



Title	エピグラムからソネへ : ロンサール『恋愛詩集』(1552)を中心に
Author(s)	林, 千宏
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2020, 2019, p. 23-34
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/77073">https://doi.org/10.18910/77073</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## エピグラムからソネへ

### —ロンサール『恋愛詩集』(1552)を中心に<sup>1</sup>—

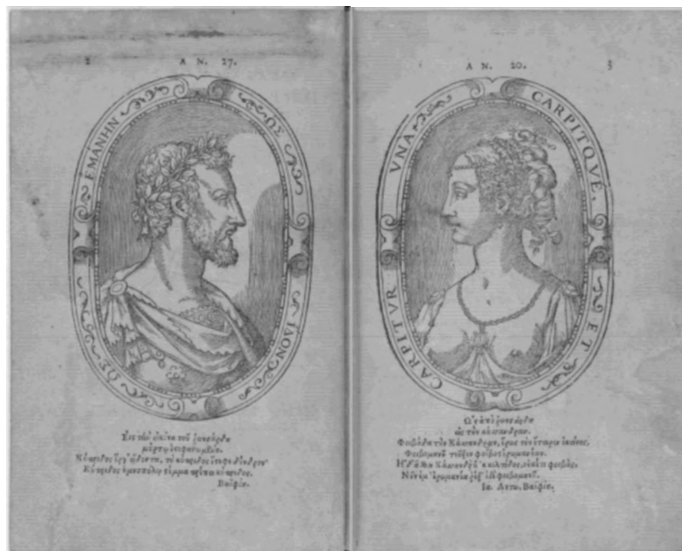
林 千宏

#### 序

フランス 16 世紀最大の詩人、ピエール・ド・ロンサールはその生涯に様々なジャンルの詩を作った。だが彼がとりわけ知られているのはその 3 つの恋愛詩集によってであり、彼が最初に発表した『恋愛詩集』(*Les Amours*, 1552) は賛否両論を巻き起こすも、その後のフランスの恋愛抒情詩に決定的な影響を与えた。これは 14 世紀イタリアの詩人ペトラルカの『カンツォニエーレ』を源泉とした恋愛抒情詩で、詩形としてはソネを中心に構成されている。本論で検討していきたいのは、1552 年に出版されたロンサール『恋愛詩集』の冒頭の肖像画、またソネという詩形が印刷本においてどのような意味を持ち機能しているのか、という問題である。まずは当時出版された『恋愛詩集』を見てみよう。

#### 二つの肖像画

1552 年版では、詩集冒頭に次のような肖像画が現れる (図 1)。



(図 1) <sup>2</sup>

<sup>1</sup> 本論考は JSPS 科研費 JP18K12342 の助成を受けたものである。

<sup>2</sup> Pierre de Ronsard, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquieme de ses Odes*, Paris, Veuve

ロンサールの友人で詩人のニコラ・ドゥニゾ（Nicolas Denisot）による、ロンサールとカッサンドルが見開きページで向かい合った肖像画である。肖像画の縁取りの銘は、それぞれテオクリトス、オウィディウスからの一節で、下部の詩は、ロンサールの盟友ジャン＝アントワヌ・ド・バイフによるギリシャ語の詩である。つまり図像と銘と詩の三つが互いに参照し合い、意味を生み出すこのページはエンブレム本の形式を備えているのだ。ここで、『恋愛詩集』よりも前に発表され、やはり『カンツォニエーレ』を源泉とする恋愛詩集では、リヨンの詩人モーリス・セーヴの『デリー』（1544）もまたエンブレム本の形式を備えていたことに気づく。同じ『カンツォニエーレ』を源泉としてセーヴは『デリー』というエンブレム入り 10 行詩集を作り、ロンサールは詩人と恋人の肖像画を備えたソネ集を作ったということだ。この共通点は何を意味するのだろうか。

### ソネという詩形

ここで注意したいのがソネという詩形のフランスでの受容と創作である。すでに 1538 年にはクレマン・マロによってフランス語のソネは創作されていたが<sup>3</sup>、詩人たちはこの詩形をいかにフランスに導入するかという問題に直面していた。実際セーヴもソネの創作を試みてはいるが<sup>4</sup>、彼が自らの『カンツォニエーレ』たる『デリー』を作る際に選んだのは図像と 10 行詩という組み合わせであった。ちなみに、1548 年に発表されたトマ・セビエの『フランス詩法』（1548）では、ソネについて次のように述べられている。

Le Sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière, et de mesure : Et quand tout est dit, Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien, comme le dizain du Français<sup>5</sup>.

ソネは内容においても長さにおいてもエピグラム（碑詩）をびったりとなぞるものだ。言うなればソネはイタリア人にとっての完璧なエピグラムにほかならず、フランス人の 10 行詩なのだ<sup>6</sup>。[…]

これはもちろん 4 年前に発表された『デリー』を意識したものだろう<sup>7</sup>。だが本論ではセーヴが単なる 10 行詩集としたのではなく、図像入りの 10 行詩集としたことに注目したい。というのも、この詩集は一読して明らかなように、時にこの図像のドゥヴィーズが続く詩句にも挿入され、またページ上で図像が 10 行詩と同等に配置されているからだ。

ロンサールはセーヴに直接的な言及はしない。だが、当時のセーヴの名声や彼の作品の斬

---

Maurice de la Porte, 1552, p.2-3. Gallica 参照(フランス国立図書館所蔵 RES P-YE-1482)。本論での詩句の引用はすべてこの版による。

<sup>3</sup> Cf. Michèle Clément, « Poésie et traduction : la naissance du sonnet français (1538-1548) » dans *La Traduction de la Renaissance à l'âge classique*, sous la direction de Marie Viallon, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p.92.

