

教化図としての死の舞踏

ホルバインによる死の舞踏図を中心として

田辺幹之助

I

美的な観点から見て、ホルバインの木版画連作『死の舞踏』がこの図像伝統の頂点に立つ、という点に関しては、異論がないように思われる。ローゼンフェルトによれば、ホルバインによって死の舞踏図は、「心理と性格描写の傑作であり、それぞれの場面が完結した美術品」となった。しかし彼は、こうした特徴をもってホルバインの作品を中世末期の死の舞踏図の正統な継承者として位置づけたわけではない。伝統的な死の舞踏図は、社会的・歴史的状況の中で「生命を得た死の象徴性」をその根底に抱えており、それは常に各身分を代表する人物と彼を輪舞へと誘う死の像が、両者の対話としてのテキストにその挿絵として結びつく形式、「絵草子 Bilderbogen」の形式によって表わされていた。ホルバインはこうした表現形式を放棄することによって死の舞踏図を「単なる寓意」とし、図像伝統に終止符を打ったのである。ホルバインの死の舞踏連作は、図像がテキストから切り離されることによって、新たな「絵本 Bilderbuch」としての版画連作、鑑賞の対象となる美術作品となった^[1]。

ホルバインの『死の舞踏』によって達成された美的洗練が、対話の直接的な語りかけと結びついた死の舞踏図の解体に帰結するという、このローゼンフェルトの把握を様式史から検証することは可能であろう。新たな時代のイリュージョニズムによって構成された画像は、図像と文字の造形的な統合基盤となっていた余白を版画から放逐することとなったからである^[2]。しかしそこからさらに進んで、死の像がテキストとの繋がりを失い、形式的な調和をもって構築された画像の中に取り込まれることによってその「恐ろしい暴力性」を失い、「図像による記号」、「死の象形文字」となったとするローゼンフェルトの結論には、保留が必要であると思われる。

ローゼンフェルトの解釈は、この木版画がどのような形で出版されたか、という問いと関連している。ホルバインの『死の舞踏』には、大別してふたつの版が残されている。ひとつは1538年にリヨンで刊行された、聖書引用とフランス語による4行詩を伴う『巧妙に構想され、優雅に描かれた死の像と物語り』の挿絵であり、もうひとつはテキストを伴わない「試し刷り」と呼ばれる版である。ローゼンフェルトがホルバインの『死の舞踏』に対する解釈を行った際、念頭にあったのはこの「試し刷り」版であって、彼は、書籍版に賦された聖書引用のテキストをロツテルダムのエラスムスが選定した可能性を示唆しつつも、この作品を「既に完成した図像に後からテキストを賦した初めての」死の舞踏図としている。確かに「試し刷り」版が書籍版に先行する1526年におそらくそれ自体鑑賞されることを目的として刷られたとすることは定説となっており^[3]、それはホルバインの死の舞踏図が「美術品」として受け止められていた

ことを示している。しかし、そこからこの死の舞踏図がテキストを必要としない自律的な作品である、という結論を導き出すことは可能であろうか。「美術品」とはこの木版画連作の一面を示しているのに過ぎないのではないだろうか。

おそらくこの問題は、死の舞踏図がどのように受容されてきたか、という問いの範疇で検討すべき問題であろう。死の像の「生命を得た象徴性」を生むために伝統的な「絵草子」の形式、あるいはハマーシュタインのより適切な用語によれば、テキストに対する「振り付けとしての基本形式」^[4]がどのように機能していたか、また図像とテキストの関係と死の像の象徴性が新たな画像解釈の中でどのように変化したかは、むしろ図像と受容者の関わりの中でのみ確かめられるように思われるからである。

ローゼンフェルトはまた、『死の舞踏』連作が社会批判としての要素を含んでいることを指摘しているが、1980年代に始まる一連の研究^[5]では批判的・教訓的性格が、新たな『死の舞踏』の本質に関わるものとして取り上げられている。宗教改革とドイツ農民戦争の最中に制作されたホルバインの作品は、批判的・教訓的性格によって「宗教の精神から生まれた近代」^[6]のありようと密接に関わっているとされる。それでは『死の舞踏』連作のこうした性格は、小論の問いとどのように関係づけられるのであろう。ここでは以上のような視点によって、中世末期の死の舞踏図の受容形態を観察することから始め、新たな時代の変動を経てその受容基盤がどのように変化したかを検討したうえで、ホルバインの問題に立ち返るつもりである。

II

中世末期の死の舞踏、つまり「楽人あるいは舞踏のパートナーとしてあらゆる身分の代表者をそのサークルに巻き込む死と、死に赴く人間の輪舞を描いた図像的、文学的表現」は社会的・宗教的・民俗的なさまざまな位相を含んでおり、起源に関しても多くの議論がある^[7]。ただし残された作品からしても、それが修道院の回廊や聖堂内にモニュメンタルな壁画として描かれ、挿絵入印刷本のかたちで流布するためには、ドメニコ派やフランシスコ派の説教僧の活動の中で「神の意に沿う生活への諫め」のための図像として位置づけられ、受容される必要があったことに関しては異論がないであろう。

ハイデルベルク大学図書館に一部だけ残されていることから、ハイデルベルク本と呼ばれている死の舞踏本(1465年頃)を見てみよう^[8]。例として挙げるのは、その内の一場面《司教》である(fig. 1)。ここでは、一本の線のみによって暗示された舞台の上に、司教と死の像だけが描かれており、図の上下に、両者の台詞としてのテキストが刻されている。それは以下のように読める：



fig. 1
《司教》、『ハイデルベルク版木本』
(上部ライン地方/バーゼル?、1465
年頃、ハイデルベルク大学図書館蔵
Cod. pal.438, fol.129r-142r)より

[図の上:死]

御身の権威と名望は転落してしまった/司教殿、賢明にして学識あるお方/
私は御身を舞踏へと曳いて行く/そこで御身は死から逃れることができぬ

[図の下:司教]

私は権威と名誉を得ていた/私が司教である限り/いまこの出来損ないど
もが私を曳いて行く/猿のように 死のもとへ



fig. 2
《良き魂の三つの状態》、『女子修道院の手引き』(フランス、1300年頃、ロンドン、大英図書館 MS Add. 39843)より

fig. 3
《聖体大祝日の祭壇》、ヘニング・ファン・デア・ハイデ、1496年、リュベック、ザンクト・アンナ美術館蔵

fig. 2

fig. 3

同じ版木に刻された文字と人物は、しばしば枠の線を介して連結されており、透かし彫りのように結びつけられている。こうした特質は一人称で語られる台詞としてのテキストと描かれた人物の密接な関係に視覚的な裏づけを与え、場面は典型的な「振り付けとしての基本形式」を示している。

