

Ⅱ ヴェラスケス作『“Las Hilanderas (紡ぎ手たち)” あるいは“アラクネの寓話”』

—17世紀スペインにおける“Major Art”と“Minor Art”

長 部 育 子

1. 序

スペイン・バロック最大の画家ディエゴ・ヴェラスケス (Diego Velázquez, 1599–1660) の手になる本作品 (図1) は、『ラス・メニーナス (女官たち)』 (図2) と並んで彼の代表作とされるものであり、18世紀半ば以降、一般に“Las Hilanderas (紡ぎ手たち)” の名で知られてきた*¹。本稿は、この作品の主題をめぐるさまざまな解釈を再検討すると共に、この時代のタピスリー製作におけるヒエラルキーをジェンダーの文脈に即して位置づけようとする試みである。

2. 作品構成

画面は前景と後景にはっきりと二分されている。

まず前景には五人の女性が描かれているが、そのうち主要な役割を演ずるのは二人の人物である。向かって左には、白い布を頭部にまとった年輩の女性が紡ぎ車の前に腰掛け、糸を紡いでいる。彼女の衣服は黒く、右膝から下はむきだしである。左手の女性がかがみこんで何事か話しかけるのに耳を傾けるかのように、紡ぎ手の視線は自らの作業から逸らされているが、それでも糸紡ぎが順調にはかどっているのは、この仕事に対する彼女の熟練を示すものであろう。その紡ぎ車の輪は、急速に回っていることを示してぼかすように描写されているのである。他方、向かって右には若い女が低い腰掛けに後向きに座り、半ば横顔を見せ、腕をまくり上げて一心に紡がれた糸を巻いている。彼女は背中の上まで露わになった短い白い上着と濃緑色のスカートを手につけており、前述の女性と同じく裸足である。その他の三人の女性のうち、左端の女性は糸を紡ぐ女性の上に身をかがめつつ、赤いカーテンをたくし上げている。右端の女性は若い女性の手伝いをしているのであろうか、紡がれた糸の入った籠をかかえている。糸を紡ぐ女性たちの背後に完成したタピスリーと思われる布が積み上げられているのに対し、彼女たちの頭上には生のままの羊毛が壁につるされている。最後に、中央の床の上に座り込んだ女性は、粗い筆触のまま残され、何をしているかは定かではない。これらの女性たちの装いは質素であり、おそらく当時の庶民の服装を描き出したものと思われる。この前景は全体的に薄暗く、床に糸玉その他確認不能なものが転がり猫がそれにじゃれているなど、いささか雑然とした印象を与える。

それに対して、階段を二段上がった奥の部屋では、極めて対照的な光景が展開されているといえよう。ここにも同じく五人の人物が描かれているが、彼らの服装は前景の人物たちとは全く異なったものである。特に入り口付近に立つ三人の女性たちは、その光沢から一見して絹と

思われる衣装を纏っており、髪型も優雅な技巧を見せて結い上げられている。おそらく彼女たちの身なりは、当時の宮廷女性の姿を模したものと考えてさしつかえないであろう。さらに、向かって左端に立つ黄金色の衣装の女性が支えている楽器は、16-18世紀にかけてヨーロッパの王侯貴族の間で広く愛好されたヴィオラ・ダ・ガンバである。その右隣の人物はきらめく兜と甲冑を身につけ、真正面の壁に掛けられたタピスリーの前に立つ女性に向かって、右腕を高く掲げている。この中央の女性は、武装した人物の身振りに反応して、片腕を胸に当て、もう片腕を広げたドラマティックな仕草を見せている。彼女の顔はヴェラスケス特有のすばやい筆致で描かれており、表情はおろか、顔立ちもよく見分けられない。これらの人物の華美な装いや豪華なタピスリーに加えて、この部屋には左上方から自然光と思われる光が射し込み、上記の要素を一層明るく照らし出している。このライトアップ効果は、背景が高い場所に位置することともあいまって、あたかも劇場の舞台であるかのような印象をもたらしているのである。

なお、X線照射と赤外線写真を用いた調査によって、“Las Hilanderas”は周囲の4辺が継ぎ足されたことが明らかになっている。この継ぎ足しは、特に赤いカーテンの色調の違いによって、肉眼でもはっきりと見分けることができよう。すなわち、背景の高いヴォールトの天井やその下の壁面部はオリジナル部分(図3)ではなく、後に描き足されたものなのである。ただし、いつ・誰が・どんな理由によって継ぎ足しを行ったかはまだ明らかにされていない*²。

