

佐藤直樹

I.

アルブレヒト・デューラーは、自然研究を通して写実的描写を獲得し、ドイツ美術に「ルネサンス」と呼ぶような新時代をもたらした。事実、植物観察に基づく多くの素描、もしくは動物や風景のスケッチなどが、16世紀ドイツ語圏の美術のルネサンス化に果たした彼の重要な役割を証明するだろう。例えば、アルベルティーナ版画素描館が所蔵する有名な草花のスケッチには、特別な美しさが見られない自然の片隅が再現されているだけだが、こうした写実表現の登場は、デューラーの植物学的なまなざしを待つほかはなかった。また、兎を描いた水彩や横たわるライオンのスケッチ (fig.1)からは、実際に彼がそれらの動物を目の前にして観察し、その実体験に基づいて素描したことを窺うことができる。

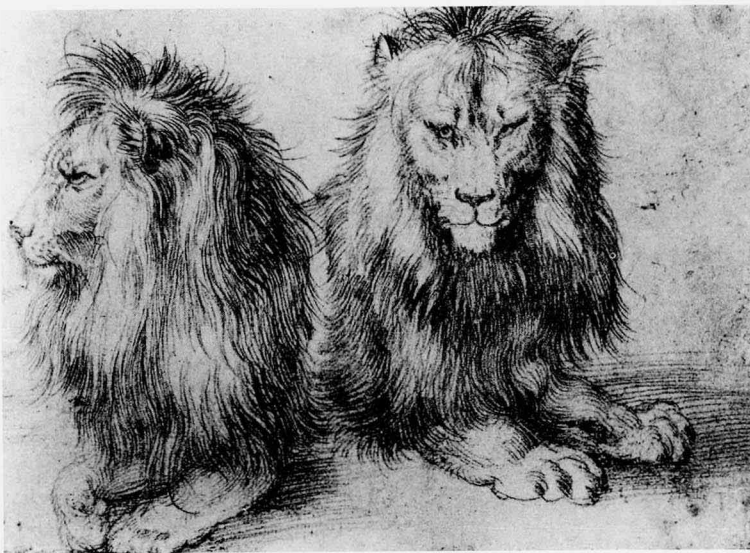


fig.1
アルブレヒト・デューラー、《二頭のライオンの習作》、シルバーポイント、1521年、ベルリン銅版画室

このライオンのスケッチに関して、デューラーの残した『ネーデルラント旅行記』に次のような記述がある。1521年4月10日、ゲントでライオンをスケッチしたことが次のように記されている。「水曜日の朝、彼らはわたしを聖ヨハネ教会堂の塔へと案内した。……(中略)……そのあとライオンを見てその中の一頭の姿を銀筆で描いた」^[1]。この文は、デューラーがファン・アイクのゲント祭壇画を鑑賞した後、ライオンを見たことを語っているのである。この日記を通して我々は、デューラーが自然観察を实践したドイツの美術家の最初の一人であることを知るのだが、それとは逆説的に、彼が描いた全ての動物描写を自然観察に基づくものであると無批判に信じこんでしまう危険性がある。しかし実際はどうであろうか。

これまでのデューラー研究において(ルネサンス研究全般に当てはまるこ

とかもしれないが)、「ルネサンス」と「写実描写」という常套的な組み合わせのフィルターにより、見えにくくなってしまった重要な側面が隠れてはいないだろうか。この疑問を検討してみるため、稿者はデューラーの作品として有名な木版画《犀》(fig.2)を取り上げたい。後に詳しく見ていくが、実際のところデューラーの犀は写實的に表わされたものではなく、デューラーの想像力に負うところが多いからである。しかし、写實的ではないとは言っても、この版画は我々が犀のイメージを決定する強い力をもつ。その理由は、この像がいかに「本物らしく」見えるからだろう。《犀》を見ると、我々は「写實的に」描写された一頭のインド犀をそこに見つけることしか出来ない。この木版画のみを見て「犀らしくない」と即座に批判的な感想をもつ人は(動物学者を除いて)まずいないであろう。しかもこの犀は、草の生える場所に四本足で大地を踏みしめるように、あたかも自然な雰囲気の中で表わされているため、この犀が自然観察に基づかない事実に気付くのは非常に難しい。つまり、見せかけの写実表現に、我々は欺かれてしまうのである。

