

エルヴェイン・パノフスキー「束縛されたエロス」
(レンブラントの「ダナエ」の系譜学に寄せて)①

高木昌史



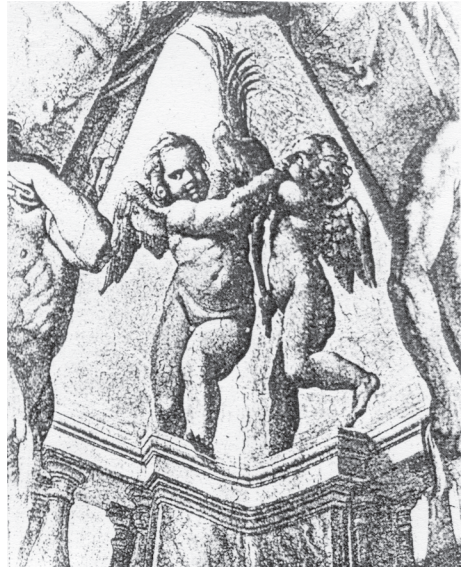
(図版1) 「エロスとアンテロス」、ナポリ国立博物館の古代浮彫

(訳者注) 本稿は、全五章からなるE・パノフスキーの表題論文の本文および原注の翻訳に訳注を付したものである。本文は全訳したが、原注は出典を明示した部分と重要箇所を選抜して訳出した。本論文に関する「解説」は別稿に発表予定である。

パウサニアス⁽²⁾の有名な報告によると、エロスの体育場には棕櫚の枝「勝利の栄冠」を求めて闘う「エロスとアンテロス」⁽³⁾を表現した彫刻があった⁽⁴⁾。その構図はナポリのあるレリーフ「浮彫」から推察できる(図版1)⁽⁵⁾。「愛に応える」神であるアンテロスは、元々、神話の存在ではないが、おそらくその概念は神話上の必要から生まれたのであろう。愛する者ばかりではなく、愛される者をも神の力の下におく必要があったのである。神の力は愛された者に、彼に示された感情の応答を「義務として」課した⁽⁶⁾。エロスの群像の意味は、それ故、愛に「対する」闘いではなく、愛に「おける」競争である。両守護神は、情

熱の強さと純粹さにおいて、一方が他方に勝ることに耐えられない。これはアンテロスがウエヌス「ヴィーナス」から生まれたという神話素によって確認される。何故なら、彼が生まれる以前には、最初に生まれたエロスが成長しなかったからだ。あるいは、彼がネメシス「復讐の女神」の息子であるという神話素によっても確認される。ネメシスもまた感情の世界において正しい均衡を保とうとする。そしてこの意志が満たされない場合、彼女は息子によってしばしば恐ろしい復讐をする。(バイドラの運命がエロスによって、ヒッポリュトスの運命がアンテロスによって決められたという言説、またアテネのアンテロス崇拜はある青年の思い出をとどめているという伝説もそこに由来する。その青年はもう一人の青年の愛に応えなかったことによって彼を自殺に追いやり、自ら死ぬことで彼の後を追わなければならなかった)。そして他の古代の浮彫がエロスとアンテロスの競争を棕櫚の枝を求める闘いのイメージではなく、松明リレーのイメージで描くとき^(四)、それによって、古代のアンテロスは、その本来の意味に従えば、ダンテの「恋人を愛さずにいられない恋心」*Amor che a nullo amato amar perdona*^(五)以外の何ものでもないことがさらに明瞭に語られるのである。

アンテロス像のこの根源的な意味は、それに相応する古典古代の資料が発掘されて以来^(五)、ルネサンスとバロックの造型と表象へ移行した。カルタリ *Cartari* の『古典古代の神々のイメージ』*Imagini deli Dei degli Antichi* とその数多くの改作の中に、われわれはパウサニアスによって記述されたグループが「相互の愛」*Amore reciproco* の表現として説明されイメージ的に再構成されているのを発見する^(六)。そして周知のように、まさしくアンニバレ・カラッチ^(七)が、解釈者たちが全体的な構想の真の要と理解



(図版 2) アンニバーレ・カラッチ「エロスとアンテロス」、ローマ、ファルネーゼ画廊

したファルネーゼ画廊のあの隅板の一つにおいて、それを表現したのである(図版 2)(七)。

しかし同時に、古代の表象をその根源的な意味において新たに蘇らせた時代は、アンテロスを、同じ努力をするライバルから、醜さに満ちた「エロスの敵対者」へと変えることによって、この根源的な意味を「逆転」させた。すなわち、本来は愛された者に愛の応答を義務付けた

神、そして必要とあらば、愛に応えないことに復讐した神は、愛の情熱を消す力へと意味変換されるのである。この重要な意味変換はそのある種の釈明を古代の見解の中に見出すことができる。その見解はもちろん、今日知られるように、テクストの損傷によって生じたに過ぎない。すなわち、広く影響を及ぼしたセルウィウス^⑥のウエルギリウス注釈の中で、(昔の写字生の責任なのか、セルウィウス自身の責任なのかは分からないが)アンテロスのイメージがリュセロス(愛を消す者)の後代のイメージと混同された結果、愛に報いる神が、「愛さぬ者を巻き込むことで不平等な愛を氣遣う者」としてばかりではなく、「愛の情熱を消すエロスの敵対者」としてその姿を現すことになる^(八)。しかし、内的な矛盾が本来は一瞥して

明らかになるはずのテクスト箇所に基づいてアンテロスを理解することができるためには、ルネサンスは新プラトン主義の観念のすべての力を必要とした。つまり、それは「地上的な」愛に対する「天上的な」愛、「俗な官能的な愛」Amore volgare e sensuale に対する「真の至高なる理性的で神的な愛」Amore vero, santissimo, razionale, divino をまさしく意味している。新プラトン主義の愛の学説の抵抗し難い示唆力が、もしこれほど多くの絵や詩や論文によって繰り返し意識されないとしたら、今日の読者にとって理解し難いもののように思われるにちがいない大胆さで、新プラトン主義者や現代のその解釈者たちが「天上の愛」を賛美し語ったことはすべて、直ちにアンテロスに転移されることになる。すなわち、アンテロスが、その本質に即して、愛に報いる神として祝福されるギリシアのエピグラムは、愛された者の情熱を返報として呼び覚ます力から愛する者の情熱に対する解毒剤が生まれる、という意味に解釈し直されるのである。

この新しい非古代的なアンテロス観をまさに本来的に有効ならしめたのは、アンドレア・アルチアーティ⁽⁴⁾による評価であった。彼の世界的に有名な『エンブレム集』Emblemata 一〇九番において、アンテロスは「道徳の愛」Amor virtutisとして、武器も松明もなしに、四つの花環に飾られてその姿を現す。それらの花環は「俗なキュプロス島」Cypris vulgarisの共同社会を避ける非官能的な愛に四つの枢要な徳を奉納する（『エンブレム集』の基準となる注釈、クラウディウス・ミノスのそれは、そのためにアンテロスを「魂を肉体から分かつ神の愛」Amor divines animas a corporibus abstrahentemと名付けたプロクロスを引用している）⁽⁵⁾。また一一〇番のエンブレム（**図版3**）の中では、新プラトン主義的に解釈を変えられたこのアンテロスと「俗な愛」との間の闘いさえ引き合いに出されている（アンテロ

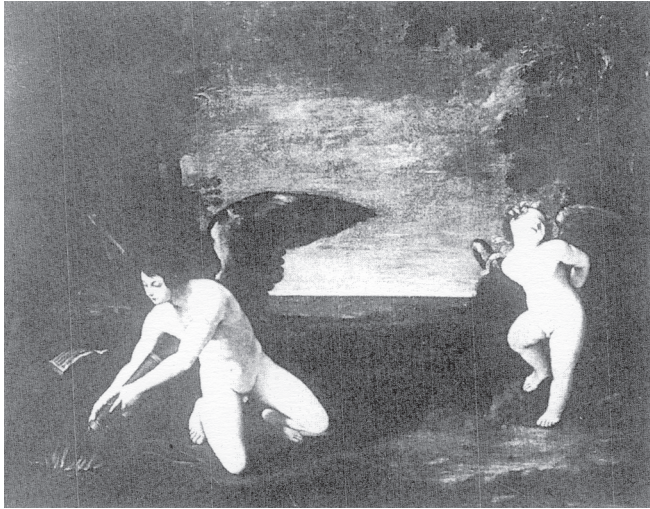


(図版 3) アンドレア・アルチアーティに拠る「エロスとアンテロス」、『エンブレマタ』、パリ、1583年

て明瞭に示されている。芸術家伝の完成に専念しながら、彼はその群像をまさに古代的な意味での「相互の愛」Amor mutuoのアレゴリーとして説明するのだが(二)、他方、伝記そのものには次のような一節が読み取られる。「描かれたアンテロスは四つの隅に行き、エリスの人々が体育場に彫像を配置するよ
うに、アモルのために棕櫚の枝を取る。不平等なアモルを罰したと思ったあのアンテロスが。」(三)(セル
ウィウスの「不平等」Iniquusの明らかな余韻である。それはここでは「不平等」ではなく「罪深い」と
して理解されている)。

ピサの市立美術館には、「聖愛と俗愛」Amore Santo e Profanoの名のもとに知られるガイド・レーニ⁽¹⁰⁾

ス、他の欲望に勝る道德の愛「Anteros, Amor virtutis, alium cupidinem superans)。その闘いの中で、「貞淑な愛」Amor pudicusは「肉感的なクピッド」Cupido Venerensを「束縛」して打ち据え、抵抗力を失った者の武器を燃やすことに成功する(10)。これら二つのアンテロス観——真に古代的なそれと新プラトン主義的に解釈を変えられたそれ——が百年後にもなお、いかに相並んで流通しているかは、G・P・ペローリ⁽⁹⁾のような教養ある人物でさえアンニバーレ・カラッチのエロス—アンテロス群像に対して採った揺れる態度にきわめ



