

ダンテ『神曲』の森と植物をめぐる ——大江健三郎とマリア・コルティの対話に導かれて

村松真理子

0. はじめに

この論考¹⁾の目的は、ダンテ・アリギエーリ Dante Alighieri の『神曲』*Divina Commedia*²⁾の旅の風景にある3つの森から、その木々のイメージの広がり、「希望」のテーマについて思いめぐらしつつ、どうして作家の死後700年間もの間、さまざまな言語に訳されながら読まれ続けてきたのかを考えることで、現代の読者とともにその作品に改めて接近することである。そして現代のダンテの解釈と「引用」の例として、日本の現代作家、大江健三郎の作品を、イタリアのダンテ批評家マリア・コルティ Maria Corti とともに読むことにする。

まず、ここで「森」というのは主にイタリア語の *selva* にあたることを思い出しておこう。また使われる頻度は比較すると低いが、ほぼ同義的に、*bosco* および *foresta* もダンテは使用している³⁾。

1. 「暗い森の谷」

まず作品は、地獄篇の有名な冒頭の「暗い森」*selva oscura* で始まる。

我らの人生の道の半ば、
気がつけば、私は暗き森の中に迷いこんでいた。
直しき道を見失って。

ああ、口にするのもなんて苦しいことか、
荒涼とした、過酷に立ちはだかる人なき森の様子。
思いおこせば、恐怖がよみがえってくるほど。

その恐ろしさは、ほとんど死にも等しいが、
その場所で出会った善について語るため、そこで目にした

ほかの幾多の事をこれから話すことにしよう。

どうやってそこに入りこんだものか、私にはよくわからない。
そのときすでに、眠気に満たされ、
真実の道を踏み外していたから。

とにかく、とある丘のふもとにたどりつき、
私の胸を恐怖でさし貫いたその溪谷から、
私は抜け出したのだった。

高きを見上げれば、丘の稜線が見えた。
それはすでに、人々を各々の道にまっすぐ導く
太陽の光に、照らされている⁴⁾。

この森はどこなのか。そして、そこから脱け出した先にあった丘とはどこなのか。近代小説の最初に森が出てきたら、それがどこなのか、架空の場所が設定されているのか、それとも具体的などこかの描写が描きこまれているのかが問題になる。『神曲』を今読む読者は、それが具体的に空想上であろうとなかろうと設定されること自体のないこの始まりから、おそらく近代的なリアルな物語の始まりの舞台設定とはちがうことを感じ取るが、このような冒頭の「簡潔さ」は中世文学の特徴でもある。

「我々の人生の半ば」に、道に迷った「私」。ここにはただの旅人の遭難ではない何かが表示されている。ダンテがこの作品を完成し、この世を去ったのは1321年であるが、ほぼ同時代を生きた初期の注釈者たちから現在まで⁵⁾、この「人生の半ば」という表現は、古代から前提とされてきた70年という人生の道のりの半ば、すなわち35歳を意味したはずだと解釈されている。そして、その恐ろしい経験は記憶を思い起こすことすら、ほぼ死に匹敵するほど辛酸なものなのだ、というのである。ただし、「私」はそれにも拘わらず、そこからはじまる旅で出会った「善・良きこと」を語るために、語りは始める。

このincipitにすでに示されているのは、迷っている自分である「私」と、その森に迷った経験についてついには生きてもどって来て語る「詩人」の「私」である。森の「谷」から登場人物たる「私」が抜け出すと、夜明けの太陽に照らされた丘の稜線が見える。「森—谷」、「夜—闇」、「光—夜明け—丘」という言葉の連なりが指しているのは、具体的な場所ではない。森は迷いを表し、人生の半ばで陥る罪を意味するのか。闇は恐怖であり死の世界なのか。朝の光は救いへの希望だろうか。そして、谷から脱出した「私」は、丘に登って行くが、それは罪、すなわち魂の破滅からの再出発を示しているのか…詩人によって連ねられるテキストの曖昧さは、現代の読者にとっては、字義的な意味の上に

