

## 『ソネット集』を序章とするシェイクスピアの審美への変節

### —— (2) 双生のヴィーナスの意味をめぐって ——

池 上 賀英子

## Shakespeare's Turning Round from the Neoplatonic Dialectic of Love(II)

### —— His *Sonnets* as the Prologue ——

Kaeko Ikegami

#### 1 『ソネット集』の意義

Cupid laid by his brand and fell asleep,  
A maid of Dian's this advantage found,  
And his love-kindling fire did quickly steep  
In a cold valley-fountain of the ground:  
Which borrowed from this holy fire of Love,  
A dateless lively heat still to endure,  
And grew a seething bath which yet men prove  
Against strange maladies a sovereign cure:  
But at my mistress' eye Love's brand new-fired,  
The boy for trial needs would touch my breast,  
I sick withal the help of bath desired,  
And thither hied, a sad distempered guest.

But found no cure, the bath for my help lies  
Where Cupid got new fire; my mistress' eyes.<sup>(1)</sup>

ソネット153番

but I, my mistress' thrall,  
Came there for cure and this by that I prove,  
Love's fire heats water, water cools not love.<sup>(2)</sup>

ソネット154番

マリアヌスのギリシア語の警句集から、「愛の神の  
松明と温泉起源説」を題材にして、153番と154番で  
ともかくも歌い納めとした、シェイクスピアの『ソ  
ネット集』における愛の二元論は——〈白い男〉の  
〈白い愛〉への懐疑と幻滅からかろうじて捧げられ  
た「天上のヴィーナス」への「諦観の賛美歌」であ  
り、〈黒い女〉の〈黒い愛〉への罪と罰の意識と覚悟

から捧げられた「地上のヴィーナス」への「絶望の  
賛歌」であった。詩人の心を基点とし、〈白い男〉と  
〈黒い女〉へ均等に向かっていく二本の愛の力量は、  
中心はないが二つの中心点をもち、強力な二点から  
の愛の距離を刻々と変えながら、橢円軌道を描いて  
いく。一方彼の心の二つの中心点であったはずの〈白  
い男〉と〈黒い女〉は、個々彼の愛に反作用して吸  
引し合い、いつしか二点は〈密通〉という背信行為  
で完全につながってしまった。「白は黒いで、黒い  
は白」——マクベスを混沌へと追いやっていく〈魔  
女の呪文〉であり、「白は黒」「黒は白」の二律背反  
の認識は、苦々しくも確かに、錯綜し猥雑な一つの  
焦失点に終結することのないこの世のリアリティへ  
の、認識である。しかし同時にそれは、「白は黒」の  
認識が時を経た後により力強い「黒は白」の認識へ  
と復帰していく、不滅に繋がる〈天才〉の力業によ  
ってのみ可能とされる、認識でもある。

そもそも、以上のような愛と美をめぐっての二元  
論は、十五世紀ルネッサンス・ヒューマニズムの精  
神であり、シェイクスピアにおいても全作品に通底  
して展開されている重大事であった。『ヴィーナスと  
アドーニス』『ルークリースの凌辱』そして『ソネッ  
ト集』はその直截の自問であり、愛と美を主題する  
『ソネット集』で提示されている彼の議論は、もと  
より職人詩人の披瀝する修辞の至芸と連続帯とい  
うソネット詩型から構築された、用語の原義におい  
て「ミメーシス」であることには違いないが、一  
点、それは、生きて在った一人の詩人の、彼の眼と  
心の正直な遠近法によって描き出された作為である  
故に、高邁なプラトンをして、その心根と存在の意  
義は容認されるべきものと言えよう。「伝統に即しな

がらもシドニー流の洗練を捨て<sup>(3)</sup>」、時には「断言的に」又時には「自嘲的」に、真実の恋愛をうたう——シェイクスピアの意識的行為であり、その行為を選択させた理由は、「エリザベス朝に流行していた宮廷風な恋とその装飾過多な歌いぶり」であり、それと対照させ際立たせるべく、言語も、宮廷恋愛詩のそれに対して、「平俗で」「粗野な」表現を多用することをもって意図した。<sup>(4)</sup>そして、その方法論においては、〈白い偶像〉の〈白〉一元への愛と決められていた〈美〉の定理を、まず、対象となる「美の偶像」を人間の両性において試行させ、重ねて、〈白い女〉を〈白い男〉へ〈白い女〉を〈黒い女〉へと、即ち、〈白〉を〈男の属性〉とし〈黒〉を〈女の属性〉へ変える、複合する二重の逆転を議論の発想とする——審美観への一大「変節」であった。〈白い女神〉の〈白〉の意味と〈女神〉の〈正体〉を審問すること、そこに象徴されている認知済みで予断を許さぬ〈白い美と愛〉の実体を自己の美への弁証法の議題に据えたこと、そしてその論理の延長上に、すべての〈白〉の価値体系のアンチテーゼとして〈黒い女〉を美の偶像として仮設して〈黒〉の意味と〈黒の実体〉を確かめていく。

