ナチュラリスティックな植物表現の成立
——デューラー前史・総論

越　宏一

ドイツ美術の自然研究（ネイチャー・スタディ）と言った場合、すぐにデューラーの《野うさぎ》や《大きな草むら》（**図1**）を思い浮かべない人はいるだろうか。一五〇三年の年記を持つ、ウィーンのアルベルティーナ所蔵の水彩《大きな草むら》について、ヴェルフリンは言う。「デューラーは当時瞑想的で愛情に満ちていた。野原の見映えのしない草にまで身をかがめ、雑草の貧しい生命が彼にとって一大世界となった。偶然に入り混じって生えている芝草、セイヨウノコギリソウ、オオバコ、タンポポを実物大で写生した。ほんの些細なものも敢えて省いたり変えたりしない敬虔な気持ちからである。すべてが緑色だから、デューラーは非常に微妙なニュアンスで区別せねばならなかった。どこにも大きく総括するような形はなく、ひたすら小さい特殊な存在があって、これらが写生を要求する。」（『アルブレヒト・デューラーの芸術』永井繁樹・青山愛香訳　一四一ページ）。

取るに足らない雑草などが茂った河畔の湿地の一角―ミクロコスモス―を細密に描写しながら、「草地のマクロコスモス」とも言うべき世界に高めた、この作品の精神を余すところなく伝える、作者自身の言葉（『均衡論』第3巻附録）が残されている。すなわち、「自然の中の生命は、事物の真実を認識させてくれる。その故に、もし汝が更によきものを自ら見出そうと願うならば、自然を熱心に観察し、それに従い、勝手に自然から離れてはいけない。さもなければ汝は誤った方向へ導かれるであろう。何故なら知識（**Kunst**）は自然のなかに隠れており、それを抽き出し（**herausziehen**）うるものが、それ（知識）を手に入れるのであるから。もし汝がそれを獲得したならば、それは汝の仕事の中の多くの誤りを取り除くであろう」（前川誠郎

図 1　Albrecht Dürer　*Das große Rasenstück*　1503　(Wien)

『デューラーの素描』六ページ）という有名な一節である。

ところで、パノフスキーが『イデア』で手際よく考察したように、中世の考え方に対して、イタリア・ルネサンスの芸術論では、芸術の課題が現実の直接的な模倣であることが強調された。レオナルド・ダ・ヴィンチ（『絵画論』第四一一番）は次のように語っている。「再現された事態と最高の類似性をもっている絵画は、称賛に値する。私はこのことを、自然の事物を改善しようと望む画家たちの反論に対して言っているのである」

図2　Leonardo da Vinci　c.1506–08　(Windor)

（パノフスキー『イデア』伊藤博明・富松保文訳　七三ページ）。レオナルド（『絵画論』第七三番）はまた「君は見ないのか、どんなに種々様々の獣類がいるここを、どんなに多種な樹木、雑草、花弁があることを……」（ヴェルフリン『古典美術』守屋謙二訳　四〇ページ）と言っているが、このことは、彼の植物素描、例えば、一五〇六―一五〇八年頃の《ベツレヘムの星（オオアマナ）、キンポウゲ、トウダイグサ》（**図2**）を見てもよく分かる。実際、ほぼ同時代のデューラーとレオナルドの習作は、植物の自然研究の双璧と言ってよい。前者は植物を外側から観察し、その全体性を捉えようとし、一方、後者は植物を解剖してその内的構造を見出そうとしたのである。

さて、デューラーであるが、《大きな草むら》の先駆けとなるような、彼の登場以前のドイツの作例はそもそも、存在するのだろうか。結論を言えば、直接的なものは見出すことができないが、現存しないものもあったに違いない。いずれにせよ、デューラーはドイツ美術の自然研究の完成者にして革新者であったのだろう。彼は故郷の町、ニュルンベルクのミヒャエル・ヴォールゲムートの工房での徒弟時代にすでに、初期ネーデルラント美術に心を引かれていたが、ライン川地方への遍歴修行の旅に出た時、ネーデルラントの造形精神を初めて本格的に吸収することができた。デューラーが呼ぶところの「偉大なるネーデルラントの巨匠たち」の作品が示す小さきもの、最も小さきものを観察し描写する姿勢、自然への顕微鏡的アプローチに

大いに刺激されたことであろう（例えば、ヤン・ファン・アイクの一四三九年の《泉の聖母》［**図3a／3b**］におけるバラやアイリスの咲き乱れる花壇を見よ）。ネーデルラントの経験主義者たちと張り合いながら、直接的な自然研究を造形の主導原理

図3a/3b　Jan van Eyck　1439　(Antwerpen)

の一つにしようとしていたのである。デューラーは、伝統によって神聖化された約束事や定式では満足しなかった。自然研究は、遍歴時代以後も、特別の関心事であり続けた。

デューラーが葉っぱ、あるいは、草の茎の無限の多様性を研究することに情熱を注いだ初期作品が《大きな草むら》である。彼以前の十五世紀のドイツの画家―例えばコンラート・ヴィッツの一四四〇年頃の《金門の出会い》（**図4a／4b**）――だったら、植物のマッス（集合体）の表現は同じ単位の機械的な繰り返しの産物であった。これに対して、デューラーは植物相（フローラ）の多様性を特定の種の一回限りの外観において示した。このようにしてはじめて、真の植物ポートレートが生まれるのである。ちなみに、デューラーの動物写生図（特に《野うさぎ》）の場合も全く同じであり、動物の種の特徴と共に、当該の個体の一回限りの要素が描写されている。

すでに触れたように、正確な観察に基づくデューラーの植物表現は初期ネーデルラント絵画に遡るものである。ヤン・ファン・アイク（**図3a／3b・26a／26b**）も、「フレマールの画家」（ロベール・カンパン）（**図5a／5b**）も、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン（**図7a／7b**）も現実の植物を偏見のない目で観察し描いた。それは、ドイツの画家たち―特にケルン派（シュテルン・ロッホナーなど）、および、ニュルンベルクを含むフランケン地方の画家たち―がネーデルラント流のリアリスティックな植物表現を取り入れる三〇年以上も前のことであった。デュ

