

チェコ・ゴシック研究（３）¹

——チェコ・ゴシックの華、「美しい様式」の誕生と受難——

石川 達夫

はじめに——ヴァーツラフ 4 世の時代

チェコ国王と神聖ローマ皇帝を兼ね、プラハを神聖ローマ帝国の首都にしてプラハとチェコ王国を大いに高め、チェコ王国の黄金時代を築いたルクセンブルク家のカレル 4 世（1316—78。チェコ王在位 1346—78。神聖ローマ皇帝在位 1346—78）は、1378 年 11 月 29 日にプラハ城で死去した。この死の直後にプラハ城下で大火が起きたのだが、この大火は、あたかもカレル 4 世死後の不穏で不安定な時代の予兆のようであった。数年後には中欧でもペストが流行し、第二代プラハ大司教にしてチェコ最初の枢機卿ヴラシミのヤン・オチコ（？—1380）もペストで死亡するなどして、ペストが社会に暗い影を落とした。

カレル 4 世の息子で、カレルと同様にチェコ王と神聖ローマ皇帝を兼ねたヴァーツラフ 4 世（1361—1419。チェコ王在位 1378—1419。神聖ローマ皇帝在位 1376—1400）は、カレルとは気質の異なる人物だった。カレルと同様に数ヶ国語を操り、書物を好む教養人であったが、政治には熱心でなく、政治をなおざりにして狩猟や飲酒に耽ったりする、いわば「享乐的」な人間だった。

ちょうどカレル 4 世が死んだ 1378 年に、キリスト教会を揺るがす教会大分裂（1378—1417）が起り、ローマとアヴィニョンに 2 人の教皇が並立した。事に当たるべき、時の神聖ローマ皇帝ヴァーツラフ 4 世は、かつてアヴィニョンにいた教皇のローマへの帰還を一時実現したカレル 4 世とは異なり、この事態を解決することができなかった。それどころか、高位聖職者たちもローマ派とアヴィニョン派に分かれて対立する中で、どっちつかずの態度を取っていたヴァーツラフ 4 世は、ローマ派だった第三代プラハ大司教イェンシュテインのヤン（1350 頃—1400）と軋轢を起こし、1393 年には有名なヤン・ネポムツキー（？—1393）の事件——大司教代理ヤン・ネポムツキーを拷問にかけて殺害し、プラハ橋（カレル橋）の上からヴルタヴァ川に投げ落とした事件——まで起こす。翌 1394 年には、チェコ国王・神聖ローマ皇帝として屈辱的なことに、同族の有力者などによって捕らえられて監禁され、1400 年にはついに皇帝を廃位されてしまった（1403 年にも、別の同族の有力者などによって捕らえられて監禁された）。

更には、チェコ王国内で既にカレル 4 世の時代から芽生えていた宗教改革的な潮流が、イギリスの宗教改革の先駆者ジョン・ウィクリフ（1320？—84）の影響を受けたヤン・フス（1370

頃—1415)のもとで勢いを増し、改革派とカトリック派の対立が深まっていった。フス派の拠点となったプラハ大学では、宗教的対立が民族的対立と相俟って激化したが、フス派に好意的であったヴァーツラフ4世は、1409年にチェコ人のフス派に有利な「クトナー・ホラ勅令」を出したため、カトリック派の外国人が大挙してプラハ大学を去ることになった。

ヴァーツラフ4世の異母弟で神聖ローマ皇帝となっていたジギスムント(1368—1437。神聖ローマ皇帝在位1411—1437。チェコ王在位1419—1437)は教会大分裂の解決のために1414年にコンスタンツ公会議を開催したが、その際チェコのフス派の問題も審議され、コンスタンツに召喚されて赴いたフスはそこで異端を宣告されて、翌1415年に火刑に処せられた。この暴挙に怒ったチェコのフス派がカトリック派と激しく衝突して国内が騒乱状態に陥る中で、ヴァーツラフ4世は1419年に急死してしまった。そして、強力な国王・皇帝カレル4世の時代、チェコ王国は一度も軍隊に蹂躪されたことがなく、いわば「カレルの平和」を謳歌していたのとは反対に、「フス戦争」(1419—36)と呼ばれる、長い戦乱の時代に突入することになる。

このような、カレル4世死後の不穏で不安定な時代に、あかたもそれとは裏腹のように、14世紀末から15世紀初頭の時期にチェコでは「美しい様式」という、いわゆる「国際ゴシック様式」のチェコのヴァリエーションとも言える、注目すべき様式が生まれた。しかし、その文字通り「美しい様式」は、宗教改革の嵐の中で受難にさらされることにもなるのである。

本稿では、このチェコ・ゴシックの華とも言うべき「美しい様式」の誕生と受難について、時代背景と共に見ていく。

1. 「皇帝様式」から、「国際ゴシック様式」の「美しい様式」へ

チェコの「美しい様式」が、どのような源泉からどのようにして生まれてきたかについては諸説あるが、現在では、カレル4世の時代の「皇帝様式」とも呼ばれる様式から発展してきたと考える見方が優勢である。そこで、まずカレル4世の時代の様式から見ていくことにしよう。

カレル4世は、自らの権力に威信を与えるために芸術を積極的に利用した。近代的な意味での芸術家というよりも職人であった中世の建築家、彫刻家、画家たちも——彼らはしばしば名前が分からないため、作品にちなんで「～のマイスター」と呼ばれるが——、皇帝、国王、教皇、大司教、大貴族など、財力のある有力者たちの注文を受けて、その意向や趣味に適うような作品を作った。そのため、それを反映する「様式」のようなものが形成されてきた。それと同時に、それらの「職人」たちは、自らが修業した工房や土地の要素を他の土地にも持ち込み、それがその土地の伝統と混交して新たな様式を形成することにもなった。

既に、カレル4世の父であったルクセンブルク家のヨハンが、恐らくはフランスから芸術家

たちをチェコに連れてきて、プラハにはフランスの要素が流れ込んだが、それは、旧市街広場のかつての宮廷の一部であったと考えられる「石の鐘のもとの家」の彫刻装飾などに見られる。板絵、壁画、本の挿絵などには「線的な様式」が支配的であり、特に絵画にはイタリア、特にシエナからの影響も見られる²。

カレル4世は幼少期をフランスで過ごし、フランスとの繋がりが強く、フランスの宮廷文化に通じていたが、彼は統治の初期に、フランスの伝統に倣ってチェコの君主を演出する新しい図像を創り出そうとした³。カレルが呼び寄せたフランスの芸術家たちによって、チェコには特にフランスの要素が入り込み、更に、カレルが暫く滞在もし、コンタクトの多かったイタリアの要素、そしてもちろん神聖ローマ皇帝として繋がりの強かったドイツの要素も入り込んだ。そうして、カレルの宮廷画家となってカルルシュテイン城の「ルクセンブルク家の系図」の連作絵画を描いたルクセンブルク家の系図のマイスターや、同じくカレルの宮廷画家となってカルルシュテイン城の聖カール大帝の肖像画を含む130枚の肖像画を描いたマイスター・テオドリクの作品に代表される、量感に富む人物像を中心とする記念碑的な様式——「皇帝様式」とも呼ばれる⁴——が形成されてきたのである。

ルクセンブルク家の系図のマイスターは、ストラスブールのミクラーシュ・ヴルムセル(1320以前—63)であろうと推測されているが、彼は1357年頃にカレルの宮廷画家になったと考えられ、プラハの宮廷美術にフランス・フランドル的な新しい自然主義の要素を導入したと言われる⁵。

ロイトによれば⁶、1360～70年代頃がカレル4世の芸術の頂点である。1356年にドイツ・シュヴァーベン地方出身の建築家ペトル・パルレーシュがカレルによってプラハに招かれて、聖ヴィート大聖堂の波打つ壁などに見られるように、建築に動的で立体感のある原理を持ち込んだ。1360年代には、絵画に西欧(フランス、ラインラント)の影響が入り込んだが、この時期の最大の画家は、カレルが1355～59年の間にケルンからプラハに招いて宮廷画家としたマイスター・テオドリクである。彼の絵画の特徴は、(絵の中の人物や物が絵の枠からはみ出すような)幻想性と立体感、量感、細部の自然主義、記念碑性などである⁷。ファイトによれば、彼の様式はフランス・フランドル美術との繋がりを示しているが、そのような様式はまた、ルクセンブルク家の伝統的な領地に近い、ケルンを含むラインラントにも見られる⁸。

