

ルドルフ・シュタイナー
『内的靈的衝動の写しとしての美術史』
(GA292)
第6講

アトランティス後第五時代の芸術に現れてくる意識魂の働き：
とくに十五世紀のネーデルラント絵画

ドルナハ 1916/12/16

yucca 訳

神秘学遊戯団発行

きょうはみなさんに、ネーデルラント絵画、ネーデルラントフランドル絵画の発展の一部をよく示している一連の画像をお見せしましょう。これにより、歴史内部での発展において芸術進化のなかのきわめて重要な時点も指摘します。とりわけ、芸術進化ということに関してここで私たちが立っているのは、アトランティス後第五時代、つまり、意識魂の発達に関わるすべてを人類進化のなかから養成することを使命とする時代の幕開け直後の時であるということから、みなさんもこれを見て取ることができるでしょう。そして、現代風の型に従って教育された美術史家であろうとはしないというところにいくぶんなりとも近づいていけば、まさにこの《ネーデルラント絵画》という部分のようなきわめて特徴ある場に表現され、個々のどの部分にも、この働きつまり出現してくる意識魂のこの働きが見られるのですが、このように表現されるものに対して、少なくとも基本的な理解を示すことができるかもしれません。とはいえ、きわめて現代風の型にのっとって教育された美術史家であるにしても、そうであれば当然ヘルマン・グリムのような美術史家はまったく首位に立っていない精神とみなされるでしょうが、このような美術史家であるという不幸を免れていけば、私たちが人類進化のための精神の発展のなかに知ることとなった衝動の法則についてまったく知らない場合でさえ、ほかならぬ芸術の発展のなかに、そうですね、とりわけアトランティス後第三、第四、第五時代の違いについて精神科学が指摘することを非常にみごとに立証するものがある、ということがわかるでしょう。そして、今日実際芸術観の基本骨格とみなされうるものが、これらの諸時代の数世紀にゆっくりと徐々に生じてくるのを見るのは、そしてこの基本骨格の個々の要素が人類進化のさまざまなか所に生じてくるのを見るのは興味あることです。

よろしいですか、私たちが、素描的表現、絵画的表現において遡っていくと、たとえば空間処理の法則といったものは、実際人間の魂の途方もない努力を通じてはじめて生じたことがわかります。ですから、かなり古い素描的—絵画的表現というのは、今日の意味においては本来彫刻的芸術を示しておらず、面に固定された短編小説、面に固定された物語、と言ってよいようなものだったわけです。現代からそう遠くない時代の表現においてさえそのように言うことができるでしょう。きょうは歴史的観点にあまり入り込むことなく、一般的にいくつかの観点のみを挙げておきます。このようなかなり古い時代においては、空間表現に顧慮することなく、語ることもできる何かを表現することに主眼が置かれ、表現されるものはもっぱら面に固定されるので、語られるものごとが面に並置される、ということを感じ取ることができるでしょう。これを今日私たちは、現代の観点からすれば単に一種のイラストレーションとみなすことができるでしょうね、そして今日イラストレーションについては、語られるもの、表現されるものを面に並べるということをしないように望むことすらできるでしょう。

次の段階には、きわめて素朴なしかたで空間秩序を固定しようという試みがなされます、いわゆる交差 [Ueberschneidung] の原理が導入され、すなわち、見えるようになることを利用する、つまりあるものが別のものを覆うと、それはつまり前にいる者であり、他方は後ろにいる、ということですが、そういうことを利用する手がかりが得られます。ここでもう平面は、交差によって奥行きという次元を少なくとも暗示するために用いられています。

さらに次の段階というのは、個々の人物が拡大されたり縮小されたりするということで特徴づけられます、これにより、大きく現れているものはより前方にあり、小さく現れているものはより後退している、ということが顧慮されているのです。さてアトランティス後第三時代にまで遡りますと、今日私たちが、平面の配列に組み込まれているとか、思想を表現するために空間が用いられているといったように空間処理について語るような意味では、空間処理というものはまだまったく存在していない

ということがわかります。そしてこのことは、ギリシア—ラテン時代に入ってもまだ続いているのです。私たちがこの時代に見出すのは、ひとがものを見るしかたに対して、見たところ前にある、つまり見る者にとって近くに置かれなければならない特定の人物たちが、見る者から遠く離れている人物たちより小さい、ということです。こういうかなり古い時代には、たとえば帰依をもってこのような処理が行われているのです、たとえば私たちが背景に王が、前景に家臣たちが配置されているのを見るなら、家臣は小さくされる、といった処理です。家臣たちは空間的に小さいわけではありませんが、人間の見方によって、思いに従って小さいのです -- つまり家臣たちは前に置かれ、小さくされるのです。けれどもこれはさらに、私たちがかなり古い時代にしばしば見出すことができ、私たちが遠近法と呼ぶものとの関連で、逆遠近法と呼ぶことのできるものへと移行していきます。逆遠近法の場合、絵のなかの何らかの人物が見るように事物が固定されていると想定しなければなりません。つまり、後方のある人物が、本来全体を見ている人物だと想定されているなら、前方 -- 私たちにとって前方 -- の人物たちが、後方の人物たちより小さいということもありうるのです。そうすると見る者というのは、こういう表現からは完全に閉め出されてしまわざるをえず、見る者は自らを考慮に入れないか、絵のなかに、人物のなかに、全体を見ていると想定されている個人のなかに、いわば自分を入り込ませて考えなければなりません。つまりこれは非個人的な遠近法なのです。このような非個人的な遠近法は、アトランティス後第四時代にはまだふさわしいものでした、そのときには意識魂ののちに意識的に生まれるようなかたではまだ生まれていなかったからです。アトランティス後第五時代の人間は自分を忘れることができず、自分の視点へと秩序づけられた表現を求めなければなりません。したがって、そもそも見る者の視点へと秩序づけられた遠近法の厳密な技術は、実際ようやくブルネレスキとともに、ルネサンスとともに登場してくるのです。