象徴的な暗示が重ねられた隠喩のように読まれることになる。

さらに、魂の破滅への恐怖から解放されたときの心理が、次に直喩を用いて表現される。

そのときには、苦悩に充ちて過ごした夜の間中、
我が心中を不断に襲った恐怖は
やや鎮まっていた。

荒い息をつき、
大海から岸にさがりやつのことで、
危険な波をふり返り、眺める者のように、

私の魂は、逃れつつふり向き、
後方を見やった。
かつて生きた者が後にしたことの無い、その道の方(かた)を⁶⁾。

まるで海で遭難した者がまだ息が荒いまま、岸に上がってようやく危険な波を振り返って眺めるように、「私」も後を振り返ったと言われる。そして、脱出することができたのは「かつて生きた者があとにしたことの無い」絶対絶命の危機だったという。森が曖昧なメタファー的な表現で描かれた後、ダンテは『神曲』全編を特徴づける直喩の技法を用いて、登場人物の心理を説明する。しばしば「～のように」とたとえられる例となる心理や情景の描写は、同時代の読者にとって具体的で思いえがきやすいものとして引かれている。それが、近代の読者にとってはより写実的な表現と読めるだろう。

ここで気づかれるのは、森での遭難の「恐怖」、遭難にむすびついた「眠り」と「死」、さらに森が比喩において海に重ねられていることだ。この荒れた海の比喩は、地獄篇第26歌で語られる有名な英雄ウリッセーオデッセウスの旅の航海と難破のイメージにもつながっていく。

さて、夜明け前の空に姿を見せているのは牡羊座、時期は復活祭の直前と設定されており、それは多くの注釈者たちによって1300年の春と読み取られてきた。そして、星に慰められ再び旅路を進もうとする詩人の前に、「豹」「獅子」「狼」という三匹の獠猛な猛獣たちが現れて丘をのぼっていく道を阻む。しかし、中世の「色欲」「傲慢」「嫉妬」という三つの「罪」を暗示すると解釈されてきたこの獣たちの後に、古代の詩人ウエルギリウスが現れることになる。彼に導かれ、ダンテは山を上るのではなく、地下の世界へと降る冥界の旅に出る、というのが世界文学の古典たる『神曲』の冒頭部分なのである。

この森や動物たちによって、『神曲』のテキストで字義的な意味に重ねて、上位の意味がほのめかされる。そのような意味の重層性のレトリックをダンテ自身もアレゴリー、

寓意と呼び、自らの詩のアンソロジーと注釈である詩論『饗宴』 *Convivio* において説明している。そして、多くの注釈者が地獄篇第1歌はじめ、ダンテのテキストにおける寓意の意味するところを考えつづけてきた。ダンテの同時代読者にとって暗示されていたはずのものを理解しようとするのが、テキストへのアプローチとしてまず重要であることは言うまでもない。一方で、私たち、ダンテ没後700年にテキストをひもとく読者にとってこの森がどのような印象を与えるかを考えてみることもまた、将来の読者にこの作品がどのように手渡されていくかにかかわってくるだろう。近代的な詩や小説で描かれる自然や状況の設定、あるいは映画の長回しカメラの風景の映像に私たちが感じるような、「メタファー」的効果があるのではないか。そして、この旅のはじまりは非日常の世界へへの出発、「生活」からの逸脱であり、谷から山へと向かうこの谷は「境界」として機能しているのである。世界の秩序の外縁、人のいない荒れ果てた「森」 *selva*。時代を超えて、「死」と「滅び」、「恐怖」や「孤独」のイメージを喚起する物語のはじまりとして読めれてきたのだろう。

実際、中世人にとって旅が大きなりスクであったことを私たちは知っている⁷⁾。たとえば、有名なシエナの市庁舎の「良き政府、悪い政府」のフレスコ画を見てみよう。ここでは、町は城壁に守られ、外には田園や丘や森が広がる。実際、夜の森は死と隣り合わせだった。「暗い森」とはまさに、市民を城壁の中で法や秩序でまもってくれるべき政治的共同体としての都市国家であった *città* あるいは *civitas* から外に出ることを意味した。中世人は、実際に都市の間を商売や政治活動のために旅し、往来したが、野山と田園は戦場として生死の境でもあったのは、『神曲』の登場人物たちが語る通りである。

