

アルブレヒト・デューラーの戦略的遠近法

齊藤 栄一

アルブレヒト・デューラーは、木版画、銅版画、素描など複数の分野で、キリストの逮捕から復活までの諸場面をあつかった「受難」の連作を残しているが、その中でもっともサイズの大きいものが木版画による通称『大受難』である。この連作は全部で十二枚からなるが、そのうち七枚は一四九七―一五〇〇年に、五枚は十年のへだたりをおいて一五一〇年に制作されている^①。

デューラーは一四九四年九月から翌年の春までと、一五〇五年の夏から一五〇七年の初めにかけての二度にわたってイタリアに滞在している。したがって、最初の七枚は一度目のイタリア滞在から帰国してほどをへていない時期に、また残りの五枚は二度目のイタリア滞在のあとに手がけられたことになる。

このうち、前半の七枚の中の「この人を見よ」(図1)において、その空間処理の奇矯さがかねてより指摘されてきた。すなわち、キリストやピラトがいるバルコニーの右横の石積みがのっとっている遠近法の焦点は画面のはるか遠くに求められるいっぽう、群集とバルコニーとを結ぶ階段のそれは画面のほぼ中央に存在し、結果として同一の建築物がまったく異なる遠近法によって描かれているのである。このことについてパノフスキーは、この二つのたがいに対立している遠近法的処理は「救世主と敵意を持つ『大群集』との対照を視覚的に象徴」するために「空間の統一よりもむしろ出来事の対照的な性格を反映」させたためのものであり、そのためデューラーは「まずさまざまな像

を考案し、続いて空間を決定する特色を付け加えてい」くという方法をとったという。この卓見ともいえる解釈に異論をさしはさむ余地はむろんないが、しかしパノフスキーはその前の部分で「まず空間を決定し、次にその中にさまざまな像を置いていく」という「遠近法構造の一貫した方法」にデューラーはまだ「精通していなかった」とも述べており^②、この二つの対立する焦点によって構成されているこの画面が、あたかもデューラーの遠近法における知識不足のゆえに偶然成立した、いわば怪我の功名的な産物であったかのような口ぶりである。

この一見してギクシャクしていることが誰の眼にも明らかな構図がほんとうにデューラーの「いたらなさ」からくるのか、それとも意識的にとられた戦略によるものなのか、本論はそれを明らかにしようという試みである。

「この人を見よ」というテーマは古くからあるものではない。初期キリスト教美術にもビザンティン美術にもこの作例を見出すことはできない。ドゥッチョやジョットもあつかつてはいない。中世末期のしかもアルプス以北でようやくこのテーマはあらわれはじめる。

デューラーが直接範をとったのは、彼が私淑していたシヨンガウアーの作例からだったようだ^③(図2)。この作品は一四七五年から一四八五年のあいだに制作されたと考えられているが、そこでもデューラー



図2 ショングアウアー 銅版画「この人を見よ」
1475-1485年



図1 木版画「この人を見よ」1497-1500年



図3 油彩「ドレスデン祭壇画」1496年ごろ ドレス
デン絵画館

の作例と同様に階段が描かれている。それには遠近法的な処理がほどこされているが、それはきわめて緩やかなものであり、焦点は一箇所にまとまっておらず、今から見てゆこうとするデューラーの作例における特異な遠近法の用法におおきな影響をおよぼしたようにはみえない。

それでは、デューラーの作例における対立する二つの遠近法の併存はいかなる理由によるものなのであろうか。それを判断するためには、これ以前のデューラーの諸作品における遠近法のありさまを検討しておくかなければならない。

デューラーが『大受難』の連作に手をつける前年のころに制作されたと考えられているのが、現在ドレスデン絵画館にあることから「ドレスデン祭壇画」(図3)と呼ばれているものである。パノフスキーのいう「デイルク・ブッツ風の要素」など、ネーデルラント絵画風の



