

## デュローラーの犬たち

— 銅版画「三部作」における犬たちの諸相 —

デュローラーが一五二三年から翌年にかけてたてつづけに製作した三枚の銅版画、すなわち『騎士・死・悪魔』(図1)、『メレンコリアー』(図2)、『書斎の聖ヒエロニムス』(図3)は、この三枚をデュローラー自身がセットにしてあつかったことはないが<sup>1)</sup>、一般に三部作とみなされることが多く、内容的には一見して全く異なるこの三つの作品のあいだにイデー的な連関を見出だす試みも古くから続けられてきたことは周知のとおりである。

ただ、この三枚の作品に共通することからでありながらあまり関心が払われてこなかったものがある。それは、それらの作品のなかに登場する動物たちである。『騎士・死・悪魔』には二頭の馬と犬とトカゲが、『メレンコリアー』にはコウモリ(のようなもの)と犬が、そして『書斎の聖ヒエロニムス』にはライオンと犬が姿を見せている。この中で三作すべてに登場するのは犬であるばかりか、それぞれ駆ける、力なくうづくまる、気持ちよさそうに寝そべる、と違った様相を見せている。

本論は、これら三つの犬の異なる姿勢がそれぞれの作品のテーマとどのようななかかわりを持つのかを、ドイツ木版画・銅版画の様式史の流れのなかであらためておさえ直してみようという試みである。

齊藤 栄一

そもそもキリスト教図像学にあつて犬という動物がどのように位置づけられてきたかを知るためには、まず聖書において犬にどのような価値が与えられているかを確認する必要がある。結論からいえば、犬は聖書にあつては、それが登場するほぼすべての場面で否定的にあつ



図1 デュローラー『騎士・死・悪魔』

かわれている。善き羊飼いであるはずのダヴィデもイエスも、犬についての肯定的な発言はいっさいしていない。旧約の世界ではゴリアテが自分にむかってきたダヴィデにたいしてあなどってこう言う。「わたしは犬か。杖を持って向って来るのか」(『サムエル記』上十七章四三節)。またサウルの軍隊の司令官アブネルは、彼と対立していたサウルの四男イシユ・ボシエトからあることから詰問されたとき、激高してこう応じている「わたしをユダの犬どもの頭とでも言われるのですか」(『サムエル記』下三章八節)。新約の世界では、ある金持ちの門前にラザロという出来物だらけの貧しい人が横たわっていたとき、一匹の犬がやってきてその出来物をなめているし(『ルカによる福音書』十六章二一節)、『ヨハネの黙示録』では天上の都の外にいる者として「魔術を使う者、みだらなことをする者、人を殺す者、偶像を拝む者、すべて偽りを好み、また行う者」らとともに、しかもその筆頭に犬は挙げられている(二二章十五節)。聖書において唯一好意的なあつかわれ方をしているのはトビアの犬だけである。トビトとハンナの息子トビアが天使とともに旅に出ようとすると「トビアの犬も出て来て彼らについて行った」(外典『トビト記』六章二節)のである。

この場合、犬は人間の忠実な同伴者として登場している。とはいえ、聖書においてその価値がいささか不当に低くあつかわれている犬が、古来より人間にもっとも親しまれてきた動物のひとつだったのもまた周知のとおりである。たとえば大プリニウス(二三年頃―七九年)はその著書『自然誌(博物誌)』のなかで、犬は馬とならんで人間にもっとも忠実な動物であると述べており、中世以降そのイメージがさまざまな形で表現されてきたのもよく知られているところである。

またいっぽうで、デューラーの時代にあつては犬は学者の典型的肖像とも関係するようになった。また学者のほかに教父、詩人といった存在の横にも犬を置く表現が十五世紀に成立し、デューラーにも十五世紀なかばの作者不詳の信仰像(右手に聖林を、左手に十字架状の杖



図2 デューラー『メレンコリアI』



図3 デューラー『書斎の聖ヒエロニムス』

を持ち、かたわらに犬がひかえる」のペンによる模写（一四九五年頃、パリ国立図書館蔵）がある。

デューラーの盟友にして人文主義者のヴィリーバルト・ピルクハイマーがホルス・アポロまたはホラポロと呼ばれるギリシアの人物の手になるものとされる『ヒエログラフィカ』を翻訳して時の皇帝マクシミリアン一世に献上するというプロジェクトが、『メレンコリアI』が製作されているころにもちあがったが、その図版を担当することになったのがほかならぬデューラーであった。そのためにデューラーが製作した素描が、後世のオリジナルからのコピーを含めて八枚現存しているが、「ある人物が判事もしくは裁判官であることを示すために、一匹の裸体の犬の横に豪華な肩掛けが置かれる」という原文に対応させて、デューラーは一葉の素描のなかで、一匹の犬が首のまわりに肩掛けを巻きつけている図を描いている。これもまた犬と知性とを関連づける例のひとつといえよう。

