

アルブレヒト・デューラーにおける
キリストのまねびと批判的な距離化

——独立型自画像から挿入型自画像へ——

アンヌ・コルヌルー

一般に次のような理解がなされているようだ。西欧における絵画ジャンルとしての肖像画の出現は、ルネッサンス期の（「再生しつつかった」^{ネッサン} 記者註）個人なるものの到来を告げている、と。^{*1} また、一般の市民であれ、世に知られていない画家の親友であれ、一人の人物を独立させて肖像画に描きえたということは——つまりその人物が社会階層のなかで占める場というものを明らかにすることもなく、また聖職者や神々の権威を借りることもなしに、一人の人物を個別にキャンバスにおさめることができたということは、中世が終わろうとしているこの時期にあつて、まぎれもない人間主義的な進歩を告げるものであつた、と。

ところで、このような事態は、非キリスト教的な（異教的な）古代ギリシャ・ローマのみをモデルとして到来したのだろうか。この点についてはもつと議論の余地がある。たしかに古代のメダルや胸像は、形式上のモデルとしての役割を果たしたであろうが、^{*2} おそらくは完全にキリスト教の領域に属するモデルもまた存在していたのである。

ひとつの作品が多くの議論の対象となつてきた。今日ミュンヘンの美術館に所蔵されている、一五〇〇年のアルブレヒト・デューラーの自画像である「図1」^{*3}。黒色を背景にした半身像のこの作



図1 1500年の自画像

と、アルブレヒト・デューラーは、絵画の伝統のなかに表われる、王であり救世主であるキリスト、つまりビザンチンのイコン、パントクラートル (Pantocrator) 「全能者の意。黒い長髪と鬚のキリストが、右手で祝福をしているところを描く」や、西欧のサルヴァートル・ムンディ (Salvator Mundi) 「世界の救い主の意。これもキリストが右手で祝福をしているところを描く」に奇妙なほど似ているのである。だとするとこの作品は、度を越した自惚れにとらわれた芸術家が、神の地位を我が物にしようとする不当にも神の姿を真似るといふ、極端なかたちの個人主義の表現なのだろうか。そうではない。アーウィン・パノフスキー^{*4}は、デューラーの意図が少しも冒瀆的なものでも、ましてや神殺しを意図したものでもなく、新しい信心 (devotio moderna) の精神に完全に合致していることを示して見せた。キリストは受肉をとおして人の姿となり地上に現われたのだが、このことによってキリストのまねび (imitatio

品で、ドイツの芸術家は、厚みのあるマントを羽織った自分の姿を、真正面から、キリストを連想させるやり方で描いている。また彼は、自分の栗色の鬚や、真ん中で分けたセミロングの髪を忠実に再現し、自分の顔立ちのいかめしい垂直性を強調している。そして右手は、非常に様式化され、すぐさまそれとわかる仕草、あの祝福の身振りを真似ているように見える。こうして全体として見る

Christi)「とりわけ受難のキリストをまなぶ(真似る)ことによって徳を高めていこうとするもので、トマス・ア・ケンピスの著作に由来」が可能となった。^{*5}新しい信心とは、信者がもっているそれぞれの力によって、この受肉したキリストを真似ていこうとするものである。画家であり、創造者であるデューラーは、創造主である神の姿に自分自身の似姿を求め、これを描いたのだ。しかし同時にデューラーは、自分とこの完全なモデルとの違いを認め、わきまえてもいた。だからこの肖像画をよく見れば、ほとんど祝福の身振りのように見える彼の身振りも、不完全で、おずおずとした、ためらいがちなものであり、それは結局デューラー自身へと向かい、非常に長い人差し指を介して、(sic)自分自身を指していることがわかる。この人差し指はというと、絵の右上にある銘文をも指し示しているのであり、そこには自分の俗界での身分が記されているのだ。そのうえこの手も、自画像を描くために画家が用いたはずの鏡のなかでは右手として映しだされているのだが、現実には「gauche左」^{ゴツシュ}手、したがってぎこちない手にほかならない。「gauche」はぎこちないという意味も持つ。ジオルジュ・ディディユベルマンはそのすぐれた論考のなかで、このような非類似的な類似、つまり神という(モデル)に自分自身を似せようとするものの、それは必然的に不完全なものになり、不完全であることが謙虚に認められるような非類似的な類似、という考え方を強調している。

「キリストに扮した」アルブレヒト・デューラーの自画像が、彼の作品のなかで «unicum»(唯一のもの)、異質で例外的なものだと考えるべきではない。そもそも幼年時代から晩年にいたるまで、デューラー自身の作品のなかには、多様なニュアンスをもちつつ、こうした探求を試みる数多くの自

画像、とりわけデッサンが存在しているからだ^{*7}。これらの作品のなかで芸術家は、栄光のキリストではなく、苦しみのキリストに似せてみずからを描こうとしている。ジョゼフ・レオ・ケーナー^{*8}が見事な研究をおこなった、悲痛な「受難のキリスト」あるいは「苦しみの人」に扮したデューラーの自画像がそれである。それに加え、「デューラーのケース」以外にも、画家が自分自身を描くとき、同じようにキリストというモデルに範をとる、独立型自画像を見つけることができる。たとえばイタリアでは、デューラーの同時代から十六世紀の末まで、十字架を荷うキリストというモデルは——それは〈光〉や知的なものへの上昇^{アサension} ascension と、この世における感覚的なもの、力によって引き裂かれ、身動きできなくなったポーズに形象化される——、アンドレア・デル・サルト、ポントルモ、ジョルジョ・ネヤさらに多くの画家たちが、自分たちをそれぞれの「十字架〔苦難〕を荷う芸術家として自画像に描くときに用いられることになるだろう。

ところで、ルネッサンス期における芸術家の新しい地位というものを、画家がどのように考え、絵画として表現したかを正確に把握したいと思うなら、独立型の、個人を描いた自画像——それらはいまだにしばしば「世俗的」と形容されるが、もちろんそれは間違いである——に注目するだけでは、十分でないように思われる。自画像についてだろうと、あるいは肖像画全般についてだろうと、次のふたつのカテゴリーを並行して考察したほうがよいだろう。一方はもちろん人物を個別に描いたものだが、そればかりでなくもう一方で、神聖な場面に挿入された肖像画、つまり神々や聖人、神格化された人物などの傍らに描かれた、寄進者やほかの同時代の人々の肖像画も考察す

る必要があるのだ。後者のカテゴリーは、中世の慣習がそのまま残って時代遅れになったように見えなくもないが、実際にはルネッサンスをつうじて進化しつづけたのだった。この挿入型肖像画は、独立型肖像画について情報を与えてくれるし、またその逆もわかり、つまりふたつのカテゴリーは互いに補い合い、また問いかけ合っているのだ。^{*9} それに加え、聖書中の人物や、同時代のほかの人々のあいだに挿入された肖像画のほうは、共同体との関係における個人の間というものについてもわれわれに教えてくれる。というのもこれらの絵は、共同体の絵画的な表現、表象となつていながら、人物を個別に描いた肖像画では、こうした個人の間というものについて知ることができないのである。

挿入型の自画像というケースは、イタリヤでも、北ヨーロッパでも数多く見られるが、われわれにとって非常に貴重なものである。^{*10} 画家が宗教的かつ共同体的な場面のなかに自分を描くとき、彼は神や同時代の人々との関係のなかで、あるひとつの場を自分に与えるわけだが、こうした場というものについては、今日まだ大いに研究の余地が残っている。本論でわたしは、デューラーを例にとつて、この場について考察してみようと思う。当然のこととはいえ、これまであまりにも独立型の自画像ばかりが注釈者を惹きつけてきたが、神聖な構図のなかに挿入された自画像を注意深く調べることによつて、独立型の自画像にも補完的な光を当てることができると思う。

最初の二枚の挿入型自画像において、デューラーは自分自身を神聖な場面のなかに完全に同化させ、溶け込ませている。一五〇四年の「東方三博士の礼拝」では、彼自身が三人の博士のうちのひ



図2 東方三博士の礼拝 1504年

分自身の服装でポーズをとるのであり、これによってほかの聖書中の人物たちとは明確に区別される。¹⁴

画家の肖像となると、もちろんこうした例はさらに稀になる。デューラーの場合、明らかにある種の自意識を表わしているようだ。というのも、自分の容貌が美しく、個性的な髪をしていることが意識されているからである。身だしなみにかまわぬ学者のように、肩の上に落ちる明るい

とりを務め、重そうな宝石と金の鎖で飾られた豪華なマントを着けている¹¹。妻の嘲りをうけるヨブを描いた同時期の祭壇画では、この哀れな男の苦痛を和らげようとしているのだと考えられている、二人の優雅な音楽家のうちの一人を演じている¹²。「図3」。同時代の人物に、聖人の服装やアトリビュートを与えるということは、高名な依頼主の肖像画を挿入する場合でも、それほど見られるものではない。たしかに例外はあるが——たとえばポッティチエッリの有名な「礼拝」¹³でもつとも年をとった博士の顔立ちはコジモ・デ・メデイチのものである——、一般に寄進者は、たとえ王族であろうと、自