3. 主題解釈史

ヴェラスケス研究の古典とされるカール・ユスティ(1888)によって、この作品はマドリードのサンタ・イサベル綴織工場で働く女工たちと完成したタペストリーを購入する目的で見学に来た3人の宮廷の貴婦人を描いた写実的光景とされ*³、今世紀の半ばまでそれが受け継がれてきた。

しかし、1940年にハリスが提出した仮説により、新たな作品解釈への道が開かれることとなる。彼女は、背景の鎧を着た人物が手工芸と織物の女神ミネルヴァ(アテナ)、その右手中中央の女性が織物の技を女神と競い、その傲慢さの報いによって蜘蛛に変ぜられたアラクネではないかとの指摘を行ったのである*⁴。

“Las Hilanderas”=“アラクネの寓話”説は、次のアングーロ(1948)の解釈によって、より一層説得力を持つものとなった。彼はこの作品全体がオウィディウスの『変身物語』に基づいているとの立場に立って、ハリスの説をさらに発展させたのである*⁵。

それでは、オウィディウスの『変身物語』で描写されたアラクネの物語とはいったいどのようなものであったろうか。その要旨を簡略に記しておきたい。

小アジアのリュディア王国の娘アラクネは、卓越した機織りの技を持ち、その名声はリュディア全土にとどろいていた。高慢な彼女は、自らの技は機織りの守護神ミネルヴァにもまさると常々高言しており、老婆に変装して彼女をたしなめに來た女神自身の前でさえその発言を取り消さない。怒った女神は変装を解き、ここに二人の機織りの技が競われることとなった。女神は都市アテナイの命名をめぐるネプトゥーヌスとの争いと自らの勝利を中央に、その四隅には神々に挑戦して敗れた人間たちの物語を織りだした。一方、アラクネは、動物に変身して人間の女やニンフたちを誘惑したオリンポスの神々の非行をさまざまに表現する。その中には、雄

牛に身を変じエウローパを、白鳥となってレダを、黄金の雨に姿を変えてダナエを、それぞれ誘惑した、主神ユーピテルなどの主題が含まれていた。ミネルヴァはこの作品の見事な出来映えが癪にさわった。織物を引きちぎり、手にした梭でアラクネの額を打つ。さすがのアラクネもこれには耐えきれず、首をくくって自殺した。それを見た女神はアラクネを蜘蛛に変え、懲罰としてぶら下がったまま糸を紡ぎ、織り続けるという運命を与えたという*⁶。

アンダーロは、“Las Hilanderas”の壁面に飾られたタピスリーの原画がティツィアーノの『エウローパの掠奪』（1562年以降スペイン王室蔵）（図4）であり、オウィディウスの中でアラクネが織った織物の主題と一致することに着目した。彼の解釈によれば、3人の貴婦人たちはアラクネの見事な織物の技を見物にやってきたリュディアの女性たちであり、左手の女性が持つヴィオラ・ダ・ガンバは、蜘蛛の毒に対する特効薬と信じられてきた音楽のメタファーであるという。また彼は、後景ばかりか前景をも神話的主题であるとの画期的な考察を行った。すなわち、左手の糸を紡ぐ老婆が変装した女神ミネルヴァ、右手の糸を巻く若い女がアラクネであるというのである*⁷。

この解釈は、M.S.カトゥルラが1948年に新資料を発見したことによって、確固たる証拠を得ることとなった。その資料とは、王室狩猟係で収集家でもあったペドロ・デ・アルセが1664年に作成した財産目録であり、そこに以下のような記述があることが確認されたのである*⁸。

「ディエゴ・ヴェラスケスによるもう1枚の絵『アラクネの寓話』、幅3バーラ、縦2バーラ（167×250.5cm）以上、評価額500ドゥカード」

ここに記述された絵のサイズは、まさに継ぎ足しが行われる前のオリジナル画面と一致するものである。カトゥルラはこれを“Las Hilanderas”と同定し、それ以降、“Las Hilanderas”の主題はオウィディウスに基づくアラクネの物語であるとの解釈が半ば定説化したといえよう。

とはいうものの、この謎めいた作品は、依然として議論の対象となっており、アラクネの寓話を補足する、またはこれに代わる新たな寓意説も提出され続けている*⁹。本文中では、そのうち主要なものを2、3紹介したい。

