

『愛に囚われし心の書』の挿絵について

——挿絵の果たす役割——

田 中 久美子

はじめに

現在、ウィーンのオーストリア国立図書館に所蔵されている『愛に囚われし心の書』(*Le Livre du Coeur d'Amours épris*, Cod. 2597)の挿絵は、15世紀フランス絵画を代表する作品であるばかりでなく、西欧の写本芸術において最後の頂点に位置するものである。この『愛に囚われし心の書』は、フランスにおいて芸術活動の中心地のひとつであったアンジュー公ルネの宮廷でルネ王自身によって1457年に著され、ブルボン二世に献呈されたものだが、原本はすでに失われており、ウィーン国立図書館に所蔵されている写本は、この原本をもとにして1460年代に制作されたものである。

『愛に囚われし心の書』は、抽象的概念が擬人化されて物語を展開する寓意物語である。寓意物語は、『薔薇物語』によって完成されて以来、中世の文学において支配的な様式であった。ここでは、「愛」に憑かれた「心」が「欲望」を従者に連れ、「恥」と「恐怖」、「拒絶」によって囚われの身となった意中の女ドゥース・メルシを救出するために波瀾万丈の旅に出る。「心」たち一行は、囚われのドゥース・メルシに近づきながらも闘いに敗れ、傷ついて愛の病院に身を潜めるところで夢からさめるという筋立てである。

本稿で扱うウィーン版の『愛に囚われし心の書』には16点の挿絵が施されている(註1)。そこにみられる空間の見事な処理、直接の観察に基づく自然の描写、とりわけ、闇の中の灯火や曙光、夕暮れや闇の表現など光の変化に対する繊細な感受性が注目され、イタリア、フランドルの影響を消化したうえで南仏の強い光を表現する独自の様式をうちたてたものと高く評価されている。この『愛に囚われし心の書』の挿絵を制作した画家については記

録が一切残されていないために、多くの研究者たちの関心はもっぱら、当写本を手がけた画家の割り出しに向けられてきた。挿絵の様式分析が行われ、さまざまな画家の名が取りざたされてきたが、そこにみられる強い北方的な様式から、現在は北方出身のバーテルミー・デック説が最も有力である。

本稿では、画家の帰属の問題からは少し角度を変えて、テキストと挿絵の関係という観点から当写本を考察するつもりである（註2）。そのためには挿絵を本来それが属している「本」という場に戻して考察しなければならない。というのも、そもそも「本」とは、テキストや絵画などの諸構成要素から成り立つ有機的組織体だからである。書物の中で第一義的な役割を担うのは、意味作用を帯びたテキストであることは言うまでもない。他方、挿絵は、意味作用しか持ち得ぬテキストとは異質な形象性と空間性を有しており、独自の役割があるはずである。テキストと挿絵が二人三脚でそれぞれの役割を果たしてこそ、「本」という有機的組織体は形成される。ここでは、挿絵がどのようにテキストとかわっているのか、「本」の一構成要素としてどのような役割を演じているのかを考えてみたい。

挿絵の役割

当写本を飾る16枚の挿絵が施されている箇所と主題は以下のとおりである。

1. Fol. 2r、王の夢
2. Fol. 5v、「希望」との出会い
3. Fol. 9r、「嫉妬」との出会い
4. Fol. 12v、「長き待ちこがれし森」での雨後
5. Fol. 15r、「運命の泉」の碑文を読む「心」
6. Fol. 17r、「深き思慮の谷」での「憂鬱」との出会い
7. Fol. 18v、「危険な渡り橋」での「心配」との出会い
8. Fol. 21v、「心」と「心配」の戦闘直後
9. Fol. 25v、「落胆の丘」で「怒り」の館へ
10. Fol. 26v、「心」と「怒り」の戦闘

11. Fol. 31v、「慎ましき懇願」との出会い
12. Fol. 33r、「名誉」との出会い
13. Fol. 46v、「悲しき溜息」の庵への到着
14. Fol. 47v、隠者の館への到着
15. Fol. 51v、「愛の島」への舟出
16. Fol. 55r、岩礁での「社交」と「友情」との出会い

この16枚の挿絵のタイプを分類してみると、扉絵としての役割を果たす冒頭挿絵の《王の夢》は別として、他の15枚は、単独のタイプ (fol. 5v, 9r, 17r, 46v, 47v) と2枚が対となっているタイプ (fol. 12vと15r, 18vと21v, 25vと26v, 31vと33r, 51vと55r) に大別することができる。この二つのタイプは、「本」のなかで異なった役割を演じているようである。