<sup>4</sup> Cf. Marguerite de Navarre, *Marguerites de la Marguerite des princesses, tres illustre royne de Navarre* (tome I), Lyon, Jean de Tournes, 1547, p.12, pièce liminaire. Gallica 参照(フランス国立図書館所蔵 RES-YE-1628)。

<sup>5</sup> Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche classique, 1990, p.105.

<sup>6</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique français*, éd. F. Goyet, p.105.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 163, n.153.

新さ、ペトラルカを源泉とするその構成、さらには盟友デュ・ベレーがセーヴを意識しつつ自らの『カンツォニエーレ』たる『オリーヴ』（1549）を発表していることを考えるなら<sup>8</sup>、ロンサルも『デリー』を意識していたことだろう。つまりロンサルは『恋愛詩集』を発表した際に、この『デリー』を意識しつつ、新たな時代の詩人としていかにロンサル自身の『カンツォニエーレ』を作り上げるべきかを考えていたのだ。ではロンサルはどのような点でセーヴの作品から影響を受けたのか。それはソネのエピグラムとしての側面、そして図像としての側面、さらには印刷本という新たな形態での恋愛詩集という点においてではないか<sup>9</sup>。

### 『デリー』における肖像と『恋愛詩集』における肖像と冒頭詩

これらの点について考察を進めるに際して、『デリー』冒頭部を見てみよう。セーヴはまず恋人デリーに次のように歌いかける。

A SA DELIE.  
Non de Venus les ardentz estincelles,  
Et moins les traictz, desquelz Cupido tire :  
Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles  
Je t'ay voulu en cest Oeuvre descrire.  
Je sçay asses, que tu y pourras lire  
Mainte erreur, mesme en si durs Epygrammes :  
Amour (pourtant) les me voyant escrire  
En ta faveur, les passa par ses flammes<sup>10</sup>.

かのデリーに  
ウェヌスによるものではないのだ、この弾ける火花は、  
そしてこの矢は、クピドが引くものでもない  
死なのだ、私のうちに君が何度ももたらすものは  
その死を君に、この作品で描いてみせたかった。  
よく分かっている、君がここに多くの誤りを  
見出すだろうことは、これほど硬いエピグラムにも。  
アモルは（だから）、私が君のためにと  
書くのを見て、それを自らの炎にくべたのだ。

この冒頭詩は詩集中で例外的に 8 行詩であることに注意したい。つまり他の詩（10 行詩）とは形式的にも明らかに異なるのだ。その内容も『デリー』の他の詩とは異なっている。これから始まる作品について述べ、歌われているのが「死」とであると明らかにし、さらに自らの詩句をエピグラム（Epygrammes）と呼ぶ。エピグラムに付された形容詞 « durs » については、研究者リゴロが主張するように、確固たる形式をもつという意味だろう<sup>11</sup>。これは当時エピグラムという名のもと極めて自由な形式で創作されていた詩と、自らの詩（10 音節の 10 行詩）を明確に区別するものだ。こうして冒頭の「かのデリーに」は詩集を要約し、自らの詩法を示すような詩になっているのだ。

また研究者ドゥフォーも指摘するように<sup>12</sup>、一見してキアスムの構造を備えたこの詩では火のイメージが冒頭と結末部に配されているが、「愛」（アモル）による詩作を否定するとこ

<sup>8</sup> Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes, 1<sup>er</sup> volume La Deffence, et illustration de la langue françoise*, préparé par Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, p.186-187.

<sup>9</sup> ソネとエンブレムという詩形については以下を参照。François Rigolot, « Le sonnet et l'épigramme, ou : l'enjeu de la "superscription" » dans *Pre-Pléiade poetry*, edited by Jerry C. Nash, Lexington, French forum, 1984, p.97-111.

<sup>10</sup> Maurice Scève, *DELIE OBJET DE PLUS HAULTE VERTU*, tome I, édition critique par Gérard Defaux, p.3.

<sup>11</sup> François Rigolot, « L'intertexte du dizain scévien : Pétrarque et Marot » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, no 32, p.91-106.

<sup>12</sup> Maurice Scève, *DELIE OBJET DE PLUS HAULTE VERTU*, tome II, édition critique par Gérard Defaux, p.12.

ろから、この詩集が始められていることは注目に値するだろう。これはロンサールが『恋愛詩集』の第1番目の詩で、「ある神が、いかに私を打ちのめし／いかに私を攻め、いかに勝ち誇るか、[...]見たい者は／私を見に来るがいい。そうすれば私の苦しみ／そして私を意のままにするあの射手の酷さを目にするだろう」と歌ったことと対照的である<sup>13</sup>。一方で『デリー』の冒頭詩の結末では、作品が「愛」の炎にくべられるという展開となるが、これは単なる否定とは言いがたい曖昧さを残す。炎は作品を破壊するとともに、錬金術におけるように不純物を取り除きもするからだ<sup>14</sup>。

この8行詩の下にはセーヴの銘« Souffrir non souffrir. »(苦しむこと 否 苦しむこと)が挿入されているが、この銘もまた様々に解釈され、その意味は極めて曖昧である。だが銘は8行詩のキアスム構造とも相まってその鏡面構造が強調される。その裏面に描かれた図像は作者の姿を表すが(図2)、まるで鏡の中に映ったかのようなその肖像は、ロンサールおよびカッサンドルの肖像と比べると、注目すべき共通点と相違点がある<sup>15</sup>。



