

科学研究費助成事業 研究成果報告書

平成 27 年 5 月 22 日現在

機関番号：11101

研究種目：基盤研究(C)

研究期間：2010～2014

課題番号：22520089

研究課題名(和文) マニエリスムの「時代の眼」：ジュリオ・カミッロの美術論の再構成に基づく

研究課題名(英文) The Period Eye of the Mannerism; Reconstruction of the Discourse on the Art by Giulio Camillo

研究代表者

足達 薫 (Adachi, Kaoru)

弘前大学・人文学部・教授

研究者番号：60312518

交付決定額(研究期間全体)：(直接経費) 2,600,000円

研究成果の概要(和文)：本研究は、イタリア・ルネサンス期の美術様式としてのマニエリスムの造形的論理の源泉を考察することを主目的とした。その際、フリウリの記憶術師・キケロ主義文学者ジュリオ・カミッロ・デルミニオによる美術論に焦点を当て、その言説の再構成に基づき、同時代の絵画や彫刻や版画がいかんして形成され、また同時にいかんして受容されたかを推察しようとした。ジュリオ・カミッロの主テキスト『劇場のアイデア』、『模倣論』、『雄弁のアイデア』を精読し、不明な箇所についてはイタリアの各研究機関および図書館等を訪れて原典資料と比較し、マニエリスム美術の「時代の眼」(マイケル・バクサンドール)を浮き彫りにすることができた。

研究成果の概要(英文)： This study was primarily intended to consider the source of figurative logic of Mannerism as an art style of the Italian Renaissance period. In that case, we focused on artistic literature by the eminent mnemonics and the Ciceronian author Giulio Camillo Delminio of Friuli, analysed his discourse on the paintings, the sculptures and the prints of the same era, in order to guess if the manieristic style has been formed and perceived. Riconsidering the main text of Giulio Camillo Idea del teatro, Trattato di imitatione, Idea dell'eloquenza, and comparing with the many sources through the research the many institutions and libraries in Itali, we were able to highlight the Michael Baxandall's Period Eye of the italian Mannerist style of the painting and the sculpture.

研究分野：西洋美術史

キーワード：マニエリスム 記憶術 美術 修辞学 ルネサンス ジュリオ・カミッロ キケロ主義

1. 研究開始当初の背景

(1) ジュリオ・カミッロについて

イタリアの人文主義者・記憶術師ジュリオ・カミッロ(1480年頃-1544年)が残した文学的テキスト群には、同時代のイタリアとフランスの美術におけるマニエリスム様式の源泉ないし背景と考えられる論考、実際の相互影響を示唆する記述が数多く見られる。しかし、欧米の歴史学ではこれまで、主にカミッロの記憶術師としての側面のみが考察されてきたため、カミッロのテキスト群における「美術論」的性格はほとんど論じられてこなかった。

本研究は、カミッロのテキスト群の本質を美術論として捉え、翻訳と註釈を行う。そしてそれによって、マニエリスム様式の生成と展開を証言する「時代の眼」を再構成しようとする試みであった。

(2) それ以前の科研費研究との関連

本研究は、研究代表者が続けてきたマニエリスム様式の社会的・精神的背景(美術史家マイケル・バクサンドールが述べる「時代の眼」)の探求を、さらに具体的かつ実証的に絞り込み、成果を発表する結論的段階である。

研究代表者は本研究に先立ち、16世紀初期イタリアおよびフランスで展開したいわゆるマニエリスム様式の初期展開(1520年のラファエッロの死から、1550年のヴァザーリ『美術家列伝』公刊まで)の源泉と背景を探し求めてきた。科学研究費補助金を得た過去6年間の研究(平成16-18年度若手研究B、同19-21年度萌芽研究[のちに挑戦的萌芽研究])において、格段の重要性をもつ存在として浮上してきたのが、北イタリアのフリウリ出身の記憶術師・文学者、ジュリオ・カミッロ(1480年頃-1544年)が残したテキスト群であった。

