



デューラーと禁断の木の实

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-04-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 彬 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004701

デューラーと禁断の木の实

一 禁断の木の実の品種

あまりにも有名な話であるために、意識的に検討されることの少ない図像の一つにアダムのリンゴがある。エデンの園において神から禁じられていたにもかかわらず、それを無視してアダムとエヴァとがあえて食べた木の実は、人口に膾炙した、赤くて丸いまさにあのリンゴである必然性があるのだろうか。

旧約聖書の創世記におけるエデンの園にまつわる記述においてリンゴという語は一切見出されない。そこでは次のように記されている。

「また主なる神は、見て美しく、食べるのに良いすべての木を土からはえさせ、更に園の中央に命の木と善悪を知る木とをはえさせられた。……主なる神はその人（アダム）に命じて言われた。「あ

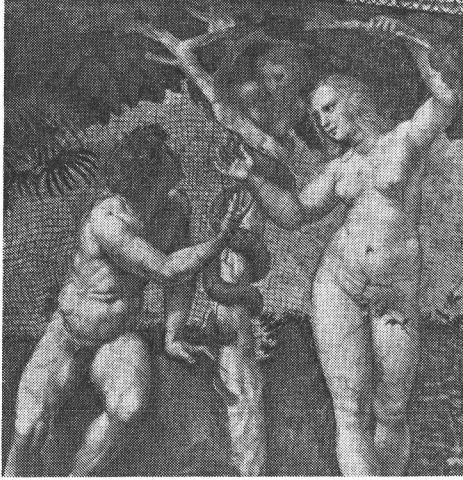
中 江 彬

なたは園のどの木からでも心のままに取って食べてよろしい。しかし善悪を知る木から取って食べると、きつと死ぬであらう。」「……女（エヴァ）がその木を見ると、それは食べるに良く、目に美しく、賢くなるには好ましいと思われたから、その実を取って食べ、また共にいた夫にも与えた。するとふたりの目が開け、自分たちの裸であることがわかったので、いちじくの葉をつづり合わせて、腰に巻いた。」（「創世記」第二章（第三章））

以上のように、聖書においてはイチジクの葉という名称は見出せるが、その木がいわゆる禁断の知恵の木であるかどうかは文脈から読みとることはできない。にもかかわらず、われわれはその木の実を赤くて丸いリンゴと思いついてしまっている。そもそもアダムとエヴァとがエデンの園に裸でいたということからして、その園が温暖な地域にあったことは明白であり、その点からも楽園において寒

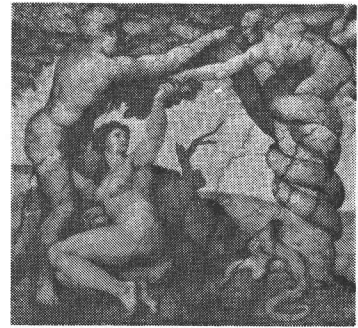
い地域において生産される赤い木の実であるリングゴは実を結び得ないはずであろう。

実際に、リングゴ以外の果物を描いたいわゆる「原罪」というテーマの絵が数多く存在する。例えば、ラファエルロがヴァティカンにおいて一五一〇年頃に描いたフレスコ画「原罪」(挿図1)では、小さな細長い果実が表現されていて、その品種がイチジクであることは、中央の蛇のいる禁断の木の葉状から解る。更に同じ頃(一五一〇年頃) ミケランジェロがやはり同じヴァティカンのシステイナ礼拝堂の天井に描いたフレスコ画「原罪」(挿図2)でも、たと



挿図1 ラファエルロ作
「原罪」ヴァティカン

えそこで禁断の木の実が具体的に描かれていないにして



挿図2 ミケランジェロ作
「原罪」ヴァティカン

でも、木の葉状からみて、ラファエルロのそれと同じイチジクが選ばれている。しかし、このミケランジェロの描いた禁断の木がイチジクであることを意識している人は少ない。

日本では、ミケランジェロの弟子コンディヴィ著「ミケランジェロ伝」(一五五三年出版)を訳した高田氏は、原著のなかの *pomo* をリングゴとみなしておられるが、この *pomo* はリングゴを含む多肉質の果物でこそあれ、必ずしも赤くて丸いリングゴでなくてもよい。リングゴに相当するイタリア語としては、ギリシア語 *figon* に由来する語 *figo* がある。だからコンディヴィは慎重にも *porro*、つまり多肉質の果物一般として記述していることになる。(3) このように描かれた果物の品種に注意を払うことなく、安易に判断する態度は西洋のミケランジェロ研究者たちにも認められる。ミケランジェロが描いた禁断の木がイチジクであることを見抜いていた研究者は、一九〇五年に大著「システイナ礼拝堂」を出版したシュタインマンぐらいであって、シャルル・ド・トルナイや、最近ではルドルフ・ク

ーンにしても⁽⁶⁾、その禁断の木の実を fruit とか Frucht、つまり果物と記しているにすぎない。最も驚くべきは、図像学を高度に解釈学として発展させたあのアーウィン・パノフスキーその人の誤解である。彼は、最晩年の業績として『ティツィアーノの、専ら図像学的諸問題点』と題する著書を遺したが、その書の冒頭において、ティツィアーノの「アダムとエヴァ」とデューラーの銅版画との關係を検討した際の脚註において次のように述べてしまった。

