The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	リュペンスにおける最終審判と地獄墜落 : ミュンヘン、アルテ・ピナコテク蔵の三作品をめぐって
Author(s)	玉田, 純子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1982, 15, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48121
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

リュベンスにおける最終審判と地獄墜落

――ミュンヘン、アルテ・ピナコテク蔵の三作品をめぐって――

玉田純子

一、二つの最終審判図

リュベンスの手になる最終審判図として、現在、二つの作品が、ミュンヘンのアルテ・ピナコテクに展示されている。その一つは、縦六・一メートル、横四・六メートルの巨大な長方形のカンバスで、もう一つは、高さ一八四・四センチ、幅一二〇・四センチのアーチ形をした、裏面にスケッチ風の風景画を伴う、小型の板絵である。これらの作品は、それぞれの大きさに従って、「大最終審判」（図1）及び「小最終審判」（図2）と呼びならわされている。

二つの「最終審判」を見比べてみると、まず、画面構成が著しく相違していることに気付く。両者は共に、死者の復活、キリストによる審判、正しい人々の昇天と罪ある人々の地獄墜落という、連続した四つの出来事を表現しているが、その配列は全く異なっている。「大最終審判」では、上方中央に威厳をもって表わされたキリストを挟んで、正しい人々の昇天と罪ある人々の地獄墜落が、ほぼ左右対称に配置されている。ところが、「小最終審判」

では、地獄墜落の光景が非常に大きな面積を占め、キリストと彼を取り巻く聖人たち、及び昇天する人々は、遙か上空に、小さく不鮮明な姿でしか描かれていない。

同一画家による、同主題の作品が、これほどまでに相違した画面構成を見せているのは何故か。ここでは、まず、それぞれの制作された状況について考察し、さらに、画面内容の詳しい分析によって、両「最終審判」が究極的に表現しようとしているものについて考えてみたい。

1、「大最終審判」

「大最終審判」が制作された状況に関しては、古い記録から多くのことが明らかとなる。一六一八年四月二十八日付で、リュベンスがサー・ダッドリー・カールトンに宛てた書簡は、彼が、ノイブルクの宮中伯、ヴォルフガング・ヴィルヘルムのために制作した「最終審判」に言及している。[1]それは、三五〇〇フロリンに値する巨大な画面であり、「大最終審判」と同一視することが十分可能である。[2]イエズス会のノイブルク参事会の年代記によれば、この作品は、すでに一六一七年には、その地のイエズス会教会の主祭壇に掛けられていた。[3]ノイブルク公は、一六一五年一月に、リュベンスの住むアントウェルペンを訪問しているが、恐らくこの時から、画家との交渉が始まったのであろう。[4]従って、「大最終審判」は、一六一五年から翌一六年にかけての期間に、ノイブルクのイエズス会教会の主祭壇画として制作されたことになる。教会の主祭壇画とは、教会内の最も主要な装飾の一つとして、多くの公衆の目に触れるものであり、それ故、しばしば教会の基本精神を象徴し、民衆を教化する役割を担っている。「大最終審判」を注文した頃、ノイブルク公はカトリックに改宗したばかりであり、自分の領地内にカトリック信仰を普及させるべく努めていたが、[5]こうした事情に鑑みれば、イエズス会、あるいはローマ・カトリックの威光を一

般に伝えることこそ画家にとって第一の課題であったと考えられる。

さて、「大最終審判」を構想するにあたり、画家が過去の最終審判図を参考としたことは言うまでもない。中でもミケランジェロによるシスティーナ礼拝堂祭壇壁のフレスコ画（図4）は、前世紀における最もモニュメンタルな最終審判図の一つとして、多くの示唆を与えたに相違ない。リュベンスは、一六〇〇年から一六〇八年までのイタリア滞在中、教度にわたり、この作品を模写している。

ミケランジェロのフレスコ壁画の誕生以来、最終審判の表現が大きく変化したことは、すでに定説となっている。(5) 中世以降の最終審判図においては、キリスト、天使、聖人、天国に入る者、地獄へ落ちる者、悪魔、復活者といった、多くの要素が出現する。従来は、これらをヒエラルキーによって明確に分類する、水平・垂直のゾーンに区切られた構図が一般的であった。ミケランジェロは、こうした分割的な構図を打破し、画面全体を連続させようと試みたのである。彼の壁画では、裸の人物たちが、分断されない唯一の空間の中で、渦を巻くように並べられ、偉大な力をもつ審判者キリストが、その中心核となっている。また選ばれた者たちの上昇運動と、地獄へ落とされる者たちの下降運動が、左右対称に配されて、画面空間の上下を連続する役割を果たしている。ここにおいて初めて、劇的に統一された最終審判図が実現した。

