

Title	「死の像」におけるデューラーとホルバイン
Sub Title	"Imagines mortis" in Dürer and Holbein
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1970
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.29, (1970. 5) ,p.51- 71
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	美学美術史特集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00290001-0051

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「死の像」におけるデューラーとホルバイン

海 津 忠 雄

—

アルブレヒト・デューラーは第二次イタリア旅行からニュルンベルクへ帰郷して六年後の一五一三年五月二十一日、四十二才になった。この年から翌一五一四年にかけてデューラーのいわゆる三大銅版画である「騎士と死と悪魔」¹、²「ハメランコリー」³、⁴「僧房におけるヒエロニムス」⁵があらわれた。この三大銅版画の個々の意義について、またそれらをつくった作者の意図について、これまでにさまざまな解釈が試みられてきたが、デューラーの研究家たちが長年の問うかえし論じてきた問題は、三大銅版画はもとと三部作となるべく一貫した構想のもとに製作されたのではないかということである。ルードルフ・ヴーストマンは三大銅版画の成立をデューラーの伝記との関連において説明している。⁶「騎士と死と悪魔」はデューラーの信仰のあつい母バルバラが死の床に伏した一五一三年につくられたのであるが、それは悪魔の試練に苦しみながら間近に迫った死に勇氣をもって立ち向う母と、そしてまたデューラー自身のための慰めの図「Toschid」であった。デューラーは母の姿を死と悪魔にともなわれて、聖都エルサレム（山上の城の象徴的意義）を目指して行進する老騎士のなかに見た。騎士は六十二才の母と同年配に見える。——母は一五一四年五月十六日夜半にデューラーの眼の前で息をひきとった。彼はこう書いている。「私はまた死が母の心臓に二度大きな衝撃を与えたこと、母が口と眼を閉ち苦痛をもって死

んで行ったことを見た。私は母のために祈った。それから物もいえないほどの苦痛を感じた。神よ母を憐み給え。」その後につくられたハメランコリーVには哀悼の意味がこめられている。母の死を夜空にかかる虹が表わしている。当時、虹は死の徴と信じられていたのである。⁽²⁾それから、デューラーはハヒエロニムスVでようやく現在に生きる道を見出した。母の死による痛ましい興奮は、ヒエロニムスの観想的な精神生活にかかわることによって平静にもどることができた。

フリードリヒ・リップマンは、三大銅版画が道徳、知性、神学という人間の三つの徳 *virtutes morales, virtutes intellectuales, virtutes theologicales* を表わすと考えた。⁽³⁾この解釈はバノフスキーや⁽⁴⁾最近ではエルヴィン・グラートマンによってうけつがれている。⁽⁵⁾グラートマンはこういつている。「あらゆる解釈のうちで(ハ騎士と死と悪魔V、ハメランコリーV、ハヒエロニムスVによって)活動の生活 *vita activa*、観想の生活 *vita contemplativa*、聖なる生活 *vita sacra* が象徴されていると見る解釈が、もっとも説得力あるもののように思われる。」グラートマンはしかし、「このような意味賦与がデューラーによって意識的に企図されていたかどうかということとは無関係に」と但書をつけることを忘れていない。この但書にはどういう意味があるのであろうか。

それ自体きわめてファンタスティックなデューラーの三大銅版画は、まさにその特性のために、解釈の仕方がなお無限に多様になるのを許す。しかし同時に、これらの解釈に対して否定的な人びともある。ハメランコリーVとハヒエロニムスVとは、全体の色調も表出する気分もまったく異なり、意図的に対立せしめられているようにさえ見える。上述したように、ヴァーストマンはこれを見事に指摘したが、彼はこれを哀悼の気分と快癒の心境として解釈した。また、ハメランコリーVには「MELENCOLIA I」という銘記がある。これはそれにつづいて第二のメランコリーがつくられるはずであったことを示している。こういう表示はハヒエロニムスVにはない。イニシアルのAとDとを組合せた周知のモノグラムがあるだけである。ハ騎士と死と悪魔Vには「S.1513」とあるが、Sは年号の前によく書かれる *Salus* の略であり、ハメランコリーVの場合のような番号ではない。また実際にデューラーは一五一四年のハメランコリーVとハヒエロニムスVとを一組にして人に贈ったことが数回ある。しかし、この組合せにハ騎士と死と悪魔Vを加えることはなかった。最後に、純粹の造形的問題として、ハ騎士と死と悪魔Vが人物と馬をまったく明快に彫塑的に表現するとすれば、一五一四年の

二点はいわば一層絵画的である。作者の狙いは別のところにおかれていたのでなければならぬ。⁽⁶⁾

デューラーの三大銅版画は一人の芸術家の年代の接近した作品であるから、相互に何らかの共通点があっても不思議ではない。その内的関連の由って来るところは、まず第一にデューラーの性格性のうちに求められる。「デューラーの黙示録」を書いたドヴォルシャク⁽⁷⁾の表現をかりれば、この芸術家の作品を他から分けるところの彼独自 *stri. Genetis* のものが三大銅版画のうちにも認められる。見方を変えれば、 $\wedge$ 騎士と死と悪魔 $\vee$ は中世以来ヨーロッパ各地の美術においてくりかえし表現されてきた「死の舞踏 Totentanz」に由来する民俗的な「死の像」である。しかし、それは他の二つ、 $\wedge$ メランコリー $\vee$ と $\wedge$ ヒエロニムス $\vee$ の表出内容を支え、同時にそれらに意味を補充されている。この関係があるために、 $\wedge$ 騎士と死と悪魔 $\vee$ はドイツ美術のいかなる死の像も遠く及ばない高度の精神性を獲得したのである。これの作者はデューラーでなければならなかった。後にわれわれは子のハンス・ホルバインの有名な $\wedge$ 死の舞踏 $\vee$ を見るであろう。これもまた中世の伝統から由来する民俗的な作品である。しかし、その構想はそもそも発端においてデューラーの場合と異っている。この違いはふたたびホルバインの芸術的人格性のうちに起因をもつであろう。同時に、一四七一年に生まれたデューラーと一四九七年末か一四九八年はじめに生まれたホルバインとの間には出生時において一世代の開きがあったことも忘れてはならないであろう。

