

書物と髑髏

On the Origin of the Image Association of Books and Skulls

名古屋大学大学院国際言語文化研究科
Graduate School of Languages and Cultures, Nagoya University

前野 みち子
MAENO, Michiko

Abstract

This paper focuses on the image association of books and skulls which we often encounter in the modern European Ex Libris. The author pursues the origin of this motif and finds it lies not, as is usually considered to be the case, in the “Vanitas” still life works of the 17th century where these images frequently occur. Rather it can be traced further back, to the early 16th century, that is, to the secularized humanistic reinterpretation of late medieval religious thoughts about death.

*本論考は、名古屋大学博物館<第9回企画展>「本に貼られた小さな美の世界 蔵書票」の期間中に行った講演を契機として生まれた。蔵書票の興味深い図像について考える機会を与えて下さった名古屋大学博物館長西川輝昭先生にこの場を借りてお礼を申し上げたい。

〈はじめに〉

十九世紀末から二十世紀初めにかけて、蔵書票は小さな複製芸術品として多くの人々の関心を集めた。十九世紀後半になってますます多くの中産市民が、書物と書齋を自身の一種のステイタス・シンボルと感じ始めたとき、蔵書票はこの所有の歓びを演出する小道具となったばかりでなく、それ自体のために存在し、あるいはそれを介して市民たちを結びつけるものにもなっていく。つまりそれは、切手やコイン・メダルと同様に、多くの蒐集家を産み出したのである。同時代の有名無名の芸術家たちは、産業革命以降の大量生産市場メカニズムと軌を一にする複製芸術の興隆に大きく関与していくなかで、蔵書票の制作にも積極的に携わった。この世紀転換期に制作された蔵書票は、アールヌーヴォーやユーゲントシュティール、表

現主義など、時代の多彩な様式を映し出し、このことが芸術的な蒐集対象としてとりわけ愛好される一因をなしてもいた。十五世紀後半に書物の所有者を明示するために考案され、印刷術が普及する十六世紀の人文主義的潮流に乗って、王侯貴族やごく少数の富裕市民が所有する書物に貼られたかつての蔵書票は、近代市民社会になるとこのように、本来の実用的な第一目的から離れて一人歩きする傾向も見せ始める¹。しかし、そこに描かれた図像に注目するならば、蔵書票はやはり書物に貼られるべく生まれたものとして、その出自をしっかりと記憶し、あるいは積極的にアピールしているものも少なくない。古くからヨーロッパ世界で書物に託された意味を示唆するモチーフが、そこにはしばしば登場しているのである。

このような伝統的モチーフのなかで、本稿では

とくに、十九世紀末から二十世紀にかけての蔵書票にしばしば見られる書物と一つの髑髏のある図像（図1, 2, 3）に注目し、このモチーフの結合が意味するものについて考えてみたい。蔵書票に書物が描き込まれることには何も不思議はない。それではなぜ書物と髑髏なのか。書物は数冊描かれることもあるが、髑髏は常に一つである。それはなぜなのか。ヨーロッパの絵画史に少し通じた者なら、書物と髑髏が十七世紀の静物画、とりわけオランダの静物画²に繰り返し描かれていたことを知っている。そして、静物画を含むこの世紀のオランダ風俗画の全体が十八世紀になると全ヨーロッパの関心を集め、王侯貴族のコレクション

ンとして蒐集され、それらを克明に模写した銅版画が数多く出回ったことを考えるならば、近代の蔵書票に見られるこのモチーフのルーツもひとまずは十七世紀の静物画に求められるだろう。しかし、ここで問題は二つに分岐する。一つは更に時代を遡って、それではなぜ十七世紀の静物画に書物と髑髏が組み合わせて描かれるようになったのかという問題、そしてもう一つは時代を下って、この静物画のモチーフがなぜ近代の蔵書票に再び甦ったのかという問題である。ここでは紙面の都合から前者の問題を中心に論ずることにし、十七世紀の静物画から近代にかけての書物と髑髏の意味変遷については、また稿を改めて考察するつもりである。



図1 ドイツ近代の蔵書票

〈図像史における髑髏の登場〉

図像としての髑髏の起源には、骸骨やその途上にある死者（トランジ）の図像とは少し異なる文脈が入り込んでいる。中世以来〈死を思え〉^{メモリア・モリス} - 〈虚飾〉^{ヴァニタス}の戒めは繰り返し説かれていたが、十五世紀になると、身分・職業・年齢を問わぬ人すべてに、等しく不意に訪れる死の脅威を強調する〈死の舞踏〉^{ダンス・マカブレ}図が、ヨーロッパ各地の教会内部や回廊、墓地の囲壁などにしばしば描かれるようになる。必ず滅びる肉体の虚しさと対比させて永遠の魂の救済を勧めるこの教えが、言葉だけでなく図像と結びついて³盛んに喧伝されるようになる時代背景に、十四世紀半ば以降何度もヨーロッパ



図2 フランス近代の蔵書票（1908年以前）

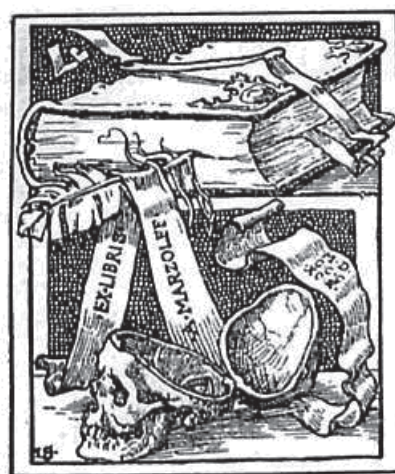


図3 ドイツ近代の蔵書票（1894年）

各地を襲い猛威を奮ったペストの惨状を見る研究者も多い⁴。この時期の〈死の舞踏〉に現れる死者たちは、この図像の制作者としては最も名高いあのホルバイン作の木版版『死の舞踏』に登場するような完全な骸骨ではなく、腐肉をぶらさげてカエルやヘビに苛まれるおぞましい姿を曝していた。当時の有力者の墓碑にも、死後の腐りゆく肉体をことさら生々しく刻んだものが少なくない。死後の肉体が虚しく醜悪なもの意識されればされるほど、不死なる魂の価値は上昇し、その救済と安寧を是非とも生きているうちから図らざるを得なくなる、というのが教会側の狙いでもあっただろう。そしてまた、貧富の差が際立ち始める十五世紀後半の都市社会では、共同体内に頻発する不和反目を緩和するためにも、“誰にも等しく訪れる死”の教えの効果が期待されたに違いない⁵。この世紀半ばに興った印刷術の革新と普及は、〈死の舞踏〉図を簡易印刷本によってくまなく広め、同様の民衆教化本を次々と産み出していく。しかしその一方で、中世に生きる民衆にとって骸骨や髑髏が殊更忌むべきものではなかったらしい様子は、次のようなヴィヨンの詩⁶からも窺える。

