デューラー的身体の受容
―「アダムとイヴ」図を中心に―

下村耕史

はじめに

デューラー（Albrecht Dürer 1471-1528）の銅版画（一五〇四年）と油彩画（一五〇七年）による「アダムとイヴ」図は、それ以降の西洋美術、特にアルプス以北の美術に対して大きな影響を及ぼした。その理由は、それらの作品が従来の同題の図像と較べて独自の特色をもち、それが近世北方美術の向かうべき方向に大きな示唆と刺激を与えたからである。本稿では最初にデューラーの「アダムとイヴ」図が従来の同題の図像に対してどのような特色を有するのかという問題について考察し、その後デューラーの「アダムとイヴ」図のそれ以降に制作された同題の作品に対する影響、およびデューラーの裸体素描の後代に対する影響について考察する。

一．デューラーの「アダムとイヴ」図の美術史的意義

一―一　デューラー以前の「アダムとイヴ」図

デューラー以前の「アダムとイヴ」図は、キリスト教における救済史図像サイクルの部分をなす図像として描かれた。例えばロンドンの大英図書館所蔵の「グランヴァル聖書」（“Bibel von Grandval”、八四〇年頃）では横に四段に分けられた図に、アダムとイヴの創造から楽園追放後の労働の場面に至るまで描かれている。その他ドイツ・ヒルデスハイムのザンクト・ミヒャエル聖堂の司教ベルンヴァルトの青銅扉（一〇一五年頃）、イタリア・モデナ大聖堂（十二世紀初め）のファサード・フリーズ、英国サセックス州ハーダムのセント・ボトルフ聖堂のフレスコ画（一一二五年頃）、ベリー公のためのいとも豪華な時祷

書（一四一六年以前）、ヤン・ファン・エイックによるヘントの祭壇画（一四三二年）、マザッチオとマゾリーノによるフィレンツェのサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂の壁画（一四二四／二五～二七年）等、救済史の図像サイクルをなす図像として制作されたアダムとイヴの図像の例を挙げれば、枚挙に遑がないほど多数描かれている。

一―二　デューラーの銅版画「アダムとイヴ」図

デューラーの一五〇四年の銅版画「アダムとイヴ」（一五〇四年、図4）は、上記の作品のようにキリスト教における救済史図像サイクルの部分をなす図像として描かれたのではなく、古典古代の美術において理想とされた人体美を表現するために制作された図像である。

デューラーは二度のイタリア滞在において、イタリア人の美術家による版画を通して古典古代の理想的な人体像表現を学んだ。イタリア・ルネサンス期の美術家が手本とした古典古代の男性裸体彫刻のなかで特に高く評価されたのが、現在「ベルヴェデーレのアポロ」と称される大理石のローマン・コピー（原作は紀元前三三〇／二〇年頃、図1）である。アンドレア・マンテーニャの銅版画「ワイン樽の横のバッカナーレ」のバッカス像（図2）が、コントラポストを初めとするポーズと形体の点で、「ベルヴェデーレのアポロ」に由来することは明らかである。デューラーの銅版画「アダムとイヴ」のための「アダム」の習作（W.421、図3）は、デューラーがマンテーニャの上記銅版画にみられるバッカスの人体をコンパスと定規で構成しようと試みたことを示している。デューラーはこの方法をイヴ像についても適用した。このようにして構成された男女の習作（W.333）を最終的な下描きとして、デューラーの一五〇四年の銅版画「アダムとイヴ」（B.1、25.1 × 19.3 cm、図4）は成立した。従ってこの銅版画「アダムとイヴ」は、キリスト教における救済史図像サイクルの部分をなすものでなく、デューラーがイタリアの版画から学んだ古典古代の理想的男性と女性を表す人体像の表現である。

上記のことをふまえて、デューラーの銅版画「アダムとイヴ」（一五〇四年、図4）の、従来の同題の図に対する特徴を挙げると、次の二点に集約されよう。

一．銅版画「アダムとイヴ」は、キリスト教における救済史図像サイクルの一図像としての表徴（知恵の木を中心としたあるいは知恵の木とともに並ぶシンメトリー的構図）を保持しながらも、男性と女性の理想的人体像を表現する意図で、救済史図像サイクルから独立した図像として制作された[1]。

二．銅版画のアダムとイヴは、コンパスと定規で構成された人体像である。これはボネ（Bonne）やシェーン（Schoen）のいう‘Akt’の概念に妥当する。即ち、デューラーの銅版画「アダムとイヴ」は、理想的人体像を求めて、芸術的に構成され造形さ

図 2

図 1

図 4

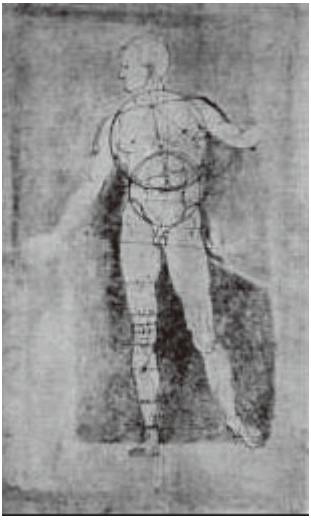

図 3

れた裸体像である[2]。

一―三　デューラーと古典古代の人体美

以上のようにデューラーは、マンテーニャを初めとするイタリアの美術家による版画を介して古典古代の人体美を学んだ。その際重要なことは、デューラーは古典古代の美術をそのまま復活させようとしたのでなく、古代美術を手本にして新しいキリスト教美術を創成しようとしたことである。それを明言する彼自身の言葉が、一五一二／一三年の「絵画論」のためのロンドン草稿の次の文である。イタリアの美術家も、ミケランジェロの彫刻「ダヴィデ像」（一五〇一―一五〇四年、フィレンツェ、アカデミア美術館）にみるように、古代の均衡論に基づいて聖書の英雄を造形したが、デューラーのように古代美術を手本にして新しいキリスト教美術を創成することを自己の創作原理として言明した美術家は、イタリアではいまだに知られていないように思われる。その意味でアルプスの南北におけるルネサンス美術の造形意欲に関する本質的な相違が、この文に凝縮されているとみることができよう。