1. 見出しとしての挿絵

まずは単独で役割を演じる5点の挿絵について考えてみよう。興味深いことに、いずれも同じ構成原理に則っている (fol. 5v, 9r, 17r, 46v, 47v) (図1～5)。画面の左から主人公たちが登場する。たいていの場合、彼らの背後には深い茂みが描かれており、そこを登場人物が抜けてきたばかりであることが暗示される。画面の右側には建造物が表され、そこから出てきたと思われる人物が、進行してくる登場人物を出迎える (建造物からまだ人物が姿を現していない場合もある)。5章の挿絵はいずれも決まってこの構成をとっており、ただ、登場人物や背景が差し替えられているにすぎず、共通の役割を演じていると考えざるを得ない。この5枚を「本」のなかに戻して、読者 (観者) になったつもりでテキストと挿絵を追ってみよう。

1. 「希望」との出会い (Fol. 5v、図1)

(要約) 長い森を抜けて草原に出た「心」と「欲望」は、松の木の下に豪華な刺繍の縫い取りのあるテントを見つける。その中には碑が建っており、次のように記されている。

おお、寛大で優美な心の持ち主であるあなた方すべて、
愛の神から、そして愛しき方から
甘き恩寵を、幸せなる慈悲を勝ち得んと望む方々よ。
思いを変えてはなりません。
最初のお愛を見捨ててはなりません。
いつも忠実であられるよう。
決してお忘れになりませんよう（註3）。

（要約）二人が碑を読んでいると、テントから一人の婦人が現れる。彼女はもはや若いとは言えないが、威厳に満ちた物腰で、豪華な王族の衣装を身につけていた。青い衣に肩には毛皮のついたコートをついて、黄金の王冠を被っていた。彼女はすぐさま、「心」の馬の手綱を掴んだ。「心」は拍車をかけようとしたが無駄であった。彼女がしっかりと手綱を持っていたからである。これをみた「心」は馬を下り、婦人に挨拶をし、何故、止めるのかをたずねて、彼女に次のように言う。（ここで挿絵が挿入される。図1）



図1 「希望」との出会い『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 5v

挿絵の下に続く四行のテキストには、「心」が「希望」に語る次の言葉が書かれている。

ご婦人よ、お願いです。

お答えください。

あなたはどなたでしょうか。

と言いますのも、あなたは私には、…（註4）

と、「希望」に誰かを問う「心」の言葉である。

挿絵はテキストで綴られる両者の問答を視覚化する。テキストと挿絵を並行して視野に入れることで物語は実体をともなって読者（観者）の前に出現する。

2. 「嫉妬」との出会い (Fol. 9r、図2)

(要約)「希望」と別れて、果てしなく続くかと思われる森を二人は進んでゆくと、人里離れた庵を見つける。近づいて大きな声で呼びかけると、ようやく姿を現したのはせむしの小人である。「小人は、脚まで届く、こわばって、ぼさぼさの長い黒髪と、赤く熱した炭火のようにざらざら輝く目と、大きな鷲鼻、目まで垂れ下がった眉毛、耳まで避けた口、歯並びの悪い黄色い歯、腕まで垂れた耳、浅黒くしわだらけの顔、腹まで垂れた乳房、耳までせり上がった肩、短く、大きく毛深い腕、高い腰、貧弱で傷だらけの脚、大きくて水かきの着いた足を持っていた。身なりと云えば、たてがみのあるライオンの毛を肩で結んだものを身につけていた」(註5)と、くどくどと描写が続く。その後、「欲望」が歩み出て…次のように小人に語りかけた」(註6)。(ここで挿絵が挿入される。図2)



図2 「嫉妬」との出会い『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 9r

挿絵の下の4行のテキストに私たちは次の「欲望」の言葉を読むことになる。

ここに来られよ。神に救われし、小人よ。
日も暮れたので、
宿をお借りしたい、
ここに泊まることができるならば（註7）。

これに続いて一行と小人の押し問答が展開する。ここでも挿絵は、「嫉妬」との出会いとそこで繰り返される問答に三次元的実体を与えている。

3. 「深き思慮の谷」での「憂鬱」との出会い (Fol. 17r, 図3)

(要約) 小人の嘘を信じて、果てしない荒野を「涙の小川」に沿って進む「欲望」と「心」は、岸边に一軒の藁葺き小屋を見つけると、一目散に近づいた。小屋の入口には次のように書かれていた。

この大きく恐ろしい谷は
すべての人々に
「深き思慮の谷」と呼ばれる。
この鄙びた小屋で
ただ一人時間を過ごすのは
ここの住民「憂鬱」、
誰の友人でもなく
今後もそうであろう（註8）。

これを読んだ二人は、「良き休息」から「憂鬱」について知らされていたにもかかわらず、空腹には勝てず、この小屋に立ち寄る。「心」は馬を下りると、「誰かいるか」と大きな声で呼びながら小屋に足を踏み入れるが、答えはない。暖炉まで進むと、そこには年老いて物思いに沈んだ老女が手を合わせて座っていた。彼女は、しわだらけで痩せ細り、墓から抜け出てきたかのような、この世の者とは思えぬ生き物であった。「心」は挨拶するが、物思いに沈んだ「憂鬱」は答えを返すことはなかった。そこで「心」は「憂鬱」に話しかける。（ここで挿絵が挿入される。図3。）



