



Title	「グロテスク」の詩集：セーヴ『デリー』（1544）における縁飾りについて
Author(s)	林, 千宏
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020, p. 13-24
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/85072
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「グロテスク」の詩集 ——セーヴ『デリー』（1544）における縁飾りについて¹——

林 千宏

16 世紀フランスの詩人モーリス・セーヴ（Maurice Scève, 1500?-1560?）の図像入り 10 行詩集『デリー 至高なる美德の対象』（*Délie objet de plus haulte vertu*）には同時代の主な版が 2 種類ある。1544 年にリヨンの出版者スュルピス・サボン（Sulpice Sabon）から発表された版、そして 1564 年にパリの出版者ニコラ・デュ・シュマン（Nicolas du Chemin）から発表された版である²。セーヴ自身は 1560 年頃に没していることから、1564 年版にどの程度関わっていたのか不明である。実際にこの二つの版は書物としての構成が大きく異なり、読者はその違いに戸惑うことになる。

まず 44 年版と 64 年版では判型が異なる。44 年版が八折判であるのに対し、64 年版では十六折判である。おそらくはこの判型の違いによるものであろう、44 年版では文字がローマン体で印刷され、1 ページに 10 行詩が 2 篇と半分（5 行）含まれ、図像を含むページでは図像一つに 10 行詩が 1 篇と半分含まれるのに対し、64 年版では文字はイタリック体で 1 ページに 10 行詩が 2 篇、図像を含むページでは図像一つに 10 行詩が 1 篇のみという構成になっている。これらの違いによって、図像が挿入される位置も異なってくる。44 年版では 4 ページ毎に、見開き右ページの上段に図像が挿入されるのに対し、64 年版では図像が見開き右下に置かれる場合には 5 ページ毎に、左下に置かれる場合にも 5 ページ毎に見開きページの下段の左右に図像が交互に現れることになる。この構成の変化が読者に与える影響は決して小さくない。というのも図像に付されたドヴィーズ（銘）の多くが次に続く 10 行詩の結末部に組み込まれているため、44 年版の配置では図像と続く 10 行詩の結びつきが明らかであるのに対し、64 年版では図像と続く詩が同じページにはおかれず切り離されてしまうのだ。

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

² 本論考で使用するテキストは、Maurice Scève, *Délie, objet de plus haulte vertu*, Lyon, chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin, 1544(フランス国立図書館所蔵 RES-YE-1746)。そして、Maurice Scève, *Délie, objet de plus haulte vertu*, Paris, Nicolas du Chemin pour Vincent Norment & Jeanne Bruneau, 1564(フランス国立図書館所蔵 Rés. Ye-1661)。ともに Gallica 参照。また現代の批評校訂版として、Maurice Scève, *DELIE OBJET DE PLUS HAULTE VERTU*, tome I & II, édition critique par Gérard Defaux, 2004。Maurice Scève, *Délie objet de la plus haute vertu*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1984。Maurice Scève, *Délie objet de la plus haute vertu*, édition critique établie, présentée et annotée par Françoise Joukovsky, mise à jour bibliographique par François Roudaut, 2012。を使用。



『デリー』 (1544) p. 6-7.



『デリー』 (1564) p. 2-3³

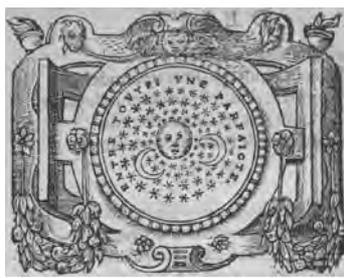
またこの判型の違いにより作品中に挿入される図像が完全に新しいものになっている⁴。この図像の違いが二つの版の大きな違いを生み出している主な原因の一つであることは間違いない。そこで、本論ではこの図像とりわけセーブの一層の配慮が感じられる44年版の図像と縁飾りについて検討していきたい。そもそも『デリー』は多様な解釈を生み出すべく周到に構成されているが、その構成において図像、特にその縁飾りはどのような役割を果たし、またどのような思潮のもとに造形されているのだろうか。

