The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	エンブレムと鏡 : セーヴ、ロンサール、ベローにおける鏡のモチーフ
Author(s)	林, 千宏
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2018, 2017, p. 9-20
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/69911
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

エンブレムと鏡

――セーヴ、ロンサール、ベローにおける鏡のモチーフ――

林　千宏

16 世紀以降ヨーロッパでは、図像とそのドヴィーズ（銘）、そして短詩からなる書物が流行した。いわゆるエンブレムである。その先駆けとなったのはイタリアの法学者アンドレア・アルチャート（1492-1550）の『エンブレム集』（1531）である[1]。この書は『ギリシャ詞華集』などを源泉とし、図像化されうる短詩（エピグラム）を集めたものだが、この版において図像とドヴィーズそして短詩という形式が取り入れられている[2]。

このエンブレムの影響は大きい。ヨーロッパでは以降数多くのエンブレムが出版されることになるし、またその影響は絵画や演劇などにまで及ぶ[3]。時代そしてジャンルを超えて影響を与えたエンブレムだが、同時代のルネサンス期フランスの詩において、このエンブレムはどのように反映しているのだろうか。本論ではフランス・ルネサンス期の詩人とりわけモーリス・セーヴ、ピエール・ド・ロンサールそしてレミ・ベローの作品を取り上げ、エンブレムがどのように影響を及ぼしているか具体的に検討し、さらにこれらの作品においてエンブレムと密接な関係を持つ鏡のモチーフの役割を分析することを目的としている。

まず取り上げたいのはリヨンの詩人、モーリス・セーヴ（c.1500-c.1560）である。その作品『デリー』（1544）はペトラルカの『カンツォニエーレ』（1350）をモデルとする恋愛詩集だが、ドヴィーズを伴う図像が挿入され、詩と図像が互いに参照し合うよう構成されている。ヨーロッパ有数の出版都市であったリヨンでは多くのエンブレム本が出版されており、出版者との密接な協力のもと作品を創り上げていたセーヴがこの形態に興味を持つのも自然であろう。だが図像を取り入れ、綿密に計算された構成を備えるこの詩集は、ペトラルカに倣った同時代の他の恋愛詩集のなかでもとりわけ異彩を放つ[4]。セーヴはなぜこの

---

[1] アンドレア・アルチャーティ『エンブレム集』伊藤博明訳、ありな書房、2000。エンブレム本に関しては、マリオ・プラーツの著作 *Studi sul concettismo* (1946)の翻訳である『綺想主義研究　バロックのエンブレム類典』伊藤博明訳、ありな書房、1998 および伊藤博明『綺想の表象学　エンブレムへの招待』ありな書房、2007 を参照した。

[2] この版はアルチャートの許可なく出版されたものであったため誤りも含んでいた。1534 年に別の出版者から改訂版を出版する際にはアルチャート自身が監修している。伊藤博明，上掲書，p. 200-235。

[3] ピーター・M・デイリー監修『西欧図像学のエンブレムの宇宙　誕生と発展と精華』伊藤博明監訳、石井朗構成、ありな書房、2013。アルブレヒト・シェーネ『エンブレムとバロック演劇』岡部仁・小野真紀子訳、ありな書房、2002 を参照のこと。

[4] 冒頭の八行詩 1 篇と十音節の十行詩の 449 篇から成り、序章となる最初の 5 篇の後、銘句付き図像に先

ような構成を導入したのか。その意図を巡っては多くの研究者がこれまで論じてきているが[5]、本論が注目したいのはこのように配慮された構造によって、最初から「出版される書物」として計画されていた、という点である。なによりこの作品の数学的ともいえる構成は詩作そのものに密接に関係してくるだろうし、木版による図像の選定あるいは作成も同様に詩作と切り離せないものであっただろうからだ。さらには出版という行為にともなう読者層の地理的、時間的拡大も当然ながらその詩作には大きくかかわってきたはずだ。

まずは具体的に詩を見ていこう。ここで取り上げるのは、鏡と密接な関係をもつナルキッソスを歌った一篇（60 番）である（図１）。

（図１）

むなしく愛するものは十分に死んでいる[6]

もしそれが愛であるのなら、なぜ彼は私を殺すのか
これほど愛し、憎むことなどしらなかった私を。
私はいくら驚いても足りないのだ
彼を侮辱したことなど一度もないのだから余計に。
だが私は、少しの嘆き声もあげず、まだ苦しんでいる
彼が私を焼きつくすのを、火が蝋を燃やすように。
私を殺しながらも、彼は私に生きることを望んでいる
他人を愛しながら、私が自分を愛するのをやめるよう。
私をさらに殺す必要などあろうか、
むなしくも愛するものは十分に死んでいるというのに[7]。

立たれた９（３×３）篇ずつの 49（７×７）グループが続き、結論となる最後の３篇がやはり図像に先立たれるという構成である。この構成についてはユダヤ教の古典『ゾハール（輝きの書）』の影響を指摘する研究もある。

[5] 近年の研究として以下のものがある。Hélène Diebold, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

[6] « Assez meurt qui en vain aime » 本論で使用するテクストはすべて以下による。Maurice Scève, *Délie. Object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux, Droz « textes littéraires français », 2004, tome I, p.31.