図3 「深き思慮の谷」での「憂鬱」との出会い、『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 17r

その後、「憂鬱」との間で物語が繰り広げられる。

4. 「悲しき溜息」の庵への到着 (Fol. 46v、図4)

(要約)「悪口」にまつわる出来事が語られた後、物語は一転し、再び「心」たち一行の旅へと場面は移る。

広大な草原にひときわ目立つ松を見つけた一行は、ひたすらそれを目指して歩を進め、真夜中を目前に到着する。武具を弛めて松の木の下で一夜を明かした一行は、夜明けとともに目覚める。美しい一日である。一行はすぐ近くに、荒れた庵に気付くと、扉口に掛けられた銘文を読み始める。

この長く広大な地域は

「憂鬱な思考の草原」と呼ばれる。

そこには「悲しき溜息」が

不幸な生を送っている。

どこに行くでもなく

この貧相な庵のなかで。

美しくはない庵で、

憩うことを嫌う者が

容易に溜息をつけるようにと建てた庵で。

「悲しき溜息」は思いに沈む。

たとえその思いがいつも良きことを考えているわけでもなくとも。

彼に近づく者は、

楽しい祝宴を催すことなどできはしない(註9)。(ここで頁をめくると挿絵が挿入されている。図4)



図4 「悲しき溜息」の庵への到着、『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 46v

挿絵では三人が銘文を読んでいる。挿絵のなかのパネルには「この長く広大な地域は「憂鬱な思考の草原」と呼ばれる。」と前頁にテキストで読んだ銘文の冒頭の言葉がそのまま書かれているのが識別できる。挿絵の下には、「著者はかくのごとく語る」との言葉に続いて、三人がこの建物の中に入ってゆき、「悲しき溜息」との間で繰り上げられる出来事が綴られてゆく。

5. 隠者の館への到着 (Fol. 47v、図5)

(要約)「悲しき溜息」の庵を去り、広大な「憂鬱な思考の草原」を進む一行は、森の手前に到着したところで日没を迎える。一行は森のはずれに隠者の館を見つけると、そこへ向かい、なかへと入る。館のなかでは隠者が夜の祈りを唱えているところである。一行は隠者に宿を提供してくれるように願うと「隠者は次のように彼らに答える」。(ここで挿絵が挿入される。図5)



図5 隠者の館への到着、『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 47v

頁をめくると隠者の返す言葉が続き、一行はその夜、宿にありつくことができた。そればかりか、先客であった「希望」にも出会うことになる。

以上、テキストと挿絵を並行して追ってきた。この物語には、語り手を示す支持はあるものの、何について語られるのかを示す「見出し」がない（註10）。テキストははっきりとした区切れがなく、いつの間にか次の局面へと移り変わっていく。5枚の挿絵はいずれも、物語が新たな局面を迎える箇所に導入されており、視覚化された「見出し」としての役割を果たしていると言ってもよかろう。テキストで局面の転換が語られたすぐあとに挿絵が挿入されている。公式化された構図は、新たな場所に到着しこれから何事かが起こるであろうことを暗示するようなものとなっている。挿絵はテキストと絶妙な関係にあり、両者は掛け合うように一体となって物語を織りなしてゆく。

2. 対になった挿絵

「見出し」としての機能を果たす挿絵とは別に、残りの10点は、二枚が対になって異なる効果を生みだしている。ウィーン版よりやや遅れて制作されたパリ国立図書館所蔵のもう一つの『愛に囚われし心の書』にも同じ箇所が絵画化されており（註11）、両者を比較してみると、いかにウィーン版が新



図6 「長き待ちこがれし森」での雨後『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 12v



図7 「運命の泉」の碑文を読む「心」『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 15r

しい芸術理念を取り込み、創意にあふれているかが理解できる。

「運命の泉」での出来事 (Fol. 12v, Fol. 15r, 図6、7、比較、図8、9) まず、この場面の物語を把握しよう。

(要約) 夜も更け、食べるものも食べずに歩み続けた二人は高いポプラの木を見つけ、体を休めるのに絶好の場所と、馬を下り、武具を解く。そのとき二人は暗闇の中に碑が建っているのに気づき、近づく。その碑には容器が取り付けられ、水が沸いていた。喉の渇きに耐えきれずに二人は代わる代わる水を飲むと、突然、空模様が変わり、嵐となる。すぐさまポプラの木に避難するが、二人ともずぶぬれである。二人は、恐怖と寒さに震えながら、今し方の出来事を語り合ううちにいつの間にか深い眠りへと落ちる。

翌日、美しく透明な日が昇ると、「心」は夢から目覚め、いまだ眠りのなかにいる「欲望」を残して、碑へと向かう。明るい陽光の下で碑に刻まれた銘文を読む「心」は、昨夜の嵐の原因をここで初めて知ることになる。碑に

