Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-23

香水と「ジプシー女」の占い師 : カラヴァッジョのいわゆる《運勢(Buona ventura)》についての覚え書き

高橋, 健一

(Citation)
美術史論集,11:174-185

(Issue Date)
2011

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81010445

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010445

研究ノート

香水と「ジプシー女」の占い師
―カラヴァッジョのいわゆる《運勢（Buona ventura）》についての覚え書き―

高橋健一

カラヴァッジョの発明？

カラヴァッジョが、とくにその画業の初期において、同時代としては珍しい主題を好んで選びだし、印象的な図像に練りあげたこと、はしばしば強調されている。いわゆる《運勢（Buona ventura）》をめぐる言説にかんしても、あくまでその例外ではない。ここではルーヴル美術館にある作例（図1）について考えてみよう。

画面内では、いわゆる「ジプシー女」がひとりの男と対面し、差しだされたその右手を自らの左手で下から挟み込んで押さえながら、もういっぽうの右手の人差し指の腹でその彼の上を向いた掌の表面を軽くなぞっている。女はさらに男の顔を斜めから見遣りながら、口元をわずかに緩ませている。だとすれば、女はやはり男にその彼の未来を告げているところなのだろう。[1] 後でも書くように、手相にもとづく占いはといえば、流浪の「エジプト人」とみなされた彼女らこそが生業とすることとして、西洋人には必ずしかも定型的なしかたで想起された行為のひとつであった。

もちろん、ボッスやブリューゲルらアルプス以北の画家が、大勢の風変わりな人間の登場する画面の一要素として、この同じ民族の占い師を描いたことは、一般的によく知られている。しかし今から約四半世紀前には、「カラヴァッジョ以前にはいかなる美術家も、一ジプシーの占い師を単独の主題として描いたことはなかった」（ヒッバード）[2] と断言された。その後めざましい進化を遂げた近年のカラヴァッジョ学の世界にあって、その見解には大きな批判はなされていないらしい。[3]

（図 1）カラヴァッジョ《運勢》パリ、ルーヴル美術館

「香水屋のチャーノ」の看板

しかし「ジプシーの占い師を単独の主題として」とらえた絵画であれば、現存する作品こそ追跡はできなくても、カラヴァッジョ以前にもまちがいなく存在はしていた。たとえばヴァザーリが、これに該当する事例について報告してくれている。『最も卓越した画家、彫刻家、建築家の列伝』の肝心な部分を読もう。その作者はフランチャビジョの実の弟にして弟子だったというアーニョロ・ディ・クリストーファノである。

同じアーニョロは、一風変わった男だがその性格が魅力で尊敬されていた香水屋のチャーノのためには、彼の店用の看板の装飾を引き受けて、そのなかには、ひとりのジプシー女がとある女性にたいへん優美なしぐさでその運命を教えているところを描いた。その創意はチャーノのものだが、神秘的な意味に欠けてはいなかった。[4]

じつはこの一節には、すでにキュザンが、カラヴァッジョの絵に先行する「ジプシー女」の占い師の表象の事例をたどるその議論のなかで、はっきりと言及している。しかしその指摘には、ヒッバードはもとより他にもほとんどだれも注目してはおらず、しかも当のフランス人研究者自身がそれにさほどの意義を認めてはいないらしい。[5]

問題のルーヴル美術館の作品は、記録では最初にアレッサンドロ・

ヴィットリチェのコレクションに確認されるが、[6] その注文の経緯について具体的には知られない。しかしいずれにしても、「一ジプシーの占い師を単独の主題として」とらえた絵画そのものをカラヴァッジョの発明として認めることなど、ほんらい許されてはいないのだろう。