△ミケランジェロのシステイーナ礼拝堂では、アダムは立つて、自分のリンゴ (apple) に手を伸ばしている△と。

このように誤解したのはパノフスキーばかりではない。一九二二年にコンラート・エッシャー博士は『中部及び南部イタリアにおける十四世紀から十六世紀の絵画』という副題をもつ書⁽⁸⁾において、△アダムの自制力を欠いた手は、爪のようになった手のある腕を伸ばして、リンゴにひきつけられている△と記述してしまっている。

そしてまたミケランジェロ研究で定評のあるヘルベルト・フォン・アイネムもまた彼の著書『ミケランジェロ』において、ミケランジェロの禁断の木をリンゴ Apfel と記述してしまった。

要するに美術史家たちですら、アダムの果物はリンゴであるという先入観を強くもちすぎているために、禁断の木の実の図像について無関心になってしまふようであり、それゆえに、あの有名なアダムのリンゴという男性の喉仏に関する話の普及力に驚嘆せざるを得

えない(ただしイタリアやフランスでは、アダムの果物、つまりポモやポムという語が用いられているが、やはりその語からもリンゴというイメージが多くの場合もたれるに違いない)。特に、あのパノフスキーが禁断の木の実の記述に慎重さを欠いていることは、彼がデューラーの偉大なる研究者であることを想起すればなおさら不思議に思える。なぜなら、このデューラーこそ禁断の木の実の品種に関して大変苦心した芸術家の一人であったからである。

一四七一年にドイツのニュルンベルクに生まれた芸術家アルブレヒト・デューラー(一五二八年没)ほど「アダムとエヴァ」の絵に固執した芸術家も少ない。彼は永年にわたりその主題の絵を描きつづけ、その独特の図像によって後世に大きな影響を及ぼし、いわゆるマニエリズモ現象をひきおこすのに一役を買った。彼は一四九三年、一五〇四年、一五〇七年とに木版、銅版、油彩画で三つの「アダムとエヴァ」と題する作品を制作し、その後も版画において、アダムとエヴァとが親しく寄りそう独自の図像によって殊にクラナッハ父子に大きな感銘を与え続けた。注目すべきは、上述した三つの作品において年代順に、彼が禁断の木の実をリンゴ、イチジク、そしてリンゴへと描き変えていて、その木の実の品種の選択にとまどいを示していることである。このようにデューラーは、リンゴとイチジクとの間を往復したが、一五〇七年の油彩画(ブラド美術館)においてリンゴに復帰するや、もはや迷いもなく一五二八年の死に

到るまでリンゴを禁断の木の実として描きつづけ、その品種の優位を宣言したかにみえる。では、デューラーは何故に禁断の木の実の品種の決定にあれほどの動揺をみせねばならなかったのであろうか。

二 一四九三年の木版画

一四九三年頃、つまり二十二歳頃のデューラーは、出版社の集まったパーゼルにおいて聖ヒエロニムス書翰集の扉本の好評により、更に塔の騎士の書「敬神と正直さの見本について」のための木版画



挿図3 デューラー作
「リンゴを食べるエヴァ」
木版画、1493年

挿絵を委嘱された。完成された五十五点の挿絵の一枚

が「リンゴを食べるエヴァ」(挿図3)であり、その版画の画面中央には、人の頭をもつ蛇がまきつく知恵の木が描かれている。その両脇には禁断の木の実を食べている最中のエヴァと、右手で恥部を隠して左手でエヴァをゆびさすアダムとが、左右対称で彫り込まれている。禁断の木がリンゴであろうことは、互生した、先のとがった楕円形の葉(実際は鋸歯状の葉であるべきだが、そこまで正確には表現されていない)と、丸みのある多肉質の果実とから容易に推測できる。このように禁断の木を中央にして両脇にアダムとエヴァとが立つ構図は古い伝統をもち、四世紀頃のポンペイやローマのカタコンベの壁画、石棺(「ユニウス・パッススの石棺」ローマ、サン・ピエトロ地下墓室)に見られる。しかし、これら初期キリスト教美術にあらわれる禁断の木の実は、葉の形状からみてイチジクの場合が殆んどであり、ローマのカタコンベの絵にはかすかにザクロである気配すら感じさせるものがあるにせよ、それらが寒い国で生産されるリンゴである可能性は全くない。

デューラーの版画の特色は、エデンの園が平原の唯中にあることで、そのような地誌的特色は、九世紀のカロリング朝期の写本画(例えば「グラングヴァルの聖書」トゥール、八四〇年頃、ロンドン、大英博物館)にすでにあらわれているが、そこではすでに左右対称の構図はなくなっているものの、禁断の木の実が依然としてイチジクであることは、裂片の葉状から明確に認知できる。このカロ



