



Title	「図像」の変遷：『カンツォニエーレ』から『愛のエンブレム』へ
Author(s)	林, 千宏
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021, p. 13-24
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/88389
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「図像」の変遷

—『カンツォニエーレ』から『愛のエンブレム』へ—

林 千宏

フランス 16 世紀の前半（1544 年）にリヨンの出版者スュルピス・サボンから発表された詩人モーリス・セーヴによる図像入りの 10 行詩集『デリー』が、後の詩人たちや数多く出版されるエンブレム本に影響を与えたことはよく知られている。とりわけ、マリオ・プラツのエンブレムに関する記念碑的研究『バロックのイメージ世界 綺想主義研究』¹においては、『デリー』がヘインシウスの『愛のエンブレム』（c. 1601）²の直接的な源泉となっていることが指摘されている。なぜ『デリー』が『愛のエンブレム』の重要な源泉となっているのか。それは『デリー』がペトラルカの『カンツォニエーレ』を、そしてプラツの指摘通り、オウィディウスらラテン語の詩人たちをもモデルとした恋愛詩集の体裁をとっていたからだろう。恋愛をいかに図像化するか、ということに関して『デリー』は恰好のモデルであったと考えられるのだ。

『愛のエンブレム』で『デリー』を源泉とするものとして、プラツが挙げるのは図像「三日月」「ランタン」（図 1 および図 2）「輦につながれた牛」「太陽を向く花」「矢を受けた鹿」「蒸留器」「蠅燭の火と蛾」「猫とネズミ捕り」「製粉機につながれたロバ」「火にかけられた鍋」「牛乳を攪拌する女」「蠅」「シャモワ（山羊）と犬」である。こうしてみるとヘインシウスの『愛のエンブレム』の 24 の図像のうち半分以上がセーヴを源泉としている。もちろん、アルチャートの『エンブレム集』（*Emblematum libellus*）³という両者に共通する源泉はあるものの、ヘインシウスが『デリー』に多くを負っていることは明らかだ。

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

¹ Mario Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, second edition considerably increased, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1975, chap. III « Profane and sacred love », p. 83-168. (マリオ・プラツ『バロックのイメージ世界』上村忠男、尾形希和子、廣石正和、森泉文美訳、みすず書房、2006、第 3 章「俗愛と聖愛」、p. 99-201。)

² ダニエル・ヘインシウスのテクストおよび図像は以下の「Emblem Project Utrecht Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century」サイトのものを使用した (<https://emblems.hum.uu.nl/>) 2022 年 4 月 27 日閲覧。加えて、フランス国立図書館 Gallica サイトにて、*Dan. Henisii Emblemata amatoria*, Willem Janssen (t'Amsterdam), 1615. を参照（オットー・ウェニウス+ダニエル・ヘインシウス著、伊藤博明訳、ありな書房「エンブレム叢書 2」、2009）

³ Andreeae Alciati, *Emblematum libellus*, Paris, Christianus Wechelus, 1534. (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）



図1：モーリス・セーヴ『デリー』⁴



図2：ダニエル・ヘインシウス『愛のエンブレム』⁵

『デリー』の図像に付されたモットーは、*celer ne le puis.* 「それを秘密になどできぬ」であり、続く10行詩は次のようなものだ。

XLII

あまりにやさしく、あなたの眼の毒は
同じく目から私の心の底に入ったので
苦しみもなく、ひとりでに
自由を求める心に出会ったのだった。
だが毒は占領者。少しずつ侵入したのだ
自由な魂が安心して生きていたところに。
すると魂を運ぶ血は、
手足を去り、体の奥の肝に逃げ込む、だが
炎は隠そうとしても、誰の目にも明らかだ。
私が覆っても、秘密になどできぬのだ⁶。

ここで歌われているのは、思いを寄せる人のまなざしが詩人の心を燃え上がらせ、そのことを隠すことができない、という展開である。目から入る毒、体の内の炎など恋愛詩に常套的なモチーフが見られるが、「毒」と「炎」、そしてその「炎」を包むものとして図像のランタンを結びつけるという綺想はacrobatiqueなものだ。

一方で、『愛のエンブレム』の図像には2種のモットーが付され、そのフランス語によるもの *Ie ne le puis celer.* 「私はそれを隠すことができない」の直接的な影響関係は明らかだ⁷。

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

⁵ Daniel Heinsius, *Quaris quid sit Amor?*, Amsterdam, c. 1601, D1r. Emblem Project Utrecht (<https://emblems.hum.uu.nl/>) の該当ページ (<https://emblems.hum.uu.nl/he1601007.html>) を参照 (2022年4月6日閲覧)

