

生首と美女

—— ヴェロニカ，ユディト，サロメ ——

楚輪松人*

Matsuto SOWA

はじめに

「十九世紀の中ごろからいわゆる世紀末の時代にかけて，切られた首を主要モチーフにした作品が意外に多い」（高階 203）と指摘するのは日本の美術界の権威，高階秀爾氏（1932-）である。19世紀に「切られた首」の主題が頻繁に登場してくる理由として，「おそらく，大革命以降，フランスをはじめヨーロッパ中にギロチンが広まったことと無関係ではないであろう」と説明するのだが……。フランスにおけるギロチンによる「切られた首」の表象，その適例はスウェーデン国立美術館に所蔵されているジェリコー（Théodore Géricault, 1791-1824）の《切られた首の習作》——『メデューズ号の筏』（1817-19年，ルーヴル美術館）のための習作である。

生首の表象。人間の成れの果ての図像，凄惨で生々しい主題，「きわものの」である。見る者を動揺させる絵，画家による一種の暴力の行使であ

* 金城学院大学文学部教授。本学の共通教育科目「建学の精神を学ぶ科目（金城アイデンティティ科目）」で「美術とキリスト教」を担当。

0-1-1. 《切られた首》 *Cut heads*



1818年 油彩・画布 50×61cm
ストックホルム
スウェーデン国立美術館

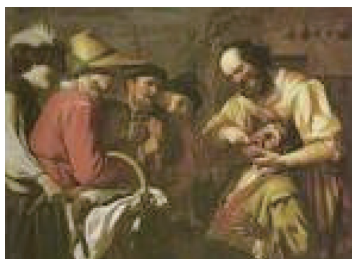
る。絵画の暴力性は、見る者にショックを与え、目を背けさせると同時に見たいという欲望を掻き立てる。高階氏は「19世紀に『切られた首』の主題がこれほどまでに頻繁に登場してくるのは、おそらく、フランス大革命（1789-99）以降、フランスをはじめヨーロッパ中にギロチンが広まったことと無関係ではないであろう。幻想的な芸術も、

現実の社会と意外に深く結びついているのである」（同 203）と結論する。しかし、ギロチンが絶えず作動していた革命都市パリでは、切断された頭部は、今日、われわれが思うほど忌まわしいものには映らなかったのだろうか。画家が絵画に描き、多くの者がそれを鑑賞するのは絵が強烈な引力を持つからである。「恐怖心と呼び起こす薄気味の悪い、嫌な絵だ」と、心のなかで繰り返しながらも見る者を釘づけにしまう。人間の非情さに戦慄を覚えるべきか。見る者の心の底にある怖いもの見たさや残虐趣味にこれでもかとおもねってくる絵画は果たして名画と呼べるのか。

人間は、生来、猟奇的な作品に惹きつけられるのだろうか。そもそも「怖いもの見たさ」とは、人間に内在する残忍性の謂か。人間にはこのような嗜虐性、残虐なことを好む性質が本来的に備わっていて、この種のむごたらしい絵画を好ませるのか。ルーヴル美術館には、怖いもの見たさに集まって来る野次馬たちを揶揄する一枚の絵がある。ホントホルスト（Gerard van Honthorst, 1592-1656）の《抜歯屋》である。

麻酔が発明される以前、抜歯は激痛を伴う恐ろしい治療法であった。怖いもの見たさに集まって来た野次馬たちが固唾をのんで見つめるなか、薄笑いを浮かべた歯医者がまさに歯を抜こうとしている。恐怖に引きつった患者の表情がユーモラスである。野次馬、歯医者、患者、三者三様の表情

0-1-2. 《抜歯屋》 *The Tooth Puller*



1628年 油彩・画布 137×200cm
パリ ルーヴル美術館

は愉快的世界を描き出す。オランダの日常を描いた風俗画である。

抜歯ならば死ぬことはない。しかし、斬首となると話は別である。斬首とは、本来はつながっているものを切断すること、首と胴体と切り離すことである。切断された頭部、頭部とつながっていない胴体。生首とは切断された人体の部位である。そ

の絵画表現は、倒錯的かつ露悪的かつ暗示的である。生命を奪われた肉体と見る者の感情の織りなすドラマ。果たしてこのような絵画から感情の浄化が得られるのだろうか。中世以来、西洋絵画においては、「切られた首」を主要モチーフとした作品は多い。神話に登場するメドゥーサやオルフェウスの物語、あるいは聖書に登場するユディトやサロメの物語などはその典型であり、さまざまな媒介^{メディア}で表現されてきた。將軍ホロフェルネスや洗礼者ヨハネの首は切断され、物言わぬ首となる。以下の小論では、西洋絵画における「切られた首と女たち」の表象について考察する。西洋絵画に描かれた「生首と美女」の主題とは、父権性社会に対抗して立ち上がった女たちの逆襲に対する、それぞれの時代の画家たちの反応であることを検証していく。

第1章 醜悪なキリスト教美術

「伝統的に絵画は美なるものを表わすべきであると考えられていた」（高橋 68）と美術史家はいう。美術＝美の表象という等式が成り立つ、と。そのような規範意識に立てば、芸術とは人々の道徳心を養い向上させるためのものであり、不吉な内容、あるいは現実的な題材であってはならない

と考えられた。現実を生々しく描いた作品よりも、昔ながらの理想を追い求める作品の方が好まれるゆえである。その結果、美德の手本となるキリストの容姿は、その聖なる魂を表象するように現実的な美男子であるべきだと考えられた。聖母マリアもユダヤ女性であるから、現実^{フルネット}に即すれば濃い黒髪に描かれるべきであろうが、キリスト教がヨーロッパ人の生活習慣と信条に浸透すると、理想的女性としてのマリアは、ラファエロの絵画に見るような金髪碧眼、白い肌、明るく柔和な表情という「ヨーロッパ人にとっての最美のイメージ」（高橋 41）をまとうようになった。結局、宗教画は、神の物語を描いたものであるから、聖なるもの・崇高なものとして表現されているはずであった。しかし、天上の物語を地上に引きずり落とした画家たち、キリスト教絵画を写実という独創的な手法により変えた画家たちがいた。冷徹なまでの徹底したリアリズムと光と闇の表現。彼らは絵画の革命家たちであり、近代絵画の生みの親たちである。^(注1)

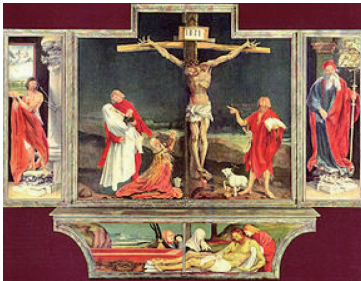
事実、西洋絵画は血にまみれたイエス・キリストの受難を執拗に描いてきた。救い主は、茨の冠によって額から血を滴らせ、上半身も血にまみれ、痩せこけて痛ましい。憔悴した眼差しを見る者に向けている。キリスト教絵画の無数に見られる磔刑図のなか、秀逸はドイツの画家グリューネヴァルトの磔刑図である。

1-1. グリューネヴァルト (Matthias Grünewald, 1470/1475年頃-1528)

20世紀に入りその内観的画風が再評価されているドイツのルネサンス期の画家。

頭部にかぶせられた茨の冠の鋭い棘はイエスの顔に血をにじませ、首元にまで滴っている。見る者は非日常的な気配の漂う世界へと引き込まれて行く。あらゆる宗教画のなかで最も苦悶に満ちた過酷な磔刑図である。キリストの顔はもはや憂いや悲しみはない。がっくりと垂れた顔、釘付けにされた両手両足。鞭打たれた身体は傷つき、身体中の至る所から血が赤

1-1-1. 《キリストの磔刑》 *The Crucifixion*
[イーゼンハイムの祭壇画（第一面）]



1515年頃 油彩・木 269×307cm
コルマール ウンターリンデン美術館

くしたたり落ち、やがてはどす黒く凝固する。血生臭い。救い主の身体が断末魔の苦痛に痙攣しながら十字架上で朽ち果てて行く。醜い救い主。仮借ないリアリズムで捉えられたキリストの衝撃的なイメージ。初めて見る者はその不快な衝撃に目を背けるだろう。しかし、やがてそれが邪悪と横暴な人間の罪の結果であることを知る。

救い主の苦しみと死は、人類の救済のために、一切の罪を一身に背負って犠牲となった神の独り子による贖罪（罪の身代わりの死）である。理想主義ではなく現実的な写実主義の絵画。グリューネヴァルトには、苦痛と快楽が表裏一体のもの、醜を美の要素の一つとして捉えるような感性、独特の美意識がある。そして「美は見る者の目の中にある」という諺にあるように、見る者の目はこの画家の感受性のなかに一つの美を見出すのである。

1-2. ホルバイン（Hans Holbein, 1497-1534）

ホルバインの《墓の中の死せるキリスト》を見る者は、ロシアの文豪ドストエフスキー（Fyodor Dostoyevsky, 1821-81）と同様、激しい恐怖と不安に襲われる。『白痴』（1868）のなかで、死に直面した主人公ムイシュキンにドストエフスキーはこう語らせている。「いったいどういうことで、こんな死体を目にしながら、この受難者が復活するなどと信じるのできたのだろうか？」（ドストエフスキー 408）。

描かれているのは、祭壇の裾画にふさわしい横長の絵画。やがて復活を遂げる救い主ではなく、一人の人間の壮絶な死。ホルバイン24歳の時の作品である。ロシアの文豪を震撼させたこの名画を、あるロシア文学研究者

1-2-1. 《墓の中のキリストの屍》
The Body of the Dead Christ in the Tomb



1521年 30.5×200cm
油彩／テンペラ・木
バーゼル バーゼル美術館

は「信仰喪失のシンボル」と呼び、「おそらくドストエフスキーの全小説中、もっとも力強いシンボルかもしれない」（ヤング 302）という。

「醜い絵画」について考えるには、カール・ローゼンクランツ（1805-79）の古典的名著『醜の

美学』（1853）に言及せねばならない。21世紀になってウンベルト・エーコが編集した『醜の歴史』（2007）、「あらゆる『醜さのイメージ』を解剖した観念史」が登場する以前、『醜の美学』は最も醜悪なるものさへ反転させて至上のものへと到達させた《醜の福音書》である。ローゼンクランツは、『ヘーゲル伝』（1844）の著作を残すほどのヘーゲル信奉者であるが、醜は論ずるに値しないものとして排除した師匠に対して、この弟子は美学の分野では師を乗り越えた。「芸術の目的は美のみであるはずなのに、なぜ醜を生み出すのか？」（ローゼンクランツ 37）という問いをもって「美の地獄」（同書 13）へ降りてゆき、いわば醜の「パンドラの箱」を開いて、「芸術は醜に美と結びついてのみ存在することを許し、美と結びつくと醜は大いなる効果を及ぼすことができる。芸術は世界を完全に把握するばかりでなく、特に悲劇的なもの、喜劇的なものへと転換させるために醜を必要とする」（同書 40）ことを証明してみせたのである。確かに、キリスト教は、罪人として十字架に架けられた人物を救い主と崇める宗教であり、「醜」はキリスト教の不可欠な一部である。キリスト教絵画は、グリューネヴァルトの『イーゼンハイムの祭壇画』（1515）が適例であるように、人類の刑罰史上、最もむごたらしい刑罰の一つである磔刑を受け入れた。血みどろなイエス磔刑図を示して、醜はキリスト教とともに美術界に導入されたのである。次に、そのキリスト教美術

における「醜と美」の表象である「生首と美女」を主題にした絵画について論じる。が、その前にまず「生首」の魅力について考えておきたい。

第2章 生首の魅力

「死せるキリスト」の図像だけでなく、西洋絵画には「切られた首」という主題、元氣な死の主題が横溢する。斬首という蛮行、あるいは死体への好奇心という点で、先述のジェリコーが特別だったわけではない。断頭は非道な蛮行、きわめて血生臭い行為、究極の暴虐である。にもかかわらず、多くの画家が生と死の暗い現実に着かれた。断頭は、あらゆる残虐性を包含しているからこそ、好むと好まざるとにかかわらず、世間の関心を惹く。「なぜ人は斬られた首に魅了されるのか？」と問いかけるのは、歴史ノンフィクション *Severed* (2014年) の著者フランシス・ラーソンである。彼女は、冒頭、「ヒトは「首」に引きつけられる生き物である」(Larson 16) と明言して、見せしめ、コレクション、科学や芸術、崇拜の対象……。驚愕のエピソード満載の異色歴史ノンフィクションを著述した。

今日、死体は、基本的には人の目から隠されているが、近年、白日に突然出現する悪夢となった。テロリストによる断頭映像の放出である。1995年、ウィンドウズ95が登場し、インターネットの普及とともに世界がテロの時代に突入し、2015年の今、一般人がテロで殺害される時代になった。IS (過激派組織「イスラム国」) は、拉致・拘束した日本人民間人にオレンジ色の服を着せ、1月24日と2月1日の両日に殺害した。首を切断するのは、相手が敵であれ、悪の所業以外の何ものでもない。しかし、戦場では残忍な行為(断頭)が奨励され、人を殺せば褒められる。人間は、彼／彼女の属する文化が許容すれば残忍な行為を平気でやる。否、嬉々として行うのである。それ故、テロリストたちは血まみれの死刑執行を平気で眺める。殺人者たちによって、断頭シーンや切断された遺体をめぐる動画が

アップロードされ、見る者の嫌悪感を弄ぶかのように耳目を驚かす。欧米人も日本人も、過激派組織に人質に取られ、身代金を要求された挙句、カメラの被写体となる。犯罪者集団は民間人の首を切断し、生々しい動画を誰でも見ることのできるようにネット上に流し続けるのである。かつて生と死が演じられる究極の舞台は処刑台のある密室という閉ざされた空間であったが、現代ではインターネットにより人々の自宅という私的な空間に惨殺の処刑シーンが映し出される。しかもテロリストによる公開処刑（開かれた空間の出来事）として、無実の人質の断頭シーン、その凄惨な映像が何度でも繰り返し閲覧できるようになった。テロの暴虐に対する反射的な悲嘆、嫌悪、汚辱などの否定的な感覚は、魅了されたり驚嘆する感覚と紙一重である。頸部割創による離断が死因とは……。

しかし、なぜ人々はその究極の暴虐に惹きつけられるのか。小説作法における「グロテスクの美学」を実践したイギリスの文豪、ディケンズの小説の美学に「不快感の魅力 (attraction of repulsion)」（Forster, I, 79）というのがある。読者はディケンズが描く「不快な」ものに対する「魅力」を共感する。ディケンズの想像力は、同一対象物に対して、明と暗、美と醜、生と死など、反撥と吸引、あるいは斥力と引力という二つの相反する力、二重の感情を同時に経験する。ネット上の断頭動画を一瞥する者は、恐怖と驚き、犠牲者への哀れみ、加害者への怒りを経験する。そもそも、なぜ人は「首」に魅了されるのか。どうして「首」なのか。刃物で切り落とされた首は脛が閉じたまま。切断された頭部に意識はなく、動くこともない。自分が今、どんな状態にあるかわかっていない。断頭と同時に即死したのである。目を閉じ、脛も動かなくなり、その唇は白い。「生首」とは切られた首であり、それは「生」の突然の切断、すなわち突然の「死」、最終的かつ不可逆的な「^{テロ}終わり」の表象に他ならない。にもかかわらず、あるいはそれゆえか、切断された頭部は見る者の心を強く揺さぶる。抗いがたい誘惑がある。「生首」はヒトであると同時にモノである。ヒトとモノは

対極にある。切られた首は日常にはない二重性を帯びる。また「生首」という表現自体が撞着語法である。死んで生きていないのなら「生首」ではなく「死首」と言うのが正しい表現であるのだが……。

無論、ヒトの「首」の重要性は強調するまでもない。前述のラーソンは言う。ヒトの体は、頭部、胴体、両腕、両脚の部分からなるが、頭部は生命活動の主要部であり、ヒトが他人を見て楽しむ対象でもある。頭部にはヒトの五感のうち視覚、嗅覚、聴覚、味覚の4つを受容する器官が備えられている。頭部に神経系の中核である脳が収容されている。頭部こそ、呼吸をし、言葉を発する場所である (Larson 27)。つまり、ヒトは手や足を欠いても生きていけるが、頭部を搔く／欠くと生きてはいけない。「首」の問題は実に死活問題である。「首」が肝心であることは、日常的な
イディオム 慣用表現や身振り、ジェスチャー 冗談にも生きている。解雇されると「首を切られる」あるいは「首が飛ぶ」し、手で首を切る身振りは、日本では「解雇」、アメリカでは話を「止める」の意味になる。そうならず済んだときは「首がつながる」。一か八かの勝負に出るときは「首を賭ける」と表現し、引き渡しに懸賞金がかけられている犯罪者は「WANTED (賞金首)」である。

