

トルクアート・タツソのインプレーサ論に おける像の問題

—人体のイメージの使用について—

村 瀬 有 司

序論 問題の設定

インプレーサは、16世紀から17世紀にかけて、特にイタリアで流行をみた象徴的な図案の一種である。当時のイタリアではインプレーサが流行するのにあわせて、これに関する議論・考察もさかに行われていた。これらの議論によると、インプレーサとは、ある内容を象徴的に表現した図像とその内容に関わる短いモットーから構成されたものであり、そのテーマは、君主・貴族の武勲や徳や愛など個人的なトピックが多い。戦場における精神的・肉体的な強さや恋人に対する想いを、象徴的な図案と短い言葉とに託して表現したものが、この時代のインプレーサの典型ということになる。一般に、その象徴的な意味合いは簡単に読み解かれてはならないものであり、図案とモットーを手掛かりに、隠された意味合いを推測することが見る者に対して求められる。個々の図案の謎解きはもとより、どのようにしたら立派なインプレーサを作ることができるか、図像はどのようなものが良いか、モットーはどこから見つけるべきか、両者の関係はいかにあるべきか、インプレーサとエンブレムの違いは何かなど、様々なテーマが当時の文人によって取り上げられている¹。

¹ 論者が参照したインプレーサ論は、16世紀のパオロ・ジョヴィオの『愛と戦のインプレーサに関する対話』(DIMA)、ジローラモ・ルシェッリの『名高きインプレーサ』(II)、トルクアート・タツソの『コンテ、あるいはインプレーサについて』(Conte)並びに17世紀を代表する修辞学者のエマニュエーレ・テザウロの『完璧なインプレーサのアイデア』(Idea)である。特にテザウロの論考は、それ以前のインプレーサの特徴と問題点を概観するうえで非常に有益である。インプレーサに関する研究としては、M. プラーツの古典的な論考が基本的な情報を提供してくれる(Praz: 2014; 1^o ed., 1946)。またC. スカルパーティ/E. ベッリーニの論考(Scarpati/Bellini: 1990)は直接インプレーサを論じた研究書ではないが、この時代におけるメタファー

16世紀後半のイタリアを代表する詩人トルクァート・タッソも、晩年の対話篇『コンテ、あるいはインプレーサについて』（以下『コンテ』と略記）で、インプレーサに関する議論を展開している。タッソの見解は、同時代の著名なインプレーサ論に依拠したものであり、多くの点で先行する議論の影響をうけている。しかしながら、当時のインプレーサ論とは明らかに異なる意見を述べているところがある。その一つが、インプレーサの図案として人間の姿を使うべきか否かという問題である。16世紀のイタリアでもっとも名高いインプレーサ論を書き残したパオロ・ジョヴィオは『愛と戦のインプレーサに関する対話』のなかで、良いインプレーサを作るのに必要な五つの条件を提起している。そのなかに、人間の姿を図案として使うべきではないという勧告がある（〔 〕内は論者、以下同様）。

[良いインプレーサを作るのに必要となるのは] 第一に、心と体 [モットーと図案] の適切なつり合いです。第二に、理解したくてもその解釈に巫女の助けが必要となるほど難しいものであってはならず、同時にどんな平民にも分かるほどに簡単であってはならないことです。第三に、何よりも美しい外観をもつことです。星、太陽、月、炎、水、緑の木々、機械仕掛けの道具、見慣れない動物や不思議な鳥などをそこに取り入れれば、その外観はたいそう華やかになります。第四に、人間のいかなる姿形も求めないことです。第五に、インプレーサ本体の魂に相当するモットーは、一般に、その意味が十分に隠れるよう、インプレーサを作る本人の母語とは異なる言語で記されることが求められます」(DIMA: 36-37)

「人間のいかなる姿形も求めないこと」というジョヴィオの勧告に対して、タッソは『コンテ』のなかで正反対の見解を述べている。

(異郷のナポリ人)「インプレーサにおいて人間の姿が処を得るべきではなく、

と像の役割を理解するうえで重要である。国内では、伊藤（2007）が、イタリアのみならずヨーロッパ各国を視野に入れたエンブレム・インプレーサの研究書を記している。上記ブラーツの研究書の翻訳と合わせてこの分野における貴重な貢献と言える。

せいぜい寓意的な神々を導入することが許されるにすぎないという多くの人々の見解に、私はまったく配慮しませんでした」(Conte: 1157)

人のイメージの使用に関してまず問題となるのは、インプレッサがもつべきとされた驚きの要素である。インプレッサの図案として当時好まれていたのは、見る者をあつと驚かせる奇抜なイメージだった。インプレッサは、思いがけない図案によって貴族の目を楽しませる娯楽としての側面をもつが、この見る者を楽しませる驚きの要素が、人の姿の使用の問題に関わっている。加えて留意すべきは、タッソがインプレッサを「像 *imagini*」として捉えている点である。この「像」は、タッソの英雄詩の創作理論において重要となる概念である。タッソは、ある内容を置き換えた「像」が、もとの対象と類似していなければならないことを創作理論のなかで一貫して主張している。この類似の必要性が、人体の図案の問題に関わっている。

本稿は、人体の図案という問題を、その背後にあるタッソの創作理論の特色を踏まえながら検証する。同時に、インプレッサの議論を理解することによって、晩年のタッソの創作理論の特色について理解を深めることが本論の今一つの目的となる。第一章では、人の姿を使用することがなぜ問題となるのかを検証し、インプレッサに必要とされる驚きの要素を確認する。第二章では、「似ている似姿」と「似ていない似姿」というタッソのインプレッサ論に見られるユニークな分類を検証する。この「似ている似姿」という考え方が、人の姿を使用する一つの根拠となっている。第三章では、「像」という言葉に着目しながら、タッソの創作理論の核をなす模倣の理念と、インプレッサに関する議論との接点を確認する。第四章では、インプレッサを驚くべきものにするためのタッソの方策を明らかにし、第五章では創作理論における「似ていない似姿」の位置づけを検証する。

本論に先だって、タッソの最晩年の作品である『コンテ』を紹介しておこう。1594年8月に書き上げられたこの作品には、身元不詳の伯爵(コンテ)と作者タッソその人である「異郷のナポリ人」の二人の対話者が登場する²。舞台はローマ、タッソがア

² B. Basile (1993: 50-53) は、この伯爵の正体が『ローマのオベリスクについて』 *De gli Obelischi di Roma* を書き残した Michele Mercati ではないかと推測している。

