

反転する著者と読者：オットー・ファン・フェーン 『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践

鈴木 繁 夫

1. 臨界としての風景

エンブレムの揺籃から興隆期は「エンブレムの世紀」(1531年-1647年)という用語で括られるが、この世紀に出版されたエンブレム集の中でもその図像がもっとも精巧で洗練されているものといえば、ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』(1608年 図1)をはずすことはできない。このエンブレムの出版年が、光学原理に依拠し、まるでレンズに映し出したようなオランダ絵画の勃興期にあたっていたことを考えれば、その精巧さは当然といえば当然だろう。しかもフェーン自身はイタリアでの修行留学経験をもち、オランダでは画家ルーベンスの師匠であったから、図像の下絵に指示や修正を求めたことも可能性としては十分にあり得る。¹ このエンブレム集の図像が精巧なだけでなく、図像中の美的洗練にも目配りが行き届いているのも言わずもがなである。

愛の神アモルが何かをしている、まさにその動作が起こっている瞬間(図1右ページ)を、図絵は現代で言うなら写真を思わせるかのように正確にとらえようとしている。アモルは女性から視線を向けられながら、ためらいつつ近づこうとする。しかしアモルの手にかかった矢筒のひもを野ウサギ(臆病のシンボル)が引っ張り、近づくのを妨げている。まっすぐに背筋を立てた女性は両手を開いてテラスの欄干に平行にきちんと置いている。背景にはまっすぐな道ときちんと刈り込まれた樹木が茂る広大な畑が広がっている。女性も風景もいずれも日常世界の一場面を切り出したものだ(図2, 図3)。しかし女性が見つめているのは同じ歳頃の男性ではなく、愛の神アモルだ。



図1 Otto van Veen, *Amorum Emblemata* (1608) 3番(40-41頁)



図2 Gerard ter Borch the Younger, *The Suitor's Visit* (c. 1658)



図3 Meindert Hobbema, *The Avenue at Middelharnis* (1689)

フェーンのエンブレム集に収められたこれら図絵の集積体には、精密に計算しぬかれた秩序があるわけではない。にもかかわらず、その集まりには、まるで周回して楽しむ庭園のように、魅力的な変化、ざわめき、軽い驚きがいたるところに出没している。その効果は、文字と図絵を読者の心の空間に向かって軽く打ちこみながらも、読者の側の注意を一時的にそこはかとなく引き留める。いうまでもないが、エンブレムは読みつつ見ながら楽しむものとして制作されている。それは当初から文字を介して見られるための〈風景〉として作られている。〈風景〉とは、世界や社会の秩序はこうなっているはずですが、もっとよく見て下さい、ここにあるとおりでしょう、といった形で断片化しているが、世界全体に通じる了解可能な道徳的表象を孕み持つということだ。

しかし個々のエンブレムが読者の心に誘発する魅力の源泉は、一枚一枚のエンブレムがそうした道徳的表象にリンクしつつ、どのエンブレムも、むしろまるでこの世のものでありながらそうではありえない日常現実から離れた地点へと読者をたぐりよせることにある。その地点は、エンブレム集合体として提示しようと意図されている、硬直したといってもよいような明解な道徳世界とは異質なものであり、またその地点が提示される以前の何となく感じられていた日常の世界とも異なっている。

エンブレムの構成要素は、銘題、図像、解説短詩という三つだが、フェーンについてこれらの要素だけ独立して取り出してみると、図像は、その精巧さと洗練さ、そして現実と幻想との臨界に立つ風景性によって突出しているといつてよい。図像を補完するのが銘題だが、そもそもエンブレム集の銘題というものは、それを読むだけでは文意が四方八方に拡散してしまう多義性をその内部に抱えながら、図像と解説短詩とを統括する

機能をもっていた。

たとえば図4では、銘題は「ウェルギリウス それらは成長するだろうし、恋人たちよ、おまえたちも成長するであろう」となっている。図絵中でアモルは接ぎ木をしているので、銘題だけでは不明な「それら」は元木と接ぎ木を指し、枝になって成長していくことなのだろうと推測できる。「恋人たちよ」というその呼びかけは、愛すれば、それが人格的な意味でなのか、財産が増えるということなのか、あるいは身体がなのかは不明だが、何らかの点で大きくなっていくことなのだろうと想像できる。そして銘題の冒頭には典拠名として「ウェルギリウス」が掲げられていることから、読者はこれがかの詩人の著作群のうち田園詩に属するものからの引用だと気がつく。記憶力がよく勘もするどい読者なら直截に、この引用行が田園詩の中でも『牧歌』で、その中の10歌54行だとわかっただろう。²そして牧歌の該当箇所では、詩の語り手の友人が、恋人に見捨てられてしまい、その失恋の嘆きを述べ、恋人の名前を若木に刻みこんだ

ことを思い出せるはずである。思い出しながら、この失恋者が名前を刻み込んだ「木々が成長するだろうし」、またアルカディアで恋をしている者たちも、「成長するだろう」といっているのであって、そこには接ぎ木への言及はないことにはとさせられたはずである。自分の失恋とは無関係に自然や恋人が動いていくことへの嘆きが『牧歌』には織り込まれているが、それをフェーンは、恋が実って二人が一人になるという、失恋とは真逆の場面設定に変え、灰色のビジョンをバラ色へと変奏している。

もっともフェーンの銘題には捻りが浅く、銘題を読めば解説短詩による説明に頼らなくとも、図像に込められている意味がすぐに読み取れてしまうケース（図5）もある。たとえば「ゆっくり急げ」の図像では、中央にいるアモルが後ろを振り返りながら、休んでいるウサギと歩いているカメを指さしている。³ 恋人を手に入れようとするなら、カメのようにじっくりと着実にということは直ちに理解できてしまう。

銘題が読者の心の中に謎めいた多義性をかき立てつつも大まかな方向に意義付けをし



図4 Otto van Veen, *Amorum Emblemata* (1608) 3番 (4頁)



図5 Otto van Veen, *Amorum Emblemata* (1608) 50番 (98頁)

ていくのに対して、解説短詩は多義と大義にまたがる捩れを解きほぐし、意味を一義的に水路化する役割を果たすようになっている。解説短詩はエピグラムと呼ばれ、そもそも墓碑などがそうであるように、人間の生き方や社会のあり方の真実を簡潔に言い合やすことを要求する詩形式で、古代ギリシアからローマ、そしてルネッサンス期には多くの詩人たちがこの形式で詩作している。エンブレム集でもこの解説部分を散文ではなく詩形式を取ったもののうち、そのほとんどがエピグラムの形にそっており、作者自身が学識と連想によって込めた機知を教えてくれる。解説短詩は、銘題がそもそも発していたメッセージと図像から読み取れるメッセージとを架橋している作者の意図を暴露してくれるのだ。エンブレム読者の立場からいえば、銘題が発している抽象的な意味と、図像から直截に読み取れる具体的な出来事や事象がもちうる一般的なメッセージとの間に緊張を感じるが、その緊張が短詩を読み進むなかで、一気に解消される。

たとえばエンブレムの創始者アルチャートの『エンブレム集』で、「アモルの矢に無傷」という銘題をもった図像(図6)がある。この図像を見ると、カラスよりも体がずっと

Inviolabiles telo Cupidinis.
EMBLEMA LXXVIII.