⁶ *Délie*, XLII, p. 23. « Si douclement le venin de tes yeux / Par mesme lieu aux fonz du cœur entra, / Que sans douleur le desir soucyieux / De liberté tout seul il rencontra. / Mais l'occupant, peu à peu, penetra, / Où l'Ame libre en grand seurté vivoit : / Alors le sang, qui d'elle charge avoit, / Les membres laisse, et fuit au profond Puy, / Voulant cacher le feu, que chascun voit. / Lequel je couvre, et celer ne le puis. »

⁷ 研究者 Parturier の指摘する通り、このモットーの源泉としてはジル・コロゼの『エカトングラフィ』を挙げることができる。Cf. Maurice Scève, *Délie, object de plus haute vertu*, édition critique avec une introduction et des notes par Eugène Parturier, Paris, Marcel Didier « Société des textes français modernes », 1961, p. 36. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, Denis Janot, 1540, fol. B iiiiv^o. モットーは「Amour ne se peult celer.」ただ

さらにラテン語のモットー Dißimulas frustra: quis enim cælaverit ignem? Lumen ab indicio proditur usque suo. 「隠しても無駄だ。誰が火を隠すことができるのか。光は自らの徵によって、どこからもわかるのだから。」（伊藤博明訳）が付されているが⁸、ヘインシウスのこの図像での有翼の子どもが「愛」を表わすのだと知っているなら、その意味は容易に理解できる。また『愛のエンブレム』には、図像と見開きをなすページにテクストが置かれているが、このテクストはいわば図像を説明したものでしかない⁹。つまり、読み手の積極的な読解を要求する『デリー』が同時代あるいは続く世代の人々にとって晦渺であるとの評価を受けていた一方で、ヘインシウスの『愛のエンブレム』のように、『デリー』を「愛」のエンブレム集として受容し、また「分かりやすく」改変することで、続く世代の芸術家たちが広く受け継いでいたことが見て取れる。ここでヘインシウスの継承で欠けているのは、『デリー』という書物の持つ多層的な解釈構造だろう。『愛のエンブレム』のテクストに、『デリー』にみられた文字テクストと図像との「隔たり」は見られない。『デリー』はこの「隔たり」、すなわち文字テクストが必ずしも図像を直接的に説明しないという構成によって図像とテクストとの関わりを読者に「解読」させることになった。しかし『愛のエンブレム』は「愛」という抽象概念の説明にとどまっているのである。

先にも指摘し、また多くの研究者たちによって指摘されているように、『デリー』はフランスにおける『カンツォニエーレ』の試みだった。『カンツォニエーレ』が成功をおさめ続く世代に影響を与えたのは、とりわけソネという14行の詩形、さらに恋愛にまつわるその綺想である。ここに、『ギリシャ詞華集』の受容を中心としたエピグラムの流行が重なり、さらにそのエピグラムをもとに中世以来の個人に帰属するドゥヴィーズ(インプレーサ)などの図像へと転用しようとしたアルチャートの『エンブレム集』がある¹⁰。

『カンツォニエーレ』は14世紀の作品であり、エンブレム本と直接的な関わりはない。だが、16世紀の詩人や読者が図像という新たな表現法を取り入れ、受容するようになった時、人々はこの詩集の綺想と図像表現の親和性に気づくことになった。とりわけ『カンツォニエーレ』中のカンツォーネ323番は、例えばクレマン・マロが「フランソワ1世の求めに応じて」¹¹、『続クレマンの青春』(1538)の中で「ペトラルカの幻視(ヴィジョン)によ

し『エカトングラフィー』での図像は「一冊の本を胸に抱える美しい女性」である。

⁸ 前述「Emblem Project Utrecht Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century」サイトのものを使用(<https://emblems.hum.uu.nl/>)およびGalligaの1615年版を参照。いずれも2022年4月27日閲覧。訳はオットー・ウェニウス+ダニエル・ヘインシウス前掲書、153頁参照。

⁹ 1601年版にはオランダ語のテクストが付されているが、1615年の多言語版ではこのテクストに以下のフランス語韻文訳も付されている。「君は隠しても無駄なのだ、隠されたランプからも／いくらか光が漏れ出るのがいつも見られるのだから。／君の眼は結局君の思いを露わにし、隠された痛みも、／ひどく焼けつくことをあらわにするだろう。」(Te [sic.] as beau le celer. d'une lampe cachée / On voit toujours sortir, quelque raison luisant. / Tes yeux descouvrirront a la fin ta pensée / Et le mal, que l'on cele, estre le plus cuisant) Cf. Dan. Henissii Emblemata amatoria, Willem Janssen (t'Amsterdam), 1615, f. 30, v.

