

古代人の模倣と自然の模倣

——ヴィンケルマン『ギリシャ人の絵画・彫刻作品の

模倣についての考察』における自然の概念——

津 上 英 輔

序

「自然（西洋語としての nature, Natur——以下同様）」とはとらえどころのない概念である。最も日常的な用語法で感覚の直接の対象としての「山川草木」のようなものを指示するその同じ語が、哲学的な反省においては、その原因としたとえば「産出力」ととらえ直されることによって、感覚に与えられる現象としての自然を超越し、ひいては否定することにさえなる。この矛盾はつまるところ、自然が自己自身を生産するというかぎりでは、自ら結果でありかつ原因であるという、この概念固有の二面性に起因する。存在論的に見れば、自然とは現象でありかつ理念である。このような矛盾しあう二つの契機をはらんだ概念は、当然のように相反する理解を喚ぶ。自然模倣の論は、そのひとつの典型である。

十六世紀から十八世紀の西洋芸術思想において、「古代人の模倣」がしばしば自然模倣論と関係づけて唱えられていたことはよく知られている。しかし考えてみれば、古代人の精神にせよ作品にせよ、それはそもそも人の営みであつて、本来、自然とは対立するはずのものである。図式化して言えば、自然模倣としての古代人の模倣の論は「自然を模倣せよ。しかし自然を模倣するな」と命じているに等しい。ここに自然概念の多相性がある。自然模倣論の実質として模倣という営みの肯定と否定は、ひとえに自然概念のとらえ方如何にかかっていると云つてよい。「古代人の模倣」は、この問題が最も尖鋭な姿をとる場なのである。

本稿はこのような観点からJ・J・ヴィンケルマンの *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* 『ギリシヤ人の絵画・彫刻作品の模倣についての考察』（一七五五、以下『模倣論』と略す⁽¹⁾）を取り上げ、自然概念の諸位相が互いに関係しつつ、古代人の模倣の觀念を導いているかを説明することを課題とする。

本論に入る前に、先行研究についてひとこと触れておきたい。模倣論との関係でヴィンケルマンにおけるNaturの概念に言及したものとしてはクロイツァの研究がある。彼女は初期ヴィンケルマンのNaturについて、それが理念の純粹な現象形式としての原型 (Urbild) であるという解釈を示している⁽²⁾。我々は大筋においてこの解釈に賛成するものであるが、ここでは古代美術作品とNaturの関係が明らかにされず、したがつて自然模倣と古代人の模倣との内的連関が浮かび上がっていない。本稿はまさにこの点を主題とする。

一 『模倣論』におけるNaturの用法

統計的データから出発したい。Naturの語は『模倣論』で計五十八回出現する⁽³⁾。形容詞 *naturlich* は使われていない。ここでNaturという単語を手がかりにすることに、若干の理由づけが必要であろう。たしかに文中の単語とは、常に他の単語の置き換えであると言ってもよく、それゆえ一つの単語は同一の対象を指示しうる無数の隣接語の網目の中にあり、それだけを独立に取り出すことは無意味ではないか、そう反論されるかもしれない。たとえば『模倣論』に限って言えば、Himmel, Körper, Wahrheit, Lebens-Grosseといった語はそのそれぞれの置かれた文脈の中でNaturと置換可能である。しかしだからこそなおさら問題なのは、その箇所でなぜこれらの可能的同義語ではなく、まさにNaturの語が選ばれているかである。語の選択は、およそ思慮深い書き手にとって常に意図的であり、ある箇所での用法は常に他の箇所での用法を意識的・無意識的に参照しているはずである。したがってその各々の用法における意味内容の総体は、他の語との関係で区別され独立していると見ることができる。

さて、では『模倣論』におけるNaturはいかなる意味で使われているのであろうか。ここでは便宜上、五十八の用例を、感覚に現象する(一)「外的自然」、わけても(二)人間の「身体」、感覚を超越する(三)事物や人間の「性質」、(四)「産出力」としての自然、(五)「精神化された自然」の五つに分類する。この分類は現象から理念へとなだらかに変移する意味のスペクトルに境界線を引こうとするものである以上、多少の恣意や不備は免れ得ないであろうが、分類そのものを絶対視しない慎重さを持つるかぎり、概念内包の諸契機を切り出すの

