

北方ルネサンス美術におけるネオ・プラトニズム

——アルブレヒト・デューラーをめぐる——

宮 田 嘉 久

—

「古代の復活」、「世界と人間の発見」という標語のもとに、J・ブルクハルトの『イタリア・ルネサンスの文化』⁽¹⁾（一八六〇年）によって打立てられた「ルネサンス観」を継承した伝統的ルネサンス像、すなわち中世をキリスト教道徳（ドグマ）に縛られた「暗黒の時代」と見るのに対して、ルネサンスを古代ギリシアの「理性主義」の復活した時代として、そしてまた「近代合理主義精神」の出発点として、「個人的意識」に覚醒した⁽²⁾「理性の輝かしい時代」として捉える従来の「図式」に従えば、かかる「平行的現象」⁽³⁾としてのルネサンスの「芸術観」は、必然的に合理主義的側面が強調される結果となる。すなわちルネサンス美術は古代ギリシア・ローマの「古典様式」の復活として、⁽⁴⁾またJ・ホイジンガも指摘するように、「自然」を忠実に「再現（模倣）」⁽⁵⁾することを芸術の根本理念とする「リアリズム」として特徴づけられる。さらにまたL・B・アルベルティやレオナルド・ダ・ヴィンチ、A・デューラーらの

絵画論⁽⁶⁾に見られるように、ルネサンス絵画における二大造形原理であるところの、数学、とりわけ幾何学原理に基づいた、科学的な絵画面面の空間表現のための「遠近法理論」並びに「人体比例理論」、或いはまた「解剖学」、「色彩理論」といったものは、ルネサンス美術と合理主義精神との結びつきを、より一層明確にわれわれに提示しているように思われる。⁽⁷⁾

ところが一九世紀末から今世紀にかけて、右のようなブルクハルト以来の伝統的ルネサンス像に対して様々な方面から疑問が投げかけられ、修正を余儀なくされる。⁽⁸⁾ その最も典型的な例は、F・イエイツ女史の諸研究⁽⁹⁾に代表されるように、ルネサンスを「ヘルメス主義」を中心とする神秘主義思想が抬頭した時代として捉え直されたことである。つまり前述の伝統的ルネサンス像が合理主義的立場から「光」の部分⁽¹⁰⁾を強調したのに対して、非合理主義の立場から「闇」の部分（オカルト、魔術、錬金術、カバラ等々）を際立たせたのである。M・フィチーノやピコ・デルラ・ミランドーラに代表される「ネオ・プラトニズム（新プラトン主義）」は、つまるところこのヘルメス的神秘主義思想の現われに他ならない。⁽¹⁰⁾ このようなルネサンス像の転換は、当然にもルネサンス美術の解釈に影響を及ぼさない訳にはいかない。前述のようなリアリズムを根本理念とする古典主義的、合理主義的なルネサンスの芸術観に対して修正を迫り、どちらかといえば、外に現われ出た「形式」（その史的発展や相互の影響関係等）に重点を置いた作品解釈に代わって、造形作品の「内容」に重点を置き（勿論、内容を表出する上で形式は不可欠な存在であることは言うまでもない）、その「意味」を探ろうとする新たな方向が打出されたのである。その最も顕著な例は、ヴァールブルク研究所⁽¹¹⁾から出たE・パノフスキーが、美術史研究の方法として確立した「図像学（イコノロジー）」に基づく作品解釈である。⁽¹²⁾ パノフスキーは、美術作品における「形式」の自律的発展を重視するヴェルフリン流の「様式史」⁽¹³⁾に対して、「精神史」の立場から、⁽¹⁴⁾与えられた「形式」（＝図像）を、作者の個性を通して国家・時代・階級、或いはまた

宗教的、哲学的信条の基本的態度を表わす根本原理である「内的意味・内容 (intrinsic meaning content)」としての「象徴 (symbol)」（≡記号）と解し、⁽¹⁵⁾そこからその背後に隠された固有の「意味」（≡精神）を読み取るという方法を採用することによって、その結果数多くのルネサンス美術の図像からネオ・プラトニズムの思想の象徴的表現を見出したのであった。⁽¹⁶⁾またヴァールブルク学派の一人E・ウイントが、彼のルネサンス美術に関する研究書に『ルネサンスの異教秘儀 (Pagan Mysteries in the Renaissance)』⁽¹⁷⁾という標題を与えていることから明らかなように、すべてとは言わないまでも、少なからぬルネサンス期の造形美術（ポッティチェルリ、レオナルド、ラファエルらの絵画、ミケランジェロの彫刻等々）がネオ・プラトニズムの思想の影響の下に制作されており、それとの関係を抜きにしては、われわれはルネサンス美術の正しい理解に至ることができないといっても決して過言ではない。⁽¹⁸⁾

このようにわれわれはルネサンスの思想としてのネオ・プラトニズムを余りにも強調し過ぎたきらいがあるかもしれない。勿論、P・O・クリステラーが主張するように、当時ネオ・プラトニズムと並んで「アリストテリズム（アリストテレス主義）」も依然として大きな影響力をもっていたことも考慮して然るべきであろう。⁽¹⁹⁾しかし、いみじくもブルクハルトが前掲書の最後の部分でその重要性を指摘したように、⁽²⁰⁾造形美術や文芸に与えた影響という点では、アリストテリズム以上にネオ・プラトニズムが果たした役割は大きいと言わざるを得ない。

右に述べたような、ルネサンス美術と神秘主義的傾向を伴ったネオ・プラトニズムの思想との結びつきは、何も前述の如き遠近法や人体比例といったルネサンス美術における科学的、合理主義的側面を真向から否定するものではない。むしろそれらの理論はこのような思想内容を表現するための有効な手段として用いられたのであって、数学（幾何学）信仰に深く根ざした造形理論とルネサンスの神秘主義思想とが分かち難く深く結び合っているところに、ルネサンス美術の特質があると言える。

本稿では、以上に述べたような造形美術とネオ・プラトニズムとの関係を、北方ルネサンスの巨匠アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) について、彼の遺した文章 (美術論草稿等)⁽²¹⁾ や造形作品に基づいて論及してみたい。デューラーはイタリアの芸術家たちと同様、絵画の「科学性」を強く主張する一方で、ネオ・プラトニズムの思想の影響を大きく受け、それを作品に反映させた芸術家であったのである。

二

一五世紀後半におけるネオ・プラトニズムの思想の中心が、フィレンツェの「アカデミア・プラトニカ」、すなわちプラトン・アカデミーであったことは、周知のところである。⁽²³⁾ このアカデミーは、フィレンツェ共和国の「祖国の父」と呼ばれたコジモ・ディ・メディチがその晩年に至ってプラトン哲学に深く傾頭し、その思索・研究の場所としてカレッジに別荘を造営し、⁽²⁴⁾ そしてそこに——後に人文主義者・哲学者としてフィレンツェ思想界の中心人物となる——若きフィチーノを住ませたことに始まる。しかしこのアカデミーの名前がヨーロッパ中に広まったのは、ロレンツォの時代である。哲学並びに芸術の愛好家として名高い、「豪華王 (イル・マニフィコ)」と呼ばれたロレンツォは、フィチーノの『プラトンへの饗宴』註解 (Commentarium in convivium platonis) (一四六九年) 冒頭で述べられているように、⁽²⁵⁾ 絶えて久しかった古代におけるプラトンの「饗宴」の再興をはかり、祖父コジモが創設したアカデミーを継承し、さらに一層発展させたのであった。⁽²⁶⁾ そしてこのサークルは、時々ロレンツォ自身も加わり、先のフィチーノを中心に、彼の親しい仲間たち、哲学者ピコ・デルラ・ミランドーラ、人文主義者ウゴリーノ・ヴェリニ、詩人クリストフォロ・ランディーノ、アンジェロ・ポリツィアーノといった、当時のフィレンツェを代表する文

化人たちによって組織されており、⁽²⁷⁾ここで提唱された——フィチーノの『プラトン神学 (Theologia platonica)』(一四七四年)という標題に象徴されるように、古代思想とキリスト教思想とを統一・融合しようとした——ネオ・プラトニズムの思想は、一五世紀末にはイタリア中に広まり、さらにアルプスを越えて北方の国々(フランス、ドイツ、イギリス等)にまで——前述のように、単に思想界のみならず広く芸術創作に至るまで——大きな影響を及ぼしたのであった。

それでは一体デューラーはこのネオ・プラトニズムの思想を如何に受けとめ、それを造形作品として如何に表現したのであろうか。そこで先ずフィレンツェ・プラトニズムの中心的存在であったフィチーノの思想の一端を紹介し、次にそれが具体的に如何なる「かたち」をとってデューラーの作品に現われたかを以下に述べてみることにする。

フィチーノ (Marsilio Ficino, 1433-99) の著作活動は⁽²⁸⁾広範・多岐に亘っている。ヘルメス文書の翻訳、プラトン全作品の翻訳、前掲のプラトン『饗宴』の註解、並びに彼の名著である『プラトン神学』、プロティノスの翻訳・註解、『三重生論』、アレオパゴスのディオニオス偽書の翻訳が主要なものとして挙げられるが、これらのうちでも造形美術に影響を与えたという点では、『プラトン神学』、『三重生論 (De triplici vita)』(一四八九年)が重要である。とりわけ「医術」と「占星術」とを論じた後者においてフィチーノは、哲学者や芸術家、すなわち「創造的天才」が「憂鬱質(メランコリー)」の「気質(性格)」に由来するものであることを論じた。そして——プラトンとアリストテレスの見解を折衷させ——芸術創造の源泉であるところのプラトンの「神的狂気」、並びにアリストテレスの言う「黒胆汁」の作用が、この創造的な才能に大きな影響を与えることを説いたのであった。⁽²⁹⁾

