



Title	<翻訳> トルクアート・タッソ『詩作論』第三卷
Author(s)	村瀬, 有司
Citation	AULA NUOVA イタリアの言語と文化. 2007, 6, p. 141-169
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/93761
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

詩 作 論⁽¹⁾

トルクアート・タツソ (村瀬 有司 訳)

第三卷⁽²⁾

言語表現を論じようとする者は、結局、文体を論じることになるでしょう。というのも、言語表現とは言葉の組み合わせに他なりません、言葉とは想念の像⁽³⁾、それを引き写したものに他ならず、常に想念の本質を追いかけているものなので、文体というものが想念と言葉からなる構成物に他ならない以上、言語表現を論じるものは、必然的に、文体を論じることになるのです⁽⁴⁾。

文体の形態は三つあります。偉大あるいは気高い文体、中庸な文体、そして身近な文体の三つです。このうち最初の形態が、二つの理由から英雄詩にふさわしいものとなります。第一に、叙事詩が取り上げる気高い内容は、気高い文体で扱われるべきだからです。第二に、各部分は、全体が掲げる目標に向かって働くものだからです。ところで、文体は、叙事詩の一部をなしております。したがって、その文体は、叙事詩全体が掲げる目標に向かって働きますが、すでに述べたとおり叙事詩は⁽⁵⁾、気高く偉大な事象から生まれる驚きを目標としているのです。

それ故、偉大であることが、叙事詩本来の性質ということになります。私が「本来の性質」と言ったのは、ウェルギリウスの作品を細心の注意を払って見れば分かるとおり、それ以外の性質を時と場合に応じて利用しなければならぬことがあるにせよ、この性質こそが叙事詩の支配的な特徴だからです。これはあたかも、私たちの身体が四大から構成されている

にもかかわらず、特に土が支配的要素を占めているのと同様です。トリッシノの文体は、卑近な特徴が全体を支配しているために、卑近だと言われるでしょう⁽⁶⁾。アリオストのそれは、同様の理由から中庸と言われるでしょう。徳というものは、自らにそっくりの悪徳、似ているために徳と呼ばれかねないような悪徳と隣り合わせなものです。それと同様に、文体の各形態も悪徳と隣り合わせであり、よく注意しないとしばしばその罫にはまってしまうことがあるという点に気をつけなければなりません。偉大は尊大、中庸は柔弱あるいは無味乾燥、身近は卑俗あるいは庶民的という欠陥を伴っています。英雄詩における偉大、中庸、身近さは、他ジャンルの詩における偉大、中庸、身近さと同じものではありません。むしろ、英雄詩が他ジャンルの詩とは異なるのと同様に、英雄詩における各文体もまた、他ジャンルのそれとは異なっているのです。それ故、英雄詩において身近な文体が適切となるケースがあるにせよ、だからと言って、喜劇に特有の身近さが、英雄詩にも当てはまるというわけにはいかないでしょう。こういう事例は、アリオストの次のような詩句に見られます。

Ch' a dire il vero, egli ci avea la gola;

.....

e riputata avria cortesia sciocca,

per darla altrui, levarsela di bocca;⁽⁷⁾

実のところ、彼はそのご馳走を欲しくてたまらず、

(.....)

他人にやるため、おのれの口からそれを取り出すなんて

間抜けな親切と考えた。

また、別の詩行には、

E dicea il ver; ch'era viltade espressa,

conveniente ad uom fatto di stucco,

che tutta via stesse a parlar con essa,
 tenendo l'ali basse come il cucco.⁽⁸⁾

確かにそのとおり。それは明々白々たる愚行、
 木偶の坊にこそ相応しい、
 (……)

郭公みたいに羽をすぼめ
 この美女とただ話をするに留まるのは。

実のところ、前者はあまりに庶民的な語り口であり、後者は、英雄詩には決して相応しくない不実な事柄の叙述のために、喜劇に特有の卑しさへと身を落としております。さらに、

e fe' raccorre al suo destrier le penne,
 ma non a tal che più l'avea distese.
 Del destrier sceso, a pena si ritenne
 di salir altri.⁽⁹⁾

彼は、空飛ぶ馬の羽をたたませる、
 けれども欲望の羽をたたむ事はもうできない。
 馬から下りるや、矢も立てもたまらず
 ちがうものに跨りたくなった。

叙事詩と抒情詩の間には、叙事詩と喜劇の場合に比べてより多くの類似性が認められますが、それにしても、次の詩行におけるアリオストは、抒情詩特有の中庸にあまりに傾きすぎております。

La verginella è simile alla rosa etc.⁽¹⁰⁾

あの乙女は、バラの花そっくり、云々。

英雄詩の文体は、悲劇の簡潔な重さと、抒情詩の華やかな美しさのほぼ中間に位置していますが、並外れた威厳の輝きによってこの双方を凌駕しております。その威厳は抒情詩のように華やかではなく、悲劇のように生粋でもありません。しかし、叙事詩人が、輝かしい威厳という自らの特性から踏み出して、ある時は悲劇の簡潔さに（これはしばしば起こることです）、またある時は抒情詩の官能に文体をたわめることは（これはそれほど起こりません）、以下に論じるとおり、決して不適切なことではありません。

悲劇も叙事詩と同様に著名な事件や高貴な人々を描きますが、その文体は、二つの理由から、叙事詩の文体よりも生粋であると同時にそれほどに偉大ではないのです。その理由の一つは、悲劇が、叙事詩よりもはるかに情緒的な題材を扱っているためです。感情は、想念の純粹さ、単純さを求め、生粋の語句を要求いたします。というのも、苦悩や、恐れや、哀れみや、その他の似たような心の動揺に支配されている者は、そういう具合に言葉を語るということがいかにもありそうなことだからです。かつまた、文体の過剰な輝きと装飾は、感情をぼかしてしまうだけでなく、阻害し、押し殺してしまうものだからです。いま一つの理由は、悲劇においては詩人が自ら語るのではなく、舞台に導入された俳優が語るものだからです。模倣がより本当らしくなるように、こういった俳優たちには、普段の話し方によく似た語り口を付与しなければなりません。逆に、詩人自らが語る場合には、さながら神聖に満たされ、神的狂気に取り憑かれて我を忘れた者のごとく、日常的な言語表現を大きく越え出て、あたかも別の精神で考え、別の言葉で語るような真似が許されるのです。

次に、抒情詩の文体は、英雄詩の文体ほど偉大ではありませんが、よりいっそう華やかで装飾豊かであるはずですが、（修辞学者が明言するような）その華やかな語り口は、中庸の文体に固有のもので、抒情詩の文体は華やかでなければなりません。その理由は、抒情詩では作者その人がより

