

## ウエヌスとアモルの変容

### ―恋愛と贅沢とモラルをめぐる考察(Ⅱ)―

前野みち子

#### 第三章 中世的表象世界におけるウエヌスとアモル

ヨーロッパ中世は擬人化アレゴリーの全盛期として知られる。前章で論じたプルデンティウスの『プシコマキア(靈魂をめぐる戦い)』(五世紀初頭)が世に出た時代には、キリスト教文学にかぎらず、心のなかの葛藤を擬人化アレゴリーによって表現する傾向が強まりはじめていたが、それはもとより、ギリシア的な神話的想像力よりむしろ概念的思考にたけていたローマ人にとって、必然的な表現形式でもあっただろう。「神々の黄昏は擬人法の白眉」<sup>1</sup>というC・S・ルイスの言葉が示すように、ゼウスを頂点とするオリュンポスの不死なる神々がそのいかにも人間的な性格と肉体を失って平板な概念に近づき、その一方で抽象的概念と思えるものが名詞の性に応じて男性、あるいは多くの場合女性の姿をとって語り、行動しはじめるといふ現象は、古典古代末期以降、人々

の思考の型として定着していく。中世におけるウエヌスとアモル像を媒介として、〈恋愛〉と〈贅沢〉と〈モラル〉の相関関係を考察する本稿では、プルデンティウスの『プシコマキア』において、これら三つの要素のゆるやかな結び目をなしていた悪徳(女)「快樂」Luxuriaに焦点を当て、この著作の中世写本挿絵や同様に〈七つの大罪〉のモラルを説く図像資料(教会建築の細部レリーフや写本挿絵)、そしてこのようなモラルの支配する中世社会で生まれた文学作品のなかに、「快樂」がどのように描かれ、テクストが語るその本来の姿からどのような変容を遂げていったのか、またこの「快樂」が伝統的なウエヌスとアモル像とどのように関わっていたのかについて考えてみたい。

## 一、『プシコマキア』写本挿絵の「快樂」

すでに第二章で述べたように、古代末期の『プシコマキア』に一度だけ名指されるアモルは、「快樂」に仕える従者に貶められ、恋を射かける道具であるその矢も「毒矢」と断じられて、ローマ風悲歌に歌われるような、道徳的判断を超越した原初的、根源的な力を失っている。一義的に性愛を司るその母神ウエヌスに至っては、神話的人格神としての輪郭すら奪われて、その表層的属性のみが、同様に「快樂」に付き随う「魅惑」*Venusitas*として姿を現わすだけである。しかし、ウエヌスと名指されはしないものの、この女神の司る性愛、すなわちギリシア・ローマ的異教と対峙するキリスト教が自己のモラルを押し出す際に常にネガティブな役割を担わせた性愛について、この作品が言及しないわけではもちろんない。それは寡婦ユーディットと聖母マリアの象徴する「貞潔」／「純潔」*Pudicitia*に敵対する悪徳として、「情欲」*Libido*の姿をとって登場する。「情欲」は「情婦／娼婦」*lupa*（原義は「雌狼」、恐らく貪欲の象徴、「娼婦」*meretrix*、「淫売」*prostitutum*とも言い換えられ、陳列され、金品と引き替えられ、流通とかかわる商業的性愛を意味していた<sup>2</sup>。つまりプルデンティウスは、本来的にモラルを超越したところで崇拜された根源的繁殖力・生殖力＝性愛のうち、婚姻の枠内に収めることのできない欲望を汚れた「情欲」として「純潔」に屈服させ、他方、この性愛がギリシ

ア・ローマの異教世界において常に魅力的で美しい女神としてイメージされてきた伝統を踏まえて、「魅惑」を「快樂」の従者とし、「節制」*Sobrietas*の前に敗走させたのだと考えられる<sup>3</sup>。

「快樂」*Luxuria*＝「贅沢」がこの語のルーツにおいて余剰／過剰を生む増殖・繁茂を意味した<sup>4</sup>とすれば、それは当然ながら、ウエヌス（とアモル）の司る仕事、過剰な／逸脱した性愛をも含む性愛一般の働きに通底しており、この関係はすでにローマ悲歌のなかでも暗示されていた。ウエヌスに直接言及することのない『プシコマキア』でも、「快樂」は夜通し贅沢な酒宴に耽るふしだから魅力的な女として登場する。その彼女が、「節制」の兵士たちを誘惑して僕（奴隸 *servus*）とする「女主人」、居酒屋を取り仕切る「女将」、「妓楼 *Iupanar*（*Iupa*たちの居る悪所）への導き手」、「酔った踊り子」と次々に言い換えられていくところを見れば、この「節制」の敵対者は性的な魅力を存分に發揮して男たちを誘惑する存在と知れる。贅沢な酒宴の場をめぐるイメージャリーは、贅沢が生み出す装飾と洗練の外皮をまもってはいるが、結局は商業的で邪な性愛＝「情欲」へと行き着くことが示唆されている。つまり、「節制」に打ち負かされる「快樂」＝「不節制」の観念には、魅惑的なヴェールの下に、始めから濃厚に性的不節制の意味合いが込められていたと言える<sup>5</sup>。

それでは「快樂」は、中世に回った『プシコマキア』の写

本挿絵においてどのように描かれていたのだろうか。この分野の代表的研究としては、九世紀から十三世紀までの『プシコマキア』写本挿絵をほぼ網羅的に収集・整理し、写本の系譜を明らかにしたシュテッティナーのもと、それを元に挿絵細部を照合・再検討し、成立年代や地域について前説を修正し、細密画職人の流派などについても新たな見解を付け加えたウッドラフのものが挙げられる。しかしこれらの、そしてこれ以降の同様の研究は、図像が成立し、あるいは出回った文化的社会的文脈においてそれらの細部が持ちえた意味に立ち入って考察したものは少なく、いくつかの興味深い指摘も散発的なものとどまっている。したがってここでは、シュテッティナーとウッドラフを踏まえて、写本挿絵に描かれた「快樂」<sup>ルックスリア</sup>の細部を比較検討することにより、「快樂」という悪徳が中世的モラルの文脈においてどのようなイメージをともなうて理解されていたのかを探ってみよう。

現存する九世紀以降の挿絵入り写本の系譜は、テキストが物語る各エピソードを図示する際の場面選択や擬人化された美徳・悪徳の図像特徴から、大きく二つに分けられる。シュテッティナー・ウッドラフによれば、一つは（フランス）アングロ・サクソン系統のもの（「A-S系統」と略記）、もう一つはカロリング朝ランス系統（「R系統」と略記）のものである。この二つの地域に『プシコマキア』の写本が多く見いだされるのは、ともに古典ラテン