図3 ヨブ（左）、二人の音楽家（右） 1503-1504 年頃

栗色の長い巻き毛を悦に入って描き、美しい姿勢で自分を描くことに明らかな喜びを感じている。このドイツの画家は、当時流行っていた「ogni dipintore *tipinge se*」、つまり「すべての画家は自分自身を描く^{*15}」、というイタリアの諺を知っていたにちがいない。これはフィレンツェ・ルネッサンスの初期、おそらくブルネレスキが言ったものだが、この諺は芸術家の地位の再評価に関係している。つまりこれ以降、真の芸術家とは、創作物のなかに自身の痕跡を印づけ、作品において認められようとする者なのだ。レオナルド・ダ・ヴィンチも手稿のなかでこの言葉にしばしば言及しているが、ときにもっと具体的な意味を与えている。つまり、すべての画家は描くべき人物がだれであろうと、その人物に不可避免的に自分自身の顔立ちを描きこんでしまう傾向があるというのだ。人間を「自分の姿に、自分の似姿に」創ったという神に倣ってだろうか。いずれにしてもレオ

ナルドは、こうした自然の傾向にはある危険が内在していることを強調している。その危険とは、互いに似通った、画家にそっくりの顔ばかりが増えていき、絵に多様性（*varieties*）が欠けてしまうということである。^{*16}さまざま姿を見せる自然や、絶えず変化していく人生を描きだし、再創造していくためには、この多様性というものが不可欠なのである。

デューラーはといえば、こうしたナルシズム——創造者が自分の描く人物像のなかに自身を一緒に、際限なく複製し、一体化していくナルシズムの危険を、この時期さほど感じていなかったようだ。彼はよく目立つ美しい姿をした二人の人物に、生まれつき優美な自分の顔を投影することに喜びを見出している。そしてその顔が偶然、（もしかしたらデューラーが少しばかり自分をよく見せようとしているのかもしれないが）奇妙なほどキリストに似ていたわけである。すでにふれた髪や鬚に加え、当時三十三歳という象徴的な年齢（キリストが亡くなった年齢）に達していた画家のほっそりとした容貌は、画家たちが伝統的に描いてきた、成人のキリストを強く思わせるのだ。豪華な博士と優雅な音楽家の二人はデューラーに似ているのだし、デューラーはといえば神の子に似ているのだ。これ以上の融合を、これ以上幸せな符合や一致を考えられるだろうか。

ところで問題の二人の感情表現をよく見てみると、曖昧さが残らないわけではない。まず「礼拝」のほうから見ていくことにしよう。^{*17}キリストを礼拝するためにやって来たのだから、博士たちはキリストに注意を集中し、恭しく彼のほうへ進みでているものである。とりわけキリストの近くに描かれた二人の博士はそうだ。しかしこうした慣例に反して、デューラーが自分の顔を描き込

んだ二番目の博士は、ほかに気を取られているように見える。この人物は後ろを向き、三番目の、最後の博士がもっている捧げ物に注意を向けているのだ。それは蓋に蛇が輪になったつまみがついている何ともすばらしい聖体器で、たしかに金銀細工職人の息子で、いわば目利きであったデューラーの注意と目を惹きつけるものではあっただろう。しかし博士は本当にほかに気を取られているのだろうか。それとも反対に、この場面の核心をなしている受肉が含意するもの——奇跡的な誕生と、それにつづく避けることのできない、だが〈救済計画〉〔父なる神がキリストを世に遣わし、人類の罪を贖うというもの〕の論理からすれば望ましいものですらある一連の出来事——に注意を集中しているのだろうか。というのも、デューラー博士が注意深く見つめる蛇は、装飾的、職人的な価値に加え、〈原罪〉にかかわるものだと考えることもでき、そうであれば、この聖体器はやがて来るべき犠牲、〈贖いの聖餐〉〔キリストの肉体と血を意味するパンとワインを口にし、罪を贖ったキリストとひとつになること〕の根底にある、キリストの犠牲をあますところなく示すことになるからだ。^{*18} こうしてみれば、ほかに気を取られているようで、実際、キリスト誕生という〈喜ばしい奇跡〉から視線をそらしている男が、じつはもつと深く豊かな観想に浸っているのだということがわかる。だから画家は、偉大な人物に扮するという喜びに単純に屈しているわけではない。彼は人物に注意深く手を加え、自身を逆説的な態度で描くことで、鑑賞者に解釈をうながしているのである。

これと対比できるような例をイタリア、とりわけフィレンツェ派のなかに見つけることができる。フィレンツェ派の絵画では、祝祭に沸く共同体の人々が自己顕示をするための口実として、東方三

博士のモチーフがしばしば用いられている。こうした顕示は、喜ばしく、時として信仰心を欠いたものでさえあるのだが、いずれにしても自己満足的で、自己称賛的なものにすぎない。^{*19} たとえばベノツツォ・ゴツツォリの絵である。絵のなかから鑑賞者にきまじめで厳しい視線を送っている彼の周りでは、博士たちの行列が世俗的なメデイチ家の人々の騎馬行進に変えられてしまい、彼らは自分たちを見せびらかすかのように馬に乗り、ほかの者たちは群集となつて描かれている（二四五九—一四六〇年、フィレンツェ、メデイチ・リツカルディ宮殿）。また先ほどふれた「礼拝」のポツティチエツリは、絵の右端で群衆から距離をおき、これ見よがしに不動で尊大な様子をしているが、おそらくここに、さまざまに体を動かした格好で描かれている画家の高名なパトロン（メデイチ家の人々）とその支持者たちにたいする軽い軽蔑を読みとることができるだろう（一四七五年ごろ、フィレンツェ、ウフィツィ美術館）。さらにあとのポントルモもそうである。彼は自分が描いた「礼拝」の左端で、文字どおり足を踏んばるようにして身をひき、群衆に加わることを拒否しているが、群集はグロテスクな顔、不愉快な顔、あるいは不満をあらわにした顔をして、キリストの足元に身を投げだしたいという熱狂的な期待に息をつまらせ、まるで縁日の見世物にでも押しよせるかのようだ（二五二二年ごろ、フィレンツェ、ピツティ美術館）。人々の傍らにありながら、彼らとは情動的、空間的にはつきりと距離をとる自画像を挿入することを介して、*(c. 1515)* これらの画家がいおうとしていることは、〈コミュニケーション〉〔交わり〕は一体化することとは違うのだ、ということではないだろうか。こうした考えを伝えるために、デューラーがとつた独創的な方法が、主役の服装を借り、彼自身がその人

物に成り代わるといったことだったのである。

さてつぎは、挿入型自画像の二枚目、哀れなヨブの嘲りを描いた祭壇画の右翼で、デューラーが音楽家に扮しているものだが、この人物の感情表現もまた、なんとも曖昧で、一目見ただけでは困惑させられる。左の板絵は旧約聖書にでてくる夫婦喧嘩の場面である。まだ若く美しい女として描かれているヨブの妻は、口元に軽蔑の笑いを浮かべ、力が漲り、藁か堆肥の上に座っている夫に、頭から手桶に入った尿または汚水を被せ、彼の苦しみをさらに耐え難いものにしていく。このイメージそれ自体は滑稽なものだが、もちろん信者の同情を深く呼び起こそうとするものである。信者は、不当な痛苦に見舞われているこの義人が、〈受難のキリスト〉のひとつの予型（旧約聖書の人物がキリストの先触れとなっているもの）にほかならないことを知っているからだ。デューラーは彼を真つ裸にし、腰の辺りに白い腰巻だけを残しているが、腰巻は明らかに十字架上のキリストの腰布（*perizonium*）を思わせ、二人の類似をさらに強調している。

ところで祭壇画の右の板絵には、二人の音楽家が驚くべき無関心さで描かれており、隣のヨブの場面に少しも悲しんでいる様子がない。一般的にこの二人は、音楽によって義人の苦しみを和らげているのだと考えられているが、手前に描かれている、軽く眉を顰め、ゆっくりとファイフを吹きながら隣の場面を見守っている者のほうは、辛うじてこの解釈に当てはまるかもしれない。それに反して彼の連れ、デューラーが自画像を挿入した、太鼓をたたいている男に、この解釈を当てはめることはできないだろう。腰をくねらせた格好や、なんとも派手な服装が与える優美な印象もち

ろんだが、彼が左側の板絵に送っている、絵の鑑賞者に示し合わせるような視線は、ヨブを嘲っているようにも見えるからである。これはかなり残酷なユーモア感覚なのだろうか。だが実際これは——義人がふたたび神の信仰をとり戻す前に、彼をできるかぎり侮辱すること——なくてはならないことなのだ。どんな同情の嘆きも、もつと正確にいうならば、どんなに感情移入の激しい、誇張した気持ちを表わしても、なにも事態を変えることにはならないだろう^{*21}。ともかく音楽家は演奏し、画家は描く。画家はこの絵の敬神的な目的をきちんと理解しないような鑑賞者にたいして、おそらくは皮肉な距離を置きながら自分自身を描いているのである。