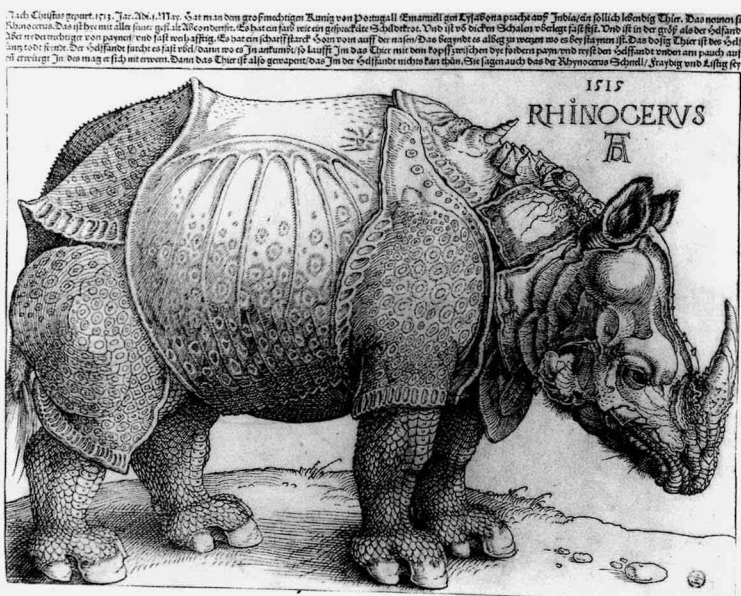


fig.2
アルブレヒト・デューラー、《犀》、木版画、1515年、ベルリン銅版画室

さらに興味深いことは、この犀が写實的に描写されていたとする前提で、かつ巨匠デューラーの作であるという信頼性も付与して、この犀の「非現実的な」イメージがヨーロッパ中に流布したという歴史的事実であろう。G. パスの詳細な検討によって、この木版画は「科学的な写し絵」として動物学的に貢献したと認められたばかりか、後世に犀のイメージを生み出させる手本として常に参照されていたことも、様々な例とともに洗い出された^[2]。パスは、《犀》のイメージが流布した理由を次のように述べている。「さらに新種動物の多様性は、幻想的な寓話風動物の発見とその図版によってさらに広がっていった。動物に対する強い興味が表面的な観察によって次第に高まり、様々な^{イメージ}像が誕生する。このことは珍奇趣味を満足させる以上のものではなかったのであるが、とりわけ版画というメディアが珍獣の形態を流布させるに一役かったことも見逃せない」^[3]。続けて、P. ギルコンの文章を引用しつつ、当時の自然主義的な描写の需要と必要性を次のように説明する。「自然主義的描写の始まりが、ずっと過去に遡るにもかかわらず、科学的な素描と絵

画はルネサンス時代に入ってようやく頻繁に使用され始め書物などで体系的に掲載されるようになった。当時新たに生じた、自然に対する興味と、再度獲得するに至った自然の観察と研究が、長く支配的だった装飾的な形態言語とシンボルやアレゴリーといったものを自然のモチーフの背後へと追いやってしまったのである」^[4]。

以上のような、美術の科学史的な貢献という側面は、ルネサンスを考察する上で決して欠かすことの出来ない視点ではある。また、デューラーの犀が科学的に正確であったとされた状況、そしてその犀がはらんでいた危険な影響力が生み出した犀の図像の歴史は、パスの論文がその成果を代表しているのも再びここで論じる必要はないだろう。本稿では、パスが微かにほめかしたもう一つの視点、《犀》とルネサンス時代のエンブレムという関係を通して、デューラーの犀の描写の本質に迫ってみたい。なぜなら、ギルコンが、ルネサンス時代に自然主義的描写の背後へ消えたと断じたシンボルやアレゴリーに託された文学的要素が、実は写実を装うデューラーの犀に潜んでいると思われるからである。

II.

デューラーの木版画《犀》には、活版印刷によるテキストが犀の上部に添えられている。その記述内容のために、往々にしてデューラーがこの犀を実際に見たと思込込してしまうが、この記述は先に見たライオンのスケッチに関する日記の報告とは本質的に異なる。その内容は以下のようだ。「キリスト降誕後1513年目の5月1日、ポルトガルの偉大なるエマヌエル国王陛下宛にこのような生きている動物がインドからリスボンに運ばれた。人々はこの動物をリノケルスと呼ぶ。その動物の姿はここに見られるとおりである。それは亀のような色合いで、厚い甲羅に覆われている。体の寸法は象くらいの大きさであるが、脚は象よりも短く、防御に優れている。鋭い角が一本、鼻から突き出ている、傍らに石があるときには常にそれを研ぎ始める。こののろまな動物は象の天敵である。象はこの動物をひどく怖れている。なぜなら、それが象に近づくと、象の前脚の間を頭で突進し、象の腹部を引き裂き、そして殺してしまうからだ。しかし、象はそれを防御出来ない。この動物は象が何も出来ないほどしっかりと武装しているからである。人々はリノケルスを素早く、勇敢で狡猾であると言う」^[5]。

ここで注意すべき点は、デューラーがこの動物を「見た」とは記していないことである。「人々は/言う」のような、第三者による伝聞形式に着目すべきだろう。その上、版画に添えられたこの文章がデューラーの手になるとも断言しえない。すると、より信頼のおける史料が問題となるわけだが、この版画の準備素描と思われるペン素描(fig. 3)が大英博物館に残されているのでこれを見てみよう。それはまさしくデューラーの手になり、件の犀が細部に至るまで版画と同じ姿で描写されている。デューラーは、犀を実見せず果たしてこのような描写を達成出来たのだろうか？ この素描はこれまでの研究から明らかかなように、当時リスボンに在住していたモラヴィア生まれのドイツ人木彫師ヴァレンティーン・フェルディナント(Valentin Ferdinand)のスケッチを下

敷きにしたとされる。1515年の年記のある手紙の写しが、フィレンツェの国立図書館に残されており、それは友人であったニュルンベルク在住のある商人に宛てた手紙で、フェルディナントの手になる犀のスケッチが添えてあったと推測されている。犀がどのようにしてリスボンに到来したのか、またストラボンの犀に関する古代の記述の引用、インドの国々に関する当時の情報などがこの手紙に記されている。デューラーの木版画に添えられた犀に関する記述が、まさしくこの手紙の内容と一致していることから、後に失われてしまったスケッチとおそらく画面に記されていた犀の情報をデューラーは目にした、というのが定説になっている^[6]。大英博物館の素描に見られる彼自身の手による四行が示す内容は、やはり木版画の文章と殆ど一致しているのだが、唯一の相違点と言えば、木版画の方では「ギリシャ語とラテン語ではリノケルス、真正のインド語ではゴムダ(gomda)と呼ばれる」という素描での最後の一節が版画では省略されている点である^[7]。

