



禁断の木の実と黄金のリンゴ：
ルネサンス美術の場合

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 彬 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004664

禁断の木の実と黄金のリンゴ

——ルネサンス美術の場合——

中 江 彬

はじめに

裸のアダムとエヴァが食べた禁断の木の実の品種について『創世記』はなにも語らない。裸で生活できる温暖な地域にリンゴは結実しないはずであり、実際にカタコンベの壁画からロマネスクの時代そしてイタリア・ルネサンスにいたるまで禁断の木の実はイチジクであった。⁽¹⁾しかし、北方ゴシックの画家たちの作品から始まり、北方ルネサンスの画家たちによって普及されたリンゴとしての禁断の木の実は、徐々に南の地域にも広がっていき、一五五〇年も過ぎるとイタリアでも禁断の木の実はリンゴになっていく。

アダムとエヴァの木の実が寒い国のリンゴに似るかえ⁽²⁾られたとき、ヴィーナスの果実も⁽³⁾似るかえ⁽⁴⁾られていった。ヘスペリデスの苑の果実もまた、近代以降リンゴと見なされているし、それだ

けでなく、ホメーロス以後の古代文献に現れるギリシア語 *μήλον*、ラテン語の *pomum* が共に、*apple* とか *Apfel* と訳される傾向にあり、邦訳では林檎という訳になっている。これはドイツや英国の古典学が中心的事だしたことによるであろうが、果たして *apple* はただちに日本人が理解する林檎とおなじであろうか。また、古代ギリシアにリンゴはあったのだろうか。⁽²⁾オデュッセウスは地中海でリンゴのたわわに実る島を訪れるが、地中海でリンゴは採れるだろうか。⁽³⁾ヘスペリデスの果実は黄金の林檎と訳されるが、そのような果実を画家はどうして描くのだろうか。文献上は問題にならないことが、写実的美術では厄介な本質的問題になる。そういう意味では、美術は当時の人々が理解していた言葉の示す実体を分析するドキュメントである。⁽⁴⁾本稿では、禁断の木の実だけでなくヘスペリデスの果実がリンゴに変貌する契機を求めてみたい。

一、デューラーとクラナッハ

プロポーシヨンの研究のためにデューラーは、《アダムとエヴァ》の主題を利用し、一五〇四年に制作した銅版画「原罪」(図1)ではイチジクを描いていたが、イタリア旅行直後の一五〇七年に等身の油彩画「アダムとエヴァ」(図2、ブラド美術館)ではリンゴに復帰した。そこでアダムとエヴァがそれぞれ一個づつ持つのは、大きな赤い素晴らしいリンゴである。北方の伝統に加えて、多血質の血色の良いアダムとエヴァの熱情の象徴にはリンゴがふさわしく思われたに違いない。リンゴが巨大になるにつれ、この美しい二人からは、中世の「原罪」にあった罪悪の感情が欠落してくる。この感情は連作の中から一枚だけ切り離して鑑賞したとき、一五一一年

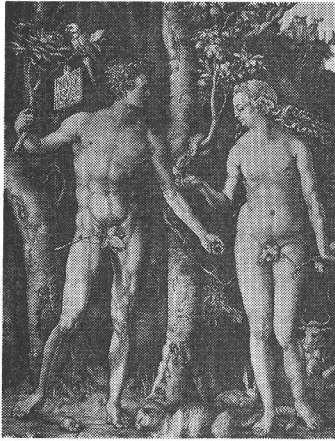


図1

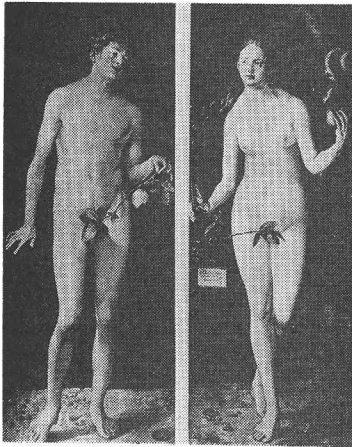


図2

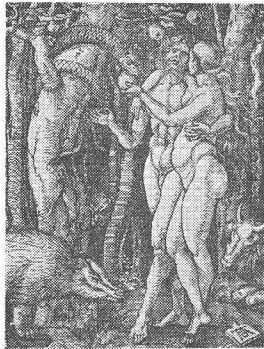


図3

の木版画「原罪」(図3)において頂点に達する。ここでは、美術史上初めてアダムとエヴァはついに抱き合ったのである。

これらの絵画に魅了されて幾枚もの「原罪」を描き続けたのはルーカス(父)・クラナッハ(1472-1532)である。⁽⁵⁾それらは殆どがデューラーの銅版画、油彩画、木版画のバリエーションであって、一五一三年から一五二五年頃に制作した「アダムとエヴァ」(図4)では、デューラーの一五〇四年の銅版画のエヴァと一五〇七年の油彩画のアダムとが折衷して表現されたために、リンゴは三個に増加した。背景が暗いのはデューラーの油彩画の模倣である。アダムはリンゴの小枝を右手に移したために、左手のやり場に困り、肩を掻くかのようなのである。さらにウツフィツィにある対幅の油彩画では、アダムは手のやり場に困り頭を掻く始末である。

中世には、アダムがリンゴを話まらせて喉や胸を押さえるという、それゆえ Adam's apple と呼ばれる軟骨突起が男性にできたという民間伝承の図解では劇的瞬間の表現がなされたが、デューラーによってその論理が曖昧にされるや、アダムが左手で胸を咄嗟に押さえる意義を失い、男女二人の楽しい出会いの図像へとなりかねない。クラナッハの絵画はデューラーの厳密なプロポーション理論の代わりに異様な官能性によって裸体画鑑賞のための図に変化し、罪の意識を完全に剝奪していく。

一五二五年に制作されたL・クラナッハ(父)の愛すべき円形画小品「アダムとエヴァ」(図5)は、デューラーの影響を露骨に示し、リンゴの数も増した。このように染しげな「原罪」の絵画は一五二〇年頃から一五三〇年頃に盛んに描かれるようになった。(ハンス・バルドゥンク・グリーン)の「原罪」でも、アダムはエヴァをしっかりと抱く。

