

ポリツィアーノ『スタンツェ』における エクフラシスの受容

土屋 美子

序

フィレンツェの15世紀は、サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂サン・ジョヴァンニ洗礼堂の門扉制作をめぐるコンクールで幕を開け、ギベルティが制作した浮き彫りの門扉は、「天国の門にふさわしい」とミケランジェロに称賛された¹⁾。ブルネレスキが大聖堂の大円蓋を完成させ、遠近法を駆使したマザッチオなどが活躍し、美術は隆盛を極めていた。それに引き換え、ダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョがラテン語ではなく俗語、つまりイタリア語で築いた文学の黄金期の後に現れたのは、「俗語の危機」と呼ばれる時代であった²⁾。人文主義者たちの常軌を逸したラテン語への傾倒が、文化を伝播する言語としての俗語の威信を著しく後退させていたのである。ロレンツォ・デ・メディチ（1449-1492）は、「人々や題材にとってこの言語（俗語）が不十分であるというよりはむしろ、この言語に欠けているのは、専心して用いる人々である」と看破しているが³⁾、俗語の本質に問題があるのではなく、問題はそれを用いる人間の側にあった。ボッカッチョ没後の100年間は、クローチェによると「詩のない世紀」である⁴⁾。これに終止符を打ったのが、1475年にアンジェロ・ポリツィアーノ（Angelo Poliziano, 1454-1494）が創作に着手した『ジュリアーノ・ディ・ピエーロ・デ・メディチ殿の馬上槍試合のためのスタンツェ』（*Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*）である⁵⁾。作者は冒頭で、その主題と目的を次のよう

に提示する。

Stanze: I, 1, 1-8

Le gloriose pompe e' fieri ludi
 della città che 'l freno allenta e stringe
 a' magnanimi Toschi, e i regni crudi
 di quella dea che 'l terzo ciel dipinge,
 e i premi degni alli onorati studi
 la mente audace a celebrar mi spinge,
 sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli
 Fortuna o Morte o Tempo non involi.

雅量あるトスカーナ人に対して手綱を緩めては締めるこの市の勇壮なる馬上槍試合と栄光に満ちた華麗なる行列、第三天を彩るかの女神の酷き統治、立派な行為にふさわしき褒賞を讃えよと、大胆なる心が我を駆り立てる。大いなる名や比類なき卓越した業を、運命、死、あるいは時が奪い去ることのなきように⁶⁾。

「この市の勇壮なる馬上槍試合」とは、ロレンツォ・デ・メディチが1475年1月29日に、フィレンツェのサンタ・クローチェ広場で開催した馬上槍試合である。これはヴェネツィア、ミラノ、フィレンツェ間で締結された協定を祝賀すると同時に、ロレンツォの弟ジュリアーノの政治舞台への門出を披露する企画であった。彼は、「意中の女人」シモネッタ・カッターネオから勝利の栄冠を授けられる。主題に掲げられた政治や戦いにおける力量、美、愛、名声は、人文主義時代に最高の理想とされたものであった。「大いなる名や比類なき卓越した業を、運命、死、あるいは時が奪い去ることのなきように」という目的は、詩によって名声や偉業を記憶に留めようとする作者の自負を示している。

当時、ホメーロスの『イーリアス』のラテン語訳は第1巻で中断されてい

だが、ポリツィアーノはこれを続行し、第2巻をロレンツォに捧げた。後者はフィレンツェ共和国の国家的行事である馬上槍試合を祝う俗語詩を前者に委託する。マルシリオ・フィチーノから「homericus adulescens」（「ホメーロスのような青年」）と称賛されていたポリツィアーノが、ラテン語より評価の低い俗語で創作することになったが、そこには俗語擁護論者ロレンツォの深慮があった。後者は古典への造詣の深い前者に母語の改革を託すと同時に、メディチ家に対する尊敬の念を一般大衆に植え付けようとしていた。ラテン語に対する俗語の概念がその土地のすべての人々が「理解」出来る言葉である以上、彼の政権維持基盤である彼らが「理解」できる俗語以外に選択の余地はなかったのである。

1475年春、『イーリアス』第5巻のラテン語訳を中断したポリツィアーノは、『スタンツェ』の創作に着手するが、作品中で「ユーリオ」と呼ばれているジュリアーノが、1478年4月26日、ミサに参列中にパッツィ家の陰謀によって非業の死を遂げる。この未完の作品には主人公ユーリオの颯爽たる馬上の雄姿は現れず、語られているのは、彼が試合出場を決意した経緯である。読者・聴衆として想定されるのが試合を観戦した民衆である以上、作者はメディチ家を讃えるために行事そのものより深遠な意味を付与し、ユーリオの運命は女神ウェヌスによって決定されると設定したのである。

『スタンツェ』を特徴づける諸要素のひとつとして際立っているのは、対象を明瞭に生き生きと眼前に浮かび上がらせる描写である。ウェヌスの宮殿門扉の浅浮き彫りのエクフラシスは、先行研究においても高い評価を受けているが、これは造形芸術作品の詳細な描写を意味する文学用語としてのエクフラシスである。この作品では、ウェヌスの治国の情景やユーリオの夢、つまり造形芸術作品以外のものを対象としたエクフラシスも認められるが、これは主題・対象を限定しない修辞学用語としてのエクフラシスである。このエクフラシスは、古代ギリシア・ローマの弁論術教育において文法教育を終えた生徒たちが習得する「予備的訓練」、つまり「プロギュムナスマタ」を構成する項目のひとつであった。このエクフラシスにとって重要なことは、

聴衆に対して及ぼす効果であり、対象を彼らの眼前に生き生きと鮮明にもたらしように描写することであった。その対象は、戦争や嵐のような出来事、山や草原のような場所、人物、季節など広範囲に及んでいた。「プロギュムナスマタ」は、東西ローマ分裂後もギリシア語圏においては東ローマ帝国滅亡まで、修辞学を構成する要素として文学などの分野で少なからぬ影響を及ぼしていた。

これまでに、『スタンツェ』におけるエクフラシスを「プロギュムナスマタ」の構成要素であるエクフラシスと関連づけた先行研究は発表されていないが、ポリツィアーノがこのエクフラシスを意識して創作した可能性は十分に考えられる。アンジェロ・アンプロジーニは生まれ故郷モンテプルチャーノをラテン語風にしたポリツィアーノという名で呼ばれるようになるが、彼がフィレンツェで勉学に勤しみ始めた頃、この地にはギリシア文化との緊密な接触がもたらされていた。1453年のコンスタンティノープル陥落でここに逃れてきたギリシア人の学者たちが教鞭を執っていたのである。彼はヨハネス・アルギュロプーロスたちの薫陶を受けて古代ギリシア以来の知の集積を享受し、さまざまな知見を深める機会に恵まれていた筈である⁷⁾。

本稿では、『スタンツェ』の主題のひとつである「第三天を彩るかの女神の酷き統治」と、「大いなる名や比類なき卓越した業」を記憶に留めるためという目的に着目して、この作品におけるエクフラシスの解明を試みる。はじめにポリツィアーノにとっての詩と記憶、異なる系譜のエクフラシスについて検討し、次にウェヌスの治国の情景、宮殿門扉の浅浮き彫り、ユーリオの夢のエクフラシスを分析する。そして古代の姉妹芸術理論を視野に入れて、作者がどのようにエクフラシスを受容したかを考察することにしたい。

1. 詩人・文献学者ポリツィアーノ

1.1 詩・記憶・エクフラシス

『スタンツェ』の目的は「大いなる名や比類なき卓越した業」を人々の記

憶に留めることであると明言する作者は、名声や偉業を記憶に刻むのは詩の力であると確信している⁸⁾。パウージが指摘するように、「ポリツィアーノにとっての〈詩〉とは、変わりやすく移ろいゆくこの世という舞台を超えて上昇するあの形而上学的、超歴史の実存」であり、「既に〈述べられた〉という理由によってのみ、彼にとって事実そのものが真の意味を帯びる」が、それは「神の永遠に達することで偶発という有限性を超越することが出来るから」なのである⁹⁾。万物は消滅と忘却に支配されいずれは滅びるが、彼にとって先人たちの詩行は、過去の人々の生きた姿を永遠に記憶に留めるものである。『スタンツェ』にはホメーロス、オウィディウス、クラウディアヌス、14世紀の「三冠」などから摂取された着想、詩句、語彙などが象眼細工のように鏤められ、永遠の時間の中で凝結された詩の世界が重層構造を成している。それはポリツィアーノ独自の創作理論「docta varietas」（学識豊かな多様性）に基づくが¹⁰⁾、コルテーゼ宛の書簡には、創作の取りかかる前に、「長い間、キケロやその他の優れた作家たちの作品を十分に読んで咀嚼し、暗記し、消化し、豊富な知識で心を満たすように」と記されている¹¹⁾。彼はシモーニデースについて、「レーダーの双子」のおかげで唯一人、生き永らえて、「他の誰よりもムネーモシュネー（記憶の女神）に敬意を払った」（*Nutricia*: 604-607）と述べているが¹²⁾、膨大な記憶を前提とする「docta varietas」と記憶術は、緊密に結びついていたのであろう。この「場所法」、つまり「場所、イメージ、順番」による記憶術は、卓越した記憶力が教養人の必須条件とされた古代ローマで発達したのである。