ルドブランディーニ枢機卿の帰りを待つ間³、窓からオペリスクを眺めていると、その場に居合わせた伯爵が近づいてきてインプレーサをめぐる会話が始まる。議論は、伯爵がインプレーサに関する質問をし、それに対してタツソが返事をするという流れで展開する。冒頭で、タツソはローマのオペリスクに刻まれたヒエログリフに触れながら、文字の宗教的な起源を指摘する。次いでインプレーサの定義・目的を確認し、様々な図案を実際に説明し始める。そして最後にインプレーサを作るにあたっての原則を確認する。インプレーサの具体例の提示は、『コンテ』のなかでもっとも分量が多いところであるが、紹介されているインプレーサの図案そのものよりも、その分類の仕方が重要かと思われる。この点については後ほど触れることになる。

第一章 インプレーサにおける驚きの必要性

パオロ・ジョヴィオはインプレーサに人の姿を用いるべきではないと述べていたが、それはいかなる理由に基づいていたのか。

ジョヴィオ自身は自説の根拠を明らかにしていないが、彼の『愛と戦のインプレーサについての対話』にその手がかりとなる発言を見いだすことができる。ジョヴィオは、自らの勧告とは裏腹に、この対話作品の複数の箇所では人の図像を使ったインプレーサを優れたものとして紹介している。該当するインプレーサは合計5つあるが⁴、そのうちの3つに、次のような補足の言葉が添えられている。「その人間の姿形は人間というよりは怪物に近いものであるため許容されるものでした」(DIMA: 121)、「その人間の肖像は、インプレーサの精緻な作り手である人物によっても容認されました。珍しい衣服をまとっていたからです」(同: 122)、「アトラスは人間の姿をしてはいますが、想像の産物であるために許容されえるのです」(同: 129)。これらの言葉からうかがえるように、ジョヴィオは人間のイメージのすべてをインプレーサから排除していたのではない。風変わりな衣装をまとった姿や特異な容姿であれば、インプレーサの図案

³ 教皇クレメンス8世の甥で、タツソが『エルサレム征服』を献上した Cinzio Passeri Aldobrandini を指す。

⁴ 該当箇所は次のとおり (DIMA: 61, 103-104, 121, 122, 129)。

としてこれを使用することを許容しているのである。

この点は、ジョヴィオと並ぶ16世紀の名高いインプレッサの論客、ジローラモ・ルシェッリによっても指摘されている。ルシェッリは『名高きインプレッサ』と題した論考のなかで「人の姿をインプレッサに使用できるか」という章を立ててこの問題を検証し、人の姿を使うべきではないとするジョヴィオの勧告は、正確には、ありきたりの姿・身なりの人物像をインプレッサに使用すべきではないという意味だ、と注釈している。

それゆえ、ジョヴィオ殿がはっきりと、一まとめに言わんとしたことは、彼がその書の複数の個所で、人の姿を伴ったいくつかのインプレッサを解説するにあたって述べたこと、むしろほのめかしたことなのですが、つまり、そこらを行き来しているような、ありきたりの衣服の男や女をインプレッサのなかに入れてはならず、何らかの形で服や装いが変わっている、あるいは普段私たちが見かけるものとは異なっている、そのような人間の姿を用いなければならないということなのです。そして、彼であれ他の者であれ、この点に関してその理由を考察して述べるとするならば、それは次のようなもの以外にはありえないでしょう。つまりインプレッサは何らかの珍しいものを探求するものであり、いつも目にしているがゆえに何らの喜びも生みださないような、ありきたりのものを探求するものではない、ということなのです。(II: 15)

タッソもまた『コンテ』において、このルシェッリの考えと同様の意見を、対話の相手である伯爵に語らせている。

(伯爵)「私の意見ではもしそれ[人間の姿]が普通と異なる外観をもたないのなら、あるいは少なくとも異国の装束や見慣れない衣服で飾られていないのなら、それは反論しがたい理由によって非難されることになります。さもなければ、あまりに平凡なものとなるでしょうから。インプレッサは珍しいものから構成され、驚きの念とともに眺められることを求めるものです」(Conte: 1211)

このようにインプレーサには、珍しさとそこから生じる「驚き *maraviglia*」が不可欠と考えられていた⁵。この当時の趣向を端的に示す表現として、*capriccio* 「気まぐれ」「風変わり」という言葉が挙げられる⁶。ジョヴィオの『愛と戦のインプレーサに関する対話』には、この言葉が形容詞の形ですでに使用されている。

最初に述べましたとおり、インプレーサを作るということは、一風変わった頭脳の冒険のようなものですので (*quasi come una ventura d'un capriccioso cervello*)、着想に見合った事柄、それをまとう主人にもそれを作る作家にもびつたりの事柄を長時間の熟慮のすえに発見することは、私たちの手に負える仕事ではないのです (……)。(DIMA: 90)

人体の図案はインプレーサに相応しくないというジョヴィオの見解は、このような驚きを求める必要から生まれたものだといえる。奇抜なイメージに対するこの種の嗜好は、16世紀半ばから17世紀の初めにかけてイタリアで顕著になるものであり、1500年代の後半に活躍したタッソも、この種の嗜好は十分に心得ていたはずである。

しかしながら、タッソは、インプレーサが生み出す驚きに一定の制約を課している。タッソの考えでは、インプレーサはどんなイメージでも無制限に使用することができるわけではない。この見解を端的に示すのが、「似ている似姿」という不思議な言葉である。この概念が、人のイメージの使用を積極的に認めるタッソの見解を下支えしている。この点を次章で検証してみよう。

第二章 「似ている似姿」と「似ていない似姿」

「似ている似姿 *simili similitudini*」と「似ていない似姿 *dissimili similitudini*」という

⁵ インプレーサに見られる驚きの趣向については、Praz (2014: 51-76; 『綺想主義研究』第二章)を参照。特に人体のイメージと驚きの有無の問題については、Praz (2014: 66; 同書 113-114)を参照。

⁶ Cfr. Doglio (1978: 13).