この墓場の納骨所に ^{うづたか} 堆く積上げられた
これらの髑髏を つくづくと眺めてみると、



図4 ハイデルベルクの「死の舞踏」(簡易木版本)
(1485年)最終頁、納骨堂

少なくとも 会計検査院の諸公でなければ、
請願審査院のお歴々の委員であったか、
そうでなければ、みな全て かつぎ屋だった。
そういうことは 誰についても 俺は言い得る、
何故ならば、司教であろうと、提燈持ちであら
うとも、
俺には 一向 髑髏の区別が付きかねるから。
(『遺言詩集』162)

都市の「お歴々」と「かつぎ屋」、「司教」とその「提燈持ち」を「区別のつかない」髑髏にする死は、ここでは古代からの異教的民衆諷刺文学の伝統にあり、それはキリスト教の教化的意図とは全く逆の死生観を体現するものだった。死んでしまえば皆同じ、だから人生をできる限り楽しもうというのである。キリスト教勃興期に異教徒として辛酸を嘗めたらしい後四世紀のあるローマの詩人は、「世にある人は誰ととも／ついには死ぬるがその定め。／明日という日に己というもの／生きてあるかということすらも／死すべき身にて知る者はなし。／されば、おい人間よ、／これをつくくと心得おいて／大いに陽気にやるがいい」と歌っている⁷。ヴィヨンの詩句にも見えるように、髑髏が「堆く積上げられた」納骨所のある教会墓地(図4)は当時しばしば街なかであり、そこは市民たちの日常的な憩いの場でもあった。陽気な

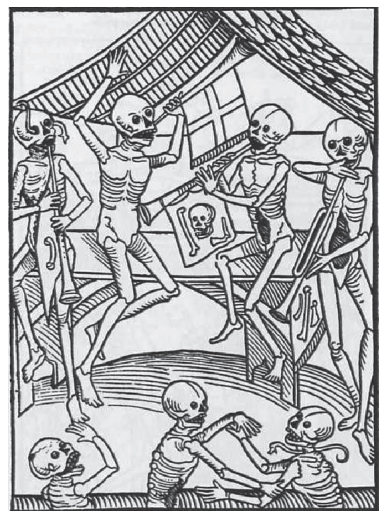


図5 同左、扉絵

生者は死んでも陽気であろうとする。この伝統に立って描かれる死者たちの図像は古来、恐ろしさを感じさせないばかりか、どこか滑稽でユーモラスな雰囲気漂わせている。十五世紀末のドイツの簡易木版本『死の舞踏』に現われる死者たちも、当時のダンス場を模した小屋がけの空間で陽気に踊り騒ぎ(図5)、教化をめざす教会側の意図から逸脱し始めている。

しかし勿論、〈死を思え〉は中世を通じて良きキリスト者の心に語りかけ、キリスト教モラルは常に骸骨や死者(屍体)と共にあった。納骨所の積み上げられた髑髏の山はヴィヨンのような皮肉な戯れ歌の対象ともなるが、ただ一つ置かれた髑髏は人を否応なく生と死についての瞑想に導くように思われる。この一つの髑髏の起源は一体どこにあるのだろうか。図像としての一つの髑髏は、十四世紀後半から頻繁にキリスト磔刑図に登場し始める⁸。キリストの十字架が立てられた丘ゴルゴタ、それはアラム語で髑髏(頭蓋骨)を意味し、聖書外典ではしばしばこの地が人類の祖アダムの埋葬された場所と解釈されていた。つまりキリストは、罰として死すべき運命を荷なわされた人間(その始祖アダム)の原罪を贖うために、その同じ場所で死んだとされたのである。この伝説を踏まえた磔刑図は例えば十二世紀の写本にも見出せるが、そこでは人類の祖アダムはまだ髑髏ではなく、キリストによって復活したラザロのように墓から復活する姿で、つまり再生し生きた肉体を持つ姿で、十字架の下に置かれた木棺から頭をのぞかせている⁹。この福音的な喜びのイメージを含む伝説を十四世紀後半に一義的な髑髏に変貌させたのは、やはり凄惨なペスト体験を経て認識された死の圧倒的な力と人間の無力感だったのだろうか。いずれにしてもこれ以降、フランドル(現在の北フランスとベルギーの地域)で制作された時禱書細密画(図6)や祭壇画のキリスト磔刑図¹⁰にはしばしばアダムの髑髏が描き込まれることになる。十五世紀のブルッヘを中心とするフランドル絵画の全盛期に、この髑髏はキリストの十字架の立つ地面に、十字架降下の図では倒れこむマリアに歩み寄る聖ヨハネの足元に、あるいは夕暮れ時のゴルゴタ(の丘)を背景にマリアの膝に抱えられたイエスの遺体の足元に、そしてまた埋葬のためにその遺体を運ぶ悲嘆にくれる人々の足元

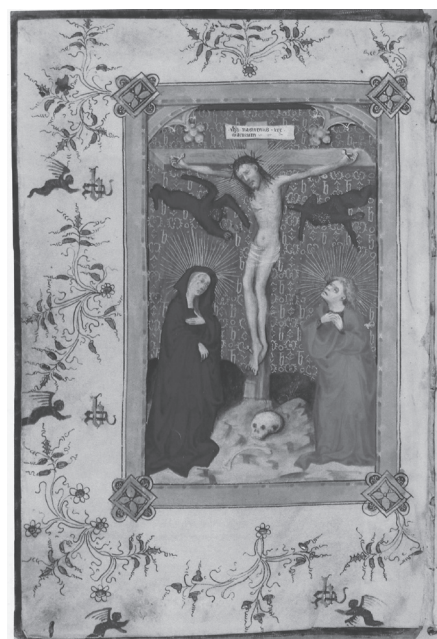


図6 フランドルの細密画(1405-10年)

に、繰り返し描かれた。時禱書や写本の細密画家たち、ロベルト・カンピン、ロジャー・ファン・デル・ウェイデン、ハンス・メムリンク、そしてこれらの巨匠から影響を受けたフランドルやドイツの画家たちは、明らかにこの伝説を踏まえて、キリストの死を描く場面にアダムの髑髏を置いた¹¹。それは、救済の福音よりむしろ地上の罪深き生への戒めとして、死すべき人間の運命を強調していた。