二

デューラーの $\wedge$ 騎士と死と悪魔 $\vee$ を検討することからわれわれの考察を始めよう。

にがりぎった顔付の老騎士が馬に乗って行く。彼は甲冑に身をかため槍をかついでいる。岩の裂け目から山上に建った城が望まれるが、これは彼の行手を示している。死と悪魔は従者のように並んで行進する。瘦馬に乗った死は、鼻が欠け眼ばかりをぎよろつかせた怖ろしい面貌である。頭に被った王冠と首に蛇がからみついている。蛇は創世記(第三章)がいうように、人間の死とアダム⁽⁸⁾エヴァ⁽⁹⁾の原罪との関係を思い起こさせる。馬上の死は騎士を嘲弄するように手に持った砂時計を高く捧げる。砂時計には「死を思え *memento*

mor]という象徴的な意味が与えられている。死の後に悪魔が従う。それは豚の頭と雄羊の角と、頭頂に生える枝角とをもった滑稽な形相をしている。死が乗った馬は首を下げ、その鼻先に切株が一つある。その切株の上に髑髏がおかれている。騎士の馬の頭と尻尾に柏の葉飾が結びつけられているが、これは凱旋を意味するものである。馬の脚元を一匹の犬が走っている。

さて、デューラーはこの銅版画を簡単に「騎士 Reiter」と呼んでいる。このことはデューラーが一五二〇年七月から翌一五二一年七月まで行なったネザーランド旅行の道中日記の敘述から知られる。今日では一般にこの騎士を、ヘルマン・グリムにならって、「キリスト者の騎士」と呼ぶ。グリムはこの概念をエラスムスの「キリスト者の戦士の短剣(または教本) Enchiridion militis Christiani」から引き出したのである。⁽⁸⁾

デューラー自身「キリスト者の騎士」という言葉を実際に使用したことがある——それはとりわけエラスムス的な響をもつ言葉として意識的に使用されたのである。今のべたネザーランド旅行中のデューラーは一五二一年五月十七日にアントワープにあった。そこでデューラーはマルティン・ルターが皇帝の親衛隊に拉致されたという怪聞を耳にした。ルターに好意的であったデューラーは抑えがたい憤激を覚え、早速日記のなかに感動的な文章を書きつけた。その一節に次のような文章が見られる。

おお、ロッテルダムのエラスムスよ、汝いずに留まらんとするや。見よ、この世の権力と暗黒の力とを握れる邪惡な僭主政治に何ができるや。聞け、汝キリスト者の騎士よ、主キリストの傍へ馬を駆けよ。真理を守れ。殉教者の冠を受けよ。(傍点筆者)

キリスト者の騎士と呼ばれたのはエラスムスである。彼は一五〇四年にラテン語で出版され一五二〇年にはドイツ語訳もでた「キリスト者の戦士の短剣」の著者であるから、一五二一年五月の時点でデューラーがエラスムスをキリスト者の騎士と呼んだとき、デューラーの念頭にはこの著者のタイトルが甦っていたことであろう。しかし、一五一三年にいわゆるハキリスト者の騎士の銅版画をつくる芸術家に同じことが起こりえたであらうか。私はウェットホルトとともに、この点をあやしむ。⁽⁹⁾

一体、デューラーにとって馬上の騎士という題材は決して新しいものではなかったのである。一四九八年に世に出たハ默示録のなかの四人の騎士は本来の騎馬図とはいえないから、これを除くとしても、同じ年にヴィーンのアルベルティーナにある水彩画の騎馬図

が描かれている。「これは当時ドイツにおける甲冑であつた *Dz ist dy rustung Zw der zeit/Im tewtschland gewest*」という銘記のあるもの。この図と一五一三年の銅版画の騎馬図との間には、十五年後に同じ甲冑騎士が寸分の違いもなく繰返されるという類縁関係がある。もっとも、これら二図の中間に一五〇五年の銅版画 *ハ馬上の聖ゲオルク* のようなものもあるが、これはやや遠い縁戚といふことになるだろう。しかし、馬の表現においては一五一三年の騎馬図はまったく新規のものである。一四九八年の水彩画の馬は静止した馬であるが、一五一三年の銅版画の馬は歩行している馬である——左前脚と右後脚を上げて。この脚の動作は特徴的であるが、これには粉本があつたことであろう。——デューラーがイタリアで見たはずの（彼は一五〇五年夏から一五〇七年初めまで第二次イタリア旅行を行なった）ヴェネツィアなるヴェルロッキオのコレオーニの馬も、パドヴァなるドナテロのガッタータの馬も、姿勢においてデューラーのものとは違っている。「この馬の姿勢については当時のイタリアにはただ一つ、すべてのもののうちで最新のものであるレオナルドのフランチェスコ・スフォルツァの騎馬記念像の模型があるだけだつた」⁽¹²⁾ この模型はその頃ミラーノにあつたと思われる。そのための素描らしきものが現在ウィンザー宮のコレクションのなかにあるが、デューラーの一五一三年の馬の姿勢はこれと一致する。デューラーが第二次イタリア旅行の途次、ミラーノでレオナルドの馬の習作を見たことは当然考えられねばならない。

