

# 地中海文化としてのフランス・ルネサンス

—ロンサールにおける死と再生の神話—

篠田 知和基

## Renaissance française comme culture méditerranéenne : Mythes de la mort et de la renaissance chez Ronsard

Chiwaki SHINODA

Résumé : Ronsard écrivait ses premiers poèmes par fureur, les seconds par amour, les troisièmes par inspiration religieuse, et les derniers par mélancolie. Il passa par Bacchus jusqu'à Saturne, mais tout n'est que les avatars de Dionysos, dont la folie avait saisi Ronsard.

はじめに

- I. フィレンツェのアカデミー
- II. フランス16世紀のアカデミー
- III. ルネサンスの魔術思考

IV. 16世紀宮廷文化とロンサール

- V. ロンサールのディオニュソス詩
- VI. ロンサールのメランコリー
- VII. 死としてのアモル

### はじめに

フランスではイタリア・ルネサンスを受けついで16世紀に主として文学、思想の面でルネサンス時代を迎えたとされる。渡邊一夫の『フランス・ルネサンス文芸思潮序説』（岩波、1960）や、野田又夫の『ルネサンスの思想家たち』（岩波、1963。このあと、とくに年代が問題になるとき以外、刊行年など書誌事項は末尾の参考文献表にまとめる）といった一時代前の教科書の啓蒙書が説くようにその代表はラブレールであり、モンテーニュだった。

しかしそのラブレールはバフチンが『中世・ルネサンスの民衆文化』で示したように、「民衆文化」「カーニバル的文化」という色彩が強く、はたしてそこにイタリア・ルネサンスから流れこむものがどれだけあるのか疑問である<sup>1</sup>。またモンテーニュは自分の城にとじこもる哲学者であり、イタリアとの接触はかならずしも多くはなかった。

イタリア・ルネサンスはそれに対して、まず地中海古代を復興させた地中海文化であり、また宮廷文化である。フランスの宮廷はイタリアの職人やレオナルドなどを招聘して、いわゆる「ルネサンス様式」のロワールの城館をたて、イタリア以上に洗練され、ときにマニエリスム的でさえある神話的モチーフの絵画をもって内部を飾った。そして、そこで、ことあるごとにバロック的な祝祭をおこない、王権を誇示したのである。

その祝祭ではジョスカン・デ・プレなどの「ルネサンス音楽」も演奏された。城館建築、音楽では、ルネサンスはイタリアよりもフランスが目立つ<sup>2</sup>。美術、文学でもイタリア趣味の雅な「宮廷文化」が、地中海の風によって運ばれて北中部のフランスに花開くのである。

近年、ヴァールブルク研究所<sup>3</sup>のスタッフの仕事は、いわゆる「魔術的ルネサンス」をイタリア、そしてそれをうけついでイギリスやフランスに認めるようになってきた。その方向からフランスで注目さ

キーワード：ルネサンス、フィレンツェ、ロンサール、ディオニュソス、メランコリー、魔術、フィチーノ、アモル、フロレ、エロス、ネオ・プラトニズム、ディチュランボス

れるのはアンリ三世が創設した16世紀の「宮廷アカデミー」であり、また詩人のバイフがやはり王の勅許のもとに組織していた「詩・音楽アカデミー」で、そこに参加していたロンサルを中心にした「プレイヤード詩派」である。

この詩派の詩については、フォンテーヌブロー派の絵画と同じく、繊細な美と宮廷恋愛とを幾分わざとらしく技巧的に追求した、芸術的には力強さに欠けるものという見方が多かった。しかし、フォンテーヌブロー派の絵画にしても、パノフスキー以降のイコノロジー研究によって、その神話的、あるいは哲学的寓意が開明されてくると、ただわざとらしいだけのものではないことがわかってきた<sup>4</sup>。

そしてロンサールの詩にも、フィチーノ以来の錬金術的、あるいは占星術の世界観からの新しい見方が求められるようになってきた<sup>5</sup>。彼の代表的な詩集にしても、いままで『恋愛詩集』と訳されていたが、むしろ「エロスの諸相」ないし、『愛の書』とするべきではないかとも思われるのである。原題は「愛」（アムールの複数）である<sup>6</sup>。地中海古代をうけつぐイタリア・ルネサンスの中心的な思想がまさに「エロスの魔術」だったのである。

ここでは、そのロンサールの詩を、そのようなフィチーノ的魔術思想の展開としてとらえ、とくにいままで研究者たちから無視されてきたディオニュソス秘儀のシンボリズムをその表現にさぐり、そこにより正統的なイタリア・ルネサンスの継承を見ようとするものである<sup>7</sup>。文学史的な事項については一般的なものとどめるが、ディオニュソス秘儀やエレウシス秘儀については、その域を若干こえるであろう。パノフスキーやウイント（『ルネサンスの異教秘儀』）でさえ、秘儀の細目はあまりたしかではない。本論はフカールからグラキ前後の神話学者の説をふまえて論じているので、多少わかりにくいかもしれないが、そのさいは吉田敦彦『ギリシャ文化の深層』国文社、1984などを参照されたい。

## I. フィレンツェのアカデミー

1460年のはじめにプラトンの著作をフィチーノに渡して、翻訳を命じたのはコジモ・デイ・メディチで、それがフィレンツェのアカデミーの濫觴である。コジモはフィチーノにプラトンのギリシャ語写本を与えたとき「それを閑暇のうちに研究するために資産を付け加えた」（シュミット・コーペンハイヴァーほか『ルネサンス哲学』、144p）。カレッジの別荘と

その荘園の収入を与えたのである。フィチーノはそのような経済的裏づけも得て、プラトンの翻訳を60年代の末にはほとんど終えていた（同、146p）。刊行は1484年、注解の刊行は96年である。訳はラテン語だった。この仕事をはじめから程なくして、コジモはさらに別な写本をフィチーノに与えた。『ヘルメス文書』である<sup>8</sup>。フィチーノはプラトンを一時中断して、これをやはりラテン語に訳した。フィチーノはその両者をキリスト教的に解釈する。そこでとりわけ彼が力点をおいたのは、オルベウスの秘儀の理解だった<sup>9</sup>。彼によればモーセの時代にメルクリウス（ヘルメス）の孫であるメルクリウス・トリスメギストスが生まれ、魔術を完成させる。その弟子のオルベウスが教義を練りあげ、秘伝の密儀を整備する。フィチーノは、また69年から74年のあいだに『靈魂の不死性についてのプラトン神学』を著す。（以上、前同書、149p）。

今日ではミケランジェロやボッティチェリの絵画などからのみイタリア・ルネサンスの華麗な様相を思いみるが、ひとつの文化運動としての「ルネサンス」の思想的枢軸はこのフィレンツェ・アカデミーによるフィチーノやピコによって形成されていたのである。そのもととはプラトンとその後継者、プロチノスなどだが、ギリシャ思想がそのまま復興したのではなく、ビザンツをへた後期ギリシャの「魔術的」世界観が「ネオ・プラトニズム」として蘇ったのである。それをキリスト教の解釈に利用しようとすることは、もちろん、ギリシャ思想の預かりしらぬところだった。また、『ヘルメス文書』や『オルベウス賛歌』によって世界を考察する方向、錬金術、占星術、ダイモン魔術などを古典学的に色づけてゆく方向はルネサンス特有のものである<sup>10</sup>。

このフィレンツェ・アカデミーにはミケランジェロも顔をみせていたという（ウイント、156p<sup>11</sup>）。絵画や音楽はこのアカデミーで追求していた神話的象徴の表現とされた。詩はティヤールによれば「神々をことほぐ賛歌である」（イエイツ、1947、124pより）。

絵画は神秘的イコノロジーによって、すくなくともたとえばオウイディウスのテキストの絵解きのようにして描かれた。文学では、ダンテ、ペトラルカを受けついで、詩的熱狂が神学的至福のあらわれとして理解された<sup>12</sup>。フランチェスコ・コロナナの『夢の中の愛の戦い』<sup>13</sup>は、「愛」それも「神の愛」と「地上の愛」が融合した形での「愛」の神秘の称揚であった。

フィレンツェ・アカデミーの中心はもちろんフィチーノである<sup>14</sup>。彼のプラトニズムはいわば「愛の宗教」だった。彼によれば詩人は聖なる狂気によって神の愛に達するのだが、そこには四段階の狂気がある。「詩的な狂気」「神秘家の狂気」「預言者のそれ」「恋の狂気」(シャステル, 1954, 144p)である。最初はムーサの司祭となることで、詩人となる。第一段階から第二段階へはバックスの秘儀に参入することで到達する。第三段階へはアポロン、第四段階へはウエヌスの導きによる。フィチーノはそれを「オルペウス賛歌」注釈で語っている<sup>15</sup>。オルペウスの音楽こそ、神と人が共有する宇宙の精神と言うべき「スピリトゥス」の表現なのである。したがって、オルペウス秘儀に即してこれを敷衍すれば、ムーサからウエヌスまでの各段階はオルペウスに導かれて経る秘儀入門の諸段階であり、その秘儀の至高神はディオニュソスである。彼はバックスの名で示された第二段階を導くだけではない。第二段階はバックスとしてのディオニュソス、第三段階はアポロンとしてのディオニュソスと考えることができる。ディオニュソスとバックスは同一ともみなされるが、ローマ時代以降、バックスの名で喚起されるものは主として酒の酔いである。それは本来のディオニュソスの性格のごく一部でしかない。デルポイではディオニュソスはアポロンとともに祀られ、冬のあいはディオニュソスがアポロンにかわって太陽の運行を司る<sup>16</sup>。ディオニュソス秘儀では彼は太陽神なのである。アポロンとしてのディオニュソスとは、反対概念を併合 (coincidentia oppositorum) した大いなる神としての形である。ウエヌスはここでは「愛」の代名詞のように使われるが、また、すべての女神を表すものともされる。オリエントの大母神キュベレ、エジプトのイシス、ギリシャのデーメーテールを糾合したものである。そこにはディアナの的なものと、それに対立するせまい意味でのウエヌスの的なものが併せられている。アポロンを糾合したディオニュソスのように、ウエヌスはディアナを糾合した、処女であり母である存在である<sup>17</sup>。

