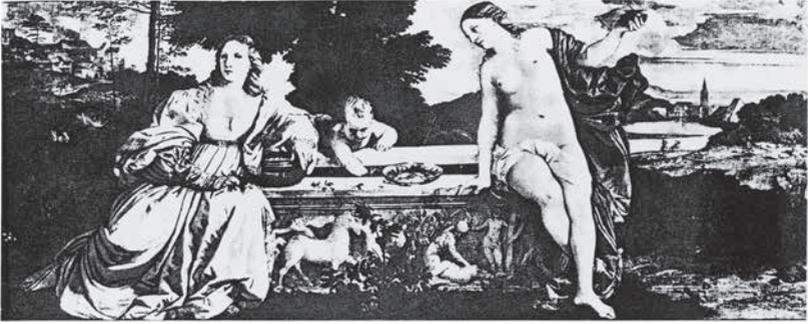


テイツイアーノの「聖愛と俗愛」の解釈に寄せて<sup>(1)</sup>

エルヴェイン・パノフスキ  
高木昌史  
訳著



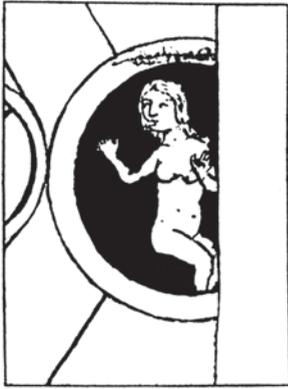
図版1 ティツィアーノ『聖愛と俗愛』、ローマ、ボルゲーゼ美術館

「ティツィアーノの「聖愛と俗愛」(図版1)を扱った従来の解釈の試みから(一)受ける印象では、その場面を古典古代の神話や同時代の叙事詩の特定の個別的事件に関連させるのは成功しないであろう。また他方、十六世紀の記念碑的絵画をたんなるムード画あるいは風俗画と解釈することももちろん許されないように見える。それ故、この絵は「寓意的―象徴的」表現として理解されなければならないであろう。しかもその表現は、種類も価値も異なるにも拘わらず、互いにまったく矛盾するわけではない概念や理想をわれわれに呈示するような、—いわば様々な価値評価をもつ種類のものなのである。これは一七〇〇年頃から伝統的になった呼称(二)、この絵が初めて言及されるように見える名称、すなわち、「飾りのない美」*Bella disornata*と「飾られた美」*Bella ornata*の名の下に現れる。

最古の解釈に関する報告(三)が信頼のおけるものだとしたら、その報告は直ちにわれわれを一步前に進めてくれるであろう。つまり、「飾りのない美と飾られた美」という呼称はある特定の見方から解釈されなければならない。その見方は、「自然な美」*φυσικὸν κάλλος*と「外来の美」*ἐπιφανικὸν κάλλος*との間の古典古代の対立

の中ですでに有効になっていたが、レオーネ・バッティスタ・アルベルティ<sup>(2)</sup>はそれをルネサンスの教義にまで高めていた。要するに、「飾られたものに対する飾られないものの優位」、「裝飾 ornamentum」に対する生来の美 pulchritudo imata の優位」に関する学説がそれだ。裝飾には、付加されたもの、貼り付けられたものの性格が付随しており、それは不完全さを隠蔽は出来ても、真の美しさを高めることは出来ないで、結果、それは「真の存在」*ovros ov* に対して何かしら「虚偽的なもの」として相対することになる。「これらから私には以下のこと明らかになると思う」と、間違いなくキケロ（『神々の本性について』*De Natura Deorum* I, 79）<sup>(3)</sup>を想起しながらこう語られる。「美とはあたかも（自身のものそして生来のもの）のように、身体全体に満たされている（それ故に美しい）が、裝飾は、これに反して、生来のものというよりは〈添えられ組み立てられたもの〉の性質を感じさせる」<sup>(4)</sup>。

このように見てくると、古い名称は、絵の寓意的—象徴的性格を本当らしく見せるばかりではなく、それを超えて、われわれの見解では、不当に疑われた事実を確証してもいる。その結果、寓意的解釈の中で、「飾りのない裸の人物像」は「より高い」（伝統的な用語で言えば、「天上的な」）原理を、それに対して、「豊かに飾られ衣服を着た人物像」は「より低い」（地上的な）原理を代表するにちがいない。裸の女性が薫香皿（天上の火の器）を持ちあげ、一方で、衣服を着た女性が儂い花を持った片方の手を膝に置き、他方の手を察するところ地上の宝で満たされた金の水盤で支えているのは、以上の理解に合致している。前者「裸の女性」は髪に白いリボンを刺すだけで、一方、後者「着衣の女性」はミルテの花環で飾られている。「ミルテの花環は、ヴィーナスに奉納されているために、それ〈喜び〉を際立たせる。ヴィーナスがパリ