周知のように、この黒胆汁の作用によるとされる「メランコリー」という気質は、古代ギリシア以来の伝統的な「四性論」に基づいている。既に紀元前五世紀のギリシアの医者ヒポクラテスが、「人間の身体はその中に血液、粘

表 四氣質とその自然（世界）観

	多血質	胆汁質	粘液質	憂鬱質
体液の優勢	血液	黄胆汁	粘液	黒胆汁
体液の状態	湿・熱	乾・熱	湿・冷	乾・冷
四大原素	大気	火	水	土
惑星	木星(金星)	火星	月	土星
季節	春	夏	冬(秋)	秋(冬)
1日の時間帯	朝	白昼	夜(夕暮)	夕暮(夜)
人生の四段階	青年	壮年	老年(中年)	中年(老年)
方角	西	南	東	北

※ () と入れ替わることもある。

性論の学説は当時の人間観、自然（世界）観を説明する上での根本原理として、古代から中世を経てルネサンスに至るまで長きに亘って受け継がれてきたが、ここで注意を喚起しておくべきことは、われわれの当面の問題である「憂鬱質」という氣質が、中世にあってはそのキリスト教倫理に照らして最も「悪い」氣質として位置づけられていたこ

液、黄及び黒の胆汁をもっている。これらが人間の身体の自然性であり、これらによって病苦を病みもし健康を得もする。いちばん健康を得るのは、これら相互の混合の割合と性能と量が調和を得、混合が十分である場合である。病苦を病むのは、これらのどれかが過少か過多であったり、身体内で遊離して全体と混合していなかったりする場合である³⁰⁾と述べているように、この学説によれば人間の体内には四種類の体液が流れており、それらが占める割合によって人間の四つの氣質が決定される。すなわち「多血質(sanguineus)」、「胆汁質(cholericus)」、「粘液質(phlegmatics)」、「憂鬱質(melancholicus)」である。従って憂鬱質とは黒胆汁が過剰になった時に生じる状態で、ヒポクラテスも言うように、これが嵩じて病気になる場合メランコリーとなるのである。そしてまたこの四氣質は、表に示すように、乾・湿、熱・冷の四つの組合わせに各々対応し、さらにまた世界を構成する四大原素、四つの季節、一日の四つの時間帯、人生の四段階、四つの方角等々にも対応する³¹⁾。この四

と、それにも拘わらずこの氣質がルネサンス時代に入ってフィチーノによって最も「高貴な」氣質として捉え直され、価値の一大転換が行なわれたことである。

中世（一二世紀）に公式化されたスコラ学説によれば、第一の説として、四体液が完全に「調和」し、四氣質のいずれでもない人間が最も理想的な存在であると考えられていた。このような人間は現実には存在し得ないが、もしそれが可能だとすれば、それは「原罪」によって墮落する以前の人祖「アダム」と「イヴ」以外には有り得ない。従って現実には、第二の説として、表に示したように暖かく湿った「血液」、「大気」、「春」、「朝」、「青年」という最も好ましい属性に象徴される、四氣質の中では純粹で最も若々しい「多血質」が人類本来の完全な調和のとれた条件と見做され、それ故最も「望ましい」氣質とされた⁽³²⁾（ルネサンス時代に入ってもこの二つの学説は受け継がれたとみえ、例えばデューラーは、一五〇四年の銅版画『アダムとイヴ』(B. 1)で前者の考えを、また一五一〇年の木版画集「小受難伝」中『アダムとイヴ』(B. 17)で後者の考えを造形化している⁽³³⁾。この多血質の対極に置かれ、「最悪の」氣質として嫌われたのが、冷たく乾いた「黒胆汁」、「土」、「秋」、「夕暮れ」、「中年」等の属性を有する「憂鬱質」、すなわちメランコリーである。この氣質の人間は冷酷な「守銭奴」であり、何ら生産的な仕事をしない「怠け者」と考えられた⁽³⁴⁾。また当時の医学書では「病氣」として論じられている。それ故中世からルネサンスにかけて描かれた幾つかの木版画等に見られるように、⁽³⁵⁾憂鬱質の共通した特徴として、ほとんどの人物が片手を頬に当てて物思いに耽ける図像として表わされている。表に示したように憂鬱質は「サトゥルヌス」の司る惑星である「土星」と結びつけられる。占星術的決定論に基づけば、天界の星は氣質のみならず職業上の好みと才能をも決定した⁽³⁶⁾。サトゥルヌスの星の下に生まれた者は、跛、乞食、罪人、汚穢屋、墓掘り人夫の如き、人間のうちでも最も悲惨で絶望的な身分に類別された⁽³⁷⁾。一四八〇年頃に成立したと考えられる「ハウスブーフマイスター (Meister des Hausbuches)」の

木版画『土星とその子ら』の画面には、右のようなこの世で最も悪しき不徳の人々が描かれている。当時、土星は憂鬱質と同じく冷たく乾き、最も徳性に欠け、人間の本性に背くものと考えられていた。⁽³⁸⁾

このように惑星の中でもとりわけ不幸な星サトゥルヌスと結びつけられ、否定的価値を付与された憂鬱質に対して肯定的な評価を与え、人間の最も高貴な気質へと高めたのが、前述したようにフィチーノであった。これには、占星術に従えば彼自身「土星の下に」生まれたという事実と、生来虚弱な身体と憂鬱質の性向をもち合わせていたということもあって、彼はこの不幸な宿命を何とか克服する必要があるからだとして一般に言われている。⁽³⁹⁾ 勿論、このような彼の個人的事情もその直接的要因として無視する訳にはいかないが、しかしそれはまたルネサンスという新たな「時代の精神」が要求するところでもあったのである。フィチーノはその理論的根拠をアリストテレス（『プロブレマータ』⁽⁴⁰⁾第三〇巻）に求める。「哲学であれ、政治であれ、詩であれ、或いはまた技術であれ、とにかくこれらの領域において並外れたところを示した人間はすべて、明らかに憂鬱症であり、しかもそのうちの或るものに至っては、黒い胆汁が原因の病気にとりつかれるほどのひどさである。……」⁽⁴¹⁾ フィチーノはアリストテレスのこの一節に自己に對する慰めを見出すと同時に、それをプラトンの「神的狂気」の概念と結びつける。周知のように、プラトンは——例えば『パイドロス』の一節（二四五・A）⁽⁴²⁾に述べられている如く——病気としての狂気と区別して、神の啓示（イデア）の人間への翻訳者としての「創造的芸術家の狂気」、すなわち神がかりの狂気（マニア）の意義を認めた最初の哲学者であった。フィチーノは既に一四五七年に友人ペツレグリーノ・アリに宛てた書簡において、プラトンのこの創造的芸術家の狂気を「神聖な狂気」として捉えている。⁽⁴³⁾ こうしてフィチーノ（及び新プラトン主義者たち）によってアリストテレスの憂鬱症の狂気とプラトンが説く芸術家の神聖な狂気が「同一視」されることによって、従来最も悪の気質として軽蔑され、キリスト教教会からも敵視された「憂鬱質」が、「創造的天才」の「特権」と考えられるよ

うになった⁽⁴⁴⁾。またそれに伴って芸術家の「守護神」が、従来の「水星（メリクリウス）⁽⁴⁵⁾」から「土星（サトゥルヌス）」へと移行したのであった。

三

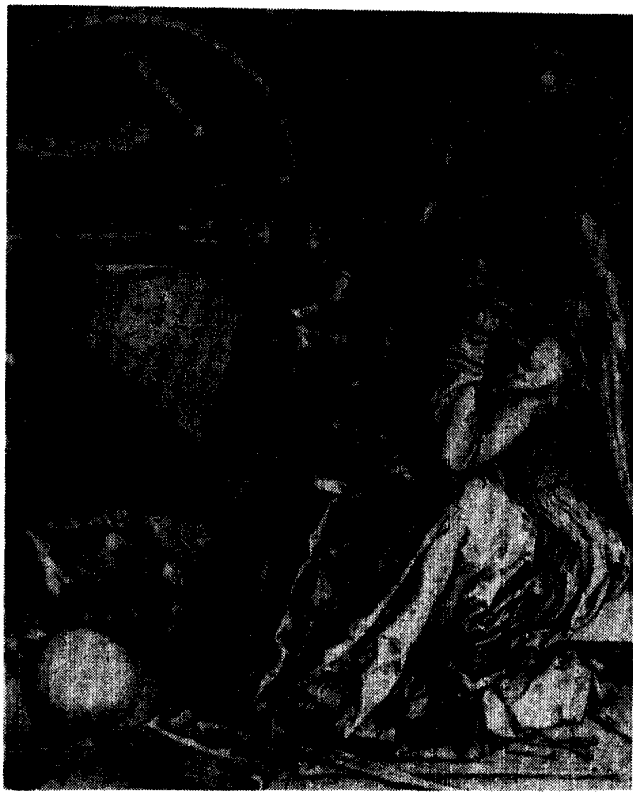
前節では、フィチーノによって「憂鬱質」が哲学者や芸術家にとって欠くべからざる条件と見做され、四性のうちでも最も高貴な気質と考えられたことを述べたが、このフィチーノの思想の影響を受けたデューラーもまた、憂鬱質を創造的芸術家の天才的気質として、それに高い評価を与えていた。デューラーの友人の人文主義者メランヒトン（Philipp Melancthon, 1497-1560）は、「デューラーのいとも高貴な憂鬱質（melancholia generosissima Dureri）」と彼を激賛しているが、⁽⁴⁶⁾デューラー自身も自分がこの高貴な気質に属することを認めていたように思われる。デューラーは彼の創作活動の比較的早い時期から、この憂鬱質の性格を造形化していた。一四九二―三年頃のペン素描による『自画像』⁽⁴⁷⁾（W. 26）、その反響とも言える一四九三―四年頃の油彩画『苦悩の主としてのキリスト』⁽⁴⁸⁾（A. 9）、一四九四年頃のペン素描『わがアグネス』⁽⁴⁹⁾（W. 151）等々は、その最も初期の例であろう。憂鬱質の図像的特徴が、片手を頬に当てて物思いに耽けるポーズであることを既に指摘しておいたが、デューラーのこれらの画像は共通してこのポーズをとり、沈鬱な表情を浮かべている。またデューラーの初期木版画の名作の一つであり、且つ彼の人体比例研究における裸体造形の探究の一つの成果の表われである一四九六―七年の『男子入浴図』（B. 128）が、「四性論」の表現であることは、研究者によって指摘されてきている。⁽⁵⁰⁾後年デューラーは、絵画論序文章稿の中で、「人間の種々の形体（相貌の相異）は、四種類の組合わせに原因してゐる（Item wir haben mencherley gestalt der menschen

