

アルブレヒト・デューラーと
レオナルド・ダ・ヴィンチ
——《メレンコリア I》(1514 年) を巡る考察——

青山愛香

はじめに

I 研究史

1. 擬人像としてのメレンコリア
2. 憂鬱質の四性論
3. 散乱する道具類
4. メレンコリアの眼差し

II 芸術と科学

1. コンパスの意味
2. 人体比例の測定
3. 遠近法

III レオナルドとデューラー

1. レオナルドとデューラーの素描様式
2. レオナルドの幻想とデューラーの木版画連作《黙示録》

* 本稿は獨協大学オープンカレッジ特別講座『A. デューラー〈メレンコリア I〉の謎 —ドイツ・ルネサンスの扉を開く』（獨協大学 天野貞祐記念館大講堂 2012 年 7 月 21 日）における講演原稿に加筆修正を施したものである。

はじめに

ドイツが生んだ最大の画家アルブレヒト・デューラー（1471-1528）は素描、油彩画、版画をあわせると、数千点にのぼる作品を残しているが、彼の1514年の傑作銅版画《メレンコリア I》（図1）ほど、多くの研究者を煩わせ、また未だに人々の興味を惹きつけている作品は他にはない。《メレンコリア I》は哲学的な造形作品だと言われる。スイスの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンが既に1923年にこの作品について「解釈の戦場」¹⁾と記しており、近年ハルトムート・ペーメは改めて「解釈の迷宮」²⁾と表現した。本論は膨大かつ非常に長い研究史を持つ同作品の中でも、これまで最も優れた《メレンコリア I》研究を行ったエルヴィン・パノフスキー等の解釈（1964年）³⁾を出発点としつつ、「芸術と科学」ならびに「レオナルド・ダ・ヴィンチとデューラー」という二つのキーワードを手がかりに《メレンコリア I》という謎めいた作品をデューラー芸術の発展史に絡めて考察したい。作品の背後にある知的な仕掛けを知らずしてはこの作品は全く理解できないわけだが、⁴⁾同時にデューラー芸術の中での位置づけを考慮しなければ、真の理解にはつながらないからである。

レオナルド・ダ・ヴィンチとデューラーのつながりについてはフランツ・ヴィンツィンガー（1971年）が提示しているが、⁵⁾本論ではデューラーが生涯をかけて格闘したイタリア・ルネサンス美術の源の一つにダ・ヴィンチの美術

1) H. Wölfflin, *Zur Interpretation von Dürers Melancholie*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1923, 175.

2) H. Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt am Main, 1989. ハルトムート・ペーメ著/加藤淳夫訳『デューラー〈メレンコリア I〉解釈の迷宮』三元社 1994年。

3) R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964. レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル著/田中英道監訳、榎本武文、尾崎彰宏、加藤雅之訳『土星とメランコリー 自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社 1991年（以下、パノフスキー、1991年と略記）。

4) ルネサンスの人文主義的な美術観においては、真の芸術的創造は技術的な能力と同様に教養の修得を前提としていた。

5) F. Winzinger, *Dürer und Leonardo*, in: *Pantheon* 29 (1971), 3-21.

思想があることを改めて確認したい。レオナルドが追求した「科学としての芸術」というものが、《メレンコリアⅠ》を理解する前提になるからである。

銅版画とは、磨かれた銅のプレートの表面にニードルと呼ばれる道具で線を彫りつけ、その図柄の細い溝にインクをつめて拭き取った後に、紙を押しあてて画像を写し取る技法である。《メレンコリアⅠ》はデューラーの銅版画作品としては比較的大きい（約25×18cm）ものの、ニードルの線があまりにも細かく緻密なために、実際の作品を堪能するにはルーペが必要である。この複雑な線の絡みが生み出した密度の濃い画面には、所狭しと様々なモチーフが押し込まれているために、我々の視線は画中を焦点なくさまよってしまう。一体この作品は見る者にどう鑑賞されようとしているのだろうか。

1 研究史

1. 擬人像としてのメレンコリア

これまでの長い研究史から、作品にアプローチするために最低限抑えなければならぬ、いくつかのポイントが明らかにされているので、まずはスタート地点として画面の左上に注目してみよう。明るく輝く夜の虹の下には尻尾が生えたコウモリのような生き物が翼を広げており、その腹部には画面上唯一の文字情報となる〈MELENCOLIA I〉という銘文がある。⁶⁾そしてちょうどこの文字から対角線上の右下角に、画中で一番大きなモチーフである有翼の人物像が左腕に頭をのせて座り込んでいる。この翼の生えた人物と銘文の間に結びつきはあるのか、まずは〈MELENCOLIA I〉の言葉の意味を確認する必要があるだろう。メレンコリアとはすなわち「メランコリー＝憂鬱質」という意味の言葉である。現代では「一時的に沈んだ、滅入るような気分」、「鬱」といった

6) ベーメは「別の言語でもって語る絵に対して、(文献学的な絵の解釈が) 陥り易いのは、文字の過大評価である。すなわち視覚的重要性は有翼の女性にあり、絵の魅力は画面全体の構成にあることは画面を見れば明白である」として、銘文との関連で過大に蝙蝠のモチーフに注目することを批判している(ベーメ、1994年、31頁)。

意味が一般化しているが、実はこの「メランコリー」とは、ギリシャ時代以来、西洋では長い歴史を持つ科学、哲学、芸術全般に影響を及ぼしたひとつの重要な概念であった。⁷⁾

では「メランコリー＝憂鬱質」という概念と、右下の人物像の関係はどう見ればよいのか。この有翼の人物像は威風堂々たる体格の持ち主であるが、衣装から判断するとスカートをはいた女性である。頭には植物で編んだ冠を乗せ、スカートには鍵束と財布がくくりつけられている。そして右手にはコンパスを、膝には本を載せていて、左腕で顎を支え、両膝を開いて地面に座り込む独特のポーズを取っている。そしてこの腕で頭を支えるポーズこそが、まさに「メランコリー」というタイトルと有翼の人物像を強く結びつける一つの要素であった。

このポーズの元来の意味は悲嘆であるが、それはエジプトの石棺の浮き彫りの嘆き悲しむ人たちの中に既に見られ、疲労もしくは創造的な思索も表したとされる。⁸⁾ またギリシャでは主題に応じて人間の憂鬱な、沈鬱な気分を彫刻や浮き彫りに反映させて表現していた。⁹⁾ 別の起源としては紀元前 385 年頃の古典古代の石棺《嘆きの女たちの石棺》(イスタンブール考古学博物館)に遡る嘆きの守護霊(ゲニウス)に見ることができる。¹⁰⁾

7) 田中英道 訳者解説『「メランコリー」の思想 — 芸術の根底にあるもの』(前掲書『土星とメランコリー 自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』所収)、583-589 頁。

8) パノフスキー、1991 年、262 頁。このポーズはキリスト教美術にも受け継がれた。15 世紀には彫刻家のニコラウス・ゲルハルト・ファン・ライデン (Niclaus Gerhaert van Leyden) が 1467 年頃に右手に顔をのせた男の胸像を制作している(シュトラッブルク、ルーヴル・ノートルダム美術館)。だがデューラーの銅版画《メレンコリア I》に直接的な影響を与えたのは、15 世紀の北ネーデルラント、ハーレムの画家ヘールトヘン・トート・シント・ヤンス(1460-90?年)の油彩画《荒野の聖ヨハネ》(ベルリン、絵画館)であった(青山愛香『デューラーの遍歴時代 初期素描の研究』中央公論美術出版 2009 年、77-84 頁を参照)。

9) 紀元前 5 世紀頃にポリュクレイトスが制作した彫刻のローマンコピーでは、湖を見て自分の姿に恋をしてしまった青年ナルキッソスやオデュッセウスに去られたペネロペに同種のポーズが見られる。

10) 越宏一 ヨーロッパ美術史講義『デューラーの芸術』岩波書店 2012 年、179-180 頁。

更にここで西洋美術に特有の図像の約束事があることを確認しなくてはならない。古代ギリシャには一つの概念を人の姿で表すという伝統があった。例えば古代のギリシャの彫刻においては「勝利」を表す紀元前2世紀頃の《サモトラケのニケ》(パリ、ルーヴル美術館)(図4)に見事に表現されている。つまり画面右下の有翼の人物像は画面左上の銘文、すなわち「メランコリー」という概念の擬人像なのである。¹¹⁾ パノフスキーが指摘するように、メレンコリア¹²⁾は翼を持つことによって、「メランコリー」の単なる擬人像ではなく、象徴的な擬人像となった。¹³⁾

2. 憂鬱質の四性論

ここで《メレンコリア I》という作品について、これまで最も優れた研究を残した20世紀を代表する美術史家・哲学史家たち、エルヴィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル、レイモンド・クリバンスキーの解釈を概観したい。大部な研究の中でもパノフスキー等の指摘で重要なのは、デューラーの人物像には、ギリシャ以来の人間観が反映されており、この有翼の女性人物像が、人間の「四性論」に根ざしていると指摘した点である。¹⁴⁾

古代ギリシャから引き継ぐ形で、西洋の人々は人間の身体は四つの体液から成ると考えてきた。人間の肉体と精神はともに四つの基本的体液によって規定されており、この液体は四つの要素、四つの風、四つの季節、一日の四つの時間帯、そして生涯の四つの段階と同質なものと考えられたのである。¹⁵⁾

11) 中世においては憂鬱質の人は吝嗇家で、富裕な人として表された。チェーザレ・リーバの『イコノロギア』においても、憂鬱質の人物は財布を身につけた守銭奴の姿で描かれた(パノフスキー、1991年、261頁)。

12) 本論では、《メレンコリア I》はデューラーの作品名、「メランコリー」は憂鬱質の概念を、「メレンコリア」はメランコリーの擬人像を指す。

13) パノフスキー、1991年、276頁。デューラーは1500年頃に制作した大型銅版画《ネメシス》(図40)においても、ギリシャ最大の運命の女神を大きな翼を生やした姿で描いている。また1467年頃制作のイタリアのタロットカードの銅版画には天文学の擬人像である《アストロノミア》が翼のある姿で描かれている(P. K. Schuster, "MELENCOLIA I. Dürers Denkbild", 1990, Bd. 2, Tafel 30)。

14) パノフスキー、1991年、266-278頁。

15) これらの四気質のうち「多血質」は湿って暖かい血液、すなわち大気、春、青春を、

古代ギリシャにおいては、理想的な人間は四体液のどれ一つ優勢とならないように完璧に釣り合いが取れていると考えられたが、すべての人間は体液のどれかが優勢になり、それがその人の人格を規定するとされた。ハインリヒ・フォン・ラウフェンベルクが書いた中世の養生訓である1491年の『健康の秩序 *Vorsehung des Leibes*』(アウクスブルク)の木版挿絵(図5)¹⁶⁾はすべての人間は多血質(快活)、胆汁質(怒りっぽい)、黒胆汁質(憂鬱)、粘液質(鈍重)のどれかに分類され、これらの体液のバランスが崩れた状態を病気と定義している。この四気質の中では、「多血質」の人間は引き締まった肉体と健康そうな顔色で、生まれつき快活で社交性がある、最も好ましい人間とされた一方で、「憂鬱質」は最悪の性格として嫌われ、狂気の原因になると考えられたため、中世では悪徳の一つ「*Acedia* = 怠惰」の象徴とされた。¹⁷⁾

この四性論は、デューラーの最晩年の大作《四人の使徒》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)¹⁸⁾においても表現された。四人はそれぞれ異なる顔色で描かれていて、巨大な縦長のディプティックの画面左端に立つ若いヨハネは頬がピンクの多血質、右隣の白っぽい顔の老人のペテロは粘液質、右翼パネルの左端に立つ、黄色い顔をした行動的なマルコは胆汁質、そしてこの説教集団のリーダー格にあたる右端のパウロは、黒っぽい顔をした憂鬱質で表された。

これを踏まえてメレンコリアの顔を見ると、彼女の顔は黒く陰に沈んでおり、「黒胆汁」すなわちメランコリーの体質であることが示されている。つまり、メランコリーの擬人像であるメレンコリアは、古代以来展開をみた四性論の一

「胆汁質(黄胆汁)」は火の要素である夏、成熟の年齢に相当する。「粘液質」は水のように湿って冷たく、冬、夜、老齢を表し、「憂鬱質」は黒胆汁で、北、秋、夕暮れをさすとされた(パノフスキー、1991年、267頁)。

16) この『養生訓』は五章構成(十二月、黄道十二宮の星座、四季、四気質、健康の秩序)であったが、1492年には「妊娠と新生児の世話の仕方、ベストについて」が追加され、250年近くにわたって愛読された。

17) ショーンガウアーの銅版画受難伝連作の一枚《オリブ山の祈り》(B. 9)ではオリブ山で祈りを捧げるイエスの傍らで眠りこける二人の弟子は頭を手で支える姿勢で表されている。これは中世の怠惰=悪徳のポーズとして解釈されるべきものである。

18) G. Goldberg, B. Heimberg, M. Schawe, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München, 1998, 479-565, Kat. Nr. 14, Inv.-Nr. 545, 540.