頻繁に作中に現われるためであり、また、取り上げる題材が、概して官能的であるからです。その題材は、花々や機知で飾られなければ、卑俗で低劣な状態にとどまるでしょう。ですから、もし道徳的な題材を警句を使って描き出すような場合なら、その題材はより地味な装飾でかまわないでしょう。

さて以上から、なぜ抒情詩の文体が華やかで、なぜ悲劇のそれが純粹かつ簡素であるのかが明らかになりましたので、叙事詩人は、パセティックな題材や道徳的な題材を扱う場合には、悲劇の生粋さと単純さに近づかねばならず、作者が自ら語る場合や官能的な題材を取り上げる場合には、抒情詩の優美に近づく必要があるということが、今や理解できるでしょう。しかし、いずれの場合も、叙事詩本来の特性である壮大さと偉大さを完全に捨て去ってしまうようではいけません。多様な文体を使い分けなければいけないのですが、しかしそれは、題材は変わっていないのに文体だけが変化しているという具合ではいけません。そんなことをしたら、重大な欠陥となるでしょう。

叙事詩の偉大さはどのように獲得されるか

また中庸なあるいは身近な文体はどのように形成しうるか

偉大さは、想念、言葉、それに言葉の組み合わせから生み出すことができます。そしてこの三つの要素から、文体と先に述べたその三つの形態が生まれてきます。想念は、事物の像に他なりません。その像は、事物のように堅固で確かな手ごたえを備えているわけではなく、私たちの心のなかである種の不完全な存在を獲得しているに過ぎず、そこで想像力によって形成され描き出されております。この想念は、神や、世界や、英雄や、地上の戦いや海上の戦いといった偉大な事象を取り上げる場合には、偉大なものとなるでしょう。この偉大さを表現するに当たっては、実際よりも事

物を持ち上げて表現する増強法や誇張法といった、状況に応じて事物を大きく見せる文飾が適切でしょう。あるいは、ちょっと仄めかした後すぐ口をつぐむことによって、事物を想像力に委ねてより大きく見せる黙止法、あるいは権威と尊厳を備えた人物を装うことで、事物に権威と尊厳を付与する擬人法、また凡庸な人間の頭には容易に飲み込みがたい、驚きをもたらすのに適したその他の文飾も適切でしょう。というのも、身近なスタイルの語り手が、教えることを固有の目的とし、中庸の語り手が、楽しませることを目標とするように、偉大の語り手は、相手の心を動かし恍惚とさせることを固有の目的としているからです、ただし読者は心を動かされることや、教えられることにおいても、何らかの楽しみを見出すものではありませんが。言葉がありふれたものではなく、珍しいもの、庶民の用法からかけ離れたものである場合には、その言語表現は気高いものとなるでしょう。

言葉には、単純なものと同複合的なものがあります。単純なものとは、意味をなす複数の語から構成されていない言葉です。複合的なものとは、意味をなす二つの語、あるいは一方は意味をなし他方は意味をなさない二つの語から構成されている言葉です⁽¹¹⁾。言葉には、日常語、外国語、比喩、修飾語、造語、延長語、短縮語、変形語があります⁽¹²⁾。日常語とは、事物を表わすのに支配的な言葉、その国の全ての住人によって日常的に用いられている言葉です。外国語とは、別の国で用いられている言葉です。ですから同一の言葉が、国に応じて日常語となったり外国語となったりする可能性があります。Chero という言葉は、スペイン人にとっては当たり前の言葉ですが、私たちには馴染みのないものです。比喩とは、他の名称への置き換えです。これには次の四つの種類があります。すなわち、類から種への置き換え、種から類への置き換え⁽¹³⁾、種から別の種への置き換え、比例に基づく置き換えです。動物という名称を馬にあてれば、類によって種を置き換えたこととなります。将軍という名称の代わりに「千もの偉業を成し遂げた者」と言えば、種によって類を置き換えたこととなります。

「馬が飛ぶ」といえば、鳥という種による馬という種の置き換えとなります。比例に基づく置き換えは、次のような具合です。人生と死の間には、日中と日没の間に見られるのと同じの比例関係が存在しております。それ故、ダンテが語ったように、日没は「一日の死」と言うことができるでしょう。

che pareo il giorno pianger che si more,⁽¹⁴⁾

死にゆく一日を悲しむように見える、

また、死は「人生の日没」と言うことができるでしょう。

La vita in su 'l mattin giunse a l'ocaso.⁽¹⁵⁾

その人生は朝方早くも日没に達してしまう。

造語とは、詩人によって作り出された新たな言葉です。例えば、*taratantara* は、トランペットを鳴らす様子を模倣し表現するために生み出された言葉です⁽¹⁶⁾。延長語は、*simile* のように母音が伸ばされた言葉か、*adiviene* のようにいくつかのシラブルが添加された言葉を指します⁽¹⁷⁾。短縮語は、その逆の理屈から生まれる言葉です。変形語は、いくつかの文字が置き換えられた言葉を指します。例えば、*dispetto* の代わりに *despetto* と言うように。

言語表現における気高さと珍しさは、外国語、比喩、並びに非日常的な全ての言葉から生まれます。しかし、この同じ源から、同時に分かりにくさも生じてきます。英雄詩においては偉大さに加えて明晰さも求められておりますので、この明晰さが求められている分だけ、分かりにくさを避けなければなりません。ですから、これら見慣れない言葉と日常語を注意深く組み合わせることによって、全体が完全に気高くかつ明瞭で、卑俗なところや不分明なところなどは少しもない、という具合にしなければなりません。

せん。従って、比喩は日常語により近いものを選択するべきでしょうし、同様に、外来語、古語、その他の同種の言葉は、卑俗なところが少しもないような日常語の間にちょっと差し挟むべきでしょう。言葉の合成は、私たちの言語には相応しくありません⁽¹⁸⁾。言葉の短縮、延長についても、出来るだけ慎むべきです。また隠喩については、日常的に使われるようになった結果ありふれたものとなってしまった語句は、これを避けるように注意しなければなりません。これに加えて、隠喩の言葉は、トランペットの音で雷鳴を喩える場合のように、小さいものによって大きいものを言い換えるのではなく、雷の轟きによってトランペットの音を喩える場合のように、大きいものによって小さいものを言い換えるのでなければなりません。というのも、後者が見事に上昇させるのに対して、前者は同じくらい見事に下落させ、貶めるからです。