デューラーの銅版画三部作よりも年代的にはあとの例ではあるが、一五二六年までに成立していたと推測されている『死の舞踏』連作のなかで、ホルバインは「医者」のそばに一匹の犬をうずくまらせているし、ティツィアーノはその寓意画『賢明』（一五六五年頃、ナショナル・ギャラリー、ロンドン）において狼に記憶を、ライオンに知性を、そして犬に先見をつかさどらせている。また、「三部作」成立以前の二一〇二年に製作された『書斎の聖アウグスティヌス』（スクウォラ・ディ・サンジョルジョ・デッリ・スキアヴォーニ、ヴェネツィア）においてすでに、カルパッチョが、おすわりをしながら視線をまっすぐ聖アウグスティヌスのほうに向ける一匹の犬を画面の中に登場させていることを想起するのもけっして無駄なことではあるまい。

もっとも、デューラーの同時代にあって犬には良いイメージだけが与えられていたのではない。いわゆる宗教改革以降はカトリックとルター派とのあいだのパンフレットによる中傷合戦が苛烈をきわめるものであったことはよく知られているが、たとえば『解放者ルター』と

いう一枚刷りの木版画にあっては、十字架上のキリストを指差すルターに向かって、ヤギやブタの顔をしたカトリックの聖職者たちの足もとにいる犬が吠えだしている。あるいは『ルターの首引き猫』と題されたパンフレットの表紙には、ルターと対峙する教皇を助けようとする人々の首がヤギ、ネコ、ブタ、そして犬になっている。また『ルターの敵対者の戯画』では、中央に立つ教皇レオ十世の首がライオンになっていて、この洒落だけでも笑わせるものになっているが、両横に二人ずつ立つ神学者たちの首のなかにもまたしつかりと犬のそれを見つげることができる。

このように置かれる状況によってどのようにも価値を持たされる可能性のある犬は、それではデューラーの銅版画三部作のなかではどのような役割を果たしているのだろうか。それを知るためには、デューラーの先達たちの諸作品において犬がどのような姿で現れ、どのような役割を演じているのかをまずは捕え直してみなくてはならない。

一四八二年にライン河下流域で製作されたある祈禱書（ベルリン版画素描館蔵）に貼り付けられていた七点からなる受難伝の版画連作にちなんで「ベルリン受難伝」のマイスターという仮名で呼ばれている版画家の手になる作品に『猫と三匹の犬』というものがある。三匹の犬のうち二匹は単純な側面観だが、残りの一匹はうずくまる姿勢をかかなり的確に再現しており、背景の風景との組み合わせも堂に入ったものである。とはいえ、作品そのものとしては動物にたいする単純な興味のワクを出るものではなく、なにかの意味が付与されているようにも見えない。

ところが、その犬が聖書で語られる諸場面や世俗の世界に姿をあらわすと、彼らにはわかに様々な役割をになわされることになる。ESのマイスターと、これも仮名で呼ばれる版画家（活躍期一四五〇年頃―一四六七年頃）は、上部ライン出身でストラスブルを中心活躍し、聖俗あわせて三〇〇点にのぼる作品を残しているが、その『庭の中の聖母』では、聖母の前に立つ幼児キリストのすそに一匹の犬が前足で

すがりつき、キリストに視線を向けている。いうまでもなく犬はかねてから注意深さと忠実のシンボルとして知られており、ここではキリストを将來みまう受難を告げようとしているかのようにも見える。もっとも、画面左の聖マルガレータが、もう一匹の大きな犬の首にまかれた首輪に付けられたひもを左手に持っているが、その首輪がきついのか、苦しそうな表情を浮かべている犬の苦悩にまるで気がついていないかのように、彼女は画面右にいる聖カテリーナのほうに涼しげなまなざしを送っている。ここには、聖なる場面でありながらある種のユーモラスな表現さえ見えてとることができる。

これも仮名でハウスブッフマイスター（一四四五年頃—一五〇五年頃）と呼ばれる版画家の手になるものに、変わった世俗画『三人の生きた王と三人の死んだ王』というのがある。彼は一四九〇年代に入ると粘り気のある絵画的なスタイルを持つようになるとされ、この作品もその頃のものとして推測されているが、画面左の三人の生きた王がその身をせている三頭の馬のもとには三匹の犬がおり、そのうちの二匹が画面右がわの三人の死んだ王にむかって激しく吠えだしている。その姿はまるで、三人の死んだ王にくらべて逃げ腰のように見える劣勢の三人の生きた王のために加勢しようとしているかのようにである。

また、『狩に出かける人々』はハウスブッフマイスターが持っている貴族的洗練のあらわれともみなしうるものであるが、そこではあかぬけた衣服に身を包み、馬に乗って狩に出かけようとしている人々の足元を猟犬たちが元気に併走している。この馬のかたわらを併走する犬というパターンは、いうまでもなく後述する『騎士・死・悪魔』においても用いられるものである。