は「漆黒のように真っ黒なこの大理石の碑の下に魔法の泉が湧いている。これを飲む者は悲惨な目に遭うであろう」（註12）と記されていたのである。

これが「運命の泉」での出来事である。

パリ版とウィーン版を比べると2点目の挿絵（図7、9）はほぼ同一の構図を示しており、両写本が密接な関係にあることが示唆される。しかしながら、この2点の写本の挿絵はむしろ相違点のほうが目を引き。相違点を挙げてゆけば、ウィーン版の造形の特徴が浮かび上がってくる。

相違点1) 光の描写

ウィーン版にもパリ版にも「運命の泉」での出来事を表わす挿絵がそれぞれ2点ずつ挿入されている。この2点の挿絵は同じ場所での出来事を表しているが、二つの場面の間には、相当な時間が流れている。一方は夜更けの出来事であり、他方は曙の出来事である。テキストは、真っ暗な夜であったために、二人は何も気付かずに泉の水を飲んだことを強調している。そして、翌朝は「美しくさわやかに陽光が輝き始める」とはっきりと記している（註13）。この物語全体を通じて、テキストは物語の時間の推移を光の描写で綴る。しかしながらパリ版の挿絵では、夜明けの場面に太陽こそ描き加えられているものの、光の様相の変化には無頓着である（図8、9）。一方、ウィーン版の挿絵の光の描写は絶妙である（図6、7）。雨後の語らいの場面では、木々も人物も濃紺の大地と空のなかに沈んでいる。人物も暗闇の中にかすかにシルエットだけを浮かび上がらせる。この時代に夜の場面はまだ珍しい。しかも、嵐の過ぎさったあとの空は晴れ上がり、空一面に星が輝いており、濃紺に金が散りばめられている。星明かりを受けて二人の人物の顔は浮かび上がり、背を向けて横たわる「心」の体にも金色の光がかすかに煌めいている。「心」が碑を読む次の場面では、曙の光の描写はみごとである。ようやく地平線上に昇ったばかりの太陽は朝の強い光を放ち、空は晴れ渡る。まだ低い太陽の光に、木々は長い影を草原に投げかける。光に対する画家の繊細な関心がよく表れた二枚の挿絵である。

相違点2) 物語の絵画化の手法

一般に物語を絵画化する手法は、三種類に大別できる(註14)。まず第一の方法は、ひとつの場面に登場人物を繰り返すことなく時間差のある出来事を描く手法。第二の方法は時間と場所の統一をはかるために、一場面にひとつの出来事だけを表す手法。そして三番目の手法は、物語の進行に忠実に連続したいくつもの出来事を一画面の中に表す方法で、一場面に何度も同じ人物が登場することになる。2点の写本は物語を挿絵化するにあたって異なる方法を用いている。パリ版では、碑の左右に二人ずつ、合計四人の人物が描かれているが、実は、左右の二人は同じ人物、すなわち「心」と「欲望」である(図8)。同じ登場人物が繰り返して同一場面に表現されているのである。物語の順に従うならば、まず場面の右から読まなければならない。喉の渇きに耐えられず二人が代わる代わる泉の水を飲むところである。次に左に目を移せば、木の下で二人がぐっすり眠込んでいる。二つの連続する出来事が表現されている。一方、ウィーン版は、同一場面に同一登場人物を繰り返すことを避けている。ここで取り上げられているのは、水を飲んだあと、避難した木の下で語りあう様子である(図6)(註15)。

同一の出来事をテーマに選んでいる別の挿絵を比較してみれば、この二つの写本の手法の相違はいっそう明瞭となろう(図17、19)。「心」、「欲望」、「寛容」の三人が、二人の女「親友」と「調和」に導かれ、いよいよドゥールス・メルシの囚われの島に赴く途中、彼女たちの友人「社交」と「友情」が住む島に立ち寄る場面を表した挿絵である。

パリ版の挿絵は、三次元的空間を利用して、画面に向かって左奥には、釣りをする「社交」と「友情」のもとに一行を乗せた舟が近づく場面を、一番手前の画面中央には、上陸する一行を「社交」と「友情」が出迎える場面を、右奥には、その後、やはり同じ「社交」と「友情」がすでに上陸したこの一行を晚餐で歓待する場面が描かれている(図19)。このようにパリ版では、物語の進行に従って、その都度、同じ登場人物を繰り返し登場させ、島のカーブを利用して異なる出来事を描いており、画面は左から右へと順次展開してゆく。一方、ウィーン版では、一行を乗せた舟が陸に近づく一瞬の出来事だけを捉えた表現になっている(図17)。船首に立つ女が釣り人に向かっ

て手を振りながら叫び声をあげ、それに気付いた二人の釣り人は、手を振る女の合図に答えるかのように船の方を振り返っている。その後の出来事である歓待の晩餐は、二人の釣り人の後ろにある粗末な小屋から漏れ出る光によって暗示されている。ここではテキストで展開される一連の出来事は、登場人物を繰り返すことなく暗示的に表わされることで、巧みに圧縮されており、時と場所の矛盾を引き起こすことはない。

