

ルネサンスにおける芸術の Patronage

——システム／実情／意義——

成沢和子

Patronage in Renaissance: Its system, actual conditions and significance

(1)

ルネサンス期のフィレンツェで実質的君主の立場にあったメディチ家は、コジモ (Cosimo 1389-1464), その孫で詩人としても知られたロレンツォ・イル・マニフィーコ (Lorenzo, il Magnifico 1449-92) など代々の当主が芸術の patronage に極めて熱心であった。パラツォ・ヴェッキョを中心にして当代の名高い画家, 彫刻家, 人文主義の学者, 詩人が集まり, 水準の高いイタリア諸都市国家のなかでもフィレンツェにはひととき目立つ豪華な芸術の花が咲き誇っていた。歴史学者ケーニングズバーガー (H. G. Koenigsberger) はこうしたメディチ家の芸術の patronage を分析して, その本質は「公共的な事業 (public service)」としての性格にあると指摘している¹⁾。実際には隠れもないフィレンツェの支配者ではあっても, 形式のうえでは共和国の一市民, 銀行家としての立場でふるまわなければならなかったメディチ家は, 芸術に対する援助にしても, 常にそれが市民のもの共有のもの (civic and communal) であることを示すに腐心した。ドナテッロ (Donatello 1386-1466) の「ユディト像 (Judith)」にわざわざ「王国は奢りのために滅び, 都市がその美德により興る。見よ, 驕りし者の首が謙虚なる者に切り落とされるのを (regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes, caesa vides humili colla superuba manu)」という銘文を付けたのもそのためであったという。礼拝堂やそれを飾る宗教画, 聖像, あるいは国家の英雄を褒めたたえる詩歌など, 公共的なものとしての作品に同時代の芸術家の腕を振るわせる。すべてメディチ家が patron となる芸術はメディチ個人のものでなくフィレンツェ市民に共有のものという印象を強く打ち出していた。

ケーニングズバーガーは, このような芸術の patronage がフィレンツェにおけるメディチ家の立場を考慮した, いわば政治的／戦略的なものであったと述べ, さらにこれを搦手から示すために, ゴンブリッチ (E. H. Gombrich) の patronage の金銭的な面に関する興味深い研究を引用している²⁾。これによると, ロレンツォ・メディチは個人的に趣味をもつ古い美術品などには通常400から1,000フィオリノ出費しており, ことに教皇パウルス2世 (Pope Paulus II) から有名な「タツァ・ファルネーゼ (Tazza Farnese)」と呼ばれる両面に彫りを施した見事

なめのうの杯を含む古美術品を手に入れるためには35,000ダッカトの前貸しをも承知した。このめのうのカメオはエジプトのものといわれ10,000フィオーリーノはするといわれていた。一方、メディチ家が当代の芸術家たち、フィリッピーノ・リッピ (Filippino Lippi c1457-1504)、ボッティチェリ (Sandro Botticelli 1447-1510) などに支払った金額は、普通サイズの絵で50から100フィオーリーノ、フレスコの組み絵でも1,000フィオーリーノ程度であったという。つまり、メディチ家は私的な趣味と蓄財を兼ねた美術コレクションには、「公共的な」芸術に費やすよりはるかに多額の金銭を費やしていたという事実。ケーニングズバーガーはこれを意味深いと考える。メディチ家の当代の芸術に対する patronage は彼らが心からそれを愛するため、芸術家に金銭的、精神的援助を与えるためというよりは、民衆の心を一つにするため、メディチに向かわせるため、また他の都市国家に対して自国をアピールするために必要な「公的な」ものであったのだ。その証拠に本当にメディチの興味を引く古美術などの芸術品には「私的に」その何十倍もの出費をしているのではないかと彼は指摘する。

ルネサンスの都市国家における芸術の patronage の持つこの「公共的な」側面はフィレンツェだけの特徴ではなく、多かれ少なかれどの都市国家にもいえることであり、伝統的な市民的共有的芸術が君主あるいはそれに準ずる者による patronage を受け、あのような集中的な芸術の開花をみたという点が十五世紀後半からのイタリア・ルネサンスの特徴である、というのがケーニングズバーガーの論文の主張である。フィレンツェのような特殊な統治形態ではなく、またヴェネツィアのようなれっきとした共和国でもない純然たる君主国、マントヴァとかフェラーラのようなところでも、芸術の patronage は公的な面が強調されているという。