2. 自殺者の森

次にやはり地獄篇の中でよく知られる箇所の一つである、第12歌の印象的な森の描写を読むことにしよう。ダンテは地獄をひたすらウエルギリウスと下降していくその旅で、底から3番目の第7圏にたどりつき、「暴力」の罪を犯した者たちの魂と出会う。人殺しや強盗を犯した者たちが入れられている煮えたぎった血の川を、半人半獣のケンタウロスであるネッソスの背に乗せてもらいやっとのことで渡ったその先に、その森が広がっている。

まだネッソスがあちら側の岸につかないうちに
私たちは山みちの一つも標されていない森に
足を踏み入れた。

そこは緑ならぬ、褐色の葉ばかりが茂り、

枝はまっすぐのびずに、ねじれた瘤だらけ。
実はなく、毒のあるとげがあるばかり。

チェーナとコルネートの耕された土地を嫌う
あの野獣たちでさえも
こんなにも荒涼と生い茂る森に住んではない。⁸⁾

この箇所では詩人は悲惨で荒れた光景を効果的に描き出すため、湿地帯で動物たちの跋扈する中部イタリアのマレンマ地方の実際の地名を引き、読者に鬱蒼とした野生の土地のイメージを喚起しようとする。同時代のフィレンツェの読者たちは、おそらくこの地名を聞いて想像ができたのだろう。ただしそこは地獄の森であり、ウエルギリウスが『アエネーイス』に登場させた神話上の怪物、顔が人間の女性で、体が猛禽類というハルピュイアイが住んでいる。

いたるところから人の嘆き声が聞こえてくるその場所で、ダンテはウエルギリウスにすすめられるまま、一つの枝を手折る。すると、劇的なことが起こる。木の幹が人間の声で叫ぶのである。

自らの血で黒く染まりながら、
(木は) 再び話しはじめた。「どうして私を引き裂くのか？
お前はすこしも哀れみの思いというものを持ち合わせないのか？」⁹⁾

そして、「我らは人間であったが、今は木だ¹⁰⁾」と語る。旅人ダンテが木の枝だと思ったのは、自らの身体に対して暴力を振るった者たち、つまり自死により亡くなった者たちの魂だったのだ。その超自然的なあの世での現象をダンテは比喩を用いて次のように描く。

緑の木の枝を一方の端から
燃やせば、もう一方の端から
シュウっと樹液が滴るように、

折れた枝から、ことばと血とが
吹き出した。手でもっていた枝先を離し、
私は恐怖に襲われた人のごとく立ちすくんだ¹¹⁾。

この木の幹からの声は、シチリアのフェデリコ2世の宮廷で活躍した廷臣であり、イタリア文学史のはじまりを飾る優れた詩人の一人、ピエル・デッラ・ヴィンニャ Pier delle Vigneの魂である。君主を裏切ったとされた汚名をはらすべく、名誉のために自らの命を絶ったことを旅する詩人ダンテにあの世で語るのだ。現実と想像を超える地獄で起こる奇怪な現象を描き出すために、詩人は読者にとって現実の地名や実際の経験の記憶や自然の現象を借りる。その「リアル」を写す描写を直喩として引きながら、読者の経験と想像力に訴えていると言えるだろう。同時に、この木から魂の声が聞こえるという設定には、ウエルギリウスの『アイネーイス』第3歌22行以下で語られる「ポリュドールスの魂の声」からの借用も認められる。

わたしは近づき、緑の茂みを地面から引き抜こうとした…
根を引きちぎり、最初の木を大地から
抜くと、ここから黒い血の滴りが流れ落ち、
地面を凝血で汚した…
いっそう力を込めて三つめの槍の枝に
襲いかかり、砂地に膝を押し当てながら、格闘したとき、
——語るべきか沈黙すべきか—— 痛ましい呻き声が塚の
底から聞こえ、応える声が耳元へ届く¹²⁾。

ダンテの同時代読者の中で古典作品に親しんでいた者たちは、暴力的に引き抜かれる植物から聞こえてくる生前の無念について語る死者の魂のイメージがさらに広がり、古代の英雄たちへと連想を重ねたはずだ。

