

英雄としての放蕩息子

齊藤 栄 一

1

アルブレヒト・デューラーは一四九六年ごろに悔悛を主題とする銅版画をたてつづけに三つ制作した。『荒野で悔悛する聖ヒエロニムス』、『聖クリソストムスの悔悛』そして『放蕩息子』である(図1)。聖人を扱った前二者は以前からよく知られた主題によるものであるが、『ルカによる福音書』第十五章十一節以下に語られる『放蕩息子』という主題はよくとりあげられてきたものとはいいがたく、いきおいその表現の仕方でも定型的なものとなっていた^①。放蕩息子の主題そのものは十三世紀のフランスのある聖堂のステンドグラスに初めて登場するが、それ以来、放蕩息子(以下、男と記す)は羊飼としてあらわされ、その手伝いをする助手のような存在が樹木からたき落としたドラングリを豚に食べさせる図柄が標準的なものとなった。もっとも、一四七六年にバーゼルでベルンハルト・リヒェルが、また一四七八年にシュパイアーでペーター・ドラハが出版した『人間救済の鏡』(Speculum Humanae Salvationis)に見られる当該の主題による木版画(図2)では、羊飼の杖は太い棍棒に変わり、手伝いの姿は見えず、豚は銅葉桶から餌を食べている。また、聖書で「畑」と述べられていたはずの場所は農家の中庭となり、男も豚たちと同じ高さに身を落としている。この木版画はデューラー作品の成立をうながすきっかけのひとつとなったかもしれない。また、一四九五年の四旬節の期間にバーゼルで出版されたヨハネス・メーダーの、この放蕩息子の主題による五十の説教を内容とする『放蕩息子の四つの悪業』

(Quadragesimale di Filio Prodigio)に供された木版画がデューラーに影響を与えたと指摘するむきもある^②。この書物の表紙裏には、『阿呆船』の木版画制作のさいにつながりをもったセバスチャン・プラントの頌詩も掲載されているだけに、その信憑性にはかなり高いものがあるだろう。

このデューラーの銅版画のための素描としては、現在三枚が残されている。そのうち、全体の構成を見せているもの(図3)では上下両端が少し切断されており、また後景の家並みは完成作のそれよりも少し高いところに位置している^③。完成作の家並みはニュルンベルク西方のヒンベルスホフを描いたものと想定されている^④。

農家が軒を並べる画面上半分のそここに見られる樹木をのぞけば、この画面全体で唯一その存在がはっきりと示されている植物は男の右ふくらはぎの下の地面に置かれている一個のカブである。現在でもドイツ語のカブ(Rübe)という語は「役立たず」「くっつぶし」「放埒者」という意味をもっているが、それがドイツ語にとどまらないことは、英語の turnip やフランス語の navet でも同じである。また少し時代は下がるが、ブリュッゲルの銅版画『豚小屋に押し込められる酔っぱらい』においても同様の表現例を見ることができ(図4)。

男の周囲には豚以外にもいくつかの他の動物の姿が見られる。男の背中のおく左には鷺鳥が、またさらにその左には身体の後半部だけを見せている雄牛がいる。この牛についてはヴィンクラーによって一四



図1 「放蕩息子」 デューラー作 銅版画 1496年頃



図3 「放蕩息子」 デューラー作 素描 1495/96年
大英博物館（ロンドン）



図2 「放蕩息子」 『人間救済の鏡』 1478年

九六年以前、おそらく一四九五年の成立と推量されている素描が残されている(図5)。当然のことながら、この素描が銅版画に用いられたときにその向きは左右が反転しているが、素描では胴体のむこうに隠れて見えなかった尾が、銅版画となって図像が反転したときに、あたかもその反転に振り回されたかのごとくに尾が胴体のこちら側にまわってきているのが御愛敬である。ともあれ、その特異な表現の仕方のゆえに性器が奇妙なぐあい^①に強調されている雄牛と鷲鳥は、豚とともに前述のプラントの『阿呆船』の第十四章「思いあがりのこと」に姿をあらわしている。