相違点3) 視点／視線の相違

二つの写本の絵画化の手法の違いは、画家／観者の視点／視線に大いにかかわってくるように思われる。

再び、「運命の泉」の場面に戻ってみよう(図6、7、8、9)。パリ版では、そもそも画家／観者の視点／視線は意識されてなどいないようである。連続する二枚の挿絵の舞台装置はほぼ同一で、画面の手前に、ポプラの木を左側に、「魔法の泉」をそれに並ぶように右手に配置している。つまり、ポプラと碑を中心に、登場人物が右や左へと動き回って物語を展開することになる。その結果、私たち観者は、碑の右後ろにたって水を飲もうとする二人を見たのちに、視線を左に移して、木の下で寝ている二人を見る(図8)。次

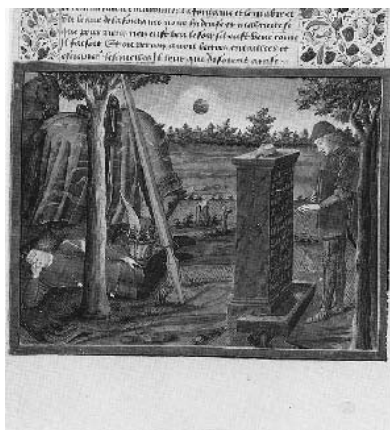


図8. 9 「運命の泉」での出来事『愛に囚われし心の書』、パリ国立図書館、Ms. Fr. 24399, fol. 12v, 15r

の挿絵では、左手で寝ている人物を横目に、碑を読む「心」に目を向ける(図9)。物語の進行に合わせて私たちは画面の上で視線をあちこちと動かし、出来事を追って行かねばならない。観者の視点は固定されることはない。

ところがウィーン版では、視点／視線が大いにかかわってくる。場面を見つめる画家の視点／視線は、刻々と角度を変え、方向を転換する。まず、最初の挿絵では、画家の視線はポプラの木に集中し、いくらか高いところから見下しているようである。その結果、暗い草原が遠くまで広がる。木の下では向き合う二人が横になり、上半身を起こしてしきりに話し込んでいる。碑は、遠くに、斜め後方から眺められており、小さなシルエットを暗闇に浮かび上がらせる。

さて、翌朝の場面では、画家の視点／視線はほぼ90度回転する。回転舞台のようにポプラの木は角度を変えて画面の左にずれ、その回転に合わせて、斜め後ろから見られていた碑は向きを変えながら前面に迫り出してきた、銘文の刻まれた前面が姿を現す。画家の視点／視線の動きは、アングルを変えながら、スクリーンを前にする観客の目前に対象を引き寄せるカメラワークにも似ている。カメラアングルを変えるように、画家の視点／視線が変わることで、ポプラと碑が回転し、観客の前に主役たちは踊り出る。その結果、2枚の連続する挿絵の間には、動画を見ているときのような動きと連続性が生じる。

カメラワークにも例えられる画家の視点／視線の変化は、ウィーン版の他の二枚セットの挿絵のいずれにも見られる。

《「危険な渡り橋」での「心配」との出会い》(fol. 18v)では、「心」と「心配」が橋を挟んで対面し、次のフォリオ21vでは、カメラの視点／視線はより高く、川下へと見下ろすようにしながらずれてゆき、「心配」によって川に突き落とされた「心」と彼をすくい上げる「希望」を画面の中心にもってくる(図10、11)。

さて次のペアは、一行が「怒り」の住む「落胆の丘」にある館に入城する場面(fol. 25v)と、城内での「心」と「怒り」の闘い場面(fol. 26v)である(図12、13)。ここで用いられているカメラワークは、クローズアップとでも呼ぶべきか。視点／視線を左にずらしながらレンズは焦点を城内に絞っ



図10 「危険は渡り橋」での「心配」との
出会い



図11 「心」と「心配」の戦闘直後

『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 18v, 21v



図12 「落胆の丘」で「怒り」の館へ

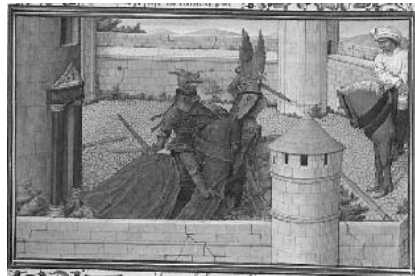


図13 「心」と「怒り」の戦闘

『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 25v, 26v

てゆく。館の前に広がる石畳が大写しにされ、そこで「心」と「怒り」が死闘を繰り広げている。

次のペアは、『《欲望》と「慎ましき懇願」の出会い』(fol. 31v)と『《名誉》との出会い』(fol. 33r)である(図14、15)。ここではズームの手法か。前者では、丘の手前で出会う二人からはるか遠くに白いテント群が朝日によりやく姿を見せ始めている。「欲望」に挨拶をする「慎ましき懇願」はそこから派遣されたのだが、続く挿絵では、カメラはそのテント群へと至近距離まで近づき、跪く「欲望」の前にテントから姿を表す隊長「名誉」を大写しにする。