に有効であるばかりか、不可欠の作業ですらある。

次に煩瑣ではあるがその出現箇所を分類項目別に順番に列挙し、重要なものは前後の部分を用用する。⁽⁴⁾

(一) 外的自然

30, 31 ; 30, 32 ; 33, 6 Bildung durch Natur und Kunst 自然と人為による [身体の] 形成 ; 34, 31 gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten . . . , die sich über die Natur selbst erheben sollen 自然そのものを超える美の普遍概念 ; 35, 19 ; 35, 23 ; 35, 35 die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur ; die Idealische Schönheit die erhabenen Züge : von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche 感覺的 美は芸術家に美しい自然を与え、理想的 美は崇高な特徴を与えた。芸術家は前者からは人間のものを、後者からは神的なものを受け取った ; 36, 4 ; 37, 6 ; 37, 8 ; 37, 10 ; 37, 12 ; 37, 14 ; 37, 17 ; 37, 19 ; 37, 28 ; 37, 37 ; 38, 7 ; 38, 8 ; 38, 9 ; 38, 15 ; 38, 27 ; 38, 28 auch durch die gemeine Natur hindurch 俗世の自然を通つて ; 39, 1 ; 39, 3 die bloße Natur 単なる自然 [古代 (の絵画作品) に対つて] ; 39, 3 die Natur . . . , wie er sie findet 見たままの自然 [自然自身の求める自然のありかたに対つて] ; 39, 8 ; 39, 12 ; 42, 8 ; 42, 19 ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit 自然と真実を損なつた ; 43, 25 ; 47, 12 ; 55, 11 ; 57, 28.

このグループを最も端的に代表するのは die bloße Natur とどう句であるか、*bloß* といふ語の *bloß* とは、50, 23 ; 51, 27 に見られるように、「むき出しの」、「あるがままの」という意味であり、この意味の自然はスピノザ風に所産的自然 *natura naturata* といひ換えられるであらう。

美術論たる本書における Natur の用法としては一見当然のことのようにも思われるが、このグループでは

Natur が形容詞 schön ないし名詞 Schönheit とともに現れることがきわめて多い。つまり自然が美的に、美の場としてとらえられている。⁽⁵⁾ このことには深い意味がある。というのも、このグループの Natur の用語法のもう一つの特徴として、いくつかの箇所では Natur が nachahmen, Nachahmung の対象として出現するからである (35, 19; 38, 7; 38, 15; 39, 1; 39, 8)。すばにこのことは美との結びつきと相まって、ヴァインケルマンが自然模倣論の枠組みで論じていることを示唆している。

(二) 身体

33, 2 wider die schöne Natur der Griechen [古代の] ギリシャ人の美しい自然 [「身体的素質」に反して; 33, 7; 33, 18; 34, 17; 34, 28; 36, 21; 36, 39; 40, 12 größer als die Natur [彫像について] 自然 [「実物としての身体」より大きい; 40, 23; 40, 25.

(一) に分類した用例の中にも、突き詰めれば人体としての自然を指示するものが少なくないが、Cörper と直接に置換可能なものをこのグループにまとめることにした。しかし同じく身体を対象とするにしても、「等身大」(およびそれに比べての大小) のような客体的な相から、身体的素質すなわち人体の形成を統御する原理のような相まで、アスペクトに差があることを忘れてはならない。我々の論にとって重要なのは、諸々の位相を含む「身体」が (Cörper と呼ばれるのと並んで) Natur の概念のもとに包摂されていることである。

(三) 性質

29, 4 Alle Erfindungen fremder Völker . . . nahmen eine andere Natur und Gestalt [ギリシャ人以外の] よ