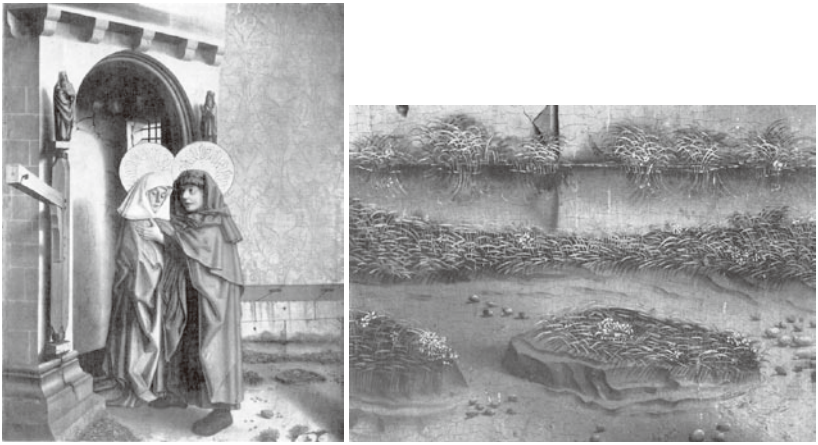

図4a/4b　Konrad Witz　c.1440　(Basel))

図5a/5b　Meister von Flémalle　c.1430　(Frankfurt)

図6a/6b　Hans Pleydenwurff　c.1460　(Nürnberg)

ーラー以前にニュルンベルクで活動した画家の中では、ハンス・プライデンヴルフ（図6a／6b）、および、「ザンクト・ファイト祭壇の画家（アウグスティノ修道会祭壇の画家）」（図8a／

図7a/7b　Rogier van der Weyden　c.1449　(Frankfurt)

図8a/8b　Meister des St. Veit-Altars　1487　(Nürnberg)

8b）がこのコンテクストで重要である。

プライデンヴルフの一四六〇年頃の《聖トマス・アクィナス》（図6a／6b）では、「フレマールの画家」が縦長画面いっぱいに描いた聖人像（一四三〇年頃の《聖ヴェロニカ》図5a／5b）よろしく、地面は植物、しかもここでは一連の堂々たる草花―アイリス（これは、デューラーのブレーメンにある大きな水彩《アイリス》の先駆けである）の左右はナデシコとキジムシロか―で占められている。様式化がまだ認められるとは言え、ディテールが正確なナチュラリスティックな植物表現であること、それに、前景の一番手前に植物モティーフが配され、それによって画面の範囲が限定される「格子の効果」（コレニイ［『アルブレヒト・デューラーとルネサンスの動植物研究』十四ページ］の用語を借りればVergitterung）が生み出されていること、これらの点は初期ネーデルラント絵画――「フレマールの画家」［図5a／5b］やロヒール・ファン・デル・ウェイデン［例えば一四四九年頃の《メディチの聖母子》図7a／7b］――の影響なしには考えられないだろう。

一種の「格子化」現象はまた、「ザンクト・ファイト祭壇の画家」の一四八七年の《聖セバスティアヌスの殉教》（図8a／8b）の場合にも、認められる。ここでは、殉教者の足元左手のキクニガナおよび、右手の非常に大きく描かれたイチゴによって、前景の「植物の格子」効果が図られているわけである。

ちなみに、この作品はデューラーが生まれ育った十五世

紀の七〇―八〇年代のドイツ美術の歴史的状況をよく示すものである。少し脇道にそれるが、当時は交差する線の動きに支配された表現主義的様式が活況を呈していた。《聖セバスティアヌスの殉教》はドイツの後期ゴシックのいわゆる「形を錯綜させる方式（フォルムフェアフレヒテン）」の典型例であって、交差する要素が目立つ（これについては拙著『デューラーの芸術』四ページ以下参照）。殉教者をはじめ、画面全体が形体のラビュリントスと化している。このような北方特有の造形原理は、デューラーの黙示録木版画にも認められるものである。

このコンテクストで植物表現という我々の目下の課題に戻ると、一四八七年の《聖セバスティアヌスの殉教》で注目に値するのは、聖人の足元左手のキクニガナの表現である。この植物種がなぜ選ばれたのか、その象徴的意味（悪霊払いの植物か）は置くとして、キクニガナという植物の形体そのものが重要だったのではないか。この画面には、例えば、アイリスの直線的な葉などはふさわしくない。曲線的で入り組んだキクニガナの茎を軸に回転する、座葉（ロゼット）（根出葉が放射状に地上に広がったもの）こそ、この画面を支配する、ねじれ錯綜したムーヴマンに対応するものである。つまり、時代様式の特徴が植物の形体に影響を残したというわけである（これについては、ベーリング『中世の板絵における植物表現』七一ページ参照）。

さて、これまでに我々は、デューラー以前の十五世紀ドイツ美術の植物表現に関する作例を三つ――「ザンクト・ファイト祭壇の画家」の一四八七年の作品（図8a／8b）、プライデンヴルフの一四六〇年頃の作品（図6a／6b）、そして、コンラート・ヴィッツの一四四〇年頃の作品（図4a／4b）―取り上げたが、これらではいずれも、植物表現は主として画面の前景に限られていた。今度は、画面全体が植物表現で満たされているものを見てみよう。一四〇〇年代のドイツ絵画の作例で一画面の中に最も多種な植物が描き込まれているのはおそらく、フランクフルトにある《パラダイスの小園》（図9）であろう。一四一〇―一四二〇年頃に上部ライン川流域で制作されたと推定されている、この板絵には、写本画のごとき小品（26.3×33.4cm）ながら、画面に植物学的に正確な二十五種もの植物が描き込まれている（ちなみに、サンドロ・ボッティチェルリの大作、一四七七―一四七八年頃の《ラ・プリマヴェーラ》では約四十種の花が確認できるという）。例えば、前景にスズラン、マーガレット、シャクヤク、ヒナギク、スミレ、中景にセイヨウサクラソウ、スノーフレーク、イチゴ、そして、後景に様々な種類のユリなどが描かれているが、これらの開花期はそれぞれ異なっている。楽園の庭園にこそ、ふさわしい陣容である。そして、ここに登場する植物はすべて、一四三二年完成の《ゲントの祭壇画》の天国の草地にも描かれていることが指摘されているのである（フォーゲルレーナー『学術および美術における植物表現』三〇ページ）。

《パラダイスの小園》の植物表現が当時としては、きわめて

図9　Oberreihnischer Meister　c.1410–20?　(Frankfurt)

ナチュラリスティックなものであることは、同時代のイタリアの作例、例えば、国際ゴシック様式の北イタリアの画家、ステーファノ・ダ・ゼヴィオの《バラ園の聖母子》（**図10**）と比べると、はっきりするだろう。イタリアの一四一〇年頃の作品は装飾性一点張りで、現実の植物の表現とは程遠い感がある。

もう一度、《パラダイスの小園》の植物表現に戻ろう。この愛すべきドイツの小品が一四一〇―一四二〇年頃に制作されたのであれば、驚くべきことに、一四三二年完成の《ゲントの祭壇画》（**図26a／26b**）に先立つことになる。なるほど、ファン・アイク兄弟の手になる《ゲントの祭壇画》の「神秘の仔羊の礼