生首の魅力について考察するには、「美女と生首」を対比させる西洋絵画を見るにしくはない。以下、多くの芸術家が、生首を携帯する美女を呼び出した。まずは優雅な女として、次は血なまぐさい女として、そして勝ち誇る女として。次章では、「WANTED (尋ね人)」の布を掲げる美しい婦人の図像について考えていく。聖女ヴェロニカの図像である。

第3章 生首と美女 (1) : ヴェロニカ

最初のキリスト教絵画がイエス・キリストの肖像であったことは特筆に値する。キリスト教美術の始まりは、人の手によるものではない神の肖像、いわゆる「自印聖像」(マンディリオン：手にて描かれざるアイコン) によっ

て始まったのである。最初のキリスト教美術、すなわち最古のキリスト教絵画が神から与えられたキリストの「生首」の表象であったことは大なる驚きである。神の^{イメージ}似姿は、人間が描いたものではなく、神の奇跡によって与えられたという^{えにし}縁である。なぜならこの世のすべては神から与えられたものであり、また神は「人の手によって仕えられる必要」(使徒17:25)もなければ、「人の手で造られたものではない」(Ⅱコリント5:1) 神は、人の存在を前提としない独立した存在、自存する神だからである。^(注2)

伝説によれば、イエスが十字架を担いで処刑地、ゴルゴダの丘に向かう途中、彼に付き従って来た一人の婦人が、救い主の顔に流れる血と汗を拭き取ろうとして布を渡したところ、その布にイエスの顔が転写され、ぼんやりと浮かび上がってきたという。イエスの血と汗によって描かれたイエスの顔、いわゆる「聖顔布」である。カトリック教会には、ピラト総督邸での死刑宣告から埋葬に至るイエスの受難を14の場面に描いた絵画やレリーフなどが聖堂内に並べて掛けてある。信徒は、それぞれを「^{りゅう}留」といい、「十字架の道行きの祈り」として、これら一つひとつの「留」を順次たどりながら、イエスの受難を黙想し、救い主の愛に倣う者となろうとする。イエスの肖像画の起源となったイエスの顔拭いは第六留での出来事であり、次のように表現されている。十字架を担いでゴルゴダの丘へ引かれて行く途中、罵りと嘲りのことばを浴びせられ、血と汗にまみれたイエスの顔は苦痛に歪む。しかし、誰一人同情を寄せようとしない。その時、思いがけず一人の婦人が進み出て布を渡すと、イエスは顔の血と汗をぬぐい、彼女にその布を返す。ぬぐい取った血と汗によって、イエスの顔が画布の上に転写される。最初の肖像画が誕生した瞬間である。イエスのデスマスクならぬライフマスク。こうして聖書のテキスト、「御子はその体である教会の^{かしら}頭です。御子は初めの者、……こうして、すべてのことにおいて第一の者となられたのです」(コロサイ1:18)という言葉が成就するのであ

3-0-1.《第六留：ヴェロニカはイエスの顔を拭う》^①る。

Sixth Station: Veronica wipes the face of Jesus



The Work of God Apostolate:
“Stations of the Cross - Way of the cross”

「聖顔布」にも、キリストの遺骸を包んだ時にその姿が奇跡的に刻印されたといわれる「聖骸布」と同様、伝説がつきまとう。聖顔布の伝説は、『キリスト教人名事典』によれば、おそらく14世紀頃フランスに発生したものと考えられ、その後キリスト者の間に広まった(219頁)といわれる。

また聖顔布は、聖遺物として、聖骸布同様、複数の存在が確認されていて、その真贋論争は尽きないといわれる。一つは、ローマに渡り、八世紀以降、カトリック教会の総本山サン・ピエトロ大聖堂の重要な「聖遺物」となり、もう一つは同じくイタリアのマノッペッロのヴォルト・サント聖堂にある「マノッペッロ・イメージ」にあるといわれる。聖顔布は、「イエス・キリストの御顔に輝く神の栄光」(Ⅱコリント4:6)、あるいは「御子は、神の栄光の反映であり、神の本質の完全な現れ」(ヘブライ1:3)という聖書のテキストに準拠した、後の時代に創作された伝説であろう。後述のように、「ヴェロニカ」という名前そのものが「真の聖像」というもっともらしいラテン語「ヴェラ・イコニカ」の転化だからである。イエスの生首は、文字通り神秘のヴェールに包まれているのである。

【1】ヴェロニカという女

ヴェロニカの図像は、「十字架の道行き」の一場面として描かれるか、あるいはイエスの聖顔の写し取った「^{マンディリオン}ヴェロニカの聖布」を手にした単独

像として描かれる。彼女は一世紀のエルサレムで活躍した伝説上の婦人であり、その正体は新約聖書外典の『ニコデモ福音書』（4～5世紀作）によれば、新約聖書（マルコ5:25-34／マタイ9:18-22／ルカ8:43-48）に登場する「長血を患う女」（キリストの衣服の端に触れることによって癒された女性）、あるいは徴税人ザアカイの妻（ルカ19:1-10）であったといわれる。

彼女は、ピラトによるイエスの裁判と処刑の模様を伝える『ニコデモ福音書』第七章に「ベロニケー（Berenikê）」（田川187）という名前で登場する（ベロニケーはギリシア語で「平和をもたらす者」の意味）。その名がヴェロニカと呼ばれる由縁は、彼女が差し出した布に映し出されたイエスの顔（中世ラテン語で「本物の像」を意味するヴェラ・イコニカ）が、後に彼女自身の名前と誤解されて、「ヴェロニカ」と呼ばれるようになったわけである。

イエスの残像を伝える布の威光は消えることはない。以来、この布は、受難の救い主の顔を写し取った布として、被写体の死後もその影響力を及ぼす肖像画、死後の生が宿ると信じられる聖遺物として、キリストの生命力と神聖さを伝え、それを前に沈思黙考するべき礼拝・崇拜の対象となり、それを掲げる女、ヴェロニカも聖人、聖ヴェロニカとなったのである。

〔2〕 聖女としてのヴェロニカ

多くの画家が聖女ヴェロニカの図像表現を試みた。《聖顔布を持つ聖ヴェロニカ》である。キリストの苦しむ顔を見せられると、信徒は否応なくその画題に感情移入し、魂^{カタルシス}の浄化を味わうことになる。「情熱・激情」と訳される英語の「PASSION」の第一義が「十字架上の、または最後の晩餐から死ぬまでのキリストの受難」であることを思い出すとき、《聖顔布を持つ聖ヴェロニカ》を見る者は絵の中に引き込まれ、キリストの「^{パッション}受苦」^{アナムネーシス}を想起することになる。同時にまた、聖顔布は、キリストの「受苦」を共に感じたいという信徒の願いの投影ともいえる。描かれたイエスの聖

顔はオーラに満ちあふれて輝き、否応なく見る者の想像力を刺激し、受難の苦しみと共に、感情移入をせずにはいられない。「同情・共感」のことを英語で「コンパッション」というが、この語は「受難を共にする」という意味のラテン語「コン・パッシオ」に由来する。信徒の側でコン・パッシオの意義を想起し、キリストの「受苦」を自ら進んで追体験としたいと願うのである。換言すれば、聖顔布の伝説は、神の愛に預かり、イエスの愛と受難の苦しみを我が身に引き受けようとする信徒の願望が生みだしたものだとも言えるのである。

キリスト教美術は、このようにキリストのライフマスク、死者としてのイエスではなく、生きている時のイエスの肖像、その生首、「真の聖像（*vêra iconica*）」に由来していたのである。そして聖ヴェロニカが掲げる布に出現したキリストの顔は、キリスト教美術における最初の「生首と女」の図像でもある。その首は、イバラの冠をかぶり、血を流す救い主の顔である。まさしく“APPARITION”——文字通り、イエスの「出現／幻影」として浮かび上がる布を聖ヴェロニカは見る者の正面に披露する。彼女は浮かび上がった顔を、自分が見るのではなく、晒し物でもあるかのように見る者に見せる。晒し者となった救い主である。

〔3〕 絵画のなかの聖ヴェロニカ像

3-1. 聖ヴェロニカの画家（MASTER of Saint Veronica, c. 1400-1420）

作者は15世紀ドイツの不詳の画家、ケルン派の画家で通称「聖ヴェロニカの画家（MASTER of Saint Veronica）」と呼ばれている逸名画家。

画面では聖ヴェロニカがおどろおどろしいイエスの聖顔を掲げている。その前景では、愛らしい天使たちが敬虔なあるいは怯えたような面持ちで見上げている。可愛い天使たちが上部を見上げるような仕草で配されたラファエロの有名な聖母子像《サン・シストの聖母》[3-1-2]を先取りした格好である。

3-1-1. 《聖顔布を持つ聖ヴェロニカ》
Saint Veronica with the Shroud of Christ



1420年頃 テンペラ・板
78×48cm
ミュンヘン
アルテ・ピナコテーク

3-1-2. 《サン・シストの聖母》
Sistine Madonna



1512年 油彩・画布
265×196cm
ドレスデン アルテ・マイスター
絵画館

3-2. カンパン [フレマールの画家] (Robert Campin [MASTER of Flémalle], 1375-1444)

3-2-1. 《聖顔布を掲げる聖ヴェロニカ》
Saint Veronica Displaying the Sudarium



1410年頃 油彩・板
151.5×61cm
フランクフルト
シュテッデル美術館

絵のタイトルにある“Sudarium”とは「汗の布」の意味である。絵の来歴がリエージュ近郊のフレマール修道院とされていたことから、作者は通称「フレマールの画家 (MASTER of Flémalle)」と呼ばれているが、現在では初期フランドル派の宗教画の大家ロベルト・カンパンの作と見なされている。

3-3. ワイデン (Rogier van der Weyden, 1399 / 1400-1464)

フランドル学派の画家。画家としての生涯を始めたのは遅く、27歳の時に、前出のロベルト・カンパンに師事しその工房に弟子入りした。ブリュッセルで活躍。特に宗教画と人物画で知られ、オランダの肖像画絵画の発展に影響を与えた。

3-4. メムリンク (Hans Memling, 1430 / 1440-1494)

ドイツ生まれのフランドル派の宗教画家。前出のワイデンに師事したと言われる。

ワイデンに倣って背景にエルサレムの町を描いているが、聖ヴェロニカがまとっているローブの色は青、聖母マリアの象徴とも言われる青衣である。敬虔な情感をたたえる静穏な作風の聖ヴェロニカ像となっている。

3-3-1. 《磔刑図》の三連祭壇画
Crucifixion Triptych



1445年頃 油彩・楮
ウィーン
ウィーン美術史美術館

3-4-1. 《聖ヴェロニカ》
Saint Veronica



1470/1475年頃 油彩・板
31.2×24.4cm
ワシントン ナショナル・ギャラリー

3-5. グイド・レーニ (Guido Reni, 1575-1642)

イタリアバロックの画家。当時最も隆盛であったボローニャ派——古典的抑制、柔らかい情感、繊細な色彩を特徴とする流派——の中心的画家である。

3-6. エル・グレコ (El Greco, 1541-1614)

スペイン絵画の最初の巨匠。ギリシアのクレタ島に生まれ、イタリアのベネツィアやローマで修行し、後にスペインに渡り、トレドに定住した。エル・グレコは通称（スペイン語で「ギリシア人」の意）で、本名ドメニコス・テオトコプロス。時代的にはマニエリスムに属するが大胆な筆致で多くの宗教画を描いた。細長く引き伸ばされた人物像、歪んだ遠近法の特異な構図、けばけばしい大胆な色彩表現、きわめて神秘的な特色に富んだ着想などがその特徴。

暗闇の中に浮かび上がる聖ヴェロニカが掲げている聖ヴェロニカの姿は、深い瞑想的な雰囲気を画面に与えている。見る者が彼女が広げる布の

3-5-1. 《聖ヴェロニカ》
Saint Veronica



彩・画布 71×61.5cm
モスクワ ブーシキン美術館

3-6-1. 《聖ヴェロニカと聖顔布》
St. Veronica with the Sudarium



1579年頃 油彩・画布 79×70cm
トレド サンタ・クルス美術館

上のキリストの肖像に集中できるように彼女は眼差しをそらしている。キリストの顔は見る者をまっすぐに見つめている。茨の冠をかぶってはいるが、その面立ちは汗と血が滴り落ちる苦悩の表情ではない穏やかで上品である。

聖ヴェロニカが掲げているイエスの顔は、首が切られて「生首」となった状態の顔の表現ではないが、「美女と生首」を主要モチーフとする絵画の変奏^{ヴァリエーション}である。胴体から切り離されて画面中央に浮かび上がるイエスの首、「切られた首」というだけでも猟奇的な主題であるのに、それが美しい女性像の図像と併せて表現される。イエスの顔を掲げるヴェロニカ像に続いて、次に、実際に生首となった男の顔とその原因となった美女とを対比させる絵画——ルネサンス絵画の定番でもあったユディットやサロメを主題とする絵画——を見ていく。ユディットとサロメ、いずれの女も、それに強く惹き付けられた（女も含めて）多くの画家の手によって繰り返し描かれてきた。

表現されているのは、女と男、生と死、美と醜、正統と異端の対立であり、不思議な魅力を秘めた主題である。これ以上に見る者の好奇心を刺激し、芸術家たちの想像力と表現力を掻き立てた煽情的な主題はあるまい。ユディットもサロメも、生きている時には支配や権威を象徴していた「切られた首」に慄然とすることはなく、むしろ陶然としている。前述の高階氏の指摘にあるように、19世紀には「切られた首」の主題が頻繁に登場した。モロー、クリムト、ビアズリーの絵画はその適例であるが、それ以前、中世（12-15世紀）以来、ルネサンス（14-16世紀）、マニエリスム（16世紀後期）、バロック（17世紀-18世紀前半）にも「生首」に憑かれた多くの芸術家たちが存在した。以下、美術史の時代区分に従って、その代表作を見ていく。生首と美女の取り合わせ、次章ではユディットを見ていく。

第4章 生首と美女（2）：ユディト

切られた首を描くことは禁じられていたわけではないが、画家が「生首」を大胆に描くことが許されている主題があった。「裸婦」の場合と同様、それが聖書あるいは神話に出て来る場合である。聖書ではユディトとサロメの物語であり、ギリシア神話ではオルフェウスとメドゥーサの物語である。以下、女には男以上に力があること、換言すれば、女には救国の英雄となるための重荷と秘密を担うだけの強い意志と行動力があることを証明するユディトの物語を見ていこう。

〔1〕ユディトという女

ユディトは、旧約聖書続編の『ユディト記』に登場するヒロインのである。^(注3) この外典によれば、彼女は古代ユダヤの裕福で、若く、美しい寡婦で、たった一人で彼女の住む町を敵から救った女傑である。物語のあらましは次のようになる。

アッシリア王ネブカドネツアルは、反対勢力民族を攻撃するため、軍総司令官ホロフェルネスを派遣する。アッシリアとメディアとの戦いでネブカドネツアルに協力しなかった諸民族に制裁を加えるためである。ユディトの住む町ベトリアもアッシリアの軍勢に攻囲される。異邦人の指揮官たちはホロフェルネスにベトリアの水源を占拠するように進言する。水源を断たれ、ベトリアの指導者オジアが降伏することを決意した時、ユディトは民を励まし、神への信仰を訴え、彼らを救出する策を案出する。彼女の計略とは、敵陣に侵入し、同胞を裏切ると見せかけて相手を油断させること。そして敵の大將ホロフェルネスを色香で籠絡し、酔いつぶれたところを暗殺してベトリアを救うというものである。ユディトは性的に微妙な使命を自らに課することになる。敵の將軍の誘惑を寄せつけず、逆に窮地に陥れようというのである。宴の後で二人きりになった時、ホロフェルネスはどうなったのか。語り手は言う。「ホロフェルネスは彼女を前にしてすっ

かり良い気持ちになり、一日の量としては、生まれてからまだ一度も飲んだことのないほど多量のぶどう酒を飲んだ」(12:20)。ユディトに言い寄るつもりが、酔いつぶれて眠り込んでしまう。ユディトはこの機会を逃さずホロフェルネスを斬首——ホロフェルネスの髪をむずとつかむと剣を抜いて、その寝首を斬り落とす。ただちに侍女を呼び寄せ、掻いた首を「食糧を入れる袋」に入れ、なに食わぬ顔でベトリアに持ち帰る。こうしてユディトの計画はまんまと成功する。敵将の首を城壁の晒し首にするとイスラエル軍の士気はあがり、司令官を欠いたアッシリア軍は混乱し、浮き足立って敵の攻撃の前にあえなく退散する。このようにしてイスラエルの民を危難から救い、勝利へと導いたユディトは民衆の英雄として称えられることになった。

『ユディト記』が外典扱いされているのは、ネブカドネツアル王は新バビロニア帝国の王であってアッシリアの王ではないこと、また南ユダ王国が紀元前586年に新バビロニア帝国によって滅ぼされたという歴史的事実と『ユディト記』の内容とが合わないからとされる。そして『ユディト記』そのものがユダヤ民族の生み出した共同幻想（虚構の物語）と考えられたのである。[世界史によれば、ユダヤ民族の国家は、紀元前926年、北のイスラエル王国と南のユダ王国とに分裂した後、北イスラエル王国は紀元前772年にアッシリアにより、南ユダ王国は紀元前586年に新バビロニアによって滅ぼされた。]