ハイデルベルク本はこうした死の舞蹈図を24場面含んでいるが、それらは説教僧の口上によって始まっている。その口上は以下のとおり：

おお子らよ この世の知恵にしがみつく者たち/今だ生ある全ての者たち/汝らの心に キリストの伝える/二つの言葉を留めよ/ひとつには言う:来れまたひとつに言う:去れ/最初の言葉は 天に至るに及んで/良い報いをもたらす/そこで良い行いの報酬を得るのだ/いまひとつの言葉は悪しき者を苦痛に/すなわち永遠に続く地獄に送り込む/しかるが故に私は心から汝らに忠告する/高慢な行いから離れよ/時はこの世にあって短いが故に/その後には二重の死によって/嘆きと苦痛が訪れる/死は高慢な者たちを苦痛に送り込む/彼等を死の笛の叫びによって/全てその輪舞に連れ込むならば/この輪舞では賢い者たちが 愚かな者たちとともに踊り跳ねなくてはならない/この絵に描かれた姿/苦痛に満ちた似姿は そのためのものである^[9]

口上は、先に挙げたような「絵」を、肉体と魂の「二重の死」によってもたらされる苦痛を想起し、さらには「キリストの伝えるふたつの言葉」、つまり最後の審判によって完結する救済史に思い至るための手段と規定している。この規定を手掛りとして、死の舞蹈図を中世の教化手段としての図像に対するコードによって読み解くことは、おそらく可能であろう。

スクリプナーは公式に認められた中世の図像の用途が、ふたつの伝統によっていると指摘している。ひとつは「無教養な人々の教育ため、人々を祈念へと駆り立てるため、失われやすい記憶を補うため」の「貧者の聖書としての伝統」であり、いまひとつは「図像によるヴィジョン」から「図像を仲立ちとする精神的なヴィジョン」を経て「非図像的・精神的な祈念」に至る手段とする「神秘主義的伝統」である^[10]。ベルティングは、この「神秘主義的伝統」が「図像による祈念」の実践のなかでどのように機能しているのかを、1300年

頃に女子修道院のために描かれた写本画を例にあげて観察している。《良き魂の三つの状態》と題されたこの写本画(fig. 2)は、4つ場面に分けられている。第一場面は導入として修道女の告解を表わしており、第二場面は祭壇上の「聖母戴冠」像を前にした修道女の祈念、第三、第四場面は祈念の瞑想の中で得られたヴィジョンによって、修道女が「聖三位一体との合一」に至る過程を示している^[11]。ハイデルベルク本の口上に記された図像の機能に関する規定は、死の舞踏図が、さしあたってこうした神秘主義的伝統の枠組みの中で捉えられる教化図像であることを、つまり感覚的なヴィジョンを喚起し、さらにこのヴィジョンを通じ、言葉によって記された救済史の教義に至るための図像であることを物語っている。

ただしハイデルベルク本で特徴的なのは、この祈禱書の受容者にとって死の舞踏図が私的なヴィジョンを喚起するにせよ、祈念への導入が私的な告解という形ではなく、説教という公的な形をとっていることである。こうした特徴は、死の舞踏図が修道院ではなく、俗語で「無教養な人々」に説教を行うフランシスコ会やドメニコ会の托鉢修道僧の活動の場で成立したことを示しているが、同時にそれは死の舞踏図が特権的な瞑想によって得られる私的なヴィジョンに限らず、民間信仰との関わりによって変形された図像の神秘主義的受容のありようと結びついていることを物語っている、と理解することは可能であろう。

このような図像受容の形態を示すために、ここでは「聖グレゴリウスのミサ」を観察したい。この図像は14世紀末に、典礼の意義に対するプロパガンダとしてアルプス以北に広まった教化図像であり、平信徒の聖体拝領と、つまり民間信仰の形態と密接な関わりをもっている^[12]。例としてあげるのは1496年に制作された《聖体大祝日の祭壇》厨子である(fig. 3)^[13]。この木彫祭壇と先の写本画は、いずれも祭壇上の図像によってキリストのヴィジョンが立ち現われる場面を表わしている。ただ両者の間には二つの相違がある。ひとつは修道女が私的な動機、つまり告解と私的な祈念によってヴィジョンを得ているのに対して、グレゴリウスをヴィジョンに導いたのが公的な動機、つまり典礼の挙行であった点である。いまひとつは修道女の前に現われたキリストが現実空間から切り離された、彼女の内省の中で得られたヴィジョンであることを雲帯が明示しているのに対して、グレゴリウスの前のキリストは、まさに現実の空間に出現している点である。これらの相違から次のことを読み取ることは、おそらく許されるであろう。中世末期に至って、典礼は単に言葉だけではなく司祭の所作や音楽、照明、香の薫りによる総合的な演出を伴うようになったが^[14]、こうした演出が平信徒に対して修道女の内省と同じく図像のヴィジョンを喚起する作用をもっていたことと、そこで得られたヴィジョンが瞑想の枠取りを超えて、現実の中で受け止められることになったことである。民間信仰との関わりにおいて、「救済史の出来事を直接見る、あるいは神と私的に会話を交す」(ベルティング)ヴィジョンは、修道院の内省の場から現実の場へ移され、現実の知覚をもって、つまり肉の眼をもって見られ、肉の耳をもって聞き取られることとなった^[15]。

このような総合的な知覚体験を喚起する演出は、ミサの場に限られることな

く、広義の典礼的な場である宗教行列や復活祭劇にも見られ、そこで図像が中心的な役割を担っていたことは、さまざまな例によって示されている^[16]。死の舞踏図は、やはりこうした典礼的な演出を伴う説教の中で、その演出のために用いられたのであって^[17]、その意味で死の舞踏図は、まさに民間信仰を受容基盤とした神秘主義に関わる教化図であったということができよう。それでは死の舞踏図に描かれた死の像は、こうした教化図像としての枠組みの中でどのように「生命を得た象徴」となり、さらに「振り付けとしての基本形式」はそこでどのように機能しているのでしょうか。

III

中世末期の死の舞踏像に描かれた死の像が、比喩的に把握された死の記号なのではなく、死者の具体的な「似姿」、つまり墓から蘇る^{トランジ}「腐敗屍体」としての死者の姿であることは、ハイデルベルク本の「絵」(fig. 1)からも窺うことができる。また1485/86年以降におそらくハイデルベルクで、ハインリヒ・クノープロホツァーによって出版された挿絵入活版印刷本『挿絵入の死の舞踏 世界のあらゆる身分の人々の嘆きと答え』^[18]は38点の死の舞踏場面を含んでいるが、その前に2点、後ろに1点収録された納骨堂場面は、死の像が死者の像であることをさらに明瞭に示している。最初の2点の納骨堂場面(fig. 4, 5)には喇叭や太鼓の音とともに墓から蘇って踊る死者が描かれており、テキストは死の像を生者の果てと明記し、死の舞踏を墓から蘇る死者の舞踏としている^[19]。

トランジ像は、14世紀の末頃に一般的となった墓碑彫刻によって知られている^[20]。死の舞踏図では、それがさらに「墓から蘇る死者の像」として表わされているが、こうした飛躍の背景には二つの契機が考えられる。ひとつは舞踏と奏楽のモチーフである。死の舞踏図の基本的な要素であるこのモチーフは悪魔的なものと関わっており、それが死者の像と結びつくことによって、悪魔的なものを含む中世の死の象徴性が死者の像に投影されることとなる。死の舞踏図の中の死者の像は、同時にこうした象徴性を帯びた死の寓意像として墓から蘇り、そのために図像の中で単なる警告者ではなく生者

fig. 4
《納骨堂と墓から蘇る死者の舞踏、第一場面》、ハインリヒ・クノープロホツァー刊『挿絵入の死の舞踏 世界のあらゆる身分の人々の嘆きと答え』(ハイデルベルクあるいはシュトラズブルク、1485/86年以降)より