受難〔ヨブ〕の傍らに描かれた画家が語っているのは、同情とは——コミュニオンと同じように——いまここで受難を耐えている人物と一体化することとは違う、ということだ。この瞬間、その人とともに、そしてその人と同じように苦しむということ、あるいはさらに悪いことだが、情緒を大げさに表わし、これ見よがしに苦しむということは、苦しみというものの大切な意味を忘れてしまふことになるだろう。この苦しみが可能にし、告げているのは贖いなのであり、この苦しみから、信者にとつても喜ばしい贖いという良き知らせがはじまるのである。ここでもまたこうした例を、感情表現に巧みなイタリアに見出すことができるだろう。〔キリスト磔刑図〕、〔十字架降下図〕や〔嘆きの図〕では、耐えがたい喪の瞬間——「十字架の躓き」〔躓きとは、それ自体は罪ではないが、人を悪い方向へ導く可能性のあるもの。ここでは磔になったキリストが信仰を揺るがせること〕——涙を流し、氣を失うキリストの親近者たちが描かれているが、しばしばその片隅に感情を抑えた画家の姿が見つ

かる。画家は暗い絵の奥から鑑賞者を見つめているが、鑑賞者にいかなる感情を洩らすこともなく、大げさな反応を命じることもない。^{*22}

こうした絵のもっとも美しい例のひとつは、ポントルモが描いた、有名な「カッポーニ礼拝堂の十字架降下」(一五二七年、フィレンツェ、サンタ・フェリチタ聖堂)である。この作品自体はバラ色、青、オレンジなど、きつく、目をくまらせるような色の服を着た身体が、奇怪な群れを成しているといった印象を与えている。(受難)に立ち会う人々は、まったくの混乱状態のなかで、互いに密接に絡み合っている——混乱しているのは感情ばかりでなく、手足もまたそうである。というのもある人物の手が隣の人の手になっていたり、動いているという意識もなく体を動かしたり、苦悩のためにどこまでが自分の身体であるかわからないほどになっているのだから。この祭壇画は今日でもなお本来の場所に(Herrn)あり、なによりも「明るい色」^{*23}によって逆説的に、常識に反するかたちで、だがそれだけ強烈に表現される喪の激しさを感じとることができる。ところで、絵の右端で、ほかの人々とまったく区別されている一番奥の人物が、われわれのほうを見ている。服の色が暖色の茶色であること、上半身しか描かれていないこと、そしてこれから向かおうとしている方向によって、彼はほかの人々と異なっている。彼は苦悩している人々の群れに背を向け、礼拝堂の右の壁に嵌められた、本物のステンドグラスから射してくる現実の光の方へ、あるいはほんの数メートルのところにある、教会の出口の方へ向かおうとしているのだ。ポントルモの挿入型自画像にほかならないこの人物が、^{*24}とてもおだやかだが、少し疲れた微笑によって信心深い鑑賞者に助言を与えている

とすれば、それは次のようなものだろう。三年のあいだこの礼拝堂に閉じこもり、ついに作品を仕上げ、出口を見つけた画家に倣って、信者もまた、〈受難〉に立ち会う人々とともに苦悩する時間が必要である。だがしかし、それはどちらかという短い時間となるだろう。なぜなら信者はすぐに自分と同じ感情を、もつと广大で、正しい眼差しの中に見つけることになるからである。カッポーニ礼拝堂の丸天井には、かつて父なる神が描かれおり〔現在はない〕、〈十字架降下〉の混乱のただなかで、静かに、穏やかに息子を待ちうけていたからである。一方、祭壇画の下には、祭壇がおかれ、そこでは〈聖餐〉、信徒とのコミユニオンに捧げられた〈キリストの体〉の秘蹟がおこなわれていたのである。

イタリア人のマニエリスト、ポントルモは、時代的にはルネッサンス期の人間だが、それでもなお、ルネッサンスの天才たちが到達した調和のあとで、おそらく過度に研ぎ澄まされすぎた芸術家の主観意識から生まれた、あの「奇妙な頭脳」の一人である。^{*25}したがってその彼が、このようにはつきりと、断固とした態度をとったとしても驚くにはあたらない。心を強く揺さぶる〈十字架降下〉の隅に、ここにぐずぐずするな、少なくともあまりにも長いあいだぐずぐずするな、と命じる自画像を挿入することによって、彼は同時代の人々の願い——フィレンツェの信仰心が混乱した時代にあつて、激しい同情を示したいという信心に凝り固まった願いや、作品をとことん鑑賞し尽くしたいという耽美的な願いにたいして、異論を唱えているのかもしれないのだ。こうした点では、彼はミケランジェロよりもいっそう繊細だったといえるだろう。なぜならミケランジェロは、シス

ティーナ礼拝堂の「最後の審判」のなかで、聖バルトロマイの痛々しい生皮（十二使徒の一人で、生皮を剥がされ殉教したという言い伝えがある）に自画像を挿入しているが、醜悪で当惑させるこの自画像は、芸術家の受難（*passio*）をいつまでもじっと見つづけるようにと鑑賞者をうながしているのだから。イタリアルネツサンス期のこれらの天才たち、*«uomini singolari»*、つまり自分たちの独自性を十分に意識し、確信していた天才たちにたいする当時のデューラーは、もっと注目してよいもののだと思われる。彼の父がそうであったような職人の地位からやと抜けだすか抜けださぬかにすぎなかった彼が、イタリシアにはまだ一度しか旅行したこともなく、しかもそこでだれにも認められることもなかった彼が、なによりも自分とイタリシアの芸術家との力の差を把握することができたのだから。^{*26}そして力の差を意識させられたこの彼が、一五〇四年前後には、宗教画家がとりうるふたつの批判的な距離、つまり自分が創作したものと、自分が属している共同体にたいする批判的な距離というものを作品のなかで集大成していくことになるのである。喜ばしき奇跡の絵（「礼拝」）では、彼はあまり喜びすぎないようにと注意をうながしていた。そして辛い受難（ヨブの受難）では、彼は感情を抑え、距離をとる必要を示唆していたのだ。

一五〇五年、アルブレヒト・デューラーはふたたびイタリシアに向かうことになる。今度は大成功をおさめ、イタリシア人たちから独自の芸術家として認められた彼の作品は、賞賛をうけ、模写されることにさえなるだろう。そして彼はふたつの大作、一五〇六年にヴェネチアで「ロザリオの祝祭」を、イタリシアから帰国した一五〇八年には「万人の殉教」を創作することになる。これから



図4 ロザリオの祝祭 1506年(右:デューラのいる箇所を拡大)

それぞれの絵を詳細に見ていくことにしよう。これらの絵は、とりわけ絵のなかに銘文を書き込むという方法によって、さきほど考察した批判的な距離のふたつのかたちをさらに豊かにし、確かなものになっているからだ。ふたつのかたちは、共同体の祝祭を無批判に楽しむことの拒否であり——祝祭に個人として、真摯な寄与をするのでなければ——、またとつともなく残忍な受難にたいして、感情を抑え——とはいえ個人としての深い責任の意識をもちながら——距離をとることである。

「ロザリオの祝祭」^{*27}に描かれたデューラーは、絵の右端に置かれた木の幹を背にして立っている[図4]。最前景に描かれたマエスタの聖母を中心として、その両側に左右対称の帯状にくり広げられている祝祭は人々であふれ、同時代の人々の肖像も数多く見分かるが、彼自身はこの祝祭の場面の中心からはとても離れたところにいる。遠くに離れた画家

の傍らには、連れの者が一人いるが（特定できないが、これもだれかの肖像である）、悲しく、疑わしげな顔をしている。今度は画家自身がわれわれの方を横目で見ており、その手は自分のサインが入った白い銘板を神経質そうに、だがしつかりとつかんでいる。画家たちが自分の肖像を置くのは、だいたいいつも主要な場面に描かれた人々の端や、彼らから離れたところであつたりするのだが、これはルネッサンス期全体をつうじて見られる一般的な傾向で、また場所がどこであろうと変わることはない。しかしながら、この絵の主題と、絵が描かれた背景を考慮すると、デューラーが自画像をこれ見よがしに離れたところに置いているのは、挑発とまではいわないとしても、少なくとも非常にはつきりとした意図を表わしていることがわかる。つまり、自身の特異性を明確化しようとしているのであり、そのことがこの絵を異例なものにしている。

実際、〈ロザリオ〉というテーマは、なによりも、そしてもともとは、さまざまなものを集め、結び合わせようという、ドミニコ会起源の企てから生まれている。^{*28} 〈ロザリオ〉とは、盛んになっていくマリア信仰と、本来の神の礼拝を結び合わせようとするものだ。ロザリオの祈りでは、《アヴェ・マリア》と《主の祈り》を交互に唱えるのだから。また宗教者と一般信徒を結び合わせようとするものでもある。伝統的な絵画では、このふたつの社会的なグループは、一方は左に、そして他方は右に、同じ高さに肩をならべて描かれているからだ。さらにふたつのグループのどちらにも女性を混ぜて描くのだから、ふたつの性を結び合わせようとするものでもある。そして最後に、慎ましい修道士や農民が、教皇や皇帝と隣り合わせになつてゐるわけだから、社会階層を結び合わせ