まず両者の図像を見比べるなら、その数や内容そして挿入される箇所や順は基本的に同じだが、64年版の木版画は新たに彫られたものだ。そのため図像の形状が異なる。44年版では図像の形状は6種類あり⁵、横長長方形、真円形、菱形、横長楕円形、正三角形、縦長楕円形が順番に現れる構成だが⁶、64年版ではすべてが正方形に近い横長長方形になっている。

44年版『デリー』



エンブレム 1.
「女性と一角獣」



エンブレム 2.
「二つの三日月を持つ月」



エンブレム 3.
「ランプと偶像」

³ 言うまでもなく、64年版の方が小さい(44年版のおよそ半分の大きさ)が、ここでは誌面の都合により縮尺を変えてほぼ同じ大きさで提示している。

⁴ この図像を収録している批評校正版は以下の版である。Maurice Scève, *Délie Objet de plus haute vertu*, édition de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1984.

⁵ なぜ6種類かという点に関し技術的な理由としては、八折本の場合、一枚の紙の同じ面に8ページ印刷することになり、それらのページに挿入しうる図像の数が6つとなることから、このそれぞれの図像の形状が異なるようにしたものとも考えられる。

⁶ だが途中、127ページ31番目の図像「蝶と蝨燭」以降で図像の形状の順番が乱れ始める。



エンブレム 4.
「男と牛」



エンブレム 5.
「角灯」

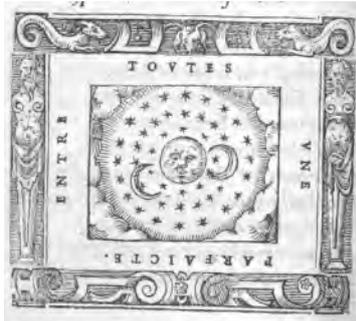


エンブレム 6.
「蠟燭と太陽」

64年版『デリー』



エンブレム 1.
「女性と一角獣」



エンブレム 2.
「二つの三日月を持つ月」



エンブレム 3.
「ランプと偶像」



エンブレム 4.
「男と牛」



エンブレム 5.
「角灯」



エンブレム 6.
「蠟燭と太陽」

44年版『デリー』の図像は、中心の図像と縁飾りの版木が取り外しできるようになっていることが見て取れ、中心の図像と縁飾りの組み合わせによって一つの図像をなしている。さらに6種類の図像の形状のうち最後に現れる縦長楕円形を除いて、他5種類の図像の形状それぞれにつき3種類の縁飾りがあり、いずれも巻草模様とグロテスク模様を中心としたもので、そこに花綱や怪人面や柱が組み合わせられているのだ。

一方で64年版をみると、縁飾りの種類は6種類あり、やはり巻草模様とグロテスク模様が中心となっているが、すべて長方形で上下左右の縁飾りがそれぞれ独立している。そして印刷のたびに図像の周りにこの縁飾りの版木を四個配置していったことは、時折版木

の上下の様相が入れ替わっていることから明らかだ⁷。いずれにしても 44 年版の縁飾りとはその多様性と発展性において大きく異なっている。

また二つの版の違いはドヴィーズ（銘）の配置にも表れる。44 年版ではドヴィーズの配置は図像によって異なり、またドヴィーズと図像は地続きになって、図像と文字の配置も周到に考慮されていることが見て取れるのに対し、64 年版では図像の縁、境界線の外側にドヴィーズが規則的に配置されている。

さらに注目したいのは、中心の図像の構図である。64 年版は 44 年版を踏襲しているものの、図像によって大きな違いがある。まず、多くの図像にみられる違いが、背景の有無である。44 年版の図像においては、一つのモチーフが描かれるとき、その背景は無地であることが多い⁸。だが 64 年版では多くの中心図像に景色が描かれている。また人物の服装や、構図の変更、また例えばオルフェウスを描いた図像ではオルフェウスが持つ楽器が異なっている。この二つの版の違いは冒頭の肖像画についても指摘できる。44 年版では、左向きの肖像画であったのが、64 年版では右向きの肖像画となっており、縁飾りもまた大幅に変更されているのだ。



