

アルブレヒト・デューラーの芸術 —— 木版画連作《黙示録》(1498年)と 油彩画《四人の使徒》(1526年) ——

青山愛香

はじめに

アルブレヒト・デューラーは自身で記した未完の『絵画論 Das Lehrbuch der Malerei』の草稿「画学生の糧」の中で次のように述べている。「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」¹⁾と。15世紀末から16世紀初頭にドイツで活躍したデューラーの最も重要な画題はキリスト教主題であり、デューラーは実に版画で六回キリストの受難伝連作を制作している。²⁾ だが一方でデューラーは早くからイタリア・ルネサンスの芸術ならびに思想の影響を受け、人文主義的教養を持つ画家としてその名を知られるようになった。

本稿は若きデューラーの代表作である木版画連作《黙示録》(1498年)と最晩年の傑作、油彩画《四人の使徒》(1526年)を取り上げて、ドイツの宗教改革時代に独自の芸術を打ち立てたアルブレヒト・デューラーの芸術の特質につ

* 本稿は第23回辻莊一・三浦アンナ記念学術奨励金受賞記念講演(2011年1月22日立教学院諸聖徒礼拝堂)の講演原稿に加筆・修正を施したものである。

- 1) デューラーは後進の若い画家たちのために1508年から約20年の歳月をかけて多くの草稿を執筆したが、これらは出版されることはなかった。この箇所は1512年に記されたと言われる記述である。H. Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, Bd. II, 1966, p. 109; 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 p. 303; 下村耕史訳編『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 p. 95。
- 2) 《アルベルティーナの受難伝》(1495年頃)、《大受難伝》(1496/97-1510年頃)、《緑紙受難伝》(1503年頃)、《小受難伝》(1508-11年頃)、《銅版画受難伝》(1507-13年頃)、《横長の受難伝》(1523年頃)。

いて考えてみたい。

デューラーの木版画連作《黙示録》

アルブレヒト・デューラーは 1471 年、当時ドイツの帝国都市であったニュルンベルクにハンガリー出身の金工細工師の第三子として生まれた。才能豊かな少年は父親から金工細工の仕事を教わると、15 歳で地元最大の版画ならびに絵画工房をもつミヒャエル・ヴォルゲムートのもとで徒弟となった。³⁾ そこで三年の修行を終えると、19 歳の春に修行の仕上げを行うために四年間の遍歴に出かけた。⁴⁾ そして帰郷後間もなくの 1494 年の秋に、かの有名な第一次イタリア旅行へと出発したのである。デューラーの傑作木版画連作《黙示録》は、19 歳から 24 歳頃にかけて諸国を経巡って修行をしたデューラーが故郷ニュルンベルクに落ち着き、画家・版画家として本格的な活動に入って間もなくの頃に着手された作品である。

デューラーの大判書物《黙示録》(各 39, 5 × 28, 5cm)⁵⁾ は 1498 年にドイツ語とラテン語で同時に出版された。⁶⁾ 《黙示録》はすぐに反響を呼び、デューラ

3) ヴォルゲムートの工房は、ニュルンベルク城のすぐ下に位置する現在のブルク通りにあった。ここには当時著名な印刷業者アントン・コーベルガー、『世界年代記 Weltchronik』(1493 年)を著した医者ハルトマン・シェーデル、能書家ヨーハン・ノイデルファー、歴史家クリストフ・シヨイエルといった錚々たる人々が住んでいた。E. Rücker, Hartmann Schedels Weltchronik, München 1988, p. 18.

4) デューラーの遍歴時代の滞在先は文書には残されていないが、遍歴前半の 1490-91 年にはネーデルラントに赴いた可能性があり、その後はバーゼルを中心とした上流ライン地方で木版挿絵の下絵師として主に活躍した。拙稿 A. Aoyama, Ein bisher unbekanntes Vorbild für Dürers Thronender Greis und kniender Jüngling. Zum Entstehungsprozess der Werke Dürers aus den Wanderjahren, in: Anzeiger des Germanischen National Museums, Nürnberg 2005, pp. 7-24, 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 年を参照。

5) このサイズは、デューラーが徒弟時代を過ごしたニュルンベルクのヴォルゲムート工房で 1493 年に制作されたアントン・コーベルガー出版の『世界年代記 Weltchronik』と同じ判型であり、挿絵は当時の紙の最大の寸法であるボーゲン(全紙 64 × 48, 5cm)の約半分のサイズである。

6) デューラーはこの黙示録木版画集を 1498 年と 1511 年の二回にわたって書物として

一は瞬く間に国際的な名声を獲得する。その影響は大きく、その後ドイツ国内では 1522 年に出版されたルターの『9 月聖書』にクラナッハがデューラーに倣って描いた黙示録の挿絵を添え、更にホールバイン、ブルクマイヤー、ゲールング等が次々とデューラーに倣った黙示録連作を発表した。⁷⁾ 黙示録という、ヨハネが見た横溢し流動して止まない幻を視覚化するという極めて難しい課題に取り組むにあたって、デューラーは五年間にわたる遍歴の旅でドイツ後期ゴシック、初期ネーデルラント、そしてイタリア・ルネサンス絵画から学んだ全てのものを注ぎこんだのであり、『黙示録』はまさに二十代のデューラーの記念碑的な作品である。

デューラーは 1495 年にイタリアから帰郷して故郷ニュルンベルクに落ち着くと、まずは銅版画という表現手段を用いながら古典古代の異教主題に取り組み、懲罰の女神《ネメシス》(B. 77) (図 1)⁸⁾ や、『岐路に立つヘラクレス』(B. 83) (図 2)⁹⁾ といった、イタリア・ルネサンスの影響を強く受けた作品を

刊行した。初版にはドイツ語もしくはラテン語のテキストが添えられたが、第二版はラテン語のみである。ドイツ語版にはシュヴァーベン文字が使用され、ラテン語版はイタリア式のローマン体が使用された。ドイツ語初版は各一部ずつ、ロンドンのブリティッシュ・ライブラリーおよびカールスルーエのクンストハレに所蔵されており、ラテン語初版はハーヴァード大にある。

7) これらドイツの黙示録木版画の系譜については下記の文献を参照。佐川美智子「資料公開 マティアス・ゲールング 『黙示録注解』木版画連作」『町田市立国際版画美術館紀要』第 3 号 1999 年 pp. 3-18; G. Bartrum, *German Renaissance Prints 1470-1550*, Exh. cat. British Museum, London 1995; Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of Renaissance Artist. Exh. cat. The British Museum, London 2002; F. Carey, *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Exh. cat. British Museum, London 1999.

