

ディスカッション

# デューラー受容史五〇〇年シンポジウム

日時 二〇一〇年十一月十三日(土)

場所 明治学院大学白金校舎 二号館三三〇一教室

司会 勝 國 興氏

(同志社大学名誉教授)

(勝) 最後のディスカッションに移りたいと思います。私は司会を仰せつかりました勝國興と申します。

デューラー受容史五〇〇年という大きなテーマになっていますが、デューラーがヘラー (Jacob Heller) という豪商に出した手紙の中に、ヘラーのために彼は祭壇画を描きますので、自分が描いた作品の今後のケアの仕方について少し触れている部分があります。この作品をよく手入れして、ほこりなどが付かないように保っておけば、あと五〇〇年はこのままで続け、予言的なことを言っているのです。それに掛けて申しますと、今日までちょうど五〇〇年、デューラーが亡くなりましたのが一五二八年ですから、没年でいきますとまだ五〇〇年はたつて

いませんが、今は二〇一〇年で、今日の作品の中には一五一〇年あたりの作品が何度も出てまいります。ですから、そういう作品を描いていた時期から、今日この日でちょうど五〇〇年たっているということ、その五〇〇年後に自分が話題になって、この東洋の日本で自分のシンポジウムが行なわれるなどということは、恐らくデューラーが聞いたら卒倒するぐらい、びっくりしたのではないかと思います。

いちいち申し上げると時間が過ぎてしまいますが、与えられた時間は一時間ですので、どういう具合に進めてまいりますよいか。発表なさった方は四名ですから、やはりこの発表について、まず一人一〇分ぐらいの計算で、発表者との質疑応答、ご

意見なり、あるいはもう少しあのあたりを聞きかかったということなどがありましたら、そういうことでまず始めてみたいと思います。

さらに発展的コメントの中にも、示唆を与えるものがたくさんありましたし、最後の田中さんの発表などは日本のことですが、こちらの方にも、知りたいこと、教えていただいたこともたくさんありまして、私などはもともとそういうものをお聞きしたいと思っていますところですよ。しかし、時間との関係で、どこまでお話しただけですか、ご質問の関係で、実りある討議・議論ができればいいかと思えます。

それでは、最初は下村さんから、「デューラーの身体」の受容というお話で、アダムとイブを中心とした作品がたくさん出てまいりました。デューラーの前からのものもありましたが、後に続くという作例に、どういう具合にデューラーが受容されていったかというお話でしたので、それについて場内の皆さんからのご質問を中心に進めていきたいと思います。発言のある方、どうぞ。まずお名前とご所属を聞かせていただきたいと思えます。

**(青山)** 獨協大学の青山愛香と申します。私は特にデューラーの初期の素描について研究しています。そこでぜひ下村先生にお伺いしたいのですが、「人体均衡論」というのは、デューラーが二〇年の歳月をかけて、本当に死ぬ間際まで没頭した一つの大仕事だったと思うのです。そのデューラーのある意味、

悲劇性といえますか、デューラーはそれをドイツの画家たちの規範となるものと、固く信じてやっていったと思うのです。その彼のあれだけの採寸と、そしてデューラーの実際の作品にその影響が全く見られないような気がするのと、そもそもドイツ美術の持つているあの表現主義的な芸術伝統に真っ向から対峙して、デューラーは「人体均衡論」の方に進んでいくと思うのです。そのデューラーの苦勞が、後のドイツ美術に、確かに身体というアダムとイブのモチーフとしてはつながっていくのだけれども、デューラーが目指した *discipline* がいささかも受け入れられなかった。そのデューラーの悲劇性について、下村先生はデューラー受容ということをも、「人体均衡論」の方からどのようにお考えになられているのかを、ぜひ伺いたいと思っています。

**(下村)** どうもありがとうございます。今提示された問題は、私もデューラーを研究しながら、あれを全訳・出版したわけですが、翻訳しながら常々感じていたところです。先ほど、秋山先生が、デューラーは科学的な才能に恵まれて、それを科学的に整理したという言葉がありましたけれども、それは非常に当たっていると思います。そして同じことは『測定法教則』で、デューラーはやはり透視図法だけではないのですが、ユークリッドの幾何学を、画家にいかにも利用しやすくするかということ、その中に透視図法も出てくるわけですが、それについても言えると思います。

幾何学と芸術は違うわけで、ユークリッドの幾何学の公理・定理を知ったからといって、絵が描けるというものではないことは、誰が考えても分かることです。しかし、デューラーが、彼の実際の作品とは別に、あなたが指摘されているように、なぜほかの画家がやらないことをしたか。イタリアの画家や彫刻家、ミケランジェロの言葉にあります、人体均衡論は硬直した人体が示されているだけで、全く芸術的には意味のないことだということを、コンデーヴィイ(Ascanio Condivi, 1525-74)と語ったというのは有名な部分です。それは、そういう見方からすれば分かるわけです。

しかし、当時は「万能の人」という言葉が示すように、今日のように造形家や彫刻家などという区別は、一切なかったわけです。中世の工房の延長で、注文が来たら何でもこなす。建築家の仕事も工芸家の仕事もすべてこなすのが原則です。そういう状況の中で育ったわけですので、そういう多様な才能に恵まれたデューラーが、版画家、画家として創作するとともに、イタリアに学んでそれを理論付けるといふ行為をなしているうちに、彼の中に眠っている、今で言えば自然科学的な、きちっと自然の原理を極めたいという欲求に目覚めたとしても、おかしくはないわけです。