その民族の発明・発見はすべてもう一つの自然「根本的なありかた」と形態をとった。52, 36 Ein Künstler unserer Zeiten, dem Natur und Fleiß Gaben verliehen 自然「もって生まれた天性」と努力が能力を授けた当代の芸術家。

このグループの自然はもはや感覚によって直接にとらえられる現象ではなく、すでに理念的存在の圏内にあるが、かといってあるものの展開の内的原理のように動態においてとらえられた自然とも言い切れない。第二の用例における自然すなわち天性とは、芸術家の活動を規制する一種の原理には違いないが、他方それが活動を個別的、具体的に規定するものでない点、次の産出力のグループとは区別される。

(四) 産出力

32, 4 . . . er [Anzug] der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anhat 形成する自然「人体の内的形成原理」に衣服が少しの圧迫も加えなかった。33, 11; 33, 12 die Natur . . . durch strenge Gesetze gehemmet war 「人体について」自然が厳格な掟によって抑圧されていた。37, 2 die Natur allen ihren Theilen das erforderliche Schöne zu geben wisse 自然は諸部分にしかるべき美を賦与することを知っている。37, 30; 37, 33 was Natur, Geist und Kunst hervor zu bringen vermögend gewesen 「ヴァチカンのアポロン像について」自然、精神、技術が産出し得たもの。38, 21; 39, 6 die Natur . . . wie sie es verlangt 自然自身の求める自然のあり方(自然の内発的・理想的なすがた)。39, 21。

この自然は再びスピノザ風に言えば、能産的自然 natura naturans に相当し、最終的にはおそらく神に発すると考えられる産出力に他ならない。しかし現実にあるがままの自然 natura naturata はこの産出力を必ずしも十

全に体现しているわけではない。少なくとも人間精神に把握されやすいかたちでそこにあるのではない。ところでこの意味の自然は創造の原理という限りで、創造する精神、技術と同列の関係にある。しかし今述べた理由で（少なくとも近代においては）、美しい人体の創造に対して、この自然が最終権をにぎっているわけではなく、そこに芸術家の活動が要請されてくるわけである。

(五) 精神化された自然

34, 33 ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur それ「ギリシヤの人体像」の原型は理性性においてのみ構想される精神的自然であつた； 35, 28 eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommener Natur より美しくより完全な自然をめざす「ギリシヤの」名匠のもくろみ； 38, 1 wie weit die schönste Natur sich über sich selbst kühn aber weißlich erheben kan 最美の自然が大胆かつ細心にどれほど自己自身を超越しうるか。

ここでは、最高の段階の自然、人間精神において理想化された自然が語られており、それはもはやあるがままの自然を超越する。ではこれは、やはり外的自然とは異なつた位相にある前項の「産出力」としての自然といかなる関係に立つのであろうか。まず、産出力としての自然は外的自然の原因であつて、「両者は存在論的因果関係にあるが、精神化された自然は芸術家の創造ないし認識の場面でとらえられている。それゆえここでは外的自然はいつたん否定され、精神の構想の中で再構成されなければならない。次に、産出力としての自然は人間にとつては純粹の所与であり、その力としてのありようや作用のしかたに精神が具体的に関与するわけではない。それに対して精神化された自然は、そもそも人間精神が実際に発動することによつてはじめて存在にもたらされる。

しかし、産出力としての自然と精神化された自然が無関係であるのかと言えば、そうではなく、むしろ両者は表裏一体の関係にある。それは右の(四)で引用した部分(39, 6)、すなわち外的自然ではなく古代を研究するよ
うに命じられた若い芸術家が「自然の内発的・理想的なすがた die Natur . . . wie sie es verlangt を造形して
像を描く」という箇所から読みとることができる。なぜなら、理想的な姿という、現象していないものを造形す
るとはすなわち、精神において構想することに他ならないからである。

二 古代人の模倣と「自然」

「古代人の模倣」が『模倣論』の中心テーゼであることは、『ギリシヤ人の……作品の模倣についての考察』と
いう題名からしても明らかであるが、⁽¹⁾ではそれはこれまでに見た自然の概念、そして自然模倣の概念とどのよう
に関係するのであろうか。

