慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	鑑賞史としての美術史
Sub Title	Kunstgeschichte als Genussgeschichte
Author	守屋, 謙二(Moriya, Kenji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1958
Jtitle	哲學 No.34 (1958. 1) ,p.179- 204
JaLC DOI	
Abstract	Das Kunstwerk halt in sich den geistigen Gehalt, da es das Geschaffene des Menschen ist, aber es entsteht nur durch das sinnliche Medium und so hat es die materielle Seite; d.i. es gehort zu dem "objektivierten Geist". Der Grundsatz der Objektivierung in diesem Sinne ist die Zweischichtigkeit: der geistige Gehalt ist erhalten, insofern er von der Materie getragen wird, und der so erhaltene, geistige Gehalt bedarf stets der Gegenleistung des kunstlerisch auffassenden Subjekts. Denn er ist nicht "an sich" in der Materie, sondern nur "fur uns", die Beschauer. Fur das Kunstwerk bedeutet die Uberlieferung solches geistigen Gutes das Schaffen, und das Wiedererkennen der Beschauer den Genuss. Ausser beiden Bedingungen des Schaffens und des Werkes muss der Genuss als die dritte hinzukommen, so dass das Kunstwerk fur uns erst gegenwartig sein wird. Nun ist die Beschreibung der Kunstgeschichte meistens nicht anders als die der Schaffensgeschichte, wahrend die Kunstgeschichte der Beurteilung oder der wurdigung des Werkes sehr selten ist. Nach meiner Meinung soll die Gesamtheit der Kunstgeschichte erst durch die Retrachtung dieser Seite vollendet werden. Hier habe ich die Genussgeshichte der Kunst Raffaels von der Renaissancezeit bis zum Zeitalter der Romantik entwickelt.
Notes	小林澄兄先生古稀記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000034-0179

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

鑑賞史としての美術史

守屋謙二

一

芸術作品が一つの美的対象としてわれわれの前に現われるためにはいろいろな条件がある。それは人間の所産であるから、先ず始めに「創作」という働きが加わっていることは勿論である。何びとかによって――作者が複数の場合もあるが――、どこかで、いつかの時代に作られたということが芸術作品の成立のための第一条件である。しかしかようにして作られたものがいつも直ちに美的対象としてわれわれに訴えて来るかというと、必ずしもそうとは限らない。一体、芸術作品の中には人間の精神が働いているにしても、それはそのままに示されているのではなく、何らかの感性的媒介物を通じてであり、殊に造形芸術にあつては大理石とか、画布の上の絵具とかいう物質が考えられる。これが芸術作品の成立のための第二の条件であつて、一般にこれを「作品」ということができる。かようにして芸術作品はニコライ・ハルトマンの謂わゆる「客観化された精神」の一種に数えられる。(註1) この意味の客観化の法則は二層的であり、第一に創作の場合の精神的内実は、上述のようにそれが現実的・感性的物質の中に封じ込まれ、換言すればその特殊な形成によつて物質に制縛され、かくして物質により荷担される限りにおいてのみ

保持され得るものであり、第二には、かように形成された物質により荷担された精神的内実はいつも、個人的或いは客観的のいずれであれ、「生きた精神」、即ち芸術的に把握する主体の反作業（ゲーゲンライストゥンゲ）を必要とするものである。なぜなら、芸術作品における精神的内実はそれだけで存することなく、即ち即自的存在（アン・クヒ・ザイン）ではなく、観者のための存在であるからである。従つて「客観化された精神」としての芸術作品の在り方は三つの要因を持つこととなり、先ず物質的荷担者、次にその中に保持された精神的財、第三にそれを再認識する観者の主観である。芸術作品におけるかような精神的財の賦与は創作を意味するが、これに対して観者の再認識とは「享受」の意味にほかならない。それ故にここで創作や作品という諸々の条件のほかに第三のそれとして当然に享受が加わらねばならないのであつて、かくして始めて芸術作品はわれわれに現前することであろう。一般に芸術作品にとり創作はいうまでもなく作者の仕事であり、作者とその作品をもつて芸術の問題の全部が尽されていると思われるかも知れないが、しかしそれだけでは未だ十分でないことは上述によつて明かである。「猫に小判」という言葉があるが、小判はあつてもこれを扱う者が猫であればその真価は発揮されないのであつて、それと同様に、作品はあつてもそれを享受する者がなければただの物質に過ぎないことであろう。

ところで普通の美術史の叙述は、誰れが、どこで、いつ、何らかの作品を作つたという創作の歴史に終始している場合が多く、これに引き換え享受の歴史、詳しくいえば芸術作品を鑑賞し評価する者の側に立つての歴史は余り見受けられないようである。然るに前来述べたところにより、私はこの方面の考察を俟つて始めて芸術の歴史の全貌が完うされ、「創作史としての美術史」のほかに、「鑑賞史としての美術史」の試みがなさるべきものと考えている。但し鑑賞乃至は評価の拠り所を求めることは甚だ困難であつて、その理由は、かかる場合には必然的に主観的

判断が混入し、その表現方法も微妙なニュアンスに富むからである。それ故におよその「すききらい」を示す程度にとどまることは已むを得ないであろう。また事実上の文献からいってもこの種のものは西洋美術に関する限り僅少を極めている。尤も日本美術にあつてはこの意味で独特なもの――例えば「茶の湯」の享受形式――が見出され、他日の機会にそれについて触れる積りである。ここで私はただ一つの例証としてルネサンスの巨匠ラファエルロの鑑賞史と称すべきものを展開したいと思う。

二

ラファエルロ（一四八三～一五二〇）が三十七年の短い生涯を終つた後、彼に捧げられた最初の讃辞と思われるものは、ローマのパンテオン神殿における彼の墳墓に書かれた枢機卿ベムボのラテン語の銘文であつて、その一節に「総ての上に秀で、古代の芸術家と競う画匠」と誌されている。(註2) この種のものとして何らかの修飾は免れないにしても、ルネサンス美術における天才の夭折に際しては当然の語句であろう。彼の伝記としては先ずノチェラの司教にして教皇レオ十世の寵臣たるパオロ・ジョヴィオのラテン語のそれが考えられ、(註3) そこではラファエルロのほかにレオナルドやミケルアンジェロが挙げられて、この「黄金時代」の三大主要作家について簡単な性格描写をしたものである。これはおそらく「ローマ荒掠」（一五二七年）より以前に書かれたと思われるから、(註4) ラファエルロ伝として最初であるばかりでなく、当代における無数の優れた作家の中からこのように特に三巨匠を選び出して来たという点でも初めての試みとして特筆すべきものがある。今でこそかような評価は普通となつているが、必ずしも