Wel an wöl an ir heren und knecht
Springer für dy von allem gschlecht
We lund wöl als wie fischen adre kumb
Je mußt alle ir diß dang fup



fig. 5
《納骨堂と墓から蘇る死者の舞踏、第二場面》、ハインリヒ・クノープロホツァー刊『挿絵入の死の舞踏 世界のあらゆる身分の人々の嘆きと答え』(ハイデルベルクあるいはシュトラズブルク、1485/86年以降)より

Alle menschen werden an mych Daz sünders wei
der werlt sych Ich dazte wöl güttes wöl was um
den Götze vnd fytter bare ich zu vergeren I Tu
dy nüt am der werlt genack Schloß erflament
ich mych schalk Der wöl bar mych füt zu strucht
Ich ich yf aller mynß schacht Daz wone mer das
menschen. Der mag wöl seigen syu fiden
Wand by gese duden wöl schymel ich Wond
me neghen zu dylzem dantschpö Gedeckert nu
wöl schen an dylse figure Daz syu komme des menschen nature Laffe
von sinte Nu ich myn wöl Sch megen ye diß got friben gnade.



fig. 4

fig. 5

を死へと誘う積極的な役割を果たすこととなった^[21]。もうひとつは13世紀に公式に認められた煉獄の教義との関わりで、トランジ像が煉獄で苦しむ魂の姿と考えられるようになり、さらにそれが墓から蘇る死者の像として表わされる場合、煉獄の苦痛を訴えるために地上に蘇る魂と捉えられるようになったことである^[22]。もちろん第一の契機が死の舞踏図の本質を形成していることは言うまでもないが、中世末期の教化図像として死の舞踏を見た場合、注目すべきなのは、おそらく第二の契機であろう。なぜなら死者の像はこのような理解によって、始めて単なる寓意像ではない死者の魂の「似姿」となり、これに現実的な知覚によって確かめることのできる形態を付与したばかりではなく、煉獄の教義によって成立した新たな救済システムをより直截に明示することが可能となったからである^[23]。

こうした教義との関わりによって、トランジ像はほとんど祈念像と同様の機能をもつこととなったように思われる^[24]。ベルン大聖堂に由来する特異な祭壇画(fig. 6)は、そのようなトランジ像の機能を明確に示している。この「万霊救済のための祭壇」パネル2点は、聖具係がある晩聖堂を訪れたところ、墓から現われた死者たちが煉獄で苦しむ他の死者たちの魂の救済のためにミサを挙げているのを見た、という事件を表わしている。聖堂の屋根の上には、死者たちのミサによって救われた魂が、生きている人間の姿で天使により天上へと運ばれて行く^[25]。つまり聖具係は「墓から蘇る死者の像」のヴィジョンを見ただけでなく、さらにそのヴィジョンを通じて新たな救済システムの教義に触れることとなったのであって、そこから神秘主義的伝統による教化図としての構造を読み取り、さらにその枠組みの中でトランジ像が中心的な役割を演じているのを認めることは、可能であろう。

fig. 6
《死者たちのミサ》、「万霊のための祭壇」パネル2点、ベルン、1505年、ベルン美術館蔵

fig. 7
《バーゼル、ドメニコ会修道院墓地回廊壁画》、水彩による模写、ルドルフ・ファイアーアーベント、1806年、バーゼル博物館蔵



fig. 6

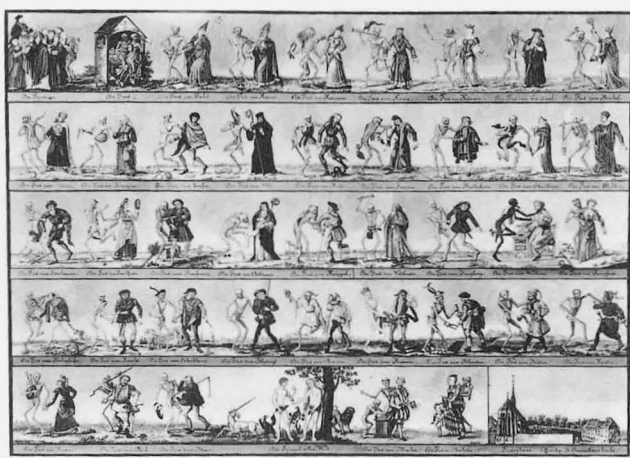


fig. 7

しかしこの祭壇画でさらに問題となるのは、こうした事件が祈念の内省の中で得られたヴィジョンとしてではなく聖具係の目撃譚として語られ、なおかつベルン市の書記であったテューリング・フリッカーを動かして大聖堂内に祭壇を寄進せしめ、その祭壇に、つまり通常は聖人伝やキリスト伝の場面が描かれる位置に、描き留められたという点であろう。それは、「煉獄から地上に現われる魂＝墓から蘇る死者」としてのトランジ像のヴィジョンが、ちょうど「聖グレゴリウスのミサ」のキリスト像と同様に、内省的な祈念の場に留まらず知覚によって確認可能な空間に流出し、それがあった/ありうることとしての現

実性をもった物語りとして受け止められて、キリスト伝や聖人伝と同様、救済史の証左として残されることとなったことを意味している。つまり「死者たちのミサ」の図は、トランジ像が煉獄を含む新たな救済システムの中で地上に現われる魂の似姿として墓から蘇り、現実性を帯びたヴィジョンに立ち現われては、文字どおり「生命を得」ていたことを物語っているのである。

一方でおぞましい苦痛を想起させる死者の像であり、また他方で救済の可能性を指し示す魂の似姿であるというこのトランジ像の両義性は、まさに教化図としての構造の中でヴィジョンとして受容されることによって止揚される。こうしたヴィジョンは、それが公的な動機を通じて得られるとしても、個人の知覚を通じて確かめられるという意味において個人的な体験の領域に属していると言うことは、おそらく許されるであろう。それでは説教という形態や「諸身分^{レヴェュー}の提示」という演出によって示される死の舞踏の公的・集団的性格とヴィジョンの体験の個人的性格はどのように関わり、そこで「振り付けとしての基本形式」はどのような意味をもっているのだろうか。

この問題を壁画の例として大バーゼル、つまりバーゼル市中心部のドメニコ会修道院墓地回廊に描かれた死の舞踏図を取り上げ、観察してみよう。この壁画は、1440年頃に制作されたものと推定されているが、1805年に取り壊され、現在は失われている。ここに挙げたのは、1806年に描かれたルドルフ・ファイアーアーベントによる壁画の水彩模写である (fig. 7)。水彩にはテキストが残されていないが、本来は先に挙げたハイデルベルク本と同系統に属する死の舞踏の4行詩、つまり死と登場人物の台詞が、銘文として記されていた^[26]。