『模倣論』の至る所で目につくのは、自然そのものではなくギリシヤ人の作品におもむけ、という対立構図で
ある。ここだけを見る限り、自然そのものが否定されている、それゆえ自然模倣の立場がおとしめられていると
見る解釈は、出されて然るべきであろう。

しかし、ギリシヤ人こそが自然の模倣をよくなしえたという理解は、『模倣論』を貫く基本的な主張であり、⁽²⁾
「自然の模倣」と「古代人の模倣」が矛盾するどころか、一体の観念として提出されていることもまた争いがた
い事実である。ではヴィンケルマンが自然模倣を軽視したとする前述の解釈は根拠を欠く単なる謬見なのであ

うか。そうではない。このような一見相いれない二つの理解は読む側の誤解から生まれたのではなく、むしろ『模倣論』の論述そのものに誘われていると見なければならぬ。その事情を以下に明らかにしたい。

『模倣論』のはじめのほうに、古代ギリシャの気候と人体の關係についての記述がある。「溫和で澄んだ空の影響がギリシャ人の最初の形成に作用し」(30, 37-31, 1)、それ自体として美しいギリシャ人の身体を生んだというのである。これは単に気候の水平的な差異を述べたものではない。それが美しい身体、ひいては美しい芸術作品の産出に寄与したと考える以上、ギリシャ人の芸術的精神性はこの気候・風土に基礎づけられ、また少なくともギリシャの芸術家にとって自然環境自体がいくらか精神的な要素を含んでいる、という考え方を示している。

このようにとらえられた自然は、⁽⁹⁾もはや人間にとって単に客在する外的自然ではない。『模倣論』における自然の精神化の過程はこうしてギリシャの自然環境を理想化することから、その第一歩を踏み出したと言える。見方を変えれば、ヴィンケルマンの「精神的自然」は、(実際には理想化されたものに他ならないとしても) 実在的と措定されたギリシャの外的自然に基礎をもつことよって、単なる理念的存在であることを免れている。

次に、ヴィンケルマンにとって身体は精神の顕現の場である。⁽¹⁰⁾人間の精神は一方で外的な自然(いわば肉塊としての身体)を超越しながら、しかも他方、身体を通じてしか自己を表現することができない。言い換えれば、身体は物体としてのありかたとそれを超越する契機とを自己の内にも有していることになる。そしてそのどちらもが、ヴィンケルマンにおいて「自然」と呼ばれている。つまりこの意味の自然は現象と理念を連結する紐帯の役割を果たしているのである。

こうしてひとたび「自然」の二面性が意識されるや、(三)「性質」、(四)「産出力」、(五)「精神化された自然」の意味相が生じるのは必然であろう。そしてヴィンケルマンの力点がこちらにあるのは明白である。つまり

古代人が模倣したのは単に自然の外形、外的自然だけでなく、より多く、理念的な自然の方なのである。前章の(五)の引用文すべてがこれを支持する。

こう見てくれば、「古代人の模倣」の意味するところは、外的自然の中に理念的な自然の顕現を読みとりその意味で自然を精神化した、古代人の「目の付けどころ」に倣うことであると考えられる。無論このこと自体は、何もヴィンケルマンの論を子細に吟味するまでもなく自明の理と言つてよい。我々にとって重要なのはそのような古代人の作品の中に「自然」が見て取られるというその論法である。そして前述の自然模倣軽視の解釈も、実は融通無碍とも見えるヴィンケルマンの「自然」理解に一端を発すると考えられる。しかし自然概念をこのように拡張して理解するヴィンケルマンの論はただ「曖昧」と断じられるべきなのであろうか。

