

「エウロペの誘拐」
— 文学と絵画 —

高
木
昌
史

〔註〕 本稿は、第一部「翻訳」E・パノフスキーのデューラー論、第二部「解説」「エウロペの誘拐」の系譜、以上二部からなる。

第一部「翻訳」

アルブレヒト・デューラー「エウロペの誘拐」〔一〕

エルヴィン・パノフスキー著
高木昌史訳

「ギリシア人やローマ人の許では、この芸術がいかにも名譽と品位の中にあつたかを、古代の文献は十分に示している。その後、この芸術は完全に失われ、一千年以上の間、姿を消してしまつたが、ようやく二百年前から、イタリア人の許でふたたび目の見ることになつた。」（アルブレヒト・デューラー）〔二〕

十五世紀の転換期に成立したアルブレヒト・デューラーの作品は、北方におけるルネサンス芸術の始まりを示している。古典古代の芸術が前例のないほど疎遠になつてしまつた時代の末期に、一人のドイツの芸術家が、自分自身とドイツ民族のために、古典古代を発見する。「ギリシア人とローマ人の美術」の発見に、完全な疎隔が先行したのは、おそらく必然的なことであつた。イタリア美術がいわば自然に古典古代へ回帰することが出来たのに対して、北方はそれを——そもそも——〈歴史的〉に、すなわち、己の本

質とは〈対照的なもの〉として、捉えるしかなかった。そしてそのためには、中世初期を相変わらず古典古代と結びつけていた糸はすべて、一度は完全に断ち切れなければならなかった。

デューラーはこの距離の情念「パトス」を感じた最初の北方芸術家なのである。彼が登場したのは、古典古代の後継者あるいは模倣者としてではなく、その意識的な革新者としてであった。彼にとつて古典古代は、今なお花や果実のある庭園ではなく、切石や列柱を新たな建築に利用することが出来る廢墟でもなく、それは、失われた偉大な〈王国〉、よく組織された軍隊の出征によつて取り戻さなければならないものであった。その基礎部分を原理的にさらに革新することによつてのみ、北方芸術は古典古代の芸術的価値を己の中に受容できるということを理解したデューラーは、みずからこの革新の道を——理論的かつ実践的に——切り拓こうと決心したのである。彼の理論的な作品に関して言えば、それらは——失われた〈古代人の書物〉の代わりとして——彼自身の明確な証言によれば、「絵画芸術が時代とともにふたたびその完璧さに到達すること」を目指すべきなのである⁽¹⁾。彼は——『人体比例論』が刊行される一世代「三十年」前に——油絵や銅版画や素描によつて、擬古的な人物像を擬古的な動きの中で表現しようとしたが、それは、彼自身の作品を手たり次第に集められた戦利品によつて飾り立てようと努めたのではなく、(當時はおそらくまだ明確にはなっていないかつたにせよ) 彼自身とドイツの美術仲間を、人体表現と人体美に関する〈古典的〉な見方に向けて教育しようという意図によるものであった。

「完全に失われ、一千年以上の間、埋もれていた」⁽²⁾が、今や甦る、デューラー風に言えば、「ふたたび成長する」⁽³⁾ことになる芸術の黄金時代という観念は、〈イタリア〉に生まれた⁽⁴⁾。ニュルンベルクの巨

匠「デューラー」が、知識と見解を汲みあげる源泉もイタリアのそれであった。その助けを借りて、デューラーは彼のルネサンス計画を実現しようと考えたのである。一人のイタリア人の通信に理論的に取り組んだことが出発点となって、彼は、再三、イタリア人の研究業績に依拠したが⁽⁵⁾、同様に、デューラーは、彼が古典古代の形式や身振りから受容することが出来たものまでも、彼自身が高く評価した（イタリア人たちの裸体像）⁽⁶⁾から借用したのだった。

イタリア美術の仲介者というこうした役割を強調することは、余計なことかも知れない。デューラーの〈擬古的な様式〉 *antike Art* を、彼がギリシア・ローマの記念碑的彫刻を直接的に知っていたことから導き出そうとする試みが、繰り返されることがなければそうである。ところが、最近、こうした見解が新たに、魅惑的に主張されたのである。しかも、ドイツの芸術家をイタリアから解放しようとする意図で、以前のあらゆる試みよりも遙かに先を行く論文の中で。それによれば、デューラーは、イタリアの仲介なしに、直接、古典古代の原作によってインスピレーションを得たばかりではなく、——またこの原作そのものも、ヴェネツィアあるいはボローニャではなく、アウクスブルクに求められるのである⁽⁷⁾。

デューラーの「描く」アダムの、結局のところ、〈ヘルヴェデーレのアポロン〉に拠るイタリアの素描に由来するのか、それとも古代ローマの曜日の神々の石像に遡るのか、また弓を射る彼のヘラクレスが、ポライウオーロ⁽⁸⁾の裸体像に依拠しているのか、それとも古典古代の彫像に依拠しているのか、こうしたことは比較的どうでもよいことのように思われるかも知れない。しかし、この問題には原理的な側面がある。すなわち、われわれはデューラーの作品を前にして、それらが古典古代の原作に由来するのかどうか

を問うよりは、それらが古典古代の原作に遡り得るのかどうか、美術史的な状況に鑑みて、十五世紀のドイッの一芸術家の場合、古典古代による直接的な影響を前提にすることがそもそも可能なのかどうかを問わなければならないのである。そこで、こうした原理の問題に対する立場を決めることが出来るように、先ずは、もう一度、事実問題を注視してみたい。

