

## ブリュゲルの球体世界をめぐる

吉城寺尚子

ピーテル・ブリュゲルの《人間嫌い》(ナポリ, カポディモンテ国立美術館) (fig.1) と呼ばれる作品は、円形の画面に平地の風景が広がり、その中を頭巾とマントで身を包んだ白髯の老人が左に向かって歩んでゆくところを描いている。ところが、その老人は紐で腰に下げた財布を透明球に包まれた奇妙な人物に切り取られようとしており、しかも老人の行く手には、その歩みを阻むように鋭い鉄菱がばらまかれている。この老人については、遁世しようとしながら服の下に財産を隠し持つ守銭奴あるいは偽善者であるという解釈、また、それに対し、世間の策謀を無視することができると信じている愚か者であるという反論<sup>1)</sup>がなされてきた。画面の下部には「この世が不実だから、私は喪に服す」Om dat de werelt is soe ongetru / Daer om gha ic in den ru という銘文が書き込まれている。この銘文は後の時代に書き加えられたものだが、作品の主題を端的に述べている<sup>2)</sup>。

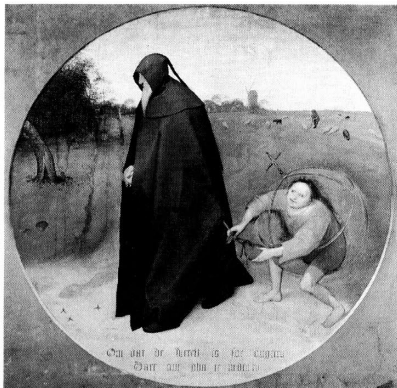


fig. 1 ピーテル・ブリュゲル《人間嫌い》1568年, ナポリ, カポディモンテ美術館

この《人間嫌い》とほぼ同じ構図の版画が、〈フランドルの12の諺〉という連作の一枚《浮世にしてやられた人間嫌い》としてヤン・ウィーリクスによる彫版で制作された。《人間嫌い》の老人は、ここでは頭巾ですっかり顔を隠して老人であるかどうかともわからない。この人物が透明球に包まれた「球体人間」に財布を盗られようとしているという図像は絵画作品の《人間嫌い》と同じだが、版画作品のほうは、鉄菱が消えたかわりに、背景に強盗に襲われる馬車と死体のぶら下がった絞首台が描かれ、世間を渡る困難さ

が一層あからさまに表現されている。この版画にも銘文が書き込まれており、画面の中にはフランス語で「私は喪服を着る、こんなに多くの欺瞞に満ちあふれる世界を見て」Je porte dueil voyant le monde,/ Qui en tant de fraudes abonde、画面の周囲にはフランドル語で「世界が不実なので彼は喪服を着る、大抵の人々は訳も何もなくふるまう。今や生きるべきであるように生きるものはほとんどいない。人々は盗み、摺み、誰もが欺瞞だらけである。」De sulck draecht rou//om dat de weerelt is onghetrou, Die meeste ghebruijcken minst recnt en reden, Weijnich leefster nou//also hij leuen sou, Men rooft men treckt elck steeckt vol gheueijsde seden.とある<sup>3)</sup>。

《人間嫌い》の老人については、前述したようにさまざまに解釈されているが、一方「球体人間」の表しているものが、銘文の言葉を借りれば「不実なこの世」、すなわち悪意に満ちた世界であることははっきりしている。財布を盗もうとしている彼が身にまとっている透明球はT字型にバンドがかけられ、頂きには十字架が付いた十字架付き宝珠 Reichsapfelの形をしているからである。この形が「世界」の象徴であるという約束事には既に長い伝統があり、ブリュゲル自身も《ネーデルラントの諺》でしばしばそれを利用している。

《ネーデルラントの諺》には十字架付き宝珠が4か所に描かれている。前景の最も大きなものは《人間嫌い》のものと同じように透明球で、人間が上半身をその中に入れている (fig.2)。これは「出世しようとするなら、身をかがめねば



fig. 2 ピーテル・ブリュゲル《ネーデルラントの諺》(部分) 1559年, ベルリン, 国立美術館

ならぬ」Men moet zich krommen, Wil men door de wereld komenという諺の図像化である<sup>9)</sup>。そのすぐそばでは貴族のような身なりをした若い男が「親指の上で世界をまわし」Hij laat de wereld op zijn duim draaienという。画面左側の家には十字架付き宝珠が逆さにとりつけられ、「倒錯した世界」De verkeerde wereldを表している。また、この球の上に開く小窓から男がお尻を突き出しており、「全世界を穢す」Hij beschijs de gehele wereldという諺をも表している。親指の上で地球をまわしている男の少し奥では、僧服の男が玉座についたキリストに白いつけひげを付けている。これは「神に亜麻の髭をつける」Gode enen vlassen en baert makenという諺を表している。ここでキリストが左手に持った十字架付き宝珠だけは、諺の意味を直接表すものではない。十字架付き宝珠を持ち、祝福の身振りをするキリストは救世主 Salvator mundiを表し、このキリスト像全体で諺の「神」という部分を表しているのである<sup>9)</sup>。