この長大なフリーズの冒頭に表わされた説教場面では、説教台の前に9人の聴衆が集っており、さしあたって説教の枠内で語られ、示される死の舞踏図の公的・集団的性格を明らかにしているように思われる。しかし、なお詳しく観察するならば、そこに集まった人々が、後に続く死の舞踏場面に登場するのと同じ人物、つまり教皇、枢機卿、司教といった諸身分の代表人物であることが理解される。説教の聴衆は、死の舞踏図の前に立って、それぞれが自らの顔を見出すことを期待されているのである。死の舞踏図に見られるこうした公的性格と個人的性格の関係を、シュルテはスコラ的な身分の解釈にすでに内包されていたものとしている。盛期中世に成立したこの神学体系の中で、世俗的な社会構成の単位である「身分」は、それぞれの身分の所属者が遵守すべき倫理規範の表象として、同時に神的な秩序の構成単位とされる。そこで身分の倫理規範は神学的意味を帯びることになるが、ただし、その規範を満たすことは所属者個人の責任とされる。このスコラ的なシステムの中では、個人の世俗的な活動の基準が、また神学的な判定の基準となるのである。フランシスコ会やドメニコ会の托鉢修道僧が俗語によって悔悛を説く説教を行った際に強調されたのも、世俗的でもあり神的でもある身分の倫理規範を、個人の責任によって満たすことであった。それは、死が各身分の代表者に語りかける罪の内容が、それぞれの身分固有の罪であることから理解される^[27]。

シュルテの分析によれば、死の舞踏場面に登場する各身分の代表者

は、観者の遵守すべき倫理規範の代表者として、つまり神学的な体系の中の観者の座標として理解することができる。つまりバーゼルの壁画は、説教の聴衆＝死の舞踏の登場人物という図式によって、説教に集まった集団が個々の死の舞踏場面の踊りのパートナーに解体される過程を示しているのであり、さらに各身分の代表者＝観者という構図の中で、説教の聴衆は最終的に、死者の語りかけた各身分に対応する罪への非難と悔悛の勧めを自己への語りかけとして受け止めるのである。舞踏場面の「振り付けとしての基本形式」は、この「諸身分の提示」という演出と相俟って、説教の集団的な体験を個人的な図像体験へと、個人的な知覚によって確めることのできるヴィジョンの体験へと変換する装置として機能している。あるいはこの逆のプロセスを想定することも、もちろん可能であろう。つまり個人的なヴィジョンの体験は、死の舞踏図の構造によって身分の秩序に結びつけられ、さらに神学的な体系へと組み込まれることとなる。

以上のような観察から、中世末期の教化図像としての死の舞踏について次のような解釈を導き出すことは、おそらく許されるであろう。つまり死の舞踏図は民間信仰の土壌に形成された図像の受容形態を基盤とした、トランジ像の両義性を通じて新たな救済システムを確認するための教化図であり、そこで「振り付けとしての基本形式」と「諸身分の提示」という構造は、個人の知覚体験を普遍的な教義に結び付ける機能を果たしているのである。

IV

宗教改革と聖像破壊、それにドイツ農民戦争は、中世末期の死の舞踏図との関わりについて見れば、その受容基盤を二つの点で否定したとすることができよう。ひとつは煉獄の教義に対する否定であり、いま一つは現実の知覚を通して確認可能なヴィジョンによる図像体験の否定である。これらの変動によって、死者が現世に蘇る回路は切斷され、また舞踏する死者を現実のものとして確かめる術は失われたとすることができよう。1522年頃出版された木版画(fig. 8)は、煉獄で苦しむ死者の魂のために行われる埋葬礼やミサが教皇や僧を肥え太らせていることをカンニバリズムのグロテスクなイメージによって批判しているが、そこではまた、煉獄の魂としての死者の像が嘲弄の対象として表わされている^[28]。

ホルバインがバーゼルで死の舞踏図の木版下絵を描いたと推定される1522-26年の前後は、こうした変動が頂点を迎えようとする時期であった。1521年にはヴォルムスの国会にルターが召喚され、1524/25年にはドイツ農民戦争が勃発している。こうした動きに関連して、バーゼルでは1529年に聖像破壊が行われている^[29]。先に見た死の舞踏壁画の描かれたドメニコ会修道院がバーゼル市の管理に移されたのも、この年のことである。

しかし、バーゼルの壁画自体は、1529年の聖像破壊の対象とされたわけではなかった。それどころか1568年には壁画の補修が行われている。そしてこの補修の際に加えられた変更は、この壁画が聖像破壊をなぜまぬかれたのか、また死の舞踏図が、新たにどのような基盤によって受け入れられたかを物語っているのである。補修を担当した画家ハンス・フーグ・クルーバー



fig. 8
 (パンフィルス・ゲーゲンバッハ『死者を食べる聖職者たち』の表紙)、アウクスブルク、1522年頃

は、壁画中の説教僧をバーゼルの宗教改革者ヨハネス・エコランパードに書き変えたが、この変更について1571年には次のような一文が記されている：

私が日曜日の散歩の時に死の舞踏の傍らを通り過ぎ、かの画家の優れた美術作品を鑑賞する時、エコランパード、死すべき者すべてに良き死を教えるこの最上の指導者のバーゼル市民を導く姿が、かくも良い趣味で描かれているのを見ることは、非常な喜びである。この記念碑の目指すものは、私には次のようなことと思われる。つまり単に学識ある者ばかりではなく、子供や女たち、荷物運びや貧乏な下僕、そして描かれなかった多くの人々に、この人が諸君ら市民のためにキリスト教の自由の始祖となったこと、バーゼル市民のために純粋な信仰の家の明りを灯したことを、あの絵によって教えるためである^[30]。

フーゲノツテ・ペトルス・ラームスがバーゼル市の案内に記したこの文章は、バーゼルの死の舞踏図が3つの位相から受け止められるようになったことを示している。ひとつは「良き死を教える」ための図であり、いまひとつは「良い趣味で描かれた美術品」、最後は宗教改革者エコランパードのための記念碑である。これはホルバインに対する近代的な解釈——鑑賞のための美術作品——を予告しており、事実「かの画家」は、16世紀の内にはホルバインその人とされることとなる^[31]。しかし、ラームスは、一方で死の舞踏図の伝統的な機能、「良き死を教える」ための教化図としての機能を指摘している。そして、彼の観察と新たな教会における図像の役割に関するルターの綱領を比較するならば、バーゼルの死の舞踏図が新たな教化図像に関するコードの中で書き変えられ、読み替えられるようになったことが理解されるのである。

ルターは1525年に発表された『天の預言者に背いて』の中で次のように述べている：

十字架像や聖人の像のような思索のための像、あるいは証のための像 (Gedank-, oder Zeugnisbilder)は許されるべきである……何故なら思索や証がそこに留まることは、良いことだからである……我々は最早十字架像や聖人像に、皇帝の像がかつてそうであったように、見られるもの、証とされるもの、記憶のためのもの、しるしとなるもの (zum Ansehen, zum Zeugnis, zum Gedächtnis, zum Zeichen)以上のものを求めてはならない^[32]。

