

アルブレヒト・デューラーの銅版画「ヘラクレス」<sup>(1)</sup>

エルヴェイン・パノフスキ  
高木昌史  
訳

プロディコス物語<sup>(2)</sup>の再生は—ヘラクレス像に関してというよりは、むしろ徳と悪徳という二つの人格化に関して—決定的に〈人文主義的な〉出来事を意味する。(ペーター・フィッツシャーが〈徳〉を Virtus (「徳」の単数形)ではなく、Virtutes (「徳」の複数形)と呼ぶときは、逆に、中世的な言語—思考習慣へのちょっとした、しかし顕著な逆戻りである)(3)。ラテン語の『愚者の船』<sup>(3)</sup>の木版画でさえ、この観点からは、(ヘルネサンス)主義のドキュメントに数えられ得る—その木版画は、様式、類型の選択、そして精神的な理解において、中世に取りつかれたままではあるのだが。それだけ一層、この木版画にヘラクレスの決断の表現を対比してみるのには示唆的である。その表現は、ほんの二、三年後に描かれたただ



図版1 アルブレヒト・デューラー「官能的  
快楽と闘う徳の勇士としてのヘラク  
レス」銅版画B七三

けなのだが、あらゆる点で木版画と対照的なのだ。—あまりに対照的なため、それがこの表現の圏内に属していることが今日に至るまで見過ごされてきたのである。すなわち、アルブレヒト・デューラーの銅版画B七三がそれである(図版1)。

この銅版画の解釈がきわめて難しいということは、デューラーの

殆どすべての神話画および寓意画と同じである。「博士の夢」、「アミュモネ」、「四人の裸婦」、「魔女の騎行」、「一角獣の誘拐」、そして「絶望の男」のような銅版画と腐食銅版画「エッチング」<sup>(4)</sup>、「下僕を連れた騎士」、「男湯」および「ヘラクレス」のような木版画<sup>(5)</sup>、「賢い女」や風変わりな数葉<sup>(6)</sup>、「マクシミアン一世凱旋門」<sup>(6)</sup>や「正義の太陽神」<sup>(7)</sup>そして「ネメシス」<sup>(8)</sup>のような作品、「メランコリア」<sup>(9)</sup>は言うまでもなく――は余りに並はずれた象徴内容が積み込まれているために、その解釈は、最近三〇年間によりやく、幸運な偶然の発見によって成功した。

そのような事例が積み重なると、対象を選択する際の脇道には、一種の体系があるのではないかという推測を抱かせる。そして実際、それはデューラーの芸術観に深く根ざしていることが判明する。彼は、イタリア人よりもずっと以前に、創造的な人間の芸術の才能を、神の全能の賜物として理解していたにも拘わらず、と言うよりは、まさしくそう理解していたが故に、芸術的な業績の最高の名誉をオリジナル性に見ていた人物であった。彼は天才的な画家に、〈毎日、人間や他の被造物の多くの新しい姿を鑄造し、以前には見たこともなく、他者が考えたこともないものを作る能力〉<sup>(10)</sup>を認める。そしてプラトンの理念の中にさえ、彼は芸術作品の客観的な妥当性と美の保証ではなく、〈至る所、何か新しいものを作品によって鑄造する〉<sup>(11)</sup>謎めいた能力の源を見たのである。〈未だ存在したことのないもの〉を求めようとした努力が、宗教的な芸術の分野で、伝承されたイメージの素材を、新たな精神的な洞察と新たな構成上の表出、新たな確立された型や身振りに生命を吹き込むことによって達成することが出来たとすれば、神話的で寓

意的な世俗芸術の分野でも、主題そのものの選択と発明の才にとってそれは決定的となるに違いなかった。あからさまに嘲笑して、デューラーはヴェネツィア派の画家たちの図像学的な発明の才の貧困さを皮肉った。(歴史と同様に、イタリア人が創作するもの、特にあなたが喜んで研究するものに私は何も特別なものは見出さない)、と彼はピルクハイマー(10)宛てに手紙を書いている。(それは常に同じものだ。彼らがどれを描くかを、あなた自身知っている)(11)。世俗的な題材を独自に描写するために、—そしてこの描写が銅版画あるいは木版画によって公にされるように決まったとき、—一般に知られた、そしてすでに以前から描かれた主題を出来るだけ避けること(12)を、彼がまさに原則にしたのは、偶然でもなければたんなる教育的な名誉欲でもない。そういうわけで、デューラーの世俗的な構図には、図像学的な知識が根