語の著作を重んじる文化政策が早くから実を結んでいたからだろう。イギリスでは、九世紀後半にアルフレッド大王（八四九〜八九九、在位八七一〜八九九）の指揮のもとで古典的学芸が奨励され、十世紀後半には聖ベネディクト会の刷新と普及によってアングロ・サクソン文化の最盛期が訪れた<sup>7</sup>。またこれより早く、ライン川流域都市を基盤としたカロリング朝でも、古代ローマの学問を保護したカール大帝（七四二〜八一四、在位七六八〜八一四）のもとで大規模な文芸復興<sup>ルネサンス</sup>がおこっている。司教座都市ランスでは、かつて大帝の図書係も務めた司教が九世紀初頭から挿絵入り写本の制作を奨励したことにより、この土地で活動した細密画職人たちの名声が高まった<sup>8</sup>。そして、両系統は十一世紀以降、相互的影響関係にあったことが指摘されている<sup>9</sup>。

(3)

『プシコマキア』のテキスト三二〇行から四五三行に記述される「節制」と「快樂」の戦いは、系統によって場面選択にいくつかの相違が見られるが、部分的欠損のある写本を除けば、一般に十四から十六の挿絵を含んでいる。描かれた場面の多くには（見出し）説明が付けられているので、それらも参考にして両者を照合してみると、合致するものは次のような図像である。（一）「快樂」<sup>ルックスリア</sup>が宴席（三二〇行）に着いている。（二）そこで戦いのトランベットの音を聞く（三二六行）。（三）彼女は戦車に乗って戦場へ赴き（三三二行）。（四）「節制」の兵士たちを魅了する（三

二三行)、(5) 兵士たちは武器を置いて「快樂」に見とれる(三三三行)、(6) 兵士たちが「快樂」に投降する(三四〇行)。 (7) 「節制」が登場して兵士たちを叱咤し(三四四行)、(8) 主の十字架を突きつけて戦車に繋いだ馬を混乱に陥れる。「快樂」は転落し、「節制」に岩の塊を投げつけられる(四一七行)。 (9) 「節制」は「快樂」の悪徳を激しく罵倒する(四二七行)。 (10) 「娛樂」Jocusがシンバルを捨てて逃げ出し(四三三行)、(11) アモルも逃走し(四三六行)、(12) 「豪華」Pompaは装飾品を捨て(四三九行)、(13) 「欲望」Voluptasも逃げ去る(四四三行)。 (14) 「節制」は戦利品を拒絶する(四五〇行)<sup>10</sup>。

戦いの始まる冒頭で、R系統の「快樂」は「横臥」して宴席に着いている。宴席での横臥はギリシアの壺絵にもしばしば描かれており、プラトンの『饗宴』<sup>レネポンオー</sup>にも見られるように、もともと古代ギリシアや地中海沿岸地域の貴族たちの習慣であった。しかし、虚飾を排し質実を尊んだ共和政ローマが帝政期に入って大量の奢侈文化の流入を許すと、この習慣はローマの宴席にも取り入れられて定着した<sup>11</sup>。五世紀始めに成立したと見られる『プシコマキア』でも、香油のしたたる髪を長く垂らした「快樂」が横臥して酒席に臨む姿が、そのまま豪華な晩餐を象徴するものとして描写されている。最初期(『プシコマキア』の成立と同じ五世紀)の写本にルーツをもつと推定される九世紀から十一世紀までのR

系統の挿絵(1)には、体の線が透けるような薄物の衣装(テクストには言及されていないが、薄い布地、例えばコース島産の絹織物はローマ悲歌にも言及されるように古代から知られる典型的な奢侈品である)をまとった「快樂」が横臥し、その長いすの前には丸い食卓が置かれている(図1)<sup>12</sup>。テクストと異なるのは、この酒席の場に兵士たちも参加して角型の酒杯を捧げている点である。他方、R系統の祖型より一世紀後、六世紀に遡るとされるA-S系統の十一世紀の「快樂」は、すでにこの古代的「横臥」を採用していない。描かれた食卓には二種類あり、R系統と同じく円形のもの、当時の食卓の現実に即して長方形に改変されたものとに分かれる(図2、3)。ここでは、男女複数の人々からなる宴席が描かれ、女性が二人の場合はどちらが「快樂」か判別できないが、頭に被り物や衣装の特徴から中世初期の都市の女たちと知れる<sup>13</sup>。つまり、R系統の挿絵はブルデンティウスのテクストが描写する「快樂」に沿って、香油を滴らせた髪によって古代末期の異教的奢侈を表現し、さらには角型酒杯がその異教性を際立たせている<sup>14</sup>のに対し、A-S系統の宴席はおそらく当世風の「居酒屋」あるいは「妓楼」の場面に改変されている。宮廷風にゴブレットで酒を供する侍童あるいは召使の存在は、兵士たちの宮廷的奢侈への憧れを大いに刺激するものでもあっただろう<sup>15</sup>。挿絵の表現する意味内容は一般にテクストに比べて限られたものと思



図1. (Le2) 横臥して宴席に着く「快樂」、十世紀



図2. (Lo2) 宴席につく「快樂」、十一世紀



図3. (Lo1) 宴席につく「快樂」、十一世紀

えるが、細部を検討してみると必ずしもそうではない。宴席に着いている冒頭の「快樂」に、後になって「節制」投げかける非難の言葉、自身の兵士たちを誘惑し僕（奴隸）とする「女主人」、「居酒屋」の女将、「妓楼」への導き手などのイメージが先取りして重ねられることにより、当時の日常生活における忌むべき「快樂」の姿が明瞭に浮かび上がるからである。A-S系統の挿絵には、説かれるべきモラル、戒められるべき悪徳は、同時代の人々

に向けて、その現実に即して語らなければ意味がない、とでも言うかのような実用主義的態度が窺える。次の挿絵（2）以下でも、二つの系統にかなり大きな相違が見られる。R系統では「酩酊したまま戦場へ出かけた」というテクストに沿って、戦いを知らせるトランペットの音を聞いた「快樂」が、花を手にしたままふらふらと戦場へ赴く（これが挿絵（4）の伏線をなしている）。他方、A-S系統の「快樂」は装飾りの多い華