バーゼルの壁画は、まさにこの綱領のとおり、宗教改革者の「記憶のための像」に書き換えられ、死に対する「思索のための像」として見られているのである。

ルターの綱領には、スクリプナーが指摘するように、中世の教化図像の「貧者の聖書としての伝統」と「神秘主義的伝統」の継承を見ることができ^[33]。ただしこの綱領では、図像体験から知的で非視覚的な祈念に至る中間にあった、知覚体験を喚起するヴィジョンの段階が否定されている^[34]。日曜

日の散歩者が平和な気分で死の舞踏図を鑑賞することもこの中間段階の欠如を示していると思われるが、その意味でこの綱領は新たな教化図像に、言葉による教義あるいはテキストと図像とのより直接的な結びつきを求めている、と解釈することは可能であろう。

ルターは別の機会に、図像が「過去にあった出来事や鏡に写ったような事物」、または「貨幣に刻まれた記銘像 Merkbild」のように見られるべきものとしているが^[35]、ここで言われる「過去の出来事」は聖書に記載された出来事であり、「鏡に写った事物」とは実際の鏡の中にある映像なのではなく、言葉という鏡に写った、つまり記述され概念化された事物のことである。こうした、記述された事柄を視覚化する「記銘像」としての典型的な図像の例としては、「律法と恩寵」図が挙げられる。ベルティングはこの主題を扱ったクラーナハの板絵(fig. 9)を次のように分析している。つまり、この作品は旧約聖書の律法と新約聖書の恩寵という二つの概念の対比を画像に置き換えて表わしているのであり、そこで「観者は感情移入の可能な、体験に基づく像を見るのではなく、理性によって理解すべき図像に描かれた綱領を見る。したがってここには目を欺く自然の空間が描かれているのではなく、寓意に特有の図像解釈によってふたつの画像が統合されているのである」^[36]。

ホルバインは、1520年代に入ると積極的にルター支持の姿勢を表明している^[37]。それでは彼の『死の舞踏』も、クラーナハの板絵に示されたような新たな教化図像の枠組みの中で制作されたと考えることは可能であろうか。以下ではこの点を、ホルバインの作品に見られる死の像の解釈と、画像構成の二つの面で検証してみたい。

fig. 9
《律法と恩寵》、ルカス・クラーナハ
(父)、1529年、ゴータ市美術館蔵

fig. 10
《律法と恩寵》、ルカス・クラーナハ
(父)、1530年頃



fig. 9

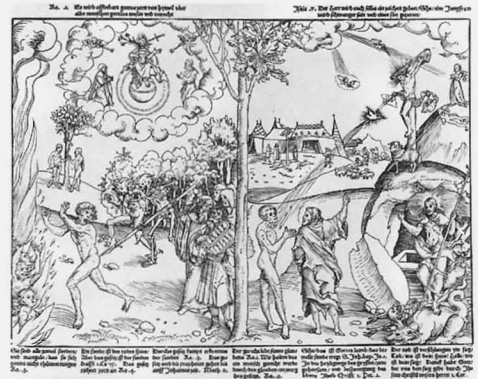


fig. 10

V

「律法と恩寵」に表わされた死の像の解釈から見てみよう。この主題の作品はルターの信仰の核心をなす「信仰義認論」の教化図として「校丁し、編集し、注釈をつけられるテキスト同様に扱われ」(ベルティング)、多くのヴァージョンが存在するが、例として挙げたのは1530年頃に出版された木版画(fig. 10)で、先の板絵よりもさらに整理された形で教義が図式化されている^[38]。死の像はこの木版画に二度登場している。旧約世界を表わす図の左部分中央では悪魔とともに人間を地獄へと放逐しており、その下に記された聖書引用は、「死の刺は罪であり、罪の力は律法である(コリント書1、15:56)」、「律法は怒りを招く(ローマ書、4:15)」と読める。また新約聖書を

Vstribung Ade Eue.



fig. 11
《楽園追放》、木版画連作『死の舞踏』より、ハンス・ホルバイン(子)、1522-1526年

Adam bawgt die erden.



fig. 12
《地を耕すアダム》、木版画連作『死の舞踏』より、ハンス・ホルバイン(子)、1522-1526年

fig. 11

fig. 12

Die wapen des Thoß.



fig. 13
《死の紋章》、木版画連作『死の舞踏』より、ハンス・ホルバイン(子)、1522-1526年

fig. 14
《司教》、『巧妙に構想され、優雅に描かれた死の像と物語り』(初版、1538年、リヨンのトレクセルより出版)より、ハンス・ホルバイン(子)、1522-1526年

fig. 13

Percutiam paforem, & dispergentur oues.

X X V I M A R . X I I I I



Le pasteur auffi frapperay
Mitres & crosses renuerlées.
Et lors quand ie l'attrapperay,
Seront les brebis disperlées.

D ñ

fig. 14

表わす右部分の右端では、墓から蘇るキリストが悪魔と死の像を踏みつけている。下に記された聖書引用には、「死は勝利に飲み込まれた。死よ、おまえの勝利はどこにあるのか。冥府よ、おまえの刺はどこにあるのか。わたしたちの主イエス・キリストによってわたしたちに勝利を送る神に、感謝しよう(コリント書1、15:54-55、57)」とある。この図像で死の像は、「原罪＝エヴァの誘惑」によって生じ、律法による罪の自覚によって人を地獄に送り込む、悪魔に等しい役割を演じ、さらにキリストに対する信仰によって克服されるべき対象として、やはり悪魔と同様に扱われている³⁹⁾。

死に対するこのような解釈、原罪によって生じ、罪に対する処罰者として現世に偏在し、信仰によって克服されるべき死、という理解は、ホルバインの場合、死の舞踏場面の前に置かれた《創造》、《原罪》、《楽園追放》、《地を耕すアダム》の4つの場面、それに後ろに置かれた《最後の審判》、《死の紋章》によって表わされている。死の像は《楽園追放》(fig. 11)で、アダムとエヴァを楽園から追放する天使とともに始めて姿を現わし、《地を耕すアダム》(fig. 12)では、日々の営みの中で人間に寄り添い、これを脅かすものとして描かれている。この意味は明瞭であるが、最後の《死の紋章》(fig. 13)に関しては、説明が必要だろう。この図では、二人の男女によって支えられた死の紋章盾の上に砂時計が置かれ、さらにその上に、盾から伸びた骸骨の腕が楔の形をした石を持ち上げている。ペータースマンによれば、この楔石

は、イエスが司祭長とパリサイ人に示した葡萄畑の譬え(マタイ、21:28-44)に、自らのことを擬えて言った「家作りの捨てた石」であって、破れた死の紋章盾の上に髑されたこの楔石は、死が律法ではなくキリストへの信仰によって克服されることを自ら示していると解釈される^[40]。つまりこの図は、クラナーハの「律法と恩寵」に描かれた、死を克服するキリストと同じ機能をこの連作中で果たしているのである。

画像構成に関しては、連作中の《司教》(fig. 14)を例に取って観察してみたい。この図の場面は夕暮れの光に包まれた風景の中に描かれている。前面に描かれた死と司教のモチーフは、伝統的な死の舞踏図、具体的にはパーゼルの壁画から取られている。しかしここでは司教の足元から風景の遠方にかけて散らばる羊と羊飼が、場面の核心をなす本来の死の舞踏への集中を損なっている。この「散らばった羊」の意味は、テキストと対照された時に始めて明らかにされる。書籍版に付けられたテキストは以下のよう