[7] *Ibid.* « Si c'est Amour, pourquoy m'occit il doncques / Qui tant aymay, et onq ne sceuz hair ? / Je ne m'en puis non asses esbahir, / Et mesmement que ne l'offençay oncques : / Mais souffre encor, sans complainctes quelconques, / Qu'il me consume, ainsi qu'au feu la Cyre. / Et me tuant, à vivre il me desire, / Affin qu'aymant aultruy, je me desayme. / Qu'est il besoing de plus oultre m'occire, / Veu qu'asses meurt, qui trop vainement ayme ? »

まず形式を見ると、詩は 10 音節からなる十行詩で、韻律は抱擁韻、平韻、交錯韻が組み合わされている（aBBaaccdcd）。そして直前に置かれた図像にも関わらず、詩の主題は必ずしもナルキッソスの逸話を直接的に歌ったものではない。研究者デフォーも指摘するように、神話においてはナルキッソスが自らを愛したがゆえに死ぬのに対し、ここでは他者を愛したがゆえに死ぬという展開になっている[8]。これはドヴィーズの「むなしく愛するものは十分に死んでいる」で要約されているが、この「他者を愛したがゆえに死ぬ」という展開の源泉の一つは、ルネサンス期イタリアの哲学者マルシリオ・フィチーノによる『プラトンの「饗宴」注解』にある[9]。これは 16 世紀フランスの詩人たちに決定的な影響を与えた書物であり、彼らはこの書物を通じて新プラトン主義思想を自らの作品に取り入れていた。さらにこの新プラトン主義思想は当時の詩人観にも大きく影響を与えており、恋愛の主題は詩人あるいは詩作の主題と密接に結び付く。図像と詩の間にはこのように隔たりはあろうとも、何よりドヴィーズが最終行 veu que の中に組み込まれて、この図像とドヴィーズおよび詩はつながっている。つまり詩と図像はそれぞれ独立したものとしても鑑賞できるが、両者が並べられることで互いに影響し合う構成になっているのだ。こうして詩人の恋はナルキッソスの恋愛と結び付けられ歌われているが、そもそも水面に映った（自らの）姿に恋をする、というこの神話自体は中世以来よく知られたものだ。既に吟遊詩人の比喩には、恋人の目という「鏡」に映る自らの姿をナルキッソスに例える恋愛詩が存在するし、フランス中世最大の作品の一つ『薔薇物語』前篇で、主人公は庭園で泉を覗き込み、そこに映った薔薇の花に恋をする。この泉こそナルキッソスが命を落としたとされる泉なのだ。セーヴの詩はこうした文学的伝統も踏まえつつも、この神話を様々に変化させる[10]。

例えばナルキッソスといえば、水が関連付けられるが、ここではまず「火」と関連付けられる。また「蝋」はナルキッソスのイメージの源泉でもあるオウィディウスの『変身物語』にも用いられているが[11]、「蝋」は印章などをそのまま引き写すものとして、「鏡」と同様の効果を持っていよう。さらに 6 行目の「蝋」の比喩を挟んで、前半と後半はほぼ同じ内容を歌っているが、前半の「なぜ私を殺すのか」に対し、後半の「私を殺しながら生き

---

[8] 校訂者ドゥフォーの注を参照。Cf. Maurice Scève, *Délie. Object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux, Droz « textes littéraires français », 2004, tome II, p.92.

[9] 2 話、第 8 章参照。「恋している人は、自分のことは省みずいつも相手のことだけを思うものだが、このように自分を見捨ててしまった魂は自分だけでは考えることもできなくなる。ところで考えるとは魂がもともと持っている活動である。とすれば自分だけで考えることのできない魂は自分本来の活動を自力ではできない魂ということになる。自力で活動できないものは自力で存在できないものである。[…]もし自力では存在できないのなら自力で生命を持つわけもない。生命のないものは屍である。それ故、恋している人は誰であれ自分一人では屍なのである。」（マルシリオ・フィチーノ『恋の形而上学』左近司祥子訳、国文社（アウロラ叢書）、1985、54－55 頁。

[10] 例えばトルバドゥールのベルナール・ド・ヴァンタドゥールのとりわけ良く知られた一篇「雲雀がよろこびのあまり」（Quant vey la lauzeta mover）には、ナルキッソスの比喩が現れる。ジャン・フラピエによる研究ではベルナール・ド・ヴァンタドゥールからモーリス・セーヴに至る鏡のテーマについての詳細な研究がある。Cf. Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* Paris, Les Belles Lettres, no. 11, 1959, p.134-158.

[11] オウィディウス『変身物語』第 3 巻 488 行。Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, quatrième tirage de la huitième édition revue et corrigée par J. Fabre, Paris, Les Belles Lettres, 2007, tome I, p.85.