このように、しばしばカレル4世に招かれて外国からプラハにやって来た芸術家たちがチェコに新しい要素を持ち込み、彼らがプラハで交流し、新しい様式が生まれて来たのである。数十人の石工や彫刻家を抱えたペトル・パルレーシュの建築工房、宮廷画家たちと細密画家(挿絵画家)たち、ステンドグラス制作者たち、金細工師たち、刺繍家たちは、共にプラハの宮廷周辺の創造的な場を形成した。ここでイタリア、フランス、ドイツの芸術的創造力が混じり合

い、芸術諸分野の間の生き生きとした交流が可能になり、芸術上の様々な世代が出会った。君主たちの図像体系と芸術様式も、統一的な要素となった⁹。

プラハにおけるこのような諸外国の要素の流入・混交と新たな様式の形成に寄与したのは、もちろんカレル4世だけでなく、しばしば外国で学び、国際的なコンタクトを持っていた有力者たちもそうだった。特に、長年イタリアに暮らした初代プラハ大司教パルドゥビツェのアルノシュトが注文した諸作品も、当時のチェコ芸術にイタリア的要素を導き入れつつ、チェコの新しい「皇帝様式」の創造に寄与した¹⁰。

ファイトによれば、カレル4世時代の「皇帝様式」の記念碑的表現で描かれているのは、がっしりとした情熱的な人物であり、その体の形は、貼り付くようなビロード状の衣紋の下に浮いて見える。特徴的となったのは、高い額と狭い唇を持ち、アーモンド形で、時としてずんぐりとさえしている女性の顔である。それに対して、男性を特徴づけるのは、長くてまっすぐな鼻とたつぷりとした総髭を持つ、丸みを帯びた形である。根本的に新しい役割を得るのは光であり、光が量感を出し、キアロスクーロ（明暗法）によって形態をダイナミックにする。絵画と彫刻だけでなく、建築においてもそうである¹¹。

このような「皇帝様式」は、1360年頃にチェコに定着し、カレル4世の統治の末期まで続いた。そして、チェコから神聖ローマ帝国全体と同盟者たちの領土へも輸出された。それから1370年代末以降、ヨーロッパ諸国の宮廷を中心として、いわゆる「国際ゴシック様式」（「国際様式」「国際ゴシック」）が生まれたが、それはチェコではヴァーツラフ4世時代に「美しい様式」となる。カレル4世時代の「皇帝様式」は、「美しい様式」が成長するための苗床となったのである¹²。

「美しい様式」は、クタルによれば、14世紀後半のチェコの主要な2つの芸術潮流——ペトル・パルレーシュの工房の潮流と、トシェボニの祭壇のマイスターを代表者とする潮流——の出会いから成長したものであり、チェコと恐らくはまたオーストリアの芸術を前提としつつも、西欧芸術との接触の影響もあってチェコで生まれた、「国際ゴシック様式」の特殊なチェコの分枝である¹³。そして、「美しい様式」の源流は、ペトル・パルレーシュの工房が制作した、プラハの聖ヴィート大聖堂聖ヴァーツラフ礼拝堂の聖ヴァーツラフ像にあると考えられる。この像において既に、典型的に柔らかくてしなやかなコントラポスト、体形の緩いS型への湾曲が始まっており、チェコの第一の守護聖人である聖ヴァーツラフの輪郭は繊細で、顔の全体的表情は言葉を発するきざしにおいて捉えられている¹⁴。

カレル4世は1377～78年に、息子のヴァーツラフ4世と多くの随行員を連れて最後のフランス訪問を行ったが、この時のチェコとフランスの貴顕たちとの出会いが、「国際ゴシック様式」発展の刺激にもなった。この時、神聖ローマ皇帝カレル4世とその息子ヴァーツラフ4世、フ



図1 「聖ヴァーツラフ像」(1370年代、プラハ、聖ヴィート大聖堂
聖ヴァーツラフ礼拝堂)

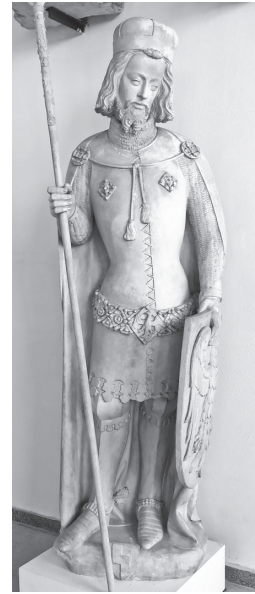


図2 「聖ヴァーツラフ像」
(レプリカ、プラハ、ラピダリウム)

ランス国王シャルル5世(1338—1380。仏王在位 1364—80)とその息子シャルル6世 1368—1422。仏王在位 1380—1422)、更にシャルル5世の兄弟たち、ベリー公ジャン(1340—1416)とブルゴーニュ公フィリップ(1342—1404)など、宮廷文化の代表者たち、当時の西欧における芸術作品の最大の寄贈者にして注文者たちが出会った。彼らの間の相互的な繋がりが、14世紀末から15世紀初頭にかけての「国際ゴシック様式」(チェコの「美しい様式」)の時代におけるヨーロッパ芸術の特徴の一つである¹⁵。

また、1382年にカレル4世の娘でヴァーツラフ4世の妹であるアンナがイギリス国王リチャード2世に嫁いだことで、チェコとイギリスとの間で芸術的交流も強まった。更に、ヴァーツラフ4世が1398年にフランスの宮廷を再び訪れたことを契機に、フランス芸術からのインスピレーションの新たな波が訪れた¹⁶。

ヴァーツラフ4世は、カレル4世と同様に芸術を愛し、芸術によって君主としての自分を演出しようとしたが、カレル4世とは異なる手段を用いた。そこには、ヨーロッパの宮廷と貴顕たちの社会において好まれていた紋章学や複雑な象徴的表現もあり、ヴァーツラフ4世の時代にはエリート的な宮廷文化の知的必要が優先された。このような中で誕生した「美しい様式」は、14世紀末から15世紀初頭にかけて、造形芸術のすべての分野において中欧全体に広まった¹⁷。

1400 年頃にプラハの教会などにおいて新しい祭壇が盛んに寄進されるようになり、その芸術的装飾の需要が高まる。その随伴現象となったのが芸術の様式の一体性であり、それを決定したのは理想的に美しい形であった。中世のプラトン主義的美学は、感覚で捉えられる美を、より高い完成の反映と見なしたが、その影響を受けた「美しい様式」の随伴的な特徴となったのは、衣紋の襞に包まれた人物の優雅な姿勢と均整である¹⁸。

シュミットによれば、「国際ゴシック様式」は、ヨーロッパにおける芸術創造の完全な統一には至らず、通例、ある作品をフランス、イタリア、ドイツ、チェコのそれぞれの作品に分類できるほどの様式的ヴァリエーションがある。それに従って用語上も、通例ドイツでは「柔らかな様式」、フランスでは「宮廷様式」、イタリアでは「国際ゴシック」、チェコでは「美しい様式」と呼ばれる¹⁹。

チェコについて言えば、チェコは何よりもまず図像体系において創造的であった。チェコにおいて、生き生きとした身振りをしている裸の幼子イエスを抱いた聖母マリアとその上衣の衣紋が特徴的な、「美しい聖母」(聖母子像)のプロトタイプと、息子の死ゆえのマリアの苦悩を、心を打つような、同時に崇高な仕方で表現した「美しいピエタ」のプロトタイプが生まれた²⁰。

この時期はまた、チェコの細密画(挿絵)の発展の時期でもあり、プラハには優れた挿絵画家がたくさんいた。特にフェヒタのコンラートの聖書(アントウェルペンの聖書)のマイターとハーズムブルクのズビニェクの祈禱書のマイスターが秀でている。前者はイタリアとフランスの影響を受けたコンモポリタンの様式の代表者であり、後者は、例えばトシェボニの祭壇のマイスターやイエジュニのヤンの墓碑銘のマイスターのような、14 世紀末の多くの板絵画家たちにおいて既に「美しい様式」のレベルに達していたローカルな伝統から出ている²¹。