誤解のないように書いておくと、たぶんフィレンツェのどこかの通りを飾っていたこのアーニョロ・ディ・クリストーファノの絵をカラヴァッジョが直接に参照したとは、あくまでも考えられない。もちろん、現在カピトリーノ美術館に置かれるもうひとつの《運勢》（図2）を手に入れたフランチェスコ・マリア・デル・モンテが、たとえば一五八〇年代後半のその比較的長いフィレンツェ滞在中に、これを目にした可能性はあるだろう。しかしこの枢機卿が若いロンバルディアの画家を庇護し始めるのは、おそらくはルーヴル美術館のヴァージョンが完成された後のことにすぎない。[7]

「ひとりのジプシー女がとある女性にたいへん優美なしぐさでその運命を教えているところ」を街中のお店、しかも香水屋の看板に表すという着想は、たしかに魅力的である。この図像が担わされた「神秘的な意味」については、後であらためて言及したい。ただいずれにしても、同じように「一ジプシーの占い師を単独の主題として」とらえた絵画であれば、少なくても世俗の日常の場面では、この当時から比較的よく親しまれていたのではないのだろうか。

たとえばガブリエーレ・パレオッティ枢機卿は、その有名な『聖俗画像論』（一五八一／八二年）において、売春婦、外国人傭兵、道化役者あるいは大酒飲みなどとあわせて、詐欺師とか降霊術のよ

（図2）カラヴァッジョ《運勢》ローマ、カピトリーノ美術館

うな占いの行為を働くものを、描いてはならない連中として挙げている。[8] 身の回りの絵画にある程度すでに観察されていたのでなければ、こうした主題をわざわざ否定してみせる必要はなかったのにちがいない（もちろん枢機卿パレオッティが紹介する事例のなかには、あまりに突飛なものも少なくはないのだが）。

そもそもオルソンも強調するように、同時代の文学・演劇において、いわゆる〈ジプシーもの〉は、人気のひじょうに高いジャンルであった。そうした演目は、たとえばローマの謝肉祭にさいしては、街角に設けられた舞台において、あるいは通りを動きまわる牛車のうえで、盛んにとりあげられていたのである。[9] これらの上演／表象にたいして、市井の絵描き職人たちが反応したのだとしても、たしかにまったくおかしくはないだろう。

放蕩息子の教訓？

カラヴァッジョの図像はもちろん、とくに以下の二点において、「香水屋のチャーノ」の看板のものと異なる。

第一に、占いを受ける人間が、ここでは女性ではなく男性である。着飾って剣を帯びながら、赤く丸い頬にはあどけなさを残すその男性は、隣の「ジプシー女」には興味津々で、顔をじっと見据えつつ口元には笑みを隠せていない。正対こそ許してはいないものの、彼女がたがいの肘のぶつかりあいそうな距離にまで入り込んでも違和感がないらしい。だとすれば、マンチーニもすでに指摘しているように、[10]「淫乱な感情」をもった彼は、その占いにではなくて、「ジプシー女」そのひとに魅了されているのかもしれない。肉付きがよく、より成熟した大人にも見えるその「ジプシー女」は、顎の下に通した紐でターバンを固定しているのだが、同じ方法はといえばじじつ、彼女たちの社会においては、未婚にしてかつ性交渉の経験をもつ女性だけに、特別に採用されていたのだという。[11] あるいは、男のもつ剣の柄は、やや不自然な位置から、いつもとはちがう向きにとび出ているが、それは男根でも表しているのだろうか。たとえば同時代のイタリアの劇団ジェロージの舞台をとらえたと言われるパリ、カルナヴァレ博物館所蔵の絵には、十六～十七世紀の喜劇の人気登場人物、好色の老人「パンタローネ」が描かれているが、その剣の柄は明らかに、細身のズボンのなかに無理やり収められた彼の性器を、代理的にしめしているのである（図3）。[12]