3. 地上樂園

さて、三番目の森は「煉獄篇」の最後部で描かれる地上樂園の世界である。

新しき日の光を目に和らげてくれる
緑豊かな深き聖なる森の
内と外を涉猟したいという望みに充ちて、

私は躊躇せず、崖を後にし、
ゆっくり野をすすみゆき、
芳しい香りに充ちた地を歩いた。

穏やかに流れる優しい大気が、
そよ風のように
私の顔をなせた。

そよぐ風は、木々の枝をゆらし、
聖なる山が朝一番の影をなげかける方角に枝を
なびかせていた。

木々はたわむことなくまっすぐにのび、
その頂にいる小鳥たちはさえずり、
枝葉を飛びまわり、

一日のはじまりのときを、悦びに満ちて、
歌いながら、迎えていた。
木々の枝のさわさわさやく音に伴われて¹³⁾。

地獄から煉獄へと旅をつづけ魂の平安と救済を求める巡礼の旅人たるダンテが、ついに煉獄の山の頂上、「地上楽園」に到達して目にするのがこの森だ。神聖なる森。清らかな水の流れが、罪と苦悩の記憶を洗い流す場所であり、水の面にはさざ波が立ち、おだやかな風がそよいでいる。

そこでダンテは貴婦人や天使、黙示録的な風景を目にし、ついに恋人であり導き手であるベアトリーチェの魂と出会い、ここから、至高の天まで彼女に導かれて天国への旅に出発する。

私は至聖なる波から戻り、精気を取り戻し、
まるで新しき木々が
新緑の枝葉で新たに生まれ変わるように
浄められ、まさに昇ろうとしていた。星々をめざして。¹⁴⁾

『神曲』冒頭の「暗い森」は、都市的な秩序や神の恩寵の外にある死の縁としての「境界」であったが、地獄の辺境にある自殺者の森は、樹木はねじれコブだらけで、怪鳥にツイばまれて緑の葉がしげることはない場所として描かれている。それに対して、煉獄篇の終わりに主人公が到達する地上楽園では「境界」に与えられる価値が逆転する。水辺のイメージとともに、生命の循環と永遠の時間を感じさせる樹木が、比喩としても、舞台設定としても描かれ、そこは贖罪と神の許しが完了する場所であり、救済と天に向

かつての上昇が始まる「境界」地帯だと言えらるだろう。

4. ダンテの森と大江健三郎

前章まで、『神曲』で描き出される「森」について一通り紹介することを試みた。ここで、その森のイメージに応答する二十世紀のテキストを、作家自身とダンテ研究者との出会いとそこで交わされたことばを介して読んでみたい。

1996年北イタリアのミラノ国立大学の講堂で、その二年前にノーベル賞を受賞した大江健三郎氏をむかえて開催された一連の催しの中で、作家本人とマリア・コルティ Mari Corti 氏による対談が行われた¹⁵⁾。コルティはダンテに関し、旅のテーマや、知性と幸福論をめぐる研究を残した中世文学研究者・批評家である。イタリアの文献学の伝統と文化記号論の融合を目指し、ダンテやグイド・カヴァルカンティ Guido Cavalcanti などの13、14世紀の詩人から、20世紀ネオレアリズムの作家ベッペ・フェノッリョ Beppe Fenoglio、イタロ・カルヴィーノ Italo Calvino などの現代文学の批評、エディションの校訂まで、幅広い文学研究を行ったほか、自ら小説の創作を行い、作品を残した。

そのコルティ氏が、ダンテを読み続ける主人公たちが登場する『懐かしい年への手紙』をはじめとするいくつかの大江作品に関し、作家自身に質問をなげかけた。ともにすぐれたダンテの読み手かつ現代文学の創作・批評の鋭敏な担い手だったコルティと大江が出会ったとき、二人の視線が向かったのは『神曲』の旅の風景の中心にある「森」「植物」のイメージだった。