例えば、アスカラテは、この絵が当時のスペイン王国の基本的な政治理念を反映した世俗的寓意を表すものと考え、登場人物たちを解く鍵として、チャーザレ・リーパの『イコノロギア』をあげている。リーパにおいて、“Obediencia（服従）”は、「修道女の衣をまとい、紡ぎ車を回している」図柄として表されているが、これは“Las Hilanderas”前景の糸を紡ぐ老女と一致し、当時庶民の徳として称えられた服従を表現したものだといえる（唯一の非人間である猫は服従から生まれる自由を象徴）。他方、後景のミネルヴァとアラクネは、スペイン王国とそれに対する反抗と改悛を、三人の貴婦人はスペイン・ハプスブルク帝国の支配する各領土をあらわす。さらに、ヴィオラ・ダ・ガンバは、リーパによれば、“Armonia（調和）”のアトリビュートであり、両者の対立を和合させる役割を果たしているというものである*¹⁰。

一方、1980年、ミルナー・カーは、“アラクネの寓話”説を否定し、全く新しい“貞潔なルクレティア”説を提唱した*¹¹。彼女が“Las Hilanderas”の構図および主題の直接の源泉として求めたのは、ネーデルラントの銅板画家ヘンドリック・ホルツィウス（Hendrik Goltzius, 1558-1617）による『侍女たちと共に糸を紡ぐルクレティア』（図5）（1578年頃）である*¹²。

このカーの仮説は、女性の手仕事としての糸紡ぎと機織りという問題に深く関わるため、ここではある程度丁寧に検討しておきたい。

ルクレティアとは、ローマ共和制成立のきっかけをつくったとされる古代ローマの一女性である。歴史家リウィウスが伝えるところによると、他の部族との戦いに赴いていたローマ人たちは、戦闘の合間に酒宴を開き、妻の自慢話となった。中でもタルクィニウス傲慢王の甥コラティヌスは自らの妻ルクレティアを激賞、各人が密かにローマに戻り夫不在中の妻の行動を確かめるように提案した。傲慢王の息子セクストゥス・タルクィニウスの妻は若い友人たちを呼び集めて饗宴に打ち興じていたが、ルクレティアは侍女たちと共に糸紡ぎに精を出していた。彼女の美貌と貞節さに情欲を覚えたセクストゥス・タルクィニウスは数日後密かにローマに戻り、脅迫の上ルクレティアを陵辱する。彼女は事の次第を父親と夫宛の手紙にしたため、復讐を請うて自害する。その結果、タルクィニウス一族はローマを追われ、王政はここに潰えることとなった*¹³。

カーによれば、“Las Hilanderas”の後景は、夫の留守に宴会を開いていた妻たちのもとに突如帰宅したセクストゥス・タルクィニウス（鎧兜を身につけた人物）であり、ヴィオラ・ダ・ガンバは官能的快樂のシンボルである。また、前景の糸を紡ぐ女性（図6）がルクレティアで、夫の留守も仕事にいそしむ姿として描かれたと解釈する。華美な後景とは対照的に質素な装いは、その貞淑さを強調するためであり、ホルツィウスと同様、布を被っているのは彼女ただ一人である。彼女の伝説的な美貌は、この絵の保存状態の劣悪さのために失われてしまった。またカーは、アスカラテと同様、この図像にチェーザレ・リーパの『イコノロギア』からの影響をも指摘している。糸紡ぎをする女性イメージは、妻の美德ばかりか、“Obediencia（服従）”を象徴するというのである*¹⁴。

確かに古代以来、糸紡ぎあるいは機織りと女性の貞淑さのイメージとは、切っても切れない関係にあった。ギリシア神話において、オデュッセウスの妻ペネロペは、夫の20年間に渡る不在中、求婚者たちの求愛をかわすために昼織物を織っては夜ほどくという作業を続けた。また、新約外典『ヤコブ原福音書』では、神殿で育てられた乙女マリアは受胎告知の際に糸を紡いでいたとされている*¹⁵。特に、16・17世紀のオランダ絵画において糸を紡ぐ（巻く）女性たちが描かれる場合、それらは一貫して彼女らの美德を強調する意味合いを担っていた*¹⁶。

しかしながら、“Las Hilanderas”において、どの程度ホルツィウスの銅版画の形態的・内容的影響を認めるべきであろうか。

まず前者の問題であるが、“Las Hilanderas”の糸を巻く女が版画左方の床に座る女性の反転図像となっている可能性があるという以外、さしたる類似は認められない。糸を紡ぐ女と糸を巻く女の二人は、構図的に同等の比重を持っていると思われるため、左の女がルクレティアであるとの説はその点からも納得しがたいものがある。また、造形的な影響を受けていたとしても、画家は必ずしも同一の主題にそれを利用するとは限らないし、むしろ全く文脈の異なった場面に応用することも絵画の常道である。従って、仮にホルツィウスからの影響を認めるとしても、それが主題を特定する決定的な要因とはなりえないと考える。さらにカーは、同じくホルツィウスの版画『宮殿での饗宴』（図7）の建築背景と“Las Hilanderas”のそれとの特徴を指摘しているが、前述したように、この作品のアーチその他は継ぎ足された部分である。