麗な衣装をまとうて現れる。これに続くいくつかの場面では彼女が戦車を操り、「節制」の兵士たちを籠絡する。テキストが語る「快樂」の牽引力は大きく分けて二つある。彼女の乗る戦車の絢爛たる豪華さ、つまり物質的奢侈と、彼女自身が發揮するの感覺的・官能的な魅力である。R系統の写本挿絵は概して後者のほうを強調しており、そこに描かれた戦車は豪華というよりむしろみすばらしく籠のように見える。ここではテキストに忠実に、「快樂」が矢、槍、劍という武器の代わりに「あたかも戯れるように重を投げつけ、バラの葉で戦い、／花かごを敵軍に撒き散らす」(三二六行)「新戦術」で兵士たちの戦意を殺ぎ、虜にする場面が描かれている(図4)。他方、A-S系統では花をまき散らす「快樂」の姿はなく、兵士たちは豪華な戦車に見とれて武器を下に置く。そして注目すべきことに、この系統の写本は、「戦場では女々しくしえなかつた勇士を、酔った踊り子が屈服させたのだ」(後出、三八〇行)という「節制」の叱咤の言葉に含まれるメタファを先取りして、花をまき散らす「快樂」にとつて代わらせているのである(図5、6、7)。前述したように、宴会の場面を描くに際して、A-S系統の挿絵は基本的に、中世初期の現実における兵士たちの「快樂」のイメージに引き寄せている。その文脈に沿うならば、リュラ(豎琴)、シンバル、アウロスを演奏する異教的な楽師たち、それに合わせて激しい身ぶり舞う「快樂」Ⅱ「酔った踊り

子」による、この創意に満ちた場面のすり替えは、どのように解釈されるべきなのだろうか。

因みに、中世盛期の宮廷風ダンスは上下運動を伴わず、床面に沿った水平方向の動きを主とする輪舞、あるいは男女列をなして踊るダンスを中心としていた。男声あるいは女声の歌によつて伴奏されることが多く、当時の写本挿絵などを見ると、フィデルや笛などの楽器もしばしば参加している。例えば少し時代は下るが、『薔薇物語』前編(十三世紀前半に成立)で描写される〈悅樂〉の園でのカロールや、同じ世紀のナイトハルト・フォン・ロイェンタールのミンゼンゲンに言及される輪踊り<sup>16)</sup>など、中世のさまざまの文学作品にこのようなダンスの記述がある。それは農村でも行われ、フォークロアとして現在に残るものも少なくない。これに対して、宮廷的趣味からすれば、飛び跳ねるダンスは農民的で野卑なものと思なされていた。十五世紀初頭から盛んに描かれるようになる〈死の舞踏〉でも、上は教皇・皇帝から下は商人・職人まで、死者と生者は交互に手をつなぎ輪あるいは列をなして静かに踊っている。その一方で、この輪舞に加わる「若者」と「若い娘」の詞書きはほとんど常に、突然中断された青春の喜びを飛び跳ねる踊り *spring / springen* の楽しみに結びつけて語っている。つまり、中世末には都市民のダンスにも、飛び跳ねるタイプが一般化していたのではないかと思われる<sup>16)</sup>。しかし、地上の虚



図4. (B1)「節制」の兵士たちに花をまき散らす「快樂」、十世紀



図5. (P1)「酔った踊り子」の「快樂」、十世紀



図6. (C)「酔った踊り子」の「快樂」、十一世紀



図7. (Lo1)「酔った踊り子」の「快樂」、十一世紀

飾を戒め（死を思え<sup>メント・モリ</sup>）と教える聖職者たちが自ら率先して教会の側廊や内部の壁に（死の舞踏）を描かせたとすれば、このようなタイプの水平方向に動くダンスには何ら宗教的な違反が認められなかったに違いない。ところが、上下運動を伴う農民たちや都市の若者たちのダンスは、単に優雅さを欠くという宮廷的・審美的

観点からではなく、モラルの観点から、北ヨーロッパのキリスト教化した地域で、かなり早くから警戒と警告の対象となっていた。教会はまだ異教的儀礼を捨てきれない農民たちを懐柔しながら、そしてそれらの儀礼を馴化し同化しながら、キリスト教信仰へと導いていったが、とりわけ祝祭や儀礼と結びついた農民たちの激しい動きを伴うダンスにはつきりと異教のにおい、悪魔のにおいがかぎ取ったのである<sup>17</sup>。

しかし、ここに描かれた「酔った踊り子」としての「快樂」

は、楽しみのために輪を作り、あるいはペアを組んで踊る、そのようなダンスをしているわけではない。彼女はまさしく「踊り子」として、二人の楽師たちと同様、人々に歓楽を提供し、贅沢な宴席に花を添える芸人として、その場の人々を楽しませるために踊っている。十一世紀ごろからその活動が跡づけられる南仏のトゥルバドゥールたちの周辺にも、さまざまな大道芸人の姿があったことが知られているが、この挿絵の踊り子と楽師たちのモデルとなった人々もまた、そのような一団を成してヨーロッパを移動する生活を送っていたのかもしれない。そして移動して歩くにせよ、一つの土地に定着するにせよ、これらの芸人たちには古代から常に売春のイメージがまとわりついてきた。この点で、彼女のダンスはプルデンティウスのメタファの意味方向にびったり合致する。「酔った踊り子」はまさしく、次第に安定に向かいつつあった中世都市の人々が憧れる「快樂」の多義的象徴だったのであり、だからこそ彼女はこの踊りの直後に、寶石をちりばめた豪華な戦車から真つ逆さまに転落し、「節制」によって無残に止めを刺されなければならなかったのである。

A-S系統の挿絵に描かれた「踊り子」は、いくつかの写本に、特異な、あるいは異教的激しさを強調する姿で描かれている。とりわけ、現存するフランス・アングロ・サクソン系統の写本として最も古いパリ写本(P、十世紀)のこの場面(図5)に描かれ

た芸人たちは、その東方風の衣装によって際立った印象を与える。「快樂」の姿は、首から長く垂れ下がる布や髪飾り<sup>ディアデム</sup>などがビザンチン風を思わせ、アウロス吹き<sup>18</sup>は衣装のみならずその表情もペルシア風である。十字軍が始まる以前から、ビザンチン文化圏やペルシア・イスラム文化圏の金銀細工や豪華な絹織物は大陸ヨーロッパ人の垂涎的だった。「快樂」が贅沢<sup>ルクスリ</sup>の化身として楽師たちとともに東方風の服飾で登場し、東方風のダンスと音楽によって「節制」の兵士たちを籠絡するというこの挿絵のアイデアは、大いに時代状況に適うものだったといえるだろう。ところが同じ系統でも、イングランドで制作された十一世紀の写本の踊り子は、その激しく飛び跳ねるダンスで人目を惹く。さらに、ダンス音楽の主旋律を奏でるアウロス吹きは、同時代の異本としては珍しくそれぞれの写本で異なる姿勢を示しており、その熱の入った演奏ぶりが臨場感をもって伝わってくる。このような「踊り子」とアウロス吹きの活写は、挿絵画家がこれらの芸人たちを実際に目にする機会があり、そのつどの実見を反映させて描いたことを窺わせるものである。

アウロスは古代ギリシアの壺絵に繰り返し現れる楽器である。その出自については様々の説があり一定しないが、アジア(エジプトを含む)から中央ヨーロッパにも広く存在したことが分かっている<sup>19</sup>。トラキアから入ったディオニュソス祭祀とも密接に関