キケロの『弁論家について』は「記憶術の三大古典書」のひとつであるが、その登場人物は記憶術の考案者とされる古代ギリシアの詩人への感謝を口にする。彼は「シモーニデースによる鋭敏な明察にせよ、あるいは他の誰かによる発見にせよ、最も完璧な心象は感覚によって形成され刻印されるが、我々のすべての感覚の中で最も鋭敏なものは視覚である故に、耳や思考によって知覚されるものが、同時に視覚を通して伝えられれば、最も容易に心に保持出来るようになる」と述べる¹³⁾。クインティリアヌスは「エクフラ

シス」において重要な鍵となる語「エナルゲイア」について、それは「我々に語られているというよりも実際に場面が繰り広げられているように思わせ、我々の感情をその場に居合わせているかのように掻き立てる」と述べている¹⁴⁾。『スタンツェ』の執筆直前まで『イーリアス』のラテン語訳に没頭していたポリツィアーノは¹⁵⁾、ホメーロスの「エナルゲイア」の資質を熟知していたと思われる。周知のように、『イーリアス』第18巻のアキレウスの盾 (*Ιλιάδος*: XVIII, 478-607) は最古のエクフラシスであるが、ここでは現場からの中継のごとく、制作中の盾が生き生きと眼前に思い浮かべられるように描写されている¹⁶⁾。

«ἐκφρασις» (エクフラシス) は、弁論術教育における「予備的訓練」を意味する「プロギュムナスマタ」の教則本である『プロギュムナスマタ』において確認されている語である¹⁷⁾。これは «ἐκ» (「～から外へ、十分に」の意) と «φράζειν» (「明らかにする、発話する」の意) に由来し、原義は「十分にはっきり述べる」である。『プロギュムナスマタ』の教程は、写本による異同はあるものの、「寓話」、「叙述」、「要録」、「格言」、「論駁」、「確証」、「汎用の論法」、「称赞」、「中傷」、「比較」、「性格づけ」、「一般論題」、「法案」、「エクフラシス」という項目で構成されている。

修辞学用語としての「エクフラシス」の定義に関しては、現存する『プロギュムナスマタ』の著者たちの間でそれほどの差異は認められない。テオンが提示した「主題・対象を生き生きと鮮明に眼前にもたらず描写的な語り」を¹⁸⁾、ヘルモゲネス、アプトニオス、ニコラオスは踏襲している。テオンは、「単にある考えを表現するのみならず、発言内容が聴き手の心に宿るようにさせるべきであるから、文体は鮮明で生き生きしていなければならない」と述べている¹⁹⁾。この「生き生きと眼前にもたらず」という概念は、「生き生きとした描写」を表す修辞学術語「エナルゲイア」を「エクフラシス」の同義語と看做すアリストテレスの理論に繋がっていると、ウェッブは指摘している²⁰⁾。2世紀のヘルモゲネスに帰されている『プロギュムナスマタ』には、「エクフラシスの長所は、明瞭さとエナルゲイア」であり、「言葉や文体は、

主題に一致させるべきである」と記されている²¹⁾。この著作は、プリスキアヌスによってラテン語に翻訳されている。4世紀のアプトニオスは、ゆったりした文体でさまざまな文飾を施して対象を模倣すべきであるという理論上の要点を提示した後に、それに準拠した模範作文を載せている²²⁾。ポリツィアーノが「アプトニオスの解説者」に言及している一節は、前者が後者についての何らかの認識があったことを示唆している²³⁾。5世紀のニコラオスは、「叙述は単に物事を提示するだけであるが、エクフラシスは聴衆を観客にする」と述べ、この点に両者の相違点があると指摘している²⁴⁾。ローマ帝政期の第二次ソフィストたちは、修辞学の修練として文学的な技法を誇示するかのよう、さまざまなものをエクフラシスの対象として創作した²⁵⁾。

上述のように修辞学用語としての「エクフラシス」は、明瞭で生き生きとした描写によって「対象を鮮明に眼前にもたらず描写的な語り」であり、その対象は広範囲に及んでいる。文学用語としての「エクフラシス」では、「言葉による造形芸術作品の詳細な描写」という定義が一般的であるが、言語表現に重点を置いた言語による図像描写では、対象は実在あるいは架空のものである²⁶⁾。一方、図像表現に重点を置いた場合には、対象の実在が前提であり、言語表現そのものは副次的な問題となる²⁷⁾。エクフラシスの解釈は時代と共にさまざまな変遷を遂げ、その定義に関しては、さまざまな見解があるのが現状である²⁸⁾。

ここまで、ポリツィアーノにとっての詩、記憶への刻印と「エナルゲイア」、系譜を異にする修辞学用語および文学用語としてのエクフラシスについて検討してきたが、次は古代のエクフラシスに対する彼の関心について考察することにした。

1.2 古代ギリシアの彫像をめぐるエクフラシス

文献学者ポリツィアーノの力量を余すところなく伝える *Miscellaneorum Centuria Prima* (『雑録・最初の百章』) においては、古代の文献や種々の写本が独創的な手法で比較検討されている²⁹⁾。他の学者たちは原典の章句の順に

語を解釈していたが、彼は自立した文献学上の論題を個別に扱い、百章による構成を自然界の〈多様性〉や森羅万象の再現として正当化している³⁰⁾。各地を巡って写本を収集し碑文も活用した彼は、「最古の典拠」に遡ることを重要視し、同時代の人文主義者たちの不正確さを痛烈に批判し、確実な典拠に基づく方法論を主張したのであった³¹⁾。

第49章の題は、「*Contentio epigrammatum Graeci Posidippi et Latini Ausoni super Occasionis imagine, tum pulcherrima ecphrasis Graeci Callistrati*」(「Occasio」(好機)の像をめぐるギリシアのポセイディップスのエピグラムとラテンのアウソニウスのそれとの比較、次にギリシアのカリストラトスのこの上なく見事な美しいエクフラシス)である。この題に現れる「ecphrasis」は、「ラテン語による著述の文脈の中で、ラテン文字に書き直されたエクフラシスの語形として初出」であり、「〈エクフラシス〉という言葉は、芸術作品と言語との競合を明示するために、まさにここで最初に採用され、暗に極めて修辞学的な意味の語として論じられている」と、ストックキは指摘している³²⁾。既にプリスキアヌスによるラテン語訳「descriptio」は存在していたが、ポリツィアーノによって最初にラテン文字「ecphrasis」に転写されたと看做されているのである。

ポリツィアーノはアウソニウスのエピグラムの主題である「好機」を意味する「Occasio」という抽象概念を神格化した彫像の作者同定に関して、古代美術史上の問題提起を行い、紀元前3世紀のポセイディップスのエピグラム、次にカリストラトスの記述という確実な典拠に基づいて解明する。彼は「ギリシア人たちが「Καυρός」(好機の神)と呼ぶ神を、アウソニウスが「Occasio」(好機の女神)と翻訳し、その彫像の「作者をペイディアスとしていることが、腑に落ちない」と述べ、「これに対応する主題のポセイディップスによるギリシアのエピグラムでは、彫刻家はリュシッポスである」と指摘する³³⁾。ポリツィアーノは2つのエピグラムに共通の視覚的特徴として、「羽根のついたサンダルで急いでいる」、「顔を髪で覆い、後頭部に髪がない」と述べるが、それぞれの像の垂れ下がった前髪が持つ意味には言及していない³⁴⁾。彼が相違点として挙げるのは、「Καυρός」が「つま先で進み行く」のに

対して、「Occasio」が「小さな車輪に乗っている」こと、前者の持ち物は「鋭い剃刀」であるが、後者は〈後悔〉を伴っていることである。彼は、元の作品に比べて模造品というものは劣っているものであり、ポセイディップスの方がより魅力的であると述べている³⁵⁾。

