

娘たちの歩む《人生の階梯》(下)

十六・七世紀都市民の恋愛と結婚

前 野 みち子

4 ヴィーヴェスの南ヨーロッパ的女性観

一四九二年にスペインのヴァレンシアに生まれ、エラスムスの死から二年後の一五四一年に亡くなったユダヤ人人文主義者ヴィーヴェスは、二十代後半にエラスムスの助手としてその仕事を助け、その後師のもとを去ってから、より人文的な分野の多くの著作によってこの世紀のヨーロッパに広い影響力をもった。北ネーデルランドの小都市ロッテルダムに生まれたエラスムスと、一五一四年以降かつてのネーデルランドの中心都市ブリュッヘ⁽¹⁾に生活の拠点を定め⁽²⁾、その市民の娘と結婚したヴィーヴェスは、ともにこの地域の生活習慣と心性をよく知っていた。もちろん後者は常にネーデルランドを自身の生まれ故郷スペインと比較しながら観察し体験したのである。彼はその著作のさまざまな箇所

北ヨーロッパと南ヨーロッパの違いに言及している。ネーデルラント人やイギリス人の協力的で社交的な気質に強い印象を受けた彼は、北方的メランコリーや陰気な性格、紳士気取りなどネガティヴな面も認めはするが、北に馴染むにつれて、自身の出自であるスペイン人の過度の自己誇示、過度の笑いやメロドラマ的嫉妬などに嫌悪を感じるようになっていった。⁽³⁾ 彼が『魂と人生について』の第三部で展開する情念論において、名誉心を「自己の優越性を信じることによって引き起こされる魂の膨満」と定義し、それを「われわれの心に深く根ざした『悪』ともつばらネガティヴに解釈するのは⁽⁴⁾、このようなスペインの自己誇示がこの名誉心と一体化して意識されたからだろう。

さて、ヴィーヴェスが『キリスト教女性の教育について』で展開する理想的的女性観と結婚観は、エラスムスとはかなり対照的な

ものである。それは彼自身もおそらく気づいていたように、南ヨーロッパ的にきわめて厳格かつ保守的な相を示していると言っている。というのもここでは、彼がブリュッヘの町で直接目にし、あるいは知り合った女性たちの言動が、スペインの常識に照らしてしばしば否定的に言及されるからである。この著作は三部構成からなり、女性の人生を娘、妻、未亡人の三段階に分けて論じているが、娘を扱う第一部は分量的に全体の約半分を占めている。そしてその序において既にヴィーヴェスは、女たち、とりわけ娘たちの教育の主眼がもっぱら純潔の保持にあることを力説する。

() 女たちが唯一心がけるべきことは純潔である。それゆえこのことをしっかりと弁えることができたなら、もう十分な教育が授けられたと見てよい。だからまた、女たちがもつこの唯一の美徳を、あたかも一つ眼の人からその眼を奪えと嫉妬られたかのように、みだりに汚そうとする人々の罪は、最も憎むべきものである。()⁽⁵⁾

彼にとって女性は本来的に不具であり、人間が一般に備えているはずの二つの眼も、女性にはただ一つしか与えられていない。女性は本来的に視野が狭く、男性による庇護を必要とする存在である。従って、その限られた視力を奪い、その唯一価値が認めら

れる純潔を脅かす男たちとの交際、つまり恋愛は、彼のもっとも危険視するもの、あってはならないもののなのである。

娘たちには幼い頃から純潔教育がほどこされるべきである。われわれは娘が純潔で徳高いと同様に学識があることは望まないで、娘が何か不道徳で不名誉なことによって傷つけられないように配慮することは、両親の役割である。その配慮は極端に徹底したものである。女兒は乳離れし、話し、歩き始めた時点で既に、その周囲から「いかなる男性も排除されなければならない。そして娘が男たちと一緒にいて楽しいと思うことに慣れさせてはならない。」⁽⁶⁾ この徹底した囲い込みぶりは、古代ギリシア社会で女性の居場所とされた奥まった女部屋を思い起こさせる。あるいはイベリア半島南部が長い間サラセンの支配下にあつたため、スペイン人の女性観にイスラム的女性観が影を落としている可能性も考えられるだろう。少し大きくなった娘たちはもちろん、古代ローマ以来女の手仕事の象徴となつていく系紡ぎや機織りに親しみ、家事一般に通じるように教育される。男たちは古くからずっと女たちに手仕事を課してきた。手仕事、とくに系紡ぎは中世の聖女伝説にも登場し⁽⁷⁾、グリム童話などの昔話にも系紡ぎにかかわる話は数多い。一世紀後のオランダに流行した風俗画でも、当時の実生活ですでに廃れていた系紡ぎがしばしば画題に選ばれ、あるいはそれに代わるレース編みや刺繍にいそしむ女たちが女徳の体

現者として描かれている。⁽⁸⁾ ヴィーヴェスのこの書は、エラスムスの『キリスト教的結婚制度』と同様に、スペイン王女でヘンリー八世の最初の妃であったキャサリンに捧げられているが、彼はこの学識ある女王に向かつて、「王女であれ女王であれ」女たるものはすべて手仕事をなおざりにしないよう訴えてやまない。そして彼が期待する手仕事の効果とは、それが女性の第一に心がけるべき徳、すなわち清純で質素で慎ましい態度を養い、無意味なおしゃべりに沈黙をもたらし、女たちの「軽率で常に動揺し、曖昧で、得体の知れない」⁽⁹⁾ 思念を頭から追い出してくれるという点にあった。「およそ女たちが一人で何かを考えるとすれば、それは悪いことに決まっている」⁽¹⁰⁾ のである。

因みに、手仕事で沈黙を生み出すという観念がどれほど当時の現実に即して妥当なものであったのかは、判断が難しい。というのは、北ヨーロッパの都市や農村では女たちが集まって糸を紡ぐ風習が各地に見られ、いわゆる 紡ぎ部屋 は手仕事をしながらおしゃべりに花を咲かせる格好の場所だったからである。もちろんヴィーヴェスはここで、一人で専念する手仕事をイメージしているのだろう。一世紀後のオランダ風俗画でも、手仕事のモラルを説く図像には一人にいる娘が主婦、あるいは子供を脇において一人の母親が描かれていて、静かな画面を作り出している。その一方で、手仕事にいそしむ娘が男たちの誘惑をはねつける画題も