(注 引用箇所原文と参照箇所の表示については、膨大になりすぎ、成果報告書の簡潔性を損なう危険が大きいため、あえて省略することとした。しかし、それらのすべては、以下に挙げた発表論文等に含まれており、それらを参照されたい)

2. 研究の目的

既に述べたように、本研究の目的は、ジュリオ・カミッロの美術論の再構成、およびそれに基づくマニエリスム様式の実証的検証である。最終的には、カミッロが残した以下の三つの主テキストに焦点を当て、それらのテキスト群を翻訳・註釈し、その全体像を再構成することである。

『劇場のアイデア』(1550)

このテキストは、研究代表者によってすでに翻訳がなされている(『劇場のアイデア』ありな書房、2009年)。ここでは、古代に源泉をもち、ルネサンスにおいて新たな方法と共に復活した記憶術の論理が述べられており、

同時代絵画および彫刻との強い関連性が示唆されていた。

しかし、この翻訳の段階では、その中で記述された奇妙なイメージ群の本性については解明しきれなかった。そのため、より詳細かつ体系的な検討が必要となった。

『模倣論』(執筆1528-1530)

このテキストは、キケロ主義文学者としてのカミッロが、文体の手本をめぐって友人エラスムスに反論するかたちで自己の考えを述べたものである。随所で同時代絵画と彫刻が引き合いに出され、きわめて重要な理論的考察が加えられている。

『雄弁のアイデア』(執筆1540年頃)

ここでカミッロは、「理想的で完全な」修辞学について論じているが、そこにもまた絵画や彫刻についての理論的考察が含まれている。そこでは、「同時代の美術家たちによる古代美術の研究および模倣を契機として、キリスト教主題の美術もまた完全なものとした」と見なす理論、つまり後にヴァザーリやロマッツォなどのマニエリスムの理論家たちの言説の原型が確立している。

これらの興味深い記述は、マニエリスム様式の精神的・社会史的背景として解釈されるものである。それらを再構成することによって、マニエリスムの「時代の眼」が明らかになるはずである。

3. 研究の方法

前述の3つのテキストについて、精読および註釈付けの作業を行い、不明な点については資料収集及びイタリアでの資料調査を通じて解明するという文献学の方法を採用した。

この文献学的作業には、膨大な時間が必要であった。日本国内での資料収集を軸に行ったが、不明な点が頻出することとなった。そのため、研究期間を通じて、毎年、イタリアのローマ国立中央図書館、ヘルツィアーナ図書館、アメリカン・アカデミーで資料調査を行い、日本国内では実見することの難しい原典資料を閲覧・調査し、多くの点を明らかにすることができた。

4. 研究成果

研究成果は、ほぼ毎年、論文のかたちによって公刊してきた。それらの論文類に基づきながら、あらためてジュリオ・カミッロの美術論の骨格を解説し、マニエリスムの「時代の眼」の概要を記述する。

(1) ジュリオ・カミッロと「劇場」

ジュリオ・カミッロ(Giulio Camillo)は1480年頃、イタリア半島北部の小村ポルトグルアーロで生まれた。ヴェネツィア、ローマ、ポローニャで学んだ後、ラテン語の文体をめぐりいわゆるキケロ主義論争に参加した。カミッロは、キケロの文体を崇拝するキケロ派に属し、キケロ以外の文体も広く取り入れた

キリスト教的ラテン語修辞学を新たに生みだすべきと唱えたエラスムスに対して反論を試みた。その成果の一つが、先にも述べた『模倣論』である。

その後、彼は「劇場」(teatro ないし teatro)と自ら呼ぶ、独創的なイメージ装置を構想し、実際に制作した。この装置は、様々なイメージを媒介として、宇宙全体の多様な構造と意味を保管する遊戯的装置である。利用者は、その中に表された多様なイメージの観察を通じて、天上界、天界、地上界の森羅万象を理解することができる。そして、これら各イメージには解説文(Cannone、おそらく巻物ないし神の束のような註釈書であり、何らかの形でイメージに取り付けられていたと考えられる)があり、その助けも借りながら、利用者は、宇宙全体についての「演説」を記憶することができる。