その「女神」とディオニュソスがひとつに結ばれるのが、ディオニュソス秘儀の最後の「神の床入り」の儀式である。祭祀王の妻が神を神殿の奥の間で迎えるのである。アテナイでは1月から6月まで田舎のディオニュソス祭、小ディオニュソス祭、大ディオニュソス祭、アンテステリエ祭と、ディオニュソスにささげられる祭りが続く<sup>18</sup>、それぞれに儀礼も意味も異なっていたが、フィレンツェでは、宗教実

践は除いて、ディオニュソス祭の全体の過程が取り入れられたとみていいだろう<sup>19</sup>。あるいはディオニュソスをヘルメス文書によって解釈し、新宗教として組織したオルペウス教(その賛歌が『オルペウス賛歌』)であろう<sup>20</sup>。

## II. フランスの16世紀アカデミー

そのフィレンツェの「アカデミー」がコジモやロレンツォの庇護のもとにできていたとすれば、ロレンツォの娘がとつだフランスの宮廷にフランスの「アカデミー」ができてふしぎはなかった<sup>21</sup>。また、ビザンツのギリシャ人たちが、ビザンツの滅亡とともにイタリアへのがれてきて初期ルネサンスを起動させたとするなら、フィレンツェを追われたメディチ家と、そこで庇護されていた学者、文人がフランスにその活動の場を求めたという図式もできなくはない<sup>22</sup>。イエイツに言わせればその両者には「血縁上の繋がり」がある(1947, 14p)。

しかし、フランスでバイフの「アカデミー」が勅許されるのは1570年であり、フィチーノは死んですでに70年をへている。その間には「ピーコとフィチーノ以来ほぼ一世紀のあいだに起こったイタリアでのアカデミー活動の発展」(イエイツ, 1947, 29p)がある。すなわち、ひとつはヴェネチアの印刷業者アルド・マヌッティの周囲に形成されていた「フィレレーニのアカデミー」だが、もうひとつは教皇庁のあったアヴィニオンや、フランスで最初にルネサンスを開花させたりヨンへ向かう動きである。フィレンツェを逃れた学者たちがアカデミーとルネサンスの精神をまず南フランス、そしてリヨンへもたらした。それがやがてパリとへ北上するのである<sup>23</sup>。

そのパリでは、後のパリ大学を構成する各学寮のうちのひとつコクレ学寮で、その学寮の教師ドラが自分のセミナーを「アカデミー」と称していたうちは、私的なものであったかもしれないが、そこにも参加していた詩人バイフがアンリ三世のもとで「詩歌・音楽アカデミー」を組織したときは、公式なものとなっていた(「勅許によって公式に設立」, イエイツ, 1947, 31p)。

そのころ「イタリアの影響のもとに、これと類似の集まりがフランスにも無数にあらわれ、程なく「アカデミー」の名が冠されるようになった」(ドレスデン192p)と言うが、もっともよく知られていて、また具体的な活動をしていたものはバイフのアカデ

ミーであろう。そこでは、イエイツによれば、音楽と詩を結びつける実験が試みられていた。たんに詩にあわせた音楽を作曲するとか、詩を歌うということではなく、動物たちを魅了し、「木石に生命を与えてそれを動かした」オルペウスにならって、魔術的な音楽を構築しようとしていたのである。

バイフのアカデミーはフォーブール・サン・マルセルのバイフの館に設立されていた。そこにはアンリ三世もしばしば列席した（ジャマン、コルテラの証言、イエイツ、1947、51p）。

「アンリ三世はまた幾人かのアカデミー会員を招いて、ルーブル宮の私室において、御前で道徳ならびに自然哲学の諸問題を討議させ」た。これが「宮廷アカデミー」として知られるようになった」（イエイツ、1947、53p）。この「宮廷アカデミー」とバイフの「詩歌・音楽アカデミー」は平行していた。宮廷アカデミーでは、ロンサルも講演をしている。しかし、総じて、ロンサルはアンリ三世のもとでは恵まれていなかった。1524年に生まれた彼はフランソワ一世のもとで宮廷へ入った。（王太子フランソワ、ついで第三王子シャルル、そして王女マドレーヌの小姓をつとめる）。初期の詩はつぎの王アンリ二世の宮廷で作られる。カッサンドルに出会うのもそこである。59年に王が死ぬとつぎのフランソワ二世は一年で早世し、つぎのシャルル九世はロンサルを厚遇したが、74年にかわって王座についたアンリ三世は詩人としてはロンサルよりデポルトを評価した。またロンサルも病気がちでこのころは宮廷にはあまり出仕していない。デュ・ベレーのばあいは60年に死んでいるから、アンリ三世とは関係がない。ロンサル、デュ・ベレーの詩の時代はアンリ二世、シャルル九世の治世である。あるいはカトリーヌ・ド・メディシスの時代といってもいい<sup>24</sup>。

バイフのアカデミーでは哲学や神学への傾倒は少なかったが、それでもイエイツによれば、このアカデミーでは科学や数学も研究されたという（1947、137p）。もちろん、ピコやブルーノの神秘思想の裏づけとしての占星術的な数学や天文学ではあつただろう。そこでは、オルペウス教によって世界を理解する方法が模索されていたのである。一方、宮廷アカデミーでは、アリストテレスの道徳哲学が議論される。また、こちらにはユグノーの詩人アグリッパ・ドービニエも加わっている。そのドービニエはもうひとりのプロテスタント詩人のデュ・バルタスとともに、のちのアンリ四世のナヴァールの宮廷の

「アカデミー」にも加わっている（イエイツ、1947、190p）。

イタリア・ルネサンスが「復興」させた古代文化はキリスト教によって解釈されたプラトンやネオ・プラトニズムであり、そこにエジプト以来のヘルメス主義なるものがはいりこみ、また、アラブ思想やカバラも流入しているとすると、それはまさに「地中海」という文明のつぼで、古今東西の様々な要素がまぜあわされてきたあたらしい文化と考えたほうがいいかもしれない。宗教的にも諸教混交のシンクレティズムに近かった。

### Ⅲ. ルネサンスの魔術思想

この時代、つまり15-16世紀のヨーロッパには、異端審問や魔女狩りが盛行し、ボードンのような近代法学者までが『デモノマニー』なる著作で、魔女たちがいかにして妖術を使い、変身をしたり、媚薬を作ったりするかを論じている<sup>25</sup>。シュプレンガーとインスティトリスが著した『魔女の鉄槌』（1486）が、教会内部だけではなく、世俗裁判所でも、魔女や異端を裁くのに依拠すべき教科書として使われる。ことに庶民はバラケルスス、アグリッパ、アルベルトゥス・マグヌスなどの「魔術師」たちの考えを取り入れて、魔術文化といつていいようなものを作り出す。庶民にとってはルターも魔術師だったし、高名な「魔術師」ファウスト博士が錬金術の秘儀の過程で凄惨な死をとげたのも16世紀である。これをして、南のイタリアで15世紀から近代的思考がギリシャ哲学の復興とともに起こっていた時代に、北の「蛮地」では、いまだに「中世的」な魔術思考が力をふるっていたのだと、南北の文化の明暗のようにみる傾向はいまだに払拭されない。しかし、バラケルススも開明の医学者だったし、アグリッパはイタリアで新思想を学んだやはりルネサンス人だった。フィレンツェの「哲学者」たちがめざしたものも、人間の本质の究明よりは、神と宇宙の神秘の追求、あるいは、その神秘的直感だった。それはフィチーノの『生について』で、「世界靈魂の力もまた、生きた精神として世界の肉体のなかで…」[「白羊宮は頭と顔を支配し…」][「世界の生ける光」][「月が蛇座にはいったとき、人々は護符に使う蛇の像を作った…」]（以上、シャステル『ルネサンス精神の深層』138-148p）などという言葉が使われていることをもってあきらかである。ウオーカーの『ルネサンスの魔術思想』では、フィチーノの魔術を紹介して、この

哲学者はオルベウスにならって「魔術的儀式—『ぶどう酒の秘儀に関わる不敬な秘蹟』—を執り行っている」(40p)という<sup>26</sup>。世界は一個の生き物であり、精気(スピリトゥス)をもって人間に働きかける。それを薫香や、没薬や、護符や、音楽の力で体内に取り入れるのが彼の魔術であり、人間の精気に「魔術的作用をおよぼし、天からの流入を受け入れやすくする」(51p)ことがその秘術の目的であった。その神秘を究明するために、彼は「ポイマンドロス」ほかの『ヘルメス文書』を研究する。魔術には悪霊を使役して行う「黒魔術」と、善霊を使役する「白魔術」があるが、フィチーノは善悪双方のダイモンを信じており、「フィチーノ魔術の新プラトン主義の典拠はダイモン魔術だった」(ウオーカー、55p)。

またフランソワ一世によって「非凡な魔術者」と呼ばれたレオナルドは、「生きる巨大な物体」としての世界をめぐる「深遠な魔術」を追求していた(ガレン1990, 261p)。『オカルト哲学』を書いたアグリッパは純然たる魔術師とされているが、ガレンは彼こそ「新しい哲学の典型的代表者で」と断言する。(265p)。フィチーノによれば、「自然や天界のことに通暁した哲学者を、われわれはまさに魔術者と呼び習わしている」のである。(ガレン266p)。魔術師の目的はダイモンを使役することだが、それを実際に使役できなくとも世界の事物の展開にはダイモンが関わっていると考えることは魔術的思考と言ってよかった。あるいはそのダイモンの親玉のようなものとして世界をとらえることも同じだった。そしてマイクロコスモスとマクロコスモス、人間と宇宙のあいだなどに神秘的親和力ないし照応を見ることが、世界を見えない(精霊)世界のドラマの投影される劇場と見ることなど、ルネサンスの魔術的世界観と言えらる。『ヘルメス文書』にそれが書かれ、『オルベウス賛歌』がそれを解釈している。魔術が天界の力を引き寄せることができるが、「その際、媒介となるのが愛なのである」(シューメーカー178p)。すなわち、エロスの魔術である<sup>27</sup>。