もとより、須く「白」と「黒」の概念は、中世以来の価値基準であったキリスト教を精神的基盤とする社会的慣習と通念において、〈白〉の解釈は、唯一絶対の神の「光」に帰結し、他方〈黒〉は、光によって追放されるべき「闇」に帰属するものであった。シェイクスピアは、決然として、出入口は神名において封印され坑道はもとの通りに埋められて久しい、地獄へ至る人間の原罪に纏わる〈黒い愛〉<sup>ダーク・ラブ</sup>の鉞脈をその行き着く果てまで掘り起し、地底に隠蔽されていた愛の魑魅魍魎を自他の眼前に曝し出し陽光に照らして見せた。——シェイクスピアの『ソネット集』とは、即ち、「前キリスト教的」「反文化的」な「荒々しさ」と「ただならぬ決意」<sup>(5)</sup>とをもって為された、巨人にのみ可能となる〈一大愚行〉であったことは、繰り返し確認されておかなければならない。

そして、彼のこの〈大変節〉は、もとより新プラトン主義の価値体系に対してであり、その影響力が如何程のものであったかは、シドニーの『アストロフェルとステラ』をはじめスペンサーはもとより彼の同時代人の作品において、又彼自身の個々の作品の中で詩人自身の言葉で美しく解釈されて十分に

窺い得ることでもあるし、事実、彼の時代の精神であり社会の通念であった。シェイクスピアの殊『ソネット集』における彼の「決意」と、その結果としての作品の「意味」を十全に認識するには、再度、このネオプラトニズムの概念と、シェイクスピアに至るまでの〈ヴィーナス神〉に全托されていた審美観を、極力に明確化しそれへの知識を深化させて行く以外に無いと強く意識され、以下の各論を進めるにいたった。

## 2 ヴィーナスの復権

十五世紀になり古典主義の復興に伴い、時代の精神となった新プラトン主義の思潮によって、言いかえるなら、愛と美という概念を自己の信条の回転軸の心棒とするマルシリオ・フィチーノと彼の後継者たちによって、ヴィーナスは、異教の神秘哲学の主神として復活し、崇拝されるにいたった。

しかしながら、〈天上性〉と〈地上性〉とを明確に分担していた本来の「二人のヴィーナス」は、'*duae veneres*'（「二つのヴィーナス」）、'*duplex venus*'（「二重のヴィーナス」）さらには'*gemmae veneres*'（「双生のヴィーナス」）<sup>(6)</sup>と改名されていた。それらの名称のイコノグラフィーは、——〈二人のヴィーナス〉即ち〈二つの愛〉はそれぞれ自己に個有の仕方に従ってであるが、共に美の創造を追求する。一者は、眼に見える個別的なものから叡知的かつ普遍的なものへと上昇する「瞑想的な」愛の形式であり、他の一者は、視覚の領域内で充足している「行動的な」愛の形式であり、二者の間には、価値の相違は存在するが程度の差であって、故に、共に「高貴な賞賛に価するもの」である<sup>(7)</sup>ということを意味していた。

フィチーノにおいては、まず、審美観の寓意像としての「双生のヴィーナス」像とは、——「神の愛」(*Amor divinus*)は「天のヴィーナスの子」(*Venus coelestia*)である故に、「母」(*mater*)と「物質」(*materia*)から完全に切り離されている「宇宙の知性・神もしくは天使の叡知」(*Mens mundana・Intellectus divinus*)に住み、人間の能力の「知性」(*Mens*)に対応している。彼女から生まれる愛によって、われわれの内省力は純粹な認識を行う場合に、神聖の美を所有することが可能となる。<sup>(8)</sup>他方の、ゼウスとディオオーネの娘である「地上のヴィーナス」(*Venus*