一四九八年の馬と、一五一三年の馬との違いは実は姿勢の違いにとどまるものではなかつた。デューラーは両者で同じように逞しい馬を表現したのだが、その形態の把握の仕方には著しい相違がある。馬の形態の全体的な纏まりと同時に各部分の明瞭な分節がえられてゐるのは、いうまでもなく一五一三年の銅版画の方である。これと同様に馬が真横から見られ、胴体が水平になるように表現された作例は、*ハ聖オイス* *スタヒウス* *Ⅴ*（一五〇〇／一五〇三）と *ハ小さい馬* *Ⅴ*（一五〇五）の二つの銅版画であるが、これらの馬の造形はしかし、まだ十分に彫塑的であるとはいえない。馬の彫塑的な形式は実は、一五一三年の *ハ騎士と死と悪魔* *Ⅴ* の馬の特質である。これを考えても、一五一三年の馬のイタリア起源はますます疑う余地のないものとなつてくる。ヴェルフリンは、この銅版画でデューラーが意図したものは根本的には、人間が乗る馬ということであつたという。この騎馬図に眼を向けるかぎり、デューラーはイタリアの空に眼を向けドイツの美術的伝統から断絶したルネサンスの芸術家であつた。しかしこの銅版画の中心的モチーフが騎馬図であつたという

ヴェルフリンの着眼は独創的で大胆なデューラー解釈ではないだろうか――

騎馬図はデューラーがもっとも愛好した題材の一つであった。そこでは彼はイタリアの美術的土壌のなから繰返し養分を吸収することができた。しかし、「キリスト者の騎士」の表象はデューラーをふたたび古いゲルマン民族の精神的風土に縛りつける。パウル・ヴェーバーやヴェッツォルトの言によれば、キリスト者の騎士はゲルマン民族の太古の英雄ジークフリートのようにドイツ人の心に奥深く住みついている理想的男性像である。忠実な従者たる犬に代表される神の熱心に支えられ、信仰という甲冑に身を守られながら、死と悪魔と戦う騎士――これをもってデューラーはその理想像を具象化したのである。⁽¹¹⁾

「死の像」はハ騎士と死と悪魔Vにおける第三の主要モチーフである。これによってこの絵はドイツ美術の古い伝統に結びつく。もっとも、このことはこの絵が旧弊な芸術であることを意味しない。死の像の意義を考えようとすると、デューラーの芸術においても、われわれは中世美術の伝統的な主題である民俗的な「死の舞踏」に遡らざるを得ないということなのである。それでは、死の像というモチーフはデューラーの芸術のなかでどんな広がりをもっているであろうか。この分野では比較の対象として中世の死の舞踏の伝統的な表現形式と、デューラーのどの死の像よりも新しいホルバインのハ死の舞踏Vが考察にのぼることになる。

三

デューラーは一五一〇年に木版画ハ死と傭兵Vを出版した。死が傭兵の腕をつかみ、砂時計によって最期の時が到来したことを告知している図である。砂時計は、上述のように、死の像においては「死を思え」の象徴である。この木版画は強盗シュッテンザームがニルンベルクの騎兵隊に逮捕されたのを祝うためのものであったが、デューラーはそれに自作の詩をつけている。

何物もこの世の死から救ってくれない。

だから、いつも神に従ってあれ。

.....

そして今日、一人の人がいたとしても、たぶん明日その人は墓場に行くだろう。

だから、ああ人間の頑迷さよ、

どうしてお前は罪を悔いないのか。

そうすれば、きつとお前はわかるだろう、

だれも審き主から逃れえざる

永遠に厳しき審判で

神は一切の悪を懲らすだろう、と。

いま神を畏れること一つによって、

お前は永遠の死を逃れるのだ。

だからキリストに倣って生き始めよ、

このおん方はお前に永遠の生命いのちをお授け下さろう。

.....

だから死際よくあろうと願う者は、

よい行いを沢山やって

神のみを信頼せよ。

そうすれば物笑いにならずに済もう。

神の聖力みちからはそんな人をお見捨てなさらず、

天の仲間のところへお連れ下さろう。

この引用のなかに最後の審判が歌われているが、これは中世の死の舞踏の文学と美術の主要なモチーフである。一例をあげれば、バーゼルにあった十五世紀中葉からの二つの死の舞踏の壁画である。遍歴時代にバーゼルに滞在したデューラーは確かにそれらを見たはずである。その一つは大バーゼルのドミニコ会僧院墓地囲壁のフレスコ、他はライン河対岸の小バーゼルのクリンゲンタール尼僧院回廊のフレスコである。現在はただ大バーゼルのものの断片若干と両者の模写で概観を知るのみである。ところで、ここに納骨堂からトランペットを吹きながら出て来る死者が描かれている。トランペットは黙示録（第八章以下）によって知られるように、最後の審判の開始を告げるものである。——テサロニケ人への第一の手紙（四・十六）を引用すると、「主ご自身が天使のかしらの声と神のラッパの鳴り響くうちに、合図の声で、天から下ってこられる。」——こうして、納骨堂の正面には実際に最後の審判の場面が表現されることになるのである。

一五一九年九月以来バーゼルの若きマイスターであったハンス・ホルバイン（ドイツ美術史上にはもう一人ハンス・ホルバインという画家がいるが、それはわれわれのハンス・ホルバインの父である）は死の舞踏を主題とする木版画シリーズを二つのこしている。一は、一五二四年の二十四駒の△死の舞踏をもつアルファベット⁽¹⁷⁾（それぞれ24/5・24/5 cm）。二は、一五三八年にリヨンで出版された四十一枚のより大きな△死の舞踏⁽¹⁸⁾（6.5・5 cm）。ホルバインのその他の死の像については以前に述べたことがあるので、ここでは触れない。ホルバインはこれらにおいて明らかにバーゼルの二つの壁画の影響をうけているが、二つの木版画シリーズのエピローグはともに最後の審判であり、このことによってバーゼルの壁画の根本思想が一層明瞭になったのである。デューラーは△死と傭兵△の詩を後にみずから「キリスト教的な詩」と呼んでいたのである。