聖人たちに取り巻かれたキリストを画面中央上部に据え、その下方に昇天と地獄墜落の動きを左右対称的に並べて、統一的構図を展開する「大最終審判」は、明らかにミケランジェロの「最終審判」を一つの出発点としている。しかしながら、八十年の時を隔てた二つの画面では、いくつかの大きな相違が認められる。その第一は、空間概念の相違である。

ミケランジェロは、キリストを中心とした統一的な画面を作り出したが、依然として、水平・垂直のゾーンによる構図法を脱し切っていない。すなわち、登場人物は、身分に従っていくつかのグループにまとめられ、左右対称に、上下四段に分けて配列されている。これらの人物は、各々のグループ内では遠近を示すものの、全体として画面空間の三次元性を表わすことはない。全ての人物群が、その位置に拘らず、正面から捉えられ、人物の大きさは、観者からの距離によってではなく、最終審判における役割の重要性に従って決定される。上方のキリストとその左右の聖人たちが、特に大きな姿で現われているのは、彼らがこの場面で最も重要な地位にあるからである。人物群の間隙に覗く空は、地平線付近で灰白色に変わる以外は、殆ど一様な青色に塗られ、全く空虚である。下方の光景も、奥行方向への連なりを感じさせない。つまり、ミケランジェロの画面においては、空間の物質性・現実性が否定され、言わば一個の観念的宇宙が表出されているのである。

これに対し、リュベンスは、むしろ画面空間の三次元的実在性を高める努力をしているように見える。「大最終審判」では、昇天する人々と地獄へ落ちる人々が、それぞれ密集した縦長の群を成し、上方の雲上の聖人たち及び下方の復活した死者たちと連続して、全体として大きな円環の構成を見せている。この円環は、下から上へ向かって、徐々に奥まっていき、画面空間が前後に開かれていることを示す。最も手前に表わされた下方の人物たちは、今にも画面空間から観者の属する現実空間へ溢れ出てきそうに見える。また、中央にあけられた細長い隙間からは、広い青空の下に、遙か遠方の地上の光景が覗き、画面空間が奥行方向に無限に続いていることを暗示する。

人物群を上下に傾かせる構図法は、決してリュベンスの独創ではなく、すでに十六世紀後半のヴェネツィアにいくつかの先駆的作品が認められる。特に、「天国」あるいは「最終審判」とも題される、ティツィアーノの「グロー

リア」（図5）は、手前から奥へ向かう円環構図の前例として、リュベンスに直接示唆を与えた可能性がある。一方、背景に遙かに連なる大地と無数の小さな人物を描き込むやり方は、十六世紀ネーデルラントの最終審判図の伝統を受け継いだものである（図8、9）。

ヴェネツィアやネーデルラントの作品を通して、奥行感を強調した空間表現を学んだリュベンスは、ミケランジェロの観念的空間とは全く異質な、現実的空間を表わそうとした。「大最終審判」を見る者は、その画面空間を現実の三次元空間と連続したものとして捉える。つまり、観者は、最終審判の光景を、目の当たりに実感するのである。これがイエズス会教会の主祭壇を飾っていたことを思い起こせば、感覚に直接訴えることによって、信仰心を目覚ませようという、教会側の意向を推測することができる。

「大最終審判」とミケランジェロの「最終審判」は、キリストの役割において、また、大きな相違を示している。聖母マリアを右脇に伴い、マンドルラ形の光背の前に大きな姿で現われたミケランジェロのキリストは、世界の審判者として、画面空間に強い支配力を及ぼしている。すなわち、右手を頭上に、左手を胸の前に置いて、右方を睨み、中腰で前へ踏み出すポーズが、構図全体に右回りの回転運動を生じさせる原動力となっているのである。リュベンスのキリストも、右手を上げ、左手を下ろしたポーズをとるが、それは単に左右の上下運動の対比を強調しているにすぎない。全身に運動エネルギーを漲らせた、ミケランジェロの怒れる審判者に比べ、雲の上にどっしり腰かけたリュベンスのキリストは、ずっと穏やかな印象を与える。その顔は、昇天する人々の方へ向けられ、罰する者としてより、祝福する者としての役割が重視されていることを示す。

「大最終審判」では、天上の光景は栄光に満ちたものとなっている。キリストの上方には、聖霊の鳩と父なる神

が現われ、三位一体が成立している。また、キリストの権威を象徴するために、左上に笏、右上に燃える剣が飛ばされる。多数の聖人たちが、ずらりとキリストの周囲を取り巻くが、それらは、新約の聖人か旧約の登場人物かで、左右に分類されている。中でも、最終審判において重要な地位にある人物たちは、手前に大きく描かれる。とりなしの役を果たすべき聖母マリアは、身を屈め、目を伏せて、懇願するというより、むしろ崇敬と服従の態度を取っている。その脇に立つペテロは、天国の入口と地獄の入口の鍵を、下方に示す。また十戒の石板を抱えたモーセの姿は、道徳審判の最終場面、つまり律法の極致としての最終審判の解釈を説明するものである。明るい光に包まれた天界は、幾重にも反復される同心円状の雲の層を成すが、それは、ヴェネツィアのパラッツォ・ドゥカーレにある、ティントレットの「天国」（図6）の輝かしい光景を想起させる。

