

孤独な魂のレトリック
——タッソの短詩をめぐって

浦 一 章

〈文化交流茶話会トーク〉

孤独な魂のレトリック——タッソの短詩をめぐって

浦 一章

トルクワート・タッソ (Torquato Tasso, 1544-95) は、『解放されたイエルサレム』 (*Gerusalemme liberata*, 1581) および『アミンタ』 (*Aminta*, 1573) などの代表作によって知られる、16世紀イタリアのもっとも重要な詩人のひとりである。前者は『エルサレム解放』、後者は『愛神の戯れ——牧歌劇』の邦題で岩波文庫 (ともに、鷺平京子訳) に含まれているから、ここで改めて作品紹介をするまでもない (ただし、残念ながら前者は、A・ジュリアーニによるアンソロジーの翻訳であり、大作の全貌はわが国ではまだ紹介されきっていないと言わざるをえまい)。ここで示しておきたいのは、むしろ、タッソが己の孤独な魂を表現する際に用いている修辞の技法である。駆使されている技法がより明瞭に見えるよう、短詩を題材に説明を試みる。

タッソが人生の紆余曲折において経験した孤独については、疑う者はあるまい。『解放されたイエルサレム』は1575年に一応完成にいたる (ただし、この時点での表題は『ゴッフレード』 *Goffredo*) が、神経質なタッソは決して自作の完成に満足してはいられなかった。アリストテレス的規則 (テーマ・場所・時の一致) に配慮しなければならなかったし、反宗教改革の体制下、自作が正統信仰と合致しているか、不安な気遣いをしなければならなかった。そのため、一方では学者たちの意見を、また一方では異端審問官の意見を、執拗に求め続けたタッソであったが、被害妄想に陥った詩人にはやがて精神異常の兆候が現われる。1577年、タッソは、ルクレツィア・デステの面前で、錯乱して下男に暴力をふるったために投獄される。一時は南部 (後にトリノ) へ逃れたタッソは、1579年アルフォンソ2世・デステ公とマルゲリータ・ゴンザーガの婚礼の際にフェッラーラに帰還する機会を得るが、再度発作に襲われ、聖アンナ病院に収容、1586年まで7年にわたって同病院に監禁された。聖アンナ病院から解放された後も、タッソの生は安逸とは無縁であった。マントヴァ、ジェノヴァ、ローマ、ナポリ、フィレンツェなどをさまよいながら、タッソは生涯を終えるまで放浪生活を続けることになる。そのロマンティックな生き様は、周知のごとくゲーテを魅了し、戯曲『タッソ』 (岩波文庫) の執筆へと向かわせた。タッソの孤独に疑問の余地がないとすれば、問うべきはその孤独な心がいかに表現されているかであろう。

1. 「ああ麗しいキジバトよ」 (*O vaga tortorella*)

O vaga tortorella,
tu la tua compagnia
ed io piango colei che non fu mia.
Misera vedovella,

tu sopra il nudo ramo,
a piè del secco tronco io la richiamo:
ma l'aura solo e 'l vento
risponde mormorando al mio lamento. ⁽¹⁾

ああ〔高みをさまよう〕美しいキジバトよ、おまえは連れ合いを、私は決して私のものにならなかった女のことを嘆いている。寡婦（やもめ）となった哀れなキジバトよ、おまえは葉も落ちた枝から、私は干乾びた切り株の根元から恋人を嘆く。だが、私の嘆きに眩きながら答えてくれるのは、そよ風や気流ばかりである。

専門の誰か研究者がすでに指摘しているかは寡聞にして知らないが、上に引用したタッソの短詩（マドリガーレ）は、エドモンド・スペンサー（1552 ca-99）が『妖精の女王』の次の一節（IV, viii, 3）を書く際に材源として利用した作品である。

Till on a day, as in his wonted wise
His doole he made, there chaunst a turtle Doue
To come, where he his dolours did deuise,
That likewise late had lost her dearest loue,
Which losse her made like passion also proue.
Who seeing his sad plight, her tender heart
With deare compassion deeply did emmoue,
That she gan mone his vnderseued smart,
And with her dolefull accent beare with him a part. ⁽²⁾

やがてある日のこと、彼がいつものように嘆いていると、そこにたまさか一羽のキジバトがやって来た。彼が嘆きの歌をひねっている、まさにその場所だった。キジバトもやはり最近、この上もなくいとしい連れ合いをなくしたのだった。その喪失ゆえに、この鳥も同じ悲しみを味わったのだった。そのため、彼の悲しい苦境を見ると、キジバトのやさしい心は深い同情ゆえに大きく動かされた。彼が不当に受けた悲しみをキジバトは嘆き始め、哀調を帯びた鳴き声で彼と力を合わせて歌った。

両者を読み較べてみると、登場人物（鳥＝「キジバト」＋人間＝「詩人」）、彼らが共通して直面している状況（喪失にともなう悲しみ）、およびその状況から生じる登場人物間の心の触れ合い（同情）が、類似点として容易に観察しえよう。しかし、細部をじっくりと観察してみるならば、タッソは登場人物を微妙に差異化していることがわかる。タッソの短詩では、「キジバト」は相思相愛だった「連れ合い」を亡くしたのに対して、「詩人」は自分の愛情に報いてくれることのなかった「つれない婦人」を亡くしている。「キジバト」は枝の高みで嘆き、「詩人」は木の根元で悲しんでいる。ところが、「枝」には葉がなく、「根」はすでに枯れた切り株