一 古典古代のパトス

人体表現と人体美——これはルネサンスが古典古代の作品の中に実現されていると見た二つの理想であった。しかしイタリアの一四〇〇年代「クワトロチェント」が、古典古代の〈悲劇的不安〉を〈古典的静謐〉以前に、活き活きと捉えていたように、若きデューラーは、〈ベルヴェデーレのアポロン〉の美が彼を感激させる前に、死と誘拐の荒々しい場面のパトスに魅了されていた。〈オルペウスの死〉と〈エウロペの誘拐〉、〈闘うヘラクレス〉と〈怒り狂う海の怪物たち〉——これらの主題の選択は、デューラーが、最初、〈擬古的な様式〉の下に理解していたものをすでに示している。アポロン自身をさえ、彼は元来、勝ち誇る安らぎのイメージよりは、生気に満ちた力の緊張のイメージの下に眺めていた。崇高な太陽の神の調和のとれたポーズではなく、ヘラクレスの弓の弦を張ろうとする愛神「エロス」の骨の折れる動きの中に見ていたのである(9)。

こうした描写のすべてにとつて、イタリアの模範は、知られてはいないにしても、確かに前提とされて



図版 「エウロペの誘拐」E・パノフスキー『ドイツ語論文集』第1巻所収

はいる。(オルペウスの死)(素描一五九)、ヴァールブルク^④はその情念「パトス」のモテーフをベリクレス時代にまで遡ることが出来たのだが^⑩、その素描の原本として、マンテーニャ^⑤のサークルに由来する北イタリアの作品が、だいたい前から、指摘されてきた^⑪。すでに触れた(アポロン)(素描四五六)は、正しく強調されたように、様式化された人体の姿勢、指の位置の気取った優雅さ、衣装の翻る垂れ飾りやリボンの様式によって、アポロンが古典古代の原作ではなく、一四〇〇年代の新編集^⑫に由来することをすでに明かしている。そして同じ紙面に描かれた(エウロペの誘拐)(図版)もまた、無条件に、イタリアの原作から導き出されるのである。最初に指摘されなければならないのは、

デューラーの描写があらゆる本質的特徴において、ポリツィアーノ^{〔6〕}の描写と一致していることである。後者の『馬上試合』『Giostra』^{〔7〕}の中では、ヴィーナス宮の門柱の浮彫の一つが次のように描写されている。

„Nell'altra in un formoso e bianco tauro

Si vede Giove per amor converso

Portarne il dolce suo ricco tesoro,

E lei volgere il viso al lito perso

In atto paventoso: e i be' cin d'auro

Scherzon nel petto per lo vento avverso:

La veste ondeggia e in dietro fa ritorno:

L' una man tien al dorso, e l' altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie

Quasi temendo il mar che lei non bagne:

Tale atteggiata di paura e doglie

Par chiami in van le sue dolci compagne;

Le qual rimase tra foretti e foglie

Dolenti >Europa< ciascheduna piagne

—>Europa, sona il lito, Europa riedi<—
E' l tor nota, e talor gli bacia i piedi.

(扉の)他の側では、愛ゆえに、

美しい白い牡牛に変身したユピテルが、

愛おしい豊かな宝「乙女」を運んでいる。

乙女は怯えた様子で、

遠ざかる岸辺を振り返る、

美しい金髪が風で胸に戯れる。

衣装は波打ち、後ろになびく、

片方の手は牛の背中を、もう一方は角を掴んでいる。

彼女は裸の足を強く引き寄せる、

海が濡らさないかと恐れているかのように、

恐れと苦しみのその姿は、

優しい侍女たちの助けを空しく求めているかに見える。

花々や葉陰に残る侍女たちは、

悲嘆にくれながら「エウロペ」と皆泣いている。

——「エウロペ」と、岸も鳴く、「エウロペ、戻っておいで」——
 牡牛は泳ぎ続け、時折、乙女の足に口づけする⁽¹³⁾。

サテュロスや海獣——これらはルネサンスにとって熟知の存在で、ここでは〈岸边〉Ithoや〈海〉Mareの擬人化として殆ど特別な説明を要しないが——を除いて、右のスタンザ「定型八行詩」の中では、デューラーの描写にとつて特徴的なものがすべて確認される。悲嘆にくれる〈侍女たち〉の合唱、〈波打ち、後ろになびく〉衣装、〈気づいて〉頭を振り向ける牡牛⁽¹⁴⁾、とりわけヒロインの動きのモチーフなどがそれぞれである。不安に満ちてしゃがみこむエウロペの姿勢は、ポリツィアーノの言葉以上にありありと描写することは殆ど不可能である。それによると、彼女は、頭「こうべ」を岸辺に向けながら、片方の手を牡牛の背中に置き、もう一方の手でその角を挿んでいる。〈彼女は裸の足を強く引き寄せる／海が濡らさないかと恐れているかのよう〉⁽¹⁵⁾。

このように、エウロペの素描は、少なくとも文学的な関連によって、イタリアと結ばれているであろう。ただし、われわれはそれ以上に、イタリアの〈イメージの源泉〉を想定しなければならない。もしもデューラーが文学的な原型を一つだけ示されたのだとしたら、その結果はいかに完璧に北方的なものとして造型されるかを、何といつても〈大運命女神〉が教えている。その作品は、題材の上では、同じくポリツィアーノの文学に由来するものの⁽¹⁶⁾、形の上では、いかなる意味でもイタリア的な印象を与えないのである。しかしエウロペの素描においては、視覚的な点においても、イタリア一四〇〇年代美術の影響が