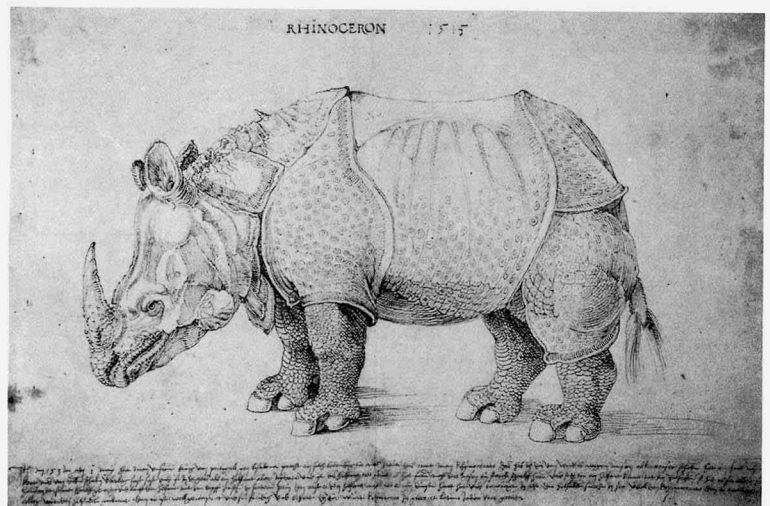


fig.3
アルブレヒト・デューラー、《犀》、ペン
素描、1515年、大英博物館

さて、一体誰が犀をリスボンに送ったのか？これまでの研究からインドのグジャラート王ムザファール（在位1511-26年）がポルトガル王エマヌエルに贈ったことが明らかになっている^[8]。1515年5月20日にこの犀はリスボンに到着した。デューラーは大英博物館の素描に15[1]3と記し、木版画でも1513という年記が繰り返されているが、ダ・コシュタによる犀の航路とその時期の詳細な研究以降、この年記は誤りであると認められている^[9]。1875年にアンジェロ・ディ・グベルナティスによって出版されたフィレンツェ国立図書館に所蔵されるフェルディナントの手紙の写し *Lettera scripta de Valeriano Moravia Germano a li mercatanti di Nurimberg* (Cod. Stroziano No. 20; Ora C1-XIII 80) にも、やはり1515年の年記が認められることから、デューラーが5を3と読み違えたという説を受け入れるのが妥当だろう。

III.

1515年当時、犀がリスボンに贈られたという出来事は、次の文献にも登場する。それはノチェラの司教パオロ・ジョーヴィオ(Paolo Giovio)による『戦いと愛の標章についての対話』の中の記述である。この書は、1555年にロー

まで初版が出版され、1556年にヴェネツィア、1559年にリヨン、1585年ロンドン、1863年ミラノと版を重ね、広く愛されたインブレーゼ集である^[10]。ジョーヴィオは1483年にコモで生まれ、パドヴァで哲学を、パヴィアで医学を学び、その後ノチェラの司教に任命された。また、文筆家として書を著わすだけでなく、歴史家、外交官としても活躍したことが知られている。そして1551年にコモで『対話』を著わした後、翌年に同地で没した。デューラーは1471年にニュルンベルクで生まれたので、彼らは同時代人であったということができよう。

『対話』は、ルドヴィーコ・ドメニキ(Ludovico Domenichi, 1515-64年)とジョーヴィオの対話形式で話しが進められる。ドメニキはジョーヴィオの死後、実際に彼の仕事を継いだ人物である。アルチャーティ(Alciati)がエンブレムの祖であるように、彼の友人ジョーヴィオはインブレーゼの創作者であり代表者といえる。そしてこの時代、フランス軍の侵攻以降この習慣はイタリア中に広まり、大流行をみた^[11]。この書の中で、我々のテーマである犀は、アレッサンドロ・メデイチのインブレーゼに用いられている。アレッサンドロはジョーヴィオに、彼の甲冑を装飾するための美しいインブレーゼを作るように依頼した。そのインブレーゼは次のようなものである。「…そして私は彼にこの恐ろしい獣、象の天敵とされる犀を選んだ。この動物はポルトガルの王エマヌエルがローマで象と闘わせるために送り、途中プロヴァンス地方で一度上陸し人々がこれを見たという。その後、ひどく不幸なことに、この動物はポルト・ヴェネレという町の近くの崖で水難にあい沈んでしまう。【船に】鎖で繋がれていたため、この動物を助けることは出来なかった。」^[12] このテキストから我々が知ることが出来るのは、犀がエマヌエル王のリスボンからローマに送られたという事実である^[13]。しかし、リグリア地方のポルト・ヴェネレという港近くで船が沈没し、犀も溺れてしまう。犀はローマの人々の前に姿を現わすことはなかったが、途中1516年1月にプロヴァンス地方マルセイユ近郊で上陸し、フランソワ一世が妃と一緒にこの犀を見たという記録が残されている^[14]。