1530年5月18日、カミッロはフランスへ旅立ち、王フランソワ一世に、次のような宣言をしたと伝えられている。「一日にわずか一時間の訓練をするだけで、ギリシャ語でもラテン語でも話ることができる弁論家、古代のもっとも有名な例に匹敵する詩人にする方法を教えます」。その後、準備をするためヴェネツィアに戻り、フランソワ一世のための所望された劇場の全体像を示す小冊子を準備したと伝えられている。その後、ヴェネツィアとおそらくパリで「劇場」を制作した。

カミッロは、1540年頃、ミラノのデル・ヴァスト侯爵アルフォンソ・ダバロスのために「劇場」の構造と意味について口述筆記させている。そのテキストが「劇場のアイデア」と呼ばれるものであり、最も総合的・体系的な説明となっている。このテキストは、カミッロの死後である1550年、フィレンツェとヴェネツィアで印刷出版された。

(2) カミッロの「劇場」の構造

『劇場のアイデア』のテキストによれば、「劇場」の構造は、天動說的宇宙図(太陽を含む七惑星が地球を同心円的に囲む)を下敷きとしている。基本的に一人の利用者ないし観者しか想定されていない。通常の劇場ならば、ひとつのスペクタクルを多くの観客が見つめるが、ここでは逆に、複数のスペクタクルをひとりの観客が見るのである。

劇場の観者の前と周囲には、全部で49個のイメージ・ユニット(「扉」(porta)と呼ばれる上部と、下部が分けてあったと考えられる)である。それらは横7個×縦7個の組みあわせとしてまとめられ、秩序的に配列される。それらのユニットはそれぞれ、宇宙のあらゆる知識の「表徴」である。

これらのイメージを秩序づける原理は、旧約聖書で語られた神による七日間の天地創造である。しかし、カミッロはその天地創造の基本的枠組みの中に、占星術、ヘルメス主義、カバラ、古代神話および哲学(とくにアリストテレスとプラトン)、そして錬金術に

基づくおびただしい註釈を加えている。

カミッロの劇場は、それらの学知によって註釈が施され、再解釈された天地創造の過程を再現したものと言える。この点で、カミッロは、最後の審判を待ちながら救済のための道をキリスト教会から受動的に示唆されることに満足せず、古今東西の学知を結集し、能動的に世界=神と一体化する道を探った、ルネサンスの神秘思想家・魔術師たちのひとりであり、その典型例である。

(3) 「劇場」内のイメージの本性

カミッロが「劇場」内に置こうとした49個のイメージ・ユニットは、古代の記憶術の重要な要素である「強烈なイメージ(imago agentes)」に基づいていたと考えられる。

カミッロの頃はケケロの著作と考えられていた『ヘレンニウスに捧げる修辞学書』は、おそらくカミッロの「劇場」内のイメージの本性を説明するだろう。それによれば、「自然それ自体がわれわれになすべきことを教える。われわれが毎日の暮らしの中で、陳腐で、ありきたりで、つまらない事物を見るとき、われわれは一般的にいてそれらを覚えることが出来ない。なぜならば、心が、なにか新しい物や驚嘆すべき物によって揺さぶられないからである。しかし、もしわれわれが、例外的なほど卑しかったり、不名誉だったり、非凡だったり、偉大だったり、信じがたいものであったり、あるいは賞賛すべきものだったりするものを見たり、聞いたりするならば、われわれはそれらを長いあいだ覚えているだろう……したがってわれわれは、記憶の中にもっとも長く付着しうるような種類のイメージを作り上げるべきである。そして、もし出来る限り直接的に模倣(similitudine)を作り出すならば、あるいは、もしわれわれが漠然としたり不明瞭であったりせず、そのかわり、強烈なイメージ(agentes imagines)を構築すれば、そうすることが出来るだろう。もしわれわれがそれらに、非凡な美や特別なほどの醜さを与えるならば、あるいはまた、もしそれらのうちの幾つかに、たとえば王冠や紫色の衣装を身につけさせるならば、それゆえにその模倣はわれわれにとってますます際立つものとなるだろう。あるいはさらに、もしも、われわれが、たとえば血で汚したり、泥をなすりつけたり、赤い絵の具を塗りたくったりして、それらの形を歪める(deformabimus)ならば、それによってその形はもっと直接的になるだろう。あるいは、われわれのイメージになんらかの喜劇のような効果を加えることによって、それらをもっと簡単に覚えることが出来るようになるだろう。」

