

論文

ヴィンケルマンとドレスデン絵画館

——イタリア絵画との出会いと決別——

島田 了

目次

1. はじめに、『ドレスデン絵画館の卓越した絵画についての記述』（1752）の成立について
2. 『絵画についての記述』で取り扱われている画家と作品について
3. ヴェネツィア派の絵画について
4. 色彩論争について
5. ヴィンケルマンの転回点、『絵画についての記述』から『ギリシア美術模倣論』へ
6. おわりに、イタリア絵画との決別

要旨

ヴィンケルマンは、ドレスデンの絵画館を訪れ、そこでヴェネツィア派を中心としたイタリア絵画に出会った。彼は、それまで古典や歴史の分野で活躍の機会をうかがっていたが、これ以降美術の分野に関心を示し、研究を進めていくようになった。彼が、フランスのル・ブラン、アンドレ・フェリビアン、ロジェ・ド・ピールらアカデミーや在野で活躍した美術批評家たち、イギリスの画家で批評家のリチャードソン、イタリアの批評家たちなどの研究を通して作成されたのが、『ドレスデン絵画館の卓越した絵画についての記述』であり、それは外国の批評家の理論に多くを負うものであった。のちにヴィンケルマンは、ギリシア彫刻に出会い、新しい美の基準を求めようになり、この作品は断片のままにとどまることとなった。彼はさらに研究をつづけ、外国の批評家たちの著作から独自の理論を作りあげたのが、「高貴な単純と静かな偉大」で知られる『ギリシア美術

模倣論』である。ヴィンケルマンは、それまでの同時代のフランス、イタリアの強い影響のもとにある美術思想から、独自の新しい美の基準を求めていくことになり、彼の思想は大きな転回点を見せる。彼の関心は、感性に訴える色彩を重視するヴェネツィア派のイタリア絵画から離れ、理性によってとらえられる輪郭を重視するギリシアの彫刻に移っていくことになる。しかし『ギリシア美術模倣論』の成立に大きな影響を与えた批評家たちは、同時に『絵画についての記述』においても大きな影響を与えていた。『ギリシア美術模倣論』は、美についての先行研究である『絵画についての記述』なくして、その成立は考えられないのである。

キーワード：ヴィンケルマン、ドレスデン絵画館、ヴェネツィア派、イタリア絵画、ギリシア彫刻、色彩論争、『ギリシア美術模倣論』、「高貴な単純と静かな偉大さ」

1. はじめに、『ドレスデン絵画館の卓越した絵画についての記述』¹⁾(1752)の成立について

1755年にヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (Johann Joachim Winkelmann, 1717-68) は『ギリシア美術模倣論』(正確な題名は、『絵画と彫刻におけるギリシア美術の模倣に関する考察』、本文においては以下『ギリシア美術模倣論』と略記する。)を発表する。この原文にして30ページ、部数もわずか50部という著作は、そのささやかさにもかかわらず大きな反響を呼ぶものとなった。「高貴な単純と静かな偉大さ」というキーワードは、新しい美の価値基準となり、後の美学、芸術思想に大きな影響を与えた。この作品によりヴィンケルマンは一躍その名を広くヨーロッパ全域に知られるようになり、その後彼の人生は大きな変化をむかえることになる²⁾。本論で扱う予定の『ドレスデン絵画館の卓越した絵画についての記述』(1752、以下、本文中で『絵画についての記述』と略記する。)は、『ギリシア美術模倣論』発表以前に書かれたものである。その原稿は失われていたが、後にその写しが発見され、1923年になって公刊された³⁾。

貧しい靴修理職人の子として生まれたヴィンケルマンは、苦学の末身につけた古典語を始めとする外国語の能力により教師の職を得ることに成功したが、その勤務は過酷であった。その後1748年から外交官で歴史家としても高名なビューナウ伯のネートニッツにある個人図書館で司書兼共同執筆者として働くこととなった。この仕事は、それまでの過酷な彼の境遇に比較してほぼ満足できるもので、自由な時間には歴史や古典研究を続けることができ

た⁴⁾。また週末には、4 km 程離れた都市ドレスデンに出かけることもできるようになっていた。ドレスデンは、ザクセン選帝侯の宮廷所在地であり、有名な絵画館があった。それは、16世紀半ばにザクセン選帝侯が設立した「驚異の部屋」に起源をもち、1722年、アウグスト2世のとき、各地の教会や城館に散在していた美術品が一箇所に集められ、公開されていた⁵⁾。絵画と版画の愛好家であり、識者でもあったアウグスト3世(1696-1763)は、1745年にモデナ公フランチェスコ3世のコレクションから、イタリアを中心にしたルネサンスから初期バロックにかけての当時評価の高かった主要な作家たちの100点余りの絵画を一括で購入することに成功した⁶⁾。これはその収集において最大の成果といえるもので、これによってドレスデンのコレクションはヨーロッパにおいて重要なものの一つとなった⁷⁾。

当時話題になったモデナ公からの大規模なコレクションの購入について、ヴィンケルマンは、1748年9月14日の書簡で、50万ライヒスターラーで購入されたこと、そして数週間後に見学する機会があるだろうということを述べている⁸⁾。ほぼ1年後になる1749年8月31日の書簡でも、「国王の絵画館はモデナやプラハやさまざまなコレクションが加わったもので、世界でもっとも素晴らしいものです⁹⁾と報告している。

1752年には、ヴィンケルマンは頻繁に絵画館を訪れるようになっていた¹⁰⁾。これらの体験はヴィンケルマンに大きな影響を与えることになる。それまでビューナウ伯の司書として働きながら歴史の分野で活躍の機会をうかがっていた彼は、美術分野の研究に大きな関心を示すようになっていた。彼は、1751年ごろから画家たちと交際を深めるようになり、このような交際に関して、次のように述べている。「いま私は画家たちや真にローマを見たといゆる人たちの虜になっています。私には、このような画家たちの1人は10人の称号をもったおしゃべりたちより好ましいのです、私自身もこの春のはじめ頃から素描の練習を始めます¹¹⁾。

ヴィンケルマンは、1753年1月11日の手紙で、「王立絵画館についての私の考え」、「絵画館についての記述」という表現を繰り返して記している¹²⁾。また1753年2月11日の手紙でも、「絵画館についての論文¹³⁾という記述がみられる。そしてその後、該当する言及は見られなくなる。この頃に執筆の中断、あるいは放棄があったと考えられる。その理由としては、のちに詳しく紹介するように、彼の美術研究において大きな方向転換があったからである。

2. 『絵画についての記述』で取り扱われている画家と作品について

この著作は、題名に「断片」と添えてあり、完成されたものではなく、長さは12ページと非常に短いものである。これは論文というよりもメモ書きのようなものであり、そこで扱われている各作品についての記述はほとんどが簡潔なものにとどまっている。また扱われて

