

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	原 基晶
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博乙第 25 号
学位授与の日付	2018 年 12 月 05 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	ダンテ『神曲』と個人の出現

Name	Hara Motoaki
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Otsu-no. 25
Date	Dec. 05, 2018
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	<i>The Divine Comedy</i> and the Appearance of the Individual

ダンテ『神曲』と個人の出現

原基晶

目次

第一章	ダンテ批評史	1
第二章	フランチェスカ・ダ・リミニとダンテをめぐる研究史	19
第三章	失われた自筆原稿を求めて	36
第四章	預言する詩人ダンテ	50
第五章	『神曲』と個人の出現——ダンテの煉獄と都市社会	62
第六章	ベアトリーチェの微笑	86
終章	結論	111
	参考文献表	121
	謝辞	122

※本論文のダンテ等の引用は Wikisource を利用した。

『神曲』の翻訳については主に『神曲』原基晶訳、講談社、2014 から引用。

Monarchia 『帝政論』につけたものは筆者の試訳である。

使用テキストは『神曲』については Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata 4 vol.*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, 1966–1967.

『帝政論』については Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, Le Lettere, 2009.

第一章 ダンテ批評史

序

本章は、近現代イタリアにおけるダンテ批評のあり方を検証し、そこに内在する問題点を指摘しつつ、その影響を受けざるを得ない日本のダンテ研究の可能性を考察する。特に、これまであまり強く指摘されてこなかった近代におけるダンテ批評の政治性に留意したい。

中世末期に活躍したフィレンツェ共和国の政治家・詩人であるダンテの作品、なかでも『神曲』に対する近現代の評価は、国民国家イタリアの政治情勢の影響を強く受けてきた。もちろん、世界文学史上にそびえるダンテという位置づけゆえに、国民国家イタリアの文学史を成立させる流れから逸脱した研究が数多くあるのは事実ではあるが、極論するならば、総体としては、ダンテ研究は国民国家イタリアの文学史を成立させるために構築されたような感がある。

はじめに、彼の著作を列挙してその内容を概観してみよう。フィレンツェのせまい文学者たちのサークルでの活動から生まれた『新生』、ラテン語で書かれた、言語一般について論じるところから始まって、同族とされるイタリアの諸方言を検証しつつ、孤立した都市国家性を脱した高貴な詩的言語の可能性を探った『俗語論』、フィレンツェ方言をもとにした言語で書かれた、高貴な抒情詩形であるカンツォーネとそれへの注釈で構成された、知のエンサイクロペディア的な作品である未完の『饗宴』、そしてフィレンツェ方言をもとにしてダンテが作り上げた「イタリアの言語」で書かれた、彼の集大成となるだけでなく中世の知の総合とも言われる、神と出会い、真理を人類に伝えるための叙事詩『神曲』、ダンテが支持した神聖ローマ皇帝没後に、地上の統治権について皇帝権と教皇権、あるいは国王の権力との関係をめぐる広範な議論に参加するために書かれた、ラテン語による政治思想の論文『帝政論』。

ここからも分かるとおり、ダンテ自身は国民国家概念が出現する以前の作家であり、多面的な傾向を示している。例えば、言語的にはフィレンツェ主義、イタリア主義、そして人類の共通語と彼が考えたラテン語の世界、つまり普遍主義の三つの傾向を有しており、単純にイタリア主義をあてはめることはできない。政治的にも、祖国フィレンツェと同時に祖国イタリアの、さらには自らの帰属する場所として全世界の平和について論じており、しかもイタリアの統治者として、実態としてはドイツ王である（神聖）ローマ皇帝を考えている。こうした傾向は単純に現在の世界で考えるイタリアに回収されない。だからこそ、イントロダクションである本章では、これまでのダンテ受容史の流れを、本国にあるような、暗黙の前提としての「イタリア文学史」の流れに沿った、各時代の批評の一般的傾向と研究者たちの紹介によるのではなく、むしろ、批評を成立させる社会的な関係の中のダンテに注目して考察する。そうすることによってこそ、イタリア外の異なる文明に生を受けた研究者として、ある種の世界文学的な視点を確立することができ、人類の文化的発展の果てしない歩みの中のかすかな一步を記せるであろうからだ。

これまでのダンテ研究 700 年の研究の歴史をまとめたもので現在参照されるものは意外に少なく、D. Mattalia, *La critica dantesca: questioni e correnti*, La Nuova Italia, 1950 ; A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Vallardi, 1981 (シリーズ

“Storia letteraria d'Italia”所収。また同著者による、百年ごとに分かれた大部のダンテ研究史もあるが、それはむしろ、各年代の文学の専門家が参考にするものである)、現代の研究に限っては A. Vallone, *Gli studi danteschi in Italia dal 1965 al 1990 in Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, Angelo Longo, 1995, pp.61-71. また、*La critica letteraria dal due al Novecento*, Salerno, 2003 (*Storia della letteratura italiana diretta da Enrico Malato, 9 voll.*) には、17世紀までに限ってダンテ批評に対する記述がある。

上記の諸論考では、1861年の統一イタリアという国民国家成立時において「国民文学」としての評価を確立したダンテ『神曲』へと批評史が自然につながるように整理され、国民国家イタリアの文学史という枠を設定した上で、統一以後の批評においては、諸流派の系統的なつながりが、その文学史の枠内で描かれている点では共通する。また、国民国家の国民文学としての『神曲』の作者ダンテを記述しているためであろう、中世のフィレンツェ共和国出身の詩人ダンテの作り上げた言語とイタリア語との関係に多くの注意が払われている。

それではまず、日本の状況を確認しておきたい。2014年に至るまで『神曲』をイタリア文学者が翻訳してこなかったという翻訳の分野と異なり(翻訳については、ダンテのテキスト・クリティークの問題とあわせて第三章で検討する)、研究はある程度活発であり、論文も継続的に出されてきた。その中でダンテ批評史を紹介したものには米山喜晟、浦一章、藤谷道夫らのものがある。1979年の米山氏の論文はトピックが羅列されているだけで、それら相互の連関については記述されていない。

浦氏の「ダンテ批評の構造化・作品の有機的統一性を目ざして」(所収『現代詩手帖』ダンテ<特集>1986年7月)は、ダンテの近代的批評の出発点とされるベネデット・クローチェの『ダンテの詩篇』(美学的見地からダンテの代表作『神曲』をとりあげた)が作品を詩と非詩の部分に分けたことを分割的思考として批判的にとらえ、それを出発点に論を展開している。しかし、クローチェの『ダンテの詩篇』における詩と非詩については、すでに北川忠紀が1973年に「クローチェの『ダンテの詩篇』をめぐる『神曲』問題論争について」ⁱでピランデッロやルッソの読みを紹介しながら、それが統一を目指した区分だったことを述べている。なお浦氏は2012年にイタリア語で「ダンテとナショナリズムの文学の発明」ⁱⁱという論文を発表しており、その中で、ダンテによるイタリア語の *nazione* やラテン語の *natio* の使用法を系統的に検証しながら、イタリア建国時において、ダンテの批評家としても大きな役割を果たした、教育相を務めた政治家でもある比較文学者デ・サンクティスとダンテの関係についても論じている。

藤谷氏の「ダンテ『神曲』の近年の研究動向」(所収『イタリア学会誌 57号』、2007)は、1980年代のガブリエル・ムレス氏ⁱⁱⁱの仕事により、ついに史上初めてダンテのテキストに対して虚心坦懐に向き合うという研究態度がとられることになり、真の批評が始まったとしている。氏は、それ以前の研究は「大家」の言葉を繰り返したただけのものであるとして切り捨てている。また、最新の動向として取りあげられているものが、数に意味を見出す中世の神秘主義思想を通じて、あるいはユダヤ思想のカバラで行うゲマトリアという操作を通じて『神曲』の構成を再考するものであり、ここには、ディシプリンが西洋古典である氏の研究態度が強く反映していると思われる。というのも氏の著作には、国民国家単位でのヨーロッパではなく、ユダヤ文化との交流も含めて、ラテン語による知の共同体が成立していた

中世ヨーロッパの姿を垣間見ることができるからだ。

一方でダンテの場合、彼が『神曲』の執筆に用いた俗語について、それが統一国家の存在しないイタリアにおいて文化的共通性を確認するための言語モデルとなることを目指し、また彼の著した『俗語論』がその理想の言語の理論を展開していたために、ダンテの名は言語という観点から 15 世紀、16 世紀に注目を集めた。それについては糟谷^{iv}、岩倉^vの両氏が、ピエトロ・ベンボ^{vi}、ダンテの『俗語論』の写本を発見したトリッシノ^{vii}、言語政策についての著作をものしているマキャヴェッリ^{viii}の間の議論をとりあげて論じており、特に糟谷 1985 は、「ダンテとペトラルカは、トスカーナ語ではなく、(lingua italiana) で書いた、これがトリッシノの革命的テーゼなのである」と述べ、トスカーナ出身の大詩人が純粋な生地主義をとらず、「イタリア」主義をとったと主張するそのイデオロギー性を読みとっている。

ヨーロッパ全体における研究状況の一側面を大きくとりあげた藤谷氏のものを除いて、これまでの日本のダンテ批評史の紹介はイタリア本国での研究状況を反映したものと理解される。

本章では、これまで述べてきた歴史的状況を受けて、ダンテ生誕 600 周年の 1865 年を近代批評の出発点とする。それは、『神曲』が未成熟な国民を抱えて 1861 年に成立したイタリア王国建国以後も続くナショナリズム運動の中で、国民創出のための基盤の一つとなったイタリア語のモデルを用意し、さらには国民に共通の歴史とされ、また共通の経験になっていく古典としての役割を果たすよう教育に利用され、その中で「国民文学」として位置づけられていく一連の経過の重要なポイントになったからである。

第一節では、議論の前提となる 18 世紀までのダンテ批評史をたどる。最初に、ダンテが国民文学になっていくであろう理由の一つである、レクトゥーラ・ダンティス *Lectura Dantis* の伝統とこれが大学教育と結びついた、14 世紀のダンテ直後の注釈者たちについて記述し、また、国民を創造するうえで重要な統一言語の創造と深くかかわるテキストの問題点について概観する。そして 15 世紀後半、16 世紀の共通イタリア語論争に触れ、同時にダンテの評価の凋落とペトラルカの優越に触れた後、19 世紀のイタリア統一により国民国家による独立を達成するリソルジメント期におけるダンテの再評価までを概観する。

第二節では、イタリア統一からファシズム政権までのダンテ批評を扱う。すでに述べたように、ここでは「国民文学としての『神曲』」がキーワードとなり、イタリア国民の創出に『神曲』がいかにかかわったかを概観する。

第三節では、ダンテ批評の現代的な意味での転換点となった 1921 年のダンテをとりまく状況に言及した後で、それ以降のファシズム政権下での流れを追う。これは、同年にクロッチェの『ダンテの詩篇』が刊行され、また同時に近代国民国家イタリアが国家事業として取り組んだダンテの全著作の本文が一応、確定されたからである。この年にはさらにファシズム党結党があり、翌 22 年にはローマ進軍によりファシスト政権が発足することにもなる。

実はファシズム政権下のダンテを総合的に扱った書物や論文は少ない。それはレジスタンスによるイタリア解放が、最終的にイタリアを半分に割った文字通りの骨肉の争いとなったにもかかわらず、戦後処理については、冷戦などの問題もあって中途半端にならざるを得ず、それゆえに左右両勢力の両極が戦後の体制中に生き延びたため、生存者の戦後責任を明確化しにくかったためと思われる。実際イタリアでは両極の残存が原因となり、60 年代

から 70 年代にかけて極右政党と極左政党の両者によるテロの時代を迎えることになった。ここではダンテとファシズム政権との関係について述べるが、基本的な記述を Luigi Scorrano, *Il dante "fascista"*, Longo 2001 所収の *Il dante "fascista"* という論文に頼りつつ、いくつかの点で、Lanfranchi, Stéphanie, "*Verrà un dì l'Italia vera...*" *poesia e profezia dell'Italia futura nel giudizio fascista* in *California Italian Studies*, 2011 を参照した。

第四節では、同じ時期に、反ファシズム陣営の作家・詩人たちのあいだでダンテがどのように引用されたかを第二次世界大戦直後の時期にまでわたって考察する。具体的には戦後のイタリアを準備した反ファシズム運動から生まれたネオレアリズモ文学の中でのダンテの引用のされ方をチェーザレ・パヴェーゼの文学の中に探る。

第五節では、戦後のネオレアリズモ、60 年代・70 年代、90 年代以降のヨーロッパ統合、それぞれの時代を代表する批評家を取り上げ、時代状況とダンテ批評の関係を概観しつつ 2000 年代までのダンテの批評史をたどる。

第六節では、以上の議論を受けて、本論文が果たすであろう役割について論じる。

第一節 イタリア建国以前

一般に、ダンテ批評は、ダンテ自身の手になる「第 13 書簡」中の、作品全体に対する大きな指針を明らかにした部分や、「天国篇」冒頭に対するアレゴリーの説明を嚆矢とする。そして 14 世紀の諸注釈は、基本的にはこの手紙が示した方向性でなされることになった。『神曲』は、出版直後には大きな称賛をもって迎えられた。それゆえに、瞬く間に『神曲』へのおびただしい種類の注解が書かれることになった。主だったものでもヤーコポ・アリギエリ (1330 年代)、グラツィオーロ・バンバニョーリ (1324 年)、ヤーコポ・デッラ・ラーナ (1330 年)、オッティモ (1340 年代)、ピエトロ・アリギエリ (1350 年ごろ)、ベンヴェヌート・ダ・イモラ (1300 年代後半)、ジョヴァンニ・ボッカッチョ (1300 年代後半)、フィリッポ・ヴィッラーニ (1300 年代後半)、フランチェスコ・ダ・ブーティ (1300 年代後半) がある。

このダンテに対する高評価は、ダンテと同時代のプレ人文主義者ジョヴァンニ・デル・ヴィルジーリオとの間の 1319 年の書簡でダンテが称賛されていることから分かる。ところで、生前のダンテは桂冠詩人となれず、またジョヴァンニ・デル・ヴィルジーリオが上記書簡でダンテにラテン語での執筆を勧めていることから、当時の俗語の置かれた文化的状況を垣間見ることができる。しかしダンテの死後、大学や領域国家主催でレクトゥーラ・ダンティスが行われるようになった。最初のもは、フィレンツェ大学設立に関連して 1373 年にジョヴァンニ・ボッカッチョによって行われた。この講座は、ボッカッチョ以後、1383 年にフィレンツェ大学のものとされてアントニオ・ピエヴァーノ・ディ・ヴァードが就任、1391 年にはフィリッポ・ヴィッラーニが担当した。この現象は他の都市国家へも波及することとなり、主だったところでは、1375 年にボローニャでベンヴェヌート・ダ・イモラによって、1385 年にはピサでフランチェスコ・ダ・ブーティによって、シエナでも 1396 年には講座が持たれることになった。

通常はラテン語のテキストが使われる大学での講義科目になるという事態は、この段階で、ダンテの創造しようとした「イタリア語」のステイタスがラテン語に匹敵するものと認められたと考えることができる。ダンテ以後、彼が想定した、その当時にはわずかしかなかった、文字を読む読者という存在が増えていくにつれ、ラテン語使用の知的エリート以外の読者を対象とする俗語 (ラテン語に対立する概念であり、諸方言に分かれたままのイタリア語) の作品が作られるようになり、それを享受する「イタリア」の読者層が生まれることとなった。なお、西洋古典とは、語の正確な意味では、伝統的に大学で正課とされた作品を意味し、そのほとんどがギリシャ・ラテンのものであったが、上記の理由から『神曲』もそれに含まれることとなった。

このように「イタリア語」というラテン語に対抗するステイタスを持つ「言語」が問題となったために、未整備な「イタリア語」=俗語をめぐる問題が生じ、前述したオッティモやボッカッチョ、ブーティが『神曲』のテキストの整理についても着手することとなった。その中でも歴史的にはボッカッチョの整理したテキストが主流となった。

その後は、ペトラルカに始まる初期ルネサンス運動の中で、中世のスコラ哲学のラテン語ではなく、古典古代のラテン文学のラテン語の復活や、それにともなう最初の文献学的歩み、つまり古典古代の復興が目指され (それゆえに古典ギリシャ語の習得も目指され、古代の写

本の収集も行われることとなった)、それはヨーロッパのエリートの学問世界を支配する潮流となった。一方で、ダンテが一举にラテン語世界に匹敵する文学世界を切り開いた俗語文学においては、韻文ではペトラルカが『カンツォニエーレ』を、散文ではボッカッチョが『デカメロン』を著し、その後のルネサンス最大の詩人アリオスト、バロック最大の詩人タッソと伝統が引き継がれていく。

前述したように、エリートの学問世界が文化を代表したルネサンスという文化運動の中ではラテン語が主流をなし、ダンテの評価だけではなく、「イタリア語」自体に対して厳しい評価が下されることもあった^{ix}。例えばフィレンツェ共和国の書記長になるレオナルド・ブルーニは、1400年ごろに、俗語に対してラテン語とは比較にならないという否定的な評価を下している。この評価は、同じブルーニによって後に撤回されることになり、彼は俗語のダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョを称賛することになる。これは、そもそも人文主義サークルの中には二つの流れがあり、ブルーニは、当時の、共和制のフィレンツェと君主制のミラノのヴィスコンティ家との戦争という社会的情勢の中で、フィレンツェのある種の民主的な体制を称揚するために、俗語のダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョを称賛するに至ったとされる。それゆえ、ここで称賛されているのは、「イタリア語」ではなく、フィレンツェ性であることも分かる^x。

フィレンツェでこれが変化するのは、15世紀の後半のメディチ家当主ロレンツォ・デ・メディチの時代である。彼はむしろ俗語の優位性を主張し、特にダンテを好み、1477年には、アラゴン家の支配するナポリ王国にダンテなどのフィレンツェの詩人たちの詩を集めた『アラゴン詞華集』を送り、フィレンツェ方言の文化的ヘゲモニーを確立しようとした。彼のブレンであるクリストーフオロ・ランディエーノは、フィレンツェの知識人たちが祖国を愛しているならば、同郷のダンテとペトラルカをモデルにすべきだと主張した（なお、彼が用いたダンテの本文と彼のものとされる注釈の言語には一見して大きな隔りがあることが分かる）。こうして、共通の文化を持つトスカーナ、さらにはイタリア半島内の諸国に、ラテン語以外の、ラテン語に匹敵するステイタスを持つ、文学的、そして外交的に共通の言語を持つべきだという流れが作られていった。

その結果 1500年代には代表的な三つの立場が成立した。これらはダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョの言語を基盤にすることは共通する。以下に簡単に紹介しておこう。

まずヴェネツィア貴族であるピエトロ・ベンボを代表とする、ラテン語との対比から、ペトラルカが韻文においてウェルギリウスの、ボッカッチョが散文においてキケローに匹敵する高みへと達したがゆえに、1300年代のペトラルカとボッカッチョの「イタリア語」を使うべきであるとした主張がある。

また、世界に対して開かれた場所であるがゆえに、スペイン語、フランス語などとの関係も濃い、ローマの教皇庁で話されていた「宮廷語」をイタリアの共通語とすべきというカスティリオーネ^{xi}の考えもあった。これがダンテの『俗語論』を見出したトリッシノによって、「現代のイタリア」で共通の文学語を「イタリア語」とするという立場になっていった。

一方、マキャヴェッリは、特にダンテがフィレンツェ方言で『神曲』を著したことを受けて、ダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョの使ったフィレンツェ方言が最も優れているため、イタリアの知識人は、マキャヴェッリ当時のフィレンツェ方言を使うべきだと主張した。

この議論は、ピエトロ・ベンボの主張が政治的な理由で、つまり当時話されていた方言を

使うと他の諸国が不利になるという理由から、イタリア諸国共通の文学的財産をそのまま使うという一種の折衷的な案であるために、優勢となった。この結果、例えば前述したアリオストの『オルランド狂乱』は、ベンボの主張に沿って数度の改訂作業を作者本人から受けることとなった。こうしてベンボによって確立したペトラルカ、ボッカッチョの優位は 1600 年代 1700 年代を通じて崩れることはなく、ダンテの復権は 1800 年代を待たなければならなかった。1800 年代とは、長い間外国の支配下に苦しんだイタリア半島の諸国家が統一されてイタリア王国が成立する、リソルジメント期のことである。

第二節 ダンテ生誕 600 年

ダンテは 1800 年代、ヨーロッパにロマン主義の嵐が吹き荒れ、「民族」の独立や共和制の理念が掲げられた時代に復権する。これは、彼が最初にイタリア概念を『神曲』で提唱したため、同作品がイタリア・ナショナリズムにおけるエートスの基盤の一つとなる「国民文学」として位置づけられたことが一因である。イタリアの場合、立憲君主制をとる上からのナショナリズムにより国家が統一されるが、『神曲』は、外国支配によって「卑しめられたイタリア^{xiii}」を、「国民」を率いる彼らの代表である君主のもとに結集して救うという、イタリアの政治的宿命性を歌っていると解釈できたからだ^{xiii}。すなわちこの時期、サルデーニャ王国の外交政策と歴史の偶然の結果 1861 年に誕生した国民国家イタリア王国は、統合のための共通の過去となる「国民文学」をもとに、過去から連続した「国語」の創出とその普及、それによる国民の創出を急いでいた。

新生イタリア王国の国王ヴィットーリオ・エマヌエレ二世は、サルデーニャ王国との連続性を強調したために二世と称したが、しかし国家の実態は、憲法により王権を縛り、北中部の土地所有貴族出身の有力者が実権を握るといふ政治体制であり、下からの独立運動的な動きによる偶然に生まれた「イタリア王国」の維持には、上からのナショナリズムによって王（政府）と国民との一体化が必要不可欠であった。ここから、イタリア王国の言語は、サルデーニャ王国の支配階級で使われていたフランス語ではなく、「フランス語やスペイン語などの周辺言語からの影響が弱く、ラテン語に比較的近いトスカーナ語を国語とする」^{xiv}ことが提案された。

この王国の実情を確認するためのデータを参照しよう。国民国家イタリア誕生の時点での人口は約 2000 万人、そのうちトスカーナ語使用者は推定 20 万人である。1861 年の国勢調査では、イタリア全土の非識字者は平均約 75%（ただし実際には 78%と推定する意見もある）、非識字率はピエモンテ、ロンバルディアで 54%、南部イタリアのバジリカータ 86%、サルデーニャは 90%、シチリアが 89%であったが、識字者とされる人々の多くの実態は、読み書きの能力に疑問符がつくようなありさまだったとされる^{xv}。しかも各地域、またそれぞれの都市、それぞれの村固有の方言しか存在せず、特に南部では、民衆は王国の成立も国王名も知らないでいた。例えば、シチリアでは「La Talia を新しい国王の名前と信じていた者」^{xvi}などの存在が伝えられている。

こうした状況の中で、元来はイタリアという地域の中の一都市国家でしかなかったフィレンツェが共和国となって領域国家化した時期の詩人ダンテの代表作『神曲』が新生イタリア王国の国民文学となり、しかもその新国家の国語、ある種の人造言語である「イタリア語」の基盤となった。つまり「神曲」の再評価は極度に政治性を帯びたものだった。そしてイタリアは、そのイタリア語を使う「国民」の国家だった。

こうした新国家イタリアの教育機関となった大学の正規科目であったダンテの『神曲』の朗読と講義、つまりレクトゥーラ・ダンティス¹がイタリア全土で行われたのは政策的にも当然のことであり、それが人気を博したのも必然だった（しかし識字率等を見れば、それは一部の人々の間でだけであり、多くの普通の人々には関係なかったとも想像される）。

だが、イタリアには固有の問題があった。そこにはヨーロッパの精神世界に影響を与え続けてきたカトリックの総本山である教皇庁があり、統一直前まで有力な国家として存在し

ていたからである。教皇庁を封じ込めたイタリア王国において、『神曲』は、カトリック精神を代表する作品としても、同時に、教皇庁の脱政治化を主張し、世俗権剥奪を訴えた作品としても、双方から、自分たちのイデオロギーの代表として利用される存在だった^{xvii}。実際、統一イタリアで使われることになる共通イタリア語を準備した大作家アレッサンドロ・マンゾーニが、国民形成に不可欠な要素として「武器、言語、祭壇」をあげている^{xviii}にもかかわらず、他のヨーロッパ諸国と異なり、「祭壇」つまり宗教は統一の動力とならなかった。むしろ、いつでもその障害となってきたのであり、その後もイタリア王国の成立やその自由主義的理念を「誤謬」とし、イタリアの信者に王国の正統性を認めないよう、投票のボイコットなどを命じたのであった。

こうした状況は文学史にも表れており、18世紀の詩人ウーゴ・フォスコロが、ダンテの世俗主義と皇帝党であったことを評価する「皇帝派」とされ、これに対して新教皇主義者で、1840年代に教皇を中心としたイタリア連邦制国家樹立運動を展開した（そして当の教皇から見放されることとなった）ヴィンチェンツォ・ジョベルティらが、ダンテのカトリック的、教皇党的思想を評価する「教皇派」とされる。そしてこれはイタリア統一直後まで続くこととなった。1865年、詩人の生誕600年記念の際に、ダンテの解釈をめぐって「皇帝派」と「教皇派」との激しい争いがあったとされているのだ^{xix}。その当時、新王国はローマ奪取を目指し、1865年にはローマ陥落が目前と思われていたからであった（実際にはローマ併合は1870年）。

もちろんこの、現実に政治的イデオロギーとして直接的な効力を持つようとするような解釈は、後には姿を消す。というのもイタリアの思想界においても実証主義（つまり科学的な世界観）が支配的となり、フィレンツェ文献学派のミケーレ・バルビラを中心として文献学的な研究手法が導入されたからである。これは例えば、1889年に始まる、新生イタリア王国の威信をかけた国家プロジェクトである、ダンテ研究の基盤を作るための本文校訂作業なども含めた国定版ダンテ全集のプロジェクトなどに表れている（なお、この国定版構想のそもそもの出発点は、1800年代の「皇帝派」のイニシアチブだったとされる^{xx}。それはもちろん、民族の言語である「イタリア語」を「再」発見するためであろう）。このプロジェクトの当面の結論が1921年出版の、校訂された本文だけを載せたダンテ協会版のダンテ全集であり、『神曲』はヴァンデッリが担当した。これが通常、協会版、あるいはヴァンデッリ版と呼ばれるものである。こうしてダンテ死去600周年の1921年に、ダンテの近代批評の開始が告げられた。

第三節 ファシズム政権下のダンテ

1922年、ローマ進軍によりムッソリーニ率いるファシスト党がイタリアの政権を握った。つまり、1921年のダンテ死去600周年の際には、ファシスト党はいまだ政権を握っておらず、大々的なダンテキャンペーンは不可能だった。そしてファシズム政権下における全体的な状況は、「ファシズム政権は、表面的な印象から推定されるであろう状況とは逆に、ダンテに対しては格別の関心をもって接することはなかったと言える^{xxi}」。

実際、このファシズム期におけるダンテの受容を扱っている基本文献 Luigi Scorrano, *Il dante "fascista"* では、ファシズム期の有力な政治家でもある評論家ボッターイ^{xxii}が帝国主義的政策を進めるうえで古代の帝政ローマを利用し、中世の分裂した神聖ローマ帝国やイタリアに関心を持たなかったことなどを例にあげて説明している^{xxiii}。

ムッソリーニ自身はダンテを読む習慣があったことが報告されており、またピエトロ・ヤコピーニなる人物が前述の「煉獄篇」第六歌^{xxiv}のくだりを引いて、ダンテの、イタリアを守らねばならないという主張を、ダンテは国際的傾向を持つ社会主義を攻撃しているとし、またイタリアを船頭のいない船に例えていることから、このイタリアはファシズム以前のイタリアを指しており、それゆえにダンテはプレ・ファシストだったと主張している事例が報告された。またこれが、ファシズム時代の典型的なダンテのレクトゥーラ、つまり「読み方」だと紹介されてもいる。

しかしながら一方で、例えばフィレンツェ文献学派の重鎮であるミケーレ・バルビは、ファシズム政権下において教育関係で重要な役割を果たし、表彰も受けてはいるが、基本的には文献学的な研究を進め、1932年に、1907年出版の『新生』を全面的に改訂した校訂版を出版している。また、クローチェの『ダンテの詩篇』は、『神曲』を「詩」と「神学物語」＝詩を支える構造物に分けたうえで、本来は両者の総合をねらったと言える論考だが、ファシズム側からは、その強固なジャンル分けが、あらゆるものを政治的にファシズムに一体化させていくファシズムのイデオロギーにはそぐわないという理由で、否定的に扱われた。これは、ファシズムの理論的支柱となったジェンティーレの、「国家は倫理的価値が自己実現される場であり、そこでは諸個人の道徳的意思が集積されて、より高次の普遍的な道徳意思となって作用する。そのことによって、国家は道徳生活の最高の表現を示す場となる」という理論と相容れないものであったからである。そして現実の政治においても両者は対立していた。今述べたようにファシズム側の知識人として最も重要視された哲学者ジェンティーレは、1925年にファシズムを支持する知識人宣言の起草者となり、クローチェはこれに反発して反ファシズム知識人の声明を出したのである。

私見では、ダンテ学者の中にファシズムと関係する者が少なかったのは、クローチェの影響が大きいのではないかと思われる。例えば、クローチェと親交があったダンテ学者のウンベルト・コズモは、内心の「自由」（おそらくこれがクローチェの「詩」にあたるだろう）を失わないために、そして自身の思想に従い、あらゆる暴力に反対し、ファシズムへの忠誠を拒否したために、大学教員の座を追われ、流刑に処せられ、研究の妨害をされた。

ファシズム期には、ダンテは「イタリア人であり、皇帝主義者」であることと関連づけて論じられた（なお、この場合「皇帝主義者 imperiale」であり、通常の「皇帝派 ghibellino」とは異なる単語が入っている。後者は歴史的にはイタリアの世俗主義的な傾向を示してい

と思われる)。 *Il dante "fascista"*には、例として、アリーゴ・ソルミ^{xxv}の『帝政論』の解釈や、エミリオ・ボドレーロ^{xxvi}の「天国篇」第六歌のレクトゥーラを引きながら、イタリア民族によるローマ帝国の再興があげられ、それらにまじって、例えば、ダンテ学者として有名なルイジ・ピエトロボーノ^{xxvii}（『新生』や『神曲』の執筆時期について途中で中断期間を想定した研究で有名。『神曲』の注釈版も出版しており、一時は影響力があった）の、1932年2月にローマのダンテ研究所で行われた講演「ダンテとローマ」での解釈が引かれている。

それによれば、ピエトロボーノは、『神曲』はローマの栄光にささげられた賛歌であり、人類を暗い森から喜びの山に導く任務を与えられ、その冒頭、「地獄篇」第一歌の預言に出てくる獣を滅ぼす「猟犬」は「皇帝」とし、ダンテの思想のなかでは、このローマは夢想のユートピアではなく、神の国の地上における徴であり、「我々イタリア人は、究極の目標であるそのダンテのローマを目指して歩き続けるのである」と結んでいるとしている。これがファシズム的であることは否定しようがない^{xxviii}。

こうした傾向は、ファシズム以前に出版された、テキストの校訂作業で知られたものにも影響を与えることになった。前述のヴェンデッリが協会版に、さらに校訂作業を重ねた本文を備えた1938年版のウルリコ・エープリ社出版の『神曲』には、ファシズム礼賛のイントロが付けられていたとされる^{xxix}。

また、この流れの中に、ダンテが地上を正常化する指導者の到来を予言したとされる「煉獄篇」第三十三歌43行目^{xxx}のDXV(515)のアナグラムDUX（ラテン語で指導者の意）をDuce（イタリア語で指導者）と解釈し、この時期に限ってはイタリア語でファシスト党首である指導者ムッソリーニを意味したその言葉を根拠に、ファシズムによってダンテの預言が成就したというオカルト的な思想も流布したことも指摘されている。

*Il dante "fascista"*では、高校以下の学校で上記の「ファシズム的解釈によるダンテ」というものが流布していたことが指摘され、学校の現場では「愛をもって」ダンテが読まれていたこともうかがわれる。それは、アントニオ・グラムシの獄中からの手紙の中から読み取ることができる。彼は獄中から自身の妻にこう書き送っている、「自分の息子が“愛をもって”ダンテを読むことは望まないよ。なぜなら、誰が愛をもってダンテを読む？ 呆けた教師たちが、どこかの詩人や作家を信仰の対象にして、奇妙な文献学的儀式でまつりあげているのだよ。知性のある現代の人間は、古典に対してはある種の距離を保って読まなければならないと思う』^{xxxi}と。

第四節 戦中・戦後のダンテ

ここまでは基本的に、ファシズム体制によるダンテの篡奪について述べてきた。また、ここでは触れていないが、イタリアの教科書の特徴は、ファシズム時代であっても基本的に人文的な特徴、つまり、古典文学などの紹介に重きを置かれたことが指摘されている。さらに、グラムシの息子への希望にあるように、古典は、ある一つの読み方が決定されているのではなく、ダンテのように世界全体の鏡になろうとしたような作品の場合、世界が多様であるがゆえに、もちろん多様な読みを許す。いや、むしろその多様性ゆえにさまざま読みが可能であるからこそ、古典は長く広く読まれてきたのだ。そして、『神曲』のような「国民文学」の場合、第二節では「国民」の財産としての「古典」であるがゆえの政治性を見てきたが、しかし「国民」の財産であるがゆえの、国民にとっての中立性もあった。つまり、その財産を使って、反体制側も自身の文学を作り上げてきたのである。

本節では、イタリアの戦中・戦後に活躍し、戦後の国是ともなった抵抗運動側から生み出された文化運動である、ネオレアリズモの父と称されたチェーザレ・パヴェーゼの文学の中のダンテを探っていくことにする。パヴェーゼは、日記や手紙の中で古今東西のさまざまな作家に言及しているのだが、ダンテについては、「われらの父」と呼んでいる箇所が散見される。しかしここではそれよりも、パヴェーゼの詩の中から一編を選んで、むしろ共有する財産としての「古典」である『神曲』を確認したい。

ポッジョ・レアーレ（河島英昭訳） xxxii

短い窓が安らかな空のなかで
心を落ち着かせる。誰かが満ち足りてそこで死んだ。
外には梢と雲がある、大地と
窓もまた。この上まで届いてくるあの眩き、
それは全生涯の物音だ。

虚ろな窓は
見せない、梢の下に、連なる丘の姿を、
そして白じろと、遠くにうねる一筋の川を。
流れる水は溜息のように澄んでいる、
だが、誰も見向きもしない。

一片の雲が現われ
固く、白く、ためらっている、四角い空のなかで。
怯えた家並と群がる丘に気づく、風のなかで
透き徹ってゆく一切に。散りぢりに風のなかへ
滑ってゆく小鳥たちが見える。あの川に沿って
進む安らかな一隊は、誰一人として
小さな雲に気づかない。

いまは虚ろになった青空が
短い窓のなかにある。そこへ落ちてくる
小鳥の叫びが、ざわめきを打ち砕く。あの雲は
梢に触れたのか、それとも流れのなかへ降りたのか。
草原に横たわった男はそれを感じているだろう、
草の溜息のなかで。だが眼差しは動かずに、
草だけが動いている。死んだに違いない。

Poggio Reale

Una breve finestra nel cielo tranquillo
calma il cuore; qualcuno c'è morto contento.
Fuori, sono le piante e le nubi, la terra,
e anche il cielo. Ne giunge quassù il mormorio
i clamori di tutta la vita.

La vuota finestra
Non rivela che, sotto le piante, ci sono colline
e che un fiume serpeggia lontano, scoperto.
L'acqua è limpida come il respiro del vento,
ma nessuno ci bada.

Compare una nube
soda e bianca, che indugia, nel quadrato del cielo.
Scorge case stupite e colline, ogni cosa
che traspare nell'aria, vede uccelli smarriti
scivolare nell'aria. Viandanti tranquilli
vanno lungo quel fiume e nessuno s'accorge
della piccola nube.

Ora è vuoto l'azzurro
nella breve finestra: vi piomba lo strido
di un uccello che spezza il brusio. Quella nube
forse tocca le piante o discende nel fiume.
L'uomo steso sul prato potrebbe sentirla
nel respiro dell'erba. Ma non muove lo sguardo,
l'erba sola si muove. Dev'essere morto.