¹⁰ 詳しくは以下を参照。Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'ambre - célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, les Belles Lettres, 2012.

¹¹ タイトルの後に以下の表記がある« Le Chant des Visions de Pétrarque, traduité de Italien en Français par le commendement du Roi». Cf. Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, édition présenté, établie et annotée par François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche Classique, 2005, p. 435.

る歌」として翻訳しているが、このタイトル自体が当時のペトラルカ「カンツォーネ」323番の受容を簡潔に示しているだろう。すなわちこれを複数の独立したヴィジョンからなる詩と捉えていること、それぞれの描写はエンブレムの図像のように受容されうる点である。またこの翻訳はフランソワ1世の求めによるとされるが、フランソワ1世自身がペトラルカの信奉者であったことはよく知られている通りである。彼は「火蜥蜴」のドゥヴィーズを各所で自らの装飾として用いるが、このモチーフは『カンツォニエーレ』でも歌われ、ペトラルカの詩集をある種の図像の出典として意識していたことがうかがわれる¹²。

カンツォーネ323番は12行の詩節が6つと、3行の反歌からなり、詩人「私」の目の前に6つの幻想が次々と現れるという構成である。それぞれ「白黒2匹の獵犬に食いつかれる獣」「突然の嵐により座礁する豪華な帆船」「稻妻に打たれて倒れる月桂樹」「突如口を開いた深淵に飲み込まれるニンフたちと心地よい泉」「自らに嘴を突き立てるフェニックス」「蛇に踵を噛まれて死ぬ美女」が現れ、そのうちのいくつかは『デリー』の図像とも少なからず関係が推測されるヴィジョンだ。例えば白黒2匹の獵犬に食いつかれる獣は、『デリー』において「獵犬に追われるシャモワ」(エンブレム49)との親近性が指摘できようし、座礁する船は「櫂の折れた船」(エンブレム22)、フェニックスはまさしく「フェニックス」(エンブレム11)と共に通点が見いだせる。他にも「蛇に踵を噛まれて死ぬ美女」は、「クレオパトラと蛇」(エンブレム30)と共に通点を見出すことができるだろう。

ここでこのカンツォーネのマロによる翻訳のうち、『デリー』にもその図像のあるフェニックスのヴィジョンを取り上げて見てみよう。まずペトラルカの詩とマロの翻訳を挙げる。

妙なる不死鳥が 両の翼を緋色に
飾り、頭を金色に輝かせて 森を飛ぶ。
孤高のさまは 不滅の天使のみ姿を
この眼に見るかに思えた、そもそも
かの月桂樹が根こそぎ倒れ 大地が泉に
飲み込まれた その日の来るまでは。
すべての思いは終焉へと飛びゆく、
地上に枝葉の乱れ散るを見て 幹が倒れ
生ける清流の枯れるを見て 不死鳥は
あたかも怒るがごとく
嘴をおのが身に突き立てた。そして瞬時に姿消え、
かくてわが心は 慈悲と愛とに燃え立った¹³。

(池田廉訳)

¹² 例えばカンツォーネ207番、41行に火蜥蜴(サラマンドラ)が登場する。

¹³ ペトラルカ『カンツォニエーレ—俗事詩片一』池田廉訳、名古屋大学出版会、1992、p.481-482.原文は以下を参照。Pétrarque, *Chansonnier Rerum vulgarium fragmenta*, édition critique de Giuseppe Savoca, introduction, traduction et commentaire de Gérard Genot, avec la collaboration de François Livi, Paris, les Belles Lettres, 2009, p. 436-439. 323, v. 49-60. « Una strania fenice ambedue l'ale / Di porpora vestita, e 'l capo d'oro, / Vedendo per la selva altera et sola, / Veder forma celeste et immortale, / Prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro / Giunse, et al fonte che la terra invola: / Ogni cosa al fin vola. / Che mirando le frondi a terra sparse, / E 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco, / Volse in se stessa il becco, / Quasi sdegnando, e 'n un punto disparse, / Onde 'l cor di pietate, et d'amor m'arse. »

森で見た、唯一無二のフェニックスを。それは
 真紅の翼をもち、頭は金色
 奇妙であった。私はその時見たように思ったのだ
 この世のものならぬその姿を、だがそれも
 木が根こそぎとなり、
 小川を大地が飲み込んでしまうまでであった。
 これ以上何を言おうか？すべては終には消え去る。
 このフェニックスは、枝が地に散らばり
 幹は倒され、水が枯れるのを見るや、
 怒るかのように、嘴を自らに突き立てた
 そして人々からその瞬間に消え失せたのだ。
 かくして憐れみと愛とで私の心は燃え立つ¹⁴。