#### IV. 16世紀宮廷文化とロンサール

フランス・ルネサンスは宮廷文化の面と、トラブレー的庶民文化の面をもっていた。ロワールの城、あるいはフォンテーヌブローはイタリアから招かれた芸術家やそれに刺激されてより装飾性の高い作品を作る芸術家たちによって飾られ、宮廷では「宮廷アカデミー」でフィチーノ的な「哲学」や神学が論

じられ、宮廷が保護するバイフのアカデミーなどでは詩と音楽が扱われた。宮廷人ロンサールはコクレ学院で哲学教師ドラによって古典学を教えられたが<sup>28</sup>、それによって神話になじみ、ついで、フィレンツェ・アカデミーの影響でフィチーノを読んだ。フィチーノのように、時の君主からプラトンやヘルメス文書を与えられて翻訳するように言われたというようなことはなかったが、シャルル九世、アンリ二世に仕えたロンサールは、王母カトリーヌ・ド・メディススの趣味あるいは意向を無視することはできなかった。彼が率いたプレイヤード派の詩学はボンチュス・ド・ティヤールの理論書『孤独者』<sup>29</sup>によって、あるいは、その前のジョワシャン・デュ・ペレーの『フランス語の擁護と顕彰』によって現されたが、そこではネオ・プラトニズムの「フロレー<sup>30</sup>」(矯激、狂乱、熱狂)の理論が受け入れられていた。「本来の意味での熱狂が芸術には欠くべからざる要素である」(ドレスデン189p)。

アンリ三世の〈宮廷アカデミー〉に「ロンサール、ティヤール、バイフが姿をみせていることは、〈宮廷アカデミー〉を草創期のプレイヤード派と関係づけるものである」(イエイツ、1947, 55p)。「フランスにおけるアカデミー運動はプレイヤード派の名で知られる詩の運動と非常に密接な関係にある」(ib.59p)。

ロンサールはバイフの父親に秘書として従ってアルザスに赴いたことがあり、以来、バイフ家に接近、バイフの息子アントワヌの家庭教師であるドラからアントワヌとともに教育を受ける。その後、バイフもロンサールもドラのコクレ学院にうつり、そこで、「ブリガード」の名のもとにグループを形成する<sup>31</sup>。1549年の「アルクイユへの旅」では、バイフ、レミ、コレ、ジャンヴィエ、ヴェルジェッス、コント、パスカル、ミュレ、の名まえが上げられる<sup>32</sup>。

彼らが最初にマニフェストをおこなったのは、ジョデルが「とらわれのクレオパトラ」<sup>33</sup>を上演したときで、そのときバリ郊外のアルクイユヘヤギをつれて繰り出して、ディオニュソス祭式を行った。これは演劇の神としてのディオニュソスを讃えてというよりは、イタリア・ルネサンスで復興したオルベウス教の祭式によってその主神ディオニュソスを讃えるという意味合いをもっていた<sup>34</sup>。たしかにアテネのディオニュソス祭では演劇のコンクールが行われた。そこではたして、優勝者にヤギを捧げる風習があったかどうかはさだかではないが<sup>35</sup>、アルクイ

ユの祭典は、詩的熱狂をもって神との合一を願う若い文学者たちの信条のマニフェストとみられよう。この祭典にまつわるディオニュソス賛歌（ディチュランボス）はロンサル、デュ＝ベレー、バイフ、そしてポンチユス・デュ・ティヤールが書いているが<sup>36</sup>、「このフロレが私をとらえた」というポンチユスの表現からは、若い詩人たちがひたすら詩（文芸）に熱狂している様子がうかがえる。彼らのディチュランボスではバッコス、（またはその別名であるエヴォエ、ディオニュソス）が讃えられる。古の祭式では、イシス、キュベレ、デーメーテル、ディアナら、一連の豊饒の女神とその腕に抱かれる幼子の背後で、祭司のオルペウスにディオニュソスが靈感を吹き込む。そのディオニュソスを詩や演劇をもって讃えるのが、彼ら若き文学者たちの意気込みだった。アティス祭では、キュベレに愛される若き神が狂乱のうちにみずから去勢して死に、松の木になって転生する。エレウシス秘儀では地獄へさらわれたペルセポネの春の復活を祝って、万物の再生を象徴する幼子イアッコス誕生が祝われる。ディオニュソス祭では、女たちが熱狂して神に従って、山野行、生肉喰いのうちに神の恍惚におちいる。そしてオルペウス教では、女たちを排除して、男だけ、それも肉食を退けて、菜食だけで、詩と音楽による恍惚を追い求める。アティスもイアッコスも地中海のシンクレティズムではすべてディオニュソスに習合されるが、オルペウス教のディオニュソスはエレウシス教のような農耕の性格、あるいはローマのバッコス祭のような葡萄酒の神の性格より、文芸、芸術の神、創作者の神という性格を強調する。そこにおいても第一段階から、神と合一する最終段階までさまざまであることは理解されながら、とりあえずは、彼らに認識できるフロレの神としてのディオニュソスに祈りをささげる。そのあとはオルペウスが導いてくれるだろう<sup>37</sup>。

## V. ロンサールのディオニュソス詩

ロンサルはギリシャ神話をおおいに利用したが、ディオニュソス、オルペウスについては、ヘルメス主義をふまえて、それを思想的、宗教的に理解して、彼の世界観、あるいは詩の理論の裏づけにした。これについてはシルバーなどの従来の研究者はディオニュソス秘儀の重要性を理解せず、たんにギリシャ神話の文芸的援用を指摘するにとどまっているが、ロンサルにおいては、ディオニュソス信仰

はただのギリシャ神話をこえて、秘儀宗教として理解されている。まず、純然たるディオニュソス賛歌として、ディオニュソス賛歌の形式をそのまま使った49年の「アルクイユ」、53年の「ディチュランボス」、そして55年の「バッコス賛歌」がある。また同年の『賛歌集』におさめられた「秋の賛歌」ではバッコスと秋の女神の婚姻が歌われる。また、「バッコスに捧げる樵の願い」や「バッコスに捧げる狂気の歌」もある。「陽気なホメロス」でもバッコスが讃えられる<sup>38</sup>。バッコスはイタリア・ルネサンスの絵画でも好んでとりあげられた主題だが、一般には酒の神としての通俗的理解にとどまり、ディオニュソス祭の秘儀となると、ポンペイの秘儀荘の壁画ですら、このころはまだ知られていなかった。

ロンサルは「陽気なホメロス」などでは、まさにたんに酒の神としてバッコスを讃えているが、「ディチュランボス」では、イタリア・ルネサンスの理論にしたがって、詩的興奮（フロレ）を詩の源泉とし、神託的なことばを発することを詩の使命としていた<sup>39</sup>。フロレの四つの段階のうち、最初のもはムーサによって引き起こされるもの、すなわちいわゆる詩的靈感であり、つぎの段階ではバッコスによって引き起こされる感覚の陶酔があり、アポロ的段階に至ると、それが神の言葉になる<sup>40</sup>。最後はウエヌスの段階で、愛の恍惚のなかに神の言葉を聞き取ることになる。このあとのほうの三つの段階がすべてオルペウスによってディオニュソス祭式の秘儀としてまとめられており、神秘に参入すれば最高の段階で女神の愛が得られることになる。これは実際のディオニュソス祭式でもふまえられていたことで、アテナイのディオニュソス祭で、はじめは詩と、音楽と、舞踏のコンクール、ついで、酒のみくらべ、最後は演劇のコンクールが行われたが、同時に進行する秘儀入門の儀式では、神と女神の婚姻が象徴的に祝われた。ディオニュソスはエクスタシーをひきおこすシャーマニズム的な神で、信者たちは狂乱の舞踏のはてに接神恍惚の状態にはいつて神との合一をはたすのである<sup>41</sup>。

ネオ・プラトニズムでは、その宗教的恍惚で神を讃える技が「詩」であるとされ、真の詩人は愛の恍惚のうちに神を見、神の言葉を語るものとされる。ロンサールの『愛の書 (Les Amours)』は、まさに彼の神、ディオニュソスに合一するために、「愛」の恍惚を追求したものである<sup>42</sup>。

彼の神話理解の源泉は一般的にはオヴィディウス、ホラチウス、そしてエウリピデスとされている

が、ディオニュソス秘儀については、ドラのもとで古典学を修めたときから、さまざまなテキストを渉猟して研究をしていたとみられる<sup>43</sup>。

そもそもディオニュソスは秘儀の神として、密儀で信仰されてきたのだが、エレウシス教ではデーメーテルとベルセポネの背後に控える陰の神として<sup>44</sup>、そしてオルペウス教で宇宙の始まりからパーネス（Phanes）として存在した最高の神として祭られ、狂乱の舞踏、山野行、生肉食いなどで恍惚の域に達した信徒たちが恍惚のうちに神に交わるものとされたが、ネオ・プラトニズムでは、観念的な愛の恍惚がディオニュソスやウエヌスとの合一をもたらすものとされ、そのための儀礼が考察されてきたのである。

アテネでの祭では、歌や劇のコンクールのほか、港から船山車で神を奉じてくる供奉行列があり、ディオニュソスが「海からくる神」として祀られていたことが知られている。ディオニュソスには狂気の神としての性格があるが、これはネオ・プラトニズムの「フローレ」の理論にもっとも適合するところだった。神は、ヘラによって狂気を送られて、自己を見失って、インドまでさまよって行ったことになっているが、酒と演劇の神は表面的な性格で、狂気によって地上をさまよった神と海からくる神というふたつの性格はより神の本質を現したものとみられよう。

ロンサルはディオニュソス秘儀の学習の過程でそれらについて十分な理解をもっていたとみられる。たとえば海のテーマをもとにした叙事詩『フランシアード』は、キュベレ＝ディオニュソスに捧げられている。主人公フランクスはヘクトールとアンドロマケの子だが、アンドロマケは息子をつれて春の野に遊び神々の母キュベレを讃える祭りに参加する。キュベレとアティスの祭りで、コリュバンテスたちが踊り狂う。その祭りでアンドロマケは息子フランクスがやがて新たなトロイヤ、すなわちフランスの王となるであろうという予言を聞く。このときからフランクスはキュベレの庇護のもとに冒険を重ねることになる。ところで、アティスは幼子としてのディオニュソスの現れとみなされる。そしてまさにディオニュソスが「強大なる神」<sup>45</sup>として登場する<sup>46</sup>。