わっていたらしく、この祭祀を描く多くの壺絵では、酒神に付き  
随うサテュロスたちがこの楽器を演奏していたり、手にしていた  
りする（ディオニュソス自身はしばしばリュラ、あるいはその変種であ  
るバルビトンを持っている）。この祭祀にはまた、テュルソス（先端  
に松かさのついた棒で花や蔦が絡まっており、大地を肥沃にする力を持  
つという）を振り、声  
を上げて踊り狂うマイ  
ナデスの姿も欠かせな  
いものだった。エウリ  
ピデスの悲劇『バッコ  
スの信女たち』にも見  
られるように、古代ポ  
リスが当初、この祭祀  
を極めて危険なもの  
と見なしたのは、それが  
集団的狂乱と陶酔を伴  
い、とくに女部屋に囲  
い込まれていた当時の  
女性たちを野山へ誘い  
出して踊り狂わせる、  
ノモスを破壊しかねな



図8. 踊り子に金の入った袋を差し出す若者、紀元前五世紀

い圧倒的な力のためだった。これらアウロス、酒神ディオニ  
ュソス、そして踊り狂うマイナデスという三要素の結合は、この  
「酔った踊り子」の場面を構成するアウロス、酒席、踊る女、の  
三要素と一致している。決定的に異なるのは、前者が酒神と関わ  
る秘祭（祭祀）としてアフロディテ・ウェヌスの意味を背後に隠し  
たままにとどめる<sup>20</sup>のに対して、後者の「酔った踊り子」の場面  
は日常生活における悪徳の姿を全面的に押し出し、酒席での彼女  
の踊りを性愛へと導く魔力と一体化して示している点にあった。  
ところが、古代ギリシアの壺絵にも、日常の宴席（酒席）におい  
てアウロス吹きがしばしば踊り子とともに呼ばれた場面が描かれ  
ている。踊り子は常に売春の対象と見なされ（図8）<sup>21</sup>、酒席を  
ともにする遊女（ヘタイラ）自身がアウロスで伴奏することもあった。そして  
この楽器は、ギリシアからエトルリアやローマ文化に受け継がれ  
た際にも、とりわけダンスの伴奏に使われていた。つまり、フラ  
ンス・A・S系統の十〜十一世紀の写本挿絵は、異教的日常世界で  
広く許容されていた性愛を含む奢侈<sup>ルックス</sup>「快樂」を、キリスト教  
モラルが厳しく断罪する対象として、このような伝統的かつ日常  
的場面を用いて示そうとしたのではなかったろうか。興味深いこ  
とに、ここに描かれたアウロスは、これ以降教会が禁止する楽器  
となり、ヨーロッパの音楽世界から次第に姿を消していった<sup>22</sup>。

以上のように、「快樂」をめぐる二系統の写本挿絵は、彼女の

快楽性をそれぞれ異なる場面選択によって強調している。R系統では、テキストの記述に沿って敵方の兵士たちに向かって花をまき散らすのに対して、A-I系統ではテキストの「酔った踊り子」というメタファに注目し、それを写本が制作された時代の人々が憧れる贅沢な宴席の快楽へと敷衍して、アウロス吹きと踊り子のかもし出すエロティックなイメージ伝統を継承しつつ、時代の現実に即した姿を描いたのであった。

その後、兵士たちが「快楽」にやすやすと籠絡される姿を目の当たりにして、いよいよ「節制」が登場し、彼らを叱咤して戦いへと鼓舞する。R系統はこの勇敢な「節制」をローマ風の無骨な兵士として男性の姿で描いているが、A-I系統は擬人化アレゴリーの名詞の性にしたがって簡素な市民風の衣をまとった女性として描く。テキストが語るところによれば、「節制」の突きつけた十字架に驚いた戦車の馬が暴走し、「快楽」は振り落とされて車輪の下に引き込まれる。そこで彼女は「節制」の投げた岩塊に打たれ、これまでの悪徳を痛罵されて酷たらしい最期を遂げる。R系統の写本はここでもテキストに忠実で、「快楽」が戦車から転落し地に投げ出されて車輪の下になる場面<sup>23</sup>、浅ましい顔をさらして仰向けに倒れた「快楽」に「節制」が岩塊を投げつける場面、そして岩塊を口に押し込まれて苦しむ「快楽」が「節制」に罵倒される場面の三つに分けて描く(図9)。これらの場面の「快

楽」は、かつて香油を滴らせていた髪も亡者のように乱れて、この悪徳が悪魔の手先、地獄の存在であることを暗示する。これに対応するA-I系統の挿絵は、戦車から転落する「快楽」の後ろ姿を様式化して示す場面(図10)と、顔を伏せて膝をついたように倒れる「快楽」を「節制」が罵倒する場面(図11)の二つである<sup>24</sup>。つまりR系統が、プルデンティウスのテキストに顕著な帝政期ローマの闘技場的、あるいは戦闘的残酷性をそのまま再現し、見る者の恐怖心を煽って善行へ導こうとするのに対して、A-I系統の挿絵は、テキストのグロテスクで残酷な描写から距離をとり、醜悪なものは伏せて想像させるに止めている。ここには、テキストの本来的、キリスト教的意図であるはずの善悪のモラルを当時の日常的文脈に移し換えて、より穏やかに教え諭そうとする都市的なバランス感覚とある種の洗練が見て取れるのである<sup>25</sup>。

「快楽」の死によって、彼女に付き随っていた様々な擬人化アレゴリーたちは慌てて逃げ出すことになるが、写本挿絵は両系統ともほぼ同様に、「歓楽」Jocus、「アモル」Amor、「豪華」Pompa、「欲情」Voluptasの四人を「快楽」の属性の代表者として登場させている。

R系統の写本は、テキストに言及されるシンバルを投げ捨てて逃げる「歓楽」と「軽佻浮薄」Petramitaを、三人の男性楽器奏



図9. (B1) 戦車から転落し車輪の下になった「快樂」、九～十世紀



図10. (Lo1) 戦車から転落する「快樂」、十一世紀



図11. (Lo2) 「節制」罵倒される「快樂」、十一世紀

者<sup>24</sup>として描く<sup>26</sup>。一人は細長いリユラ（豎琴）や同様に細長い古代リユートを投げ出し、もう一人はシンバル、残りの一人はティピア（アウロスを指すラテン語、ただしここではシンゲルリードである）を持っている。とりわけ、他の時代とは異なる形状をもつリユラとリユートは、ローマ帝政期の原始キリスト教徒たちの石棺レ

リーフ（後三世紀後半）にも見られ<sup>27</sup>、この写本挿絵の系統が『プロシコマキア』の成立した五世紀の細部をかなり忠実に保持していることを窺わせる。この場面はまた、当時の市民社会において日常生活を楽しませ、あるいは慰めた音楽が、異教的で軽佻浮薄な歓楽としてキリスト教モラルに批判されつつ、一向に排除されえなかつたという現実をも物語っている。他方、A1S系統はこの