ハウスブッフマイスターの『カードゲームをする男女』（図4）は、全く異なる様態を見せる犬が三匹もいるという点で興味深いものである。この作品は、やわらかくゆるやかで自由な線描と、日暮どきの時として色彩的ですらある陰影付けが印象的な作品であるが、その世界で展開している一人の女性と三人の男性および一人の道化の戯れは、



図4 ハウスブッフマイスター『カードゲームをする男女』

カードゲームによる恋人選びをあらわすものかもしれない。その女性のひざもとに一匹の犬がうずくまっている。のちにも詳述するように、犬はコウモリとともに憂うつ質と伝統的に結びつけられてきた。デューラーの『メレンコリア』の犬を容易に連想させるこの犬は、しかしながら、楽しいカード遊びの場にあつてなせかひとり憂うつにおちいっている。このような恋のさやあて（？）の虚しさをはかなんでいるのだろうか。

この女性をとりまく三人の男性のうち、観者に背を向けて座る男性の左腕には一本のひもが結びついており、それは画面下の別の一匹の犬の首輪とつながっている。こちらのほうは姿勢よく座っているが、

この男女の場面からは顔を完全にそらせている。このような遊びに没頭する自らの飼い主に忠節をつくすのは御免だといわんばかりの態度をとるこの犬は、しかしながら後に述べるデューラーの『聖エウスタキウス』のなかの一匹の犬を彷彿とさせるものでもある。さらに画面左奥には、この恋のゲームの結末を示すかのように馬に相乗りして木立に向かう男女の姿が見えるのだが、その馬の後ろには、その男女にとり入るかのように後ろ脚で立つというめずらしい様態を見せる犬がいる。

ESのマイスターやハウスブッフマイスター以上に初期デューラーにおおきな影響を与えたのがマルティン・シヨンガウアー（一四五〇年頃—一四九一年）であるが、彼の銅版画作品のなかにもここに犬が姿をあらわしている。

『三王礼拝』は一四七九年以前に製作されたことが確実視されているが、そこでは一匹の犬がヨーロッパの王メルキオールの背後で地面の匂いを嗅いでいる。

シヨンガウアーの全銅版画作品のなかで最大の大きさ（二八三×四三〇ミリメートル）を持ち、なおかつ最もよく知られた作品が『十字架を担うキリスト』であるが、そこでは一匹の犬がキリストと併走し、もう一匹の犬が画面左下すみの岩かげからあたりの様子をこっそりとうかがっている。

シヨンガウアーは一四八〇年頃に十二枚からなる受難伝連作を製作したが、これはのちにデューラーがいくつも手がける版画による受難伝連作の製作パターン<sup>23</sup>の最初に位置するものである。そのなかで犬は、『アンナスの前のキリスト』にあつては、元祭司長という権力者のペットとして飼い主の椅子のすぐそばに座わりながら、目の前の光景が見るに耐えないとでもいうように眼をそらせ、『ピラトの前のキリスト』では、これもピラトのペットとおぼしいテリア犬にセッター犬が近づいていってその匂いを嗅いでいるし、『この人を見よ』では一匹の犬が階段の下に身をかくすようにして目の様子<sup>24</sup>をうかがっている。こ

のような、あたりを走り回ったり地面や他の犬の匂いを嗅いだり飼い主の前やそばで寛いだりしている犬たちは、おそらく購売者の関心を買ったものとして配されたのであろう<sup>25</sup>。

イスラエル・ファン・メッケネム（一四四〇／五〇年頃—一五〇三年）は他の版画家の作品をたくみにコピーすることで知られる少し変わった存在であるが、彼のオリジナルと考えられる作品も意外に数が多い。『カルヴァリオの丘』は彼の初期作品でありながら、真鍮製の原版が残されている貴重な作例である。そこでは画面下左右に一匹ずつ犬がいて、左下では地面に落ちていられるされこうべの匂いを嗅ぎ、右下では、一本の人骨のそばに身を置いている。

一四八〇年代の作とみなされ、ネーデルラント絵画からの影響をおもわせるような表現を見せているのが『洗礼者ヨハネの斬首』である。そこでは、一匹の犬が寝そべっていて、右前足に持った骨をくわえたままだるそうに寝入ってしまった様子<sup>26</sup>を、すぐそばでもう一匹の犬がなにやら怒ったような表情でねめつけているが、どちらにしてもこの二匹の犬とも目の前の状況に関心はなさそうである。

十二点からなる受難伝連作は一四八〇年頃の製作と考えられ、メッケネム中期の代表作と目されるものであるが、そのなかの『アンナスの前のキリスト』では、画面左で、キリストの弟子であることを女中に指摘され、それを否定するペテロにたいして、一匹の犬が吠えたりしている。これはアンナスの飼い犬の異教徒にたいする怒りともキリスト信仰への裏切りにたいする怒りともとれる興味深い表現例といえよう。『荊冠を受けるキリスト』では、そのキリストの足元にあつて二匹の種類の異なる犬がじゃれあっているが、この二匹の犬もまたキリストの苦悩にまるで頓着する様子を見せない。