近世ヨーロッパ文化史・社会史の第一人者であるピーター・バークは『イタリア・ルネサンスの文化と社会』(Peter Burke; *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy* 1972)の中で、ルネサンス芸術の patronage についてあらゆる方面から分析を試みているが、そこで“why”の問題、つまり、芸術に対して資金援助する理由は何かという極めて実際の興味をそそる問題について、明解に「信心、威信、趣味(piety, prestige, pleasure)」の3つを上げている³⁾。第1の理由は、宗教的テーマの作品が圧倒的に多いという事実からも重要である。また、純粋に芸術を愛し、それに喜びを見いだすからという第3の理由は、バークも指摘しているとおり、イタリア都市国家の patron たちが他の国々の patron たちとは異なるレベルで示している特徴であり、何故ルネサンスの芸術の花がフィレンツェに、ヴェネツィアに、マントヴァにイタリアの都市国家にひとときわ鮮やかに咲きそろうたかという問題にもっとも本質的に答える可能性を持ったものとして見落とせない。だが、ここではひとまず第2の理由に注目したい。

威信 (prestige) のためとは、家門の威信、国家の威信、いろいろな場合があるだろう。例えば、新興貴族の力の誇示 (nouveau riche exhibitionism) というものもある。フィレンツェの貴族ジョヴァンニ・トルナブオーニ (Giovanni Tornabuoni) がサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂に作った一族の礼拝堂のためにフレスコ画 [ギルランダイオ作 (Domenico Ghirlandaio 1449-94)] を注文した際、彼はおおびらに「我が家名を上げるために」といい、さらに家紋を目立つよう書くようにと命じた⁴⁾。もっとも極端な例では、ピエロ・デ・メディチ (Piero de' Medici c1414-69) がフィレンツェのサンティッシマ・アナンツィアータ聖堂のために作らせた

聖櫃 [ミケロッツォ作 (Michelozzo di Bartolommeo c1396-1472)] には、「大理石の値のみで4,000フィオリノ (Costo fior. 4mila el marmo solo)」と刻ませたという⁵⁾。パークは「新興勢力は芸術の patronage を彼らがトップに立ったこと、また既存の勢力より patron として活動していることを世に知らせる手段と考えた」と述べている⁶⁾。

威信という patronage の動機について、パークはさらにその君主にとっての政治的価値にも言及して、マキャヴェッリの『君主論』(Niccolo Machiavelli: *Il Principe* 1513) から「君主は自らが能力ある者を愛することを知らしめるべきである。そのためには才能あるものを庇護し、一芸に秀でた者には敬意を表する必要がある」(21章)という箇所を引用している⁷⁾。しかし、彼はこのような視点があることを指摘するに止どまり、政治と芸術の patronage の問題をそれ以上深く追及してはいない。パークが『イタリア・ルネサンス』を書いた70年代中頃、新しい歴史観の基礎になるフーコーなどの主な著作は既に世に出始めており、こうした思想の影響の下に patronage を権力とのかかわり、社会的ネットワークにおいてとらえ直す方向にあった。パークの著作もこの流れの中での芸術とその patronage についての優れた考察ではあるのだが、やはりこの姿勢が定着するのは80年代、タイトルとオーゲル編の『ルネサンスのパトロン制度』(G. F. Lytle & S. Orgel eds.: *Patronage in the Renaissance* 1981) など一連の研究が出て以来といえるだろう。本来権力の戦略と深くかかわっていた patronage はその点に新たな光が当てられて、政治、宗教、社会、芸術など多くの分野でさまざまな新しい解釈の手掛かりとなりつつある。先に引用したケーニングズバーガーなどの視点も明らかにこれに基づいたものである。