「世界」を球の形で表す伝統は古くより存在していた<sup>6)</sup>。円盤形の大地に半球形の天を被せた世界像は、バビロニアの宇宙観を受け継いだ古代ギリシャですでにヘシオドスの時代に見られたが、中心に「地球」がある完全な球形の世界スファイラ σφαῖρα は、ミレトス学派のアナクシマンドロス(紀元前610年頃—前546年頃)の学説に初めて現れた。また、紀元前6世紀末のイオニア哲学において、天は巨大な宇宙神で、その息は空気、血は水、皮膚は天空の穹窿であるというように、世界はミクロコスモスである人間の身体に対応する部分を持つとされた<sup>7)</sup>。天の理想的な形としての球体に言及したのはギリシャの七賢人の一人タレス(紀元前580年頃活躍)とされている。ナポリの国立美術館には、球体を杖で指し示し、その形と意味を説明するタレスが他の賢人たちとともに描かれたモザイクが残されている<sup>8)</sup>。彼に寄せられた7つの質問と答えのうち二つは次のとおりである。誰が最も古いか?—神である。なぜなら神には始めも終わりもないからである。(それゆえ神は球体と考えられ、後にエンペドクレスによって、スファイロス σφαῖρος と名付けられた。)何が最も美しいか?—宇宙 κόσμος である。なぜならスファイラは最も完全で自明の形だからである<sup>9)</sup>。クニドスのエウドクソス(紀元前400年頃—前347年頃)は地球を中心とする同心天球の仮説を初めてたて、黄道十二獣帯、子午線を想定した。以上のように、世界が球形をしているという認識は、自然観察の結果であると同時に、完全無欠な形である球形は世界の形態にふさわしいという考え方が反映している。

「地球」が球形をしていることについてはすでにピタゴラス教団や前述のアナクシマンドロスが語っていた。しか

し、宇宙の中心に地球があり、それを同心球状の惑星天球が何重にも包み、最外殻には不動の天球が存在するという世界像は、アリストテレスによって一般的認識となった。アリストテレスの宇宙論は16、17世紀に打倒されるまで完全に支配的で、それと張り合う古代の宇宙論はサモスのアリストタルコス(紀元前310年頃—前230年頃)の唱えた太陽中心説のように知られていなかったか、デモクリトスの原子論のように論駁されるために言及されたに過ぎなかった<sup>10)</sup>。後世に大きな影響力を持つに至ったのは、アリストテレスと基本的に彼の哲学体系を受け継いだプトレマイオスによる地球中心説である。地球が球形であるという認識は、このように古代の学者や教養人にはあったのだが、一般の人々にとっての世界 orbis terrarum は、円盤状の大地を大洋が取り巻き、その上を天の穹窿が覆うというものだった<sup>11)</sup>。

以上のような古代の世界像をふまえ、貨幣などに刻まれたローマ帝国の皇帝たちの肖像は、その力を示す様々なアトリビュートとともに世界支配の象徴としてのスファイラあるいは地球を表す球体を持っている。初期キリスト教時代になると、その球体に十字架が付けられるようになる。コンスタンティヌス大帝を表した銀製メダイオン(315年)では、皇帝は頭部にXとPのモノグラムを付け、球と十字架のある王笏を持っている(fig.3)。この球と十字架は後に球の上に十字架の付いた形となり、キリスト教皇帝の図像に受け継がれる。しかし、皇帝が球を持つのは、彼が地上での神の代理者であることを示しているのであって、宇宙 κόσμος の真の支配者はキリスト教の神であると考えられていた。



fig. 3 コンスタンティヌス大帝の銀製メダイオン, 315年, ミュンヘン, 国立貨幣コレクション

教父たちの時代になると、キリスト教徒たちはもはや古代ギリシャに由来する宇宙観を受け入れられなくなってい

た。彼らは再びドーム状の天が覆う円盤形の大地という世界を考えていたので、いわゆる対蹠地に人間が住んでいるというテーゼを習得できなかった。だが、たとえ論駁するためにせよ、ラクタンティウス(317年以降没)やアウグスティヌスが対蹠地問題をとり上げているということは、少なくともそれが議論の対象になっていたことを示している。また、中世科学史の立場から見れば、二、三の著しい例外<sup>12)</sup>にもかかわらず、アリストテレスの宇宙論はキリスト教の経典や神学とも両立しえた。クリストファー・コロンブスのアメリカ発見以前には、地球は平らであると考えられていたという、今日かなり流布している誤解とは反対に、なんらかの影響力を及ぼした地球平面説の信奉者はひとりとしてラテン西欧では知られていなかったのである<sup>13)</sup>。

図像の世界では、中世のこのような宇宙観を踏まえ、世界の表象は球としても円盤としても現れる。それが平面に描かれる場合はどちらも円形あるいは環で表されるので、中世にはどちらを意図したともつかない図像や相互に影響し合った図像が現れる。