図6 Alciato, *Emblemata* (1621)

アモルの矢に無傷

エンブレム 78

災いもたらすアモルがあなたに勝ち、女が魔法を使ってあなたの心をずたずたに引き裂かないために、準備するのは、あなたに仕える四本軸の円球に入ったバッカスの鳥、雁。嘴、尾羽、両翼で十字を包みこめば、どんな魔術へのお護符にもなる。このウエヌス女神印のおかげでベガソスのイアソンはコルキスの女の奸計から守られたという。

と大きそうな鳥が、ジャイロ・スコープのような器材のなかで翼を広げている。鳥は湖か河の上を飛び、その背景には山並みが広がり、小さな町が遠くに一つ見える。これだけの情報から読者は銘題が喚起する錯綜した複数のメッセージが、とりわけ鳥と器材とどう結びついて、最終的にどういう一義的な意味へと収斂していくのか、博物学・詩・神話までも含めた膨大な古典知識や読者がこれまで見聞きしてきた事物や動物についての経験を総動員して考えをめぐらさなくてはならない。読者の心には謎とそれを解こうとする緊張が広がる。

読者は詩を読み出し、その最初の二行で、銘題の「無傷」という意味は、愛の神の矢にそもそも射られるようなスキがないこと、また誰かに恋をしてしまうことがないことだと教えられる。次の二行で、鳥は雁で、確かにそう言われてみれば上嘴には穴があき、尾が二つに割れて雁の特徴をしており、また体の太り具合もこの鳥にふ

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践
さわしい。そして当時はもちろんジャイロ・スコープはなかったが、地球儀や天球儀を支える台がこの形をしていたのでイメージとしてはどんなものかすぐに湧くが、これは科学器材ではなく円球によって対象を包みこむ台座なのだと教えられる。そしてさらに、このずいぶんと大きな仕掛けは、恋に狂わされず深く愛にのめり込まないための護符なのだと判明する。こうして読者は最後に、銘題のメッセージが指示する方向と図絵が視覚情報として提示する方向とが一致する、腑に落ちる地点にたどり着き、一つのしかりとした焦点を結んだ風景を目の当たりにすることになる。読者はここで作者がなぜ銘題と図絵とを共存させたのか、その真意を理解し緊張を解消するが、この解消の瞬間がまさにテキスト読解の快楽の発火点になっている。緊張を学識や機知によって解消させ読者に腑に落ちる地点に突然ジャンプさせる解説短詩は、作者の学識と機知の見せ場、エンブレムの肝にあたる。それはエンブレムなら必ず備えているはずの〈認知〉の瞬間、「無知から知への変化」(アリストテレス『詩学』11.4)を生む。その瞬間は、アルチャートの同時代人で人文主義者ロベルテッロ・フランチェスコが述べているように、読者の心に「あっ」という驚異の感覚を呼び覚ます。⁴

フェーンの場合にも同じような緊張とその解消が読者のなかで起こるのかといえば、残念なことに解説詩で披露される学識やそこで展開されるはずの機知はずいぶんと平凡で、ジャンプの飛距離は短く、読解に伴う快楽もそれほど深い経験をもたらすものにはなっていない。接ぎ木のエンブレムの解説短詩は次のように接ぎ木と愛の関係を説明する。

枝が枝を受け入れて二つの木から一本の木となるように
幸福なつながりは有益だ。
そして〈愛〉も、二人の愛する者たちをひとつにつなぎ合わせる。
二人は同じことを望み、二人は同じことを望まない。

「成長する」が大きくなっていくという原典の意味から「ひとつにつなぎ合わせる」ことにすり替えられていて工夫はあるが、その作者の創意は作為性こそあれ無理のない自然さの部類の属するものであって、本来調和しえない二項を学識によってつなぐ機知は感じられないし、こじつけじみた論証を必要とする奇想からははるかに隔たっている。

しかしさほど機知にあふれずたいした奇想でもないフェーンの作為性は、作者の浅薄、才能欠如だと一概には言い切れない。彼の作為性が、読者を結局どこに導こうとしているのかを忖度すると、アルチャートが決定づけたエンブレムというジャンルの暗黙の了解事項と約束事から少し離陸してベクトルの向き操作をしたのだと考えられる。

恋人同士の結びつきと枝と元木との結びつき、恋の有益さと接ぎ木の有益さ、恋人同

士の気持ちが一致することと接ぎ木の成功、失恋による二人と愛の成就による一体との対比は、感覚的には無媒介に結びつかないので、諸感覚が活発に働き日常リアリズム的な読解を拒む。はるか昔の古典の詩句の現前（ヴェルギリウス）と、現実と幻想の臨界にある図絵（現実的な背景と場面 vs アモルの登場とウサギの躊躇）が表象する再現、そして道徳的であからさまにわざとらしい連想を解説する詩（「愛は二を一にする」）が示す月並みな論理性は、フェーンがまさに堂々と自意識的に文学的場を作り出していることを読者に忘れさせない。そして読者は、開かれたページのエンブレムが開陳する風景から、作者によるこの人為性を抹消できない。

同様のことは、「ゆっくり急げ」の解説詩の最後の二行についてもいえる。

愛して愛し続ければ、やがてはその女を手に入れることだろう。

愛してもずっと愛さないなら、しっかりと愛しているとはいえない。

恋愛と競争、カメの勝利と恋人の獲得、カメの歩みと恋愛のモードといった異なった事物間に類似性——ここでは日常生活においてはやすやすと受け入れられないが、類推を働かせることで誰にでも理解可能な連想が追認されている。日常感覚からは必ずしも相性がよくない物事同士を結びつける作者の人為性をそのまま残しながら、微細な移行によって流動する響きがあちこちで共鳴しあうひとつの風景空間をつくりなしている。⁵ 作者の皮相的な理知の言葉は現実と幻想の中間地帯にある図絵と手を携えて、「しっかりとした浅い明晰さこそ私が読者諸賢に披露したいところなのです、ですから奥の深い洞察や深遠な古典学識に欠けているとか、遠くへだった二項を牽強付会な理屈で結びつける機知に欠けていると言って非難しないように」と述べているかのようである。作者の作為性は、功利打算の日常レベルにはないし、博学によって裏付けられる矚目の事象でもなく、かといって鋭い機知によって強引に連携した奇妙な取り合わせでもない。あえて日常の視線からほんの少しずらしただけで見えてしまう日常的な情景を切りとって、そうした情景を次から次へと見せていくことに純粹な喜びを感じてしまう感性に裏打ちされている。平凡な慢性的感覚からは別種のセリー（連鎖）に属していると思えていた物・事象どうしが、作為性により触れ合うその瞬間の喜びを、作者は知っており、それを読者にも伝えたいのだ。

アルチャートの『エンブレム集』は、わずか44ページの初版（1531年）から版を重ね、注釈者たちによる註解が等比級数的に増補として付けられ、最終的に17世紀に1580ページにもおよぶ大部の書物（1621年）として結実したが、最終版の目次はエンブレム1番から最終番まで徳・悪徳別項目に配列されている。これはアルチャート系譜のエンブレム集が道徳にそった価値、尺度、規律へとそのベクトルが向いていることを物語っ

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践
ている。これに対してフェーンのエンブレム集は愛が人間を支配しているその力、愛に
対する人間の向き合い方とその取り組みを開示しており、しかも開示方法がアルチャー
ト系の深遠な学識や洞察、穿った機知に頼らず、ほんの少し奇抜といえはいる了解可
能な視座に依拠しつつ、好奇心をそそる光景を表象・現前化する。