このような表現が好まれた理由は、男女の性の意識の変革で、強いて理由を求めると、宗教改革と関係づけられなくもない。それは性風俗の乱れというよりも、かたくなな教会の掟に辟易していたことの現れであろう。マルティン・ルターは聖職者の長年の掟である結婚の禁止の矛盾をはっきりと指摘した。一五二〇年の「キリス

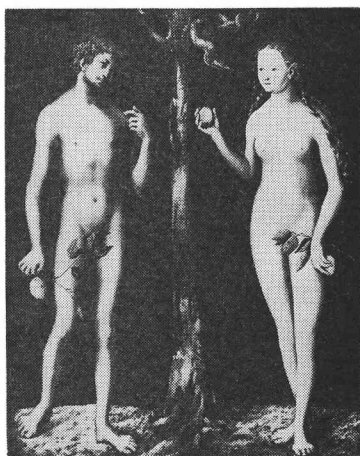


図4



図5

ト教界の改善に関してドイツのキリスト者貴族に与える書」(An den Christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung. 1520)で、「司祭に貞潔の誓約を戒め、他人にその誓約の要求権利もない」という。この要求は「悪魔の暴虐」とすら決め付け、**「人間の弱さは、貞潔に生きることを許さない」という。**そのような偽善的誓約をしないで良心の自由を保持すべきとして、**「たとえ教皇の掟が婚姻に反対していても、それにかまわず結婚する事態が、教皇の掟に逆らって生じるなら、もちろん教皇の掟はなくなり、もはや無効になるだろう。」**というのは、なにびとも男と女とを離すべきでない**と命じた神の掟が、教皇の掟をはるかに超越しているからである。**…つまり司祭の結婚は、神と聖書の前にあって、

なんらいまわしいことではないのである。：特に、聖パウロがガラテア五章（二節）や、第一コリント章（四節の十・二三）で教えているように、人



図6

間がつくった掟が神と魂の救いに反した場合には、私たちはそれから完全に解放されているのだ。⁽¹⁷⁾

こうして《信仰によって義とされる》というパウロの言葉は、ローマ教皇の組織（《人間の掟》）への挑戦へむかわした。こうしてルターも結婚することになる。つまりすべての人が結婚していいという神の掟、そしてまた神の掟の前で人間は良心の自由を保持しろということとは、ルターでなくともデューラーの版画が示すように薄々と感じられていただろう。そしてあのようなあからさまな「原罪」の絵画を描いたクラナッハがルターの肖像（図6、一五二〇年作）を、デューラー同様に描いても不思議ではない。

L・クラナッハ（父）は、一五〇五年以来ザクセンの選帝侯フリードリッヒの宮廷画家になり、ウッテンベルク城に工房を持つとともに、一五一九年から市長になり、さらには選帝侯に匿われたルターにも仕えたのである。賢帝はクラナッハの絵画をフランス王などに贈呈して、外交の手段とした。一五二五年に賢帝が亡くなり、新

ザクセン侯ヨーハン（1468—1532）

が後を継ぐが、上述した小品は、ルター信奉者であったその新選帝侯のために描かれた。

さらに彼は、やはりルター信奉者のヨーハン・フリードリッヒ侯（治世1531—1554）に一五五三年に亡くなるまで仕えたのである。

クラナッハが描いた意味の曖昧な原罪の図像を、以上のルターへの熱狂の中で、長男のハンス・クラナッハ（1513—1537）が引き継ぎ、一五三〇年から三三年頃に制作した「アダムとエヴァ」（図7、Lingöping, Långmuseet Östergötland）で一層大胆に発展させて、エヴァに寄添うアダムに楽しげにリンゴにかぶりつかせる。頭上の木ではリンゴがたわわに実り、リンゴは完全に市民権を獲得し、さらには、ずっと後にアンゲルが「黄金時代」で継承するように、楽園の果実としても定着するのである。

ハンスの絵画では、エヴァが左足を左手でひょいど担ぎあげて、原罪を享受しているが、その動作は、別の異教的主題の絵画、即ちクラナッハ（父）の絵画「パリスの審判」（図8、1530, Karlsruhe

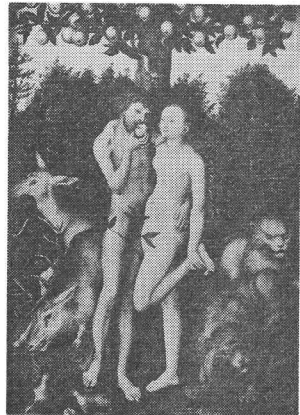


図7

〔R. F. A.〕 Staatliche Kunsthalle) の優雅なヴィーナスから公す
りかえられていた。クラナツハ(父)は、一五〇一年から一五〇
五年頃までウィーンのパルナツクマンニズム文化の洗礼を受けていたが、
一五〇八年に太った女神のいる木版画「パリスの審判」を制作して
いた背景は以下のようなものであった。

中世末期から謝肉祭の演劇としてトロイの崩壊劇が行われていた
ことや、君主の入城(例えば、一四九四年のフィリップ美公や一五
二〇年のカル五世のアントウエルペン入城)においてパリスの審判
劇がおこなわれていたこと、さらにはパリスの審判に関するフルゲ
ンティウスの解釈が中世の公道徳化されたオウイディウスにたと
て權威となったこと(Cf. The Art Bull, LVII, 1975, p. 174. Fig.
17f.)、さらには一五〇三年一月十八日のヴィテンベルク大学の学位
授与式における人文主義者ニコラウス・マルシャルクの祝辞の中で

パリスの審判
のことを例に
ひいて、卒業
者たちが、ヴ
イーナス(快
楽)でもなく
ユーノ(権力)
でもなく、パ

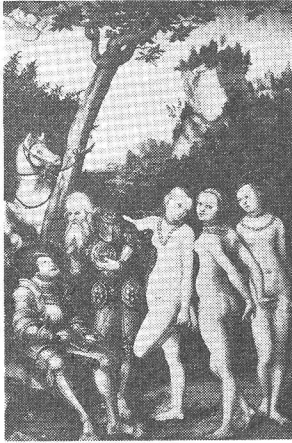


図8

ラス(知恵)を承認
したと、述べてい
ることなどである。⁽⁸⁾

その木版画では
ヴィーナスが黄金
の果実として何を
持つのか不明だし、
油彩画の「パリス

の審判」でもガラス玉のようなものが表現されているにすぎない。
しかし、クラナツハはヴィーナスの果実をリングとして暗示して見
せた。一五二七年に描かれた「蜜盗人としてのキュービッドとい
るヴィーナス」(図6, Schwerin [DDR], Staatliches Museum)で
は、ヴィーナスはたわに突ったリングの大きな木の枝に手をかけ
る。しかもそこには蛇がいる。だから、このヴィーナスはエヴァの
変形である。ついにヴィーナスの絵画にエヴァの「原罪」の木がさ
まよい込んだのであり、パリスがヴィーナスに与えた黄金の果実が
リングになるまではもう一步の地点にたどり着いたのである。