それが当初から行われたこととは考えられない。尤もこれらの巨匠の中ではラファエルロには第三の位置が与えられているが、当時は一般にそのように判断されていたのであろう。ラファエルロには最も恵まれた時期において彼の芸術を示す機会が与えられているという幸福について、また彼の作品の優美（グラツィア）について述べられている。彼の創作したものは、その作者の特別の意図を問わないであろう自然の花のような外観を持つともいわれている。

ラファエルロの没後三十年（一五五〇年）になつてあの有名なヴァサーリの「美術家列伝」の第一版が著わされ、ここにわれわれは初めてチマブエやジョットーから著者の時代に至る多数のイタリア美術家の生涯や作品に関する極めて詳細な叙述を持つこととなり、後世における総ての美術研究の最も主要な典拠と仰がれている。一五六八年にその第二版が出て、内容は益々充実された。殊にラファエルロ伝にあつてはその終末に「至幸、至福な魂よ、何びとも好んで汝について語り、汝の諸々の作品を祝ぎ、汝の残せし素描に驚歎する。この高貴な芸術家が死んだ時、絵画もおそらく死んだかと思われた。彼が眼を閉じた時、絵画も殆ど眼を失つたからである。…」で始まる長い讃美の言葉が附加された。(註5) ヴァサーリがここで初めてかようにラファエルロを賞讃したについては理由があり、実は第一版の出た当時には自分の師匠にあたるミケルアンジェロ（一四七五～一五六四）はまだ在世していたから、その競争者と一般に見做されたラファエルロに対して出来るだけ口をつぐんでいたものと思われる。なお彼はこの伝記の中でラファエルロの生涯や作品について叙べた後その芸術様式にも触れ、しかも特にレオナルドやミケルアンジェロとの比較においてその諸々の特性を挙げ、後世における数多いこの種の評価の先駆をなした。ただ当然のこととしてこの場合には三巨匠の中でミケルアンジェロが最高峯に立つものと見做されている。

ヴァサーリの頃にはイタリアは美術史の上ではルネサンスからバロックへ移る過渡期の謂わゆる「マニエリズ

モ」（ほぼ一五三〇～一六〇〇）の時代にはいるが、その当時はまた幾多の芸術理論家が輩出した。先ず一五五七年に公にされた「絵画についての対話」[註6]において著者ドルチェはラファエルロとミケルアンジェロとの優劣論を取扱い、その場合、構想、素描、及び色彩という三つの主要範疇に基づいてこの両者の作品を比較考察しているが、その結果においてラファエルロの方が多くの点で卓越していると結論されたのである。[註7] しかし当代の一般的傾向からいえばミケルアンジェロ崇拝の念が益々昂じて来たのであつて、このことは両巨匠の芸術の本性からも推測されるところである。ラファエルロは八才の年少であるとはいえ早く世を去り、しかもその製作は正しく高期ルネサンスの理想を最もよく体現し、少しの身揺ぎもしない古典的完結性を示しているに反して、ミケルアンジェロは殆ど半世紀も長く生き延び、盛り上がり来る新思潮の中にあつて多分に将来性を予示する「バロックの父」となつたのであるから、彼等の芸術それ自身の性格において著しい相異が認められ、従つてかような創作史上における事実がおのずと当時の鑑賞史にも反映していることはいうまでもないであろう。

第一に挙げらるべきはミケルアンジェロの最も顧著な継承者――弟子ではない――の一人たるダンティの「完全比例論」[註8]の企てであつて、その第一巻だけが一五六七年にフィレンツェで刊行された。その序文には極めて個人的色合の濃いミケルアンジェロ礼讃があり、また彼によつてのみ基礎づけられた人体の真の比例を発展させることが試みられている。次にファエッァ生れの画家アルメニーニはその著「絵画真指南」[註9]（一五八七年）において絵画を理論的に考察するほか、その実技についても委しく述べ、最も推賞すべき方法として『ラオコーン群像』、『ヘラクレスのトルソ』（共にヴァティカン）などの古代の作品や、近代のそれからはミケルアンジェロやその競走者たるバッチォ・バンディネルリ、或いはグリエルモ・ポルタの作品の模倣を挙げているが、ラファエルロにはもはや少

しも言及していないのである。

マニエリズモ時代における最も委曲を尽した芸術論はミラノ生れのロマッツォの「絵画芸術論」(註10)(一五八四年)であるとされ、その中には当時イタリアで注目されたデューレルのそれとの対決を示す比例論、ミラノでは既にレオナルドにその先蹤者を見出し、またやがて迫り来るバロック芸術にとつても重要な表情論、そのほか色彩論、明暗法、線条遠近法などについても触れられている。同じ著者により「絵画殿堂の理念」(註11)(一五九〇年)が著わされ、それは画家の品評をも述べたもので、しかもその謂わゆる絵画殿堂の七つの柱として七人の大家が選び出されているが、その数が七つの遊星から由来して極めてスコラ的であることは注目に価する。そこで第一に選ばれたのはいうまでもなくミケルアンジェロであり、次に余り名も知られていない地方作家ガウデンツィオ・フェッラリとポリドロが続き、レオナルド、ラファエルロ、マンテーニャ、最後にティツィアーノという順位である。今日のわれわれの評価からすれば甚だ奇異に感ぜられようが、しかしこういう鑑賞史上の事実は避け難く、また貴重なものである。

十六世紀の後半にあつては若い芸術家達はミケルアンジェロの壁画のあるシスティーナ礼拝堂や、また彼の彫刻のあるフィレンツェの聖ロレンツォ寺のメディチ家礼拝堂において専ら研鑽を積み、その威圧的な諸々の作品にあやかつたのである。これに反してラファエルロの構図は、当時努めて求められた、老獪なまでの平面配分の秘密を教えることなく、また一般の民衆を惹きつけた、作為的な輪廓や微妙な陰影を示すことなく、従つて新しく試みられた壁面のためには余りにも偏狭にして単調に過ぎたのである。事実上、ヴァサーリがその伝記の中で委しく述べているラファエルロの大抵の作品は民衆の眼前には示されていなかつたのである。