次に、ポリツィアーノは「同じ像をめぐる驚くべき機知に富んだカリストラトスのエクフラシス」に言及し、「これによって、その彫像がリュシッポス作と確認できる」と明言する³⁶⁾。そして「この神はブロンズで造られており、頭から足まで咲き匂うような初々しい思春期の少年」で、「美しい彼はそよ風に髪をたなびかせ、愛らしい顔をして、頬は美しく、体全体はディオニューソスに非常によく似ており、翼のある足で球の上につま先で立っている」と、カリストラトスの描写を紹介する³⁷⁾。対象をありありと眼前に浮かび上がらせるような筆致で描き出したカリストラトスを、ポリツィアーノは「趣や魅惑や愉しさ、海の彼方の人らしい洗練さ」を備えていると称賛している³⁸⁾。

第49章で示されているのは、詩人ポリツィアーノのエクフラシスに対する関心や美への憧憬と共に、「最古の典拠」に遡ることによって「Occasio」の像を制作した彫刻家を同定しようとした文献学者の古代美術史に対する興味である。

2. 女神ウェヌスの治国のエクフラシス

——「プロギュムナスマタ」との関連

2.1 「ロクス・アモエヌス」の描写

上述の「プロギュムナスマタ」は、東ローマ帝国が終焉を迎えるまで、つまりアルギュロプーロスたちがフィレンツェに移り住む直前まで、ギリシア語圏においては修辞学を構成する一部門として大きな影響を及ぼしていた。テオンは、戦争のエクフラシスにおいては、まず直前の状況を捉え、次に対象である戦争そのものを描写し、その後結びの言葉でまとめるように

勧めている³⁹⁾。ポリツィアーノはウェヌスの治国のエクフラシスにおいて、「導入部・対象の描写・結尾」で構成するテオンの手法を取り入れている。

「ロクス・アモエヌス」(«Locus amoenus»「うるわしい快樂の場所」)は、快適で美しい理想的な景観を指す文学的概念である。その基本的な要素は樹木、草原、噴水あるいは小川、さらに鳥のさえずり、花々、そよ風であるが、多くの場合、春、愛と繁栄の女神、快樂によって特徴づけられている⁴⁰⁾。『スタンツェ』の「ロクス・アモエヌス」の構想に大きな影響を及ぼしているのは、クラウディアヌスの『ホノリウスとマリアのための祝婚歌』(*Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae* 以下、*Epithal. Hon.* と略記)である⁴¹⁾。いずれの作品においても、愛神が女神の治国を目指して飛翔してから母ウェヌスの前に現れるまでの間に、この治国の情景が描写されるが、クラウディアヌスの場合には、愛神が飛翔した直後に描写が始まる。それに対してポリツィアーノの独創性を示すのは、エクフラシスの「導入部」として情景描写の前に置かれた女神エラトーへの祈願である。彼は「愛に由来する名を持つ麗しいエラトーよ、さあ、あの甘美な治国を私と一緒に少し歌っておくれ。純潔にもかかわらず、ウェヌスや愛神の治国に安全に入れるのは貴女だけ。愛の詩という治国を持っているのは貴女だけ、愛神もしばしば、貴女と歌おうと訪れる」(*Stanze*. I, 69, 1-6) と謳う。

この「導入部」に続く「対象の描写」では、「ロクス・アモエヌス」の愉悦の山や丘や草原、小川、花や木々、動物、魚、鳥などが生き生きと詳細に描写される。クラウディアヌスは、「人間に足を踏み入れさせない大きな険しい山が、キプロスのイオニア側に影を落とし、プロテウスの居所であるパロス島やナイルの7つの河口を眼下に眺めている」(*Epithal. Hon.*: 49-51) と、ウェヌスの治国を描写する⁴²⁾。この一節を着想源としたポリツィアーノの詩行では、山、丘、草原などの自然が擬人化されている。

愉悦の山がキプロス島に聳え、眼下に眺めているのは、大河ナイルの7つの河口と地平線を最初に紅に染める東雲。この山に足を踏み入れるこ

とは、死すべき定めの人間には許されない。山の肩には緑の丘が顔を出し、その麓に座っているのは、陽光の降りそそぐ快い草原。ここではそよ風が愛撫するように花々の間を戯れながら、小さな草を優しく揺らしている。この草原の外縁を金色の壁が取り巻き、まっすぐに伸びた若木が蔭を作る谷へと続く。そこでは、枝の上のみずみずしい若葉の間で、鳥たちが甘美な愛の調べを歌う。心地よい波のささやきが聞こえてくる。その澄みきった冷たい2つの小川の甘い水と苦い水は混ざり合い、そこで愛神は戦いに備えて黄金の矢を整える (Stanze: I, 70, 1- I, 71, 8)。

クラウディアヌスは、「白い雪もあえてここを衣で覆うことはない、風もここを襲うのを、雨雲もここを損なうのを恐れている」(Epithal. Hon.: 52-53)と、「Hunc」(「ここを」)を3回繰り返している⁴³⁾。ポリツィアーノは次の詩行で古代ギリシア以来の反復の修辞を俗語に取り入れている。「永遠の園の木々の葉は、淡い霜や冷たい雪で白くなることはない。ここには凍てついた冬も入ろうとしないし、風が草や木々を萎れさせることもない。ここでは歳月が季節の暦をめくることがもない」(Stanze: I, 72, 1-5)と描かれる。春は擬人化され、「愉しい〈春〉が姿を隠すことはなく、波打つ金髪をそよ風に靡かせ、数多の花を冠に編み込んでいる」(Stanze: I, 72, 6-8)と謳われる。薔薇のエクフラシスにおいても、作者は擬人法を最大限に活用している。「もっと幸せそうに微笑んでいる美しい薔薇は、太陽に向かって大胆に胸元を開こうとしている。この薔薇は緑の芽の帽子を被っている、あちらの薔薇は愛嬌よく戸口に姿を現している。別の薔薇はさきほどまで甘美な情熱の紅に燃えていたのに、もう萎れて散ってしまい、美しい草原を花びらで飾っている」(Stanze: I, 78, 3-8)と描写される。

クラウディアヌスは、性愛に付随する概念を表す寓意像を、「ここに住んでいるのは、どんな絆にも束縛されない放縦」(Epithal. Hon.: 78)と、静止したイメージで語っている⁴⁴⁾。『スタンツェ』における擬人化されたウエヌスの従者たちは、まるで舞台上で演じているかのようである。アリストテレス

は、語り手は聴衆の「眼前に」物事を提示し、言語上の工夫をするべきであると述べているが⁴⁵⁾、ポリツィアーノは対象を「眼前に」提示し、読者・聴衆を「観客にする」ように工夫している。「ホメーロスは暗喩を用いて生なきものをあたかも生あるもののようにしている」が、それは生なきものを「生き生きと活動させることになる」と、アリストテレスは指摘している⁴⁶⁾。次の詩行の寓意像は「生き生きと活動」していて、「エナルゲイア」の典型的な例である。

「快樂」と「策略」が岸辺に留まり、血の滲んだ回転砥石の軸を廻すと、儂い「希望」が虚しい「欲望」と共に、美しい小川の水を砂利にまき散らす。甘美な「恐れ」と臆病な「喜び」、甘美な「憤怒」と甘美な「和解」が共に進んで行く。「涙」は己の胸をくまなく濡らし、苦い小川の水嵩を増やしている。青ざめた「蒼白」と躊躇する「熱愛」が、「憔悴」や「喘ぎ」と共に嘆き悲しんでいる。油断のない「疑念」は小径の至る処で見張り、「歓喜」は道の真ん中で踊っている。「悦楽」は「美」と共に乱痴気騒ぎ、「満ち足りた思い」は逃げ去り、「懊悩」が座に就き、盲目の「過ち」があちらこちらと飛び回り、「激情」は己の腿を手で打つ。後になって過ちに気づいた哀れな「後悔」は、ばったりと倒れ伏す。楽しげな「残酷」は血の中に潜り込み、「絶望」は己の首を絞めている。暗黙の「欺瞞」と偽りの「微笑」、心と心の伝令役である狡猾な「合図」、じっと見つめる「まなざし」と哀れみ深い「視線」が共に、花の間で「青春」を陥れようと罌を張り巡らす。「苦悩」を伴った「悲嘆」は、掌に顔を埋めて座している。「放縦」がどんな絆にも束縛されずに、あちらこちらへ傍若無人に飛び回っている (Stanze: I, 73, 5 - I, 76, 8)。

「ロクス・アモエヌス」の描写は、「プロギュムナスマタ」に則って構成されたウェヌスの治国のエクフラシスの一部と看做すことが出来る。「導入部」はエラトールへの祈願、「対象の描写」の部分は、「ロクス・アモエヌス」と後

述する宮殿門扉の浅浮き彫りの描写である。そして「結尾」は、「ここが美しいウェヌス、愛神の母ウェヌスのご寵愛の場所」(*Stanze*: I, 120, 1-2)である。