それが「人体均衡論」の場合、今日、私がお見せしたように、一五〇四年の銅版画と一五〇七年の油彩画、およびその後にくく人体においては、もう生かされていません。それがもし生か

されていたら、あんなに流れるようなリズムを持った絵図は出てこない、生まれてこないわけです。けれども、デューラーはいったん始めた以上、徹底して人体の比例を七頭身から十頭身まででしたか、しかもまた細かくある別の方法を使って、またやり直す。こういう、青山さんから言わせれば悲劇的なことを、彼は悲劇的とは思っていないと思います。それは現在のあなたが見て、なぜこんな、むなしことをやるのだということはあると思います。そのほかに *at work* で、別個に、それは彼の特別な興味でやったということで、私は今のところ理解していません。

**(勝)** 今の人体比例論の研究について、何かほかにもご意見ございませうでしょうか。デューラーは一生涯懸命やったけれども、デューラーに続く人々には、あまりデューラーの努力そのものは生かされていないのではないかとご意見だったようですが、デューラーはそれでもいいやと思っただけでしょうね。一生懸命やっていくことが、付度するよりいいと。ほかにございませうでしょうか。

**(下村)** もう一つ加えていいですか。今日続けてお見せしましたハンス・バルドゥング・グリーンにしても、ルーカス・クラナッハにしても、プロポーシオンをご覧になって分かりますように、人体比例論はほとんど反映されていません。ただ、デューラーの銅版画が生まれなかったならば、バルドゥングの裸体画もルーカス・クラナッハの裸体画もなかった、という言い方

はできるかと思えます。つまり、それは理論に全く無縁であった中世の裸体図に、完璧ではないけれど、ある一定の方向性を与えた。そういう意味で、今日お見せした裸体画は成り立っていると思えます。

(勝) ありがとうございます。ほかにいかがでしょうか。いろいろお聞きはしたいのですが、しかし私は時間のことばかり気になってしまいます。まずひととおり皆さんと発表者との意見交換をやっていきたいと思います。

続いて「幻の名画を求めて」の話をしてくださいました、平川さんに対しての質疑応答に移りたいと思います。

(岡部) 京都外国語大学の岡部と申します。平川さんの今日のご発表を非常に面白く拝聴させていただきました。

やはり、デューラーの場合には、特に素描に色を着けるといふ、あまりほかに例のないことが、かなり広範囲に行われていたという事例を紹介していただいて、大変面白かったです。では、そういう事例がほかにないのか、あるのか。もしあるとすれば、そういうものであるのだろうかということを、まずお伺いしたいのです。

それと、それがあまり例のないことであるならば、どうしてデューラーの場合には、それほどたくさんの事例が残されたのか。その辺についてご意見を伺いたいと思います。

(平川) ご質問ありがとうございます。なにぶん私の専門が十五〜十六世紀で、せいぜい十七世紀初頭ぐらいまでというこ

とで、その中の範ちゅうなのですが、私を知っている限り、デューラー以外で素描を絵画化されている画家は、ミケランジェロ(1475-1564)だけです。ミケランジェロの場合は、徹底的に調べたわけではないのですが、ある程度、ポントルモ(Jacopo da Pontormo: 1494-1557)であるとか、ブロンズイーノ(Agnolo Bronzino: 1503-1572)であるとか、いわゆるフィレンツェの後輩画家たちは、数点の素描、例えば「夢」と呼ばれている少しなぞめいた素描、あとはクレオパトラですか、その辺を油彩画にしています。

ただ、ミケランジェロはデューラーのような形で、絵画に比するような完成されたイメージとして素描を描いてはいませんので、ある程度、余白がある素描を、画家たちが埋めるという形で、言ってみれば、まさに幻の絵画を完成させるという意味では、ミケランジェロの話の方がふさわしかったのかなという気もします。

多分、秋山先生のご質問にもかかわってくるかと思ったのが、——少し岡部先生のご質問からは脱線するのですが——ヴァザリリの素描理論の問題と今回の絵画化の問題です。イタリア的な素描理論が本当に入ってくるのが多分十六世紀の中ごろ以降となり、やはり絵画化自体の中で、その辺に影響されるのは、ルドルフ二世周辺の事例かなと。デューラーに対する愛好心はもちろんのこと、むしろ巨匠の生の創作的な息吹を伝えるものとしての素描礼賛というイタリア的な理論、いわゆる芸術の理

論が入ってきて、プラハの事例というのも、素描の絵画化になり拍車がかかってくるのかなという気がするのです。

ただ、それ以前の二つの絵に関しては、私の考えるところでは、あるいはドイツの例えば早くに亡くなったハンス・ミールケ (Hans Melke, ベルリンでデューラーの素描目録を編む) などのベルリンの素描カタログなども、研究者の方が積極的に述べていますが、ドイツの十六世紀の前半に、イタリアでまだヴァザリ的な素描理論が生まれる前に、素描を一種の作品として見るといふ慣習があった。ただ、それはご紹介したように、一種、お化粧した素描ですね。絵が素描であるとか、あるいは水彩・淡彩素描といったもので、素描を独立した作品として鑑賞する鑑賞形態が、ドイツにあったということを、ミールケなども言っていますし、私も調べてそう思いました。

例えばアルトドルファー (Albrecht Altdorfer: 1480-1538) などとは明暗素描に関して、同じ図様のものを大量生産というか、残っているものは二枚なのですが、多分、工房の助手の手を用いて量産しているのです。ですから、アルトドルファーの場合は、絵画の代用品、安価な商品としての素描を使っている。それは必ずそうだとは言えません。