と化しており、ともに「死」を暗示する場所的特徴が微妙に差異化された「キジバト」と「詩人」を再び結び合わせている。さらに、喪失が「死」に由来するものであるならば、嘆いてみただとところで所詮は甲斐もないことであるが、タツソはそのことを風にこと寄せて間接的に表現している。風が「詩人」の嘆きに対してあたえる答えとは、彼の声をいたずらに四方に散らしてしまうことであろう。嘆きは、失った恋人の耳は言うに及ばず、「詩人」に同情してくれそうな同胞的存在に一切届かない、ただ「キジバト」を唯一の例外として。タツソの短詩が登場人物間の「類似」と「差異」を巧みに結び合わせながら陰影に富んだ場面を描きだしているのに対して、スペンサーの一節はただ単に「類似」の一色のみでベタ塗りにした場面を連想させる。タツソの暗示的な言葉遣いに較べると、スペンサーの言葉遣いはなんと説明的で散文的なことだろう。その暗示的な言葉遣いが、「喪失の原因」のみか、「嘆きの虚しさ」および「同胞的存在の稀少性」を伝達しえているのに対して、スペンサーの一節は言葉数を多く費やしているにもかかわらず、タツソの短詩が創りだしている「奥行き」を感じさせない（スペンサーの一節が長大な物語詩の一部であるという事情は斟酌してやらねばならないとしても）。

だが、スペンサーの一節に対してタツソの短詩が具えている長所を、タツソ個人の力量に単純に還元してしまうわけにはゆくまい。「鳥」と「詩人」の心の交流は、すでにある程度まで常套化していた主題であるから、タツソが先行詩人たちに依拠しているものを差し引いてやらないと、タツソの独創性に帰しうるものは算定できないのである。それならば、タツソ「ああ美しいキジバトよ」の材源は簡単に特定化できるのだろうか。かつて三島由紀夫は批評家から誤った指摘をされるよりは、自ら材源を明かしてしまった方が得策であると判断することがあった。それといささか類似してはいなくもない状況が、タツソの短詩にはある。文学研究で広く使用されている「テキスト相互性」(intertextualità) の概念について、ここで詳述している暇はない。ただ、次のことだけはどうしても触れておかねばならない。タツソの短詩は「テキスト相互的」(intertestuale) な類似をほとんど「これ見よがし」と言ってよいほどまでに明確に提示しており、タツソ以前の詩人たち（とりわけペトラルカとその影響を強く受けた詩人たち）の作品に親しんでいる者にとっては、タツソの材源＝モデルが容易にそれと特定化できるのである。早速それを以下に紹介しておく。

ペトラルカ「美しい鳥よ」(*Vago augelletto*) = 『カンツォニエーレ』353番

Vago augelletto che cantando vai,
over piangendo il tuo tempo passato
vedendoti la notte e 'l verno a lato
e 'l di dopo le spalle e i mesi gai,
se, come i tuoi gravosi affanni sai,
così sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconsolato
a partir seco i dolorosi *guai*.

I non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari;
ma la stagion et l'ora men gradita,
col membrar de' dolci anni et de li amari,
a parlar teco con pietà m'invita. ⁽³⁾

〔高みをさまよう、鳴き声の〕麗しい鳥よ、おまえは歌っている。いや、夜と冬を傍らに見、昼と楽しい月を背後に見ながら、おまえは過ぎた時のことを嘆いているのだ。おまえが自分の重い苦しみを知っているように、私が同じような境遇に置かれていることを知っていてくれたなら、この悲しみにうちひしがれた者の懐に飛んできて、おまえは彼と痛々しい嘆きを分かち合ってくれるだろう。ふたりの悲しみ〔の分け前・持ち分〕が等しいかどうかは、私にはわからない。おまえが嘆いている恋人はおそらく生きているのだろうが、この点では死と宿命は私に対して冷酷であった。だが、あまり喜ばしくはない季節と時が、楽しかった月日や苦しかった月日を思い出しながら、憐れみをこめておまえと話すよう私を仕向けるのである。

ベンボ「孤独になった鳥よ」(*Solingo augello*)

Solingo augello, se piangendo *vai*
la tua perduta dolce compagnia,
meco ne ven, che piango anco la mia:
inseme potrem fare i nostri lai.
Ma tu la tua forse oggi troverai:
io la mia quando? e tu pur tuttavia
ti stai nel verde; i' fuggo indi, ove sia
chi mi conforte ad altro, ch'a trar *guai*.

Privo in tutto son io d'ogni mio bene,
e nudo e grave e solo e peregrino
vo misurando i campi e le mie pene.
Gli occhi bagnati porto e 'l viso chino
e 'l cor in doglia e l'alma fuor di spene,
né d'aver cerco men fero destino. ⁽⁴⁾

孤独になった鳥よ、もし亡くした愛しい妻のことを嘆いているなら、私とともに来い。私もまた自分の恋人のことを嘆いているから。いっしょに嘆きの歌をうたうことができよう。だが、おそらくおまえは、今日おまえの連れ合いを見出すだろう。他方、私は自分の恋人をいつ見出すことができるのか。おまえはずっと緑の中に居続けているが、私はと言えば、嘆き以外のことを私に勧める者がいる場所を避けている。私はあらゆる幸せを完全

に失った。貧しく沈み込んで、孤独にさまよいながら私は野を渡り、自分の苦しみを計っている。目を涙にぬらし、うなだれて私は歩き、〔内には〕苦しむ心と絶望した魂を宿している。これより優しい定めを私は求めようとすらしめない。