ここで描かれているのは、プリニウスの『博物誌』（第10巻2章3-5節）を源泉とするフェニックスの姿である。だが嘴を自らに突き立てる姿は、ペリカンをも想起させるものだ。いずれもキリスト教的解釈ではキリストその人を表わすもので、こうした描写と一連の神秘的な描写は宗教的読解も可能になる。ここでのマロの韻文による翻訳はかなりの部分が忠実だが、彼がこの作品を含めペトラルカを翻訳したときには、作品のもつ解釈学的側面、すなわち恋愛を歌いつつもキリスト教的思想を表しうるその表現を意識していたことはこれまで研究者に指摘されていることでもある¹⁵。

一方で『デリー』の「フェニックス」の図像および続く10行詩を見てみよう。



図3：モーリス・セーヴ『デリー』¹⁶

XCVI.

あなたがこれほどのやさしく笑うのを見ると、
 その甘い笑みに私は生きる希望を得てしまう

¹⁴ Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, édition établie et annotée par François Roudaut, Paris, Le livre de poche « Classique », 2005, p. 436-437, « Le Chant des Visions de Pétrarque, traduit de Italien en Français par le commandement du Roi. », v. 49-60. Au bois je vis un seul Phénix portant / Ailes de pourpre, et le chef tout doré : / Étrange était, dont pensai en l'instant / Voir quelque corps céleste, jusque à tant, / Qu'il vint à l'arbre en pièces demeuré, / Et au ruisseau, que terre a dévoré. / Que dirai plus ? Toute chose enfin passe. / Quand ce phénix vit les rameaux par place, / Le tronc rompu, l'eau sèche d'autre part, / Comme en dédain, de son bec s'est férû, / Et des humains sur l'heure a disparu : / Dont de pitié, et d'amour mon cœur ard. »

¹⁵ Cf. Ricardo Raimondo, « Clément Marot, traducteur évangélique des *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque » dans *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 43, p. 119-145.

¹⁶ Délie, p. 47.

あなたの顔のやさしさは、
 私が望むものをしっかりと約束してくれる。
 だが、あなたの冷たい心は私を絶望に追いやり
 私の望みは雲散霧消する。
 だが、あなたの蜜のような話し方は
 また私を欲望の炎におき、その欲望が私を貪る。
 こんな風に、あなたは私に喜びを先取りさせて
 私には同時に与えるのだ、生と死を¹⁷。

まずこの図像のモットーは DE MORT A VIE. 「死から生へ」であり、これは自ら用意した香木の薪の上で火に包まれて死ぬフェニックスがその灰から再生する様を表した言葉と解釈できる。そしてこのモットーが続く 96 番の詩の最終行「私には同時に与えるのだ、生と死を。」(En un moment me donner vie, et mort.) の、vie と mort の並置と呼応しているのだろう。ところが、一見して明らかのように、詩にはフェニックスの語はおろか、その属性を示す語も見出せない。他のエンブレム本にみられるように、同じページの、連続しておかれる図像とその説明であるテクストとの結びつきは、このフェニックスの図像に限ってはほとんど見出せないので。一方で、『デリー』中にフェニックス (phoenix) という語は 3 つの詩 (48 番、158 番、278 番) に用いられている。

まず 48 番でフェニックスは、死んでは再び生まれる希望の比喩としてある¹⁸。158 番では、想いを寄せる人の、唯一無二の存在であることの呼称としてフェニックスが挙げられているが¹⁹、この唯一無二の存在であるという属性はプリニウスの『博物誌』に見出されつつも、ペトラルカのカンツォーネ 323 番では特に強調はされず²⁰、むしろマロの翻訳において「唯一無二のフェニックス」(un seul Phénix) と強調される属性である。278 番でも 158 番と同様で、その唯一無二の存在が神のような言葉の中に蘇るという描写である²¹。このよう『デリー』ではフェニックスというモチーフは図像の 1 つとして描かれつつも、同じあるいは近いページのテクスト中でその名を挙げて歌われるとは限らず、詩集の中に散在する²²。このモチーフの利用法が興味深いのは、他のエンブレム本にみられるように図像と文

¹⁷ *Ibid.*, p. 47. « Te voyant rire avecques si grand grace, / Ce doulx soubris me donne espoir de vie, / Et la doulceur de ceste tienne face / Me promect mieulx de ce, dont j'ay envie. / Mais la froideur de ton cœur me convie / A desespoir, mon desseing dissipant. / Puis ton parler du Miel participant / Me remet sus le desir, qui me mort. / Parquoy tu peulx, mon bien anticipant, / En un moment me donner vie, et mort. »