奇抜な視座とは、フェーンがローマで画家として修行した時代がマニエリスム期にお
いて出現し、パルミジानीノの首の長い聖母像の例が示すように、アルベルティから
ラファエッロに至る調和のとれた線遠近法の客観主義を故意に解体し、時には奇怪・錯
綜という印象さえ与える主観的な立場である。16世紀後葉はこうした視座からの芸術表
現が容認されていき、精度の高いレンズ・プリズム・鏡の生産とともにアナモルフォ
ーズ（歪像画）としても結実し、それは文学の領域にまで及んでいく。⁶

アルチャート系譜とは異なった視座からの風景（図7）、開かれたエンブレムのページ
上で起こるのは、異質と思われていたもの同士の触れ合い、瞬間的に現前化される横断
であるが、この場面の一つひとつは、次の触れ合いへと進んでいく一時的な区切りの場
面にほかならない。読者はそういう風景をページからページへと庭園を遊歩するよう
に見ていくことによって、物事の間にあるといつも思っていたはずの異質性の敷居を低く
する土台が広がっていることを感じ取ってしまう。平常の感覚からすれば新しいが、作
者から見れば喜びにあふれた風景がいたるところから出没することを読み取り見て取る
感性を読者は身につけていくこと
になる。それは同時に異質性の敷
居を低く低くしようとする土台に
呑まれていく、少し目眩のする経
験でもある。読者は、日常で目に
し感じものの中には自分たちが気
づきうる相互関連がリゾーム状に
絡まりあっているという静かな驚
きの感覚をもたされ、さらには自
然の創造主である神が自然界の諸
物にみられる配置や習性に驚くべ
き類似性をこっそりと秘匿してい
るのだと想像力を煽る方向に引
張られていく。



図7 Otto van Veen, *Amorum Emblemata* (1608) 90番
(178ページ) 握った両手（切断）がのった皿を差し出すアモル

ただし17世紀の入り口に出版されたフェーンのエンブレム集は、一方において現実
と幻想とが接している世界に読者をおびき寄せるとはいえ、16世紀マニエリスムに潜在
的に流れる韜晦を好むような習性とそれを支える精神的構えにどっぷりと浸ることは

与しない。ここには奇想によって一見関係のない事象を結びつける知的アクロバットは稀だ。風景を展開していくために使われている言葉は、もはや西洋がこだわりを持ち続けてきた音声中心主義の「生きた言葉」(デリダの用語)でもない。「語り手と聴き手とが、自分達にとっても第三者にとっても、純粋な主体となるような聖域を創り出す」なまの言葉ではない。

とはいえこれらの風景を焦点化させる言葉は、さきほどウェルモツウスの名があがっていたように、フェーンが古典と対話する言葉である。第一のテキストとして古典や名句があり、それに内部共振するようなアモルの文脈を見だし、第二のテキストを文字だけでなく図絵も使いながら現前化させる。これら二つのテキストの間には埋められない隔たりがある。古典という第一テキストは、フェーンの第二テキストに較べて、そもそも古典という華々しい時代の所産であり、時間の風化に耐えて読み継がれ生きているという点から、権威の優越性では圧倒している。

2. アモルという作者

このエンブレム集を他のエンブレム集や文学作品と断片的に比較する研究はこれまでいくつかあるが、このエンブレム集全体の包括的な読解には、現在では大きく二通りの読み方がある。この本は当時の本の慣例に従ってタイトルページから本文(ここでは見開きのエンブレム)開始の間には、(1)筆者から保護者への献辞、(2)筆者の友人からこの著作への献辞、(3)筆者から読者に本書への誘いの三つの部分が収められている。このうち(3)にあたるものが「アモルから若き人々への手紙」だが、この手紙に書かれていることに沿って、この詩集全体がひとつの物語を持っているかのように全体をまとめて読むがそのひとつである。もう一つの読み方は、本文中の最初にある「永遠に続く愛」という第1番目のエンブレムを通奏低音と見なして、2番目以降最終の125番まで、エンブレムが愛の力や愛の性質の変奏を奏でているのだといった読み方である。⁷

このどちらの読み方をするにせよ、そこに共通しているのは、作品があるところには著者がおり、著者は作品の内容をかなり強力に統括しており、なおかつその統括は著書独自のメッセージの正しさを裏付けたり、場合によっては独特のメッセージの正しさをはっきりと証明するために行われているという考え方である。言い換えれば、作家は独創する主体であり、独創のないところに作家は存在しないし、他の作家からの単なる引き写しは創作とは到底よべないということである。作家のこうした位置づけは実は13世紀のフランシスコ会修道士・聖ボナウェントゥーラが考えていたことでもあった。

他人の作品を加筆や変更なしにそのまま書き写す者がいるが、そういう人は単に<筆耕>(scriptor)と呼べる。他人の作品を、自分のものではない加筆を交

えて書き写す者がいる。この場合は<編者> (compiler) と言う。他人の作品と自分の作品を書き写すが、主になるのは他人の作品であって、自分の作品を書き加えるがそれは他人の作品を説明するである。こういう人は<著者>ではなく<注釈者> (commentator) と呼ばれる。自分の作品も他人の作品も書き写すが、自作を主とし、他人の意見を証拠として自作に加える者もある。そういう人は<著者> (auctor) と呼ばれるべきである。⁸

蜜の流れる博士としてその雄弁で知られたこの学者が分類しているように、<著者>であるなら自分で主体的に想い、自分独自のメッセージを作り出すこと (当時の用語では inventio) が必要条件になっている。こういう著者には責任が伴う。なぜなら<編者> (原意は略奪者) が、他の作品から引きはがしてきた文章をつなぎ合わせて何らかのメッセージを發し事象を説明するとしても、<編者>はそれらのメッセージに追従し肯定しているわけではないし、そこで述べられている事象が事実だと断言しているわけではない。ところが、<著者>となると、自分の信念や考えと齟齬をきたすようなことは書かず、すでに権威となっている聖書や古典を利用して自分のメッセージの正しさを、どんな形式をとるにせよ、証明しなくてはならない。自分の意見を披露するだけでなくその正しさも証明する作品を生み出すのが<著者>でなのだ。

フェーンのエンブレム集のなかの銘題と解説短詩をその区切りごとに分けてみると、出典が記載されている詩句とそうでないものがある。図1 (75 ページ) の文字ページ側をもう一度見てみると、左上に Terent と古典劇作家テレンティウスの名前の略記があり、大文字で記された銘題は古典からの引用だとわかる。銘題下の解説短詩には典拠名がないので、フェーンの創作ということになる。この本の中で典拠のある文言は約4割 (116箇所) を占めている。とはいえこの本には、意図的であるかどうかは断定できないが、古典の典拠があるにもかかわらず典拠が示されていない文句まである。それらを含めると、この本の古典への依拠率はおそらく5割程度に及ぶだろう。ただしこの5割という数字は、かなり割り引いて見なくてはならない。古典作家の作品から抜き出した銘題や短詩といっても、原典のままではなく、フェーンは図絵と関連するように原典の文言を入れ替えたり、韻律を合わせるために語順を変えたりといった工夫を凝らし、そうした改変のものが数多く見受けられるからだ。それは古典にべっとり依拠することをやめたことの証、古典から距離をおく姿勢の外面的な徴候になっているが、それだけではない。さきほどの「接ぎ木」のエンブレムでウェルギリウスが「それらは成長するだろうし、恋人たちよ、おまえたちも成長するであろう」という文言を『牧歌』のなかでどのような意味で使っており、それをフェーンがどのように利用し新たな意味付けをその文言に付加し、原典の意味を主観的にねじ曲げ発展させているか、その文学的創作を述べ