まずは、ペトラルカからベンボへの主題のはっきりとした伝承を指摘しておこう。「鳥」と「詩人」の間の「差異」をともなった「類似性」という内容が単に共通しているだけではない。ペトラルカとベンボを結ぶ要素は形式面にまで及んでいる。2つのソネットはともに ABBA、ABBA/CDC、DCD のパターンで脚韻を踏んでいる（定型詩的側面が強い前半8行の同一性はあまり重要ではないが、変奏の可能性がより大きな後半6行の同一性は注目に値する）。ベンボはペトラルカが用いた脚韻A（=-ai）を採用するにとどまらず、Aを構成する4つの押韻語のうち2つ（vai, guai）までをペトラルカからそのまま借用している。また、書き出しの一行の構文が2つのソネットではきわめて類似している。「形容詞+鳥を表わす単語（augello、およびそれに縮小辞を付した augelletto）」のシンタグマによる呼びかけが行頭に配され、一語挟んで、「ジェルンディオ+ vai」の連辞が行末を締めくくっている。作品に特別な表題を付ける習慣がなかった時代には書き出しの一行が表題の役割を代行していた事情を考慮するならば、ソネット冒頭が示すこの著しい類似はきわめて雄弁な「テキスト相互的」類似なのである。タッソはペトラルカおよびベンボからソネットの形式をそのまま受けとることはせず、abBa/cCdD（大文字は11音節詩行、小文字は7音節詩行）のパターンで押韻するマドリガーレに同じ主題を盛りこんでいるが、マドリガーレの前半部はソネットの前半部をそこはかたく感じさせる押韻パターンとなっている。しかも、bBを構成する2つの単語（compagnia, mia）はそのままベンボから借用されている。タッソの書き出しも、感嘆詞（o）が付されている微妙な違いはあるものの、「形容詞+鳥を表わす単語」による呼びかけになっている点は、ペトラルカおよびベンボと同じである。用いられている形容詞（vaga）は、男性形・女性形の違いはあれ、ペトラルカ（vago）から借用されたもの、鳥を表わす単語は「キジバト」（tortorella）と、モデルと較べると、より具体的に限定されているが、縮小辞を付した形（tortorella < tortora）を用いているのは、ペトラルカの場合と軌を一にしている。このように見てくると、タッソはペトラルカおよびベンボの両方から創作のための資材を引き出したと述べて差し支えあるまい。とくに、スペンサーとの比較を通じて浮かび上がった、タッソにおける「類似性」と「差異」の微妙な織りなしは、先行詩人らから受け継がれた題材であることは明白である。

しかしながら、ペトラルカおよびベンボが漠然と「小鳥」（augello, augelletto）としか述べていないところを、タッソはなにゆえに「キジバト」に変更したのだろうか。そもそも、ペトラルカおよびベンボは具体的にはどのような「小鳥」を念頭に置いていたのであろうか。ペトラルカに関しては、『カンツォニエーレ』311番に先のソネットと内容的にきわめて類似したソネットが収録されており、ペトラルカが353番でもやはり「小鳥」によって「小夜鳴き鳥」（ナイチンゲール）を考えていたものと思われる。

ペトラルカ『カンツォニエーレ』311番

Quel rosignuol, che sì soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note sì pietose et scorte,
et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch' i' mi lagne,
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi, assai più che 'l sol chiari,
chi pensò mai veder far terra oscura?
Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giù diletta et dura.⁽⁵⁾

おそらくは息子たちのことか、あるいはいとしい連れ合いのことを優美な声で嘆いているのだろうか。あの小夜鳴き鳥は、心の琴線に触れるみごとな甘い調べを、天地に限なく響かせている。この鳥が夜どおし私の伴（とも）となり、私のつらい定めを忘れがたくしているようだ。だが、非難されるべきは私自身なのだ。女神〔のような婦人〕たちの間にも、やはり死があることを知らずにいたのだから。用心もしていない者を騙すのは、なんと簡単なことだろう。太陽よりもずっと眩しかったあの二つの光〔＝眼〕が黒い灰になるのを見ようとは、いったい誰が予想したことだろうか。今にして私は悟ったが、わが過酷な運命が望んだことは、地上のいかなるものも永続的な喜びをもたらさないと、泣きながら生き続ける私に学ばせることだったのだ。

他方、ベンボはペトラルカ『カンツォニエーレ』の出版（1501年、アルド・マヌツィオ版）に関与した経歴を有しているので、353番の「小鳥」を簡単に「小夜鳴き鳥」と解釈しえたであろう。加えて、ベンボは先のソネット「孤独になった鳥よ」を長詩（カンツォーネ）に拡張し、同じ主題をより大々的に扱う試みを企てている。カンツォーネの稿が今日2つ伝わっているが、そのうちの一方は「ああ小夜鳴き鳥よ、この緑の枝に」（O rosignuol, che 'n queste verdi fronde）の書き出しになっており、ベンボがモデル＝ペトラルカの「小鳥」を「小夜鳴き鳥」と捉えていたことは明白である。

「小夜鳴き鳥」は美声の鳥であるから、その鳥が麗しい調べで失った伴侶のことを嘆く場面には、審美的に十分な説得力がある。ポーの指摘を待つまでもなく、悲哀に染まった美には鑑賞者の心の琴線に触れる強い力がある。もしそうであるならば、タツソはなにゆえ「小夜鳴き鳥」を「キジバト」に置き換えたのであろうか。中国では「鴛鴦」（えんおう）という言い方

をして、仲睦まじい夫婦を番（つがい）の「オシドリ」に喩えるが、同じ意味合いを帯びているのがイタリア語の「キジバト」なのである。タッソ自身の作品から用例を以下に掲げておく。