(図2)<sup>16</sup>

まずロンサールとカッサンドルの肖像が鏡面構造を備えていることはすでに拙論にて指摘した通りである<sup>17</sup>。『デリー』においては恋人の姿は図像として描かれては不在だが、この鏡面構造を備えた8行詩とその銘の裏に自らの肖像を配置することで、決して描かれない恋人デリーの裏返しとしての詩人の姿が示されるという形をとっているのだ。さらにこの詩人の図像およびその枠装飾を見るなら、詩人の後頭部には光がさしているのが見て取れる。これはロンサールおよびカッサンドルの肖像と見比べると、この二人の肖像



(図3)

ではロンサールから放たれた光がカッサンドルを照らしているように見えるのに対し<sup>18</sup>、『デリー』では光源が明らかではない。一方でこのセーヴの肖像の裏面にある8行詩が炎に始まり炎で終わっていることは無関係ではないだろう。何よりセーヴの肖像の枠装飾の中央上部で炎から突き出された手が剣を持っていることともその関連を示唆している(図3)。

<sup>13</sup> « Qui voudra voir comme un dieu me surmonte / Comme il m'assaut, comme il se fait vainqueur, [...] Me vienne voir : il verra ma douleur, / Et la rigueur de l'Archer qui me dote.[...] » Ronsard, *op. cit.*, p.5.

<sup>14</sup> Maurice Scève, *DELIE OBJET DE PLUS HAUTE VERTU*, tome II, édition critique par Gérard Defaux, p.11-12.

<sup>15</sup> 他にニコラ・ブルボン (Nicolas Bourbon) やテオドル・ド・ベーズ (Théodore de Bèze) など『恋愛詩集』以前に肖像画を挿入している。Cf. François Rouget, *Ronsard et le livre, étude de critique génétique et d'histoire littéraire, seconde partie : les livres imprimés*, Genève, Droz, 2012, p.574.

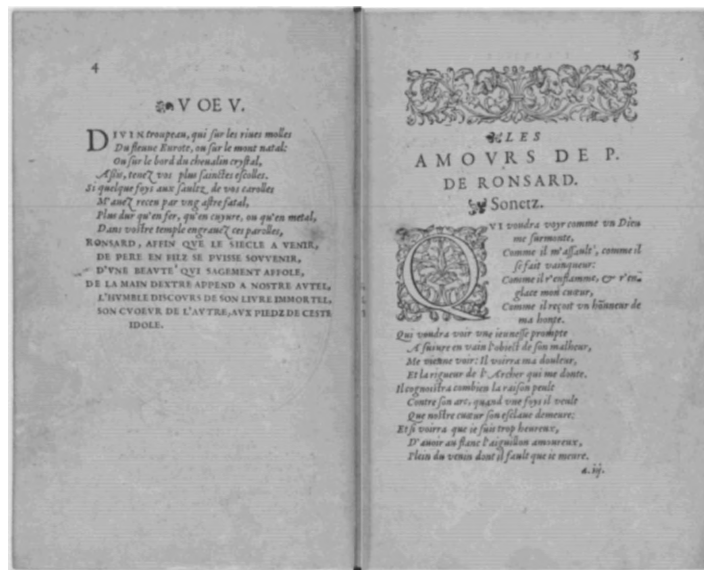
<sup>16</sup> Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu*, Lyon, chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin, 1544, p.4. Gallica 参照 (フランス国立図書館所蔵 RES-YE-1746)。

<sup>17</sup> すでにこのロンサールとカッサンドルの肖像に見られる鏡面構造については拙論「鏡とエンブレム—セーヴ、ロンサール、ペローにおける鏡のモチーフ」(『表象と文化 XV』p.9-20)で論じている。

<sup>18</sup> 大阪大学名誉教授岩根久先生のご指摘による。

つまり『デリー』でセーヴは光を受ける側である。

一方でロンサールの『恋愛詩集』では、ロンサールとカッサンドルの肖像の周りに示された銘は先に述べたようにオウィディウス、そしてテオクリトスの一節であり、その下にはによるギリシャ語の詩が付されている。肖像画にイニシャルのみで自らの名すら明記しないセーヴの簡素さ、またその作品の独立性に比べると、積極的に外部を参照するロンサールの作品構成との違いは明らかだ。一方で『恋愛詩集』にも『デリー』の冒頭の8行詩と同じく、これから始まる自らの作品について述べた詩が置かれている。「誓願」(Vœux)と題されたソネだ。この見開きページを見てみよう(図4)。



(図4) 19

Divin troupeau, qui sur les rives molles  
Du fleuve Eurot, ou sur le mont natal,  
Ou sur le bord du chevalin crystal,  
Assis, tenez vos plus saintes escolles :

Si quelque foys aux saultz de vos carolles  
M'avez receu par ung astre fatal,  
Plus dur qu'en fer, qu'en cuyvre ou qu'en metal,  
Dans vostre temple engravez ces paroles :

RONSARD, AFFIN QUE LE SIECLE A VENIR  
DE PERE EN FILZ SE PUISSE SOUVENIR,  
D'UNE BEAUTÉ QUI SAGEMENT AFFOLE,

DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOSTRE AUTEL,  
L'HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTHEL,  
SON CŒUR DE L'AUTRE, AUX PIEDZ DE CESTE  
IDOLE.