この継ぎ足しは、ヴェラスケスが制作したものではないと思われる。彼の死後4年後に作成されたペドロ・デ・アルセの財産目録では、未だ継ぎ足しは行われていないからである。

また、後者に関しても異論がないわけではない。後景の光はおそらく自然光であり、セクストゥス・タルクィニウスの妻が催していた夜の饗宴ではありえないと考える。また、なぜ“不道德な”妻たちを高い位置に、美德の象徴であるルクレティアを低い位置に描くのか。アレゴリカルな絵画では、位置の高低は決しておろそかにすべき問題ではないだろう。

さらに、カーは、タピスリーの主題がエウローパであることに疑問を呈し、「明白に見て取れる要素は二人の空を舞うプットーだけで、これはルクレティアに対するセクストゥス・タルクィニウスの欲望をあらわすエロースであろう」と推測している^{*17}。それに対して、バークはミネルヴァの頭上を飛ぶ未確認飛行物体がミネルヴァの聖鳥フクロウであるとの指摘を行った^{*18}。これによって、アラクネの寓話説は、さらに裏付けられたといえるであろう。

以上のように、さまざまな説が提唱されているこの絵画を読み解く上で、最も示唆に富むと思われるのが、1949年に発表されたトルナイの仮説である^{*19}。彼は基本的に“アラクネの寓話”説を採用しつつ、オウィディウスだけでは解決できないとする。その理由は、ヴェラスケス所蔵の『変身物語』のイタリア語訳の挿図ではリュディアの女性たちの数は3人ではなく5人であり、ヴィオラ・ダ・ガンバが欠けているためである。

またトルナイは、アラクネがまだ蜘蛛に変身していないことから、楽器＝蜘蛛の解毒剤との説も退け、後景は芸術の守護神ミネルヴァとそれを取り巻く諸芸術の擬人像であるとの解釈を行う。それによれば、アラクネが“絵画”（と“タピスリー”）、楽器を持つ女性が“音楽”、残りの二人がそれぞれ“建築”と彫刻である。また、絵画全体は後景の“major art”と前景の“minor art”（あるいは“Craftsmanship”）の女神ミネルヴァを表したもので、「ヴェラスケスが芸術と職人技能を区別し、構図と明暗効果においてその地位と尊厳の差異を表現したことは特徴的である」^{*20}。

これは芸術家の心の中の“アイデア”あるいは“内的ディセーニョ (disegno interno)”を重視した16世紀末のイタリアの新プラトン主義的理論家の影響を受けたものであるが、ヴェラスケスは職人技能に対する芸術の優越を確信しつつも、技能なくしてはいかなる芸術的アイデアも実現されないとの認識に立って、両者の密接な関係を視覚化したのである、とトルナイは結論づける。

絵画をはじめとする造形芸術が自由学芸 (artes liberales) の地位を確立したのは16世紀のことであり、それ以前は等しく機械的技芸 (artes mechanicae) とされていた絵画・彫刻・建築の三“芸術”と“職人技能”の区別がなされたのは、この時代以降のことである。ヴェラスケスがこの作品を制作した17世紀の半ばは、まさに芸術家と職人の分離が完了した時期であり、それを考えればこの解釈は興味深いといえよう。ただし、“建築”と“彫刻”とされる女性たちは何のアトリビュートも持っておらず、やや説得力に欠ける点がある。女神ミネルヴァと造形芸術の寓意像が視覚化される場合、通常それぞれの像は自らを示すアトリビュートを持つからである(図8)。しかしながら、これが決定的な問題点になるとは限らない。あたかも現実の光景と見まがうような素材を用いながら複雑な寓意体系を織り上げた本作品において、