図10　Stefano da Zevio　c.1410　(Verona)

讃」の画面に認められる三次元的空間感覚は《パラダイスの小園》にはまだ、欠けているし、また、ドイツの作品のエメラルドグリーンの草地の表現は、ネーデルラントのそれと比べるならば、図式的でぎこちない。けれども、《パラダイスの小園》における草地以外の植物形体自体はナチュラリスティックな表現であり、《ゲントの祭壇画》から大幅にかけ離れるものではない。《パラダイスの小園》の制作年代の問題をここで検討する余裕はないが、ドイツの作例とネーデルラントのそれの年代的距離はもっと縮めて考えた方がよいのではないか。両者は最終的には共通のルーツに遡るのだろう。

図 11　Meister von Hohenfurt　c.1345　(Prag)

ところで、先に見たように、デューラー登場以前の十五世紀後半のドイツ絵画の植物表現に初期ネーデルラント絵画は大きな影響を与えたが、そもそも、北方絵画のナチュラリスティックな植物表現の源流は一体、どこに求められるのだろうか。

その前に、ドイツ絵画におけるナチュラリスティックな植物表現は、一四〇〇年以前には見出されないことを確認しておきたい。その例証として、十四世紀の作例を二つ挙げる。一般に、植物表現という場合、草花、葉っぱ、樹木の三つに分けられるが、これまで我々はもっぱら、草花を見てきた。葉っぱが主役を演ずるのは、何と言っても、この報告では触れないが、柱頭の浮彫りである。今ここで問題とするのは、樹木の表現である。先ず、一三四五年頃のボヘミアの板絵《橄欖山のキリスト》(**図11**)を見よう。「ホーエンフルトの画家」の手になる、この作品では、上り勾配になっている岩山の地面の割れ目が星形の小さな花で覆われ、そこに様式化されたユリのような花が混ぜられている。眠りこける使徒たちの背後の金地は四本の球冠樹(クノッルバウム)によってリズミカルに区分され、樹冠はキズタの葉、月桂樹の葉に似たロゼット形の葉、および、オークの葉と実で占められている。これらのきわめて装飾的な葉っぱは、樹冠全体を代表する一部分 **pars pro toto** として表されている。この様式化さ

れた樹木表現は、中世美術特有の「シルエット樹木」（モーゼス「十四世紀および十五世紀のドイツ美術における植物表現」一六一ページ）のタイプに属するものである。

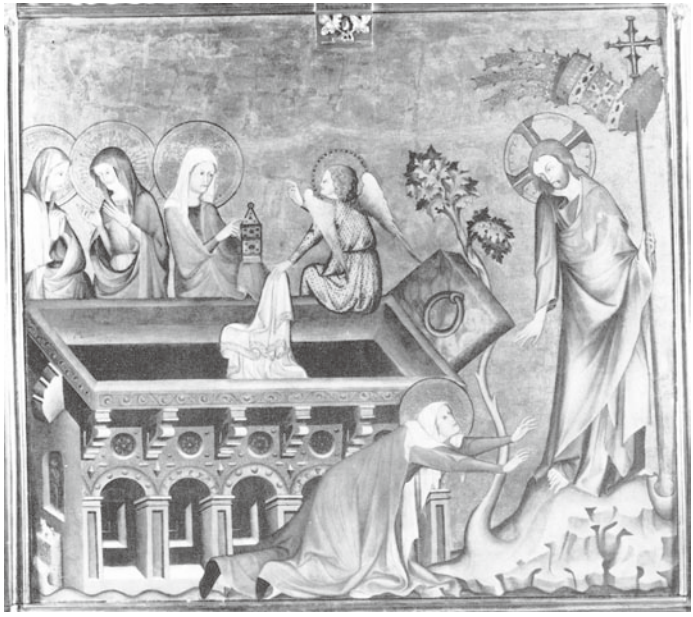

図12　Wiener Meister　c.1325　(Klosterneuburg)

次に、「一三二五年頃のウィーンの画家」の《ノリ・メ・タンゲレ》（**図12**）を見よう。これは、ウィーン近郊のクロスターノイブルク修道院が誇るロマネスク金工芸術の傑作《ヴェルダン祭壇》の裏面の板絵の一枚であり、アルプス以北におけるジョット受容の最古の作例の一つとして有名なものである。パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂の、ジョットによる同主題の壁画（一三〇四―一三〇五年頃、**図13**）と比べてみよう。両方共、キリストの復活と、復活したキリストの地上への出現が表されていて、画面右側では復活したキリストが地上で最初に出会ったマグダラのマリアに「われに触れるな」と告げているところである。ジョットでは、復活祭の時期にふさわしく、山の端に配された樹木の葉は落ちているけれど、キリストが葬られたところは園（ゲッセマネの園）だったので、画家は振り返るキリストと、彼に取りすがろうとするマグダラのマリアとの間に二本の小さな常緑の潅木―月桂樹に似てはいるが、植物種は特定できない―をナチュラリスティックに描いた（ローゼン『美術における自然』三三ページ参照）。ところが、イタリアの構図を手本としたウィーンの画家はこれをひょろ長い、曲がりくねった幹の樹木に変更して、岩山の台座に立つ、長く引き伸ばされた非実体的なキリストの形体が描く弓形曲線に対応させた。樹木は直接、岩山の地面から立ち上がり、ゆるやかなS字形を描くが、これは無論、現実世界のすがたを写したものではない。中世盛期の樹木表現全般に特徴的な「装飾樹木（オルナメントバウム）」（モー

図13　Giotto　c.1304–05　(Padava)

景」と名づけられた、このミニアチュールに描かれた樹木は、いずれも何らかの植物学上の種とは関係がなく、半分紋章的なものや、「渦巻き樹木（ランケンバウム）」（モーゼス　前掲論文　一六二ページ）が見出される。画面下半分の三本の大木のうち、右手の樹は一つの幹から少なくとも四種の異なった葉を出していて、ここでは、自然の外観の表現が問題となっているのではないことがよく分かる。このミニアチュールは、リズミカルな植物の形や活発な動物の動きによって、森の生気を伝えようとする想像上の風景画である（これについては拙著『風景画の出現』二六ページ以下参照）。

ところで、今しがた取り上げた三つの樹木を描いた作例は、植物表現、特に中世のそれについての本質的問題を我々に教えてくれる。そもそも、植物表現ほど、様式化と自然模倣の二元性がものをいうジャンルもない。植物は人間や動物といった他の有機体以上に様式化に適しているのである。茎や葉はその動きによって進んで芸術家の意思に従おうとするし、左右対称で中心を持つ花はすでに装飾的要素を自らのうちに備えている。そして、樹木さえも芸術家の恣意にゆだねられるのである。