一四九〇年代半ばごろまでに製作されたのが、全十二点からなる『マリア伝』であるが、そのなかの一葉『博士たちのなかのキリスト』<sup>27</sup>（図5）では一匹の犬がうずくまっていた。それがたとえ、キリストによって開示される福音を知らない戒律の盲目さをあらわしているの

だとしても<sup>⑤</sup>、キリストと博士たちによって作られる円環の一部を  
なすという面白い役割を担っている。

メッケネムの名を有名なものにしてはいるものこそ、一四九四年  
から九七年までに製作され、今日『日常生活の諸場面』という名  
で知られる十二枚一組の銅版画集であろう<sup>⑥</sup>。そのなかで犬たちは、『  
修道士と修道女』においては、本来そんなことがあってはなら  
ないこの二人の仲の良さを前に、やっぺいられないとでもいうよ  
うに後ろ脚でノミをかき取り、『ズボンをめぐる闘い』において  
は、夫が妻に打ち据えられようとしている興味深い光景をしっぽ  
を振り立てながら面白そうに眺め、『リ्यूト奏者と女性歌手』  
にあっては、なぜか鎖につながれて、二人の邪魔をしまいとでも  
いうようにリ्यूト奏者の腰かける台座のはめ板に顔を寄せるよ  
うにして座り、『オルガン奏者とその妻』では、夫が弾くオルガ  
ンのふいごを手で押す妻が腰かける台の下の空間におとなしく座っ



図5 イスラエル・ファン・メッケネム 『博士たちのなかのキリスト』

てオルガンの調べに聴き入っている。それらの犬たちが示す四通り  
の、互いにすべて異なる姿態は、それぞれの場面が持つ雰囲気を見  
事に強める効果を生んでいる。

製作年代は不詳ながら、その作風から後期の作とみなしうる『ル  
クレティアの自害』(図6)は、その手本となる存在が今のところ  
知られず、オリジナル作品の可能性が高いものである。これは古典  
古代の主題を扱ったアルプス以北における版画の初期の作例であ  
り、このあとデューラーやクラナッハによってくりかえし描かれる  
ルクレティア像の先駆作でもある<sup>⑦</sup>。この作品では、画面右下で我々  
に背中を向けた一匹の犬が、剣を胸に自らを刺してくずおれかかっ  
ているルクレティアに向かって体をよじらせながら激しく吠えたと  
している。さらにこの犬とルクレティアとを結ぶ線を延長してゆくと、  
その先には隣室が開口部ごとに見えるが、そこでは異時同図法によ  
り、ルクレティアがセクストゥスによってベッドに押し倒されつつ  
ある光景が展開している。この犬はセクストゥスの非道とルクレティ



図6 イスラエル・ファン・メッケネム 『ルクレティアの自害』

アの死への重層的な怒りを示すものととらえることができよう。さて、このような様々な先例に続いてデューラーがまず木版画の領域で犬という動物をどのように扱ったか、どのような役柄を犬たちに与えたかを見つぎにみてゆきたい。

一四九七年頃に製作された『騎士と歩兵』(図7)は聖書の根柢がないにもかかわらず、ダマスコに向かうサウロを描いたものとされてきたが、どちらにせよ、一見して後の『騎士・死・悪魔』を連想させる馬上の貴人が、ここでは死や悪魔ではなく部下の歩兵を併走させているが、併走しているのは歩兵だけではない。馬の手前では顔を馬の乗り手のほうに向けながら一匹の、しかもライオンを連想させるような犬が騎手と同じ方向に駆けている。

デューラーの出世作となった木版画連作の『ヨハネの黙示録』にも犬は姿をあらわしている。第一葉の『ヨハネの殉教』で、ヨハネが油の釜ゆいで苦しむ姿を玉座に座して見ているドミティアヌス帝のかた



図7 デューラー『騎士と歩兵』

わりに、彼の飼いだとおぼしいむく犬がふせていて、するどい眼光の三白眼を観者に向けている。これはいわゆる「権力者の飼いだ」のパートナーである。

同じ頃の『大受難』連作では、『キリストの鞭打ち』(図8)のなかで、鞭打たれるキリストを背に一匹の、これもライオンを連想させるような姿をした犬が、まるでキリストの苦悩を見るにしのびないともいうように、顔をこちらに向けている。片方の眼は頭部にかくれ、もうひとつの眼も下に伏せられていて、そこには悲しみの表情が浮かんでいるかのようなのである。そのいっぽうで『十字架を担わされるキリスト』(図9)ではいささか変わった表現がみられる。一匹のむく犬が我々に背を向けながら十字架が運ばれてゆくのと同じ方向に駆けてゆく姿がみられるが、その上方にはキリストの身体に結ばれているひもを引っぱるローマ軍の兵士の姿が見える。この兵士はかねてよりデューラーの参集自画像ともいわれてきたものである。デューラーはこの人