「彼ら（古代ギリシア人）が人間の最美の形態を彼らの偶像神アポロにあてはめたように、我々も同じ尺度を世界中の最美の主キリストに使用したい。また彼らがウェヌスを最美の女性として表したように、我々はその同じ優美な形態を神の母なる最も清らかな聖処女マリアにおいて優雅に示したい。また我々はヘラクレスからサムソンを作りたい。他の全てのものについても、我々は同様になしたく思う。」[3]

この引用文とデューラーの一五〇四年の銅版画（図4）を関連させる際、銅版画では引用文のようにキリストとマリアではなく、アダムとイヴが描かれていることが問題にされよう。しかし予型論の立場からみれば、アダムとイヴはキリストとマリアの予型ともみなされる。従って、予型論の立場と上記引用文のデューラーの言葉を併せて考えれば、デューラーが銅版画「アダムとイヴ」に籠めた造形意図は、神が人類を創造したように、彼は美術家として新しい人間を芸術的に創造する、という信念を表現することであったと言えよう[4]。

一―四　デューラーの油彩画「アダムとイヴ」

デューラーは銅版画「アダムとイヴ」を完成させた三年後に、油彩画「アダムとイヴ」を制作した（一五〇七年、A. 103, 104、209×81cm, 209 × 83 cm、マドリード・プラド美術館、図5）。油彩画のアダムとイヴ像には、銅版画のそれと異なる造形的特色が見られる。銅版画のアダムとイヴは安定感のあるコントラポストで描かれ、八頭身の古典的な人体像を示している。それに対して油彩画のアダムとイヴ像は、アダムではコントラポス

図5

トの幅は狭くなり、イヴでは両足は前後に揃えられ、九頭身で示されている。それにより油彩画の人体像は銅版画のそれよりも軽快さと動きを強める。パノフスキーは油彩画の人体像にゴシック的特徴をみて、この作品をイタリアのマニエリスムの予徴と呼ぶ(5)。デューラーの「アダムとイヴ」図にみる古典的人体からゴシック的人体へのこのような移行は、銅版画における古典的人体美の実現が、彼のゴシック的形体への生得的な衝動をかえって覚醒させたことによると考えられる(6)。

油彩画のアダムとイヴ図（図5）は、二〇九センチという等身大以上の大きさを有し、しかもアダムとイヴの双方にそれぞれ独立したパネルがあてがわれている。それまでのアダムとイヴの図像にみられないこのような特徴は、デューラーがこの作品の制作に特別の意図を籠めていたことを推測させる。但しこの油彩画の注文主は未だに明らかにされていない(7)。

北方美術でそれ以降に制作された「アダムとイヴ」図は、デューラーの銅版画と油彩画の「アダムとイヴ」の影響を受けなかった作品は殆どないといえるほど、この両作品は後世の人体表現に大きな感化を及ぼした。

一―五　デューラーの木版画「アダムとイヴ」と女性裸体図

デューラーの裸体表現のなかで同時代と後世の美術家に影響を及ぼした作品は上記以外に、木版画「アダムとイヴ」と女性裸体習作およびルクレティアの素描と油彩画が挙げられる。

マドリードの油彩画の三年後に制作されたデューラーの木版画連作「小受難伝」の「アダムとイヴ」図（一五一〇年、B.17とB.18）、特に「楽園のアダムとイヴ」（B.17、図6）では、交脚によって体の回転を感じさせるような軽快な動きにより、油彩画にみられるゴシック的特徴が一層昂められている。

デューラーの一五〇六の年記のある女性裸体背面素描（W.402、図7）は、デューラーが「アダムとイヴ」の形体を銅版画から油彩画へと変える過程において多数作られたイヴの習作から派生したものである。この素描の女性像（図7）は、両足を前後に揃えながら正面向きで描かれた油彩画のイヴが百八〇度回転された形で描かれる。この二年後に描かれた素描

図6

図7

「ルクレティア」（一五〇八年、W. 436、図8）に基づいて十年後に制作された油彩画「ルクレティア」（一五一八年、A. 137）では、両脚が揃えられた九頭身以上の女性裸体像が正面向きで描かれる。油彩画「アダムとイヴ」から明確な形を帯びるようになった、デューラーの裸体像におけるゴシック的垂直性は、この作品で最高度に達した印象を与える。

一―六　デューラーの『人体均衡論四書』（一五二八年刊）

デューラーは裸体像を扱う上記の作品を初めとして、「四使徒」（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）のように多くの着衣像を作品で表している。着衣であれ裸体であれ、彼の描くこれらの人体像にはその構成の基礎に、イタリアの美術家ヤーコポ・デ・バルバリ（Jacopo de Barbari、c. 1460-c. 1512、一五〇〇―一五〇三年頃ニュルンベルクに滞在）との出会いにより始められ、彼の晩年に至るまで続けられた人体均衡論の研究がある[8]。その集大成ともいうべき主著が、デューラー没後の一五二八年にニュルンベルクで刊行された『人体均衡論四書』である[9]。その内容は以下のように要約される。

