

レオパルディ 『カンティ』 への補註 (1)  
—— *Passero solitario* をめぐって

浦 一章

レオパルディ 『カンティ』 に含まれたいくつかの作品を通して、レオパルディと彼に先行する詩人たちとその作品（あるいは文学の伝統）との関連を考察してみたい。本稿はその最初の試みであるが、ここでは *Passero solitario*（以下、*Passero* と略記）を分析の対象としてとり上げ、1) 主題と表題、2) 詩形と音声的効果、3) 語彙とことば遣い (fraseologia) の観点から考察してゆく。議論が理解しやすくなるよう、当該作品の原典テキストと試訳をまずは掲げておく。

D'in su la vetta della torre antica,  
*passero solitario*, alla campagna  
*cantando* vai finché non *more* il *giorno*;  
ed erra l'armonia per questa valle.  
*Primavera d'intorno* 5  
brilla nell'*aria*, e per li campi esulta,  
sì ch'a mirarla intenerisce il *core*.  
Odi greggi *belar*, muggire *armenti*;  
gli altri *augelli contenti*, a gara insieme  
per lo libero ciel fan mille *giri*, 10  
pur *festeggiando* il lor *tempo migliore*:  
tu pensoso in disparte il tutto *miri*;  
*non compagni*, *non voli*,  
*non ti cal d'allegria*, *schivi gli spassi*;  
*canti*, e *così trapassi* 15  
*dell'anno e di tua vita il più bel fiore*.  
Oimè, quanto *somiglia*  
al tuo *costume il mio!* *Sollazzo e riso*,

della novella età dolce famiglia,  
 e te german di giovinezza, amore, 20  
 sospiro acerbo dei provetti giorni,  
 non curo, io non so come; anzi da loro  
quasi fuggo lontano;  
quasi romito, e strano  
 al mio loco natio, 25  
 passo del viver mio la primavera.  
 Questo giorno ch'omai cede alla sera,  
 festeggiar si costuma al nostro borgo.  
Odi per lo sereno un suon di squilla,  
odi spesso un tonar di ferree canne, 30  
 che rimbomba lontan di villa in villa.  
 Tutta vestita a festa  
 la gioventù del loco  
 lascia le case, e per le vie si spande;  
 e mira ed è mirata, e in cor s'allegra. 35  
Io solitario in questa  
 rimota parte alla campagna uscendo,  
 ogni diletto e gioco  
 indugio in altro tempo: e intanto il guardo  
 steso nell'aria aprica 40  
 mi fere il Sol che tra lontani monti,  
 dopo il giorno sereno,  
 cadendo si dilegua, e par che dica  
 che la beata gioventù vien meno.  
 Tu, solingo augellin, venuto a sera 45  
 del viver che daranno a te le stelle,  
 certo del tuo costume  
 non ti dorrai; che di natura è frutto  
 ogni vostra vaghezza.  
 A me, se di vecchiezza 50  
 la detestata soglia  
 evitar non impetro,  
 quando muti questi occhi all'altrui core,  
 e lor fia vòto il mondo, e il di futuro  
del di presente più noioso e tetro, 55  
che parrà di tal voglia?  
che di quest'anni miei? che di me stesso?  
 Ahi, pentitrommi, e spesso,

ma sconcolato, volgerommi indietro.<sup>1)</sup> (斜体字や下線は引用者によるもの。本稿の以下の部分でも、とくに指示がないかぎり、同様である)

孤独な雀(=磯鴨<sup>いそよどり</sup>)よ、おまえは古い塔の頂から野原に向かって、  
 昼が続く間は歌い続ける。そして、この谷をおまえの歌声がさまよっ  
 てゆく。辺りの空や地面では、春が輝き、<sup>よろこ</sup>喜びを表わしている。そんな春を見ると、心がほろりと優しくなる。聞け、羊や牛の群れも〔春を歓迎して〕鳴いている。ほかの鳥たちは〔春の到来に〕満足して、ともに競い合うように、自由な空を何度も巡回しながら、彼らにとっても最良であるこの季節をやはり祝っている。しかし、おまえはもの思いに耽<sup>ふけ</sup>りながら、傍らからすべてを眺めている。おまえは仲間に加わらず、飛びもしない。おまえにとっては喜びはいつでもよいことで、おまえはまた、楽しみを避ける。おまえはただ歌い、一年とおまえの生の、もっとも麗しい時期を歌いながらすごす。

ああ、私の振舞いは何とおまえのそれに似ていることだろう。なぜかは知らないが、私は「若き年齢」の甘美なる一族である「楽しみ」や「笑い」を気かけず、また「青春」の兄弟である「愛」よ、老いた日には苦い後悔となるおまえをも気かけない。いや、それどころか、それらのものから逃げないように、遠く離れる。故郷の地にありながら、ほとんど<sup>よ</sup>他<sup>そ</sup>国<sup>もの</sup>者のように、ひとり孤独に、私はわが人生の春をすごしている。今や晩に席を譲ろうとしている<sup>きょう</sup>今日のこの日には、われらの村では、いつも祭りが行われる。聞け、晴朗な空に鳴り響く鐘<sup>ね</sup>の音を。聞け、しばしば撃ち鳴らされる鉄砲<sup>とどろ</sup>の轟きを。その轟きは集落から集落へと遠く<sup>こだま</sup>届してゆく。土地の若者たちは皆、晴れ着をまとい、家を出て、通りに広がってゆく。彼らは見つめ、また見つめられ、胸の中で喜んでいる。だが、私は野原のこの遠い場所にひとり逃れ、喜びや楽しみはまたの時に延期する。その間、明るい空を見渡す私の眼差しは陽の光に打たれる。太陽は晴朗な一日を終えて、彼方の山の間に沈みながら消えてゆき、幸福な青春が終わると告げているみたいだ。

孤独な鳥よ、宿命がおまえに定めた生の夕暮れ時にさしかかった時、きつとおまえは自分の振舞いを嘆いたりはずまい。おまえたちの振舞いはすべて自然が生み出したものにすぎないのだから。〔他方、〕厭<sup>いと</sup>わ

しい老いの始まりを避けることが<sup>かな</sup>叶わず、人の心に語りかけなくなったこの私の目に世界が<sup>うつ</sup>虚ろなものと見え、将来の日が今日以上に辛く不快なものと思われる日が来たら、私にはあのような振舞いはどう思われることだろうか。私の今の年齢と、私自身はどのように思われるだろうか。ああ、私は後悔し、慰めも見つけられずに、しばしば後ろを振り返ることだろう。

## 1. 主題と表題

すでに別の箇所でも指摘したように<sup>2)</sup>、レオパルディのこの作品は、「詩人と鳥」という伝統的なテーマを扱っている。詩人は常套的に、自らと鳥の性質や境遇を比較しつつ、互いの「類似」と「差異」（あるいは「同一性」と「他者性」）を微妙に絡み合わせながら、陰影のある、単調ではない言説を展開する。詩人と鳥は、ある程度まで似通った性質や境遇を共有するが、まったく同じに重なり合うわけでもない。だが、両者の差異は、互いの類似性に発する心的な交流を不可能にしてしまうわけでもない。ペトラルカやベンボは、想像上の対話の相手として「小夜鳴き鳥」（usignolo）を選ぶが、タッソでは詩人が対話者とするのは「雉鳩」（<sup>きじぼと</sup>tortora）に変化し、マリーノでは再び「小夜鳴き鳥」にもどるが、この最後の場合には、詩人と鳥は共通点（卓越した歌の才能、過去の悲しい経験）を有しつつも、どちらがより巧みに歌えるか（あるいは演奏できるか）、「腕くらべ」をすることで、むしろ差異化を追求する（ただし、詩人は負けて死ぬ「小夜鳴き鳥」に最後には同情し、特別な墓を用意するのであるから<sup>3)</sup>、類似性に起因する心の触れ合いは、やはり成立している）。レオパルディが自分と引き比べるために選ぶのは「磯鶇」（passero solitario）であるが、他と交わることなく孤独に、鳴きながら一日を暮らすこの鳥の習性に、詩人が自己投影しうる側面を見出したことに疑問の余地はない。3聯からなるレオパルディのこの作品では、第1聯（1-16行）が「磯鶇」の描写に充てられ、第2聯（17-44行）は「私」の細かな描写に充てられているが、「ああ、私の振舞いは何とおまえのそれに似ている

ことだろう」(17-18行)という第2聯の冒頭に配された表現から明らかのように、最初の2聯が「私」と「磯鶉」の類似性を前景化する組立てになっている。これに対して、第3聯(45-59行)は一転、両者の差異を浮き彫りにしてゆく。晩年の「磯鶉」は、孤独にすごされた若き日々を悲しむことはない。孤独は、自然によって「磯鶉」にあたえられた本能的習性だからである。他方、老いをむかえた「私」は、孤独のうちに費やされた青春時代をしばしば悔いることになるだろう、慰めを見出すこともできないまま。「磯鶉」と「私」を結ぶ共通点である「孤独」は、第1聯では2行目の呼びかけ、「孤独な雀よ」(passero solitario)、第2聯では36行目のシンタグマ「孤独な私」(io solitario)において、いずれも同じ形容詞を名詞・代名詞に後置する形式で繰り返すことによって、強調されているが、「鳥」に対する呼びかけは、第3聯冒頭(45行目)では、詩語の伝統に立脚した(それゆえ日常的な語法からはやや乖離した)「孤独なる鳥よ」(solingo augellin)に置き換えられている。この第3聯の呼びかけが、「詩人と鳥」というテーマをあつかったベンボのソネット(および、それを拡張したカンツォーネ)における、冒頭の呼びかけ(solingo augello)<sup>4)</sup>を踏襲していることには、しかるべき注意が払われねばなるまい。同様に、レオパルディの作品の3行目冒頭に配された「歌い続ける」(cantando vai)というシンタグマが、ペトラルカ『カンツォニエーレ』353番書き出し「[空をさまよう、鳴き声の]麗しい鳥よ、おまえは歌っている」(Vago augelletto, che cantando vai)<sup>5)</sup>からの借用であることも忘れてはならない。要するに、レオパルディは伝統からテーマを借用しているだけでなく、細かな言い回しもさりげなく引用しているのである。

「詩人」と「鳥」の間に成り立っているのが「付かず離れず」の関係であるならば、それはそのまま、Passeroにおけるレオパルディと伝統との関係だとも言えよう。この関係は、伝統の自由な改変を含意しているが、そのことはレオパルディによる「磯鶉」の選択について、さらに考察を深めるよう促す。「鳥」が「小夜鳴き鳥」であるにせよ「雉鳩」であるにせよ、「詩人」

と一対一の対話関係に入り、同じ種に属する他の仲間たちから切り離されている点では、ペトラルカ、ベンボ、タツソおよびマリーノのいずれにおいても、それは「孤独」な存在として描かれている。そして、この「孤独」は恋に由来する「悲しみ」によって深められている。タツソは、この「悲しみ」を強調するために、しばしば仲睦まじい夫婦の象徴として用いられる「雉鳩」を、やもめ状態にして登場させている<sup>6)</sup>。マリーノは「鳥」の「悲しみ」の原因を明確には述べていないが、おそらくは、「詩人」との類比に基づきつつ読者が推測してくれることを期待できたであろうし、先行する文学の伝統——この場合は、まさしくペトラルカ、ベンボ、タツソ——にも依拠することができたのであろう。他方、レオパルディにおいては、「磯鶇」の「孤独」は、すでに述べたように、自然の習性に帰されている。それゆえ、「磯鶇」は「孤独」を悔いることがないが、「不自然」な形で（換言すれば、「自然」から青春の享受を拒まれた形で）「孤独」にしている「私」には、やがて味わいつくすことなくすごされた若さを惜しむ日が到来することになるだろう。*Passero*では、「私」は「孤独」を自発的に選びとったかのような語り口（36-39行目「私は野原のこの遠い場所にひとり逃れ、喜びや楽しみはまたの時に延期する」参照）であるが、額面どおりに受けとる必要はあるまい。「私」は「自然」から青春を享受する可能性を拒まれているからこそ、片意地をはって青春に背を向けるのであろう。そこには、自分の手に入らない<sup>ぶどう</sup>葡萄に対して、「酸っぱい」と<sup>けな</sup>貶して背を向けたあの狼、『イソップ物語』の狼に相通じる心理を読みとるべきである。かくして、レオパルディによる「磯鶇」の選択は、「孤独」な「鳥」を対話者としているという点では伝統に忠実であるが、「孤独」を習性的に愛し嘆かない「鳥」（その「孤独」は恋の「悲しみ」とは無関係である）を対話者としたという点では革新的と言える。この革新の背景には、格別に歌声が妙なるわけでもなければ、格別に容姿が端麗というわけでもないが<sup>7)</sup>、孤高を愛する「磯鶇」に、レオパルディが自分との強い類似性を見出したということがあるのだろう。レオパルディは、自分の容姿については、

十分自覚的であらざるをえなかったであろうし、自らの詩作についても控え目な自己評価をしているのであろう（それは「装われた謙遜」にすぎず、逆説的に自分の詩の高い真価を主張しているのかもしれないが）。さらに、「磯鶉」の選択には、次のような事情も関係していると思われる。すなわち、「小夜鳴き鳥」は、その美声を主として夜に響かせる。それゆえ、「小夜鳴き鳥」は、夜も恋に苦しむ「詩人」とはパラレルな関係になりやすい<sup>8)</sup>。これに対して、「磯鶉」は昼に鳴き、昼はレオパルディの作品では、短い「青春」、早くも終わろうとしている「若さ」の<sup>メタファー</sup>比喩として用いられている（39行目以下参照）。したがって、この昼に鳴く「磯鶉」の方が、レオパルディの主題展開には、はるかに好都合だったことは明らかであろう。