Patronage はその起源である宗教的なものから、政治、芸術の世界へと拡大してきたが、これらは分離的に存在するのではなく、お互いに関連しあっている。つまり、patronage という視点は、芸術は決して孤立した分野ではなく、宗教、政治との必然の関係の中に存在せざるを得なかったものであるという事実を明らかに示している。そして、新しい歴史観は《権力の戦略と芸術の patronage 》というテーマの持つ可能性を最大限掘り起こすものといえよう。ルネサンスという時代の中で、芸術の patronage に含まれる意味は、権力者の支配の戦略という本来のものから、patron と芸術家のさまざまなレベルの関係、そしてそこから生まれる芸術の質の問題へと広がって行くことになる。われわれはこの時代の芸術家のテキストとコンテキストを探るキーワードの一つとして patronage の有効性を新たに認めた上で、その実態を知る必要があるだろう。

『イタリア・ルネサンスの文化と社会』はこうした問題にもかなり適切に答えてくれる。パークはその第四章の冒頭で patronage の形態を5つに分類している⁸⁾。第1は「お抱え制度 (the household system)」で、経済力のある patron が数年間以上その屋敷内に美術家や文人を置き衣食住を提供し、自分の求める作品を作らせる。第2は「注文制度 (the made-to-measure system)」で、これも patron (あるいは注文主 client) と芸術家の間の個人的な関係だが、それは注文した作品が完成するまでの一時的なもの。第3は「市場制度 (the market system)」で、芸術家はいわば“既製品”を作り、直接あるいは仲介業者を通してそれを売る。イタリアではルネサンス後半あたりからこうした“市場”が出現し始めていたという。第四の「アカデミー

制度 (the academy system)」は政府の組織として芸術家を庇護するもの。第五の「財団補助制度 (the subvention system)」は財団が作品に対しては無条件援助する制度である。ただし、第4と第5のタイプは15世紀前半までのルネサンスにはまだないもので、当時としては、もちろん第1と第2のタイプが主なものであった。

これを見るとパークの patronage の概念は、個人あるいは団体 (組織) が芸術家を主として経済的に支えるという比較的大枠なもので、個人的つながりを重視するのではなく、芸術を支える制度としての考え方がうかがえる。ことに第3の「市場制度」という項は、商品としての作品を介して不特定の人 (あるいは人々) がその作者を支えるという極めて近代的な方法を patronage の一形態としており、この姿勢は芸術とそれを支える環境 (milieu) を一貫してシステムとして理解していこうとするもので極めて興味深い。もっとも、既に60年代にソーンドラス (J. W. Saunders) が多数の民衆による文学作品の購読を「集団パトロン制度 (collective patronage)」⁹⁾と呼んで同質の考え方を示してはいるが、パークはこうした態度を明確に概念化している。いずれにしても、市場とか出版という要素を考慮に入れ patronage を個対個の関係から、個対多数の関係に拡大していく方法は、社会的変化の中での芸術の在り方を一貫したシステムでとらえようとする姿勢である。

Patron は幾つかの方法によって分類されている¹⁰⁾。宗教界のものか俗界のものか、私的なものか公的なものか、個人か団体か、経済力のあるものかそれほどでもないものか。しかし、例えば、教会内の patron が世俗的なテーマのものを要求することも、俗界にある君主が宗教画を求めるときごく普通にあるし、君主国の場合その patronage が公的なものか私的なものか区別しにくいことも多かった。したがって、この分類はそれほど単純なものではないだろう。確かに、patron が個人かあるいはギルド、教会の信徒団体、共和国の委員会などの団体かによる区別は意味があるかもしれない。依頼者が個人の場合、その人物の性質あるいは趣味によって左右される面が多いだろう。団体の場合は、その持つ方向性や制約が創作者や作品に影響を与えるであろう。しかしながら、patronage の形態の中で最も問題なのは第1のケースと第2、3のケースの違い、つまり芸術家がある特定の patron に属しているか、独立して個々の注文に応じて仕事をしているかの差である。パークはこの点について、「お抱え制度」は社会的地位、経済的安定性を保証してくれるかわりに芸術家としての自由はなく、また patron が死亡したり追放されたりしていなくなればそれまで保証されていたものは霧散してしまう。一方「注文制度」は創作者としての自由な立場と引き換えに、社会的地位の低さと経済的不安定にさらされる、という一長一短の状況を指摘している¹¹⁾。