いる作品名については、当時の表記、あるいは彼独自の表記が使われているなど、特定の難しいものも多い。

現在ドレスデン絵画館を代表するコレクションであり、のちにヴィンケルマンが『ギリシア美術模倣論』で絶賛することになるラファエロ（1483-1520）の『シクストゥスの聖母』については、この作品がピアチェンツァの聖シスト教会からドレスデン絵画館にもたらされるのは1754年のことであり¹⁴⁾、この断片が1752年頃に書かれ、1753年には中断あるいは放棄されていたと考えられるため、この著作には登場しない。

しかしすでに述べたように、1745年に北イタリアにあるモデナ公フランチェスコ3世から買い取った100点余りのコレクションは存在していた。

この著作はその長さにもかかわらず、ここで言及されている作品の数は68点とされている¹⁵⁾。またそこで使用されている美術に関する専門用語はドイツのみならず、フランスやイタリアなどの多数の文献の影響が指摘でき、すでに彼がかなり熱心に美術の研究を進めていたことをうかがうことができる。

おもに扱われている作家としては、先ほど名前の挙げたモデナ公のコレクションの画家たちを中心に、その他同時期にプラハやヴェネツィアから集められた、またそれ以前からコレクションに収められていた画家も含め、コレッジョ、ティツィアーノ、ジョヴァンニ・ベリーニ、ティントレット、バッサーノ、ジョルジョーネ、カラヴァッジョ、リベラ、グイド・レーニ、グエルチーノ、カラッチ一族、パオロ・ヴェロネーゼ、パルミジャニーノ、フランチェスコ・アルバーニ、フランチェスコ・トレヴィザーニなどの名前が挙げられる（登場順）。

これらの扱われている画家たちとその作品を具体的に見ていくことにする。その場合、作品についてのヴィンケルマンの記述は簡単なものが多く、また当時の呼称を使用したと思われるものも多く、特定の難しいものがいくつか見受けられる。そこでヴィンケルマン協会による新しい全集の詳細な注を参考にした上で、可能な限りドレスデン絵画館のカタログで特定を試みた¹⁶⁾。本論中では [] 内にカタログによる作品名を挙げ、同時にドレスデン絵画館の所蔵番号を記すこととした。

まず冒頭で紹介されるのがコレッジョ（本名アントニオ・アレグリ、1489-1534）である。コレッジョは、イタリア後期ルネサンスの画家で、パルマ近郊のコレッジョで生まれ、パルマで活躍した。彼は17世紀から18世紀にかけてはラファエロと並んで高く評価され、ヴィンケルマンによっても「その始まりから完全な技法に至る跳躍を見るのは満足と驚きである」¹⁷⁾として高く評価されている¹⁸⁾。

コレッジョの作品として「数人の聖人と豊かな法衣をまとった司教を伴い座っている聖母子像」¹⁹⁾ [『聖セバスティアヌスの聖母』(Nr.151.)] と、もうひとつは「同じ大きさで一人の福音史家と聖フランチェスコを伴う聖母子」²⁰⁾ [『聖フランチェスコの聖母』(Nr.150.)] が紹介されている。しかしここでより注目したいのは、イギリスの画家・評論家であるジョナサン・リチャードソン (1664頃-1745) への言及である。ヴィンケルマンはこのイギリスの批評家の著作を熱心に研究していた。彼の「高貴な単純と静かな偉大さ」というキーワードは、リチャードソンの『絵画の理論についてのエッセイ』(An Essay on the Theory of Painting, 1715) の「真の偉大さとそれらの高貴な単純さ (la veritable grandeur et la noble simplite)」と深い関係があることは、バウムエッカーの研究によって明らかにされている²¹⁾。リチャードソンの影響は、すでに『絵画についての記述』の時期に確認することができるのである。

次にティツィアーノ (ティツィアーノ・ヴェッチェリオ, 1488頃-1576) の名前が挙げられている。ティツィアーノは、16世紀ヴェネツィア派最高の画家とされ、冒頭のコレッジョと並び高く評価された作家である。その作品として「白いサテンを着た女性」²²⁾ [『白い貴婦人の肖像』(Nr.170.)] と「三美神」²³⁾ が紹介されている。ここでヴィンケルマンがこの作品について「固い輪郭を持っている」²⁴⁾ という表現を使っていること、つまり後の『ギリシア美術模倣論』で重要な概念となる「輪郭」という用語を使っていることに注目したい。ヴィンケルマンが「より美しい」²⁵⁾ と述べている『エマオの弟子たち』(Nr.181.) は、彼の言うとおりルーヴルにあるオリジナルのコピーであり、モデナ公より購入したものではなく、1749年にプラハの皇帝のギャラリーから取得したものである²⁶⁾。

当時ティツィアーノのものとしていた「横たわる裸のヴィーナス」²⁷⁾ は、現在はパルマ・イル・ヴェッキオによる『横たわる裸のヴィーナス』(Nr.190.) と考えられている。これについて、ヴィンケルマンは「しかし特に優れた点は見られず、もしかしたら彼の流派のものかもしれない」²⁸⁾ として自分独自の考えを示している。

ヴィンケルマンは次に、ヴェネツィア派の画家ジョヴァンニ・ベリーニ (1430-1516) について述べている。ジョヴァンニは、父ヤコポ (1400頃-70/71) と共にルネサンス期ヴェネツィア派の形成に指導的な役割を果たした画家である。彼の作品として「救世主」²⁹⁾ が紹介されている。この作品は、取得されたとき (1747/50頃) には、ヴィンケルマンの言うようにジョヴァンニ・ベリーニのものとしており、1765年の記録においてもなおジョヴァンニ・ベリーニのものとしていた³⁰⁾。この箇所では、ヴィンケルマンはウルトラマリンという絵具について説明をし、さらに「ベリーニが、ヴェネツィアの画家のあいだで油絵の具を使い絵を描いた最初の画家である」³¹⁾ と述べ、さらにその青色の効果についても言及している。

ヤコポ・ティントレット (1518-94) はヴェロネーゼと並んで16世紀後半のヴェネツィア派を代表する画家である。ヴィンケルマンは、この画家の「ゆるやかな動作で神殿から商人

を追い払うキリスト」³²⁾[現在は、ガロファロ、ベンヴェヌート・ティシ (1481頃-1559) による『神殿のキリスト』(Nr.140.) と考えられる]について述べている。この作品は当時ヴィンケルマンの記述通りティントレットのものとして取得されたものである。ただしこの作品は、モデナではなくプラハからもたらされたものである。