場面にシンバルを投げ捨てる一人の男性の姿を示すだけである。R系統の描く楽器は、A-S系統の「酔った踊り子」の場面に登場する楽器とほぼ重なっているから、後者の系統はすでにその場で、楽器+音楽+歓楽のイメージ連関にはつきりとエロスのニュアンスを加え、より教訓的で効果的な悪徳の凶像を提供していたと言えるだろう。

次に描かれる「アモル」は両系統ともに翼をもった姿で、古典的、神話的な属性である弓と箭を投げ捨てて逃走する<sup>28</sup>。その驚き慌てる身ぶりに多少の違いが見られるだけで、テキスト同様の「アモル」の存在感は薄く、特筆に値するものは見当たらない。

そして「豪奢」が登場する。テキストでは、「快樂」からの奢侈性の剥奪を、①「豪奢」が衣服を捨てて裸で逃げ去り、②「魅惑」Venusstatuの花輪がちぎれて装身具がゆるみ、③「不和」が宝石をばらばらにした、と三人の擬人化アレゴリーの登場によって描写するのだが、両系統の挿絵はともに、「豪奢」一人の姿にまとめている。しかしその上で、ここでもまた両者の差異の特徴が繰り返されている。R系統の「豪奢」像は、贅沢な装身具がすべて体を離れ、ばらばらと落ちて下着だけのみすぼらしい姿（こどもいっつかの写本には没落した「快樂」同様の乱れ髪が見られる）を曝している。この系統は、悪徳はあくまで悪徳として徹頭徹尾惨めに描く。これに対してA-S系統は、その華麗な衣装の着

付けがゆるみ、装身具が落ちかけたところを選んで描いており、人々が一度は味わい所有した快樂（歓楽、愛、豪奢）であっても、それらはすべて地上の虚飾として、結局は手放されなければならないことが示される。というのも、「快樂」の随伴者として最後に登場するA-S系統の「欲情」は、欲したものをすべて失い、裂けてちぎれた下着のまま茨のなかを逃げ惑うほかないからである。R系統も同様の姿を描いているが、直前の「豪奢」がすでにみじめな姿で登場しているために両者のコントラストが弱く、教訓としての説得力に乏しい。「節制」と「快樂」の戦いはこうして一度はその帰趨が案じられはしたが、当然ながら「節制」が勝利を収め、両系統ともに贅沢な戦利品を拒絶する「節制」の高潔な姿をこのエピソードの結末に置いている。

最後に、以上のような場面選択の特徴分析から、現存する両系統の十一世紀までの写本挿絵を概括してみたい。一般に、R系統がカロリング朝ルネサンスのめざした古典復興の精神のもとで制作され、原テキストにできるだけ忠実であろうとしたとすれば、A-S系統のほうは、アルフレッド大王の古典奨励が英語への翻訳を重視したことにも窺えるように、ローマ古典を受容する側の文化風土に合わせてテキストの内容を実用的に生かさうとする姿勢が見られる。イングランド文化は早い時期から、実学的かつプラグマティックな精神を重んじていたと言えるのかもしれない。

この時代の写本が聖職者自身、あるいはその周辺の写字生によって、聖職者の学問のために、あるいは聖職者養成に必要なラテン語および宗教教育用のテクストとして制作された<sup>29</sup>ことを考えるならば、両系統の挿絵のプロトタイプが成立した当初に、それを請け負った細密画職人に対して、単なる装飾にとどまらない依頼者の指示があった可能性は高い。また他方、十一世紀までの写本の系統がその挿絵の場面選択や細部描写によってかなり明確に分類されうるといふ事実は、それぞれの系統で一定の圖像伝統がモデルとして継承されていたことを証している。シュテッティナーもウッドラフも、五世紀に成立した最初の挿絵入り写本が後に二系統に分岐したという前提から出発しているが、この分岐のプロセスの細部について両者の見解は一致しておらず、本稿もまたこの点に立ち入って論ずる資格をもたない。しかしともかく、現存する『プシコマキア』の挿絵入り写本が成立した時期はほぼ十<sup>一</sup>世紀に集中しており<sup>30</sup>、挿絵がそのつどの手本をかなり忠実に踏襲しているとしても、あるいは指示にしたがって、あるいは指示されずに、そのつどそこに何らかの新しい要素が付け加えられ、何らかの変更が施されたことも事実である。最初に制作された挿絵写本が後に大きく二つに分岐し、この時代に繰り返しコピーされたとすれば、これらの写本が両系統ともに、この時代の美徳・悪徳観を反映し、その解釈を助け、その教育に寄与してい

たことは間違いないだろう<sup>31</sup>。

本稿の意図は、中世に多大な影響を及ぼした『プシコマキア』写本の挿絵に注目することによって、十<sup>一</sup>世紀、つまり中世ヨーロッパ文化が諸都市の経済的發展を背景に隆盛を迎えるその直前、奢侈が王侯貴族を除いては夢想のレベルから本格的に市民層にまで浸透し始めるその直前の時期に、キリスト教モラルが奢侈を、そしてその倍音として常に響いていた恋愛（エロス・アモル）を、どのように捉え位置づけていたのかについて探ろうとするところにあった。写本とその挿絵に接することのできる人々はごく限られていたが、彼らはそこから学び身につけたものを、大聖堂や教会の説教壇から、無知文盲の人々にも語り教えることができた。『プシコマキア』の美徳と悪徳の対は、ちょうどこれらの写本制作の盛期に、フランス、イギリス、ドイツの大聖堂や教会建築の入口アーチ門を飾る彫刻として非常に好まれるモチーフとなり、この流行は十二世紀に最盛期を迎える。テクストに付された挿絵の示す意味（それは絵でありながら、テクストに伴われることによって時間軸に沿ったストーリー展開が可能である）と比べて、これらのレリーフは、彫刻表現のもつ限界性から、ごく僅かな意味しか伝ええなかった。その一方で、それらは公共建築として、そこを訪れる人々すべてに開かれていた。十二世紀までのレリーフ

は多くの場合、どの悪徳も魔物のようにそれと対をなす美徳に踏みつけられ、その苦しい顔と不自然に歪んだ体を曝している。すべての対が同じような姿をとり、区別がつかないことをおそらくは察して、各対のレリーフ上部にそれぞれの名前が刻まれている。彼らについての個々の物語とモラルは、このレリーフのある入口を通って建物内部に導かれた人々に、聖職者からゆくりと解説されることになったのだろう。しかし、これら個性をもたず、刻まれた名前からしかそれと判別できない美徳と悪徳の対も、こと「快樂」<sup>ルグスリア</sup>に関しては、同時代の人々、とりわけ大聖堂や教会の建立によって神への帰依と信仰を示そうとした聖職者たちの意図を窺い知るヒントが残されている。それは、本稿で分析した二系統の写本挿絵の意味と絡み合いながら、その先の時代、つまり中世盛期の「快樂」へと変容を遂げていくプロセスを暗示するものである。しかしこの問題についての考察は、紙幅の都合から、次稿に譲ることにしたい。