ただ、デューラーの場合は、前にも発表中に申し上げましたとおり、一種、親しい者へのプレゼント、あるいは自分の芸術的な関心で、自分が楽しむために描いたような性格が強いのではないのかと思います。

また、明暗素描画に関しては、時間がなくて全く申し上げられなかったのですが、基本的には浮き彫りの下絵素描、あるいは見本素描として、ドイツでは15世紀の前半には既に作品があつて、これは同時代的に十五世紀の前半に汎ヨーロッパ的に出てくるのです。イタリアでは、フィレンツェ派の事例などはそうなのですが、主に立体表現を勉強するために使っています。

ネーデルランドに関しては、多分古い例は、フーゴー・ファン・デル・グース (Hugo van der Goes: c. 1440-1482) の一四七〇年代ぐらいのものが残っていて、これは恐らく、かなり完成されたイメージとして素描を使っています。ただし、用途は私には分かりません。絵画の下絵として使っていたのかどうかというのとは分らないのです。ただ、ネーデルランドの場合、十六世紀の前半には完璧に工房のいわゆる下絵、絵画理論として明暗素描で図様を保管していくという実践が、どうも行なわれていたようです。そこがルカス・ファン・レイデン (Lucas van Leyden: 1489-1533) が始めたレイデン派の画家が、あの素描をいわば貸し借りして、祭壇画を増産することをやった意識の中に入ってくるのかと思うのです。

また、ルカス・ファン・レイデンを少し擁護するならば、彼には一種の二面性があつて、デューラーの素描をもらったときには、恐らく芸術家としての意識を持っている立場のレイデンで、芸術家同士の素描の交換という問題です。佐藤先生がアルブレヒト・デューラーの話をしてくださったように、あるいは

デューラー自身、そういう素描画家や遺族から素描をもらっておりまして、素描を交換しテクニクを見せ合うということで、芸術家間の友情の証しとなるわけです。それで、儀礼的な一種の芸術家意識を持って、友情の証しとしてデューラーからそれを受け取ったものの、絵が売れるように描いてみて、これが商売として使えるという、恐らく使ったのではないのかと私は感じております。

**(岡部)** ありがとうございます。

**(平川)** もう一つよろしいでしょうか。なぜデューラーだけかということに関して言えば、お答えするのがとても難しいです。やはり一つは完成度の高い素描を残していたこと。二つ目は発表中でも述べたとおり、実際はあまりデューラー自身、それを(絵画として)描かなかったということが大きいかと思えます。

三つ目は、ある程度早い時代から名声を確立して、それが散逸せずに王侯のコレクションに入って、それが一種のルドルフ(二世)の、宮廷のエナジーを引き起こすという方に回れたということだと考えております。

**(岡部)** ありがとうございます。

**(勝)** 素描というのは、もともと下絵ですからね。本格的な創作をするための準備として出発したものが、デューラーのころ、ルネサンスに入って十六世紀半ばぐらいから、素描そのものが、何か魂が乗り移ったような、大変貴重なものに変わっていったという前提があるのでしょうか。そしてそれを、さらに

どういう形で鑑賞するか、楽しむかということになって、それが十九世紀あたりまで、ずっと続いたと思います。

Picturization、絵画化する拠点のようなものが幾つかあるということ、それはプラハが出てきましたから、ミュンヘンとの比較などもあるかと思いますが、プラハといいますと、ヤン・ブリューゲルなどが盛んに出てきます。そのあたりで、プラハのこと、ヤンのことなどで何かございませんか。

**(森)** 私は森洋子です。今は日大の芸術学部の大学院で、非常勤で教えております。

素描を油彩画にするという、その受容というのは、あまり一つの筋ではないですね。多様性がある。先ほど最後に田中先生が「複合と多様性」とおっしゃいましたね。あれはまさに、ほかのことにも言えると思うのです。受容の一般論ではなくて。

ヤン・ブリューゲルに関しては、確かに先ほど少し平川さんにもお話を伺ったのですが、デューラーの素描をルドルフ二世が持っていて、そして父親のブリューゲルの作品も非常に高く評価した。でも数が少ない。何とかしてと、息子が来た。そして、ヤンの技量は素晴らしいですから、自分が持っていた、非常に高く評価しているデューラーの素描を絵にしてくれないかと。そういう場合は、ヤンは、デューラーへのオマージュだから、受容とか、デューラーを高くしてというよりは、あくまでも依頼者の意向によって描くわけです。

ところが、ヤン・ブリューゲルのことを調べてみますと、若

いときは確かに父親の絵をコピーしています。版画のコピーはしていないのですけれど。しかし、あくまでも彼の場合は、兄のピーター二世と比べると、決して盲目的なブラインドコピーではなくて、そこに自分の様式や表現などを必ず出しています。そこがヤンの父親に対するオマーージュの、confrontationでもあるわけです。

そういう意味で、平川さんがご説明されたヤン、デューラーが色を捨てたというときには、確かにルドルフ二世の命令ではあるけれども、自分は全く別の新しい創造世界ができるのだという自負というか自信と、それからやはり線だけの世界と、そこに色を着けて全体の tonality や風景画などをやはり自分としても非常に楽しみながら、自信を持ってやっているので、いわゆる受容という流れの中では論じられない、もっともつと加わるものがあると思うのです。

だから、今日全体の話を聞いていますと、確かにデューラーの版画があって、その受容の中で展開するという世界がありませんが、その受容の中にも多様複合性、単なるコピー、それから自分のものにする、それから付け加えるなどといった複合と多様性は、もっともつと論じられなければならないと思います。