最後のペアが『《愛の島》への舟出』(fol. 51v)と『《岩礁での「社交」と「友情」との出会い』(fol. 55r)である(図16、17)。ここでは、これまで



図14 「慎ましき嘆願」との出会い



図15 「名誉」との出会い

『愛に囚われし心の書』、ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 31v, 33r



図16 「愛の島」への舟出



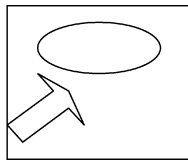
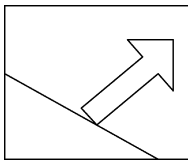
図17 岩礁での「社交」と「友情」との出会い

ウィーン、オーストリア国立図書館、Cod. 2597, fol. 51v, 55r

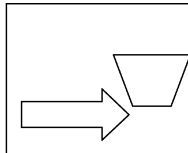
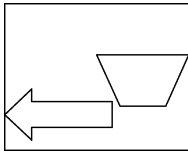
の手法とは異なり、斜めに配された舟がその角度を変えずにそのまま位置だけ横にずらされている。《舟出》では左側に陸地を描き、そこで舟出の準備をする一行を描写し、次の到着場面では舟を左に置くことで、陸地の位置が画面の左から右へと変わり、左下から進行してきた舟が右上の暗礁目指して進み続けている。頁をめくれば、いかにも離陸した舟が次の目的地に到着しようとしているかのようで、両者の間には連続性と動きが感じられる（図式1）。他方、パリ版では、2点の挿絵は似た構図をとっており、両者ともに舟は左側に、陸地は右側におかれている（図18、19）。そのために舟出しようとする舟は画面の左側へと進み、次の挿絵では、到着しようとする舟が、右側へと進んでいるために、二枚の挿絵には連続性は感じる事がで



図18(左)、19(右) 同主題、『愛に囚われし心の書』、パリ国立図書館、Ms. Fr. 24399, fol. 54v, 58r



(図式 1)



(図式 2)

きない (図式 2)。

ウィーン版の対場面の特徴は、対象や情景に近づいたり離れたり、あるいは、上下左右へと角度を変える、カメラワークにも例えることのできる「移動する画家の視点／視線」である。それゆえ、動画を見ているように画面は動き、対象が後ろに引っ込んだり手前に躍り出たりして、場面は俄然臨場感に満ち、迫力を増す。

興味深いことに、同じ手法はほぼ同時期のやはりフランスを代表する画家ジャン・フーケの『ユダヤの古代誌』の中にも見いだすことができる。たとえば、『エルサレムの神殿の建設』(図20)や『ネブカドネザルによるエルサレム攻略』(図21)、そして『プトレマイオスのエルサレム入城』(図22)を



図20 ジャン・フーケ、エルサレムの神殿の建設『ユダヤの古代誌』、パリ国立図書館、MS. Fr. 247, fol. 163r

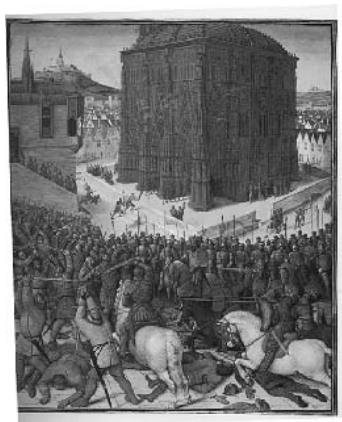


図21 ジャン・フーケ、ネブカドネザルによるエルサレム攻略『ユダヤの古代誌』、パリ国立図書館、MS. Fr. 247, fol. 213r



図22 ジャン・フーケ、プトレマイオスのエルサレム入城『ユダヤの古代誌』、パリ国立図書館、MS. Fr. 247, fol. 248r

見れば、エルサレムの神殿になぞらえられたゴシックもどきの建造物が、アングルを変えて捉えられ、前に迫り出したり、後退したりする。また同写本の《エルサレムの神殿の聖所におけるポンペイウス》および《ヘロデのエルサレム入城》にはクローズアップの手法が見られる。

15世紀フランスを代表するフランスの二人の画家に同じような手法が見られることは、果たして偶然なのだろうか。この時期のヨーロッパ美術の状況を考えてみるならば、当時、フランスの北と南では大きな転機を迎えていた。北方ではファン・エイクたちが、イタリアでは初期ルネサンスの芸術家たちが台頭し、芸術は中世的な絵画観を打破し、ルネサンスという新しい時代に踏み出していた。フランスにルネサンスを導入した画家が他ならぬジャン・フーケである。