ロンサールの詩で、もっとも明白に「ディオニュソス主義」を主張しているのは、「ディチュランボス」である。詩の冒頭は「あらたな狂乱（フローレ）に導かれて森にかけこむ」とあり、「イアック、イ

アック、」 「イアック、イアック、エヴォエ」とディオニュソス祭の掛け声がかけられる。この掛け声は、秘儀に通じたものしか知らないはずだった。また門外不出の秘密とされた秘儀で使われる箕とその中身（男根を表したもの<sup>47</sup>）にも言及される。そしてディオニュソスの「神託の風」に吹かれ、頭の中に嵐が荒れ狂い、心の中には、怒りがわきたち、狂いたって、悪魔的な騒ぎをする（demoniacle）。全身に戦慄が走り、口からは激越な言葉が迸り出る。プリギアの山中での秘儀で去勢した祭祀たちが狂おしい情熱にとらえられるありさまも目の当たりに見る。バッコス自身も「二重のバッコス」という男女両性を表す呼び名で呼ばれる。詩はバッコス祭女マイナスやシレノスたちの乱舞を描いてゆく。後半は「解放するもの」としてのディオニュソスが谷の深みや海の底へその「チュルソ」（杖）の力で導いてゆくとともに、その行くところには豊饒がもたらされることを寿いでゆく。

その四年前に同じアルクイユに繰り出したブリガードの一同の浮かれぶりは、「アルクイユへの旅（アルクイユと略）」に描かれる。ここではまず第一行から「ブリガード」の語が出ており、そのにぎやかさ、騒々しさが伝わってくる。また、酒と食べ物についても、「ハム、ペースト、ソーセージ、それにワイン」と列挙され、白ワインの壺を担いだ仲間がヤギならぬロバにまたがって、シレノスよろしく陽気さをふりまく。ここでは、イアック、イアック、エヴォエという掛け声はまだ使われず、「イーオー、イーオー」と「エヴァン！」だけだが、「インドの征服者」、「若くて老いたるもの」といった形容も与えられ、ディオニュソス理解がすでに相当進んでいることを示している。

「アルクイユ」は「ブリガード」宣言とも言うべきもので、バッコスを讃えるといっても、まずは酒と、自由な精神を讃えるだけとも思われる。しかし、イーオー、エヴァンといった掛け声のほか、レネアンといった祭式での神の呼び名も使われ、秘儀儀礼の神としてディオニュソスを讃えていることはあきらかである。従神としてはロバにのったシレノス、ヤギ足のサチュロス、角をはやしたファウヌスが登場するのは、このころの絵画でおなじみのもの<sup>48</sup>。

そして「バッコス賛歌」では、ディオニュソスの誕生からプリギアでのドラマまで詳しく述べ、「神の狂乱」についてのべ、「大地に実りをもたらし、牧場に花をさかせ、地獄を無化し、世界を作り変えるもの」と讃える。彼のことを「つねに変幻きわま

りなく、常に一であるもの」とも言う。

まず神が雷撃されたセメレーの体内より取り出されて、ユピテルの太ももに縫いこまれたこと、ユピテルがアラビアへ赴いて、バックスを生んだこと。ニセ（ニュサ）山の洞穴のサガリアのニンフたちに子供をあずけたこと。ユーノーが癡猛な牝犬をつれてやってくるが、ニンフたちが蔦の枝で子供を覆って隠したことなどが語られる。

ディオニュソスはプリギアではその地の呼び名をとって「サガリアン」とも呼ばれているが、当然、その地のキュベレ・アティス信仰との習合が想定される<sup>49</sup>。アティス賛歌としては「松」がとくに重要である<sup>50</sup>。制作年代は1568以降であり、「ディチュランボス」からは20年以上たっている。ここでは、アティスの去勢を讃え、それを世俗の快楽を絶って哲学に身を捧げることとしているのが注目される。プラトンの愛の究極ともいえよう。はじめは庭先の松ノ木に思いを寄せ、戦争のせいで、切り倒されるようなことになるのではないかと、そうならば、幹から血が流れようと、「ガチヌの森」で樵をいましめた、環境派の詩として有名な詩の思想をくりかえし、木が切られることから、みずから、性器を切り落としたアティスの苦しみ思いをさせ、しかし、キュベレへの愛にとっても、哲学のためにもそれではよかったのだと言う。

## VI. ロンサールのメランコリー

『愛の書』(Les Amours)においてもすでに盲目の神アモルのテーマがルネサンス絵画のイコノロジー（パノフスキーなど）同様にとりあげられていたが、宿命的な聴力の喪失や、愛する樹木の死（「ガチヌの森」）、愛人の死（「マリの死」）、主君の死（「エレヌへのソネット」II-76）、理性の喪失（「バックス賛歌」）、そして男性性の喪失（「松」と、ロンサールが切り捨てなければならなかったものは、少なくない。しかし、「マリの死」以降、彼はすべてのものを切り捨てたさき到達する詩の境地を目指すようになる。ルネサンスにおいては、「メランコリア」が創作者のひとつの理想であったことは、パノフスキーらによってすでに説かれている<sup>51</sup>。図像学的には「考える人」あるいは、デューラーの「メランコリアI」の構図である。サトゥルヌスの星のもとに生まれた憂鬱質の芸術家が困難な創作の過程において、表現すべき真理を探して精神の闇に目をこらす姿が、ミケランジェロによっても追及さ

れていたことはたとえば高階秀爾の『ルネサンスの光と闇』でも論じられている。「アルタイユ」でにぎやかな田園の遊楽のうちに詩的靈感を求めていた詩人にもすでにせまる夕闇のなかの悲哀が予感されていたが、フランソワ九世の死のころから、彼はすでに病魔におかされ、老衰の兆候を表していた<sup>52</sup>。アンリ三世の時代には宮廷にもほとんど出なくなり、故郷の森をさまよっては、林間の切り株に腰をおろして「考える人」の姿勢をとることが多くなっていた。最初の詩はフローレ（激情）によって書いた。つぎの詩はメランコリアによって書いた<sup>53</sup>。

いやそれ以上に、美しく咲くバラをみて、青春の花のあとの老年と死を思う想像はむしろはじめからロンサールの詩を特徴付けていたものだった。五月のバラを語ったら、詩の最後には葉のおちた冬が喚起されるのは、ロンサールの読者にとって常識といってもよかった。あるいは、美しい女の若さを讃えれば、その若さを永遠に閉じこめるための時の魔法が必要だったが、彼は死の魔法しか思いつかないのである。死んでバラの花になる。死んで松の木になる。そして年々歳々、春には美しく花をひらく。新緑で樹冠を飾る。それによって女は時をこえて永遠のバラになるのである。「大地と空が君の美しさを讃えたとき、バルカが君を殺した<sup>54</sup>」。あるいは詩人は地下に横たわって「恋する死者<sup>55</sup>」になる。

なお、前述の渡邊一夫『フランス・ルネサンス文芸思潮序説』がロンサールにふれ、「ロンサールの『恋愛詩集（本論では『愛の書』）』が「宗教的および道徳的配慮とは無縁な官能美に充ちた数々の詩篇の集成である」（64p）と言っているのは、時代的にはやむをえないことであろうが、もちろん近年はヴァールブルクグループならずとも、ロンサールの詩、それも『愛の書』に思想性、宗教性を見ることがおおく、彼にとっての「愛」がフィチーノの理論による神に合一するための愛であることは、これはだれしも認めるところである<sup>56</sup>。まず、彼が歌った美女たち、カッサンドル、エレヌ、マリらが現実のモデルめいたものもいたとしても、詩のなかではほとんど神話的存在、象徴的存在と化しており、現実の伝記的モデルなどを云々することができないのであることはこれまた周知のところである。「エレヌよ、きみの兄弟のカストールとポリュックスにかけて誓おう」という巻頭詩にしても「エレヌ」と、トロイの「ヘレネ」の双方が喚起され、第二詩集の二番目の詩「きみのためにキュベレの木を植えよう。（…）羊飼いや、子羊の乳と血を注いで言え、

この松は聖なるかな、エレヌの松であれば<sup>57</sup>は、ディオニュソス秘儀に流れ込むアティス秘儀を暗示し、愛の力で死んだアティスが復活するように、万物が蘇る春に、人の愛が天上の愛に生まれ変わる神秘を歌ったものだ。

また、このエレヌのソネに横溢する「メランコリー」は教科書的解釈のように「愛は一春しか続かない」という詠嘆としてではなく、「フローレ」の段階をこえて、より神の愛に近づいた哲学的なメランコリアと見るべきである。

これはたとえばティティアノの「天上の愛と地上の愛」(1512-15) などのような寓意画と同じく、まさに哲学的寓意にみちた詩群であり、ある種の哲学詩とも見られるのである<sup>58</sup>。

彼はネオ・プラトニズムに即した愛の神秘を歌った宮廷詩人だけではなく、故郷ガチヌの森を愛し、森の破壊に警鐘をならした環境詩人としても記憶されるが、また、「ダイモン頌」などにみられる民間伝承をうけつぐ民俗学的詩人としても注意される<sup>59</sup>。「ダイモン頌」にとりあげられた「呪われた狩」あるいは「メニ・エルカン」伝承は、中世以後、近世に至るまでのこの伝承の記録として貴重なものである<sup>60</sup>。死者の行進の部分のちには削除されたが、ある夜、情婦にあいに出かけていったところ、四辻で黒馬にのった骸骨とその仲間たちに出会い、その馬にのせられそうになった。だが、剣をひきぬいて振り回したところ、幻は退散したというもので、中世の詩人アダン・ド・ラ・アルの「メニ・エルカン」をふまえている<sup>61</sup>。「ダイモン頌」はほかに「キルケ、トラキア、メデア、ウルガンダ、メリュジヌ」とギリシャからフランスまで、古今東西の魔女たちを列挙している。魔女といえ、魔女ドニーズ<sup>62</sup>があり、そこでもメデアを引き合いに出しているが、薬草を調合し、月夜に狼を従えて歩き回り、墓から死体をほりだし、家畜を邪視で倒し、と、ほぼ伝統的な魔女観を示している<sup>63</sup>。しかしそのドニーズと、プロメテウスとしての詩人を苛む禿鷹（「わたしはプロメテウスで、きみは禿鷹」<sup>64</sup>）、すなわち空しい恋をそそる美女とが、ロンサールにおいてはつながっているのである。