画面の左中央では、天上の栄光を目指して、多数の正しい人々が、天使に助けられながら、ゆっくりと上昇していく。強い光に照らし出された縦長の群の中には、男と女、若者と老人、白人と黒人が入り混じり、世界中のあらゆる人間が救われ得ることが暗示される。「自然的道徳律を遵奉し、神に従う用意をし、高潔な正しい生活を営むならば、神の光と聖寵との作用力によって永遠の生命を得る。」という、トリエント公会議の成義論が、ここに具現している。(6)

右方の罪人の地獄墜落の場面は、昇天場面と左右対称に位置してはいるが、人物の数が減らされ、右下端に覗く地獄の赤い炎と濃灰色に立ちのぼる煙雲を背景にして、より暗く表わされている。ここでは、天使と罪人と悪魔とが、やや左上へ傾いた昇天の群と対照的に、左下へ傾いた群を構成している。

ところで、本来地中を墜落するはずの罪人たちが、地上の空中で天使と争うという特異な図像は、恐らくミケラ

ンジェロから始まったものである。「大最終審判」における、様々なポーズで落下する裸体の表現は、ミケランジェロから多くの示唆を得ているに相違ない。

トルナイによれば、システィーナ礼拝堂のミケランジェロのフレスコ壁画は、反逆天使の墜落と深い関わりを有している。すなわち、最終審判図の注文を受ける以前に、ミケランジェロは、礼拝堂の入口壁に反逆天使の墜落を描くことを依頼されていた。この計画は後に放棄されてしまうが、その準備スケッチが、「最終審判」に応用されたというのである。[7] とすれば、裁きに反して天へ上ろうとした罪人が、空中で天使に追い落とされるという新しい図像は、反逆天使の墜落から引用されたものだということになる。

興味深いのは、リュベンス自身、地獄墜落を、反逆天使の墜落と関連させて考えているらしいことである。それは、罪人を追い落とす天使たちの長として、武装した大天使ミカエルが、一際目立って表わされていることから知れる。最終審判における従来のミカエルの役割は、死者の魂の計量であり、それは秤を持った姿で表わされた。リュベンスは、この伝統を否定して、反逆天使の墜落における、悪と戦い、悪に打ち勝つ者としてのミカエルの表現を、最終審判に転用したのである。

反逆天使の墜落の主題が、対抗宗教改革期のカトリックに好まれたという説は、多くの研究者の支持するところとなっている。サタンとその手下の天使たちに対するミカエルの勝利が、異端に対するカトリックの勝利を象徴的に表わすという訳である。[8]「大最終審判」においても、こうした対抗宗教改革的精神の片鱗を認めることができるかもしれない。あるいは、武装したミカエルの姿には、「より大いなる神の栄光のために」、[9] 戦闘的布教を任務とした、イエズス会のあり方が投影されているとも言えよう。

2、「小最終審判」

ローマ・カトリックあるいはイエズス会の栄光を表明した、言わば公的性格を有する「大最終審判」に対し、「小最終審判」は、もっと私的な意図のもとに制作されたと考えられる。残念ながら、注文主や制作時期を示唆する記録は残っていないが、画面の寸法から判断すれば、それは、「大最終審判」のように広く公の目にさらされることを前提としたものであるよりは、むしろ個人の礼拝室などを飾るためのものだった可能性が高い。(10)

フォルは、ストックホルムにある、リュベンスの屋敷の応接間を表わしたと考えられる作品の画中画として、「小最終審判」が壁に掛けられていることに注目し、それがリュベンス自身のために制作された、あるいは、少なくともリュベンス自身によって所有されていたとの説を打ち出した。(11) これに対し、オルデンブルクは、リュベンスの遺産目録の中に、「小最終審判」とみなしうる作品の名が記入されておらず、よって画家の没した一六四〇年には他人の所有物となっていたとして、注文主あるいは買い手の存在を主張した。(12) しかし、オルデンブルクの挙げる証拠は、リュベンスの生存中に、この作品が他人の手に渡されたことしか証明せず、最初の所有者がリュベンス自身であった可能性は否定できない。

いずれにしても、主祭壇画としての制約を負った「大最終審判」と比較して、「小最終審判」の制作に際しては、画家はより自由に構想することができたであろう。故に、「小最終審判」の画面には、画家自身の個人的宗教観や芸術的興味が、より強く反映されていると考えられる。