図版2 アルブレヒト・デューラー「オルフェウスの死」、スケッチL一五  
九ハンプルク、美術館

底に横たわっている。その知識は(イタリア)の大多数の画家たちのそれ「知識」より優れ、彼の友人ピルクハイマーのそれに確かに匹敵するものであった(13)。そしてまさしくそれ故に、この知識の源泉がもはや流れていない現代の観察者にとって、その構図を解読するのはきわめて難しい。—特に、デューラーがドイツの芸術をイタリア・ルネサンスの様式的な偉業に習熟させようとする情熱的な努力



図版4 マルクアントニオ「サテュロスとニンフ」  
銅版画B三一九



図版3 アンドレア・マンテーニャに  
拠るアルブレヒト・デュー  
ラーのスケッチ部分L四五五、  
ウィーン、アルベルティーナ

の中で、意図して独創的な意味内容を、強引でなければ表現の計画には組み込まれないような従来の形式の中へ注ぎ込もうと試みたときにはそうであつた。

これは周知のように銅版画B七三に特に当てはまる。久しい以前から確認されているように、殴りかかる女性と逃げて行く子供の天使は、マンテーニャ<sup>(1)</sup>風の手本に遡るハンブルクのオルフェウス画L一五九(図版2)から採られており<sup>(2)</sup>、女性の裸体とサテュロスの前腕は、マンテーニャの銅版画B一八に倣つて透写されたアルベルティーナの絵L四五五に由来する(恐らくもう一つ、マルクアントニオ<sup>(3)</sup>の銅版画B三一九から推論されるマンテーニャの手本が関与している。その手本はヘラクレス画の女性の裸体を個々に準備し、またそれはアミュモネ銅版画にとつ

て意味に満ちたものであったであろう(二〇)。図版3、4参照。そして後ろ向きの立像と左腕は、アントニオ・ポライウオーロ(13)に拠るボナの絵L三四七から借用されている(二二)。〈万華鏡の中のように、元来、異質な諸要素が絵に混入し……、物語の透明性が少なくとも歪んでいるのかも知れない〉(二三)。

それはどうであれ、デューラー自身がこの銅版画を〈ヘラクレス〉と呼んだことを我々は知っている(二四)。この名称が絵の〈寓意的〉な解釈—その解釈はその完全な性格によつて無条件に抱かれる—と矛盾するという先入観に人が屈服しなければ、ずっと以前から正しい解決に導いていたであろう。銅版画は一つの寓意を表現しているか、—その場合は、〈ヘラクレス〉という名前を受け容れることは不可能である—あるいは〈ヘラクレス〉という名称を妥当とすると、人は思ったのである—その場合は、描写された場面は必然的に英雄の行為の中に求められなければならない(二四)。我々がこの先入観から自由になるや否や、つまり、ヘラクレス像そのものを寓意的な関係の中へ置いて考える可能性を心に留めておくや否や、銅版画はおのずから、我々が知っているように、ドイツの初期人文主義の思考が特別に好んで動き回っていた表象圏に組み込まれることになる(二五)。つまり、プロディコス寓話の表象圏である。ヴェルフリン(14)が銅版画B七三を〈淫乱に対する純潔の戦い〉と解釈したとき、彼はまったく正しい道を歩んでいたのである(二六)。もし彼がこの道を完全に終りまで歩かなかつたとしたら、—彼はヘラクレスの姿をそれ自体完全に正しい彼の解釈の中へ引き入れることが見込みのないことだと感じて、「嫉妬」という古い名称を堅く守っているのだが—、その理由は、彼もまたあの人を欺く二者択一、〈寓意的な裏の意味のないヘラクレスの行為—あるいはヘラクレスが関与しない寓意的な場面〉に束縛されている自分を感じていた

