

# ヒエロニムス・ボス《最後の審判》の祭壇画》

## における煉獄

坂 入 和 子

はじめに

現在ウィーン美術学校付属美術館にあるヒエロニムス・ボス《最後の審判》の祭壇画》は、伝統的な「最後の審判」の図像から逸脱しており、特異な最後の審判を描いた作品と考えられている。特に中央パネルの「聖なる法廷」の下に練り広げられる魂へのすさまじい拷問は、ボス以前の絵画には見られなかったものであるが、このような行為が行われている場所はいったいどこであるのか、今までの研究では明確に語られていない。

本論は、この場所に最も相応しい名称を「煉獄」であると推定し、このことを煉獄の歴史と煉獄画像の変遷、及び両者の係わりから論証しようとする試みである。

## 第一章 煉獄の歴史

煉獄を描いた絵画には煉獄の教義、思想が反映されている。それゆえ最初に簡単に煉獄の歴史について概観してみたい。

### 1 神学上における煉獄の誕生

煉獄とは現世で犯した小罪を贖うために、魂がその個別的死から最後の審判までの間に滞在すると考えられたカトリックキリスト教の浄罪の場である。神学上「煉獄」という言葉は十二世紀後半まで現れなかったが、その起源は古代ユダヤ教やギリシア思想にまで遡ることができる。<sup>(1)</sup>

西欧において煉獄の教義の礎を築いたのは聖アウグスティヌスである。彼は浄罪の火に三つの規定を設けた。すなわち浄罪の火は、

① 小罪を犯した罪人に対して適用される。

② 極度の苦痛を魂にもたらす。

③ 一時的であるが一種の地獄であり、地上のどんな苦悩にも勝る苦しみを科す。

更にアウグスティヌスは煉獄の時間を個人の死から最後の審判までの間に定めた。<sup>(2)</sup>

アウグスティヌスの思想を受けて、十二世紀の始めには神学者たちによって煉獄についてのさかんな論議が交わされ、ついには一一七〇年—一一八〇年の間に神学上初めて「煉獄」という言葉が現れる。そして一二七四年

の第二回リヨン公会議で教皇は正式に煉獄の存在を認めるに至る。

十四―十五世紀は煉獄が最も繁栄する時代である。この時代の特徴は、新たに芽生えた都市機構の中で煉獄が兄弟会に取り込まれていくことにある。兄弟会の主たる活動は、慈善、喜捨、死者のためのミサなどの宗教的生活と世俗的な親睦、相互扶助であった。中でも死者のためのミサは重要であり、その目的は煉獄にある魂を救済するため、また祈る者自らも死後地獄を免れ煉獄行きで済まされるようにするためであった。<sup>3)</sup>

中世末に、煉獄は概ね次のように表されるようになる。

煉獄に行く魂は突然死をした者や、小罪を犯して現世で罪の贖いを終えていない者。その場所は一般的には地下で地獄の隣と考えられた。浄罪は主として火によるが、後述する煉獄の地獄化とともにほとんど地獄と変わらず、悪魔による拷問も行われた。煉獄の刑罰はこの世のどんなものよりも猛烈で耐えがたい。煉獄での滞在期間が、その者が犯した罪の種類や量によって異なるが、生者のとりなしの祈りによって短縮されうる。

## 2 文学及び教訓逸話における地獄化された煉獄

神学とともに文学及び教訓逸話が果たした煉獄普及の役割も重要である。文学では十二世紀以降いくつかの死後世界旅行記が生まれ、中でも『聖パトリキウスの煉獄』、『トウングロスの幻想』がアルプス以北の煉獄のヴィジョンの源泉になった。ダンテの『神曲』は天国に近い地上にある煉獄を表している点で北方のものとは異なるが、煉獄を人類の記憶の中に刻み込んだことで重要である。

一方、説教とその教訓逸話は一般大衆に煉獄を広めるのに貢献した。その中でもシトー会士ハイステルバッハのカエサリウスやエティエンヌ・ド・ブルボンらの教訓逸話は有名である。彼らの語る煉獄の特徴は、それま

での主流であった浄罪の火のみが存在する場ではなく、暗黒の地、悪魔による刑罰といった地獄を思わせる様相を呈し、煉獄が地獄化されたことにある。このような地獄化された煉獄のイメージは教会の民衆教化のための手段と相まって、十四—十五世紀にはポピュラーなものとなった。

## 第二章 絵画における煉獄

煉獄の画像の最初期のものは十三世紀にまで遡れ、十五世紀のものはしばしば目にすることができ。次に十三—十五世紀の絵画において煉獄がどのように扱われていったかを概観したい。

### 1 ミニアチュールにおける煉獄画像

中世の写本においては煉獄の画像が豊富に得られる。特に十五世紀オランダのミニアチュールは、ボスがしばしばそこからモチーフをとっていることから重要である。

(1) 『フィリップ美男王の聖務日課書』 パリ国立図書館、ラテン語写本一〇二三番、fol.49, 一二五三—一二九六年頃。

(図1)

煉獄を描いた最初期のものと考えられる。二人のセラフィムを伴い虹の上に座すキリスト。その下には浄罪の火に包まれた四人の魂がいる。うち二人は天使によって上方へ引き上げられようとしている。ここではおそらく魂の審判が行われているものと考えられる。<sup>(5)</sup>

天使によって魂が煉獄から救済されることについては、文学や説教の中で語られている。十三世紀中頃のフランスのドミニコ会士ジェラルド・ド・フラシエは次のような話をする。

リモージュの修道士ジャン・バレスティエは犯した小罪のために七日間を煉獄で過ごす。そこでの償いの刑罰は極めて厳しいものであったが、それがすむと天使たちが彼を天国へ導くために迎えにきてくれた<sup>(6)</sup>。

(2) 『時禱書』

バルチモア、ウオルターズアートギャラリー、写本 W. 108. ff. 166v-167r, 一四三五—一四四〇年頃。Zweder van Calenberg の師匠。



図1 「煉獄」(『フィリップ美男王の聖務日課書』)