ユディトの物語は必ずしも史実には忠実であるとはいえないけれども、男女間の「性」の政治学、あるいはユダヤ民族の信仰においては真実の物語である。ユディトの伝説が物語るのは、彼女の篤い信仰と、女は腕力では男に勝てないが美貌で男を骨抜きにすることならできるという事実である。ユディトは、ホロフェルネスの酒宴に招かれた夜、色仕掛けで彼を泥酔させる。皆が去り、だれ一人寝室に残っている者はいなくなったことを見計らって、彼女はホロフェルネスの寝台の傍らに立ち、心の中で祈る。

「全能の神なる主よ、エルサレムの栄光のために行うこの手の業に、今こそ、御目を留めてください。今こそ、代々受け継いだあの遺産を救う時、わたしの任務を遂行して、わたしたちに襲いかかる敵を粉碎する時です」(13:4-5)。そして彼女は酔いつぶれた敵の大將の寝首を掻いたのである。

〔2〕女傑としてのユディト

『ユディト記』の説明では、**ユディト**は「非常に美しく、魅力的な女性であった。…また、深く神を畏れるひとであったので、だれも彼女を悪く言う者はいなかった」(8:7-8)とある。ジェイムズ・ホルの『西洋美術解説事典』によれば、彼女は「ユダヤ民族の愛国の女傑であり、古代近東における抑圧者に対するユダヤ民族の戦いの象徴」(ホル 349)と説明され、続いて、その図像は、中世では「悪徳に打ち勝つ美德」や「〈謙讓〉」の寓意であり、ルネサンス期には「女の計略にかかった男の不幸」の寓意とされ、反宗教改革期には「罪に対する勝利」(同 350)の表現と解釈された。その図像が表象するものが何であれ、ユディトが敵の將軍を殺害してユダヤ民族を救った女傑としての英雄像はイスラエルの民の歴史においては決して特異な存在ではない。

ユダヤ・キリスト教の伝統はきわめて男性中心主義の文化であり、聖書に「女嫌い」の思想の系譜をたどることもできるが、旧約聖書及びその外典には女たちの知恵と勇氣と意志の強さを雄弁に物語る逸話が散在する。聖書の記述者は潜在的なフェミニストであり、ユダヤ民族の物語の構築において、女性原理を介在させることで男性原理の伝統を矯正（あるいは脱構築）しようとしたとも考えられる。勇猛果敢なイスラエルの^{ヒロイン}女たちの系譜の最初に来る**ヤエル**（ヨシュアの死後、イスラエルのそれぞれの部族たちと「約束の地」カナンの先住民との戦いの記録である『士師記』4:17-22, 5:23-26）の物語も、ユディトの物語に負けず劣らず、残酷で血生臭い物語である。また、『サムエル記・下』に登場する無名の女は、反逆者の首

を包囲軍に投げ渡すことによって町の住人を救った「**知恵ある女**」(20:16)である。ヤエルも「知恵ある女」も男の頭部を攻撃する。ヤエルは、イスラエル軍との戦いに敗れて彼女の天幕に避難して来たカナン人の敵将シセラをかくまうと見せかけて油断させ、その熟睡中にこめかみに天幕の釘を貫き通して殺害する。「ヤエルは天幕の釘を取り、槌を手にして彼のそばに忍び寄り、こめかみに釘を打ち込んだ。釘は地まで突き刺さった。疲れきって熟睡していた彼は、こうして死んだ」(『士師記』4:21)。『サムエル記・下』に出て来る「知恵のある女」は、反逆者「ビクリの子シェバの首を切り落とさせ」(20:22)、包囲軍に投げ渡してアベルの町の住人を救う。旧約聖書中の歴史書の最後の書、『エステル記』のヒロインの**エステル**は、反ユダヤ主義者ハマンのユダヤ人殲滅計画を見破って、ユダヤ民族をジェノサイド集団殺戮の危機から救った女傑である。彼女はユダヤ民族の復讐心を体現する女性であり、「ハマンの顔に覆いをかぶせ」(7:9)、高い処刑台で殺させる。さらに、ユダヤ民族の復興(再生産)のための「女性的」機能を担った女としては『ルツ記』のヒロインの**ルツ**もイスラエルの強い女の伝統を継承した一人である。ユディト同様、寡婦となっても、彼女は姑ナオミに尽くした誠実と勤勉の鏡であり、後にボアズの妻となってダビデの祖先となる男子を産んだ。

敵陣に乗り込み、性的魅力を武器にして好色な敵の大將の首を刎ねた女傑ユディトが、上述の気丈なヒロインたち、美しき烈婦の系譜にあるのは明らかで、彼女が敵を混乱に陥れるために城壁に首を晒すのも、明らかに上述の「知恵のある婦人」や、『サムエル記・上』にある「ダビデとゴリアトの物語」(17:48-51)の流れを汲んでいる。事実、ユディトの物語は、いわば「ダビデとゴリアトの物語」の改訂版——神の助けを呼び求め、計略と知恵に寄って弱者が強者を圧倒するという物語の異本——である。両者の違いは美貌の、危うい羊飼いの少年が、若く美しい、裕福

な寡婦に変更されている点である。そもそもユディト（“Judith”）という名前はヘブライ語の「ユダヤ人（“yehûdâ”）」の女性形である「ユダヤ女（“yehûdhîth”）」に由来する。つまり、ユディトが体现しているのは「ユダヤ女」という概念であり、また、彼女が住む「ベトリア」という町はヘブライ語で「ベト・エリア」（神の家）」という意味である。「ベトリアのユディト」といえば、ヒロインの在所と名前を意味するフレーズで、神の摂理を信じる愛国的なユダヤ主義を擬人化したもののなのである。それ故、「神の家に住むユダヤ女」のユディトが求めるべきものは、「エルサレムの栄光、イスラエルの大いなる誉れ、我らの民の偉大なる誇り」（15:9）に他ならず、『ユディト記』の最終章は「ユダヤ女」の功績を要約し、神への讃歌で終わり、次のように結論する。「ただ、主を畏れるその人こそ、常に偉大である」（16:16）。

このようにユディトは強力な民族主義の精神の体现者であり、『ユディト記』はユダヤ民族形成期の女傑たち——ヤエル、ルツ、「知恵のある女」、エステル——の信仰の復活、その再興を要請する物語である。この文書もユダヤ民族の救済を待望していたバビロン捕囚期のユダヤ人によって執筆された一連の文書のひとつである。自分たちを勇気づけるための虚構（作り話）を構築する上で、執筆者は男性中心の偏狭なユダヤ民族主義に捕らわれることなく、頑迷固陋で「女らしさ」の神話に固執する当時の風潮に挑み、遥か古^{いにしえ}の「ユダヤ女」——男を助け、ひいてはイスラエルの民全体が敵の手に陥るのを防いだスーパー・ウーマン——を再びよみがえらせたのである。

〔3〕 絵画のなかのユディト像

祖国救出のために果敢に敵陣に乗り込み、敵将の首を掻いて勝利をもたらしたユディト、強いヒロインの精神を現代に再興させようとしたのは、紀元前6世紀のバビロニアに強制移住させられた「バビロン捕囚」のユダヤ

人だけではない。西洋美術の巨匠たちもユディトを呼び出した。女による男の「斬首」という衝撃的な主題を描くために、彼らは「ユディトとホロフェルネス」の物語を引用したのである。

ユディトの物語は、西洋美術が延々と表現し続けてきた主題の一つで、特にルネサンス期からバロックの時代にかけて人気の主題であった。猟奇的な主題にもかかわらず、ユディトの魂は17世紀に活躍したアルテミジア・ジェンティレスキやエリザベッタ・シラーニなどの女流画家に輪廻転生したのみならず、おびただしい数の画家たちに多大な影響とインスピレーションを与えたのである。描かれたユディト像はさまざまであるが、それらの多くは刎ねた首を片手に勝ち誇るユディト像である。その得意満面の笑みは、斬り落とされた首に対する女の性的興奮をほのめかす。女は何とでも望むように男を料理できることを誇示するかのように。

多くのユディト像に共通して描かれているのは、未だ生きている人間の首を切断するという荒業、すなわち断頭そのものを描く場面ではなく、暗殺後の場面がエロティックに表現されていることである。ある意味では、「ユディトとホロフェルネス」の主題は、秘めやかな情愛の香りが漂う女の妖艶さ、その危険が主題の絵なのである。ホロフェルネスの斬首は性的ニュアンスを持ち、美しい女によりその精力を奪われる男の物語とも読めるからである。しかし、彼女たちは「宿命の女」^{ファム・ファタール}などといった（実は男好みの）女性像を超越している。ユディトの図像には、男女の間の〈性〉の主題だけでなく、〈政〉（＝政治／戦争／愛国）や〈聖〉（＝信仰／貞節／愛）の問題も含意しているからである。さらには、彼女は暴力に蹂躪されるのではなく、相手に死をもたらす気丈な女、家父長社会にあつてはまったく新しいタイプの女性像の出現であった。以下、画家の出生年順に、ユディトを主題とした膨大な数の作品群、そのなかで特筆に値すると思われる絵画を見ていこう。

4-1-1. 《ユディットとホロフェルネス》

Judith and Holofernes



1495年頃 金と銀のテンペラ・板

30.6×19.7cm

ワシントン ナショナル・ギャラリー

4-1. マンテーニャ

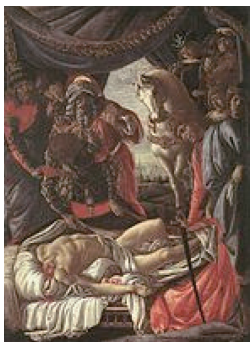
(Andrea Mantegna, 1431-1506)

力強く明快な線描表現を特徴とするフレスコ画で有名なイタリアの画家。北イタリアではルネサンス様式で活動した最初の画家。

アッシリア軍の天幕から斬り落とした敵の大將の生首をもって出て来た場面のユディットである。テンペラ画に特有の正確な彫塑的な人体描写である。生きた人間の首をすばやく刎ねるには、正確で力強い動作と鋭利で重い刃物を必要とする。それ故に闘士ユディットにとって斬殺した敵の首は究極の戦利品になるのである。

4-2-1. 《ホロフェルネスの死体の発見》

The Discovery of the Body of Holofernes



1470年頃 テンペラ・板 31×25cm

フィレンツェ ウフィツィ美術館

4-2. ボッティチェリ

(Sandro Botticelli, 1445-1510)

15世紀末から16世紀初頭にかけてフィレンツェに花開いたルネサンス芸術の代表的な画家。ボッティチェリはユディットの絵を数枚残している。画家にとって才色兼備のユディットは心そそられる主題であったのか。多くの画家たちが描くホロフェルネスのほとんどは

彼の頭部に関するもので、その胴体の方は放っておかれた。しかし、ボッティチェリは犠牲者の胴体に注意を向け、特に頸部の切断部分をあらわにし、断頭とは脊髄の切断に他ならないことを見る者に認識させる。

ボッティチェリ25歳頃の作。犠牲者の遺体、首なしの胴体が天幕のなかに転がっている。ホロフェルネスが身辺の世話一切を任せていた宦官バゴアスが恐怖と戦慄に襲われて叫んだ場面である。「彼はホロフェルネスがユディットと共に寝ているものと思い込んでいた。返事がないので、垂れ幕を押し分けて寝室に入ってみると、ホロフェルネスがしかばねとなって床に転がっており、しかもそれには首がついていなかった。[中略]あの奴隷どもに謀られた。ネブカドネツアルの王家はたった一人のヘブライ女に恥辱を受けたのだ。見てください。ホロフェルネスは地に倒れ、しかもしかばねには首がありません」(14:14-16, 18)。宦官の絶叫、叫び声が画面に響き渡る。臭気芬々たる情景、酸鼻の極み。血流が途絶えてもホロ

4-2-2. 《ユディットの帰還》

The Return of Judith to Bethulia



1470-72年頃 油彩・板 31×24cm
フィレンツェ ウフィツィ美術館

フェルネスの身体と精神の苦痛は続くことを表現するかのよう
に。ボッティチェリは首と胴体の
裂け目、人体の切断面が直接見え
るように描く。人間が血だらけの
「切り株」と化す。ボッティチェ
リは頭のない胴体が切断された
頭部と同じくらいに人の注意を
惹くことを知っていた。そしてホ
ロフェルネスの死は、後代の19世
紀後半の象徴主義者が描く甘美
な死ではないことも。

使命を遂行し、故郷へ向かう
ユディットと侍女の姿である。ボッ

ティチェリに特徴的な線の美しさと洗練された色彩で表現された二人の女。二人の足取りは軽やかで、侍女は戦利品の首を入れた袋を楽しそうに頭に載せている。故郷に凱旋するユディットは右手に未だなまましい血糊がついたままの剣を、左手には勝利と平和の象徴とされるオリーブを手にして、まるで〈戦争と平和〉を体現する女神のようである。背景には理想化された風景が広がる。戦い(剣)によってイスラエルの民に平和(オリーブ)がもたらされたことを暗示している。ボッティチェリのユディットは死すべき人間というよりも、神話の世界に生きる女神の風采と物腰を漂わせる。優美な気品と女傑としての姿形がこれほど調和したユディット像も数少ない。完全な美を追い求め、理想の美を具現化したボッティチェリならではの作品というべきか。前述の『ホロフェルネスの死体の発見』(同じウ

フィツィ美術館所蔵)と対になっている。

4-2-3. 《ホロフェルネスの天幕を出るユディット》

Judith Leaving the Tent of Holofernes



1495-1500年頃 テンペラ・板
36.5×20cm
アムステルダム
アムステルダム国立美術館

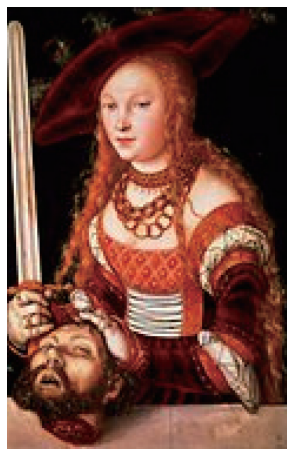
ボッティチェリ50-55歳頃の作。高齢のボッティチェリの描くユディットは、首や手足は実際よりほっそりと長く、理想化され、ますます神話の世界の住人のようである。写実、明暗、立体感ではなく、優美な線や繊細な装飾性、洗練された色彩が、その作品の美しさを作り出している。場面は血みどろの戦利品を誇らしげに掲げるユディットである。戦場で戦士が斬り落とした敵の首を高く掲げるという古典的な勝利の雄叫びのイメージであり、犠牲者の部位を戦利品として掲げるのは、ユディットの勇ましさとパワーを意味する。《プリマヴェーラ》(1477-82)や《ヴィーナスの誕生》(1484-86)によっ

て優美の極致を示したボッティチェリは、死の破壊的な力、死がもたらす醜も描いたのである。首なし死体、戦利品の身体、手柄としての生首。三枚のユディト像のいずれにおいても、ボッティチェリは後代の画家とは違ってホロフェルネスの斬首の場面を描いていない。三枚ともに犯行後のユディトの姿である。斬首の現行犯の場面を描くことは、優雅な女神を描き続けたボッティチェリには無理な相談だったのか。美を探究した画家は、聖書の書かれた蛮行を武勇伝に仕立てたのである。

4-3. ルーカス・クラナッハ (Lucas Cranach the Elder, 1472-1553)

北方ルネサンス期のドイツを代表する画家。聖書のイブや神話のヴィーナスなど、官能的な裸体描写に定評があるが、ユディト像は裸体ではない。しかしクラナッハ（父）の特徴である独特の流し目は健在である。多くのユディト像を残しているが、クラナッハの描くユディトは独自のSM的な

4-3-1. 《ホロフェルネスの首を持つユディト》
Judith with the Head of Holofernes



1530年頃 油彩・板 87×56cm
ウィーン ウィーン美術史美術館

雰囲気漂わせる妖しい美女である。また、宗教画であっても同時代の流行のファッションを身につけて描くのもクラナッハの美人画の特徴であるが、ユディト像としてその例外ではない。クラナッハは宗教改革者ルターの友人でもあり、ロテスタンティズムの宣教に執心した。芸術表現が一種の抵抗行為であり、また大国アッシリアに対するユディトの抵抗を巨大組織ローマ・カトリック教会に対するプロテスタントの抵抗だとするならば、クラナッハが数多くのユディト像を創造した理由はそのプロテスタンティズムの大義のため