この詩は、パヴェーゼの処女詩集『働き疲れて』に収められている。一見すると分からな

いが、訳者の河島英昭の指摘によれば、詩の題名がナポリ近郊の刑務所の名前であることから、これは刑務所での出来事を描いたものとされる（実はパヴェーゼの手紙^{xxxiii}を見ていくと、この詩の原型は、それ以前のパヴェーゼの出身地であるトリノにあるヌオヴォ刑務所に詩人が収監されていた間に作られたことが分かる。それゆえに、ここに描かれているのは、北イタリアのトリノの活動家だったはずだ）。そして「眩き」、「全生涯の物音」、「固く、白く、ためらっている」「一片の雲」、「滑ってゆく小鳥たち」、「安らかな一隊」という言葉からは、そこでおそらくは仲間らと志をともにする反政府運動に参加していた誰かが処刑されたことが分かる。男は銃殺刑に処せられ、全生涯の終わりに来る叫び声をあげ、銃から立ち昇った煙は雲となって独房のパヴェーゼからも見えた。少なくとも、銃の音と叫びから、壁の向こう側で起こったことが見えた。その銃の音に驚いた小鳥たちはいっせいに空へと羽ばたいていく。

そう読むと、これはある種の殉教の場面でもあり、それゆえに鳥や雲もキリスト教文学的にそれぞれ何かを指し示しているだろう。それらは意志や願いを重ね合わせる空へと向かっていくのだから。もちろんこれらはダンテを知らなくて読み取れる内容ではある。だが、一行目の「短い窓」(*breve finestra* 原文下線部は筆者)についての河島氏の——牢獄に入ってみたならば分かるが、それは「狭い」わけでも「小さな」わけでもなく、「短い」のである——という内容の説明には説得されなかった。実はここにはダンテの声がこだましている。それは「地獄篇」第三十三歌 22 行目『ムーダ塔』の中の短い窓 (*breve pertugio*)」であり、ウゴリーノ伯爵がクーデターの末に牢に閉じ込められ、ついに餓死するまでを描いた名高いくだりの言葉である。『神曲』のこの箇所は、「食べる」ということに焦点があたり、自身の子どもを食べるまでに追い詰められたウゴリーノの姿は、イタリアの諸国が互いを喰いあう戦争に疲弊し、そこに生きる人々（指導者）の人間性を失ってしまった姿が描かれていた。パヴェーゼの場合はそれを反転させて、一個人が平和の理想のために、その平和の理想を象徴する空の中に透き通っていく姿が描かれているのである。それは、空に昇る雲が、志の受け渡しのアレゴリーとして使われていることから明らかだ^{xxxiv}。

第五節 戦後のダンテ批評

ここでは戦後の各時代を代表する四人のダンテ学者をとりあげ、時代とダンテとのかかわりを考察する。

国定版の『神曲』のテキストを校訂したジョルジョ・ペトロッキは、1921年にティヴォリで生まれた。ローマ大学法学部をイタリア法史で卒業すると、ローマで図書館司書を務めたのち、1952年にメッシーナ大学のイタリア文学の教授となり、後にローマ大学に移った。研究対象としてはイタリア文学全般を扱ったが、特にダンテ研究に目覚ましい足跡を残した。文献学者として多くの校訂版を残し、特に1967-68年の『神曲』の国定版は2018年6月1日現在でも、彼のものがスタンダードとされる。先行するヴァンデッリのものは、第一次世界大戦をはさんでいるために必要な写本を自由に使うことができなかったという欠点を持っていた。これに対して、ペトロッキは、700以上の写本を調べた後に写本系統樹を作成し、ポッカッチョが整理したテキストの系統が圧倒的になる前の古写本がダンテの考えたテキストに近いものと考え、それらにしばって校訂作業を行った。1989年ローマ没。

なお、ペトロッキの校訂版がスタンダードであるとされてはいるが、これまでも注釈者によっては、細部で別のテキストを採用することがあった。現在では、1995年にフィレンツェ方言の影響を最も強く残すトリヴルツィアーナ写本のみをもとにしたアントニオ・ランツァ版1995、ペトロッキのものとは異なる写本系統樹が描かれている、2001年に出されたフェデリコ・サンギネーティ版（これはウルビーノ写本を基本にする）、さらに、ペトロッキ版に対して、上記のトリヴルツィアーナ写本を重視した改訂を行ったジョルジョ・イングレーゼ版がある（「地獄篇」2007年、「煉獄篇」2011年、「天国篇」2017年）。

歴史・社会的な注を構築しつつ、その上にダンテの詩の総合性を構想したナタリーノ・サペーニョは1901年にアオスタで生まれた。幼少時にマキャヴェッリ研究でも有名な政治学者フェデリコ・シャポーと親交があった。トリノ大学でヴィットーリオ・チャン^{xxxv}のもとで学び、クローチェの影響を受け、自由主義者で反ファシズム運動の活動家だったゴベッティ兄弟らと親交を結んだ。1936年にパレルモ大学のイタリア文学教授、翌年からローマ大学に移った（前任はダンテ学者のヴィットーリオ・ロッシ）。40年代にはグラムシの思想に接近し、マルクス主義の影響下に歴史・社会的観点をとるようになった^{xxxvi}。数多くの古典の注釈書の編者となり1949年にダンテの『神曲』以外の著作集、ポリツァーノの詩集、1955-56年には『神曲』（これが67年にはリッチャルディ社の「イタリア原典集」シリーズに入る。本人が改訂したものとしては1985年の第三版が最後）などがある。1990年にローマ没。

特に『神曲』では、美学的批評を一切排除したうえで、古注といわれる最初期の注釈者のコメントに注目した。その手法はダンテ研究にとどまらず、イタリアにおける「歴史的テキストの解釈学」の出発点とされた。もちろん、彼の『神曲』注釈の徹底的に美学的な解釈を避けるという方針はクローチェの「詩を支える構造物」を思わせる。サペーニョの注釈は、2000年代に入っても高校での教科書としての使用という事実も含めてスタンダードの地位を確立し、少なくともウンベルト・ボスコ、アンナ・マリア・キアヴァッチなど評価の高い他の注釈本もそのスタイルをまねている。サペーニョのスタイルを大きく外れ

たものとしては、マリア・コルティ監修、ガラヴェッリ編のボンピアーニ社のものと、前述したジョルジョ・イングレーゼ編のカロッチ社の注釈本などがある。

文献学的・言語学的・詩学的な分析からダンテ批評に新しい局面を開いたジャンフランコ・コンティーニは1912年にドモドッソラに生まれた。フライブルグ大学の教授や(1938-52)、フィレンツェ大学(1952)を経て、ピサの高等師範学校(1973-82)の教授を務めた。ロマンス語の文献学者としての活動のほかに、近現代の文学批評にも積極的に参加し、言語学的・詩学的観点から実験的な活動を行っている。ダンテからペトラルカ、マンゾーニ、レオパルディ、パスコリ、現代のガッダやモンターレまでを守備範囲とした。

彼はトリノのアウグスト・モンティのサークルで学び、そのサークルに所属していたレオーネ・ギンツブルグやチェーザレ・パヴェーゼなどとも親交を持った。彼が校訂したものの中には、ダンテの『詩集』(1939年、1965年に第三版)、ペトラルカの『カンツォニエーレ』(1949年)、ダンテの『イル・フィオレ・エ・デット・ダモーレ』(『薔薇物語』のダンテによる俗語訳、ただしダンテの手によるものかどうかは未確定)』(1984年)。また、ダンテについての数多くの評論は『ウン・アイデア・ディ・ダンテ』(1976年)にまとめられており、その中の「ダンテ、登場人物＝詩人(1958年)」は、ダンテを読む際に必ず問題になる、『神曲』中の主人公＝「私」の位置づけをもとに、彼の後の世代の学者たちの『神曲』の読み方を変えてしまった(彼自身がそこで展開している論は『神曲』を一種の詩論として読んだものだった)。

コンティーニ亡き後、中世思想史の見地から、ダンテに対するイスラム文化の影響を考察したマリア・コルティは1915年にミラノに生まれ、早くに母をなくして修道院で育った。ミラノ大学で中世のラテン文学と哲学の二つの学位を取得すると、ファシズム時代には女性は大学で教職に就くことが不可能だったために中学校などで教職に就いた後、レジスタンスに参加し、第二次世界大戦終了後はサレルノ大学、続いてパヴィア大学でイタリア語史の教職を得た。コルティは同様に、近現代作家の手稿博物館を立ち上げた。同規模のものはヨーロッパにはストックホルムにしかない。作家としても活躍し、代表作は『ここにいる全員の時』である。

中世文学ではダンテとカヴァルカンティについて研究し、両者は急進的アリストテレス主義の影響を受け、その中でも様態論者と呼ばれる文法学者たちの代表者の一人、ダキアのボエティウス(この人物は、「天国篇」に登場するブラバンのシゲルスとともに、一二七七年にパリ司教が発布した非難宣告の対象となっている)についてカヴァルカンティは賛成の立場をとり、そのために、「地獄篇」のオデュッセウスにダキアのボエティウスの思想を語らせているとした。この説は大きな反響を呼んだが、例えばフィレンツェ文献学派の流れをくむフランチェスコ・マッツォーニは反対している。また当時の言語学的状況がコルティの主張通りだったかについては、近年は疑義が挟まれている。一方で、彼女の仕事がなければ、むしろマキャヴェッリ研究で頭角を現した、ジェンナーロ・サッソ(前述のフェデリコ・シャボアの弟子＝それゆえに彼らはクローチェの歴史哲学の流れをくむ)のダンテとカヴァルカンティの関係についての論考も出版されなかったであろう。

コルティは、急進的アリストテレス主義とダンテの関係をつうじて、ギリシャ・ローマ文化を受け継ぎ、それを都市化してヨーロッパに伝えたイスラム文化とヨ

一ロッパとの関係を再評価したと考えられる。2002年ミラノ没。

実は一時代を築いたそれぞれの批評家たちが、その時代の精神を表現していたことが分かる。例えば、ナタリーノ・サペーニョは、第二次世界大戦後のレジスタンスの精神を表しているし、コンティーニは、例えば1958年の「ダンテ、登場人物＝詩人」によって後の世代の『神曲』研究に多大な影響を与え、1991年出版のアンナ・マリア・キアヴァッチの『神曲』の注釈本や、2010年のジョルジョ・イングレーゼの注釈本、あるいは2013年以降に出版され始めた、マルコ・サンタアガタ監修の新たなダンテ著作集シリーズ（これはキアヴァッチの『神曲』と同じ双書に入っている）にも影響を与えているが（研究史的には、コンティーニの論文の後にトロバドールにおける「私」を扱った1960年のロベール・ギエット、1972年にミシェル・ザンクの論が出ている。また、書かれた「私」一般を扱った、ミシェル・フーコーの論考『外の思考』は1978年出版）、おそらくは「私」の特権性の剥奪と「主体」の問題と関係している。

そしてマリア・コルティ（彼女はコンティーニ亡き後のイタリアの文学批評を支えた一人だった）については、『新たな十字路に立つダンテ』が1981年（サイードの『オリエンタリズム』1978年）、『知性における至福』が1983年、『創造のネットワーク』が1993年に出版されているが、むしろこれらの業績は、EU発足前後の、「国家」という枠組みを超えた相互理解と連帯の世界的な展開への期待を表現するものだった。

けれどもこの後、世界の情勢は急転していった。ネグリ・ハートの『帝国』が出版されるのは2000年だったが、2001年の9.11事件を経て、むしろその「帝国」の支配はさらに強化された。ネグリ・ハートの言う、「帝国」に対抗する力になると期待されたマルチチュード（「帝国」の支配下にあるあらゆる人々、むしろ「群衆」に近い）概念は、70年代のボトムアップの闘争の「主体」となった人々をモデルに構築されたと思われるが、「マス・メディア」の役割が変容したにもかかわらず、指導者としての役割を演じ続けようとする「知識人」の概念が、あたかも王に仕える道化師であるかのように揶揄される中で、群衆はかつての「国家」と「民族」の枠を越えて連帯するどころか、同じ国民の中での階層を超えて連帯することさえ困難であることが露呈した。もちろんこれは、第二次大戦（実は第一次大戦も含めて）の反省として、知識人たちが、文学だけではなく文化全般において、命を捧げられるような「価値」の提示を拒否する態度をとってきたからでもあろう。

ダンテについていえば、学問分野においては、実証主義的な歴史研究の進展を受けて、解釈の基盤を形成する当時の社会的な枠組みを再考したうえで新たな解釈を作るという作業が行われてきた。最近のジョルジョ・イングレーゼやマルコ・サンタアガタ監修のシリーズなどはその例に入る。しかし、例えば最も価値中立的に見えるテキスト校訂作業においてさえ、価値判断的な瞬間は訪れることが、2001年に校訂版を出版したサンガイネーティの作業から見えてくる。つまり彼は、ラッハマン法を厳密に適用し、作為が入らない形で本文校訂作業を行ったとしているが、実はウルビーノ写本を基準に置いたことが分かっている。これは、ダンテが当時のフィレンツェ方言を使ったという考え方ではなく、彼が目指したのは「イタリア語」だったとする、彼の価値判断が働いて採用された基準なのだ。現在でもダンテについてのフィレンツェ性、イタリア性、あるいは汎ヨーロッパ・ラテン世界的な見方をどうするのかという問いはそのままなのである。

一方で、2006年から始まった、左翼系であることでも知られる、俳優のロベルトベニー

ニによる『神曲』の朗読があまりの人気に、2007年に終わる予定が2013年まで続き、2015年になってもイタリア国営放送でその映像が流されたのは、同じく、2016年に、反EUの左翼系非政党勢力の「五つ星」が勢力を拡大しているのと平行に見える（すでにこの問題は筆者のカヴァーできる範囲ではないが）。そしてこのダンテ現象を社会的に整理した研究はまだ見ていないが、EU統合という事態を受けて、「イタリア」という制度が揺らぎつつある中で、その変化に対して不安を覚えた群衆が、文化的なよりどこかをダンテの『神曲』に求めているのではないかと思われる。

第六節 本研究の位置づけ

ダンテ批評史を見れば明らかなように、ダンテの現代的な批評は、近代のロマン主義後にドイツ文献学の影響下に始まった。しかし、ロマン主義と文献学には強い結びつきがあるのだ。そしてそれはテキスト批評だけにとどまらない。現代のダンテ批評は、出発点にナショナリズム的な文脈を持っているのだ。それは端的に、イタリア文学史において、ダンテ以前のイタリアの俗語文学が地域的な特徴を強調されるのに対し、ダンテにおいては、「イタリア文学」という存在が検証されないまま前提となっていることに表れている。

また現実の学問上の進展においても、デ・サンクティスとその後の実証主義の潮流の中で詩と詩以外の神学小説とを分けたクローチェ、そのクローチェと、比較文学的文脈の中で原型論という神学的形式こそがまさにリアリズムという表現を支えていると主張したアウエルバッハ、あるいはクローチェと、構造の解明に取り組んだサペーニョとの関係などを見れば、「国民国家イタリア」の国民文学として『神曲』が出発点に置かれていることは容易に見てとれる。それゆえに本論文がダンテ批評史を振り返るにあたっては、イタリアという国家の枠内で文学史的に完結したイタリア文学のダンテ像、換言すれば、現代のダンテ批評が出発点において抱えこんだ政治性を外国文学研究者として客観視するために、通常の文学史的なアプローチをとらず、国民国家成立時の政治社会的な状況の中での『神曲』評価と、その中でも極めて政治性を帯びるダンテの言語と「イタリア語」との関係に注目した。

補足しておく、わが国ではこれまでダンテ研究の全体像は体系的には紹介されてこなかった。本論文は、今後の我が国におけるダンテ研究の出発点になるよう、総合的なものにしようとした。それゆえ、ダンテ研究においては評価の高い『神曲』の翻訳を補足資料として付すことにする。例えば、アルド・ヴァッローネによれば、フランスのアンドレ・ペザールによるダンテの翻訳は、文献学的作業でもある歴史的情報や言語的な探求、批評的な研究、文化的状況を反映しつつ行われたものであり、それはダンテのテキストそのものに到達しなければ不可能であると評価している（一方で、そのフランス語訳は読者がダンテのテキストを前にしたのと同じような感覚を覚えるであろうとしている）。これは、現在のダンテ研究において、アメリカのイタリア文学者であるチャールズ・シングルTONの英訳が果たした役割と同じであり、彼らの後には、その国の研究水準がイタリア本国に比肩できるレベルまでにあがった。『神曲』拙訳を論文の参考資料としたのは、そのような理由による。

また特に、最新の研究情報までもを網羅した各歌解説、すなわち14世紀以来の伝統であるレクトゥーラ・ダンティスを翻訳に付したが、これは、中世以来のイタリアの大学で続いてきた伝統である「レクトゥーラ」の蓄積が存在しない我が国において、初めての試みである。

i 『イタリア学会誌（第21号）』、1973、131-140頁。

ii *Dante e l'invenzione della letteratura "nazionale"* 『イタリア語イタリア文学』、2012年5月、(6)、129-143頁。

iii (1943-) ローマ大学文哲学部教授。

iv 「16世紀イタリアの<言語問題>」『一橋研究 10』、1985；筆者はまだ未見だが「イタリ

- アの「言語問題」における言語と文体の概念：ダンテ『俗語論』はどのように読まれたか』『言語社会 10』一橋大学紀要、2016がある。
- v 「ゆがめられたダンテ像——ルネサンス期の『国語論争』の場合」『研究論叢 67』京都外国語大学紀要、2006。
- vi 1470 ヴェネツィア—1547 ローマ。枢機卿などを務める。1525年の『俗語散文論』や、むしろそれ以前の1503年頃のペトラルカ『カンツォニエーレ』の校訂作業で、その後のイタリア語の規範を14世紀のフィレンツェの文章語に確定していく流れを作った。
- vii 1478 ピアチェンツァ—1550 ローマ。詩人、劇作家でもある。建築ではパッラーディオに影響を与えた。1515年にダンテの『俗語論』の写本を発見、1529年に自身の翻訳をつけて出版。
- viii 1469 フィレンツェ—1527 フィレンツェ。政治家、文学者。1524年『我々の言語についての叙説と対話』でトリッシノを批判した。
- ix G.パトータ『イタリア語の歴史』草皆伸子訳、白水社、2008、101 - 102頁では、『ダンテ伝』を残しているレオナルド・ブルーニはたんにご都合主義であり、本来は俗語とその作家たちに対して否定的だったとしている。
- x Leonardo Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, Archivio Guido Izzi, 1987, pp.11-15.
- xi マントヴァ生まれの貴族、教皇庁やゴンザーガ家の宮廷で外交官を務める。文人としては『宮廷人』が有名。
- xixii イタリア統一に命をかけ、ナポレオンに期待し、オーストリア帝国に追われて最後は亡命地ロンドンで客死したウーゴ・フォスコロのダンテの評論は、ダンテのことを話しているのか自身のことを話しているのかわからなくなるとも評されるが、「地獄篇」第一歌106「今は卑しめられているあのイタリアの救いになるのだ」のくだりについて、イタリアを救う「獵犬」をヴェローナの皇帝代理カングランデ・デッラ・スカーラのこととしつつ、イタリア統一の望みを失ったダンテの失望の説明に使われている。
- xiii 「地獄篇」第一歌100 - 108では「知」、「愛」、「徳」を糧にする「獵犬」が来て、地上の悪を滅ぼし、「今は卑しめられているあのイタリア」を救うとされている。
- xiv 藤澤房俊『ムッソリーニの子どもたち』ミネルヴァ書房、2016、34頁。
- xv Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, pp.36 - 37 ; p.95.
- xvi 藤澤、同書、7 - 8頁。
- xvii 「地獄篇」第一歌の「獵犬」の解釈をめぐる混乱が典型である。参考資料『神曲』「地獄篇」第一歌、拙訳、35頁；517頁。
- xviii 藤澤、同書、2頁。
- xix A. Vallone, *Storia della critica dantesca* Vallardi・Piccini, 1981, pp.839 - 40.
- xx *Le opera di Dante. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana*, Le Lettere, 2011, p.34.
- xxi Luigi Scorrano, *Il dante "fascista"*, Longo 2001, p.90.
- xxii 1923年ファシズム政権の後ろ盾のもと「ファシズム批評」を発刊。36年国民教育相に就任。親ファシズム知識人の組織化をはかる。
- xxiii Luigi Scorrano, *ibid*, p.90.
- xxiv 『神曲』「煉獄篇」第六歌、拙訳、88 - 103頁；515 - 520頁。
- xxv ムッソリーニ政権下で閣僚を務めたローマ大学法学部教授。ダンテ研究者。
- xxvi パドヴァ大教授。国会議員。反動的ファシストとして大学をめぐる政策に関心を持ち、歴史とファシズム理論の教育を行った。
- xxvii 1940年には教育相などにも就任。
- xxviii ただしデータに乱れがあり、この講演は出版が1930年とされ、講演会の日付が1932年とされていることも指摘されている。なおこの箇所通常解釈については参考資料、ダンテ・アリギエリ『神曲』「地獄篇」第一歌、拙訳、26 - 36頁；512 - 517頁。
- xxix Lanfranchi, Stéphanie, *"Verrà un dì l'Italia vera...": poesia e profezia futura nel*

giudizio fascista in *California Italian Studies*, 2011.

xxx 『神曲』「煉獄篇」第三十三歌、拙訳、490 頁；626 頁。

xxxii 『獄中からの手紙』1931 年 6 月 1 日付のもの。

xxxiii 『チェーザレ・パヴェーゼ集成 6』河島英昭訳、岩波、2009。

xxxiiii 1935 年 5 月 29 日付、姉マリアに宛てた手紙。

xxxv 「地獄篇」第二十六歌 34 - 39 行では、預言者エリアはエリシャに恩寵を引き継がせたときに炎のような雲となって昇天してことが引用されている。

xxxvi 1913 年からトリノ大教授。ファシズム運動に熱狂的に参加。

xxxvii Vincenzo Fera, *il Contributo italiano alla storia del Pensiero - Storia e Politica*, 2013.

第二章 フランチェスカ・ダ・リミニとダンテをめぐる研究史

第一節 フランチェスカとダンテ

前章では、近現代のダンテ批評がロマン主義的なクリマの中で1861年のイタリア王国成立と強い関係を持って始まったことを指摘した。本章では、「地獄篇」第五歌のパオロとフランチェスカのエピソードについての批評をたどりながら、読者と作品をつなぐ登場人物ダンテである主人公「私」と作者であるダンテとの関係を考察していきたい。というのも、フランチェスカに対するダンテの態度については、古来より、同情的とする見方と、作者ダンテは批判的とする見方に分かれ、その区別が、近代のダンテ批評と現代のダンテ批評を分ける転換点の一つとなったからだ。それは、換言すれば、主人公「私」が登場人物として創造されたのか、それとも歴史的存在なのかという問いとなる。

特にダンテを生身のダンテと同一と考えた場合には、このパオロとフランチェスカの組み合わせがダンテとベアトリーチェの組み合わせと比較対照され、その際にはベアトリーチェが当然のごとく肉体性を持った存在と化し、それゆえに、ダンテとベアトリーチェの「愛」が人間と人間の間の恋愛感情を出発点に説明される。

例えばホルヘ・ルイス・ボルヘスは、「(ダンテは) フランチェスカを破滅させ、フランチェスカの破滅に胸を痛めた^{xxxvii}」と述べたあとで、「私が思いを巡らしているのはあの恋人たち...彼には叶わなかった幸福のおぼろげな表徴として。つまり私が考えているのは地獄でとこしえに結ばれたフランチェスカとパオロのことだ。恐ろしいほどの愛をこめて、切なる願いをこめて、讃嘆をこめて、羨望をこめて、ダンテはこの詩句を認めたに違いない^{xxxviii}」とベアトリーチェへの報われなかったダンテの悲恋を根拠に、述べている。

興味深いことにボルヘスは、ダンテはフランチェスカを破滅させると同時にそれに胸を痛めたと書いた直後に、ベネデット・クローチェを引用している。以下にそれをあげよう。

「ダンテは神学者として、信者として、倫理的な人間として罪人たちを断罪する。しかし心情的には、有罪も無罪も宣告してはいない^{xxxix}」。

しかしクローチェは、それまでのダンテ批評、例えばデ・サンクティスのそれが、ダンテが詩を意識した学術的な部分、例えばアレゴリー的な意味内容などには詩は存在せず、ダンテが意図しなかった描写の部分にこそ詩が存在し、学術的な部分は無価値であると断じているのに対し、学術的な部分(神学者)と心情(詩)的部分を分離したうえで、前者ゆえに後者が存在すると論じようと試みたことが分かっている。だからこそ、クローチェは、現代のダンテ批評の出発点とされるのである。

本章では、「地獄篇」第五歌の解釈の歴史の変遷をおさえながら、ダンテ批評の重要なポイントである作中の「私」であるダンテと、作者であるダンテとの関係について確認したい。

第二節 エピソードをたどる

最初にこの『神曲』を代表する有名な不倫のエピソードを見てみよう。ラヴェンナ僭主グイド・ダ・ポレンタの娘フランチェスカは、リミニ僭主の長男ジャンチョット・マラテストと結婚して一男一女をもうけるが、義弟パオロと恋に落ち、関係が露見して二人はジャンチョットに殺害された（推定 1283 - 86 年の間）。なお、ダンテはポレンタ家との関係が親密であり、また、パオロは 1282 - 83 年にフィレンツェ市民軍の司令官職にあった。『神曲』では、主人公ダンテが地獄の第二圏でこの二人に会い、フランチェスカがダンテにその事件の顛末を語る（「地獄篇」第五歌 88 行から最終行まで）。

最初にフランチェスカからダンテに言葉をかける。その中でフランチェスカの口から登場人物ダンテが二人に「憐れみ」を抱いていることが明らかにされる（下線部）。ここでは、情熱と激情を象徴する色、また争いで流される血を象徴する色として「赤」と「黒紫」が使われていることに注目したい。

「恵み深き優しき生者よ、
あなたは黒紫の大気の中を進むつかの間に
地上を赤く血で染めた私たちのもとに立ち寄ってくださいました。

もしも全宇宙の王（神）が私達に親しくあらせば、
あなたの平和を祈ったでしょうに、
私たちのあまりに無残な苦しみにあなたは憐れみを抱いてくださったのですから。

聞くも話すもあなたのお望みのことを
私たちは聞きましょう、話しもしましょう、
風が、今そうなっているように、ここで沈黙している間は」。(96)

"O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,

mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

ここからフランチェスカは自己紹介として生まれた町ラヴェンナを示す。ラヴェンナは大河「ポー」の河口付近にある。そして大河の流れは人類の進むべき歴史を象徴する。それゆえに「平和に静まる」海辺に位置する都市は、人類の歴史が目指すべき平和な世界を示している。

「私の生まれた都市があるのは
ポー川が下りきって
支流とともに平和に静まる海辺の上」。 (99)

Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.

そこから、世界文学史上有名な「愛は」で始まる抒情詩が続く。

「愛は、瞬く間に高貴なる心に燃え移るもの。
だから今は私から引き剥がされた美しい私の現身で
この人をとらえてしまった。その有様に今も私は苛まれています。

愛は、愛されれば愛さずにはいられないもの。
だからこの人の美男ぶりであまりに激しく私をとらえ、
そのために、ご覧のように今も私を離れないのです。

愛は私たちを一つの死に導きました。
カイーナ(尊属殺人者の墮ちる小圈)が二人の命を消した者を待っています」(107)。

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense".

ここでフランチェスカの言葉はいったん終わる。この八行詩中の「その有様」の解釈をめぐる、すでに 1300 年代から議論は二つに分かれてきた。一つは、これをパオロとフランチェスカの殺され方が突然で惨いものだったので、二人は末期の改悔ができず、そのため地獄にいるという、信仰上の問題ととらえるもの。もう一つは、二人の愛が常軌を逸し中庸の徳からはずれたものなので地獄にいるという、愛のあり方の問題ととらえるものである。そして「愛」を主語として人間の側の無力さを歌ったこの美しい詩ゆえに、さらにはこれに続く、「目を伏せ、下を見続けてしまった」登場人物ダンテの同情する姿ゆえに、ダンテのフランチェスカは読者の共感を得ることになった。しかし登場人物ダンテはこの後、「愛」の強さとその性質よりも、116 行目から二人の過ちのはじまりをたずねている。

(略)「フランチェスカ、あなたの拷罰は
痛ましく哀れで涙が止まらない。

けれども私に教えて欲しい。切なくため息をつくばかりだった頃、
どんな折にどのように愛が許して
不確かな互いの想いを知ったのか」。 (120)

....."Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?".

その問いに対して、フランチェスカは、フランス起源の騎士物語の一つ、アーサー王伝説中の湖の騎士ランスロットと主君アーサー王の妃グニエールが接吻する場面を読んでいるうちに、お互いの心のうちを知り、過ちを犯したと答えた。

「ある日、私たちは気晴らしに
あのランスロットを愛がどうやって服従させたのか読んでいました。
私たちは二人きりで何の心配もしていませんでした。

物語が何度も私たちの目を

そそのかし、目が合って私たちは顔色を失いました。
けれども私たちが負けてしまったのはあの瞬間。

あのあこがれの微笑みが、
勇気にあふれた恋人に口づけされるのを讀んだその時、
この人は、その後で私から離れることはなくなるのですが、

全身をぶるぶると震わせながら私の口に口づけたのです。
その本と、その作者が、仲立ちことガレオーでした。
あの日はもうその先を讀むことはありませんでした」。 (138)

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante".

ここでは、王妃の「微笑」という美徳の表現が騎士の節度を守った美徳をも表現しているのに対し、フランチェスカとパオロの関係は、「口」やその動きを示す「全身を震わせる」という表現により肉体性が強調され、それによって双方の関係の違いが表現されている。

また「ガレオー」とは、ラーンスロットのエピソードに登場する、封建騎士階級の間で流行した、身分の高い既婚婦人が自身より身分の低い騎士の奉仕を受けるという、儀礼的な宮廷恋愛を成立させるのに必要な見届け人である妃の付き人であった。この人物が二人の愛をあと取り、そして愛の証人となった。ここから恋の仲立ちをする人物をガレオーと呼ぶようにもなった。そしてパオロとフランチェスカの仲立ちをしたのはガレオーの手になるその本であり、本そのものが仲立ち＝ガレオーだった。この後で彼女の話聞き終えた登場人物

ダンテは、「憐れみ」ゆえに気を失って、死んだように倒れることになる。

第三節 古注の記述

最初に、作者ダンテと登場人物ダンテ、そしてフランチェスカの三者の関係を考えるために古注を確認する。最初期のヤーコポ・アリギエリやバンバリョーリらは事態と人物を説明しているだけだが、例えば、1330年のヤーコポ・デッラ・ラーナやオッティモは、ダンテがフランチェスカに同情していると書いている。一方で1385-95年にかけて『神曲』に注をつけた、評価の高いフランチェスコ・ダ・ブーティは、109-114行目の注解で、登場人物 (agens) である地獄の中のダンテを作者 (auctore) と取り違えて、ダンテはフランチェスカに同情しているとしつつも、この箇所は、アレゴリー的には、人類は素晴らしい美質を示しているのに、そのもろさゆえに悪癖に染まってしまうということを示している^{xl}。なお、ブーティは、「愛は」で始まる愛の性質を説くくだりについて、「神学上の真実ではなく、作者による見せかけである」^{xli}と表現している。このように、最初期から、作者と作中のダンテを同一視する解釈と作者であるダンテと登場人物ダンテを分ける解釈が存在していたと分かる。

だが、このくだりについては、特にダンテ直後のボッカッチョの注^{xlii}により、ジャンチョットは容姿が醜く片足が不自由であったため、美男の次男パオロが長男ジャンチョットと偽ってフランチェスカを迎えに行き、彼女はそうとは知らずに騙されてパオロに恋してしまったというヴァージョンが広く知られることになり、後世に影響を残した。例えば推定1400年前後に書かれたアノニモ・フィオレンティーノの注^{xliii}は、Auctorの意図という観点を持ちながらも、この箇所についてはボッカッチョのものを踏襲している。あるいは、ルネサンス期に始まった印刷という技術とも相まって、初期印刷本に広く採用されることになったクリストーフォロ・ランディーノ (1424-1498) の解釈は、ボッカッチョの創作した状況を逆転させたものだった。つまり、フランチェスカの母は彼女をパオロと結婚させたがっていたが、そのための使いとしてラヴェンナに赴いたジャンチョットが彼女を見初め、ジャンチョットの力と性格を恐れたために、彼女をジャンチョットの花嫁にしたというものだった^{xliv}。フランチェスカが何も知らなかったために恋に落ちてしまったという説明や、あるいは、フランチェスカは本来パオロと結婚するはずだったという説明は、彼女の罪を軽減しようとするものである。なお、その後もダンテがフランチェスカに同情しているという解釈は多く見られた^{xlv}。

しかし『神曲』本文を読めば、パオロとフランチェスカが恋に落ちるのは、特にことわりなく宮廷生活の習いである騎士物語を二人が読んでいたときであり、それは結婚後のことだと理解される。フランチェスカが何も知らないという解釈は、『神曲』本文の状況とは合致しない。

こうした状況を受けて、パオロとフランチェスカの愛を至上のものとする解釈を退け、同時にベアトリーチェを生身のダンテの恋人と解釈する説を俗解として退ける論者もいる。例えば河島英昭は「日本においては、明治から大正にかけて、もっぱらキリスト者やラファ

エル前派の影響を受けた詩的解釈によってダンテの翻訳紹介が行われ、上田敏や阿部次郎らもベアトリーチェを実在した久遠の女性ととらえている。ただし、正宗白鳥や花田清輝らのごとくこれを冷静に批判するダンテの読み手たちもいた」と述べている。だが、ボッカッチョ以前の古注にも、ここに登場するダンテを生身のダンテと同一視して、ダンテはフランチェスカに同情していたとする説が見られる。こうした解釈はラファエロ前派特有のものではない。

実はこの二つの見解の違いは、狭義の文献学がその最初から持っていた二つの流れの表れだと考えることができる。実際、アンソニー・グラフトンは、『テキストの援護者たち』の中で、先ほど筆者が引用したクリストフ・ランディーノを「学問の目的を教育的なものだと考え...テキストはいかなる時間と空間をも超越している」^{xlvi}とする思想をもっていたとし、現代的な意味での文献学的方法（歴史的方法）をとらずとも、その中に人類の普遍の叡智が読みとれると考えた流れの中に位置づけ、一方でペトラルカ以降のアンジェロ・ポリツィアーノらを、「学問の目的を学術的・科学的なものと考えていた...この場合、テキストとは特定の時代や著者、読者、そして背景の堆積物なのだ」^{xlvi}とする思想をもっていたとし、ある時代に書かれたテキストは、当時の歴史的状況、当時の言葉の意味の中に置いてみて、はじめて理解できると考えた流れに位置づけているのである。

ランディーノらは「学問の目的を教育的なもの」だと考えていたが、ダンテに対するロマン主義的解釈は、イタリアにおける国民の創出という、まさに教育的目的に合致したものであった。その代表的な論者、教育相までを務めたデ・サンクティスの、当時の高校生^{xlvi}への勧めを見てみよう。

「こうした（学術的な）議論は修道院かカフェにたむろする暇人に任せておきなさい。コメントなどは放り捨てておきなさい。...君たちに理解できないものは、理解できたとしても取るに足らぬものだ。明確なものだけが美しいのだから。特にダンテを味わおうと思うのなら、文学と歴史をきちんと修めたあとでは注釈なしで読むべきなのだ。ダンテ以外には何も参照すべきではない。そして字義以外の意味に固執してはならない^{xlvi}」。

この言葉にあえて説明はいらないだろう。これは「テキストはいかなる時間と空間をも超越している」という思想そのものの言葉だ。彼はこう述べた後で、ダンテについてはこう述べている。

「ダンテは、詩と科学を混同している。彼は、さらなる美德、さらなる真実、そしてさらなる完成があるところに、さらに優れた詩があると思いついていたのだが、現実には全くの逆なのだ。なぜならば...科学はジャンルであり、種類であるが、芸術は個人、あるいは人格であるからだ。つまり個人から離れれば離れるほど、細部に拘泥して細

かく分ければ分けるほど、芸術からは遠ざかるからだ^{l)}。

ここには、学問的手法でダンテを分析することは、ダンテの本質からは遠ざかってしまうという主張がなされている。この後で彼は、フランチェスカについてこう述べている。

「フランチェスカはもちろん理想像であるが、何か他の存在の理想像ではなく、彼女自身の理想像であり、完全に現実化された理想像なのだ。彼女の横顔は、当時の詩において支配的だった女性の概念規定にすべて見出される。つまり愛や気高さ、純粹さ、羞恥心、優雅さなどだ。だが、これらの言葉は、ここでは単なる修辞ではなく、行為へと表現された人間の真の性質となっており、それゆえに生きている。ダンテは、それと知らぬままオイディプスとしてスフィンクスを斃し、生の十全なる獲得の中へと入ったのである。天国に探し求めていた女性、彼女はここにいた。彼はその女性を地獄の中に見出したのである^{l)}。

見事な解説である。実際、平川祐弘はデ・サンクティスの同じ評論の別の箇所^{lii)}を引いて、「ダンテその人がものあわれに心を動かされたのです。ダンテは感情的には彼らを罰しはせず許しているという印象を受けます^{liii)}」と書いている。もちろん、デ・サンクティスのこうした「人間」概念に注目した読解は、国民国家イタリアの国民創出のために必要であっただろうことは想像に難くない。なぜなら神学も含めた学問は、旧体制の例えば身分制などを支える強力なイデオロギーだったからであり、それを打破する直感による人間概念は必須だったからだ。そして『神曲』に対するこうした態度は、1946年刊のアッティリオ・モミリアーノ版の美学的読解まで続くことになった^{liv)}。しかし前章にあるように、ナタリーノ・サペーニョの歴史学的な注釈によって「地獄篇」第五歌の解釈は大きく変わっていくことになる。その場合には、「愛」を主語として人間の側の無力さを歌った美しい、100 - 107行の解釈が焦点となった。

第四節 愛の賛歌の解釈史

デ・サンクティスは明確に歴史主義的な手法を拒否したが、その彼を重要視したトンマーゾ・カジーニの注釈は、例えば問題の八行については、デ・サンクティスと同じように、「愛は」という言葉の三度の繰り返しに、フランチェスカの燃え上がる情熱を読みとり、その愛の意味についても、ガイド・グイニッツェリを引くことで、清新体派の以来の詩の伝統によって説明する。そして八行詩が終わる 107 行目の注では、「デ・サンクティスが上手に論じたように」^{lv}という言葉の後に「女が話し、男が泣く、なぜならば、二人が愛情によってほとんどただ一つの存在と化して溶け合っているのに釣り合うように、二人の表現も互いを入れ替えているからだ」と続けている。

しかし、サペーニョは、自身の注釈に、この「愛」がすでに宮廷恋愛の文学や吟遊詩人たちの文学にあることを指摘した後で、アンドレーアース・カペルラーヌスの『宮廷風恋愛について』からの影響を指摘している^{lvi}。その箇所を見てみよう。まず、第一連の「愛は、またたく間に高貴な心に燃え移るもの」については、『宮廷風恋愛について』第一章「(このような想いに満たされると) 愛はその手綱を抑えきれずただちに行動へと進む」が、また第二連冒頭の「愛は、愛されれば愛さずにはいられないもの」については、第二巻第八章「愛の規則」26「愛人は愛する女性に何事も拒むことはない」に対応するとしている。そして、140 行の *Pietade* = 「憐れみ」という言葉につけた注釈で、登場人物ダンテと詩人ダンテという概念(それはすでに十四世紀の注釈者たちが持っていた区別であり、もちろんダンテも共有していたに違いない)を使いながら、登場人物ダンテの同情と作者であるダンテの創作上の意図を混同してはならず、ここで登場人物ダンテにフランチェスカへの同情を抱かせたのは、デ・サンクティスの主張とは異なり、その「罪」を乗り越えるためであるとする^{lvii}(ここでサペーニョは、ペトラルカ以来の歴史主義的な文献学の伝統の流れにあり、一方でデ・サンクティスはランディーノらの普遍主義的な流れにあることは明白であろう)。

ところで、サペーニョの 1967 年版^{lviii}の注にはなく、1997 年版に加筆されている箇所に、ジャンフランコ・コンティーニの有名な論文 *Dante come personaggio-poeta* への非常に短い参照指示^{lix}がある。前章にもあるように、この論文によって、『神曲』には詩論としての側面があることが指摘された。そしてコンティーニの論文でも、この第五歌の解釈は重要な役割を果たすことになった。コンティーニの論文は、その主要な主張を要約すると、以下のようによまめられるだろう。

ダンテの『神曲』(西欧中世の文学)は、字義通りの意味の位相とアレゴリー的な意味の位相を読み込む二重構造になっており、登場人物についても同様にそうした二重構造に対応した造形になっている。また登場人物は *Agens* として詩の中で行動するが、『神曲』の場合はその存在が「私」と言っている。しかも、詩を制作する *Auctor* 「私」もダンテとしてこの登場人物と符合するため(ゆえに最初期の注釈は両者を混同することになった)、『神曲』は一人の詩人の物語、自伝になってしまう。また、登場人物ダンテの出会い『神曲』中の他

の登場人物は、字義通りの意味の他にある何かを表示しているのであり、皇帝フェデリコ二世の宰相ピエル・デッラ・ヴィーニャは宮廷人と吟遊詩人を表示し、フランチェスカはそれまでの詩とその「愛」の在り方を、ダンテの詩のライヴァルであるガイド・カヴァルカンティの父、カヴァルカンテ・デイ・カヴァルカンティはガイドの詩とその「愛」を、清新体派の祖ガイド・グニッツェリは清新体派とその「愛」を表示している。そしてそれらは登場人物ダンテが乗り越えていく段階を示しているに過ぎない。

この場合にコンティーニが意識しているのは、デ・サンクティスである。つまり、デ・サンクティスは、ダンテの詩は「人間」を描いていると主張し、その理解のためにはダンテを取り巻く歴史的状況は邪魔だと主張しているのに対し、そこに描かれているのは人間ではなく、概念であり、それを理解するためには歴史的状況を認識しなければならないと主張しているのだ。それゆえにコンティーニは、この論文の中で、クローチェの「詩」と「構造」の主張に言及している。つまりコンティーニは構造なくして「詩」は存在しえないと考えている。そして、その実例として、詩人ではなく、詩の読者であるフランチェスカ・ダ・リミニを最初に登場させたのである。ここからコンティーニは、一読者であるフランチェスカに、手練れの詩人の作であるかのような言葉は話せないとする。

サペーニョは、「愛は」ではじまる冒頭部分の出典を指摘しただけだったが、コンティーニはその分析をさらに進めた。最初に、第一連目冒頭については、グニッツェリのカンツォーネ「愛は、常に高貴なる心に帰ろうとする」の冒頭の一行と、さらに第二連冒頭の、「愛の火は高貴なる心に燃え移る」を併せた引用であり、それはダンテ自身の『新生』の「愛と高貴なる心は一つのもの／ちょうど賢者がその詩作の中で記したように」の引用となる可能性を指摘した後で、しかし、これらは「愛の哲学」においては大同小異であることが言われる。そしてフランチェスカの言葉の端々に、アンドレーアース・カペルラーヌスの『宮廷風愛について』¹⁴からの引用があることを指摘する。

例えば、第一連冒頭については同書の「愛の規則十八：誠実な人柄のみが愛に値するものである」、第二連冒頭については「愛の規則九：何人も愛の心情に促されずして愛することはできない」と前述の「愛の規則二十六」、第三連については、詩人として過大評価されているとしてダンテが非難した¹⁵グイットーネ・ダレッツォの手紙からの引用、さらに131行目「目が合っただけで私たちの顔は色を失いました」と136行目「全身をぶるぶると震わせながら私の口にくちづけたのです」については「愛の規則15：愛人は皆愛する女性の前では青ざめる」、そして登場人物ダンテの台詞の中にある120行目の「不確かな互いの想い」については「愛の規則二十：愛する者は常に不安にかられる」の変奏であると指摘する。

コンティーニは、『新生』、グニッツェリ、グイットーネ・ダレッツォと分析を進めながら、フランチェスカの表しているものが宮廷風恋愛であると。彼が、詩的思想の表現としてこれだけの引用をした作者であるダンテについて、フランチェスカへの同情を認めているようには思われない。また同時に、フランチェスカの造形についても、それがフランチェスカの内面を表現したものだとは思っていないように思われる。むしろ彼女は概念を

言葉にしているように分析されている。さらには登場人物ダンテでさえ、概念を表示するための引用の言葉を話していると分析されている。もちろんこれは、『神曲』の登場人物の分析をデ・サンクティスの言葉の引用から始めたことに見られるように、デ・サンクティスの『神曲』の登場人物は「生きている」という主張の打破が目的だったと思われる。

このコンティーニの論は、「煉獄篇」後半で、シクロ・トスカーナ派の詩人ボナジュンタが、シチリア派のジャーコモ・ダ・レンティーニ（ソネット形式を発明）やシクロ・トスカーナ派のグイットーネ・ダレッツォ、そしてボナジュンタ自身が清新体派に劣ると述べていることや、その後で、煉獄の最上部で清新体派の祖であるガイド・グイニツェッリが己の「愛の罪」を清めていることを検証していく。つまりダンテはここで、プロヴァンスのトロバドルをも含めて、俗語による詩の歴史的展開を論じているとコンティーニは考えている。

近年では、この詩論としての『神曲』という観点は新たな展開を見せている。それは、ダンテが詩人として活躍を始めた頃にフィレンツェの詩壇の第一人者だった、ガイド・カヴァルカンティとダンテとの関係性に注目してダンテの詩の展開と『神曲』におけるダンテの詩論的側面を考えていくというものである。

こうした流れは、最初に思想史の分野から始まった。1950年にポール・オスカー・クリステラーが発見した、ジャーコモ・ダ・ピストイアなる人物のアヴェロエス主義的な自然哲学の論文にガイド・カヴァルカンティへの献辞があったからだ^{lxii}。これ以降、カヴァルカンティの詩の解釈には、当時の自然哲学的な内容を読み込むことが必須と考えられるようになったのである。さらに、ある時代のスタンダード的な解釈を決定したリッチャルディ社のシリーズに収められたダンテの『新生』や、ダンテの国定版『詩集』の編者でもあるドメニコ・デ・ロベルティスによるガイド・カヴァルカンティ『詩集』の注^{lxiii}やエンリコ・マラート^{lxiv}らによって、ダンテの『新生』に対するガイド・カヴァルカンティの反論が哲学詩『貴婦人よ、我に頼みたまえ』であるという可能性が指摘されることになった^{lxv}。

第五節 ダンテとガイド・カヴァルカンティ

ここでは、ダンテとガイド・カヴァルカンティの関係を検討したい。同じ清新体派に属しながらも、両者の詩は「愛」のとらえかたの点で大きく異なっているとされる。

最初にダンテの定義する清新体派の「愛の詩」の綱領を確認しよう。それは「煉獄篇」第二十四歌の「愛が息吹を吹き込んだ／その時に記し、そして愛が私の中で口授する／そのままを言葉に置き換えていく^{lxvi}」というものである。ダンテはここで、それまでの俗語による恋愛抒情詩の流れを整理しつつ、己の詩について説明しているように見える。それは、以下のようにまとめられる。

アムール・クルトワ（宮廷愛）を歌うプロヴァンスのトロバドゥール（吟遊詩人）達がアルビジョワ十字軍(1209—29)により四散し、それを契機にシチリアの神聖ローマ皇帝フェデリコ二世の宮廷に愛を歌うシチリア派が成立した。ダンテはこの派の創始者「公証人」ことヤーコポ・ダ・レンティーニの名をここであげている（55行）。この宮廷の消滅とともにこの派も四散し、トロバドール達が愛の主題の他に歌った政治的テーマなども取り込みながら、これをトスカーナで引き継いだのがグイットーネ・ダレッツォやボナジュンタら、現在シクロ＝トスカーナ派とよばれる詩人達だった（55行）。例えばグイットーネは、ダンテを祖国から追放した政敵コルソ・ドナーティをほめたたえる詩を残している。

一方、清新体派の創始者（とされる）ボローニャのガイド・グイニッツェリはシクロ＝トスカーナ派の影響下に詩作したが、グイットーネやボナジュンタから、その詩の知性主義的側面を非難された（例えばボナジュンタの彼を非難する詩『詩法を変えた君よ』というものがあ）。

ダンテは、グイニッツェリの影響ではじまった、自身の属したフィレンツェの詩派を清新体派とここで名づけ（56行）、ボナジュンタの口からその優位性を説かせる。それによれば、清新体派とそれ以外の違いは、「愛神」（53行）の口述するままに記述するかどうかにあった。ダンテはボナジュンタにこれで満足させて去らせているが（63行）、しかしこの詩法の違いは、「愛」のとらえ方の決定的な違いから起こっていた。

シクロ＝トスカーナ派の愛は、シチリア派の封建主義的で儀礼的な愛を受け継ぎ、それをトスカーナの都市国家的な文脈に変容したものだ。しかしその言語、また思想は都市国家主義の限界を持っていた。これに対し、口授する者である「愛」をそのままに筆記する詩法を持つ清新体派の「愛」は感情のことではなかった。それは哲学的、神学的に定義され、人間的な次元を超越した何かであった。ダンテにとって、この清らかな（ドルチェ）「愛」は、フランチェスコ会の神秘主義思想に親近性を持つような、見神の体験を意味した。その意味で、ダンテの清新体派は神と人間とを結びつける「愛」という概念を歌う。

しかしこれまで、日本語文献では、例えば、岩倉具忠は清新体派の愛の表現を哲学的なものとして書きつつも、「愛神の与える靈感にまったく忠実である」と理解してきた。あるいは、平川祐弘は、『ダンテ『神曲』講義』で、「『新生』はベアトリーチェへの愛を歌った抒情詩

ですが、母語であればこそ思いのたけを優しい言葉で切々と述べることができた」とし、清新体派ドルチェ・スティル・ヌオヴォを甘いという意味でとり、「その甘え（ドルチェ）という感情を歌うこと」と述べている。また最近の村松真理子は、上記のダンテの綱領を『「愛が感興を与えるとき」「心の中で愛神が言うままを聞き取って、そのままを書き記す」とし、それを「直接的な愛（神）のインスピレーション」としている。そして村松も平川と同じく、「自分たちの言葉で恋愛に関する詩を書こうとした一群のフィレンツェの詩人たちの文体は『清新体派』、すなわち甘美で稀な美しい文体と呼ばれることになる」としている。ここからは、読解のレベルにおいて哲学的・神学的理解が抜け落ちてしまうであろう。しかし実際には、ダンテのこの箇所（詩）の創作の秘密は、岩倉の述べている通りに哲学的なものであり、「煉獄篇」第二十六歌に登場し、ダンテから我らの詩派の祖と呼びかけられるグイド・グニツェッリの詩の中の「愛」が感情を表現していないことは明らかだ。ダンテが『新生』や『饗宴』、そしてこの歌で引用したグニツェッリの代表作第五カンツォーネを検討してみよう。

「愛は高貴なる心へ必ず帰省しようとする
隼が森の中でも緑の梢に巣を持つように。
愛を高貴なる心に先立って作ることも、
高貴なる心を愛に先立って作ることもなかった、自然は。
ちょうど太陽がなされた時に
瞬時に輝きがきらめき出したが、
太陽には先立たぬように。
それから愛は高貴さのうちに場所を得る
火の光のうちにある熱と同じく、あるべきように」。

Al cor gentil reppaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propiamente
come calore in clarità di foco.