また、「磯鶉」(*passero solitario*) というシンタグマ自体にも、伝統との微妙な関係が現われているように思われる。すでに指摘されていることではあるが<sup>9)</sup>、この表現はペトラルカ『カンツォニエーレ』226番の書き出しと類似している。

Passer mai solitario in alcun tetto  
non fu quant'io, né fera in alcun bosco<sup>10)</sup>

いかなる屋根の上に宿る雀も、私ほど孤独だったことはないし、いかなる森の獣にしても、やはり私ほど孤独だったことはない。

ペトラルカの作例では、「孤独な」(*solitario*) という形容詞は「雀」(*passer[o]*) と直接結びついてシンタグマを形成するわけではなく、2行目の動詞「なかった」(*non fu*) の補語として機能を果たしているので、作者が述べようと意図しているのは「磯鶉」なのか、一般の「雀」なのか、必ずしも明確ではない。ベッターニは（今しがた述べた統辞上の問題にもかかわらず）ペトラルカが意図しているのは「磯鶉」だという見解であるが、サンタガタはこの解釈に懐疑的である<sup>11)</sup>。レオパルディは『カンツォニエーレ』には通暁していたと思われる。1826年には『カンツォニエーレ』全体にわたる註釈を出して

いるからである（ミラノ、アントーニオ・フォルトゥナート・ステッラによる刊行）。他方、*Passero* の着想は 1819 年にまで遡るものの、実際には 1828 年以降に執筆され、1835 年に初めて活字化されたとされる<sup>12)</sup>。そうであるならば、自作の表題に関して、レオパルディの脳裡には『カンツォニエーレ』226 番の書き出しが去来していた可能性は十分に高いと見てよからう<sup>13)</sup>。この場合、伝統が曖昧なまま提示していたテキストに対して、レオパルディは一定の方向づけを施し、自作によって創造的に対応したと解釈することが可能であろう。そして、これが伝統に対する自由な改変の一形態であることは、言うまでもあるまい<sup>14)</sup>。

## 2. 詩形と音声的効果

だが、伝統の自由な改変は単に、レオパルディが対話者として「磯鴨」を選んだということ、それに付随して詩の場面が夜から昼（より正確には、「日没に近づきつつある昼」、「夕暮れをむかえようとしている昼」）に移行したことだけに限られるわけではない。レオパルディが伝統に加えた改変としては、むしろ、この作品の詩形の方がより重要かもしれない。*Passero* は、すべて 11 音節詩行と 7 音節詩行から構成されており、その点ではイタリア詩歌の伝統にきわめて忠実と言える。だが、すでに述べたように、3 聯から成り立つこの作品は、その長さが第 1 聯 16 行、第 2 聯 28 行、第 3 聯 15 行と統一されておらず、いわゆるペトルカ式カンツォーネとは異なり、各聯が同じ韻律パターンを繰り返すわけではない。また、11 音節詩行と 7 音節詩行の各聯における組合せ<sup>15)</sup>には、部分的なりとも同一パターンの反復を意図した形跡は感じとられない。こうした点では、レオパルディの詩法は伝統に対して革新的と言える。この革新の度合は、ペトルカおよびベンボが 14 の 11 音節詩行からなる伝統的ソネット<sup>16)</sup>、マリーノが物語詩に標準的な「オッターヴァ・リーマ」（8 つの 11 音節詩行で構成）<sup>17)</sup>、タッソが 7 音節詩行と 11 音節詩行を組合わせた「マドリガーレ」（ただし、冒頭の 4 行はソネット



ト形式の深い刻印を帯びている)<sup>18)</sup>を用いていることを想起するならば、いっそう明確となろう。だが、他方レオパルディは伝統的な脚韻をまったく放棄してしまうわけではない。各聯にちりばめられた押韻を整理するならば、次のようにまとめることができよう。ここで扱うのは、強勢の置かれた母音以降の部分共通していることによって成立する韻 (rima) である (括弧の中の数字は行数を示す。また、「al mezzo」によって行の途中に配された韻を示す。さらに、韻の呼応が同一聯外に見出される場合については、参照記号とともに指摘しておく)。

### 第1聯 (1-16)

- orno: giorno (3) - dintorno (5). Cfr. giorno (27, al mezzo), giorno (42, al mezzo), giorni (21).
- ore: more (3, al mezzo) - core (7) - migliore (11) - fiore (16). Cfr. amore (20), core (53), cor (35, al mezzo).
- enti: armenti (8) - contenti (9, al mezzo).
- iri: giri (10) - miri (12).
- assi: spassi (14) - trapassi (15).
- ando: cantando (3, al mezzo) - festeggiando (11, al mezzo).
- ia: l'armonia (4, al mezzo) - d'allegria (14, al mezzo).

### 第2聯 (17-44)

- iglia: somiglia (17) - famiglia (19).
- ano: lontano (23) - strano (24). Cfr. german (20, al mezzo), lontan (31, al mezzo), lontani (41, al mezzo).
- io: mio (18, al mezzo) - mio (25, al mezzo) - natio (25) - mio (26, al mezzo).
- era: primavera (26) - sera (27). Cfr. primavera (5, al mezzo), sera (45).
- illa: squilla (29) - villa (31, al mezzo) - villa (31).
- esta: festa (32) - questa (36). Cfr. questa (4, al mezzo).
- oco: loco (25, al mezzo) - loco (33) - gioco (38).
- endo: uscendo (37) - cadendo (43, al mezzo).
- ica: aprica (40) - dica (43). Cfr. antica (1).
- eno: sereno (29, al mezzo) - sereno (42) - meno (44).
- ar: festeggiar (28, al mezzo) - tonar (30, al mezzo). Cfr. belar (8, al mezzo), evitar (52, al mezzo).

### 第3聯 (45-59)

- ezza: vaghezza (49) - vecchiezza (50). Cfr. giovinezza (20, al mezzo).
- oglia: soglia (51) - voglia (56).

- etro: impetro (52) - tetro (55) - indietro (59).
- esso: stesso (57) - spesso (58). Cfr. spesso (30, al mezzo).
- ommi: pentirommi (58, al mezzo) - volgerommi (59, al mezzo).

これらに加えて、レオパルディの作品では、主題展開の鍵となる語やシンタグマ、また主題展開に必要な場や状況を示すことばが、しばしば同じ形で繰り返し用いられており、それらの反復は次のようにまとめられよう。これらの語やシンタグマは、時に押韻語としても用いられており、部分的にはすでに上の表にも掲げられているが、反復を厭わず、指摘しておく。

- gioventù (「若者」「青春」、作品の核となる主題) : 33 (al mezzo) - 44 (al mezzo). Cfr. giovinezza (20, al mezzo).
- primavera (「春」 = 「青春」のメタファー) : 5 (al mezzo) - 26.
- giorno (「昼」 = 「青春」のメタファー) : 3 - 27 (al mezzo) - 42 (al mezzo).
- sereno (「晴朗な(空)」 = 「青春」が費やされる場) : 29 (al mezzo) - 42.
- sera (「晩」 = 「青春の終わり」「古い」のメタファー) : 27 - 45.
- tempo (「時」 = 生の根本条件を示す語だが、他のことばと結びついて「青春時代」や人生のその他の時を意味する) : 11 (al mezzo) - 39 (al mezzo). Cfr. di futuro (54) - di presente (55, al mezzo) («di» は «tempo» の一変奏、ほぼ同義語) .
- core (「心」 = 感情の座、感情的な生が営まれる場) 7 - 35 (cor, al mezzo) - 53.
- solitario (「孤独な」 = 「私」および「磯鴨」の「青春」のすごし方) : 2 (al mezzo) - 36 (al mezzo).
- aria (「空」 = 「私」および「磯鴨」をとり巻くもの) : 6 (al mezzo) - 40 (al mezzo). Cfr. ciel (10, al mezzo).
- campagna (「野」 = 「私」および「磯鴨」をとり巻くもの) : 2 - 37 (al mezzo).
- tuo costume (「おまえの振舞い」 = 「私」の行動と引き比べられる「磯鴨」の行動習性) : 18 (al mezzo) - 47.

他方、「私」および「磯鴨」が交わらない、他の同類は「青春」をどのように過ごすのか。その特徴を示す、「祝祭」や「喜び」は、同じことばの形態を変えたり、派生語に置換することによって、繰り返し表現されている。

festeggiando (11, al mezzo) - festeggiar (28, al mezzo)  
d'allegria (14, al mezzo) - s'allegra (25)

さて、ここまで指摘してきた音声的な反復の諸要素のすべてが、作品全体を荘重な音的効果のもとに結び合わせようという、レオパルディの千里眼的な意図と計算に発しているとは、主張しないでおこう。コンティーニは、*Passero* の音声的効果に関して、「一方では伝統の厳密さ（＝伝統的な定型詩）を放棄しつつ、他方では新たな、より自由な結びつきを創設する、成熟期のレオパルディ」<sup>19)</sup> について語っているが、音声的効果のこの「より自由な結びつき」がどこまでレオパルディの意図的計算に基づくのかについては、判断は慎重でなければなるまい。まず第一に、韻を踏む2つの語が押韻の効果を上げうる距離は、イタリアでは伝統的に、3ないしは4行、最大でも5行程度と考えられてきたからである<sup>20)</sup>。そうであるなら、たとえレオパルディが意図的に（5行を上回る）遠い音声的呼応を作品に編みこんだとしても、読者（とりわけ落ち着いてゆつくりとテキストに向かい合わない読者）には、聞きとることができないであろう。読者に伝わらなければ、いかなる企ても虚しいことになる。また、「私」と「磯鴨」の類似性に、他の同類との比較を通じて、焦点をあてようとするなら、キー・ワードの反復は、音声的な配慮よりは、むしろ主題的な配慮に主として由来しているだろうからである。キー・ワードの反復を前にして、読者がまず最初に意識するのも、おそらくは主題的な連関であろう。ここでは、それゆえ、実際の音読の経験に照らしても、また韻律に関する伝統的な見方に鑑みても、読者に十分に知覚可能な押韻に注意を傾けることにしよう。とくに注目に値するのは、第2聯22-31行目の部分であろう。「青春」のメタファーである「春」(primavera, 26)とその終わりのメタファーである「晩」(sera, 27)、換言すれば、*Passero* が展開する意味の場では反意語の関係にある2つのことばが、脚韻を踏みながら11音節詩行の二行連句を構成している。この連句をあたかも頂点として目指すかのように、22行目から -ano, -io による押韻が速いリズムで畳みかけ

るように行なわれる。-ioによる押韻は同じ語(mio)の反復を25および26行に含んでいるが、m音は24行目«romito»および26行目«primavera»とも呼応し合って頭韻(allitterazione)の効果を強めている。加えて、さらに23、24行目はいずれも同一の書き出し(quasi)によって導入されており、ここでも頭韻の効果はきわめて顕著である。27行目が「晩」(sera)という語で結ばれて以降、脚韻のリズムは弛緩するが、他方では27行目末によって導入されたs音が28行目以降も頻繁に反復(festeggiar si costuma, 28 - nostro, 28 - sereno, 29 - suon, 29 - squilla, 29 - spesso, 30)されることにより、音的效果に対する読者の耳の注意力を活性化し続ける。このs音の反復の只中に配された29および30行目は、いずれも«odi»<sup>21)</sup>で始まる同一の構文(odi + 副詞的要素 + 不定冠詞 un + 名詞 + 前置詞 di)によって導入される限定の補語)を繰り返すことによって、音声的效果に対する詩人の配慮を、読者にいつそう鮮明に印象づける。そして、31行目末に配された«di villa in villa»にいたって29行目末の«squilla»は一挙に2度同じ押韻語と韻を踏むことになる。しかも、この31行目全体に観察を広げるならば、l, mb, n, vなどの音が耳に残るような形で反復されており、「鐘」(squilla) (および「鉄砲」[ferre canne, 30])の「遠い砦」(rimbomba lontan)を、詩行全体があたかも音声的に模倣するかのような効果をあげ、元来語源的に擬音語である動詞 rimbombare の役割をみごとに補充・拡張している<sup>22)</sup>。

32行目末の«festa»と36行目末の«questa»の押韻はやや遠距離の呼応になっているが、31行目末の«di villa in villa»によって導入されたv, l音、および27行目末«sera»から始まった一連のs音を反復・継続することによって、この区間のテキストは読者の耳を緩やかに拘束しながら、35行目冒頭の«e mira ed è mirata»で再び頭韻を踏む<sup>23)</sup>。この頭韻の効果は、同じ等位接続詞«e(d)»の反復およびそれと音声的にきわめて類似した«è»によって、いつそう強められている。35行目冒頭のこの頭韻が、すでに指摘した«quasi»や«odi»の反復の一変奏であることは論を俟たないが、«e mira ed è mirata»の材

源はオウィディウス『恋愛術』の次に掲げる箇所であろう<sup>24)</sup>。

Sed tu praecipue curvis venare theatris

…

Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae. (*Ars amatoria*, I 89; 99)

だが、おまえはとりわけ円形劇場で狩りをするがよい。…彼女たちは〔劇場へ〕見るためにやって来るが、彼女たち自身が見られるためにもやって来るのだから。

『恋愛術』第1巻99行目では、「見る」(specto, -are)という動詞が、一方では能動的な意味を帯びた目的分詞«spectatum」、他方では受動態の接続法現在3人称複数形の«spectentur」と形態を変えながら、前者は«veniunt」(「彼女たちは、やって来る」)の前、後者は«veniunt」の後ろに配されることによって、「交差配列法」(chiasmo)の技法が駆使されている。このシンメトリカルな書き方には、明らかに絶妙な頭韻の効果がともなっているが、レオパルディがそのことに気づかなかったとは、なかなか考えがたい。だが、注目すべきは、爛熟した社会における、頹廢の匂いのする恋の駆引きが、レオパルディの手によって、村の純朴な若者たち、おそらくはいささか不器用で洗練されない男女の自然な感情の発露に転化し、「牧歌」(idillio)へと、驚くべき変貌を遂げていることであろう。ここにも、レオパルディによる伝統(この場合は、イタリア文学の伝統ではないが)の自由な改変が観察される。