ことにある。「徳」と「悪徳」との闘いがまさしくヘラクレスの眼前で行われていること、また彼がその際に徹頭徹尾、中立の傍観者および審判者の役割に必ずしも満足してはいないということ、むしろ、まさしくドイツ人文主義者において「徳」Virtusの決定的な党派人かつ武力仲間として登場することもあり得たこと(二七)を、我々が知った後では、謎の解決はもはや困難ではない。攻撃する女は「徳」であり、敵対者と力を込めて闘うために、彼女は徳の城(左上)から駆け下る。裸の女はそれ故に「肉欲」Voluptasであり、彼女はサテュロスの腕の中で安らいながら(二八)、まさに〈薫りの中〉で、「徳」に襲われる。(徳には、もちろん、他の場合と同様、驚いて逃げ去る子供の天使も属している)。結局、立っている人物はヘラクレスである。彼は彼で——ここではまだライオンの毛皮は身につけておらず、若々しい伸び切らない髪を生やして——淫らかなカップルに、高貴な憤りに満ちて、〈反対の態度を取っている〉。人は彼をいわば「徳」の「勇士」と呼ぶことが出来る。彼は確かに、エネルギッシュで有望な行動を眼の前にして、見守る態度に満足してもいいのだが、いずれにせよ、徳を援護する覚悟はできている。そしてケリドニウスChelidonius<sup>(9)</sup>におけるように——彼は、この機会に想起したいが、二つの『受難伝』木版画<sup>(10)</sup>と『マリアの生涯』<sup>(11)</sup>のためにラテン語の詩を書いている——「徳」はここでもやはり彼についてこう語るかも知れない。

至る所、わが証人ヘラクレスは立つ、

徳の力強き英雄は、

彼はわが行為をこの場所で

言葉ではなく、所業で証明するはずだ。(一九)

彼の大いに議論された動きのモテューフ―それは攻撃でも防御でもない。何故なら、ヘラクレスは、彼の振り上げた節の多い杖が「徳」の棍棒の打撃を受け止めることが出来るためには、余りに前景に立っている―そのモテューフは、ポライウオーロの人物の主要モテューフから展開された準備の身振りに他ならない。その身振りは「アルヴィアヌスの」ヘラクレス劇の一節とまさに一致する。「彼は武器を身に付けた、兜を被り、右手に棍棒を持ち、徳を追究した」(二〇)。

こうしてデューラーは異質な要素を、プロデイコスへのヘラクレス寓話の最高に独創的な表現に結合する術「すべ」を理解した。もし解釈がさらなる支えを必要とするのなら、その支えは、いつものイタリアの模範との厳密な結びつきにも拘わらず、決定的な点でそれから離れた。すなわち、二人の女性の人物像においては、髪型が変化して、おり、しかもオルフェウスの絵の攻撃するマイナス(狂乱の女)は、質素な分け目とフリウーリ地方の農婦たちの本来結び目のあるスカーフを身に付けているのである(二二)。一方、マンテーニャ透写(およびマルクアントニオ銅版画)の休んでいるニンフは、風になびく巻き毛の代わりに、技巧的に編まれた髪をしていたのである(図版参照)。この二重の、確かに偶然ではない変化は、我々が「徳」と「悪徳」との争いのあらゆる表現に、それどころか、すでに一三七六年のハーグのアリストテレス手稿の決定的な絵に図解されているのを見出したあの対立を明確にすることをまさしく目的にしていることは言うまでもない。つまり、「徳」の質素でスカーフによって被われた髪と、「肉欲」の(技巧的に輪型にされた髪) *capelli con artificio inannellati* との対立がそれである。



これを確認することで、容易には分からない銅版画の説明以上のものが獲得される。すなわち、以上の確認はドイツ・ルネサンスにおけるデューラーの特別な位置に明るい光を投げかけるのである。

我々のテーマの他のすべての絵は、テキストに関連して、「徳」と「悪徳」との「競争」Synkrisis [syn mit 共に + Krisis = Weistreit 競争]<sup>18</sup>を、極端な場合には、ヘラクレスに対する一種の暴力行為にまで先鋭化されるようなたんなる口論として造型している。デューラーはそれに対して、その場面を「悪徳」に対する「徳」の直接的な闘い、真の「魂の闘い」Psychomachie<sup>19</sup>として捉える。彼がそれによって獲得したものは明らかである。彼は、一方では、魂の闘いの中世的なイメージ思想に遡り、他方では、個々のモチーフのために、イタリヤ的・擬古的な模範を求めることによって、ルネサンスに即した肉体感覚の自然な力学をドラマティックな交戦に導入することに成功したのだが、例の遡及によって彼はそれを表現することができたのである。英雄主義に呼びかける、あるいは貞節な行状のみを警告する「徳」の代わりに、彼は闘う女を描くのだが、彼女は自身を打ち、彼女の怒りは一淑女らしく憤慨した顔の表情にも拘わらず―相変わらず何かギリシア的・マイナス「狂女」的なものを持っている。快樂へと誘う「肉欲」の代わりに、彼は「罪の女」を描く。彼女は自身に猥褻な行為をし―半獣とともに快樂を樂しみながら、死ぬほど驚いた獣のように、追跡する女に追い立てられる。それによって、「徳」と「悪徳」の論争は、意識的な、それどころか外見上、頭をひねって考え出された構図にも拘わらず、こう言ってよければ、バロックでさえ達成出来なかった動物的な直截性を獲得している。デューラーは論争する概念の人格化を闘う自然存在に変身させる(二二)。この変身を遂行するために、彼が中世的な、そしてプロディコス物語にとって