るように望んでいる」の対照的な表現へと変化する。語彙は限定され、aimer（変化形を含む）が三回、加えて Amour が用いられる。さらに occire, tuer, mourir など「死」を意味する語が三つ用いられる。そして語彙中に唇音が非常に多いことも特徴として挙げられよう。この唇音の多用については、後に見るように鏡と関連する他のモチーフともつながっていくことになる。このようにテクストは必ずしも図像の説明となっていないが、図像が提示されることで詩の展開やモチーフとの関係が明らかとなる。つまり詩は図像を介してさらに解釈の可能性が広がり、また図像は神話（逸話）のある一場面しか表してはいないものの、詩によってその前後の時間的広がりが与えられ、一連の時間が一つの場面へと凝縮されたものとなる。そして図像と詩は、互いに一定の距離をもって参照し合うことで、そこに書かれて（描かれて）いないことまでも読者に伝えるのだ。

こうしてセーヴの『デリー』において、図像そして文字の双方は鏡のように向かい合いながらも、同じものを描きだすのではなく、互いの隔たりによってそれぞれが様々な像を結ぶ。なぜセーヴはこのような構造を『デリー』に導入したのか。その理由の一つは、エンブレム本の図像の源泉がヒエログリフであったことだろう。ヒエログリフはルネサンス期に「再発見」されるが、そのきっかけとなったのは 1419 年に出版されたホラポッロの『ヒエログリフ集』である。この書はエジプト人ホラポッロによって書かれたものが、フィリッポスによってギリシャ語に翻訳されたと考えられていた[12]。そして解読は未だなされていなかったにもかかわらず、当時ヒエログリフは象徴的に解釈されうる表意文字と考えられていたのだ。同時代では、フランスでも大きな成功を収めたイタリアのフランチェスコ・コロンナの作とされる挿絵入りの物語『ポリーフィロの夢』（1499）において、ヒエログリフが挿絵で示されているが、実際にはその文字の大半は著者による創作であった。この事実からも当時の人文学者たちがヒエログリフというものをどのように考えていたかが窺われよう。すなわちある種の規則に従って創作／解読ができる図像であるということだ。さらに言語という障壁を超えて、ひいては時間を超えて意味を伝達しうるものでもある。例えばアルベルティはこのヒエログリフについて、「世界中の経験豊かな人々によって容易に判別される」と考えた[13]。セーヴも表意文字のこうした側面に意識的であっただろう。つまり図像そしてアルファベの文字というそれぞれの記号が印刷本という媒体によって不特定の読者に届く際にどのように意味を生じさせるか、という問題について、セーヴはあえて図像と詩との間に一定の隔たりをつくり、多くの意味を生じさせうるものとしているのではないか。一般的に印刷本における図像は文字の情報をより明確に提示するために用いられるが、『デリー』における図像は一義的ではない。文字テクストと向かい合い、互いを映しだすようでありながらも、様々な意味を生じさせるのだ。

一方で、16 世紀フランスにおいて詩人の王として君臨したロンサール（1524-1585）はどうか。彼は自らの作品にセーヴのような図像を付したことはない。だが彼がセーヴと同様

[12] だが、この書のエジプト起源については疑わしいとされ、現在では紀元後 4 世紀頃の作ではないかとされている。伊藤博明、上掲書、pp. 35-36。
[13] レオン・バティスタ・アルベルティ『建築論』相川浩訳、中央公論美術出版、1982、p. 243.

にペトラルカの影響下に出版した初めてのソネ集『恋愛詩集』(1552)には中表紙の裏から見開きで図像が付されている。ロンサール自らの肖像と、作品中で歌うカッサンドルの肖像である。それぞれの肖像画の下にはギリシャ語のテクストが配置されて、エンブレム本を意識したものであることは明らかだ。また作品の冒頭に置かれたこの図像は、続くソネの中でも言及されることになり、単なる肖像画以上の役割を与えられている（図２）[14]。

（図２）

まず肖像の上にはそれぞれの年齢が記され（ロンサール 27 歳、カッサンドル 20 歳）、その肖像を取り囲む縁飾りにはドヴィーズが刻み込まれている。ロンサールの縁飾りのドヴィーズはテオクリトスの『牧歌』第 2 歌「まじないをする女」83 行から取られており、意味は「ひとめ見て狂ったようになり」（ὡς ἴδον, ὡς ἐμάνην）である[15]。さらにカッサンドルの肖像の縁飾りのドヴィーズはオウィディウスの『変身物語』2 巻 781 行から取られており、意味は「蝕みながら、蝕まれ」（*carpitque, et carpitur una*）である。こうしてテオクリトスそしてオウィディウスのテクストが挙げられることで、自らの詩集が古典作品に連なることが示される。