つとしての憂鬱質を表す事が、その顔色、そして手で頭を抱えるポーズによって表現されたのであった。

3. 散乱する道具類

ではメランコリーの擬人像の周りに散らばる一連の道具は何を意味しているのか。古代ギリシャ以来、擬人化された人物像はしばしばその特性を象徴する持物（アトリビュート）を持っている。従って、メランコリーの擬人像の周りの道具類はこの擬人化された人物の事物として解釈されるべきものである。まず足下から見てゆこう。左から石の球、やっこ、かんな、鋸、直定規、釘、ふいごの口のようなものが散らばっている。これらは明らかに技術的な作業をするための道具であろう。メレンコリアの頭上を見ると、横、縦、斜めと、全ての行の数字の和が 34 になるように仕組まれた魔法陣が、その上に釣り鐘、その隣に日時計が乗った砂時計、そして天秤が建設途上の建築物の壁に配されている。これらは全て数や計りといった、測定のための用具である。不思議なことに天秤は一方に傾くことなく平行に、砂時計の砂はちょうど半分に、釣り鐘は魔法陣の中央の線に沿って静かに垂れている。そして画面の左半分は、メレンコリアに寄り添うようにして眠る痩せこけた犬、画面の中央には他のモチーフと比べて不釣り合いなほどに大きい多面体、その隣には石臼とその上に座るプットー、インク壺、錬金術を思わせる炭が炊かれた坩堝、ハンマーといった道具が見られる。犬は憂鬱質のメレンコリアの性格を補う属性を持った生き物であり、¹⁹⁾ 大きな多面体は先ほど見た技術的な道具や数式、計りといったものを使って作られた、一つの象徴的な、幾何学物体と言えるだろう。²⁰⁾

パノフスキーたちはこれら道具の持つ個別の図像伝統を踏まえながら、デューラーの同時代版画にこれらの道具類と関連する資料を発見した。それが

19) この犬はメレンコリアの副次的なモチーフとして、メレンコリアと共に苦悩する仲間であると解釈されている（パノフスキー、1991年、291-292頁）。

20) この幾何学形態は截頭形の多面体の長斜方形であることが指摘されている。更にこの多面体が画面上で透視図法に基づき作図されていることが検証された（パノフスキー、1991年、356-358頁）。

1504年のグレゴール・ライシュ著『哲学の真珠（マルガリタ・フィロソフィカ）』（シュトラスブルク）（図6）の一枚の挿絵である。²¹⁾ デューラーの《メレンコリアⅠ》に登場する道具類はほとんどこの挿絵に見いだされ、更にこの挿絵の銘文には「Typus geometrics 幾何学のタイプ」と書かれていた。つまり、メレンコリアの周辺の道具類は魔法陣、砂時計、鐘、本とインク壺とコンパスが純粹幾何学を、技術的な道具は応用幾何学、秤と空間と時間の測量といったように、全て「幾何学」を表している。しかし、ここで我々が気をつけなくてはならないのは、「幾何学」とは当時の学問の必須科目とされた七自由学芸の中の一つの科目だったということである。当時は七自由学芸（文法・修辞学・弁証法・算数・幾何学・天文学・音楽）といって、三つの文系の科目と四つの理系の科目を修めなくてはならなかった。幾何学はその中の理数系科目の一つであり、当時「幾何学（ゲオメトリア）」とは最高の学、すなわちサイエンスであった。なぜならば神が自ら数、重さ、大きさに従ってあらゆる事物を創造されたと考えられていたからである。²²⁾ つまり《メレンコリアⅠ》に示された道具類はいずれも大きさ、数、重さを計るものであり、それらはまさにこの時代に「芸術作品を完成させるための正しい比例（ラティオ）[方法]」に必須のものと考えられたものであった。²³⁾

このような先行研究により《メレンコリアⅠ》における憂鬱質の擬人像は、メランコリーと同時に幾何学の擬人像でもあるということが明らかになった。つまり、デューラーが生きた時代の技術的熟練、ならびに全ての知性を象徴す

21) パノフスキー、1991年、283頁。

22) 大きさ、重さ、数に基づいた技芸は、ルネサンスの芸術家たちにとっては、芸術作品を制作するための重要な必要条件であった。しかし、ルネサンスの思想家レオナルド・ダ・ヴィンチが「科学は隊長で、実践は兵隊である」と述べたように、「理論と実践」は両方必要であるとされた。それを踏まえ、パノフスキーはメレンコリアが「幾何学（ラティオ）」の化身であるとするれば、芸術の「実践」はメレンコリアの隣で小さな黒板に無心で物を書き付ける小さなプットーであると解釈した（パノフスキー、1991年、308頁）。

23) パノフスキー、1991年、304-308頁。

るものが、メレンコリアのアトリビューションとなっていたのである。単なる幾何学の擬人像でもなく、単純な類型的な憂鬱質の人物表現でもなく、その両者を併せ持つ存在、すなわち知性の力と芸術の技術的熟練を備えていて、幾何学というものを全て付与された「知的な憂鬱質」という、全く新しい図像をデューラーはここに生み出した。

では中世において、怠惰と鈍感という悪徳の象徴であったメランコリーは、いかにしてデューラーの時代に知性を獲得する存在になったのだろうか。そこにはイタリア・ルネサンスを代表するフィレンツェの新プラトン主義の哲学者、マルシリオ・フィチーノ Marcilio Ficino (1433-1499 年) の哲学があった。自ら憂鬱質であったフィチーノは、その有名な著作『三重の生について De vita triplici』²⁴⁾ において、アリストテレスの憂鬱質学説を蘇らせ、並外れた仕事を示した人間はすべて憂鬱症であると考えた。またこれらの人々は土星という星のもとに生まれ、その影響を受けているとしたのである。²⁵⁾ この「天才の憂鬱」という考え方は当時非常に影響力を持ち、ドイツにおいても『神秘哲学について』(1531 年) を著した哲学者、ネットスハイムのコルネリウス・アグリッパ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535 年) に受け継がれ、同時代のデューラーたちのインスピレーションソースになったのである。²⁶⁾ メ

24) Marsilio Ficino, *Three Books on Life: A Critical Edition and Translation with Introduction and Notes*, ed. and tras. C.V. Kaske and J. R. Clark, Binghamton, N. Y., 1988.

25) フィチーノは当時の占星術の考え方から、「土星の影響を受けて生まれた憂鬱質の天才」という観念をここで新たに生み出した (パノフスキー、1991 年、237-238 頁)。

26) カール・ギーロウの研究 (Karl Gielow, *Dürers Stich Melancholia I und der maximilianische Humanistenkreis*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst* 26, 1903) を踏まえてパノフスキー等はフィチーノの次世代にあたるドイツの哲学者、ネットスハイムのアグリッパのテキストがデューラーのメレンコリアの根底にあると考えた。その関連から、《メレンコリア I》のタイトルをパノフスキーたちは次のように解釈した。《メレンコリア I》の I とは何か。アグリッパは 1531 年に出版された『神秘哲学について』の中で、三種の天才を区別した。第一は芸術家や職人、第二に科学者、医者、政治家、そして第三は神学者である。この分類から、デューラーの表したメレンコリアは、三種の天才の第一段階としての芸術家の憂鬱を表すとして《メレンコリア I》とタイトルをつけたと結論づける (パノフスキー、1991 年、309-324 頁)。しかし、デューラーの《メレンコリア I》がアグリッパの著作に基づくとする説には異論がある (ベーム、1994 年、92-100 頁)。近年 P. ドアリーは画面中央に描かれた石臼とク

レンコリアが座り込んでいるのは、成熟した学問を持つが行動できない状態にある「芸術家の憂鬱質」とあるという解釈がここで成立した。

以上のようにパノフスキーは、芸術家の憂鬱質という観点から個々のモチーフを理解した。芸術的想像力に恵まれ、幾何学によってそれを空間的に実現することができる美術家の特別な才能がゆえにその能力の限界に悩む。こうした人間像は天才デューラーの「精神的な自画像」であるとパノフスキーは述べる。²⁷⁾そしてそれはデューラー自身の手による自画像との関連でも裏付けられるだろう。

4. メレンコリアの眼差し

メレンコリアがメランコリーの気質に特有の黒い顔で描かれているのは既に確認したが、次に彼女の特異な眼差しに注目すべきであろう。メレンコリアの陰になった黒い顔からは、唯一白く光る両目が際立って見える。その両目は焦点が定まらないまま、思い詰めたように中空の一点を睨みつけている（図7）。握りこぶしをつくった左手は、指の関節が白く浮き出るほど強く握りしめられており、彼女が極度の緊張状態にあることが見て取れる。だがメランコリー気質の人間は伝統的に怠惰なポーズを取り、弛緩して眠りこけた様子で描かれるはずだが、²⁸⁾デューラーのメレンコリアは反対に張りつめた精神状態を感じさせている。

デューラーはまだ「自画像」という絵画ジャンルが存在しない時代に、生涯

ビドがプラトンの対話編『ヒippias（大）』の一節に典拠があるとした（P. Doorly, *Dürer's Melancholia I: Plato's Abandoned Search for the Beautiful*, in: *The Art Bulletin*, vol. 86, Nr. 2, 2004, 250ff.）。

27) パノフスキー、1991年、173頁。

28) 1481年のアウクスブルクの暦の木版画《憂鬱質の男女》では、女性が怠惰に眠りこける姿で表されている（パノフスキー、1991年、図89b）。中世のメランコリーの人物表現には多くの場合女性が用いられた。デューラー自身の1514年の素描（ベルリン、版画素描室）（W. 621）においても、メランコリーを表す女性が弛緩して、両腕を膝に落としながら怠惰に座り込む姿で描かれている。

に数多くの自画像を残した画家である。その現存する最初期の作品は、自分の姿を鏡に映した1484年の《13歳の自画像》(W. 1) (ウィーン、アルベルティーナ美術館)であるが、²⁹⁾ 20歳頃に描かれたペン素描《自画像》(エアランゲン、大学図書館) (W. 26) (図8)³⁰⁾にはまさにメレンコリアの眼差しに通じる目つきをした青年の姿がある。1491年の5月、19歳のデューラーは故郷を離れて四年間修行の旅に出かけるが、その時期に描かれたデューラーの自画像は鏡の中の自分を不機嫌そうに睨みつけている。注目すべきことに、既にデューラーはこの段階で自分の顔を右手で支え、メランコリーのポーズを意識的に取っているのであった。この思い詰めたような表情をヴェルフリンは「精神の緊張はかつてほとんど類例がない」³¹⁾と表現したが、まさにこのデューラーの青年期の自画像には、円熟期の銅版画のメレンコリアに通じるものがある。

これまで画面左上の銘文を出発点に、画面右下に座り込む有翼の人物のポーズ、顔色、眼差し、そして彼女の周囲の道具類が意味するものを確認してきたが、次に彼女が右手に握るコンパスに注目したい。メレンコリアが右手に持つコンパスの角度はちょうど対角線上の左上の空から鋭い光線を放つ彗星と同じ角度に傾いている。右下のメレンコリアを起点として画面を見ると、幾何学を象徴する大きな多面体、唯一の文字情報である銘文、そして彗星はいずれも左上から右下に向けて下がる対角線上に配置されており、互いにメレンコリアと深く関連しているようである。以下、本論ではメレンコリアをデューラーの精神的自画像と位置づけたパノフスキー説を出発点として、メレンコリアが右手に握るコンパスが象徴するもの、そしてこのコンパスと同じ角度で画面左上に

29) デューラーは8歳で既に自画像を制作していた。バイエルン選帝侯の所蔵だった同素描は1729年のミュンヘン宮殿の火災で紛失してしまったという(フランツ・ヴィンツィンガー著/永井繁樹訳『デューラー』グラフ社 1985年、25頁)。

30) この素描は1894年に初めて公刊されて以来、若きデューラーの記録として最も注目されてきた自画像である(Exh. cat. *100 Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg*, Nürnberg, 2008, 112-115)。

31) ハインリヒ・ヴェルフリン著/永井繁樹・青山愛香訳『アルブレヒト・デューラーの芸術』中央公論美術出版 1998年、47頁。

輝く彗星が意味するものについて、デューラー芸術の発展史に絡めながら考えてみたい。

II 芸術と科学

1. コンパスの意味

幾何学の擬人像でもあるメレンコリアは、なぜ数ある道具類の中でも、コンパスを右手に持っているのだろうか。このコンパスは大きく二つの領域を象徴していると言えるだろう。

一つは、キリスト教には神を「棟梁＝デミウルゴス（世界の創造者）」や、「測量師」として表す図像伝統があり、それに則っているということである。³²⁾ 13世紀のフランス写本《道徳聖書（ビュブル・モラリゼー）》の「創造神」（fol. 1 v）（図9）³³⁾のように、神は手にコンパスを持ち、宇宙をコンパスでもって創案しており、この場合コンパスは宇宙や天文学を象徴している。デューラーの時代になると人間もコンパスをもって宇宙を計り始め、1504年の木版画《天文学者》はまさに大きな地球儀を手にして、それをコンパスで計っている。³⁴⁾

デューラーの生まれ故郷であり、その生涯を過ごしたニュルンベルクという都市は天文学が盛んな土地であった。彼が生まれた1470年代前半には当時のドイツを代表する天文学者レギオ・モンタヌス Regiomontanus（ドイツ名ヨハン・ミュラー）が活躍していた。彼は紀元前150年頃にプトレマイオスが著した天体や恒星、惑星に関する理論書『アルマゲスト』を直接ギリシャ語からラテン語に完成させた人物としても有名である。³⁵⁾ こうした環境の中でデュー

32) パノフスキー、1991年、536-537頁、註190を参照のこと。ここに「コンパスと秤を持つ父なる神」の描かれた作例が列挙されている。

33) Bible moralisée, Codex Vindobonensis 2554. ウィーン、オーストリア国立図書館所蔵。

34) R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. III, München/ Berlin/ New York, 2004, 524, Nr. A. 39.