鷲鳥のために神様は

わざわざ天国つくりやせぬ(八、九行)



図4 「豚小屋に押し込められる酔っぱらい」
ブリューゲル作 銅版画 1630年頃

かの天国は鷺鳥やら
牛の国ではないけれど
阿呆や猿や、ろばや豚
いつまでたっても入れない(二九—三二行)⁸⁾

男をあいだには喜んで鷺鳥の反対側には一羽のオンドリがいる。オンドリといえはすぐに想い起こされるのが『マタイによる福音書』第二十六章七四節以下に語られている挿話だ。夜明けに一羽のオンドリの鳴き声を聞いたペテロはイエスにたいする自らの裏切りに想いいたって号泣する。そもそもこの「放蕩息子」という例え話が、父なる神にたいする信仰を失った者がその信仰を回復し、そのことによって父なる神に再び受け入れられるという主題を、農夫である父とその出来の悪い息子に託して語っているものであってみれば、父と神の愛からの離反にたいする悔悟の念を抱いた瞬間をあらわすにあたって、男の重ねられた両手のすぐ先にオンドリが姿をあらわすというのは妥当至極な表現といえよう。

しかし、その一方で、オンドリはそれとはまったく異なるイメージをも想起させる。ドイツ語のオンドリ(Hahn)とこの語は英語のcockと同様に「男根」および水道などの蛇口の「栓」をも意味する。そして男根と蛇口の栓といえはただちに、一四九七年頃のデューラー自身の木版画『男湯』の左端の男性の男根のすぐわきに配置された蛇口とオンドリ形の栓が想い起こされよう(図6)。男がその父親からもらった財産の分け前のかんりの部分を費したであろう性的な快楽を暗示するのにオンドリほどどうってつけな動物はないだろう。

このオンドリをはさんで男の両手の反対側に位置しているのが、荷車に属しているものであるらしい二つの車輪である。とはいえ、荷車の荷台に相当する部分はこちらの視界にはほとんど入らず、もっぱら二つの車輪のみが自らの存在を誇示している。車輪と罪との結びつきといえはすぐ想起されるのが車裂きの刑である。ギリシアを発祥の地



図6 「男湯」 デューラー作 木版画 1497年頃

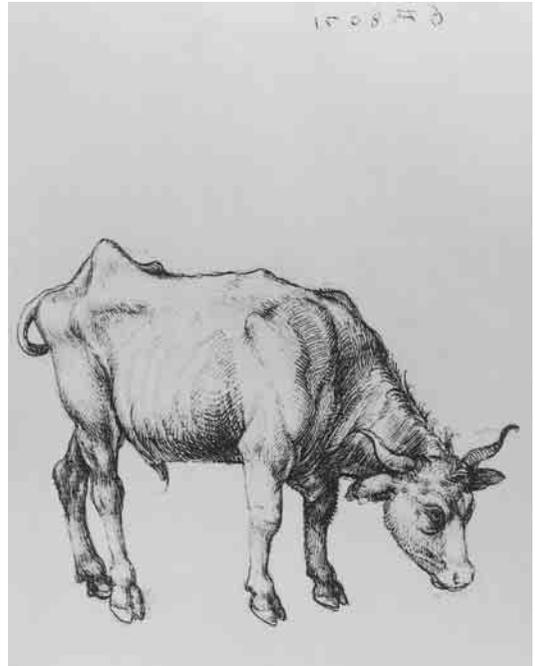


図5 「牛」 デューラー作 素描
ルボミルスキ美術館(レンベルク)