四

死の舞踏の全体の構成について概略を述べておこう。⁽¹⁹⁾中世美術における死の舞踏の根本主題は、聖俗貴賤職業老幼男女を問わず人間はすべて現実生活の真只中で死の不意の襲撃をくらうということである。ペストが流行する当時の社会において死の跋扈は現実のもの

であった。一四四三年のベストの流行が大バーゼルの死の舞踏フレスコの成立契機であったと伝えられる。死の舞踏ではさまざまな階級と職業の人間が四十人前後、全人類を代表するものとして選ばれる。その配列の仕方は幾通りかあるが、主なものとしては、(一)バーゼルの二つの壁画のように、教皇、皇帝、皇妃、国王、王妃、枢機卿などが先頭の一団をなし、以下順々に下層へ移って行く配列。(二)はじめに教皇から修道女に至る聖職者の一団、次に皇帝、国王以下の俗世人の一団がつづく配列。ベルンの死の舞踏はこれに属する。(ベルンの死の舞踏は一五一七年から一五一九年までの間にベルンの画家ニコラウス・マヌエル・ドイッチュがドミニコ会僧院庭園の壁に描いたもので、一四二〇年代のバリのイノサン教会墓地拱廊の死の舞踏とバーゼルのそれを手本としている。)

ホルバインの場合にはその配列は大体バーゼルの壁画に拠っている。一五三八年のリヨン版の配列には部分的に突飛なところがあるが、これは出版者が木版画の製作過程を尊重したために起った狂いとして解釈されている。

人間が死に襲われる核心的部分の前後になおさままの場面がある。ベルンの壁画でははじめに、楽園追放、十戒を受けるモーセ、十字架のキリストとマリアと嘲弄する死、奏楽する四人の死。最後には、画家と死、狩人としての死、説教僧。大バーゼルの壁画でははじめに、説教僧(小バーゼルにはなし)、納骨堂。最後に、全世界の鏡(原罪)、画家、画家夫人と子供。しかし最後の二図は後補。(一五六八年に画家ハンス・フーク・クルーパーが大バーゼルの壁画を大修理した時、彼はベルンの壁画にならってこの二図を加筆した。この時、説教僧が宗教改革者エコランパディウスの肖像になった。)⁽¹⁵⁾

さて、ホルバインの場合にははじめに、エウアの創造、原罪、楽園追放、アダムの耕作、納骨堂。最後に、最後の審判、死の紋章(画家夫妻の肖像)。一五三八年にリヨンのメルシオール・トレクセルおよびガスパール・トレクセルによって出版されたホルバインの八死の舞踏は四十一枚の木版画から成っている。このうちからプロローグとエピローグの部分を除いた、純粹の死の像は三十四枚ということになる。ところで、これら四十一枚の木版画を彫刻した彫師はハンス・リニッツエルブルガーである。彼は一五二二年にマインツもしくはアウクスブルクからバーゼルに移住し、それ以来ホルバインの木版画の大部分が彼の手で彫刻されている。彼は非常に腕のよい彫師であったばかりでなく、ケーグラールもいうように、素描の本質と素描しさを見抜く眼も抜群であった。⁽¹⁶⁾また、ホルバインが

リュッツェルブルガーのなかに素晴らしい技量をもった解釈者を見出した時、はじめてホルバインの素描の美がヴェールをとったというデヒオは決して過大評価しているのではない。⁽¹⁷⁾ホルバインの△死の舞踏▽の名声の一半は明らかに彫師リュッツェルブルガーの技量に帰せられるべきであらう。

ホルバインの△死の舞踏▽は本来もっと大きな規模になるはずであった。一五四五年にリヨンのフレロンが重版したときには、四十一枚に更に加えて、八枚の死の像と、四枚の子供の群像があり、一五六二年のリヨンのバルビエル版では二枚の死の像と、三枚の子供の群像が加わった。⁽¹⁸⁾従つて最終的には五十八枚になった。これら子供の子供の群像を除いても五十一枚になる。リュッツェルブルガーはなぜ四十一枚で止め、一五三八年の初版はなぜその四十一枚をもつて構成されたのだろうか。理由は一五二六年のリュッツェルブルガーの死である。彼はリヨンのメルシヨール・トレクセルと特別の関係にあつたものと察せられる。⁽¹⁹⁾だからトレクセルはリュッツェルブルガーの死後ただちにバーゼルの裁判所の許可をえて、「前金払いで注文してあつた」木版画の版木を一五二六年六月二十三日に引き取つた。一五三八年の初版の序文に、この原作者は久しい以前に故人となつた木版彫師であると記されている。ここにホルバインの名がまったく出てこないことは、出版者がその名を知らなかったことを意味する。⁽²⁰⁾こう考えることによって、初版が残りの十枚を他の彫師に依頼しなかつた理由も明らかになる。つまり、それはリュッツェルブルガー以外にこれだけの木版画を仕上げる人なしと判断した出版者の炯眼による。事実、この四十一枚こそは、真に最高の傑作の名に値するものである。

五

デューラーの初期の銅版画に△散歩▽と呼ばれる、若い恋人たちの背後に死が忍び寄り樹木の陰から二人の様子を伺っている図がある。ヴェッツォルトはこれを一四九六年頃の作と推定している。⁽²¹⁾この男女は愉悅の瞬間に死の奇襲をうけるのだ。死は頭の上に秒時計をのせている。この作品は根底に横たわるユーモラスの気分において、ホルバインの先駆である。しかし死が人間に襲いかかるという緊迫感と劇的な運動の感覚においてホルバインが優っている。今われわれはこの問題を考察すべきである。