35) E. Zinner, *Regiomontanus: Leben und Wirken des Job. Müller von Königsberg, genannt Regiomontanus*, Osnabrück, 1968. なおデューラーとレギオモンタヌスとの関わりについ

ラーは 1515 年に星座図を木版画で出版した。正式には《黄道 12 宮を伴う北星天の星図》(図 10)³⁶⁾ と呼ばれ、《南星天の星図》と二枚一組で制作され、大きさは共に 51 × 44cm である。「南天図」の左下の銘文帯に「ヨハネス・シュタービウスが企画し、コンラート・ハインフォーゲルが星座を決定し、アルブレヒト・デューラーが星図を描いた」と記されており、これは人文、天文、そして美術という三つの分野が総合することで成り立つ、ドイツのルネサンス期における科学と芸術の融合を表している。³⁷⁾ デューラーは、古代から中世にいたる西洋とイスラムの天文学の成果を示すように、北天図の四隅に古代ローマの天文学者プトレマイオス、古代ギリシャの詩人アラトス、アラビアのアゾフィー、そして古代ローマの占星術の大家アニリウスを描き込んだ。

しかし、コンパスは天文学を象徴するばかりではなく、「芸術」を生み出す画家デューラーにとって最も重要な作図用道具だったのである。それにはイタリア・ルネサンス期の芸術家たちが「美とは調和（ハーモニー）と均整（シンメトリー）である」という古代的理念を樹ち立てたことと深い関係がある。つまり古代ギリシャ以来の「美は比例にある」という命題が 15 世紀イタリアに復活し、デューラーもその考えに大きく影響を受けたのであった。

デューラーの創作期間の中で、木版画連作《黙示録》(1498 年) から第二次イタリア旅行 (1505 年) までの八年間は実験的な時代であった。つまり、デューラーの中でイタリア由来の「科学 (サイエンス) としての美術」という理念が特に心を捉えた時期だったのである。ここでデューラーは「正確なプロポーションを持つ人体」および「遠近法的に正確な空間構造」を獲得しようと奮闘する。以下、当時のルネサンスの芸術家たちの中心課題となった「芸術と科

ては石津秀子『デューラー作《メレンコリア》』成城文藝 188 号 2004 年 9 月 35-39 頁を参照。

36) R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. II, München/ Berlin/ New York, 2002, 430-435, Nr. 243, 244.

37) この星座図はプトレマイオスの『アルマゲスト』に記された 48 星座が全て描かれている点に特徴があり、星座の位置関係は今日の天文学に照合しても正確であるとされている。

学」がどのようなものなのか、具体的にデューラーの作品に沿って検討してみよう。

2. 人体比例の測定

「美は比例にある」という理念を最も明確に視覚化したのが、有名なレオナルド・ダ・ヴィンチの《ウィトルウィウスの身体》(図 11)³⁸⁾である。レオナルドは数学的正確さに基づく人体測定学へ興味を持ち、美術の「科学的」な土台を構築しようとした。その際、古代ローマの建築家ウィトルウィウスの比例(建築書十卷)が基準となり、全身の長さとの頭部の比例は 8 対 1、顔の比例は 10 対 1、足の比例は 7 対 1 と設定された。レオナルドは人体を正方形という絶対的な幾何学の形態に組み込み、その際人体の中心は「生殖力」と一致し、円との関係では臍と一致すると作図した。³⁹⁾つまりウィトルウィウスの「両手両足を伸ばした人体は、臍を中心とする円に内接し、身長に等しい長さで両手を水平に伸ばして直立する人体は、正方形に内接する。」という命題を図解しているのである。⁴⁰⁾

デューラーは 1498 年頃から第二次ヴェネツィア旅行に出かける 1505 年までの七年の間にこのルネサンスのイタリア人たちが考えた「科学としての美術」という理念にとりつかれた。そしてヤコポ・デ・バルバリ Jacopo de' Barbari (1440 ?-1516 年)⁴¹⁾といった美術家たちの仲介でこの人体測定の秘密を聞きつけ、自らコンパスと自作の定規を手にも、測定に入る。ところがイタリア人があくまでも比例は美を実現する手段と認識したのに対して、デューラーは、は

38) F. Zöllner, J. Nathan, *Leonardo da Vinci (1452-1519), Das zeichnerische Werk*, Bd. II, Köln, 2003, 388.

39) レオナルドによると「臍」は「われわれの身体が構成される扉」であり、身体を中心であった。

40) レオナルドは彼が記した 6000 枚以上と言われる手稿の中で、しばしば人体の比例に関する素描と覚え書きを残した。手稿には腕の長さとの幅を測定したもの、ならびに足の測定図が断片的に登場する。レオナルドの覚え書きならびに挿絵は Zöllner/Nathan, 2003, 388-397 を参照。

41) B. Böckem, *Die Inszenierung einer Künstlerpersönlichkeit. Jacopo de' Barbari und der Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit*. Univ. Diss. Basel, 2010.

るかに徹底して男と女、子供、太っている人、痩せている人、あらゆる体型の人を測定した。デューラーは 1000 体近い人間を測定した結果、その測量に基づき『人体均衡論四書 Vier Bücher von menschlicher Proportion』（図 12）^{42）}を執筆した。デューラーの死後、1528 年に出版された同書には男女の全身像 141 像、頭部の像 68 図、幼児の全身像 3 図、その他手足の図や変形図法が描かれたのである。デューラーは実に 30 年近い歳月をこの人体比例測定プロジェクトに費やす事になった。彼をここまで駆り立てたのは、美術の後進国であったドイツの画家や職人たちに「正しい人体」が規範となるように教科書に書き残したいという、まことにルネサンス的発想からだった。^{43）}

2012 年にニュルンベルクにおいて同地で 40 年ぶりとなる「デューラー展」が開催された。^{44）}「芸術とは何か」というテーマが設定されたセクション IV においてはデューラーが 1500 年前後に制作した「測定された人体」ならびに「測定された頭部」の素描が展示された。中でも《測定された女性ヌード》（ロンドン、大英博物館）（図 13/14）^{45）}は最初期の作例であるが、デューラーの

42) *Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*. Mit einem Katalog der Holzschnitte, herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Altenburg, 2011. アルブレヒト・デューラー著 前川誠郎監修・下村耕史訳注『『人体均衡論四書』注解』中央公論美術出版 1995 年を参照。

43) デューラーは後進の若い画家たちのためにレオナルドの『絵画論 *Libro della pittura*]に倣って 1508 年から 20 年の歳月をかけて『絵画論 *Das Buch der Malerei*』のために多くの草稿を執筆した（デューラーの『絵画論』については、下村耕史『アルブレヒト・デューラー「絵画論」注解』中央公論美術出版 2001 年を参照のこと）。ルネサンス期の芸術家は、今日の芸術家像とは全く異なる側面を持っていた。レオナルドは 1482 年から 1499 年までミラノ大公ロドヴィコ・スフォルツアの宮廷で「要塞建造技師兼画家 *ingeniarius et pincitor*」という地位を占め、デューラーも 1527 年には『築城論 *Die Befestigungslehre*』の執筆を開始した。この書物は、砲術が発展したことに伴う、堅固な要塞の建造について記された、ドイツ語で初めての著作であった。本書が求められた動機の一つには、1521 年のオスマン・トルコによるベオグラード侵攻が指摘されている。こうした築城論の実践はイタリアでは既にアルベルティ、レオナルド、ブラマンテ等が推し進め、すでに実現していた。レオナルドの建築関連素描については以下の文献を参照。Zöllner/ Nathan, 2003, 558-647.

44) *Exh. cat. Der frühe Dürer*. Nürnberg, hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012.

45) *Exh. cat. Der frühe Dürer*, 2012, 498-505, Kat. Nr. 170.

人体素描の制作手順を知る好例となっている。《測定された女性ヌード》(ロンドン、大英博物館)の場合、まず紙の裏側(verso)(図14)に人体の中心となる垂直線を基準にして(女性の臍もこの中心軸上にある)、女性の身体がウィトルウィウスの比例に基づきコンパスと定規を使って作図される。次に紙の表側(recto)(図13)では、裏面に作図された女性の人体の輪郭線のみをペンでなぞり、裏面には描かれていない髪の毛を加え、身体には陰影をつけてモデリングも施した。更に人体の輪郭線の背後に筆でセピアの色が加えられ空間を暗示させている。同じ制作過程を経て、1500年頃に制作された《男性のプロフィールの頭部素描》(ロンドン、大英図書館)(図15)⁴⁶⁾は1504年のデュラーの銅版画《アダムとイヴ》(B.1)の、アダムの理想化された頭部へと転用されたのである。⁴⁷⁾

デュラーの最も有名な自画像《1500年の自画像》(アルテ・ピナコテーク)(図16)⁴⁸⁾は「科学と芸術」というデュラーの芸術理念を前提にしなければ理解できない作品である。これは完全な正面観で描かれ、正中線が強調されて左右対称性が際立つ、アイコンのような自画像である。見る者にある種の違和感を抱かせるような、整いすぎた正面向きの顔に、フランツ・ヴィンツィンガーが提案する幾何学図を重ねてみると、デュラーのこの端正な顔は、正三角形、

46) Exh. cat. *Der frühe Dürer*, 2012, 505, Kat. Nr. 172. 別の素描(ニューヨーク、モーガン図書館)(W. 652-653)では、紙の表(recto)は黒いバックに男性の横顔が素描されており、裏面(verso)は四角い升目を使って男性頭部が計測されている。デュラーがいかにして理想的な頭部を作図するかについて解説した素描に関してはI. Hammerschmied, *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Egelsbach/ Washington, 1997を参照。

47) 1504年の銅版画《アダムとイヴ》(B.1)のアダムの頭部のみならず、同版画の下絵素描も同じ制作過程を経ている。イヴの下半身のポーズは古代ギリシャのヴィーナス彫刻の模刻中、最も有名な《メディチのヴィーナス》から取られているが、上半身は、1500年頃の一連の測定された人体が応用されている。イヴの上半身は、両乳房ともにコンパスを用いて完全な左右対称になるように作図され、正中線は中心軸である臍を基軸に引かれている。このアダムとイヴは古代ギリシャとルネサンス期の美の比例を融合して生成した身体である。

48) G. Goldberg, B. Heimberg, M. Schawe, 1998, 314-353, Kat. Nr. 6. Inv.- Nr. 537.