図8 デューラー『キリストの鞭打ち』



図10 デューラー『カヤパの前のキリスト』



図9 デューラー『十字架を担わされるキリスト』

物と犬との呼応関係によって何を語りたかったのであろうか。

いっぽう、『小受難』には、権力者とのかわりて犬が登場する例が三つある。『カヤパの前のキリスト』(図10)では、激怒するカヤパの椅子のそばで、一匹のむく犬がうすら笑いのような表情を浮かべながら、連行されてきたキリストを見上げている。『ピラトの前のキリスト』(図11)では、キツネに似た姿の一匹の犬がキリストのすぐそばにいて、困ったような表情を浮かべるピラトに呼応するかのよう  
に視線を落としてなにか思案しているようである。『ヘロデの前のキリスト』(図12)では、くつろいだ表情でなにか奇跡を見せてくれとキリストにせがむヘロデの足元で、一匹の毛深い犬が情眼をむさぼるかのようになぞくまっている。

木版画に見るかぎり、デューラーが様々な場面に登場させる犬たちは、彼の先達たちが展開してくれた犬の多様な姿態を受けつぎ応用したものと見てよいだろう。それではデューラーの銅版画の諸作品において犬はどのような登場の仕方をしているだろうか。どういわけか、デューラーの全銅版画作品において犬が姿をあらわすのは、いわゆる三部作のほかには『エウスタキウス』ただひとつにおいてのみである。それが何を意味するのかは定かではないが、デューラーが木版画と銅版画という異なる媒体について、すくなくとも犬という動物の存在様態の表現に関するかぎり、異なった見解をいだいていたことは確かであろうである。

一五〇〇年から翌々年にかけて製作されたと考えられている『エウスタキウス』(図13)は、デューラーのすべてのエングレーヴィングのなかでも最大のもの(三五・七×二六センチメートル)である。ある日エウスタキウスが森のなかで狩をしていると、二本の角枝のあいだに十字架のキリスト像を生やしている一頭のシカが突如あらわれる。そして「エウスタキウスよ、おまえは私を狩ろうとしていたのか。私はキリストであり、長きにわたっておまえを狩ろうとしていたのだ」という声が聞こえてくる。したがって、この話にもとづいた本作の主





図12 デューラー『ヘロデの前のキリスト』



図11 デューラー『ピラトの前のキリスト』



図13 デューラー『エウスタキウス』

人公はエウスタキウスとシカであるはずだが、どう見てもこの作品の主人公は馬である。じじつこの作品は、デューラーが馬体比例にとりくんだ最初の例でもある。この作品では、とかく動物たちに注目が集まりがちだが、背後の風景は『ネメージス』のそれと並ぶ細密画のような精妙さをあますところなく展開しているし、デューラーがこれほどヤン・ヴァン・アイク風の風景表現に近づいたこともなかった。また主観性にみちた空間や、肝心の十字架像の見つかりにくさ、エウスタキウス、シカ、馬、犬などによる非現実的な構成は、デューラーの他の作品とは異なっておりどこか国際ゴシック的なニュアンスを感じさせてもいる。

その風景を背にして、動物たちの「真のプロポジション」についての説明をデューラーは披瀝したいと願った。じっさい、まるで自然科学書におけるかのようにシカ、馬、そして一匹をのぞく全ての犬は側面観か正面観で描かれている。したがって、前景に配列された犬たち



図14 デューラー『エウスタキウス』のための素描

いた。いかえれば、犬の存在がなんらかの意味を持ち、それが物語のありように直接・間接にながしかの影響をおよぼしていた。しかしこの作品では、エウスタキウスがシカの枝角のあいだに十字架のキリストを見出だすという決定的瞬間に、この犬たちはまったく関与していない。というより、物語のもっとも重要な場面から切り離されているということ自体が、この

によって画面の効果が幾分損われているのは残念だ、と考える必要はないだろう。五匹の犬はどれもほとんど同じように見える。おそらく同じひとつのモデルから描かれたのであろう。この作品のための現存する唯一の素描はウインザー城の王宮コレクションにあるが(図14)、それはペンによるものではなくて鉛筆によるものである。それは本作ではいちばん左にいる犬に用いられているが、そのブラシと灰色のインクによる柔かく光沢のある仕上がりはヴェネツィアの画家たちの好んだやり方を彷彿とさせるものである。しかし、それが銅版画の本作ではさらにデューラーの見事な形態把握を示すものとなっている。<sup>47</sup> エウスタキウスが狩に連れてきた五匹の犬たちは、三匹が側面観、一匹が正面観、もう一匹が「比較的くつろいだポーズ」をとっているが、いずれにせよシカを追うポーズをとっているものは一匹もない。これまでに見てきたデューラーの木版画をふくめた諸作品では、犬が登場するさいにはなんらかの形で、その作品のなかで展開する物語のながしかの役柄を演じていた。いかえれば、犬の存在がなんらかの意味を持ち、それが物語のありように直接・間接にながしかの影響をおよぼしていた。