至る所で示されている。すなわち、長い角笛を吹き鳴らすプッティ「子供の天使」⁽¹⁷⁾、小さい丸い頭のアマレットイ「翼のある小キューピッド」⁽¹⁸⁾、悲歎にくれる演奏仲間の侍女たち、彼女たちは髪をかきむしり、大きな叫び声をあげて両腕を上には伸ばしている⁽¹⁹⁾。これらすべては典型的にイタリア的なモティーフ群である。また背景の小さな人物たちは（ちなみに、彼らは大袈裟な恐怖の身振りで、部分的には銅版画（アミューモネ）にふたたび現れる）⁽²⁰⁾、間違いなく、あの軽やかな衣装の俊敏な（ニンフ）を模倣している。彼女たちは初期ルネサンスの擬古典主義的な描写においては、まさに不可欠な存在であった⁽²¹⁾。古典古代はそれゆえ、「エウロペの誘拐」においては、「オルペウスの死」の場合と同様、二重の回り道を経て、デューラーの創作に受容されている。すなわち、一人のイタリア詩人がオウイディウス⁽⁸⁾を己の時代の母国語に翻訳し、一人のイタリア画家がそれに倣って、擬古典主義的な一四〇〇年代の美術趣向の舞台で⁽²²⁾、サテュロス、ネレイデス、クピド「キューピッド」、逃げるニンフたち、翻る衣装、なびく髪⁽²³⁾といった装置を総動員しながら、その場面を造型しているのである。——こうした改造によって初めて、デューラーはこの題材を己のものとするのだが、もちろん本質的な制限の下ではあった。つまり、風景的な要素は、オルペウス素描におけると同様、完全に非イタリア的に感じられ、前方から後方に至るその風景空間すべてが（賑やかな小間物）で満たされる様式は、——個々のモティーフの擬古典主義的な様式にもかかわらず——徹頭徹尾、北方的な芸術感情に一致しているのである⁽²⁴⁾。

原註

(注) 訳出は、出典が明示された部分、および説明的な註の場合は、冒頭の主要部分に限定した。

- (1) ランゲ・フーゼ『デューラーの遺稿』、一八九三年、二〇七頁。
- (2) ランゲ・フーゼ、一八一頁。
- (3) 例えば、ランゲ・フーゼ、三四四頁。
- (4) J・V・シュロツサー『美術史中央論評年鑑』、一九一〇年、一頁。同『美術史出典資料』、一九一四年以降、二、六〇頁以下参照。
- (5) E・パノフスキー『デューラーの芸術理論』、一九一五年、各所。同『芸術学月刊誌』、一九二二年、二一六頁参照。
- (6) ランゲ・フーゼ、二五四頁。
- (7) マックス・ハウトマン『プロイセン美術コレクション年鑑』、XIII、一九二二年、三四頁以下。
- (8) A・ヴァールブルク、フィレンツェ美術史研究所における講演、一九一四年四月(『フィレンツェ美術年代記』報告、XXX、四九一頁)。
- (9) F・ヴィックホフ『オーストリア歴史研究所通信』一、四一三頁以下。
- (10) A・ヴァールブルク『デューラーとイタリア古典古代』(ドイツ文献学者と教育者の四八の試論弁論)、一九〇六年、五五頁以下。
- (11) タウジンク『アルブレヒト・デューラー』第二版、一八八四年、二二六頁からの引用。
- (12) W・ヴァイスバッハ『若きデューラー』、一九〇六年、四七頁以下。
- (13) 『馬上試合』一、一〇五、一〇六・アンジェロ・アンブロジョーニ・ポリツィアーノの八行定型詩『オルベウスと詩集』、ジョスエ・カルドゥッチ編、一八六三年、五九頁以下。
- (14) この場面の他の描写においては、牡牛の頭部はまっすぐを向いており、エウロペの姿勢もまったく異なっている。
- (15) ポリツィアーノの描写は、周知のように、オウイディウスに遡る(カルドゥッチ版の注釈およびA・ヴァール

ブルク『ポッティチェリの「ヴィーナスの誕生」と「春」、一八九三年、八頁参照〕。とりわけ、すでにヴィックホフがエウロペ図の説明のために引用した(四一八頁以下)『軀身物語』二、八七〇以下の中心部分に遡る。

(16) K・ギローフ『複製芸術の歴史』、一九〇二年、二五頁以下の報告。

(17) 例えば、ヴェネツィア、アカデミアのペリーニのいわゆる「予見」(撰理)の寓意を参照。

(18) ヴェルフリーシ『アルブレヒト・デューラーの芸術』、第二版、一九〇八年、一七〇頁参照。

(19) 例えば、マンテーニヤの銅版画「キリストの埋葬」三、左から二番目の人物参照。

(20) E・ティーツェ・コンラート(同、二六三頁以下)によつて提示されたこの銅版画の「アケロウスとペリメレ」(オウイデイウス『軀身物語』八、五九二以下)への指摘は恐らく、岸辺に見える父親には辱められた娘を無慈悲にも死に委ねるあの「父の粗暴」*feritas paterna* はないという事実を反している。彼はむしろまさしく逆に、全力で走りながら、誘拐された娘を助けるために、こちらへ急いでいるか、少なくとも、来るのが遅すぎたために、彼女のことを歎いているように思われる。

(21) ヴァールブルク『ポッティチェリ』各所。特に、一六頁以下と四五頁以下。

(22) 古典古代の神話的な題材が、芸術家たちには殆どいつも、同時代の母国語で執筆する詩人たちによつて伝えられたということは、当然のことにすぎない。また、まさしくポリツィアーノの影響がこの点で特に大きかったことは、例えば、彼の『馬上試合』とポッティチェリの「ヴィーナスの誕生」およびラファエロの「ガラテア」、彼の『オルベウス』と十五世紀の末頃に登場するオルベウス画との直接的な関係が教えている(ヴァールブルク『ポッティチェリ』: および『デューラーとイタリアの古典古代』参照)。