しばしば見られ、ここでは危険から身を守る手段として手仕事の効果が暗示されている。それでは、このように旧教と新教を問わず、北と南を問わず、繰り返す手仕事で奨励されたのは、娘たち(女たち)の本性について同一の認識が存在したことを裏付けているのだろうか。少なくとも一つの点で、両者の女性観は大きく異っている。ヴィーヴェスはその本性上不完全で未熟でしかあり得ない女たちに、沈黙し何も考えないよう要求する。これに対し風俗画の戒めでは、娘たちの身につけたモラルが危険に際して力を発揮することが期待されている。彼女たちはあらゆる危険が排除された安全な場所、男たちが近づくことのできない場所にいるわけではない。だからこそ彼女たちには、近づいてくる男たちを吟味し、自身の判断によって正しく振る舞うことが求められる。彼女たちはエラスムスの対話篇に登場する娘ほど才気煥発ではないかもしれないが、自身の理性を働かせて行動しうる存在と見なされているのである。

とはいえ、「うちにおいて他人に知られないことが最善」⁽¹¹⁾ とされるヴィーヴェスの娘にも、手仕事ばかりでなく読書が勧められている。その目的は学識のためではなく、あくまでモラルの涵養のためである。婦女子の読書をこの目的に限って許容すべきだとする考え方はすでに以前からあり、十八世紀後半になってもまだ主流をなしているから、この点で彼は謹厳なモラリストの伝

統を忠実に継承しているに過ぎないとも言える。しかしヴィーヴエスが楽しみのための読書、つまり文学を敵視するその論調は際だって激しい。十六世紀の宮廷で大流行した恋愛詩人、とりわけこの流行に多大の影響を及ぼした古典詩人オヴィディウスなどは、恋愛を喧伝し娘たちを墮落に引きずり込む張本人として真っ先に名指しで非難される。もちろんあのドン・キホーテを感わした中世風騎士物語も「怠惰な男女の読者に向けて自国語で書かれ」、「愛と戦い以外の何も扱うことがない」自墮落な書物と酷評される。それらは決して娘たちの目に触れさせてはならない。また、民衆たちの口にする淫らで汚らしい歌は法律で禁じられるのが適当」であり、「善良な婦人なら決して卑猥な歌で口を汚したりしないだろう。」¹² 当時の街なかに鳴り響いていた民衆歌に対し、どれほど多くの知識人がこのような拒絶反応を示していたかは明らかではない。これらはたしかに近代以降の中産市民的心性にとつてはつきり露骨で下品と感じられ、とくに婦人の耳に入れたはならないと考えられるようになっていたが、十六世紀の世俗歌は必ずしも下層階級のものではなかった。宗教者ルターは自作の賛美歌集の序で、このような歌を野放しにして青少年（男女ともに）の教育を顧みない世相を嘆いている。しかし彼の心酔者でいくつかの賛美歌の作曲者であったゲオルグ・フォルスターは、同時にあらゆる種類の世俗歌の愛好家かつ出版者でもあった。も

ちろんラブレールのような同時代の精神にとつても、民衆の中から生まれたこれらの歌をともに歌うことに何も疑問は感じなかったろう。この世紀は世俗歌の時代で、人々が集まるころには身分を問わず常に歌があった。娘たちが家を出て通りを歩けばすぐにこのような歌を耳にしたし、とくに「卑猥な」歌でないかぎり、ともに歌う機会も多かったに違いない。そしてこれらの歌はしばしば、娘たちが恋をして純潔を汚すという、ヴィーヴエがもっとも危惧するテーマを扱っていたのである。

年頃になった娘にはたとえ兄弟であっても、男と二人で話す場所や機会を決して与えるべきではないと彼は言う。第三者が同席する場合でも、その監視の目をくぐりぬけて愛を告白する狡猾な男もいるから、とまかく話をさせないことが肝要である。たしかに同時代の都市は、ヴィーヴエスの理想とするキリスト教教父の時代とは異なり、若い男女が接触する機会をますます多く提供するようになっていた。十五世紀後半から急成長した多くの商業都市には、これ見よがしに豪奢な生活をする貴族や成金市民が増え、一般市民もその模倣に走る風潮を生んだ。しばしば公布された奢侈禁止令にもかかわらず、結婚式や記念日などにかこつけた宴会や舞踏会がますます派手に催されるようになった。そのような席で、あるいは「キリスト教諸都市に公娼館と並んで」登場したダンス学校やダンス場で、踊りに熱中する当世風の若者たちの姿を、

ヴィーヴェスは苦々しげに記述している。それは「抑制のきかない、大胆で情念を刺激する、不純な接触やキスにあふれた新しいタイプのダンス」である。

() いったいこれらすべてのキスは何を意味するのだろうか。思うに、古代人の考えにしたがって、ヴェヌスの鳥である鳩を真似るためのだろうか。昔なら、キスは親類の間でだけしか許されなかった。今やフランスとイギリスでは誰にでも見境なくキスが与えられる。()

ダンスの話に戻そう。娘たちが男のパートナーに抱かれて空中に少しでも高くと持ち上げられるこのようなダンスの目的はいったい何なのか。どうして彼らはこんなに気狂いじみたやり方で、深夜まで疲れもせず動き回ることができるのだろうか。もし彼らが近くの教会を訪ねるようにと言われたなら、馬が馬車に乗らなければとても歩いてはいけないうたろうに。

() ¹³

若者たちのこのようなダンス熱は、もちろん恋愛熱とも密接にかかわる時代風潮だった。十五世紀後半のドイツのある説教者は、ダンスへの熱狂を悪魔の仕業として口を極めて非難しているが、この当時風俗の乱れを糾弾する人々によって必ず槍玉に挙げられ

るのがダンスと民衆歌だったと言つてよい。民衆歌はダンスの伴奏として歌われる場合も多かったから、この二つはしばしばつながりの悪徳と考えられた。しかもこの頃、イタリアやスペインで起こった仮面舞踏会の流行は瞬く間に北の国々にも飛び火した。「質実な生活を営む、社会関係がまだそれほど洗練されていないフランス、ドイツ、イギリスにおいてさえ」この恥ずべき慣習が猛烈な勢いで定着しつつある、とヴィーヴェスは述べている。街なかの猥雑さ、仮面と闇に煽られたダンスと乱痴気騒ぎ、そしてあらゆる機会を利用して企まれる恋愛沙汰から娘たちを守るためには、たしかに外出を禁じ、男たちと接触する可能性を絶つことが原理的に最も確実な方法だったろう。

それにしても、学識ある王妃キャサリンに捧げられた女子教育の書が、これほどまで女嫌いの言説に満ちていることは奇妙に思える。著者から手紙で批評を求められたエラスムスが次のような返信をしたためたのは、おそらく無理からぬことだった。「けれどももしあなたが自分の熱意を押さえて、読者の意見にも少し配慮する気があるなら、その読者のためにこの劇(著作)は演じられているのですから、ある種の要素に関しては手厳しい論調を少し弱めたほうがいいでしょう。(傍点筆者)」。ヴィーヴェスはこの批判を受け入れようとはしなかったが、その代わりこの書の未来についてもさして大きな期待を抱かなかつたように見える。そ