図4 木版画「男風呂」1497年

趣も見られるものの、聖母の背後の室内空間は大きく広がり、ネーデルラント絵画の空間にありがちな閉塞感には見られない。そしてなにより、画面両側の石積みみの壁や聖母の両側に広がるタイル張りの床は、じつに正確な遠近法にもとづいており、すべての線はひとつの焦点をめざしている。この作品ひとつを見ただけでも、デューラーが『大受難』連作にとりかかると以前にすでに、ただひとつの焦点（消失点）によって構成されるいわゆる線（もしくは幾何学的）遠近法の技術を完璧なまでに身につけていたことが見てとれるだろう。

木版画「男風呂」（図4）は失なわれた素描「女風呂」（図5）と対をなす世俗的な作品である。一四九七年ごろに成立したと考えられているこの作品は、デューラーがイタリアから帰国した後に制作した一枚刷りの作品のうちでもっともはやいものであるが、ここでは「肉体は機能の面から把握られ、デューラーの学んだ解剖学の新知識が執拗なまでに誇示されている」ばかりでなく、そのテーマとして「四つの氣質に及ぼす音楽の力」（ヴァイント）、「五感の寓意図」（カウフマン）

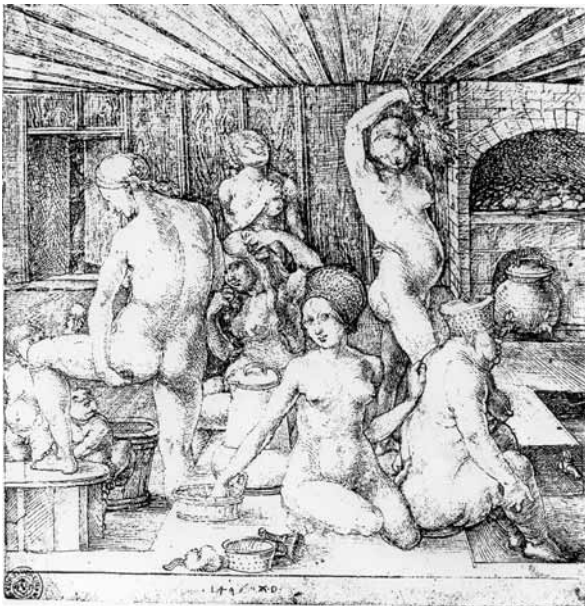


図5 素描「女風呂」1496年ごろ

などさまざまな読み込みがなされてきている。また、囲いの外から風呂場を眺める若者にプラトンの『国家』第五巻に出てくる「ばかなディレッタント」を見てとるむきもある。

どちらにせよ、デューラーがこの空間をある種科学的な、あるいは人文科学的な事柄を開陳するためのものとして設定しているのであれば、それはいきおい現実的なものでなければならぬ。そしてじつ、画面下部の二人の男がひじや手をのせている石塊のうえに見られる放射状の線と天井のかやぶきに見られる線は、一部をのぞいてほぼ線遠近法の法則にしたがっている（ちなみに、「女風呂」ではより正確な遠近法的処理が見られる）。

デューラーが『大受難』連作を制作していたのと同時期の一四七八年ごろに銅版画で手がけたのが「怠け者の誘惑」（図6）である。この作品は怠惰という悪徳を擬人化したものと考えられているが、そこ

