

ホルバインの「大使達」について

千足伸行



Fig.1

ハンス・ホルバイン (1497/98~1543) の《大使Fig.1 上下二段の台架の上の様々なモチーフについてその主なものを拾ってゆくと、まず上段の左はしには(1)天文学ないしは占星学用の天球儀が見えている。ここにはいくつかの星座名がラテン語で、動物の図柄とともに克明に記入されている。(2)その右どなりに立ててあるのは円筒形の日時計であるが、D. Piperによればこの状態だと4月11日ないしは8月15日を示すものであるという<sup>②</sup>。この日付には特にいわれはないのかも知れないが、

達<sup>①</sup>》(ロンドン, ナショナル・ギャラリー)は現存する彼の多くの肖像画の中でも最も記念的なもののひとつに数えられている。「記念碑的」というのはこの作品がホルバインの円熟期を代表する作品(1533年, ホルバイン35~36歳)であり、かつその規模(207×209.5 cm)からいってもおそらく(壁画用に描かれたものを別にすれば)彼の最大の肖像画に属する、という意味であるが、同時にこれが全身でなく上半身の単独像が大半を占める彼の肖像画の中であって、数少ない全身像による、しかも複数人物の肖像画のひとつである、という事実もこの作品の重要性の一翼を担っている。また一方ホルバインの《メランコリア》とも言われるこの作品にはイコノグラフィックな意味で、未解決の、ないしは議論の余地ある問題点がいくつか含まれており、その意味でも大変興味深い作品である。そこでここでは先ずこれらの問題に入る前に、作品各部に通りの description を与えておくのが便利のようである。

まず二人の人物であるが、これはすでに注でものべたように、画面に向かって左側に立つのが Polisy の領主 Jean de Denteville (1504~1555), 右側に立つのが Lavaur の司教 George de Selve (1508/9~1541)。ド・セルヴにとってはこの時が初めてのイギリス訪問であるが、ダントヴィルの方は1531年以来前後5回訪英しており、これが3回目であった。当時の二人の年令はダントヴィルの方は手にした短剣の柄に、セルヴの方は彼の右Fig.2 肘の下にある書物の側面の書き込みからそれぞれFig.3 29歳, 25歳であることが知られている。(セルヴは実際ここに見るように、25歳にしてすでにかなり老成した感があったという)。二人の間にある

上下二段の台架の上の様々なモチーフについてその主なものを拾ってゆくと、まず上段の左はしには(1)天文学ないしは占星学用の天球儀が見えている。ここにはいくつかの星座名がラテン語で、動物の図柄とともに克明に記入されている。(2)その右どなりに立ててあるのは円筒形の日時計であるが、D. Piperによればこの状態だと4月11日ないしは8月15日を示すものであるという<sup>②</sup>。この日付には特にいわれはないのかも知れないが、



Fig.2



Fig.3



Fig.4

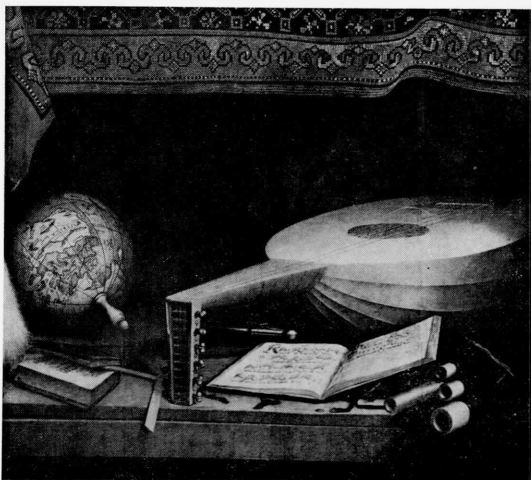


Fig.5

ただセルヴのイギリス訪問が1533年の4月初めから5月末までであったことを思うと、彼のイギリス到着に関係のある日付ということも考えられる。これと同様（あるいは同一の）日時計はイギリス時代のホルバインの友人であり、またヘンリ八世付きの占星学者であった N. Kratzer の肖像（1528年、パリ、ルーヴル美術館）にも見えている。（3）この日時計の右どなりには二種類の四分儀がおかれているが、その一方はやはり前記Kratzerの肖像画の中にも見えている。（4）多面体の日時計。