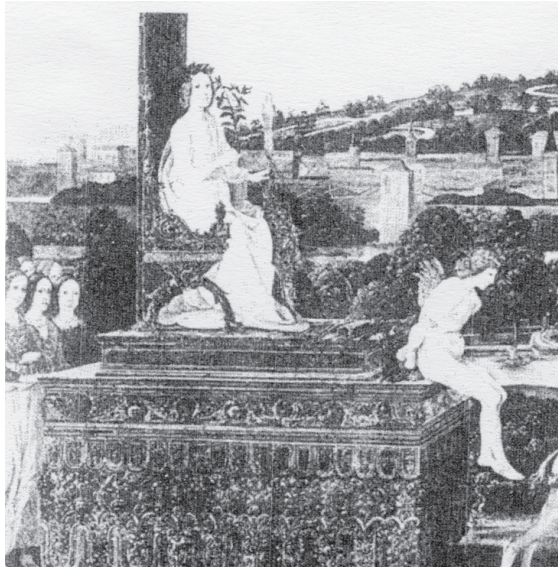
(図版4) グイド・レーニ「エロスとアンテロス」、ピサ、市立美術館



(図版5) グイド・レーニ ピサの絵のためのスケッチ、プリンストン、マーサー・コレクション

の一枚の美しい絵が所蔵されている(図版4、プリンストンのマーサー・コレクションに一枚のスケッチがある、図版5)。アルチアーティのエンブレム一一〇番の挿絵から今や明らかになるが、レーニのこの作品は正確に「エロスとアンテロス」と称することができる。ここ「レーニ」でも前者「アルチアーティ」

と同様、束縛されたクピドのモチーフが武器の焼却のモチーフと結びついているのが分かる。またここでは前者と同じく、刑罰の執行人として、「もう一人の」より大きなエロスが登場する。純粋に図像学的に言えば、レーニの構図がその模範と区別されるのは、両者の執行の時の順序が入れ替わっている点だけである。つまり、アルチアーティ版画では、エロスは武器がすでに燃えてから初めて束縛され、——レーニにおいて、武器は——音楽という繊細な誘惑手段によつて豊かにされている(三三)——「盲目のアモル」Amor caecus(ルーヴルにあるミケランジェロの反抗する奴隷の姿勢——)がすでに木に縛り付けられてから初めて炎に委ねられるのである(二四)。今やアンテロスに対するエロスの闘い(アルチアーティとレーニがこの闘いを捉えた様式)と「地上の愛」に対する「天上の愛」の争いとの間の「概念的な」相違は確かに重要ではない。しかし「表現のタイプ」に関しては、アルチアーティの挿絵とレーニのエロス—アンテロス像は、「天上の愛と俗なる愛」Amore celeste e profnoとの間の闘いとしてわれわれに公認されている表現とは特徴的に異なっており、実際、他の前提から導き出されている。ジョヴァンニ・バリョーネ⁽¹⁾の二つの浮彫のような構図(二五)、ここでは勝利に満ちた「天上の愛」Amore celesteが殆ど同じ大きさで表現された「俗なる愛」Amore profanoを大地に投げ飛ばし、彼に死の一撃を与える身構えをしているのだが、その構図は、タイプの歴史から見ると、「魂の闘い」Psychomachien⁽²⁾の最後の末裔として理解される。そうした構図には、善と悪の間の闘いの最も一般的な場合として、闘うミカエルの表現も数えられる。また闘いがエロティックな領域に移されるとき、その構図は、貞淑と不貞の間の単純な対立(愛Amorと貞潔Castitas、ウエヌスとミネルヴァ、あるいはその種のもの)をすでに初期から「よ



(図版6) ボッティチェリ派「貞潔の勝利」、トゥーリン、美術館（部分）

り高い」愛と「より低い」愛との間のより目立たない区別によって代用して示している。その対立は、例えば、「アモルによるサテュロスへの懲罰」(二七)で表現される。こうした「魂の闘い」の表現はすべて敵対的な力の争いを、敵対者の物理的な存在を、「今から」*ex nunc*、またいわば根底において威嚇する闘いのドラマティックで実際的な実行のかたちで呈示する。アルチアーティの挿絵の描写とグイド・レニーのピサの絵は、それに対して、圧倒的行為というよりは、勝利の象徴を示している。また実際、それらは「魂

の闘い」に対して所与の、お望みなら、「抽象的な」性格を特徴とするイメージ・タイプから導き出される。十五世紀の「貞淑のアレゴリー」がそれで、ペトラルカの『凱旋』*Triumph*⁽²⁸⁾にヒントを得たそれは十五世紀「クワトロチェント」芸術の最も普及した対象に属している。ペトラルカに精確に添いながら、束縛され武器を奪われたクピドが貞節 *Castitas* の勝利の車に乗って引かれて行こうと(図版6)(二七)、彼が数人の女性の「美德」によって木に縛られて、多かれ少



(図版 8) W・W・ライランド、アンゲリーカ・カウフマンに拠る「束縛されたクビド」



(図版 7) ジロラモ・ディ・ベンヴェヌート「貞潔の寓意」、ニュー・ハイヴン、ジャーヴィス・コレクション

なかれ激しく虐待されていようと、そうである(図版 7 と 8) (二八)。

アルチアーティの挿絵とピサのガイド・レーニの絵によって代表されるイメー・ジ・タイプが、その時代に相変わらず知られていた(二九)貞淑のアレゴリーに直接的に結び付いていることは何ら疑いない。またそれがあり得たことは、恐らく、改作の意志の力の最も雄弁な証拠であろう。愛と愛に応答することとの間の競争という本来の観念は、その意志に服したにちがいない。ただもちろん、「地上の愛」の小さな代表者に対して判決を下すが、まさしくプラトンのアンテロス神の愛であり、もはやキリスト教的な愛ではないということ、また貞淑がもはや宗教的な力ではなく、倫理的―哲学的な力によって強要されているのは特徴的ではある。



(図版9) レンブラント「ダナエ」、レニングラード（サンクト・ペテルブルク）、エルミタージュ美術館、1636年

こうした考察によって、われわれは一六三六年のレンブラントの「ダナエ」⁽⁹⁾の問題に導かれる(図版9)(10)。その解釈は従来、主として、われわれが前章で考察したまさしくあのモティーフの点で挫折

していた。すなわち、両手を縛られ自分の無力さを嘆くクピド、金箔の木彫品としてバロツク風の装飾寝台の頭部に取り付けられたクピドのモティーフがそれである。レンブラントの絵にはほぼすべての聖書と非聖書の名称、愛を待ち望む若い女性が考慮されているかに見える名称がつけられた。例えば、トビアスを待つサラ、ヤコブを待つラケル、アブラハムを待つハガル、ダヴィデを待つバテシバ、マルスを待つヴィーナスなどである。隠しもうもない強い喜びの表現——その表現はあまりに隠しようもなく強いので、人はレンプ

ラントの絵を、かなり高度な意味で、美術史が知っている愛の最も無垢なる描写に仕立て上げたが——それは、メッサリナ⁽¹⁵⁾を描いていると見誤れるほどで、セメレー⁽¹⁶⁾、アピガイル⁽¹⁷⁾、ポティファル夫人⁽¹⁸⁾、美しきヘレナ⁽¹⁹⁾そしてデイドー⁽²⁰⁾を描いているという意見が出されなかったのが殆ど不思議なくらいである。

適切とは思われない解釈を個々に反駁することに時間を費やさずに(特に、従来の試みが行っている批判は、否定的な点ではいつも納得がゆくのだが)、私はむしろ直ちに、最も古くからの一般的な意識にとつては「自明」なため、恐らく決定的なものがまだ見出せていない例の解釈、すなわち「ダナー」説を根拠づけるべく、試みたいと思う。

資料上の伝承はわれわれに三つの報告を提供してくれるが、それらはレンングラード「サンクト・ペテルブルク」の絵に関連しているものであろう。(1)一六四四年六月二十五日に、アムステルダムの聖ルカ組合「ギルド」の二人の理事によって査定されたヤン・ダ(ア)ブレインの遺稿の中にある「レンブラント作のヴィーナスの大きな絵」Een groote schilderij van Venus van Rembrandt⁽²¹⁾。(2)一六五六年のレンブラントの目録三四七番に見出される「ダナーの大きな作品」Een groot stuck synde Danae²²作者の名前は挙げられていない⁽²³⁾。(3)一六六〇年十月十六日、レンブラントの弟子ユリアン・オフエンストフェルディナント・ボルによって査定されたエデュアルト・ファン・ドムセラールの未亡人の遺品中の殆ど同じ表現で記載された「レンブラント・ファン・レインの大きな絵ダナー」Een groot Stuck Schilderij van Rembrandt synde een Dané⁽²⁴⁾。これら三つの報告はすべて同じ絵に関連しているか