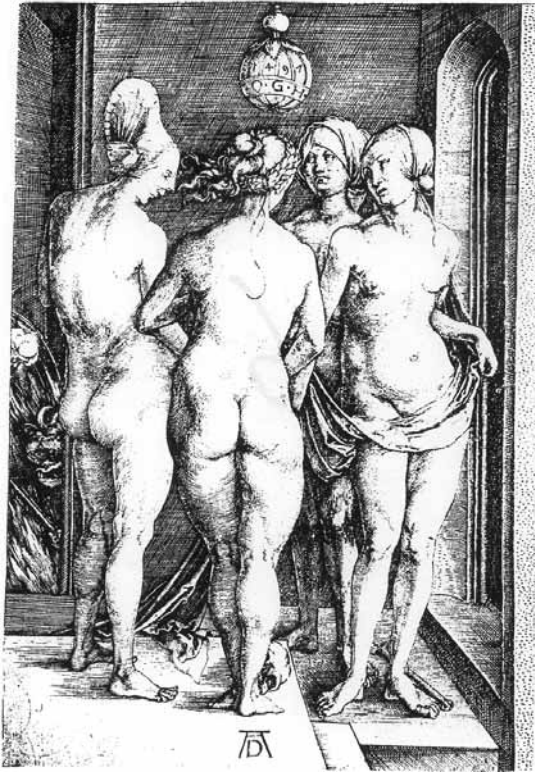


図7 銅版画「四人の魔女」1497年

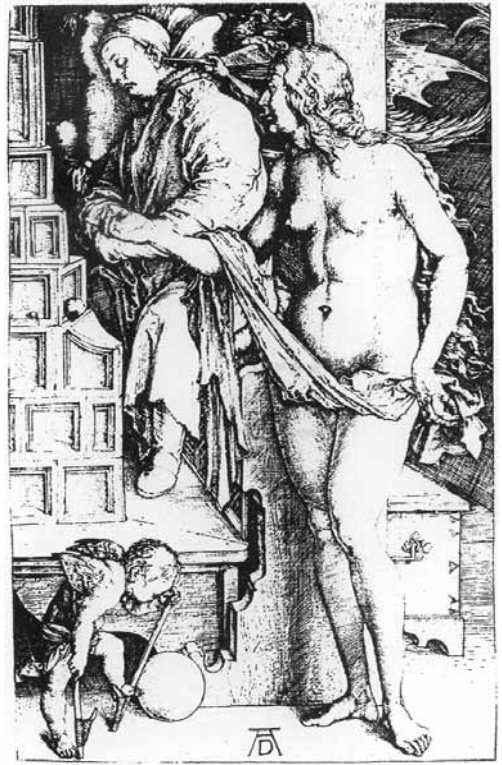


図6 銅版画「怠け者の誘惑」1498年ごろ

ではふいごを使う悪魔によって彼が見せられた幻影はヴィーナスの形となって具体的にあらわれている^⑩。これはいうまでもなく、いささかのユーモラスな性格を持たれながらも本来的には訓戒画であり、そのメッセージを伝える画面は必然的に現実的なものとならざるをえない。じっさい、男が足を置く台の右端の線や、彼が腰かけている長椅子の一番手前の我々に近いところに見える複雑な曲線からなる装飾に見られるいくつかの短い直線は、どれもすべてひとつの焦点を共有する線遠近法の上にある。

ここまで見てきたデューラーの一四九七年前後の諸作品においては、どれも完全な、もしくはほぼ完全な線遠近法が用いられていることが確認できた。ところが、この時期にあつてそれらとは趣を異にする例外的な作品がある。一四九七年の制作であることが銘記されている銅版画「四人の魔女」(図7)である。この作品は一五〇三年以前で年記のある唯一の銅版画であるが、一四八六年に出版されたヤコブ・シュプレングラーの『魔女の槌』に古くから関連づけて考えられており、花冠をつけた後ろ向きの若い女の魔女の世界へのイニシエーションをあらわすものと推測されている^⑪。いまだにその意味が解読されていない画中の「O・G・H・」の謎めいた誇示や、炎につつまれながら顔を出す悪魔、魔女たちの足もとにころがる骨やドクロなど、まさにパノフスキーがいうように、ここでは「何か魔性の出来事がまぎれもなく進行している」^⑫ようだ。すなわち、ここではこの空間が尋常ならざるものであることが顕在的に示されなければならない。じっさい、デューラーはそれを意識的に空間それ自体によって演出している。すなわち、画面右下にギクシャクとした形をとった床面が左上から右下へという向きを持つ四本の直線を生じさせているが、これら四本の線はいわゆる線遠近法にのっとり引かれておらず、任意の二本の線を