さて、こう言うことができます、この時点において、私たちが今日遠近法と呼ぶものがそもそもはじめて芸術技法のなかに導入されたのだ、と。そして南方が、以前の同様の考察でみなさんに指摘しました衝動から、遠近法の発明者なのです。と申しますのも、南方にとって、空間関係のなかへの秩序づけ、配列が重要だからです。南方にとって重要なのは拡大性のものです。したがって、南方はとりわけ構成的な芸術においても名人芸にふさわしいものでした。こうして私たちは、のちにルネサンスによって豊かにされた南方のなかに、私がすでに本来的なものとして高められ、高度な完成にまで達したと説明しましたあらゆるものとの関連で構成的な要素を見るのです。つまりこれによって芸術のなかに、諸存在の空間における統合と名づけられうる何かが表現され、そしてその際人間が観察者としてともに想定されるようになりますが、これは意識魂が生まれる時代、すなわち人間が自分自身を意識するようになる時代にふさわしいことです。

さて私たちは、南方と、私が説明しましたように南方の文化と関連しているすべてのなかに、この遠近法の原理が現れてくるのを見ます、自然に即してこの南の文化から本来正しく発展してくるのが見えるのです。これに対して、北方では別の原理が発展しました。ファン・エイク兄弟に眼差しを向けるとき、私たちは、発生時の状態 [Status nascendi]、発生の瞬間とでも申し上げたいもののなかに、この原理を見ます。

私たちがファン・エイク兄弟、まずはヒューベルト・ファン・エイクに、次いで弟のヤン・ファン・エイクに眼差しを向けますと、彼らのなかに、私がみなさんに特徴をお話することができたように、のちに例えばレンブラントにおいて出てくるようなものが -- むろんまだまったく別のかたちをとってですが -- 現れてくるのが見えます。けれども、この原理は、中部—北部ヨーロッパの諸要素から生じ

てくるのがわかります。こういうものごとは実際、外的な、リアルなシンボルを通じても現れ出てくるものです。近代の遠近法の本来の発明者はブルネレスキのなかに想定されなければなりません。と申しますのも、それより古い遠近法は、ギリシアのレリーフ表現の基礎となっていますが、これはたとえば消失点と呼ばれるようなものは持っておらず、消失線というものを持っていました。ですからつまり、事物は、眺められたものが一点に集められるように表現されるのではなく、消失線に集められるように表現されるのです。近代の遠近法、アトランティス後第五時代の遠近法と、かなり古い時代の遠近法との根本的な違いはまさにこの点に現れています。さて南方でブルネレスキによって遠近法が発見されたように、北方では -- そしてこれは単に伝統というのみならず、そこには何か非常に真実のものがあるのですが -- 、油絵が発見されます。そして油絵を見出したのがひとりヒューベルト・ファン・エイクのみではないにしても、時代と彼が制作していた環境から、やはりこういう油絵は発見されたと言えるのです。いったいそれはどういう意味なのでしょう。どうしてこのようなことになるのでしょうか。油絵はその後、南にもたらされますね。遠近法は南方の芸術から北に取り入れられ、油絵は北から南にもたらされるのです！いったいこれはどういう意味なのでしょう。 -- これは、北方の、つまり中部ヨーロッパの、根本特性全体、根本的な魂の気分全体に深く根付いています。南方は集団に自分を組み込むという資質をより多く持っています。南方の方がまだ集合魂そのものへの愛着が強いのです。ですから、南方は何らかの集団の一員と自称するのを好み、個人的なものへの理解が少ないのです。このことは当然考慮に入れておかなければならないでしょう、と申しますのも、諸民族は、個別の特徴をよく見る努力をしなければ、決して互いに理解し合えないであろうからです。ローマ精神のなかで教育された者、つまり南方の特性に衝動を与えられた者が、自らが民族の一員たることを語り、何らかの方向に従う愛国者と自称するとき、中部ヨーロッパ人が愛国主義について語るるときとはまったく異なった意味のことを言っているのです。と申しますのも、このように連帯すること、このように人々を集団にまとめること、こういうことすべてに対して、そもそも北方にはどんな資質もないからです。北方にあるのは個人的なものに対する資質であって、中部ヨーロッパの根源的な特性は、まさに個人的なものへの称賛のなかに現れ、したがってまず意識魂の発展の時代に、私的なもの、人間の個人的なものへの称賛のなかに現れるのです。集団的なもの、つまり拡大され広げられたもののなかに本質的なものを見るとき、いわば構成的なものの中にも生きていることになり、そのときこの構成的なものに対して理解が得られます。個人的なものに対して理解があるとき、ひとは個人的なものを内から形成しようとし、精神を、触手を伸ばしたり集団をまとめたりするものと見ず、個々のどの人のなかにも精神を見るのです。個人的な事柄をひとつひとつ組み合わせ、ひとりひとりのなかにも精神を見る、すなわち、内部にあるもの、魂的なものの中にあるものを、肉体的なもの表面にもたらそうとするのです。