た。この創作を今一度、思い出していただきたい。フェーンは、古典からの引用元でその文言がどのように使われているか意識しつつも、古典とは異なった独自の場面を作り出していた。古典の文言とその典拠を記述しながらも、古典の文脈がそっくりそのまま沿うような形でエンブレムが利用されているわけではない。典拠が銘記されているその数から、この本は<編者>によるものなどという判定は軽率なのだ。

ただしフェーンは謙虚だ。著者は自分でなく、まるで愛の神々が著者その人であるかのような表題をこの本につけているからだ。フェーンの趣向を受け継いで、アモルが各図像に登場し、愛を主題とした<愛のエンブレム>という作品群が、オランダ、イタリア、イングランドで17世紀に形成されていく。この時代に出版されたこれらラテン語の著作には<著者>という言葉はまず出てこない。著者名はタイトル名の前か後に、タイトル名にそのまま続いた形で属格（英語の所有格）で示されることになっている。たとえばカメラリウス（図8）では、『愛のエンブレム』（EMBLEMATA AMATORIA）というタイトル名（主格）の後に著者名（GEORGIUS CAMERAIUS）が属格形の GEORGI/ CAMERAI/（斜体字 鈴木）と付いている。アルチャートの『エンブレム集』（図9）でも、著者名（ANDREAE ALCIATI 属格形）が先に来て、その後にタイトル名（EMBLEMATA）と記載されている。フェーン（図10）でこの慣例に従うと、著者名にあたるものが AMORVUM（愛の神アモルの複数属格）になってしまい、タイトルがアルチャートと同じ『エンブレム集』になってしまうのだ。この本のタイトルは、英訳部分に則って『愛のエンブレム』（Emblems of Love）と訳されてきたが、当時のイングランドにおけるタイトルと著者名の表記は、ラテン語表記に倣った場合には、著者名（所有格）を最初にもってきてその後にタイトル名をつけるか、タイトル名を先におく場合にはタイトル名の後に of あるいは by を付けて著者名を示した（図11）。とするとこの英語（Emblems of Love）でも of は著者名を示すためと読むことは十分に可能だし、この本の英語の解説短詩には Love と大文字で表記される言葉がしばしば登場し、それらは愛の神アモルを指している。そしてきわめつけはオランダ語で書かれた著者不詳の<愛のエンブレム>のタイトルだ。『アモルの戯れ』（Cupido's lusthof）（図12）となっていて、アモルが著者なのだ。こうしてみるとやはり、フェーンのラテン語タイトル名がもしも「愛のエンブレム」であるなら、このジャンルの他の著者（図8 カメラリウス）のように「愛の」にあたる部分は EMBLEMATA という単語の後に於いて、後から修飾する方がラテン語としては自然だから、わざわざ Amorum を Emblemata の前に記載しているのは、この本の作者がアモルたちだからということになる。

アモルが著者であり、古典の文言はそれなりに保持されながらも、その意味するところがアモルの文脈に沿って変質させられているというなら、フェーンその人はどのように位置づけられるのだろうか。膨大な古典の著作の中からそれらの文言を選択し改変を

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践



図8 Camerarius, *Emblemata Amatoria* (1627) 標題

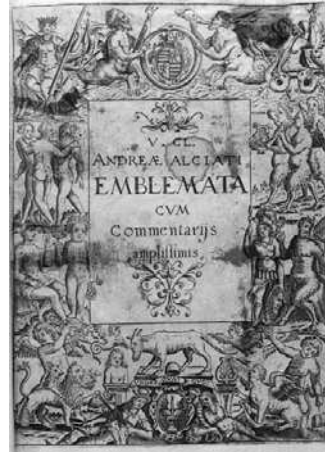


図9 Andrea Alciato, *Emblemata Amatoria* (1627) 標題



図10 Otto van Veen, *Amorum Emblemata* (1608) 標題

アモルたちの
エンブレム集
バタヴォルム・ルグドヌム人
オトヌウス・ウアヌス工房で
刻まれた
銅板画付き

愛のエンブレム
ラテン語、英語、イタリア語による詩付き
愛はすべてを征服する
アントワープ
著者による出版
1608年

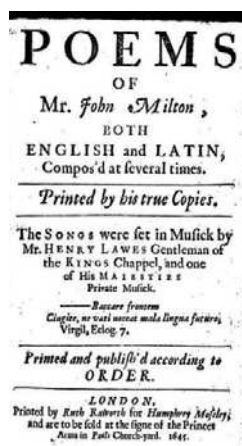


図11 John Milton, *Poems* (1641) 標題



図12 anonymous, *Cupido's lusthof* (1613) 標題

加えたのはフェーン自身である。これが今の私達にとって、〈著者〉の観念から直接に浮かび上がってくることである。しかしボナウエントゥーラも、ルネッサンスから17世紀にかけて活躍した広義の芸術家たちも、手を動かし作品制作の原動力には、聖霊ないしは学芸神（ムーサ）がおり、〈著者〉とはそれらから靈感や構想制作力を授かって作品に取り組めるのだと考えていた。とするなら銘題や短詩を書きつけるもの、銅板画の下絵を描くのも、その手はフェーンのものであることには違いないが、それは外面的にいえることであって、手を動かしている内面的な力にまでひとたび射程を広げれば、実在の人フェーンに対して上から押え込むようにしてやってくるアモルの力が、フェーンの精神に及び、フェーンを芸術家へと変身させ、芸術家フェーンをして制作させていることになる。

アモルを冒瀆するような行為や発言はしてはならないこと、冒瀆すればどれほど恐ろしい復讐を受けるかもしれないことは、ルネッサンス期によく読まれたプラトンの『パイドロス』が教えている。⁹ アモルへのフェーンの畏敬の深さについては、ソクラテス以前の哲学者たちが宇宙の根本原理は火だ、水だといったように、フェーンはこの本の冒頭に載せた書簡詩「アモルから若き人々への手紙」で、アモルこそは宇宙のあらゆる物事、事象、生き物の生活を支配し貫く力だと説いている。もっともフェーンが説いているといま述べたが、この手紙はアモルの1人称で語られ、アモルに呼びかけられる相手が若者たちになっているから、厳密いえば詩を紙の上に書きつけるのは芸術家フェーン、詩の語り手はアモルとなり、事実上、フェーンその人はここでは黒子のように見えない影の存在になっている。¹⁰ 書き手が語り手の背後に退き、その姿を不可視にしているという見立て、言い換えるならアモルが特別な力を用いてフェーンに憑依し、フェーンその人を操るという見立ては、まさにこの本への献辞で碩学フーゴー・グローティウス（日本では国際法の父として知られている人文学者）が述べていることだ。

アモルは、自分の名声に勝利をもっていまだに答えていない、
名声をもたらず活動が進んでいないと歎き、
何千もの作家をめぐり幾千里も尋ね歩いた。そのアモルは、
ファン・フェーンの学識ある手が銅版に生気を吹きこむのを選んだ。
この少年は自ら鉄筆を手に取り、銅版に顔を刻みつけ、
そして強い銅版よりもいっそう強力な自分に喜んでいる。

この作品においてフェーンはフェーンであってフェーンではなく、アモル神そのものになっているのだ。この本の権威はアモルに負っており、この本の内容の正しさはそれが古典作家の言葉だからというのではなく、アモル神によって支えられているからという