ursach fir complexen)⁽⁵¹⁾ また「人間の各種の形体(相貌)はすべて、憂鬱質、粘液質、胆汁質、或いは多血質の何れかの気質から造られている (So hastw daraus gar leichtlich zw machen allerley gestalt der menschen, sy seien ja fan welchen complexionen sy wollen : melancholici, flegmatici, colevici, oder sangwinus)⁽⁵²⁾」と述べているように、デューラーはここで画面手前の四人の裸体像を彼らの相貌、持物、動作等で区別し、左から順に憂鬱質、胆汁質、多血質、粘液質に当てている。ここでも憂鬱質の人物は片手を頬に当てて物思いに耽けるポーズをとっており、また四人の中でいちばん齡とった老人の姿で表わされ、画面中央の楽器(リコーダーとフィドル)⁽⁵³⁾を奏する二人の若者の方を向き、その音楽に聞き入っている。このことは注意を喚起しておく必要がある。というのは、フィチーノが、生まれつきのこの「悪しき性質」(「憂鬱質」)を、「音楽」や「読書」によって改善しようとしたことがよく知られているからである。フィチーノは『三重生論』の中で、食物や養生法についてこまごまとした忠告を与えており、特に音楽のもつ治療上の効果を推奨している。⁽⁵⁵⁾彼の『三重生論』がフィレンツェで出版されたのは一四八九年であり、そのドイツ語訳が——デューラーの名付け親である——コーベルガーによって出版されたのは一四九七年である。従って前記の憂鬱質を表現したデューラーの初期の作品が、フィチーノの著作から直接影響を受けたとは考えられない。しかし憂鬱質の治療法として音楽や読書が有効であることは古くから一般に知られていた。またデューラーの友人であるネオ・プラトニズムの人文主義者ツェルテス (Konrad Celtis) は、一四八八年頃フィレンツェでフィチーノに会っており (彼は一四九五年六月にニュルンベルクに来ている)、同じく友人の人文主義者ピルクハイマー (Willibald Pirckheimer, 1470-1530) と共に、デューラーにこのフィチーノのネオ・プラトニズムの哲学への関心と理解を喚起した⁽⁵⁶⁾と考えられる。後年フィチーノの理論をドイツ語訳の書物で知ったデューラーは、恐らくこのフィチーノの養生法に依拠しながら、彼のロンドンの絵画論序文章稿(一五〇八年頃)の中で、絵画を志す若者に

対してこう述べている。「若者(の画家)があまり仕事に打ち込み過ぎると、メレコライ(憂鬱質)が増大してくることになるので、彼はしばらくの間弦楽器を習うことによってそれからのがれ、血液の慰安へと向かうべきである (ob sich der jung zw fill vñte, do fan jm dy Melecoley vber hant mocht nemen, daz er durch kurzweilich seiten spill zw leren do von gezogen werd zw ergetzlikeit seins geplütz)⁽⁵⁷⁾」。このデューラーの文章からも明らかのように、彼は憂鬱質を芸術創造と結びつけて考えており、画業を志す少年は生来憂鬱質の気質を備えていなければならぬが、仕事が嵩じてこの気質の本来の悪しき性質に支配されることのないよう忠告を与えているのである。しかし過度の憂鬱病に陥った場合、その対処療法として「弦楽器 (seiten spill)」を習うことを奨励している。このことは『男子入浴図』のフィデルを弾く男とその音楽に耳を傾ける老人に対応している。前述したようにデューラーは大体において自己を憂鬱質と認めていた。しかしこの木版画ではデューラーは、自身を憂鬱質の老人としてではなく、一四九三年の『自画像』⁽⁵⁸⁾ (A. 10)と同じく、草花を手に持った多血質の男として描いている。その理由として、彼がまだ二〇歳台の青年であったこと、また彼はまだ多血質を最良の気質とする中世以来の伝統的な考えに従っていたからだと思われる(尚、この作品と同じ頃に描かれたペン素描『女湯』⁽⁵⁹⁾ (W. 152)もこの四性論に基づいていることを指摘しておきたい。恐らく前者の木版画と内容的に対をなす版画のための下絵として描かれたと考えられる⁽⁶⁰⁾)。ところが一五〇〇年の油彩画『毛皮をまとった自画像』⁽⁶¹⁾ (A. 66)は、まさしくフィチーノが言う「創造的天才」としての「神聖な狂気」である「憂鬱質」の画像として自己を表現しているのである。既に研究者によって指摘されてきているように、ここでデューラーは自己を「キリスト」の姿に「似せて」描いている。前掲の自画像 (W. 26) やキリスト像 (A. 9) に認められるように、彼は既に自己の容貌にキリストとの相似を自覚していたが、正面きってそれを示したのは、本図を以って嚆矢とする(またそれ以降もない)。F・ヴィンツィンガーは、本図をジョットー

(Giotto di Bondone, 1266頃-1337) やファン・アイク (Jan van Eyck, 1390頃-1441) の「イコン (聖画像)」としての「キリスト像」の系譜において捉えている。⁽⁶²⁾ デューラーは一五二二—一三三三頃と推定されるロンドンの絵画論のための一草稿の中で、人間の調和のとれた完全なる形体 (完全美) とキリストの姿を関連づけて、「彼ら (古代人) が人間の最も美しい形体を彼らの崇拜神であるアッポロ (アポロ) のために測定しなければならなかったように、われわれもその同じ規準を全世界で最も美しい存在であられる主キリストのために用いたいと思う (wÿ sÿ dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jerm abgot Abblo, also wollen wÿr dy selb mos prawchen zw Crysto dem herren, der schönste aller welt ist)」と述べている。⁽⁶³⁾ しかしデューラーのこの自画像の特異な点は、ヴィンツィンガーも指摘しているように、「神聖なキリスト像にふさわしい形式を自分自身の面貌に用いた」⁽⁶⁴⁾ ことである。自己をキリストに似せるという、デューラーのこの神に対する冒瀆ともキリスト教会から受け取られかねない行為の背景には、第一次イタリア旅行 (一四九四年秋から翌九五年春まで) の体験、並びに連作木版画集『ヨハネ黙示録』 (B. 60-75) (一四九八年)、『大受難伝』 (B. 6, 8-13) (同じ頃) の業績に対する大きな自負、また一五〇〇年という「終末の年」を迎えての自意識の高揚があったと⁽⁶⁵⁾ 考えられる。そしてそれに加えて、この図像には、フィチーノ的解釈、すなわち「哲学」や「芸術」等あらゆる「創造的精神」は「絶対者」である「神」から生じ、従ってかかる精神を担った創造的天才たる憂鬱質の芸術家は、神やキリストにも等しい存在であるという見解が象徴的に表現されているのである。⁽⁶⁶⁾ しかしこの問題を論じる前に、われわれはデューラーのネオ・プラトニズムの思想に深く関わるもう一つの重要な作品を取り挙げておかねばなるまい。すなわち一五一四年の銅版画『メレンコリア・I (MELENCOLIA・I)』 (B. 74) である。

四



挿図 デューラー『メレンコリア・I』

この大版の作品(挿図)は、同じ年に制作された『書斎の聖ヒエロニムス』(B. 60)、並びに一年前の『騎士・死・悪魔』(B. 98)と共に、デューラーの「三大銅版画」としてあまりにも有名な作品である。前節で取り挙げたデューラーの幾つかの作品の場合、「憂鬱質」は作品それ自体の「主題」とはなっておらず、言わばそれは、画面の背後にある秘められた主題であった。しかしこの銅版画においてデューラーは、「メレンコリア」という標題が示す通り、それを正面きって描いたのである。この作品の意味するところ(内容)については、パノフスキの生涯に互る優れ

た研究⁽⁶⁷⁾によって明らかにされており、従来この作品を説明するに当たっては、研究者によって必ずといってよいほど彼の説が紹介されてきた。従って本稿においてもこのパノフスキの解釈に基づきながら、この銅版画の内容について以下に述べてみたい。⁽⁶⁸⁾

先ず画面を見てみよう。場所は海に近い冷え冷えとした寂しいところである。時は空に怪しい光を放つ彗星が見えるところから夜に違いない。⁽⁶⁹⁾それ故この薄暗い場所を照らしているのは、砂時計の落とす影から明らかなくうに月光である。この月あかりを浴びながら、画面左上

の空を彗星と三日月形の虹を背に、一匹の翼を上げた不気味な蝙蝠が飛んでいる。その翼には〈MELENCOLIA・I〉と書かれている。このような情景の中に、大きな翼を生やし、頭に水芹で編んだ冠をつけた一人の女性（メレンコリア）が未完成の梯の掛かった建物の傍にある石板の上に腰を降ろしている。彼女は左手を頬に当てて物思いに耽けるポーズをとり、右手でコンパスを握り、その前腕を閉じた書物の上に載せ、そして彼女の周囲の小道具類には目もくれず無視するかの如く、両眼を見開いて何かを見つめている。このふさぎこんだ彼女と対照をなして、小柄な天童（キューピット）が巨大な挽臼に腰かけて、石板に何かしきりに書きつけている。臼の横には不整形の多角形が、その前には金槌、後ろには火にかけられた三角形の容器が置かれている。彼女の前には犬がうずくまり、その周りには円球、定規、鉋、鑿、やっこ、鋸、釘、ふいごの物等々の小道具類が散乱している。また建物の壁には先の砂時計の他、鐘、天秤、魔法陣がある。