続けてパッサーノ (本名ヤコポ・ダ・ポンテ, 1515頃-92) について紹介している。彼はイタリア盛期ルネサンスの画家で、ティントレット、ヴェロネーゼと共に16世紀後半のヴェネツィアで中心的な役割を果たした。ここで挙げられている3点のうち2点は、「降誕」と「エジプトからのイスラエルの子供たちの行進」³³⁾である。前者はヴィンケルマン協会版全集の注釈によれば、パッサーノの羊飼いの礼拝を描いたものとされる³⁴⁾。後者は、『荒野のイスラエル人の行列 (行進)』(Nr.260.) と考えられる³⁵⁾。パッサーノについての記述で注目すべきは、彼の絵について「緑が多すぎる」とし、「色彩 (Colorit)」³⁶⁾という用語を使用していることである。色彩の豊かさについては、ヴェネツィア派の画家にみられる共通の特徴とされるが、なかでもパッサーノは、マニエリスム的な人物表現や詩的な色調が特徴とされている。ヴィンケルマンはこの点を見逃してはいる。

ヴェネツィア盛期ルネサンスを代表する画家であるジョルジョーネ (本名ジョルジョ・ダ・カステルフランコ, 1477頃-1510) について、「ティツィアーノの同時代人でジョヴァンニ・ベッリーニの弟子」であり、「短い生涯ゆえに作品はあまり多くない」³⁷⁾と、ヴィンケルマンは述べ、その作品として、「いくつかの美しい頭部肖像画」と「貢の銭と美しいキリストの絵」のふたつを挙げている³⁸⁾。これらの作品について、ヴィンケルマンは「深みのある陰影を用いた大胆な技法」³⁹⁾として、のちの大胆な陰影を用いた表現方法であるテネブリズムを代表する画家カラヴァッジョへの影響も指摘している。そして「ルーベンスの絵画はその反対である」⁴⁰⁾とも述べ、二つの異なった態度について、「しかし、こうした異なった技法は、異なった感覚や心情の慣例に基づくものである。それゆえすでに古代ギリシアやローマの画家も、暗い技法を取り入れる者もいれば、明るい技法を取り入れる者もいたのである」⁴¹⁾として、その違いを明らかに認める記述をおこなっている。

後の『ギリシア美術模倣論』では、「私たちにあって偉大になる、いやもし可能であるならば、模倣されえないものとなるただ一つの道は、古代人の模倣である」⁴²⁾とし、ギリシア彫刻の美を絶対的な美の規準として、多様性を認めないものとしているのに対して、ここではヴィンケルマンはそれぞれの画家の個性に基づいた手法を認める態度をとっていることは注目すべきである。

大胆な明暗効果と迫真的な写実表現でバロック絵画に新しい時代を切り開いたとされるカラヴァッジョ (本名ミケランジェロ・メリジ, 1571-1610) は、美術史家ヤーコブ・ブルクハルト (1818-97) によれば「最良の彩色家の一人である」⁴³⁾とされ、その作品について、

「カラヴァッジョのオリジナル」とされていた「等身大の兵士」⁴⁴⁾が紹介されている。この作品は、現在ではピエトロ・デラ・ヴェッキア（1605-78）による『剣を持つひげの男』（Nr.531.）とされていて、モデナからではなく、ほぼ同時期の1748年にヴェネツィアから取得したものである⁴⁵⁾。その他、「捕われたペテロ」⁴⁶⁾が、また「カルタ遊びをする人々」[現在はヴァランタン・ド・ブローニュ（1594-1632）による『いかさま師』（Nr.408.）とされている。]について、この作品はモデナ公のコレクション購入と同時期にプラハの皇帝ギャラリーからカラヴァッジョ作として取得されたものである。

「スパニョレット（小さなスペイン人）」という名で紹介されている、ホセ・デ・リベラ（1591-1652）について、「祈る隠者」[『隠者パウロ』（Nr.687.）]と「聖ステファヌス」[『聖アンドレアス』（Nr.688.）]が紹介されている。後者は「暗い技法」⁴⁷⁾で描かれていること、そしてルーベンスとの比較について言及されている。

ガイド・レーニ（1575-1642）は、ポローニャに生まれ後述のカラッチのアカデミーで学び、ローマでカラヴァッジョの作品に親しみ、後に新しい写実のスタイルを身につけた画家である。ヴィンケルマンが「価値のある作品がある」⁴⁸⁾としてその記述も多く、当時の評価の高さをうかがわせるものとなっている⁴⁹⁾。

等身大の「キリストと4人の使徒」[『聖母の前のキリスト』（Nr.322.）と考えられる。（この作品は焼失）]は、モデナから取得した作品のひとつで、『聖ヒエロニムス』（Nr.331.）は1740年に王の部屋から移動したものだという。「正方形の四人の使徒」⁵⁰⁾については、現在はガイドのものではなく、グエルチーノ（本名フランチェスコ・バリビエリ、1591-1666）の作とされており、彼はガイド・レーニと同じポローニャのカラッチのアカデミーで学んだこと、またこれらの4枚は初期の傑作であるとされることから、その質の高さゆえに混同があったのかもしれない。

また『ゴリアテの首を持つダヴィデ』（Nr.332.）は、ルーヴルにある同名の作品のコピーであるが、「作者自身によるとされる」⁵¹⁾。これらの作品について、ヴィンケルマンは「人物における崇高さと情熱の表現の力強さが至る所で若者の表情における魅力と柔和さと結びついている」⁵²⁾と高く評価をしている。

ヴィンケルマンが、「ギャラリーの最も洗練された作品の中でも一級品」⁵³⁾と特に高い評価をしているのが、カラッチ一族による作品である。ヴィンケルマンは、カラッチ一族に関してルイジ（一般にはルドヴィコとされる）とアンニバーレの二人の名を挙げ、アンニバーレが「三人兄弟のなかで最も若く、力強い」と述べているが、アンニバーレの兄であるアゴスティーノについては言及されていない。正確には、アゴスティーノ・カラッチ（1557-1602）とアンニバーレ・カラッチ（1560-1609）の二人は、兄弟であるが、二人はルドヴィコ・カラッチ（1555-1619）の従兄弟である。