しかし時代が進むにつれて、創作ばかりでなく、鑑賞の側面においても大なる変革が起こつた。上述のように強力であつたミケルアンジェロの感化や影響も次第に静まつて行つて、十七世紀にはいるとイタリアではおのずから別趣の世界が拓かれるに至つた。それはいうまでもなくバロック芸術の確立と成熟であつて、その作者の中で最も支配的なものは彫刻家にして建築家たるベルニーニ（一五九八～一六八〇）である。

三

フランスにおいてはしかし全く事情を異にし、十七世紀に至り改めてラファエルロの価値が強調されることとなつた。もともとフランスはイタリアの中でも特にトスカナ美術のよい顧客であつた。例えばミケルアンジェロの初期の作『哀悼』（ローマ、聖ピエトロ寺）は或るフランスの枢機卿の委嘱で作られたものである。また彼のユリウス二世墓表のための二つの『奴隷』像（ルーヴル）は早くからフランスへ伝わつていた。レオナルドは晩年をフランスで過ごし、そこで没したことは有名である。フランス王のフランソア一世はフィレンツェの美術品を獲ることに大いに努め、その当時から多くのラファエルロの絵画が移されている。『アラゴンのジョヴァンナ肖像』、『聖ミカエル』、『聖女マルガレータ』、『フランソア一世の大聖家族図』などはいまもルーヴルに蔵せられ、またラファエルロの最後の作たる『キリストの変容』（ヴァティカン）はフランスへ行く筈のものであつたといわれる。これらの国王の宮殿に掛けられていた諸図がどの程度までに一般の民衆に知られていたものかはわからないが、しかしラファエルロ崇拝の風潮が次第にパリに起こつたことは確かである。ヴァサーリのラファエルロ伝の最初の仏訳は一

六〇七年に現われた。この際、十七世紀におけるフランス最大の画家たるニコラ・プーサン（一五九三～一六六五）が華々しい主役を勤めたのであつて、彼は前掲のラファエルロの諸作を見る機会を得て、絵画に一生を捧げんとするに至つたといわれるほどである。やがて彼はローマへ赴き、ラファエルロの模倣者たることを告白した最初の巨匠となつた。彼はコルネーユのようにローマ史に没頭し、カムパーニャの荒涼たる広野の中にこの大民族の興亡の跡を夢見て、あの数々の「英雄的或いは理想的風景画」、即ちその添景として古代の人物や廃墟が登場する風景画を物した。彼の目標とするところはラファエルロやティツィアーノなどのほかにギリシア・ローマの古代美術であつて、ここに後来における古典主義の一つの萠芽を見出すことができる。しかしパリにおいてラファエルロの影響は、プーサンと並んで当時の偉大なフランス画家たるル・シュウール（一六一七～五五）の中に一層顕著に示された。彼は一度もイタリアへ行つたことはなかつたが、「フランスのラファエルロ」という異名さえ取つた。しかも彼を導いたものは、ラファエルロの作品による主としてマルク・アントニオ（一四七五頃～一五三四頃）の銅版複製であつて、それらが実はわれわれの巨匠の業績を全ヨーロッパに早くから普及し、パリにもこの種のものの蒐集家が多数に見出されたのである。

かようなラファエルロ讃美はしかし一層大きな度合においてフランス美術の運命を規定する筈のものであつた。三十年戦争のあつた十七世紀においてはフランスはハプスブルグ家の優勢に対して益々興隆する若い王国であつた。それは極度に国力を拡張すべきであつて、かような感情がこの世紀の中頃を過ぎるとルイ十四世やその宰相コルベールをして国民に勝利あらしめる諸々の企画を樹てさせることとなつた。それらの国策の大きな連鎖の一環として「国民的なフランス美術」の成立が望まれた。国王の意志により今日もなお或る意味で存続する二つの文化機

関、即ち王立アカデミーとルーヴル宮における絵画蒐集とが創められた。殊にこの蒐集のためには、従来は諸々の王宮にあつて民衆の観覧には殆ど供せられなかつた作品が収められた。ルーヴルやそれに隣接するオテル・グラモンの一連の広間には二五〇〇の諸図が並べて掛けられ、その中で一六図がラファエルロの作であり、なおそのほかに彼の沢山の素描や、またマルク・アントニオその他による彼の作品の銅版複製が集められて、彼は総ての画匠の上に勝ち誇つていた。アカデミー会員や一般の民衆もラファエルロをば嘗て生存した中で最大の芸術家と称していた。かようにしてラファエルロとギリシア・ローマの古代はフランスにおける美術研究の発足点となり、またこれと共に謂わゆるアカデミズムの基礎が置かれたのである。国王とコルベールとはパリのアカデミーだけでは不十分とし、そのほかに公共的な美術教育のための最良の手段と見做された機関たる、ローマにおけるフランス・アカデミーを創立した（一六六六年）。ここにおいてパリのアカデミーで選ばれた才能豊かな画学生達は官費をもつて研究を続けることができた。ところでこれらの画学生達は第一にラファエルロに差し向けられ、ヴァティカンの署名室にあつて彼の大作『論議』や『アテネの学園』などの模写を始めたが、その理由については誰れも問うことなく、ただそのように命ぜられていたのである。

アカデミーにおける無上の崇拝にも拘らずラファエルロに対する一般の理解は必ずしも十分とはいえなかつた。ヴォルテールは、ルイ十四世の宮廷画家で当時の画壇に君臨したシャルル・ルブラン（一六一九～九〇）の作品の銅版複製とラファエルロの作品のそれとを比べ、前者の方が一層大きな需要を見出したといつている。(註12) 当時においては民衆もルブランをラファエルロより一層高く評価していたことは勿論である。芸術を生み出すという、いつもただ運命の自由意志に任さるべきものを官権の力で到達しようとすることがそもそも自然の理に反するのであろ