『デリー』(1544) エンブレム 20.
「オルフェウス」



『デリー』(1564) エンブレム 20.
「オルフェウス」

このように多くの点で違いがみられるが、これらの相違点の中で両者を比べたときの最も大きな変更はやはり図像の形状と縁飾りであろう。そもそも 44 年版の多様性に富んだ図像の形状と縁飾りにモデルはあるのだろうか。

ここで同時代に出版された多くの図像入り書物を見るなら、『デリー』にもっとも近いのが、エンブレム本である。ホラポッコの『ヒエログリフ集』やアルチャートの『エンブレム集』のみならず、当時多くのエンブレム本が出版された。これは図像にドヴィーズ（銘）が付され、さらにこれらと関連したテキストが同一ページ内に提示される、という形式の本であり、『デリー』も同様の構成を持つ。一方で、これらのエンブレム本であっても『デ

⁷ 例えば十行詩 23 番の次におかれたエンブレム 3「ランプと偶像」の縁飾りは、その後使用される際には上下の版木が逆になっており、また十行詩 32 番の次におかれたエンブレム 4「男と牛」の縁飾りも、十行詩 149 番の後におかれたエンブレム 17「鳶と壁」に使用される時以降上下が逆転している。その他にも同様の例が複数見られる。

⁸ 前掲のエンブレム 2～6 を参照。

リー』のように一つの書物中で図像が様々な形状で提示される例は、管見の限りでは少ない。あえて例を挙げるなら、当時大きな反響を得た『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ』(以下『ポリフィロの夢』と表記)ではないか⁹。1499年にヴェネツィアの出版者アルド・マヌーツィオから発表され、フランスでは1546年にジャン・マルタン (Jean Martin) による翻訳がパリの出版者ジャック・ケルヴェ (Jacques Kerver) より発表されるこの本には、様々な形状の図像が含まれている。それらはエンブレム本とは異なり必ずしもすべての図像がページ内の特定の位置に提示されるという構成をとらず、図像の形状も一定ではない。様々な形の多くの図像がテキストと地続きで挿入されているのだ。

だが44年版『デリー』の図像の提示方法は、同時代のエンブレム本そして『ポリフィロの夢』のいずれとも違う。というのも図像の形状は様々とはいえ全部で6種類に限定され、また現れる順番もほぼ決まっているからだ。さらにそれぞれの図像の形状に組み合わせられる縁飾りも3種類までに限定され、縦長楕円形の図像に関して組み合わせられる縁飾りは1種類のみである。つまり、多様性を感じさせつつも決して無秩序ではなく、確固たる規則性が見られるのだ。



『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ』 (1499)

では6種類ある図像の形状は『デリー』独自のものであるかということ、必ずしもそうでもない。長方形、楕円形、真円形は比較的多くの書物にも見られるものだ。だが菱形そして正三角形の形状は『デリー』独自といえるほどに例は少ないのではないか。一方でこれらの形状の意味については、解釈が分かれるところだろう。楕円形や真円形は肖像画や同時代に流行していた古銭の形状とそのカタログの図像などを想起させるし¹⁰、研究者ディボルドのように例えばオルフェウスの図像に用いられたこの真円形がオルフェウスの技の完全性を表わすと解釈することも可能かもしれない¹¹。三角形は、例えばキリスト教的象徴体系においては「三位一体」などの意味を見出すこともできるだろう。重要なことはこの変化する図像の形状によっても、読者の解釈の幅が広がることだ。

一方縁飾りについてはどうか。この縁飾りについて、ディボルドはその研究の中で詳しく描写しているが¹²、その存在意義や採用されている様式にはより大きな注意が払われるべきだろう。というのも同時代の図像を含む書物と比べても、非常に入念に造形され、また種類も多いからだ。そもそも同時代の『デリー』に影響を与えたであろう書物において、

⁹ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499(フランス国立図書館所蔵 RESERVE FOL-BL-1381). Gallica 参照。フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ—全訳・ポリフィルス狂恋夢』大橋嘉之訳、八坂書房、2018。

¹⁰ ジョン・カナリー『古代ローマの肖像 ルネサンスの古銭収集と芸術文化』桑木野幸司訳、白水社、2012.参照。

¹¹ Cf. Hélène Diebold, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classique Garnier, 2011, p. 403.