ここに内在するのは patron と芸術家の力関係という問題である。両者の間にはあらゆるレベルの関係が想定されるはずだが、少なくともイタリア諸都市国家においては (そして、それがイタリア諸都市国家が他の国々と異なるレベルの成熟した文化を持っていたことを示しているのだが)、完全に自分の意のままに芸術家を扱った patron はいなかったといえよう。フィレンツェのロレンツォ・イル・マニフィーコ、ミラノのロドヴィーゴ・イル・モーロ (Ludovico Sforza, il Moro 1451-1508)、そしてヴァレンティーノ公チューザレ・ボルジア (Cesare Borgia 1475-1507) という当代一流の君主たちでさえ、レオナルド・ダ・ヴィンチ

(Leonar d'oda Vinci 1452-1519) を意のままにすることは出来なかった。芸術の patron としての名声が高かったあのマントヴァ公妃イザベッラ・デステ(Isabella d'Este 1474-1539)もやとチョーク・デッサンの肖像画を一枚書いてもらっただけで、あとはどう手を回しても何も得られなかった。意のままに振る舞ったのはむしろ芸術家の方であった。この天才レオナルドは例外としても、芸術家の方に patron を選ぶ権利があったケースもまれではない。フェラーラのボルソ・デステ(Borso d'Este 1413-71)に仕えた画家フランシスコ・デル・コッサ(Francesco del Cossa c1436-78)は有名な手紙で「どうか、私があ控えの間に続く壁の3枚のパネル画の作者であることをお忘れになりませんように。……今ではいささか世に名を知られ始めたと考えますのに、フェラーラでは全くの駆け出しのものと同等に見られ、扱われております」¹²⁾と、自分のした仕事に対して正当な報いを得ていない不満をぶつけた。その後、画家のほうからエステ家と絶縁しポローニャの宮廷へ去っている。

しかしながら、やはり大半の画家や詩人は思いどおりにはいかない人生を送っていた。デル・コッサと同じくボルソ・デステにつかえたコジモ・トゥーラ(Cosimo Tura c1430-95)はその給料を「絵を書くことだけでなく、家具の装飾をしたり、小箱や馬具に金箔を置いたり、椅子もたれ、ドアのカーテン、ベッド用キルト、食器、馬上槍試合用の衣装などのデザインをすることで得ていた」¹³⁾こうした雑多な仕事は「お抱えの」芸術家たちにはむしろ当然の義務であったようだ。少し時代が下ってエルコレ1世(Ercole d'Este 1431-1505)が治める同じフェラーラで、エステ家の息子イッポリート枢機卿(Ipporito d'Este)に仕えたアリオスト(Ludovico Ariosto 1475-1533)は「くびきにつながれ“馬丁詩人”となり、教皇ユリウス二世との連絡役にこき使われる」¹⁴⁾いくら詩のなかに主人に対する賛歌を加えてみてもまったく相手にされず、ただ家族のためつらい宮仕えに耐えねばならなかった。多くのデル・コッサやアリオスト、また彼ら以上に恵まれぬ芸術家たちが傲慢で無理解な patron のもとで、あるいはその patron さえも得られずに不自由な中で創作していた。

だが、ルネサンスの芸術の花は疑いもなく見事に咲いた。パークは「イタリアにルネサンスが起こったのは、patronage という制度があったためなのか、または、この制度があるにもかかわらず起ったのだろうか」¹⁵⁾と極めて皮肉な問題提起をしているが、パーク自身の分析による広い意味での patronage という芸術に経済的、精神的援助を与えるシステムの持つ意味は決して否定的ではないであろう。

(2)

アンドレ・シャステル(Andre Chastel)が「ルネサンス時代には“芸術家(artista)”という言葉は存在しない」¹⁶⁾と述べているのは、その時代クローズ・アップされたのは芸術活動のもつ“物理的側面”であることをいうためである。彼はそれに携わるものはむしろ“技芸家(artifex)”と呼ばれるべきで、“芸術”といった「ロマン主義と象徴主義によって作り上げられた特別なものものしい、どこか神秘的な意味合いを付与する」¹⁷⁾言葉を避けることで、ルネサンスの人間性の固有な表れ方がより一層正しく理解出来ると考えたからである。われわれは“芸術の patronage”というとき、シャステルのこうした指摘を念頭に置くべきであろう。だが、そ