神の群れよ、エウロータース河のたおやかな  
岸边あるいは、生まれ育った山、  
あるいは天馬の泉のほとりに  
座り、それぞれ至聖なる学藝を司るあなた方よ

かつて、あなた方の輪舞の跳躍に、  
宿命の星の導きのもと私を迎え入れてくれたのだから、  
鉄や、銅や、あるいは青銅に彫られたよりも堅牢となるよう  
あなた方の神殿に、次の言葉を刻みこんでください

ロンサールは、来るべき世紀に、  
叡智なる狂気へと導くひとつの美の  
記憶を、父から子らへと、つないでいけるよう

右手をもって我らの祭壇に、不滅とすべく  
自らの書物のささやかな物語を捧げ、  
左手をもって自ら心臓を置く  
この像の足元に<sup>20</sup>

最後の6行すなわち2つの三行詩節は大文字で記される。これは明らかに碑文を模した

<sup>19</sup> Ronsard, *op.cit.*, p.4-5.

<sup>20</sup> 岩根久・伊藤玄吾・林千宏訳

表記だろう。そして注目したいのがこの最後の行である。ここでトマ・セビエの『フランス詩法』におけるソネの定義が思い出される。すなわちエピグラムとしてのソネである。ロンサルは建築物や美術品に見られるように石に刻まれる碑銘を模すことで、このソネのエピグラムとしての側面を視覚的に再現しているのだ<sup>21</sup>。さらに注目したいのが最後の語「IDOLE」である。これはスペース不足による改行であると同時に、内容に呼応するように、「CVOEVR」（心臓）の下に置かれていることを見るなら、明らかに意図的な配置であろう。この *idole* はまさしく前のページのカッサンドルの姿も指す。つまりこの詩集は冒頭でカッサンドルの *idole* 「像」の重要性も示唆しているのではないか。

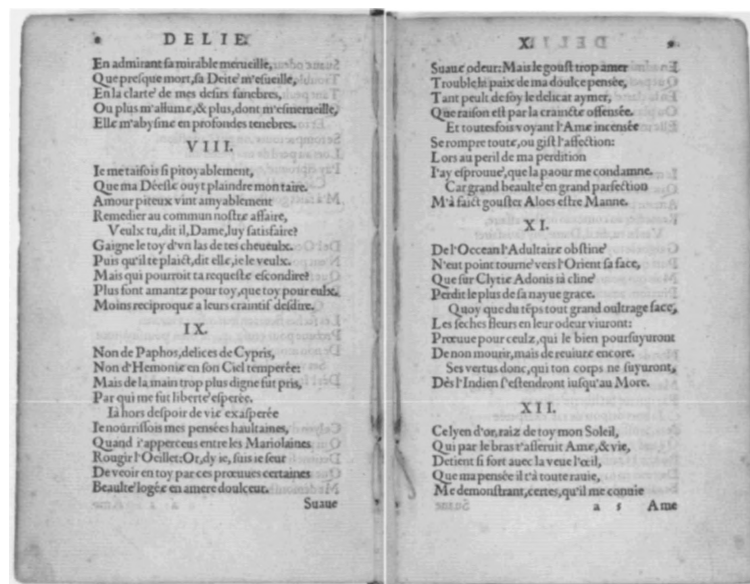
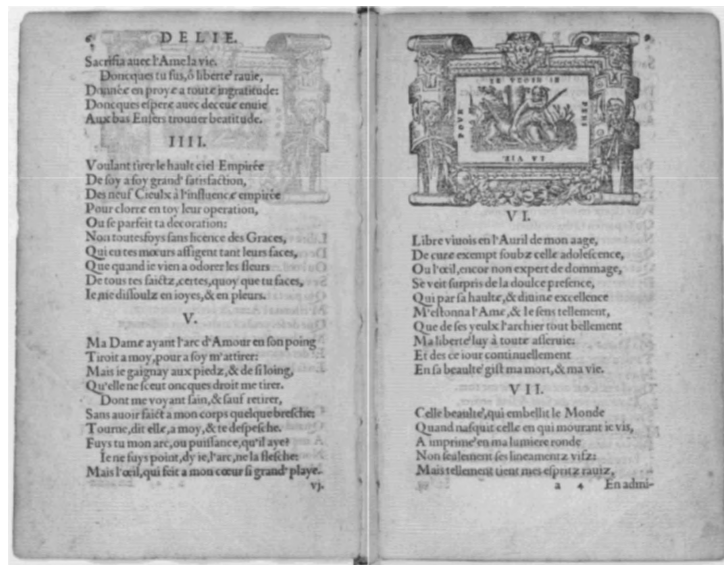
またこのページの見開き右側には、ページ上部に帯状装飾が、そして一つ目のソネの冒頭は飾り文字によってはじめられる。この形式が当時の抒情詩集の一つのモデルとなったことは研究者ギュミノ＝クレティアンが指摘する通りであり<sup>22</sup>、そこから当時の人々にとっても非常に完成度の高いものであったことが伺われるが、ここで注目したいのはギュミノ＝クレティアンが指摘しているように、この帯状装飾がいわば輪郭線によって縁取りされていないことだ<sup>23</sup>。そのことによって、テキスト部の文字と装飾部が隔てられることなく、同じ平面に配置され、さらにテキスト冒頭の飾り文字が加わって、文字の造形的な側面も強調されるだろう。これら帯状装飾そして最初のソネ「誓願」からも読み取れる通り、とりわけ建築に対する意識は明確だ。「誓願」での神殿への言及に加え、その後半部の石板に掘られた文字を模した展開、加えてその右側に配置された帯状装飾は建築物にもしばしばみられる意匠であるし、さらに冒頭の肖像画は建築物にも掲げられるものだろう。

