

Youths Loved by Venus: Hippolytus, Adonis, and Tannhäuser

TORIGOE Teruaki J. I.

Abstract

In this essay on the representations of Goddess Venus, I discuss the following points:

- (1) There is a gap between Euripides' *Hippolytus* and later dramatic works dealing with Phaedra, a woman who loves her son-in-law, written by Seneca, Racine, D'Annunzio, and others, although these have been regarded as a series of variations of the Euripides' masterpiece. My point is that in these later works the goddess either completely or almost completely disappears from the stage, whereas the Euripides' drama is about revenge devised by the goddess, an important protagonist, on a youth who despises her.
- (2) It is possible to postulate a different series of variations of the Euripides' work—Shakespeare's *Venus and Adonis*, Marino's *Adone*, and the Tannhäuser stories—if we pay attention to the fact that all these works pivot on the love relationship between the goddess and mortal youths.
- (3) Marino's *Adone*, while written within the Christian background, presents a view different from a common medieval one that regarded Venus as a witch. This change is a result of following Ovid's original story, which narrated the love between Venus and Adonis as a mutual one.
- (4) Adonis' rejection of seduction by Venus narrated in Shakespeare's *Venus and Adonis* is in opposition to Ovid and Marino and in line with the medieval view, while Adonis' contempt of the goddess is similar to the youth's attitude found in Euripides' *Hippolytus* and Seneca's *Phaedra*.
- (5) The stance adopted in the Tannhäuser stories culminating in

Wagner's opera is quite medieval in regarding the love relationship with Venus as a sin and the goddess as a witch.

- (6) Titian, Carracci, and Rubens depict the relationship between Venus and Adonis as a mutual love and do not show in it a sense of sin or twisted emotions.
- (7) In his many nude Venuses, Cranach the Father, a close ally of Luther, avoids depicting the explicit or implicit sexual relations between Venus and men or male gods, limiting himself to the themes of the mother-and-child relationship between Venus and Cupid, and of the judgment of Paris, which could be morally interpreted.

女神ヴィーナスの愛した青年たち

——ヒッポリュトス、アドニス、タンホイザー——

鳥越輝昭

はじめに

近頃わたくしは女神ヴィーナスがどのように表象されてきたのかに関心を持っている。そして、このテーマに関して、すでに二本の拙文を発表した。すなわち、「ヴィーナスの表象の変容、付加、消滅―帝政期ローマからルネサンスへ」（『人文研究』第一九三集、二〇一七）と「ヴィーナスの運命 一八七〇～二〇一三年―マゾッホからポランスキーまで」（『自然・人間・神々―時代と地域の交差する場―御茶の水書房、二〇一九）のふたつである。

ヴィーナスをめぐる表象史に関心を持つ理由は、西洋の精神史・文化史を通観するとき、その中心には多神教から始まり、一神教を経由して、ふたたび多神教に至った変化があったように思われ、その変化を象徴する存在がヴィーナスであったように見えるからである。多神教は、もう少しゆるやかに多元性、一神教は一元性、と言

い換えることも可能だろうと考えてもいる。古代のギリシアと古代のローマは、ともにキリスト教という一神教・一元的原理が支配的になるまでは多神教の多元的な社会だった。その後、西洋は長い年月を経ながらゆるやかに一神教的・一元的社会へと移行したが、やがて千年を超える年月が経過した一九世紀の後期には、ふたたび多神教・多元的な社会に戻ったと言えそうである。

西洋社会が一神教・一元化していった時期の目印は、キリスト教がテオドシウス帝により、ローマおよびローマの支配下にあったギリシアの国教とされた三九三年と見なすことができるだろう。一方、西洋社会がふたたび多神教・多元化した時期の目印は、ニーチェの「神は死んだ」という言葉が広く衝撃を与えた一八八〇年代と見なすことができるだろう。あるいは、多神教の神々の祭儀であるオリンピックの開催がテオドシウス帝によって禁じられた三九三年を一神教・一元化の目印とし、ふたたびオリンピックがナシヨナリズムと身体崇拜の祭儀として復活した一八九六年を多神教・多元化の目印にするのも良いかもしれない。

わたくしが発表したふたつの拙文のうち最初のものは、(一)多神教・多元性の社会だった古代のローマにおいて生じたヴィーナス認識の変質、(二)多神教・多元性の時代の兆したルネサンス期とそれ以前の中世におけるヴィーナスの扱いの相違に目を向けた。第二の拙文は、多神教・多元性の時代に戻った一九世紀後期以後の西洋社会のなかで、ヴィーナスがどのような多様な生き延び方をしたのかを扱ったものだった。

以下に綴る拙文では、多神教・多元化の兆していたルネサンスから近代にかけて、女神ヴィーナスが描出される場合に見られた相違に目を向けたいと考えている。

一 エウリピデス『ヒッポリュトス』以後の別系譜

古代ギリシアの劇作家エウリピデス (Eὐριπίδης, Euripides, c. 480-c. 406 BC) に、人も知る『ヒッポリュトス』(Ἱππολύτη) (428 BC) という衝撃的な傑作がある。この劇では、女神アフロディテ(ホヴィーナス)が自分を尊崇しない青年ヒッポリュトスに憤慨し、罰を与えるために、その義母ファイドラにこの青年を横恋慕させる。夫が死去したとの誤報を幸い、ファイドラはヒッポリュトスに求愛するが、拒絶される。ファイドラは、帰国した夫に対してヒッポリュトスに強姦されたと主張。それを信じた夫は、ヒッポリュトスを国外に追放するとともに、ポセイドン神にヒッポリュトス殺害を祈願する。ポセイドンは祈願に答えて怪物を派遣し、二頭立ての戦車で走っていたヒッポリュトスの馬たちを戦慄させる。馬たちは暴走してヒッポリュトスを引きずりまわり、わずたの状態にして殺害する。ファイドラは夫に強姦は嘘だったことを告白し自殺する。