[図の上]

わたしは羊飼を打つ。すると、羊たちは散ってしまう。(マルコ、14:27)

[図の下]

わたしは羊飼に会う/ミトラと十字架は覆えされる/そしてわたしが彼を捉えらる/彼の羊たちは散らされる^[41]

ここで司教は、伝統的な死の舞踏図(fig. 1)のようにアトリビュートによって同定されているばかりではない。同時に司教は司牧者という概念に置き換えられ、その概念の広がりの中で「散らばった羊」は「司教＝司牧者の死」を表わしているのである。このような表現から、ベルティンクがクラナーハの板絵について述べたような「寓意に特有な図像解釈」を読み取ることは可能であろう。つまりホルバインの『死の舞踏』には新たな教化図像の、「記銘像」としての寓意形式が認められるのである。

ここで観察したような特質から、ホルバインが伝統的な死の舞踏図のモチーフを新たな寓意形式の中に取り込むことによって、同時にその教化図像としての機能を、ルターの綱領によって示された新たな枠組みの中に移植したとすることは、おそらく可能であろう。図像とテキストという観点から見れば、確かにそこには伝統的な「振り付けとしての基本形式」を見ることはできないが、しかしこの新たな寓意形式は、やはり図像とテキストの緊密な結びつきを物語っているのである。書籍版の聖書引用のテキストが図像に先だって選定されたか、後から付けられたかをここでは問わないにせよ、ここに見られるような寓意表現は、明らかに図像が先行するテキストを前提として制作されたことを示している。もし「試し刷り」版のように固有のテキストを伴わない形でこの連作が出版されたのだとしても、その画像は裏側に探るべきテキストを潜ませているのである。

しかし、《司教》の画像構成の観察をさらに進めると、この作品が「寓意に特有な図像解釈」を示しているばかりではないことが理解される。ここではク

ラーナハの場合のように自然な空間表現が放棄されているわけではない。作品の背景の空は夕日の光を表わす光線によって埋められ、版画の余白となる地は全く残されていない。完結した画面は空間のイリュージョンによって満たされ、背景の広がりや自然の視覚体験によって受け止めることができる。そして寓意表現との関わりから見れば、こうした背景の広がりや、彼方まで散らばってしまった羊を表わすために必要であったことが理解される。つまり空間に自然な奥行きと広がりを与える手段としてのイリュージョニスムによって、始めて「散らばった羊」の寓意に十分な視覚表現を与えることが可能となったのである。

ここでイリュージョニスムはまずもって新たな画像に現実模倣としての説得力を与える形式的な手段として理解されるが^[42]、同時にそれは、寓意に現実的な説得力を与える手段ともなっている。つまりケプリンが指摘するように「美術として説得力のある図像は、宗教的な領域においても単なるテキストの翻訳、つまり神学や聖書の言葉を単に図像に翻訳したのではなく、それ自体原典となった」のであり^[43]、そこでは死の像も描かれた人物と同じ「感情移入の可能な、体験に基づく像」となることによって「単なる記号」、「死の象形文字」となることをまぬかれている。その意味で、この作品に教化図像としての美術作品の始まりを見ることは、おそらく可能であろう。

VI

こうした画像が、同時に版画から文字との造形的な統合の基盤となる余白を追放してしまったことを考えあわせるならば、そこには新たな教化図像としての美術の逆説的な構造を読み取ることができるかもしれない。しかし、教義の説得力を体験可能な現実の中に求める姿勢には、やはり宗教改革に顕著な特質を認めることができる。宗教改革派の教義は、カトリック体制に対する批判を通じて成立したために、時代の具体的な状況と結びついているからである。「律法と恩寵」で観察されたように、新たな教義はテーゼとアンチテーゼの対置という構造を示しているが、それは単に形而上学的な理論にとどまるのではなく、現実の社会状況に投影されることによって、その有効性が確認される。「律法と恩寵」の場合にしても、神学理論を提示しているのにとどまらない。左側の「律法」の部分は、「キリストが激怒した暴君のように君臨する」伝統的なカトリックの世界を表わしており、この律法世界の克服は、必然的に改革派の勝利を意味している^[44]。

このように、教義自体が現実の歴史状況と緊密に関係づけられる以上、新たな教化図像はやはり現実の状況に即して描かれ、宗教・社会批判のアジテーションとしての性格を帯びることとなる^[45]。それはホルバインの死の舞踏図においても例外ではない。《教皇》を見てみよう(fig. 15)。皇帝戴冠の式典で教皇が皇帝の接吻を足に受ける場面の中で、死はその姿を玉座と枢機卿の後ろに現わしている。また玉座の天幕には悪魔がこの光景を窺っており、さらにもう一人の悪魔が贖宥状を手に乗来していることから、宗教改革派による教皇批判の意図は明確である。書籍版のテキストは以下のよう

Moritur facerdas magnus,
I O S V B X X
Et episcopatum eius accipiat alter,
P S A L M I S T A C V I I I



Qui te cuydes immortal eſtre
Par Mort ſeras toſt deſpeché,
Et combien que tu ſoys grand prebſtre,
Vng autre aura ton Eueſché. c. iij

fig. 15
《教皇》、「巧妙に構想され、優雅に描かれた死の像と物語り」(初版、1538年、リヨンのトレクセルより出版)より、ハンス・ホルバイン(子)、1522-1526年

[図の上]

大祭司は死ぬ。(ヨシュア記、20:6) そして彼の地位は他人に取り上げられる。(詩篇、109:8)

[図の下]

汝を不滅から分かつ者/死によって汝は速やかに押しつけられる/汝がどれほど偉大な司祭であろうとも/他の者が司祭となるであろう

テキストから批判的な意図を感じるの難しいが^[46]、図には手本となる作品の存在が指摘されている。この手本、《キリストの洗足と教皇の足への接吻》(fig. 16)は、1521年にクラーナハによって制作された木版画連作『キリストの受難と反キリスト』中の一点である^[47]。クラーナハの木版画の構想は、ルターの『ドイツ国民のキリスト教貴族に与う』(1520)の次のような一節から取られている:

Passional Christi und



Christus.
Es ist ewig fruchtig habe gewaschen ich ewig hern vil meynen
han vil mehr solt yr einander wasser auch die frucht waschen. Sit
mit habe ich auch ein annehmung vil beyfrucht haben/ weil ich yn
than habe/ also solt yr hinfur auch thun. Warlich warlich
sage ich auch/ d trecht ist nicht mehr dan seyn herre/ so ist auch
nicht d geschichte botte mehr da d yn gesandt hat. Was ist yr das?
Edig sey yr so yr das thun werden. Johan. 13.

Antichrist.