下段に移るとまず左はしに（5）地球儀が見える Fig.5 が、これは1523年にニュールンベルクで発売された Johann Schöner 製作のものを写したものであることが知られている（なお現在もこの内3箇が保存されているという）。ホルバインはこの地球儀を極めて忠実に再現しているが、ただ Schöner のものには見られない地名もいくつか記入されており、これらはいずれもダントヴィルないしはセルヴに何らかの意味でゆかりのあるものと想像される。とりわけ常識的にはこの程度の地球儀にのるはずのない“Polisy”という地名が加えられていることは、この地が実はダントヴィルの領地であったことを思うと、この作品に着手するに当たっての作者と注文主との打合せがいかに入念であったかをうかがわせる。（6）その前方に半開きになっている書物は占星学者であり、地理学者でもあった Petrus Apianus (1501~1552) の「Kaufmanns Rechnung」(Ingolstadt, 1527年刊)。（7）この右に両開きになっているのは Johann Walther (1496~1570) 作曲の讚美歌集「Geystlich Gesang-Buchleyn」(Wittenberg, 1524年刊。これはプロテスタント教会用の最初の多声性の讚

美歌集として、音楽史的にも重要なものとされている)。ここでは向って左ページにルターの讚美歌の一部が、右ページには同じくルターによる「十戒」のバラフレーズとも言うべき「Mensch willst du leben seliglich……」がこれまた一字一字克明に写されている。(8) この讚美歌集に接してリュート、そのとなりにフルート(?)のケースらしきものが見えているが、リュートの方はなぜか10本の絃の内一本が切れている(なお床のモザイク模様はウェストミンスター寺院の内陣のそれを写したものであることが知られているが、この床は歴史的には14世紀初頭のヘンリー三世時代に当時の司教 Richard Ware の指揮下に完成されたものである)。

以上箇条書にしてきた様々なモチーフの性格を考えてみると、これらはいずれも何らかの意味で音楽、数学、天文学、地理学のいずれかに関係していることが分る。ところでこれら四つの学科は中世の大学でいわゆる「四学」(Quadrivium)を構成するものである(これに対しより基礎的な三学 Trivium は文法、修辞学、論理学で構成される)。いいかえればこれら様々なモチーフは単なる静物としてそれ自体を描くことが目的ではなく、二人の画中人物の高度の教養を暗示するために描かれたものようである。D. Piper の言葉をかりれば、おそらく「これら二人の封建大貴族は出生と血統のみによる貴族では十分でないことを示したかったのであろう。すなわち精神と感情によっても貴族であることも同様に、あるいはそれ以上に重要であることを示したかったのであろう<sup>③</sup>」。これら二人が単なる封建貴族ではなく、時代意識にめざめた新しいタイプの貴族であったことは、彼らが本来カトリック教徒であったにもかかわらず