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践
ことになる。

3. 読者という作者

人間フェーンが作者であって作者でなく、風景を映し出す黒子にすぎないというなら、読者とは、通常考えられているように、作者が文字や図絵を媒介として表現しようとした内容を、それらの媒介を通じて読者自身の心の中に再現する、そういう役割の人物なのだろうか。ボナウエントゥーラよりも一世紀前、12世紀後半の女流詩人マリー・ド・フランスは読者とは解釈者なのだという見解を披露している。

プリスキアヌスが述べているように、古代の人々のあいだでは、
かつて書物を書きあらわすのに、曖昧に記すのが常でありました。
それというのも、後の世に生まれ、その書物を学ぶことになる人たちが、
文字に注釈 (gloss) をほどこし、自分の知恵で解釈 (surplus) を加えるよう、
慮おもんばかったのです。¹¹

テキスト (古典) には言わずにおくことによって内蔵されている多様な隠された意味の豊かさがあり、古典への注釈は、その豊かさと対峙してそこに分節化されうるものを述べる役割を担っている。古典というすでに語られているテキスト / 作品は、解釈という新しい代補によって外側からなぞられ回帰という出来事のうちに閉じ込められている。テキストは読者が読む以前から完成されておらず、読者の目の前で読者によって解釈されるのを待っている。注釈 (gloss) と解釈 (surplus) をマリーは区別しているが、注釈とは、テキストで使われている単語の意味、語と語同士の文法関係、曖昧な文や節の明瞭な意味付けといったことを指している。¹² 読むという行為はこの注釈にとどまらず、自分の知恵を駆使してテキストに解釈を加える、そういう能動的な作業も要求されている。なぜなら作者が伝えようとする作者固有のメッセージは、作者自身によって選択された言葉の固有な配列によってあくまでも作者自身のものとして読者に読み取られることが要求されているとは考えられていないからだ。テキストを通じた作者の原意のあぶり出しという、19世紀末から20世紀中葉までの文学批評論が読者に教えてきた作業は、少なくともマリーの時代には読者には第一義になすべきこととして期待されていないのだ。読者がなすべきは、注釈を通じて解釈を加えること—これが肝心であり、古典テキストとはそもそもそのような意図をもって書かれてきたのだと、マリーは教えている。読者は、欠落した状態で目の前におかれているテキストを通じて、テキスト内に潜在的に存在している多数多様で複層的な解釈のなかから、なんらかの解釈を現実化させるという役割を担った存在なのだ。

ルネッサンスにはアリストテレス写本が活字本として印刷され、そのラテン語訳も出版された。文学領域では特に『詩学』が研究され、アリストテレスは16世紀後半から17世紀前半にかけて文学活動にあたってのカノンになっていった。アリストテレス哲学の基本的な文脈に即して言えば、文学作品解釈の現実化とは、上位のものである質料（テキスト）が自分の論理を下位のものである形相（解釈）と結びつき、可能態が現実態となることだといってもよい。上位の質料（テキスト）が自分の論理を下位のもの（解釈）に対して〈理念〉として作用し、下位のものはこの上位の〈理念〉にそって自分固有の論理で応答するが、読者とは、その応答の素材・手段・土台であり、読者自身が作り出す解釈なしにはその読者は本来の読者としての資格がないことになる。解釈という積極的な行為が読むことに伴わなくては、読者は読者でないのだ。そしてマリー自身はそれこそここで「曖昧に記し」ているが、読者による解釈の現実化は、その読者個人にとってはテキスト読解の一時的な完了になるかもしれないが、その完了によって欠落のテキストが完成されたテキストへと転生するわけではない。古典テキストはある読者の解釈によってQ.E.D.を迎え、新たな現実態を生産する別な読者が消えてしまうわけではない。ちょうど文学における『ハムレット』、絵画における「モナ・リザ」への批評がその生産の打ち止めを迎えないように、テキストは読者による解釈を何らかの形で新たに内部に留保し、さらなる多義性を抱え込み、「補い」(surplus)を必要とする欠落のポルテージはむしろ上昇していくといってもよい。

バルトの作者の死、クリスティヴァの間テキスト性、デリダの代補を学習済みなら、マリーがここで考えているような読者観——そもそもこういう確定断言的な言い方をすること自体がポストモダン批評にいわせれば頹落なのだが——は、ポストモダンの作者／読者観に先立ってあった類概念と見なせるので、畸形視することはできない。

翻って、古典を引用しながら『愛の神アモルたちのエンブレム集』を執筆しているフェーンは作者にして作者ではないと説明したが、こうした読者観からすればフェーンをそのように説明するだけはフェーンの役回りを十分に説明しきっていないことは明らかだろう。ウェルギリウスの『牧歌』を引用したあのエンブレムからは、フェーンは古典の文言を使い、その作者名を銘記し、そしてフェーンなりの増補を行っているように表面的には見えてしまう。しかし古典は「曖昧に記するのが常」であり古典作家がどういうメッセージをそこに充填しているのか、その原意は単一に同定化できないわけだから、古典を読む人間は、次々と浮かんでは消えていき複層的に拡散していく、原意と思われる意味と格闘しながら、その人なりの「解釈」(surplus)を増補することが許されているのだ。そう言われてみれば、原文は、失恋した羊飼いが自分を振った恋人の名前を刻み込んだ「木々が成長するだろう」となっているが、失恋と成長、失恋者と木、恋人の名と木の成長との間にどんな関係や結びつきがあるのだろうかと考えれば、解釈はそ

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践
れこそ無尽蔵に増えていく。この膨らんでいく解釈がさらに、アルカディアで恋をしている者たちも「成長するだろう」とどう続くのかを考えていけば、解釈はさらに止めどもなく派生していく。フェーンは、こうした意味のセリー（連鎖）とアモルという意味のセリーとの間に、「自分の知恵」を使って内部共鳴を起こさせ、エンブレムとして結晶化させる。もっともここでいう結晶化とは自発的に変態を起こさないという意味であって、この結晶は、それが依拠している原典がそもそも曖昧で不安的なものだから、それ自体のうちに次なる代補の契機を巻きこんでおり、読者としてのフェーン自身も、そしてフェーンのこの本を読む私たち読者も、ここにいつでも別な解釈を加えて外側に展開する可能性を握っている。こういう内的構造と契機が一つ一つのエンブレムという風景に充填されているのだ。

ところがこの構造と契機を見落としてしまうと、この本は古典作家の作品の一節を使い、そこに原典とは異なった解説短詩を恣意的に書いていく作業にしか見えない。この本に記載されている典拠を逐一探し出そうとした本格的な試みはハーゾグが最初だが、ハーゾグがその探索の結果から感じたのはフェーンの杜撰と手抜きであった。

書き記しておきたい想念が湧いて、それが古典作家が言っていたようなことだと、その想念を古典作家のものだとしていた。……フェーンが引用として使っている文言は典拠元が誤っていたり、典拠内容が違っていることがしばしばだ。典拠名を記載していない場合には、過渡の自由ともいえるやり方であっけらかんと改変している。¹³

現代の私たちが抱えている感性からすれば、引用の文言は断りのない限り手を加えてはならないし、また引用の原意もこちらの意図に合致するように変質させてはならない。この原則を当然とすれば、フェーンによる『牧歌』からの引用は「典拠内容が違っている」典型的な例になってしまう。私たちの通念からこのような杜撰さを許せるとすれば、書物が著者の手を離れた瞬間から、書物は著者の意図から離れた消費のされ方がなされ、そういう消費はまた書物の生産行為と見なされるという、高度資本主義下の文化消費論からだろう。¹⁴ しかし16世紀に入ったばかりの頃で、チューリップ・バブル（1637年炸裂）の徴候はまだなかったこの時代において、私たちが見るべきなのは、フェーンの本に自作の詩を書き入れていった17世紀フランス詩人トリスタン・レルミット（図13）である。