としてローマを経由し、フランクに伝えられたとみられているこの刑には「手足をのばして横たえられた者の四肢に車輪を両手でもって打ちおろし、砕く」やり方と「垂直な杭の上に水平におかれた車輪の輻に受刑者の手足、胴をからませ：身体を縛りつける」やり方があるが、のちには殺人や放火の罪を犯した者に適用されるようになったこの刑も、「法によって定められた刑罰として知られている最古の事例は、女主人と結婚しようとした奴隷に対して科されたもの」であり、つまりは車裂きの刑の根源には性的な墮落に対する罰というニュアンスが含まれているのであった。

この画面の中に見られるさまざまな動物たちのなかでも、とりわけ多くの、そして重要な意味をもつものが豚であることはいうまでもないだろうが、デューラーが豚を中心的な主題としているもうひとつの銅版画として、パノフスキーが本作の直前に制作されたと推定している『奇形の豚』(図7)がある。一四九六年三月一日、バーゼルから北に十二ドイツマイル(約九十キロ)離れたランザーという小さな村に、頭がひとつ、四つの耳、二つの体、二つの舌、八本の脚(うち六本で立つ)の奇形の豚が生まれた。それは即座にバーゼルに持ってこられたが、それを見たブランドはすぐさま皇帝にあてたパンフレットを作成し、そこに、この豚が「豚人間」たちによって帝国が分裂させられてしまうことの神からの警告である旨の文章を記している。ブランドにとってこの奇形の豚の登場は、一五〇〇年に世の終末が来るという、当時数少なからぬ人々によって共有されていた終末観を反映するものだったのかもしれない。もっともブランドは、この豚がトルコの脅威とアンティクリストを象徴するものであるとはいえず、それが短命に終わったことはマクシミリアン帝の良き統治の象徴でもあるという追従を加えることを忘れてはいない。ともあれ、この奇形の豚の剥製とおぼしきものが同年の復活祭のときにニュルンベルクで展示されたほか、その姿をあらわした木版画がバーゼルのベルクマン・フォン・オルペによって公開された(図8)。ここでの豚は、本来は生まれた

ばかりであるはずなのに成長した姿となっていて、それはそのままデューラー作品にも引き継がれてはいるものの、デューラーのそれがおそろく彼自身が見た剥製にもとづいて六本の脚で立っているのにたいし、バーゼル版のそれは四本の脚で立っている。バーゼル版では豚は盆地のようなところに立っているが、デューラー作品のそれが立っているのは丘のようなところである。さらにバーゼル版とはちがって、デューラー作品では豚の身体は背後の城をほぼ内包する形をとっているうえに、肩に生えた二本の脚が城の入口のほうを指している。ここにはペリヒの言うように、豚のような(不潔な)支配をしているドイツの騎



図7 「奇形の豚」 デューラー作 銅版画 1496年頃



図8 「奇形の豚」 ベルクマン・フォン・オルペによるバーゼル版木版画 1496年

ディアである木版画（バーゼル版がそうである）という媒体を選んだこと、また奇怪なものの存在を知らせる木版画によく見られる扇情的なコメント（これもまたバーゼル版に見られるものである）をいっさい載せていないこと、これらのことは、少なくともこの作品がデューラーのもとと持ち合わせていた動物分類学的な関心にもとづくものであることを示しているといえよう。

豚あるいはイノシシはキリスト教美術の文脈では古くから好色および大食の象徴として知られてきた動物である。好色のシンボルとしての豚はのちにデューラー自身の木版画連作『小受難』¹⁹のなかの『墮罪』²⁰（図9）にも登場するものであるが、『放蕩息子』における好色のイメー

士社会あるいは騎士道精神にたいする批判を読むことができるかもしれない¹⁶。もっとも、この作品が教皇の専横にたいする挑発であるとさえ読み込んでしまうペリヒにたいしては疑問の声をあげるむきもある¹⁶。どちらにせよ、この作品はアンツェレフスキーが言うような「明らかに手間賃仕事」というような安直なものではない。そもそもデューラーが奇形の豚を、民衆によく売れるメ