一対の用語は⁷、英雄叙事詩の創作技法を論じた晩年の『「エルサレム征服」の考察』（以下『考察』と略記）において初めてタッソの作品に現れる（*Giudicio*: 47-48）⁸。タッソは英雄詩におけるアレゴリーの役割を論じた同書の第一巻で偽ディオニシウス・アレオパギタの神学論に由来するこの二つの用語に触れているが⁹、そこでの説明は、後ほど見るとおり簡単なものである。両概念の説明は『コンテ』においてより詳しいので、まずこちらを確認してみよう。

『コンテ』の冒頭で、タッソはヒエログリフとインプレーサの類似点と相違点を検証する。タッソはまず両者の類似点として、ヒエログリフもインプレーサも何らかの具体的な事物に託して内容を伝えようとするものであり、この象徴的な伝達方法において両者は共通しているという点を指摘し、次いで双方の違いに議論を移行する。対話者である伯爵は、モットーの有無、両者が扱う対象の違い、インプレーサでは人間の姿が使われないなどの点を両者の相異として指摘するが、タッソはこれらを本質的な問題ではないと退けたうえで、彼自身をもっとも重要と考える相違点を提示する。それが「似ている似姿」と「似ていない似姿」である（*Conte*: 1129-30）。

前者は、対象との間に明確な類似性が認められるような象徴的表現、後者は一見したところ両者の間に関連が認められないが、実は隠れた結びつきが存在するという象徴表現である。タッソは後者の例として、神をワニに譬えた比喩をあげている。神と

⁷ *similitudine* という名詞には「比喩」の意味合いがあるが、『コンテ』におけるこの用語は図案を含意するものであり、「似姿」と訳すのが適当である。後ほど確認するとおり、この *similitudine* という名詞は、*imagine* としばしばセットで用いられている。

⁸ 『考察』の第一巻でタッソは、英雄叙事詩に描きこまれた虚構を正当化する方策としてアレゴリーを論じている。叙事詩において史実以外の虚構（特に現実にはありえない超自然の事象）を描き出す場合には、詩人は嘘の語り手すなわちソフィストのレッテルを貼られる危険に直面する。対抗宗教改革の時代に、聖地解放という歴史的事実を歌った作品であればなおさらである。タッソは宗教的意義を充填することでフィクションという虚像を真実の像に変換できるものとする。この議論のなかで「似ている似姿」と「似ていない似姿」というアレゴリーの二つの形態が言及されることになる。このタッソのアレゴリーについては拙論第五章で確認することになる。

⁹ 両概念は、偽ディオニシウス・アレオパギタの『天上位階論』*De Coelesti Hierarchia* (II, 136c-45c) から取られたものである。タッソはフィチーノの注釈書を通じて偽ディオニシウスの用語を知ったと考えられる。またベネディクト会修道士のフランス人 Joachim Périon によって翻訳されたラテン語版のディオニシウス全集を読んでいた可能性が指摘されている。この点については、*Gigante* (2000: XXXV) を参照。

ワニの間には一見したところ何の関連もないが、古代のエジプト人の間では、ワニは水中のなかで頭にかかった透明な膜のおかげで姿を見られることなく辺りを見ることができるものと考えられていた。このワニの特徴が、見られることなく世界を見つめる神の姿を表現するということになる (Conte: 1131)。このように、類似性がまったく認められないイメージや相矛盾するイメージによって逆説的に対象を表現するのが、「似ていない似姿」を使った方法ということになる。この「似ていない似姿」についてタツソは『コンテ』のなかで次のように説明している。

(異郷のナポリ人)「(……) 神聖な事柄において否定は真実となりますが、肯定は適切ではありませんし、いとも神秘的な神の威厳にふさわしくありません。人間の目には捉えられない事柄に関しては、似ていない像を描くことによってそれを表現することがいっそう適切なのです。それ故に、似ていない描写、似ていない姿形は、神聖な天上の特質を侮辱するものではなく、その神聖な性質が、私たちの魂の理解し想像しうるすべての物理的な形態を凌駕するものであることに、神秘的な栄誉と畏敬の念とともに、気づかせてくれるのです。晦渋な似姿以上に、私たちの知性を覚醒させそれを天へと高めてくれるものはありません。それ故に、天の似姿を形作るにあたって、金製の、ぴかぴか輝く、光をまとい光線に取り巻かれたものとしてすべてを作りだした者は、暗がりや靄のなかにあるかのように判然としない似姿でそれらを描いた者ほどには、真実に近づけなかったのです」¹⁰ (Conte: 1130)

この引用から明らかなように、タツソは「似ていない似姿」という特殊な方法を、人間の感覚では捉える事ができない神聖な存在を表現するのに適したものと考えている。タツソは神聖なものを表現するにあたっては「似ている似姿」と「似ていない似姿」のどちらの使用もありうることを断ったうえで、二つの方法を次のように聖俗に結びつけている。

¹⁰ この引用に見られる神聖の表現方法は、偽ディオニシウスの『天上位階論』(De coel. hier., 1, 2)を踏まえたものである。

(異郷のナポリ人)「(……) この二つの方法あるいは二種類の表現を区分してみましょう。神聖なあるいは信仰にかかわる事柄においては、似ていない像で着想を表すやり方が使われるべきです。しかし信仰にかかわらない事柄においては、似ている像によって思考と心の想いが表現されることになります」

(伯爵)「お考えのとおりです」

(異郷のナポリ人)「ですのでインブレーサは心のなかの着想の表現あるいは表示であって、それは適切な似ている像によって作り出されるものだと申しましょ
う」(Conte: 1134)

このように、武勲や恋といった世俗のテーマを扱うインブレーサに対しては、「似ている似姿」が割り振られることになる。

さらにタッソは、『コンテ』の末尾で議論を振り返りながら次のように述べている。

(異郷のナポリ人)「私はすでにこの技術 [=インブレーサの技法] はメタファーや比喩や比較を作る際の詩人の技術に似ていると申しました。それは遠いところからではなく近いところから、低いものからではなく高く優れたものから、不明瞭なものではなく明瞭で輝かしいものから、醜いものではなく感覚に心地よいものから取り出さなければなりません。また私はメタファーや像を作る際に修辭学の先生が教示するすべての教えを付け加えました。しかしその際に私が意図していたのはよく似た似姿によって作り出されるインブレーサだけでした。というも似ていない似姿によって作り出される別のインブレーサは、かけ離れた、そしてあまり立派でないものからとられるはずだからです」(Conte: 1206)。

この「近いところから」とられた美しいイメージをインブレーサが使うとするならば、「人」の性質を表現するのに、この世でもっとも高貴な存在と見なされ、かつ当の対象にもっとも近い存在である「人間」のイメージを使用することは、理にかなった判断といえるだろう。ただし、インブレーサがメタファーである以上、対象となるその本

