

「恋愛の苦しみ」(duol d'amore) をめぐるテンツォーネ ——「公証人」からボッカッチョにいたる系譜¹⁾

浦 一章

フラミーニオ・ペッレグリーニ²⁾が1917年に行なった提案に基づき、ダンテ研究において通常「恋愛の苦しみをめぐるテンツォーネ」(tenzone del “duol d'amore”) と呼び慣わされている作品群がある。「恋愛が惹き起こす最大の苦しみは何か」をテーマとして展開する、ダンテ・ダ・マイアーノとダンテ・アリギエーリの間に関わされた5篇のソネットから構成される討論である。実際、1番目のソネットの「発信者」は「受け手」(場合によっては複数)に向かって問いかけている。

E chero a voi col meo canto più saggio
che mi deggiate il *dol maggio d'Amore*
qual è, per vostra scienza, nominare.³⁾

才知をかたむけて詠んだこの歌によって訊ねましょう。愛が惹き起こす最大の苦しみとは何なのか、あなたのご意見にしたがって、仰ってください。

(斜体字、傍点による強調は引用者によるもの)

(この先 [註 19 参照] で見るように、ペッレグリーニは第3ソネットの10行目から、いささか人工的に名称を引き出しているから) 今ここに引用した詩行に基づき、問題の作品群は「恋愛における最大の苦しみ」(dol maggio d'Amore) をめぐるテンツォーネと呼び直した方が、より簡略であろうが、テンツォーネをめぐる解釈上の難点は今日でもいまだに克服されていない。

第1の難点は、作品帰属の問題に関係している。5篇のソネットは『ジュンティ版古歌集』(*Giuntina di rime antiche*) と呼び慣わされている1527年の刊本によってのみ伝えられている⁴⁾。『ジュンティ版古歌集』は5篇のソネットのうち最初と最後のものをダンテ・ダ・マイアーノの作とし、その他3篇をダンテ・アリギエーリの作としている。内容の整合的展開という視点からすると、5篇のソネットの配列・並びは申し分なく完全である。実際、ミケーレ・バルビ(とその作業の継続者フランチェスコ・マッジーニ)は、「意味にしたがうならば、順番は正しく、変更の仕様がな⁵⁾」と、コメントしている。しかしながら、テンツォーネとは一般的に相互交替的なコミュニケーション(すなわち、一方が訊ね、他方が答えること)によって展開してゆくものであるから、『ジュンティ版古歌集』の作品帰属は明らかに首尾一貫していない。バルビはこの一貫性の欠如を、3番目のソネットの作者を逆転させることによって解消し、「発信者」の役割をダンテ・ダ・マイアーノに、「受け手」のそれをダンテ・アリギエーリに割りあてた⁶⁾。バルビの解決案は、ジャンフランコ・コンティーニ⁷⁾、ロザンナ・ベッターリニ⁸⁾、ドメニコ・デ・ロベルティス⁹⁾、テオドリンダ・バロリーニ¹⁰⁾、そして最近ではクラウディオ・ジュンタ¹¹⁾から受け入れられた。他方、サルヴァトーレ・サンタンジェロ¹²⁾は奇数番のソネット3篇をダンテ・アリギエーリ、偶数番のソネット2篇をダンテ・ダ・マイアーノの作とみなそうと提案し、その提案はファウスト・モンタナーリ¹³⁾、ケヌルム・フォスター／パトリック・ボイド¹⁴⁾、アンドレ・ペザール¹⁵⁾らから支持された。ここでは問題の核心には足を踏み入れず、ただ便宜的にバルビの提案にしたがって考察を展開してゆく。

| | (I) <i>Per pruova di saper</i> | (II) <i>Qual che voi siate</i> | (III) <i>Lo vostro fermo dir</i> | (IV) <i>Non canoscendo</i> | (V) <i>Lasso, lo dol</i> |
|-------------|--------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|----------------------------|--------------------------|
| 『ジュンティ版古歌集』 | ダ・マイアーノ (M) | アリギエーリ (A) | A | A | M |
| バルビほか | M | A | M | A | M |
| サンタンジェロほか | A | M | A | M | A |

第2の難点は、各ソネット細部の字義的意味の晦渋さにある。複雑な脚韻（同一韻 [rima identica]、曖昧韻 [rima equivoca]、複合韻 [rima composta] など）や突飛な用語、ねじれた構文に対するグイットーネ的嗜好のために、テキストの意味は、ある部分では、把握がきわめて困難である。たとえば、ペツレグリーニはすでに1917年の段階から、「曖昧韻は、同一の語にその都度あたえられた異なった意味にしたがって解釈してやらねばならないから、あるいは構成要素に分解——ちなみに、この「分解」によって「曖昧韻」は「複合韻」に変化することになる（引用者註）——してやらねばならないから」¹⁶⁾、最終2篇（第4、第5ソネット）の解釈がとりわけ難しいと考えていた。また、ピエロ・クディーニはテキスト理解の一助とするためダンテ・アリギエーリ『詩集』全体にパラフレーズを施そうと試みたが、そのクディーニもやはり第5ソネット *Lasso, lo dol che più mi dole* の5-8行目にさしかかると、「この詩行をパラフレーズし、説明しようと試みることは、少なくとも筆者には、きわめて困難に思われる」¹⁷⁾と述べて、当初の計画を断念せざるをえなかった。問題の箇所は、句読点の入れ方（つまり文の切り方）も不明瞭であるために、いっそう難解になっている。しかしながら、幸いにして、テンツォーネの実質的中味は十分はつきりとしている。ダンテ・ダ・マイアーノが「恋愛における最大の苦しみは何か」と訊ねると、それに対してダンテ・アリギエーリが「愛しながらも、愛 [し返] されない者」（第2ソネット *Qual che voi siate*, 13行目）¹⁸⁾の苦しみが最大だと答える。換言するなら、アリギエーリの見解では、「報いられない愛」（片思いの恋）こそが「最大の苦しみ」（«il dol maggio»）だということになる。この回答に満足せず、ダンテ・ダ・マイアーノは第3ソネット *Lo vostro fermo dir* において、「あなたは愛しながら愛し返されないことが愛のもっとも大きな苦しみだと仰います。しかし、もっと大きな苦しみがあると、多くの人が述べております」¹⁹⁾（9-11行目）と反論する。それでは、報いられない一方通行の愛を上回る苦しみとは、いったい何なのであろうか。まさにこの点に解釈上の第3の難点があるのだが、本

稿の大半はこの点を解明することを目的としている。ダンテ・ダ・マイアーノが言及している苦しみとは何なのか。註釈者らは、一般に、この点にいくらかのことは費やす必要すら感じていないように思われる。もし実際に「多くの人」——原文では、南仏語法 «manti» によって示されている——が、「愛しながら愛し返されないこと」に勝る苦しみがあると意見を表明しているのなら、この苦しみとは具体的に何なのか、解明することは註釈者が負うべき任務に不可避的に含まれることになるのではあるまいか。だが、この「多くの人」とは実際には誰のことなのだろうか。2011年初めに刊行されたジュンタの註釈によれば（ただし、本稿の主題に関しては、ジュンタが原稿の参照を親切に許可してくれた2008年の段階から実質的な変更はない）、「多くの人」とは、いわば、「修辭的便法」にすぎず、ダンテ・ダ・マイアーノが「自分の意見」とはせず「ほかの多くの者の見解」としたのは、ただ「正しいマナー」（«le buone maniere»）のため、すなわち「お行儀のよさ」のためだとされる。「意見が異なる場合、正しいマナーはそれを自分のものではなく、名前を挙げることなく、ほかの多くの者の見解とするよう勧める」²⁰⁾からである。しかし、ダンテ・ダ・マイアーノが具体的ななどのような愛の苦しみを「ほかの多くの者の」見解にしようとしているのか、ジュンタは一切説明しない。なぜなら、ジュンタの見るところでは、問題の「修辭的便法」は「テンツォーネを長引かせる目的のためだけに」用いられているからである²¹⁾。この解釈にしたがうならば、「もっとより深刻な苦しみが実際に存在する」²²⁾という意見をダンテ・ダ・マイアーノは「（具体名を明かされていない）ほかの多くの者の」に投影しながらも、この「より深刻な苦しみ」については何らのはっきりとした考えも持っていなかったし、「多くの人」への言及は元来テンツォーネを引き延ばすための口実にすぎないのであるから）持つ必要すらなかったことになる。これに対して、バルビ／マッジーニは、「多くの人」というのは「繰り返しを正当化するための、どちらかと言えば、捏造かもしれない」と、ジュンタと同様の見解を示しながら、他方では、「し

かし実際のところ、こうした類いの問題は、恋愛に関する「さまざまな」係争や疑懼について論じ判定を下した者たちがあつかつていた。アンドレアス・カペラーヌス『宮廷風恋愛について』に言及するだけで十分であろう」と言い添えることを忘れなかった²³⁾。バルビ／マッジーニの註釈では、「多くの人」という表現の曖昧さ・捉えどころのなさはいささか緩和されてはいるが、それでもダンテ・ダ・マイアーノがほのめかし、テンツォーネに導入しようと試みた「苦しみ」は相変わらず不明瞭なままとどまっている。本稿の主題であるテンツォーネに類似した「恋愛問題」(questione d'amore)が、アンドレアス・カペラーヌスその他の著作から、ひとつとして引用されていないからである。すでに言及した、その他の主要な註釈者はたとえば、この点については、まったく口を閉ざしたままである。

本稿の結論を先回りして述べるならば、ダンテ・ダ・マイアーノが念頭においていた「苦しみ」とはトリスタン・タイプのものだというのが筆者の主張である。トリスタン・タイプの苦しみとは、言い換えるならば、幸せな「恋愛の成就」の後に恋人たちを襲う苦しみのことであるが、それは「報われない愛」の対極に位置する苦しみである。「報われない愛」は、待望の「成就」以前に恋人を悩ませる苦しみだからである。だが、この結論を基礎づけるための詳論に入る前に、小さな方法論的省察を行なっておかねばならない。

ロベルト・アントネッリは「手がかりが1つだけでは[単なる]偶然かもしれないが、2つあれば“ひょっとすると”と考えてみることはできる。手がかりが3つになれば蓋然性が生じ、4つ以上になればある種の合理的確実性(というか、とにかく研究の場で報すべきある可能な体系)が生みだされることになる」²⁴⁾と述べているが、この主張にはすべての「関係者」(つまり同じ領域を専門とする研究者)が賛同するであろう。この原理のひとつの特殊な適用例はモーリス・デルブイユの論文「ラインバウト・ダウレンガを指す文学的偽名(senhals)と証拠(作品)の制作年代」²⁵⁾に見出される。この論文において、デルブイユはラインバウトを指し示す3つの偽名(ジョグ

ラール [Joglar]、リニョラ [Linhaura]、トリスタン [Tristan]) をとり上げ、いかにラインバウト本人が率先して偽名を用いるよう対話者(相手)にむかって提案し、いかに対話者がその提案を受け入れたかを再構築しようとしている。ラインバウトがまず提案し、続いて相手が受け入れるという、同じパターンが3度繰り返される。結論において、「これらの仮説の各々は、さらに、他の2つの仮説の確からしさによっても支えられている。3つの事例が重なるというのは、少なくとも目に言っても、きわめて特異なことだからである」²⁶⁾と、デルブイユは述べている。人文学の分野では、3つの事例が重なることは、ほんとうに稀である。本稿は「“公証人”——すなわちジャコモ・ダ・レンティーニ——からポッカッチョにいたる系譜」を副題としているが、ジャコモ、ポッカッチョにダンテ・ダ・マイアーノに加えるならば、3つの目からなる鎖(系譜)が構成される。これら3名の詩人・作家がいずれも「恋愛が成就する前の苦しみ」と「恋愛が成就した後の苦しみ」を組み合わせ対照的にあつまっていることが説得的に示されるならば、ダンテ・ダ・マイアーノについて本稿が提示する仮説は少なくとも蓋然的だということになる。

だが、ジャコモ・ダ・レンティーニにとりかかかる前に、バルビ／マッジーニの足跡にしたがいつつ、アンドレアス・カペラーヌスにもどらねばならない²⁷⁾。おそらくバルビ／マッジーニは、『宮廷風恋愛について』第2巻7章を参照したことであろう。「恋愛に関するさまざまな判定」(*De variis iudiciis amoris*)と題されたこの章には一連の「恋愛問題」が集録され論じられているが、2人の註釈者は残念ながら本稿のテーマであるテンツォーネに光明を投げかけてくれそうな「恋愛問題」を少しも見出すことができなかった。そのため、ソネット *Lo vostro fermo dir* の「多くの人」(11行目)に関する彼らの註釈は漠然としたものにならざるをえなかったのであろう。実際、『宮廷風恋愛について』第2巻7章を読み返してみても、何らの興味深い参照例も見つからない。しかしながら、『宮廷風恋愛について』を第1巻の冒頭から忍耐強く読みなおそうと決心するならば、「あまたの紙葉をめくることな

く」(「地獄篇」第11歌102行)、いやそれどころか、まさに最初の頁においてアンドレアス・カペラーヌスはきわめて簡単な問題の解決策を、思いがけずも、あたえてくれることになる。

アンドレアス・カペラーヌス『宮廷風恋愛について』の冒頭には、有名な愛の定義、「愛とは異性の美しい容姿を見て、過度に思いをめぐらすことから内側に生じる情念(=苦しみ)である」²⁸⁾が読まれる。しかし、その直後に、「恋愛における最大の苦しみ」をめぐるテンツオーネの理解を助けてくれる次の一節が置かれている。

Quod amor sit passio, facile est videre. Nam, antequam amor sit ex utraque parte libratus, nulla est angustia maior, quia semper timet amans, ne amor optatum carpere non possit effectum, nec in vanum suos labores emittat. Vulgi quoque timet rumores et omne quod aliquo posset modo nocere; res enim imperfectae modica turbatione deficiunt. Sed et, si pauper ipse sit, timet, ne eius mulier vilipendat inopiam; si turpis est, timet, ne eius contemnatur infirmitas vel pulchrioris se mulier annectat amori; si dives est, praeteritam forte tenacitatem sibi timet obesse. Et, ut vera loquamur, nullus est, qui possit singularis amantis enarrare timores. Est igitur amor ille passio, qui ex altera tantum est parte libratus, qui potest singularis amor vocari.