¹⁸ *Délie*, XLVIII, v. 9-10 « Dont, comme au feu le Phénix, emplumée / Meurt, et renaist en moy cent fois le jour. » (だから羽をもつ希望は、フェニックスが炎に焼かれるように、/ 死んではまた生まれ変わるので、私のうちで一日に何度も。)

¹⁹ *Délie*, CLVIII, v. 7-10 « Quand mon Phénix pour son esbatement / Dessus sa lyre à jouer commença : / Lors tout soubdain en moins, que d'un moment, / L'air s'esclaircit, et Aquillon cessa. » (我がフェニックスが気晴らしのために / ヴィオラを奏で始めるや、/ 瞬く間もなく / 空気は晴れ渡り、寒風は止んだのだ。)

²⁰ ソネ 185 番では「唯一無二の」(sola) という形容詞が用いられている。

²¹ *Délie*, CCLXXVIII, v. 5-10 « Comment du Corps l'Ame on peult deslyer, / Vienne ouyr ceste, et ses dictz desplier, / Parolle saincte en toute esjouissance, / En qui Nature a mis pour sa plaisirance / Tout le parfaict de son divin ouvrage, / Et tellement, certes, qu'à sa naissance / Renouvella le Phénix de nostre aage. » (その聖なる言葉は喜びにあふれ / 自然は自らの楽しみのため / その中に神々しく完璧な技を注ぎ込んだ。/ それは確かにかくも素晴らしいもので、生誕と同時に / われらが時代のフェニックスをよみがえらせたのだった。)

²² Fernand Hallyn, « D'Alciat à Scève : de l'emblème moralisateur au mythe personnel » dans *Retours du mythe, vingt*

字テクストとの間に一見して明らかなつながりがないだけではない。必ずしも図像がテクストの、そしてテクストが図像の説明になっていない、という点だろう。すなわち、1つの図像を見ることによって即座に了承される意味をテクストによって確認するという受容方法、あるいは図像の意味を知るために近くに置かれたテクストを確認するのとは異なった受容が意図されているのではないか。それは文字テクストと図像とがそれぞれの多義性で幾通りにも結びつけられるという受容である。

こうした『デリー』の図像やモットーは、それ自身が過去のテクストを源泉として作られたものではあるが、この『デリー』の図像やテクストもさらに改変され受容されていくことになる。例えば『デリー』の7年後、1551年にリヨンの出版者ジャン・ド・トゥルヌから発表されたクロード・パラダンの『英雄的ドゥヴィーズ集』(Devises heroïques)は実在の人物が身に着けるドゥヴィーズの説明の書としての体裁をも取るものだが、『デリー』と共に複数見られる。フェニックスの図像はとりわけ類似しており(図4)、そのモットーはUnica revivisco(我だけが復活する)(伊藤博明訳)²³つまり『デリー』の158番、278番と同じく唯一無二の存在という意味でのフェニックスであり、さらには『デリー』のフェニックスの図像に付されたモットー「死から生へ」(DE MORT A VIE)にも一致している。



図4：クロード・パラダン『英雄的ドゥヴィーズ集』²⁴

そしてこの『英雄的ドゥヴィーズ集』初版の6年後、1557年版では次のようなテクストが付されている。

鳥という種の世界において、フェニックスが唯一無二であるように、驚くほど稀少で明らかに珍奇なものはきわめて書きものである。このドゥヴィーズは、寡婦となったフランスの

études pour Maurice Delcroix, réunies et publiées par Christian Berg, Walter Geerts, Paul Pelckmans, Bruno Tritsmans, Editions Rodopi, Amsterdam, 1996, p. 21-29.

²³ 1557年版ではこのモットーがUnica semper avis(常に唯一の鳥)(伊藤博明訳)である。クロード・パラダン『英雄的ドゥヴィーズ集』田中久美子+伊藤博明訳、ありな書房(エンブレム叢書4)、2019、214頁。

²⁴ Claude Paradin, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, p. 30.