このような注意は、比喩や、いわゆる直喩においても守られなければなりません。これらは、「まるで」「あたかも」「～みたいに」といった付加語を隠喩に添加するだけですぐに作り出されるものです。長い言い回しで複数の節に跨って描き出されるような直喩は、比較文となります。また、隠喩があまりにも斬新に思われる場合には、それを直喩に変えなければならないというのが弁論家たちの勧告です。しかし、度を過ぎさない限りにおいては、大胆にそのような隠喩を作る叙事詩人は、まちがいに称賛に値します。

外来語は、プロヴァンス語やフランス語やスペイン語のように、私たちの言葉と類似性を持った言語から取らねばなりません。トスカーナ語と同じ語尾が与えられる場合には、ラテン語もここに付け加えておきましょう。抒情詩につきものの形容詞は、叙事詩にとっても必要なものです。この付加語は、まるで不要なものであるかのように弁論家から見向きもされませんが、詩人からは、すばらしい装飾として受け入れられており、立派な偉大さを生み出す要因となっています。

文体の三つ目の要素である言葉の構成は、文及び文を構成する節が長け

れば、偉大な感じを帯びることでしょう。このために、三行詩節よりも八行詩節の方が、英雄詩の文体を受け入れるのにより適切ということになります。偉大さは、耳障りな音によっても増大いたします。この音は、母音の競合、詩行の分断⁽¹⁹⁾、押韻における子音の充満、行末における音節の増加から生じます。あるいは、力強いアクセントや子音の充満のおかげで耳によく響く言葉によっても、偉大さは増大いたします。同様に、臆のように演説を強靱にする接続詞の頻出も偉大さを増幅いたします。一般の用法に反して動詞を配置することも、まれではありますが、弁論に気高さをもたらすことがあります。

偉大なテーマの語り手は、節と節、動詞と動詞、名詞と名詞が韻律だけでなく意味においてもぴったり対応するように心がけるといったあまりに律儀な細かさは回避して、銜い過ぎという悪癖に陥らないように努めなければなりません。例えば、次のような対照句は避けるべきです。

Tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo;⁽²⁰⁾

君は早くて若いが、私は老いてのろい。

というのも、銜いが露呈してしまっているこの文彩は、中庸の文体に固有のものであり、非常に楽しみを与えますが、心を動かすことは全くないからです。

文体の偉大さは、上述のような要因から生じてきます。そして、不適切な場合にはこの同じ要因から、あるいはこれ以外にも類似の原因から、大げさという、偉大と隣り合わせの欠点が生じてきます。大げさな感じは、想念が事実をはるかに上回るような場合に生じるものです。例えば、キュクロプスの投げた岩が宙を飛んでいる間、その岩の上ではヤギが草をはんでいたという場合などがそれに当たります。大げさな感じは、あまりに変わった言葉やあまりに古い言葉、適切でない形容詞、斬新きわまりない大胆な隠喩などを使う場合にも生じてきます。誇張した感じは、ボッカッチョ

の散文によく見られるように、弁説が単に滑らかなのではなく、滑らか過ぎるという場合にも、その言葉の構成から生じることになるでしょう。大げさな人というのは、自分をもってはいない富を自慢したり、自分もっている富を不適切に浪費するうぬぼれ屋によく似ております。ですから、偉大な題材にあって偉大さを喚起している文体が、もしも卑小な題材に用いられる場合には、その文体はもはや偉大ではなく、大げさと言われることでしょう。弁論術の力は、演説においてだけでなく詩においても、卑小なことを偉大に語ることに懸かっている、というのは正しくありません。なるほどウェルギリウスは蜂の共和国を偉大に描き出してはおりますが、それは遊びでしたことに過ぎないのです⁽²¹⁾。というのも、真面目な事柄においては、言葉と言葉の組み合わせが、着想に調和していることが常に求められているからです。

身近な文体は、これとは反対の要因から生まれます。まず第一に、着想は、人々の心に日常的に生まれるようなものである場合、つまり驚きを喚起するというよりは、くだけた教えに適したようなものである場合に、身近なものとなるでしょう。言語表現は、言葉が日常的なもの、つまり希語でも新語でも外来語でもない場合、また隠喩がほとんどなく、あっても偉大な内容に適した斬新さを含まないようなものである場合、身近なものとなるでしょう。形容詞がほとんどない場合、また形容詞が装飾のためというよりはむしろ、やむをえず必要とされたに過ぎないような場合にも、言語表現は身近なものになります。言葉の構成は、文と節が短い場合、また弁論があまり多くの接続詞を含まず、一般的用法に従って、名詞や動詞の位置を移動させることなく、よどみなく流れる場合には、身近なものとなるでしょう。また詩行と詩行の間で分断がなく⁽²²⁾、脚韻がそれほど凝ったものではない場合にも、身近なものとなるでしょう。この身近さと隣り合わせの欠点は、卑俗です。この欠点は、想念があまりに卑しく低俗である場合、またみだらなものや汚れたものを含む場合に現れることでしょう。言語表現は、言葉が田舎じみたもの、庶民的なものである場合に、卑俗に

なるでしょう。言葉の構成は、次の一節のように、滑らかな韻律からかけ離れている場合、詩行にまるで活力がない場合に、低俗なものとなるでしょう。

poi vide Cleopatrà lussuriosa. ⁽²³⁾

次に見えたのは淫婦クレオパトラ。

中庸の文体は、気高さと身近さの中間に位置しており、両者の性質をあわせ持っております。この文体は、気高さと身近さが交じり合った混合状態から生じるのではなく、気高さが和らげられるか、あるいは身近さが高尚になる場合に生じるものです。この文体の着想と言語表現は、日常的なそれらを凌駕していますが、気高さに必要とされるだけの力強さと雄渾を持ちあわせてはおりません。日常的な語り口を凌駕するその特徴は、着想と言語表現に見られる適切で華やかな飾りの美しさ、それに言葉の甘く心地よい構成に見られる美しさです。入念で細やかな心配りから生まれるその文飾は、身近な語り手も崇高な語り手もあえて使おうとはしないものであり、中庸の語り手によってのみ実際に用いられているものなのです。中庸の文体が、このようにして生み出される気取った装飾を多用することで食傷と不快感をもたらしてしまった場合には、称賛に隣接するあの欠陥に陥ることになります。中庸の文体は、気高い文体ほどには心を動かす力をもちませんし、身近な文体ほどには語る内容を明晰に理解させることもできません。しかしそれは、両者の甘美な抑制によっていっそう大きな楽しみをもたらしてくれるのです。

文体というものが、詩人が選択した題材を模倣する道具であるとするならば、その文体には、話を聞いていると思わせるのではなく、実際に現場を見ているのだと思わせるような具合に、読者の眼前に事物を提示するだけのエネルギーが必要となります。そして、叙事詩には役者や舞台の助けが欠けている分だけ、悲劇以上にこの力が必要となるのです。この力は、