う。国王やコルベールの諸々の努力の本来の成果は純粋芸術の領域においてでなく、工芸の領域に存していた。フランスにおけるルイ十四世の治下に形成された国民的な美術活動の最も純粋な所産といえば実に銅版画の芸術であつて、この方面には幾多の俊才が続出した。例えばジェラール・エドゥランク（一六四〇～一七〇七）はその一人で、ルブランの作品が高く評価されたのはそれに基づきこの銅版画家が立派な複製を提供したからだといわれる。しかし彼の作つたものの中で一番美しいのはラファエルロによる銅版画であつて、ルーヴルにある『フランソア一世の大聖家族図』の複製は特に有名である。彼の師匠はドゥ・ペイリであるが、この者は既にイタリアにあつてイタリア人自身よりも熱心にラファエルロの複製に携わり、諸々の聖母の銅版画を作つていた。ジェラール・オードラン（一六四〇～一七〇三）もまたこの方面の仕事をした。ラファエルロやフランスの名誉のために最大の業績を挙げたのは、エドゥランクの弟子たるニコラ・ドリグニー（一六五七～一七四六）であつて、先ずファルネシーナ宮の『プシュケ』などの壁画から始めた。次に『キリスト変容』図の複製で一層好評を博した。彼はまたロンドンへ招かれ、画家リューベンスの仲介によつてイギリスへ渡つていたラファエルロの『毛氈下絵』の銅版画を企てた。かようにしてフランス人の中にラファエルロの鑑賞はその複製(註13)によつても益々普及し、彼等の趣味を養つたが、それは大体十七世紀の間のことであつて、十八世紀にはいると事情は余程異つて来たのである。

上述したように、ローマにおけるフランス・アカデミーではヴァティカンの署名室にあるラファエルロの諸々の傑作を模写することを正課としたが、一七〇八年になると教皇はフランスの画学生達がこれらのフレスコ画に対して不謹慎な振舞いをしたという廉で彼等を締め出すに至つた。このことはいうまでもなくラファエルロに対するフランス人の愛好の念が次第に薄らいで来たことを示すのであつて、殊にロココの芸術的風潮が高揚するにつれてそ

れは一層顕著となつた。この様式の主要作家と見做されるフランソア・ブーシェ（一七〇三～七〇）は、アカデミーから賞金を獲てイタリアへ留学することになつた自分の弟子たるドイツ画家クリストフ・フォン・マンリヒに対して、ローマに余り長く逗留してはいけない、そこではただグィド・レニやフランチェスコ・アルバーニの作品は研究するに価することを見出すであろうが、しかしラファエルロはその名声にも拘らず大変に物悲しい画家である、という餞別の言葉を与えたという。(註14) 尤もブーシェ自身はローマにおいて何を学んでいたであろうか。一七二七年に彼はイタリアへ遊学したが、その当時はフランス・アカデミーの画学生に対しヴァティカンは堅く閉鎖されていたのである。

四

十七世紀におけるイタリア美術を支配した者がバロック作家のベルニーニであることは前に一言したが、十八世紀になるとまたラファエルロ芸術への讃美が甦つて来た。このことはフランスの場合とは全く逆であつて、即ちここでは十七世紀において大体がラファエルロ崇拝の傾向にあつたが、十八世紀にはいるとそれが次第に廃れて行つたことは前に述べた如くである。かように芸術の評価や鑑賞が時代ばかりでなく、民族や国土の如何によつても多種多様であることはこれまた創作におけると変わりがないのである。さてこれを作家についていえば、カルロ・マラッタ（一六二六～一七一三）の如きは益々ラファエルロに傾倒し、また彼の作品には殆どラファエルロと見まごうほどのものがある。マラッタの友人にして当時のローマにおける最も顕要な美術学者たるピエトロ・ベローリ

（一六一五頃～九六）はやはりこの立場を代表していた。上述のフランスのドログニーによりファルネシーナ宮のラファエルロの壁画の銅版複製が現われた時にはベローリがそのための解説を書いた。またそれに続いて彼は「ヴァティカン諸室のラファエルロ壁画の叙述」[注15]（一六九六年）を著わしたが、それは後世に永く権威あるものであつた。しかし当時この壁画の状態はひどいものになつていたから、マラッタとベローリの二人はその保存方法を講ずるように大いに訴えた。後に教皇となつた当時の枢機卿アルバーニはそのようなラファエルロに対する感激に同調し、一部の反対を押し切つて壁画の清掃が企てられたのである。かようにして十八世紀になりローマでは一般の民衆も漸次にラファエルロの再評価を始めたが、しかしその気運が熟するためにはこの世紀の中葉におけるドイツ人アントン・ラファエル・メングス（一七二八～七九）とヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン（一七一七～六八）との出現を俟たねばならなかつたのである。

五

南の国、古典の国へ憧れを抱いてアルプスの彼方からはるばるイタリアへ旅して来たドイツの学者芸術家は古来その数を尠しとしないが、この場合に先ず挙げらるべきものが上述の二人である。彼等はいうまでもなく近世において新たにギリシア・ローマの古代美術の偉大さを発見した謂わゆる古典主義の思潮の最初の代表者であるが、かような彼等の芸術的立場からすれば近世美術もその価値づけを全く顚倒するに至り、即ち彼等にとつてはバロックやロココの趣味に反して再びそれ以前のルネサンス美術、殊にラファエルロが顧みられることとなつた。ヴィンケ

ルマンは一七五五年に始めてローマへ来たが、それ以前のドゥレスデン時代に著わされた彼の処女作「絵画並びに彫刻におけるギリシア作品の模倣についての思考」(註16)において既にかようなラファエルロに対する夥しい讃美の言葉を聞くことができる。ドゥレスデンへは当時初めてラファエルロの名画『システィーナ・マドンナ』が請来されて、北欧におけるこの巨匠の作品の最初の展示が行われた際でもあり、甚だ時宜を得たものと思われるかも知れないが、しかし一般にはまだ機が熟していなかったようである。またヴィンケルマンのラファエルロに関する叙述にしても、彼自身の言辞というよりはヴァサーリやベローリの諸著からの引用が大部分を占めている。彼がローマへ移住した後その研究の対象は古代美術であり、やがて彼の主著「古代美術史」(一七六四年)が成立するに至ったが、これらの仕事の間にも単に古代ばかりでなく屢々それ以後の美術の業績や発展がいろいろと顧みられ、両者の比較がなされている。一例を挙げれば、中世の素描は単純にして観念的であり、恰もエジプト的、エトルリア的、乃至は古拙的のようである。ルネサンス時代のユリウス二世やレオ十世の治下における美術の復興こそが正しくギリシアのペリクレス時代における美術の隆盛と比敵するものである。しかもルネサンスの中でも特にラファエルロが最も高く価値づけられている点では前のドゥレスデン時代と何ら変わりがない。これに反してミケルアンジェロは全く軽視されて、次の引用からもこれを推察することができる。「エトルリアの古代芸術家の様式は現今もなお彼等の後裔の諸作品の中に現われ、また鑑識家の公平な眼には、後裔の中の第一人者たるミケルアンジェロの素描に顕著にされる。それ故に、この芸術家の描く一人物を見たものは、彼等の総てを見たのだ、と或る人がいつているが、理由がなくもない。この性格がまた否応なしに、ダニエル・ダ・ヴォルテルラ、ピエトロ・ダ・コルトーナ等々の如きの諸々の欠陥の一つである。これに反し、最良のローマの芸術家達、即ちラファエルロや、彼と共に