この節の冒頭で述べたように、この作品が「憂鬱質」の人物（女性）を描いたものであることに間違いはないが、それにしても画面の小道具の多さとその雑然とした様子は、一体何をわれわれに物語っているのでしょうか（この作品が謎に満ちていると言われる所以である）。

幾度か述べてきたように、憂鬱質の典型的なポーズは片手を頬に当て物思いに耽けるといふものであったが、本図におけるメレンコリアの姿態もこの伝統的図像に従っている。彼女の腰に下げた、恐らく金庫の鍵束とそれに連なる財布、これも中世以来憂鬱質の伝統的図像に特徴的なモチーフであり、「冷酷な守銭奴」を示唆するものである。そして彼女の頭の水芹の冠は、黒胆汁の体液の危険に対する「緩和剤」であり、大地と同質の乾燥して冷たい体液に湿り気（水分）を与えるためのものである。また両眼の鮮やかな白色と対照をなしている濃い影で覆われた彼女の顔は、伝統的憂鬱症患者に特徴的な浅黒い「土気色」を表現している。元来「メラノコリア」という言葉はギリシア語

の「*melancholia yōlos*」すなわち「黒い胆汁」を意味する言葉から派生しており、従って「黒い色」は憂鬱質の属性である。さらに付け加えておけば、——彼女の傍にうずくまっている——犬は、動物中唯一人間と同様、憂鬱にとりつかれる生き物と考えられていた。

以上のように、デューラーの銅版画に描かれた女性「メレンコリア」は、中世以来——医学論文、「四性論」を扱う書物や「月曆画」等によって——受け継がれてきた「憂鬱」の図像を表わしていることが明らかとなった。しかしわれわれにはもう一つの問題が未解決のまま残されている。つまり彼女の周囲に描かれた数多くの小道具の意味である。というのは、従来の「憂鬱」の図像表現においては、これらのモチーフは描かれていなかったからである。パノフスキーは、この道具類を伴った人物像を、図像学的には中世以来の伝統である「幾何学」の擬人化であると言う。本来、「学芸」と「技芸」は区別されて考えられていたが、彼女の周囲に散乱した大工道具、とりわけ彼女の手にしたコンパスや足許にある円球は、七つの「自由学芸 (*artes liberales*)」の一つである「幾何学」と比較的容易に結びつくことができた。中世末からルネサンスにかけて「幾何学」は、コンパスと球を持った図像としてよく描かれた。例えば一五〇四年にシュトラスブルクで出版されたグレゴリウス・ライシュの『哲学者マルガリータ』には「幾何学の擬人像」と題する木版画があり、この木版画には高価な衣裳を着けた貴婦人として描かれた「幾何学」がコンパスで球体を測定しており、彼女の周囲にはデューラーの銅版画に見られるほとんどすべての道具類が描かれている。それは言わば「自由学芸」の型と「技芸」の型とを統合したものである。従ってデューラーの『メレンコリア・I』は、「憂鬱病患者」と「幾何学の擬人像」という——本来何の関係ももたない——二つの伝統的イコノグラフィの定型を融合したものである。デューラーは憂鬱病に悩む「幾何学」を描いた。すなわち「芸術家の憂鬱 (*Melancholia artificialis*)」を表現したのであった。デューラー（及びこの時代の美術家）にとって、「幾何学」と「芸術」は同義

語であった。何故なら幾何学は芸術創作を理論づける唯一の「学芸」であったからである。デューラーは、幾何学がすべての絵画の正しい「基礎 (grundt)」であり、それが真理を現わす普遍的原理であることを、彼の理論的著作において繰り返し強調している。『人体比例論 (Hjerin sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion)』(一五二八年) 第三書末尾に付された「審美論補遺 (Der grosse ästhetische Exkurs)」(以下「補遺」と略記) の中の、「幾何学に基づいて自己の物(作品)を証明し、基本的な真理を指示するところのものを、世界の人々はすべて信じなければならぬ。何故ならそこでは人は規制されているからである (Welcher aber durch die Geometria sein ding beweyst vnd die gründlichen wahrheytt anzeygt, dem sol alle welt glauben. Dann da ist man gefangen)」⁽⁷¹⁾という一文がそれをよく示している。現在では、「芸術」(或いは狭義での「美術」)、「技術」を意味するドイツ語の Kunst は、デューラーの場合、工房における「慣習的実技 (brauch)」の対立概念として、「学問的知識 (wissenschaftliche Kenntnis)」ないし「認識 (Erkenntnis)」の意味で用いられており、作品に万人をも納得させうるような客観性・普遍性を与えるための「理論」を言い表わす概念であったが、これが「幾何学」に他ならなかった。従ってデューラーは、『測定法教則 (Vnderweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt, in Linien, ebnen vnd gantzen corporen)』(一五二五年)が、単に画家だけでなく、金細工師、彫刻家、石工、指物師をはじめ、幾何学を応用するすべての人々に有益な書物であることを説いたのであった。⁽⁷³⁾

一方、それでは幾何学と憂鬱質との結びつきはどうであろうか。憂鬱質と土星 (サトゥルヌス) との関係は既に述べた。この「大地の神」としてのサトゥルヌスは、物体の「数」と「量」、ことに「土地の区画」をも監督しなければならず、このことから「土星」|| 「幾何学者」という観念が生まれた。一五世紀末ドイツの手写本挿絵では、農耕の道具を持つサトゥルヌスにコンパスが付加されている。⁽⁷⁴⁾ デューラーの銅版画に描かれた建物の壁に掛けられた天

秤、砂時計、魔法陣は、元来「幾何学」の美術表現に属していたものであるが、ここでは土星の子の測量術を暗示する象徴符号となっている。また憂鬱像の持物である鍵束と財布は、ここでは土星の子の「力」と「富」を象徴し、洪水を惹き起こす彗星、夜空を飛ぶ蝙蝠、書き物に熱中する天童も土星の領域に属しているが、蝙蝠は土星の憂鬱質の否定的側面を示し、天童は土星の肯定的側面である「知性」を象徴している。⁽⁷⁵⁾

以上述べてきたように、デューラーのこの銅版画は、単に「憂鬱質の女性」を描いたものではなく、「幾何学」に象徴される芸術家のメランコリー、すなわち土星の影響を受けた「憂鬱の創造的芸術家」の象徴的図像表現に他ならない。土星の影響下にある憂鬱質と創造的芸術活動との関連については、第二節において、フィチーノの——アリストテレスの「憂鬱症の狂気」とプラトンの芸術家の「神的狂気」の概念を結びつけ、天才についての新たな人文主義的な概念を生み出した——ネオ・プラトニズムの思想に見たので、ここでは繰り返さない。従ってまたこのデューラーの図像は、フィチーノが言う意味での「創造的天才」としての芸術家のメランコリーを表現したものと言えよう。しかしさらにパノフスキーは、デューラーのこの図像が意味しているところのものを、フィチーノの学説を継承しさらにこれを発展させ体系化した、ドイツのネオ・プラトニズムの医師・人文主義者であるネットスハイムのアグリッパ（Cornelio Agrippa, 1486-1535）の著書『神秘哲学（De occulta philosophia）』（一五二〇年）の学説に求める。このアグリッパによれば、サトゥルヌスの靈感に基づく創造的憂鬱質は、人間の「三つの能力」のいずれかを通して表われるのである。すなわちこの三つの能力とは、「知性（mens）」、「理性（ratio）」、「創造力（imaginatio）」である（但しフィチーノは、サトゥルヌスの靈感による影響を受けられるのは、純粹に形而上学的な「知性」だけであると考えた）。そしてこの三つの能力は価値の優劣を付与された「三つの段階」を構成している。すなわちいちばん下の段階には芸術家、職人の憂鬱質、中間段階には学者（哲学者、医師）と政治家の憂鬱質、そして最上段階には神

の世界に最も近い神学者のそれが位置している。このアグリッパの学説を踏まえれば、デューラーの銅版画の標題の意味するところも容易に理解されるであろう。『メランコリア・I』のIとは、まさしくこの憂鬱質の三つの段階のうちの一つ——神の世界からは最も遠い——いちばん下の「想像力」の段階、すなわち芸術家の憂鬱質を示す数字なのである。フランケン地方の人文主義者の間で回覧されたこの『神秘哲学』の草稿が、デューラーの銅版画の靈感源となつたのである。そして彼は作品の中でこの土星の憂鬱質に幾何学の概念を付け加えることで、彼の立場からこれをより豊かに潤色したのである。⁽⁷⁶⁾既に述べたように、デューラーは自らを憂鬱質に当たるものと信じていた。従つてこの銅版画は、パノフスキーも言うように、「創造的芸術家」としてのデューラーの「精神的自画像」である。しかしこのデューラーの「メランコリア」が、果してパノフスキーの言うように、「形而上学的世界に近づくことは許されない」、⁽⁷⁷⁾「空間の限界の彼方まで思考を広げることできない」、⁽⁷⁸⁾それ故、「技術と学問の道具を揃えながら何もせずに考え込む彼女は、より高度な思考の領域から彼女を隔てる乗り越えがたき障壁を意識して絶望に身を委ねた創造的人間」⁽⁷⁹⁾であるのだろうか。パノフスキーのこの見解は、イエイツが指摘するように、「創造的芸術家の苦悩と挫折感を表現する」⁽⁸⁰⁾近代的な（一九世紀の）ロマン主義的解釈に寄り掛かり過ぎるのではあるまいか。デューラーの描いた「メランコリア」は、「憂鬱質の芸術家」でありながら、彼女が置かれている「物質的世界」から、それよりも高次の「精神」、「知性」の段階へ、そしてさらに究極的目標である「神の世界」を目指して、「想像力」のみで飛翔しようとする姿を表わしているのである（もはや彼女は鍵束や財布に象徴される地上の「力」や「富」には目もくれず、両眼を輝かせ遙か彼方の高次の世界を見つめている。そして背中の大きな翼はその世界への飛翔を暗示している）。彼女と彼女の周囲に散乱している小道具類との間に存在している隔たり（よそよそしい関係）は、これによって説明がつく。