挿図4 「原罪」シャントイイ、
コンデ美術館 MS 28 fol 3v 後
期ゴシック写本

リング朝期の写本画に芽生えたアダムとエヴァとの劇的身振りは、ロマネスク美術において一層激化するが、禁断の木の実は相変わらずイチジクである。ところがゴシックの画家たちは突如として禁断の木の実は表現において新機軸をうちだした。彼らは禁断の木の実は赤いリングとして表現し始めたのである。同時にアダムとエヴァとの図像に変化が生じた。例えばシャントイイのコンデ美術館所蔵の写本の挿絵「原罪」(挿図4)や大英博物館蔵の聖書挿絵「原罪」にみられるように、円形画面の中でリングとしての禁断の木を中央

に左右対称
形で立つア
ダムとエヴァ
とは、極
めて物語性

の強い動作をする。そのうちでアダムの表情が特に注目に値する。彼は両手を喉のところに合わせ、苦しみの表情をみせ、足をよろめかせている。これこそわれわれが良く知っているアダムのリング、つまり男性の軟骨突起である喉仏の由来を示す民間伝承の挿絵であつて、アダムが恐る恐る食べたためにリングのひとかけらを喉につまらるせという話である。このような図像、或いは伝承が生ずるためには、禁断の木の実はイチジクのような軟かい肉質の果実であつてはならず、リングのようにかたい果実であるべきことに注目する必要がある。そのためには、禁断の木の実が先ずリングとみなされる伝統が生じていなければならない。

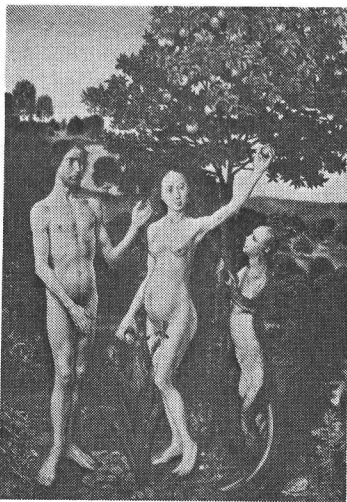
リングのこの伝承の確立に関しては、ジェイムズ・スニードーが一九七六年のアート・ブリティン十二月号掲載論文「ヤン・ファン・エイクとアダムのリング」において興味深い解説をしている。⁽¹⁰⁾その論文によれば、リングの伝承の文献上の典拠は、旧約聖書「雅歌」八章五節の次の文章にあるという。つまり、リングの木の下で、わたしはあなたを呼びました。あなたの母上は、かしこで、あなたのために産みの苦しみをなし、あなたを生んだ者が、かしこで産みの苦しみをした。⁽¹¹⁾のなかの \wedge リングの木の下で \wedge に求められる。この箇所はウルガータ聖書では、*sub arbore malo*と訳されているが、ラテン語ではリングをマールム、悪をマールムと発音し、「悪」という形容詞をマルスと読めるので、アルボレ・マ(一)

ローをどのように理解すべきか大変苦しまねばならない。スニダーはそれを二通りに解釈出来ると考える。一つは「リンゴの木の下で」であり、もう一つは「悪木の木の下で」である。しかし、「悪木の木の下で」と理解するためには *sub arbore mala* としなければならず、*maius* の女性奪格形を使うのが普通であるだろう。そもそもリンゴは旧約聖書の時代には食べられていない。だから聖ヒエロニムスがラテン語訳をした際に *sub arbore mala* とすべきところをついつい *malo* と書き違えたか、或いは写本上のミスでそうなったかのいずれかであろう。ちなみに聖アウグスティヌスは、「神の国」において「悪の木」の奪格形を正しく *arbore mala* と記していることからみても、⁽¹²⁾「雅歌」の誤訳の可能性は大きい。しかし、いずれにせよ、その言葉を「リンゴの木の下で」と訳す伝統が生じて、それでアダムのリンゴ、つまり男性の喉仏についての民間伝承と図像がうみだされたと思われる。リンゴというかたい果実でなければ喉仏にひっかからないだろうし、しかもリンゴの収穫される北方の国々でリンゴの図像が確立していることからみて、ヨーロッパ文明は、旧約聖書を自己流に再解釈したと見なすべきだろう。

さて、デューラーの版面にもどると、北フランスの写本面の図像と比較した場合、禁断の木の両側にアダムとエヴァとが対称的に立っていること、そして禁断の木の実がリンゴであるという二つの類似点を除いて、前述した男性の喉仏にまつわるアダムの苦しみの動

作は全く欠落していて、デューラー自身が民間伝承の有名な話に無関心であることを示唆している。では、デューラーはそのような特異なリンゴの図像をバーゼルにおいてどのようにして獲得できたのであろうか。

デューラーの作品に似た図像はネーデルラントにおいて描かれた。最も有名な作品は、フーゴ・ファン・デル・グース（一四四〇年セント生——一四八二年ブリュッセル没）が描いた「エヴァの誘惑」（挿図5、ウィーン、美術史美術館、一四六七—六八年制作）である。その油彩画のアダムとエヴァとは、平原の中央にある禁断の木の脇に立ち、エヴァはその木から禁断のリンゴの果実を取りつつも、右手にはすでに一口噛られた赤いリンゴをもっている。アダムはエヴァから果実をもらうかの如き所作で左手をあげつつも、右