世界を表す球体に十字架が付いたとき、それはキリスト教のモチーフとなり、同時に具体的な「宇宙の形」を離れて象徴としての意味が一層強まる。そしてこの十字架付き宝珠は、中世以来特にマエスタの神やキリスト、天地創造図の創造主とともに描かれる例が頻出する。この十字架付き宝珠の球にはT字型のバンドが締められていることが多い。これはもともと地上の世界がアジア、アフリカ、ヨーロッパの三大陸より構成されているという世界観から来ている<sup>14)</sup>。セビリャのイシドール(636年没)は世界を大洋に囲まれた円盤形の大地として考えていた。円盤の中は古代ローマの伝統に従って水の流れによって三つに分かれている。T字型の上の部分はアジア、左下はヨーロッパ、右下はアフリカで、アジアとヨーロッパはタナイスTanais(現在のドン川)、アジアとアフリカはニルNilと呼ばれる川で分かれている。13世紀フランスの写本聖書に描かれた創造主(fig.4)、12世紀マース派の写本のアウグストゥス帝<sup>15)</sup>などが持つ「世界」はこの古い世界観に基づき、T字型に三分割した円盤で表され、それぞれの区画にアジアAsia(Asiam)、アフリカAfrica(Affricam)、ヨーロッパEuropa(Europam)という書き込みがされている(13世紀の聖書の例では更に周囲に「天」Celumと書かれている)。世界の中心にはエルサレムが置かれ、東は最上の天の方角として上に位置し、従って北は左、南は右に位置していた。この図式は地図学の発達を追う形で変化してゆく。観察と測量により、帆船航海に役立つポルトラノと呼ばれる海図が13世紀に製作され、世紀後半にはキリスト教世界でもプトレマイオスの地図学が復興した。14世紀末、バドヴァ大聖



fig. 4 パリ国立図書館 Ms.lat.15, f.4(部分), 13世紀前半



fig. 5 ローマ、バチカン使徒図書館 Cod.Urb.Lat.1, f.7(部分), 1476-78年

堂の洗礼堂にジュスト・ディ・メナブオイにより描かれたフレスコ画には、現実の地形に近い世界地図が現れる。1476-78年に制作されたウルピノのフェデリコ・ダ・モンテフェルトロの聖書の写本挿絵(fig.5)において初めて、当代の地図学の認識に対応して北が上とされた。

ブリュゲルの球体人間の表すものは、以上のような図像の伝統を踏まえた「世界」には違いない。だが、それは中の人物の行為や画面に書き込まれた銘文から明らかなように、宇宙的な規模の世界ではなく、むしろ俗世とか世間という言葉で呼ぶう地上的な世界を指している。確かに十字架付き宝珠は神やキリストとともに描かれるばかりでは

なかった。11世紀以来実物としても残されているこれらは、神聖ローマ皇帝や国王など世俗の君主に用いられ、現世を支配する世俗的権威の象徴という意味をも持たされてきた。だが、ブリュゲルに見られるような十字架付き宝珠の用法はむしろ「フラオ・ヴェルト」Frau Weltの流れを汲んでいるように思われる。フラオ・ヴェルトは悪徳に満ちた俗世の支配者としての女性の寓意像で、15世紀の例では彼女は鉤爪で球体をつかむ鳥の足の上に立ち、その足は蛇の頭に噛みつかれている<sup>16)</sup>。16世紀末のネーデルラントでは、フラオ・ヴェルトのアトリビュートとして十字架付き宝珠が使われた。「岐路に立つヘラクレス」は徳と愉楽の間でどちらを選ぶか決断を迫られるヘラクレスが主題だが、ピーテル・ボッセルの下絵によるP.ノルペ彫版の版画では、キリスト教的真実の敵対者である「世界」Wereltは飾り立てた髪にガラス球を載せている。この十字架付き宝珠は常に頭上に置かれ、しばしば傾いている<sup>17)</sup>。

《ネーデルラントの諺》に現れる四つの十字架付き宝珠のうちでも特に「出世しようとするなら、身をかかめねばならぬ」の球体は、中に人間が入っているという点でしばしば《人間嫌い》の球体と比較されるが、前者の表す「世界」はやはり地上的な人間世界である。「親指の上で世界を回す」「全世界を穢す」「倒錯した世界」の「世界」も同様であろう。特に「倒錯した世界」は《ネーデルラントの諺》全体の主題でもあると考えられる。ブリュゲルの《ネーデルラントの諺》をもとにして制作されたテオドール・ハレとヨアンネス・ハレによる版画《ネーデルラントの諺》にも十字架付き宝珠が描かれ、テオドール・ハレの版画の余白には「この絵は青いマントと名づけられる。しかし世の悪行と呼称した方がよいかもかもしれない」と書かれている。ヨアンネス・ハレの版画には、更に「倒錯した世界の真のポートレート」と書かれている<sup>18)</sup>。

「地上的人間世界」の悪い意味を担った十字架付き宝珠は、ブリュゲル以外にも16、17世紀の例をいくつも指摘できる。アンハルトのサルム＝サルム侯爵のコレクションの1520年頃の絵画では、手に長い真っ直ぐな棒を持った若い男がTバンドと十字架の付いた透明球の中へ、背を丸めて頭を入れている(fig.6)。球体の中には絞首台と車輪のある刑場の風景が広がっている。右側では無事に球体から抜け出た男が笑っている。だが男の持つ棒は曲がり、すっかり短くなってしまっている。書き込みは「確かに私は出世するだろう」Met recht soudic gerne doer de werelt commen; 「私は成功するだろう。しかし私は身をかかめねばならない」Ic bender doer maar ic moet crommenとあり、ブリュゲルの《ネーデルラントの諺》の「出世しようとするなら、身をかかめねばならぬ」の先例となっている<sup>19)</sup>。従ってここでも十字架付き宝珠の意味は、出世を望