(勝) 今のご意見に対して、あまり長くならないように。

(平川) ご意見をありがとうございます。私もまさにそのとおりにだと思っています。確かに、私がこの絵画化の実践が極めて特殊だと言ったのは、むしろ他人の素描をそっくりそのまま絵

にするというのは、創造力があればあるほど苦痛なはずなのです。というか、ある種の強制力がないとできない。むしろ選択的に一部分を取り込んだり、あるいは自分で変更したりすることの方が、技量のある画家にはやりやすいと考えています。ですから、なおさらこの種の実践は少し奇異に感じるし、やはりそこには注文主の側の意図や、ブライドがあれば、受け手側はあそこまでやらないのかな、ということをも少し感じながらやっています。

ただ、その中でも今、森先生がおっしゃってくださったように、徐々に時代がたつにつれて、一種デューラーが規範となりつつも、その中に、ただ単に盲目的に機械的にコピーするだけではなく、ストーリーであるとか、いろいろなものを詰め込んでいく、競合を仕掛けていく。ヤンなどは、特にそういった傾向が極めて強い作品を作っていると思いますので、まさに先生がおっしゃったとおりだと私も考えています。

(勝) 素描は絵画化されるだけではなく、コメントの秋山さんがおっしゃいましたが、彫刻にもされていますね。デューラーの素描は、例えばインスブルックのマクシミリアンの墓碑の、あそこに立っている人物像などを見ても、数体の中の少なくとも三〜四体はデューラーの素描が用いられています。ですから、そのようなものでもありますが、これはまた機会を改めてお伺いすることにして、次の発表者に移らせていただきます。

次は「ナザレ派におけるデューラーのイメーჯ受容」を発表

してくださいました尾関さんに対しての、ご質問・ご意見をお願いします。

**(岡部)** 続けてで申し訳ありません。京都外国語大学の岡部と申します。私自身、昔このナザレ派について少し勉強しましたので、今日はいろいろな作品を見せていただいて、大変懐かしい思いになったわけです。しかし、その当時から非常に分からなかったというか、疑問に思っていたことがあります。

オーヴァーベックとプフォルというのは、いわゆる芸術志向が非常に違うわけですね。しかし、それでもなおかつ、非常に強い友情で結ばれている。この二人の違う方向の芸術理想を、それらを一つに結び付けるものは何だったのだろうかということ、そのころ非常に疑問に思っていました。今日のご発表で、一番最後に三つの道とおっしゃいました。これで少しは謎が解けたのですが、私としては、ナザレ派というのは、いわゆる中世回帰という一つの共通の姿勢を持っておりますので、この中世というイメージが一つ、彼らを結び付けるものであったのかと思っていました。

そこでご質問ですが、彼らにとつて、では中世とはどういうイメージで考えられていたのかということと、また、歴史主義の実証的な学問が起る前のことですので、彼らにとつての中世とは何であったのか、どういうイメージであったのかと。そしてそういう中世的なイメージが形成されるに際して、例えばデュラーやラファエロなどという存在がどのような意味を持

ったのか。デュラーやラファエロが中世的イメージを形成するときに、どのように焼き上がっていったのかを、今日は少しお伺いしたいと思います。

**(尾関)** ご質問の内容に関しては、大原先生の方が的確なお答えをされるのではないかと思うのですが、私の考えというより、ごく一般的にナザレ派の画家たちの考える中世というのは「古ドイツ」という言葉で置き換えられると思うのです。

彼らの古ドイツ、宗教改革以前の、あるいは宗教改革が起って、まだそれでもドイツという国、国というよりは、むしろ後から、十九世紀から考えてドイツと考えられた地域の宗教的な分断あるいは混乱が起っていなかつた時代。そして芸術、彼らにとつてはドイツ語圏が文化的な統一感を保っていた時代なのだと思いますのです。ですから、中世というよりは、むしろ私が今日示したスライドの中でも「カール大帝の勝利」などという、中世といっても、かなり中世初期の人物も出てきましたが、主にやはりその中心となる時代となりますと、十六世紀初め、盛期ルネサンスの時代、それが彼らにとつての中世であった。中世というよりは、むしろ古ドイツですね。

そしてラファエロはもちろんドイツではないのですが、ラファエロもデュラーも、より広いヨーロッパ的な、キリスト教的ヨーロッパの基盤の中で息づいていた時代というか、そういった理想的な時代と考えていたのではないかと私は思うのですが、大原先生。

**(大原)** 一つ言えるのは、尾関さんがおっしゃっているとおり、中世像はそんなにはつきりしていなかったであろう。それから今ですと、初期中世、盛期中世、それからデューラー時代は中世に入るか、入らないかということだと思うのですが、その辺の区別はまだそれほどついていない。

では、何が問題なのかというと、彼らが古い美術に向かったというのは、第一義的にはアカデミズムが教える、ただアカデミズムも、ちょうどウィーンのアカデミーだったので、新古典主義といっても、バロックとの折衷的な要素がまだかなり強い描き方なのです。その描き方が結構、いいかげんな描き方に見えて、彼らは反発した。ですから、それに代わるものという意識が、非常に強かったのではないかと思います。

もう一つは、彼らが学生だったころは、ドイツが戦争をやっているという、かなり苦難の時代ということもあって、やはりキリスト教的な価値が非常に強く求められた。だから、できることならば、統一キリスト教世界としての中世像といえますか、古い時代が理想化されて立ち現れた、それが非常に重要だったのではないかと思います。