Vulgaris)は、コスモスの前者より存在の低い「宇宙の魂」(Anima mundana)を領域とし、それ故に彼女によって象徴される美は、実質をもつ地上の世界において実現されるアイデアの美の個別化されたイメージ<sup>(9)</sup>である。そして、彼女の対応する人間の能力が「人間の魂の(知性以外の)他のすべての能力」であるから、彼女から生まれる愛によって、われわれの「想像力」と「感覚」の機能が物質的・知覚的世界の美を知覚し、創造することが可能となる。<sup>(10)</sup>そして、従来は「地上のヴィーナス」(Aphrodite Pandemos)の権能下にあった純肉体的熱情は「獣の愛」(Amor ferinus)と蔑視されて、一種の病的錯乱として医師でもあったフィチーノによって容易に除去されてしまった。続くピコ・デラ・ミランドラにおいては、彼は一層に「人間の尊厳」の上昇道を辿り、「天上のヴィーナス」を「天上のヴィーナスI」(ウラノスの娘)と「天上のヴィーナスII」(サトゥルヌスの娘)に二分し、それぞれ「神の愛」(Amor divinus)と「人間の愛」(Amor humanus)を委ねる。デウスとディオオーネの娘である「地上のヴィーナス」(Venus Volgare)は「感覚」(Senso)に附着する「獣の愛」を全托されて、忘念されるべきものとされた。結果、「天上のヴィーナスI」(Venere Celeste I)が人間の「神もしくは天使の叡知」と共有している「知性」(Intelletto)に対応し、「人間の愛」(Amor humanus)と自称される愛を支配するものは、サトゥルヌスの娘の「天上のヴィーナスII」(Venere Celeste II)となり、彼女が人間の「理性」(Ragione)に君臨するものとされた。<sup>(11)</sup>

ネオプラトニズムの宇宙には、パノフスキーの註釈のように、もとより地獄のようなものを含める余地はない。物質界が「地下界」と呼ばれているが、純粹に否定的性格をもつ物質さえ悪とは考えられていない。それは月下界の不完全性として説明される。<sup>(12)</sup>こうして、あらゆる人間、植物、動物が、いかなれば限定された超天界のエネルギーの集積物として生きるのであるとなれば、愛は常にある種の美によって生ずるものであり、その美はそれ本来の性質からして「靈魂を神に向わしめる<sup>(13)</sup>」こととなる。すべては、ネオプラトニズムの基本理念でありフィチーノの好んで用いる「精神的循環」(circuitus spiritualis)の理法に則り、天界と月下界を循環する「美と愛」は故に「善」となり、「二人のヴィーナス」

は共に「尊敬と賞賛に値する」(「双生のヴィーナス」)となる他なくなってしまった。

そもそも「二人のヴィーナス」の誕生とは、<sup>シンボジウム</sup>靈肉の峻厳な二元論者であるプラトンの『饗宴』においてである。「恋」(Eros)についてのダイアローグの前段において「天上のヴィーナス」(Aphrodite Urania)と「地上のヴィーナス」(Aphrodite Pandemos)に区別され、「地上のヴィーナス」(厳密に言えば「大衆の(卑俗の)ヴィーナス」)は、アイデアへの上昇道からも無縁の、<sup>ピロソボス</sup>「哲学者」(philosophos)からも拒絶されてしまっていて以来、中世という千年に垂んとする長い年月の間、美と愛の女神ヴィーナスは、<sup>コンテンプチュ・ムンディ</sup>須く、キリスト教カトリシズムの現世否定と神一元の価値観のヒエラルキーの下で、この強力な魅惑的な異教神は、人目につかぬよう地中に埋められたまま、時を渡っていた。