そして第二に、「ジプシー女」はここで、占いをすると見せかけ、他の指の圧力と視線の効果で相手の注意を散漫にしながら、じつは右手の親指と中指を器用に使い、その男性の指輪を抜き取ろうとしている。逃避中の幼いキリストと聖母、ヨセフ一行をもてなすことを拒否した罰として祖国を追われた「エジプト人」ともみなされた彼女らは、十五世紀初頭にヨーロッパに登場した。占いとあわせて詐欺とか盗みが、すでにその時点から「エジプト人」を典型する活動として認知されていたという。[13] だとすれば、占いの「ジプシー女」の図像のなかに騙して盗るという主題を採り入れるなど、カラヴァッジョにも比較的容易に発想できたのではないのだろうか。あるいは占いなるものの本来もつ性格を、その「ジプシー女」の行為そのものが説明しているのかもしれない。

（図 3）作者不詳《ジェロージ劇団》パリ、カルナヴァレ博物館

（図 4）カラヴァッジョ《いかさま師》フォートワース、キンベル美術館

ところでキンベル美術館にある《いかさま師》（図4）は、《運勢》の対作品として構想されたものだと、しばしば考えられてきた。ふたつはたしかに、他人に騙される若い男性という、似たような主題をともに扱い、寸法でもほとんど一致する。カピトリーノ美術館のヴァージョンはしかも、デル・モンテ枢機卿のマダマ宮殿では一時期、その《いかさま師》といっしょに同じギャラリーで展示されていた。近年にモフィットは、《いかさま師》で不正を働く髭の男をジプシーと同定することで、従来のこの言説の強化を図っている。[14] 彼のその試みはもちろん、支持されてよいのかもしれない。

同じモフィットはさらに、それらの図像が実現された目的としては、〈放蕩息子〉による教訓をこそ想定している。世の中には金のためならなんでもする、ジプシーのような危ない連中がいるものだから、誘惑には気をつけなければいけない、と画家はそれらの無防備な若い男にいわば反面教師として伝えて欲しかったのだ、と言いたいわけなのだろう。[15]

もちろん《運勢》も《いかさま師》も、あるいはふたつが共同して、見るものにそうした効果を与えることができたことはまちがいない。しかしべつの研究者はそれらをいっぽうで、たんに笑いを生みだすだけの「こっけいな絵画」に分類している。[16] 同じような主題をふくむカラヴァッジョ派の画家の作品には、コミカルな役回りを演じる小さな脇役がしばしば登場するが、彼らは明らかに被害者をいずれも嘲笑しており、また私たちにそうするよう促している。そもそもマダマ宮殿のコレクションの一部をなしていた絵には、ほんらい後者のこの理解のほうがふさわしいと感じられなくもない。

あるいはまた、鑑賞者によっては同じ笑いをとおして自らを戒めることもできた、と考えてもよいのかもしれないが、いずれにしても、いま用意されている材料だけでは、この問題そのものを決定的な仕方で解いてみせることはできないだろう。ただ不思議なことに、従来の研究者のほとんどは、こうして《運勢》や《いかさま師》の狙いにアプローチするさいに、絵の前に立った人びとの視線がジプシーを素通りして最終的には〈放蕩息子〉に落ち着いたものと前提しており、少なくてもその点についてはいくらか修正する余地がありそうである。

もうひとつの見方として

いずれにしても、ルーヴル美術館のヴァージョンが何かの対作品として展示された形跡はない。その《運勢》にもキンベル美術館の《いかさま師》のものと同質の機能こそが期待されたと判断してしまう必要は、かならずしもないのではないだろうか。デル・モンテが選んだカピトリーノ美術館の絵の「ジプシー女」にはそもそも、たとえば例のターバンの顎紐もなければ、男の掌をその指でなぞるという本来的にエロティックな行為もまた見られない。そこではさらに、指輪を盗むという場面そのものもたんに暗示されているのにすぎず、現実には展開されているのかどうか疑わしい。その男が腰に帯びる刀の柄ももはやあまり目立たない。だとすれば、私たちの《運勢》はどのように見られるのだろうか。