さらにロンサールの肖像画の下に置かれたギリシャ語のテクストはロンサールの盟友ジャン＝アントワーヌ・ド・バイフによるものだ。その意味は「ミルテの枝を冠したロンサールの像に。／キュプリスの業を歌ったものにキュプリスの木は冠を与えたのだ。キュプリスを讃える詩人にはキュプリスの冠が相応しい」である[16]。またカッサンドルの肖像の下に置かれたギリシャ語のテクストもやはりバイフによるものだ。その内容は「ロンサールからカッサンドルへ。／ポイボスはカッサンドラーへの愛に囚われ、／彼女をポイボスに取りつかれた巫女とした。／もう一人のカッサンドラーたるガリアの女は、ポイボスの巫

---

[14] Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, édition critique par Paul Laumonier révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue, STFM, Paris, Hachette, puis Droz, puis M. Didier, 20 tomes, 1914-1975, 図像および引用はすべてこの版による。略号を Lm とし，巻数をローマ数字で，頁数をアラビア数字で記す。Lm. IV, p.2-3.

[15] 訳は、テオクリトス『牧歌』古澤ゆう子訳、京都大学出版会（西洋古典叢書 G040）、2004. を参照。

[16] « Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ῥωνσάρδου / μὐρτῳ ἐστεφανωμένου. / Κύπριδος ἔργ' ἄδοντα, τὸ κύπριδος ἔστεφε δένδρον. / Κύπριδος ὑμνοπόλῳ στέμμα πρέπει κύπριδος.» Nicole Cazauran による仏語訳を参照。Cf. Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires, texte de 1553*, édition de Christine de Buzon et Pierre Martin, préface de Michel Simonin. Postface de Jean Céard. Cahier musical (1552) présenté par François Lesure, Didier Érudition (Classiques Didier Érudition), 1999, p.4.

女ではない／彼女は私をエロースとポイボスの囚われ人としたのだ。」である[17]。

これら図像（肖像）と主に古典語（ギリシャ語・ラテン語）で記されたテクストをどのように考えるべきだろうか。まずテオクリトスの『牧歌』の一節は、ペトラルカ『カンツォニエーレ』でもテーマとして見られる「恋に落ちる瞬間」（*Innamoramento*）を歌うものだ。そしてオウィディウスの『変身物語』の一節は、本来「嫉妬」が主語となっている一節である。それぞれに文脈を持つ引用句であるが、ここでは肖像画のドヴィーズとして用いられ、さらにはギリシャ語のテクストが併記されることで、いずれも「視線」そして恋愛の相互作用を表す言葉として提示されることになる。注目したいのは、この肖像画、ドヴィーズに暗示される「鏡」の主題である。先に挙げたドヴィーズから視線そしてその相互的な関係性は示唆されているが、なによりも、この二つの肖像画の鏡面構造は一見して明らかだ。書物を閉じると、二つの肖像は重なり合うように配置されているところからも分かるように、二人の視線は同じ高さで見つめ合い、それぞれ男性と女性という相違はあるものの、頭には一方でミルテの冠、一方で髪飾り、胸には一方でマント、一方で首飾りが描かれ、肩のブローチ、胸の造形に至るまで対称性が意識されている。さらにロンサールの肖像の下に付された詩句で、キュプロス島の名が挙げられるが、これは愛の女神アプロディーテーの崇拝の中心地であり、キュプロスの木とはアプロディーテーの木ミルトである。つまりロンサールはこの肖像で詩人の象徴たる月桂樹ではなく、愛の象徴であるミルトの冠を戴いているのだ。

一方でカッサンドルの肖像の下にあるテクストで語られるのはカッサンドラーについての神話的説明と、ロンサールが自らのヒロインとするカッサンドルについてである。カッサンドラーはポイボス＝アポローンに愛され、予言の能力を与えられたとされる。それに対してロンサールが歌うカッサンドルはアポローンの巫女ではないものの、ロンサールを愛の神エロースと、アポローンの囚われ人とする。ここでアポローンが挙げられる時、それはカッサンドラーに与えた予言の能力のみならず、詩神ムーサ達を率いるものとしてのアポローンが示唆されているだろう。つまりアポローンに囚われた者とは詩人とも読みかえられるのである。

異教神話とりわけ「愛」（エロース／アモル）の神話と詩人とを結び付けるこの思想がこうして新プラトン主義的思想に由来することは先に述べた通りだが、この図像とドヴィーズそしてギリシャ語テクストでもって、ロンサールも新プラトン主義的思想に基づく詩人像を提示しているのだ。ではなぜここで、テクストがギリシャ語で書かれる必要があったのか。というのも、そもそもギリシャ語は当時であっても多くの読者に読める文字ではなく、読者の接近を妨げるものであったからだ。これはおそらく先に述べた新プラトン主義的な詩人観の現れでもあろう。詩の真意も「寓意のマント」（fabuleux manteau）に包まれて

[17] *Ibid*. « Ὡς ἀπὸ Ῥωνσάρδου / εἰς τὴν Κάσσανδραν. / Φοιβάδα τὴν Κάσσανδραν, ἔρως τὸν ἔτειρεν ἐκείνης, / Φοιβομανῆ τεῦξεν Φοῖβος, ἐρωμανέων. / Η΄ δ᾽ ἄλλη Κάσσανδρη᾽κ κελτίδος, οὐκέτι φοιβὰς, / Νῦν ἐμ᾽ἐρωμανέα ῥέξ᾽ἰδὲ φοιβομανῆ. » Bernadette Leclercq-Neveu による仏語訳を参照。