さて、我々はここでようやく、ナチュラリスティックな植物表現がどのようにして成立したのか、そのプロセスをスケッチする準備ができた。パノフスキーは『イデア』（前掲訳書　七二ページ）の中で「芸術作品は現実をその規範どおりに忠実に再現するという考え方は、……古代においては自明のことで

ゼス　前掲論文　一六一ページ）の一種である。

ついでに「装飾樹木」の最たる例として、一二三〇年頃のドイツの写本画を見よう。吟遊詩人たちの詩集『カルミーナ・ブラーナ』の詩の一つに施された挿絵（**図14**）である。「森の風

あったが、新プラトン主義によって根絶やしにされ、中世にはもはやほぼ一顧だにされなくなっていた」と言っているが、我々はナチュラリスティックな植物表現のルーツを求めていったん古代にまで立ち返らねばならない。そして、ナチュラリスティックな植物表現が古代末期以降、初期中世の経過とともに廃れ、一四〇〇年頃、再び、復活するプロセスを辿ろう。

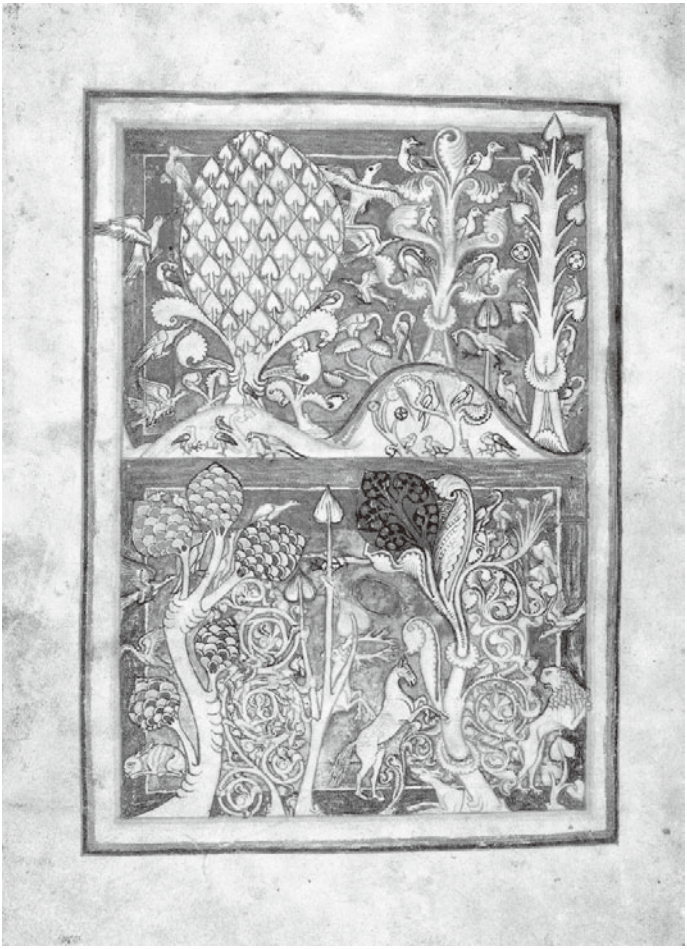

図14　Carmina Burana　c.1230　(München, Clm. 4460, fol.64v)

中世における、古代の植物表現の変容を辿るのには、植物誌（ヘルバリウム）の挿絵を見るに若くはない。先ず、現存最古のまとまった植物図鑑として有名な、ディオスコリデス（紀元六〇年頃に活躍したギリシア人薬学者）の著した『薬物誌』のウィーン写本（**Cod. Med. gr. 1**）を見よう。これは、五一二年頃にコンスタンティノポリスで制作された初期ビザンティンのギリシア語写本であり、その主体を成す植物誌のセクションには三七六葉に三八三点の全ページ大の見事な植物図が残されている。しかし、それら自体は、自然観察に基づく、オリジナルなものではなく、多くの場合、

ヘレニスティックな植物ポートレートを忠実にコピーしたものである。様式的に一様ではないのは、いくつかの年代が異なる手本に従ったためである（拙論文「ウィーンの『ディオスコリデス』―その挿絵の研究」一五ページ以下参照）。例えば、セイヨウオオバコ（**図15**）のように、ヘレニスティックなナチュラル・スタディ的な植物図、そして、スイバ属の植物のように、明快な構成を取りながらも、空間的に対象をとらえたものがある一方、図式的で平面的に表されたものもある。この三番目のグループが様式的に最も新しく、すでに中世の植物図に近づいている。

図15　Dioscorides　c.512　(Wien, Cod. Med. gr. 1, fol. 29v)

西洋の挿絵入り写本の中で植物誌は、星座と並んで、古典古代から近代に至るまで、連続した図像伝統が辿れるジャンルであるが、中世を通じてディオスコリデスの『薬物誌』は盛んにコピーされ、ギリシア語のみならず、ラテン語版も作製された。その内の一つ、十世紀末に南イタリアで制作された写本（ミュンヘン写本 Clm.337）のスミレの図（**図16**）を初期ビザンティンのウィーン写本のそれ（**図17**）と比べてみると、古代起源のナチュラリスティックな植物図との距離は歴然としている。

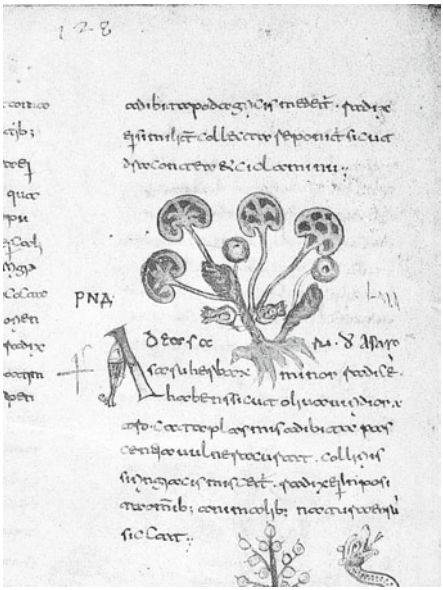

図16　Dioscorides latinus
Saec. XI ex. (München, Clm. 337, fol. 66v)

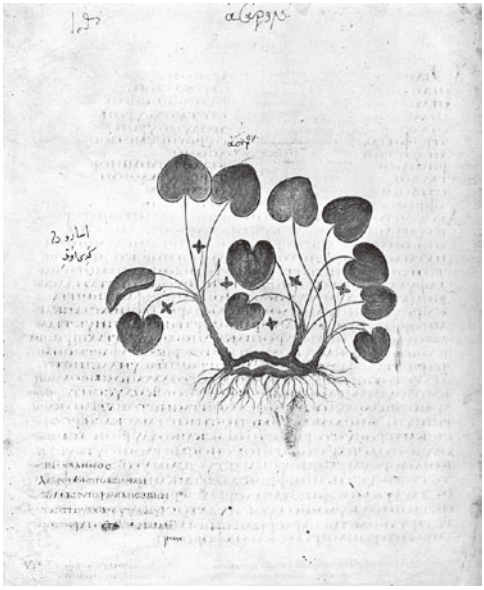

図17　Dioscorides
c.512　(Wien, Cod. Med. gr. 1, fol. 30v)