はじめに、⁽²¹⁾黙示録Ⅴ時代のデューラーからなお二つの死の像が選ばれる。ウィーンにある⁽²²⁾三人の生者と三人の死者の出逢いⅤ（シュトゥットガルトにある模写に一四九七年の年記がある）の素描と、その習作と思われる⁽²³⁾三人の死者の死Ⅴ（フランクフルト）がそれである。この主題は歴史的には死の舞踏よりも古く、すでに十三世紀のフランス文学に現われた、三人の高貴な騎士が狩猟で森の奥へ行って三人の死者に出逢い、死者が生者に向って自分たちの過去はお前たちの現在であり、自分たちの現在はお前たちの未来である。この世のすべてのものは無常であることを教える話である。⁽²⁴⁾

フランクフルトにあるデューラーの素描は一对の生者と死者

との格闘を表現するものであるが、これの方がウィーンにある素描よりも生きいきした運動感があって、面白い。ここでは、獲物を襲う鷹を思わせるすさまじさで死者が騎士の頭上にとびかかり、驚いて棒立ちになった馬の背から騎士があわやもんどりうって転落するという場面が描かれている（挿図1）。

ホルバインが⁽²⁵⁾死の舞踏Ⅴにみずから課した本来の造形的課題のうちにもこういう劇的な運動の表現があった。ホルバインはこの場合には死の幻影がどこからともなく疾風のようにわれわれの視野に突入し、たちまち彼が狙った人間もろとも消え去り、あとには空虚のこるといった具合に、瞬時にして変化する出来事を表現する。ここで一五三八年のリヨン版の四十一枚の木版画を概観してみよう。

死は予期せぬときにどこからか出現するものであるにしても、かならずしも常に人間と死とのはげしい格闘として表現されるわけ



挿図 1 デューラー 騎士にとびかかる死 素描 1497年

はない。人間が気づかないうちに忍び寄る死が、根本モチーフとなっている図がある。この点でこれらの図はデューラーの初期の銅版画のハ散歩Ⅴと一脈相通する。死はときには忠実な侍僕や侍女、あたり前の来訪者の姿をかりて現われ、またときには人間の悪事を目撃した怖ろしい批判者となる。教皇、皇帝、国王、枢機卿、皇妃、公爵、大聖堂参事、裁判官、弁護士、市長、説教僧、司祭、修道女、医者、天文学者、老人、伯爵夫人、貴婦人の十八点の根本モチーフは、どちらかというと静的である。ところで、このような図が全シリーズの前半に集中的にあらわれることは注目されてよい(注14の対照表参照)。私は先に、一五三八年のリヨン版の配列は大よそ木版画の製作順序を反映するものであるといった。製作順序の推定はこれを徹底的に行なおうと思えば、ホルバインの下絵を木版画に仕上げる彫師の仕事(それは本来、素描に忠実なるべきであるが)まで分析する必要があるであろう。下絵と版木の製作過程は一つ一つが完全に一致していたかどうか疑問であり、この考察は迷路に踏みこむに等しい。そこで、一五三八年のリヨン版の配列は一つの確実な基準たるべき重要な意義をもってくるのである。死の舞踏の慣行では通常シリーズの最初のグループに入っているはずの公爵夫人、伯爵、伯爵夫人、騎士、貴婦人がここでは最後のグループに入れられているのは、ホルバインがこれらの構想をうるのに手間どったことを伺わせる。いまこの版の配列を吟味してみると、静的なモチーフによる図がシリーズの前半に集中しているのに対して、動的なモチーフによるものは後半に多いことがわかる。つまり、今度は生者と死者との出逢いは、死者が生者に気付かれぬ間に忍び寄るという形で行なわれるのではなく、中世の古い死の舞踏の伝統にならった輪舞や、死の恐怖を感覚的に表現するところの死者による生者の強奪、あるいは両者の死闘という運動感にあふれた表現となる。こういう図は前半では王妃、司教、僧院長、尼僧院長、貴族の四点であるのに対して、後半では修道士、老女、金持、商人、水夫、騎士、伯爵夫人、行商人、農夫、幼児の多くをかぞえる。すでにH・A・シュミットが指摘しているように、ホルバインはだんだんに激しい運動を表現するようになったと思われる、一五三八年のリヨン版の配列はこの傾向に相当のところまで対応する。「それゆえ——ほかの敬虔と矛盾しないかぎり——ドラマティックな集中力をもっとも顕著にあらわれる諸図は終りのものと考えてよいだろう」⁽²⁴⁾

「王妃」と「司教」との比較は興味深い。同じように死が人間の手をひいて連れ去るモチーフであるが、人間の態度はまったく対

Der Apt.



挿図 ハンス・ホルバイン

a) 僧院長

Der Ritter.