ようにするものでもある。祭壇画の前景では、とりわけ重々しく豪華なマントを羽織った、教皇と皇帝マクシミリアン一世の二人を鏡合わせに配置することによって、デューラーはさまざまなレヴェルでのこうした結合を踏襲し、またこれに新たな息吹を吹き込んでいる。しかし彼自身はというと、その結合の場から身をひいている。絵が注文された背景を考えると、(ヘロザリオ)に特有の社会的な結合という概念がいつそう大事なものになってくるにもかかわらず。この祭壇画は、ニュルンベルクの商人やアウグスブルクの市民、そしてフッガー家の取引相手などからなる、ヴェネチアのドイツ人居留地に住んでいた人々によって、彼らが通う聖バルトロメオ教会のためにデューラーに注文されたものなのである。こうした注文はもちろん国民的な誇りの表現だったわけだが、同時に彼ら外国人たちが、うけいれ先の都市と円満に同化することを願うものでもあった。デューラーのような画家だけが、ヴェネチア派絵画へのオマージュ(たとえば色彩や、「ヴェネチア派画家のベツリーニ風のモチーフの引用などによって)であると同時に、真に北方的な作品であるような祭壇画を制作することによって、こうしたことを独自のスタイルで表現することができただろう。デューラーが見事に成し遂げたのもまさにこれであり、この点については老ジョバンニ・ベツリーニをふくめ、ほとんどすべての人の意見が一致している。

ところが彼は、もう一度くり返すと、この議論の余地のない絵画的、政治的な成功の中心からとも離れた隅に身を置いているのだ。この成功の大部分は彼のものなのに、それにもかかわらず逆説的に、彼はそこから身をひき、むくれているようだ。画家には、注文主や同時代の人々にたいし

て、密かな非難でもあったのだろうか。彼らが芸術家たちをほとんど尊重していないことに、彼がくり返し不満を爆発させていたことは周知の事実である。しかしここでは、おそらくほかのことが問題となつている。これは、自分自身をとても敬虔だと思ひ込んでゐる順応主義者たち、自分自身に満足しているこれらの者たちの不十分な信仰にたいして、やむなく小声で、つまり「むくれる」ことによつてなされた批判なのである。ひけらかすことなく、誠実なキリスト教徒でありつづけ、無知なる知者であつたこの画家は、そのことをそつとわれわれに告げようだ。

伝統的なバラの冠（ロザリオ）の祝祭という様式にデューラーが加えた変化のひとつを、人々は指摘し忘れてゐるようである。普通バラの冠は、聖母、幼子イエス、聖ドミニコらによつて信徒にわたされ、同時に信徒自身もまた、天上の母子に冠を捧げる。したがつて伝統的には、天上からの賜り物と、人間の奉納物との相互交換なのである。ところがデューラーの「ロザリオの祝祭」に描かれてゐる人々は、花の冠をうけとるだけで満足し、いかなるお返しもしないのだ！^{*29} 冠を〈神の母〉に捧げるような様子で、ロザリオをつまぐつてゐる青い服の男を別にすれば、聖母がうけとる唯一の冠は、花ではなく、金銀細工でできた冠であり、しかもそれを捧げているのは信徒ではなく、二人の天使ケルビムなのである。まとめ、結束し、幸せに暮らしてゐる共同体は、どんなに急いでひざまずき、マリアに捧げ物をしようとも足りないはずなのに、彼らがここで犯してゐるのは、信仰上のたいへんな失策である。デューラーは人々からとても離れたところにいるが、その彼もまた、冠をわたすために〈天の女王〉に近づこうとはしてゐない。だが、それはおそらく、

自分はたしかに真の信仰の贈り物を彼女に捧げたのだと彼が考えているからだろう。その贈り物とは、ほかならぬこの絵そのものであり、彼女を称えているこの絵は、彼にとつてはたいへんな努力を要するものだったのだ。たしかに、「いかなる国にも、これより美しい聖母像は存在しない」^{*30}のだ。寄進とは、神々が自分に授けてくれた恵みに感謝し、信徒が神々に返すものだとすれば、デューラーはおそらく注文主以上に、自身をこの絵の寄進者だと考えていただろう。デューラーが聖母に捧げた贈り物は、彼の中傷者ばかりでなく、与えることなくうけとることを当然のように考えている、ここに描かれた共同体の人々さえも「沈黙させた」^{*31}ことだろう。しかしながら、彼らもこの祭壇画の代金を支払ったのではないだろうか。たしかにそうであるが、だからといって祭壇画を描いたのは彼らではない。絵のなかの画家がもっている銘板には、「五ヶ月の月日を要した アルブレヒト・デューラー ゲルマン人 一五〇六年 AD」(Exegit quinque/mesri spatio Albertus/Ducerus/Germanus/MDVI/AD)と書かれている。したがって、ここで聖母に捧げられているオマージュー——しかも唯ひとつの——の真の寄進者がだれであるか、いかなる曖昧さもない。

それではこれは、デューラーが、この絵のなかで自分だけを真の信者だと考え、神学にも、芸術にも、明らかに理解に乏しい共同体を軽蔑し、そこに同化するのを拒否している、ということなのだろうか。おそらくそうではあるまい。同じ年、こちらはたった五日間で、インスピレーションに任せて一挙に描かれたかのような小さな宗教画、「博士たちの中のキリスト」(一五〇六年)のことを考えてみなければならぬだろう^{*32}。「図5」。この劇的なクローズアップ、あるいは「祈念像」のな

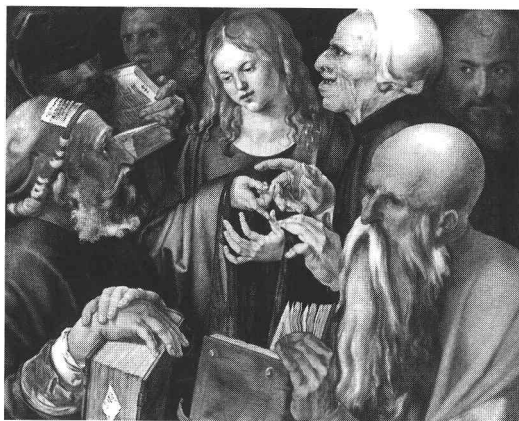


図5 博士たちの中のキリスト 1506年

か^{*33}で、巻き毛の若きキリストは、彼よりも博学な人々、あるいは自分が宗教の教えの言葉をさちんと守っていると思ひ、それゆえ彼よりも博学なのだと思ひ込んでいる人々に押し潰されそうになっている。そのなかの何人かは醜く戯画化されており、この肉体的な醜さはおそらく道徳的な醜さを表現している。しかし、パノフスキーも言うように、まさに彼らのなかでもっとも恐ろしい形相

をした者こそ、年老いたふたつの手で絵の真ん中にある「魔法の輪」の半分を形作っているのであり、キリストの若い手が残りの半分の輪を形作り、これを補完しているのだ。知っている者、あるいは自分が知っていると思ひ込んでいる者と、別の新しい知識をもたらす者——彼らがひとつになることによって、はじめて真に完全で、完成された共同体を作り上げることができるのだ。キリストはアルブレヒトではない。しかしながら、このキリストはデューラーに、同胞たちの共同体のなかでの、彼自身の特別な立場というのを考えるうえで、ひとつのあり方を示している。彼は同胞たちを拒否するのでも、軽蔑するのでもないが、彼らを少

しばかり変えたい——これが画家の願いなのだ——と望んでいる。たとえば様式化された儀式や聖書の教えを、いつもよりもさらに深く、彼らの目のなかに刻みつけることによつて。^{*34}

「一万人の殉教」は、キリストのまねび、(imitatio Christi)のなかでも頂点となるような(たとえそれが数のうえにすぎないとしても)、恐怖の極みである。ローマ帝国の命令をうけたオリエントの君主たちによつて、キリスト教徒に改宗した一万人の兵士たちが、彼らの新たな信仰の対象となつたキリストと同じような受難を強いられたのである。デューラーはまず版画を制作し、つぎに祭壇画(一五〇八年)を描いたが^{*35}「図6」、彼はこの絵のなかで、「十字架にかけられた人」をかなり厳密に真似ることから(チュニツクを脱がされた男たち、ロープで縛られ死へと引き立てられていく男たち、カルヴァリの丘「ゴルゴダの丘」にほかならないアララト山を登っていく男たち、木の十字架に吊るされた男たち、など)、あまり関係のないヴァリエーションまで(山から突き落とされる男たち、叩き潰された顔、切られた首、など)、殉教のあらゆるニュアンスを多様に変化させている。版画から絵画へと移る際、彼はいつものように構図にかなり手を加え、この絵では、虐殺の場へと引き立てられていく人々の体と死刑執行人が交じり合い、ひとつの帯となつて螺旋を描く構図になつている。そして彼は、この色つきの悪夢——裸にされた肉体と雑多な色の服がけばけばしく渦を巻いている——の真ん中に、頭の先から足の先まで黒尽くめの自画像を挿入しているのだ。^{*36}彼に寄りかかるようにして描かれている人物は、亡くなつたばかりのユマニスト、コンラッド・セルティスだと思われる。この板絵は、ザクセン選帝侯フリードリヒ賢候によつて、彼のヴィッテンベルグ城の教会にある、聖遺物陳列室のために注