上述の讚美歌集にルターの讚美歌(無論ドイツ語)および十戒のバラフレーズが一字一句克明に写し出されていることからある程度想像できる(なおこの讚美歌集が画中のモチーフのひとつに選ばれたことについては、ルターがそれに序文を書いていること、発行場所がルターとゆかりの深いウィッテンベルクであったことも考慮に入れておいてよいと思われる)。すでにのべたようにこの作品の制作に際しては画家と注文主との間に事前に綿密な打合せがあったはずであり、このような細部にまでダントヴィルの意志が入っていたことは十分考えられる。彼がこのように多かれ少なかれルターその人、あるいは彼の教義に示したはずの理解や関心はまた、当時の政治的状況とも無関係ではなかったようである。つまり彼が仕官していたフランス国王フランソワ一世は自らはカトリック教徒であったにもかかわらず、政治的な理由からハブスブルク家と対立関係にあったため、ドイツの新教諸侯、あるいはローマ教会からの独立を宣言したイギリス国王ヘンリー八世などと親しかった(ダントヴィルのイギリス訪問の主要な目的のひとつは、当時ローマ法王クレメンス七世と係争中のヘンリー八世とアン・ブリントの結婚問題を側面から援助することにあつた)。しかしまた一方、「これら自由主義的なカトリック教徒(5人のダントヴィル兄弟)はすでに彼らの人文主義的関心からして、反スペイン的、すなわち反カール五世的な立場をとっていた<sup>④</sup>」のであり、ダントヴィルが多かれ少なかれルター、あるいは新教諸侯に共感を示したとしてもそれは単にダントヴィル家がフランス王家と深いつながりがあったからとか、政治的思惑のためというだけでなく、ダントヴィル自身の個人的な姿勢がその背景

になっていたことに注意したい。このような点を考慮すれば、上に見たようにこの大作の中に目立たぬ形ではあるが、しかし悪びれることなくルター的精神が刻印されていることは決して偶然ではないように思われてくる（この讚美歌集がとり入れられたことについては右側に立つセルヴ、若冠20歳でフランス代表として1529年のシュバイエルの国会に出席し、ルター派とローマ・カトリック教会との融和を計る一方、みずからはカトリック教徒であったにもかかわらず「ルター派の宗教的情熱に対して決して無理解ではなかった」Lavaurの司教セルヴへの思惑も当然あったと思われる。なおダントヴィルがこのような大作を、たとえば当時フランスワ一世の宮廷画家として盛名をはせていたフランスワ・クルーエなどには依頼せず、ドイツ人のホルバインに描かせたというのは単にホルバインの名声や技倆だけにひかれてのことだったのだろうか）。

以上のべてきた「讚美歌集」に次いで、あるいはそれ以上に興味深いのは（8）で紹介した10絃のリュートである。これが（少くとも一義的には）すでにのべた「四学」のひとつである音楽をあらわすものであり、当時は「音楽をよくしない限り教養ある人士とは、少くともフランス人とは見なされなかった<sup>⑤</sup>」ことを思えば、これが画面中央部にかなりのスペースを与えられているのに不思議はないとしても、ホルバイン（あるいはダントヴィル）がなぜその10本の絃のうち1本を切らせたか、という点になると問題は必ずしも単純でなくなってくる。おそらく最も一般的な見方はそれが「被造物の沈黙（即ち死）を象徴する<sup>⑥</sup>」というものであろう。あるいはこれに一步を進めてこの切れた1本の絃は「あらゆる音階が響き止む、と

いう意味での死」を象徴するばかりでなく、同時に政治的な象徴をも含むものであるという説もある。すなわち「10本の内の1本の絃でもそれが切れた時は、その1本のために（ちょうど音楽がそうであるように）外交というものは台なしになってしまう」という象徴である<sup>⑦</sup>。ダントヴィルの訪英の目的のひとつがすでにのべたようにヘンリー八世の（キャサリン・ハワードとの）離婚、（アン・プリンとの）結婚という微妙な問題の処理にあったことを思うとたしかにこのような見方も成り立つかも知れない。もうひとつこのリュートについて考えられることは、10本の絃と十戒との関連である。すなわち10絃（現在の普通47絃）のハーブは旧約のダビデ王のアトリビュートとしてすでに古くから用いられているが、これはまた「歴代志上」（13の8）の「ダビデおよびイスラエルの人はみな歌と琴と（with harps）喇叭などを以て力をきわめて歌をうたいて神の前に踊れり」という一節から「詩篇」の、したがってまた神をたたえる音楽の象徴ともされるに至った。ハーブはさらにまた10絃にしてよく妙なる樂を奏する、というところから十戒の意義を比喩的に説明するため中世の説教の際にしばしばひき合いに出されたとも言われている<sup>⑧</sup>。ここで問題となっているのはリュートであってハーブではないが、ホルバインはしばしば本来宗教的、聖書の意義を担っているものをいわば換骨奪胎して、これに世俗的、現世的なニュアンスを加えているので<sup>⑨</sup>、ここでもハーブを当時民間に広く普及していたリュートにおきかえたということも十分考えられる。しかもそのかわらには神を讚える歌、讚美歌集が、今まさに歌われようとするかのように両開きになって置かれている。更に重要なのはそこには次の