本文図版 パラティーンナ・ラ  
ティナ古写本、1993、  
フォリオ 26

スの審判に姿を現すとき、この植物「ミルテ」の花環で飾られていたと言われている<sup>4</sup>。また左側の風景が世俗の城と非常に目立つ場所に描かれた一對の兎あるいは家兎を示しているのに対して（グスタフ・パウリがかつてこの種類を非常に可愛らしく描いたような「ヴィーナスの動物園の生物」）、われわれは右側に教会のある村と敬虔な羊の群れを眺めることになる。最後に、十六世紀の図像学の文献が「裸」そのものの意味に関して教示しているのも、以上の理解に合致する。裸は、たんに状況から結果として生じるのではなく、特定の比喩言語的な内容の担い手として考えられている場合には、最初から何か「二通りに解釈されるもの」として現れる。「海から上がるヴィーナス」Venus Anadyomene は裸であるが、「真理」Veritas もそうである。娼婦は裸だが、「裸の哲学者」Gymnosophist と悔い改めるマグダレーナもそうだ。中世においては、確かに裸の積極的な意味は完全に忘れられてはいなかったが（モンテカヴァロ Montecavallo 「山の馬」の馬の調教師たちを二人の裸の若い哲学者とする有名な解釈を参照せよ。彼らにとっては、あらゆるものが隠されずにただ眼前に横たわっている。彼らは世の財産を無と見做しているからだ<sup>5</sup>）、裸の積極的な意味は、特に北方において、否定的な意味に対してかなり目立たなくなってしまう<sup>6</sup>。一三五一年に、本文図版に複製された細密画<sup>6</sup>が表現しているような「裸の真理」nuda Veritas は、何と言っても正に目立つ現象である。またラテン語の

何と言っても正に目立つ現象である。またラテン語の



図版2 「自然」と「理性」の対話、フランス写本 379 の細密画、パリ国立図書館

『愚者の船』<sup>(5)</sup>の論争木版画やクラナハのブラウンシュヴァイクのヘラクレス画像の中で、裸の女性に着衣の女性に対して強調的に対比されているのを見る場合、一般に、純潔と淫奔の対比、あるいは被造物(人間)と神聖の対比が視覚化されているはずである。こうして、古い罪深いエヴァは、聖職者の論争的な会話の中で、「新しいエヴァ」Nova Eva (マリア)と対比されるか、あるいは進歩的な寓意解釈において、「人間性」Nature Humaineは「理性」Raisonに、「自然」Naturaは一般に「優美」Gratiaに対比された(図版2)(9)。この意味で、有名なイタリヤ・ルネサンスのよく知られた、十五世紀初頭のミシュレ・ソールモンのコンスタンティヌス大帝のメダルの裏面(10)は解釈されている(図版3、子犬を裸の人物像の足元に描いている)。テイツィアーノが、われ

われにはまったくあり得なくはないように思われるが、その印象に影響されたのだとしたら(11)、それは「聖愛と俗愛」が「昇華された論争的対話」を表現しているという、それ以前のものから判断して理解しやすい捉え方を支持するにすぎないであろう。—ただ、宗教的なものの意味内容が「一般的に人間的なもの」(あるいは、もっと上手く言えば、「一般的に世界観的なもの



図版3 ミシュレ・ソールモン、コンスタンティヌス大帝のメダルの裏面（「自然」と「優美」の対話）、ウィーン、美術史美術館

ないことが分かる。「放逸」Luxuriaが「裸同然」なのは、それが「金、喜び、所有地、そして牛馬といった幸運の財産」beni di fortuna, che sono danari, gioie, possession e giumenti.を散逸させ無に帰するためであって、裸そのものが不道德的であるためではない。例えば、三人の優美の女神たちは「友情」Amicitiaの表現として裸である。何故なら、親しい人間は「あらゆる裏切りから自由で束縛されない心の者でなければ

の」に装われ、また裸と着衣の比喩言語的な意味がまさしく「転換」を経験したのである。この転換はしかし完全に時代の意味の中にある。というのは、中世においては例外であった裸のあの積極的な評価は、実際、十六世紀の象徴的意義にとつては殆ど基準になつていたように思われるからだ。われわれの研究の中でしばしば引用されるチャーザレ・リーパの『イコノロジーア』Iconologia<sup>(6)</sup>の中に、例えば、