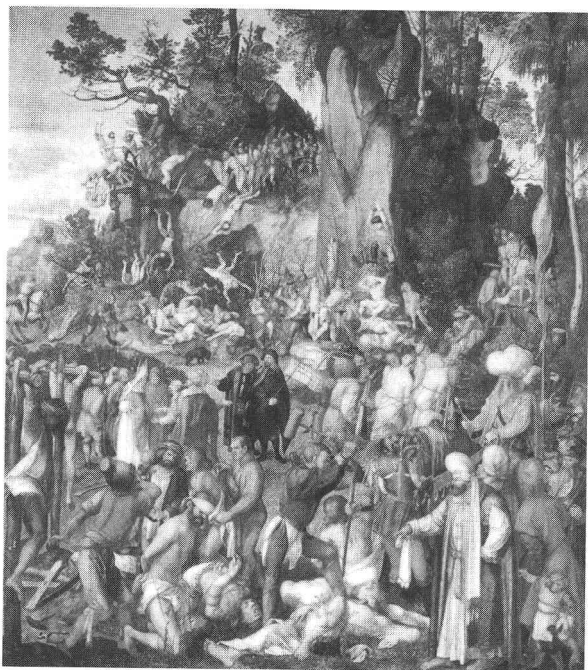


図6 一万人の殉教 1508年

文されたものだ。一万人の殉教というテーマは、フリードリヒにとつて二重の意味でふさわしいものだったのである。ひとつは甲いのテーマとして——たとえばユマニストの友人の死が、ほかの多くの犠牲者の死とならべられている——、そしてまた聖遺物陳列室のテーマとして——というものもフリードリヒの貴重なコレクションの品々はこのテーマに、つまり聖人たちの体を死の前後に、(*ante ou poste mortem*)切り分けたものに由来しているからだ。しかし注文の背景や、注文主の動機を別にして

も、「二万人の殉教という」絵画に描かれたこの〈聖人伝〉は、視覚のスキヤンダルである。なぜなら、なによりも目を覆つてはならないのだから。キリスト教の詩学もまたここに——恐怖の権力にあるのだ。³⁷

物語的な読解はおき、しばらくのあいだ「一万人の殉教」の構図について、ふたたび考えてみることにしよう。これはガラスのような白に、赤、緑、青、灰色、茶などが混じつた、多様で変化に富んだ色彩が散りばめられた世界Ⅱ球体で、そこに光が当たっている。世界Ⅱ球体の真ん中には、黒く、不動の、光をとおさない一点がある。この構図はたしかに、巨大な、途方もない眼の形をしているのだ。〈殉教〉の人物たちが虹彩となり、デューラーが網膜となつて。彼はそこにいる、あらゆるものが、あらゆる可視的な恐怖がそこをとり、知覚へと達する〈眼〉のこの一点に。³⁸ デューラーはこの構図のなかで、これすべてを、目にした者である。「これ(眼)」…とは？ 《これ(この絵に描かれているもの)》(Iste [ラテン語の指示代名詞])である、彼が枝の先に支えもつていない銘板の冒頭に、はつきりとそう書かれているように(銘板には、「これ(を) 制作した 主の年(西暦) 一五〇八年に ドイツの人 アルブレヒト・デューラー (Iste faciebat anno domini 1508 albertus durer alemannus)」とある)。

しかし、恐怖の詩学にかんしては、さらに恐ろしいことがある。細かく絵を見ていけば、デューラーをたんなる点や黒い穴に還元してしまうことはけつしてできないのだ。絵のなかで彼は、棒の先に長方形の銘板を直角につけた、奇妙なプレートをふり上げている男として描かれている。彼らちようど真上では、死刑執行人が斧を使って男の体を切断しようとしているところだ。そして画家

のちょうど手前では、別の死刑執行人が槌をふり上げ男の顔を叩き潰そうとしている。斧、プレート、槌という三つの道具は、構図のなかで明確に結びつけられている。これらは構造的に似ている、草の生えた角礫岩の延長線上に沿って配置されており、それらを目で追わずにはいられないようになっていいるのだ。これはいったいどういうことなのだろうか。われわれは先ほど、ドイツ || イタリア共同体の誤った信仰を正そうとする、正義漢にならんばかりのデューラーを見たところだが、今度はその彼が、キリストの兵士たちを処刑する、死刑執行人の側につくというのだろうか。しかしながらこうした考えは、キリスト教的な思考のなかではそれほど突飛なものではないだろう。というのも信者は、〈受難のキリスト〉がうけた苦しみの原因は、自分自身の罪にあるのだとつねに認めてきたのだから。^{*39} いずれにしても、ある意味ではそうなのだ、この恐ろしい大量虐殺、傷めつけられた体、切断された頭——これすべてを為したのはデューラーなのだ、これを命じ、執行 || 制作し、目の前に差しだしたのは、これ (es)、この *artista* という言葉は、今度は非難と軽蔑の意味を込め、このようなことを意味することになるだろう。あるいはこの *artista* という言葉は、この恐怖の首謀者 || 作者、つまり、銘板をもったこの男 (il pittore) 自身のことを指しているのかもしれない。これは名誉を傷つけるような自画像なのだろうか。そうではない、芸術がリアリズムというものに熟達し、またそれを望む時代にあつて、キリスト教的場面を描く画家には、これらの場面がつ (〈現実〉) というものを描く以外、ほかに美的選択肢などないのだから。

これ (gr) = «istis» の真ん中で、デューラー＝網膜、デューラー＝死刑執行人が、横目で、冷静に、じつとわれわれを見ている。われわれがどこに身を動かそうと、彼の視線はわれわれを追ってくるのだ。

ニコラウス・クザーヌスはちょうどこれと同じことを、ブリュッセルの「裁判の壁画」(二四六一年以前)に描かれている人物たちのなかに挿入されていた、ロヒール・ファン・デル・ウエイデンの自画像について書いて書いている。クザーヌスは、画家が描いたすばらしい眼について、われわれがどこにしようといわれわれを追ってくる、〈神の眼〉と類比しながら論じている。⁴⁰われわれは「裁判の壁画」でロヒールがどのように描かれていたのか、この壁画が焼失してしまう少し前に織られたタピスリーを頼りに思い描くことができる。彼の顔はほかの者たちと比べてとても暗く、とくに目立つのだが、さらに彼がほかの人物たちとは反対の方向に顔を向けているのでなおさらそうである。彼は教訓的であると同時に恐ろしくもある、二枚の絵に挟まれている。二枚の絵とは、腐敗物で黒くなった頭蓋骨のなかに、正義の言葉を発したトラーヤヌス帝の鮮やかなばら色の舌だけが、奇跡的に無傷のまま残っている「トラーヤヌス帝の裁判」と、若い娘を犯してしまった甥の頭を刎ねる、公正な老人を描いた「ヘルケンバルドの裁判」である。ロヒールの眼は、このふたつの首のあいだに置かれている。彼がこのような絵を描いたのは、実際このようなことが起こったからだし、またこのような恐ろしい絵を目の前に差しだすのも、ほかのキリスト教徒にとつて有益だからである——いずれにしても彼は心からそう信じていた——、彼らが注意深く、ほとんど冷静に、そして絵と一

体化することなく見ることさえできれば。

デューラーはこの切られた首とロヒールの眼を、まだ焼ける前の「正義の壁画」で見ている。またポントルモも、デューラーの「一万人の殉教」を見ているようだ。このフィレンツェ人（ポントルモ）が、同じ一万人の殉教のテーマをあつかった作品（一五二九—一五三〇年ごろ、フィレンツェ、ピッティ美術館）のなかで、虐殺される人々の真ん中に、ふたつの顔を孤立させて描いているのは、おそらく偶然ではないだろう。一人はわれわれの方を見ているプロントの青年であり、もう一人は年嵩の、頭をそり、目を上に向けている青年である。この二人組みは、ポントルモと弟子のブロンズイーンの芸術的なカップルを思わせずにはいない。このように、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン、デューラー、ポントルモと、三度にわたって画家たちは、鑑賞者の目に模範を示そうと、具象化された恐怖の真ん中に自分たちの自画像を描いているのである。