ここには教会での死者のためのミサと煉獄が描かれている<sup>(7)</sup>。死者のためのミサは煉獄にある魂を救済するために不可欠であることは神学者たちの認めるところである。例えばクレモナのプラエボジティエーヌスは「死者の記念日」のための説教で次のように語る。

ある人たちは浄罪<sup>(8)</sup>煉獄で浄めをうけているのである  
なら、今日という日は我々は劣れるものをいたわることが  
とく、彼らに心を配らなければならない。

煉獄で魂は救済を願い祈っている。魂が祈る理由は、十二世紀セルのペトルスが語ったように、「浄罪の火中に住むのであれば、汝は懲罰によって責め苦を受けるが、いずれは解放される。地獄に住むのであれば、あらゆる希望は失われ、

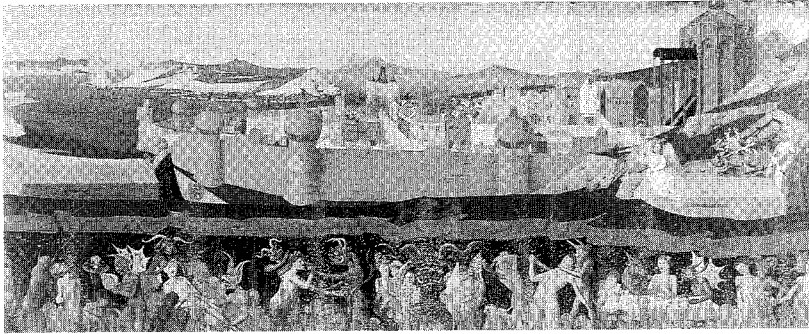


図2 アンゲラン・カルトン「地獄」(《聖母の戴冠》部分)

汝は神の許しではなく真理と苛酷を待つことになる」ということで説明されよう。このように西欧カトリックキリスト教世界では、煉獄では救済の見込みがあるので魂は祈るが、地獄では全く望みがないので祈る魂などはいないのだと考えられた。

(3) 『時禱書』 ハーグ王立図書館、写本 131G8. ff. 136v-137r. 一四八〇年頃。  
Delft Half-Length Figures of the Shrine.

今までの例とは趣が少し異なり、大天使ミカエルによる魂の秤量と煉獄が描かれている<sup>⑩</sup>。この組み合わせは中世末に神学者たちの間に広まった第一の審判の概念を思わせる。即ち第一の審判によって魂は地上の樂園または煉獄へ送られ、そこで時の終わりの最後の審判まで待機するのだと信じられた<sup>⑪</sup>。

以上、最初期のものとオランダ写本における煉獄の画像の例を見た。これらに共通する図像的特徴をあげると次のようになるだろう。

- ① 魂は浄罪の火によって焼かれる。
  - ② 魂は祈っていたり、天を仰ぎ見たりしている。
  - ③ 神の審判により魂は煉獄を許される。
  - ④ 浄罪を終えた魂は天使によって救済される。
- このような特徴は、煉獄の教義と一致することが確認されよう。

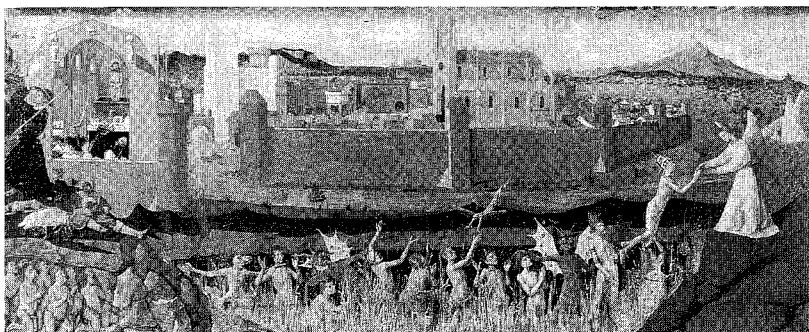


図3 アンゲラン・カルトン「煉獄」(《聖母の戴冠》部分)

### 3 アンゲラン・カルトン《聖母の戴冠》

ウィルヌーヴ・レ・ザヴィニョン市施療院付属美術館、一四五四—一四五三年。

現在ヴィルヌーヴ・レ・ザヴィニョン市施療院付属美術館にある《聖母の戴冠》は、煉獄を最も正確で克明に描いた代表的な作品の一つであり、このような凶像はこれまでに類例がないと考えられている<sup>12)</sup>。

作品はその制作にあたっての契約書が今日も残っている。それによれば直接の依頼主はカルトウジオ会修道院の司祭ジャン・ド・モンタニヤックとされる。契約書中には煉獄と地獄を描くこと、つまり審判下における人間の死後世界を描くことが要求されており、表現についてはカルトンに自由任された。作品には風景表現、色彩等で注目すべき点が多々あるが、ここでは地下世界の地獄(図2)と煉獄(図3)にのみ言及したい。

まず煉獄の位置についてであるが、カルトンは死後世界の地理を正しく表すことに成功している。多くの神学者たちが考えたように、煉獄は地下の地獄に隣接した場所におかれた。煉獄にいるのは様々な階層の人々であるが、彼らは浄罪の火による他、悪魔によっても責め苛まれている。煉獄での悪魔による拷問については、神学者たちの著作や説教、文学で語られているところである。煉獄で幾人かの魂は救済を願って祈っているが、隣

の地獄では誰一人祈る者はいない。何故なら先にセルのペトルスの言葉を引用したように、煉獄は救済の場であるのに対し、地獄は絶対救われる可能性のない場所であるからである。さらに煉獄と地獄を比較してみると、地獄の方が心なしか空いていることに気がつく。この理由はオーベルニュのギヨームによつて説明される。それによれば、煉獄の刑罰は現世で始められた悔悛による罪の浄化を補完する刑罰であり、このことは多くの魂にとつて必要である。従つて当然のうちに煉獄は刑罰を受ける多くの魂で満ち溢れ、一方地獄は大罪を犯した魂のみが存在するといふ結果になるためである。カルトンはこのような煉獄の状態を正しく把握していたようだ。

また火の表現についても煉獄のを白っぽく、地獄のを赤く描いているが、これは煉獄の火が一時的な罰のためであるのに対し、地獄のは永遠の責め苦の火であることを意識しているからであろう。