(一六四四年と一六五六年の間に、レンブラントはそれを恐らく取り返したのかも知れない)、三つの異なる絵に関連しているが、その中の少なくとも二点は失われてしまったにちがいない。あるいは結局、二つに関連しているかも知れない。「アブレインのヴィーナス」だけが「目録の絵」と、あるいは「目録の絵」だけが「ドムセラルルのダナー」と一致するか、最後に、「ドムセラルルのダナー」だけが「アブレインのヴィーナス」と同一であると仮定する限りそうである。この組み合わせの検証にどのような立場をとろうとも、いずれにせよレニングラードの絵に関連しているかも知れない同時代の名称に関しては、(というのは、三つの伝承された報告をすべて除外するべき理由は、レンブラント作品における対応作品の希少性に鑑みて、何もないからだ)「ヴィーナス」と「ダナー」の二つだけをわれわれは有している。しかし「ダナー」という名称はレンブラントの二人の直弟子の証言であり、それに対して「ヴィーナス」という名称は芸術家からは遠い殆ど判断能力のない同業組合の二人の親方の証言にすぎないので——そこから少なくとも生まれる帰結は、実際のところ、レンブラントの一点のダナー、しかも大型のそれが存在したにちがいないということである——、またさらに、ドムセラルルの絵をアブレインのそれと同一視しようとするとき、ダナーをヴィーナスと間違つて解釈する方が、逆の場合よりもあり得るので(コレッジョのダナーはヴァザリによってヴィーナスとして記録されさせた)^(三三)、「ダナー」は、資料に即して最もよく根拠づけられた名称である。事実、その名称は、絵がふたたび目の目を見て以来、分かち難くそれに付随している。

では、そもそも古くから伝承されてきたこの解釈に対する疑問は何に由来するのであろうか？ 第一に、

黄金の雨がなないこと。第二に、最初に触れた束縛されたクピドのモチーフ。それは実際、ダナエー解釈を主張する人々によって、他の解釈の代表者たちと同様に、納得できないと説明された^(三五)。第三に、垂直よりは水平に向けられていると推定される横たわる女性の視線である。

第三の反論は最も容易に覆される。というのは、「頭部」はさほど強く持ち上げられていないが（少なくともアンニバーレ・カラッチやティツィアーノのダナエー描写におけるほど本質的に弱くはなく、ダナエーの眼差しを、夢に捉われたかのように、下に向かせるコレツジョはさておき、「眼差し」は明らかに「上に」向けられている。その眼差しに、跳ね退けられたカーテンを通して射し込む光の輝きが出会う。眼は上げた手を追う。手は輝きに挨拶を送ると同時に、その眼もくらむ明るさを避けている。この光の輝きは今や——それによってわれわれは第二の異論に触れることになるが、他方、第三の異論、クピドのいわゆる説明困難さは、この論文の最終章ではじめて話題となる——確かに本来の黄金の雨ではないとしても、その輝きは神そのものの出現を告げている。人はこう言つてよい、その輝きは——レンブラントの一連のエマオの絵画^(三六)の中のキリストの姿に由来する魔法のような輝きに比せられる——、流れゆく、あるいは鳴り響く現実の中でよりも、もつと不思議なやり方で現前化する奇跡である、と。コレツジョもやはり黄金の雨よりは、柔らかい粘土質の雲を描いており、その雲の縁に蜂蜜色の雫が最初に集まり、やがて滴り落ち始める、——出来事というよりは奇跡の「期待」である。レンブラントが準備と実現の間の緊張をさらに引き延ばしながら、それによって期待の瞬間を一層強く満たして、もはや雲ではなく、雲から発する超地上的な輝きだけを呈示するとき、彼はまさしく彫刻的に捉え得る神の質量化を純粋に——「幻

視的なもの」の領域にまで高めたのであろう。そしてそれによって、ルネサンス的な異教主義を超えて、絵画の思想にまで遡ったのであろう。その思想は——非常に逸脱したかたちではあれ——すでに中世のいくつかのダナエー描写において実現化されており、また次第に革新されたものが十六世紀末にはすでに見出されるのである。——以上を確認することによって、われわれは今や、ダナエー神話の「タイプの歴史」と呼んでもよいものの只中にあることになる。

三

異教神話の他の多くの主要人物とは対照的に、ダナエーは人名目録のかたちで後世に伝わったのではなく、また彼女の名に軽く触れただけのオウイディウス⁽²²⁾によって詳しく扱われたわけではない⁽²³⁾。他の古典古代の詩人たちの散発的な言及を除くと(その中、テレンティウスの『宦官』Eunuchus⁽²⁴⁾のダナエーは、中世においてアウグステイヌスの引用によって特に生命を保った)⁽²⁵⁾、また有名な神話便覧における短い報告(ヒュギーヌス、アポロドーロス、フルゲンティウス、二篇のかなり古いラテン語神話)⁽²⁶⁾を度外視すると、最も詳細な叙述はホラティウス(『歌章』Carmina 三—十六)⁽²⁷⁾に、またさらに詳細には、ロドスのアポロニオスの『アルゴ—船物語』Argonautica⁽²⁸⁾への古注釈(四、一〇九一行)に見出される。ダナエーはアルゴス王アクリシオスの娘で、王には予言で、彼の娘の息子が彼を殺すであ



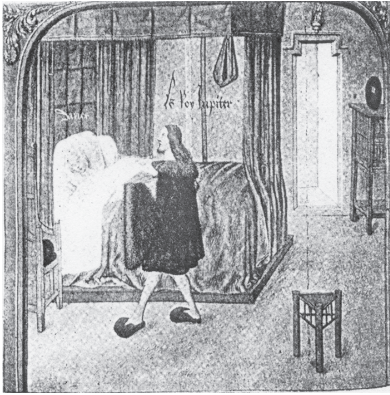
(図版10) 「ダナエ」、パロムビーノの掻き絵、紀元後4世紀頃、ベルリン、皇帝フリードリヒ美術館

ろうと神託が下された。娘をあらゆる男から隔離するために、王は彼女を堅固な地下牢（ホラテイウス以後は「青銅の塔」が一般的である）に閉じ込め、それは犬と監視人によって警備されたが、彼女には、アポロニオスの古注釈に従えば、姥（*trophos*）が相伴とお世話のために付けられた。ユピテルが、それにも拘わらず、その後、彼女に近づくことに成功した経緯は周知の通りである。以後の様々な成り行き、ペルセウスの誕生と密かな養育、遺棄および母と子の奇跡的な救出についてはここでは措く。

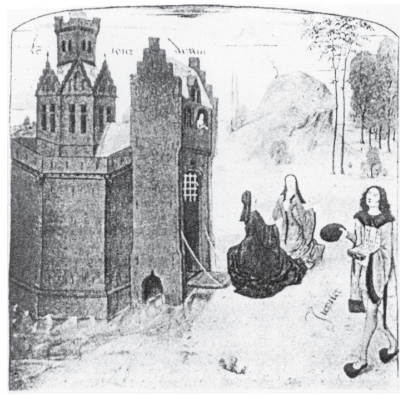
古代の絵画（彫刻は、もしそのようなものが存在したとしても、いずれにせよ保存されなかつたようだ）においては、決定的な事件は次のように表現された。すなわち、黄金の雨は（神話に最も即している）屋根の梁を通つて、あるいは雲から、また空飛ぶクピドの豊饒の角から、あるときは立ち姿あるときは坐した姿で描かれるダナエの膝に降り注ぐが、その際、時に王笏を持つこともあるユピテルは、可笑しなくらい無関心に、傍の玉座に附いている。ベルリンの皇帝フリードリヒ美術館（図版10）の恐らく紀元後四世紀に製作された注目すべき掻き絵板は、古典古代を引き継ぐと同時に

(その作品は後の世紀には殆ど知られていなかった)、中世の先触れと見做されてよい。というのも、それは雲を光背のある神の頭部によって置き換えているからだ。その頭部は、もしかしたら、すでにキリスト教神学の解釈を示唆しているのかも知れない。それに関しては直ぐに触れることにする(二八)。

通常は最も豊かな伝承の分野となっているオウイディウス作品のための挿絵が、この場合、成果をあげていないので、中世には主に「三つの」表現圏が存在した。その中でわれわれは十五世紀直前にダナエー神話の図像化に出会うことになる。しかもそれらは「短編小説的」、「道徳的」、そして「神学―象徴的」ダナエー神話である。すなわち、第一に、十五世紀の終わり頃、ラウル・ルフェーヴルによって制作された中世のトロヤ叙事詩の新編は『トロヤ物語選集』*Recueil des Histoires de Troie*の名の下に知られるが、その中に編者はボッカッチョの『神々の系譜』*Genealogia Dorum*⁽²⁹⁾のかなりの部分を挿入している(二九)。第二に、十四世紀に起草されたヨハン・リデヴァルの『フルゲンティウスの隠喩法』、*Fulgentius Metaphrasis*、これはこの世紀に成立した数多くの神話の道徳化の一つである(三〇)。第三に、ほぼ同じ頃成立のフランチスキス・デ・レッツァの『犯し難き処女性の保護』*Defensorium inviolatae virginittatis*^(三一)。「選集」の挿絵は、伝説の神話的な本義には遙かに遠い異質なものである。黄金の雨のモティーフは金と装身具の抵抗し難い魅力を象徴しているとする古代の思想を機知豊かに素朴にさらに進めて、宝石商に変装した「高貴な王ユピテル」*Le noble Roy Jupiter*が現れる。「いくつもの装身具と指環を運ぶ者」*messagier apportant plusieurs joyaux et bagues*として(彼は父親サトゥルヌスの宮廷請負業者の許でそれらを注文した)、ユピテルは、アウトリユクスがベルデイタの小屋に近づいたように(三〇)、囲壁と濠で