さて、「小最終審判」に関する従来の研究史においては、専ら画面上部が当初からのものか否かという問題が論

じられてきた。「小最終審判」のアーチ形画面をよく観察してみると、上部の半円形が始まるあたりに、一本の継ぎ目を認めることができる。ローセスは、この継ぎ目の上下で、図像的、構図的な分裂が生じているとして、上部後補説を打ち出した。[13] これに対し、フォルは、裏面一杯に描かれた風景画が、前面の「小最終審判」より先に成立したとして、最初から現在の形式であったと主張した。[14] オルデンブルクは、再び後補説をとって、フォルの意見に反駁し、上部はリュベンスの弟子であったヤン・ヴァン・ブークホルストによるものだと考えた。[15]

ところが、この上部接合の問題は、近年実施されたX線撮影の結果によって、おおむね解決されることとなった。すなわち、一九七九年に公表された、リュベンスの技法に関するゾンネンブルクの論文は、「小最終審判」のX線撮影の結果に言及し、上部の後の接合が確証されたことを明らかにした。[16]

ゾンネンブルクは、また、X線写真によって、「小最終審判」の上下部分は同一の画家の手になることが知られ、従って、上部がヴァン・ブークホルストによるとの説は退けられるとも述べている。ただ、上下画面の描法が、具体的にどのように共通しているのかについては、詳しい説明が省かれ、よって彼の説を全く鵜呑みにすることはできない。[17] しかしながら、前述の、アーチ形の「小最終審判」を画中画とする、ストックホルムの室内画が、リュベンスの存命中に制作されたらしいこと、すなわち、上部接合が画家の生前に行なわれたこと、及びリュベンスがしばしば自ら画面拡張を計画していることを考え合わせれば、少なくとも上部の構想あるいは下絵の段階で、リュベンスが関与していた可能性が大である。[18]

最初に制作された下部の画面には、何が表わされたか。そして、何故、上部の継ぎ足しが行なわれたのか。上部半円形部分を取り去ってみると、ほぼ正方形を成す下部は、殆ど地獄墜落の光景のみによって占められている。最

終審判の中心的要素であるキリストの不在は、リュベンスは単なる地獄落図を意図していたとの説を導き出す。しかし、地獄墜落の舞台として、図像学的に不自然な地上の空中を、敢えて選んでいる点に着目するなら、当初から既に、最終審判図あるいは審判者キリストのいる地獄墜落図としての構想が準備されていたとも考えられる。つまり、地獄墜落を、地下の地獄という閉鎖的な空間の中で完結させてしまわず、キリストの現われるべき上空と連続した空間に示すことにより、最終審判図としての後の拡張の可能性が生じたのである。

「小最終審判」においては、画家はまず、「大最終審判」やミケランジェロの「最終審判」の部分に現われた地獄墜落のモティーフを、拡大解釈することから始めた。それは、あくまでも最終審判という大きな主題の中の一事件として捉えられ、一個の完全に独立した主題としての意識は、まだ希薄であった。従って、上部に、キリストと諸聖人、正しき者の昇天などが描き加えられた時にこそ、画面は図像学的により完成されたものとなったのである。[19]

オルデンブルクは、上部拡張の理由として、買い手側の希望を仮定している。しかし、上部半円形部分が描かれた後に、裏面に風景が表わされたことから判断すれば、「小最終審判」は、全体が完成した後も、しばらくの間画家の手元にあったことになり、後補が画家自身の意志によるとの推測が成り立つ。

「小最終審判」では、地獄墜落の場面の上に、昇天場面が描き足され、上昇と下降の動きが上下に対比されるが、こうした構図法は、ティントレットから受け継がれたものと考えられる。すなわち、ヴェネツィアのマドンナ・デッ・ロールト教会にある、ティントレットの巨大な「最終審判」（図7）では、細長い尖頭アーチ形の画面に、正しき者の昇天と罪人の地獄墜落が、上下に配列されている。それは、奥行のある空間構成においても、「小最終審判」との繋がりを示す。模写スケッチは現存しないが、イタリア時代のリュベンスが、この作品を十分に研究す

る機会を持ち得たことは確かである。

しかしながら、ティントレットの「最終審判」は、上部の天上の光景が重要な意味を有している点で、「小最終審判」と大きく異なっている。「小最終審判」では、画面の中心は、あくまでも下部の地獄墜落の場面であり、上部の接合に際しては、激しい落下の動きを損わず、全体の統一感を保つことが、第一の課題となった。そこで、画家は、上部全体を曖昧な筆致で遠く描き、昇天の速度を緩め、キリストに観者の注意が集中しないようにした。これに対し、ティントレットの「最終審判」では、大きな面積を占める上部が、下部と拮抗するように表わされる。つまり、下部で、復活と地獄墜落の暗く混乱した光景が、観者の目前に迫ってくるのと対照的に、上部では、キリストから発する神秘的な光に明るく照らされ、同心円状の層によって秩序づけられた、観念的な天上界が出現する。ここでは、昇天の運動方向と光の筋によって、観者の視線は、究極的にキリストへ向かわされるのである。