正方形そして円を基本に、コンパスと定規によって策定された顔だったことが明らかになる。⁴⁹⁾ デューラーの自画像が従来「キリストの真のポートレート（ヴェラ・アイコン）」と言われるキリストの正面向きの絵画を元に行っていることはしばしば指摘されるが、デューラーの自画像はまさしく「救世主」の真の似姿として構想されている。デューラーは遺文集の次の言葉、すなわち「彼ら（古代の人々）が人間のもっとも美しい形を彼らの神アポロのために測らねばならないごとく、われらもその同じ尺度を全世界のもっとも美しい方であられる、主キリストのために用いたく思う。」⁵⁰⁾ という理念の表現でもある。最も美しい人体は測定されたものでなければならないという心情が、ミュンヘンの自画像における完全な正面性と、ある種異様なまでの左右対称性の根底にあることは言うまでもない。だが敬虔なキリスト教徒であり、「絵画によってキリストの受難は示されるのであり、それは教会に奉仕することになる」⁵¹⁾ と書き記したデューラーがなぜ自分の姿とイエスの姿を重ね合わせたかについては様々な見解がある。⁵²⁾

3. 遠近法

ルネサンスの芸術において「芸術と科学」というコンテキストで最重要項目の一つに入るものに「遠近法 *Perspektiv*」がある。⁵³⁾ この数学に基づき作図さ

49) F. Winzinger, *Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 8, Berlin, 1954, 43ff.

50) 前川誠郎『デューラー 人と作品』講談社 1989年、65頁。

51) H. Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, Bd. II, 1966, 109を参照。"Dan durch malen mag angezeigt werden das leiden Christi vnd würt gepawcht jm dinst der krichen." 下村耕史『アルブレヒト・デューラーの芸術』中央公論美術出版 1997年、303頁；下村耕史編『アルブレヒト・デューラー「絵画論」注解』中央公論美術出版 2001年、95頁。この箇所は1512年に記されたと言われる記述である。

52) 前川誠郎はここには「神に倣いて *imitatio Christi*」という、イエスの苦しみを自分で追体験して神と一体になるという思想が根底にあると指摘している。「神から与えられた芸術の能力を全世界のもっとも美しい人、イエスのために使いたい」と言ったデューラーが、己をキリストになぞらえることで神から特別に与えられた能力を最大限に活かし、目的を達したいという決意と意思を表明した、ある種の「奉納図 *Votivbild*」であるとしている（前川、1989年、67頁）。

53) L. Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen*

れた新しい空間こそ、中世美術の造形理念とは根本的に異なるものだからである。越（2001年）は中世におけるリアリティについて次のように書いている。「例えば、（中世美術が）室内の奥行きを錯覚を遠近法によって表現する能力が欠けている、という「弱点」について語る前に、我々は、中世の芸術家が、そもそも、それを目指したのかどうか問うべきである。…中世哲学から知られている次の事実について考えてみよう。すなわち、中世におけるリアリティに対する考え方と、我々自身の時代におけるそれとの違いである。中世の哲学者あるいは神学者にとって、神々の諸概念は現実のもの（res）であった。これに対して、可視的な世界は単なるイリュージョン（幻影）であり、見せかけのものであった。思想こそ終焉的な現実であり、物質的な特質を持つ特定の存在あるいは対象物は単に偶然的なイメージに過ぎなかった。それ故、中世は実在の物（realia）を、我々がリアリティとして理解するのとはまさに正反対の理解をしたわけである。中世人にとっては、表現の真実性は決して事物の外観の忠実な「模倣」と同義ではなかった。」⁵⁴⁾

一方 15 世紀初頭にフィレンツェのブルネッレスキによって確立されたと言われる一点透視による遠近法とは、その定義によれば、「単一の〈固定視点〉

Wissenschaft, München, 2002. ルカ・パチオーリ（1445-1517年）は『スンマ（算術・幾何学・比および比例全書）』（1494年）において、幾何学と比例という当時の科学の先端技術であった遠近法にも深く関わる領域を扱っていた。パチオーリの幾何学は紀元前3世紀のユークリッドの『原論』に基づく。レオナルドはパチオーリと深い親交があり、両者はそれまで低く見られていた芸術を比例に基づく数学的なものとして価値を高めようとした（展覧会カタログ『レオナルド・ダ・ヴィンチ—天才の肖像』東京都美術館、2013年、166-167頁）。

- 54) 越宏一『ヨーロッパ中世美術講義』岩波セミナーブックス82 岩波書店 2001年 5-6頁。ウィーン学派を代表するO. ベヒトは『15世紀西欧絵画の造形原理』（1933）の中で、従来の美術史学が、近世絵画は三次元の世界の像を二次元の絵画平面で再現することを目的とした、と思い込んでいる点を批判している。その上でベヒトは15世紀北方絵画を理解するためには、15世紀初頭にイタリア人が生み出した一点透視による遠近法とは異なる、別の造形原理を理解しなければならないことを論証した。15世紀の北方絵画を遠近法という一つの固定概念を通して見た場合には、それは遠近法の未習熟といった誤った結論に至ってしまうはずである（O. Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2, Berlin 1933, 75-100. 英訳は *The Vienna School Reader Politics and Historical Method in the 1930s*. 2000, 243-322）。

から、直立する〈透写面〉を透して、座標系をなす〈対象列〉を見渡すという仕組みになる。⁵⁵⁾ これを非常に明快に図解しているのがレオナルド・ダ・ヴィンチの素描である。レオナルドは1480-82年頃にアトランティコ手稿（ミラノ、アンブロジーアーナ図書館）の素描の一枚に大きな水力装置を描いた。そしてその横にきわめて興味深い「透視装置の前の人物スケッチ」（fol. 5r）（図17）⁵⁶⁾を残している。つまりこの装置の前で、初めて人間は自分の眼を基準にして世界を眺めることになったのである。

デューラーは1525年に、このレオナルドの装置を改良した図を四枚制作した。（図18）⁵⁷⁾ レオナルドの素描と共通しているのは、いずれも画家が描く対象に向かって正面向きに位置し、固定された眼から一枚の垂直に立つ板を透して対象物を見ているということである。レオナルドの素描における垂直に立つ板、もしくはデューラーの木版画に描かれている透明の窓ガラスのようなものについて辻（1995年）は次のように説明した。「透写面 Perspective plane はあくまでも概念であり、でないとすれば具体的な素描用道具、あるいは素描のための紙面という意味である。この透写面は通常、目と対象の間で、地面に垂直に立つ、実際には存在しなくても存在を仮定する一枚の透明の平面である。対象に向けていったん位置が設定されると、それは垂直に立って不動であり、傾けたりそらせたりしてはならないものである。アルベルティの〈開かれた窓〉、レオナルドの〈透明壁〉が本来の性質を言い当てている。中世では壁画に描かれたものは、その壁の平面においてのみ存在を主張する空間であったが、ルネサンスとともに、目の前に立つ壁の向こう側に、壁のこちら側の現実世界と一

55) 遠近法に関しては以下の文献を参照。エルヴィン・パノフスキー著／木田元・川戸れいこ・上村清雄訳『〈象徴形式〉としての遠近法』哲学書房 1993、辻茂『遠近法の誕生』朝日新聞社 1995年；『遠近法の発見』現代企画室 1996年を参照。

56) Zöllner/ Nathan, 2003, p. 618, Abb. 557. こうした装置のスケッチとして現存しているものの中では、このレオナルドの素描が最古のものとされる。

57) これはデューラーが1525年に出版した『測定法教則 *Buch der Messung*』の挿絵として用いられた。デューラーの《ドレスデンのスケッチ帳》には遠近法装置の素描（1514年）（Taf. 135/177b）、遠近法の装置を試みている素描（Taf. 136/178, Taf. 137/179）が残されている（R. Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer, In der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden, Strassburg, 1905*）。

貫する同じ次元の厚みを持った空間が、透写面との関係でシステマティックに仮想され、設定された。」⁵⁸⁾

故郷ニュルンベルクにおいて数学者としても知られていたデューラーは北方世界において理論的に遠近法に取り組んだ初めての芸術家であり、1494年以降一点透視による遠近法を用いた作品を残した。デューラーは〈Perspectiva〉というラテン語を、ドイツ語で〈Durchsehung〉と表現し、まさしく「透して見る」という意味に翻訳して、遠近法を確定しようとしたのである。⁵⁹⁾

遠近法を用いて描かれた傑作、レオナルド・ダ・ヴィンチのミラノ、サンタ・マリア・デッレ・グラツィエ修道院の《最後の晩餐》⁶⁰⁾は、かつて修道院の食堂だった部屋を仕切る壁をまさに透写面に見立て、その壁を隔てて我々観者が立つ空間と同じ広がりを持った空間をその奥に作り上げた。ではデューラーはこの遠近法の技法をどのように作品に応用したのだろうか。⁶¹⁾最も有名な作例は1514年にメレンコリアと同時期に制作された傑作銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》(図3)である。⁶²⁾分厚い壁が左手にあり、床、天井と正面の壁が描かれた室内図は、もともとは初期ネーデルラント絵画の発明である「箱形の室内空間(カステンラウム)」をベースとしている。初期ネーデルラント絵画の創始者の一人、フレマールの画家の《メロッドの祭壇画》(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)(図19)⁶³⁾の受胎告知を見ると、左右に壁があ

58) 辻、1995年、120-121頁。

59) Rupprich, Nachlass, Bd. 2, 373: "Item prospectiva ist ein lateinisch wort, pedewt ein druchsehung." デューラーの言葉の定義については、パノフスキー、1993年、77頁、註3を参照のこと。

60) Zöllner/ Nathan, 2003, Bd. I, 120-139.

61) Rupprich, Nachlass Bd. 2, 75-76, 370. デューラーは既に1494-95年には遠近法に取り組んでいたと考えられる。

62) 《メレンコリアI》と《書斎の聖ヒエロニムス》ならびに《騎士と死と悪魔》は傑作銅版画と呼ばれ、制作年代が同じでほぼ同寸なので、三作品は内容的にも関連していると解釈されることが多い。《書斎の聖ヒエロニムス》が《メレンコリアI》と二枚対になって人々の手に渡ったという事実も、両者が対で構想されたことを示している。この二点の様式ならびに形式的な関連については拙稿『アルブレヒト・デューラーの芸術様式 — その内面における二極性について』国立西洋美術館紀要 No. 16 2012年、12頁を参照のこと。

63) この作品については Stroof/ Syfer-d' Oline, *The Flemish Primitives I, The Master of Flemalle*

り、床、天井、奥の壁が描かれた、まさに箱を正面から割って中を覗いたような室内図である。これをデューラーは《書斎の聖ヒエロニムス》において右側の壁を取払い、改めて聖人の書斎を一点透視による遠近法で描き直した。ヨーゼフ・ハーネストの作図（図 20）⁶⁴を参考にすると、消失点は聖人の画面右手の棚の上であり、ここに観者の目の高さが設定される。その消失点に向けて四角いテーブルも画面に置かれるのだが、デューラーは奥行きをつけるために、独特の方法を用いて、テーブルの脇の椅子を消失点に対して斜 45°の角度に置いた。この椅子の座席の角度にそって、消失点は目の高さにおつかるように工夫されているのである。これが実際に見る者が感じる画面上の奥行きとなった。また《メレンコリア I》（図 1）も一見すると乱雑に道具類が散らばっているようで、実はここにも遠近法が使われている。消失点はハーネストによれば、コウモリの下、ちょうど水平線ぎりぎりの位置に設定され、これに対して 30°の角度でメレンコリアの足下の鋸やかんなは置かれているという。⁶⁵そして画面中央の大きな多面体は、まさしくデューラーが透写面を実際に使ってそこに作図した、幾何学の「実践」の象徴そのものである。⁶⁶

III レオナルドとデューラー

1. レオナルドとデューラーの素描様式

これまでデューラーの《メレンコリア I》を「芸術と科学」という文脈から理解するためにデューラー芸術の展開において果たしたレオナルド・ダ・ヴィンチの美術理念を中心に考察してきた。デューラーよりも 20 歳年長のこのフィレンツェの天才とデューラーが直接会った記録もなければ、デューラーが二

and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brüssel, 1996, 36-50 を参照。

64) P. Strieder, *Dürer*, Königstein im Taunus, 1981, 355, Abb. 446.

65) Strieder, 1981, 357, Abb. 448.