ヴァーツラフ 4 世は愛書家で、挿絵入りの書籍を好んだので、非常に美しい本が制作された。この時期にプラハで制作された挿絵入り写本として、6 巻からなる見事な「ヴァーツラフ 4 世の聖書」(1390—95 年頃)がある。この聖書はドイツ語訳であり、カレル 4 世が聖書をラテン語から民族語に訳すことを異端的行為として 1369 年に禁止していたのとは対照的に、聖書の民族語訳を擁護する宗教改革的潮流に対するヴァーツラフ 4 世の共鳴を証している²²。

2. 「美しい聖母」と「美しいピエタ」

14 世紀末から 15 世紀初頭にかけて形成された「美しい様式」が彫刻において特に取り上げた重要なテーマが、聖母像(聖母子像)とピエタであった²³。「美しい様式」のピエタは特に「美しいピエタ」と呼ばれるが、「美しいピエタ」はヨーロッパ各地で知られるようになり、プラハで制作された像がかなり遠くまで運ばれた²⁴。この時代、いわば「メイド・イン・プラハ」の「美

しいピエタ」が、一種のブランド品ようになって珍重されたと考えられるのである。

そもそも、彫刻としてのピエタは、ゴシック期の13世紀末頃から作られるようになったと考えられるが、中世のピエタの彫刻は、キリストと聖母マリアの姿勢によって、大きく3つの類型に大別され（ただし中間的形態もある）、それはチトヴルニーコヴァーによれば、以下のよう

に説明される²⁵。

第一は「垂直型」（英雄型ないし神秘型）、第二は「水平型」（パルレーシュ型）、第三は「美しい様式型」（対角線型ないし斜め型）である。

第一の「垂直型」（図3参照）の特徴は、記念碑的な形態、実物より大きい尺度、苦悩の表出性と自然主義のかかなりの様式化などである。個々の特徴として挙げられるのは、キリストの強く弓なりに反った胸部、それと著しく対照的な窪んだ腹部などである。キリストの顔は彫りが深く、末期の苦しみで歪んでおり、聖母マリアは年取った女性として造形されていて、その顔は悲しげな淡面となっている。キリストの体は二度直角に折れ曲がり、構成全体が非常に厳しい印象を与える。有名なものとしては、ゴシック初期の「レットゲンのピエタ」²⁶や、それより新しく、キリストの体位がもう少し斜めになっている「イフラヴァの聖大ヤクブ教会のピエタ」（図4）などが挙げられる。

第二の「水平型」（パルレーシュ型）は、恐らく1370年代に生まれたもので、その特徴は自然法則の部分的な認知であり、それは何よりもまず、聖母マリアの膝の上に置かれたキリストの体が重力によって水平に近くなっていることに表れている。また、聖母とキリストの表情はより自然なものとなり、聖母の顔の歪みも女性の自然な泣き顔となっている。聖母は年取った女性ではないが、決して若くも美しくもない。ブルノの聖トマーシュ教会のピエタ（1370年代）²⁷などが、この類型に属する。

第三の「美しい様式型」（対角線型ないし斜め型）の特徴は、この時代の聖母子像（聖母子像）と同様に、聖母マリアの若さと美しさである。聖母の理想的な美しさと対照的に、キリストの苛まれた体が際立っており、その体は斜めになって著しく突き出ている。ここで重要な役割を果たしているのは聖母の衣紋であり、それは特に膝より下の下部で多くの皿状の襞とカスケードに分かれていて、群像全体の広い基礎を成している。いずれもプラハで制作されたと考えられている「クシヴァークのピエタ」や「ゼーオンのピエタ」（バイエルン国立博物館蔵）²⁸などがこの類型に属する。

チトヴルニーコヴァーが指摘しているように、ピエタは、実は、若い聖母マリアが幼子イエスを抱く聖母子像と相互に関係があり、王座につく聖母が幼子イエスを膝に抱いている聖母子像と同様の姿勢で、聖母がキリストの遺体を支えているピエタもある（後の図11「ロウドニツェの聖母」と図13「苦悩の聖母マリア」にも類似性が見て取れるだろう）。その際、聖母は若い女



図3 「ラーセニツェのピエタ」(14世紀第3四半世紀、インドジーフ・フラデツ近郊ラーセニツェの礼拝堂、プラハの国立美術館蔵)



図4 「イフラヴァの聖大ヤクブ教会のピエタ」(1330年頃、イフラヴァ、聖大ヤクブ教会)



図5 「クシヴァークのピエタ」(1390—1400年頃?、オロモウツ、大司教区博物館蔵〔制作はプラハと推定〕)

性として造形され、大人として死んだはずの息子の体は聖母に比べて異様に小さく、聖母が死んだ息子を自分の方へ抱きしめようとする身振りは、小さい子供を膝に抱いて自分の体へ押し込もうとするかのような印象を与える。ここで、死んだ息子を膝に乗せたマリアは、あたかもキリスト生誕の際に感じた自分のかつての喜びを思い出しているかのようなものである。また逆に、聖母子像の中には、「水平型」のピエタと同様の姿勢で、聖母が膝の上に眠る幼子イエスを乗せていて、あたかも既に磔刑後の別離を想うかのように悲しげな表情をしているものもある²⁹。そもそも、聖母がキリストを膝の上に乗せて抱くのは、キリストが幼児だった時と、この死の時であり、ピエタはこのようにして、キリストの犠牲の最初と最後の象徴的意味を含んでいるのである³⁰。

ホモルカは、教会大分裂と宗教改革の時代に、熱心な聖母マリア崇敬者であり、聖母マリア御訪問祭の導入に尽力してそれを実現した第三代ブラハ大司教イェンシュテインのヤンが、「美しい様式」の形成において鍵となる役割を果たしたとしている。イェンシュテインのヤンは、聖母マリアを永遠に若くて美しい少女として造形すべきことを強調したが、彼によれば、その若さと美しさは、聖母が象徴している教会の純粋さと生命と同様に、決して消え去ることはないのである。こうして、聖母マリア崇敬は、教会の内的再統一を目指す、一定の対抗宗教改革的な戦略と努力になりえたのである³¹。イェンシュテインのヤンはローマの教皇庁の忠実な支持者であり、また、世俗権力に対する教会権力の独立性を主張していた³²。

一連の「美しいピエタ」に属する作品としては——宗教改革期などに破壊されたものもあると考えられるが——現存するものでは、「バーデン・バイ・ウィーンのピエタ」(1370—80 頃？、プラハで制作。第二次世界大戦中に破壊されて、現在は残骸だけが残る)、「マールブルクのピエタ」(1380—90 頃、プラハで制作)、「マリーエンシュタットのピエタ」(1380—90 頃)、「ヴロツワフの(聖エルジュビエタ教会の)ピエタ」(1384?) (第二次世界大戦中に破壊されて、現在は残骸だけが残る)、「マクデブルクのピエタ」(1390—95 頃、プラハで制作)、「クシヴァークのピエタ」(1390—1400 年頃？、プラハで制作)、「ゼーオン(修道院)のピエタ」(1390-1400 頃、プラハで制作)、「イフラヴァの聖イグナティウス・デ・ロヨラ教会のピエタ」(1400 年頃、プラハで制作)などがある。そして、これらの中でも典型的な作品が、「クシヴァークのピエタ」なのである。

このように、1370～1400 年頃の間、様式的に似た多くのピエタが制作されたが、ファイトによれば、比較できる質的レベルを持つ現存するピエタの中で、「クシヴァークのピエタ」に最も近いのは「ゼーオンのピエタ」である。両者に共通するのは聖母の姿勢であり、聖母は、膝の上のイエスの遺骸を右手で支え、悲しみの身振りとして、左手を胸の上のかぶり物に置いている。しかしながら、「ゼーオンのピエタ」においてキリストの背部は母の両膝の上にあってバ

ランスを取って支えられているのに対して、「クシヴァークのピエタ」において聖母はイエスの体を左の膝にだけ乗せ、右手でイエスの頭を下から支え、顔をかなり低く傾けて、不安定な姿勢をしている。「クシヴァークのピエタ」は、美学的には最も魅力的な「ヴロツワフのピエタ」³³に最も近いが、「クシヴァークのピエタ」は構図の上で最も大胆である³⁴。