(23) これに関しては、ヴァールブルク『ポッティチェリ』: 各所参照。

(24) メーダーも同意見である、同書、二一五頁およびヴァイスバッハ、同書、三六頁と六三頁以下。

訳注

[1] 本稿は、エルヴィン・パノフスキー『ドイツ語論文集』、カレン・ミツビエルス／マルティン・ヴァルンケ編、アカデミー出版、ベルリン、一九九八年 Erwin Panofsky: *Deutsche sprachige Aufsätze*, Herausgegeben von Karen Michels und Martin Warnke, Akademie Verlag, Berlin, 1998' 第一巻「『デューラーのケランジェロ』」Dürer und Michelangelo – 「古典古代に対するデューラーの位置」Dürers Stellung zur Antike (1921/22) 第一章「古典古代のバトス」Das antike Pathos 前半「エウロペの誘拐」を訳出したものである。因みに、同後半は「ヘラクレス」第二章「古典古代の美」Die antike Schönheit' 第三章「古典古代と中世」Antike und Mittelalter' 第四章「根本的な問題」『補遺』1/2と続く。パノフスキーの本論文は、一九五五年、アメリカで *Meaning in the Visual Arts* の題で、部分的に改稿されて収録された(第六章)(邦訳、アーウィン・パノフスキー著『視覚芸術の意味』、中森義宗・他訳、岩崎美術社、一九七一年。本稿の翻訳に際しては、この邦訳を参照させていただいた)他、独訳版 Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2002 を参照した。

[2] アルブレヒト・デューラー Albrecht Dürer' 一四七一一一五二八年。ニュルンベルク出身のドイツの画家、版画家、彫刻家。一四九四／九五と一五〇五／〇七年の二回にわたってイタリアに滞在し、同地の芸術家と活動した。他に、ルター、エラスムス、メラニンヒトシ等、当時を代表する知識人と交友した。

[3] ポライウォーロ Pollaiuolo' アントニオ・デル Antonio del' 一四三二(一)一四九八年、フィレンツェ出身のイタリアの画家、彫刻家、金工家、版画家。メディチ家の保護を受けて創作活動をした。後にローマに招かれ、インノケンティウス八世、シクストゥス四世の墓を制作し、同地に没した。レオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロ、そしてデューラーにも影響を与えたと言われる。

[4] ヴァールブルク Warburg' アビ Aby' 一八六六一一九二九年、ドイツの美術史家、文化史家。ハンブルクのユダヤ系の家に生まれ、大学で美術史を学んだ後、イタリア初期ルネサンス美術と古代神話との関係を主な研究テーマとした。ハンブルクの自宅に収蔵された豊かなコレクションは、一九三三年、ロンドン大学に移管され、ヴァールブルク研究所の基礎を築いた。

[5] マンテーニャ Mantegna、アンドレア Andrea、一四三二—一五〇六年、パドヴァ派を代表するイタリアの画家。一時、インノケンティウス八世に招かれてローマに赴き、ヴァティカン宮殿礼拝堂の装飾に従事した。デューラーに大きな影響を与えたことでも知られる。

[6] ポリツィアーノ Poliziano、アンジェロ・アンムロジーニ Angelo Ambrogini、一四五四—一四九四年。イタリアの文学者、メデイチ家の家庭教師を務めた他、フィレンツェ大学でギリシア・ラテン文学を講じた（一四八〇—九三年）。

[7] 『馬上試合』 Stanze per la giostra（『馬上試合のための定型八行詩』）、一四七五年作。同詩集はラファエロ、ポッティチェリ等に画材を提供したことも知られる。

[8] オウイディウス Ovidius、紀元前四三—紀元後一七年、ローマの詩人。ギリシアと小アジアに遊学、『愛の技法』 Ars amatoria によって一躍有名になったが、皇帝アウグストゥスによってローマを追放されて、黒海沿岸に赴き、同地で客死した。『転身物語』 Metamorphoses 十五卷、『行事暦』 Fasti、『黒海書簡』 Epistulae ex Ponto 等の作品がある。特に『転身物語』は多くの芸術家に豊かな着想を与えた。

第二部 「解説」

「エウロペの誘拐」の系譜

序

海辺で侍女たちと戯れていた王女が、白い牡牛に変身したゼウスに攫われるギリシア神話「エウロペ



図版2 ティツィアーノ「エウロペの略奪」、1559-62年、イザベラ・スチュアート・ガードナー美術館、ボストン



図版1 ポンペイ壁画「エウロペの誘拐」、紀元後1世紀、ナポリ国立考古学博物館

の誘拐」は、古代から脈々と描き続けられてきたテーマである⁽¹⁾。シチリア島セリヌンテの神殿メトープ「方形レリーフ壁」(紀元前五六〇年頃)や黒像式ヒュドリアの壺絵(紀元前五三〇年頃、ローマ・ヴィラ・ジュリア美術館)、またポンペイの壁画(紀元後一世紀)(図版1)などが知られるが、近代以降の作品でも、ティツィアーノ(一五五九―六二二年)(図版2)、ヴェロネーゼ(二五七三年)、G・レーニ(一六〇九年頃)、ルーベンス(一六三〇年)、レンブラント(一六三二年)、プッサン(二六四九―五〇年)、ブーシェ(一七三四年)等の他、十九世紀後半にはG・モローがこの題材を扱っている(一八六九年)。西洋絵画を代表するこれらの画家たちに、北方ルネサンスの巨匠アルブレヒト・デューラーが加わる。ペン画による「エウロペの誘拐」(二四九五年)がそ

れである(パノフスキー論文「図版」)。以下、この系譜の背景を探ってみたい。

神話と文学

古来、これほど多くの画家たちを魅了してきた物語を、紀元前二世紀のギリシアの著作家アポロドーロス Apollodoros は次のように伝えている。

「アゲーノールのほうはフェニキアに赴き、テーレパッサを娶って一女エウローペーおよび男子カドモス、ポイニクス、キリクスを生んだ。一説によればエウローペーはアゲーノールではなくして、ポイニクスの娘であるという。彼女をゼウスが恋して、馴れたおとなしい牡牛に身を変じ、彼女を背に海を渡ってクレータに連れて行った。そこでゼウスは彼女と床をともし、女はミーノース、サルペードーン、ラダマンテウスを生んだ。[……] エウローペーをばクレータ人の支配者アステリオスが娶って、彼女の息子らを育てた」(『ギリシア神話』高津春繁訳)^②。