挿入型自画像が入ったデューラー最後の祭壇画は、「ランダウアー祭壇画」〔図7〕^{*41}で、〈三位一体の礼拝〉を描いたものである。画家は右下にある頑丈な銘板に手をおいているが、そこには「ノリクムの人 アルブレヒト・デューラー 聖母御出産後 一五一一年目の年に制作した AD」(albertus durer/ noticus facie/ bat anno a vir/ ginis partu/ 1511. AD)と年号が入っている。サインは銘文のほめめと終わりに誇らしげにふたつ入れられ、画家は受肉という〈出来事＝誕生〉(a virginis partu)にたいして歴史的な態度を表明しているが、「自分の作品にかんして」未完了過去を使用しているのは「faciebatur」(制作した)は、作品がその〈創造者〉を越えて生きつづけるということの意味する未完了過去形)、ア

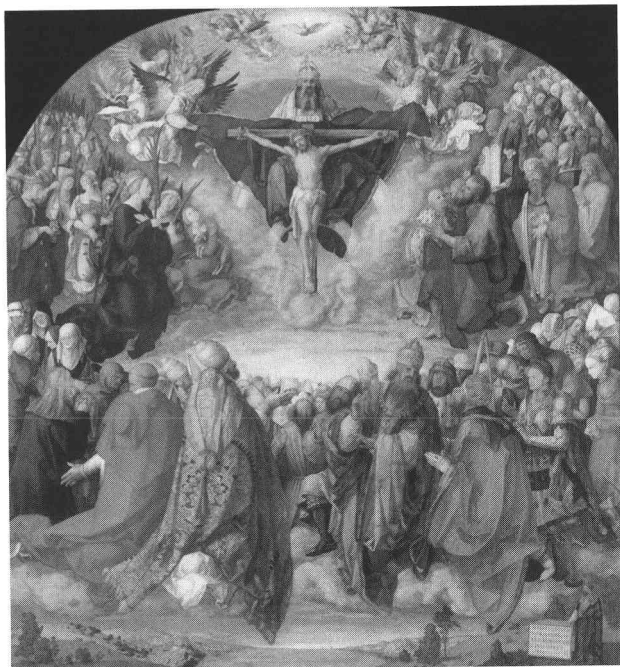


図7 ランダウアー祭壇画 1511年

ペレス〔紀元前四世紀のギリシヤの画家〕の名高い例に倣ったものだ。それはさておき、デューラーはリリパットの小人のように小さく描かれている。マテウス・ランダウアーは、彼が設立した養護施設の諸聖人の礼拝堂のためにこの祭壇画を注文したのだが、彼はこの絵で、〈天国〉の右手側に一団となつて描かれている、宗教者の集まりのなかに見事に溶け込んでいる。一方、左手側の同じ高さのところには、彼の家族たちがほかより大きく描きこまれている。

すべての人が、聖人や篤信家からなるひとつの同じ階層に属し、すべての人が直接〈三位一体〉を礼拝することができるのに、デューラーだけが唯ひとり地上の風景のなかにおり、手のひらほどの大きさもないくらいに小さく描かれ、画家の小さな頭に触れそうになっている、皇帝の巨大なマントの裾と比べると、とても不自然なプロポーションになっている。

これまで、祭壇画の正確なテーマを特定しようとするさまざまな試みがなされてきたが、それは下部に描かれた風景の解釈にかかわっている。すべての者が〈天国〉へと昇ったあとに放置された地上なのだという人もいるが、実際にはごく小さく描かれた何人かの人たちがまだ住んでいる。〈最後の審判〉のあとですべての場所が〈天の国〉に変わったとき、新たに生まれ変わった地上なのだという人もいるが、絵の下部には砕けた木の幹が描かれており、生まれ変わった地上にこのような物があるはずがない、と反論する人もいる。したがってデューラーはといえば、あまりにも低く、地上的な自然のなかにとり残されてしまったのか、あるいはついに神聖なものになった自然の最初の住人ということになるだろう。^{*42}しかしわたしには、ふたつの仮説のいずれも完全に正しいとは思えない。彼は、実際のところ風景のなかにいるのではなく、この風景とは明確に区別された孤立した丘、一種の物見の岬のようなものの上にいるからだ。このような丘は、彼の版画のなかでもしばしば目にするもので、そこには彼のサインであるADのモノグラムが書き込まれている（とりわけ「黙示録」のなかで）。この孤立した丘が、デューラーと銘板、そしてまた枯れ木の幹を乗せているのだ。いずれにしても終末論的なものには違いない祭壇画のテーマが、正確にはどのような

のであろうと、またそれに応じてパノラマになった風景の意味がどんなものであれ、デューラーはそこで、岬の上で孤立しているのであり、このことは彼が、つまり画家が置かれている立場というものをも十分明確に告げているのである。彼はパトモス島の聖ヨハネのように、啓示の主題であり主体 (subject) なのだ。つまり、孤独のなかで啓示をつかみ、これを共同体のために作品のなかに書き写す者なのである。すでに「黙示録」連作のなかで、デューラーはヨハネに、自分の容貌に近い顔立ちを何度か与えている。そして伝統的に、彫刻家たちが啓示をうけ、それを書き記すヨハネを表現するときには、このように啓示をうける主体を孤立した島のようなものの上に立たせ、その頭上に啓示の内容を、巨大かつ壮麗に描きだしてきたのだった。^{*43} 画家であるデューラーは彼なりのやり方で、パトモス島で啓示をうけた者をまねび、継承しているのである。

一五〇〇年の有名な独立型自画像の「キリストに扮した」デューラーを思い起こすならば、あるいは一五〇四年の二枚の挿入型自画像のなかで、キリストのような髪型を強調していたデューラーを思い起こすならば、さらに彼のキャリアのいくつかのステップを跡づけている、さまざまな完成度のデッサンをとおして、栄光のイエスではなく、苦しみの人の子イエスの姿に、自分の似姿を熱心に追い求めてきたデューラーの試みを思い起こすならば、この〈三位一体の礼拝〉の挿入型自画像が個人的に、また社会的にどのような成功であったかを測ることができよう。〈三位一体の礼拝〉というよりも、より正確にはこう言うべきだろう、「パトモス島の聖ヨハネに扮した」画家によって描かれた、〈三位一体〉を礼拝する聖人と信徒からなる共同体の「啓示」と。ここではキ

リストその人ではなく、キリストをまねる聖人をまねることによって、デューラーはより効果的で有効なモデルを見つけることができたのだ。なぜならこちらのモデルの方が、彼自身が置かれている状況により近いからである。ヨハネにとつても、デューラーにとつても、共同体にたいして距離をとるということが（隠遁的、あるいは批判的な距離）作品の創造を可能にするための条件になっている。そして、ひとたび離れたこの共同体に彼らの作品が捧げられるとき、作品は共同体の運命を予言するものに、あるいは少なくとも共同体の運命を思い描くものになっているのだ。

註

* 1 これはヤーコプ・ブルクハルトにはじまる考え方である。『*The Civilization of the Renaissance in Italy*, Ptaidon, 1995 (1860)』『イタリア・ルネサンスの文化』柴田治三郎訳、中央公論新社、二〇〇二年）、下記をわけ『*The Development of the Individual*』, p. 87-110を参照。こうした現象はもちろんイタリアだけではなく、北ヨーロッパでもおなじである。T. Todorov, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Adam Biro, 2001 [ツヴェタン・トドロフ『個の礼讃：ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司・大塚直子訳、白水社、二〇〇二年]を参照。

* 2 J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, 1979 (1966), 44. «Humanism and the Portrait, p. 64-100の章で、人間主義と肖像画の関係を大きくとりあげている。E. Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Gerard Monfort, 1993 (Einaudi, 1973) はルネサンス期の肖像画の登場を扱った章で、古代の貨幣やローマの胸像の影響を研究している (p. 21-52)。

- * 3 デューラー「一五〇〇年の自画像」。板に油彩、六七×四九cm、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク。これから詳細に論述する作品の複製は、あとで引用するいくつかの研究書のなかでも見ることができ、専門家でない読者には絵画の普及サイト、<http://www.wga.hu> がより便利で、画像の質も高い。
- * 4 E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Hazan, 1987 (Princeton University Press, 1943), p. 78 sq [アーウィン・パノフスキー「アルブレヒト・デューラー：生涯と芸術」中森義宗・清水忠訳、日貿出版社、一九八四年、四二頁以下]
- * 5 imitato (まねび)、キリスト教的考え方がこの概念に与える意味での imitatio という概念については総論的なアプローチとして、神学的な観点から「Trace (Vestigium) * (M.-A. Vannier), «Anthropologie» (J. Behr), «Images» (F. Boespflug), «Imitation de Jésus-Christ» (J. Beck), dans J.-Y. Lacoste et al., *Dictionnaire critique de théologie*, PUF, 1998 の各項目を*。また G. Didi-Huberman, «Art et théologie», dans *l'Encyclopaedia Universalis* は「宗教的な思考と描くという行為を結びつける《まねび》という観点からアプローチになっている。
- * 6 G. Didi-Huberman, «L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer», dans A. Gentili, Ph. Morel, C. Ceri Via (dir.), *Il ritratto e la memoria*, vol. 2, Bulzoni Editore, 1993, p. 207-240.
- * 7 とりわけ以下のものを参照。「包帯を巻いた自画像」裏面に「聖家族」一四九一年ごろ、エルランゲン、大学図書館版画室。「自画像(頭、手、クッション)」、裏面に「クッション」一四九三年ごろ、ニューヨーク、レーマン・コレクション。「アザミのある自画像」一四九三年、パリ、ルーヴル。「窓辺の自画像」、一四九八年、マドリッド、プラド美術館。「裸の自画像」一五〇三年ごろ、ワイマール、「医師の問診のための自画像」一五二二年、ブレイメン美術館。「苦しみの人の自画像」一五二二年、かつてはブレイメン美術館。