さて、このことは、遠近法によって起こるものではありません、それは光に浸透された色彩付与によって起こるのです。したがって、原ゲルマン的なファン・エイク兄弟がまさに現代の色彩付与の出発点だということなのです、個人的・魂的なものから発して肉体的なもの表面に現れたものを、色彩そのものなかに固定しようと試みる色彩付与の出発点です。このように、ファン・エイク兄弟とその後継者たちは、その本来の内面性を、北部・中部ヨーロッパの諸要素から取ってきていることがわかります。そして、彼らの表現のなかに構成的なものとして徐々に入り込んでくるもの、これを彼らはフランスから、ブルゴーニュから取り入れているのです。

さて、この特殊な発展、十五世紀におけるこの独特の発展が、これらの画家が生きていた地域がま

だ強固な国家的構造を持っていない時代、ちょうどそういう時代に起こったということは、決して偶然ではありません。こういう国家的構造というのはその後ようやく南から、フランス、そしてとりわけスペインから流れ込んでくるのです。当時北部ネーデルラントと南部ネーデルラントに広がっていたもの、それは、めったに国家として関連づけられない、本来個人的な都市形成なのです。それは、この地域の人々が、人間は国家組織によって集団としてまとめられねばならない、人間においては国家組織が大事である、だからこの国家組織は空間においてこれこれの広さを持つことが重要だ、などといったことを考える資質など持っていなかった時代です。こういう人々、ファン・エイク兄弟もそこから成長したのですが、この人々にとって、彼らがどの民族の一員であるか、彼らが国家と呼んではいるけれどもそもそもそれについて考えたことなどない何かはどこまで広がっているか、そういうことはまったく問題にならず、彼らにとって重要なのは、どの集団に属しているかに関わらず、人間が、完全な価値を持つ人間が自らを発展させてゆくことなのです。このように、南部ネーデルラント地域、フランドル地域において、含蓄ある親密なしかたで、人間の内部が肉体表面にもたらされているのがわかります、まさしく色彩が個人的一魂的な特徴のなかにもたらすことのできるもの、光に浸透されたものが、像のなかに混ぜ込まれることによってそうされているのです。さらに私たちが見るのは、北方的—ネーデルラント的の市民性が、南方の貴族主義に入り込んでいき、まさにこの市民らしきのなかから、個々の人間をこのように正しく世界のなかに置き、同時に芸術的に真に集団性を一種克服するものが生じてくるようすです。

にも関わらず -- きょう最初の数枚の絵ですぐにもこれを見ることができるよう -- 、これらの絵画にまさに大量の群衆の発生が見られることもあるでしょう。けれども、この群衆の発生というのは、最初から集団的に考えられ、彼らがかくかくしかじかに配分され空間的に組み合わせられることを目指して構成されるというのではなく、個々の存在おのおのが完全な重要性を持って、隣り合って置かれることによって集団が成立しているのです。

つまりこれは、私たちが芸術進化のまさにこの部分から注目できるであろうことなのです。ファン・エイク兄弟の場合、私たちはまさに、さまざまな点でまだ遅れた空間配置とでも申し上げたいものを見るでしょうが、この遅れた空間配置にも関わらず、何か慣習的に型にはまったものに考慮することのない、高度な内面性と見られたものへの適合性も見erでしょう。さてこのように私たちは、ここに芸術的に、アトランティス後第五時代にふさわしく、物質的な現実に入り込んでいくことの別の極があるのを見ます。別の極 -- 一方の極は北方にあるからですが -- は、イタリア芸術から、ルネサンスの芸術からやってきます。そこには構成的なものがあり、ほかの全てがいわば構成的なものに奉仕するのですが、北方には内から創造するものがあって、それがようやく徐々に、内面化された個人的なものを並置することから構成的なものを作り上げるということに到達します。その結果、アトランティス後第五時代の自然主義的な芸術原理のある一面は、まさに本来ここにその起源を持つということになるのです。物語るものは、人間を直接取り巻く現実のなかに置かれます。かつての時代には、たとえば聖書の物語が芸術的に表現されるとき、その物語はこの人間を直接取り巻く現実から取り除かれていました。この時代になって、聖書の物語を直接的に自然主義的な現実のなかに置くということが始まります。私たちの前に立っているのはネーデルラントの人々であり、また聖書の物語の人物たちでもあるのです。かつては外的、自然主義的世界から締め出されていたもの、黄金の背景と申し上げたいもの、そのように表現されていたものが、とりやめられるのです。私たち自身が立っている基盤の上で、聖書の場面も展開されるのです。