8) エングレーヴィング、33, 1 × 22, 9cm、1502 年制作。ギリシャの懲罰の女神にローマの気紛れな運命の女神フォルトゥーナの図像が融合されていると言われる。完全なプロフィールで全身が描かれたネメシスの裸体は、デューラーが理想的なプロポーションを追求して、ヴィトルヴィウスの人体比例に基づき描いたことが指摘されている。「アルブレヒト・デューラー版画・素描展 — 宗教・肖像・自然 —」国立西洋美術館 展覧会カタログ 2010 年 Nr. 151 を参照 (以下アルブレヒト・デューラー版画・素描展 2010 年と略記)。

9) エングレーヴィング、32, 3 × 22, 3cm、1498 年制作。二人の女性「美徳 Virtus」と「快楽 Voluptas」に遭遇して逡巡するヘラクレスを主題としているとされる。アルブレヒト・デューラー版画・素描展 2010 年 Nr. 153 を参照。

制作し、その活動を通じて人文主義的教養を持つ、ルネサンスの芸術家としてのポジションの確立に努めた。そして古代ギリシャに倣った理想のプロポーションを持つ裸体像の表現という、それまで北方世界の人々が知らなかった芸術領域に単独で足を踏み入れたのである。1498年に制作された《自画像》(マドリッド、プラド美術館)(図3)¹⁰⁾は、そうした新進気鋭の芸術家としての自負に満ちた28歳のデューラーの姿を表している。しかしきわめて敬虔なキリスト教徒だったデューラーは、ルネサンスの芸術家として着々と自己を形成中に突如「黙示録」という古いキリスト教の図像伝統に改めて立ち返った。1498年の刊行当時、すなわち宗教改革前夜に、人々は世界の終末を予感しデューラーも至る所でその前兆を見たと信じていた。この木版画連作は同時期に制作された他の異教主題の銅版画とは一線を画し、その驚くべき集中力とエネルギー、そして緊張感によってデューラーの内側から溢れ出た強い宗教心から生み出されたことを表わしている。

『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。黙示録図像は古代末期以来、キリスト教西欧の画家たちによって様々な作品が生み出されてきたが、¹¹⁾15世紀に入ると北方世界においても多様な形式で取り上げられた。15世紀初頭に東フランドルで制作されたパリ国立図書館所蔵の黙示録写本(MS. néerlandais 3)を筆頭に、1458年頃にはケルンで油彩画《パトモス島のヨハネと24人の長老》(ケルン、ヴァルラフ・リヒャルツ美術館)(図4)¹²⁾が描かれ、デューラーが最も影響を受けたドイツ後期ゴシックの画家マルティン・シヨンガウアーは銅版画の一枚刷りで《パトモス島のヨハ

10) 油彩画、52,0 × 41,0cm、1498年、板絵。

11) 越宏一「中世の黙示録写本 その挿絵の造形原理」Apocalypse from Dürer to Redon, 東京芸術大学美術館展覧会カタログ 2010年 pp. 15-23を参照(以下越、2010年と略記)。越はヨハネが著した書物は、ユダヤ教の預言文学、黙示文学の伝統に根ざし、旧約聖書の『ダニエル書』などと同様、著者が見た幻を言葉で表しているため、主題がもともと視覚的な性質を持つ宗教文学であると指摘している(p. 15)。

12) L. R. Ciavaldini, Imaginaires de l'Apocalypse, 2007, pp. 227-228.

ネ》(B. 55) (図 5)¹³⁾を描いた。また 1479 年には初期ネーデルラント絵画を代表するメムリンクが多翼祭壇画《黙示録祭壇画》右翼に《パトモス島のヨハネ》(ブルージュ、聖ヨハネ病院) (図 6)¹⁴⁾を描いている。ところがデューラーは 1500 年が迫っている時期に『黙示録』に再度着手するにあたり、これを油彩画や一枚刷り銅版画という表現形式ではなく、「書物」として、木版画というメディアを使って改めて構想した。この点にデューラーの黙示録芸術の大変大きな特徴がある。すなわちデューラーの《黙示録》が汎ヨーロッパ的に、遠くはアトス山の教会の壁画にまで影響を及ぼすことができた最大の理由は 15 世紀の末、活版印刷の誕生という印刷革命が起こって間もない時期に、その最先端の技術を用いながらそれまで誰も試みた事がない挿絵本を構想した点にあった。

テキストと挿絵の配置

ルターが 1522 年にクラナハの挿絵入り黙示録が含まれた『9 月聖書』をドイツ語訳で出版する以前、1460 年後半から実に 18 点のドイツ語訳の挿絵入り聖書が「活版印刷」という手段で出版されていた。¹⁵⁾ これはグーテンベルクによるラテン語版『四十二行聖書』が 1455 年に出版されてからほぼ 10 年を経た時期にあたる。デューラーもまた、ドイツ語挿絵入り黙示録の作成という当時最先端事業の試みに無限の可能性を感じたことであろう。

13) Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (Exh. cat.), Colmar 1991, Kat. Nr. G103 エングレーヴィング、160 × 113cm。シヨンガウアーの一枚刷り銅版画では、パトモス島のヨハネが黙示録の聖母を空中に見ている。

14) Ciavaldini, 2007, pp. 232-234. メムリンクの油彩画 (図 6) は、ケルンの同主題油彩画 (図 4) と比較すると、パトモス島で執筆するヨハネがクローズアップされ、それによって彼が見ている幻の大きさがケルンとは逆転して、小さくなっている。デューラーの《黙示録》木版画《24 人の長老の前のヨハネ》(図 20) には、メムリンクの油彩画の影響が指摘されている (R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. II, Nr. 114, München/ Berlin/ London/ New York 2002, pp. 74-76)。

15) 第 20 回明治大学中央図書館企画展示『聖書の挿絵 — 「木版挿絵入西洋初期印刷本 茶葉コレクション」』2007 年。

デューラーの《黙示録》には、ウルガータ聖書の黙示録部分のフルテキストが挿絵の裏面に印刷されており、見開きになると画面の左側にテキストが来て、より重要な右ページには全ページ大挿絵が配されている（図7）。デューラーのきわめて新しい点は聖書のテキストに該当する箇所には挿絵が配置されるわけではなく、テキストと挿絵が完全に分離されたことである。テキストが最初から最後まで通して印刷されることで一方の挿絵も独立した流れを持つことになった。その結果テキストと挿絵が見開きで並んだ際に内容が一致するのは全体で二カ所しかない。¹⁶⁾つまりデューラーは文字で『黙示録』を読み通せるだけでなく、挿絵のみでその世界を辿れるという、きわめて斬新なコンセプトを打ち立てたのである。ここで初めてテキストから切り離される形で連続した14枚の挿絵で完結した書物形式の黙示録の世界が誕生した。