第一書では、七頭身から十頭身までの男女像（AとA1型からEとE1型まで）が示される。そのなかで八頭身は通常の八頭身（BとB1型）と細型の八頭身（CとC1型）に分けて示される。更に八頭身の男性の頭部構成と幼児の体の比例がそれに加わる。

図8

第二書では、全長の一／六を基準尺とするアルベルティのエクセンペダの方法が採用される。七頭身から八・三／四頭身までの測定値と八つの異なる人体比例像が示される。アルベルティの最小単位は1/600（1/6 × 1/10 × 1/10）であるが、デューラーのそれは更にアルベルティの一／三である。それは一m八〇cmの身長の男性像では一mmに当たる。

第三書では、前二書で示された基本タイプの全身像と頭部の変形が示される。

第四書では人体の動態の表現法、および人体が立方体に分解されて示される。

総じて本書には男女の全身像一四一図（正側背を別々に数えて）、頭部の像六八図、幼児の全身像三図、その他手足の図、変形図法が収められる。

本書の初版本の後に、その翻刻版（一六〇四）、ラテン語版（一五三二、一五三四、一五三七、一五五七）、フランス語版（一五五七、一六一三、一六一四）、イタリア語版（一五九一、一五九四）、ポルトガル語版（一五九九）およびオランダ語版（一六二二、一六六二）が刊行された。これらの刊行により、デューラーが本書で意図した人体表現における均衡論の重要さの認識は、近世以降の北方美術の世界に広く浸透していったとみられる。その際、芸術的に高い評価を受けていた銅版画と油彩画の「アダムとイヴ」が、人体均衡論の浸透に拍車をかけたことは、想像に難くない。

一―七 デューラーの油彩画「アダムとイヴ」の模作

デューラーの油彩画「アダムとイヴ」（図5）は現在マドリードのプラド美術館にあるが、ニュルンベルクからマドリードに移されるその過程において、その模作が数点作られた。それらの模作もデューラー的身体像の同時代と後世における受容に、一定の役割を演じたと推量される。

デューラーの油彩画「アダムとイヴ」（図5）は、十六世紀末から十七世紀初めにかけてハプスブルク家の皇帝ルドルフ二世のコレクションに入った。ニュルンベルクからプラハに至る油彩画のそれまでの所在については、現在のところ不明である。ともかくもカレル・ファン・マンデルは一六〇二年プラハ宮廷の美術収集室でそれを実見している(10)。だがこの油彩画は、

一六四八年八月五日プラハが三〇年戦争（一六一八―一六四八）においてスウェーデン軍に略奪された際に、クリスティーナ女王の命によりストックホルムの宮廷にもたらされた。油彩画はこの時期からクリスティーナ女王の退位（一六五四年六月六日）までスウェーデン王室にあった。女王はカトリックへの改宗と退位に際して油彩画をスペイン王フェリペ四世に贈った。油彩画は六年足らずの間ストックホルムの宮廷にあったが、この間に二点の模作が作られ、それらは今日ストックホルムとエデビー（Ödeby）にある(11)。

マインツ州立美術館（Landesmuseum Mainz）所蔵の油彩画「アダムとイヴ」は、デューラーの油彩画「アダムとイヴ」（プラド美術館、図5）の模作である。この模作は一八〇一年までニュルンベルク市庁舎に掛けられていたが、ナポレオン戦争の際にニュルンベルクがフランス軍により占領された際に接収されて、ニュルンベルクからパリに運ばれ、その後当時はフランスの地方都市とされていたマインツに贈与され今日に至った。この模作の作者としてデューラーの工房で四年ほど助手として働いたハンス・バルドゥンク・グリーンが挙げられる(12)。

フィレンツェのウフィツィ美術館（Galleria degli Ufizzi, Firenze）所蔵の油彩画「アダムとイヴ」もデューラーの油彩画「アダムとイヴ」（プラド美術館、図5）の模作である。ハプスブルク家の皇帝フェルディナント二世はこの作品を一六二〇年代中葉、メディチ家のフェルナンド二世に贈った。この作品には原作に描かれていない動物が加えられているので、模作というよりも原画の自由な改作と呼ぶ方が適切かもしれない。この作品についてもマインツと同様に、ハンス・バルドゥンク・グリーンが作者として挙げられる。ピッティ美術館にある銅版画は、このウフィツィ美術館の作品をカルツィ（A. Calzi：アダム）とフェレッティ（L. Ferretti：イヴ）が一八四二年に銅板に写したものである(13)。

二　デューラーの「アダムとイヴ」図を中心とする作品の同時代と後世の受容

二―一　ハンス・バルドゥンク・グリーンの「アダムとイヴ」図

キリスト教の救済史図像サイクルから独立した「アダムとイヴ」図の意味において、デューラーの「アダムとイヴ」図の影響を十六世紀前半のドイツの美術家のなかで最も顕著に作品に反映したのが、ハンス・バルドゥンク・グリーンとルーカス・クラナッハ（父）である。そこで次に「アダムとイヴ」図を中心とする彼らの作品を取り上げ、デューラーの作品と彼らの作品との表現上の異同について考察する。

ハンス・バルドゥンク・グリーン（Hans Baldung Grien 一四八四／八五―一五四五）は一五〇三年十八歳のときに職人としてデューラーの工房に入り、デューラーが一五〇七年春ヴェ

ネツィアからニュルンベルクに帰郷するまでこの工房で仕事をし、その後ニュルンベルクを去ってハッレに赴いた。バルドゥンクは一五〇八年に短期間ニュルンベルクに戻ったが、その間にデューラーの油彩画「アダムとイヴ」を見たと推測される。「アダムとイヴ」(Sündenfall)を主題とする作品は彼の創作時期(一五〇五―一五三八)の殆ど全てを通して見られる。