おり、容易には知り得ないのである[18]。このような詩人観に基づく詩は得てして秘儀的になる。つまりこのエンブレム的見開きのページには図像（肖像）と、ドヴィーズさらにはギリシャ語テクストという 3 種類の「解読すべき記号」が提示されているのだ。それぞれ非言語的記号（肖像）、外国語テクスト（ギリシャ語およびラテン語の古典テクスト）、ギリシャ語テクスト（同時代の詩人によるテクスト）である。何より非言語的記号とギリシャ語（文字）そしてラテン語（文字）が並ぶことで、読者にとっては様々なレベル・方法での記号の解読が求められることになる。ここには、ヒエログリフを源泉とするエンブレム本のような図像はないが、鏡のように向かい合いつつも一方には詩人を、一方には恋人を映しだす図像をいかに「読む」かという問題が、多様なテクストの並置によって提示されているのではないか。こうしてこの肖像画を提示する見開きページがあることによって表面的には「恋愛」の契機としての視覚が強調されつつ、同時に文字を含む記号の視覚性も強調されることになる。この図像の次ページ以降フランス語によるテクストが始まるが、ではこの『恋愛詩集』において、鏡あるいはナルキッソスのモチーフはどのように歌われているだろうか。

実は鏡面構造は作品中で様々なレベルで用いられており、本論ですべて触れることはできない。そこでここではロンサールが鏡そのものについて歌った 63 番を見ていこう。

私はあなたの目をこの鏡に比べよう
それはわが魂の殺人者を映し、
激しくも空中で炎を爆発させる
あなたの目も炸裂させる炎は聖なる、致命的な炎。

幸せな鏡よ、わが苦しみは、私を炎でつつむ
美しさを見過ぎるため、おこるように、
そんな私と同じく、わが女性（ひと）を映しすぎるがため
おまえは同じ感情に苦しむことだろう。

だが、嫉妬深い私はお前に見とれるのだ
彼女に映し出された宇宙全体が映る鏡を
映しにいくのだから。

だから行くがよい、鏡よ、さあ、そして気をつけよ
私のように、それを映しだすことで、彼女の美しい目に、
あんまり見とれて、燃やしつくされぬよう[19]。

[18] ロンサール「秋の讃歌」を参照。Cf. Lm.XII, p.50.
[19] « Je parangonne à voz yeulx ce crystal, / Qui va mirer le meurtrier de mon ame : / Vive par l'air il esclate une flamme, / Voz yeulx un feu qui m'est sainct et fatal. / Heureux miroer, tout ainsi que mon mal / Vient de trop voyr la

『恋愛詩集』（1552）のソネに共通する形式として 10 音節からなるこの詩は、韻律構造が Abb AAbbA ccD eeD となり、抱擁韻、平韻の組み合わされた形式である。この韻律に見られる鏡面構造は他の多くのソネにも用いられるものであるが、ここで歌われる鏡にふさわしい。鏡に歌いかける、というテーマはペトラルカの影響下にある詩人たちに多く見られるものだが、16 世紀前半にとりわけ流行した描写詩ブラゾンにおいても、鏡を歌った例が見られる[20]。このソネでカッサンドルの目と鏡が重ねあわされ詩は展開するが、鏡によって炎が歌われる点はセーヴの十行詩と共通する。これは恋人の目から放たれる火花、炎という伝統的な比喩を踏襲しているだろう。またこのソネで miroer（=miroir : 鏡）を中心とした語彙、すなわち mirer（映す）、se mirer（自らを映す）、remiré（映し出された）が執拗とも言えるほどに多用されることにも注目したい。第 1 三行詩節では、カッサンドルという存在を「宇宙全体が映し出された鏡」とするペトラルカに由来する表現を用いつつ[21]、短い詩節内で同系統の単語が敢えて反復されることで様々な種類、レベルでの「鏡」が向かい合い多様な像を生みだすかのような効果がもたらされる。またこの miroer を中心とした語彙と響き合うのがこのソネで多様される唇音[m]である。とりわけ脚韻部分で ame（魂）と flamme（炎）、m’enflamme（私を炎でつつむ）と ma Dame（わが女性（ひと））というキーワード同士が響き合うことからもロンサールがこれを意図していたことは明らかだ。実はこの唇音の多用はセーヴの十行詩においても見られたものであり、二人の詩人ともに唇音と鏡のモチーフとが結び付けられている点に留意しておきたい。響きの上では murmurer（不満を述べる、嘆く）をも連想させるこの響きは、反復されることで恋人への嘆きとなる詩の内容とも一致し、またその響きの特異性によって聴き手にも強い印象を与えることになる。またこのソネ 63 番では鏡に嫉妬し、恋人を映しだした鏡に見とれる詩人の姿が描かれるが、本来ここで詩人が目にするのは自らの姿のはずだ。例えばソネ 20 番の第 1 三行詩節ではまさしくナルキッソスの比喩とともに次のように描かれる。