犬たちの記号論的な意味の不在を強めている。これは、犬のポーズにたいするデューラーの純粹な関心が、意味に満ちた聖人物語から逆照射されているという希有な構造をもった作品なのである。<sup>48</sup> ところが、この『エウスタキウス』とはうってかわって、のちのいわゆる「三部作」では犬たちはそれぞれに重要な役割を与えられて登場する。

『騎士・死・悪魔』(図1)と現在呼ばれている作品をデューラー自身は端的に『騎士』(Reiter = Ritter)と呼んでいた。キリスト教の護教騎士のイメージはほかならぬ聖書にまでさかのぼるものであるが、この作品自体はエラスムスの『キリスト教兵士の提要』に遠い源泉を持つと考えられている。<sup>49</sup> 騎士、死、悪魔、それに犬までもが光が射してくる方向に向かって右から左へと進んでいる。この方向は古来から不活発な者、敗者、悪者が進む方向として考えられてきたが、この場合はその考え方にはあてはまらず、この騎士はあくまで神の徳を守る者として捉えられるべきだろう。<sup>50</sup>

この作品が護教騎士のイメージをうちだすことを主眼としていることは誰の眼にもあきらかであるとはいえ、その出発点はイタリア旅行後にあらためて着手された馬体比例論のための習作素描にある。<sup>51</sup> つまり、『エウスタキウス』と『騎士・死・悪魔』は馬体にたいする強い関心を共有しているといえる。ただしエウスタキウスは狩にきているのだから彼にとって犬は欠かせない要素であるが、護教騎士と犬とは一見なんのつながりもないかのようには思える。しかし、デューラーの時代にあって「生者と死者との出会い」のようなテーマがとりあげられるとき、生者はときとして馬上の貴人もしくは騎士として登場するが、そこには犬が生者のシンボルとしてそばにつきそうという図像製作上の慣習があった。ここに登場する騎士に併走する犬は、エウスタキウスが狩に連れていった五匹の犬たちとは対照的なものである。<sup>52</sup> この犬の正体はなにか。美しい毛深のキジ狩の獵犬だ(ポット)というものは、鼻のとがった色白で垂れ耳の獵犬であるトールポットという

種類の犬だというものもある。またあるものは、この犬の横に垂れた耳や不信のまなざしに臆病の特徴を、またぶかっような脚やゆるんだ面構えやもじゃもじゃの毛に雑種の特徴を読みとっている。それでも犬は忠実を象徴する動物であるとともに、熱意のシンボルでもあり、また古来より三つの徳、すなわち疲れを知らぬ熱情、学識、真実の理性を示すともされてきた。したがって、堂々と進む騎士と犬のカップルは決意と勇気が合体したひとつの存在の合理性を具現化したものであり、まさにこの毛長の犬の存在こそが、騎士が死と悪魔とに打ち勝って最終目標である「有徳の砦」へと進んでいくという寓意を完成させる重要な併走者であるということは疑いようがない。

『メレンコリアー』（図2）に姿をみせる犬は半分餓死しかけて、震えており、全身で苦悩をあらわしながら縮こまっている。

先述した『ヒエログラフィカ』には「犬をあらわすヒエログリフはとくに脾臓、予言者、聖なる文字（アリストテレスの時代から憂うつ質の人と密接に結びつけられてきたすべての観念）を意味する」という文章があるが、古来より、コウモリは暗くて不健康な場所を好むがゆえに、また犬は抑うつ症の発作を起こしやすいと信じられていたがゆえに、どちらも憂うつ質と関連づけられてきた。また、この二つの動物は他の動物以上に失意と狂気の呪文にかかりやすく、知的であるがために憂いに沈んで見えることもあるゆえにもまた、憂うつ質と関連づけられた。とくに、もっとも知的な動物である犬は人間と同じように夢を見るため、狂気におちいりやすいとも考えられていた。この作品のなかで疲れきり、空腹をかかえながら、憂うつ症者の眼りという伝統的な属性を引き受けているこの犬は、メランコリーにおちいりながら、「何も意識しないことから生まれる安らぎ、もしくは不快感に身を委ねた動物の愚かな悲哀」をあらわしているのだろうか。それとも「人文主義の時ならぬ失敗」を嘆いているのだろうか。それとも犬は古来ゲルマン社会にあっては正義のシンボルとしてよく用いられてきたがゆえに、もしこの女性を正義の女神ユステティアとみたて