以上述べてきたように、デューラーはこの『メランコリア・I』によって、フィチーノや彼の影響を受けたアグリ

ツッパの占星術的ネオ・プラトニズムの思想を寓意的に見事に「視覚化」して見せたのであったが、このルネサンス人文主義における「メラニコリー」の思想（土星のヒューマニズム）に対する賛美が、ひとりデューラーに限ったものでないことは言うまでもない。メラニコリーの概念は、当時の芸術家たちの芸術創造における非常に大きな「靈感源」となったのであった。ラファエロのヴァティカン宮殿のフレスコ画『アテネの学園』（一五〇九—一〇年）中、ミケランジェロをモデルにしたと伝えられる「ヘラクレイトス像」、ミケランジェロのフィレンツェ、サン・ロレンツォ聖堂のメデイチ家礼拝堂（廟墓彫刻）中、『ロレンツォ・デ・メデイチの肖像』（一五二六年頃）は、そのような例として最もよく知られているものである。またデューラーと並んでドイツ・ルネサンス美術を代表する画家クラナッハ（Lucas Cranach der Ältere, 1472-1553）は、明らかにデューラーの銅版画からの影響と思われる『メレンコリア』と題する板絵を何点か描いている⁽⁸¹⁾。このように一六世紀に入ってから特にメラニコリーの概念は芸術家（及び知識人）の重要な条件となり、ウィットコウアー夫妻の豊富な例証が示している通り、一世を風靡したのであった。

五

既に第三節でわれわれは、デューラーの一五〇〇年の『毛皮をまとった自画像』を取り挙げ、この板絵が——フィチーノの言う意味での——「創造的天才」としての芸術家が神やキリストにも等しい存在であることを象徴的に表現した作品であると述べた。そして前節では、『メレンコリア・I』に表現されているところの、デューラーの「精神的自画像」としての「憂鬱の芸術家」像において、諸道具を用いた単なる「実践的芸術」（デューラーの概念で言い表わせば〈brauch〉）の領域、すなわち「想像力」の領域を脱し、さらに高次の「精神」（〈kunst〉）の領域に対応

する)の段階へ、さらに形而上学的世界である「知性」の段階を経て、究極的には「神の世界」へ至ろうとする、——「愛」の作用によって天上の「神聖な美」を認識しようとする、ネオ・プラトニズムの弁証法に即応した——芸術家デューラーの自意識の高揚を見た。

ところで、デューラーの美学思想の発展過程を辿れば明らかのように、比較的初期にあって彼は、形而上学的、美の合目的基礎としての——*ein Ideal an Schönheit*——である——「絶対美」、「完全美」を追求することを第一義とし、これを古代ローマの建築家ウィトルウィウス (Marcus Vitruvius Pollio) の説く「カノン」⁽⁸⁴⁾に基づいた唯一完全な「比例」の中に存在するものとして、幾何学原理によって——コンパスと定規を用いて——造形化を試みたのであった。⁽⁸⁵⁾しかし第二次イタリア旅行(一五〇五—一五〇七年)によってイタリアの理論家たちの影響を強く受けたデューラーは、やがてこのような考えに疑問を抱き、美の「規範」は決して単一なものではなく、様々な比例関係の中に存在することを発見し、これにより彼は多数の形式をもつ「相対美」の存在を確信するに至ったのである。そしてデューラーは、この「相対美」を、現実の「自然」を経験的に観察することを通して、この所与としての「自然」の中から引き出そうとしたのであった。⁽⁸⁶⁾「何故なら、まさしく理論は、自然の中に潜んでいるからである。これ(理論)を取り出すことのできる人がこれを所有する。もし君がこれ(理論)を得るならば、これは君の作品の中にある多くの誤謬を取り除いてくれるであろう。そして幾何学によって君は、君の作品について多くのことを証明することができるであろう (Dann warhaftig steckt die kunst inn der natur, wer sie herauß kan reyssem, der hat sie. Vberkumbstu sie so wirdet sie dir vil fels nemen in deinem werck. Vnd durch die Geometria magstu deines wercks vil beweyssen)」⁽⁸⁷⁾という「補遺」の中の文章は、デューラーが美の理論を求めて長きに亙る研究の結果到達した、彼の美学上の基本的命題である。このデューラー発言には、幾何学が——彼の初期にあっては、理想

的な唯一の「絶対美」を探究するための「理論 (Kunst)」であったのに対して、ここでは——「相対美」を探究するための、自然の中に内在する「必然的法則」として捉えられていることが窺える。従って芸術創造における数学的、経験科学的方法は否定されてはいない。しかしここには、彼の美学上の新たなもう一つの側面 (転換点) をも示唆しているように思われる。というのは、自然から美 (相対美) を引き出すための理論を、自然から「取り出す (heraus reysenn)」芸術家の「才能」が一体何に由来するものであるのかという問題が、必然的に提起されうるからである。デューラーの考えによれば、すべての人が芸術創造の「理論」を所有する訳では決してなく、これを自然から取り出すためには「特異な能力」が必要とされ、従ってこの「理論」を自然から取り出す才能を備えた人だけが、これを所有することが可能となるのである。デューラーは一五二二年頃のロンドンの草稿の中で、「絵画を正しく描くための理論に至る道は険しい。それ故、そのための才能に恵まれていないと思う人は、これを企てない方がよい。何故ならそれは、(神的注入のように) 上から来るものであろうからである (Zw der kunst recht zw molen ist schwer zw kunen. Dorum wer sich dortzw nit geschickt fnt, der vnderste sich der nicht. Dan es will kunen van den oberen ein gissungen)」⁽⁸⁸⁾と述べ、画家の芸術的「天分」が少数の選ばれた者にのみ与えられた特権であり、またそれが上から流出してくるもの、すなわち神によって与えられた能力であることを説いている。先の文章に続けてデューラーはさらに次のように述べている。

「偉大な絵画の芸術は、何百年もの昔は、権力をもった王たちの間で非常に尊敬されていたものである。王たちは優れた芸術家たちに多くの富を与え、大事に召しかかえた。何故なら、王たちはこのような才気あるものを、神に似せて創られたもの (神との同一性をもつもの)⁽⁸⁹⁾ として尊敬したからである。それというのも、良き画家というものは、心の中が像に満たされている人のことであり、もし彼が永遠に生きられるならば、プラトンがそれについて述べ

ている内なるアイデアから、常に何か新しいものを作品を通して注出し続けなければならない (Dy gros kunst der molerey ist vor vill hundert joren pey den mechtigen künigen in grosser achtparkeit gewesen, dan sy machten dy vürtrefflichen künstler reich, hiltens wýrdig, dan sy achtetten solche sinreichkeit ein geleich formig geschopff noch got. Dan ein guter maler ist jwendig voller vigur, vnd obs mýglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den inneren ideen, do van Plato schreibt, albeg etwas news durch dy werk aws zw gissen)』。⁽⁹⁰⁾

右に引用したデューラーの文章について、パノフスキーは、フィチーノの『三重生論』における「天からの神の御威光と聖告に満たされて、彼は常に新奇で珍奇なものを工夫し、未来を予告する」⁽⁹¹⁾という文章と、セネカの『書簡集』における「神はそのうちに万物のこれらの原型をかかえ、……プラトンがアイデアと呼ぶこれら図形に満たされている」⁽⁹²⁾という文章とを融合し、そこから全く新しい観念を生み出したことを指摘している。すなわちフィチーノが哲学者たちについて述べていることを画家に、またセネカが神について述べていることを人間にそれぞれ転用し、このことによってデューラーは、「アイデア」の概念を芸術的霊感の概念と結びつけ、さらに芸術活動は「神に近い創造的事物」であるという、ほとんど教会側の敬虔な感情を傷つけかねない文章に、今までにない深い論拠を与えたのであった。⁽⁹³⁾

芸術家の創造行為が「世界創造者 (デミウルゴス)」としての「神」の「創造」に近いものであるという考え方は、イタリア・ルネサンスの芸術理論では周知の事柄であった。そこでは、芸術家は「最高の創造者を模倣すること」によって自己の作品を本来の意味で「創造する」のであり、自己自身が言わば「第二の神 (alter deus)」であるという命題が述べられている。⁽⁹⁴⁾このような思想は、既にアルベルティの『絵画論 (De pictura)』(一四三五年)において

萌芽的に見られる。「自分の作品が礼拝されるのを見る絵の師匠というものは、自分自身をまるでもう一つの神と見做されるのを感じるであろう」⁽⁹⁵⁾ (第二巻)。レオナルドの手稿の中にも、神の創造と芸術家の創作とをパラレルに捉え、「画家」＝「神」とする図式が述べられている。「画家の科学の神聖なる所以は、画家の頭脳が神の頭脳に似たものになる点にある。そのため(画家は)ほしのまま力をふるって、様々な動物、植物、果実、風景、田園、山々の廃虚、見物人に恐怖を与える恐ろしい物凄い場所や、さらに、……(中略)……色とりどりの花の咲き乱れる牧場の気持よく、すがすがしく、楽しそうな場所などの様々な実相を創り出しに赴く」⁽⁹⁶⁾。「画家は、自分を魅了する美を見たいと思えば、それを生み出す主となり、また肝をつぶすほど奇々怪々なものであれ、ふざけて噴き出したようなもの、実際可哀そうなものであれ、何でも見ようと思えば、その主となり神となる」⁽⁹⁷⁾。またマニエリスムの画家ヴァザリー (Giorgio Vasari, 1511-74) は、彼の著名な『美術家列伝 (Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri)』 (一五五〇年、第二版一五六八年) において、ラファエロを「死せる神」と呼び⁽⁹⁸⁾、またミケランジェロの芸術を、「崇高な段階にある叡知が地に下り、自らのうちに優美と知の神性を込めた時、それが如何なるものに見えるかと、神が地上の人々に送られた範例たる偉大な絵画なのである」⁽⁹⁹⁾と述べている。