苦悩を癒すために私はナルキッソスに、
彼女は泉になってほしい、
一夜たっぷりと泉に浸るために[22]。　（髙田勇訳）

---

beaulté qui m’enflamme : / Comme je fay, de trop mirer ma Dame / Tu languiras d’un sentiment egal. / Et toutes foys, envieux, je t’admire, / D’aller mirer le miroer où se mire / Tout l’univers dedans luy remiré. / Va donq miroer, va donq, & pren bien garde, / Qu’en le mirant ainsi que moy ne t’arde, / Pour avoir trop ses beaulx yeulx admiré. », Lm. IV, p.64-65.

[20] 例えば、エンブレム『エカトングラフィー』（1540）を出版したパリの作家、書籍商ジル・コロゼは「鏡のブラゾン」を発表している。Cf. Gilles Corrozet, *Les Blason domestiques contenantz la décoration d’une maison honneste, et du mesnage estant en icelle : Invention joyeuse et moderne*, Paris, G. Corrozet, 1539, p.28v-29v. (Bibliothèque nationale de la France, RES-YE-1380)

[21] Cf. Pétrarque, *Canzoniere*, 154.

[22] « Je vouldroy bien afin d’aiser ma peine / Estre un Narcisse, & elle une fontaine / Pour m’y plonger une nuict à sejour :» Lm. IV p.23-24. ピエール・ド・ロンサール、『ロンサール詩集』高田勇訳、青土社、1985.

これは恋人の「目」を水面＝鏡として、そこに自らが映り込むという恋愛抒情詩のヴァリエーションである。そこに私が一晩浸る、とすることで、一晩の間、私の姿が恋人の「目」に移り続けることを意味し、一層エロティックな比喩ともなっているのだ。だがこのソネ 63 番では向かい合った鏡に恋人が映し出される。そしてこの構図はまさしく肖像画のページを想起させるのである。

これらの作品に加え見ていきたいのは、ロンサールの盟友レミ・ベロー（1528-1577）の作品『牧歌』（1565）である。セーヴ『デリー』の出版から 21 年後、ロンサール『恋愛詩集』の出版からは 13 年後に発表されたこの作品にはセーヴやロンサールの作品に見られるような図像は見当たらない。だが、全篇にわたって建築物や絵画、美術工芸品が描写され、その多くは現実に存在した事物がモデルとなり、まさしく詩句による絵画となっている。

直接的な源泉となっているのはナポリの詩人サンナザーロの『アルカディア』（1504）である。この作品から受け継いだ散文と韻文から成る構成のもと、ベローを庇護していたギーズ家の城館を舞台として、この城館そしてその周辺を詩人「私」が散策することで作品は展開する。基本的に物語の進行を語るのは散文で、途中にソネやオードなど様々な形式の詩（韻文）が挿入されていくという構成である。

この物語のほぼ真中で、城の面する森に赴いた「私」が牧人たちの恋についてのやり取りを見聞きする、という展開がある。ここで現れる牧人の一人はイタリアへの旅から帰ってきたばかりだが、森で出会う牧人の娘たちの中に以前より彼が想いを寄せる娘がいることが皆に知られている。こうした設定のなか、牧人は娘たちに詩を書いて贈り、さらに彼女たちに見せるのが外国（イタリア）より持ち帰った「かつて見たこともないほどの工芸品」たる鏡なのだ。初版本でおよそ 4 ページにわたって描かれるこの鏡はほぼ全体が散文からなるものの、エクフラシス（美術工芸品の描写）の一つといえ、現実に存在した美術工芸品もモデルになっていると考えられている。かなりの高さで自立する土台を備えたこの鏡はまるで一つの建造物のようで、説明にも建築用語が多用される。これは、物語の設定とは裏腹に手に持ち歩くのは不可能だろう。三角形に組み合わされた三面の鏡面を持つが、その鏡面以外の部分に入念に造りこまれた七宝や宝石、金銀細工などの装飾が加えられて、その過剰さはエクフラシスという技法にも相応しい。注目したいのは、それぞれの面のフリーズに、エンブレム構造が見られることだ。

> それぞれの面のこのフリーズの真中には絵画が飾られており、そこには黒地に金文字で書かれたアモルの三つの銘が書かれていた。一つ目の面に描かれたのは鋭い矢の先で岩の周りを切り崩す、翼をもった小さなアモルたちが描かれて、ラテン語で、「我ら岩を掘り崩し、かく心を蝕む」と書かれていた。もう一面は古代風の生贄台が描かれ、その上には小さな火で鉄を燃やす矢の矢筒が描かれ、「緩やかなるとも永遠」と書かれていた。もう一つの面には、ケシの実を撒くアモルが描かれ、下には「忘却に」と書かれていた。コーニスの上には三つの