大江の『懐かしい年への手紙』(1987)は、東京で小説を書いている作家の「僕」と、出身地に残る兄のような役割を果たす年長の友「ギイ兄さん」の魂の交流の物語である。「僕」の先生でもあるような年長の友は、戦後の時代の流れの中、村に残り、理想の共同体を作ろうとして挫折する。人々の無理解と誤解の果てに、理解されず、ついには悲劇的で暴力的な死が訪れるが、ダンテへの大江の応答を読み解こうとする私たちにとって重要なのは、二人の故郷である四国の森の中の村が物語の風景になっていることだ。そして、二人の登場人物たちは、長年ダンテの作品と研究書を読み続け、それについて語りあい手紙を交わし、その特別な交友のあかしであるダンテ解釈のやりとりが小説のいわば通奏低音になっている。

ミラノでの対談でコルティは大江にまず、この森が自分の生い立ち以上の象徴的な意味をもつのかと質問する。大江はその通りであると答えてから、四国の谷間の森こそ、自分のアイデンティティを確かめられる場所であり、そこで永い間暮らしてきた家の人間として、

小説家になって、東京で暮らしながらこの森の中の少年時の思い出、祖母や母から

聴いた森のなかの神話、歴史、民族的な伝承にもとづいて自分の文学世界をつくる¹⁶⁾

ことになった、と言う。まさに、彼自身にとっての森は、小説の中で第二部第1章のタイトルにされているイエーツの詩のようなものだ。

「父祖たちが家郷と呼んだ谷間から離れることはないものと
むなしくたてた子供の誓いを思っている。」¹⁷⁾

さらに、コルティは大江の小説の中でダンテが果たす役割についてたずねる。第2部第2章のタイトルは『神曲』の山川丙三郎訳(岩波書店)から煉獄篇第一歌が引用されているが、まさにその煉獄の世界こそ作者が最も愛着をもつものなのではないかと指摘する。すると大江は以下のように答える。

私はダンテから深く多層的な影響を受けてきました。森のなかの神話や民話の世界で育った私にとって、地獄篇第13曲は大きな驚きでした¹⁸⁾。

そう言って、私たちが先に引用した生木の燃える様を描いた行を引用し、さらに以下のように続ける。

おっしゃるとおり、かれ自身、自殺者でありながら、風や霧や、人間にしたしい気象のある煉獄の島の番人となっているカトーに深い魅力を感じたものです。私にとって、地獄篇の自殺者の森は、子供のときにくりかえし見た、伐られる樹木の夢とかさなっています。¹⁹⁾

大江作品をコルティとともに私たちが読み直すときは、ダンテの森が象徴する「死」「迷い」「自殺」「罪」と「救済」「再生」というイメージを大江が自分自身の小説に重ね合わせていることに気がつくはずだ。クライマックスで登場人物の死を描きながら、煉獄を思わせる森の中の水辺に、遺体を囲み悼む女性たちを置く。ダンテの煉獄の引用と作家自身の文体が交錯し響き合う交響的な情景描写に成功していると言えるだろう。この対談の中で大江の名ざすカトーは、自らの命を絶ったことで知られる古代の義人であり、『神曲』の煉獄篇ではその冒頭に登場し、そこに到着する死者たちの魂を迎える役割を果たしている。

ダンテを読む習慣については、大江自身が同作品の文庫版出版にあたって後書きで次のように述べている。

そもその小説の基本的なトーンをかたちづくる素材としては、早くからダンテがあったのです。むしろそれに先立ついく年もの間、僕の生活の基盤には『新生』や『神曲』を読み続けることがあり、さらにダンテの生涯と思想をめぐる研究書を読むというのが日常のルーティンをなしていたのです。生きてゆく上での危機は、いったん乗り越えてしまえば痛みと同じく思い出すのさえ難しい、したがって自殺ということは決してすすめられない、というのがこれまで生きてきての確信ですが、そのようにダンテを読み続けることでやっと対抗できるほどの危機にあったことは認めねばなりません²⁰⁾

この『懐かしい年への手紙』を自己引用しながら、さらに新たな物語に仕立てたのが『晩年様式集(イン・レイト・スタイル)』(2013)だ。老年を迎えた作家の「わたし」が、小説のモデルにしたという三人の女性本人たちから批判され、2011年のできごとや事件について語りながら、その女性たちによって作家の物語が書き直されてしまう、という作品である。テキストの中にいくつものテキストが入ってくるという入り子の構造で、「私小説」風でありながら、小説中の作者が自分について語り、それがどうやら実際の作者像とつながっているが、それでもやはりフィクションであるという仕掛けだ。現実の作者「大江健三郎」以外に、語っている作家「わたし」である「長江」、作品中に出てくる作品をすでに出版したはずの作家という、あわせて三人の作家が作品の内と外にいるわけだ。この「わたし」の三層構造も、三人の女性たちの存在もまた非常に『神曲』的であり、文学的「パロディ」と言えるだろう。