事物を詳細に描き出す入念な配慮から生まれるのですが、私たちの言語は、これには不向きだといってもいいありさまです。しかし、ダンテはこの点に関して自分自身を超越し、ホメロスに匹敵するといってもいいほどであり、イタリア語が許容する範囲においてではありますが、傑出してるように見受けられます。『煉獄篇』から次の一節を読んでみましょう。

Come le pecorelle escon del chiuso
ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo perché non sanno. ⁽²⁴⁾

羊は囲いから現われる
一匹、二匹、三匹と。後続の羊は
気後れして、目と鼻を地に伏せる。

後ろの羊は初めの羊がなすことをまね、
先頭が止まれば、その背中に身を寄せる、
素朴で従順で、なぜかを知ろうともしない。

この力は、登場人物に話をさせる際に、彼に相応しい動作を伴わせることから生じます。例えば次のような具合に、

mi guardò un poco, e poi, quasi sdegnoso. ⁽²⁵⁾
彼は私をちらっと見てから、まるで蔑むように

哀れを誘う場面においては特にこの入念な叙述が必要となります。何故なら、これは感情を動かす一番の手段だからです。そしてこれについては、ダンテ『地獄篇』のウゴリーノ伯の語り口が手本となるでしょう ⁽²⁶⁾。こ

のような力は、何らかの現象を叙述する際に、それに伴う付帯状況を描写することからも生じます。例えば、船の航行を描く際には、打ち砕かれた波がその周囲でさざめく様子を描写することになるでしょう。事物に動きを与えるような隠喩も、このような表現力を伴っています。特に、生物によって無生物が喩えられる次のような場合には。

…insin che 'l ramo

vede alla terra tutte le sue spoglie;⁽²⁷⁾

(……) ついには枝が、
自分の衣服がすべて地に落ちるのを見届けるまで

またアリオストの次の一節、

In tanto fugge e si dilegua il lito;⁽²⁸⁾

その間に渚は逃げ去り、姿を消す。

その他、「復讐する剣」「血に飢えた剣」「無慈悲な剣」「無鉄砲な剣」などの言い回しも同様です。このエネルギーは、表現したい事物にぴったりと当てはまった自然な言葉からもしばしば生じるものです。

文体は内容ではなく言葉に依拠するものだ、とダンテは明言し、この見解が真実であると思いついた結果、ソネットにおいて偉大な題材を展開する際には、ソネットの形式が偉大さにふさわしいものではない以上、その題材も偉大に展開されるべきではなく、ソネットの構成と性質にしたがって、つつましく展開されるべきだと考えました。しかし逆に、内容こそが目的なのであって、その結果として、内容は言葉と音の形相となります。しかし、形相は、質量の助けを借りて構成されるべきではないし、質量に依存すべきでもありません。むしろ、まったく逆です。したがって、内容が言葉に依拠するべきでなのではなく、むしろその逆が真実であり、言葉

が内容に依拠して、内容から法則を引き出さねばならないという結論になります⁽²⁹⁾。第一の前提条件は⁽³⁰⁾、すぐに証明できます。というのも自然が私たちに言葉を与えたのは、まさに私たちが心の内容を他者に意味せんがためだからです。二番目の前提条件は⁽³¹⁾、証明するまでもなく明らかです。ダンテに対する二つ目の反駁は次のとおりです。像は、想像され模倣されるその事物に似ていなければならない、ところが言葉は、アリストテレスが言うように、想念の像、その模倣物である。それ故、言葉は想念の性質を追い求めなければならない⁽³²⁾。この命題の第一前提は、極めて明白です。というのも、優しさと美しさの代わりに軍神マルスの猛々しさと逞しさを表すようなヴィーナスの彫像は、極めて不適切なものだからです。三つ目の反駁は次のとおりです。もしも、叙事詩や悲劇において筋立てに該当するような大事な部分を抒情詩に求めるとするならば、それは想念以外にはありえない。というのも、叙事詩と悲劇の感動と特質が筋立てに基づくのに対して、抒情詩においてはそれが想念に基づくからです。したがって、叙事詩と悲劇において魂と形相に当たるものが筋立てであるのに対して、抒情詩の形相は、想念であると言えるでしょう⁽³³⁾。想念が生まれるや否や、想念が身を飾るべき自然な言葉と韻律も一緒に生み出される、というのが古代の優れた雄弁家たちの見解です。もしもそうであるとするならば、その想念が違う形式で身を飾ってどうして適切に見えるなどということがありましようか。ファレーレオが述べたように、言葉の力によって「愛神を地獄の鬼女に見せる」真似など⁽³⁴⁾不可能でしょう。何故なら、実際のところ、言葉の質というものは想念の見かけを増大させたり減じたりすることはできるものですが、しかし、それを完全に覚えてしまうことなどできないからです⁽³⁵⁾。語りの性質はすべて、二つの要素、つまり想念と言語表現から生じるものですが（さし当たって韻律は脇におくとして）、語りの形態を生み出す源として、想念の方が言語表現よりも大きな力をもつことは疑問の余地がありません。想念の性質と、言葉や言語表現の性質が相異なる場合には、元老院の長いトーガを田舎者が身にまっ

たかのような不調和が生じることは明らかです。

したがってこのような不調和を避けるため、ソネットにおいて大きな着想を取り上げることにした者は（小さい着想を拒み、大きなものを承認したわけですから）、ダンテがしたようにその大きな着想をつつましい言語表現で装うべきではありません。文体は内容から生まれるという先述の意見に対して、次のようなことが言われるかもしれません。いわく、もしもそれが本当ならば、抒情詩人が叙事詩人と同じ着想（神や英雄など）を取り上げる場合には、結果的に両者の文体は同じものになるだろう、しかしこれは一見して明らかなおろし、事実には反している、故にこれは誤りである、云々。またさらに、次のように付け加えることができるかもしれません。もし、抒情詩人と叙事詩人の取り上げる事柄が同じものであるならば、双方の詩のジャンルの相違を生み出しているのは、言語表現だということになる、それ故、文体は、想念からではなく言語表現から生じるということになる、と。これらの言い分に対しては、事物、想念、言葉のなかで極めて大きな相違が見受けられる、と返事を返すこととなります。事物とは、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。想念とは、事物の像であり、私たちが心のなかで、各人の想像力の多様性に応じて、様々に形成しているものです。最後に、言葉は像の像です。すなわちそれは、聴覚を通じて、事物から引き出された想念を私たちの心に描き出す像です。それ故、もしも誰かが、文体は想念から生まれる、その想念は抒情詩と英雄詩で同じである、故に両者の文体は同一である、と述べたならば、私は、抒情詩と英雄詩が同じ事柄を取り上げたからと言って、両者は同一の想念を取り上げているのではない、と反論することになるでしょう⁽³⁶⁾。