れより前に“芸術家”とは誰かという基本的な問題に立ち返ってみる必要があるであろう。

“芸術家”と一語でいうとき、われわれが漠然と考えているのは画家、彫刻家、建築家、音楽家、そして詩人、劇作家、学者などのいわゆる文人たち (*letterati*) であろうか。ルネサンスの時代に、はたしてこういう人々をまとめて“芸術家”という1つのグループと考えていたのだろうか。当時の彼らの社会的、また芸術的地位はそれほど均一なものだったのだろうか。

ピーター・パークの『イタリア・ルネサンスの文化と社会』はこうした疑問にも幾つかの手掛かりを与えてくれる。彼はこの第3章で、ルネサンス期イタリアの約600人の「創作のエリート (*creative elite*)」について彼らのコンテキスト、つまり、性別／出身地／父親の職業／専門教育を調査している¹⁸⁾。パークによれば、創作に携わる者は600人中女性はたったの3人、圧倒的に男性であるという。また、出身地方もトスカーナ、ヴェネツィア、教会領、ロンバルディアといった文化水準の高い地方が大部分を占めている。こうした性的、地理的偏在の問題も興味深い。われわれの目下のテーマにとって重要なのは次の2つの社会的位置の問題、父親の職業と受ける専門教育 (修業) についてである。まず、父親の職業 (実は、600例中判明しているのは43%、248名。あとの57%、342名は不明なのだが) については、当時のイタリアでは人口の大多数が農民であったが、こうした創作のエリートたちの父親のほとんどは農民ではなく (判明している例では7名に過ぎない)、多い順に、店舗か工房をかまえる職人114名、貴族84名、商人か専門職48名であった。第1のグループからは96名の画家や彫刻家などいわゆる美術家が出ており、そのうち父親あるいは親族がやはり同じ技芸に携わり、工房 (*bottega*) を持っている者が70名と圧倒的多数を占めている。ここから絵画、彫刻などは主として家業として受け継がれていたことがわかる。彼らの教育も徹底した師弟関係による技術修業で、若年のころから徒弟として親方の工房などで見習い期間を過ごし、長ければ数十年の後ようやく独り立ちできる。ほとんど誰もが同じ道をたどった。レオナルドはヴェロッキョ (*Andrea Verrocchio* 1436-80) のもとで、アンドレア・デル・サルト (*Andrea del Sarto* 1486-1530) はフラ・バルトロメオ (*fra Bartholommeo* 1472-1517) のもとで学んだ。一方、貴族や専門職の子弟は画家や彫刻家にはなり難かった。それは彼らの親たちがこうした手職を一段低いものと考えていたからで、ヴァザーリの『ルネサンス画人伝』 (*Giorgio Vasari: Vite* 1550) にはいくつかの具体例が書かれている。例えば、フィリッポ・ブルネレスキ (*Fillipo Brunelleschi* 1377-1446) の父親は息子に画家としての才能を見いだしたとき「非常に失望した」、彼は息子には自分と同じ公証人か祖父のような医師になって欲しかったからであった。社会的身分の高い家柄の子弟はふつう大学教育をうける機会に恵まれていたので、そこからは詩人、人文主義の学者などいわゆる文人たちが多く輩出したのだった。

パークはこうした事情をまとめて「この時期のイタリアには2つの文化と2つの専門教育があった。即ち、手職人的なものとする知的なもの／イタリア語によるものとラテン語によるもの／工房に基礎をおくものと大学に基礎をおくもの (*manual and intellectual, Italian and Latin, workshop-based and university-based*) である」¹⁹⁾と述べている。この二項のそれぞれに属する者の社会的地位も当然別れる。ダンテ (*Dante Alighieri* 1265-1321) とペトラルカ (*Francesco Petrarca* 1304-74) が文学の領域で創作家の尊厳を表明して以来、詩人に付与されていたのと