して実際、この著作に不満であつたらしい王妃は、同様の女子向けの著作を今度はエラスムスに依頼したのである。しかし少なくとも、彼がここで自身の女性観を齒に衣着せずに表現していることは明らかである。それは伝統的な女性嫌悪の文脈にあり、この時代の知識人にはまだまだ支配的なものだった。⁽¹⁵⁾

ヴィーヴェスがこれほどまで徹底して娘たちを家内に囲い込もうとした時代、その一方でエラスムスが求婚者をやり込める生気ある知的な娘を作品に登場させた時代に、恋愛に熱中していたのは必ずしも軽佻浮薄な若者たちばかりではなかった。十五世紀末から十六世紀前半にかけては愛の形而上学が流行し、盲目の愛^{アモル}と眼の見える愛^{アンテロス}（理性的な愛もしくは有徳の愛）の対立が盛んに議論され、図像に描かれ、愛一般についての知的な関心が最も高まった時代でもあった。新教の峻厳な福音者ルターの肖像を何枚も制作した画家クラナッハは、その一方で異教的ルネサンスの重要なテーマであつたヴェヌスやアモルの像をしばしば描いた。その一枚に 目隠しをとる愛神^{アモル} という絵がある。ここで愛神は Platonis Opera と書かれた厚い本の上に立つて目隠しを取り去りながら、天上的理念的世界に向かつて今しも飛び立とうとしている。⁽¹⁶⁾ たしかにこのようにプラトン哲学に親しむ者ならば、理性によって盲目的な愛を克服することもできただろう。しかし、「(イヴのように)本性から弱く、判断力に劣り、容易に騙される」

⁽¹⁷⁾ 女たち、理性の足りない女たちにとつて、愛は地上的墮落、人生の失敗に直結していた。愛^{アモル}を呼び込むことは意のままにできるが、追い出すとなるとそうはいかない。⁽¹⁸⁾ とヴィーヴェスはある默劇のタイトルを引いて言う。盲目的な愛に引きずられた娘たちを待つ運命は、売春婦に転落するか、秘密結婚によつて両親を一生嘆かせることになるか、二つに一つである。だからこそ、娘たちは聖書の教えに従つて両親に服従すべきであり、結婚相手は賢明な両親が選ぶべきなのである。

ところが彼は、南ヨーロッパ人にとつてはまだごく当然のことと考えられていた両親による花婿選びに、ブリュッヘでは異論を唱える人々が少なくないことに気づく。花婿をどのように探し求め、また得るべきかを論じる箇所では、彼はこう述べている。

() 若い女性の結婚が問題になるとき、適齢期の娘は優美に立派に着飾つて公の場にしばしば姿を見せた方がいいと考える人々がいる。そうすれば娘たちは男たちとつきあい話をして、会話も巧みになり、ダンスやリユートも上手くなって、ときには将来夫となる男と恋に落ちることもあるだろうと言うのである。⁽¹⁹⁾

娘を家に閉じこめておこうとするヴィーヴェスはもちろん、こ

の種の考え方が極めて大きな危険をはらんでいることを主張して止まない。ここには、十八・九世紀北ヨーロッパで次第に一般化する中産市民の結婚形式＝恋愛結婚が、その萌芽として現れているが、古典的な女性嫌悪の伝統に立つ彼には、このような感覚的(官能的)動機からの結婚が娘の魂の墮落と貞潔さの喪失を導く「悪魔」^{ディアボルス}との結婚に思える。というのも、結婚前にその相手を愛することは、まさしく「悪魔と結託した不倫に等しい行為」であり、その上「彼女はその姦夫と結婚するという二重の罪を犯す」ことになるからである。しかし、彼にとって時代はますます由々しい兆候を示し始めていた。

どの都市でも、このようなこと(恋愛から結婚に至るケース)が起きずに過ぎる日は一日としてない。そしてまたどんな娘も、人々の間で進行中のこのような出来事について何も聞かずに済ませるほど遠く離れて暮らしているわけでもない。わたしが住むこの地域では、前もって親しくしていなかったという唯それだけの理由で多くの求婚者が若い娘たちに拒絶されてきたという。彼女たちは、結婚前に愛していなかった、あるいは知らなかった夫とは幸福で楽しい生活を営むことができないと言っただそうである。() (傍点筆者)



図1 15世紀末の時禱書の細密画挿絵から(ブリュッヘ)

「わたしが住むこの地域」とは、ヴィーヴェスが当時暮らしていたブリュッヘを含む南ネーデルランド一帯を指している。中世初期から数多くの都市が発達し、商業的繁栄を誇ったこの地域では、音楽や美術など優雅な趣味を愛する市民たちの間に、前世紀から宮廷風の恋愛作法、つまり婦人崇拜を特徴とする恋愛作法が浸透していたように見える(図1)²⁸。そして彼が聞き知ったいくつかの話からは、このような恋愛作法がこの頃までに、結婚に際しての娘たちの発言権を大きく伸張させていたらしい様子が窺えるのである。「どの都市でも」日常の話題に上るようになった恋愛を経ての結婚は、これまで述べたようにしばしば両親の反対する秘密結婚に至りがちだった。しかし彼はこの由々しい結婚形式が、

ブリュッヘで、南ネーデルランドで、（そしてエラスムスの故郷北ネーデルランドでもおそらく）両親の承認を取り付け始めていること、結婚前にその相手との交際を求める娘たちの意向が次第に尊重され始めていることを観察するのである。

女性嫌悪的言説を連ねるヴィーヴェスは、その一方で家父長制の中に従順に組み込まれ寡黙に献身的に家内で奉仕する女たちに対しては、常に讃辞を惜しまない。彼にはこの地域の娘たち、あるいは女たち一般が、外向的関心から家庭的な義務を怠っているように見える。⁸¹⁾そして女たちのあるべき姿を示すために、時には延々と模範的な女たちの名を列挙し、その賞賛に値する行為を記述してみせる。『キリスト教女性の教育について』というこの著作はかなり即興的な産物で、何を論じるにせよ、著者の知的倉庫^{ストック}からランダムに取り出した類例を並べ立て、その例の豊富さを頼りに論を進めるといふ時代の通弊を免れてはいない。しかし時おりそこに差し挿まれる個人的観察や視点には、北ヨーロッパと南ヨーロッパという異なる風土の間で生きたこの知識人の内心の矛盾が透視されて興味深い。そのような具体的体験として、ヴィーヴェスは妻と母を扱ったこの書の第二部で、自分の義母の感嘆すべき結婚生活について詳しく述べている。それは聖女伝説の一部をなすかと思えるほど完璧に貞淑な妻、女の鑑の物語である。