この「ダイモン頌」で、「森のドリアダス、ファウヌス、シルヴァヌス、サチュロス、パン」と列挙された「ダイモンたち」は「バックス賛歌」ではバックスに付き従って陽気な騒ぎをする。かならずしも悪意をもったものではない。が、夜の精霊としては、「死んだ父母のまぼろし」が語りかけたり、

猛獣に食われる悪夢を見させられたりと、やはりこれは死の領域の想像である。妖精自体が起源的には、死者なのである<sup>65</sup>。

ロンサールは初期の「フローレ（狂乱）」から瞑想的な狂気である「メランコリア」に至り、その静かな観相のなかで、神の愛を確信するに至った。49年の「アルクイユ」にはたしかに騒々しい「乱痴気騒ぎ」がある。が、「松」ではそれは陰をひそめている。そしてやがてデューラーの描く「メレンコリア I」の天使のような瞑想のうちに本当に神と合一する愛の恍惚が訪れる。

「ロンサールばりの詩を書いていた」<sup>66</sup>という19世紀の詩人ネルヴァルが、自分について言っている「はじめは愛によって、つぎは絶望によって詩を書いた」（『ボヘミヤのちいさな城』）<sup>67</sup>というロンサールの定義をロンサール自身にあてはめれば、ロンサールは「はじめは矯激（フローレ）によって、つぎは、愛によって詩を書き、ついで絶望（メランコリア）によって、最後は諦念によって詩を書いた」となるだろう。「オード集」が1550、「賛歌集」が1555-56、『愛の書』が1560、第二詩集の第二部「マリの死」と「エレヌへのソネ集」が1578、である。「わたしは黒服を着て、野人のように、森へゆき、いつわらざる悲しみを木々に語ろう」<sup>68</sup>という「悲歌」は絶望の詩である。

代表的なロンサール研究者ベランジェはアンリ・ウエーバーとロベール・メランソンに従って、ネオ・プラトニズムの詩として『愛の書』の167番（60年版164番、78年版172番）「燃え上がって空へ、」をそのような絶望の詩の代表としてあげている<sup>69</sup>。愛のほむらによって焼かれることで、物質的肉体をすて、天空に登って、愛する女の美の根源である女神の愛に包まれないという願望を歌うものだが、「ディチュランボス」「バックス賛歌」から「松」、そして『エレヌに捧げるソネ』の第一番までたどれば、まさにバックス的なディオニュソスから、アポロ的なディオニュソスをへて、キュベレに表される女神に身を捧げるアティスのディオニュソスへ、作者の精神がたかまってゆくことが見て取れる。エレヌ（=ヘレネ）はキュベレ=ウエヌスの具現である。ロンサールは『フランシアード』ではキュベレを、『愛の書』ではトロイヤ方のカッサンドラを通してウエヌスを讃えたが、『エレヌへのソネ』ではヘレネをとおしてウエヌス、そしてさらにすべての神々の母を讃えるのである。その至高の女神への愛の極致が、そのためにみずから去勢

して死ぬアティスの犠牲である。そこではまた、「夜明けのように、太陽のように美しい」と、最高の女神が太陽でもあることを示している。39番では女を太陽にたとえ、「君の光の熱さを心に抱いてゆく」と歌う。第二集に最後につけ加えられたソネットでは「きみはミネルヴァであり、われらの夫人たちの太陽だ」<sup>70</sup>として、アポロンと合一したアテネ、この兄妹神のイメージでエレヌを讃える。反対概念を糾合したイメージの究極はもちろん死と愛の一致である。『エレヌへのソネット第二集』の最後の詩の最終行は「愛と死はひとつのもの」<sup>71</sup>としめくくる。

「死の中の愛」それが「メランコリア」の詩人の見つめるものである。ディオニュソスの諸相をたどるうちに、フローレはメランコリアに取って代わられた。ウオーカーによると、学者（あるいは詩人）は「思考や想像にたえず精気を利用し、消耗させてしまう」ので、それを補うのに血液の希薄な部分から精気をくみとる。そのため、のこりの血液は「濃密で、乾き、黒いものとなる」「その結果、このような人間は必ず憂鬱質になる」（12p）

「憂鬱質の体液から生じる精気は、この上なく純粹で、（…）すぐに燃え出し、（…）異常なほどの精神の高揚をもたらす」

フィチーノによれば、憂鬱質、すなわち土星の作用を金星（ウエヌス）や太陽（アポロン）によって緩和する必要がある。ウオーカーによればフィチーノは太陽を神の似姿だと呼んだ。（26p）

そのようなフィチーノの観点がロンサルに流入しているとすれば、『エレヌに捧げるソネット』の最後でエレヌを太陽そのものに例えていることも理解できる。老境に達したと感じていた詩人にとって、春ははるかに遠く、秋もすぎて、冬の日々であったろう。「この長い冬の夜、（…）悲しみの魂にとって夜は一年のようにも思われる」（II-42）<sup>72</sup>。

そして最晩年の『愛、雑編』では「私はすべてを見た。敗北も混乱も」と言ったあと、波乱万丈の生涯のはてにいま安らぎの港についた。もはや、いままでの一生をゆさぶってきた荒海の神にも、自分の濡れた抜け殻を吊るして見せることしかできない<sup>73</sup>。太陽にむかっても、「行って、わが恋人の最後の脈をとってくれ」という。そして同時に自分の魂も癒してくれというのだが、最後の癒しとは死でしかありえない。この『愛、雑編』には、熱狂的と言っていいほどの死の憧憬が語られる。メランコリアをもって彼は最後の詩を書いたのである。この集の第9編、「いまだかつてしたことの無いほど、狂おし

く、わが妹の乳房にふれたい。（…）この美しい乳房の下に私をうちくたくこれほどの炎がある。それにふれることがそれほどの罪であるなら、…」<sup>74</sup>と歌うとき、（この詩は53年にすでに書かれてはいるのだが）愛の恍惚と死の歓喜がひとつになった世界へ読者は誘われる。

## VII. 「死としてのアモル」

フィチーノらのネオ・プラトニズムで愛と死が同義語的に用いられていることは、ウイントが説くように、究極の愛である神の愛が必然的に愛されるものの死をもたらす、神に愛されたものは夭折するという神話の論理によるものではあろう。また肉体を解脱することで真の神の愛に至るという意味もあろう。エンデュミオンはディアナに接吻されて死ぬ。雪女に抱きしめられて死ぬようなものだが、キューベレに愛されたアティス、ウエヌスに愛されたアドニスの死はネオ・プラトニストにとっては理想の死なのである。「愛とはみずから選び取った死」とウイントは言う。（136p）

「マリの死」で死について語るのはすこしもふしぎではない。が、『愛の書』第二部で松について歌う第38歌ですでに「愛の日々はたのしい樞」<sup>75</sup>と歌っているのは、ロンサルにとって愛と死がつねに同義語であったことを明かしている。松はもちろん神に愛されて夭折したアティスの木である。アティスが松にかわったともいう。ロンサルの文脈では、エレヌへのソネットII-8で「きみの思い出にキューベレの木をうえる…二人の名前をその幹に記した」<sup>76</sup>とある。

すなわち、「ディチュランボス」から「バッコス賛歌」「秋の賛歌」とディオニュソス信徒としての信仰告白してきたロンサルはマリの死以後、愛と死の同義性にますます確信を強め、犠牲神アティスとしてのディオニュソスにいまや身も心も捧げるのだと言ってもいいだろう。「松」では、現世の誘惑を切りすてるために、みずから去勢をしたアティスの選択は正しかったと言ってはばからない。人間はケンタウロスのようなもので、高貴な人間性が獣の下半身の上ののっている。その下半身からやってくるものはすべて悪だ<sup>77</sup>。なお、去勢のテーマは肉体の愛をのりこえて、精神の愛にいたる道、アベラドゥスの技だが、神話的にはクロノスによって性器を切り取られたウラノスの運命である。クロノスはすなわちサトゥルヌスで、「時」の寓意としては、

息子のみこむ巨人で表されるが、ルネサンスでは「時」の老人として表されたことは、これもパノフスキーの『イコノロジー研究』にくわしい<sup>78</sup>。クロード・メトラは『サトゥルヌス』1997<sup>79</sup>で、フィチーノのメランコリア論を敷衍し、創作者が断念のはてに神の愛に包まれれば、闇のなかに輝く黒太陽の光にみたされ、その状態を近代の文学に求めればノヴァーリスのゾフィーへの愛だという(99p)。黒太陽はもちろんネルヴァルの「廃嫡者」の「黒太陽」であり、その源はロンサールのエレヌへの愛のメランコリアであろう。

エレヌへのソネットⅡ-75「苦さと甘さ、希望と恐れ」というところは「愛とは苦く甘いもの」というフィチーノ的、死としての愛の表現である。同じ詩集の「エレジー」でエレヌの死んだあと「ひとりさみしい森をさまよう」詩人は<sup>80</sup>、「だれが死に打ち勝てよう」と歌い、詩集の最後の行は「死と愛は同じもの」とまさにフィチーノ的信仰告白をして終わる。

オルペウスの死、アドニスの死、マリの死、国王の死、そして「死の賛歌」。ロンサールは愛によって最初の詩を書き、死によって最後の詩を書いた。そしてそれはウエヌスの愛に包まれて再生する希望をこめた死だった。フローレによってその愛を表現した詩人はメランコリアによって死をみつめつつ、永劫回帰の海に抱かれる甘美な死を歌い収めた<sup>81</sup>。アポロンでもあるディオニュソス、キュベレでもあるウエヌスが不滅の魂の転生を保障する。「死の賛歌」にこめられた願いはヴァレリーが「ひとつのため息に要約される時の神殿」と歌った地中海の永遠の岸辺にこの宮廷詩人を運んでゆく。彼が仕えた何人もの王や王妃や王子や王女がすでにそこで彼のほうに手をさしのべている。