中世におけるこのような「ヴィーナス神」への認識の事例として、美術史家であるケネス・クラークは彼の『裸体芸術論』(The Nude)において、ヴィーナス像の被った受難として以下のような事実を記録している。<sup>(14)</sup>十四世紀半のシエナで、ヴィーナス像とおぼしきものが偶然に掘り出されることがあった時、美しい裸体の彫像に当初市民たちは驚喜したが、当時根強く残存していた偶像破壊の伝統がこの像の発見以来降りかかる災厄を異教の偶像と結びつけて告発させた。結果、同じ年の十一月に国家の布告によって像は取り除かれ、更には敵に悪運をもたらすようにフィレンツェの領内に埋められた事実を、彫刻家ギベルティの逸話集から収録している。注目すべきことは、このような決定が下されたのは像が裸体であったことにあるのではなく、一義に、異教の偶像であった為であった。<sup>(15)</sup>とクラークはヴィーナスの素姓に念を押す。そして「ラテン諸国において、裸体像はほんの数滴の油を偶像破壊の火に注いだにすぎず、ある種の状況のもとでは、カトリック教会もこれを許していたのである<sup>(16)</sup>」と、補足をする。とはいえ、「ヴィーナス」という裸形が定型となっていた異教の偶像は「裸体」という意味においても被るにいたった中世期の難儀として、K・クラークの資料によれば<sup>(17)</sup>——、前述の事件に先だつ約五十年前、シエナ大聖堂の建築家ジョバンニ・ピサーノの作品であるピサ大聖堂の説教壇上の《基本道德像》の一体で、今日「節制」(Temperance)とか「貞

潔」(Chastity)の寓意像と見做されている像は、実は、通称「貞潔のヴィーナス」(*Venus Pudica*)をほとんどそっくり写した裸像であって、しかしながら、その際にピサーノは、彼の想像力の途方もない離れ業に拠った。まずキリスト教的主題に合体させ、次にヴィーナスをキリスト教化する手段として、首の回転と顔の表情を創案した。つまり、首は、ヴィーナスの恥らいから少しねじった、胴体と同じ方向に視線を向けることによって、現在における自分の存在を確認する代わりに、肩越しに未来の約束された世界を仰がせた。その右腕は手が高く伸びて乳房に達し、実際にこれを覆い隠すように曲げられているため、見る人の視線を首の方に導くことになる。そして、ジョバンニ・ピサーノが美しい異教神に捧げた〈妙案〉であった「この身振りこそが以後、来世への憧憬を語る公認の表現となり反宗教改革期の忘我恍惚たる聖人たちが、その意味を使い果たすまで、幾度も繰り返し利用された。<sup>(18)</sup>」と、ヴィーナスの復権に向っての歴史を、クラークは教説してくれる。

そして、「ピサーノの以上のようなアナクロニズムの尽力の後、およそ百余年を待った時、ヴィーナス像を単純に肉欲の化身とみなす通俗的偏見を超越した、一群の学者、哲学者らが現われて来た。<sup>(19)</sup>」との切り出して、彼はヴィーナス論を時代の先へと進めていく。「彼ら」とは、言うまでもなく、「ネオプラトニストたち」の出現である。彼ら新プラトン主義者とその哲学の存在と意味は、図像学者であるパノフスキーと彼の眼には、さながら、シェイクスピアのプロスペローが魔法を操り愛する者たちに微睡みの中に垣間見させた、壮麗極まりない天上の楼閣の如き宇宙論であり、彼をして「人間精神がかつてうち建てたもっとも大胆な知的構造物のひとつに数え上げなければならない哲学体系<sup>(20)</sup>」と魅了してやまない。しかし他方、この類希な神秘哲学は、科学的実証主義者であるケネス・クラークのリアリストの眼には「さまざまな寓意や類推をつなげたものであり、観念や天文学や時には語呂合わせすらのごく貧弱な偶然の連想が論理を進めるヒントとなっている<sup>(21)</sup>」〈幻想<sup>(22)</sup>〉(fantasies)であり、彼のヴィーナス論における彼らの役割と評価は、「これら古代を愛し、眼の喜びに愉しみを覚える人びとは、何とかでうちあげにしる、ヴィーナスに彼女の本来の属性をかえてやろうと腐心した<sup>(23)</sup>」という一事において尽

きている。しかしながら、どうであれ、彼ら新プラトン主義者の見たプラトニズムという(クラークの言う)「幻想」によって、ヴィーナスはその「中世的汚名」から、(彼の文脈における)「中世的な手段」によって、ともかくも救済されたこと<sup>(24)</sup>には、筆者とても異議はない。しかし、クラークの揶揄している「中世的手段」(by medieval means)の意味するものこそが、即ち、すべてを神の聖性へと整合させていく「精神的循環」(*circuitus spiritualis*)と名命されているネオプラトニズムの根本原理に他ならず、確かに、それをして〈中世的手段〉と言うなら言い得るものであろうけれど、パノフスキーの強力な証言通り「フィチーノ以前には、いずれか一方の独自性や完全性を損なうことなく、それまでに十二分に発展していたキリスト教神学と偉大な異教哲学とを結合しようとする試みは成功したためしはなかった<sup>(25)</sup>」故に、彼らの位置は、中世という延長線のその先端に出現してその意味を果たした。加えて、「フィチーノのもっとも誇りとした著作『プラトン神学』というタイトルそのものが、〈プラトンの〉体系を再統一すると同時に、キリスト教との〈完全な調和〉を証明しようという彼の大望を物語っている<sup>(26)</sup>」故に、つまり、彼の望みの美しさと壮大さと悲願の故に、イタリアはもとよりイギリスにおいて、彼の時代の美の創造の天才たちが、フィチーノとピコの伝導者として力強く輩出し、後代へ、ネオプラトニズムの目眩めく〈天上の美〉を継承し、その福音を伝播していくことになる。