図9 「墮罪」 デューラー作 木版画 1511年

ジは、まずは画面左下の一組のオスとメスの子豚によって示される。さらに画面中央下の桶のすぐむこうにいる性別不明の子豚をメスとするならば、桶の右側にいるオスの子豚とよってできあがるペアもまた好色をあらわすひとつがいととなる。しかもこの画面では、好色は子豚たちによってのみあらわされているのではない。オスとメスの区別が判然としていないとはいえ、ひとつがいの動物が好色の象徴としての機能を持つというキリスト教美術の文脈にそくして考えるならば、男の背中のすぐ左のひとつがいの鷺鳥も、また画面左上角に認められる何とも知れぬ鳥の二組のつがいもまた、男のおちいっていた性的な罪を暗示しているといえよう。

豚と大食とのイメーシ上のつながりは、前述の『阿呆船』第十四章にデューラーがつけた木版画にはっきりとあらわされているが（図10）、デューラーと同時代にニュルンベルクで活躍したハンス・ザックスの滑稽詩『のらくら天国』の悦楽境を直接の典拠としていると推測されているブリュッゲルの『怠けもの天国』（図11）の画面右上に姿を見せる豚もまた、だらしのない姿で大食の末の、あるいは最中の怠惰



図10 「思いあがりのこと」 デューラー作
木版画 1494年

をむさぼりつつある男たちがおちいっている罪の象徴である。豚は四性体説では粘液質と、また四大要素では土とそれぞれ対応させられているが、ヘレニズムの世界でさえそのようにあまり高い地位が与えられていなかった豚あるいはイノシシは、ヘブライズムの世界ではその食用がはっきりと禁じられている。

豚という動物にはそもそも汗腺がないため、他の多くの動物におけるように発汗作用によって体温を下げる事ができない。したがって上がりすぎた体温を下げるために泥のなかでころげまわることによって、皮膚からの蒸発作用および冷たい地面への伝導作用で身体から熱を消散する。これが豚のもたらすおぞましさの感覚のものである。食生活における豚肉の禁忌とひづめの様態や反芻の習慣とのあいだには、聖書にははっきりとした想定があるにもかかわらず、じつは強い関連性はない。

ヘブライズムに由来する豚の禁忌視がヘレニズム的世界観にもとづく天体のイメージと合体した興味深い例として、デューラー自身も若

「サトウルヌスとその子どもたち」(図13、おそらく失なわれたネーデルラントの原本に基づくドイツのコピー)では、画面左下で餌を食っている豚は画面右下の罪人とセットとなつて大食の罪を表わしているのであらう。

デューラー作品に話を戻せば、素描(図3)の段階では存在し

いころに影響を受けたハウスブフマイスターと仮称される画家がヴォルフエック城の『ハウスブフ』のために描いた連作のひとつである「土星」(図12)をあげることができる。この作品自体は、「火星」「太陽」「月」とは違って、「木星」と同様にハウスブフマイスターの助手の手になるものであるとする見解もあるが、そうだとすると彼自身の意向は基本的には実現されているものと考えてよいだろう。画面左中央の処刑場の下に枷で手足を拘束されている罪人のさらに下に姿を見せしている豚が馬を解体する男の膀胱の臭いを嗅いでいる姿は、おそらく性的な罪の暗示として機能しているのだろうし、これと同じころに成立したとおぼしい



図11 「怠け者の天国」 ブリュエール作 油彩 アルテ・ピナコテク
(ミュンヘン) 1567年



図13 「サトゥルヌスとその子供たち」
作者不詳 木版画



図12 「土星」 ハウスブフマイスター作
素描

ていなかっただ豚が完成作では五匹も姿を見せている。これはデュラーが尊敬おくあたわなかつた、しかもそう望みながらも直接師事することのこなわなかつたジョンガウアーが残した豚のみを扱った珍しい銅版画(図14)の影響を無視することはできないだろう。子豚の数はデュラー作品のそれと同じく五匹である。こういった類の銅版画

