

中世美術のなかの「快樂」の寓意像 ルクスリア 二

「鏡に見入るルクスリア」(註一)

川上 實

Kawakami, Makoto

ロマネク寺院の扉口を飾った「魂の戦い」(プシコマキア)のレリーフは、個々の寓意像に「貞潔」(カステイタス)とか「快樂」(ルクスリア)といった銘が添えてあるのが普通であった。

個々の「美德」、「悪徳」の属性は文字によって表示し、象徴的な持物や、固有の形態、動き等の視覚的な特性でもって表現することは殆どなかった。前出のラン大聖堂の「快樂」(1195-1205年頃)は、漸く松明というシンボリックな持物を手にするようになっていたが、「快樂」自体の形像は他の「悪徳」たちと変わらない矮小なデーモンのままに留まり、肉的な「快樂」という彼女の特性に相応しい個性的な表徴は与えられていなかった。

十三世紀第二の四半世紀、プシコマキアが盛期ゴシックの大聖堂の正面入り口の腰壁や巨大なバラ窓のなかに進出するようになると、悪徳の表現にも大きな転機が訪れる。その広大な平面は「美德・悪徳」の全体が一覧できるような、新たな体系化的表現を可能にし、これを機会に、かつて「美德」によって直接蹂躪されていた「悪徳」は、「美德」の足元から離れ、別の段に設えられた枠内に独立して姿を表すようになる。「美德」の足の下の段

ではあるが、それと同等の枠とスケールを獲得して「悪徳」は自立するのである。

「悪徳」が「美德」の足元にうずくまって退治されるという旧来の「美德の勝利」の群像形式は、例えばシュトラスブル大聖堂の扉口(1280年頃)のプシコマキアに見るように、まったく消滅してしまうわけではない。そして盛期ゴシック時代の新しい表現形式もプシコマキア、つまり「魂の戦い」をめぐる善と悪の葛藤の理念を放棄するわけではないが、戦う二人という説話的な群像形式を止めることになって、表現上では「戦い」という意味付けは希薄になっていく。

この新しい舞台上に登場する単独の女性寓意像は、銘文に代わる新たな手段、つまり象徴的な持物と固有の動きを得ることによって自分の意味を体现することになる。そのなかで「快樂」はというと、彼女は手に鏡を取って椅子にかけ、美の装いに勤しむ艶な姿で現れる。この新しいタイプは直ちにヴァリエーションを生むことになり、鏡を持ったまま立ち上がり、一人の男性を迎えて抱擁もする、という直喩的な形式の「快樂」の寓意像が派生する。

二つのタイプは殆ど前後して登場するが、その誕生には、後述のように肉的な快樂を求めることは偶像崇拜、信仰の否定の振舞いであると説く聖典の句が関わっていること、さらにこの時代の大きな流れとして蘇る古代のイメージが与っていた。そして「鏡に見入る」タイプと「抱擁」のタイプという二つの「快樂」は、

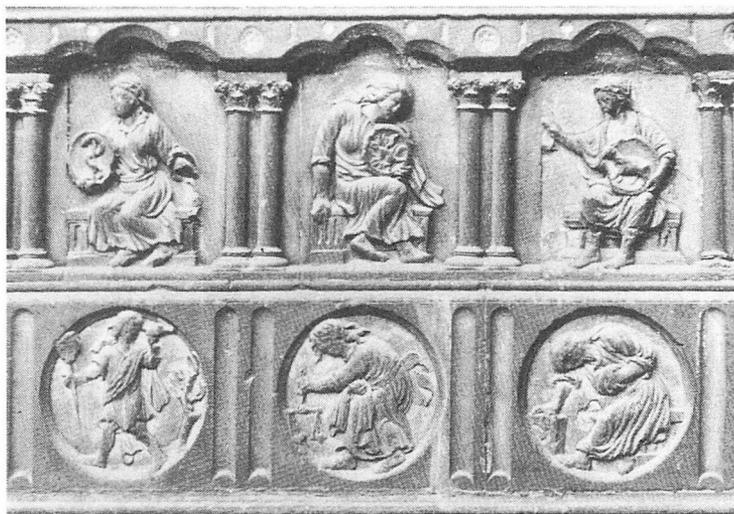


図1 『美德と悪徳』

パリ ノートルダム大聖堂西正面中央扉口
レリーフ 1220-30年 (1770-71年 修復)

中世末期のヴァニタスの女性像を直接予告することになる。

第一の鏡に見入るタイプは、まずパリ、ノートルダム大聖堂の西正面、中央扉口の腰壁(1220-30年頃)(図1)と大バラ窓(図2)に登場し、続いてオーセールやリヨンの大聖堂などのバラ窓(図3)に現れる。そのヴァリエーションとしての第二のタイプ

はアミアン大聖堂の西正面、中央扉口の腰壁(1220-30年頃)(図4)やシャルトル大聖堂の南扉口側柱のレリーフ(1230-40年頃)に見られ、こうした大聖堂のモニュメンタルな作品がもっとも早い時期の作例であり、その端緒はパリの大聖堂の作品である。

一二一〇年代の終わり頃、パリのノートルダム大聖堂の西正面中央口は、「最後の審判」とそれに陪席する十二使徒、「賢い処女」と愚かな処女」などを伴った壮大なプログラムの彫刻で飾るよう計画された。十二使徒の足元の壁面には十二の「美德」の女性寓意像が添えられ、彼女らは使徒の荘厳な趣に相応しい魂の静安の世界を上げ、一方、それぞれが足下の段に伴った「悪徳」は、日常生活に展開される忌まわしい振る舞いでうごめいている^{注2)}。

上段の静謐な「美德」たちと下段の動揺する「悪徳」たち、伝統的なプシコマキアの根幹にある善悪の「葛藤」の理念は、この情調の対比的表現によって保たれている(図1)。

中央のキリスト像の右手側は「信仰」「希望」「慈愛」からなる三神学徳に始まる。パウロの言葉にもとづくこの三美德の次には四枢要徳が現れるはずであるが、ここではそれに先行して「貞潔」を置く^{注3)}。四番目に位置づけされたこの「貞潔」の下に現れるのが『快樂』である。若い女性の姿で、前の『貪欲』とよく似たポーズをとり、メダイオンの周縁に沿うようにして体を屈め、左手に天秤を持ってそれを見つめている。