抒情詩の題材は限定されておられません。弁論家が、公共の場から引き出した蓋然性のある理屈を武器に、自分に課せられたあらゆる題材を駆け巡るように、抒情詩人もまた、自分の前に現われる題材を自由に取り上げます。しかしながら、彼は、抒情詩人に固有の着想でもって題材を取り上げるので、悲劇や叙事詩に共通するようなものによってではありません。

そしてこの着想の差異から、叙事詩と抒情詩の間の文体の差異が派生してきます。抒情詩というジャンルを構成するのは、甘い韻律や、洗練された言葉や、美しく輝く言語表現や、生彩ある比喩やその他の文飾などではなくて、甘美で優雅な着想、いわば着想の楽しさに他なりません。このような着想の状態がまずあって、それから他のものが派生してくるのです。そこには、何か楽しく、華やかで、官能的な感じが見て取れますが、これらは叙事詩には不適切であり、抒情詩に本来的な特徴です。例えば、叙事詩人と抒情詩人が同じ事柄を取り上げながらいかに異なった着想を用いるものであるかを私は知っております。そのような着想の違いがまずあって、そこから双方に見られる文体の相違が派生してくるのです。ウェルギリウスは、デイドーの容姿に見られる女性の美しさを次のように叙述しております。

regina ad templum, forma pulcherrima Dido,

incessit magna iuvenum stipante caterva.

Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cinthi

exercet Diana choros etc. ⁽³⁷⁾

誰にもまして美しい姿の女王デイドーが神殿へと

足みを運んだ。大勢の若者の一隊に取り巻かれた様子は

あたかも、エウロータスの川岸、あるいはキュントゥスの尾根を通過して

ディアーナが歌舞の一隊を率いるときのよう。⁽³⁸⁾

“*forma pulcherrima Dido*”（「誰にもまして美しい姿の女王デイドー」）は、極めて簡素な着想です。他の箇所はもう少し装飾豊かですが、しかし叙事詩の品位から逸脱するほどではありません。しかし、もしもこれと同様の美しさをペトルルカが抒情詩人として描き出すなら、彼はこのような慎ましい着想に満足することなく、大地は彼女の周りで微笑むとか、彼女の足に踏まれたことを自慢するとか、草花は彼女に踏みしだかれることを切望

するとか、空は彼女の輝きに打たれ清廉の光で燃え上がるとか、空は彼女の瞳の輝きによって澄みわたる、太陽は彼女の顔におのれの姿を見出すがそれ以外の場所では自分に比肩するものを発見できない、などと語ることでしょう。そして、愛神を招いては、一緒に彼女の栄光を凝視することでしょう。抒情詩人が用いるこの多彩な着想からは、多彩な文体が派生することでしょう。かの抒情詩人が多大な賛辞を込めて用いている次のような着想は、叙事詩人ならば決して使用することはないでしょう。

qual fior cadea su l 'lembo,
 qual su le trecce bionde,
 ch'oro forbito e perle
 eran quel dì a vederle;
 qual si posava in terra, e qual su l'onde;
 qual con un vago errore
 girando pareva dir: <Qui regna Amore> ⁽³⁹⁾

花びらの一枚は裳裾のうえに、
 一枚は、黄金の三つ編に舞い落ちる、
 その髪は、磨きぬかれた黄金と真珠
 その日さながらそう見えた。

一枚は地に憩い、一枚は波間の上に。

また一枚はさらさらと宙を

舞いながらこう語りかけるかに見える、「ここは、愛神が治めるところ」

したがって、『狂乱のオルランド』においてこのような叙情的に過ぎる想念を用いたアリオストは非難に値します。例えば、次のような一節。

Amor che m'arde il cor, fa questo vento etc. ⁽⁴⁰⁾

私の心を焦がす愛神が、この旋風を吐き出させる、云々。

ここで、抒情詩にかけてはラテンの誰よりも優れているトスカーナのあの詩人と、叙事詩にかけては他の誰よりもはるかに素晴らしいラテンのあの詩人とを比較して、両者が同じ事柄をどのように書き残したかを見てみることにいたしましょう。ウェルギリウスは狩人の格好をしたヴィーナスの衣服を描く際に、次のように述べました。

dederatque comam diffundere ventis.⁽⁴¹⁾

髪を風の吹き流すにまかせたさまは⁽⁴²⁾

彼は、英雄詩の威厳が許容しえないような事は語りませんでした。抒情詩人の方は同じ内容を多大な優美を付け加えてこんな風に語っております。

Erano i capei d'oro all'aura sparsi
ch'in mille dolci nodi etc.⁽⁴³⁾

黄金の髪は微風にさざめき
あでやかな無数のもつれのなかに、云々。

叙事詩における次のような言葉は、許容されうるものです。

ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
spiravere.⁽⁴⁴⁾

神々しい髪は頭の頂きから天上の芳香を
放ち、⁽⁴⁵⁾

しかし、次のような具合に語ったらあまりに猥らになっていたことでしょう。

e tutto 'l ciel, cantando il suo bel nome,
sparser di rose i pargoletti Amori. ⁽⁴⁶⁾

その美しい名前を歌いつつ、空のすべてに
キューピッドたちが薔薇をふりまいた。

ウェルギリウスは、愛しのアエネイアスに想いを凝らすデイドーを描いて、
次のように述べています。

illum absens absentem auditque videtque. ⁽⁴⁷⁾

身は離れていても彼の声を聞き、姿を見る。 ⁽⁴⁸⁾

この着想は、確かに機知と重みのあるものですが、しかし、簡素です。同じ題材に関して、ペトラルカは、重みについては劣るもののより多くの美と装飾を備えた想念を見出しており、その想念からは、より多彩でより美しい言葉の構成が生まれております。

Io l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda?)
nell'acqua chiara e sopra l'erba verde
veduta viva, e nel troncon d'un faggio,
e 'n bianca nube sì fatta che Leda
aria ben detto che sua figlia perde,
come stella che 'l sol copre co 'l raggio. ⁽⁴⁹⁾

彼女の姿を何度も見た（誰が私を信じてくれるだろう？）
澄んだ水面に、緑の草むらに、
確かに見たんだ、ブナの切り株に、
そして、あの純白の雲のなかに。レダが
太陽の光に消されてしまう星みたいに
娘の美しさが消されてしまうと嘆きそうな、あの純白の雲のなかに。

また、次のカンツォーネでは、作品全体が同様の想念に満ちております。

In quella parte dove Amor mi sprona.⁽⁵⁰⁾

愛の神が私を駆り立てるところへ

デイドーの悲嘆はウェルギリウスによって、ごく普通の着想で叙述されており、その結果その言葉もよくあるものになっております。

Sic effata, sinum lachrimis implevit obortis.⁽⁵¹⁾

こう言って、湧き起こる涙で懷を満たした。⁽⁵²⁾

彼は第十二巻でラビーニアの涙を描く際に、より装飾豊かな着想を求めており、その着想を同様に装飾豊かな言葉で展開しております。

Acceptit vocem lachrimis Lavinia matris
flagrantes perfusa genas, cui plurimus ignem
subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.