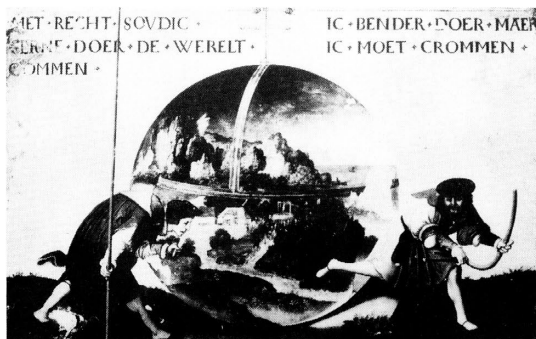


fig. 6 《確かに私は出世するだろう…》1520年頃,アンハルト,サルム＝サルム侯コレクション

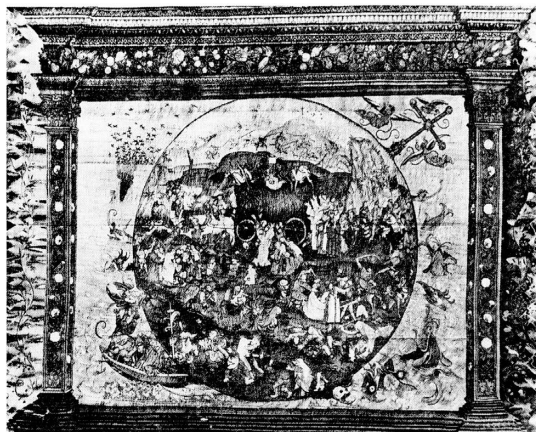


fig. 7 《乾草車》(タピスリー)マドリッド,王宮

むような人が身をかかめて渡るような世の中であり、しかも悪意と危険に満ちた所であることは絞首台と車輪によって一層明らかとなっている。

マドリッド王宮の所蔵するタピスリーの一枚はヒエロニムス・ボスの三連祭壇画《乾草車》とよく似た図だが、単なるコピーではなく、漫然と繰り返された人物は一人もいない(fig.7)。このタピスリーは模倣者が祭壇画《乾草車》の人物を一つ一つ変えながら写したというより、ボスによる《乾草車》の失われた別のヴァージョンを忠実に再現したものと考えられている<sup>20)</sup>。ここでは乾草車の乾草を奪い合う光景が巨大な十字架付き透明球に包まれ、透明球は波間に怪物の漂う海に浮いている。十字架付きの球が、価値の無いものを奪い合う愚かな人々で満ちあふれた「俗世」を表し、従ってそれがこのタピスリーの主題そのものであることは、誰の目にも明らかだったろう。そして、ヒリス・モスタールトに帰属される、絵画による同図像のコピーが残



されていることは、この主題が広く人気を博していたことを示している。

また、やはりボスの影響を受けて描かれた板絵《七つの大罪》(fig.8)の構図も、《乾草車》のタピスリーと同じような、一種の十字架付き宝珠を形成している。この作品はボスの晩年とほとんど同時代(1510–1520年頃)、おそらくフランドルの画家によって描かれたものと思われ<sup>21)</sup>、ボスの初期作品とされているいわゆるテーブル板《七つの大罪》(ブラド美術館)のモチーフを使って構成されている。例えば「淫欲」は高い岩の上の、小卓のあるテントの前で地面に座る男女のカップルで表され、「憤怒」は怒りの表情で剣を抜いた男とそれを止めようとしている女で表されているが、これらはそれぞれテーブル板《七つの大罪》のモチーフを簡略化したものである。鏡を見る女性で「傲慢」を表し、枕に寄りかかって眠る人で「怠惰」を表すのはボスに限った表現ではないが、「傲慢」の女性の傍らにある櫃はやはりテーブル板に由来している<sup>22)</sup>。だが興味深いのは、七つの大罪の情景全体が、殻の破れた巨大な一つの球体に包まれていることである。球体は岩に据えられ、その周囲では魔物と地獄落ちした人間が蠢いている。一方球体の上部はゴルゴタの丘となってキリストの磔刑を戴いている。頂上に磔刑像を置くことによって、この球体は巨大な十字架付き宝珠となっているのである。そして罪深いこの世を包み込んだ十字架付き宝珠という構想は、前述の《確かに私は出世するだろう……》や《乾草車》のタピスリーと同じものである。



fig. 8 《七つの大罪》1510–20年頃、グリーンヴィル、ボブ・ジョーンズ大学

ブリュゲルの《人間嫌い》の翌年、すなわち1569年にヤン・フェルベークによって描かれた彩色されたペン素描(fig.9)も、構図の中心は旗の付いた十字架を戴いた透明球体である。球体は真ん中に川が流れる風景の中に置かれている。川で二分された左側の遠景には教会と家々が見え、勤勉な人々が穀物を収穫している。右側には小さく絞首台と車輪が見え、人々は争っている。前景の球体からは、仕事の道具を手にした勤勉な人々の一団が左側の豊かな風景の中へ進み出ている。絵を手にした一人の画家も、この集団に混じって球体から出ようとしている。一方右側からは道具を投げ出し、食べ物を口に運ぶばかりの怠惰な人々や