三 精神化された自然

ブレによれば、古代の作品が「第一の自然の不完全と混乱を免れた理想的な自然」と見なされ、かくして「古代人の模倣」と自然模倣説とが結び合わされるのは十六世紀のスカリジェル以来のことである。⁽¹¹⁾ところでクロイツァはヴィンケルマンの論とフランス古典主義の自然模倣論の違いについて次のように述べている。⁽¹²⁾「ヴィンケルマンの模倣論は理性的規則、比例則などに基づかない。「中略」ヴィンケルマンは硬直した形式主義を教えようとしたのではまったくなく、ある意味で徹底して『自然主義』を、すなわちギリシャの芸術自然(Kunst-natur)の『現実』へ芸術家がいきいきと感情移入することを教えようとしたのである。」

ここで彼女の言う「自然主義」は、本稿第一章で(五)に分類された「精神的自然」と重なりあうと考えてよいであろう。すると彼女の理解に従う限り、フランス古典主義の自然模倣論に対するヴィンケルマンの新しさはまさに「精神的自然」の概念に存することになる。

ただし彼自身はこれについて体系的に語ってはいない。たとえば「理性においてのみ構想される精神的自然」(34, 33)、「諸々の美質は女性の間で稀なものである故、私は私の想像力(Einbildung)の中の一定の理念(Idee)を用いる」(ラファエロからの引用。35, 1-9)、あるいは「最美の自然が……自己自身を超越」する(38, 1)といった発言を見る限り、精神の作用は、新たな価値の創出としての近代的創造の文脈で語られているように見える。

しかし『模倣論』の他の箇所における論述には、この理解と齟齬を来すものがある。たとえば「芸術家の」内なる感覚が真実の性格を形成する。そして自分の習作にその性格を与えようとする素描家は、モデルの冷たい無関心な魂が感受しないものを自ら補うことなしには、真実の影をすら手にすることはないであろう」(33, 32-35)という一文や「芸術家は自分が大理石に刻印しようとする精神の強さを自分自身の中で感じなければならなかった」(43, 25-26)と述べられているところから見て、ヴィンケルマンはクロイツァの言うようにせいぜい感情移入のようなことを考えていたにすぎないのかもしれない(もともと、これはこれで一種の精神化ではあるが)。また、他の箇所では自然美の模倣の二様のうち、単一の対象をコピーする方法に対して立てられるもう一つの方法として、ゼウクシス流の選択模倣の考えも採られている。これは「様々の個別的对象から諸々の観察を集めそれを一つにする」やりかたであり、「こちらのほうが普遍的な美とその理想的な像へと向かう道」であると説明されている(37, 19-24)。このように、「精神化された自然」の意味内容は少なくとも一意的に首尾一貫

してはいない。⁽¹³⁾ただ、ヴィンケルマンが芸術家の創造の本質を自然の精神化、すなわち言うなれば「自然そのもの以上に自然的なもの」の構想と表現に認めていたことは確かである。

ところで我々は前章で、ヴィンケルマンの自然概念が、理念化されることよって古代人の模倣の概念へと連結される過程を見た。その限りで重要なものは(二)と(五)の意味相であった。では、(二)から(四)までの中間的な意味相は其中でどのような役割を果たしているのだろうか。それは我々の問題とは無関係なところにあるのだろうか。そうではない。理由は簡単である。たとえば単なる外的自然が精神化の作用を受け入れるとはいかにも無理のある議論であろうし、あるいは精神化された自然を外的自然と何か別種のものとして立てた場合、二つの自然概念の連続性は失われ、その結果古代人の模倣の概念と自然模倣の考え方との緊密な連結は得られなくなってしまうたであろう。精神化された自然の概念は、このように身体として、性質として、産出力としての自然という媒介項を通して初めて外的自然と無理なく結びつき得たのである。

こうして、ヴィンケルマンは、ギリシャ人の作品を自然そのもの以上に自然的なものを見なすことにより、古代人の模倣の説を自然模倣説になだらかに連結させることができた。「模倣論」が迅速かつ広範な反響を呼び、古典主義にひとつのインパクトを与え得たのは、いまだ模倣論が芸術論の中で中心的な位置を占めていた一八世紀の中葉にあって、この二つの説を宥和させ相補関係に置いたゆえであったと思われる。そしてその読み換えを可能にしたのが「自然」概念の多相性に他ならなかったのである。