**(岡部)** ありがとうございます。

**(勝)** ほかに。はい、どうぞ。

**(齋藤)** 齋藤稔と申します。今、アルス・ウナ芸術学会をまとめてやっております。尾関さんのお話が大変啓発的だったわけですが、ナザレ派におけるデューラーの受容に関して、尾関さ

んご自身がお話しされたことと、今のご質問に関して、やはりナザレ派が近世から近代へと移っていくときに、芸術の役割も「芸術宗教」という言い方がありますが、これも例えば宗教のための芸術から、芸術のための宗教へといったコンセプトが、きちんとやはりあったのだと思うのです。

そこで、私自身は少し分からなかったのですが、特に四番目から五番目にかけて、未完のデューラー的などおっしゃっていますが、そのあたりで、どうしてそこにデューラーを持ち出したのか、持ち出した理由は非常によく分かるのですが、そのあたりのところが未完ということで暗示されています。

それも含めてだと思えますが、要するに、諸芸術において宗教的なものを強調するというか、当然それはキリスト教的なものでしょうけれど。そのあたりをまさに芸術全体として、表現する、表象することに、またウエーリトが置かれたのではないかと思います。そのように受け止めてみたのですが、どうでしょうか。

**(尾関)** ナザレ派における芸術崇拜のあたりは、私自身きちんと考えを整理し切れていないところもあるのですが、芸術と宗教ということで、彼らにとっては、もちろんカトリックへの改宗であるといった形で、実行に移す必然性があつたわけですが、芸術というものもが独立した、そして非常に一義的な意味を持つものとして強調するために、儀式的な形式、カトリック的なものが、必要であつたのではないかと思います。

そしてデュラーは、また別の、ナザレ派にとつては国民的な英雄という色彩がまずあると思います。当時の戦争、戦時下で生まれたグループですので、外国、特に反フランス的な意味も込めて、ドイツ的な文化人、デュラーだけではなく、それ以外のマルティン・ルターなどのドイツの英雄をといった要請の中で、デュラー崇拜が非常に強まってきた。特にドイツの場合は、デュラー以外の画家の個別的な名前は、少しは出てくるのですが、やはりデュラーが最大の存在であり、唯一の存在であるという形からして、どちらかというとナシヨナリズムと相まって、デュラー崇拜が、その芸術性というよりは、やはりナシヨナリスティックな色彩が強くなっていくのかと思っております。

(勝) よろしいでしょうか。お話は尽きないと思いますが、次の発表に移らせていただきます。

「映画時代が見出した黒線のリズム」ということで、新藤さんにお話しいただきましたが、これについてのご質問に移りたいと思います。これは今までのご発表とは少し違うような感じがしますが、美術史という学問とつながってのデュラーですので、これはデュラー論でもあるし、美術史の方法論でもあるという、相互絡み合ったお話であったようにお聴きました。具体的なパノフスキーという二十世紀最大の美術史家の初期の仕事の中に、現代の映画、動画である映画の解釈にヒントがあるというようなご意見でしたね。間違っているかもしれない

が、大体そのようなことだったと思います。そういうことで、どなたかご意見を聞かせてください。

(木村) 日大芸術学部の木村です。映画論とのお話を大変面白く伺いました。私の大学には映画学科があつて、パノフスキーの映画の話はよく聞いてはいたのですが、具体的にご紹介いただいたのは、私としては初めてで大変面白く伺いました。

参考文献をざっと今拝見してまして、次の議論に移るとうか、初期パノフスキーに若干かわることなので、議論が広がるかもしれませんが、二つほどお尋ねしたいのです。

一九四三年に、プリンストンからデュラーの印刷本(『The Life and Art of Albrecht Dürer』)を出しますね。この印刷本を見ていますと、最近ペーパーバックでも出たりしているのですが、大きく違っているのが、デュラーに対する版画のカタログが最近はないのです。これはかなり大きな意味を持っていると思うので、私の考えでは、パノフスキーの話としてはあまり言われないのですが、三十年代の終わりぐらいいからプリンストンに行つてから、かなり地道なカタログ作業をやります。これをあまり無視してしまうと、良くないのではないかという気が一つしてゐるのです。今日の話と少しそれますけれども。

それともう一つ、モーシヨン・ピクチャーの議論は非常に面白いのですが、三十八年ごろにパノフスキーが『E. in Arcadia ego』というプッサン論を描くのです。パノフスキーにとつては、デュラーも非常に重要な存在ですが、三十年代終わりか

らブッサン (Nicolas Poussin:1594-1665) にひどくこだわる時期が何回か出てくるのです。それは何なのだろうかというのが、まだ頭につながつてこないのですが、今日の議論の延長で何か示唆をいただければと思います。

(新藤) ご質問ありがとうございます。カタログの作業というのは確かにおっしゃるとおりだと思います。書いているものは、実質的・最終的には一九五五年に、『アルブレヒト・デューラー——生涯と芸術』の形で、一巻のものにまとまるわけですが、実際そこではカタログ要素は外れるわけです。

けれども、例えば今日も名を挙げましたティーツェやヴィンクラーあたりが、一九二〇年代にドイツでデューラーの作品の、かなり批判的なカタログを作っていくという流れがあったと思うのです。デューラーの作品のカタログ、目録を作る仕事ということ自体で言えば、もう既に十八世紀ぐらいまで、長らくずっとあったわけです。エルヴィン・パノフスキーの仕事も、そういう十九世紀のカタログ、既に先行してできていたカタログを反映させながら、ああいうヨーロッパ中世の様式論のようなものを展開できたわけです。