彫刻や建築のアトリビュートを描くことは不可能であろうと思われるからである。

トルナイの説を支持・援用しつつ、さらに詳細な議論を試みたのはJ.F. モフィットである*²¹。彼はトルナイと同様、前景から後景への変化を、文字通り物理的な上昇であると共に、観念的な上昇でもあったと考えた。すなわち、薄暗い前景は卑しい手仕事をあらわすが、階段を二段上がった後景は、光を浴びた、自由学芸を象徴する部屋である。モフィットはこの階段の段数に着目し、ヴェラスケスの師かつ義父であるフランシスコ・パチェコ (Francisco Pacheco, 1564-1654) の絵画理論によって説明できるとした。パチェコは、その『絵画の技術 (Arte del Pintura)』(1649) において、人文主義的教養を身につけた画家を頂点とする画家の3つの段階について記述しているが、これが“Las Hilanderas”の前景と後景、および階段の下段にそれぞれ対応するというのである*²²。この上昇は同時にまた、職人から芸術家への変貌でもあった。前景でのアラクネは慎ましやかな肉体労働者であるが、後景で自らの作品の前に立つ彼女は、神話的な衣装を纏った誇り高い芸術家である。『エウローパの掠奪』のコピーは、絵画を自由学芸の地位に高めた「現代のアペレス」(パチェコ) ティツィアーノへのオマージュであった。モフィットは、アラクネが王冠様の冠または額を取り巻く輪と明るい青の飾り帯(右肩から左腰にかけて)を身につけていることから、リーパの“Poesia (詩学)”との関連性を指摘し、彼女が“Poesia”の装いをした“絵画”と“詩学”の総合概念であるとしている(ヴィオラ・ダ・ガンバは両者の和合の象徴)。同様に、ミネルヴァは前景において手仕事を行う職人であるが、後景では芸術と自由学芸の守護神であり、アラクネの改悛を寛大に受け入れている、というのである*²³。

リーパの『イコノロギア』では、“Poesia (詩学)”(図9)は、星をたくさんちりばめた青い衣装を着て月桂冠をかぶっており、ヴェラスケスのアラクネに当てはめるにはいささか無理があるように思われる。また、“Poesia”のアトリビュートである楽器に関してはどうだろうか。リーパの記述では、「三人の飛翔するケルビムがそれぞれ異なる楽器を持って彼女を取り囲む、あるいはケルビムがそれらを持つ代わりに彼女のすぐそばに置かれてもよい」*²⁴ というものである。それに対して、モフィットはタピスリーに織り出されたプットーがこれに当たると言及しているが、もとよりプットーは二人であり、ティツィアーノの原画にあるように弓矢を持っているのである。また、ガンバはアラクネのすぐそばではなく、別の女性に支えられていることを忘れてはならないだろう。筆者はこの女性が“Armonia (調和)”あるいは音楽の寓意像であり、アラクネが“絵画 (タピスリー)”であると考えられる。

最後に、前景左端の女性がたくし上げている赤いカーテンの意味について、若干のコメントを付け加えておきたい。この種の赤いカーテンは、バロック絵画において、王侯貴族・高位聖職者の肖像画の背後や神話的・寓意的人物のわきにししばしば描かれるモチーフである。事実、ヴェラスケス自身も、『鏡を見るヴィーナス』(ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵)において、よく似たカーテンを描いている。しかしながら、一見現実の糸紡ぎ部屋を描いたかのような“Las Hilanderas”の前景において、この赤いカーテンはいかにもそぐわない。前述のモフィットは、“Las Hilanderas”に描かれた部屋がアルカサル宮のヴェラスケスのアトリエであるとの仮説を提唱している*²⁵。この仮説が正しければ、このアトリエには「実際に」赤いカーテンが吊されていたとの可能性もある。だが、そうであったにせよ、なかったにせよ、な

ぜ敢えてこれを描き出す必然性があったのか。このカーテンの意味するところは、“Las Hilanderas”が虚構の、あるいは寓意的・演劇的世界であることを示す記号ではないか。そして、これこそが「精神的リアリスト」(トルナイ)ヴェラスケスの謎めいたこの作品を解読するために、作者自身が観客に与えたヒントであるように思われるのである。

4. 結 論

さて、以上のような“Las Hilanderas”の主題をめぐる解釈を踏まえた上で、当時のタピスリー製作に女性が果たした役割について、簡単にではあるが考察し、本稿の締めくくりとしたい。

17世紀当時のスペインにおいて、タピスリーの製作が男女のいずれに担われたかということ、残念ながら、今回は正確に調査することができなかった。しかし、以下の事実から類推することは可能である。

三輪福松氏によれば、16世紀当時、ヨーロッパのタピスリー製作の中心であったのはフランドル地方であった。ところが、ヴェラスケスが仕えた国王フェリペ4世の祖父フェリペ2世は、サラマンカでペドロという職人を見だし、彼に製作を命じた。その後フランドルの職人を招くなどして、スペインでもタピスリーの製造が行われることとなる。1625年頃、サラマンカの工場が首都マドリードに移転し、(今世紀半ばまで“Las Hilanderas”の舞台と考えられていた)サンタ・イサベル綴織工場ができたのである。当時この工場には4台の織機が設置され、サラマンカ出身の8人の織工が働き、8人の工員が養成されたと記録されているとのことである*²⁶。