クリスティアン・シェーン(Christian Schoen)は「アダムとイヴ」に関するハンス・バルドゥンク・グリーンの作品を、「議論を強調する図」(das discursive Bild)と「官能的雰囲気を強調する図」(die sexelle Qualität des Sündenfalls)の二種類に分ける。

前者の作例として、ここでは一五一四年頃の木版画「アダムとイヴ」(図9)と一五二五年頃の油彩画「アダムとイヴ」(ブダペスト、図10)が挙げられる。木版画(図9)では誘惑する蛇がすでに説得されたイヴとともに、未だに説得されていないアダムに向かい合い、アダムと議論をしている光景が表現される。

その異常な大きさと二つのパネルという点でデューラーのマドリードの原作(図5)と類似する油彩画(図10)では、イヴがすでに説得された姿で表されているのに対して、アダムは顔を上げて知恵の木の枝に巻き付く蛇と議論をしている。

以上のような蛇と議論するアダムの表現において、ハンス・バルドゥンク・グリーンはデューラーの表現と異なる。即ち、デューラーでは銅版画でも油彩画でも、蛇の誘惑に対してアダムとイヴが示す反応が微妙に違えて表現されている。それに対

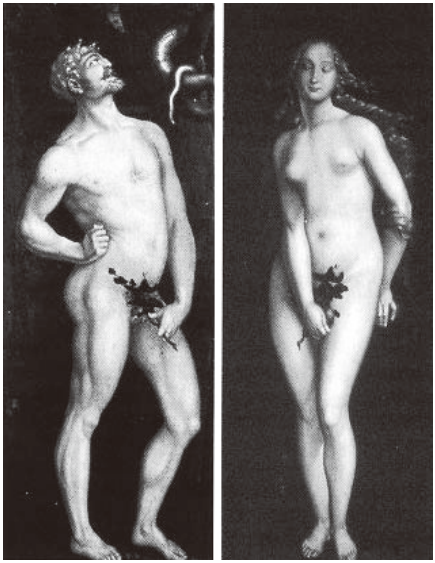

図10

図9

してハンス・バルドゥンク・グリーンでは蛇の誘惑に対するアダムとイヴの反応は、上述のようにはっきりと区別されて表現される。

更に「官能的雰囲気を強調する図」の作例として、ここでは一五一一年の明暗木版画（図11）と一五一九年の大型木版画（図12）および一五三一年頃の油彩画（マドリード、図13）の「アダムとイヴ」が挙げられる。いずれもアダムとイヴが体を寄せ合う姿で表され、官能的な雰囲気が強調される。堕罪の主題に関するバルドゥンクの作品にはいずれも人体の官能性が濃厚に表現され、イヴは誘惑者として示される(14)。

図11

図12

図13

二―二　ルーカス・クラナッハ（父）の「アダムとイヴ」図

クリスティアン・シェーンによれば、ルーカス・クラナッハ（父）（Lucas Cranach der Ältere 一四七二―一五五三）は「アダムとイヴ」の主題について、一五〇九年から一五二二年頃まで二点の版画を制作するとともに、一五一〇年から一五五〇年までの期間に、三〇点を超える油彩画を制作した。

ルーカス・クラナッハ（父）の一五〇九年の油彩画「ウェヌスとアモール」（サンクト・ペテルスブルク、エルミタージュ美術館、図14）は、デューラーの一五〇七年の油彩画「アダムとイヴ」（図5）の「イヴ」の直接的な造形的反応と考えられる。暗い背景に貼られた紙葉の銘文には「全力で愛の欲望を抑えよ、さもなくば、汝の魅惑された心はウェヌスの虜となる」という道徳的なモットーが記される。観者に向けられたこの訓戒の言葉にも拘わらず、ヴェヌスの裸体は官能的に描かれる。

油彩画「ウェヌスとアモール」（図14）のように、暗い背景の前に明るく浮かび上がるアダムとイヴの裸体表現という形式は、ルーカス・クラナッハ（父）が「アダムとイヴ」の主題を描く際の一方の典型的なタイプを表す。デューラーの油彩画同様、アダムとイヴにそれぞれ独立したパネルが割り当てられる

図 14

一五二八年の油彩画「アダムとイヴ」（ウフィツィ美術館、図15）では、アダムは右手で後頭部に触る仕草をし、足も曖昧な形で揃えられている。アダムのこのポーズは蛇の誘惑に対する彼の心理的な遅疑逡巡を表していると解される。それに対してイヴは平静な素振りで右手に禁断の木の実をのせて描かれる。彼女はアダムに禁断の実を食することを薦めているように見える。このイヴの裸体表現には、細い肩、小さい胸、丸い形の腹、曲線を強調した長い脚という、ルーカス・クラナッハ（父）の描くウェヌスやルクレティア等の女性裸体像に共通する特徴が、典型的に見られる。

ルーカス・クラナッハ（父）がアダムとイヴの主題を描いた、上記と異なるもう一つの典型的なタイプは、アダムとイヴが楽園で知恵の木とともに描かれる形式である（このタイプには牡鹿と雄獅子等の動物のモティーフが加わることが多い）。このタイプの作例としてここでは一五一二年頃の油彩画（ワルシャワ、国立美術館、図16）と一五三八年頃の油彩画（プラハ、ナショナル・ギャラリー、図17）が挙げられる。前者（図16）では、上半身が些か大きすぎる感のあるアダムは、緊張した面持ちで誘惑する蛇のいる頭上の知恵の木を見つめ、両手を広げて驚きを示している。アダムの示すこのような緊張感に対して、右手に禁断の木の実をもつイヴは、顔の表情もポーズも冷静な感じで描かれる。また後者（図17）では、イヴは右脚を曲げてその足裏を知恵の木の幹にあて、更に背中を木の幹にあずけながら、右手で禁断の