この詩人はわざわざフェーンのエンブレム集の製本をほぐくして、40ページほど白紙をあちこちのエンブレムの間にはさみ、再製本している。何のための挿入かといえば、その白紙ページに自ら創作した解説短詩を書き込むためである。¹⁵ 私たちはフェーンの本

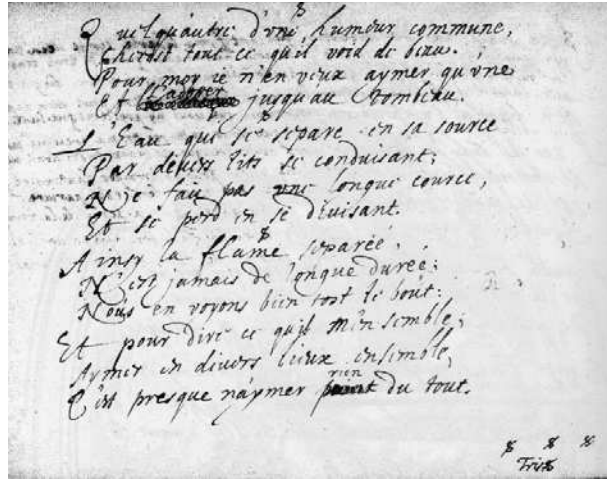


図13 レルミット手稿 グラスゴー大学所蔵

1のみ

自分と同じ性質で美人なら
誰かれかまわず愛してしまう人がいるが、私ならただ一人の人以外
は愛さないし、その人のことを墓場まで慕い続ける。

§

水はその源から離れば、
いろいろな河床へと流れていき、決して一本の長い路を進まず、
あれこれ別れて消えてしまう。

§

そのように炎はひとたび別れば、
長く続くことはなく、
ほどなく終わりを迎えてしまう。
これが何に似ているのか、申し上げよう。
色々な所でのべつまくなしに愛し、
それでいてほとんど誰一人として愛していないこと。

アリストテレス 愛は、一つに向かわないかぎり、完全ではない。

一に向かわぬ愛は完全ではない。

アモルは一を愛し、ほら、あそこでは一を生み、ここでは一に冠を被せ、
ほら、あそこでは一以外の数を足で踏みつけている。

小川がたくさんの河へと流れ込めば、
それだけ小さくなり、そして水が減って消えてしまう。

オウィディウス 「君だけが好きだ」といえる女を選ぶ。

フェーンの対応ページ翻訳

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践
撰さに苛立ちを感じる前に、レルミットの自作の詩を読むべきだろう。この詩人は「ただ1のみ」にソネットを書き込んでいるが、フェーンのラテン語部分の解説短詩と比較すれば次ページのようになる。これは、目にしているテキストを通じて古典作家の心情、考え、詩想を読者自身が感情的にも知的にも自分のものとしていったん引き受けながら、自分自身が知悉した興味を持っている文脈と共振させる創造行為になっている。ただし古典テキストにフェーンの文言・図絵というテキストが加わることで、創造的読解は古典テキストとは別な先行する解釈に対して共鳴・反発・無視といった反応を引き起こしながら、古典テキストの周りに点在していくことがわかる。フェーンの創作によって腑に落ちる地点にたどり着き<認知>へと至り、新たな風景を目の当たりにした読者は、今度は自ら古典への解釈を書き出す能動的主体となる。

レルミットがフェーンに対して行った、読者によるこのような創造行為は16-17世紀には奇異なことではなかった。ルネッサンス期を通じての書籍文化の慣習として、書籍の余白への大量の書き込み、個人がこれと思った読書のたびに記載する読書ノートコモンプレイス・ブック（日本では「備忘録」と訳語が当てられている）、本文への批判までも場合によっては含む正誤表、さらにはある特定の著作に対する簡潔な議論といったように、読者は自分が読む書籍と深く関わっていた。しかもルネッサンス研究者ドブランスキーは、当時の著者はわざわざ著作の中に数多くの意図的な省略部分を入れることで、読者がその省略部分を補うべく知性を働かせて注意深く読書し、場合によっては読者自身の創作を増補することを要請していたのだと解き明かしている。¹⁶

フェーンの場合には、古典の該当箇所は特異点となって、その点の周りに広がる解釈の地平は上下左右に切り開かれ、それとともに解釈の統制者としての作者の意義は希薄化し、作者とは典拠を特定化するための有徴記号にすらなっていく。この意味でここに実現しているのは<作者の死>の先取りとあってよい。

制度としての作者は死んだ。彼の公民的、情念的、伝記的人格は消滅した。王位を失った彼の人格はもはや作品に対して恐るべき父性を発揮することはない。¹⁷

4. 裏切られた著者と頹落した読者

もしも<作者の死>が完璧に起こるなら、そこには<創造的読者の誕生>が伴うはずで、現にレルミットはそうした読者の一人だが、父性に抗えず父性と妥協してしまう読者は消えたのだろうか。フェーンの趣向を受け継いだ<愛のエンブレム>の作品群を見る限りでは創造的読者の色彩は発刊当初は濃かったが、それが時間の経過とともに次第に薄れていったことがわかる。

1627年にオランダではなくヴェネチアで、博物学者ゲオルギウス・カメラリウスによ



涙を流す美しい顔が
—私から逃げていき、また逃げていけよう。

ああ、私が盲目のアモルであれば！翼よ、非道なおまえが
私に身を焦がす炎を出すか、私が乙女から逃げるかだ。
翼を使って逃げたいが、私を捕える目線はそうはさせず死を許さない。
どっちつかずの愛は恋人からの贈り物を見ることがない。
君の顔とその美しい魅力とに魅かれて僕はどこに行くのか。
君の心が発する、目を開かせる声が命じるところに。
でも怖気づいてそこには行けない。怖気づきの実像たる
ウサギが僕に行くなというところに、<優美>は行けと命じる。

図 14 Camerarius, *Emblemata Amatoria* (1627) 46 頁

る『愛のエンブレム集』（図 14）が出版されるが、フェーンと同じく左ページに文字、右ページに図絵という体裁をとり、収められている約 79 枚の図絵の多くのデザインはフェーンのものをもそのまま採用している。このエンブレム集では多言語併記を採用せずラテン語一言語のみで書かれているが、詩想はこちらの方がずっと富んでいる。フェーンを一度読んだ後でも、図絵にこそ新鮮味はないが、カメラリウスが書き換えた新たな銘題と図絵との間には簡単に意味が直結しない距離があるため緊張が生じ、その緊張が解説短詩中のそれなりに優雅で洗練された機知によって解消されるようになっていく。そしてフェーンにあった古典の引用指示は完全に消えており、銘題もそっくり入れ代わっている。この本では、フェーンのエンブレム集において古典が果たしていた役割をフェーンのエンブレム集自身が負うこととなり、古典ではなくフェーンが古典の身代わりとなってしまい、古典は彼方にぼんやりと意識される不在の磁場となっている。