先のフランチャビジョの弟による事例が、その推測のために参考

になるかもしれない。この手の風俗画の研究にはありがたいことに、「ひとりのジプシー女がとある女性にたいへん優美なしぐさでその運命を教えているところ」を描いた同じアーニョロ・ディ・クリストーファノの絵については、完成した当初の展示の場所と目的がはっきりと分かっている。これはチャーノなる香水屋のもつ店のための看板として実現された。その図像に込められた「神秘的な意味」は、ほとんど明らかだろう。すなわち香水が、代理的に「ジプシー女」の占い師として表象されたのにちがいない。香水と同じく占いも、ひとを惑わし、翻弄し、ときに騙すが、にもかかわらず、いや、だからこそ、ひとをつねに魅了して止まないものである（じじつ「ジプシー女」の占いは、なんども禁止されたにもかかわらず、けっして途絶えることはなかった）。顧客としての鑑賞者は、この場合にはおもに女性であろう。その商品の怪しい力は、自らの「運勢」を知りたい誘惑に抗しきれなかった「とある女性」が、画面のなかで実証してくれている。もちろん現実の世界でそれに惑わされ、翻弄され、騙されるのは、やはり男性であるはずなのだが。例のチャーノとは、ミラネージによればバスティアーノ・ディ・フランチェスコ・ディ・ヤコポなる、彫刻家としても活躍していた人物だというが、[17] その彼にこそ帰される同じ創意は、じつにウィットに富んでいて、広告のための戦略としてはとても優れたものであるように思える。

いずれにしても、アーニョロ・ディ・クリストーファノの絵において鑑賞者（＝顧客）が注目しているのは、あくまでもその「ジプシー女」の占い師（＝香水）にこそ他ならない。ここで彼女がいかがわしい人物として扱われていることは、たぶんまちがいないだろう。しかしその「ジプシー女」は、いみ嫌われて無視されたり、疎外されたりしているわけではなく、むしろ異質なその存在のゆえに好奇の目で見られて、さらには羨望すらされている。ヴァザーリがその「たいへん優美なしぐさ」を強調しているのも、理由のないことではないだろう。占いを受ける女性はそのいっぽうで、商品としての香水がもつ価値をただ保証するという、いわば仲介者としての役割を担わされているのにすぎない。そして彼女はもちろん嘲笑の対象でも反面教師でもなくて、店の顧客にも経営者にも積極的にその行為自体において協力しているのである。[18]

カラヴァッジョの「ジプシー女」の占い師は、「香水屋のチャーノ」の看板のそれにさらに輪をかけていかがわしくて、あからさまに盗みまで働いている。にもかかわらず、いや、だからこそ、彼女はやはり否定的にみられても、回避されていたわけでもないように、思われてならない。そのように理解したほうがずっと素直なはずだし、少なくてもそのように理解してもよいことを、上記のアーニョロ・ディ・クリストーファノの事例はというと教えてくれているのである。もちろん、この絵のなかで求められていたものとは、ひとを惑わし、翻弄し、ときに騙すという、「ジプシー女」による占いの力そのものではなかったのだろう。しかもその「ジプシー女」がなにかの代わりを務めさせられていたのかどうかも、今となっては分からない。しかしこの場合に、想定された鑑賞者はあくまでも男性であっただろう。だとすれば、一女性としての彼女自身こそが、欲望の対象となりえたのではないだろうか。隣のおしゃれな男はじっさい、性的なその魅力にすっかり参ってしまっている様子だとみなさ

れる。そして喜劇的なほどに危機的なその彼を取り巻く状況が、誘惑の強さをたしかに物語っているのである。

いずれにしても、若いこの男にたいして配慮するものなど、当時としてはほんらいひとりとしていなかったのにちがいない。「香水屋のチャーノ」の看板の前に立った女性たちと同じように、誰もがみんな占い師の「ジプシー女」の虜だったのだろう。