ティントレットとリュベンスの根本的な相違は、前者が、超現実的な天界の光景の中で、キリストによる永遠の生命の授与を強調しているのに対し、後者が、罪の報いを、現実的な出来事として直視しようとしている点にある。ティントレットの画面空間は、上方へ向かうに従って、現実とかけ離れた観念的空間の様相を呈していくが、リュベンスのそれは、常に観者のいる現実空間と連結している。

「小最終審判」に見られる、観念的、天上的なものよりも、現実的、地上的なものを表現しようとする傾向は、むしろ十六世紀ネーデルラントの伝統を引くものである。ネーデルラントでは、十五世紀以来リュベンスに至るまで、特に多くの最終審判図が制作されたが、それらの殆どは、「小最終審判」と同様の比較的小型の作品である。十五世紀においては、画面はしばしば左右に連結された複数のパネルに分割されたが、十六世紀に入ると、一枚の

パネル内に、最終審判の全体が完結されることが多くなる。そして、この場合、大抵は地上の人物の表現に重点が置かれた。

一五三〇年代にヤン・ヴァン・エメッセンが表わした「最終審判」（図８）では、雲上のキリストと聖人たちが、小さく遠く描かれる一方で、地面上の復活者たちが、極端に大きな姿で前面に現われている。審判者の偉大な力の表出よりも、様々なポーズで絡み合い、重なり合う裸体の描写が、この絵の主眼となっているのである。正しき者と罪人とは、混然と表わされているが、ここでは、昇天の場面は見えず、地獄行きだけが、右方で強調されている。舌を出して振り返った悪魔の顔は、画中の罪人だけでなく、観者をも威すように見える。

地獄墜落をクローズ・アップした構図は、イタリアの影響の強くなる十六世紀後半においても、なお続けられていく。アントウェルペンの代表的ロマニストであったフロリスの「最終審判」（図９）にも、そうしたネーデルラント特有の傾向が認められる。ここでは、キリストと聖人たちの占める部分が、エメッセン以上に縮小され、右側の地獄墜落の光景が、画面の殆ど半分を覆っている。罪人たちは、エメッセンと同様、多様なポーズで折り重なって表わされるが、正しい者たちはそれと明確に区別され、整然と列を成して、無限に奥へ連なっていく。左下隅には、墓石に手をかける復活者の上半身が現われているが、それは、観者を画面空間へ誘い込み、現実空間と画面空間を連続させる、重要な役割を担っている。これと同様の方法が、「小最終審判」の復活の表現にも用いられているのは、興味深い。

以上のように、地獄墜落を強調した最終審判図は、特に十六世紀のアントウェルペンにおいて、しばしば見受けられる。その背後には、天上の栄光を観想するよりも、神罰の恐ろしさを悟ることによって、罪を戒めようとする

意図が認められる。ネーデルラントに特徴的な、こうした警告主義は、リュベンスにも受け継がれ、「小最終審判」の基礎を成している。それはまた、霊的生活に入るためには、まず罰を蒙った者らについて観想し、深い愧の念と痛悔と罪を避けようとの固い決心を起こさねばならないと説く、イエズス会の教義とも合致している。(20)

尤も、十六世紀ネーデルラントの最終審判図では、「小最終審判」に見られるような空中の激しい落下運動は、まだ表現されていない。開かれた空間の中に、墜落する裸体群の急激な動きを誇張的に表わすという大胆な試みは、十七世紀の画家、リュベンスによって、初めて実現されたものである。

「小最終審判」の地獄墜落場面では、個々の人体が、大仰なポーズと迅速な筆致によって、激しい運動感をもって表わされるだけでなく、全体の構成においても、不安定な斜線の動きが強調される。ここでは、右上から左下へ向かう斜線と、左上から右下へ向かう斜線を軸とした構成が行なわれ、個々の人物のポーズも、この斜線の法則に従って決定される。すなわち、右上方に現われた天使たちの群は、左下へ向かう激しい動きを見せ、その下方中央では、罪人たちの非常に密集した群が、右下の地獄の入口への傾きを示す。この罪人群の左半分は、天使の動きを受けて、左下へ向かうポーズをとり、右半分は、悪魔に引っ張られて、右下へ身体を傾けている。一方、地面上で悪魔に連行される女たちは、右上へ伸び上がるようなポーズを見せている。