けれども、このことが当然のごとく直接結びついているのは、人間の周囲のいたるところに、内部空間としての空間の処理か、あるいは外的空間の処理が現れてくるということです。いわば、空間はそれ自体として絵の構成のなかに生きることをやめ、その代わりに絵のなかに移され、絵そのもののなかに登場しなければならないのです。どのようにして空間は登場することができるのでしょうか。今や絵そのものの一部が空間として形成されることによってです。すなわち、内部空間、部屋あるいは何らかのものを取り、人物を据えることによって、あるいは、空間が風景として自然主義的に人間の周囲に形作られるように形作ることによってです。したがって私たちは、まったく自然に即して、申しましたようなしかたで近代の衝動としてまさにこのネーデルラント芸術を貫いているすべてとともに、壮大な、圧倒的なしかたで風景がいたるところで背景あるいはその他に現れてくるのを見るのです。そしてもっともみごとに、もっとも華々しくこの芸術が発展するのは、自由都市の時代、あの地域のどの都市もがその独立を誇った時代、他の都市との領土的連合など何ら必要のない時代においてです。ここで発達するのは一種の国際的な意識です。そしてこの、集団という心情からまったく自由であること、これは、まさにあの地域、あの時代のもとも優れたゲルマンの市民性から、北ネーデルラント的、南ネーデルラント的なものから成長してくるのであり、南方の構成的なものの影響をまったくわずかしか受けておりません。これは、北ネーデルラント、南ネーデルラント的なものから成長し、南方の構成的なものの影響をまったくわずかしか受けず、南と接している地域に限っては影響を受けていますが、まさに民主主義的な市民的有能さから、芸術的なものを創造し、花開いたのです、またも集団的な心情が事物を覆ってしまうとでも申し上げたいあの時代に入るまで。

このように、きょう私たちが見てゆく芸術進化の時代は、同時に人間の自由な進化の時代でもあります。当然のことながら、まだずっと多くのことをお話ししなければならないのかもしれませんが、けれども私はとりわけこの芸術進化の置かれた世界史上の時代を、みなさんの記憶にとどめておきたかったのです。それでは今からただちにいくつかの画像の上映を始めることができますね。

ファン・エイク兄弟の世界的に有名な《гент(ヘント)の祭壇画》から始めましょう。



433 ヒューベルト / ヤン・ファン・エイク ゲント(ヘント)の祭壇、全体像

この祭壇画は非常に多くの部分から成り立っています。ここにごらんになっているのは、前方の両翼を開いたときの中央の部分です。まずその上の部分です。



434 ヒューベルト / ヤン・ファン・エイク ギントの祭壇 部分：父なる神

中央に父なる神、法王の礼服をまとっています。すべて南方のキリスト教的なものから考えられています -- 法王のように現実的な父なる神です。けれども私が暗示したものが芸術的な把握のなかに含まれています。私たちが遡っていくと、かつての発展は、キリスト教的な表象のなかに、聖職者が人々に押しつけたような伝統的—キリスト教的表象、つまりきわめてすぐれた意味でこのような心情の集合意識から出てくる思考にふさわしい表象のなかに、まったく没していたことがわかるでしょう。そして私たちは、個人的なものが、まさにここから発動してくるのを見るのです。

さて、両側の絵は、これらも上部の中央部分の一部なのですが、左側が《マリア》、右側が《ヨハネ》です。



437 ヒューベルト / ヤン・ファン・エイク ギントの祭壇 部分：マリア



438 ヒューベルト / ヤン・ファン・エイク ゲントの祭壇 部分：ヨハネ

ここで十五世紀の最初の三分の一となります。ヒューベルト・ファン・エイクが死に、弟のヤン・ファン・エイクが祭壇画を完成させるのです。

今度ゲント祭壇の中央部分の左右に見られる天使たちの絵を見てみましょう。



439 ヒューベルト / ヤン・ファン・エイク ゲントの祭壇 部分：奏楽の天使たち

ごらんのように演奏している天使たちですが、今日私たちが目にするものとはまったく異なっていますね、すぐ前の時代のキリスト教的なドイツ絵画、シュテファン・ロホナーや《ケルンのマイスター》といった絵画に私たちが見出した天使たちと比べてみても、異なっています。-- 大きな違いというのは、この絵では、完全に成長した人間が天使とされているということがおわかりでしょう、たとえ教会の式典の衣装とでも申し上げたいものを身につけていたにしても、もはやかつてのような半ば子ども

ものような姿ではなく、完全に成長した人間たちです。けれども同時にごらんとおり、このような群像に遠近法における完全に仕上げられた処理をすることはまだ守られていませんね。遠近法はまだ非常にわずかにしか実施されていないのです。みなさんは、いわば全体を、絨毯のように平面上に見ることができるでしょう。

今度は別の側の別の天使像です。



440 ヒューベルト/ヤン・ファン・エイク ゲントの祭壇 部分：歌う天使たち

絵全体は、ある裕福な市民の注文により、当時ゲントのヨハネ教会であった聖バーヴォ教会のために制作されましたが、現在各部分が、ゲント、ブリュッセル、ベルリン、と世界中に分散しています。さて、今度は絵のいわば中央部分、祭壇の以上三つの部分の下に見られる部分です。



435 ヒューベルト/ヤン・ファン・エイク ゲントの祭壇 部分：子羊の礼拝

ここでみなさんはこの時代と前の時代の根本モチーフのひとつをごらんになるでしょう。

この壮大な表現全体が、ひとつの宗教的な基本理念を再現していると申し上げたいのです、数世紀にわたってこのように徐々に育成され、《子羊の礼拝》として思い描かれたたものがまさに芸術的に

表現されるところまで到達してはじめて、芸術的な体現に至ることができた基本理念です。全キリスト教徒の数世紀にわたって、この理念は、供犠による救済によって、供犠による間の解放によって、徐々に育成されてきたわけですね。