図 16

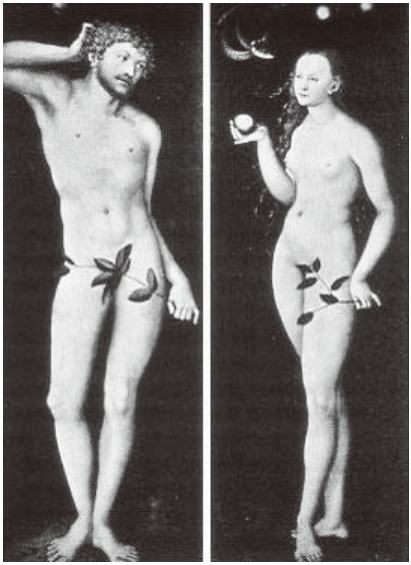

図 15

木の実を薦めている。このように気楽なポーズでイヴが差し出す木の実をアダムは自分の手では一切触れずに食しようとしている。このようにこの図にもアダムとイヴの蛇の誘惑に対する反応の違いが明白に表現される[15]。

デューラーと上記二人の美術家の「アダムとイヴ」図に関する表現上の異同について、次のように言うことができよう。

デューラーは「アダムとイヴ」の主題を扱う銅版画と油彩画において、古典古代の美術が求めた人体美の理想を実現するこ

図 17

とを目指し、堕罪以前の完全な美を有する人体を、均衡論に基づいて表現した[16]。それに対してハンス・バルドゥンク・グリーンとルーカス・クラナッハ（父）は「アダムとイヴ」の主題を扱う作品において、ともにデューラーほどには古典的な均衡論に注意を払わず、ゴシック的な形体感覚に基づいて、人体の官能性と魅惑性の表現に力点をおいた。ルーカス・クラナッハ（父）はそれに加えて堕罪の契機と瞬間を強調した。更に蛇の誘惑に対するアダムとイヴの反応について、デューラーの油彩画では眼の表情等により微妙に区別されて表現されたが、バルドゥンクもクラナッハもアダムとイヴの反応の違いを意図的に際だたせた。そのためバルドゥンクもクラナッハもともにイヴを誘惑者として描くことになった。

二―三　ルネサンスとバロックの彫刻・工芸にみるデューラーの銅版画「アダムとイヴ」の受容

デューラーは生前からすでに、クリストフ・ショイルやエラスムス等の人文主義者によって、アレクサンドロス大王（在位BC. 336-323）の伝説的な宮廷画家アペレース（Apelles）に準えられ、ドイツのあるいは黒線のアペレースと称えられた[17]。それ故北方ルネサンスとバロック期の美術家が、アペレースの再来として芸術的に高い評価を受けていたデューラーの版画や油彩画ならびに素描を手本にして、あるいはそれらの作品から構図やモティーフを借用して、彼らの作品を制作することを、パトロンとなりえる上流社会の美術愛好家に、彼らの芸術的力量をアッピールする最良の方法なり手段と見なしたことは、想像に難くない。本稿ではこのような観点から以下の許された紙数で、ルネサンス期とバロック期の北方美術におけるデューラー受容の一様相として、デューラーの作品と関連づけられる彫刻作品と工芸作品について考察する。

最初にデューラーの銅版画「アダムとイヴ」（図4）と関連づけられる作品を取り上げる。ニュルンベルクの工芸家が一五五〇年頃制作したとみられる「楽園のアダムとイヴ」（ミュンヘン、Schatzkammer der Residenz）では、デューラーの銅版画のアダムとイヴのポーズおよびその構図がほぼそのまま採用され、イヴの横の犬と背景はデューラーの銅版画「エウスタキウス」（B.57）から採られている。なおこの作品の主要場面は、ラピスラズリの青で彩色されたスタッコ地を背景にして、鎚金加工された金の浮彫で表現され、枠は金具で装飾された象牙製で、十七世紀の付加物である[18]。

十七世紀の前半にネーデルランドで制作された木の浮彫作品「アダムとイヴ」（ケルン、Kunstgewerbemuseum、図18）では、デューラーの銅版画の構図がほぼそのまま採用されながら、浮彫の特性を活かしてアダムとイヴが銅版画の正面図から四分の三の向きに立体的に変えられている。更に銅版画のアダムのコントラポストは交脚に、銅版画のイヴの下げられた左手は頭上

の禁断の木の実の方へと上げられている。また銅版画にみられず木の浮彫に登場する牡鹿と雄獅子のモティーフは、これらの動物がしばしば描かれたルーカス・クラナッハ（父）の「アダムとイヴ」図から採られたと推測される[19]。

ペーター・フィッシャー（Peter Vischer der Jüngere）によるブロンズの浮彫作品「オルフェウスとエウリディケー」（一五一五／二〇年頃）は、デューラーの銅版画「アダムとイヴ」に刺激されて成立したと推測される。即ち、デューラーの銅版画の人類の始祖に対する対作品として、この作品ではギリシア神話における文化と芸術の創始者と崇められるオルフェウスとその妻エウリディケーが、中央の木を除く形でデューラーの銅版画に類似の構図で表されていると考えられる。なおこの作品の石の浮彫による模作が、十七世紀前半ニュルンベルクのベルハルト・ケルン（Berhard Kern）の工房で制作された[20]。