こうした動的な構成は、巧みな明暗法に助けられて、統一性を増している。大天使ミカエルの後ろ側からは、天使たちの運動方向に添って、強烈な光線が放射され、上方中央から左下にかけてを、明るく照らし出す。これに対し、右方では、上からの光は届かず、地獄の炎が作り出す赤く暗い光が右下から広がる。つまり、右上から左下への対角線を境に、天上からの光に明るく照らし出される部分と、地獄の炎の赤い反映に包まれる暗い部分とが対照

されるのである。この明暗の境界線に沿って、人体群の奥に、濃い煙雲が立ち込めているが、それは、手前の地獄墜落の動きを際立たせる効果を持っている。

「小最終審判」において、リュベンスは、「大最終審判」の均衡のとれた構図を、完全に打破した。彼は、運動感に溢れたダイナミックな構成によって、観者の感情により強く訴える新しい最終審判図を作り出した。そこには、地獄へ落とされる瞬間の恐怖を、観者に追体験させることによって、罪の反省を促すという、宗教的目的が窺われると同時に、動的表現に対する、画家の芸術的興味を認めることができる。

二、「地獄墜落」

「小最終審判」においても、依然として最終審判の部分とみなされていた地獄墜落のモティーフは、やはりアルテ・ピナコテクにある「地獄墜落」（図3）において、初めて、完全に独立した主題となった。縦二八八センチ、横二二五センチの板の画面には、キリストの存する天上界とは切り離された、地中の地獄の暗く不気味な光景が表わされている。

「小最終審判」においては、ミカエルを中心とした天使たちが、刑の執行者として重要な役割を果たしていたが、「地獄墜落」では、その役は専ら悪魔に委ねられている。悪の縄張りである地獄の中では、蝙蝠のような羽を持った悪魔が自由に飛翔し、天使たちは遙か上方に追いやられてしまう。左上の黒煙の割れ目から覗くその姿は、かなり低い視点から見上げたように表わされている。この天使の描写は、墜落する罪人たちが、画面上縁付近でも、なお正面から見られているのと対比をなして、画面に特異な効果をもたらす。すなわち、ローセス言う所の「空間の

逆転」が、ここから始まるのである。[21] 下から眺め上げられた天使の表現によって、正面から表わされた墜落の光景が、実は上から覗き込まれるべき、低い地下の空間に展開していることが暗示される。

「地獄墜落」では、「小最終審判」より、さらに多くの墜落する人体が現われている。それらは、赤く燃える炎と黒く立ち込める煙雲の中を、右上から左下へ向かう斜線に沿って、雪崩のように地獄の底へ落ち込んでいく。「小最終審判」の空中の裸体群が、密集した唯一の大きな塊量を形成していたのに対し、ここでは、複数の小さな塊りが、鎖のように繋げられている。エバースは、それらの集団の一つ一つが、七つの大罪に対応する可能性を述べているが、[22] 異常に肥満した三人の男女が、大食の罪を暗示する以外は、罪状は全く区別されえない。

「小最終審判」では、罪人たちは皆、究極的に右下隅の地獄の口へ向かっていくが、ここでは、そうした一点に集中していくような構成は認められない。墜落の動きは、二段に分けられた地獄の底の上段に到達するが、そこでは、サタンを象徴する七頭の竜を中心に、左右に反発する動きが示されている。

地獄の最下段では、奇怪な動物たちの乱闘場面を挟んで、左右に獣に襲われる罪人の姿が、観者に近く表わされている。この部分は、上部の墜落場面と構図的に断絶しているが、それは、これが当初から計画されていたものでなく、後に継ぎ足された部分だからである。下部後補説を最初に主張したのは、ローであるが、彼は上下部分の様式上の矛盾を根拠とするだけでなく、物理的な証拠をも提出している。すなわち、上部の下辺にあたる部分に、枠に嵌められていた跡が、微かに残っているというのである。ローはまた、境界の部分に、不明瞭に暈された箇所があるのに気付いている。地獄の底の上段左方で、悪魔に馬乗りになられた裸体の脚部や、右端で仰け反る女の膝下などが、下部の接合の際に、塗り込められてしまったらしい。[23] 奥行のある空間の中で、斜線を基本とした動きのあ

る構成を見せる上部に対し、下部では、前面の浅い空間で、怪獣の群を中心に、左右対称的な安定した配置が行なわれている。こうした全体の統一感を損うような拙劣な構成を見れば、下部が、恐らくは買い手の注文により、後に弟子によって描かれたものであることが信じられる。