ここではサンタ・イサベル工場の織工の性別について言及されていないが、おそらく男性ではないかと思われる。例えば、タピスリーの中心地であったフランドル地方において、機織りは伝統的に男性の領域であったからである*²⁷。わざわざフランドルから職人を呼び寄せていることから察せられるように、タピスリーの製作は極めて高度で専門的な技であった。ヴェラスケスの同時代人グティエレスがタピスリーを自由学芸と呼んだのも、この技が「自然を模倣する」*²⁸ゆえであり、全く絵画と同質の機能を要求されていることがわかる。事実、16世紀にもなると、タピスリーの図案をデザインするのはラッファエッロ、ブロンツィーノといった名だたる画家たちであった(図10)。銅版画の世界において、図案家(inventoreまたはdisegnatore)と彫師(scultore)の間に確固としたヒエラルキーが存在したように、タピスリーのデザイナーと織工の間にもそれ以上の格差が存在したと思われる。自由学芸としてのタピスリーとは、それ自体の技術もさることながら、デザイナーたちの画家としての名声に負うところ大ではなかったろうか。これには、前述したように、芸術家の創意と知性を重んじる16世紀以来のイタリアの美術理論が深く関わっていた。

デザイナーと織工との間に階層差があったように、タピスリー製作内部にも、同じく織工と糸紡ぎとの格差が存在したものと考えられる。そもそも、タピスリーの原料である糸は、誰の手によって生産されたのであろうか。M. E. ウィースナーによれば、近世ヨーロッパのフィレンツェ、アウグスブルク、アントウェルペンといった毛織物産業都市では、多くの紡ぎ手と巻き手を必要とした。しかし、田舎では男女共に糸紡ぎに従事したのに対し、都市では基本的に糸紡ぎは女性の仕事とされていたという*²⁹。おそらく、マドリードでもこの事情に変わり

なかったと判断してもさしつかえないのではあるまいか。糸紡ぎと糸巻きは、その巧拙は別に
して、家庭の主婦さえもが行う比較的難易度の低い手仕事であり、「craftmanship（職人技能）
というよりはむしろ、pre-craftmanship と呼ぶべき」*³⁰ 機織りの準備段階であった。糸紡ぎ
は、その技術的容易さと何ら創意工夫を要さぬ機械的単純作業であるがために、必然的に機織
りの下位に置かれるべき存在なのである。

このように考えると、タピスリー製作現場には三段階のヒエラルキーが存在したといえるで
あろう。すなわち高名な画家をピラミッドの頂点とし、次いで熟練した織工が、最後に糸紡ぎ
の女たちが、という図式が見て取れるのである。

この最低ランクの糸紡ぎ（および糸巻き）が伝統的に女性の役割とされてきたことを考える
と、ヴェラスケスが“アラクネの寓話”という主題を描くに当たって、なぜ機織りの場面では
なく、糸紡ぎと糸巻きを選択したか、得心がいくのである。ヴェラスケスは現実の素材を用い
て、複雑な寓意的主題を表現した。その結果、おそらく期せずして、その画面は、現実世界の
絵画・工芸に存在した社会的・文化的ヒエラルキーを映し出すことになったのである。その最
底辺を支えていた無数の名もない女性たちは、ヴェラスケスの巧みな筆によって永遠の相を与
えられたといえるであろう。

なお、“絵画”の擬人像であり、“Las Hilanderas”の後景の中で高い地位にあるアラクネ
が女性であることについて、最後に一言言及しておきたい。アラクネ＝“絵画”は観念であっ
て、生身の存在ではない。従ってその擬人像が女性であっても、一向に現実を反映しているわ
けではないことは言うまでもないであろう。なぜ、絵画に限らず多くの観念が女性の形象で表
現されたのか。この問題に関して、若桑みどり教授は以下のように述べている。

「何故、女性像が抽象的観念の媒体になったか、かつて筆者はそれをラテン語系の語彙では、
多くの抽象名詞が女性形であること、その起源は女性の地位が高かった言語形成期の原初の文
化の中から生じたことものであることを理由として、女性寓意像は、西洋文明における女性の
地位の高さを証明するものとして判断したことがある。だが、その後ニューヒストリーの祝祭
研究において、もろもろの擬人像が女性である真の理由は、男性の心性を統合するためには、
男性像は不向きである。なぜならば、男性は社会の中で一定の地位、職業、党派、階級を帯び
ている。したがって、社会的に何者でもない女性の身体の空白さが異なった利害を持つ男性集
団を統合する器に適しているということを学んだ。」*³¹。