Antichristus.
Der Pöpst mass sich an iglichen Tyrannen und heydlichen
fürsten so yre iudij den lauten guttzen dar gericht/ nach yn
volgen damit es waer werde das geschriben ist. Dalses buche
büßen lude nicht anbeten/ soll gods werden. Apo calp. 13.
Dag lufftus darff ich der Pöpst yn seyn decretalen unno/
schembt rümen. Ich oil de pui. di. Si summus pon. de sm. 456.

fig. 16
《キリストの洗足と教皇の足への接吻》、木版画連作『キリストの受難と反キリスト』より、ルカス・クラーナハ(父)、1521年

教皇の足に接吻することは最早あってはならぬことである。哀れな、罪深い人間を、それよりは百倍も優れた彼の足に接吻をさせることは、非キリスト的、むしろ反キリスト的な例である。……キリストと教皇を対比してみよう。キリストは彼の弟子たちの足を洗いそれを乾かしたが、弟子には彼にそうすることを望まなかった。教皇は自らをキリストより高くし、逆に自分の足に接吻をさせることを大きな恩寵としたのである^[48]。

クラーナハの作品は、教義のテーゼとアンティテーゼの構造を正確に反映しており、教皇がキリストの行為と対比され批判されているが、ホルバインの作品では、『キリストの受難と反キリスト』のキリストの場面がなくなり、変わりに死と悪魔が導入されている^[49]。つまり死の像は現実の空間に出現しているが、ここで言う「現実の空間」とはルターの教義が反映され確認されるべき「現実」の空間であって、そこに批判者として登場する死の像は、こうした空間の構造が生み出す必然的な産物として理解しなくてはなるまい。

これらの観察から教化図像としての美術の新たな課題のひとつを、可視的で体験可能な世界を新たな教義の映像として描きだすことであると言うこ

とは、おそらく可能であろう。そしてホルバインの死の像は、寓意像であると同時に、そのように解釈され構成された世界の中でこそ「感情移入の可能な、体験に基づく像」として確かな現実性をもって把握することが可能となるのである。

ホルバインの『死の舞踏』は確かに「心理と性格描写の傑作であり、それぞれの場面が完結した美術品」となった。そこに描かれた死の像には最早、中世末期のトランジ像がベルンの聖具係を脅かしたような力は認められない。16世紀の後半から現代に至るまで、人はこれを日曜日の光の中で鑑賞し、日々の営みの中に闖入してくる死の像を、その安逸さに対する警告のしるしとして受け止めている。しかしそれでもやはり、ホルバインの『死の舞踏』は伝統的な教化図像としての機能を継承しているのであって、単に人を畏怖せしめるだけではなく、やはり「現実の」世界に立ち現われることによって、救済への道程を差し示しているのである。中世末期の社会構造は同時に神祕的な秩序の反映と見做されていたがために、死の像はその秩序の定める倫理規範の遵守を説いた。そして死の果ての煉獄に苦しむ観者自身の来るべき姿を示して警告を発し、現実性を帯びたヴィジョンを前提として、同時に新たな救済システムとしての煉獄の意味を説き明かした。それに対してホルバインの『死の舞踏』の中で死の像は、現実世界に投影された宗教改革の教義の必然的な産物として表わされている。新たな美術の概念によって、図像は現実を切り取る窓として解釈されるようになった。しかし、この作品で切り取られた現実とは、ルターの思想の投影としての現実、新たな救済史の一齣としての現実なのであり、図像が可視世界をこしたより高度な現実の相に捉える限りにおいて、その世界に立ち現われたホルバインによる死の像も、単なる画家のファンタジーを超えた現実性をもって把握されねばならないのである。

[1] Helmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz, Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, 3. verbesserte und vermehrte Auflage. Köln/Wien 1974 (1.Auflage. 1954), pp.283-293を参照のこと。

[2] この問題について筆者は『画家、彫師、絵師——宗教改革時代の一枚刷り木版画と摺り物』、『宗教改革時代のドイツ木版画』展カタログ、国立西洋美術館 1995年、pp.92-95;『初期印刷本の中の死の舞踏——ホルバインの死の舞踏を中心として』、『書物の森へ』展カタログ、町田市立国際版画美術館 1996年、pp.40-48で論じた。

[3] 例えばGiulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, London 1995, p.231を参照のこと。

[4] Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern/München 1980, p.92. なおハマースタインは、ローゼンフェルトによるホルバインの解釈を、19世紀に至るまで、中世の死の舞踏図が常にホルバインを通して見られていたことへの行きすぎた反動としており、それがホルバインの解釈を、逆にルネサンスの概念に閉じ込めるものとしている。彼自身は、ホルバインの作品に見られる死者の奏楽と舞踏に、中世の死の舞踏図の継承を見ている(Hammerstein, pp.91-95, 135-139, 218-219)。

[5] Frank Petersmann, *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d.J.*, Bielefeld 1983; Ausst. Kat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, herausgegeben von Werner Hoffmann, Hamburger Kunsthalle 1983, No.51, p.180; Ausst. Kat. *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Katalog von Peter Jetzler, Zürich Schweizerisches Landesmuseum 1994, No.66-70, pp.252-255を参照のこと。

[6] Werner Hoffmann, “Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion” in: 註5のHamburg, p.23-71を参照のこと。

[7] Birgitte Schulte, *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze, unter besonderer Berücksichtigung der Inkabeln ‘Des dodes dantz’ Lübeck 1489*, Wien 1990. 同書にはこれまでの死の舞踏研究に取り上げられたその起源に関する諸説の、綿密な批判的研究が記されている。

[8] ハイデルベルク本に関しては、註1のRosenfeld, pp.93-94; 註4のHammerstein, pp.189-191; Gert Kaiser, *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a.M. 1983, pp.276-329を参照のこと。

[9] ハイデルベルク本のテキストは、「南ドイツの4行詩」と呼ばれる、最初期の死の舞踏詩の系統に連なっている。この詩は、ローゼンフェルトの研究によれば、14世紀の中葉にヴェルツブルク付近で成立したものである。記録として最初に残されているのは、サヴォイのマルガレーテのためにアウクスブルクで制作された手稿本(ハイデルベルク大学図書館 Cod.pal.germ. 314, fol. 79r-80v)で、そこには詩がラテン語とそのドイツ語訳の形で載せられている。ただしこの詩には死の台詞が無く、各身分の代表者のモノローグと説教からなっており、この部分はハイデルベルク本のテキストにはほぼ等しい。拙稿の翻訳は、註8のKaiserに載せられたファクシミリテキストとそのドイツ近代語訳、それに註1のRosenfeld、註4のHammersteinに収録された「南ドイツの4行詩」を参照した。註1のRosenfeld, pp.308-309, p.312; 註4のHammerstein pp.31-34; 註8のKaiser, pp.278-279, pp.294-295。

[10] Bob Scribner, “Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit”, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, herausgegeben von Bob Scribner, Wolfenbütteler Forschungen, Bd.46, Wiesbaden 1990, pp.10-11. この二つの伝統をスクリブナーは、ボナベントウラの影響を受けて1452年に記された「ドイツ語による訓戒 (Preceptium deutsch)」とアウグスティヌスによる図像理論から導き出している。これについてはMichael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 1985, p.66; Sixten Ringbom, “Devotional Image and Imaginative Devotions” in: *Gazette des Beaux-Arts*, Ser 6, Bd.73 (1969), pp.159-170も参照されたい。

[11] Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, pp.460-462.