Postquam etiam amor utriusque perficitur, non minus timores insurgunt; uterque namque timet amantium, ne, quod est multis laboribus acquisitum, per alterius labores amittat, quod valde magis onerosum constat hominibus, quam si spe frustrati nullum sibi suos fructum sentiant afferre labores. Gravius est enim carere quaesitis quam sperato lucro privari. Timet etiam, ne in aliquo offendat amantem; tot enim timet, quod nimium esset narrare difficile.²⁹⁾

愛が情念(=苦しみ)であることを理解するのはたやすい。愛が秤の両側に等しく釣合う以前は、これ以上に大きな苦しみはない。それというのも、愛が望みの結果を遂げられないのではないか、苦労が水泡に帰してしまうのではないかと、恋する者は常に心配するからである。人々の噂を懼れ、何らかの仕方で妨げになりかねないすべてものを懼れる。成熟に達していないものは少しの障害で衰退してしまうからである。貧しい男なら、[意中の] 婦人から自分の貧しさが蔑まれないかとも心配しよう。醜い男なら、器量のよくないことが軽蔑さ

れはしまいか、婦人がもっと美男の恋人と結ばれるのではないかと心配する。裕福な男なら、過去の貪欲さがひょっとして自分の妨げにはなるまいかと心配する。本当のことを言えば、いかなる者も片思いの恋人の不安を語り尽くすことはできない。かくして、秤の片側にもみ載せられ、片思いの愛と呼ばれる愛は、苦しみなのである。

双方の愛が成熟に達した後も、不安は相変わらず湧き起こる。恋人の双方が、多くの労苦の末に獲得したものが、誰か他人の働きによって失われはすまいかと懼れるからである。このことは、希望に裏切られた者が自分の労苦はなんの實りをももたらすまいと考える場合よりも、ずっと重く悲しいことだと思われる。なぜなら、すでに獲得したものを失う方が、期待しているだけの富をなくすより辛いことだからである。また、恋する者は何らかのことで相手の気分を害しはすまいかと心配する。語り尽くすことがきわめて困難なことのすべてを懼れるのである。³⁰⁾

日本には「灯台、^{もと}下暗し」という諺があるが、「高い灯明台の真下にはかえって光が届かず見えにくい」ことを元来は意味した表現だとされる。諺は「身近な事柄はかえって見落とされがちで、気づかれぬまますごされる」ことの喩えとして用いられるが、何か類似した事態が、アンドレアスによる愛の定義があまりに有名であるために、今しがた引用した一節には生じたのかもしれない。あるいは何か別の要因が働いたのかもしれない。いずれにせよ、従来あまり注目されてこなかったこの一節のうち、本稿のテーマとの関連でとりわけ注目に値するのは、「すでに獲得したものを失う方が、期待しているだけの富をなくすより辛いことだからである」の一文であろう。しかしながら、「成就前の愛」と「成就後の愛」ではどちらがより大きな苦しみをもたらすか、というテンツォーネを、引用した2つの段落はただ「潜在的」な形で包含しているのみである。それでは、「可能態」にとどまっているテンツォーネをいったい誰が「現実態」に翻訳したのであろうか。潜在しているものを誰がいったい顕在化したのであろうか。この件に関して、有力な手が

かりとなってくれるのは、ヤコポ・モスタッチ、ピエル・デッラ・ヴィンニャおよびジャコモ・ダ・レンティーニの3者の間で行なわれたテンツォーネであろう。フリードリヒ2世の宮廷の同僚である詩人たちを相手に、ジャコモが恋愛の「成就前」の苦しみと「成就後」のそれを天秤にかけたと想像することは難しくはないはずである。ここで強調しておかなければならないのは、ジャコモがアンドレアス・カペラーヌス『宮廷風恋愛について』の最初の数頁をシステマティックに活用し、アンドレアスの権威を常にジャウフレ・ルデルのそれと対立させている事実である。ジャコモがジャウフレに対してとる立場は十分意識して批判的であることを見落としてはなるまい。

今しがた言及した3者間のテンツォーネにもどろう。このテンツォーネにジャコモは、ソネット *Amor è uno disio* をもって参加しているが、残念ながら、最終6行は晦渋で、おそらく伝承の過程で損なわれてしまったものと思われる³¹⁾。最初8行を読むだけで満足しなければならないが、ジャウフレへの暗示を含む第5-6行目には十分注意しなければなるまい。

Amor è uno disio che ven da core
per abondanza di gran piacimento,
e li occhi imprima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.
Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi à nascimento.³²⁾

愛とは、過剰なまでの大きな喜び・美を通じて心から生まれる願望である。目が最初に愛を生みだし、心がそれに糧を与える。確かに、愛すべき対象を見ることなく人が愛を抱くことも時にはあるが、激しく胸を締めつけるあの愛は目に映じたものから生まれるのである。

この一節において、ジャコモはアンドレアスの愛の定義に依拠しながら、ジャウフレの事例を例外的なものとして第一線から退けている。アンドレアスと

ジャウフレに関する、同様の階層的位置づけは、ラウレンツィアーナ図書館（フィレンツェ）所蔵の写本（Redi 9）によって伝えられる、ジャコモのカンツォーネ *S'io doglio no è meraviglia* にも垣間見ることができる。カンツォーネからは、ジャコモの想像力が描きだす軌跡が常に同じであることが確認されよう。すなわち、より大きな「情念＝苦しみ」(passione、この語は上のソネットの一節では «furore» と翻訳されている) が惹きおこされる事例の方をジャコモはいつも優先させるのであるが、この優先すべき事例の選択にあたってジャコモは常に宮廷風恋愛の理論家たるアンドレアスの判断を仰ぎ、尊重していることが明らかとなる。

S'io doglio no è meraviglia
 e s'io sospiro e lamento:
amor lontano mi piglia
 dogliosa pena ch'eo sento,
 membrando ch'eo sia diviso
 di vedere lo bel viso
 per cui peno e sto 'n tormento.

Allegranza lo vedere
 mi donava proximano,
 lo contrario deggio avere
 ch'eo ne son fatto lontano:
 s'eo veggendo avea allegranza,
 or no la veggio ò pesanza
 mi dstringe e tene mano.

Lo meo core eo l'aido lassato
 a la dolze donna mia:
 dogliomi ch'eo so' allungiato
 da sì dolze compagnia;
 co'madonna sta lo core,
 che de lo meo petto è fore,
 e dimora in sua bailia.

Dogliomi e adiro sovente
 de lo core che dimora
 con madonna mia avenente,
 in sì gran bona-ventura:

odio e invidia tale affare,
che con lei non posso stare
né veder la sua figura.

Sovente mi doglio e adiro,
fuggir mi fanno allegrezze;
tuttavia raguardo e miro
le *suoe* *adornate* *fattezze*,
lo *bel viso* e l'*ornamento*
e lo *dolze* *parlamento*,
occhi, ahi, vaghi e bronde trezze.³³⁾

私が悲しみ溜息をついて嘆いても驚くには及ばない。美しい顔容の眺めから自分が離れているのを思い出す時、遙かなる[地の恋人への]愛は私を感じる激しい苦しみとなって私をとらえる。あの美しい顔ゆえに、私は苦しみ煩悶しているのだ。

近くまみえることは私に喜びを与えてくれていたが、遠くへだった今となっては反対のもの(=悲しみ)を味わわねばならない。会えた時には喜びを享受したとするなら、彼女に会えない今は悲しみを味わっている。悲しみがしっかりと私の手を握り放さない。

私はわが優美なる恋人のもとに自分の心臓(心)を置き残してきた。あのように甘美な連合いから遠く離れていることを私は苦しんでいる。胸を飛びだした心臓(心)はわが貴婦人とともにあり、彼女の支配下にある。

私は苦しむ。そして、わが麗しの貴婦人とともにあり、あのような好運を享受している心臓(心)に対し、しばしば腹を立てる。そのようなことに私は憎悪と羨望を覚える。私はといえば、彼女とともにいることがかなわず、彼女の姿を見ることができないからだ。

しばしば私が苦しみ、腹を立てると、[その怒りや苦しみのせいで]私からは喜びが消え去ってしまう。[それでも]私はずっと彼女の美しい姿や美しい顔、優雅さ、ああ、美しい目と金の編み毛を[想像の中で]見つめ眺めている。

(太字、斜体字、下線等による強調は引用者によるもの)

何よりもまず、第3行目のシンタグマ «*amor lontano*» には「遙かなる愛」(«*amor*

de lonh») を歌った詩人ジャウフレへの言及が簡単に読みとられることを指摘しておこう。しかしながら、注意深く最初の3聯を読んでもらえば、ジャコモが典型的なまでにジャウフレ的なシンタグマを用いているにもかかわらず、両者の間には根本的な違いがあることが明白となる。ジャウフレ・ルデルの場合には、いまだ見たこともない婦人への愛が問題となっているのに対して、ジャコモ・ダ・レンティーニの場合には、すでに見たことはあるが詩人が遠くに置き残してこざるをえなかった婦人のことが問題となっている。実際にはいまだ会ったこともないトリポリ伯爵夫人に恋し、彼女の姿を自らの目で見るとなり海を渡ったジャウフレは、彼女の姿を見えなくしている「距離」(lontananza) という問題に直面していた。ジャコモもやはり同じ障害に衝きあたったが、この詩人の場合は、相思相愛で結ばれた婦人(言い換えれば、すでに何度も姿を享受している恋人)との別れが「距離」を生む原因であった(実際、カンツォーネの第2聯冒頭で、詩人は「近くまみえることは私に喜びを与えてくれていたが、遠くへだった今となっては反対のもの [= 悲しみ] を味わわねばならない」と述べている)。言い換えるならば、ジャウフレとジャコモは(恋人たちを隔てる)「距離」という障害のテーマを2つの正反対の立場からあつかっているわけである。ジャウフレの詩的世界が基本的に「いまだ獲得されざる眺め」(vista mai avuta) に特徴づけられているとすれば、カンツォーネに詠まれたジャコモの詩的世界は「失われし眺め」(vista perduta) を構成原理としている。この対照関係は、より一般的で包括的な視点から、一方(ジャウフレ)のいまだ報いられない「成就前の恋」(「伝記」によれば、その恋が報われ成就するのは詩人の死の直前の一瞬である)と、他方(ジャコモ)のすでに報われた「成就後の恋」(しかし、その恋は別離によって危機に瀕する)との対照関係であると、書き換えても問題はあるまい³⁴⁾。両詩人の関係をこのように書き換えることは、ジャウフレの有名なカンツォーネ *Lanquan li jorn son lonc en mai* 自体によって促進される。カンツォーネの第48-49行目で詩人(ジャウフレ)自身が「わが

名付けの親こそが、愛しながらも愛 [し返] されないように私を宿命づけたのだった」³⁵⁾と、自らの定めを嘆いているからである。さらに、*Lanquan li jorn son lonc en mai* を構成する 7 聯（コンジェードにあたる第 8 聯は写本によっては収録されていない場合がある）のうち、実に 6 聯において «amor de lonh» というシンタグマが繰り返し用いられているのだが、アントネッリが適切にも指摘したように³⁶⁾、ジャウフレのカンツォーネの韻律構成（8 ab, ab; ccd）がジャコモのカンツォーネのそれ（8 ab, ab; ccb）のモデルになっていることを忘れてはならない。以上のような状況に鑑みるならば、「潜在的」なテンツォーネにおいて表明されていたアンドレアスの意見を後ろ楯にして、ジャコモはジャウフレのカンツォーネを特色づけている「遙かなる愛」の神話を批判的に書き換えようと試みたのだと断言してもよかろう。アンドレスの愛の定義をよく知っていたジャコモが、それと踵を接する形で書かれている上の引用箇所を読んだ蓋然性はきわめて高いとしなければならない。

さて、カンツォーネ *S'io doglio* の最終行に注意をむけるならば、さらに別の観察を加えることもできよう。ジャコモはそこで、「ああ、美しい目と金の編み毛」と書いている³⁷⁾。すなわち、ジャコモの意中の女性は金髪の婦人だということになるが、金髪の婦人はジャコモの作品群のあちこちにその痕跡を残している。たとえば、有名なソネット *Io m'aggio posto in core* でも、詩人（ジャコモ）の恋人はやはり金髪の婦人である。

Io m'aggio posto in core a Dio servire,
 com'io potesse gire in paradiso,
 al santo loco ch'aggio audito dire,
 o' si mantien sollazzo, gioco e riso.
 Senza mia donna non vi voria gire,
 quella ch'à blonda testa e claro viso,
 che senza lei non poteria gaudere,
 estando da la mia donna diviso.
 Ma no lo dico a tale intendimento,

perch'io peccato ci vellesse fare;
 se non veder *lo suo bel portamento*
 e lo *bel viso* e 'l morbido sguardare:
 che 'l mi teria in gran consolamento,
 veggendo la mia donna in ghiora stare.³⁸⁾

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。

だが、罪を犯そうという意図からこんなことを言っているのではない。ただ、彼女のすぐれた振舞い、麗しい顔、やさしい眼差しを見たいと望むからなのである。あの婦人が天の栄光に浴するを見られたら、それはわが大きな慰めとなるだろう。

(斜体字および下線による強調は引用者によるもの)

ジャコモの2つの作品、カンツォーネ *S'io doglio* とソネット *Io m'aggio posto* は、押韻語 «viso» と «diviso» によっても結ばれており、シntagマ «bel viso» を共有していることに加えて、両者ともに意中の婦人の外面的特徴を列挙している。これらの決して少なくはない共通点は、引用では下線および斜体字によって強調されているが、ジャコモの作品群の理念的クロノロジーにおいて、*S'io doglio* と *Io m'aggio posto* がおそらくは互いに近くに位置していたことを示唆しているように思われる³⁹⁾。

ソネット *Io m'aggio posto* において、ジャコモは教会に対するいささかの配慮(第9-10行参照)を示しているが、そこで実質的に述べられていることは、「ここ——つまり「わが愛しのこの婦人」という意味だが——にこそ、わが天国がある。ほかの天国など必要ではない」、「わが恋人は天国の似て非なるものかもしれないが、自分にしてみれば、正真正銘の天国に勝るとも劣らない」ということにほかならない。なぜなら、ジャコモには、「[恋人との]

別れが、天国を場合によっては拒否する〔正当な〕理由にさえなっている（アントネッリ）⁴⁰⁾からである。そのこと自体は、あらゆる時代あらゆる場所の恋愛詩人が繰り返す常套にすぎない⁴¹⁾。しかしながら、金髪の婦人の示唆に導かれて、*Io m'aggio posto* を『散文トリスタン物語』（*Roman de Tristan en prose*）と関連づけるならば、新たな展望が開けよう。すなわち、ソネットではジャコモがトリスタンの衣装をまとめて語っている、さらに言い換えるならば、ソネットをトリスタンとイゾルデの物語の一場面だと読んでみるのである。実際、『散文トリスタン物語』は、「いつもそのような暮らしをするためなら、彼ら（＝トリスタンとイゾルデ）は神に向かって天国も要りませんと言ったことだろう」⁴²⁾と、ふたりの恋人が幸福を享受する少ない時のことを語っている。ジャコモのソネットは、「金髪の頭」（«blonda testa»）に加えて、「まぶしいばかりの顔」（«claro viso»）を恋人にあたえている。シタグマ «claro viso» はすっかり定式化された常套句という雰囲気ではあるが、イゾルデにもびったりと適合する表現であることを見落してはなるまい。ペルー『トリスタン物語』（第2605行）には、「まぶしい顔のイゾルデ」（«Yseut o le cler vis»⁴³⁾）という言い回しが見られるからである。加えて、『円卓騎士物語』（*Tavola ritonda*、1320-40年頃成立）においてトリスタンが別れに際してイゾルデに書き送る「ソネット」は、ここでのテーマとの関連で、きわめて興味深い。以下に引用するテキストは、韻律の観点からすれば、非常に不完全な作品であるが（とくに第9行目に注意）、ジャコモのソネット *Io m'aggio posto* を材源としたものと思われる。下線で強調した部分——3つの押韻語（«viso»; «riso»; «paradiso»）および（ジャコモのソネット、第4、12行目からすっかり写しとられたかのような）2つのシタグマ（«bel viso»; «sollazzo, gioco e riso»）——が類似していることに加えて、上で述べた常套的テーマ（「恋人＝天国」）も共通している。『円卓騎士物語』の作者は、「トリスタン伝説」を鍵にして、ジャコモのソネットを読み解いたものと思われる⁴⁴⁾。「その苦しみの中で、苦しいがゆえに、トリスタンは1篇のソネットを詠んだ。イ