現今の表現は十三世紀の当初のものと異なっており、一七七〇

年から七一年にかけての修復の際に改変された結果であって、十三世紀のオリジナルは天秤ではなく、鏡を持ってこれに見入っていたと考えられ、それは同じ大聖堂の大バラ窓の、化粧に余念がない『快樂』（図2）に近い形であったと推測される。プルデンティウスの『プシコマキア』に端を発する「快樂」の女を、後に流布したタロット・カードの「正義」の画像表現を振って、「不正」の寓意像に換えてしまったか、或いはまた占星術の金星神ヴィーナスに読み代えたものであろう。金星神が天秤宮に宿をもっていることは周知の通りである^{註40}。

大バラ窓のステンドグラスは中心に聖母子像、これを囲んで十二弁の花と十二使徒を描き、その外周の二十四のメダイヨンの一つに『快樂』が姿をみせる（図2）。華麗な装いで長椅子にかけ、左の手にした丸鏡を覗きながら金髪をとく。飾り輪のある被りものをつけ、緑色のコットの上に、刺しゅうの施された真紅のマントを羽織り、その長い裾を膝の上に垂らしている。

マールは彼女の艶姿を「女性の媚と誘惑的な気質のエンブレム」と説明する^{註41}。四世紀のプルデンティウスの叙事詩『魂の戦い』は、「快樂」の女について「髪は香油で満ち・・・危険な甘い香り漂わせ・・・宝石の光を燦然と輝かせていた」（第二一〇―二三〇行抜粋）と記述しているから、ステンドグラスの表現はプシコマキアの伝統に従って妖艶な傾城を描いたものであることは確かだ。彼女を浮き立てるきらびかな色調は、その頭上に鎮座す

る『貞潔』が黒と紫を基調にした無垢・謙讓の色合いで描出されているのと鮮やかな対照をなしている。善と悪の「葛藤」はここでは色調のコントラストによって演じているようである。

リヨン大聖堂の作品（図3）は、その後間もなくしてパリの先例に倣って描かれたものであり、被りものからマント、コットに至る服装は先例とまったく同じである。しかしこの『快樂』はパリと違って鏡を見るために体を傾けることをしない。パリでは髪に手を当てていた右手が、ここでは人を手招きするような、あるいは祝福でもするかのような構えに変えられている。化粧をおえて人を惑わす妖婦に転身したのであろうか、あるいは伝統的に親しい仲間であつた「傲慢」の気質をとり込んだ結果として生まれたポーズであろうか。

殆ど同じ時代に描かれたミニアチュールやヴィラル・ド・オヌクルのスケッチ^{註42}では、こうした『快樂』たちとよく似た



図2 『ルクスリア』
パリ ノートルダム大聖堂
西正面 バラ窓
ステンドグラス



図3 『ルクスリア』
リヨン大聖堂
ステンドグラス

服装が高貴な身分の女性の装いとして描かれている。同じ頃の寓意物語『ばら物語』(第一部は1220-35年頃)のなかで、吟遊詩人ギョーム・ド・ロリスは、「快樂」と親密な関係にある「閑暇」を美しい高貴な身なりの女に譬えて次のように書いている。「閑暇」の乙女は「真鍮の鉢のようなプロンドの髪、ひなよりも柔らかい肌をもち、その額は明るく輝き、眉は弓のよう」彼女「は刺しゅうのついた可愛らしい被りものをつけ、その手には鏡があった」、そして「享楽にふけり、髪をとき、それを三つ編みにするほかには何ものにもかかずらうことがない……だが、権力と権勢をもった。」^{註10} こうした「閑暇」の描写はパリのおしゃれに憂き身をやつす『快樂』と、その利け者となったリヨンの『快樂』の表現を彷彿とさせるのである。

中世時代の盛期、鏡は日常生活のなかに深く浸透していた。それは丸形で、牛の眼のような凸面の金属(時にはガラス)鏡であった^{註10}。鏡のケースには、狩りにでる騎士と貴婦人の愛の情景など豊かな装飾が施されていた。女性たちはそれを帯や腕輪に結び付け、宮廷の舞踏会では、この手鏡にパートナーの威風を映し見ながら踊ったという。この時代に隆盛をきわめた宮廷的な愛の教えにしたがえば、貴婦人たちが手にとった鏡は女性の優美と無上の幸福のシンボルであって、忌避されるべき持物ではなかった。

古代エジプトやミケーネ文化の時代の手鏡、前六世紀ごろに登場する凸面の置き鏡、またポンペイの壁画のなかのヴィーナスや花嫁が手にする丸鏡など、古代の鏡は普通には美と愛に関わって、十三世紀の『快樂』の時のように倫理的、象徴的な意味をもつことはなかった。いわば自然の鏡であった。ソクラテスの弟子アリステイポスの報告によると、鏡は、たとえヘタイラ(高級遊女)が自らの美貌を映して愛の身支度のために用いたものであっても、年老いて不用になった時には、アフロディテの神殿に奉納されたという^{註10}。鏡は美と豊饒をもたらす神聖な護符でもあった。

エトルスクの墓域からは多数の鏡が出土している。ブロンズの丸鏡と、これに把手をつけた手鏡、及び台つきの置き鏡というギリシャと同じ三種のタイプ、これに若干の改造を施した型のものがある^{註10}。多くは諸文化に見られるように、死者に捧げられた

副葬品である。その鏡にはエロスの主題の情景が豊かな線刻やレリーフで装飾されたが、その装飾画のなかにしばしば鏡が描かれている。死の国の情景を表した一例(図5)を見よう。中央で抱擁する二人は、故人ないしはその分身であろう死出の装いの男(左側)と妖艶なニンフである。二人の左右にも死者に仕える死の国にニンフたちが控えている。