ここで定式化された「強烈なイメージ」とは、リアリズムの制約を突破し、誇張された美醜、鮮明な色彩の対照、残酷性や怪物性、ときには笑いを誘うような滑稽性、そして日常ではありえない形態の歪曲を表現するイ

メージである。そのような操作を通じてイメージは、記憶者の心の内部で、さまざまなことば・意味・象徴と結びつけられるのである。

日常的視覚体験ではまったく想像もできないさまざまな事物や現象、行為、学問と技芸を視覚化するそれらのイメージは、必然的に寓意的なものとなる。寓意的イメージ一般が正しく作用するためには、つまりそこで設定されたことばとイメージの融合ないし接続の関係性が正しく把握されるためには、可能なかぎり明確に描かれているべきであり、曖昧な形象は避けられるべきである。記憶術の「強烈なイメージ」はその典型的な例である。カミッロの目的は、それらの「強烈なイメージ」を媒介にして、劇場の観者に天地創造の過程を追体験させることである。

ここでは、ひとつの例として、第2階層「饗宴」の木製の列に表されたイメージ、「天から吊されたユノー、エウロペの略奪」の場合を見てみよう。

「天から吊るされたユノー」は「単純な空気」を表し、エウロペは「天界から地上界へ降りる靈魂」を表すとカミッロは説明する。後者はルネサンスの美術や文献で多く表されたイメージであり、特に「強烈」ではない。しかし、前者はきわめて稀であり、また強く刺激的なイメージである。

このイメージがどれほど衝撃的であるかは、画家コレッジョことアントニオ・アレグリ (Antonio Allegri detto il Correggio, 1489-1534) が、パルマのサン・パオロ女子修道院、修道院長ジョヴァンナ・ダ・ピアチェンツァの私室カメラ・ディ・サン・パオロに描いた連作寓意壁画の一点、《ユノー》(1518-1519年頃、パルマ、カメラ・ディ・サン・パオロ、東壁ルネット)と比較することで確かめられる。

ユノーは全裸で、両手を頭の上で交差させ、その手首を黄金の鎖で縛られて上から吊るされている。両足は紐のようなもので縛られ、両足にはそれぞれ、いくつかの突起部分をともなう鉄の重りがつけられている。

パノフスキーは、古代ギリシャではある程度ひんぱんに引用された「吊るされたユノー」という神話モチーフが、ローマ時代になるとほとんど見られなくなることを指摘している。そして古代ローマ以後、キリスト教中世においては、「吊るされたユノー」というモチーフは本質的に忘れ去られた。

カミッロは、かつて一度忘却された「強烈なイメージ」を再発見し、「劇場」において再生させたのである。

(4) カミッロの美術論の概要について

『劇場のアイデア』におけるイメージの諸側面については前節で見たが、それ以外の彼のテクストで述べられた美術論もまたきわめて興味深いものである。ここでは、その中でも特に、古代の画家ゼウクシスをめぐる伝説についてのカミッロの解釈を見ていこう。大

プリニウスやキケロによれば(大プリニウス『博物誌』XXXV, 64; キケロ『弁論家について』III, 211) ゼウクシスは、ギリシャで最も美しかったヘレネーを表すという課題を与えられた。彼が出した答えは、それぞれ抜き出して美しい部分を持った5人の乙女を選び出し、それぞれの最も美しい部分を取り出して模写し、それらを融合して一人の女のイメージとしてまとめるというものであった。