そのことを一層明瞭に浮彫にするために、同じ「自然模倣」の論から出発しながら「古代人の模倣」を否定するデイドロの論述との比較を試みたい。⁽¹⁴⁾デイドロは一七、一八世紀フランスの芸術論で盛んに論じられた「美しい自然」について、それが観念的な (idéel) 存在 (理想的モデル) であることを指摘する。それは「生のあら

ゆる機能を最高度に働かせることができながらも、実際にはいかなる機能をも全く働かせたことがなく、しかもそれでいて、完璧に発達した組織的構造体⁽¹⁵⁾である。しかるに機能とは「自然の真なる本質」⁽¹⁶⁾のあらわれに他ならない。要するに、デイドロの言う「美しい自然」とは、産出力としての自然が芸術家の中で構想され具体化されたものと言ひ換えられはしないだろうか。するとこの「美しい自然」がヴィンケルマンの「精神的自然」ときわめて近いところにあることは明白であろう。しかしヴィンケルマンはこれをあくまでも外的自然に連続する自然概念の内に包括させていたのに対して、デイドロのように「美しい自然」を機能という他の概念で置き換えてしまえば（つまり連続性を断ち切れば）、それは一種の力（可能態）である以上、もはや直接に現象することができず、あくまでも理念的存在たるに留まらざるを得ないであろう。これが両者の決定的な差である。そして基本的前提の似通った思想が「自然」という語をいかに使うかの差は、思想の次段の展開に大きな違いを生む。

デイドロの古代人に対する態度はヴィンケルマンとは正反対である。彼は次のように述べている。「細心に古代風を模倣する人は、現象に目を注ぎ続けるが、誰一人としてその道理をわきまえてはいない（*rien a la raison*）」とすれば、当代の芸術家は古代人と肩を並べることができない。その理由は「……先人模倣者たちが、自然を完成されるべき（*perfectible*）ものとしてでなく、完成された（*parfaite*）ものとして観察すること⁽¹⁷⁾にある。ここに彼の言う「完成されたものとして観察された」自然とは、ヴィンケルマンの言葉では「*die bloße Natur*」に相当し、自然を「完成されるべきものとして」見るのは、自然を「理性性においてのみ構想」する（*eine bloß im Verstande entworfene Natur*）態度に対応するであろう。やはり両者の自然観の枠組をなす対比の構図はほとんど同じであると言つてよい。ところがデイドロはすぐに続けて、「彼ら「先人模倣者たち」が自然を探求するのは、理想的モデルと真なる線に近づくためではなく、自然を熟知した人々「具体的にはギリシャ

人」の写し (la copie) に一層近づいたためなのである」と述べるように、古代人の模倣者たちにとって、古代作品はその外形を写し取るべき対象 (アイデアから数えて「第四等」⁽¹⁸⁾) の模写にとつてのモデル) にすぎず、そこに「美しい自然」を認めることはありえない。このような古代模倣観とヴィンケルマンのそれを隔てているものは、正確にギリシャ人の作品に理念的「自然」を見るか否かの点である。そして先述のように、デイドロが「美しい自然」を「機能」に置き換えた時にすでに、それを作品に見出す道は閉ざされていたのである。⁽¹⁹⁾

結 び

ここでひとつの事実を見落とすわけには行かない。ヴィンケルマンが一度も自然模倣の観念を否定していないことである。彼はたとえばこう述べている。「私の信ずるところ、その「古代の傑作の」模倣は「自然そのもの模倣に比べて」一層迅速に有能になることを教えることができる。」(37, 35-36) 彼は二つの模倣を同列に置いた上で、学習上の効率の点から両者を比較しているに過ぎない。つまりヴィンケルマンにとって古代人の模倣とは、自然模倣の徹底に他ならないのである。だがすでに見たように、それは芸術家の意識として、伝統的な自然模倣から離れることを意味した。