¹² *Ibid.*, p. 111-114.

縁飾りはどうなっているのだろうか。

『デリー』の源泉の一つとなったであろうアルチャートの『エンブレム集』を見ると、アルチャート自身が関与しなかったとされる 1531 年版には、いくつかの図像に縁飾りが見られるが、『デリー』に比べるとごく簡素なもので種類も少ない。この縁飾りはアルチャート自身が関わったとされる 1534 年版では無くなっている¹³。



アルチャート『エンブレム集』(1531), f. 6.



アルチャート『エンブレム集』(1534), p. 17.

一方、出版業者であり著述家でもあったジル・コロゼのエンブレム本『エカトングラフイー』(*Hécatomgraphie*, 1540) や、著述家ギヨーム・ド・ラ・ペリエールのエンブレム本『良い創意の劇場』(*Le Théâtre des bons engins*, 1539)¹⁴には縁飾りが見られる。この2冊はともにパリの出版者ドゥニ・ジャノ(Denis Janot)から発表されているが、これらの本では図像の周りをカルトウーシュが取り囲んでおり、およそ8種類あるこのカルトウーシュはそこにアモルや植物の葉が怪人面をなす模様、また動物と植物の異種融合の模様が置かれている。また『良い創意の劇場』のカルトウーシュは『エカトングラフイー』にも流用されているのだ¹⁵。一方でディボルドによると、『デリー』の縁飾りは他の作品に流用されていない¹⁶。そうすると『デリー』の縁飾りの16種類という多さは当時の印刷本の中でも非常に手の込んだものであったと言えるだろう。

¹³ それぞれ以下を参照。André Alciat, *Viri clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber.*, Augsburg, H. Steiner, 1531(フランス国立図書館所蔵 Rés.-Z-2514).および André Alciat, *Emblematum Libellus*, Paris, Chrétian Weschel, 1534(フランス国立図書館所蔵 Rés. Z-2511-2513).いずれも Gallica 参照。

¹⁴ Guillaume de la Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, Denis Janot, 1539(フランス国立図書館所蔵 Rés.-Z-2556). Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, Denis Janot, 1540(フランス国立図書館所蔵 Rés.-Z-2598). いずれも Gallica 参照。ただしこの『良い創意の劇場』の1536年版には図像は付されず、代わりにそれぞれの10行詩にタイトルが付されている(39年版にはタイトルは付されない)。36年版では見開きに4篇の10行詩が配置され、39年版は見開き左ページに図像一つ、右ページに10行詩一つという配置である。『エカトングラフイー』では、見開き左ページに図像とドヴィーズ、そして4行詩が縁飾り内に置かれ、右ページには8音節あるいは10音節の韻文が26行までの長さで収まっている。例えば1543年にジャック・ケルヴェから出版されたホラポッコの『ヒエログリフ集』や、1551年にジャン・ド・トゥルヌから出版されたクロード・パラダンの『英雄的ドヴィーズ集』においては類似の縁飾りは見られない。

¹⁵ Cf. Diebold *op.cit.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.



ジル・コロゼ『エカトングラフィー』（1540）



ギヨーム・ド・ラ・ペリエール『良い創意の劇場』（1539）

またこのドゥニ・ジャノの縁飾りと『デリー』の縁飾りを比べると、その違いが目につく。何よりドゥニ・ジャノの縁飾りがややもすると平板であるのに対して、『デリー』の縁飾りは陰影が多くつけられ、立体性がより強調され描かれているのだ。さらに、ページの外枠を成すのではなく、ページ内に挿入されていることも指摘したい。つまりこの縁飾りも含めて、一つの図像を成しているのだ¹⁷。

このことに関連して注目したいのは『デリー』冒頭に置かれ1ページを占めている詩人の肖像画である。書物に著者の肖像画を挿入することが一般的になったのはルネサンス期であり、とりわけ個人的な特徴を描いた肖像画が挿入される初期の例がセーヴとも親交のあったネオ・ラテン詩人ニコラ・ブルボン (Nicolas Bourbon) の1536年の作品¹⁸であることを考えるなら、1544年の『デリー』は初期の例の一つと言える。