裸が殆ど例外なく積極的で、決して特別に官能的快楽の意味で解釈されてい

ならない」*debbono essere d'animo libero e sciolto di ogni inganno* からだ。「魂」Anima は「あらゆる肉体的妨害に束縛されない」*sciolta da ogni impedimento corporeo*) ために、「美」Bellezza は「化粧品の見せかけを欲しないが故に」*perche non vuol esser coperta di liscio*)、*「明快」Charezza* は( )では著者にとつて説明は自明のように思われる)、*「機敏」Prontezza* は(動きにおけるあらゆる妨害から自由であるが故に)*per essere libera d'ogni impedimento all'operare*) 裸びあり、*「知恵」Sapienza* は(説明は要らない)、*「真実」Verità* は(「簡潔さがそれにとつて自然であるが故に」*per dinotare che la semplicità le è natural*)、*「勇敢な徳」Virtù Heroica* (「富ではなく不死を求めるような徳、古代の大理石像の中で見られるようなそれは言う、〈徳は裸の人間に満足である〉と」*come quella, che non cerche ricchezze, ma l'immortalità … come si è visto in un marmo antico che dice >virtus nudo homine contenta est*)、*「観照的な人生」Vita contemplativa* は裸びである。そしてまさにこのリーパにおいて、われわれは今や、「裸の人物像と豊かに着飾った人物像の対比」に出会うことになる。その人物像は確かにすべての特徴ではないにしても本質的な特徴において、テイツィアーノの絵の現実と合致するので、それは絵の解釈のために何と言っても引用されなければならない。

「永遠の幸せ」*FELICITA ETERNA* [原文イタリヤ語]「金髪の編み毛の」、月桂樹の冠を戴いた若い「裸の」女性は「美しく輝くばかりで」、星空の上に坐して、左手には棕櫚、右手には「火の炎」を持ち、高みへ眼を上げ、歓喜のしるしを見せている。若い女性として描かれるのは、永遠の幸せが、永遠の歓喜、真の健康、青春を追求する特別な優雅さ以外に何も持たないからである。…裸なのは、「地上の短

命な事物で覆われる必要がないからだ」：金髪は永遠の平和と安定した調和の甘美な思いである。：星空の上に座ることが出来るのは、空だけを喜ぶ真の幸せが、星の素早い流れには左右されないことを示しているためである。：「燃えさかる炎は神の愛を示し」、高貴な眺めは神の観想を示している。何故なら、この二つの部分に深い幸福と完全な幸せが存するからである。

「儂い幸せ」FELICITA BREVE「原文イタリア語」頭上に金の冠を戴く「白と黄色の衣装の」貴婦人は、「様々な宝石に囲まれ」、右手には笏を持ち、高く上げた腕には小枝と足元近くの大地に生える南瓜が巻き付き、「左手」は硬貨と宝石に満たされた「金盃「たらい」を持っている」。―白と黄色の「衣装は満足」の、冠と笏は支配のしるしである。そして「儂く空虚な幸せが入っている大いなる富の金盃」は南瓜に同化し、ごく短期間に最高となって、瞬く間に活力を失い、大地に沈む。：

今や確かに、細部まで描き込まれた絵画に関するこの記述を根拠に、ティツィアーノの女性像の意味を「永遠の幸せ」Felicita Eternaと「儂く幸せ」Felicita Breveの概念に決定し限定してよいであろう。いずれにせよ、その記述はわれわれの解釈が正しい道を行んでいることを示唆している。「永遠の幸せ」と「儂く幸せ」、「飾りのない美」Bella disornataと「飾られた美」Bella ornata、そして最後に「天上の愛と世俗の愛」Amor celeste e mondano。これらの名称のすべてには、対立の観念が根底に横たわっている。その対立は―第一の場合はモラル的に、第二の場合は美学的に、第三の場合はエロテックに捉えられ―いずれにしても、「プラトンの理想化された人生観・世界観」と「エピクロス風に快樂主義的な人生観・世界観」

との間の競走に帰着するのだが、その積極的「ポジティブ」な側面は、すべての場合において、裸すなわち純潔と真理と非物質性の原理を示す人物像によって象徴化されるのである(二二)。

テイツィアーノの「聖(天上の)愛と俗(地上の)愛」もまた、すでに「論争」Disceptatioとしての「中間休止」Mittelzäsurによって特徴づけられており、従って、「比較」複合——描写」Synkrisis-Darstellungの伝統からのみ理解されるのだが、その描写の圏内では、その絵は、形式的かつ内容的に考えると、ある種の自明性によって秩序づけられる。つまり、人はその絵をまさしく「道徳」Virtusと「快楽」Voluptasの間の古き論争の意味で——ただしヘラクレスは不在で——解釈してよいであろう。もし何かしら原始的な対立が、繊細化されると同時に豊かにされて、遥かに自由で人文主義的というよりは深く人間的な見方の中でクローズアップされて現れていなければの話ではあるが。高貴な原理の代表者としての裸の人物像、——その描写に相応しく、身体を直立させて漂う姿勢と、頭を垂れ視線を下げた姿に一目瞭然に表現されている内的な優越性があまりに大きいために、両者は通俗的な意味で「争う」必要はないであろう。「永遠の幸せ」は、ソールモンのメダルのように、黙し閉ざして身を守る敵対者を征服するというよりは改心させようとしている。彼女の眼差しと身振りの中に何かしら「説得的なもの」を感じ取ったとしたら、その限りで人はまったく正しかったのである。ただこの誘うような「おお、あなたが御存知なら……」(フィッシエール)の内容は、愛への警告ではなく、逆に、より真実で永遠な幸せの約束と同一視されるべきである。この説得術を心得た女性は、より柔軟な感情を持つ脆い死すべき女性ではなく、無情なもの、装飾や花々にいまだ心惹かれる生の理想の擬人化であって、彼女はその高貴な姉妹によって、こう言ってよければ、「彼