クラナツハはヴィーナスにもリングは持たせなかった
が、それをやってしまったのはベルンの画家ニコラウス・マヌエル
ドイッチ(1484—1530)である。彼はアウグスブルグの画家ブルッ
クマイアーなどに学び、デューラーの影響を受けた画家であるが、⁽⁹⁾

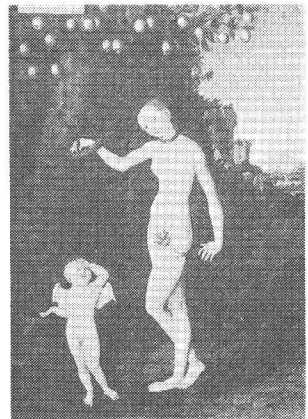


図9

「パリスの審判」(図10、Bâle, Öffentliche Kunstsammlung) おいてクラナッハの影響を示す。ここでは、ヴィーナスはま(う)ることなき赤い、丸いリンゴを手にしてしまったのである。

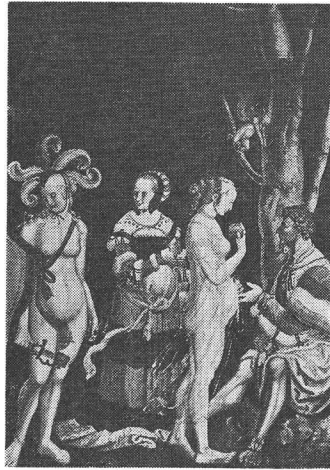


図10

二、ミケランジェロと「原罪」

イタリアでの画期的な「原罪」の創造者は、ミケランジェロとラファエロであったが、禁断の木の実は古代以来伝統的なイチジクであった。暖かい中部イタリアではまだリンゴは栽培されていない。

ミケランジェロの作品「原罪と楽園追放」(図11、Sistine Chapel)には自主的なアダムが登場する。「創世記」第三章には(女が…その実をとって食べ、また夫にも与えたので、彼も食べた)(六節)、(私と一緒にしてください)だったあの女が木から取ってくれたので、私はたべたのです(十二節)とある。それに対してミケランジェ

ロのアダムは、自分の意志で木の実に手を伸ばす。トルナイはこの図像は画期的であるとしながらもそのようになる典拠を示さない⁽¹⁰⁾。

このように、アダムとエヴァとが自主的に行動する背景には世界における人間の位置の新しい哲学があるのだろうか。フィチーノは人間を宇宙の中心において、神自身を例外とした他のいかなる存在によっても到達されない意義を認めた。それを越えて、ピコでは、人間はもはや宇宙の中心ではない。あらゆる事物から解放されて、生き方において完全に自由である人間の価値は、その宇宙の枠ではなく、自分の自由の枠において把握される、と。ピコはアダムについてこう述べる。

(私)は(神)はおまえを天上のものとも地上のものとも死すべきものとも不死のものとしても創造しなかった。それゆえお

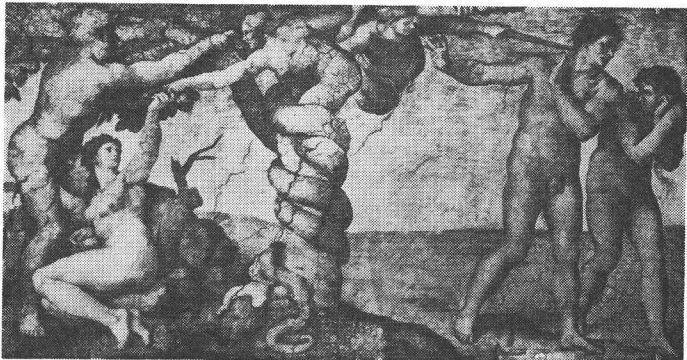


図11

まえは自由なのであり、自分の力で、自分を型どり、加工して、おまえが望んだ形式で形成できるのである。おまえは下位のもの、獣的なものに踏み入ることができるとし、もし望むなら、おまえの理性の力によって、神的であるより高い存在へと、上ることもできるのである。『人間の尊厳について』⁽¹¹⁾と。

このピコの独創的哲学の影響がミケランジェロの絵画の中にあるのかもしれない。天井画全体の構想は、フィレンツェのフィチーノのもとで研究をしたエジディオ・ダ・ヴィテルヴォの助言に基づいていたからである。

この横長のフレスコ画には一本の木しかないが、ウッチェルロはフィレンツェのキオストロ・ヴェルデにおいて「原罪」を表現したとき、禁断の木の実をイチジクで、生命の木を柑橘類で描き分けた。このように楽園では様々の木を描き、禁断の木だけをイチジクにする手法はヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の入り口天井のモザイク画にしろフィレンツェのサン・ジョヴァンニ洗礼堂天井のモザイク画にしろ大体同じで、必ず二本の南方的植物があった。しかし、ミケランジェロはただ一つのイチジクの木しか描かない。

この特異さをアウグスティヌスの「神の国」の予型論で解釈するドツツソンは、ミケランジェロが禁断の木と生命の木を同時に描いたと考えた。アウグスティヌスの考えをさらに発展させたのがフィチーノやピコであるから、この解釈は興味深い。「神の国」は食肉

にしたがう人間から成る地の国^①と^②霊にしたがう人間から成る天の国^③、つまり死すべき世界と永遠の世界との二つの国について語る。それは楽園の禁断の木と生命の木によって象徴させるのだが、人間はピコが述べるように、そのどちらにも属している。アウグスティヌスはこの人間の立場を最初のアダムと最後のアダムすなわちキリストとの比較から説明した。「神の国」第十三卷第二十一節ではアウグスティヌスは、楽園を教会、楽園を流れる四つの川を四福音書、果実を結ぶ樹々を聖徒たち、果実を聖徒たちの偉業、生命の樹を至聖所としてのキリスト、善悪を知る樹を意志それ自身の決定を意味するもの、として理解している。