この箇所（詩）の「自然」とは、神から発して星々を経て地上にまで降りてくる影響の総体のこ

とであり、グイニツェッリのこの詩は、人間の発生（高貴なる心＝心臓）と神が吹き込む霊（愛）の関係を含んでいる。

「愛の火は高貴なる心に燃え上がるもの
貴石に徳性が宿るように。
太陽が貴石を高貴なるものにするまでは
星々から力（徳性）は降りては来ない。
石の中から外へと
太陽がその力で汚れを取り出した後で
星は石に力（徳性）を与えるのだ。
自然のなした心が、そのように
選りすぐりのものとされ、純粹で、高貴にされると、
貴婦人は星と同じ方法でそれに愛を宿らせる」。

Foco d'amore in gentil cor s'aprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa:
poi che n'ha tratto fòre
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch'è fatto da natura
asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

この箇所ではグイニツェッリは、第一連に描かれた「自然」のメカニズムについて、さらに詳細に説明し、それには星々と徳性の関係が関係している。彼は、太陽＝火が金を精錬するように、神によって（太陽は神のアレゴリーである）高貴にされた人間に、貴婦人はその目の輝きで愛を宿らせると書いている（愛と高貴なる心は一つであった）。結局、グイニツェッリは、「高貴」さは血統によるのではなく、「自然のなした心」つまり星々の配置により与えられた徳性（現代的に言うならば適性、あるいは能力と言えるかも知れない）によると述べているのである。そしてそれは精神の高貴さによって明らかにされる。

この時代の自然哲学においては、貴婦人の美は、高貴なる魂の持つ知性によって認識されると、具体的な事物の特徴の認識から抽象的な概念の認識に進む中で、肉体に与えられた形相の本質をなす神的な美の認識に導く、そのような存在と考えられていた。ここに引用はしないが、これに続いてグイニツェッリは、神に対し、虚栄の愛の例えを用いたのは貴婦人

が天使のようだからだと釈明を行い、詩を終えているが、それは貴婦人の美の認識が神的なものへと人を導くからであった。

一方で自らの祖と仰いだグイド・グィニツェッリと異なり、敵対者として退けたカヴァルカンティの場合の愛はどうだったのだろう。それを、ダンテの『新生』と対立するとされるようになった彼の代表作、「貴婦人よ、我に頼みたまえ」に見てみよう。

貴婦人よ、我に頼みたまえ、—ある遇有物について
私が話すために、—しばしば—残酷で、
あまりに尊大なそれは、—死をもたらずがゆえ「^ア愛」と呼ばれる。
よってそれに否と言う者は、身をもって知ることができればいい。
そしてここに—それを知る雅な人を—私は求める、
なぜなら私は期待などしていないから—心の卑しい男が
このような話に知識を持ち合わせていることを。
つまり—自然哲学の導きななしに
明らかにしようと—私は思っていないからだ、
それがどこに休んでいるのか、それをだれが創造したのか、
さらには、何がその徳性であり、その力であり、
その本質か—また、そのもたらず諸変化か、
その快か、—何ゆえにそれは愛と呼ばれるのか、
そして、人はそれを目に見える形で示すことができるのか。

記憶のいる—あの場所に
愛はその存在を得る、—その形成は—さながら
透明が光によってなされるごとく、火星由来の
暗黒によってなされて—出現し、そこに住む。
愛は知覚されたものから創造され、それは魂の作用の、
心の欲望の—一つの名なのだ。
それは視覚によって得られた視像から出現する。その視像は
普遍化され、—可能的知性の中に
前提として、—居場所を獲得し、あり続ける。(1-23行 以下略)

Donna me prega, – per ch’eo voglio dire
d’un accidente – che sovente – è fero
ed è sì altero – ch’è chiamato amore:
sì chi lo nega – possa ’l ver sentire!
Ed a presente – conoscente – chero,

perch'io no spero – ch'om di basso core
a tal ragione porti canoscenza:
ché senza – natural dimostramento
non ho talento – di voler provare
là dove posa, e chi lo fa creare,
e qual sia sua vertute e sua potenza,
l'essenza – poi e ciascun suo movimento,
e 'l piacimento – che 'l fa dire amare,
e s'omo per veder lo pò mostrare.

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, – sì formato, – come
di affan da lume, – d'una scuritate
la qual da Marte – vène, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato – nome,
d'alma costume – e di cor voluntate.
Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende – nel possibile intelletto,
come in subietto, – loco e dimoranza.

ここには一読して、「地獄篇」第五歌との関係を思わせる言葉が並んでいることに気がつくであろう。少なくとも、簡単に、次のような関係性は読みとれるはずだ。

カヴァルカンティの「愛」は、正しく神を認識することにつながるダンテの愛と異なり、「死 (a muore) = amore」という異名を持つ。そして「記憶のいる—あの場所」つまり知性の宿る脳の中にそれは存在するようになる。その出現のメカニズムだが、「愛は知覚されたものから創造され」、具体的には、「視覚によって得られた視像から出現する」。それは個人的な女性の美ではなく、グイニツェッリの詩の解説で述べた脳の認識の抽象化＝「普遍化」により、抽象的な美の認識に至る。この描写自体はダンテの、視覚を通じた貴婦人の美の認識と共通するが、しかしながらカヴァルカンティの場合、その美は死と結びついている。それゆえに彼の「愛」は「地獄篇」第五歌のフランチェスカの言葉、「美しい私の現身」と彼女の死に関係すると考えられるのである。そして、哲学用語の「可能的知性」とは魂のことであり、それは死んだ後もフランチェスカの中に「居場所を獲得し、あり続ける」のである。しかもその愛と死は「火星由来の暗黒によってなされ」た情熱ゆえのものであり、それゆえに「地獄篇」第五歌の、地上を赤く血で染めたフランチェスカは、「黒紫の大気の中」の「暗黒」で苦しみ続ける。

これまで見てきたように、ダンテは、『神曲』の登場人物である詩人ダンテの役割を意図

的に決定しており、その限りにおいては、実際の、歴史上の人物であるダンテと登場人物であるダンテは異なると言える。そして、詩人ダンテがフランチェスカに代表されるカヴァルカンティの詩を乗り越えていくと読み解いた時点で、登場人物ダンテがフランチェスカに対して彼女に同情するがゆえに気絶するほどの、そうした同一化は、その論争的な性格からすると無理なように思える。なぜならば、『新生』は 1292 年前後に執筆され、カヴァルカンティの「貴婦人よ、我に頼みたまえ」はその後に書かれたと推定されているからだ。両者は思想上で鋭く対立し、それゆえに若きダンテがカヴァルカンティと同一の思想を奉じ、それをここに表現していると考えerことは無理なように思える^{lxvii}。

これまでの研究史の展開を見ると、『神曲』の総合的な理解を目指す、サペーニョ以来の歴史主義的なアプローチが勝利したかに見える。しかし、そうであるにもかかわらず、実はデ・サンクティスの言葉はいまだに私たちの前に解決すべき問題として残っている。なぜならば、歴史主義的なアプローチでは、結局のところ、登場人物ダンテが登場人物であることと、その役割が詩人であることしか解明できないからなのだ。ボルヘスやそしてデ・サンクティスやクローチェ、あるいは『イタリア・ルネサンスの文化』に見出されるヤーコブ・ブルクハルトの驚き、つまり、人間が人間であるように表現されていることを発見したその驚き自体にはいまだ解答が与えられていない。彼は自身の驚きをこう書いている。

「中世においては…人間は自己を種族、民族、党派、団体、家族として…認識していたに過ぎなかった。イタリアにおいては…人間は精神的な個人となり、自分がそのような存在であることを認識する。(中略) ダンテの偉大な文学は、他のヨーロッパ諸国がいまだあの種族という呪縛につながっていたという理由だけからも、イタリア以外のどの国においても考えられなかったであろう…この崇高な詩人はその溢れんばかりの個性によって、すでにその当時における最も国民的な先触れとなっている。だが、文学と芸術(ブルクハルトは別なページでダンテが芸術家の灵感の源泉になっていると述べている)における人間の多様性の叙述、さまざまな彩りをもってなされる性格描写については、別に章をもうけて論ずることにしよう。(中略) このうえなく才気豊かな亡命者たちの中で発展する世界市民主義は、個人主義の最高段階である。ダンテは…こうも言っている。「私の故郷はそもそも世界である」。

私たちの前に、その大きな疑問はいまだ未解決のまま残っている。それは、歴史上において、なぜダンテがこうした表現をすることに成功したのか、と言い換えることができるものだ。

xxxvii 『ボルヘスの『神曲』講義』国書刊行会、65 - 66 頁。

xxxviii 同書、115 - 16 頁。

xxxix Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, 1921, p.78(『ダンテの詩篇』黒田正利訳、刀江書院、1940、114 頁)。

xl Francesco da Buti, *Commento di Francesco da Buti*, Fratelli Nistri, 1862, pp.169-70.

- xli Ibid., p.168; p.169.
- xlii Giovanni Bocaccio, *Esposizione sopra la Comedia*, t1, Mondadori, pp.315 - 17.
- xliii Anonimo Fiorentino, *Commento alla Divina Commedia*, 1866, Bologna, pp.155-58.
- xlivxlv Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, 2001, Salerno, p.461
- xlv 例として、16 世紀の Ludovico Castelvetro, *Spositione a XXIX canti dell' Inferno*, Salerno, 2017, p.168.
- xlvi Anthony Grafton, *Defenders of the Text*, Harvard University Press, 1994, p.25 (アンソニー・グラフトン『テキストの援護者たち』福西亮輔訳、勁草書房、2015、45-46 頁)。
- xlvii Ibid., pp.25-26 (邦訳 46 頁)。なおポリツィアーノについては同書第二章に詳細な記述がある。また、グラフトンは、人文主義者たちが両方の立場を同時にとっていたことも指摘している。
- xlviii しかし当時のイタリア王国発足当時の 1870 年代の識字率は極めて低かったことに注意しておきたい。
- xlix Francesco de Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, 1967(1955), p.637.
- l Ibid., pp.640-41.
- li Ibid., p.641.
- lii Ibid., p.651.
- liii 平川祐弘『ダンテ『神曲』講義』河出書房、2010、135。
- liv しかし例えば 1921 年版のトンマーゾ・カジーニ版がデ・サンクティスを引用しているのと異なり、モミリアーノ版は、非常に冷静に、しかもほぼ引用はなく、詩的なリズムやその変化などを指摘している。そのモミリアーノの注は、クローチェ以来の詩と構造の分離を統一することになったとされる。
- lv *La Divina Commedia*, commento di Tommaso Casini, sesta edi. rinnovata e accresciuta a.c. S. A. Barbi, Inferno, Sansoni, 1951, p.48.
- lvi *La Divina Commedia, Inferno*, a.c. N. Sapegno, 1997, La Nuova Italia(サペーニョが自身で手を入れたのは 1985 まで), pp. 62-63.
- lvii Ibid., pp.65 - 66.
- lviii *La Divina Commedia*, a.c. N. Sapegno, Ricciardi, 1967, p.64.
- lix Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, Einaudi, 1970(参照した版は 1990), pp.33-62. なおサペーニョの 1968 年の改訂版においては、コンティーニの同論文が掲載された雑誌 *Approdo letterario* 1958 (1 - 3 月号) と表示され、1985 年の第三版では、同論文が採録された *Varianti e altra linguistica* の表示に変えられている。
- lx アンドレーアース・カペルラーヌス『宮廷風恋愛について ヨーロッパ中世の恋愛術指南の書』瀬谷幸男訳、1993。
- lxi 『煉獄篇』第二十六歌 124 - 126 行。
- lxii P.O. Kristeller, *A philosophical treatise from Bologna dedicated to Guido Cavalcanti: magister Jacobus de Pistorio and his "Questio de felicitate" in Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di B. Nardi*, Firenze, 1955, pp. 425-463.
- lxiii Guido Cavalcanti, *Rime*, a.c. Domenico De Robertis, Einaudi (Ledizione), 1986 (2012), p.95.
- lxiv *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la "Vita nuova" e il "Disdegno" di Guido*, Roma, Salerno (Quaderni di Filologia e critica, 11), 1997.
- lxv Guido Cavalcanti, *Rime*, a.c. Roberto Rea e Giorgio Inglese, 2011, p.148 では、『新生』に対する反論の可能性も想定されている。
- lxvi 「煉獄篇」第二十四歌 52 - 54 行。
- lxvii 村松真理子『謎と記号で読み解くダンテ『神曲』』角川、2013 では 16 頁で登場人物の「私」とテキストの中の語り手の「私」、そして作者のダンテを分けているにもかかわらず、98 - 106 頁で「(ダンテは) フランチェスカに同情するあまり、自ら死んだように倒

れてしまう。同情するということは、それは相手と自分を一つに感じる事、一体になることだ」と述べた後で、彼女は…若き詩人ダンテその人、あるいはもう一人の詩人として描かれている」と述べているが、研究史の展開に照らせば、基本的に登場人物ダンテと詩人（あるいは作者である）ダンテとの区別をつけておいて、なおかつ作者であるダンテのフランチェスカへの深い同情を読み込むことはできないことが分かる。なお、「自ら死んだように倒れる」という表現は、原文とは齟齬をきたしている。なぜなら、ここでのダンテは失神しているため、「自ら」倒れることはできないからだ。なお、同書中の前掲のグイド・グイニツェッリの第五カンツォーネ「愛は高貴なる心へ」の引用部分は、詩の半ばから同詩人の第五ソネットを接ぎ木したものとなっている。

第三章 失われた自筆原稿を求めて

第一節 写本、テキスト、注釈

自筆原稿の残されていない『神曲』のテキストにはさまざまなヴァリエーションが存在する。本章では、冒頭三行の主人公「私」である登場人物ダンテと作者であるダンテとの関係について考察するための作品の分析に入る前に、その準備として、ヴァリエーションがいくつも存在する不安定な『神曲』冒頭三行とどのように向き合えばよいのかを考察する。基本的に、現代の整備された正書法や編集技術に慣れ親しんでいる我々は、正書法が定まっていなかった時代に写本で読まれていた作品と接する際には、そうした作品のはらんでいる問題を考慮する必要がある。これは、論文を発表する筆者自身がどのように『神曲』原文と向き合っているのか、それを明らかにするものであると同時に、前章では具体的に論じられることのなかった、『神曲』の初期写本と古注やテキストとの関係、また、現在の我々が目にするテキストがどのように作られたのかを確認する作業でもある。その中で、古典の作品を翻訳する、つまり解釈するにはどのような作業が必要になるのか、『神曲』の種々の翻訳を検討する作業も行われる。これは我が国における『神曲』研究のレビューとしても必要と思われる。

具体的には、ダンテの代表作、『神曲』冒頭の三行の読解をめぐって、本邦における翻訳、英訳等を参照、さらに校訂版、注釈版におけるヴァリエーションを検討し、1300年代前半の写本（のレプリカ）や、1400年代後半から1500年代前半にかけての初期印刷本を確認する。そしてその中で読者がどのような役割を果たしてきたのかを探りつつ、自分の目の前にあるテキストを「読む」とはどのような行為なのかを検討したい。

第二節 テクストの異同

ダンテ・アリギエリの代表作である『神曲』は世界最大の叙事詩とも言われるが、その自筆原稿は早い時期に失われてしまった。そしてオリジナルから最初の写本へ、その写本から別の写本へと筆写されていくうちに、数多くの異本が生じ、それゆえに古来からオリジナルのテキストを探求する努力がなされてきた。その中でも特に、ダンテの優れた注釈者でもあり、かつ本を制作する技術を持っていた（つまり美しく読みやすい字を書き、同時にミニアトウールを描くことのできた）文学者ジョヴァンニ・ボッカッチョは、1300年代後半に、すでに多数存在していた『神曲』の写本のテキストを整理し、それ以後の写本に一定の影響を与え、そのこととなった。また、このことは、オリジナルなテキストの探求が早くからなされていたことを裏づけるものでもある。

結論から言えば、私たちが手に取る現代の印刷本に載っている『神曲』の原文と言われているものは、実は残された幾多の写本から、現代の校訂技術によって復元、いや、合成されたテキストに過ぎない。そして、標準的とされる校訂版があるにもかかわらず、『神曲』のテキストは注釈者によって異なることが普通であり、安定していない。それゆえ、はじめて『神曲』の原文に向き合った読者は、冒頭からとまどいを感じることになる。

実際に、現在、標準的とされるジョルジョ・ペトロッキによる校訂版（Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* 4voll., a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, 1966–1967. ただし実際に参照したのは Le Letter 社から出た第二版 1994.以下ペトロッキ版。またこれ以降、作者名の Dante Alighieri は省略する）と、現代の注釈の出発点になったとされているナタリーノ・サペーニョの注釈版（*La Divina Commedia* 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1955–57 が初版。その後 1968、最後にサペーニョ自ら手を入れた 1985、1997、2004 に改定。1968 から本文にペトロッキ版を採用。以下サペーニョ版。なお、実際に参照したのは 1997 年版）の冒頭三行のイタリア語原文を比較してみよう。

① ペトロッキ版

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

② サペーニョ版

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

確認すると、両者の違いは二点、二行目末尾にヴィルゴラ（イタリア語でカンマのこと）

があるのがペトロッキ、ないのがサペーニョ版、三行目文頭の **che** の **e** にアクセント記号があるのがペトロッキ版、ないのがサペーニョ版である。

ペトロッキの校訂版には、通常は語釈が入っていないが、ここでは三行目の **ché** に語釈を入れ、それを原因の意味にとっている。また、彼の解釈は、二行目末尾のカンマが文章の切れ目を表していることから、二行目で主文が終わり、三行目はその説明と考えていることが分かる。日本語に訳すならば、原因・理由が先に来て主文があとに来るような文章ではなく、主文が先にきて、原因・理由を表す文があとに来る、「～からだ」という、一種の倒置のような文章になるのが望ましいと思われる。一方でサペーニョ版のアクセントのない **che** は、注釈によれば、～の状態でという、直前の文章で表された内容の状態を説明する接続詞になっている。また、ヴィルゴラがないことから、日本語に訳すならば「～な状態で...した」という文章で終わるのが望ましいと思われる。

ここで、両者の違いをより明確にしておくために、それぞれの解釈に従ったとりあえずの試訳を掲げておく（イタリア語を解さない読者のために、訳文に先立って、意味をブロックごとにまとめて、英語、あるいは日本語で示しておく）。

Nel→ In the、mezzo→midway、del→of the、cammin→歩み、nostra vita→our life、mi ritrovai→自身にかんする意識が戻った、自分がある場所にいることを知った、または、理由が分からないけれどもそこにいた、per→空間的広がり、または、動き、selva oscura→暗い森、ché 理由、che 結果、または状況、diritta via→まっすぐな（正しい）道、era smarrita→見失われていた

ペトロッキ版

我らの命の歩みの半ばにあつて

私は暗い森の中にいた。

正しい道が見失われていたからだ。

（二行目を「私は暗い森の中を進もうとして我に返った。」とする解釈も成立する）。

サペーニョ版、

我らの命の歩みの半ばにあつて

正しい道が見失われていた中で

私は暗い森の中で我に返った。

このように解釈が分かれた場合、言葉の意味的な連関から、どちらをとるか決定されることがある。例えば最近の河島英昭氏（『図書』、2005年6月号、岩波。以下河島訳）は、森の中で意識を取り戻してその時の状況が分かるという解釈が理にかなっており、『『正しい道は見失われ』たがゆえに『暗い森の中にいた』とすれば、あまりに安直な解釈になってしまう」、あるいは「理に偏して受け入れ難い」と述べ、サペーニョ版の解釈を正しいとし、

この箇所翻訳においても（また他の箇所でも）サペーニョ版を採用している。

しかしこの時代の文学ではアレゴリー（寓意）という手法が用いられ、これは、ある言葉は実際にはそれが示すもの以外の何かを示しているというものであり、この箇所も、「暗い森」を悪の象徴、「道が見失われ」た状態を墮落の意味でとれば、墮落したために悪に染まったという解釈が成立する。そして、アレゴリー文学では、字面のつながりより、隠された意味のつながりのほうが優先することは珍しくない。ペトロッキの校訂も解釈も、ダンテ研究七百年の積み重ねの上であり、現在でも有力な説の一つなのだ。少なくともこの箇所のペトロッキの解釈が「理に偏して」いることはなく、また、「安直」という理由で退けることもできないことは、むしろこの時代の文学を扱う場合には常識的な態度といえる。

こうして、はじめて『神曲』を読もうとする読者の前には、二つの解釈が示されることになる。読者としては、それはそういうもの、という態度で保留することもできるが、例えば、論文中でこの箇所を引用し、それに訳をつけなければならないという場合には、一応の解釈を定めておかなければ先に進めないという事態に陥る。そこで、ここではまず、「ché 理由」、「che 結果、または状況」のテキストと解釈の相違について考えてみることにする。

第三節 英訳

現代の作家の場合、テキスト間の相違という事態にはあまり直面することはない(実際には、たとえばカフカの場合のように、むつかしいケースも多々ある)。しかし、一般的に解釈に迷った場合、他の言語でどのように翻訳されているかを参照し、解釈の参考にすることがある(翻訳は、本来は、最初に読者として解釈を行わないとできないものなのだから)。そこで、これまでの日本語訳で参考にされてきた、チャールズ・シングルトン (*The Divine Comedy* 6voll., translated, with a commentary, by Charles S. Singleton, Princeton, 1970-75. 以下シングルトン版) とカークパトリックの翻訳 (*The Divine Comedy* 3voll., translated and edited by Robin Kirkpatrick, Penguin, 2006-2007 以下カークパトリック版) で、該当箇所の本文と翻訳を確認してみよう。なお、シングルトン版は、集英社の寿岳文章氏の「地獄篇」、「煉獄篇」の翻訳(1974-76年)で、カークパトリック版は、平川祐弘氏の2011年の改訳で参照された。

③ シングルトン版のテキスト

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.

Midway in the journey of our life I found myself in a dark wood, for the straight way was lost.

④ カークパトリック版のテキスト

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

At one point midway on our path in life,
I came around and found myself now searching
Through a dark wood, the right way blurred and lost.

両者とも本文は基本的にペトロッキ版を用いつつ、まれに修正を加えていることで一致するが、興味深いことに、シングルトン版は *che* にアクセントを置かず、そうであるならば、結果、または状況で意味をとるべきなのに、理由で解釈している(ミスプリントの可能性は排除できないが)。つまり、シングルトン版の場合、テキストはサペーニョの修正に近いものでありながら、解釈はペトロッキに従っていることになる。しかし本来は *ché* でな

ければ 理由の意味にはなりようがなく、後述するように、これは、起きてはならないはずの事態である。カークパトリック版は、構文を変更してイタリア語原文の **che** を訳出しないようにしてこの箇所を処理している。上手ではあるが逃げているともいえる。また、シングルトン版は原文の三行一連の形式を捨てていることがはっきりとしている。

第四節 日本語の訳

英訳を参照しても混乱はさらに増すばかりなので、次にどのようにこの箇所が日本語に翻訳されてきたのかを確認するために、現在手に入りやすい既訳を参照する。もちろん、この作業は我が国における『神曲』研究のレビューとして欠かせない。

山川丙三郎訳

われ正路を失ひ、人生の羈旅半にあたりてとある暗き林のなかにありき

(『神曲』上、中、下、岩波、1952-58。なお初版は警醒社から1914-22。以下山川訳)

「われ正路を失ひ」はおそらくは状態（理由でもとれる）、「ありき」からは、原文の *mi ritrovoi* を「いる」の意味で解釈したことが分かる。山川訳が底本に用いたのは、最初が E. ムーワ校訂のテキスト (*Tutte le opere di Dante Alighieri, nuovamente rivedute nel testo da Edward Moore, Oxford, 1904*)。改訳（「地獄篇」第十七歌まで）にあたっては、G. ヴァンデッリ校訂のダンテ協会版テキスト (*Le opere di Dante, Firenze, Bemporad, 1921*)。なお『神曲』は Giuseppe Vandelli が校訂。以下協会版) を用いている。

平川祐弘訳

人生の道の半ばで
正道を踏みはずした私が
目をさました時は暗い森の中にいた。

(『神曲』「地獄」、「煉獄」、「天国」、2008-09 (改訳版)。なお初版は1966。以下平川訳)

「道を踏みはずした私」は、「私」のおかれている状態を表している。しかし、この訳の検討に入る前に、平川訳が用いた底本について検討したい。氏が用いたのは、訳本中の記述によれば、ヴァンデッリ校訂のダンテ協会版テキストということになる。しかし実際には、協会版テキスト校訂者のヴァンデッリが、協会版テキストにさらに手を入れてかなり大掛かりな修正を施し、スカルタツィーニの注釈にも手を入れてエープリ社から出版した別の版（しかもその修正も二度にわたる）であることは明らかなのだ。というのも平川氏の翻訳の「煉獄」第二十七歌142行の注に「ダンテ協会本の注釈」という言葉が出てくるが、ヴァンデッリのダンテ協会本には一切、注はない。それゆえに、氏が底本にしたのはどの版なのか、正確には分からない（なお、協会版テキストには二行目末尾にヴィルゴラがあるが、最終のエープリ版には、それはない）。

訳文にかんしては、ヴァンデッリのテキストはどれも *ché* であり、解釈も理由によって

いる。それゆえ「私」のおかれている状態を表している訳文の解釈とは異なる。通常はこの箇所について調べると^{lxviii}、訳文と同じような解釈を行い、この箇所をアクセントなしとする説を A. パリアーロという研究者が 1959 年に主張していること^{lxix}、そして『神曲』をフランス語に翻訳した A. ペザールという学者がこの箇所で彼の説を紹介しつつ、アクセントなしに解釈して並列の接続詞 *et* に翻訳したことなどが紹介されている。

ペザール訳

Au milieu du chemin de notre vie
je me trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.

(*Dante Oeuvres Completes*, traduction et commentaires par Andre Pezard, Gallimard, 1965)

また、ヴァンデッリは *mi ritrovai* を、その場所にいることを知ると解釈しているが、ペザールは、「いる」の意味でとっている。なお、フランス語訳のこの箇所にはヴィルゴラがない。

寿岳文章訳

ひとの世の旅路のなかば、ふと気がつくと、私はますぐな道を見失い、暗い森に迷い込んでいた。

(『神曲』「天国篇」、「地獄篇」、「煉獄篇」、集英社、1974・76。以下寿岳訳)

「私はますぐな道を見失い」は状態の意味でとれる（理由ともとれるが）。しかし、ここでも訳全体の検討に入る前に、寿岳氏の用いた底本について検討する。

寿岳氏によれば、氏が底本に用いたのは、イタリア＝ダンテ学会刊の定本とオックスフォード大学出版局刊の定本、さらにプリンストン大学出版局刊の、前述のチャールズ・シングルトン校訂のもの、と書いているが、どれも記述が曖昧で正確なことは分からない。例えば、1969 年当時に、ダンテ協会の名がついた校訂版はヴァンデッリ校訂のものとペトロッキ校訂のものと二種類あるからだ（通常、協会版、あるいは学会版といえはヴァンデッリのものゝをさす）。オックスフォード大学出版局刊の定本については、山川訳も依拠した E. ムーワのものだと思われるが、山川訳が 1904 年の改訂版、さらにその後の訳の改訂のために、協会版と 1924 年の第三版を使ったと明確にしているのに対し、氏はどの版を使ったのか明確にしていない。また、シングルトン校訂のテキストというものは、実際には存在しない。シングルトンが依拠したのはペトロッキ版であり、シングルトンはその数箇所に修正を施し

ただけなのだ（なお、シングルトンの師であるグランジェントが校訂し、シングルトンがさらに見直した版ならば、ハーヴァード大学出版局から 1972 年に出版されているが、通常は評価の対象とされていない）。

訳文にかんしては、少し弱い表現ではあるが、「気がつく」という訳語から、**mi ritrovai** を意識が戻る、あるいは自分がそこにいたことを知るという意味で解釈していることが分かる。また「迷い込んでいた」という訳語から **per** を移動の意味でとっている。読点については、日本語を優先して自由につけていると思われる。

河島英昭訳

我らの命の歩みの半ばにあつて
我に返ると暗い森の中にいた
正しい道は消えうせてしまつて。

第二節で述べたように、河島訳は問題の箇所をアクセントなしの **che** とし、これを状況に解釈している。また、「我に返る」から **mi ritrovai** を意識が戻るという意味で解釈していることが分かる。また、ここで「いた」という動詞も使われていることから、自身にかんする意識が戻るとそこにいることが分かったという意味で解釈していることが分かる。

河島訳で注意を引くのは、サペーニョがヴィルゴラを使っていないことから、二行目の言い切りの語尾「だ」のあとに読点を打たず、次の行で新たな文章を始めている点だ。ここで河島訳の注を検討すると、もしもヴィルゴラが付けば、三行目は付加的説明文になってしまうとある。おそらくはそれゆえに、ここに読点がないものと思われるが、しかしその言葉とは裏腹に、言い切りの語尾で改行したことにより、実質的には読点を打ったのと同じ効果をもたらし、そのために訳文の三行目は付帯状況として受け取られるものとなっている。つまり、翻訳者の意図と訳文との間に乖離があるといえる。

一方、すでに見てきたように、河島氏のこの解釈どおりの訳をしているのが、ヴァンデッリ版に依拠しながらも、この箇所だけは別の解釈（ペザールと同じであることが目を引く）をとった平川氏の訳になる。しかしながら不思議なことに、河島訳は底本にペトロッキ版を用いつつ、前述のサペーニョ版の解釈に大きく依拠していると述べている。つまり両者は、両者の記述を信用するならば、異なったテキストと解釈に従ったはずであるにもかかわらず、翻訳では、同じテキストと同じ解釈に到達してしまつたとしか思えない。この問題点については次の節で扱うことにする。

三浦逸雄訳

人のいのちの道のなかばで、
正しい道をふみまよい、
はたと気づくと 闇黒の森の中だつた。

(『神曲』「地獄篇」、「煉獄篇」、「天国篇」、角川、1970 - 1972 年)

ここでも訳の検討に入る前に、三浦氏が使用したテキストを検討する。出版年に明らかのように（なお、参照した 2013 年版は、世界的ベストセラーとなった『インフェルノ』という、ダンテを謎解きの鍵にした推理小説の日本語訳刊行と同時に再版されたものである）、三浦訳は同じ口語訳の平川訳より遅れて出版された。三浦氏は自身の訳について、（現在、最も信頼されている）1967 年刊のペトロッキ版を参照したと記している。しかし後書きに「ペトロッキの本文批評は、ダンテの生きていた時に近い十六世紀のラテン語の注釈を主としているので」と書いていることから分かります、あまり真剣に参照したとは思われない。なぜなら、ペトロッキの注釈部分には解釈等の記述はほぼ存在せず、その部分には各写本の異同が記載されているからだ。また、ペトロッキ版は、ダンテ直後から 1370 年代頃までの古い写本を校合して作られたものであり、16 世紀ラテン語の注釈云々の記述とは結びつかない。ペトロッキの行った作業はルネサンスの始まりと関係している。つまりペトラルカが始めた文献学的方法を、ペトラルカの友人であり、学問上の後輩でもあるボッカッチョが受け継ぎ、熱烈なダンテ崇拝者だった彼は、ダンテに関する伝記的事実を掘り起こして書物にまとめるとともに、『神曲』のさまざまな写本を集めてテキストを定めようとしたからだ。そしてボッカッチョの定めたテキストがその後は支配的になった。それゆえ、現代的なテキスト校訂作業を行うには、古い、ボッカッチョ以前の写本を見つけ、それをもとに写本群を整理していく必要があった。それを行ったのがペトロッキだったのである。三浦訳の記述からは、訳者がその学問上の成果を理解していないことが明らかである。なお、三浦訳は、理由とも状況ともとれる訳文になっている。

第四節 現代の校訂版の確認

日本語訳は、ché と che の選択においては後者を選び、それを状況で訳しているように思える。ただし、日本語訳が依拠したとしているテキスト（ヴァンデッリ、ペトロッキ）、また解釈（エープリ社のヴァンデッリの版についているスカルタツィーニの解釈、ペトロッキの解釈、シングルTONの解釈）の多くはどれも理由にとっている。そして、河島氏を除き、翻訳者が che を状況にとる解釈を選択した理由は訳の注にはない。

ところで、これまでに見てきたとおり『神曲』の校訂版には、ペトロッキ版以外にそれ以前の E. ムーフ版やヴァンデッリ版があることが分かる。そこで、ここではペトロッキ版以外の現代の校訂版を確認してみることにする。

年代順に整理すると、1921年の協会版、1924年のムーフ版（第三版）、1967-69年のペトロッキ版（1992年にミスプリント等を修正して再版）、1995年のランツァ版（**Dante Alighieri, *La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, De Rubeis, 1995**）、2001年のサンギネーティ版（Dantis Alagherii, *Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, Galluzzo, 2001.）、正確に言えば校訂版ではないが、最重要視する写本にトリヴルツィアーノ写本を加えて（これも校訂作業の一つではあるので）ペトロッキ版を再検討した2007年のイングレーゼ版（Dante Alighieri, *Inferno revisione del testo e commento di Giorgio Inglese*, Carocci, 2007）がある。なお、ここで参考までに、ヴァンデッリのエープリ社版（1932年版）を協会版の下に掲げておく。

⑤ 協会版

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

⑥ エープリ版

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.

⑦ ランツァ版

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura:
ché la diritta via era smarrita.

⑧ サングイネーティ版

Nel mezzo del camin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

⑨ イングレーゼ版

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.