眼差しを、Passeroの第2聯にもどすならば、32行目末の«festa」と押韻する、36行目末の«questa」は、途切れの度合いがきわめて強い「句跨がり」(enjambement)によって次行につながってゆき、「rimota」をへて«parte」まで進んで、ようやく意味のまとまりのある名詞句を形成する(«questa / rimota parte»)。この「句跨がり」によって、「questa」は読者の注意を強く喚起することになるが、それにより、これまでのテキストの展開によって音声の効果に十分敏感になっているはずの読者の耳は、「festa」との呼応をいつ

そう容易に感知することであろう。だが、「句跨がり」が注意を喚起するのは、36行目末の«questa»に対してだけでなく、次行の冒頭に配された«rimota»に対してでもであろう。とくに、この語が通常用いられる«remoto»とは微妙に異なる、いささか古風な形で置かれているため、注意はさらに研ぎすまされる。*Passero*には、ほかにも文語的な古めかしい感じのする語や言い回しがちりばめられているので<sup>25)</sup>、「rimota»の選択も、確かにそれと軌を一にしているのであろう。だが、果たしてレオパルディは、24行目の「隠者」(romito)とのことば遊びを、まったく意図することなしに、ただ古語としてのみ«rimota»を選択したのであろうか。距離的には、明らかに、「romito»(24)と«rimota»(37)は5行どころか、10行以上も隔たっている。しかし、「romito»と«rimota»は外形(したがって音声的イメージ)が互いに類似しているだけではない。「私」が青春を謳歌する他の同類に対してとる「距離」は23行目の「ほとんど逃げるように遠ざかる」(quasi fuggo lontano)によって集約的に表現されているが、24行目の「隠者」は23行目を補足・敷衍する説明として用いられているのであるから、「romito»が「私」と他の同類を隔てる「距離」の表現の一変奏であることは明らかである。他方、「孤独な私」(io solitario, 36)が、同類を避けて位置しているのが「この遠く離れた場所」(questa / rimota parte)であるから、「rimota»もやはり「距離」の表現の一変奏であることに変わりはない。要するに、「romito»も«rimota»も、*Passero*の意味の場がつくりだす一連の同義語のネットワークに編みこまれているのであって、作品の主題的連関によってしっかりと結ばれているのである。それゆえ、この主題的連関を音声的にも補完する目的で、レオパルディが意図して«rimota»という古語を用いた可能性は十分存在するように思われる。

最後に触れた、この«romito»と«rimota»に関する問題に対していかなる解釈を下すにせよ、ここまで展開してきた詩形に関する考察からは、次のように述べても異議は唱えられまい。韻律パターンを各聯ごとに変える*Passero*では、押韻に関する読者の「期待の地平」は雲に包まれて不明瞭と

なり、韻の予測可能性は著しく低下することが避けられないが、それでもレオバルディは伝統的な詩歌の脚韻をまったく放棄してしまうのではなく、押韻のテンポを速めたり、あるいは頭韻や同じ音素の繰り返し、「句跨がり」と組み合わせたりしながら、時と必要に応じて脚韻を効果的に使用し、とくに「*primavera*」と「*sera*」を二行連句に結び合わせて押韻させるなど、主題を鮮明にクローズ・アップすることに貢献させている。

### 3. 語彙とことば遣い——材源としてのジャコモ・ダ・レンティーニ

*Passero* における古語の使用に言及したから、今度はこの点から、レオバルディと伝統の関係についての考察をさらに深めてゆきたい。「*loco*」という単語は、今日通常用いられる「*luogo*」という形に対して、語源であるラテン語の「*locus*」により近く、古めかしい感じのする詩語である。この「*loco*」が、レオバルディの作品の32行目末に配されているのに出会う時、イタリアの詩歌に親しんでいる者には、いくつかの押韻語が自然と「期待の地平」に浮かび上がってくるはずである。たとえば、『神曲』では、「地獄篇」第1歌からすでに、「*loco*」は「*poco*」および「*fioco*」と押韻(59行目以下参照)しているし、ファリナータ・ウベルティとグイード・カヴァルカンティの父親が登場する有名な同篇第10歌では「*poco*」および「*foco*」と押韻(20行目以下参照)、同篇第17歌でも「*poco*」および「*gioco*」と押韻(98行目以下参照)しているからである。ちなみに、『神曲』で用いられている脚韻と押韻語の総索引<sup>26)</sup>を参照してみると、「*loco*」と韻を踏む珍しい押韻語としては「*invoco*」および「*roco*」があり、それぞれ「天国篇」第23歌88行目、「煉獄篇」第5歌27行目で1回のみ使用されているのに対して、上に掲げた「*fioco*」、「*foco*」、「*gioco*」および「*poco*」はかなりの頻度で用いられていることがわかる。簡便な調査をしてみると、『神曲』全体では、「*fioco*」は4回、「*foco*」は18回、「*gioco*」は6回、「*poco*」は23回、「*loco*」と押韻していることが判明する。それゆえ、レオバルディが行末に配した「*loco*」に接する時、『神曲』

で用いられているいくつかの押韻語が読者の脳裡に去来したとしても訝るにはおよばない。そして、読者の期待は 38 行目末にいたって、「gioco」によって実際に満たされる（『神曲』では比較的頻度の低い「gioco」が選ばれたことは、いくぶん意外と感ぜられるかもしれないが）。2つの押韻語を隔てる距離は 5 行とやや長めであるが、韻の効果が感知できないほどの速さではない。

レオパルディが *Passero* において、詩歌の伝統に属する古語 «loco» を用い、それを «gioco» と韻を踏ませ、ダンテの頃までには常套的な押韻として確立していたと思しき技法を駆使しているのであれば、レオパルディはこの韻の踏み方をどこで学んだのであろうか。『神曲』も十分、答えのひとつにはなりうるであろう。また、レオパルディが註釈の作業にとり組んだペトラルカ『カンツォニエーレ』も、やはり答えとしては有効かもしれない。たとえば、『カンツォニエーレ』133 番（ソネット）の前半 8 行は次のように書かれているからである。

Amor m'`a posto come segno a strale,  
 come al sol neve, come cera al foco,  
 et come nebbia al vento; et son già roco,  
 donna, mercé chiamando, et voi non cale.  
 Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale,  
 contra cui non mi val tempo né loco;  
 da voi sola procede, et parvi un gioco,  
 il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.<sup>27)</sup>

愛の神が私を、的として矢にさらした、雪として太陽にさらした、蠟として火にさらした、霧として風にさらした。そして、貴婦人よ、私はあなたに憐れみを乞い求めながら、すでに声<sup>から</sup>を噎してしまっただけなのに、あなたにはどうでもよいことなのだ。あなたの目からは致命の一撃が発せられた。その打撃に対しては、〔長い〕時〔の経過〕も、〔遠く〕処〔を変えること〕も、救いをもたらさない。あなたには兇戯にも等しいたやすいことと思われるかもしれないが、私をこんな状態に



陥れた太陽も、火も、風も、〔矢も、〕すべてはただあなたひとりに由来しているのだ。

このほかにも、「loco」と「gioco」の押韻語の組は、『カンツォニエーレ』では、129番（カンツォーネ）、175番（ソネット）、243番（ソネット）、270番（カンツォーネ）、315番（ソネット）でも使用されている。それらは次のようにまとめられる（括弧内の数字は押韻語が配されている行数を示す）<sup>28)</sup>。

129: loco-gioco (15-18)

175: loco-gioco-foco-poco (1-4-5-8)

243: poco-gioco-loco (10-12-14)

270: foco-poco-gioco (77-78-80)

315: foco-loco-poco-gioco (2-3-6-7)

『カンツォニエーレ』の用例から明らかになるのは、「loco」と組になりうる押韻語としては、ペトラルカはダンテがすでに提示したものに何ら新たなものを加えていないということである。ペトラルカは、ダンテが用いた「invoco」を使っておらず、その意味では押韻語の選択肢は狭まりさえしている。また、「fioco」は『カンツォニエーレ』全体を通して170番（ソネット）の11行目で1回のみ用いられており、14行目末の「foco」とだけ押韻している。ちなみに、『神曲』では、「loco」が組からはずれて、その他の選択肢によって押韻が行なわれているケースは3件あり、それらは「地獄篇」第29歌（foco, 110 - gioco, 112 - poco, 114）、「天国篇」第20歌（poco, 113 - foco, 115 - gioco, 117）および「天国篇」第33歌（foco, 119 - fioco, 121 - poco, 123）であり、新たな押韻語の導入は一切ない。これらのことは、イタリア語では、-ocoによる脚韻はきわめて少ない数の押韻語しか持たず、伝統のきわめて早い段階で発展の可能性が尽きてしまったことを意味している<sup>29)</sup>。それゆえ、ガスパラ・スタンパが次のように歌う時、それは確かにペトラルカの模倣でもあるのだが、そこには飽和状態に達してしまった伝統をも読みとるべきなのであ

ろう。

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,  
 qual nova salamandra al mondo, e quale  
 l'altro di lei non men stranio animale,  
 che vive e spira nel medesimo loco.  
 Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco  
 viver ardendo e non sentire il male,  
 e non curar ch'ei che m'induce a tale  
 abbia di me pietà molto né poco.<sup>30)</sup>

火の中で暮らすよう、愛が私を変えてしまいました。まるで世にも新奇なサラマンドラのようなありさまです。やはり同じ場所(=火)の中に生息するもうひとつの動物——サラマンドラと同じくらい奇妙な動物(=不死鳥?)——のようなありさまです。燃えながら暮らし、不幸に思わないこと、私をこんな状態に追いやったあの人が私のことを多少なりとも憐れんでくれるか気につけないこと、それが私のすべての喜びであり、楽しみです。

-ocoによる脚韻にはわずかな選択肢しかないということは、レオパルディがまったく伝統に依拠せずひたすら独力で«loco»と組になる押韻語を探したとしても、結局は先人たちが繰り返し用いて伝統化してきた選択肢に落ち着かざるをえなかったという可能性を、確かに一方では示唆する。だが、この仮説は、幼少時から勉学に励み、健康を害するまでに読書を愛したレオパルディに対しては、あまり蓋然的ではなかろう。また、『イタリア詩歌選集』(*Crestomazia poetica italiana*)の編者であるレオパルディに鑑みても、あまり説得的ではない。とくに、『イタリア詩歌選集』が編まれたのは、1827年12月から翌28年6月の間であり、序文は同28年9月に書かれたとされ<sup>31)</sup>、すでに述べた *Passero* の制作年代にきわめて近いと、詩歌選を編集した経験がレオパルディに何らの影響も及ぼさなかったとするなら、逆に不自然であろう。やはりレオパルディが豊かな読書経験に支えられて創作したとするな

らば、その彼の材源はどこにあるのか。これに対する解答としては、すでに示唆したように、ダンテやペトラルカなど、イタリア文学のカノンをなす大作家たちによって育まれてきた伝統である、といういささか一般的で曖昧な言い回しに甘んじなければならないのだろうか。管見では、レオパルディの「工房」の秘密を解く鍵は、*Passero* の意味の場がつくりだす、すでに触れた同義語のネットワーク、同一の概念をことばを変えながら反復する言い換えの体系によってあたえられることになるだろう。

「私」が距離を置くところの、青春を謳歌する村の若者たちは、「祝祭」や「喜び」の観念によって特徴づけられていることは、すでに述べた。「gioco」がその一変奏であること、すなわち、「gioco」が「喜び」(gioia)の意味で用いられていることは言うまでもないが、この語が配されている38行目は「diletto e gioco」と書かれており、ほぼ同義語である2つのことばを連ねてひとつの概念を表わす「二詞一意」(endiadi)の技法によって成立している。ジュゼッペ・デ・ロベルティスがすでに指摘したことではあるが<sup>32)</sup>、この「二詞一意」は18行目に配された「sollazzo e riso」というシンタグマ、やはりほぼ同義である2つの名詞を等位接続詞(e)で結んだ表現とは、ほとんど互いを「翻訳」し合うような関係にある(ちなみに、2つの「二詞一意」は、独立した形でも組合わせた形でも、レオパルディ『カンティ』中ただ*Passero*においてのみ用いられていることば遣いである<sup>33)</sup>)。これらの同義語をひとつに集めて観察するならば、13世紀イタリアの詩歌に親しみのある者の脳裡には、「sollazzo, gioco e riso」という言い回しが自然と浮かぶのではなかろうか。それはジャコモ・ダ・レンティーニの次の作品で用いられている言い回しであるが、この作品はジャコモの代表作としてしばしば詩選集<sup>アンソロジー</sup>にとり上げられ紹介されている、とりわけ知名度の高いソネットだからである。そして、レオパルディにとっても、この作品を活字として手にとることは十分可能であった<sup>34)</sup>。その前半8行は次のように書かれている。

Io m'aggio posto in core a Dio servire,  
 com'io potesse gire in paradiso,  
 al santo loco, c'aggio audito dire,  
 o' si mantien *sollazzo, gioco e riso*.  
 Senza mia donna non vi voria gire,  
 quella ch'è blonda testa e claro viso,  
 che senza lei non poteria gaudere,  
 estando da la mia donna *diviso*.<sup>35)</sup>