簡潔なこの物語を、古代ローマの詩人オウィディウス Ovidius (紀元前四三—紀元後一七年) は『変身物語』Metamorphoses の中でこう詳述している。牡牛に姿を変えたユピテル(≡ゼウス)の頸は「筋肉隆々と」盛り上がり、「額は、すこしもいかめしいところがなく、眼はおだやかで、顔じゅうに平和な表

情がみなぎっていた。アゲノルの娘「エウロパ」^②「エウロペ」は、この牛がとても美しく、すこしも兇暴なところがないのを見て、たいそう驚嘆したが、いかに柔らかな牛であっても、初めのうちは手をふれるのをこわがった」(オウィディウス『転身物語』田中秀央／前田敬作訳)^③。やがて王女は牛に近づき、しだいにこの動物に馴れ親しんでゆく。そして、

「いつしか乙女の恐怖心が消えていくと、かれは、手でかるく叩いてもらうために胸をむけたり、摘みたての花環をかけてもらうために角をさしたりした。娘の方でも、この牡牛がだれであると知らずに、とうとうその背にまたがった。すると、神は、しだいに岸辺のかわいた地面からはなれて、そのいつわりの足を波にひたした。そして、そのままずんずん先へすすんで、とうとうはるか沖までつれ去った。乙女は、すっかり仰天して、あとにしてきた海岸の方をふりかえり、左手を牛の背にあてがい、右手で角をしっかりとにぎりしめていた。かの女の衣服は、風にふくらんではためた」^④。

アポロドーロスに比べて、人物の内面(恐怖心が消え……)や情景(海岸の方をふりかえり……)を細やかに描き出してゆくオウィディウスの『転身物語』は、その後の文学や美術に大きな影響を与えた^⑤。パノフスキーが引用したルネサンス期イタリアの文学者ポリツィアーノもその一人で、彼の『馬上試合』のエウロペ誘拐の場面は、明らかにオウィディウスの叙述を下敷きになっている。古代詩人の典雅な細部描写

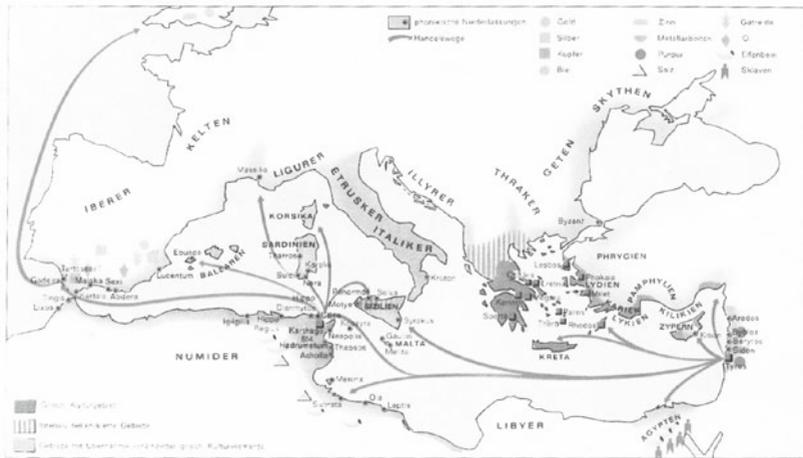
は、メデイチ家の宮廷に仕えた文学者にとって、確かな模範になっていたのである⁶⁾。ただ、優雅な装いにもかかわらず、物語は乙女の略奪という、ある種野蛮で残酷な内容のものである。ここでは、恋の情念の激しさが根底に渦巻いている。「エウロペの誘拐」のテーマが、西洋絵画の歴史の中で連続と続いてきた理由はおそらくそこにある。

名称の由来

ところで、エウロペ Europe の名が現れる最古のテクストは、古代ギリシアの叙事詩人ヘシオドス Hesiodos (紀元前八世紀末) の『神統記』 Theogonia のようだ⁷⁾。同書には、テテュス「天と大地の娘」がオケアノス「大洋」とともに生んだ「大洋の乙女」「クウレ」として、「エウロペ／メテイス エウリュノメ 淡紫色の衣つけたテレスト／クリュセイス アシア 艶やかなカリュプソ」(ヘシオドス『神統記』廣川洋一訳)等々の名が挙げられている(二五七―三五九行)。〈エウロペ〉Europe と〈アジア〉Asie は、ここではニンフ姉妹となっているが、事典の解説によれば、すでに古典古代から〈エウロペ〉は地名(ヨーロッパ)と同一視されていたらしい⁸⁾。またアテナイの北西に位置するポイオティア地方では、エウロペは大地女神の名であった。しかも、古来、彼女はクレタ島、ミノス王の母親の名と結びついていたのである。一説によると、この伝説は、女性も参加したミノア文化圏の牡牛の犠牲あるいは牡牛競技と密接な関係があった⁹⁾。