そして、その天才の一人として、ネオプラトニズムの洗礼を受けた「ヴィーナスの最大の詩人の一人<sup>(27)</sup>」とケネス・クラークをして承認させ有無を言わず、今に至ってなお万人を服従させて止まないボッティチェルリの、二枚のヴィーナス像によって、ヴィーナス女神の完全復活が公認されることとなった。マルシリオ・フィチーノは、奇しくもボッティチェルリを介して、ヴィーナス像にネオプラトニズム哲学の霊気を吹き込み、「来たるべき五十年間にヴィーナスが獲得するであろう地位を予想させる<sup>(28)</sup>」——〈復権〉を成就させ得た。そして、フィチーノは、ボッティチェルリによって文字通り天上から誕生し、地上に顕現した「二人のヴィーナス」を前にして、彼の弟子に向って一層に自己の哲学の奥義の正しさを確認しつつ、重ねてネオプラトニズムの審

美観をより詳細に教説していく。彼は二枚の絵の注文主であり彼の弟子でもあるロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコ・デ・メディチへの書簡において、「自分の眼をヴィーナスに、つまりは人間性の上にしっかりと据えなければならない<sup>(29)</sup>」と語りかけ、まず、自己の哲学の議論が「地上のヴィーナス」(*Venus humanus*)に在ることを得心させる。そして、「なぜなら人間性とは天上から生まれた優れてみゆかたち麗しきニンフであり、誰よりも高きにいます神に愛でられしニンフなのだから。彼女の魂と心はく愛 (Love) 〉とく慈悲 (Charity) 〉、両の眼はく気品 (Dignity) 〉とく寛大 (Magnanimity) 〉 両の手はく自由 (Liberty) 〉とく壮麗 (Magnificence) 〉、両の足はく端正 (Comeliness) 〉とく謙譲 (Modesty) 〉である。全身はさらにまたく節制 (Temperance) 〉とく誠実 (Honesty) 〉、く魅惑 (Charm) 〉とく光輝 (Splendor) 〉である。ああ、何んという靈妙な美しさ (What exquisite beauty!) <sup>(30)</sup>」と称揚しつつ、感嘆すべき「自然のヴィーナス」像を形作っている個々の部分を、ネオプラトニズムの価値観で意義づけ、他の一体、誕生の昔より不動の位置と不滅の美の体現者である「天上のヴィーナス」の図像へと、引き寄せ、重ね合せていく。ピコも、同様の口調で、「彼女は伴侶として、また侍女として三美神をもち、その名は俗語で言えばく若さ (Verdure) 〉く歓び (Gladness) 〉く輝き (Splendor) 〉である。これらの三美神は、理想のく美〉のものである三つの属性に他ならない。<sup>(31)</sup>」と、「フマニタス」の三分身として隷従している三美神への解釈を加えることで、フィチーノの論理の後陣を固める。即ち、ピコにおいても、個々の逆説としての例えばく老い〉く杞憂〉く翳り〉も附随することのないくヴィーナス像〉とは、神美を示す「天上のヴィーナス」(*Venus coelestia*)像に他ならない、「双生のヴィーナス」論へと帰結していく。ネオプラトニズムの審美観の意義は、この、「双生」である所以で限りなく「同型同質」となり、「天上のヴィーナス」に重なり合っていく、それ故に「尊敬と賞賛に価する」とく本性〉を説き明かされる——「人間性」へのく啓示〉に尽きる。

以上のように「地上のヴィーナス」が「天上のヴィーナス」へとその質において同次元に上昇し、近似値を分ち持つことになった時、フィチーノによって鑑別され、彼の哲学の価値体系から用語によって