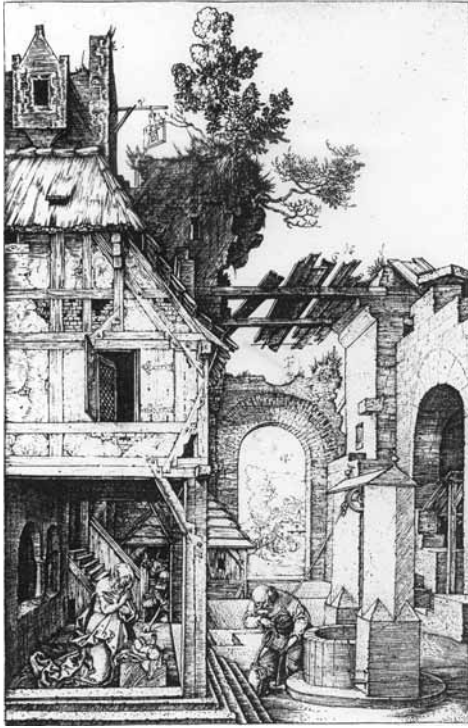


図9 銅版画「キリストの降誕」1504年



図8 油彩「キリストの降誕」1502-1504年 アルテ・ピナコテカ

延長して得られる交点はそのつど別の場所をとる。すなわち、この床面はおおいに歪んでいるのである。これはデューラーの「うっかりミス」というようなものではなく、この魔女の世界が我々のそれとは異なるものであることを我々に明示するための演出によるものである。つまり、この時期のデューラーにとって、線遠近法とは、その技法を充分に身につけていながら、すべての空間に適用すべき絶対的な条件ではなく、表現内容に応じての選択的なものだったということになる。

それでは、デューラーの線遠近法にたいするこのようなありかたは、その後もそのままでありつづけたのだろうか。木版画「この人を見よ」の四、五年あとにデューラーは、油彩と銅版画とでキリストの降誕のテーマをあつかっている。すなわち「パウムゲルトナー祭壇画」の中央パネル「キリストの降誕」(図8)と、銅版画の「キリストの降誕」(図9)である。この二作品の場面設定がよく似ているのは、デューラーがおそらくヤコブス・デ・ウオラギネの『黄金伝説』の該当箇所の手書きによる版を所有していたか、あるいはヤコブスが準拠していたペトルス・コスメトルの『ヒストリア・スコラスティカ』の独訳に触れる機会があったためである。そこには、キリスト降誕の場面において二つの家屋のあいだの空間にひとつの屋根が渡してあった由の記述があり、デューラーはそれにしたがったと考えられる。そして、この二作品において、デューラーはその絵画空間をじつに精密な線遠近法によって造りあげている。

さらにこの銅版画と同じ年に制作された油彩による作品「東方の三博士の礼拝」(図10)は、「十五世紀の降誕図がもつ絵画的装置」のなかにフーゴー・ファン・デル・ゲースやヘルトヘン・トート・シント・ヤンスの影響を色こく見せていた「パウムゲルトナー祭壇画」にくらべると、「完璧な人間の手本が完璧な空間の真ん中に置かれ」たでもいうべきものになっており、両作品のあいだの「様式発展上の隔りは説明がつかないほど大きい」ものであるが、この