## 参考文献

- ロンサール (主要なテキストと文献)  
 高田勇訳『ロンサール詩集』青土社, 1985  
 Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 2v. 1993, 1994  
 Ronsard, Pierre de, *Poésies choisies*, ed. par Françoise Joukovsky, Bordas, 1989  
 Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, ed. P. Laumonier, STFM. 1914-75  
*Poètes du XVIe siècle*, ed. A. M. Schmidt, Gallimard, 1953  
 Bellenger, Yvonne, *Lisez la Cassandre de Ronsard*, Champion, 1997

- Bellenger, Yvonne, *La Pléiade, La poésie en France autour de Ronsard*, Nizet, 1988  
 Castor, Gr. *Pléiade Poetics*, Cambridge U. Press, 1964  
 Christodoulou, K. *Ronsard et la Grèce*, 1988  
 Dassonville, M. *Ronsard, Etude historique et littéraire*, Droz, 1968-90  
 Demerson, G. *La Mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade*, Droz, 1972  
 Dubois, Cl. G. *L'Imaginaire de la Renaissance*, PUF' 1985  
 Gadoffre, G. *Ronsard par lui-même*, Seuil, 1960  
 Gendre, A. *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, La Bacconnière, 1970  
 Gendre, A. *L'esthétique de Ronsard*, SEDES, 1997  
 Joukovsky, Fr. *Poésie et mythologie au XVIe siècle*, Nizet, 1969  
 Klibansky, R. et als. *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, 1989 (仏語版)  
 Nerval, G. de, *Poètes du XVIe siècle*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1982  
 Pot, O. *Inspiration et mélancolie*. Droz, 1990  
 Py, A. *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*, Droz, 1984  
 Raymond, M. *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, Champion, 1927  
 Seznec, J. *La Survivance des dieux antiques*, Flammarion, 1980  
 Silver, I. *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*. Washington U. Press, 1961-73

- ルネサンス関係 (主として翻訳, 同書の翻訳が複数あるときのみ訳者名を示した)  
 荒井, 柴田訳『ヘルメス文書』朝日出版社, 1980 (A.D. Nock, A.-J. Festugiere, Hermes Trismegiste, 1972)  
 会田雄二『ルネサンス』講談社, 1973  
 イエイツ, フランシス『魔術的ルネサンス』晶文社, 1984 (Francis A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, 1979)  
 イエイツ, フランシス『16世紀フランスのアカデミー』平凡社, 1996 (Francis A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, 1947)  
 ウイント, エドガー『ルネサンスの異教秘儀』晶文社, 1986 (Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1958)  
 ウオーカー, D.P.『ルネサンスの魔術思想』平凡社, 1993 (Daniel Pickering Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, 1958)  
 樺山紘一『ルネサンス』講談社, 1993  
 ガレン, E『イタリアルネサンスにおける市民生活と科

- 学・魔術』岩波, 1975 (Eugenio Garin, *Scienza e Vita civile nel Rinascimento Italiano*, 1972)
- クリアーノ, I.P. 『ルネサンスのエロスと魔術』工作舎, 1991 (Ioan Peter Couliano, *Eros et Magie à la renaissance*, 1984)
- クリステラー, P.O. 『イタリア・ルネサンスの哲学者』みすず, 1993 (Paul Oskar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, 1964)
- シャステル, 『ルネサンス精神の深層—フィチーノと芸術』平凡社, 1989 (André Chastel, *Marcile Ficin et l'art*, 1954)
- シャステル, 『ルネサンスの危機』平凡社, 1999 (André Chastel, *La crise de la Renaissance*, 1968)
- シューメイカー, ウェイン 『ルネサンスのオカルト学』平凡社, 1987 (Wayne Shumaker, *The Occulte Sciences in the Renaissance*, 1972)
- シュミット, C.B., コーペンヘイヴァー, B. P 『ルネサンス哲学』平凡社, 2003 (Charles B. Schmitt, Brian P. Copenhaver, *Renaissance Philosophy*, 1992)
- 杉浦明平 『ルネサンス文学の研究』未来社, 1955
- 高階秀爾 『ルネサンスの光と闇』中央公論, 1987
- ドレスデン, S. 『ルネサンスの精神史』平凡社, 1970 (S. Dresden, *Humanism in the Renaissance*, 1970)
- ハスキンス, 『12世紀ルネサンス』みすず, 1989 (Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, 1927)
- バーク, P. 『イタリア・ルネサンスの文化と社会』岩波, 1992s (Peter Burke, *The Italian Renaissance*, 1986)
- バフチン 『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』せりか, 1980 (Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, *Tvorcestvo Fransua Rable*, 1987)
- パノフスキー, エルヴィン 『ルネサンスの春』思索社, 1973 (Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, 1960)
- パノフスキー, エルヴィン 『イコノロジー研究』浅野徹ほか訳, 美術出版社, 1987 (Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 1971)
- パノフスキーほかKlibansky, Raymond, Panofsky, Erwin and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, 1964
- バロルスキー, P 『庭園の牧神——ミケランジェロとイタリア・ルネサンスの詩的起源』法政大学出版局, 2001年 (Barolsky, Paul, *The Faun in the Garden: Michelangelo and the poetic Origins of Italian Renaissance Art*)
- 速水敬二 『ルネサンス期の哲学』筑摩書房, 1967
- ファマトン, P 『文化の美学 ルネサンス文学と社会的装飾の実践』松柏社, 1996 (Fumerton, Patricia, *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of social Ornament*)
- ブルクハルト 『イタリア・ルネサンスの文化』中央公論社, 1974 (Jacob Burckhardt, *Die Kuktur des Renaissance in Italien, ein Versuch*, 1860)
- ペイター 『ルネサンス』別宮貞徳訳, 富山房, 1977 (W.Pater, *Renaissance*, 1873)
- 皆川達夫 『中世ルネサンスの音楽』講談社, 1977
- 森田鉄郎 『ルネサンス期イタリア社会』吉川弘文館, 1967
- モンタネリ, ジェルヴァーゾ 『ルネサンスの歴史』中央公論社, 1982,
- ラバンド, E.R. 『ルネサンスのイタリア』みすず, 1998 (Edmond Labande, *L'étude de la Renaissance*, 1964)
- レイナム 『雄弁の動機——ルネサンス文学とレトリック』ありな書房, 1994 (Richard A. Lanham. *The Motives of Eloquence*, 1976)
- 渡邊一夫 『フランスルネサンス文芸思潮序説』岩波, 1960
- ディオニュソス関係
- エウリピデス 『バッカスの信女』世界文学大系『ギリシャ・ローマ劇集』筑摩書房, 1972
- オットー 『ディオニュソス—神話と祭儀』論創社, 1997 (Walter F. Otto, *Dionysos, Mythos und Kultus*, 1933)
- ジャンメール 『ディオニュソス——バックス崇拜の歴史』言叢社, 1991 (Henri Jeanmaire, *Dionysos*, 1978)
- 高津春繁 『ギリシャ:ローマ神話辞典』岩波, 1960
- ヒューズ, アンソニー 『ミケランジェロ』, 岩波, 2001 (Hughes, Anthony, *Michelangelo*, 1997)
- フェルマースレン 『キュベレとアッティス—その神話と祭儀』新地書房, 1981 (Vermaseren, M. J. *Cybele and Attis: the Myth and the Cult*, 1935)
- プラタルコス 『エジプト神イシスとオシリスの伝説について』岩波, 1996 (Πλογοταρχος Περι Ισιδος και Οσιριδος)
- Borgeaud, P. *La mère des dieux, de Cybèle à la Vierge Marie*, Seuille, 1996
- Bruhl, A. *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, EFR, 1953
- Cazanove, O. *L'Association dionysiaque dans les societates anciennes*, EFR, 1986
- Cumont, F. *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Leroux, 1906
- Dabdbad, T. *Dionysisme: pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*, les Belles lettres, 1990
- Darraki, M. *Dionysos et la Déesse Terre*, Flammarion, 1985

- Détienne, M. *Dionysos mis à mort*, Flammarion 1977
- Foucart, P. F. *Des associations religieuses chez les Grecs*, Klincksieck, 1873
- Foucart, P. F. *Le mystère d'Eleusis*, Pardes, 1917
- Frontici-Ducroux, F. *Le Dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, EFR, 1991
- Kérenny, Karl. *Dionysos. Urbild des unzerstorbaren Lebens*, Langen Muller, 1976
- Mahé, N. *Le mythe de Bacchus dans la poésie lyrique de 1549 à 1600*, P. Lang, 1988
- Mahé, N. *Le mythe de Bacchus*, Fayard, 1992
- Pailler, J. M. *Bacchanalia*, EFR. 1988
- Pailler, J. M. *Bacchus, figures et pouvoirs*, Les Belles lettres, 1995
- Reynach, S. *Cultes, Mythes et Religions*, Laffont, 1996
- Rousset, J. *Ronsard et la mort, corti*, 1954
- Triomphe, R. *Prométhée et Dionysos*, P.U. Strasbourg, 1992