66) E. Schröder, *Dürer. Kunst und Geometrie. Dürers künstlerisches Schaffen aus der Sicht seiner »Underweysung«*, Basel/ Boston/ Stuttgart, 1980 を参照。

回のイタリア旅行の際にフィレンツェやミラノに赴いた記録もない。二回に及んだイタリア旅行のうち第一次イタリア旅行（1494-1495年）ではヴェネツィアの静寂と光に満ちたジョヴァンニ・ベリーニ（1430?-1516年）や、古代のモチーフを銅版画にしたアンドレア・マンテーニャ（1431-1506年）の作品に魅了されたが、その後デューラーが北方的な造形原理とイタリア的な美の基準の狭間で揺れ動いた時、その背後にはレオナルド・ダ・ヴィンチの美術理論が大きく関わっていたことは疑う余地がない。だが、レオナルドのデューラーへの影響は人体比例の測定方法や遠近法といった理論に留まった訳ではなく、広く絵画の主題から、素描の描画法にまで及んでいることは改めて確認する必要があるだろう。

F. ヴィンツィンガー（1971年）⁶⁷⁾ が指摘したように、デューラーの馬の素描の多くは、レオナルドの馬（カヴァッロ）の習作素描を直接手本としている。中でもレオナルドの《二頭の馬》（ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館）⁶⁸⁾ とデューラーの初期素描《馬に乗る二人の若者》（ミュンヘン、州立美術館）⁶⁹⁾ は、正面から見た馬の短縮法ならびに前足を持ち上げたポーズ、馬の頭部の表情に至まで、ヴィンツィンガーが指摘するようにデューラーがレオナルドの有名な素描を直接の手本としていることが明らかである。更にはレオナルドの《横から見た馬のプロポーション研究》（ロンドン、ウィンザー城図書館）（図21）⁷⁰⁾ や《馬の習作素描》（ロンドン、ウィンザー城図書館）（図22）⁷¹⁾ の馬の頭部の表情、胴体と馬の頭部のプロポーションの比率、そして前足を上げて同時に対角線上の後ろ足も上げる馬のポーズは、デューラーの1503年の《横から見た馬のプロポーション研究》素描（図23）⁷²⁾ から1513

67) Winzinger, 1971, 3-21.

68) Winzinger, 1971, 4, Abb. 1.

69) Winzinger, 1971, 5.

70) Zöllner/ Nathan, 2003, 330, Abb. 87. (RL12321r)

71) Zöllner/ Nathan, 2003, 308, Abb. 79. (RL12344r)

72) C. Eisler, *Dürers Arche Noah, Tiere und Fabelwesen im Werk von Albrecht Dürer*, München 1996, Abb. 9.43.

年の傑作銅版画《騎士と死と悪魔》(図 3/24)に至るまで、影響を及ぼし続けた。⁷³⁾ 恐らくデューラーはレオナルドを取り巻く第三者の手を介してレオナルド素描の模写を入手したのであろう。ヴィンツィンガーによれば、デューラーの親友であり、よきパトロンであったヴィリバルド・ピルクハイマー(1470-1530年)は1488年にパドヴァ大学へ留学した三年後にミラノの大学に移り、レオナルドも活躍していたスフォルツァ家の宮廷に出入りしていた。このピルクハイマーの親友のジョヴァンニ・ガレアツツォは自身が所有している馬をレオナルドの馬の習作素描のモデルのために貸し出したこともある人物であった。ガレアツツォはレオナルドが懇意にしていた数学者パチョーリのよき理解者でもあり、このルートを通じて早い段階からデューラーにミラノの最先端の芸術情報をもたらされたことは大いに考えられる。⁷⁴⁾

第一次イタリア滞在後、故郷ニュルンベルクにおいて独学で人体の測定法や遠近法について学んだデューラーが満を持して出かけた第二次イタリア滞在(1505-1506年)の期間中、彼はレオナルドもしくはその周辺の画家たちから新しい素描様式を感得した。それは支持体、すなわち青の着色繊維紙(ヴェネツィア紙)を用いてペンではなく筆で線描し、ハイライトとして白を乗せる方法である。これはあらかじめ色づけした紙で中間トーンをつけ、更にその上に白をハイライトとして点じることで光を強調するスタイルであった。ヴェルフリンが指摘するように、この素描法でデューラーはペンに代わり柔らかい筆を用いることで描線は落ち着き、事物をより大きな塊として見るようになったのである。⁷⁵⁾ 白がハイライトとして使われる「発光様式(ルミナリスティックス

73) デューラーはレオナルドを通じて理想的な比例に基づく馬の素描を制作した。早い作例は1498年の《騎士》(W. 176)(ウィーン、アルベルティーナ美術館)の水彩素描や1500年頃の銅版画《聖エウスタキウス》の横向きの馬であった。その際馬の首と胴体ならびに脚は、9つの正方形の升目(Quadratura)に入るように構成された(F. Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, München, 1985, 23)。デューラーの馬の比例研究についてはRupprich, Bd. 2, 1966, 55-57を参照のこと。

74) Winzinger, 1971, 18-19.

75) ヴェルフリン、2008年、145頁。

タイル)」は、第二次イタリア滞在後に制作された緑地塗り紙の筆素描《ヘラー祭壇画のためのキリストの衣服習作》において、一層推し進められた。

この様式傾向を比較するにはデューラーの1508年の《ヘラー祭壇画のためのキリストの衣服習作》(パリ、ルーヴル美術館)(図25)⁷⁶⁾とレオナルドの《受胎告知のための衣紋習作》(パリ、ルーヴル美術館)(図26)⁷⁷⁾を比較するのがよいだろう。両者は脚の付け根から足先を覆う衣紋の習作素描でいずれもドレパリーの彫塑性が際立っているが、その造形には同時に大きな違いも見られる。デューラーのドレパリーを見るとドイツ後期ゴシック特有の造形原理を示しており、この時期の木彫のようにドレパリーの裾は無機物にも拘らず、あたかもそれ自体が生命を持つかのように振じれ、跳ね上がりながら自律的な運動感を持つ。一方のレオナルドの裾は重力に応じて静かに床に広がっている。デューラーはレオナルド調のなだらかに明暗が移り変わるスフマート技法を学びつつも、ドレパリーの造形自体はレオナルドよりもはるかに垂直線や直線を意識した、幾何学的な集合体として捉えていることが分かる。最もそれが特徴的に現れているのは人物の右膝上から左下に向けて対角線上にかかる衣紋であろう。レオナルド場合は両膝の間のドレパリーは布の重みに従って緩やかなカーブを描くのに対して、デューラーのそれは直線であり、右膝から垂直に下がるドレパリーとあわせて出来る陰の部分は、黒い二等辺三角形の凹みを作り出している。デューラーは右脚の部分は衣紋の表面が作り出す自然な凹凸を放棄し、敢えて光と陰を使って明瞭な形態を浮かび上がらせようと実験しているのである。この習作素描においてデューラーは、レオナルドとは異なり、筆を使いながらも平行ハッチングを重ねながら明暗効果を試しているが、一つの対象、あるいは一人の人物像に彫塑性を与えるために編み出されたこの明暗法はレオナルド・ダ・ヴィンチとの深い類縁性を示し、ドレパリーから最大限可能なレ

76) Exh. cat. *Albrecht Dürer*, 2003, 368, Kat. Nr. 116. 緑地の紙に黒と灰色の筆で描かれ、不透明水彩でハイライトが施されている。

77) F. Viatte, C. Pedretti, A. Chastel, *Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien*, München/ Paris/ London, 1990, 74-75, Kat. Nr. 16. 灰色に塗られたキャンバス地に筆を使ってテンペラで描かれている。

リーフ効果を引き出している。

更にこの時期にデューラーは新たに頭部の習作に入る。1500年前後、デューラーは銅版画《アダムとイブ》(B. 1) のアダムの横顔のように、理想的な比例を持つ頭部の計測を試みていたが、イタリアの地で改めて極端に目や鼻、そして口の造形に特徴がある「性格頭部(キャラクターコップ)」に目覚めたのである。これらの顔は部分的に現実の印象に基づきながら、実に個性的な外観を呈していて、いずれの頭部も標準的なものを越えたところにこれらの習作素描の特殊性が認められる。レオナルドは人の顔に大変な興味を抱き、特徴ある人相の人を道端でみつけてはスケッチしたと言われるが、その中でも、1495年頃に描かれた《向かい合う老人と青年》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館素描版画室)(図30)⁷⁸⁾は老人と若者、頭髪がなくなった頭部と豊かな巻き毛、といった特徴が対比的に描かれ、「美と醜の対比」という独自の視点で素描されている。

「ローマにおいて五日間で制作された」と銘文が入ったデューラーの奇妙な1505年の油彩画《12歳のキリストと律法学者たち》(ティッセン、ボルネミサ美術館)(図29)⁷⁹⁾は、画面中央に立つ少年イエスを様々な個性的な容姿で描かれた老人が半身像で取り囲んでおり、この着想は現在失われたレオナルドの油彩画を元に行っていることが指摘されている。このデューラーの油彩画の中央に位置する少年イエスには下絵素描が存在しているので、詳しく見てみよう。青く色づけされた紙にチョークと筆とペンで描かれた《青年の頭部》(ウィーン、アルベルティーナ美術館)(図27)⁸¹⁾は非常にイタリア的な頭部である。

78) D. Arasse, *Leonardo da Vinci*, 1999, 98, Abb. 47. 赤チョーク素描。

79) F. Anzelewsky, 1991 (neu bearb. Aufl.), 208-210, Kat. Nr. 98. この構図の起源についての詳細は208頁を参照のこと。恐らくデューラーはヴェネツィアで流行した半身像構図に、レオナルドが若者と老人を対比させた素描をレオナルド周辺の画家から知り、組み合わせたのであろう。画面左下の銘文から、デューラーが1506年にローマにおいて制作したことが指摘されている。若い青年の頭部と老人を対比させた油彩画は1495-97年頃のジョヴァンニ・アゴスティーノ・ダ・ローディの《聖ペテロと聖ヨハネ》(ミラノ、ブレラ美術館)に既に着想が見られる。

80) Exh. cat. *Albrecht Dürer*, 2003, 368, Kat. Nr. 116.

デューラーはここでも光と陰を頭部の立体的な効果を引き出すために使った。輪郭線は消え、左顎のラインには光が白く反射しており、右頬は髪の毛が作りだす暗部から浮き上がって見える。首の付け根には顎が落とす投影が陰をつけて首と顎の間の距離を強調し、頭部の彫塑性をより際立たせている。重々しい立体的な球体としての頭部を支える首の周りには、同心円上に年輪のような皺が描かれている。デューラーは青年の顎から頭頂までの距離を意識して、頭部を一つの大きな塊として見ている。⁸¹⁾ 一方のレオナルドは限られたチョークの線で最大限に物体のレリーフ効果を引き出した。レオナルドの《最後の晩餐》において、フィリポに応用された《若い男性頭部習作》(ロンドン、ウィンザー城王立図書館)(図 28)⁸²⁾ を見よう。レオナルドは顔の輪郭を線でしっかり示した後は、こめかみ、後頭部、顎の下に暗部を黒チョークでぼかしながら入れ、ハイライトを頭部に数カ所入れるだけで人物の表情の動き、そして頭部の立体感を生み出している。

デューラーとレオナルドは自然観察に基づき動植物の精密な素描を残したことで知られるが、殊にレオナルドは、他に並ぶ者がいないほど馬(カヴァッロ)を素描した画家である。⁸³⁾ 多くは騎馬像のための準備素描であるが、ピサネッロ(1390-1455年頃)の素描に連なるような、馬の頭部の素描、馬の脚だけを素描したもの、後ろ足で立ちながら上半身をひねるポーズ、戦闘場面の馬、理想的なプロポーションを割り出そうと脚や胴体を計測している素描というように、様々な視点から描かれている。多くの素描では馬の四肢が激しく動いて、非常に運動感がある。一方のデューラーの馬はしばしば後ろ足は静止して前足のみをあげたもの、もしくは静止したポーズの馬であり、古代の騎馬像記念碑

81) この素描はデューラーの油彩画《12歳のキリストと律法学者たち》(図 29)の下絵に使われたが、油彩画よりもむしろ銅版画《メレンコリア I》のメレンコリアの頭部に近似している。

82) Exh. cat. *Leonardo & Venezia*, Milano, 1992, Kat. Nr. 65.