ブリュッヘの市民であった彼の義母は、若く美しい娘時代に四

十歳を越えた再婚の男と結婚した。結婚式の夜、夫が足に包帯を巻いた虚弱な男だと分かったときにも、彼女は憎しみを感じなかった。何年かして夫は医者が見放すような深刻な病にかかったが、彼女とその母はベッドにつききりで休むことなく看病した。病の原因は梅毒だった。医者も友人たちも夫に触れたり近づいたりしないようにと忠告したが、彼女は聞き入れなかった。そしてその献身的な奉仕によって夫は奇跡的に回復したのである。しかしその後、梅毒の病状が進み、皮膚が爛れ、病人は悪臭を発する最悪の状態になった。彼女は一切の看護と身の回りの世話を女中に任せることなく自ら嬪々としてこなした。病は長引いた。長年収入のない家計を支えるために、妻は宝石や銀器など売れる物は何でも売り払った。最初の大病までに彼女は既に六人の子を産んでいたが、ほとんど「生きた墓」のような夫がそれから息を引き取るまでの十年間に、更に二人の子を産んだ。それにもかかわらず彼女自身は梅毒に全く犯されず、その子供たちもすべて健康に産まれたという。⁸²⁾

ヴィーヴェスはこの義母の姿に、夫を全身全霊をこめて愛した女の美德と聖性を見る。彼女は両親の決めた結婚に従順に受け入れ、結婚後に初めて夫を知り、そのあるがままの夫への忍耐強い愛情を貫いた。そして、周囲が救いと見なした夫の死を心から嘆き、勧められた再婚もしなかった。彼が手放しに評価し賞賛する

のは唯一この聖女のようなタイプの女性である。それは南ヨーロッパのマリア崇拜の土壌に根ざした女性観とも言えるかもしれない。その一方で彼は、地上的生を謳歌しようとする同時代の娘たち、とくに彼が第二の故郷として選んだ南ネーデルランドの娘たちの背後に、常にその転落した姿、娼婦のイメージを重ねて見る。女性を聖女と娼婦の両極端に二分しがちなヴィーヴェスの心性は、彼が南国の人々に特徴的なものとして嫌った振幅の大きい過度の感情生活から、彼自身も逃れえなかったことを示している。この精神風土はおそらく、殉教と受難を好む宗教的傾向とも密接につながっている。パンフィルスがマリアとの間に望むような、幸福な、安定した、楽しい、穏やかな結婚生活、世俗的充足に価値を置き、相互的愛情を前提とする新しい結婚形式を支持する中産商人的心性が、ヴィーヴェスの目に俗物的でドラマを欠いた、それゆえ非キリスト教的で唾棄すべきものと映っていた可能性は十分にあるだろう。

5 図像に見る娘たちの《人生の階梯》

既に述べたように、人生の諸段階を表す図像が女性にも焦点を当て、男性の人生と対比させる形で積極的に描かれはじめるのは、ようやく十六世紀後半になってからのことである。中世において

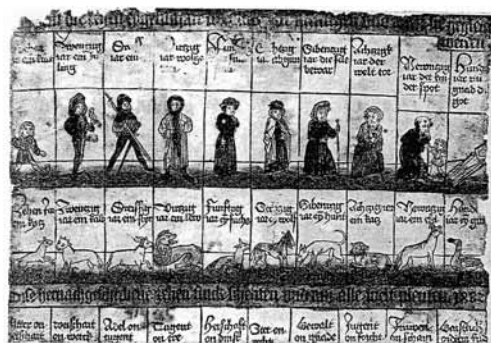


図2 人生の十段階、南ドイツ 1482年

ていく無名の時間体験、人すべての循環的時間体験が投影されている。しかし十五世紀後半になると、世俗的人生はネーデルランドやドイツで、線的に一方を向き死にたどり着く過程としても描かれるようになる。これらの図像にはしばしば、十は子供、二十は若者、三十で一人前、四十で功成り、五十で停止、六十は引退、七十で魂の救いを求め、八十は世間の阿呆、九十で子供たちの笑いもの、百になったら神よ憐れみたまえ」というような当時よく知られた民衆詩が付いていた。またそれぞれの年齢

人生は円環としてイメージされることが多く、各々の段階が運命の女神の操る車輪の周囲に円環状に描かれることもあった。ここには、四季に代表されるような自然循環や小宇宙と大宇宙の照応する宇宙観が投影されていた。誕生と死をその円環の最底辺に並べて置く図柄には、生の終わりが再び生の始まりに連続し

段階を象徴する動物を配することも多かった。典型的な例では、十が子羊、二十が仔牛、三十が牡牛、四十がライオン、五十が狐、六十が狼、七十が獵犬、八十が猫、九十がロバ、百がガチョウに伴われている(図2)。²³⁾ 詩の内容や動物の象徴する意味などから見る限り、ここには特に宗教的な意味が隠されているとは思われない。たとえ功成り名遂げた人生であっても、結局は老いて笑われながら死を迎えなければならないという普遍的な人生観を、多少の皮肉と教訓を込めて図像化しているだけのように見える。とはいえ、人すべての生涯を十の場面に分けて並列するこの描き方は、キリストの受難(パッション)に至る生涯を十二の場面に分けて並べる当時の宗教画や宗教劇などからもヒントを得ていたかもしれない。おそらくその連想も手伝って、それは実際に宗教的色彩のより強い文脈にも応用された。つまり、人の一生をテーマとする十六世紀の民衆宗教劇が出版される際に、その挿絵として付されたのである。これらの図像はかなりの程度まで、民衆劇の単純な舞台を再現する役割を果たしていた。そして、この世紀を通して劇のヴァリエーションや改作が出版されるたびに、挿絵の方もヴァリエーションを増して浸透していった。しかし宗教改革運動が一段落するこの世紀の後半にはまた次第に宗教性が薄れ、これらの図像は再び前世紀のような世俗的モラルの担い手に戻った。

人生の十段階を並列的に描く図像が十六世紀末まで流布し続け

たのに対し、十六世紀前半には円環的な図像が消え、それに代わって五十歳を頂点とした上昇から下降への階段状の図像が現れる。そして更に、男性の人生を描く図像のいわば双幅として、女性の人生を描く図像が登場するのである。これら二つの新機軸は、時代と地域的特色を種々織り交ぜながら十七世紀には全ヨーロッパに広まり、その後男女をペアにしてそれぞれのステップに描きこむなどの工夫が凝らされて、二十世紀後半に至ってもなお、絵入り広告や挿絵にしばしば利用される大衆性を保ってきた。とくに男女がともに歩む人生の階段は、近代以降の大衆に広く訴えるイメージとして長い間定着していたのである。