死すべき運命を最初に荷なったアダムの髑髏は、勿論人すべての生の虚しさを象徴するものでもあった。ただ一つの髑髏を前にして、人は始祖アダムとキリスト磔刑の意味を想い、死後に初めて得られる救済の可能性と必ず訪れる死を想った。フランス、ドイツ、北イタリアの教会に〈死の舞踏〉が盛んに描かれ、版画や印刷本にも多くの死者たちが溢れていた時期に、フランドルの髑髏志向ともいべき傾向は、〈虚飾〉をただ一つの髑髏によって象徴的に表現することの方を好んだように見える。それはアダムの髑髏を直接的には指示しない、一般的な〈虚飾〉の寓意としても早くから定着した。ウェイデンはブラック家のために制作した小型三枚組祭壇画(1450年頃)の折り畳んだ外面左に髑髏を描き、右にはこの髑髏の語る言葉を刻んでいる。「ご覧、誇らしげで

貪欲そうなお前さん、この私だってかつては美々しかったが、今じゃウジ虫の餌さ」¹²、と。このメッセージは、同時代の他の地域では腐りゆく死者や骸骨によって語られたものだった。メモリンクも同様の二つの小型祭壇画外面に、ちょうど壁龕に置かれたような騙し絵の手法で髑髏を描いている(図7)。当時壁龕に置かれるのを常としたのは聖人像で、人々の崇拜と信仰の対象だったが、ここでそれにとって代った一つの髑髏はその前に立つ人に向こうから語りかけてくる。そして、一人の死者が一人の生者(肉体的存在としての生者)に一対一で対応する姿を描く(『死の舞踏』図の慣わしと比較してみるならば、磔刑像の文脈から切り離されてただ一つ置かれた壁龕の髑髏(死者の頭蓋)は、その前に立つ人の頭(知性的存在としての生者)に向かって語りかける。つまり、『虚飾』をめぐる髑髏との対話は、『死の舞踏』における死者との対話よりも必然的に知的・瞑想的な相を帯びることになるのである。

図像史的に見た髑髏の起源はほぼこんなところだろう。しかし、ヴィヨンの眺める髑髏の山も、アダムの髑髏も、そして『虚飾』のモラルを説く髑髏も、まだ書物とは何の関係もない。髑髏が書物の表象と結びつくのは、一体いつ頃からなのだろうか。

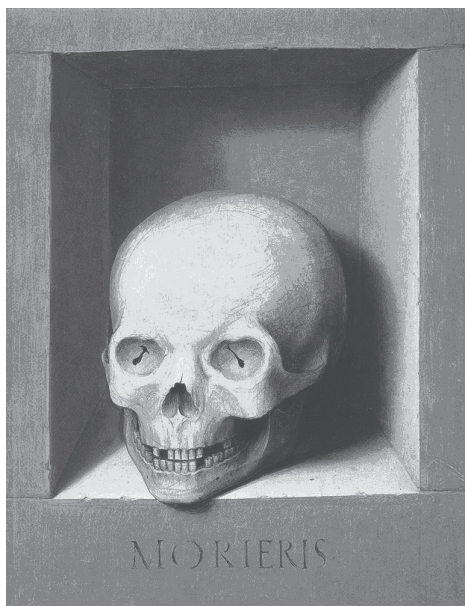


図7 ハンス・メモリンク、聖ヨハネとヴェロニカの三枚組祭壇画外面図(1483年頃)

〈デューラーの聖ヒエロニムス〉

十五世紀末から十六世紀初頭に全ヨーロッパ的な名声を博したニュルンベルクの画家アルブレヒト・デューラーは、上述したようなフランドル絵画の髑髏志向に早くから精通していたように見える。彼の活躍した時代のドイツには、既にフランドル絵画の影響が広く及んでいたが、デューラーはアダムの髑髏という中世的モチーフを彼の時代の新しい人文主義的文脈に導き入れてみせた。1514年に制作したエッチング「書齋の聖ヒエロニムス」がそれであり、ここに初めて髑髏と書物がともに一つの構図に描き込まれることになる。彼はこれ以前にも何度か、当時流行していた聖ヒエロニムス(345? - 419/29)像を画題に選んでいるが、そこにはまだ髑髏はなく、他の多くの画家たちが描いた二つのタイプのヒエロニムス像(以下に述べる)にも髑髏は登場していない¹³。

初期キリスト教の教父聖ヒエロニムス(345?-419/20)は、中世には荒れ野での厳しい修行と、そのさ中にライオンの足の棘を抜いてやったという民衆的挿話によって親しまれていた。それが十五世紀になると、イタリアから始まるルネサンス-人文主義の精神によって、異教の古典世界に通じ、ラテン語訳聖書を完成した学者・知識人という側面が急速にクローズアップされるに至る¹⁴。従って中世から数多いこの聖人の図像化は、十五世紀以降、荒れ野でキリスト磔刑像を前に祈りを捧げ、あるいは石で自分の胸を打つ苦行者としての姿を描くものと、書齋に坐る学者(あるいは高位聖職者)としての姿を描くものの大きく二つに分岐していた¹⁵。書物(数冊以上)は勿論学識を強調する後者に必須の属性だが、前者にも一冊の書物(聖書)はしばしば見られる。デューラーもまたこれ以前にこの二つのタイプのヒエロニムス像を数点描いているが、その彼が最初に髑髏を描き込んだのは、荒れ野ではなく書齋の中だった(図8)。画面中央奥に座るヒエロニムスは書きものをしているが、向って左手の大きな張り出し窓の手前に髑髏が置かれ、その傍に書物が何冊か見える。彼がこれをアダムの髑髏として描いたことは、この髑髏と机の隅に置かれたキリスト磔刑像、そしてヒエロニムスの書きものをする手元が遠近法の消失点に向かう一直線上にあって、一つの緊密な意味連関を示唆していることから明



図8 アルブレヒト・デューラー、「書齋の聖ヒエロニムス」(1514年)

らかである¹⁶。デューラーはここで伝統的な二つのタイプを意図的に統合し、元来荒野のヒエロニムスに属していた磔刑像を書齋に持ち込んで、そこに髑髏を付け加えた¹⁷。旧約のアダム→救済者イエス→その福音をラテン語訳した異教の古典にも造詣の深い学者ヒエロニムスという意味連関は、ゴルゴタのイエスの傍に描き込まれたアダムの髑髏や〈虚飾〉の教えからもう一步踏み出して、キリスト教信仰の枠に留まらない、そして留まろうとしない人間の知的営為一般を、その営為の可能性を問題にし始めているように見える。髑髏はたしかにアダムの髑髏を暗示し、それは同時に死すべき人間存在の〈虚飾〉を象徴している。このモラルは、聖人の背後の壁に掛けられた砂時計、棚上の燭台によっても繰り返し強調され、天上から下がる大きな瓢箪もこの意味方向で解釈できる。書齋のヒエロニムス像にはこれまでにもしばしば砂時計と数冊の書物が描き込まれてきており、高い学識もまた死を免れ得ないことが砂時計という控え目なモチーフによって暗示されていた。しかし、デューラーが聖ヒエロニムスの書齋の窓際に置いたアダムの髑髏は、一方で磔刑像とともにそのキリスト教的文脈を明示しながら、他方では、この学者聖人その人のように、知的営為が個としての死を超え後世まで長く影響を及ぼし