ディボルドは『デリー』におけるこの肖像画の役割の一つとして、作品に自ら姿を現し、自らの「自我」（エゴ）を刻みつけることで、より個人的で親密な経験を歌っていることを表わしているのだとする。そしてこれは、続く数々の図像と同じように縁飾りにはめ込まれていることから想起されるのだ¹⁹。確かに作品中の図像と同様に豊かな縁飾りに囲まれることで、肖像画もまたそれら作品中の一連の図像の一つとして読者は眺めることになるだろう。



セーヴ『デリー』（1544）

¹⁷ 例えばバルテルミー・アノーの訳によるアルチャート『エンブレム集』には、入念に作りこまれた縁飾りがすべてのページを飾るが、これはページの外枠を飾りその中に図像もテキストも含まれるため、図像とドヴィーズのみを囲む『デリー』の縁飾りとは性質が異なるといえる。Cf. André Alciat, *Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en françois vers jouxte les latins, ordonnez en lieux communs, avec briefves expositions, & figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes*, Lyon, G. Roville imprimé par M. Bonhomme, 1549.

¹⁸ Cf. Daniel Maira, *Tysipone, la dixième muse, Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 230, note 36. ブルボンの作品とは以下を指す。Nicolas Bourbon, *Opusculum puerile ad pueros de moribus, sive paidagōgeion*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1536.(フランス国立図書館蔵 Rés. Z-2503)

¹⁹ Diebold, *op.cit.*, p. 101.

だが、この分析は中心に描かれた肖像画が『デリー』の作者モーリス・セーヴであることを前提としたものである。もちろん、同時代の人々にとってはこれが詩人モーリス・セーヴを表わしていたことは明らかなが²⁰、この肖像画で注目すべきは、むしろその情報の乏しさではないか。というのも、他の詩人たちは月桂樹やミルテの冠、あるいはペンを手を持つなど自らの詩人としての属性を示す細部とともに描いたり、ドヴィーズやテキストを添えて提示していたからだ。それに対し、この『デリー』の肖像画で情報といえるのはその同時代の服装、さらに他の印刷本における肖像画と比べて相対的に現実を忠実に模写したように見えること、さらには肖像画の上に記されたイニシャルのみなのだ。セーヴは『デリー』に自らの名すら印刷していない。すると結果として数少ない情報源の一つが縁飾りとなってくる。実際にこの縁飾りが特別であるのは、その後にくいずれの縁飾りとも異なり、ここだけに用いられていることから分かる。これは64年版『デリー』冒頭におかれた肖像画の上下の縁飾りが、続く図像と同じものを使っているのは対照的である。44年版『デリー』の校訂者ドゥフォーはこの縁飾り、とりわけ上部にはめ込まれた図像に注目する。そしてその炎の中から差し出された剣を持つ手の図像が、『デリー』の前年1543年にジュネーヴにてクレマン・マロによる『50の詩篇』を発表した出版者ジャン・ジェラル（Jean Gérard）の扉ページのエンブレムを彷彿とさせることを指摘し、その源泉である聖書の該当箇所を挙げつつ、『50の詩篇』との親近性や『デリー』のキリスト教的側面を指摘する²¹。だかこの縁飾りでは、中心の詩人の顔とほぼ同じ高さの左右には怪人面（mascaron）が二つ、左側は光が当たりその表情が良く見えるもの、右側は同一であることを想像させつつも影となり表情が見えにくいものが配置されていることに注目したい。怪人面はその語源からも分かる通り仮面が起源だが²²、シャステルの言葉に従って、仮面が幻覚の本質的な象徴（エンブレム）と考えるなら²³、この肖像画の解釈も変わってくるかもしれないからだ。すなわちこの肖像画自体が仮面である可能性、あるいは逆に仮面を外した真実の姿であるという可能性である。するとこの怪人面の縁飾り自体が肖像の真正さにあえて留保をつける働きがあるかもしれない。こうして『デリー』の縁飾りは冒頭の肖像画から既に読解の際により多くの意味を提示していると考えてもおかしくないだろう。