ゾルデも1篇詠んだ。トリスタンのソネットは次のように語っている」(E Tristano, in quello dolore e per quello patire, sie fece uno sonetto, e Isotta ne fece un altro; e quello di Tristano dice in tale maniera) という前置きに続いて、問題の「ソネット」が挙げられている。

Gentile reina, la mia dipartenza è tanto dolorosa,
 E sì la mi convien fare incontro al mio talento:
 Ma io sofferisco tanto tormento,
 Che 'n verità la vita m'è noiosa;
 Imperò ch'io mi parto da voi, vermiglia rosa,
 Da cu'io ò ricevuta vita e nutrimento.
 Adunque, io non sarò giammai contento,
 Istando lontano a sì nobil cosa:
 Che s'io sono stato pur un'ora che io non vi vedessi vostro bel viso,
 Io perdeva sollazzo, giuoco e riso,
 E però tosto morrà il mio cor dolente,
 Partendomi, e non istare presente
 A voi che m'assembrate un paradiso.⁴⁵⁾

高貴なる女王よ、旅立ちは辛いことですが、いやいやながらも私は旅立たねばなりません。たいへんな苦しみに耐えています。もう、ほんとうに、生きているのが嫌になりました。深紅の薔薇 [とも呼ぶべき婦人] よ、私に命と糧を授けてくれたあなたから去ってゆかねばならないからです。だから、かくも高貴なる婦人から離れている間、私が満足することなど決してないでしょう。たとえ1時間でもあなたの美しい顔を見ずにいた時には、愉しみや喜び、笑いを失ったものでした。私が旅立って、天国とも思われるあなたの目の前からいなくなってしまうたら、苦しむこの胸はすぐにも息絶えてしまうことでしょう。

イゾルデ風の金髪の婦人が残していったその他の痕跡は、ジャコモ・ダ・レンティーニの作品群では、以下に掲げる箇所に見られる(斜体、傍点による強調は引用者によるもの)。

Madonna mia, a voi mando, vv. 41-48:

In gran dilettaanz'era,
 madonna, in quello giorno
 quando ti formai in cera
 le bellezze d'intorno:
più bella mi parete
ca Isolda la bronda,
 amorosa gioconda
 che sovr'ogn'altra sete.⁴⁶⁾

貴婦人よ、あなたを包むさまざまな美を蠟（＝記憶？）に象^{かたど}ったあ
 の日、私は大きな喜びを味わいました。あなたは金髪^{カネカミ}のイゾルデより
 も美しくおいでだ。ほかのすべての婦人にまさる、美しく快活なる人よ。

Meravigliosa-mente, vv. 55-63:

Canzonetta novella,
 v'è canta nova cosa;
 lèvati da maitino
 davanti a la più bella,
 fiore d'ogn'amorosa,
bionda più c'auo fino:
 «Lo vostro amor, ch'è caro,
 donatelo al Notaro
 ch'è nato da Lentino».⁴⁷⁾

新たに詠まれたカンツォネッタよ、新たなことを歌いに行け。朝早
 く立つがよい、もっとも美しい人の前に。すべての美しい婦人たち
 の精華であり、純金にも勝る金髪^{カネカミ}のあの人の前に。「あなたの貴重なる
 愛を、ダ・レンティーノ家に生まれた公証人にお与えください」と [歌
 うがよい]。

Dolce coninzamento, vv. 21-24:

Ed io basciando stava
 in gran diletamento
 con quella che m'amava,
bionda, viso d'argento.⁴⁸⁾

大きな喜びに浸りながら、私は自分を愛してくれる彼女とキスしな
 がらともにいた。金髪^{カネカミ}の、銀のように白い顔のあのひと。

Dal core mi vene, vv. 27-42:

Or potess'eo,
o amore meo,
come romeo
venire ascoso,
e disioso
con voi mi vedesse,
non mi partisse
dal vostro dolzore.
Dal vostro lato
[...] allungato,
be'll'ò provato
mal che non salda:
Tristano Isalda
non amau si forte;
ben mi par morte
non vedervi fiore.⁴⁹⁾

ああ、恋人よ、いま巡礼のようにあなたの許を秘かに訪れ、熱情に満ちたこの私があなたとともにあるのを見ることができたなら、甘美なあなたから私は去ったりはしないでしょう。あなたの許から（……）離れた私は決して塞がらない傷をいやというほど味わい知りました。トリス・タンもイゾルデをこれほど深くは愛しませんでした。あなたに少しも会えないことは、私には、まさしく死と思われます。

愛が「成就後」に惹きおこす苦しみについて語るためには、まずは「成就」の幸福自体を達成することが不可欠である。この明々白白たる「公理」は、ジャコモの作品間に張りめぐらされた、物語的性格を帯びたマクロテキストの網を垣間見させてくれると同時に、各々のコマの全体像における配置場所についてヒントをあたえてくれることになる。各コマがすべて同じ金髪の婦人について語っているならば、カンツォーネ *Madonna mia, a voi mando* および *Meravigliosa-mente* からの引用はほぼ確実に「成就前」、*Dolce coninzamento* からの引用はまさに幸せな「成就」の瞬間に位置づけられよう。他方、デイス

コルド *Dal core mi vene* からのそれは、すでに全篇を引用した *S'io doglio no è meraviglia* と同様、「成就後」に位置づけられることになろう。*Meravigliosamente* については、「成就前」の位置づけに疑問の余地は一切ない。引用箇所末尾の「求愛」（「あなたの貴重なる愛を、ダ・レンティーノ家に生まれた公証人にお与えください」）を読むだけで十分であろうが、さらに同カンツォーネの 14-18 行目——「ご存知かどうかは知りません、私が誠実な心からあなたをいかに愛しているかを。恥ずかしがって私はこっそりあなたを見つめるばかりで、あなたに愛を明かさないので」⁵⁰⁾——を加えることもできよう。他方、*Madonna mia, a voi mando* については、引用に掲げられていない第 1 聯を読まなければならない。「貴婦人よ、喜んでわが溜息をあなたに送らしましょう。長く愛してきたにもかかわらず、いかにあなたに恋し、誠実に愛してきたかを語り明かすことができませんでした。懼れゆえに、あなたには〔愛している〕素振りすら見せなかったのです」⁵¹⁾。かくして、*Madonna mia, a voi mando* もやはり「成就前」に位置づけられることは明白であるが、このカンツォーネの 43-44 行目「あなたを包むさまざまな美を蠟に象った時」（«le bellezze d'intorno» は難解だが、「[あなたを] とり囲む美」、すなわち「あなたを飾る美」と解釈しておく）には、エマヌエーレ・トレーヴィが適切に指摘しているように⁵²⁾、トマ『トリスタン物語』が伝える「彫像の部屋」（«salle aux images»）⁵³⁾のエピソードへの暗示が含まれている。ただし、トマにおいては、「彫像の部屋」はトリスタンと白い手のイゾルデの結婚後に位置づけられている（ジャコモは、「蠟」に「記憶」という比喩的な意味を重ねながら⁵⁴⁾、トマがあたえてくれる題材を「成就前」に移すことによって改変したのであろう）。*Dolce coninzamento* は、その第 2 聯の韻律構成（7 ab, ab; ccb, ccb）が *S'io doglio no è meraviglia* のそれ（8 ab, ab; ccb）ときわめて類似しており、格別の注意に値する（*Dolce coninzamento* の聯は、一般に、7 ab, ab; ccd, eed のパターンにしたがって書かれているが、第 2 聯のみは e=c, d=b という特殊構成になっている。ただし、7 ab, ab; ccd, eed にしても、それがジャウフレ・

ルデル *Lanquan li jorn son lonc en mai* の韻律構成 [8 ab, ab; ccd] にきわめて類似していることは否めまい)。 *Dolce coninzamento* と *S'io doglio no è meraviglia* の両者は、聯の韻律構成の点からも、イゾルデ風の婦人の存在という点からも、互いに近しいのである。ディスコルド *Dal core mi vene* は、テーマ的にはトルバドール文学の「恋人への挨拶」(salut d'amor) と分類されるジャンルにいささか類似した作品で、詩人が遠く離れている恋人に再会を求めて書き送った一種のラヴ・レターである⁵⁵⁾。ちなみに、ディスコルドからの引用箇所には、トリスタン伝説、ジャウフレ・ルデルおよびアルナウト・ダニエルのセステイーナの3つの材源が合流・融合していることに注目しておく。「巡礼」(«romeo») に変装したトリスタンに関しては、コンティーニ⁵⁶⁾ が『円卓騎士物語』(第64章)のエピソード⁵⁷⁾を参照せよとしているが、本稿の視点からすれば、ジャウフレ *Lanquan li jorn son lonc en mai* 第33-35行目——「ああ、あの地に巡礼として行けたなら！ 私の巡礼杖とマントが彼女の美しい目によって見つめられるように」⁵⁸⁾——の記憶が転移した可能性も排除できまい。しかしながら、正反対の極に位置したジャウフレとトリスタンがジャコモの一節の中で共存していることを、いかに説明したらよいのだろうか。ジャウフレがトリスタンと絡み合わされているのは、ジャウフレが差し出す表現資材をジャコモが批判的な意図をもって転移させたのだと説明するのが、おそらくはもっとも合理的であろう。すでに論じた *S'io doglio no è meraviglia* でも、ジャコモはそのような批判的作業を行っていたからである。ジャウフレのカンツォーネが批判的に繰り返し利用すべき資材の一種の「貯蔵庫」であったならば、仮説としては、「巡礼」(«romeo») はジャウフレに由来するとした方が経済的ではあるまいか⁵⁹⁾。他方、「秘かに訪ねる」(«venire ascoso») という、道ならぬ恋には不可欠の慎重な行動は、アルナウトのセステイーナ第14行目「彼女が秘かに部屋(寢室)に入れてくれたなら」⁶⁰⁾とよく調和する。アウレーリオ・ロンカッリヤがセステイーナの話者はトリスタンであると解釈していること⁶¹⁾を考慮するならば、調和はいつそ

う揺るぎないものとなろう。

最近ヴァレーリア・ベルトルッチ・ピッツォルツォが「カンツォニエーレ」(canzoniere) という用語に生じた「インフレーション」(つまり、「曖昧さ」および「不正確さ」)について嘆いているから⁶²⁾、この場合はおそらく「連作」(corona) という呼び方をした方がより慎重ではあろう。しかしながら、「カンツォニエーレ」と呼ぼうが「連作」と呼ぼうが、ここまでの本稿の展開が示したように、ジャコモの作品群の中には、イゾルデ風の婦人を題材にしたグループがはっきりと見分けられる。そして、このグループにはカンツォーネ *Uno disio d'amore sovente* も属していると、筆者は考える。カンツォーネが詩人とのその恋人のさし迫った別れについて語っているからである(44-46行目、「よそに行くことを考えているからです。どうしても旅立たねばならないのです」⁶³⁾を参照されたい)。問題のカンツォーネがイゾルデ風婦人のグループに属していると考えてやるなら、このカンツォーネがきわめて明らかな仕方であンドレアス・カペラーヌスに言及している理由もよく理解できよう。だが、*Uno disio d'amore sovente* の上述グループへの帰属については、すでに別の機会に論じたので⁶⁴⁾、ここでは詳細には立ち入らず、カンツォーネでは恋人が「もつとも麗しい婦人」(«Più-Gente») という「偽名・暗号」(senhal) によって呼びかけられていることだけを指摘しておきたい。言い換えれば、筆者が再構成を試みたイゾルデ風婦人のグループにおいては、「金髪の婦人」と「もつとも麗しい婦人」は同一人物だということである。フリオ・ブルニョーロは「[シチリアの]“大法廷”(Magna Curia)を活動の場としていた詩人たちは、オック語文学の伝統に連なる色彩豊かな偽名を決して用いなかった」⁶⁵⁾と書いている。フランチェスコ・ブルーニもまた、「偽名の欠如」(«assenza del senhal»)について語っている⁶⁶⁾。さらには、リーノ・レオナルディが「シチリア派の全作品を通じて、偽名の確実な例はない」⁶⁷⁾と書き、ジャンフランコ・フォレーナもやはりシチリア派における偽名の使用には懐疑的で、ジャコモにおける「もつとも麗しい婦人」の事例さえをも

疑問視していた⁶⁸⁾。しかしながら、彼らの立場は、少なくともジャコモ・ダ・レンティーニに限るなら、いささか緩和しなければなるまい。徹底的な調査を行なったわけではないが、以下のリスト（太字は引用者による強調）からも明らかなように、形容詞「*gente*」はしばしばイゾルデに適用されているからである。それゆえ、ジャコモによる偽名の使用を認め、「*Più-Gente*」という表記（PとGを大文字にして、2つの単語をハイフンで連結）を採用したダルコ・シルヴィオ・アヴァツレの決定⁶⁹⁾には賛同しなければなるまい。もともと、偽名としての「*Più-Gente*」は、ブルニョーロが指摘するように、それほど「色彩豊か」とは言えないかもしれないが（とりわけ、「*Bel Vezer*」「麗しき眺め」、「*Bon Vezi*」「よき隣人」、「*Aziman*」「磁石」など、トルバドゥールが用いた偽名と較べてみるなら）⁷⁰⁾。

べルール：vv. 1651 «Grant poor a Yseut la **gente**»; 2221 «Roine **gente**»; 2261 «Yseut, franche, **gente** façon»; 2633 «Yseut la **gente**»; 2851 «Yseut, la **gente**». ⁷¹⁾

トマ：Sneyd 1, v. 609 «**Gente** la sout, bele la set»（この例では、人称代名詞「*la*」は白い手のイゾルデを指していると思われるが、彼女は金髪のイゾルデと同じ名、同じ美貌を持つ女性である）⁷²⁾

ラインバウト・ダウレンガ：Non chant per auzel ni per flor, vv. 29-30: «Yseus **gen** / e bela». ⁷³⁾

さて、ボッカッチョ『フィローコロ』に眼差しを転じよう。この小説の第4巻に集録された「恋愛問題」のうち2番目のものは、恋愛の「成就後」1ヶ月もたたないうちに恋人を失ってしまう女性と、恋人との肉体的な交わりを「成就」できない女性とを対照させている。一方には追放に処せられた恋人を追いかけてゆき再会する術がなく、他方は肉体的にひとつになるためにさまざまな策を弄するものの、すべてが失敗に終わる。この2人の婦人のうち、より苦しんでいるのはどちらであろうか。フィアンメッタは、次のように裁

定を下している。

Noi terremo che quella che 'l suo amante ha perduto senta maggior dolore e sia più dalla fortuna offesa. ... E manifesta cosa è che se dolci cose mai non si fossero gustate, ancora sarebbero a conoscere l'amare. (IV, 24, 1-2).