この理念の意義全体を注視しようとすれば、はるかに過去に遡らなければなりません。ここで、このような絵を、すなわちその短編小説的な側面、そのモチーフを、みなさんが直接比較してごらんになることができるのは、ミトラ供犠の表現だと申し上げたいのです。



436 ミトラのレリーフ

みなさんがこのミトラ供犠を、ミトラが牡牛の背に乗り、牡牛を傷つけ、血が流れると解されるなら、私たちが見るのは、ミトラを高めることと、さらにはミトラの救済が、動物の克服によって引き起こされるようすです。みなさんは、このモチーフのもっと深い意味をご存じです。これはこの

435 ヒューベルト / ヤン・ファン・エイク ゲントの祭壇 部分：子羊の礼拝

の対極に置かれるモチーフだと申し上げたいのです。ここで(436)棒立ちになり、打ち負かされるべき牡牛は、血を流さなければなりません、子羊は自由意志からその血を捧げます。それによって、救済は、かつてそれがそのなかにあった要素から高められています、暴力的なもの、戦闘的なものから高められ、献身的なもの、恩寵を起こすものに移されているのです。そこにはこのように理念が表現されています、人間が高慢に自己自身を超越し、低次のものを死滅させようとすることによってではなく、世界を貫いて流れるものを、世界に悩む者たちのために忍耐をもって魂のなかで経験することによって、人間は世界実在のあらゆる点で解放を得る、という理念です。この普遍的であると同時にまさに個人的—普遍的な解放原理が、これによって表現されているのです。子羊はひとりです、けれどもどのひとりも子羊を刺し貫くことはありません。ですからここでは子羊は、子羊を礼拝するあらゆるひとのために犠牲に供されるのです、人生のさまざまな領域から子羊に近づくひとのために、救済者である子羊に、源泉に、生の泉に近づくあらゆる人々のためにです。

つまりこれは、中世末期に、数世紀にわたって徐々に形作られ、ファン・エイク兄弟によって定着された最大の思考、最大の理念なのです。これは、この進化時代の内部で、最大の、最も重要な芸術創造のひとつです、むろん私が見なさんに明らかにしました観点から判断しなければなりません。個人的なもの、内部から創造するものが、よく制御されていない空間処理と、まだ闘っていると申し

上げたいのです。みなさんはとりわけこのような絵の場合には、その視点のなかで、絵の下部分に見られる人物{図形?}の空間配分とともに泉の天使に姿を見せるように置かれた見物人というものを直接想定するのは困難でしょう。

さらにファン・エイクは、すばらしいしかたで、いろいろな職業部門をひとつひとつ、それらすべてのなかに子羊の衝動が働きかけるように示しています。次のグループはそのひとつですが、子羊に近づくようすをひとつひとつ取り上げてみましょう。



441 ヒューベルト/ヤン・ファン・エイク
ゲントの祭壇 部分：裁判官たち



442 ヒューベルト/ヤン・ファン・エイク
ゲントの祭壇 部分：騎士たち

これらはすべてこのゲントの大祭壇画の一部です。
次は心情のこもったものです。



443 ヒューベルト/ヤン・ファン・エイク
ゲントの祭壇 部分：隠者たち



444 ヒューベルト/ヤン・ファン・エイク
ゲントの祭壇 部分：巡礼たち

ここで私たちは、人間と風景との調和の扱いを賛美することができますでしょう。

すでに申しましたように、ヒューベルト・ファン・エイクは1426年に死にます。それでこの祭壇画は長い間未完成でした。彼の弟、ヤン・ファン・エイクがさらに何年もこの仕事に取り組みましたので、識者たちはすでに長期間、個々のどの部分がヒューベルトによるもので、どの部分がヤンによるものか、という彼らにとって重要と思われる論争にいそしんでいます。が、芸術的なものを重視するひとにとっては、かなり無駄な論争ですね。

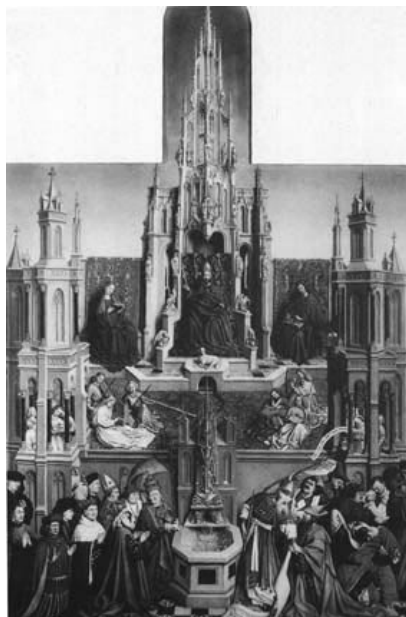
今度は、ヤン・ファン・エイクの別の絵に移りましょう。



445 ヤン・ファン・エイク 司教座教会参事会員ゲオルク・ファン・デル・パーレの聖母

この絵は1436年に描かれました。みなさんはここで聖母の表情の親密さに感嘆されるでしょうが、他方、それが真に壮大な自然観察から出ていると同時に、当時の手法はもちろん素朴ではありますが、ある意味で司教座教会参事会員に特徴的なもののためになっていることにも驚嘆されるでしょう。