さらにジョーヴィオは続ける。「しかしローマにはその真の姿とその大きさが送られた。それは、1515年^[15]の二月のことで、プリニウスに従って記されたその動物の性質に関する情報が一緒にあった。」ここでいうプリニウスは、『自然誌』(第8巻、71)で言及された内容のことである。

ポルトガルの歴史家ダミオン・デ・ゴエス(Damião de Goes)の報告によると、犀の死骸は岸にまで流れ着き、剥製にされてローマに送られたとある^[16]。もし、この報告が真実であれば、犀の剥製がローマに運ばれた記録があってもよさそうなのだが、ローマには剥製のみならず、それに関する記録も知られていない^[17]。確かに、ジョーヴィオが記述した「真の姿 la sua vera effigie」という語が剥製であるとする解釈も成り立つのであるが、犀に関する「情報が一緒にあった」という記述を見ると、犀の画像に文が添えられていたとする可能性が考慮されるべきと思われる。さらに、ジョーヴィオの「la sua vera effigie」という語句が、犀の姿が何らかの媒体によって写されたものである可能性を示唆するものとして、ジョーヴィオがマリオ・エクイコラに宛

てた1521年8月28日の手紙の中で、ジョーヴィオが集めていた肖像画を指して「verae effigies」と、同じ語句を用いている事実は見逃せないだろう^[18]。このことから、この言葉を剝製と捉えるのではなく、写した絵姿であるとする可能性を稿者は指摘したい。

ジョーヴィオは、ヴァチカンと交流があったので、ローマに送られたとされる某かの「犀の像」を見て、そこに添えられていたこの動物の性質に関する情報を得た。もはやその像が何であったのかを知ることは不可能であるが、1515年にポルトガルを発った犀を描いたデューラーによる木版画が現在も伝えられていること、またそこには犀の性質が文章で添えられていることはこれまで見てきた通りである。この事実から、次のように想像を大きく膨らませることも不可能ではなからう。つまり、ジョーヴィオは1551年にコモで『対話』を記すにあたって、デューラーの木版画《犀》を念頭に置いていたという可能性、そして遡って、アレッサンドロ・メディチのインブレーゼを作る際にデューラーの《犀》を参考にしたという可能性である。

ジョーヴィオが見たのは実はデューラーの版画の犀であったとする仮説は、少々乱暴であるかもしれないが、犀の「姿」がローマに送られたのは1515年、『対話』が書かれるのはその殆ど40年後であるから、犀の記憶をジョーヴィオに呼び覚ましたものはデューラーの版画であった可能性は決して低くはないだろう。版画というメディアの性格から、当時広く流布していたばかりか、ジョーヴィオが『対話』を著したコモに持ち運ぶことも容易であった。そう仮定すると、犀がローマに着いた年を実際の1516年ではなく、1515年であるとしたジョーヴィオの間違いいも説明がつくのではないだろうか。デューラーの版画の画面にモノグラムと一緒に表わされた1515という年記を引用したことによって誤ったのかもしれない(しかし銘文中に記された1513年という年記を引用しなかったという疑問は依然として残る)^[19]。彼がデューラーの犀の木版画を所有していた可能性、少なくともどこかで見たであろう可能性は、こうしてみると十分に考えうることなのだ。さらに版画に付された文章を引用したことも、ジョーヴィオの次の記述から証明される。「ポルトガル人の語るところによると、犀は象を見つけると直ぐさま攻撃を仕掛け、象の腹部を下方から、犀の鼻に付いている固くて鋭い角で突き上げる。そして犀の天敵である象を倒して死なせるまでこの戦いをやめることはない。」^[20] まさしく「ポルトガル人の語るところ」という一節が示している通り、犀と象の戦う様子はデューラーの記述と同一であり、ジョーヴィオの典拠がデューラーの版画であった可能性はさらに高まるのである。勿論、ジョーヴィオとヴァチカンの緊密な関係を想うと、ヴァチカンに存在していた他のイメージソースや史料、たとえばフィレンツェ国立図書館に所蔵されるヴァレンティーン・フェルディナントの手紙の写し(注6参照)などを目にしたことも想像されるのであるが、フェルディナントの手紙には犀の性質についての記述はあってもリスボンでの犀と象の戦いの記述がない^[21]。こうしてみると、ジョーヴィオはデューラーの木版画を源泉にしてアレッサンドロ・メディチのインブレーゼを制作し、『対話』でも文献資料的に引用したと考えるのはあながち的外れなことには思われないのである。

デューラーの描いた犀の像が二つの角を持っていることは、これまでの研究で繰り返し言及されてきた。一本は鼻の上に、小さなもう一本は肩の上に生えている。動物学者ヘディガーは、この小さな二本目の角に関して注目に値する論を展開した。犀という動物はしばしば体の様々な部分に負傷や肌の腫瘍、いわゆる角化腫を被ることがあるという。こうした病気は円錐形で尖った先をもつことがよくあり、例えばサンフランシスコの動物園の有名な犀には、やはりデューラーの犀と全く同じ肩の部位に大きな角化腫が見られたのである。ヘディガーはこうした症例を引き合いに出し、デューラーの犀の小さな角が、同様の皮膚疾患に由来するものであろうという結論を導いた^[22]。しかし、この論には決定的な反証となる資料が存在している。もし、実際にあの犀が皮膚疾患による角を肩に持っていたとしたら、同じ犀を版画にしたハンス・ブルクマイアー（父）の犀にも同様の二本目の角が見られるはずではなからうか（fig.4）。ブルクマイアーがデューラーと同じ手本に基づいて犀の版画を制作したことは疑う余地がない。ニュルンベルクでフェルディナントの手になる素描を見ているはずだ。では、ブルクマイアーが二本目の角を描き忘れたのだろうか。そう思うことが出来ないのは、ブルクマイアーの本版画に表わされた犀のほうがデューラーの犀よりも現実の犀に近く（むしろブルクマイアーの犀を見ることでデューラーの犀が非写実的であることがわかる）、彼らが見た手本には二本目の角が描かれていなかったとするのが正しく思われるからである。