カミッロのテクスト『雄弁のアイデア』では、ゼウクシスの《ヘレネー》についてこう書かれている。「必要な才能にこの上なく恵まれていたゼウクシスは心の中に一人の若い女性のこの上なく完全なアイデア [idea] を持っていた。そのアイデアは天から授かったのか、師匠たちから得られたのか、それとも書物から得られたのかもわからないが、いずれにせよ、彼はそのアイデアを完成させるために個別の女性たちの手本を求めたのではない。彼がそうしたのは、個別の事物を、心の中の完全なアイデアを感覚へ近づけるための道、つまり個別の事物の友としての感覚へと近づけるための道にするためだった。それゆえ彼は、心の中に持っていたそのアイデアを感覚へと導こうとして、感覚で捉えられうる乙女たちを選んだのである。つまりそれらの乙女たちは、彼が自分の心の中で抱いていた感覚では捉えられないアイデアを、感覚で捉えられるようにするための道を彼に示したのである。それゆえ、優れた画家たちは、手本の助けを借りて一頭の馬を描こうとする時、それを実際に素描する前に心の中で馬を理解し [intendono] その後生きている馬を見ることを習慣としている。そしてその後、感覚のみが見ることが出来るような馬としてそれを描くことで、ほとんど生きているのと変わらないような馬を手に入れることが出来る。」

つまり、この「完全なアイデア」は何らかの道(天与の才能、師からの教えと訓練、あるいは書物)を通じて、例外的な選ばれた天才画家ゼウクシスの内部にもともと確立されていた。それは、完全な美を「素描する」ための規範だが、感覚とは無縁の非身体的なイメージである。自然観察は、そうしたアイデアを感覚的・物質的レベルへと変換するための参照先にすぎない。

「心の中で形成されていた[不完全な]美」を「完全なアイデア」へと変える操作の結果、カミッロの説明には大きな論理的欠陥が生じている。彼は結局のところ、「完全なアイデア」の源泉について特定できない。しかし、カミッロがその欠陥をあえて埋めようとしなかった事実は意味深長である。カミッロは「完全なアイデア」の仮想的源泉(天、師匠、書物[おそらく新プラトン主義やヘルメス主義等の理論])から、自然観察を省いてしまっている。カミッロにおいて、記憶術師としての美術家は、自然観察に密着した身体的職人というより、記憶によって美を支配する形

而上学的超人と化している。

カミッロは、このような超人的美術家を、『模倣論』においても繰り返している。

「……我々が一人の完全な範例を模倣することをせず、我々同士で模倣し合ったならどうなるだろうか。結局のところ、我々の中には自然および偶然が許してくれる程度のごくわずかの美しか与えられていない。これが正しい見解であることは、絵画と彫刻を筆頭とするあのこの上なく高貴な素描の技芸 [la nobilissima arte del disegno] が証明してくれる。画家や彫刻家が自身の生得の才能に満足してしまったならば、あるいは何らかの完全な作品を残すことを望むにも関わらず、それぞれが描く似像 [similitudine] に満足するならば、絵画も彫刻も至高の完成には到達できない。なぜならば、天は、一人の人間に完全なアイデア [idea] のすべてを与えることはなかったからである。ゼウクシスは幾人かの美しい乙女たちから最も美しい部分を収集するべきだと判断した。それらの部分的な美が、彼の心の中 [nella mente] で形成されていた [formato] 美に融合を遂げた。その心の中で形成されていた美こそが、自然によっても技芸によっても到達することのできない秘密を描くことを許す、この上なく完全な素描者 [disegnatrice] である。」

(5) 美術における完全性への7段階

カミッロは、『模倣論』において、このように形而上学的に解釈された内的イメージを自由自在に創造する超人的美術家について、さらに理論的に述べている。そしてその姿は、カミッロが理想としていた記憶術師の姿に限りなく近づいている。

キケロ主義の一員カミッロは、キケロの文体をシステムティックに、言い換えれば記憶術的に模倣することによって、一定の秩序をもち、あらゆる主題に応用可能でもある文体が完成すると述べる。その際カミッロは、「この上なく高貴な素描の技芸 [la nobilissima arte del disegno]」、つまり画家と彫刻家の営みを例に挙げて説明する。

「ここで、この上なく高貴な素描の技芸について考えてみよう。最も熟練した彫刻家と画家たちが教えてくれる例に基づき、いかにすれば彼らが構成しようとする作品のあらゆる部分が傷一つなくなり、造形作品 [opera delle figure] においていかなる彫刻家も画家も作りえなかったものを作品の中に包容することが出来るようになるかを考えよう。」