挿図5 フーゴ・ファン・デル・グース作「エヴァの誘惑」

手で恥部を隠している。この絵を材料にして推測すると、デューラーの木版画におけるアダムもリンゴを所望すべく左手を挙げているのかもしれない。とはいえ、この構図には矛盾が存在する。これら二つの絵において、まだリンゴを口にしていないアダムが恥部を隠すという動作は、論理的に矛盾しているが、まさにその時間の経過の無視が逆にこれらの絵に強烈な道徳性を賦与しているというべきであろう。このように民間伝承のこじつけ的な物語から離反しているとはいえず、それでも北フランスの写本画にみられるようにリンゴの木が描かれた図像をデューラーが知っていることは、彼がネーデルラントと文化上の親族関係を有していることを示す。そこで若いデューラーがパーゼルに来る前にネーデルラントを旅行したかもしれないという仮説も当然生じるわけであるが、しかし、たとえ彼がネーデルラント旅行の体験を若い時代にもたなかつたとしても、ドイツにおいてその土地の影響を受けることは十分に可能なのであって、そのことを彼の「家譜」が示している。Ⓐが父アルブレヒト・デューラーはドイツへ来て永らくニードラーラントで美術家たちの許に在り最後に当ニュルンベルクへと来たが、それはキリスト誕生後より算えて一四五五年聖ロイエン（エリギウス）の日（六月二十五日）であった。⁽¹³⁾以上のように、デューラーの父親の世代は、大家たちの業績を実地に見聞するための遍歴の地を、フィリップ善良公のいるネーデルラントで過ごしたのであって、デューラー研究

家アンツェレフスキーによれば、次のような状況下にあったことになる。Ⓐその際忘れてならないのは、フランスブルゴーニュ公家の領地ネーデルラントは、その大部分が当時のドイツ帝国の領域内にあつたことである。ヘント（ガン）とブリュッヘ（ブリュッセル）、そして次第にその重要さを増してきたアントウエルペンは、当時の美術家たちにとって、のちのبارィがドイツ印象派の画家たちにもつたのと幾分似た意味を持ったに違いない。⁽¹⁴⁾ということである。

実際デューラーだけがリンゴを描いていたのではなく、ボーデン湖周辺で活躍していたと思われるマイスター・E・Sの木版画「墮落後のアダムとエヴァ」（挿図6）やウルムで一四七三年に出版されたボッカチオ著「有名な妻たちについて」（De Claris Mulieribus）

のなかのイニシャルSの挿絵にみられるJ・ツァイナ



挿図6

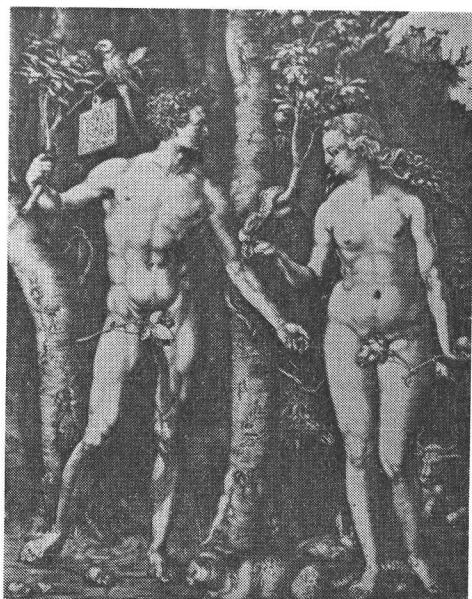
マイスター・E・S作
「墮落後のアダムと
エヴァ」

一作の「アダムとエヴァの原罪」⁽¹⁵⁾、更にコールマール在住の銅版画家マルティン・ショーンガウアーの銅版画「リンボのキリスト」等(16)にみられるように、ドイツの芸術家たちの多くは、禁断の木の実をリンゴとして表現しており、北フランスやネーデルラントの文化圏の影響下にあったことを如実に示している。だからこそ若いデュローラーが禁断の木の実をリンゴで描くのはごく当り前のことだったのである。ところが彼は、一五〇四年の銅版画において、禁断の木の実を突如イチジクとして描き変えることになる。

三 一五〇四年の銅版画

一四九四年にニュルンベルクに帰郷し、当地で結婚したデュローラーは、流行し始めたベストを理由に妻をのこして、南欧イタリアのヴェネツィアへと旅立った。その翌年に帰郷した彼は、その後大作家木版画「ヨハネ黙示録」を世に問い、一躍ヨーロッパの芸術家としての地位を確立した。そのイタリア旅行の成果と大芸術家としての自負心は、一五〇四年の銅版画「アダムとエヴァ」(挿図7)に露骨に表明される。

この銅版画で問題とすべき点は、禁断の木の実がイタリア旅行後にリンゴからイチジクへと変化したことである。その変化の理由としては、すでに述べたように、イタリア、特に中部、南部イタリアにおいて禁断の木の実がイチジクとして表現されていて、四世紀以