「地獄墜落」は、後補の下部を除去した後でもなお、画面構成の統一性において、「小最終審判」に劣っているように見える。画家は、左右の人物を遠く小さく表わして、中央の、全体としては左下への対角線方向を示す、大きな裸体群を際立たせているが、それは、よく見れば、互いに密接な関わりを持つことのない、いくつかのより小さな集団に分裂してしまう。しかも、ここでは、墜落の動きが最終的に一点に帰結することがなく、散漫な印象がより強まるのである。こうした構図上の不統一は、色彩的な効果によって、かなり救われている。すなわち、赤またはオレンジ色の炎と黒い煙雲、そして上から射し込む強い光線が巧みに配されて、中央部の斜め左下への傾きを強調している。しかし、これも、左上に天上から明るい光、右下に地獄の炎の赤い反射と、二つの異質な光を対照させた、「小最終審判」の明快な彩色と比べて、より複雑で混沌とした様相を呈している。

「地獄墜落」においては、画家の意図は、恐怖に満ちた地獄の混乱を、観者の眼前に現出させることにあったと見える。つまり、灼熱の炎と黒い噴煙と硫黄の匂いが充満し、罪人たちの苦痛のわめきが反響する、地獄の無秩序な空間を、いかに現実的に表現するかが、リュベンスにとって最大の問題であった。この問題を解決するために、彼は、画面構成における統一性を、ある程度犠牲にしなければならなかったのである。研究者の多くは、「地獄墜落」を、「小最終審判」と様式的に一致させて考えているが、実際には両者の間には、急激な動きの統一的表現を最高度に達成しようとした画面と、敢えて混沌とした印象を求めようとした画面との相違が認められるであろう。

「地獄墜落」が、地獄を観想することによって、罪を戒めようとする、イエズス会的精神を反映していることは、明白である。この点においては、それは、「小最終審判」に現われた警告主義的宗教観と、全く相通じている。「小最終審判」では、なお、地獄墜落を天上的なものとの対比において考える傾向が残っていたが、「地獄墜落」では、罪に対する悲嘆や痛悔の情をもよおす上で、妨げとなりかねないものとして、天上の栄光の観想は全く否定されている。

「地獄墜落」の画面は、「小最終審判」の根底にあったリュベンスの個人的宗教観、すなわち、罪の結果の恐ろしさを実感として知ることにより、罪を厳重に警戒することができるという考え方を、究極的に押し進めた時に出現したものと言える。それは、一方、ダイナミック且つ統一的な表現に対する、画家の芸術的嗜好の反映の度合においては、「小最終審判」に逆行するものである。

一六一〇年代後半の「大最終審判」に始まる、リュベンスの最終審判のモティーフとの取り組みは、「小最終審判」を経て、恐らく一六二〇年代前半に制作された「地獄墜落」において、一つの、言わば発展性のない帰結を見ることになるのである。

注

(1) Ruth Sanders MACURN, *Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge (Mass.) 1955, pp. 60−61

(2) Ältere Pinakothek München, *Amtlicher Katalog*, München, 1936, p. 214

(3) Hans Gerhard EVERS, *Rubens und sein Werk*, Brussel, 1943, p. 42

(4) Craig HARBISON, *The Last Judgment in Sixteenth Century Nothern Europe*, New York / London, 1976,

pp. 226－227

(5) Louiu RÉAU, *Iconographie de l' art chrêtien,* Paris, 1955－59, tome II－vol. 2, pp. 753－754

(6) 「カトリック大辞典」冨山房 一九五二 第三巻 一〇四頁

(7) Charles de TOLNAY, *Michelangelo,* vol. 5, Princeton, 1971, p. 22

(8) Réau, *ibid.*, tome II－vol. 1, p. 56; *Lexikon der christlichen Iconographie,* vol. 1, Herder, 1968, p. 644 ; Thomas L. GLEN, *Rubens and the Counter Reformation; Studies in his Religious Paintings between* 1609 *and* 1620, New York / London, 1977, pp. 292－293

(9) イエズス会の標語 Ad majorem Dei gloriam

(10) ローセスやクナクフースは「小最終審判」は油彩スケッチにすぎないと主張したが、彼らの説は全面的に否定さるべきものであろう。何故なら、リュベンスの他の油彩スケッチと比較して「小最終審判」の寸法は大きすぎるし、また絵具の乗せ方に、スケッチ独特の荒さが認められないからである。(Max ROOSES, *L'oeuvre de Rubens : histoire et description de ses tableaux et dessins,* Antwerpen, 1886－92, vol. 1, p. 105; Hermann KNAKFUSS, Velhagen, 1920, pp. 47－48)

(11) Karl VOLL, „Zum kleinen Jüngsten Gericht von Rubens in der Alten Pinakothek", *Bulletin-Rubens,* V, 1910, p. 243

(12) Rudolf OLDENBOURG, *Peter Paul Rubens,* München/Berlin, 1922, p. 180

(13) Max ROOSES, *Rubens' Leben und Werke,* Stuttgart/Beriln/Leipzig, 1890, p. 199