2.2 「ウェヌス・アナデュオメネ」と『スタンツェ』の「ウェヌス」

女神ウェヌスの宮殿門扉の浅浮き彫りは、実に生き生きとしているので、「他のどんな作品も生彩に欠けて粗野に見えるだろう、〈自然〉に己を恥じさせるほど」(*Stanze*: I, 97, 3-4)と讃えられるが、これは架空の造形芸術作品である。片方の扉の浅浮き彫りの主題は女神ウェヌスであるが、そのエクフラシスにはアペレスの絵画を描写したエピグラムの影響が見られる。アウグストゥス帝によってカエサル神殿に捧げられたこの絵画は、「ウェヌス・アナデュオメネ」(«*Venus Anadyomene*»「海より現れ出るウェヌス」)と呼ばれ、「ギリシア語の詩によって称賛され、その名声は生き永らえた」と、プリニウスは記している⁴⁷⁾。詩による称賛と名声の不滅を伝えるこの一節は、ポリツィアーノが掲げた『スタンツェ』の目的に符号するものである。『ギリシア詞華集』には、「海より現れ出るアプロディーテー」のエクフラシスである5つのエピグラム(XVI: 178, 179, 180, 181, 182)が収録されている。「アペレスの絵筆による作品を見よ、母なる海からまさに現れ出るキュプリス(キュプロスの女神)を。滴のしたたる髪を手で掴んで、どのように濡れた巻き毛から泡を絞っているかを」(XVI: 178, 1-4)と謳われている⁴⁸⁾。「ウェヌス・アナデュオメネ」はこの女神の図像表象のひとつで、このモチーフはたびたび繰り返された。「アペレスは、結婚に祝福を与えるキュプリスが母なる海から現れ出たばかりでまだ泡で濡れているのを見て、絵に描かれたというよりも生きていたような美しい魅力的な彼女を描いた」(XVI: 182, 1-4)と、彼の卓越した技量が讃えられている⁴⁹⁾。この画家の名声は、絵画そのものが現存しない今日に至るまで、詩によって伝えられたのである。

ポリツィアーノ自身も上述のエピグラムから着想を得て、「アペレスの作品〈キュプリス・アナデュオメネ〉を目にした時、私は驚嘆のあまり、長い

間、立ち尽くしていた」(*Κύπρις ἀναδομένη*: 1-2) と始める⁵⁰⁾。そして「彼女が海水で濡れた髪から水滴を振り払うと、その周りで泡が飛びはねたので、本当にしぶきがかかるのではないかと心配したほどだ」(*Κύπρις ἀναδομένη*: 5-7) と、画家の力量を伝えようとしている⁵¹⁾。

『スタンツェ』では、ヘーシオドスの『神統記』から着想を得て、鎌でウーラノスに斬り掛かる息子クロノス、この天空神の肉叢が幾星霜、荒れ狂うエーゲ海の波間に漂う様子、そして白い泡から現れるウェヌスが描かれる⁵²⁾。「その中から神々しい容貌の乙女が優雅な喜ばしい物腰で生まれ出て、戯れ好きなゼピュロス（西風）によって岸の方へ吹き寄せられ、貝殻に乗って進んで来るが、天の神も愉悦に浸っているように見える」(*Stanze*: I, 99, 5-8) と、作者は謳っている。

次の詩行では «Vera»、«vero»、«vero»、«ver»（「本物そっくり」）という反復の修辞が効果的である。ラウスベルクは、「反復の修辞は情報伝達の流れを止め、それが帯びるべき重要性の故に際立たせられた伝達内容を、感情を込めて〈賞味する〉時間を授ける」と、指摘している⁵³⁾。作者は、古代ギリシア以来の修辞によって時間を止め、読者・聴衆に「泡」、「海」、「貝殻」、「吹く風」がいかに見事に彫られているかを「賞味」させようとしている。

Stanze: I, 100, 1-4

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
e vero il nicchio e ver soffiare di venti;
la dea negli occhi folgorar vedresti,
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;

泡は本物そっくりだ、海も本物そっくりだ、貝殻も本物そっくりだ、吹く風も本物そっくりだと、君は言うだろう。女神が目を輝かせているのを、天や諸元素が彼女の周りで微笑みかけるのを見るだろう。

ウェヌス誕生の場面で、読者・聴衆の記憶に刻み込むように、均整のとれ

た韻律が響く。この俗語固有の韻律を体感することで、この土地のすべての人々は共通の身体感覚を味わったに違いない。韻律の規則性は「記憶に刻み込むだけでなく、同時にウェヌスが自然の原理や規則的な原則で万物を支配する掟であるという観念を記憶に留めさせる」という指摘は、非常に示唆的である⁵⁴。ここでは「泡」、「海」、「貝殻」、「吹く風」が「本物そっくりだ」と描写されるが、古代以来の芸術作品の評価基準は、自然をどれだけ忠実に再現しているか、図像がどれだけ実物に肉薄しているかであった。

作者は古代の「ウェヌス・アナデュオメネ」を着想源として、「女神が右手で髪を押さえながら波間から現れ出て、もう一方の手で柔らかな膨らみを覆ったと、君は断言することだって出来るだろう」(Stanze: I, 101, 1-3)と、浅浮き彫りを描写する。彼女は3人の女神ホーラーたちに迎えられ、星を鏤めたマントに包まれる。彼女たちはゼウスとテミス(掟の女神)の3人の娘で、「時間の女神」として季節の規則正しい巡りと自然の秩序、人間社会の正義や秩序を司る存在とされていた。作者は「この女神は東洋の宝石と金の冠を濡れた三つ編みの髪の上に両手で捧げ、この女神は彼女に真珠の耳飾りをつけ、もう一人の女神はその美しい胸と白い肩を見つめながら、豪華な首飾りをかけているように見える」(Stanze: I, 102, 1-6)と、反復の修辞を用いて描写する。ここでは「アプロディーテー讃歌」の一節の内容が、ヘクサメトロスから俗語に移し替えられている⁵⁵。作者は、彼女たちが天上で舞う時に身につける装身具でウェヌスを飾る場面に、「万物を支配する掟」を彼女に授与する儀式という意味合いを持たせようとしたのかもしれない。彼女たちは銀の雲に座って昇っていくが、「硬い石に彫られているのに、君には大気が揺れているように見えるだろう」(Stanze: I, 103, 3-4)では、硬い素材と空気の振動という絶妙な組み合わせによって、ウルカヌスの浅浮き彫りの見事さが強調されている。

『スタンツェ』の「ウェヌス」は、『ギリシア詞華集』やポリツィアーノのエピグラムが描いたような「海より現れ出る」だけの「ウェヌス」ではない。そこには新たな意味が付加されている。作者は『神統記』や『ホメーロ

ス風讃歌』の「アプロディーテー讃歌」から着想を得て、天地創造の記憶に繋がる豊かなイメージの女神像を創り出したが、『スタンツェ』の主人公の運命がこの女神によって決定される以上、ウェヌスが万物を支配する掟であると印象づけることは必須だったのである。

2.3 「第三天を彩るかの女神の酷き統治」

宮殿門扉のもう一方の扉の浅浮き彫りには、「第三天を彩るかの女神の酷き統治」のもとにある神々の姿が描かれているが、このエクフラシスの機能は、主題を視覚化して人々の記憶に刻むことである。愛神は、「ユピテルに牛の群れの中でモーモーと鳴かせたのはこの私だ、アポロンにダブネの後を嘆きながら追わせたのもこの私だ、ブルートーを冥府の玉座から引き出したのもこの私だ」(*Stanze*: I, 23, 5-7)と、自己の力を誇示する。愛神の力に屈した「残酷なブルートーが一目惚れして略奪したプロセルピナ」が、「大きな馬車の上で、恋心に燃えた西風に解けた髪をたなびかせているように見える」(*Stanze*: I, 113, 1-4)と描かれる。この詩行は、オウィディウスの『転身譜』(*Metamorphoses*: V, 395-396)やクラウディアヌスの『プロセルピナの略奪』(*De raptu Proserpinae*: II, 247-248)を着想源としている⁵⁶⁾。

愛神がアポロンとダブネに、それぞれ異なった情念を喚起する矢を射った結果、葉草で病を癒す力のある太陽神ですら愛の虜となる。アポロンは、「ああ、乙女よ、行かないでおくれ、乙女よ、野を駆ける足を止めておくれ、私はお前を死なせようとして追いかけているのではないのだから。獅子から逃げる雌鹿、狼から逃げる子羊は、こんな風にそれぞれ敵から逃げるものだが」(*Stanze* I: 109, 2-6)と言っているようだと描かれる。牧人に姿を変えた太陽神は、「私がお前を追いかけるのは、愛ゆえだ」(*Stanze* I: 109, 8)と嘆きながらダブネを追いかける。ここではオウィディウスの『転身譜』(*Metamorphoses*: I, 504-505; I, 507)のヘクサメトロスが俗語に移し替えられている⁵⁷⁾。