このパラドクスはしかし、ヴィンケルマンひとりに帰せられるというより、自然模倣の概念そのものがはじめから包蔵していた矛盾の露呈と解されなければならない。すなわち自然の模倣を外形そのままの写しと見る限り、そこに人間の創造性を見ることはほとんど不可能であるといつてよい。特に「創造」に至上の価値を認める近代

の思想界にあっては、この意味での自然模倣の説はなんとしても克服されなければならなかった。解決法は二つあった。ひとつは「模倣」に「選択」のような創造的契機を認める道であり、もうひとつは「自然」の読み換えの道である。ヴィンケルマンはこの後者の道を選った。その意味では、模倣論がヴィンケルマンを通して、自己展開の必然的なひとコマを進めたものと見ることもできる。

自然模倣の徹底は自然模倣の否定を招き、次の芸術理念を準備した。その思想の体系的完成には、おそらくヘーゲルを待たなければならなかった。

注

- (1) テクストは *Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Enthürte*, hrsg. von Walther Rehm, Berlin, 1968 を使い、引用はすべてこの版の頁、行による。歴史的綴字法もこの版のものである。なお澤柳大五郎によるすぐれた邦訳『ギリシア美術模倣論』（座右宝刊行会、一九七六年）を適宜参照した。
- (2) Ingrid Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Ästhetik: Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin, 1959, S. 60.
- (3) ヴァザリーからの引用箇所（イタリア語原文のまま）に *natura* が一度現れる（50, 33）が、これは当然無視する。また、五十八回の前後で *Natur* が代名詞で置き換えられている場合を視野に入れているのは言うまでもない。なお、私が指導した清水文恵さんの卒業論文「ヴィンケルマン『ギリシャ美術模倣論』に於ける『自然』について」（成城大学、一九九四年度）によって、*Natur* の用例のうち私の

見落としていたいくつかの箇所を補わせていただいた。

- (4) たとえば 30, 31 は Rehm 版テキストの 30 頁、31 行を表す。なお、今後 Natur を日本語に訳す場合、その意味の偏差にかかりなく、一括して「自然」の語をあてることにする。

- (5) Hanna Koch は *Johann Joachim Winckelmann: Sprache und Kunstwerk*, Berlin, 1957, S. 94 において *Blosse Natur*, *gemeine Natur* をいまだ神的領域に至っていない自然と規定し、それについて *schöne Natur* を「完成されたギリシャの被造物と同一視している。たしかにギリシャの(外的)自然がしばしば「美しい」と形容されるのは事実であるが、後に述べるように、ヴィンケルマンにとって真に美しい自然は「自己自身[すなわち被造物としての自然]を超越」(38, 1) することに注意しなければならない。

- (6) ヴィンケルマンのこのような思想にヘーゲルの弁証法の構造と自然美否定説の萌芽を見ることには、充分な根拠があろう。

- (7) 念のため付け加えておけば、この題名の意味するところは、当代の芸術家が古代作品をいかに模倣する(写す)か、であるとともに、「我々にとって偉大に、さらにもし叶うことなら模倣を絶した者になる唯一の道は古代人の模倣である」(29, 32-33)、ギリシャ人の作品がいかに模倣をなしているか、したがって当代の芸術家とその模倣法にいかにならぬか、でもある。しかし佐々木健一氏も指摘するように、『美学辞典』東京大学出版会、一九九五年、四六一―四七頁)、この二つの模倣概念は根底において通じており、また、ヴィンケルマン流の多相的な自然概念は、どちらとも相関しうる。

- (8) テクスト上の典拠としては、たとえば「テーパーイ人が自国の芸術家に課した掟『力のおよぶ限り自然を模倣せよ。さもなければ刑罰に処する』は、ギリシャの他の芸術家たちにも一つの掟として遵守されていた」(35, 18-21) のような箇所が挙げられよう。