古代ギリシャとは異なって、エトルスクの死の国は東方のイメージをいれて天界の楽園であり^(註11)、死者は、胸を露にした美しいニンフから愛の口づけも受けることができる^(註12)。人は来世にあつて甘美な愛の生活が保証されていたのである。前方の左下に座るニンフは靈魂の再生を象徴する卵を差し出し、右下のニンフは手鏡を持って見つめている。それは死者から贈られた鏡であるが、彼女は早くも手にとって、自分のために役立てている。鏡を持ったニンフは愛と美の女神アフロディテに擬して描かれたようである。

エトルスクの装飾鏡の別の一つには、同じように鏡を手にしたニンフの足元に、アフロディテの持物である鳩を添え、死の国のニンフをアフロディテそのものに読み代えている例がある^(註13)。鏡に見入るアフロディテの図像は古代には通例のものであるが、キリスト教の時代に入ると長い間消息を絶ち、やがて中世も末期に近いころ占星術のなかの金星神ヴィーナスとなって蘇る。だがその前の十三世紀初頭、フランスの大聖堂の装飾のなかで「快樂」

の寓意像として再生していたのである。

鏡を手にした前例のニンフIIアフロディテは、これに添えられた銘文(Stipendia)からわかるように、ギリシャ語のペルセポネー、即ち冥界の女王ハーデスの妻に相当する女である。ギリシャでは恐れられていた冥界の女王が、エトルスクの鏡のなかでは死者の魂を享楽に誘い、自らもまた快樂を享受するニンフに転身している。

キスタ(化粧箱)も鏡と同じように、死者が死の国へ持参する贈り物になった。それに施された線刻装飾の一つに、有翼のニンフが鏡中に映る自分の顔をじっと見つめている光景がある^(註14)。



図4 『ルクスリア』
アミアン大聖堂
西正面 中央扉口
レリーフ 1220-36年



図5 エトルスクの鏡の裏面裝飾 毛彫
(Gerhard, Etruskische Spiegel,
Berlinから)

その足元にはサテュロスが横たわって、彼女の股間に手を伸ばしている。おらかなその情景は、鏡に見入る行いが肉の快樂ということと密接な関連にあることを物語っており、先の作品(図5)の鏡を見つめるニンフとその背後の抱擁の場面も同じ意味関連で描かれていると考えられる。ニンフが鏡に見入る姿も、二人の甘美な抱擁も共に快樂の情景であるとすれば、十数世紀後にゴシックの大聖堂に蘇る「快樂」の二つのタイプ、「鏡に見入る快樂」と「抱擁する快樂」の併存は古代に典拠を持っていたと推測されるのである。

ローマ時代の紀元一世紀、二十二歳で亡くなったマイア・セヴェ

ラの墓碑に、墓主の生前相を偲ばせる若い女性が彫刻されている。ギリシヤの墓碑彫刻にも通じる静謐な趣の表現である。彼女は一羽の鳩を抱きながら、丸い手鏡をかかげて見つめている(図6)。鳩は既出のように愛の女神や豊饒の女神デーメーテル(ケレース)の持物であり、同時にまた死と運命の女神パルカ達のものであった。鳩は愛と死との両義的なシンボルであった。

ローマ時代の石棺裝飾のなかには愛の女神の外に、クレタ王の娘アリアドネーとバッカスの愛、美少年ガニューメーデースとゼウスの愛など、神の愛の情景が頻繁に現れる。どれも人間に対する神の愛の表現であり、人の死もまた神に愛されること、神を通して永遠の至福に至ることを意味していたと理解される^{注15)}。愛と死とは類縁の關係にあって、死は愛を通じて神につながるという新プラトン主義と一致する意味表現であるが、これがマイア・セヴェラの墓碑にも通じているとしたら、愛の鏡は鳩の場合に似て、両義的な意義を帯び、鏡は愛と美のための道具であると同時に、死と悲嘆の実を宿すことになる。

カールスルーエの美術館が収蔵するキスタの美しい線刻画は、このことを一層具体的に示している(図7)。最初の裸のニンフは死者から贈られた手鏡とくし棒(スティロ)を手にして満悦である。足元に置かれた筒形の化粧箱(キスタ)も死者から贈られたものである。彼女の前方に立つ男は恐らくそれらを贈った死者で、重々しく経帷子をまとい、ニンフを誘うようにして婚礼の水

浴に向かって進む。古典古代の葬礼のモニュメントでは、エロスや神々の愛の情景と並んで、婚礼が死と類縁の営みとして表現された。^{註16)}

左端のニンフは鏡を見つめているが、そこに映っているのは彼女の顔ではない。それはギリシャのハルピュイアに倣った有翼の魂、すなわち当の鏡を贈った死者の靈魂である。美と愛の具の鏡はそのまま死の鏡にも成る。時を経て中世末期のヴァニタスの絵画のなかで、裸の乙女が手にする鏡のなかにも死の影が、幾分か意味を変えて映ることになる筈である。

死の国のニンフたちは優美に動いているが、悲壮な運命のエレジーが漂っている。鏡はそこで愛と死の二つの営為に関わっていた。しかし鏡の意味はまだ自然な扱いであり、その価値はむしろ神聖とも言えるものであった。

キリスト教時代になり、鏡が宗教的な比喩として取り上げられるようになって、この価値に変わりはなかった。聖書や宗教的な諸文書は、鏡の丸い形態と澄んで輝く表面に着目し、鏡を日輪の模像と見ることもする。^{註17)}「知恵は永遠に輝く光、神の働きのくもりなき鏡なり」(旧約外典『ソロモンの知恵』七・二六)、神の姿を「鏡のなかに見る」(『民数記』十二・六)、「主の栄光を鏡に映すように見つ」(『コリント人への第二の手紙』三・一八)、あるいはダンテの『神曲』の「お前の気持ちは、真実の鏡に映っ

て見える」(天国篇二六・一〇八)など、鏡は澄んだ鏡、神のヴィジョンの鏡、或いはまた神の鏡として崇められている。^{註18)} 絵画のなかでは「澄んだ鏡」は聖母マリアの象徴になり^{註19)}、「視覚」の寓意を描いたタピスリーでは、貴婦人の手中の鏡が一角獣を鮮明に映し出して清澄のシンボルになる。^{註20)}