異常なできごとの連鎖が強烈な印象をあたえる戯曲である。ゆえに、この作品はのちの時代の劇作家たちを大いに刺激し、この戯曲から着想した作品がいくつか生まれた。そのなかには、ラシーヌ (Jean Racine, 1639-1699) の『フェードル *Phèdre*』のように、エウリピデスのものに劣らぬ強烈な印象をあたえる名作もある。

エウリピデスの『ヒッポリュトス』以後、それをインスピレーションの源として書かれた作品の系譜を考えるのは自然な成り行きである。系譜は、セネカ (Annaeus Seneca, c. 4 BC-AD 65) の『ファエドラ *Phaedra*』(1st century) に始まり、ラシーヌの『フェードル』、ダヌンツィオ (Gabriele D'Annunzio, 1863-1938) の『フェー

ドラ *Fedra*] (1909)・ウナムノ (Miguel de Unamuno, 1864-1936) の『フェーラ *Fedra*] (1910) と同様に繋がってゆく。その系譜には、さらにジュール・ダッシン (Jules Dassin, 1911-2008) 制作の映画『死んでもいい *Faedra*] (1962) を加えても良さそうである。イタリアでは、エウリピデス、セネカ、ラシーヌの作品をイタリア語に翻訳し、ダヌンツィオのイタリア語作品を加えて一冊にまとめた本も出版されている (Maria Grazia Ciani, a cura di, Euripide, Seneca, Racine, D'Annunzio: *Fedra, Variazioni sul mito*, Venezia: Marsilio, 2003)。

これらの作品では、いずれの場合にも、年長の後妻が、義理の息子となった青年に路ならぬ恋をする。その後の展開は、多少異なることもある。セネカとラシーヌの作品では、エウリピデスの場合と同様に、後妻は義理の息子を誘惑することに失敗して復讐する。復讐の仕方もエウリピデスの場合と同様で、後妻は強姦されたと夫に誤認させ、青年は戦車で走行中に、後妻の夫の祈願によりポセイドンから派遣された怪物に馬が動転して落命する。ダヌンツィオの作品も同様の展開だが、青年の死は戦車でなく、乗馬がポセイドンの派遣した海馬に動転した結果である。ウナムノの作品では、後妻は義理の息子に恋情を告白し拒絶されるが、青年の死には至らない。焦がれ死にする後妻が、夫に真実を告白する手紙を残し、夫と青年は和解するからである。ダッシンの映画では、後妻と義理の息子は一旦は愛人関係になるものの、青年の愛が冷める。後妻は青年が別の女性と結婚するのを妨害するために、夫に青年との関係を告白し、義絶された青年は自分の運転するスポーツカーで事故死する。

しかし、わたくしのように女神ヴィーナスをめぐる表象史を考察している者にとって、右の系譜はじつは重要な意味を持たない。右の系譜の中軸とされているのは、セネカ、ラシーヌ、ダヌンツィオ、ウナムノ、ダッシンの作品の題が端的に示しているように、後妻のファエドラーフェードルフェードラーフェドラーである。この女

性の名前の揺れは、単にそれぞれの言語の発音癖の結果でしかない。義理の息子に路ならぬ恋をし、多くの場合、拒絶されると殺害を企てるこの後妻は衝撃的存在であり、この女性を一連の作品の中心だと考えるなら、たしかに右の系譜ができあがる。

しかし、注目すべきことだが、エウリピデスの作品では、なるほどファイドラは重要な役割を果たしてはいても、けっして中心的存在ではないのである。エウリピデスの『ヒッポリュトス』のなかでは、女神アフロディテ（非ヴィーナス）が話の展開を定める重要な登場人物なのだが、そのアフロディテにとってファイドラは、「彼女の不運をわたしはあまり重視していない」（Euripides, 128-129）程度の存在にすぎない。アフロディテが怒りを覚え、死に至る罰を与えようとする対象は、あくまでも青年ヒッポリュトスである。その理由は、この青年だけが、町の市民のなかでアフロディテを最低の神だと公言して尊崇せず、アフロディテの司る恋愛も結婚も避けているからであり、その一方で、独身を良しとする女神アルテミスを尊崇し一緒に仲良く狩りをしたりしているからなのである（Euripides, 124-127）。後妻ファイドラは、アフロディテが憎むヒッポリュトスを罰するために利用する単なる道具にすぎない。まさしく「重視していない」存在なのである。『ヒッポリュトス』という芝居は、青年ヒッポリュトスがどのようにアフロディテによって罰を与えられるかを物語る作品である。だからこそ、芝居の題は、「ファイドラ」でなく『ヒッポリュトス』と名付けられている。この芝居は、アフロディテ対ヒッポリュトスという関係を中心軸にするものである。

じつは、エウリピデス、セネカ、ラシーヌ、ダヌンツィオ、ウナムノ、ダッシンという系譜のなかで、女神ヴィーナスとの関係で決定的な変更を加えたのは、早くも二人目のセネカである。セネカの『ファエドラ』の場合

も、たしかにヒッポリュトスは話の展開の中心となる登場人物のひとりで、その点ではエウリピデスの芝居と共通している。しかし、この作品はエウリピデスの作品と決定的に異なる側面を持っている。エウリピデスの芝居で中心軸となっていた、アフロディテ対ヒッポリュトスという関係が完全に消滅しているのである。この芝居のヴィーナス（*ホアフロディテ*）はヒッポリュトスを罰しようとするのではなく、*ファエドラ*自身を罰しようとするからである。セネカのこの芝居のなかでヴィーナスが*ファエドラ*を罰して恋に狂わせる理由は、*ファエドラ*の台詞のなかで説明される。*ファエドラ*によれば、この女神は、かつて軍神マルスとの不倫をボエブス^{II}アポロン神により夫に告げ口された結果として大恥をかかされたことを恨み、そのボエブス^{II}アポロン神の子孫である*ファエドラ*を罰しようとしているのである（*Seneca, II, 124-129*）。