図10 油彩「東方の三博士の礼拝」1504年 ウフィツィ美術館

作品においてもまた、その絵画空間が破綻のない線遠近法によって構成されていることは「パウムゲルトナー祭壇画」の場合とまったく変わらない。

この一五〇四年という年は、奇しくも木版画連作『聖母伝』がその中の一点「黄金門での再会」(図11)において唯一表示している年記でもある。デューラーが第二次イタリア滞在をめざして旅立つ以前に完成されたこの連作の十七枚のうち、じつに十三枚の中で建築のモチーフが「特筆」され、そのうち四枚では空間全体が巨大なアーチを通して眺められているが(「黄金門での再会」もそのひとつである)、それはアルベルティの「窓を通して対象を眺める」という言説を容易に想起させるものである¹¹⁾。いずれにせよ、『聖母伝』において室内空



図11 木版画「黄金門での再会」1504年

間や建築物の外観が再現されるさいには、例外なく緻密な、場合によっては誇示的などいってよいほどの線遠近法が用いられており、デューラーは表現内容がどのようなものであれ、絵画空間としてはそれが常に幾何学的に完璧なものであることにこだわりはじめたようである。

そして、これ以降の作品を見てゆくと、たとえば一五〇五年の銅版画「小さい馬」(図12)では、半円筒ヴォールトと線遠近法とによってこの馬の体の見事さや優美さがダイナミックに強調されている¹²⁾、一五〇九年の年記をもつ二枚と二五〇一年の年記をもつ二枚を含み、一五一一年に出版された、全三七枚からなる木版画連作『小受難』においても、また一五〇七年から一五二二年にかけて制作された全十六枚からなる銅版画連作『受難』においても、すべての室内空間が厳密な線遠近法によって構成されている。

そのほか、一枚刷の木版画の作例を挙げていっても、「鞭打ち行者」



図13 銅版画「書斎の聖ヒエロニムス」1514年

ここであらためてふりかえってみると、デューラーは一四九〇年代の後半ごろまでは、テーマが要請する内容によっては線遠近法を厳格には用いず、むしろその破綻を意識的に導入することによって、空間構成に独特の演出をほどこすことに興味を見せさせていた。そのころのデューラーの戦略としての「意図的な非現実性」という方法論を見せる作例として、遠近法の選択とは関係のない別の表現を採用しているものを挙げてみよう。一四九六年の銅版画「放蕩息子」(図15)である。ひざまずいて改悔する放蕩息子の両脚は異様なまでに歪んでいる。聖書の原文にもちろんそのような描写はなく、またこれがデューラーの「失敗」でもないとなれば、この奇態なまでにねじくれた両脚にはデューラーのなんらかの意図がかくされているというほかはない。これについては以前に論じているので、詳しくは触れないが、ここではデューラーが、この男の身体が正常な状態にはないことを示すことによって、放蕩の限りを尽くしたこの男が現在おちいっている精神状態をあらわそうとしているのだろう。

デューラーは、「この人を見よ」などを制作していた時期



図12 銅版画「小さい馬」1505年

(一五一〇年)、「ヘロデの所へ洗礼者ヨハネの首を持参するサロメ」(一五一一年)、「東方の三博士の礼拝」(一五一一年)、「聖グレゴリウスのミサ」、「室内の聖ヒエロニムス」(一五一一年)などに見られる室内空間はすべて例外なく線遠近法によって構成されている。油彩では一五〇四年の「東方の三博士の礼拝」以降、また木版画と銅版画では一五一年以降、室内空間や建築物を直接あつかった作例がないが、それでもデューラーの線遠近法にたいする熱意が冷めたのではなかったことを示す二つの強烈な証拠を我々は手にしている。すなわち、一五二四年の銅版画「書斎の聖ヒエロニムス」(図13)と翌年の木版画の共同制作による「凱旋門」(図14)である。