この特徴を更によく確認するために、ここで活版印刷本が登場する直前に制作されたドイツの「版木本 Blockbuch」（図8）¹⁷⁾を例に見てみよう。一枚の版木にテキストと挿絵を同時に彫りつける版木本の場合、挿絵の中に文字が一緒に入り込んでいる。それによって聖書のテキストも挿絵も連続的な流れが分断されてしまうのである。さらにデューラーが《黙示録》を構想するにあたって直接の手本とした1478年の『ケルン聖書』と同じ挿絵が使用された1483年の『ニュルンベルク聖書』（図9）と比較したい。『ニュルンベルク聖書』はルターの聖書以前に出版された18冊のドイツ語聖書のうちの1冊で、豊かな縁取り装飾を持つ豪華本である。ここでは従来通りテキストに該当する箇所に横長の枠取りを持つ挿絵が画面上部に挿入されており、デューラーの《黙示録》とは挿絵とテキストの関係が大きく異なっている点が確認できる。

16) 前川誠郎 『A. デューラー〈黙示録〉』（解説：前川誠郎）新潮社 1992年 p. 6を参照。

17) 版木本については Blockbücher des Mittelalters, hrsg. von Gutenberg-Gesellschaft und Gutenberg-Museum, Mainz 1991を参照。

デューラーの手本について

次にデューラーの《黙示録》の独創性を明らかにするために、具体的にその手本となった作品と比較してみよう。デューラーが直接の手本とした15世紀末の『ケルン聖書』も版本本も、13世紀のイギリス黙示録写本群の図像伝統を引き継いでいることは長らく指摘されてきた。¹⁸⁾これらの写本はテキストの流れに忠実であり、挿絵も30枚から70枚を超えるという様々なヴァリエーションがあるが、¹⁹⁾一方デューラーはこれらの図像伝統を引き継ぎながらも、極めて独自の方法でそれらを再編統合した。E. パノフスキーが指摘したように、デューラーの《黙示録》はまさに「集中と劇的表現」に最大の特色がある。²⁰⁾つまり彼は場面を22に絞り込み、それらを計14枚の挿絵に集約させたのである。

その一例を『ケルン聖書』との比較で見よう。『ケルン聖書』(図10)はデューラーの《黙示録》以前に制作された活版印刷による大型の聖書である。²¹⁾『ケルン聖書』は13世紀の英仏黙示録写本の図像を引き継ぐが、100場面以上ある手本から、9枚の挿絵に23場面へと圧縮されて描かれている。デューラ

18) 『ケルン聖書』と13世紀英仏黙示録の関連に関する文献は W. Neuss, *Die ikonographischen Wurzeln von Dürers Apokalypse*, in: *Volkstum und Kulturpolitik*, hrsg. von H. Konen/ J. P. Steffes, Köln 1932, pp. 185ff. を参照。

19) 例えば1265-70年にかけて作られたドゥースの黙示録 (Oxford, Bodleian Library MS. Douce 180) は97枚の挿絵がある (本来103枚あったが6枚は失われた)。A. G. and W. O. Harsall, *The Douce Apocalypse*, London 1961; P. Klein, *Endzeiterwartung und Ritterideologie*, Graz 1983; N. Morgan, *The Douce Apocalypse. Picturing the end of the world in the Middle Ages*, Oxford 2007 を参照。

20) E. Panofsky, *The art of Albrecht Dürer*, 1955, p. 52. アーウィン・パノフスキー『アルブレヒト・デューラー』中森義宗/清水忠訳 日貿出版 1984年 p. 51。

21) 低地ドイツ語で書かれた『ケルン聖書』は現在29部残っており、1472年にハインリッヒ・クヴェンテルで出版された版が現在ヴァチカン教皇庁図書館に所蔵されている。黙示録に関しては、先立つ版本本よりも場面数がかかなり圧縮されている点に大きな特徴があり、コーベルガー書店刊行の『ニュルンベルク聖書』(1483年)ではこの『ケルン聖書』の挿絵が一枚を除いて再利用された。『ヴァチカン教皇庁図書館展 書物の誕生 写本から印刷へ The Invention of Books. An Exhibition of Manuscripts and Incunabula in the Biblioteca Apostolica Vaticana』印刷博物館 2002年 pp. 140-142 を参照。

一の《黙示録》は手本としたこの聖書中、描かなかった場面は「パトモス島のヨハネ」、「賛美の歌」、「神殿の測定」、「二人の証人」、「第二の獣」に描かれた「二人の兵士による二人の人物の殺害」の場面のみである。デューラーはこれらの図像を省き、場面を独自に再統合することで、はるかに劇的な場面展開を作り出した。両者を比較してみよう。『ケルン聖書』の第7図は、一つの画面に黙示録第12章7-9節の「大天使ミカエルと竜の闘い」、黙示録第13章1-4節ならびに11-13節の「海から上がる獣」と「子羊の角を持つ獣」の三場面が左から右へ横並びに一つの画面に描かれている。それをデューラーは「海から上がる獣」と「子羊の角を持つ獣」(図11)の図像はほぼ手本通りに踏襲しながらも、²²⁾「大天使ミカエルと竜の闘い」(図12)に関しては、黙示録第12章7-9節²³⁾のごく短い箇所をクローズアップして全ページ大挿絵としたのである。

次に『黙示録』の著者であるヨハネが挿絵に登場する方法について見てみよう。『黙示録』は、現在の世界秩序の終末と次の新しい世界秩序についてのヴィジョンを神が僕ヨハネに示した幻想であるが、著者ヨハネはその「目撃者」として、様々な形で挿絵に登場する。例えば13世紀のイギリスの写本《ドゥーアの黙示録》(オクスフォード、ボードリアンライブラリー)の「第二の騎士」(Ms. Douce 180, fol. 19v) (図13)ならびに「第三の騎士」(Ms. Douce 180, Fol. 20r) (図14)の二枚の挿絵の画面左には、いずれも幻視者ヨハネが彼自身

22) 変更点は『ケルン聖書』の画面右下に描かれた第二の獣に登場する「二人の兵士による殺害」の図像(図10)を省略した点にある。この図像は13世紀のパリ写本(パリ、国立図書館、Ms. 403, fol. 25)に見られ、『ケルン聖書』と英仏黙示録写本とのつながりを示している。デューラーはこの二人の兵士は省略して、さらにこの二画面の上に第14章14-20の「刈り入れの神」の場面(図29)を描いた。