ルネサンスと呼ばれる新しい芸術を決定づける数ある特徴のひとつは、絵画の外側にいる観者が意識されたことである。イタリア・ルネサンスが産み出した一点透視の遠近法を考えてみればよい。この技法は画面に直面する観者を意識してこそ体をなす。言い換えるならば、目の前にある絵画に向かう観者の視点を固定し、観者を絵画空間に巻き込むことを意味する。それ以前の中世絵画において、観者は意識されることはなかった。絵画と観者との関係は大きな転換を迎えたのである。

この点を考慮して、ウィーン版で用いられている手法を再度考えてみよう。近づいたり、離れたたり、回ったりしながらカメラのレンズが捉えた対象は、自在に角度を変え、距離を変えて私たち観者の目前に押し出され、私たちと直面する。そして画家の視点／視線と私たち観者の視点／視線は重なり合う。私たちは視線を動かす必要はない。動くのは対象の方である。つまり、観者は一点に視点／視線を固定して対象と対面するのである。

もう一度ここで観者の視点／視線という観点から「魔法の泉」での一連の出来事を扱った挿絵をみてみよう。ウィーン版においては真正面に据えられたポプラの木の下で話し込む「欲望」と「心」の二人は、挿絵を前にした私たち観者の真正面におり、私たちと直面する。次の場面では、ポプラと碑が回転舞台のように角度を変えて、両者は私たちの真正面に迫り出してくる。視点／視線を固定したまま、私たちは目前に提示された異なる情景に直面す

る。一方、パリ版では、私たちの視線は固定されることはない。右や左に、前や後にと、絶えず視線を動かし、移行しつづけなければならない。画面の外にいる私たち観者の視点／視線を想定し、観者の視線／視線を固定させ、私たちを絵画空間に取り込んでゆくウィーン版の挿絵は、まさしく新しい芸術に決定的な特徴であり、観者の関係を想定しないパリ版ははまだ中世絵画の延長にある。

再び、テキストと挿絵の関係

ウィーン版挿絵は、観者の視点を考慮に入れ、固定された視点で眺めることを観者に要請する。ウィーンの『愛に囚われし心の書』の挿絵は、新しい芸術の洗礼を受けているということである。ところで、『運命の泉』の碑文を読む「心」(図7)では、この特徴があらためてテキストと挿絵を結びつけるのに大きな役割を演じている。「心」は、黒い大理石の碑を読んでいる。碑に刻まれた文字は判読可能である(註16)。そこには「漆黒のように真っ黒なこの大理石の碑の下に魔法の泉が湧いている。これを飲む者は悲惨な目に遭うであろう」と記されている(註17)。私たちの固定された視点は、挿絵の中で碑文を読む「心」を見る。それと同時に、固定された私たちの視点は、この挿絵の下に書かれたテキストも視野に入れる。挿絵の下の6行のテキストには画中の碑に書き込まれているのと一寸違わぬ同じ言葉が書かれている。「漆黒のように真っ黒なこの大理石の碑の下に魔法の泉が湧いている。これを飲む者は悲惨な目に遭うであろう」と。私たち観者(読者)の固定された視点は、碑文を読む「心」を眺め、「心」が読んでいるはずの銘文をテキストの上で読む。画中の世界と、画面の外の世界の境界が取り除かれて、私たちは異なるレベルの二つの現実を体験する。こうして挿絵とテキストは私たちの視点／視線のもとに一体となる。

ま と め

挿絵をテキストから切り離して論じるのではなく、テキストの中に引き戻して考えることで、いかに当写本挿絵がテキストと密接に結びついているの

か明らかになったかと思う。また、挿絵同志の関連から当写本挿絵が刻々と移り変わる情景を動画のように映し出し、積極的な役割を演じていることも浮彫になった。挿絵はテキストと二人三脚となって相互に物語を紡いでゆき、「本」というひとつの世界を作り上げている。

また、ウィーンの『愛に囚われし心の書』の挿絵は、観者（読者）の視点／視線を意識しており、これまでにない挿絵とテキストとの密接な関係を生み出している。ここに見られる観者の視点／視線の導入は、当写本挿絵が当時の革新的なヨーロッパ美術の洗礼を受けていたことを物語るものにほかならない。

註

1. 実際には45点の挿絵が計画されていたと思われ、残る29点については挿絵スペースが空白のまま残されている。羊皮紙の大きさは29×20.7cm.で、挿絵は頁の半分、あるいはそれ以上を占めている。
2. これまでに当写本のテキストと挿絵の関係を考察したものは、以下の拙稿を参照。『『愛に囚われし心の書』の挿絵について——挿絵における身ぶりと叙述』、『15、16世紀における北方美術の相互関係と特性——叙述性の問題をめぐって——』平成9～11年度科学研究費補助金基盤研究C研究成果報告書、39-54頁、2000年、『『愛に囚われし心の書』の挿絵について——挿絵とテキストとの関係』、『カリスタ』美学芸術論研究、No. 3、東京芸術大学美術学部美学研究室、45-73頁、1996年。
3. O vous tous cueurs gentilz et gracieux,
Qui conquerir voulez, pour valoir mieulx,
Du dier d'Amours et de vo dame aussi
Doulce gracë et eureuse mercy,
N'ayez en vous changement de pensee
Pour delaissier voz premieres amours.
Soiez loyaulx sans varier tousjours;
Pitië pour vous ne sera lassee.
René d'Anjou, *Le livre du coeur d'amours épris*, Union Générale d'
Editions, 1980, pp. 30-31. (訳は筆者による、以下同)