ところで、円環的な図像の消滅は、これまで集团的・共同体的一体感に支えられていた人々の時間感覚、それゆえ自然循環や循環的宇宙観と自己との照応を無理なく受け入れていた時間感覚が崩れて、人生のイメージが個体化しはじめたことを暗示している。人生の始まりと終わりは一つにつながって再び誕生へと歩みを進めるのではなく、個々人において一回的に終着点に達し完結するものと意識されようになる。各年代を一方向に並列して描く図像の登場は、そのような意識の芽生えを反映したものと考えてよい。そしてさらに個人化した人生は、個々に上昇して頂点を極め、それから徐々に下降して一回的な死にたどり着くものとして表象されるようになるのである。²⁴⁾



図3 マイトブルク、女性の人生の十段階、左から20歳・30歳・40歳

既に触れたように、これまでもつぱら人すべての人生を男性の人生として描いてきたこの種の図像伝統に、女性が初めて本格的に参加するのは十六世紀の二十年代初めのことである。それはザクセン地方の新興富裕都市アンナベルクの教会に設けられた聖歌隊席手すり壁の凝灰石レリーフ像で、そこには女性の人生の十段階が男性の人生と対照させて並列的に造形されている。男性の各年代に付された属性は前世紀後半の図像をほぼ踏襲している。しかし女性の図像の方は前例が見当たらないので、作者のフ란ツ・マイトブルクがどこから制作のヒントを得たのか明らかではない。いずれにせよ、これら女性の人生に関する図像の登場は、十六世紀前半になって女性の存在が社会的関心と呼び起こしクロージアップされはじめたこと、女性の人生もそれ自体一般化して示すに値すると意識されはじめたことを示している。

それでは、後に流布する図像群の決定的なモデルとなったマイトブルクの作品では、女性の人生、とりわけここで注目する結婚前の娘の段階がどのように表現されているのだろうか。第二章で引用した「良き妻が娘に与える教え」⁵⁵のような詩作品と異なり、造形芸術の語りかける言葉は少ない。服装から見て富裕市民層に属すると思われる女性の人生の前半、十歳、二十歳、三十歳、四十歳の図像(図3、ただし十歳の図は省略)は、それぞれ左手に人形、花冠、鏡、鍵をもち、右手を象徴的な鳥の図柄を描いた盾

形紋章に掛けている。ここには、人形遊びをする少女から、結婚（古くから花嫁は花や枝葉の冠をかぶる習慣があった）に備える娘、着飾って自分の姿を鏡に写す虚栄心に満ちた妻、そして鍵束を手にして一家の女主人の役割を誇示する主婦という女性の人生のプロセスが窺える。紋章の鳥たちもまたこの属性に沿って選ばれているように見えるが、鳥によっては必ずしもその一義の意味が確定できない。まず、十歳のウズラはとくに象徴的伝統が知られていない。ここでは小さくてよく動く愛らしい鳥として少女に配するにふさわしいと考えられたのかもしれない。二十歳のハトは、ヴィーヴェスの言葉にもあるように、ルネサンス期にはヴェヌスの鳥として知られ、結婚を祝う絵画などにも登場している。²⁶⁾これに対して、三十歳のカササギや四十歳のクジャクは一般によい意味では使われてこなかった。カササギは古くから民衆的な諺に盗人を象徴する鳥として知られ、また女たちと結びつく際にはおしゃべりの代名詞だった。オーバーザクセンでは十六・七世紀に、無意味なこと、余計なことをする人の意味でも使われたという。そしてクジャクも、近世以降のキリスト教世界ではほとんど常に傲慢や虚栄を象徴し、いつも女性と関連づけられるわけではないが、おごり高ぶる人に警告を促す文脈で使用されることが多かった。²⁷⁾

従って、ここに描かれている富裕市民の女性像からは、結婚す

るまでは深窓のうちに大人しく純粹無垢に育てられ、奥方になってからその本領を発揮して、中世以来の女性嫌悪の文学で盛んに非難された女性固有の本性、おしゃべり癖を開花させ、虚飾や支配欲の虜となる、という女性観が窺える。この少し後に中世民衆文学を総括することになるラブレが、すべての夫の運命として定式化する結婚の三大不幸、「盗まれ、叩かれ、寝取られ亭主になる」の少なくとも二つが、ここでは夫にそのような運命をもたらす妻の姿として暗示されていると見てよい。つまり、結婚後若いうちは夫の財産をくすねて虚飾に浮き身をやつし、それから次第にすべての鍵束を握って夫から家の支配権を奪い、夫を尻に敷いて一家の女主人に収まるという図式である。²⁸⁾レリーフの女性像の造形にそれほど辛辣なまなざしは感じられないが、この作品は当時のザクセン公国君主が新興富裕都市の道德的墮落を憂えて教訓的意図から制作を依頼したとされるから、女たちの陥りやすい悪徳が戒められていることはおそらく間違いない。そしてもっぱら妻たちに焦点を当てたこのような教訓から判断するならば、当時の市民社会においてはまだ、未婚の娘にそれほど大きな関心が集まっていなかったと考えてもよいだろう。

ところで、女性一般をどの年齢層によって、あるいはどのような種類の女性によって代表させるかという問題には、その社会の構成基盤と密接に関わる社会的関心の有り様が反映している。中

世ヨーロッパ都市の民衆文学に登場する代表的女性像はほとんど既婚女性の「女房」や「奥方」で、「娘」はそれに比べてかなり影が薄い。さらに注目すべきことに、十七世紀のカッツが代表する女子教育の書で重視される「母親」役割についても、肯定的にはまだほとんど語られていない。その一方で、悪い女房(奥方)である母親が娘を自分と似た存在に仕立て上げようとする否定的な話はいくつもあり、ここでも女性の人生の段階として「女房」「奥方」に関心が向いていることが分かる。女性嫌悪・女性不信の伝統が、それにもかかわらず結婚を避けたい男の運命と考えたのは、正嫡子を得て家系を存続させるために「女房」「奥方」を持たざるをえないからだ。女性を本性的に厄介な存在と見る男性にとって、結婚後の女性はまず第一に「夫」である自身の負担となる「妻」として表象されたらう。自身との葛藤なしに受け入れられる女性の「母親」役割は、当然視されはしても、そこに積極的な意味を認めることは少なかった。女性は男性が種を蒔く土壌に過ぎないという生殖原理が医学的に信じられていた時代でもあり、額に角を生やされない限りは、男性が女性の「母親」役割によって自身の主導権を奪われる危険を感じることはなかったらう。三十歳と四十歳の女性に子供との関係を全く示唆していないマイトブルクのレリーフも、まだもっぱらこの中世的な伝統を踏襲して造形されていると考えられる。