うることを証す、人文主義時代の物言わぬ証人でもあった。注目すべきことに、アダムの髑髏はここで鑑賞者に向い直接語りかけてはいない。彼は窓から豊かな光の差しこむ静謐な空間のなかで、窪んだ右頬の横顔を見せ、この書齋全体を穏やかに見護っているように見える。この光はおそらく知識の光を暗示してもいる。人間の個としての死は避けられず、その意味で〈虚飾〉の教えは正しい。しかし、個としての死を補う人間の知的営為というものもあるのではないか。アダムの髑髏は、この知的営為の象徴である書物との共存を静かに受け容れている。

デューラーは人間の知性をめぐるこのある種異教的な問いに一義的な答えを与えているわけではない。しかし彼が後年(1520/21)ネーデルラントを旅した折に、同地の人々に自ら選んで贈りあるいは売った作品がこのエッチングであった¹⁸ことを考えるならば、彼はフランドル-ネーデルラント地域の髑髏志向を強く意識した上で、そこに自身が付け加えた新たな意味をアピールしようとしたのだろう。そしてまた、彼が時折この作品を、同年の作品「メレンコリアI」(図9)¹⁹とペアにして贈ったという事実も、この解釈の方向を支持するものと考えられる。この二点より一年早く制作された「騎士と死神と悪魔」でも、彼は生



図9 アルブレヒト・デューラー、「メレンコリアI」(1514年)

と対立する死を描いている。常に中世的な死を念頭に置き、それと対峙しつつ制作したように見えるデューラーは、自身の芸術活動を含む人間の知的営為の「可能性」を絶対的に肯定してはいない。しかし、この対峙そのものが示すように、既に十五世紀末にイタリアを体験していた彼は、やはりその人間中心主義とも言うべき潮流の洗礼を受けていた。死（すべき運命）と知性という人間の生存条件は、中世的心性から脱しつつあった十六世紀初頭の知識人にアンビヴァレントな二極性として意識されたように見える。それはこの時代の知性が異教的知性の再生を目指してもいっただけに、深刻な精神的不安とも結びついた。宗教改革運動はこのような時代状況を基盤として展開し、この新しい問題にキリスト教信仰の側から答えを出そうとする試みでもあった。最晩年にこの運動に巻き込まれることになるデューラーは、「書斎の聖ヒエロニムス」で図像としてはおそらく初めてこの問題に焦点を当て、自ら明確な答えを得られないままに、死と知性を天秤にかける姿勢を示したと言える²⁰。そしてルネサンス・人文主義の潮流は確実に、知性の重みを肯う方向を辿りつつあった。

〈人文主義と書物〉

ところで、人文主義の興隆は印刷本としての書物の流布と緊密に結びついている。十五世紀末までに大陸ヨーロッパ全体に普及した印刷術は、人文主義者たちの存在理由となり、写本にとって代った印刷本は新時代の息吹の象徴ともなった。十六世紀の人文主義者たちの肖像画は、必ずと言っていいほどこの印刷本を手にし、あるいは傍らに置いた姿で描かれている。その代表者エラスムスを描いたマセイスやホルバインの数多い作品²¹でも、書物は決して欠けてはいない。ホイジンガによれば、エラスムスは印刷術の時代の申し子として著述とその出版の校正作業に追われる一生を送ったが²²、彼にとって印刷された書物は人文主義的知性そのものを意味していた。

エラスムスは聖ヒエロニムスに強い親近感を抱いていた。学者・知識人としての聖ヒエロニムス崇拜は彼の時代の一般的趨勢だったが、古代ローマの古典、とりわけキケロを愛し、聖書研究にも打ち込んだエラスムスは、この聖人が同じ経

歴をもつキリスト者であったことに個人的な共感を覚えたのだろう。中世以来真筆偽筆入り混じる混沌状態にあったヒエロニムスの著作を初めて学問的に校訂したのも彼である。しかし、生涯書斎生活を送ったエラスムスは荒れ野での苦行とは縁のない人物で、晩年には僧籍を離脱して人文学研究に没頭した。辛辣な批判精神にも富んではいたが、その交友関係やルターとの対立などからも窺えるように、宗教的狂信を嫌う性格であったらしい。異教的古典と聖書を共に奉じる彼の人文主義的立場は、個人の死を超越して永遠に生き続ける書物への全幅の信頼を前提としていた。印刷術とはまさしくこの永遠を保証する技術だったのである。従って彼の書物は髑髏と同一次元に並存するものではない。この時代に描かれた他の著名な人文主義者たちの肖像画でも、あるいは十六世紀半ば以降に数多く出版された木版・銅版画の著名人集に登場する人文主義者たちの肖像でも、そこに添えられた書物は「すべてを滅ぼす死」や髑髏とは結びつかず、むしろ「死を超えて生き続ける知性」というポジティブな意味方向を示している。例えばこの種の著名人集（1587）に登場するJ・L・ヴィーヴェス²³は、書物を手にした木版肖像の下にこんな風に紹介されるのである。「私の名VIVESは生を表しているが／それは故なきことではない／知者は著述において至る所に生き／その大なる反響によって高く称賛される。1540年死す。」²⁴

MENTI BONAE
DEVS OCCVRRIT.



SIC, VT. VEL, VT.
NON PLVS.

図10 ジョフロワ・トリーのプリンターズ・マーク「毀れ瓶」（1529年）

このように、^{ルネサンス}古典復興（再生）－人文主義の精神は、個人の肉体的死を意識しつつ、同時に、個人の知性によってそれを乗り越えようとする精神でもあった。十六世紀前半のフランスの代表的な出版人にして人文主義者ジョフロワ・トリー（1480?-1533）は、その印刷工房の目印として「毀れ瓶」の図像を掲げていたが、それは彼の出版人刻印でもあり（図10）、この時代の精神を如実に反映するものでもあった。トリーは、死すべき人間の運命を図像化するに当って、この時代にまだ支配的だった髑髏や骸骨ではなく、「毀れ瓶」を選んだ。土の瓶は聖書の文脈で人間の脆い肉体を暗示していた。ところがトリーはこのキリスト教的「毀れ瓶」を（異教的）古代の瓶と読み替えて、そこに人間存在の個を超えた持続性を暗示し、更にその下に三つの鍵によって封印された一冊の本を置いた。つまり彼もまたデューラーと同様に、死すべき肉体と知性（書物）の関係を問