浅浮き彫りに登場する最高神「ユピテルは、愛のために美しい白い牛に変

容し、甘美で貴重な宝物を運んでいる」(Stanze: I, 105, 1-3) ののである。次の詩行では、「or」(「ある時には」)が5回繰り返され、「変容」が時間を追って克明に描写される。「ユピテルは愛の営みを成し遂げるために、ある時には白鳥に、ある時には黄金の雨に、ある時には蛇に、ある時には牧人の姿になる。愛神の欲するままに、ある時には鷺に姿を変えるのが見られる」(Stanze: I, 107, 1-5) と、反復の修辞が効果的である。作者は読者・聴衆の「心に宿るように」、さまざまな工夫を凝らしているが、ここでは「変容」というオウィディウスの『転身譜』のモチーフそのものが浮き彫りにされている。この物語に登場する神々は新しい「姿」に変わるが、変容の物語に対するポリツィアーノの嗜好は、「新たな姿に身を変容させているパルテニウスを付け加えよ」(Nutricia: 407-408) に顕れている⁵⁸⁾。オウィディウスが『転身譜』において模倣したとされているのは、変容を主題とする詩を創ったこのギリシアの詩人なのである⁵⁹⁾。

作者は視覚と緊密に結びついた変容の物語を題材として選択したが、それはキケロが指摘するように、「記憶」は「視覚化されて伝えられる時、最も容易に心の目のよって保持される」からであろう。彼は反復の修辞を効果的に用いて、^{のみ}鑿で精巧に彫るように詩行を彫琢し、その筆致は生彩を放っている。門扉の浅浮き彫りのエクフラシスは、「プロギュムナスマタ」の一項目であるその「導入部・対象の描写・結語」という枠組みに嵌め込まれた「対象の描写」と看做されるのである。

3. エクフラシスと姉妹芸術

3.1 ユーリオの夢

『イーリアス』第2巻の「夢見」では、ゼウスがアガメムノーンに「夢の神」を遣わして、「今こそトロイアー人の城を攻め取ることが出来るであろう」と告げさせると、後者は元老たちを集め、その夢を成就させようと行動を起こす⁶⁰⁾。ポリツィアーノはこの一節から着想を得て、神々が介入する夢

や予言によって物語を展開させている。ここでエクフラシスの対象となっている夢は、視覚に結びついた現象で記憶に留まりやすいだけでなく、継起的である言葉による描写が連続するイメージを自然に繋げていく上で適したものであった。愛の軛に縛られず狩りに夢中だったユーリオの最初の変化は、愛神が仕組んだシモネッタとの出会いによるが、彼の飛躍的な成長は、ウェヌス女神が目論んだ夢によってもたらされる。ユーリオの経験を通して語られるのは、「官能的な生き方を超えて上昇し、より高い段階の行動的な市民としての徳を備えた生き方へ、さらに観想的な生き方へと達することを求められているあらゆる人間の不滅で普遍的な人生の変遷である」と、パウージは指摘している⁶¹⁾。メディチ家当主ロレンツォ・イル・マニーフィコの意図は、青春を謳歌していた弟が、当時の価値観に合う成人男子として、共にフィレンツェ共和国の実質的な支配者となったことを大衆に周知することであった。作者はこの意向を受けて、周到に場面設定を行っている。ウェヌス女神の「だが、世界中が私たちの名声で満ちるように、まずユーリオが武器をとって戦わなければなりません」(*Stanze*: II, 15, 1-2) という発言は、実際の馬上槍試合の開催以前に設定されている。彼女は「そして今は剛勇なアレウスの武勇を謳って、古代を己の文体で甦らせているあの者」(*Stanze*: II, 15, 3-4)、つまりポリツィアーノが「私たちの頌詩を創ることになるでしょう」(*Stanze*: II, 15, 5) と、『スタンツェ』と呼ばれるようになる作品の創作を予言する。

女神ウェヌスの要請を受けた「眠りの神」は、「夢の神」たちをユーリオに派遣する。ここからは〈言葉による絵画〉が物語を展開させる。夢の中で、「彼には意中の女人が厳しい傲慢な顔で、勇敢にもミネルウァの豊穡な木の緑の幹に愛神を縛るのが見えるようで、純潔な心をメドゥーサで守っている純白の衣の上に武具を纏って、哀れな神の弓矢を壊し、翼から羽根をむしり取っているように思われる」(*Stanze*: II, 28, 1-8) と描写される。この詩行は、試合当日にジュリアーノの旗手が捧持していた旗のエクフラシスである。この旗は、「おそらくボッティチェッリによって描かれたもので、燃え

るオリーブの枝の上に立って太陽を凝視しているミネルウァ、オリーブの幹に縛られた愛神、その足元には弓と粉々に砕かれた矢と箠が描写されている」のである⁶²⁾。ここでは旗という造形芸術作品のエクフラシスが、夢のそれという大きな枠組の中に嵌め込まれている。

作品の本筋に重要な役割を果たす「栄光」は擬人化され、燃えるような閃光で煌々と眩惑させながら舞い降り、「詩」や「歴史」を伴って飛翔する。このような強烈な印象を与えつつ、「栄光」はミネルウァの武装をシモネッタから剥ぎ取り、「その武具でユーリオを完全に武装させ、彼の全身を黄金で輝かせ、遂に臨戦態勢に入ると、彼の頭上にオリーブと月桂樹を編んだ冠を載せた」(*Stanze*: II, 33, 1-4) と、詳細に描かれる。夢の中で突然、姿を消したシモネッタは、やがて「運命の女神」の姿で彼の人生を司り、彼は名声によって不滅の存在となるように見えたのである。目覚めたユーリオはミネルウァに、「ああ、女神よ、永遠の名声に達する入り口を我に示し給え」(*Stanze*: II, 42, 8) と懇願するが、「名声」は人文主義時代に最高の理想とされたもののひとつであった。未完の作品の最後のスタンツェで、主人公は試合出場の決意を口にする。

愛神よ、ミネルウァよ、「栄光」よ、御身たちと共に参る所存でございます、御身たちの熱情が我が心をこの上なく高揚させております故に。御身たちによって気高い勝利を得られよう願っております、御身たちの閃光によって奮い立っております故に。あらゆる記憶が我が事績を永遠に留め得るよう、今は我を侮るかの女人が謙虚になりますよう、我に手を差し伸べ給え、御身たちの旗を捧持して競技場へ参る所存でございます故に。(*Stanze*: II, 46, 1-8)

相対立していた愛神とミネルウァは「栄光」によって融合しているが、それはネオ・プラトニズムの論理構造によるもので、ここにも人文主義時代の趨勢が反映されている。夢から目覚めたユーリオは「あらゆる記憶」によっ

て己の事績が不滅になるように望み、社会的な責任を果たそうとする人物に成長している。この夢のエクフラシスは、主人公ユーリオに心理的变化を及ぼし行動を決意させるという機能を担っており、本筋にとって決定的な重要性を帯びているのである。

3.2 「詩は絵のごとく」

ポリツィアーノは、ラテン白銀時代のスタティウスの光り輝く言葉、好ましい詞姿、豪華な比喩、堂々とした詩の響きを、「至る処にかくも多くの材料を自在に選んで充てた」ので、「いわばアペレスあるいはペイディアスのように、驚嘆すべき技で卓越していた」と讃えている⁶³。画家や彫刻家が引き合いに出されているが、それは人間の精神活動の内奥にある統一的な秩序を見出そうとする人文主義時代の傾向を反映している。彼の美術に対する関心は、アルベルティの『建築論』に添えられた「猷辞」からも窺える⁶⁴。

アルベルティは、画家たちの社会的地位が低かった時代に彼らを啓蒙しようと尽力し、ラテン語で書いた『絵画論』を自ら俗語に訳してブルネレスキに進呈している⁶⁵。この著書では、まず幾何学に精通すべきであると説き、さらに「私が画家たちに詩人や修辞学者や碩学の文人たちと親しくなるよう助言する理由は、彼らが画題の発想や制作について示唆を与えてくれるからである」と述べている⁶⁶。彼は、詩が「自由学芸」である文法や修辞学や音楽と深く結びついていることに着眼して、詩と絵との「姉妹」関係によって絵画芸術の地位の向上をめざそうとしたのである。