83) Exh. cat. *Leonardo's Horses. Studies of horses and other animals by Leonardo da Vinci from the Royal Library at Windsor Castle, Florenz, Palazzo Vecchio*, 1984 を参照のこと。

のタイプである。レオナルドが鳥の素描（トリノ、レアーレ図書館）（図 32）⁸⁴を描く時、それはしばしば鳥の羽の動きを使って人間が空を飛ぶための動力学的観点からの興味であるが、デューラーは 1512 年の《ブッポウソウの翼》（ウィーン、アルベルティーナ美術館）（図 31）⁸⁵で、死んだ若いブッポウソウの広げた左の翼を、一枚一枚の羽を省略することなく、色彩も精確に、克明に描写している。彼を魅了するのは視覚的に捉え得ることが可能な全ての現象であったが、鳥の羽そのもののモトローリックではなかった。

2. レオナルドの終末観とデューラーの木版画連作《黙示録》

ここで再び銅版画《メレンコリア I》の問題に戻ろう。これまで画面を左上から右下向かう対角線上にあるモチーフを中心に考察してきたが、次に画面左上の銘文の横で輝く彗星の意味について考えたい。1500 年頃、ヨーロッパではついに神の審判が下されると考えられており、終末思想が蔓延していた。彗星は近づきつつある世界の終末への不安の時代には黙示録の前兆と見なされたのである。ドイツでは 1499 年頃からヨハネス・シェフラーが言い出した 1524 年大洪水説が広まっており、人々は世界の終末の到来を予感しながら生きていた。その中でデューラーとレオナルドは、中世からルネサンスへとという時代の大きな変化の中で、それぞれの方法でそれまで誰もが創造し得なかった終末の幻影（ヴィジョン）を生み出した。

デューラーは 1494 年に《メレンコリア I》に描かれた彗星との関連が考えられる、実際の天空現象の記録を残している。油彩画《贖罪をするヒエロニムス》（A. 14）（図 33）⁸⁶の裏面に、燃え尽きていない流星が地球に衝突する様

84) Zöllner/Nathan, 2003, 668, Kat. Nr. 623. 1505 年頃。

85) Koreney, 1985, 84, Kat. Nr. 22. この素描は水彩とグアッシュを用いて羊皮紙上に描かれており、水彩と油彩画の間のようなニュアンスを持つ。精妙な筆さばきは銅版画《メレンコリア I》に直接つながるものであることが指摘されている。

86) Anzelewsky, vol. I, 129, Kat. Nr. 15. 油彩画の表面に描かれた《贖罪する聖ヒエロニムス》と裏面の彗星の図像的関連は明らかにされていない。

子が描かれている。これはデューラーが1492年に遍歴の旅で滞在中であったバーゼルから観察することができた「エニスハイムの雷石」と言われており、白く光る星の中心から赤い光が放射状に輝き、その周りに様々な色の煙が渦巻き状に見える。そして彼が1498年に二十代後半で出版した黙示録木版画連作こそ、当時のヨーロッパ人の終末のイメージを決定づけるものとなった。古いものでは5世紀に既に図像サイクルがあったと考えられるキリスト教のこの古い主題を、デューラーは板絵や一枚刷り木版画というメディアではなく「書物」として出版した。ルネサンスの三大発明は火薬、羅針盤、活版印刷の技術革新であったが、まさにデューラーはこの新しいメディアを使って終末のイメージに決定打を放ったのである。

『ヨハネの黙示録』は周知のとおり新約聖書の最後の一書で、ユダヤの預言から生じた罪深い世界の終末についての熱狂的なヴィジョンが描き出されている作品である。この作品でデューラーは本人が後年「無秩序」として嫌った、後期ゴシック・ドイツの表現主義的な絵画伝統にあえて立ち返り、そこへ第一次イタリア旅行以前から研究したマンテーニャ風のパトス人物像を投入することで、誰もそれまで目にしなかった人類の恐怖の図像を生み出すことに成功した。英仏黙示録写本の挿絵においては100場面を超える図像を、デューラーは14枚の挿絵に集約させ、《大天使ミカエルと竜の戦い》(図39)や《四人の騎士》の二枚の挿絵に代表されるように、強い黒線が画平面を縦横無尽に埋め尽くしている。これは《黙示録》制作当時には既にデューラーが研究を開始していたルネサンス的な、合理的に測定可能な奥行きを持つ空間とは対極的な、きわめて中世的な空間表現であった。

ところが、レオナルドの死後6年を経た1525年の6月4日に、当時45歳であったデューラーが実際に見た恐怖の夢の内容について書き記した記録(ウィーン、美術史美術館)(図34)を見ると、そこには変化が見られる。「天から大量の水がふってきた。最初、私から四マイルほど離れた地面にそれは落ちてきて、とてつもない音をたてて飛び散る様は恐ろしい限り。やがて土地全体を溺れさせる。朝目覚めて絵に書き留めた。」⁸⁷⁾とデューラーは報告している。

水彩で描かれたこの夢の光景では、大きな水の柱が薄い紫の色調の町を挟んで天空から地上に落ちて来ている。だがここで注目すべきことは、デューラーが恐怖の幻想（ヴィジョン）でありながら、水の柱と自分の距離を「四マイルほど離れた」と測定していることである。この時点で、デューラーは明らかにルネサンス人となっていた。

一方のレオナルドは 1490 年代後半、ミラノのスフォルツアの宮廷にあってキリスト教的な終末論から離れて科学的な視点からこの世の終わりのヴィジョンについて思いを巡らし始めた。それ以降このテーマは終生彼を捉えてはなさなかった。1497 年以降《最後の晩餐》の仕事の最後の数ヶ月から覚え書きの紙葉には人類の破局に対する新しい記述が姿を見せ始め、1500 年頃には大洪水に関する聖書の教説に対しレオナルドは最初の疑念を書き留める。⁸⁸⁾ 彼はコーデックス・アランデルにおいて、地球の没落は地球を構成する二つの要素の一方、火か、さもなければ水が優位を占めて、惑星を焼け焦がすか水浸しにすると考察し、1508 年、彼はついに勝利するのは火ではなく、水であると考えた。手稿には次のように書かれている。

「水はすべての山を崩し、谷を満たす。こうして世界は球状となり、一面水に覆われて住む者とてなくなろう。」⁸⁹⁾

「レオナルドの幻想—大洪水と世界の没落をめぐる」を書いた美術史家ヨーゼフ・ガントナーが言うには、「レオナルドの芸術は決してありきたりの意味での芸術ではない。それは常に合理的な考察に基づいて形成された創造物なのである。レオナルドの場合その素描は、自然科学的研究と芸術造形との間を絶え

87) Rupprich, Bd. I, 1956, 214. “Vnd das erst traff das ertrich vngefer 4 meill fan mir mit einer sölichen grasamkeit mit einem vber grossem räuschen ...”.

88) J. Gantner, *Leonados Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Bern 1958. ヨーゼフ・ガントナー著／藤田赤二・新井慎一訳『レオナルドの幻想（ヴィジョン）—大洪水と世界の没落をめぐる』美術出版社 1992 年、88 頁。

89) M. Schneider, *Leonardo da Vinci. Das Wasserbuch*, München/ Paris/ London, 1996, 63-66. F. 52 v. Brizio 562. ガントナー、1992 年、155 頁。

ず行き来するものがあり、なお衝動の重点ははっきり自然科学に置きながら、その個々の認識なり経験なりは、芸術に譲り渡される。純粹に科学的な覚え書きと純粹に芸術的な素描の間に、なんの差もない。素描と覚え書き、両者の権利はどこまでも対等、それどころかそのまま交換が可能であって、互いに並立し得る。」⁹⁰⁾

「洪水と世界の没落」はレオナルドの無比のテーマとなる。物質は絶えず破壊されながら絶えずよみがえり、生あるものは循環しながら遂には没落に至るという彼の内面のヴィジョンの行く先は「洪水」という形を取った。

ウィンザー城図書館に保管されているレオナルドの10枚の素描⁹¹⁾にはレオナルドの手稿に書かれたレオナルドの終末のヴィジョンのテキストと平行するように《洪水の素描》(ロンドン、ウィンザー城図書館)(図35)⁹²⁾や《洪水の素描》(ロンドン、ウィンザー城図書館)(図36)⁹³⁾のように、渦巻く波が山を、木を、頑健な建物を呑み込んでゆく様が描き出されている。画面から溢れ出してくるような渦巻きの集積によって、圧倒的な水の力が描き出される。

長いキリスト教の図像伝統に基づくデューラーの「黙示録」のイメージとレオナルドの科学的な思索に基づくこの世の終わりのヴィジョンは、映像化された時点で興味深い類縁性を示している。例えばデューラーの《四人の騎士》(図37)のディテールにおいて、騎士の乗る馬の臀部からその背後に沸き上がる白い雲の描線は、レオナルドの沸き上がる水しぶきから水の塊が下に向けて流れ落ちる描線(図38)と酷似している。両者とも、その爆発的な破壊力というイメージにおいて、黒い線描が持つ強さと動きを最大限に活用している点で共通している。15世紀末に南北の素描家の表現が図らずして交差しているのである。両者が追求した、測定可能な合理的空間はルネサンスの芸術が生み

90) ガントナー、1992年、24頁。

91) Windsor 12376-12386の素描群。いずれも黒チョークもしくは茶色のチョークで描かれており、《洪水の図》と呼ばれる。

92) Schneider, 1996, Abb. 37 (W. 12377). 1514-1515年制作。白い紙に黒チョーク。

93) Schneider, 1996, Abb. 43 (W. 12383). 1514-1515年制作。黒チョーク素描。

出した革命的な表現形式ではあったが、幻視（ヴィジョン）の世界の表現には適さなかった。デューラーがイタリア美術に傾倒しながら、黙示録木版画においてゲルマン的な表現をとったのは、必然であった。

ガントナーは書いている。「初期の絵画や素描にみられた、場所とか、とりわけ空間や奥行き、かつてはいかにも明晰であったその表現も、われわれの眼前でいわば徐々に縮んでいく。15世紀（クワトロチェント）の偉大な芸術的成果、つまりは数理的な透視画法によって構築された絵画空間の形成も、いまはまた後退して全面的に否定されたとでもいおうか、これら紙葉が、空間を欠いた全く平面的な表現へ押しやってしまう。最後の晩餐においては、奥行きについて完璧な幻覚的空間表現を模索するあの15世紀（クワトロチェント）の憧れの、最も徹底した、最も独創的であった完成者であったそのレオナルドが、僅か20年そこそこで、破局に関するこれらの紙葉では、そもそも奥行きというものを遂に知るところがない。だがそれと同時に彼は、盛期中世の空間を欠く表現に向かって逆向きにアーチを架ける一方で、近代芸術の典型的な特性を先取りもしているのである。」⁹⁴⁾

ここでアルブレヒト・デューラーの芸術的特質を改めてまとめたい。1471年にドイツの帝国自由都市ニュルンベルクに生まれたデューラーは、中世末期のドイツ後期ゴシック様式の芸術環境で育ち、単独でイタリアに二度赴き、ドイツに新しいルネサンス芸術をもたらした画家・版画家である。

デューラーの芸術は、中世とルネサンス、地中海と北方の芸術原理というように、常に二項対立の間で揺れ動いていた。そして彼の活動した後半生は何よりも宗教改革の時代であり、古い価値が新しい価値観に取ってかわられた時代だったのである。それを象徴するような二枚の版画作品を見よう。

一枚は1498年の木版画連作《黙示録》を代表する一枚《大天使ミカエルと竜の闘い》(図39)である。天使の軍団と悪の軍勢が三つ巴になって空中戦を

94) ガントナー、1992年、250頁。

繰り広げているこの画面は、空いた空間を嫌う典型的な中世の「空間嫌忌 (horror vacui)」を取る表現である。全てのモチーフの輪郭線は互いに解き難く絡み合い、ここにはゲルマンの造形原理が復活している。

デューラーが次に 1502 年に大判の銅版画に挑んだ時、彼はもう一度空を飛ぶ有翼の人物像に着手した。ところがこの銅版画《ネメシス》(B. 77) (図 40) ではデューラーは《大天使ミカエルと竜の闘い》において最大の特徴であった背景の混沌としたモチーフの絡み合いを全て取り払い、何もない真っ白な空間に人間像を置いた。完全なプロフィールで描かれた女性人物像を遮るものは何もない。ここには大きな有翼の裸体立像が勝ち誇ったように描かれており、まさにデューラーの中で人間中心主義のイタリア・ルネサンスの美術が勝利をおさめた瞬間だろう。ネメシスは全身を真横から見た、静止したポーズを取っており、1528 年に出版されたデューラーの『人体均衡論四書』にも登場するような、横向きの女の人物類型である。これはデューラーが理想の人体を求めて定規とコンパスを使って人体を測定する方向へと向かう、イタリア由来の人間像であった。そしてネメシスの足下にはデューラーが第一次イタリア旅行の帰りにオーストリアのクラウゼンで制作した、現在は失われた水彩素描に基づく、極めて地誌的に正確に描写された溪谷の様子が緻密に描かれている。上下の線の密度という点では、デューラーの木版画《大天使ミカエルと竜の闘い》と銅版画《ネメシス》はまさにネガとポジの関係にあると言えるだろう。《黙示録》の上空に溢れかえっているヨハネの幻視のヴィジョンと、《ネメシス》の地上に描かれたトポグラフィカルな現実の溪谷の風景は、全く異なる二つの世界観を表している。デューラーは「運命の女神」という新しいルネサンス主題の創出にあって、⁹⁵⁾ 一見逆の方向を向いているように見える木版画連作《黙示録》の造形を、異なる技法の銅版画において反転させることで生み出し