挿図7
「アダムとエヴァ」
デュローラー作
1504年
銅版画

来の古い伝統が持続していたこと、そしてそれらの伝統下においてなんらかの作品をデュローラーを見たのであるうことを挙げるができる。例えば、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂内の美しいモザイク画のなかの禁断の木の実イチジクであってもいいが、具体的にどの作品がそうであったかを決めることは今はできない。しかし、この禁断の木の実の品種の変化は、デュローラーがイタリアの伝統に完全にひたろうとした意欲の深さを示しているだろう。パノフスキーの詳細な研究によれば⁽¹⁷⁾、デュローラーはこの

銅版画において男性と女性との美の規範をうちたてるべく、アダムの姿に「ベェルヴェデーレのアポロン」(ローマ、ヴァティカン)を、エヴァの姿に「メディチ家のヴィーナス」(ウフィツィ美術館)をはてはめようとしたらしい。もちろんデューラーはそのどちらの彫刻も直接見たことはないはずであるから、デューラーはヴェネツィアかニュルンベルクにおいて以上の古代彫刻の模写を入手して、それを利用したことはほぼ確実であろう。アポロンの姿の原本となつたのはヤコポ・デ・バルバーリの版画「アポロンとディアナ」であつて、デューラーがその版画を自己流に模写しようとして、ディアナの不自然さに途中で気付き、その素描を未完成にしたことを、われわれはパノフスキーの研究から知っている。デューラーはそのなかの太陽神アポロンからアダムの姿を創造し、エヴァの姿として月の神ディアナの代りにヴィーナスを採用したようである。

このようにアダムとエヴァに古典古代の美男美女をはめた最大の理由は、アントーニオ・ポライウオーロの銅版画「十人のヌード」に対抗して、ドイツ人でも美しいヌードを表現しうることを証明するためで、ドイツの芸術家たちの教育を意図したためでもあろう。

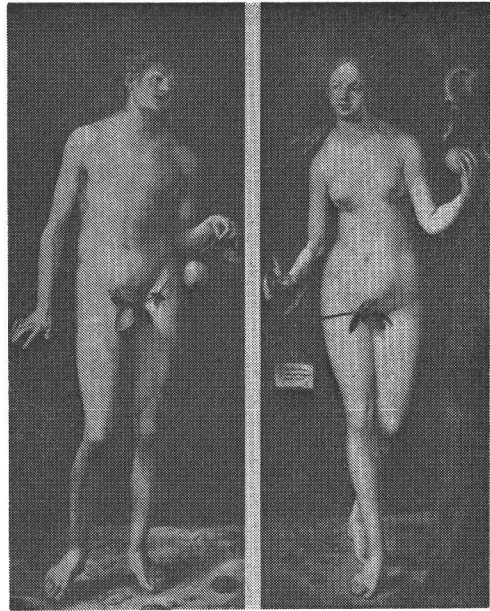
さて、デューラーがアダムとエヴァとに古代彫刻を原本としてコントラストのポーズをとらせたために、人物の動作は極めて有機的になり、一四九三年の木版画の両脚に重心を置く重たい、静的な人物像に比して極めて軽快になる。エヴァは銅版画において八頭身

に背が伸びる。興味深いのは、この版画において初めてアダムが自分からは恥部を隠していないことで、これみよがしに彼らの裸体の美しさを誇示しようとしている。その理由をパノフスキーは、十二世紀に形成された四性論の教義に求めている。

アダムとエヴァとの間にはうずくまる猫がいて、中央の禁断のイチジクの木の背後にはオオシカがいる。エヴァの足もとにはウサギが、右側奥には牛が坐っている。四性論の教義に沿って解釈すれば、それらの動物は各々胆汁質の残虐性、ゆううつ質の陰気さ、多血質の好色性、粘液質の怠惰という人間の四つの体液と性格を示すことになるという。そしてそのように性格が分離するのは、アダムとエヴァとが禁断の木の実を食べたためで、それ以前には人間の体液は完全にバランスがとれていて、死ぬこともなかったが、食べた後には四つの体液のバランスが破壊されて、人間を病氣や死へと導いたという。だからこの銅版画では罪を犯す以前の男と女とが描かれているために、アダムとエヴァとは意識的に恥部を隠す動作を必要としないことになる。とはいへ、デューラーは実に巧みに木の葉で恥部を隠そうと努力してはいる。

四 一五〇七年の油彩画

銅版画「アダムとエヴァ」を制作した年の翌年の一五〇五年にニュルンベルクを再びペストが襲ったために、デューラーは再びイタ



リアへと旅行をした。ヴェネツィア、フィレンツェを訪れ、特にヴェネツィアでは油彩画を制作して当地の芸術家たち到大層賞讃されて、一五〇七年二月頃ドイツへと帰郷した。ニールンベルクでは直ちに等身大のアダムとエヴァとの油彩画に着手した。それが現在ブラッド美術館にある有名な「アダムとエヴァ」(挿図8)である。