は先験的に異質なイメージ観に遡るとき、それは見かけの上で逆説的であるに過ぎない。デューラーは、そして彼だけが、「競争」は確かに古典古代の形式ではあるが、文学的な形式であること、—それに対して、「魂の闘い」には、中世に由来するにも拘わらず、活き活きした諸力の葛藤の彫刻的・具象的な表象が根底にあること、その葛藤は、銅版画が我々に示しているものになるためには、新しい具象化を必要としているに過ぎない、という感情を抱いていたのである。『愚者の船』の挿絵画家たちと彼らの心情的仲間たちの文学的な人文主義は、真に古典古代的な「競争」から中世的な道徳性を作り出す—デューラーの具体的な人文主義は、中世的な「魂の闘い」から古典古代的な「競争」「競技／試合」agonを創造している。

#### 原註

\* 「原註」は出典明示の箇所を主に訳出し、他は簡略化あるいは省略した。

- (一) ロレンツォ・ヴァツラやアレクサンダー・ヘギウスのような人文主義者は徳の〈多数性〉を信奉していることを明白に表明している。それは(当然のことながら前提される)悪徳の多数性に対応している。
- (二) 「ヘラクレス」・木版画B二二七の解釈は、余論二で試みられる。
- (三) 「ランゲ・フーゼ」デューラーの著作遺稿、ハレ、一九〇三年」L・F・二二八、一六／三五六・一四。
- (四) L・F・二九五、八／二九七、二七。
- (五) L・F・三二、二四。一五〇六年八月一八日の書簡。
- (六) 銅版画B六八(アポロンとディアナ)のような構図でさえ、その特別な理解において風変わりである。オルフェウスの死とエウロペの誘拐のような題材を、デューラーは確かに素描では扱ったが、(印刷はさせなかった)。
- (七) 先に引用した書簡の箇所が、第一に、〈イタリア人〉に対する彼の図像学的な優越感を表現しているとしたら、

それは他方では、彼がピルクハイマーの知識に関して、十分に分かっていたことを証言してもいる。

(八) この点と以下の叙述に関しては、方向性を示してくれるヴァールブルクの論文「デューラーとイタリア古典古代」(第四十八回文献学者と教育者会議の論文、一九〇六年、五五頁以下)を参照。

(九) オルフエウスのモティーフについては、著者の主張(「古典古代に対するデューラーの位置」『美術史年鑑』一、一九二一／二二、「抜刷」七七頁、三五頁)を補足し、ある方法で修正する注釈を許していただきたい。(以下略)

(一〇) 一五〇六年の日付のあるこの銅版画とそのデューラーとの関係の指摘に関しては、マルテンス博士に感謝する。

(一一) これと並んで、H/E・ティーツェによると(『若きデューラー』三二頁)、ヘラクレスの踏ん張る両足には、さらに模写から推測されるポライウオーロのスケッチが利用されたであろう。それはすでに、銅版画B八八の横柄な傭兵の模範になっていたであろう。ティーツェのヘラクレス銅版画の日付、一四九六年は、我々には少し早すぎるように思われる。

(一二) H・ヴェルフリーン『アルブレヒト・デューラーの芸術』、第五版、一九二五年、一一八頁。

(一三) L・F・一二一／七。そのメモはB七三にのみ関連しているかも知れないということは、最近ではオスカル・レンツによって(同書、九八頁以下)徹底して根拠づけられたので、それ以上の言葉は余計である。

(一四) この方向での説明の試みはすべて挫折した。ヘラクレスとデアニラへの指摘は、ヴェルフリーンによって誤りが十分に証明された。

(一五) 前記八四頁以下「第五章の論文」人文主義の舞台劇としてのヘラクレスの決断とドイツ・ルネサンス芸術におけるその表現」参照。

(一六) ヴェルフリーン、同書。「私が確信するに、この絵の意味は不貞に対する貞節の闘いに他ならない。サテュロスの足の間の裸の女性は十分明らかにその主題を描いている。いずれにせよ、デアナと解釈されるに違いない着衣の女性は、古典的な対立を示している。