タッソ『アミンタ』（第1幕2場410-13行）

Di questa [= Silvia] parlo, ahi lasso; vissi a questa
così unito alcun tempo, che fra due
tortorelle più fida compagnia
non sarà mai, né fue.⁽⁷⁾

ああ、つらいことだが、ぼくはこの娘 [=シルヴィア] のことを語っているのだ。しばらくは彼女とひとつになって暮らしてきたぼくだったのに。二羽のギジバトでも、あれほど信頼し合って寄り添うことは、決してないだろうし、これまでもなかった。

「キジバト」が帯びている意味が「仲睦まじい夫婦」であるならば、タッソが「小夜鳴き鳥」を「キジバト」に置き換えた理由は、「小鳥」が経験した喪失の悲しみを一層強め、孤独な「詩人」とのコントラストをさらに鮮明にするためだったのであろう。しかし、誰が「キジバト」を美声だと言うであろうか。死に引き裂かれた番の「キジバト」の悲哀を強調するために、タッソは「美しい調べ」という要素を犠牲にせざるをえなかったのだろうか。そうではない。音楽の要素は、マドリガーレという歌唱のための詩形自体によって代表されているのである。先に、タッソはソネットという形式をモデルからは受けとらず、マドリガーレに同じ主題を盛りこんだと述べたが、全行が11音節詩行で成り立っているソネットに較べると、頻繁に7音節詩行を差し挟んでいるマドリガーレでは、押韻がより速いリズムで聞く者の耳を打ち、それだけより強い印象を残してゆく。このような押韻効果の強調は音楽的なテキストに共通した特徴なのである。

以上、タッソ「ああ美しいキジバトよ」の読解を進めてきたが、先行モデルから受け継いだ資料に時に大胆な改変を加えつつ、自分を微妙に「キジバト」に重ね合わせたり、引き離したりしながら創作に励んでいる詩人の営為は、十分明らかになったであろう。ここまでの作業を通して浮かび上がった、1) 材源との距離、2) 「類似」と「差異」（あるいは「同一性」と「他者性」）の陰影に富んだ絡まり合いという2つの観点を引き継ぎつつ、以下ではタッソが聖アンナ病院で詠んだ（と思しき）2篇のソネットを分析してみよう。そこでこそ、詩人の孤独は一層深刻だったと想像されるからである。

2. 聖アンナ病院の猫(1) —— 自己投影の局面

次に掲げるソネットは、薄暗い病室 = 牢獄でタッソが2匹の猫と過ごす一夜を描いた作品である。

Come nell'Ocean, se oscura e infesta

procella il rende torbido e sonante,
a le stelle onde il polo è fiammeggiante
stanco nocchier di notte alza la testa,
così io mi volgo, o bella gatta, in questa
fortuna avversa a le tue luci sante,
e mi sembra due stelle aver davante
che tramontana sian nella tempesta.

Veggio un'altra gattina, e veder parmi
l'Orsa maggior con la minore: o gatte,
lucerne del mio studio, o gatte amate,
se Dio vi guardi da le bastonate,
se 'l Ciel vi pasca di carne e di latte,
fatemi luce a scriver questi carmi. ⁽⁸⁾

荒れ狂う暗い時化が海を濁らせ鳴りとよませる時、疲れた舵取りは夜、頭をもたげて北極星を飾る星々を見る。ちょうどそのように、ああ麗しき猫よ、この敵意に満ちた嵐の中で私はおまえの清らかな光〔＝目〕を見る。まるで、嵐の中で北を示す二つの星が自分の前にあるみたいだ。また別の猫を見ると、まるで、大熊座と小熊座をいっしょに見ているみたいだ。ああ猫たちよ、わが書斎の灯火よ、いとしい猫たちよ、神がおまえたちを棍棒の打撃からお守りくださいますように、天がおまえたちに肉と乳をあたえてくれますように。おまえたちはこれらの歌を書く私の光となれ。

イタリア語原文でこの作品を読む際に受ける第一印象は、おそらくセンテンスの長さではあるまいか。前半8行が一文、後半6行が一文を形づくっている。後半部は、接続詞 (e = and) の有無にかかわらず、同種の構成要素が並列しているため、文の複雑さの度合はいくぶん弱まっている。これに対して、come (1行目)- così (5行目) の構文により複雑な直喩を展開している前半8行の一文は、簡単に分断しうる並列要素が少なく、きわめて息の長いセンテンスである。長さの印象は、1行目と2行目の間、および5行目と6行目の間に観察される強度の「アンジャンプマン」(句跨がり。意味のまとまりが行末とは一致せず、意味のまとまりを完結するためには、次行にまで読み進まねばならない) によっても、ますます強められる。

読者の眼差しが途中で一服することを許さない前半8行の一文が直喩によって提示しているのは、「嵐の海で航海に難儀する船頭」と「苦しい人生の荒波にもまれて苦勞している詩人」の並行関係である(「詩人」が直面している人生の難局面は、隠喩を用いて「この敵意に満ちた嵐」、原文では「アンジャンプマン」しながら“questa/fortuna avversa”と表現されているが、言うまでもなく、「病室＝牢獄での苦しい生活」を意味している)。この並行関係は、より一般的には、「航海」と「人生」の間の並行関係と言い表わすこともできようが、「航海」では進路を示してくれる北極星がガイドとなってくれるように、「人生」の荒波を渡ってゆく際に

も何らかのガイドが必要になる。タツソの場合は、それが病室の闇の中に眩しくきらめく「猫の眼」だというのである。タツソが「猫の眼」を選択する際に念頭に置いていた先行モデルが特定化できるならば、タツソが材源との間にどれだけの距離を置こうとしたのか（換言すれば、タツソが加えようと意図した改変）、ひいてはタツソの独創性なども算定できよう。