同じ地位が“技芸家”にも認められていたかという点、そうではない。われわれがひとまとめに“芸術家”と呼んでいるグループに、このように明確な背景の社会的差異があるとすれば、画家、彫刻家、建築家などの美術家と詩人、劇作家、人文主義者などの文人たちとの間にはpatronageの対象として、何等かの在り方の違いを考えねばならないだろう。同じ章の「芸術の組織化」という項目²⁰⁾でパークが行った調査は、われわれの問題にとって興味深い。ここで彼は、画家、彫刻家、建築家の活動の基盤は工房であり、それぞれの工房は同業者組合ともいべきギルドに属しており、これによって彼らのグループは明確に組織化されていることを示している。工房は、顧客、同業者仲間、貴族、寄進者たちの具体的な要請に応じて仕事をし、同時に若手を養成する。出来上がった作品は親方の名が入れられるが、実際は工房内の共同作業である場合がほとんどである。ギルドの役割はその規模、歴史によってさまざまだが、組合員の作品の質の維持、そして注文者、親方、職人、徒弟の関係の調停が主な仕事であった。そのために資金や企画に関する活動をし、また組合員の利益のためフリーランサーを締め出すような規約を持つこともあった。一方、人文主義者、科学者、劇作家、詩人たちはギルドを持たない。組織ということからすれば、人文主義者と科学者は大学(university)という組織に属しているといえるが、作家や詩人にはこうしたものはない。彼らの仕事は組織されることが出来るようなものではなかった、ということなのだろうか。

「ものを書くということは、個人としての人が余暇にすることであり、彼の本来の仕事は兵士であり、大使、あるいは司教なのである」²¹⁾とパークはいう。フルタイムの文学者は少なくともこの時代にはほとんど存在しないということだが、とすればパートタイムの文学者は何が表看板だったのか。最も大口の雇用主は教会と宮廷あるいは有力な貴族であったようだ。彼らは、そこで枢機卿や司教や書記の地位についたり、外交使節、秘書、子弟の教育などの仕事をしてきた。万能の人アルベルティ(Leon Battista Alberti 1404-72)はボローニャ大学で教会法を修め1432年には教皇庁の職禄を受けて生活の安定にめどをつけた。ポリツィアーノ(Angelo Poliziano 1454-94)はメディチ家に、サンナッツァーロ(Jacopo Sannazzaro c1456-1530)はナポリのアラゴン家に秘書として仕えた。フィレンツェ・プラトニズムの16世紀の継承者、ピエトロ・ベンボ(Pietro Bembo 1470-1547)は実はヴェネツィア生まれで、幼いころから大使であった父について各地の宮廷に出入りし、1515年から20年までレオ10世(Pope Leo X 1475-1521)の書記を勤めた。後にヴェネツィアに戻り、共和国の史記編纂官に任ぜられ、聖マルコ図書館長となり、1539年にはパウルス3世(Pope Paulus III 1468-1549)のもとで枢機卿にも選ばれた。カスティリオーネ(Baldassare Castiglione 1478-1499)もマントヴァ生まれの文人外交官でミラノ、ウルビーノの宮廷にも出入りし、またゴンザーガ家の武将だったこともある²²⁾。

ほとんどの文人が表の職業を持っており、「余暇に」詩を書いたり古典を学んでいた。この事実はいくつかのことを物語るが、最も重要なのは《文学者》という職業は未だ確立していなかった、ということであろう。画家、彫刻家、建築家などは既に一つの職業(profession)としての領域を確立していたと見られている。彼らは原則として他に仕事を持たないし、なにより作品が金銭的価値を持った、つまり売れたのである。このことを裏付けるものとして当時の珍しい