- * 8 J.-L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press, 1993, *passim*.
- * 9 わたしは肖像画のこのふたつのカテゴリーの相補性を、博士論文 *L'imitation du sujet. Portrait et poétique chrétienne autour de 1500*, Université Grenoble 2, 2001 のなかで明らかにしようとした。
- * 10 挿入型の自画像はさらなる研究に値する問題である。Joanna Woods-Marsden は *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, 1998 のなかで、社会との関係における、芸術家個人の到来という非常に興味深い問題をあつかっているが、おもに独立型自画像にしか関心を向けず、挿入型自画像についてはとても手短かに、しかも表面的な考察しかしていない (p.43-61)。
- * 11 デューラー「東方三博士の礼拝」、一五〇四年、板に油彩、一〇〇×一一四 cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館。
- * 12 デューラー「ヤーバハ祭壇」の「ヨブ」と「二人の音楽家」、一五〇三—一五〇四年ごろ、板に油彩、それぞれ九六×五一 cm、フランクフルト、シテールシエス美術研究所、ケルン、ワルラーフ美術館。
- * 13 ポッティチェッリ「東方三博士の礼拝」、一四七五年ごろ、フィレンツェ、ウフィツィ美術館。北方の同じような例として、たとえばロヒール・ファン・デル・ウエイデンの「聖コロンバヌス聖堂の三連祭壇画」、一四五五年ごろ、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク、がある。もつとも若い博士の顔は長いあいだシャルル豪胆王のものだと考えられていた。
- * 14 パレオッティにいたるまでの、聖人の身なりをした肖像画にたいする道徳的な批判については、E. Pomnier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998 とりわけ p.159 以下を参照。
- * 15 D. Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, 1997, p.7-15 を参照。

* 16 多様性 (varietas) の概念と絵画におけるその必要性については、現代絵画論の基となったアルベルティの『絵画論』(一四三五年)、とりわけ第二卷、四〇章であつかわれている。

* 17 この「礼拝」について、パノフスキーの論述(前掲書 p. 148〔九二頁])は簡潔である。より最近のものには、W. Prinz, *Dürer*, trad. fr. D. Arasse, Philippe Lebaud, coll. «L'Europe des peintres», 1997, p. 113 がある。デューラーについての文献は膨大である。M. Mende の *Dürer. Bibliographie, Wiesbaden, 1971* によれば、三十年以上も前にすでに七万件も目録に載っている。以下の論では、参照した著作すべてを引用することはせず、おもにエルヴィン・パノフスキーの有名な著作との関係のなかで自分の立場を明らかにしていくつもりである。

* 18 聖体器と蛇というふたつのモチーフは、福音記者ヨハネのアトリビュートを思わせるが、彼もまた聖体の秘蹟や黙示録を思い起こさせる。

* 19 Woods-Marsden は(前掲書 p. 48-53)、注文主たちが自己賞賛する口実として、〈公現祭〉や〈東方三博士の礼拝〉を道具化していることに注意をうながしている。彼らの肖像は聖なる空間に侵入し、これを穢すとはいわないまでも、すくなくとも俗化しているのである。

* 20 この祭壇画についてはパノフスキーのコメント(前掲書 p. 148-150〔九二―九三頁])を参照。より最近のものには、今日ではばらばらになってしまっている祭壇画(ここであつかわれている二枚の板絵はもともと両翼部の外側を成していた〔左翼が「ヨブ」、右翼が「二人の音楽家」〕が本来どのような組み合わせになっていたのか、という議論をもふくんだ Prinz の前掲書 p. 110-113 を参照。

* 21 パノフスキーは(前掲書 p. 148-150〔九二―九三頁])、デューラーがヨブにたいして優れた理解を示していることを指摘している。というのも、画家はヨブに変わったポーズをとらせているが、彼はこのポーズを版画「メランコリアI」で、つぎに「小受難」の扉絵―「苦しみの人」キリストでふ

たたびとりあげているからである。ヨブとは実際キリストのひとつの予型（旧約聖書の予示）、より正確にはメランコリックな人とも呼ぶべきキリストの予型なのである。一方でヨブが、十五世紀以来、音楽家たちの守護聖人だったという事実（V. Denis, «Saint Job, patron des musiciens», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 21, 1952）も、太鼓をたたく男＝デューラーとその連れの態度の奇妙さを解消しはしないことを付け加えておく。また食事中ヨブを楽しませるために音楽家たちが雇われた（もちろん彼が堆肥の上にいるときではない！）という偽典『ヨブ記補遺』（一世紀）も同様である。いずれにしても、『ヨブ記』のなかの三人の友人にしても、ヨブを理解することができず、彼を励ましているつもりで、じつは彼を絶望させているのだ。本質的な問題は、ヨブが絶望のなかで孤独であるということなのである。

* 22

この点について画家は、アルベルティの教え以来、画家に与えられることになった役割を果たしていないことになる。その役割とは絵の隅で「説諭する人」というもので、物語の語り手ではないが、物語が鑑賞者に与える喜びや悲しみ、あるいは恐怖といった感情をほめかしながら、鑑賞者の注意をひきつけるという役割である。問題となつている一節は『絵画論』の第二巻、四十二章にある。「…」物語にはそこできちんと起こっているのかを鑑賞者に知らせる〔*admonere*〕だれかがいたほうがよい。彼は手の合図でなにかを見るように誘ったり、あたかも事態を秘密にしておきたいかのようになり、怖い顔や恐ろしい目つきで鑑賞者に近づくことを禁じたり、危険や賞賛すべきものがあることを示したり、あるいは仕草によつて登場人物たちといっしょになつて笑ったり泣いたりするよう誘うのだ」（L. B. Alberti, *De la peinture. De Pictura* (1435), trad. J.-L. Schefer, introduction S. Deswarte-Rosa, Macula Dédale, 1992. 新しいフランス語版 L. B. Alberti, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, par Th. Golsenne et B. Prévost, Seuil, 2004 →参照）

- * 23 J.-C. Lebenszreijn, «I chari colori del luto. Malinconia e stranezza del Pontormo», *FMR*, vol. XVI, n° 78, 1990, p. 34-64 (p. 1-32 dans l'éd. américaine de *FMR*, n° 42, 1990). 』の祭壇画に ついてのほかの主要な論考は、なによりも『 』の作品の真の再発見者である F. M. Clapp, *Jacopo Carrucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven, 1916 年。また J. Shearnan, «Pontormo's Altarpiece in Santa Felicità», dans *The Fifty-first Charlton Lecture, Universities of Newcastle upon Tyne, Westerbham, 1971* ; L. Steinberg, «Pontormo's Capponi Chapel», *The Art Bulletin*, 56, 1974, p. 385-399. 詳細により最新の論述は Ph. Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Gallimard-Electa, 1994, p. 187-190.
- * 24 展覧会カタログ *Mostra del Pontormo o del primo manierismo fiorentino, Palazzo Strozzi, Florence, 1956* 〇 L. Berti の論考以来、この男はポントルモの自画像だと認められている。
- * 25 マニエリストの時代における芸術家の個性について、またこの時代のひとつの特徴でもあり、過剰なもののひとつでもあるメランコリーのあり方については、古典的な論文 R. et M. Wittkower, *Born under Saturn*, Londres, 1963 ; trad. it. Einaudi, Tascabili, 1996, p. 82-84 et *passim* notamment sur Pontormo [R. ・ ウィットコウアー, M ・ ウィットコウアー 『数奇な芸術家たち : 土星のもとに生まれて』 中森義宗・清水忠訳, 岩崎美術社, 一九六九年, とりわけポントルモについては一六一—一六四頁他) を参照。
- * 26 デューラーの出自や最初のイタリア旅行までの徒弟時代については、パノフスキー前掲書 p.23-70 [「一三三七頁」を参照。
- * 27 デューラー「ロザリオの祝祭」, 一五〇六年, 板に油彩, 一六二×一九四cm, プラハ, 国立美術館。
- * 28 デューラー以前のロザリオ崇拜とそのイコノグラフィについては、パノフスキーの「ロザリオの祝祭」にかなする説明のなかで論じられている (前掲書 p.167-177 [一一〇—一四頁])。また Prinz の前掲書 p. 115-116 を参照。 』の祭壇画に ついては A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à*