じじつ、タンバリンを鳴らして踊りもする彼女たちの刺激的なすがたには、オリエンタリズムの画家だけでなくバロックの人間も、その好奇心を抑えることができなかった。セルバンテスの「ジプシー娘」を市井の男たちの憧れの的としたのは、美しく自由奔放だが知的で高潔で貞節だという、特別なその性格にこそほかならない。しかしその設定が魅力的に映ったのだとすれば、「あたしたちのお尻にでもさわろうものなら」と彼女自らが声をだして男性たちを牽制しなければならないような状況が、読者にはより身近なものとして実感されていたからなのだろう。[19]

もちろん、この心理的構造をよりよく理解するためには、文学の〈ジプシーもの〉を詳しく検討する必要があるのだろうが、それはべつの機会におこないたい。[20] いずれにしても、社会的に（忌諱されるとまでは言わずとも）差別される身分にある女性を、性的な対象とみなして一方的に悦ぶという態度であれば、現代の日本では西洋風の女中としての仮装の流行にとりわけ顕在化したわけなのだが、ほんらい普遍的なものなのかもしれない。ただカラヴァッジョの《運勢》にふさわしい同時代の文脈をあえて挙げるとすれば、それはおそらくフランチェスコ・ベルニの文学的伝統となるのだろうか。たとえば洗濯女や紡績工、あるいは本屋の女子店員などにたいする淫靡でかつ陰湿な欲望が、そこではしばしば詠まれていたのである。[21]

カラヴァッジョの「ジプシー女」の占い師

カラヴァッジョの生前の一六〇三年にはすでに、その《運勢》に取材した次のようなマドリガーレが発表されている。詩人のガスパレ・ムルトラの手になるその作品は、よく引用されるものだが、とてもおもしろいので読んでみよう。

より巧みな魔法使いがどちらなのか私には分からない／あなたが形づくる、その女なのか、／あるいは彼女を描くあなたのほうなのかを／その女は優雅にして奪いとる／そのいくつもの甘美な魔力を使い／私たちの心と血を。／いまそうあるように、彼女を描いたあなたは／彼女が生きて見えるように、してみせている。／彼女が生きて、また息をしていると傍目には信じられるように、あなたはしてみせているのだ。[22]

その美貌をも駆使して見るものを骨抜きにする「ジプシー女」の占い師の怪しい力が、まずここでは強調されている。詩人は「奪いとる」という動詞をあえて使用することで、指輪を盗むという彼女の行為にも暗にだが言及しているのだろう。そのうえで主人公のその詐欺師としての抜け目なさが、ひとの目を騙す画家の迫真的な描写力になぞらえられているのである。

卑俗なモティーフの積極的な選択が、カラヴァッジョの新しい様式そのものを機能させたことは、すでに十七世紀からしばしば論じられてきた。とくに「ジプシー女」の占い師には、のちの批評もまたムルトラのものと同じかそれ以上に、きわだって特別な役割を与えている。古代彫刻を学ぶように勧められたロンバルディアの画家がその意図に反し、たまたま通りがかった「ジプシー女」を呼び止めて（なぜだか）「宿屋に連れて行き」、室内でポーズをとらせることで《運勢》を描いた、というベッローリの伝える逸話はあまりにも有名だろう。同じ古典主義者は明らかに、ここで「ジプシー女」を画家の〈リアリズム〉の寓意として引き合いにだしている。[23] しかしそれだけには留まらない。甘美だが狡猾で危険なその浅黒い肌のアウトサイダーとの密かな交わりとはたしかに、セイチェントの裏切り者ユダとしてのカラヴァッジョが生みだした芸術そのものを喩えるのにふさわしいだろう。この異端者はじじつ、画面のほとんどを薄暗い影で包みこみながら、一筋の光を投げいれてはひとの肌をどこまでも柔らかく艶やかに映しだす。しかしその部分はときに目を害するほど醜くも、執拗にして巧みに私たちの現実へと浮かび上がらせるのである。