(図版12) ダナエーの許のユピテル、パリ、国立図書館、1495年



(図版11) ユピテルがダナエーの青銅の塔への入場を求める、パリ、国立図書館、1495年

防御されたあの「青銅の塔」、哀れな王女「ダネー」Daneéが激しく抵抗したにも拘わらず閉じ込められたその塔に近づく(図版11)。そして彼女の侍女たちと上手く交渉したあと(何故なら、すでに初期から、アポロニオス古注釈の姥は身分の低い女性の廷臣になっていたからである)(iii)、彼は二度目の訪問の際、塔の中に入って、第一の宮廷夫人にまで昇進した姥の援助で、ダナエーの寝室への入室許可を得ることに成功する。そこで彼は今や髭と芳しい巻き毛を輝かせながら、神々と人間の父としての正体を現す(図版12)(iii)。

『フルゲンティウスの隠喩法』の挿絵(図版13)は次のようなテキストに従っている。すなわち、「多くの武器を持った者たちによって空しく防御された塔の高みに、ダナエーは立ちああるいは座っている、一方、黄金の雨は次から次に雫となって彼女の上に降り注ぐ」(iv)。絵の意味(その伝統はホサールト Gossart



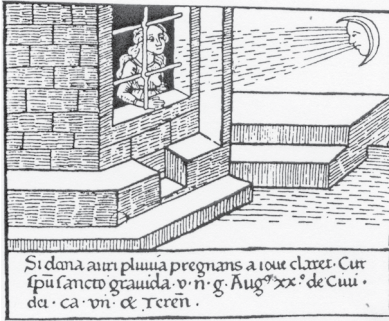
(図版13) 「貞淑」Pudicitiaの寓意としてのダナエー、ローマ、ヴァティカン図書館、パラティナ・ラティナ写本1066



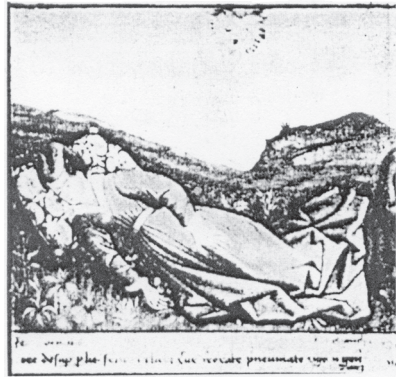
(図版14) ヤン・ホサールト「ダナエー」、ミュンヘン、アルテピナコテーク、1527年

の有名な一五二七年作のミュンヘンの絵の中で感じ取られる、**図版14**⁽³²⁾は、ここでは短編小説的な物語ではなく、アレゴリカルな道德教育である。そしてユーノを記憶、パリスを「正義」とした解釈の精神に対応して、ダナエーの物語は「貞淑」Pudicitiaの寓意として理解される。表現のタイプはそれ故、殆ど文字通り、アッシジの下堂の「ジヨット風の貞潔の寓意」⁽³³⁾のそれに相応する⁽³⁴⁾。

『トロヤ物語選集』がダナエー伝説を騎士道を王侯貴族の優雅な冒険へ変え、「フルゲンティウスの隠喩法」の解釈がその神話的な核心よりは道德的な概念内容を目標にしているとすれば、作者にとって、そして『犯し難き処女性の保護』の挿絵にとって重要だったのは、生殖の経過そのものの奇跡的な



(図版16) ヨハン・アイゼンフートのレーゲンスブルク印刷所の木版、1471年



(図版15) 処女マリアの前形象としてのダナエー、15世紀の板絵部分、シュライスハイム、絵画館

である。ここでは、古代の伝説と自然の全領域から、処女の懐胎の可能性のための証拠を勝ち取るこ
とが問題なので、ダナエーは「マリアの前―形象」
Praefiguration der Maria の一つとなっている。と
いうのは、付随するテクストにおいて「ダナエーが
ユピテルの金の雨を孕んで光るとすれば、何故に処
女が聖霊を孕んで産まないことがあるのか？」^(三三)
と言われているからだ。それ故、この場合、「奇跡
の物語そのもの」を見る人に理解させることが挿絵
画家の関心事なのである。伝承に反して、ダナエー
が屋外風景の中で寝台に休もうと(図版15)、彼女
が聖カタリナ⁽³⁴⁾あるいは聖バルバラ⁽³⁵⁾のように
格子のついた牢獄に座っていようと(図版16)そう
である。ここでもやはり、一人の処女が神々しい理
解し難いやり方で妊娠すること以上に印象的なこと
はない。そしてこの奇跡を最も明瞭に示すように思
われた手段は、二世紀後にレンブラントが採ること

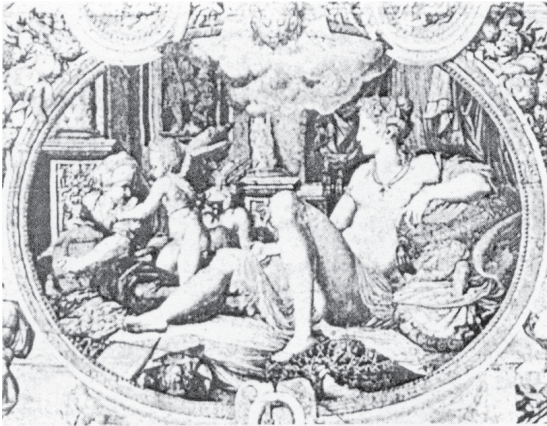
「になる手段に他ならない。「金属的な雨を光の輝きで代用すること」、ただ、その光の輝きは、この原始的な表現においては、幻想的な輝きとして体験されるのではなく、天の星に由来するのではあるが。

四

イタリア・ルネサンス——それは、一方で、全体的な構図からして前述したような描写に結び付くことはあり得なかつたし、他方で、古代のダナエー神話の人物像も知らなかつた——において、確固としたイメージの伝統はかなり後になってようやく形成された^{三六}。そして発展の可能性がある唯一の道は、自由な「新創造」と「類似物の造型」であつた。

コレッジョのボルゲーゼの絵^{三六}は一つの「優しい奇跡」であり、それは（クピドの姿においてのみ効果を發揮するクマエアの右手のイグヌドの漠然とした記憶に至るまで）それに先行するものによつては説明されず、またわれわれの見る限り、それを本来的に継承するものも見出されなかつた——もつとも、ボナソネの粗野な春画「ポルノグラフィ」(銅版画B一五三)、それはクピドの動きのモティーフと他の幾つかの細目から判断して、コレッジョを知っていることを前提としているが、その春画あるいは後の数点のフランスの模倣をボルゲーゼの絵の正統な子孫と見做すのなら別である^{三七}。

しかしそれ以外に、イタリア盛期ルネサンスのダナエー像は、今述べたボナソネの銅版画あるいはヴェ



(図版17) 「ダナエ」、プリマティッチョに拠るタピストリー、ウィーン、ゴブラン織りコレクション(部分)

ロネーゼ風のもの、モティーフ的にはウィーンのティツィアーノ作『ニンフと羊飼』と似たトゥーリンの構図を除くと^(三六)、おおよそ二つのグループに分けられるが、それらは作品の成立後、直ぐに互いに多様に混交することになる。つまり、レダ・タイプとヴィーナス・タイプである。ヴィーナス・タイプはティントレットのものと同されるリヨンの絵とイタリアの個人所有に見られるスキアヴォーネ^(三七)の絵によっておそらく最も純粹に代表される。これら二つの絵はヴェネツィアに広まった眠るヴィーナスの形式をほんの少し変えたものを示している。その際、スキア

ヴォーネの描写は黄金の雨のモティーフさえ放棄して、むしろがっしりとした壺から金貨をばらまくプットー(子供の天使)のみを示している^(三九)。レダ・タイプは——フランスではフォンテーヌブローの「新美術館」Galerie des Réformesのプリマティッチョ^(四〇)のフレスコ画に実現化されているが、それはわれわれにウィーンのタピストリー(図版17)とサリーの銅版画(B四〇)によって伝えられている(四〇)——その世界的な表現をティツィアーノの絵によって経験する。彼はその絵を一五四五年にローマで枢機卿オッタヴィアーノ・ファルネーゼの



(図版18) ティツィアーノ、「ダナー」、ナポリ、国立博物館、1545年頃

ために制作し、今ではナポリ国立博物館にそれは収蔵されている(図版18)。いわばミケランジェロの目の前で生まれ、彼によってこの上なく驚嘆されたとも言われるが(四二)、しばしば模写され、それ以上に頻繁に改変されたこの絵は、エロス・キアラモンテイから導き出されたクピドをダナーと一つにしている。ダナーは——プリマティッチョのそれに似て——疑いもなくミケランジェロの『レダ』(そして彼女と同類のノッテZotte)⁽³⁹⁾から発展したもので、夢から浮かび上がってくるかのようなその眼差しの中に、われわれはミケランジェロのアダム⁽⁴⁰⁾の表情のようなものを何か感じ取るように思われる。ティツィアーノでさえここでは他者の創造に、たとえそれがプラクシテレス⁽⁴¹⁾やミケランジェロであっても、きわめて強い恩義を感じなければならなかったということは、ダナーの主題の初期の無伝統性をおそらく特に明瞭に示している。しかしながら、まったく新しく、ティツィアーノ風に個性的なのは、金属的な雨が降り注