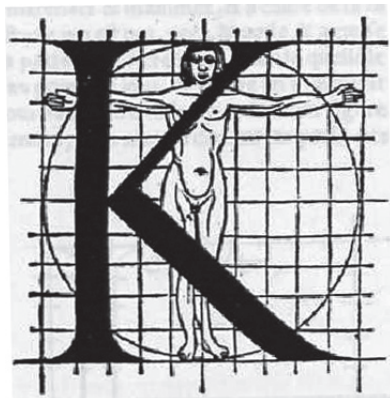


図11 ジョフロワ・トリーのローマン体活字の例『万華苑』から

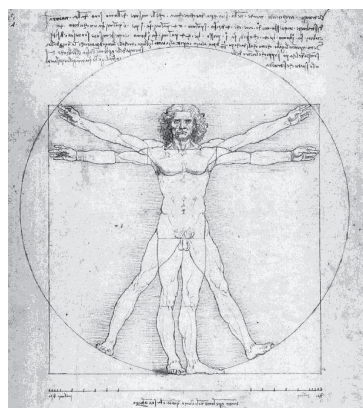


図12 レオナルド・ダ・ヴィンチ「ウイトルウィウスによる人体プロポーション」(1492年頃?)

題にしたのである。しかし、トリーの与えた答えははっきりと肯定的なものだった。彼はこの図を解説して、脆い瓶である個人の知性にも、人間としての節度を弁えた努力によって、一冊の本（＝聖書＝世界）の奥義（＝神的な知）に到達することが可能であると言明している²⁵。

トリーのルネサンス的世界観は、彼が『万華苑』（1529）で詳述する人体を基本とするローマン体活字（図11）の思想にも顕著に現われている。活字は人間知性の全的可能性が託された書物（＝世界）を具体化する道具であり、その使命にふさわしく規範的人体プロポーションに倣って象られるべきだと彼は考える。小宇宙である人間はもはや中世におけるような大宇宙（＝世界）に支配される存在ではなく、小宇宙こそ大宇宙のための規矩を提供すべきなのである。このような人間中心主義的発想が、レオナルドのあの有名な「ウイトルウィウスによる人体プロポーション（図12）」（1492?）²⁶に通底するものであることは明らかだろう。人間の死は生の営みに翳りを与え、その虚しさを際立たせるものではなく、死後に残される書物は、生の世界を豊かにし、死者と生者を愛によって結びつけるものと考えられた。上述した約半世紀後のヴィーヴェスへの賛辞に見えるのと同じ思想を、トリーはその美しい小冊子『七つの愛の墓碑銘と寓意図像』（1530）の冒頭に、ラテン語とフランス語の洗練された文体で綴っている。「私の読者である君に、私の死後も幸せに長き良き生を。死の記憶は生に装飾をほどこす。」（図13）²⁷二つのハートを射抜く一本の矢は、著者と読者の心をつなぐ一つの結びつける書物に等しく、それ

*Bonne, heureuse & longue existence
après moi, à toi qui me lis.*



Mémoire de mort orne la vie.

図13 ジョフロワ・トリー『七つの愛の墓碑銘と寓意図像』から、最初の頁(1530年)

は個人の死を超えて生き続ける。書物とはつまり永遠の知的な愛なのである。

〈中世的髑髏の人文主義化〉

トリーは人間の死すべき運命を表象するに当って髑髏や骸骨を避けたが、人文主義は中世的な〈死を思え〉^{メメント・モリ} - 〈虚飾〉^{ヴァニタス}の教えの宗教的色彩^{トーン}を緩和し、より普遍的で知的な瞑想へと変容させる役割も果たした。デューラーのアダムの髑髏はその最初期の例であり、そこで初めて髑髏は書物と結びつくことになった。

ところが、十五世紀後半から盛んに描かれ始める〈虚飾〉^{ヴァニタス}の図像一般に関して言えば、それは大きく二つの系譜に分かれ、その一つの系譜である一つの髑髏は十六世紀にはまだ主流ではない²⁸。初期に主流をなしたのは女性を描く系譜で、鏡に見入る女性像、あるいは若く蠱惑的な女性と老醜を曝す女性のどぎつい対置が、人生の虚しさを表す代表的図像だった。ボッシュの「七つの大罪」(ca.1480)では着飾る女性に悪魔が鏡を差し出し、メモリンクの「地上の虚飾と神の救済の祭壇画」(ca.1485)は、死(者)・女性・地獄という観念連合を示している。同時代の〈死の舞踏〉^{ダンス・マカブレ}図にも、鏡を手にした貴婦人が登場するものがいくつか見出せる。ヘビに誘惑されて楽園追放の原因を

つくった女性の祖エヴァは人類に死をもたらした張本人と見なされ、必ず老いる身を顧みず美しく飾り立てることに執心する女性は、キリスト教道徳を説く女性嫌悪的な聖職者やその周辺の人々にとって、常に恰好の非難の的だった。メモリンクの描いた祭壇画のように、死・女性・地獄の観念連合は、地上の生の〈虚飾〉^{ヴァニタス}を戒め改悛を促す図像として、世俗向きに最も分りやすく効果的なものと思われたのである。

〈虚飾〉の教訓を女性像によって示す図像の系譜は十六世紀になるとネーデルラントやドイツで大流行し、そこではしばしば鏡を前にした女性に砂時計をもつ死(骸骨)や悪魔が忍び寄っている(図14)²⁹。女性像はこのように骸骨や悪魔とは結びつくが、髑髏とはめったに結びつかない³⁰。これは既に指摘したように、一つの髑髏が死者の頭蓋として、向かい合う知性(を代表する男性)に直接訴えかけてくるように思われたからだろう。十六世紀から十七世紀にかけて、髑髏がしばしば男性の肖像画に描き込まれた(図15)³¹。ことも、この同じ文脈で解釈できる。そして、少なくとも十六世紀前半まではまだ、一つの髑髏が単なる〈虚飾〉の寓意ではなく、その出自を男性の祖であるアダムにもつことも、ネーデルラントやドイツではよく知られていたに違いない。この当時、自身の肖像画を描かせることができたのは、ごく一部の身分階層や社会的成功を取めた市民に限られていた。従って肖像画に描き込まれた一つの髑髏は、その注文主に「今・ここ」の活動的生(vita