残念ながら、第1章で論じたマドリガール「ああ美しいキジバトよ」の場合とは異なり、タツソは直喩のモデルをはっきりとした「テキスト相互的」類似によって疑問の余地なく明示はしていない。あるいは、筆者が寡聞にして明確な「テキスト相互的」類似に気づいていないだけかもしれないが、いずれにせよ、本稿においてタツソの直喩のモデルとして提示しうるのは、形式的特徴を度外視して、内容的類似の方に傾斜した漠然としたモデル、辞書の例文のように共有財産（＝コンヴェンション）化された文学的題材である。「人生は旅、航海である」とする見方は、キリスト教徒にも馴染み深いものだったようである。ギヨーム・デュファイの作曲を通じてよく知られているある聖歌は、聖母マリアに向けられた呼びかけ「めでたし、海の星」（Ave maris stella）で始まるからである。この呼びかけは、聖母が「航海者らのガイド」であるという見方を暗黙の前提として含んでいるように思われる。「人生＝航海、導きの星＝聖母」という捉え方は、宮廷風恋愛の伝統につらなる恋愛詩においては、「導きの星＝貴婦人（の眼）」と読み替えられてゆくが、13世紀の詩人モンテ・アンドレーアは読者の解釈を迷わせる次のような作品を詠んでいる（通常のソネットとは異なり、前半部が10行によって構成されるソネットの一変種である）。読者が解釈に迷うのは、詩人の恋人が聖母と同様、「乙女」（pulzella、フランス語の pucelle に対応する単語）と呼ばれているからにほかならない。

Sì come i marinar' guida la stella,
che per lei ciascun prende suo viag[gl]io,
e chi per sua follia si parte d'ella
radoppia tostamente suo danag[gl]io:
la mia dritta lumera qual è, quella
che guida in terra me e 'l mi' corag[gl]io?
Voi, gentil ed amorosa pulzella,
di cui m'ha mess' Amore in signorag[gl]io,
ché troppo è scura la mia via e fella
a gir, se vostra lumera non ag[gl]io.

La qual fa disparere ogn'altra luce,
ché, laove apar vostro angelico viso,
altro spendor giamai non vi riluce.
Pulzella, poi m'avete sì conquiso
che sol per voi mia vita si conduce,
merzé, dal vostro amor non sia diviso.⁽¹⁰⁾

星が船乗りたちを導いてゆく。各々が星によって航路を定め、愚かにも星から離れる者があれば、その害はすぐ倍になってかえってくる。わが無謬の光、地上において私とわが心を導いてくれる光とはどこにあるのだろうか。気高く麗しき乙女よ、あなたこそその光だ。愛神は、私をあなたの支配下においた。あなたの光がなければ、わが道は行くにあまりに暗く危険だからである。あなたの光は、ほかの光のことごとくを消し去る。あなたの天使のごとき顔が現われるところ、ほかの光の輝くことが絶えてないからである。乙女よ、あなたは私を征服し、わが命を導くのはあなたひとりであるから、ああ、あなたの愛から私を引き裂くことなかれ。

モンテ・アンドレーアのこの作品は、全体として、宗教的な性格を帯びているのだろうか、あるいは世俗的な性格を帯びているのだろうか。もちろん、詩人が故意に曖昧に書いた可能性も排除しきれないが、読者なりの答えは「乙女」の解釈によって大きく左右されることになる。しかしながら、「人生＝航海」という見方がペトラルカにたどり着く頃には、すでに「導きの星」は「貴婦人」＝ラウラとなっている。明確な直喩の形式を具えていること、「夜、疲れた舵取りが疲れた頭をもたげる」という意味の一文（11音節詩行）がまったく同じ形でタッソのソネットの4行目に借用されていること、2つの押韻語（testa, tempesta）が共通していること等を考慮すると、「テキスト相互的」類似の度合はマドリガーレ「ああ美しいキジバトよ」の場合に比してやや弱い。次の一節はタッソの材源＝モデルとして優先的に扱われるべきであろう。

ペトラルカ『カンツォニエーレ』73番（46-51行）

Come a forza di vénti

stanco nocchier di notte alza la testa

a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo,

così ne la tempesta

ch'ì sostengo d'Amor, gli occhi lucenti

sono il mio segno e 'l mio conforto solo.⁽¹¹⁾

嵐のせいで疲労困憊した船頭が夜、頭をもたげて、二つの星——北極のあたりに常に位置している星である——を見遣る。ちょうどそのように、愛の嵐に見舞われる時、あの眩しい二つの眼が私の目標となり、唯一の慰めとなったくれるのである。

注意しておきたいのは、「導きの星」が聖母であれ、曖昧な「乙女」であれ、ラウラであれ、それが（「詩人」にとっても読者にとっても）例外的な近寄りがたい存在だという点である。聖母の場合は特別の説明を要しない。モンテ・アンドレーアの「乙女」は（常套化した形容詞ではあるが）「天使のごとき」（angelico）と評されていることから明らかなように、この世のものとも思われない存在である。『カンツォニエーレ』においてペトラルカとラウラを隔て