ちなみに『デリー』の縁飾りは、人物と動植物の混交されたモチーフの数々が巻草装飾や花綱と共に立体的に描かれ、この縁飾りだけで16種類あることは既に指摘した通りだが、ここに肖像画の縁飾りも加えると17種類もある。読者に対しては豊かな視覚的楽しみや多

²⁰ 例えば1600年頃に出版された Léonard Gaultier, *Pourtraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à present*, chez Jean le Clerc (フランス国立図書館 RESERVE FT6-QB-201 (172)).ではセーヴの名とともに44年版『デリー』の肖像を基に、左右逆転させた構図で新たに描かれたと思われる肖像がある。Gallica 参照。

²¹ Scève, *op.cit.*, tome II, p. 12-13.

²² André Chastel, *Fables, Formes, Figures, I*, Paris, Flammarion « Idées et Recherches », 1978, chap. 10 « Masque, Mascarade, Mascaron », p. 249. (アンドレ・シャステル『グロテスクの系譜』永澤峻訳、ちくま学芸文庫、2004、II「仮面、仮面行列、装飾用の怪人面」p. 187-210）。

²³ *Ibid.*, p. 256.

様性を感じさせるこの縁飾りは16世紀を通じて急速に広まったものだ。この縁飾りへの直接的な影響ということを考えるなら、同時代のフランソワ一世のギャラリーを無視することはできないだろう。このギャラリーでは、額縁としての浮彫装飾のなかに長方形や楕円形の絵画がはめ込まれ、その絵画は豊かな神話的細部に満ちた物語絵で、額縁の浮彫、そしてそこにみられるフランソワ一世のエムブレムとともに、観る者にはこのギャラリーを作り上げた王の威光を十分に物語るものとなっている。絵画と額縁が一体となって効果をあげているのだ。



ロッソ：「象」フランソワ一世のギャラリー（フォンテーヌブロー城）²⁴

ロッソ（Rosso Fiorentino）を中心として作り上げられたこのギャラリーが、同時代の芸術家たちに影響を及ぼすにあたっては、ロッソと共に働いた芸術家たちの手による銅版画などが大きな役割を果たしている²⁵。このギャラリーの額縁に関して例えば、アントニオ・ファントウツィ（Antonio Fantuzzi）による銅版画では、ギャラリーの絵画部分とは別に、額縁部分のみの銅版画も発表しており、この銅版画では中心の絵画のかわりに風景画が挿入されて額縁が描かれている²⁶。かなり忠実に再現されたこの額縁装飾は、ギャラリーでは浮彫装飾であったことをよく表すように立体感をもって描かれ、一見してグロテスク模様を想起させるものだ。実際に16世紀ヨーロッパにおいてグロテスク模様が流行を見たことはよく知られているが、フォンテーヌブロー派の様式とグロテスク模様の親近性に留保をつける研究者ゼルネの指摘は重要であろう。曰く、グロテスク模様とは多くの場合平面に描かれたモチーフであり、その描かれる平面への信頼に依拠しているため、モチーフの組み合わせはしばしば単なる並列となってしまう、また建築的細部も合理的ではないものとなってしまう、ということだ。言い換えるならグロテスク模様がしばしば2次元にとどまっているということであろう。一方でフォンテーヌブローのギャラリーでの額縁

²⁴ フランス国立美術館連合提供のサイト Imagesd' Art を参照 https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/fiorentino-rosso_galerie-francois-ier-l-elephant-royal_stuc_fresque-peinture_haut-relief

²⁵ Cf. Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 115-120.

²⁶ Zernerによると、この風景画の挿入の理由は、風景もまた額縁部分の延長であると考えられていたためである。そう考えるなら『デリー』64年版の図像の背景をなす風景も額縁の一種と考えられるかもしれない。Ibid., p. 124.