図4 IR、女性の人生の十段階、20歳

十六世紀の二十年代初めに北ドイツで制作された女性の人生の図像が、続々と豊かな後継者をもつようになるのは約半世紀後のことである。マイトブルクから直接間接の影響関係が窺える図像は、十六世紀の七十年頃になってようやく、そして立て続けにドイツで現れる。この時間的空隙のもつ意味については紙面の関係で省略するが、これらは本の挿絵やテーマ連作として各年代を並列的に描いているという点でも、マイトブルクと同じ文脈にある。後続する作品群の中で一番早いと思われるのがIRのモノグラムをもつ作家の木版画である。豪華な衣装に身をつつんだ娘がバラの冠をかぶりリユートを奏でている(図4)。バラはヴェヌスの花としてももちろん愛を象徴している。片隅にはハトも描き込

まれ、花冠と鳥の属性はそのまま踏襲されているが、付け加わったりユートが図像の背景に生じた新しい時代の趨勢を仄めかしているようにみえる。というのも音楽一般を象徴するこの楽器は、音楽によって心を通わせる恋人たちの愛の象徴としても、この頃から盛んに登場するからである。ここではそれが花冠と結びついているところに、恋にあこがれる結婚適齢期の娘の華やいだ気分が窺える。恋が現実には結婚へと至るわけではなくとも、年ごろの娘一般を恋にあこがれる娘、あるいは恋する娘として造形する図像伝統が、つまりはそのような社会通念が、ここにたしかに定着しつつある。硬い表情で花冠をもつマイトブルクの娘像からの時間的、心理的距離を感じさせる図像の誕生である。

さらにこの作家 IR は、三十歳と四十歳に付き従う象徴的な鳥を、カササギとクジャクからクジャクとメンドリに置き換えている。つまりカササギを捨てて、マイトブルクで四十歳と五十歳を象徴していた鳥を一段階引き下げて用いているのだが、この変更が意味するものもまた興味深い。鏡を手にする若い妻（三十歳）に付き従う鳥はクジャクで、虚飾に満ちた女性をこの見事な羽飾りをもつ鳥に象徴させるのは、カササギよりも説得力がある。そして鍵を手にした四十歳の女性は、もう一方の手に子供を連れた母親として登場している。マイトブルクの五十歳の盾形紋章ではメンドリは一羽で描かれているのに対して、ここでは雛に取り

囲まれたメンドリの子育てが強調される。彼女はこのメンドリのように良き母親であることを要請されているのである。恋にあこがれる娘時代を過ごした女性は、結婚して奥方におさまり祝祭や舞踏会で若い時代をつかの間楽しんだ後に、出産・育児を引き受けなければならぬ。マイトブルクで強調された一家の女主人の役割よりも、母親としての役割が全面に押し出され、その役割がいよいよ重視され始めたことを窺わせる。

これ以降に描かれた女性の人生の図像では、IR のほどにした変更をほぼ継承する方向をとっている。一五七四年にはアウグスブルクで職匠詩人マルティン・シュローートの人生の諸段階をテーマとする劇『世界の十の年齢』が出版された。この作品は女



図5 シュローート『世界の十の年齢』女性の20歳の挿絵

性の人生を男性の人生と対照させて扱った初めての演劇で、その挿絵にはこの劇と関係する詩句も一緒に印刷されている。二十歳の娘(図5)にやはり小型の鳥が配されているが、これは図像の上に「二十歳の幸せな娘はナイチンゲールのように明るく歌う」とあるから、ハトではなくナイチンゲールだろう。下の詩句は「あたしは若くてきれいな娘／楽しく朗らかで元気に飛び跳ねてゐる。／この世はあたしのお友だち／知性にあふれてるとは言えないわ。／あたしの心と気持ちはただ一人／すてきな若者のほうに向いてるの。／いつも彼の気に入ろうと身づくろい／彼はあたしを見つめて結婚しようって。／だって青春の盛りには、恋の情熱のほかに／何か考えることなんてあるかしら。」と述べている。娘の服装はマイトブルクや ER に比べて簡素で、この時代より十年あまり後に出たヨスト・アンマンの身分別婦人衣装図像集をのぞいてみるならば、一般市民の婦人の嗜着にほぼ等しいことが分かる。シュロートが扱っているのは、より平均的な都市民のありふれた日常生活ということになるだろう。

さて、彼女の澀刺とした若さとその若さに特徴的な無分別を示す詩句は、人間の一生のテーマが本来的にもつ教訓的文脈において、娘が軽はずみな行動に走ることへの警告と考えてよい。実際作者は、恋をそのまま結婚と結びつけて心を躍らせる娘に、これと対をなす二十歳の若者を配することによって、その教訓的

意図を際立たせているように見える。半分おとなの二十歳は「未熟な仔牛のよう」という標語^{モットー}のついた図像の下には、彼の無節操な生き方が次のように語られている。おれは誇り高い陽気な若者／ダンスと一緒に楽しみことも飛び跳ねる。／おれはいつでも幸せそのもの／神との契約なんて気にしたこともない。／この世はおれのお気に入り、世に従って／歓楽に満ちた生活を始めよう。／だからおれは若い時期を／好きなだけ長く過ごすつもりさ。／青春は羽目を外して生きて、規律や道徳なんてクソ食らえ。」つまり思慮の足りない娘は、結婚とは口ばかり、快樂だけを追求する若者との恋によって身に危険を招き寄せることになる、と諭されているのである。しかし同時にこの二つのテキストは、年頃の娘に対する社会的まなざしの変化を物語っている。年頃の娘たちは ER の娘のように単に恋の雰囲気にあこがれるだけでなく、行動的で歯止めがきかないものだ。社会はそのような現実認識に立つて今や監視の目を厳しくし、さまざまメディアを通じて積極的に世俗的女子教育を開始する。この監視の目は、娘たちの恋にどのような枷を加えるべきか、その押さえがたい情念をどこまで許容しどのような枠組みに収めるべきかについて、まだ具体的な指針を示していない。それはおそらく次の世紀の差し迫った課題になるだろう。シュロートの娘はその衣装と言葉によって、深窓の令嬢ではなく中産市民の娘としての出自を仄めかしてい



図6 シュティマー、女性の人生の十段階、
30歳・40歳

る。そしてまさしくこの点で、それは十六世紀後半の都市に生きたごくありふれた娘たちの状況を頼り知る貴重な資料なのである。

さらにこの後にも、トーピアス・シュティマー（一五七六年以降）、ニコラウス・ゾーリス（一五七九年）、バルタザール・イエーニヒェン（十六世紀末）などが女性の人生の十段階を描いており、先に女性の衣装集の作家として挙げたヨスト・アンマンも一五七八年以降にこのテーマを二度扱っている。三十歳をクジャクによって、四十歳を雛に囲まれた、あるいは卵を抱くメンドリによって象徴することも各作家にほぼ共通している。ところが、シュティ