図 18

二―四　ルネサンスとバロックの小彫刻にみる デューラーの油彩画「アダムとイヴ」の受容

デューラーの油彩画「アダムとイヴ」（図5）と関連づけられる彫刻作品はここでは二点取り上げられる。その一つは、当時ニュルンベルクの市庁舎に掛けられ現在マインツにある模作に基づいて一六〇〇年頃に制作された梨の木の彫刻（ミュンヘン、26.6cmと24.9cm、Bayerisches Nationalmuseum、図19）であ

図 19

る。この作品ではアダムとイヴの位置が左右置き換えられ、そのためアダムの右手のポーズが油彩画とかなり異なる。この彫刻は油彩画のミニチュア化された工芸品という印象を与える[21]。デューラーの油彩画と関連づけられる他の作品は、ロンドンにあるシカモアの木による彫刻作品（高さ18.5cm、Victoria & Albert Museum）である。この作品の制作年代については一六〇〇年から一九〇〇年まで幅広く考えられる。というのも台座は近代製で、ユーゲントシュティール風の葡萄の葉で飾られており、ユーゲントシュティール風にもみえるアダムとイヴ像が台座と同時期に制作された可能性も排除できないからである。もしそうであれば、アダムとイヴ像の制作年は一九〇〇年頃とみなされなければならない。いずれにしてもアダムとイヴのポーズは油彩画に極めて近似している[22]。

二―五　ルネサンスとバロックの小彫刻と工芸にみるデューラーの木版画の受容

デューラーの木版画連作「小受難伝」の「アダムとイヴ」（図6）に関連づけられる作品はここでは二点挙げられる。その一つはリモージュのジャン・ペニコー一世（Jean Penicaud 1.）が一五二五年頃に銅板にエナメルで描いた工芸品（10.5×8.2cm、フランクフルト・アム・マイン、Museum für Kunsthandwerk）である。アダムとイヴのポーズはデューラーの木版画に近似するが、木版画の猪がこの工芸品では牡鹿に代えられている[23]。上記木版画「アダムとイヴ」図に関連づけられる他の作品は、ゲオルク・ペーテル（Georg Petel）が一六二七年に制作した象牙彫りの作品（アントウェルペン、Rubenshuis、24.9 × 12.8cm）である。この象牙彫りの直接の手本となったのは、デューラーの影響を受けたヘンドリック・ホルツィウス（Hendrik Goltzius 一五五八―一六一七）の銅版画「アダムとイヴ」である。その意味でデューラーの木版画は間接的に象牙彫りと関連づけられる。実際両作品の間には表現上の相違も目立つ。即ち、デューラーの木版画ではアダムとイヴは互いの手を相手の肩や背に回し、二人が肩を並べた状態で描かれるが、象牙彫りでは禁断の木を背景に向かい合う姿で表される。また木版画ではイヴが蛇から禁断の木の実を受け取るが、象牙彫りではアダムが木の実を手にしている。因みにこの象牙彫りは、ルーベンスと親交のあったゲオルク・ペーテルからルーベンスへの贈り物とみなされている[24]。

二―六　ルネサンスとバロックの小彫刻にみるデューラーの素描の受容

デューラーの素描はルネサンス期とバロック期に、工芸品に近い小型浮彫作品の形で広く鑑賞された。ここではその作例としてデューラーの二点の素描、つまり一五〇六の年記のある女性裸体背面素描（W.402、図7）と素描「ルクレティア」（一五〇八年、W.436、図8）を手本とする浮彫作品が取り上げられる。一五〇六の年記のある女性裸体背面素描（W.402、図7）を手本

として制作されたニューヨークの石の浮彫作品「女性裸体背面像」（15.1×6.5cm、メトロポリタン美術館）には、デューラーのモノグラムが記されている。しかしこの浮彫は生涯ニュルンベルクにあってデューラーの周辺で活動したルードヴィッヒ・クルーク（Ludwig Krug 一四八八／九〇―一五三二）の作品か、あるいは十七世紀初めの所謂「デューラー・ルネサンス」の時期の作品と、今日ではみられている。デューラーの素描（図7）では、両足を前後に揃え、左手で頭被をもちながら、左腕を斜め下に真っ直ぐに伸ばして、支えなしに立つ背面の女性像が、浮彫では、左手に布を持ち左腕を体に沿わせながら、角柱台上に右肘を置いたまま、交脚で立つ背面の女性像に変えられている。しかしこのポーズの変更にも拘わらず、浮彫作品の手本がデューラーの素描であることは明白である。このニューヨークの浮彫作品を手本にした十九世紀の模作が、ニュルンベルクのゲルマン民族博物館（Germanisches Nationalmuseum）にある[25]。

素描「ルクレティア」（一五〇八年、W. 436、図8）を手本とした彫刻作品として、ニュルンベルクで制作され現在ハンブルクの工芸美術館に所蔵される象牙浮彫「女性裸体像」（13.5×5.9cm、Museum für Kunst und Gewerbe）が挙げられる。デューラーの素描では、布を両脚の間に挟みながら、両足を揃え右手の短剣で胸を刺す姿で女性が表されている。それに対して象牙浮彫では、ニューヨークの石の浮彫の背面裸体像がそのまま反転されて正面向きにされた姿で、女性が表されている。従ってこの象牙浮彫は、女性の裸体をそれぞれ背面と正面から表したデューラーの上記二点の素描を総合した作品と言えよう[26]。イーテルスペルガー（Chr. Jos. Itelsperger 一七六三―一八三六）の手になるミュンヘンの一対の象牙浮彫（各14.6×7.7cm、Bayerisches Nationalmuseum、図20）は、まさにこの二点の素描を対作品として鑑賞するために制作されたものである[27]。