95) この銅版画はギーロウによって、1482 年にロレンツォ豪華王に捧げられたアンジェロ・ポリツィアーノの詩『マントー Manto』に基づくことが指摘されている (K. Giehlow, *Poliziano und Dürer*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 25, 1902, 25-26)。

たのであった。

この二枚の版画は 1500 年前後に支配的であった終末思想の中でキリスト教中世と新しい人文主義的な世界観をそれぞれ表しており、まさしく両者はメダルの表と裏の関係にある。またデューラーは 15 世紀末のドイツに生まれて、必然的に当時の最先端芸術であった北の初期ネーデルラント美術、そして南のルネサンス美術に挟まれ、その間で葛藤する宿命にあった。彼は生涯をかけて両方の造形原理と格闘し、ドイツの後期ゴシックの上にそれらを接ぎ木しようと奮闘したのである。⁹⁶⁾ あらゆる技能に挑み、それをものにしたはずのメレンコリアが全てを放り出して空中を睨みつけている様子は、まさにデューラーの緊張した内面を反映していると言えるだろう。

メレンコリアは堅牢な壁に守られ秩序ある書斎にいる聖ヒエロニムスとは対照的に、海が遠くに見え、様々な物が周囲に転がる荒れた風景の中に座っている。聖ヒエロニムスが神に祝福された暖かい光に満ちた空間にいるのに対して、メレンコリアは夜とも昼とも判断がつかないような薄暗がりの中に沈み込んでいる。《騎士と死と悪魔》に描かれた馬上の騎士は、信念を貫くキリスト者としての騎士である。⁹⁷⁾ だが、《メレンコリア I》に描き出された、不安気に沈思黙考する孤独な人間の姿は、他の二作品に比べて、際立って近代的である。

デューラーの《メレンコリア I》は、ベーメが指摘するように「思考する人間の意識」という、本来目に見えない、視覚化が困難なものを造形した作品である。⁹⁸⁾ レオナルドの手稿に残された、複雑に様々な主題が入り乱れて錯綜する人間の思考の世界が、絵画という表現手段に置き換えられたもの、とも言

96) 青山愛香、2009 年、68-93 頁。

97) エルヴィン・パノフスキー著／中森義宗・清水忠訳『アルブレヒト・デューラー生涯と芸術』日貿出版社 1984 年 152 頁以下を参照のこと。

98) ベーメは「(メレンコリアの) 眼差しは見ることをではなく、思考を表しているがゆえに何も見ていないのである。これはまったく描写などできないものの描写なのである。哲学のテーマや能力を表すだけでなく、哲学が担うもの、つまり熟考と意識を表現する絵は美術史上、この作品以外にはない」としている (ベーメ、1994 年、113 頁)。

えるだろうか。⁹⁹⁾ 目に見えないはずの思考に、人間の精神状態までもを加味して、それを寓意（アレゴリー）という手段を使って視覚化した、唯一の絵画である。

また同時に《メレンコリア I》という作品は大きく世界観が変わった時代の狭間に生き、後期ゴシックとルネサンスという両極に振り子を大きく揺れ動きながら、懸命に真理を探求した画家の魂の記録といった側面も持つ作品である。

99) ガントナーはレオナルドの手稿について次のように書いている。「自然の災害に関するテキストにおいてすら、自ら案出し注意深く書き上げた計画に従うとみえるうちにも話の調子が変わる。のみならず話の対象自体がしばしばとりつくしまなく変わってしまう。人間の惨めさについて感動的に語っているかと思えば、たちまち話題は全く即物的な事象の確認に移る」（ガントナー、1991年、67頁）。

〈参考文献表〉

- F. Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1980.
- F. Anzelewsky, *Dürer zwischen Symbolik und Naturwissenschaft*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, 82/83, 1986/87, p. 33ff.
- F. Teja Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.
- A. M. Bonnet, *'Akt' bei Dürer* (Atlas-Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 4), Köln 2001.
- B. Böckem, *Die Inszenierung einer Künstlerpersönlichkeit. Jacopo de' Barbari und der Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit*. Univ. Diss. Basel 2010.
- H. Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt am Main 1989.
- R. Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Strassburg 1905.
- M. Büchsel, *Die gescheiterte >Melancholia Generosa<. Melencolia I*, in: Städel- Jahrbuch N. F. IX, 1983, p. 89-114.
- P. Doorly, *Dürer's Melencolia I: Plato's Abandoned Search for the Beautiful*, in: The Art Bulletin, vol. 86, Nr. 2, 2004, p. 250ff.
- Exh. cat. *Der frühe Dürer*. Nürnberg, hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012.
- Exh. cat. *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern, 2005.
- Exh. cat. *100 Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen- Nürnberg*, Nürnberg 2008.
- F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vinci*, Tübingen 1997; •Ders. (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002.
- M. Ficino, *Three Books on Life: A Critical Edition and Translation with Introduction and Notes*, ed. and tras. C.V. Kaske and J. R. Clark, Binghamton, N. Y., 1988.
- K. Giehlow, *Dürers Stich Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis*, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 26, 1993, Nr. 2, p. 29-41.
- G. Goldberg, B. Heimberg, M. Schawe, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München 1998.
- I. Hammerschmied, *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Egelsbach/ Washington 1997.
- M. Kemp, *Leonardo and Dürer. Man, Nature and the Art of Understanding*, in: Circa 1492. Art in the Age of Exploration, Aust.-Kat. National Gallery of Art Washington, New Haven/London 1991, p. 105ff.□
- R. Klibansky/ E. Panofsky/ F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964.
- F. Koreney, *Albrecht Dürer und die Tier – und Pflanzenstudien der Renaissance*, München 1985.
- E. Panofsky/ F. Saxl, *Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923 (=Studien der Bibliothek Warburg Bd. 2).
- O. Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei*, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 2, Berlin 1933.
- H. Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, Bd. II, 1966.
- L. Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München 2002.□
- M. Schneider, *Leonardo da Vinci. Das Wasserbuch*, München/ Paris/ London, 1996
- R. Schoch/ M. Mendel/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, München, Berlin, New York, 2001.

- R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. II, München, Berlin, New York, 2002.
- R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. III, München, Berlin, New York, 2004.
- E. Schröder, *Dürer. Kunst und Geometrie. Dürers künstlerisches Schaffen aus der Sicht einer "Underweysung"*, Basel/ Boston/ Stuttgart, 1980.
- P. K. Schuster, *Melendolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991.
- P. Strieder, *Dürer*, Königstein im Taunus, 1981.
- A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch- Historische Klasse 26, 1920, p. 4-103.
- F. Winzinger, *Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis*, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8, Berlin 1954.
- F. Winzinger, *Dürer und Leonardo*, in: Pantheon 29 (1971), p. 3-21.
- H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), 9. Aufl., München 1984.
- E. Zinner, *"Regiomontanus: Leben und Wirken des Joh. Müller von Königsberg, genannt Regiomontanus"*, Osnabrück 1968.
- F. Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519, Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003.

青山愛香『遍歴時代のデューラー作品』中央公論美術出版 1999年。

青山愛香『アルブレヒト・デューラーの芸術様式 — その内面における二極性について』
国立西洋美術館紀要 No. 16, 2012年

石津秀子『デューラー作《メレンコリア》』成城文藝 188号 2004年9月 35-39頁

エルヴィン・パノフスキー著/中森義宗・清水忠訳『アルブレヒト・デューラー』日賀
出版 1984年

エルヴィン・パノフスキー著/木田元・川戸れいこ・上村清雄訳『〈象徴形式〉としての
遠近法』哲学書房 1993年

越宏一 ヨーロッパ美術史講義 『デューラーの芸術』岩波セミナーブックス S15 岩波
書店 2012年

辻茂『遠近法の誕生』朝日新聞社 1995年

辻茂『遠近法の発見』現代企画室 1996年

ハインリヒ・ヴェルフリン著/永井繁樹・青山愛香訳『アルブレヒト・デューラーの芸
術』中央公論美術出版 1994年

ハルトムート・ベーム著/加藤淳夫訳『デューラー〈メレンコリア I〉解釈の迷宮』
三元社 1994年

フランツ・ヴィンツィンガー著/永井繁樹訳『アルブレヒト・デューラーの芸術』ポプ
ラ社 1980年

前川誠郎『デューラー 人と作品』講談社 1989年

ヨーゼフ・ガントナー著/藤田赤二・新井慎一訳『レオナルドの幻想 (ヴィジョン) —
大洪水と世界の没落をめぐる』美術出版社 1992年

レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル著/田
中英道監訳、榎本武文、尾崎彰宏、加藤雅之訳『土星とメランコリー 自然哲学、宗
教、芸術の歴史における研究』晶文社 1991年

展覧会カタログ『レオナルド・ダ・ヴィンチ展 — 天才の肖像』東京都美術館 2013年

〈図版リスト〉

- 図1 デューラー《メレンコリア I》1514年 銅版画
 図2 デューラー《騎士と死と悪魔》1513年 銅版画
 図3 デューラー《書斎の聖ヒエロニムス》1514年 銅版画
 図4 《サモトラケのニケ》紀元前190年頃 パリ、ルーヴル美術館
 図5 ハインリヒ・フォン・ラウフェンベルク《健康の秩序 Versehung des Leibs》「四体液」アウクスブルク 1491年 木版画
 図6 グレゴール・ライシュ《哲学の真珠 Margarita philosophica》「幾何学」1504年 シュトラスブルク 木版画
 図7 デューラー《メレンコリア I》(部分)
 図8 デューラー《頭を支える自画像》1492年頃 ペン素描 エアランゲン大学図書館版画素描室
 図9《道徳聖書》「コンパスを手に地球を測定する神」(Bible moralisée, Codex Vindobonensis 2554, fol. 1v)、1220-1230年制作、ウィーン、オーストリア国立図書館
 図10 デューラー《黄道12宮を伴う北星天の星座》1515年 木版画
 図11 レオナルド《ウイトルウィウスの身体》1490年 銀筆と羽ペン素描 ヴェネツィアアカデミア美術館
 図12 デューラー《人体均衡論四書》第二巻 fol. L5v, fol. L6r 1528年 木版画
 図13 デューラー《女性ヌード》1500年頃 ペン、水彩、グアッシュ素描 表 (recto) ロンドン、大英博物館
 図14 デューラー《女性ヌード》1500年頃 ペン、水彩、グアッシュ素描 裏 (verso) ロンドン、大英博物館
 図15 デューラー《作図された理想的男性プロフィールの頭部》fol. 10r ペン素描 1500年頃 ロンドン、大英図書館
 図16 デューラー《1500年の自画像》油彩画 ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク
 図17 レオナルド《透視装置の前の人物スケッチ》(部分) アトランティコ写本 fol. 5r 1480-82年 銀筆とペン素描 ミラノ、アンプロジアーナ図書館
 図18 デューラー《測定法教則》「遠近法装置」1525年 木版画
 図19 フレマールの画家《メロートの祭壇画》「受胎告知」油彩画 ニューヨーク、メトロポリタン美術館
 図20 デューラー《書斎の聖ヒエロニムス》(ハーネストによる作図)
 図21 レオナルド《馬の素描》1508-1511年 黒チョークと羽ペン素描 ウィンザー城王室図書館 (RL12315r)
 図22 レオナルド《馬の素描》1508-1511年 黒チョークの上にペン ウィンザー城王室図書館 (RL12344r)
 図23 デューラー《馬の素描》1503年 ペンと水彩素描 ケルン、ヴァルラフ・リヒャルト美術館
 図24 デューラー《騎士と死と悪魔》
 図25 デューラー《ヘラー祭壇画のためのキリストの衣服習作》1508年 緑地塗り紙に筆素描 パリ、ルーヴル美術館
 図26 レオナルド《受胎告知のための衣紋習作》パリ、ルーヴル美術館
 図27 デューラー《キリストの頭部》緑地塗り紙素描 1506年 ウィーン、アルベルティーナ美術館
 図28 レオナルド《最後の晩餐のための頭部習作》「フィリポの頭部」黒チョーク素描 ウィンザー城