ることができるとなら、十六世紀初頭のドイツ社会における正義の凋落をこの犬は体現しているのだ、という踏み込んだ見方にも一理あるのだろうか。

『騎士・死・悪魔』においては間接的に、『メレンコリアー』においては直接的に、犬はその主題との関連性を持っていた。それでは『書斎の聖ヒエロニムス』（図3）における犬はどうだろうか。聖ヒエロニムスにまつわる説話において欠かせない、彼がその足からトゲを抜いてやったライオンが堂々とその姿をあらわしているのは当然としても、聖ヒエロニムスのアトリビュートの一覽表に犬はこれまで載ったことはない。それゆえ、聖ヒエロニムスを描くときには必ず随伴しなければならぬライオンとならんで、その一方の後ろ足がライオンの前足のひとつと仲よく接している犬の姿が描かれているということは、それが純粹な装飾でないかぎり、その存在によってデューラーがなんらかの意味を我々に提示しようとしたと考えるのが妥当だろう。

はっきりと眼を開けて首を起しているライオンとはちがって、この犬は『メレンコリアー』の犬のように力なくうずくまるでもなく、ごく自然に丸まって眼を閉じ、口には微笑を浮かべているかのようである。『騎士・死・悪魔』の犬の行手には「死」の騎乗する馬が親しげに顔を近づけているドクロがあり、犬の走りをさまたげようとしているかのようである。しかし、エラスムスの理想像に準拠するとも言われてきた聖ヒエロニムスの「居心地がよく」「なごやかな」書斎に静かに寝そべるこの犬は、三冊の書物と宝物箱にいちばん近いところにおいて、まるでそれらの守護者のようでもあるし、「死」の表象というよりはむしろ「メメント・モリ」という標語に結びついているだろうドクロの下での眠りは、信仰深き者の眠りとも言うべきものである。

パノフスキーの言うように、『騎士・死・悪魔』と『書斎の聖ヒエロニムス』の二作品をキリスト者の「実践生活」と「観想生活」の対比としてとらえることができるとするなら、あるいはアイズラーの言

うごとく、ほとんど同じサイズのこの二つの作品を並べることによってひとつの「魂の肖像」が形成されると考えることができる。すれば、デューラーは、彼自身がそのまっただなかにいた当時の人文主義の動きにあって、「書物・知性・理性・観相」などといったものの新たなアイコンロジカルなイメージをこの犬にこめようとしたのではないだろうか。いわゆる銅版画「三部作」すべてに登場しながら語られることがこれまでもっとも少なかった、この聖ヒエロニムスの書齋で静かに眠る犬こそ、登場人物への伝統上のいかなるアトリビューションも持たないがゆえに、かえって自由に主題それ自体と無碍に関わることができたのである。ここに我々は、デューラーの柔軟かつ自在な精神の運動を見ることができないだろうか。

## 注

- (1) デューラーは『書齋の聖ヒエロニムス』と『メレンコリア』の二つは頻繁にセットで人に贈っている。「アルブレヒト・デューラー『ネーデルラント旅日記』(上) 齊藤栄一訳 明治学院論叢第424号 総合科学研究所第30号 一九八八年」を参照のこと。
- (2) Eisler, C.: *Dürer's Animal*, Washington & London, 1991, p. 163.
- (3) スピーク『キリスト教美術シンボル事典』中山理訳 大修館書店 一九九七年、七三頁。
- (4) 柳宗玄他『キリスト教美術図典』吉川弘文館 一九九〇年 三五七頁。
- (5) Hall, J.: *Dictionary of Subject & Symbols in Art*, N.Y., 1974/79, p. 105.
- (6) クリパンスキー他『土星とメランコリー 自然哲学・宗教・芸術の歴史における研究』田中英道監訳 晶文社 一九九一年 二九一頁。
- (7) Eisler, op. cit., p. 166.
- (8) Doorty, P.: *Dürer's Melencolia I: Plato's Abandoned Search for the Beautiful*, Art Bulletin, June 2004, Volume LXXXVI, Number 2, p. 263.
- (9) 梅津忠雄『ホルバイン 死の舞踏』岩崎美術社 一九七二年 一四頁。
- (10) 柳宗玄他 前掲書 三五七頁。
- (11) 森田安一『ルターの首引き猫 木版画で読む宗教改革』山川出版社 一九九三/九四年 一八二頁。