「ヴィーナス・フマヌス」のく美〉の眷族として選定されることになったく愛〉く慈悲〉く気品〉く寛大〉く自由〉く壮麗〉く端正〉く謙譲〉く節制〉く誠実〉く魅惑〉く光輝〉という徳性のすべては、「地上のヴィーナス」が人間に対応しているく人間性〉の生成の個々の領域において、その能力として顕現されるべきものであることが提示されたといえる。「地上のヴィーナス」は「人間の魂のく知性〉以外の他のすべての能力」——まず「高次の魂」のく理性〉の能力、次に肉体と密接な関連を保ち生理機能を支配している「低次の魂」の三つの能力、即ちく生殖・養育および生成の能力〉、く五感による外的知覚能力〉、く想像力などの内的知覚能力〉<sup>(32)</sup>——のすべてが、「フマニタス・ヴィーナス」の美観によって統御されていなければならないことになる。ピコの「ヴィーナス」の場合は、親を「ウラノス」と「サトゥルヌス」に持つ故に、もとより地上には彼女の領域はない。そのため、ミクロコスモスへの対応においても、「ウラノスの娘」は人間の「高次の魂」の上半分の領域を占めるく知性〉を、「サトゥルヌスの娘」は下半分のく理性〉を監督する。結果、く人間性〉の「美」もく知性〉とく理性〉に依るもののみとなり、人間の「高次の魂」以外の他の領域に配されている人間の諸機能は、ピコの審美の範中に関わることはありえないということに帰納する。以上のように、すべてが意味付けられ、個々が精緻な階位制<sup>ヒエラルキー</sup>を成し、相互が緊密に関連しているく宇宙と人間〉——ネオプラトニズムのコスモロジーに厳格に立脚している彼らネオプラトニストの行動の美学について、E・パノフスキーは以下のように論述している。

視覚の領域から触覚の領域へと下降する快樂はいかなる価値も与えられず、また自負の念の強いプラトン主義者たちが愛という名で呼ぶはずのないものである。人間の視覚上の経験がいかに避け得ないものであるとしても、それを叡知的、普遍的美に向うための第一歩に過ぎないものと考える者だけが、あの「神の愛」の段階に達することができるのであって、そのときはじめて聖者や預言者と比肩し得る者となるのである。眼に見える美に満足している人は「人間の愛」の範囲に留ったままである。さらに眼に見える美にさえ無感動であるか、墮落した行為に屈服するか、あるいは、

もっと悪いことに、すでに獲得した瞑想の状態を官能的な快楽のために放棄するかした者は「獣の愛」(*amor ferinus*)の餌食となり、フィチーノによれば、それは悪徳というより病であり、有害な体液を心臓に長く留めたことによって起る一種の狂気である。<sup>(33)</sup>

それでは、コスモロジーの中で「人間にしかないもの」<人間だけのもの>とは何か？ 即ち、「理性」である。——それは、「神もしくは天使の叡知」より劣るものではあるが、動物は持ち得ない。「理性」は唯一自由に動く。故に、「神の叡知」へも又下の「低次の魂」の領域へも動く。自分自身が両方の世界を繋ぐことが出来る故に<高貴>であるが、低次の本性的なものの影響をうけてしまう。そのような時、普遍の真理と美に直結している「知性」が上昇と下降の可能性をもつ<不安定>な「理性」を自分の輝きで照らし教導することで、「理性」は本来この世での自分の役目を果たすことが出来る。「知性」も不滅の美と真理を想い続けること、即ち<瞑想する>行為に専心する。二者のそのような行動は「高次の魂」の果たす役割である。とりわけ、ピコの理論では「知性」は「天上のヴィーナスⅠ」の、「理性」は「天上のヴィーナスⅡ」の支配下になっているから、ピコは「理性」を高貴なものとしている。<sup>ハイアラキー</sup>階位制では「サトウルヌス」は「ウラノス」より下層であるから「知性」よりは少し低いものだが、あくまで天上の領域にあるゆえに、「知性」と共存して天上性を見つめ続けられれば下に向うことも影響を受けることもあるまい。しかし一方、フィチーノの場合は、「天上性」を持つものは「知性」のみであり、「理性」は「高次の魂」の領域に位置しながら、「低次の魂と能力」を持つ<内的知覚 (*Imaginatio*)>とか<五感><生殖の機能>と同様に「地上のヴィーナス」厳密には「自然のヴィーナス」(*Venus Vulgaris*)の質に繋がり、その領土の中にいる。決して、「天上性」と考えられていない。視点を変えれば、フィチーノの「自然のヴィーナス」はピコの「ヴィーナス」と違って、ヴィーナスの支配範囲を広げ、その名の通り、自然界の被造物をすっぽり懐に納めてしまったことになる。そして、ネオプラトニズムの根本理念である「フマヌス」と「ディヴィヌス」の「双生理論」の故に、「ヴィーナスの国土」を広げても支配力は低下するのではな

