, 1-2. Neapoli [Napoli] : Morano 1879-1884.
- [VG] c.1591 *De vinculis in genere*. in *Opere magiche*. Milano : Adelphi 2000.
- [VS] c.1591 *De vinculo spiritus: naturali, animali, divino*. in *Opere magiche*. Milano : Adelphi 2000.

ALBERTI, Leon Battista

- [P] 1435 *De pictura*. in *Opere volgari*, III. Bari : Laterza 1973. [『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、一九七一年]

BACON, Francis

- [E] 1597 *Essays or Counsels Civil and Moral*. in *The Works*, VI. London : Longmans 1861. [『随想集』渡辺義雄訳、岩波文庫、一九八三年]

BELLORI, Giovanni Pietro

- [V] 1672 *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma : Mascardi.

CICERO, Marcus Tullius

- [I] *De inventione*. Paris : Les Belles Lettres 1994. [「発想論」片山英男訳、『キケロ一選集』第六巻、岩波書店、二〇〇〇年]
 [O] *De oratore*. Paris : Les Belles Lettres 1922-1930. [『弁論家について』大西英文訳、岩波文庫、二〇〇五年]

DOLCE, Lodovico

- [A] 1557 *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I. Bari : Laterza 1960. [『アレティーノまたは絵画問答』森田義之、越川倫明訳、中央公論美術出版、二〇〇六年]

FICINO, Marsilio

- [PIV] 1490 “Pallas, Iuno, Venus, vita contemplativa, activa, voluptuosa” in *Opera omnia*, I. Basiliae [Basel] : Officina Henricpetrina 1576; repr. Torino : Bottega d'Erasmus 1962.

GILIO, Giovanni Amdrea

- [EP] 1564 *Degli errori de' pittori*. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II. Bari : Laterza 1961.

LOMAZZO, Gian Paolo

- [TA] 1584 *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. in *Scritti sulle arti*, II. Firenze : Centro Di 1974.

PACHECO, Francisco

- [AP] 1649 *Arte de la pintura*. Sevilla : Simón Faxardo.

PINO, Paolo

- [DP] 1548 *Dialogo di pittura*. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I. Bari : Laterza 1960. [「絵画問答」森田義之、細野喜代訳、『五浦論叢』第八～九、一一～一三号、二〇〇一～二〇〇六年]

PLINIUS

- [NH] *Naturalis Historia*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press 1949-1969. [『博物誌』(全三冊)中野定雄ほか訳、雄山閣出版、一九八六年]

RAFFAELLO Sanzio

- [LC] c.1514 “Lettera al Castiglione,” in *Scritti d'arte del Cinquecento*, II. Milano-Napoli : Riccardi 1973.

VASARI, Giorgio

- [V] 1550 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. in *Opere*, I-VIII. Firenze : Santoni 1878-1881.

VOLTAIRE

- [DP] 1764 *Dictionnaire philosophique. The complete works*, vol. XXXV-XXXVI. Oxford : Voltaire Foundation 1994. [『哲学辞典』高橋安光訳、法政大学出版局、一九八八年]

研究

足達薫

- 2006 「蜜蜂としての模倣——マニエリスム時代の模倣概念について」、『人文社会論叢』(人文科学篇)第一五号、弘前大学人文学部、一～一七頁

秋山聰

- 2000 「「芸術家としての神」から「神としての芸術家」へ——芸術家による自己イメージの形成をめぐる」、『西洋美術研究』第三号、七五～九二頁

ARASSE, Daniel

- [1992] *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion 1996.

- BATTISTI, Eugenio
 1960 *Rinascimento e Barocco*. Torino : Einaudi.
- BLUMENBERG, Hans
 [1966] *Die Legitimität der Neuzeit*. 2. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1988. [『近代の正統性』(全三冊) 斎藤義彦、忽那敬三、村井則夫訳、法政大学出版局、一九九八～二〇〇二年]
- COURTENAY, William J.
 1985 “The dialectic of omnipotence in the high and late middle ages,” in *Divine omniscience and omnipotence in medieval philosophy. Islamic, Jewish, and Christian perspectives*, edited by Tamar Rudavsky, Dordrecht-Boston : D. Reidel.
- DAGRON, Tristan
 1999 *Unité de l'être et dialectique. L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*. Paris : Vrin.
 2005 “Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini,” *Seizième siècle*, 1, pp. 289-311.
- DAMISCH, Hubert
 [1992] *Le jugement de Pâris*. 2^e éd. Paris : Flammarion 1997. [『パリスの審判——美と欲望のアルケオロジー』石井朗、松岡新一郎訳、ありな書房、一九九八年]
- ELLERO, Maria Pia
 2005 *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*. Lucca : Pacini Fazzi.
- ESPOSITO, Roberto
 2010 *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino : Einaudi.
- GOMBRICH, Ernst Hans
 1986 *New light on old masters*. London : Phaidon.
- GRANADA, Miguel Ángel
 1994 “Il rifiuto della distinzione fra *potentia absoluta* e *potentia ordinata* di Dio e l'affermazione dell'universo infinito in Giordano Bruno,” *Rivista di storia della filosofia*, XLIX, 3, pp. 495-532.
- INGEGNO, Alfonso
 1987 *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*. Urbino : Quattroventi.
- KANTOROWICZ, Ernst
 [1961] “The sovereignty of the artist. A note on legal maxims and Renaissance theories of art,” in *Selected studies*. New York : J.J. Augustin 1965. [『芸術家の主権』甚野尚志訳、『祖国のために死ぬこと』、みすず書房、一九九三年]
- KLEIN, Robert
 1970 *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris : Gallimard.
 岡田温司
 1997 『ルネサンスの美人論』、人文書院
- 岡本源太
 2010a 「ジョルダナーノ・ブルーノにおける人間と動物——身体および感情をめぐる」、『アルケ——関西哲学会年報』第一八号、八九～一〇〇頁
 2010b 「アクタイオンの韻文——ジョルダナーノ・ブルーノとペトルルカ主義の伝統」、『美学』第六一巻二号(二三七号)、一三～二四頁
- PANOFSKY, Erwin
 [1924] *Idea. Eine Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*. 2. Aufl. Berlin : Bruno Hessling 1960. [『イデア——美と芸術の理論のために』伊藤博明、富松保文訳、平凡社ライブラリー、二〇〇四年]

SABBATINO, Pasquale

1997 *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento.* Firenze : Olschki.

WIND, Edger

[1958] *Pagan mysteries in the Renaissance. An exploration of philosophical and mystical source of iconography in Renaissance art.* 2nd ed. New York : W. W. Norton 1968. [『ルネサンスの異教秘儀』田中英道ほか訳、晶文社、一九八六年]