『恋愛詩集』はこのように建築を意識し、非常に視覚的に構成されている。同時代の本の多くも建築を模倣していることは言うまでもないが、恋愛抒情詩集におけるこの視覚性こそまさしく『デリー』と共通するものだ。たとえばセーヴが『デリー』を作るに際して、変えたのは詩形であった。ペトラルカの『カンツォニエーレ』ではソネを中心として他にカンツォーネなど、いくつかの詩形が混在しているのに対し『デリー』は冒頭の 8 行詩を除いて、すべて 10 音節の 10 行詩という形式を厳密に守り、ここに図像が加わる。これはもちろん『カンツォニエーレ』にはなかったものだ。この図像がやはり規則的に 10 行詩の間に挿入されることで、詩集は（冒頭ページと最終ページを除き）見開きで 1 ページごとに（実際のページ番号では 4 ページごとに）図像が右上に配置されることになる。10 行詩はつまり見開き 1 ページに 3 篇がすべて入り、最初の 1 篇が後半 5 行、最後の 1 篇が前半 5 行含まれることになる。図像が含まれないページではこの見開きに 4 篇入るが、これは図像とまったく同じ大きさで 10 行詩が 1 篇配置されているということだ（図 5）。

<sup>21</sup> 碑文を模した書体およびページ上での再現については以下を参照。Anne Raffarin, « Une esthétisation de l'écrit : la culture épigraphique de Geoffroy Tory » dans *Geoffroy Tory de Bourges, humanisme et arts du livre à la Renaissance*, Bourg, Bibliothèque de Bourg, 2019, p.103-105.

<sup>22</sup> Geneviève Guilleminot-Chrétien, « Ronsard, Baïf et la veuve Maurice de la Porte : une nouvelle présentation du recueil poétique » dans *Les poètes français de la renaissance et leurs « libraires » actes du Colloque international de l'Université d'Orléans (5-7 juin 2013)*, Genève, Droz, 2015, p.123-134.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.123-127.



(図5) 『デリー』(1544) p.6-9<sup>24</sup>。

このように極めて規則的に配置されることで、図像は10行詩と同じ存在感をもって読者に読解を迫ってくることになる。ここで改めて図像について説明を補うなら、これはイタリアの法学者アンドレア・アルチャートによる『エンブレム集』(1534)の影響下にあるものだ<sup>25</sup>。そう考えるならやはりロンサールの『恋愛詩集』における『エンブレム集』の影響は小さくないと言えるだろう。とりわけセーヴが『エンブレム集』に見て取ったページ上の詩

<sup>24</sup> Maurice Scève, *Délie, objet de plus haulte vertu*, Lyon, chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin, 1544, p.6-9. Gallica 参照 (フランス国立図書館所蔵 RES-YE-1746)。

<sup>25</sup> André Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Chrétien Wechel, 1534. Gallica 参照 (フランス国立図書館所蔵 RES Z-2511-2513)。

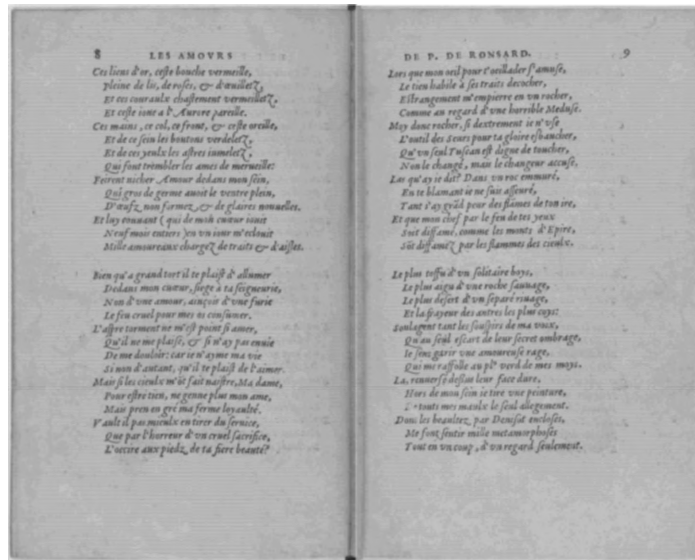


の配置とそれが持ちうる意味への意識における影響である。

### 『デリー』と『恋愛詩集』：フランスにおける二つの『カンツォニエーレ』

ロンサルが採用した 14 行というソネの詩形は、10 行詩と同じように、短い行数の一篇の詩に 1 つの完結した詩世界を展開することができるが、ロンサルは『恋愛詩集』でこのソネを冒頭からまとめて置き、例えばデュ・ベレーのソネ集『オリーブ』でもそうであったように、1 ページの中に 2 篇ずつ配置した。それぞれ完結した作品（ソネ）がページをまたがることなく完結する形で整然と配置されるのだ。見開き内に 4 つのソネが配置される利点とは、見開き内にある 4 篇を一度に俯瞰できることだろう。この配置も建築的といえるかもしれない。建築物に配置された絵画（あるいは芸術作品）に対峙するのと同じく、視線の動きが比較的自由になる効果も生み出す。通常の読書をする際の順序は当然ながらあるものの、必ずしも左上から下に向かい、今度は右上に移る、という動きを強制されない。実際に、先に挙げたデュ・ベレーの『オリーブ』、さらには『デリー』でもそれぞれのソネ、エピグラムに番号が付されているのに対し『恋愛詩集』ではそうした番号は付けられていない。例えるなら同時代にフランソワ 1 世のギャラリーにみられるように、あるいは王の入市式でのモニュメントや装飾の数々のように、ある一定の方向は存在しつつも、鑑賞者が自由にその視線を動かすことができるのと同様である。この構造によって 4 篇が自由に結びつき、様々な読解を可能とするような構造となっているのだ。