同様のことは、一二〇〇年頃ドイツで制作されたアプレイウス・プラトニクス（もしくは偽アプレイウス）の『植物誌』についても言える。これは、西欧中世を通じて、ディオスコリデスの『薬物誌』以上に各地で多数の写本が制作された古代末期起源の植物図鑑であり、その原型は四世紀にラテン語でギリシア・ラテン語文献に基づいて編集された。原型の挿絵はディオスコリデスの『薬物誌』同様、複数の手本から採られているが、現存最古の写本（六世紀後半のライデン写本）はすでに、ディオスコリデスのウィーン写本と比べると、ナチュラリスティックな息吹に乏しくなっている。一二〇〇年頃のドイツの模本（ウィンザー写本 Ms 204）のニワシロユリその他の植物図（**図18**）を見ると、ここでは、図式化・様式化・装飾化の度合いが大いに進行していて、クラシカルな植物図鑑の絵画伝統が完全に消え去ったかのような感がある。

一般に中世においては、植物図は他のクラシカルな図像同様、様式化のプロセスに晒され、従って、個々の植物種の客観的な再現は急速に低下していった。コピーにコピーが重ねられれば、オリジナルの形体が誤解され、劣化して植物種が同定できなくなる運命は避けがたい。そうなれば、植物図鑑は実用的なマニュアルとしては機能しなくなる。実際、ウィーンの古代末期のディオスコリデス写本に見られたナチュラリスティックな植物

図18　Apuleius Platonicus
c.1200　(Windsor, Ms 204, fol. 45r)

表現の質は、初期中世以降、低下する一方で、とても十五世紀までは続かなかった。

植物表現の刷新の萌芽は十三世紀の南イタリアに見られる。そのきっかけは、十一世紀末にサレルノが、西欧の古典古代の遺産を引き継いでいたアラビアの自然科学の影響のもと、医学研究の中心となり、南イタリアでは数多くの古代の医学・薬学書が発見されたことである。それとともに、新たな植物誌の需要が起こった。十二世紀にサレルノで編纂された『コンペンディウム・サレルニターヌム』（『簡易医学書』あるいは『セクレータ・サレルニターナ』）はおそらく最初、挿絵がなかったが、一三〇〇年までにはピクチャー・ブックに転じ、植物図鑑の歴史に新たな一歩を踏み出すことになった。

現存最古の挿絵入り『コンペンディウム・サレルニターヌム』は、一二八〇年頃と一三一〇年頃の間の時期に南イタリアのサレルノで制作されたロンドン写本（Egerton Ms 747）である。この写本の重要性に初めて注目したのはペヒト（一九五〇年の画期的論文「初期イタリアの自然研究および初期カレンダー風景画」二八ページ以下）であるが、この写本に至って、ようやく、古代末期以来、初めて自然研究の要素を含む新たな植物図が登場したのである。自然研究へと写本画家を促したのは、彼の内的な美的要求ではなく、説明手段としての絵画表現を重視した経験科学の発達に伴う外的刺激であった。医学のハンドブックとしての植物図鑑の価値を回復するには、何よりも自然を注意深く観察して植物種の同定を容易にする表現が肝要だった。そのためには、この段階では、ナチュラリスティックな表現効果を多少、犠牲にしても、単純化が行われた。

ロンドン写本七四七番のクロタネソウの図（**図19**）を見よう。南イタリアの写本画家はここで、

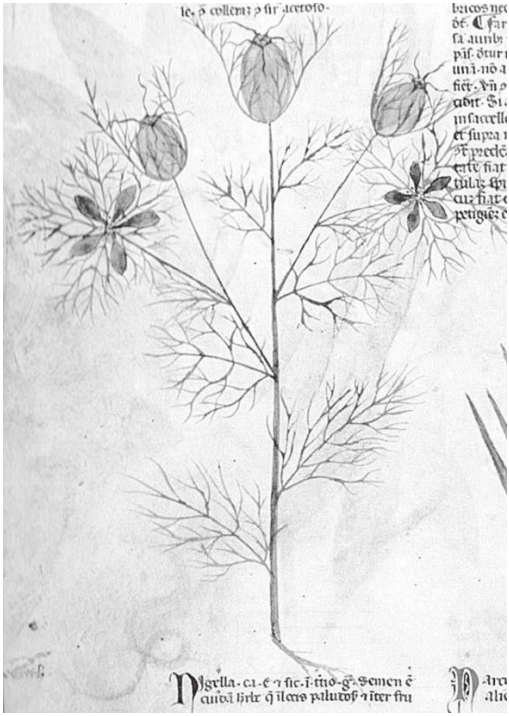

図19　Compendium Salernitanum
zwischen c. 1280 und c. 1310
(London, Egerton Ms 474, fol. 68v)

直に自然に向き合うために、地元の植物相をフル活用したのであるが、しかし、それによって、自然研究にのみ基づく、真の意味での植物ポートレートが生まれたわけではない。ペヒト（前掲論文　二九ページ）が明察したように、この場合は、古典古代起源の植物図と生のモデルが注意深く比較されているのである。画家は古い、伝来のモデルをも修正しようと試みたわけである。しかし、ディテールの観察は詳細であろうとも、植物全体としてはまだ、各部分の有機的な関連が捉えられてはいない。けれども、人工的な感じが否めないとは言え、明快な構成の植物図となっている。

同じ写本のイタリアカサマツの図（**図20**）の場合も、同様である。ここでは、針状葉と松ぼっくりは正しく描かれているが、全体は小さな植物のようであり、樹木とは言えない。伝統的な植物の図式にナチュラリスティックなディテールを押し付けるのに固執した結果であって、「半分絵画で、半分図式（ダイアグラム）」（ペヒト　前掲論文　三〇ページ）である。

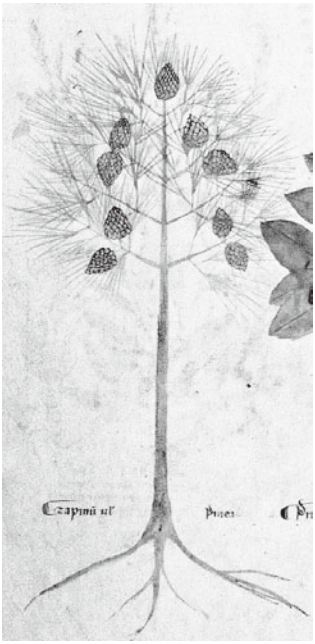

図20　Compendium Salernitanum zwischen c.1280 und c.1310 (London, Egerton Ms 474, fol. 74v)