恋人を失った女性の方がより大きな苦しみに喘ぎ、[気まぐれな] 運命からより大きな危害を加えられたと考えましょう。(……) 明らかなことですが、甘いものを決して味わったことがなければ、苦いものもまだ知らないということですから。

しかるべき変更を加えてやるなら、一方が、いわば、「ジャコモ＝トリスタンの苦しみ」を表わし、他方が「ジャウフレの苦しみ」を表わしていることは、^{たなごころ} 掌を見るよりも明らかであろう。しかし、ピーオ・ライナは最近復刻された論文「ボッカッチョ『フィローコロ』における恋愛問題のエピソード」⁷⁴⁾において、ジャン・ブレテル (Jean Bretel, 1210 ca. - 1272) とアダン・ド・ラ・アル (Adam de la Halle, 1245 ca. - 1287 ca.) の間で行なわれたテンツォーネやアダン・ド・ジヴァンシー (Adam de Givenci, 1220 ca. - 1270 ca.) とギヨーム・ル・ヴィニエール (Guillaume le Vinier, 活動期 13 世紀後半) の間で行なわれたそれとの類似について語りつつも、奇妙なことに、ジャコモ・ダ・レンティーニにもジャウフレ・ルデルにも、またアンドレアス・カペラーヌスからの上引用した箇所——そこでは、愛の 2 つの局面（「成就前」、「成就後」）で恋人たちが経験することになる「苦しみ」(passione) について語られていた——にも一切触れていない。『フィローコロ』への註釈の主要なものに限ってではあるが、すばやく調査してみると、「材源」の問題には一般に触れられておらず、唯一の例外アントーニオ・エンツォ・クワッリョはライナの簡略な指摘を繰り返しているにすぎない⁷⁵⁾。ライナの学殖には心から感服せざるをえないが、この場合は、その学殖から必ずしもよい結果が引き出されたとは思われない。おそらくボッカッチョの「材源」はもっと彼の手近かにあつ

たのではあるまいか⁷⁶⁾。たとえ、ボッカッチョが若い頃をすごしたアンジュー家(ナポリ)の宮廷の書庫には、フランスの詩人たちが含まれていた可能性はいくぶんか残されているにしても、フランスの詩人たちの作品がナポリの宮廷で読まれていたとするなら、その可能性がとりわけ高いのはアダン・ド・ラ・アルであろう。なぜなら、この詩人は、「ロベール2世ダルトワ(“シチリア晩禱の乱”で苦境に陥った叔父シャルル1世を助けるために駆けつけた)にしたがって、1283年イタリアに移動し、ほぼ確実にナポリのアンジュー家に公式に仕えることとなり、死ぬまでナポリにとどまった⁷⁷⁾からである。このアダンに対して、ジャン・ブレテルは「恋する男が意中の婦人に懇願する時、より懼れなければならないのはどちらであろうか。拒否されることだろうか、彼女をわがものとした後で失うことだろうか⁷⁸⁾と訊ねる。他方、アダン・ド・ジヴァンシーとギヨーム・ル・ヴィニエールは、「すぐに失われてしまうことになる喜びを享受することか、決して喜びに浸ることなく常に高貴に待ち続けることか⁷⁹⁾、どちらがましか、と論じ合う。ライナは後者の方が『フィローコロ』の第2「恋愛問題」により近いとしているが、フィアンメッタの判決理由(「明らかなことですが、甘いものを決して味わったことがなければ、苦いものもまだ知らないということですから」)がどこに由来しているのかを説明していない。筆者には、それが「なぜなら、すでに獲得したものを失う方が、期待しているだけの富をなくすより辛いことだからである」というアンドレアスの一節を自由に翻案したもののように思われる。

ダンテ・ダ・マイアーノとダンテ・アリギエーリが繰り広げた、「恋愛における最大の苦しみ」をめぐる論戦にもどって、訊ねよう、何を結論づけることができるかと。まず第1に、筆者の結論はバルビ/マッジーニおよびジュンタの説明を真っ向から否定する。「多くの人」(«manti»)という表現には、修辭的な要素がいささかも含まれていない。ダンテ・ダ・マイアーノの心の中では、「より大きな苦しみ」(«dol maggio»)は実体を伴わない影ではなかつ

た。「13-14世紀のイタリア文学」という「暗い森」(selva oscura)を通りやすくしてくれる、もっとも経済的な仮説は、ダンテ・ダ・マイアーノがトリスタン・タイプの苦しみに言及していると考え、「トリスタン支持派」と「ジャウフレ・ルデル支持派」の対立の伝統を想定することであろう。この伝統は少なくともアンドレアス・カペラーヌスにまで遡り、ジャコモ・ダ・レンティーニ、本稿の議論の対象である2人のダンテをへて、若き日のボッカッチョにまでたどり着く。アンドレアス、ジャコモ、ボッカッチョと3つの事例が揃っているから、この伝統の存在はすでに十分蓋然的である。そこにダンテ・ダ・マイアーノが属していたなら、この伝統はよりはっきりとした輪郭を具え、アントネッリが述べているように、「ある種の合理的確実性」を獲得するようになる。しかしながら、ライナが注目したフランス詩人たちの例をも考慮するならば、事例はすでに4つ以上揃っていることになる。われわれが関係しているのは、ひとつの「トポス」だと結論づけなければなるまい。各人はそれぞれの経験を通じて、「成就前」の恋の苦しみがいかに胸に重くのしかかり、心を引き裂くかを知っている。それゆえ、ダンテ・ダ・マイアーノの質問に対してアリギーリがあたえた回答には、何ひとつ申し分がないと考えるかもしれない。実際、アンドレアス自身も上に引用した箇所、「成就前」の恋の苦しみが深刻重大であることを認めている（「愛が秤の両側に等しく釣合う以前は、これ以上に大きな苦しみはない。(……)本当のことを言えば、いかなる者も片思いの恋人の不安を語り尽くすことはできない）。その結果として、ダンテ・ダ・マイアーノが「しかし、もっと大きな苦しみがあると、多くの人が述べております」と反論する時、それは議論を引き延ばすための単なる修辞だとみなされることになるのであろう。だが、13-14世紀の文芸環境においては、状況は異なっていた。「トリスタン支持派」と「ジャウフレ・ルデル支持派」の対立はすでにありふれた「トポス」と化していたかもしれないが、トリスタン・タイプの苦しみ——それが当時すでに例外的な少数者にのみ許された特権だったとしても——こそ恋愛の最大の苦しみであると考

える「多くの人」が実際に存在していたのである。

「多くの人」という表現が修辞であるという可能性を排除したならば、とり交わされた5篇のソネットにはいかなる性格づけをすることができるだろうか。筆者の見るところでは、「恋愛における最大の苦しみ」をめぐる論戦は、「参加者の各々が自由にみずからの意見を表明する討論」という専門的意味合いでの「テンツォーネ」として開始される。強調しておきたいのは、「報われない愛」こそが最大の苦しみだとするアリギエーリの回答を受けた後で、ダンテ・ダ・マイアーノは「テンツォーネ」として始まった討論を「パーティメン」(すなわち「選択し弁護すべき、2つないしはそれ以上の立場があたえられている討論」)に変換しようと試みているという点である⁸⁰⁾。しかしながら、その試みはあえなく失敗に終わる。アリギエーリが自らの意見に固執し、対話者のことばに耳を傾けることを拒むからにはほかならない⁸¹⁾。かくして、ダンテ・ダ・マイアーノがほのめかし討論の中に導入しようとした立場は^{リンボ}辺獄——そこは「実体を伴わない影たち」の住処である——に追いやられてしまい、「恋愛における最大の苦しみ」をめぐる論戦にトリスタン・タイプ^{タイプ}の苦しみと関係していることは、註釈者たちの目には見えなくなってしまうのである。そして、このテンツォーネは、本稿が再構築を試みた伝統(あるいはトポス)の失われた鎖の目として今日までとどまる結果となった。しかしながら、このテンツォーネをそれが元来属していた伝統にもどしてやるならば、ダンテ・ダ・マイアーノが第5ソネット *Lasso, lo dol che più mi dole* の末尾6行において、相手に対し自説を支持する「典拠」(«autorità» = 信頼のにおける権威ある書物)、「証拠」(«prov[a]») および「実例」(«saggio») の提示を求める理由も、より容易に理解できよう。ダンテ・ダ・マイアーノはアンドレアス、トリスタン伝説およびジャコモに支えられており、丁重なことば遣いの蔭に隠れて⁸²⁾、自分の勝利を確信することができたのである。加えてさらに、ダンテ・ダ・マイアーノに答える第6のソネットが散逸したわけではなく、アリギエーリが沈黙をもって答えることで論戦を意図的に放棄した

のであれば、通信が断絶する理由は、ますます晦渋になってゆく言語表現にばかり求めるべきではなかろう（ペツレグリーニの見解では⁸³⁾、相手と同じ仕方で難解に表現することを強いられたアリギエーリが辟易したことが、論戦中断の原因だとされてはいるが）。中断の原因は、むしろ、アリギエーリには相手が出しうる「典拠」に釣合うだけのものが欠如していたことにも求められねばならない。相手（つまりダンテ・ダ・マイアーノ）は、バルビ／マッジーニおよびジュンタの解釈とは反対に、引合いに出すべき「典拠」を実際心にもっていたし、しかも強力な「典拠」を複数提示しえたのである。他方アリギエーリは、自分の意見を支えるものとして、すでに第4ソネット *Non canoscendo, amico* の9-11行目——「友よ、私はほんとうに愛情をこめて愛したことがあるから、その点は確かだ。愛する者が愛し返されないなら、もっとも大きな苦しみを味わうことになる、しっかりとわきまえておかれよ」⁸⁴⁾——で抛り所にした「(みずからの) 体験」に加えて、せいぜいジャウフレ・ルデルしか挙げられなかったものと思われる。

*

さて、諺の元来の意味をしばし忘れて「ことば遊び」に耽るなら、「灯台の下もしっかり見ながら」港に入るべき時である。しかし、碇を下ろす前に、本稿の主題であるソネット5篇の帰属に関するサンタンジェロの提案に触れておきたい。バルビの解決策がより経済的であると、筆者は進んで認める。また、「ダンテ・ダ・マイアーノの方がアリギエーリよりも年上だと思われているが、それを裏づける史料はない」、と主張するバルビの支持者たちにも、筆者は反対しない。にもかかわらず、サンタンジェロの提案に強い魅力を感じ続けていることを、筆者は告白する。なぜなら、その提案によって、若きアリギエーリの読書経験に含まれたフランス文学を、一部なりとも、垣間見ることが可能となるからである。アリギエーリが「恋愛における最大の苦しみ」とはトリスタン・タイプのそれであると考えていたなら、本稿で論じたテンツォーネは、やはり若きアリギエーリの作である別のソネット、*Guido, i'*

vorrei che tu と容易に結びつくことになる。*Guido, i' vorrei* は、気象条件に左右されることなく航海する魔法の「船」(«vasello») について語っているからである。この「船」に関して、コンティーニは長詩『愛の海』(*Mare amoroso*) の第 212-16、220-21、226-29 行目を参照せよとしているが⁸⁵⁾、ライナが今度は適切に指摘したように⁸⁶⁾、『散文トリスタン物語』(写本 fr. 757) に読まれる「喜び・楽しみの船」(«nef de joie et de deport») ⁸⁷⁾ と関連づいた方が興味深い。しかし、この件に関してはっきりとした立場をとる前に、トリスタン伝説がダンテ・ダ・マイアーノにもやはり同じ程度に馴染み深いものでなかったかどうか、彼が残していった作品を注意深く読み返して、検討した方が慎重であろう⁸⁸⁾。他方、バルビの提案を受け入れるとなったら、ソネット *Provedi, saggio, ad esta visione* (ダンテ・ダ・マイアーノの作) で、ある婦人から詩人が受けとる「シャツ・肌着」には、トリスタン伝説への暗示が含まれていると解釈できるであろうか。ソネットの最初 8 行を読み直してみよう。

Provedi, saggio, ad esta visione,
 e per mercé ne trai vera sentenza.
 Dico: una donna di bella fazzone,
 di cui el meo cor gradir molto s'agenzia,
 mi fé d'una ghirlanda donagione,
 verde, fronzuta, con bella accollienza;
 appresso mi trovai per vestigione
 camiscia di suo dosso, a mia parvenza.⁸⁹⁾

賢明なる者よ、この幻視に注意を払ってくれ。そして、どうか、真意を引き出してくれ。こういうことなのだ。綺麗な顔だちの女が私に大歓迎で、葉もたくさん茂った緑の冠をプレゼントしてくれた。彼女の好意が得られるならば、わが意にも大いに叶うこと。その後で、着るものには、見たところ、彼女の丈と思しき肌着を見つけた。

ルチャーノ・ロッシは、イゾルデの「シャツ・肌着」のテーマがトルバドゥールやトルヴェールらの間にいかに普及していたかを跡づけているが⁹⁰⁾、ダン

テ・ダ・マイアーノのソネットでは暗示はあまりも一般的で漠然としているから、詩人に「シャツ・肌着」を贈る「綺麗な顔だちの女」をイゾルデと同一視するのはなかなか難しい（もし詩人が婦人の金色の髪に言及していたなら、解釈はすでに大きく異なっていたであろうが⁹¹⁾）。にもかかわらず、「処女性」のシンボルであるイゾルデの「シャツ・肌着」は、読者の想像力をエロスの領域へと導きながら、ダンテ・ダ・マイアーノが提示する「幻視」の解読を少なくとも助けてはくれるであろう（実際、ソネットの末尾6行で、「幻視」ははっきりとエロティックな方向に展開してゆくが、意地の悪い沈黙が愛の場面のフィナーレを断ち切る。「それで、聞いてくれ、大いに大胆になって私は彼女を抱擁し始めたのだ。抗うどころか、笑っていた、この別嬪は。こんな具合に笑っているから、たっぷり接吻してやった。これ以上は言わない。彼女が言わないように約束させたからだ」⁹²⁾）。

サンタンジェロが提案した作品帰属には、もうひとつ別の長所もある。それが、アンドレアス・カペラーヌスと若きアリギエーリとの関係を「補正」することを可能にしてくれるからである。ライナはやはり最近復刻された論文「アンドレアス・カペラーヌスの著作の歴史に関する3つの研究」において、ジャンニ・アルファーニ、ガイド・カヴァルカンティおよびチーノ・ダ・ピストーイアがアンドレアスに直接的に言及していることを指摘しつつも⁹³⁾、アンドレアスがアリギエーリに残していった痕跡をたどることができなかった⁹⁴⁾。サンタンジェロの提案にしたがうならば、本稿の主題であるテンツォーネに参加した若きアリギエーリには、いささか隠れていてライナが見落としたのも無理からぬことかもしれないが、アンドレアスの痕跡が少なくとも1つは残っていることになる。バルビの作品帰属を受け入れるにしても、確かなのは、ダンテ・ダ・マイアーノを相手にして展開されたテンツォーネ「恋愛における最大の苦しみ」を通じて、若きアリギエーリが典型的なまでにアンドレアス的な「恋愛問題」に参加したということである。