1935年生まれの大江健三郎という作家にとって、少年時代の戦争と、戦後の状況が常にリンクし、しばしば作品のテーマとなっている。故郷の神話的物語を語りなおすとともに、同時代史として、「ヒロシマ」と「核」の問題についても作品の中で語りつづけてきた。父との関係や、自殺という大きなテーマを描き、「私小説」的仕組みを再構築して書かれた小説群の集大成として『取り替え子(チェンジリング)』(2000)や『水死』(2009)をすでに完成していた作家が、東日本大震災を経験して「フクシマ」という新たな現実を前に、再び「核」の問題に向き合うのがこの『晩年様式集』だとも言えるだろう。その中で、ダンテを読み続ける老作家とその家族の物語を通じて語られるのは、核の時代と希望の可能性というさらに大きな主題である。

冒頭近く、「3、11」直後の余震の続く中で、「わたし」は新しい英訳の『神曲』を読んでいる。そして、今までさまざまな言語の訳で読んでもわからなかった「地獄編」第10歌の意味が、一挙に実感されると言う。そして、ダンテのテキストのその箇所が寿岳文章訳で作品中に引用される。

「よっておぬしには了解できよう。
未来の扉がとざされるやいなや、
わたらの知識は、悉く死物となりはててしまふことが」²¹⁾

そしてその場面で、家の階段の踊り場にいる「わたし」は声をあげて泣く。

作品の終盤、作家「わたし」は自分の母親がかつて村の森の木の伝承について語ったことばを、自分の孫である赤子を前にして、未来への危惧に重ねて思い出す。そして主人公「わたし」の詩によって、作品自体が締め括られる。その詩は、個人としての時間の一回生に対して、共同体の伝承や文学ということばのもつ、歴史的時間を超える循環の可能性と未来への希望を表現していると読めるだろう。

四国の森の伝承に、
「自分の木」があった。
谷間で生き死にする者らは、
森に「自分の木」を持つ。
人は死ねば、
魂は 高みに昇り、
「自分の木」の根方に着地する。
…
「自分の木」の下で、
子供が心から希うと、
年をとった自分が
会いにきてくれる（ことがある）。
…
私が 十歳になるまで、
国をあげての戦争だった。
…
私は若い一本の下で待っていた。
年をとった 自分に、
尋ねたい と希って
…
私は生き直すことができるだろうか？
…
あの日、「自分の木」のしたに
くるのが遅れた老人は

今の私だ。
少年に答える言葉は見つからぬまま
…

誕生から一年たった
孫に、私がかいま見たはずの
老年の似姿は、ミジンもない。
張りつめた皮膚に光をたたえて
私を見かえす。
その脇にうづくまる、私の
老年の窮境。
それは打ち砕くことも
乗り越えることもできないが、
深めることはできる。

…
ここにいる一歳の 無垢なるものは、
すべてにおいて 新しく、
盛に手探りしている。

私のなかで
母親の言葉が、
はじめて謎でなくなる。
小さなものらに、老人は答えたい、
私は生き直すことができない。しかし
私らは生き直すことができる²²⁾。

この作品の結末で、『神曲』の森と救済の旅は、読み直され・語り直され・引用され、希望のモデルを読み取ることのできる、「樹木」と「森」のテーマが浮かびあがる。遠く離れた文化と故郷をもつ作家が組みかえることで、あらたな歴史の継承の可能性と世代をこえる再生の物語として、ヨーロッパ中世の森のイメージが核の時代の作家が描く樹々の詩と響きあっているようだ。

そして「四国の森」の時間と生命は、循環する。それは、『神曲』の永遠にむかっていく線的で決定的な歴史とは異質だ。ただし、『神曲』において特に大江自身が共感しメタファーとして引用した、煉獄の樹々と星々の間に流れる空気と時間は、救済と自然の循環の力による癒しを可能にするものとして描かれていると言えるのではないだろうか。そこで私たちは気づくのだ。テーマと歴史的な時間の構造的なおそろしいほどの一貫性