注目して良いことだが、セネカの『*ファエドラ*』以後、*ダッシン*の映画まで、*アフロディテ*とヴィーナスに対するヒッポリュトス、という対立軸は二度と復活することがない。ラシーヌ以後のこれらの劇作家や監督はすべて、その点でエウリピデスではなくセネカに倣ったのである。そして同様に注目すべきことだが、セネカのこの作品以降、*アフロディテ*とヴィーナス自身も登場人物として舞台上に二度と姿を見ることがない。*アフロディテ*とヴィーナスは、ウナムノの『*フェドラ*』の場合のように完全に無視されるか、ラシーヌの『*フェードル*』のように、*フェードル*の台詞のなかで、自分への強力な影響力として言及されたり（「ヴィーナスの恐ろしい炎」*Racine, 831*）、*ダヌンツィオ*の『*フェードラ*』のように、*フェードラ*の台詞のなかで、心に現れる幻想として語られたり（*D'Annunzio, 251*）、*ダッシン*の映画のように、*アフロディテ*とヴィーナスの彫像として映されるだけである。つまり、セネカから*ダッシン*へ至る系譜のなかでは、*アフロディテ*とヴィーナスは、女主人公の精神

の内部のできごとに内面化されるか、存在が完全（あるいはほぼ完全に）消滅してしまったのである。

ところが、エウリピデスの『ヒッポリュトス』に見られたアフロディテ・ヴィーナス対青年という対立軸は、思いがけず、セネカからダッシンへとという流れとはまったく別のところで継承されている。それが、ヴィーナス対アドニス、ヴィーナス対タンホイザーである。

二 マリーノの『アドーネ』

あらかじめ断っておかねばならないが、以下で取り上げる三つの作品の場合、女神ヴィーナスは青年を憎むわけではない。むしろ、青年を強く愛するのである。その点で、これらの作品は、エウリピデスの『ヒッポリュトス』とは異なっている。しかし、ヴィーナスと青年とのあいだの関係を決定的に重要な軸として話が展開する点に注目するなら、そのような関係が不在のセネカからダッシンにいたる系譜よりも、はるかにエウリピデスの『ヒッポリュトス』に近い。わたくしのようにヴィーナスをめぐる精神史を考察する者にとって、その意味でこれらの三作は見逃すことのできない作品群なのである。

マリーノ (Giambattista Marino, 1568-1625) 作『アドーネ *L'Adone*』(1623) は、のちに取り上げるシェークスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『ヴィーナスとアドニス *Venus and Adonis*』(1593) と同く、話の筋の根幹はオウィディウス (Publius Ovidius Naso, 43 BC-AD 17/18) の『変身物語 *Metamorphoseon Libri*』(AD 8) のなかのひとつの物語 (Book X) を土台にしてゐる。なお、言うまでもなく、「アドーネ」はア

ドニスのイタリア語表記であり、アドニスとアドーネは同一の存在を指している。

オウイデイウスが物語るヴィーナスとアドニスの話は、すこぶる簡略なものである。すなわち、女神ヴィーナスが、息子キューピッドの背の簾に入っていた矢で偶然に傷を受ける。これは、傷を受けた者を恋に落ちさせる力を持つ矢である。この矢の力によりヴィーナスは青年アドニスの美貌に心を動かされ、アドニスを恋する。ヴィーナスは、愛人となったアドニスに、わたしのことを大切に思うなら、狩りに際しては猪・狼・虎のような「ヴィーナスの心を動かした若さや美貌などに心を動かすことのない」野獣を避けるように懇願する（Ovid. II.545-549）。しかし、猛勇に溢れ、狩りをしたくて堪らないアドニスは猪に立ち向かい、突き刺されて死ぬ。ヴィーナスは、自分は嘆きやむことがないだろうと言い、さらにアドニスの流した血からアネモネの花を生じさせる。

マリーノの『アドーネ』は、オウイデイウスのこの短いストーリーを中核にしながらも、それに関わりのありそうな、ありとあらゆるものを盛り込んで、二〇歌、四万行を超える長大な物語詩となっている。この物語の大海のなかで注目すべきは、マリーノの『アドーネ』が、きわめて重要な点でオウイデイウスの『変身物語』を忠実に継承していることである。それが、のちに注目するシェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』とは対照的である。その重要な点とは、アドニスがヴィーナスの求愛に応じることである。

オウイデイウスの『変身物語』では、ヴィーナスは、息子キューピッドの矢の力によりアドニスを恋するが、つぎの箇所注目すれば、この人間の青年が女神ヴィーナスの求愛に応じ、ふたりが愛人関係となっていることは明らかである。引用するのは、ふたりで一緒に仲良く狩猟をしたあとのヴィーナスの仕草である。

ヴィーナスは、草地とアドニスの上に横になり、彼の胸を枕とし、口づけの合間に言葉を混ぜながら、……
 (Ovid. X. II. 557-559. 本稿中の邦訳は、すべて拙訳である)

マリノーの『アドーネ』でも、アドーネはヴィーナスの求愛を受け入れ、ふたりは相愛の関係になり、アポロンの神の媒介により結婚する。そののち、狩猟から戻ったアドニスをヴィーナスはこのように迎えている。

ヴィーナスはアドニスの脇腹を両腕でひしと抱き、アドニスと両膝を合わせて草の上に座り、自分を夢中にさせている青年をうっとり眺める。…〈中略〉…ふたりは、胸と胸、顔と顔を合わせる。ヴィーナスは、青年が口づけし笑うと、口と眼で、その口づけと笑いとを貪り、喜ぶ。(Marino. VIII. stanzas 108-109)

マリノーは作中でヴィーナスとアドーネを「ふたりの幸せな恋人たち」(VIII. stanzas 107)と表現するのだが、なるほどこれなら確かにそうであるだろう。

さらにこの物語詩のなかのアドーネによるヴィーナスの求愛への応じ方については、ふたつの特徴がある。ひとつは、ヴィーナスへの応じ方がすこぶる積極的であること、もうひとつは、ヴィーナスと恋仲になることについて、屈折した感情や後悔の念を見せないことである。アドーネは、ヴィーナスに対してこのように言っている。