は図像制作にたずさわる職人の図案帳や引き出しのなかに大切に保管され、絵画や版画のみならず、銀の広口カップや象眼されたテンプルなどに施される図案として再三使用されていたものだった。

したがって、デュラーの作品における豚は、大食や好色といったこれまで述べてきたような罪の象徴としての機能も果たしていたと同時に、彼自身の図案構成上の純粹な対象としての側面も持ち合わせていたのである。じっさい、デュラー自身が豚そのものについて強い禁忌の感覚を持っていなかったことは、『農民戦争のための記念柱』(図15)の基台のうえに二頭の牛や羊とならんで豚が堂々とその姿を見せていることからわかる。

最後に、さまざまな暦の十一月によく登場することで親しまれてきた豚飼の姿に、デュラーがいくつかの含意をほどこしていることについて指摘しておきたい。聖書に言う「放蕩の限りを尽し」た男のおちいっていった罪に好色と大食が含まれていたであろうことは、これまで述べたように彼をとりまく豚をはじめとする動物や植物によっても暗示されているのではあるが、とくに好色の罪については彼自身

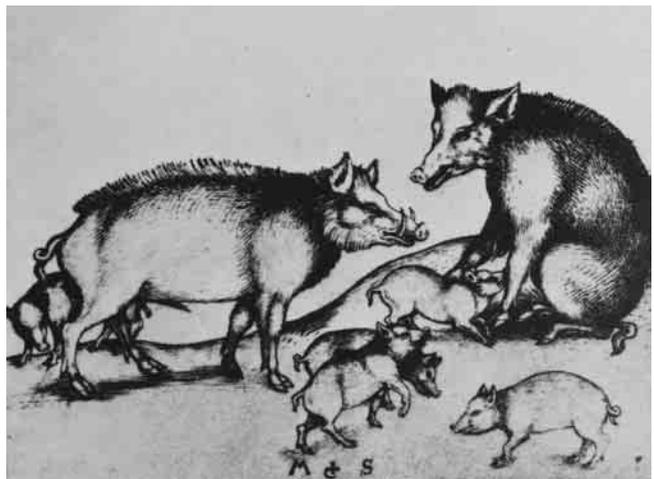


図14 「七匹の豚」 ショングウアー作 銅版画

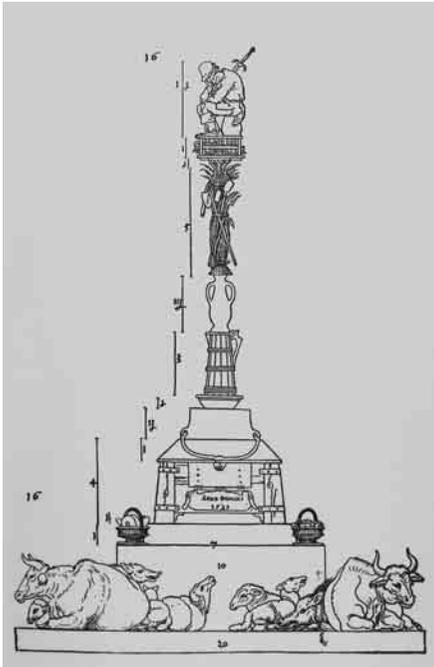


図 15 「農民戦争のための記念柱」
デューラー作 木版画 1525 年

が身につけている衣服によっても示されている。彼が着ている上着にみられる、肘のところまで開いている奇妙な袖は、デューラーの他の作品では一四九五年頃の二枚の銅版画『死神または暴漢に襲われる若い女』(図 16) および『不釣り合いなカップルまたは愛の申し出』(図 17) のみ見られるものであり、それらの作品の内容から考えれば、この特徴的な袖は好色の世界に身を持ちくずした男を象徴するものである。さらに、男は前述の性器が端的に強調されている形で登場する雄牛と同じ地平にある。