神に奉仕しようと私は心に決めた。それは天国に入るためであったが、あの聖なる場所では愉しみや喜び、笑いが絶えることがないという。だが、わが意中の婦人が、金色の髪をした、まぶしいばかりの顔容のあの婦人が、ともにいないのであれば、そこには行きたいとも思わないだろう。あの婦人から遠く離れていっしょにいなかったなら、私は喜びに浸ることなどできないだろうからである。

この作品と対照するならば、レオパルディはジャコモが組にして一挙に提示した、ほぼ同じ意味を持つ3つの名詞のうち、「gioco」だけを遅延させ、別の「diletto」と組合わせて、テキストに登場させていることなる。しかも、この遅延の結果として、ジャコモでは押韻していない「gioco」が、レオパルディにおいては押韻語に変化する。1) 「gioco」と「sollazzo」の同義性、および2) 「gioco」の押韻語としての活用という観点からすると、同じジャコモの次のソネット（冒頭8行）がとりわけ興味深い。このソネットもやはり、レオパルディは活字で参照することが十分可能であった<sup>36)</sup>。

Chi non avesse mai veduto *foco*,  
 no crederia che cocere potesse,  
 anti li sembraria *solazzo e gioco*  
 lo so isprendore, quando lo vedesse.  
 Ma s'ello lo toccasse in alcun *loco*,  
 be'li sembrara che forte cocesse.  
 Quello d'Amore m' ha toccato un *poco*,  
 molto me coce, Deo, che s'aprendesse!<sup>37)</sup>

火を見たことがない者は、それが火傷を惹き起こすとは思わないだろう

う。それどころか、火を見るなら、その輝きが心をなごませてくれる楽しいものと思われるだろう。しかし、火のどの部分かに触れるならば、ひどく熱いことがよくわかるだろう。愛の炎が少しばかり私に触れ、私をひどく焼いた。ああ神よ、火がついてくれたなら〔、貴婦人よ、あなたのうちにも火がついてくれたなら〕！

このジャコモの例でも、レオバルディの場合と同様、「gioco」は「loco」と押韻し、残りの2つの押韻語は『神曲』および『カンツォニエーレ』の分析を通じてすでに馴染みになっているものばかりである。-ocoによる脚韻の伝統は、ダンテよりもさらに遡り、13世紀のいわゆる「シチリア派」の詩人ジャコモ・ダ・レンティーニにおいてすでに十分確立しているのである<sup>38)</sup>。「sollazzo, gioco e riso」という表現は、成功した一種の流行語のように、ジャコモ以降の詩人たちが「紋切型」として頻用した感がある。「sollazzo, gioco e riso」がまったく同じ形で、あるいは3つの名詞の順序を微妙に変えて使用される例（ボナジュンタ、ダンテ・ダ・マイヤーノなど）が若干見られるが、3つのうちの2つを選択して用いている例、とりわけ「sollazzo e gioco」は頻繁に見られる。実際、『イタリア語大辞典』の「sollazzo」の項目執筆者は、その5番目の意義として「恋愛経験にともなう喜び、宮廷風抒情詩に典型的な用語で、「sollazzo e gioco」という連語の形で用いられる」<sup>39)</sup>と説明している。この連語とその変奏の実例を具体的に跡づける作業はすでに別の箇所で行なったが<sup>40)</sup>、参照の便宜のため、資料体は本稿末に「参考資料」として掲げることとして、ここでは詳細には立ち入らない。むしろ注目しておきたいのは、「sollazzo」ということばがペトルルカの詩作とはまったく無縁だという事実である<sup>41)</sup>。それは、行末あるいは行中の押韻語としてだけではなく、その他の位置に配された単語としても、一切用いられていない。『カンツォニエーレ』だけではなく、『凱旋』(Trionfi)においても、状況はまったく同じである。したがって、レオバルディがPasseroの執筆にあたって、その他の点では、すでに見たようにペトルルカから影響を受けたとしても、

«gioco」と«loco」の押韻および«gioco」と«sollazzo」の同義語的關係については、その材源はジャコモ・ダ・レンティーニだったと考えた方が、仮説としてははるかに経済的であろう。他方、ダンテに関しては、『神曲』全体を通じて、「sollazzo」という語は「煉獄篇」第23歌72行目末に1回のみ現われ、「sprazzo」(68)および«spazzo」(70)と押韻している。しかし、この72行目は次のように書かれており、「sollazzo」は何らの同義語とも組み合わせられていない。

io dico pena, e dovia dir *sollazzo*

私は「苦しみ」という言い方をしたが、むしろ「喜び」と言わねばなるまい。

もちろん、『神曲』には次のような例（「煉獄篇」第28歌94-96行目）も見られ、ジャコモおよびその他の13世紀イタリアの詩人たちが«sollazzo」の同義語として扱ってきた単語が組合わされて用いられている。しかし、2つの同義語に付された形容詞（«onesto」および«dolce」）がそれぞれ異なった性格づけを行なうことによって2つの名詞の同義性を薄め、ジャコモに由来する「紋切型」の一変奏であるという印象を弱めているし、何と云っても«sollazzo」の不在がレオパルディの材源となる可能性を決定的に低めているように思われる。

Per sua difalta, qui [= nel paradiso terrestre] dimorò [*scil.* l'uomo] poco;  
per sua difalta in pianto e in affanno  
cambiò onesto *riso* e dolce *gioco*.

過ちゆえに人はここ（＝地上樂園）に長くはとどまらなかった。過ちゆえに、清らかな笑いと甘美な楽しみを涙と苦しみに変えてしまった。

ただし、96行目末の«gioco」が、ここでは省略した92行目末の«loco」と押韻し、本稿の読者にはすでに馴染みの押韻語のトリオを形成している。レオ

パルディがこの「煉獄篇」第28歌の一節を自作のため資材として活用することは、「riso」および「gioco」が「sollazzo」が結びついて同義語の組をなすという観念（換言すれば、同義語のネットワーク）が彼の頭の中にすでにできあがっていなければ、不可能であろう。しかしながら、この観念は『神曲』に深く沈潜し、読み返しても、『神曲』自体からは生じようがない。レオパルディはダンテ『詩集』（*Rime*）をも読書経験に含め、研究の対象としていたかもしれない。しかしながら、ダンテの『詩集』もやはり、この観念を作り出すことできまい。そこでもやはり、「sollazzo」は次の一節で1回のみ用いられおり、他の同義的表現と一切組をなしていないからである。

*Sollazzo è che convene  
con esso amore e l'opera perfetta  
(Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato, 89-90)<sup>42)</sup>*

愛および非の打ちどころのない振舞いと、合致する喜びというものがある。

したがって、「sollazzo」および「gioco」という語に対するレオパルディの扱い方に関しては、ダンテもやはりその材源にはなりえない。ジャコモ・ダ・レンティーニのすでに引用したソネット2篇がレオパルディの材源であると考えた方が、説明はずっと容易であろう。先に言及した、レオパルディが編んだ『イタリア詩歌選集』は15世紀、具体的にはブルネツレスキのソネット（*Madonna se ne vien da la fontana*）から始まる。そして、15世紀から始めた理由を、レオパルディは序文において次のように説明している。

*... perché de' più antichi, fuori di Dante e del Petrarca, crede egli, e crederanno forse tutti, che quantunque si trovino rime, non si trovi poesia.<sup>43)</sup>*

それというのも、編者の見るところでは（そして、おそらくはすべての人が同じように考えるだろうが）、ダンテおよびペトラルカを除くならば、最古の詩人たちに関しては、韻を踏んだ作品がどれだけ見られ

るにせよ、詩情は見出せないからである。

この見解が意味するところは、レオパルディが唯々諾々と世評にしたがい「最古の詩人たち」(de' più antichi) を避けて読まなかったということではなく、ジャコモを含む彼らの作品を広く渉獵し、彼らのことば遣いに関してある一定の観念ができあがるほど深く読み込んだ上で、主体的に判断を下したということである(下された判断が、結果的に世評と同じになったとしても)。そして注視すべきは、レオパルディが「最古の詩人たち」には「詩情」(poesia) が欠けるとして否定的な判断を下しつつも、彼らが愛好した言い回しを自らの「詩情」を表現するための資材として利用している点であろう。宮廷風恋愛詩に典型的な慣用表現(一定の数の音節を埋め、押韻の必要を満たすためには便利だが、使い古されてあまり抒情的ではない「紋切型」)は、レオパルディの「詩情」によって、「牧歌」的世界で青春を享受している村の若者たちを特徴づける表現に変貌を遂げる。だが、この場合も、「最古の詩人たち」があたえてくれる資材は自由に改変されている。そのことは、1) «gioco» とその押韻語である «loco» の間、および 2) «gioco» とその同義的表現である «sollazzo» の間に設けられた、やや広めの距離(前者は 5 行、後者は 20 行)に集約的に現われているように感じられる。材源をカムフラージュするための配置転換であろうが、それでも押韻と同義語のネットワークを辿ってゆくと材源がはっきりと開示される。この距離、とりわけ 20 行の隔たりに鑑みるならば、前章で言及した、13 行離れた «romito» と «rimota» の音声的類似に基づくことば遊びは、レオパルディの意図と計算に発していると十分考えられるのではなからうか。

興味深いのは、配置転換の結果、18 行目末に位置することになった «riso» —— «sollazzo» と併置され、「二詞一意」をなしているあの «riso» —— が、押韻語となり脚韻を踏む可能性を拡張するということだろう。すでに別の機会に証明したことだが<sup>44)</sup>、«riso» と組になりうる押韻語の選択肢は «viso»,



«paradiso» および若干の過去分詞にきわめて狭く限定されており、すでにジャコモ・ダ・レンティーニとともに、ほぼすべて出尽くしてしまう。実際、すでに引用したジャコモのソネット *Io m'aggio posto in core a Dio servire* も、その前半8行の構成においては、「paradiso」(2), «riso」(4), «viso」(6), «diviso」(8)を押韻語として織り込んでいた。レオパルディが『イタリア詩歌選集』には採用しなくとも、ジャコモの作品をよく研究したとするならば、「loco»-«gioco」の場合と同様、「riso」の押韻可能性についてははっきりとした認識をもっていたことだろう。そして、この認識と「最古の詩人たちには韻はあっても詩はない」との判断を重ね合わせるならば、レオパルディはジャコモの *Io m'aggio posto* だけではなく、少なくともさらに2篇のソネット *Lo viso mi fa andare alegramente* および *Eo viso e son diviso da lo viso* は読んで知っていたと推測しうるであろう。これらソネット2篇では、脚韻 -iso が過剰なまでに反復され、数少ない押韻語が繰り返し用いられる帰結に避けがたく陥っているが、これらの作品にも、レオパルディはやはり活字を通して十分接近することができた<sup>45)</sup>。しかし、レオパルディは、ちょうど「私」が青春の喜びを見ながらも遠ざかるように、「riso」のありうべき押韻には近づかない、おそらく「最古の詩人たち」に通じた読者にのみは軽く合図の目配せを発しながら。この沈黙、すなわち «riso」に韻を踏ませることを避けた点にも、レオパルディが伝統との間に置こうとした微妙な距離が表われているように思われる。

ドメニコ・デ・ロベルティスは、*Passero* の制作年代に関する議論と結び合わせながら、レオパルディにおける「古語回収」——言い換えれば、レオパルディ作品における古語の立ち現れ——の時期を1831-1833年とし、フィレンツェにおいて彼が経験したファンニ・タルジョーニ・トツェッティ (Fanny Targioni Tozzetti) に対する恋愛感情と深く関係しているとの見解を示している<sup>46)</sup>。その結果、デ・ロベルティスの議論では、「古語回収」に対して『イタリア詩歌選集』の経験が及ぼした影響は小さく見積もられている。これに

対しては、1) 読書経験の時期と 2) そこで学ばれたものが作品の表面に現れ出てくる時期の間に、乖離が生じるのは普通の現象であると、筆者としては述べておきたい。ダンテはベアトリーチェの死後、慰めを求めてスコラ哲学を学び始めるが、その成果がテキストに大きく表われ始めるのは、『キタ・ノワ』においてではなく、『饗宴』においてである。このことを思い出すだけでも、筆者の主張は十分説得的であろうが、『省察録』(Zibaldone, 1099)<sup>47)</sup>ではレオパルディ自身が古語の再活用について語っている。レオパルディが求めているのは、使用によって「気どり」や「わざとらしさ」、「<sup>てら</sup>銜い」を印象づける「古語」(arcaismi)ではなく、今は使われなくなってしまったが、今日的なコンテキストの中に再生させても、自然で新鮮に感じられるタイプの古語である。『省察録』の記述が1821年5月28日に遡ることを考慮すれば、上に述べたタイプの古めかしさを感じさせない古語に対する探求は、1820年代前半からすでにレオパルディの意識にあったということであろう。そうした意識をもったレオパルディにとって、『イタリア詩歌選集』編纂の経験がとるに足りないものであったとは、なかなか考えがたい。本稿はレオパルディが伝統との間に置こうとした微妙な距離を描きだそうとしたが、その距離こそ、言い換えるならば、古語が古めかしさを感じさせず、むしろ自然で新鮮な印象を抱かせるためにした、レオパルディの工夫なのだと言っておきたい。そしてこの工夫は、次の事実に鑑みるならば、十分成功したと言ってよいだろう。すなわち、Passeroが公刊された1835年からモリナーノの研究<sup>48)</sup>が発表された1968年にいたるまで、「最古の詩人たち」(筆者の見解では、より限定的に、ジャコモ・ダ・レンティーニ)に由来する「二詞一意」の存在が見落とされてきたという事実である。

以上は、レオパルディがPasseroにおいて、先行する文学の伝統から何を継承し、どのように変容したかを、1) 主題と表題、2) 詩形と音声の効果、3) 語彙とことば遣いの観点から解明しようとした試みであるが、伝統に対

するレオパルディの創造的な対応をいささかなりとも描きだしえたとするならば、幸いである。本稿の考察からは、レオパルディが材源としてのオウィディウスおよびジャコモ・ダ・レンティーニを、(語の配置やコンテクストに関する) いかなる変奏とともに活用したかが浮かび上がる結果となった。ジャコモはレオパルディが編んだ『イタリア詩歌選集』には含まれていないが、今度はそこに含まれた詩人を取り上げ、彼(およびその作品)からレオパルディが何を受け継ぎ、改変したのか、さらに考察を重ねたい。まずはパリーニに焦点をあてる予定であるが、それが「レオパルディ『カンティ』への補註(2)」の主要なテーマとなることだろう。

## 参考資料：«sollazzo, gioco e riso»

### 略号

Bio.dT = J. Boutière e A.-H. Schutz (éd.), *Biographies des troubadours. Textes provençaux dès XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, A.G. Nizet, 1964.