4-3-2. 《ホロフェルネスの首を持つユディト》 めであったとも解釈できる。
Judith with the Head of Holofernes



1530年頃 油彩・板 89.5×61.9cm
ニューヨーク メトロポリタン美術館

ユディトと斬り取られた首。
うら若い女とおぞましい生首
の取り合わせ。典型的な「美女
と生首」の構図, 「対極の和解
／引力」の構図である。ここに
描かれたユディトには身を挺
して祖国を救った烈婦の面影
はない。若い乙女がユディトを
気取って, 右手に振り回せそう
もない長く重い剣を持ち, 左手
は犠牲者ホロフェルネスの額
に添えながらの記念撮影, ユ

ディトのコスプレを楽しみながら記念の肖像画を描いてもらっているかの
ような面持ちである。

聖書のユディトは, 信仰心の篤い, 愛国心に燃える, 貞淑な寡婦であるが,
クラナッハのユディトは無邪気で好色である。当時の贅を凝らしたファッ
ションを身にまとった少女は, その無表情が暗示するように, 疑い深く,
嫉妬し, 思春期特有の残酷さを表現している。

4-4. ジョルジョーネ (Giorgione, 1477/78-1510)

西洋絵画の歴史のなかでも最も謎に満ちた画家といわれるジョルジョー
ネ。その表現するユディト像も微妙な光線で柔和な形態, 自然と人物が調
和的に融合した詩的空間の創造, まさしく盛期ルネサンスの一頂点である。

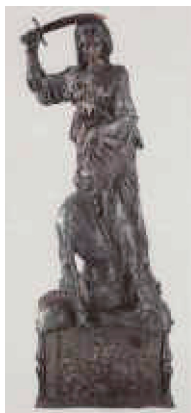
ユディトは, 手に剣を持ち, 敵将ホロフェルネスの首を足下に踏みつけ
る。だがここにも烈女の面影はない。下半身の柔らかい肉づきと調和的な
色調は, 優雅な女, ^{たお} 媚やかな女性像を印象づける。うつむいた瞑想的な^{たたず} 佇

4-4-1. 《ユディット》 *Judith*



1500-1505年頃 油彩・画布
144cm×66.5cm
サンクトペテルブルク
エルミタージュ美術館

4-4-2. ドナテッロ
(Donatello, 1386-1466)
《ユディットとホロフェルネス》
Judith and Holofernes



1455-60年 ブロンズ
高さ236cm
フィレンツェ ヴェッキオ宮殿

まいは遠景にある夢幻的な自然の風景と相俟って、抒情的で静謐な雰囲気醸し出している。輪郭線をぼやかした濃密な空気を感じさせる絵はダ・ヴィンチ、そして人物表現の柔らかな美しさからラファエロを彷彿とさせる。斬首という主題、上下に重なる二人の人物像という構成、華麗な台座装飾など、多くの点で次のドナテッロの勝ち誇るユディットを意識している。

美しく、若い、しかし獐猛な寡婦が、敵の大將の首を掻き切る場面を彫刻で立体的に表現した作品。泥酔した敵將に近づき、相手の短剣を抜き取ると、その髪の毛をぐいとつかんで、力一杯、首を斬りつける。聖書にあるホロフェルネス暗殺のテキストは次の通り。「彼女はホロフェルネスの枕もとの、寝台の支柱に歩み寄り、そこにあった彼の短剣を抜き取った。そして、寝台に近づくと彼の髪をつかみ、『イスラエルの神なる主よ、今こそ、わたしに力をお与えください』と祈って、力いっぱい、二度、首に切りつけた。すると、頭は体から切り離された。ユディットは体の方を寝台から転がし、天蓋の垂れ絹を柱から取り外した。そして猶予せずには外へ出て、侍女にホロフェルネスの首を手渡すと、侍女はそれを食糧を入れる袋にほうり込んだ」(13:6-10)。

4-5. ティツィアーノ (Titian, 1488/1490-1576)

4-5-1. 《ホロフェルネスの首を持つ ユディット》

Judith with the head of Holofernes



1515年頃 油彩・画布
90×72cm
ローマ ドーリア・パンフィーリ美術

4-5-2. 《ホロフェルネスの首を持つ ユディット》

Judith with the head of Holofernes



1570年頃 油彩・画布
113.03×95.25cm
デトロイト デトロイト美術館

ジョルジョーネとともにイタリアの
ヴェネツィア派の最盛期を代表した画家。

安定した形態、華麗な色彩表現を駆
使している。

ティツィアーノのユディットは美し
い。聖書の記述を視覚化、図像化する
だけでなく、理想化された美人の肖像
画を描いている。この画家はモデルに
しばしば高級娼婦を使ったといわれる
が、柔らかな筆遣いと鮮やかな色彩の
駆使を特徴とするヴェネツィア絵画の
第一人者である。背景には柔らかな筆
遣いの作品でダ・ヴィンチの空気遠近
法や輪郭のぼかしの技法であるスフ
マート法を取り入れている。兄弟子の
ジョルジョーネの影響も窺える作品で
ある。

柔らかな光のなかの澄んだ鮮やかな
色彩を駆使することを特徴とするヴェ
ネツィア絵画の第一人者による室内風
景である。若い頃の鮮やかな色彩は晩
年の作の特徴といわれる落ち着きと深
みのある色彩へと変化している。光輝
くユディットの静かな美は黒人の侍女と
好対照をなすが、ホロフェルネスの首
はいかめしい。

4-6. マサイス (Jan Massijs, 1509-1575)

フランドルの画家。父親のクエンティン・マセイス (Quentin Massijs, 1465/66-1530) は、ダ・ヴィンチをはじめとするイタリアルネサンスの感化を受けてフランドル絵画に新生面を開いた。息子はユディットを上半身裸に描くことで彼女の表象に新生面を開いた。マサイス以後、おびただしい数の半裸体のユディット像が登場することになる。

剣と生首を持つユディットは、時代を経るにつれて、勇気や腕力などの男性的な魅力よりも、美貌や裸体などの女性的な魅力が強調されるようになる。ユディットの脱衣については、聖書の記述は次のようにある。「メラリの娘ユディットがその容姿の美しさによって彼の力を奪ったのだ。苦境にあるイスラエルの民を栄光に導くため、彼女はやめもの服を脱いだ。顔には香油を塗り、髪を整えて髪飾りで押さえ、亜麻布の衣をまとして彼の目を欺いた。彼女はサンダルは彼の目を引き付け、彼女の美しさは彼の魂をとりこにし、短剣が彼の首を貫いた」

《ホロフェルネスの首を持つユディット》
Judith with the Head of Holofernes



1543年 油彩・板 115×80cm
アントワープ
アントワープ王立美術館

(下線引用者：16:6-7)。

ユディットは二つの顔を持つ。一つはジャンヌ・ダルクのような救国の女傑、もう一つは手練手管で男を籠絡し命を奪う妖婦である。マサイスのユディット像は後者を強調するかのようである。「魔性の女」として描くには裸体である方が絵に説得力が増す。

4-7. アッローリ (Cristofano Allori, 1577-1621)

イタリアのマニエリスムの代表的肖像画家ブロンズイーノ (Agnolo Bronzino, 1503-72) の養子となったアレッサンドロ・アッローリ (Alessandro Allori, 1535-1621) の息子。父子ともにフィレンツェのメディチ家の御用画家。マニエリスムの画家として、強烈な色彩と輝かしい光の作品を残している。

4-7-1. 《ホロフェルネスの首を持つユディット》

Judith with the Head of Holofernes



1613年 油彩・画布 139×116cm
フィレンツェ ピッティ美術館

4-7-2. 《ジャンヌ・ダルク》

Jeanne d'Arc



オルレアン マルトロワ広場

イスラエルに光明をもたらすユディットを象徴するかのよう^{ロー・アングル}に、闇のなかから浮かび上がる赤みを帯びた黄金の衣をまとったユディット。アッローリはその愛人をモデルとして、彼女に悩まされる自分を首として描いたといわれる。闇の力を打ち破るかのよう^{ロー・アングル}に、右手に剣、左手に敵将の生首を持ち上げ、勇ましく勝ち誇る姿、そして低い視点から見上げるようにして描くアッローリの方法は、15世紀前半に英国に支配されていた祖国フランスに勝利をもたらした救国の聖女ジャンヌ・ダルク [4-7-2] のように理想化された女性像である。

4-8. バグリオーネ (Giovanni Baglione, 1566-1643)

4-8-1. 《ユディトとホロフェルネスの首》 後期マニエリスムと初期バロック
Judith and the head of Holofernes



1608年 油彩・画布 220×150cm
ローマ ボルゲーゼ美術館

の中間に位置する画家。カラヴァッジオの不倶戴天の敵で、カラヴァッジオが彼の絵について諷刺詩を流布させたということで1603年に名誉毀損の有名な訴訟を起こしてその名を美術史に残している。

前述のマサイスに続いて、ユディトの美しい上半身ヌードを描く。その白い肌に対比するかのような赤い背景の天蓋の垂れ絹布の下から突き出しているホロフェルネスの足はグロテスクである。宗教画としては不

謹慎であろうとも、殺害場面はますますエロティックに表現されていく。女の危険な色香が主題となり、それは後代の「魔性の女」の表象へと至る。ユディトもサロメも、斬り落とされた首に対する女の性的興奮をほのめかすように描かれ、どちらの話も、それに強く惹きつけられた画家たちの手によって繰り返し描かれていくことになる。

4-9. ブルーマールト (Abraham Bloemaert, 1564-1651)

オランダの17世紀の画派であるユトレヒト派の形成に影響を与えた風景画家。

ユディトは血みどろな首を掲げて人々に披露する。恐れをなしたアッシリア軍は敗走した。敵を混乱させる目的で切り取られ晒される首は、明らかにダビデとゴリアテの物語の流れを汲んでいる。ユダヤの女傑ユディトが敵の將軍ホロフェルネスを倒した物語は、ペリシテ人の巨人戦士ゴ

4-9-1. 《ホロフェルネスの首を民に見せるユディト》 リアテを殺害したダビデ
Judith shows the people the head of Holofernes



1593年頃 油彩・板 34.3×45.9cm
フランクフルト・アム・マイン
シュテューデル美術館

4-9-2. チェッリーニ
(Benvenuto Cellini, 1500-1571)
《メデューサの首を掲げるペルセウス像》
Perseus with the head of Medusa



1554年 ブロンズ 高さ320cm
フィレンツェ シニョリーア広場

(『サムエル記上』 17:48-51)の女性版なのである。虚構としてのユディトの物語である。

ユディトのモデルとしてブルーマールの念頭にあったのはルネサンスの彫刻家チェッリーニの傑作《メデューサの首を

掲げるペルセウス像》であろう。戦利品である生首を掲げて勝ち誇るユディトはイスラエルの民に宣言する。「御覧なさい。アッシリア軍の総司令官ホロフェルネスの首です」(13:15)。彼女が仰々しく人目にさらす生首は、イスラエルに神の民としての権力と栄光を回復させる。

ペルセウスに切られたメドゥーサの首がそうであったように、頭部は切断されてもその効力を失うことはない。戦場で討ち取った敵の首をこれ見よがしに高く掲げる行為は、斬首があった事実と勝者の豪勇を知らせる意味と敵対者を辱める意味を持つ。

4-10. カラヴァッジオ (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)

しばらく前からわが国でもブームとなっているカラヴァッジオは16世紀イタリア初期バロック芸術に新風を巻き起こした革命的画家である。美術史家の若桑みどり氏によれば、「ルネサンスから一六世紀まで続いた、大構図による歴史画の様式を打ち破って、人間を前で見ているかのような迫真的なクリーズ・アップ手法と、闇の中に照る烈しい光によって、いわゆるバロック・リアリズムと呼ばれる、近代的なスタイルを創始した鬼才である」(若桑『女性画家』12)。

カラヴァッジオ芸術の醍醐味は強烈な明暗のコントラストにある。光と影を劇的に対比させ、絵画に躍動感を与える。色彩と明暗に^{グラデーション}段階的変化をつけて奥行きや立体感を表現する^{キアロスкуро}明暗対比の方法である。カラヴァッジオは事件の決定的な瞬間を、強烈な光と影のなかに浮かび上がる迫真のドラマとして、あたかも舞台を作り上げる。活人^{タブロー・ヴィヴァン}画の演出家のように。そしてカラヴァッジオほどの無頼の画家、その荒々しい暴力の感覚をあからさまに開示し、見る者の心を煽る画家はいないといってよい。

19世紀のイギリスの美術評論家ラスキンにとって、カラヴァッジオの絵画は、露悪的、悪趣味の忌まわしい絵画でしかなかった。このオックスフォード大学の初代美術科教授はバロック絵画全般に敵対した。彼にとって、美術とは美的表現で他ならず、きれいに美化された世界こそ絵画表現に値し、醜いものはわざわざ描く価値も必要もない。カラヴァッジオのようにありのままを描くリアリズムは認められなかった。執筆中の『近代画家論』(1846)のなかで非難している。カラヴァッジオ芸術には「邪悪な精神の兆候——抑えきれず、避けがたく、そして挙げ句の果てには、絶えず恐怖と醜悪と汚らしい罪を追い求め、それらを肥え太らせる邪悪な精神の兆候が存在する」(Ruskin, Vol. 4, 213)と。

無名時代のカラヴァッジオ、27歳の作品である。今まさに首を斬り落そうとする瞬間が闇の中から浮かび上がる。ユディットの物語のなかでも

4-10-1. 《ホロフェルネスの首を斬るユディト》
Judith Beheading Holofernes



1598-99年頃 油彩・画布 144×195cm
ローマ 国立古典絵画館
(パラッツォ・バルベリーニ)

「カラヴァッジオらしく、最も荒々しい瞬間」(Parker 22)といわれるホロフェルネス殺害の場面で、斬首の現行犯を描く趣向は斬新奇抜である。まさに断頭の瞬間人間が生から死に変わる瞬間。血しぶきと叫び声を挙げて苦しむホロフェルネス。ユディト表象におけるカラヴァッジオの新機軸はこの鮮血が飛び散る斬首の

瞬間を描いた点にある。そこでは敵国の将軍に対する激しいユディトの憎悪が剥き出しになる。カラヴァッジオ以前、上述のように、何世紀にもわたって繰り返し描かれてきた主題であるが、従来の扱いは、大抵、ユディトが自ら斬り取った敵将の首を手を持つ姿、「生首と美女」の構図で描かれるのが普通だった。カラヴァッジオは死の苦悶^{きもん}を生のまま最大限に表現する。ユディトはまるで鋸^{のこぎり}を引くように首を切る。見る者はホロフェルネス殺害現場に立ち会い、その張りつめた瞬間を示され、未だ死にきっていない犠牲者のまさしく「生首（生きている死んだ首）」を目の当たりにすることになる。

人間の眼は他人の顔の表情に対して無意識に反応する。見る者の眼に最初に入るのは闇のなかから浮かび上がる白衣の女、女傑ユディトの顔である。彼女は眉間に皺を寄せ、殺す相手を蛇蝎のごとくに忌み嫌っていることを表情に示す。彼女の横にあるのは年老いた皺だらけの侍女の横顔。ホロフェルネスを凝視する彼女の顔にも多くの皺がある。彼女の手は首を受け取るために布をしっかりとつかんでいる。三者三様、それぞれの表情と

の身振りに表現された感情がある。彼らの周囲には、現実にはあり得ないほどの漆黒の闇がある。見る者の眼がユディトの視線に導かれて彼女が見ている対象に向かうと、彼女は敵将ホロフェルネスの髪の毛を左手でつかみ、胴体から切り離そうと右手でぐいと剣を引き抜こうとしている。鮮血がほとばしり、首を刎ねられ、ホロフェルネスの顔は死の苦悶にゆがむ。

カラヴァッジオは犠牲者に生と死の狭間の苦しみを永遠に負わせようとする。ホロフェルネスの首はまだつながっている。右手は斬り落とされまいと必死で生にしがみついている。意識はまだ周囲の世界を感じている。切断されてなお生きることを止めようとしない半生首。ユディトは、最後の仕上げとして、^{とど}止めを刺そうと手により一層の力を加える。渾身の力を振り絞り、敵意を倍増して、身を反らせる。不快そうに眉を顰め、眉間にはさらに数本の皺が刻まれる。目を細めて、苦悩に満ちた瞳で敵将を見つめはするものの、死にゆく男を正視できない。おぞましい異物から逃れでもするかのように身体を後ろに引く。死に対する恐怖か、それとも彼女の生来の嗜虐的な性癖は眼前の血みどろの光景に至福の喜びを見出しているのか。あたりに妖気を漂わせるほどに殺人に集中するユディトの顔。

ホロフェルネスの顔は、激しく血を噴き出して、断末魔の叫びを上げる。怒り、恐怖、苦痛、痙攣に顔がゆがむ。大きく開いた口とうつろな目。自分の死に際を悟り、死んでいくのを意識する男の顔があるとすればまさしくこの顔。目と口を大きく見開いたまま、命とともに薄れていく意識。微塵の安らぎもない臨終の時。首から吹き出した鮮血が白い敷布に飛び散る音が画面から響く。額に皺を寄せ、喘ぐように口を開いて、上目づかいに犯人の正体を見極めようとするが、うつろな目は焦点も定まらず、意識は生と死の間をさまよい、自分が死んでいく理由もわからぬまま命果てることをかろうじて理解する。