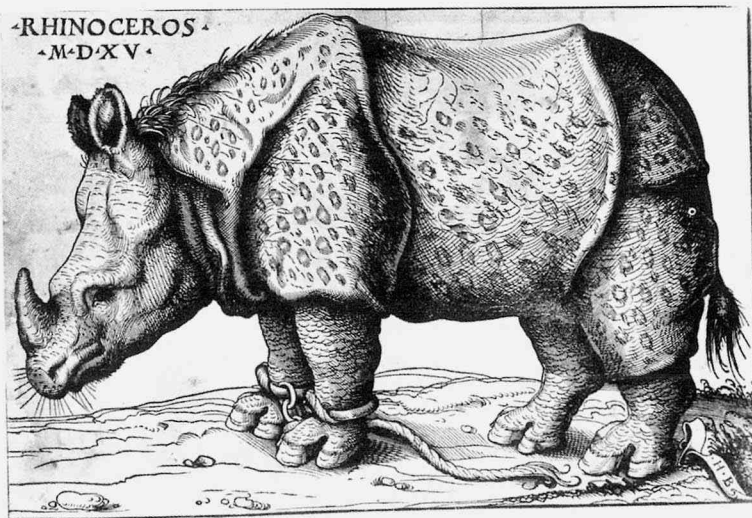


fig.4
ハンス・ブルクマイアー（父）、《犀》、木
版画、1515年、ウィーン、アルベルティ
ーナ版画素描館

では、デューラーの犀の二本目の角は、どのようにして描かれるにいたったのだろうか。その解答は、すでにG.パスが指摘しているように古代の文学的資料に見つけることが出来そうだ。例えば、パウサーニ阿斯やマルティリウスといった古代の作家たちは「犀は二本の角を持つ」という記述を残しているのである。パウサーニ阿斯によると「私はエチオピアの雄牛を見た。その動物は犀とも呼ばれている。なぜなら、鼻に角が一本生え、さらにもう一本小さな角が額に生えているからである。」そしてマルティリウスでは「二本の角で獐猛な熊を突き上げる」と述べられている^[23]。デューラーはおそらく、二本の角を持つアフリカ犀を記述したこうした古典をニュルンベルクで交流のあった人

文学者から聞き知ったのではないだろうか。それとも、フェルディナントの素描を見ている最中に、こうした話題が、例えば同席した人文学者から上った可能性もあろう。いずれにせよデューラーの個人的な経験が、犀の描写に影響を及ぼしたと考えることが出来る。彼は二本目の角を「本来あるべきものとして」犀の肩に付け加えたのである。デューラーにとっては、まさに目の前にあるフェルディナントの素描よりも、人文学者から聞いた古代の知識のほうが、より正当な情報に思われたに違いない。これこそまさしくルネサンス的な現象と言えはしないだろうか。

後世に描かれたデューラー以降の多くの犀は、デューラーを明らかに手本としている。それに反してブルクマイアーの犀は、それが犀の自然な姿を的確に写したもの（正確に言えばそれをさらに写したもの）であるにもかかわらず、決して手本とされることはなかった^[24]。同様に、犀の自然主義的な肖像は、例えば1586年の「マドリドの犀」や1684年頃の「ロンドンの犀」を描いたものが多数知られるが、デューラーの有名な犀の絵姿を、それが真実と異なるからといって駆逐してしまうようなことは決して起らなかったのである^[25]。驚くべきことに、18世紀に入ってもなお、デューラーの犀は手本として模倣され続ける。こうした現象は美術史に特徴的であると言えよう。デューラーの芸術的な質の高さが、ブルクマイアーを初めとするより写実的な、真実の姿に近い作例よりも犀の手本として頻繁にコピーされ続けること、こうした事実が証明しているのは、描写の写実性よりも、作品がもつ芸術性のほうがより強い影響力をもつということである。これこそ芸術の力と呼ぶべきものではないだろうか。

V.