死の舞踏 木版画 1526年以前

b) 騎士

照的である。司教は夕方の牧場から背をかがめて静かに死の招きに随って姿を消し、あとに彼の死を悼む牧童たちの悲歎のみが残る。それに対して、王妃の図では、死はいやがる王妃の手を握って、舞踏のような身軽さで飛び馳る。悲鳴をきいて馳けつけた侍従は死から王妃を奪回しようと無益に試み、驚き怖れる女官が両手を上に挙げ絶叫し、こうして場面全体がはげしい騒ぎのなかに投じられる。また、「尼僧院長」が抵抗も虚しく死に連れ去られるときにも、残された修道女が一人、同じような絶叫を発する。「貴族」は自然の風景の真只中で死に胸倉を握まれながら勇敢に剣をふりあげて立ち向う。こういう動的なモチーフのある諸図のなかで、「僧院長」の構図は注目に向く。のけぞって死に抵抗する僧院長の傾斜した身体は、背後に立つ樹木の幹に延長され、これによって対角線的な大きな動きが画面全体に与えられる(挿図2a)。これと同時に、僧院長の法衣の裾を引っ張る死の力と、それに対立する力との間に一種のコントラストの関係が生じている。こういう力の対比関係は、「貴族」にもあるが、「司教」と「尼僧院長」は誘導を根本モチーフとするからここには元より生じえず、また「王妃」では従者たちの応援のためにこれが純粹には出していない。コントラストの関係は、このシリーズでは、ほかに「修道士」⁽²⁵⁾、「商人」⁽²⁶⁾、「伯爵」⁽²⁷⁾、「行商人」に見出されるが、その究極的な表

現は騎士である（挿図2b）。

コントラポストはもともと紀元前五世紀のギリシア人が発見し、イタリアのルネサンス芸術家がそれを再発見した美的形式原理であるが、ホルバインはそれをイタリアのルネサンス美術から学び、△死の舞踏▽で死と人間の相対立する二つの力の均衡関係として表現したのである。これはルネサンス画家としてのホルバインの面目であろう。ホルバインがイタリア・ルネサンス風のコントラポストを会得したのは可成り早く、すでに一五二〇年の素描△壁龕のなかに立つ聖母▽（ブラウンシュヴァイク）にそれが見られる。聖子を両腕に抱いた聖母は、右脚を支脚とし、遊脚である左方の足をわずかに後に引き、頭部を右に軽く傾け、コントラポストの姿勢で立つ。

なお一言、この素描について述べるならば、背後の建築が低目に作られ、飾縁が聖母の肘の高さにあり、頭部とニンブスが壁龕の半円拱を越えて上方に突出す。もちろん、このようなことは現実にはありえぬ不自然なことだが、そのために聖母が大きく見えるという結果が生じる。この不自然さの印象を柔げるために、半円拱の左右の壁体に円形の装飾がつけられ、それが突出したニンブスの円形と一線にならぶ。それとともに、左右の円形装飾が聖母の腕のなかの聖子を頂点とした逆三角形をなす。このような構図上の工夫はホルバインが得意とするところであったから、△死の舞踏▽の「僧院長」の図にみられるような構図の妙は蓋し当然であろう。——ホルバインとイタリアの中期ルネサンスとの関連を考察する上で重要な作例は、バーゼルにある裸体習作△石を投げる女▽である。製作年代は不詳。しかし、いま述べた聖母素描と同じく風に吹かれてそよぐような長髪が描かれていることから、一五二〇年頃の作と推測される。

人体はいかにもルネサンスの芸術家の作品らしく精確な解剖学的知識をもって、彫塑的に表現されている。人体比例の研究はレオナルドやデューラーが実際の創作においてのみならず、理論的な著述においても行なっていたように、ルネサンスの芸術家の主要な仕事であった。ホルバインはこの領域では何も目立った活動をしなかったが、この素描が理想的な人体美を表現しているのも、これはホルバインの人体比例の研究であったと思われる⁽²⁶⁾。しかも婦人はただ直立するのみではなく、円柱の蔭から両手に握った二つの石礫を投げるところであり、右脚の力を抜いて後に引き、左脚を軸として旋回するような軽快な運動を示している。左脚が支脚となるのに対して右腕が力をこめて前方に突き出され、頭部がその動きに対応して右に傾えられる。このように人体は、運動と反対運動によって均衡を保

ち、リズムミカルなコントラポストの姿態となっている。

ここで再び△死の舞踏▽に帰ろう。死と人間の力と力のコントラポストの関係はこのシリーズのもとと多様なモチーフによる全図に一樣に通用する造形原理とはいえないが、少なくとも上述の諸図にそれが見られるということだけでも、ホルバインの芸術の本質を理解する上できわめて重要なのである。コントラポストの構図の究極的なものは「騎士」である。広大な風景を背景にして繰りひろげられる格闘において、騎士は死の槍を胸中に受け、片足で爪先立った不安定な姿勢になる。この不安定な姿勢を転倒から支えているものは、ほかならぬ槍を使う死の力そのものである。槍は画面のほぼ中央を横断し、人物のはげしい運動に対してそれを内から支えている役割をはたしている。これまで述べて来たように、一つの劇烈な運動があれば、それに拮抗する反対運動をおき、劇烈な運動によって画面が安定を失う怖れのあるときには、支えとなるべきものを強調して表現する。こういう形式感覚は、まさにホルバインが *Klassiker* (古典作家) であることの証拠である。ホルバインはいかに劇烈な運動を表現する場合にも、デューラーの△三人の生者と三人の死者▽とその習作で見られるような飛翔する死というファンタジーについて到達しなかった。これには種々の理由があることだろうが、その一つは安定性を失うようなモチーフを忌避するホルバインの形式感情であろう。

ホルバインの△死の舞踏▽の根底を深く探ると、ここには一回限りの瞬間の表象があることがわかる。彼が意図したのは、人間の生の現実的な時間が死によって断ち切られる瞬間の表現である。教皇は皇帝に王冠を授ける瞬間に死に襲われ、皇帝は賤民の直訴をきき入れて大臣を叱咤する瞬間に死の来襲を受ける。しかもここでは、レッスンがいうように、見れば見るほど思いが深まり、思いが深まれば深まるほど深く見えるような瞬間がえらばれている。こういう選びぬかれた瞬間の表象が観る者の死の恐怖感をたかめる。しかし、王妃、僧院長、騎士などのように死がまるで閃光のような速かさで去来する場合に死の恐怖感は頂点に達する。ホイジンガのように、これから死の舞踏はもとも十四世紀の演劇に起源を有することを思い出しても何の不思議がある⁽²⁸⁾。