ここでエレオノール・ドートリッシュ（1498-1558）とは、フランソワ1世（1494-1547）の最初の王妃クロード・ド・フランス（1499-1524）亡き後、1530年に結婚をした2番目の王妃を指す。つまりフェニックスの図像は王妃のドゥヴィーズとしても同時代の読者に想起されたことの証言となっている。このように図像は文学的なテクスト間の参照のみならず、現実の人物をも想起させるものであったことは『デリー』の解釈をさらに多様にするだろう。これはセーヴが王の入市式などの祝祭の監督を務め、そこでは王を中心とした物語の祝祭が演出されていたことからも言うことができる。こうして『デリー』など文学作品のモチーフは、アルチャートの『エンブレム集』の本来の目的、すなわちドゥヴィーズのモチーフとなる図像集として受容されていたことも推測できる。

一方でこれらモチーフは、文学的にも発展をみることになる。このペトラルカのヴィジョンはデュ・ベレーに靈感を与える、『デリー』の14年後、また『英雄的ドゥヴィーズ集』の1年後に『夢』（Songe, 1558）と題されたソネ集を発表している。これは『ローマの古跡』と共に出版された詩集で15編のソネから構成され、詩人たる「私」が夢で見たヴィジョンをそれぞれのソネで描いていくものだ。これらのヴィジョンもそのモチーフからペトラルカのカンツォーネ323番を源泉とするのは明らかだ。この『夢』には先の『デリー』で見た「フェニックス」は描かれないのであるが、明らかにその影響下にあるソネがある。そのソネ（7番）を見てみよう。

VII

私は見た、太陽を眺める鳥を
弱々しい飛翔で、果敢にも天に舞い上がり
少しづつ翼をしっかりさせ、
なおも母の手本に従う鳥を。
私はその鳥が成長するのを見た、よりゆったりと飛び
最も高い山々の高さをも計り
雲を貫き、翼を引きぬくのだ
神々の神殿のあるところまで。
そこで見えなくなつたかと思うと、目にしたのは、
不意に炎の渦の中、空中を旋回しながら
燃え上がり、野原に墜落するのを。
私は見た、鳥の肉体が灰になつたのを、
そして見た、光を逃れる鳥が
虫のように、あの鳥の灰から生まれてくるのを²⁶。

²⁵ Ibid., p. 89. « Comme le Phenix est à jamais seul et unique Oiseau au monde de son espece. Aussi sont les tresbonnes choses de merveilleuse rareté, & bien cler semees. Devise que porte Madame Alienor d'Autriche, Royne douairiere de France » (クロード・パラダン前掲書75頁。)

²⁶ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, suivis des *Antiquitez de Rome* et du *Songe*, édition présentée et annotée par François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche « classique », 2002, p. 182. « Je vis l'Oiseau, qui le Soleil contemple, / D'un faible vol au ciel s'aventurer, / Et peu à peu ses ailes assurer, / Suivant encor le maternel exemple. / Je le vis croître, et d'un voler plus ample / Des plus hauts monts la hauteur mesurer, / Percer la nue, et ses ailes tirer / Jusques

このソネの一行目「太陽を眺める鳥」とは鷲を表し、また炎から転生する「光を逃れる鳥」は鳶を表す。だが、この炎からの転生という展開は明らかにフェニックスの神話を髣髴とさせる点に注目したい。ペトラルカではその羽の描写によってフェニックスを想起させ、その嘴を自らに突き立てる行為によってペリカンを想起させたのに対して、『デリー』では図像とモットーによってフェニックスを暗示する。一方でデュ・ベレーはというとその炎による転生という展開によってフェニックスを想起させつつも、実際には鷲と鳶を描く。つまり、それぞれの作品によってフェニックスのイメージを幻出させる方法が異なってくるのだ。その上でいずれの詩のフェニックス／鳥にも読解の際にはさらなる意味が存在することが暗示される。それはペトラルカではラウラの死であり、セーヴでは詩人たる私に希望と絶望を与える女性であり、そこからさらにキリスト教的概念なども読み取れる。一方デュ・ベレーの『夢』では、そのタイトルが示す通り「夢」を描いたものであるため、そもそも1つの「謎」あるいは「読み解くべきもの」としての提示されている。それが『ローマの古跡』の後に置かることで、あらゆるものを滅ぼす「時」の強大な力や「学問と権力の移転」*translatio studii et imperii* といった主題が読み取られることになるのだ²⁷。いずれもこれらの詩句は明確に1つの思想を読者に対して提示するものではない。

このデュ・ベレーの10音節のソネには図像は添えられず、文字テクストのみで完結しているが、この作品もエンブレム本に劣らず印刷物としての視覚的要素を意識していたことはその周到なページ構成などからも明らかだ²⁸。この作品は彼のデビュー作でもあるソネ集『オリーヴ』と同様に、一頁にソネが2つ、見開き一頁でソネが4つ並ぶことになる。加えて奇数番号のソネは10音節で、偶数番号のソネは12音節で書かれており、ページの上段には10音節のソネが、下段には12音節のソネが並ぶことになる。このことによって読書の際にリズムの変化が起きるのに加え、上段のソネの展開、下段のソネの展開が意識されるようになる。さらにこの作品からデュ・ベレーは出版者として活動を始めたばかりのフェデリック・モレルを選んでおり、その活字の美しさは特筆すべきものだ。つまりデュ・ベレーは造形的美しさを意識しつつも、あくまで文字とその配置が生み出す作品の可能性を探っているのが見て取れるのである。