ヴィンケルマンが「完璧なデッサンの奇跡」⁵⁴⁾と述べているアンニバーレの「傍らに立つ福音史家と聖母」[『聖マタイと玉座の聖母』(Nr.304.)]は、モデナからのコレクションのひとつである。これは、ヴェネツィアの画家が得意とするいわゆる「聖会話」像で、作者がヴェネツィアでティツィアンやヴェロネーゼから学んだという非対称の構図で描かれた重要な作品である。次に『聖ロクスの喜捨』(Nr.305.)、さらに続けてヴィンケルマンが「等身大で完璧に美しい」⁵⁵⁾と述べ、紹介する「瀕死のキリスト」[『茨の冠のキリスト』(Nr.302.)]といった作品が挙げられている。これらもモデナからの取得したもので、このコレクションの中核をなすものである。これらの作品を紹介するときにヴィンケルマンは「軽やか(suelto)」という用語を使っている。これはイタリア語からの借用語であり、フランスの美術批評家アンドレ・フェリピアン(1619-95)、ロジェ・ド・ピール(1635-1709)らが使用しているものであり⁵⁶⁾、またその他に「優美(grace)」という言葉にも、同様にアンドレ・フェリピアン、そしてドイツの批評家ヨーハン・ゲオルク・ズルツァー(1720-79)など歴代の批評家の影響が見られるという⁵⁷⁾。

「すべての使徒を伴った聖母の被昇天」[『マリア被昇天』(Nr.303.)]についても、上述の作品と同様モデナコレクションの中核的作品だが、ヴィンケルマンはこれをルイジ(ルドヴィコ)のものとしているが、現在ではアンニバーレのものとしてされている。カラッチ一族の作品について、ヴィンケルマンはさらに続けて、「彼らの最大の強みはデッサンであり、これに並ぶものは少ない。美しい自然、光と陰には彼らは完璧には通じていない」⁵⁸⁾と述べている。それに対し光と影に通じている画家として、イタリアのコレッジョやレーニ、さらにルーベンスやヴァン・ダイクやレンブラントなど北方の画家の名前も挙げている。またその欠点として、ヴィンケルマンは、暗さを問題視し、「この暗さは、カラヴァッジョのそれとは強く、大胆に区別しなければならないだろう」⁵⁹⁾と指摘している。またその表情についても「親切さと柔和さが欠けている」⁶⁰⁾としている。「聖ロクスの喜捨」についても「より崇高さを持つべき」⁶¹⁾だとしている。すでに繰り返し使用されている「柔和さ」やその他の用語、また物理学者のアイザック・ニュートン(1642-1727)や数学者のニコラス・サウンダーソン(1682-1739)などイギリスの思想家についての言及などから、ヴィンケルマンが幅広い分野で美術の研究を進めていることがわかる。またカラッチの記述でも、複数の伝記を参照したものであるという⁶²⁾。

パオロ・ヴェロネーゼ(1528-88)は、ティントレットと並ぶ16世紀後半のヴェネツィアの最大の巨匠であり、彼も当時非常に高く評価されていた画家である。ヴェロネーゼについてもヴィンケルマンの言及は多く、ここで扱われる作品の数も多い。『ラビの礼拝』(Nr.225.)、『十字架の道行』(Nr.227.)そして『カナの婚礼』(Nr.226.)といった作品はモデナから、『神殿のキリスト』(Nr.223.)と『モーゼの発見』(Nr.229.)は、ヴェネツィアのグリマーニ家よ

り、『キリストの復活』は1741年にウィーンから取得したものである。またヴィンケルマンが「画家の家族」[『クッチーナ家の聖母』(Nr.224.)]と呼ぶ作品もモデナから取得したものである。ヴェロネーゼの作品は、モデナのコレクションだけでなく、同時期にヴェネツィアやウィーンから取得したのも多く、当時の人気のほどをうかがうことができる。作品についてのヴィンケルマンの記述も詳しく、『ラビの礼拝』や『モーゼの発見』などについて、デューラーやパルミジャニーノなど他の作家と比較しながら、詳細な分析を行っている。例えば、『モーゼの発見』について、「この作品はよく構成されていて、そして心地よく、明るく保たれている」、「女王は完全に崇高な美しさをそなえている」⁶³⁾とし、そこでフランスの美術評論家ド・ピールの用語である「構成 (Ordonnance)」を使用している⁶⁴⁾。

マニエリスム初期のイタリアの画家パルミジャニーノ（本名フランチェスコ・マッツォーラ、1503-40）については、「色彩と素描の偉大な巨匠」⁶⁵⁾として、「とりわけ表情の柔らかい感動的な美しさ」⁶⁶⁾に言及し、ヴェロネーゼと比較している。作品としてはモデナより取得した『聖母子、聖ステファヌス、洗礼者ヨハネ』(Nr.160.)、ボローニャからの『バラを持つ聖母子』(Nr.161.)が紹介されている。

ボローニャ生まれの画家フランチェスコ・アルバーニ（1578-1666）についても多数の作品が紹介され、『ディアナとアクタイオン、8体のニンフ』(Nr.339.)、『ディアナとアクタイオン、9体のニンフ』(Nr.338.)、『プットーのダンス』(Nr.337.)が手始めに紹介されている。ここでもヴィンケルマンは、アルバーニの作品の色彩について「踊っている神々の肉(体)は、イタリア人が『柔らかさ』と呼ぶものを完全に備えている」⁶⁷⁾としている。ここで使用している「柔らかさ (Morbidezza)」という用語は、イタリアの美術用語であり、16世紀の評論家ロドヴィーコ・ドルチェがその著書『アレティーノまたは絵画問答』のなかで、絵画の三要素のひとつとして挙げている色彩に関連して使用している用語である⁶⁸⁾。

ヴィンケルマンは、「繊細さの才能と穏やかな情熱の表現において」⁶⁹⁾アルバーニに並ぶ作家としてボローニャ生まれでアルバーニの弟子であるカルロ・キニャーニ（1628-1719）と、17世紀半ばフィレンツェで活躍した（宗教）画家カルロ・ドルチ（1616-86）の二人を挙げている。作品としては、キニャーニの『ヨゼフとポティファルの妻』(Nr.387.)を、ドルチの『聖セシリア』(Nr.509.)と『ヘロデの娘』(Nr.508.)を紹介している。

またヴィンケルマンは、「絵画館の偉大さは、芸術の偉大さと同様に、大作の中に求めなければならない」⁷⁰⁾とし、例として『ベツレヘムの嬰兒殺し』を挙げ、その資質を備えた画家として、ヴェネツィア生まれのバロックの画家アンドレア・チェレスティ（1637-1712）とフランチェスコ・トレヴィザーニ（1656-1746）の名を挙げている。

トレヴィザーニは、カルロ・マラッタ（1625-1713）の死のあとローマでその名声を高め、

ローマの後期バロックを代表する画家であり、ヴェネツィア派の色彩にも通じていたという。彼の技法についてヴィンケルマンは、「彼は、グイドやとりわけカルロ・マラッタがイタリアに導入した趣味に従っていた。これはぼかして描く手法（マニエール）であり、いわゆる「緩い手法（modo vago）」で、輪郭を柔らかくし影を穏やかにするものである⁷¹⁾と述べている。