同じ源泉から汲んだその一派は、彼等の描く人物の軽快さにおいてギリシア人にいつも近似している。」(註17)ここでわれわれはまたルネサンス当時の芸術論者、例えば上述のドルチェの場合以来におけるミケルアンジェロとラファエルロとの優劣論がまた甦つて来たのを見出すのであつて、一般にラファエルロの評価に際してはこういう両極端の天才の対比がまた必須条件とも考えられることであろう。それはとにかく、ヴィンケルマンはラファエルロがギリシア人と同じようにみずからの天性から製作したことを感じ、またギリシア人に固有であつたような、勤勉によつて作り上げた美の感情と、自然に対する子供のように無邪気な喜悦との結合を認めた。このことがおそらく、彼の考えによれば、嘗て何びともラファエルロの中に認めなかつた事柄だと思われる。かくして彼はラファエルロを「最大の画匠」と公言し、青年の力量と精神的発展の期待とに充たされた若い諸々の世代の中に感激的な承認を見出したのである。

メングスは本来が画家であり、そのローマなるヴィルラ・アルバーニ荘における「パルナス」などの天井画は「ラファエルロすらも頭をさげるであろう、」という絶対的讃辞がヴィンケルマンによつて呈せられたほどで、創作史上における古典主義絵画の最初の頁を飾るものである。彼等二人のローマにおける交遊はお互に影響することも多く、鑑賞や評価にあつて殆ど共通的立場を形作つていることは当然といえよう。尤もメングスの主著「絵画における美と良き趣味とについての論考」(一七六二年)になると幾分事情を異にして、謂わゆる折衷主義が採られ、いずれの巨匠も美という広大な王国の中で一つの領域を占むるに過ぎず、ラファエルロには表情、コッレッジョには優美、またティツィアーノには色彩が固有なものであり、それ故にわれわれ亜流の徒には各々の長所を採つて来て、一つの理想美に融け合わすよりほかに道はない、と見做し、この三人の大家を並べて、それぞれ素描、明暗、

色彩、衣襞、調和などの観点から考察されている。従つてここではラファエルロの独裁的位置は著しく弱められているが、このことは学者としてのヴィンケルマンの理想主義的性格と、作家としてのメングスの現実主義的なそれとの相異に起因するものと考えられるであろう。

六

いまやわれわれはラファエルロとゲーテとの関係、即ち「眼の人」と自負する大詩人がこのルネサンス美術の最高の巨匠をどう見ていたかについて考える段取りとなつた。それにしてもゲーテの長い生涯においてはそのラファエルロ観にもいろいろと変遷があり、まだ「シュトゥルム・ウント・ドゥラング」に属する青年時代と、殊にイタリア旅行以後の円熟期とでは大いなる逕庭が認められる。彼の父は夙にイタリアへ旅行し、それについての家庭内の物語や当時の日記が後年ゲーテ自身のイタリアに対する憧れを抱かしめるに至つた一因であることはいうまでもないが、しかしそれらの父の報道にはラファエルロ、乃至はギリシア・ローマの古代美術に関して殆ど言及することがなかつたように思われる。もともとゲーテ家はプロテスタント派に属し、一般に北ドイツにおけるこの傾向の宗教的雰囲気にあつては、本来がカトリック的性格の強いイタリア美術に対しては反撥的な態度を採り、これに反してオランダ作家の絵画が尊重されていた。この点においてゲーテ家にとつても変わりがなく、即ちオランダ的、或いはフランス的な趣味が支配していた。従つてゲーテの父の美術蒐集や美術教育はこの方面に限定されていたようで、当時のままを伝えたフランクフルトの「ゲーテ博物館」の所蔵品目録(註18)を見ればそれが明かになることであろ

う。ゲーテはライプチヒ大学時代に初めてレッシングの「ラオコーン」やヴィンケルマンの諸著作を手にし、殊に後者の親友にして当時のライプチヒ美術学校長たるアダム・フリートリヒ・エーゼルからは影響を受け始めた。一層偉大な芸術作品に接せんとする要求からゲーテは密かにドゥレスデンへ旅し、同地の画廊を見物した。(註19)そこで受けた深い感銘はやはり写実的で小市民的なオランダ画家からのもので、イタリア大家の作品には余り親むことができなかつた。その時に当然、彼はこの画廊の大立物たるラファエルロの『システィーナ・マドンナ』を見た筈であるが、それについては一言も触れていない。またこの図については当時のドゥレスデンの権威筋にあつても消極的な評価しか与えなかつたようである。

ゲーテに初めてラファエルロの立派さを知らしめたのは、彼のシュトラスブルグ時代におけるヘルデルとの邂逅であると思われ、この者は当時パリへ旅してラファエルロの絵画から新たな印象を獲て来たのである。尤もこの時代におけるゲーテの造形芸術観の重点は周知の如くシュトラスブルグ本寺の建築美に置かれ、彼の論文「ドイツ建築について」(一七七二年)で見られるようにドイツ民族に固有なゴシック的特性が求められたのである。従つてこの場合の彼の立場は古典主義に寧ろ反対するものであつたといえよう。しかし彼の中にはその本性に従つて古典的な調和美に対する感覚が次第に醇熟して行き、それは同時にわれわれの画匠たるラファエルロへの傾倒を意味するのであつて、彼は機会あるごとにこの作者の銅版複製を蒐集し、その鑑賞を深めることができた。ヴァイマール時代においてはラファエルロは彼にとつて最高の芸術的所産の代弁者となり、ホメロスやシェークスピアと同じ高さに立つのであつた。遂に一七八六年には彼はイタリアへ旅立ち、親しくこの画匠の傑作に接するに至つた。われわれは彼のラファエルロ鑑賞や評価をその「イタリア紀行」の随所に見出すのであつて、実はこの旅行そのものの