(14) VOLL, *ibid.*, pp. 234－246

(15) OLDENBOURG, *ibid.*, pp. 169－180

(16) Hubert von SONNENBURG, „Rubens' Bildaufbau und Technik", *Maltechnik* 2, 1979, pp. 78, 82

ゾンネンブルクによれば、X線写真においては、接合部は二本の細い水平線によって示される。こうした二本の平行線が現われるのは、板を水平に接合する場合、断面を斜めあるいは段状に切って重ね合わせるのが通例だったか

らである。

(17) SONNENBURG, *ibid.*, p. 82

(18) ゾンネンブルクによれば、ストックホルムの作品は、コルネリス・デ・ボスあるいはフランケン二世の手になるもので、一六三〇年より早い時期に描かれたらしい。(SONNENBURG, *ibid.*, p. 97)

ミュンヘン、アルテ・ピナコテク所蔵のリュベンスの作品について、ゾンネンブルクらが行なった調査では、他のいくつかの作品が、やはりX線写真に後の接合の跡を印している。また、ケルヒによるベルリン州立美術館のカタログにも、同様の例がいくつか示されており、板絵の画面拡張が、リュベンスにおいては決して稀なことでなかったと知れる。(SONNENBURG, *ibid.*, p. 78; Jan KELCH, *Peter Paul Rubens: kritischer Katalog der Gemälde im Besitz Gemäldegalerie Berlin*, Berlin, 1978)

(19) OLDENBOURG, *ibid.*, p. 180

(20) イグナチオ・デ・ロヨラ、「霊操」、エンデルレ書店、一九五六、五七—七八頁

(21) ROOSES, *idid.*, 1886—92, p. 106

(22) Hans Gerhart EVERS, *Peter Paul Rubens*, München, 1942, p. 252

(23) F. ROH, „Rubens' Höllensturz", *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, X, 1916—18, pp. 189—197

〈図版〉

1 2、3 ミュンヘン、アルテ・ピナコテク写真資料室

4 Roberto SALVINI, *The Sistine Chapel*, vol. 2, New York, 1965,

5 Harold E. WETHEY *The Paintings of Titian*, vol. 1, New York, 1971,

6 Umberto FRANZOI, *The Doge's Palace in Venice*, Venezia, 1973

7 Pierluigi de VECCHI, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, 1966

8 Georg KAUFFMANN, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Band 8), Berlin West, 1970

9 筆者撮影

(大学院学生)

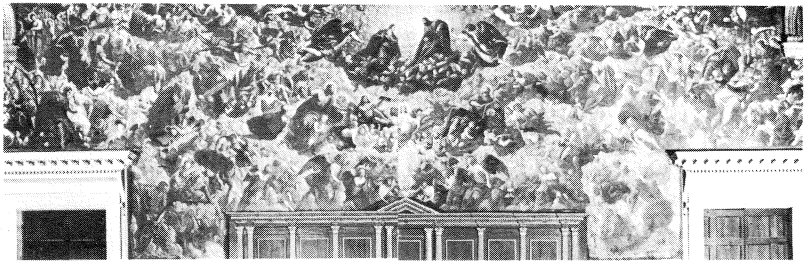
1．リュベンス「大最終審判」
（ミュンヘン，アルテ・ピナコテク）

2．リュベンス「小最終審判」
（ミュンヘン，アルテ・ピナコテク）

3．リュベンス「地獄墜落」
（ミュンヘン，アルテ・ピナコテク）

4．ミケランジェロ「最終審判」
（ヴァティカーノ，カッペッラ・システィーナ）

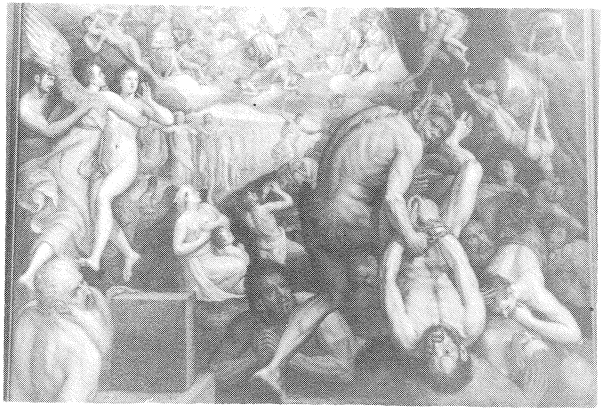
5．ティツィアーノ「グローリア」
（マドリード，プラード）



6．ティントレット「天国」
（ヴェネツィア，パラッツォ・ドゥカーレ）

7．ティントレット「最終審判」
（ヴェネツィア，マドンナ・デッ・ロールト）

8．エメッセン「最終審判」
（アントウェルペン，シント・ヤコブ）



9．フロリス「最終審判」
（ヴィーン，クンストヒストリッシェス・ムゼウム）