女のより良き自我」によって、己が純化され自省するように呼びかけられているのを知るのである。

それと共に、われわれはおのずからある哲学の思想圏に導かれていくのだが、その哲学にとって特徴的なのは、それが「本当に真実な理念世界が感覚的・物質的なものの寓意的・虚偽的な世界に対して無条件の至上権」を持つという信仰を、此岸から彼岸への上昇を可能にする「段階的連続」の思想と結びつけていることである。すなわち、愛が美学的であると同時に道徳的で認識論的な原理となっていた新プラトニズムの思想圏へわれわれは導かれるのである。

この概念がティツィアーノの絵画の解釈に際しても無視されてはならないということ、クピドの姿が証明している。クピドが、本来のヘラクレスの寓話の多くの描写においてのように、形式的には遙かに密接に結びついている「儂い幸せ」のたんなる同伴者として捉えられるべきなのか、それともティツィアーノの構図の内部で、ソールモン・メダルの中の十字架と似たような役割を演じる上位の全体的シンボルの意味が相応しいのかは迷うところだ。両方の場合、クピドは明らかに、まさしく愛が論争の主題を形成していることを示唆している。われわれがクピドを―メダルとの形式的な関係を考慮すると、より本当らしく見えるが―第二のより包括的な可能性の意味で解釈する場合、クピドは真に新プラトニズム的な闘争の解決を予め指示してさえている。メダルの裏側の十字架が、罪深い「自然」*Natura*もそれが救世主の犠牲を恭しく受け取って己を慈悲に委ねる時には（「我らの主の十字架以外には、私が誇りにすることはなからんことを」*Minhi absit gloriari nisi in cruce domini nostri (HV, XPI)*）「救われ得ることを示唆してゐるよんこ」水晶のように透明な水の中でサラサラ流れるティツィアーノの絵のアモルは、感覚的な原理も精神的な原

理へ高まり純化され得ることを意味するであろう。その場合、絵画はあのプラトン主義的な「アモルの対話」*Dialoghi di Amore*との精確なイメージ類似物となるであろう。それは—常に多かれ少なかれ、マルシリオ・フィチーノのプロティヌス—プラトン注解(7)と結びつき、十六世紀にすべての文学ジャンルを形づくりながら—「感覺的な愛」と「神的な愛」の対立問題をめぐることになる。すでに一五〇五年に印刷されたピエトロ・ベンボの『アズラーニ』*Asorani*(8)の第三の対話(その中でわれわれはテイツィアーノの絵のインスピレーションの源をぜひ見たいところである)、レオーネ・エブレオの『愛の対話』*Dialoghi di Amore*(13)、特に『廷臣論』(9)第四書の有名な最後の数章、その中で、—一部はまったく文字通りフィチーノの『饗宴』注解(10)に従って—「真の至聖の精神的・神的な愛」(*amore vero, santissimo, razionale, divino*)を説くのはまたしてもベンボのだが、一方、世俗的な人物であるモレット・ダ・オルターナは「普通の感覺的な愛」(*amore volgare, sensuale*)—その享受を前者は間違った偽りのものと記している—を弁護する(14)。そもそも物質的な装飾と理想的な裸、地上的な束縛と超地上的な自由によって区別されながらも互いに「双子のように似ている」テイツィアーノの二人の女性像に対して特定の名称を提案しようとするなら、その女性像を、「聖愛と俗愛」(15)の具体化ではないとしても、新プラトン主義がよく対比したあの「二重のヴィーナス」*Geminae Veneres*の具体化と見做すことが、—特別にエロテックな意味だけではなく、一般的に形而上学的な種類の区別と高い段階の意味において—恐らく「最も時代に適して」いるのであろう。つまり、一方は、母親なしで(つまり、物質の協力なしで)天から生み出されたもの、マルシリオ・フィチーノに従えば、「認識の生命」*Anima intellectualis*、「育成する存在」*Existentia propagans*、

それ故、「美の純粋な観照」*Ipsa visio pulchri*を示し、他方は「ゼウスとディオネの娘」、「大地に浸み込んだ生命」*Vita mundo infusa*、「育成された存在」、それ故、「美の享樂」*Voluptas circa pulchrum*として解釈されるのである(二六)。これによって、絵の伝統的な名称に対して—それは、現代的・情念的形式化を度外視すれば、幾人かの解釈者が表現しているように、それほど間違つてはいないが—より精確であると同時により包括的な内容が与えられるであろう。その内容はプラトン主義化する「愛の対話」*Dialogo d'Amore*の文学的なタイプにも、また「道徳と享樂の論争」*Voluptatis cum Virtute Disceptatio*の絵のタイプにも合致するであろう。