Indum sanguineo veluti violaverit ostro
si quis ebur vel mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa; tales virgo dabat ore colores.⁽⁵³⁾

この母の声を聞き、ラウイーニアは涙を
火照る頬いっぱいこぼした。と、火のように深い
赤みがさして、熱くなった顔中に広がった。

それはあたかも、血のような紅でインド産の象牙に
染めを施したときか、あるいは、白い百合に混じってたくさんの
薔薇が紅く映えるときのように。乙女はそのような顔の色を見せていた。⁽⁵⁴⁾

これは彩り豊かな着想であり、かなり抒情詩に近いものです。しかし、次のペトラルカの詩行を上回るほど華やかではありません。

perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava voci ardenti e belle;
fiamma i sospir, le lagrime cristallo. ⁽⁵⁵⁾

内に募った悲嘆が生み出す燃え上がる美声、その声を
送り出す歯は真珠、唇は真紅の薔薇、
その吐息は炎、その涙はクリスタル。

この最後の一行は、ウェルギリウスならば恐らく許容しなかったでしょう。
次のような詩行はなおさらです。

Amor, senno, valor, pietade e doglia
facean piangendo un più dolce concento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;
ed era il cielo all'armonia sì intento
che non si vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento. ⁽⁵⁶⁾

愛、分別、徳、慈悲、苦悩が、
嘆声をあげて、この地上で聴かれる
いかなる声よりも甘美な和音を作り出す。

空はその和声に身じろぎもせず耳を澄まし
木々の葉はそよとも動かない。
大気と風は、深い甘美に満たされる。

朝日の出現を叙述する際のウェルギリウスの次の着想は、非常に簡素なものです。

humentes Aurora polo dimoverat umbras;⁽⁵⁷⁾

アウローラが露を含む暗がりを天空から追い払ったとき,⁽⁵⁸⁾

さらに、次の一節。

Oceanum interea surgens Aurora reliquit.⁽⁵⁹⁾

そのあいだにもオケアヌスを後にしてアウローラが昇った。⁽⁶⁰⁾

ペトラルカは同一のことを描きながらも、楽しい着想を隈なく探求し、その着想に見合った言葉を発見しております。

Il cantar nuovo e 'l pianger de gli augelli
in su 'l dì fanno risentir le valli,
e 'l mormorar di liquidi cristalli
giù per lucidi, freschi rivi e snelli.

Quella etc.⁽⁶¹⁾

鳥たちの目覚めの歌声、さえずりが、
空の上から、谷間にこだまし、
下の方では明るく清涼な小川を走る
クリスタルのさざめきが、谷間に響きわたる。
云々。

したがって、文体の相違は着想の違いから派生するように思われます。その着想は抒情詩と叙事詩では異なっており、またそれぞれ違ったやり方で展開されます。抒情詩と叙事詩は、同じ着想を扱っているにも関わらず文体が異なっている、だから文体は着想から派生するのではない、などと結論することは出来ません。というのも先述のとおり、同一の事物を取り

上げている，だから，同一の着想を扱っているのだ，と結論することは意味をなさないからです。何故なら，同一の事柄を異なる着想で取りあげることがありえるからです。この真実がさらに明白となるように，叙事詩が抒情詩の着想を扱う場合には（たとえそうしなければいけないにせよ，私ならそんな真似をする気になりませんが），その文体は全く抒情的なものになってしまうということをご覧ください。アリオストが次の詩行とそれに続く箇所を語った際に，彼がいかに華やいだ，美しい，彩り豊かな詩人となっているかをご覧ください。

Era il bel viso suo, qual esser suole,
その美しいかんばせは，あたかも，⁽⁶²⁾

実際，このように華やいだ着想を用いたために，その文体は恐らく，許容しうる以上に叙情的になってしまいました。同様にウェルギリウスにも，甘美で華やかさに満ちた着想を使用して，その着想をそれに見合った語句で飾ったために，文体が中庸で華美となったところがあります。第四巻の夜の叙述をお読みください。

Nox erat, et placidum etc.
夜となった。穏やかな眠りを………⁽⁶³⁾

この題材をペトラルカは同じ着想，つまり華やいだ着想でもって次のソネットに取り上げました。

Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace,
空，大地，風が，沈黙し，⁽⁶⁴⁾

これらの詩行では，着想の違いがないために，文体の相違もありません。

ここから、もし抒情詩と叙事詩が同一の事柄を同一の着想によって取り上げるなら、双方の文体は同じものになる、という結論が得られるはずです。

したがって、文体は着想から派生し、重々しさや身近さといった詩行の性質も、着想から派生することになります。この結論もウェルギリウスから引き出すことが出来ます。彼は、一つの詩行を、着想の違いに応じて平明にしたり、中庸にしたり、また偉大なものに変えたりしました。もし着想の方が詩行の性質によって規定されるとするならば、彼は、重さの表現に生来適しているヘキサメートロを使ったことで、牧歌的なモチーフを偉大に歌い上げるという結果になったはず(65)。しかし、抒情詩人が偉大な語り口を用いたり、叙事詩人が中庸のあるいは身近な語り口を使うことがままあるからといって、疑念を抱くには及びません。というのも、物事の規定というのは、支配的な要素によってなされるものですし、人の目というものは、主要な傾向となっているものにまず向けられるものだからです。それ故、たとえ叙事詩が中庸の文体をそのまま使うことがあるにせよ、だからと言って、その文体が、主要な特性として偉大さを担っていることを否定される筋合いはありません。抒情詩についても、私たちは何ら反論を被ることなく、同様に述べる事が出来るでしょう。

註

- (1) テキストは、Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari, 1964を使用。また、細部の異同については、Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Riccardo-Ricciardi, Milano-Napoli, 1959を参照した。以下、前者をPoma版、後者をMazzali版と略す。
- (2) この第三巻では、文体の三つの形(偉大、中庸、身近)が提示され、英雄詩に相応しい形態として特に気高い文体が論じられることになる。英雄詩の文体は気高いものでなければならないが、ただし必要に応じてその他の文体を使うことも認められる。また、文体の形成に関しては、言葉に加えて想念の影響の重要性が強調されている。タッソは、事物—想念—言葉という序列を踏まえつつ、言葉が想念によって規定されていると繰り返し主張する。ここから、文体(言語表現)の違いを生み出すものは、