詩と絵画との緊密な繋がりや、言語と視覚との関係に対して鋭い洞察力の持ち主であったシモーニデースによって、「絵は無声の詩、詩は有声の絵」と端的に言い表されている⁶⁷。詩と絵画を「姉妹芸術」と看做す伝統的な理念は、ホラティウスの『詩論』の「詩は絵のごとく、あなたが近づけば近づくほどあなたを魅了するものもあり、あなたが離れれば離れるほど心を捉えるものもあるでしょう」に受け継がれている⁶⁸。「詩は絵のごとく」に示される詩と絵画の類似性を支える理論的根拠は、古代ギリシアで提示された

「ミメーシス」の概念である。プラトンやアリストテレスは、芸術活動の本質をオリジナルの模倣による再現と捉え、詩人であれ、画家であれ、その本質は同様であると述べたが、それは芸術活動を「ミメーシス」と捉える芸術理論の基礎となった⁶⁹⁾。アリストテレスの『詩学』においては「ミメーシス」の概念が繰り返し強調され、「ミメーシス」はポイエーシス（創造・制作）の本質を表すものとされ、詩と絵画は表現方法や様式は異なるが、本質、内容、目的は殆ど同じであると指摘されている⁷⁰⁾。姉妹芸術理論はミメーシスの所産であり、「詩は絵のごとく」に欠かせない修辞技法のひとつがエクフラシスである。

ポリツィアーノは己の審美眼に適う素材の石、つまり先行作品からの着想や詩句などをモザイクのごとく配置し、古代から連綿と伝えられたエクフラシスを駆使して「有声の絵」を創り、ホラティウスの「Ut pictura poesis」を見事実践した。ポッティチェッリは、『スタンツェ』から着想を得て抒情性あふれる「ヴィーナスの誕生」という「無声の詩」を創作したが、ここにはネオ・プラトニズムの論理構造が反映されている。この作品はロレンツォ・デ・メディチの又従兄弟にあたるロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコ・デ・メディチ（1463-1503）のために描かれたが、彼の教育上の指導者はマルシリオ・フィチーノやポリツィアーノであった。繊細で鋭敏な感受性の持ち主であったポッティチェッリは、詩人や哲学者たちとの食卓を囲む談話に参加する機会に恵まれ、アルベルティが『絵画論』で文人たちとの交流を画家たちに勧めた際に予想していた以上の影響を受けたのである。

この絵画に漂っているのは、当時のフィレンツェの精神的風土やロレンツォ・デ・メディチの周囲に集う知識層の思想である。古代のアペレスの「ウエヌス・アナデュオメネ」のエクフラシスとしてのエピグラム、これに着想を得たポリツィアーノの『スタンツェ』におけるウエヌスの描写、そしてこれを靈感源とするポッティチェッリの「ヴィーナスの誕生」という流れには、絵画から詩、詩から絵画への循環が認められる。

言語的表象と視覚的表象との間には、類似性を強調しようとする力、その

反対に差異化しようとする力が働くが、その場合には対立関係が際立つことになり、パラゴネ、つまり諸芸術間の位階をめぐる優劣論争が繰り広げられるようになる。一方で、類似の方向へ引き寄せようとするのが姉妹芸術理論であるが、詩と絵画の評価されるべき基準は、詩がいかに対象を鮮明に眼前にもたらず生き生きした描写をしているか、絵画がいかにより豊富な文学的内容を語っているかであった。ポリツィアーノとポッティチェリは、それぞれの作品を通して、詩と絵画の緊密な繋がりを明確に示したのである。

結

主題として掲げられ、讃えられるはずであった「この市の勇壮なる馬上槍試合と栄光に満ちた華麗なる行列」と「立派な行為にふさわしき褒賞」、作者が記憶に留めようとした「大なる名や比類なき卓越した業」は、この未完の作品に現れることはなかった。「運命、死、あるいは時が奪い去ること」なく、記憶に留められ我々に伝えられたものは、「第三天を彩るかの女神の酷き統治」だけではなかった。上述のような「俗語の危機」において局面を打開した作品として、『スタンツェ』は記憶に留められたのである。ポリツィアーノは古典への造詣の深さ、とりわけギリシア語・文学に対する博識によって、ラテン語が実はギリシア語を模範としていたことを、ラテン語こそが完璧な言語として崇め俗語を蔑視していた人文学者たちに認識させた。彼は「アプロディーテー讃歌」の一節をギリシア語から俗語に、オウィディウスの『転身譜』やクラウディアヌスの『ホノリウスとマリアのための祝婚歌』のラテン語の詩行を俗語に移し替え、この言語が古典語によって表現された内容を伝達し得ることを実証した。このようにして、俗語は文化を伝播する言語として再生したのである。

ジュリアーノの名と事績を大衆の記憶に刻むことによって、メディチ家に対する彼らの支持を盤石なものにしたいというロレンツォの意図を汲み取り、ポリツィアーノは、彼の弟の馬上槍試合への参加がウェヌスの意志によ

るものと設定した。それはメディチ家に対するこの女神の恩寵を、読者・聴衆に印象づけるためであったが、それにはこの女神を彼らの心に宿るように描写する必要がある。彼は、記憶に留めるべきものの提示方法について工夫を凝らし、シモーニデースの「記憶術」を活用したのである。「場所」として設定されたのは宮殿の両開きの門扉、「イメージ」としてその「場所」に置かれたのは浅浮き彫り、そして「イメージ」は「順番」に両開きのそれぞれの扉に配置されている。片方の扉はウェヌスのエクフラシスのみに充てられ、この女神の圧倒的な存在感を印象づける。もう一方の扉には、ウェヌスの酷い統治のもとに服従する神々が配置されている。

ポリツィアーノは系譜の異なるエクフラシスに通暁していたが、それはフィレンツェで受けた教育の賜物であった。彼はこの地に移り住んだ学者たちから修辞学用語としてのエクフラシスを学ぶ機会に恵まれていた。天賦の才と恩師たちの薫陶によってホメーロスの『イーリアス』のラテン語訳で頭角を現しただけに、文学用語としてのエクフラシスを熟知していた。彼は門扉の浅浮き彫りにおいて、生き生きした詳細な描写によって、ウェヌスの存在感と統治の酷さを読者・聴衆の記憶に刻み込もうとした。エクフラシスと作品本体との有機的関連づけという観点から見ると、「対象を鮮明に眼前にもたらず描写的な語り」は、主人公ユーリオの夢の場面で効果を発揮し、彼の心理や行動に直接、影響を及ぼしている。

エクフラシスは、「絵は無声の詩、詩は有声の絵」や「詩は絵のごとく」という姉妹芸術理論に必要な修辞技法のひとつであるが、ポリツィアーノは明瞭さとエンルゲイアに特徴づけられる詩行を紡いで、詩と絵画の類似性を明確に示した。ここには古代の詩人たちが高らかに謳い上げた世界が、感覚的に捉えることの出来る言葉で描写されていた。『スタンツェ』とボッティチェッリの「ヴィーナスの誕生」は、詩と絵画が姉妹芸術であることを明示し、盛期ルネサンスを担うことになる画家たちを鼓舞し、芸術家としての自覚に目覚めさせることになったのである。

ホメーロス、オウィディウス、クラウディアヌスなどの作品から着想を得

た『スタンツェ』の詩行はエクフラシスに彩られているが、その背後にあるのは、アリストテレス、キケロ、ホラティウス、クインティリアヌス、『プロギュムナスマタ』の著者たちの見識である。この作品の中では、ホラティウスの詩論「詩は絵のごときもの」と作者自身の革新的な創作理論「docta varietas」（学識豊かな多様性）が重層構造を成している。ポリツィアーノは系譜を異にするエクフラシスを受容し、古典作品に醍醐味をもたらしたこの技法を駆使して、俗語の可能性の地平線を広げた。この詩人は古典の記憶を伝承するために、膨大に蓄積された記憶の扉から自在に詩行を取り出し、凝縮された己の想像の世界を作詩法の緻密さと卓越した技巧によって構築し、過ぎ去った日々の詩の精華を甦らせたのである。