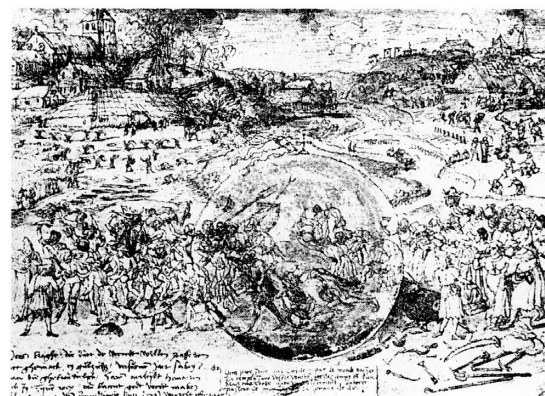


fig. 9 ヤン・フェルベーク、彩色ペン素描、1569年、ロンドン、大英博物館

喧嘩をする乱暴者が転がり込んでいる。この図の意味するところは、球体から出ていくような勤勉で有能な人々は、神の御心にならう者として、時間を浪費し地位を失うような怠惰な人々から分かれたれているということである<sup>23)</sup>。勤勉で有能な者がどんどん球体から出てゆき、怠け者と乱暴者が入り続ければ、いずれこの十字架付き透明球の中は怠け者と乱暴者ばかりで一杯の「世界」になってしまうであろう。

天球あるいは地球を表す球体はまた、当然のことながら「天文学」のアトリビュートとしても描かれる。ブリュゲルの素描《節制》(版画連作《七つの美德》の一枚《節制》のための下絵)には、七自由学芸の一つとして「天文学」が描かれているが、それは地球を表す巨大な球体と、その上でコンパスを手にして測定をしている天文学者で表されている。また「天文学」を表すムーサの「ウラニア」を始め、球をアトリビュートとする寓意像はいくつか指摘できるが<sup>24)</sup>、それらの球は主として彼らの力が世界中に及ぶことを示している。すなわち彼らの球はやはり「世界」を表しているの

である。しかし「運命」Fortunaのアトリビュートとしての球体は、もともと世界や地球を表す球ではなく、転がりやすいという球の性質に由来している。

「運命」を表す図像には大きく分けて二つの系統があった。「運命の輪」と「球体に乗る女性像」である<sup>25)</sup>。「運命の輪」はすでに古代の文献にも現れ、特にポエティウス(475/480年頃-524/525年頃)は『哲学の慰め』の中で何度も語っており、後には『薔薇物語』や『神曲』の中にも現れる。図像的には12世紀より、ロマネスク教会の薔薇窓を車輪に見立て、周囲に人物像——運命の輪を昇る人、昇りつめた人、落ちゆく人、落ちきって横たわる人——を配した例が現れる。14世紀以降は人物を配した車輪の図が数々の写本や版画に現れ、しばしばその輪は運命の女性寓意像が回転させている。彼女があてにならないことを示すために、目隠しをしたり二つの顔を持っている場合もある。

球体に乗る女性の姿をした「運命」の方は12世紀のドイツの写本挿絵に残る唯一の例外<sup>26)</sup>を除いて、ルネサンス期に現れる。北方ではデューラーの版画、そこから大いに触発された「1515年の画家」による版画《運命》、同じくデューラーの影響を思わせるヴォルフ・フーバーの素描《運命》(fig. 10)などが挙げられよう。デューラーとヴォルフ・フーバーの女性像は有翼でカップを手にし、更にデューラーの図は馬勒、フーバーの図は帯状の布を持っていることから、あるいは復讐と懲罰の女神ネメシスを描いたものとも解されよう。だが、1522年にエラスムスの編集した新約聖書の標題ページとなり、翌1523年にはストラボンの地理書にも使われたホルバインの版画(fig.11)には、球体に乗った有翼



fig. 10 ヴォルフ・フーバー《運命》1518年、パイオンヌ、ボナ美術館

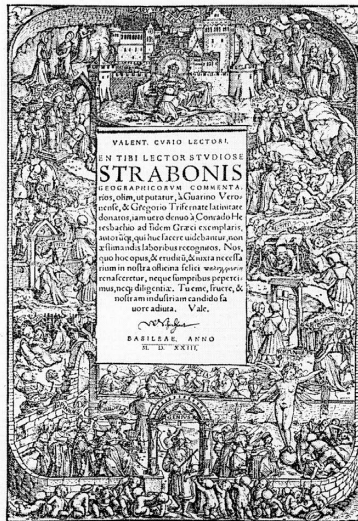


fig. 11 ハンス・ホルバイン(子)、ストラボンの地理書(バーゼル, 1523年)の表紙(木版画)



fig. 12 シャルル・ド・ブールの『知恵の書』(パリ, 1510年)の挿絵(木版画), ローマ, V.エマヌエレ2世図書館, 68.2.E.15

の女性像が、前二者と全く同じように馬勒とカップを持っているが、「運命」FORTVNAと明記されている。

1510年にパリで発行されたシャルル・ド・ブールの『知恵の書』では、「運命」と「知恵」の寓意像が対比的に描かれている(fig.12)。「知恵」Sapientiaは堅固な四角い台に座り、「知恵の鏡」を見ているのに対し、「運命」は目隠しをして球に座り、「運命の輪」を手をしている。しかも球はシーソー