23) 「それから、天上で戦いが起こった。ミカエルと彼の天使たちとが竜と戦うためであった。竜とその使いたちも戦った。しかし、竜は勝つことができず、彼らの居場所も、もはや天上には見いだせなかった。この巨大な竜は投げ落とされた。その太古の蛇、悪魔とかサタンとか呼ばれる者、全世界を惑わす者、この者が地上に投げ落とされ、また彼の天使たちも、彼もろとも投げ落とされた。」(黙示録第12章7-9節)(小河陽訳『ヨハネの黙示録』岩波書店1996年)。以下の章句の引用はこれによる。

のヴィジョンと共に表されている。²⁴⁾ この幻視者ヨハネを、デューラーは従来にはない方法でクローズアップした。『ケルン聖書』の挿絵との比較で見てみよう。ケルン聖書の第1図(図16)では、画面左から「煮えたぎる油の中で殉教するヨハネ」、「パトモス島のヨハネ」、そして「七つの燭台の前のヨハネ」の三場面が横並びになっている。デューラーはこのうち「パトモス島のヨハネ」の場面を省略し、「七つの燭台の前のヨハネ」(図15)を全ページ大に拡大した。そして驚くべきことに、黙示録挿絵中最も挿絵化が困難と思われる「書物を食べるヨハネ」の図像(図17)を、手本とした『ケルン聖書』(図18)とは異なり、全ページ大挿絵とした。「書物を食べるヨハネ」とは次のような場面である。『黙示録』第10章1節に「太陽のような顔をし、両足が燃える火の柱のような」天使が、開かれた書物を「受け取って、それを食べてしまいなさい」(9節)とヨハネに命じる。²⁵⁾ ここでデューラーはヨハネに文字通り書物を食べさせているのである。この場面は出来事が象徴的に示されるのではなく、実際にテキストの通りに視覚化されるという挿絵の方法、すなわち「ワードイラストレーション」の最たる例となっている。²⁶⁾

このようにデューラーは大胆に《七つの燭台を見るヨハネ》と《書物を食べるヨハネ》を全頁大に表わすことで、ヨハネを単なる幻の傍観者ではない存在へと引き上げた。このようにして、デューラーの黙示録木版画連作前半の七枚

24) このようにヨハネを画面に登場させるという図像は、9世紀のカロリング朝写本である、トリアー本やカンブレ本の系統の挿絵サイクルに見られる(越、2010年、p. 17を参照)。デューラーの「四人の騎士」(図40)では、この《ドゥースの黙示録》の「第二の騎士」(fol. 19v)そして「第三の騎士」(fol. 20r)が登場する場面にヨハネの姿はない。

25) 「また私は、もう一人別の力強い天使が天から降って来るのを見た。その天使は雲を身にまとい、その頭上には虹が [かかっていた]。そしてその顔と言えば、太陽のよう、その両足は燃える火の柱のようで、一方の手には開かれた小さな巻物を持っていた。天使は右足で海原を、左足で大地を踏まえて、あたかもライオンが吠えるように大声で叫んだ。天使は私に、『受け取って、それを食べてしまいなさい。それはお前の腹には苦いが、お前の口には蜜のように甘い』と言った。そこで、私はその小巻物を天使の手から受け取って、それを食べてしまった。それを口にしたときは、蜜のように甘かったが、それを食べるや、私の腹に苦みが走った。」(小河陽訳)

26) 越、2010年、pp. 28-29を参照。

は《七つの燭台を見るヨハネ》(図 19)を皮切りに、神意による懲罰としての災害を主として描き(図 19-25)、後半の七枚は《書物を食べるヨハネ》の場面を出だしとして、天上界と悪の闘いを集中的に描いたのである(図 26-32)。更にデューラーは場面の展開が単調にならないように連作全体に緩急のリズムをつけた。前半の七枚に関しては、第 1 図《七つの燭台を見るヨハネ》(B. 62)(図 19)以降、第 2 図《神の玉座を囲む 24 人の長老》(B. 63)(図 20)で小休止をもうけた後、一挙に第 3 図《四人の騎士》(B. 64)(図 21)、第 4 図《第五、第六の封印を切る》(B. 65)(図 22)と二場面続けて劇的な懲罰の場面が描かれる。この二枚の後、第 5 図《風を止める四位の天使》(B. 66)(図 23)で再度小休止を作り、一挙に第 6 図《ラッパを吹く七人の天使》(B. 68)(図 24)、第 7 図《エウフラテス河畔の四人の天使》(B. 69)(図 25)と二場面続けて劇的な展開が見られる。

一方後半の七枚に関しては、第 8 図《書物を食べるヨハネ》(B. 70)(図 26)以降、第 9 図《太陽の女と七頭の竜》(B. 71)(図 27)、第 11 図《海から登る獣と子羊の角を持つ獣》(B. 74)(図 29)、第 13 図《バビロンの淫婦》(B. 73)(図 31)と三場面続けて画面右下に多頭の怪物が配される類似した構図が描かれるが、いずれも間に第 10 図《大天使ミカエルと竜の戦い》(図 28)、そして第 12 図《子羊の前の選ばれしものたち》(B. 67)(図 30)が入ることによって、構図の連続した単調な繰り返しが避けられているのである。

黙示録の様式

これまでデューラーの《黙示録》の書物形式ならびに図像について簡単に見てきたが、その新しさを真に理解するには様式を問題にしなくてはならない。低地ドイツ語版『ケルン聖書』の木版挿絵を手本に使いながらも、デューラーの木版画はそれを遥かに凌駕しているからである。

デューラーがこの木版連作を制作した 15 世紀末、後期ゴシック様式のドイツは南はイタリア・ルネサンス、北は即物的リアリズムを得意とする初期ネ

ーデルラント絵画という、全く異なる造形原理を持つ二つの芸術様式の間にはさまれ、完全にこれら「新しい芸術 *ars nova*」を後追いつける位置にあった。遍歴時代ならびに第一次イタリア旅行においてこの両方の新しい芸術を学んだデューラーは独自の方法でこれら南北両方の様式を融合させ、更にそれらを地元ドイツのゴシック様式と融合させることを試みたのである。つまり一方ではイタリア・ルネサンス的な運動感のある人体ならびにギリシャ彫刻のような彫像的な人体をめざし、そして他方では北方が得意とする即物的リアリズムを、事物の表現において追求した。この両方のスタイルの融合がデューラーの《黙示録》に人々がこれまで目にしたことのないダイナミズムとリアリズムをもたらしたのである。具体例を挙げるならば、初期ネーデルラント絵画を代表するフーホ・ファン・デル・フースの《モンフォルト祭壇画》(図 33) に描かれているように、あたかも手で掴めるような即物的描写がなされた金工品を、デューラーは巧みに先ほど見た《ヨハネと七つの燭台》(図 34) においてあますことなく表現している。