さて今度は、ヤン・ファン・エイクが、派遣されたスペインで描いた絵で、



446 ヤン・ファン・エイク 生命の泉

背景にゴシックの建築物が見えます。生命の水、生命の泉を子羊の犠牲との関わりで描くことは、当時、理念が目指す何かであったわけですね。ここにも、最初の絵、聖母とヨハネと似たしかたで、父なる神のモチーフがごらんになれますね -- 最初の絵では北方的な様式でみなさんの魂の前に現れたものが、この絵はスペインで描かれたので、ちょうどそのとき登場してきたいわば南方的な芸術に応じたものに、比較的にはありますが、変化しています。

さて今度は、《磔刑表現》において



447 ヤン・ファン・エイク 磔刑

この芸術のとくに特徴あるものが現れているようすを見てみましょう。人間的なものが、聖書から借用された伝統的なものをはるかに凌駕しています。ここから、そのきっかけとなっただけであれ、聖書的なモチーフであるものが、普遍的一人間的に共感され、再び呼び起こされるようすが見られると申し上げたいのです。ここでは、聖書に告げられていることを描くべしという意見のみならず、それはきわめてすぐれた意味で、迫体験され、共感されるのです。直接的に南方の芸術家が、ここのこの線とこの線 -- マリアとヨハネの場合の -- を一緒に描いたなどと想定するのは容易でないでしょう。けれども構成的なものではなく、内面性という印象を与えること、この内面的なものを再現するということが重要なら、まさにここのこの線は、この線と共に作用するでしょう、異なった魂状態がこのように特徴的に表現されるからです。

さて今度は、同じ芸術家の世俗的な二枚の絵です。



448 ヤン・ファン・エイク 織物商アルノルフィーニの結婚

この絵はとりわけ、この芸術家が表現したいと思ったものを特徴的に表現する能力という点でどこまで進んでいたかをはっきりと示しています。

そしてファン・エイクのもうひとつの絵、これはみなさんに、肖像表現においてさらに進んでいく試みを示すのです。



449 ヤン・ファン・エイク 男の肖像

この絵においてとりわけはっきりと見られるのは、この人がどうあるべきかを思い描き、そしてこの衝動から取り組む、ということにはまったく重きを置かれていないということです、この人間をどう見るかということが重要で、そしてこの見方が示すものを再現するのです。

さて今度は、ヤン・ファン・エイクより少し長く生きた同時代人、フレマールのマイスター(親方)と呼ばれるひとに移りましょう、彼のなかに私たちは、似た衝動を持つ探求者を見出しますが、フランスからやってきたもの、輪郭や芸術的伝統の余韻のなかに見出されるものに、彼の方がずっと影響されています。ファン・エイクの場合に見出せるのは、これは基本的な欲求から生じてきた、ということです。このフレマールのマイスターの場合、これあるいはあれは、あのようにあるいはそのように形作られなければならない、という意見がすでに根底にあるのが見られます。けれども、その意見はあまりに支配的になりすぎることはありません。とはいえやはり、そのなかに見出せるのは、まさにある種の美的-芸術的伝統が原理であるということです。たとえばこのとくに独特の手の位置や顔の表現における扱い全体を見出すのは、ファン・エイクの場合容易ではないでしょうが、みなさんはこの絵に、フランスからある種の影響によって共に引き起こされたものとしてそれらを発見なさるでしょう。



450 フレマールのマイスター 聖ヴェロニカ

優雅な生とでも申し上げたいものの息吹が、むろんファン・エイクの場合よりもいっそう人物に注がれています。

続いて同じマイスターの作品です。



451 フレマールのマイスター マリアの死

ここでこの絵にとって真に特徴的なのは、直接の{絵の描かれた当時の}現在にまでキリスト教伝説が移動させられていることです。これらは、十五世紀の三十年代頃に制作された絵画です。

さて今度は、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンに移りましょう、彼は先ほどのマイスターと同様フランスからの影響を受けましたが、ファン・エイクあるいはファン・エイク派の、明白に現れた継承に由来するすべての要素を持っています。



452 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン キリストの哀悼

この絵にみなさんがごらんになるように、このマイスターの場合特徴的に差異として現れているのは、絵の中に劇的(ドラマ的)な生が入り込んでいるということです、他方、ファン・エイクは徹底して叙事詩的です。ファン・エイクは人物たちを静かに並列的に配置します、それらはいわば互いに働きかけ合うのですが、全体を貫く傾向というのはありません。ここ(ファン・デル・ウェイデンの場合)では、みなさんは人物たちの相互作用のなかに、単に叙事詩 [Epik] だけでなくドラマ [Dramatik] を見出すでしょう。

同じ画家の同じモチーフです。



453 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン 十字架降下 マドリッド

さてこれはキリスト教伝説に由来する絵です。ごらんのように福音史家ルカです、伝説によれば彼はマリアを絵に描いた画家だったとされますね。



454 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン 福音史家ルカがマリアを描く

このマイスターの絵がもう一枚あります。



455 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン 聖なる三王の礼拝

ここで王たちのひとはブルゴーニュのフィリップ王、帽子を取るもうひとはカール豪胆王です。場面全体がこれらの外的なことによって当時現在にまでずらされています。と申しますのも、画家は、多かれ少なかれ直接当時の王侯の姿を、やってきて幼子を礼拝する王たちとして取り入れたからです。



456 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン カール豪胆王の肖像

これらの画家はすべて、肖像芸術において一種の完成の域に達しています。

さて今度はマイスター、ペトルス・クリストゥスに移りましょう。彼による祭壇の両翼をここにごらんになれます。



457 ペトルス・クリストゥス
マリアへのお告げ(受胎告知)