言葉ではなく想念であるという考えが展開されることになる。

なお『詩作論』の第一巻については、『Aula Nuova』第3号(2001), 129-150頁, 第二巻については、『Aula Nuova』第4号(2004), 133-160頁の拙訳をそれぞれ参照されたい。

- (3) 第三歌に頻出する *conchetto* という用語については文脈に応じて複数の訳語が考えられる。ここでは「想念」と訳出したが、拙訳の後半では「着想」という訳語を当てた箇所も少なくない。
- (4) 後ほど見るように、タツソの規定では、言葉は想念の像、想念は事物の像、したがって言葉は事物から見て像の像と位置づけられる。事物—想念—言葉というこの序列に則してみると、言葉の組み合わせ(言語表現)を論じるためには、言葉だけではなくその源泉である想念をも考慮に入れる必要がある。ところで、タツソの考えでは、文体は想念と言葉から構成されるものなので、結局、言語表現を論じるものは文体を論じるという結論になる。
- (5) タツソは『詩作論』の第一巻で、英雄詩の題材が崇高なものであるべきことを繰り返し強調している。
- (6) Gian Giorgio Trissino (1478-1550) は、16世紀の前半に活躍したイタリアの人文主義者。アリストテレスの影響をうけて『詩論』*Arte poetica* (1529-62) を執筆し、さらにみずから古典的な叙事詩を書き残した。タツソはこのトリッシノの叙事詩『ゴート族から解放されたイタリア』*L'Italia liberata dai Goti* (1547-48) を評して、「少数のものにしか言及されず、ごくわずかな人間にしか読まれておらず、ほとんど誰からも評価されずに、この世という劇場の中で沈黙したまま、人の目にふれることもなく、本屋や文人の書齋に埋もれかかっている」(Poma 版, p.23) とくさしている。ここでもタツソは、トリッシノの叙事詩を「卑近」すなわち身近な文体でもっぱら歌われているものだと批判している。
- (7) Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, X, 10, 5-8.
以下、タツソが引用している詩節については原文と日本語訳を併記する。原文の語句には今日流布しているテキストとは異なる点が多数見受けられるが、本稿では Poma 版に記されたとおりに転写することとする。
- (8) *Ibid.*, XXV, 31, 1-2, 5-6.
- (9) *Ibid.*, X, 114, 3-6.
- (10) *Ibid.*, I, 42, 1. これは異教の騎士サクリパンテが語る一節。参考までに、第一歌, 42節を訳出する。「あの乙女はバラの花にそっくり。そのバラは、美しい庭園で、生まれつき自らの棘に守られ、一人安心して憩っており、羊の群れも羊飼いの、彼女に近寄ることはない。心地よい微風も、朝の露も、水も大地も、その美しさに頭を下げる。見目麗しき若者や、恋する娘らは、胸や額をその花で飾ろうとする」。
- (11) このタツソの規定は、アリストテレスの『詩学』の一節を踏まえたものである。Cfr.

- L.Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, a cura di Werther Romani, Laterza, Bari, 1978, vol.II, p.9 (1457a,10-1457b,1); アリストテレス『詩学』, 松本仁助・岡道男訳, 岩波文庫, 1997年, 78頁。
- (12) この言葉の区分も, アリストテレスの『詩学』に由来する。Cfr. L.Castelvetro, *op.cit.*, vol.II, p.9 (1457b,1-1458a,9); アリストテレス『詩学』, 前掲書, 78-83頁。
- (13) 「類」は *genere*, 「種」は *spezie* の訳語。以下の例からも明らかなおと, *genere* は *spezie* の上位に位置し, これを包括する概念である。
- (14) Dante, *La divina commedia*, Purgatorio, VIII, 6.
- (15) この一節については典拠不明。Poma 版にも Mazzali 版にも典拠は明示されていない。
- (16) *tarantara* は, 容易に察しがつくとおり, オノマトペの一種。ラテンの作家によって同じ言葉がすでに用いられている。
- (17) “*simile*” の通常形は *simile*, また “*adiviene*” は, *diviene* もしくは *avviene* がもともとの活用形。
- (18) 言葉の合成とは, アリストテレスの『詩学』における変形語を指すと思われる。変形語とは, 「語の一部をそのまま保ち, 一部を新たに作り出したものである」。(Cfr. L.Castelvetro, *op.cit.*, vol.II, p.9 (1457b,1-1458a,9); アリストテレス『詩学』, 前掲書, 82頁。
- (19) 「詩行の分断」という言葉はアンジャンブマンを指す。
- (20) Pietro Bembo, *Rime*, “*Se tutti i miei prim'anni a parte a parte*”, 11.
- (21) Vergilius, *Georgica*, libro, IV.
- (22) 「詩行と詩行の間で分断が」という記述は, 次の行へとセンテンスが跨るアンジャンブマンを指している。
- (23) Dante, *La divina commedia*, Inferno, V, 63.
- (24) Dante, *La divina commedia*, Purgatorio, III, 79-84.
- (25) *Ibid.*, Inferno, X, 41.
- (26) Cfr., *ibid*, Inferno, XXXIII, 1-3. これは, 地獄のウゴリーノ伯が, 子や孫とともに塔に幽閉されて餓死した様を泣きながら語る場面。「その罪人(ウゴリーノ伯)は, 忌まわしい餌から口を離し, 自分が背後から貪っていたその生首の髪で, 口をぬぐった」。
- (27) *Ibid*, Inferno, III, 113-4.
- (28) タツソはアリオストの詩行だと断っているが, 『狂乱のオルランド』に該当する一節は見当たらない。ルネサンス期の知識人は, 著名な作品の詩行を暗記しているのが普通であり, 今日の私たちのように, 引用に際して一々原典をひもといて確認作業をしていたわけではない。タツソも恐らくは記憶に頼ってこの詩行を引用し, その結果, 誤りを犯したと思われる。Cfr. Mazzali, p.402, 註7.