最後に、サンタンジェロの提案のうち、筆者にはまったく説得力が欠け

ていると思われるのは、ダンテ・ダ・マイアーノ作のソネット *Null'omo pò saver* についての解釈である。サンタンジェロは、このソネットをテンツォーネ「恋愛における最大の苦しみ」を構成する5篇の「上流」、すなわち第1ソネットの前に位置づけようと試みている。この提案をするにあたって、サンタンジェロはおそらく、13世紀にはテンツォーネを構成する作品を結び合わせるのに1つないしは2つの韻が一致していれば十分だったという自説を抛り所にしたものと思われる⁹⁵⁾。実際、ソネット *Null'omo pò saver* はテンツォーネの第1、第2ソネットとわずかに脚韻「-ore」を共有しているのみである。しかしながら、サンタンジェロの作品帰属にしたがうならば、「報われない愛」こそが最大の苦しみであると頑迷に主張するのはダンテ・ダ・マイアーノである。同じダンテ・ダ・マイアーノが、同じテンツォーネにおいて、問題のソネットの末尾6行に読まれるようなことを、どうして書くことができたのだろうか。筆者には理解できない。末尾6行は、「あなたに恋して、あなたから獲得した極上の喜びは、私には甘美なありがたい幸福でした。これまで味わったどのような幸福にもまさって。その喜びをあなたから取り上げられた今となっては、かつて苦しんだ誰よりも大きな（あるいは深い）苦しみを嘗めている私です」⁹⁶⁾と書かれており、詩人が「(恋愛)成就後」の苦しみを語っていることは明白だからである。ソネット *Null'omo pò saver* の位置づけに関するサンタンジェロの提案と、同じサンタンジェロが提案したソネット5篇の作品帰属とは、「それを許さぬ矛盾のゆえに」(「地獄篇」第27歌120行)、調停も両立も不可能である。すでに述べた2つの長所とは異なり、ソネット *Null'omo pò saver* をめぐるサンタンジェロの提案は1280年代初頭の文化環境を少しも垣間見させてくれない。その文化環境の中で、若きダンテ・アリギエーリはダンテ・ダ・マイアーノとともに暮らし、おそらく共通の文化遺産(そこには、グイトーネの詩法はもちろんのこと、アンドレアス・カペラーヌスの著作やトリスタン伝説が含まれていたはずである)を分かち合っていたものと思われる。その文化環境の思い出は、長い歳月をへた後、

パオロとフランチェスカの歌の詩句に編み込まれることになる。「哀れな状況（«miseria»）に陥って、幸せだった時のことを思い出すことほど、大きな苦しみはありません（«nessun maggior dolore»）。そのことは、あなたの導師（＝ウエルギリウス）もご存知のとおりです」（「地獄篇」第5歌 121-23行）⁹⁷⁾。この一節において、フランチェスカは«dol maggio»ときわめて類似したシンタグマ«maggior dolore»を用いているだけではなく、愛が幸福な成就と遂げた後で陥った「不幸」（«miseria»）について語っている。

註

- 1) 本稿は、2011年3月23日パドヴァ大学ロマンス語ロマンス文学科（Dipartimento di Romanistica）にて行ない、同年6月8日ミラノ大学近代語近代文学科（Dipartimento di Filologia Moderna）にて若干の変更を加えて繰り返された報告を基にしている。「パドヴァ文献学言語学サークル」（Circolo Filologico Linguistico Padovano）にて話す機会をあたえてくださったフリオ・ブルニョーロ教授には心より感謝する。また、パドヴァで行なった報告をいささかながら深めることを可能にくださったマリア・ルイーザ・メネゲッティ教授ならびにチェーザレ・セグレ教授にも心より感謝する。イタリア語原稿は、「Medioevo letterario d'Italia」7（2010, ma 2012）, pp. 9-28 に、すでに掲載されている。
- 2) F. Pellegrini, *La tenzone del «Duol d'amore» fra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, in «Bullettino della Società dantesca italiana», n.s. XXIV（1917）, pp. 160-168, a p. 164.
- 3) D. Alighieri, *Per pruova di saper*, vv. 9-11, in Id., *Rime*, Edizione Nazionale a cura di D. De Robertis, 3 voll. in 5 tt., Firenze, Società dantesca italiana - Le Lettere, 2002, V, p. 442. Cfr. D. Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMEL-Ed. del Galluzzo, 2005, p. 438.
- 4) *Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte* [しかし、実際には11巻から構成されている], Firenze, Eredi di F. Giunta, 1527. Cfr. *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, a cura di D. De Robertis, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1977, II, cc. 137 v. - 139 r.
- 5) D. Alighieri, *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956, p. 159.
- 6) D. Alighieri, *Rime*, a cura di M. Barbi, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, a cura di M. Barbi et al., Firenze, Bemporad, 1921, pp. 55-144, alle pp. 67-

69. Cfr. Alighieri, *Rime della «Vita Nuova»*, cit., pp. 159-161. しかし、『ジュンティ版古歌集』の作品帰属を同じ仕方で訂正することは、バルビよりも先に、ペッレグリーニによって提案されていた。Cfr. Pellegrini, *La tenzone*, cit., p. 160: «Comincia [...] Dante da Maiano col sonetto *Per pruova di saper com' vale o quanto*. Risponde Dante Alighieri col sonetto *Qual che voi siate, amico, vostro manto*. Segue il sonetto *Lo vostro fermo dir, fino ed orrato*, in logica correlazione con quello che precede; se non che, mentre il contesto dice chiaro che qui abbiamo la controrisposta del Maianese, esso porta per titolo: “Risposta di Dante Alighieri a D. da Maiano”. Dopo questa stortura, da correggere senza esitazioni, segue il sonetto *Non canoscendo, amico, vostro nomo*, questa volta ragionevolmente ascrivito all'Alighieri; e il dibattito è concluso, o meglio resta in tronco, con un'ultima battuta del Maianese: *Lasso, lo dòl che più mi dòle e serra*» (ダンテ・ダ・マイアーノが、ソネット *Per pruova di saper com' vale o quanto* をもって、[……] 開始する。ダンテ・アリギエーリがソネット *Qual che voi siate, amico, vostro manto* をもって答える。ソネット *Lo vostro fermo dir, fino ed orrato* が続き、先行のソネットと論理的に関連している。しかしながら、脈絡からすると、ダンテ・ダ・マイアーノの反論がここに位置していることは明白であるにもかかわらず、表題は「ダンテ・アリギエーリのダンテ・ダ・マイアーノへの返答」となっている。躊躇することなく訂正すべきこの誤りの後には、ソネット *Non canoscendo, amico, vostro nomo* が続き、今度は正しくアリギエーリの作とされている。討論はダンテ・ダ・マイアーノの最後の返答をもって締めくくられる、というよりはむしろ、中断される)。

- 7) D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, in Id., *Opere minori*, t. 1, p. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, pp. 249-552, alle pp. 300-308. 言うまでもなからうが、コンティーニの註釈は 1939 年 (Torino, Einaudi) に遡る。
- 8) Dante da Maiano, *Rime*, a cura di R. Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 152-163.
- 9) Alighieri, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, pp. 441-446; Id., *Rime*, edizione commentata a cura di De Robertis, cit., pp. 435-446.
- 10) D. Alighieri, *Rime giovanili e della Vita Nuova*, a cura di T. Barolini, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 56-72.
- 11) D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Id., *Opere*, vol. 1, ed. diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744, alle pp. 92-114.
- 12) S. Santangelo, *Dante Alighieri e Dante da Maiano*, in «Bullettino della Società dantesca italiana», n.s. XXVII, 1920, pp. 61-75.
- 13) F. Montanari, *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968², pp. 2-3.
- 14) *Dante's Lyric Poetry*, a cura di K. Foster e P. Boyde, 2 voll., London ecc., Oxford University Press, 1967, I, pp. 4-11; II, pp. 6-19. フォスター／ボイドの選択に、H. Wayne Sto-

rey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York e London, Garland, 1993, p. 145 は、好意的に次のように記している。「Boyd's reassignments of the sonnets, reversing Barbi's conservative - and now canonical - attributions, certainly restore a more reasonable sequence to the exchange. [...] The Giuntina's erroneous sequence of attributions undermines the heretofore favored status of even the most conservative philological reconstructions attempted in this case, methodologically necessitating the abandonment of the Giuntina's designations for Boyd's assignments of authorship based on the poems' contents」(バルビによる保守的な作品帰属は今ではカノン化しているが、ボイドはそれを逆転させて [5 篇の] ソネットの作者推定をやり直した。ボイドによる作品帰属の方が、テンツォーネにより合理的な展開をあたえることは確かである。[……] 文献学的手法によってこの件に関して試みられたもつとも保守的な再構築は、これまでは好まれて信望を集めてきたが、『ジュンティ版古歌集』の誤った作者表示によって基礎を揺るがされ、方法論的には『ジュンティ版古歌集』の表示を捨て去り、ソネット [5 篇] の内容に基づいたボイドによる作品帰属を選ぶことが避けがたくなる)。簡略化して要約するならば、ストーリーが「伝承に関する文化的方針」(ivi, p. 144: «cultural politics of transmission». 参考までに、この表現は、別の箇所では、«literary politics of editorial transmission» [p. 132], «cultural orientations of transcription» [p. 134], «editorial interpretation» [p. 144] とも言い換えられている) と呼ぶものの視点から、すべての転写は異なった出来事であって、写字生が属していた環境——そこで写字生はさまざまな動機や計画をもって暮らしている——にしたがって区別されねばならない、とストーリーは考える (cfr. p. xxvi)。この見方からすると、すべての転写された詩作品は「その場の状況に適合するよう特殊化されたパフォーマンス」(p. xxvi: «situation-specific performance») だと捉えられることになる。ストーリーの興味深い視点に立つなら、『ジュンティ版古歌集』の編者・制作者は自らの「材源」(すなわち、今日行方不明になっている写本) に対して大きな自由を行使しえたことになる。その場合、肝心なのは、『ジュンティ版古歌集』の編者・制作者が自分にあたえられた自由をどのような仕方、どの程度まで、何を目的として用いたのか、を特定化することであろう。しかしながら、ストーリーがその著書でこの点に具体的にとり組んでいるとは思わず、そのことはフォスター／ボイドに対する彼の支持をやや脆弱化する結果になっている。ストーリーの論理にしたがうならば、フォスター／ボイドの選択は『ジュンティ版古歌集』の編者・制作者が抱いていた「伝承に関する文化的方針」に照らして検討されねばならないはずなのに、その作業はまったく欠如しているのである。ストーリーの見解には反するが、バルビの作品帰属を選択しても、本稿の主題であるテンツォーネは完全に整合的に理解できるのであるから、その作業の欠如はますます重大と言わねばなるまい。

- 15) D. Alighieri, *Œuvres complètes*, a cura di A. Pézard, Paris, Gallimard (Pléiade), 1997, pp. 111-120 [初版 1965 年].
- 16) Pellegrini, *La tenzone*, cit., p. 164: «per via delle rime equivoche da interpretare secondo il senso diverso attribuito di volta in volta allo stesso vocabolo, o da risolvere negli elementi costitutivi».
- 17) D. Alighieri, *Rime*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti, 1979, p. 22: «Di questi versi riesce - almeno al curatore - assai arduo tentare una parafrasi e una spiegazione».
- 18) Alighieri, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, p. 443: «chi non è amato, s'elli è amadore». Cfr. Alighieri, *Rime*, ed. comm. a c. di De Robertis, cit., p.440.
- 19) Alighieri, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, p. 444: «Dite ch'amare e non essere amato / ène lo dol che più d'Amore dole, / e manti dicono che più v'ha dol maggio». Cfr. Alighieri, *Rime*, ed. comm. a c. di De Robertis, cit., p.441.
- 20) Alighieri, *Rime*, a c. di Giunta, cit., pp. 102-103: «le buone maniere consigliano di attribuire una diversa opinione non a se stessi ma molti innominati».
- 21) Ivi, p. 104 (commento al v. 11): «al solo scopo di far proseguire la tenzone». 「多くの人」がただテンツオーネを長引かせるための口実であると、ジュンタと同様、断固たる調子で述べているのはパッツアッリヤである。Cfr. M. Pazzaglia, *Lo vostro fermo dir fino ed orrato*, in *Enciclopedia dantesca*, diretta da U. Bosco, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984 (2a ed. riveduta), III, p. 695: «La tematica è sempre quella della casistica cortese, e così pure il tono generale del discorso, in cui il nuovo svolgimento meditativo appare mero pretesto a raffinate variazioni stilistiche e all'ostentazione del proprio tecnicismo» (主題は相変わらず宮廷風の恋愛問題であり、話の全体的調子にも変化はない。思索の新たな展開は文体に洗練された変奏を施し、自分の技法を誇示するための単なる口実にすぎないようだ)。
- 22) Alighieri, *Rime*, a c. di Giunta, cit., p. 104 (commento al v. 11): «esiste in realtà un dolore più grave».
- 23) Cfr. Alighieri, *Rime della «Vita Nuova»*, cit., p. 166 (commento al v. 11): «Questi “molti” possono essere un po' inventati per voglia di giustificare la replica; ma effettivamente si facevano dai trattatisti di casistica amorosa quistioni di tal genere. Basti citare il *De amore* di Andrea Cappellano».
- 24) R. Antonelli, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in “*Vaghe stelle dell'Orsa ...*”. *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Marsilio, 2005, pp. 41-75, a p. 64: «un indizio può costituire un caso, due indizi un sospetto, tre indizi una probabilità; più di tre indizi una ragionevole certezza o comunque un possibile sistema di cui dobbiamo render conto in sede critica». D. Del Puppo e H. Wayne Storey, *Wil-*

kins nella formazione del canzoniere di Petrarca, in «Italice», LXXX, 2003, pp. 295-312, a p. 298 は、コーエン (L. Jonathan Cohen) に依拠しながら、「証拠」(prova) とは「検証された事実から蓋然的に引き出されることに依拠してもかまわないが、蓋然的な事実から確実に引き出されるものに依拠してはならない何か」(«qualcosa che può dipendere da ciò che probabilmente si deduce dai fatti ‘accertati’, ma non può dipendere da ciò che si deduce certamente dai fatti ‘probabili’») だと定義している。この視点からすると、アントネッリの観察が方法的原理として十分よく機能を果たすためには、「手がかり」(«indizio») の概念をいっそう精密化することが必要であろう。明らかなことであるが、検証された相互に類似した事実のみが「有効な手がかり」として認められねばならない。本稿の場合、「手がかり」は、本稿で調査対象とした作家たちにおいて、恋愛の「成就前」と「成就後」の苦しみが繰り返し対照的に組み合わせられていることを検証することによって初めて「有効性」を獲得する。しかしながら、文学研究において、事実が検証されるためには、どのような条件を満たさねばならないのであろうか。残念ながら、デル・プッポ／ストーリーは「検証された事実」を明確に定義しているようには思われぬ。「検証された事実」とは「史料に書かれていること」だとして、彼らが浅薄さの過ちを犯すとは思われぬ(史料には、周知のように、たくさんのさまざまな間違いが含まれているのであるから)。加えて、文学研究にあつては、文字には書かれていないことがきわめて重要であり、実際、本稿の場合、ダンテ・ダ・マイアーノが「暗黙の前提」としていることの把握が、テンツォーネ「恋愛における最大の苦しみ」の解釈を決定的に条件づける。いずれにせよ、「検証された事実」の定義はデル・プッポ／ストーリーが考えている以上にデリケートな問題である。それゆえ、ここでは、文学研究において経験的によく機能している実践からあまり遠ざからない方が慎重であろう。もちろん、ウィルキンズおよびその思考方法に対して、デル・プッポ／ストーリーが投げかけた疑念が有効だと認めることに、筆者は吝かではないが。

25) M. Delbouille, *Les “senhals” littéraires désignant Raimbaut d’Orange et la chronologie de ces témoignages*, in «Cultura neolatina», XVII, 1957, pp. 49-73.