デューラーの版画に添えられたテキストの最後の箇所「人々はリノケルスを素早く、勇敢で狡猾であると言う Sie sagen auch das der Rhinocerus Schnell / Fraydig vnd Listig sey」から、この犀にエンブレム的な性質を見て取れないだろうか。この問題こそが本稿のテーマであることは最初に述べた通りだ。犀のモチーフが、ジョーヴィオによってアレッサンドロ・メディチのインブレッゼに好まれたことはすでに見てきたが、ジョーヴィオ以前のこの木版画に、なにかしらのエンブレムの要素がありはしないだろうか？ デューラーが犀の性質をエンブレムとして消化し、犀の描写に生かしたかどうか、作品解釈の可能性について最後に検討して本稿を終わりたい。

この木版画は一枚刷り木版画、当時いわゆる一種の新聞として機能したビラとして販売された。しかし、前章でみた通り、二本の角をもつ非現実的な描写から、古代の典拠に基づく人文学的情報が犀に付加されたため、珍奇なもの愛をえる市民層への販売をのみ意識したとは考えにくい。この版画で、まるで甲冑のように表現された犀の皮膚に、1515年当時彼が属していた芸術的環境までも看取することが出来るのである。この版画が制作された1515年は、デューラーが神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世の宮廷画家として従事していた時期と重なる。パノフスキーが論じたように、宮廷画家として甲冑などのデザインをしたことが、犀の非現実的な皮膚描写を生み出

す一因となったとする考え方は正しいだろう^[26]。確かに、デューラーが犀を描くにあたって、犀の性質にふさわしい表現を得るために想像力を働かせたことが事実であるならば、甲冑と犀という異なるモチーフであるにもかかわらず表現の親和性が生じたことは頷ける。

それにも増して、デューラーが皇帝のための版画制作にも従事していた事実を考慮するべきだろう。例えば《凱旋門》と名付けられた組版画によって実現された巨大な空想建築には、宮廷人文学者ヨハネス・スタビウスが「エジプト象形文字の神秘」と名付けた部分を始めとして、多数のシンボリックな装飾と象形文字的な描写を実現させ、しかもそれらのシンボルと象形文字に関する彼自身による長文の解説テキストが凱旋門の下部に添えられた。解説付きのこの巨大な木版画を、我々はひとつのエンブレム集と捉えることが出来よう。象徴が決して衰えていなかった宮廷という環境で、デューラーが仕事を得ていたことは実に示唆的である。さらに、この版画計画と同時に皇帝のもとで進められていたホラポロ^[27]の『ヒエログリフィカ』の出版計画は、デューラーに象形文字の挿絵を制作するという仕事も提供した。この書は、エジプトの象形文字を解説するための指南書であったが、残念ながら皇帝による出版計画は中止される。しかしながら、完成した《凱旋門》の「エジプト象形文字の神秘」部分に表わされた絵文字は、『ヒエログリフィカ』の記述に基づいていたのである。デューラーによる『ヒエログリフィカ』の挿絵素描もいくつか残っていて (fig.5)、これから当時の学者らが古代エジプトの象形文字を誤って解釈し、彼なりのルネサンス風象形文字を編み出した事実も見て取れよう。デューラーはこうした仕事によって新時代の自然主義的な世界観から抜け出し、象徴に富んだ中世的動物モチーフの世界に戻っていったことが推測出来る。デューラーは、動物モチーフを《凱旋門》の装飾にふんだんに用いたが、興味深いことに、凱旋門を飾る紋章壁にモルッカ諸島のエンブレムとして犀が選ばれた (fig.6)。古代の伝承に一角獣と同系とされた二本の角をもつ犀が存在していたことを知っていたデューラーは、ここでも二本目の角を犀に与えたのである。



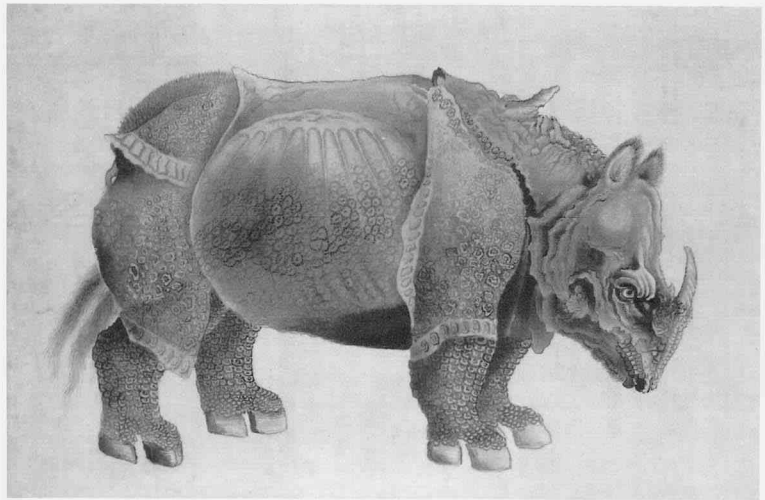
fig.5
アルブレヒト・デューラー、ホラポロの『ヒエログリフィカ』のための挿絵、ペン素描、1513年頃、ベルリン銅版画室

fig.6
アルブレヒト・デューラー、《凱旋門》の「紋章壁」よりモルッカ諸島の紋章、木版画、1515年

エンブレム的な意味を含んだ犀は、自然主義的に表わされた犀よりも、他の美術作品に対して強い影響力を持ちえる。なぜなら、文字による情報が犀に「物語」を与えるからである。それは自然な描写に対する文学的要素の勝利といえるだろう。デューラーが、犀をエンブレム的な意味を孕んだ図の一つとして制作したのであれば、それは、皇帝の人文主義的サークルに精通していたデューラーの経験が視覚化された好例であるといえまいか。創造力に溢れた高度に芸術的な仕事が、ブルクマイアーによる真実の犀を駆逐した。一人の芸術家が創造した新しい動物の姿から、後世の多くの芸術家が靈感を授かり、二本目の角をもつ犀のみに与えられた古代の伝承という付加価値を担った犀が生産され続けたのである。