十四世紀初頭、ジオットが描いたパドヴァの壁画のなかで、悪徳に対峙する枢要徳の一つの「賢明」(プルデンティア)が手にする鏡もこの類のものであり^{註21)}、鏡は賢察と予見のシンボルであった。そのために鏡は、明視する「賢い蛇」(『マタイ伝』十・十六)^{註22)}に代わって、或いはこれと並んで用いられることもあつ



図6 マイア・セヴェラの墓碑
アクイレイア考古博物館
25~50年頃

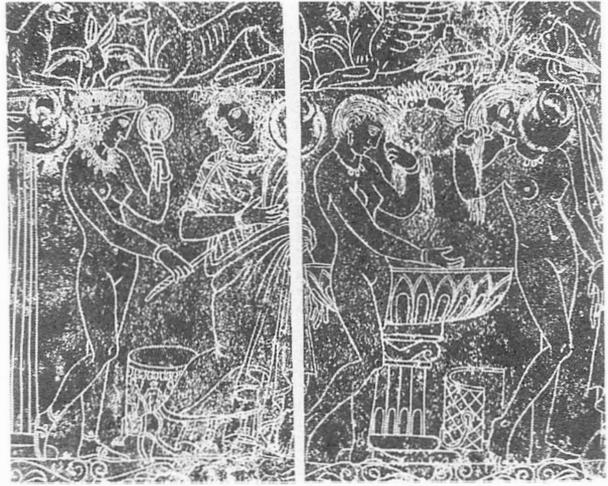


図7 エトルスクの化粧箱の装飾 毛彫
カールスルーエ州立美術館

た。
美徳の寓意像が手に持つこうした鏡は、かつてロマネスク時代の「美徳」たちが「悪徳」に向けて構えていた楯を読み変えたもの、と考えることもできる。聖ジョルジョや聖ミカエルは楯を手にして現れるが、中世絵画のなかにはその楯が金属質の表面に映像をくっきりと結んで、鏡の如き役割を果たしている例が少なからずある。武具の楯と鏡の間にはその丸みを帯びた形態ばかりでなく、輝き、映すという性状の点でも共通し、ローマ時代のプリ

ニウスの記録にもあるように、早くから両者の間には互換性があつたと考えられるからである^{〔註〕}。

キリスト教中世の鏡は、以上のようなポジティブな受容の歴史からみる限り、「美徳」にこそ相応しい持物であつて、「悪徳」のものではない。鏡を手にするパリ大聖堂の『快樂』も、もしプシコマキアの枠組みから外して単独像として見るなら、あるいは美徳の寓意表現と受けとれないことはない。後述のアミアン大聖堂の場合(図4)のように、もう一つの「快樂」の図像である男女抱擁の形式も、神と教会の和合というポジティブな好ましい表現形式に通じていることである。鏡に見入る悪徳の「快樂」は、「美徳」を始めとする善の表現形式と密接な関連で誕生したと想像されるのである。

三

四世紀末、ブルデンティウスは美徳の乙女を「衣装は粗末で肩を露わし、髪は梳らず」(第二三行)と叙述していた。八百年後、パリの『快樂』は豪華な装いと化粧のポーズをとっているから、プシコマキアの歴史から見れば、彼女が美徳の女でないことは明白である。しかしこの歴史的な前提を欠くとすれば、彼女の様態は善悪両者に通じる多義的なものとなる。アレゴリーやシンボルには通例の現象であつて、鏡自身もシンボルとしては善と悪のどちらにも可能な、両儀的な価値をもっていた。真実と明視の鏡は

他方で魔法の鏡、幻視の鏡になり得るのである。

オヴィディウスが語るナルキッソスの伝説は、鏡が倒錯や欺瞞あるいは儂い幻覚を生むことを物語っている。紀元前五世紀のある壺絵に、女神アルテミスが水の入った盃―あるいは皿の形をした青銅の鏡―を手にして見つめる情景が描かれている^{〔註8〕}。古典古代では盛んに行われた水鏡や鏡による占いを描写したものである。こうした水（鏡）占いは聖アウグスティヌス（354-430年）によると、ペルシャに由来し、後にビュタゴラスが用いたものであって、「水占いは神々、すなわち悪魔どものまやかしとペテンを見せる」ものである^{〔註9〕}。キリスト教中世では占いや自然魔術の鏡は異教的な魔法に属し、預言は本来、神の恩寵かあるいは神自体の本性から汲まれるべきものとされる。古代の鏡をめぐる魔術的、宗教儀式的な価値が幾世紀にも渡る教会の検閲の合間をぬって再び甦るのは、ルネッサンス時代になってからである。

かつてはヴィーナスが美と愛のしるしとして携えていた「自然の鏡」が、中世の進行と共に罪悪のシンボルと化していく。その原因は鏡の呪術的な機能というよりは、鏡が時代とともに女性たちの日常に浸透し、奢侈と華美な装いに用いられたことにあり、これが教父や教会が打ち出す禁欲的な教理、政策に触れることになる。

三世紀のテルトゥリアヌスは、最初の罪の恥辱の汚名を償うために、女は意図して卑しい容貌と質素な衣服を選ぶべきであり、

間違っても虚飾に満ちた過度な華美を求めてはならないと説いていた（『女性の衣服について』一・一、二・二）。クリュニーの修道院改革や、聖職者の独身制を制定した（1215のラテラノ会議）教皇イノケンティウス三世（1198-1216年在位）の教会政策は「現世蔑視」論を基底にし、現世を穢土とする時、人間の肉体嫌悪を女性の蔑視、嫌悪に関係づけた。既にロマネスク時代の作例で見たような女性の肉体については勿論のこと、これに加えてその装いの華美も厭離すべきものとした。

高慢で、首を伸ばして歩くシオンの娘たちは耳輪や腕輪、ヴェイルや頭飾りなど華麗なアクセサリを身に付けていたが、それは「主によって奪われるべき」であった（『イザヤ書』三・一八）。十三世紀の『ばら物語』のなかで、着飾って享楽にふける「閑暇」の少女が手にする鏡も、またこの物語と同じ時代の貴婦人たちが好んで身に付けていた愛の鏡も、シオンの娘の装身具と同じ忌まわしい持物と化すのである。