しかし何よりも重要なのは、人の表現にある。²⁷⁾ デューラーはイタリアのマンテーニャ (1431-1506 年) を通じて、それまで北方の人間が全く知らなかった人間の情念を身体と顔の表情で表す表現方法、すなわちパトスフォルメルを学びとったのである。マンテーニャの巨大銅版画《海神の戦い》(図 36) を模写したデューラーの同主題素描 (ウィーン、アルベルティーナ美術館) (図 35) の画面中央には、海神が激しい憤怒にかられて右手を振り下ろすという大きな身振りで描かれている。デューラーはそれを新たに《エウフラテスの四人の天使》(図 37) に用いた。また、マンテーニャの油彩画《円柱につながれた聖セバスチアヌス》(パリ、ルーヴル美術館) (図 38) の彫像的な姿を《黙示録》の風を止める威風堂々たる四人の天使の一人 (図 39) へと変容させた。物体の即物的なりアリズムの表現とパトスフォルメルに象徴される激しい身振りを

27) デューラーは絵画論の中で「総ての被造物のなかでも人間は最も貴ぶべきものであるので、絵画に描かれる最大のテーマは人の形姿を表すことである。」と述べている。下村、1997 年、p. 299 (註 1 を参照のこと)。

伴った人間像の融合によって、デューラーの《黙示録》はそれまで誰もが想像し得なかった黙示録の世界を生み出させたのだった。

それでは最後にデューラーの黙示録連作の傑作、《四人の騎士》と《大天使ミカエル》の二枚に絞り、その造形原理について改めて考察してみよう。

《四人の騎士》と《大天使ミカエルと竜の闘い》

《四人の騎士》(図 40) と《大天使ミカエルと竜の闘い》(図 41) の二葉に共通しているのは、両者ともに縦長の画面にモチーフが密集することで激しいエネルギーが画面一杯に充満している点である。異教主題を扱った銅版画作品に表現されていた手で掴めるように明瞭な形態、そして明快な構図は完全に脇に追いやられ、モチーフが互いにもつれあって一塊になり形は不明瞭で画面は混沌としている。《大天使と竜の闘い》においては、大天使ミカエルが悪魔を両足で踏みつけ槍で一突きしているが、その仰向けの悪魔の下半身はミカエルの背後で矢を射ようとする若い天使の大腿部に接合しているかのように見える。また天使と悪魔の間には雲が描かれ、あたかもそれ自体が生命を持つかのように動き回り、絡み合う悪魔と天使たちを一層緊密に結びつけることで天使と悪魔は相互に解き難く一塊になっている。デューラーの悪魔たちは互いに激しく絡まり合い、外に向かって拡張しようとする強いエネルギーを内包しているが、それがあある外的な力によって塞き止められているかのような印象を与える。怪獣たちは画面の両枠に挟まれ、その枠の外に出る事が許されていない。この印象を生み出す重要な造形要素は、背景に使われている平行陰影線である。背景を平行に走る線が真っ黒な空という「地」を作り、この領域に固定された悪魔たちは、あたかも見えない力によって狭い空間に閉じ込められているかのようだ。彫像的な大天使とその廻りの天使と悪魔は強い運動感を持ち、運動エネルギーを充満させているにも拘わらず、空中で平浮き彫りのように凝固している。明暗もなく、極めて線的に表現された画面下部の明るい風景はこの真っ

黒い平行陰影線から解き放たれており、あたかも画枠を超えて両脇に広がってゆくような印象を与え、悪魔たちのいる空間の密閉性がより一層強調されている。この画面をモチーフで埋め尽くすという「空間忌嫌 horror vacui」の造形原理で画面の充溢するモチーフを固く結びつけているのが、まさにデューラーの線である。大天使ミカエルの背後の雲はミカエルを中心として放射状にあらゆる方向に動き回っているが、この旋回するような震える線はミカエルの両腕の袖のドレバリーや毛髪の動きに連動している。また《四人の騎士》の第三の騎士が跨がる画面中央の馬には胴衣が被せられ、布の縁には細かい鬚がある。この縮れたような線の運動は第三の騎士の衣の裾、その後ろの雲、更には画面上方に上ってゆく雲の輪郭と同じ動きを示している。つまりこの絶え間なく揺れ動く線は人物や衣、雲といった本来異なる素材の輪郭に等しく用いられることで、これらを完全に同質のものへと還元する作用をなしている。これは銅版画の、事物の即物的描写を可能とするビュランの線とは完全に異なるものである。この異なる素材を結びつける木版画の黒い線こそ、デューラーの《黙示録》における超自然的な出来事を描写する決定的な役をはたしている。《黙示録》とは、黒い線で表現された線描の芸術なのである。

一方《四人の騎士》を最も強く印象づけるのは、そのスピード感である。黙示録のテキストによれば征服者、戦争、飢餓を表わす三人の騎士は、第一の黒馬の騎士は弓矢を持って現われ、第二の白馬の騎士は剣を、第三の赤馬の騎士は天秤を手に登場する。三人の騎士が跨がる三頭の馬が手前にずれて並び、そこに更に死神が乗る痩せこけた馬がおくれて加わることでそれぞれの馬に時間差が生まれ、疾駆する印象を強めている。あたかもアニメーションを見るかのようだ。更に驚くべきことは、空中をギャロップするこの騎士たちは、突如闇の中から飛び出してきたかに見えることである。その工夫もデューラーは線でおこなっている。すなわち三頭の馬の頭部と前足は極めて立体的、彫塑的に描かれているが、一方で第三の騎士が乗る馬の臀部にはハイライトはあてられておらず、輪郭線もモデリングもなく、ただ曲線を描く平行陰影線の束で表わされ、そのまま背景の地となっている直線の平行陰影線の中に消えてゆく。その

結果、騎士たちがどこからか突如飛び出して来たような視覚的效果が生まれる。つまり馬の前面は限りなく彫刻的に、一方臀部の方は線に解体することで、初めて疾駆する馬の絵画が誕生した。

デューラーは木版画連作《黙示録》において、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、そこへマンテーニャ風のバトス人物像を投入することでこれまで誰も目にしなかった、人類の恐怖の図像を生み出すことに成功したのである。

このデューラー芸術に潜む両極性、つまりルネサンス的な明瞭で合理的な形ならびに空間把握を目指し、その一つのポールに到達しようとする時にあえて正反対のポールに振り子を戻そうとする内的緊張、言い換えるならば同時に全く異なるポールを目指そうと反発し合う内的エネルギーこそが、デューラー芸術の本質と言える。