人間の生と死の狭間を映し出す天才カラヴァッジオの魔性の筆は、このように生命の質感を恐ろしいまでに描き出す。血と死の臭いが立ちこめる

流血沙汰の閉ざされた空間。絵の中を流れるのは生から死へ流れるホロフェルネスの意識。生ける屍である。その殺害は、権力にまつわるエロス、男の欲求（好色）に対して、したたかな女が返り討ちに合わせた構図である。歴史的に優位に立ってきた男が劣位に置かれた女に対して行ってきたのと同じやり方で、今度は女が暴力を行使して社会が男の特権として容認してきた行動を自ら実践する。

見る者が殺す者と殺される者を同時に見つめる絵画。描かれているのは、喧嘩に明け暮れ、殺人を犯して逃亡者としてその後の人生を送る羽目になった画家カラヴァッジオ自身の生涯でもある。剣を握りしめるユディトは、殺人を犯して逃亡者として追われる身になっても、決して絵筆は離さなかった画家の姿でもある。画家はユディト以上に目の前の血みどろの光景にひそかに心惹かれている。正視するには相当の覚悟が必要なりアリズム絵画、リアル以上に超リアルな斬首の表現は、むしろ画家自身のなかにある暴力的な部分の発散であったことを示す。バロックの巨匠カラヴァッジオがこの絵で表現しているのは人間の内部に潜む暴力性と残虐性であり、それらはユディトのものというよりもカラヴァッジオ自身が内部に持つ類稀な暴力性と残虐性でもある。画家が味わう恍惚はサディズムが生み出す痙攣、興奮の絶頂であったに違いない。

画家の暴力性を物語る絵画は聖書の記述から逸脱する。聖書にある「寝台の支柱」などは不要な背景とばかりに画家は黒く塗りつぶす。装飾的表現は二の次である。また聖書では、ユディトは侍女を寝室の外で待たせて、単独正犯でホロフェルネスを殺害する。侍女は名前も年齢も聖書には記されていないが、カラヴァッジオは侍女を醜い齒の抜け落ちた老女に描く。カラヴァッジオ特有の明暗対比によって強調されているのは、光と闇、ユダヤ人と異邦人、愛と憎悪だけではない。美と醜、若と老、女と男のアンチテーゼ^{アンチテーゼ}である。

4-11. サラチェーニ (Carlo Saraceni, 1579-1620)

西洋絵画の歴史を変えた革命家カラヴァッジオの画風は当時一大センセーションを巻き起こした。光と闇の中に劇的に人物を浮かび上がらせる描き方はカラヴァッジオ様式と呼ばれて多くの追随者を生み出した。サラチェーニは次世代の^{カラヴァッジエスキ}カラヴァッジオ派の一人。

4-11-1. 《ホロフェルネスの首を持つユディット》
Judith with the head of Holofernes



1610-1615年頃 油彩・画布 90×79cm
ウィーン ウィーン美術史美術館

カラヴァッジオ派がユディットとホロフェルネスの物語をよく描いたのには理由がある。美女による男殺しという主題に対する需要が多かったことに加えて、敵将の狭い天幕の中で起こる密室殺人事件の表象は、当時の支配的な表現様式であったカラヴァッジオ様式の3つの特徴、①大胆な光と闇のコントラストによる明暗対比、②画面から飛び出しそうな人物の

構図（短縮法）、③劇的な徹底したリアリズムの3つを最大限に生かせる衝撃的な主題だったからに他ならない。カラヴァッジオの画風は、一番目につく特徴を把握するのは容易であるため、少なくとも表現的には真似がしやすかった。この絵でも強烈な光を当てられた人物たちが暗い所から劇的に浮かび上がる。そこに現前しているのは、閉所の闇を強調し、恐怖を煽り立てるような光の中で、鶏の首でも切るように男の首を切り落とそうとしている女の姿である。驚嘆のあまりユディットを見上げる侍女の顔が表現しているのは絵を見る者も共感する驚嘆である。この絵は今なお見る者に恐怖を起こさせる力を持っている。

4-12. スタンツィオーネ (Massimo Stanzione, c.1585-1656)

イタリア人のバロック派の画家で、主にスペインで活躍した。カラヴァッジオ派の一人。

スタンツィオーネの描くユディトも美しい。派手な色彩表現は大胆であり煽情的である。三色に描き分けられた衣服は彼女の肉体の白さ、その存在感を濃密に伝える。

4-12-1. 《ホロフェルネスの首を持つ
ユディト》
Judith with the Head of Holofernes



1630-35年 油彩・画布
199.4×146.1cm
ニューヨーク メトロポリタン美術館

4-13-1. 《ホロフェルネスの天幕の
なかのユディト》
Judith in the Tent of Holofernes



1622年頃 油彩・画布
128.5×99cm
ロンドン ナショナル・ギャラリー

4-13. リス (Johann Liss [Jan Lys], 1590/1597-1629/1630)

バロック期のローマで活動したドイツの画家。

リスはユディトの背面の筋肉とホロフェルネスの首の切断面の脊髄に光を当てる。一人の人間の首を切り落とすのにどれほどの力が必要とされるのか。生まれつきか弱いとされている女性に、まだ生きている人間の首を

一本の剣だけで、しかも一度の動作で斬り落とすことができるのか。このユディットの体格なら十分である。怪力ユディット。彼女はまるで鬼の首を獲ったかのようなようである。鮮やかな脊椎の切断図は、ユディットの首斬りの卓越した技能と力強さを物語る。

4-14. オラツィオ・ジェンティレスキ (Orazio Gentileschi, 1563-1639)

4-14-1. 《ユディットとホロフェルネスの首をもつ侍女》
Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes



1621-24年頃 油彩・画布
134.6×157.5cm
コネチカット州 ハートフォード
ワズワース・アテネウム美術館

カラヴァッジオ門下の画家オラツィオ・ジェンティレスキで、カラヴァッジオ追隨者たちの一人。後述の天才女流画家アルテミジア・ジェレンティスキの父親。

ピラミッド型の構図は安定感を与えるが、二人は外に向かって別々の異なる方向へ視線を投ずる。二人の身体の配置は彼女たちが置かれた状況、その「受け身の立場」(Chadwick 110)を強調する。二人の拡散する視線は、未だ二人が問題への関わり方や強烈さを共有して共通の目標への向かっていないことを暗示する。

4-15. アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gentileschi, 1593-1653)

若桑みどり氏の『女性画家列伝』にも紹介されているバロック美術隆盛の17世紀イタリアで波乱の生涯を送った女性画家。カラヴァッジオの友人でもあった前述のオラツィオ・ジェレンティスキの娘で、今日、西洋美術史上、国際的な評価を得た最初の女性の画家として、同時にまたフェミニストとしての意識を作品内で示した最初の者として称賛されている。彼女

4-15-1. 《ホロフェルネスを殺害するユディット》 は勇気ある女性を好んで描き、ユディットの物語、ホロフェルネス虐殺を主題にした作品を、生涯、憑かれたように繰り返し描き続け、複数の作品を残している。



1614-20年頃 油彩・画布 199×162cm
フィレンツェ ウフィツィ美術館

ホロフェルネスの首を切断するユディット。斬首という劇的な場面。ほとばしる鮮血とそれが布を染めるリアリズム。強烈な明暗対比の技法。見る者の側から照らされた光

によって浮かび上がらせるクローズアップの手法。劇的緊張感に満ちた殺人の瞬間をリアルに描いている。画面全体に血生臭い空気が立ち込める修羅場としているのはカラヴァッジオの作品から構想を得たもの。ホロフェルネスの喉笛からほとばしる鮮血はカラヴァッジオよりも明瞭である。また、大人数を描くのではなく、主人公一人か数名の人物が登場しても一人か二人に焦点を合わせる描き方もカラヴァッジオ様式である。彼女もユディットの物語のなかで最もドラマティックな斬首の場面を描いた同工異曲ではあるが、迫真の描写で、まさに今、目の前で繰り広げられているかのような現実感がある。写実性に加え、エロティックでありながらも、その暴力的な描写で、発表当時から極めて高い評価を得ていたという。アルテミジアも聖書の記述では単独正犯であったホロフェルネス殺しを侍女も殺害に加担して共同正犯としている。

復讐や怒りなどの心理表現を派手な身振りと劇的な明暗対比を用いてドラマティックにわかりやすく表現するアルテミジア。彼女が断固たるユディットと侍女を描いたのには個人的な理由がある。アルテミジアは、19歳

の時、父の弟子であり、彼女自身の師であったアゴスティーノ・タッシ (Agostino Tassi, 1578-1644)、フィレンツェからローマに最新技法を持って来た人気の風景画家に強姦・凌辱されたという経験がある。彼女がさまざまなまでの熱意でホロフェルネス殺しの主題に取り組んだ理由は、きわめて私的な怨恨のうちに端を発したもので、彼女はユディットを自分に重ね合わせて暴力的な場面を再現したと考えられるのである。(1997年製作のフランス・イタリア映画『アルテミシア』(原題 *Artemisia*) の女性監督アニエス・メルレはそうように解釈をしている。) この強姦事件は名高い逸話ながら真実のほどは不明である。しかし、絵を描くということは、好むと好まざるとにかかわらず、画家自身を表現することになる。創作とは作者の内側から何かが湧き上がってくるものの表現であるから。かつてシュールレアリストのパタイユが語った「美術は癒されない傷から生まれる」(Nochlin 49) という言葉が真実であるならば、アルテミシアは男の頭部を切断は、強姦魔への癒されない復讐心と怒りをキャンバスにぶつけたということになる。

繰り返しユディットを描いていたアルテミシアを評して、若桑みどり氏は「このたくましい女性の中に自分の理想的自画像を見ていたのかもしれない」(若桑『女性画家』18) と評しているが、アルテミシアにとって、ユディットの勇気と行動が表わすものは宗教的というよりむしろ性的な抑圧に対する反抗であろう。『ユディット記』に登場するMCP (男性優越主義のブタ野郎) ホロフェルネスは、彼女を誘惑しようとして宴会を開く。好色な総司令官は豪語する。「あのヘブライの女を説き伏せ、ここへ来て一緒に飲み食いするようにさせよ。あのような女を抱かずにほうっておくのは我々の恥だ」(12:11-12)。一連のユディット像を描くことは、師でもあった画家タッシにより単独正犯の強姦に始まり、その後の裁判過程での男たちによる辱め(男たちの共同正犯となるセクハラ二次被害)を受け、彼女自身の「男殺し」の欲求——ユディットが斬首するホロフェルネスを上から押さえつけ

る侍女^{ひそみ}の羣に象徴される欲求——の置換・昇華の行為であったとも言える。男性嫌いの証し、男性支配の美術業界に生きなければならない女の反抗と怒り。アルテミジアのホロフェルネス殺害の描写は、一人の女の原初的フェミニスト意識の美術的表現、その大胆かつ危険きわまる男殺しの代償行為であったわけである。

4-15- 2. 《ユディットと侍女》
Judith and her Maidservant



1613-14年 油彩・画布 114×93.5cm
フィレンツェ ピッティ宮殿
(バラティーナ美術館)

『ユディット記』はアルテミジアの好んだ主題であったが、彼女はカラヴァッジオの表現方法よりも絵画を劇的でわかりやすい図像に仕立てること、その演出力を継承した。カラヴァッジオの絵画を模範としながらも、アルテミジアがユディットの物語の美的表現で着目したのはホロフェルネス殺害後の女性たちの表象、ユディットと侍女の心理ドラマである。次の二枚では、殺人遂行直後の女たちに光を当てている。女たちの心理状態、その衝撃を劇的に伝える作品で、

具体的にはホロフェルネス殺害後の決定的な瞬間、敵陣営の天幕からうまく逃げ出せるかどうか、彼女たちの緊張と不安を描いている。アルテミジアは、二人を細心の注意をもって敵将殺害の使命を遂行し得る卓越した女たちとして描くのである。女たちの緊張したポーズを描いて、事件が起こった瞬間を再現し、見る者をその場面に引き入れるために。

場面はユディットと侍女に迫る危険を示す。故郷のベトリアに斬首した首を持ち帰ろうとしたその瞬間、何か物音がする。見つかったか？ 見つければ死。固唾を吞んでしばらくの小休止。刀剣の柄をぐいと固く握りしめ

4-15-3. 《ユディットとホロフェルネスの首を持つ侍女》

Judith and her Maidservant with the Head of Holofernes



1625年 油彩・画布 184×141cm
デトロイト デトロイト美術館

るユディットの右手はその覚悟を物語る。ユディットと侍女、二人の体を狭い場所に押し込んで「鏡合わせ」(Chadwick 110) にする構図は、アルテミジアの父オラツィオ・ジェンティレスキの女の拡散する視線[4-14-1]とは異なり、彼女たちは同じ方向に眼差しを向ける。心理的にも二人は一心同体の、男殺しの共犯者であることを物語る。ユディットの着ている深紅のドレスは侍女の黄色のドレス一段と引き立てる。

前出の絵画と同一の主題。犯罪者心理の寓意画である。斬り取った首をしまい込むユディットたちに迫る

危険。侍女が血まみれのホロフェルネスの首を袋の中に詰め込もうとした時の一瞬の情景である。差し迫った危険、場面の緊張感、光と影の明暗対比によって劇的に伝えられる。ユディットが手をかざすテーブルの上の一本のろうソクの明かりが二人の顔と体を照らす。ユディットが着ているドレスの鈍い金色に対して侍女のドレスの紫色が妖しく浮かび上がる。

ユディットのホロフェルネス殺害の主題を描くことは、彼女の絵の師匠から凌辱されたという、きわめて私的な怨恨のうちに端を発しているのかもしれないが、アルテミジアは模範となったカラヴァッジオのアイデアをさらに発展させ、従来のユディットについての伝統的な図像、「男殺し」の主題から、ユディットのドラマをさらに発展させ、「女たちの連帯^{シスターフード}」へと推移させた。それはホロフェルネス斬首そのものの主題から離れるが、T. S. エリオットの所謂「伝統と個人の才能」(1919)の適例であり、今日、ア

ルテミジアがフェミニスト意識をその作品の中で示した最初の者として称賛される所以である。これこそ故若桑みどり氏が、アルテミジアがその他の女性画家以上に注目されている理由として、直感的に指摘したこと、「彼女がその女性としてのアイデンティティーを作品そのもののなかに刻印し、いかなる男性画家とも異なった主題解釈を示したということにある」（若桑「“強姦された”」82）の本意であろう。

4-16. シラーニ (Elisabetta Sirani, 1638–1668)

アルテミジア・ジェンティレスキと同時代人の女性画家。エリザベッタ・シラーニは、第3章 [3-5] で取り上げたグイド・レーニが女となって再来したと称賛された画家。古典的な調和を旨とするボローニャ派にふ

4-16-1. 《ホロフェルネスの首をもつユディット》

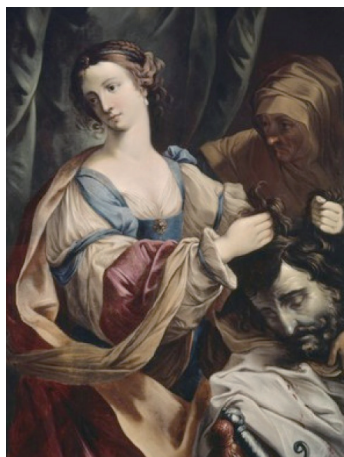
Judith with the Head of Holofernes



1660年頃 油彩・画布
236×183cm
イリノイ州ピオリア
レイクビュー美術科学博物館

4-16-2. 《ホロフェルネスの首をもつユディット》

Judith with the Head of Holofernes



1638-1665年頃 油彩・画布
129.5 × 91.7cm
メリーランド州 ボルチモア
ウォルターズ美術館

さわしく、シラーニは画面構成においては前出のマンテーニャの《ユディトとホロフェルネス》[4-1-1] に回帰している。

敵の大將の生首をもって自分の町に凱旋したユディト。聖書は自らの貞節を主張するユディトを次のように記している。「そして袋から首を取り出し、それを人々に示して言った。『御覧なさい。アッシリア軍の総司令官ホロフェルネスの首です。御覧なさい。彼はこの垂れ絹の中で酔いつぶれていました。主は女の腕をもって彼を討たれたのです。……わたしの容色は彼を魅了し、滅ぼしましたが、この身が汚され、辱められるようなことは決してありませんでした』」(13:15-16)。

型にはまった画面構成であるが、ユディトは冷静で超然としている。シラーニは見る者に「見つめ称えるべき美貌の女」(Parker 26) を提示している。また陰鬱な静寂伝える背景の描写も洗練されている。