- (9) 右の引用に出現するのは *Himmel* の語であって *Natur* ではない。これは語の選択に本質的意義を認め、また我々の当初の設定と矛盾するようであるが、引用した文と同趣旨の発言に *Natur* の語も用いら

ており(たとえば人為(Kunst)と並んでNaturが出現する33.6)、思想を典型的に示す発言として前出の箇所を挙げることに問題はないであろう。

- (10) この点については小田部胤久「高貴なる単純さと静かなる偉大さ」——ヴィンケルマン『絵画と彫刻におけるギリシャの作品の模倣についての考察』の研究——(神戸大学文学部『紀要』第二十号、一九九三年、一一二五頁)の三一九頁を参照。そこではとりわけ「身体[Körper]の姿勢は、それが安らかであればあるほど、魂の真の性格を描くに適しているが、「それに対して」安らぎの状態から逸脱した姿勢にあつては、魂はそれに固有の状態の内にあるのではなく、無理で強要された状態の内にある」(43.39-44.4、小田部訳)という発言にもとづいて、身体が魂を「表示する」という関係が確認されている。なお、ここでも引用文中に出現する語はKörperであつて、Naturではないが、「すべてのことが……実行され応用されて、古代のギリシヤ人たちの美しい自然(Natur)を助長し、またそれが見らの身体(Körper)の卓越した美を……主張するきっかけを与えうる」(33.7-10)のような箇所を見る限り、両者の指示対象は重なり合っている。言うまでもなく、Naturは「生長の原理」、「生得の素質」の発現という相から見た身体であり、位相差はある。しかしこれは我々の論に少しも抵触しない。

- (11) René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1926, p. 171.

- (12) Kreuzer, a. a. O. なお、「高貴な単純と静かな偉大」という表現が十八世紀前半のトボスであつたことを例証しつつ、このような形式上の特質を魂の統一的状態の表現として定立したのはヴィンケルマンが最初であるとするバウムエツカの指摘もこれと同じ線上で理解してよからう(Baumecker, *Winkelmann in seinen Dresdner Schriften*, S. 60 (Rehm, op. cit., p. 342を引用))。

- (13) また、感覚的形式と精神的内容との乖離を本領とするアレゴリー(ἀλληγορία)を称揚し、かつまた概念と図案との具体的対応づけを集成した「虎の巻」的なものを求める(S. 55-59)彼の論は、精神と本質的に相即不離の関係にある形態(輪郭)に到達することを芸術家の目標と規定するそれまでの論述と少なからず矛盾を来す。ただ彼がここで強調したかったのは、現今の絵画に精神性が欠如している

ことと、絵画の本領があくまで精神的内容の表現に存することであって、その限りではこの齟齬は、必ずしも本書における立論全体に抵触する体のものではない。

(14) 以下のまとは青山昌文「ディドロの *Salon de 1767* における〈理想的モデル〉論について」(今道友信編『美学史研究叢書』第七輯、東京大学美学藝術学研究室刊、一九八二年、七九—一〇一頁)に負うところが大きい。

(15) 同論文、八八頁。

(16) 同論文、九四頁。

(17) Diderot, *Salon de 1767*, ed. par E. M. Bukdahl et al., Paris: Hermann, 1990, p. 71. なお編者の注釈によれば、ディドロはこの周辺の箇所できまに『模倣論』や『古代美術史』におけるヴィンケルマンを念頭に置いて語っている。

(18) Ibid.

(19) ヴィンケルマン同様、A・W・シュレーゲルにおいても、「自然」は外的自然と産出力としての自然の両面をもつが、後者を重視し前者を否定するかぎり、彼の自然模倣説は両者の連続性を断ち切っており、その結果として彼は芸術創造の源泉を芸術家自身の内面に求めることになる(これについては小田部胤久「芸術と自然——ドイツ観念論の美学における『自然模倣』説の帰趨——」、『叢書ドイツ観念論との対話』第二巻「自然とその根源力」、ミネルヴァ書房、一九九三年、一六四—一七〇頁を参照)。