ここで実際にロンサルの『恋愛詩集』冒頭近く、p.8-9 の見開きを見てみよう（図 6）。というのもこの見開きにはこの詩集の持つ視覚性、造形的側面が端的にあらわされ、また冒頭の肖像への言及があるからだ。まず、この見開きで最初の詩（ソネ 6）を見てみよう。



（図 6）

Ces liens d'or, ceste bouche vermeille,  
Pleine de lis, de roses, & d'œuilletz,  
Et ces couraulx chastement vermeilletz,

この金の縛め、この赤い口、  
百合、薔薇、そして撫子で一杯の口  
そして清らかに赤いあの珊瑚、

Et ceste joue à l'Aurore pareille :  
 Ces mains, ce col, ce front, & ceste oreille.  
 Et de ce sein les boutons verdeletz,  
 Et de ces yeulx les astres jumeletz,  
 Qui font trembler les ames de merveille :  
 Feirent nicher Amour dedans mon sein,  
 Qui gros de germe avoit le ventre plein,  
 D'œufz non formez & de glaires nouvelles.  
 Et luy couvant (qui de mon cœur jouit  
 Neuf mois entiers) en un jour m'eclouit  
 Mille amoureux chargez de traits & d'aisles.

そして明け方にも似たあの頬  
 あの手、あの首、あの額、そしてあの耳  
 そしてあの胸のまだ若い蕾、  
 そしてあの目の双の星が  
 その素晴らしさで人々の魂を震わせる  
 そしてまたこれらが私の胸の中に愛を巣籠らせ  
 その萌芽で大きくなった腹は、  
 形の定まらぬ卵、そして新たな卵白で満たされている。  
 そして愛は（丸9ヶ月間私の心に住みつき）  
 卵をあたため、ある日私にと孵すのだ  
 矢と羽を備えた無数のかわいらしいアモルを。

これはある種のブラゾンといえる。ブラゾンとは、身体の一部を取り上げて主題とし、それを様々な修辭を用いて称えまた逆に貶す詩だが、ここではカッサンドルの姿が、様々な花で歌われ、さながらアルチンボルドの絵画のように展開されている。このジャンルはロンサルよりも前の世代の詩人たちが（セーヴやマロなど）が好んで歌ったが、この詩の持つ造形的側面、すなわち体の部分を分離し、それぞれに花を列挙し当てはめる視覚性や、断片性はこのテキストの配置に見られる物質的側面と一致する。さらに前半2つの4行詩節でブラゾンの展開を見せたのに対し、続く2つの3行詩節では一転してアモルの生誕の神話を結びつける。この展開で、「愛」は詩人たる「私」の胸の中に愛を巣籠らせるが、そのイメージは具体的な卵のイメージ、鳥あるいは虫のイメージによって引き継がれ、その孵化と同時に無数のアモルが飛び出す。この新プラトン主義的モチーフによって、いわば旧世代の静的なブラゾンに動的な展開を接ぎ木するのだ。「私」の中に無数のアモルを生まれさせるのが前半で列挙されたイメージであることにも注目したい。そしてこの詩の次には以下の詩（ソネ7）が置かれている。

Bien qu'à grand tort il te plaist d'allumer  
 Dedans mon cœur, siege à ta seigneurie,  
 Non d'une amour, ainçois d'une furie  
 Le feu cruel pour mes os consumer,  
 L'aspre torment ne m'est point si amer,  
 Qu'il ne me plaise, & si n'ay pas envie  
 De me doulir : car je n'ayme ma vie  
 Si non d'autant qu'il te plaist de l'aimer.  
 Mais si les cieulx m'ont fait naistre, Ma dame,  
 Pour estre tien, ne genne plus mon ame,  
 Mais pren en gré ma ferme loyauté.  
 Vault il pas mieulx en tirer du service,  
 Que par l'horreur d'un cruel sacrifice,  
 L'occire aux pieds de ta fiere beauté?

大いなる過ちだ。あなたが支配する国の本拠地たる私の心で  
 火をつけるのを好むとは  
 しかもそれは愛の火ではなく、狂乱の火  
 私の骨までも燃やしつくすため酷い火をつけている  
 とはいえ、そのひどい苦痛も、私がそれを嫌うほど  
 苦しくはない。またそんなふうに私は  
 嘆きたくもないのだ、というのも、もしあなたが私の命を  
 愛するのでなければ、私も自らの命を愛すことはないからだ。  
 だが、諸天が私を生み出したのだ、婦人よ、  
 あなたのものとなるように。だからもう私の魂を苦しめず、  
 私の忠誠を受け入れてください。  
 私の魂から奉仕を引きだすほうがよいのではないのでしょうか。  
 残酷な犠牲の恐怖によって  
 あなたの誇り高い美しさの足元に、殺してしまうよりは。

ここでは炎のモチーフが提示される。この炎はもちろん思いを寄せる人によって私の心に仕掛けられるものだが、それは「私」を燃やし尽くし、荒廃させる狂乱の炎だ。直前の詩でアモルの生誕が歌われたのに対し、この詩では「私」の死が最初に暗示される。