植物図鑑の挿絵に真の意味での現実の植物ポートレートが現れるのには、さらに百年を要した。十三世紀後半、医学の中心は北イタリアに移り、それとともに挿絵りの医学・植物書がここで制作されていくのである。その中で一三九〇年頃と一四〇四年の間の時期に、パドヴァで制作された『植物誌』の写本に添えられた挿絵は、近世最初の真にナチュラリスティックな植物図と呼んでよいものである。このロンドン写本二〇二〇番は、いわば、同時代のロンバルディアの芸術家ジョヴァンニーノ・デ・グラッシの動物の『素描帳』（ベルガモ市立図書館）の植物版とも言うべきものであり、自然研究の初期段階を代表する作品の一つである。ロンドン写本二〇二〇番の写本画家はパターンブックに背を向け、自然と直接、向き合った芸術家であった。植物誌の挿絵の新しい実験がパドヴァで行われたことは偶然ではない。というのは、パドヴァ大学の医学部は十四世紀十五世紀に、ちょうど十二世紀十三世紀にサレルノの医学校が担ったのと同じ役割を果たしたからである。またしても、自然研究は経験科学の成長と歩調を合わせたのである。

ロンドン写本二〇二〇番は、十二世紀のアラビア人

医師セラピオン（子）の『植物誌』のイタリア語版であり、パドヴァの君主フランチェスコ・カラーラ（子）のために制作されたものである。約三百葉のフォリオからなり、挿絵のために空白部が多数残されているものの、実際には五〇点ほどしか挿絵は施されなかった。しかし、この有名な『カラーラ植物誌』は伝統的な古代末期あるいは中世の植物図鑑から脱して、決定的に新たなるステップを踏み出した画期的な植物図鑑であった。例えば、エンドウの図（**図21**）を見てみよう。パドヴァの写本画家は従来の植物図鑑の挿絵とは全く異なる、新しいコンセプトで対象を描いていることが分かる。伝統的な図鑑では植物は教育的な目的のために、その全体―根、茎、葉、花や実―が表されなければならないが、ここでは、対象の一セクションしか描かれていない。画家は植物が自然の中で育つ姿で、生の植物を捉えようとしたのであり、博物館の標本のような、整った構成の植物図を意図したかったのではない。

図21　Carrara Herbarium
zwischen c. 1390 und 1404
(London, Egerton Ms 2020, fol. 26r)

畑地の雑草、セイヨウヒルガオの図（**図22**）はまことに圧巻である。植物のみずみずしい生気を十分に感じさせる、ナチュラリスティックな植物図の最高傑作の一つと言ってよい。ここでは、写本ページの画平面が仮想空間と化し、絵画的イリュージョンに富むまことに魅力的な植物ポートレートが生み出されている。図鑑の教育的な機能から離れた、美的な問題が画家の心を突き動かしたに違いない。自然の生の印象がまさに芸術的イマジネーションを刺激したのである。

さて、こうして、一四〇〇年頃の北イタリアでナチュラリスティックな植物表現が成立したわけであるが、ここから、一本の道が、一方では、ピサネッロ

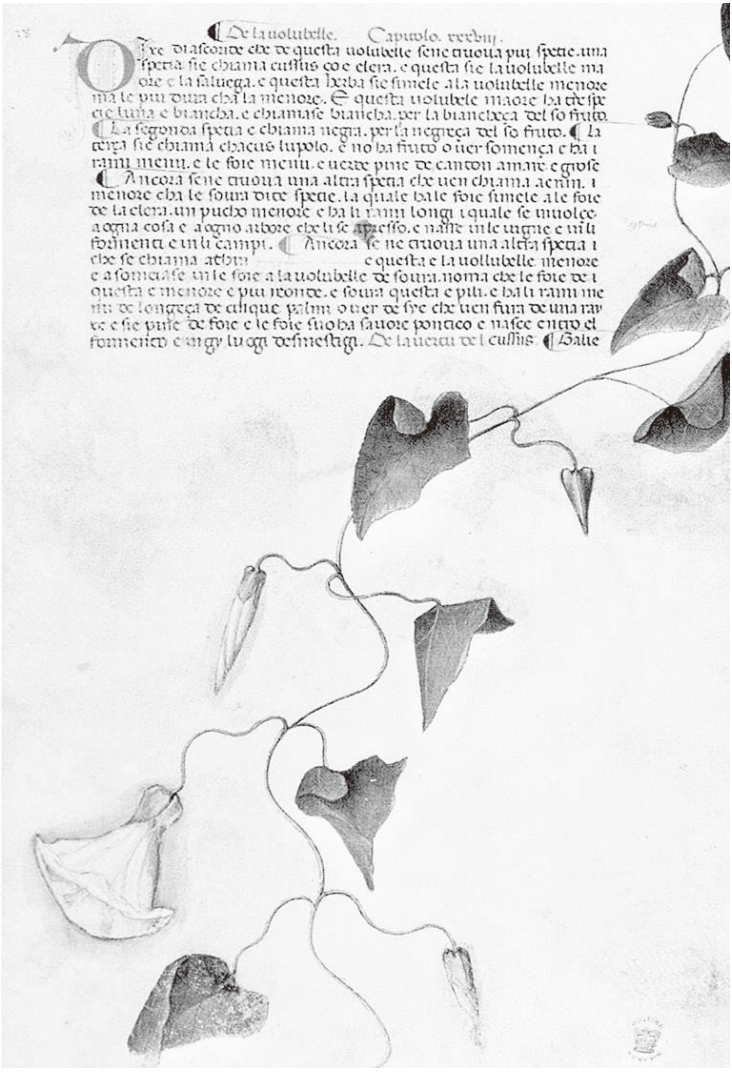

図22　Carrara Herbarium
zwischem c.1390 und 1404
(London, Egerton Ms 2020, fol.33r)

（**図23**）とレオナルド（**図2**）の植物素描へ、そして、他方では、デューラーの植物水彩（**図1**）へと続いているのである。

しかし、ピサネッロを除いて、クァットロチェントのイタリアの芸術家たちは、視覚世界の新たな次元を切り開いた、植

物という人間外（ノン・ヒューマン）の世界の発見の成果をあまり活用しなかった。一四〇〇年頃の北イタリアが成し遂げた、植物表現の記述的個別的なナチュラリズムを積極的に採り入れたのは北方、すなわち、フランス、そして、とりわけネーデルラントの芸術家たちであった。