(一七) 前記八五頁「註(一五)」参照。

(一八) 悪徳の擬人化としてのサテュロスについては、一八七頁以下に印刷されたフィアレテの寓意および(我々との

関連で特に示唆的な) コルトナのスケッチ、図版七三(「肉欲」の頁の右側後方のサテュロスとニンフ)を参照。

(一九) ハンス・ザックスの翻訳、第三卷、一六頁。原典は次の通り。

*Alcides mihi testis adest fortissimus Heros,*

*Ille meam factis causam non uoce probato.*

(二〇) 前記九〇頁【註(一五)】。

(二二) スケッチ、L四五八、我々の人物像との関係は、J・メーターによって確認された。『美術史年鑑』第三一巻、一九一〇—一九一一年、二〇八—九頁。

(二三) アルトドルファーが彼の有名なベルリンの絵とアルベルティーナ・スケッチの中で、デューラーの描写から、純粋な太古の森に相応しい愛と死の衝撃の場面のための刺激を受けたとしたら、それは理解できる。(H・ティーツェ、A・アルトドルファー、一九二三年、五一頁以下。その絵に関しては、M・I・フリードリントレンダー、A・アルトドルファー、一九二三年、二二頁を参照)

## 訳註

- (1) 本論文は、Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1997 (1930) エルヴィン・パノフスキー『岐路に立つヘラクレスおよび近代美術における他の古代的絵画題材』、一九九七(一九三〇)年、第二部「プロディコスへのラクレス」第一〇章「アルブレヒト・デューラーのヘラクレス」銅版画「一六六—一七三頁の翻訳である(原書に関して詳しくは「解題」参照)。
- (2) プロディコス、ケオス島生まれのソフィスト、紀元前四三〇年頃(ソクラテス時代)(詳しくは「解題」参照)。
- (3) 「愚者の船」*Das Narrenschiff*、ゼバステイアン・ブランドト *Sebastian Brant* (一四五八—一五二二)が一九九四年にバーゼルで発表した作品。後代に大きな影響を与えた。一四九七年、ブランドト自身の監修、ヤーコプ・ロッピヒャーによるラテン語訳『愚者の船』*Stultifera Navis*が刊行された。木版画の挿絵にデューラーがどの程度関与したかには

ついでには諸説がある。(レクラム版「あとがき」／「解題」参照)。

- (4) 「博士の夢」(＝「なまけ者の誘惑」) 一四九七／九八年頃、銅版画、「アミュモネ」(不詳)、「四人の女」[「魔女」] 一四九七年、銅版画、「魔女(の騎行)」一五〇〇年頃、銅版画、「一角獣の誘拐」(＝「プロセルピナの誘拐」) 一五〇六年、エッチング、「絶望の男」一五〇四年、エッチング
- (5) 「騎士と傭兵」一四九六／九七年頃、「男湯」一四九六年頃、「ヘラクレス」一四九六年頃
- (6) 「マクシミリアン一世凱旋門」一五二五年、木版画
- (7) 「正義の太陽神」一四九八／九九年、銅版画
- (8) 「ネメシス」(＝「大運命女神」) 一五〇一／〇二年、銅版画
- (9) 「メランコリアエ」一五〇四年、銅版画
- (10) ビルクハイマー、ヴィリバルト Pirkheimer, Wilibald (一四七〇—一五三二)、人文主義者、イタリアで学んだあと、ニュルンベルクの顧問を務めた。デューラーの友人でパトロン。
- (11) マンテーニャ、アンドレア Mantegna, Andrea (一四三二—一五〇六)、イタリアの画家、パドヴァ派の巨匠。
- (12) マルク・アントン (＝マルクアントニオ) Marcantonio、ライモンディ Ramondi (一四七五—一五三四年)、イタリアの銅版画家、デューラーが一五〇五年にイタリアに滞在したとき直接影響を受け、デューラー作品七四葉のコピーを作成した。
- (13) ポライウォーロ、アントニオ Pollajuolo, Antonio (一四三二—一四九八) イタリアの画家、彫刻家、版画家。
- (14) ヴェルフリン、ハインリヒ Wolfflin, Heinrich (一八六四—一九四五)、スイスの美術史家、師ヤーコプ・ブルクハルトの後任としてバーゼル大学教授を務めたあと、ベルリン、ミュンヘン、チューリヒ大学で教鞭をとった。『美術史の基礎概念』(一九一五)の他、『ルネサンスとバロック』(一八八八)、『アルブレヒト・デューラーの芸術』(一九〇五)等の著作がある。
- (15) ケリドニウス Chelidonius、一五二二年、ウィーンにて没、ベネディクト派の人文主義者、デューラーと交流、木版画シリーズ『大受難伝』(一五一〇)、『小受難伝』(一五一一)、『マリアの生涯』(一五一一)のためのテクスト