更にカルトンは生者と煉獄にある死者の繋がりも忘れずに描いている。地上部分ローマの風景の中にある聖堂で執り行われているのは、煉獄にいる死者を救済するためのグレゴリウス大教皇によるミサなのである。

以上カルトンはアウグステイヌスに端を発し、その思想に影響を受けながら中世を通じ発展した教義に基づき、煉獄を描いたものと思われる。

「聖母の戴冠」というタイトルのこの作品にも一つタイトルを与えるとすれば、「審判のもとでの死後の三項体系——天国、煉獄、地獄——」ということにならうか。先に見たミアチュールのところで述べたように、人は死後直ちに善き人は地上の楽園か天国へ、小罪を負つた者は煉獄へ、そして大罪を犯した者は地獄へ行き、前者はそれぞれの場所で時の終わりの最後の審判まで待機するといった考えが、この作品の依頼主と同じカルトウジオ会に属したデニス・ファン・レイケルの著作にみられる。

おそらくカルトンは美術史上、初めて死後の三項体系を絵面化することに成功した画家であろう。さらに煉獄に関していえば、カルトンはそれまでの伝統を継承したことに加えて、新しい要素も取り入れた。それは煉獄の



ブレ地獄化——具体的に示せば悪魔による刑罰、煉獄で苦しむ魂の表現——を行った事である。煉獄の地獄化は特に十三世紀以降カエサリウスやド・ブルボンをはじめとする説教者たちによって進められ、十四、十五世紀には戦う教会の民衆教化のための最大の武器の一つとなったが、その初歩段階ともいうべき絵画表現がカルトンによってなされたのである。

### 第三章 ヒエロニムス・ボス 《最後の審判》の祭壇画

#### 1 「楽園」

アンゲラン・カルトンによってなされた絵画における煉獄の地獄化をさらに推し進め最高点にまで達しせしめたのが、ヒエロニムス・ボスの《最後の審判》の祭壇画。中央パネルであると筆者は考える(図4)。その理由を述べる前に、中央パネルと右パネルに描かれたことの原因である左パネル「楽園」について考えてみたい。

ボスは《最後の審判》の祭壇画の他に《干し草の車》の祭壇画、《快樂の園の祭壇画》においても「楽園」を描いている。この二作品における「楽園」はいずれも中央及び右パネルに描れたことの原因である原罪を表していると解釈されており、このことは《最後の審判》の祭壇画についてもあてはまるであろう。

ボスの描く「楽園」はそれまでの伝統的な「楽園」の図像と趣を異にする。《干し草の車》の祭壇画と《最後の審判》の祭壇画においては、画面上方に「叛逆天使の墜落」があり、前景から中景にわたって「エヴァの創造」、「原罪」、「楽園追放」が異時同図法によって描かれている。このように同じ画面に「叛逆天使の墜



落」から「樂園追放」までを描いたのは、美術史上ボスが初めてではないかと考えられている。

しかし文学、演劇、神学では中世初期からこれらの物語は一連の話として語られ表されてきた。例えば、イングランドの古英語で書かれた『創世記物語』、中世の宗教劇チェスター・サイクル、そしてアウグスティヌスの『神の国』において。それゆえボスは決して特異な「樂園」を描いたのではなく正統思想に基づいて描いたことが、これらの文献を読むことで確認されよう。

## 2 「最後の審判」

ボスの《「最後の審判」の祭壇画》中央パネル「最後の審判」は、それまでの伝統的な「最後の審判」の図像と著しく異なっている。例えば十五世紀の北方の代表的な

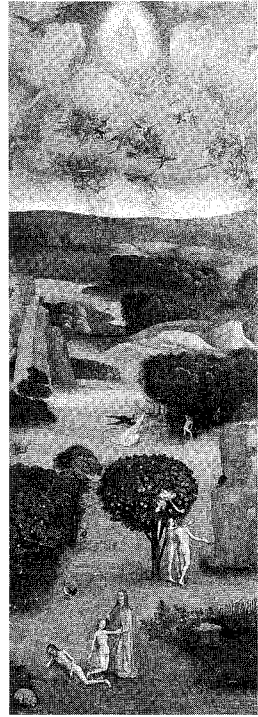


図4 ヒエロニムス・ボス《最後の審判》の祭壇画（一五〇〇年頃（一四一—一五頁））

② 死者の大地からの蘇りがない。

③ 救われし者と呪われし者の選別がされていない。

④ 「聖なる法廷」の下は刑罰の地となっている。

これらの点ゆえに、バルダス、リユートルスヴェルドらはこの地を地獄と見た。リンフェルトは地獄ではないがボスはそのが地獄であるか地上であるか明確にできなかったという。ホレンダーは宇宙の審判が行われているのだと信じた。バックスは最後の審判の終わった後の状態が描かれており、悪魔は呪われし者たちを地獄へ連れていく前からその場で即罰しているのだと考えた。マレイニッセンもこの考えを支持している。更にギブソンやボツシングはそこは最後の審判が行われたヨシャファト峡谷かもしれないとする。ポッホカルスとメルテンは中央パネルに煉獄のヴィジョンを見た。<sup>[4]</sup>

以上これまでに考えられてきた場所の分類をすると、三つに分けることができる。

(1) 地獄

「最後の審判」の祭壇画であるロヒール・ファン・デル・ウェイデンやハンス・メムリンクの作品とボスのとを比較してみれば、それは明らかである〔図5〕。

ボスの大きく異なる点は、

① 審判の重要性を表す「聖なる法廷」

が画面のわずか四分の一を占めるにすぎない。

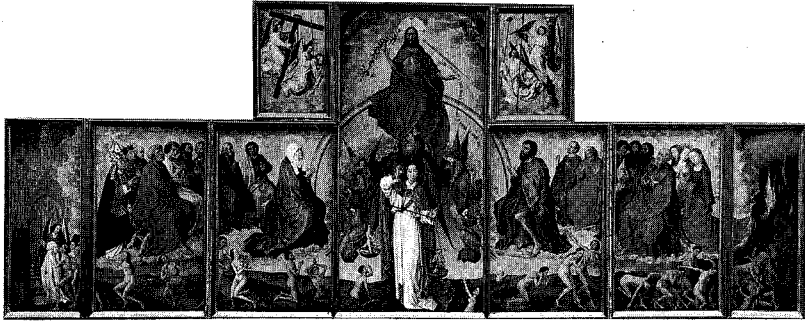


図5 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《「最後の審判」の祭壇画》1445-51年頃

(2) 最後の審判の地

(3) 煉獄

筆者は(3)を支持したい。しかしポツホカルスとメルテンの研究では、なぜそこに煉獄が認められるのか述べられていない。従って、以下ではどのような理由で筆者が(1)及び(2)を相応しくないと考え、(3)の煉獄であると見るのか説明をしていきたい。