ちなみに、現在ポーランドに属するシレジア（シロンスク）地方の町ヴロツワフ（チェコ語ではヴラチスフラ）は、ゴシック時代にはチェコ王国に属していて、「美しい様式」の彫刻の中心地の一つであり、特に「ヴロツワフのピエタ」や「ヴロツワフの聖母」³⁵などで知られていた³⁶。ピエタの方は、惜しむらくは第二次世界大戦中に破壊されて、現在は残骸だけになっている。

「クシヴァークのピエタ」において、聖母は死の年のイエスの母としては不自然なほど若い少女であり、しかも魅力的な美少女である。この特徴は、例えば先に挙げた「イフラヴァの聖大ヤクブ教会のピエタ」（図4）と比較すると、対照的に際立つであろう。後者においては、聖母マリアはもう年老いていて、美しくもないが、威厳に満ちていて、しかもイエスの体に比べると異様に大きい。それに対して「クシヴァークのピエタ」は、うら若く美しい「キリストの花嫁」という趣きが変わっている。そしてこの「美しいピエタ」のタイプの作品において、う

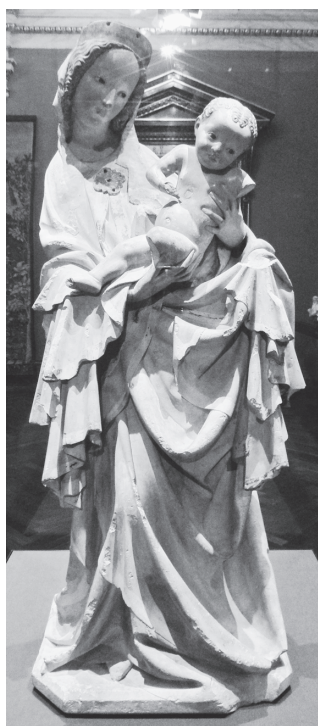


図6 「ケルムロフの聖母」（1390-1400 頃、プラハの国立美術館蔵）



図7 「シュテルムベルクの聖母」（1380-1390 年頃、プラハの国立美術館蔵）

ら若く美しい聖母が微かな笑みさえ浮かべているように見えることがあるのは、かつて幼子であった我が子を膝に抱いていた時を思い出しているからだという解釈や、キリストの死という悲劇的な瞬間において聖母が既に彼の復活と救済に由来する喜びを予見していたからだという解釈もある³⁷。

シュミットによれば、チェコの「美しい様式」の絵画の重要な特徴としては、衣紋と襷の形態が挙げられる。最も重要な人物たちの体は、ゆったりとした服の複雑な襷の中に包まれている。その衣紋は観者に、量感のある皿形の襷のカスケードを提示する。そしてそれは脇から管形の垂直の襷の束に伴われ、それを越えて、柔らかな縁取りの波線がうねる³⁸。この特徴は、絵画だけでなく、「クルムロフの聖母」や「シュテルムベルクの聖母」のような、1400年頃に制作された彫刻にも見られる³⁹。これらの「美しい聖母」は、元はフランス・ゴシックの模範からインスピレーションを得て制作されたものと考えられるが、アーモンド形の目と微笑を備えた聖母の顔によって「チェコ化」されている。

シュミットはチェコの「美しい様式」の特徴として幾つかの点を挙げているのだが、特に次の点には注目すべきであろう。即ち、「劇的な状況や強い感情を表現する際の明らかな抑制。作者たちは感情表現的な身振りを抑制するか、むしろそれを避ける。苦悩や絶望はそうにして静かなメランコリーと神の意志への謙虚な服従に変わる。あるいは、残酷な情景が、チェコでは驚くほど穏やかな雰囲気に取り込まれる」⁴⁰。こうして、チェコの「美しい様式」は、地上的な現実を、並外れて繊細で理想化された形態へと転換する芸術的語法として表れているのである⁴¹。

14世紀末から15世紀初頭くらいの時期において、教会の権威は教会大分裂によって弱められ、更に、1398年からプラハ大学で教鞭を執っていたヤン・フスの宗教改革的な思想によって疑問視された。宗教的な軋轢に社会的な問題と民族的な問題が加わり、それは最終的にフス戦争へと至った。シュミットによれば、このように世情は不安定で、時代は激動の歴史に突入する前夜であったが、チェコの芸術家たちとその注文者たちは、キリストの受難や殉教者たちの苦悩を何よりもまず人類の救いの保証として見た。即ち、それらは単に敬虔な共苦への機会であるだけでなく、喜ばしい信頼への機会でもあった。このようにして、美しい聖母たちは、威厳よりもむしろ魅力を持っており、当時の画家たちは劇的なエピソードを明るい色調で描いた。「美しい様式」の諸作品は、まさにその魅力と形態の調和のために、周囲の世界を支配していた精神的不穏に対する薬と見なされていたように思われるのである⁴²。

3. トシェボニの祭壇のマイスター

1360年代以降ブラハの宮廷で強まってきた絵画における西欧志向に直接繋がっているのが、トシェボニの祭壇のマイスターである⁴³。この画家は、ヨーロッパの国際ゴシック様式の最も重要な画家の一人と見なされている。

トシェボニの祭壇のマイスターの作品の特徴としては、対角線（斜め）を利用した巧みな画面構成、聖人・聖女たちの繊細な輪郭、半ば非物質化し霊化して宙に浮きかけているような軽やかさ、聖女たちの若々しくて美しく高貴な顔立ち、明るい肌色、流れるような衣紋、自然や建築物を取り入れた背景などが挙げられる。

本名の分からないこの画家は、南ボヘミア地方の町トシェボニの聖イリイーと聖母マリア教会の一連の祭壇画を描いたため、この名で呼ばれている。この一連の祭壇画のうち、「キリストの埋葬」（1380年頃）（図8）において、聖母マリアは既に、「美しいピエタ」の聖母と同様に、その実年齢には対応しないほど若く描かれている。

「ロウドニツェの聖母」は、「美しい様式」が生まれた時期に同時代の彫刻の影響のもとに制

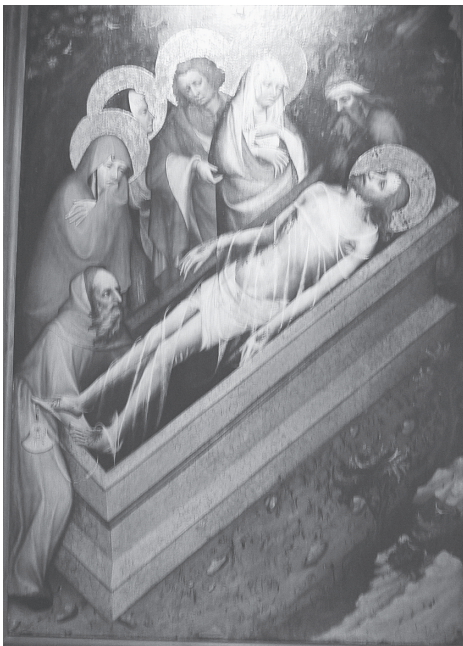


図8 トシェボニの祭壇のマイスター「キリストの埋葬」（1380年頃、トシェボニの聖イリイーと聖母マリア教会の祭壇、プラハの国立美術館蔵）

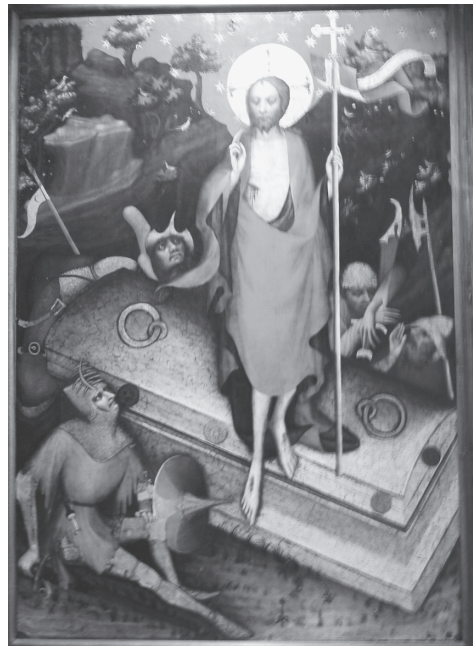


図9 トシェボニの祭壇のマイスター「キリストの復活」（1380年頃、トシェボニの聖イリイーと聖母マリア教会の祭壇、プラハの国立美術館蔵）

作されたと考えられており、この美しい作品は、「ヴィシシー・プロトの聖母」や「ブレスラウの聖母」など、多くの複製ないし模倣作をも生んだと言われる⁴⁴。

「聖バルボラからの磔刑」は、18世紀のヨーゼフの改革の際に廃止された、インドジフーフ・フラデツ近郊ジェボリー村近くの聖バルボラ巡礼礼拝堂にあったと言われる絵である。