ような章句が一字一句克明に写されていることである（これらの歌詞の作者はすでにのべたようにルターである）。

「Mensch willst du leben seliglich und bei Gottheit bliiben ewiglich, sollte du halten die Zehn Gebot die uns gebent unser Gott」（我らの主が与え給うた十の戒めを守るならば、我らは幸多く生き、永遠に神の御許にとどまるであろう）。おそらくここまでくればリュートの10本の絃と十戒との相関関係を指摘するのはさして困難ではないだろう。すなわち1本の切れた絃は音楽的生命の死を暗示すると同時に、破られた十戒のひとつをも、さらにはその破られたひとつの戒めゆえに人はもはや「幸多く」（seliglich）生きること、「神の御許にとどまる」（bei Gottheit bliiben）こともできないであろうことを暗示しているようである。ホルバインとその注文主がここで問題としているリュートとその1本の切れた絃に以上のべたうちいずれの（或いはすべての）意味を含ませたのか、その真意のほどは想像する他はないが、いずれにしてもこれが中世的、伝統的な象徴主義とそのヴァリエーションを同時に含み、またいわば直喩的表現と隠喩的表現との交錯したものであることは認められてよいと思う。ところで以上のべた諸説の内、一本の切れた絃が音楽的生命線のみならず人間そのものの生命線の断絶をも象徴するという Waedzoldt の見方はおそらく最も一般的で理解し易いものであろうが、もしこのリュートに死の暗喩的な表現を見るとすれば、その前方には今度はその直喩的な表現を、それでいて極めて謎めいた表現を見ることができる。すなわち2人の《大使達》の間に斜めた歪んだ形で描かれた大きな頭蓋骨がそれである。これについてしばしば問題とな

るのは先ずこのような頭蓋骨がどのような方法で描かれたか、また何の目的で描かれたか（あるいは何のためにわざわざ歪めて描かれたか）、さらにいかにすればこれを“正常”な形に復原して見ることができるか、などの点である。最初の問題については Burlington Magazine (October, 1963, PP. 436~441) に E. R. Samuel の手際よい、しかし創見豊かな論文がのっている。それによると先ず、この種のいわゆる anamorphose (歪形, 変形) は1500年代の初め頃から一部の画家によって特に王侯の肖像画に適用されたという（作例としてはデューラーの弟子の Erhard Schön (?~1542) のカール五世その他の肖像, G. Stretes (16世紀中葉に活躍) のエドワード四世の肖像などがあげられる)。ホルバインのこの頭蓋骨も当時のそのような流行にならったものと考えられるが、ただ注意すべき点はこれらの多くはいずれも比例や遠近法の理論を根底としているのであって、単に形態を恣意的に、あるいは想像力のおもむくままに誇張したりデフォルメしたもの——たとえばカリカチュア——などとは根本的に違っていることである。G. R. Hocke によればこのような anamorphose 的な芸術が本格化するのは1600年から1660年頃にかけてのいわゆるマニエリスムの芸術においてであるが、これは絵画に限らずその頃の詩や音楽にも平行して見られる現象であるという<sup>⑩</sup>。ホルバインや前記 E. Schön,あるいは（本来の意味での anamorphose からは少しはなれるが）ミケランジェロの《最後の審判》の中で聖バルトロメオスが手にしている有名な《自画像》などは、このようなやがて来るべきマニエリスム芸術の一面を予告する作例であるが、いずれにしてもその方法はかってデューラーなどが比