このうえなく愛しい方よ。仮にあなたがこの上ない情け知らずであつても、類い希な別の美しさがぼくの戦利品です。あなたの眼だけでも、ぼくは危険を冒してかまわない。あなたの眼は、ぼく自身の眼より大切だ。そのなかに、ぼくの運命が巡っている。あなたの眼がぼくの命であり、ぼくの死なのです。(V, stanza

106)

もう一点、マリーノの『アドーネ』について注目すべきことがある。この物語詩は、キリスト教化をしている社会環境を当然の状態として語られていることである。その証拠に、著者マリーノは、逃げ去ることによつてしか勝利できない「家庭内の敵」の例として、『旧約聖書』の「創世記」で語られるエヴァによるアダムの誘惑を挙げる。「家庭内の敵」について、「その例が、アダムが禁断の食べ物を味わうようにせき立て誘惑したあの女だ」(VI, stanza 5)。と言っているのである。

しかし、我々が注目しなければならぬのは、青年が女神ヴィーナスの求愛に応じることの意味が、オウィディウスの場合とマリーノの場合とは決定的に異なることである。古代ローマの多神教的環境のなかでのヴィーナスは、すでに別所でふれたように(鳥越、二〇一七)、国家の守護神の役割を果たす重要な女神だった。それに対して、キリスト教社会では女神ヴィーナスは伝統的に批判的に認識される存在だったのである。ダンテ(Dante Alighieri, c. 1296-1321) は『神曲 *La divina commedia*』(1321) のなかで、ヴィーナスの星である金星について、つぎのように述べていた。

世界の人々は、危険なことに、昔は、キプロス生まれの美しい女神ヴィーナスが天の第三周転円を回転すると、愚かな愛の光を発すると信じ、古代の過誤のなかにいた人々は敬して犠牲を捧げ、奉獻の叫びをあげたばかりか、ディオオーネには女神の母として、キューピッドには女神の息子として敬意を表した (Paradiso, VIII, ll.1-8)

ここでは、ダンテが古代の多神教時代のヴィーナス崇拜を「過誤」と捉え、ヴィーナスに由来する愛を、キリスト教的でない「愚かな愛」と評しているのが見られる(鳥越、二〇一七、42)。

中世学者ジェフリー・バートン・ラッセルに、ヨーロッパキリスト教社会のなかでの悪魔概念の展開を入念に辿った連作がある。ラッセルは、そのなかの一書で、中世のひとたちがキリスト教以外の異教の神々を悪魔と見なしたこと (Russell: 1984, 67)、異教の神殿を悪魔の住む場所と見なして破壊するか、キリスト教会に転用して聖化したことを指摘している (*Ibid.*, 71)。また別の著書では、牧神パンの毛深い山羊的な姿や、その角や割れた蹄が悪魔の形態の形成に強い影響を与えたことを述べ、禁欲を信条とするキリスト教徒にとって、この性欲の神は悪魔の原理と見なされたことを指摘している (Russell: 1977, 126)。このような全体的状況のなかに置かれてみれば、右で見たダンテのヴィーナス認識が良く理解できよう。

一九世紀後期のオーストリア作家マゾッホ (Leopold von Sacher-Masoch, 1836-1895) は、小説『毛皮を着たヴィーナス *Venus im Pelz*』(1870)のなかで、女神ヴィーナスに、「あなたたち〔アルプス北方のヨーロッパ近代人〕は、ギリシアのわたしたち笑い暮らす神々を悪魔と見なし、わたしヴィーナスを魔女と見なしてきた」と

言わせている (Sacher-Masoch, 2)。けれども、その発言は、近代ではなくむしろ中世のヨーロッパにより良く当てはまるものだった。したがって、注目すべきことに、近世イタリアのマリーノの『アドーネ』には中世のヴィーナス観とはまったく異なるヴィーナス観が示されたことになる。マリーノは異教の作家オウイデイウスの原作のなかのアドニスのある方を尊重することによって、ヴィーナスについても、伝統的なヴィーナス＝魔女女観とは異なるヴィーナス像を描き出したことになるのである。

三 シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』

シェークスピアの物語詩『ヴィーナスとアドニス』は、マリーノの『アドーネ』と同様に、オウイデイウス『変身物語』のなかの物語を中核にするものである。しかし、シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』には、オウイデイウスの作品ともマリーノの作品とも大きく異なっている点がある。これらの二作と異なり、シェークスピアのアドニスは、ヴィーナスの求愛あるいは誘惑を断固拒絶するのである。

この作中のヴィーナスは、行動と言葉の両面からアドニスに積極的に求愛する。まず行動。アドニスが翌日は猪狩りに出かけると言うのを聞いたヴィーナスは、アドニスの首に両腕をまき付けて仰向けに倒れ、アドニスはその腹上にのしかかる体勢になる。けれども、ヴィーナスの期待に反して、アドニスは性行為に及ばない (Shakespeare, II, 589-598)。それほど口づけを続けても、アドニスの情欲をかき立てることができなく (Ibid., II, 605-607)。

ヴィーナスは、言葉ではつぎのような説得を試みる。

実りない貞潔を尊重して愛に欠ける巫女や自分だけを愛する修道女、地上に欠乏を産み出し娘や息子を不毛にする者たちよ、愛には気前よく振る舞え、：〈中略〉：アドニスよ、お前の身体は子孫を飲み込み葬る墓のようなもの、お前が壊して暗黒のなかに落とし入れさえしなければ、時の進行どおりに生まれたはずの子孫たちを葬ってしまう (*Ibid.*, II, 751-760)。