人の姿を使うことはできない¹¹。

(異郷のナポリ人)「しかしながら私たちはインプレーサが似ている似姿によって作られるものと結論しました。その似ている似姿は、類か種か個のなかに求められるものです」

(伯爵)「そのとおりです」

(異郷のナポリ人)「それでは、これら三つのいずれのうちに類似を求めるべきでしょうか? (……)」

(伯爵)「誰もインプレーサのなかに自分自身の像を使用すべきではないように思われます」(Conte: 1211-12)

個人の特徴を表現するのにその本人の姿をそのまま使用すれば、それはもはや象徴でも何でも無い。したがって、類似の像は、個ではなく種や類のカテゴリーから見つけ出さなければならないということになる¹²。

それにしても、タツソはいかなる理由で「似ている似姿」と「似ていない似姿」という二つのカテゴリーを導入したのだろうか。またインプレーサが「似ている似姿」によって作られるべきだとする根拠はどこにあるのだろうか。この疑問を解決する手掛かりとして、タツソが創作理論のなかでしばしば言及する「像」という言葉を検証してみよう。

第三章 模倣と像

『コンテ』のなかでタツソは、しばしば「像 *imagini*」という用語でインプレーサを

¹¹ 本稿では詳しく論じないが、メタファーはそれが表現する対象と同一であってはならないという原則が、人のイメージの使用に対する当時の否定的な見解のいま一つの根拠となっている。以下にタツソが説明するとおり、この問題に対しては、インプレーサの対象となるその人個人のイメージではなく、より大きなカテゴリーである種・類に帰属するイメージを使用するという解決策が採られることになる。

¹² この点についてはテザウロも言及している (*Idea*: 55)。

表現している。

(異郷のナポリ人)「ですのでインプレーサは心のなかの着想の表現あるいは表示であって、それは適切な似ている像 (*imagini*) によって作り出されるものと申しましょう」(*Conte*: 1134)

(異郷のナポリ人)「したがってインプレーサとは、魂が生み出す高貴な思念に相応しい相似の記号あるいは像 (*imagini*) であり、名誉を求めて作りだされるものだと確認いたしましょう」(*Conte*: 1145)

タッソはこの「像」という用語を、しばしば「似姿 *similitudini*」という名詞とセットで使用している。例えば、「似姿と像によってあらわされる同一の着想 *i concetti medesimi significati con le similitudini e l'imagini*」(*conte*: 1144) という表現からは、「像」と「似姿」が、ほぼ同じ意味をもつ単語として並置されていることがうかがえる¹³。このような表現は、インプレーサがある内容を象った記号であることを端的に示すと同時に、内容と表現の間に成立するべき関係についても示唆を与えている。

タッソは『エルサレム解放』並びにこれを書き改めた『エルサレム征服』の執筆と平行して、英雄詩の創作技法を丹念に研究し、その成果を複数の著作にまとめ上げている。このタッソの創作理論において重要になるのが「模倣」の概念である。タッソの創作理論における「模倣」はアリストテレスの『詩学』から取り入れられた方法論であり、対象を忠実に再現することを意味している。タッソは、この模倣のプロセスを、プラトン以来の伝統的な考え方に従って「像をつくること」と規定している。

「模倣の技術、あるいは像をつくる技術 (*far l'imagini*) と呼ぶべきものは、二つの種類に分けられるでしょう」(*Apologia*: 432)

¹³ この二つの名詞を並列する用例は、宗教的な文脈において古くから確認できる。たとえば、ダンテの *Convivio* に次のような一節がある：“E però che Dio è principio de le nostre anime e fattore di quelle simili a sè (sì come è scritto: «Facciamo l'uomo ad imagine e similitudine nostra»), essa anima massimamente desidera di tornare a quello”. (*Convivio*, IV, XII, 14.)

「模倣とは、鏡に似ています。詩人も鏡と同様に事物の像 (*l'imagini de le cose*) を提示するものです」 (*Manso*: 909)

この「模倣=像をつくること」という捉え方が、タッソの詩論の一つの特色となっている。タッソはさらに、対象を模倣する際にその像が「本当らしい」ものとなること、つまり対象と像が適切な対応関係を結ぶべきことを繰り返し主張している。

詩は、本来模倣に他なりません (この点に疑問の余地はありません)。そして模倣が、本当らしさから切り離されることはありえません。何故なら、模倣するとは、似せることを意味しているのです。したがって、詩のいかなる部分も、本当らしさから切り離されては存在しえないのです。 (*AP*: 7)

タッソの考えによれば、像はもとの対象に忠実でなければならない。もとの対象を恣意的に歪めて再現すれば、その詩人は正しい模倣をしていないということになり、虚像を生み出すソフィストや魔術師と同列におかれることになる。このような像の捉え方はタッソの言語観からも確認できる。タッソは、事物 - 概念 - 言葉という三つのカテゴリーについて、一方から他方が派生するという伝統的な考え方を取り入れている。

事物 (*cose*) とは私たちの心の外にあり、それ自体で成立しているものです。概念とは、私たちが心のなかで、人々の想像力の多様性に応じて、様々に作り上げている事物の像 (*imagini delle cose*) です。最後に言葉は、像の像です (*imagini delle imagini*)。それはつまり、聴覚を通じて私たちの心に、事物から引き出された概念を提示するものです。 (*AP*: 50)

この規定から分かるように、事物から概念が、概念から言葉が引き出される。そして、対象から引き出された派生物は、やはり「像 *imagini*」という名称で呼ばれている。模倣の場合と同様に、言葉のレベルにおいても、タッソは事物と概念、概念と言葉が、

それぞれ適切な対応関係を保つことを主張する。

それらの像は、想像され模倣されるその事物本体に似ていなければなりません。しかしアリストテレスが述べたように、言葉も概念の像、模倣物です。従って、言葉は概念の本性を追いかけていなければなりません。(AP: 48-9)

すでに述べたように、言葉は感情の像です。そしてその像は、模倣されるものに似ていなければなりません。(PE: p. 196)

これらの記述から分かるように、タッソの詩論における「像」は対象の忠実な似姿としてあるいは概念に見合った言葉として、もとの対象と適切な関係を結ぶことを常に求められている。このような「像」の特色は、彼のインプレッサの捉え方にも関わっている。タッソはインプレッサの象徴的図案を「像」と表現していたが、この「像」として捉えられたインプレッサにおいても対象との関係が重要な問題となる。