- (12) 前掲書 一四九頁。
- (13) 前掲書 一九七頁。
- (14) 『マルティン・シオンガウアーと15世紀ドイツ銅版画』展図録 国立西洋美術館 一九九一年 一〇七頁。
- (15) Bock, E.: *Die deutsche Graphik*, München, 1922, S.17.
- (16) Ferguson, G.: *Signs & Symbols in Christian Art*, N.Y., 1954/61, p. 15.
- (17) Stange, A.: *Der Hausbuchmeister, Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstich und Zeichnungen*, Baden-Baden/Strasbourg, 1958, S.16.
- (18) op. cit., S.15.
- (19) op. cit., S.7.
- (20) 『聖なるもの、俗なるもの——メッケネムとドイツ初期銅版画』展図録 国立西洋美術館 二〇一六年 一〇八頁。
- (21) パノフスキー『アルブレヒト・デューラー』中森義宗他訳 日貿出版社 一九八四年 一六三頁。
- (22) 国立西洋美術館 二〇一六年 同所。
- (23) 国立西洋美術館 一九九一年 一二三頁。
- (24) 前掲書 一四〇頁。
- (25) Eisler, op. cit., p. 114.
- (26) 国立西洋美術館 二〇一六年 四六頁。
- (27) 国立西洋美術館 一九九一年 三〇〇頁。
- (28) この骨をくわえて寝そべる犬のイメージは、彼の『モリスカダンスのオーナメント』のなかにも認められることができる。
- (29) 国立西洋美術館 二〇一六年 一二三頁。
- (30) 前掲書 一四三頁。
- (31) Eisler, op. cit., p. 172.
- (32) 国立西洋美術館 二〇一六年 一〇二頁。
- (33) 前掲書 一四八頁。
- (34) Kurth, W.: *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, N.Y., 1963, p. 19.
- (35) Strauss, W. L.: *The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer*, N.Y., 1972/73, p.70, Bussiere, S. R. de: *Albrecht Dürer oeuvre gravé*, Paris, 1996, p.196.
- (36) Wölfelin, H.: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1905/1971, S. 122.
- (37) シュトリーター『デューラー』勝國興訳 中央公論新社 一九九六年 一七五頁。
- (38) パノフスキー 前掲書 八二頁。
- (39) 前掲書 八〇頁。

- (40) Bussiere, *ibid.*  
パノフスキー 前掲書 八〇頁。
- (41) Bussiere, *ibid.*  
パノフスキー 前掲書 八〇頁。
- (42) アンツェレフスキー『デューラー 人と作品』前川誠郎他訳 岩波書店 一九八二年 一一〇頁。
- (43) Esler, *op. cit.*, p.164.  
Bussiere, *ibid.*  
Esler, *ibid.*
- (44) Esler, *op. cit.*, p.164.  
Bussiere, *ibid.*  
Esler, *ibid.*
- (45) Esler, *op. cit.*, p.164.  
Bussiere, *ibid.*  
Esler, *ibid.*
- (46) Esler, *op. cit.*, p.164.  
Bussiere, *ibid.*  
Esler, *ibid.*
- (47) Wölfflin, *op. cit.*, S.123.  
Wölfflin, *op. cit.*, S.123.
- (48) パノフスキー 前掲書 八〇頁。  
「エフェソの信徒への手紙」六章一〇—一七節。
- (49) パノフスキー 前掲書 一五二頁。
- (50) Wölfflin, *op. cit.*, S.26.  
Wölfflin, *op. cit.*, S.26.
- (51) アンツェレフスキー 前掲書 一八〇頁。
- (52) Theissing, H.: *Dürers Ritter, Tod und Teufel — Sinnbild und Bildism*, Berlin, 1978, S.74.
- (53) Wölfflin, *op. cit.*, S. 27.  
Wölfflin, *op. cit.*, S. 27.  
op. *cit.*, S.214.
- (54) Esler, *op. cit.*, p. 176.  
Esler, *op. cit.*, p. 176.
- (55) Perrig, A.: *Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei*, Weinheim, 1987, S. 27.
- (56) アンツェレフスキー 前掲書 一七八頁。
- (57) Bussiere, *op. cit.*, p. 194.  
Bussiere, *op. cit.*, p. 194.
- (58) パノフスキー 前掲書 一五四頁。
- (59) Bussiere, *ibid.*  
Bussiere, *ibid.*
- (60) Wölfflin, *op. cit.*, S. 215.  
Wölfflin, *op. cit.*, S. 215.
- (61) パノフスキー 前掲書 一五七頁。
- (62) 同 一六三頁。
- (63) クリパンスキー 前掲書 二九一頁。
- (64) Bussiere, *op. cit.*, p. 196.  
Bussiere, *op. cit.*, p. 196.
- (65) パノフスキー 前掲書 一六三頁。
- (66) Esler, *op. cit.*, p.179.  
Esler, *op. cit.*, p.179.
- (67) ホーム『デューラー《メレンコリアI》』加藤淳夫訳 三元社 一九九四年 一一頁。
- (68) クリパンスキー 前掲書 二九〇頁。
- (69) Esler, *op. cit.*, p.64.  
Esler, *op. cit.*, p.64.
- (70) Schnell, E.: *Albrecht Dürers Melencolia I und die Gerechtigkeit*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Fo, Band/2007, S.207.
- (71) パノフスキー 前掲書 一五六頁。
- (72) パノフスキー 前掲書 二一七頁。
- (73) パノフスキー 前掲書 一五五頁。  
Esler, *op. cit.*, p.175.  
op. *cit.*, p. 176.  
パノフスキー 前掲書 一五七頁。  
Esler, *op. cit.*, p. 144.