このように述べてからカミッロは画家と彫刻家が完全性へと到達するための「七つの段階」を列挙する。この構造は、先に見た『劇場のアイデア』で述べられた「劇場」の構造と同一である。

「優れた彫刻家と画家たちよ、わずかの間、彫刻することも絵を描くことも知らない人間に耳を傾けることに納得してくれたまえ。私はここで、あなた方の驚異的な技に隠され

た秘密を完全数 [7のこと] に還元して解明したいと思う。それらの秘密はそれ以上にもそれ以下にもなりえない……私の信じるところによれば、あなた方は七つの主要な段階を設けなければならない。あなた方はそれらの七段階を模倣の美德によって上昇し、古代人たちの卓越に到達することが出来る。」

以下に、7つの段階をまとめる。

第1段階

古代のトポス式記憶術の実践である。

「第1の段階では、素描によって捉えられうるあらゆる生き物を保管することが出来る数多くの場所 [lochi] を秩序立てて心の中に配列しなければならない。そうすることによって、何かを素描するための諸規範 [norme] が得られるのであり、無理せずに素描するため、その都度それらの規範に立ち戻ることができるようになる。」

ここでは自然観察の手続きのあらゆる要素が、記憶の作用に場所を譲っている。

第2段階 「それらの生き物たちを性別ごとに区別して配置」すること。

第3段階 「世代を区別」すること。

第4段階 それぞれの属性や仕事、たとえば聖職者と兵士、慎ましい人間と傲慢な人間の区別をすること。

第5段階 解剖学的細部の区別（「生き物の外皮ばかりではなく、神経に至るまでの内的器官、それらの周りにある筋肉、そしてそれらの隙間を埋める肉の量や質が描き分けられるべきである。そうすることで、肉が欠けて空ろになっているところと、肉に満ちたところと区別」すること）。

第6段階 「あらゆる姿勢、あるいは身体の動き」の区別。

第7段階 「姿形を描くこと自体ではなく、どこに何を置くべきかを見極める判断力 [giudizio]」、すなわち、歴史や物語のイメージを適切に構築するための構成の作業。

このような超人的・記憶術師的存在としての美術家は、アルベルティ『絵画論』における画家の研鑽手順（これもまた「段階」と呼ばれている）ときわめて対照的である。

アルベルティの場合の構図的秩序は、下絵を制作し、それを拡大するという合理的・物理的過程である。その過程が、『絵画論』全体の最重要課題、すなわち画家が学ばなければならない必須の技法的知としての光学および線遠近法を前提としていることは明らかである。それに対して、カミッロにおける記憶術師としての美術家は、「判断力」というきわめて概念的な何かの作用にのみ頼って完成させる。カミッロにおいては自然観察に基づく下絵が、記憶の作用に場所を譲っている。

カミッロの『模倣論』における記憶術師・超人的存在としての美術家像は、ヴァザーリやロマッツォのようなマニエリスム最盛期の理論家たちにきわめて近いものである。ここでは、ロマッツォの例を挙げ、カミッロの

美術論がいかにマニエリスムの時代の趣味に合致しているかを見よう。

ジャン・パオロ・ロマッツォ『絵画・彫刻・建築論考』(1584年)では次のように書かれている。「……多くの優れた技芸および学問の発明を生んだ原因は知性の力であり、またその知性の力を通じて、我々の靈魂は、現世において恩寵と栄光を求めるという究極の目的と一体化することができる。……この知性の力が神からの贈り物の一つであると同時に最も高貴で最も重要なものであることは明らかすぎるほど明らかである。しかし、確かにその知性の力は人間の活動にとって悦ばしくまた有益であるにしても、その支えとなる臣下と下僕が必要である。その一つとして最も欠かせないのは、我々が記憶(memoria)と呼ぶ、我々の靈魂のもう一つの力である。なぜならば、哲学者たちが語るように、何かを理解しようとする者は、靈魂の内部にある表象像(fantasma)へと目を向けなければならないからであり、それゆえ記憶は知性の下僕であり、知性の宝物を守る宝物室のようなものである。言い換えれば、知性が理解しようとするあらゆる対象は記憶の中に再配置され、保管され、何かを理解しようとする次の機会に記憶から再び取り出される……この上なく高貴な技芸である絵画……また知性を助けるために発明された……絵画は記憶の宝物を内部に保管する道具であり、著述は明暗のみの絵画にほかならない。」