『ベツレヘムの嬰兒殺し』について、「この作品は、この絵画館の最も偉大なもののひとつである⁷²⁾とも言っている。またさらに同じ画家の『エジプトへの避難途上の休息』（Nr.447.）についても、「一級の作品のひとつである⁷³⁾と述べて、「この作品は偉大であり、素晴らしい風景で飾られている⁷⁴⁾としている。ここでヴィンケルマンは、「風景（Landschaft）」にはっきりと言及をしている。彼は、「風景画家クロード・ロラン⁷⁵⁾」に触れ、さらにオランダ派の画家の名前を出して、風景について論を進めようとしているが、残念ながらここで中断となっている。

3. ヴェネツィア派の絵画について

ヴィンケルマンが言及している画家たちは、その多くがヴェネツィア派とよばれる、あるいはその周辺の画家たちであり、ルネサンスからマニエリスム、バロックにかけて活躍した人たちである。初期ルネサンスの時期（1400年代）、特にフィレンツェで活躍した画家たちのものはほとんど見当たらない。1746年に加わったばかりの、ルネサンスをはじめとする100点余りのモデナ公のコレクションも同様の特徴を示している。それ以外にもプラハやヴェネツィアから入手した作品も同様の内容となっている。

ヴェネツィア派の存在が目を引きものとなっている理由としては、ヴェネツィアの立地が考えられる。その立地ゆえに「ヴェネツィアはイタリアの他の国と比較してはるかに密接にドイツと商業上の関係を持っていた⁷⁶⁾。たとえば歴史上有名なアウクスブルクの商人であるヤーコブ・フッガー（1459-1525）は、商人として修業するためにヴェネツィアに向かっている。これは当時すでに「南ドイツ商人の間では息子が一五歳になるとヴェネツィアに修行に出す習慣があったという⁷⁷⁾」ことに従ったものである。「当時のドイツ商人の間では、本場のイタリア、とりわけ『商業の高等学校、ヴェネツィア』へ行って実地に簿記を取得する傾向が強かった⁷⁸⁾という。

ドイツからイタリアを目指す旅人の多くは、すでに古代から使用され、中世では最もよく使われていたというブレンナー峠を越え、まずヴェネツィアを目指した。「ヴェネツィアと南ドイツとの絶え間ない商売上の往来は、この都市にアルプス以北からの旅行者を呼び込む最初の門口になっていた⁷⁹⁾」からである。ヴェネツィアが目的地であった画家アルブレヒト・

デューラー（1471-1528）はもちろんだが、ローマを目指したヴィンケルマンもゲーテ（1749-1832）も、旅の途中でこの地に滞在し、ヴェネツィアや周囲の街を見学している。またヴェネツィアで活躍していた画家たちは、その往来の多さからドイツ語圏でもよく知られる機会も多かった。「実際ヴェネツィア絵画は、イタリア・ルネサンスの他の大都市と比較して、広範囲に広がっていたと考えるのは正しいであろう」⁸⁰⁾。

しかし以上のような外的な要因以上に、ヴェネツィア派の画家たちが、何よりも美術愛好家たちの間で高い評価を得ていたことがその最大の理由であろう、必然的に良質のコレクションは多くのヴェネツィア派の画家たちの作品を多く含むことになっていた。

15世紀の初め、新しい美術運動であるイタリア・ルネサンスのきっかけを開いたのは、フィレンツェであった。その動きは15世紀の半ばには、ヴェネツィアやローマなど周囲の都市へと広がっていった。そして16世紀にはイタリア各地で隆盛期を迎えることになる。しかし1492年に、フィレンツェでは共和国内でその影響力を行使してきたロレンツォ・デ・メディチ（1449-92）が亡くなり、政局が不安定となった。また1494年にはシャルル8世（1470-98）の率いるフランス軍がイタリア半島に侵入し、各地に混乱をもたらした。その混乱の中、「一五世紀末から一六世紀におけるヴェネツィアは、半島ルネサンス文化の一大中心地となった」⁸¹⁾のである。

ヴェネツィアはその政治的安定から経済的繁栄を続けており、芸術家たちにとって安定した市場を提供するなど好ましい環境を与えていた。「ヴェネツィアは国家や社会が芸術を指導したが故に、多種多様な仕事の需要があった。とくに名の売れた作家や芸術家には、権威が与えられ厚遇された。彼らはヴェネツィア共和国の自由と平和を享受するためにこの地に定住した。ティツィアーノ、ピエトロ・アレティーノ、ヤコポ・サンソヴィーノ、パオロ・ヴェロネーゼ、ジョルジョーネらはほとんどヴェネツィアに定住してローマ教皇庁に引き付けられることがなかったのはこのためである」⁸²⁾。

上述のような「16世紀の画家たちが、巨大な山脈のようにして、彼方に存在していたものすべてを覆い隠してしまっていた」⁸³⁾ので、「当時は、まだラファエロ以前のイタリアの画家たちは知られていなかった」⁸⁴⁾という事情もあった。

ヴェネツィアの画家たちの作品は、15世紀後半から16世紀には北イタリアの宮廷を中心に広まっていった。ティツィアーノらの活躍によりヴェネツィア絵画は17世紀初頭には「黄金時代」をむかえ、その需要が国際的に高まり、コレクションがヨーロッパ中に広がることとなった。「ヴェネツィアの画家たちの作品は、十五世紀には北イタリアの宮廷に達していたし、十六世紀にはティツィアーノが、フェラーラやマントヴァ、ウルビーノ、ローマ、アウクスブルク、ブリュッセル、マドリードの宮廷に、自分の作品を送ったこともあって、飛

躍的に流布する経路が拡大された。(……) 十七世紀初頭になって、ヴェネツィア絵画の『黄金時代』としてすでに評価の高まった作品に対する国際的な需要が驚くほど高まり、それまでヴェネツィアと北東イタリアに限られていた多くの豊かなヴェネツィアのコレクションが、ヨーロッパ中に散逸する結果を引き起こした⁸⁵⁾という。

4. 色彩論争について

美術史家ヤーコプ・ブルクハルトが、ヴェネツィア派の絵画を「目の最高のよろこび⁸⁶⁾とし、画家たちについて「彼らの天下周知の長所は色彩である⁸⁷⁾と述べているように、ヴェネツィア派の画家たちは、素描に価値を置く中部イタリアの知的な伝統とは異なり、感性的な色彩を重視していた。

ヴェネツィア派の絵画は、その特徴から素描と輪郭を重視するフィレンツェ（・ローマ）派と対比されることが多かった。すでに同時代の16世紀に、ロドヴィーコ・ドルチェ（1508/10-1568）の批評によって、フィレンツェ・ローマ派の素描重視に対するヴェネツィア派の色彩重視という図式が理論化されるようになっていた⁸⁸⁾。