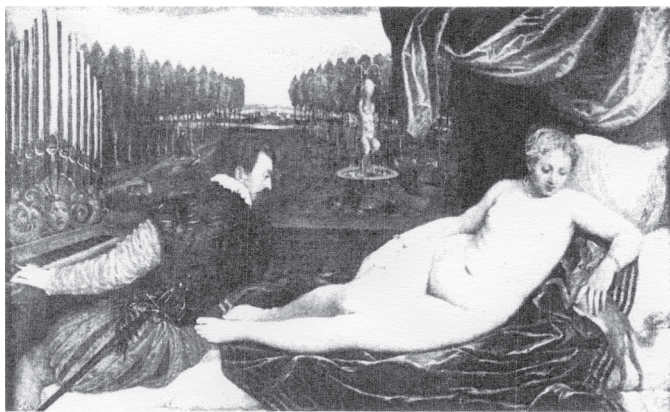
ために制作し、今ではナポリ国立博物館にそれは収蔵されている(図版18)。いわばミケランジェロの目の前で生まれ、彼によってこの上なく驚嘆されたとも言われるが(四二)、しばしば模写され、それ以上に頻

ぐ雲の扱いである。その雲は黄金の雫が集まる静かな器ではもはやなく、「閃く炎の現象」となっている。今やティツィアーノにとって「光的なもの」das Luminarischeへの転向によって神話的―具体的な出来事を「脱素材化」しようとするほど縁遠いことはなかったにせよ（そのためには現象はあまりにドラマティックで、最近発見された後の工房の模写は、爆発的な放電の只中で、ユピテルの顔を示している）、このモティーフの「光の効果」の領域への移行が一つの発展を導き出す可能性をわれわれは予見することができる。それは最終的に本来の雲を完全に排除する方向へ導くことができたのである。



(図版19) ティツィアーノ「ダナエ」、マドリッド、プラド美術館、1554年

九年後、ティツィアーノは、最初の構図を周知のように幾つかのヴァリアントで繰り返した。そしてこれら後の模写において（というのは、中心人物において変化は比較的重要ではないからだ）が、今やクピドは——プリマティッチョにも現れる——年取った乳母の通俗的な姿によって取って代わられる（図版19）。その乳母は、繰り返し強調されなければならないが、芸術家の風俗的―風刺的な気分はその存在を負っているというよりはむしろ、ようやく今の時代意識にふたたび近づく（そして、正しければ、場面の「世俗的」な解釈にはるかに添



(図版20) ティツィアーノ「眠るヴィーナス」、マドリッド、ブラド美術館

う) アポロニオス古注解の報告によって明確に要求されたのである。彼女はそれ故、それ以後、ダナエーの殆ど不可欠の同伴者になる。われわれは、レンブラントのレニングラードの絵に關して、次のことを知ることになるであろう。すなわち、——少なくともレニングラードとマドリッドの見本においては——

その老女の「執事的な仕事」を「財布と鍵」によって認定するのは、まさにティツィアーノの後の構図である、と。

さらなる展開は、大局的に見て、次のように進行する。すなわち、ティツィアーノのこの二つの構図は(しかもある時は一方が、ある時は他方が、そしてある場合は両方が同時に)個々の特徴において取り上げられ、主要モティーフのミケランジェロ風の大胆さはもはや維持されず、その結果、ダナエー自身の造形化はふたたび「ヴィーナス・タイプ」に逆戻りすることになる。しかも、これは一般的に、多かれ少なかれ、ティツィアーノ自身がしばしば反復される彼の「眠るヴィーナス」の中で創造した偉大な模範(図版20)に従って起こるのである。

そういうわけで、ブルーマールト(図版21)⁽⁴²⁾、ホルツィーユス(図版22)⁽⁴³⁾そしてウテヴァール⁽⁴⁴⁾は、こ

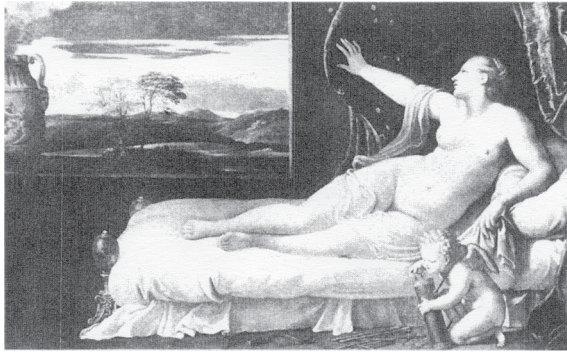


(図版22) H・ホルツィーユス「ダナエー」、パリ、ルーヴル美術館、シュリヒティンク・コレクション、1603年

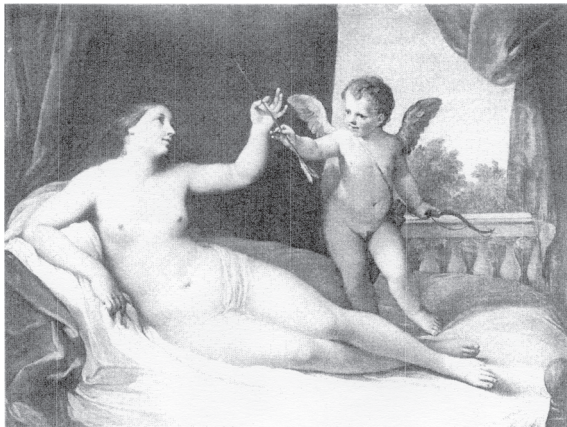


(図版21) ブルーマールトに拠るJ・マタン「ダナエー」、銅版画B七七、1610年

の「眠るヴィーナス」を、多かれ少なかれ、「マニエリスム風」なものへ徹底的に様式変化させて——部分的には、北方の芸術に元来適していたように、風俗的—室内的な性格の表現のもとに——、後のティツィアーノの構図の年取った乳母と結びつけたのである(受胎告知の絵におけるように雲から見下ろすユピテルの頭部のモチーフは前述した工房の模写に負っているように思われる)^(四三)。そして最後にアンニバレ・カラッチが——ここでも、しばしばそうであるように、バロック芸術の典型を安定させながら——この同じ「眠るヴィーナス」を一人のダナエーへと改造したのだった。その結果、彼はダナエーを、支えられた左腕のモチーフ、リンネルを掴む手と共に、頭部の姿勢、臥所の造型に関して、ナポリのティツィアーノ風ダナエーの姿に合わせたのである(ブリッジウォーター・ハウスの絵、**図版23**)。ティツィアーノにおいては、本来、手でベッドのカーテンを開く他方の腕の大きく伸ばされた身振りだけが前もつて



(図版23) アンニバーレ・カラッチ「ダナエー」、ロンドン、ブリッジウォーター・ハウス、エール・オブ・エルズミア著作権



(図版24) グイド・レーニ「ヴィーナス」、ドレスデン、絵画館

造型されていたのではなく、他方、全体の構図は——特に横長のサイズの維持、それどころか誇張、そして乳母の否採用、精確に一致する窓部分の釣り合いによって——風景の眺めを伴う「眠るヴィーナス」の構図に非常によく似たままなので、ガイド・レーニはこの「ダナエー」を比較的僅かな変更によって、一人の「ヴィーナス」へ変身させ戻すことができたのである（ドレスデン絵画館、**図版24**）（四四）。

アンニバーレのこの大いに称賛された作品は、今や、レンブラントの「本来の模範」と見做されてよい。われわれも知るように、レンブラントはボルゲーゼの巨匠の銅版画のみならず、その絵に拠る絵具での模写をも所有していた^(四五)。確かに、人物の厳密な正面性と風景の眺望に対する釣り合いの取れた関係の中で開示されるカラッチの古典主義、対角線のモテーフ、衣擦れの音を立てるカーテン、そして非合理的な光の屈折の中で膨らんでゆく初期レンブラントのパロック―主観主義、両者の間には深淵が横たわっている――確かに、延ばされた腕の身振り、それはカラッチにおいてはただカーテンを後ろに押しやっているだけであり、レンブラントにおいては嬉しい驚きと同時に防御の表現に相応しい意味を持っている――確かに、人物の精神性のみならず、肉体性は、模範から自由になった「原体験」からふたたび生まれたものではある。しかし、主題の他のすべての造型化をひっくり返して見ても、カラッチとレンブラントの構図は互いにあまりに近いので、その関係は疑いようがない^(四六)。そして、レンブラントの表現意志が、アンニバーレの情熱のない古典主義によってむしろ火をつけられ養成されたのであって、一見似てはいるが、真実のところは深い異質性のために感じ取ることができないミケランジェロ風の情念「パトス」に満たされたティツィアーノの絵の刺激によって点火されたのではないということは、教訓に満ちている。つまり、レンブラントは無知ゆえではなく、ティツィアーノの「レダ・モテーフ」を拒絶するがゆえにカラッチに結び付いたのは、彼がカラッチにはない乳母をふたたび導入しただけではなく（オランダの先駆



(図版25) ヒエロニムス・ヴィーリックス「ダナエ」、銅版画、アルヴィン、1425年

者を通してレンブラントはその気になったのかも知れない)、財布や鍵といった属性を与えていることにも起因しているかも知れない。そうした属性を用いたのは、われわれの見る限り、レンブラントがティツィアーノの第二のダナエを直接知っていたために過ぎなかつたであろう。後のティツィアーノの絵の風

俗的な副人物、また、あらゆるジプシー的な欲望や粗野さを取り去ったダナエは、レンブラントの新しい創造においては、アンニバーレ・カラッチの古典主義が彼女を取り除かなければならなかつたまさしくその理由から登場したのかも知れない。

カラッチとティツィアーノの「雄大な構図」と並んで、レンブラントはさらに第三の、重要性は少し劣る描写を知っていた。すなわち、ヒエロニムス・ヴィーリックスのそれである(図版25)。というのは、この銅版画(アルヴィン一四二五)は、一方では、当時の多くの北方的な描写と同様、写実的―室内的なものを強調して、乳母という人物像を付け加え、他方では、