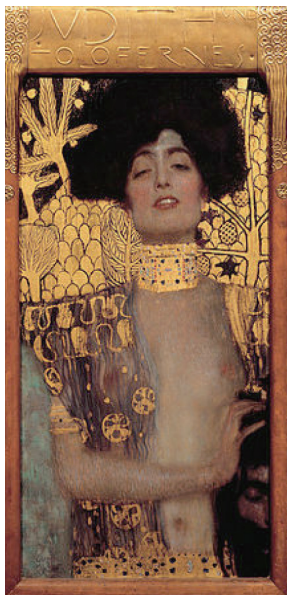
4-17. クリムト (Gustav Klimt, 1862-1918)

クリムトは、没落迫る栄光の都、19世紀末のウィーンで活躍した画家。絵画の伝統的手法を打破しようとする芸術家のグループ、「ウィーン分離派^{ゼツェツション}」を立ち上げた。それまでタブーとされてきた官能の世界をきらびやかな黄金で描き出した、エロスと黄金の画家。

乳房をあらわに、唇を開き、物憂げに視線を漂わせる半裸の女性像。敵の総司令官の首を抱えたユダヤの英雄は、世紀末のウィーンでは、剣に代わって男の生首を持つ女となり、勇気や行動力よりも妖しい女性的魅力に満ちたヌードで表わされる。

その官能性は一目瞭然。半裸の上半身、その身体の曲線は透き通るドレスによって強調されている。誘惑するポーズ。ユダヤ民族はユディトを高潔なヒロインと見なしたが、クリムトは世紀末のウィーンの妖婦として描いた。頹廢的な雰囲気ゆえに、この絵は額縁に主題がはっきりと《Udith und Holofernes》と示されているにもかかわらず、しばしば《サロメ》混

4-17-1. 《ユディット I》 *Judith I*
[ユディットとホロフェルネス
Judith and Holofernes]



1901年 油彩・画布 84×42cm
ウィーン オーストリア絵画館

同されたという。

ユディットは、ユダヤ民族にとってまさしく^{アイドル}偶像であり、ユダヤ人女性との交流も多かったクリムトにとっても、彼女は人の目をくらませる黄金の輝きを放った聖なる女性だったに違いない。聖性を表わす金と黒のコントラスト。それまでは神聖な宗教画でしか使われなかった金、永遠の輝きを放つ金、神々しさの象徴であった金を、クリムトは禁断の美のエロスと崇高な美の象徴する色と変えた。画面を多い尽くす金箔と銀箔の装飾。背景の黄金はカラヴァッジョの闇と対照的である。クリムトが金色によって女神のようなユディットの雰囲気伝えようとしたのは確実である。ユディットの宝石をちりばめた首飾りも金、薄いシースルーの^{サテン}縐子にも金の文様が施されている。さら

に黄金の背景は彼女に女神のような存在感を与える。それは以前のボッティチェリが描いたユディットとは異なるタイプの女神である。祖国を救ったヒロインはクリムトの手にかかるとう官能美をたたえる、男を天国に導く妖しい「死の天使」となる。

少し開け、少し唇を開けて白い歯を見せるユディット。見る者を誘惑しているように見える唇。前出の聖ヴェロニカ像の視線は決して見る者に向けられてはいないが、モローのユディットは見る者を誘惑せざるを得ない。半ば閉じた目、あるいは半開きの目は、淫靡に挑発する視線である。唇も眼差しも魅了し破滅させる「ファム・ファタル」のそれである。恍惚とも

4-17-2. 《マリリン・モンロー》
Marilyn Monroe (1926-1962)



(出典：モノチェッカー)

怠惰とも解釈可能なユディトの不可思議な表情は、20世紀の「セックス・シンボル」、妖艶なマリリン・モンローのそそる表情の先駆でもある。開かれた唇が洩らす声は、誘惑あるいは呪詛か、曖昧である。マリリン・モンローの半開きの唇は、生きる意志、生命の躍動の表明——「赤い唇は、恋に生きる女の印であり、運命を受入れる準備が整っているという合図であり、覚悟の表明である」(桐ヶ谷 111) といわれているのだが……。

ユディトもモンローも、上気して赤くほてった顔、重たげな瞼、男を蠱惑する眼差し、焦点の定まらない恍惚の表情を持つ。見る者に対して誘うように差し出される半開きの唇は性的関係を訴えかける、男に対する魔性の女の呪縛力を表現する。

クリムトのユディトはもはや聖書の世界の救国の女傑(ユダヤの信仰篤い女)ではなく、性的な快楽へと誘うエロティックな生身の女である。画面右手にある男の生首は彼女の誘いが単にキスの誘いだけで終わらないことを示唆する。魅了しつつ男を滅ぼす女の力、滅ぼしつつ永遠に魅了する性的魅力。「男性に至上の幸福と底なしの破滅を約束する」(高橋 142)のである。男を滅ぼすけれども、むしろ滅びをもたらすがゆえに相手を魅了してやまない倒錯した性の理想像である。脅威と蠱惑とを同時に体現する女性のイメージが全盛を極めた19世紀末。クリムトのユディトは聖なる女神ではない。神話のヴィーナスのような理想化されたヌードではなく、官能的、挑発的に描かれているヌード。それは黄金で装飾されたユディトの身に着ける薄透^{シースルー}の衣服や、そこから微かに見える右の乳房などは、見る者

に直接的に美しい肌を露出して表現する全裸よりも、よりエロティックな妄想や官能性を掻き立てる。性の恍惚と死。男を虜にして破滅に導く女。右手で斬り落としたホロフェルネスの首を愛撫しながら、陶酔の表情を浮かべるユディト。(左の乳房をあらわになっているのは、生首を左手に抱えて愛撫しているからである。) ここにあるのは死の臭いが漂うエロスの世界。まさしく官能の美を極めた画家クリムトのユディトである。

クリムトの名画《アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像Ⅰ》(1907)は、映画『黄金のアデーレ 名画の帰還』(2015)のなかで、「世紀末ウィーンのモナリザ」と呼ばれていたけれども、ダ・ヴィンチの《モナリザ》(1503)について、イギリスの世紀末の唯美主義者ペイターが発した言葉は、クリムトの《ユディトⅠ》にこそふさわしい。次の言葉は《モナリザ》の妖しい魅力を、男を魅惑して破滅に導く「魔性の女」として、再定義したペイターの言葉である。

彼女の頭は、すべての「世の終りにある者」の頭であり、儼はいささか疲れている。それは、内部から肉体の上に精巧に作られた美であり、妖しい思考や風変わりな夢想や強烈な情熱が、小さな細胞の一つ一つに沈着したものである。これを白いギリシアの女神、あるいは古代の美女のかたわらにしばらく置いてみるならば、魂の疾患がすべて移し伝えられたこの美に、それらはどんなに不安を覚えることだろう！ この世のすべての思想や経験が、外形をいちだんと優美にし表情豊かにする力を働かせて、ギリシアの肉欲、ローマの淫蕩、霊的な渴望と想像的な愛を伴う中世の神秘主義、異教世界の復帰、ボルジア家の家業を、そこに刻み込み象^{かたど}ったのである。(富士 102-3)

クリムトのユディト像は、ユダヤの英雄的な女性像ではなく、「快楽と破滅とともに約束する魔性の誘惑者」(高橋16)を全面に押し出すことを最大の特徴とする。

第5章 生首と美女（3）：サロメ

西洋絵画においてはおびただしい数のサロメ像が描かれてきた。何が要請されていたのか。画家たちがサロメに見たものは何か。そしてサロメは何を表現しているのか。そもそもサロメという女は何者なのか。

〔1〕サロメという女

サロメの実体は定かではない。1世紀頃、ガリラヤの話である。新約聖書（マタイ14:1-12, マルコ6:14-29, ルカ9:7-9）によれば、サロメは、母ヘロディアとその父ヘロデ・フィリポとの間に生まれた。夫が亡くなり、子連れで寡婦となったヘロディアは、ユダヤの領主ヘロデ・アンティパス（ヘロデ大王の子）の後妻となる。これを洗礼者ヨハネ（聖書における最後の預言者であり、イエスに洗礼を施した荒野の預言者として最も重要な聖人）が非難した。ヘロデが兄弟の妻であった婦人を自分の妻としたためである。洗礼者ヨハネはヘロデとヘロディアの怒りを買って牢に入れられる。ヘロデは人々の評判を気にして洗礼者ヨハネの処刑に踏み切れないでいたのである。

ヘロデが自分の誕生日を祝う宴を催した時、その席で義理の娘サロメが客人たちの前で見事な舞を舞う。喜んだヘロデは褒美として、サロメに「願うものは何でもやろう」（マタイ14:7）と約束する。すると洗礼者ヨハネを恨んでいた母ヘロディアにそそのかされたサロメは、褒美にヨハネの首を盆に載せてもってくるように要求する。ヘロデは困り果てるが、客人たちの手前、約束を反古にするわけにはいかず、やむなく衛兵をやってヨハネの首を刎ねさせる。洗礼者ヨハネの首はサロメが望んだとおり、盆に載せられて宴席に運ばれてくるのである。

聖書にはサロメの名は出てこない。「ヘロディアの娘」あるいは「少女」という記述されているのみで、サロメ（ヘブライ語で「平和」の意味）と

う固有名詞はユダヤ人の歴史家ヨセフスの西暦93年の著作『ユダヤ古代誌』(XVIII, 137) から窺い知れる名前(ヨセフス 78)である。

【2】無邪気な少女から悪女としてのサロメまで

サロメの物語は、中世以来、さまざまな形で表現されて来た。最古の共観福音書「マルコによる福音書」(60～70年)などに登場するサロメには悪女の相貌はない。ヘロデ王に尋ねられた時、彼女は洗礼者ヨハネの首を求める母ヘロディアの意思を代弁したにすぎない。性の目覚めを感じさせる思春期の少女から「宿命の女」まで、サロメのイメージは変遷し、聖母マリアに代表される処女の純潔の体现者から、誘惑者のイヴから始まる悪女、男を破滅へと導く破壊的存在へと徹底的に変貌し表現されてきたのである。その際、洗礼者ヨハネの首が彼女と一緒に描かれることは少なくない。家父長社会に生きるサロメは、女性としての真の自立を勝ち取るためには、家父長制の支配と権威を象徴する洗礼者ヨハネの首を刎ねてしまわなければならないからである。

本来、新約聖書に描かれた洗礼者ヨハネの殉教の物語は、このように時を経るとともに、ヨハネの首を所望したヘロデ王の娘サロメにスポットが当たり始める。そのサロメが妖艶で残忍な舞姫として定着するのは「サロメの画家」、モローの一連の作品によってである。モローによって、サロメは19世紀末を華麗に彩る「宿命の女」のイメージを決定づけられていくのである。

【3】絵画のなかのサロメ像

「生首」を持つ妖艶な女性はユディトだけではない。ユディトの場合と同様、サロメの図像も「反撥と魅惑」(高橋17)の両方を感じさせる。彼女もまた、ディケンズが指摘した「不快感の魅力」の適例である。「生首」と「剣」の取り合わせがユディト像の「目印・標識」であるならば、サロメ像の場合は「生首」とそれを載せる「盆」である。

5-1. マソリーノ・ダ・パニカーレ (Masolino da Panicale, 1383-1447)

5-1-1. 《ヘロデの宴》 *The Feast of Herod*



1435年 フレスコ画 380×473cm
カスティリオーネ オローナ洗礼堂

初期ルネサンス（15世紀初頭）に活躍したイタリア画家。美術史上ではゴシックとルネサンスの過渡期に位置する。

壁面に漆喰を塗って描かれたフレスコ画である。マソリーノはルネサンス初期のイタリアの画家。画面右側の柱廊でサロメが斬首された洗礼者ヨハネの首をお盆を母ヘロディアに差し出している。ロンバルディアの深い山々を思わせる山肌を背景にして、遠近法によるルネサンス様式のアーケード建築がリズム感あふれる舞台場面を作り上げている。

5-2. フィリッポ・リッピ (Fra Filippo Lippi, 1406-1469)

リッピはボッティチェリが師事したルネサンス中期のイタリアの画家。

ヘロデ王の義理の娘サロメは王の誕生日の祝宴で踊る。画面はサロメの大人しい舞、乱暴な処刑、新鮮な首を載せる銀の大皿を映し出す。中世ではサロメの物語は宴会の一場面として描かれる。この絵は異時同図法（一つの画面のなかで同一人物を複数の場面に分けて描く）で構成されている。第一の場面は、画面の中央、客人たちの前で舞を舞うサロメの図。第二の場面は、画面の左側、死刑執行人から斬首された洗礼者ヨハネの首をお盆に受け取るサロメ。第三の場面は、画面の右側、盆の上に乗せられて血を滴らせる洗礼者ヨハネの首をサロメが母ヘロディアに差し出しているところ。見る者に向かって得意げな表情を浮かべるサロメの表情はあどけない。

5-2-1. 《ヘロデの宴》 *Herod's Banquet*

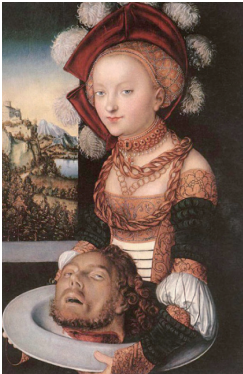


1452-65年 フレスコ画 プラート プラート大聖堂内陣

5-3. クラナッハ (Lucas Cranach the Elder, 1472-1553)

画家については、第4章 [4-3] 参照。

5-3-1. 《サロメ》 *Salome*



1530年頃 油彩・木 87×58cm
ブダペスト
ブダペスト国立西洋美術館

5-3-2. 《洗礼者ヨハネの首を持つサロメ》
Salome with the Head of St John the Baptist



1530年頃 油彩・木 73.5×54cm
グリーンビル ボブ・ジョーンズ
大学美術コレクション

クラナッハの描く少女の笑みにはサディズム、他者に苦痛を与えて快樂を得ようする性的倒錯感が漂う。

クラナッハのサロメは邪気のない、あどけない思春期の「少女」である。

5-4. カラヴァッジオ (Caravaggio, 1571-1610)

画家については、第4章 [4-10] 参照。カラヴァッジオは血に飢えた画家である。彼の天才は斬首の主題に異常に反応する。《ユディットとホロフェ

5-4-1. 《洗札者ヨハネの首を持つサロメ》 *Salome with the Head of John the Baptist*



1607年頃油彩・画布 91.5×106.7cm
ロンドン ナショナル・ギャラリー

ルネス》や数枚の《ダビデとゴリアテ》に続いて、次なる「斬首モノ」として、画家は何枚も「洗札者ヨハネ像」を描いている。

死刑執行人（首切り役人）から洗札者ヨハネの首を受け取るサロメ。彼女は顔を背けながら洗札者ヨハネの首を受け取る。後述のピアズリー [5-10] が描く、ヨハネにキ

スをするサロメとは対照的である。冷淡に、顔色一つ変えることなく無関心・無表情に首を盆に載せるのは残酷な思春期の表現である。

カラヴァッジオが「斬首」を主題にするのは初期の《ユディットとホロフェルネス》においてではなかったのである。カラヴァッジオの「生首幻想」はその生涯に終始一貫する。それらは《ゴリアテの首を持つダビデ》（1605-06年頃、ローマ、ボルゲーゼ美術館）、この《洗札者ヨハネの首を持つサロメ》、そして晩年の大作、サロメの登場しない《洗札者聖ヨハネの斬首》（1608年、ヴァレッタ、サン・ジョヴァンニ大聖堂）である。「斬首」はカラヴァッジオにとっては脅迫観念となり、憑かれたように繰り返

し描いた。ついには《ダビデとゴリアテ》(1610年頃、ボルゲーゼ美術館)では描かれた生首に自分自身の自画像を描き込んでいる。自らの内に潜む暴力性を発散させるかのように暴力場面を描くカラヴァッジオ。最晩年の作品《洗礼者聖ヨハネの斬首》にも独自の血に対する性的嗜好、「ヘマトフィリア(血液性愛)」をあらわにし、暴力を描くことで絵画にリアリティをもたらした。

5-5. シュトロローベル (Bartholomeus Strobel the Younger, 1591-1650)

シレジア(ポーランド南西部からチェコ北東部)に生まれたバロック時代の画家。

5-5-1. 《ヘロデ王の饗宴と洗礼者ヨハネの斬首》

Feast of Herod with the Beheading of St John the Baptist



1630-1643年頃 2.80×9.52 m 油彩・画布
マドリード プラド美術館

幅10m近くの巨大な絵画である。フィリッポ・リッピのように異時同図法(一つの画面のなかで同一人物を複数の場面に分けて描く)で構成された絵画であり、画面の大半を占める「ヘロデ王の饗宴」と画面の右側の大きな柱の右側に描かれた「洗礼者ヨハネの斬首」の二つの場面からなる。サロメの物語は賑やかな宴会の舞台として描かれ、彼女は絢爛に着飾った華やかな虚栄のサロメ像となる。サロメの物語というよりも壮麗な宮殿の中で繰り上げられる光景であり、そこにはヘロデ王の宴の席で舞を舞う王女サロメの煽情な踊る姿もない。預言者の乱暴な処刑、新鮮な首を載せる