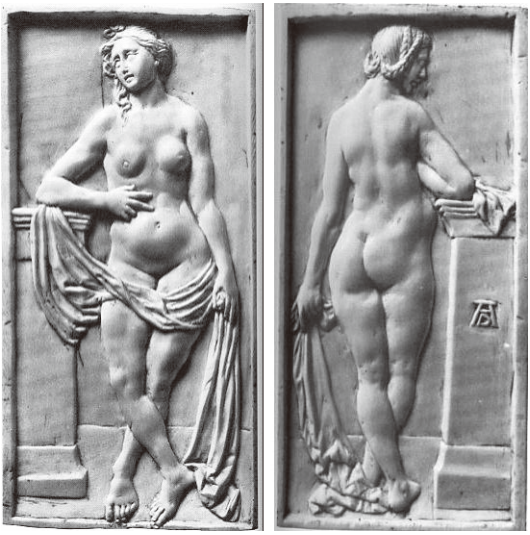

図 20

終わりに

デューラーが銅版画（図4）と油彩画（図5）において、「アダムとイヴ」図をキリスト教における救済史図像サイクルから独立させ、アダムとイヴの裸体としての身体をコンパスと定規で構成して、古典的人体美（銅版画）とゴシック的特徴を際だたせた人体美（油彩画）を世に問うたことは、デューラー同様生得のゴシック的造形資質を具備したハンス・バルドゥンク・グリーンとルーカス・クラナッハ（父）による「アダムとイヴ」をテーマとする作品群、およびウェヌスやルクレティアを主題とする裸体画（“Akt”）の作品群を成立させる契機となった。

ハンス・バルドゥンク・グリーンとルーカス・クラナッハ（父）の聖書や神話をめぐるこれらの作品群においてみられる顕著な傾向は、デューラーではあくまでも聖書の精神に適う意味での構成的造形化であったものが、両美術家ではそのテーマにも拘わらず、世俗的な嗜好や趣味に適う肉体美として表現されるようになったことである。

これと同様の傾向が、デューラーの作品を手本にして作られたルネサンスとバロック期の小彫刻と工芸作品について妥当する。それを典型的に示す作例がデューラーの二つの素描（図7と図8）を一対の象牙浮彫で表現した作品（図20）である。デューラーの素描ではイヴから派生した女性の背面裸体像（図7）とルクレティアの正面裸体像（図8）であったものが、一対の象牙浮彫では、同一人物と見られるように意図された女性が、あたかも湯浴み後にくつろいでいるかのように、原画にはない角柱の台座まで添えられて、その上に右腕の肘をのせ、正面と背面から表されている。この象牙浮彫作品は、コレクター等限られた階層の人たちにのみ鑑賞できるデューラーの素描を、身近に日常的に享受したいという、当時広く世間で懐かれた美的要求に応えて制作されたものであろう。デューラー的身体像は、このような小彫刻作品や工芸作品を通じて、ルネサンスとバロックの西欧世界に広く浸透していったのである。

註

(1) Christian Schoen: *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien.* Berlin 2001. S. 19.

(2) ‘Akt’ の定義は Bonne と Schoen では次のように定義される。“die offensichtlich als ‘Kunst’ gestaltete nackte Figur”：「明らかに芸術として構成され造形された裸体像」(Anne-Marie Bonne: *‘Akt’ bei Dürer.* Köln 2001. S.28)
“die künstlerische gestaltete Nacktheit”：「構成され造形された芸術的な裸体」(Christian Schoen, *op. cit.*, S.57)

(3) Rupprich, Hans (Hrsg.): *Dürer. Schriftlicher Nachlass.* Zweiter Band. Berlin 1969. S. 104.『アルブレヒト・デューラー「絵画論」注解』、下村耕史訳編、中央公論美術出版、二〇〇一年、九二頁。

(4) Christian Schoen, *op. cit.*, S.76-80参照。Schoen はこの箇所で、デューラーの油彩画「アダムとイヴ」に関連して、芸術家の無からの創造について述べているが、同様の主旨はデューラーの銅版画「アダムとイヴ」にも妥当すると考えられる。

(5) Panofsky, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer.* Princeton 1955. p.120. 邦訳、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、一二一頁。

(6) 拙論「一五〇四年ののちのデューラー —アダムとイヴ図の周辺—」、『美學』一四九号、一九八七年、五二—六四頁、下村耕史、『アルブレヒト・デューラーの芸術』、中央公論美術出版、一九九七年、一三八—一五四頁、参照。

(7) デューラーの油彩画「アダムとイヴ」の注文主の問題については、Christian Schoen, *op. cit.*, S. 117-122. 参照。

(8) ヤーコポ・デ・バルバリについては次の論文を参照のこと。秋山聰、「さまよえるヤーコポ・デ・バルバリ、「学識ある画家」がアルプス以北に与えた衝撃」、小佐野重利編著、『旅を糧とする芸術家』所収、三元社、二〇〇六年、八七—一二〇頁。

(9) Dürer, Albrecht: *Vier Bücher von menschlicher Proportion.* Nürnberg 1528. 邦訳、『アルブレヒト・デューラー「人体均衡論四書」注解』、前川誠郎監修、下村耕史訳・注、中央公論美術出版、一九九五年。

(10) Mander, Carel: *Het Schilder-Boeck.* Haerlem 1603-04. Christian Schoen, *op. cit.*, S.145.

(11) Christian Schoen, *op. cit.*, S.140-149. スウェーデンにある二つの模作については、同書、S. 165-172. 参照。

(12) ibidem. S.150-155.