もつとも、芸術創作と神の創造とを結びつける考え方は、既に中世において存在していた。トマス・アクィナス (Thomas Aquinas, 1225頃-74) が著した『神学大全 (Summa theologiae)』の中には、神の創造が建築家のそののアナロジーとして述べられている箇所がある。「例えば、建物の似姿は建築家の精神のうちに予め存在している。こうしたものも既に建物のアイデアと名付けられる。何故なら、建築家はその建物を彼が精神のうちに描いている形相に類似せしめることを意図するからである。従って世界は偶然に造られたものではなく、知性的に働く神によって造ら

れたものであるが故に、必然的に、神の精神のうちに形相があり、世界はこれに似せて造られたということになる。そして、まさしくここにイデアなるものの特質が存在している」(第一部、一五・一)。しかし注意を喚起しておくべきことは、トマスはここで、芸術家を「工人としての神 (deus artifex)」或いは「画家としての神 (deus pictor)」にたとえることによって芸術を賞讃しているのではないという点である。むしろそれは、そのことによって、神の精神の本質や働きへの理解を容易にするためか、まれなケースとしては、他の神学的問題の解決を可能にするための有効な手段に過ぎなかったのである。従って、中世においては神を芸術家にたとえることによって神の創造の本質をわれわれに理解させようとしたが、ルネサンスでは芸術家は神にたとえられ、芸術的創造は高貴な営為と考えられるようになったのである。⁽¹⁰²⁾ それ故、先のアルベルティの言葉にもあったように、芸術家は「第二の神」と呼ばれるのである。

二度に互るイタリア旅行を通じて、イタリア・ルネサンスの造形理論を学び、これを消化・吸収し、自家薬籠中のものとしたデューラーであってみれば、当然のことながら、彼もイタリアの美術(理論)家たちと同様の見解を打ち出したとしても、驚くに当たらない。従ってデューラーにとっても芸術活動は、前述のように、「神の創造」に近い「神的」な性格を帯びたものとして捉えられていたが、しかしデューラーの場合、「神の如き芸術家」、すなわち「芸術家」|| 「神」という観念よりも、むしろ——「補遺」の中の「……君の能力は、神の創造に比べて無力なものである (……dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes geschoff)」⁽¹⁰³⁾と云う一文が示しているように——「神」が芸術家に「創造力」を与えるという意味が強い。この点についてデューラーは、「補遺」の中で次のように述べている。

「或る美術家が、一日に半折判の紙にペンで書く(素描する)か、小さな板木に鉄筆で線刻して、それがまる一年間最高の精を出して描いた他人の大作よりも、一層芸術的に優れていることもあり得る。そしてこの才能は驚くべき

ものである。何故なら、神はしばしば、同時代に同様の才能をもつ人は見出されず、それ以前の時代にも存在せず、その後の時代にも現われないような一人の人間に、何か良き物を学ぶ能力と、作るための才能を与えるからである (Darauf kumbt, das manicher etwas mit der federn in ein tag auff ein halben bogen bapirs reyest oder mit seim eysellein etwas in ein klein holtzlein versicht, daz wurt kunstlicher vnd besser dan eins andern grosses werck, daran der selv ein gantz jar mit hochstem fleyß macht. Vnd dise gab ist wuderlich. Dann Got gybt oft einen zu lernen vnd verstand, etwas gutz zu machen, des gleychen jm zu seinen zeytten keiner gleich erfunden wirdet vnd etwan lang keiner for jm gewest vnd nach jm nit bald einer kumbt)』⁽¹⁰⁵⁾。

とまれ、既に述べたように、芸術家の「創造力」が少数の選ばれた者にのみ与えられた「天賦の才能」であり、それが「神的注入」の如く「上から」の影響によるものだとするデューラーの考えは、彼の美学思想上の新たな局面をはっきりとわれわれに提示している。というのは、ここには、彼が生涯に亘って探求し続けてきた、芸術作品に「客観的妥当性」、或いは「普遍的妥当性」を与えるための唯一の「原理」であるところの数学的、経験科学的方法、すなわち単に合理主義的理法だけを以ってしてはどうしても説明することができない問題が、新たに生じてきているからである。言わばそれは、芸術家の内面における「主観的創造力」、すなわち「内なるアイデア」を問題にせざるを得なかった、デューラーの最後の立脚点を示しているのである。

ところで、デューラーが「プラトンがそれについて述べている内なるアイデア」という時、もはやそれは、本来のプラトンの概念規定とは一線を画している。ここでは「アイデア」は、「感覚的な現象の外側、しかし、また天上の可なり、人間の知性の外側に存在する形而上的な実体ではなく、人間の精神そのものの中に根拠を置いている概念や考え方⁽¹⁰⁶⁾」なのである。つまりこの「アイデア」は、かつて中世の神秘主義思想家エックハルト (Meister Eckhart, 1260

画-1327) が語ったような靈魂の「内的形象」と同様のものである。⁽¹⁰⁶⁾ それ故、デューラーにとって「アイデア」とは、芸術家の「内的觀念」であり、それによって芸術家は——最高の「創造者」である「神」に倣って——彼の「精神」から常に「新しいもの」(＝芸術作品)を「創造」することが可能となるのである。このようにデューラーは、ドイツにおける中世以来の伝統である神秘主義思想と、イタリアの思想家から学び取ったネオ・プラトニズムの思想とを融合させることによって、新たな芸術(美)の概念を見出し、またそれを基礎づける方向を指示したのであった。デューラーの『メレンコリア・I』は、このような彼の思想的立場を表明した「寓意像」に他ならない。それ故、この作品をデューラーの「精神的自画像」と呼ぶのは、正鵠を得た表現と言えるであらう。

[註]

- (1) Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch, Gesammelte Werke Bd. III, Schwabe & Co. Verlag, Basel/Stuttgart, 1978. ヤーコブ・ブルクハルト、柴田治三郎訳『イタリア・ルネサンスの文化』(世界の名著・45)、中央公論社、一九六六年。
- (2) 「国家及び一般にこの世のあらゆる事物の客観的な考察と処理が目ざめる。さらにそれと並んで主観的なものも力いっばいに立ち上がる。人間が精神的な個人となり、自己を個人として認識する (ibid., S. 89. 同書、一九四頁)。
- (3) 学問の「方法」自体も、各々その時代固有の精神的状況(世界観)から無縁ではあり得ない。
- (4) 久保尋二『イタリア・ルネサンス』、美術出版社、一九七六年、二二頁以下を参照。
- (5) 「人は自分を取り巻く世界に対して自然な関係をたもとうと自覚するようになり、さらにその関係を明解的確に表現する能力を獲得するに至る。リアリズムは自然に忠実であろうとする努力、自然のままの連関性を完全に再現しようとする努力、を意味する点でルネサンスの欠くべからざる属性となり、特徴ともなる」(ヨハン・ホイジンガ、里見元一郎訳『ルネサンスとリアリズム』「ホイジンガ選集・4」、河出書房新社、一九七一年、七頁)。
- (6) Leon Battista Alberti: De pictura, Firenze, 1435 (イタリア語版 Della Pittura, 1436). レオン・バッティスタ・アルベ

- ルティ、三輪福松訳『絵画論』、中央公論美術出版、一九七一年。Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, herausgegeben, ubersetzt und erlaeutert von Heinrich Ludwig, Wien, Braumuller, 1982 (レオナルドの『絵画論』として名高じんの「ウルビーノ稿本」は、レオナルドの死後、一六世紀の中ば頃に、彼の膨大な量に及ぶ遺稿の中から、彼の弟子によって整理・編集された著作である。全体は八章より成る。裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチ「絵画論」攷』、中央公論美術出版、一九七七年、一四三頁以下に部分訳がある)。Jean Paul Richter: The Literary Works of Leonardo da Vinci, 2vols., London, 1883 (2nd. ed., 1939). ジャン・パウ・リヒター編、杉田益次郎訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』、アトリエ社、一九四三年 (vol. I のみの訳)。杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』、岩波文庫、一九五四年 (上巻)、一九五八年 (下巻)。K. Lange und F. Fuhse (hrsg.): Dürers Schriftlicher Nachlass, auf Grund der Originalhandschriften und Theilweise neu entdeckter alter Abschriften, Dr. Martin Sändig oHG., Halle, 1893 (Nachdruck, 1790). Ernst Heidrich (hrsg.): Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass, Julius Bard Verlag, Berlin, 1920. Hans Rupprich (hrsg.): Dürer Schriftlicher Nachlass, 3Bde., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956 (I), 1966 (II), 1969 (III).
- (7) Anthony Blunt: Artistic Theory in Italy 1450-1600, Oxford University Press, London, 1940, Chapter I, II. アンソニー・ブラント、中森義宗訳『イタリア・ルネサンスの美術』、鹿島出版会、一九六八年、第一、二章。Dan Pedoe: Geometry and Liberal Arts, Penguin Books Ltd., London, 1976, Chapter II, III. ダン・ペドウ、磯田浩訳『図形と文化』、法政大学出版局、一九八五年、第二、三章を参照。
- (8) この点に関しては、木間瀬精三『幻想の天国』、中公文庫、一九七五年、樺山紘一『ルネサンス周航』、青土社、一九七九年、田中英道『ルネサンス像の転換』、講談社、一九八一年、阿部玄治『ルネサンス観の変遷』(中森義宗・岩重政敏編『ルネサンスの人間像』、近藤出版社、一九八一年、一頁以下に所収)等の文献において扱われている。
- (9) イェイツ女史 (Frances A. Yates, 1899-1981) の主著『The Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, 1964 (冒頭の一章に関しては、藤田実訳『ヘルメス・トリスメギトス』、『現代思想』、青土社、一九七七年、六月号、二一〇頁以下に所収)がある。The Art of Memory, 1966. Theatre of the World, 1969. 藤田実訳『世界劇場』、晶文社、一九七八年、The Occult Philosophy in the Elizabethan Age, 1979. 内藤健二訳『魔術的ルネサンス——エリザベス朝のオカルト哲学——』、晶文社、一九八四年がある。尚、彼女の著作全体に就いては、Shakespeare's Last Plays, A New Approach,