銀の大皿などの恐るべき世界は巨大な柱の右側に閉じ込められている。

5-6-1. 《洗礼者聖ヨハネの首を持つサロメ》 5-6. レーニ

Salome with the Head of John the Baptist

(Guido Reni, 1575-1642)



1630-1625年 油彩・画布
100×136cm
ローマ コルシーニ画廊

画家については、第3章 [3-5]
参照。

陰鬱な夜の静寂、闇に浮かびあ
がるあどけないサロメである。

5-7. ギュスタヴ・モロー

(Gustave Moreau, 1826-1898)

モローは、マティスやルオーの
師であり、フランス象徴主義を代
表する画家。1903年には個人画家
の国立美術館としては世界初のモ
ロー美術館がパリに開館した。同

美術館にはサロメを描いた多くの習作が残されている。モローは、まるで
強迫観念であるかのように、繰り返しサロメの主題を取り上げ、油彩・水
彩・素描も含めて、その数は数十点に及ぶといわれている。実際、モロー
にとってサロメは生涯のテーマであった。モローは、聖書の少女のイメー
ジを徹底的に更新し、その本質が「男を畏怖せしめることにより魅了する
宿命の女（ファム・ファタル）」（高橋 301）、男の人生を狂わせ破滅させ
る魔性の女としてのサロメを誕生させる。男を誘惑し破滅に導く「宿命の
女」としてのサロメのイメージを人々に印象づけ、世紀末文化の強迫観念
となって後代の芸術表現多大の影響を与えたのである。

実際、モローも「生首」に憑かれた画家であった。一連の「サロメ」の
主題を描く前に、「生首と美女」の絵を描いている。ギリシア神話に現れ

るトラキアの詩人・音楽家で、豎琴の名手オルフェウスの生首を主題とした絵である。

伝説によれば、詩人のオルフェウスは愛妻エウリュディケを失ってから豎琴を奏でるのをやめ、他の女たちの接近も許さなかった。それを侮辱と感じて猛り狂ったバッカスの巫女たちは彼の体を八つ裂きにして川に投げ込む。彼の頭部は豎琴と共にバルカン半島のトラキア（古代ギリシアの一地方）に流れ着く。川の流れのままに鳴る豎琴の調べにあわせて、死んだはずの詩人の舌が嘆きの歌を口ずさんだと伝えられる。流れ着いたオルフェウスの首と豎琴を一人のトラキアの乙女が拾い上げ、墓所へと運んでゆく。モローの絵ではオルフェウスの首は彼女が思い深げに見つめながら抱える豎琴にはめ込まれるように描かれている。

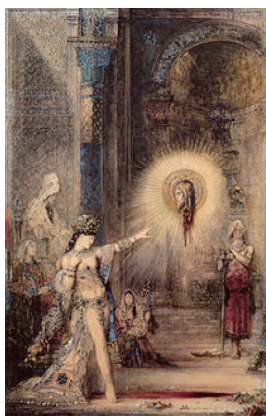
サロメの物語は、これまで多くの絵に描かれてきたが、その大半が斬首された洗礼者ヨハネとサロメの像であった。モローは、従来のサロメの物語に独自の解釈を加えてオリジナリティあふれる幻想絵画、彼の代表作となる作品を制作した。モローの新機軸はサロメとヨハネとの対決の構図、生と死、女と男、現在と未来、美女と生首との対決の構図である。それまでのヘロデの宴は後景に追いやられ、前景のサロメ自身に焦点が当てられ、踊る場面が主となる。サロメの舞が中心主題となるのはモローの作品からだといっている。舞を舞うサロメの目の前に、突如、男の首が浮かび上がる。突然の出現におののくサロメ。絵のタイトルとなっている「幻影／出現」である。洗礼者ヨハネは首自体のエネルギーで宙に浮いている。首から赤い血が滴り落ちている。中空に浮かぶ生首。出現したのはサロメが褒美に求めた洗礼者ヨハネの生首である。幻影か現実か。無論、聖書の記述によれば、洗礼者ヨハネが斬首されるのはサロメの舞の後であるから、未だ斬られていない洗礼者ヨハネの首が、血を滴らせながら宙高く舞い上がり、サロメの眼にははっきりと見えていることは史実に反する。この「幻影／出現」は、洗礼者ヨハネの運命を予見するもの、あるいはサロメにしか見え

5-7-1. 《オルフェウスの首を
運ぶトラキアの娘》
Orpheus



1865年 油彩・板
154×99.5cm
パリ オルセー美術館

5-7-2. 《幻影／出現》
The Apparition



1876年 水彩 106×72.2cm
パリ ルーヴル美術館

ない彼女の心象風景か。いずれにせよ首を切断されて胴体を失っても生きている首。生首は全方位に光輝を放っている。その光は単なる後光や光輪以上のものである。キリスト教絵画では光は聖性の象徴であるが、生首そのものが光源となって輝いている。胴体のないことを自覚している頭部は、死を克服し、「神の人」として永遠に生きる力を与えられて黄金の輝きを放っているのである。それに対して洗礼者ヨハネの首をしっかりと見据え、指差すサロメという発想はモローの創意である。[しかし、5-7-2には特筆すべきものがある。よく見れば中空に浮遊する洗礼者ヨハネの首が見据えているのは、サロメの背後の女、彼が憎みつづけた王妃ヘロディアスである。彼女こそ洗礼者ヨハネ斬首事件の張本人であり、リタ・ヘイワースの《七つのヴェールの踊り》が見せ場となった1953年公開のカラー大作映画『情炎の女サロメ』（原題：Salome）の解釈もそうであった。盆に載せられて運ばれてきた洗礼者ヨハネの首を前にして、ジュディス・アンダーソン演じる稀代の悪女ヘロディアスは悪魔のような高笑いをあげていた。5-7-2にでも真の悪女はヘロディアスであることを指弾するように、洗礼者ヨハネは死してなお自らの

死の原因となった悪女を睨みつけるのである。]

モローは「目に見えないもの、感じられるものだけを信じる」と語ったと伝えられるが、象徴主義の画家モローの手になれば、聖書の物語は神秘と謎に満ちた幻想へと変貌した。モローのサロメはもとの聖書にある逸話ではない。モロー独自の解釈が重ね合わされたものであり、サロメが「永遠の女」を代表することをモロー自身は次のように解説する。

この女は、曖昧な、時として恐ろしい理想を追い求めて花を片手に人生を横切ってゆき、すべてを、天才や聖者までも足下に踏みしだいていく、軽やかで不吉な小鳥のような永遠の女を代表している。この踊りが行われ、この神秘の歩みが成就するのは、絶えず彼女を見つめ、陶然と口を開いて取り入ろうとする死の前、打ち降ろされる剣を携えた刑吏の前である。これは、言いようのない理想や官能や病的な好奇心を求めるものに与えられた恐ろしい前途の象徴なのである。(及川 87)

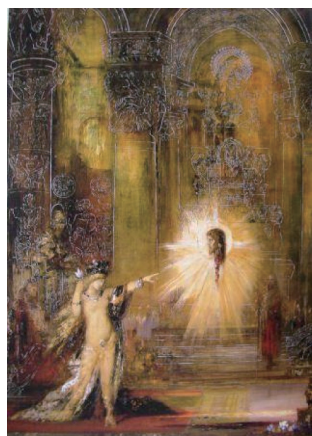
象徴主義の画家モローにふさわしい解説であるが、フランスの耽美主義者ユイスマンスも、世紀末の退廃した時代精神を反映した小説『さかしま』(1884)のなかで、サロメが体現するデカダンスのヴィジョンに言及している。小説に登場するユイスマンスの代弁者、「ペンによる画家」(田辺 404)と評される主人公のデ・ゼッサントは、モローの2点の絵画によってその暗い想像力を強く掻き立てられる。デ・ゼッサントはモローのサロメを肉欲の具現、女の姿をした邪悪として捉えている。ヘロデの前で舞い、あるいは洗礼者ヨハネの首の幻影の前で立ちすくむサロメは、世紀末の象徴主義芸術における「宿命の女」のまぎれもない栄光のイメージだということである。

彼女はもはや、淫猥に腰をひねって老人に欲望と発情の叫びを発せしめる、単なる女軽業師でもなければ、乳房を波打たせたり腰を揺すったり臀を震わせたりして、王の精力を涸らし決断力を鈍らせる、単なる女大道芸人でもなかった。彼女はいわば不滅の「淫蕩」の象徴的な

女神，不朽の「ヒステリイ」の女神，呪われた「美」の女神となったのである。その肉を堅くし筋肉を強張らせたカタレプシーによって，彼女はすべての女たちの中から特に選ばれたのである。古代のヘレネのように，近づく者，見る者，触れる者すべてに毒を与える，無頓着な，無関心な，怪物のような「女獣」なのである。（ユイスマンス 79 [瀧澤龍彦訳]）

画面中央，円光を放ち，また血を滴らせながら，中空に浮く男の生首。幻影として目の前に現われるその首を指差すサロメ。胴体のない頭部だけの存在。切断されてなお効力のある首。切り落とされたヨハネの首が高く舞い上がり，血を滴らせながらサロメを睨みつけている。血と官能の頹廢的な臭いがあたりに漂い，世紀末の幻想画家モローの代表作になった。こうしてモローの『出現』はサロメに永遠の命を与えることになる。男を誘惑し死に迫りやる女，「快樂と破滅をともに約束する魔性の誘惑者」（高橋16），愛と死の交錯する「ファム・ファタル」として。サロメほどにさ

5-7-3. 《出現／幻影》 *The Apparition*



1876年頃 油絵・画布
142×103cm
パリ モロー美術館

まざまなジャンルの芸術家の想像力を刺激した女性はない。19世紀末の「宿命の女」のブームはモローから始まったと言える。「サロメ＝宿命の女」の等式を決定的に成立させたのは実にモローなのである。その衝撃の結果として，モロー以後，絵画ばかりではなく演劇（O. ワイルドの戯曲 [1893]），音楽（R. シュトラウスのオペラのオペラ [1905]）などさまざまな形で彼女のイメージは再創造されてきた。今なお，王女サロメは，芸術家の想像世界，その幻想的な世界で舞い続けているのである。

5-8. クリムト (Gustav Klimt, 1862-1918)

画家については, 第4章 [4-17] 参照。クリムトはユディットを描いた《ユディット I》(1901年) の9年後, 今度はサロメを主題とした『ユディット II』(1909年) を制作している。20世紀に入ると, サロメは性的魅力にあふれる女として, 後出のウィーンの分離派, クリムトやシュトゥックによって半裸で慢心に満ちた妖婦として描かれた。『首切りの歴史』の著者ラーソ

ンは次のように言う。

多くの画家の目にサロメが魔性の怪物と映ったのは偶然ではない。この時代, これまでにないほどの大多数の現実の女たちがそれまで求められていた役割を捨て, 教育と雇用, 機会均等を求めるようになっていた。銀の大皿に載った切られた首というサロメのご褒美は, 女性の解放により男性が失ったすべてのものを表わしていた。サロメが抱えている首は, 彼女が新たな女主人として, 正当に得るべきものとして求めた男の統率力, 権威, 知的な職業上の覇権だったのである。

(Larson120)

クリムトの代表作《ユディット I》に続く二作目のユディット像である。クリムトは, 1909年, 再びユディットのテーマを取り上げ, 等身大の肖像《ユディット II》を描いた。前作同様, 斬り落とした將軍の首を手を持ち, 恍惚の表情を浮かべる「ファム・ファタル」としてのユディットであるが, 額縁のタイトルにはJudith II [Salomé]とサロメの名も使われている。前作の上半身が裸体の美しい

5-8-1. 《ユディット II
[サロメ]》
Judith II [Salomé]



1909年 油彩・画布
176×46cm
ヴェネツィア
ヴェネツィア近代美術館

女性として描かれたユダヤのヒロインは、第二作では世紀末のウィーンのまばゆい輝きと退廃的な官能美を表象する女となる。ここでもよく見ると画面の右下に斬られた男の生首があり、それを妖しく揺れる色彩とあでやかな線で描かれる。半裸の女が猛禽の爪のような手で驚づかみにして、見る者におののきを与える。クリムトや後述のビアズリーの描く女性像は、ユディットであれサロメであれ、その女性像はふくよかで愛らしい伝統的な女性のイメージから大きく逸脱し、やつれて肉の落ちた女性像となっている。無論、史実では思春期の乙女に豊満で官能的な女性像を期待することなどできないが、この絵のなかの女性美は不健康さやまがまがしさを宿す美である。その痩せた姿は前作の《ユディットⅠ》よりもずっと不気味で残忍に描かれ、痩せ衰えた肉体はとても十代の思春期の乙女には見えない。世紀末的な破壊と死をもたらす愛と美の残酷な女神、「快楽と破滅とともに約束する魔性の誘惑者」（高橋16）としてのクリムトのサロメの観念が受肉した図像であるといえる。

5-9. シュトゥック (Franz von Stuck, 1863-1928)

シュトゥックはクリムトのもとに集まったミュンヘン分離派の創始者の一人。神話的主題の作品を多く残した。

恍惚とした表情を浮かべる踊り子サロメ。褐色の半裸の肌に七つのヴェールを巻きつけ体をねじらせている。中世のサロメは賑やかなヘロデの宴会の席上の乙女として描かれたが、19世紀になると大写しの妖艶な半裸体の美女の踊り手として描かれる。シュトゥックのサロメは、快楽的な裸体をくねらせ鮮烈なエロチシズムを発散する。「サロメの踊り」は、「七つのヴェールの踊り」ともいわれる官能的な踊りである。R. シュトラウスのオペラ『サロメ』（1905）では、サロメ役の歌手が「七つのヴェールの踊り」、身にまとった七枚のヴェールを一枚ずつ脱ぎ捨ててゆく煽情的な踊りで、ほぼ全裸になり衝撃を巻き起こしたともいわれる。

5-9-1. 《サロメ》 *Salome*



1906年 油彩・木 115.5×62.5cm
ミュンヘン
レンバッハハウス市立美術館

19世紀のフランス画壇における東方趣味、アングル、ドラクロワ、フロマンタンたちの、いわゆる「エキゾチシズム（異国趣味）」に対して、後発のパリのモローやウィーンのクリムトやシュトゥックたちは、サイードの所謂「オリエンタリズム」によって、東洋に後進性・官能性・受動性・神秘性といった非ヨーロッパ・イメージを押しつけ、その結果、悪女としてのサロメのイメージ、サロメのオリエンタリズム的アラブ像を誕生させたのである。シュトゥック

の描くサロメは、もはや純情可憐な乙女ではなく、淫靡な「男の視線」を浴びながらストリップショーの踊り子さながら、ベリーダンスに透け透けの服と、ヨーロッパがアラブに持つ頹廢のイメージで描かれ、「怪しい／妖しい」の二つのイメージが具体化される。

5-10. ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-98)

ビアズリーは19世紀後半に活躍したイギリスの世紀末芸術およびアール・ヌーヴォーを代表する挿絵画家。ラファエル前派や浮世絵版画から優美な曲線や大胆な白黒による表現を学び、退廃的で官能的な画風で知られる。ワイルドの戯曲『サロメ』（1893）に心酔し、同戯曲の挿絵として描かれた連作挿絵集を刊行した。

モローのサロメは、19世紀末の退廃的な雰囲気の中で受入れられ、文学の世界ではマラルメの長編詩『エロディヤード』（1886）やワイルドの戯曲『サロメ』（1893）などの靈感源となった。ワイルドの戯曲『サロメ』

(1893) のヒロインのサロメは、従来の清純な乙女ではない。自ら預言者の首を望む、「宿命の女」としてのサロメである。ワイルド／ビアズリーは、欲望の対象としての女ではなく、欲望する主体としての女を創造した。サロメにとって、彼女を嫌悪する預言者ヨハネも彼女を慕う小姓の青年も、性的な欲望の対象でしかない。彼女は預言者を視姦し、強姦まがいのこともやり、他方では小姓を行きずりの性的衝動に任せて弄^{もてあそ}び、理不尽に暴力さえふるう。無慈悲で破壊的な女性、毒婦としてのサロメである。女嫌いを象徴する精神の人ヨカナーン（＝洗礼者ヨハネ）に反逆する女性の肉体である。ヨカナーンの肉体軽蔑は、罪＝肉体＝女性という連想のなかで、根深い女性蔑視の念と結びつく。男性的原理に対する反逆者としてのサロメは、劇の冒頭から昇る月と結びつけられ、月の原理＝女性原理という連想が強調され、サロメの月は青色い色から真っ赤な血の色に変わる。煽情的な踊り、乱暴な処刑など、ビアズリーは、魔性の女サロメを見事に視覚化している。感覚的な美を追求し、19世紀の世紀末90年代を席卷し、肺結核で25歳で夭折した天才挿絵画家は、妖しく美しい花を咲かせて生き急いだ画家でもあった。