例や遠近法の研究に盛んに用いた碁盤の目のような網目を応用したものと考えられている（これについての詳細およびこれらが例えば凸面鏡に映った像をもとにして描かれたものだという説に対する反論については前記 R. E. Samuel 論文参照）。我々にとってむしろ興味深いのはホルバインがなぜ、どのような目的で、あるいはどのような意識のもとにこのような異様な頭蓋骨を描き入れたか、という問題である（当然のことながらこれには作者と注文主との関係、つまりどこまでが注文主の示唆により、どこからが作者の創意であるか、という問題も含まれる）。これについてか

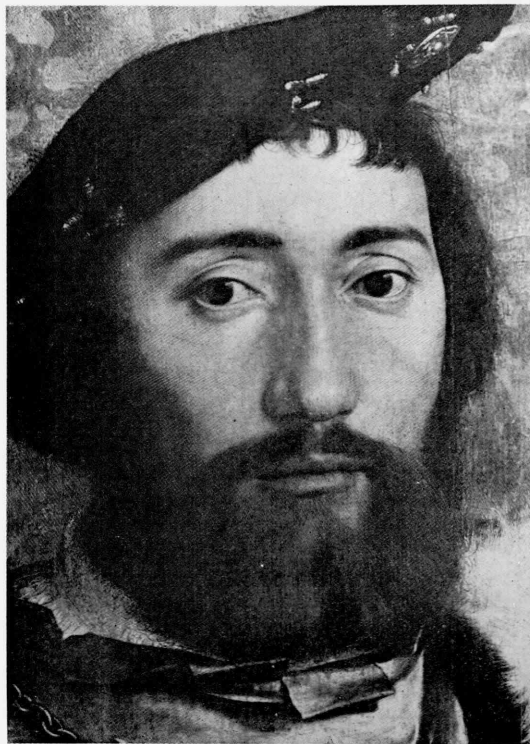


Fig.6

ては Holbein と Hohl-bein(空洞の骨＝頭蓋骨), あるいはローマ法王の意向を無視してヘンリー八世とキャサリン・ハワードとの離婚の有効宣言をあえてしたカンタベリーの大司教 Cranmer と Cranium(頭蓋骨)とのいわば語呂合せに依拠した説がまことしやかに伝えられたこともあったが、現在ではほとんど問題とされていない。次にこの頭蓋骨をダントヴィルの個人的な紋章とする見方がある<sup>11)</sup>。これは彼がかぶっている帽子の内ベリにつけられている小さな頭蓋骨のバッヂをその根拠としている。さらにホルバインの木版画シリーズ《死の舞踏》(1523~26年頃、但し出版された



Fig.7

のは1538年)の中の《死の紋章》(Die Wappen<sup>Fig.7</sup> dess Thotss)もこのためにしばしば援用される。つまりこの《死の紋章》と同様に《大使達》の問題の頭蓋骨を死の紋章と見、その両脇に立つ二人を紋章学でいういわゆる盾持ないしは盾番と見る<sup>Fig.8</sup>のである。しかし《死の紋章》の方はともかく(これとても本来の意味の紋章とは言い難いものである)、《大使達》の頭蓋骨をひとつの紋章と見ることは、紋章そのものとして余りに破格であることと、寄進者とその一族の紋章を描き入れるのが習わしとなっている奉納画(Votivbild)などと違って、この種の世俗的記念肖像画に紋章をもち