ヴィーナスは、アドニスに愛の行為をおこなって子孫をつくるべきだと説くのである。それに対して、アドニスはたいへん興味深い反論をする。

ぼくは愛を嫌っているわけではありません。見ず知らずの誰でも抱かせようとする、愛についてのあなたの手管を嫌っているのです。あなたはそれを子孫繁栄のためにしているのだという。：〈中略〉：それを「愛 Love」と呼ばないでほしい。なぜなら、地上で汗を流す「情欲 Lust」に名を騙り取られたため、「愛」は天へ逃げ去ったからです。：〈中略〉：「愛」は飽きることがないけれど、「情欲」は大食漢と同じく死ぬ。「愛」は全体が真実だけれど、「情欲」は、ねつ造した嘘だらけだ (*Ibid.*, II, 789-804)。

ここでは、「愛」を司るとされている女神ヴィーナスを、「情欲」を司る女神だと捉え直す認識の根本的な転換が

なされている。前節でふれた事柄との関連で言うなら、このヴィーナス観は、中世キリスト教社会での認識に近い。シエークスピアの『ヴィーナスとアドニス』には、性欲の牧神パンを悪魔と見なしたのと類似する精神が働いているのである。しかし、注目すべき点はそれだけではない。

シエークスピアの『ヴィーナスとアドニス』を先行作品と比較してみると、アドニスがヴィーナスの求愛に応えない点で、オウイデウスとまったく異なっているのに加えて、さらにふたつ興味深い特徴が見つかる。そのひとつは、シエークスピアのこの作品は、主人公の青年が女神ヴィーナス（*ヒアフロディテ*）に軽蔑的に対応する点では、エウリピデスの『ヒッポリュトス』に似た側面を持っていることである。繰り返すなら、エウリピデスの描き出したヒッポリュトスは、ヴィーナスを「神々のなかの最低の神」と公言していたのである。

もうひとつ注目されるのは、「愛」と「情欲」とは別物だとの認識を示す点だが、セネカの『ヒッポリュトス』と類似していることである。セネカのこの戯曲のなかでは、ファエドラの乳母が、つぎのようにいう。

下劣な悪しき狂気である「情欲 *Ibidio*」が、「愛 *amor*」を神に祭り上げたのですよ。もっと放埒に振る舞えるように情熱に、在りもしない神性を与えたのです。エリクスの女神ヴィーナスが息子キューピッドを至る所にさまよわせている。息子は天空を飛んで手に持つ好色な武器を使う。この子は、地位は最低ながら、強大な支配地域を手に行っている神だ、などとね。恋に狂った者たちが、このような空しい考えを抱き、ヴィーナスが女神だとか神の弓矢が存在するとか言うのです (Seneca. II. 195-203)。

乳母のこの考え方は、驚くほど近代の一般的なものと考え方に近い。ちなみに、「情欲」を「愛」と区別して「情欲」を批判するこの考え方は、いわゆるストア派の考え方だろうが、ストア派とキリスト教のものの考え方がこの点で近似しているのも興味深い。

いずれにしても、シエークスピアの『ヴィーナスとアドニス』は、アドニスがヴィーナスの求愛を受け入れるオウイデイウスの物語とも異質の作品であるし、ヴィーナスの求愛を積極的かつ肯定的に受け入れるマリーノの作品とも異質の作品である。そしてそのように異質であることによって、むしろキリスト教やストア派の伝統的な姿勢に従っているのである。

四 『タンホイザー』

『タンホイザー *Tannhäuser*』はワグナーのオペラとしてよく知られている。有名な作品であるため、あらすじを述べる必要もないのだが、略述すれば、このようなものである。吟遊詩人タンホイザーは、ヴィーナスに愛されながら、その住処にしばらく滞在していたが、自由を求めて去る。タンホイザーは旧知の方伯の館で開催される歌合戦に参加するが、ヴィーナスを称える歌を歌って響壁を買う。しかし、方伯の娘エリザベートによる擁護に感動し、回心してローマ巡礼に加わり、ローマ教皇から赦罪を得ようとする。しかし教皇は赦罪を認めない。絶望したタンホイザーはふたたびヴィーナスのもとへ戻ろうとするけれども、死に瀕したエリザベートによる聖母マリアへの祈りにより、罪の許しを得て天国へ上る。

舞台上上演される場合、主役のタンホイザーはキャリアを積んだ歌手が演じることが多いため、熟年の人物だと誤解されかねない。しかし、女主人公のエリザベートは若い未婚の娘である。タンホイザーはその娘と恋愛関係になるのだから、青年と考えるのが自然だろう。ゆえに、ヴィーナスと青年の関係を考察するこの拙文の対象となるのである。

ワグナーのオペラ『タンホイザー』は、一九世紀半ばの一八四五年に初演されたものだが、原話のバラッドを記した最古の写本は一四〇〇年代半ばのもので、その後、一六世紀初頭の一五一五年頃から多数の印刷版がドイツで出版されたという (Clifton-Everest, 2)。多数のバラッドが出版された時期を見るなら、シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』(1593) やマリーノの『ヴィーナスとアドニス』(1623) の出版時期と多かれ少なかれ重なっているともいえる。

バラッドについてもワグナーのオペラについても、ヴィーナスに注目しながらタンホイザー物語を検討してみると、興味深い特徴がいくつか見つかる。特徴のひとつは、ヴィーナスの住んでいる場所である。その場所はバラッドでは、簡単に「ヴェヌスベルク Venusberg」、すなわち「ヴィーナスの山」と呼ばれているだけだが、ワグナーのオペラのト書きでは、山というよりむしろ山のなかにある洞窟である。そこは、昼でも入口から薄明かりが差し込んでくるだけの暗い場所である。さらに、重要な登場人物であるヴィーナスの台詞を見ると、この洞窟には「地中」のイメージが強い。ヴィーナスは、「わたしたち喜びの神々は、人間たちの愚かで重苦しい妄想を避けて、地中深く (tief in der Erde) の温かな子宮のなかへと逃れたのです」といっている (Voss, 65)。