26) Ivi, p. 72: «Chacune de ces hypothèses trouve d’ailleurs un appui dans la vraisemblance des deux autres, la concordance des trois cas étant pour le moins singulière». デル・プッポ／ストーリーの視点(本稿註 24 参照)からすれば、デルブイユは厳密にはアントネッリの原理の適用例とはできないことになろう。デルブイユが3つの偽名(senhal)について提示しているのは3つの仮説にすぎず、仮説は「検証された事実」ではないからである。にもかかわらず、デルブイユの思考方法は3つの(本稿註 24 で明確化した意味での)「有効な手がかり」が文学研究においていかなる価値を持ちうるかを、はっきりと示している。また、ラインバウト・ダウレンガを指す偽名に関

する自説の、「手がかり」としての有効性を確信することなしには、デルブイユは引用した文言を書かなかつたであろう。他方、デル・プッポ／ストーリーに対しては、たとえば、ある校訂版テキスト（それは常に仮説である）に基づいて解釈（これも常に仮説である）を構築することが不可能なのかどうか、と問い糾してみるのが適切であろう。もし不可能であるなら、文学研究の少なからぬ部分に対してきわめて深刻な影響が及ぶことになる。それゆえ、デル・プッポ／ストーリー（というよりもむしろ、彼らが支柱としているコーエン）の考えはあまり極端に押し進めない方が安全であろう。

- 27) ジャコモ、ダンテ・ダ・マイアーノ、ボッカッチョを結ぶ系譜に関しては、拙論 *Tre fonti di Giacomo da Lentini: Andreas Capellanus, Jaufrè Rudel e leggenda tristaniana*, in «Lingua e letteratura italiana» (Università di Tokyo, Facoltà di Lettere), IV, 2008, pp. 29-46で論じたことを、見直し深めながら繰り返す。見直し深められた点は主として、当時は利用できなかったロベルト・アントネッリの註釈（本稿註32参照）が刊行されたこと、『円卓騎士物語』に含まれたトリスタンの「ソネット」（本稿註45参照）が「発見」されたことに基づいている。
- 28) Andreas Capellanus, *De amore*, I, i (Andrea Capellano, *Trattato d'amore*, a cura di Salvatore Battaglia, Roma, Perella, 1947, p. 4): «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus».
- 29) Ivi, pp. 4-7.
- 30) 参考までに、ヴァティカーノ・バルベリニアーノ写本 (XLVI-28, ff. 51-86) に収録された俗語訳を、サルヴァトーレ・バッタツリヤが示しているヴァリアンテ（異文）から再構築して、引用しておく（cfr. Capellano, *Trattato d'amore*, cit., pp. 4-7）。簡略のため、若干の省略を行なう。
- «Che amore sia passione, a vedere è lieve: imperciò che anzi che l'amore tocchi ambedue le parti, non è maggiore angoscia, imperciò che sempre l'uno delli amanti teme che l'amore suo non venga a compimento, e ch'e' non lavori invano. Anco teme romore di gente, e ogni cosa teme che nuocere li potesse per alcun modo, imperciò che cose non compiute si guastano per poco turbamento. [...]
- Poi che l'amore si compie per ambedue le parti, non minori nascono le paure: teme ciascuno delli amanti non quello che ha accattato per molte fatiche, per lavoro altrui si perda; la qual cosa più pare grieva che s'elli avesse avuta speranza ed ella non li avesse portato niuno frutto, perciò ch'è maggiore dolore perdere le cose ch'egli hae, che quelle in cui hae avuta speranza. [...]».
- 31) Cfr. M. Picone, *La tenzone de amore fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a cura di M. Pedroni e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 13-31, alle pp. 26-27 (n. 35).
- 32) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, Milano,

Mondadori, 2008, p. 404. D. Alighieri, *Vita Nuova*, II, 2: «io la vidi quasi da la fine del mio nono» (私は9歳の終わり頃彼女を見た) の用例からも窺われるとおり、時間や場所に関係する表現で今日のイタリア語ならば前置詞 «a» が用いられるところで、13世紀にはしばしば «da» が用いられている。それゆえ、「ven da core」は「心に生じる」を意味する可能性もあるが、ここでは以下のように考えて「心から生まれる」と訳した。目は確かに愛の端緒にはなりうるが、ソネットの9行目以下の（ここでは引用しなかった）記述に照らすならば、外界からのすべての印象を消極的に受け容れるにすぎず、それ自体では完全に愛を発生させるには不十分である。受け容れられた印象に心が働きかけることによって、初めて愛が完全な形で発生するのであるならば、心の働きにも「愛の発生」に関する原因的な要素が具わっていることになる。それゆえ、「ven da core」にはそのような原因的な意味合いを込めて「心から」と書かれていると解釈できる。

- 33) Ivi, pp. 301-02. ちなみに、ジャコモのカンツォーネの12-21行目 («s'eo veggendo avea allegranza, / or no la veggio ò pesanza / mi distringe e tene mano. / Lo meo core eo l'aio lassato / a la dolce donna mia: / dogliomi ch'eo so' allungiato / da sì dolce compagnia; / co'madonna sta lo core, / che de lo meo petto è fore, / e dimora in sua bailia») は、ベルナルト・デ・ヴェンタドルン *Tant ai mo cor ple de joya* の29-36行目 («et ai ne a ma deviza / tan de benanansa, / que ja1 jorn que l'aurai viza, / non aurai pesanza. / Mo cor ai pres d'Amor, / que l'esperitz lai cor, / mas lo cors es sai, alhor, / lonh de leis, en Fransa») 「自分の望みどおりに [？別れても？]、私はたいへんな幸せを享受している。彼女にまみえることになる日には、私は苦しむことはないだろうから。私の心・心臓はいい人とのそばにある。魂があそこへと馳せて行くからだ。だが、肉体は別の場所、彼女から遠く離れて、ここフランスにある」への微妙な言及を含んでいる。ジャコモはベルナルトから、いくつかのテーマ（「肉体から遊離する心・心臓」、「恋人と詩人とを隔てる」距離）だけではなく、押韻語 «pesanza»（悲しみ）をも引き出している。ジャコモのカンツォーネでは «pesanza» は «allegranza»（喜び）と押韻しているが、他方ベルナルトのカンツォーネでは «pezansa» は «benanansa»（幸福）と押韻している。この変更は、ジャコモがベルナルトの作品と交わした微妙な対話の成果であろう（実際、「allegranza」とは «benanansa» の特殊な一形態、具体的な一結果にほかならない）。それというのも、ジャコモは動詞「avere」にも若干の変更を加え、ベルナルトでは未来否定形で置かれていたのに対して、現在肯定形を使用しているからである（ジャコモが今では失われてしまった恋人の姿を嘆いているのに対して、ベルナルトは恋人の姿を将来ふたたび見ることに願いをかけている）。このような観点からすると、ジャコモのカンツォーネが25行目で «bona-ventura» を押韻語として用いているのは、ベルナルトの作品、6行目の押韻語 «l'aventura» のヴァ

リエーションだとみなしうるだろう。A. Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torracca e altri contributi*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 46 は、筆者がここで指摘した類似に気づいていない。ロベルト・アントネリはジャコモのカンツォーネの「書き出し」とベルナルト・デ・ヴェンタドルン *No es meravelha s'eu chan* のそれが類似していることを適切に指摘しているが、ここで論じたジャコモの詩行に関しては、*Tant ai mo cor ple joya* に少しも言及していない (cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., pp. 300 sgg.). *Tant ai mo cor* のテキストには、C. Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Niemeyer, 1915, p. 261 を使用した。33 行目の意味については、アッペルの解釈 (268 頁) にしたがって、「私は心・心臓は愛のそばに持っている」、すなわち「私の心・心臓はわが恋人のそばにある」の意味にとっておく。これに対して、J.L. Deister, *Bernart de Ventadour's Reference to the Tristan Story*, in «Modern Philology», XIX, 1921-22, pp. 287-296, a p. 292 は、「pres」を動詞 «prendre» の過去分詞であり、「〜に夢中になっている、すっかりほれこんでいる」 («épris de») の意味だと解釈している。1154 年にエレオノーラ・ダクイターニアが英国に旅立ち、その直後にフランスにとどまったベルナルトが、エレオノーラとの別れを嘆いて *Tant ai mo cor* を書いたと見られているが、この解釈を受け入れるにせよ拒否するにせよ、忘れてならないのは、ベルナルトのカンツォーネで展開されているテーマが「(恋人の) 失われた姿・眺め」にほかならないという点である。

- 34) Cfr. M.L. Meneghetti, *Una vida pericolosa. La 'mediazione' biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel*, in «Cultura neolatina», XL (1980), pp. 145-63. 強調しておかねばならないのは、ジャコモ・ダ・レンティーニはジャウフレ・ルデルのカンツォーネ *Lanquan li jorn son lonc en mai* を、「伝記」およびその作者があたえてくれる展望にしたがって読んだということである。
- 35) *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, a cura di G. Chiarini, L'Aquila, Japadre, 1985, p. 92: «qu'enaissim fadet mos pairis / qu'ieu ames e non fos amatz».
- 36) Cfr. R. Antonelli, *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, 4 voll., Modena, Mucchi, 1989, I, pp. 35-75, a p. 60; *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., pp. 299-301.
- 37) 「金の編み毛」 («bronde trezze») もやはり、ベルナルト・デ・ヴェンタドルン *Tant ai mo cor* の 45-48 行目 («plus trac pena d'amor / de Tristan l'amador, / quen sofrí manhta dolor / per Izeut la blonda») 「恋人トリスタンは金髪のイゾルデのためにたくさんの辛酸を嘗めたが、そのトリスタンよりも、たくさんの愛の苦しみに私は耐えている」(テキストについては、Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 262 を参照) を材源としているのかもしれない。もしこの解釈が正しければ、ジャウフレ・

ルデルの「遙かなる愛」の神話を批判的に書き換えるに際して、ジャコモは権威と抛り所を、アンドレアス・カペラーヌスに加えて、ベルナルトの中にも見出しえたことになろう。ともあれ、本稿註 33 で述べたことに鑑みるならば、カンツォーネ *S'io doglio no è meraviglia* におけるベルナルトの存在は疑いえないように思われる。

- 38) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 464.
- 39) サンタガタは、いま論じているジャコモの 2 つの作品がペト랄カの記憶の中に残していった痕跡をたどっている。Cfr. M. Santagata, *Poeti italiani del Duecento*, in Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 95-156, alle pp. 102-103.
- 40) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 300: «la separazione è addirittura ragione di un possibile rifiuto del paradiso».
- 41) Cfr. C.S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London ecc., Oxford University Press, 1981 [初版 1936 年], p. 12 e pp. 18 sgg. トルバドールおよび(マリーノにいたるまでの) イタリアにおける用例については、拙論「ペト랄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』(東京大学人文社会系研究科南欧言語南欧文学研究室紀要) III、2006 年、71-154 頁(とくに 71-121 頁)を参照されたい。その他の地域と時代に関しては、ゲーティエ『モーパン嬢』(第 12 章)から次の一節を引用するとどめておく。ここでは、テオドール(男)に変装した女主人公が、ロゼット(テオドールを熱愛しているが、その正体を知らない)の視点から自分を描いている。「[M]a prunelle est un ciel, ma bouche est un paradis plus souhaité que le véritable»(私の瞳は[彼女にとっては]天であり、私の口は天国、ほんとうの天国よりも望ましいものなのだ)。Cfr. T. Gautier, *Œuvres complètes*, vol. 5, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 295.
- 前述拙論のうち、今ここで問題としているトポスに関係した部分はほとんどが、ローマ大学・イタリア学会共催「国際ルネサンスシンポジウム」2001 年 11 月 16-18 日(東京外国語大学研究講義棟 101 大講義室)の際に行なったイタリア語による報告、*Su un luogo comune della lirica italiana: viso - riso - Paradiso* に由来している。報告の原稿は見直し、*Una tradizione: viso - riso - Paradiso* と表題を変えて、『イタリア語イタリア文学』IV、2008 年、1-27 頁に掲載されている。
- 42) *Le Roman de Tristan en prose* (version du ms. fr. 757 de la BN de Paris), t. 1, a cura di J. Blanchard e M. Quéreuil, Paris, Champion (CFMA), 1997, p. 387: «Il clamassent bien a Dieu quite tout son paradis por mener tout adés tel vie». ちなみに、『散文トリスタン物語』の C 写本(Carpentras, Bibl. Municipale, 404)、449 節では、媚薬を飲んで性的に結ばれたトリスタンとイゾルデを、「こうした相談事などトリスタンは一切知らない。それどころか、楽しく飲みながら暮らしている。イゾルデと戯れ、彼女から

快樂を得ている。彼はほかの天国は欲しないし、イゾルデもまた同様である」(*Le Roman de Tristan en prose*, II, a cura di R.L. Curtis, Leiden, E.J. Brill, 1976, p.67: «De toz ces conseuz ne set riens Tristanz, enz moine vie joieuse et envoisee, et se deduit avec Yselt dont il sa joie, qu'il ne demande autre paradis, non fait Yselt»)と描写している。また、「巨人の島」(Isle al Jaian)で一種の「幸せな幽閉状態」で暮らすトリスタンとイゾルデを、C写本474節(85頁)は「彼女はほかの喜びや天国を求めない。トリスタンもイゾルデを見つめる時にはまったく同じことを語る」(«Ele ne demande autre deduit n'autre paradis. Tout autretel dit Tristanz d'Yselt quant il la regarde»)としており、この箇所も参照に値する。

写本 fr. (756-)757 は、ナポリのカラーファ (Carafa) 家のために14世紀に作成されたとされる。この件に関しては、D. Delcorno Branca, *Per la storia del "Roman de Tristan" in Italia*, in «Cultura neolatina», XL, 1980, pp. 211-229, a p. 216、および同じく D. Delcorno Branca, *Il Roman de Tristan: storia italiana di un testo francese*, in Ead., *Tristano e Lancilotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 49-76, alle pp. 55 e 66 を参照されたい。写本が14世紀に作成されたとはいえ、そのことはトリスタン伝説がジャコモ・ダ・レンティーニの時代に普及していた可能性を排除しない。美術の領域では、「ブルターニュ的題材」の導入は12世紀に遡る。L. Renzi, *Il francese come lingua letteraria e il franco lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 1, *Dalle origini al Trecento*, pp. 563-589, alle pp. 566-567 は、モデナの大聖堂(アーチを飾るレリーフ)に象られたアーサー王およびその騎士たち(1120-40年頃の作)について語っている。M. Stanesco, *Le destin européen de la littérature arturienne*, in *Modi e forme di fruizione della "materia arturiana" nell'Italia del sec. XIII-XV (Milano, 4-5 febbraio 2005)*, Milano, Istituto lombardo di scienze e lettere, 2006, pp. 7-32, a p. 10 は、レンツィが挙げた例に、オトランドの大聖堂のモザイク(1163-65年頃の作)を加えている。M.L. Meneghetti, *Temi cavallereschi e temi cortesi nell'immaginario figurativo dell'Italia medievale*, in *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste alla Gerusalemme liberata*. Atti del II convegno internazionale di studi. Certaldo Alto 21-23 giugno 2007, a cura di M. Picone, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2008, pp. 173-190, a p. 182 の記述にしたがえば、モデナおよびオトランドの場合は、「主題的に騎士道物語に関係している美術作品が、いまだに教会の建物の中に収められている」(«qualche manufatto tematicamente riferibile alla narrativa cortese è ancora ospitato in edifici sacri»)稀有な例だとされる。メネゲッティ(同論文183頁)は、騎士道物語を題材にした美術はやがて、イタリアではただ貴族の邸宅だけを飾ることになるとしている。

43) Bérout, *Le Roman de Tristan*, a cura di E. Muret, ed. riveduta da L.M. Defourques, Paris,

Champion (CFMA), 1957⁴, p. 80.