#### 原註

(注 訳出は、主に出典が明示された部分に限定した。)

- (一) O・v・ゲルストフェルト Gerstfeld 編『芸術学月刊誌』*Monatschr. f. Kunstwiss.* 三、一九一〇年、三六五頁以下、およびE・シュタインマン Steimann/O・v・ゲルストフェルト『イタリヤ巡礼』*Pilgerfahrten in Italien*、一九二二年、二五五頁以下。他『*Sal. Reinach, Revue archéol.* II, 1912; G. Bateii, *Cicerone* IV, 1912; J. Poppepreuter, *Rep. f. Kunstwiss.*, XXXVI, 1913; R. Schrey, *Kunstchronik* N. F. XXVI, 1915; R. Förster, *Neue Jahrb. f. d. Klass. Altert.*, XVIII, 1, 1915; L. Houricq, *Gaz. des Beaux-Arts*, LIX, 1917; W. Habich, *Archiv f. Medaillen- und Plakettenkunde*, III, 1921/22.
- (二) 「天上の愛と地上の愛」*Amor celeste e mondano* という呼称は、見受けるところ、D・モンテラティチ『ボルゲーゼ邸』*Montelatici, Villa Borghese*、一七〇〇年、二八八頁が初めてである(リオネロ・ヴェントゥーリ *Lionello Venturi* 『美術』*Arte* XII、一九〇九年、三七頁)。
- (三) S・フランクッチ『令名高きスキピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿美術館』*S. Francucci, La Galleria dell' Illustrissimo*

…Sig. Scipione Cardinal Borghese (1613). Arch. Vat., Fondo Borghese S. VI. T.102. この個所はサントゥーリによって強調された。『ボルゲーゼ博物館・美術館』A. Venturi, Il museo e la galleria Borghese, 1893, S.103.

(四) L・B・アルベルティ『建築十書』L. B. Alberti, De re aedificatoria, VI.2<sup>a</sup> パノフスキー『イデア』九二頁参照。

原文 *pulchritudinem quasi suam atque inanimam toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit ornamentum autem afficit et compacti naturam sapere magis quam innati.*

(五) リーバ Ripa「喜び」Placere 参照。

(六) ヴァールブルク文庫講演集、一九二二／二三年、五八頁。

(七) 『首都ローマの不思議』Mirabilia Urbis Romae<sup>a</sup> アドルフ・ゴルトシュミットの「中世における古典古代」に関する講演、ヴァールブルク文庫講演集、一九二二／二三年、四三頁。

(八) 『パラティーナ・ラティナ古写本』Cod. Pal. lat. 一九九三、フォリオ二六。

(九) E・ピコ『絵画作品への自筆複写に関するフランス協会の学術報告』E. Picot, Bull. de la Soc. française de réprod. de manuscrits à peintures<sup>a</sup> 一九一三年、六四頁。

(一〇) E・v・ボデー、『メダル学と記念碑学の公文書』E. v. Bode, Arch. f. Medaillen- und Plakettenkunde 三<sup>a</sup> 一九二二／二三年、一頁以下。

(一一) 関係はG・v・ベツォルト Bezold によって認識され(『ゲルマン国立博物館公告』一九〇三年、一七四頁以下)、さらにフォルスター Forster とハビヒ Habich によって前掲書で根拠づけられた。

(一二) この関連では、すでに新プラトン主義のダンテ注解者たちが「煉獄篇」十九歌七行の幻視の「世俗夫人」Frau Welt を「偽りの幸せ」Felicita falsa、彼女の喜びを「世俗の喜び」placet terreni と特徴づけた一六三頁で述べた事実  
は特に興味深い。

(一三) 一五〇二年に執筆され、一五三五年によく印刷された。

(一四) バルダッサレ・カステイリオーネ『廷臣論』Balassare Castiglione, Il Cortigiano 一五二八年以来しばしば印刷されたその第四書五二章以下。

(一五) この定義は「アモル」Amore が男性(名詞)であることに対応して、十六世紀と十七世紀初頭に、一六抵はビ

シユコマキアの姿で―ジェンティレスキとバリョーネの有名な絵のように、二人の男性の守護霊の対立を象徴化した表現にのみ用いられたようだ。いずれにせよ、こうした絵画の存在と名称は、新プラトン主義の愛の学説の大きな人気を示している。