古典を不在化させフェーンを起点とするかのような著作は、このカメラリウスだけにとどまらない。フェーンのエンブレム集から三年後に出版された人文主義者ピーテル・コルネリスゾーン・ホーフト『恋愛のエンブレム集』（図 15）はフェーンと同じく三カ国語版（オランダ語・ラテン語・フランス語）で、しかも見開きで左ページに銘題と解説詩、右ページは図絵という、これまたフェーンと同じ体裁をとっている。しかもカメラリウスと同様に、ここでも古典の典拠は記載されておらず、ホーフト自作の解説短詩

反転する著者と読者: オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践

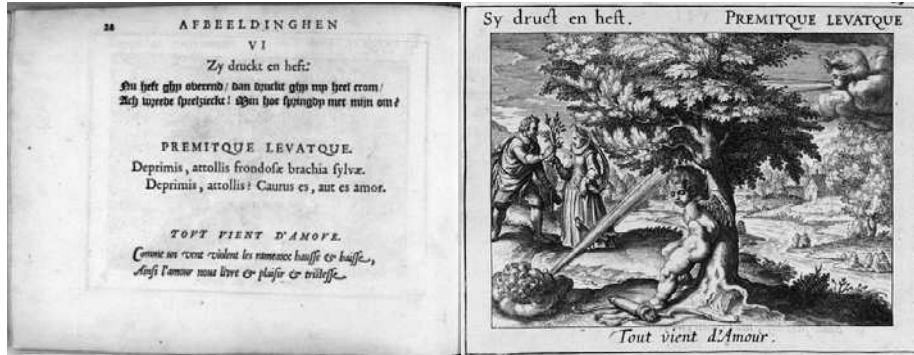


図 15 Pieter Hooft, *Emblemata Amatoria* (1611) 22 頁

葉の茂る樹の枝を、君は押し下げでは引き上げる。
 プレミス、レウアース
 苦しめて、自由にする君は、北風かそれともアモルか。



図 16 Philip Ayres, *Emblemata Amatoria, Emblemes d'amour en quatre langue* (1683)



図 17 Otto van Veen, *Amorum Emblemata* (1608)



図18 *Emblemata amatoria, Emblemes d'amour en quatre langue* (海賊版 1690)

が載っている。

読者によるこうした創造を伴ういわば作者殺しは、イングランドでも出現した。17世紀も終わる頃1690年には、四カ国語（ラテン語・イタリア語・フランス語・オランダ語）併用表記のフィリップ・エアリス『愛のエンブレム』（1683年 図16 対応するフェーン版は図17）がそれだ。この本には44枚のエンブレムが収められ、その約半数は、文字部分はフェーンの多国語版にこれまで載っていた詩をそのまま並べて一ページ収めている。この部分を見た目にはフェーン原著と異なっているようだが、それは活字体がやや太めのイタリック体からセリフのある優雅なローマン体に入れ代わり、詩が発する愛という言葉から連想されるほのぼのした感情を引き立てているからである。文言部分がそのままの借用だが、残り半数はおそらく独自の出典と見なしてよい銘題と解説短詩が載っていて、フェーンの図絵とは意匠が異なっている。44枚のどの図絵も、フェーンの図絵よりも描き手の視点をもっと後に引いて視野が開けており、約22枚はフェーンの基本的な意匠を踏襲しているとはいえ、やはり別著という印象を与える。そしてこの本の数年後にはロンドンの別な出版者からこの本をそのまま再版した海賊版があらわれ、90年にはオランダで、別な活字を利用し、意匠も多少変えたさらなる海賊版（図18）が出回る。このようにフェーン型の愛のエンブレム集の出版は執拗に続くが、以後、創造的読者は紙面からは消えていく。

社会にはいつも革新への執着があり、それらの欲求は「一連の創意と創始によって引き起こされ、強められ」るが、そうした現象は「一連の模倣によってそうなったと言うべきであろう」といって人間の社会活動を包括的に説明しようとしたのは19世紀社会学者タルドだが、読者は古典を模倣しつつ新たな文言・図絵を創造し、フェーンの文言・図

反転する著者と読者:オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践
絵を模倣しながらあらたなエンブレムを作り出し、また別な著者のそれを模倣することで別なエンブレムを編み出すという相互的な模倣が当初は広がっていた。¹⁸ところがこうした創造的な模倣する読者は、海賊版の登場によって象徴されるように、やがて連想力や模倣力を放棄して、空談、醜聞、世間話といった慣れ親しんだ日常性の繰り返しと同じレベルで、均質な時間と空間の枠組みのなかで、これらの著作をなぞるだけになってしまう。

しかし<愛のエンブレム>の主題である愛とは、微細な感情のほつれが予測しなかったような方向へと二人の間に沸き立つ感情を動かし、二人の人間関係をほんの一瞬前までのものとはまったく異なった様相を示すようにさせるものであったはずだ。<愛のエンブレム>とは、古典からなにかの力の捕獲であり、その力は文字化され図絵化された瞬間から日常世界を豊かにする財であったはずだ。ならばなぜ読者は創造をやめて頹落していったのか。

バルトが<作者の死>を語りながらそこに見ていたのは、読者の能動的創造の肯定などといったバラ色のヒューマニズムではなかった。バルトが<作者の死>と<テキストの快楽>を述べながら、そこに先立って感じ取っていたのは、ベンヤミンの嘆きであった。

ベンヤミンは芸術を象徴芸術と寓意芸術との二つのタイプに分けている。象徴芸術とは、なまの自然をそのまま完璧に再現しようと追求する芸術で、これに対して寓意芸術とはなまの自然を人間は表象・再現することは原理的に不可能だと自覚し、意図的に不自然な像を提示する芸術のことだ。¹⁹ ルネッサンス遠近法下の調和像に対するマニエリスムの歪んだ像はこうしたベンヤミンの二項分類にあてはまる。マニエリスム芸術は、寓意芸術として、現在がなまの自然から刻々と遠ざかり、もはやそこには到達できないゆえに到達すべき目標としてなまの自然という完璧な環境にしがみつこうとしない。マニエリスムからバロックを経て近代芸術が誕生する過程で、なまの自然を直接的に表象しようとする意欲は、芸術的営みから概ね背後に退いていくが、ベンヤミンはこの傾向を、主体が純粹無垢な起源に到達することの不可能性が意識されるようになった結果だと見ている。芸術作品は、なまの自然と主体との合一に向けて人々の欲望を駆り立てるものであったが、寓意芸術はそれが到達可能ではないことを教えてしまうというのだ。それは見方を変えれば、類似性に沿った様々な断片と模倣の統率下にある残骸で、埋めようのない一体感の欠落を埋めようとする、完成することのないシーシュポスの石運びを私たちがやっていることを教えることになった。

寓意芸術に属する<愛のエンブレム>というジャンルは、言葉と図絵による感覚的想像を膨大な数で積み上げていき、その壮大さと豪華絢爛で読者を圧倒さえした。そもそもフェーンの創造行為が、日常性に固着しながら日常的ではないという<風景>から出発していたことが暗示するように、このジャンルは創造的な生産の内容が現世逃避と空

疎さをどこかに感じさせてしまうのだ。

ファン・フェーンの師であるフェデリーコ・ツッカロは、デューラーを意識しながらその芸術論において次のように述べている。

あえて述べれば、そして真実を語っていると確信しているが、絵画芸術は数学の原理にもとづいてはおらず、数学にたよって、どうやって描くのかその方法や規則を学ぼうとしたり、さらには方法や規則がどうあるべきかを知的に議論できるようになるために、数学にたよる必要すらないのだ。というのも、絵画は数学の娘ではなく、自然と意匠^{ディゼーニョ}の娘だからだ。……芸術家の知性は澄んでいるばかりか自由でもあり、その精神は足かせがなく、そのような規則〔数学的規則〕に機械的に隷属することがない。この真にもっとも高貴な職業では、裁量と巧みな実践こそがよい仕事をするための規則であり規範であるからだ。²⁰