PAP = G.E. Sansone (a cura di), *La poesia dell'antica Provenza*, Parma, Guanda, 1993.

PD = G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi («Storia e Testi»), 1960.

PSS, I = *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2008.

PSS, II = *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 2, *Poeti della corte di Federico II*, ed. diretta da C. Di Girolamo, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2008.

PSS, III = *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 3, *Poeti siculo-toscani*, ed. diretta da R. Coluccia, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2008.

PSW = E. Levy, *Provenzalisches Supplement - Wörterbuch*, 8 Bde, Leipzig, Reisland, 1894-1924.

\*

«sollazzo», «gioco», «riso» の3つの名詞が揃っている用例

Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta*, 11-13 (PSS, II, p. 561): «Sollea avere *sollazzo e gioco e riso* / più che null'altro cavalier che sia: / or se n'è gita madonna in *paradiso*, / ...».

＝かつて私は、ほかのいかなる騎士よりも喜びや楽しみ、笑いを享受していた。わが貴婦人が天国に去ってしまわれた今は……

Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Donna, vostre bellese*, 8-9 (Id., *Rime*, a cura di A. Menichetti, Tavarnuzze - Impruneta [Firenze], SISMEL-Ed. del Galluzzo, p. 163): «Tante avete adornesse, / *gioco, solasso e riso*, / ... » (行末の「*riso*」は、ここでは省略した6行目の「(bel) *viso*」と押韻している)。  
 =あなたには多くの美と喜び、慰めと楽しみが宿っています……

Iacopo da Lèona, *Se 'l meo 'nnamoramento*, 11 (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 103): «e mi dona *sollazzo e gioco e riso*» (行末の「*riso*」は、ここでは省略した9行目「*diviso*」および13行目「*assiso*」と押韻している)。  
 =〔愛の神は〕私に喜びと楽しみ、笑いをあたえてくれる。

Dante da Maiano, *Se l'avvenente che m'ave in balia*, 9-14 (Id., *Rime*, a cura di R. Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 58): «E non porria mancar che in *paradiso* / non gisse la mia arma veramente, / partendo lei da sì piacente *viso*. / E stando vivo, credo certamente / sovente -- aver *sollazzo, gioco e riso* / dal fino Amor, cui son lèal servente»。  
 =私の魂は、あのよう<sup>かんばせ</sup>に美しい顔容から去ってゆく<sup>ゆ</sup>のだから、必ず天国に行かないはずはない。そして、生きてとどまるなら、すばらしい愛の神からきつと喜びや楽しみ、笑いを何度も授かるだろうと思うのである。愛の神に私は忠実に仕えているのだから。

これら実在の詩人たちからの用例に加えて、『円卓騎士物語』において、トリスタンがイゾルデに書き送った「ソネット」として引用されているものの中にも、「Io perdeva *sollazzo, giuoco e riso*」(私は楽しみや喜び、笑いを失ったものでした)の1行が読まれる(ちなみに、ここでも、「*riso*」は、「(bel) *viso*」および「*paradiso*」と押韻している)。Cfr. *Tavola ritonda*, a cura di E. Trevi, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 387-388. この「ソネット」とジャコモ・ダ・レンティーニの関係については、拙論「《恋愛の苦しみ》(duol d'amore)をめぐるテンツォーネ」、『イタリア語イタリア文学』(東京大学人文社会系研究科南欧語南欧文学研究室紀要)VI、2012年、3-53頁(とくに、17-18頁および43頁註45)および *La tenzone del "duol d'amore". La linea Notaio - Dante da Maiano - Boccaccio*, in «Medioevo letterario d'Italia» 7. 2010 (ma 2011), pp. 9-28 (pp. 18-19 in particolare)を参照のこと。

\*

«*sollazzo*», «*gioco*», «*riso*」のうち、2つの名詞が組合わさっている用例(訳

文は割愛する)

- Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, 59 (PSS, II, p. 68): «*Solazo e gioco mai non vene mino*».
- Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta*, 16-17 (PSS, II, p. 561): «levòmi da *sollazzo e gioco* e canti / e compagnia».
- Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, 9-12 (PSS, II, p. 205): «guardando lo vostro viso, / che l'amor m'infiamma in foco, / sol ch'i' vi riguardo un poco, / levatemi gioco e riso».
- Guglielmo Beroardi, *Gravosa dimoranza*, 16-18 (PSS, III, p. 282): «... che giamai non posa / s'eo non ritorno al loco, / ove 'n *sollazzo* e 'n *gioco* -- dimorava».
- Inghilfredi, *Dogliosamente*, 9 (PSS, III, p. 563): «Partomi da *sollazzo* e d'ogne *gioco*».
- Arrigo Baldonasco, *Lo fino amor*, 72-74 (PSS, III, p. 578): «che 'l lor *solazzo* e 'l *gioco* / più non poria / durare».
- Ruggerone da Palermo, *Oi lasso! non pensai*, 16-17 (PSS, II, p. 498): «e fami reo parere *riso* e *gioco*: / membrandomi suo dolz'ensegnamente».
- De la primavera*, 7-10 (PSS, II, p. 807): «Ed i' così fazzo, / che *gioco* e *solazzo* / per la più gioiosa / che viva amorosa, -- piagente».
- Morte fera e dispietata*, 21 (PSS, III, p. 645): «Tolto m'ài 'l *sollazzo* e 'l *gioco*».
- Donna, lo fino amore*, 37 (PSS, III, p. 662): «*Gioco* e *sollazzo* me sostiene in pene».
- Quando la primavera*, 59-61 (PSS, II, p. 867): «Chi disparte *sollazzo*, / *gioco* ed ispellamento, / Dio lo metta in tormento!».
- [Iacopo,] *Così afino*, 17 sgg. (PSS, II, p. 788): «ch'Amor mi dona foco, / dolor mi reca in gioco / e *sollazzo*, che more / vivendo lo mi' core -- in ben amare».
- Lo dolce ed amoroso*, 1-2, 4-6 (PSS, II, p. 875): «Lo dolce ed amoroso placimento / de l'amor ... / facendomi sentire in allegranza / le più pungente pene / ed in *gioco* e 'n *solazzo* lo tormento».
- Ancora ch'io sia*, 9-10 (PSS, II, p. 883): «aspetando di noia / aver *sollazzo* e *gioco*».
- D'uno amoroso foco*, 6-7 (PSS, II, p. 989): «ch'Amore m'ài conquiso, / tolto m'ài *gioco* e *riso*».
- Se pur saveste, donna*, 5 (PSS, III, p. 1034): «Vo' state in *gioco* e in *solazzo*».
- Pucciandone Martelli, *Lo fermo intendimento*, 56 sgg. (*Rimatori siculo-toscani*, a cura di G. Zaccagnini e A. Parducci, Bari, Laterza, 1915, p. 189): «ché noi vedem che d'om' che s'ataupina, / già no li piace *solazzo* né *gioco*, / e chiamasi contento d'uno poco».
- Id., *Madonna, vo' isguardando*, 17 sgg. (*Rimatori siculo-toscani* cit., p. 192):

- «Da poi ch'Amor non vòlse ch'io avesse / da vo' grande allegresse, / *né gioco né solaccio*».
- Galletto Pisano, *Inn-Alta-Donna*, 2-3 (PSS, III, p. 6): «in quella c'è 'n bailia / *gioi e solasso* e tutto insegnamento» (cfr. *Rimatori siculo-toscani* cit., p. 135).
- Bondie Dietaiuti, *Madonna, m'è avenuto*, 17-20 (PSS, III, p. 328): «Ma più m'agrada l'amoroso *foco*, / ov'è 'l mio core ardente, / per voi, vista piagente, / ca per un'altra aver *solazzo e gioco*».
- Chiaro Davanzati<sup>49)</sup>, *Da tut[t]i miei pensier' mi son diviso*, 4-5 (Id., *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 219): «'l pregione ... che mai non cura *solazzo né riso*».
- Id., *La salamandra vive*, 3-4 (*Rime* cit., p. 246): «ed a'lei sola par *sollazzo e gioco*, / e solamente dentro si nodrisca».
- Id., *In tal pensiero ho miso lo mio core*, 12 sgg. (*Rime* cit., p. 224): «ed io, mirando lo suo *gioco e riso*, / fo come quelli che mira la spera / del sol».
- Id., *Guardando, bella, il vostro alegro viso*, 7 (*Rime* cit., p. 232): «ond'io ne perdo *gioco* e canto e *riso*».
- Il Mare amoroso*, 232-233 (PD, I, p. 496): «poi mi starei sicur senza rancura / *in gioco ed in sollazzo* disiato».
- Cino da Pistoia, *Sta nel piacer de la mia donna Amore*, 12-14 (*Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 444): «tutt'amorosa di *sollazzo e gioco*, / è saggia nel parlar, vita e conforto, / *gioia e diletto* a chi le sta davanti» (行末の「gioco」は、ここでは省略した「loco」と押韻している) .
- Id., *Come in quelli occhi gentili*, 7-8 (*Poeti del Dolce stil nuovo*, cit., p. 680): «sì che la mia pesanza / non paresse a lei *sollazzo e gioco*» (行末の「gioco」は、ここでは省略した「loco», «foco», «poco」と押韻している) .
- Rustico di Filippo, *Similmente la notte come 'l giorno*, 2 (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, cit., p. 72): «io dormo e poso ed ho *sollazzo e gioco*» (行末の「gioco」は、ここでは省略した「poco», «foco», «coco」と押韻している) .
- Iacopone da Todi, *O amor, devino amore*, 23 sgg. (PD, II, pp. 82-83): «Amor divino *foco*, / amor de *riso* e *io*co, / amor, non dài a *poco*, / ch'èi ricco esmesurato».
- Id., *O papa Bonifazio*, 19 sgg. (PD, II, p. 140): «Como la salamandra sempre vive nel *fuoco*, / così par che lo scandalo te sia *sollazzo e gioco*».
- Nicolò de' Rossi, *S'el si può vedere Cristo*, 4 (*Il canzoniere di N. de' R.*, vol.1, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1974, p. 215): «per stare ad asio en gran *solaçço e riso*» (行末の「riso」は、ここでは省略した「paradiso», «uçiso», «reciso」と押韻している) .
- Id., *La blonda dreçça volta sopra 'l viso*, 14 (*Il canzoniere di N. de' R.*, cit., p.

238): «d'onna affanno traria *solaçço e çuoco*» (行末の «çuoco» は、ここでは省略した «poco» と押韻している)。

Cfr. Giovanni Quirini, *Io veggio di costei nel dolce aspetto*, 3-4 (Id., *Rime*, a cura di E.M. Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002, p. 147): «io veggio Amor chi la pinge e figura, / cum studio di piacere e di dilecto».

Cfr. Id., *Sì vostra fama gratiosa vola*, 11-12 (*Rime*, cit., p. 167): «offirme a voi del tutto ne le mani, / che farrà a me *piacer, diletto e gioco*» (行末の «gioco» は、ここでは省略した «poco», «loco» と押韻している)。

Cfr. G. Chiabrera, *Del mio sol*, 14-18 (Id., *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda, 1998, p. 36): «dire intesi / ch'egli altrui non affligea: / e che tutto era suo *foco / riso e gioco*, / e che ei nacque di una dea» (キアブレラのこの作品は『イタリア詩歌選集』125-126 頁にも引用されており、レオパルディにも知られていた。「foco», «gioco» の脚韻にも注意されたい)。

最後から 8 番目に掲げたルスティコ・ディ・フィリッポの用例に関して、テキストの編者マルティは前述の頁に、「愛の楽しみと喜びを表すために、わが国の古い時代の詩人たちが愛用した南仏語法」(provenzalismi amati dai nostri antichi rimatori ad esprimere il godimento e la gioia d'amore) と註釈を付している。それゆえ、さらに調査範囲を拡張すると、トルバドゥールの作品や「伝記」、「解題」などでは、恋愛や宮廷生活、あるいは宮廷風の振舞いをわきまえた男女を特徴づける一連の単語リストの一部として、「sollazzo」や «gioco», «riso» (あるいは「喜び・楽しみ」を表わす類義語) が現われてくることが判明する。イタリアの場合に比して、同義語のネットワークは緩く広く、その分だけ慣用表現化の度合いが低いように感じられる。以下の諸例を参照されたい。用例を検討してみると、「sollazzo」は日本語の「慰め」という消極的・受動的喜びではなく、むしろ積極的参加と主体的活動をともなった喜び・快楽(とりわけ宮廷生活において享受される、歌やダンスをも伴いする歓楽)のように思われる。

Giraut de Bornelh, “razo” (Bio.dT, p. 57): «Girautz de Borneil ... vi qe pretz era fugitz e solatz adormitz e dompneis mortz e proesa faillida e cortezia perduda et enseingnamentz volz en deschausimenz ... el se volc penar de recobrar *solatz e joi e pretz*».