マーだけは各年齢の属性や象徴的な鳥を積極的に用いていない。しかも彼は年齢を一段階くり下げて、三十歳で小さな子供を抱き鍵束を下げた女性を、四十歳でおさまりきった一家の女主人を一つの画面に登場させ、この伝統的図像を女性の現実の一生により近づけようとしているように見える（図6）。当時の女性の平均的結婚年齢は二十二歳から二十六歳くらいまでと推定されているから、他の作家が描くように三十歳で着飾った生活に明け暮れることは実際にはかなり難しかっただろう。しかもよく見ると、彼女は間もなくもう一人の子供を出産するらしく、ふくらんだ腹部に合わせて胴着のウエストの紐をゆるめ、せり上がったスカートのせいで裾から足が見えている。当時の服装習慣からすれば使用人階級をのぞいて女性は一般に足を見せることがなかったから、この臨月の女性の描写はリアルである。彼女は次々と出産し、子育てに追われる生活を送っているに違いない。多くの女性はこのように続けざまに子を産み、しばしばその子を幼いうちに亡くし、同様にしばしば自分も産褥の床で命を失った。ここには衣装から見てかなり富裕な市民層が描かれているにしても、そのより現実的に即した図像表現からは、背景に新しい家族観、つまり結婚後の母親役割を大いに重視する家族観が成立しつつあることを物語っている。これらの図像には年齢ごとに簡単なコメントが行きずつ付いており、「三十歳は家において主婦」「四十歳はまさしく女主人」

と書かれている。三十歳の女性はもはや虚飾を非難されることはないが、その分この年代の女性にこれまで認められてきた楽しみを奪われ、主婦＝母親という良妻賢母の規範のもとに結婚後の居場所が家の中に固定されてきている。この時点で主流をなしていた他の作家の図像定型と比較して、この逸脱は示唆的である。というのも、シュティマーは結婚後の女性から奪い去った楽しみの幾許かを結婚前の二十歳の娘の方に移し変えて、あらかじめその償いをしているようにも見えるからである。

そこで十歳と二十歳の図像を見てみよう(図7)。この画面は花ざかりである。背景にはバラが咲き、十歳の少女と二十歳の娘



図7 シュティマー、女性の人生の十段階、
10歳・20歳

は花冠をつけ、少女の手にする簪にも花々が盛られ、地面にも野花が描かれる。年頃の娘はきまじめそうで少し硬い表情をしているが、その彼女の気持ちをバイオリンを奏でて踊る陽気な楽師が盛り立てている。音楽はここでも恋を想い起こさせ、それを裏付けるようにバラの枝の先にはつがいの小鳥が描き込まれている。「十歳は子供らしく」「二十歳は優しい娘」という説明のついた人生の春は、華やかで屈託がない。ここで聞こえているのは優雅なリユート曲ではなく、もつとにぎやかで早いステップに合う曲である。シュロートの若者が「ダンスと一緒にの楽しみことも飛び跳ねる」と語っていたように、十五世紀の末から十六世紀を通じて若者たちは身分を問わずダンスに興じ、音楽とダンスと恋はほとんど一体化して彼らの情熱をなしていた。ダンスに誘うような楽師の軽快な音楽は、適令期を迎えた少し臆病な娘を恋へと誘っているのかもしれない。

このようにシュティマーの図像には、女性の人生の最初期が楽しい期待に満ちあふれた時期として表現されている。ここから始めてそれに続く三十歳と四十歳の図像を眺めてみると、三十歳の若い母親の背後のバラがすでに花びらを落としつつあるのに気づくだろう。四十歳は一応円熟の時とされているが、花期はすっかり終わっている。これと対照をなす男性の人生の同じ段階と比べてみるなら、女性の人生の盛りは男性よりも二十歳ばかり早く過

ぎ去ると見られているのが分かる。女性はず早に人生の盛りを過ぎ、それからゆっくりと時間をかけて年をとっていく。五十歳で「お祖母さん」になった彼女は最後の十歳「こと」に老いを重ね、骸骨の死神が砂時計と消えかけた松明をもって訪れる百歳までひたすら醜悪さを増していくだけである。中世の女性は結婚後にその本領を発揮し、老妻や老婆になっても夫や男たちを悩まし続けるバイタリティあふれる存在だったが、ここにはもうその面影はない。女性の盛りは結婚前に置かれ、その時期においてのみ彼女は人生の楽しい夢を見ることができると、この作家は言おうとしているように見える。

しかしいずれにしても、十六世紀末までのこれらの図像からは、双幅として描かれた男性の人生と女性の人生がその背後で一つに緋い合わされているという雰囲気伝わってこない。市民社会は娘時代を胸ときめく恋によって表象し、人生の最も華やかな時期をそこに認めるようになる一方で、その危険をとうに察知している。ヨスト・アンマンの二十歳の図像には、「ハトのように首をもたげたこの娘、何か悪いことをしでかさないうちに気をつけろ」という辛辣な警告詩が付され、年頃の娘に対する世間のアンビバレントな態度を露呈させている。母親役割を一段と重視し核家族的結びつきをますます強めてく社会は、「恋する年頃の娘」をいかに堅実な結婚を通じて「賢い主婦（母親）」へと導いていくか

という大きな課題に、また適当な答えを出しかねているのである。

一六二五年に出版されたカツツの女子教育書『結婚』の扉絵は、「少女」、「年頃の娘（恋人）」、「許嫁（花嫁）」、「妻」、「母」、「未亡人」という女性の一生の六段階を描いていた。六段階という分け方は、女性がこのそれぞれの段階でその段階にふさわしいモラルと義務を身につけるべきであるという著者の考えに従っている。十六世紀後半の図像が女性の人生を十の段階に分けながら、その盛期を「年頃の娘」「妻」「母」「女主人」の四段階で、あるいはシュティマーのように「年頃の娘」「母」「女主人」の三段階で描いていたのに比べると、結婚に焦点を当てて夫婦と家族の絆を強調するこの扉絵の特徴は明らかである。振り返ってみれば、かつては人すべての代表として男性の一生が描かれるのが常だった。それから男性と女性の人生は双幅として、しかし別々のプロセスとして描かれるようになった。今や男女の関係は緊密になつて、人生は男女がともに生きるべきプロセスとしてイメージされている。愛情によって結ばれた夫婦が協力して家庭を作り、夫は息子の、妻は娘の教育に責任をもち、男女の性役割に沿ったそれぞれの義務が教え諭される。近代が理想とした家族像のモデルがいち早くここに登場しているのである。ほぼ一世紀前にパンフィルスが時代に先駆けて思い描いた家族像は、エラスムスの生まれ