(1) 地獄説

バルダス、リユートルスヴェルドラが唱える地獄説について検討してみよう。

ボス以前の地獄を描いた十四—十五世紀の北方の絵画では、地獄はサタンである怪物の口や不気味な建物によって表され、その中に魂が閉じ込められ恐ろしい罰を受けるといった表現が多い<sup>(15)</sup>。ボスもこのような凶像の伝統に基づき、《「干し草の車」の祭壇画》や《「快樂の園」の祭壇画》の地獄を描いており、そこには罪人を呑み込み幽閉するサタンや地獄の塔がある。このような地獄のシンボルは《最後の審判》の祭壇画の右パネルにも存在し、それゆえそこが「地獄」であることがわかる。また地獄には奈落の底があると信じられていたが、ボスは《「快樂の園」の祭壇画》と同様に《最後の審判》の祭壇画にもそれを描きこむことで、地獄であることをより明確化し

た。しかしこういっただ獄のシンボルは中央パネルのどこにも見いだすことはできない。後方には幾つかの廢墟が点在するが、それらは地獄の本営ではない。また広大な地に多数の悪魔がいるにもかかわらず、彼らのリーダーたるサタンは見当たらない。更に中央パネル上部には「聖なる法廷」がある。作例ではメトロポリタン美術館にあるヒューベルト・ファン・エイクと考えられる「最後の審判」のように、聖なる法廷と地獄の間に大天使ミカエルや死者たちの蘇りを描くこと、いわゆるワンクッション置くことで法廷と地獄の垂直的配置がなされることはあった。しかボスのように法廷の下に直接地獄が描かれた例は過去に見当たらない。

バルダスらが地獄説をとる最大の理由は、暗黒の大地で悪魔による魂への猛烈な刑罰が行われていることにある。確かにそれは一見したところ地獄の様相なのだが、このような情景は中世では地獄にのみ見られたものではなかった。例えば『聖パトリキウスの煉獄』や『トウングロスの幻想』にある煉獄は「寒風吹きすさぶどす黒い大地の荒野」であり、そこで罪人たちは悪魔によってどろどろに溶けたイオウと金属でいっぱい風の風呂に浸されていたり、暴風の中にさらされていたり、怪物の口に飲み込まれていたりする。いわゆる地獄化された煉獄ではこの中央パネルにある情景と類似したことが見られたのである。ところで、煉獄と地獄の決定的な違いは、煉獄では救われる者がいるが、地獄では決していないということである。もう一度神学者の言葉を引用しよう。「小罪を帯びている人のような場合にはまず煉獄へ、しかる後天国へ行く。悪人には行き場の区別はなく直ちに地獄へ落ちる」(ペトルス・カントル『秘跡大全』<sup>16</sup>)。このようにミニアチュールやカルトンの作品で確認したことく、「地獄」に祈る者はない。一方中央パネルでは天使によって救済されたり、祈っている魂がいる。このことについては、後の煉獄説の中で詳述したいが、この点だけとつてもこの地を地獄とは見がたい。

## (2) 最後の審判の地説



図6 ヒエロニムス・ボス《最後の審判》

現在のボスの主たる研究者マレイニツセン、ギブソン等は描かれた場所は最後の審判の行われた地だと考えている。その最大の理由は画面上部に「聖なる法廷」があるからだ。しかし、伝統的な「最後の審判」の図像では先にも見たように、新約聖書ヨハネによる福音書五十五章二十二節、二十五節などを典拠として必ず死者の大地からの蘇りがあり、ボスの「最後の審判」を主題とする二作品《七つの大罪》とミュンヘン・アルテ・ピナコテークにある《最後の審判》の断片にもはつきりとそれが認められる(図6)。またミュンヘンの作品には「最後の審判」の図像のもう一つの特徴である大天使ミカエルによる魂の秤量が描かれていたと考えられている。それゆえボスは二つの作品では図像の伝統に従いながら、ウィーンの祭壇画ではなぜ背いたのかという疑問が生じるだろう。

救われし者と呪われし者の分離については、新約聖書マタイによる福音書に述べられており、通常絵画表現もこれに従っている。ボスにおいても《七つの大罪》では同一場面ではないが、救われし者の「天国」と呪われし者の「地獄」がある。またミュンヘンの作品はミカエルの左側、呪われし者の側であると見なされている。この二作品を見る限りは、ボスも最後の審判の伝統的図像表現を踏襲していたことがわかる。

従ってバックスの主張するように、中央パネルにある状態が最後の審判の終わった後のものとすれば、何故救われし者と呪われし者はほとんどまったく区別されず、また天使と悪魔に伴われそれぞれの方向に向かわないのだろうか。現在リーズ大学図書館にある時禱書の中の「最後の審判」はおそらく審判が下った直後の状態を描いたものであるが、救われし者は天使に、呪われし者は悪魔に伴われはつきり二分されている。<sup>18)</sup> ミュンヘンの断片では悪魔は呪われた魂に襲いかかるがそれは拷問を加えるためではなく、画面右上にある地獄に投げ込むためである。これに対してウィーンの中央パネルではキリストの足下で既に刑罰が執行されながらも、全く奇妙なことに右にある地獄へ向かう魂は一人としていない。左パネル「樂園」で原罪を犯したアダムとエヴァを中世では流刑の地とされた森へ、そしてそれは罪による罰が行われている中央パネルと右パネルの方向へ向かわせることを意識して描いたボスが、何故中央パネルでは呪われた魂を地獄の方へ向かわせなかったのだろうか。むしろ魂はこの地で罰を受け続けるように見える。この地は審判の場というような一時的な所であるよりも、そこにある橋や建物、様々な刑罰の道具により、遙か以前から存在する地獄に似た場所と見なせないだろうか。審判の場は常に何一つない草原や荒野として表されてきた。