のような不安定な板の上に置かれ、「運命の丸い座」Sedes Fortunae rotundaと書かれて、転がりやすい球の性質が強調されている。

「運命」の球ではないが、球体の不安定な性質を表している、ハンス・バルドゥング・グリーンの奇妙な素描がある(fig.13)。小さな球を履物のように足にくくりつけ、杖を使って危なげに歩く裸体の女性像で、ヴァン・マルルによれば、「人生」の寓意であるという<sup>27)</sup>。人生の寓意を表す図像の中には、足に車輪を付け、天秤を手にした若い男が別の人物から月桂冠を被せようという形があり、バルドゥングの素描はその系譜に連なるものと考えられている。このバルドゥングの球も「運命」のアトリビュートの球ときわめて近い意味を持つものである。



fig. 13 ハンス・バルドゥング・グリーン〈球に乗る裸体女性像〉1514年、ウィーン、アルベルティナー素描版画館

ブリュゲルの作品に現れる十字架付き宝珠は、「運命」の球の転がりやすい、すなわち変わりやすくてあてにならないという意味をも示唆している。《ネーデルラントの諺》の「世界」という言葉を表す三つの十字架付き宝珠はどれも、傾いたり逆さになったり、くるくる回っていたりする。素描《誰でも》(大英博物館)の中で、中央の「誰でも」すなわち「エルク」Elckは地面に転がっている十字架付き宝珠を跨いでいるが、これも「フラオ・ヴェルト」の傾いた十字架付き宝珠や「運命」の転がる球と同じ仲間である<sup>28)</sup>。とすれば、テンペラ画《人間嫌い》の十字架付き宝珠も意図的に傾けて描かれたものと考えてよいであろう。だが、版画《浮世にしてやられた人間嫌い》の十字架付き宝珠は直立し

て描かれている。この版画連作はブリュゲルの素描に基づいているという形跡がなく、ブリュゲルの構図に想を得たヤン・ウィーリクスの発案による図像であり得る。テンペラ画《人間嫌い》が版画《浮世にしてやられた人間嫌い》の直接のソースであったとすれば、彫版師ヤン・ウィーリクスはもとの図の十字架付き宝珠の傾きの意図を汲み取れなかったということになる。

《人間嫌い》の球体人間は転がりやすいばかりではなく、壊れやすいガラス球にも見える。この球体人間はヴァニタスの概念と関係づけて論じられることが多いが<sup>29)</sup>、このガラス球に、17世紀オランダ静物画のガラス器やしゃぼん玉のようなヴァニタス Vanitas の意味を見てよいだろうか。ヴァニタスの静物画においては、そこに集められたモチーフ全体の表す意味は明白だが、逆に、そこに描かれた個々のモチーフが別の文脈で現れた場合、ヴァニタスという特殊な意味を持っているかどうかの判断は難しい。だが、前述の素描《誰でも》の中で地面に転がされた十字架付き宝珠にはひびがはいており、この場合は明らかにこの球が脆く壊れやすい材質でできていることを示している。版画《誰でも》の彫版師(ピーテル・ファン・デル・ヘイデンとされる)はこのひびを省略しており、ここでも彫版師はブリュゲルの素描の細部の意図を充分には汲み取っていない。

1620年にプレスラウで制作された記念帳の細密画には、車輪の上に載せられた透明球に右から入り込もうとする若い男と左へ出ようとする老人とが描かれている<sup>30)</sup>。着飾った若者の側には葉の繁った木があり、砂時計を持った老人の側には枯れ木があり、しかも老人の行く手には墓穴が口を開けている。この図の個々のモチーフはどれも、人生における時の移ろいやすさを指している。《確かに私は出世するだろう……》は、入る男と出てきた男の年齢にこれほどの違いは見られないが、手に持つ棒の様子がすっかり変わってしまった。記念帳の細密画とよく似た構図の《確かに私は出世するだろう……》は、銘文の性格からは《ネーデルラントの諺》の「出世しようとするなら、身をかがめねばならぬ」につながり、図像からは記念帳の細密画につながっている。

透明球の中に人体が包まれているという《人間嫌い》の球体人間の形態に注目すれば、聖クリストフォルスの図像の中に共通のモチーフを見出すことができる。『黄金伝説』によれば、クリストフォルスはこの世で一番強い王に仕えようと思い立ち、ある隠修士に教えられ、川で人々をかついで向こう岸に渡す仕事をしながらキリストを待つ。その彼のもとに子供の姿をしたキリストが現れ、川を渡してくれるように頼む。ところが川に入るにつれ、肩に乗せた子供