「苦悩の聖母マリア」は、クトナー・ホラ近郊の村ツィールクヴィツェの聖ヴァヴジネツ教会にあったと言われる絵だが、損傷が激しかったらしく、下部に描かれているキリストは後世の加筆だとする説が有力である⁴⁵。先にも指摘したように、このイエスの死を描いた絵には、幼子イエスを抱く「ロウドニツェの聖母」との類似性が見て取れる。

トシェボニの祭壇のマイスターの芸術の根がどこにあるのか、(フランス・フランドル地域での修業を前提にして) チェコの伝統にあるのか、(北イタリアでの修業を前提にして) フランス・フランドル地域の伝統にあるのかについて、研究者たちの意見は分かれている。ロイトは2013年に刊行したトシェボニの祭壇のマイスターに関する詳細な研究書において、トシェボニの祭壇のマイスターは、カルルシュテイン城の装飾におけるマイスター・テオドリクとその他の芸



図 10 トシェボニの祭壇のマイスター「聖カタリナ、マグダラのマリア、マルケータ」
(1380年頃、トシェボニの聖イリイと聖母マリア教会の祭壇、プラハの国立美術館蔵)



図 11 トシェボニの祭壇のマイスター「ロウドニツェの聖母」(1385-90年、ロウドニツェ・ナド・ラベムの聖母マリア生誕教会あるいは司教宮殿(?), プラハの国立美術館蔵)

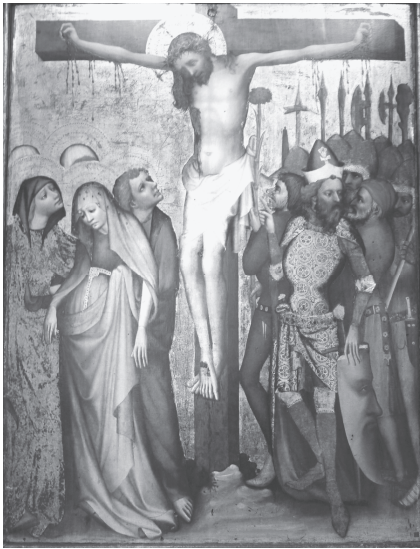


図 12 トシェボニの祭壇のマイスター(の周辺)「聖バルボラからの磔刑」(1380 年以降、インドジフーフ・フラデツ近郊チェボリーンの聖バルボラ教会、プラハの国立美術館蔵)



図 13 トシェボニの祭壇のマイスター(の周辺)「苦悩の聖母マリア」(1385-90 年、クトナー・ホラ近郊ツィールクヴィツェの聖ヴァウジネツ教会、プラハの国立美術館蔵)

術家たちの共働者であったと考えている⁴⁶。

確かなことは分からないものの、このように想定すると、カレル 4 世の宮廷画家となってカルルシュテイン城の「ルクセンブルク家の系図」を手がけたルクセンブルク家の系図のマイスター、その後にはやはりカレル 4 世の宮廷画家となってカール大帝などの肖像画を手がけたマイスター・テオドリク、そしてトシェボニの祭壇のマイスターという、カレル 4 世のイニシアチブと刺激によって、外国の要素を取り入れた芸術家から始まる連続的なチェコ・ゴシック絵画の流れを辿ることができるようになる。

4. チェコの宗教改革とゴシック芸術

さて、宗教改革はいわゆる「偶像破壊」「文化破壊」を行って、多数の教会や宗教画・宗教彫刻などを破壊したことで知られているが、ヨーロッパの他の諸国に先駆けて宗教改革的運動が広がったチェコにおいても、そのような「偶像破壊」「文化破壊」が行われた。そしてその際まさに「美しい様式」の諸作品が、矢面に立たされたのである。皮肉なことに、「美しい様式」の美しい作品は、女性の身体的な美しさや、一般に外面的な美しさに目と心を奪われて肝心の

宗教的眞実を忘れさせるものだと非難されて、急進フス派によって、特に 1420 年前後の時期に隠されたり壊されたりした。

知られているように、宗教的権力と政治的権力が並立していたカトリック世界では、「叙任権闘争」などから両者の対立が深まって、1303 年にいわゆる「アナーニ事件」が起こり、ローマ教皇がフランス王によって捕らえられ、1308 年には教皇庁がフランスのアヴィニョンに移されてしまった（教皇のバビロン捕囚、あるいはアヴィニョン捕囚）。しかしながら、神聖ローマ皇帝カレル 4 世の努力によって、1377 年にグレゴリウス 11 世（在位 1370—78）が教皇庁をアヴィニョンからローマに戻したものの、彼は翌年死去してしまった。ローマで新しい教皇が選ばれたが、アヴィニョンにも別の教皇が出て、「教会大分裂」が始まったのである。

このようなカトリック教会全体の混乱と権威の低下の中で、チェコの教会でも聖職売買や贖宥状（免罪符）の販売などに対する批判などが起こり、宗教改革的潮流が既にカレル 4 世の時代に生じていた。更に、1382 年にカレル 4 世の娘アンナがイギリス国王リチャード 2 世に嫁いだことで、チェコとイギリスとの交流が深まり、それ以前から既にチェコでも知られていた宗教改革の先駆者でオックスフォード大学教授ジョン・ウィクリフの思想が更にチェコに広まることになった。

チェコでは既にヤン・フス以前に、コンラート・ヴァルトハウゼル（？—1369）、クロムニェジーシュのヤン・ミリーチ（？—1374）、ヤノフのマチエイ（？—1393）などが改革的思想を唱えていた。

そして実は、カレル 4 世はこのような改革的な思想に、ある程度の理解を示していた。1360 年代初頭頃から、教会の歳入優先主義と徳性の低下によって引き起こされた危機の徴候が現れ始めたが、カレル 4 世はそのような状況を意識していて、1359 年のマインツでの帝国議会において、教会の高位聖職者に矯正を訴え、「不適切な聖職者たちからは財産を没収する」と脅しさえした。ローマ教皇はこの非難を拒否し、教皇の問題に介入しないように求めた。このような中、カレル 4 世はヴァルトハウゼルやミリーチなどの改革的な説教師たちに共鳴したのである⁴⁷。

ヴァルトハウゼルは元々オーストリアの説教師であり、1362 年にブラハにやって来て、チェコの宗教改革の精神的父の一人となった。最初は聖ハヴェル教会で、1365 年からはティーン教会で説教を行って声望を博し、カレル 4 世の好意も得て、皇帝の助任司祭にもなった。聖職売買や司祭の浪費的生活に対する批判で幾つかの修道会と対立したが、当時の教皇は彼を擁護した⁴⁸。

また、カレル 4 世に近い高位聖職者の中にも、宗教改革的潮流に対して寛容な者たちがいた。

第二代ブラハ大司教ヴラシミのヤン・オチコは改革派の思想に理解があり、ヴァルトハウゼルやミリーチなどがブラハで改革的思想を説くことを認めた⁴⁹。

また、プラハとパリの大学で学び、オックスフォードにも滞在し、パリ大学の教授と更に学長も務めた神学者イエジオフのヴォイチェフ・ラニークフは、1339 年からは聖ヴィート大聖堂の司教座聖堂参事会員となったが、改革的思想に共鳴し、ミリーチと親交を結び、ヴァルトハウゼルと文通した。彼はトマーシュ・シュチートヌイー（1333 頃—1401 から 09）を擁護した後、異端者として告発されたため、アヴィニョンの教皇庁で自己弁護をしなければならなくなった。彼はカレル 4 世の不興を買ったが、弟子であったイエンスシュテインのヤンの口添えでカレルと和解し、1375 年から再びプラハで説教師として活動した。カレルの葬儀に際しては弔辞を読む名誉に恵まれ、故人を「祖国の父」と称えた⁵⁰。