1 C.S.Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, 1936, 1970 (1936), p.52. (C・S・ルイス『愛のアレゴリー』ヨーロッパ中世文学の伝統』玉泉八州男訳、筑摩叢書、四九頁)。たとえば紀元前700年頃の成立とされるヘーシオドスの『仕事と日』においても、擬人化アレゴリー

的嗜好が見られるが、これは古典期のギリシア文学の主流とはならなかった。

2 前野みち子「ウエヌスとアモルの変容―恋愛と贅沢とモラルをめぐる考察―」(I) 古代社会における恋愛と贅沢とモラル、『言語文化論集』第XXX巻第二号、二〇一〇、37ページ参照。

3 プルデンティウスがウエヌスを一度も名指すことなく、婚姻外の不道徳な性を「情欲」として糾弾したのは、帝国ローマの初代皇帝アウグストゥス以来のウエヌス崇拜や不道徳な神々への崇拜が、キリスト教化した同時代になお許容され、それを政治的に利用しようとするシユンマクス一派のような動き(前野みち子、前掲論文、45頁および注19、39を参照)が見られたことに強い警戒心を抱いたからだろう。とりわけウエヌス女神は他の神々と異なり、神話的エピソードによってだけでなく、生殖・豊饒を司ることによって、古くから恋占いやまじないなどの民間信仰に脈々とその人格神的具体性を維持していた。したがって、性愛神ウエヌスの名を挙げることは、抽象概念的な擬人化アレゴリーの世界に異物を持ち込むばかりでなく、その具体的で強大な力によって観念的なアレゴリー世界を破壊しかねなかった。彼はまた、ウエヌスを名指すことによってウエヌス自身を呼び出すことになる、この女神にまつわる呪術性を恐れたのかもしれない。

4 前野みち子、前掲論文、39ページ参照。

5 中世カトリックの説く〈七つの大罪〉の起源がヘレニズム期の占星術にあることは、二十世紀初頭から指摘されているが、ブルームフィールドはこの指摘を補強するいくつかの資料を挙げてゐる (cf. Morton W. Bloomfield, *The Origin of the Concept of the Seven Cardinal Sins*, in *The Harvard Theological Review*, Vol. 34, No. 2 (1941), pp.123-4)。その最初の

資料、旧約聖書偽典『十二族長の遺訓』（邦訳、『聖書外典偽典』第五巻、旧約偽典Ⅲ、宮川・土岐訳、に所収、教文館、一九七六年）の第一の族長ルベンの遺訓には、七つの惑わしの霊についての言及があり、その冒頭に *topveia*（ブルームフィールドはこの語を *fornication* 「姦淫」と訳している）が見える。ルベンは「創世記」に父ヤコブの側女と関係をもったことが記されており（35-22）、その罪に対する生涯の悔悟がこの遺訓の中心として語られるので、女性嫌悪と「姦淫」への戒めが遺訓の基調をなしている。中世においては、この二つが本質連関していたからである。しかし、〈七つの大罪〉を離れて、*topveia* という語の本来の意味に遡るならば、*topv-* はボルノグラフィーなどの「ボルノ」と同根であり、ギリシア古典期に「売春」を意味した（Liddell&Scott, Greek-English Lexicon は *topveia* の項目で、医者として有名なヒポクラテースの用例を挙げる。また、*topvn* は娼婦、*topveion* は売春宿の意）。それが、ギリシア語（ヘレニズム期の地中海周辺地域の共通語＝コイネ）新約聖書では「姦淫」*fornication, unchastity* を意味するのである（同辞典参照）。ヒポクラテースの同時代人で、アテネの高名な政治家ペリクレスは、遊女（恋人／コンパニオン／高級娼婦）*eraipea*（*erapeia* / *eraipea* は交際、兄弟関係を意味する）アスパシアとの交友で知られていたが、これは娼婦／売笑婦（ポルネー）*topvn* とはつきり区別される女たちであり、ローマ悲歌に歌われる乙女 *puella* の存在に近かった。つまり、*topvn* は商品として提供される、自身の意思をもたない売買の対象、すなわち *common woman* と見なされているが、*eraipea-puella* のほうは（性的）関係に個人的意思を反映させることのできる存在である。このことを考えるならば、*topveia* がキリスト教世界になって「姦淫」、すなわち婚姻外の性的関係一般を包括する概念へと拡大され、*erapeia* 的な関係を認めない、あるいはこの関係を

も *topveia* と見なすという解釈そのものに、性的なもの一般の排除を教義の純粹性と等置したそのモラルの特徴を見ることができよう。

- 9 cf. R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiuslandschriften* (Textband), JS Preuss. Berlin 1895, (Tafelband) Grote, Berlin 1905. / Helen Woodruff, *The illustrated Manuscripts of Prudentius*, Reprinted from ART STUDIES, 1929, 『プリコマキア』写本についての本格的研究は十九世紀末にドイツの R・シュテッティナーによって開始された。現存する最古の写本は六世紀のものだが、挿絵は付されておらず、また、『プリコマキア』写本を引用する同時代の著作家たちも挿絵には言及していない。しかし研究者たちは、当初（五世紀）から挿絵入り写本が存在したはずだと考えている。十三世紀末までに制作された挿絵付き写本は二十点現存し、そのうち最古のもの、シュテッティナーの推定、及びそれを修正したウッドラフの推定において、九世紀（ただし後者は九世紀初頭としている）に制作されたとされる。Woodruff, *ibid.*, p.34, 48, 50.
- 7 ビーター・M・レファーツ「中世イングランド、九五〇―一四五〇」*J・ジェームズ・マッキノン編『西洋音楽の曙 中世・古代』* 西洋の音楽と社会
- ①、上尾信也監訳、音楽の友社、所収、一八二頁。
- 8 シュテッティナーは原本から分岐した二系統を A-S 系統と Caroling 朝系統に分けるが、ウッドラフは前者をフランス・アングロ・サクソン系統としてその原本を Tours 派系統とし、後者を Reims 派系統としている。トゥールでは八世紀にアングロ・サクソン人の学者アーウィンが司教に任命され、イングランドとの関わりが強かった。ランス派 *Reims school* とは、九世紀初めにカール大帝の庇護を受けたランスの大司教が、挿絵を施した写本制作を奨励し画工を庇護したことにより、その影響下に生まれた画風を指す呼称である。シュテッティナーはこの系統をマース川

とライン川の谷間の地域で制作されたと見ており、これはカール大帝が宮廷を置いた地域(当時の宮廷は支配地域の中心部をしばしば移動した)を指している。cf. Stettner, *ibid.*, Textband, p.184. 中世初期八〜十世紀の写本挿絵についての全般的な記述は、cf. Otto Mazal, *Geschichte der Buchkultur 3/2: Frühmittelalter*, Graz 1999, 11. Kapitel. 特にカール大帝の宮廷を中心とするカロリング朝の写本挿絵及びランスとの関連については、esp. pp.106-126, 132-142.