だが、「私」を生み出したのも諸天であるのだから、ぜひ私を生き永らえさせてくれるようカッサンドルに願うという展開である。ここでの最後の3行「私の魂から奉仕を引きだすほうがよいのではないのでしょうか。／残酷な犠牲の恐怖によって／あなたの誇り高い美しさの足元に、殺してしまうよりは。」という詩句は、先に見た「誓願」の結末部とも呼応しているだろう。そこでは「右手をもって我らの祭壇に、不滅とすべく／自らの書物のささやかな物語を捧げ、／左手をもって自ら心臓を置く この像の足元に」と歌われていた。つまり今見ている詩で恋人に提案されるのは、むしろ「自らの書物のささやかな物語を捧げる」ということだろう。では見開き右側上部の詩（ソネ8）はどうだろうか。

Lors que mon œil pour t'œillader s'amuse,  
Le tien habile à ses traits decocher,  
Estrangement m'empierre en un rocher,  
Comme au regard d'une horrible Meduse.  
Moy donc rocher, si dextrement je n'use  
L'outil des Seurs pour ta gloire esbaucher,  
Qu'un seul Tuscan est digne de toucher,  
Non le changé, mais le changeur accuse.  
Las, qu'ay-je dit? Dans un roc emmuré,  
En te blamant je ne suis assuré,  
Tant j'ay grand peur des flammes de ton ire,  
Et que mon chef par le feu de tes yeux  
Soit diffamé, comme les monts d'Epire  
Sont diffamez par les flammes des cieulx.

私の眼があなたを眺めるのを楽しむ時、  
矢を巧みに放つあなたの眼は、  
奇妙にも私を岩に変えてしまう  
恐ろしいメドゥーサの眼差しを受けたかのように。  
私は岩なのだから、あなたの栄光を描くため  
ムーサイの楽器（それは一人のトスカーナ人だけが  
触れるに値するのだが）を巧みに奏でられぬとしても、  
岩に変えられたものではなく、変えたものを非難するがよい  
ああ、私は何と言ったのだ？岩に閉じ込められ  
あなたを咎めながらも、私は揺らいでいる。  
それほど私はあなたの怒りの炎を恐れているのだ。  
私の頭が、あなたの眼の火によって、天の炎に打たれる、  
エピロス海岸（アクロケラウニアの崖）のように  
打たれてしまうのを。

ここではいくつかの神話が混交されているが、*œil, œillader* という二つの語が最初の1行に繰り返されることから分かるように「目」「見ること」をテーマとしている<sup>26</sup>。「私」がカッサンドルの視線によって岩に変身するのはメドゥーサの神話であるが、岩になりながらも「私」はカッサンドルの怒りの炎を恐れる、と歌う。ここで直前のソネの炎のモチーフが引き取られ、そこからさらに天の炎すなわち雷（これはユピテルの武器でもある）とエピロス海岸というモチーフへと発展させられるのだ<sup>27</sup>。加えてこの詩ではムーサの楽器、そしてそれを一人のトスカーナ人しか奏でられない（これはもちろんペトラルカである）というテーマも現れるが、この音（聴覚）の否定とそのことによるイメージ（視覚、眼）の優位は次の詩に受け継がれる<sup>28</sup>。続く詩（ソネ9）を見てみよう。

Le plus toffu d'un solitaire boys,  
Le plus aigu d'une roche sauvage,  
Le plus desert d'un separé rivage,

人気の無い森の最も奥深く  
人の手によらぬ岩の最も鋭い尖端  
遠く離れた川岸のもっとも人の寄りつかぬところ

<sup>26</sup> とりわけ *œillader* という語は当時としても特殊であったことは翌年のミュレの注釈からもわかる。

<sup>27</sup> 「私」の頭についての、エピロス海岸の比喩は突飛なものと映るが、ブラゾンにおいて身体の一部がこのように風景に例えられることはしばしば行われていた（ちなみにこの海岸の源泉となっているのはホラティウス『歌集』第1巻3番である）。

<sup>28</sup> だがこの見開きページのソネには、巻末に付された楽譜ではそれぞれジャヌカンとセルトンによる4つの曲が割り当てられており、音楽的な配慮がなされていることも付記したい。

Et la frayeur des antres les plus coys :  
Soulagent tant les soupirs de ma voix,  
Qu'au seul escart de leur secret ombrage,  
Je sens garir une amoureuse rage,  
Qui me raffolle au plus verd de mes moys.  
Là, renversé dessus leur face dure,  
Hors de mon sein je tire une peinture,  
De tous mes maux le seul allègement,  
Dont les beaultez par Denisot encloses,  
Me font sentir mille metamorphoses  
Tout en une coup, d'un regard seulement.

そして全く音のしない洞窟の恐怖こそ、  
私の声のこれほどの溜息を安らげる  
その人知れぬ蔭の隔たったところだけで  
私は愛の熱狂が鎮められるのを感じるのだ、  
最も若い月日に、私を狂わせる熱狂が。  
ここで、この堅い地面に寝転がり  
胸から、私は肖像画を取り出す。  
あらゆる苦しみを和らげてくれる唯一のものだ  
その美しさは、ドゥニゾによって閉じ込められ、  
私に無限の変身を感じさせるのだ、  
私の体のうちに、たった一目見るだけで。