またドツツソンは「マニ教に対する創世記」第二卷第二十二節のアウグスティヌスの記述から「天井画」のアダムの動作を説明する。⁽¹²⁾

「^④神は、アダムが手を生命の木に伸ばして永遠に生きようとしないうように楽園から追放した……このことは曖昧な表現である。なぜなら、その表現「即ち、ラテン語で、*ne porigeret*」を……あつてはならないと願ったり……そうあるべきだと願ったりしながら使うからである……それゆえ人間が時々生命の木に手を伸ばして永遠に生きようとするように、この人生の労苦へと追放された」と理解していいだろう。なぜなら、手を伸ばすことはまさしく十字架を指し示す。その十字架によって永遠の生命は回復されるのである。」^⑤

ミケランジェロのフレスコ画では、一本の樹の両側からアダムは

共に禁断の木に手を伸す。ここにドツツソンは、十字架の上で手を伸ばしたキリストと、その十字架に手を伸ばす信者の逆のイメージがある⁽¹⁴⁾と解釈した。ここでは二つの世界のはざまに立つ人間の状況が問題なのである。

このような特異な画像の創造契機は、クラナッハと同じ古代神話との脈絡のなかで説明されうる。ドツツソンによれば (p. 254)、このアダムの姿勢は、歧路に立つヘラクレスを手本としていて、ヘラクレスもまた、パリス同様にヘスペリデスの黄金のリンゴ (p. 26) に手を伸ばすからである。エジディオは、『Sententiae ad Mentem Platonis』 (ca. 1500-1512) において、ヘスペリデスの神話を神愛的解放力として引用し、ミケランジェロはヘスペリデスの黄金のリンゴを取るヘラクレスの古代作品を参考にしようである。その作品がどれであるかは不明であるが、それに似た作品が大英博物館にある。「メディアの石棺」(図12、London) であって、正確に



図12 (部分)

は解らないが、木に手を伸ばしてヘラクレスのような裸の男が何かを取ろうとしている。木には蛇がいる。これは原罪に似た画像である。ヘラクレスは第十一番目の功業と

して、一説でヘスペリデスの国の木にすむヘビ(ラドン)を殺して自分でリンゴを取ってくる⁽¹⁴⁾。呉茂一氏によれば、この木はおそらく生命の樹であり、この樹がオケアノスの涯の黄昏(夜)の国にあり、エリュチア⁽¹⁵⁾たちに護られるのも、これが死の国であることを暗示しているという。

以上の事柄は、ミケランジェロの独創的な自主的アダムの画像がヘラクレスの画像のすりかえである可能性を示唆する。そうだとすれば、改めて、ギリシア語の *εἶδος*、ラテン語の *malum*² への考察が必要になる。最近のラテン語辞典『OXFORD LATIN DICTIONARY V.』(ed. by P. G. W. Glare, 1976) によれば、*malum* は本来は樹木に結実する柔らかい果皮をもつ果実一般のことであったが、後にヱリリングを特定する言葉になった、と記すが、それは赤いリンゴを指すのであろうか。後にヱとはいつのことであらうか。すでに挙げた大英博物館のレリーフもリンゴとは思えないし、ミケランジェロもまたリンゴを描いたことも彫ったこともない。少なくとも、リンゴという訳は、北方中世と北方ルネサンスから始まったのであろう。さて、「原罪」の画像においてアダムが立ち、エヴァが座るという構図は、ミケランジェロが最初である。しかしアダムが座り、エヴァが積極的にリンゴを木から取ったり、アダムに押し付けたりする画像は、北方におけるランブル兄弟の「原罪」という例外をもつ以外は、ラファエルロがヴァティカン⁽¹⁶⁾の署名の間の「アテネの学

堂「上部天井に描いた「原罪」

(図13)が最初で、ジュリオ・ロマーノ、ティツィアーノ、ルーベンスへと数限りなく伝えられていく。その

間にヴェネツィアのティツィアーノが禁断の木の実をリンゴにすりかえると、もう誰もその新しい伝統に逆らうことは出来なかった。

三、ラファエルロとクローヴィオ

中部イタリアの「原罪」で赤いリンゴを描いたのは、筆者が知る限り、ヴァザリが「小さなミケランジェロ」と呼んだミニアチーオル画家ジュリオ・クローヴィオであった。彼が一五四六年に完成させたミニアチーオル画「板機卿アレッサンドロ・ファルネーゼのための祈禱書」(New York, Pierpont Morgan Library, M. 69, Fol. 27v)には美しい絵「原罪」(図14)があり、カウフマンは、この折衷的な絵画の手法が、アダムの形においてマルカントーニオ・ライモンドイの版画「原罪」(図15)と、エヴァの形において、アルブレヒ



図13

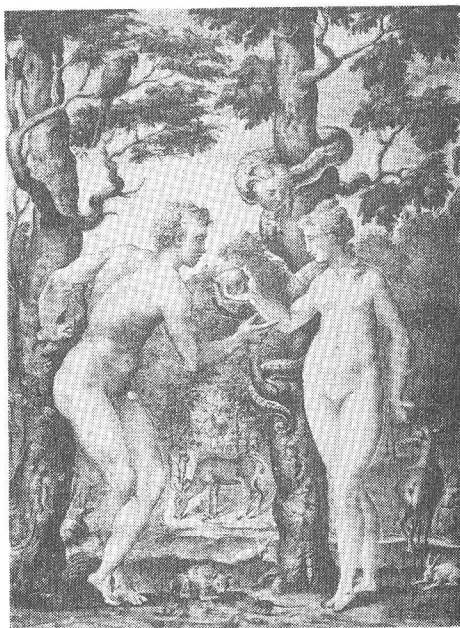


図14

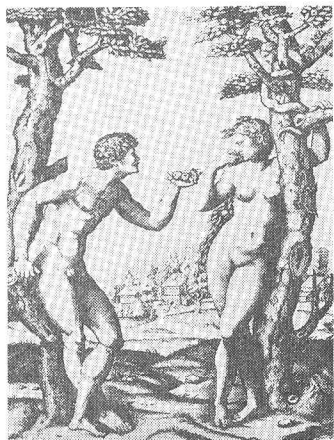


図15

ト・デュエーラの版画「原罪」(図1)などにあること(16)を指摘する。これは二つの版画の奇妙な折衷画であるが、筆者に注

意を促すのは両手本にもない赤い果実である。

デューラーのエヴァはイチジクを持つが、ライモンドイのアダムが持つ果実の品種は版画からは不明である。それはビワのようでもあるが、ビワは学名で *Eriobotrya japonica*、イタリア語で *nes-pola del Giappone*、英語で *Japanese medlar* とか *loquat* または単純に *biwa* と言うように、十九世紀初頭まで西欧で栽培されていない。これは柿をイタリア語で *cachi* (*pl.*) というのと同じである。写実的でないこの果実は多分ザクロ、つまりイタリアの原罪の絵画に現れる *melagrano* (種子を食べるので、「りんごの穀物」と言うのはうまい命名である) であらう。