パノフスキーはこの作品について次のように述べている。一五〇四年の銅版画同様にこれらのパネルは、できるときぎり完璧なヒューマニティの見本を表現するよう

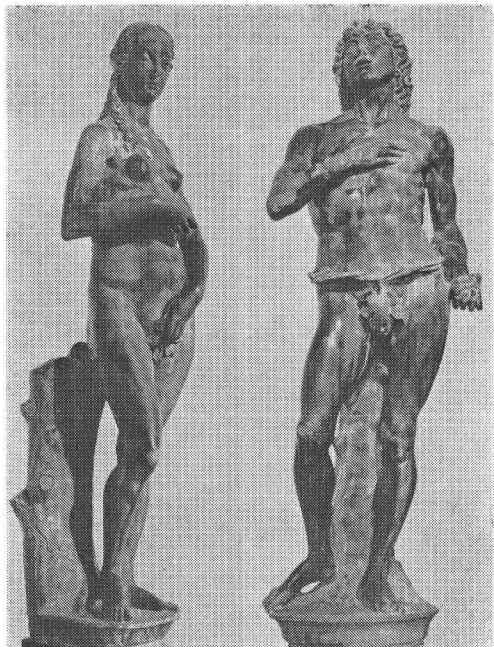
挿図8 デューラー作
「アダムとエヴァ」1507年
油彩、ブラッド美術館

に意図されている。しかしデューラーは、三年の間に美の観念を変えていた。アダムとエヴァとはかなり細身になり、彼らの背丈は八頭身から九頭身になっている。輪郭線はなめらかで流動的である。解剖学上の細部にいかなる強調も認められない。一五〇七年のアダムはもはやかたくて攻撃的なステップをせずに、よろめくようなポーズをしている。右手のためらいがちな動作、左手の親ゆびと人指ゆびの間に実にかほそい枝をもつ、その気取った所作。彼は長髪で、以前のあの針金状の短髪で、カールした毛髪の代りに、ひるがえる髪のみさをしている。口はためいきをつくかのように開いている。……そのモティーフは、ドージェ宮殿にあるアンドレア・リッソ作の大理石彫像の「アダム」(挿図9)から借用されたのであろう⁽¹⁸⁾と。

以上のパノフスキーの説明から解るのは、アダムとエヴァとの姿勢の奇妙さとモティーフの由来の示唆だけであって、その姿勢の論理とリンゴへと禁断の木の実が変化したことの説明が欠落している。ではデューラーはイタリアから帰郷した後は何故にアダムとエヴァとに再びリンゴをもたせねばならなかったのであろうか。パノフスキーはその理由を述べないが、重要な示唆を与えている。それはアダムがためいきをつくかのように口を開けているということと、そのモティーフがアントーニオ・リッソの彫刻にあるだろうということである。ヴェネツィアのドージェ宮殿中庭にあるフォス

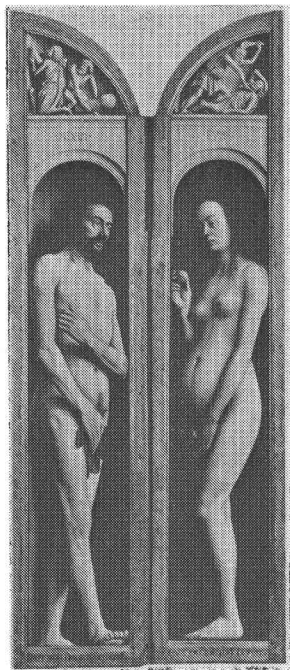
カリ門の両脇には等身大の彫刻アダムとエヴァとをそれぞれ収めた壁龕がつけられていて、そのうちのアダムはたしかに口を開けて天を仰いでいる。そのアダムは左手にリンゴほどの果実をしっかりと握っている。

このアダムがもつ果実をリンゴとして記述したのは *Handbuch der Kunstwissenschaft* の一卷「クワトロチェントの彫刻」(一九一九年)であって、その著者パウル・シュプリング博士は次のように述べている。△アダムは苦痛のパトスに完全にみたまされている。



挿図9 アントーニオ・リッツォ作「アダムとエヴァ」1485年頃 ヴェネツィア、ドージェ宮殿

挿図10 ヤン・ファン・エイク作「ゲントの祭壇画」の部分アダムとエヴァ、1432年、ゲント



彼は左手にリンゴをもっているが、右手と開いた口とは墮罪の瞬間を告白しているかのようである。これら二つの裸体彫像には幾分北方的なものがあられる。このエヴァにおいては、かつてデューラーがあらゆる祭壇画のうちで最上のもと言ったあの「ゲントの祭壇画」のなかのエヴァが連想されるように、アダムのパトスもまた殆どドイツ的感情をもっている⁽¹⁹⁾。

以上のシュプリング博士の短い説明では、デューラーの作品との関係こそ述べられていないが、その彫刻がリンゴをもち、北方的精神においてヤン・ファン・エイクの祭壇画(挿図10)と親近性を有していることは示唆されている。シュプリング博士が掲げる図版、更にジョン・ポープ・ヘネシーの著書「イタリア・ルネ



挿図9の「アダム」
部分

サンスの彫刻⁽²⁰⁾(初版一九六三年)のなかの美しい図版からはそれがリングゴであろうと推測させるだけであり、しかもポーブ・ヘネシーはその果実の品種に一切関心を示していない