⑩ サペーニョ版 (1955; 1967)

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

ここから分かるように、**che** にかんしては、常にアクセントのあるなしで揺れ続けており、また、ペトロッキ以後の校訂版では、特異なランツァ版を除き、サングイネーティ版もイングレーゼ版も、ペトロッキ版と同じように二行目にヴィルゴラを置きつつも、**che** にアクセントは置いていない。また二行目末尾にかんしては、1927年のヴァンデッリのエープリ社版が最初にヴィルゴラを取り除いたことが分かる。そして、サペーニョの版に受け継がれた以外、その流れを汲む版はないのである。

実はヴァンデッリの最終版とサペーニョ版が似ていることには理由がある。サペーニョの注釈版はペトロッキの校訂版（初版1966年）が出る前から出版（初版1955年）されており、その頃にはエープリ社のヴァンデッリの最終版を採用していたのだ。ヴァンデッリは、この箇所で二通りの解釈に言及しつつ理由にとることを選択した。一方サペーニョは、そのヴァンデッリ版の **ché** をアクセントなしに修正し、状態の意とした。サペーニョは、本文にペトロッキ版を採用した後も、この部分はその修正したヴァンデッリの最終版を採用していたのである。

ヴィルゴラの問題については、サペーニョ版はヴァンデッリの最終版を受け継いでいることが分かった。では、**che** のアクセントのある、なしについてはどうなのだろうか。これまでの経過を整理すると、問題の箇所を「状態」にとる解釈は、1959年にパリアーロが主張し、1965年にペザールがその翻訳でヴァンデッリの校訂版と注釈を用いながらもパリアーロの主張を容れてこの箇所の翻訳を行ったということが分かっている。そしてそれは1955年のサペーニョと同じ解釈だった。しかし実は、問題の **che** をアクセントなしにしたテキストはサペーニョ版以前に存在していた。1892年に出版されたトンマーゾ・カジーニ編の『神曲』（注釈本）において、カジーニは採用したカール・ヴィッテ^{lx}のテキスト（お

そらくは *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ricorretta sopra Quattro dei piu' autorevoli testi a penna da Carlo Witte*, Ridolfo Decker Stampatore, 1862. ただし同年の後半に、同出版社から注記等を省いたテキストのみの版が出されており、そのどちらからなのかの記載はなかった^{lxxi}) に修正を施し、ché をアクセントなしの che にしている。そしてこれは明白な解釈の変更だった。この箇所解釈は、河島氏が主張しているようなサペーニョ独自の修正と解釈ではなかったのである。さらには、そのヴァンデッリの最終版のテキストを見つつ、おそらくはパリアーロの解釈、あるいはペザールの解釈を参照してなされたかもしれない平川氏のこの箇所訳は、結果的に、すでに河島氏が目指した解釈を、河島氏より明解に表現しているものとなったのであった。

これまでの邦訳に見られる混乱は、自身の使っているテキストの来歴に注意を払わなかったことや、あるいはテキストに注意を払いつつも、注釈版の来歴に注意を払わなかったために、結局はテキストの来歴を見落とししたことに起因している。

ここからも分かるように、校訂版だけでなく、注釈版での修正についても目を配っておく必要がある。そこで、ペトロッキ以後の主な注釈版の修正を確認すると、サペーニョが、この箇所でヴァンデッリの最終版を採用しているほかは、例えば、キアヴァッチ・レオナルディ版 (*Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I, Inferno, Mondadori, 1991*) がアクセントなしの che (イングラーゼ版と同じ) にしていることが分かる。この両者は、ペトロッキのテキストを修正したのだと思われる。一方、例えばウンベルト・ボスコ版 (*La Divina Commedia, a cura di Giovanni Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze, 1988*)、ガラヴェッリ版 (*La Divina Commedia, a cura di Bianca Garavelli con la supervisione di Maria Corti, Bompiani, 1993*) などはペトロッキと同じ本文のままで、解釈も同じだった。

第五節 写本

当然のことながら、ここまできて、なぜ、ここに、校訂者たちが参照した写本や初期印刷本についての言及がないのだろうかという大きな疑問が生じる。そもそもこの初期の写本では、この箇所はどのようになっていたのだろうか。そこで 1337 年に筆写された『神曲』の写本 Trivulziano 1080 の、装丁から中の頁までを再現してある特殊なファクシミリ版を参照してみると (*Il Codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia riprodotto in eliocromia sotto gli auspici della Sezione milanese della Societa dantesca italiana, nel sesto centenario della morte del poeta con cenni storici e descrittivi di Luigi Rocca, Hoepli, 1921*) 驚くべきことに、この写本では、プント (英語で言うところのピリオド) 以外の記号が一切ないのだ。ヴィルゴラはもちろん、ドゥエ・プンティ (英語のコロン)、プント・エ・ヴィルゴラ (英語のセミコロン)、引用符等もない。そしてもちろん、問題になっているアクセント記号も、それから二行目末尾のヴィルゴラも。当時の人々はこれで作品を読めたのだろうか。

印刷術が発達する以前、書物は貴重品だった。もちろん羊皮紙だけではなく、もっと安価な紙のようなものも用いられていたが (それは後世には残りにくい)、それでも現在のような誰でもが所有できるものではなかった。また、文学は、ダンテ以前の韻文がそうであったように、ダンテのいたフィレンツェのような共和国では商人たち、つまり市民たちで構成された (この時期の「市民」は全人口の一割以下だった)、基本的には同人誌的な、仲間内のサークルのようなところで書き、読まれるものだった。あるいは宮廷の場合でもそれは同じだった。政争に敗れてフィレンツェを追放されたダンテの場合、彼は各地の僭主・領主の宮廷を渡り歩きながら、そのときどきで何回にも分けて『神曲』の各歌を発表していったことが分かっている^{lxxii}。つまり宮廷の集いでできたばかりの作品を読み上げていたのである。その場合の聴衆も、教育をある程度受けた貴族や、ダンテのような文官、つまり文学者的素養を持った官僚だったはずだ。

このような場所では、もちろん、現代の書物の読まれ方と異なり、作者本人がその作品に注をつけるように解説することができた。そして、場合によっては、聴衆 (読者) の側も、作者に、作品に対してさまざまな提案をすることができたと思われる。つまり、この時代には読者も作品の成立に参加していたと推定できるのだ。このような文化はこの時代の写本に残っている。つまり写本の主、あるいは写本を作成している人物が作品を書きかえたり、また、その注釈にさまざまな独自の解釈を付け加えたことが分かっているのである。そのような行為は、この、作者と読者の近い関係を前提にしている。ましてや、当時の作品にはアレゴリーを使っているものが多かったので、作者が最初にそれを説明したことは想像に難くない。(それゆえに、河島氏が、「ダンテの当時の読者は、注を一切なしで作品を理解していたのだから」^{lxxiii}と述べて翻訳の方針を定めているのは、極めて現代的な感覚であり、当時の状況を反映していないと思われる)。

ところで皮肉なことに、ダンテは決定版として書かれた作品に対する、このような読者との関係を避けようとして、例えば若い頃の代表作、『新生』(1292)では韻文に解説のような散文をつけ、意味と解釈、つまり作品の読み方を固定しようとした。『神曲』の場合でも、ボッカッチョが発見したイラーロ文書(近年、偽書とされていたが、最近は真実であろうと評価されている)の中で、ダンテが『神曲』に対しても自注をつけようとしていたという報告がなされているのだ^{lxxiv}。おそらくはそうしたもののために、『神曲』の本文は細部で数多くのヴェリエーションを産みながらも、大きな構造上の改変をこうむらなかったのではないかと思われるのだ。

第六節 初期印刷本

こうした状況はいつまで続いたのだろうか。通常は印刷術の普及によって変化したとされる。それはなぜなら、書物が人々の手に届きやすくなり、読書人口が爆発的に増大したため、読書という行為が地理的にも、階層上も、社会に広く浸透し、それまでのような作者と読者が同一の地平に立っていたような関係が崩れたためである。そのときには、現代と同じように、テキストを読むにあたって、読者に読み方を指示する記号が増えることもまた、道理と思われる。『神曲』の初期印刷本（インクynaーブラ）を年代順に見ていくと、それははっきり分かることは興味深い経験である。

例えば、ブレーシャ、ボニヌス・デ・ボニニス、1487年5月31日の初期印刷本の『神曲』を見てみればわかるとおり、印刷本であっても高価な写本と同じようなイメージで作られており、またそのため、先ほどのトリヴルツィアーナ写本よりもさらに記号が少なくなっている。一方で、ヴェネツィア、サン・ベルナルディーニ、1520年や、ヴェネツィア、ジョヴァンニ・ジョリート、1536年、同じくヴェネツィア、ジョヴァンニ・ジョリート、1555年のなどの、1500年代の初期印刷本の『神曲』においては、時間的には四十年ほどの隔たりしかないにもかかわらず、現代に近い記号が使われていることが分かる。また特に、前述のランツァ版が「:」の使用などを見ると、これらの初期印刷本のテキストに似ていることも分かる。

これらの記号は、それまで口承で伝えられてきた、あるいは注の中に保存されて伝えられてきた、もしかしたら作者ダンテの指示かもしれない読み方が、編者によって記号化されて入れられたものだったのである。現在はこれらの作業はヴェネツィアの出版人アルド・マヌーツィオがギリシャ語、ラテン語本の刊行から俗語（古いイタリア語）の出版に導入したとされている^{lxxv}。ただし上記のボニヌス・デ・ボニニス、1487年版の『神曲』のクリストーフォロ・ランディーノ（1425-98）がつけた注釈部分には、すでにいくつかの記号が使われていることが確認できる。

現代の校訂版に入れられている、ダンテの時代には存在していなかったさまざまな記号も基本的にはこれと同じなのだ。これらは、実は校訂者の考えるダンテの意図を記号としてその中に書き込むことでダンテのテキストを完成させ、読解可能なものにしようとしているのである。

冒頭三行の話に戻ると、このことから、前述のシングルトン版の **che** にアクセント記号がないのに理由でとる解釈をとっている組み合わせはおかしなことになる。というのも、本来、ダンテの時代には形の上で **che** にアクセント記号をつけることはなく、それゆえ、**che** につける記号は校訂者の読み方を表現していなければならないはずだからだ。つまり理由で意味をとるならばアクセントつきの **che** でなければならない。とはいえ別種の方針として、ダンテの時代にどう書かれたかだけを復元するというものもある。例えばサンガイネーティ版は、校訂者サンガイネーティに直接確かめたところ、そのような意図のもとに作業を

行ったとのことだった。具体的には、ペトロッキ版の場合では **cammin** になっている一行目の「**camin**」について、なぜそうなっているのか質問したところ、当時の発音とはかかわりなく、グラフィックの問題としてこう記載されたに違いないからというものだったからだ。ただし、彼の校訂したテキストには、実際にはアポストロフや引用符、いくつかの動詞に付くアクセント記号など、多くの現代的な記号が加えられている。

第七節 古注との対話

これまでの流れから明らかになったと思われるが、冒頭三行と同じような、校訂者や注釈者の解釈が割れている箇所では、現代の読者も、校訂者や注釈者と同じ一人の読者として、写本の何も記号のついていないテキストを思い浮かべながら、どのような読みがより良いのか、自分自身の校訂版を作るつもりで、意味内容を探りながら進んでいかなければならない。『神曲』を読む読者は、現代の作品の読者と同じくテキストに従って作品を読もうとすると注の森の中に自らの姿を見失ってしまうのだ。それゆえ、読者は意味内容を探りながら、自分でテキストを整理することになる。つまりこの作業の中では、これまでの読者の役割が変わってしまうのである。

それでは、ここからは『神曲』の翻訳者として、ダンテの時代にこの箇所のテキストがどのように読まれていたのかという問題意識から、意味内容とテキストを探っていくことにする。ダンテと同時代の読み方を探るには、ダンテと同時代の注釈者たちの書き残した注を参照しなければならない。特に最重要とされる以下の四人の注釈は必見である。ブーティ (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia*, Fratelli Nistri, Pisa 1858)、オッティモ (*L'Ottimo commento della Divina Commedia*, Niccolo Capurro, 1827)、ラーナ (*Commento di Iacomo della Lana alla Commedia*, Salerno, 2009)、ベンヴェヌート・ダ・イモラ (<http://dante.dartmouth.edu>)。これに加えて、さらにボッカッチョ (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Mondadori, 1965. 実際に参照したのは1994年版)、ヤーコポ・アリギエリ (*Chiose all'Inferno*, Antenore, 1990)、ピエトロ・アリギエリ (*Comentum puser poema Comedie Dantis*, Arizona State Unievrsity, 2002)、ランディーノ (*Comento sopra la Comedia*, Salerno, 2001) の注釈なども重要視される (なお、現在、上記ダートマス・ダンテ・プロジェクト <http://dante.dartmouth.edu> でほとんどの古注は参照可能である)。

これらの中で、ヤーコポ・アリギエリとランディーノ以外は、すでに紹介した冒頭三行の通常のアレゴリー的な意味を紹介しているに過ぎず、参考にはならなかった。なぜなら、森は罪ある状態を意味し、道に迷ったためにその中にいると説明するそのようなアレゴリー的な読解ならば、実はどちらの解釈をとっても、そこに到達することになるからだ。また、ここからペトロッキの解釈とテキストの整理が出ていることは明らかである。

一方、ヤーコポ・アリギエリは、この箇所の *che* を「そこでは」の意味の *dove* で言い換えている^{lxxvi}。ただし、ここでの彼のその他の言葉の説明は、「我らの命の半ば」をキリストに引きつけて、三十三歳にしていること (その他の注の大半は、現代の注と同じく、聖書等の記述から、人間の寿命を七十年と考え、その半分の三十五歳としている)、また暗い森を墮落した人々の集まりとしていることなど、独自の解釈が目立っている。

最後のランディーノの注は、大多数の注と同じような説明をしつつも、「暗い森」を当時のギリシャ哲学用語に由来する意味を持ち、アリストテレス哲学でいうところの「形相」を持たない「質料」、地上の事物の中でも最下層の存在を含意していることを指摘している。

以上から、che の解釈に関しては、ヤーコポ・アリギエリが「そこでは」の意味の dove で言い換えていることを重要視し、イングレーゼ版の、この che は、当時行われていた、関係代名詞 che（英語の which 相当）に組み合わせて使う前置詞が省略されているという指摘を採用し、「その中で（英語の in which）」の意味にとることとする^{lxxvii}。すると、意識が戻って自分の状況を理解し、周囲にまっすぐに続く道は見えなくなっていたとする、二行目末尾にヴィルゴラを置くのが、すっきりした解釈になるように思われる。以上から、冒頭三行は以下のように訳出される。

我らの人生を半ばまで歩んだ時
目が覚めると暗い森の中をさまよっている自分に気づいた。
まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた。

第八節 解釈の問題

本章は「失われた自筆原稿を求めて」の短い旅だった。しかしそれは現実には（第一章でダンテ研究史を概観した後では）、本来は幻であるはずの、失われた、ダンテの手による『神曲』のイタリア語原稿を求める旅だった。そしてそれは、本文の字義上の意味を追い求めることでもあった。けれども『神曲』はアレゴリーの技法で書かれており、そのため、アレゴリーの意味を読み取らなければ、解釈は完成しない。しかも「地獄篇」第一歌は『神曲』全百歌の序歌にあたり、その冒頭は、主人公である登場人物ダンテがいつ、いかなる理由で死後の世界の旅に出ることになったのかを読者に伝えている。それゆえに、この冒頭に登場する「私」を検討することで、ダンテが自分自身をどのように登場人物化しているのか考察することが可能となり、その結果として歴史的存在としての生身のダンテとの比較も行えるのである。一例をあげておこう。

第一行目の「我らの人生の半ば」は、「人生の半ばにあって私は地獄の門に赴いた」（「イザヤ書」38.10）の引用であり、それは死の病から復活したユダヤ王ヒゼキアという言葉だ。ヒゼキアの死の病はアレゴリー的には精神の死、つまり墮地獄を、病の治癒は神につくこと、ここでは復活を示し、それゆえに冒頭の三行で、登場人物ダンテには神から気づきを与えられ、彼は神を探す旅に出発したと考えられる。その気づきを表現するために、彼は「目が覚めなければ」ならなかった。こうして、すでに『神曲』の冒頭三行で、あたかも復活するキリストのように、ダンテが復活することは予告されることになる。

次章では、冒頭三行の文意のとり方が安定したところでこの箇所を解釈、説明していくことにする。というのもアレゴリーという技法は、読解ためのレファレンスの体系がテキストの外部に存在するために、原文の字義上の意味が定まっただけでは解釈は終了しないからである。

lxviii 例えば Dante Alighieri, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I, Inferno*, Mondadori, 1991.

lxix A. Pagliaro, *Nuovi saggi di critica samantica*, D'Anna, 1956, pp. 256-57 (注記中)。ここには *che* を「その中で」の意味にとる解釈も紹介されている。

lxx カール・ヴィッテは数多くの写本を参照後、ダンテの自筆原稿にさかのぼることは不可能だとした上で、1300年代（実際には1400年代初頭だった）の四つの写本を使ってテキストを作りあげた。これが、現代的な方法論を適用した最初のテキストと言われる。なお、ヴィッテの二種類のテキストのどちらにおいても問題の箇所は *ché* となっている。

lxxi カジーニ版について筆者が確認に使用したのは1907年の第五版と1892年版を1957年に復刻したものである。

lxxii Giorgio Padoan, *Il lungo cammino del «Poema Sacro»*, Olschki, 1993, pp.3-123. なお、各歌の執筆年代、出版年代に関してはpp.121-23にまとめてある。

lxxiii 『澁澤龍彦文学館1、ルネサンスの箱』、筑摩書房、1993、63-64頁。

lxxiv Giorgio Padoan, *Il progetto di poema paradisiaco: «Vita nuova»*, XLII (e l'epistola di Ilaro.) in *Il lungo cammino del «Poema Sacro»*, Olschki, 1993, pp.5-23. なお、この文書の再評価にかんしては Dante Alighieri, *Opere minori vol. I (Poesia e discorsi sulla poesia) a cura di Marco Santagata*, 2011, p.143.

lxxv Manuzio, Aldo in *Dizionario Biografico degli italiani Voll.69*, 2007.

lxxvi 藤谷道夫訳（「ダンテ『神曲』地獄篇対訳（上）」『帝京大学外国語外国文学論集』第16号、2010、83-272頁）は以下のように訳出している「人の生（よ）の道なかば、／ふと気がつくと、私は正しき道の失われた／暗き森の中をさまよっていた」。藤谷氏の場合は対訳であり本文二行目のヴィルゴラは残し、また三行目は *che* としている。以上からヤーコポの解釈を採用していると思われる。なお藤谷氏の訳の特徴だが、全体的には解釈を本文中に入れてくる点、またその場合の訳語の選定、また、ここで見られる構文の取り方などから、平川祐弘氏の訳の影響が強いように思われる。現在のところまだ翻訳の途中であり、注が一切ついていないという理由から、本文中では扱わなかった。

lxxvii イングレーゼによってこの用例は Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua e dei suoi dialetti, Morfologia*, Einaudi, 1968, pp. 193-194 にあることが指摘されている。

第四章 預言する詩人ダンテ

第一節 主人公「私」とは誰か

主人公「私」は、『神曲』を読むにあたって読者の依拠する場所となるが、前章で確認したように、彼には復活にあたいする使命を神から与えられた人物として描かれている。本章では、前章に引き続き、『神曲』冒頭三行の分析をつうじて、登場人物ダンテと歴史的存在のダンテとの関係を考察する。そのために、最初に、一見自伝的に見え、実際にそう扱われることの多い、『神曲』以前の代表作である『新生』に登場する「ダンテ」について見ていき、彼の作品全般における「私」の特徴を確認する。

第二節 聖人伝としての『新生』と主人公「私」

西欧中世は西欧市民社会からはあまりに遠い。そのためであろうか、近代は、古く野蛮な中世が灰燼に帰した後に、その灰の中から、淵源を古典古代に求めつつ、立ち上がってきたかのように語られてきた。中世暗黒説というものがそれである。この歴史観、というよりむしろ世界観の中では、歴史と呼ばれるものは西欧市民社会を目指して発達してくる(むしろ「歴史」とは本来的にそうなるように作られている)。その結果、中世人は現代人と少々違った存在にされてきた。彼らはより純粹に恋をし、その感情は現代人よりも強烈で、科学的思考ができないために超自然の力を信じ、無力で、そのためすぐに夢のようなヴィジョンを見ることがあり、あるいはすぐに気を失うなどとまことしやかに信じられた。

中世最大の詩人ダンテについて語られるときにも、こうした世界観はいつでもついてまわってきた。その代表的な事例の一つが、ダンテとベアトリーチェの恋愛と言われるものである。ダンテは一目でベアトリーチェに恋をし、詩人の恋に彼女は応えないが、詩人の無償の愛は詩人の魂を高め、成長させる。その成長の忠実な記録が若き日の『新生』であり、そして『神曲』においては、その恋ゆえに、ついに見神の体験をするというものだ^{lxxviii}。中世暗黒説が否定されつつある現在でも、この説がいまだに有効であるかのように扱われることがあるのは、こうした世界観のせいであろう^{lxxix}。

このようなダンテ解釈は、ロセッティ、エリオットなどにも見られ、今なお根強く残っている。日本においても例えば、『イタリア文学史』、岩倉具忠他、東京大学出版会、1985年(以下『イタリア文学史』1985)18-21頁で展開されている議論によれば、ダンテの所属した清新体派以前の詩では、『意中の人に対する「愛」を、人間の魂の完成のための根元であり、崇高な源泉』とは捉えていないとし、清新体派の詩において、イタリアの俗語詩は、ついに抽象的、形而上学的世界を獲得するに至ったとしている。換言すれば、清新体派以前の詩人は、その恋愛詩の中に描かれている特異な世界を実際に生きたということになる。しかし、例えばイタリア文学・文献学の第一人者であるジャンフランコ・コンティーニは、この時代の詩についてテクスト・注釈両面で現在も重要視される *Poeti del Duecento, a.c. di Gianfranco Contini, in La letteratura italiana, storia e testi, Ricciardi, 1960* の中で、ロマン主義時代の批評家デ・サンクティスがシチリア派には感情が欠けていると述べていることを引きながら、その重要性が一種の形式主義にあるとしている。彼はさらに、*Letteratura italiana delle origini, Sansoni, 1976 (1994) p.298* では、清新体派とそれ以前のイタリア俗語詩との違いの定義で、『イタリア文学史』1985とは全く反対の意見を持っており、清新体派以前には、愛の詩は純粹に儀礼的かつ理念的なものであり、歴史的現実に立脚したものではなかったが、清新体派はそれとは異なり、詩の中の一人称「私」は個人的な体験から出発し、一般的な人間という存在に変わると述べている。

現在では、『新生』の筋立ては、プロヴァンスのトロバドールからシチリア派を通じ、清新体派に至ってダンテのもとに届いた、宮廷風恋愛詩の伝統に求められる。宮廷風恋愛詩に

歌われる恋愛は定式化され、詩人は、意中の女性に、現実には報われない愛の奉仕を献じ、その精神的苦行、肉体的禁欲と引き換えに、魂の昇華を果たす。そしてダンテの詩は、そのような報われない恋愛をつづったものであるとされる。しかし、文学的なタイプと実際の人生が符合するのだろうか。歴史的事実を調べていくと、『新生』の内容とダンテの実人生は符合しない。

従来、『新生』の記述が歴史的事実だと信じられていた時期には、ダンテとその妻ジェンマ・ドナーティとの結婚は 1295 年とされてきた。つまり、この年号は『新生』の記述から導き出されたものであった^{lxxx}。しかし現在は、イタリア新文献学派の代表的な学者ミケーレ・バルビの説に従い、ダンテの長子の誕生が 1287 年とされるに及び^{lxxxi}、ジェンマ・ドナーティとの結婚を 1285 年とする説が支配的となった^{lxxxii}。そして、このデータは『新生』の記述とは相容れない。

『新生』の記述によれば、ダンテは生まれてから九年後に初めてベアトリーチェと出会い、そのまた九年後に、とある教会の中で再びベアトリーチェに出会って「愛神」の支配下に入る。その記述を従来のように恋に落ちたと解釈すると、実生活上では、初めてベアトリーチェに出会ったのが 1274 年、二度目の重要な出会いが 1283 年となる。つまり詩人は 1283 年以降は「愛神」の支配下にあるはずであり、詩人(騎士)は、己の愛を捧げる婦人(女主人)に対して「貞淑」を守らなければならないというトロバドールの伝統どおりに、『新生』の記述ではダンテもまたベアトリーチェに対して純潔を捧げているが、しかし実生活上ではダンテは背信行為を行ったことになる。『新生』の記述は明らかに実生活とは乖離し、むしろこれらのデータから、ダンテが意識的に虚構のストーリーを創造したことが分かる。

ダンテの若き日の代表作、恋愛抒情詩と散文が混交している『新生』は、現在ではヴィットーレ・ブランカの詳細な論文^{lxxxiii}にあるように、一種の聖者伝として解釈されている。『新生』の中で、ダンテはベアトリーチェを聖者にする。その導きによってダンテの精神は飛躍し、見神の体験をする。換言すれば『新生』は、ベアトリーチェを聖人とすることで「愛」を描き出そうとした。ここに、『新生』の記述が明らかに虚構であるにもかかわらず、『新生』の主人公「私」がダンテであり、あたかもその記述が実際にあったことであるかのように書かれている理由があると思われる。

ダンテ自身も述べているように、神学者のアレゴリー *allegoria in factis* と詩人のアレゴリー *allegoria in dictis* は区別された。前者は、歴史的事実のうちに、神の隠された意図=真理を読み込んでいこうとするものであり、聖書の解釈などに用いられ(なぜなら聖書は歴史的にも事実だと考えられたから)、後者は、詩的虚構の中に真実を表現するというものである。『新生』が聖者伝としての側面を持つためには、前者 *allegoria in factis* でなければならない。そのため、ダンテは、作者が「私」の経験を報告するという記述の仕方で、その内容が事実であるかのように書かねばならなかった。『新生』では作品中の「私」ことダンテと、実際の歴史的存在であるダンテとは一致しない。『新生』は虚構であることを意識しながら、*allegoria in factis* として、聖人伝を意図しながら書かれたのである。

このように『新生』をとらえた場合、ベアトリーチェを聖人とするならば、それでもその魂の上昇運動の動力として恋愛を想定することは不可能ではない。しかし G. ゴルニのように、『新生』の中のベアトリーチェをキリストと見なし、『新生』は預言として読まれるべきだとする意見^{lxxxiv}においては、ベアトリーチェの現実の姿、歴史的な存在は、作品とは何らの関係も持たなくなる。むしろ、こうした見方からは、ベアトリーチェが歴史的に存在したということさえ否定されかねない^{lxxxv}。

第三節 『神曲』の主人公「私」

『新生』においては、少なくともベアトリーチェを歴史的に実在した、有力な銀行家フォルコ・ポルティナーリの娘ビーチェと同一視し、その中で語られている内容を全て、現実にあったことだとする立場は崩れ去ってしまった。『神曲』におけるこれと同種の問題は、『神曲』を、ダンテが実際に見たヴィジョンであるとした説が否定されることで決着がついている。

この説は、『神曲』の中の「私」を無条件にダンテ本人と同一視し、一人称で語られる内容の現実性がそれによって保証されるとするものである。そこから、預言者として、ダンテは神から選ばれてあるヴィジョンを授けられ、それが『神曲』になったとする説も生まれてきた^{lxxxvi}。しかし、前述したように、コンティーニがそのような説を根底から覆してしまった。コンティーニは、「地獄篇」第五歌、パオロとフランチェスカにダンテが遭遇する場面で、フランチェスカのもっとも印象深い台詞^{lxxxvii}から、彼女の正体が宮廷恋愛詩に他ならないことを看破し、「地獄篇」から「煉獄篇」にかけてのいくつかの「歌」が詩論として成立していることを述べ、「私」ことダンテも登場人物の一人でしかないことを明らかにした。その後では、作品中の「私」をダンテ本人と同一視することはもはやできない。結局、あたりまえのことなのだが、『神曲』においてもダンテは、それがフィクションであることを意識しながら、あらゆる登場人物を入念な設定の上に創造していく。そして、登場人物「私」ことダンテもまた、その例外ではない。

ここでは、読者がその身を寄せる、ダンテという名を与えられている主人公「私」と歴史的存在のダンテとの関係を明らかにし、ダンテの創造の秘密を探るために、歴史的存在であるダンテを取り巻く状況と、それを受けて始まる登場人物ダンテの旅の目的が描かれている「地獄篇」第一歌を考察する。

第一歌冒頭で、主人公は、意識を取り戻すと、己の置かれた抜き差しならない状況、『暗い森』の中にいることに気づく。そして、危うく森を抜け出ると、目指すべき場所、救済を表す「太陽」の光を浴びている「ある丘」の頂を目指し始めた。しかし、「豹」「獅子」「雌狼」が行く手を阻み、再び、地獄の苦しみにも似た「暗い森」へと堕ちかかってしまう。この時、「理性」を表すウェルギリウスに出会い、地上に帰るためには、彼の導きで、地獄、煉獄を抜けるしかないことを知らされる。

ここには、『神曲』執筆開始当時のダンテを取り巻く状況が暗示されていると考えられる。『神曲』の旅が行われたとされる1300年当時、ダンテはすでに『新生』によって、俗語の詩人としてすでに名をなし、かつまた、政治家としてフィレンツェ政府の中枢にあった。けれども、自身の所属した教皇党白派と教皇党黒派の政争に巻き込まれ、内乱が黒派の勝利に終わり、1302年には市国当局から死罪という宣告を受ける。こうして詩人の漂泊の人生が始まり、1307年に『神曲』の執筆が開始される。しかし、『神曲』が描こうとしたのは、ダンテ個人にまつわる出来事だけではないことが、その第一行目から分かる。『神曲』の書き

出しを検証してみよう。

我らの人生を半ばまで歩んだ時
目が覚めると暗い森の中をさまよっている自分に気づいた。
まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた。

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.

「地獄篇」第一歌は『神曲』全百歌の序歌にあたり、その冒頭は、主人公である登場人物ダンテがいつ、いかなる理由で死後の世界の旅に出ることになったのかを読者に伝えている。

ダンテが死後の世界への旅に出たのは、「我らの人生を半ばまで歩んだ時」であり、それは「詩篇」89.10「人生の年月は七十年ほど」から、ダンテ三十五歳の時と考えられる。当時、人間の生命は、昇っては地平線に消える星の軌道のように考えられ、その頂点にあたる三十五歳には、人間の諸力が頂点を迎えるとされていた。その時に「暗い森の中をさまよっていた」ダンテは目が覚めた。ダンテは一行目で、「我らの人生」と述べ、人類全体の生を問題にしていることを明らかにしている。その「歩」みは出発点と終点が決まっている。キリスト教信者であるダンテにとって、人間の魂は永遠のものであり、死後、天界に昇り、神の至福に到達することは、永遠の中に生きることと考えられ、地上での「生命」は、人間にとってだけは、神に近づくための道となる。この二つの世界、現世と死後の世界を「地獄篇」第一歌、一行目が結んでいる。

二行目の「暗い森」は、「光は暗闇の中で輝いている。暗闇は光を理解しなかった」（「ヨハネによる福音書」1.5）を下敷きにし、世界は神の叡智である「光」により創造されたが、被創造物である人類は、世界の中に輝く神の「光」、つまり神意を見通すことができないことを言っている。そこから、光のない「暗い森」は、人類が世界の物質性の中に溺れていることを表現し、それゆえにここは、その中で正気を失い、「さまよっていた」ダンテが意識を取り戻したと解釈される。すると森の中、つまり現世には「まっすぐに続く道はなくなっていた」。

この「まっすぐに続く道」は「私は道であり、真理であり、命である。私を通らなければ、誰も父のもとに行くことはできない」（「ヨハネによる福音書」14.6）を下敷きにして、キリストを指していると理解される。つまり「道」は、人類が天国に「続く」キリストへの信仰に導かれて、人類が父なる神のいる天国に向かうことを表し、そのためダンテはこの時、信仰を見失っていたと読み替えることができる^{lxxxviii}。

ここから『神曲』の冒頭は、「我ら」人類はこの世界に生れ落ちると、その中に輝く神意

を見抜けず、地上の事物に拘泥しながらさすらい、その一人である「私」ことダンテは、人生の歩みの半ばでそのことに気づくが、しかしすでに信仰を失いかかっていたと読むことができる。これを哲学的に言い換えたのが、前章で言及したランディーノの注釈に他ならない。しかしこれまでの訳は、むしろ強烈な個性を持つダンテという人物とその人生に注意が向くあまり、人類はこの世界に生れ落ちると、その中に輝く神意を見抜けず、地上の事物に拘泥しながらさすらいという読み方には注意を払ってこなかった。その結果、「私」と「我々」との関係に注意が向けられず、「私」が突出して注目され、歴史的存在のダンテと同一視されることとなった。しかしここで解釈したように、この冒頭は、そのような人類の一人であったダンテが、神与の必然的な運命に応じて、死後の世界へ旅立ったと考えるべきなのだ。この読み方は一行目で、彼が、いわば復活をとげて神へと続く道に戻ることが暗示されている箇所に根拠を置いている。

前章の終わりでも述べたように、第一行目の「我らの人生の半ば」は、「人生の半ばにあって行かねばならないのか／陰府の門に残る齢をゆだねるのか、と」（『イザヤ書』38.10：なおこの訳は新共同訳からだが、ウルガータ版では「人生の半ばにあって私は地獄の門へと赴くのだ」と読める）の引用であり、それは死の病から復活したユダヤ王ヒゼキアの言葉だ。ヒゼキアの死の病はアレゴリー的には精神の死、つまり墮地獄を、病の治癒は神につくこと、ここでは復活を示し、それゆえに冒頭の三行は、現世の暗い森の中でさまよう人類全体に対して天国への道の可能性を示すために、その一人である登場人物ダンテに神から気づきが与えられ、彼は神を探す旅に出発したと考えられるのだ。だからこそ彼は「目が覚めなければ」ならなかった。こうして、すでに『神曲』の冒頭三行で、あたかも復活するキリストのように、ダンテが復活することは予告される。

歴史的存在のダンテは、『神曲』の主人公ダンテに死後の世界の全てを経験させるという手法で、現世における個々の魂の事跡を死後の世界の中へ反映させることに成功した。主人公ダンテが死後の世界から現世に帰ってくれば、『神曲』に描かれた死後の世界は、実際には、歴史的存在のダンテがその中で苦闘する現世の表現にもなる。そして、祖国への帰還の道は、天国に至る道=救済の道となって人々に示されるであろう。『神曲』は、天国へと「まっすぐに続く道」が失われ、地獄にも似た「暗い森」と化してしまった現世に、救済の「道」を回復しようとする現実的な働きかけとなるのである。

地上樂園が「神の森」^{lxxxix} となっているのも偶然ではない。神の光が見出されたとき、「暗い森」は「神の森」へと姿を変えるのである。私たち現代の読者は、「我々」が住んでいた「暗い森」という当時のヨーロッパ世界の社会的状況を確認しておく必要がある。

（『神曲』はアレゴリーの技法で書かれており、そのため、アレゴリーの意味を読み取らなければ、解釈は完成しない。ここでは便宜上、前章でテキストとそのテキストの読解を先に行い、アレゴリー的な解釈を後に回したが、実際には相互の反復運動の末に、テキストと読解と、そのアレゴリー的な解釈が定まったことは明らかにしておきたい）。

第四節 歴史的存在のダンテを取り巻く状況

ダンテの生きた中世末期には、封建諸侯を基盤とした、地域的には閉じた農業経済圏を形成していた時代が終わろうとしていた。かわって、都市を基盤として、人、物、財の移動が活発になり、商業経済圏が成立、拡大し、それまでとは比べものにならない規模の商取引が行われるようになった。そのなかで、封建諸侯に権力基盤を持つ神聖ローマ帝国は弱体化していく。その結果、封建諸侯がその権力の思想的基盤としていた、血のつながりにより「高貴」になり、人に対する支配権が認められる、という思想が通用しなくなっていく。一方、教皇庁を権力機構の頂点とする聖職者階級の権力の伸長は、職制により「高貴」であることが保証されるという思想をもたらした^{xc}。さらには、勃興しつつあった都市の大商人（マニャーティ）は、封建諸侯と対立しつつ、己の思想的な権力基盤を教会に求めていく（清貧を説いた聖フランチェスコが商人出身であり、フランチェスコ会が商行為に対して寛容だったことは、いまや中世史においては周知の事実であろう）。こうして、世俗権の拡大を目指す教皇庁は特にフィレンツェの銀行と結びつくことになった。この結果、フィレンツェの銀行はイギリス・フランスの両王国を始めとして、さらに広い地域での経済活動を行うようになり、莫大な利益をあげるようになっていく。

小金融業者を営んでいたアリギエリ家出身のダンテは、このような社会的趨勢の中で、権力獲得のために平民層（ポポロ）と同盟した教皇党白派に属することとなり、ついには教皇庁と結んだ教皇党黒派に祖国を追われたのだった。ダンテにとって、現世から「まっすぐに続く道」が消え失せた理由の一つに、世俗権の伸張を画策する教皇庁の「貪欲」が挙がっていたとしても不思議はないだろう。政治的レベルではダンテの敵は教皇庁なのである。（聖ペテロの代理である教皇位と、教皇となった現実の人物はダンテにおいては区別される。それゆえ、ダンテは政治勢力としての教皇庁に反対しているのもあって、それ以上ではない）。地上におけるキリスト=教会の名のもとに、世俗権を主張する教皇庁に対抗するためには、ダンテは、それに対抗しうる正義を人々の前に示す必要があった。そのことは、実を言えば、第一行ですでに実行されている。

「我らの人生を半ばまで歩んだ時」

ダンテは聖書の記述から人間の生命を七十年と考える。その「半ば」は 35 歳となり、それゆえ、1265 年生まれのダンテの彼岸への旅が行われるのは 1300 年となる。この年に、『神曲』の中で地獄に墮ちると預言されたボニファティウス八世は、自然発生的に始まったローマへの大群衆による巡礼を公式に認めることとなり、史上初めてジュビレーオ、大赦の年となったのであった。ダンテは、人類に新たな贖罪がもたらされるとされた年に、登場人物ダンテに死後の世界の旅をさせ、救済の道の人々に示すように設定したのである。

第五節 予型論の中のダンテ

「地獄篇」第二歌、あるいは第二十六歌に示されているように^{xci}、神慮にそぐわない企ては悲惨な結末に終わる。逆に言えば、第二歌では、ダンテの旅が神慮にもとづいていることが明言されている。しかし、恐らく教皇庁に対抗するには、それだけでは人々の間に説得力をもてなかった。そこで、ダンテは予型論というものを使う。古代から、聖書の解釈には、旧約に書かれたことが新約の予型として解釈され、それが新約において成就したと解釈する手法があった。その解釈の方法が拡大し、例えば異教の神話に対してもそれが行われるようになり、『神曲』においても、ギリシャ神話の冥界に下ったヘラクレスやテーセウスは、キリストの予型として表現されている^{xcii}。中世にはキリストが殉教時に一度地獄に下り、ユダヤの義人たちなどを天国に連れて行ったという信仰があった。つまりギリシャ神話の冥界に下って他人を救ったヘラクレスや、迷宮に入ってミノタウロスを征伐して同国人を救ったテーセウスは、キリストと同じく悪に勝利する者、キリストの予型なのである。

『神曲』の中でのダンテの旅が神慮にもとづくものであると人々に知らしめるために、作者ダンテは、登場人物ダンテをキリストと結びつけて解釈できるように創造した。このときの登場人物ダンテの年齢は 35 歳、ダンテの別の著作『饗宴』（第四卷二十三章 6-10）によれば、人生で人間の持つ諸力が頂点を極めるときである（その説明に、ダンテの説によると 34 歳で死んだキリストの事例が強引と言える論理で説明に使われている）。その身に備わった諸力が十全に開花した、35 歳で行われるこの旅は、聖金曜日（「地獄篇」第二十一歌 113-114 行）に始まるように定められている。この旅が始められた聖金曜日、換言すれば、ダンテが新たに生まれ変わった日は、一説には 3 月 25 日とされる。この日には、アダムが創造され、聖母マリアがキリストを身ごもったと考えられ、それは人類に救いの道が与えられたことを意味していた。また同時に、この時代にはこの日に世界が成ったと考えられ^{xciii}、そのためフィレンツェ暦では、この日を一年の初日とした。以上の理由で、3 月 25 日は、原初の無垢なる状態を回復する道が見出され、人類が新たな生を獲得するのにふさわしく、『神曲』の旅が始められた日とされる。この場合、ダンテはアダムとキリストに自分自身をなぞらえている。

一方、4 月 8 日に旅が始められたとする説も有力である。この場合、ダンテの旅は復活祭の日時と重なる。キリストがこの間に死後の世界を巡り、地獄から、アダム、アブラハム、モーゼら、キリスト以前の義人たちを連れ出し、天国で栄光に包まれるのと同じ復活祭の聖週間に旅が行われるのは、地上に救いをもたらすのにふさわしい。この説を採用した場合、ダンテは自身をキリストになぞらえていると考えるべきであろう。

第六節 預言者ダンテ

キリストをその権力の思想的源泉とする教皇庁に対抗するため、ダンテは、自身の思想の

正当性を、自分自身をキリストになぞらえることで、戦略的に主張しようとした。そのために、ダンテは己の言葉の源泉を直接「神」に求めていく。すなわち、『神曲』の中での主人公ダンテは、「旅人ダンテ」と「詩人ダンテ」に分かれ、「旅人ダンテ」は、ウェルギリウス、ベアトリーチェに導かれて死後の世界を旅し、神と一つになろうとし、一方、「詩人ダンテ」は、教皇庁の腐敗に打ち勝ち、失われた「まっすぐに続く道」をとりもどすために、この世界に戻った後、神からの預言を人々にもたらず。そして、この二人の背後にいる、実際に生きていた歴史的存在である作者ダンテこそは、詩人としての己の責務を果たすために、一生をかけて『神曲』を作り上げた。

ところで預言者としてのダンテであるが、実は彼の実人生に起こったであろう出来事を利用して、まさに自身が預言者エレミヤと予型論的關係を持つ存在であることを『神曲』の「地獄篇」第十九歌に書き込んでいるのではないかという説が最近有力となった。

聞け、魔術師シモン^{xciv}、聞け、その哀れな追従者ども、
神のものは、善の
花嫁^{xcv}となるべき定めを、貪欲なるおまえ達は (3)

金銀と引き換えに春をひさがす。
今、おまえたちに裁きのラッパ^{xcvi}が鳴り響くことになる、
それは第三巢窟にいるがため (6)。

すでに私たちは、次の墓場にさしかかり、
直下に巢窟の中心が位置する
岩橋のあの場所に登ってきていた。(9)

至高の知^{xcvii}よ、何という御技を
空に、地に、悪の世界にお示しになるのか、
しかも何と公正にあなたの御力^{xcviii}は配剤なさるのか。(12)

私は見た、斜面から底にまで広がる
穴だらけにされた青黒い岩盤を、
どの穴も同じ大ききで丸かった。(15)

あの美しい我がサン・ジョヴァンニの洗礼堂にある、
洗礼を授ける場所として作られたもの^{xcix}より
大きいようにも小さいようにも私には見えなかった、(18)

その一つを、まだ何年も経っていない前に、
中で窒息死しかかった者を助けるために私は壊した^c、
この話があらゆる人を偽り^{ci}から解放する印とならんことを。(21)

O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci

per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state.

Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
ch'a punto sovra mezzo 'l fosso piomba.

O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte!

Io vidi per le coste e per lo fondo
piena la pietra livida di fóri,
d'un largo tutti e ciascun era tondo.

Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per loco d'i battezzatori;

l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
rupp'io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni.