この後ペトラルカのカンツォーネ、マロの翻訳そしてデュ・ベレーの『夢』は、1568年すなわち『夢』の10年後にフランドルの詩人ヤン・ファン・デル・ヌートの作品『俗人の劇場』に抜粋、収録されて出版され、訳と注釈が付されることになる。さらにペトラルカのカンツォーネおよび「夢」にはマーカス・ヘラートによる図像も付されている²⁹。先に引用し

au lieu, où des Dieux est le temple. / Là se perdit : puis soudain je l'ai vu / Rouant par l'air en tourbillon de feu, / Tout enflammé sur la plaine descendre. / Je vis son corps en poudre tout réduit, / Et vis l'oiseau, qui la lumière fuit, / Comme un vermet renaitre de sa cendre. »

²⁷ 林千宏「夢におけるイメージの崩壊—ジョアキム・デュ・ベレー『夢』（1558）をめぐって」『ロンサール研究』XXVII、2014、p. 1-23.

²⁸ 同上

²⁹ 松田美作子『初期近代英国のエンブレムブック』金星堂、2022、第2章「ヤン・ファン・デル・ヌート

たペトラルカのカンツォーネ、デュ・ベレーのソネに付された図像は次のようなものだ。



ペトラルカのカンツォーネ 323 番に付された図像³⁰



デュ・ベレーの『夢』 ソネ VII に付された図像³¹

一見して分かるように、これは詩の挿絵である。テクストを忠実に図像化しようとしたことは、両者ともその 1 つの図像中に鳥の異なる姿を複数描き込むことで展開の時間的推移を表わしていることからも明らかだ。ここにはモットーによる図像解読の方向性も示されておらず、『デリー』とも図像の用い方が異なる。『デリー』では独立したものとしての図像がある。その図像はモットーを含む文字のテクストとの関係性を参照しながら解釈され、さらに文字テクストの解釈にも影響を及ぼすというものであった。一方『愛のエンブレム』では図像が中心になり、モットーや文字テクストはその解釈のために提示されているという形式である。すなわち文字テクストと図像は互いにとての「説明」なのであり、両者が対話することによって多くの解釈を生み出すようなものではない。ちなみにペトラルカの詩に付された図像に関しては、この作品の中世の写本の図像が転用されていることをバスがその研究で明らかにしているが³²、これはまさしく挿絵としての図像であることを示しており、ヒエログリフや『デリー』とは異なった種類の図像であろう。そしてこの図像は詩を映像として提示することで読者の目を楽しませ、また想起しやすくするためのもの、記憶のための 1 つの手がかりとして提示する役割は担うものの、それ以上の解釈は求められないよう見える。

つまりヌートの作品は、ペトラルカやデュ・ベレーの作品を直接的に利用しながらも、その作品の在り方はこれら 2 つの作品とは異なっている。また図像の用い方もセーヴとは異なっている。ポール・J・スミスの研究によると、この『俗人の劇場』の第 2 部は注釈書となり、1 部で提示された詩作品のプロテスタント的作品解釈が展開する³³。ペトラルカの力

の『俗人の劇場』とスペンサー』 38 頁。

³⁰ Jan van der Noot, *Het bosken en het theatre*, inleiding en aantekeningen van Dr. W. A. P. Smit met medewerking van W. Vermeer, Stichting Onze Oude Letteren, Amsterdam, 1953, p. 202.

³¹ *Ibid.*, p. 216.

³² Michael Bath, « Verse Form and Pictorial Space in Van der Noot's *Theatre for Worldlings* » dans Word and Imagination, Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts, edited by Karl Josef Höltgen, Peter M. Daly and Wolfgang Lottes, Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen, 1988, p. 73-105.

³³ Paul J. Smith, *Dispositio, problematic ordering in French renaissance literature*, Leiden, Brill, 2007, chap. 7 “Petrarch translated and illustrated in Jan Van der Noot's *Theatre* (1568)”, p. 133-142.