クローヴィオのエヴァは、デューラーの一五〇四年のエヴァとは姿勢において似るが、態度において大変異質である。へびからイチジクを受け取るデューラーのエヴァは消極的であるが、食べたがっていることを左手に隠した果実が示すのに対して、クローヴィオのエヴァはぐいとリンゴをアダムに差し出す。アダムの手はリンゴと交差し、エヴァの行為に反対しているかのようであり、リンゴの伝統をもつ北方絵画における原罪の図像と似た内容を持つ。このことはエヴァの一步出た脚からも明らかである。このように脚を踏み出すポーズはライモンドイの版画から取られたが、ライモンドイの形はラファエルの「原罪」(図11)の形、さらにはレオナルドの「レダ」の応用である。レオナルドと同じ頃にミケランジェロも「ドー

ニの聖母」の背景に脚を交差させる裸の若者を描いて、マネエリスモの画家たちに優美の表現として影響を及ぼした。

ライモンドイのアダムは手に木の実を数個持ってエヴァに差し出す。エヴァは、訝しげに右手をほほに当て、体をそらして禁断の木にしがみつく。伝統的な「原罪」の図像とは全く意味が逆転する。アダムを誘惑者にする発想の逆転者がライモンドイ自身であるのかは解らない。なぜならライモンドイは、ラファエロの素描「アダムの誘惑」(図16、Ashmolean Museum, Oxford)を下絵としたからであり、そこではエヴァが果実を与えているからである。しかし、この差し出すポーズは、元来はアダムの動作ではなく、洗礼者ヨハネの姿であった、とA・F・テンベステイは推定する⁽¹⁷⁾。しかもこの素描はラファエロがフィレンツェから持参したものであり、ヴァティカンの天井画(図13)のために使う予定であったらしい。

ライモンドイの版画の異様さはルーベンスの油彩画「原罪」(図17)

が示す。論理的に矛盾を見たルーベンスはアダムから果実を奪い、指を



図16

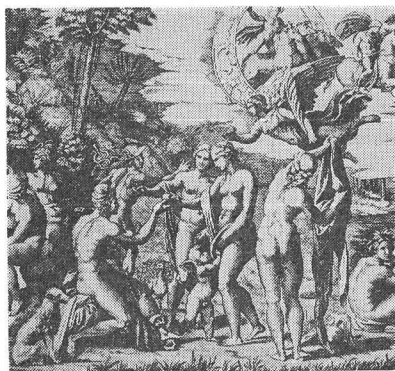


図18 (部分)

ンディはこのアダムの果
実を与える動作をラファ
エルロの下絵に基づくら
イモンディの版画「パリ
スの審判」(図18、部分)
のパリスのポーズですり
かえたからだろう。
ラファエルロが手本
にした古代石棺では
パリスが何をグイー



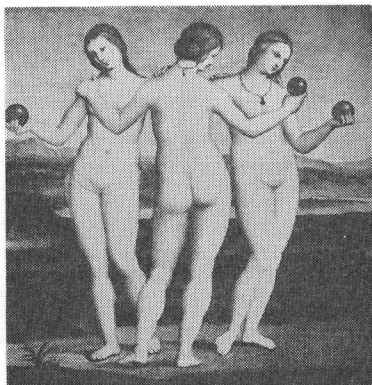
図17

が、ティツィアーノの後期の絵画(Madrid, Prado)を模写した「原罪」(Madrid, Prado)でティツィアーノ同様にリングを持たせた。⁽¹⁸⁾
ライモンディの「原罪」が変貌した理由はクラナツハの場合同様に必ずかえ現象から説明できる。ラファエルロもしくはライモンディはこのアダムの果実を与える動作をラファエルロの下絵に基づくらイモンディの版画「パリスの審判」(図18、部分)のパリスのポーズですりかえたからだろう。
ラファエルロが手本にした古代石棺ではパリスが何をグイー

さして答めるアダムにした。しかし、木の実の欠如がこの絵画を単に男女のいさかいのように見せてしまっている。ここでは樹木はイチャクのようなものである

ナスに与えているかは正確に解らないし、ライモンディの無色の版画から果実の品種は不明である。果実がどうであれ、ライモンディのアダムはパリスの立場にすりかわり、エヴァに果実を与えることになる。要するに、デューラーやクラナツハのようにイタリアでもグイーンナスやパリスの形がアダムとエヴァに還流したのである。
では実際はラファエルロは「パリスの審判」で黄金の果実の品種をどのように考えたのか。パリスが持つのは丸い果実であるが、これと同じ大きさの玉を描いた絵画がある。一五〇四年から一五〇五年頃制作の「三美神」(図19、Chantilly, Condé Museum)では、三美神はそれぞれ一個づつ赤みがかった黄金の玉を持っている。この赤くて丸いものはリングであるのだろうか。もしリングであるとすれば、筆者が知る限り、このラファエルロのこの絵画は中部イタリアでの最初のリングの絵になる。しかし果たしてそうであろうか。
クローヴィオの作品「原罪」のアダムは、ライモンディの版画「原罪」のア

図19



ムから上半身がやや異なり、背中を見せる。その理由はクロウヴィオがライモンドイの「パリスの審判」のパリスの上半身とすりかえたからだろう。このときパリスが持っていた丸い玉がクロウヴィオのミニアチュール画に滑り込んで、リングに変貌したのだろうか。クロウヴィオの果実は、紛れもないリングであり、ローマで描かれた最初の純粹にリングの絵画であるかもしれない。さらに、このリングが描かれたもう一つの可能性は、G・カウフマンが述べるように、風景にブレヴィアアリウム・グリマーニヤ、フランドルのミニアチュール絵画の影響があるらしいので、この影響下でクロウヴィオが何等かの北方ミニアチュール絵画におけるリングの伝統に触れることができたかも知れないのである。