この詩では人気のない森で詩人「私」が洞窟の静けさ、無音に安らぐ姿が描かれる。楽器を奏でることができない、という前のソネでの展開に加えて、ここでは同じように音がしない洞窟に「私」は慰めを見出す。このように聴覚ではなく視覚への移行がここでも描かれているのだ。そして詩人をさらに癒してくれるものが、胸に忍ばせた恋人の肖像である。ドゥニゾとは、先に述べた通り冒頭のロンサールとカッサンドルの肖像を描いた詩人だ。つまり詩人「私」はまさしく詩集の冒頭に掲げられた肖像画を指しているのである。ここで思い起こすべきはロンサールがこの見開きページを花々から出来上がったカッサンドルの肖像画（ソネ 6）で始めていたことだ。この見開きページではカッサンドルの姿そしてその眼（視線）が詩人たる「私」に引き起こす変化すなわち変身を歌ってきたわけだが、最後の詩（ソネ 9）でいわばメタ・テキスト的視点からその事態が改めて歌いなおされるのだ。

一方で、この見開きページを横方向に眺めるなら、上段の見開き左側（p.8）の最初のソネ（ソネ 6）ではブラゾンの描写に加え、矢と羽をそなえた「愛」が生まれるという結末であったが、右側（p.9）上段に配置されたソネ（ソネ 8）では、「私の眼があなたを眺めるのを楽しむ時」とカッサンドルの姿を眺めることから詩が始められ、左横のソネと対応する。さらに右側ソネの 2 行目「矢を巧みに放つあなたの眼は」とは、本来であれば「愛」が放つはずの矢がカッサンドルの眼から放たれるという展開で、これは左側のソネの結末部からの新たな発展となっているし、同時に左側のソネで目から受け取ったイメージが私の胸に愛を巣籠らせる（9 行目）という詩句のヴァリエーションともなる。また左側のソネが髪を「この金の縛め」と表現し、さらに口は「この赤い口、／百合、薔薇、そして撫子で一杯の口／そして清らかに赤いあの珊瑚」と表現したのに対して、右側のソネで言及されるのはメドゥーサであるという対比も見取れよう。よく知られているように、メドゥーサの髪は蛇、その歯は猪のようであるのだ。だが、そのまなざしの強さは全く共通するものなのである。

さらに見開き下段を見てみよう。左側（p.8）のソネ（ソネ 7）では恋人によって心に狂乱の炎を放たれるという展開であるが、右側（p.9）のソネ（ソネ 9）ではその熱狂が鎮められるという展開である。すなわち明確に対照性が提示されることで二つのソネはその特徴がいっそう際立つという構造になっている。さらに左側のソネでは「誇り高い美しさの足元に、殺してしまうよりは」と恋人の足元に殺されてしまう詩人のイメージがあるのに対して、右側のソネでは胸から恋人の肖像画を取り出し、地面に寝転ぶ詩人の姿がある。一方では死を

想起させつつ、一方ではその肖像画によって詩人は自らのうちに無数の変身を感じるのだ。

このように一つの見開きを見ただけでも、この『恋愛詩集』という本が造形作品のように鑑賞され、その構造と相まって複数の読解の可能性が生まれることが分かる。また同時に、表現された内容とその真意という二重構造を強調する構造が見て取れるのである。

## 結論

この一例からも見て取れるように、ロンサールの『恋愛詩集』は『デリー』のページ内の構造の堅固さを受け継いでいるように思われる。もちろんロンサールは図像をカッサンドルとロンサールの肖像、あるいは帯状装飾と飾り文字にのみに限定しているが、一方で見開きに4篇のソネを完結させ、ソネに付されたローマ数字を排することで、ページ内での視線の動きをより自由なものとし、さらなる解釈の多様性を作品中に持ち込んでいる<sup>29</sup>。こうしてフランスで初期に自らの『カンツォニエーレ』たる恋愛抒情詩集の創作に着手した詩人（セーヴとロンサール）の二人ともに、エンブレム本を意識していたことは注目に値するだろう。それは言いかえるなら両者ともにペトラルカの用いたソネという詩形の持つ造形性を意識していたということだ。これはロンサールやセーヴのみに限ったことではない。例えば、研究者マルゴランが挙げているように、同時代イタリアの詩人ジャンバッティスタ・パラティーノには、形象詩（*poésie figurée*）すなわち「判じ絵」によるソネが存在する<sup>30</sup>。これはソネの持つ造形性を当時の詩人たちが意識していたことを表わすと同時に、マルゴランも指摘する通り、その解釈の遊戯性をも意識していたことを示している。ここには16世紀半ば以降のエンブレム本の流行にも通じ、また文学史的には16世紀初頭までの大押韻派とのつながりも見出すことができるかもしれない<sup>31</sup>。

こうしてロンサールの『恋愛詩集』には、当時の文学的流行の影響が大いに見て取れる。そしてこのように印刷本としての視覚性とその恋愛抒情詩における役割を重視していたからこそ、ロンサールは冒頭の、『恋愛詩集』の内容を要約するソネ「誓願」の中で、カッサンドルの肖像（*idole*）のもとに、自らが言葉によって描き上げる像（*idole*）を捧げると宣言しているように考えられるのである。

<sup>29</sup> もちろん『恋愛詩集』は詩集としての一つの展開を備えているため、ある見開きページがその前後の見開きページと断絶していることを意味はしない。

<sup>30</sup> Cf. Jean-Claude Margolin, « À propos du sonnet figuré de Palatino « Dove son gli occhi... » » dans *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p.119-136.

<sup>31</sup> フランス16世紀におけるソネという詩形については、以下を参照。François Rigolot, « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspective sur les origines d'une forme poétique » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France* 84<sup>e</sup> année, No.1, Paris, PUF, 1984, p.3-18.