そして、デューラーの犀が、1790年に谷文晁(1736-1840)によって日本で絹の画布に描かれたという事実も忘れてはならない(fig.7)。谷は、デューラーの犀をヨアヒム・ヨンストンの書『自然誌 Historiae naturalis^[28]』から写した。当時この本は学者や芸術家らの間で広く知られていたが、そこに表わされていた多くの動物図のなかから、谷が犀を選んだ理由は明らかではない。おそらく、デューラーの犀が魅力的であったということに尽きるだろう。200年以上の時を経て、しかも海を超えて、デューラーの犀はコピーされた。それは、写真やオートタイプ印刷が出現するまで続くのである。いや、本当の犀の姿が、様々な媒体を通してヨーロッパの人々の目の前に登場するようになってからも、デューラーの犀は依然として引用され続けた。ヴィンクラーの思い出によれば、デューラーの犀は、彼の子供時代の教科書に犀の挿絵としてなおも用いられていたのである^[29]。

fig.7
谷文晁、《犀図》、絹本着彩、40×64cm、1790年、ファナック株式会社
曙館



より写実的なもの、正確なものが時には力を失うことがある。最上の芸術作品というものは、その描写の正確さにかかわらず、時代や場所を超えて強い影響力をもち続けるからだ。そうした力をもった作品こそ「名作」と呼べるのではないだろうか。それゆえ孤独なデューラーの犀は、日本にまで流れ着いたのであろうから。

[附記] 本稿は1999年にベルギーのBrepols社から出版予定のFestschrift für Prof. Dr. Fedja Anzelewskiのために書かれた稿者の原稿“Die Verwandlung von Dürers Rhinoceros und sein emblematischer Charakter”を翻訳したものである。

[1] 前川誠郎訳、『アルブレヒト・デューラー、ネーデルラント旅行記1520-1521』、朝日新聞社、1996年、105-106頁。この箇所の内容は“Darnach sahe ich die löben und conterfeyt einen mit den stefft.” 参照は：H. Rupprich (hrsg.), Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. I, Berlin 1956, S. 168, Z. 73. ライオンのスケッチはベルリンの他にも、ウィーンのアルベルティナーナ(W. 781)に一点所蔵されている。

[2] G. Pass, Dürer und die wissenschaftliche Tierdarstellung der Renaissance, in: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, Symposium, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 82/83, Wien 1986/87, S. 57-67.

[3] Pass, op. cit., S. 59.

[4] P. Girkon, Das Bild des Tieres im Mittelalter, in: Studium Generale, Jg. 20, 1967, S. 199 ff., in: Pass, op. cit., S. 57.

[5] この文章の原文は以下の通り：“Nach Christus gepurt. 1513. Jar. Adi. j. May. Hat man dem groBmechtigen Kunig von Portugall Emanuell gen Lysabona pracht auß India/ ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie// Rhinocerus. Das ist hye mit aller seiner gestalt Abcondertfet. Es hat ein farb wie ein gespreckelte Schildtkrot. Vnd ist vo(n) dicken Schalen vberlegt fast fest. Vnd ist in der groeß als der Helfandt// Aber nydertrechtiger von paynen/ vnd fast werhafftig. Es hat ein scharff starck Horn vorn auff der nasen/ Das begyndt es albeg zu wetzen wo es bey staynen ist. Das dosig Thier ist des Hel-// fantz todt feyndt. Der Helffandt furcht es fast vbel/ dann wo es Jn ankumbt/ so laufft Jm das Thier mit dem kopff zwischen dye fordern payn/ vnd reyst den Helffandt vnden am pauch auff// vn(d) erwuergt Jn/ des mag er sich nit erwern. Dann das Thier ist also gewapent/ das Jm der Helffandt nichts kan thuen. Sie sagen auch das der Rhynocerus Schnell/ Fraydig vnd Listig sey.”, in: Ausst.-Kat., Albrecht Dürer 1471-1971, Nürnberg 1971, S. 310. 英訳は以下を参照。W. L. Strauss (ed.), The Woodcuts and Woodblocks of Albrecht Dürer, New York 1980, p. 508.

[6] フレンツェの国立図書館に所蔵されているこの手紙の写しは、Cod. Stroziano 20 (Ora CI-XIII 80)。また、次の文献に英訳が掲載されている：A. F. Da Costa, Deambulations of the Rhinoceros (Ganda) of Muzafar King of Cambaia, from 1514 to 1516, Lissabon 1937, pp. 33-40.

[7] 素描に記された文章は次を参照：Rupprich, op. cit., S. 208, Nr. 57 a.

[8] 犀の贈り主の同定に関しては、次の研究に詳しい。海津忠雄、「リスボンにきたサイの伝説」『慶應女子高等学校研究紀要』第7号、1989年、1-21頁。この論文で海津氏は、ヴィンクラーによってドイツの研究者に定着した「カンボジアの王」が犀の贈り主であるという単純な誤りを指摘し、修正した。ヴィンクラーは、カイバア Cambaia (グジャラートの一都市) という記述を誤って「カンボジア Kambodja」とした：F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. III, 1938, Nr. 625. 驚くべきことに「カンボジアの王ムザファール」という記述はそれ以降の研究で繰り返し引用された：H. Rupprich, Dürer Schriftlicher Nachlass, Bd. I, Berlin 1956, S. 212, Anm.-Nr. 28; F. Winkler, Albrecht Dürer, Leben und Werk, Berlin 1957, S. 263; Ausst.-Kat., Albrecht Dürer 1471-1971, Nürnberg 1971, S. 310; W. L. Strauss (ed.), The Woodcuts and Woodblocks of Albrecht Dürer, New York (1974) 1980, p. 508; Ausst.-Kat., Dürers Dinge, Göttingen 1997, S. 238.