クロウヴィオはエーゴスラヴィアの北西部地方のクロアティアのGricaneで生まれ、一五二六年にイタリアに来た。一五二四年から二六年までハンガリーに赴き、ルートヴィヒ二世に仕えて、イタリアに戻った。ミニアチュールという北方の芸術だけでなく、北方の風土も熟知した彼が、ライモンドイの「パリスの審判」の丸い果実を見たとき、それをリングと直感したとしても不思議ではない。

四、黄金のリング

リングを描く有名な絵画は典型的なマネリストであったA・ブロンツィーノの作品「ヴィーナスの勝利の寓意」(図20、ca. 1540-

50, National Gallery, London)であり、クロウヴィオがローマでリングを描いていた頃に、フィレンツェで描かれた。ここでヴィーナスが左手に持つのはリングであると考えられている⁽¹⁹⁾。確かに赤みがかった金色をしていて、リングを思わせる。へたの付いていた上のくぼみは左側に描かれているようでもある。ブロンツィーノがパッツォ・ヴェッキオで一五四〇年から四一年にかけて制作したエレオノーラ・ダ・トレドの礼拝堂の天井画中の「悪魔を退治する聖ミカエル」の剣の先にある果実の房飾りのなかには、ぶどうの上部にリングのようなものが見える⁽²⁰⁾。一五五〇年頃の作品「聖アンナと聖ヨハネのいる聖家族」(Wien, Kunsthistorisches Museum)の幼児ヨハネは小さいリングを持つようにも見える⁽²¹⁾。当時のフィレンツ



図20

世紀の中頃にはイタリ

エは神聖ローマ皇帝カール五世の公爵領となつたために、ドイツからリングは出荷されたであろう。こうして見ると、十六

図22



これらがリンゴかどうか
は、色の無い版画から判定

これらがリンゴかどうか
は、色の無い版画から判定

図23

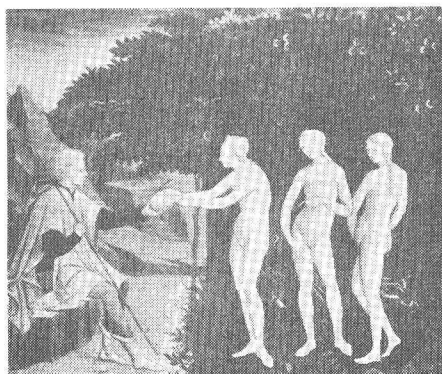


図21

アのラファエルロ以前の絵画にリンゴらしきものが描かれたのは、

十五世紀後期のフイレンツェ

の版画においてである。

E・ウイントは、「ル

ネサンスの異教秘

儀」の脚注におい

て、リンゴが描かれ

た版画「リンゴをも

った恋人たち」(図21)

を挙げている。しかし、

これらがリンゴかどうか

することはむずかしい。それが果物であろうことは古代の典拠や描かれた簞から推測できるとしても、円い果実にはナシや柑橘類もあり、この品種がリンゴである可能性は薄い。

ウィーナスの果実は、ラファエルロの場合同様にパリスの審判という主題の絵、特に十五世紀の小品に見いだされる。フラ・アンジエリコ(一四五五年没)流派の田形画「パリスの審判」(図22, Florence, National Museum)には、パリスが当時の宮廷風の服飾を着けたウィーナスに大きな玉を与える⁽²³⁾。これをマールはappleと判定するが、当時のフイレンツェにリンゴが普及していたかどうかは疑わしい。この画家は裸体の三女神のいる「パリスの審判」(図23、部分、Expenson Collection, London)も描き⁽²⁴⁾

そこでもパリスは巨大な球を持つ⁽²⁴⁾。この画家はシユプリンクによって「パリスの画家」と呼ばれる

画家であって、アンジェリコだけでなく、ツ

ツチェルロの影響も示し、カッソーネの絵画を制作した。こ

のロンドンの絵では、裸体の三女神は、やはり三美神とヴィーナスを描いたポッチェルリの名作「春」(Uffizi, Firenze)と同種の樹木の前に立つ。この樹木は当時のフィレンツェ絵画ではおなじみの柑橘類で、例えば、ウッチェルロの絵画「サン・ロマーノの戦い」(1450/60, London, National Gallery)の背景にも描かれ、そこには巨大な赤みがかった黄色い果実が表現されている。

このように、十五世紀のフィレンツェの絵画では至るところで柑橘類の表現に出会う。十五世紀初頭にはイスラム教徒によって伝えられた柑橘類の栽培がフィレンツェで始まっていただろう。こうした点から推測して、《パリスの画家》が黄金の果実と考えたのも多分柑橘類であろうし、それ故にウッチェルロの絵画同様に大きく描かれたに違いない。

ウイントは上述した著書の脚注でリングゴに関する文献を引用する。例えば、Alciatiの *Emblemata* (1542), Valerianoの *Hieroglyphica* (1575) などである。しかし、これらの著書はすべてリングゴが一般的になってからの文献で、十五世紀のイタリアでラテン語【*ponum*】やイタリア語【*pono*】が確実にリングゴとして理解された保証はない。だから、果実の品種は必ず絵画によって確認しなければならぬ。だから筆者には、十五世紀末のフィレンツェ版画に描かれた果実がリングゴであるとは判定できないのである。

しかもウイントは、フェラーラにあるスキファノイア宮殿の壁画

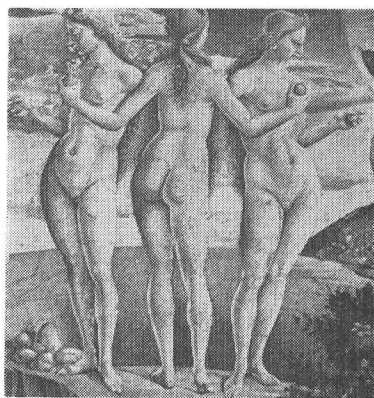


図24 (部分)