図14 17世紀前半のオランダの銅版画
「虚飾」^{ヴァニタス}

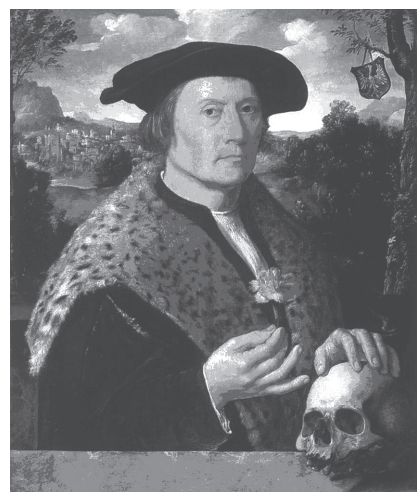


図15 デイルク・ヤコブス「ボンペイウス・オッコの肖像」(1531年)

activa) に対する自省を促し、しばし人間存在の意味を瞑想する観照的生 (vita contemplativa) へと誘う役割を果たすことになる³²。この時代には、古代ギリシアの〈汝自身を知れ〉という意味深い格言も幅広い知識人の共有するものとなっていた。こうして人文主義時代の〈虚飾〉の教えははっきりと性差化する。俗人イヴは相変わらず〈虚飾〉に浮き身をやつしているが、俗人アダムは考える人になり、その髑髏はヴィヨンの知らなかった変容を遂げて知性化するのである。

このように、髑髏の知性化は〈虚飾〉モラルが宗教的文脈を離れて世俗化していく過程で生じた現象だった。しかし、デューラーがまだ聖ヒエロニムスという宗教的文脈を借りて表現した書物(知性)と髑髏(死)の関係性に対する人文主義的問いは、髑髏そのものの知性化が進行するなかで、即座に書物と髑髏の世俗的図像結合をもたらしたわけではない。この世紀に北部ヨーロッパを襲った宗教改革運動の嵐は、人文主義的世俗化の直線的進行を妨げ、様々の屈折や逆行・停滞を生んだ。時代の不安は世俗的図像にもはっきりと影を落としている。とはいえ、十七世紀のとりわけオランダで一世を風靡することになる〈虚飾〉の静物画に書物と髑髏が繰り返し登場するようになるのは、前世紀がそれを着々と準備していたからだった。

この準備段階を窺わせる二つの恰好の例がある。その一つは、イギリスに渡ったホルバイン



図16 ハンス・ホルバイン (息子)
「フランス外交使節たち」(1533年)

の描いた有名な肖像画「フランス外交使節たち」(1533) (図16) に見える静物画の小道具と髑髏の組み合わせである。これらの小道具は二人の人物がもたれる背後の棚とその前に置かれた床几に所狭しと並べられ、描かれた二人の人物の新知识への高い関心と良き趣味を暗示している。デューラーの「メレンコリア I」に描かれた小道具はいささか古めかしく中世的伝統を感じさせるが、ここではそれが同時代の最先端の器機に置き換えられ、そこに書物と楽器も添えられている。つまり、書物は知的営為を示唆する他の様々の小道具と共にあり、単独で知性を代表・表象しているわけではない。画家はこれらすべての小道具の前景中央の床に、奇妙に歪んだ大きな髑髏(この絵を一定の角度から眺めたときに初めて髑髏と知れるように描かれている)を置いて全体の構図をまとめた。こうして二人の人物に挟まれた画面中央部は、次の時代に独立したジャンルを形成する静物画のお気に入りのテーマ、〈虚飾〉を先取りする絵画空間を現出している。肖像画という世俗的絵画ジャンルにおいて、髑髏はおそらくここで初めて書物と出会っている。この髑髏は、左側の人物(フランス大使)の徽章(彼の被る帽子の中央のメダルに髑髏が見える)と呼応しており、〈虚飾〉が若い大使の家紋と関係しているか、あるいは座右の銘(家訓)であった可能性も推測されているが³³、既に見たように髑髏はこの時代のネーデルラントやドイツの肖像画にもしばしば見られたものであり、むしろこの地域の画風に馴染んでいたホルバイン自身の発案だったとも考えられるだろう。ここにはこの髑髏をアダムの髑髏として提示する伝統的な要素、キリスト磔刑像も欠けてはいない。しかしそれは画面上方左端に控え目に描かれ、デューラーの聖ヒエロニムスが持っていた髑髏との緊密な意味連関を失っている。かつてはこの磔刑像の脇役として地面に置かれた髑髏が今は床の中央を占め、真っ先に注目を集める。とはいえそれはこの絵を見る人に直接正面から語りかけては来ず、まずは謎めいた異物としてその意味が隠蔽されて示されるのである。中世の髑髏の宗教的戒めが次第にトーンダウンし、世俗的関心に従属し始めていることはここにもたしかに窺える。

髑髏の示す死の影が、土星に支配された天才の人間のメランコリー気質と結びついて、世俗的次



図17 ヤン・リーフェンス ^{ヴァニタス}「虚飾」(1627年)

元で盛んに語られるようになったのもこの同じ時代だった。デューラーの「メレンコリア I」(本稿注 20 を参照) では砂時計によって暗示された人間の生の限界が、十六世紀の宗教・政治状況が昏迷を極める中で、もはや人すべてのではなく、個人的な、選ばれた人間の、生の不安としてメランコリックに受け止められるようになる傾向も、この頃から次第に顕著になっていく。

十六世紀における髑髏=死の直接的脅威の衰退と知性化、あるいは人文主義化は、桂冠をかぶる髑髏というもう一つの新機軸からも明らかになる。それはバーゼル時代のホルバインから学んだ画家ハンス・ボックが描いた肖像画(十六世紀後半)に見出されるが、彼の創案かどうかははっきりしない。このアイデアを最初に描いた画家は少なくとも、肖像画に髑髏を添えるという当時の一つの流行を踏まえて、この髑髏に永遠の緑(生)を象徴する月桂冠を載せることを思いついたのだろう。古代ギリシア・ローマ時代には知られていなかった、明らかに中世キリスト教的文脈にある髑髏が、世俗化とともに今や異教的出自の桂冠をかぶって、バーゼル市の医者にしてギリシア学者であったある人物の肖像画に登場する³⁴。この新機軸のもつ強さは、知者の業績が死後も称えられるだろうというメッセージを、トリーのように髑髏の表象を避けることによってではなく、中世からの連続性を示す髑髏をも巻き込んで主張しようとするところにあった。人文主義の精神は、宗教改革運動のもたらした不安にしばしば動揺しながらも、結局は知性の可能性を肯定し続けたように



図18 ダーフィット・デ・ヘーム ^{ヴァニタス}「虚飾」(17世紀前半)

見える。

〈むすび〉

このようにして、中世の髑髏に十六世紀が付加した世俗性と異教性は、髑髏を書物(知性)と結びつけ、十七世紀オランダを中心とする ^{ヴァニタス}〈虚飾〉の静物画の中に流れ込んでいった。書物と髑髏のある図像は、カルヴァン派イデオログの影響力が強かったこの世紀前半のオランダで集中して描かれ、この世紀の末にはほぼ姿を消すことになる。テーブルの上に置かれた種々雑多な物のなかで、髑髏はしばしば書物の上に乗っており、近代の蔵書票の図像と近似したモチーフ構成を示している。十七世紀に既に市民を中心とする国家を実現した共和国オランダの文化は、多くの点で近代