あるいは自己演出の身振りにも優れて通じていた画家のことだから、《運勢》はそもそも意図してこうした反応をむしろ誘導するために、世に送りだしていたのかもしれない。

デレク・ジャーマンの想い描くカラヴァッジョは、緊張の続くその自身の生涯においてほとんどいちどだけ、リラックスした姿を見せてくれる。アトリエの壁際に置かれた台の上に、タバコをふかしながら横になる画家。モデルの立つべきその舞台では、いつの間にかどこからか登場した道化が、完成した《勝利のアモル》を横目に、作り物の天球や天使の羽根にときに触れながら、その柔らかい体をゆっくりと、しかし自由自在に折り曲げては、光のはいる窓とのあいだを行き来している。目には楽しくも驚くべきその様子を遠くに眺めながら、静かに優しく微笑むカラヴァッジョ。やや情熱的に過ぎるようにも思える音楽が、そのあいだ私たちの耳には届いている。たとえ画家本人には聴こえていないにしても、そのギターに合わせたジプシーの歌声ほど、穏やかに流れる彼そのひとの特別な時間にふさわしいものはないのだろう。

註

（1）十七世紀の批評家たちが、すでに一様に同じ判断を下している。Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino à tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, nella stamperia di Manelfo Manelfi, ad istanza di Giovanni Succetti libraro all'insegna dell'Atlante, 1649, p. 136; Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, per il Neri, 1657, p. 199; Giulio Mancini, *Alcune considerationi appartenenti alla pittura come di diletto di un gentilhuomo nobile e come introduttione a quello si deve dire*, in G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, I, edizione critica e introduzione di Adriana Marucchi, presentazione di Lionello Venturi, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, p. 109; Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976, pp. 214-215.

(2) Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York, Harper & Row, 1985, p. 25.

(3) この作品に特化したいちばん最近の論文として、次のモフィットのものが挙げられる。John F. Moffitt, *Caravaggio and the Gypsies*, «Paragone: arte», LIII (Ser. 3, 41/42), 2002, pp. 129-156. 私の確認した限りでは、この公刊後にも同じ点で基本的に状況の変化はない。なお同著者モフィットは、この議論の内容をほとんど変えずに以下の本の第二章として使用している。J.F. Moffitt, *Caravaggio in Context: Learned Naturalism and Renaissance Humanism*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2004, pp. 41-62.

(4) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, V, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, G.C. Sansoni editore, 1906, p. 199.

(5) *La diseuse de bonne aventure de Caravage (Les dossiers du département des peintures 13)*, catalogue rédigé par Jean-Pierre Cuzin, étude au laboratoire de recherche des musées de France par Suzy Delbourgo, Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, p. 22. たとえば以下の論文では、当のヴァザーリの一節がたしかに引き合いに出されるのだが、その扱いはキュザンのものと同じく軽い。Willi Hirdt, *Caravaggios* Wahrsagende Zigeunerin: *Versuch einer Deutung*, in W. Hirdt, *Lesen und Sehen: Aufsätze su Literatur und Malerei in Italien und Frankreich*, Herausgegeben von Birgit Tappert und Willi Jung, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998, pp. 89-90. そもそもピグラーは、「手相占い」の図像の先駆的な事例として、このアーニョロ・ディ・クリストーファノのものを挙げていた。Andor Pigler, *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest/ Berlin, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956, p. 547.

(6) G. Mancini, *Alcune considerationi* cit., p. 109; G. Mancini, *Considerazioni* cit., II, commento alle opere del Mancini di Luigi Salerno, 1957, p. 114, n. 888.