ラッセルによれば、ヨーロッパの中世には、悪魔は一般に「地中」に住むと考えられ、地獄は大地の中心に置

かれるのが普通だった (Russell: 1984, 71-72)。ダンテの『神曲』でも、周知のように、地獄は「地中」にあって、そこでは悪魔たちが活動し、最深部の中心には魔王サタンがいた。ワグナー『タンホイザー』のなかのヴィーナスなどの「喜びの神々」も、のちに見るとおり、キリスト教社会では悪魔と見なされる存在である。

「ヴェヌスベルク」は、ワグナーのオペラでは、ドイツの中央あたりの都市アイゼナハ（方伯の城がある都市）の近くにあるとされている。たしかに、そこから一二〇キロメートルほど西方の、のちにマゲデブルク市が建設された場所に、古代にユリウス・カエサルがヴィーナスの神殿を奉獻したことが知られている (Ozment, 193)。しかし、古代ギリシア以来、伝統的にヴィーナススファフロデイトの住居は、ギリシアでもっとも高いオリュンポス山、もしくは地中海のキプロス島西部の港町パフォスにあるとされてきた。居住地はドイツのなかでもなかったし、「地中」でもなかったのである。すなわち、タンホイザー物語では、ヴィーナスの居住地に根本的な変更が加えられたということである。

重要なのは、居住地の変更が、ヴィーナスの位置付けの変更でもあったことである。オペラ『タンホイザー』の世界観の主流をなす公爵たちの認識では、「ヴェヌスベルク」とは地獄の別名だった。ヴェヌスベルクを称えるタンホイザーに対して公爵たちは、「あの者は、地獄の快楽 (der Holle Lust) に与ったのだ。ヴェヌスベルクに留まったのだ。ゆゆしきこと、忌むべきこと、呪うべきことだ」と言って断罪する (Wagner, 80)。悔い改めたタンホイザーが罪の許しを得ようとしたローマ教皇も、ヴェヌスベルクについて同様の見方をしている。教皇は、「あなたは悪しき快楽に与った、地獄の熱 (Holle Glut) に身を焦がした、ヴェヌスベルクに滞在した。それゆえ、神から永遠の断罪を受けたのだ」というのである (Ibid., 90)。主人公のタンホイザー自身も、ヴェヌス

ベルクでヴィーナスと愛欲の生活をしたことについて、「罪」を犯したのだと認識している。タンホイザーは、「ぼくはどうすれば神の恩寵を得られるのか。ぼくの罪をどうすれば償えるのか」という (*Ibid.*, 83)。

すなわち、このオペラは、「ヴェヌスベルク」＝地獄、という共通認識のもとで書かれているのである。このような見方にしたがえば、女神ヴィーナスは地獄の住人なのだから、当然魔女だということになるだろう。興味深いことに、先にふれたマゾッホ『毛皮を着たヴィーナス』のなかの女神ヴィーナスの発言―「あなたたち（アルプス北方のヨーロッパ近代人）は、ギリシアのわたしたち笑い暮らす神々を悪魔と見なし、わたしヴィーナスを魔女と見なしてきた」―は、ワグナーのこのオペラにはびつたり当てはまる。マゾッホの文章は、この作品を意識したものだかもしれないことを窺わせる。

ともかくも、このオペラのなかでは、魔女と見なされるヴィーナスは、聖なる存在である聖母マリアと対置されてゆく。タンホイザーは自分を愛してくれているヴィーナスに対して、「喜びと快楽の女神よ。だめだ、だめだ。あなたのもとでは自由と平安が見つからない。ぼくの救いはマリアにある」という (*Ibid.*, 67)。

タンホイザーは、オウイディウスやマリノーの作品のなかのアドニスとは異なり、女神ヴィーナスに愛されていても、それを喜んで受け入れない。タンホイザーの心は、ヴィーナスとの関係に罪を捉え、屈折するのである。

五 テイツィアーノとクララーナツハのヴィーナス画

ヴィーナスとアドニスの物語を主題にした絵画として、おそらくもつとも有名なのは、イタリアの画家ティツ

イアーノ (Tiziano Vecellio, 1488/1490-1576) によるものである。すなわち『ヴィーナスとアドニス *Venere e Adone*』(1553 図版1)。一説に、スペイン王フェリペ二世に、英国のメアリー・チューダーとの結婚を祝賀する作品として贈られたものだという (Kennedy, 73)。画中では、女神ヴィーナスが、狩りに出かけようとするアドニスにしがみつき、必死の形相で出発を留めようとしている。それに対してアドニスは、しがみつくヴィーナスを振り切って出かけようとしている。アドニスの表情は優しいけれども自信がみなぎっている。女神をすでに自分の愛人に行っていることから来る自信だろう。大好きな狩りに出かけるのを留められ少し迷惑そうだが、アドニスには軽蔑も罪の意識も屈折感も見られない。これは、かつてオウイデイウスが語ったアドニス、そしてのちにマリーノの語るアドニスと同様のアドニスである。

美術史家デビッド・ローザンドは、この画の場面について、前夜にヴィーナスとアドニスは愛を交わしたのだ、それゆえクピドは気を許して居眠りをしているのだ、と指摘している (Meliman, 50)。おそらく的確な指摘だろう。オウイデイウスの記述はあまりに簡潔であり、直接はこのような経緯を記してはいない。けれども、マリーノは、アドニスに狩りに出かける早朝について、具体的につきのよように述べている。

互いに忠実なこの恋人たちは、白いシーツのなかで紫色のあけほの光に戸惑っている。ふたりは、つい先ほどのぎりぎりまでを、愛撫と愛の言葉のやり取りで過ごしたのだ (XVII: stanza 9)。