以上のような点から、「特異な表現をとった最後の審判」または「最後の審判の終わった後の状態」とみる今までの考え方には、説得力に欠けるものがあると筆者には思える。

### (3) 煉獄説

ポッホカルスは《最後の審判》の祭壇画》の詳細な研究において中央パネルに煉獄的ヴィジョンを認めているものの、その根拠については明らかにしていない。またメルテンも、中央パネルには煉獄が具体的に示されると述べたが、それ以上の説明はない。それゆえ筆者はここでその根拠をあげ、煉獄説をより説得力のあるも

のすることを試みたい。

「聖なる法廷」の下に広がる暗黒世界は、これまでの研究で『トウンダロスの幻想』に表された死後世界に類似していることが指摘された。この死後世界旅行記は一四八七年ス・ヘルトヘンボスでオランダ語訳が出版されており、ボスが目にした可能性は高い。物語は騎士トウンダロスが上層地獄つまり煉獄と、下層地獄つまり地獄を巡る体験記である。そこにある魂の刑罰の場は、暗闇と悪臭が支配し、深い谷、聳え立つ山、広漠たる大地、どす黒い湖からなる。罪を犯した魂は、かまどで焼かれたり、燃える炉の並ぶ谷間で悪魔の鍛冶屋に打たれたり、怪物に飲み込まれた後再び転生していたりする。このような死後世界の様子は、確かに中央パネルに描かれていることを想起させる。中央パネルにある褐色の荒涼たる大地、聳え立つ岩山、そしてそこで行われている様々で残酷な刑罰は『トウンダロスの幻想』の死後世界のイメージそのものである。しかしこのような類似は『トウンダロスの幻想』の上層地獄―煉獄―のものであり、上層地獄巡りの後に主人公が訪れる下層地獄、即ち真の地獄とではない。下層地獄には地獄の門、奈落の底、ルシファーが存在し、その様相は「地獄」のパネルに描かれたことに近い。今までの研究ではこの点に触れたものはなく、上層地獄と下層地獄を区別せずの一つの地獄として見てしまっている。中央パネルが類似するのは上層地獄との方であることは、おおいに強調されるべきことである。

この他に一四七八年にはハウダで『黄金伝説』のオランダ語版も出版されており、その中の「聖パトリキウス」の章には『聖パトリキウスの煉獄』が要約された形で掲載されている。ここに表された煉獄も中央パネルを思わせるものがある。

そこでは、何人かの人達が生きながら火に炙れ、悪霊たちは、灼熱した鉄具で彼らの内臓のままで責め苛んでいた。また、地に腹這いになって、苦しきのあまり土を噛んでいる人達もあった。彼らが憐れみを乞う



て悲鳴を上げると、悪霊たちは一層残酷に打ちかかった。さらに手足を蛇に食われる人もいた。ひきがえるが火の刺でその内臓をほじくり出して<sup>19</sup>いた。

また楽園にたどり着いたオウエインに司教が語ることは、ウィーン<sup>20</sup>の祭壇画に描かれていることと同じ道筋を辿っているようであり興味深い。

ここはアダムがその不服従の罪ゆえに追放された地上の楽園です。……肉の死の後、我々は今あなたが見てきた刑罰の場で罪を、ある者は長く、ある者は比較的短く贖うのです。我々は皆これらの刑罰の場を通してこの平和の地に戻ってきたのです。

すなわちボスにおいては左パネル「楽園」から追放された人類は、中央パネル「煉獄」で未だ罪を贖い続けている。祭壇画に表されたことは、『聖パトリキウスの煉獄』の中間結果であるとも言えるだろう。

また「奉教諸死者の記念日」にはそれまでの神学者たちの煉獄についての教義の集約がみられ、この点もボスと煉獄の関係を考える上で注目すべきであろう。

ところで中央パネルには死後世界旅行記の中で語られているような様々な刑罰がみられる。これまでの研究は、これらの罰がどのような罪に起因し何を意味するかについてに集中してきた。本論の目的は中央パネルに表された場所を推定することであり、ここでは個々の罪と罰のイコノロジーには触れないことにしたい。しかし付け加えておくべきことは、それらは主として七つの大罪によると解釈されていることである。中世では七つの大罪はあらゆる罪の源として弾劾されたが、それらは地獄でのみ罰せられる罪ではなかった。このことはダンテの『神曲』で地獄で罰せられる七つの大罪と煉獄で罰せられる七つの大罪があることから明らかである<sup>21</sup>。また、地獄化された煉獄は殆ど地獄的イメージで形成されているので、罪や罰によってそこが煉獄であることを読み取ることがほとんど不可能である。このことは『トウンダグロスの幻想』や『聖パトリウスの煉獄』を読めば納得され



図7 「釜茹での罰」(『聖パトリキウスの煉獄』1506年)

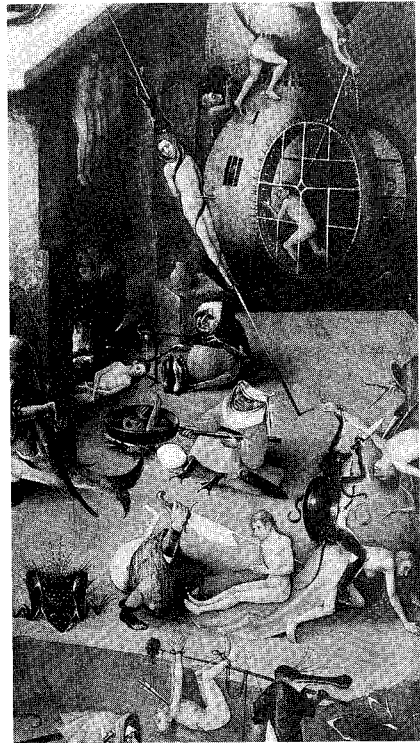


図8 ヒエロニムス・ボス《「最後の審判」の祭壇画》(中央パネル部分)