パノフスキーが英語によって、デューラーのある種フラットな作品目録的なものを、おろそかにしないようにしようという意識を持っていたというのは、確かにあるかもしれないけど、僕は、そのあたりを考えてみたことがないのですが、そういうことは何となく直感的には思います。

また、ブッサン論とのお話ですが、もちろん私もブッサン論を読んだことはあるのですが、それと今日の話ということと言うと、少し難しいですね。どうしてもあのブッサン論は、イコノロジーにおける意味の段階の問題がかなり重要だと思うのですが、それと今日、少し強調しなかったイコノロジーの問題は、どちらかというところと芸術が社会とどういった形でつながりを切り結んでいるかということ、それ自体に注意を向けたかったので、なかなか今日の頭の状態から、すぐはお答えできないのですけれども。

(勝) パノフスキーのブッサンに対する興味のことですが、今はよろしいでしょうか。

(木村) デューラー論の方はよく分からないのです。私の経験で言いますと、パノフスキーの、三八〇三九年の最初のデューラー論は、非常にカッシーラー(Ernst Cassirer:1874-1945)の影響が強い仕事なのです。面白いのは、その論文の巻末に補足のような議論がありまして(第八章・芸術理論家としてのデューラー)、どうもヨーロッパの当時のゼミからの推測なのですが、随分たたかれたような印象を感じさせるような議論が補足として入っているのです。

そうなる、私が考えるのは、パノフスキーの版画研究のためのノートを作った時期が、非常に大きな意味を持つという感じがしています。これは絵画以上に版画の目録というのは、パノフスキーが幾つもありますし、それを特定する作業は非常に細

密な世界になってくるわけです。その辺の作業の中で、変わったなという気が私はしています。

そのもう一つの根拠は、パノフスキーはもつと書き直すのですが、内容が変わってくるのです。そのことを私は常日ごろ感じていましたので、一言、議論としてはずれてしまうのですが、申し上げたという次第です。ありがとうございます。

(勝) ほかにいかがでしょうか。はい、どうぞ。

(下村) 先ほど、青山さんから「人体均衡論」の、むなしいと言ったらあれですが、悲劇的な仕事のことを聞かれましたが、先ほどメンパーの方にもお話ししたのですけれども、実は現在、非常に役立っていることを知りました。と申しますのは、固有名はわかりませんが、あるファッション会社で、女性のための服を作る。年齢に応じて、洋装を一番美しく見せるにはどういけれども、タイプに応じて、あるいはそれこそ四性論ではないでしょうかというのを、洋服会社のために請け負っている人がいるわけです。それで、たまたま私が訳したデューラーの『人体均衡論』を本屋で見つけて、ヒントを得たと。

それはどういふことかと申しますと、第四書に胴体が動く、そこに先ほどもちらつと言いましたが、立方体に分解して示す図があるわけです。だからその中には、足元から頭を見た奇妙な図まであって、しばらく見ないと意味が分からない。それに細かく数値がまたデューラーなりに付いているわけです。それを見てヒントを得たというのです。それを現在のデジタルを利

用して、こういうタイプの人には、こういう型を作ったら、後ろを少し、あまり言うとおれですけれども(笑)、とりわけ一番美しく見せる形。わざわざ私のところにお礼に来られたのです。それで、「へえ、意外と役立っているな」と私もびっくりしました。

そういうことで、先ほどの社会との結び付きではありませんが、デューラーはそういった意味で、五〇〇年もつと言いましたけれども、彼の均衡論は五〇〇年もつていっているわけです。ということ、さまざま使い方の可能性が開かれています。

やはりあれだけ徹底してやったというのは、まず基本を知って、基本をマスターした上でパリエーションを付けている。私の理解では、それが『均衡論』の第三章の変形の理論なのです。だから、変形するためには基本がないと、目的に応じた変形もできないということ、私は悲劇的とは思いません。

(勝) 今のお話は、デューラーが聞いて、びっくりして気絶しているのではないかと思います(笑)。

(森) 私の理解ですと、個々の発表の質問が終わったと理解して、どうしても今日の素晴らしいシンポジウムのお礼を兼ねて、一つ情報を提供したいと思うのです。それは、今日の発表の中で全く、全くというのは私の解釈の間違いかもしれないのですが、デューラーの研究の受容の中で、欠けている部分があるように思っています、その情報なのです。

デューラーの版画というのは、今日お話しされた版画から版

画、版画から油彩、素描、素描から油彩とは別に、本の中で結構使われています。それに気がつきましたのは、明治大学で、ティールマン・ケルヴェール (Theiman Kerver; 1852—パリの書籍商・出版業者) から一五二二年にフランスで出版された本を、一九九〇年に買ったのですが、その印刷された児童書を見ましたら、デューラーの木版の受難シリーズで、キリストの埋葬や、キリストの復活を疑うトマスなどが幾つか出てきました。デューラーはニュルンベルクで、ティールマン・ケルフェールはパリの出版社ですが、本当にそれはフレームが付いているだけで、中は全く像が同じです。この本は、ワシントンの Library of Congress で調べたところ、カリフォルニアのサン・マリノの Huntington Library にしかないということ、私は見にいきました。そうしたら、明治大学の方がずっと保存状態がいいので、これについてはちよつとしたことしか書いていないのですが、恐らく Bibliothèque Nationale にはその版があると思います。