私見によれば、ホルバインには△死の舞踏▽の構想が舞台の印象から得られることが当然といえる個人的事情があった。ホルバインは表現されるべきものを眼の前にもたなくては何も新しい構想を得ることのできない種類の芸術家であった。一五一五年末から一五一

九年夏までの間、ハンス・ホルバインとともにバーゼルで画家として活躍した兄アンブロジウス・ホルバインには、一五一七年につくられたパンフィリウス・ゲンゲンバッハの「在俗修道士」木版画挿絵十七枚がある。この物語は十五世紀から十七世紀までバーゼルの謝肉祭 *Fasnacht* で素人芝居として上演されていたのである⁽²⁹⁾。ところで、一九六〇年に「バーゼルにおける画家一族ホルバイン」と題した展覧会がバーゼルで開催され、その機会に父ハンス、息子アンブロジウスとハンスの芸術的素質の親近性があらためて衆人に印象づけられたのであるが、さらに彼らの芸術作品が何らかの仕方でも相互に影響し合ったことも容易に考えられうるのである。こういう考え方をすると、バーゼルの死の舞踏壁画から根本主題を学びとったハンスは、これにまったく新しい形式を賦与するために、数年前にたぶんベストのために早世した兄アンブロジウスの舞台画から一回限りの瞬間性の表現を学んだことはありうべきことと思われる。

ホルバインの「死の舞踏」は小論文の枠内では到底語りつくせないほどの多様なモチーフと豊富な形式に充ちみちている。それにもかかわらず許された紙幅はすでにつきてしまっているし、前の論文が多少は論じてあることなので、ここでは一つ一つの作品について述べることは差しひかえよう。ただ一つ、最初にとりあげたデューラーの「死の騎士」と死と悪魔」といふ問題にしたホルバインの「死の舞踏」との本質的な相違についてふれておかねばならない。いま、われわれはホルバインの「死の舞踏」の根底に一回限りの瞬間性の表現があることを見た。しかし、デューラーの初期の「三人の生者と三人の死者の出逢い」とその習作はともかく、四十二才という創造力のもっとも盛



挿図3 アンブロジウス・ホルバイン
教皇と修道士 木版画 1517年頃

んな時期の作であるハ騎士と死と悪魔∨は、ホルバインと同じ意味で一つの瞬間が選択されているとはいえない。もともと、この図は瞬間の選択が問題にならない、超時間的—永遠的な表象にもとづいている。⁽³⁰⁾デューラーの作品のこの特性と、それをめぐる多様な解釈の可能性は無関係ではない。ホルバインの場合には死と人間との動きが一つの決定的な瞬間において把握されているから、表現されたものは別様に解釈することが許されない直截性をもって観る者の胸を射るのである。しかしながら、たとえそうであっても、ホルバインは明らかに永遠的なもの、恒常的なものを志向している。運動そのものがその反対運動によって平衡の状態におかれ、不安定なものなのに確固たる支点が用意されている。ガントナーがいうように、⁽³¹⁾われわれはこれをレオナルドのハ晩餐∨のあの古典的構図と比較することができるのである。

- 注(1) W. Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*. Wien 1935. S. 109.—R. Wustmann, *Als Dürers Mutter starb*. 1902/03.
- (2) R. Wustmann, *Albrecht Dürer*. 2. Aufl. Leipzig 1919. S. 57 f.
- (3) Waetzoldt, *ibid.*—F. Lippmann, *Der Kupferstich*. 1905.
- (4) J. Bialostocki, *Albrecht Dürer*. In: *Encyclopedia of World Art* IV. col. 521.
- (5) E. Gradmann, *Phantasie und Komik*. Bern 1957. S. 39. Anm. 33.
- (6) Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*. München 1963 (Neuausgabe). S. 212; F. Winkler, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*. Berlin 1957. S. 238 f.
- (7) M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924. S. 197.
- (8) Wölfflin, a. a. O. S. 213.
- (9) Waetzoldt, a. a. O. S. 116 f.
- (10) Wölfflin, a. a. O. S. 214.
- (11) Waetzoldt, a. a. O. S. 116; Vgl. Wölfflin, a. a. O. S. 213.
- (12) *Les simulacres et histories faces de la mort*, Melchior et Gaspar Trechsel, Lyon 1538, Octav

(13) 海津忠雄、ハンス・ホルバインの「死の舞踏」哲学49。三田哲学会 一九六六年。

(14) 対照表

大小)パーゼルの死の舞踏	ベルンの死の舞踏	ホルバイン 死の舞踏(木版画)	ホルバイン 死の舞踏イニシアル
1 説教僧(大パーゼルのみ) 2 納骨堂 3 教皇 4 皇帝 5 王妃 6 国王 7 王妃(大パーゼルのみ) 8 枢機卿 (総大司教(小パーゼルのみ)) 9 大司教 10 司教 11 公爵 12 公爵夫人(大パーゼルのみ) 13 伯爵 14 僧院長 15 騎士 16 裁判官 17 市長(弁護士) 18 大聖堂参事会員 19 博士 20 貴族	1 楽園追放 2 モーセ 3 十字架のキリスト 4 奏楽する死者 5 教皇 6 枢機卿 7 総大司教 8 司教 9 僧院長 10 司祭 11 博士 12 天文学者 13 騎士団騎士 14 修道士 15 尼僧院長 16 森の隠者 17 修道女 18 皇帝 19 国王 20 王妃 21 王妃 22 公爵 23 伯爵	1 エヴァの創造 2 原罪 3 楽園追放 4 アダム耕作 5 納骨堂 6 教皇 7 皇帝 8 国王 9 枢機卿 10 王妃 11 王妃 12 司教 13 公爵 14 僧院長 15 尼僧院長 16 貴族 17 大聖堂参事会員 18 裁判官 19 弁護士 20 市長 21 説教僧 22 司祭 23 修道士 24 修道女	A 納骨堂 B 教皇 C 皇帝 D 国王 E 枢機卿 F 王妃 G 王妃 H 司教 I (J) 公爵 K 伯爵 L 大聖堂参事会員 M 医者 N 金持 O 修道士 P 戦士 Q 修道女 R 愚者 S 娼婦 T 醉漢 V (U) 騎士