台あるいは台座があったが、それぞれには小さな裸の子どもがいた。一人は手に角笛を持ち、もう一人は棕櫚の葉の上に模造ダイヤのピラミッドを持つ。そのピラミッドにはドヴィーズとヒエログリフが彫られていた。そして三つ目の頂上飾りとしては、「勝利」がラッパを口に当て、もう一方の手には棕櫚の葉を持つ。この「勝利」は背に無限の色に輝く翼を持っていた。以上がこの羊飼いの両手の間に私が見た鏡である[23]。

ここで散文で描かれているのは言うまでもなく愛（アモル）で、それぞれの図像そしてドヴィーズは愛の諸相を表している。さらに、鏡の描写の末尾にはヒエログリフへの言及、そして「勝利」の像が示されている。ヒエログリフは、その具体的説明さらに解釈には至らないものの、この言及によってベローがこの図像を、ルネサンス期に「再発見」されたヒエログリフと関連付けていたことが伺われよう。何よりこの作品が『ポリーフィロの夢』をも源泉の一つとしていることを考慮するなら、ベローもヒエログリフについてのコロンナやアルベルティの考え方を理解していたことだろう。

ここでの愛の図像とドヴィーズの特徴は、図像とドヴィーズが文字通り一致していることだろう。この鏡が登場するのは牧人たちの恋を巡っての場面であり、装飾は展開に即したものだ。愛は岩のような心をも浸食し、さらに緩やかに進展するとしてもそれは永遠に続くものである。一方で、直前のドヴィーズとは対照的に、愛は忘却によって失われることもある。つまりその意味するところは表面的には解釈するまでもなく、非常に明解なものだ。だが、一方で注目したいのは、このエンブレムが鏡と組み合わされている点である。というのも、これまでも見てきたように、セーヴ、ロンサールの作品でもエンブレムは鏡、あるいは鏡面構造と密接に結び付けられていたからだ。ベローもエンブレムと鏡の親近性を見出していたが、セーヴやロンサールでは図像によって表現されていた鏡面構造が、図像を持たないベローの作品では、言葉による描写、すなわち鏡という工芸品にエンブレムが飾られる描写によって両者が結び付けられているのだ。さらに興味深いのは、セーヴとロンサールの作品においては、恋する者が想いを寄せる人と向かい合う姿が鏡の構図と重ね合わせられ、その際にナルキッソスのモチーフも用いられていたが、このベローの『牧歌』における言葉による鏡の描写では、鏡面の周囲にある豊かな装飾は過剰なまでに言及されるものの、鏡面そのものの描写はなされない、という点である。ただ、セーヴやロン

[23] 本論で使用するベローのテクストはすべて以下の版による。Remy Belleau, *Œuvres poétiques II*, édition critique sous la direction de Guy Demerson et Marie Madeleine Fontaine, Paris, Honoré Champion, 2001. « Au milieu de cette frize pend à chacune face un tableau, où y a trois divises de l'Amour en letres d'or, gravees sur le noir. En la premiere ce sont petis Amours portans des aelles, minant & sapant du bout de leurs fleches acerees l'entour d'un rocher, & y a escrit en Latin, *Saxea suffodimus sic pectora*. L'autre est fait d'un autel fait à l'antique, sur lequel y a une trousse de fleches qui brulent par le fer, à petit feu, il y a escrit, *Si lentus, tamen æternus*. Dedans l'autre y a un Amour qui seme du pavot, & au dessous, *oblivioni*. Sur la cornice y a trois stylobates ou acroteres, sur chacun un petit enfant nud, tenant d'une main un cor, de l'autre une palme amortie d'un gros strin taillé en pyramide, gravee de divises & lettres Hieroglyfiques. Pour le dernier amortissement, y a une victoire qui embouche une trompe, tenant de l'autre main une palme : elle a des aelles sur le dos, qui sont bigarrees & peintes d'une infinité d'yeux. Voilà le miroüer que je vy entre les mains de ce berger. » p.84-85.

サールの作品がいわばペトラルカの『カンツォニエーレ』の大きな影響下にあって創作された恋愛詩集であり、十行詩集あるいはソネ集であるのに対し、ベローの作品は古代以来の牧歌の伝統につらなる散文と韻文による物語詩である。そしてセーヴやロンサールの作品では 10 行あるいは 14 行という一篇はそれぞれ基本的に完結しているが、ベローの作品においては、物語の進行の中で様々な描写が挿入されているのだ。そうであるなら、この鏡の描写についても本来鏡面に映っているはずの牧人たちは、鏡の描写が挿入される文脈に語られるはずだ。ではそこで何が描かれているのか。それはまず、この鏡を持つ牧人が娘たちに向けて紙に詩句を書くことであり、また鏡を見せた後には、歌を歌い出すことだ。そしてその歌は外国の歌の翻案であると断りが入れられる。つまりこの物語には、イタリアの詩さらには芸術作品を源泉として、フランスで恋愛詩をつくる詩人自らの姿が重ね合わされている。実際に『牧歌』は一人称「私」で物語が進行するが、ベロー自身が「イタリアへの旅から戻った」詩人であった。彼は庇護者であったギーズ家のルネ・デルブフに従ってイタリア遠征に赴いたのであったが、このことは作品の読者として想定されるギーズ家の人々にとっては自明のことであっただろう。こうしてエンブレムおよび鏡は恋愛の主題の特権的モチーフとして提示されつつも、ロンサールに見られた以上に詩作とりわけ恋愛詩の詩作そのものを示唆することになるのだ。