た土地で、カルヴァン主義を奉じるカツツの著作によって広く中産市民のための理想像となった。そしてこのカツツの後には、十六世紀まではほとんど男性の人生についてしか採用されなかった上昇し下降する 人生の階梯 の図像が、女性の一生についても、さらには男女がともに歩む人生についても描かれるようになる。女性性は男性のパートナーとしての位置を確立する。その位置はただ対等とは言えず性役割に厳しく規定されたものであったが、夫婦間の愛情の鞆帯という理想はこの頃からようやく根付きはじめたのである。了

注

- (1) ブリュッヘ(ブリュージュ)は十五世紀にはこの地方一の商業都市だったが、海からの水路が次第に土砂で埋まり航行不能になったこと、フランドルの毛織物生産が衰退したことなどが原因で、この世紀の末にはその主導的立場をアントウェルペンに譲り渡していた。
- (2) 彼は一五二三年からしばらくの間、トマス・モアの助力でオクスフォード大学で教鞭をとっていたが、ヘンリー八世に追放されて再びブリュッヘに戻った。
- (3) J.L.Vives, *The Passions of the Soul, The Third Book of De Anima et Vita*, Intro. and Trans. by Carlos G. Norena 1990, p.vii
- (4) *ibid.* p.115-116 名誉心の否定的側面に注目するのは、この時代にも根

強く生き続けていたストア哲学的伝統からすれば取り立てて不思議なことではないが、ヴィーヴェスの場合はその程度が極端である。

- (5) J.L.Vives, *De Institutione Feminae Christianae*, Liber Primus, ed. C. Fantazzi and C. Maheussen (Selected Works of J.L. Vives, vol. VI 1996 p.5
- (6) *ibid.* p.14-15
- (7) 例えば、ウオラギネの『黄金伝説』一六二話に詳しく語られているエリザベトは、高貴な身分でありながら清貧を心がけ慈善を尽くした聖女として知られるが、彼女はしばしば侍女たちと一緒に、あるいは一人で黙々と糸を紡ぎ羊毛を織っている姿で描かれ、女的美徳の代表者と見なされた。
- (8) 糸紡ぎはあくまで女の手仕事の象徴として描かれたが、レース編みや刺繍は中産市民階級のステイタスを示す装飾品だったので、家族のためにそれを作ることができる女たちは実質的な面からも尊ばれた。
- (9) *ibid.* p.18-19
- (10) *ibid.* p.106-107 古典期ローマの黙劇作者プブリリウス・シユルスの言葉として引用されている。
- (11) *ibid.* p.40-41
- (12) *ibid.* chap. 5 (p.43-53)
- (13) *ibid.* p.150-153
- (14) *ibid.* introduction p.xiii エラスムスがヴィーヴェスのこの著作を劇的として見ていたことは、南欧人の性格との関連で興味深い。
- (15) 女性嫌悪的な伝統は古代ギリシアやローマにおいても根強く、必ずしも根源的にキリスト教的なものとは言えない。むしろ、本来女性に対してかなり寛容であったイエス自身の教えが、キリスト教確立期に次第に当時の地中海世界の女性嫌悪的伝統を吸収していった可能性を見るべ

きだろう。しかし少なくともヴィーヴェスの時代には、女性の未熟さ、不完全さに言及する者は聖書（とくにパウロの教え）やそれに基づく教父たちの教えに第一の典拠を求めるのが常だった。そして古典に造詣の深かった人文主義者たちは、異教的世界にもますます多くの論拠を見いだしたのである。ただし、北ヨーロッパ（ドイツ・オランダ）にはエックハルトの周辺に成立した信心会やベギン会（女性だけの信心会）など、聖職位階制を持たない、女性との共同作業を根幹に据えたキリスト教運動があり、ここでは早くから女性嫌悪の伝統が南より希薄だったように思える。

(16) エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究』第四章、盲目のクビド、を参照。

(17) *ibid.* p.40-43

(18) *ibid.* p.160-161

(19) *ibid.* p.198-199

(20) セレナードによる求愛はこの頃から十六世紀にかけて北ヨーロッパの商業都市で大流行している。

(21) 例えば彼は、女が学ぶべき技術として糸紡ぎや機織りと並んで料理を重視する。そして食事を作ることがいかに夫婦の絆を深めるかについて論じた上で、こう述べている。「このヘルギーの男たちは宿屋や居酒屋で実に多くの時間を費やしているが、その主な理由は彼等の妻が料理に無関心でそれを怠っているからだ」と結論せざるを得ない。」*ibid.* p.26-27

(22) J.L.Vives, *De Institutione Feminae Christianae*, Liber Secundus & Liber Tertius, ed. C. Fantazzi and C. Matheussen (Selected Works of J.L. Vives, vol. VII 1998, p.42-47) ヴィーヴェスはこの著作を完成する前後にこの夫婦の間に生まれたマルガレートと結婚しているが、彼女は先天性梅毒

だった。つまり、子供たちは誕生時には健康に見えたかもしれないが、やはり完全には感染を免れなかったのである。彼女はこの病にもかかわらず、その後逆運に陥った夫をよく助けたという。 cf. J.L.Vives, *The Passions of the Soul*, p.iii

(23) cf. Rudolf Schenda, *Die Alterstreppe - Geschichte einer Popularisierung*, In *Die Lebensstreppe, Bilder der menschlichen Lebensalter*, 1983, p.11-24 / Sears, *The Ages of Man*, p.153-155 トイツでは十三世紀から既に人生を十の段階に分けて歌う詩句が流布していた。これらの民衆詩や年齢を象徴する動物は、図像によって若干の異動があり固定していない。

(24) 並列的な図像においては、五十歳という人生の半ばを「停止」と捉えているのに対して、階段状の図像においては後に見るように認識の最高到達点として肯定的に捉えられ、個々の人生によりドラマティックな意味を付している。

(25) 「娘の歩む人生の階段」(上) 言語文化論集、24 25頁参照。

(26) 本稿前半で挙げたヤーク・カッツ『結婚』の扉絵の上部でも、愛情によって結ばれた結婚はつがいのハトと握手する男女の手によって象徴されている。

(27) 鳥の象徴的な意味については cf. Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, artikel: Taube, Elster und Pfau / Hubert Wanders, *Des springende Bockchen - Zum Tierbild in den dekadischen Lebensalterdarstellungen*, In *Die Lebensstreppe* (p.61-71)

(28) 上の四十歳の女性像を単に鍵束だけを属性として解釈するのではなく、イエリヤンのように (cf. Peter Joerßen, *Die Lebensalter des Menschen*, p.40) 一家の女主人として果たすべき役割を立派にならしている主婦として、もっと肯定的に解釈することも可能だろう。ここで筆者がこのよ

うに解釈したのは、彼女の盾形紋章に描かれたクジャクの否定的象徴性を無視すべきではないと考えたからである。