象徴的イメージあるいはメタファーにおいては、A という対象が B によって置き換えられることになる。この場合 A と B は、メタファーを成立させる何らかの共通項をもたなければいけないと同時に、相異なるものでなければならない。他方で、本体と像が、全体としてまったくかけ離れた関係にあってもよいのかという問題がある。模倣の場合は $A \rightarrow A'$ という再現のプロセスが問題であり、A と A' が類似していなければ適切な像が再現されたとは言えない。同様に、 $A = B$ というメタファーの場合も、B が A の像としてその全体を表現するとするならば、あまりに不釣り合いな像の使用は、像と本体の調和を損なう一因となる。確かに A と B は異なっていなければいけないのだが、同時に B というイメージが、A の全体を置き換えた像として果たして適切かどうかという点も問題となる。例えば、ルイ 12 世をヤマアラシの図案によって表現したインプレッサの場合、槍で敵を打ち倒す好戦的な王の姿と、針を全身に逆立てて敵を攻撃するヤマアラシの類似性が、 $A=B$ というメタファーを成立させているのだが、一方でヤマアラシは「針豚 porcospino」という別名が示す通り、下等な動物と見なされていた。このような動物を王と同列に並べることが果たして適切かどうかという疑

念がここから生じることになる¹⁴。

タツソがインプレーサの作成にあたって「似ている似姿」を使用するようにと主張したのは、対象にそぐわないイメージを使用することに対するこのような懸念があったためだと考えられる。特にインプレーサの注文主が君主や有力貴族であったことを考え合わせると、対象とイメージの関係は、作り手にとって現実的な重みをもつ可能性があったと言える。

同時にインプレーサにおける対象とイメージの関係は、詩の創作理論における像のあり方にも重なり合っている¹⁵。インプレーサは、像という共通項を通じて、対象の再現の問題、概念と言葉の調和の問題に結び付く。タツソが創作理論において熟考した適切な再現の必要性、あるいは事物・概念に見合った言葉を求める必要性は、像として捉えられたインプレーサの議論にも反映していると考えられる。双方の議論においてベクトルは同じ方向を向いているのである。

さて、ここまでタツソのインプレーサ論における類似の必要性を検証してきたが、インプレーサが「似ている似姿」に基づいて作られるとするならば、インプレーサに必要とされる「驚き」はどこから生み出すことができるのだろうか。この点を次に検証してみよう。

¹⁴ ヤマアラシの図案に関してこのような批判を展開したのはエマヌエーレ・テザウロである。テザウロは、『アリストテレスの望遠鏡』のインプレーサを論じた章で上記の問題を指摘している (*Can*: 690)。また『完璧なインプレーサのアイデア』においてもヤマアラシのインプレーサに関して同様の批判を行っている (*Idea*: 115)。同書の別の章では、アガメムノンを羊に象ったインプレーサが、「品位 *decoro*」に欠けるという理由から批判されている (*Idea*: 110)。この批判も、王に相応しいイメージが選択されていないことを問題にしたものだと言える。Praz (2014: 60-61) もハリネズミの比喩とテザウロの評価に言及している。

¹⁵ Russo (2000: 287) の指摘によると、タツソは Jacopo Mazzoni の著作 *Della difesa della Comedia di Dante* (1587) の余白に «imitazione dissimile» 「似ていない模倣」という書き込みを残している。この表現は Russo の言うように、確かに「似ていない似姿 *dissimili similitudini*」を想起させるものであり、タツソが模倣における像の問題とインプレーサにおける象徴的なイメージの問題を同一の枠内で考えていたことを示唆するものだと言える。

第四章 驚きはどこから生まれるのか？

「似ていない似姿」のように二つの異質なものを結びつけたメタファーからは予想外の驚き生まれやすいが、類似関係が明らかな象徴表現からは、驚きは生じにくいはずである。タッソは、インブレーサに使用すべき「似ている似姿」から、時代の趣向として重視されていた驚きを、どのようにして生みだすことができると考えたのだろうか。

インブレーサの図案によって驚きを喚起する方法について、タッソは『コンテ』の三か所で意見を述べている¹⁶。一つは、人体のイメージに関連してすでに紹介した、風変わりな身なり・出で立ちで人の姿を描くべしという見解である。もう一つは、インブレーサの本体に、変わった動植物を使用するやり方である。

(異郷のナポリ人)「にもかかわらず、私たちは眼を見張るような姿、斬新で風変わりな形態を探し求めています。何故なら、一般に知られているものや馴染み深いもの、私たちの目の前に頻繁に姿を現すものは、驚きをもたらすことはありませんし先を知りたいという期待をもたらすこともないからです。したがってゲルマンの深い森のなかにヘラジカやボナコンを、アフリカやエチオピアの砂漠までマンティコアやカトブレパスを探しに分け入ることにしましょうか？」¹⁷

(伯爵)「これらの動物からインブレーサが作られたという話は聞いたこともなければ読んだこともありません」(Conte: 1166)

珍しいシンボルを使用することによって見る者を驚かせるという方法は同時代の多くのインブレーサ制作者に共通した考え方だと言えるが、「これらの動物からインブレー

¹⁶ 正確に言えば四か所で意見を述べているが、うち一箇所 (Conte: 1171) は、同一のイメージから正反対の意味あいのインブレーサが作り出されることに起因する驚きに言及したものであり、本論の問題とは関わりがないので除外した。

¹⁷ ボナコン、マンティコア、カトブレパスはいずれもプレニウスの『博物誌』に収録された架空の動物。

サが作られたという話は聞いたこともなければ読んだこともありません」という伯爵の言葉が示唆するとおり、この方法は新しいイメージであればあるほど人々に十分に認知してもらえず、したがってメタファーを構成しえないという問題を含んでいる。また、タツソの場合は、新種の動植物のイメージが「似ている似姿」という条件を満たすかどうかという点も問題になるはずである。実際、上記の引用の直前の箇所では伯爵が「これらの動物の特性は多数あり、似ていない似姿においていっそう適切に神秘的な考えを表わすかもしれません」(Conte: 1166)とコメントしているとおり、これらの不思議な動物は、「似ている似姿」よりもむしろ「似ていない似姿」に相応しいものと考えられる。