い。しかもそれらの図版は下から見上げるようにして撮られているために、その果実の全体がよく見えないのである。

ところが幸いにも、その彫像をやや上の方から撮った図版をもつ書物が一九七一年に出版されている。それは PROPYLAËN KUN-STEGESCHICHTE の第七巻、ヤン・ビ・アロストッキ著「中世末期と近代のあけぼの」⁽²¹⁾で、その図版「アダムとエヴァ」のアダム(挿図11)によれば、アダムの果実には一口噛ったあとが明確に彫りこんである。もちろんビ・アロストッキはその点について言及していないが、その食べあとは、すでに述べたフーゴ・ファン・デル・グー・スやマイスター・E・Sの銅版画におけると同様に、その果実がリングゴであることを示しているし、シュプリンク博士が言わんとしたかったことの根拠を与えている。

リッツォの「アダム」の右手は胸をおさえているが、その所作と

開いた口とは明らかにアダムがリングゴのひとかけらを喉につまらせた瞬間であることを示している。このアダムの動作の根拠は、すでに述べたゴシック期北フランスの民間伝承にあるだろう。だからシュプリンク博士の公墮罪の瞬間を告白しているかのようである。この記述は、ようなのではなく、まさしくその通りであって、それを「ゲントの祭壇画」と関連させているのは実に的確である。「ゲントの祭壇画」において、アダムが右手で胸をおさえ、左手で恥部を隠しているのは、彼がレモン(これがエイクの考えついた禁断の木の実で、スニーダーの推測では、エイクはスペイン旅行の際に南方の果実レモンをみて、熱帯にあると想定されるエデンの園の果実とみなした、という)を一口食べたあとにそのひとかけらを喉につまらせて、思わず胸をおさえ、しかも罪へのおののきから恥部をも隠したためと考えられる。エヴァは喉につまらせることもないからであろうか、右手にまだレモンをもっているであろう。これらアダムとエヴァとの動作はリアリストであるエイクによって実に論理的に表現されていることになる。

さてデューラーのアダムにもどり、以上のリングゴの論理にしたがつて改めて検討すれば、デューラーのアダムの絵の非論理性に驚かざるをえない。そのアダムは口を開いてよろめいているから、リングゴの論理からすれば、アダムは当然リングゴを一口食べていなければならぬはずである。しかし彼は小枝についたままのリングゴを気障

にぶらさげたままで、そのリングゴに一口も触れていない。その裏側を食べたのだからというのは考え過ぎであろう。パノフスキーの指摘通りに、デューラーはリッツォの作品を見て、その口を開けてよろめく動作に新趣向をみてとり、関心を示したのであるが、彼もまたその彫刻を低い位置から見たためと、一口食べたあとの図像に無頓着であったためとによって、意味のあいまいな絵を描くことになったのであろう。デューラーの作品のもつもう一つの特色である暗闇としての背景もまた、暗い壁龕に浮きたつ彫像の模倣であるに違いない。

この論理性の欠如は、デューラーがこの絵に別の論理を無理にあらはめようとしたところから生じている。パノフスキーが的確に指摘しているように、デューラーがこの絵において意図したのは、この物語のもつ道徳性ではなく、男性と女性との完全な美の見本の創造であった。デューラーはヴェネツィア滞在中に当地の画家たちから絶賛されたが、彼の絵が「古代風でない」と非難され、そのくやしさを一五〇六年二月七日付のピルクハイマー宛の書簡でぶちまけている。⁽²²⁾ 古代風にしようとすればそれだけ北方的血統を露呈しかねないこのデューラーが、極めて北方的パトスに充ちたリッツォの彫刻に魅了されて、九頭身というゴシックのプロポーションに近づいたとしても不思議ではない。いざその新たな決意のもとで描いた油彩画「アダムとエヴァ」には、ドイツ人デューラーの作品」と

いう銘板が描かれていて、北方人としての美の論理の意識の表明とみなされうるだろう。

一五〇七年の油彩画「アダムとエヴァ」は道徳性という中世的論理を美という近代的・ルネサンス的論理が凌駕した特異で画期的作品となった。この絵画を制作した後の一五一〇年には、デューラーは木版画「アダムとエヴァ」(挿図12)においてアダムとエヴァとを遂に楽しげに抱きあわせてしまっている。ここでは墮罪があたかも人間の自由の宣言であるかの如き観を与える。そしてこれらの新しい図像に魅せられて幾度も模写し、一層明らかに自由の証しであるかのような油彩画を幾枚も描いたのは、マルティン・ルターの肖像画を多く遺したルーカス・クラナッハである。そしてこのク



挿図12 デューラー作
「アダムとエヴァ」

ラナツハは徐々に赤いリンゴの数を増し、禁断の木の実がリンゴであることを完全に宣言したかの如くに思われる。⁽²³⁾それとともにマニエリズモの画家たちは美しい裸体とリンゴとで「アダムとエヴァ」の絵を鑑賞のための対象としてゆく。これらの傾向に反感を表明し、原始人としてのアダムとエヴァを描き、象のいるアフリカの如き風景の中に彼らを置くことで原ダウウィニズムとでもいえる新しい図像を創造したのは、レンブラント⁽²⁴⁾であるが、それでも彼が禁断の木の実はリンゴとして表現せざるをえなかったことが、リンゴの図像の定着を逆に証明しているといえるだろう。