目的がラファエルロとギリシア・ローマの古代とを根本的に研究するにあつたといわれるほどだからである。(註20)

ローマへ到着する前の、ラファエルロの一作についてのゲーテの最初の発表が彼の立場をよく示している。それはボローニャなる、当時は聖ジョヴァンニ・イン・モンテ寺にあつた『聖女チェチリア』(現在は画廊にある)に関するもので、図中この三世紀の殉教者にして音楽の守護聖者は他の四人の男女の聖者達に取り囲まれて立ちながら上方の天使の合唱に聴き入つているが、このモティーフや構図については古来いろいろと非難が述べられた。即ち十七世紀の画家フランチェスコ・アルバーニはラファエルロがここで同時代に生存しなかつた諸々の人物を一緒に並べて描いたことを甚だ不合理とした。所でゲーテがイタリア旅行に常に携帯して大変に便宜を得たフォルクマンの案内書やまた更にその種本となつたフランス人のコシャンのそれも皆これを踏襲しているに反して、ゲーテはそういつた非難に耳を仮すことなく、寧ろこれを当然のこととしている。ルネサンス絵画においてはかような様々の年代層や年齢層の人物の集群構図は謂わゆる「聖なる会話(サクラ・コンヴェルサツイオーネ)」の一種として普通に行われていたからである。しかし更にゲーテのラファエルロ評価の仕方がいかに一般の水準から抜んでていたものであるかはその全文の引用によつて一層明かになることであろう。「先ず第一にラファエルロの『聖女チェチリア』である。これを私は前から知つてはいたが、いまや眼のあたりに見たのである。彼はいつも他の人が描いてみたいと望むようなものを描いた。私はいまこの絵について、それが彼の作であるということ以外に何もいいたくない。われわれに何の関わりもない五人の聖者が並んでいるが、しかしその存在がいかにも完全であるために、たとえわれわれ自身は滅び去つてもよいから、この絵には永遠のための存続が願いたいほどである。しかし彼を正当に認識し、正当に評価し、また彼を全然とまでは行かないにしても、メルヒゼーデクの如く、父もなく母もなく現われた神のようなものとして讃美せ

んためには、彼の先駆者達や彼の師匠達を眼中に置かねばならない。これらの人々が真理の堅固な地盤の上に基礎を据え、孜々として、いな小心翼々として広大な土台を置き、互に競いながらピラミッドを一段一段と高く積み上げた。最後に至つてラファエルロが、総てのこれらの利益に支えられ、神のような天才に照らされて、もはやその上にも横にも他の石のありようがない最後の頂上の石を載せたのである。」(註21) ゲーテはラファエルロの中に終極的完成を見ているが、しかしそれに至る前段階を極めて重要視し、そういう意味におけるフランチアやペルジーノの芸術について非常な興味を感じている。蓋し与えられた事例だけに限定されることは彼に不可能であり、いい換えれば、彼は芸術作品を一般に歴史的現象として把え、それがどこから由来し、またそれが成立するためには何が共働しなければならないかを知ろうと欲したからである。こういう謂わば「比較的方法」はゲーテにとつては生れ附きのものであつて、美術史をば解剖学か植物学のように取扱つたところに彼の面目躍如たるものがある。

上述の前戯があつた後、ローマにおいて彼がラファエルロの数ある傑作をどんなに見たかについては「イタリア紀行」においてつぶさに知ることができるが、ここではそれに触れないであろう。しかし特にわれわれの感興を惹くことは、「第二次ローマ滞在」にあつてゲーテやその交友の間にミケルアンジェロとラファエルロとの優劣論が毎度に亘り擡頭していることで、これはルネサンス以来屢々行われた論議の反復であるに拘らずおのずから別趣の新鮮さが感ぜられ、またこの場合にゲーテ自身は次第にミケルアンジェロに味方する傾向を示しているようである。

ゲーテのラファエルロ観に関しては個々の作品の鑑賞や評価の中に最も生彩あり最も特色ある表現を見出すことは勿論であるが、しかし彼の芸術把握の場合には単なる印象の羅列にとどまることなく、概念的にも首尾一貫性—

―決して概念的不毛性には終っていないが――が求められて、一種の美学的原理に到達しているのが常である。かような要求はイタリア滞在中、殊にカール・フィリップ・モーリッツとの交遊によって高められ、彼等の共同的思索の結果がモーリッツの「美の造形的模倣について」（一七八八年）であって、この作品の主要部分は「第二次ローマ滞在」の中に再録されている。[註22] ところがゲーテはイタリアから帰国後直ちに「自然の単純な模倣、流儀（マニール）、及び様式」という一篇においてその思想を一層発展せしめる所があった。モーリッツは模倣の概念の分析を試み、心理的に三つの相異った段階を区別した。第一に猿真似であって、全く外面的な意味しかなく、例えば馬鹿者がソクラテスの真似をするようなものである。第二は本物から擬詩（パロディイ）を作るのに比せられ、俳優がソクラテスを誇張的に演ずる場合がそれである、第三は精神的な追随の意味における模倣であって、賢者がソクラテスを真似る場合である。ゲーテはモーリッツの方法やその根本思想を自然（現実）と芸術との関係という一層狭隘な問題に適用している。即ち第一の猿真似からはゲーテの謂わゆる「自然の単純な模倣」が、第二の擬詩からは「流儀」が、そして最後に精神的追随からは「様式」が生れて来る。モーリッツの場合にソクラテスの人格が模倣の恒常的対象であるように、ゲーテにとっては自然がそういう恒常的対象であるが、これらの模倣の諸々の根本可能性は――たとえ概念的に鋭く区別されようとも――実相においては微妙に融け合うものである。「自然の単純な模倣」は謂わば「様式の前庭」で行われる。それは勿論、才能はあるが、しかし限定された天賦のよくするところで、その本質は肖像的忠実さの中に、直観的事物の良心的記載の中に存する。かような場合にゲーテにとっては実例としてヤン・ヴァン・ホイスム（一六八二～一七四九）の花卉図のようなオランダ作家の「静物画」が考えられている。更に一層高い段階へと「流儀」の概念が導いて行く。ここでは芸術家は選択を施し、非本質的なものを犠牲に供し、変形をし