を執筆した。

- (16) 『大受難伝』一四九六／九七一―一五二一年、『小受難伝』一五〇八／〇九―一五二一年、木版画
- (17) 『マリアの生涯』一五〇二―一五二一年、木版画
- (18) 『競争』Synkrisis、ギリシア語 syn (mit 共に) と Krisis (Wetstreit: 競争／決定／審判) の複合語。
- (19) 「靈魂をめぐる闘い」Psychomachie、古代ローマの詩人プルデンティウス(三四八―四〇五以降)の叙事詩『靈魂をめぐる闘い』[プシユコマキア]。詳しくは「解題」参照。

### 【解題】

本論文はエルヴィン・パノフスキー著『岐路に立つヘラクレスおよび近代美術における他の古代的絵画題材』Erwin Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Gebt. Mann Verlag, Berlin 1997 (1930) 収録の論文の翻訳である。同書は、第一部「三頭像」、副題「ルネサンス美術のあるヘレニズム的崇拜シンボル」(論文五篇)、第二部「プロデイコスへのラクレス」、副題「ドイツとイタリアの人文主義におけるギリシアの道德物語の復活」(論文一篇) および「余論」三篇から成り、本論文は第二部の第一〇(最終)論文である。

「十二の功業」等、ギリシア神話の英雄ヘラクレスに関しては多くの美術作品が存在する。その中で、「岐路に立つヘラクレス」のテーマは、古代に図像化された形跡はないとされるものの、ルネサンスおよびバロックの時代には、教訓的寓話として人気があった(『ジェイムズ・ホール』『西洋美術解説事典』)。

アルブレヒト・デューラー(一四七二―一五二八)は、一四九八年頃、銅版画「岐路に立つヘラクレス」(別称「嫉妬」／「偉大なサテュロス」)(縦三三・八×横二二・九センチ)を制作している。テーマの典拠は、古代ギリシアの軍人・歴史家のクセノフォーン(紀元前四三〇頃―三五四)に遡るようだ。『ソークラテースの思い出』の中で、彼は賢者プロデイコスの語る次のような物語を紹介している(以下は、佐々木理訳、岩波文庫に拠る)。

子供から青年になりつつあったヘラクレスは、ある時、静かな場所へ出掛け、美徳の道と悪徳の道、どちらを歩もうかと迷っている。すると彼に向つて背の高い二人の女性が歩いて来る。一方は容姿端麗で高貴な雰囲気、純白の衣裳をまとつた女性、他方はふっくらとした肉付きの、化粧を凝らし若さを引き立てる衣装の女性で、彼女は絶えず周囲を気にしている。後者はヘラクレスに走り寄り、彼女を友にすれば愉楽を味わう道に案内すると約束する。自分は「幸福」とも「悪徳」とも呼ばれていると、彼女は語る。もう一人が到着し、ヘラクレスに言う。もし彼が彼女の道を歩むなら、人に尊敬され高邁な功績を残す人物になるだろう。ただし、神々は善にして美なるものを（人間の）努力なしにはお与えにはならない、と。「悪徳」が口を挟むが、「美徳」はさらに、真の幸福は彼女を離れてはあり得ないことを青年に語る（同書、七二―七七頁の要約）。

ケオス島出身のソフィストであったプロディオコス（紀元前五世紀後半）は、アテナイで多くの信奉者を見出したと言われ、弟子には、ソクラテス、エウリピデス、そしてイソクラテスがいた。右の「岐路に立つヘラクレス」は、モラルを扱った彼の教本に収録された物語で、古代ローマの時代には、キケロも『義務について』の中でそれに触れている（泉井久之助訳、岩波文庫、六六頁）。