Fig.8

込んだ例が乏しいこと、少なくともホルバインにはそのような作例を他に求め難いことなどから、これをダントヴィルの紋章と見るには無理があるように思われる。むしろより妥当と思われるのはこれを古くからあるモットー「Memento mori」(死を忘るな)、あるいは「Vanitas」(生の空しさ)を造型化した一連の作品の中で、イコノグラフィックな意味での傍系のひとつと見ることである。もしこの頭蓋骨が現在のような anamorphose としてでなく、正常な形で他の様々な静物的なモチーフと同列に描かれていたとしたらこれは明らかにやがて17世紀のオランダ静物画で盛行を見ることになるいわゆる Vanitas Still-life の系列に属するものと言える。一般論として、当時のドイツ人に限らずひろく「ルネッサンス人は生そのものの中に Vanitas 的な観念を浸透させていた<sup>20)</sup>」が、特に北ヨーロッパでは Hans Baldung や Dürer, N. M. Deutsch などが死を擬人化することにより、生の空しさないしは死の勝利という観念をその芸術の前面におし出している。このような芸術的風土に加えてすでにのべたようにホルバイン自身も《死の舞踏》をテーマとした従来の数ある絵画や彫刻の中でも「ある意味では最も完璧な表現」と言われる木版の連作をバーゼル時代に手がけている(ただしここでも従来の聖書的、キリスト教的死生観にもとずいた《死の舞踏》とは異った、ホルバイン一流の世俗性と、風刺的、警世的傾向の勝った表現が目立っている)。Waetzoldt によればホルバインの死に対する態度は《愚者の船》(Das Narrenschiff)における Sebastian Brant, あるいは《愚神礼讃》におけるエラスムスのそれに近かったということであるが、たしかにホルバインは死そのものを直接的に描くというより死を



通じて何かを語ろうとするかのようである。彼は（少くとも《死の舞踏》で見る限り）いわば死を自己の人生観、社会観あるいは宗教観を語り伝えるスポークスマンとしている。《大使達》における「死」の精神にしても、（たとえばパーゼルにある1521年の《墓の中のキリスト》のような）恐怖や苦痛、終局などの観念と結びついた凄惨な死の形相を伝えることにあるのではなく、むしろ上述の《死の舞踏》の延長線上にあるようである。しかもこの Vanitas 的イメージ、奇矯な頭蓋骨を中にして立つダントヴィル、セルヴの両名は当時それぞれ29歳と25歳、人生の春ともいうべき時期にあった。青春、あるいは美、力、豊かさなどのイメージと死のイメージとの際立ったコントラスト、これはいわば Vanitas 的なイコノグラフィーの常識である。ただそれにしてもホルバインはなぜここにこのような晦渋な表現をあえて試みたのだろうか。これについては前記 Samuel の論文が次のような説を出している。彼は先ずこの歪んだ頭蓋骨は画面左はしなしいしは右はしから鋭角的に見るものだという従来通説に反論する。それでは「死」を正しい形で見ることができない。またこの歪んだ形を矯正して見るための特殊なレンズがあったのではないかという説も、当時の光学技術の程度から考えて不可能とされる。そこで彼が目をつけたのが製造が容易で当時一般に普及し、しかも光学的精度の比較的高いヴェネチア・ガラスである。彼は試みにこれで作った直径1インチほどの透明な管を腕を一杯にのぼした位の距離（約1フィート）におき、それを通してこの頭蓋骨をのぞいてみた。その結果得られたのは「大きさも正常で、まごうかたなく明瞭な、全く歪みのない」頭蓋骨の像であった。ただこれをもって直ちに当

時の人々もこのような絵を見る時は常にこの種のガラス管を用いた、ということにはならないが、少くともそのような場合がなかったわけではないことは、当時のあるドイツ人の日記の中の記述により証明されている。さらに (Samuelによれば) 同じホルバインの《ゲオルク・ギッセの肖像》(1532Fig.9年、ベルリン、国立美術館)の中Fig.9の石竹をさしたガラス製の花瓶のネックにあたる部分がまさしくこのような anamorphose を修正する目的に適用ものだという。

しかしながらこれだけで彼のいうようにこの作品は直径1インチ、厚さ8分の1インチほどのガラス管を通して見られることを前提とする、という結論をもってゆくことには抵抗を感じないわけにはゆかない。もしこのような特殊な方法で見られ