ようし、またこれらの物語につけられた挿絵をテキストから切り離して見た場合、それが煉獄であるのか、地獄であるのかを判断することは難しい(図7)。

中央パネルと右パネル「地獄」を比較してみると、中央パネルの方が圧倒的に罰を受ける魂で混雑していることがわかる。これはアンゲラン・カルトンの《聖母の戴冠》でも見られた。その理由はオーベルニュのギョームの述べた通りであろう。またヘールズのアレクサンデルも「煉獄を通る必要がないほど十分に功德をつんだ人々は教会には少ない」と述べ、小罪を犯した魂による煉獄の混雑を示唆している<sup>(2)</sup>。

この他にも煉獄に特有なことが中央パネルにいくつか見られる。

一つは何人かの「祈る人」がいることである。前景の四つん這いになった女の赤いスカートの上に座った男、その後ろの四角い建物の中で釜茹でにされている男、更に後方の梯子を持った悪魔に伴われる男、右手にある橋

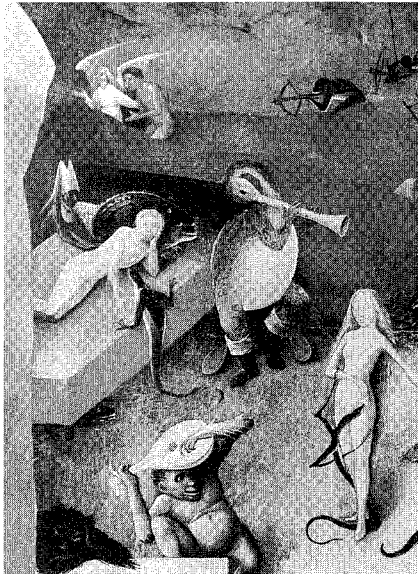


図9 ヒエロニムス・ボス《最後の審判》の祭壇画》(中央パネル部分)

を渡ろうとする一団の中の男、その奥で悪魔の鍛冶屋に蹄鉄を打たれる男等々(図8)、煉獄の図像に「祈る人」は欠かせなかった。何故なら教義に定められたように、煉獄は救済の場だからである。一方地獄ではすべての望みは断たれるので、「地獄」のパネルには「祈る人」を見いだすことはできない。このことはカルトンの作品においてと同様である。

また中央パネルと右パネルの人々の表情を比較してみると、特に地獄の赤いテントの中で絶叫する女の表情は地獄の絶望を表していると言えよう。しかし中央パネルにはそのような激しい表情をした者はいない。

火の表現についても二つのパネルには明らかに相違が見られる。カルトンは煉獄の火を白っぽく、地獄の火を赤く描き分けていたが、ボスも中央パネルのは白っぽく弱々しく単発的に、右パネルでは赤くメラメラと燃え上がっている様を表現している。これはボスが煉獄と地獄の火を区別していることを示すものである。

天使によつて救済される魂がいることは煉獄の図像の特徴であり、我々は既にそのことを作例で見してきた。中央パネルにもそのような魂がいる。中景左端に金髪の天使によつて導かれる一人の魂、彼は今まで見てきた煉獄の画像にあつたように、救済を感じ謝し祈っている(図9)。西欧カトリックキリスト教において、いつかは救済される死後世界の刑罰の場は煉獄しかありえない。

ところで煉獄から解放される魂はここに見られるように一度に沢山というわけではなかったようであ

る。ダンテの『神曲』浄罪篇第二十一歌には、五百年もの間罪を贖ってきた一人の魂がようやく浄められて煉獄から解放され、それを祝福して山が振動し歌声が沸き起こるさまがうたわれている。

ボスが煉獄を、それも地獄化された煉獄を描いた可能性のある作品が一つだけ存在する。それは現在ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ蔵の《彼方の世界の幻想》を成す一般に「地獄」と考えられているパネルである〔図10〕。ギブソンはその著作の中で、そこを煉獄であると考えた<sup>23</sup>。確かにディルク・ブーツの二枚のパネルの影響を考慮し、また「地上の楽園」のパネルに対応するものとして「地獄」を配置すれば、表されているのが煉獄であると見ることも可能性もなくはない。これまでに見てきた煉獄の図像的特徴はそこに見いだし難いのであるが、暗示的に煉獄を思わせるものがある。一五二一年マルカントーニオ・ミキエルはおそらくこの作品を見ており、「非常に沢山の種類の悪魔のいるカンヴァス」、「夢を描いているカンヴァス」と記述している<sup>24</sup>。ミキエルが四枚あるパネルのどれを言及しているのかはわかっていないが、ギブソンはミキエルが「地獄」の前景で頰杖を



図10 ヒエロニムス・ボス「地獄」《彼方の世界の幻想》



図11 「煉獄」(『時禱書』 1490-95年)

つきメランコリックな様子(25)の男のことを、悪夢を見ていると誤解したのではないかと、(25)という仮説をたてた。悪夢、奇怪な幻想、それは『聖パトリキウスの煉獄』や『トウンダロスの幻想』に代表される死後世界旅行記の共通項でもある。ギブソンはこの男は夢を見ていたのではなく、現世で犯した罪により神の恩寵を失ったことを悔いているのだと解釈した。そのような解釈が妥当なものであれば、そこが煉獄である可能性は更にある。なぜなら煉獄は悔悛の場であるから。

メランコリーな男の姿はウィーンの中央パネルの中景、左端の赤いベッドの上にいる男のそれに似ている(図9)。またメランコリーな男の隣で悪魔に首を斬られている男は、ウィーンの前景中央の卵の殻を破った怪物の後ろにも現れる(図4)。似通った描写を理由として二作品が同じ場所―煉獄―を表しているのだとはいえないが、少なくとも何らかの関連があるのではないか。

救済された魂が上昇していく先には、「聖なる法廷」がある。「地獄説」で述べたようにそれまで地獄の上に直接「聖なる法廷」や審判者キリストが描かれることはなかった。一方煉獄の画像にはそのようなものがしばしば見られる。先に見た『フィリッポ美男王の聖務日課書』、十五世紀のオランダのミアチュールなどがその例である(図1、11)、またカルトンの《聖母の戴冠》は直接には審判の画像ではないが、戴冠の下での死後世界の三項体系を表したものである。