て、別言すれば自然のままに綴字するのではなく、自身の言葉として形式を取扱うのである。例えていえばオランダ画家のヤコブ・ヴァン・ロイスダール（一六二八頃～八二）の如きであり、一般にこの概念の分析の場合にはゲーテはこのような「風景画家」の種々の型を念頭に置いている。しかし芸術家の最高の仕事は「様式」である。これは認識の最も深い根抵に基づき、従つて現象の最も内奥の真理や調和の発見に成功する。様式を持つ芸術家は自然のように自由に、しかも合法則的に創作する。また様式は専ら「人体」を取扱う場合においてのみその本来の意味を発揮する。かくしてこの方面の作品を代表するギリシア人とラファエルロとはゲーテにとり最高の芸術創作の段階に立つ者である。(註23)

七

衞にヴィンケルマンやメングスによつて準備されていた古典主義への大道はここにゲーテにより全くの完成を見、全ヨーロッパの芸術界に遍満した。このことはまたラファエルロにとり最も好都合な時節の到来を意味している。各国の教養のある人士は自然適合的なものに対する趣味好尚において一致し、真実にして単純なものが華奢にして絢爛たるものに取つて代ることとなつた。既にローマにおいてゲーテを取り巻く若い世代が生れ、上述の意味での新規なものの創造が志された。パリのアカデミーから留学した画家のジャック・ルイ・ダヴィッド（一七四八～一八二五）はフランスの芸術家仲間を、彫刻家アントニオ・カノーヴァ（一七五七～一八二二）はイタリアのそれを、また閨秀画家アンゲリカ・カウフマン（一七四一～一八〇七）はドイツのそれを代表する者である。かかる

思潮はしかし造形芸術ばかりでなく、精神的創作の全体に及んだ。グルックの作曲になる数々の「イフィゲニー」は音楽において、またいうまでもなくゲーテの「イフィゲニー」は文芸においてこれを示している。ラファエルロの讃美にしても個々の点にとどまることなく、総括的な興味に向けられた。彼の製作はマドンナ画家、新旧約聖書の画家、或いは一般に歴史的構図の画家、等々として区別され、またそれぞれの時期における彼の方法や態度が比較された。かくして十八世紀末葉の完成された古典主義におけるラファエルロ研究や評価の総決算をなすものは、ゲーテの友人たるハインリヒ・マイエルが「プロピュレーン」誌上に発表した「特にヴァティカンにおけるラファエルロの諸作」（一七九八～一八〇〇年）である。

当時フランスにおいてはナポレオン一世の帝政時代に際会し、芸術の中心をばローマからパリへ移そうと試みられ、またヨーロッパの各地にある美術の傑作を集めて「ナポレオン美術館」が作られたが、その基調をなすものは古典主義であり、ナポレオンの名前を趣味生活の上で永久に伝える「アムピール様式」はその一つの発展ということができる。彼の宮廷画家として上述のダヴィッドが大いに活躍したが、更にイタリアの彫刻家カノーヴァも教皇から叛いて彼のために奉仕した。しかしこの芸術傾向を継承して究極的なものにまで導いたのはジャン・オーギュスト・ドミニック・アングル（一七八〇～一八六七）である。ラファエルロへの彼の心酔はローマ留学以前からの一生を通じてのことで、製作における直接的影響は、例えば前者の『システィーナ・マドンナ』と彼の『ルイ十三世の祈誓』とを、前者の『アテネの学園』と彼の『ホメロスの神化』とを比較すれば明かであるが、更に人間的にもいたく私淑するところがあり、その述作の中で彼はラファエルロをば「美の輝きを放ちながら総ての国民の守護霊としてローマの上に君臨する、天から降つて来た精神的存在者である、」と讃え、また「ラファエルロはただに

画家の中の最大の者たるばかりでなく、彼は美それ自身であり、彼は善であり、彼は一切であつた、」と称している。(註24)

八

一般に芸術思潮史の上で古典主義の次にはその反動として浪漫主義が起こり、この両者の指標とするところは寧ろ反極にあるから、それ故に後の場合にはラファエルロ芸術に対する関心が次第に蔭をひそめるに至つたと思われることであろう。それにも拘らずここでもなおわれわれは彼の芸術に対して絶大な思慕が捧げられているのを見出すのであつて、それはいうまでもなく、そこに新たな意義と解釈が見出されたがためである。いまや私は「ナザレ派」と称せられた、浪漫派の文学者に共鳴する若きドイツ画家の一団について述べねばならない。彼等は一八〇九年にウィーンにおいてオーヴェルベック、プフォルなどを中心として聖路加組会を結成した。そこのアカデミーを追放されると、彼等はローマに移り住んだ。やがてコルネリウス、シュノルなど多数の画家が参加した。彼等は一八一〇年の秋からピンチョの丘の上なる聖イシドーロの廃院に修道僧の如き戒律生活を営み、一致協力して芸術に精進し、次第にまた旧教主義を奉ずるに至つた。ところで彼等はいかなるイタリヤ美術の作品に興味を覚えたことであろうか。上述したように、当時はナポレオンの支配下にあつて目ぼしい額絵(ダクロー)の数々は総てパリーへ移されていたから、イタリアに残された絵画はフレスコ画として壁から取りはずすことのできないものか、或いは取りはずしに価しないものであつて、それらはいうまでもなく従来は一般に余り注目もされなかつた十五世紀(クアットロチェント)の一層プリミ