新しく美術の中心となっていたフランスでは、17世紀になり、王立絵画彫刻アカデミーでの講演をきっかけに、素描派と色彩派が、その優劣を競う色彩論争が起こった。

「芸術における新旧論争ともいえる⁸⁹⁾色彩論争のきっかけとなったのは、1671年6月に行われたフィリップ・ド・シャンパーニュによる講演「ティツィアーノ《聖ヨハネのいる聖母子》について」である。この講演でシャンパーニュは、ティツィアーノの色彩の卓抜さを強調しながらも、その素描と人体比例の不正確さを指摘した。その上で、素描と色彩の関係を明確に位置付け、素描が優位に立つことを主張した⁹⁰⁾。

これに対して、同年11月ルイ=ガブリエル・ブランシャールは、「色彩の利点について」と題する講演で、異議を申し立てた。彼は「絵画の目的は自然を模倣することであり、目を騙すことである。それは色彩という手段によってしかなされない」と色彩の優位を主張した⁹¹⁾。

すると同日の講演でル・ブランが、色彩派のブランシャールに反論して、「素描がなければ色彩は何も表せない。素描のみが形を与えるものであり、色彩派は偶発的なものに過ぎない」と主張する。

これは、ドルチェらによる16世紀のイタリアにおけるフィレンツェ・ローマ派對ヴェネツィア派の構図の延長線上に位置するものであった⁹²⁾。

17世紀が終わりに近づくにつれて、色彩派が優勢になり、1683年素描派のル・ブランが失脚し、1699年に、『彩色についての対話』（1673）、「絵画の理解と判定についての対話」

(1677) といった著作を通して「色彩」と「彩色法」についても理論化をすすめたロジェ・ド・ピールが「名誉評定官」の資格を得て美術アカデミーにうけいれられた。ここに色彩派の勝利が決定的なものとなった。ヴェネツィア派の絵画とその作家たちの地位は揺るぎないものとなった。これが17世紀フランスのアカデミーを中心に起こった色彩論争の経緯である。

5. ヴィンケルマンの転回点、『絵画についての記述』から『ギリシア美術模倣論』へ

前節で色彩論争について紹介をしたが、この論争はヴィンケルマンの美についての思想と無関係ではなかった。

多くの対象が色彩を重視するヴェネツィア派の絵画であったことから、『絵画についての記述』では、第2節で詳しく見てきたように、色彩の重要性についての記述は多く、色彩に対する輪郭の優位はまだあらわれてはいない。また色彩以外でも「柔和さ」や「光と陰」などといった様々な絵画の要素について、繰り返し言及もされている。これらの点において、彼の考え方は同時代の主流と大きく異なったものとは考えられない。むしろ「彼の絵画についての判断は、完全に時代の趣味に従ったものである」⁹³⁾ともいえよう。

しかし『絵画についての記述』の中断から3年を経て発表された『ギリシア美術模倣論』で、彼の思想は大きな変化を見せた。そのきっかけの一つが、1752年3月、旅行の際にベルリン近郊のポツダムにあるサン・スーシ宮の古代彫刻を見学したことである。ドレスデンの絵画館で美術に興味を持ち、本格的な美術研究を始めたヴィンケルマンは、ポツダムで古代彫刻と出会い、これこそが自分の進む道だと確信を持つに至った。このときの体験を、彼は友人にあてて、「私は二度と体験できないであろう歓喜を味わいました。私はポツダムでアテネとスパルタを見ました。そして私は神々の王国に対する崇拜に満ちた尊敬の念で満たされています。(……) 私はきっとローマに行こうと決心しました。」⁹⁴⁾と報告している。

ポツダム体験以降、彼は、独自の思想を発展させていくために、美術に関連した文献研究の更に徹底的な研究を進めていった。そして『ギリシア美術模倣論』を意味すると思われる発言が現われるようになる。

すでに書かれていることは書かないこと、次に、これまで長い準備の期間を経て、絵画と彫刻について世に出たものは何語であれすべて読んできたのだから、なにかしらオリジナリティのあるものを書くこと、そして第三に、美術の領域を拡大できるようなものを書くこと、これが私の意図であった。⁹⁵⁾

そして1755年に発表された『ギリシア美術模倣論』では、もはや絵画に関してほとんど言及されることはなく、ただ古代ギリシアの優れた彫刻だけが「美術の至高の法則」⁹⁶⁾であり、唯一の美の基準であるとして、「私たちにとって偉大になる、いやもし可能であるならば、模倣されえないものとなる、ただひとつの道は、古代人の模倣である」⁹⁷⁾と述べ、その模倣のみが最高の芸術に至る道であるとしている。「輪郭の正確さだけは決して自然からは得られない。これこそただギリシア人からのみ学ぶべきものである」⁹⁸⁾。「最も高貴な輪郭は、ギリシア人の人物像において、最も美しい自然のすべての部分と理想の美とをひとつにする、あるいは包み込むものである」⁹⁹⁾として、明らかに色彩に対する圧倒的な輪郭の優位が主張されている¹⁰⁰⁾。

ルネサンスからヴィンケルマンの時代に至るまでの芸術家は、ただ古典の研究を熱心に行ったというラファエロを除いて、彼は高い評価を与えてはいない。そのラファエロの絵画についても、「純粋無垢なる表情と、そしてまた女性の偉大さ以上のものを具えた、至福の安らぎの姿勢で、古代の人々が神々の姿のうちに支配的とした静けさの中にあるこの聖母を見よ！ そのすべての輪郭のいかに偉大で高貴なことか」¹⁰¹⁾と色彩には言及せず、その輪郭のみを評価している。ここでは彼は、近代の絵画を、古代の彫刻を見る目で見ているのである¹⁰²⁾。

他の絵画について、たとえばオランダ派の絵画についても、「われわれの時代の風景画、特にオランダ派の風景画はその美しさを主として油彩に負っている。それによってその色彩は一層の力と輝かしさと壮大さを手に入れた」¹⁰³⁾として、色彩の価値について述べているものの、「絵画は非感覚的なものにまで手を広げる。これこそ絵画の最高の目標であって、古代の人々の著作が証言するように、ギリシア人はこれに到達しようと努めたのである」¹⁰⁴⁾と述べ、「それはただ寓意の道を通ってのみ、普遍的な概念を意味するイメージによってのみ初めてそれをなし得るところである」¹⁰⁵⁾として、「普遍的な概念」を重視する立場をとり、感性に訴える色彩を重視するものでは決してない。