4. Dame, pour Dieu que or vous plaise
Pour mon vouloir mectre a son aise,
A moy dire, las, de vostre estre,
Car sur toutes me semblez estre
Ibid., p. 31.
5. une nayne bossue, toute contrefaict de visaige et de corps, laquelle avoit, les cheveux pres que d'ung pié et demy de hault, droiz et rudes, gros et noirs, comme si ce fust la hure d'ung vieil sanglier. Ses yeulx estoient emflambe et reluisans comme charbons ardans; le nez avoit tortu et grant, les sourcilz pendans sur les yeulx, la bouche longue et large jucques aux oreilles, les dents grandes, jaulnes et mal acoultrees, les oreilles pendans plus d'une paulme, le front et le visaige noir, ridé et hideux, les tetasses grandes, molles et pendans sur le ventre; et les espaulles estoient plus haultes que les oreilles, les braz cours, gros et veluz, les hanches haultes, la jambe gresle, toute esgratignee d'espines; les piedz avoit large et patuz comme ung cyne, et n'avoit sur elle vaistu pour tout habillement que deux peaulx de lyons o tout le poil nouees sur l'espaule.
René d'Anjou, *ibid.*, p. 36.
6. Lors s'avança Desir li damiseaulx... et parla a la nayne en telle maniere
René d'Anjou, *ibid.*, p. 36.
7. Vien cza, nayne, se Dieu te sault.
Pource que le jour nous deffault,
Demande a l'ermite léans
Se pourrons gerberger cëans;
René d'Anjou, *ibid.*, p. 37.
8. Ceste grant horrible vatee
De tous paysans est appelee
Le val de Tresparfont Penser,
Ouquel seult tousjours temps passer
En ceste povre maisonnete
Melencolïe la couverte,
Qui oncques ne fist bien a homme,

Ne ne fera, s'en est la somme.

René d'Anjou, *ibid.*, pp. 47-48.

9. Ceste champaigne longue et lee

En ce païs est appellee

Le plain de Pensee Ennuyeuse,

Ou veult sa vie malheureuse

Grief Souppir y faire finir,

Sans ailleurs aller ne venir,

En ceste pouvre maisonnete

Qui n'est pas une maison necte;

Et la fist qui tant hait malaise

Pour mieulx soupiner a son aise.

Et Dieu scet s'il y pense bien,

Mais ce n'est tousjours en bien.

Cil qui trop fort de lui s'alye

Ne pourroit faire chiere lye.

René d'Anjou, *ibid.*, pp. 93-94.

10. 見出しがいつ頃出現したのかは興味深い問題である。挿絵に対する指示が、いつの間にか見出しとして確立したとする説もある。そうだとするならば、挿絵が見出しの役割を果たしていることも大いにあり得る。
11. 『愛に囚われし心の書』に関しては、ウィーン所蔵の写本の他に15世紀に制作された写本が5点現存している。パリの国立図書館に三点 (Ms. fr. 24399, Ms. fr. 1425, Ms. fr. 1509)、パリ、アルセナル図書館に一点 (2984)、ローマのヴァティカン図書館に一点 (Cod. Reg. 1629) である。そのうち、パリ国立図書館所蔵のMs. fr. 24399には70点の挿絵が、Ms. Fr. 1509には24点の挿絵が施されている。
12. Droit cy devant soubz ce perron
De marbre noir comme charbon
Sourt la fontaine de Fortune,
Ou il n'y a qu'elle nesune,
Et la fist compasser et faire
Ung grant joyant de faulx affair,
René d'Anjou, *ibid.*, p. 45.

13. le jour bel et clier et le souleil qui commençoit a rayer,
René d'Anjou, *ibid.*, p. 45.
14. 文学作品を絵画化する手法を三種類に分けるのは、ヴァイツマンおよびヴィックホフが提唱したものであり、現在でも基本的な分類として有効である。以下の文献を参照。Fr. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1985, K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1947.
15. ここでは何かしらの行為を表すのではなく、会話風景という状況を挿絵のテーマに選択している。この点については、註2に挙げた『カリスタ』に掲載されている拙稿で考察した。
16. 挿絵の中に判読可能なテキストが導入されている点についても、註2で紹介した拙稿で論じている。
17. 註12を参照。