ここであらためてふりかえってみると、デューラーは一四九〇年代の後半ごろまでは、テーマが要請する内容によっては線遠近法を

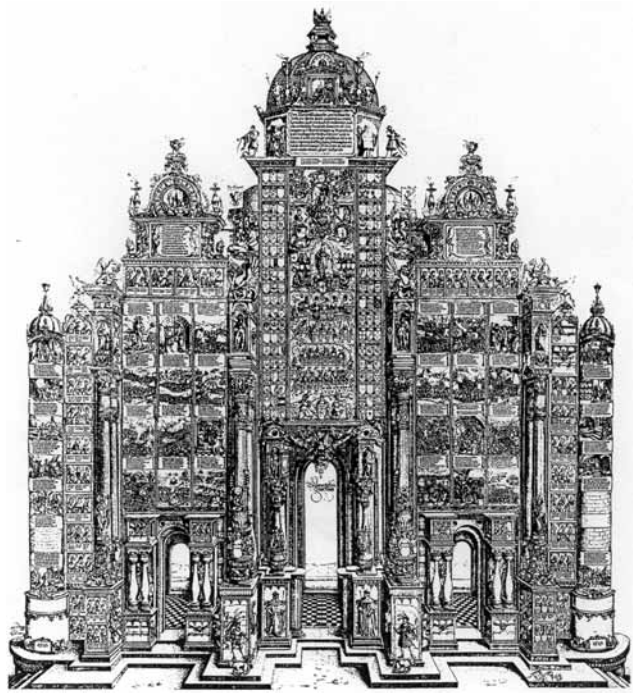


図14 木版画「凱旋門」1515年

には、同時期のイタリアの画家たちがおとなしくしたがっていたルールとしての線遠近法をわざとくずしたり、登場人物の身体を不自然によじらせるなどして、「意図的な非現実性」を画面に持ち込み、表現内容に独特の深みを与える演出法をたしかに手にしていた。しかし遅くとも一五〇四年ごろよりあとには、そういった表現法は影をひそめ、少なくとも線遠近法にかんしてはそれを実直に、場合によってはこれ見よがしにさえ用いるようになった。それがいかなる理由によるものなのかは判然としない。あるいは、彼がもともと持っていたイタリア美術への強い憧憬が年齢をかさねるごとに強まり、自分こそがドイツではイタリア美術についての知見をもっとも多く持っているとの自負心ともあいまって、少なくとも空間構成法にかんしては、若いこ



図15 銅版画「放蕩息子」1496年ごろ

ろには持っていた柔軟な構成力が（この人を見よ」を制作したときデューラーはまだ二〇代後半であった）その活躍の場をじよよに失っていったのかもしれない。

注

- (1) Kurth, W.: *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, N.Y., 1927/1963, p.21, 30.
- (2) パノフスキー『アルブレヒト・デューラー 生涯と芸術』中森義宗他訳、日貿出版社、一九八四年、五九、六〇頁。
- (3) Bussiere, S. R.: *Albrecht Dürer, œuvre gravé*, Paris, 1986, p. 38.
- (4) Bernhard, M.: *Martin Schongauer und sein Kreis — Durchgraphische Handzeichnungen*, 1980, München, S. 137.
- (5) パノフスキー、二二頁。
- (6) パノフスキー、四八頁。
- (7) ヴェンツィンガー『デューラー』永井繁樹訳、グラフ社、一九八五年、五二頁。

- (8) 『デューラー版画展』図録、一九八〇年、西武美術館、図版番号13。
- (9) Bussierre, p. 38.
- (10) パノフスキー、七一頁。
- (11) Strauss, L.: *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, N.Y., 1972/73, p. 38.
- (12) パノフスキー、七〇頁。
- (13) Anzelewsky, F.: *Dürer-Studien Untersuchungen zu den ikonographischen und geistgeschichtlichen Grundlagen seiner Werk zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin, 1983, S. 208.
- (14) パノフスキー、九二頁。
- (15) パノフスキー、九二頁。
- (16) ヴィンツィンガー、八九頁。
- (17) パノフスキー、九七頁。
- (18) Bussierre, p. 212.
- (19) Kurth, p. 30.
- (20) 拙論「英雄としての放蕩息子」明治学院大学 藝術学研究 第二二号、二〇一一年、九頁。