(13) ibidem. S. 156-165.

(14) ibidem. S. 181-195.

(15) ibidem. S. 195-212.

(16) ibidem. S. 79.

(17) 拙訳、「文献記録におけるデューラー(1)」、『九州産業大学芸術学部研究報告』第三七巻、四頁、七—八頁。

(18) *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock.* Katalog der Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main. 1. November 1981 bis 17. Januar 1982. S. 289. Kat. Nr. 181.

(19) ibidem. S. 293. Kat. Nr. 184.

(20) ibidem. S. 59. Abb. 13.（Peter Vischer d.Jの作品）. Kat. Nr. 18.（Bernhard Kernの工房作品）. Theodor Müller: *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg.* Königstein im Taunus 1963. S. 35.（Peter Vischer d.J の作品）

(21) ibidem. S. 289. Kat. Nr. 182/183. Farbtafel XXI. Christian Schoen, *op. cit.* S. 174-175.

(22) *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock.* S. 66. Kat. Nr. 25. Christian Schoen, *op. cit.* S. 176-177.

(23) *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock.* S. 83. Kat. Nr. 37.

(24) ibidem. S. 355. Kat. Nr. 222. Farbtafel XXIV.

(25) ibidem. S. 133-134. Kat. Nr. 74. (The Metropolitan Museum of Art). Kat. Nr. 75. (Germanisches Nationalmuseum)

(26) ibidem. S. 135. Kat. Nr. 76.

(27) ibidem. S. 136-137. Kat. Nr. 77/78.

本文および註における A.、B. および W. の略文字は、次の作品目録を示す。

A. = Anzelewsky, Fedja : *Albrecht Dürer. Das malerische Werk.* Berlin 1971.

B. = Bartsch,Adam : *Le peintre graveur.* Vol. 1-21. Wien 1803-1821.

W. = Winkler, Friedrich : *Die Zeichnungen Albrecht Dürers.* Vol. 1-4. Berlin 1936-1939.

SMPK は次の文化財所蔵機関を指す。

SMPK=Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

図版リスト

図1：ベルヴェデーレのアポロ、BC.330/20年頃のギリシア原作のローマン・コピー

図2：アンドレア・マンテーニャ、ワイン樽の横のバッカナーレ、銅版画、部分図

図3：デューラー、素描、1504年、W.421、ウィーン、アルベルティーナ

図4：デューラー、銅版画、アダムとイヴ、一五〇四年、25.1×19.3cm、B.1

図5：デューラー、油彩画、アダムとイヴ、一五〇七年、209×81、209×83cm、A.103, 104、マドリード、プラド美術館

図6：デューラー、木版画連作「小受難伝」から、アダムとイヴ、一五一〇年、12.7×9.7cm、B.18

図7：デューラー、素描、女性裸体背面像、一五〇六年、28.3×22.4cm、W.402、ベルリン、版画素描館 SMPK

図8：デューラー、素描、ルクレティア、一五〇八年、42.2×22.6cm、W.436、ウィーン、アルベルティーナ

図9：ハンス・バルドゥンク・グリーン、木版画、アダムとイヴ、一五一四年頃、22×15.3cm、

図10：ハンス・バルドゥンク・グリーン、油彩画、アダムとイヴ、一五二五年頃、208×83.5cm、ブダペスト、Szépmüveszeti Múzeum

図11：ハンス・バルドゥンク・グリーン、明暗木版画、アダムとイヴ、一五一一年、37.1×25.1cm

図12：ハンス・バルドゥンク・グリーン、木版画、アダムとイヴ、一五一九年頃、250×95cm

図13：ハンス・バルドゥンク・グリーン、油彩画、アダムとイヴ、一五三一年頃、147.5×67.3cm、マドリード、ティッセン＝ボルネミッサ美術館

図14：ルーカス・クラナッハ（父）、油彩画、ウェヌスとアモール、一五〇九年、170×84cm、サンクト・ペテルスブルク、エルミタージュ美術館

図15：ルーカス・クラナッハ（父）、油彩画、アダムとイヴ、一五二八年、172×63cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

図16：ルーカス・クラナッハ（父）：油彩画、アダムとイヴ、一五一二年頃、59×44cm、ワルシャワ、国立美術館

図17：ルーカス・クラナッハ（父）：油彩画、アダムとイヴ、一五三八年頃、49×33cm、プラハ、国立ギャラリー

図18：ネーデルランド、木の浮彫、アダムとイヴ、十七世紀前半（?）、36.5×24.2cm、ケルン、工芸博物館

図19：ニュルンベルク、木彫（梨）、アダムとイヴ、一六〇〇年頃、高さ26.6×24.9cm、ミュンヘン、バイエルン州立博物館

図20：イーテルスベルガー(Chr. Jos.Itelsperger)、象牙浮彫、対作品、女性裸体像、各14.6×7.7cm、ミュンヘン、バイエルン州立博物館

図版出典一覧

Propyläen Kunstgeschichte, Band 1, Die Griechen und ihre Nachbarn, Berlin West 1967（図1）; Walter Koschatzky, Allice Strobl, *Dürer Drawings in the Albertina*, London 1971（図3、8）; Friedrich Winkler, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*. Berlin 1957（図4、5）; *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer.* Edited by Dr. Willi Kurth, New York 1963（図6）; *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Frankfurt am Main 1981（図7、18、19、20）; Christian Schoen, *Albrecht Dürer : Adam und Eva*, Berlin 2001（図9、11、12、14、15、16、17）; Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art,* Chicago and London（図10、13）;『銅版画の誕生』、世界版画2、筑摩書房、一九七八年（図2）