く、「天上のヴィーナス」に限りなく重なり同型になっていく。それ故、このヴィーナスの顕現するところ、正しく、地上は<春の祭典>となり、ボッティチェルリの *Primavera* の光景と重なり合っていく。そして、そこには、確かに、左端に絵の他の人物たち全てに背を向けて（もとより、ヴィーナスにも）、杖で頭上の雲を払っている「メルクリウス」（ギリシア以来「理性」を意味する）即ち「理性」がいた、「自然のヴィーナス」の領土の中に。

これは、パノフスキーの解釈によれば、人間の「理性」の<可能性>と<限界>が描かれているという。もとより「天のヴィーナス」の領域には立ちいることは出来ないで、「地上のヴィーナス」の領土には在るが（即ち、「知性」のように「理性」の能力は瞑想的ではないから）、しかしまた、「自然のヴィーナス」の活動にも関与しないし、もしくは、相反することさえあるという点で、「想像力」や「感覚」による知覚とも異なる。「理性」とは、それは超理性的なものの下にあると同時に、理性以下のものの上に存在する。<sup>(34)</sup>パノフスキーの見事な図像解釈で、この唯一「人間」のみの特性である「理性」のネオプラトニズム理論を認識し、その意味を觀照しつつこの章のおわりとしたい。ルネッサンス人の考える「理性」という「人間の運命」に、暫し瞑想に耽けるのもよい。

キューピッドの火の矢を受けず、三美神の舞踊、春の馥郁たる贈物、ゼピュロスとフローラの抱擁ばかりでなく、ヴィーナス自身にも背を向けている彼は、靈魂という「より低い機能」を掩いかくすもやを追い払うことはできても、それを超越することは出来ない。<sup>アモール・ディヴィヌス</sup>「神の愛」の神域からは締め出され、<sup>アモール・フマヌス</sup>「人間の愛」の領域から自分を締め出している一つの心理的な力の、その威厳だけでなく、その孤立性をも表現しているのが彼である。<sup>(35)</sup>

### 3 インターリユード

その出生の秘密を、遠い時間<sup>とき</sup>の彼方で息を潜める恐るべき<大地母神>に遡行し、愛と美を統べる、美しい女神「ヴィーナス」は、ネオプラトニストによって、彼らの哲学の基軸の概念となるべく、招魂された。

〈愛＝美〉＝〈至善＝神〉を以て根本理念とする、敬虔で高遠な彼らのネオプラトニズムの哲学体系において、「ヴィーナス神」は基体理論として、まず、その〈愛と美〉の特性が厳格に審議され、再びプラトニストの審美観の完璧な寓意像として理論化され、「至高善」即「神」へと至る理法が開示されることになった。加えて、「ヴィーナス神」の教導する審美観を自己の行動様式において実証することを以って、その哲理は完結されたとする、正真証明、高邁な理想であった。

以上のような、種々の相反する評価をも並存させて聳え立つ、あまりにも強靱で緻密で大胆で遠大なこの美しい理念の体系は、パノフスキーがいうように、精神的緊張のつりつつある時代にあっては、激しく人々の心と想像力を捕らえて刺激し、急速にその影響力を広範に及ぼしていった。しかし拡張化するにつれて、本来は峻厳で真摯で敬虔な神秘哲学であったはずの理念が、実情においては、一種の社会的遊戯となったり宮廷人たちの処世論とされる等、変容し変質し、一方で社交化し弱体化する等、形骸化へ確実に向っていた。<sup>(36)</sup>

そして、シェイクスピアはこのようなネオプラトニズムの、偉大な本質と現実の欺瞞性と墮落性を眼前に見据えて、自己の態度を思案した時、前者のさながら神のように揺ぎない不滅の審美観と人間観に対し、等身大の、不格好な、脆弱な、信じ難い、時に晒されて刻々と死滅に向っていき、獣に繋がる、人間の価値に纏わる〈否定性<sup>ネガティブネス</sup>〉をのこらず、暴き出してみせることを決意した。そして後者に対しては、そうせざるを得なくなった心の、正直さと真実と勇気のゆえに神の本性を窺い得る、人間の〈至善〉の意味を問うことを決意した。——シェイクスピアの『ソネット集』の「一大愚行」とは、このようにして〈時代の精神〉と〈人間的背景〉を担って、敢行されたものであった。