ダナエ像をマニエリスムの意味で、あまりに様式化に戻したために、その結果、ダナエは——注目すべきことに——その全体的な現れ方において、レーニのヴィーナスに似ることになる(四七)。レーニは、われわれが他の描写では出会ったことがないような二つの特徴によって、レンブラントの絵を準備した。すなわち、一方で、カーテンを後ろに跳ね退けるのは、乳母であつて、もはやダナエ自身ではないことによつて——他方、ユピテルの頭部が現れ出る光の輝きは、殆どデューラーを想わせる「光の栄光」として造型されて現れ、あまりに強くそれが輝くために、ダナエの頭部が枕の上に「投影」されることによつて。最初のモテーフの受容とさらなる造型は、レンブラントに、たんにカーテンを後ろに跳ね退ける目的で伸ばされたカラッチの人物像の腕を、純粹な表現の動きの担い手にする可能性を与え、第二のモテーフの受容とさらなる造型は、奇跡の出来事をさらに「発光化」させる道を準備したのである。彼にとつて、もちろん彼だけにとつて、持ち上げられた腕の現実的な行為から解放された動きを(それはヴィーリックスの銅版画において、意味するところが多すぎると同時に少なすぎる目配せ「ウインク」の身振りとして表現されている)、喜びと恐怖と防御のあの素晴らしい複合的な表情で満たすこと、己の寵児の幸せを助長したい年取った乳母の人のよい奉仕への情熱を物静かで母親的な共感へと深めること、すでに光の出現に向けて形を変えていた奇跡の雲の代わりに、その魔術的な光明を目に見えるものにする、そこまではほんの一步にすぎなかった。レンブラントにおいては、黄金の雨のないダナエは、天使のいない「墓場の女性の到着」、杯のないゲッセマネ(五)、そしてドラゴンやペルセウスのいない岩場に繋がれたアンドロメダ以上に、理解不可能なものではないのである(四八)。



(図版26) カルロ・チニャーニ「ヨセフとポティファルの妻」、コペンハーゲン、スタテン絵画コレクション

そういうわけで、レニングラードの絵の系譜学は、その絵が、その独自性にも拘わらず、ティツィアーノ以来持続的に追跡可能な「絵の伝統」の中にあることを教えてくれる。

三つのダナー描写の個々の特徴を自らの中で統一する絵画が、特に北方において、年取った乳母のような典型的なモチーフを含み四九、そのモチーフ自体が、彼の大胆な革新に関連して——黄金の雨をたんなる光の輝きに置き換え——、先行の類例なしに存在すること、そのような絵画が同じく一人のダナーを描写することになる、ということとは殆ど考えられない。

ところで、束縛されたクピドの意味は何だろうか。彼を意味のない飾りと捉えることは、彼が目立つことばかりではなく、多くの類似の例によって証明される時代の慣習を考慮しても不可能である。そこでわ

れわれはコペンハーゲンのカルロ・チニャーニ⁽⁴⁶⁾の絵の中に、ポティファルの妻がヨセフを誘惑しようとした、そして「松明を振りかざすクピド」によって罪の場所として記されたベッドを発見する(図版26)。そして類似のことをわれわれに語るのは——これは特に啓示に満ちた例であるが——「ファウヌスとニンフ」として設置さ



(図版27) レンブラント工房「ポティファルの妻がヨセフを訴える」、元オルデンブルク、大公博物館

れたベッドの脚である。それは、ヨセフの中傷が描かれたレンブラント自身の工房に由来するスケッチの中にある(図版27)(五〇)。この類似性は、ダナーエの場面のために、あたかも自由なエロスを要求し、束縛されたエロスは要求しないかのように見える。ただ、以前のオルデンブルクのスケッチはわれわれに次のことを教えている。すなわち、まさしくレンブラントにおいて、そのような「裝飾」の象徴的意味は、必然的に「瞬間の場面的な内容」に集中する必要はなく、「行動する人物の本質と運命全体」に光を当てることもあり、従って、それは目下の意味というよりは、描写される出来事の心理学的な背景を照らし出しているのである。ファウヌスとニンフとして造型されたスケッチのベッドの脚がポティファルの妻に関連しているのは、彼女がその瞬間、情事を

縛されたエロスは要求しないかのように見える。ただ、以前のオルデンブルクのスケッチはわれわれに次のことを教えている。すなわち、まさしくレンブラントにおいて、そのような「裝飾」の象徴的意味は、必然的に「瞬間の場面的な内容」に集中する必要はなく、「行動する人物の本質と運命全体」に光を当てることもあり、従って、それは目下の意味というよりは、描写される出来事の心理学的な背景を照らし出しているのである。ファウヌスとニンフとして造型されたスケッチのベッドの脚がポティファルの妻に関連しているのは、彼女がその瞬間、情事を

している限りではなく(というのは、それは起こらなかつたからだ)、彼女がその本質と運命からして一人の情婦である限りなのである。もっと簡単に言えば、ベッドの彫刻は、ベッドがその瞬間、利用される目的ではなく、ベッドが元来指定される目的を物語っている。レニングラードの絵の束縛されたエロスもやはり、そのように——フェルディナント・ボル⁽⁴⁾がラケルの結婚の構図を改変したとき、エロスをキリストのケルビムによって置き換えたのは特徴的である^(五)——起こる、あるいはより精確に言えば、告げられる神話的な奇跡というよりは、むしろこの神話的な奇跡に「先行する」状態、すなわち、ダナーエの「強いられた貞節」を特徴づけているのである。彼女は、父親、「隠された乙女の臆病な見張人」*custos pavidus virginis abditae* によって、永遠に夫のいない状態を運命づけられたのだが、彼女は、われわれが見たように、中世には「貞淑」*Pudicitia* の一つの寓意として、そう、処女マリアの比喩と見做された。そして彼女に関してはこう言われる、「貞潔のために銅製の塔に閉じ込められた女」*「ひと」* *Ad castitatem tuendam aerea turre inclusa* と。彼女の処女の臥所は一つのシンボルによる以上に適切に特徴づけられることはできなかった。そのシンボルについて、われわれは次のことを証明した。すなわち、それは昔から処女性のシンボル、しかも「衝動の束縛」によってのみ購われるもので、殆どこう言ってもよいが、自然に反する処女性のシンボルであった。そして十七世紀にもやはり、そのようなものとして親しまれていた。アンニバール・カラッチもまた——これは、レンブラントに「寓意的」な絵の思想の自発的な発明を認めたくない人々にとっては満足かも知れないが——彼のダナーエの絵の中で処女性の思想を、煙を立てる大きな奉納壺の上に(おそらくティツィアーノの『天上の愛と地上の愛』における有名

なモチーフを想起させる意図がなくはない) 前述の「大地に投げ出されたサテュロス」の群れを描写することによって表現したのである。レンブラントは一段階だけより明瞭——かつ人間的である。彼の束縛されたクピドが具体的に示しているのは、ある存在のいわゆる不可避の運命である。その存在は利己的な至上命令によってその使命を奪われてしまったが、ある神の介入によってそれを取り戻すことができた。縛られ泣きながら意に反して耐えた孤独さのシンボルとして、彼「クピド」は、過去の影として、解放する現在の上に立っている。現在はまさしく、過去との対照から、その正当性と光り輝く奉納を受け取るのである。

注 「原注」は出典明示の部分を主に訳出し、他はできるだけ簡略化あるいは省略した。

原注

- (一) バウサニアス『ギリシア案内記』第四卷二三節三と五。この書および以下のアンテロスとエロスの項目については、次を参照。Roscher, *Mythologische Lexikon*. Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumskunde*.
- (二) S. Reinach, *Rép. de Reliefs Grecs et Romains*, 1912, III, S. 73.
- (三) これに関して L. C. Gyraldus (*Syntagmata*, XIII in der Leydener Ausgabe von 1696, S. 410ff.) の註目や、*学問的な集成を参照*。これは Vincenzo Cartarus *Imagini delli Dei degl. Antichi* (Venezia, 1674, S. 242ff.) と *Claudius Minos* の *Alciat-Kommentar* (Leyden, 394ff.) にならって頻繁に利用された。

- (四) Reinach, a. a. O., S. 219. 古典古代においては、アンテロスとエロスを持ちあげられた翼によって区別するのが普通であった。
- (五) パウサニアスの版と翻訳に関しては（その種のもものは、すでに一四九八年に開始された。原テキストの初版はヴェネツィア、一五二六年）C. B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, 1880, S. 93. を参照（私の同僚 E. v. Mercklin 教授の御指導）。
- (六) Cartari, a. a. O., S. 242.
- (七) H. Tietze in *Jahrbuch der Kunstsammlungen*, XXVI, 1906, S. 98. 参照。
- (八) 原文 *cui curae est iniquus amor, scilicet ut implicet non amantem*. Servii... *Commentarii*, ed. Thilo und Hagen, 1881, 1, S. 559 等に特に序文 S. XIIIff.
- (九) Alciati, *Emblemata*, a. a. O., S. 395.
- (一〇) Alciati, a. a. O., 397ff.
- (一一) C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678, 1, S. 437f.
- (一二) 原文 *Nel quarto angolo viene descritto Anteros, che toglie il ramo della palma ad Amore, nel modo che li Elei collocarono le statue nel Gimnasio: il quale Anteros credevasi che punisse l'Amore ingiusto*. G. P. Bellori, *Vite...*, 1672 'ユサ新版' 1821, S. 53.
- (一三) 楽譜と *Libro di musica aperto* の象徴性については次を参照。Cesare Ripa, *Iconologia*, s. v. Scandolo.
- (一四) そのスケッチは、構図が元来、二人の人物をもっと近づけ、それによってアチマーティ木版画にさらに近づく。アチマーティ木版画とレーニの草稿との間に G. Procaccini の構図が位置する。それはテキストで触れた役割交換をすでに実現したものと示している。
- (一五) H. Voss, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLIV, 1923, S. 92f. 参照。Malvasia, a. a. O., S. 499. 同じ内容のアロステイン・カラッチの絵に触れている。
- (一六) 他のすべての例の代わりに、コレッジョのものと思われるスケッチを参照。WindSOR, *Abb. A. Venturi*, *Correggio*, dtsch., 1926, Taf. 175.