市民社会を先取りしていたが、書物と髑髏のある静物画に関して言えば、その意味方向はカルヴァン派的ピューリタン精神を反映し、前世紀よりもかえってその宗教性を強めようとしたようにも見える（図 17）³⁵。偶像崇拜を禁止する教義によって宗教画が禁止されたこの国では、〈虚飾〉を主題とする静物画がその代替物となったという観方もできるからである。しかし世俗化の進む過程で、ピューリタンのモラルが日常性を律する規範となったのが北部ヨーロッパの近代市民社会であるとすれば、この時期のオランダの現象はやはり後の時代を直接用意したものとも言える。そして、人文主義的精神はこのカルヴァン主義的モラルが喧伝されていた時代にも生き続け、桂冠をかぶった髑髏を描くことも忘れていなかった。そのような絵の一つ（図 18）には、NON OMNIS MORIAR.（しかしすべてが滅びるわけではない）、という文字が刻まれているのである³⁶。

注

- 1 近代を中心とする蔵書票関係の文献としては、主に以下を参照した。Henry-André, Les Ex-Libris de médecins et de pharmaciens: ouvrage complété par des listes internationales des Ex-Libris et devises des membres de ces corporations: suivi d'une étude sur les marques personnelles macabres, 1908 / Richard Baumgart, Das moderne deutsche Gebrauchs=Exlibris, mit 400 Ausbildungen, 1922 / Andreas & Angela Hopf, Eulen Ex Libris, 1980 / Sylvia Wolf, Exlibris: 1000 Beispiele aus fünf Jahr-hundertern, 1985.
- 2 フランスや南ネーデルラント（現在のベルギーにあたる）、そして当時この地域を支配していたスペインの静物画にも時々見られるが、オランダの作品数の多さは他の地域とは比較にならない。
- 3 〈死の舞踏〉壁画や図像には必ず死者と生者の対話が付され、図の教訓的な意味を文字によって更にはっきりと理解できるように配慮されていた。
- 4 1440年代に制作されたバーゼルの〈死の舞踏〉壁画は、はっきりとこの直前に当地を襲ったペストとの関連が指摘されているが、ボッカッチョの『デカメロン』冒頭に描かれる記録的なペスト（1348-49）以降、ヨーロッパ大陸はしばしば同種の疫病に悩まされており、例えば十五世紀の最も豪華な装飾写本と言われる〈いと豪華なる時禱書〉の注文者であったジャン・ド・ベリー（ベリー公、1340-1416）も、その制作者ランブール兄弟も、ともにペストで死んでいる。
- 5 死後に人間の魂が行き着く場所として、天国と地獄の間に“煉獄”が設定されるようになる十三世紀ごろから、貧民は富裕民よりも地上での罪が小さく、それゆえ死

後の魂が受ける煉獄の苦しみもその分少なく済むという教えが流布している。地上の肉体が受ける不平等は、死後の魂の受苦の量によっては是正されると説かれたのである。〈死の舞踏〉図に書き込まれた死者と生者の対話の内容も、この考え方の浸透を窺わせる。

- 6 ここで歌われているのは最初期の〈死の舞踏〉図が描かれた教会として知られるサン＝イノサン教会の納骨所で、パリの悪童ヴィヨンのホーム・グラウンドと言ってもよい場所だった。フランソワ・ヴィヨン『遺言詩集』、鈴木信太郎訳を使用した。
- 7 パルラダース「世にあるほどは楽しくおらな」、『ピエリアの薔薇－ギリシア詞華集選』沓掛良彦編訳、所収、50)
- 8 cf. Maurits Smeyers, Flämische Buchmalerei, vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, 1999 (Vlaamse miniaturen. Van de 8ste tot de 16de eeuw. De middel- eeuwse wereld op perkament, 1998), S. 69. II- [17], Abtei von Sint-Amands, Valensiennes. ただし、十二世紀の制作とされるシュトラースブルクのステンドグラスにも、磔刑像の下に髑髏を描いたものがあり、この図像の起源は古いようである。
- 9 ibid., S. 170, [87], Sogenanntes *Missale Ludwigs von Male*, Sint- Truiden. / S. 218, IV-[59], Missale von Sint-Vaast in Arras.
- 10 1405-10年頃のフランドルの写本細密画家の作品。cf. Die Entdeckung der Kunst: Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Ausstellung und Katalog, Jochen Sander, 1995, S. 24, Abb. 10 (Kat. Nr. 5). / Smeyers, ibid., S. 206, 218. 例えば同時代のベリー公（ジャン・ド・ベリー）のいくつかの時禱書に描かれた磔刑図や十字架降下図に髑髏は見えない。
- 11 イタリアの例は少ないが、1450-55年頃のフラ・アンジェリコの磔刑像の下に髑髏が描かれているのは、フランドルからの影響だろう。
- 12 Dirk De Vos, Rojer van der Weyden: das Gesamtwerk, Übersetzung aus dem Niederländischen, R. Erdorf, A. Selting, 1999.
- 13 デューラーと同時代のネーデルラントの画家ヘラルド・ダーフィット（1460?-1523）の「荒れ野の聖ヒエロニムス」では、聖人がキリスト磔刑図を前にしており、この画中画の十字架の下に髑髏が置かれている。cf. Gerard David, Der hl. Hieronymus in der Wildnis, Frankfurt, Städel, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 9).
- 14 Eugene F. Rice, Jr., Saint Jerome in the Renaissance, 1985, 4. Divus litteratum princeps.
- 15 時折ライオンの棘を抜いている物語風の姿でも描かれている。
- 16 この図の遠近法的処理に関しては、cf. Walter L. Strauss (ed.), The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, 1973², p.162 / Rice, ibid., p.111.
- 17 つまりデューラーは、ゴルゴタのアダムの髑髏と荒れ