上部に描かれた
「三美神」(図
24、「人類の美術・ルネッサ
ンの世紀・イタリア
の美術、一四六〇—
一五〇〇年」のカラー
写真一六六図を参照)の持っている果
実を *apple* と断定

するが、よく観察するとそれは赤くて丸いリングゴというより、むしろイチジクのように見える。しかも山車の上で騎士に贈り物をしているヴィーナスが両手に持つ二つの果実もリングゴではない。右手にもつのは、白いごつごつした果実であって、それは多分ナシで、左手に持つ果実はザクロであろう。やはりウイントもまた、リングゴと他の果実との品種にはたいして意を払わない。このように検討してみると、古代の文献に関するウイントの引用において、たとえリングゴつまり【*apple*】という訳語があっても、日本人が考えるリングゴと解釈してはならないことになる。

このような解釈は、日本人にはサバであれマグロであれサカナと
いうようなものである。アップルとは西洋においては、果実程度の

意味しかもたないと思う必要がある。

そのことはバインナップルとかアプフェルジーネのように、アップルという言葉と組み合わせて様々の言葉を造語する伝統から明らかである。ただし、日本語で翻訳する場合は、正確には、林檎とは訳せない。日本では、林檎は唯一の品種しか示さないからである。

さて、三美神とウィーナスが果実を持つ図像は、一四九二年のマインツ版『サクソン人年代記』にもあり、ウィーナスは三個の玉を持つ。一四八八年のフランスの年代記『譚海』は、ウィーナスが「三つの金の果実」(trois pommes d'or)を右手に持つ、と書く。

高田勇氏は「金のりんご」と訳しておられるが、この時代にもう林檎として理解されていたかは疑わしい。⁽²⁵⁾

ネオ・プラトニズムに影響されたポツティチェルリが黄金の果実をリンゴと解釈しなかったことは、当時のネオ・プラトン主義者フィチーノも三女神の持ち物を赤い丸いリンゴとして解釈していなかった証拠ではないだろうか。

この果実についてフィチーノは『ピレポス注釈』をロレンツォ・オー華公へ献呈するための「序文」において、次ぎのように述べている。公理性を授けられて生きる者の誰もが、三つの生活即ち、瞑想的・生活・行動的生活・快樂的生活、が存在することを疑いません。このことは、人々が幸福への三つの道、即ち、知恵・権力・快樂、を選択しているためであります。しかし、私達は「知恵」という言葉

で自由学芸、また宗教上の平和への何等かの示唆と理解致します。

「権力」という言葉を使って私達は市民的行政や、同時に軍事における権威を持つこと、あるいは、巨大な富みや名声を得ること、あるいは、物事に果敢に従事すること、と考えます。最後に、そして疑いも無く、「快樂」という言葉のもとに五感の喜び、労働や苦悩の回避が含まれます。したがって詩人たちは最初のものをミネルヴァと、第二のものをユーノと、第三のものをウィーナスとなづけました。かつて、パリスを前にして三女神は黄金の果実、即ち栄冠と勝利を競いました。(Tres olim Paridem de pomo aureo, id est, de palma et victoria cercaverunt.) パリスは、幸福への最上の道のどれを選ぶべきかと深く吟味した上で、たまたま三つのうちから快樂を選択しました。しかし彼は知恵と権力とを蔑ろにしたために、慎重に幸福を願いつつ悲惨な目に遭うことになりました。⁽²⁶⁾

以上の英訳において、マイケル・J・アレンは de pomo aureo を for golden apple と訳して、pommum を単純にアップルと訳す伝統下にいることを示す。しかし、正確には fruit と訳すべきで、当時の絵画が示すように、フィチーノの頃の画家たちはパリスがウィーナスに与えた果実が赤い丸いリンゴであるとは想像もしていなかったからである。ポツティチェルリの想像力は、黄金の果実を黄色の柑橘類と見た。そもそも黄金の果実が赤いとは、不思議である。

とは言え、ラファエルが赤い果実に黄金色を重ねたことは注目

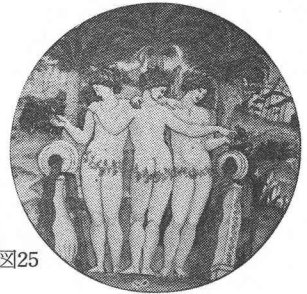


図25

に値する。恐らく、ラファエルロは、この矛盾に最初に直面した芸術家であつたに違いないが、ラファエルロがその後一度も油彩画でリングを描いていないので、黄金の果実||リングという図式を成立させてくれないのである。

ラファエルロの故郷ウルビーノではマヨリカ陶器が開発されるが、ウルビーノやグッピオで活躍した陶匠ジョルジョ・アンドレオーリは一五二五年頃にラファエルロの「三美神」を手本として絵皿「三美神」(図25/Albert Museum, London)を制作した⁽²⁷⁾。背景は異なるが、三美神たちがつけた赤い玉の首飾りの手本がラファエルロであることを示している。そこでは三美神たちはラファエルロの絵画とはやや違って、葉のついた赤い果実を持つ。その果実がざくろであろうことは、手本になったかもしれないマルコ・デンテの版画「三美神」から判明するが、この版画では、三美神は首飾りをつけていない。だから、これらののちの模作からラファエルロの想定した果実の品種を割り出すことは不可能である。そもそもポンペイ出土の古代の「三美神」(Napoli, Museo Nazionale)は、草花を持っていたし、ルネサンスのメダルでも小麦を持っている。ラファエルロが手本にできたシエナのピコロミーニ図書

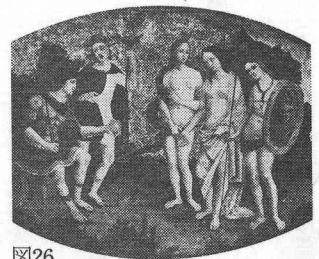


図26

館の古代彫刻「三美神」は手が破壊されていた。にもかかわらず、ラファエルロの果実の実体を求めるためにはシエナに戻らねばならない。ラファエルロがピッコロミーニ図書館の壁画制作に関与した後、シエナのランドルフ・ペトウルツチイは自分の宮廷の天井に、古代のテーマで絵を描かせたが、そのうちには、「三美神」や「パリスの審判」が含まれていた⁽²⁸⁾。ジャコモ・バッキアロットに帰せられるその「パリスの審判」(図26/ Metropolitan Museum)のパリスが持つのは、色彩は不明であるがやはり丸い玉であり、フィレンツェ絵画の影響を示しているように思われる。だから、ラファエルロの「三美神」の持つものも丸い玉であるように思われるが、しかし、それが何故赤みを帯びているのかは謎である。