- (一六) マルシリオ・フィチーノ『愛に関するプロティノスの書注解』Marsilio Ficino, *Comm. in Plotini Librum de Amore*、第三章と第四章(全集、バーゼル、一五七六年、第二巻、一七―四頁)。「育成する存在」*existentia propagans*と「育成された存在」*existentia propagata*の対比は、もちろん、「生成する自然」*natura naturans*と「生成された自然」*natura naturata*の有名な区別に帰する。*ipsa visio pulchri*という言い回しは「美の純粋な観照」、一方、*voluptas circa pulchrum*は「美の享楽」にはば翻訳されるであろう。

## 訳注

- (1) 本論文は、Erwin Panofsky, *HERCULES AM SCHEIDEWEGE und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1997. エルヴィン・パノフスキー『岐路に立つヘラクレスおよび近代美術における他の古代的絵画題材』「余論I」の邦訳である。
- (2) レオーネ・バッティスタ・アルベルティ *Leone Battista Alberti*、一四〇四―一四七二年、ジェノヴァ生まれのイタリア前期ルネサンスの建築家、画家、彫刻家、音楽家、音楽理論家、詩人、哲学者。諸国を旅したあと、ローマ教皇庁に仕えた。ヴィトルヴィウスの同名の書に倣って、『建築十書』*De re aedificatoria libri X*, 1485を著した。なお、アルベルティに関しては、邦訳E・パノフスキー『イデア』伊藤博明・富松保文訳、平凡社、二〇〇四年、第三章「ルネサンス」の該当箇所(八七―九〇頁)参照。
- (3) キケロ、マルクス・トゥルリウス *Cicero*, Marcus Tullius、紀元前一〇六―四三年、ローマの政治家、雄弁家、道徳哲学者。ローマ司法界の第一人者となった。『神々の本性について』*De Natura Deorum* に関しては、邦訳『イデア』第三章「ルネサンス」の註三二―三二(二八九頁)参照。
- (4) 原文 *La corona di mirto nota, l'istesso <scil. il piacere> per essere dedicato a Venere e si dice che quando ella s'espose al*

Giudizio di Paride, era coronate di questa pianta

- (5) 『愚者の船』Das Narrenschrift、一四九四年刊。ドイツ人文主義の法学者・作家ゼバステイアン・ブラント Sebastian Brant (一四五八—一五二二年) の寓意詩。木版画付きの作品はヨーロッパ諸国語に翻訳され、大きな成功を収めた。

- (6) チェーザレ・リーバ Cesare Ripa、『イコノロジー』Iconologia、一六〇三年刊を著した。なお、邦訳『イデア』第四章「マニエリスム」、註五四(三四八頁) 参照。

- (7) マルシリオ・フィチーノ Marsilio Ficino、一四三三—一四九九年、イタリアの人文学者、哲学者。メデイチ家のコジモの庇護の下、プラトン、プロティノス等の著作をラテン語に翻訳した。なお、フィチーノに関しては、邦訳『イデア』第三章「ルネサンス」の該当箇所(八五—八七頁) 参照。

- (8) ピエトロ・ベンボ Pietro Bembo、一四七〇—一五四七年、イタリアの詩人、人文学者、聖職者。教皇レオ十世の秘書、枢機卿等を務めた。「天上の愛と地上の愛」に関する対話篇『アゾラーニ』Asolani、一五〇五年、は後世に大きな影響を及ぼした。

- (9) 『廷臣論』Il Cortigiano、一五二八年刊、イタリアの文学者、政治家バルダサーレ・カステイリオーネ Baldassarre Castiglione、一四七八—一五二九年、の代表作。彼はミラノのロドヴィコ・スフォルツァおよびウルビーノ宮廷に仕えた。

- (10) フィチーノの『饗宴』注解に関して詳しくは、邦訳『イデア』「付録」一の本文(一八〇—一八九頁) と註(三八〇—三八一頁) 参照。

【解題】

本稿は、一九三〇年に刊行されたエルヴィン・パノフスキーの著書『岐路に立つヘラクレスおよび近代美術における他の古代的絵画題材』Erwin Panofsky: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1997 (30) に収録された「余論」1「テイツィアーノの〈聖愛と俗愛〉の解釈に寄せて」Zur Deutung von

Trizianus > Himmilischer und Irdischer Liebe > (同書一七三—一八〇頁) の翻訳である。

同書「本論」は第一部「三頭像」Signum Tripartit、副題「ルネサンス美術のあるヘレニズムの崇拜シンボル」Ein heilnisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance (論文五篇)、第二部「プロディコスへのラクレス」Hercules Prodicus、副題「ドイツとイタリアの人文主義におけるギリシア的道德物語の復活」Die Wiedergeburt einer griechischen Moralerzählung im deutschen und italienischen Humanismus (論文一〇篇) から成り、「余論」は全三篇収められている。本稿「余論」1は特に、イタリア・ルネサンスの名作の一つ、ティツィアーノの「聖愛と俗愛」を扱った貴重な論文である。