例えば、一四一三―一四一六年頃に制作された『いとも豪華なる時禱書』のエルマン・ド・ランブールのミニアチュール《パンと魚の奇跡》の場面（**図24a**）の縁飾り（**図24b**）を見よう。このヒエンソウの縁飾りは「ジャン・サン・プールの聖務日課書の画家」により描かれたが、同じ写本の他の伝統的で平凡な欄外装飾と比べて、際立ってナチュラリスティックでイリュージョンに富んだ植物表現として注目に値する。ここでは、青色も清々しいヒエンソウの柔らかなそうな花びらがカタツムリか

図23　Pisanello　Saec. XV[1]　(Paris)

図24a/24b　Très Riches Heures
c. 1413-16
(Chantilly, Ms 65, fol. 168v)

ら生え出して、自由に現実空間の中で咲き誇っている様がみごとに捉えられている。

もう一つ例を挙げれば、一四一七年頃、パリ使用の『時禱書』を制作したフランス東部の写本画家（「ウォルターズ二一九番の画家」）は、ロンバルディア風の月暦図の欄外装飾（**図25**）として、伸びる茎とともにみずみずしい花弁と葉の特徴を的確に捉えて大きく描いたが、これは入念な自然研究なしには不可能な表現と言ってよい。なお、このような、植物を主要画面の縁飾りとして配する方式はそもそも、ロンバルディア起源である。

図25　Master of Walters 219 Hours
c.1417 (Dublin, Ms 94, fol.6r)

ところで、一四〇〇年頃の北イタリアで成立した、ナチュラリスティックな植物表現の成果を取り入れた北方の芸術家たちは、植物を単に記述的個別的に研究しただけではなかった。彼らの本領はむしろ、植物をイタリアのスペシャリストたちのように孤立的に表現するのではなく、植物の自然環境と不可分の、つまり、生存空間の一部として捉えることに発揮された。北方諸派は植物の記述的個別的な自然研究に促されて、突然、画面全体に及ぶ、均質なナチュラリスティックな様式を写本画のみならず、板絵でも発展させることに成功したのである。その結果、自然の発見は風景表現の発見につながった。

ちなみに、独立したジャンルとしての風景画の成立には他面では、慧眼の我が師ペヒト（前掲論文　三二ページ以下）が指摘したように、それまでアノニマスであった風景にポートレート的特徴が導入されねばならなかったが、これには、植物が自然環境の一部として表されている、ロンバルディアの植物図鑑の一種（『タクイヌム・サニターティス（健康全書）』）が大きく貢献した（拙著『風景画の出現』八九ページ以下参照）。これについては、しかし、この報告の枠内で扱う余裕はない。

最後になるが、ナチュラリスティックに表された個々の植物を自然環境の中で綿密に描いた代表的な北方の作例として、初期ネーデルラント絵画の創始者、ファン・アイク兄弟により一四三二年に完成された《ゲントの祭壇画》の「神秘の仔羊の礼讃」のディテール（**図26a／26b**）を見よう。画面右側上部に配

図26a/26b　van Eyck
1432 (Gent)

された聖なる処女たちのグループ右下の草地には、白ユリ、アイリス、クルマバソウ、それに、オダマキやボタン属の植物等が自生する姿が克明にかつ生き生きと捉えられている。これこそ、正確な観察に基づく植物表現の極致（スンマ）であり、ヤン・ファン・アイクが成し遂げた可視世界の征服の一大記念碑である。彼の自然研究素描が残されていたとしたら、おそらくデューラーの《大きな草むら》（**図1**）に近いものであったであろう。デューラーの観察力の鋭さと明澄さには、ヤンの水晶のように澄みきった迫真的リアリズムに肉薄する要素が大いにあると思う。

以上の私の報告の流れを手短にまとめておこう。デューラー以前の十五世紀後半のニュルンベルクの画家たち（**図6a**／**6b**・**8a**／**8b**）は、三十年以上も前にスタートを切った、初期ネーデルラント絵画（**図3a**／**3b**・**5a**／**5b**・**7a**／**7b**）のナチュラリスティックな植物表現の影響を受けた。彼らは「遅れてきた者（ルタルダテール）」とされるのが常の板絵の画家だったわけだが、同じ板絵の分野でも、十五世紀初頭の上部ライン川流域を見ると、ここには、いち早く―多分、初期ネーデルラント絵画とほとんど同時期に―注目すべきナチュラリスティックな植物表現を達成した画家（**図9**）がいた。この作品以前、すなわち、初期ネーデルラント絵画の創始以前の十四世紀ドイツ絵画（**図11**・**12**）における植物表現は、中世美術特有の非ナチュラリスティックな様式（**図14**）を示すものばかりである。古典古代には、ナチュラ

リスティックな植物表現の伝統があった（**図15・17**）。しかし、これは、古代末期以降、初期中世の進展とともに失われていった（**図16・18**）。そして、ナチュラリスティックな植物表現復活の兆しは一三〇〇年頃の南イタリアの写本画（**図19・20**）に見られたものの、真にナチュラリスティックな植物表現が復活するのは、更に百年後、一四〇〇年頃の北イタリアの写本画（**図21・21**）においてであった。この画期的な成果は、ところが、クァットロチェントのイタリア美術ではあまり注目されず、それを活用したのは、北方の、すなわち、フランス（**図24a／24b・25**）やネーデルラント（**図26a／26b**）の画家たちであった。しかも、彼らは精密な自然研究に基づく、個別的な植物表現にとどまらず、植物を自然環境の中で捉えようとした。デューラーの《大きな草むら》（**図1**）はこの系譜上に位置付けられる。

図版リスト

1　アルブレヒト・デューラー《大きな草むら》一五〇三年　水彩とグワッシュ　ウィーン、アルベルティーナ

2　レオナルド・ダ・ヴィンチ《ベツレヘムの星（オオアマナ）、キンポウゲ、トウダイグサ》一五〇六―一五〇八年頃　ウィンザー城王立図書館（n. 12424）

3a／3b　ヤン・ファン・アイク《泉の聖母》一四三九年　アントウェルペン王立美術館

4a／4b　コンラート・ヴィッツ《金門の出会い》一四四〇年頃　バーゼル美術館

5a／5b　フレマールの画家《聖ヴェロニカ》一四三〇年頃　フランクフルト、シュテーデル美術館

6a／6b　ハンス・プライデンヴルフ《聖トマス・アクィナス》一四六〇年頃　ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館

7a／7b　ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《メディチの聖母子》一四四九年頃　フランクフルト、シュテーデル美術館

8a／8b　ザンクト・ファイト祭壇の画家《聖セバスティアヌスの殉教》（ザンクト・ファイトの祭壇画）一四八七年　ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館

9　上部ライン川地方の画家《パラダイスの小園》一四一〇―一四二〇年頃？　フランクフルト、シュテーデル美術館

10　ステーファノ・ダ・ゼヴイオ《バラ園の聖母子》一四一〇年頃　ヴェローナ、カステルヴェッキオ美術館

11　ホーエンフルトの画家（一三四五年頃のボヘミアの画家）《橄欖山のキリスト》一三四五年頃　プラハ、国立絵画館

12　一三二五年頃のウィーンの画家《ノリ・メ・タンゲレ》（ヴェルダン祭壇裏面）　一三二五年頃　クロースターノイブルク、アウグスティヌス会修道院聖堂

13　ジョット・ディ・ボンドーネ《ノリ・メ・タンゲレ》一三〇四―一三〇五年頃　パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂

14　『カルミーナ・ブラーナ』《森の風景》バイエルン、一二三〇年頃　ミュンヘン、バイエルン国立図書館（Clm.