註

- 1) ギベルティは透視画法を駆使した浮き彫りに鍍金を施して門扉を完成させたが、ミケランジェロがその美しさを讃えたと、ヴァザーリは伝えている。Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. II, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1967, p. 193.
- 2) ミリオリーニは、ラテン語で優雅に書きたいと願う者はいたが、俗語に対して配慮する者に欠けており、俗語は文学語として蔑視されていたとして、この状況を「危機」と捉えている。Cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 1960, pp. 251-53.
- 3) Lorenzo de' Medici, *Proemio al Comento de' miei sonetti*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, t.I, Roma, Salerno Editrice, 1992, p. 369: «concluderemo più tosto essere mancati alla lingua uomini che la essercitino, che la lingua agli uomini e alla materia».
- 4) B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1967, p. 234.
- 5) 本稿で引用の際に用いるのは以下のテキストである: Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, in Id., *Poesie di Angelo Poliziano*, a cura di Francesco Bausi, Torino, UTET, 2006, pp. 109-240. (以下、*Stanze*、『スタンツェ』と略記)
- 6) 「第三天を彩るかの女神」ウェヌスに言及する詩行は、ダンテの「Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete」(*Convivio*: II, *Canzone* I, 1) と「che dipingon lo ciel per tutti i seni」(*Par.*: XXIII, 27) を反映している。「讃えよと、大胆なる心が我を駆り立てる」には、ポツカッチョの *Amorosa Visione* の「Move nuovo disio l'audace mente, / donna leggiadra, per voler cantare」(*Amorosa Visione* [Testo B]: I, 1-2) の影響が見られる。作者はペトルルカの *Trionfi* から着想を得て、「運命、死、あるいは時が奪い去ることのなきように」という詩行を組み立てている。

- 7) 「この上なく卓越した2人の人物、フィレンツェのマルシリオ・フィチーノとビザンティンのアルギュロブローソスの指導を受けた」と、称賛と感謝の念を著書に記している。Cfr. *Angeli Politiani Miscellaneorum Centuria Prima*, in Angelo Poliziano, *Miscellanies*, edited and translated by Andrew R. Dyck and Alan Cottrell, vol. I, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2020, pp. 482-484.
- 8) 『アラゴン詞華集』(*Raccolta Aragonesa*)に添えられた「献呈の辞」では、「もし、あの神々しい詩人ホメロスが存在しなかったとしたら、アキレウスの名声とて、その肉体と共に同じ墓に覆われてしまっていたことでございましょう」と、記憶に留める詩の力が強調されている。「献呈の辞」の著者同定に関しては、ポリツィアーノがロレンツォの意向を汲んで草稿を書いたと看做されている。Cfr. [Epistola proemiale alla Raccolta Aragonesa], in Gianfranco Contini, *Angelo Poliziano*, in *Letteratura italiana del Quattrocento*, a cura di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 129-133 (a p.130). 『イーリアス』(*Ἰλιάδος*: VI, 357-358)では、「将来、生まれてくる人間たちの間で、我々は謳われることでしょう」と、詩による記憶の継承が示唆されている。Cfr. Omero, *Ἰλιάδος*, in Id., *Iliade*, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, testo originale a fronte, Torino, Einaudi, 1950, pp. 216-217.
- 9) Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Olschki Editore, 1996, p. XVIII: «al di sopra del mutevole e instabile scenario del mondo si innalza quell'entità metastorica e metafisica che è per Poliziano la Poesia»; «si può ben dire che ai suoi occhi, solo perché già 'detta', la realtà stessa assume un senso, o meglio il suo vero senso, riuscendo a superare la finitezza del contingente per approdare all'eternità del divino».
- 10) Cfr. Ghino Ghinassi, *Il volgare letterario del Quattrocento e le «Stanze» del Poliziano*, Firenze, Felice Le Monnier Editore, 1957, p. XIV.
- 11) Cfr. *Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s.d.*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952, p.904: «Sed cum Ciceronem, cum bonos alios multum diuque legeris, contriveris, edidiceris, concoxeris et rerum multarum cognitione pectus impleveris, ac iam componere aliquid ipse parabis».
- 12) Angelo Poliziano, *Nutricia* in Id., *Silvae*, cit., p. 231.
- 13) Cicero, *De oratore*, with an English translation by E. W. Sutton, completed with an introduction by H. Rackham, vol. I, London, Heinemann, 1979, pp. 468-469.
- 14) Quintilian, *The Institutio oratoria of Quintilian*, with an English translation by H. E. Butler, vol. II, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963, VI, II, 32.
- 15) 彼は『イーリアス』の翻訳を中断せざるを得なくなった無念さをこめて、「おお、畏敬すべきアキレウスよ」(*Stanze*: I, 7, 2)と呼びかけ、「我がユーリオの愛と武勲を謳う間」(*Stanze*: I, 7, 8)、しばらく中断させてほしいと訴えている。
- 16) Cfr. Omero, op.cit., pp. 666-673.
- 17) Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Ashgate Publishing, 2009, p.51.
- 18) *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, translated with introductions and

- notes by George A. Kennedy, Atlanta, Society of Biblical literature, 2003, p. 45.
- 19) *Ibid.*, p.14.
 - 20) Webb, *op.cit.*, p. 51.
 - 21) *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, *cit.*, p. 86.
 - 22) *Ibid.*, pp. 117-120.
 - 23) 彼は、クインティリアヌスの曖昧な箇所に関して、「我々はその説明をアプトニウスの解説者の著書の中に見出す」と述べている。Cfr. *Angeli Politiani Miscellaneorum Centuria Prima*, *cit.*, pp. 290-291.
 - 24) *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, *cit.*, p. 166.
 - 25) エクフラシスの対象は、庭、ある教師の人生、絵画、彫像と、多岐にわたるものであった。大ピロストラトスと小ピロストラトスによる『絵画記』は、古代弁論術の伝統に則って自らの文学的技量を披露するために書かれた著作である。冒頭で大ピロストラトスは、「絵画を軽蔑する者は誰であれ、真実に不正を働き、詩人たちに与えられた知恵にも不正を働く」と、絵画の重要性を主張している。Cfr. Philostratus, *Imagines*; Callistratus, *Descriptions*; with an English translation by Arthur Fairbanks, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960, p. 2 (294K).
 - 26) キーツの『ギリシアの壺をめぐるオード』に関する著作において、シュビッツァーはエクフラシスを本質的に詩のジャンルと定義している。Cfr. Webb, *op.cit.*, p. 33.
 - 27) ヴァザーリは、ミケランジェロの《聖パウロの改宗》について、空中のイエス・キリストと大勢の美しい天使たち、仰天して驚愕のあまり地上に落馬したパウロと周りの兵士たち、彼らが逃げる様子や馬の勢いを詳細に述べている。Cfr. Vasari, *op.cit.*, vol. VII, pp. 177-178.
 - 28) エクフラシスの定義や見解の変遷に関しては、以下を参照：James A. W. Heffernan, *Museum of words; the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005 (1st ed. 1993), pp. 1-8, 191-194. ヘッフエルナンは、「エクフラシスが繰り返し広げるのは、競い合うふたつの表現方法であり、語ろうとする言葉の力と静止した図像の執拗な抵抗とのせめぎ合いである」と述べている。Cfr. Heffernan, *op.cit.*, p.6. Andrew S. Becker, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1995, pp. 1-40. Webb, *op.cit.*, pp. 31-35, 70-76, 87-90. エクフラシスを、「言語と形、言葉とイメージとを交換する原動力」と捉える見解もある。Cfr. Marcello Ciccutto, *Spirantia signa. Cultura efrastica di Agnolo Poliziano*, in *Ecfrafi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, t. I, Roma, Bulzoni, 2004, p. 126.
 - 29) ポリツィアーノは「最初の百章」の出版に至った事情について、ロレンツォ・デ・メディチへの〈献辞〉で、「貴殿とご一緒に戸外で乗馬中に、私がこの作品を朗読いたしましたところ、貴殿はこの内容の斬新さや魅惑的な多様性に喜ばれ、少なくともまず百章を出版するようにと勧めてくださいました」と述べている。Cfr. *Angeli Politiani Miscellaneorum Centuria Prima*, *cit.*, p.2.
 - 30) 作者はこの著作の構成について、主題の「多様性そのものは倦怠感を追い払い、先に読み進めてゆく上で刺激になるもの」であるが、それが「将来、非難される」ことが