[9] Da Costa, op. cit., p. 24.

[10] シメオーニによって編集された1559年のリヨン版まで、『対話』に挿絵が施されることはなかった。1585年まで11以上の版が出ており、その異同に関しては次の文献を参照：P. Giovio, Dialogo dell'imprese militari e amorose, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma 1978, p. 25 ff.

[11] L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Leipzig 1923, S. 50.

[12] 原文は：“E io gli eleessi quel fiero animale, che si chiama rinocerote, nemico capitale dell'elefante, il quale essendo mandato a Roma, acciò che combattesse seco, da Emanuello Re di Portogallo, essendo già stato veduto in Provenza, dove scese in terra, s'affogò in mare per un'aspra fortuna negli scogli poco sopra Porto Venere, né fu possibile mai che quella bestia si salvasse, per essere incatenata”, in: Giovio, op. cit., p. 70.

[13] この犀は1515年12月に法皇レオ10世に贈られたものであることが次の史料に報告されている：Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Corpo Cronológico, I st Part, pack 19, doc. 2., in: Da Costa, op. cit., pp. 28 u. 42.

[14] フランソワ一世と妃のクロードが、この犀を見に来たと報告されている：Antoine de Ruffi, Histoire de la Ville de Marseille, Marseille 1642, in: Clarke, p. 19. また、ポルトガルの歴史家ダミão・デ・ゴエスもこの動物がマルセイユに到着し、フランソワ一世が見に来たことを記録している。Damião de Goes, Chronica do serenissimo senbor rei D. Manuel. Lisbon, 1566-1567, 18. Part IV, Chap. XVIII., in: Da Costa, op. cit., p. 29.

[15] “Febraio 1515”という日付はジョーヴィオの誤りである。本来1516年でなければならぬ。なぜなら1515年の12月にポルトガルを出航、さらに1516年一月には上述の通りマルセイユ近郊に上陸しているからである。：Da Costa, p. 30.

[16] Damião de Goes, op. cit., 18. Part IV, Chap. XVIII., 注14参照

[17] G. パスはジョーヴィオのここでの記述を次のように解釈している：「犀の死骸は岸に流れ着き、そしてその残骸がローマに送られたという“Sein Kadaver wurde an Land geschwemmt, und die Überreste sollen nach Rom gebracht worden sein” (Pass, op. cit., S. 59). しかし、これに当たる記述をジョーヴィオに見つけることは出来ない。

[18] P. O. Rave, Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung, Neue Folge 1, 1959, S. 119. なお、最近の研究でジョーヴィオの「ムゼオ」に関して次のものがある：吉澤京子、「パオロ・ジョーヴィオのコモのMuseo」、『鹿島美術研究』(年報15号別冊)、鹿島美術財団、1998年、290-299頁。

[19] 同様に、後に検討するブルクマイアーによる犀の木版画 (fig.4) を見たという可能性も生じるが、現在ウィーンのアルベルティーナ版画素描館に一点のみしか確認されていないことから、果たして犀の性質に関する銘文が添えられていたかどうか知ることが出来ない。

[20] イタリア語の原文は次の通り: “e si come narrano i Portughesi, è d'andare a trovare l'elefante assaltandolo e percotendolo sotto la pancia con quel duro e acuto corno ch'egli tiene sopra il naso,...”, in: Ciovio, op. cit., p. 70.

[21] Da Costa, op. cit., pp. 33-34.

[22] H. Hediger, Ein Nashorn mit Dürer-Hörnlein, in: Der Zoologische Garten, Bd. 39, 1970, S. 101 ff., Abb. 2 und 4.

[23] Pausanias, Liber 9, 21, 2 und M. V. Martialis, Liber de spectaculis 22, in: Pass, op. cit., S. 62-63.

[24] しかもブルクマイアーの木版画は、アルベルティーナ版画素描館に一点所蔵されるのみである。

[25] K. Schültz, Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum, Kat. Nr. 60, Katalogbeiträge von R. Bauer, Wien 1994, S. 170. マドリッドとロンドンの犀の図は以下を参照: Clarke, op. cit., pp. 29 und 38.

[26] E. Panofsky, Albrecht Dürer, New Jersey 1943, p. 192.

[27] その後1505年、この本はベネツィアのアルド・マヌーツィオから挿絵なしで初めて出版された。木版挿絵入りで刊行されたのは、1551年のパリ版が最初である。

[28] この版は、1660年にアムステルダム of 出版社 J. J. Shipper で出版されたもので、オランダ商船によって長崎にもたらされた。そして、オランダ商人ヘンドリック・インダイク Hendrick Indijk が江戸に参じた1663年に、四代將軍徳川家綱に献じられた。その後、長く江戸城の倉庫に眠っていたが、1717年によくやく人目につくこととなる。芳賀徹、「さまよう犀—東と西の歴史のなかで—」、『教養学科紀要』東京大学教養学科、第10号、1977年、p. 14.

[29] F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. III, Berlin 1938, S. 65.