あくまで観念として存在する女性像に対し、実践の世界で名声をかち得るのは（多くの場合）
男性であった*³²。そして、ヴェラスケスが絵画芸術の代表者・実践者として誇らしげに表現
したのは、他ならぬヴェラスケス自身だったのである（図11）*³³。

図版一覧

図1 ディエゴ・ヴェラスケス『アラクネの寓話 (Las Hilanderas)』マドリッド、プラド美術館

図2 ディエゴ・ヴェラスケス『ラス・メニーナス』マドリッド、プラド美術館

図3 ディエゴ・ヴェラスケス『アラクネの寓話 (Las Hilanderas)』オリジナル画面

図4 ティツィアーノ『エウローパの掠奪』ボストン、イザベラ・ステュワート・ガードナー美術館

- 図5 ホルツィウス『侍女たちと糸を紡ぐルクレティア』ニューヨーク、メトロポリタン美術館
 図6 ディエゴ・ヴェラスケス『アラクネの寓話 (Las Hilanderas)』部分
 図7 ホルツィウス『宮殿での饗宴』アムステルダム、Rijksprentenkabinet
 図8 『美術の女神としてのパラス・アテナ』(G. Baglione, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti*, Roma, 1642)
 図9 チェーザレ・リーバ『詩学』(*Iconologia, Roma, 1611*)
 図10 ブロンツィーノ(創案)『ヨセフの物語』フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ
 図11 ディエゴ・ヴェラスケス『ラス・メニーナス』マドリッド、プラド美術館

- *1 1772年の王室美術品台帳には、“Las Hilanderas”と思われる作品についての記述が見られる。「レティーロ(ブエン・レティーロ離宮)より。数人の女性が紡ぎ織っている綴織り工場を描いた1枚、幅3バーラ半、縦2バーラ半、ヴェラスケス作」。この作品が“Las Hilanderas”と通称されるようになったのは、おそらくこの頃からであると思われる。大高保二郎「ベラスケス作『織女たち』 — オリジナル画面の再検討について」跡見学園女子大学紀要, 1980年, 50頁。
- *2 大高保二郎, 同書, 47-58頁。
- *3 Justi, C. *Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. 未見。Tolnay(注19参照)による。
- *4 Harris, E. *The Prado, Treasure House of the Spanish Royal Collections*, London and New York, 1940. 未見。Tolnay(注19参照)による。
- *5 Angulo, D. “Las Hilanderas” *Archivo Español de Arte*, 1948, 81, pp1ff.
 事実、ヴェラスケスの文庫の中には2冊の『変身物語』が含まれていたことが確認されている。1冊は当時盛んに出版されていたスペイン語訳、もう1冊は、1539年にカール5世に捧げられたロドヴィコ・ドルチェのイタリア語訳であった。
- *6 オウィディウス『変身物語』中村善也訳, 岩波文庫, 1981年, 221-8頁。
- *7 上記のような解釈にもかかわらず、ハリスとアングーロは、ミネルヴァとアラクネがタペストリー中の人物であると考えていた。
- *8 Caturla, M. L. “Las Hilanderas de Velázquez” *Archivo Español de Arte*, 1948, pp.292-304. 未見。西垣雄太郎「ベラスケスのラス・イランデラスの主題に就いて」(『人文研究』第12巻, 第11号, 1962年, 85-86頁)による。
- *9 カヴァリウスは、「上流階級の贅沢と余暇, 下層階級の貧困と労働との間の相違を描いたもの」(p.155)で、「搾取された労働階級のための……積極的な扇動」(p.177)を意味すると解釈。
 Cavallius, G. *Velázquez's Las Hilanderas: An Explication of a Picture Regarding Structure and Associations*, Uppsala, 1972. 未見。Kahr(注11参照), p.379, n.16による。
- *10 Azcarate, J. M. “La Alegoría en ‘Las Hilanderas’” *Varia Velázquena*, Madrid, 1960, vol.1, pp.344-351. 未見。西垣(注8参照)による。
- *11 ahr, M. M. “Velázquez's Las Hilanderas: A New Interpretation.” *Art Bulletin*, 62, 1980, pp.376-385.
- *12 視覚芸術において、ルクレティアの物語が最も盛んに表現されたのは、16世紀のことである。イタリアではティツィアーノ、ティントレット、パルミジャニーノ、ドイツではアルブレヒト・デューラーやルーカス・クラナッハといった名だたる巨匠たちがこの主題を描いている。しかし、彼らが選んだ構図はいずれも、陵辱されんとしている瞬間、あるいは自殺の刃を自らの胸に突き立てんとしている瞬間である。これらイタリアとドイツの巨匠たちがより劇的かつエロティックな場を好んだのに対し、ホルツィウスが糸を紡ぐルクレティアを選択したのは、16・17世紀のネーデルラントにおいて、貞節の象徴としての糸を紡ぐ女性の肖像画または風俗画が数多く描かれたという文脈に基づくものであろう。
- *13 Livius. T. *Ab urbe condita libri* (『ローマ建国史』). モンタネッリ『ローマの歴史』(藤沢道郎訳, 中公文庫, 1979年)

*14 Kahr, op. cit, p.382ff.