上記の二つの方法はインプレーサの本体あるいは部分に新奇なイメージを導入するというものだが、これとは別にタツソは、イメージの背後にある寓意によって驚きをもたす可能性を探っている。それが、自然すなわち神の創造物を利用した方法である。この点を明らかにする前に、タツソが『コンテ』のなかでインプレーサの具体例を挙げる際の順序を確認しておこう。

『コンテ』の紙幅の半分以上をしめるインプレーサの具体例の紹介は自然から人工的なものへという順番で話が進む。まず自然のものを取り上げ、次いで人工物を紹介するという順序である。自然なものに関しては、不変的なものと可変的なものを区分し、後者についてはさらに単純なものとの複合的なものに分けて説明をしていく。具体的には、①天体・星座(不変の自然)、②四大(単純な自然)、③雨、風、雪、雷などの気象(以下複合的な自然)、④生物、という順でイメージの説明が行われる。④の生物については、人間(及び人の姿をとるもの)、動物(陸、空、水に棲むもの)、植物、鉱物という順番で事例が挙げられていく。最後の⑤人工物についての説明は相対的に分量が少なく、怪物、建造物、武器・武具、船、その他の道具(天秤、燭台)という順序で話が展開する。

シンボルの紹介は全体として、自然なものと人工的なものという区分にしたがって行われるのだが、さらにタツソはそれぞれの項目においても自然と人工の区分を徹底している。例えば、怪物のイメージに関して「物語の怪物は人工的な像とともに、その他の怪物は自然の像とともに列挙できると、確かに結論できます」(Conte: 1147)と

いう断りを入れている。また、鳥のシンボルを論じるに先だって「自然の像から始めることにして、人工的な像〔双頭の鷲など〕は脇に置くとしましょう」(Conte: 1173)と述べている。また、木々についても「あるものは自然に生え出て、あるものは人間の技術を通して生え出てきます。すなわちあるものは野生であって、あるものは栽培されたものです」(Conte: 1187-88)という具合に、各部分を論じるにあたって常に自然と人工の区分を心がけているのである。自然なものとは人工的なものを区分して議論を展開するのはこの時代においては珍しい話ではないが、タッソの場合、この区分はテーマを整理するための便宜上のものではなく、いかに「驚き」を喚起するかという問題にかかわっている。

『コンテ』の末尾でタッソは、インブレーサの技法を総括しつつ、自然が生み出すものと人工的なもの、いずれが大きな喜びをもたらすかについて、次のように明言している。

(異郷のナポリ人)「しかしながら自然のあらゆる産物のなかには、アリストテレスが『部分論』で述べているように¹⁸、驚くべき痕跡が何かしら含まれています。それ故に驚きに値しないような卑小な動物は存在しえないのですが、同じことは恐らく人工物には当てはまらないでしょう。ゆえに、自然のものが、より大きな驚きに値するということになるでしょう」(Conte: 1209)

「自然」を作り上げたものは神であり、「自然」の存在のなかには驚くべきもの、神の性質の一部が痕跡として含まれている。これらの被造物のなかには、「卑小な動物 *picciolo animaletto*」もあれば、太陽や月や星（及びその運行法則）といった偉大な存在もある。この「卑小な動物」は、先に確認した風変わりな動植物と同じく、どちらかといえば「似ていない似姿」に帰属する¹⁹。これに対して後者は「似ている似姿」として驚きを喚起するものと考えられる。タッソは、太陽や月や星といった天の事物が

¹⁸ 『部分論』“*le parti*”はアリストテレスの『動物部分論』を指している。該当箇所はI, 5, 645a 16-17 (動物部分論: 76-80)。

¹⁹ タッソは上記の引用の直後に、生まれたその日に死んでしまうウスバカゲロウを、「似ていない像 *imagini dissomiglianti*」の一例として挙げている。

もっとも古くから存在する、もっとも驚くべきものだと述べた後で、こう付け足している。

(異郷のナポリ人)「それ故、ルクレティウスが述べているような、永遠の事象に驚くことのない俗衆の意見が、私たちの心を動かすことはありませんように。天界の事物のインプレーサこそはもっとも美しくもっとも敬虔なものなのです。すくなくとも似ている似姿から作り出される、このようなインプレーサにおいてはそうなのです」(Conte: 1209)

このようにタッソは、神の痕跡を含んだ中世以来の寓意的な自然の概念を導入することによって、インプレーサの図案がもたらす驚きを、姿形の珍しさという感覚的なレベルから観念的なレベルに転換している。実際に有効であるかどうかは別として、「似ている似姿」という条件と驚きを喚起する必要性は、理論的な枠組みのなかでこのようにして両立することになるのである。

第五章 「似ていない似姿」と創作理論の関係

これまでの考察で、インプレーサにおける人の図案の使用について「似ている似姿」という用語を手がかりに検証してきたが、もう一方の「似ていない似姿」は、タッソの創作理論のなかにどのように位置づけられるのだろうか。

晩年のタッソが「似ている似姿」と「似ていない似姿」について初めて言及した『考察』の第一巻は、英雄叙事詩におけるアレゴリーの役割を論じた章である。タッソは、史実から外れた虚構を擁護する手段としてアレゴリーを取り上げて、寓意的なイメージを作る方法に二つの種類があることを紹介している。そこでの「似ている似姿」と「似ていない似姿」への言及は簡単なものであり、両概念はいまだ聖俗二つの領域に割り振られてはいない。しかし、タッソが「似ていない似姿」に関心を抱いていたことは、次のような一節からうかがうことができる²⁰。

²⁰ 「似ていない似姿」は、タッソの晩年の創作理論を論じた研究者によって度々言及されている。

しかし、私の意見では、類似していないものがすべて見苦しくて不適切だというわけではない。というのも非類似のなかにもなお何らかのつり合いが存在するからである。(Giudicio: 48)

一方でタッソは上記の引用の直後の一節で、『エルサレム征服』のアレゴリーについて自ら次のように評している。

私は、文字どおりの意味が尽きる箇所には寓意的な意味合いやその他の意味を補充すべきだと考えて、自作において歴史から離れてしまった個所にいっそう多くのアレゴリーを使用した。しかしながら、姿と外観において不適切と思われるアレゴリーは、使わないように配慮した。(Giudicio: 51)²¹