(7) マンチーニは上の註で引用した箇所において、私たちの《運勢》を画家がファンティン・ペトリニャーニのもとに寄寓していた時代にてがけた作品のひとつとして扱っている。ここで具体的にあえて議論はしないが、近年の研究者たちにしたがい同じその事実を重く視ても、おそらく大きな問題とはならないだろう。なおカピトリーノ美術館のヴァージョンについては、後でふたたび触れたい。

(8) Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II, a cura di Paola Barocchi, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1961, pp. 283-284, 336.

(9) Todd P. Olson, *The Street has its Masters: Caravaggio and the Socially Marginal*, in *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, edited by Genevieve Warwick, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 71-73. なおこの研究者は、カラヴァッジョの「ジプシー女」の占い師の着想源そのものを、上演／表象された〈ジプシーもの〉の演劇のなかに、もとめようと試みている。またヒルトは、ルーヴル美術館の絵を、このジャンルの文学の伝統のなかに位置づけようとしていた。W. Hirdt, *Caravaggios* Wahrsagende Zigeunerin cit., pp. 89-111.

(10) G. Mancini, *Alcune considerationi* cit., p. 109.

(11) J.F. Moffitt, *Caravaggio and the Gypsies* cit., p. 17. たとえばシモン・ヴーエは、現在ローマ、バルベリーニ宮殿に展示される作品において、明らかにこのルーヴルの図像を下敷きにしながら、転じて登場人物間の売春の交渉を露骨に表していた。この事例については以下参照。Rossella Vodret, *Simon Vouet, 1617. Una 'Buona Ventura' per Cassiano dal Pozzo*, «Bollettino d'arte», 6.Ser. 81, 1996 (1997), pp. 89-94. そもそもウィンドは、カラヴァッジョの発想の原点として、若い男性とひとりの娼婦の路上での遣り取りを表した、とあるイタリア喜劇の挿絵を挙げているが、それは視覚的にたしかに注目すべき類似をしめしている。Barry Wind, *Pitture ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings*, «Storia dell'arte», XX, 1974, pp. 31-34.

また、十七世紀初頭ごろに活躍したフォンテーヌブロー派の画家には、「ジプシー女」が集団で男たちを誘惑する様子を、イタリア喜劇の一場面として描いたものもいた。この絵については、次のキュザンによる小冊子でも論じられている。*La diseuse* cit., pp. 22-23.

(12) この作例については以下参照。Jean-Marie Bruson, Christophe Leribault, *Peintures du musée Carnavalet: catalogue sommaire*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999, p. 478. ただしいっぽうで、ルーヴル美術館の《運勢》の若い男が身につける剣は、画家がよく絵に持ち込んだ同じ武器のなかでも、もっとも詳しく細部まで描き込まれている。Desmond MaCrae, *Observations on the Sword in Caravaggio*, «The Burlington Magazine», CVI, 1964, pp. 412-416.

(13) 同じ民族の歴史にかんする研究は、この問題にほとんどかならず言及している。それらを網羅的に参照したうえで重要な証言について適宜紹介してくれているモフィットの論文を、ここではとりあえず挙げておきたい。J.F. Moffitt, *Caravaggio and the Gypsies* cit., pp. 138-150. 当時の西洋人が社会的周縁に位置する彼ら流浪の「エジプト人」にとった偏見や差別の実態については、モフィットと同様にオルソンもまた、カラヴァッジョの《運勢》（もっともこの研究者はルーヴル美術館の作例には基本的に言及していない）にたいする同時代の眼差しを取り戻すために知っておかなければならないこととして、強調している。T.P. Olson, *The Street has its Masters* cit., pp. 74-77.

(14) J.F. Moffitt, *Caravaggio and the Gypsies* cit., pp. 135-138. なおマダマ宮殿における二作品のその扱いは、一六二七年に編まれた同枢機卿のコレクションの目録から分かる。Christoph Luitpold Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, «Storia dell'arte», IX/X, 1971, p. 31.