一方、古代ギリシアの歴史家ヘロドトス Herodotos (紀元前四八四頃―四二五年頃) は『歴史』Historiai の中で、当時の世界地理、すなわち、リビア、アジアおよびヨーロッパに関してこう語る。「長さ(東西)からいえば、ヨーロッパは他の二者を合せた長さにわたって延びており、幅(南北)については比較にもならぬほど(の大きさ)であると私には考えられる」(ヘロドトス『歴史』松平千秋訳)⁽⁹⁾。要するに、北にヨーロッパ、その南にアジアとリビア「アフリカ」が東西に延び、しかもアジア北部はヨーロッパに含まれるとイメージしていたのである⁽¹¹⁾。ヘロドトスはヨーロッパを計り知れないほど広大な空間と想像していたわけである。さらに「ヨーロッパ」という呼称について、彼は次のように語る。「ヨーロッパ(エウロペ)が周囲を河海でめぐらされているかどうかは何人も知らず、その名称をどこから得たのか、その命名者がたれであるかも明らかでない。われわれとしては僅かにこの地方がその名をテュロス「現在レバノン」の女エウロペから得たことをいい得るのみである。さればヨーロッパも他の二大陸と同様、以前は無名であったに相違ない。ともかくエウロペなる女がアジア出身であることは明らかで、この女が今日ギリシア人がヨーロッパと称している土地へきたことはなく、せいぜいフェニキアからクレタ、クレタからリュキア「小アジア南部」までしかいっていないことも明白である」⁽¹²⁾。

地理上のエウロパ(＝ヨーロッパ)の名称の由来は不明ながら、それがギリシア神話に登場する王女の名と関係があること、この王女ゆかりの地がフェニキアとクレタであることを、歴史家は突き止めたのである。



図版3 歴史地図「フェニキアの植民」 dtv-Atlas zur Weltgeschichte, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1982, Bd.1.

クレタ島

フェニキアとクレタ島を結ぶ東西の線、クレタ島と前述ギリシア本土のポイオティアを結ぶ南北の線が、以上から、エウロペをめぐる神話圏として浮かび上がってくる。ユーラシア大陸西端の半島ヨロロッパという今日の観念からすると、古代のエウロペヨロロッパの重点は、予想外に、東寄りに位置している。興味深いのは、エウロペの伝承が、横軸（東西）と縦軸（南北）、いずれにしても、地中海東側の中央に浮かぶクレタ島を拠点にしていることである。

商業・貿易・植民活動によって発展した海洋国家フェニキアは、クレタ島が勢力を失った紀元前一二〇〇年頃以後、地中海の覇権を獲得した¹³（図版3）。エウロペ伝説の都市テュロス（ソル）は、シドン（サイダ）とともに、このフェニキア

がキプロス、シチリア、南スペイン、そして北アフリカ（カルタゴ）へ進出するための港町であった。このテュロスの海岸から、ゼウスは同地の王女エウロペを誘拐し、クレタ島へ運んだのである。古代文明発祥の地クレタ島は、紀元前二〇〇〇年から同一四〇〇年頃に栄えたとされるが、ゼウスとエウロペの子ミノスは、同島の伝説的な王で、立法者として名高い。彼は太陽神ヘリオスとペルセイスの娘パーシパエーを娶り、二人の間にはアリアドネーやバイドラ等が生まれた⁽¹⁵⁾。しかしミノス王は海神ポセイドンとの（犠牲の）約束を破ったために、神の怒りを買ひ、その結果、海神が送った牡牛に妃パーシパエーが恋して交わり、牛頭人身の怪物ミノタウロス（＝「ミノス」の「牡牛」の意）が生まれた。ミノス王は工人ダイダロスが造った迷宮「ラプユリントス」にミノタウロスを閉じ込めた（アポロドーロス『ギリシア神話』第三卷一）⁽¹⁵⁾。怪物にはアテナイから犠牲として少年少女が送られたが、英雄テセウスがアリアドネーの（糸の）導きで迷宮に侵入し、ミノタウロスを退治した。以上、有名なミノタウロス伝説には、先史時代のクレタ島における牡牛崇拜の記憶が留められているとも言う⁽¹⁶⁾。ゼウスが牡牛に変身してエウロペを誘拐した島、ミノス王妃がポセイドンの牡牛と交わって怪物ミノタウロスを生んだ島、いずれも舞台は地中海のクレタで、この島と牡牛は切っても切れない縁がある。

デューラーの「エウロペの誘拐」図

イタリア・ルネサンスの詩人ポリツィアーノは、オウイデイウスの『転身物語』から題材を採って、「エ

ウロペ誘拐」の詩（『馬上試合』）を書いたが、恐らくこの詩から示唆を得て、ドイツ・ルネサンスの画家デューラーは『エウロペ誘拐』図を描いた。この点に着目して執筆されたのが、本稿第一部の美術史家パノフスキーの論文である。この素描に関して、彼は次のように語っていた。

「人体表現と人体美——これはルネサンスが古典古代の作品の中に実現されていると見た二つの理想であった。しかしイタリアの一四〇〇年代「クワトロチェント」が、古典古代の〈悲劇的な不安〉を〈古典的静謐〉以前に、活き活きと捉えていたように、若きデューラーは、〈ベルヴェデーレのアポロン〉の美が彼を感激させる前に、死と誘拐の荒々しい場面のパトスに魅了されていた。〈オルペウスは、デューラーが、最初、〈擬古典的な様式〉の下に理解していたものをすでに示している」（本稿五頁）。

「エウロペ誘拐」が描かれたのは一四九五年、すなわちデューラーが一回目のイタリア滞在から帰国した翌年、二四歳の折である。パノフスキーはデューラーが〈古典的静謐〉以前に〈悲劇的な不安〉、換言すれば、〈ベルヴェデーレのアポロン〉に熱中する前に、「誘拐の場面のパトス」に「魅了されていた」ことに注目する。〈古典的静謐〉は、ちなみに、デューラーから二五〇年以上も後、一七五五年にヴィンケルマン J. J. Winckelmann が名著『絵画と彫刻におけるギリシア美術作品の模倣に関する論考』Gedanken