は浮彫り彫刻であるため3次元の立体的なものであり、造形が大きく異なってくるのだ。ただ、グロテスク模様の影響も確かにあり、それは有機物と無機物、動きと支えという異種のを結合するその発想にこそ見出すべきだとしている²⁷。

さらにゼルネの指摘で注目したいのは、フランドルのフロリス様式についてである。おそらくはコルネリス・フロリス (Cornelis Floris (II)) が主たる考案者であるこのフランドルの版画は、フォンテーヌブロー派の装飾とイタリア由来のグロテスク模様、またフランボワイヤン様式の影響のもとに独自の発展を遂げ、視覚的に2次元と3次元を行き来するような立体的な格子状のモチーフを導入し、幻視的効果を生み出しているのだ²⁸。

フランドルの版画の多くがエッチングやエンブレヴィングであるのに対して『デリー』は木版画であるが、両者には共通する要素があることを指摘したい³⁰。例えば先に挙げたエンブレムの2, 4, 5, 6では、それぞれのカルトゥーシュの巻草に穴が開いており、この巻草が組み合わされたり、その開孔部分に体の一部を貫通させる怪物やバッコスが複数描かれフロリス様式の格子のモチーフを想起させる。またこの巻草は細部も描き込まれ、立体感もそれぞれの装飾において首尾一貫して、造形的にも一定の合理性を備えた描写といえる。

『ポリフィロの夢』や『エカトングラフィ』さらには64年版『デリー』などと比べても一層立体感をもたらすこの意匠によって44年版『デリー』の縁飾りはひときわ目を引く。さらにこの立体感を中心部の絵画が背景もなく相対的に平板であるのと対照的だ。加えてドヴィーズと絵画が線によって区切られていないこともこの中心の絵画が2次元的であるという印象を強めている。つまり『デリー』もまたページ平面に依拠しつつも、2次元と3次元の間を行き来する描写となっているのだ³¹。研究者シェレもこの『デリー』の様式とフランドルの版画に共通



コルネリス・フロリス
『多種多様なグロテスク』 (1556) ²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 125-126.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁹ Cornelis Floris, *Veelderley Veranderinghe van grotissen ende Compertimenten*, Antwerp, Hieronymus Cock, 1556. Victoria & Albert Museum, accession number 29370B (<https://collections.vam.ac.uk/item/O974124/veelderley-veranderinghe-van-grotissen-ende-print-floris-cornelis-ii/>).

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 127. Zerner はすでに 1545 年ごろにはフランスの画家、彫刻家である Jean Cousin の金銀細工の原型にその影響がみられるとしている。

³¹ Sune Schéle が指摘するように、1542年にパリの Arnoul et Charles les Angeliers から出版された古代ローマの歴史家カッシウス・ディオの『ローマ史』には、『デリー』に見られるような組み合わされた巻草模様の縁飾りが見られ、様式として非常に近いものが感じられる。だが、全編を通じて同一の縁飾りしか見当たらない。Cf. Dion Cassius, *Dion historien grec, des faitz et gestes insignes des Romains*, Paris, Arnoul et Charles les Angeliers, 1542. (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, J-960). Cf. Sune Schéle, *Cornelis Bos, a study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm, Almqvist & Wiksell,

点を見出しているが、シェレはむしろ『デリー』の縁飾りの様式がフランドルの芸術家たちに影響を与え、それが発展を見た可能性を示唆している³²。

重要なのは、『デリー』ではこれが 10 行詩の間に挿入され、見開きページで一つのリズムを作り上げていることだろう。図像と文字テキストの組み合わせはこうして、グロテスク模様のように異種のもの組み合わせとなり、さらにそれは 3 次元の図像と 2 次元のテキストの組み合わせという視覚的な工夫にもなっているのだ。



セーヴ『デリー』エンブレム 5. 「角灯」

こうして『デリー』の縁飾りを検討して気づくのはそれが多様な要素の混交性を象徴しているという

ことだ。まずその縁飾りそのものが異種混交の典型たるグロテスク模様をモチーフにしており、より詳しく見るならそれはフロリス様式に近いものだ。このフロリス様式自体が、いわゆるグロテスク模様ほど 2 次元の平面に依拠しすぎることなく、3 次元の立体感をも表現する。そしてこの 2 次元の平面へのある種の距離、平面に対する問題意識は、印刷本でどのようにページを構成するかという意識にもつながっているだろう。