〈つづく〉

## 【テキスト】

- 1) Rollins, H. E., ed. *The Sonnets*. (A New Variorum Edition of Shakespeare) (Philadelphia & London : J. B. Lippincott company, 1944)
- 2) Pooler, C. K., ed. *The Sonnets*. (Arden Edition) 2nd rev. ed. (London, 1931)
- 3) Booth, Steven, ed. *Shakespeare's Sonnets*. (New Haven : Yale U. P., 1977)
- 4) Wilson, Dover, ed. *The Sonnets*. (London : Cambridge U. P., 1981)
- 5) Ingram, W. G., & Redpath, Theodore, ed. *Shakespeare's Sonnets*. (U. of London P., 1964)
- 6) Rowse, A. L., ed. *Shakespeare's Sonnets*. (London : Macmillan, 1964)

## 【註】

- 1) Steven Booth, ed. *Shakespeare's Sonnets*, S. 153.
- 2) *Ibid.*, S. 154. ll. 12-14.
- 3) 早乙女 忠「咀詛と懷疑と決意——ルネッサンス叙情詩の一面」『英文学研究』XLVII, i (Aug., 1970) 34頁参照。
- 4) *Ibid.*, p.32.
- 5) *Ibid.*
- 6) Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (New York : Harper & Row Publishers, 1972) p.198.  
エルウィン・パノフスキー著、中森義宗・清水忠訳『ルネッサンスの春』、思索社、1987年、230頁。
- 7) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York : Icon Editions Harper & Row, 1972) p.143.  
エルウィン・パノフスキー著、浅野・阿部・他訳『イコノロジー研究』、美術出版社、1987年、124頁。
- 8) Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, *op. cit.*, p.198.前掲訳書230頁。
- 9) Panofsky, *Studies in Iconology*, *op. cit.*, p.142.前掲訳書123頁。
- 10) Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, *op. cit.*, p.199.前掲訳書231頁参照。
- 11) Panofsky, *Studies in Iconology*, *op. cit.*, p.144-145. See Note 51. 前掲訳書272-273頁の注350参照。
- 12) *Ibid.*, p.134 前掲訳書115頁参照。
- 13) Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, p.185.前掲訳書217頁。

- 14) Kenneth Clark, *The Nude* (U.S.A. : Princeton University Press, 1990)p.94.  
ケネス・クラーク著、高階秀爾・佐々木模也訳、  
『ザ・ヌード』、美術出版社、1973年、128頁。
- 15) *Ibid.*参照。
- 16) *Ibid.*, pp.94-95. 前掲訳書128頁。
- 17) *Ibid.*, pp.95-96. 前掲訳書128－129頁。
- 18) *Ibid.*, p.95. 前掲訳書129頁。
- 19) *Ibid.* 前掲訳書129－130頁。
- 20) Panofsky, *Studies in Iconology, op. cit.*, p.129.  
前掲訳書111頁。
- 21) Clark, *op. cit.*, p.96. 前掲訳書130頁。
- 22) *Ibid.* 前掲訳書131頁。
- 23) *Ibid.*, pp.95-96. 前掲訳書130頁。
- 24) *Ibid.* p.96 前掲訳書130頁。
- 25) Panofsky, *Studies in Iconology, op., cit.*, p.131.  
前掲訳書112頁。
- 26) *Ibid.*
- 27) Clark, *op. cit.*, p.96. 前掲訳書131頁。
- 28) *Ibid.*, p.97. 前掲訳書131頁。
- 29) *Ibid.*
- 30) *Ibid.*
- 31) *Ibid.*
- 32) Panofsky, *Studies in Iconology, op., cit.*, p.136.  
前掲訳書118頁。
- 33) *Ibid.*, pp.143-144. 前掲訳書124頁。
- 34) Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, pp.199-200. 前掲訳書232頁参照。
- 35) *Ibid.*, p.200. 前掲訳書232頁。
- 36) Panofsky, *Studies in Iconology, op., cit.*, p.144.  
前掲訳書125頁参照。