ティツィアーノ・ヴェネチエリオ Triziano Vecellio (一四七六「八八?」—一五七六) 年の「聖愛と俗愛」L'Amor sacro e l'Amor profano は、現在、ローマのボルゲーゼ美術館 Galleria Borghese に所蔵されている縦一一八×横二七九cmの横長の作品で、一五一五年頃に描かれた初期の代表作である。ヴェネツィア派が生んだ「最も美しい寓意画の一つ」とされる(『世界美術大全集』第二三巻「イタリア・ルネサンス」3、小学館、二〇〇〇(一九九二年)、「解説」森田義之)。

画面中央に水槽(ヴィーナス「ウェヌス」の泉)、向かって右側に裸体の、左側に豪華な着衣の美しい女性が描かれている。その真ん中でキューピッド「クピド」が水遊びをしている。二人の女性が愛と美の女神ヴィーナスであることは大方の意見の一致するところのようだ。裸体のヴィーナスは深紅のマントを翻し、左手で器(愛の炎)を高く掲げ、着衣のヴィーナスは白い衣装に身を包み、ミルテ(永遠の愛のシンボル)の花冠をつけ、手袋をはめた手で愛の花に薔薇を持っている。彼女の背景の丘の上には要塞と城、中景に兎(多産の象徴)が二羽描かれている。一方、画面右には牧歌的な風景が広がる。狩りをする人々、羊飼ひ、草原に横たわる恋人たち。彼らは教会や湖や森を背景に至福の時を過ごしている。あらゆる意味で画面の左右が対照的に描き分けられたこの作品を、パノフスキーはアルベルティ、チエーザレ・リーバ、フィチーノ等、様々な文献を駆使しながら、図像学的に分析する。詳細は論文そのものに譲るが、要するに、彼の見解によれば、ここに描かれた二人の女性は、天上のヴィーナス(裸体)と地上のヴィーナス(着衣)、「生来の美」と「装飾の美」、「快樂」と「貞淑」、「永遠の幸せ」と「儂い幸せ」等々の対比とその調和を寓意的に呈示しているのである。

右の「天上のヴィーナス」と「地上のヴィーナス」の対概念は、古代ギリシアの哲学者プラトンに由来する。対話篇『饗宴』Symposion には(118a)記されている(一八〇節)。

「あの女神『アフロディテ・ウエヌス』には二種あるのだから、必然にまた二種のエロスがなければならぬ。…一方は、思うに、年長で、母の無い、ウラノス神(天)の娘で、われわれはこれを天の娘「ウラニヤ」とも呼んでいる、もう一種の年下の方は、ゼウスとディオネとの間の娘で、われわれはこれを万人向きのもの「パンデモス」と名づけている」(『饗宴』プラトン著、久保 勉訳、岩波文庫、二〇二二(一九五二)年、六四―六五頁)。

アフロディテ(ウエヌス)は、周知のように、ギリシア神話の愛と美と豊饒の女神だが、ホメーロスはこの女神をゼウスとディオネの娘とし(『イーリアス』第五卷三二二、三七〇行以下)、ヘシオドスは彼女をクロノスに切断されたウラノスの男根の泡(アフロス)から直接生まれたとする(『神統記』一八八―二〇〇)。プラトンは後者を「ウラニヤ」*Ourania*、前者を「パンデモス」*Pandemos* (Reclam, *Symposium*, S.30)と呼び、それらを二種類のエロスの起源として説明する。永遠で神聖な「天上のウエヌス」*Venus Coelestis*と物質界の「現世のウエヌス」*Venus Vulgaris*である。大方の研究者と同様、パノフスキーもテイツィアーノの「聖愛と俗愛」はこの二人のウエヌスを描く作品であるとして、本論文以後も、何度か「聖愛と俗愛」について言及している。

エルヴィン・パノフスキー(一八九二―一九六八年)の著作活動は、大きく、祖国ドイツでの前半とアメリカ合衆国に移住後の後半に分けられる。ハノーファーでユダヤ人の家系に生まれた彼は、ナチスの台頭とともに、国外への亡命を余儀なくされ、アメリカ合衆国に新天地を求めたが、ドイツ在住時代(一八九二―一九三三年)にドイツ語で発表した論文を、アメリカへの亡命以後(一九三四―一九六八年)の英語による著作の中で、彼は時折、改稿し活用している。本論文も、その例に漏れず、『イコノロジー研究』*Studies in Iconology* (一九三九年)と『ルネサンスの春』[原題] *Renaissance and Renascences in Western Art* (一九六〇年)にその「続き」が記されている。

前者『イコノロジー研究』5「フィレンツェと北イタリアにおける新プラトン主義運動」(浅野・阿天坊・塚田・永澤・福部訳、ちくま学芸文庫、二〇〇二年(下巻)の中で、パノフスキーは、「天上のウエヌス」と「地上のウエヌス」のテーマに関連して、『聖愛と俗愛』は「テイツィアーノが新プラトン主義の哲学に対して自ら進んで讃辞を呈した唯一の作品であるように思われる」と語る(同、五四頁)。