自然模倣の束縛を離れ、神の栄光と恩寵と一体化し、自らの「靈魂の内部にある表象像へと目を向け」て創造するというこの美術家像は、カミッロによって語られた記憶術師的、超人的美術家とほとんど同一である。

(7) 今後の研究への展開

今後、本研究において明らかとなったマニエリスムの「時代の眼」を、同時代の様々な絵画や彫刻に照らし合わせて具体的に検討することが重要となるはずである。

その研究では、「記憶の劇場」の構造と本質(おそらく同時代の室内装飾と強い影響関係をもつだろう)カミッロのイメージ論(特に同一イメージの反復利用と「強烈なイメージ」)が最も重要な焦点となるにちがいない。すでに、パルミジャーノによるカメリーノ装飾(1523年頃)についての試論を提示したが、他にも、多くの事例(コレッジョによるカメラ・ディ・サン・パオロ、ロッソ・フィオレンティーノとプリマティッチォらによるフォンテーヌブローのギャラリー)について、さらに詳細なフィールドワークを行う必要があるだろう。

この発展的・総合的研究は、本研究代表者による、科学研究費補助金基盤研究(C)平成27~30年度「マニエリスム形成期における記憶術の影響についての研究」として行うことになった。

これまでの成果を総合するとともに、学会および社会に感謝する意味も込めて、精力的に取り組んでいきたい。

5. 主な発表論文等

〔雑誌論文〕(計 件)

足達薫「記憶術師としての美術家 イタリア・ルネサンスにおける記憶・観念・手法」『西洋美術研究』No.13、2013年、pp.50-66、査読なし。

足達薫「ジュリオ・カミッロの絵画論、その理論と射程範囲」、『人文社会論叢(人文科学篇)』第19号、pp.1-16、弘前大学人文学部編、2008年、査読なし。

〔図書〕(計6件)

金井直監修解説、金山弘昌、足達薫、吉住摩子、金井直『女性の表象学 レオナルド・ダ・ヴィンチからカッリエーラへ』ありな書房、2015年1月20日。共著、執筆箇所、pp.74-124。

金山弘昌責任編集、喜多村明里、京谷啓徳、足達薫、金山弘昌、望月典子『変身の形態学 マンテーニャからプッサンへ』ありな書房、2014年5月30日。共著。執筆箇所、pp.129-186。

幸福輝責任編集、新藤淳、保井亜弓、青野純子、渡辺晋輔、足達薫、廣川暁生、小針由紀隆『版画の写像学 デューラーからレンブラントへ』ありな書房、2013年12月15日。共著。執筆箇所、pp.151-218。

上村清雄責任編集、金井直、足達薫、喜多村明里、上村清雄、石井朗、伊藤博明、金山弘昌『フレスコ画の身体学 システーナ礼拝堂の表象空間』ありな書房、2012年12月25日。共著。執筆箇所 pp.33-77。

遠山公一責任編集、喜多村明里、松浦弘明、足達薫、金井直、越川倫明 著『祭壇画の解體学 サッセッタからティントレットへ(イメージの探検学 II)』ありな書房、2011年4月1日。共著。執筆箇所 pp.181-228。

諸川春樹責任編集、松浦弘明、喜多村明里、足達薫、金山弘昌、金井直 著『彫刻の解剖学 ドナテッロからカノーヴァへ(イメージの探検学 I)』ありな書房、2010年10月20日。共著、執筆箇所 pp.145-188。

6. 研究組織

(1) 研究代表者

足達 薫 (ADACHI, Kaoru)
弘前大学・人文学部・教授
研究者番号：60312518