- あるとすれば、「私は、そのようなさまざまな様相のある自然の弟子であると公言する」と述べている。Cfr. *ibid.*, p. 4.
- 31) 彼は第 39 章において、「最古の典拠」に遡れば十分であると述べている。Cfr. *ibid.*, p. 234.
- 32) Manlio P. Stocchi, *Kairos, occasio: appunti su una celebre ecfrafi*, in *Ecfrafi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 150.
- 33) Angeli Politiani, *Miscellaneorum Centuria Prima*, cit., p. 264. この翻訳に関して、ストッキは次のように指摘している：アウソニウスがギリシア語の男性名詞 «Καῖρός» をラテン語の女性名詞 «Occasio» と翻訳したことで «Καῖρός» の記憶が女性像に変えられ、それぞれの実態の間に図像学上の一致も概念上の一致も存在しない «Καῖρός» (好機の神) と «Fortuna» (運命の女神) との混同に繋がることになった。Cfr. Stocchi, *ibid.*, p. 148.
- 34) ポセイディップスの «Καῖρός» 像の前髪は捕えられるためであり、この神は「逃げ去ってはゆくが、思慮分別や良識には服従し、明敏さと敏捷さを持っている者には捕えることができる」のである。Cfr. Stocchi, *ibid.*, p. 148, nota 17. アウソニウスの «Occasio» 像は、前髪によって人に気づかれずに通り過ぎ、後に残るのは〈後悔〉だけである。
- 35) ポセイディップスのエピグラムでは、エクフラシスが作品に生命力を与えている。擬人法のもつ効果は無機的存在である彫像に身振りや言葉を与え、彫像と架空の観客との対話が響いている。Cfr. *The Greek Anthology*, with an English translation by W.R. Paton, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1918, vol. V (Book XIII-XVI), pp. 324-325. 『ギリシア詞華集』には、『パラティナ詞華集』全 15 巻の写本に含まれていなかった『ブラステス詞華集』のエピグラムが所収されている。
- 36) *Angeli Politiani Miscellaneorum Centuria Prima*, cit., p. 264.
- 37) *Ibid.*, pp. 264-266.
- 38) *Ibid.*, p. 266.
- 39) *Progymnasmatia. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, cit., p. 46.
- 40) Cfr. E. R. Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, translated from the German by Willard R. Trask, with a new introduction by Colin Burrow, Princeton, Princeton University Press, 2013, pp. 183-200 (a p. 195).
- 41) *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae* は、宮廷詩人クラウディアヌスが、西ローマ帝国ホノリウス帝とその將軍スティリコの娘マリアとの婚礼を慶賀し、帝の権威を高めるために創った祝祭詩である。
- 42) Claudio Claudiano, *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae*, in Id., *Epitalami e Fescennini*, a cura di Edoardo Bianchini, testo latino a fronte, Firenze, Le Càriti Editore, 2004, p.64: «Mons latus Ionium Cyprae praeruptus obumbrat, / inivius humano gressu, Phariumque cubile / Proteos et septem despectat cornua Nili».
- 43) *Ibid.*, p. 64: «Hunc neque canentes audent vestire pruinae, / hunc venti pulsare timent, hunc laedere nimbi».
- 44) *Ibid.*, p. 68.
- 45) 「眼前に」という表現が、強調するように繰り返されている。Cfr. Aristotle, *Art of rhetoric*

- ric, translated by John Henry Freese, revised by Gisela Striker, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2020, Book III, 10, 1411a; III, 11, 1411b.
- 46) Ibid., Book III, 11, 1411b.
- 47) Pliny, *Natural history*, with an English translation by H. Rackham, Vol. IX, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1952, XXXV, 91.
- 48) Cfr. *The Greek Anthology*, cit., p. 262.
- 49) Ibid., p. 264.
- 50) Angelo Poliziano, *Greek and Latin poetry*, edited and translated by Peter E. Knox, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2018, p. 234.
- 51) Ibid., p. 234.
- 52) Hesiod, *Theogony*, in Id., *Theogony; Works and days; Testimonia*, edited and translated by Glenn W. Most [Revised edition], Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2018, p. 16-19.
- 53) Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 132: «Le figure della ripetizione arrestano la corrente dell'informazione e concedono il tempo di «gustare» emozionalmente il contenuto dell'informazione che viene appunto accentuato e posto in evidenza per l'importanza che deve assumere».
- 54) Émilie Sérís, *Les étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Librairie Droz S.A., 2002, p. 232.
- 55) 『スタンツェ』でウエヌスを迎えてマントを着せかけ装身具で飾るホーラーたちの振る舞いは、「アプロディーテー讃歌」(*Εἰς Ἀφροδίτην*: 5-13)の彼女たちのそれと同じである。『スタンツェ』では読者・聴衆が思い描きやすいように、「神々しいマント」が「星を鏤めたマント」に、「極上の細工の金の冠」が「東洋の宝石と金の冠」に、「オレイカルコス（銅系の合金）と黄金の耳飾り」が「真珠の耳飾り」に、「金の首飾り」が「豪華な首飾り」に変更されている。Cfr. Hesiod, *Εἰς Ἀφροδίτην*, in Id., *The Homeric hymns, and Homerica*, with an English translation by Hugh. G. Evelyn-White, [new and rev.ed.], Cambridge, Cambridge University Press, 1964, pp. 426-427.
- 56) Publio Ovidio Nasone, *Metamorphoses*, in Id., *Le Metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, testo latino a fronte, vol. I, Milano, Rizzoli Editore, 1995 (1ª ed. 1994), p.306. Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae* in Id., *Il rapimento di Proserpina / La guerra dei Goti*, introduzione, traduzione e note di Franco Serpa, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli Editore, 2002 (1ª ed. 1981), p.96.
- 57) Ovidio, op.cit., p.78: «Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis; / nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem»; «amor est mihi causa sequendi». (「ベネイオスの乙女よ、お願いだ、立ち止まっておくれ、お前を追っているのは敵ではない。乙女よ、立ち止まっておくれ、まるで狼から逃れる子羊、獅子から逃げる雌鹿のようだ」、「私がお前を追いかけるのは、愛ゆえだ」)。
- 58) Angelo Poliziano, *Nutricia*, cit., p. 205: «Adde novis mutantem corpora formis / Parthenium».
- 59) Angelo Poliziano, *Silvae*, cit., p. XXIV: «parlando del poeta greco Partenio, autore di un poema sulle trasformazioni imitato da Ovidio nelle *Metamorfosi*».

- 60) 『イーリアス』(Iliados: II, 5-34) では、アガ멤ノーンが見る夢の場面は描かれていない。彼の陣屋に入った「夢の神」は、ネストールの姿を借りて枕辺に立ち、ゼウスの言葉を告げるだけである。Cfr. Omero, op.cit., pp. 38-41.
- 61) Cfr. Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di Francesco Bausi, vol. I, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1997, p.XI: «la vicenda universale ed eterna di ogni uomo, che è chiamato a innalzarsi al di sopra della vita sensuale, attingendo i più alti livelli della vita attiva (o civile) e di quella contemplativa».
- 62) Cfr. Angelo Poliziano, *Poesie di Angelo Poliziano*, cit., p. 240, nota a II, 46, 8.
- 63) Poliziano, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis in Prosatori latini del Quattrocento*, cit., p. 872: «tantumque abfuit quominus tam multiplices materiae omnibus locis suffecerit, ut eam quoque quasi Phidias aliquis aut Apelles insigni operis artificio superaverit».
- 64) ポリツィアーノは、1485年に出版されたアルベルティの『建築論』の初版をロレンツォ・デ・メディチに贈呈した際に、〈献辞〉の中で、この著作を丁寧に読み人々に普及させるように進言している。Cfr. Leon Battista Alberti, *L'architettura*, traduzione di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, pp. 3-4.
- 65) アルベルティは「序」で、フィリッポ・ブルネレスキのために「トスカーナ語に訳した」と述べている。Cfr. Leon Battista Alberti, *De pictura*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. III, Bari, Laterza, 1973, p. 7.
- 66) Ibid., p. 94.
- 67) 『モラリア』所収の「アテーナイ人の栄光」において、プルタルコスがシモーニデースに言及した後、画家と文人は模倣の手段は異なるが、根底にある目的は同じであると述べている。Cfr. Plutarch, *De Gloria Atheniensium*, III, in Id., *Plutarch's Moralia*, with an English translation by Frank C. Babbitt, vol. IV, London, Heinemann, 1962, pp. 500-501.
- 68) ホラティウスは、ピーソー父子に宛てた書簡の形をとった『詩論』の中で、詩を造形美術になぞらえながら、「Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes» (*De Arte Poetica*: 361-362) と述べている。Cfr. Quinto Orazio Flacco, *De Arte Poetica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, testo latino a fronte, Torino, UTET, 1993, p. 556.
- 69) プラトンは『国家』第10巻で、「ミメシス」は、第1の階梯であるアイデアから遠く離れた第3の階梯にある故、真理から遠く離れていると述べ、ホメーロスにせよ、他の詩人たちにせよ、対象についての知識や技術もないのに専門家の意見を真似しているだけであると批判している。Cfr. Plato, *The Republic*, with an English translation by Paul Shorey, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006, Book X, 599, 602.
- 70) Cfr. Aristotle, *The Poetics*. "Longinus": *On the sublime*. Demetrius: *On style*, with an English translation by W.H. Fyfe, London, Heinemann, 1960, 1447a, 1447b, 1448b, 1451b, 1452a, 1454b. ポリツィアーノの恩師であったアルギュロプーロスは、アリストテレスの著作をラテン語に翻訳して15世紀のイタリアに紹介した人物である。