ている距離については、ここで詳述している暇はないが、宮廷風恋愛の伝統につらなる詩では「詩人」と「貴婦人」を隔てる「距離」（身分や教養、年齢などの隔たり）は宮廷風恋愛そのものの前提条件である。乗り越えがたい「距離」ゆえに、詩人たちはしばしば嘆き、その嘆きが宮廷風恋愛詩の重要な主題のひとつになっている。「船頭」が嵐の海で遠くの「北極星」を見るように、ペトラルカは遠く彼方からラウラの美しい眼を仰ぎ見るより仕方がない。ラウラがベストにより亡くなると、ふたりの距離はますます拡張し、死によってラウラは絶対的に「到達しえない婦人」に変わってしまう。次のソネットはリストが曲を付けていることによって有名な作品であるが、「人生＝航海」という（直喩ではなく）隠喩に基づいて書かれている。「船」＝「詩人」を導く「（星の）光」＝「ラウラの眼」は消え尽きており、恋人の死が暗示的に詠みこまれている。

ペトラルカ『カンツォニエーレ』272番

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi dànno guerra, et le future anchora;
e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,
se non ch' i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi pensier' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;
veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, e rotto àrbore et sarte,
e i lumi bei, che mirar soglio, spenti. ⁽¹²⁾

命は去りゆき、片時も止まることがない。後ろから、死がすばやい旅程で迫ってくる。眼前のことも、過去のことも私を苦しめ、将来のこともまた私を苦しめる。記憶と期待が、今はこちら今はあちらから、私を悲しませるので、自分を憐れむ心がなければ、私は〔自ら命を断って〕このような思いからすでに解放されていることだろう。悲しい心がかつて甘美な思いをしたことがあったらどうか、という思いが私の前に現われると、続いて他方ではわが航海の行く手に風がたち騒いでいるのが見える。港に嵐が起り、船頭ははや困憊し、マストは折れ、支え綱も切れ、私が常に見つめてきた美しい〔二つの〕光〔＝目〕も消え尽きた。

タツの先行モデルと思しき作品における「導きの星」が接近しがたい存在であったとする

ならば、タツソのソネットの場合はどうなっているのか。「人間」と「猫」の間にはある意味で乗り越えがたい距離があるのは事実であるが、タツソのソネット（とりわけその後半6行）が焦点化しているのはむしろ「詩人」と「猫」の類似である。「詩人」は精神を病む者として社会から排除され、牢獄に監禁された存在である。他方、ソネット後半6行で繰り返される祈願文（seで導入される2つの文）がほのめかしているのは、「猫」がやはり社会的な邪魔者であり、棍棒でもって排除されかねない存在であること、社会から冷遇され日々の糧食の調達にも難儀している弱者だということである。つまり、エリオットの用語を借りて手短かに言えば、タツソのソネットにおける「猫」は「詩人」の「客観的相関物」（objective correlative）になっているのである。この「猫」はラウラとは正反対で、「詩人」のきわめて身近かに位置し、「詩人」が牢獄での貧しい夕食を分け与えてやることのできる存在、「詩人」が自分に似た者として親近感を覚え、自分を重ね合わせることのできる存在なのである。「詩人」の「猫」に対する親近感は、すでに述べた2つの祈願文のほか、「ああ麗しき猫よ…ああ猫たちよ…いとしい猫たちよ」（o bella gatta ... o gatte ... o gatte amate）と3度繰り返される、愛着のこもった呼びかけによっても明瞭に表現されている。したがって、ソネットは「詩人」と「猫」の間の心温まる共感・交流を物語る作品である。

ソネットの細部にさらに注意してみよう。ここでは、2つだけ観察を付け加えておきたい。第一に、「詩人」が「猫」の眼光を灯火にして書こうとしているテキストとは、本章で紹介したソネット自体のことであろうが、タツソの作品にはそうした円環構造が具わっているように思われる。第二に、闇の中いかに妖しく光り輝くからといって、その実「野良猫」にすぎないものの眼に、聖母になら許されるであろう「清らかな、聖なる」（sante）という宗教的な形容詞をタツソが適用しているのは、どうしてだろうか。作者はこの形容詞によって自分が利用した直喩の材源をさりげなく示しているのだろうか（つまり、作者は上に述べた聖歌の方を指し示そうとしているのだろうか）。あるいは、「聖なる」という形容詞をおおよそ不釣合いなものに適用しているのは、タツソがおどけながら書いているからだろうか。どちらか一方に決めなくてはならないという性格の問題ではないが、筆者はおどけるタツソを支持しておきたい。ふざけた扱いは、親近感の抱ける存在に対してしかできないからである。そのように考えると、小さな猫が（その実「星座」であるにしても）大きな熊に変身するというのも、ユーモアをこめた扱いなのかもしれない。いずれにせよ、「導きの星」を自己投影しやすい身近かな存在に置き換えるために、タツソが先行モデルを大きく改変したことは確かである。

3. 聖アンナ病院の猫(2) —— 差異化の局面

わが国ではポーやボードレールにおける「猫」はよく紹介もされ、多くのファンをもっているように思われるが、第2章で分析したタツソのソネットも、「猫」を扱った作品としては傑作であり、日本でももっと紹介され愛好家をもつのがふさわしい。筆者はそのように信じて疑わない。そのソネットは「詩人」が「猫」に対して寄せる親近感（暖かい同胞意識）、「詩人」と「猫」の類似性に焦点をあてた作品であった。マドリガーレ「ああ麗しいキジバトよ」では、

比較される二者の「類似」だけではなく「差異」にも照明が当てられていたが、タッソは「猫」にただただ自分との「類似」を見るばかりで、「差異」を感じることはなかったのであろうか。実は、第2章で紹介したソネットと対になるもうひとつの作品を、タッソは「猫」に捧げているのである。それは次のように書かれている。

Tanto le gatte son moltiplicate,
ch'a doppio son più che l'Orse nel cielo:
gatte ci son c'han tutto bianco il pelo,
gatte nere ci son, gatte pezzate,
gatte con coda, gatte discodate.
Una gatta con gobba di cammelo
vorrei vedere e vestita di velo
come bertuccia: or che non la trovate?