このアドニスは、シェークスピアの述べるヴィーナスを軽蔑するアドニスではないし、ヴィーナスとの愛欲生活

を罪だと考えるタンホイザーとは対極にある。

ティツィアーノのこの画と同様のことは、同じ場面を描いた、少し後のイタリア人画家アンニバレ・カラッチ (Anibale Carracci, 1560-1609) の『ヴィーナス、アドニス、キューピッド、ヴェネ、アドネ・カピッド』(c. 1595、図版2)についても言えるし、さらにやや後のベルギー人画家ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577-1640) の『ヴィーナスとアドニス Venus and Adonis』(1635、図版3)についても言える。カラッチの画では、ヴィーナスがティツィアーノの画とは逆に正面から描かれ、アドニスとともに身体が正面を向くかたちに描かれている。左手に握る弓と、二匹の犬たちの意気込みから、アドニスはすぐにも狩りに出かけようとしていることが分かる。ヴィーナスは身体を使ってアドニスを留めようとはしていない。けれども、ヴィーナスとアドニスの表情、ヴィーナスの身体の様子、ヴィーナスがキューピッドを抱く様子からは、ふたりが愛の一夜を過ごしたことが明瞭に見て取れる。ルーベンスの画は、ティツィアーノの画のヴィーナスとアドニスの姿勢を反転させ、ヴィーナスを正面から描き、アドニスを背後から描き出している。アドニスにしがみついたヴィーナスの、アドニスを深く愛しむ表情と、狩りに出かけた気持ちに逸りながらも、ヴィーナスに愛情を返すアドニスの表情と右手のかたちから、やはりふたりが歓びに満ちた愛の一夜を過ごしたことが伝わる。

このように、ティツィアーノ、カラッチ、ルーベンスは、三者三様ながら、オウイディウスとマリノーと同様に女神ヴィーナスと人間の青年とのあいだに恋愛関係が成立したものとして作画したことがわかる。

ところで、これら三人の画家たちとは異質のヴィーナスを描いた画家がいる。ドイツ人画家クラナッハ (父) (Lucas Cranach der Ältere, 1472-1553) である。一五〇九年に描かれたクラナッハの『ヴィーナスとキ

キューピッド *Venus and Cupid*] (エルミタージュ美術館蔵) は、アルプスの北方では初めてヌードで描かれたヴィーナスだとされる (Messing, 14-15)。その点だけに注目するなら、クラーナッハは、ティツィアーノなどの三画家に一見近似しているように見える。しかし、クラーナッハのヴィーナス画には、これらの三画家とは本質的な違いがあるのではないか。クラーナッハは、プロテスタント宗教改革を始動したマルティン・ルター (Martin Luther, 1483-1546) と親交があつた人物でもあり、クラーナッハの描いたルターの肖像画もよく知られている。クラーナッハはまた、自分の経営する出版社から、ルターによるドイツ語訳聖書や多数の著作物を出版してプロテスタント宗教改革の基盤を据えた人物でもあつた (Ozment, 107)。しかし、その一方で、クラーナッハ (父) とその工房は、『ヴィーナスと蜜蜂泥棒キューピッド *Venus and Cupid the Honey Thief*』 (1530 図版 4) のような傑作も含めて、合計するとおよそ四〇点ものヴィーナス画を描いた。クラーナッハの場合、プロテスタンティズムと異教的ヴィーナス画との関係はどうなつていたのか。この画家には、一般的にはアルプスの北方でのヴィーナスをめぐる表象史の観点から、直接的には本稿で取り上げたシェークスピアやマリーノによるヴィーナスとアドニス物語、およびバラッドからワグナーに至るタンホイザー物語との関連から、大いに興味をひかれる。

結論から言えば、クラーナッハ (父)、もしくはその工房の製作したヴィーナス画は、主題の点で、ティツィアーノなどのイタリア画家や、彼らから大きな影響を受けたルーベンスと大きく異なつてることが重要だろう。具体的に言うなら、クラーナッハとその工房が描いたヴィーナス画は、子供のキューピッドを伴っているヴィーナスか、またはパリスの審判を描き出したもののどちらかである。パリスの審判とは、いうまでもなく、ヘラ

(ユーノ)、アテナ(ミネルヴァ)、アフロディテ(ヴィーナス)という三人の女神たちが誰がいちばん美しいかを競い、審判役のトロイア人パリスが、世界一の美女を与える約束をしたアフロディテを選び、褒美のスパルタ王妃ヘレナを拉致して、トロイア戦争のきっかけとなった出来事である。

言い換えるなら、クラーナツハ(父)とその工房は、ティツィアーノなどの描いたヴィーナスとアドニス(主)の主題も、ヴィーナスと軍神マルスの主題も描いていない。つまり、直接的に男女の性愛を描く主題は取り上げず、おそらく避けているのである。クラーナツハとその工房の制作したヴィーナスとキューピッドの主題は、多かれ少なかれ、ほのぼのとした美しい母子像と見えなくもないし、パリスの審判の主題は、女性の虚栄心や男性の好色を戒める道徳性を持っていると言えるだろう。美しく魅力的なヌード画を描きながら、同時にそこに安全さや道徳性を含める点で、クラーナツハ(父)とその工房は、性愛の女神ヴィーナスのもっとも本質的な特徴を上手に避けているのである。そこには、この女神の性愛性を批判したシェークスピアや一連のタンホイザー物語との共通性を捉えることができるだろう。

おわりに

この拙文では、女神ヴィーナス(♂アフロディテ)をめぐる表象史の観点から、つぎの諸点について述べた。

- (一) エウリピデスの『ヒッポリュトス』を始原とする作品の展開として、従来は、セネカの『ファエドラ』、ラシーヌの『フェードル』、ダヌンツィオの『フェードラ』、というような系譜が考えられてきたのだが、セ

ネカの作品以後はヴィーナスの存在が希薄になったり、存在が消滅したりしてしまったため、アフロディテ（♀ヴィーナス）をめぐる表象史の観点からは、エウリピデスの作品とのあいだに大きな断絶があること。