43 画家の妻と子供(後補)	41 全世界の鏡(原罪)	21 貴婦人
	42 画家(後補)	22 商人
		23 尼僧院長
		24 不具者
		25 隠者
		26 若者
		27 兩替屋
		28 処女
		29 笛手
		30 伝令官
		31 町長
		32 死刑執行人
		33 愚者
		34 行商人
		(小バーゼルではベキン会修道女)
		35 盲人
		36 ユダヤ人
		37 異教徒
		38 異教徒の女
		39 料理人
		40 農夫
47 狩人としての死	46 画家	24 騎士
48 説教僧		25 裁判官
		26 弁護士
		27 医者
		28 町長
		29 若者
		30 市長
		31 代官
		32 市民
		33 商人
		34 愚者
		35 子供
		36 手工業者
		37 乞食
		38 傭兵
		39 処女
		40 料理人
		41 農夫
		42 画家の妻
		43 寡婦
		44 娼婦
		45 ユダヤ人と異教徒
41 死の紋章	40 最後の審判	25 老女
	1562年版増補	26 医者
	1545年版増補	27 天文学者
	花嫁	28 金持
	花婿	29 商人
	乞者	30 水夫
	御者	31 騎士
	盲人	32 伯爵
	盜賊	33 老人
	愚者	34 伯爵夫人
	醉漢	35 貴婦人
	博徒	36 公爵夫人
	戰士	37 行商人
	幼兒	38 農夫
		39 幼兒
Z 最後の審判		W 森の隠者
		X 博徒
		Y 幼兒

- (15) S. Cosacchi, Makabertanz. Meisenheim am Glan 1965. S. 759 ff.
- (16) H. Koeqler, Hans Lützelburger. In : Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXII. S. 451.
- (17) G. Delio, Geschichte der deutschen Kunst III. Berlin-Leipzig 1931. S. 141.
- (18) 注14参照。
- (19) Koeqler, a.a.O. S. 453.
- (20) H. Reinhardt, Die Materfamilie Holbein in Basel. In : Katalog der Basler Ausstellung 1960. S. 31.——これはH・A・シュタインの異説がある。H・A・Schmid, Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil I. Basel 1947. S. 259. 当時バーゼルに滞在していたエラスムスの証言から（一五二四年六月三日のニョルンブルクのヴァリバルト・ブルクハイマーへの手紙）、一五二四年頃にホルバインがフランスへ旅行したことが知られるが、シュミットはこの機会にホルバインがリヨンでメルシオール・トレクセルに会って入死の舞踏の製作について交渉したと推測する。一五三八年の出版は、この年の秋ヘンリ八世の宮廷画家であったホルバインがフランスを旅行したことと何らかの関係がある。一五三八年版の序文がホルバインの名について沈黙しているのは、当時の社会情勢のもとではこの出版が教皇などに対する批判を含むので一命にかかわる危険を伴うために、ホルバインの希望によって匿名にした、という。しかし、こういう推測からは、トレクセルがリュッツェルブルガーの死後、版木の散逸をおそれて早急にひきとり、それから十二年後に出版するときにリュッツェルブルガーの版木だけを使用し、残りの下絵に全然顧慮しなかった理由は説明されえない。
- (21) Waetzoldt, a.a.O. S. 73.
- (22) ヴェットホルト Waetzoldt, ibid. S. 73. はシャトゥットガルトのものもヴィーンのものも模写であるというが、ここではヴェンクラー Winkler, ibid. S. 89. の説に従う。
- (23) ヨハン・ホイジンガ、中世の秋、第十一章。J. Gantner, Der Mensch im Angesicht des Todes. Zu den Basler Totentänzen. In : Schicksale des Menschenbildes. Bern 1958. S. 62. ヨーゼフ・ガントナー、人間像の運命（中村二柄訳）、京都一九六五年、九三頁。
- (24) H. A. Schmid, a.a.O. S. 262.
- (25) 前掲の（注13）拙稿に挿図がある。

- (26) E. Schilling, Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein. Basel 1954. S. 20.
- (27) G. E. Lessing, Laokoon. III. Kap. ナンニンツ'ヲオロホオン (斎藤栄治訳)' 岩波文庫版' 四五頁。
- (28) ギンマンズ' 前掲書。II. Kindermann, Theatergeschichte Europas I. Salzburg 1957. S. 434 f. Gradmann, a. a. O. S. 38.
 —Doch hat die packende Bildersprache Holbeins eine gewisse Bühnengerechtigkeit, ein theatralisches Omen. Dadurch wird die Phantasiik des Knochenmannes abgeschwächt. (Grandmann)
- (29) W. Hes, Ambrosius Holbein. Straßburg 1911. S. 41 f.—Pamphilus Gengenbach, Der Nollhart, Gengenbach 1517, Octav.
- (30) 瞬間の選択という概念はギリシアの彫刻と絵画の発展を考察する場合にも有効である。参照' Frank Brommer, Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst. München 1969.
- (31) Gantner, a. a. O. S. 68. ギンマンズ' 前掲書' 一〇一頁。

附記 これは昭和四十四年度慶応義塾学事振興資金の援助によって行なわれた研究の一部である。記して謝意を表わした。