Guardinsi i monti pur di partorire,
che s'un topo nascesse, il poverello
da tante gatte non potria fuggire.
Massara, io t'ammonisco, abbi 'l cervello
e l'occhio al lavezzuol ch'è sul bollire:
corri, ve', ch'una se 'n porta il vitello.

Vo' farci il ritornello,
perché il sonetto a pieno non si loda
se non somiglia a i gatti da la coda. ⁽¹³⁾

猫たちはすっかり増えて、夜空にかかる熊たちの倍以上の数にまでなった。毛がすっかり白の猫もいれば、黒猫もあり、斑（ぶち）の猫もいる。尻尾が付いているのもいれば、ない猫もいる。駱駝のような瘤をもち、猿のように被（かぶ）りものをした猫に出会いたいののだが、どうして今は見つからないのだろうか。山々よ、生むのは控えよ。おまえたちが〔鳴動して〕鼠を一匹生むなら、この哀れな鼠はたくさんの猫どもを逃げて避けることはできまい。奥さん、ご用心、火にかけた鍋には気配りをして見張っていなきゃ！ さあ速く、ご覧なさい、猫が一匹、子牛の肉をさらってゆく！

ここに尻尾を、リトルネックを付けておこうか。尻尾のある猫に似ていないソネットは十分褒められないだろうから。

当初は2匹にすぎなかった「野良猫」の数が著しく増大したことには、タッソもいささか舌を巻いたようだ。「夜空にかかる熊」もやはり2匹で、「その倍以上」というと「4以上」を意味することになるが、増えた「野良猫」どもを描写した箇所を見ると、タッソは「2つの熊座を構成する星の数の倍以上」を意味したかったのではと疑問に感じられる。タッソのテキストが

予想させる「野良猫」どもの実数と4の間には、あまりに大きな不均衡があるからである。だが、「野良猫」どもの数が増えた原因は何であろうか。もちろん、最初に「詩人」から夕食を分けてもらった2匹が、仲間たちを呼び寄せて大挙して「詩人」の許におねだりに来たと読むことは可能であろうが、最初の2匹（原典では「雌猫」gatteと性の限定が加えられている）が子孫（こちらも原典では複数の「雌猫」）を増やしたのだと読んだ方が面白い。一方には、愛を育み、その結果として家庭を創り子孫をなす可能性を絶たれた、幽閉の「詩人」がいる（その生命力は枯れてゆくのをいたずらに待っているばかりである）。他方には、貧困の中でも懸命に生き続ける雌の「野良猫」があり、生命の火を絶やさないようにしたたかに生殖に励んでいる。しかも、増えた子孫のさまざまな形状に鑑みると、生殖は愛の結果というよりは、むしろ本能（あるいは、単に生物学的な意味合いにおける「旺盛な繁殖力」）の発現にすぎないようだ。雌猫どもは発情期ごとに相手を変えて、子づくりに勤しんでいるわけである。一方には野太く生き抜いてゆく「野良猫」があり、他方には薄暗い牢獄でひとり静かに創作に励む「詩人」（知的ではあっても活力に乏しい存在）がある。「詩人」と「野良猫」どもの間に、これ以上に鮮明なコントラスト＝差異化はありうるだろうか。

増えた「野良猫」どもは、今度は彼女らなりに、生き延びてゆくためには果敢かつ攻撃的に振舞わねばならない。餌になる鼠が少なくとも何も喰わないよりはましである、人間さまに迷惑をかけようが餓死するよりはましである。そんな「野良猫」どものやんちゃな振舞いには、タツも閉口したはずであるが、「野良猫」どもに対する詩人の扱いにはユーモアがこめられている。「駱駝のような瘤をもち、猿のように被りものをした猫」までそのうち現われるかもしれないという「詩人」の想像、「太山鳴動」という諷刺的表現をちらつかせながら導入されている山に対する（結局は活かししようのない）警告、「奥さん」（この存在を指し示す massara という単語は、高雅な宮廷風恋愛詩には決して現われない。もちろん、「駱駝」や「瘤」、「猿」、「鼠」等がそこに現われないのは言うまでもない）に向けられた日常卑近なアドヴァイス、そして、猫の尻尾を真似るために添えられた最終3行は、「詩人」のおどけた態度を繰り返し印象づける。したがって、読者は滑稽かつ現実的な用語で書かれた笑いを意図した作品を前にしているわけだが、「詩人」のおどけ振りが「猫」に対する親近感の現われではなく、当惑するような事態を前にして浮かべられる「作り笑い」のように感じられるのは、ひとり筆者のみであろうか。「詩人」のおどけ振りが「作り笑い」であり、裏に「野良猫」どもに対する違和感を隠しているように感じられるとすれば、その理由は冒頭の5行の書き方にあるのではなかろうか。

市役所の戸籍係が、新生児登録のために、処理すべき山のような書類を前にしている場面を想像してみよう。書類を出す親の立場からすれば、子供は愛の結晶ゆえに、それなりの感動をこめて書類を準備するのだから、処理する側になってみれば（とくに書類の量が膨大であるような場合には）冷淡かつ機械的に、迅速を旨として職務を遂行するより仕方がない。ましてや、列挙して登録するのが赤ん坊ではなく「野良猫」どもであったならば、係りの態度はますます冷たく急ぎがちにならざるをえまい。ソネットの冒頭5行では「雌猫」（gatte）が頻用さ