この作品のためのもうひとつの素描(図 18)においても、そして頭の傾き具合がより完成作に近いがゆえにその後描かれたと考えられている前述の素描(図 3)においても、さらには完成作においてさえも、男の両脚の位置の処理が不様であることはつとに指摘されてきた。しかし、デューラーともあろう人が一枚の素描と完成作の三回にわたって誰が見ても不様あるいは不器用の誇りをまぬがれないような結果を残すことがあるだろうか。デューラーはひょっとすると、動植物や衣服のような外在的なものによる表示によってのみならず、男自身の



図 17 「不釣り合いなカップル」 デューラー作
銅版画 1495 年頃



図 16 「死神または暴漢に襲われる若い女性」
デューラー作 銅版画 1495 年頃

身体が正常な状態にはないことを示すことによって、この男が現在おちいつている精神的な境遇を提示しようとしたのではないか。

そこに顔面こそ付いてはいないものの道化棒を想い起こさせるような棍棒を持たされたこの男には、徹底的に愚か者の刻印が押されてしまっている。それではこの男に救いはないのだろうか。

男の視線は画面右上の教会に向けられている。教会はクリストの言う「自分の父の家」(『ルカによる福音書』第二章四九節)であり、それはそのまま男の父親を暗示するものでもある。しかも、中心からわずかに外れた位置におかれた跪く姿がシンブル・ハッチングによって処理された暗い地面を背にするかたちで配置されているという点で、この男は本論の冒頭で触れた『荒野で悔悛する聖ヒエロニムス』(図19)におけるヒエロニムスとよく似ている。

ここであらためて男の首から下の身体と頭部とが置かれている場所に着目したい。素描(図3)の段階では、男はその頭部も含めて身体全部が豚をはじめとする動物たちの世界にすっぽりと埋まっていた、画面上部の農家の世界とは完全に没交渉であった。ところが完成作で



図18 「放蕩息子」 デューラー作 素描
個人蔵(ロンドン)

は、首から下の身体は動物たちの世界にどっぷり漬かっているものの、首からは画面左側の農家に包み込まれている。この作品のサイズは二四八×一九〇ミリであるが、後ろ半身だけを見せている例の雄牛の背中突起の最頂部は上からも下からも一二四ミリのところ、すなわち正確に縦の半分の高さのところにある。そして画面を上下に二分し、その突起に接する線のすぐ上のところに男の顎がある。

放蕩のゆえに好色と大食の罪にまさに首まで浸りきり、まともに立つことさえおぼつかない脚しか持ち合わせていないこの男がそれでも神の大きな恩寵のもとに最後には救済されるのだということを、デューラーは「父の家」へと視線を向けているこの男の頭部がかろうじて農家に含み込まれていることによって示そうとしているのだ。この男の肉体はいまだに罪にまみれている。しかし、この男の精神は父に神に向けられており、農家によって示される農業というまっとうな営み、すなわち農夫である父の営みや、それによって培われる放蕩とは正反対のまっとうな生活にまっとうな信仰へと立ち返る断固とした意志に満ちている。そのことをデューラーは、この男の首から下の身体と頭