[12] 「聖グレゴリウスのミサ」の図像に関しては以下を参照されたい。Ausst. Kat. *Die Messe Gregors des Grossen. Vision-Kunst-Realität*, bearbeitet von Uwe Westfehling, Schnütgen-Museum, Köln 1982.

[13] この作品に関しては以下を参照されたい。Ausst. Kat. *Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit, Sammlung im St.-Annen-Museum*, bearbeitet von Jurgen Wittstock, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hannsastadt Lübeck 1981, No.87, pp.134.

[14] 例えば、ウルリヒ・リッヒェンタールによる「コンスタンツ公会議録」(1435年頃)には、典礼の演出に関する具体的な報告が残されている(Elisabeth Vavra, “Liturgie als Inszenierung”, in: *Alltag im Mittelalter*, herausgegeben von Harry Kühnel, Graz/Wien/Köln 1984, p.315)。

[15] 写本画と木彫祭壇ではいずれもキリストが14世紀に成立した典型的な祈念像「悲しみの人としてのキリスト」として表わされている。相違している点は、「聖グレゴリウスのミサ」ではこのキリスト像がホステイエに擬せられており、典礼の挙行によってホステイエが実態的に変化するように像がキリストに「実態的に」変化し、現実の場へ示現していることである。聖変化の秘蹟を象徴的に捉えるのではなく実態的な変化とする教義は1215年のラテラノ公会議で成立したが、とりわけ中世末期になると、典礼では単に言葉だけではなく司祭の動作(とりわけホステイエを高く掲げる動作)や音楽、照明、香の薫りを総合した演出によって、この変化が平信徒の知覚に明示されることになる。スクリブナーによれば民間信仰の中でのヴィジョンは視覚に限らず知覚のすべての領域におよび、そのためにヴィジョンを介して見られたものは身体の知覚によって確かめることのできる実在性を帯びて立ち現われることになるが、こうした民間信仰の中のヴィジョンの形態を基盤として、典礼の場では、その演出によってホステイエの実態的な変化が知覚によって確認される形で、つまりヴィジョンを通じて示されることとなる。「聖グレゴリウスのミサ」では、こうした典礼の場のヴィジョンにキリストが出現することによって、図像によって得られるヴィジョンが現実の知覚によって認知可能な、実在的なものとして示されている。つまり本来祈念の内省の中で得られるヴィジョンの体験が、ここでは典礼の挙行される現実の空間の中で再現され、知覚によって確認可能な像として示されているのであって、その意味でここにヴィジョンの現実の空間への流出を見ることは、おそらく可能であろう(註10のScribner pp.14-17を参照されたい)。

[16] こうした図像の例としては、車輪のついた驢馬に乗るキリスト像や両腕が可動で十字架から取り外すことのできるキリスト磔刑像をあげることができよう(註14のVavra, p.318-322を参照されたい)。

[17] 死の舞踏は1449年にブリュージュ、1453年にブザンソンで実際に上演された記録が残されている(Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris 1941, p.362)。

[18] クノープロホツァー本に関しては註1のRosenfeld pp.230-254; 註4のHammerstein pp.206-208; 註8のKaiser pp.108-193を参照のこと。

[19] 第二場面のテキストは「人は皆 私のことを想い、この世の誘惑を退けようとする。私は豊かで金と銀をもっていたが、今や蛆虫のなすがまま。……」の章句で始まっている。

[20] 墓碑彫刻としての腐敗屍体像に関しては以下を参照されたい。Ervin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964 (若桑みどり/森田義之/森雅彦訳『墓の彫刻 死に立ち向かった精神の様態』哲学書房 1996年、pp.58-61, fig.257-266b); Phillip Aries, *Image de l'homme devant la mort*, Editions du Seuil 1983 (福井憲彦訳『図説死の文化史 ひとは死をどのように生きたか』日本エディタースクール出版部 1990年、p.240)。

The Dance of Death as a Didactic Image –
an Aspect of the Dance of Death by Hans Holbein the Younger
[Abstract]

by Mikinosuke Tanabe

Generally Holbein's woodcut series, The Dance of Death, has been interpreted as an independent art object, to which a text was later appended, and has been recognized as a break from the traditional Dance of Death images which were created as the illustrations of texts. This article will move on from this interpretation to an understanding of the fundamental character of the Dance of Death images as didactic images which sought to teach religious doctrine. In the interpretation of Holbein's Dance of Death we can see the changes that were occurring in didactic images created from the late middle ages through the Reformation. Thus we can consider the confirmation of the traditional succession of the Dance of Death images.

The didactic images of the late middle ages were part of the *biblia pauperum* tradition, and of the mystic tradition, in which the visions evoked by the image introduced the viewer to doctrine that was originally introduced through words. We can see how these Dance of Death images would have been part of the didactic image group from our reading of the texts of the extant Dance of Death poetry, and noting particularly that the Dance of Death image was linked to the dogma of purgatory which had been publicly recognized in the 13th century. The image of death appears here as the *transi* which has reappeared from the grave, and the *transi* can be considered the manifestation of the repentant soul which is suffering in purgatory. Thus it functions as an image that provides a visualization of the new salvation system which included purgatory. This characteristic of the images of the Dance of Death from the late middle ages delivers a warning, revealing the form that the viewer who faces death will assume, and through the vision that is evoked by this experience of perception, we can also say that this iconography was used to explain the new dogma of purgatory.

The Reformation denied both the dogma of purgatory, and the function of the traditional didactic images which introduced this religious doctrine to the viewer through the vision. And yet, Luther did not deny the didactic image itself, and recognized a new form of didactic image which was used as allegory in the visual explanation of doctrine. The classic example of this new didactic image can be found in the series of works by Cranach which take The Fall and Salvation of Man as their subject. The allegorical forms seen in these images can be read as the expression of the allegory of death which is born of Original Sin but is conquered by the new faith. We can also read this in Holbein's Dance of Death. Indeed, Holbein's Dance of Death can be interpreted as the new form of didactic image which had been created for the new Reformation ideas of Luther.

We can also suggest that Holbein's Dance of Death include an aspect of social criticism, and this is clear in the scene in which members of the clergy appear. This element can also be interpreted from the character of the new doctrine. Luther's salvation program was constructed as faith in the New Testament world as conquering the Old Testament world which is ruled by the Law of Moses. And yet, this did not stop at simple religious debate. Just as Luther considered the structure of the traditional Catholic church which centers on the Pope as the world of the Old Testament, he went on to consider the conquest of the Catholic Church as the realization of the conquest of the Old Testament world in the material world. In this regard, the realistic spatial depiction found in Holbein's Dance of Death series is a depiction of the allegorical reality itself which reflects this kind of doctrine, and we can see how the image of Death which appears as the punisher of Old Testament sin gains the verisimilitude of the image through this allegorical interpretation of the site itself.

When considered formally, Holbein's Dance of Death can clearly be recognized as an autonomous art object. And yet, as observed above, it was not simply a work for visual appreciation, it was also a didactic image covered by a new interpretation. It can be further recognized as an attempt at the revival of the tradition of Dance of Death images as didactic images.