れており、それはこの部分が増えた子孫の形態を列挙し、ある意味で登録しているからであるが、とりわけ3行目から5行目にわたる展開はあまりに急速である。この部分は容易に分断しうる並列要素を積み重ねることによって成り立っているが、そのスピードは第2章で見たタツソのソネットの冒頭部と読み較べてみるならば、一層明確となろう。本章のソネットでは、読者の眼差しはリスト化された「野良猫」どもの上をすばやく滑ってゆくのみであり、「猫」に感情的に参入しているだけの時間的余裕をもたないのである。

以上の分析から、マドリガーレ「ああ麗しいキジバトよ」においては、微妙に絡み合いながら同居していた「類似」と「差異」が、聖アンナ病院の猫を扱った2篇のソネットでは、一方では「類似」、他方では「差異」というふうに分けて焦点化されていることは明らかであろう。言うまでもなく、タツソは2篇のソネットの両方が読まれることを意図したと思われる。ブレイクの『無垢の歌』と『経験の歌』にも相通じるものがあるが、2篇のソネットは互いを批判しながら、われわれ人間が日々暮らしている悲喜劇的現実を映し出しているのである。タツソは自分の孤独な魂を投影する対象を探すとともに、その対象と自分を分けている異質性を描出することを忘れず、そうすることによって単純に「白か黒か」には分けきれない真実に迫っている。

*

本稿は2010年6月10日文化交流茶話会の際に行なった、「タツソの3つのソネットをめぐって」と題された短い報告を基にして、時に材料を削りまた時に新たな材料を導入しながら、執筆された。文化交流茶話会における報告自体は、ここ数年来とり組んできた「文学史教育の充実化」が生んだ小さな成果である。学生時代には、英文学史にせよイタリア文学史にせよ、半年の「文学史概説」があるのみであった。この「文学史概説」の、計12あるいは13回程度の講義では、話を起源の頃から始めると途中で終わってしまい、到底現代まではたどり着かなかった。「文学史概説」で触れられなかったところは有耶無耶のまま放っておかれるか、学生の意欲が旺盛で大学院進学でも希望するならば自習する結果となった。だが、自習と言っても、イタリア文学の場合、翻訳を通じて紹介されている作品の数も少なく、膨大な原典はそう易々と読み通せるものでもない。いきおい「文学史」の勉強は、某大学出版会から出されている無味乾燥な「イタリア文学史」をただ読むことのみで済まされた。これは、学生の頃の筆者の実体験である。何も知らないでいるよりは、「イタリア文学史」を読んで何らかのことを知っている方がましであるには違いない。ただ、有名な文学作品の名前は知っていても、その原典の漠たるイメージすら持ち合わせていないというのは、どう考えても正常な事態ではない。「文学史教育の充実化」とは、したがって、一方では半年でお茶を濁す程度だった「文学史概説」を拡張して時間を増やすこと、他方ではそれでも課されざるをえない時間の制約の中でできるだけ原典を紹介し、その面白みを伝えること、を通じて試みられた。本稿は、原典の面白みを引き出そうとして講義室で学生諸君を相手に行なったエクスペリカシオン・ド・テキストの一例である。旧三類に属する言語文化系研究は最近人気がなく進学者が激減しており、教育の仕方・制度も見直さざるをえないような状況に陥っているが、筆者のここ数年来の文学史教育の体験

からひとつだけ意見を表明しておきたい。「話を近代以前の文学に限定するならば、(代表的な作品のテキストの一部という形で分量を減らすにしても) 原典を記憶に刻みこむ過程を欠いた文学教育は所詮むなし。なぜなら、あるテキストの特徴はそれがモデルとした先行テキストと置き並べ、読み較べてみることを通じてしか明らかにならないからである。」本稿で展開したタッソの短詩の読解が、この意見の具体的な註釈になっているよう心から希望する。

註

- (1) T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p.785.
- (2) Cfr. E. Spenser, *The Faerie Queene*, ed. by A. C. Hamilton, London-New York, Longmann, 1977.
- (3) F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p.1352.
- (4) P. Bembo, *Rime*, XLVIII, in Id., *Prose e rime*, 2^a ed. accresciuta, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET (*Classici italiani*), 1978, pp.545-46.
- (5) Petrarca, *Canzoniere* cit., p.1206.
- (6) Cfr. Bembo, *Prose e rime* cit., p.554-55.
- (7) T. Tasso, *Aminta*, 2^a ed., a cura di B. Maier e E. Barelli, con l'introduzione di M. Fubini, Milano, Rizzoli, 1982, p.76.
- (8) Tasso, *Poesie* cit., pp.881-82.
- (9) Cfr. *Breviarium romanum*, editio XXI juxta typicam, *pars aetiva*, Ratisbonæ, e domo Libreria S. Gregorii antea Friderici Pustet, 1946, pp.141-42.
- (10) *Poeti del Duecento*, 2 voll., a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. 1, p.466.
- (11) Petrarca, *Canzoniere* cit., p.383.
- (12) Ibid., p.1110.
- (13) Tasso, *Poesie* cit., p.882.
- (14) 通常の14行に、1つの7音節詩行と2つの11音節詩行を加えたソネットを、イタリア語では *sonetto caudato* (caudato<cauda、「尻尾」を意味するラテン語) と呼ぶ。「有尾式ソネット」を意味するこの用語は、付加された3行をまさに「尻尾」と捉えるのである。ただし、タッソは本文中で付加部分を「リトルネッロ」と呼んでいる。