さらにこの鏡の描写の後に歌い出される「外国の歌の翻案」が「接吻」（baiser）を主題とすることにも注目したい。というのも作品の後半で牧人たちが歌い、聞くのも 13 篇におよぶ「接吻」を主題とするソネだからだ。この展開は一体何を意味しているのか。

この主題は直接的にはネオ・ラテン詩人ジャン・スゴン（1511-1536）のラテン語詩集『接吻』を源泉としている[24]。「接吻」のテーマを中心として創作されたこの詩集は先にも挙げた描写詩ブラゾンとも親近性を持ち、接吻という明確なイメージそして多くの象徴性を備えた主題とあいまって、当時ロンサールやベローを含む多くの模倣者を生みだした。注目したいのは、この接吻という行為における鏡面構造である。すなわち恋人同士が見つめ合うというその構図、また互いの目の中に自身が映り込むという、目＝鏡という構図ゆえに、この牧人たちの恋の場面において、鏡そして愛についてのエンブレムが現れ、また接吻詩が歌われる、という一貫した流れが見出せるのだ。さらにはセーヴやロンサールの図像での顔が向かい合う構図、そして彼らの詩にみられた唇音の多用にまでこのテーマが反映していると考えられるのである。

こうして、セーヴ、ロンサールとベローを並べ、彼らの作品におけるエンブレムそして鏡（鏡面）のモチーフを見ると、その展開における相違点はそれぞれの特徴を表していて興味深い。セーヴにおいては、図像と限られた語彙による曖昧な詩句との関係が最大限利用され、その新プラトン主義的ほのめかしとともに、秘儀的な解釈を呼びこむものであっ

[24] 何よりジャン・スゴンはアルチャートに学んだ人文主義者であった。Cf. Claude Balavoine « La parole et l'icône : la poétique de Jean Second à la lumière du critère emblématique » in *La poétique de Jean Second et son influence au XVIe siècle (Les Cahiers de l'humanisme volume I),* Les Belles Lettres / □lincksieck, 2000, p.125-146.この『接吻』のエンブレム的側面をめぐっての研究である。

た。他方ロンサールにおいて向かい合う図像（肖像）は巻頭に置かれ、ソネと一旦分けられることで、セーヴほど密接に詩句と影響し合うことはない。だが、詩句ではこの肖像が想起されることで、視覚的情報を読者に与えつつ、またギリシャ語・ラテン語の多用によって詩集全体の秘儀的な解釈の余地も残す。さらに外国語と図像そしてフランス語テクストの並置は、図像そして文字という記号の解釈の問題までも示唆していよう。一方のベローに図像は見当たらない。だが、セーヴ、ロンサール以上に視覚的描写にこだわり、鏡のエクフラシスを展開するなかでエンブレムを描く。その一方で鏡面は全く描かれず、鏡に映るべきものは鏡の描写の前後で牧人たちの恋を歌う一節として語られる。そしてそこで語られる、「外国（イタリア）への旅から戻った牧人」の物語が、詩人の詩作活動ともパラレルになり、「鏡に映るもの」は一層詩作の主題へと傾いているのである。

このようにこれら三人の詩人たちの作品では、恋愛の主題のもとで鏡のモチーフとエンブレムは密接に結びついている。これら鏡、エンブレムは双方とも同時代のガラスの加工技術そして活版印刷術の開発・発展とともに普及していったものだが、詩人たちはこれらの技術によって可能になったこと、すなわちより鮮明に再現される自己そして世界のイメージや著者と読者の距離の地理的・時間的広がりに触発され、それを詩作に反映させる[25]。その際に用いたのが恋愛における視線の問題や接吻のモチーフなのだ。さらに鏡のモチーフと結び付く接吻のモチーフは恋愛の主題に明確な一つのイメージを与えつつも、その鏡面構造は印刷の過程における活字と紙の構造までをも想起させずにはおかず、詩作にも結び付く。こうして同時代の作品そして古典を意識し、鏡とエンブレムという同じモチーフを様々なレベルで利用して恋愛と詩作を有機的に結び付け歌いながらも、『デリー』、『恋愛詩集』そして『牧歌』には明確にそれぞれの詩人の特徴が表れているのである。

[25] ヨーロッパにおける鏡の発展と普及に関しては以下を参照。リビーヌ・メルシオール＝ボネ『鏡の文化史』竹中のぞみ訳、法政大学出版局（りぶらりあ選書）、2003．マーク・ペンダーグラスト『鏡の歴史』樋口幸子訳、河出書房新社、2007.