また後者『ルネサンスの春』(中森義宗・清水忠訳、思索社、昭和六三(四八)年)において彼は、ポッティチェリの

名作「ヴィーナスの誕生」と「プリマヴェーラ」(春)に描かれた「裸」の女神と「着飾った」女神、「無装飾の女神」と「装飾の女神」が、ティツィアーノの「聖愛と俗愛」の中に表現されていると指摘したフランクツチの説を紹介しながら、「ヴィーナスの誕生」は「天上のヴィーナスの降誕」、「プリマヴェーラ」は「自然のヴィーナスの領土」と題することが出来ると言う(同書、二二九—二三一頁)。フィレンツェの巨匠(ポッティチェリ)が別々の作品に描いた二人のヴィーナスは、ヴェネツィアの巨匠(ティツィアーノ)の名作の中で、一面面の中で対照的に描き分けられたわけである。

以上、パノフスキーの「聖愛と俗愛」論において特筆すべきは、前述、プラトンのエロス論(「饗宴」)を継承したイタリア・ルネサンス期の哲学者M・フィチーノ *Ermano* (一四三三—一四九九年)の新プラトン主義思想の援用である。フィチーノは「神聖な愛」は「自然な愛」に優るとしたが、但し、「より低い領域」である「自然の愛」によって「われわれの想像と感覚の機能が、物質的・知覚的世界の美を知覚し創造することができる」ため、「二つの愛は同じくらい尊敬すべきもの」であるとした。換言すれば、二人のヴィーナスは「われわれを促して美を作り出させるが、そのやり方はそれぞれ独自のもの」(フィチーノ「饗宴注釈」IV・4)なのである。パノフスキーはフィチーノのこの言葉を高く評価し、それを彼の「聖愛と俗愛」解釈の重要な典拠にしている(前掲『ルネサンスの春』同頁。なお、『恋の形而上学』マルシリオ・フィチーノ著／左近司祥子訳、国文社、一九八五年、五一—五三頁参照)。

本稿で訳出した論文は、このように、「イコノロジー研究」および「ルネサンスの春」に繋がってゆく内容を含んでいるばかりではなく、チェーザレ・リーパの『イコノロジーア』等、後の著作ではカットされている貴重な典拠を本文中に収録している点でも、貴重な一篇となっている。

最後にあらためて確認しておきたいのは、ティツィアーノの「聖愛と俗愛」が、ヴェネツィア共和国の十人会議書記官ニッコロ・アウレリオとパドヴァの貴族ラウラ・バガロットの結婚を記念して委嘱された作品であるという事実だ(画面中央の水槽の浮彫にニッコロの紋章が描かれている)。画面左の丘で遊ぶ兎は妻の多産を、紋章近く水を放出する蛇口は夫の繁殖力を暗示すると言われる(石鍋真澄監修『ルネサンス美術館』、小学館、二〇〇八年、「聖愛と俗愛」解説) 森雅彦)。同じく祝婚画であるポッティチェリの「プリマヴェーラ」が「新婚夫婦の部屋を飾る、愛と女性の美德の賞賛」(石鍋真澄『フィレンツェの世紀』ルネサンス美術とパトロンの物語、平凡社、二〇一三年)を描いているように、ティツィアーノの「聖愛と俗愛」も、愛の諸相を二人の女性(ヴィーナス)によって寓意的かつ対照的に表現しており、まさしく

結婚記念画なのである。

時に複雑で難解なヴァールブルク学派の思想的・理論的な考察とは別に、こうした歴史的・社会的な成立背景を理解することによって、芸術作品はその位置が明確になると同時に、一層その意味も深みを増してくるようになると思われる。

さて、「聖愛と俗愛」を見ると、画面中央に、神秘的な表情を湛える二人の女性に挟まれて、水槽で遊ぶキューピッド（クピド）が描かれている。水をかき混ぜるその姿には、「天上」と「地上」二つの愛を融合し調和しようとする寓意が色濃く反映しているようだ（前述『ルネサンス美術館』「解説」他）。パノフスキーの複雑な図像学的解釈も、このクピドを端緒にすると、そして右のような成立背景を再考することによって、さらなる展開が可能になるのかも知れない。

\* パノフスキー論文の翻訳に際して、ラテン語は本学文芸学部ヨーロッパ文化学科の戸部順一教授、イタリア語は芸術学科の石鍋真澄教授に種々ご教示いただいた。お二人に心から感謝いたします。文責は、言うまでもなく、すべて筆者（高木）にある。

\* 本稿は、本学「グローバル研究」プロジェクトの研究成果の一つとして発表するものである。