## 註

- 1 もっともクロード・ゲニューベはラブレールが民間伝承のなかに高度に象徴的な「魔術思考」をみていたとする。(Claude Gaignebet, *A plus haut sens*, 1988)
- 2 「音楽に関する限り、ルネサンスは北方から始まった。」樺山紘一「ルネサンス」講談社, 83p, 皆川達夫はデュファイを「バッハと比肩する」(131p) という。ただし、デュファイはブルゴーニュ楽派で、ブルゴーニュはフランス王国に属していたが、なかば以上独立した国であり、のちにはフランドル地方として、ハプスブルグ家に、ついスペインに併合される。したがって、ブルゴーニュ派、あるいはフランドル派の伝統はフランスとスペインへ流れる。しかしそのフランドル派の音楽家たちが活躍したのはイタリアである。
- 3 これを「ウオーパーク」研究所と表記するひともいるが、起源的にはドイツ人ヴァルブルクの研究所である。
- 4 ロンサールもプレイヤード派もサント＝ブーブが見直しを求めるまでは、まさにわざとらしい技巧派とのみみなされていた。サント＝ブーブのつぎにはネルヴァルが『16世紀の詩人たち』で彼らの本質をみごとに解明してみせた。ネルヴァル自身がプレイヤード派や、ネオ・プラトニスムに深く傾倒して、「ロンサールばりの詩を書いて」いた(『ボヘミアの小さな城』)。彼の神秘的な世界観はフィチーノやピコからきている。ロンサールがフランスに移植したネオ・プラトニスムはネルヴァルで開花するのである。
- 5 ロンサールは当時の社会の即物的、肉体的価値観に對して、精神的、宇宙論的価値観を対置させていたとみなされる。(Gilbert Schrenck, *Histoire et Mythologie dans les Hymnes de Ronsard*, in *Ronsard et la Grèce*, Nizet, 1988) またピコのプラトニスムの正統的な継承者であるともされる。(Andrée Comparot-Bouchard, *Le Platonisme de Ronsard*, ib.)
- 6 これは固有名詞か普通名詞か判断しかねる。固有名詞ならアモル＝エロスである。普通名詞なら、Amourは愛である。複数でいえば「さまざまな情事」である。
- 7 この種のテーマの研究ではもちろんデメルソンの『プレイヤード派の抒情詩における古典神話』1972があるが、彼のディオニュソス理解は教科書的な域を出ない。ロンサールと神話というテーマではロンサール研究の第一人者ジュエコフスキーにも研究があるが、これも同断である。ディオニュソス研究の側からはマエの論文が注目されるが、ロンサールについてははくわしくない。イタリア・ルネサンスの影響ではペトルルカは研究されている。プエイ＝ムヌの『ロンサールの宇宙論的想像』2002は浩瀚な研究だが、オルベウス教のパーネスについて若干の示唆があるにとどまる。
- 8 荒井献, 柴田有訳『ヘルメス文書』朝日出版社1980
- 9 ウオーカーはフィチーノが「オルベウスの竖琴」にあわせて歌っていたという(27p)。彼にとって、音楽は第一段階のフローレをあらわすとともに、その上のすべての段階にもともなう(29p)。フィチーノは「オルベウス賛歌は、しかるべき魔術的歌唱にとってとくにふさわしい」ものと思われたのみならず、オルベウスのほかの断片をもうたつたと考える。(ウオーカー, D.P, 『ルネサンスの魔術思想』平凡社, 1993, 31-32p) ウイントは「フィチーノはもともとネオプラトニックな秘儀はすべてオルフェウスに由来するものと考えていた」(136p) という。
- 10 ルネサンスの魔術の様相はイエイツ『魔術的ルネサンス』, ウイント『ルネサンスの異教秘儀』, 沢井繁男『魔術と錬金術』ちくま学芸文庫, 2000などを参照。
- 11 ヒューズはミケランジェロはこのアカデミーの会員に選ばれていたという。262p。
- 12 「人間の愛は神の愛に到達すべきであるというこの考えは、たちどころにペトルルカと結びつくにいたつた」ドレスデン, 180p。
- 13 今日ネオ・プラトニスムのもっとも重要な文学作品と目されるこの書は長らく忘却のふちに沈んでいた。フランスではノディエ, そしてネルヴァルがとりあげるまで、だれも知らなかった。
- 14 フィチーノについてはマルセル・レモンの浩瀚な研究があるが、ここでは主としてシャステル1954による。

- 15 フィッチーノは『ヘルメス文書』の最初の「ボイマンドロス」とならんで、「オルベウス賛歌」を翻訳していた。これについてシャステルは「オルベウスとヘルメスの偉大な名のもとに、ここで彼らが細心に蘇らせようとしていたのは、ある意味では古代の霊知なのであった」(261p)という。
- 16 オットー, W.F『ディオニューソス』論創社, 1997, 248p
- 17 ウエヌスとディアナの習合のようなものをウイントは「複合神」とよぶ(168p)が、むしろオルベウ的な「反対概念の結合」であって、「武装する美神」「死をもたらすアモル」といった組み合わせが追求されたのである。
- 18 デイオニューソス祭は、大小のデイオニューソス祭のほかアンテステリエ祭、田舎のデイオニューソス祭、など何回にもわけて祝われるが、時代と場所で異なっており、ジャンメールによればアテネでは「田舎祭」が12月、レナイオン祭が1・2月、アンテステリエ祭が2・3月、大祭が3・4月とされる。大小のデイオニューソス祭では詩(ディチュランボス)と、ダンスと、演劇のコンクールがおこなわれ、また、入門式と試練もおこなわれる。アンテステリエ祭では、新酒飲みのコンクールと、死者の祭り、そして復活の祝いと、神と司祭王の妻との床入りの秘儀があった。このアンテステリエ祭はアティス祭にならった死と復活と神婚の儀式であろう。
- 19 ローマ時代末期にバックス教が大流行する。古代の名残でもっとも新しいものがこのバックス教である。ギリシャでも公式の祭りが消滅したあとに密儀宗教のエレウシス教はふかく民衆の生活に浸透して残存する。エレウシス教はディオニューソス崇拜のひとつの変形である。古代における「ヘルメティスム」は究極するところはディオニューソス信仰である。
- 20 「ヘルメス文書」がだれによって書かれたかはわからない。しかし、ルネサンスのころは、モーセのころにトリスメギストスという預言者がいて、これを書いたと信じられていた。この人物はヘルメス、およびトートから出ているとも信じられていた。「オルベウス賛歌」もだれの手になるかわからないが、オルベウスも現実に存在した預言者とみなされていた。もうひとり、ディオニューソス・アレオパギタがネオ・プラトニズムの理論を完成させたこと信じられており、これまた、ディオニューソスとなんらかの血縁関係があると思われていた。ローマ時代に「オルベウス教」なるものが盛んに信仰され、これが、それ以前のバックス教、エレウシス教、キュベレ教をすべて糾合した。ただし、バックス教が女性信徒を中心に発達したのに対し、オルベウス教は男性中心の信仰であり、またディオニューソス教で、信者たちが「生肉くい」などをしたのに対し、オルベウス教はヴェジタリアンだった。しかし、そこでディオニューソスの教えなるものがオルベウスの名のもとに統一され、そこにヘルメス文書が思想的裏づけとして利用され、ディオニューソス・アレオパギタのネオ・プラトニズムもディオニューソスの教えのひとつであるようにみなされたところから、ヘルメス文書、ディオニューソス教、オルベウス教がひとつとなってルネサンスの頃ひろまってゆく。
- 21 この『宮廷アカデミー』はまもなくヴァンセンヌの信心会に移行する。一方、民間の「アカデミー」は17世紀になってもいくつも存在し、リシュリウが作ったアカデミー・フランセーズはそれらのひとつでもあった。
- 22 メディチ家の勢力は浮き沈みを繰り返しながらも16世紀にはいってもなお盛んであったが、15世紀から16世紀初頭にかけてフィレンツェが「ほとんど何らみるべき成果をあげていない」(高階, 88p)のもたしかで、このころ、おおくの芸術家がフィレンツェを去っているのである。
- 23 フランソワ一世らがイタリアへ干渉にのりだすときはリヨンが足がかりになり、そこが格好の中継地になった。マルグリット・ド・ナヴァールもリヨンにいた。この地のルネサンス運動では詩人のモーリス・セーブが目目される。
- 24 ロンサルは死ぬまで「宮廷詩人」だったとされる。たしかに年金は貰っていた。しかし、宮廷詩人という公職はなかった。
- 25 「彼は、すべての嵐はどんな形にせよダイモンが生ぜしめるということに何の疑いも抱いていなかったので、ダイモン魔術により人間が嵐を惹き起こすと、いささかの抵抗もなく信じられた」(ウオーカー203p)
- 26 ウイントはむしろピコが「オルベウス神学」をまとめたと考えている。(26p)
- 27 これがつまりラブレール、モンテーニュらのルネサンスとイタリア・ルネサンスの違いである。
- 28 「ロンサルが哲学についてしっかりした知識をもっていたことは疑いない」(Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Droz, 1977, 192p)
- 29 Ponthus de Tyard, *Solitaire I*, in *Discours philosophiques*, 1587
- 30 この語をなんと訳すかについては「狂気」がおおいが、病的な狂気と混同する恐れがある。もっともシャステルの訳では、「詩的狂気」「聖なる狂気」といった訳語を使っている。本論のカナ表記ではイタリア語読みをとる。
- 31 ボンクール学寮にはジョドレラがいて、こちらでは古

典学でも演劇の実践に熱心だった。

32 プレイヤード版の年譜ではこのころのロンサールの文芸上の仲間としては、バイフ、ミュレ、エティエンヌ・ド・ナヴィエール、ドニゾ、ペロー、グリユージュ、クロード・コレ、ジャン・ド・カテーニユの名まえがあがっている。

一方アカデミーのメンバーとしてはコルテの証言ではジャマン、ロンサール、ビブラック、デポルト、デュ＝ペロンがあげられる。

33 *Cléopâtre captive*, 1553

34 これは「イタリア式凱旋式」にのっとった祝祭であったとデメルソンは言う。(46p)

35 アンテステリエエ祭で牛が犠牲に捧げられたことはジャンメールも報告している。

36 Jean du Bellay, *Du jour de Bacchanales*, 1549, Antoine de Baif, *Dithyrambes*, 1573, Ponthus de Tyard, *Au jour des bacchanals*,

これらのうち、ロンサールのものだけが、正確なディオニュソス理解を示しているという。(Nathalie Mahé, 1988, 233p.)

37 デイオニュソスが第二段階だけにとどまるとするのは、このころのエロスの神秘学を誤解することであろう。シャステルも「ディオニュソスより発する礼拝の儀式は内面的に人間性を陶冶し、「アポロンの」高揚を用意する(244p)」といている。オシリスがディオニュソスであることはプルタルコスによって知られていた。アレクサンドリアのクレマンズによって、アティス、アドニス、アトリスがディオニュソスと習合することも知られていた。エレウシス教におけるように、密教の主神はディオニュソスだった。「ヘルメス文書」にはディオニュソスの名は出てこないが、ヘルメティスムにおけるディオニュソスの重要性はルネサンス人にとっても自明であったろう。

38 以上、作品の題名は変化しているものもあるが、全集版のタイトルをかかげる。

Chant de folie à Bacchus, 1550 (in *Le Bocage*)

Voyage d'Hercueil, 1552 (Bacchanales ou le Folastrissime voyage d'Hercueil pres Paris.)