- (一七) 描写の数は多数。Schubring の Cassoni 作品だけでも約二十が挙げられている(本論、図版六)。それと並んで、もちろん Amor と Castias の間の魂の闘いも存在した。ナショナル・ギャラリーの有名な絵とイサベラ・デステのためのペルジーノの絵にそれがある。
- (一八) 例えは、Schubring, Nr. 482 参照(本論、図版七)。
- (一九) 例えは、Cesare Ripa, *Iconologia*, s. v. Castità と Carro (カッリ) とは、トナルカの『凱旋』参照。
- (二〇) 文献として次のみを挙げる。W. Niemeyer, *Rep. für Kunstwissenschaft*, III, 1931, S. 58ff.
- (二一) A. Bredius in *Oud Holland* XXVII, 1910, S. 9 参照。特に Weisbach による強調された。同書。
- (二二) Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt*, 1906, Nr. 169, 参照。
- (二三) A. Bredius in *Oud Holland* XXVII, 1908, S. 222 以下 C. Neumann, *Rembrandt*, 3. Aufl., 1922, S. 444 参照。
- (二四) Vasari, ed. Milanesi, IV, S. 115.
- (二五) エルミタージユ「カタログ」八〇二番の Somoff に拠る。彼は束縛されたアモルを「金で買える愛の象徴」*Symbole de l'amour vénal* と説明する。
- (二六) Roscher 以下 Pauly-Wissowa, a. a. O., s. v. Danae 参照。
- (二七) アウグスティヌス『神の国』第二巻下。
- (二八) 古典古代の壁画については次を参照。S. Reinach, *Rep. de Peintures Grecques et Romaines*, 1922, S. 1ff. 以下 リリンの挿絵に關しては Marc Rosenberg, *Von Paris von Troja bis zum König von Mercia*, 1930, S. 59f. 参照。
- (二九) P. Meyer, *Romania* XIV, 1885, S. 1ff. 以下 H. O. Sommer, *The Recueyll of the Histories of Troye*, 1984 参照。
- (三〇) H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaralis*, *Stud. d. Bibl. Warburg* IV, 1926, S. 56, 116 参照。図版∞。
- (三一) J. v. Schlosser, in *Jahrb. d. Allert. Kaiserh.* XXIII, 1902, S. 311 以下 図版 VII, XXII 以下 Marc Rosenberg, a. a. O. 参照。
- (三二) 例えは、*Mytholographus* II, Nr. 110 *Adhibens paelas custodies*.
- (三三) Paris, *Bibl. Nat.*, ins. fr. 22552, fol. 43, 45, 49.

- (三四) 出典は明らかにアウグステイヌス『神の国』第十八卷十三、ヤン・ホサールトがフルゲンティウスの『隠喩法』の表象様式に負っていることは議論の余地がない。彼においては黄金の雨が、次々と雫となって、垂直に流れ落ちながら、まさに地味な服装で座っているダナーエに注ぐ。彼女の上で結ばれた半円状の居間は窓の眺めの特徴によって、相変わらず古いテクストの *Situ sublimata* の記憶を前提にしているように思われる。
- (三五) (原文) *Si Danae auri Ipnuvia praegnans a Jove daret, Cur spiritu sancto gravida Virgo non generaret?* これに関する出典は、「アウグステイヌス『神の国』第二十章七(第二章七の間違い。注二十七参照)、テレンティウス『宦官』*Eunuchus* およびオウィディウス『変身物語』*Metamorphoses*」。
- (三六) シュープリングのカッソーニ作品の中では、唯一、見た所まさに疑わしい例が引用されているが(五〇二)／五〇三番)、それに関してはより詳細な記述も写真も入手不可能であった。ファルネシナ別荘の小さなフリーズ(装飾帯)の中のバルダサレ・ベルッチのダナーエ描写は、本質的に、われわれの図版一五によって代表されるように、中世タイプのルネサンス向き改造にすぎない。
- (三七) ルイ・ド・ブローローニエ *Louis de Boulogne* の絵(『芸術』*Les Arts* の挿絵、一九〇五年、四三および四五番。ジッター・ヤンセン夫人の指摘に拠る)と P. Cazes, *L. Desplaces* の版画を参照。周知のように、コレッジョのダナーエは君主フィリップ・フォン・オルレアンのものである。
- (三八) S. Reinach, *Répertoire du Moyen-Age et de la Renaissance*, 1923, VI, s. 200 参照。
- (三九) Reinach, s. 202, Fröhlich-Burn, *Dedalo X*, 1929/30, s. 369 参照。
- (四〇) *Burl.Mag.* XXXVII, 1920, s. 131 参照。
- (四一) Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* (ed. D. v. Hadeln 1914), I, s. 178f 参照。
- (四二) すなわち Crowe および Cavalcaselle が言うのである。Tizian (Dtsch. Aus. von Jordan 1877, s. 470)。
- (四三) 工房コピー(それはナポリの構図を後の幾つかの特徴と混交したものを示している)は D. v. Hadeln in *Burlington Mag.* XLVIII, 1926, s. 78f. によって本物として公刊された。
- (四四) Dresden, *Katal.* -Nr. 324. ナポリの「ティツィアーノのナポリのダナーエ」もやはり、何度もヴェヌスとして複写された。Dresden, *Katal.* -Nr. 288 の匿名者およびヴェネツィア・アカデミーの Contarini がそれである。

- (四五) 一六五六年の明細目録がそうである。同、八一、八三、二〇九、二二二番。
- (四六) 後に私は次の事が分かった。すでにW・ドロストDrostは芸術学便覧、「ゲルマンの国々におけるバロック絵画」一五九頁において、アンニバーレ・カラッチのダナーエーに関して印象的な指摘をしている。
- (四七) 人はこう主張してよい、すなわち、レーニは、マニエリスムの積極的な偉業をバロックの中へ救い出すことができた唯一の偉大なイタリアのバロック画家である、と。それは美しい印象をもつエロスとアンテロスの絵ばかりではなく、まさしくカラッチの模範との比較を促すヴェヌスにも現れている。ヴェヌスの緊張したスマートさ、リズミカルに張りつめた輪郭、殆どゴシック化した脚の交差、そして本来的には対向する腕の動きは、おそらくブロンズイーノあるいはウテヴァールを想起させる。
- (四八) ゲッセマネの腐食銅版画B七五における台付き杯の排除については、F. Schmidt-Degenersの「レンブラントとオランダ・バロック」の輝かしい分析を参照、Stud. d. Bibl. Warburg IX, 1928, S. 18f.
- (四九) 私がこの瞬間目の前にしている「ティツィアーノ風」由来のダナーエー描写の中、乳房を放棄しているのは、アンニバーレ・カラッチの三点のみである。彼は明らかに、そして分かりやすい理由から、あまりに「風俗的」なモティーフをふたたび排除する端緒をつくった。
- (五〇) E. Waldmannによつて公刊された。Monatshefte f. Kunstwiss. I, 1908, S. 436ff.
- (五一) ブラウンシュヴァイグの絵、Sh. Rosenthalの挿絵、同書、挿絵四。
- (五二) Mythographus III (ed. Bode, a. a. O.), cap. 3, 5が正しい。

訳注

- (一) 原題はDer gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)。Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze, II, hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke, Akademie Verlag, Berlin, 1998, S. 944-970. 「古きオランダ」Oud-Holland 五〇(一九三三年)一九三二―三三頁に発表された。ヴァルター・フリードリントナー生誕六五年(一九三二年)のための印刷されなかった記念論文(四八三―五二六頁)初出。

- (2) パウサニアス Pausanias (リュディア人 Lydia の)。紀元後二世紀のギリシアの歴史家、旅行家。ギリシア、ローマ、イタリア、パルステイナなどを旅して、『ギリシア案内記』Periegesis tes Hellados 十巻を著した。邦訳、『ギリシア案内記』馬場恵二訳、岩波文庫、上、一九九一年、下、一九九二年。但し第一・二・十巻のみ。
- (3) 「エロスとアンテロス」、出典は前掲パウサニアス『ギリシア案内記』第六巻。
- (4) パノフスキーの論文には出典箇所が明記されていないが、タンテ『神曲』「地獄篇」第五歌、一〇三行。独語訳では Liebe, der kein Geliebtes entgegen となっている。有名な「パオロとフランチェスカ」物語の一節。
- (5) カラッチ Carracci、アンニバレ Annibale、一五六〇—一六〇九年、イタリアの画家、版画家。ファルネーゼ宮殿の壁画は代表作の一つ。
- (6) セルウィウス Servius、マウルス・ホノラトゥス Maurus Honoratus、四世紀のローマの文法家。ウエルギリウス作品の注釈を著した。
- (7) アルチアーティ Alciati、アンドレア Andrea 一四九二—一五五〇年、イタリアのコモ近郊の出身。ラテン語名 Andreas Alciatus。『エンブレム集』Emblemata、初版一五三二年を刊行した。
- (8) プロクロス Proklos、四一〇(一一)—四八五年、ギリシアの哲学者。コンスタンティノーブル出身。新プラトニ主義の最期の代表者。
- (9) ベローリ Bellori、ジョヴァンニ・ピエトロ Giovanni Pietro、一六一三—一六九六年。イタリアの美術史家、同時代の芸術家の伝記『画家、彫刻家、建築家の伝記』Le vite de' pittori, sculptori ed architetti moderni, 1672 を著した。
- (10) レーニ Reni、ガイド Guido、一五七五—一六四二年、イタリアの画家、版画家。ボローニャ派の巨匠、新古典主義の代表者。
- (11) バリョーネ Baglione、ジョヴァンニ Giovanni 一五七三—一六四四年、イタリアの画家、美術家。
- (12) 魂の闘い、徳と悪徳の葛藤。古代ローマの詩人プルデンティウス Prudentius (三四八—四一〇年頃) は彼の作品『靈魂をめぐる戦い』Psychomachia の中で、キリスト教の徳と異教の悪徳との死闘を、〈純潔〉と〈情欲〉と〈謙遜〉と〈傲慢〉等の戦いとして、文学的・劇的に表現した。Lexikon der Kunst, Bd. 7, S. 443-445, Tugenden.