とともに、実は常に内に孕む両義性によってダンテの作品が支えられていることを『神曲』の三つの森が、示していることに。そして、それをめぐる大江健三郎の読みと引用とテーマの変奏は、『神曲』の森と植物が現代の読者にあらたに立ち現れる可能性を喚起しているのではないかと。

ピエル・デッラ・ヴィンニャの森と地獄から抜け、夜明けの煉獄の島に旅人ダンテが到達すると、尊厳ある自死を選んだ古典古代の人、カトーが迎えてくれる。恩寵なき世界の限界に突き進み地獄の淵で焼かれる『神曲』のウリッセーオデュッセウスが、近現代の読者にとって、知性の英雄として読み取られてきたように、カトーの煉獄もまた、多くの読者にとって希望の旅のモデルを与えつづけていると大江は指摘する。その矛盾あるいは両義性への答えも終わりもない問いかけこそが、『神曲』という作品を、作者の死後 700 年間という時間をへても、さまざまな解釈をさぐる試みが続く、現在の状況においてなお切実に読まれる古典としている理由なのではないか。

注

- 1) 本稿は 2021 年 6 月 23 日に東京のイタリア文化会館で行われた日伊の研究者による「日本におけるダンテ」国際記念講演会での発表原稿をもとにしている。その機会を与えてくださった当時のイタリア文化会館館長パオロ・カルヴェッティ・ヴェネツィア大学教授と東京大学大学院人文科学研究科浦一章教授に感謝する。
- 2) 一般に日本語タイトルは森鷗外がアンデルセンの『即興詩人』の翻訳において使った『神曲』が最も定着しており、本論でもこれは用いる。『神曲』のイタリア語のテキストは基本的に *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini, Milano, Garzanti, 1987 を参照した。
3 巻構成の『神曲』の個別の箇所を引用する場合には慣例に従い、地獄篇 *Inferno* を Inf.、煉獄篇 *Purgatorio* を Purg.、天国篇 *Paradiso* を Par. と示し、それぞれの篇中の番号をローマ数字で、それぞれの詩（歌 *canto*）の中の行番号をアラビア数字で示す。
- 3) Dartmoth Dante Project [<https://dante.dartmouth.edu/>] で検索すると、*selva* が 17 回、*bosco* が単数形で 4 回、複数形で 1 回、用いられている。*foresta* は 3 回である。
- 4) Inf. I 1-27
- 5) 注 2) で示した Garzanti のほか Mondadori 社の 1991 年刊行の Anna Maria Chiavacci Leonardi 版、Carocci 社の 2007 年刊行の Giorgio Inglese 版など、現在定評のある脚注は有効だが、Dartmoth Dante Project では Boccaccio 以来の主要な歴史的注釈が参照できる。
- 6) Inf. I 19-18
- 7) Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buono Governo e del Cattivo Governo*
- 8) Inf. XIII 1-27
- 9) Inf. XIII 34-36
- 10) Inf. XIII 37
- 11) Inf. XIII 40-45
- 12) 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、2001、pp. 101-102.
- 13) Purg. XXVIII 1-18
- 14) Purg. XXXIII 142-145

- 15) *Intervista a Kenzaburo Oe* di Maria Corti; Mariko Muramatsu, *Oe Kenzaburo: citazione, autocitazione e parodia fra realtà e immaginario*, in «Autografo», n.34, Interlinea Edizioni, Novara,1997, pp. 85–94.
- 16) 以下、大江氏のことばは日本語では未刊行の当時の対談原稿から大江氏の了解を得て引用する。
- 17) William ButlerYeats, *Under Saturn* から。
- 18) *Intervista a Kenzaburo Oe*, 日本語原稿から引用。
- 19) 同上
- 20) 「著者から読者へ」、『懐かしい年への手紙』、1992、講談社文庫版、p. 591
- 21) Inf. X vv.106–108
- 22) 大江健三郎『晩年様式集（イン・レイト・スタイル）』、講談社、2013、pp. 325–331.