458 ペトルス・クリストゥス
キリストの誕生

ペトルス・クリストゥスについては、もともと彼はとくに際立ったものなしに、一方にウェイデン、もう一方にファン・エイクという線で、一方あるいはもう一方の方向性に従って仕事をする、と言わなくてはなりません。1452年、つまり十五世紀のなかほどにこの絵は描かれました。

さて今度は、その性質上、より北方オランダ的な要素を持ち続けている絵画を、さらにもっと見ていきましょう。こういう絵の場合、とりわけ風景が非の打ちどころなく仕上げられていることがわかります。

以下の絵は、ディーリック・バウツ(子)によるものです。

この芸術家集団にとってまさしく非常に特徴的なのは、



460 ディーリック・バウツ(子)
洗礼者ヨハネ



461 ディーリック・バウツ(子)
キリストフォルス

一方に洗礼者ヨハネ、もう一方にクリストフォルス、つまりキリストを担う者です -- まったく直接に人間的な親しみ深さが現れている一方、真にその一部となっている風景的な要素も現れている絵画です。まさにバウツの場合にこのことが現れているのがおわかりでしょう、戸外の自然のなかにこのように人間を配置する技術のなかにごらんになれますね。



459 デーリック・バウツ(子) 王たちの礼拝

さて今度は、まったく写実的な表現の完遂というものを、さらにもっと見ていきましょう。すなわちそれは、この道の途上で目指されたものを、自然的なものの直接的な再現のなかにも、ますますいっそう真に求めることができる人間、芸術家です。私たちはこれをまず、ヒューホー・ファン・デル・フースに見ます。



462 ヒューホー・ファン・デル・フース
幼子の礼拝 ポルティナリ祭壇画より



463 ヒューホー・ファン・デル・フース
礼拝、部分：羊飼いたち

ここでは写実主義が実際まさに、この芸術進化の内部で、ある種高度の完成にまで達しています。



464 ヒューホー・ファン・デル・フース
聖アントニウスとマタイと寄進者たち



465 ヒューホー・ファン・デル・フース
聖マルガレーテと聖マグダレーナと寄進



466 ヒューホー・ファン・デル・フース
羊飼いたちの礼拝

下部に描かれているのはこの絵を寄贈したひとたちです。さらに



467 ヒューホー・ファン・デル・フース
マリアの死



468 ヒューホー・ファン・デル・フース
原罪

ごらんのように、この芸術は -- すでに一度、マイスター・ベルトラムに注目しつつこれについてお話ししましたが -- 蛇を直接描かず、ルツィファー的なものを描いていますね。



469 マイスター・ベルトラム 原罪

物質的な蛇として存在しているような蛇そのものが、人間を誘惑したなどというのは、最近の時代になってからの自然主義、唯物主義の発明です。

さて今度は、ファン・デル・ウェイデン派のなかで育成され、いわばこの派を継続し、この派のなかでは《ドイツのハンス》と呼ばれた芸術家に移りましょう、つまりハンス・メモリンクです。これは



472 ハンス・メモリンク マリアと幼子

この芸術家はマインツ地方に生まれ、この絵のなかに -- 近いうちにそうできれば、とりわけ特徴ある独自性を持つ本来の上部ドイツ絵画をみなさんにお見せするでしょう -- 明らかに彼の素質のなかにあるものをいくらかもたらしましたが、その他の点では、フランスからの影響を含めて、この時代のネーデルラント絵画のなかに生きていたすべてを取り入れました。

さて今度は、同じハンス・メムリンクの、当時やはり身近であったモチーフです、マリアにまつわるさまざまな出来事を描写するものです。



470 ハンス・メムリンク マリアの七つの喜び

これらはほとんどマリアの生涯から取られた場面です。もちろんとても小さいので、眺めるだけでは細部にまで入り込んでいくことはできないでしょうけれども。

今度はメムリングの特徴ある一枚です。



471 ハンス・メムリング 最後の審判

ここで彼は、彼の流儀で真に天才的なしかたで、最後の審判についての彼の表象を表現したのです。当然ながらいくらかぎごちなさ、不器用さをごらんになるでしょうが、それでもやはり出来事を人間的に親密に貫く何かがあります。この絵は現在ダンツィヒにあります。盗賊であった豪商がこの絵を盗んだのですが、彼は非常に信心深かったので、のちにダンツィヒの教会にこれを寄贈したのです。

さてこの同じハンス・メムリングの肖像芸術にもう少し親しみたいと思いますが、みなさんは、こ

これらの画家善人が、人間の個の再現において、それぞれのしかたで偉大なことを成し遂げているのをご覧になるでしょう。



473 ハンス・メモリンク 男性像、ベルリン

魂的なもののこの面差しのなかへの再現は、すでに何か途方もないものです。-- そしてさらにもう一枚。



474 ハンス・メモリンク 男性像 デン・ハーグ

この絵は非常に有名なものですね。

さて続いて、もっと後期の芸術家たち、もはやすでにまったく自由な特徴は持たず、とうに発見された本質を示している芸術家たちに移りましょう。まず最初は、ヘラルト・ダフィットです。彼は1460年頃に生まれ、オランダからブリュージュに移住しました。今までは芸術上の前—宗教改革であったのに対し、すでにこの芸術家のなかには、ますますいっそう宗教改革に接近してゆくものが見出されます。