Id., “razo” (Bio.dT, p. 53): «Per la dolor e per l'ira q'En Girautz de Borneil

- ac de la mort del rei Richart d'Engleterre ... si s'era laissatz de *chantar* e de *trobar* e de *solatz*».
- Gaucelm Faidit, “razo” (Bio.dT, p. 188): «*Cant et deport, jois, dompneis e sollaz, / Enseniament, largessa e cortesia, / Honor e pretz e lial drudaria / An si baisat enjanz e malvestatz*».
- Bertran de Born, “razo” (Bio.dT, p.7 8): «*Que jois e pretz e deportz e gaiessa, / Cortesia e solatz e domneis / S'en ven a nos*».
- Blacatz, “vida” (Bio.dT, p. 489): «*E plac li dons e domneis e guerra e messios e corts e mazans e bruda e chanz e solatz, e tuich aquil faich per qu'om bons a pretz e valor*».
- Giraut de Bornelh, *Si per mon Sobre-Totz no fos*, 49-55 (*The “cansos” and “sirventes” of the troubadour G. de B.*, ed. by R.V. Sharman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 475): «*Eu vi q'om prezava chanssos / E que plaiziant tresc e lais. / Era vei que, pos hom s'estrais / De solatz ni de faitz gensors, / Ni l'afars dels fins amadors / Se viret de dreit en biais / Que totz devers defui*».
- Guilhem de Sant Leider, *Lo plus iraz remaing d'autres chaitius*, 3-5 (PAP, p. 260): «*amics Badochs, bels compainhs amoros, / per vostra mort metrai e nonchaler / joi e solatz e alegrar e chan*».
- Gaucelm Faidit, *Del gran golfe de mar*, 25-27, (PAP, p. 334): «*Ar hai dreg de cantar, / pos vei joi e deportz, / solatz e domnejar*».
- Montanhagol, *A Lunel lutz una luna luzens*, 3-4, (PAP, p. 594): «*d'aqui pren lum jois, dompneis ez amors / e gais solatz e beutatz e jovens*».
- Id, in PSW, ‘solatz’ (Bd. 7, S. 772): «*Quar pueis lor plairia / Jois e cortezia / E chans e totz bels solatz*».
- Bertran d'Alamanon, in PSW, ‘solatz’ (Bd. 7, S. 772): «*Qu'ieu suelh esser uzatz / De chans e de solatz / E de cavallairia*».
- Id., in PSW, ‘solatz’ (Bd. 7, S. 773): «*Comte sai ieu ... / Quez a vengut e restaurat paratge, / Gaug e solatz e pretz que si perdia*».
- Peire d'Alvernha, in PSW, ‘solatz’ (Bd. 7, S. 773): «*Que tan l'am de bon coratge / C'ades, si entredormis, / Et ab lui ai guidonatge / Joc e joi e gaug e ris. / E'l solatz / C'ai em patz / no sap creatura*».
- Erias de Barjols, in PSW, ‘solatz’ (Bd. 7, S. 773): «*Trop vos am mais qu'ieu no sai dir, / Qu'ie'n pert lo solatz e'l durmir / E'l ris*».
- Monge de Montaudon, in PSW, ‘solatz’ (Bd. 7, S. 775): «*Jois e pretz e cortezia, / Solatz senes vilania*».
- Jaufre, in PSW, ‘gaug’ (Bd. 4, S. 85): «*E el castel a grant ricor / De menestrals e de borzes / E de joves omes cortes, / Que tot l'an son alegoratz / E mantenon gaug e solatz*».

南仏の用例については、モリナーロの研究により一層の拡張が可能である



う<sup>50</sup>。だが、古典ラテン、北仏およびイタリア文学をも対象に含めたこの研究には、形式的に「二詞一意」とは認定しがたい例も少なからず含まれているように思われる。

\*

*Passero* で用いられているもう一方の「二詞一意」«*diletto e gioco*»については、「*diletto*»という単語の選択に注目しておかねばなるまい。ジャコモ・ダ・レンティーニがこの語を選択肢として示していないからである。しかしながら、上に掲げた諸例の中には変奏として用いられている«*diletto*»が散見されるので、レオパルディの材源は「最古の詩人たち」と見て構わないのではなからうか。とりわけ、1)「二詞一意」を多用し、この技法に対する嗜好を明確に示している点、2)«*sollazzo e gioco*»が«*loco*»と脚韻を踏みながら用いられている点から、材源としてはチーノ・ダ・ピストイア *Sta nel piacer* の例が説得的と思われる。その他のありうべき材源については、デ・ロベルティスおよびモリナーロの研究<sup>50)</sup>に譲るが、筆者としてはむしろ、レオパルディに対するベンボの貢献を示唆しておきたい。ベンボは、その『詩集』(*Rime*)において、モデルであるペトラルカに忠実に«*sollazzo*»という単語は一切用いていない。ジャコモに遡る「二詞一意」«*sollazzo e gioco*»を用いるには、ベンボは最初の単語を別の単語と置き換えなければならなかったが、ペトラルカ自身はほとんど手がかりをあたえてくれなかったことだろう(『カンツォニエーレ』270番80行目に«*il riso e 'l gioco*»という連辞が辛うじて見られるのみであるから)。ベンボがペトラルカ以前の「最古の詩人たち」にヒントを求めたのであれば、具体的にはいったい誰を参考したのか。この点については、ここでは立ち入らないが、ベンボによる工夫の痕跡は『アゾラーニ』(第1巻3)に含まれた韻文の次の書き出しにも見出される(行末の«*gioco*»は、ここでは省略した«*poco*»と押韻している)。

Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco (Bembo, *Prosa e rime*, cit., p. 318) = 娘時代の私は陽気に楽しく暮した。

さらに、『詩集』からの例としては、カヴァッツェーニとともに<sup>52)</sup>、次の箇所を挙げることができよう。

*Grave, saggio, cortese*, 13-14 (ibid., p. 523): «e qua ven, ove a diletto e gioco / l'erba, il fiume, gli augei, l'aura ti chiama» (行末の「gioco」は、ここでは省略した「loco」と押韻している)。

*A questa fredda tema*, 2-4 (ibid., p. 531): «... a questo diletto e gioco, / a questa pena, Amor, perché dai loco / nel mio cor ad un tempo e si spesso?» (行末の「gioco」は、ここでは省略した「poco», «foco」とも押韻している)。

*Qual meraviglia, se repente sorse*, 7-8 (ibid., p. 562): «che poria de le nevi accender foco / e di Stige versar diletto e gioco»。

## 註

- 1) G. Leopardi, *Opere*, t. 1, a cura di S. Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi («Storia e Testi»), 1956, pp. 55-57.
- 2) 拙論「3つの覚書——グイニッツェリ、ニコロ・デ・ロッシ、ジョヴァンニ・クイリーニ」、『イタリア語イタリア文学』(東京大学人文社会系研究科南欧語南欧文学研究室紀要) VII、2014年、3-65頁および58-59頁(註63)を参照されたい。この論文に含まれている、「詩人と鳥」をめぐる議論(21-24頁)は、拙論「孤独な魂のレトリック——タツソの短詩をめぐる」、『文化交流研究』(東京大学文学部次世代人文学開発センター研究紀要)第24号、2011年、9-24頁(とくに、9-15頁)を発展させたもの。これらの拙論において、考察の対象としたり言及したりした作品は、ペトラルカ『カンツォニエーレ』353および311番、ベンボのソネット *Solingo augello, se piangendo vai* およびそれを拡張するために書かれた2つのカンツォーネ *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde* および *Solingo augello, se piangendo vai* (ソネットと同じ書き出しの后者は、ベンボによって没とされた)、タツソのマドリガーレ *O vaga tortorella*、スペンサー『妖精の女王』(*Faerie Queene*, IV viii 3)、マリーノ『アドニス』(*Adone*, VII 32-56)である。
- 3) この墓には「小夜鳴き鳥」が死んだ経緯が記され、一種の墓碑銘の役割を果たすことになるが、マリーノはこの発想をオウィディウス『恋愛詩』(*Amores*, II 59-62)に負っているのかもしれない。恋人の婦人がベットとしてかわいがっていた鸚鵡が墓に葬られているからである。また、ウェルギリウスの作とされてきた『蝨』(*Culex*, 411-414)では、年老いた牧人が結果的に自分の命を救ってくれた蝨に墓を作り、墓碑銘を立てる。昼寝中に刺されて目覚めた牧人は、手で蝨を潰して命を奪ってしまうが、忍び寄る毒蛇に気づき、間一髪、難を逃れる。

- 4) P. Bembo, *Rime*, XLVIII, incipit e *Rime rifiutate*, XIV, incipit: «Solingo augello, se piangendo vai». テキストとしては、P. Bembo, *Prose e rime*, 2ª ed. accresciuta, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET («Classici italiani»), 1978, pp. 545-546 e 686-687 を使用した。ベンボの2つの作品の原典テキスト全体と邦訳は、前掲拙論「3つの覚書——グイニツツェリ、ニコロ・デ・ロッシ、ジョヴァンニ・クイリーニ」、48-49頁および57-58頁に示してある。

ガヴァツツェーニは、「solingo」がレオパルディの愛好した形容詞であり、彼の作品に頻出していることを指摘している (cfr. *La vita solitaria*, 104; *L'appressamento della morte*, III 189; *Bruto minore*, 90; *Alla primavera*, 61; *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 61; *Il pensiero dominante*, 13; *Il tramonto della luna*, 1) が、材源としてのベンボには言及していない。ガヴァツツェーニは、さらに、レオパルディと同様、縮小辞を付した «augellin(o)» (<augello) を用いた先行詩人らに言及しているが、レオパルディの材源を明確するどころか曖昧にするだけの、「いたずらな博識」と思われる。「詩人と鳥」のテーマをあつかったペトラルカ『カンツォニエーレ』353番の書き出し («Vago augelletto che cantando vai»)、およびタツソのマドリガーレの書き出し («O vaga tortorella») を参照するならば、呼びかけに縮小辞が付されるのは常套と判断してよからう。これらの例を参照すれば、ベンボが呼びかけに用いたシンタグマ «Solingo augello» に縮小辞を付す小さな変奏は、ガヴァツツェーニが指摘する先行詩人の例がなくても、自然とレオパルディの脳裡に浮かんだことであろう。レオパルディの用いた縮小辞が“-ino”であり、ペトラルカやタツソが用いたそれとは微妙に異なっているが、ペトラルカ—ベンボ—タツソという伝統的テーマの継承の線に比して、きわめて些細な問題と言える。Cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, Milano, Rizzoli («BUR»), 1998, p. 264 (commento al v. 45).

ドメニコ・デ・ロベルティスは、*Passero* の «solingo augellin» にオッターヴィオ・リヌッチーニ『ダフネ』の279行目で用いられている «augel solingo» の影響を見ているが、このシンタグマが用いられているコンテキストは *Passero* のそれとはまったく類似しておらず、「いたずらな博識」に墮している。Cfr. D. De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore: il Passero solitario*, in Id., *Leopardi. La poesia*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 279-332 (a p. 311); *La Dafne di Ottavio Rinuccini*, nuovamente stampata in occasione delle felicissime nozze del Signor Marchese Pier Francesco Rinuccini ... con la nobil donzella la Signora Teresa Antinori, Firenze, Stamperia di Borgognisanti, 1810, p. 20.

- 5) Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2004, p. 1352.
- 6) タツソが対話者としてやもめ状態の「雉鳩」を選択したのには、この鳥の習性について次のような認識をもっていたからだが、それは伝統的な「動物誌」(bestiario)

の記述に遡るものと見てよい。

T. Tasso, *Il mondo creato*, giornata V, 129 sgg. (citato in G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, p. 83): «La tortorella, dal su' amor disgiunta, / non vuol nuovo consorte e nuovo amore; / ma solitaria e mesta vita elegge / in secco ramo; e 'n perturbato fonte / la sete estingue: e del marito estinto / così rinnova la memoria amara. / A lui sua castità conserva e guarda, / a lui di moglie ancora il caro nome: / perché solvere non può l'iniqua morte / le sante leggi di vergogna, e i patti / a cui s'astrinse volontaria in prima (雉鳩は、愛する連れ合いを失うと、新たな恋人や夫を望まない。枯れ枝で、悲しく孤独に生きることを選び、濁った泉で渴きを癒す。亡くした夫の悲しい思い出を、こんなふうにして忘れない。亡き夫に操を大切に守り続け、妻という大切な名も夫のために守り続ける。邪悪な死も、羞じらいの聖なる掟を破ることはできないし、妻が以前みずから進んで結んだ約束を解くことはできないからである)。[出典に表示した行数は、レオパルディ『イタリア詩歌選集』におけるものであり、タッソのオリジナルでは1118行目以下に対応する]

Cfr. Leonardo da Vinci, Codice H [Institut de France], 12 r. (cfr. Id., *Scritti letterari*, 5<sup>a</sup> ed., a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli [«BUR»], 2002, p. 102): «La tortora non fa mai fallo al suo compagno, e se l'uno more, l'altro osserva perpetua castità, e non si posa mai su ramo verde e non beve mai acqua chiara» (雉鳩は連れ合いを決して裏切らない。一方が死ぬと、もう一方はずっと純潔を保ち、緑の枝には決してとまらず、澄んだ水を飲まない)。

Cfr. Cecco d'Ascoli, *Acerba*, 2551-2556 (cfr. Id., *L'Acerba*, a cura di A. Crespi, Milano, Vita Felice, 2013, pp. 277-278): «La tortora per sé sola piangendo, / vedova di compagno in secco legno, / in loco pur deserto va querendo; / Non s'accompagna mai, poi che lo perde: / di bere acqua chiara prende sdegno; / giammai non sta né canta in ramo verde (連れ合いを失った、やもめの雉鳩は、枯木でひとり泣きながら、ひたすら荒涼とした場所を求め続ける。連れ合いを亡くした後は、決して[別の相手と]番わず、澄んだ水を飲みことを蔑む。緑の枝にとまったり、歌ったりすることは決してない)。

- 7) 「磯鴨」は体長20センチほどの鳥で、雄は黒みがかかった青色をしているが、その泣き声については、<http://www.uccellidaproteggere.it/Le-specie/Gli-uccelli-in-Italia/Le-specie-protette/PASSERO-SOLITARIO>を参照のこと(2015年11月22日確認)。
- 8) ちなみに、夜に嘆く「小夜鳴き鳥」はウエルギリウス『農耕詩』(4, 511-15)にも登場するが、ここでは嘆きの原因は「奪われた雛」となっている。また、前述『牛舩』251-253行目では、鳥に姿を変えたプロクネとフィロメーラは、ともにイテュスの名を呼んで嘆くとされている。イテュスはプロクネの息子であるが、不実な夫テレウスに復讐するため彼女によって殺害され、夫の食卓に供される結末をたどった。それゆえ、プロクネが「燕」ではなく「小夜鳴き鳥」に変身したという前提に立てば、ここでも嘆きの原因は、ある意味で「奪われた雛」ということになる(奪ったのは、プロクネ自身の胸に宿る怒りの激情だったとしても)。このことをペトラルカは知っ

ていたのであろう。『カンツォニエーレ』311番の冒頭4行では、「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」と詠んで、ペトラルカはこれら前述の先行例に対する配慮を見せている。Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 1206: «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».