さて、改革的潮流と対抗改革的潮流の対立を背景として「美しい様式」を考える上で、先にも指摘したように鍵となる人物が、ラニークフの弟子であり、32 歳にして第三代プラハ大司教の地位に就いたイエンスシュテインのヤンである。彼は、プラハ、パドヴァ、ボローニャ、モンペリエ、パリで学んだ、非常に教養が高く文化的な人物であり、宗教的な内容の多くの詩の作者でもあった。彼は教会の再統一と改革に努めたが、彼は明らかな聖母マリア崇敬者であり、聖母マリアの美しさをヴィーナスの美しさと比べる詩も書いている⁵¹。

前述のように、1380 年頃に中欧でもペストが流行し、第二代プラハ大司教ヴラシミのヤン・オチコもペストに感染して 1380 年に死亡したが、イエンスシュテインのヤンも 1380～82 年の間に、恐らくはペスト感染と思われる重病を患った。しかし彼は奇跡的に回復し、深い宗教的転換を経験して、そのことが彼のその後の思想と寄進行為に影響を与えた。

彼は聖母に祈って助けを求めているが、この奇跡的な回復を聖母マリアに感謝した。彼は教会大分裂の解消のための努力が成功しないことに失望して、その矯正は人間の力では及ばず、聖母マリア崇敬の強化によって成功するだろうと考えるようになった。そして聖母マリアを、若く、更生し、統一され、勝利した教会と同一視した。彼は聖母マリア御訪問祭の導入に尽力したが、聖母マリア御訪問祭の普及に絵のプロパガンダを利用した。

ロイトによれば、イエンスシュテインのヤンの美学はプラトン主義的基礎を持っている。プラトンが『パイドロス』で述べている、真の美は神的な起源のものであるという考えは、更に、プラトン主義の影響を受けたアウグスティヌスや偽ディオニュシオスといった神学者によって発展させられたが、イエンスシュテインのヤンは改革的なアウグスティヌス主義に非常に近く、偽ディオニュシオスの著作を好んで読んでいた⁵²。

イエンスシュテインのヤンには内省、神秘的瞑想、修道院的理想へ向かう傾向があったが、これらはすべてトシェボニの祭壇のマイスターの瞑想的な世界と合致する。そして、感覚的な美は精神的な美の反映であるという彼の美学は、トシェボニの祭壇のマイスターの、かなり理想化され、同時に感覚的に充実し、精神化された人物たちと照応する。イエンスシュテインのヤン

は、芸術作品は感覚を超えた神的なものを視覚的に近づけ、更には現在化させることができ、本来描写不可能なものを描き出すことができると信じていた。そこで中心的な位置を占めるのは、理想化され、階層的に等級化された感覚的な美という概念であり、そのような美は、理想化によって人間の尺度を超え、同時に感覚を超えた世界を指示するものであるとした。大司教イェンシュテインのヤンと聖ヴィート大聖堂の（ペトル・パルレーシュの甥インドジフ・パルレーシュの）工房、(カレル4世の宮廷画家となった)マイスター・オスヴァルトの工房、ヴァーツラフ4世のために描いた挿絵画家たちの工房において、国際ゴシック様式の潮流の一部ないしヴァリエーションとして、チェコの「美しい様式」が誕生したのである⁵³。

しかし、このような感覚的な美と、宮廷などで好まれていた紋章学や複雑な象徴的表現などの理解しがたさが、間もなく改革派の攻撃的になった。

それでは改革派は、宗教的な建築や美術に対して、どのような態度を取ったのであろうか？

ヴァルトハウゼンやミリーチは、何よりもまず教皇庁の歳入優先主義を批判して、宗教生活の深化を呼びかけたが、批判の矛先は、教会内の豪華な装飾や、理解しにくいテーマや、更には宗教的空間における絵画や彫刻の存在自体にも向けられた。

14世紀後半には、宗教的空間における絵画や彫刻の役割について矛盾した見解が存在した。1388年のプラハの教区会議では、人々は聖像画に向かって祈り、その奇跡的な力を信じるべきことが定められ、聖像画や聖遺物崇拝に反対する説教が禁止されたが、他方で同じ1388年に、改革派であるヤノフのマチエイは、「*Regulae Veteris et Novi Testamenti*（旧約と新約の規則）」という著作の中で次のように述べている。

教会は、悪魔に対する警戒心がある時にだけ、絵で飾られるべし。しかしながら私は臆せずに主張するが、教会の中で蠟燭を捧げたり跪いたりするといったやり方で、ある絵が他の絵よりも崇敬されるや否や、それは悪行として、すぐに教会から取り除かれなければならない。更に、もしもある像に何らかのしるしを認めるならば、その像は壊されなければならない。なぜなら、そこで悪魔が人々を欺き、イエス・キリストの体と血への崇敬を汚そうとしている、という懸念があるからだ。大きなしるしや奇跡は、それによってむしろ信者たちを欺くために、サタンがその狡猾さによってキリストの名において起こすのである。⁵⁴

また、人々に大きな影響を与えた最大の改革者ヤン・フスは、チェコ語で執筆した「十戒の解釈」において、次のように述べている。

美しい像や絵があると、すべての考えをその美しさに向け、その美しさにおいて想像と愉

悦に耽って、画家が美しく描いたり彫ったりしたと褒め、そして、主キリストが忌まわしくも卑しめられ拷問にかけられて殺されたということを忘れてしまう。その他の聖人たちについても同様だ。そして、ある男たちは、実際の体よりも美しく描かれている、聖なる乙女たちの美しい像を見て、悪しき想いと衝動を抱き、誘惑に陥る。(傍点引用者)⁵⁵

つまりフスによれば、美しい聖母や聖女たちは、宗教的な真実から外面的な美へと心を逸らすだけでなく、かえって罪を誘発しさえするというのである。このようにフスは、まさに「美しい様式」の作品のように、美しくて魅力的な聖母や聖女たちの絵画や彫刻の制作に警告を発したのである。

しかしながらフスは、絵画や彫刻を全面否定しているわけではなく、問題は本質的なものを忘れて外面的な美にのみ耽ることだとして、すぐに続けて次のようにも述べている。

しかしだからと言って、像は退けられるべきではない [……]。像は、ある者たちにとっては悪いものとなり、別の者たちにとっては良いものとなる。ちょうど、キリストの体が、良い者によって生命として受け入れられ、悪い者によって死として受け入れられ、ある者たちにとっては永遠の生命となり、別の者たちにとっては呪いとなるように——もっぱら天上的なものへと高められるためだけにではなく、傲りやその他の罪から像を作る者たちにとってのように。

同じ事を私は、人々を天上的なものの記憶と聖なる想いへと導くための本についても言う。それ故に、本を金銀で飾る者は、その飾りを聖書よりも好むのだ。⁵⁶

より過激な偶像破壊的思想は、ヤノフのマチェイ、カプリツェのヤクプ・マチェイ (?—?)、ストシブロのヤコウバク (?—1429)、ペトル (ピーター)・ペイン (1385 頃—1456)、ドレスデンのミクラーシュ (?—1417) などに表れた⁵⁷。

絵画に強く反対した最初の者たちの一人が、先にも言及したヤノフのマチェイであった。彼によれば、絵画は死んで生命のない「物」であり、それらを通して神が奇跡を起こすと信じてはならない。彼はまた、聖女をありのままに崇敬するのではなく、接触する美女として崇め、自分の心の中に外部の絵や彫刻に対応する偶像を作ってそれに跪く者たちがいる、と批判した。彼は、はびこった絵画崇拜を人間のちっぽけな作り事、あるいは更にアンチキリストそのものの贈り物とさえ見なしていた。単純な人々は絵画への崇敬によってキリストへの真の信仰から逸らされ、教会の豪華な装飾に注意を払う修道士たちは、修道会の規則を放棄しているのだという。そして彼は、人々が不適切に崇めるような絵画は撤去すべしという、急進的な改革思想

さえ述べた⁵⁸。

このように改革派は、宗教的空間にふさわしくないテーマや、絵画の奇跡的な力への迷信的信仰や、芸術作品の不適切な「世俗的」形態（「美しい様式」）に対して批判の矛先を向けた。そしてまた、それは実のところ、フランスの神学者クレルヴォーのベルナルドゥス（ベルナール）（1090—1153）に近い見解であり、フスを含めて多くの改革派がベルナルドゥスを引用している。