は鉛のように重くなり、クリストフォルスは溺れるかと思いつながらもやっとのことで川を渡りきる。『「ほんとうに危ないところだった。子供のくせに、なんて重いんだ。世界をまるごと肩にのせても、こうまで重くはなかったろう』すると、その子供は言った。『おどろくことはありません、クリストボルス。あなたは、世界はもとより、この世界を創造した者をも肩にのせたのです(……)』<sup>31)</sup>。この逸話から、キリストをかついで川を渡る聖クリストフォルスを描くときは、幼児キリストは十字架付き宝珠を持った姿で表される。だが、キリストの重さは世界の重さだったということにより直接的に表すように、キリストが世界を表す球に包まれ、クリストフォルスがその球をかつぐという図像が、16世紀の作品の中にいくつか見出される。

例えば16世紀初頭に北ネーデルラントで制作されたと思われる《聖アントニウスの誘惑》の板絵<sup>32)</sup>には、画面左側に川を渡る聖クリストフォルスが描かれている。聖者が担っているのは透明球に包まれた幼児キリストである。この作品の聖クリストフォルスの部分とほとんど全く同じ図像の板絵(fig.14)があり、《聖アントニウスの誘惑》あるいはその手本となった別の作品のコピーと思われる。ヴィンタートゥールのラインハルト・コレクションにある《聖クリストフォルス》は16世紀中頃近くの制作と考えられるが、やはり透明球に包まれたキリストを背負っている。ヤン・デ・コックの板絵に基づく銅版画(fig.15)では、キリストは透明球の中に入っていないが、大きな球の上に立った十字架につかまっており、クリストフォルスはほとんどその球の重さにひしがれているように見える。1560年頃南ドイツで



fig. 14 《聖クリストフォルス》1510—20年頃、マドリッド、個人蔵

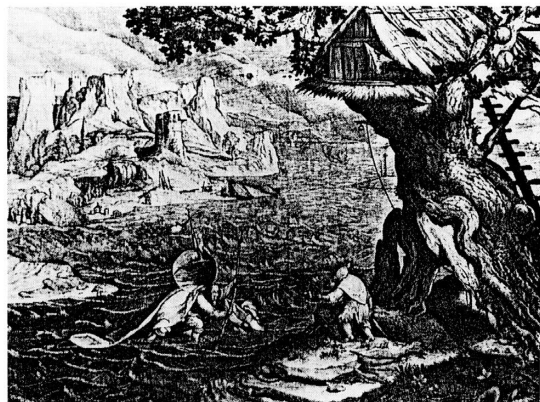


fig. 15 《聖クリストフォルス》(ヤン・ウェレンス・デ・コックの板絵に基づく銅版画)



fig. 16 《聖クリストフォルス》1560年頃、バーゼル美術館

制作された《聖クリストフォルス》(fig.16)のキリストは、スファイラを表す透明球に包まれている。

世界を担う、という逸話はギリシア神話のアトラスにも見られる。図像化された有名な例は古代彫刻の《ファルネーゼのアトラス》(ナポリ、国立美術館)で、16世紀初頭にローマで発掘された。その影響下に、例えば「ローマ劫掠」の年(1527年)に印刷された『運命の勝利』の表紙には、教皇クレメンス7世の乗るスファイラをかつぐアトラスが現れる。このスファイラにはしばしば「運命の輪」にも見られるようなハンドルが付いていて、「美德」と「享楽」の両側から回されている。

世界を表す球体はまた、船に載せられることもある。前述の《乾草車》のタピスリーでは、巨大な十字架付き宝珠にほとんど押しつぶされそうになった小舟が、左下に小さく描かれている。また、ボスの模倣者たちの描いた一連の《聖クリストフォルス》の中には、聖者の立つ川に、いわゆるボス的な怪物たちに混じって装飾のついた球体を載せた船が浮いている作品が多数存在する<sup>33)</sup>。ブリュゲルの素描《憤怒》(版画連作《七つの大罪》の一枚《憤怒》(fig.17)のための下絵)も、明らかにボスの怪物モチーフを真似て構成された作品だが、そこでも遠景には二つの樽の上に載った船が、破れた球体を積んでいる。球体の頂きからは宝珠の十字架を暗示するようにマストが突き出ている。だが、もっと目立つ例は《悪女フリート》の中に見出される。



fig. 17 ピーテル・ブリュゲル《憤怒》(銅版画, 部分)1558年

《悪女フリート》の中景ほぼ中央には、背を丸めて船をかつぎ、しゃもじで尻からお金をかき出している怪物がいる(fig.18)。船には透明球が載り、球の中では小さな怪物たちが皿の上のローストチキンを取り合っている。これが船の上の球、球をかつぐアトラスやクリストフォルスの連想から生み出されたイメージなら、15世紀に「阿呆船」のイメージが出来上がって以来、阿呆船に満載して描かれた人々と同じく、阿呆船に積まれた球もまた、阿呆者の世界ということになろう<sup>34)</sup>。図像はむしろ滑稽でさえあるが、画面には七つの大罪のモチーフが集大成され、透明球の中のローストチキンも「大食」を表すモチーフであるとするれば<sup>35)</sup>、この球もまた、悪徳に満ちた地上の人間世界を表す数々の