注文契約書が残っているが、これは作品の主題、材料、期日、支払いについての細目から出来損ないについての処置にいたる極めて形式ばったもので、もちろん法律的に有効であった。ただし、アンドレ・ジャステルはこれらの契約内容はあくまでも作者側を職人と見なしたもので、契約した金額は作品の「価格 (pretium)」ではなく「日当方式契約 (locatio operarum)」に基づいたものであった点を指摘し、「作品の質に対する評価を示すものでなく(そうだとすれば余りにもささやかである)、製作に要した時間に対するのものである」と述べている²³⁾。そして「この“雇人方式”の規定は……法律的に言えば、文字通りそれが芸術家の状況であった」²⁴⁾として、彼らの職業がけって“芸術家”と呼べるものではなく、あくまでも“職人”の域に止どまるものであったと主張する。だが、こうした注文契約にそれほど縛られない花形“芸術家”も確かに存在した。ミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti 1475-1564) やレオナルドなどがしばしば注文主と問題を起こしたのは、彼らが「日雇い」の職人として以上の自負があったからにちがいない。“職人”から“芸術家”に至るまでその内実は一様ではないにしても、ともかくこれらの人々は作品を作ることで生活を維持していたのは事実で、これは絵を書くこと、彫刻をすることなどが職業として確立していたことを意味する。

文筆家という職業の確立という問題は60年代にソーンダースが『イギリスにおける文筆業の確立』(*The Profession of English Letters* 1964)で真っ向から取り組んで以来、多くの学者の注意を引くものであった。社会的、経済的、歴史的要因が検討されている。しかし、何よりも文学作品がストレートに商品となり得なかった理由は、美術品との作品形態の違いであろう。唯一の形態自体が価値を持つ美術品に対して、文学作品は視覚的にも聴覚的にも鑑賞可能で、その形態は唯一のものであると同時に、無限にコピー出来る。こういう蓄財的な価値が曖昧なものに多額の金銭を支払うのはなかなか難しいことであつたろう。じじつ、投資としての patronage が出現するのは、イタリアでも18世紀以降と見るのが妥当である²⁵⁾。確かに折々の詩や祭りのための芝居にはそれなりの報奨金が支払われたことは事実だが、日常安定的に文学作品にたいして生活が維持出来るだけのものが支払われたことはまずないであろう。こうしたことを考えると、文学作品が商品となりうるのは、《その形態が唯一のものであると同時に、無限にコピー出来る》という商品としての決定的ディメリットをメリットに転換する以外にはない。それが印刷術によって可能になる本の出版である。

ソーンダースはルネサンスの宮廷を中心にした詩人たちが、出版イコール恥辱 (stigma) というコンベンションを乗り越えて、多くの読者を patron とする方向にむかう様子をたどっている²⁶⁾。一方、パークは印刷術の進歩が文学の組織化にもたらした多様な影響を挙げて、出版業の周辺で文学者たちの職域が拡大し、次第にプロとして自立していく可能性を示唆している²⁷⁾。例えば、印刷の校正、本の編集、翻訳、そして書き下ろしなどの仕事が出版社から文筆家たちに依頼されるようになった。鋭い文章で次々と有名諸公を批判し、大向こうからの喝采と、有名貴族からの金品を手に入れていたピエトロ・アレティーノ (Pietro Aretino 1492-1556) は、いちはやくヴェネツィアの印刷業者マルコーニと組んで出版業にも乗り出し、ジャーナリストの先駆的成功をなしとげた。また、本の急激な増加につれて公私の図書館のための司書の仕事も増えた。詩人で学者のポリツィアーノはメディチ家の司書としても働いたことが知られてい

る。

いずれにしても本の出版を境にして、文学の在り方は大きな変化を迎えることになるのだが、ルネサンスという時代はその方向性が見えたところに過ぎない。文人たちの地位は画家や彫刻家に比べてはるかに曖昧なものであり、またそれがルネサンスの文学の特徴でもあった。ただ、バークなどのような、文筆活動は職業とは無関係のアマチュア的行為であるという見方はあまりにも現象的なものだけしか語っていない。文学作品が文筆家の生活維持のため、少なからぬ役割を果たしていたこともまた事実なのだから。これは、詩や劇にたいして折々に何等かの報奨金品が与えられたという意味ばかりでなく、こうした文学的才能が求職活動に役立っていたということも意味する。文学が職業として成り立たないとしても、文学を愛好しそういう才能に敬意を払う人は多い。優れた詩人は文筆の才能とそれによって得た名声が君主、貴族の目にとまる機会に恵まれるのだから、多くの詩人は自作を力ある人に献呈しその機会を得ようとしていた。文学作品の献呈 (dedication) とは、patron を求める、あるいは既に patron である人に敬意を表するものであるが、それは、文筆家という職業が未だ確立していない社会では、同時に求職のための活動、あるいは昇進のための活動でもある場合が多い。このことは、ルネサンス文化を先導するイタリアの都市国家についてももちろん言えることであるが、その他の後発諸国ではより顕著であるように思われる。ことに、イギリス・ルネサンスの詩人たち、エドモンド・スペンサー (Edmund Spenser c1552-99)、ジョン・リリー (John Lyly c1554-1606)、ジョン・ダン (John Donne 1572-1631) などが現実のレベルで求めているものは宮廷における何等かの地位であったことは疑いない。