(二) エウリピデス『ヒッポリュトス』の物語が女神アフロディテ（♀ヴィーナス）と人間の青年との関係を軸として展開している点に注目するなら、エウリピデスの『ヒッポリュトス』、シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』、マリーノの『アドーネ』、ワグナーの『タンホイザー』で頂点に達する一連のタンホイザー物語、という系譜を考えることが可能であること。

(三) マリーノの『アドーネ』は、キリスト教的環境で書かれた作品ながら、ヴィーナスとアドニスとの関係について、それを相思相愛の状態として叙述した多神教時代のオウイディウスに従っており、それによりヴィーナスを魔女視した中世とは異なる見方を示していること。

(四) シェークスピアの『ヴィーナスとアドニス』は、アドニスにヴィーナスによる恋情に応じさせない点がオウイディウスやマリーノと対照的で中世的であること、また、アドニスにヴィーナスを軽蔑させている点、エウリピデスやセネカに似ていること。

(五) タンホイザー物語、とりわけワグナーの『タンホイザー』には、ヴィーナスとの愛欲関係を罪と見なし、ヴィーナスを魔女と見なす点で、中世的色彩が濃いこと。

(六) テイツィアーノ、カラッチ、ルーベンスは、オウイディウスやマリーノと同様に、ヴィーナスとアドニスを相思相愛の関係として描き、しかもそこに罪の意識や心情の屈折を見せていないこと。

(七) クラーナツハ（父）は裸体のヴィーナス画を多数描いたが、それらはヴィーナスと男性や男神とのあいだ

の性的関係を明示や暗示する画題を避け、子供であるキューピッドとの母子関係や、道徳的解釈も可能なパリスの審判を画題としたこと。

引用・参考文献

- Ciani, Maria Grazia (a cura di) [2003] Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio, *Fedra: Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.
- Clifton-Everest, J.M. [1979] *The Tragedy of Knighthood: Origins of the Tannhäuser-legend*. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature.
- Dante Alighieri. [1993] Giovanni Fallani & Silvio Zennaro (a cura di). *Divina Commedia*. Roma: Newton Compton.
- Dassin, Jules (produced by). [2011] *Phaedra* (DVD). Metro-Goldwyn-Meyers Studios, Inc.
- D'Annunzio, Gabriele. [1940] *Fedra*, in Egidio Bianchetti, (ed.), *Tragedie, Sogni e Misteri*, vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Euripides. [1995] *Hippolytus in Euripides. vol. II.*, edited and translated by David Kovacs. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Heydenreich, Gunnar, et al. (hrsg.) [2017] *Lucas Cranach der Ältere: Meister Marke Moderne*. Düsseldorf: Museum Kunstpalast.
- Kaminski, Marion. [1998] *Tiziano Vecellio, Known as Titian, 1488/1490–1576*. Köln: Konemann Verlagsgesellschaft.
- Kennedy, Ian G. [2006] *Titian, circa 1490–1576*. Köln, etc.: Taschen.
- Köln, Philip C. (ed.) [1997] *Venus and Adonis: Critical Essays*. New York & London: Routledge.
- Mario, Giovan Battista. [2018] Emilio Russo (a cura di), *Adone*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Messling, Guido. [2011] "Regard sur Cranach" in Guido Messling (ed.), *Cranach et son temps*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Ovid. [1916; 1977] *Metamorphoses*, 2 vols. With an English translation by Frank Justice Miller. Cambridge, Mass.: Harvard University Press & London: William Heinemann.

- Ozment, Steven. [2011] *The Serpent and the Lamb: Cromach, Luther, and the Making of the Reformation*. New Haven & London: Yale University Press.
- Racine, Jean. [1999] *Fédre et Hippolyte*, in Georges Forestier (ed.), *Oeuvres complètes I: Théâtre et Poésie*. Paris: Gallimard.
- Rosand, David. [2004] "Inventing Mythologies: The Painter's Poetry" in Patricia Mellman (ed.), *The Cambridge Companion to Titian*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press.
- Russell, Jeffrey Burton. [1977] *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Russell, Jeffrey Burton. [1981] *Satan: The Early Christian Tradition*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Russell, Jeffrey Burton. [1984] *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus im Pelz*. Altemünster: Jazzybee Verlag Jürgen Beck.
- Seneca. [1917] *Hippolytus*, in *Tragedies, vol. I*. With an English translation by Frank Justice Miller. Cambridge, Mass.: Harvard University Press & London: William Heinemann.
- Unamuno, Miguel de. [1996] *Fedra* in *Obras Completas, vol. III*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Sframeli, Maria (cura di). [2003] *The Myth of Venus/Il mito di Venere*. Milano: Silvana Editoriale/Artemisia.
- Shakespeare, William. [1992: 2006] *Venus and Adonis*, in John Roe (ed.), *The Poems*, updated edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Voss, Egon (hrsg.) [1964] Richard Wagner. *Tannhäuser*. Stuttgart: Reclam.
- Wagner, Richard. [2011] *Tannhäuser*. Richmond: One World Classics.
- 青柳正規・渡辺晋輔 (編) [2017] 『Art Gallery テーマで見る世界の名画Ⅰ ヴィーナス―豊穣なる愛と美の女神』集英社。
- 鳥越輝昭 [2017] 「ヴィーナスの表象の変容」付加、消滅―帝政期ローマからルネサンスへ」神奈川大学人文学会『人文研究』第一九三集。
- 鳥越輝昭 [2019] 「ヴィーナスの運命 一八七〇―二〇一三年―マゾッホからポランスキまで」上原雅文編著『自然・人間・神々―時代と地域

の交差する場」御茶の水書房。



図版3 ルーベンス『ヴィーナスとアドニス』(1635, ja. wikipedia. org)



図版1 ティツィアーノ『ヴィーナスとアドニス』(1553, en. wikipedia. org)



図版4 クラーナツハ(父)『ヴィーナスと蜜蜂泥棒キューピッド』(1530, ja. wikipedia. org)



図版2 カラッチ『ヴィーナス、アドニス、キューピッド』(c. 1595, en. wikipedia. org)