- (13) ペトラルカ Petrarca、フランチェスコ Francesco、一三〇四—一三七四年、イタリア人文主義の代表的詩人。彼の詩集『カンツォニエーレ』Canzoniere はその後のヨーロッパ恋愛抒情詩の範となった。『凱旋』Triumph は愛の神「クビド」、徳、死等の勝利を謳う未完作品。
- (14) レンブランド Rembrandt、ファン・レイン van Rijn、一六〇六—一六六九年、オランダの画家、銅版画家。『ダナエ』（一六三六年）はサントク・ペテルブルクのエルミタージュ美術館蔵。
- (15) メッサリナ Messalina、ヴァレリア Valeria、一五年頃—四八年没、ローマ皇帝クラウディウスの最初の妃。娘オクタヴィア、息子ブリタニクスを生む。愛人との陰謀を発見され、死罪に処せられた。
- (16) セメレー Semele、カドモスとハルモニアの娘、ゼウスに愛されて子を孕んだが、ヘーラーに欺かれ、ゼウスの雷光に撃たれて死んだ。神は胎児を火中から救った。これがディオニュソスである。
- (17) アビガイル Abigail、農夫ナバルの賢く美しい妻、夫の死後、ダヴィデ王の妃の一人となった（『サムエル記』一、二五）。
- (18) ポティファル Potiphar、エジプト王の侍従長、ヨセフをミデアンの隊商から奴隸として買い取った。彼の妻はヨセフを誘惑し失敗、逆恨みでヨセフを獄に入れた。
- (19) ヘレナ（ヘレネー）Helene、ゼウスとレーダーの娘、絶世の美人となった。スパルタ王メネラーオスの妻となったが、トロイアの王子パリスに誘拐され、トロイア戦争が起きた。
- (20) デイドー Dido、ウエルギリウスの叙事詩『アエネーイス』Aeneas に登場するカルタゴの女王。トロイアの英雄アイネイアースと結ばれるが、ユピテルの命令で英雄がローマへ去ったあと、火葬壇で自殺した。
- (21) レンブランドのエマオ絵画、『エマオの晩餐』（『エマオのキリスト』）は一六四八年作。ルーヴル美術館蔵。エマオは復活の日にキリストが二人の弟子と夕食を共にしたエルサレム近郊の村（『マルコ』による福音書）一六章／『ルカ』による福音書一四章）。
- (22) オウィディウス Ovidius・ナソ Naso、プブリウス Publius、紀元前四三—紀元後一七年、ローマの詩人、『変身物語』Metamorphoses（一五巻）はギリシア神話の集大成、後世に豊かな題材を提供した。
- (23) テレンティウス Terentius・アーフェル Afer、プブリウス Publius、紀元前一九五頃—一五九年、ローマの喜劇

- 詩人。カルタゴ生まれ、『宦官』Eunuchus は紀元前一六一年作。
- (24) ヒュギーヌス Hyginus、ガイウス・ユリウス・カヌス Gaius Julius、紀元前六四頃—紀元後一七年、スペイン人、ローマの学者・著述家。アウグストゥス帝の解放奴隷で、オウイディウスの師。『ギリシア神話集』Fabulae 松田治・青山照男訳、講談社学術文庫、二〇一〇(二〇〇五年)。
- (25) アポロドーロス Apollodoros、紀元前一世紀のギリシアの文法家、『ギリシア神話』Bibliotheké 高津春繁訳、岩波文庫、二〇〇九(一九五三)年。
- (26) フルゲンティウス Fulgentius、ファビウス・ブランキアデス Fabius Planciades 五世紀末、スペインの神話作者、ウエルギリウスの寓意的解釈で知られる。
- (27) ホラティウス Horatius・フラックス Flaccus、クウィントゥス Quintus 紀元前六五—紀元前八年、ローマの詩人、『歌章』Carmina 全四巻は紀元前三三年作。
- (28) ロドスのアポロニオス Apollonios von Rhodos、紀元前二九五頃—二一五年頃、ギリシアの叙事詩人。アレクサンドレイア出身、代表作は『アルゴ—船物語』Argonautica 四巻。
- (29) ボッカッチョ Boccaccio、ジョヴァンニ Giovanni、一三三三—一三七五年、イタリアの作家、『デカメロン』Decamerone (一三四八—一五三年) 他、『神々の系譜』Genealogia Deorum (一三五〇—一七五年) 等のラテン語作品がある。
- (30) アウトリュクス Autolykus、ヘルメスとキオネの子、盗みと詐欺の名人。アルゴ—遠征に参加した。前述アポロドーロス『ギリシア神話』等参照。
- (31) 原文 *Situ sublimata, moenibus vallata, egestate sata, agmine stipata, prole fecundate, auro violata.*
- (32) ホサールト Gossaert、ヤン Jan、一四七八—一五三二年、オランダの画家。一五〇八年にローマへ行き、帰国後、イタリアを模範としたオランダ絵画の Romanismus の創始者となった。『ダナエ』は一五二七年作、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵。
- (33) アッシジ Assisi のサン・フランチェスコ San Francesco 聖堂の上堂にはジョット Giotto・デイ・ボンドーネ Di Bondone (一二六六—一三三七年) の「聖フランチェスコ伝」、下堂に「貞淑の寓意」等が描かれた。

- (34) 聖カタリナ、アレクサンドリアの *Katharina von Alexandrien*、キプロス王の娘で、マクシミヌス帝の治下、三〇七年にアレクサンドリアで拷問を受け斬首された。
- (35) 聖バルバラ、ニコメディアの、*Barbara von Nikomedien*、三世紀頃のニコメディア(コンスタンティノープルの東)の異教徒ディオスコロスの娘で、キリスト教に改宗したため、父親によって塔に閉じ込められ、拷問を受け、斬首された。
- (36) コレッジョのボルゲーゼの絵(『ダナーエ』) マントヴァ公フエデリコ・ゴンザーガ二世から皇帝カール五世に贈呈された作品の一つ。後述「レダ」と対を成す。様々な変遷のあと、一八二七年頃、イギリスの蒐集家を経てパリでカミッロ・ボルゲーゼに買い取られた(『世界美術大全集』第十三卷「イタリア・ルネサンス」3、小学館、二〇〇〇(一九九二)年、四四八―四四九頁(森田義之「解説」参照)。
- (37) スキアヴォーネ、グレゴリオ *Schiavone, Gregorio*、一四三四―一五〇四年、イタリアの画家、F・スクアルチオーネ *Squarcione* の弟子。パドヴァとダルマチアで活躍した。
- (38) プリマティッチョ、フランチェスコ *Primaticcio, Francesco*、一五〇四―一五七〇年、イタリアの画家、建築家、彫刻家、フランスのフランソワ一世に招かれて、パリ郊外のフォンテーヌブローで王宮の装飾等の仕事をした。
- (39) ノッテ Note(伊語「夜」)、コレッジョの『羊飼いの礼拝』の別名「ラ・ノッテ」*La Note*、一五二九―一三〇年頃の作品。
- (40) ミケランジェロのアダム、システイーナ礼拝堂の天井画(一五〇八―一五二二年)の一つ「アダムの創造」。
- (41) プラクシテレス *Praxiteles*、紀元前四世紀中頃のギリシアの彫刻家、主にアテナイで制作した。『クニドスのアフロディテ』等の作品がある。
- (42) ブルーマールト、アブラハム *Bloemart, Abraham*、一五六四―一六五一年、オランダの画家、主にユトレヒトで宗教画や神話画を制作した。
- (43) ホルツィーユス、ヘンドリック *Goltzius, Hendrick*、一五五八―一六二七年、オランダの画家、銅版画家、一五九〇/九一年にイタリアに滞在して、古代やミケランジェロ等の作品を模写した。
- (44) ウテヴァール、ヨアヒム *Wtewael, Joachim*、一五六六―一六三八年、オランダの画家、一五八六―九一年、パ

ドヴァとフランスに滞在し、後期マニエリスム様式で、神話画や寓意画を制作した。

(45) ゲッセマネ Gethsemane エルサレム東方のオリヴ山の麓の園、キリストが捉えられる前に最後の祈りを捧げた。「マルコによる福音書」第十四章他。「杯」の叙述がある。

(46) チニヤーニ、カルロ Cignani, Carlo 一六二八—一七一九年、イタリアの画家、レーニの影響を受けた。ポロニーヤ派の最後の巨匠。

(47) ボル、フェルディナンド Bol, Ferdinand 一六一六—一六八〇年、オランダの画家、銅版画家、レンブラントに師事した。

付記

* 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。