*15 『聖書外典偽典6 新約外典1』教文館

ヨーロッパの神話伝承において、糸紡ぎと機織りは、ギリシアからゲルマン、スラヴなど他民族にわたって、生命を生み出し人々の運命を決定するという、創造的かつ魔術的な行為と見なされていた。それらを示す代表的な神話は、ギリシアの運命の三女神であるモイライ（北欧神話ではノルンたち）、ホメーロスにおけるキルケー、エジプトの女神イシス、北欧神話のヴァルキューレなど、数多い。（アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』大修館書店、1984年、ウォーカー『神話伝承事典—失われた女神たちの復権』大修館書店、1988年）

*16 ストーン・フェリア「紡がれた美德、愚かなレース細工、そして逆に巻かれた世界—女性の手仕事に関する17世紀オランダの描写」（ワイナー他編『布と人間』佐野敏行訳、ドメス出版、1995年、319-357頁）。

*17 Kahr, op. cit, p.384.

*18 Burke, M. B. "Velázquez's Las Hilanderas", *Art Bulletin*, vol.63, 1981, p.501.

*19 Tolnay, Ch. de. "Las Hilanderas and Las Meninas. An Interpretation." *Gazette des Beau-Arts*, 35, 1949, pp.21-38.

*20 Tolnay, *ibid.*, p.31.

*21 Moffitt, J.F. Painting, "Music and Poetry in Velázquez's Las Hilanderas", *Konsthistorisk Tidskrift*, 54(2), 1985, pp.77-90.

*22 第一段階は初心者で、師について基本的な手作業を学ぶ。第二段階では、構成力を身につける。最終段階では、歴史画を描く際に欠かせない人文主義的教養を得ること、がそれぞれ必要とされている。

Moffitt, J. F. "The Architectural Setting of Velázquez's Las Hilanderas". *Pantheon*, vol.44, 1986, p.46.

*23 Moffitt, op. cit, 1985, pp.79ff.

*24 Ripa, C. *Iconologia, Roma*, 1611, p.357-8.

*25 Moffitt, 1986, pp.45f.

*26 三輪福松「名画誕生 ベラスケス作 織女」『美術手帖』1960, 173, 147頁。

*27 『布と人間』343頁。

*28 Moffitt, op. cit, 1985, p.82.

「自然の模倣」は、絵画が自由学芸であると主張する際の重要な論拠となった。例えば、16世紀初頭、バルダッサーレ・カスティリオーネは、宇宙の構造を自然と人間の手によって創作された「高貴で偉大な絵画 (una nobile e gran pittura)」にたとえ、それを模倣する画家は大きな賞賛に値すると述べている。B. Castiglione, *Il cortegiano*, libro, 1528, Venezia (a cura di P. Barocchi, *Scritti d' Arte del Cinquecento*. Tome, Milano-Napoli, 1970, p.120). また、絵画を学問 (scienze) とみなしたレオナルドは、絵画の目的は自然を正確に模倣することであり、あらゆる自然を現出せしめる能力を持つ画家は、彼が作り出すミクロコスモスの「主であり神 (signore e Dio)」である、とまで述べている。『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』杉浦明平訳、岩波文庫、192頁。

*29 Wiesner, M. E. *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge Univ. Press, 1993, p.97.

*30 Moffitt, op. cit, 1985, p.78.

*31 若桑みどり『隠された視線 浮世絵・洋画の女性裸体像』岩波書店、1997年、44頁。

*32 中世以来の七自由学芸の擬人像は、しばしばその分野で名高い歴史上の人物の像を伴うことがある。それらの人物たちは、例外なく男性であった。代表的なものとして、アンドレーア・ダ・フィレンツェ『聖トマス・アクイナスの礼賛』（1365年、スペイン人礼拝堂、サンタ・マリーア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ）などがある。

*33 Kahr, M. M. "Velazquez and Las Meninas". *Art Bulletin*, 1975, p.225ff. Note