17世紀が終わる頃の〈愛のエンブレム〉の読者たちは、もはや完成が保証されていないことに、どこかで挫折を予感してしまい、「最良と巧みな実践」によって創造的な「よい仕事」を信じられなくなったのだろう。こうして作者にして作者ではないフェーンが『愛の神アモルたちのエンブレム集』にこめた意図——アモルを作者に仕立て上げ、読者がアモルの支配力を浴びて想像の翼を広げて、日常世界からはストレートには見えなかった〈風景〉を垣間見て、自らもそういう〈風景〉を構想し表象するという意図は、流産してしまうことになる。

¹ 図像はアントワープの銅版画家コルネリウス・ボォール (Cornelius Boel) が制作している。この画家が、欽定訳聖書の表紙 (1611年) やイングランドの王家の肖像画も手がけていることからわかるように、その技量は当時高く評価されていた。Joseph Strutt, *A Biographical Dictionary: Containing an Historical Account of All the Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present* (London: 1785) 111-112.

² この箇所はルネッサンス期には『牧歌』の中でも比較的によく言及された箇所。参照 Shakespeare, *As You Like It* III. 2. 10.

³ 拙稿「剽窃の倫理：ジョージ・ウィザーの『エンブレム集』とガブリエル・ロレハーゲンの『エンブレムの種』における模倣と逸脱」(『名古屋大学言語文化論集』15巻第2号(1994年) 31-52ページ)。

⁴ “The poets derive [deducunt] their recognitions from hidden signs which are not immediately perceptible to the senses, so that, after a considerable lapse of time, the recognition is brought about in the course of a dialogue. Poets clearly needed this kind of skill to elicit a greater degree of wonderment,

反転する著者と読者: オットー・ファン・フェーン『愛の神アモルたちのエンブレム』における表象実践

namely to *thaumaston*, of which we spoke earlier, in order to delight the minds of the audience.” (*Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence: 1548) 109. 引用は、次書による。Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon Press, 1988) 60.

⁵ こうした類比による無限増殖という発想法はルネッサンス期に広く知られ思考法の定型になっていた。ミッシェル・フーコー『言葉と物』（渡辺一民、佐々木明訳、新潮社、1983年）75-97ページ。

⁶ Ernest B. Gilman, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the 17th Century* (New Haven: Yale University Press, 1978) 1-13. ユルギス・バルトルシャイティス『アナモルフォーズ』（高山宏訳、博国書刊行会、1992年）25-52, 131-168ページ。

⁷ 前者は Porteman、後者は Buschhoff や Herzog。Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, ed., Karel Porteman (London: Scholar, 1996) iii-viii ; Anne Buschhoff, *Die Liebesemblemata des Otto van Veen* (Bremen: Hauschild H.M. GmbH, 2004) 102-111; David Michael Herzog, *The Amorum Emblemata (1608) of Otto Vaenius : An Edition with Introduction and Commentary : A Thesis Submitted to the Department of English Literature, University of Glasgow, in Fulfilment of the Degree of Master of Philosophy* (1999) xvii-xxi.

⁸ Alastair Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (University of Pennsylvania Press, 2009) 94; John Burrow, “The Medieval Compendium,” *The Times Literary Supplement* (May 21, 1976) 615-37.

⁹ ソクラテスは、学芸神たちに呼びかけて、靈感を授かり、愛について論じる（『パイドロス』237a, 238d, 241e）。そしてそれが終わると愛の神エロスを冒瀆したと感じて、詩神から吹きこまれた愛論であるにもかかわらず、そのいま述べたばかりの愛論が虚偽であったと内容取り消しをする（『パイドロス』243b）。圧倒的な支配力で脅威をもたらすアモル像とそうしたアモル像が示した諸家の追認については次書参照。Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939; New York: Harper and Row, 1962) 116-120; Thomas Hyde, *The Poetic Theology of Love: Cupid in Renaissance Literature* (Newark: The University of Delaware Press, 1986) 36, 108, 167.; Jane Kingsley-Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture* (Cambridge : Cambridge University Press, 2010) 71-74.

¹⁰ ただしチューはこの書簡詩の作者はアントワープへ亡命したイングランド人リチャード・ヴァースティージェンと推測しているが、読者としてはエンブレム本体の直前におかれた「読者諸賢へ」という著者からのメッセージで、フェーンその人のものと読めてしまう。Samuel C. Chew, “Richard Verstegen and the *Amorum Emblemata* of Otho van Veen” *Huntington Library Quarterly* 8 (1945) 192-199.

¹¹ 『十二の恋の物語：マリー・ド・フランスのレー』（月村辰雄訳、岩波文庫、1988年）8-9ページ。この節の解釈史は次書参照。Logan E. Whalen, *Marie De France and the Poetics of Memory* (Catholic University of America Press, 2008) 41-51.

¹² John Dagenais, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the Libro de Buen Amor* (Princeton: Princeton University Press, 1994) 38.

¹³ Herzog, “The *Amorum Emblemata* (1608) of Otto Vaenius,” xxi. ハーゾグがつきとめた典拠を追補する形でエルス・ストロンク〔ユトレヒト大学教授〕が主幹となっているオランダのエンブレ

ム・プロジェクトが典拠を紹介している。さらなる追補と典拠正誤については拙編著『愛の神々アモルたちのエンブレム集』（仮題・近刊）を参照。なおハーゾークは引用にブルータルコスがあるので、フェーンがギリシア語が堪能だったと考えているが、この本で引用されているギリシア人の著作は、ブルータルコスのもはもちろんのこと、プラトン、アリストレスもすべてラテン語で読むことができたし、フェーンの引用文はそうしたラテン語訳に極めて近い。この点も拙編著を参照。なお近年のフェーン批評にはフェーンによる典拠改変などへの苛立ちは見受けられないが、それは研究者がエンブレムとその典拠との比較照合という基礎的作業に十分な注意を払わず、〈愛のエンブレム〉というジャンルの中での歴史的な位置づけとその価値に関心を向けているからである。Els Stronks and Peter Boot, ed., *Learned Love: Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet* (Hague: The Publishing House of the Royal, 2008) 13-150.

¹⁴ 書物学の権威ロジェ・カルティエによる別文脈での議論。“Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France,” in *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, ed., Steven L. Kaplan. (New York: Mouton, 1984), 229.

¹⁵ Laurence Grove, ed., *Emblems and the Manuscript Tradition: Including an Edition and Studies of a Newly Discovered Manuscript of Poetry by Tristan l’Hermite* (Milborne Port: Remous, 1997)

¹⁶ Stephen B. Dobranski, *Readers and Authorship in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005) 1-16.

¹⁷ ロラン・バルト『テキストの快楽』（沢崎浩平訳、みすず書房、1977年）51-52ページ。

¹⁸ ガブリエル・タルド『模倣の法則』（池田祥英、村淳美保呂訳、河出書房新社、2007年）219ページ。

¹⁹ ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』（川村二郎、三城満禧訳、法政大学出版局、1975）223-234ページ

²⁰ Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J. S. Peake (1924; New York: Harper and Row, 1968) 75, 77.