ティーフな作品ばかりであつた。こうした外的事情のもとに彼等の視野は限定されるのを余儀なくしたが、しかし他面においてもつと内的な欲求の燃ゆるものがあり、必ずしも彼等にとり不都合な状況とは考えられなかつた。即ち彼等の抱くラファエルロ観の内実であつて、それが根本の原動力となつている。これを詳しくいえば、一体、いままでのラファエルロに対する崇拝や、或いは研究にしてもユリウス二世やレオ十世の治下におけるローマの円熟期（一五〇八～二〇）の彼の業績がその対象となつていて、それ以前におけるフィレンツェ時代（一五〇四～八）や更に溯る故郷のウムブリア時代（一四八三～一五〇四）の諸々の初期の作品は単に前段階に過ぎなく、価値の一層劣いものと考えられた。ところがこれに反して「ナザレ派」のドイツ画家達は別様な立場にあり、レオ十世は勿論、ユリウス二世の治下にあつてすらラファエルロの仕事は既に堕落したもので、それ以前の年少時代の作品こそが彼の本領を発揮して、より重要である。しかもこの時代において彼が熱心に研究したのはペルジーノを始めとする十五世紀の諸々の画家達である。かようにして「ナザレ派」の人達は初期のラファエルロやまたそれ以前の殊にフラ・アンジェリコの敬虔にして素朴な宗教画の画面に心を惹かれたのである。それ故に等しくラファエルロといつても古典主義の場合では、ローマ時代のフレスコ画や大額絵に示されるような、古典古代的な明朗にして典雅な題材や構図が尊重されたに反して、浪漫主義にあつては、いまだローマの教皇のもとで世俗化しない初期の作品に認められるような、多分に中世的雰囲気の濃厚に漂う聖母画その他を最も高く評価したのである。ここでわれわれの課題にとつて重要な点は、ラファエルロの鑑賞や価値づけには新たな展開が生じ、即ちこの巨匠には「古典古代的・異教的側面」があると共に「中世キリスト教的側面」が存することであつて、かくして鑑賞史としての美術史は益々多様化し錯雑化して行くであろう。

ではどうして「ナザレ派」の画家達はかような別箇のラファエルロ観を信奉するに至つたであろうか。どこにその源泉が汲まれたことであろうか。ここでわれわれは彼等が初期浪漫派の詩人達から受けた刺戟や影響がいかに大であつたかを見なければならない。ほかでもなく十八世紀の末葉には古典主義に物足りなく感じた若い文学者達によつて次々に新しい芸術上の信仰告白が発表された。先ず匿名で出版されたヴィルヘルム・ヴァッケンローデルの「芸術を愛する一修道僧の心の披瀝」（一七九九年）があり、次にルートヴィヒ・ティークの「芸術に関する諸々の幻想」（一七九九年）などが続いた。これらは主としてルネサンス期のドイツやイタリアの諸作家に関する断章を集めたもので、しかもこの二人の友人は共同製作していることが多いから、その帰属には非常に困難が伴つているが、われわれの画匠に関する限り、ヴァッケンローデルには前著から「ラファエルロの影現」と「弟子とラファエルロ」との二章が、またティークには後著から「ラファエルロの諸図における幼児像」の一章が属するとされている。(註25) 一般に古典主義の美学思想は合理的にして批判的であるに反して、浪漫主義のそれは非合理的にして情緒的であるのを特色とし、従つて宗教的な帰依の念が尊ばれ、芸術は一種の恩寵であり、天上からの贈物であり、ただ素朴にして敬虔、且つ純粋な心や手の持主にのみ任されるものである。こういう持主がどこにあるかといえば、勿論それは近代の芸術家でなく、専ら遠き世の巨匠のもとにのみである。かようにしてこの二人の浪漫派詩人の芸術的理想像として特にデューレルとラファエルロが描き出されているが、しかもそれは同時にこれらの画家の中における「中世的なもの」への陶酔を意味している。「ただにイタリアの空の下、壮麗な円屋根やコリント式円柱の下のみでなく、尖頭窓、ちぢれた装飾のある建物、ゴシック式の塔の下にも真の芸術は生い育つ」（ヴァッケンローデル）といわれる如く、一般に浪漫主義における中世キリスト的美術の復興については周知のことであるから改め

て述べるまでもないが、またこの派のラファエルロ解釈が特別の制約を受けて専ら初期の時代に限定されたことは当然といえよう。従つてかような浪漫派詩人の薫陶のもとにあつた「ナザレ派」の若い画家達が憧れのローマへ来てもその結果が上述のように著しく偏局的な立場にあつたことは免れないであろう。それはとにかく、ラファエルロの鑑賞や評価が古典主義と浪漫主義とでは根本的に相異し、それぞれに別途の方向を採つている点がわれわれには興味あることである。尤もこれは他面においてラファエルロ芸術の豊富さを語るものであり、そればかりか、かような古典古代的と中世キリスト教的との二側面性こそ総ての偉大なルネサンス大家に共通する一般的特性と見做されるのである。

註1 Nicolai Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, 1933. 三六〇頁以下。同上著書、Aesthetik, 1953. 八二頁以下参照。

註2 Vasari,「美術家列伝」(Gronau 訳) 第四巻、二六三頁にこの墓碑銘の全文が出ている。

註3 Paolo Giovio, Raphaelis Urbinatis Vita.

註4 Julius Schlosser, Die Kunstliteratur, 1924. 一七四頁

註5 Vasari, 前掲書、二六一頁以下参照。

註6 Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura.

註7 Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, 1915. 八八頁以下。

註8 Vincenzo Danti, Delle perfette proporzioni.

註9 Gio. Batt. Armenini, De' veri precetti della Pittura.

註10 Paolo Lomazzo, Trattato dell' Arte della Pittura.

註11 同上著書、Idea del Tempio della Pittura.

註12 Herman Grimm, Das Leben Raphaels, 1913. 二七三頁以下。

註13　ラファエルロ作品の銅版複製に関しては J. D. Passavant, Raphael d'Urbin et son père Gionanni Santi, 1860. 第二巻に極めて詳細な記述がある。

註14　Herman Grimm, 前掲書二八二頁。

註15　Pietro Bellori, Descripzione delle Immagini dip. da Raffaelo d'Urbino nelle Camere del Pal. Vaticano.

註16　拙稿「希臘模倣」（川合教授還暦記念論文集所収）参照。

註17　「古代美術史」(Fleischer版) 一二三頁。

註18　Bilder aus dem Frankfurter Goethe-Museum, 1949. 因みにこの書の拙評が「芸術学報」第二号に掲載されている。

註19　一八六八年、「詩と真実」第八章参照。

註20　Herman Grimm, 前掲書二八六頁。

註21　「イタリア紀行」一七八六年十月十八日。

註22　拙著「美学」一一五頁以下参照。

註23　Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 1921. 第一巻、一五八頁以下参照。

註24　Herman Grimm, 前掲書二九五頁。

註25　Wilhelm Waetzoldt, 前掲書二二三頁以下参照。