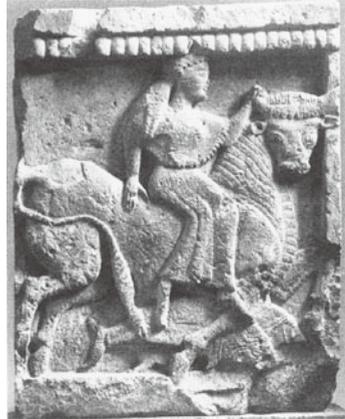
über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst」の中で、特にラオコーン群像を分析する際に用いた評言である。「ギリシアの傑作の一般的に卓越した特徴は、結局、その姿勢および表現における高貴な単純さと静謐な偉大さにある」¹⁷⁾。「高貴な単純さ」 eine edle Einfacht と「静謐な偉大さ」 eine stille Größe はその後、古典主義美学の合言葉となったのだが¹⁸⁾、こうした「崇高美」とは別の、激しい「情念」[パトス]美を若きデューラーは素描の中で追求していたのである。彼の芸術の根底にあるものを考える上に、この指摘は看過できない。

図像の系譜

疾走する牡牛、振り返るエウロペ、風に翻る着衣、露わな肉体、なびく髪、海岸では侍女たちがうるたえている。デューラーが描くこれらの情景は、パノフスキーが解説するように、ポリツィアーノの詩篇に着想を得ているにちがいないが、「エウロペの誘拐」は、西洋絵画の中で、〈情念のパトス〉を激しく鮮明に浮き彫りにする一種のトポスともなっていた。最も古くは、シチリア島セリヌンテの神殿メトープの彫（紀元前六世紀）（**図版4**）に牡牛に乗った乙女の姿が刻まれ、また同じ頃の黒像式ヒュドリア（陶器）（**図版5**）では、鳥や魚や海豚に案内されて、王女を背に牡牛が疾走する様子が見られる。いずれも逞しい牡牛と可憐な乙女の対比が印象的である。ポンペイの壁画（**図版1**）では、岩や樹木を背景に、王女が牛の背で寛ぎ、侍女たちも共に戯れる牧歌的な風景が描かれている。



図版5 黒像式ヒュドリア「エウロペ」、紀元前530年頃、ヴィラ・ジュリア美術館、ローマ



図版4 セリヌンテの神殿メトープ「エウロペ」、紀元前550-540年、パレルモ国立美術館、シチリア

古代の復活を謳ったイタリア・ルネサンスの絵画、とりわけティツィアーノの「エウロペ略奪」(図版2)では、白い牡牛が肌も露わな王女を背に波を掻き分け、子供「プッテイ」が海豚に乗ってそれを追いかけている。海岸では侍女たちが両手を挙げて慌てふためいている。全体は、鮮やかな色彩とダイナミックな動きに満ちた愛の情念の光景である。これに比べると、同じヴェネツィア派のヴェロネーゼの「エウロペ略奪」(図版6)は、王女が侍女たちと一緒に、大自然の中で、牡牛と戯れる、誘拐前の(ポンペイの壁画にも似て)優雅な風景で、ティツィアーノとは対照的である。

ティツィアーノの作品は一五五九―六二年、すなわち、画家七十歳の頃のもので、デューラーの素描から半世紀以上後のものであるが、画面右に大きく牡牛と乙女、彼らを追う海豚に乗った子供、画面左の遠景に海岸の侍女たちを配した構図は、二人の巨匠に共通している。乙女や牛の表



図版7 モロー「エウロペの略奪」、1868年、ギユスターヴ・モロー美術館、パリ



図版6 パオロ・ヴェロネーゼ「エウロペの略奪」、ドゥカーレ宮殿、ヴェネツィア

情等、細部は別にして、アルプスの北の巨匠と南の巨匠が類似の空間を構想していた事実は興味深い(19)。

世紀末の画家G・モローの「エウロペの略奪」(図版7)では、場面は海から上がった直後の様子を描いているように、牡牛の顔はすでにゼウスに変容し、王女の表情には困惑と不安が入り混じっている。どこか冷静でもある。二人の姿には、ギリシア神話というよりは、古代オリエント風の性格が感じられる。当時のヨーロッパの東洋趣味を反映しているのかも知れない(サロメ、スフィンクス等)。

同じ「エウロペの誘拐」をテーマにしても、作品によって、以上見るように、情景はまるで異なる印象を与えるが、古代の画像には、誘拐される乙女の〈悲劇的な不安〉よりは、愛の儀式へ向かういわば神聖な祝祭性のようなものが感じ取られる。それは意外にも、時空を超えて、世紀末の画家モローの絵画の中で、



図版8 ピカソ「洞窟の
前にいるミノタウロスと馬」、1936年、ピ
カソ美術館、パリ

東洋風の神秘的刻印を帯びて、甦っているかのようである。ルネサンス期の画家、デューラーとティツィアーノにおいては一変して、図像は、明らかに、愛の〈情念のバトス〉を演出するべく、ダイナミックな動きの中で、新たな生の局面へ向かって、岸辺を離れつつある牡牛の背の乙女をクローズアップする。両画家には、国柄を超えて、相通じ合う部分があるようだ。構図の一致には、詳しくは措くが、偶然以上の何かがあるように思われてならない。

結語

モローから半世紀以上のち、ピカソはギリシア神話に取材して、「洞窟の前にいるミノタウロスと馬」(図版8)を描いている。一九三六年作のこの絵では、画面中央で、怪物ミノタウロスが白馬を抱き、左の洞窟の奥からは誰かの両手が出ている。そして右側で

は、乙女がヴェール越しに怪物たちを覗く。画集の解説によれば、ミノタウロス。ピカソ、白馬。愛人マリー・テレーズ、洞窟の両手。妻オルガ、乙女。マリーの別の側面、といった等式が作品の背景になっているようだ。ギリシア神話と画家の闘牛熱が結び付いて、ピカソはこの時期、一連のミノタウロスの戦いの図、(ミノタウロマキア)を創作したのだが⁽²⁰⁾、ここには愛欲の激しい情念が燃え盛っている。紀元前六世紀から描かれ続けた「エウロペ誘拐」の牡牛が、現代の抽象画の風土に鮮烈に甦って来たかの感がある。