9) Leopardi, *Opere*, t. 1, a cura di Solmi, cit., p. 55 (commento al v. 2).

10) Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 950.

11) Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 1047 (commento ai vv. 1-2) e Id., *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 950 (commento ai vv. 1-2). ペトラルカは「詩篇」101 (102)、8 (factus sum sicut passer solitarius in tecto) に触発されたとき、当該箇所では「孤独な」(solitarius) は「雀」(passer) に直結しているが、『カンツォニエーレ』266番冒頭の書き方は、ペトラルカが«passer solitarius»を鳥の種類を表わす、不可分な名称とは受けとらなかったことを示唆しているように思われる。ちなみに、日本聖書刊行会はこの一節を「屋根の上のひとりぼっちの鳥のようになりました」と訳している。『聖書一新改訳』、東京、日本聖書刊行会、1979年、924頁参照。

レオバルディの作品の表題に影響をあたえたかもしれない、その他の先行作品については、Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, cit., pp. 255-256を参照のこと。指摘された先行作品が、筆者が言う意味での「鳥と詩人」のテーマを扱っているかは今後詳細に検討しなければならないが、コルティの見解にしたがえば、同じテーマが扱われている見込みは低いと予想される。その場合、レオバルディが行なった作業の本質は、「磯鶉」(passero solitario) というシンタグマを別の伝統から受け継いだ「鳥と詩人」のテーマに連結したということになろう。Cfr. M. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 193-207 (a p. 200). コルティの論考の初出は、「Paragone», CXCV, 1966, pp. 14-25である。

12) Cfr. Leopardi, *Opere*, t. 1, a cura di Solmi, cit., p. 53; G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. De Robertis, Firenze, Le Monnier, 1945 (rist. anas., 1998), p. 115; e G. Contini (a cura di), *Letteratura italiana del Risorgimento: 1789-1861*, t. 1, Firenze, Sansoni, 1986, p. 300.

アンジェロ・モンテヴェルディは制作年代を1831年春から夏にかけてと推定しているが、ドメニコ・デ・ロベルティスは1832年夏から1835年夏の間、どちらかと言えば後者寄りの時期と推定している。Cfr. A. Monteverdi, *La data del «Passero solitario»*, in Id., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1967, pp. 67-101; D. De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore*, cit., pp. 292-293; e Leopardi,

*Canti*, a cura di Gavazzoni, cit., p. 255.

1819年の短いメモにレオパルディは「牧歌」(idilli)のテーマについて、次のように記しているとされる (cfr. G. Leopardi, *Canti, paralipomeni, poesie varie, traduzioni poetiche e versi puerili*, a cura di C. Muscetta e G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, pp. 57 e 709)。

Galline che tornano spontaneamente la sera alla loro stanza al coperto. *Passero solitario*.  
Campagna in gran declivio veduta alquanti passi in lontano, e villani che scendendo per essa si perdonano tosto di vista, altra immagine dell'infinito.

夕方になると自然と屋根の下、自分の鳥小屋に帰ってゆく雌鶏たち。磯鴨。いくぶんか距離をおいて遠くに眺めた、長く傾斜した野原。その野原を降りながら、すぐに視野から消えてゆく村人たち。無限の、その他のイメージ。

コルティは、このメモを視野に入れつつ、1) サンナザーロからレオパルディが強く影響を受けた時期 (本稿末「追記」参照)、さらには2) 『カンティ』(ナポリ、1835年)において作者が *Passero* にあてた配置 (*Passero* は1819-21年に書かれた一連の「牧歌」の先頭に位置している)を考慮して、レオパルディがこの作品の(現存しない)第1稿を1819-20年に書き、その後テキストに変更が加えられたと推測している。Cfr. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, cit., pp. 203-204.

- 13) かりに、*Passero solitario* の表題が1819年にまで遡るとしても、レオパルディがそれ以前から『カンツォニエーレ』を深く読み込んでいた可能性は十分高いであろう。レオパルディの詩作の最初の所産は、1816年の作品、*L'appressamento della morte* であるが、ダンテからの強い影響を受けていることは一見して明らかである。それゆえ、レオパルディによるイタリア古典文学の渉獵は1816年以前に遡ると見てよからう (ペトラルカのみを意識的に避けたということがなければ)。
- 14) ドメニコ・デ・ロベルティスも、筆者同様、*Passero* の表題および書き出しの部分にペトラルカ『カンツォニエーレ』226番および353番の影響を読みとっている。デ・ロベルティスはさらに、*Passero* の4行目「この谷をおまえの歌声がさまよってゆく」(ed erra l'armonia per questa valle)に、『カンツォニエーレ』311番の4行目「甘い調べを、天地に限なく響かせている」(di dolcezza empie il cielo et le campagne)の影響を読みとろうとしているようであるが、こちらは内容的な類似であって、外形的にはあまり似ていない。Cfr. De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore*, cit., p. 325.
- 15) 大文字で11音節詩行、小文字で7音節詩行を表わすものとして、各詩行末の押韻にだけ注目して、各聯の韻律パターンを示すならば、次のようになる。

第1聯：ABCDC EFGHIFjKkI

第2聯：aBACDEffgHHIIJKJlmNOpQmRsTuSU

第3聯：ABcDeefgHIGfJjG

- 16) ペトラルカ『カンツォニエーレ』353番 (*Vaga augelletto che cantando vai*) およ

びベンボ『詩集』48番(本稿註2および4参照)は、いずれも、ABBA. ABBA / CDC. DCDの韻律パターンによって構成されている。同じ主題の拡張を試みたベンボの作品は、ペト랄カ式カンツォーネであり、スタンツァ ABBA. ABBA / Cc DD、コンジェード aBB (スタンツァの末尾3行と同じ構成)の韻律パターンにより構成されている。

- 17) 言うまでもなく、すべての聯が ABABABCC の韻律構成になっている。
- 18) タツソの「マドリガーレ」(*O vaga tortorella*)の韻律パターンは、abBacCdDである。テキストについては、T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi («Storia e Testi»), 1952, p. 785を参照した。この「マドリガーレ」に残されたソネット形式の刻印については、前掲拙論「3つの覚書」、22頁およびイタリア語による拙論 *Giovanni Quirini, lettore "sintagmatico" di Dante*, Rime, *LXVII e LXVIII*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012) [= «Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano», 28], a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 349-369 (a p. 352)を参照のこと。
- 19) Contini (a cura di), *Letteratura italiana del Risorgimento*, cit., p. 300: «Leopardi maturo, che per un verso abbandona i rigori della tradizione, ma per un altro instaura nuovi e pur più liberi vincoli».
- 20) Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 535-536でも、このことはすでに指摘されている。
- 21) ちなみに、「odi」は8行目冒頭でも用いられている。
- 22) ちなみに、脚韻 (rima) と同一子音 (あるいは同一語) の反復を組み合わせることによって音声的な効果を高めている箇所としては、第1聯末 (13-16行) および第3聯末 (55-59行) も挙げることができよう。
- 23) この材源の発見は、イタリア中世文学 (とりわけダンテ) の理解を深めるために筆者がオウィディウスを網羅的に読んだことの、言わば「副産物」として生じたものであるが、コンティーニはストラッカーリがすでに同じ指摘をしていることを示している。Cfr. Contini (a cura di), *Letteratura italiana del Risorgimento*, cit., p. 301 (commento al v. 35). コンティーニが言及しているのは、*I Canti di Giacomo Leopardi commentati da Alfredo Straccali*, 3ª ed., corretta ed accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1912 (rist. 1957)であろうが、残念ながら、この註釈を参照することは今回はできなかった。
- 24) 参考までに、動詞 «mirare» は第1聯7行目 (mirarla) および12行目末 (miri) でも繰り返し用いられており、後者は10行目末の «giri» と脚韻を踏んでいる。
- 25) ここで、*Passero* に配された文語的な古めかしい感じのする語や言い回しを網羅



的に列挙することはできないが、とくに目だつものを挙げておこなうならば、次のようになろう。d'in su (1) - cor[e] (7, 35, 53) - augelli (9) - cal (14) - german (20) - provetti (21) - loco natio (25) - loco (33) - guardo (39) - aprica (40) - fere (41) - solingo augellin (45) - di (54, 55) - pentirommi (58) - volgerommi (59).

- 26) D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata: rimario, testo critico stabilito da G. Petrocchi per l'edizione nazionale della Società dantesca italiana*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 413-741 (alle pp. 640-641).
- 27) Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 652.
- 28) 調査にあたっては、K. McKenzie, *Concordanza delle rime di Francesco Petrarca*, Oxford-New Haven, Clarendon Press-Yale University Press, 1912 (rist. anast., Torino, Bottega d'Erasmus, 1969) を活用した。
- 29) ちなみに、G. Mongelli, *Rimario letterario della lingua italiana*, 3<sup>a</sup> ed., Milano, U. Hoepli, 1975, p. 328 には、-oco で押韻する一連の語が挙げられているが、その大部分は本稿ですでに掲げた選択肢（およびその派生語）である。まだ本稿が言及していない押韻語としては、「croco», «cuoco», «nuoco» (< nuocere), «proco», «rinnoco» (< rinnocare) と、わずかに5つの語を指摘できるだけであるが、このうち「nuoco」と「rinnoco」は死語といっても過言ではない。また、「cuoco」については、すでにジャコモ・ダ・レンティーニのソネット *Si como 'l parpaglion* の4行目で用いられており、「foco» (2), «gioco» (6), «loco» (8) と押韻している（ただし、ジャコモは二重母音化しない「coco」を用いている）。「cuoco」の用例としては、加えて、「参考資料」に掲げたルスティコ・デイ・フィリップのソネット *Similmente la notte come 'l giorno*、およびルイジ・ブルチがナポリの民とその話し方を揶揄する意図をもって詠んだソネット *Chi levassi la foglia* を挙げることもできよう。このブルチのソネットでは、「loco» (1), «fuoco» (4, = foco), «joco» (6), «cuoco» (8) が押韻しているが、ナポリ方言の「joco」は「gioco」に対応し、「cuoco」は動詞ではなく名詞である。したがって、モンジェッリが新たな選択肢として加えたものは、実質的には、「croco」および「proco」の2つと見てよからう。ジャコモのソネットについては、*I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2008, p. 509 を、またブルチのソネットについては、G. Contini (a cura di), *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 414-415 を参照されたい。さらに、モンジェッリは前掲書を作成するにあたって、ダンテのソネット *Qual che voi siate, amico* (Rime, XLII) の作例を考慮しなかったように思われる。このソネットでは、押韻は gioco (2) - coco (3) - moco (6) - voco (7, < vogare?) と行なわれている。グイットーネ的な嗜好のこのソネットでは、ダンテの目指すところは、あまり用いられない稀な単語によって、-oco による押韻を成り立たせ、凝った技



巧を誇示するところにあつたと思われるが、そうした側面は6および7行目の押韻語に如実に現われている。「voco」が動詞 *vogare* に由来する活用形だとしても、すでに見た『神曲』における「invoco」と同様、あまり活用されず伝統化しなかった。「moco」についても事情は同じである。要するに、-oco による押韻は、頻用されるものとしては、数少ない選択肢しかもたなかったということである。このダンテのソネットのテキストについては、註42に掲げた著作の439-440頁を参照のこと。

- 30) G. Stampa, *Rime*, a cura di R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 1976, p. 213.
- 31) G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., pp. VII-VIII e XXXI. ちなみに、この『イタリア詩歌選集』はプルチ『モルガンテ』第9歌21聯を収録しており(6頁参照)、そこでは「foco», «poco», «giuoco» (= *gioco*) が押韻しているが、「loco」は押韻語として用いられていない。また、同じく『イタリア詩歌選集』に採択されたカステリオーネ『ガラテアへの誘い』(*Invito a Galatea*) 26行目以下(24頁参照)では「poco», «loco», «foco」が押韻しているほか、ベルニ『恋するオルランド』(*Orlando innamorato*) 第53歌からの断片(36頁参照)では«gioco», «foco», «loco」が押韻している。その他、『イタリア詩歌選集』140頁(18行目以下)等も参照のこと。
- 32) Leopardi, *Canti*, a cura di De Robertis, cit., pp. 117 (commento al v. 18) e 119 (commento al v. 38).
- 33) ちなみに、レオパルディ『カンティ』における脚韻 -oco の使用を列挙するならば、*Passero* (loco, 33 - *gioco*, 38), *Il risorgimento* (*gioco*, 142 - *foco*, 143), *A un vincitore...* (*fioco*, 29 - *gioco*, 32), *All'Italia* (loco, 35 - *foco*, 39), *Canto notturno...* (loco, 121 - *poco*, 126), *La ginestra* (*foco*, 301 - *loco*, 302), *Frammento* «Spento il diurno raggio» (*poco*, 35 - *fioco*, 37 - *loco*, 39), *Nelle Nozze...* (*poco*, 31 - *foco*, 34) となる。「gioco」が「二詞一意」を形成しながら押韻するケースは、*Passero* にしか観察されない。
- 34) E.F. Langley (ed.), *The Poetry of Giacomo da Lentino: Sicilian Poet of the Thirteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1915, p. 73 によれば、ジャコモ・ダ・レンティーニの当該ソネットをレオパルディは少なくとも次の3つの刊本で参照したはずである。
- L. Allacci (a cura di), *Poeti antichi raccolti da codd., Mass., delle biblioteche Vaticana e Barberina*, Napoli, d'Alecci, 1661, p. 454.
- C. Zane (a cura di), *Rime di diversi autori toscani in dodici libri raccolti, giuntovi moltissime cose che nella fiorentina ediz. del 1527 non si leggevano*, Venezia, Occhi, 1740, p. 320.
- L. Valeriani e U. Lampredi (a cura di), *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 1816, I, p. 319.
- 35) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 464.
- 36) Langley, op.cit., p. 80 によれば、レオパルディはジャコモの当該ソネットを、

Allaci, op.cit., p. 442; Zane, op.cit., p. 316; Valeriani e Lampredi, op.cit., I, p. 298 で参照してきたであろう。

37) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 518.