ここではダンテは聖職売買の罪を犯した教皇たちを地獄に墮とし、その中には彼の政敵ボニファティウス八世もいる。ここで問題となってきたのが、17行目の「洗礼を授ける場所」*battezzatori* がいったい何を指すのかだった。洗礼を施す聖職者なのか、それとも洗礼のための水を入れる容器なのか議論されてきたのである。しかし、近年では、サン・ジョヴ

アンニ洗礼堂の中央の洗礼用の泉に穴があげられており、これに水を容れた壺を据えて洗礼に使ってきたことが分かった^{cii}。そして歴史的存在のダンテが洗礼の儀式の最中に、この中の一つの壺を、幼児を救出するために破壊したと考えられている^{ciii}。その結果、ダンテはここで、預言者エレミヤがエルサレムの民に神の預言を伝えるために、神の命で壺を割ったことを予型として、自らを預言者として確定しようとしたと解釈されるようになった。すなわち、自らに預言者としての性格を与えることで、教皇たちを「魔術師シモン」と呼び、彼らが聖職売買をしていることを、「金銀と引き換えに春をひさがす」と表現し、ダンテ自身の言葉を黙示録の天使の「ラッパ」のように彼らに対して鳴り響かせたのである。

本章では従来の恋する詩人の姿にかわり、預言する詩人というダンテ像を提示した。そして、歴史的存在のダンテの行動を預言者エレミヤと予型論的に関係づけることで、登場人物ダンテは明確に預言者として性格づけられることが明らかになった^{civ}。

ここに見られるのは、当時の社会的・文化的コンテクストの中で、極めて合目的に作品を作り上げていく、戦う詩人の姿である。そして、神秘的なベアトリーチェへの愛を契機として展開する「自己の魂の物語」というかつての『新生』や『神曲』のイメージは覆されることになった。つまり『神曲』は、例えば明確に本人自身と結びつけられる、告白的なペトルカ^{ca}の作品^{cv}と異なり、自己の精神の探求、現代的な意味での魂の物語とはならない。『神曲』の中の魂は、現代における魂という言葉の用法とは異なり、登場人物には明確に目的が定められ、そのために預言者として予型の成就としての性格まで与えられていた。そのような意味では、歴史主義的研究が明らかにしてきたように、登場人物ダンテには中世のキリスト教的な性格付けがなされ、現実世界の歴史的存在であるダンテとは乖離がある。その点では、現実世界をそのままに描写しようとした近現代の現実描写とは異なる世界の人物である。

本章では、登場人物ダンテが預言者として造形されていること。そしてその登場人物は、歴史的存在のダンテの行動と接点があることを確認した。しかし、ダンテが予型の成就として明確に預言者であるように表現されているのは、この箇所しかないとも言われている。つまり、登場人物ダンテが全編にわたって、まさに現実に存在する人間であるかのように造形されていることを説明するには、予型論が元来リアリズムを求めるという説明では、予型論とかかわりのない部分を説明するには足りないのだ。そして、ダンテの新しさは、まさにそれまでの解釈法をも含めた思考法からはみ出た部分、余剰にある。

lxxviii 岩倉具忠他『イタリア文学史』東京大学出版会、1985年、54頁においてベアトリーチェは「依然としてかつてダンテの胸をときめかせた最愛の女性」とされている。

lxxix 研究書ではないが、著名な文学者でもあり第一級のダンテ学者でもあるマリア・コルティ Maria Corti が監修した *Dante e l'umanesimo*, a.c. di Enzo Golino, Bompiani, 1989, pp.52-53 ではダンテの結婚を1295年としている。これは、注4に見られる理由から、ここで述べている説を採用していることを意味している。ダンテ研究がもっとも進んでいるはずの、しかも文献学的な研究を得意とするイタリア本国で、いまだにこのような意見が

見られることは尋常ではなく、その理由はダンテのテキスト外に、むしろ解釈する側に求めざるをおえない。

lxxx 清瀬卓「ダンテ年譜」『現代史手帖特集ダンテ』（1986年7月）思潮社、1986、207-210頁に、ジェンマ・ドナーディとの結婚を1295年とし、この結婚から三男一女が生まれたとしている。しかし1295年に結婚したとするならば、注5にある理由によって子供の数を二男一女としなければならない。なおこの説を否定している G. Petrocchi はダンテのバイオグラフィーの基本文献となっている *Vita di Dante*, Laterza, 1990（初版1983）で1295年説を採ると、すでにダンテの二人の息子、Pietro と Giovanni の想定される生年と符合しないことを述べている。一方、同じくダンテのバイオグラフィーの基本文献である G. Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, Firenze, 1975, p.11 の注において、ジョヴァンニ・ボッカッチョが著した世界最初のダンテ伝 *Trattatello*, 45 の中で、周囲がベアトリーチェの死に苦しむダンテを見かねて、妻としてジェンマを彼に迎えさせたと述べていることは、伝記的事実と符合しないとされている。

lxxxii Michele Barbi, *Un altro figlio di Dante in Problemi di critica dantesca seconda serie (1920-1937)*, Sansoni, Firenze, 1964, pp. 347-70. なお、この時代、Dante Alighieri は何名もいたことが判明しており、1308年10月21日の日付のついた書類の中のフィレンツェのダンテは、パドヴァにいた詩人とは別なダンテであり、このジョヴァンニという人物はダンテの息子ではないとする意見もあったが、2017年現在、ジョヴァンニという長子がいたことは別の公文書によって確定している。このジョヴァンニが1987年生れたと推測される。lxxxiii しかしながら、この年代についても推測である。書類があるわけではない。なお、前掲の *Vita di Dante*, p.17 では、1285年ごろであろうとし、また『新生』中の出来事はダンテの実生活と符合しないとされている

lxxxiii Vittore Branca, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella <<Vita Nuova in Letture classensi*, vol. 2, Longo, Ravenna, 1969. なお、おそらく初出は、AA, VV., *Studi in onore di I. Siciliano*, Firenze, 1966.

lxxxiv *Spirito profetico duecentesco e Dante in Letture classensi, vol. 13*, Longo, Ravenna, 1984, pp.65-66.

lxxxv ベアトリーチェの実在に関しては、ダンテの息子のピエトロの記述や、ボッカッチョの *Trattatello*, 32, *Esposizioni*, 11, 1, 83 に記述がある。しかしながらベアトリーチェについては、例えば日本では、河島英昭『叙事詩の精神』岩波、1990、p.247 で彼女が歴史的実在の女性から影響を受けていることを否定している。ジョルジョ・パドアンは *Introduzione a Dante*, 1975, pp.20-21 で、ベアトリーチェの実在を否定する者はいないとしながらも、文学上での影響を限られたものだとしていた。また G. ゴルニがインターネット上で開いている自分のホームページに、ベアトリーチェは存在しなかったという文章を載せている

lxxxvi Bruno Nardi, *Dal "Convivio" alla "Commedia" in Dal "Convivio" alla "Commedia"*, Istituto storico italiano per medio evo, 1992(初版は1960), p.124. 著者ナルディはダンテの思想的分野の研究においては第一人者である。否定的な引用をしているが、しかしながら『神曲』を預言としてとらえる際の基本的かつ重要な文献となる。

lxxxvii 「地獄篇」第五歌 100-107 行目。

lxxxviii 最終的にこの解釈に至る経緯については第六章を参照。

lxxxix *la divina foresta* 「煉獄篇」第二十八歌 2 行目。

xc 実を言えば、二つの「高貴さ」の基盤は違うところにある。封建貴族の場合に権力の思想

的基盤は神にあり、教会の場合はキリストにある。

xc1 「地獄篇」第二歌 10-36 行において、神慮によって、アエネイアースと聖パオロが死後の世界へ行ってきたが、ダンテは自分の死後の世界への道行きはそうではないのではないかと疑い、もしも神慮によらないのであるなら、その道行きは、「神をも恐れぬ行い」folle になるのではないかと恐れている。「危うい道行」alto passo は、第二十六歌 85-142 でオデュッセウスが身を投じる「果てしない荒海」alto mare aperto となり、その神慮を無視した知の探求は「神をも恐れぬ行為」folle として、ついに神の巻き起こした竜巻によって船が沈められてしまう。なお、Maria Corti, *Percorsi dell' invenzione*, Einaudi, Torino, 1993, pp.137-145 では、このオデュッセウスが、実はラテン・アヴェロエス主義を指しているとされている。

xcii 注の 18 を参照。なお、詳しくは、G.Padoan, *Teseo figura Redemptoris, e il cristianesimo di Stazio in Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Longo, Ravenna, 1977.

xciii 「地獄篇」第一歌 37-40 行参照

xciv サマリアの魔術師シモン。「使徒言行録」8,20 に記述。キリスト教に改宗後、ペテロとヨハネから聖霊スピリト・サントと交感する能力を金で買おうとした。ここから聖職売買＝simoniaco の単語が生まれた。

xcv 「エフェソの信徒への手紙」5.31-32 『人は父と母を離れてその妻と結ばれ、二人は一体となる。』この神秘は偉大です。私はキリストと教会について述べているのです。

xcvi 中世都市においては布告の前にラッパが鳴らされた。

xcvii 神の属性の一つ。「知」＝「子」。拙訳「地獄篇」第三歌注 2 参照。

xcviii 神の属性の一つ。「力」＝「父」。拙訳「地獄篇」第三歌注 2 参照。

xcix 洗礼者が入って身を守る井戸状の物とする説と、洗礼を受ける新生児が使う水槽とする説がある。フィレンツェではこの時代、洗礼が年の二日間に集中して行われたため、洗礼堂に群集が殺到し、洗礼者の身を守る設備が必要だった。現存する建築物では、ピサの洗礼堂（1152—14c 中頃完成）が前者、1226 年建立のピストイアの洗礼堂（現在の洗礼堂は 1336—59 に建立）で発見された古い洗礼盤（深さ 80 センチ、直径 37 センチ）が後者に相当する。前者は、古い洗礼盤を直接見たであろう人文主義者ランディーノの注、後者はダンテと同時代のオッティモのスケッチを論拠とする。フィレンツェのサン・ジョヴァンニ洗礼堂にある古い洗礼盤は、1576 年フィレンツェ大公メディチ家のフランチェスコ一世により、息子の洗礼式のために撤去された。

c 中世の詩において直接言及することが許されていなかった（ダンテ自身『饗宴』、第一巻、第二章、2 でそう述べている）作者の個人的な事件への言及には、何らかの理由があると推測される。

ci この洗礼堂の付属物の破壊をもとに、ダンテと教会との関係に関してうわさ「偽り」が捏造されたと推定される。そこでダンテは、その破壊行為に関して弁明しておく必要から、「印」という言い方で自分が何のためにそれを行ったかをはっきりと示している。なお『饗宴』第一巻第二章 13 に、個人的事件への言及が例外的に許されるものとして弁明があげられている。

cii Mirko Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Mulino, 2015, pp.166-174. なお、この説の初出は 1992 年。

ciii Ibid., p.182.

civ Marco Santagata, *L'io e il mondo—Un'interpretazione di Dante*, Mulino, 2011, p.37.

cv Ibid., p.25.

第五章 『神曲』と個人の出現——ダンテの煉獄と都市社会

第一節 商業革命と都市社会

現代における『神曲』理解は、イタリア王国成立と機を一にしたロマン主義的クリマの中で出発した。つまりロマン主義の代表的な批評家（比較文学者であり、政治家でもあった）デ・サンクティスのように、主人公ダンテ「私」を作者ダンテと同一のものとして理解することから、近代のダンテ批評史は始まったのである^{vi}。そしてダンテはイタリア文学史上最大の詩人とされ（16～18世紀にはペトラルカが全ヨーロッパ的にもイタリアにおいても評価が高かった）、イタリア国民の祖型であるその彼が国民国家イタリアの国民文学である叙事詩『神曲』を創造したとされた^{vii}。その中では、本来は罪人であるフランチェスカの純粋な愛が称揚され、ダンテのベアトリーチェへの愛もこれと同種の純粋な無垢なる恋愛感情だとされた。その人間としての直感的な愛があるからこそダンテは来たるべき国民の国家イタリアを愛することができることとされ、イタリア国民の祖型となったのである。

この出発点において近現代のダンテ批評が抱えこんだ枠組みは、1960年代以降、主人公ダンテ「私」と歴史的存在であるダンテとを同一の存在と扱わなくなった後にも大きくは変わらなかった。それは、イタリア文学の出発点としてのダンテである。つまり、イタリア文学史において『神曲』以前の俗語文学が、シチリア派、シクロ・トスカーナ派、フィレンツェの清新体派というように、都市や地方名と関連付けられているのに対し、ダンテの場合はイタリア文学として受容されてきたのである。そして EU 発足後、国民国家体制が揺らぎつつある現在においても、イタリアにおける一般的なダンテの位置付けは国家とイタリア文化の象徴のままである^{viii}。また同時期に国民国家を成立させた日本においても、そうした国民国家の詩人ダンテと国民文学としての『神曲』という理解がいまだに一般的であるように思える^{ix}。

上記のような理解は、近代を国家の到達点とした場合の、ルネサンスを中世との断絶の時代と読み解いた歴史観（例えばブルクハルト）や、その後の、中世には近代とは別な枠組みがあるとし、それを起点としながらルネサンスを中世の延長と考え、最終的には現代の国民国家成立までを、その連続性を特徴につなげてきた歴史^{cx}を反映したものであると考えられる。もちろん、国民国家成立の基盤が統一言語とジャーナリズムの浸透にあると考えるならば、イタリア概念を宣言し、その国語の創出に挑戦し、その歴史を叙事詩に刻み込んだダンテを出発点にして構築された文学史は、まさに国民国家イタリアのためのものである。しかし、本論文では普遍的にダンテを論じてみたい。それは、従来から言われてはきていたが、しかしその中で正しくは位置付けられてこなかった、商業革命と都市社会の成立の申し子としてのダンテである。もしそうであるならば、ダンテの『神曲』は、現代の都市文明が過去を振り返りつつ未来を思考する際に参照すべき古典として位置づけられであろう。

第二節 フィグーラ論をふり返って

これまで筆者は、本論文中で『神曲』を読み解いていく上での留意点である「私」のフィクション性について議論してきた。これは結論として、作者ダンテと登場人物ダンテを等価と考え、その直接性が『神曲』の特徴であるリアリズムを支えているという立場を掘り崩すものであった。しかしながら、実は、登場人物ダンテがフィクションとして創造されてきたことと、『神曲』中の人物造形のリアリズムを両立させようという試みは、すでに1900年代中頃にイスタンブルへ亡命中のドイツの比較文学者エーリッヒ・アウエルバッハによって行われていた。その彼のダンテの分析と解釈を支えたのが予型論（フィグーラ論）というものであった。本論文でも、前章ではその予型論を使って、私こと主人公「ダンテ」が予型論という中世の解釈学的文化の産物であり、作者ダンテによって、主人公「ダンテ」は預言者として創造されたことを確認した。

ここではまず、アウエルバッハの予型論的解釈、つまりフィグーラ論を再確認してみよう。アウエルバッハによれば、フィグーラとは二つの出来事あるいは二人の人物の間の関係を設定するものであり、その歴史性において通常のアレゴリーとは区別される。

「その関係においては、二つのうちいずれかがたんに自分自身を意味するのではなく、他方をも意味し、また逆に、この他方はもう一方を包含するか、あるいは成就する。フィグーラの両極は時間的に分けられているが、両者は、現実的な出来事あるいは、形姿として、時間の内部に横たわっている——大多数のアレゴリー、文学、あるいは造形芸術のそれは、徳（例えば、知恵）や情熱（嫉妬）、あるいは制度（法律）また、ひょっとすると歴史的現象の最も一般的な総合（平和、祖国）を表現する。決して特定の出来事の完全な歴史的内容を表現することはない。プルデンティウスの『靈魂をめぐる戦い』からアラヌス・アブ・インスリス、および『薔薇物語』（Roman de la Rose）に及ぶ古代末期——中世的伝統のアレゴリーはそのような種類のものである——フィグーラの解釈が聖書を説明する際に絶えず戦わなければならなかったアレゴリカルな方法はこの種のものである^{cxii}。

また、その同じアウエルバッハは、『ミメシス』で、『神曲』は「最終的には一人の人間、すなわちダンテの発展と救済の伝記であり、それゆえにまた人類一般の救済史の比喻形象（フィグーラ：筆者）^{cxiii}」となると述べている。

特に注意したいのは、下線部の「現実的な出来事あるいは、形姿として、時間の内部に横たわっている」という一節である。個的特徴を持たず、抽象的、類型的な存在でしかないアレゴリーの表象と異なり、ダンテが予型論で描くのは、歴史上の特定の人物の、彼を象徴する現実的な事件である。つまりきわめて歴史的な構造を持つ予型論の中では、『神曲』を際立たせているダンテの筆致、すなわち現実描写は、その鋭さを失うことはないと言われる。そ

してアウエルバッハは、「(抽象的なアレゴリーと比較して) 中世盛期のキリスト教生活ではるかに優勢を占めるのは比喩形象的リアリズムであり、それが説教の中に、賛美歌、造形美術や神秘劇中に咲き誇っているのが見られ^{cxiii}」と当時の状況を説明している。

しかしながらアウエルバッハの主張にもかかわらず、フィグーラの解釈が直ちに現実描写やリアリズムの文体をもたらすわけではない。例えば、十四世紀半ばのイングランドの托鉢修道士ジョン・ウォードビーの判例説教集『新主日説教集』では、教訓例話 (exempla) に三種類の区別、フィグーラ (聖書内) を用いたもの、ヒストリア (聖書外も含む) を用いたもの、自然をもちいたものを設け、そして、説教を聞く聴衆についてのフィグーラ的な記述、「土師記 7: 1 - 8 を引きながら「戦いに耐えられる者としては 3 万 2 千の兵のうち 3 百しか選ばれません。これはひどい話ですが、まったく真実です。『多くの者が呼ばれたが、わずかしかなかった』(マタイ 22: 14) とあるからです」を引いている^{cxiv}。そしてこの記述は現実描写とは関係がないとよい。上記論文でのフィグーラや聖書外の事績に予型論的表現を見るヒストリアの用例はさらに続くが、それらは基本的に現実描写やリアリズムの文体とは関係がないと思われる。

こうした事例は、ダンテ自身のフィグーラの用例においても同様であり、『神曲』中のテーセウスは明らかにキリストの予型としての役割をもって登場してくるが、そこでのダンテの表現はリアリスティックな人物造形とは関係しないと思われる。また、アウエルバッハがフィグーラによる現実描写の典型例として言及しているダンテの「永遠の女性」ベアトリーチェについては、当時からその史的実在性自体が疑われている。

アウエルバッハは、彼の『フィグーラ論』において、その最も重要な例としてウーティカのカトー、ウェルギリウス、ベアトリーチェをあげている。そして彼は自身の論について『ミメシス』で以下のように説明している。

「彼岸での彼らの姿が地上での姿の成就であり、地上の姿は彼岸でのその比喩形象 (フィグーラ) であることを示そうと努めてきた。筆者は、比喩形象的な構造が、その両極をなす比喩形象と成就とに、具体的、歴史的な現実性のある性格を与え、その点で象徴的、あるいは比喩的 (アレゴリーッシュ) な形式とは異なっていることを強調した^{cxv}」

しかしこれはまず、彼のフィグーラの「(予型と成就是) 現実的な出来事あるいは、形姿として、時間の内部に横たわっている」という定義自体にあてはまらない。なぜならば、ダンテ自身は彼の現在として地獄や煉獄、そして天国さえも通過していくが、罪人たち、つまりフィグーラの成就であるはずの登場人物たちは永遠の時間の相に住んでいるからだ。これに対しては、アウエルバッハは地上の事物の一致の延長線上に、プラトンの永遠なるものの出現を見ており、それは「時間の違いが存在しない神の摂理においてはいつもすでに成就されたまま横たわっている^{cxvi}」としている。そういった意味で、歴史上に存在したウー

ティカのカトーやウェルギリウスやベアトリーチェは、時の限りのある煉獄と永遠の中の地獄や天国で成就しているカトーやウェルギリウスやベアトリーチェの予型とされるのである。だがここで大きな疑問が一つ生まれる。これは、新プラトン主義を経過したあとのアレゴリー的な思想、地上の個物とアイデアの関係ではないのだろうか。

上記で言及のあったアウエルバッハのアレゴリーとは、前に引用した通り、プルデンティウスの『靈魂をめぐる戦い』や『薔薇物語』であった。確かにこれらは、精神の徳と悪徳の葛藤と異教との戦いなどを擬人化して表現した、あるいは恋愛を表現するにあたって、女性を茨に囲まれた薔薇に擬するなどの、抽象的な観念を擬人化・形象化して表現するアレゴリー文学の典型である。しかし、例えば新プラトン主義的な流出論とアレゴリーの関係についてアンガス・フレッチャーは以下のように述べている。

「プラトンがアレゴリーに与えた最大の支え…最低の形態から最高の形態に向け、巨大なヒエラルキー的構造体として、アイデア説をプラトンが作りあげたことである。知性によって理解可能な世界は——一者の流出として——あらゆるありうべき事物のあらゆるありうべき形態をそのうちに孕むという概念…プラトンはそれによって…アレゴリストの百科全書的な要求に答えた。～～物質的な自然の本質的価値を疑うことによって、プラトン主義の弁証法は自然を精神化する方途を開いた^{cxvii}」。

この「自然の本質的価値」を人物に置き換えた場合、地上での肉体性は、天上での「精神」、つまり霊的存在へと化することになる。しかしこれは、アウエルバッハが最初の著作『世俗詩人ダンテ』で主張していることに他ならないのではないか。彼はこう述べているのだから。

「この詩の仕事は、現象から、肉体にして精神である真の人間像を抽出する。この仕事が創り出すのは、いわば理想の具象性、もしくは、肉体を不可欠とし、肉体と和合し、肉体を実体とする精神性なのである^{cxviii}」。

ここで一つ典型的な例をあげておこう。アウエルバッハが「天上と地上のエルサレムの比喩形象（フィグーラ）^{cxix}」と呼んでいるものは、フレッチャーにとっては、「アウグスティヌスの二つの都市、神の国と人の国の、隠れもなくアレゴリカルな構造」なのである。そしてダンテ自身、その第十三書簡の有名なアレゴリーの四つのレベルの意味の解説で、イスラエルの民のエジプトからの脱出を、字義通りの意味として歴史上のモーゼに率いられたイスラエルの民のエジプト脱出、アレゴリー的な意味としてキリストによる人類の救済、道徳的な意味として悲惨な状況にある魂が恩寵の状態に置かれること、アナゴギゴ（神による隠された意味）としてこの移ろいやすい地上世界から永遠なる自由による（神の）栄光への脱出の意味だと解説している。この場合、旧約が新約の内容を意味している場合はそれをアレゴリーと呼ぶとしているトマス・アクィナスに従って^{cxx}ダンテの説明はなされている。

上記から分かるとおり、アレゴリーとフィグーラは厳密に区別されていたわけではなく、フィグーラ自体、そもそも永遠が意識されており、場合によっては歴史的な時間性を超越した、プラトンのイデア的な意味での永遠の位相が出現することになる。そして、歴史的という言葉からは、前章の「神学者のアレゴリー *allegoria in facts* と詩人のアレゴリー *allegoria in dictis* は区別された。前者は、歴史的事実のうちに、神の隠された意図=真理を読み込んでいこうとするものであり、聖書の解釈などに用いられ(なぜなら聖書は歴史的にも事実だと考えられたから)、後者は、詩的虚構の中に真実を表現するというものである」という言葉が思い出される。つまり、歴史的事実がアレゴリーとして読み込まれ、神の言葉として永遠の相に反映されるのが神学者のアレゴリーであり、それはアウエルバッハの言う「フィグーラ」をも含むものなのだ。そして説教に見たように、フィグーラはそれ自体で現実描写を保証するものではなく、またイデアもそれがイデアであるという理由で、それ自体が現実描写やリアリズムの文体を保証するものではない。

実はアウエルバッハ自身、「フィグーラ論」においてダンテの現実描写の説明に失敗していることは分かっていたと思われる。『ミメーシス』の「ファリナータとカヴァルカンティ」の最後で、彼は、「ダンテより以前の比喩形象（フィグーラ）的芸術、神秘劇や教会の彫刻などを考えてみるがよい。それらは、単に聖書中の事件を蘇生させるためだけに現実と個体を模倣し始めたのである」と述べた後でこう書いているからだ。

「彼らの永遠の状況は、力を損なうことなく保持されている彼らの人間性の働きを、さらに高めるような一回性をもつ、一個の舞台としてだけ意識される。他のすべてを圧倒する生の直接的体験が生じ、また、多様に展開するとともに感情の根まで深く分け入る人間把握も行なわれ、人間の活動と情熱が照らし出されて、何の障害もなくそれらへの熱い関心が生じ、それらの多彩さと偉大さが嘆賞されもするのである。そして人間に対するこの直接的な、嘆賞を惜しまぬ関与において、歴史の中におかれた個としての人間の、神の秩序にもとづく不滅性は、まさしく神の秩序に抗う転回をなしとげ、この秩序を自らに奉仕させ、その光を奪ってしまうのである。人間の姿が神の姿の前に出現する。ダンテの作品は人間のキリスト教的・比喩形象（フィグーラ）の本質を実現しながら、その実現自体のうちにそれを破壊してしまう。強固な枠組みは、それが包括する継承のあまりな豊かさに圧倒されて砕け散った^{cxxi}」。

そう、フィグーラとして歴史上の二点の共通性を求めるだけならば、個人の生の全体をダンテほど豊かに表現することは、本来は不要であるだけでなく、危険でもあるのだ（ロマン主義のダンテ批評はまさにこの点をもとに展開している）。分かりやすく言えばダンテは、『神曲』で、人間のイデアではなく個々人のイデアを描いたのである。それゆえに問題はない、ダンテが多様な個々人の生を作品の中に描く、というより再創造しようとしたのか、と言い換えることができるだろう。

第三節 ダンテの時代区分

前節でフィグーラ論を取りあげた理由は、アウエルバッハの主張である、フィグーラからダンテの現実描写が生まれたとする主張に疑問を投げかけるためだけではない。むしろ、ダンテが多用したこのレトリックが歴史的な時代区分を必要とし、それゆえにダンテは、現代の時代区分とは異なるけれども、古代から同時代までの歴史の流れのある時点に、大きな分水嶺を見ていたということが分かるからだ。この感覚ゆえに、後で見るように、彼の現実描写は、ダンテ自身のいる西暦 1300 年の「現代」の状況をもたらすことになったダンテと同時代、あるいは近い時代の人々や出来事に顕著となる。つまりそうした表現は、ダンテの持っている「歴史意識」、換言すれば時代区分と彼の抱いていた問題意識に由来すると言うことができる。なぜならば、明確に「二つの出来事あるいは二人の人物の関係」を意識する必要のない人々を選び、現実描写の対象にした理由は、フィグーラ論では説明できないからだ。

ダンテ以後のペトラルカによって「中世」という用語が発明されたこともあり、近年までルネサンスは中世と区別され、近代の起源はルネサンスに求められてきた。また、ダンテが古代ローマ帝国の皇帝権と中世の神聖ローマ帝国の皇帝権を区別していないことから、ダンテの歴史観はアナクロニズムとされ、これまで彼の時代区分はあまり注目されてこなかった。しかし歴史的な構造を持つ予型論的レトリックを多用するダンテは、『神曲』を注意深く検討してみると、同時代とそれ以前とを明確に区別していることが読みとれる。

ダンテは、封建主義社会の貴族やその宮廷の文化・社会と、都市の商人たちの世界、つまりダンテにとっての「現代」の文化・社会とを明白に区別していた。「地獄篇」においては、最初に第五歌で愛欲の罪が取り上げられたが、そこでは、オリエントの女王やギリシャの戦士たちに続き、中世のアーサー王の宮廷に所属する騎士トリスタンの名があがり、その後にダンテ当時の宮廷世界の貴族、つまり騎士的世界の住人であるパオロとフランチェスカの罪がリアルに描かれていた。ダンテは、彼と同じ時代までギリシャ・ローマの王族や貴族の伝統が続いてきたと考え、それを同一の騎士という範疇に入ると判断している。この場合、歴史は連続性が意識され、現代の我々から見ると時代錯誤的に見える。

その一方で、続く「地獄篇」第六歌では、都市フィレンツェの住民であった罪人チャッコの口から、都市フィレンツェの分裂と争いに関する著名な罪人たちの名があげられる。そのリストは 1200 年代以降の皇帝党と教皇党の政治闘争に関係した人物たち、ファリナータ、テグアイオ・アルドブランディ、ヤーコポ・ルスティクッチ、モスカ・デイ・ランベルティ（順に「地獄篇」第十、第十六、第十六、第二十八歌に登場）に絞られている。ダンテは明らかに都市的世界を封建主義的世界と分けて考えている（なお、続く第七歌では、聖職者の吝嗇が糾弾されており、ここからダンテは、中世の身分制の社会における貴族と都市住民と聖職者の区別をつけていたことが読みとれる）。

この区別がさらに明確に意識されているのは、すでに見ているように、通常、暴力者の圏

と呼ばれる「地獄篇」第十二歌から第十七歌までにおいてである。そこでは、地獄の浅い層と同じく、最初の第十二歌で、貴族＝「騎士」たちである僭主が罰せられており、その僭主たちは古代世界から中世のアッティラ、そしてダンテの同時代の小領主までが名を連ねている。ここでは、ダンテの現実描写は彼らを象徴するケンタウロスたちの表現にあてられ、その見事さゆえに、これまで、美学的見地から美しく作り上げすぎてしまったなどの評価も受けてきた^{cxii}。続く第十三歌では、ダンテと同時代の戦乱の原因の一つに、貴族＝「騎士」つまり封建領主の側の問題として、ローマ皇帝権の失墜が取りあげられ、神聖ローマ皇帝フェデリコ二世の宰相ピエロ・デッラ・ヴィーニャの地獄における変容した姿が見事な筆致で描かれる。なお、そこで象徴的に対比されているのは（これを予型論的と言ってしまうには勇気がある）、おそらくは聖ペトロである。続いてダンテの時代の戦乱の原因の、都市の側における考察が、第十五歌においてはダンテの師であるブルネット・ラティーニ、第十六歌においては、第六歌でも名前があげられていたフィレンツェ教皇党の軍人たちであるテッギアイオ・アルドブランディやヤーコポ・ルスティクッチらを例に行われる。

そして第十五歌ではフィレンツェの腐敗の起源を古代ローマ時代に置きつつも、しかし続く第十六歌ではその腐敗の原因を、ダンテも経験している 1200 年代初頭からの都市の拡大による封建貴族を中心とした勢力の都市住民化と銀行業の肥大化に求めている。つまりダンテは 1200 年代から始まった、現在は商業革命と呼ばれるようになった大きな転換期の存在を意識していたのである（現代から見ると、それは気候変動も含めたさらに大きな変化の一部なのだが）。さらにそのまとめとして、第十七歌では、都市世界の住人である大銀行家たちが列挙される。なお、大銀行家は、封建世界の軍人である貴族たちを教皇庁の傭兵にするための戦費調達に関係している。どの歌の描写も、みごとなリアリズムで描かれ、登場人物たちは個的特徴を保っている。

こうした封建世界と都市世界（そして他の圏においては聖界も）の区別は、さらに罪の重い地獄深部マレボルジェでも繰り返される。例えば第二十一歌では都市ルッカの大商人＝政治家の汚職の罪が裁かれ、第二十二歌では貴族の宮廷世界の汚職の罪がおそらくは 13 世紀半ばのナヴァール王国の吟遊詩人に代表されて俎上にあげられ、続く第二十三歌では、聖職者の汚職ともいえる聖職売買の罪を取り上げるために、イエスの殉教に関係するカイファと、都市フィレンツェの教皇党と皇帝党の争いにかかわった聖職者が登場させられている。また、第二十一歌、第二十二歌では、第十二歌で傭兵＝騎士を象徴したケンタウロスが古典的な美しい描写を受けていたのと対照をなすかのように、当時の宮廷世界の領主＝騎士の暴力的側面を強調した悪魔たちがコミカルで猥雑、かつリアルな描写を受けている。

これらのまとめとして第二十六歌にギリシャの知将オデュセウス、第二十七歌に皇帝党の知将グイド・ダ・モンテフェルトロ（と教皇ボニファティウス八世）、第二十八歌の前半で、聖職者の代表としてイスラムの創始者ムハンマドを描き、その歌の最後で、ダンテの時代の僭主たちの争いの絶えないロマーニャ、ダンテの時代のフィレンツェの内乱のもととなったフィレンツェの教皇党と皇帝党の貴族たちの内乱の発端（その中で前述のモスカの

姿も描かれる)、ヨーロッパでの王家の内紛とそれに関与する高位の吟遊詩人の姿を描いていくのである。

こうして整理してみると明らかになるが、ダンテは、古代ギリシャから連続するものとダンテが考えた封建貴族の世界と、ダンテもその構成員だったダンテにとっての現代の都市世界を区別し、それぞれを別に扱い(もちろん、世俗世界と区別される聖界も区別されているが、それは「世界」の区別であり、ここでは考察の対象としない)、そして第十五歌に限らずフィレンツェのローマ起源説にしばしば言及されていることから、ダンテの暮らす中世都市の遠い起源をローマに求めつつも、その変質の発端を明らかに教皇党と皇帝党の争いに見ていることが分かる。その歴史的な経過の上に、ダンテ自身をも巻き込んだ「現代」の社会的・政治的混乱の原因を一種のバブル経済的な状況^{cxiii}に見ていることは明らかである。そこで次節では、ダンテと直接交流のあったダンテの師、ブルネット・ラティーニ、およびそのブルネット・ラティーニと同世代のフィレンツェの軍人と主人公ダンテが直接、さながら本当に対話しているかのような描写が行われる「地獄篇」第十五歌、および第十六歌をとりあげ、ダンテがそこに何を見ていったのかを検証する。

第四節 暴力者の圏概略

『神曲』の構成上、各歌単位でその内容をおさえていくというのは、もちろん形式上の要請でもあり、仕方のないことである。しかし各歌は、独立してはいても孤立しているわけではない。「地獄篇」第十五・十六歌は同一の主題を扱いつつ、内容的にはきれいに対称をなす。第十五歌で、ダンテはフィレンツェ出身の文人・政治家であった、師ブルネット・ラティニーニと出会い、その旧師から自身を待ち受ける過酷な将来が告げられる。続く第十六歌では、旧師と同世代に属するフィレンツェ出身の三人の優れた軍人・政治家に出会い、今度はダンテが『神曲』のなかで初めて、祖国フィレンツェに対してその墮落を糾弾する言葉を放つ。内政面と軍事面、知的側面と行動的側面、罪人の側からの予告とダンテの側からの預言者のような言葉。この二つの歌では、フィレンツェの社会的変動という同じ問題に対して、ダンテが意図的に二つの側面から検討を加えている。

両歌の検討に入る前に、この第十五・十六歌を収める地獄の第七圏についての概略を示しておこう。この圏は、怒りのおもむくままに暴力をふるった者たちが封じられる暴力者の圏であり、三つの小圏に分かれ、戦乱に明け暮れる当時の世界の様子が地獄に投影されたものとなっている。

すでに前節で多少の説明はしたが、第一小圏には第十二歌があてられ、他人に暴力をふるった者たち、殺人者や略奪者が配置されている。第二小圏には第十三歌があてられ、已に暴力をふるった者たち、自殺者や浪費で破滅した者が配置されている。ところがそれまでの各小圏に一歌という配分とことなり、この第三小圏には四つもの歌があてられている。つまり、ここで扱われる命題が重要なものであることは構成の上からもはっきりとしており、この、四歌が一続きになっている第三小圏は当時の都市国家に焦点をあてている。

その第三小圏は神に暴力をふるった者たちを収め、三つに分類される。第十四歌は神を罵った者たちを、第十五・十六歌は同性愛者たちを、第十七歌は高利貸しを描いている。第十一歌ですでにウェルギリウスからダンテに(すなわち読者に対して)解説がなされているが、同性愛者は神から贈られた自然＝本性に背いたという理由で罪あるものとされ、高利貸しは神の贈り物である自然を犯し、人間の労働を侮蔑する行為をおこなったとして罪あるものとされる。このように、第十五歌・十六歌でフィレンツェの重要人物たちが裁かれた後で、第十七歌では、ダンテが世界の混乱をもたらしたとする銀行家が裁かれるのである。それゆえここには、ダンテが当時の都市の世界の状況をどのようにとらえ、その状況に対していかなるアプローチを考えていたのかが明らかにされていると考えられる。

第五節 ブルネット・ラティーニとフィレンツェ

第十五歌の主人公はブルネット・ラティーニである。まず始めに、この人物の生涯を簡単に紹介し、あわせて当時のフィレンツェの状況を抑えておくことにする。ブルネット・ラティーニは公証人ブオナッコルソ・ディ・ラティーニを父として 1220 年に生まれた。彼は 1260 年、追放処分になっていたフィレンツェ皇帝党と皇帝党の牛耳るシエナとからなる連合軍にフィレンツェが攻められたさい、軍事的援助を求め、スペイン半島のカスティーリャ王国の賢王アルフォンソのもとにおもむく。帰途、モンタペルティの戦いでフィレンツェ側が大敗したことを聞き、フランスに亡命。1266 年ベネヴェントの戦いで皇帝党が敗れるとフィレンツェに帰還。政府の書記長官など都市国家の重職を歴任した。1294 年死亡。その時代の最も重要な政治家であり、また最も重要な文学者であった。キケローを俗語に訳し、古フランス語で百科全書的著作『トレゾール』を書き、詩では、俗語でアレゴリーの手法を多用した『テゾレット』を著した。

ここからブルネットの果たした歴史的役割がはっきりしてくる。すでに本論文で述べているようにダンテは時代の変化を感じとってそれを作品中に描いているが、その変化とは、閉じた農業経済を特徴とする封建制社会から、都市を中心にして人、物、財の移動が活発になる商業経済社会への急激な転換であった。キケローの翻訳をしたことにも見られるように、ブルネットの業績は、一足先にそのような変化を経験したイスラムの思想を学び^{cxxiv}、共和制の合議体制を運営するための技術である雄弁術をフィレンツェの市民による都市共和制に持ち込んだことにあるとされる。彼は、自由な討論により都市の政治を運営する体制を整えたのである。マリア・コルティはイスラムの思想とトスカーナの接点を、ブルネットも訪れた、カスティーリャのアルフォンソの宮廷にも求めている^{cxxv}。カスティーリャは当時、先進のイスラム文化をヨーロッパが吸収する拠点の一つだった。また、ブルネットが参照したアリストテレスの『ニコマコス倫理学』は、都市文明化されたイスラム文化圏で訳され注を付けられたアラビア語版のものをラテン語訳したものだ。その結果、商業活動は幅広く自由に展開されるようになり、文化的にも道徳的な自由の範囲が広がった。

こうしたブルネットに対する評価は現代の民主主義的社会から見ると肯定的に評価でき、彼を同性愛という罪で地獄に墮としたダンテは、反動的なキリスト教倫理観の体現者であるかのように思われてしまう。そして実際に、ダンテは社会・経済的な歴史的展開に対して、時代の流れからは決定的に取り残されていたという評価があった^{cxxvi}。それゆえ、旧師が代表している社会的・経済的変化に対するダンテの「新参者たちと降って湧いた大儲けが／傲慢と放縦を産んだ^{cxxvii}」という主張は、罪人たちに共通するフィレンツェでの指導的役割と教皇庁の世俗権伸張に加担した対外政策という共通点を認識していなければ、ただの反動的な復古主義にしか見えない。実際、名著とされるジーン・A.ブラッカー『ルネサンス都市フィレンツェ』森田義之・松本典昭訳、岩波書店、2011 (*Renaissance Florence*, University of California Press, 1983) p.154 ではダンテについて「守旧派貴族のダンテは、フィレン

ツェがより広い社会基盤に移行してゆくのを看取して、深く嘆いた。都市では『新参者』が古い支配階級に挑戦し、公職と権力をしだいに手に入れていった」と書いている^{cxviii}。

こうした見解は、ダンテの倫理的な厳格さとあいまって、ダンテのブルネット・ラティーニに対する扱いをめぐる意見の混乱をもたらしてきた（その中には考えられないような突飛なものまで含まれていた^{cxix}）。現在では、一般には、ダンテの描く師と弟子の二人の対話が、互いに相手への愛情にあふれていることや、師に対して敬語の人称を使っていることを理由に、師としての、文学者としてのブルネットをダンテは高く評価しつつも、キリスト教的倫理観からはずれた私生活ゆえに彼を地獄に置いていると説明される。

だが、現実には、一世代後のダンテの時代、すでに武力を保持していた封建領主層と結びついた大商人（マニャーティ=豪族）、その中でも特に大銀行間の私闘が激しくなっていたため、ブルネットのとっていた自由な方針によっては、都市の政治はうまく機能しなくなっていた。第十五歌で、ダンテは的確にその原因を指摘している。次節ではそれを確認してみよう。

第六節 ダンテとフィレンツェ

「地獄篇」第十五歌の一行目(以下『神曲』からの出典表示は、地・十五・1)はこれと酷似した冒頭を持つ地獄篇第十歌を読者に思い出させるという役目を担っている。(なお、文体的には、地獄内城にある暴力者の圏内の第三小圏で、神に対して暴力をふるった者たちの場所からダンテとウェルギリウスの二人が遠く離れたことを示し、新たな場面への切りかえを準備している)。ここでは類似を理解するために原文で比較してみる。

Ora cen porta l'un de' duri margini

「いまや堤の一つが私たちを遠くに運んでいる」(「地獄篇」第十五歌1)

Ora sen va per un secreto calle,

「いまやせばまった小径を(師は)歩いている」(同第十歌1行)

ダンテは、第十歌では、炎の包まれた石棺の中に封じ込められた、彼より一つ前の世代に属するフィレンツェ皇帝党の領袖であるファリナータ・デッリ・ウベルティと教皇党の領袖カヴァルカンテ・デイ・カヴァルカンティに出会い、フィレンツェの政治について話す中で前者から己の未来についての不吉な言葉を聞いていた。

そして彼はここ第十五歌、地獄の第七圏、第三小圏の火の降る灼熱の砂漠では、第十歌と同じく一世代前の師と出会い、フィレンツェの政治について対話する。その出会いの背景を準備するために、読者の頭の中に現実世界の街角を浮かばせようと、まずブルージュ、次に北イタリアのパドヴァをたとえに使うてその場所を描写してから、次に師の混じる罪人の一団を描くのに、薄暮の月明かりと都市の街角にある針仕事の工房を登場させた。こうして舞台を整え、作者ダンテは、登場人物ダンテを驚く師ブルネットに出会わせる。ダンテは、砂漠を横切る血の川の堤(川から湧き上がる血煙が火の灰を消し、両側の鋼色をした堤の上が通り道になっている)の上を歩き、ブルネットは下の砂漠の上を歩きながら、対話をしていく。最後にブルネットは自分のいた罪人の群れに急いで加わり、歌が閉じられる。第十歌でもそうであったように、ここでもダンテは己の個人的な運命とのかかわりのなかでフィレンツェを政治的・倫理的にとらえかえそうとする。

「一人が私だとわかり、私の服のすそを

つかんで叫んだ『なんという驚きだ』」(「地獄篇」第十五歌 23-4)

fui conosciuto da un, che mi prese

per lo lembo e gridò: "Qual meraviglia!".

ここでは地上での師弟関係が逆転し。堤の上を歩く弟子の服のすそを、下の砂漠を歩く師がつかんでいる。このあとに続く登場人物ダンテの台詞が愛情にあふれている一方、作者ダンテは意識的に両者の立つ位置を逆転させている。弟子は師を超えたと宣言しているのである。そして、この後の対話で二人の思想の違いは際立っていく。

「いかなる運命、あるいは定めが
最期の日に先立って、ここ地下へとおまえを導いたのだ」(同 46-7)

**Qual fortuna o destino
anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?**

通常の印刷本では、このくだりの「運命」は *fortuna* と書かれ、小文字で始まる。一方この歌の 96 行目でダンテはこの同じ言葉を大文字によって **Fortuna** 「運命の女神」とする。両者のニュアンスには明確な違いがあり、ダンテの言葉は神の意志を地上に伝える役割を持つ何かを示し、一方でブルネット・ラティーニの言葉は決定論的である。彼の言葉には「運命」あるいは「定め」が人間の行動を決定し、人間の側の自由意志が否定されているかのような気配がある。そのブルネット・ラティーニの思想がイスラム起源のものであることがこのあとはっきりする。

「おまえはおまえの星に従うがよい、
栄光の港にたどり着けないということはありません、
(中略)
おまえにとってあまりに素晴らしい空の配置を見ていて
おまえの仕事を支えることができたのに」(同 55 - 60)

**"Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
(中略)
veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei a l'opera conforto.**

ブルネット・ラティーニのこの台詞が表現しているのは、イスラム思想の占星術的決定論である。それは、神の意志は星の配置によって地上に伝達され、地上の事物の運行もすでに決定されているため、人間の自由な意志が存在する余地はないというものであった。60 行目の「おまえの仕事」とは、「作品」ではなく、市民としての責務という意味での「仕事」となる。ダンテは、師の活動が政治家としてのものであることを了解していた。換言すれば、両者は

文学に、あくまで社会的な活動を果たす役割を期待していたのである。

このあとブルネット・ラティーニの言葉はダンテの将来に待ち受ける不幸を告げる。教皇党黒派が権力を握ったときにフィレンツェから追放され、さらに亡命中には、味方であるはずの白派からも攻撃されるであろうというものだった。

ブルネット・ラティーニはフィレンツェの騒乱の原因を、ローマ法の伝統を持たない人々が市民のなかで大勢を占めたことに求めている。この言葉に対するダンテの反応は第十歌とは大きく異なっている。第十歌では、不幸の言葉をファリナータから聞いたために心を乱し、ウェルギリウスから、ダンテはこのあと天上で己の人生の意味を知るであろうことを告げられる。一方この第十五歌でダンテはひとまずこう答える。

「あなたが私の人生についておっしゃられたことを私は記します。
そして他の文書とあわせてそれを大切にしまい
その注解をしてくれるであろう貴婦人のところまで持っていきます」(同 88-90)

**Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, s'a lei arrivo.**

登場人物ダンテは、師の目には不幸と映るものが天上から、すなわち神の目から見れば異なってみえるであろうことをすでに知っている。そして同 93 行目でダンテの思想の一端が明かされる。

「運命の女神に対する備えは、彼女が何を望もうとも、できています」

ch'a la Fortuna, come vuol, son presto.