- 野の聖ヒエロニムスが祈りを捧げる磔刑像という本来的に屋外的モチーフを書斎に持ち込むことによって、肉体や感情によって追体験されるべきキリストの受難(Passion)を知性的な問題に移し変えたと言えるだろう。
- 18 Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass, 1920³, Tagebuch der niederländischen Reise, 19, 20, 31. August, 1520 / 2. Januar, 1521.
- 19 この銅版画については研究が多いが、とくにアピ・ヴァールブルクとパノフスキーのものが代表的である。この図像の示す土星の星回りと結びついた人間知性(芸術・学問)の可能性について、前者は芸術家の立場に立って肯定的に、後者は鑑賞者の立場に立って否定的に解釈をしている。中世の占星術でネガティブに解釈された土星の下に生れた人間に、肯定的な意味を与えたのはフィレンツェ・ルネサンスのネオプラトニズムだった。つまりデューラーの問題意識の淵源はイタリアにある。クリバンスキー／パノフスキー／ザクスル『土星とメランコリー』田中英道監訳、晶文社、1991年、参照。
- 20 デューラーはネーデルラント旅行で立ち寄ったアントウェルペンでも、書斎の「聖ヒエロニムス」(油彩、1521)を描いている。読書中の老聖人は右手で机上の髑髏を指さし、背景にはキリスト磔刑像が見える。デューラーはこの絵をはっきりと宗教画として描いており(知人のポルトガル商人に贈られ、この人物は自家の祭壇に飾った)、ここでの書物(=聖書)と髑髏はキリスト教的文脈を出ていない。
- 21 デューラーもネーデルラント旅行の際にエラスムスに会い、彼の肖像を木炭で描いている。
- 22 J・ホイジンガ『エラスムス』宮崎信彦訳、ちくま学芸文庫、112頁。
- 23 スペイン出身のユダヤ系人文主義者。一時期エラスムスの助手も務め、トマス・モアの仲介でイギリスで教鞭もとったが、最終的にブルッヘに定住した。彼のラテン語による著作は各国語に翻訳されて十六世紀には非常によく読まれていた。
- 24 Contrafacturbuch. Ware vnd Lebendige Bildnussen etlicher weitberühmbten vnnd hochgelehrten Männer in Teutschland... 1587, Tobias Stimmer (?), C iiiii, in: The Illustrated Bartsch 19 (Part 2), 1988, p.356.
- 25 Geofroy Tory, Champ Fleury ou l'art et science de la proportion de lettres, 1527/1973, fXLIIIr. トリーのこの図像については、前野みち子『恋愛結婚の成立』名古屋大学出版会、2006年、132-139頁を参照されたい。トリーもデューラーと同様にイタリア体験に多くを負っている。
- 26 ウィトルウィウスは前一世紀のローマの建築家。彼の著作『建築について』は十五世紀にイタリアで注目され、ルネサンス建築理論に大きな影響を与えた。レオナルドが人体プロポーションを基に作図している正方形と円は、最も理想的な図形と見做され、ルネサンス建築の基本モチーフを構成した。
- 27 Geoffroy Tory, VII Epitaphes d'Amour et Emblemes, 1530 / 1959.
- 28 一つの髑髏はデューラー以降しばしば聖ヒエロニムス像に付されたが、次第に書斎ばかりでなく、荒れ野のヒエロニムス像にも盛んに描き込まれるようになる。興味深いことに、宗教改革に刺激されて厳しい自己改革に乗り出したカトリック地域(イタリア・スペイン)では、ヒエロニムスはほとんど恒に荒れ野の苦行者の姿を示し、十六世紀後半から十七世紀までそこには必ず一つの髑髏が(しばしば聖書と共に)描き込まれた。グレコは、荒れ野の聖フランチェスコ像にも髑髏を付している。
- 29 この手の〈虚飾〉^{ヴァニタス}図像は十七世紀前半までよく描かれたが、この世紀後半になると全く姿を消してしまう。フェルメールの風俗画におけるようにこのモラルは洗練されて、鏡の前で身繕いする女性をごくありふれた日常的空間のなかに示すことにより、かすかに仄めかされるだけになる。それは、髑髏のある静物画が姿を消すのと同じ頃である。しかし現代の鑑賞者が忘れてならないのは、当時の鑑賞者がこの日常的光景に〈虚飾〉^{ヴァニタス}のモラルを読み取っていたことである。とはいえ、それがあまりにありふれて陳腐なモラルに思えるようになったことも確かだろう。
- 30 髑髏が女性像と結びつく図像も少しは存在する。筆者の目についた限りを以下に挙げる。十六世紀初頭のデューラーの影響が見られるある画家のエッチングには、中世によく知られた球上の運命の女神(あるいは機会の女神)の系譜を踏まえて、髑髏に乗った裸体女性像が描かれている。ジャン・クザン(ca.1495-ca.1560)の「エヴァは最初のパンドラ」という記銘入りの油絵では、横たわるヴィーナス像に似たエヴァ(=パンドラ)が右腕を髑髏の上に乗せている(この図像に関しては、cf. Dora and Erwin Panofsky, Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol, 1956 / 62, chap. V.)。また十七世紀前半の風俗画にも、着飾る(身繕いする)女性と髑髏を組み合わせた図像や髑髏に片足を乗せた「世俗婦人」の図像、あるいは髑髏をかかえこんで考え込むメランコリー(明らかにデューラーの「メレンコリア I」を下敷きにしてしている)の女性像などがある。しかしそれらはいずれも寓意図像であり、肖像画ではない。
- 31 Guy de Tervarent, Attributs et Symboles dans l'Art Profane: Dictionnaire d'un langage perdu 1450-1600, 1997, article: tête de mort (p.432-33)によれば、髑髏を描き込んだ肖像画はネーデルラントが一番早く十六世紀初めで、ドイツにもいくつか例がある。髑髏と共に描かれる人物は時折花を手にしているが、すぐに朽ち果てる花もまた、次の世紀のとりわけ南ネーデルラントの静物画で、〈虚飾〉^{ヴァニタス}の重要なモチーフとなった。女性の肖像画に髑髏が描かれた例を筆者は知らないが、例えばフランス・

ハルスが描く夫婦の双幅の肖像画（1611）でも、髑髏は夫の手の中にあり、妻の方はウエストの装身具の端を手にしてている。

- 32 肖像に髑髏を描き込むことを提案したのは注文主なのか画家なのかという問題は重要だが、たとえ画家が提案した場合でも、注文主の同意が得られなければ描き込むことはできなかつただろう。
- 33 cf. Hans Holbein: paintings, prints, and reception, ed. Markill and John Oliver Hand, 2001. / Hans Holbein d. J. : Die Gesandten, Einführung von Carl Georg Heise, 1959.
- 34 Guy de Tervarent, *ibid.*, p.433.

- 35 例えば図 17 では、^{ヴァニタス}〈虚飾〉の教えは燃え尽きかけた蠟燭、砂時計、髑髏と三重に暗示され、書物も傷みかけている。
- 36 ローマ古典期の詩人ホラティウスの言葉として知られる。ダーフィット・デ・ヘームのこの静物画では、向って右の幼児から左の死者（デスマスク）が人の一生を表し、髑髏の横に置かれた本が知的営為を暗示する。ars longa, vita brevis（芸術は長く人生は短い）と同じ異教的文脈にあり、人文主義の精神を代表するものである。