図19 「荒野で悔悛する聖ヒエロニムス」
デューラー作 銅版画 1496年頃



図20 「岐路のヘラクレス」 デューラー作
銅版画 1498年頃

部とを二つの異なる世界に分けて配置することによって鮮明に表現しているのである。

この男がまっとうな信仰へと立ち返る断固とした意志を示していることのもうひとつの証しとして、じつは先ほど触れた「道化棒を思い起こさせるような棍棒」がある。もしこの棒に道化の顔が与えられていれば、それは道化棒以外のなにものでもなくなる。しかし、この棒には顔がない。むしろ、農夫や豚飼が持つには相応しくないほどの立派な棍棒である。それはあたかもかのヘラクレスが持たされる棍棒のようである。放蕩への身の持ちくずしとそこからのまっとうな生活への回帰という「放蕩息子」のテーマとの関連ですぐに想起されるのは「岐路のヘラクレス」という主題であろう。道のりは険しいが真の幸福へと導いてくれる美德と、安逸と快楽とによって誘惑しようとする悪徳の二つの擬人像のあいだで迷うヘラクレスの姿は、ルネサンス以降好んで図像化されるようになったし、ほかならぬデューラー自身も『放蕩息子』の二年ほどあとには、その内容の解釈についてはさまざまな議論があるものの、この主題による作品をものしている(図20)。

つまり、この棍棒があらわすものは、最終的には美德を選択するヘラクレスのイメージをつうじて、男が最後にはまっとうな生活にまっとうな信仰を選びとったということではないだろうか。

そもそも十二の功業によって英雄視されることになるヘラクレスがその功業を科せられたのは、彼がヘーラーによって狂気におちいらされ、自分の妻メガラとその間に生まれた子供たちを殺害したことへの償いのためである。そして、その功業の多くが動物の退治や略奪であることは、そこに登場する動物たちに罪障のイメージが含意されている「放蕩息子」の男が今まさになすべきこととまっとう響きあっている。じじつ、十二の功業をなしとげる前の、いわば穢れの状態にあるヘラクレスを、功業を行なう間の憂さ晴らしをしているかのように酒に酔って足元も覚つかない(?!) ような状態で表現する例も少なからずあった。たとえばポロニーヤで一四九〇年代に制作されたある小像は、ヘラクレスが悦楽にふけたあと、葡萄の蔓を手につかみながらしどけない姿で眠りこけているさまをあらわしている^⑧。

また、この棍棒にヘラクレスのイメージを読みとることがけっして唐突なものではないことは、同時代のドイツにおいてヘラクレスに託されたあるイメージが傍証している。一四九四年にフランス王シャルル八世が軍勢をひきつれてイタリアに進攻してきたときに、その前年に帝位についたばかりの神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世は、教皇アレクサンドル六世からの救援の要請にたいして積極的な反応を示した。いっぽう、桂冠詩人にして人文主義者であり、その著作『愛の書四巻』の図版としてデューラーから木版画『哲学』を供されもしているコンラート・ケルティスは、一四九二年以降マクシミリアン帝をヘラクレスのイメージに託して表現することを始めていたが、おそらくそのケルティスの指導のもとにマクシミリアン帝をヘラクレスとして表現した木版画が成立した(図21)^⑨。デューラーの『放蕩息子』の成立と同じく一四九六年頃のことである。上段のレルナのヒドラを退治したばかりのヘラクレスと高貴な野人に由来するゲルマン人のイメージが合



図 21 「ゲルマンのヘラクレスとしてのマクシミリアン」 作者不詳
木版画 1496年頃

体した人物像は、下段の馬上ゆたかに進軍するマクシミリアン帝の理想化された姿でもある。また、マクシミリアン帝自身もその家系の中に遠い祖先としてのヘラクレスが含まれることを熱望しており、その意を受けたハイリン・ベール、ウルリヒ・フォン・フッテンネとしてケルテスといった人たちが二人の分ちがたい結びつきを頌詩の形で歌い上げていっているばかりか、宮廷史家であったヨゼフ・グリュンペックは一四九七年に、ある戯曲のなかで岐路に立つヘラクレスの姿をマクシミリアン帝に重ねて描写している。またケルテスは、マクシミリアン帝に奉げられたキケロについてのある文書のなかで、マクシミリアン帝のことを「もうひとりのヘラクレス」とさえ呼んでいるほどである⁽⁸⁾。

マクシミリアン帝とデューラーとの関係が深いものになるのはずっと後のことだとしても、デューラーのまわりに満ち満ちていた「ヘラクレスとしてのマクシミリアン帝」というイメージのトポスが、「放蕩」信仰からの離反」から「まっとうな生活」まっとうな信仰」への帰還を果たす男の表象に、デューラーをして、英雄というイメージを付与せしめたと考えるのもあながちちがはずきではあるまい。