この引用の「姿と概観において不適切と思われるアレゴリー」という表現は、「似ていない似姿」を指している。すでに『エルサレム征服』において神を「卑しいウジ虫 humil verme」(Con: XX, 61)に譬えていたにもかかわらず、タッソはこの特異な表現方法を公認することに、最後まで踏ん切りがつかなかったようである。この象徴表現が明確に規定されるのは、インブレーサに関する対話においてであった。したがって、『考察』の第一巻を書き終えてから『コンテ』を執筆するまでの間に²²、タッソは「似ていない類似」あるいは「不適切なアレゴリー」について、宗教的な主題を表現するのに、

例えば、Ardissino(1996: 65-66), Gigante(2000: 71), Rinaldi(2001: 27), Russo(2002: 214)である。いずれも、後期のタッソの詩論に登場する宗教的想像力を考察する過程でこの用語に言及している。

²¹ C. Gigante (2000: XXXIV-XXXV) は、論者とは異なり、この箇所の末尾の表現に関して、タッソは行きすぎた宗教的寓意の使用は認めないが「節度のある似ていない似姿」の使用については暗にこれを認めたという穿った解釈を取っている。つまり「不適切と思われるようなアレゴリー」は使わないが、それほど不適切でない「似ていない類似」については使用を認めたという解釈である。ただ、たとえそうだとすると、タッソが「似ていない類似」を全面的に容認していたのではないことは確かである。

²² タッソが『考察』の第一巻を執筆したのは、『エルサレム征服』を書き終えた1593年の3月以降である。『コンテ』を書き上げたのは1594年8月なので、1593年の3月から1594年の8月までの間に、タッソは「似ていない似姿」を明確に創作理論に取り入れる決意を固めたものと考えられる。

またそれに限って適した手段であるという見方を固めるに至り、世俗の主題を扱うインブレーサと対峙させる形でこれを提示したものと考えられる。

タツが最終的に「似ていない似姿」を容認するに至った経緯は定かではないが、逡巡していたタツを動かした一つの要因として、詩人の想像力についての新たな知見を指摘することができる。この点を、「似ていない似姿」が一翼をになうアレゴリーのテーマに沿って確認してみよう。

タツの詩論におけるアレゴリーは、もともとは『エルサレム解放』に描き出された愛と魔法のエピソードを聖職者の批判から弁護するためのものにすぎなかった²³。しかし、『考察』においてはアレゴリーそのものが、普遍的な真実を探求する手段として、創作理論のなかに有機的に組み入れられるようになる。

寓意やアレゴリーを含む事柄は、個々の事実として見ればうそ、偽りと思われるかもしれないが、詩人が追求する普遍性、アイデアに注目して見るならば、真実に他ならない。(Giudicio: 33)

詩人は、個ではなく普遍を、すなわち個別の事象にはないアイデアのごときものを考察する。それ故、アリストテレスは、詩が歴史よりも、さらに哲学的で、さらに知的だと述べたのだ。(Guidicio: 115)

上記の引用でタツは、歴史が個々の事実(あったこと)を追求するのに対して詩は普遍的な真実(あるべきこと)を探求するというアリストテレスの『詩学』の見解

²³ タツがアレゴリーを検証した論考は、『エルサレム解放のアレゴリー』(1576年)と『「エルサレム征服」についての考察』(1593年-未完)の第一巻である。前者はアレゴリーによって自作の挿話を擁護しようとした試みだが、この段階ではアレゴリーははまだ創作理論のなかに明確に位置付けられるに至っていない。後者において、アレゴリーは史実から外れた叙事詩の虚構を擁護するものとして、また個々の事実ではなく普遍的な真実に関わるものとして、より厳密に創作理論のなかに位置づけられることになる(村瀬:2006)。ただし、どちらの著作にも、アレゴリーとその他の象徴表現(インブレーサなど)を明確に区分する定義は見受けられない。ある概念を一つのイメージに置き換えた象徴としてアレゴリーが取り上げられることもあれば、それらのイメージを組み合わせる一つのセンテンスとなるようなより複雑な内容をもった寓意が紹介されることもある。

を踏まえつつ、宗教的アレゴリーを、後者の普遍のカテゴリーに結びつけている。アレゴリーはもはや単なる弁明ではなく、詩を詩たらしめる要素として、創作理論のなかで重要な役割を担うことになる。詩を歴史から区分するこの普遍性は、史実の拘束を緩め、創作における虚構の余地を叙事詩人に提供するものだが、タッソはこの普遍の領域に宗教的アレゴリーを組み込むことで、詩人の想像の余地を神学的な探求へと方向づけている。この宗教的アレゴリーの導入に先立って、タッソは『英雄詩論』(1587年頃完成)において、神を観想する詩人の力として「知的空想 *fantasia intellettuale*」(PE: 90-91) という用語を創作理論に取り入れている。

福音書の著者の像である、翼をもった獅子、鷲、牛、天使は、空想に属するものではありませんし、空想に固有の対象でもありません。というのも、空想は精神の分割可能な部分に属しており、純粋な知性そのものである分割不可能な部分に属するものではないからです。もしも、感覚的な魂の力としての空想に加えて、知的な魂の力に他ならないもう一つの空想が存在しないならば、そういう結論になります。しかしそれが存在するということは非常にもっともなことだと思われまます。なぜなら空想は、ギリシア人の間で光にちなんでそう呼ばれたのですが(……)、それは、事物を照らし出すと同時に自分自身をも明示するという点で、光とよく似た知性の力とそっくりだからです。そして、それは知的空想 (*fantasia intellettuale*) という言葉にむしろふさわしいものです。(PE: 90)

キリスト教の伝統において肯定的に評価されることが少ない感覚の作用としての空想に対して、知性の力としての空想がこうして新たに導入されることになる。宗教的アレゴリーの導入に先立って、アレゴリーを作り出す詩人の想像力が、創作理論の内部で吟味されているのである。これと同時に、「詩人は、語りかけてくる画家のように像を作るもの、その点で、像を作ったり、つくることを命じたりする神学者に似ているものだと言うべきです」(PE: 89) とタッソが規定するとおり、詩人の役割も神学者のそれに近づくことになる。

このような議論の延長線上に、「似ていない似姿」は位置づけられる。この特異な像は、知的な想像力の産物として、また神学者のごとき詩人が使う意義ある道具として、最終的に重要な意味をもつに至ったものと推測される²⁴。この方法は、模倣を基盤としたタッソの創作理論に想像の余地を加えるという点でも意義があったはずである。ただし、適切な像を重視したタッソにとっては、これはあくまで神聖な領域にのみ適応可能なやり方だった。感覚が支配する世俗の領域では、異質な像を作ることは許されない。インプレーサ論における「似ている似姿」と「似ていない似姿」の振り分けは、このような創作理論におけるタッソの考え方を反映したものだと言える。