フォルトゥーナ＝運命の女神については、すでにウェルギリウスがダンテにその真の意味を説明していた^{cxxx}。気まぐれに人間を振りまわしているかに見えるその姿は、実は深い神慮に従って地上の事物にその影響力を行使している。つまり、ブルネットが「運命」あるいは「定め」として決定論的にとらえる事物の変転のなかに、ダンテは神慮があると考え、己の自由意志により理性を駆使して正しい道を選ぼうとする。それゆえ、ダンテの言葉はここで一度こう閉じられる。

「だから運命の女神はその輪をまわすがよい
思うがままに、それでも農夫は鋤をふるい続けるのだから。」(同 95-6)

però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e 'l villan la sua marra".

高利貸しがなぜ、罪になるのかウエルギリウスがダンテに説明する個所で述べられているのだが、地上の事物は神から人間に与えられた贈り物であり、人間は額に汗してそこから命をつなぐ糧を手に入れなければならないとダンテは考える^{cxxx}。同じように、事物の変転も神から人間に与えられた贈り物であり、そこには何か人間には測りがたい神慮が隠されているのだとダンテは主張する。ウエルギリウスのこの歌における唯一の台詞がこの直後にあり、ダンテの発言を肯定するものになっているのは、もちろん偶然ではない。

「我が師(ウエルギリウス)はそのとき右の
ほほを見せながら後ろをふりむき私をじっと見た、
それから言った、『書き留める者はよく聞いている』」(同 97-9)

Lo mio maestro allora in su la gota
destra si volse in dietro e riguardommi;
poi disse: "Bene ascolta chi la nota".

『神曲』中では「右」は正しい側とされ、ここでも「右」はダンテの正しさを強調している。つまり、ローマ帝国の正統性を歌い、キリストの誕生を無意識にはあるが預言したウエルギリウスによって登場人物ダンテの主張の正しさが保証されたのである。

前述のように、ダンテの時代には、強大化した大商人(マニャーティ)たち、その多くは銀行家だったが、彼らの都市国家内部における私闘が激化していた。その事態に対し、ブルネット・ラティーニの思想は無力だった。彼は、都市内部の政治に関して、それを合議制で平和的に運営することを主張したが、その思想に決定的にかけていたのは、全世界的な視点である。彼は都市間の争いについては伝統的な教皇党主義者であり、それゆえ、ブルネットが生きた時代の教皇党と皇帝党の間の争いで起こったフィレンツェの分裂に関係している。しかし詳細は後述するが、ダンテの時代の領域国家形成途上のフィレンツェでは都市間の関係が重要であり、その都市間の関係がフィレンツェ内部の政治に影響を与えた場合に、暴力化した大商人の行動を制御することは、その思想ではできなかった。

こうした全体を統御する軸の欠如は、彼の作品に表れている。代表作『トレゾール』の百科全書的なスタイルは事物を公平に扱うという態度の表現である。しかしこのスタイルは、『神曲』と違い、世界に一つの見通しを与えることを拒否する。ダンテが自分の百科全書的著作『饗宴』を未完のまま放棄したのもここに理由があると思われる。すなわち結果を所与のものとして受け入れてしまうのだ。そして同じく、結果を所与のものとして受け入れてしまうという理由で、プラトンに起源を持ち、イスラムで発達した占星術的決定論も自由意志

論との間に深刻な対立を生んだ。これらの思想の代表としてダンテによって選ばれたのが、当時の文人・聖職者たちに広く受け容れられていた、イスラム経由で入ってきた古代ギリシャの同性愛的趣向であった。ブルネットの思想とその業績は、実はその罪と表裏一体の関係にあることをダンテは理解していたのである。

第七節 経済と平和

ジーン、A.ブラッカーや現在の日本で言われているように、ダンテは経済活動の活発化に否定的な、没落貴族の末裔だったのだろうか。経済活動に対するダンテの答えの一部は、「地獄篇」第十六歌でなされる。第十六歌では、軍人であり、政治家でもあった三人のフィレンツェ人とダンテは出会う。そして、都市国家内部の騒乱が、今度は、政治・社会的な側面から検討される。この歌はほぼ正確に四十五行ずつ均等に三つの部分に分かれる。それぞれの段落の持つ役割は明確である。そのうち、十五歌から続くこの問題に関しては、第一・第二段落で検討される。

第一段落ではダンテの口からフィレンツェの現在を述べるために再びその過去と現在のつながりがつけられる。封建制社会を脱しつつあった勃興期の古き良き都市国家時代を代表する三人の政治家たちとの出会い、現在のありよう、かつての功績が描かれることになる。この三人が優れた人物であることはウェルギリウスによって明かされる。

「あの者たちは丁重にむかえなければならぬ」(『地獄篇』、第十六歌、15行)

"a costor si vuole esser cortese.

そして三人の名が明かされその行いが報告される。グイード・グエッラ四世は1220年ごろに生まれ、皇帝フェデリコ二世の宮廷で青春を過ごしトスカーナに帰った後で教皇党の領袖となる。1255年アレッツォの戦いで皇帝党を市内から追放、モンタペルティの戦いで教皇党が敗れるとフィレンツェを追放される。皇帝党に決定的な敗北を与えたベネヴェントの戦いではフィレンツェから亡命していた教皇党を指揮した。すでに第六歌で名前があげられていたテグギアイオ・アルドブランディはアディマーリ家の出身で教皇党に属している。モンタペルティの戦いに際して戦闘を避けるように主張した。同じく名前があげられていたヤーコポ・ルスティクッチも教皇党、サンジミニャーノとヴォルテッラの和平に尽力した。

第二段落では、第十歌の罪人たちと同じようにこの三人も現在への認識を欠いているため、三人はダンテに、フィレンツェのかつての良き習慣が現在も残っているかどうかたずねる。

「雅な振るまいと雄々しき力は、教えたまえ、我らの都市に、
かつてそうであったようにいまもあるのか」(同 67 - 8)

cortesia e valor di se dimora
ne la nostra città sì come suole,

これに対してダンテは答える。

「新参者達と降って湧いた大儲けが
傲慢と放縦を産んだ、
フィオレンツァ、おまえの中に。そのためおまえはすでに涙を落としている」。
(同 73 - 5)

"La gente nuova e i sùbiti guadagni
orgoglio e dismisura han generata,
Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni".

『神曲』のなかで初めて、ダンテが、己の口から、フィレンツェの政治的・倫理的欠陥を指摘するのはここである。ダンテの主張をわかりやすくすると以下のように考えられる。

歴史的に見て、都市国家フィレンツェは 1290 年代に入ると銀行業を中心にした大商人（マニャーティ）が教皇庁と結びつき、急激にその富を増大させた。それは、1270～80 年代にかけて、シエナのボンシニョーリ銀行との競争に勝って教皇庁の銀行家としての地位を確立したからである。その結果、労働によらない金融操作によって大銀行家が財を手に入れるようになった。これが「降って湧いた大儲け」のことである。

フィレンツェは例えば、この「大儲け」を公共建築などに投資した。1290 年代の大建築、教皇ボニファティウス八世の援助により着工されたサンタ・マリア・デル・フィオレ大聖堂や現ヴェッキオ宮（プリオーレの入るシニョリーア宮殿）、あるいは現在も残る市壁などがそれである。ここからもわかるとおり、都市国家フィレンツェは拡大し、周辺の封建領主の所有地を支配下におさめるとともに、その勢力圏も大きく拡大し、領域国家化した。こうして、市壁内に取り込まれた近隣の封建貴族等が大商人（マニャーティ）と結びつくなどし、その結果、彼らは軍事力を行使して争うようになった。その彼らが「新参者」のことであった。

フィレンツェの騒乱はそれら大商人が、己の利益の追求だけを自分達の行動指針とした結果である。これが「傲慢」と「放縦」を意味する。そしてダンテ自身、ドナーティ家とチェルキ家の争いから亡命を余儀なくされたと考えることもできる。最近の研究ではフィレンツェの大商人が階級としての一体感を持ち、ヘゲモニーの確立に努めるのは 1400 年代以降であり、ダンテの時代には、彼らは、経済的動機とともに、一族郎党をまとめて血族主義的（封建貴族的）な行動規範を持っていたとされる（ダンテは、戦闘的な封建貴族の怨恨などの感情とそれに付随する私的な報復的暴力を抑えることができるのは、前十五歌でローマの精神と言われていた、かつての、ローマ皇帝たちに従順だった封建領主たちの宮廷における習慣・倫理であると考えた）。一方で、ダンテも統領を務めたプリオーレ制に見られる

ように、平民層が政権を奪取しようとする動きもあった^{cxxxii}。彼が統領に就任できたのは、そのためである。

経過をもう少し具体的に整理してみよう。教皇党と皇帝党の争いは貴族間の争いであり、それに、まず都市貴族化し、銀行業などに乗り出した教皇党貴族が勝利した。これがブルネット・ラティーニらが活躍した時代である。

そして次に、教皇党内の白派と黒派の間で争いが起きた。直接の発端は、隣同士に館を構えていた、古くからの封建貴族であるドナーティ家と新興の大銀行家であるチェルキ家がいさかいを起こし、それに周囲の大銀行家らがそれぞれの党派関係から派閥を形成し^{cxxxiii}、争ったが、チェルキ家を筆頭にする白派が平民層と連合することで政権をとった。この政権時にダンテは統領に就任し、両派の争いを調停するために、ダンテの妻の一族でもある黒派の領袖コルソ・ドナーティや、ダンテの詩友であり、同じ白派に属したが、しかし有力貴族層だったガイド・カヴァルカンティを市から追放処分している。これは明確に平民層（ポポロ）の平和を優先する思想を表現している。

最近までダンテが反動的な思想を持っていたとされてきた理由に、「天国篇」第十六歌冒頭で、彼が、自身の先祖が騎士であったことを聞いて己の血統であるアリギエリ家が貴族であったことを誇りに思ったというものがある。しかし、それを聞いて初めて誇りに思ったという記述からは、むしろアリギエリ家は社会的には貴族と認知はされておらず、ダンテもそれを自覚していたということが分かる^{cxxxiv}。歴史的事実としては、むしろアリギエリ家は、自身もその一人である地域の中小商人（ポポロ）らと関係する貸金業を営み、『神曲』からも読みとれる彼の政治的立場は、ここに見られるようにポポロの営む商業の利害を表現しており、その限りで商業に肯定的なものである。もちろんそれゆえに彼はフィレンツェの統領に就任したのであり、領域内の職人の新しい技術開発や農民の利益を守るために戦争に反対し、大銀行などの有力商人層マニャーティの逆関税的な、地域経済の発展や技術革新を阻害することになる、金融操作による利益^{cxxxv}を求める政策に反対した。

こうして、黒派と白派の争いには経済的な問題も関係し、平民層の利害を代表する白派政権の政策に対し、教皇庁との結びつきによる金融政策を優先しようとした黒派は、傭兵としてフランス系のアンジュー家をフィレンツェに招き入れ、クーデターによって政権を掌握し、その結果としてダンテは祖国から追放された。

この党派間の争いには対外的なネットワークが関係した。そもそも、教皇党、皇帝党は明確に政治組織であり、各都市国家間の「党」で連絡をとりあっていた。そして、都市貴族の立場を支えるものに、経済以外に名声があり、それはフィレンツェを越えた他の地域や都市との民衆の間での評判をとまなうネットワークによった。フィレンツェ内部の勢力争いは、都市間の政治的・党派的关系と連動していたのである。

ダンテによれば、ダンテと同じ文人政治家は、都市国家の運営にかんして重要な役割を果たしてきたが、例えばブルネット・ラティーニの思想に見られるように、共和国の政策として、彼らが世界全体のなかでどのような方針をとれば良いのかという意識を欠いたため、現

在の騒乱を招くことになった。一方、軍人・政治家の側は、彼らの持っていた政治・倫理の行動指針である「雅な振る舞いと雄々しき力」を次世代に伝えることに失敗した。同性愛の罪はここではそのことを示している。その結果、際限のない暴力が蔓延することとなった。

「地獄篇」第十六歌でのダンテの言葉にはそれだけの重みがあったのである。

本節を終えるにあたって、第十七歌を参照し、ダンテが各都市に共通する問題として高利貸し＝銀行家をどのように取り上げているのか考察する。

彼らはほとんど動物として描かれ、個的な特徴を失い、ただ、ぶら下げている財布についている家紋から、ほとんどが古くからの名家の出身であることがわかる。例外として、唯一、新興の商人であるヴィタリアーノ・ジョヴァンニ・デイ・モンティだけが名をあげられている。ダンテは都市国家内部における社会的混乱の最終的な原因を彼らに求めていると思われる。彼にとって都市内部の暴力的な闘争を防ぐ政治・倫理的態度は、彼の考えるローマのものだった。そのローマからの伝統を保つべき貴族の家が、むしろ新興中産階級と結ぶことでその政治・倫理的思想を失ったことが現在の混乱を招いているとダンテは考えたのだ。

先ほど引用し、繰り返しになるけれども、人は、神からの贈り物としての自然に働きかけて、その恵みによって命をつながなければならぬとダンテは主張する。それゆえ、金銭が金銭を産み、財をそれ自体で生むという利子は本来あってはならないとする。自然は神の業からその営みをまね、人間の営みは自然の業をまねたものであり、それに対してこの高利貸しという行為は、両者をもとに否定し、間接的に神に暴力をふるうものであるとした。ダンテにとって、金銭は交換の道具として存在し、その意味で公共財であった。高利貸し＝銀行家の行為は、本質的にこの考えと相容れない。ここで描かれている銀行家の姿は、己の財としての金銭に執着し、その行動指針が利益の追求という一点にしぼられた結果、むしろ金銭が彼らの思考を支配してしまったというものである。そのため、彼らは己の行動の結果に対して、社会的、あるいは倫理的価値判断を下すことができなくなった。実際に、彼らは同じ領域国家内に暮らす農民や職人層などの下層市民の利益を考えることはなかった。ましてやダンテの祖国フィレンツェの膨張は、教皇庁と大銀行家が緊密な関係を結び、教皇庁の拡大政策のための戦費を負担し、傭兵としてフランス勢力をイタリアに招き入れたことによって達成されたのだから。

ジーン、A.ブラッカーの著書には、その目次にすでに明確に表れているが、都市共和制の重要な観点である、都市貴族層であるマニャーティと同じ商人層でありながら文化的・政治的志向性の異なるポポロの関係という概念が欠如していることが分かる。そのために、典型的なポポロの政治的・宗教的指向を示すダンテの帰属グループについて、意図的に作られた登場人物ダンテの「天国篇」での言葉をそのままに受け取ってしまったのである。

第八節 平民（ポポロ）の思想とダンテの現実描写

『神曲』を読み進めていくと分かることだが、各篇の同じ数字を持っている歌が相互に関係していることがある。例えば、各篇の第六歌は政治の歌と呼ばれ、「地獄篇」のそれはフィレンツェの、「煉獄篇」のそれはイタリアの、「天国篇」のそれはローマ帝国（ダンテの思想では地上世界全て）の政治をめぐる展開していく。同じように「地獄篇」と「煉獄篇」の第十六歌は、三人の高貴なる人物が登場することで共通し、また「平和」という一つの命題について論じられており、それは「地獄篇」において問題となったフィレンツェの理想の状態について、ついに「天国篇」第十六歌で解答が与えられるという構成で、各篇が有機的に関連している。ここでは、「煉獄篇」の第十六歌を参照しつつ、ダンテの考えをたどっていくことにする。

「煉獄篇」第十六歌では地上の戦乱の原因が探られるが、地上の戦乱については、すでに第十四歌で、地獄篇を思わせる文体により、その原因が天空の影響かもしれないとほめかされつつ、トスカーナの諸都市を動物の悪癖に例えることで描写されていた。この第十六歌では、ダンテの化身ともいえるマルコ・ロンバルドの口から、その地上世界の戦争状態についての原因が語られることになる。

「我は北イタリアの者であり、我が名はマルコといった
世の習いを知り、今では誰も
弓で狙わぬあの古い徳を愛した」。（「煉獄篇」第十六歌 46 - 8）

**"Lombardo fui, e fu' chiamato Marco;
del mondo seppi, e quel valore amai
al quale ha or ciascun disteso l'arco.**

マルコ・ロンバルドの場合も「地獄篇」第十六歌の「雅な振るまいと雄々しき力」と同じく、「古い徳」が問題にされていることが分かる。彼は、地上の出来事について、それは天空の影響のせいなのか、それとも地上、つまり人間の側にあるのかダンテからたずねられ、以下のように答えた。

「君ら生ける者達は、あらゆる事象の原因を
ただ天上に帰する、まさしくそれが
すべてを運行に合わせて必然により動かしているかのよう。
もしそうであるならば、君らのうちに
自由意志は存在できなくなり、そのため
善には喜び、悪には死で報いることは正義でなくなる。

～～

君らには善と悪を明らかにする光（理性）と
そして自由な意志が与えられている。それは、
空との最初の戦い（天空からの影響）で苦戦するが、
もしも正しく育まれたならば、ついにはすべてに打ち勝つ。
さらに大いなる力とさらに優れた本性（神）に
自由なる君らは従うのだ。それこそが
君らのうちに知性を創造するが、それは空か支配下に置いていないものなのだ」
（同 67 - 81）。

Voi che vivete ogni cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.
Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto.
Lo cielo i vostri movimenti inizia;
～～
e libero voler; che, se fatica
ne le prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica.
A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.

上記からもわかるように、ダンテはここでマルコ・ロンバルドの口を借り、「地獄篇」第十五歌での、ダンテとダンテの師ブルネット・ラティーニとの間で行われた議論に対して結論づけているように思える。すなわち、師や、あるいは「煉獄篇」第十四歌で登場したガイド・デル・ドゥーカからの、地上の災厄を天空からの影響＝フォルトゥーナに帰する思想に対し、ダンテは自由意志が神に由来し、神に由来するその部分は天空の影響の支配下にはないことを述べ、状況を乗り越えていく人間の側の能力を重視し、決定論を排する。こうした冷静な、哲学的議論が展開するのも、「地獄篇」と比較した場合の「煉獄篇」の特徴となっている。そして、この歌の終わり近くで、自由意志の行使については高貴さと血統がかかわらないことを示すために、「地獄篇」第十六歌の高貴なる名高い三人に比して無名な、しかし真に正しい人々として、ロマーニャの三人の老人の名があげられている。

ここに大物たちのドラマティックで悲劇的な人生を描いた地獄と、ダンテの周囲にいた

市井の人々が多数現れ、己の人生を冷静に振り返る煉獄の違いが端的に表現されている。つまり、ダンテはここで、大商人や大商人に近い有力者たちの果敢な決定ではなく、むしろ市井の人々の冷静な判断というものを重要視しているのだ。そして、無名の三名にダンテが注目したことは、彼自身の「地獄篇」での主張の自己修正だったのかもしれない。というのも、「地獄篇」第三歌で善悪のどちらにつくか態度を明確にしなかった者たちについて（ウェルギリウスの言葉とはいえ）厳しく断罪しているからだ。

（前略）「この惨めな有様に
留まっているのは
悪名も名誉もなく生きた輩の卑劣な魂だ。
この者どもが入れられているのは、
神に反逆もせず忠実でもなく
己だけを思った天使どもの邪悪な合唱である。
天は自らの美しさが翳らぬようこの者どもを追放している。
地獄の深淵も受け入れぬ、
悪人どもが彼らと比していくらか誇りを抱くかも知れぬからだ」
（「地獄篇」第三歌 34 - 42）

（前略）"Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza 'nfamia e senza lodo.
Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli".

この人間の功罪を美的な観点から判定し、むしろ「大いなる心の強さ」を消極的な態度に優先する思想は、「地獄篇」の限界を明らかにしている。というのも、現実的な問題として、自らの態度を明確にするよう求められ、また、それが可能でもあった社会的階層は、敗れても他に逃げる場所のある恵まれた人々だったからだ。他都市に信条を同じくする党派など持ちようもない層は、政治的な態度を明確にするよりも、自分自身や自分の家族が生き残ることを優先するしかなかったはずである。つまり大多数の人間はダンテの求めるような決然とした態度はとりようがない。だが、「煉獄篇」で問題になっているのは内面の改悛であ

り、内面の思想なのだ。というのも、煉獄は己の罪を改悛した人々の場所だからだ。思い返せば「煉獄篇」の冒頭で登場人物ダンテは謙譲の徳を示す葦をその身に巻き、続く第二歌、第三歌、第四歌では、理性の象徴ウェルギリウスのある種の知的傲慢さが指摘されていた。

ダンテは煉獄において現世での正義を求めて直接的に武力に訴えることなく、無名の人々の内なる個人的な思想そのものを肯定している。煉獄は、困難に立ち向かって正しい行いを貫徹した天国の聖人でもなく、神慮に逆らって己の行いをこそ是とした地獄の罪人とも異なる、当時の街中を普通に歩いていた大多数の都市住民のために作られた、個々の人生を振り返る場所だったのである。

そもそも煉獄とは 1150 年代以降に出てきた考え方であり^{cxxxvi}、ダンテの時代には煉獄の場所や構造が確定していたわけではなかった。キリスト教が興ってから長期間、死後の世界は天国と地獄の二つに分かれていた。これは、世界が貴族とそれ以外の人々の二つに分かれていたことを反映している。その中では、聖職者はまだ一つの階級を形成してはいなかった。なぜなら、農業技術が発達する前の、食糧事情がよくない時代に農業に従事せずに暮らしていた彼らもまた、その多くは貴族出身の支配者以外の何物でもなかったからだ。ところが商業が栄えて封建制の農業経済にとって代わり、都市が勃興してくると、第三の勢力である市民が台頭してきた。こうして社会が上層階級（貴族・聖職者）、中間層（都市住民）、下層階級（農民や都市労働者）に分かれると、死後の世界も天国、地獄、煉獄の三階級に分かれた。高貴さでさえ貴族の専有物としないダンテにとって、高貴とは、血統でも、教皇に代表される聖職として神に近いことでもなく、生き方の問題となり、それとともに死後の世界における人の高貴さの判定も複雑になった。さまざまな職業と生き方が可能になった世界に生きていたダンテにとって、多種多様で複雑な人生に死後の世界を対応させるためには、贖罪の場である煉獄が必要となったのである。

ダンテは、地域経済と密接な関係を持つ小さな貸金業の家に生まれた。そうした意味で典型的な一般市民（ポポロ）の人間として、煉獄を、それまでにあったように地獄に近い地下に、天国との回路を絶たれた第三の場所として置くのではなく、地上で最も高い山の頂、天国のすぐ近くに配置した。そして煉獄の魂は、生前に犯した七つの大罪を償えば天国に行けるようにした。しかもその贖罪は債務に例えられ、清算が終わると天国に昇天する。それはまさしく、アリギエリ家の生業である貸金業を思い起こさせる。

ダンテの、人間の現実の行動を観察して、それを本当にそうであるかのように描写する能力は、現実の人間の行動や事績を観察し、商業的に見合うかどうか合理的に考察する必要がある、彼の家族の職業に必要な能力だった。彼の家には、父の職業上、生まれたばかりの都市世界の多種多様な職業に従事する、さまざまな人物が訪れたであろう。そしてフィレンツェやイタリアを取り巻く政治経済のこと、ヨーロッパだけでなく、その向こうに広がる遠い世界のことを聞いたであろう。こうしてダンテは、タイプとしての人生を生きる世界の文学、それまでのアレゴリー主導の文学とは異なった、かけがえのない個人としての人生を生きていく人間の姿を、他人にも理解可能な姿で合理的にとらえ、描くことになったのである。

第九節 ダンテにおける平和

『西洋政治思想史』において、鷲見誠一は、「中世人は個人として生きるのではなく、種々の身分に固定され、そしてそれぞれの団体の中に所属していた。個々の人間は、一定の身分が与えられ、特定団体の中に編入されることによって人間として生きることができたのである」と、中世の世界を描いている^{cxxxvii}。しかし中世末期のダンテはすでに、『帝政論』や『神曲』で個々の魂の高貴さにおいて本質的な差はないという議論を展開している。ここでは、そうした記述がまとまって収められている論考『帝政論』を考察の対象とする。

『帝政論』は、日本では、例えば岩倉具忠の『ダンテ研究』によれば1312年の執筆とされ、また将基面貴己は「1310年代の中葉にあたり執筆された」^{cxxxviii}と推定している。イタリア語文献を見ても、通常は1312年頃、1317-18年、あるいは1321年の執筆とされる。いずれにせよ「地獄篇」の執筆後、神聖ローマ皇帝ハインリッヒ七世イタリア親征中（しかしダンテ自身がこれに関係して活動をしていると推定され、この戦争中での執筆は物理的に不可能だとも考えられる）か「煉獄篇」執筆直後、最も遅い場合で『神曲』（これも1320-21で執筆年代は確定していない）執筆直後となる。このことから、『帝政論』に表現されているダンテの政治思想が『神曲』を貫くそれであるとされる。

『帝政論』が検証する帝国とは、「普遍的支配とも言われる地上世界の帝国は、全時間上の万物、すなわち時間中に存在する全存在と、時間によって計量される全事物を上から統べる唯一の統治機構である^{cxxxix}」とされる。続くパラグラフでダンテは、この帝国について以下の三点が問題になるとする。

「第一の疑問は、それが世界の善きあり方に必要かどうか、第二の疑問は、ローマ人がその担い手であると自負するところにその権利があるかどうか、そして第三の疑問は、帝国の正統性は神に直接由来するのか、あるいは他の代理者、または神の代理に由来するのかどうか。」（『帝政論』第一巻第二章第3パラグラフ。）

primo nanque dubitatur et queritur an ad bene esse mundi necessaria sit; secundo an romanus populus de iure Monarche offitium sibi asciverit; et tertio an auctoritas Monarche dependeat a Deo immediate vel ab alio, Dei ministro seu vicario.

結論から言えば、ダンテはこれらについてそれぞれ肯定していくのだが、その前提部分を論じる第三章、第四章で、世界創造と人間存在について、これまで本章で論じてきたフォルトーナと自由意志との関係を哲学的に論じている。すなわち、「人類社会の全体における目標は何か」^{cxl}である。

これについてダンテは続くパラグラフで「自然（神によって運行される宇宙全体の営為を

指す)によって創造される人間の親指はある固有の目的を有し、同様に創造される手は親指とは異なるある目的を有し、同様に腕が、そして一人の人間全体は他とは異なる目的を有する。同様に、個人と家族とある地域の共同体と都市と王国はそれぞれの目的を有し、それらの上位にある目的のために、永遠の神は自然の御業という手段によって人類全体を存在するようにあらしめているのである」と論じ、その後で「人類社会全体に固有の営為というものが存在し、そのために数多の個人が、これほどの数で、(神慮により)定められている」^{cxli}とする。そして「可能的知性」^{cxlii}こそが、個々の人間に与えられた普遍的形相であり、それが潜勢(可能)態から顕勢(現実)態に変わること、総体としての人類に固有の営為が実現されているとする。この可能的知性をめぐる議論の結論は続く第四章で述べられる。

「人類の種としての全体の行動は、まず最初に知るという目的のために、第二はその展延として行為するために、可能的知性の全潜在力をあらゆる瞬間に現実化することであり、これは、個人が静かに安らいでいるときに慎重な判断力とその知が完成するように、**人類全体が安らかに静謐なる平和にあるときに**、自由にして容易に、人類固有の——『天使にも劣らぬほどにおまえは創造された』という格言のように神々しいその行為にいそしむのだ」(同書第一巻第四章第1、第2パラグラフ)

*proprium opus humani generis totaliter accepti est actuare semper totam potentiam intellectus possibilis, per prius ad speculandum et secundario propter hoc ad operandum per suam extensionem. Et quia quemadmodum est in parte sic est in toto, et in homine particulari contingit quod sedendo et quiescendo prudentia et sapientia ipse perficitur, patet quod **genus humanum in quiete sive tranquillitate pacis** ad proprium suum opus, quod fere divinum est iuxta illud "Minuisti eum paulominus ab angelis", liberrime atque facillime se habet.*

この「可能的知性」については、「煉獄篇」第二十五歌において自然哲学的議論が展開され、それが神に由来し、発生時に人間の肉体に吹き込まれる霊的部分であると、疑似生物学的に説明される。また、そこでは肉体も天空からの各種の「徳」の影響を受けるとされる^{cxliii}。そのようなダンテの哲学ゆえに、ここで人間存在とその目的が存在論的に説明される。

こうしてダンテの地上世界の営為の一般的な説明を理解した後では、「地獄篇」第十五歌のフォルトゥーナや「煉獄篇」第十六歌(第十四歌においても)で言及されている「天空の影響」が、ここでの自然の営為であることが理解される。ダンテによればそれらは本来、「**人類全体が安らかに静謐なる平和にあるときに**」、個人がその中で可能的知性を全的に開花させるためのものであり、その結果、総体として全人類が神慮にかなった行動をとることができる。こうして、ダンテにおいては等しく神に与えられた個別の魂のそれぞれの多様な人生が重要視されることになり、その目的のためには人類全体の平和が必要とされたのである。

この人類全体の平和という思想は、ダンテの時代にはまだ希薄だった。というよりも、「平和」という概念自体が1300年直前に出始めた思想であった^{cxliv}。そして、ジョルジョ・イングレーゼは、近代の平和主義は中世においては封建諸侯により暴力的に弾圧されたと指摘している^{cxlv}。そこではマルシーリオ・ダ・パドヴァの『平和の守護者』やそれ以前の、ダンテも影響を受けたレミージョ・ジローラミの『共通善について』や『善なる平和について』について言及されているが、都市国家の枠を超えた人類全体の平和を主張したところに『神曲』の特徴があるとされる。実際に、作者であるダンテは、地獄で登場人物ダンテの目をして、つまり登場人物ダンテの目を通して世界を見る読者に、ブルネット・ラティーニらを会わせることで、都市国家という狭い範囲での「平和」主義を乗り越えさせようとしている。そして、「煉獄篇」では都市国家を超えた、イタリア全体の、あるいは世界全体の平和をその思想の枠内にとらえさせようとしているのである。

一見保守的に見え、実際にそのような批判を受けることも多い『神曲』の政治的スタンスは、実際にはそうした反動的な姿勢ではなく、当時の社会状況を正確に捉えた上で、領域国家内での商業や産業の育成を求めるものだった。そして、その社会を新たに担う個人としての性格を帯びた都市住民たちの姿を描くために、平和を希求するダンテの現実描写とリアリズム的文体は生まれてきたのである。

^{cvi} デ・サンクティス『イタリア文学史 上』現代思潮新社、1970、78頁；98頁；251頁。

^{cvii} ヤーコブ・ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』筑摩、2007（原著1860）、164頁。「国民」という言葉はないが、デ・サンクティス『イタリア文学史 上』251頁には「彼こそは当時における最も強烈な個性であり～～当時のあらゆる存在を一身に集約していた」とあるが、デ・サンクティスの念頭にあるのはいつでもイタリアであった。

^{cviii} 2006年から2013年まで続いたロベルト・ベニーニによるイタリア全土を回っての『神曲』朗読などは、EUという枠組みやグローバリズムに対する国民国家的反応だと思われる。

^{cix} 一例だけあげておくと、村松真理子『謎と記号で読み解くダンテ『神曲』』角川、2013、230 - 32頁で、2013年6月のフィレンツェから遠く離れたジェノヴァ近郊の町の広場でのダンテの朗読に聴衆が感動していることに感動したという記述がある。

^{cx} フィレンツェ史の場合の代表例は、ジーン・A.ブラッカー『ルネサンス都市フィレンツェ』（森田義之・松本典昭訳）、岩波書店、2011（*Renaissance Florence, University of California Press, 1983*）。

^{cxii} エーリッヒ・アウエルバッハ「フィグーラ」『世界文学の文献学』高木昌史他訳、1998（原著1967）、80 - 81頁。なお「フィグーラ」の初出は1938。

^{cxiii} 同著者、「ファリナータとカヴァルカンテ」『ミメーシス』上、篠田一士・川村二郎訳、1967（原著1946）、203頁。

^{cxiiii} 同書、211頁。

^{cxv} 赤江雄一「中世後期の説教としてのしるしの概念」『西洋中世研究』v.2、西洋中世学会、2010、12頁。

^{cxvi} 前掲、「ファリナータとカヴァルカンテ」、210頁。

^{cxvii} 前掲、「フィグーラ」、85頁。

^{cxviii} アンガス・フレッチャー「文学史におけるアレゴリー」『アレゴリー・シンボル・メタ

- ファー』、1987、平凡社、18頁。
- cxviii エーリッヒ・アウエルバッハ『世俗詩人ダンテ』小竹澄江訳、みすず書房、1993（原著1929）、246頁。
- cxix 前掲、「ファリナータとカヴァルカンテ」、210頁。
- cxx トマス・アクィナス『神学大全』第一部、第一問題、第十項(Thomas d'Aquin, *Summa theologiae cum Supplemento et commentariis Caietani* (online), <http://www.corpusthomisticum.org/sth1001.html>)。
- cxxi 前掲、「ファリナータとカヴァルカンテ」、216 - 17頁。
- cxixii 拙訳「地獄篇」547 - 48頁。
- cxixiii 拙訳「地獄篇」31頁、注13；516頁。
- cxixiv 『ダンテ百科事典』によると、『トレゾール』は雄弁術を重要視しているところにその特徴かあるという
- cxixv Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, 2003, Einaudi（初出は *Percorsi dell'invenzione*, 1997）, pp.266 - 67.
- cxixvi 一例だけあげておくと J. グデ『救済の帝国』小林公訳、木鐸社、1976（原書1969）7 - 8頁；11頁。
- cxixvii 「地獄篇」第十六歌 73 - 74行。
- cxixviii これは Gaetano Salvemini にはじまるマルクス主義的な単線論的発達史観による歴史の整理の中で、封建制がルネサンスにより打倒されて市民が生まれたとされたことに始まる。それを受けてルネサンスを日本に紹介した杉浦民平は、ダンテと対立した側の教皇党黒派は、領袖コルソ・ドナーティに代表されるように封建領主とした。この歴史観は現在でも影響力を持ち、村松真理子や河島英昭も杉浦と同じ歴史的枠組みを維持している。
- cxixix Dante Alighieri, *Œuvres complètes; traduction et commentaires par André Pézard*, Gallimard, 1965, pp.971 - 72.でアンドレ・ペザールは、ブルネットが母語でない古フランス語で『トレゾール』を著したことを罪としているとした。
- cxixxx 拙訳「地獄篇」第七歌 78 - 96行；533 - 34頁。
- cxixxxi 「地獄篇」第十一歌 95 - 111行
- cxixxxii John M. Najemy, *A history of Florence 1200-1575*, Blackwell, 2006, pp.88-95 (*Storia di Firenze 1200-1575*, Einaudi, 2014, pp.106-115), なお、現在は同書がフィレンツェ史を学ぶ上での最初の基本文献になる。
- cxixxxiii 前掲書によれば、黒派には、反動的封建貴族として名高いコルソ・ドナーティを筆頭に、マニャーティ＝貴族として認知されている大銀行家のスピーニ、パッツィ、ヴィスドミーニ、バルディ、ロッシ、ブルネレスキ、トルナクインチ、ブオンデルモンティ、トーザ家の一部。貴族以外の有力家では、アッチャイウォーリ、アルベルティ、ジューディチェ、アルビッツィ、メディチ等。白派のマニャーティ＝貴族は、チェルキ家を筆頭に、アディマーリ（『神曲』の注での登場人物は黒派とされるが、家としては白派に属する）、カヴァルカンティ、ゲラルディーニ、フレスコバルディ、スカーリ、ネルリ、アバーティ、トーザ家の一部。非貴族としては、アンテッラ、カニジャーニ、リヌッチ等。ここから分かるとおり、黒派について封建貴族を代表する勢力とする、ブラッカー『ルネサンス都市フィレンツェ』154頁；将基面貴己『ヨーロッパ政治思想の誕生』名古屋大学出版会、2013、146頁；村松真理子『謎と暗号で読み解くダンテ『神曲』』21頁；杉浦民平『ルネサンス文学の研究』15頁らの、マルクス主義史観に起源をもつ階級論的な歴史観では、この時代の現実を説明できない。なお、これらの家については、「天国篇」第十五・十六歌、及び拙訳「天国篇」571-85頁参照。
- cxixxxiv 拙訳「天国篇」577-78頁。
- cxixxxv 齊藤寛海『中世後期イタリアの商業と都市』知泉書館、2002、377 - 87頁には、ガベッラと呼ばれる間接税が近隣との取引に対して重くかかり、国際的な経済活動には軽かったことが指摘されている。

-
- cxxxvi ジャック・ル・ゴッフ『煉獄の誕生』、法政大学出版局、1988（原著 1981）、6 - 7 頁。
- cxxxvii 佐々木毅、鷺見誠一他『西洋政治思想史』北樹出版、1995、44 頁。
- cxxxviii 将基面貴巳『ヨーロッパ政治思想の誕生』名古屋大学出版会、2013、146 頁。
- cxxxix Dante Alighieri, *Monarchia*, 1.2.2. ただしこれは Paolo Chiesa, Andrea Tabarroni の注による。なお、Nardi らはこれをその他の君主権力に理解する。
- cxl 同書 1.3.1。
- cxli 同書 1.3.4。
- cxlii 同書 1.3.6。
- cxliii 「煉獄篇」第二十五歌 37 - 75 行。
- cxliv 将基面、前掲書、102 頁。
- cxlv Giorgio Inglese, *Il percorso politico di Dante in Guida alla Commedia*, AAVV, Bompiani, 1993, pp.75 - 76. なお、イングレーゼがこの箇所の典拠にあげているのは、Josef Macek, *Il Rinascimento italiano*, Riuniti, 1974, p.111;p.217. 特に p.111 にはダンテよる平和の称揚が述べられた後で、ミラノ公ジョヴァンニ・マリア・ヴィスコンティが平和という言葉を口にするのを禁じた事例などを紹介している。

第六章 ベアトリーチェの微笑

第一節 世界平和という思想

ダンテの文学は、西ヨーロッパ都市社会成立後の都市共和制が発達した 13 世紀 14 世紀の商業革命の中から生まれてきた。ダンテの文学を際立たせるのは、現実描写^{cxlvi}と現代で呼ばれることになった彼の手法とそれを支える文体だった。その現実描写は、封建制下の身分制における血族意識が特徴となる社会から脱した、新たな社会において可能となった多種多様な人生を描く必要から生じてきたものだった。それゆえに、『神曲』の構成として、煉獄という死後の一世界が登場してきたのである。なぜなら、ダンテの生きた新たな社会においては都市市民という存在が主役となり、彼らの間では個人としての人間存在が重要視され、その個人の行動を倫理的に判定するために煉獄という新しい場所が必要だったからだ。

ダンテが倫理的に人々の行為に判定を下す基準には、上述の商業革命によって成立した都市商人の文化から生まれた平和という思想が大きく関係した。これは、都市共和制を支える商業、つまり貿易にとって平和的環境が必要なことを考えれば当然の帰結である。この思想は、それまでの封建制下の、不足する物資は戦って奪うという戦闘時の勇気が美德とされた騎士の文化とは根本的に異なるものであった。本章では最初に、この平和の思想が「天国篇」において世界平和という思想に昇華していることを確認する。

当然ながら、ダンテのこの世界平和という思想には、社会の諸階層の利害関係が調停され得ることが前提となる。しかし（詳細は別な機会に論じたいと思うが）ダンテより二百年後、都市共和制が消え去る寸前のルネサンスの思想家マキャヴェッリにおいては、その都市商人たちはすでに階層として分化し、一方が寡頭制的な政治体制を支持するメディチ家などの大銀行を中心とする有力商人、それ以外が通常の市民として認識され、両者の利害は一致せず、相容れないとされるようになっていた。例えば彼の『君主論』第九章「市民による君主政体について^{cxlvii}」においては、君主は富裕層か市民のどちらかに権力基盤を置くことを選ばなければならなかった。つまりマキャヴェッリにおいては、市民層というものが一枚岩としては認識されていないのである。

周知のようにダンテにおいても大銀行を中心とする有力市民層と一般の市民との利害関係の相違は認識されている（むしろマキャヴェッリはこれをダンテから学んだと考えられる）。そして両者ともに、大銀行と、それと結びついた封建領主という軍事力をいかに抑え込むか、という政治的課題を共有していた。しかしダンテにおいては普遍権力を行使する君主、つまり皇帝が、両階層の、そして国同士の利害関係を調停する役割を与えられていたのに対し、マキャヴェッリにおいて皇帝は普遍権力として考えられておらず、一国の君主として認識され、それゆえに、世界は恒常的に国同士の争いが行われる剥き出しの闘争状態におかれていた。両者の違いは、世界が神の摂理のもとに置かれているのか否かにある。それゆえにこそ、

マキャヴェッリの『君主論』は、一国のなかにおいていかにして、ある意味で「物理的」に平和が達成されるのかを説いていたと考えられるのである。しかし、マキャヴェッリが予見していたであろう「国家」が一般的になった現在でも、世界にはいくつかの国際的な枠組みが存在し、その中には基本的に「平和」を希求する組織が多数ある。このことから分かるように、世界平和という理念自体は、多くの人が現に今も希求している、人類の達成すべき課題として考えられている。

そうした今日的な課題を遠い視野に入れつつ、本章では、ダンテの「世界平和」という思想を可能にしたその基盤、換言すれば、現在の世界とは異なった世界観を考察していくことになる。

第二節 『帝政論』と『神曲』

ダンテの政治思想について語るには、彼の政治的著作『帝政論』を参照する必要がある。その場合、1304 - 06年に執筆され未完に終わった『饗宴』とは異なり、1307 - 20年に執筆された『神曲』と関連付けるにあたって思想上の変遷を考慮に入れる必要はあまりない。なぜならば、なお諸説がありながらも、現在では『帝政論』は基本的に1306年執筆とされる『饗宴』以降の作品であると考えられ、『神曲』執筆中、あるいはそれ以後に書かれたとされるからだ。特に「天国篇」とほぼ同時期の1317年から1321年に書かれたという説が有力ではあるが決定的ではない。

日本においては、一般書では最新の2016年発行の村松真理子監修の『『神曲』とは何か』宝島社において『帝政論』の執筆年代は1310年となっており、これは、R.W.B.ルイス『ダンテ』岩波2005でも同じ、マリーナ・マリエッティ『ダンテ』白水1998でも1311年前後と推定している。研究書においても、将基面貴巳『ヨーロッパ政治思想の誕生』名古屋大学出版会2013では1310年代中葉、岩倉具忠『ダンテ研究』1988では1312年（ただし『イタリア文学史』1985年では1317年）、J・グデ『救済の帝国』木鐸社1976では1310年から1313年の間とされている。

この問題について日本語で読める詳細な議論は、星野倫「*«Sicut in Paradiso Comedie iam dixi»*——ダンテ『帝政論』年代決定のための外的証拠をめぐって——」『イタリア学会誌』第66号2016においてなされている。星野論文は、ジョルジョ・パドアンによって主張された『帝政論』1321年執筆説をその議論の基盤に置いている。しかし、小林公訳『帝政論』中公、2018年では、「現在の通説」を1317年ないし1318年としており、決定的な言及は避けている^{cxlviii}。実際、近年までイタリアでの『帝政論』に関する執筆年代の議論は1317年か1321年かをめぐってなされていたが^{cxlix}、しかし、ダンテの人生についての記録は基本的にはっきりしていないことが多く、それゆえに、ある説に対してはいつでも対立する説が提出される。最新のダンテ全集におさめられている『帝政論』のイントロダクションでは、これまでの議論を踏まえて、1200年代末からダンテ死去時までの可能性があるとして^{cl}、最近の例として、2013年のMarco Santagataの1313年執筆という説を紹介している^{cli}。

基本的には、1317年 - 1321年執筆説は、『帝政論』第一卷第十二章第6パラグラフ、上記星野論文の表題にも入っている、「すでに私が「天国篇」で述べていたとおりに (*Sicut in Paradiso Comedie iam dixi*)」という記述を根拠とする。この文章がダンテのものであり、彼が意図してこの例外的ともされる自注のような一節を本文に組み込んだと証明されれば、『帝政論』は「天国篇」と同時、あるいは『神曲』完成以後のものとなる。また、1310年 - 13年の説は、この記述を写字生の欄外記述が本文に紛れ込んだものであるとし、むしろダンテが世俗世界における皇帝権の優越を説いたのは、神聖ローマ皇帝ハインリッヒ七世のイタリア親征時にあり、それゆえに皇帝親征との関係を強調すべきだとし、上記の年代をとる。また、その他に『帝政論』の執筆は長期にわたり、ダンテが祖型の一つにいれた欄外

自注が、後に写本に組み込まれたという仮説も立てられている。

少なくとも前述の「すでに私が「天国篇」で述べていたとおりに」の部分がダンテの記述だとすると、その箇所はダンテが強調したかった点であり、そうでないとしても、ダンテと同時代において『帝政論』と「天国篇」を関係づける重要なポイントであるものとして読まれていたことを示す。これが欄外自注であれば、なおさらその関係性を補強する。それゆえにこの箇所は、両者を比較するための検討からははずせない。該当箇所を参照してみよう。

「(以下第三パラグラフ) 判断は、知性による認識と欲望との媒介であると私は断定する。実際、最初にある事柄を知り、次に善悪の判断を行い、最後にそれを志向するか拒否するかする。(以下第四パラグラフ) 必ず、判断こそが欲望に方向性を与えるのであり、欲望が判断に先行することはないのである限り、それは自由である。(以下第六パラグラフまで省略) これを見れば、この自由、あるいは私たちの完全なる自由のこの始まりが、神が人類に与えたもう**最大の贈り物**であろうこと——すでに『神曲』の「天国篇」で私が述べたように——を明らかにすることもできる。なぜなら、これにより私たちは、ここ現世で、人間として最大の至福に至り、来世にあつては、神々のように最大の至福に至るのであるからだ」。

Et ideo dico quod iudicium medium est apprehensionis et appetitus: nam primores apprehenditur, deinde apprehensa bona vel mala iudicatur, et ultimo iudicans prosequitur sive fugit. Si ergo iudicium moveat omnino appetitum et nullo modo preveniatur ab eo, liberum est; (中略) Hoc viso, iterum manifestum esse potest quod hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est **maximum donum** humane nature a Deo collatum—sicut in Paradiso Comedie iam dixi—quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii.