ヴィーン国立美術館収蔵の美しい絵入り注解聖書『ビープル・モラリゼ』は、この『ばら物語』やパリのノートルダム大聖堂の『快樂』と同じ時代に著されたものである。旧約の『サムエル記下』（二三・一五―一九）を表した頁の最初の段のミニアチュールを見よう（図8）。ダビデの子アムノンは、タマルという美しい妹を愛し、力づくで床を共にし、その後で彼女に激しい憎しみを抱いて追い出してしまふ。彼女は嘆き叫んで家を去っていく、

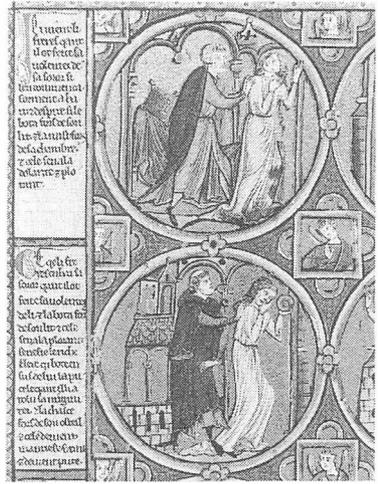


図8 「アムノンとタマル」
『ビープル・モラリゼ』
ウィーン国立図書館
Cod.2554 fol.46v
1220-30年頃

という内容である。下段はこれにたいする「注解」の場面で、銘文は次のように記す、アムノンの行いは「聖職にある者が、女の子の純潔を奪った後で、彼女と縁切りをすることに通じる。彼が自分の住処から彼女を追い出すと、間もなく彼女は性悪な女になり、娼婦に身をおとすことになる」。

上段の赤いベットの見えるアムノンの家は、下の注解の段では現実の「聖職者」の僧院に変わるが、二人の動きはそのまま再現される。上段のタマルが着る薄いピンク色の長衣が、下段の少女では、処女を象徴する純白な色合いに変わる^(註8)。タマルの絶望の手振りはそのまま下段でも繰り返されるが、その左手には鏡を持つことになる。少女は顔を動かしてこれに見入るが、上段では泣いていた眼が、ここでは険悪な目付きに変わる。少女は鏡を持って「性悪な女」「娼婦」に成ったのである。

この少女が頬に当てている右手を、僅かに動かし、それが髪にまで届けば、彼女はパリのステンドグラスの『快樂』に近い姿になる。この『ビープル・モラリゼ』のミニアチュールはパリのノートルダム大聖堂を始めとする当時のステンドグラスと密接な関連で成立したことが分かっている。一見では貴婦人の如きパリの『快樂』の女も「性悪な女」でなければならぬことを示唆する作品である。

このことを明かすもう一つの例証を見よう。ケンブリッジのトゥリニティ・カレッジの絵入り本『黙示録』はアングロ・ノルマン語で書かれていて、イングランドの王妃エレーナに捧げられたものと推定されている。フランコ・アングロ・ノルマン系のこの美しいミニアチュールの一頁に、ヨハネが天使に案内されて目の当たりにするバビロンの不信心と背徳の都(『黙示録』十七章)が象徴的に描かれている(図9)。バビロンの淫婦は七つの頭をもつ赤色の獣に乗って現れ、「紫と赤の衣を着て、金と宝石と真珠で身を飾り、忌まわしいものや、自分の淫らなおこないの汚れで満ちた金の杯を手持っていた」(一七・四)。その右にもう一度、同じようにして「多くの水の上に座る大淫婦」(一七・一)となつて姿を見せる。先の場面では右手に持っていた高杯が、後者では緋色に縁どりされた丸鏡に代わり、先には膝の上に置いていたもう一方の手は、ここで髪を梳ることになる。その被りものの裾は、前段と違って長々と女の前方に流れて妖気を漂わす。鏡は、「淫

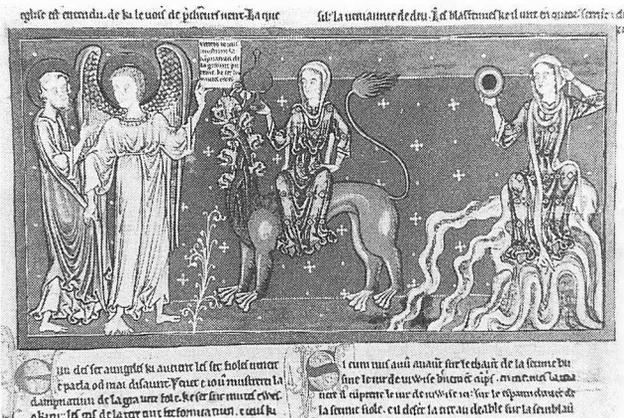


図9 「バビロンの大淫婦」

ケンブリッジ、トゥリニティカレッジ MS.R.16.2, 20r
1242-50年頃

パリのノート
ルダム大聖堂の
西正面や大ばら
窓の『快樂』は、
たとえブシコマ
キアの枠組みか
ら離して見ても
嫌悪されるべき
悪徳の形、罪深
い肉的な放縱の
寓意像であるこ
とが分かる。こ
うした官能的で
陰湿な対象が、

四

らなおこないの汚れに満ちた」高杯と同じ意味のシンボルと成る。七つの頭をもった獣と多くの水はバビロンを、周知のようにヨハネにとってはローマ帝国の首都ローマを意味し、この都を支配する奢侈と偶像崇拜のならいを淫行に譬え、それを遊女に見立てたものである^{註27}。鏡を見ながら髪をとく女は「淫らなおこない」、即ち貪欲と異教信仰のシンボルである。

ロマネスク時代の寺院の柱頭やまたゴシック時代の写本のなかに密かに現れるのと違って、聖堂の西正面やばら窓に公然と現れるようになるのはどのような根拠によるのであろうか。