注

- (1) Panofsky, E.: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New York, 1943/1971, p. 76.
- (2) Hall, J.: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, 1974/79, p. 253.
- (3) Panofsky, *ibid.*
- (4) Strauss, W. L.: *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, 1972/73, p. 22.
- (5) Wölfflin, E.: *Drawings of Albrecht Dürer*, München, 1914, New York, 1923/1970, fig. 8.
- (6) アンツェルフスキー『デューラー 人々作品』前川誠郎・勝國興訳、岩波書店、一九八二年、七三頁。
- (7) Winkler, F.: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, BAND I, Berlin, 1936, S. 167.
- (8) トランプト『阿呆船 上』尾崎盛景訳、現代思潮社、一九六八/七四年、六六、六一頁。
- (9) 阿部謹也『刑吏の社会史—中世ヨーロッパの庶民生活』中央公論社、一九七八/一九八四年、五九—六三頁。
- (10) Panofsky, *op. cit.*, p. 76.
- (11) Perrig, A.: *Dürer oder Die Heiligkeit der deutschen Kezerei—Die Apokalypse Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513*, Weinheim, 1987, S. 36.
- (12) Schoch, R.: *Albrecht Dürer — Das druckgraphische Werk*, BAND I, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München, 2001, S. 43.
- (13) Schoch, *ibid.*
- (14) Strauss, *op. cit.*, p. 20.
- (15) Perrig, *op. cit.*, S. 37.
- (16) Schoch, *op. cit.*, S. 44.
- (17) アンツェルフスキー、前掲書、九六頁。
- (18) Schoch, *op. cit.*, S. 43.
- (19) Ferguson, G.: *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford, 1954/61, p. 20.
- (20) Hall, *op. cit.*, p. 130.
- (21) 『レネ記』十一章七節、『申命記』十四章三節〜八節。
- (22) 『ハリス』食と文化の謎』板橋作美訳、岩波書店、一九八八/二〇〇一年、九三頁。
- (23) Stange, A.: *Der Hausbuchmeister — Gesamtdarstellung und Katalog*

- seiner Gemälde, Kupferstich und Zeichnungen, Baden-Baden/Strasbourg, 1958, S. 28.
- (24) クリバンスキー、パノフスキー、ザクスル『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、151頁。
- (25) Eisler, C.: *Durer's Animals*, Washington and London, 1991, p. 185.
- (26) なお、テューラーのこの作品の主旨が、鎮圧されてしまった農民をいたむものであるか、それとも農民を愚弄するものであるのかについてはかねてから議論があったが、私が前者の立場をとることにについては、拙論『テューラーは農民を嗤ったか』(明治学院大学論叢第506号総合科学研究第43号所収)を参照されたい。
- (27) Schoch, *op. cit.*, S. 45.
- (28) Strauss, *op. cit.*, p. 22.
- (29) Schoch, *ibid.*
- (30) Winkler, *op. cit.*, S. 96.
- (31) Strauss, *ibid.*
- (32) 現在の用法と当時の用法との違いに留意する必要があるものの、脚にまじわるドイツ語のつめのような言ひ回しを想起されたい。
 * über seine eigenen Beine fallen/stolpern (ひょろ／＼不器用であらう)
 * wieder auf die Beine kommen (肉体的／精神的に立ち直る)
 * schwach auf den Beinen sein (病弱／不確かである)
- (33) Simons, P.: *Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homeroic Libido*, Art History, Vol. 31, No. 5, November 2008, p. 634.
- (24) Leitch, S.: *The Wild Man, Charlemagne and the German Body*, Art History, Vol. 31, No. 3, June 2008, pp. 290.
- (35) Leitch, *op. cit.*, p. 292.