『ギリシア美術模倣論』の発表で、ヴィンケルマンによってヨーロッパの美術思想は、新しい時代を迎えることになるのである。

それでは、それ以前の彼の著作である『絵画についての記述』には、もはや特別の価値は見出されないのであろうか。

しかしここで彼の記述をよく検討してみると、のちの『ギリシア美術模倣論』との関連で、その関連性・継続性を示す重要な点を指摘することができるのである。

色彩論争で主要な役割を果たしていたアンドレ・フェリピアンやロジェ・ド・ピールは、イギリスのジョナサン・リチャードソンと並んで、『ギリシア美術模倣論』の中心思想であ

り重要なキーワードである「高貴な単純と静かな偉大さ」の成立に大きな影響を与えていた¹⁰⁶⁾。そして彼らの影響は『絵画についての記述』においても認められるのである。

「輪郭」や「色彩」といった用語は、色彩論争で重要なものとされてきたが、それ以外でも、グイド・レーニについて使われていた「柔和さ」や、カラッチに関連して使用されていた「軽やか (suelto)」も、ヴェロネーゼについて使われていたド・ピールの理論書からの用語「構成 (Ordonnance)」など随所に見られ、その影響は『絵画についての記述』においても無視できないものであった。

『絵画についての記述』から『ギリシア美術模倣論』へと、ヴィンケルマンの思想は大きく変化を遂げ、その独自性を生み出していった。しかし両者はその育った土壌と栄養において共通の基盤を持っていたのである。

6. おわりに、イタリア絵画との決別

ヴィンケルマンによる美の思想は、『絵画についての記述』においても、『ギリシア美術模倣論』においても、フランスのル・ブラン、フェリピアン、ド・ピールらアカデミーや在野で活躍した美術批評家たち、イギリスの画家で批評家のリチャードソン、イタリアの批評家たちなど、外国の思想家の理論に多くを負うものであった。その外来の思想を貪欲に摂取した結果生まれたものが、『絵画についての記述』であった。そしてそれらをさらに消化し、自らの独自の理論として見事に作り上げることに成功したものが『ギリシア美術模倣論』なのである¹⁰⁷⁾。そして『ギリシア美術模倣論』の誕生には、先行研究として『絵画についての記述』が必要だったのであるということができよう。

そしてヴィンケルマンは『ギリシア美術模倣論』において、同時代の美の規準からはなれ、古代ギリシアの彫刻にみられる美の理想を、「芸術の至高の法則」¹⁰⁸⁾として厳密に追及していくことになる。

色彩から輪郭へ、感覚から理性へと、その基準が移っていく過程で、感性に訴える色彩を重視する絵画についての関心は失われていくことになる。それは同時に、美についての考え方から多様性が失われていくことでもあった。ローマ滞在以降、もはやイタリアの絵画は彼の関心を強くひくものではなくなっていた。

『絵画についての記述』においてはまだ独自の新しい考えは見られないが、ヴェネツィア派の色彩の美しさとその効果を認める記述のなかに、たとえばジョルジョーネに関する箇所でも、その多様性を認めているような考えを見出すことができる。

美の多様性を認めていくような考えが発展していったのなら、ヴィンケルマンはイタリアの地で色彩豊かな絵画について研究をつづけた可能性がある。もしそうであれば、彼こそゲーテに先だってイタリアの豊かな絵画の世界をドイツに紹介する人物となっていたかもしれない。彼が絵画の多様性を認めることにより、ドイツ思想の宿命ともいえる「精神的な貧しさゆえの排他性」¹⁰⁹⁾を克服することができれば、ドイツの美についての思想はさらに豊かになる可能性を見せていたのかもしれない。

しかし自ら信じる理想の美を追求するために、彼が選んだのは、色彩に富むイタリア絵画との決別であった。(了)

注

- 1) 定本としては、Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Zweite Auflage. Herausgegeben von Walther Rehm, Berlin 2002 を使用, 以下 KS と略記する。なお、ヴィンケルマン協会 (Winckelmann-Gesellschaft) による新しい全集, *Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß*. Band 9, 1: *Dresdner Schriften. Text und Kommentar*. Mainz 2016 も適時参照した, 以下, DS と略記する。特にその詳細な注釈は非常に有用であった。また書簡集として, *Winckelmann, Johann Joachim: Briefe I-IV*. In Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walther Rehm, Berlin 1952-57 を使用, 以下 Br.I-IV. と略記する。また翻訳 (尾田一正訳「ドレスデン絵画館の習作の記述」『帝京大学外国語外国文学論集』第17号、2011) があり, これも適時参考にした。
- 2) ヴィンケルマンの生涯については, *Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenosse*. Band I-II, Hildesheim 1983 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1943.) と *Schulz, Arthur: Winckelmann und seine Welt*, Berlin (Akademie Verlag) 1962 が詳しい。また『ギリシア美術模倣論』については, 拙論「ヴィンケルマンが目指したもの——『ギリシア美術模倣論について——』」(愛知大学語学教育研究室紀要『言語と文化』第20号, 2009年1月) を参照のこと。
- 3) KS, S.303., DS, S.201.
- 4) 「私は満足しています: なぜならば私は自由に考え語ることが許されている, そんな状況におかれているのです。(……) 私は私がしたい時, したい方法で, 勉強することができます。」Br.I, S.91. an Uden, 31.8.1749.
- 5) *Justi, a.a.O.*, S.317.
- 6) *Justi, a.a.O.*, S.284.
- 7) DS, S.203.
- 8) Br.I, S.87, an Uden, 4.9.1748.
- 9) Br.I, S.91, an Uden, 31.8.1749.
- 10) 「私は王立絵画館を, 望む限り足しげく通うことのできる許可をもらっています。」Br.I, S.110. an Berendis, 3.3.1752.
- 11) Br.I, S.110, an Uden 3.3.1752.
- 12) Br.I, S.129, an Berendis 11.1.1753.