洗礼者ヨハネの首を愛撫するサロメ。盆に載ったヨカナーン（＝洗礼者ヨハネ）の首から大量の血が滴る。頽廢とエロチシズム満ちる画像。銀の大皿の上のヨカナーンの首は戦利品としての首。新鮮な首を載せる銀の大皿。白と黒の大胆な対比、流麗な線の強調、平面性など、浮世絵や唯美主義の画家たちの表現を消化し、独自の世界を提示している。ワイルドに指名されて戯曲『サロメ』の挿絵を担当した、わずか20歳のビアズリーによるモノクロームの線描を際立たせた幻想的な絵は見る者に深い衝撃を与える。

サロメは渴望した預言者の唇を終に手に入れる。その瞬間を描いた挿絵が《クライマックス》。戯曲『サロメ』に付けた連作挿絵の掉尾を飾る作品で、サロメの物語は、文字通りこの挿絵とともに頂^{クライマックス}点に達する。切

5-10-1. 《踊り手の褒美》
The Dancers Reward



1843年 インク 水彩・紙
17.6×12.6cm 個人蔵

5-10-2. 《クライマックス》
The Climax



1843年 インク 水彩・紙
17.6×12.6cm 個人蔵

られた首に対して、少しの嫌悪感や不快感を感じることなくサロメは洗礼者ヨハネの首にキスをする。宙に浮くサロメは最後の台詞、「お前にくちづけしたよ、ヨカナーン。お前にくちづけしたよ。お前のくちびるは苦い味がする。これは血の味？ いいえ、これは愛の味…」(Wilde 742) といいながら、犠牲者の首をいとおしそうに持ち上げる。血が滴り落ちる切断された生首。サロメの最後の台詞に付けたピアズリーの最後の挿絵。男性の運命を支配する「宿命の女」としてのサロメ。望むものはどのようなことをしてでも手に入れる新しい女。そしてワイルド／ピアズリーのサロメは、切り落とされた首に対して異常な性的興奮をほのめかす。「宙に浮く女」。モローの『出現』の「宙に浮く生首」の影響か。モローの『出現』は「魔性の女」としてのサロメを描いた文字通りの「出現」であったが、ピアズリーのサロメは奔放な女の性欲を表現するもう一人の「魔性の女」である。

5-11. ルニョー (Henri Regnault, 1843-1871)

ベラスケスやドラクロアに影響を受けたフランスの画家。象徴派詩人のマラルメはルニョーの友人であった。アルハンブラの宮殿で斬首刑に処せられた罪人の生々しい首 [5-11-2] も描いている。

皿の上にナイフ。洗札者ヨハネの首こそないが、ルニョーのサロメは、ジブシー女の官能的な妖艶さ、匂い立つようなオリエンタルな魔性を全面に押し出すことを最大の特徴とする。

5-11-2. 《ムーア王支配下のグラナダでの裁判抜き処刑》

Summary Execution under the Moorish Kings of Grenada

5-11-1. 《サロメ》 *Salomé*



1870年 油彩・画布 160×102.9cm
ニューヨーク メトロポリタン美術館



1870 油彩・画布 305×146cm
パリ オルセー美術館

5-12. ムンク (Edvard Munch, 1863-1944)

《叫び》(1893) が有名なノルウェーの表現主義の画家。強烈な主情主義、鮮烈な色彩表現、歪曲された線により愛と死の主題を表現した画家。

ムンクは、自身を血の海に浮かぶ洗札者ヨハネに見立て、髪の毛だけに凝縮させた妖女をサロメに見立てる。

5-12-1. 《サロメのパラフレーズ》
Salome Paraphrase



1894-98 水彩・インク・鉛筆
46×32.6cm
オスロ ムンク美術館

むすびに

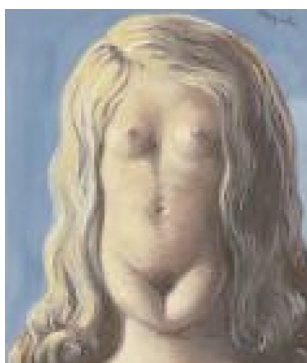
20年前の1995年に『彼女の首を斬れ!』(*Off with Her Head!*)という書名の本が出版された。無論、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』(1865)からの引用である。主人公アリスが「不思議の国」で遭遇する「ハートの女王」は、摩訶不思議な登場人物で、何かにつけ「首を切れ!」と叫び、のべつ間もなく死刑を宣告する。

Eilberg-Schwartz 編集による、この短気な女王の死刑命令をタイトルに持つ本は、その副題に「神話・宗教・文化における女性の自我同一性の否定」と

あるように、米国の女性学研究者たちによる真面目な論文集、女性学／文化史についての研究書である。本書の特徴は、これまで多くの類書が、世界各地の宗教や文化における女性の「ボディ」の表象に注目してきたのに対して、女性の「ヘッド」をその考察対象とする。なぜなら、「からだ」ではなく「あたま」こそが女性の「声とアイデンティティ」の在り処、所在地だからである。「頭でっかち」な現代人に対して「肉体の復権」を唱える立場（頭脳に頼りすぎている現代人は身体性が欠落しているという見方）も必要であるが、頭にこそ女性の本性があることに着目した問題設定には瞠目すべきものがある。

彼女たちの「頭」に関する研究は、従来の^{ステレオタイプ}紋切り型の男女の区分に風穴を開けることになる。古典的なジェンダーの区分では、男性に対しては特権的に「言語・アイデンティティ・精神」などの領域が割り当てられ、格下げされて劣位に置かれた女性に対しては「沈黙・無名性・肉体」の領

E-1-1. 《レイプ（凌辱）》
Le viol 1 (The Rape)



1948年 ガッシュ・紙・板
17.4 by 14.6cm

域が強いられてきたからである。本書の執筆者たちはいずれも、女性を「他者」（単なる肉体：性的欲望対象あるいは再生産のためのモノ）として見なすことは、象徴的に首を刎ねること等しいと論じる。女性の斬首はペルセウス（男）がメドゥーサ（女）の首を刎ねて殺すといった神話の中だけの話でない。女の首を刎ねること、例えば、「ヒジャーブ」（イスラム教徒の女性が用いる顔を隠すベール）、キリスト教会での「礼拝でのかぶり物」（I コリ

ント11:2-10）、あるいは「化粧による変身」は、現代社会の日常生活において象徴的に行使されている「女性の斬首」、「女性の頭を見えなくする慣行」に他ならない。それは女性の顔の固定観念化、一定の性的イメージを与えることによる頭の肉体化、顔を肉体の延長へと変換することである。（無論、ポストモダンの現代にあっては、肉体の復権／肉体の逆襲という肉体の重視を肯定的に評価する考え方もあるが、ここでは頭部はその人のアイデンティティそのものだという、世間一般の認識に従う。）

本書の「口絵」に用いられているベルギーのシュールレアリスト、ルネ・マグリット（René Magritte, 1898-1967）の絵は注目すべき一枚である。この象徴的な絵画はその作品タイトルが《レイプ（凌辱）》と題されている。

冒頭にこの絵を配置することは戦略的である。マグリットの絵画《レイプ》の含意は明白であろう。二つの目は二つの乳房となり、鼻はヘソに、口はヴァギナとなる。若くて美しい女性を見るとき、男はその裸の肉体も想像するという、罪深き男の性^{さが}（マタイ5:27-28参照）、あるいは淫靡な「男の視線」に対する皮肉である。そして頭が肉体と化された女が話し、食べ、

見るものは欲望に他ならないという女に対する皮肉ともなっている。女は欲望の塊、ただそれだけの存在でしかないという謂である。さらに、深読みすれば、女性の顔の部分の下にある首の部分は男根を表わし、顔である女体にそれが突き刺さっている状態、文字通り絵のタイトルである「レイプ」を表現していることになる。女性を斬首し、頭の代わりに肉体を置換し、さらにその肉体に男根を突き刺してきたのが男社会の実態であり、それらについて本書の執筆者たちが考察しているわけである。それぞれの研究者が女性の「頭」についての文化的処置が、さまざまな宗教的伝統・因習においていかに発現しているかをあらわにする。これらの考察はすべて、女性の「頭」がいかに描出されているかは、ジェンダー理解とその他、文化や宗教が女性の根源的問題に与えた影響を理解するためには決定的に重要であると結論している。不思議の国に迷い込んだアリスの冒険は、ハートの女王が「首を斬れ！」とわめきちらし、トランプの兵士たちが彼女に襲いかかろうとする絶体絶命のところで、アリスはからくも目を覚まし、不思議の世界から自分の世界へと帰ってきて幕切れとなる。「生首と美女」の表象を通して見えてくるもの、それはこれら女性の文化史研究家たちの指摘を俟つまでもなく、アリスの物語に登場するハートの女王のように何かにつけ「首を切れ！」と叫び続ける男社会の悪夢からの目醒め、その覚醒への誘いなのである。

注

1. キリスト教絵画の解釈において重要なのは、画家の靈感源となった聖書のテキスト解釈か、それとも表現された形象の解釈だろうか。テキストの何が表現されているかを讀もうとするならば、それは文学作品に通じる視点。一方、テキストがどんな構図や色彩や線で構成されているかに着目するなら、それは視覚的な芸術に対する視点となる。聖書の世界の絵画表現の本質を十全に把握するためには、多面的な解釈によって、複数の方向から迫っていくしかない。従来は自明のものとみなされていた「聖書と絵画表現」の関係に自覚的な距離を生じさせねばならない。そのあたりから画家のキリスト教信仰の

問題も先鋭化するはずである。

2. イエスの姿、その現実を尋ね求めるヴェロニカに対して、イエスの顔が彼女の差し出した布に現れたことの意義は、人間の側からは捉えきれないイエスの真実がイエスの側から示されたということである。それはキリスト教でいう「啓示」、すなわち人知では知ることのできない神秘が、人間に対する愛ゆえに、神自らが示されたということである。換言すれば、ヴェロニカに与えられた啓示とは、人間が決して捉えることのできない神の現実を、イエスの真実を通して、神の側から示されたことである。キリスト教は神自らがその姿を示す「啓示宗教」、神の恩恵によって示されたものに基づく宗教なのである。
3. アポクリファとしての『ユディト記』について。紀元70年、エルサレムがローマ軍によって占領・破壊された時、ファリサイ派の律法学者ヨハナン・ベン・ザッカイ（Yohanan ben Zakai）はエルサレムを逃れ、エルサレムの西方、地中海沿岸の小さな村ヤムニアに学院を作った。「ヤムニア学院（Academy of Jamnia）」である。以後、ヤムニアはユダヤ教の中心地となり、伝説によれば、紀元100年頃、第三代院長エレアザル・ベン・アザリア（Eleazar ben Azariah）の主催のもとで、正典の確定と分派の断罪のために「ヤムニア宗教会議（Council of Jamnia）」が開催された。ここで最終的に39冊の文書がユダヤ教経典の正典となることが決定されたのである（ヘブライ語で書かれた聖書で現在の旧約聖書に当たる）。この時に排除された15の文書が一般に「アポクリファ」といわれる文書である。その内訳は、「七十人訳聖書」〔セプトゥアギンタ〕（最古のギリシア語旧約聖書；伝説ではエジプト王プトレマイオス二世（Ptolemy II）の要請によりアレクサンドリアで70人〔72人〕のユダヤ人が70日〔72日〕で訳了したと伝えられる）の中に残っている14の文書と、ギリシア語の原本が失われラテン語の訳本が残っている1文書（第二エズラ記）である。

アポクリファの位置づけは教会により異なる。日本聖公会では、旧約正典には属さないが教会の中で読まれるべき文書として使用されている。ローマ・カトリック教会は、「第一エズラ記（ギリシア語）」、「第二エズラ記（ラテン語）」、「マナセの祈り」を除く12の文書を「第二正典」と呼んで聖書の中に入れている。プロテスタント諸教会は、「旧約外典」と呼んで聖書から排除している。そして1987年9月、日本聖書協会発行の『聖書 新共同訳』では、『ユディト記』は「旧約聖書続編」の第2番目の文書として収められている。

引証資料

- ドストエフスキー [Dostoevskii, Fedor M.]. 『ドストエフスキー全集 巻7—白痴』
小沼文彦訳, 東京: 筑摩書房, 1963.
- エーコ, ウンベルト [Eco, Umberto] 編著. 『醜の歴史』川野美也子訳, 東京: 東洋
書林, 2009.
- Eilberg-Schwartz, Howard and Wendy Doniger, eds. *Off With Her Head!: The Denial of
Women's Identity in Myth, Religion, and Culture*. New ed. University of California
Press, 1995.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Fifth edition. London: Thames & Hudson,
2012.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. 2 vols. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co.,
1872.
- 富士川義之. 「ある唯美主義者の肖像 ウォルター・ペイター」, 『世紀末の美と夢
3 (イギリス) 美神と殉教者』辻邦夫・責任編集, 東京: 集英社, 1986, 92-
113.
- Hall, James. *Dictionary of Subject and Symbols in Art*. London: John Murray, 1974. (邦訳,
ジェイムズ・ホール著『新装版 西洋美術解説事典 絵画・彫刻における主
題と象徴』監修: 高階秀爾, 東京: 河出書房新社, 2004) .
- ユイスマンス, J. K. [Huysmans, Joris-Karl]『さかしま』澁澤龍彦翻訳, 東京: 桃源社,
1962.
- ヨセフス, フラウィウス [Josephus, Flavius]. 『ユダヤ古代誌18～19』秦剛平訳, 東京:
山本書店, 1980.
- Kenneth, Clark. *Feminine Beauty*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1980. (邦訳, ケネス・
クラーク.『フェミニン・ビューティ: 芸術における女性美』高階秀爾訳, 東京:
メルヘン社, 1987, p. 158).
- 桐ヶ谷まり. 「セルフ・プロデュースの天才」, 『「セックス・シンボル」から「女神」
へ——マリリン・モンローの世界——』亀井俊介編, 昭和堂, 2010, 115-123
『キリスト教人名事典』編集委員会編. 『キリスト教人名事典』東京: 日本基督教団
出版局, 1986.
- Larson, Frances. *Severed: A History of Heads Lost and Heads Found*. New York: Liveright,
2014 (邦訳, フランシス・ラーソン. 『首切りの歴史』矢野真千子訳, 河出書
房新社, 2015).
- 日本聖書学会編「ニコデモ福音書」田川建三訳『聖書外典偽典』第6巻・新約聖書
外典 I, 東京: 教文館, 1976, (第6版) 年, 175-228.
- Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York:

Thames and Hudson, 1994.

- 及川武宣. 『アサヒグラフ別冊美術特集 西洋編17 モロー』東京：朝日新聞社, 1991.
- Parker, Rozsika and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New ed. London & New York: I. B. Tauris, 2013. (邦訳, ロジカ・パーカー, グリゼルダ・ポロック. 『女・アート・イデオロギー——フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』萩原弘子訳, 東京：新水社, 1992).
- 高橋佑子. 『世紀末の赤毛連盟 象徴としての髪』東京：岩波書店, 1996.
- 高階秀爾. 「切られた首」『世界 名画の旅〈1〉フランス編1』(朝日文庫)朝日新聞日曜版「世界名画の旅」取材班, 朝日新聞社, 1989.
- 田川建三訳. 「ニコデモ福音書(ピラト行伝)」, 日本聖書学研究所編『聖書外典偽典6 新約聖書外典I』東京：教文館, 1976年, 175-228.
- The Work of God Apostolate, “Stations of the cross - Way of the cross.”
<http://www.theworkofgod.org/Devotns/Stations/st06.htm> (2016年1月1日)
- 共同訳聖書実行委員会. 『聖書 新共同訳—旧約聖書続編つき』東京：日本聖書協会, 1987.
- Ruskin, John. *Modern Painters in The Works of John Ruskin*. 39 vols, ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1903.
- 田辺貞之助. 「ユイスマンスの変転」, ジョリス=カルル・ユイスマンス. 『彼方』東京：光風出版, 1984, 402-423.
- 若桑みどり. 『女性画家列伝 (岩波新書318)』東京：岩波書店, 1985.
- . 「“強姦された” バロックの女流画家 アルテミジア・ジェンティレスキのその後」『芸術新潮』1998年4月号.
- Wilde, Oscar. “Salomé” *Complete Works of Oscar Wilde*. New ed. London: Collins, 1966.
- Women in the Bible, “Bible Paintings: Judith and Holofernes.”
http://www.womeninthebible.net/paintings_judith.htm/ (2016年1月1日)
- Young, Sarah J. “Holbein’s *Christ in the Tomb* in the Structure of *The Idiot*.” *Russian Studies in Literature*, 44.1 (2007-8) : 90-102. (邦訳, サラ・J・ヤング/乗松亨平訳「『白痴』とホルバインの『墓のなかの死せるキリスト』」『現代思想 総特集=ドストエフスキー 4月臨時増刊』vol. 38-4, 青土社, 2012, 298-308.

附記

絵画はEducational image useとしてウェブサイト「Web Gallery of Art」<<http://www.wga.hu/>>で閲覧可能である。聖書と女性の図像に関して啓蒙的なウェブサイトは“Women in the Bible” <<http://www.womeninthebible.net/>>である。