急進的な偶像破壊主義者たちは、恐らくは雪の聖母マリア教会の説教師であった急進派のヤン・ジェリフスキー（1380—1422）の煽動で、1421年7月21日に聖ヴィート大聖堂の施設を破壊した。また、ターボル派の司祭たちも、徹底した偶像破壊主義者であった⁵⁹。

しかしながら、偶像破壊は社会全体の支配的現象であったわけではなく、改革派の中でも「偶像」あるいは芸術作品に対する態度には違いがあり、温度差があった。先に挙げたフスの言葉からも分かるように、穏健派は俗人にとっての絵画の意義を全面否定したわけではなく、価値の高い絵画や手稿や聖遺物を偶像破壊から守るために「疎開」させることもあった⁶⁰。フス戦争の時代にも、特に穏健派が芸術作品の注文者となっていたプラハや、大貴族であるロジウムベルク家が支配していた南ボヘミアの領地においては、芸術創造の連続性が完全に断ち切られたわけではなかった。カトリック派の皇帝ジギスメントに忠実だったモラヴィア地方やシレジア地方などでは偶像破壊は起こらず、それどころか、特にシレジアでは反フス派的な絵画プロパガンダが展開された⁶¹。

概してフス戦争の時代には、ボヘミア地方——それほどではないがモラヴィア地方とシレジア地方でも——とヨーロッパの重要な中心地（フランス・フランドル地域）との芸術的接触が部分的に断ち切れ、芸術制作の低下と「美しい様式」の沈滞に陥った。その代わり、フス派が優勢であったボヘミア地方では、図像はしばしば改革的思想のメディアの役を果たし、新しいフス派的図像体系も生まれた⁶²。（聖職者のみならず）俗人もパンだけでなく葡萄酒も用いた「両形色」による聖体拝領を行うべきことを主張したフス派にとって、（葡萄酒を入れる）聖杯の図像や、軍旗に描かれたフスの図像などが、シンボルとなった⁶³。

おわりに——祈りと美の結合

カレル4世時代のマイスター・テオドリクが制作した君主たちの記念碑的な肖像画とは異なり、ヴァーツラフ4世時代のトシェボニの祭壇のマイスターが制作した「ロウドニツェの聖母」などの宗教画は、祈りのための絵であった。

ペストが流行する中で第二代プラハ大司教ヴラシミのヤン・オチコがペストで死亡し、その

跡を継いだ第三代プラハ大司教イェンシュテインのヤンも（恐らくはペスト感染と思われる）重病を患う中で、熱心な聖母マリア崇敬者であった彼は、聖母マリアに自らの回復を祈り、そして実際に奇跡的に回復したことを聖母マリアに感謝した。そんな彼は、聖母マリア崇敬を広めようとして、聖母マリア御訪問祭の導入を実現し、キリスト教会の純粹さと生命を象徴する聖母マリアは、決して消え去ることのない若さと美しさを持つ、若く美しい少女として造形されるべきだとした。

恐らくはこの第三代プラハ大司教イェンシュテインのヤンの影響とイニシアチブのもとに、国際ゴシック様式のチェコのヴァリエントと言える「美しい様式」を代表する絵画である「ロウドニツェの聖母」などの「美しい聖母」が制作され、それはチェコの「美しい様式」の「美しいピエタ」を代表する彫刻である「クシヴァークのピエタ」にも繋がった。ここでは祈りと美が結合しており、その美は決して享乐的なものではない。教会と宮廷の繋がりを基盤として形成されつつあったヨーロッパの旭光の中で輝くばかりの「ロウドニツェの聖母」のような「美しい聖母」は、カレル4世死後の不穏で不安定な時代に闇に沈みそうになる人々の心に、慰謝と希望の光を注ぎ入れたに違いない。

そしてこのようなチェコの「美しい様式」の優れた諸作品は、カレル4世の時代からチェコ王国と神聖ローマ帝国の首都となったプラハを中心として、チェコにおいて国際的交流が盛んになり文化が興隆してきたこそ、生まれ得たものであろう。

ところで、この時代、死が人間の精神をいかに深刻に襲ったか、人間が死の絶望にいかに苦しんだかということは、ちょうど「美しい様式」が誕生した時期の1400年頃にドイツ系チェコ人ヨハネス・フォン・テーブルがドイツ語で書いた中世チェコ・ドイツ文学の傑作『ボヘミアの農夫』(Der Ackermann aus Böhmen)⁶⁴が見事に示している。この作品においては、非の打ち所のない若妻を突然の「死」に奪われた男が、(擬人化された)「死」に対する訴えを起こして「死」と論争を繰り広げ、自らの苦悩、絶望、不条理を切々と訴え、最後に神が裁きを下すのである(この作品についてはまた稿を改めて論じる)。

考えてみれば、最愛の存在を不条理な死によって奪われた人間の痛ましい運命と内面の激しい苦悩を表現しているという点で、「クシヴァークのピエタ」と『ボヘミアの農夫』には通底するものがあると言えるだろう。一方は最愛の息子(あるいは花婿)を奪われたうら若い女性(花嫁)であり、他方は最愛の若妻を奪われた夫であるというように、立場が逆転しているにせよ。そして、「クシヴァークのピエタ」のうら若い聖母マリアが、あたかも我が子(花婿)と共に血を流したかのように痛々しげに血にまみれているのと同様に、『ボヘミアの農夫』の夫の心は、あたかも我が妻と共に流した血にまみれているかのように痛々しい。まさに愛と死は、芸術の最大かつ永遠のテーマなのだ。

感覚的な美は精神的な美の反映であるというプラハ大司教イェンシュテインのヤンの美学は理解できるし、その美学に通じるトシェボニの祭壇のマイスターの理想化された「美しい聖母」は魅力的で、人を惹きつける。他方、そのような理想化された精神的な美が表れているはずの「美人画」が、人々の想いを感覚的な美へと向け、感覚的な美の享楽を刺激し、イエス・キリストが忌まわしくも卑しめられ酷たらしく殺されたというキリスト教の根本的な真実を忘れさせてしまうという、ヤン・フスなどの警鐘も理解できる。

前述のように、彫刻としてのピエタはゴシック期の 13 世紀末頃から作られるようになったと考えられるが、十字架に架けて殺されたイエスの遺体を聖母マリアが膝に抱く姿を造形した初期のピエタにおいて、聖母は当然のことながら決して若くはなく、また死んだ我が子を膝に抱く苦悩に満ちた聖母は決して「美人」として造形されてはいなかった。チェコ・ゴシック芸術の「美しい様式」の作品において、聖母をうら若き美少女として造形した「クシヴァークのピエタ」のような「美しいピエタ」は、型破りなものであったに違いない。「クシヴァークのピエタ」と並ぶ「美しいピエタ」の傑作である「ヴロツワフのピエタ」と比較しても、後者の聖母はより年配であり、美しいとは言い難いような悲しい渋面をしている。それに対して前者においては、聖母の顔に表れた悲しみさえもが美しいのである。そして、イェンシュテインのヤンが述べたように、感覚的な美は精神的な美の反映であるとすれば、ここには、不条理な受難をいかに受けとめるかということに関する、精神的な変化が生じているのかもしれない。

だが、この美しい「クシヴァークのピエタ」において、教会の象徴でありキリストの花嫁であると想定される、うら若き美少女としてのマリアは、同時に血にまみれ、苦悩に満ちており、殺された我が子イエス・キリストと、その受難の忌まわしさや酷たらしさを身をもって共有し表しており（マリアの服に付いた血痕はイエスとの共苦を示していると捉えられる）、キリストの磔刑死に代表されるような忌まわしく酷たらしい受難には、何人も——精神的な美を兼ね備えたうら若き美少女としての聖母でさえも——直面せざるを得ないことを暗示しており、それ故になおさらこの作品は印象的な作品になっていると言えるのではなかろうか。

図版出典

図 1 「聖ヴァーツラフ像」 筆者撮影

図 2 「聖ヴァーツラフ像」 筆者撮影

図 3 「ラーセニツェのピエタ」 筆者撮影

図 4 「イフラヴァの聖大ヤクブ教会のピエタ」 By NoJin (Free License)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieta-\(kolem-r.-1330\),-kaple-Panny-Marie-Bolestn%C3%A9,-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieta-(kolem-r.-1330),-kaple-Panny-Marie-Bolestn%C3%A9,-)