- 44) ジャコモのソネットが残っていた別の刻印は、*Placente vixio adorno angelicato* [*Memoriali Bolognesi* 119 (1309, sem. II)] に見出されよう。この作品は、「vixio」(vv. 24 e 27) - «Paradoxo» (v. 25) [- «conquiso» (v. 26)] を押韻語として用いているほか、第2聯 (5-8行、「Per ti patisco doloroso afano / plu che non fé per Ysota Tristano, / inmaginando, quando m'è luntano / lo to vedere」 「あなたを見るのが遠く離れて叶えられない時には、心に思い描きながら、あなたゆえに私はつらい苦しみに耐えています。トリスタンがイゾルデのためにした以上に」) でトリスタンとイゾルデに言及し、「距離」(*Iontananza*) のテーマを展開している。Cfr. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di S. Orlando, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, pp. 100-101.
- 45) *Tavola ritonda*, a cura di E. Trevi, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 387-388. トリスタンの「ソネット」の第5-6、11-12行目には、ジャコモのソネット *Lo giglio quand'è colto*, 1-4行目——«Lo giglio quand'è colto tost'è passo, / da poi la sua natura lui no è giunta, / ed io dacunche son partuto un passo / da voi, mia donna dolemi ogni giunta» 「ユリは摘まれると、すぐに萎れてしまいます。[生命を支えている] 本性がユリから切り離されてしまうからです。私もあなたから一旦一歩遠のくと、貴婦人よ、身の節々が痛み出します」(cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 416) ——で扱われているテーマの漠たる記憶が反映しているように思われる。ちなみに、ジャコモのこのソネットの10行目では、詩人の恋人は«chiù gente» (すなわち«Più-Gente») と呼ばれている。
- 46) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 287. 引用した一節では、詩人の恋人が金髪の女性であると、はっきりと述べられているわけではない。しかしながら、恋人と金髪のイゾルデの比較がより効果的に働き、「ピント外れ」にならないようにするためには、詩人の恋人もまた金髪でなければならない。
- 47) Ivi, p. 49.
- 48) Ivi, p. 340.
- 49) Ivi, pp. 113-114. この一節でも、詩人は自分の恋人が金髪だとは明確には述べていない。この件に関しては、本稿註46を参照のこと。
- 50) Ivi, p. 47: «non so se vi savete, / com' v'amo di bon core, / ca son sì vergognoso / ca pur vi guardo ascoso, / e non vi mostro amore».
- 51) Ivi, p. 285: «Madonna mia, a voi mando / in gioi li mei sospiri, / ca lungiamente amando / non vi porea mai dire / com'era vostro amante / e lealmente amava, / e però ch'eo dottava / non vo faceva sembrante». イゾルデ風婦人をテーマとした作品群に属する、「(恋愛の) 成就前」に位置する2篇の「カンツォネッタ」——*Meravigliosa-mente* (v. 18: «non vi mostro amore») および *Madonna mia, a voi mando* (v. 8: «non vo faceva sembrante») ——を

制作するにあたって、ジャコモはジャウフレ・ルデル *Qui non sap esser chantaire* の 10-12 行目——«Non aus semblan ni vejaire / faire / qu'eu l'am» 「彼女を愛していることを、私は素振りにも気配にも出そうとはしない」(cfr. *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, cit., p. 122) ——の漠然とした記憶をいだいていたものと、少なくとも筆者には、思われる。

- 52) Trevi, *Introduzione alla Tavola rotonda*, cit., pp. 7-85, alle pp. 39-40. しかしながら、「彫像の部屋」のエピソードへの言及は、すでに G. Bertoni, *Una lettera amorosa di Pier della Vigna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LVII, 1911, pp. 33-46, a p. 42 および E.G. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, J.M. Dent & Sons - E.P. Dutton & Co., 1930, pp. 24-25 [cfr. R. Capelli, *Presenze arturiane nella lirica italiana delle origini (2a parte)*, in «Quaderni di lingue e letterature», XXXIII (2007), pp. 17-27, a p. 18 (n. 6)] によって指摘されていた。M. Picone, *Temi tristaniani nella lirica dei siciliani*, in *Le forme del narrare poetico*, a cura di R. Castagnola e G. Fioroni, Firenze, Cesati, 2007, pp. 21-33, a p. 22 もやはり、ベルトーニおよびガードナーの解釈にしたがっている。
- 53) Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, a cura di B.H. Wind, Paris-Genève, Minard-Droz (TLF), 1960, pp. 69-79 (fragment de Turin¹). Cfr. *Le Roman de Tristan par Thomas*, a cura di F. Lecoy, Paris, Champion (CFMA), 1991, pp. 49-59. 「彫像の部屋」のエピソードの解釈としては、A. Roncaglia, *La statua d'Isotta*, in «Cultura neolatina», XXXI, 1971, pp. 43-67 が、きわめて刺激的である。
- 54) 「記憶」の隠喩としての「蠟」については、アリストテレス『^デ心^ア魂^ニ論』(II, 12, 424a 19) を想起するだけで十分であろう。アリストテレスが同書 (III, 4, 430a 1) で語っている「拭われた板」(tabula rasa) もやはり同じ隠喩を前提にしている。なぜならば、周知のように、古代では記録の手段として蠟を塗った板が用いられており、先行の記録を抹消するためには蠟を削ぎ落とすことが必要だったからである。「拭われた板」に関しては、トマス・アキナス『神学大全』(I, q. 79, art. 2) も合わせて参照のこと。「蠟」に重ね合わされた「記憶」という比喩的意味は、「彫像の部屋」のテーマを「内面化」することを可能にしたものと思われる。実際、ジャコモ・ダ・レンティーニは、*Meravigliosa-mente* の第 4-12 および 19-27 行目——«Com'omo che ten mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura, / cosi, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti / pinta como parete, / e non pare di fore; /... / Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo 'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante: / si com'om che si crede / salvare per sua fede, / ancor non via davante» 「手本を観察しながら人はそれに似た絵を描きます。美しい人よ、私もちょうどそのようにするのです。だから私も胸にあなた

の姿を宿しています。そっくりに描かれたあなたを私は胸に宿しているようです。外からは見えませんが。(……) 麗しき貴婦人よ、大きな願いを抱きつつ私は絵を描きました、あなたにそっくりの絵を。あなたの姿が見えない時、その絵を見れば、自分の前にあなたがいると思われます。[私はと云えば、] たとえ眼の前にはつきりと見えなくとも信仰によって救われると信者のような有様です」(cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., pp. 47-48) ——において、イゾルデ風婦人の「絵画」=「心像」^{イマージ}について語っている。この「内面化」については、Roncaglia, *La statua d'Isotta*, cit., pp. 65-66 および Trevi, *Introduzione alla Tavola ritonda*, cit., pp. 40-41 が論じている。「内面化」は、カンツォーネ *S'io doglio no è meraviglia* の末尾 2 聯を整合的に解釈するためにも、不可欠である。2 つの聯は一見すると矛盾しているように思われる。第 4 聯で詩人は «con lei non posso stare / né veder la sua figura» (vv. 27-28) と書いているのもかかわらず、第 5 聯では 翻^{ひるがえ}って «tuttavia raguardo e miro / le sue adornate fattezze» (vv. 31-32) と述べているからである。2 つの聯を矛盾なく解釈するためには、「figura」が恋人の「実体」(res)、すなわち彼女がもつ実際の外形——もつと簡単に、「ほんものの彼女」と言い換えてもよい——を意味し、「fattezze」が(詩人が心の中に見る)「心像」(imago) を意味すると捉えねばなるまい。おそらくは、問題の 2 聯がほとんどシンメトリカルな「書き出し」[«Dogliomi e adiro sovente» (v. 22) vs «Sovente mi doglio e adiro» (v. 29)] で始まるのも単なる偶然ではあるまい。むしろ、互いに鏡像関係にある 2 つの聯によって、ジャコモは「実体」／「心像」の区別を意図的に強調しようとしたのではあるまいか。さらに、この 2 聯では「私」も正反対の「記号」(‘non vedere’ / ‘vedere’) を帯びている。「内面化」と密接に結びついた、「実体」／「心像」の区別は、晦渋ながらも非常に印象的なソネット *Eo viso - e son diviso* ——このソネットは、さらに、すでに言及した *Io m'aggio posto in core* とも押韻語によって密接に結びついている——の主題にもなっている。

- 55) F. Brugnolo, *Saggio di una nuova edizione commentata delle Opere di Dante. 1. Rime, L (12), La dispietata mente*, in «Rivista di studi danteschi», X, 2010, pp. 3-23, a p. 9 は、ジャコモ・ダ・レンティーニがデイスコルドにおいて「挨拶」のテーマ(詩人は恋人に「挨拶」を書き送り、恋人からの「挨拶」=返事を求めている)と「距離」のそれを融合した(«fuso il tema del “saluto”, inviato e richiesto, con quello della lontananza»)と述べている。
- 56) *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 69. 「巡礼」に変装したトリスタンについては、Marie de France, *Chievrefoil*, v. 49 以下も合わせて参照のこと。そこでは、トリスタンが四角い「杖」(«bastun»)に自分の名前を刻みつけて、イゾルデへの合図としている。Cfr. *Les lais de Marie de France*, a cura di J. Rychner, Paris, Champion (CFMA), 1971, pp. 152 sgg.
- 57) Cfr. *Tavola ritonda*, cit., pp. 357-62, alle pp. 360-61.

- 58) *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, cit., pp. 90-91: «Ai! car me fos lai pelegris, / si que mos fustz e mos tapis / fos pels sieus belhs huelhs remiratz».
- 59) 筆者よりも先に、R. Ortiz, *Intorno a Jaufré Rudel*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXXV, 1911, pp. 543-54 (a p. 543) が、ジャコモの「巡礼」(«romeo»)の材源をジャウフレ・ルデル *Lanquan li jorn* (vv. 33-35)に求めている。しかし、オルティツはジャウフレがジャコモ *S'io doglio* にあたえた影響については何も指摘していない。オルティツの議論は、筆者のそれとは異なる前提から出発しているが、その指摘を V. De Bartholomaeis, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1943, p.152 も受け入れている。Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana*, cit., p. 33 および Antonelli ne *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 124 も参照のこと。
- 60) *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 tt., a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, II, p. 630: «e consentis m'a selat dinz sa chambra!». しかしながら、ジャコモ・ダ・レンティニーがジャウフレ・ルデル *Qui non sap esser chantaire* (本稿註 51 参照) を実際に知っており、その作品を批判的に活用したとするならば、「秘かに訪ねる」(«venire ascoso»)に、*Qui non sap esser chantaire*, 28-30 行目——«Lai m'irai el sieu repaire / laire / em peril» 「危険に身をさらしつつ、私はあそこ、彼女の棲み家に、泥棒のように [秘かに] 近づこう」(cfr. *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, cit., p. 123) ——への言及を読みとることも困難ではあるまい。
- 61) A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II, 1981, pp. 3-41, alle pp. 37-39. ジャコモ・ダ・レンティニーに見られるアルナウト・ダニエルのほかの痕跡については、F. Brugnolo, *I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci 'traduttori' dal provenzale*, in «La Parola del Testo», III, 1999, pp. 45-74, a p. 53 の指摘に賛同して、次の例を掲げておく。
- Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 73 sgg. (cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 14): «Vorra c'or avenisse / che lo meo core 'scisse / come 'ncarnato tutto, / e non facesse motto - a voi, sdegnosa» (私の心臓がすっかりそのまま [胸から] 飛びだし、つれない人よ、あなたに向かってずっと押し黙ったまゝいてくれたならいいと願います)。
- Arnaut Daniel, *Sols sui qui sai*, vv. 23 sgg. (cfr. Id., *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. Eusebi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, p. 107): «de lieis cui prec q'ò vuoilla devinar, / o ja per mi non o sabra estiers / si'l cors ses dich no's presenta defors» (その彼女にお察してくださいと私は懇願するのです。黙して語らぬ心臓が [胸の] 外にでも出ない限り、彼女が私から別の仕方では知ることとは決してないでしょうから)。
- 62) V. Bertolucci Pizzorusso, *Rime, non Canzoniere, ovvero l'autorità del progetto*, in Ead.,

Studi trobadorici, Pisa, Pacini, 2009, pp. 173-180.

- 63) *I poeti della Scuola siciliana*, vol. 1, cit., p. 241: «che vo pensando / e convenni partire, / in altra parte gire».
- 64) この件については、拙論「ジャコモ・ダ・レンティーニにおけるマクロテキスト」、『イタリア語イタリア文学』IV、2008年、47-159頁を参照されたい。
- 65) F. Brugnolo, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. 1, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 265-337, a p. 299: «i poeti della Magna Curia non usano mai i coloriti senhals di tradizione occitanica».
- 66) F. Bruni, *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bàrberi Squarotti, vol. 1, *Dalle origini al Trecento*, Torino, UTET, 1990, pp. 211-273, a p. 238.
- 67) L. Leonardi, *Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i Siciliani*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 125-164, a p. 136: «mancano esempi certi di *senhal* in tutta la produzione siciliana».
- 68) G. Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 1, *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 271-347, a p. 288 (n. 2).
- 69) *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di d'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, p. CXLV e pp. 251 (P 061) e 461 (V 333).
- 70) R. Capelli, *Caratteri e funzioni dell'elemento cavalleresco-cortese nella lirica italiana del Due e Trecento*, in *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste*, cit., pp. 91-122, a p. 120によれば、イゾルデに対して用いられる形容詞は、調査対象を13世紀中葉から14世紀初頭のイタリアの詩人たちに限るならば、'bionda' および 'bella' の2つで、きわめて少なく常套句化している。前者 ('bionda') は Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, v. 46、Re Giovanni, *Donna, audite como*, v. 60、Ruggieri Apugliese, *Tant'aggio ardire e canoscenza*, v. 223 および *L'Intelligenza*, str. 287, 6 で用いられており、後者 ('bella') は *L'Intelligenza*, str. 72, 7 および 75, 4 で用いられている。
- 71) 参照テキストは、Béroul, *Le Roman de Tristan*, a cura di Muret, cit. である。
- 72) 参照テキストは、Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, a cura di Wind, cit. である。
- 73) W.T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952, p. 162.
- 74) Cfr. P. Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, 3 voll., a cura di G. Lucchini, Roma, Salerno,