旧約聖書外典の『ベン・シラの知恵』（ギリシヤ語原本では『シラクの子イエスの知恵』）は教訓的な知恵文学で、かつては盛んに読まれたテキストである。その第九章は「不身持ちの女に会うな、なんじそのわなに陥らん」、つまりかないために「乙女を見つむな」、「歌をうたう女」や「遊女」、「着飾った女からなんじの眼をそむけよ」と教える。禁欲的な現世蔑視論はこうした教訓を好個のテキストとしたに違いなく、パリの『快樂』の如き女の表現はその忌避すべき女の視覚的な範例になったであろう。しかし彼女が肉的な放縱の形として公然と現れるには、もう一つの、直接信仰に関わる重要な根拠があった。

旧約の予言者ホセアは不貞の妻をもった経験から、神とイスラエルとの間の関係を夫婦の間柄に譬えて、イスラエルの側がバアルの偶像礼拝にいそしんで神との善き関係を破ったことを不倫の行い、「姦行」だと説いた。人は神に仕えることを止めるやいなや、欲望の対象を主と仰いでその奴隷となる。「淫行」「姦淫」は主を違えて偶像の奴隷になることを意味したのである。

また『士師記』はイスラエルの救助者「ギデオンが死ぬと、人々はまたバアルに従ってこれと姦淫し、バアル・ベトリを自分たちの神とした」（八・三三）ことを書いてある。ギデオンは多くの

側女をもって十人の子をなすが、そのうちの一人アビメレクはやがて悪しき人々の頭目になる。ウィーン本の『ビープル・モラリゼ』はその顛末を描写している(図10)。上段の銘文は、ギデオンの死後「人々はアビメレクと呼ばれる娼婦の子にして極悪の男を自分たちの王として立て、異教の神殿から銀七十をとって彼に渡した」と『士師記』九章を抜粋している。

メダイヨンのミニアチュールでは、左の端に「娼婦」とされた元ギデオンの側女が椅子にかけ、上体を反らすようにして右手を胸にあて、左手には鏡を掲げる。彼女の「腰から生まれた」(八・三〇)「極悪の息子がこの母親から立ち上がっている。息子アビメレクに王冠を被せ、その手に銭を渡しているのはシケムの人である。」の銭は画面右端の黄金の偶像から取り出されたものである。鏡をもった姦淫の女は、悪しき人々から崇めだてされる偶像の母である。その母の赤いコットや濃紺のマントは、パリのステンドグラスの『快樂』の再現であるとも言えるが、粗末な椅子や右手を胸に当て、背筋を伸ばして鏡をかざす彼女のポーズはむしろリヨンの作品(図3)に近いといえる。

その息子アビメレクは、緑の長衣をまとう王子の如き風貌で、一見では「傲慢」(スーパードリア)の寓意像を想起させる。「傲慢」はパリやアミアンの大聖堂の『プシコマキア』では、ブルデンティウスの詩に基ずいて、誇り高い駿馬から落馬する姿で表現されている。従って当写本の娼婦の息子は「傲慢」それ自体の寓意像で

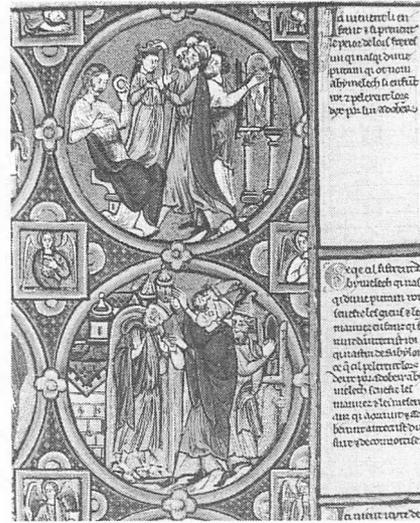


図10 「アビメレクを王にした人々」
『ビープル・モラリゼ』
ウィーン国立図書館
Cod.2554 fol.60r
1220-30年頃

はない。しかし「傲慢」は「快樂」と共に不信心(画面右の異教の祭壇)につながる諸悪の根源であって、絵画化される際にはこの「傲慢」と「快樂」の相関は意識して構想されたと考えられる。と言うのはこの二者に「貪欲」が加われば異教信仰に関わる三大悪徳が成立し^{註28)}、すぐ下の注解の段のミニアチュールがこの「貪欲」を具体化しているからである。

下段の銘文では、上段の聖句をこう注釈する、ユダヤ人たちはバビロン出の反キリストを王にし、彼に快樂と富、権力を与えた、これを拜むユダヤ人たちは不信心の人間であると。ミニアチュールは上段に準じた構図をとり、左半分にデーモンの足をもつ反キ

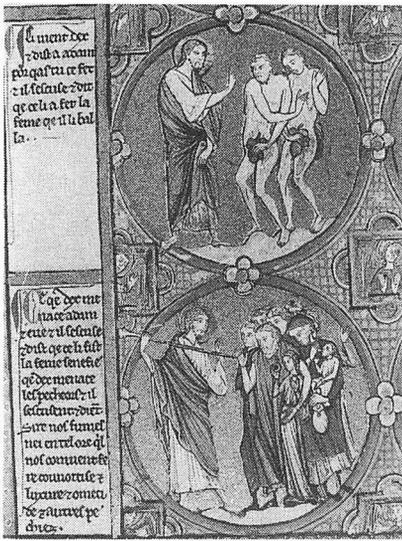


図11 「主の審問」
『ビープル・モラリゼ』
ウィーン国立図書館
Cod.2554 fol.2r
1220-30年頃

リストがバビロンの街を背景にして立ち、これを尖り帽のユダヤ人が錢袋をもって崇めている。反キリストと共に画中の中心人物として描かれたこのユダヤ人は、錢袋を持物としているから典型的な「貪欲」の寓意像でもある。錢袋は画面の右端にもう一度現れ、ユダヤ人の一人がそれを祭壇のなかで握りしめている。黄金への執着と崇拜は偶像の礼拝に等しいことを表すものと理解されよう。

上段の『士師記』のミニアチュールでは「快樂」、下の「注解」段では「貪欲」が絵画表現の要になっているが、聖書とその注釈のテキストを絵画化するに当たって、大聖堂の彫刻やステンドグラスによるミニメンタルな『プシコマキア』の図像が大きく関