Kostel-sv.-jakuba,-Jihlava.jpg (2020.06.10)

図 5 「クシヴァークのピエタ」 筆者撮影

図 6 「クルムロフの聖母」 By Ondraness (Free License)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krumlovska_madona_KHM.JPG (2020.06.10)

図 7 「シュテルムベルクの聖母」 By NoJin (Free License)

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37526455> (2020.06.10)

図 8 「キリストの埋葬」 筆者撮影

図 9 「キリストの復活」 筆者撮影

図 10 「聖カタリナ、マグダラのマリア、マルケータ」 筆者撮影

図 11 「ロウドニツェの聖母」 筆者撮影

図 12 「聖バルボラからの磔刑」 筆者撮影

図 13 「苦悩の聖母マリア」 筆者撮影

注

¹ 本稿は、科学研究費補助金Cを得て行っている研究「チェコ・ゴシック研究——カレル4世とフスの時代の文化と精神」の研究成果の一部であり、「チェコ・ゴシック研究(1)——オロモウツと「クシヴァークのピエタ」——」(『専修大学人文科学研究所月報』第295号、2018年9月、専修大学人文科学研究所)、「チェコ・ゴシック研究(2)——チェコのゴシック教会とヴォールトのデザイン——」(『専修人文論集』第106号、2020年3月、専修大学学会)の続編である。

² Cf. Jan Royt, *Praha Karla IV.* (Praha: Karolinum, 2016), s. 48-50.

³ Cf. Jiří Fajt, „Karel IV. 1316-1378: Od napodobení k novému císařskému stylu,“ in Jiří Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti* (Praha: Academia, 2006), s. 53-54.

⁴ ただし、「皇帝様式」と言われる諸作品の多様さゆえに、これを共通の術語として諸作品を解釈することは困難だという見方もある。また、この用語は、チェコがナチスに支配されていた20世紀前半の保護領時代にドイツ人が使い始めた「帝国様式」という呼び方に起源があることも問題にされている。Cf. Jiří Kuthan a Jan Royt, *Karel IV. : Císař a český král - vizionář a zakladatel* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016), s. 907, 976.

⁵ Cf. Fajt, „Karel IV. 1316-1378,“ s. 64-65.

⁶ Cf. Royt, *Praha Karla IV.*, s. 50-54. Kuthan a Royt, *Karel IV. : Císař a český král*, s. 235.

⁷ Cf. Royt, *Praha Karla IV.*, s. 50, 52.

⁸ Cf. Fajt, „Karel IV. 1316-1378,“ s. 70-71.

⁹ Cf. Fajt, „Karel IV. 1316-1378,“ s. 73.

¹⁰ Cf. Jiří Fajt a Robert Suckale, „Okruh rádců,“ in Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 179.

¹¹ Cf. Fajt, „Karel IV. 1316-1378,“ s. 74.

¹² Cf. Fajt, „Karel IV. 1316-1378,“ s. 75.

¹³ Cf. Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450* (Praha: SNKLU, 1962), s. 79.

¹⁴ Cf. Marie Čtvrtíková, „*Krásné piety*“ *krásného slohu* (Praha, Diplomová práce FFUK, 2017), s. 38.

¹⁵ Cf. Kuthan a Royt, *Karel IV. : Císař a český král*, s. 55-56.

¹⁶ Cf. Jiří Fajt a Barbara D. Boehm, „Václav IV. 1361-1419: Panovnícká reprezentace v otcových šlépějích,“ in Fajt ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 463-464.

¹⁷ Cf. Fajt a Boehm, *op. cit.*, s. 462. Petr Čornej, et. al., *Praha Husova a husitská: 1415-2015* (Praha: Scriptorium 2015), s. 13-17.

¹⁸ Cf. Fajt a Boehm, *op. cit.*, s. 477.

¹⁹ Cf. Gerhard Schmidt, „Internacionální gotika versus krásný styl,“ in Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 541.

- ²⁰ Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 541.
- ²¹ Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 542.
- ²² Cf. Fajt a Boehm, *op. cit.*, s. 479.
- ²³ Cf. Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 303.
- ²⁴ Cf. Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 453.
- ²⁵ Cf. Čtvrtníková, *op. cit.*, s. 18-23.
- ²⁶ 次を参照。 https://www.flickr.com/photos/ralf_heinz/sets/72157632308738387/ (2020.06.10)
- ²⁷ 次を参照。 <https://gramho.com/media/1746697995474071338> (2020.06.10)
- ²⁸ 次を参照。
https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=475&L=1&tx_paintingdb_pi%5Bp%5D=16&cHash=1712166f44e571c7b58aebae9e137db0 (2020.06.10)
- ²⁹ 『新約聖書』の「ルカによる福音書」の2.35には、エルサレムの神殿で幼子イエスを連れだした若い母マリアが、シメオンから「剣があなたの魂さえも刺し貫くでしょう」と予言される場面がある。後の時代のチェコの作品には、聖母マリアが文字通り剣で心臓を突き刺されて激しい苦悩を表しているものもある。
- ³⁰ Cf. Čtvrtníková, *op. cit.*, s. 19-20, 23.
- ³¹ Cf. Čtvrtníková, *op. cit.*, s. 38.
- ³² Cf. Čornej, et. al., *op. cit.*, s. 13.
- ³³ 次を参照。 <http://www.lootedart.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt?obid=5557> (2020.06.10)
- ³⁴ Cf. Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 303.
- ³⁵ 次を参照。
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Pi%C4%99kna+Madonna+z+Wroc%C5%82awia&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Pi%C4%99kna_Madonna_z_Wroc%C5%82awia.png
- ³⁶ ヴロツワフにおける「美しい様式」については、次を参照。Andrea Šleichrtová, *Krásný sloh ve Vratislavi* (Praha, Diplomová práce FFUK, 2019).
- ³⁷ Cf. Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 398.
- ³⁸ Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 544.
- ³⁹ Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 545.
- ⁴⁰ Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 546.
- ⁴¹ Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 547.
- ⁴² Cf. Schmidt, *op. cit.*, s. 547.
- ⁴³ Cf. Fajt a Boehm, *op. cit.*, s. 465.
- ⁴⁴ Cf. Jan Royt, *Mistr Třeboňského oltáře* (Praha: Karolinum, 2013), s. 155-157.
- ⁴⁵ Cf. Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, s. 161-163.
- ⁴⁶ Cf. Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, s. 125-126.
- ⁴⁷ Cf. Royt, *Praha Karla IV.*, s. 54.
- ⁴⁸ Cf. Royt, *Praha Karla IV.*, s. 54.
- ⁴⁹ Cf. Royt, *Praha Karla IV.*, s. 42.
- ⁵⁰ Cf. Royt, *Praha Karla IV.*, s. 45.
- ⁵¹ Cf. Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, s. 153.
- ⁵² Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, s. 88.
- ⁵³ Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, s. 82-89.
- ⁵⁴ Cit. in Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, s. 81.
- ⁵⁵ Jan Hus, „Výklad desatera božieho prikázanie,“ in Karel Jaromír Erben, ed., *Mistra Jana Husi sebrané spisy české : Z nejstarších známých pramenů* (Praha: Nákladem Bedřicha Tempského, 1865), s. 71.
- ⁵⁶ Hus, *op. cit.*, s. 72.
- ⁵⁷ Cf. Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 558.
- ⁵⁸ Cf. Jan Royt, „Církevní reformy a husité,“ in Fajt, ed., *Karel IV. : Císař z Boží milosti*, s. 555.
- ⁵⁹ Cf. Royt, „Církevní reformy a husité,“ s. 559.
- ⁶⁰ Cf. Royt, „Církevní reformy a husité,“ s. 556.
- ⁶¹ Cf. Royt, „Církevní reformy a husité,“ s. 555-556.
- ⁶² Cf. Royt, „Církevní reformy a husité,“ s. 561.
- ⁶³ Cf. Royt, „Církevní reformy a husité,“ s. 559.
- ⁶⁴ 邦訳は、ヨハネス・フォン・テンプル『ボヘミアの農夫——死との対決の書』石井誠士・池本美和子訳（人文書院、1996年）。