結び

以上に、インプレーサにおける人の図案の使用についてのタッソの見解と、その背後にある像に対する考え方を検証してきた。これまでの議論をまとめておこう。

インプレーサにおける人体の図案の問題は、「似ている似姿」と「似ていない似姿」という二つの表現方法に関わっている。タッソは世俗的な主題であるインプレーサには、もっぱら前者を使うべきだと考える。この「似ている似姿」は、タッソが創作理論において重視した模倣の理念にかかわっていた。また、もう一方の「似ていない似姿」は、晩年の創作理論において重要となる宗教的アレゴリーに結びついていた。この特異な方法は、神聖な寓意的イメージを作り出す「知的空想」の延長に位置づけられる。この「似ていない似姿」が神聖な領域に限定されることで、世俗のテーマを扱うインプレーサには「似ている似姿」だけが残されることになる。

タッソはこのようにして象徴的なイメージを二つに区分して聖俗に割り振ったのだ

²⁴ タッソは偽アレオパギタの著作を通して、また新プラトン主義の思想家フランチェスコ・パトリッツィとの交流を通じて、特殊なアレゴリーを積極的に評価するようになったものと考えられる。Rinaldi (2001: 9-31) によれば、晩年のタッソのアレゴリーについての考え方は、パトリッツィの影響を受けている。パトリッツィもタッソと同様にインプレーサやアレゴリーに関心を抱いており、不可思議で難解な象徴が、知性を活性化させる働きをもつと考えていた。一時期パトリッツィとともにフェラーラ宮廷に仕えていたタッソは、晩年にローマでこの新プラトン主義哲学者と再び親しく交わる機会をえ、その際にパトリッツィの見解を知ったと考えられている (Rinaldi: 26-31)。

が、このような考え方は新奇なイメージを求めるインプレッサの趨勢を大きく変えるには至らなかったようである。例えば、17世紀の修辞学者エマヌエーレ・テザウロは、『完璧なインプレッサのアイデア』のなかで、人体のイメージの使用に関して次のような見解を述べている。

[私が完璧なインプレッサから人体を遠ざけるのは] 好奇心にあふれた瞳は、新しいことを学びたいという渴望のために見慣れない姿形をよりいっそう喜ぶものだからである（その珍しさから不明瞭が生じることなく、その奇抜さから蒙昧が生じない場合だが）。というのもメタファーに関しては他人の使ったものを盗みとること以上に恥ずべきことはないが、インプレッサに関しては同一の姿形に何度も出くわすこと以上に退屈なことはないからである。そういうことは、人間の所作をインプレッサに使用する者によく起こる。したがって、ある人たちがインプレッサのなかの人体を、この上なく美しくこの上なく高貴だと言って賞賛していることは、私には適切とは思われない。何故なら、アリストテレスが教えるような、メタファーや意味の転用のうちに常ならぬ主題を聞きとろうとする生来の欲求が、このような言い分を相殺するからである。（*Idea*: 56）

人の姿を使用するというタッソの方針は、このように明確に否定されている。「似てゐる似姿」という考え方は、ここでは新しいことを学びたいという欲求、常ならぬ主題を聞きたいという知的な好奇心によって退けられている。インプレッサの視覚的な驚きとそれがもたらす喜びは、タッソが打ち出した見解に妨げられることなく、微妙に目的をかえながら世俗の領域に根を下ろし続けることになるのである。

【テキスト】

Paolo Giovio

DIMA Dialogo dell'impresse militari e amorose, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.

Girolamo Ruscelli

II Le impresse illustri con espositioni, et discorsi del Sor. Ieronimo Ruscelli, Francesco Rampazzetto, Venezia, 1566.

Torquato Tasso

Apologia *Apologia della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, 411-485.

Con *Gerusalemme Conquistata*, a cura di Claudio Gigante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Conte *Conte ovvero de l'impreses*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, 1111-1213.

AP *Discorsi dell'arte poetica* in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, 3-55.

PE *Discorsi del poema eroico* in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, 57-259.

Giudicio *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.

Manso *Il Manso ovvero de l'amicizia*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, 905-955.

Emanuele Tesauro

Can *Il Cannocchiale aristotelico*, Savigliano, Artistica Piemontese, 2000.

Idea *Idea delle perfette impreses*, a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975.

Aristotelis/ (訳) 坂下浩司

動物部分論 『動物部分論・動物運動論・動物進行論』、京都大学出版会、2005年、4-365.

Dionysius Areopagita

De coel. hier. De coelesti hierarchia, in *Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso e E. Bellini, Bompiani, 2009. (「天上位階論」, 『中世思想原典集成 (3)』所収、今義弘訳、平凡社、1994, 339-437)

【引用参考文献】

Ardissino E.

1996 «*L'aspra tragedia*», Firenze, Olschki.

Basile B.

1993 *Introduzione*, in *Il Conte ovvero de l'impreses*, Roma, Salerno Editrice, 15-77.

Doglio M. L.

1975 *Introduzione*, in *Idea delle perfette impreses*, a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 5-27.

1978 *Introduzione*, in *Dialogo dell'impreses militari e amorose*, Roma, Bulzoni, 9-27.

Gigante C.

2000 *Introduzione*, in *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, Roma, Salerno Editrice, XI-LII.

Praz M.

2014 *Studi sul concettismo*, Milano, Aesthetica (1ª ed., Sansoni, Firenze: マリオ・プラッツ 著 『綺想主義研究』、伊藤博明訳、ありな書房、1998年)

Rinaldi M.

2001 *Torquato Tasso e Francesco Patrizi*, Longo, Ravenna.

Russo E.

2000 *Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane a Jacopo Mazzoni*, in «La Cultura», XXXVIII, 2000, 279-318.

2002 *L'arte e la fantasia tra dialoghi e Discorsi del poema eroico in L'ordine, la fantasia e l'arte*, Roma, Bulzoni, 159-231.

Scarpati C./Bellini E.

1990 *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e Pensiero.

伊藤博明

2007 『綺想の表象学』、ありな書房.

村瀬有司

2006 「事物と像－後期タッソの詩論における模倣とアレゴリーの関係について」、『Aula Nuova』第5号、27-54.