デューラーはこの傑作木版画連作を誰に頼まれたわけでもなく、自費出版した。初版の奥付(図7)を見ると「ニュルンベルクにおいて、画家アルブレヒト・デューラー刊行」と書かれてあり、芸術家自身による企画・制作であることが謳われている。つまりこの黙示録本はまさにデューラーの内側にある、強い信仰心から生み出されたものだったのである。

《四人の使徒》

そしてもう一点、木版画連作《黙示録》の他に、デューラーが強い宗教的なメッセージを込めた作品がある。それは1526年最晩年の傑作《四人の使徒》(図42)である。当時ニュルンベルクは、政治的にも宗教的にも緊迫した情勢にあった。ルターの宗教改革の大波がすぐそこまで押し寄せて来ており、ニュルンベルク市参事会は公的に1525年3月、ローマ教会と決別した。デューラーの身辺でも、自分の若い弟子たちが異端者としてニュルンベルク市を追放される事件も起こった。そういった時期に、デューラーは「世の全ての支配者た

ちよ、この危険な時代にあたり、人のまどわしを神の御言葉と取らざるよう、慎みて意を用いよ。神はその御言葉に、何者をも加へ給はず、また給はざりき。されば次の四名の偉人、ペテロ、ヨハネ、パウロおよびマルコの記せる警めを聞くべし。・・・」と始まる銘文（図 43、44）を持つ、四人の使徒像を制作したのである。²⁸⁾

二対の縦長の画面の人物は、左から赤い衣に包まれたヨハネ、鍵を持つペテロ、空を見つめるマルコ、そして右端にこちらを鋭いまなざしで睨みつけているパウロが、あたかも動かぬ彫像のような姿で描かれている。半円を描くように立ち、円陣を組む四人の足許のサンダルが克明に描かれているが、それは「マルコ伝」第 6 章 7-9 節による「使徒の派遣」に典拠があることを、三浦ア

28) 四人の使徒の銘文はニュルンベルクの能書家ノイデルファーが書いた。銘文の邦訳は以下の通り。「世のすべての支配者たちよ、この危険な時代にあたり、人の惑を神の御言葉と取らざるよう、慎みて意を用いよ。神はその御言葉に、何者をも加へ給はず、また減給はざりき。されば次の四名の偉人、ペテロ、ヨハネ、パウロおよびマルコの記せる警めを聴くべし。ペテロ、その後の書の第二章に記して曰く、されど民のうちに偽預言者おこりき。その如く汝らの中にも偽教師あらん。彼らは滅亡にいたる異端を持ち入れ、己らを買ひ給ひし主をさへ否みて速やかなる滅亡を自ら招くなり。また多くの人かれらの好色に随はん。之によりて真の道は譏らるべし。彼らは貪欲によりて飾言を設け、汝らより利をとらん。彼らの審判は古へより定められたれば遅からず。その滅亡は寝ねず。ヨハネ、その第一の書の第四章に記して曰く、愛する者よ、凡ての霊を信ずな、その霊の神より出づるか否かを試みよ。多くの偽預言者、世に出でたればなり。凡そイエス・キリストの肉体にて来たり給ひしことを言ひあらはす霊は神より出づ、汝らこれによりて神の御霊を知るべし。凡そイエスを言ひ現はさぬ霊は神より出でしに非ず。これはキリストの霊なり。その来ることは汝ら聞けり。この霊いますでに世にあり。」(以上左幅)

「テモテへの後の書の第三章に聖パウロ記して曰く、されど汝これを知れ、末の世に苦しき時きたらん。人々おのれを愛する者、誇るもの、高ぶる者、罵るもの、父母に逆ふ者、恩を忘るる者、潔からぬ者、無情なる者、怨を解かぬ者、節制なき者、残酷なる者、善を好まぬもの、友を売る者、放縦なる者、傲慢なる者、神よりも快楽を愛する者、敬虔の約をとりてその徳を捨つる者とならん。斯かる類の者を避けよ。彼らの中には人の家に潜り入りて愚かなる女を虜にする者あり、斯くせらる女は罪を積み重ねて各様の慾に引かれ、常に学べども心理を知る知識に至ること能はず。聖マルコ、その福音書の第十二章に記して曰く、しかして彼その教へのうちに言ひ給ふ。『学者らに心せよ、彼らは長き衣を着て歩むこと、市場にての敬礼、会堂の上座、饗宴の上座を好み、また寡婦らの家を呑み、外見をつくりて長き祈りをなす。その受くる審判は更に厳しからん。』」(以上右幅) (前川誠郎訳) (前川誠郎『デューラー 人と作品』講談社 1990 年 pp. 180-181 を参照。以下、前川、1990 と略記。

ンナが指摘している。²⁹⁾

ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク二階奥正面にかけられたこの絵を実際に目の前にすると、薄い黄色と灰色で光と陰が表現されたパウロのその美しい乳白色の衣と人物の大きさに、まずは圧倒される。まさにパウロは四人の中でも抜きんでて重々しく精妙に描かれており、前川誠郎の指摘の通りこの四人の中の精神的な支柱として造形されている。³⁰⁾

デューラーはこの作品を誰の発注も受けず自ら制作し、ニュルンベルクの市庁舎に寄贈した。デューラーの遺言とも言われる最晩年の《四人の使徒》も、若かりし日の傑作《黙示録》も、いずれもデューラーが依頼主なしで自主的に制作した点に、この時代のどの芸術家とも異なるデューラーの芸術家としてのありかたを明確にみてとることができる。

デューラー・モノグラフィーの白眉、ハインリヒ・ヴェルフリンが著した『アルブレヒト・デューラーの芸術』の中で、ヴェルフリンはデューラーの《四人の使徒》について次のように言っている。

「これらの使徒像から、画家として日々の戦場のまっただなかに出陣するデューラーの心構えも、読み取れるのである。彼にとって芸術というものは、美の何たるかを教えるものとか、神に対する信仰の助けであったばかりではなく、魂の日々の闘いのための武器であった。画家としてのデューラーは論理的な根拠の威力によって人を説得することはできないが、威厳をもった人間像の力によって、それを行うことができる」。³¹⁾

デューラーは『絵画論』の中で芸術は教会に奉仕するものであると明言したが、ヴェルフリンが指摘するような、自身の魂の闘いの場であるとは自ら記さなかった。しかし、その精神は彼の傑作銅版画《騎士と死と悪魔》や《メレンコリア I》に強く表われている。四人の使徒に己のメッセージを託したデュー