註

- (1) アスカニオ・コンデイヴィ著『ミケランジェロ伝』高田博厚訳、岩崎美術社、一九七八年、六一頁。
- (2) J. Recupero (ed.), A. Condivi, "Vita di Michelangelo" (1553) in Michelangelo, 1964, Roma, p. 127.
- (3) 興味深い誤訳とでもいえるものに前田・今村訳のヤコブス・デ・ウォラギネ著『黄金伝説』(一九七九年、人文書院)の「主の受難」の章がある。そこには「最初の間は、神の命令をやぶり、リンゴの甘さを味わおうとした」(五二二頁)とどう訳文があるが、原著 (Jacobus A Voragine, *Legenda Aurea*, Onabruk, 1969, p. 230.) に *et gustare pomi suavitatem* とあり、リンゴではなく果実を味わおうとすべきであろう。しか

しこのような訳になったのは、訳者がリヒアルト・ベントツ訳のドイツ語版を参考にされたからであろう。ドイツ語版では *pomi* が *Apfel* と訳されている。この類の誤訳の典型は、古代神話のなかのヘスペリデスの「黄金のリンゴ」であって、多くの訳者はギリシア語 *ápplo* をリンゴと安易に解しているが、それは黄金の果実とすべきもので、その黄金の果実とは多分柑橘類のことだろう。古代ギリシアの時代にリンゴは未だ知られていない。リンゴらしいものが文献上登場するのはタキトゥスの「ゲルマニア」で、そこで野生の果実 *agrestis pomum* という語があらわれ、それが *apple* の語源と考える人もいる。ちなみにポッティチエリ作「春」に描かれたヴィーナスの果物は黄色の柑橘類であるが、一連の「パリスの審判」の絵においてリンゴを描き始めたのはルーカス・クラナツハである。彼がアダムの果実とヴィーナスの果実とを混同したことは十分に考えられる。しかし、ラファエロが一五〇二年頃に「三美神」(コンデ美術館)で赤くて美しいリンゴを描いた理由を求めるとはむづかしい。

- (4) E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle II*, München, 1905, p. 318.
- (5) C. de Tolnay, *Michelangelo II The Sistine Ceiling*, 1969 (3rd. ed.) Princeton, p. 31.
- (6) R. Kuhn, *Michelangelo Die Sixtinische Decke*, Berlin, 1975, p. 33.
- (7) E. Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*, 1969, London, p. 28.

- (8) K. Escher, *Malerei der Renaissance in Mittel- und Unteritalien II* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin, 1922, p. 19.
- (9) H. von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart, 1959, p. 67.
- (10) J. Snyder, *Jan van Eyck and Adam's Apple*, *The Art Bulletin*, December 1976 Vol. LVIII, pp. 511-515.
- (11) *Canticum Canticoorum* 8.5.
- (12) *Augustinus, Civitas Dei*, XIV, 13.
- (13) 前川誠郎訳『アルブレヒト・デューラー遺文集』九州大学文学部四十周年記念論文集、昭和四十一年一月、三七二〜三頁。
- (14) フェディア・ブアンツェレンスキー著「デューラー・人と作品」前川誠郎、勝國興訳、岩波書店、一九八二年、二九頁。
- (15) 上の図版に關しては、A. M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, Vol. 1, Fig. 126 を参照。
- (16) M. Bernhard, *Martin Schongauer und Sein Kreis*, München, 1980, pp. 14, 68. 筆者は、「リンゴのキリスト」の木の実を最初レモンと考え、ヤン・ファン・エイク同様にスペイン旅行の産物とみなそうとしたが、上平貴教授のご指摘に従いよく観察すると、その木の実はグースの作品同様に噛み跡のあるリンゴにも見えてきた。実際、果実の柄がレモンの凸部に当たる部分と直角方向に描かれていて、それがレモンでないことを示しているように思われた。幸いにもコルマールで真作を見ることができた。その鮮明な刷り具合から判断すると、たしかにそれは噛み跡の描かれたリンゴであった。
- (17) E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton (4th. ed.), 1955, pp. 84-88.
- (18) *Ibid.*, p. 120.
- (19) P. Schubring, *Italienischen Plastik des Quattrocento*, *Handbuch der Kunstwissenschaft*, München, 1919, pp. 243-244.
- (20) J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1971, Pl. 130, 131.
- (21) J. Bialostocki, *Spätmittelalter und Beginnende Neuzeit*, (Propyäen Kunstgeschichte • Band 7), Berlin, Abt. 276.
- (22) 前川誠郎訳『アルブレヒト・デューラー遺文集』前掲論文集、三八六頁。
- (23) Cf. M. J. Friedländer & J. Rosenberg, *Lucas Cranach*, Paris, 1978, Cat. no. 112-114, 191-199.
- (24) K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York, 1966, Fig. 29. 上のエッチングもまたデューラーの版画「リンゴのキリスト」が手本となつてゐる。

※付記※本稿は昭和五十七年六月の美学会西部会における口頭発表に加筆したものである。