4660, fol.64v)

15　ディオスコリデス著『薬物誌』《セイヨウオオバコ》　コンスタンティノポリス、五一二年頃　ウィーン、オーストリア国立図書館（Cod. Med. gr.1, fol.29v）

16　ディオスコリデス著『薬物誌』（ラテン語版）《スミレ》　南イタリア、十世紀末　ミュンヘン、バイエルン国立図書館（Clm.337, fol.66v）

17　ディオスコリデス著『薬物誌』《スミレ》　コンスタンティノポリス、五一二年頃　ウィーン、オーストリア国立図書館（Cod. Med. gr.1, fol.30v）

18　アプレイウス・プラトニクス著『植物誌』　ドイツ、一二〇〇年頃　ウィンザー、イートン・カレッジ・ライブラリー（Ms 204, fol.45r）

19　『コンペンディウム・サレルニターヌム』《ロタネソウ》　サレルノ、一二八〇年頃と一三一〇年頃の間　ロンドン、ブリティッシュ・ライブラリー（Egerton Ms 747, fol.68v）

20　『コンペンディウム・サレルニターヌム』《イタリアカサマツ》　サレルノ、一二八〇年頃と一三一〇年頃の間　ロンドン、ブリティッシュ・ライブラリー（Egerton Ms 747, fol.74v）

21　『カラーラ植物誌』《エンドウ》　パドヴァ、一三九〇年頃と一四〇四年の間　ロンドン、ブリティッシュ・ライブラリー（Egerton Ms 2020, fol.26r）

22　『カラーラ植物誌』《セイヨウヒルガオ》　パドヴァ、一三九〇年頃と一四〇四年の間　ロンドン、ブリティッシュ・ライブラリー（Egerton Ms 2020, fol.33r）

23　ピサネッロ《植物習作》　十五世紀前半　パリ、ルーヴル美術館

24a／24b　ランブール兄弟『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』（一四一三―一四一六年頃）の《パンと魚の奇跡》（エルマン・ド・ランブールによる）の縁飾り（聖務日課書の画家による）　シャンティイ、コンデ美術館（Ms 65, fol.168v）

25　ウォルターズ二一九番の画家『時禱書』（パリ使用）《5月》　一四一七年頃　ダブリン、チェスター・ビーティ・ライブラリー（Ms 94, fol.6r）

26a／26b　ファン・アイク兄弟《神秘の仔羊の礼讃》（一四三二年完成のゲントの祭壇画）　教会の聖人たちの頭上の地面（部分）　ゲント、シント・バーフ大聖堂

本稿執筆の際に参照した主要文献（本文中に引用した順）

ハインリッヒ・ヴェルフリン『アルブレヒト・デューラーの芸術』永井繁樹／青山愛香訳　中央公論美術出版　二〇〇九年

前川誠郎『デューラーの素描』岩崎美術社　一九七二年

E・パノフスキー『イデア　美と芸術の理論のために』伊藤博明・富松保文訳　平凡社　2004年

H・ヴェルフリン『古典美術』守屋謙二訳　美術出版社　一九六二年

F. Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, München 1985

越宏一『ヨーロッパ美術史講義――デューラーの芸術』岩波書店　二〇一二年

L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957

D. Vogellehner, *Pflanzendarstellungen in Wissenschaft und Kunst*, Freiburg i. Br. 1984

E. Moses, Pflanzendarstellungen in der deutschen Kunst des XIV. und XV. Jahr. Ihre Form und ihre Bedeutung, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, Nr. 10/11, 157–165

F. Rosen, *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei*, Leipzig 1903

越宏一『ヨーロッパ美術史講義――風景画の出現』岩波書店 二〇〇四年

越宏一「ウィーンの『ディオスコリデス』――その挿絵の研究」『古代末期の写本画――古典古代からの伝統と中世への遺産』（科学研究費補助金研究成果報告書）東京芸術大学美術学部芸術学科西洋美術史研究室 二〇〇二年 九一―五一

O. Pächt, Eary Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 13, 1950, 13–47

図版出典（図版番号順）

F. Koreny, op. cit.: 1,
堤黎子他『西洋絵画の中の花』朝日新聞社 一九九七年：2
元木幸一『ファン・エイク』小学館 二〇〇七年：3a／3b
L. Behling, op. cit.: 4a/4b, 6a/6b, 8b, 11
H. Belting/ Chr. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes,* München 1994: 5a/5b
St. Kemperdick/ J.Sander, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Ostfidern 2008: 7a/7b
H.Th. Musper, *Altdeutsche Malerei*, Köln 1970: 8a
勝國興（責任編集）『北方ルネサンス』小学館 一九九五年：9
B. Degenhart/ A. Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995: 10
H. Buschhausen, *Der Verduner Altar*, Wien 1980: 12
森田義之他『ジョット』朝日新聞社 一九九五年：13
柳宗玄『木と草花』岩波書店 一九八三年：14
O. Mazal, *Der Wiener Dioskurides*, Graz 1998: 15, 17
M. Collins, *Medieval Herbals. The Illustrated Traditions*, London 2000: 16
W. Blunt/ S.Raphael, *The Illustrated herbal*, London 1994: 18
著者アールヒーヴ：19、20
F. A. Baumann, *Das Erbario Carrarese und die Bildtradition des Tractus de herbis,* Bern 1974: 21
W.Telesko, *Die Weisheit der Natur*, München/ London/ New York 2001: 22
Pisanello. Le Peintre aux Sept Vertus, Paris 1996: 23
J. Dufournet, *Die „Très Riches Heures“ von Jean, Duc de Berry*, Köln 2003: 24a/24b
M. Ryan et al., *The Chester Beatty Library,* Dublin 2001: 25
前川誠郎『ファン・エイク全作品』中央公論社 一九八〇年：26a／26b