29) 三浦アンナ『芸術に現れたヨハネ』岩波書店 1954年 pp. 207-214 を参照。

30) 前川、1990、p. 180. 前川はパウロをデューラーの精神的自画像と解釈している。

31) H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905 (2000), p. 22. ハインリヒ・ヴェルフリン『アルブレヒト・デューラー 初版前書き (1922年版)』から。海津忠雄訳『デューラーの版画』所収 岩崎美術社 1976年 p. 20。

ラーは等身大をはるかに超えた大きさを持つ四人の使徒像によって、それまでイタリアにも初期ネーデルラント絵画にもなかった、まさしくドイツ宗教改革時代の人間像を生み出したのである。

[図版出典]

- G. Agosti/ D. Thiébaud, Mantegna 1431-1506 (Exh. cat.), Paris 2008:図 36, 38
F. Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971:図 3, 42, 43, 44
E. Dhanens, Hugo van der Goes, 1998:図 33
F. Juraschek, Das Rätsel in Dürers Gottesschau, Die Holzschnitt-Apokalypse und Nikolaus von Cues, Salzburg 1955:図 10, 16, 18
Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (Exh. cat.), Colmar 1991:図 5
N. Morgan, The Douce Apokalypse. Picturing the end of the world in the Middle Ages, Oxford 2007: 図 13, 14
R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I, München/ Berlin/ London/ New York 2001:図 1, 2
R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. II, München/ Berlin/ London/ New York 2002:図 7, 11, 12, 15, 17, 19-32, 34, 37, 39-41
D. de Vos, Hans Memling. The complete Works, London 1994:図 6
F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. I, 1936:図 35
Apocalypse from Dürer to Redon (展覧会カタログ) 東京芸術大学美術館 2010 年:図 8
前川誠郎『A. デューラー〈黙示録〉』(解説:前川誠郎)新潮社 1992 年:図 9
筆者撮影 (2011 年):図 4

図版



図1 デューラー ネメシス (B. 77) 銅版画
1502年

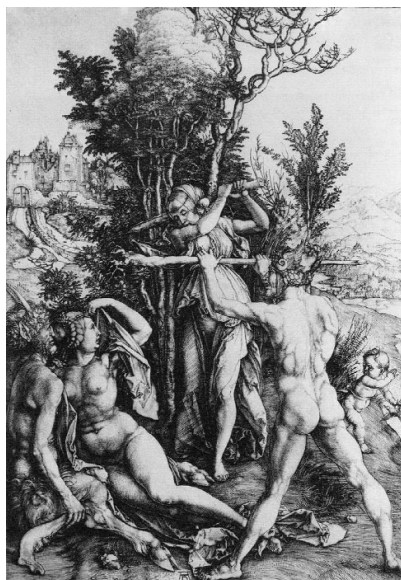


図2 デューラー 岐路に立つヘラクレス
(B. 83) 銅版画 1498年頃



図3 デューラー 自画像 油彩画 マドリッド、ブラド美術館
1498年



図4 作者不詳 神の玉座を囲む24人の長老
油彩画 ケルン、ヴァルラフ・リヒャルツ美術館
1458年



図5 マルティン・ショーンガウアー パト
モス島のヨハネ (B. 55) 銅版画



図6 ハンス・メムリンク 黙示録祭壇画右翼 パト
モス島のヨハネ 油彩画 ブルージュ、聖ヨハネ病院
1479年

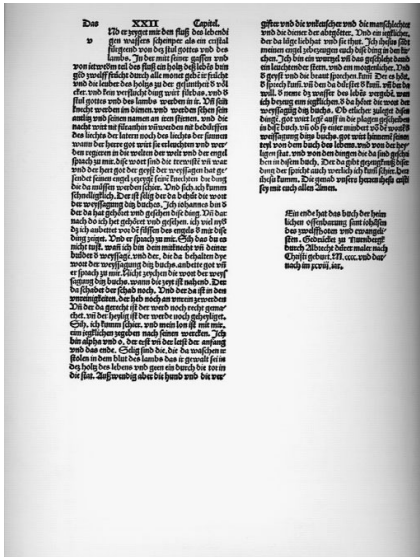


図7 デューラー 黙示録木版画集 永遠の鍵を持つ天使と新しいエルサレム テキストと奥付の見開きページ ドイツ語初版 1498年



図8 作者不詳 版木本 黙示録(第4版第37葉)バビロンの崩壊(上部) / 石臼を持った天使 1465年



図9 ニュルンベルク聖書 ヨハネの殉教 / パトモス島のヨハネ / ヨハネと七つの燭台 木版画 ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館 1483年



図 10 ケルン聖書 大天使ミカエルと竜の戦い 木版画 1480年



図 11 デューラー 黙示録木版画集 海から上がる獣と子羊の角を持つ獣 (部分)