- 13) Br.I, S.129, an Berendis 11.2.1753.
- 14) Marx, Harald (Hrsg.): Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden. Band I. Die ausgestellten Werke, Köln 2006, S.180.
- 15) Haupt, Klaus-Werner: Johann Joachim Winckelmann. Begründer der klassischen Archäologie und modernen Kunstwissenschaften, Weimar 2014, S.52.
- 16) 使用したカタログは, Marx, Harald (Hrsg.): Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden. Band I. Die Ausgestellten Werke. Köln 2006. / Band II. Illustriertes Gesamtverzeichnis. Köln 2007. 以下, それぞれ DK.I, DK.II と略記する。
- 17) KS, S.1.
- 18) ローマ滞在以降も鋭い人物表現を得意としローマで肖像画の注文を多く受けていた画家であり友人であったアントン・ラファエル・メンクス (1728-79) によってその評価は強化されている。KS, S.303f.
- 19) KS, S.1.
- 20) ebda.
- 21) Baumecker, Gottfried: Winckelmann in seiner Dresdner Schriften. Berlin 1933, S.382. / Haupt, Klaus-Werner: Johoann Joachim Winckelmann. Begründer der klassischen Archäologie und modernen Kulturwissenschaften, Weimar 2014, S.57f.
- 22) KS, S.1.
- 23) この作品は, 現在ではティツィアーノのものではなくパルマ・ヴェッキオのもの (Nr.189.) とされている。
- 24) KS, S.1.
- 25) ebda.
- 26) DK.II, S.543. 『絵画についての記述』では, モデナ公からのコレクション以外についても多く紹介されている。これらの作品もドレスデン絵画館のコレクションの歴史において必要な地位を占めるものである。
- 27) KS, S.1f.
- 28) KS, S.2.
- 29) これは現在では, チーマ・ダ・コネリアーノ (1459/60-1517/18) による『祝福するキリスト』 (Nr.61.) と考えられている。DK.II, S.160.
- 30) ebda.
- 31) KS, S.2.
- 32) ebda.
- 33) KS, S.2.
- 34) この作品は, 戦争により焼失したものであるとされているが, 絵画館のカタログによれば, その後1966年にフライブルクで発見され, 現在は絵画館に戻っているという。DK.II, S.103.
- 35) 後者については同一画家による類似の作品『荒野のイスラエル人』 (Nr.253, DK.II, S.102.) があるが, こちらは1754年に獲得されたものであるため, ヴィンケルマンの指摘したものではない。
- 36) KS, S.2.

- 37) ebda.
- 38) 現在、彼の記述に該当するジョルジョーネ作品はカタログには見当たらない。前者については1746年にモデナから取得したもののうちで、ジョルジョーネ作とされていた作品、メローネ、アルトベッコの『恋人たち』(Nr.221.)が、また後者については、パルマ・イル・ヴェツキオ(周辺)による『マタイの召命』(Nr.199.)が当てはまるのではないかと考えられる。
- 39) KS, S.2.
- 40) KS, S.3.
- 41) ebda.
- 42) KS, S.29.
- 43) Burckhardt, Jacob: Jacob Burckhardt Werke Band 3, Der Cicerone. Malerei, München/Basel 2001, S.236.
- 44) KS, S.3.
- 45) DK.II, S.562.
- 46) ニコラス・トゥルニエ(1590-1639)による「ペテロの否認」(DWNr.413.)が該当すると考えられる。この作品はモデナから取得した当時はカラヴァッジョのものとされていて、現在の作者のものとされたのは1989年のことである。[Illustrierte Gesamtverzeichnis 2. S.546].
- 47) KS, S.3.
- 48) ebda.
- 49) 「カラッチ一族亡きあとのボローニャ派の代表的存在で、アカデミックな芸術観が崩壊する19世紀後半まで高い名声を保ち続けた。」(平凡社世界百科事典第二版)
- 50) KS, S.4.
- 51) ebda.
- 52) ebda.
- 53) ebda.
- 54) KS, S.5.
- 55) ebda.
- 56) DS, S.221f.
- 57) DS, S.222.
- 58) KS, S.5.
- 59) KS, S.6.
- 60) ebda.
- 61) ebda.
- 62) Malvasia, Felsine: Pittrice I, Bologne 1678, S.397, 443-446. / Bellori: Le vite de Pittori, scultori e architetti moderni, 2. Auflage 1728, S.79. などが指摘されている。DS, S.223.
- 63) KS, S.7.
- 64) DS, S.227.
- 65) KS, S.7.
- 66) ebda.
- 67) KS, S.9.

- 68) 「画家が、肉体の色合いと柔らかさを、そしてどんな事物でもその特性を的確に模倣することができれば、その絵は生きてるように見え、かけているのは呼吸だけにということになる。彩色の核心部分は光と陰が織りなすせめぎあいのだ。」ロドヴィーコ・ドルチェ [森田義之・越川倫明／翻訳・注解・研究]:『アレティーノまたは絵画問答—ヴェネツィア・ルネサンスの絵画論—』中央公論美術出版 2006, 78頁／DS, S.232.
- 69) KS, S.10.
- 70) ebda.
- 71) KS, S.11.
- 72) ebda.
- 73) ebda.
- 74) ebda.
- 75) KS, S.12.
- 76) ハンプリー, ピーター [高橋朋子訳]:『ルネサンス・ヴェネツィア絵画』白水社 2010, 21頁。
- 77) 諸田實:『フッガー家の遺産』有斐閣 1989, 52頁。
- 78) 同上, 115頁。
- 79) ハンプリー, 前掲書, 21頁。
- 80) 同上。
- 81) 西本晃二:『ルネッサンス史』東京大学出版会 2015, 262頁。
- 82) 永井三明:『ヴェネツィア貴族の世界 社会と意識』刀水書房 1994, 136頁。
- 83) Justi, a.a.O., S.318.
- 84) Justi, a.a.O., S.317.
- 85) ハンプリー, 前掲書, 256頁。
- 86) Burckhardt, a.a.O., S.193.
- 87) ebda.
- 88) ドルチェ, 前掲書参照。
- 89) 『西洋美術の歴史6』中央公論新社 2016, 379頁。
- 90) 同上。以下、この節における色彩論争についての記述は、これに従った。
- 91) 同上。
- 92) 同上, 388頁。
- 93) DS, S. XI.
- 94) BrI, S.111.
- 95) BrI, S.171, 3.6.1755, an Uden.
- 96) KS, S.30.
- 97) KS, S.29.
- 98) KS, S.39.
- 99) ebda.
- 100) 「そもそもヴィンケルマンには、一種類の芸術しかなかった。彫刻だった、なぜかという、絵画を彼が認めたとしても、それが一種の彫刻、つまり輪郭の描写である場合に限られてい

- たからだ」フリーデル, エーゴン [宮下啓三訳]:『近代文化史2』みすず書房 1987, 312頁。
- 101) KS, S.46.
- 102) Wangenheim, Wolfgang von: Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben. Berlin 2005, S.113.
- 103) KS, S.55.
- 104) ebda.
- 105) KS, S.55f.
- 106) 拙論「ヴィンケルマンが目指したもの——『ギリシア美術模倣論』について——」, 前掲, 76, 77頁参照。
- 107) 拙論, 前掲, 82, 83頁参照。
- 108) KS, S.30.
- 109) 拙論「ヴィンケルマンと美をめぐるドイツの作家たち」愛知大学言語学談話会(編)『言葉を考える 6』あるむ 2010, 197頁。