- 1998, II, pp. 671-727, alle pp. 680-681. ライナの論文の初出は、「Romania», XXXI, 1902, pp. 28-81 である。
- 75) Cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967, pp. 45 sgg., alle pp. 856-857.
- 76) 写本リッカルディアーノ 2317 はアンドレアス・カペラーヌス『宮廷風恋愛について』の俗語訳を含んでいるが、ベアトリーチェ・バルビエリーニ・アミデーイはそれがボッカッチョによる翻訳ではないかと推測している。本稿の観点からすると、彼女の仮説はきわめて興味深い。Cfr. B. Barbiellini Amidei, *Un nuovo codice attribubile a Boccaccio? Un manoscritto d'“autore”*, in «Medioevo romanzo», XXIX (2005), pp. 279-313; e Ead., *Alcuni nuovi testi attribuibili a Boccaccio (manoscritti riccardiani 2317 e 2318). Dall'«Ars amandi» ovidiana al «Libro d'amor» di Cappellano*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo - Accademia di scienze e lettere» (classe di lettere e scienze morali e storiche), CXLII (2008), pp. 3-40.
- 77) F. Sabatini, *Napoli angioina: cultura e società*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1975, p. 37: «venne in Italia nel 1283 al seguito di Roberto II d'Artois (accorso in aiuto di Carlo I, suo zio, dopo i Vespri) e quasi certamente passò al servizio ufficiale dell'Angioino di Napoli, restandovi fino alla morte».
- 78) Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore*, cit., p. 681: «se un innamorato abbia a temer più di esser respinto, quando preghi la donna del suo cuore, o di riprenderla avendone avuto il possesso».
- 79) Ivi, p. 681: «Ou joie avoir qui tost doie faillir, / Ou haut espoir adès sans plus joir».
- 80) 「テンツオーネ」および「パルティメン」の定義については、*Las Flors del Gay Saber*, a cura di J. Anglade, Barcelona, Institut d'estudis catalans (Secció filologica, *Memories*, vol. 1 - fasc. 2), 1926, p. 71 [*De tenso* (vv. 3197-3219) e *De partimen* (vv. 3222-3241)], および *Las Leys d'amors*, in C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [ristampa dell'edizione di Leipzig, 1895], p. 199 (No. 124) を参照のこと。*Las Leys d'amors*, a cura di J. Anglade, 4 tt., Toulouse, Privat, 1919 [New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971], II, pp. 182-183 も合わせて参照されたい。
- 81) アリギエーリの強情な固執については、V. Crescini, *I sonetti del «Duol d'amore»*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», n.s. XXV, 1918, pp. 78-85, a p. 82 が、「彼（＝アリギエーリ）は単に、自分の体験に訴えかけて、断固たる調子で自分の主張を繰り返すのみである。2つの意見を対置し、弁証を通じてスコラ的な流儀で結論へと進むようなことはしない」（«Costui [= l'Alighieri] non fece se non ripetere, in forma risoluta, il suo pensiero, invocando per sé la personale esperienza, anzi che porre di fronte le due opinioni e procedere ad argomentazioni decisive, per via dialettica, a modo scolastico»）

と、書いている。しかし、アリギーエーリは自説とほかのどのような意見を対照しなければならなかったのか。奇妙なことに、クレッシーニはこの点については何の説明もしていない。しかしながら、上の一節に述べられた観察と申し分なく整合的に、テンツォーネのソネット5篇においては「討論は展開した、というよりはむしろ、展開を試みた」(ivi, p. 78: «il dibattito fu svolto o, piuttosto, impresso a svolgere») にすぎないと、クレッシーニは書いている。

- 82) 最終ソネットにおいてダンテ・ダ・マイアーノが示す^{おもね}阿るような丁重さについて、Crescini, *I sonetti del «Duol d'amore»*, cit., p. 85 は「いささかの皮肉」(«un tantino di ironia») がこめられているのではないかと考え、ダンテ・ダ・マイアーノが「最後の最後まで常に、^{へつら}諷うような丁重さを装いつつも、教訓を垂れて締めくくっているのである。なぜなら、彼は相手にどのように返答すべきであったのか教えているからである。ただ主張するだけでなく、証明しなければならなかったこと、議論を一刀両断にするのではなく展開しなければならなかったことを教えているからである」(«pur affettando sempre, fino all'ultimo, ossequio servile, conclude con l'infliggere una lezione, poiché gl'insegna come avreb'egli dovuto rispondere, dimostrando, piuttosto che affermando; svolgendo la questione, piuttosto che troncadola») と書いている。
- 83) Pellegrini, *La tenzone del «Duol d'amore»*, cit., p. 164.
- 84) Alighieri, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, p. 445: «Amico (certo sonde, a ciò ch'amato / per amor aggio), sacci ben, chi ama, / se non è amato, lo maggior dol porta». Cfr. Alighieri, *Rime*, ed. comm. a cura di De Robertis, cit., p.444.
- 85) Cfr. Alighieri, *Rime*, a cura di Contini, cit., p.324.
- 86) P. Rajna, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, in «Nuova antologia», LV, 1° giugno 1920, pp. 223-471, alle pp. 241-43.
- 87) 実際、*Roman de Tristan en prose*, t. 2, a cura di N. Laborderie e T. Delcourt, Paris, Champion (CFMA), 1999, p. 297 (162 [84 c]) には、次の一節が読まれる。「Ainssi s'en vont li dui amant parmi la mer, liéz et joianz, a grant joie et a grant solaz. Il ne demandent plus el mondo; il ne quierent autre compaignie. Quant li jeux et li deduit et li parlars lor ennuie de riens, Tristans prent la harpe et la sonne et fait chanssonnetez et laiz et les sonne et esbat sa dame et solace au plus que il peut. Aissi s'en vont parmi la mer, une heure avant et l'autre arriere, un grant tens, que il oncquez ne venoient a terre ce trop petit non» (2人の恋人は、このように大いに楽しみ慰め合いながら楽しく喜びながら海に行く。2人は世に求めるものはもはやなく、他の仲間も必要としない。遊びや楽しみ、会話に少しでも退屈した時には、トリスタンは竖琴をとってかき鳴らし、歌や小唄を作っては演奏し、できるだけ恋人を楽しませ慰める。こんな具合に2人は海を、ある時は前には後ろへと長い間進み、ほんのしばらくの時を除いて、決して陸に

は上がらなかった) . Cfr. Rajna, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, cit., p. 243.

- 88) Cfr. D. da Maiano, *O rosa e giglio e fiore aloroso*, vv. 13-14: «nulla bellezza in voi è mancata: / Isotta ne passate e Blanziff[1]ore» (Id., *Rime*, a cura di Bettarini, cit., p. 22. 「あなたには、いかなる美も欠けてはおりません。イゾルデにもブランシュフルールにも優っています」). 筆者に、ダンテ・ダ・マイアーノのこの一節を思い出させてくれた、ロベルタ・カベツリ教授には心より感謝する。Cfr. R. Capelli, *The Arthurian Presence in Early Italian Poetry*, in corso di stampa. Cfr. anche Ead., *Presenze arturiane nella lirica italiana delle origini (I)*, in «Quaderni di lingue e letterature», XXXI, 2006, pp. 43-56, alle pp. 54-55.
- 89) D. da Maiano, *Provedi, saggio*, vv. 1-8 (in Alighieri, *Rime*, edizione commentata a c. di De Robertis, cit., pp. 451-52). Cfr. Alighieri, *Rime*, Edizione Nazionale a c. di De Robertis, cit., V, p. 447-48.
- 90) L. Rossi, *La “chemise” d’Iseut et l’amour tristanien chez les troubadours et les trouvères*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du III^{ème} congrès international de l’Association internationale d’études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, éd. par G. Gouriran, Montpellier, Centre d’Etudes Occitanes de l’Université de Montpellier et la S.F.A.I.E.O., 1992, pp. 1119-1132.
- 91) しかしながら、「幻視」(«visione»)の解釈を難しくするために、詩人が意図的に「金髪」への言及を避けたのかどうかは、必ずしも定かではない。沈黙が意図的であるなら、ソネットの話者＝「私」はトリスタンでありうる。イゾルデ風の婦人とともに「私」の死んだ母がいること(ソネットの最終行、*«E morta, ch’è mia madre, era con ella»*「死んだ婦人——私の母だが——が、彼女とともにいたのだった」を参照)は、その場合、2人の恋人の悲劇的な結末を意味しているのかもしれない。このように解釈してやるならば、ソネットの「遊戯的性格」はいつそう強調されることになろう。テンツォーネ自体が一般的に文学的な遊戯であることに加えて、ソネットはきわめて文学的な題材であるトリスタン伝説に着想を得ていることになるからである。「幻視」をこのように見てやるならば、その解決は、「私」の死んだ母の存在をいかに説明するかだけではなく、とりわけ「私」は誰であり、「彼女」は誰であるのかにも大きく依存することになる。
- 92) D. da Maiano, *Provedi, saggio*, vv. 9-13 (in Alighieri, *Rime*, ed. comm. a c. di De Robertis, cit., p. 452): «Allora di tanto, amico, mi francai / che dolcemente presila abbracciare: / non si contese, ma ridea la bella. / Così, ridendo, molto la basciai: / del più non dico, ché mi fé giurare». Cfr. Alighieri, *Rime*, Edizione Nazionale, cit., V, p. 448.
- 93) Cfr. Gianni Alfani, *Guido, quel Gianni ch’a te fu l’altrieri*, vv. 7-8 (in *Poeti del Duecento*, cit., II, p. 614); Guido Cavalcanti, *Gianni, quel Guido salute*, vv. 11-12 (in *Poeti del Due-*

cento, cit., II, p. 551); Cino da Pistoia, *Perché voi state forse ancor pensivo*, vv. 9-14 (in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 827).

- 94) P. Rajna, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, cit., III, pp. 1403-79, alle pp. 1424-28. ライナの論文の初出は、「Studi di filologia romanza», V, 1891, pp. 193-265 である。
- 95) Cfr. S. Santangelo, *Le tenzoni poetiche della letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928.
- 96) D. da Maiano, *Null'omo pò saver*, vv. 9-14, in Santangelo, *Dante Alighieri e Dante da Maiano*, cit., p. 66: «La fina gioi ch'eo di voi presi amando / mi fu lo ben gradito e savoroso / più di nessun ch'ancora aggia provato; / or che m'avete da tal gioi privato, / sento dolor più forte o doloroso / che nullo che già mai gisse penando». Cfr. D. da Maiano, *Rime*, a cura di Bettarini, cit., p. 104. ベッターニが提示しているテキストでは、13行目は«... più forte e doloroso»となっている。読みの違いは、しかしながら、筆者の議論にいささかの影響も及ぼさない。
- 97) Inf. V 121-123: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore». テンツォーネ「恋愛における最大の苦しみ」についての筆者の議論を親切に聞いてくださったフリオ・ブルニョーロ教授およびアルフォンソ・ダゴステイーノ (Alfonso D'Agostino) 教授には心より感謝する。ブルニョーロ教授は2011年3月23日パドヴァにおいて、ダゴステイーノ教授は同年6月8日ミラノにおいて、本稿の主題であるテンツォーネと「地獄篇」第5歌121-123行の関係を考慮するよう忠告して下さった。アリギエーリがテンツォーネ「恋愛における最大の苦しみ」にかかわっていた頃には、おそらくまだフランチェスカのことなど念頭にはなかったものと思われるが、「地獄篇」第5歌を書いている時には、若き日に加わったテンツォーネのことを確実に覚えていたはずである。その意味では、「dol maggio」というシンタグマがフランチェスカの台詞 («maggior dolore») に「引用」されているのは、「遡及的テキスト相互性」(intertestualità retroattiva) の典型的現象だと言えよう(「遡及的テキスト相互性」については、M. Corti, *La felicità mentale*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 70-71 を参照のこと)。同じことは、『キタ・ノワ』最終章の「驚くべき幻視」(«mirabile visione») についても言えよう。『キタ・ノワ』最終章にとり組んでいた時のダンテは、『神曲』についてのはっきりとした考えをおそらくまだ持っていなかったと思われるが、『神曲』にとり組んでいた時には確実に「驚くべき幻視」のことを覚えていただろうからである。問うべきは、「遡及的テキスト相互性」の効果によって «dol maggio» の意味がいかに変容されたかということであろう。「地獄篇」第5歌の執筆時に、テンツォーネ「恋愛における最大の苦しみ」を思い出すことは、アリギエーリにとっては、(サンタンジェロの作品帰属に

したがって)過去の単なる想起=若き日の詩的経験の「自己引用」(autocitazione)だったのだろうか、あるいは(バルビの作品帰属にしたがって)一種の「前言撤回」(palinodia)だったのだろうか。はたまた、«dol maggio»を人間の生活一般に関わるより重要な高い次元に「止揚」(Aufhebung)することだったのだろうか。この最後の場合には、«dol maggio»はアウエルバハが言うところの「フィグーラ」であり、その十全な意味は「地獄篇」第5歌の«maggior dolore」という完成された形態にいたって初めて明かされることになる。いずれにしても、本稿の主たる目的は「多くの人」(«manti»)をいかに解釈するかということであるから、その問いに答える必要はあるまい。

(うら かずあき／2011年度原稿)

(追記) 本稿(日本語版)を書き終えてから、パドヴァ大学フリオ・ブルニョーロ(Furio Brugnolo)教授より2011年12月15日付の私信いただいた。ブルニョーロ教授の親切なご教示によれば、恋愛が「成就する以前の苦しみ(=片思いの恋の苦しみ)」と「成就して以降の苦しみ(=獲得した愛を失う苦しみ)」を対比的に捉える見方は、Chiaro Davanzati, *La mia vita, poi che'è senza conforto*, 29-31 (Id., *Canzoni e sonetti*, a cura di A. Menichetti, Torino, Einaudi, 2004, p. 9): «Perciò maggior dolor deggio portare, / perder la cosa ch'aggio posseduta, / che s'io 'n l'avesse avuta» (すでに獲得したものを失うのだから、私はもっと大きな悲しみに耐えなければならない、それを獲得しなかった場合よりも)にも表われている。また同教授は、ダヴァンツァーティの作品当該箇所への註釈でメニケッティが『薔薇物語』(ルコワ版)3928-31行目「私は失った喜びのせいで、それを決して享受しなかった場合よりも、もっと大きな不幸に陥った」(... je sui a plus grant meschief / por la joie que j'ai perdue / que s'onques ne l'eüse eüe)を参照箇所として挙げ、このような捉え方が「諺的」(proverbiale)であると評している、と伝えてくださった。メニケッティの指摘が正しければ、本稿において再構築を試みたジャコモ・ダ・レンティーニーダンテ・ダ・マイアーノーボッカッチョを結ぶ系列には、『薔薇物語』やダヴァンツァーティのほかにも、多くの欠落している鎖の目があることにな

ろう。本稿の論旨を補強することになる貴重な情報をお寄せくださったブルニョーロ教授には、ここに記して心より感謝する次第である。

メニケッティが指摘した『薔薇物語』の箇所については、*Roman de la Rose*, publié par F. Lecoy, t. 1, Paris, H. Champion (CFMA), 1973, p. 121 および *Roman de la Rose*, publié par E. Langlois, t. 2, Paris, Firmin-Didot et c.^{ie}, 1920, pp. 197-98 (vv. 3956-58) を参照されたい。また、C. Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 26 において、ダヴァンツァーティ前掲作品 29-32 行目への註釈として、メニケッティはダヴァンツァーティが以下の箇所でも同様の見方を示していると指摘している。

Amore, io non mi doglio, 32-34 (*Rime* cit., p. 156): «È via più la mia pena rindopiata / se la cosa aquistata / io la perdo, che se'n l'avesse avuta»

すでに獲得したものを失うとなれば、私の苦しみは、それを決して所有しなかった場合よりも、何倍も大きい。

Lo mio doglioso core, 57-60 (*Rime* cit., p. 166): «dunque è maggior doglienza / la gioia c'ho smaruta, / che s'io'n l'avesse / davanti mia parvenza»

それゆえ、私が失った喜びは、それを決して目の前に見たこともない場合よりも、大きな悲しみなのである。