475 ヘラルト・ダフィット 王たちの礼拝

ここではもちろんもう南方的な要素が構成的なものの中に入り込んできているのがわかりますね。



477 ヘラルト・ダフィット キリストの洗礼

これは同じダフィットによるものです。そして



476 ヘラルト・ダフィット
聖母子と聖人たちと天使たち



478 ヘラルト・ダフィット
聖母子

さて今度は、いわばヘラルト・ダフィットの一種の追随者で、二十八歳で夭折した芸術家、ヘールトヘン・トット・シント・ヤンスですが、彼はやはりある意味で、この芸術時代の特異性のすべてを自らのうちに担っています。



479 ヘールトヘン・トット・シント・ヤンス 聖家族

同じ画家による絵をもう一枚



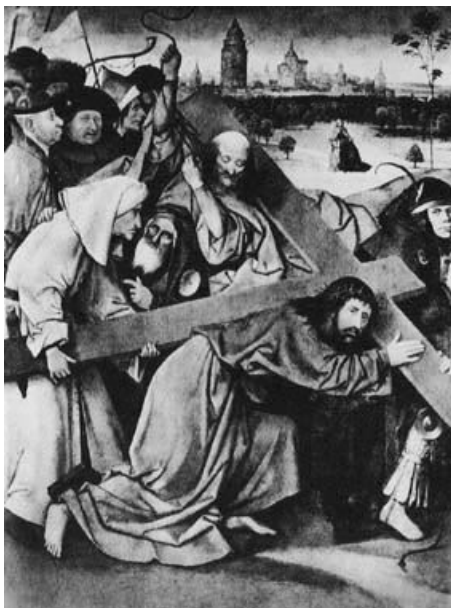
480 ヘールトヘン・トット・シント・ヤンス 幼子を礼拝するマリア

十六世紀頃の時代へと進めば進むほど、説明しましたエイクの時代にとって本来特徴的なものなかに、別の諸要素がいつそう入り込んできます。こうしてヒェロニムス・ボッスに辿り着きます。



481 ヒェロニムス・ボッス 十字架を担うキリスト ゲント

ここでみなさんはもう、非常に構成的な要素が入り込んでいわばもはや単に自然主義的な観察というのではなく、ファンタジーにあふれた要素が一貫して作用しているのをごらんになるでしょう。ですからボッスは、ありとあらゆる単に空想的なもの、妖怪じみたものの画家ともなるのです。



482 ヒエロニムス・ボッス 十字架を担うキリスト マドリッド

次は《地獄》を描いている彼の絵です。



483 ヒエロニムス・ボッス 地獄

つまりここでは空想的なものが、この方向性に従って学ばれたものに混入されていますね。この奇妙な中断をごらんになれるでしょう。

さて今度は、クエンティン・マセイスに移ります、彼においてはもう徹底して構成的なものが優勢になっています。これはもう十六世紀です。



485 クエンティン・マセイス 聖家族

この絵は 1509 年に描かれました。



486 クエンティン・マセイス キリストの哀悼

ここではすでに完全に意識された構成的なものがごらんになれますね。

次の絵においては、構成的なファンタジーが、比較的弱い造形のものなかで、特徴的なものと結びつけられているようすもごらんになれるでしょう。



484 クエンティン・マセイス 両替商とその妻

さて今度は、とりわけ風景画において、この時代の独自性をみなさんに示している芸術家に移りたいと思います -- ヨアキム・デ・パティニールは、そもそもこの時代にそしてこの時代から芸術へと成長していくとくに重要な風景画を描いています。実際そもそもこの時代以後ようやく、風景というものが芸術のために発見された、とすることができますね。



487 ヨアキム・デ・パティニール
逃避行中の休息 マドリード、プラド美術館



488 ヨアキム・デ・パティニール
逃避行中の休息 ベルリン、ドイツ美術館



489 ヨアキム・デ・パティニール
キリストの洗礼

これらの絵画を主に風景画という観点から見てくださるようお願いいたします。もちろん、この風景は、自然主義的な模倣を試みる時代になってはじめて登場することができ、こうしてはじめて絵画において風景というものが意味を持ち始めるわけですね。



490 ヨアキム・デ・パティニール 聖アントニウスの誘惑

さて今度は、もう強く十六世紀に入り込み、私が市民的なものと呼んだものを、農民的なものに至るまで持っているとも申し上げたい芸術家に移りましょう、彼はまったく自然な民族性から描きませんが、他方で可能なあらゆる影響が、その創造活動のなかに流入していて、イタリア的なものさえも受け入れられています -- つまり奇妙なしかたで、オランダ的な要素が、すでにルネサンスに向かって活動しているものと結びつけられ、ある種のユーモアを持っているのです。それはピーテル・ブリューゲル(父)で、1525年に生まれました。

ここでは信心深い男とその背後に悪魔が見えます。



491 ピーテル・ブリューゲル(父) 悪魔と信心深い人

あるいは



492 ピーテル・ブリューゲル(父) 盲者の寓話

続いて、彼による天使たちの墜落の絵です、投げ落とされる天使たちです。



493 ピーテル・ブリューゲル(父) 天使たちの墜落

彼による聖書的な絵がもう少しあります。



494 ピーテル・ブリューゲル(父) 十字架を担うキリスト



495 ピーテル・ブリューゲル(父) 王たちの礼拝

きょうはこれで終わりにしましょう。