Fig.9

ることを作者自身が制作に際して意図したのだとしたら、何らかの形で、たとえば今のべた花瓶のようなものが画面のどこかに描かれていることを期待したくなるが、そのようなものは一向に見当らない（またこのような方法で見ること自体、画面の全体的効果を多かれ少なかれそこなうことにもなろう）。さらにそれ以前の問題として、単にこれを「正常な」形にもどして見るためにガラス管を用いる労をその都度見る人に強制する位なら、始めから正常な形で描けば事足りたわけである。やはりこれはこのままの形で見べきものであり、作者の意図もそうあったと考えたい。ただそれにしてもこの異様な頭蓋骨は Vanitas 的なイコノグラフィーの中であって単に破格的な作例としか見る他はないのだろうか。あるいはまたこれは遠近法や比例の理論が行きつく所まで行きついた時代に生きたホルバインの、単なるアクロバットの「遊び」の精神の所産にすぎないのだろうか。ここには他のこの種の作品には見られない何かユニークな象徴性がひそんでいるのではないだろうか。これについて思い出されるのは D. Piper の次のような言葉である。「それ（問題の頭蓋骨）はあたかも（絵を見る）我々と（絵の中の）二人の人物の間にさしかけられて（suspended）いるかのようである。」死は常に我々に「さしかけられて」ありながら我々はこれを直視しえない、あるいはすることを忘れていて、という事実をこの一見しただけではにはわかには識別し難い頭蓋骨は語っていないだろうか。すべてがホルバイン特有の明晰で客観的な描写を得、それぞれがいわば自己の世界、自己の空間に定着している中であって、この謎のような頭蓋骨のみは絵の中の世界からも、絵の外の世界からも浮き立ったもうひとつの

世界に漂っているかのようである。このような anamorphose 的な表現を与えられてこそ、この頭蓋骨は「正常な」頭蓋骨のもつ「静物」的な物質性をはなれ、非物質化されたひとつの象徴的存在、「死を忘るな」（Memento mori）の象徴的、暗喩的な表象にまで高められてはいないだろうか。ここに注文主ダントヴィル、当時ロンドンの気候が体に合わず、病み勝ちで、「かつていた大使の中でも最も憂鬱な」とみずから語ったダントヴィルの指示がどの程度まで入っていたか、あるいはここではすべてがホルバインの創意だったのかこれらについては客観的には知る由もない。ただここで思い出したいのはダントヴィルの帽子の内べりにつけられた小さな頭蓋骨のバッヂである。「死を忘るな」あるいは「生の空しさ」とはおそらくこの「憂鬱な」貴族外交官のモットー<sup>⑭</sup>であったに違いない。こうした観点に立てば、二人の間の台架の上の日時計も単に学術用の日時計という以上に世の無常、移ろい易さという象徴性をおびてくるように思われる（周知のようにこうした場合普通は日時計よりも砂時計が好んで用いられる。ホルバインの《死の舞踏》でもこれはいわば「死」のアトリビュートのようにしばしば現われる）。こうした見方をさらに発展させれば、画面の中の地球儀は地上の（政治的）権力を、天球儀は天上（＝神）、すなわち教会の権力の象徴ともとれる<sup>⑮</sup>（これには政治家ダントヴィルと高僧セルヴへの含みもあったかも知れない。またこれら天球儀と地球儀、そして死あるいは無常の象徴としての頭蓋骨が構図的に見てほぼ同一垂直線上にある、ということにもこの際注意したい）。ところでこの絵にはある意味では今まで問題としてきた異様な頭蓋骨以上に問題の多いモチーフが