9 本稿で検討した写本挿絵は、シュテッティナーの前掲書に含まれる「節制」と「快楽」の戦いに関する挿絵すべてであるが、とりわけこの部分がほぼ完全に残っている写本としては次のようなものが挙げられる。まずウッドラフがA-S系統に位置づける写本は、(P1): Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. It. 8318. X th. / (Le1): Leyden, Universitätsbibliothek. Codex Vossianus lat. oct. 15. XI th. / (C): Cambridge, Corpus Christi College, Ms. No. 23. XI th. / (Lo1): London, British Museum, Add. Ms. No. 24199. XI th. / (Lo2): London, British Museum, Cotton Ms. Cleopatra C. VIII. the first half of the XI th.? α系統は、(Le2): Leyden, Universitätsbibliothek. Codex Burnanorum Q. 3. IX-X th. / (P2): Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8085. late IX th. Brussels / (B1): Bibliothèque Royale, Ms. No. 9987-81. X th. その他、この美徳と悪徳の戦いについて部分的な挿絵を含む写本については、必要に応じてさし及ぶ。

10 Woodruff, *ibid.*, p.35.

11 ウェルギリウスは『アエネイス』のなかで、農業を中心とするローマの質実剛健を、薄物をまとったギリシアの奢侈文化と対照させて顕彰している(『アエネイス』、〇〇行)が、この詩人が生きた初代皇帝アウグストゥスの時代にはすでにその理想は過去のものとなっていた。ギリ

シア風あるいはオリエント風をまねることが即ち奢侈を意味するという傾向は、ネロ帝時代のペトロニウス『サテュリコン』でも顕著で、成金解放奴隷トリマルキオの宴席も横臥形式で行われている(『サテュリコン』国原吉之助訳、岩波文庫、52ページ)。

12 ウッドラフは、シモンの家で使徒たちと共に食事を供されるキリスト(ルカ、7:36-50)が、同様に横臥した姿で丸い食卓を半円形に囲んでいる同じく九世紀の象牙細工の図像が、「快楽」の宴席と似通っていることを指摘しており、少なくともこの時代まではこのような古代の宴席の形式が記憶されていたことが分かる。ここには角型酒杯に酒を注いで、手渡そうとしている召使の姿も見える。Woodruff, *ibid.*, p.56 及び図69(シモンの家のキリスト)・ヴィクトリア・アルバートミュージアム所蔵)を参照。また、キリストと弟子たちの最後の晩餐を横臥して半円形の食卓を囲む姿で描いた六世紀の写本挿絵(Rossano Gospels)やラヴェンナのサンタポリナレ・ヌオーヴォ教会のモザイクもあり、これらのヴィザンチン芸術、つまり東方様式のルクスリアの宴席を描く際に参照された可能性がある。

13 中世初期(五百〜千年頃)のヨーロッパの女性たちの衣装に関する資料は、男性たちのそれと比較してかなり少ないが、九〜十世紀頃まで大きな変化はほとんどなかったといわれる。cf. Wiebke, Koch-Mertens, *Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900*, Winkler/Artemis, 2000, p. / Steele, Philip, *The Medieval World (The History of fashion and Costume, Vol.2)*, p. / 井上泰男・匠秀夫共著『衣服の文化史―美術史との交響』研究社出版、一九七八年、第五章「J・アンダーソン・ブラック『ファッションの歴史』山内沙織訳、PARCO 出版、一九八五年、新装初版、上、第四章。また、これらの文献では、大陸のカロリング朝時代の女性の服飾とアングロ・サクソンの



イングランドのそれとの差異についても言及がない。しかし、九世紀のカロリング朝時代の写本挿絵（『ドゥローゴの礼典集』、『カール禿頭王の一番目の聖書』、『聖パウルの聖書』、『ポエティウスの数についての教説』など）に見られるいくつかの例では、女性たちは基本的に、踝丈のチュニツクの上にもう一枚のチュニツクあるいはダルマティカを重ね、頭と肩を覆い背中に長く垂れ下がる一枚布のマントを着ている。これに対し、イングランドで制作された九世紀と十世紀の写本挿絵（『カエドモン写本（通称）』、『ウィンチェスター新大聖堂へのエドガー王の勅許状』など）では、女性たちはマントとは別布のカヴァーチーフ（頭から肩を覆う幅広の布）を身につけている。これは、図2（L2）や図3（L01）に見える宴席につくルクスリアと同様であり、アングロ・サクソンの特徴と言えるだろう。

14 角型酒杯は古代ギリシアにおいても周辺の蛮族トラキアからディオニュソス信仰とともに入り定着したものらしい。エクセキアスの有名な壺絵（前五三〇年頃）にも、角型酒杯を持ったディオニュソス神が大海原に浮かんだ帆船に悠然と横臥する姿が描かれている。帝政ローマ時代には角を象ったガラスの酒杯も造られているが、元々蛮族によつて使用されていたものが中央文化圏に入り定着したという出自の記憶は長く保たれていたように思われる。カロリング朝時代の写本制作は古典復興の名にふさわしく宗教書のみならず世俗書も含んでいたが、『プリニコマキア』がとりわけキリスト教モラルを中心テーマとする著作であり、聖職者養成を主目的とするラテン語学校の教科書ともなっていたことを考えるならば、「快樂」に向かつて兵士たちが捧げる角型酒杯は彼女の酒宴の異教的性格を暗示するものと見ることができよう。

15 十世紀のロンバルディアの記録に、この王国に入ってくる商人たちはすべて十分の一税を払わなければならなかったこと、アングロ・サク

ソンの商人たちがこれを拒み口論から刃傷沙汰に発展したことが記されている。ジョルジュ・デュビユー『ヨーロッパの中世―芸術と社会―』池田・杉崎共訳、藤原書店、一九九五年、三九頁を参照。紀元千年ごろの北ヨーロッパ諸都市は、そのほとんどがまだローマ属州時代の都市の残滓であり、そこに建設された教会の聖職者とキリスト教の護り手と位置づけられた戦士たち（王侯貴族たち）、そして彼らの必需品を用立てる職人及び商人たちから成っていた。したがって全体的に見れば、現実の奢侈を享受できる市民はまだ非常に少なかったに違いない。しかし、ヨーロッパが絶えず混乱した状況にあった十世紀においても、商業・交易活動を継続的に拡大していたロンバルディアやヴェネチア、そして教皇のいるローマと宗教的かつ商業的に緊密な関係を保っていたいくつかの都市は、十二世紀以降の経済的繁栄に向けてすでに助走を始めていたと言える。