中世の神学では、煉獄は神の法廷に属すると考えられていた。『トウングロスの幻想』で煉獄巡りを終えたトウングロスに付き添っていた天使は語る。「今まであなたが見てきた罰を受けている人達すべては、神の審判を期待しているのです」。またヘールズのアレクサンデルの述べるように、煉獄は戦う教会の法廷にも属すると考えられたが、このような神と教会の共通の法廷に属する煉獄のイメージが『最後の審判』の祭壇画』に認められないだろうか。

「聖なる法廷」はシェリーが指摘したように半楕円形をしていて、それはあたかも煉獄を見下ろす目のようである。ボスは『七つの大罪』で神の目のまわりに大罪を描いた。ギブソンはこれをこの世のすべてを映し出す「鏡」と解釈した。「神の目」「鏡」といったテーマはボスの作品に共通して見られるものである。それゆえ「聖なる法廷」も「神の目」であり、そこに映し出されたことが下方に広がる死後世界であるという見方も可能ではないだろうか。

中世末にはデニス・ファン・レイケルの思想に代表されるように、時の終わりの最後の審判までの集団としての死者たちの眠りは、時代とともに顕著になっていく自我の芽生えにより生じた、人間個人個人の死に際して行われる第一の審判に取って代わられる。このような歴史的背景に鑑みて、ここに描かれた「聖なる法廷」は時の終わりの最後の審判のためのものではなく、第一の審判のためのものであり、そしてバックスやギブソンの意見を取り入れるなら、第一の審判の終わった後の状態と見るほうがより適切なのではないだろうか。中央パネルには煉獄の他に微かではあるが、天国と地獄も描かれている。天国はパネルの左上方に、地獄は右奥下方に、煉獄はこれらの中間——それはアウグスティヌス以来考えられてきた煉獄の位置——に存在する。即ち第一の審判によって救われし者は天国、呪われし者は地獄、小罪を帯びている者が煉獄に滞在しこれらの死後世界を聖なる法廷が管轄するのである。

以上、「最後の審判」の祭壇画《中央パネルの大部分を占める暗黒の地は、神学、文学、教訓逸話等に表された煉獄に類似しており、また初期の煉獄画像からオランダのミニアチュールやアンゲラン・カルトンの作品にまで見られる図像的特徴が認められ、この地を煉獄であると考えることができる。また祭壇画全体に描かれたことは、死後世界の三項体系であると解釈されよう。

### 終わりに——煉獄が描かれた必然性

最後にまとめをかねて、何故煉獄が祭壇画の中心にかなりのスペースをとって描かれたのか、その理由について考えてみたい。

《最後の審判》の祭壇画の依頼主は現在のところ全くわかっていない。次のことは筆者の推測にすぎないが、祭壇画に何らかの形で兄弟会が係わっていたのではないか。兄弟会の主たる活動は、死者のためのミサであり、煉獄にある魂を救済すること、また祈る者自らも、死後煉獄行きで済まされるようにすることであった。ボスはス・ヘルトヘンボスで「聖母マリア兄弟会」に属していて、兄弟会やその会員から作品の注文を受けている。「聖母マリア兄弟会」は会員から「死亡税」を徴収していた。それは死亡した会員の葬儀やその魂を救済するための死者のためのミサに使われるものであり、ここからもボスが煉獄と近い関係にあったことが推測されよう。十五世紀のミニアチュールには「死者のためのミサ」と「煉獄」を関連付けて描かれたものが見られ、このような関係を《最後の審判》の祭壇画にも見ることができないのではないだろうか。

またボスの時代のペシミスティックな死生観も煉獄が描かれたことの重要な要因であろう。「四終」と「メモ

ント・モリ」は当時の教会の掲げたスローガンであり、煉獄は恐怖をもって内面的な悔悛を促すことのために用いられた。祭壇画にはこのような社会的、宗教的状況の反映が認められると思われる。

「もし」生の長さよりも、自分の死についてもっとたびたび思念するなら、疑いもなくあなたはもっと熱心に身をただしあやまちを改めるだろうが。また将来うける地獄のあるいは煉獄の責め苦を心底からよく思い見るなら、きつと喜んで悩みや悲しみも耐え忍ぶだろうし、どんなつらい目もおそれないだろう」というトマス・ア・ケンピスの言葉はボスが地獄化された煉獄を描いた理由を説明するように思える。恐らく人は恐怖の死後世界を表したこの祭壇画の前に立った時、それまでの安易な救済の場としての煉獄という考えを捨て、死後煉獄を免れるよう現世における罪の浄化に努めることを決心したのであろう。ボスはそのようなことを意図して、この暗澹たる世界を描いたのではないだろうか。

このように煉獄が描かれることはボスの時代の要請であった。その目的は死者の救霊と生者の現世における悔悛を促すことにあつたと考えられる。ボスはこの目的を絵面化することにおいて、中世の神学、文学、説教等から煉獄のイメージを得、左パネル「楽園」で行つた如く中央パネルで真に「地獄化された煉獄」を描き上げたのである。

## 註

- (1) J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, 1981. 邦訳、ジャック・ル・ゴフ『煉獄の誕生』渡辺香根夫・内田洋訳、法政大学出版局、一九八八年、一八九—二二六頁。ル・ゴフによれば、一一七〇年



以前のテキストには「煉獄」purgatorium という言葉は存在しない。「小罪」については、例えばアウグスティヌスは levia, minuta, minutissima, minima, parva 等の形容詞を用いて表現しており、本論では ジャック・ル・ゴフ『煉獄の誕生』の訳にしたがって「小罪」という言葉を用いた。

(2) 聖アウグスティヌスと煉獄の関係については、前掲、ル・ゴフ『煉獄の誕生』九五―一二七頁。アウグスティヌス『告白』服部英次郎訳、岩波文庫、一九七六年、三二四―二七頁、アウグスティヌス『神の国』服部英次郎訳、岩波文庫、一九八二年、第五卷参照。