(15) J.F. Moffitt, *Caravaggio and the Gypsies* cit., p. 136. キュザンやオルソンは、この機能の理解にたいし否定的な立場をとっている。しかも前者キュザンは、《いかさま師》と《運勢》が対として制作されたことそのものにも懐疑的であるらしい。*La diseuse* cit., pp. 24-26; T.P. Olson, *The Street has its Masters* cit., p. 72. なお《運勢》については、若き日の純粋無垢さの喪失をしめすものとして、すでにサレルノが寓意的に読んでいた。L. Salerno, *Poesia e simboli nel Caravaggio: i dipinti emblematici*, «Palatino», X, 1966, pp. 109-110.

(16) B. Wind, *Pitture ridicole* cit., pp. 31-34.

(17) G. Vasari, *Le vite* cit., p. 199, n. 2.

(18) このアーニョロ・ディ・クリストーファノの絵の「ジプシー女」はもちろん、たんに正しく好ましい恋占いをしているだけの、いっさい害のない存在として描かれていたのかもしれない。だとすれば、その占いを受ける女性は、鑑賞者そのひとに重ねられていたものと、判断しなければならないだろう。すなわちその鑑賞者（＝顧客）が、良い「運勢」の知らせを聞くことで、来るべき瞬間のために香水の備蓄ないしは使用をこそ思い立つ、というような流れが、ここでは想定されていたとみなされるのである。ただしかし、ジプシーをめぐる言説ないしは表象をみていくと、この前提がうまく成立しえたとはやはりどうしても考えにくい。いずれにしても、信頼できる健康的な「ジプシー女」と、純粋にその言葉の恩恵に浴する人物とは、カラヴァッジョのものとは完全に別種だから、以下の議論にたいして役には立たなくなってはしまうのだとしても、少なくても対立はしないと理解されるだろう。

(19) ミゲル・デ・セルバンテス「ジプシー娘」『スペイン中世・黄金世紀文学選集⑤――模範小説集』所収、牛島信明訳、国書刊行会、一九九三年、一一～一二五頁、この場合はとくに二八～二九頁。

(20) そのさいに手引きとして役立つはずの本に、たとえば以下のものがある。Franca Magnani, *La Zingaresca: storia e testi di una forma*, Parma, Università di Parma, Istituto filologia, 1988.

(21) Alberto Asor Rosa, Salvatore S. Nigro, *I poeti giocosi dell'età barocca*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1979, pp. 3-7. ちなみに美術史家でもマルヴァジアが、詩人としてその若き日にはマリーノ主義ではなくてベルニ主義にいま

だ共感しながら、主題として本屋だけでなく薬味／薬草屋、食料品／惣菜屋、宿屋／居酒屋それぞれの女子店員をとりあげて、諧謔的もはなはだしい作品をてがけていたことが知られている。Giovanna Perini, *Il marinismo di Malvasia: dalle poesie giovanili alla prosa della Felsina Pittrice*, «Letteratura & arte», III, 2005 (2006), pp. 146-148.

(22) Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti 1532-1724*, Roma, Ugo Bozzi editore s.r.l., 2003, p. 310, F. 3[e].

(23) G.P. Bellori, *Le vite* cit., pp. 214-215. なお、ベッローリによるカラヴァッジョ批評の当の戦略をめぐるここまでの理解は、「絵画と詩のあいだならぬ、画家の技術と『ジプシー女』の詐欺／策略のあいだのパラゴーネ」としてのムルトラのマドリガーレの読みとあわせて、以下の論文でも提示されている。T.P. Olson, *The Street has its Masters* cit., pp. 70-71, 77-79.

〔付記〕
寛大にもこの公刊をお認めくださった神戸大学の宮下規久朗先生に、感謝します。

高橋健一（たかはし・けんいち）
二〇〇三年　東北大学大学院文学研究科博士課程中退
現在　和歌山大学教育学部准教授。専門はイタリア美術史・美術批評史。