人間の愛欲の情念の激しさを、若きデューラーは、ピカソ同様、牡牛という存在に視覚化した。牡牛はラスコーの壁画等、太古から、男性的な生命力のシンボルとして描かれた⁽²¹⁾。その野生は時として破壊的で兇暴な性格をあらわにする。今日なお、南西ヨーロッパで催されている闘牛は、地中海沿岸で盛んであった牡牛をめぐる古代の儀式にその起源があるとも言われる⁽²²⁾。エウロペ伝説にもその遙かな記憶が内在しているのではあるまいか。牡牛に化けたゼウスが王女を誘拐するこの物語は、地中海の東岸、フェニキアのテュロスを発祥の地として、古代文明の地、クレタ島のミノス王伝説と結びつき、さらに西、シチリア島の神殿浮彫にもその姿を留めた。こうして地中海は生命力のシンボルとしての牡牛を媒介に、広大な文化圏を形成する。イタリアへ二度滞在した北方人アルブレヒト・デューラーは、牡牛にまつわる神話・伝承を生き活きと一枚の紙に素描した。彼の激しい情念は、イタリアのティツィアーノとも、スペインのピカソとも、どこかで繋がっているにちがいない。

註

- (1) Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1975, Bd. 2, S. 446-449 (Europe)./ Lexikon der Kunst, E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2004, Bd. II, S. 390 (Europa)./ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Von Irène Aghion, Claire Barbillon und François Lissarrague. Übersetzung und Bearbeitung von Klaus Fräisle, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2000, S. 117-119 (Europa).
- (2) アポロドーロス『ギリシア神話』高津春繁訳、岩波文庫、二〇〇九(一九五三)年、一一九頁。
- (3) オウィディウス『転身物語』田中秀央／前田敬作訳、人文書院、昭和四六(四一)年、八〇頁。
- (4) 同書、八〇―八一頁。(以上、八四六―八七五行)
- (5) ジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典』監修・高階秀爾、河出書房新社、一九九七(八八)年、一一頁。
- (6) デ・サンクティス『イタリア文学史』ルネサンス篇、池田・米山訳、現代思潮社、一九七三年、一一二頁。
- (7) ヘシオドス『神統記』廣川洋一訳、岩波文庫、一九八四年、四五―四七頁。
Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric with an english translation by Hugh G. Evelyn-White, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, William Heinemann LTD, London, 1974 (Loeb Classical Library).
- (8) 註(一) Der Kleine Pauly, S. 446-447.
- (9) a. a. O., S. 447.
- (10) ヘロドトス『歴史』中、松平千秋訳、岩波文庫、昭和四九(四七)年、二八頁(四二節)。
- (11) 同書、訳注、二九〇頁。
- (12) 同書、三二頁(四五節)。
- (13) dtv-Brockhaus-Lexikon, 20Bde., Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1982, Bd. 14, S. 113-114 (Phönikiën), Bd. 19, S. 12 (Tyros).
- (14) dtv-Brockhaus-Lexikon, Bd. 10, S. 144-145 (Kreta). 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店、一九七五(六〇)年、二七五頁。

- (15) 註(2) 一二〇―一二二頁。
- (16) 註(14) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話』二七五頁。
- (17) Winckelmanns Werke in einem Band, Auswahl und eingeleitet von Helmut Holzhauser, 3.Aufl., Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1982, S. 17.
- (18) Johannes Jahn/W. Haubeneißer, Wörterbuch der Kunst, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1995, S. 917-918 (Winckelmann).
- (19) デューラーのヴェネツィア滞在。
- (20) ローランド・ペンローズ『ピカソ』作品解説 デーヴィッド・ローマス、末永照和訳、西村書店、二〇〇四(一九九四)年(アート・ライブラリー／千足伸行・島田紀夫・森田義之監修)、一八頁。
- (21) ハンス・ビーターマン『図説 世界シンボル事典』藤代幸一監訳、八坂書房、二〇〇〇年、六九頁(雄牛)。
- (22) 同書七〇頁。

注／参考文献

- * Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze I, II, hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke, Akademie Verlag, Berlin, 1998.
- * Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, von Dieter Wutke, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1997 (Teubner 1930)
- * Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts), Übersetzung aus dem Englischen W. Höck, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2002.
- * Norbert Wolf, Albrecht Dürer, Prestel Verlag, München, 2010.
- * Norbert Wolf, Albrecht Dürer 1471-1528. Das Genie der deutschen Renaissance, Taschen, Köln, 2010.
- * Anja Grebe, Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2006.

- *アーウィン・パノフスキー『アルブレヒト・デューラー・生涯と芸術』、中森義宗・清水忠訳、日貿出版社、一九八四年
- *アーウィン・パノフスキー『視覚芸術の意味』、中森義宗・他訳、岩崎美術社、一九七一年
- *エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究』上・下、浅野・阿天坊・塚田・永沢・福部訳、ちくま学芸文庫、二〇〇二年
- *パノフスキー『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
- *パノフスキー『芸術学の根本問題』、細井雄介訳、中央公論美術出版、平成十五（六）年
- *フランツ・ヴィンツィンガー『デューラー』、前川誠郎監修、永井繁樹訳、グラフィ社、一九八五年
- *前川誠郎『デューラー・人と作品』、講談社、一九九〇年
- *千足伸行『デューラー』、新潮美術文庫、平成三（昭和五〇）年
- *藤代幸一『デューラーを読む』、法政大学出版局、二〇〇九年

付記

- *第一部、ポリツィアノの詩『馬上試合』邦訳に際しては、本学文芸学部芸術学科、石鍋真澄教授の貴重な試訳を参照——一部は借用——させていただいた。教授に心から感謝申し上げます。
- *本稿は、本学「グローカル研究」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。