ここは、人間が生来持つ欲求と自由な判断との関係を述べただりである。現世にあつて、己の自由な判断により正しく人間の至福に至った場合には、その延長線上に神の世界での至福があると言われている。ここでは、両者は二重構造になっていることが明らかにされる。次に『神曲』における上記の該当箇所を参照しよう。

「神が創世の時に寛大さから創造され、授けられた
最大の贈り物、その方の善に最もふさわしく、
またその方のひとときわ高く評価されているもの、
それは自由の意志でした。
知性を備えた被造物ならばことごとく、しかも彼らのみ、
かつて今もそれを授けられています」。(「天国篇」第五歌 19 行以下)

**"Lo maggior don che Dio per sua larghezza
fesse creando, e a la sua bontate
più conformato, e quel ch'e' più apprezza,
fu de la volontà la libertate;
di che le creature intelligenti,
e tutte e sole, fuoro e son dotate.**

ここからは、『帝政論』の上記の記述の中の「自由」が「自由意志」を意味していたことが読みとれる。そしてそれは知性的な存在だけに与えられていると述べられている。その前段には、『帝政論』にあった「欲求」についても記述がある。

「私には、あなたの知性の中で
永遠の光が反射しているその様子がはっきりと分かります、
見られた後では、唯一それだけが永久に愛を燃やすあの光が。
それ以外のものがあなた達の愛を惹きつけるとしても、
それは、あの光が残した何らかの痕跡が
中に透けて見え、それが誤って認識されたものに他なりません」(同歌 7 - 12)。

**Io veggio ben sì come già resplende
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,
che, vista, sola e sempre amore accende;
e s'altra cosa vostro amor seduce,
non è se non di quella alcun vestigio,
mal conosciuto, che quivi traluce.**

このベアトリーチェの言葉にある「永遠の光」とは神の愛であり、その愛を認識した人間は神への愛を失うことはないと言われている。また自由意志の行使に際して人類が過ちを犯してしまう可能性を持っていることが明らかにされているが、その中で、事物の中に神の光の痕跡があり（神の愛により事物は創造されるからなのだが）、それを神の光と間違えて、人の知性は神ではなく事物に執着するとしている。

ここで「知性」と言われているものは、「煉獄篇」第二十五歌によれば、人間の本質である魂そのものである。ダンテの言う「知性」つまり人間の魂の本質的部分は、肉体的な魂の完成と同時に神によって吹き込まれて創造されるのである。該当箇所を確認してみよう。

「完全なる血液は、それを欲しがる

血脈に飲まれずに、あたかも
食卓から取り上げられた手つかずの食べ物のように残る。
それは、血脈をつたって届いた先で諸器官を形成する
血液と同様、心臓の中で
人間のあらゆる諸器官をなす形成的徳性を獲得する。
それはさらなる熟成^{clii}を受けて、話すより黙っているほうが
よい器官に降りてくる。そしてそこから次に
自然の壺の中にある他人の血液の上に滴る^{cliii}。
そこで双方の血液がいっしょになって一つに集まる。
片方の血液は作用を受けるべく定められ、もう片方の血液は
完全なる場所に由来するがゆえに、作用を及ぼすべく定められている^{cliv}。
そして男性の血液は、女性の血液と一体化すると、
最初に凝固させる作用^{clv}を開始し、その次の段階では、
液体を質料^{clvi}にして形成した対象に生命を与える。
能動的徳性^{clvii}がなした
植物のそれであるところの魂、両者の唯一の違いは、
魂はまだ過程にあり、植物は終着の岸についていることにあるが、
それはあたかも海綿^{clviii}と同様に
早くも魂が動き、知覚するに至るまで作用を続け、その段階から
それ自身が起源である諸感覚器官を組織しはじめる。
この時に開くのだ、息子よ、この時に伸びていくのだ、
本性が肉体へくまなく伝えられる場所^{clix}、
父親の心臓に由来する徳性の諸力は。
しかし動物がどのようにして言葉を持つ人間になるのか
君にはまだ分かっていない。これこそが、
かつて君より賢明なる者^{clx}が思い違いをしたほどの難点なのである。
すなわち彼の学説は、
それが司る器官を見出せなかったという理由で
可能的知性^{clxi}を魂から分離してしまったのだ。
到来する真理に君は胸を開け。
さあ、知るがよい、胎児の
頭脳の組織形成が完成したその瞬間に、
第一動者^{clxii}はこれほど見事な自然の技ゆえに
うれしげに胎児に向くと、全徳性^{clxiii}に満ちた、
新たな霊を吹き込むのだ。
その霊は胎児の中で活動しているものと出会い、それを己の実体の中に

引き入れ、そしてただ一つの魂となる。

それは生き、感じ、自ら己をめぐりふり返る^{clxiv}。（「煉獄篇」第二十五歌 37-75）

Sangue perfetto, che poi non si beve
da l'assetate vene, e si rimane
quasi alimento che di mensa leve,
prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch'a farsi quelle per le vene vane.
Ancor digesto, scende ov'è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sovr'altrui sangue in natural vasello.
Ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme,
l'un disposto a patire, e l'altro a fare
per lo perfetto loco onde si preme;
e, giunto lui, comincia ad operare
coagulando prima, e poi avviva
ciò che per sua matera fé constare.
Anima fatta la virtute attiva
qual d'una pianta, in tanto differente,
che questa è in via e quella è già a riva,
tanto ovra poi, che già si move e sente,
come spungo marino; e indi imprende
ad organar le posse ond'è semente.
Or si spiega, figliuolo, or si distende
la virtù ch'è dal cor del generante,
dove natura a tutte membra intende.
Ma come d'animal divegna fante,
non vedi tu ancor: quest'è tal punto,
che più savio di te fé già errante,
sì che per sua dottrina fé disgiunto
da l'anima il possibile intelletto,
perché da lui non vide organo assunto.
Apri a la verità che viene il petto;
e sappi che, sì tosto come al feto
l'articular del cerebro è perfetto,

lo motor primo a lui si volge lieto
sopra tant'arte di natura, e spira
spirito novo, di virtù repleto,
che ciò che trova attivo quivi, tira
in sua sustanzia, e fassi un'alma sola,
che vive e sente e sé in sé rigira.

ダンテのこの思想はガレノス医学を援用したものであるが、質料である肉体に形を与えるのが、血液が変化してできた男性の精子であり、それは最初に植物的魂を形成して生命活動を開始し、次に動物的魂を形成して衝動などを保持する生物としての活動を行うようになる。しかし言語を使用する知的活動を司る人間としての魂を形成するのは精子に由来する力ではない。人間の頭脳の肉体的組織が完成したときに、それに知性を吹き込むのは神であった。その知性（可能的知性）が肉体的魂に浸透し、一つの魂となり、「自ら己をふり返る」つまり反省という知的活動を行うようになるのである。

またこの欲求の前段階である神を求める性質「愛」もまた、別な場所で存在論的に説明され、そこでは皇帝と教皇の必要性が説かれていた。

魂が存在をはじめる前から
それを愛しく眺める方^{clxv}の手元を、幼女のように
気ままに泣いたり笑ったり、子どもらしくふるまいながら、
一切を知らぬまっさらな魂は離れる。
ただし、喜びの創造主から出てきたため、
魂を楽しませるものに自ずと戻っていく。
最初に小さな富の味を覚えると、
そこで欺かれ、その後ろを走ってついていく、
導き手か抑え手が彼の愛を矯めなければ。（「煉獄篇」第十六歌 85-93）

Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla.
Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.

ここでは「知性」は魂と呼ばれているが、それは神のもとから出てきたために神のもとへ戻ろうとすると説明されている。そして、認識の間違いから起こる地上の事物への過度な欲求について、精神の教えの「導き手」である教皇と行動を法によって規制する「抑え手」皇帝の必要性が説かれている。

『帝政論』では、人間には自由意志が与えられているために、人間が最も自由な状態に置かれているならば、人間個人が神を志向することはゆるがないと述べられている（『神曲』では、その「最も自由な状態」が地上で実現されていないために、過ちを犯してしまう可能性が強調されている）。これらの記述は一人の魂についてのものであるが、これが人類として社会全体である場合にはどのように考えられるのか、その記述も『帝政論』にはある。というよりむしろ、ダンテの政治思想では皇帝が現世における人類の社会的（法的）指導者であるのだから、そちらの記述こそがこの書物の目的だと考えることができる。だからこそ、人類全体に関係する記述が前提として冒頭に置かれ、その人類の存在が世界において果たす役割についても存在論的に説明される。

「個人が静かに安らいでいるときに慎重な判断力とその知が完成するよう、**人類全体が安らかに静謐なる平和にあるときに**（斜線太字は筆者）、自由にして容易に、人類固有の——『天使にも劣らぬほどにおまえは創造された』という格言のように神々しいその行為にいそしむ」（『帝政論』 1.4.2）。

Et quia quemadmodum est in parte sic est in toto, et in homine particulari contingit quod sedendo et quiescendo prudentia et sapientia ipse perficitur, patet quod **genus humanum in quiete sive tranquillitate pacis** ad proprium suum opus, quod fere divinum est iuxta illud "Minuisti eum paulominus ab angelis", liberrime atque facillime se habet.

ダンテの主張は、個人の資質が「静かに安らいでいる」自由な状態にあるときに完成するのと同じく、人類全体が平和にある「世界平和」の中で、個々人の資質が完全に開花し、人類は神へと近づくというものである。ダンテにとっては、こうして総体としての人類に固有の、神の御業をたたえるという営為が実現されることになっていた。ここで注意すべきなのは、平和は結果ではなく、条件として存在していることである。

彼にとって世界平和は手段であり、それは皇帝によって実現するものだった。キリスト教による統一によって世界平和が完成するという構成はとっていないのである。つまり彼が想定していた世界平和は、（場合によっては宗教をも含んだ）文化的相違を乗り越える人間相互の理解可能性が前提となる類のものだった。ダンテの場合、人間を人間たらしめている

本質である個々の魂が共通の知性的な霊（プネウマ）として、神から与えられている点に、その可能性が求められた。これは先に引用した「煉獄篇」第二十五歌に顕著に表れているように、アリストテレス哲学に由来する中世のスコラ哲学が基盤となっている。そしてダンテのこの魂の発生の説明は、同時に種としての人類の定義となっており、同じ「知性体」であるがゆえに、それぞれの魂は他の魂と了解可能であり、その結果として平和が可能だとすることができたのである。つまりダンテの場合、人間相互の理解可能性は、まさに人間であるという事実求められた。

一方、それぞれの個々人の可能性の開花による、人類総体としての可能性の全面的開花は、天空の影響による運命の変転により説明された（『神曲』では「地獄篇」第十五歌においては運命の女神フォルトゥーナとされ、「煉獄篇」第十四歌、ならびに第十六歌では天空の影響と呼ばれている）。資質の違う各個人個人の能力は天空の影響で発生し、その人生も天空の影響を受けるが、それはダンテにおいては神の意志を伝える「自然」の営為の一部であり、それゆえにそれぞれに神の与えた使命をまっとうすることで、その開花は人類全体として考えれば、神の偉大さを示す称賛になるというものだった。世界平和はそのために必要であり、人類は、その状態において己の能力を自由意志に従って発揮できると考えられたのである。

これがダンテの目指した理想であり、ダンテは、『帝政論』においては理論的にあるべき地上世界の姿を述べ、それが、地上の現世で「人間として最大の至福に至り」、天上の来世で、「神々のように最大の至福に至る」こと、つまりあるべき地上世界の至福は来世の至福の前兆であり、その至福の来世における成就を述べている。その意味では天国と地上は二重写しになっている。しかし『神曲』では、このような自由意志に発する行為は、世俗世界の導き手である皇帝と精神の導き手である教皇の関係が正常化されていない場合には、人類に対する正しい導きがないことから、自由に開花できず、そのため、魂が死後に肉体から離れたとき、本来は自らの魂の起源である神のもとを目指すはずの人類の中に、神から目を背けて物質に固執し、地獄に墮ちる魂がでてしまう。これを描くことで、地上世界を変えようとしたのが『神曲』だった。だからこそ、導きの歪んだ地上世界の姿と、その世界の中で苦しむ人間の姿が「地獄篇」、「煉獄篇」で描かれたのだ。しかし「天国篇」では、天国の姿、つまり成就すべき理念がアレゴリー的に先に描かれ、そしてそこに登場する神の似姿として神意に沿う天国の人々の目を通して、地上世界はその天国の不完全な前兆として描かれる。つまり、彼らの語る現世の姿は、ネガとしての天国をあぶりだすためのものでしかない。

ここに「天国篇」の記述の特異性が明らかになる。「天国篇」において、ダンテは哲学的な『帝政論』と異なり、抽象概念として物事を提示するのではなく、登場する人物たちの地上における具体的な認識、判断、行動を示すことで天国への道を示すとともに、それぞれの魂の置かれた天空が、その魂の持つ「力」（徳）が実行された結果として、その居場所となったことをも示す。つまり、それぞれの星に示されている「力」——これは地獄では影響と言われていたものであり、天国では「徳」と言い換えてもよい——を体現するその場所の住

人の地上での行いがその場所の性質を示す。ゆえに、地上の成就としての地獄・煉獄と異なり、天国は、地上のその「徳」の成就の姿を具体的に示すことはない。

第三節 「天国篇」の哲学的構成

『帝政論』では最初に、演繹的に哲学的原理が提示され、それが「歴史的」実例によって検証されていくという構成をとる^{clxvi}。これは例えば、ダンテが地上世界の状態を表現するのに、人類が神から与えられた使命を哲学的命題として示す文章の中に「可能的知性」という、「煉獄篇」において魂の生成を説明する際に使われた哲学用語が用いられていることにも表れている^{clxvii}。つまり哲学的な「論文」である『帝政論』は、前提となる真理＝理論を哲学用語によって提示した。このような哲学的な構成は、『帝政論』と関係の深い「天国篇」においても同様である。ただ、「天国篇」は、宇宙をなりたたせている神学的真理を抽象的に述べるのではなく、現実に存在するものとして現実描写の対象とし、そしてその帰納的検証をベアトリーチェ「神の恵み」に任せるという構造をとる。ベアトリーチェ「神の恵み」がその役を担うのは、神の真理が人類に伝えられるということそのこと自体を、彼女が解説しているその中に同時に示す必要があったからだ。それゆえ、記述の前提となる真理を『帝政論』とは違う形で表現する必要があった。それをこれから確認していく。

「煉獄篇」第二十八歌、煉獄山頂で「理性」の象徴ウェルギリウスと別れた登場人物ダンテには、それまでの地獄を降りながら見た人類の罪の数々とその過ちのあり様、煉獄山を登りながら理解した、地上世界の状態と人類の誤ちへの陥り方を学び、その「経験」を材料にして、理性により打ち立てられた世界認識を獲得していた。だからこそ、別れの直前、地上における天国の前兆である地上樂園を前にして、ウェルギリウスはダンテに、ダンテの意志に先行する自身の理性、つまり判断力としての役割が終わったことを告げる。

おまえは時の限りのある火と永遠の火を
見た、息子よ。おまえは、
私がおまえの先を我が力では見通せぬ場所まで来た・・・
～～～
我が言を、我が許しを待つてはならぬ。
おまえの意志は、自由で、まっすぐで、健やかなのだ。
その意志に従わぬことこそ過ちとなるはずだ。
それゆえ私は、おまえ自身を統べるおまえを帝冠と司教冠で戴冠しよう」
（「煉獄篇」第二十七歌 127 - 42.）。

"Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno.
～～～
Non aspettar mio dir più né mio cenno;

libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te corono e mitrio".

実は、これが三段論法の小前提になっている。つまりダンテは人間として完成したというものがそれである。一方、大前提となる神学的真理の具体的な描写による提示は、「天国篇」冒頭、すなわち第一歌第一連の三行によって行われる。

「万物を動かされる方の栄光は
全宇宙をあまねく貫き、その反射は
あるところでは強く、別なところでは弱く輝く」

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.

最初に原文で問題になる言葉は、通常は日本語で「輝く」と理解される *risplende*(原型 *risplendere*)である。ダンテは『饗宴』(推定 1306 年)という、未完に終わった『神曲』執筆前の著作の第三卷十四章第 5 パラグラフで、イスラームの哲学者アヴィケンナの用語にならって「俗語」による神学的用語の意味を定義しており、それによれば「光、光源 *lume*」「光線 *raggio*」「輝き *splendore*」は区別され、「光、光源 *lume*」から発した「光線 *raggio*」は到達する物体までの中間的なあり方、「輝き *splendore*」はそれが反射した後の反射光であるとしている。また、その前節の定義によれば、神はまっすぐな光線のように事物に己の力を伝え、事物の中では輝き(*splendore*)が反射 (*riverberato*) されるとしている。ここから、通常は *ri* を強意にとって輝くと解釈する *risplendere* は、ここでは「反射して輝く」という意味に解釈すべきだと考えられる。

また、この三行にはダンテ自身による注釈が今に伝わっているが(それは、ダンテの守護者であったヴェローナ僭主、皇帝代理のカングランデ・デッラ・スカーラに対し、ダンテが自作について語った第十三書簡であり、この書簡は近年までダンテの真筆かどうか争われてきたが、現在は疑問の余地のないものとして扱われている)、それに従って解説すると、まず、書簡第 20 段落で、「第一動者の栄光、それは神であるが」とあり、「万物を動かされる方」が神であることが言われ、「存在」について、神以外の場合にはその根拠が神から与えられること、次に第 21 段落で、その事物の種類や性質を決定する「本質」も神に由来し、それが諸天空を司る「知性」あるいは「自然」によってもたらされることが言われる。なおこの諸天空を司る「知性」あるいは「自然」による神の力の伝達という内容は、「天国篇」の第一歌の後半部分や第二歌にあたる。その後、第 23 段落でこれらの「神の栄光」、「本質」、

「存在」という言葉を使ってこのくだりが説明される（そこでのラテン語は、先ほど引用した『饗宴』の俗語の言葉と酷似している）。

「神の光線、言い換えれば神の栄光は——全宇宙をあまねく貫き、その反射は輝く——すなわち神の光線が貫くのは、本質（存在の在り様）を与えるためであり、その反射が輝くのは、存在としてである」

（「書簡」13「カングランデへの手紙」第20段落）。

divinus radius, seu divina gloria, 'per universum penetrat et resplendet': penetrat, quantum ad essentiam; resplendet, quantum ad esse.

この箇所の前段では、「神の光、すなわち神の善、神の知、神の力はあらゆる場所で反射の輝きを発している」*divinum lumen, idest divinam bonitatem, sapientiam et virtutem, resplendere ubique.*という説明があり、神の三位相からその反射の輝きが説明され、光源である「力」から「善」が射出して「知」が存在し、光線を光源に返し、その結果、全宇宙は「神の光」として輝くと解釈される。

つまり、「天国篇」の第一行は、全宇宙の創造とそのあり方の提示であった。全宇宙のありとあらゆる存在は、ただそれだけで存在する神から、そのありよう「本質」を決定する「力」、すなわち神の光線を受けて存在するようになり、その存在は神へとその光線を反射して返す。これを詩的言語で言い換えると、全事物は神の愛ゆえにそのありようととも創造され、その存在は喜び、つまり神への愛を返す、と言い換えることができる。

ここで明確になったように、事物をあらゆる神的光線が「神の愛」、その反射光が「神への愛」ということになるのだ。だからこそ「天国篇」第五歌で先ほど確認したように、ベアトリーチェには、ダンテの知性の中で永遠の光が反射している様子をはっきりと分かることになる。換言すると、人間が母の胎内の中でいかに人間になるかが説明された「煉獄篇」第二十五歌で歌われているように、ダンテの思想では人間の本質をなす「魂」（哲学用語では「可能的知性」）は、神が直接人間に吹き込んだものであり、それがここでは神の光線、すなわち神の愛という言葉で表現されている。

話を本題に戻すと、結論として、「天国篇」冒頭では、さながら三段論法の大前提のように、世界は神の光により創造され、全存在は神の光を反射するという世界の創造原理が提示され、小前提は、すでに「煉獄篇」の最後半部で人間として完成したダンテのもとに神の恵みであるベアトリーチェが到着したこと、つまり神の愛である神の光線が到着したことで示され、ゆえにダンテは神の愛を反射して神のもとに至るという結論が導かれる。それが、「天国篇」第一歌第二連、「その方の光をひととき強く受ける天空のまっただ中に／私はいた」という言葉であった。

第四節 ベアトリーチェの微笑と暗い森

ここで私たちは、「地獄篇」第五歌のフランチェスカの抒情詩のような言葉を思い返しておきたい。

愛は、瞬く間に高貴なる心に燃え移るもの。
だから今は私から引き剥がされた美しい私の現身で
この人をとらえてしまった。その有様に今も私は苛まれています
愛は、愛されれば愛さずにはいられないもの
だからこの人の美男ぶりであまりに激しく私をとらえ、
そのために、ご覧のように今も私を離れないのです。
愛は私達を一つの死に導きました。（「地獄篇」第五歌 100 - 6）

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.

ここに見られるように、実は地獄のこの愛も、「瞬く間に高貴なる心に燃え移るもの」であり、「愛されれば愛さずにはいられないもの」だった。その点では「天国篇」冒頭の神への愛と「愛」の性質としては変わらない。実際、ベアトリーチェはダンテに「天国篇」第五歌において「(神の愛) 以外のものがあなた達の愛を惹きつけるとしても、それは、あの光が残した何らかの痕跡が中に透けて見え、それが誤って認識されたものに他なりません」と説明している。このことは、当時の人間の脳がどのような形態をとり、どのように物事を理解したのかという理論と関係する。

ヨーロッパ中世・近世にまで影響力を持ったガレノス・アヴィケンナ医学では、人間の脳の中には物事を理解するための部屋が三室あり、例えば有名なダ・ヴィンチの解剖図でもそうであるように、最初の部屋が物事を個物として認識するもの、第二の部屋がその個物が示している抽象概念を認識するもの、第三の部屋が、その抽象概念から神の認識に至る場所に分かれていると考えられた。



https://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

その三分割は見事に『神曲』の三部構成と合致する。すなわち「地獄篇」は地上そのままの惨状を、「煉獄篇」は地上における惨状からむしろ善に向かうための、事物が指し示す抽象性の認識、「天国篇」は「煉獄篇」で認識された「徳」、すなわち「神の力」がどのように神と結びついているのかを描く、神の認識と関連しているからだ。

こうしてみると、フランチェスカとパオロの恋愛が地獄に墮とされているのは、具体的な肉体＝物質の持つ美に執着し、そこから抽象的な美の徳や神の愛に気づけなかった結果であることが分かる。だからこそ、ダンテの原文では（もちろん翻訳においても）、フランチェスカとパオロの肉体性への執着と、その肉体から生じる美しさに対して彼らの人間としての理性が無力であったことが描かれ、またそれを騎士ラーンスロットと王妃グニエーブルの描写に対比させる必要があった。それが、王妃グニエーブルの微笑という、抽象化された美を表現する言葉と、パオロの肉体による行為をそのまま表現する「ぶるぶると震えながら」という表現と組み合わせられた、直接的に肉体を指す「口」という言葉の対照関係に表現されている。パオロとフランチェスカは肉体と衝動に支配されており、だからこそ、そのくんだりでは「愛」が主語になり、彼らはそれに引きずりまわされている。

ところで一般に、ダンテにあって「微笑」とは抽象的な美の発露だった。だが、原則として、笑いは中世の神学的表象では12世紀までは忌避されてきた。聖書にイエスが笑ったことは書かれておらず、また、笑いは身体の「腹から、つまり身体の悪しき部分から沸いてくる *clxviii*」と考えられたからである。そもそも神を身体的な現実描写によって、理解可能なものとして表現することは、聖職者だけが神を仲介できると定めることで得られていた権威を失墜させるものであったがゆえ、禁忌事項だった。それゆえに、笑いの表象は世俗世界の文化であり、さらに12世紀であれば、もしも笑いが描かれるとすれば、それは基本的に微笑を意味した。だからここだけの描写

ならば、それはまだ、従来 of 文脈に沿ったものかもしれない。しかし、ダンテの場合にはそれが神的な意味を帯びている。ベアトリーチェの微笑がそれだ。ダンテとベアトリーチェが『神曲』の中で初めて出会う、煉獄山頂での場面を見てみよう。

「おお、永遠の命の光が放つ輝きよ、
あなたを描こうとすれば、
知性が至らぬと思われぬ者がいるだろうか。
空が調和を奏でながら、いわばあなたの気配を描き出している場所で、
広がる大気の中に面纱を脱いだその時に現れた、そのままのあなたを」。
(「煉獄篇」第三十一歌 139、142-45)

O isplendor di viva luce eterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti?

「(前略) 聖なる微笑は
古の網でこれほどまでに目を自らのもとの誘い込んでいた」

(前略) così lo santo riso
a sé traéli con l'antica rete! (同第三十二歌 5-6.)

この箇所 of 「永遠の命」とは神を意味することから、ベアトリーチェは神から発せられた光線を受けて反射光を放ち輝く何かである。それが、本来は世俗の表現に用いられる「微笑」として姿かたちを与えられている。ここでは、「地獄篇」第五歌 of グニエーブルの微笑が神的な叡智の光の表現に変化している。

ここで先ほど引用した「天国篇」第五歌 7-12 行をもう一度見てみよう。そこではダンテの知性＝つまり神がダンテに吹き入れた魂 (可能的知性) の中に、神の愛である神的光線が射し込み、そしてそれが反射し、永久に神への愛となって燃え上がっていることが言われていた。つまり、ダンテの霊もまた神的光の反射として輝き、そこから発する愛は、おそらくは神に向かう光線となっていたのだ。

第五節 地上における神の愛の兆し、光と円

『帝政論』においては、現実とは異なる、あるべき地上世界の姿が理論的に描かれ、それが現世で「人間として最大の至福に至り」、天上では「神々のように最大の至福に至る」ことが述べられていた。その場合、天国と地上は二重写しになっていた。一方、『神曲』では地上世界は不完全な姿で描かれ、そのネガとしての姿が天国をあぶりだしていたと言える。しかし「地獄篇」の冒頭を見れば、地上の事物もまた神が（自然を経由して）創造したものであり、むしろ人間の側がその光を認識できないと書かれているように読める。確認してみよう。

「我らの人生を半ばまで歩んだ時
目が覚めると暗い森の中をさまよっている自分に気づいた。
まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた」。（「地獄篇」第一歌 1-3）

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.*

「地獄篇」第一歌は『神曲』全百歌の序歌にあたり、その冒頭によって、読者は、主人公である登場人物ダンテがいつ、いかなる理由で死後の世界の旅に出ることになったのかを知ることになる。ダンテが死後の世界への旅に出たのは、「我らの人生を半ばまで歩んだ時」、それは「詩篇」89.10「人生の年月は七十年ほど」から、三十五歳と分かる。当時、生命は、昇っては地平線に消える星の軌道のように考えられ、その頂点にあたる三十五歳には、人間の諸力が頂点を迎えるとされていた。その時に「暗い森の中をさまよっていた」ダンテは目が覚めたのである。

二行目の「暗い森」は、「光は暗闇の中で輝いている。暗闇は光を理解しなかった」（「ヨハネによる福音書」1.5）を下敷きにし、世界は神の叡智である「光」により創造されたが、被創造物である人類は、世界の中に輝く神の「光」を認識することができず、誤った判断から物質性の中に溺れてしまうことがあり、それゆえに光のない「暗い森」は、それを表現していると考えられる。だから、この箇所「目が覚めると」は、物質世界の中で正気を失い「さまよっていた」ダンテが意識を取り戻したと解釈される。

三行目はその結果、森の中に「まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた」ことが書かれている。この「まっすぐに続く道」は「私は道であり、真理であり、命である。私を通らなければ、誰も父のもとに行くことはできない」（「ヨハネによる福音書」14.6）を下敷きをしているため、キリストを指していると理解され、それを見失っていたとは、信仰を失いかけていたと考えられる（だからこそダンテは煉獄山の頂でベアトリーチェから厳しく

叱責される)。こうして、『神曲』冒頭の三行は、世界の事物の中の神の光に気がつかないのは人間の側の問題だとしていることが読みとれる。

これは中世神学上の大問題、完全なる神がなぜ地上を不完全に作ったのかという命題への答えと考えることもでき、この問いに対して、ダンテは、神の側に問題があるのではなく、人間の自由意志の行使による判断に問題があるとしたことが分かる。そして実際、「地獄篇」の中には、人間の側が気づきの機会を逃してしまったと暗示されている描写が頻出している。

例えば、地獄の中の異端者が封じられていた場所で、かつての第一の詩友であり、自身のいた詩派の指導者だったガイド・カヴァルカンティの父、カヴァルカンテ・デイ・カヴァルカンティと出会う場面。ガイド・カヴァルカンティは当時異端とされた哲学のアリストテレス急進主義の信奉者であり、その思想が表現された詩を書いていたために、ダンテは彼と対立し、『神曲』の中で彼のことを何度も暗示しながら、その詩を否定している。ガイドの父は、ダンテが救いの道を目指してその場所を通りかかったにもかかわらず、なぜ当時の第一の詩人であった自分の息子がいっしょでないのかダンテにたずね、ダンテは、ガイドがベアトリーチェ（あるいはウェルギリウス）を信じなかったがためにここに来ることはないと答えた。ガイドの父は悲嘆とともに倒れこむ。その言葉を見てみよう。

「(前略) あいつはもう生きていないのか。

さわやかな光があいつの瞳を眩く射すことはないのか」(「地獄篇」第十歌 69-9)

(前略) *viv'elli ancora?*

non fiere li occhi suoi lo dolce lume?"

この部分の瞳 *occhi* は通常は目と訳されるが、この箇所では、光がそれを通して感知されるところの体の器官を意味しているため瞳と訳した。この場面、通常、太陽が神の光源のアレゴリーとなることを考慮すると、太陽から発する「さわやかな光」、太陽光線が神の光(愛)のアレゴリーとなっており、その光をガイドが受けることはないという記述は、彼が神の愛を否定していることを暗示している。しかもこの箇所で描かれているのはそれだけではない。瞳の受けた光が眩く輝いて見えるさいに光が描く輪は、被造物が神から受ける神的光線、つまり神の愛とその反射を暗示する(中世において目に入ってきた光線が反射して対象に戻るとされていたことから、この瞳と太陽光線の描写は、神への愛をも示していることは明らかである)。そして、ここで円が、被造物の側で反射する神の光の輝きとなっていることは、真円を描く虹彩に託された光の輝きの描写からも明らかである。太陽の光を感じる瞳はその神の愛を受ける被造物を象徴するのだ。実際、「天国篇」で直接「瞳」*pupilla* という単語が使われている箇所(第二歌 144 行目)で、そのことは明らかにされる。

「混ぜ合わされた（神の）力は、由来する生来の喜ばしさのおかげで、
ちょうど喜びが目（瞳）に生き生きと輝くように
その物質を通して光り輝くのです」。（「天国篇」第二歌 142-44）

Per la natura lieta onde deriva,
la virtù mista per lo corpo luce
come letizia per pupilla viva.

この箇所では、神の光線を受けて反射の輝きを発する天使、あるいは地上にその影響力を及ぼす天体が、まさに光を発する瞳と同じように表現されている。また、その物質とは天体を構成する物質を指し、天体は球体であるため、この輝きも球形になるが、それを平面にすると瞳の形の円で認識されることになる。

それでは「地獄篇」第十歌の記述の検討に戻ろう。ガイド・カヴァルカンティの瞳を太陽の光線が輝かすことはないという記述は、これまで確認した瞳と光の関係から、彼が神の恵み＝神的光線による世界の創造原理について認識しておらず、またそれゆえ死後、魂が神のもとに戻るといふ信仰を持っていないのではないかと思わせる。

ここでガイド・カヴァルカンティの例を挙げたのは、ダンテと彼が当時の最も最先端の思想だったアリストテレス急進派をめぐって思想的・詩的に決裂していったことが理由である。彼はダンテと異なり、地上において至福に到達することを望み、死後における魂の個別性を否定していた。『神曲』の中にかつてのライヴァル本人が登場することがないとはいえ、ダンテは彼を否定せざるを得えなかった。

これまであまり強調されてはこなかったが、最近の研究ではダンテはガイド・カヴァルカンティを極度に意識していたことが分かっている。その一つが、「地獄篇」を代表する第五歌のパオロとフランチェスカの詩である。詳細は拙訳『煉獄篇』の訳者解説にあるが、この箇所は、カヴァルカンティの代表作「貴婦人よ、我に頼みたまえ」を意識して書かれたとされているのである^{clxix}。こうした対立関係は、「煉獄篇」の最終部におけるさまざまな引用などで、あたかもカヴァルカンティと論争するかのように詩的技法の実験を行っていることにも見られる。

二人の関係に最終的に決着がつけられるのは天国の上方である。すでにダンテは、「地獄篇」第十四歌 28 - 30 行「砂地の上一面に、ゆっくりとした落ち方で、／大きな火の薄片が降っていた、／さながら風のない山々に降る雪のように」で、カヴァルカンティのソネット「貴婦人の美しさ」で列挙される地上の最も美しい事物の中の一つ、「風のない昼間に漂う白い雪」を地獄の過酷な現実の中に引用していた。その一節が、かつてのライヴァルに別れを告げるかのように（つまり地上での名声の争いを捨て去ったかのように）、再びそこで引用されているのである。

空の山羊の角が太陽に
触れる頃（冬）、私たちの大気の中を
凍りついた蒸気が舞い落ちてくる、
そのように空のエーテルが自らを美しく
飾るのを、そして私たちとともにここにいた
蒸気が凱旋しながら舞い昇っていくのを私は見た（「天国篇」第二十七歌 67-72）

Sì come di vapor gelati fiocca
in giuso l'aere nostro, quando 'l corno
de la capra del ciel col sol si tocca,
in sù vid' io così l'etera addorno
farsi e fioccar di vapor triunfanti
che fatto avien con noi quivi soggiorno.

ここでは光源である神の光を反射して輝く個々人の魂の輝きが、太陽の光を受けて輝く舞い落ちる雪の輝きに例えられている。そして地獄に墮ちたカヴァルカンティとは逆に、ダンテは、その雪を、重さを感じさせる下降する動きではなく、上方に昇天させているのである。

第六節 オデュッセウスと海

最後に、「地獄篇」第二十六歌のダンテが描いたギリシャの知的英雄オデュッセウスの姿の中に、地上における神の世界のアレゴリーを検証していくことにする。そのためには最初に、これまで検討してきた歴史的な文脈の現実描写とそのアレゴリカルな解釈（「地獄篇」第五歌）、幾何学上の現実描写とアレゴリカルな解釈（象徴的に円と直線＝光線を使った「地獄篇」第十歌において考察した種類のもの）に加え、音声上の現実描写を見ておかなければならない。

漢字を使用する日本語話者にとって、言語認識には音声に加えて視覚的な要素も重要視される。ましてや現代の黙読による読書の場合、むしろ視覚による認識が優先して、ヨーロッパの言語で書かれた創作物の音声的特徴に気がつかない場合がある。特に『神曲』ではこの要素は重要であり、その代表的な例として「地獄篇」の第三歌があげられる。それまでの中世の先行するアレゴリー文学を再現した第一歌、同じく先行する俗語の抒情詩に範をとった第二歌と異なり、第三歌で、初めて『神曲』の特徴であるリアリズム的文体が新しい表現をもたらしているのだが、そこでは音という要素も大きな役割を果たしているからだ。

そこには、嘆きが、泣き叫ぶ声が、高い悲鳴が
星のない大気の中に響き渡っていた。
はじめてそれを聞いた私は涙を流した。
幾多の奇怪な言語が、凄まじい声の響きが、
苦痛のうめきが、怒りの叫びが、
高くかすれた声が、それらにまじる叩き合う音が、
轟音の巨魁と化していた。それは時の経過を失い暗黒に塗り潰された空気の中で
今は果てしなく迷走し続けている、
旋風に渦巻く砂嵐のごとく。（「地獄篇」第三歌 22-30）

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.