球体と同じ範疇に属していることは容易に見て取れるであろう。



fig. 18 ピーテル・ブリュゲル《悪女フリート》(部分)1562年、アントワエルペン、マイヤー・ヴァン・デン・ベルフ美術館

## 註

- 1) ギブソンによれば、この老人は青いマントを着ており、《ネーデルラントの諺》(ベルリン、国立美術館絵画館)の中の「夫に青いマントを着せる」という諺を視覚化した図像にもあるように、青い色は欺瞞を表し、ここでは自己欺瞞を象徴しているという(Walter S. Gibson, *Bruegel*, London, 1977, 188)。
- 2) 森洋子『ブリュゲル全作品』中央公論社、1988年、p. 326f. を参照。
- 3) 『ピーテル・ブリュゲル全版画展』(展覧会カタログ)ブリヂストン美術館他、東京新聞、1989年、p.172。
- 4) 以下、《ネーデルラントの諺》の諺と和訳は森、*op. cit.*, pp. 276-277による。
- 5) Salvator Mundiの図像学については、Carla Gottlieb, "The mystical window in paintings of the Salvator Mundi," *Gazette des Beaux-Arts* 56(1960): 313-332を参照。
- 6) Percy Ernst Schramm, *Sphaira Globus Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II.*, Stuttgart, 1958を参照。
- 7) マクロコスモスとミクロコスモスの理論はプラトンの『ティマイオス』に述べられており、ストア学徒が占星術と関係づけて仕上げたものである。この見解は後に12世紀のビンゲンのヒルデガルトにおいて、中世の典型的なマクロコスモス=ミクロコスモス理論として現れる。A.C.クロムビー『中世から近代への科学史』コロ



- ナ社, 1962年, pp. 16-17を参照。
- 8) Philosophier mosaic from Torre Anunziata. Naples, National Museum.
- 9) Schramm, *op.cit.*, 8.
- 10) E. グラント『中世の自然学』みすず書房, 1982年, p. 102.
- 11) Schramm, *op.cit.*, 11.
- 12) 例えば, 世界は始まりもなく終わりもなく永遠であるというアリストテレスの主張が正式に論駁されなければ, 神は実際に世界を創造したのかどうかという疑問が生じかねない。グラント, *op.cit.*, p.103.
- 13) *Ibid.*, 105.
- 14) Johannes Zählten, *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, 1979を参照。
- 15) Cod. Gent, Univ.-Bibl. 92 f.138r.
- 16) Schramm, *op.cit.*, 160.
- 17) Lieselotte Möller, “Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern II: Die Kugel als Vanitassymbol,” *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 2 (1952): 164.
- 18) 森洋子「ブリューゲルとその時代12」『三彩』330号(1975年4月), p.92.
- 19) Möller, *op.cit.*, 161-162. Möllerによれば, この諺を図像化した例でこれより早いものは指摘されていない。*Ibid.*, 174, n. 20.
- 20) Otto Kurz, “Four Tapestries after Hieronymus Bosch,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30(1967): 150-162, 特に153.
- 21) Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin, 1980, Kat. 62.
- 22) *Ibid.*, 223.
- 23) Möller, *op.cit.*, 163; Schramm, *op.cit.*, 166を参照。
- 24) 例えば Veritas, Fama, Justitia など。
- 25) Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, Vol. 2, La Haye, 1931, 178-202を参照。
- 26) *Ibid.*, 182, Fig.207.
- 27) *Ibid.*, 144-146.
- 28) 森洋子氏によれば, これは明らかに「倒錯した世界」を表している(森洋子「ブリューゲルとその時代6」『三彩』316号(1974年4月), p.74)。
- 29) e.g. Möller, *op.cit.*; Schramm, *op.cit.*; Otto Pächt, “Zur Frage des geistigen Eigentums im bild-künstlerischen Schaffen,” in *Methodisches zur Kunst-historischen Praxis*, München, 1977.なお, 《悪女フリート》(アントウェルペン, マイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館)に現れる透明球について, ヴァニタスの暗示を見る見解もある。神原正明「『船』のシンボリズム——ヒエロニムス・ボッシュの「阿呆船」をめぐる——」『福井県立美術館研究紀要』1号(1984年), p.183; 森『ブリューゲル全作品』p.288を参照。
- 30) Möller, *op.cit.*, Abb. 1.
- 31) ヤコブス・デ・ウォラギネ(前田敬作, 西井武訳)『黄金伝説 3』人文書院, 1986年, pp. 16-17.
- 32) Unverfehrt, *op.cit.*, Kat. 38.
- 33) *Ibid.*, 187-201, Abb. 163-178を参照。
- 34) 神原, *op.cit.*, 172ff., 特にpp. 181-183を参照。同氏によれば, 世界を担うという発想は阿呆と結びつけて語られる。エラスムスは自らをアトラスになぞらえた神学者たちを風刺し, セバスチャン・ブラントは全世界の苦労を自らに背負う阿呆を風刺した(p.182)。
- 35) 森『ブリューゲル全作品』p.288.