Voeu d'un vigneron à Bacchus, 1553 (in *Livret de folatrics*)

Dithyrambes à la pompe du bouc de E.Jodelle, poete tragiq, 1553 (ib.)

Hynne de Bacchus à Jean Brinon, 1555 (in *Mélanges*)

39 詩人の務めは神の秘密を知ることであると、「ミッシェル・ド・ロビタルに捧げるオード」でも言っている。

40 上記の「オード」では、狂熱によって自然に表現、霊鬼によって神々の秘密を語り、神によって未来を予言し、オルペウスの豎琴で天高く賛歌を歌うと、詩の諸段階を

語っている。

41 デイオニュソス祭式については主としてダラキ、ジャンメール、エレウシス教についてはフカール(参考文献参照)による。

42 なお、ロンサールにおいては、フィチーノ的な詩的フロレの重視のあとに、神学的な神の深い理解が求められ、その段階のあとでは、世界の暗黒面についての理解にもとづく「メランコリア」がやってくる。「愛」の喜びは若い時代に限られ、年とともに人生の悲しく苦しい面ばかりがきわだってくる。詩的狂気も、人間としての悲しみの直視にむかう。「マリの死」以後の詩篇がそれである。問題はこのメランコリアがいかにして、彼の詩的創造に結びついてゆくかということにある。

43 マルエルスの「バックス賛歌」からの借用も指摘されている。また、彼の「バックス賛歌」をドラガラテン語に訳したものがあり、ディオニュソスがこのふたりの共通の課題であったと見られると、プレイヤード版の編者はみている。

44 エレウシス教におけるディオニュソスの役割はフカールなどによって確認されている。(1917, 450p.ss.)

45 第3部1281行

46 アティス、アドニス、ザグレウス、イアッコスを同一視するのは、今日では学会の常識だが、アレクサンドリアのクレマンズがすでにキュベレらオリエントの女神信仰の祭式、とりわけアティス祭儀とデーメーテル祭式、イシス祭式などを同一視している。

47 この場面はポンペイ秘儀荘の壁画にも描かれている。

48 たとえば、ピエロ・ディ・コジモの「蜂蜜の発見」など。

49 デイオニュソスはクレタで発見された出土品に線文字Bでその名前が記されているように、ギリシャでもともと古い神とされるが、ながく忘れられ、プリギアから「海より来る(新来の)神」としてもたらされたと思われていた。

50 「松」原文を掲げる。なお、「ディチュランボス」は396行、「アルクイユ」は450行、「バックス賛歌」は296行で、いずれもロンサールのディオニュソス理解をしめすには重要なテキストだが、全文の引用はスペース的に困難である。

Pin, dont le chef étend son vert feuillage

Sur mon jardin et dessus mon bocage,

Le seul honneur des arbres d'alentour,

Droit, bien touffu, de Cybèle l'amour,

Que je tremblais naguère de grand crainte

Qu'on ne coupât ta plante qui m'est sainte!

Hélas! je meurs quand j'y pense en ces jours  
 Que Blois fut pris et qu'on menaçait Tours.  
 Quiconque soit qui eût embesogné  
 A te couper la première cognée,  
 Avec le coup eût vu tout à la fois  
 Jaillir du sang; car au coeur de ton bois  
 Vit cet Atys que la Mère ridée  
 Aima jadis sur la montagne Idée;  
 Et le second qui d'un tranchant bâton  
 T'eût fait la plaie, il eût d'Erisichthon  
 Senti la faim; car ta plante amoureuse  
 Passe le chêne à la cime glandeuse,  
 Chêne à Cérès, qui avait en tout temps  
 Le chef orné des bouquets du Printemps,  
 Où la Dryade était dessous vivante,  
 Naissant, mourant tout ainsi que la plante.  
 Quelle chanson dirai-je en ton honneur,  
 Pin de mon clos la gloire et le bonheur?  
 Dirai-je pas que ton écorce amère  
 Enferme Atys, que la Dindyme mère  
 Aima sur tous, comme elle le mua,  
 Et de ses lois Prêtre l'institua?  
 Je le veux bien; conte, tu le mérites:  
 Catulle honneur des Romaines Charites  
 Nous le conta comme venant des Grecs;  
 Et moi, Français, en me jouant après,  
 Le redirai, afin que telle histoire  
 Malgré le temps fleurisse par mémoire...  
 Adieu, Atys! si cette vieille fable  
 Que je te chante au coeur t'est agréable,  
 Je ne requiers pour tout loyer sinon  
 Qu'au vent ton Pin puisse siffler mon nom.  
 Me chante donc la cime non muette  
 D'un Pin parlant, non un mauvais Poète;  
 Car j'aime mieux ses sifflements divers  
 Que le froid son de quelques méchants vers.  
 Ainsi, Odin, je passe la journée  
 Lorsque la fièvre en mon corps acharnée  
 Ronge mes os, suce mon sang; ainsi  
 La Muse peut alléger le souci,  
 Et le malheur ne nous saurait tant poindre  
 Que la douleur en chantant ne soit moindre.

- 51 シヤステルはエロス、ヘルメス、サトゥルヌスの三段階にフィレンツェの芸術家の聖化を現した。(『ルネサンス精神の深層』)。愛のフローレ、秘儀入信、そして天才

である。

- 52 「38歳にして彼はすでに歯のぬけた老人で、消化系にも循環系にも障害があり、不眠と発熱になやまされていた」(Gadoffre, Ronsard, 49p)
- 53 シヤステルは「サトゥルヌスの苦患は通常の病気ではない。それは上なる世界の召命の徴である」(『深層』309p)というが、ロンサルルにとってはサトゥルヌス＝メランコリアは彼自身の老いにおいて自覚されていただろう。彼自身、みずからを「サチュルニアン」と規定している("opiniatre, indiscret, fantastique, farouche, soupconneux, triste et melancolique" Gadoffre 56pより)。
- 54 «Quand la terre et le ciel honoroient ta beauté, La Parque t'a tuée» *Oeuvres complètes*, I, 254p.
- 55 «Et par la mort je suis de la mort amoureux», *Oeuvres complètes*, I, 257p.
- 56 代表的にはMarcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Corti, 1955などを参照。
- 57 «Je plante en ta faveur cest arbre de Cybelle, (...) Puis l'arrosant de lait et du sang d'un anneau, Dy, Ce Pin est sacré, c'est la plante d'Hélène. *Oeuvres complètes*, I, 383p.
- 58 詩はたんに虚心に鑑賞すればいいという考えもあるが、たとえばミケランジェロのメディチ家廟で、夜や昼の寓意像、そしてその下に置かれた仮面の意味などがわからなければ、作者の思想は読み取れない。ポッティチェルリの『春』でも神の愛の「循環」の思想がよみとれなければ、ただわけのわからない群像としかみえないだろう。
- 59 もっともロンサルルと民間伝承の関係をしらべた論文はまだみていない。
- 60 Claude Lecouteux, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit*, Imago, 1999ほか。
- 61 「死者の行進」については篠田編『荒獺師伝承の東西』名古屋大学, 1997参照。
- 62 Palinodie à Denyse, Ode XXII, *Oeuvres complètes*, I, 711p. および Ode XV
- 63 魔女についての俗説にもとづいたディスクールと神話的眞実については、拙論「フランスの魔女・日本の魔女」『魔女の文明史』八坂書房, 2004, pp41-90で論じた。
- 64 «Je suis ton Prométhée, et tu es mon Vautour» *Oeuvres complètes*, I, 423p.
- 65 拙論「精霊論・妖精論」開発・文化叢書13, 1996参照。
- 66 «En ce temps, je ronsardisais.» *Oeuvres*, I, 73p.
- 67 «J'ai fait les premiers vers par enthousiasme de jeunesse, les seconds par amour, les derniers par désespoir. *Oeuvres*, I, 65p.

- 68 «J'irois comme un Sauvage en noir habit vestu Volontiers  
par les bois, et mes douleurs non feintes Je dirois aux forests :  
mais ils savent mes plaintes. Il vaux mieux que je meure au  
pied de ce rocher (...) Il faut hater ma mort». *Oeuvres  
complètes I*, 261p.
- 69 Bellenger, Yvonne, *Lisez la Cassandre de Ronsard*,  
Champion,
- 70 «Tu es une Minerve, ung Soleil de nos dames,» *Oeuvres  
complètes I*, 434p.
- 71 «Car l'Amour et la Mort n'est qu'une mesme chose.»  
*Oeuvres complètes*, 423p
- 72 «Ces longues nuicts d'hyver, ou la Lune ocieuse (...) Ou  
la nuict semble un an à l'ame soucieuse» *Oeuvres complètes I*  
400p.
- 73 たとえばミケランジェロの『最後の審判』の皮をはが  
れたものの姿が思い浮かぶ。
- 74 «Je voudrois bien n'avoir jamais tasté Si follement le tetin  
de m'amie : (...) Ainsi je vais ou la mort me convie, D'un  
beau tetin doucement appasté. Qui eust pensé que le cruel  
destin Eust enfermé sous un si beau tetin Un si grand feu  
pour m'en faire la proye ?» *Oeuvres complètes I*, 448p.
- 75 «Que l'amoureuse vie est un plaisant cercueil» *Oeuvres  
complètes I* 202p.
- 76 «Je plante en ta faveur cest arbre de Cybelle, (...) J'ay  
gravé sur le tronc nos noms et os amours.» *Oeuvres  
complètes, I*, 383p
- 77 L'homme est Centaure : en bas il est cheval, Et homme en  
haut : d'embas vient tout le mal.
- 78 なお、そのパノフスキーがブロンジーノの「欲望と欺  
瞞」をとりあげて、画面の上にいる「時の老人」を論じ  
た章で、「欺瞞」と「嫉妬」とした女性群像については  
論者は「復讐（エリーニユス）」とその侍女としてのハ  
ルピュイアと解釈する。
- 79 Claude Mettra, *Saturne*, Derby 1997
- 80 これは「わたしは黒服を着て、野人のように、森へゆ  
き」という前出の『愛の書』第二部のエレジーとほとん  
ど同じである。
- 81 パノフスキーはミケランジェロの晩年の作品を「葬礼  
の芸術」と規定した（『イコノロジー研究』）。ロンサー  
ルの晩年もまさに「死の芸術」だった。