図 12 デューラー 黙示録木版画集 大天使ミカエルと竜の戦い



図 13 ドウスの黙示録 第二の騎士 (fol. 19v) オクスフォード、ボードリアン図書館 1265 年頃



図 14 ドウスの黙示録 第三の騎士 (fol. 20r) オクスフォード、ボードリアン図書館 1265 年頃



図 15 デューラー 黙示録木版画集 七つの燭台を見るヨハネ



図 16 ケルン聖書 煮えたぎる油の中で殉教するヨハネ / バトモス島のヨハネ / 七つの燭台の前のヨハネ 木版画 1479 年

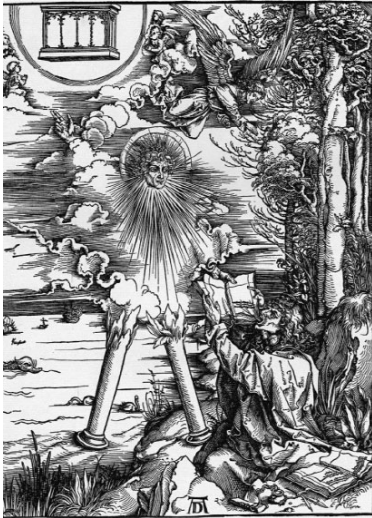


図 17 デューラー 黙示録木版画集 書物を食べるヨハネ



図 18 ケルン聖書 エウフラテス河畔の天使／騎兵／書物を食べるヨハネ 木版画 1479年



図 19 デューラー 黙示録木版画集 ヨハネと七つの燭台 1496-98年頃制作



図 20 神の玉座を囲む 24 人の長老 1496 年頃制作



図 21 四人の騎士 1497-98 年頃制作



図 22 第五および第六の封印を切る
1497-98 年頃制作



図 23 風を止める四人の天使
1497-98 年頃制作



図 24 ラッパを吹く七人の天使
1496-97 年頃制作



図 25 エウフラテス河畔の四人の天使 1496-98年頃制作

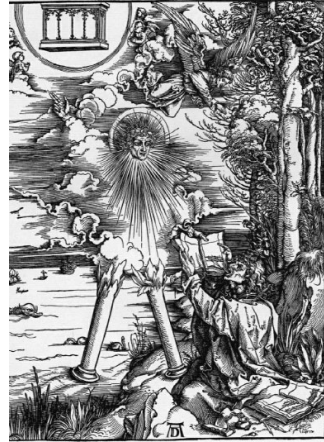


図 26 書物を食べるヨハネ 1498年頃制作



図 27 太陽の女と七頭の竜 1497年頃制作



図 28 大天使ミカエルと竜の戦い 1497年頃制作



図 29 海から上がる獣と子羊の角を持つ獣 1496-97 年頃制作

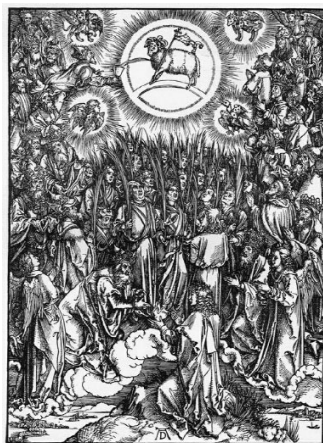


図 30 子羊の前の選ばれしものたち 1496-97 年頃制作



図 31 バビロンの淫婦 1496-97 年頃制作



図 32 永遠の鍵を持つ天使と新しいエルサレム 1497-98 年頃制作



図 33 フーホ・ファン・デル・フース モンフォルト祭壇画中央画面（部分）、ベルリン、絵画館 1470-72年頃



図 34 デューラー ヨハネと七つの燭台（部分）



図 35 デューラー 海神の戦い ペン素描
ウィーン、アルベルティーナ美術館



図 36 アンドレア・マンテーニャ 海神の戦い 銅
版画



図 37 デューラー エウフラテスの天使
(部分)



図 38 アンドレア・マンテーニャ 聖セバスチアヌス 油彩画 パリ、ルーヴル美術館



図 39 デューラー 風を止める四人の天使 (部分)



図 40 デューラー <黙示録>木版画 四人の騎士



図 41 デューラー 《黙示録》木版画 大天使ミカエルと竜の戦い

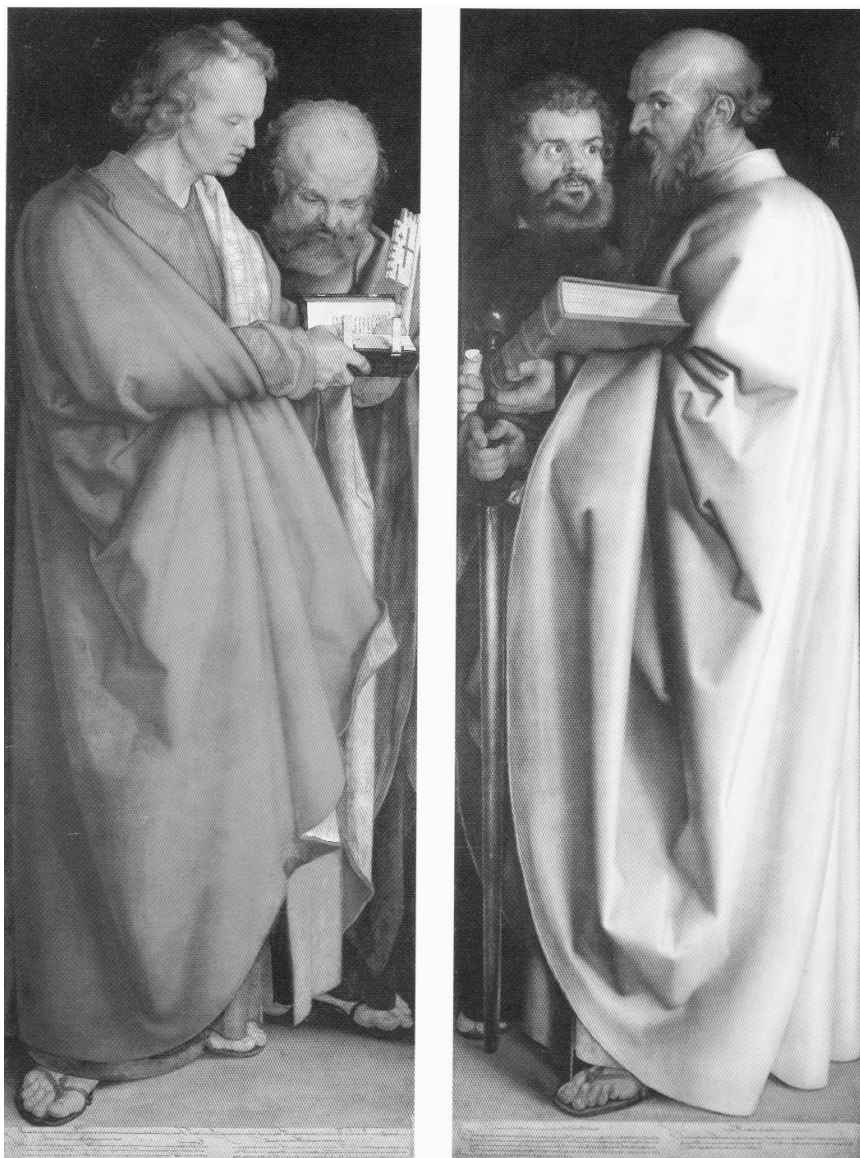


図 42 デューラー 四人の使徒 油彩画 ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク 1526 年

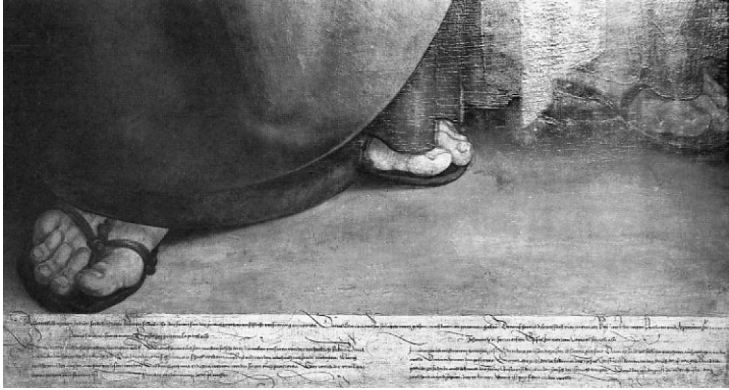


図 43 デューラー 四人の使徒 銘文（左幅）



図 44 デューラー 四人の使徒 銘文（右幅）