わっていたと想像される。

「快樂」と「貪欲」の組み合わせは同じ写本のなかにもう一度現れている(図11)。上段はカロリング朝美術の伝統を残す図像であって、原罪の場面に次ぐ創造主の「審問」ないしは「裁き」の段の表現である。銘文は、神が二人の罪を咎めると、アダムは、禁じられた果物を「女が、木から取って与えたので、食べました」(『創世記』三・一二)と弁明する箇所を引用している。

下の段ではこの箇所を次のように「注解」している。「神が罪人らに向かって問い詰めると、彼らはこう言い逃れをする、主よ、私どもは情欲や悪徳、自己破滅的なことを始め数々の罪を是非もなく重ねてしまふ、そんなご時世に生きているのですから」。そのミニアチュールは上段に合わせて左に怒りの神を、右半分には「言い逃れをする」男たちを描いている。その先頭に立つ赤い長衣の男は、ひと際小さな垂髪の水を左の腕に抱えるようにして立っている。この瘦身の小さな女は黄色のコットに身を包み、右手には丸鏡をもって覗きこみ、左手を胸に当てる。リヨンのテンドグラス(図3)を思わせる「快樂」の女であり、その女が、神に強弁する男の持物として添えられた。

彼女の背後には、これも幼児のような矮小なデーモンがいて、もう一人の男の腕に乗っている。男の手には錢袋もあるから、彼は悪徳一般と、取り分け不信心に直結する「貪欲」の罪の人間と読み取ることができよう。

貞潔と慈愛が信仰に向かう二大要件とされたことは、パリの大聖堂の『プシコマキア』の配置順からも理解されたが、この二つの美德に対応する悪徳が快楽と貪欲である。「快楽」の寓意像は頻繁に「貪欲」を伴って現れ、信仰の否定・偶像崇拜のシンボルとなったのである。

ウィーン本の『ビーブル・モラリゼ』に見た二人の「快楽」の女(図10、11)はモニュメンタルな表現のパリヤリヨンのステンドグラスの時と違って、頭上に冠を付けた盛装の傾国ではない。ミニアチュールでは長い編み毛の市井の女であって、もう一つの『アムノンとタマル』(図8)の場合も含めて、巷の遊び女をイメージして描かれたのであろうか。後にも触れるように、肉的な放縱は貪欲の悪行とともに当時の社会の現実的問題であった。

十三世紀の第二の四半世紀ごろ、こうした情況のなかで「快楽」は他の悪徳の寓意表現と共に、単なる象徴的な表現を脱し、その意味が現実味を帯びて把握されるよう具体的、直喩的な表現が追求されていた。次章で触れるシャルトル大聖堂やアミアン大聖堂のレリーフの『快楽』(図4)に見るように、鏡をもった「快楽」の女の前に一人の男が現れて抱擁し、接吻もする、という群像形式による直喩的な「快楽」は、この時代の表現意志に即した表現であると言える。

神の「審問」の段に現れた「快楽」(図11)はパリのステンドグラスのなかでのように椅子に掛けることはしていない。背後の

小さな「貪欲」のスケールに合わせれば、座りポーズもあり得たはずだが、彼女が立ち姿であるのはこうした新しい群像形式の「快楽」の影響によると考えられる。

註

1 本論は『中世美術のなかの「放縱」—ヴァニタス表現のいちプロトタイプとして、—』(愛知県立芸術大学紀要 No.20 1980年)に続く第二篇である。前編では四世紀末に著されたプルデンティウスの『プシコマキア』に登場する寓意的な悪徳の女性像「ルクスリア Luxuria」を他の七種の悪徳の意味関連から「放縱」と訳した(紀要15-16、19-20頁参照)。本篇では、これを十二世紀以後の意味展開に着目して「快楽」に改めて用いることとした。

2 パリのノートル・ダム大聖堂、西正面の中央扉口では中央柱にキリスト像を置き、十二のプシコマキアのレリーフはこの像を中心にして、その両側の壁面に六組ずつ配置されている。キリストの右手側には内側から「信仰—偶像崇拜」、「希望—絶望」、「慈愛—貪欲」、「貞潔—快楽」、「賢慮—狂気」、「謙遜—傲慢」、左手側は内側から「勇気—臆病」、「忍耐—短気」、「柔和—苛酷」、「和合—不和」、「服従—反抗」、「堅忍—移り気」。

この配列意図については、右手側は「信仰・希望・慈愛」の三神学徳に始まり、第四位の「貞潔」を挟んで(註3参照)四枢要徳の前半の「賢慮・謙遜」がこれに続く。左手側は先ず四枢要徳の後半の「勇気・忍耐」に始まり、この後に「柔和・和合・服従・堅忍」が並ぶ。

最後の四美德は先行する八種の補足的観念として加えられたものである。カッツェンエレンボーゲンは、右手側は人間の個人的な徳に関するもの、左手側は社会的な徳の一覧であると解釈し、このことは右手側の悪徳がすべて単独像であるのに対して、左手側がすべて複合人物で表現されていることから理解されると説明している (A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art*, London, The Warburg Institute, 1939, 95頁以下)。

3 「貞潔―快樂」が三神学徳と四枢要徳の間に割って入ったのは、エミール・マールによると「貞潔―快樂」が神学徳の「信仰―偶像崇拜」に直結する極めて重要な観念であるからだとしている (E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1958, 111頁以下)。この解釈は、既述のように「偶像の崇拜は姦淫の始め」(ロンゴンの知恵』十四・十一)等の聖句に関係する伝統的な解釈であり、後述のように、肉的な快樂の姦淫は信仰否定につながる最大の要因とされた時代であった。

他方、カッツェンエレンボーゲンは異説をとり、これを悪徳の意味関連から説明する。即ちキリストの右手側の第一位の「偶像崇拜」と第六の「傲慢」の両者は偽善の最たるものであって、この二つの危険を犯す者は「絶望」(第二)と「狂気」(第五)に陥り、以上四種の昏迷倒錯は必然的に「食欲」(第三)と肉的な「快樂」(第四)と「大欲望に至る」とのコンセプトを具体化したものであると説明する (A. Katzenellenbogen, 先掲書75頁以下)。