38) ちなみに、ジャコモ・ダ・レンティーニにおける脚韻 -oco の使用は次のとおりである。調査は、*I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit. に基づき行なった。

*Meravigliosa-mente* (pp. 47 sgg.): foco-loco (29-32)

*Guiderdone aspetto avere* (pp. 71 sgg.): loco-poco (12-14, al mezzo)

*Dal core mi vene* (pp. 112 sgg.): foco-poco (144-145)

*A l'aire claro ò visto* (p. 455): foco-loco (11-14)

*Sì como 'l parpaglion* (p. 509): foco-coco-gioco-loco (2-4-6-8)

*Chi non avesse mai veduto* (p. 518): foco-gioco-loco-poco (1-3-5-7)

39) Cfr. 'sollazzo', in *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., diretto da S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, XIX, pp. 339-341 (a p. 340): «La gioia che accompagna l'esperienza d'amore (ed è termine tipico della lirica cortese, anche nella forma dittologica *sollazzo e gioco*)» [il corsivo è del redattore della "voce"].

40) 拙論「工房の秘密を求めて——ダンテへダンテから」、東京大学大学院人文社会科学系研究科博士（文学）学位取得論文、2008年、xxxvi + 910頁、とりわけ276頁および731-733頁（註60）を参照のこと。本稿「参考資料」では、その後の知見を加えて、拡張した資料体を示しておく（参照の便宜のため、出典もより新しいものに置き換えておく）。

41) コンティーニも、「«sollazzo e riso» は、ペトラルカのことば遣いには属さない、シチリア派風の二詞一意である」と述べて、筆者と類似の見解を示しているが、筆者は以下の2点において、コンティーニとはいささか立場が異なる。すなわち、1) «sollazzo e riso» がダンテのことば遣いとも無縁であること、2) レオパルディの材源は、「シチリア派風」という漠然として形ではなく、もっと限定的にジャコモ・ダ・レンティーニだと明示して構わないと考えていること、以上の2点である。また、コンティーニは、「«diletto e gioco» については、とくに何も述べてはいない。Cfr. Contini (a cura di), *Letteratura italiana del Risorgimento*, cit., p. 301 (commento al v. 18): «*Sollazzo e riso* è un'endiadi sicilianeggiante (estranea al linguaggio petrarchesco)» [il corsivo è di Contini].

42) D. Alighieri, *Rime*, ed. commentata, a cura di D. De Robertis, Tarnuzze (Firenze), SISMEL-Ed. del Galluzzo («Archivio romanzo»), 2005, p. 153.

43) Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di Savoca, cit., p. 4.

44) 拙論「ペトラルカ『カンツォニエーレ』への補註——73番67-72、その他」、『イタリア語イタリア文学』（東京大学人文社会科学系研究科南欧語南欧文学研究室紀要）III、2006年、71-154頁（とくに、71-121頁）。

45) Langley, op.cit., pp. 74-75 によれば、*Lo viso mi fa andare alegramente* および *Eo viso e son diviso da lo viso* のソネット 2 篇についても、Valeriani e Lampredi, op.cit., I, pp. 291-292 を通じて、レオバルディは活字で接することができたはずである。ヴァレリアーニおよびランプレディによる「詩歌選」が刊行されたのが 1816 年であることを考慮すると、「最古の詩人たち」に関するレオバルディの情報源はこの書物であった可能性が高いと思われる。ここで言及したジャコモのソネットについては、脚韻 -iso との関連で、筆者は前掲「ペトラルカ『カンツォニエーレ』への補註」、88-98 頁で論じている。ちなみに、「riso」と«viso»を組合わせた脚韻は、レオバルディ『カンティ』全体では、*Alla sua donna* (2-6) および *Il risorgimento* (106-107) に、わずかに 2 つの使用例が見られるのみである。

また、参考のため、次の事実を指摘しておく。レオバルディ『イタリア詩歌選集』(13-15 頁)にはポリツィアーノがイポーリタ・レオンチーナ (Ippolita Leoncina) を讃えるために詠んだストランポット (*Chi vuol veder lo sforzo di natura*) が収録されているが、この作品の第 1 聯では«viso» (2), «riso» (4), «paradiso» (6) が押韻している。ポリツィアーノのこの作品の当該箇所は、やはり拙論「ペトラルカ『カンツォニエーレ』への補註」(108 頁および 147-148 頁註 62) で、-iso による常套的な押韻の作例として指摘されており、ポリツィアーノにおけるその他の用例とともに紹介してある。加えて、同『イタリア詩歌選集』に収録されたタンシッコ (Tansillo, 1510-1568) 作『畑』(*Podere*) からの 2 つの断片 (69-71 および 71-73 頁) でも、前者では«riso」と«paradiso»が、後者では«paradiso», «assiso», «viso»が押韻している。さらに、*Amore fuggitivo* と題されたトルクワート・タッソの作品 (『イタリア詩歌選集』76-79 頁参照) でも、押韻語として、«viso» (67, 116), «riso» (69, 81), «avviso» (119) が用いられている。ちなみに、タッソのこの作品 (62-63 行目) は「彼は子供っぽい戯れを楽しみ、喜ぶ」(*ed ha gioia e trastullo / di puerili scherzi*) と書かれており、ジャコモ・ダ・レンティーニ流の«sollazzo e gioco」の一変奏がはめ込まれている。*Amore fuggitivo* は、Tasso, *Poesie*, a cura di Flora, cit., pp. 677-681 にも収録されているが、テキストには若干の異同がある。

46) De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore*, cit., pp. 310-312; 321-323.

47) G. Leopardi, *Zibaldone*, vol. 1, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1997, p. 532.

48) J.A. Molinaro, *A Note on Leopardi's Il Passero Solitario*, in «Studies in Philology», LXIV, 1968, pp. 640-653.

49) キアーロ・ダヴァンツァーティについては、De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore*, cit., p. 310 は、レオバルディが活字では接しえなかった詩人としている。レオバルディが「最古の詩人たち」を知る上で参照しえたであろう刊本を、デ・ロ

ベルティスは同論文 322-323 頁に挙げている。

50) Molinaro, *A Note*, cit., pp. 643-646.

51) De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore*, cit., pp. 309-310; Molinaro, *A Note*, cit., pp. 647-648.

52) Leopardi, *Canti*, a cura di Gavazzeni, cit., p. 263 (commento al v. 38).

(うら かずあき／2015 年度原稿)

(追記) レオパルディ『イタリア詩歌選集』(56-57 頁)にはデッラ・カーサ (G. Della Casa, 1503-1556)の「ソネット」(14 行で構成される通常のソネット形式を 2 回繰り返し、28 行で成り立った作品)、*Vago augelletto da le verdi piume* (緑の羽の、麗しき小鳥よ)が収録されており、ペトラルカ『カンツォニエーレ』353 番を連想させる書き出しになっているが、デッラ・カーサの作品では婦人のベットであり、彼女のことばを覚える鸚鵡おうむが扱われており、本稿で言及した「詩人と鳥」が主題とはなっていない。また、『イタリア詩歌選集』(93-95 頁)にはマンニョ (C. Magno, 1536-1602)の「カンツォーネ」(いわゆるペトラルカ式カンツォーネをコンジェードで締めくくった後に、14 行からなる通常のソネットがさらに展開する、ハイブリッドな組立てになっている)、*Vago augellin gradito* (さまよう [麗しき]、歓迎すべき小鳥よ)が収録されており、この書き出しもペトラルカ『カンツォニエーレ』353 番を連想させる。しかしながら、マンニョの作品の主題は都市の暮らしと比較された田園のその魅力を語ることにあり、小鳥は田園の暮らしの象徴として用いられており、本稿で言及した「詩人と鳥」の主題は、やはりここでも扱われていない。

コルティは、1) サンナザーロ『アルカディア』の第 8 牧歌にレオパルディが『省察録』(Zibaldone) で 1819-20 年に繰り返し言及していること、2) *Passero* の最初の着想が 1819 年に遡ること等を考慮して、レオパルディのこの作品に前述第 8 牧歌の影響を読みとろうとしている。確かに、第 8 牧歌の話者のひとりであるクロニコ (Clonico) が孤独な恋の思いに悩む自分と番いの「雉鳩」とを一瞬引き比べてはみる (58-59 行目)。だが、比較は深く掘り下げられてはいないし、話者は自分と「雉鳩」との違いについては語っても、両者の類似性には触れていない。また、「磯鴨」との比較対照はどこでも行なわれていない。コルティは自らの主張を論考の表題で端的に表現しているのだが、残念ながら、アルカディアには「磯鴨」はいないと言わざるをえまい。それゆえ、第 8 牧歌の主題は本稿が問題としている「鳥と詩人」のテーマだとは言いがたく、サンナザーロのこの牧歌から、*Passero* を書くにあたってレオパルディが強い影響を受けたとは到底考えられない。Cfr. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, cit., pp. 198-203. サンナザーロ『アルカディア』第 8 牧歌については、E. Carrara (a cura di), *Opere di Iacopo*

Sannazaro, con saggi dell'*Hypnertomachia Poliphili* di Francesco Colonna e del *Peregrino* di Iacopo Caviceo, Torino, UTET («Classici italiani»), 1952, pp. 128-134 を参照のこと。

「鳥と詩人」のテーマにおいて、*Passero* と類似しているのは、コルティが「追記」(Poscritta) の中でジュリアーナ・ディ・フェーボ・ディ・ヴィート (Giuliana Di Febo Di Vito) の指摘として紹介している、グワリーニの2篇のマドリガーレ、*Avventuroso augello* (書き出しは «O come sè gentile») および *Felicità d'usignolo* (書き出しは «Dolcissimo usignolo») であろう。短い作品ながら、詩人は、前者では特定されていない「小鳥」と、後者では「小夜鳴き鳥」と自分を比較し、その類似と相違とともに問題としている。また、いずれのマドリガーレにおいても、「鳥」は縮小辞つきで呼びかけられている(前者では «O ... caro augellino」、後者では «O felice augeletto»)。

Cfr. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, cit., p. 206. グワリーニのテキストについては、M. Guglielminetti (a cura di), *Opere di Battista Guarini*, 2<sup>a</sup> ed. accresciuta, Torino, UTET («Classici italiani»), 1971, p. 276 (per *Avventuroso augello*) e p. 264 (per *Felicità d'usignolo*) を参照のこと。

これらグワリーニのマドリガーレや、筆者が指摘したタッソのマドリガーレは、レオパルディの「材源」を音楽のために書かれた詩の中にも探し求めてゆく必要性を示唆していると思われる。たとえば、メタスタージオの «Alla stagion novella» の書き出しで始まるアリアでは、「燕」の行動と「私の心」(つまりは「私」)の振舞いが比較されている。Cfr. P. Metastasio, *Opere*, a cura di M. Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi («Storia e Testi»), 1968, p. 486. 残念ながら、このアリアでは類似性のみが語られ、相違には触れられていないが、音楽のために書かれた詩では、恋愛の心理状態を説明するための道具として、しばしば「鳥」が活用される。それゆえ、*Passero* の材源探索はこの方面にも向けられるべきであろう。ちなみに、レオパルディ『イタリア詩歌選集』(75頁)に収録されたトルクワート・タッソのソネット *Tu parti, o rondinella, e poi ritorni* (ああ燕よ、おまえは旅立っては、また帰ってくる)では、季節ごとに栖すみかを変える渡り鳥(すなわち「燕」と、恋の悲しみに常住する「私」)が対照的に描かれ、両者の相違点に焦点があてられている。

*Passero* についての多くの先行研究や註釈を網羅的に調査することはかなり困難だが、「鳥と詩人」のテーマに関しては、現在の印象を述べるならば、ベンボの貢献が従来見落とされてきたように思われる。

本稿の執筆に必要なだった参考文献の探索には、古田耕史氏および Giovanni Borriero (パドヴァ大学) 氏の協力を得ることができた。ここに記して、心よりの謝意を表したい。