もうひとつある。すなわち画面上方左はしの、半ばカーテンに隠れた小さな十字架像がそれである。これについてはたとえば「この十字架もまた他のすべてのものと同じく象徴的意味を含んでいるに違いない。またおそらく前方に描かれた奇妙な頭蓋骨と何らかの関連があるようである<sup>⑥</sup>」という程度のことしか言われていないのが現状のようである。ただ前記 R. E. Samuel は「これはおそらく永遠の生命についての観念と結びついているのであろう」とやや積極的な見解を打出している。しかし十字架のキリストが人類の贖罪、あるいはそれを通じて得られる永遠の生命を象徴するというのはいわば常識であって、強いてここで云々するほどのことではないかも知れない。ただ十字架と頭蓋骨が何らかの形で並置された時は、特に死後の永遠の生命あるいは来世を思う心を強調する<sup>⑦</sup>、ということは注意されてよい。しかしそれにしても、その象徴的意義の大きさにもかかわらず、この磔刑像がなぜ画面においてこれ程の微々たる空間しか与えられていないのか、なぜ特に注意を促されて始めてそれと気がつくような控え目な形でしか描かれていないのか、という疑問は依然残る。このキリストがそのおかれた位置からして、豪華な刺繍模様をほどこしたカーテンの向う側の世界、我々の視界からはさげられたもうひとつの世界を暗示しているのではないか、ということは考えられないことではない。(これも帰する所、先に述べた永遠、あるいは来世といった観念に結びつくことになるが)これはまた画面前方の死の表象、あるいは「生の空しさ」のアンチテーゼとして意図されたようでもある。あるいは頭蓋骨と磔刑像というとり合せから、ゴルゴタ(頭蓋骨の意)の丘における十字架のキリスト(その

足下には頭蓋骨を描き添えるのが通例である)という伝統的なイコノグラフィーのヴァリエーションのようにもとることができる。さらには画中の讚美歌集の左ページに見られるルター的一句「Komm heiliger Geisst, Herrgott」(聖なる御霊、主なる神よ来り給え)との関連も考えられる。あるいはまた、すでに見たようにこの作品では人物は言うまでもないことだが、彼らを囲む様々なモチーフもまたそれぞれの同時代的な歴史性を有するものばかりであるから、この十字架像にしてもその素姓をこうした方面から探ることも可能かも知れない。いずれにしてもこの(決して小さいとは思われない)問題は今後の研究にまつという他はないようである。

(注)

- ①《大使達》(普通“*The Ambassadors*”, “*Die Gesandten*”と複数形が用いられる)というのはいわば通称であって、正式には画中の両人物の名をとって《ジャン・ド・ダントヴィルとジョルジュ・ド・セルヴ》と呼ばれるべきものである。二人の内大使と呼ぶに値するのはダントヴィルの方であって、セルヴの方は当時何らかの公的な使命はおびていたにしても、実質的には友人ダントヴィルの訪問客にすぎなかった。そのイギリス滞在も2ヶ月足らずで終わっている。
- ②D. Piper: *Enjoying Paintings*, p. 148
- ③前掲書 p. 140
- ④G. Heise: *Die Gesandten von Hans Holbein*, p. 17
- ⑤W. Waetzoldt: *Hans Holbein*, p. 25
- ⑥W. Waetzoldt: 前掲書 p. 25
- ⑦G. Heise: 前掲書 p. 11
- ⑧G. Furguson: *Signs and Symbols in Christian Art*, p. 175
- ⑨たとえばいわゆる“*Misericordia*の聖母”に形をかりた通称《グルムシュタットの聖母》(1528/29年、バ

ーゼル) とよばれるヤコブ・マイヤー一家の肖像や後に述べる木版連作《死の舞踏》など。

- ⑩R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*, p. 128
- ⑪Burlington Magazine, October, 1963, p. 440 参照
- ⑫J. Bialostocki: *Stil und Ikonographie*, p. 194
- ⑬D. Piper: 前掲書 p. 138
- ⑭たとえばこの《大使達》の1年前の《ゲオルク・ギッセの肖像》にはバックの板壁の左の方にこの絵のモデルの次のようなモットーが書きつけられている。「Nulla sine merore voluptas」(「悲しみなければ、喜びなし」)
- ⑮ホルバインの《死の舞踏》の《法王》や《皇帝》の中にはその種の実例が見られる。
- ⑯Paul Ganz: *Hans Holbein*, p. 243
- ⑰G. Furguson: 前掲書 p. 50