この解釈は悪徳を二つ組で展開しているのが特徴であるが、とりわ

け「快樂」と「食欲」との二大欲のペアは以後頻出するようになる。一方、レリーフの表現を見ると、第一と第六の悪徳は内側に向かってボーズし、第二と第五は外側に向かう動きを示してカッツェンエレンボーゲンの二組説に合致しているように見える。同じ組み合わせはもう一方の六悪徳の表現にも観察され、カッツェンエレンボーゲンの分析は当を得ていると考えられる。

4 マールは十八世紀の修復時に金屋神ヴィーナスと混同された結果であるとする (E. Mâle, 先掲書111頁)。このレリーフを、不正の秤をつかう「不正」の寓意像とする向きもあるが、ブシコマキアの表現史から見て、「貞潔」のパートナーに「不正」なるものが据えらるることはない。

5 Mâle 先掲書111頁

6 1230頃、パリ国立美術館蔵の画帳のなかの、若い狩りの男女を描いたスケッチ。

7 Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vv. 521-588から抜粋引用。

8 民族大移動の頃から十一世紀にかけては鏡を描いた絵画もまた実物の鏡も残っていない。丸形で凸面の鏡が現実に出現するのは十二世紀に入ってからである。

9 G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München 1951. 51頁。

10 キリシヤ時代の鏡にはブロンズの丸鏡、これに把手をつけた手鏡、それに台を付けた置き鏡の三種の型があった。エトルスクの鏡はこれ

に做っている。前四、三世紀の蓋つき鏡には豊かな線刻やレリーフの装飾が施され、アフロディテの外にアドニスや、ゼウスが恋したウロペー、ボレアースに誘拐されたエレーテュイア、あるいはまたニンフの物語など、好んでエロスの主題の神話が描かれている。

- 11 キリシヤでは地下にあった死者の国がエトルスクでは天界の楽園に変わるが、これにはオリエントの影響が関わっていたようであり、このことを具示する作品が残されている。同じ系統の鏡の装飾の例に、死の国のニンフでターバンを巻き、オリエント風な着衣を付けた表現がある。(O.Alvarez, *The celestial brides, A study in Mythology and archaeology*, 1978 図70の作品)

- 12 同じ系統の鏡の装飾に、抱擁するニンフが享楽のりんごを差し出して、死者の男に求愛する情景も見られる。(O.Alvarez, 前掲書 72の作品)

- 13 婚礼の水浴の場面で、鏡と櫛棒をもった裸のニンフが中腰で鏡を覗き、その前方にアフロディテのシンボルである鳩と、後方に白鳥が控えている。(O.Alvarez, 前掲書 97の作品)

- 14 Musée de la Villa Giulia 収蔵 (M.Moretti, *Art et civilisation des Etrusques*, 208の作品)。なお有翼のニンフは、ギリシヤ時代には死者の魂を運ぶハルピュイア(有翼で人面を持つ鳥または乙女)から出たものであって、エトルスクの装飾にはこの鏡を手にしたニンフ・ハルピュイアが頻繁に現れる。

- 15 フィロストラトス(二世紀中頃—三世紀)の『図像集』(Philostratos, *Eikones*) 第一巻IIの既述に次のようにある。ヒメリウスは自分の

亡き息子と死の国の人々を描いた場面に次のような文字を添えた、「天上でお前は神々と戯れ、エロスとふざげ合い、ヒュメーンと悦楽に耽り……」(E.Wind, *Pagan mysteries in the renaissance*, 1961, 345頁『ルネサンスの異教秘儀』田中英道外訳 晶文社 345頁から引用)

- 16 W.Furtwängler, *Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen*, 1860² 293—295頁 (E.Wind, 前掲書 346頁) 参照。

- 17 G.F.Hartlaub, 前掲書 122 以下参照。

- 18 ただし「主の栄光を鏡に映すようにみつ」(『コリントの信者への手紙一』三・一八)及び「今は、鏡におぼろに映ったものを見ている」(『コリントの信者への手紙二』一三・二〇)については様々な解釈があり、鏡を神の不完全なヴィジョンの隠喩とするもの、或いは現実と未来の対立を象徴する終末論的なヴィジョンに関係するものなど多様である。バルトルシャイティス『鏡』図書刊行会 谷川渥訳 109頁以下参照。

- 19 この象徴についてはE.Male, 前掲書 211頁以下に詳しい。

- 20 例えばバリ、クリューニー美術館蔵のタピスリー『一角獣を連れた貴婦人』、十五世紀末。

- 21 ジオットによるパドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂 (1304-6) 左壁面さらにその助手によるアッシジのサン・フランチェスコ聖堂、下堂交差部ヴォールトのフレスコの「賢明」の寓意像はコンパスと天球儀に加えて丸鏡を持物としている。

- 22 「蛇のように賢く、鳩のように素直になりなさい。人々を警戒しなさい。」『マタイ伝』一〇・一六。
- 23 楯と鏡の間のこの種の互換性は古代から存在し、プリニウスによると、神殿に奉納された鏡のなかにはトラキア人の楯とよく似た形の鏡があったという(『博物誌』第三十三卷、四十四)。またアリストパネスの『アカルナイの人々』の中に、青銅の丸い楯の表面に兵役を忌避した老人の姿が映って見える、という意味の台詞が記されている。
- 24 『ウルキの壺』(壺の中に信託をよむアルテミス)、紀元前五世紀後半、ベルリン美術館。(Griechische Vasenbilder, Berlin, 1909, Bd. 1, Abb. 140参照)
- 25 アウグステイヌス『神の国』巻七、第三十五章。
- 26 『サムエル記 下』一三・一八に長袖の白い衣は、王の姫たちが処女である時に着用するものとある。
- 27 『ヨハネの黙示録』の著者にとって、七つの頭を持った獣は七つの丘から成るローマの都を、女がまとう赤い衣はその王権を象徴していた。そして「多くの民族、群衆、国、国語」を象徴する「多くの水」は河川・運河の上の栄えた町バビロンであると同時に、ローマをも意味していた。その上に座った女の「淫行」、「売淫」は後述のように旧約の預言者たち以来、偶像の崇拜に結びつくとされたものである。
- 28 「快樂」「貪欲」「傲慢」の三悪徳の組みについては後出のイタリアのサセッタの作品の項を参照。