ルネサンスにおける芸術の patronage を検討してみると、美術あるいは技芸家に対するものと、文筆家に対するものでは実際面において異なることがわかった。美術や建築を対象とする patronage の場合、作品を創造する主体としての作者に焦点が合わされており、良い作品、傑作が期待される。画家や彫刻家は宮廷や貴族の館で衣食住を保証され、もちろん、その人の優劣によって待遇の差はあるにしても、作品の創造に励めばよかった。他方、詩や劇を直接対象とする patronage はほとんど見られない。詩人などの文筆家はその才能を認められたとしても、作品を創造する主体としてのみ存在することはなかった。彼らは patron のために祐筆、家庭教師、司書などの仕事をしており、外交官、武将、枢機卿であった者もいた。もちろん、彼らのうちの多くがこのような地位にあるのは、その文筆の才能のためであったといってもよいだろう。文学の patronage は通常の場合、作品を生む作者に対して直接ではなく、作者に職業、つまり生活の安定という創作の環境 (milieu) を与えることであったと言えよう。こうした形態はルネサンス後半からは、出版業の発達により大きく変化していくのだが、当時の patronage に支えられた文学を語る時見落とせない点である。

Notes:

1) H.G.Koeningsberger, "Republics and Courts in Italian and European Culture in the Sixteenth Centuries", *Past and Present* 83, 1979, pp.32-56.

- 2) E.H. Gombrich, "The Early Medici as Patrons of Arts" in *Norm and Form*, London, 1966, p. 52.
- 3) Peter Burke, *Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Batsford, UK, 1972 (Polity Press 1986, pp.97-98)
- 4) Chambers, D.S., *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London, 1970, No.107. (in Burke *op. cit.* p.97)
- 5) Wackernagel, M, *The World of the Florentine Renaissance Artists*, Leipzig, 1958, p.245n. (English Translation, Princeton, 1981)
- 6) Burke *op. cit.*, p.97.
- 7) *op. cit.*, p.98.
- 8) *op. cit.*, p.88.
- 9) Saunders, J.W., *The Profession of English Letters*, Routledge, 1964, chs.IV, V.
- 10) Burke *op. cit.*, pp.89-96.
- 11) *op. cit.*, pp.94-6.
- 12) English translation in Chambers *op. cit.*, pp.162-63.
- 13) Burke *op. cit.*, p.94.
- 14) 岩倉, 清水, 西本, 米川著「イタリア文学史」東京大学出版会 1958, p.152.
- 15) Burke *op. cit.*, p.94.
- 16) Andre Chastel, "Artists", Eugenio Garin ed., *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1988. (近藤恒一他訳「ルネサンス人」岩波書店, 1990, p.321)
- 17) *op. cit.*, p.322.
- 18) Burke *op. cit.*, ch.3, pp.43-87.
- 19) *op. cit.*, p.58.
- 20) *op. cit.*, pp.62-74.
- 21) *op. cit.*, p.69.
- 22) このあたりのことは前出「イタリア文学史」2, 3章による。
- 23) Chastel, *op. cit.*, p.326.
- 24) *op. cit.*, p.328.
- 25) 芸術への投資については, R.A.Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence*, Baltimore & London, 1980, R.S.Lopez, "Hard times and investment" in W.K. Ferguson et. al., *The Renaissance*, New York, 1953 などを参照。
- 26) Saunders *op. cit.*, chs.II-V.
- 27) Burke *op. cit.*, pp.71-4.

受付日：1992年10月14日