16 この世紀後半にブリュッゲルが描いた農民のダンスの場面にも、ドイツの銅版画の影響が指摘されている。森洋子『ブリュッゲル全作品』岩波書店、一九八八年初版、「総論 ブリュッゲルとその時代」第五、第六章を参照。十六世紀初めから、ドイツではダンスに熱中する農民の姿をおもしろおかしく描く銅版画が数多く出回るが、これはむしろカリカチュアに主眼があり、繁栄する都市の市民たちがかつての宮廷人のように、身ぶり振舞いにおいて優越感を感じ始めた一つの兆候だった。実際この時代には、農民のダンスと対をなすように、貴族化した都市門閥の豪華な衣装と優雅な振舞いをひけらかすカッパルのダンス図も制作されている。

17 cf. Winkler, Stefan, Über das epidemienartige Auftreten von Nachahmungssyndromen (Teil II) : Die Tanzwut – Echte und Scheinbare

Enzephaiden, in *Das Hamburger Archival*, 8/2000, pp. 319-325.

18 A-S系統の写本のうち、現存する最古のバリ写本（フランス国立博物館所蔵、十世紀）に見られるアウロスはダブルリードのものであることが図像からはつきり分かる。十一世紀のライデン写本もダブルリード、同じく十一世紀のケンブリッジ写本と二つのロンドン（大博物館所蔵）の写本のうち、Loiは図像が小さくダブルリードかどうか判断としないが他はダブルリードである。

19 cf. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Ausg., hrsg. von Ludwig Fischer, 1994-2008, Artikel: Aulos. / *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen*, hrsg. von Georg Wissowa, Artikel: Aulos, 4) Ἀυλός = tibia.

20 デイオニュソス祭祀に含まれる豊饒信仰はキュベレー（大地母神）とも結びついていた。したがってそのルーツにおいては性愛神アフロディテ（＝ウエヌス）像と重なっている。

21 in: Max Wegner, *Musikgeschichte in Bildern II: Griechenland*, Abb.62, p. 著者によれば、同様の例から、右手の若者が差し出している袋には金が入っていると思われる。踊り子はこの絵のようにしばしばクロトラ（両手に付けるカスタネットの一種）を手にして激しく旋回するタイプの踊りを踊った。cf. *ibid.*

22 *Encyclopaedia Britannica* の aulos の項には、「この楽器が「中世初期までヨーロッパに残った」とあるだけで、「初期」というのがいつごろか、記載がない。「中世初期」というのは一般に千年頃までを指すが、他の前注に挙げたレファランスにも、この点の記載はまったく見られず、『プシコマキア』写本のA-S系統にアウロスが登場していることに触れている

ものはない。アウロスは教会の禁止にもかかわらず街頭の楽師たちに使用されていたようで、十四世紀のイタリアのフレスコにも描かれている。23 この場面は、戦車からの転落と車輪の下に引き込まれる二段階のプロセスが一つの挿絵に盛り込んでいる。

24 A-S系統に属するLoi（十一世紀と推定される）では、この場面にだけR系統の仰向けに倒れた乱れ髪「快樂」が描かれており、R系統と交渉があったことを推測させるが、ウッドラフには何も言及がなく、ただA-S系統とされている。

25 周知のように、レッシングは十八世紀に、芸術的アイデアを表現する際に文学と絵画が異なる性質をもつこと、つまり時間軸に沿ったプロセス表現と、共時的空間表現との差異を持つことを指摘し、ホラティウスの「詩は絵画のこと」Ut pictura poesis という命題を論駁してみせた。ワールブルクはこの絵画表現について考察し、例えばある神話を描こうとする場合、画家がどの場面を選択するかという問題に焦点を当てて、対象のもつ情念とそれを表現する芸術家との関係について、Sophrosyne, αὐφροσύνη というキータムを用いて卓抜な分析を行っている。本稿の二つの系統の写本を細かく比較検討する過程で、両系統の挿絵表現のテクストに対する立ち位置の差異が明確になった。

26 プルデンティウスのテクストによれば、楽器を投げ出して敗走するのは Jocus と Petranitia（軽佻浮薄）であり、名詞の性としては男性と女性であるが、図像に描かれるのは三人ともすべて男性像である。Petranitiaには当然、性的「ふしだら」や「厚顔無恥」の意味も含まれている。

27 ローマ帝政期の原始キリスト教はまず女性を中心に信者を獲得していったが、その女性たちは幼い頃から教父たちの批判した音楽を学び楽しんでいたことが知られる。古代ギリシアと同様、ローマにおいても音

楽は市民的教養の一部を成しており、それは男性たちのものとは限らなかった。cf. in: Günter Fleischauer, *Musikgeschichte in Bildern II: Erbauung und Rom*, Abb62, p.

28 R系統に属する十一世紀のライデン写本 (L) だけが、アモルの右手に松明を持たせ、空を飛んでいる姿で描いている。別のテクストのアモル像との混淆が生じたためであろう。

29 ウッドラフによれば、プルデンティウスの著作はケルンの大司教であったブルーノ（九二五〜九六五）によって学校の共通教材として用いられたという。cf. *ibid.*, p.34. 彼はオットー一世（ドイツ王、後に初代神聖ローマ皇帝）の弟であり、ロタリングア選帝侯として世俗の地位も兼ねていたため強大な影響力をもち、司教座都市ケルンの興隆に寄与した。ブルーノはフランス王であった甥の後見役も務め、その紛争を調停するために赴いたランスで亡くなっている。cf. *Lexikon des Mittelalters*, 2003, Artikel: Bruno I (Bruno). ただし、カール大帝がアルクインなどの学者を重用したことにも見られるように、カロリング朝期の古典復興の恩恵は、在俗信者にも及ぼされていた。因みに、ケルンはローマ時代のゲルマニア植民州の拠点であり、四世紀にすでに司教座が置かれてキリスト教化していた。五世紀にローマを破ったフランク族がケルンを首都とする王国を建て、八世紀には大司教座が置かれたため、中世初期にすでに都市としての風格を備えていたといえる。また、ブルーノの死地ランスは九世紀に写本制作が奨励された都市でもあった（注8参照）。

30 現存する二十点のうち、明確に九世紀の成立とされるものが一点、十二世紀一点、十三世紀一点で、残りの十六〜七点は、十世紀とするか十一世紀とするかシュテッティナーとウッドラフで少し意見の相違が見られるが、いずれにしても十〜十一世紀の間に制作されている。

31 『ブシコマキア』の挿絵写本がかなり早い時期に二つに分岐したことそのものが、テクストの語るモラルに対する解釈の分岐、敢えて言えば、用途の分岐を推測させるものだと言えらるだろう。