デューラーの銅版画「岐路に立つヘラクレス」を見ると、田園風景の中、幾人かの人物がただならぬ雰囲気に対峙し合っている。画面中央、木立の前で、着衣の女性が棒を振り上げる。彼女は画面左下の、角を生やし動物の足をした男性（サテュロス）と戯れる豊満な裸婦に今まさに殴りかかろうとしている。画面右手前に、棍棒を水平に構えたもう一人の男性（ヘラクレス）が後ろ向きに立っている。彼の右では、鳥を片手に子供（天使／ブットー）が逃げ出そうとする。画面右側の遠景には丘陵地帯、左側の中景には丘の上の城が描かれている。

以上、着衣の女性が「徳」Virtusの、また裸婦が「悪徳」〔肉欲〕Voluptasの寓意であることは容易に察知される。パノフスキーは二人の女性の髪型にその端的な指標を見出している。ただ、ヘラクレスの立ち位置はどこか中途半端である。棒を振り上げる女性を制止するためには距離があり過ぎ、逆に、彼女を攻撃しようとしているとも思われない。英雄の姿勢の中途半端さはどう解釈されるべきか？ パノフスキーはここで「魂の闘い」Psychonachieというキーワードを用いる。「魂の闘い」という言葉は、古代ローマの詩人プルデンティウス（三四八―四〇五）の長篇寓意詩「魂の闘い」

Psychomachia に由来する。古典古代から、宗教的・哲学的・倫理学的態度の尺度であった「徳」には、「中庸」Temperantia、「賢明」Prudentia、「勇敢」Fortitudoそして「正義」Justitiaが数えられ、キリスト教においては、アンブロシウス以来、これらは四つの主要な（枢要）徳とされた。大グレゴリウスはさらに「信仰」Fidesと「希望」Spesと「愛」Caritasをそれに加え、中世のスコラ哲学では、四つの枢要徳と三つのキリスト教的な徳、合計七つの美徳が、七つの悪徳（傲慢、怒り、嫉妬、吝嗇、猥褻、暴飲暴食、怠惰）に対比された（Lexikon der Kunst）。

前述ブルデンティウスは「魂をめぐる闘い」「フシユコマキア」の中で、こうした美徳と悪徳との葛藤を、「魂の闘い」として、文学的・劇的に表現したのだが、その影響は十三世紀に至るまで、キリスト教美術に認められると言う（ホール、前掲書）。そしてルネサンス期に入ると、道德的・寓意的表象の世俗化が進み、ドイツにおける人文主義は、中世的な「魂の闘い」から古典古代的な「競争」Synkrisis (Agon) を創造した、とパノフスキーは結論する。

デューラーの「岐路に立つヘラクレス」における英雄ヘラクレスの姿勢のぎこちなさは、パノフスキーによれば、「攻撃」でも「防御」でもなく、「準備の身振り」に起因する。武器を身に付け、兜を被り、棍棒を持って、「徳」を擁護しようとする瞬間を捉えている、と。

ただ、その瞬間に至るまでに、英雄は、そして恐らく、この画面を描いたデューラー自身の心は、異教的な世界の魅惑とそれを拒否する（キリスト教的な）徳とのほざまで、二律背反的な意識の分裂に苛まれていたのではあるまいか。背を向けた人物像（ヘラクレス）の緊張を孕んだ（＝ぎこちない）ポーズは、それを無言の中に語っているように思われる。

#### 【参考文献】

- ・ Lexikon der Kunst, E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2004, Bd. VII, S. 443-445. (Tugenden und Laster)
- ・ Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, Bd. 4. (Prodikos/Prudentius)
- ・ Stefan Link, Wörterbuch der Antike, 11. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2002.
- ・ Albrecht Dürer: Die Druckgraphiken im Städel Museum. Hrsg. von Martin Sonnabend, Städel Museum, Frankfurt am Main, Autoren und DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2007.



付記

- ・ ジェイムズ・ホール 『西洋美術解説事典』、監修 高階秀爾、河出書房新社、一九九七（八八）年
- ・ クセノフオーン 『ソークラテースの思い出』 佐々木理訳、岩波文庫、一九九二（五三）年
- ・ キケロー 『義務について』 泉井久之助訳、岩波文庫、一九八三（六一）年
- ・ 『ラテン文学を学ぶ人のために』 松本仁助／岡道男／中務哲郎編、世界思想社、一九九二年

\*本稿は、本学「グローバル研究」プロジェクトの研究成果の一つとして発表するものである。