けれども、それではなくて、それを超えて、印刷された児童書の中には、たくさん描かなければならない像があるわけです。そのときに、手近にあるデューラーの木版画、受難シリーズあるいは銅版シリーズ「聖母伝」などを買ってきて、それをもう使ってしまうというは大いにあるわけです。だから、本の挿絵の中のデューラーの応用というかアダプテーションというか、あるいは盗用など、そのようなこともっと研究したら、

新しい道ができるのではないかと思います。大学に保存状態のいい児童書がありますので、一五二二年ですが、それは研究に提供させていただけると思います。ほかに、きつと印刷された本の中に、プランタンの中にもあるかもしれません。アントワープとか、リヨンのあいつた出版文化の中に、デューラーがもつともつと使われている可能性は非常に思うのです。が、いかがでしょうか。

(勝) デューラーに限りませんが、『聖書』の中の挿絵に版画を張ったようなものがありますね。それに色を着けたり、絵面化ではありませんが、版画に色を着けて『聖書』の中に張り込んでいくという、それなども今おっしゃるのと似たようなことかもしれません。こういうシンポジウムがきっかけになって、今まで記述のなかったことなどがいろいろ出てきて、またこれからの研究に役立っていただけると、意味があることだと思います。

(平川) 多分、今のお話で少しだけ、あまり関係ないかもしれないのですが、確かにデューラーの例えば「小受難伝」などを見ていただくと、ほかの方が絵にしないような場面まで、几帳面なまでに事細かに絵画の物語化をします。それが多分便利だったのだと思います。いわゆる木版の挿絵にというのは、一種の盗用になるのですかね(笑)。一五二二年の段階でとなると、盗用というのか、あるいはそういったものを何か契約をしてやっているのか。

(森) 本を見ましたけれども、どこにもそういったことは書いてありませんし、もう何気なく使っているという。それは全部、シリーズがそうではなくて、たまたま幾つかの中にデューラーが入り込んでいる。だから、あらゆるメディアを使って、自分の本の挿絵を考えたいのだと思いますね。

(平川) でも、確かに質的には二次的であるそうした本は、画像をデブリーズ、冊子として綴じた状態から、一点ごとにはらばらにして、継承していかないといけないなと私も感じます。後のために生かせる。

(勝) ありがとうございます。そろそろ一時間いっぱい近づきました。ご発言いただいていない佐藤さんをはじめ、発展的コメントターが来てくださったので、一言ずつでよろしいですので、今までの議論、質疑応答を踏まえておっしゃってください。

(佐藤) はい。今日はデューラーのシンポジウムということで、どれだけの人が来てくれるのかなと少し心配してました。あまり来ないのではないかと思っていたのですが、こんなにたくさんの方が来てくださって、協力していただけて、よかったです。感謝しております。

今、最後に森先生がおっしゃられたことも、一五二二年という段階でそういう盗用のようなものは、もっと後になると、デューラーの版画がどんどん市場からなくなってしまうと、質の悪いものに色を着けて価値を高めるなどということがあります。

が、この一五二二年の段階でというのは全然知らなかったの、ぜひ今度伺って拝見したいと思います。どうもありがとうございます。

(秋山) 発展的コメントターとしての役割が果たせたかどうか、甚だ自信がないのですが、今日一日で「デューラー」という言葉をたくさん聞いたなと(笑)。日常でこういうことはありません。今後もあるかなと思いますが、大変良い機会をいただいております。

前川先生が昨年あたりですか、ぜひ若い人の意見を聞きたい話を聞きたいとおっしゃっておられるということを、間接的に伺って、何か機会が設けられないか、あるいは出版物で動くような動きが少しあっただけに、少し間に合わなかったというのが何とも残念ではありますが、喜んでくださっているのではないかと思います。

前川先生が一昨年でしたか、八十八歳のお祝い会をされたときに、デューラーが夢に出てきて、うなずいてくださることが、かつてあったけれども、最近またあったのだとおっしゃっておられました。それも大変印象に残っております、そのことを下村先生に、その会が終わった後にお話ししたら、下村先生は「前川先生、すごいですね」とおっしゃっていたのです。下村先生ご自身は、アントワープでデューラーそっくりの人に、置き引きに遭った直後にお金を融通していただいたと(笑)。そういうこともお話になっていて、やはりデューラー研究者はそ

これまで行かなければ、デューラー研究者を名乗れないのではないかと思っております。まだ修行が足りないなと思っております。

(勝) 秋山さんも、そういうことに会おうといいですね。

田中さんは、もつともつとお聴きしたい分野なのですが、今日はこういう「デューラー受容史五〇〇年」という範囲内で、岸田劉生を中心に話してくださいましたけれども、シンポジウムを聴かれて、いかがでしたでしょうか。

(田中) すみません。相当、逸脱の発展的コメントをしてしまいました。皆さん、寛容で本当にありがとうございます。私が発表を終わって、壇を下りてそこにいましたら、つかつかとあるご婦人が、私の所へいらっしゃって、「今日のお話は大変懐かしかったとおっしゃられるのです。「失礼ですけれども」と言ったら、「辻佐保子です」と言われて、ちょっとびっくり返りそうになったのです。児島喜久雄先生(1887-1950)、矢代幸雄先生(1890-1975)、もちろん前川先生、それぞれお若いころからお付き合いがあつて、指導を受けたとおっしゃっておられました。今日はいろいろな方にお目に掛かつて、普段、私は西洋美術史の研究者の方とはあまりお付き合いがないのですが、これを機会にどうぞよろしく願ひいたします。