1500, Paris, 1993, p. 228 が有益な指摘をしていることにも触れておこう。

* 29 十五世紀末の版画との違いのひとつである。パノフスキーはこの違いを見逃さなかったが(前掲書 p. 175(一一二頁))、ついできっとした感じに「non offertes 捧げられていない」とふた事で言及しているにすぎない。しかも彼がいつもおこなっている、もともと大衆版画と絵画との比較研究をせざるに言及しているだけなのだ。伝統からのこの逸脱は、わたしには本質的な問題だと思われる。

* 30 友人のユマニスト、ピルクハイマーに宛てたデューラーの手紙、同書 p.170 に引用。

* 31 同前。

* 32 「博士たちの中のキリスト」についてはパノフスキー前掲書 p.178-181(一一四—一六頁)。銘板によれば、「ロザリオの祝祭」の制作には「五ヶ月」かかったとあるが、パノフスキーはこの制作期間について、「博士たちの中のキリスト」の「五日」(*opus quinque dierum*)と同様、デューラーが実際に絵を描いていた月日を数えたもので、準備のためのデッサンをしていた時間は勘定に入れていないと推測しているが、(ほかの年代的な証拠から言って)これはおそらく正しいだろう。制作時間が短いだろうか。いずれにしてもわたしの考えでは、これは *«sprezzatura»*、つまり容易さを強調しているのではない。*«Exegit(要した)»* という言葉は、おそらく手腕をも含意しているようだが、とりわけ努力を含意しているのだ。

* 33 デューラーの「博士たちの中のキリスト」は、パノフスキーが *«Andachtsbild»* (祈念像) と呼ぶものの好例である。あるいはリングボムが「ドラマチックなクローズアップ」と呼ぶことになるもの、すなわち画面構成をひとつの物語場面に絞り込んだり、あるいは反対にひとつのアイコンに複数の物語的な要素を付け加えたりするものの好例である。デューラーの例は S. Ringbom, *De l'icone a la scene narrative*, Gerard Monfort, 1997 (angl., 1965), p. 206-222 に *«de l'icone a la scene narrative»* と論じられている。

* 34 わたしはここで、古い戒律〔旧約〕の成就という福音的な考えを参照しているが、これは瑣末な形式主義や聖書への表面的な服従ではなく、秘められた信奉を要求している。たとえばマタイによる福音書五章十七節（戒律の廃止ではなく成就について）、またマタイによる福音書十五章十一―十七節（心と目に深く刻み込まれることになる新しい教えについて）を参照。「博士たちの中のキリスト」とはおそらく、注文主たち、助言を与える神学者、裕福で、これ見よがしの儀礼化された信心行為をおこなう同郷人たちに囲まれた、（隠された）デューラー自身にはかならないだろう。

* 35 デューラー「一万人の殉教」、一五〇八年、板に油彩をしたものをキャンバスに移す、九九×八七cm、ウィーン、美術史美術館。「一万人の殉教」については、パノフスキー前掲書 p.188-190（二二―二三頁）、Prinz 前掲書 p.121 を参照。デューラーは私的な版画からはじめたが、祭壇画にするにあたり（肖像を挿入するため）かなり変更した。この「一万人の殉教」の木版画については、展覧会カタログ *Albrecht Dürer: Œuvre gravé, Musée du Petit Palais, avril-juillet 1996, Paris-Musées, 1996, p. 46* に論述がある。

* 36 デューラーは、ピルクハイマーに宛てたある手紙のなかで「フランス製マント」を買ったと書いており、専門家のあいだでは、この有名なマントを着ているデューラーの自画像がいったいどれかを突き止めるといふちよつとしたゲームがある。パノフスキーによれば「一万人の殉教」の黒づくめのデューラーこそ、「ヴェネチアで買った見事なフランス製のマントを身に着けている」のだという（前掲書 p.190（二二三頁））。おそらく衣服の見事さという概念そのものが変化してしまっただろう

.....

* 37 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980, rééd. Points, [ユリア・クリステヴァ『恐怖の権力：「アブジェクシオン」試論』枝川昌雄訳、法政大学出版局、一九八四年]、キリスト教思想

考圈におけるこの力については、とりわけ p.133(一二七頁)以下を参照。恐怖をあらわに見せること、しかも冷静に見せることは、教育的な効果をもちうるだろう。しかしそれは、鑑賞者を恐怖におとしめるのでもなく、また鑑賞者と恐怖の表象とのあいだに、恐ろしくはあるがおそらくは快樂をともなつた一体化を演出しようとするのでもない、という条件のもとでだが。

* 38 わたしはデューラーの祭壇画を眼の構造と関連づけて論じたが、こうした眼についての詳しい記述はほかでも見つけることができる。たとえばレオナルドの視覚にかんするメモのさまざまな場所でも。
Les carnets de Leonard de Vinci, Ed Gallimard (Gallimard, 1942), vol. 1, p. 230, 232, 243, 250, 257, etc.

* 39 キリストを拷問するキリスト教徒の姿を、デューラー自身が「大受難」(一五二一年)の扉絵、「苦しみの人」で版画にしている。版画には信者へのキリストの呼びかけがつけられている。「…」しかし汝、忘恩の者、汝は汝の罪によりわが傷をふたたび開く。汝の罪ある行為は我をさらに鞭打つ」、しかしこの呼びかけは次のように終わっている、「友よ、いまこそ平和よ来たれ」。こうした考えは教会の教義にはない、とパノフスキーは強調している(前掲書 p. 216)。けれども解釈学的な文献のなかではありふれたものである。

* 40 Nicolas de Cuse, *Le tableau ou la vision de Dieu* (1453), trad. A. Minazzoli, Le Cerf, 1986. 対応する箇所は——スコラ学的に、絵画的な類似(similitudo)によつて神を説明しようとしている箇所——パノフスキーが引用している *Les Primitifs flamands*, Hazan, 1992 (Harvard University Press, 1971), p. 439. パノフスキーはこの同じ本のなかで、デューラーがロヒールの「裁判の壁画」を目にしたのは一五二〇年、フランドルに旅行をしたときのことすぎないことを実証している(p. 448)。したがつて「一万人の殉教」のなかのデューラーの自画像と、フラマン人「ロヒール」の自画像の類似は外面的なものに、あるいはまったくの偶然にすぎないのだが、それでもなお大きな意味をもっている(画家が自分自

身に与えようとしている場という点において)。

* 41 デューラー「ランダウアー祭壇画」(三位一体の礼拝)、一五二一年、板に油彩、一三五×二二三cm、ウィーン、美術史美術館。「ランダウアー祭壇画」(焼失した「ヘラー祭壇」のちに描かれた。「ヘラー祭壇」の模写にも、デューラーの挿入型自画像が見られる)については、パノフスキー、前掲書 (*La vie et l'art d'Albrecht Dürer*) p.196-203 (一一六—一一三頁)。Prinz 前掲書 p.126-128。

* 42 パノフスキーは、「寄進者とその家族は伝統的に祝福者と、一緒に、(*cum benedictis*) 列せられる権利をもっていた。デューラーはこのような先取りされた列福を望むことはできなかったが、しかしまさに地平線に太陽が昇ろうとしている、新たな世界の、〈最後の審判〉のあとで生まれ変わった「新たな大地」の唯ひとりの住人として自分自身を描くことは許されていたのである」と書いている(パノフスキー前掲書 p.202 (一一三頁))。またほかの人々は、〈最後の審判〉はまだ起こっておらず、地上はわれわれの現在の地上であり、テーマはむしろ聖餐にかかわるものではないかと考えている(カーティ Carty は *カギヤマ* なかたちで《子羊》(agnus) を暗示するものが反復され、なによりも十字架のキリストが天の玉座に就いていることを指摘している)。彼らは、デューラーがだれもいない地上に唯ひとりいるのではないと主張し、実際そこに何人かの住人を見つけてもいる。これらの議論はともにアウグステイヌスの著作、一方は『三位一体論』を、他方は『神の国』をもとにしているが、後者についてパノフスキーは教育的な要約をしている(前掲書 p.200 (一一九頁))。アウグステイヌスの複雑な理論については、たとえ ^{註1} J.-Cl. Eslin a : Saint Augustin, La Cité de Dieu, Seuil, 1994 の序文と解説を参照。

* 43 展覧会カタログ *Dürer: Œuvre gravé* op. cit., p. 49-67 の「黙示録」連作を参照。とりわけ「扉絵」や「七つの燭台の啓示」(啓示をうける主体が啓示の内容とならべられている点について)、「ドラゴンと闘

う聖ミカエル」や「神と長老たちの前の聖ヨハネ」（天上の強烈な啓示のもと、人のいない下界の風景のなかの丘に記されたADのモノグラムについて）、「書物を貪る聖ヨハネ」（デューラーを強く思わせるヨハネが、右下の丘に配されている点について）を参照。

（内藤元和 訳）