他にも『デリー』には混交性が至るところにみられる。まず縁飾りと中心の図像の組み合わせも異質なモチーフを混交させたものといえる。というのも、古代や異教神話をも喚起する縁飾りの中心にはめ込まれた図像は、神話から同時代の風俗（バター作り等）や機器（時計等）に至るまで、様々な事物が組み合わせられているからだ。また中心の図像のドヴィーズの多くが続く十行詩に組み込まれることで、図像とテキストが混交されている。つまり絵画と文字という異なる記号が混交されているということだ。しかも中心の図像に背景がなく、ドヴィーズの文字とも十行詩のテキストの印刷されるページ面とも同じ白い面であることで、中心の図像の持つ記号としての側面がより強調されることになるのだ。

ここで思い出したいのが、当時も詩論の古典の一つとして読まれていたホラティウスの書簡詩（2・3）である。この作品は次のように始まっている。

もし、ある画家が、人間の
頭を馬の首につけ、
四方から手足を掻き集め
色彩豊かな羽をつけ、
挙句の果てに、上だけは
素敵な美人が、下半身は
醜く黒い魚になる
絵を描き、貴方に見せたらば、
貴方は吹き出すことでしょう。
[...]

1967, p. 78.

³² Schéle, *op.cit.*, p. 78.

もつとも、人はいうでしょう。
「画家や詩人は、昔から
何を題材にしようとも、
それは正当な権利だと
いわれて来たんじゃないませんか」。

我々もそれは知っていますし、
その特権をお互いに
求め、与えているのです。

しかし、たとえば猛獣が
やさしい獣と交わったり、
蛇と鳥とがくっついたり、
子牛と虎とがつかったり
するのは許されないでしょう（鈴木一郎訳）³³ ホラティウス「書簡詩2・3」第1～13行

作詩法として絵画の例を出し、異なる種のを組み合わせることはしない、という教えから始まるこの冒頭の一節は、まさしくこのグロテスク模様を想起させる。だが、ホラティウスは詩作におけるこのような混交を否定する。そもそも建築の分野に目を向けても、ルネサンス期の建築家たちに大きな影響を与えた古典の一つ、古代ローマの建築家ウィトルウィウスの『建築書』第7書第5章においても、いわゆるグロテスク模様は厳しく批判されていた³⁴。だが、ルネサンス期において再び古代ローマの装飾が大きな流行をみた際に、ホラティウスの「書簡詩」の、この途中の一節「画家や詩人は、昔から／何を題材にしようとも／それを正当な権利だと／いわれて来たんじゃないませんか」のみが抜き出され、多くの芸術家にグロテスク擁護の根拠とされてきたことを、シャステルは示している³⁵。だが16世紀当時、『デリー』と同じ時期（1544年）にローマで出版されたギヨーム・フィランドリエのウィトルウィウス『建築書』への注解書では、ホラティウスの同じ詩を挙げつつもそうした解釈を明確に否定しており³⁶、セーヴも当然ながらホラティウスのこの一節とその解釈を知らなかったとは考えにくい。むしろ彼は、あえてこの古代ローマ由来の模様を縁飾りに用い、この模様の本質としてゼルネも挙げる「異種の事物の混交」の美学を先に示したように様々なレベルで取り入れたのではないか。これはセーヴ流の奇想であり、印刷本であるからこそ可能なことでもある。つまりセーヴはあえてホラティウスの教えに背くことで、印刷本の時代の新しい詩集の在り方を示したのではないか。そのことを端的に示しているのが、この縁飾りの意匠であり、それはセーヴの関与が明らかではない64年版より、44年版に一層明確に表れているのである。

³³ ホラティウス『ホラティウス全集』鈴木一郎訳、玉川大学出版部、2001、p. 652-653. 詩行の分割および改行は訳者によるものを踏襲した。

³⁴ ウィトルウィウス『ウィトルウィウス建築書』森田慶一訳註、東海大学出版会、1979、p. 190-192.

³⁵ André Chastel, *La grotesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 34. (シャステル 2004: 56)

³⁶ Guillaume Philandrier, *Les Annotations sur L'Architecture de Vitruve, livre V à VII*, édition de Frédérique Lemerle, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 215-216.