- 図 29 デューラー 《学者の間の 12 歳のキリスト》油彩画 1506 年 マドリッド、ティッセン・ボルネミッサ美術館
- 図 30 レオナルド 《向かい合う老人と青年》1500-1505 年 赤チョーク ウフィツィ美術館版画素描室
- 図 31 デューラー 《ブッポウソウの羽》羊皮紙に水彩とグワッシュ ウィーン、アルベルティーナ美術館
- 図 32 レオナルド 《飛行する鳥》1505 年頃 ペン素描 トリノ、レアーレ図書館
- 図 33 デューラー 《贖罪をするヒエロニムス》裏面 《彗星の衝突》油彩画 1494 年 ロンドン、ナショナルギャラリー
- 図 34 デューラー 《空から降る巨大な水柱》水彩素描 1525 年
- 図 35 レオナルド 《渦巻く雲》1508-1511 年 黒チョーク ウィンザー城王室図書館 (W. 12377)
- 図 36 レオナルド 《渦巻く雲と雨》1508-1511 年 黒チョーク ウィンザー城王室図書館 (W. 12383)
- 図 37 デューラー 黙示録木版画連作《四人の騎士》(部分) 1498 年
- 図 38 レオナルド 《洪水》(部分) 黒チョーク ウィンザー城王室図書館
- 図 39 デューラー 黙示録木版画連作《大天使ミカエルと竜の戦い》1498 年
- 図 40 デューラー 《ネメシス》1500 年頃 銅版画

〈図版出典〉

- R. Schoch/ M. Mendel/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, München, Berlin, New York, 2001: 図 1, 2, 3, 7, 24, 40.
- Exh. cat. 100 *Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen- Nürnberg*, Nürnberg: 図 8.
- R. Schoch/ M. Mendel/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. II, München, Berlin, New York, 2002: 図 10, 37, 39.
- F. Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519, Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln, 2003: 図 11, 17, 21, 22, 26, 27, 28, 32, 35, 36, 38.
- R. Schoch/ M. Mendel/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. III, München, Berlin, New York, 2003: 図 12, 18.
- Exh. cat. *Der frühe Dürer*. Nürnberg, hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum: 図 13, 14, 15.
- F. Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*, Stuttgart, 1980: 図 16, 29, 33.
- P. Strieder, *Dürer*, Königstein im Taunus, 1981: 図 20, 34.
- Exh. cat. *Albrecht Dürer* 2003: 図 23, 25, 27, 31.
- レイモンド・クリバンスキー、アーウィン・パノフスキー、フリッツ・ザクスル著／田中英道監訳、榎本武文、尾崎彰宏、加藤雅之訳『土星とメラニコリー 自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社 1991 年: 図 5, 6.



図 1



図 2



図 3



図 4



20. Vier Temperamente (Sanguineus, Cholericus, Phlegmaticus, Melancholicus), Holzschnitte aus Laufenberg, Vernehmung des Leibo, Augsburg 1491

図 5



図 6



図 7



図 8

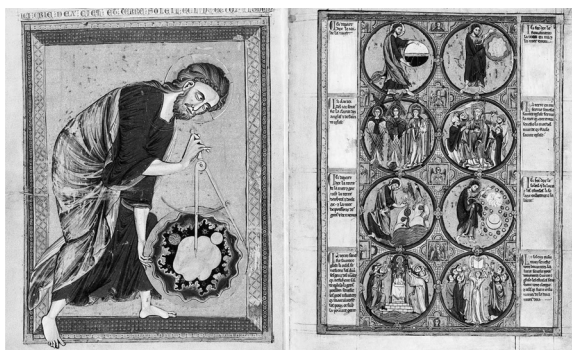


図 9



図 10

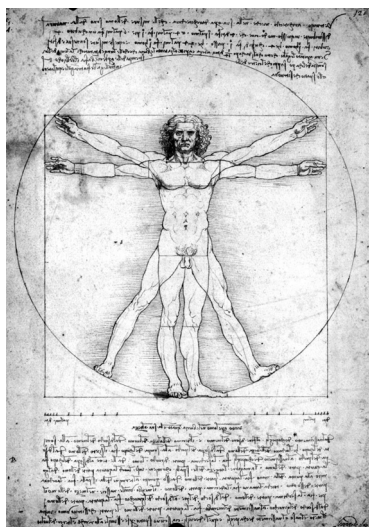


図 11

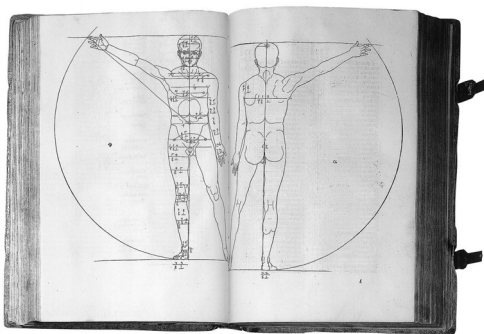


図 12

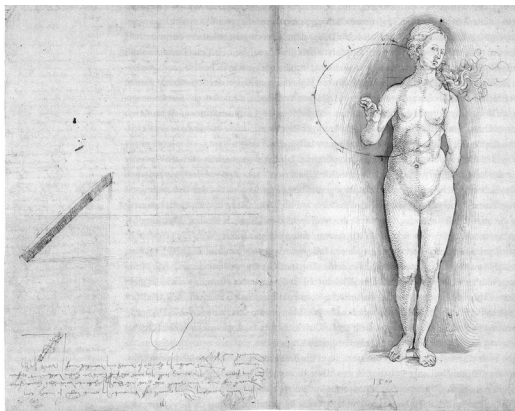


図 13

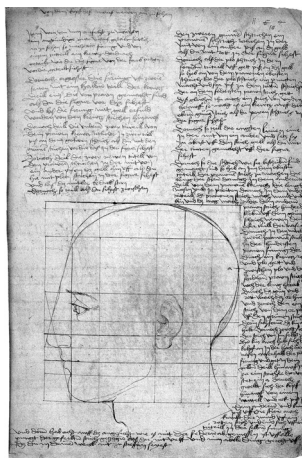


図 15

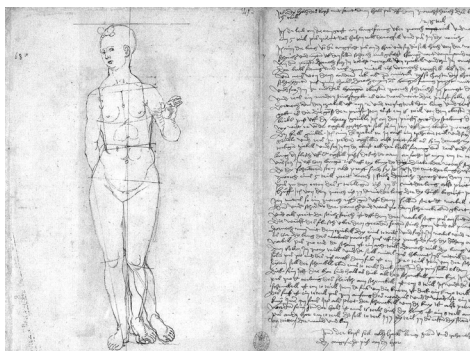


図 14



図 16

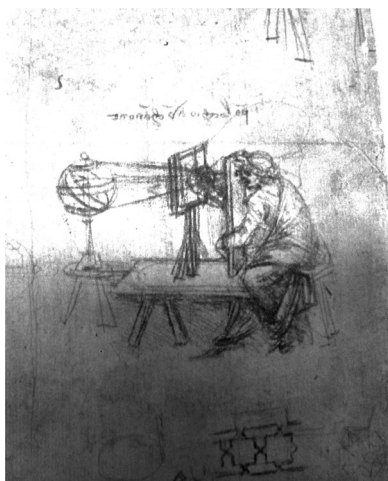


図 17



図 18



図 19

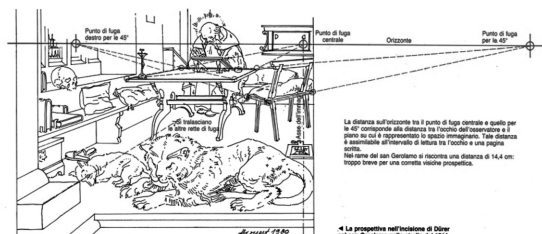


図 20

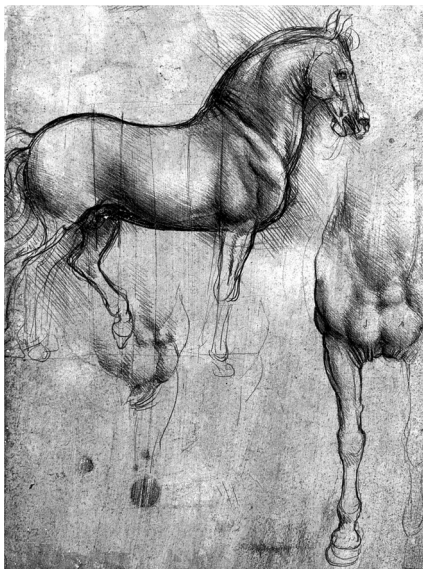


図 21

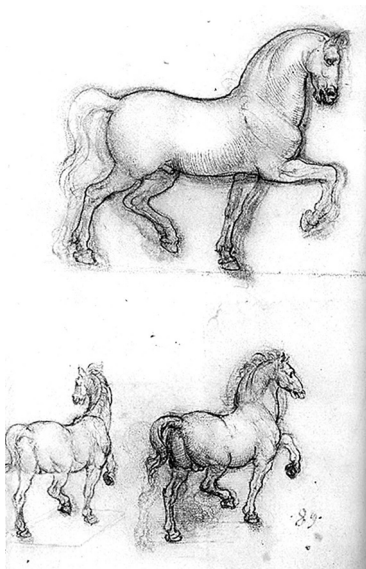


図 22

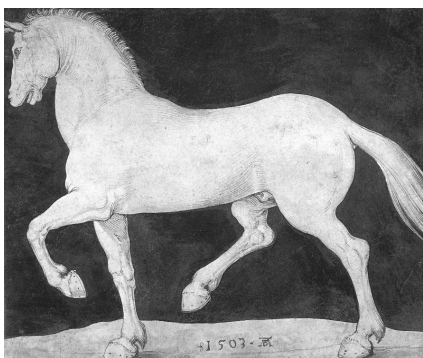


図 23



図 24



図 25



図 26

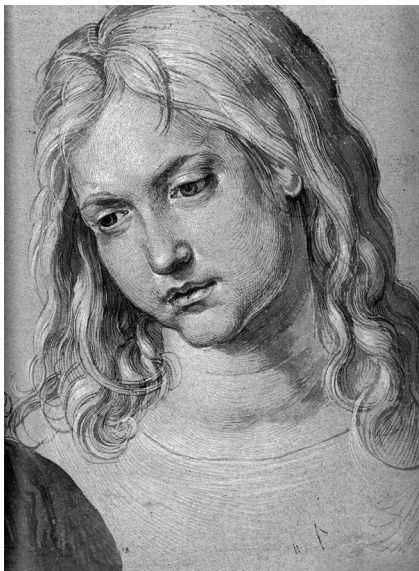


図 27



図 28

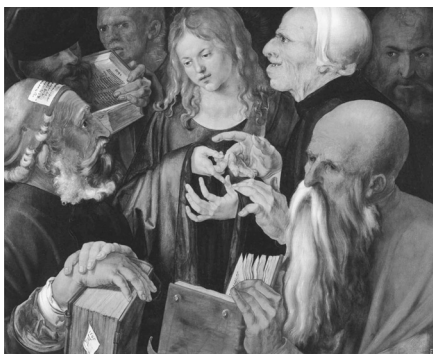


図 29



図 30



図 31



図 32

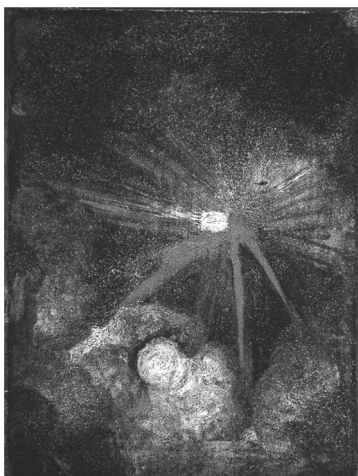


図 33



図 34



図 35

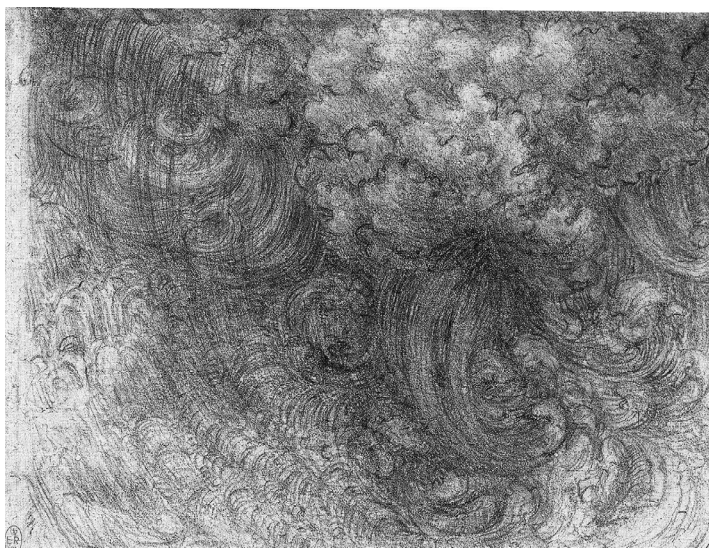


図 36



図 37



図 38



図 39



図 40