1975. 藤田実訳『シェイクスピア最後の夢』、晶文社、一九八〇年の「序章」を参照（ここでは、イエイツ自身が解題を付して列挙している）。

(10) エウジェニオ・ガレン、清水純一・斎藤泰弘訳『イタリア・ルネサンスにおける市民生活と科学・魔術』、岩波書店、二五一頁以下、イエイツ、前掲書（『魔術的ルネサンス』）、一五頁以下を参照。

(11) ヴァールブルク研究所は、アビ・ヴァールブルク (Aby Warburg, 1866-1929) によってハンブルクに設立され、「図像学 (iconology)」を美術史研究の方法とする学派として、ザクスル (Fritz Saxl, 1890-1948)・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968)・ウメント (Edger Wind, 1900-1971)・コンブリッチ (Ernst H. Gombrich, 1909-) らに受け継がれた。ナチス・ドイツによる圧迫後、イギリスに本拠が移され、「ウォーバーグ研究所」として現在に至る。この学派の図像学研究から大きな影響を受けた人物に、哲学者のカッシーラー (Ernst Cassirer, 1874-1945)・歴史家のイエイツ (一九四四年に、ロンドンの当研究所の所員となる)。尚、ヴァールブルクに関しつば、E. H. Gombrich: *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London, 1970. E. H. Gombrich: 鈴木杜幾子訳『アビ・ヴァールブルク伝——ある知的生涯——』、晶文社、一九八六年を参照。

(12) Erwin Panofsky: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Icon Editions, 1972 (1st. ed., Oxford University Press, 1939). アーウィン・パノフスキー、浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏 訳『イコノロジー研究——ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ——』、美術出版社、一九七一年を参照。

(13) Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Schwabe & Co. AG. Verlag, Basel/Stuttgart, 1979 (Nachdruck der Ausgabe 1915). ハインリッヒ・ヴェルフリン、守屋謙二訳『美術史の基礎概念——近世美術に於ける様式発展の問題——』、岩波書店、一九三六年を参照。

(14) 「精神史としての美術史 (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte)」の立場は、ヴィックホーフ (Franz Wickhoff, 1853-1909)・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905) らによって創設された。所謂ヴィーン美術史学派によって提唱されたもので、「芸術意欲 (Kunstwollen)」の概念を美術史研究の中心のカテゴリーに据え、芸術発展の根柢を一般精神史において究明する美術精神史の方向へと押し進めたのが、ドヴォルシャック (Max Dvorák, 1874-1921) であった。大まかな流れの中で見れば、「象徴」としての「図像」から、その背後に隠されたその時代固有の「精神史」的意味を読み取ろうとするパノフスキーの「図像学」も、この「精神史としての美術史」の系譜に属していると言える。

- (15) Panofsky, *ibid.*, p. 7. 前掲書、七頁。
- (16) *ibid.*, p. 69ff. 同書、六五頁以下を参照。
- (17) この著作は、一九四九年のアメリカ、オハイオ州オバリン・カレッジでの講義がもとになっている。初版一九五八年、改訂版一九六六年。エドガー・ウイント、田中英道・藤田博・加藤雅之訳『ルネサンスの異教秘儀』、晶文社、一九八六年。
- (18) 高階秀爾『ルネサンスの光と闇——芸術と精神風土——』、中公文庫、一九八七年(初版、三彩社、一九七一年)が、ルネサンス美術全般に亘ってこの問題を論じている。またレオナルドに関しては、田中英道『微笑の構造——レオナルド・ダ・ヴィンチの二重人物像——』、小学館、一九七七年が注目すべき論を展開している。ミケランジェロについては、Panofsky, *ibid.*, p. 171ff. 前掲書、一四五頁以下、シャルル・ド・トルナイ、上平貢訳『ミケランジェロ——芸術と思想——』、人文書院、一九八二年、五一頁以下を参照。
- (19) Paul Oskar Kristeller: *Renaissance Thought, The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, Harper & Brothers, New York, 1961. パウル・オズカー・クリステラー、渡辺守道訳『ルネサンスの思想』、東京大学出版会、一九七七年。
- (20) Burckhardt, *ibid.*, S. 384f. 前掲書、五七六頁以下。
- (21) 本稿におけるデューラーの遺文からの引用は、註(6)に挙げた H. Rupprich の校訂本によっている(以下、Rupprich, I, II, III と略記)。尚、邦訳するに当たって、K. Lange und F. Fuhse 及び E. Heidrich のものも併せて参照した(但し、頁数は掲げない)。
- (22) 拙稿『デューラーの美術理論——〈Brauch〉から〈Kunst〉へ——』(立正大学哲学・心理学会『紀要』、第二二号、一九八六年、三月、所収)、同『デューラーの美術理論——人体比例理論をめぐって——』(同『紀要』、第一三号、一九八七年、三月、所収)を参照。
- (23) プラトン・アカデミーに関しては、パウル・O・クリステラー、片山英男訳『フィレンツェのアカデミア・プラトニカ』(『現代思想』、青土社、一九七七年、六月号、一九八頁以下に所収)を参照。
- (24) 建築家ミケロッツォ (Michelozzi Michelozzo, 1396-1472) の設計による。
- (25) マルシーリオ・フィチーノ、左近司祥子訳『恋の形而上学——フィレンツェの人マルシーリオ・フィチーノによるプラトーンへ饗宴』注釈——』、国文社、一九八五年、二〇頁以下。
- (26) この点に関しては、清水純一『フィレンツェ・プラトニズム——その発祥と展開——』(『現代思想』、青土社、一九七七年)

年、六月号、六七頁以下に所収)を参照。

- (27) このアカデミーは、所謂その後(一七世紀以降)の一般的な「アカデミー」の概念(Nicolaus Pevsner: *Academies of Art, past and present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940. ニコラウス・ペヴスナー、中森義宗・内藤秀雄訳『美術アカデミーの歴史』、中央大学出版部、一九七四年を参照)とは様相を異にしており、それは、プラトンに倣って「エロス」や「美」について議論し、或いはまた「詩」を朗読し、「会話」を楽しむという性格のものであった。
- (28) Marcius Ficinus: *opera omnia*, 2vols., Basileae, 1561.
- (29) ルドルフ&マーゴット・ウィットコウアー、中森義宗・清水忠訳『土星のもとに生まれて——数奇な芸術家たち——』、岩崎美術社、一九六九年、二二六頁。
- (30) ヒポクラテス、小川政恭訳『古い医療について』、岩波文庫、一九六三年、一〇二頁。
- (31) この表では、伝統的に行なわれている組合わせを示しておいた。従って絶対的なものではあり得ない。特に粘液質と憂鬱質に関しては、括弧で示したように、季節、時間帯、年齢等が入れ替わることも珍らしくない。例えば、デューラーがコンラート・ツェルテスの著書『愛の四書』(一五〇一年)のために描いた木版挿絵『哲学女神』(B. 130)では、憂鬱質は、「北風(ボアレス)」、「髭の老人」、「土」と「冬」で表わされている(この『哲学女神』に関しては、Fadja Anzelevsky: *Dürer-Studien, Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen en seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1983, S. 118ff. を参照)。この点についてPanofskyは、「ドイツと古代ギリシアの気候の相違に対するやむを得ない譲歩」であると考えている。Erwin Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, New Jersey, 1971 (1st. ed., 2vols., 1943), p. 157 (以下、Panofsky, *Dürer* と略記)。アーウィン・パノフスキー、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、一九八四年、一五八頁。
- (32) *ibid.*, p. 85, p. 157f. 同書、八四頁、一五八頁以下。
- (33) 一五〇四年の銅版画『アダムとイヴ』(B. 1)では、人間は四性のいずれでもなく、従って四性は、画面に登場する四種類の動物——兎(多血質)、猫(胆汁質)、牛(粘液質)、鹿(憂鬱質)——によって表わされている(*ibid.*, p. 85. 同書、八四頁)。また一五〇年の木版画『アダムとイヴ』(B. 17)では、人間を多血質として、他の三性を、獅子(胆汁質)、穴熊(粘液質)、野牛(憂鬱質)として表わしている(*ibid.*, p. 143f. 同書、一四四頁)。