(3) 「兄弟会」は活動の主体が平信徒から構成され、聖職者中心の「兄弟団」とは異なる。「兄弟会」については、田中史高「中世都市におけるヘルト・フローテと共同生活兄弟団」『日蘭学会誌』第九巻第一号、江川温「中世末期のコンフレリーと都市市民」(中村賢三郎『都市の社会史』ミネルヴァ書房、一九八三年)参照。

(4) 『トゥンダロスの幻想』はアイルランドの修道士によって書かれた。ここではまだ「煉獄」という言葉は使われず、「上層地獄」(煉獄)、「下層地獄」(地獄)という表現をとった。「聖パトリキウスの煉獄」はソールトレーのHの作とされ、成立年代は一一九〇年前後であろう。テキストは『The Vision of Tugdal, J. M. Picard & Y. de Pontarcy trans, Dublin, 1989; St. Patrick's Purgatory, J. M. Picard & Y. de Pontarcy trans, Dublin, 1985』を使用した。

(5) ル・ゴフ、前掲『煉獄の誕生』五六五頁。V. Lerouquais, *Les brevetaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. II, Paris, 1934, p. 487, pp. 465-85 参照。

(6) ル・ゴフ、前掲『煉獄の誕生』四七四頁。

(7) *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, New York, 1989, p. 102. 図版は p. 89 を参照された。  
5。

(8) ル・ゴフ、前掲『煉獄の誕生』二二七頁。

- (9) 同書、一二四頁。
- (10) *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, op. cit., p. 197. 図版は p. 171 を参照された。
- (11) 「第一の審判」*Philippe Ariès, L'homme Devant La Mort*, Paris, 1977. 邦訳、フレイミング・ブ・アリエス『死きまへにした人間』成瀬駒男訳、みすず書房、一九九〇年、九〇—九一頁参照。
- (12) 『聖母の戴冠』*G. Ring, A Century of French Painting, 1400-1500*, London, 1949, pp. 22-31; C. D. Cutler, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, New York, 1968, pp. 231-2; J. Snyder, *Northern Renaissance Art*, New York, 1985, p. 262; 西野嘉章『十五世紀プロヴァンス絵画研究』、岩波書店、一九九四年、四九—八五頁参照。
- (13) ル・ゴフ、前掲『煉獄の誕生』三三二—三頁。
- (14) L. Baldass, *Hieronymus Bosch*, Wien, 1943, pp. 241-2; P. Reuterswärd, *Hieronymus Bosch*, Stockholm, 1970, pp. 43-48; C. Linfert, *Hieronymus Bosch*, Köln, 1970. English translation, Tabard Press, 1987, York, 1971, pp. 84-91; R. H. Marjussen, *Bosch*, Genf, 1972. English translation, Tabard Press, 1987, pp. 214-33; W. S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, London, 1973, pp. 153-67; H. Holländer, *Hieronymus Bosch*, Köln, 1975, p. 62; D. Bax, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement Triptychs*, Amsterdam / Oxford / New York, 1987, pp. 75-214; M. Poch-Kalous, *Hieronymus Bosch in der Gemäldgalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, 1982, p. 18; Ernst Merten, *Hieronymus Bosch*, Berghaus Verlag, 1988, p. 26.
- (15) 図版は *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, op. cit., p. 123 を参照された。
- (16) ル・ゴフ、前掲『煉獄の誕生』二四五—六頁。
- (17) 《七つの大罪》は工房作品である可能性が高いが、そのデザインはボスによるものと考えられ、一般的にはボスの作品とされている。ミュンヘンの《最後の審判》の断片は一五〇四年フィリップ美公がボ

スに依頼した作品の一部ではないかとも考えられている。フィリップ美公の依頼作品であるかについては筆者は考えを留保したいが、ボスの真筆であるとして論を進めていきたい。

(18) 図版は *Golden Age of Dutch Manuscript Painting, op. cit., p. 257* を参照されたい。

(19) ヤコブス・テ・ウォラギネ『黄金伝説』前田敏作、今村孝訳、人文書院、一九七九年、第一巻、四八七頁。

(20) *St. Patrick's Purgatory, op. cit., p. 69.*

(21) タンテ『神曲』山川丙三郎訳、岩波文庫、一九五二年。例えば「地獄篇」では第五歌―第八歌、「淨罪篇」では第四歌、第一〇歌、第一三歌等。また『トウンタロスの幻想』においても貧欲や大食といった罪が上層地獄で罰せられている。従って筆者は七つの大罪の意味は地獄へ落ちる致命的な罪というよりは、罪の源と解釈される方が適切であると考ええる。

(22) ル・コフ、前掲『煉獄の誕生』三七〇頁。

(23) W. S. Gibson, *op. cit.*, pp. 61-66. キブノン<sup>14</sup>の二枚の呪われ者のパネルは“Hell”と“Fall of the Damned”と二つの名称を手で、本文におおむね“Fall of the Damned”のパネルの二枚を“Purgatory”と説明している。しかし *The Art Bulletin* 掲載の論文中では“Fall of the Damned”を“Hell”と言さなれている。

(24) 《彼方の世界の幻想》は板絵であり、ミキエルの見た作品は別のものではないかとの説もある。

(25) W. S. Gibson, “Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in Sixteenth Century”, *The Art Bulletin*, LXXIV, 1992, pp. 205-18.

(26) *The Vision of Tugdal, op. cit.*, p. 134.

(27) ル・コフ、前掲『煉獄の誕生』三七〇頁。

(28) J. Chailley, *Jérôme Bosch et ses symboles*, Bruxelles, 1978, pp. 258-60.

(29) W. S. Gibson, *op. cit.*, pp. 33-40.

(30) トマス・ア・ケンピス『キリストにならいて』大沢章、呉茂一訳、岩波文庫、一九六〇年、第三卷第一二章。ケンピスのボスへの影響は研究者たちの認めるところであり、W. S. Gibson, *op. cit.*, pp. 13-14等を参照されたい。

〔付記〕 本稿は、修士論文（平成六年二月、早稲田大学に提出）を要約したものである。論文の執筆にあたっては早稲田大学教授濱谷勝也先生、明治大学教授森洋子先生をはじめ多くの方々に、また本稿については成城大学教授千足伸行先生に御指導、御助言を頂いた。ここに記して、深く感謝の意を表したい。