以上述べたように、ルネサンス期には「原罪」でも「パリスの審判」でも、人間の選択における自由が問題にされたが、画家たちにとっては同時に、その選択は果実種の選択問題でもあった。画家たちは知らず知らずのうちに禁断の果実と黄金の果実をリングとして理解していく。それが逆に言葉の世界を侵していったのではないだろうか。イタリアの場合はその過程に複雑である。

註

- (1) 拙稿「ジェネローラと禁断の木の実」『大阪府立大学・人文科学論集』第2集、一九八四年、pp. 25-39.
- (2) James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols*, London, 1974. "Adam and Eve", "Apple", "Hercules", "Judgement of Paris". を参照。この著者は、apple が、古代ギリシアやローマに実際に普及していたかどうか、そして *ἀγλαυ* に相当する果実が、赤いリンゴであるかどうかには全く無関心である。また、ローマ時代によく知られた蛇が巻き付いた木の下にいるヘラクレスのイメージは、エデンの園の木がリンゴである伝統の根本資料であったかもしれない (p. 150)、と著者は述べるが、そうであるなら、まさにローマ時代のそれらのイメージにおいて赤い丸い林檎が現れなければならない。その確認がない以上、著者の意見は怪しい。そもそも、イタリアでは、古代からルネサンスまでの絵画や彫刻において殆どの禁断の木がイチジクであったのだから、いつそのようなイメージのすりかえができたというのだろうか。
- (3) 高津春繁訳『オデュッセイア』第七巻、111-121. (読摩書房、一九六九年) 四八頁に「りんご」という訳がある。その田中秀央、前田敏作訳、オウィディウス著『転身物語』(人文書院、一九六六年)ではタマサスの野の《黄金の林檎》(p. 371-373.)、ヘスペリデスの贈物としての金色の《林檎》(p. 381) という訳がある。パリスの審判に関する内容は意外にも少なへ、『ヘリアス』にも『変身物語』にもない。余りにも有谷で敢えて註す必要がなかったからであらうか。詳しい内容については註(26)を参照。
- (4) 古代の果実史の研究には美術が極めて重要な資料になるのではないだろうか。
- (5) Cf. Max J. Friedländer et Jacob Rosenberg, *Les peintures de Lucas Cranach*, Paris, 1978.
- クラナッンの油彩画「マダムとエウマ」だけでなく二十数点を数える。マダムの所作は常にユーキラスである。
- (6) J. Snyder, Jan van Eyck and Adam's apple, *The Art Bulletin*, December 1976, Vol. LVIII. pp. 511-515.
- (7) 「ルター著作集」第一集、聖文舎、一九六三年、印具徹訳 pp. 260-263.
- (8) D. Koepplin, T. Falk, *Lukas Cranach, Gemälde-Zeichnungen・Druckgraphik*, Band 2, Basel, 1976, pp. 613-618.
- (9) Jean-Louis Vaudoyer, *Le Nu Féminin*, Paris, tab. 36.; Cf. Jan Bialostocki, *Malerei. PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE*・BAND 8, Berlin, 1971, p. 207.
- (10) Charle de Tolnay, *Michelangelo II*, Princeton, 1969, p. 31, 134.
- (11) Paul Oskar Kristeller, *HUMANISMUS UND RENAISSANCE I*, 1974, p. 185; II, 1976, München, p. 121).
- (12) Esther Gordon Dotson, *An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling*, Part I, *The Art Bulletin*, June 1979 Vol. LXI Nom. 2, p. 242.

- (17) *Corpus dei DISEGNI DI MICHELANGELO* di Charles de Tolnay, presentazione di Mario Salmi, Novara, 1971, pp. 72-73. Corpus 71r.
- (18) ノルマンローヌ『キリンノ神話』第二卷ノ一ノ一ノ(徳博春繁訳)『岩波文庫』p.103。; James Hall, *op. cit.*, p.150.
- (19) 泉茂一『キリンノ神話』上巻『新編』p.84.
- (20) Georg Kauffmann. Die Kunst des 16. Jahrhunderts, *PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE*, BAND 8, Berlin, 1970, p.214.
- (21) E. Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*, London, 1969, pp.27-30, figs. 29, 32.
- (22) Anna Forlani Tempesti, "I Disegni" in *Raffaello*, Vol. II, Novara, 1968, pp.358-359, tav. 78.
- (23) Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1962, pp.86-87. 邦訳『装幀神話』『トロロロニ研究』美術出版社一九七一年『pp.77-78.
- (24) Cf. *L'Opera completa del Bronzino*, coordinata da E. Baccheschi, Milano, 1973, tav. XXXVI.
- (25) *Ibid.* tav. LVIII.
- (26) E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Pergine Book (1st ed. 1958) 1967, p.84, note 12. ; 邦訳田中『藤田加藤訳『ルネサンスの異教秘儀』』p.303.
- (27) Cf. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting* X, Fig. 129).
- (28) Cf. Van Marle, *ibid.*, Fig. 131
- (29) J. Seznec, *La Survivance des Dieux Antiques*, Paris, 1980 (1st ed. 1940) pp.212-215. ; キン・ヤク・ドマン著『岩田繁徳』『神々不死な神』美術出版社一九七七年 二五二-二五三頁。
- (30) Marsilio Ficino: *The Philebus Commentary*, A Critical Edition and Translation by Michael J. Allen. California Press, 1975. pp.480-483. ふなむじ『ペリウスの物語のじりつじりつ』キントスガ語じりつてくるが、ヤリじりつ黄金ヤリじりつ表紙にふなむじの表紙にみゆみゆのappleの絵がある。
- Lucian, *The Judgement of the Goddesses*, *Lucian*, with an english translation by A. M. Harman, in eight volumes III, Haverd University Press, 1960, pp.382-409.
- (31) Cf. Albert Mrtini, *Renaissance et Manierisme*, Librairie Hachette, 1963, p.106.
- (32) Cf. Fiorella Sricchia Santoro, 'Ricerche senesi' 2. II Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci, *Prospettiva* 29 Aprile 1982, pp.24-31. tav. 9.