ンツォニエーレ、マロによるその翻訳、デュ・ベレーの作品とさらにヌート自身のソネはすべて默示録的テクストとして、宗教的（とりわけプロテスタント的）解釈が行われているのだ。すると、この作品において作者は「解釈をする者」なのであり、そうした解釈を提示する以上、自らの詩句もそのように読まれるよう意図していることが伺われる所以である。こうしてヌートの作品はテクストとその注釈（解説）が大きな部分を占め、作品の創作行為と解釈行為が密接に結びついていることが示されているのである。

こうして図像入りの作品（『デリー』『英雄的トゥヴィーズ集』『俗人の劇場』『愛のエンブレム』）とそれらの源泉となった作品（『カンツォニエーレ』『続クレマンの青春』）、さらにそれらの影響を受けた図像を持たない作品（『夢』）を比較、概観するなら、作品間の影響関係は見られるものの、それぞれの作品において図像の用いられ方が異なっていることが見て取れる。大まかにいうなら、ペトラルカのカンツォーネにおける綺想、その図像的表現（文字、絵画を問わず）をヒエログリフのように、相応の知識を備えたものにしかその意味が開示されない秘儀的なテクストとしてセーヴが受容し、その方向性で『デリー』の図像も用いられている（そしてこの二者の間にはマロの翻訳も存在する）。これはデュ・ベレーに受け継がれて『夢』が創作されることになる。だが、これらを直接自らの作品に取り入れるファン・デル・ヌートの『俗人の劇場』では図像はほとんど挿絵としての役割しか果たしていない。

一方でヘインシウスの『愛のエンブレム』は、『デリー』を主な源泉の1つとしながらも、愛という主題をいかに図像化するかについてのある種のカタログにとどまっており、付されたテクストは図像の説明にとどまっている。これは『英雄的ドゥヴィーズ集』が実在の人物が身に着けるドゥヴィーズの意味や源泉についてのカタログであるとの類似している。とはいってもそもそもアルチャートの『エンブレム』もそのようなカタログ集として構想されたことはロランスも指摘する通りである³⁴。

つまり、これまで見てきた作品中でエンブレムは3通りの用いられ方をしているということだろう。1つ目は基本的に中世以来のドゥヴィーズ（インプレーサ）の用いられ方であり、ある図像が1つの教義や教訓を表す記号となりうるという発想からなりたっている。これはあらかじめ想定された教義を伝えるための教育的な図像となるため、しばしばその教義はテクストとしても図像に並置される（『英雄的エンブレム集』『愛のエンブレム』）。アルチャートの『エンブレム集』も本来はこの目的で作られていただろうが、すぐに絵画が添えられることとなった。

一方で2つ目は、1つ目の用いられ方が発展した形としてある。教義、教訓の隠された謎解きの一種として図像が提示されるが、その謎は解かれることが想定されていたとしても明らかになることはない。したがって読者は自分なりに教義を組み立てるしかない。そして読者にも創造的な読解を迫ることになる。そしてこのケースでは図像は絵画を伴わず、言葉のみで描かれることがある。『デリー』には木版画が導入されているが、源泉である『カ

³⁴ Cf. Laurens, *op.cit.*, p. 546-547.

ンツォニエーレ』はそもそも絵画を伴わないし、またデュ・ベレーの『夢』も絵画はない。そしてこの用いられ方の場合、図像を文字のみで描写すること、あるいは絵画として描写することの意味が必然的に問われることになるだろう。いわゆる「詩と絵画の優劣論争」の1つのヴァリエーションであるが、この問題を最も意識して創作されたのがセーヴの『デリー』である。

ここにさらにもう1つ、3つ目のエンブレムの用いられ方を加えるとすれば、『俗人の劇場』に見られたように、すでにあったテクストに付された挿絵だろう。ここでの挿絵はテクストを簡略化して視覚化するという1つの解釈は行われてはいるが、それはむしろ読者の目を楽しませ、記憶に定着しやすくするように用いられているのであり、いわば教育的使用といえる。したがってテクストに描かれた図像の謎解きはこの『俗人の劇場』の場合、作者ファン・デル・ヌートの注解にゆだねられている。

このようにエンブレムは16世紀、17世紀以降も流行することになるが、用いられ方は様々だ。そして図像は伴わずとも、エピグラムやソネには、テクストのみによる図像ともいうべき作品も多く創作されている。いずれにしても、このエンブレムというジャンルは印刷本というメディアを得て、図像を大量生産できるようになったことで、図像が持ちうる意味とテクストが持ちうる意味の両方をそれぞれの作者が理解し、自らの目的に合わせて創作を行っているのが見て取れる。とりわけ『デリー』は図像とテクストの両方を用いつつ、互いの直接的な関連性を低めることで、より多くの解釈を読者が導きだすようにとしていることが見て取れ、同時代の多くのエンブレム本の中でもその特殊性が際立っていることを指摘して本稿を終えたい。