- (29) タツソは以下、ダンテの見解を反駁するために三つの論証を展開する。その最初の論証に当たるこの箇所は、明確な（同時に極めて形式的な）三段論法の形をとっている。①想念は、言葉の形相である。②形相は質量に依拠するものではなく、質量こそが形相に依拠する。③それ故、質量である言葉が、形相である想念に依存して、そこから法則をひきだすことになる。タツソは以下に、この①と②の二つの前提を証明しようとしているが、この証明は、率直に言って、現代の私たちにはほとんど説得力がない。この箇所については、cfr. Mazzali, p.403, 註1, 3, 4, 5, 7, 8.
- (30) 「内容こそが目的なのであって、その結果として、内容は言葉と音の形相となります」という最初の前提条件を指している。上記の註29を参照。
- (31) 「形相は、質量の助けを借りて構成されるべきではないし、質量に依存すべきでもありません」という二番目の前提を指している。註29参照。
- (32) この二番目の論証も、ご覧のとおり三段論法に基づいている。①像は、本体である事物に似ていなければならない。②言葉は、想念の像である。③それ故、言葉は想念の性質に従わねばならない。以下、タツソは①の前提についてのみ簡単な証明を試みている。
- (33) この三つ目の論証については三段論法の構成が分かりにくいだが、整理するとおおよそ次のような理論展開になるだろう。①叙事詩や悲劇においては、その特質をなす筋立てが、形相・精髓に相当している。②抒情詩において、その特質をなすのは、想念である。③故に、抒情詩においては想念が、形相・精髓に価する。なお、抒情詩の特質が想念にあるとする見解については、この後の議論で簡単な紹介がなされている。Cfr., Poma, p.50-1.
- (34) Demetrio Falereo, *De elocutione*, 132. デメトリオス『文体論』、ディオニュシオス／デメトリオス、『修辞学論集』（木曾明子・戸高和弘・渡邊浩司訳、京都大学学術出版会、2004年）所収、454頁。
- (35) この見解は、事物－想念－言葉という序列を遵守するタツソにとって、譲ることの出来ない理念である。
- (36) 以下にタツソは、叙事詩と抒情詩の間に見られる想念の微妙な相違を検証していく。
- (37) Vergilius, *Aeneis.*, I, 496-9.
- (38) ウェルギリウス『アエネーイス』、岡道男・高橋宏幸訳、京都大学学術出版会、2001年、33頁。
- (39) Petrarca, *Rime*, CXXVI, 46-52.
- (40) Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 127, 5. この件は、恋に狂ったオルランドが号泣しながら語る台詞。参考までに、127節を訳出する。「私の苦しみの証であるこの嘆息は、単なる溜め息などではない。溜め息はこのようなものではない。溜め息ならば時折は休止する。しかし、この胸が発散する苦しみは、ついぞ和らぐことがない。私の心を焦がす愛神が、愛の炎を翼で煽り、この旋風を吐き出させる。愛神よ、おまえはいか

なる奇跡によって、私の心を炎でつつみながら、その心を燃え尽きさせないでいることが出来るのか？」

- (41) Vergilius, *Aeneis.*, I, 319.
- (42) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 22頁。
- (43) Petrarca, *Rime*, XC, 1-2.
- (44) Vergilius, *Aeneis.*, I, 403-4.
- (45) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 27頁。
- (46) Bembo, *Rime, Stanza* 12, 3-4.
- (47) Vergilius, *Aeneis.*, IV, 83.
- (48) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 149頁。
- (49) Petrarca, *Rime*, CXXIX, 40-5.
- (50) Petrarca, *Rime*, CXXVII, 1.
- (51) Vergilius, *Aeneis.*, IV, 30.
- (52) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 145頁。
- (53) Vergilius, *Aeneis.*, XII, 64-9.
- (54) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 560頁。
- (55) Petrarca, *Rime*, CLVII, 12-4.
- (56) Petrarca, *Rime*, CLVI, 9-14.
- (57) Vergilius, *Aeneis.*, III, 589.
- (58) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 135頁。
- (59) Vergilius, *Aeneis.*, IV, 129.
- (60) ウェルギリウス『アエネーイス』, 前掲書, 151頁。訳文中の「オケアヌス」は世界を取り巻く大海原を意味している。
- (61) Petrarca, *Rime*, CCXIX, 1-5.
- (62) Ariosto, *Orlando furioso*, XI, 65, 1. タツソはこの第65節の1行目のみを引用しているが、以下、参考のためにこの詩連の全体を訳出しておく。「その美しいかんばせは、雨が落ちたかと思ったら、すぐさま太陽がおのれの周囲の雨雲を払い去る、春に時折見られるあの空の様子にいともそっくり。ナイチンゲールが、緑の枝葉のあい間を優雅に舞うように、そのように愛の神は羽ばたいて、彼女の美しい涙でわが身の羽を濡らし、その清らかな瞳の輝きを賞味する」(XI, 65, 1-8)
- (63) Vergilius, *Aeneis.*, IV, 522. この箇所もタツソの引用は一行のみだが、関連する後続の詩行の日本語訳を引用しておく。「夜となった。穏やかな眠りを楽しみながら、疲れた／体が地上に横たわり、森も海面の波立ちも／静まっていた。このとき星々は滑り行くめぐりのなかばにあり、／このとき田野のどこにも声はない。家畜も彩り美しい鳥たちも、／広く澄みわたる湖や、茨の茂る／田園に住む生き物どれも、夜のしじまのもと眠りについていて。悩みを癒し、心から労苦を忘れていた」(IV, 522-528,

ウエルギリウス『アエーネーイス』、前掲書、175頁)。興味深いことに、タッソ自身、このウエルギリウスの詩行をもとに非常に魅力的な夜の安らぎを『エルサレム解放』に描き出している。Cfr., Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Mondadori, Milano, 1979, II, 96. 「波と風とが深い安息をえる夜が訪れ、世界は沈黙するように思われた。疲れきった獣たちは、波立つ海や澄んだ湖の底に宿るものも、巢穴や群れの中に身を隠して横たわるものも、色鮮やかな鳥たちも、秘めやかな闇の沈黙のもと、深い忘却のなかで苦悩を和らげ、心をやすらわせる」。F.Chiappelli が正しく指摘するように、このタッソの叙述の方が、ウエルギリウスのそれよりもいっそう深みのあるものとなっている。Cfr., Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Fredi Chiappelli, Rusconi, Milano, 1982, pp.121-2.

- 64) Petrarca, *Rime*, CLXIV, 1. 比較のため、このソネットについても続きを訳出しておく。「空、大地、風が沈黙し、獣や鳥たちが身動きもせずに眠りに沈み、夜が星の馬車を引き回し、海が波も立てずに寝所に伏す今この時」(1-4)
- 65) 「ウエルギリウスは、『農耕詩』において牧歌的なテーマをヘキサメートロによって歌っているが、その文体は中庸の状態となっている(つまり偉大ではない)。このことは、必ずしもヘキサメートロから偉大な文体が生まれるわけではないということを証明している」(Mazzali, p.410, 註3.)