- (34) これ以外に憂鬱質の人間は、吝嗇、執念深さ、強欲、意地悪、臆病、不誠実、無礼、無愛想等々の性格を有する (ibid., p. 158. 同書、一五九頁)。
- (35) ibid., Illustration, No. 210-214. 同書、図版、二一〇～二一四を参照。
- (36) ウィットコウアー、前掲書、二二七頁。
- (37) Panofsky: Studies in Iconology, ibid., p. 77. 前掲書、七一頁、Panofsky, Dürer, p. 166. 前掲書、一六七頁。
- (38) 阿部謹也『中世の星の下で』、影書房、一九八三年、一一一頁以下を参照。
- (39) 高階、前掲書、一三七頁以下を参照。
- (40) 現在、この著作はアリストテレス自身のものではなく、彼の弟子の手になるものであると一般に考えられている。
- (41) アリストテレス全集・11、戸塚七郎訳『問題集』、岩波書店、一九六八年、四一三頁。
- (42) 「……ムウサの神々から授けられる神がかりと狂気がある。この狂気は、柔らかく汚れなき魂をとらえては、これと呼びさまし熱狂せしめ、抒情のうたをはじめ、その他の詩の中にその激情を詠ましめる。そしてそれによって、数えきれぬ古人のいさおを言葉でかざり、後の世の人々の心の糧たらしめるのである。けれども、もしひとが技巧だけで立派な詩人になれるものと信じて、ムウサの神々の授ける狂気にあずかることなしに、詩作の門に至るならば、その人は、自分が不完全な詩人に終わるばかりでなく、正気のない彼の詩も、狂気の人々の詩の前には、光をうしなって消え去ってしまうのだ」(プラトン全集・5、藤沢令夫訳『パイドロス』、岩波書店、一九七四年、一七六頁)。
- (43) Ficinus, ibid., II, 1365. ウィットコウアー、前掲書、二二八頁。
- (44) 「偉人は憂鬱質であることが多い」という、本来のアリストテレスの見解が誇張・拡大解釈(歪曲)され、「すべての憂鬱病者は偉人(天才)である」と考えられた結果、この「メランコリー」の概念が芸術家や知識人にとって必要不可欠の条件と見做されるようになった。
- (45) 「ハウスブーフマイスター」の木版画『水星とその子ら』では、水星の下に生まれた人々として、金細工師、彫刻家や画家、オルガン製作者が描かれている。阿部、前掲書、一一八頁以下を参照。
- (46) Panofsky, Dürer, p. 171. 前掲書、一七二頁。
- (47) 20.4×20.8cm. エアランゲン、大学図書館版画素描室蔵。
- (48) 30.0×19.0cm. カールスルーエ、国立美術館蔵。エアランゲンの『自画像』は、本図のための習作と考えられる(前川誠

郎『デューラー』（世界美術全集・9）、集英社、一九七九年、九〇頁を参照）。

- (49) 15.6×98.0cm. ヴィーン、アルブルタイーナ版画素描館蔵。
- (50) Edger Wind: "Dürers Männerbad, a Dionysian Mystery", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 2, 1938. *ディヨシプ明ふかた* された。
- (51) Rupprich, II. II. B. Nr. 7. 1, S. 117.
- (52) Rupprich, III. I. F. a. Nr. 8, S. 227.
- (53) 註(31)を参照。
- (54) David Munrow: Instruments of the Middle Ages and Renaissance, Oxford University Press, London, 1976. *デイヴッド・マンロウ、柿木吾郎訳『中世・ルネサンスの楽器』、音楽之友社、一九七九年を参照。*
- (55) ウィットコウアー、前掲書、二二三頁。
- (56) フェディア・アンツェレフスキー、前川誠郎・勝国興『デューラー——人と作品——』、岩波書店、一九八二年、九七頁。
- (57) Rupprich, II. II. A. Nr. 1. 2, S. 93.
- (58) 56.5×44.4cm. パリ、ルーヴル美術館蔵。
- (59) 23.1×22.6cm. ブレーメン、美術館、版画素描室旧蔵。
- (60) アンツェレフスキー、前掲書、六〇頁。
- (61) 67.0×44.0cm. ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵。
- (62) Franz Winzinger: Albrecht Dürer, in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1971, S. 48f. フランツ・ヴィンツィンガー、前川誠郎監修・永井繁樹訳『デューラー』、グラフィ社、一九八五年、六六頁以下。
- (63) Rupprich, II. II. B. Nr. 2. 1, S. 104.
- (64) Winzinger, *ibid.*, S. 49. 前掲書、六九頁。
- (65) 前川誠郎『デューラー』、岩崎美術社、一九七〇年、六〇頁。
- (66) この作品以外に、後にデューラーは、一五〇三年の木炭素描『死せるキリスト』(W. 272) (31.0×22.1cm. ロンドン、大英博物館蔵)・一五二二年の鉛筆素描『悲嘆の主としての自画像』(W. 886) (40.8×29.0cm. ブレーメン、美術館旧蔵)において、自己をキリストに「似せて」描いている。しかしこれらの素描は、「嘆きの主(シュメルツェンスマン)」の図像

に自己の苦患を移し替えて病気の平癒を祈願する、当時の慣わしに従ったものである。それ故、同じくキリストに似せるといっても、一五〇〇年の『自画像』とは区別して解釈する必要があるだろう。ミューレンの自画像は、決して「苦患のキリスト」ではなく、むしろ「救世主（サルヴァートル・ムンディ）」と呼ぶにふさわしい自信に満ちた威容をもっている。前川、同書、五九頁を参照。

- (67) Erwin Panofsky und Friz Saxl: Dürers Kupferstich "Melancoia I", Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg, II), Leipzig/Berlin, 1923. Panofsky, Dürer, p. 156ff. 前掲書、一五七頁以下。Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Friz Saxl: Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London, 1964.

- (68) 本稿では、Panofsky, Dürer, p. 156ff. 同書、一五七頁以下の叙述による。

- (69) 註(31)を参照。デューラーは「この図においても憂鬱質を、一日の時間帯のうち「夜」に対応させており、またメレンコリアの着るぶ厚い外套は、四つの季節のうち「冬」を表わしているように思われる。従ってデューラーの場合、木版挿絵『哲学女神』と同様、本図においても伝統的組合わせとは異なっている。

- (70) Panofsky, Dürer, Illustration, No. 219. 前掲書、図版、二一九を参照。

- (71) Rupprich, III. I. F. b. Nr. 12, S. 293.

- (72) Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Georg Reimer Verlag, Berlin, 1915, S. 166ff. Panofsky, Dürer, p. 242. 前掲書、二四八頁、註(22)の拙稿(一九八六年)を参照。

- (73) Rupprich, I. Brief, Nr. 58, S. 115.

- (74) Panofsky, Dürer, Illustration, No. 220. 前掲書、図版、二二〇を参照。

- (75) アンツェレフスキー、前掲書、一八二頁。

- (76) 同書、一八二頁。

- (77) Panofsky, Dürer, p. 170. 前掲書、一七二頁。

- (78) ibid. 同書、一七一頁。

- (79) ibid., p. 168. 同書、一六九頁。

- (80) イェイツ、前掲書（『魔術的ルネサンス』、八八頁。
- (81) Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Birkhäuser Verlag, Basel/Stuttgart, 1979, Nr. 276, 277.
- (82) 但しクラナッハの場合、デューラーの作品がもっていた、憂鬱（メランコリー）を芸術創造と結びつける人文主義的態度からは遠ざかり、憂鬱を悪魔的世界と結びつけるルター主義的解釈を行なっている。
- (83) ウィットコウマー、前掲書。
- (84) *De architectura libri decem*, III. I. 1-3. 森田慶一訳註『ウィットルーウィウス建築書』、東海大学出版会、一九七九年、六九頁以下を参照。cf. Rupprich, II. II. C. 1. Nr. 1. 1, S. 163.
- (85) この点に関しては、註(22)の拙稿（一九八七年）を参照。
- (86) この点に関しては、拙稿『デューラーの美学』（立正大学哲学・心理学会『紀要』、第一四号、一九八八年、三月、所収）を参照。
- (87) Rupprich, III. I. F. b. Nr. 12, S. 295.
- (88) Rupprich, II. II. B. Nr. 5. 3, S. 113.
- (89) cf. *ibid.*, II. B. Nr. 5. 1, S. 109. 「何故なら彼ら（王たち）は、人が書いているように、優れたものは神との同一性を *gehört* た、 *gehört* たからである（*Dan sy bedawcht, daz dy hochferstendigen ein gleichheit zw got hetten als manscriben fnt*）」。
- (90) *ibid.*, II. B. Nr. 5. 3, S. 113.
- (91) “*Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit*” (*De triplici vita*, I. 6).
- (92) “*Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet……plenus his figuris est, quas Plauto ideas appellat*” (*Epist.*, LXV. 7).
- (93) Erwin Panofsky: *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, B. G. Teubner Verlag, Leipzig/Berlin, 1924, S. 70 (『*イデア* Panofsky, *Idea* と略記)。アーウィン・パノフスキー、中森義宗・野田保之・佐藤三郎訳『イデア』、思索社、二二六頁以下。

- (94) *ibid.*, S. 71. 同書' 一二七頁。
- (95) アルムルテイ、前掲書' 三二二頁。
- (96) Lu. 68. 杉浦訳、前掲書(上)' 一九二頁以下。
- (97) Lu. 13. 同書' 一九一頁。
- (98) ショルジョ・ヴァザリ、平川祐弘・小谷年司・田中英道訳『ルネサンス画人伝』、白水社、一九八二年、一六六頁。
- (99) 同書' 二七一頁。
- (100) "Sicut similitudo domus praexistit in mente aedificatoris. Et haec potest dici idea domus; puia artifex intendit domun assimilare formae quam mente concepit. Quia igitur mundus non est casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, ut infra patebit, necesse est quod in mente divina sit forma, ad cujus similitudinem mundus est factus; et in hoc consistit ratio *Idea*." (Thomas Aquinas; *Summa Theologiae*, vol. 4, Eyre & Spottiswoode Ltd., London, 1964, p. 62ff. トマス・アクィナス、高田三郎訳『神学大全』〔第二冊〕、創文社、一九六三年、七〇頁)。
- (101) Panofsky, *Idea*, S. 20. 前掲書' 四四頁。
- (102) *ibid.*, S. 71. 同書' 一二七頁。
- (103) Rupprich, III. I. F. b. Nr. 12. 2, S. 295.
- (104) *ibid.*, I. F. b. Nr. 12. 2, S. 293.
- (105) Panofsky, *Idea*, S. 4. 同書' 一四頁。
- (106) *ibid.*, S. 70. 同書' 一一六頁。

《略記》

- A. = Fadia Anzelewsky: *Albrecht Dürer, Das Malerische Werk*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1971.
- B. = Adam Bartsch: *Le peintre graveur* Bd. 1-21, Wien, 1803-1821.
- W. = Friedrich Winkler: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4Bde., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1936-1939.