(勝) どうぞよろしく願ひいたします。これで一通りご発言が終わりまして、あと数分で一時間になろうかと思ひますが、どういう締めくくりをしたらよろしいでしょうか。

思い出すことを一つだけご紹介いたします。これはナザレ派のときに、特に強く出てきた感がいたしますが、国家とは言いませんが、民族意識でしょうか、そのようなものが芸術に絡んで出てきた。あるいは国家意識、民族意識に絡んで明示されてきたということもあるのかもしれませんが。そうしますと、デューラーはニュルンベルクの出身で、ニュルンベルク抜きには、デューラーは考えられないと思うのです。

デューラー・ルネサンスと言いますが、ほかにホルバインであつたりクラナッハであつたり、あるいはグリューネヴァルト(Matthias Grünewald:1470?-1528)であつたり、そういうそうそうたる画家が同時代に生きていますが、その人たちのルネサンスという話はあまり聞かない。そしてその生まれ故郷がどこであつたかということもあまり問題にならない。その中で、デューラーはドイツの画家として、後世では大変ありがたがつて、ずっとこの五〇〇年間持ち上げられています。それは、デューラーという画家(芸術家)が偉かつたことはもちろんありますが、出身地がニュルンベルクであつたことと大いに関係があるのではないかと思うのです。

それで、例えば一九四五年にドイツは連合国によつて降伏いたします。ドイツの終戦日は五月八日でしたか、その直前の四月二十一日に連合軍、これはアメリカを中心とする軍隊が、ニュルンベルクに入ってくるのです。それは非常に象徴的な意味があつて、二十一日というのはヒトラーの誕生日なのです。ヒ

トラーの誕生日にドイツの歴史的な、ドイツそのものの象徴、ドイツ文化の象徴といわれるニュルンベルクに入ってきて、それを制圧するということがありました。これはある人の受け売りですが、ヴトケ (Dieter Wutke, 1929-) だったか、そういう講演をしています。

そしてそれが四十五年ですが、四十三年には、これも何回も出てきましたパノフスキーの『デュラー論』二冊本がアメリカで英語で出版されます。パノフスキーは三十四年ですか、アメリカに亡命しますが、それ以来、自分はドイツ人であるということを、いわばもう捨てたと行ってはいけません、アメリカ人になりきって、英語で出版し、講演し、講義ももちろんします。そしてドイツ人も書けないほどのデュラー論をアメリカのプリンストンで出版するということで、パノフスキーはドイツを追われたけれども、アメリカでデュラーを救った。これはヴトケが言っていますが、そういうことを、五〇〇年をスパンとして最後に考えました。以上です。ありがとうございます(拍手)。

## 閉会

(大原) ご来場の皆さま、今日はほんの少しだけ時間をいただいて、閉会の言葉を述べさせていただきます。今年の一月十五日に前川誠郎先生がお亡くなりになりました。私たち日本でドイツ美術史にかかわっている者は、多かれ少なかれ、陰に日向に、あるいは直接的・間接的に、前川先生のご恩を受けているわけです。

私たちのような少し年長の弟子になりますと、前川先生に対する、ある節目の時期に記念論文集を出すことにかかわったこともあるのですが、でも、まだ何もやらないうちに先生がお亡くなりになったというのは、かなりショックでした。私はまだ何もやっていないではないかと。

そこで、告別式があつた二十日に、ちょうど今ここで総論をやつてくださった、当時、西洋美術館に勤めていた佐藤直樹さんと少し相談しまして、デュラーをテーマにしてシンポジウムをやれたらいいのではないかと語り合ったわけです。

日本では、デュラー研究は結構強い分野で、デュラーを直接研究していらつしやる方は、ここにいらつしやる平川さん、秋山さん、もちろん下村先生をはじめ、そこに座っていらつしやる青山さんのように、そうそうたるメンバーがデュラーに直接かかわる研究をやっています。私はドイツ美術史をやつて

いますが、でも新しい時代で、この新しい分野は問題を抱えています。

例えば私は今、日本におけるドイツ美術研究のプレゼンスがかなり弱いということで、研究者のネットワークの構築を試みています。その中で実はドイツをやっている人が結構多い分野もある。それは新しい分野なのです。新しい分野をやっている人たちは、比較的良好な職場に恵まれている、デューラー時代をやっている方々に比べると、就職にも苦労しているし、なかなか発表の機会にも恵まれないということがあります。私としては、やはりそういう溝を埋めて、新しい時代をやっている人までつながるような形で、何か会合ができないかと考えました。私自身が、専門領域は十九世紀なので、では「デューラー受容」ということで拡大するならば、できると。そこで非常に新しい時代まで拡大するという形で、五〇〇年を覆うシンポジウムテーマを設定しました。

そして、私にとって幸いなことに、若手というか、中堅の方々

や、それから特に新藤さんは大変若い研究者なのですが、彼には私たちにはとても考えつかないような、「美術史学におけるデューラー受容」というテーマを提出していただいて、かえってこちらも大きな刺激を受けました。今日のシンポジウムも、受容というのは、こんな形でいろいろ展開の仕方があるのだというところで、皆さまも新しい発見を得てくださったのではないかと思います。

佐藤さんのお話に少しありましたが、ドイツ美術は日本では地味というレッテルを張られていますので、どのくらいの方が集まってくれるのかなと多少心配していましたが、かなり遠方から駆け付けてくださった方々をはじめとして、朝の十時から六時過ぎまで、こんなに長くお付き合いいただいて、本当に感謝しています。皆さまのこれからの研究、あるいはその知識に、今日のシンポジウムが多少なりとも何か訴えるものがあったら幸いに思います。

それでは、今日は本当に長時間、ありがとうございました。