イタリア語原文の音声を確認してみよう。冒頭 *Quivi* の乾いた **Q** の音に濁った有声音の **vi**、それに続く破裂音の入った *sospiri* の **pi** は、*pianti* の **pi** と韻を踏み、また次の **ti** は *alti* の **ti** と韻を踏み、畳みかけるようなリズムを作りながら、叫びを意味する *guai* の何かが摩擦するときのような不快な音である **g** が全体の不協和音を決めている (*guai*、*lingue*、*lagrimai*、*s'aggira*)。次行も *risonavan*、*sanza stelle* という **s** の音が、母音と組み合わせられたさわやかさではなく、日本語の「凄まじい (*szamaji*)」と同じ、凄惨なイメージを引きやすいと **v** や **z**、そして促音と組み合わせられている。その中に、さらに **r** の音が時には促音を作りながら猛獣の唸り声のイメージを呼び寄せ (そもそもラテン語の時代から **R** は犬の唸り声の音だった。また、現代の典型的な例では、アメリカやヨーロッパのコミックにおける怪獣や異形の存在が唸る際に吹き出しの中に現れる **r** の連続、**rrrrrrr** である)、それが他の促音や乾いたかすれた音などといっしょになって、響きの上でも地獄の現実を描写していく。なお、ここでそのような実験を極限までやってしまうと、長く続く叙事詩の場合、後でこのような音の技法を切り札として使うことができなくなるため、ここではこうした凄惨さの強調は、ある程度抑えられている。実際、このような言語的実験は「地獄篇」の第二十一歌、第二十二歌、あるいは第三十歌、第三十二歌などに顕著であり、第三歌の厳しい音をさらに苛烈にしたような第三十二歌では、ダンテ自らがこのような文体を「ひび割れた怪異な文体」と呼んでいる。

そしてこのような音声上の特徴から文体を見ていくのが有効なのは「地獄篇」だけではない。一例をあげると「煉獄篇」の最上部付近では、ダンテもその詩派に属していた清新体派が多用した、**s** に母音を組み合わせるさわやかな音を作り、地上楽園の描写にあたるなどの技法が使われており (その中でカヴァルカンティの詩的内容がダンテによって否定的に引用され、矯正されていった)、それは「天国篇」において、『神曲』の最終歌である第三十三歌冒頭の「マリアへの祈り」として完成することになる。

ここまでは、通常の詩的文体におけるダンテの実験を見てきたが、これから検証する「地獄篇」第二十六歌では、それが特異な形で現れることになる。古来、「地獄篇」第二十六歌は、その歌の登場人物であるトロイア戦争のギリシャ方の将軍オデュッセウスの魅力的な造形、詩的な美しさから「地獄篇」を代表する歌の一つとして取り上げられてきた。また、しばしば、このダンテのオデュッセウスはダンテのアルテルエゴと言われてきた。

ダンテのオデュッセウスは、ホメーロスの描いたオデュッセウスの姿とは明らかに異なり、故郷を目指すことはない。彼はトロイア戦争後、人間の真実とこの世界の真理を知るために地中海を飛び出して世界の果てを目指し、やがて煉獄山が見えてくると仲間たちと喜びに沸くが、その時代には神により地中海を人が出ることは禁じられていたために神の怒りに触れ、煉獄山方面から現れた嵐によって船は沈められ、彼は命を落とし、地獄の最下層のマレボルジェと言われる場所にある、偽りの言葉によって人をだました人間たちが封じられる谷に墮とされ、永遠の業火に包まれている。

実はダンテの時代に西欧からはホメーロスの原典は失われていた。そもそもギリシャ語

文化も失われていたのだ。ダンテは（マリア・コルティによれば）教会説話化されたオデュッセウスを知っていた^{clxx}。それは、『イーリアス』がもともになった、トロイア戦争における木馬の発案から「詐欺」のアレゴリーとしてのオデュッセウスと、『オデュッセイアー』がもともになった、故郷を探す、つまり真理を求めて人類の故郷である「天国」を探す信仰のアレゴリーとしてのオデュッセウスだった。この両者は矛盾している。ダンテは、その矛盾した姿を一つにして、人類の「真理」を探すと偽って、己の好奇心を満たそうとした人物としてオデュッセウスを描いた。美しく英雄的に描かれてはいても、人類の「真理」を探究するために無人の海を踏破するという行動は矛盾しており、また、彼は己の知性と言葉を使って、己の好奇心を満たすために仲間を裏切ったと考えられる。

ここで、海上を移動するという水平方向への探求は、彼が天上の生を信じていないことを暗示する。マリア・コルティの説によれば、このオデュッセウスはダンテの時代の急進的アリストテレス主義者（ラテン・アヴェロエス主義）を象徴するとされ、その思想は先述のように、地上において至福に到達することを望み、死後における魂の個別性を否定、つまり天上の生を否定するものだった^{clxxi}。それゆえに、ギリシャの知の英雄オデュッセウスが神の創造の痕跡を見落としている描写があるはずなのだ。彼の言葉を確認してみよう。

古代の炎のひときわ大きな片方の角が
揺れはじめた、ざわめきながら、
さながら風が掻き回す炎のように。
そして頂を左右に振りながら、
あたかも話す舌のように、
声を外に解き放って言った。「私がキルケーのもとを離れた
あの時に、それまでに彼女は
ガエータのそばで私を一年以上も虜にしていたが、
それはアエネーアースがあ場所をガエータと名づける前のことだった、
我が息子への深い愛情も、老いた父への
敬愛も、ペーネロペイアを幸せにしたはずの
誠実な愛も、
我が心に燃える炎に打ち克つことはできなかった。
私はなりたかった、世界の事物と、
人の悪と、理想の徳を知り尽くした者に。
だから、私は、飛び込んでいった、果てしなく広がる大海原のまっただ中へ。

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: "Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che s' Enëa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto

「古代の炎」とはオデュッセウスと彼を包む火であり、先端が二股に分かれた炎は、地獄で暴力を表す象徴として頻出する牛、また同時に、狡知にも長けた悪魔を思わせる。しかもそれが、聖人の聖なる言葉を伝える炎の舌のように、ここで話しだすことになるのだ。ここでの人を豚に変える魔女キルケは安逸を意味する。またオデュッセウスもアエネイアースもガエータという場所を通るが、両者の軌跡はここで交錯し、前者はその航海の果てに地獄へと堕ち、後者は最終的には教皇の在所となって天国への鍵を握ることになるローマへ至り、そこでローマの始祖となる。そのアエネイアースの行いを歌ったのが、ダンテの導師ウエルギリウスだった。ここにはギリシャの軍人による、行為する者としての知に始まり、ローマの思索と行動を両立させた詩人の知を経て、キリスト教時代の詩人の知という、ダンテから見た、知のありかたの変遷が表現されてもいる。

本文にある、子どもへの愛情、父への敬愛、妻への愛は、人間が生まれてきたその関係、それゆえに人間の条件をも示している。ここから、オデュッセウスの旅の動機である「世界の事物と、人の悪と、理想の徳を知り尽くした者に」なるには、地の果てを探求しても無意味なことが明らかとなる。むしろ、世界の事物も含めた世界の創造の原理と、さらには、神が直接吹き込む人間を人間たらしめる魂（可能的知性）にかかわる人の悪と理想の徳を知るには、垂直方向に高みを目指し、精神により神の「真理」（人は神の似姿なのだから）を探求し、世界の創造の秘密を観想しなければならないはずだった。キリスト教的には、水平方向に「真理」を探究すること自体が、死後に個別的魂の存在はなく、地上に人類の至福があるという思想を示していると考えられる。そして、ここで彼が見落としていた神の創造の痕跡は次の一行に隠されている。

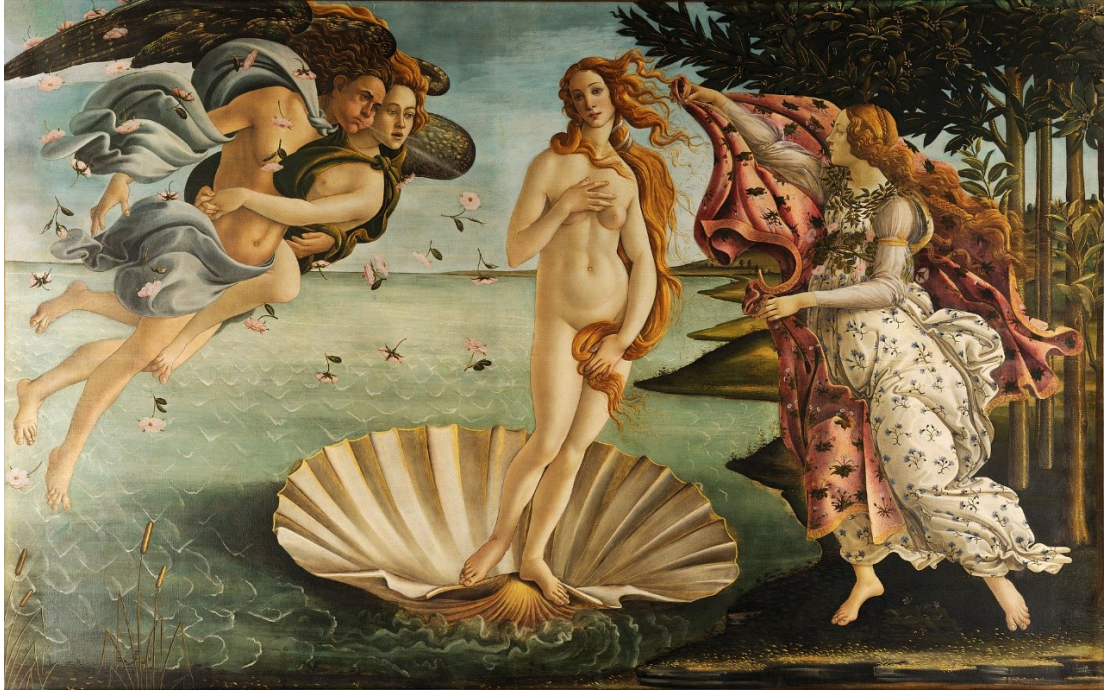
「だから、私は、飛び込んでいった、果てしなく広がる大海原のまっただ中へ」

ma misi me per l'alto mare aperto

このくだりの解釈は、アウシュヴィッツの生存者である現代の作家プリモ・レーヴィが強制収容所内で仲間の青年に『神曲』を教えたときの言葉で語ってもらいたい。それだけの価値がこの解説にはあると思われるからだ。

「このくだりならば覚えている。そう、ここは分かっている。ぼくにはピコロ（教えている相手）に説明できる自信がある。なぜ（ダンテの）『飛び込んでいく』が（フランス語の）『乗り出す』ではないのかをはっきりさせられる。それはもっと強く、もっと大胆だからだ。それは断ち切られた細い道、壁の向こう側に身を投げ出すことなのだ。ぼくらはこの衝動はよく知っている。広がる大海原のことは、ピコロは海の上を旅したことがあるから、これが何を意味するか分かっている。水平線が陸に隔てられずに閉じるときのことだ、あるがままに自由に伸びて。その時には海の匂いを残して他には何もない。むごいほど遠くにある、甘美な世界^{clxxii}」。

オデュッセウスの目を借りて、作者ダンテが自分を取りまく真円の海に見ていたのは、それをさらに苛烈な状況で感じたプリモ・レーヴィと同じく、現実には、自由と生命の象徴としての海だった（ダンテはしばしば、人間が帰るべき場所として、歴史を象徴する大河が流れ込む海を神のアレゴリーとして使っている）。そしてそれはここでの言葉の持つ音にも表現されている。l'alto mare aperto の開口音の母音の a は、alto →mare →aperto と進むごとに円をイメージする a の口の開き方がさらに広がっていき、それは、海の広がりやをイメージさせるという指摘がある^{clxxiii}。そもそもこの時代に使われたアンシャル体の a の文字も円をイメージさせるのである^{clxxiv}。つまり上空から照らす円い日の光を受けて輝く、自分の周囲を取り巻く大海は、船に乗っている人間から見れば、世界の創造の瞬間を（神学的にも）イメージさせるのだ。おそらくそれは、イタリアの海が、空の青を映しているからであろう。そこからは、天上と地上の調和、つまり神と人間の和解がイメージされる（それは例えば『神曲』の挿絵を描いたボッティチェッリの「ウェヌスの誕生」にも表れている。絵の中心にいる愛の女神ウェヌスは、「地獄篇」第五歌の愛欲ではなく、むしろ博愛と調和の象徴として描かれ、それは神と地上、あるいは人類との和解を象徴している）。



<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B5%E3%83%B3%E3%83%89%E3%83%AD%E3%83%BB%E3%83%9C%E3%83%83%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%81%E3%82%A7%E3%83%83%E3%83%AA>

ここに見られるように、作者ダンテの世界観の中では、歴史をも含む世界は神の創造の痕跡、徴に満ちみちていた。そうでなければ、彼がフィグーラと言われる思考様式を多用することはなかったであろうし、この世に生きるすべての人間にそれぞれ固有の人生が与えられること自体を奇跡であるかのように、彼岸の世界に描くこともなかったであろう。けれどもまた、そうした世界観への疑問もまた、すでに世界の中には存在していたのかもしれない。なぜならば、新約以前の知的英雄であり、ある種の自身の分身でもあるオデュッセウスには、ダンテはそれを気づかせないようにしたからだ。あたかも自身の真上から降り注ぐ太陽光線とその眩しさに神の愛を気づけなかったカヴァルカンティのように（ダンテのオデュッセウスとカヴァルカンティをつなぐのはベアトリーチェだ。オデュッセウスは海将だったが、煉獄でダンテの前に姿を現すベアトリーチェも正しい海将に例えられていた。そしてカヴァルカンティは「地獄篇」第十歌でそのベアトリーチェを認めないと言われていた）。

第七節 暗い森から日の光まで

天国の頂まで登りつめれば、そこは至高天（エンピレオ）である。その真の姿は円周状に席が連なり、そこに昇天した人々が座っているというものだった。ここでもやはり、円が神の象徴として用いられている。その中でひとときわ輝いていたのが聖母マリアであり、彼女は日の光に例えられていた。その彼女の力に頼ってダンテは神に会おうとする。彼女の助けを祈る「マリアへの祈り」は、作者ダンテが「地獄篇」、「煉獄篇」で探求してきた抒情詩の完成形として、『神曲』の頂に置かれたものだった。その後で、ダンテは神へ向かって飛行を開始し、神からの叡智の光と接触して、つまり神と出会って神曲は終わっていく。このときのダンテの魂、つまり知性もまた神的光の反射として輝き、神に向かう光線となっていることはこれまでの考察から明らかであろう。そしてここまできて初めて『神曲』冒頭三行目 *la diritta*（まっすぐな状態にある） *via*（道） *era smarrita*（なくなっていた。見失われていた）を訳すことができる。

先ほどこの冒頭の一連の解釈で、この道はキリストのことであり、信仰のことでありと解釈したが、言い換えると、この「道」とは、神の光に気づき、神に吹き込んでもらった魂の中にその光が射し込んでいることを知った人類が天国へと「続く」キリストへの信仰に導かれて、父なる神のいる天国に向かう、神の光の反射光として人類が歩む神への道を示している。そして『神曲』の最終部で、神の光を見出したダンテは、神の光の反射光をたどって、そして彼自身がその光線となって神のもとに戻ったのだ。思い返してみると、彼は光の速さで煉獄山頂の森の中から飛び立っていた。だからこそ、この箇所の訳文は「まっすぐに続く道」でなければならない。そして、読者には秘められたまま、暗い森を歩みだしたダンテの描いた軌跡は、理性ウェルギリウスと、ダンテの恋したベアトリーチェ、すなわち神の愛に導かれて『神曲』を貫く直線となり、ついには作品の描いた世界の境界を突き抜け、神と接触する。

『神曲』の最後の言葉、*l'amor che move il sole e l'altre stelle*. 「太陽と星々をめぐらす愛が」は、「天国篇」第一行の *La gloria di colui che tutto move* 「万物を動かされる方の栄光は」と同じ動詞を使って同じことを歌い、全宇宙を描こうとした「天国篇」の円環を閉じ、ダンテの愛したこの世界の境界を描いていたのだから。

cxlvi 代表的なものにエーリッヒ・アウエルバッハの『ミメシス』などがあげられる。

cxlvii この訳語は『君主論』河島英昭訳、岩波文庫、1998による。

cxlviii 『帝政論』小林公訳、中公、2018、321頁；402頁。なお416頁には1314年以後とする論拠が述べられている。また、同訳の解説部分のダンテの伝記は必読である。

cxlix G. Padoan は1321年説。2018年出版の小林公訳『帝政論』解説では1317年、ないし18年が有力とされている。こうした議論は、小さな話ではあるが、例えば「天国篇」第二十二歌151行 *aiuola* という単語をめぐる解釈に表れる。『帝政論』を『神曲』に先行すると考えた場合、通常この単語は、『帝政論』第三卷16章11パラグラフ中のラテン語の単語 *areola*（ラテン語 *area* の縮小辞）のイタリア語化されたものとされ、「小さな土

地」と解釈される。この立場をとるのは、例えば A. M. Chiavacci であり、彼女は『帝政論』の執筆を 1317 年としている（なお、別な箇所では 1311 年）。一方で G. Garavelli や G. Inglese は、『帝政論』の執筆を 1321 年（つまりダンテが『帝政論』の単語をそのまま「天国篇」のこの箇所に流用して執筆したという関係性は否定される）とし、「天国篇」の単語を aia から派生したものと考えている。なお、『帝政論』が『神曲』の後に書かれたと強く主張する星野倫『天国と政治』、京都大学、2017、144 頁では、『神曲』で使われた aiuola を『帝政論』でのラテン語 areola に由来するとしている。またその論拠にイタリア語の aia をラテン語 area に由来する「ちっぽけな土地」と解釈すべきであり、これとは対立する、aia を「農家の家の中などにある、セメントで打った麦打ちなどに使う場所」とする説を否定し（氏は、麦打ち場の意は 1612 年の『クルスカ辞典』に出ているとしている。けれどもダンテの時代にイタリア語辞典があったのだろうか）、古注の解釈についても、元来が「小さな土地」なのであり、現代イタリアもそれを引き継ぐとする。そして、John A. Scott, *Paradiso 22.151: "L'aiuola che ci fa tanto feroci"*. *Philology and Hermeneutics.*, 29 April 2003, in *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*, 2003 を参考文献にあげながら、ここで人間が争う小さな土地に「麦を打つ」という実際の動作を含ませた詩的表現で解釈したものを英語圏特有の、ロングフェローの英訳以来のものとし、日本語の諸訳もこれを受けるとしている。しかし Scott の論文を確認すると、このラテン語 areola も含めたこの単語の初出は『帝政論』の可能性があったうえで、aia について、「それはある領域、空間を意味することが可能である」としている。しかし現代のイタリアでは Tommaso Di Salvo (*La divina commedia*, Zanichelli, 1987) がこの aoiuola を aia から派生した言葉とした後で、明白に「麦打ち場」の解釈をとり、Carlo Vecce も古注のブーティの同箇所への注「la aiuola, cioè la piccolo aia」を引きながら、これを建物の中庭にある麦打ち場とする (*Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni 3*, t2, Salerno, 2015, p.667)。つまり aia については、古注を根拠に「麦打ち場」という解釈をとることもでき、その解釈も英訳以来のものではなく、また現代イタリアの注にも引き継がれている。なお、*Dizionario Etimologico della Lingua Italiana. Seconda edizione*, Zanichelli, 1999, p.75 では aia の意味を 1340 年頃から麦打ち場とされていたとしている。また、多くの論者は「麦打ち場」の代表的な論として Francesco Torraca, *Commento alla 'Divina commedia'*, t3, Salerno, 2008(初版 1906), p.1473 をあげている。

cl *Monarchia*, a.c. Paolo Chiesa et al., Salerno, 2013, pp.LX-LXVI.

cli Marco Santagata, *Dante. Il romazo della sua vita*, Mondadori, 2013, p.260.

clii この訳語は『イブン・スィーナール』朝日出版社刊所収『医学典範』170 頁「精液は……熟成する」から。

cliii 完全な血液は、熟成されて精液に変化しながら男性の生殖器に下り、子宮中の女性の血液の上に滴る。

cliv 女性の血液は作用を受け、男性の血液は、完全な器官である心臓に由来するため作用を及ぼす。

clv 「十ヵ月、血の中で形を整えた」（「知恵の書」7.2）。

clvi 女性の血液は質料として作用を受ける。

clvii 形成的徳性のこと。

clviii 海綿、あるいはくらげ。両者は中世には植物と動物の境界上の生物とされた。

clix 「場所」を父親の心臓ではなく胎児の中とし、そこで形成的徳性が全能力を発揮するという解釈もある。

clx アヴェロエス（イブン・ルシッド、1126 - 98）。アリストテレスの「注解者」と呼ばれた。

clxi 人間に共通理解を可能にするのは、外部にそれを可能にするすべてを包含する一知性があるからとした。

clxii 神。元来はアリストテレスの第一動因から。

-
- clxiii 全宇宙の理解につながる潜在力。この人間の神的部分が世界原理である第一動者＝神に由来するため。
- clxiv 「生き」は植物的魂の特徴である生命活動、「感じ」は動物魂の特徴である感覚・衝動、「自ら己をめぐりふり返る」は知性的魂の特徴である理性による自己省察の能力。
- clxv 神。神は時空を超えてすべてを認識している。
- clxvi 将基面『ヨーロッパ政治思想の誕生』名古屋大学出版会 2014、148 - 49 頁。
- clxvii 『帝政論』第一卷第三章第六パラグラフ
- clxviii ジャック・ル・ゴフ『中世の身体』、池田健二、菅沼潤訳、藤原書店、2006、107 頁。
- clxix Guido Cavalcanti, *Rime*, a.c. Gioio Inglese, Carocci, 2011, pp.148 - 49; pp.156-57.
- clxx Maria Corti, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, 1993, pp.133-37.
- clxxi Ibid. pp.137-40.
- clxxii Primo Levi, *Se questo è un uomo. Tregua*, Einaudi, 1989, p.101.この箇所は筆者の試訳。なお邦訳の題名は『アウシュビッツは終わらない——これでも人間か』（朝日選書）だが、原題は、『これが一人の男だろうか』であるかもしれない。その場合、「一人の男」とは、全編を通じて登場する唯一の男である作者のことになる。
- clxxiii *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I, Inferno*, Mondadori, 1991, p784.
- clxxiv この解釈については、作者ダンテが用意したアレゴリー的なものとして正当化されるが、現実の描写とは矛盾するように感じる読者がいるかもしれない。というのも、ここでダンテの代わりに話しているウェルギリウスとオデュッセウスが何語で話しているのか、古来から議論になっていたからだ。しかし、次の第二十八歌で、ウェルギリウスがオデュッセウスに対してロンバルディア方言で話していたことは明らかになっている。また、ここでの a の音は、作者ダンテが読者への指針としてアレゴリー的に示した読解の鍵であり、もちろんオデュッセウス自身は己をとりまく事物がはらむ創造の秘密に気がついていないわけではない。

終章 結論

本論文ではここまで、『神曲』という作品中に登場してくる主人公ダンテをめぐる、その位置づけの歴史的な変遷と、それとパラレルな関係にある『神曲』観の変化、また、主人公ダンテが登場人物であることから、『神曲』中に登場する他の登場人物たちも含めて、彼らがいかに創造されてきたかを考察し、最後にそうした多様な人物たちが登場する『神曲』を支える思想的基盤と、それによって『神曲』の背景をなす作品の世界観がどのように創造されてきたのかを見てきた。

ここでは、本論文を終えるにあたって、特に「個人」という概念を軸にして議論を整理し、本論文の研究上の位置を確認したい。

これまで、ダンテについて語る場合には、話者は二つのキーワードに引き裂かれてきた。それは、ルネサンスの輝ける先駆者ダンテと、中世のキリスト教原理主義者ダンテである。こうしたダンテ観の揺れは、実はその時々々の時代状況と歴史観の影響を受けていると筆者は考える。こうした揺れを時代の大きな流れの中に確認したのが第一章であった。つまり、14世紀のダンテ直後には、高い評価を受けて大学の講義に組み入れられたが、ルネサンス以後には、ペトラルカやボッカッチョには劣るとされた時代が続いたのである。

そもそもルネサンスの輝ける先駆者としてのダンテという概念自体が19世紀のものであったことは、その第一章で確認した。この国民国家成立期のロマン主義によるダンテ観は、自由・平等・博愛を目指した運動と機を一にし、ダンテに国民の覚醒の先駆を見ながら、封建的な社会の諸制度を乗り越えるための歴史的先例として、ルネサンスに自由主義と個人主義の覚醒を求めたのであり、そしてそれこそが学問的に正しいとされた。これが第二章の前半部分、デ・サンクティスに見られる論である。また、同じ頃に始まった『神曲』のテキストを求める学問的な営為自体が、実は、こうした社会的な流れの強い影響下にあり続けていることが第三章で確認された。つまり、『神曲』の真正なテキストの探求は、(実際には存在しない)失われた祖国の、(実際には存在しない)純粋な言語の祖型の存在が前提とされていたのである。

しかし近年の、特に社会史の発達などの影響を受けて、ルネサンスの時代には、近代に見られるような市民による自由な共和制政体が成立していたわけではなく、そこに暮らす個人もそのような意味での自由は享受しておらず、中世的な社会的関係の網の目にとらわれ、その不自由な集団的世界を生きていたとされた。こうした歴史観においては、ダンテは守旧派貴族の末裔とされ、政治的には反動であったという評価を受けることになった。

こうした流れは文学上の歴史主義的な研究にも影響を与え、ダンテについては先行する中世の文学との関係が注目されるようになった。また、そのような中で、ダンテに自由な個人の感情とキリスト教的モラルとの相克を見る文学観は、その登場人物に対してむしろ先行するアレゴリー文学にも似た役割をあてることで無効化された。これが、第二章の後半部分で論じられている。

また、これとは別に、中世には現代のような国民国家概念はなかったとされるようになると、中世の国際的文化交流が注目されるようになった。この分野では、ダンテだけではなく、ヨーロッパ文化に対するイスラム世界の影響が重要視されるようになり、その結果、ダンテやガイド・カヴァルカンティにおける中世哲学の影響が研究されるようになった。これが、第二章の最終部分で確認されたことであった。

一方で、本論文では扱わなかったが、個人の概念については、それは自由なる個人が平等に、互いを認め合う博愛精神によって成立する近代の国民国家の成立と関係づけられ、まさに 18 世紀にその成立が求められた政治的個人主義のこととされるようになった。そして、個人という概念の覚醒は 12 世紀のカロリング・ルネサンスや、あるいは 1215 年のラテラノ公会議に求められた。また特に一時期は、個人の概念との関係もあって、「恋愛」は 12 世紀に発見されたという説がもてはやされ、恋愛抒情詩の成立もその流れの中に位置づけられたが、その起源がラテン語の恋愛詩にあることなどが言われるようになり、現在では説得力を失っている。こうした歴史学の展開は『ルネサンス都市フィレンツェ』の解題にまとめられている。以下に引用してみよう。

「(ブラッカーの) 二冊の意義は、ブルクハルトのルネサンス観のキー概念ひとつである「個人主義」が間違いであること、つまり個人は相変わらず共同体のさまざまな紐帯のなかで生きていたこと…を多種多様な古文書を駆使して論証したことである。

(中略)ブルクハルトのルネサンス観の「個人主義」と並ぶもう一つのキー概念は「世俗主義」であり、従来の俗流ルネサンス観は、世俗的要素・異教的要素ばかりを強調していたために、一般市民がキリスト教社会に生きていたという厳然たる事実が忘れられがちだからである。(中略)わが国におけるルネサンス文献の翻訳・紹介は、ブルクハルト以来のルネサンスをどうとらえるかという、「ルネサンス概念論争」(すなわちルネサンスを近代の曙として中世と峻別する「断絶説」か、中世の黄昏として中世と連続しているとする「連続説」か)に関係する文献が主流であった。歴史の複雑な流れに画一的な線引きをする、この(やや不毛な)概念論争は、中世的要素と近代的要素がモザイク状に存在するという考え方の出現によって 1970 年代にほぼ終息した。(中略) 1970 年代までのルネサンスの性格規定は、文学ではダンテからマキャヴェッリまで…連峰の高峰に位置する巨人たちの性格規定(すなわち近代的自我が確立されているか否か)にもとづいていた。つまり名もなき市民の集合体の言動と心性を理解し、巨人たちの生きた都市社会を解明する研究環境は整っていなかった」(同書 350 頁)。

もちろん上記は、当時の社会のすぐそこにある現実としては正しいだろう。けれども、名もなき市民のそれぞれの心性とは、かならずしも彼が生きていた現実とは一致しないものだ。例えば、本論文でも扱った「平和」の概念は、むしろ平和がない世界だからこそ希求

された。つまり理念が先行して、それが後の現実を作り出していくのである。平和という概念があいまいであるのならば、もう少し具体的な例を出してみよう。例えば国民国家が存在しなかったイタリアにおいて国民国家イタリアが生まれ、ついに19世紀に国民国家イタリアが成立した。そして言語も現実も異なる、偶然の結果できあがった国家から出発して、実体のない国に共通の国語を創出し、共通の経験を作り出し、祖国の概念を共有するまでになる。もちろんこれも理念が先行し、実体化があとから来るものだった。

個人主義という概念もそれと同じであった。社会の現実のなかにそれが存在していなかったと仮定しても、しかし社会が目指すべき理念としての個人の尊重はダンテにとっては存在していた。これまで多くの指摘があったように、個人の概念の胎動は12世紀に始まったのかもしれない。しかしそれは社会的表現としていまだ不十分なものであった。C. モリスは『個人の発見』の中でクレチアン・ド・トロワについてこう書いている。

「人間の個性に対しては鋭敏な意識を持ち、またその表現を探求しているが、その芸術的表現様式はその目的にいまだに適応したものにはなっていないのである」。

第四章で見たように、中世的な特徴である預言者としての性質を与えられて創造された主人公ダンテには、しかし歴史的な存在としての彼、個人としての特徴を備えた行動や心理が描写されている。それは、デ・サンクティスに見られるように、ロマン主義批評では、登場人物ダンテの声が作者本人の肉声であるにとらえられたほどだった。そしてアウエルバッハやC. モリスによれば、ダンテ以前の『薔薇物語』やあるいはクレティエン・ド・トロワの作品群、トロバドルやトロバドルの影響下に始まった清新体派などのイタリアの抒情詩には、そのような作品はなかったとされる。つまりこのような現実描写は歴史上突然に出現したのである。

本論文で確認してきたように、歴史主義的な批評では、登場人物ダンテがどのように設定されているのかは説明できても、なぜ、この描写が歴史上のこの時にダンテによって可能になったのかについては答えてくれない。エーリッヒ・アウエルバッハが解明しようとしたのは、まさにこの点であった。彼は、それまでの永遠の相の中にあつた時間概念に対し、垂直に屹立するような時間軸を打ち立てた予型論という解釈技法にその理由を求めた。しかしそもそも予型論は旧約聖書と新約聖書を約束と成就の関係で説明しようとする聖書解釈法であり、西暦二世紀から存在した。ダンテについて予型論的解釈をあてはめることは、彼が預言者であることは説明するが、彼が彼自身としてそこにいるかのように創造されている理由については説明しえない。

第五章ではそれを、ダンテの暮らしていた社会の変化と、そしてダンテが時代の変化というものを明敏に感じていたことに求めている。彼の『神曲』には、都市に暮らす、個人の資格で小さいながらも己の人生を賭けた決断を行わざるを得ない、普通の市民が描かれている。

ダンテの現実描写とは、こうした封建制社会から商業中心の都市社会への歴史の変化の結果生まれてきた。つまり、西ヨーロッパ都市社会が成立する都市共和制が発達した13世紀14世紀の商業革命の中から生まれてきたのである。それまでの封建制の時代の人間が、上層階級（貴族・聖職者）と下層階級に単純に分かれ、円環状に繰り返される時間の中で、タイプとしての人生を生きてきたのに対し、地域社会に対して働きかける小金融業者だったアリギエリ家出身のダンテの見た当時の都市社会では中間層（都市住民）が生まれ、下層階級にも農民以外に様々な都市労働者が出現していた。ダンテの時代意識は、それ以前の騎士の時代と都市社会の違いを明敏に感じとっていた。彼の現実描写は、商業革命を迎えた都市のさまざまな人々のさまざまな人生を描くために生まれたといえる。

その観点からすれば、現実描写と現代で呼ばれることになった彼の手法とそれを支える文体こそが、彼の文学を際立たせることになったといえる。その現実描写は、くり返すが、封建制下の身分制における血族意識が特徴となる社会から脱した、新たな社会において可能となった多種多様な人生を描く必要から生じてきたものだった。それゆえに、『神曲』の構成として、煉獄という死後の一世界が登場してきたことは当然のことでもあった。なぜなら、ダンテの生きた新たな社会においては都市市民という存在が主役となり、彼らの間では個人としての人間存在が重要視され、その個人の行動を倫理的に判定するために煉獄という新しい場所が必要だったからだ。その個人の行動を支える思想は自由意志だった。つまり、理性による判断と善悪の選択の自由が各個人にあると考えることで、行為の責任が各人に帰することになる。その結果、人間を描く際に、個人としての判断と行動の責任を検証するには、鋭い観察とち密な描写が必要になった。

ダンテが倫理的に人々の行為に判定を下す基準には、上述の商業革命によって成立した都市商人の文化から生まれた平和という思想が大きく関係した。これは、都市共和制を支える商業、つまり貿易にとっては平和的環境が必要なことを考えれば当然のことである。この思想は、それまでの封建制下の、不足する物資は戦って奪うという戦闘時の勇気が美德とされた騎士の文化とは根本的に異なるものであった。

彼が想定していた世界平和は、（場合によっては宗教をも含んだ）文化的相違を乗り越える人間相互の理解可能性が前提となる類のものだった。ダンテの場合、人間を人間たらしめている本質である個々の魂が共通の知性的な霊（プネウマ）として神から与えられている点に、その可能性が求められた。そしてダンテのこの魂の発生の説明は、同時に種としての人類の定義となっており、同じ「知性体」であることから、それぞれの魂は他の魂と了解可能であり、それゆえに平和が可能だとすることができたのである。つまりダンテの場合、人間相互の理解可能性は、まさに人間であるという事実求められた。

第六章でみてきたように、「天国篇」には上記の思想が表現されている。そもそも「天国篇」の冒頭では、さながら三段論法の大前提のように、世界は神の光により創造され、創造された全存在は神の光を反射するという世界の創造原理が提示される。そして、ここで明確になったように、事物をあらしめる神的光線が「神の愛」、その反射光が「神への愛」

ということになる。

この神の光線は、ベアトリーチェにおいては輝く微笑として表現されている。そして光線とその光が輝く反射光は、それと同じように神の愛の地上における表れにもなっている。

例えば「地獄篇」第十歌の、詩人ダンテと対立したライヴァル、ガイド・カヴァルカンティの瞳に太陽の光が輝かないという描写は、彼が神の愛による創造の奇跡を信じていないことを表現している。そして、そうした例の中で特異なものが、「地獄篇」第二十六歌のオデュッセウスの言葉だった。ma misi me per l' alto mare aperto (だから、私は、飛び込んでいった、果てしなく広がる大海原のまっただ中へ)。彼の言葉の「a」の音を作る口の形とアルファベットの形は円をイメージさせる。そしてその開口音の「a」が三回畳みかけるように続く alto mare aperto の音は、広がる大海のイメージを作る。そして海は広がる青空の反射であり、それは神のいる宇宙と地上の照応関係を示すが、オデュッセウスは神のアレゴリーである太陽の照らす空とその青空を映す海ではなく、沈む太陽を追って、地上世界に真理を探してしまった。

こうした光による円と直線のイメージは、実は『神曲』冒頭を解釈する鍵となっている。

「我らの人生を半ばまで歩んだ時
目が覚めると暗い森の中をさまよっている自分に気づいた。
まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた」。

「暗い森」は、「光は暗闇の中で輝いている。暗闇は光を理解しなかった」（「ヨハネによる福音書」1.5）を下敷きにし、世界は神の叡智である「光」により創造されたが、被創造物である人類は、世界の中に輝く神の「光」を認識することができず、誤った判断から物質性の中に溺れてしまうことがあり、光のない「暗い森」は、それを表現していると考えられるからだ。つまり、世界の事物の中にある神の光に気がつかないのは人間の側の問題とされている。だからこそ、「目が覚めると」は、「森（物質）」の中で正気を失い「さまよっていた」ダンテが意識をとり戻したと解釈される。そして意識をとり戻した結果、森の中に「まっすぐに続く道はどこにも見えなくなっていた」ことを認識したのだ。この「まっすぐに続く道」は「私は道であり、真理であり、命である。私を通らなければ、誰も父のもとに行くことはできない」（「ヨハネによる福音書」14.6）を下敷きにしているため、キリストを指していると理解され、それを見失っていたとは、信仰を失いかけていたと考えられる。

そうであるならば、世界の事物の中に創造の奇跡である神の愛の輝きを見出せば、その反射光である神への愛である喜びの輝きは、「まっすぐに続く道」となって神のもとへと届くことになる。こうして登場人物ダンテは、『神曲』の最後で見神の体験をしたのであった。ダンテによってこのように表現された世界は、人間同士の愛＝平和だけでなく、世界全体の事物の調和を成り立たせている。そうした意味では、神が世界の創造に関与する方法、つまり運命の女神もまた、ダンテの場合は人類に対して微笑んでいた。そしておそらく、その微

笑は、ダンテの後には全人口の半数近くが失われたペスト禍によって消え去ってしまったのである。

ある理念は、その十全な表現を与えられて人々の間に広まると、社会が変化を受ける前に、すでに理念としての影響力を持って存在し始める。そのような意味で、個人という概念は『神曲』によってその表現を与えられ、社会に出現したのである。

参考文献表

一次文献

使用したテキスト

Commedia di Dante Alighieri, ricoretta sopra quattro dei piu'autorevoli testi a penna da Carlo Witte, Ridolfo Decker Stampatore, 1862.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, in *Tutte le opere di Dante Alighieri*, nuovamente rivedute nel testo da Edward Moore, Oxford, 1904; 3a ed. 1924.

Le opera di Dante. Testo critico della società dantesca italiana, 1921, Bemporad (Le Lettere, 2011).

Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo critico della società dantesca italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*, Hoepli, 9a, 1928; 10a, 1937.

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* 4vol., a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, 1966–1967.

Dante Alighieri, *La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a.c. Antonio Lanza, De Rubeis, 1995.

Dantis Alagherii, *Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, Galluzzo, 2001.

参照したファクシミリ版

Il Codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia riprodotto in eliocromia sotto gli auspici della Sezione milanese della Società dantesca italiana, nel sesto centenario della morte del poeta con cenni storici e descrittivi di Luigi Rocca, Hoepli, 1921.

ダンテの作品の注釈本

『神曲』

古注

L'Ottimo commento della Divina Commedia, Niccolò Capurro, 1827-29.

Francesco da Buti, *Commento di Francesco da Buti*, Fratelli Nistri, 1862.

Anonimo Fiorentino, *Commento alla Divina Commedia*, Bologna, 1866.

Giovannni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante, Boccaccio*, Mondadori, 1965.

Chiose all'Inferno, Jacopo Alighieri, Antenore, 1990.

Graziolo Bambaglioli, *Commento all'«Inferno» di Dante a cura di Luca Carlo Rossi*, Scuola Normale Superiore, 1998.

Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, Salerno, 2001.

Commento di Iacomo della Lana alla Commedia, Salerno, 2009.

現代の注

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, commento di Tommaso Casini, sesta edi. rinnovata e accresciuta a.c. S. A. Barbi, Inferno, Sansoni, 1951.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia* 3 vol., a.c. N. Sapegno, La Nuova Italia, 1955–57; 3a 1991.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a.c. N. Sapegno, Riccardo Ricciardi, 1967.

Dante Alighieri, *La divina commedia*, a.c. Tommaso Di Salvo, Zanichelli, 1987.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Giovanni Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze, 1988.

Dante Alighieri, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I, Inferno*, Mondadori, 1991.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli con la supervisione di Maria Corti, Bompiani, 1993.

Dante Alighieri, *Commedia, Inferno revisione del testo e commento di Giorgio Inglese*, Carocci, 2007.

Francesco Torraca, *Commento alla 'Divina commedia'*, t3, Salerno, 2008.

Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni 3, t2, Salerno, 2015.

『神曲』以外

Dante Alighieri, *Opere minori vol. I (Poesia e discorsi sulla poesia) a cura di Marco Santagata*, Mondadori, 2011.

Dante Alighieri, *Vita nuova*, a.c. di Guglielmo Gorni, Einaudi, 1996.

Dante Alighieri, *Monarchia*, a.c. Paolo Chiesa et al., Salerno, 2013.

英訳・仏訳

Dante Alighieri, *Œuvres complètes; traduction et commentaires par André Pézard*, Gallimard, 1965.

Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, 3voll., translated and edited by Robin Kirkpatrick, Penguin, 2006–2007.

Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, 6voll., translated, with a commentary, by Charles S. Singleton, Princeton, 1970-75.

『神曲』の邦訳

ダンテ・アリギエリ、『神曲』上、中、下、山川丙三郎訳、岩波文庫、1952-58（警醒社書店

1914-1922) 年。

ダンテ・アリギエリ、『神曲』「地獄篇」「煉獄篇」「天国篇」中山昌樹訳、1995 (1917) 年。

ダンテ・アリギエリ、『神曲』「地獄」「煉獄」「天国」平川祐弘訳、河出書房新社、2008-09 (1966) 年。

ダンテ・アリギエリ、『神曲』「地獄篇」「煉獄篇」「天国篇」三浦逸夫訳、2014 (1970-72) 年。

ダンテ・アリギエリ、『神曲』「地獄篇」「煉獄篇」「天国篇」寿岳文章訳、集英社、1974-76 年。

ダンテ・アリギエリ、『神曲』「地獄篇」「煉獄篇」「天国篇」原基晶訳、講談社、2014 年。

『帝政論』

ダンテ・アリギエリ、『帝政論』小林公訳、中公、2018 年。

二次文献

Auerbach, Erich, *Mimesis*, (tr Willard R, Trask), Princeton University Press, 2013 (エーリッヒ・アウエルバッハ『ミメシス』上、篠田一士・川村二郎訳、1967).

-----, *Figura*, in *Selected Essays of Erich Auerbach*, (tr Jane O. Newman), Princeton University Press, 2014 (エーリッヒ・アウエルバッハ『世界文学の文献学』、高木昌史他訳、1998).

Barbi, Michele, *Problemi di critica dantesca seconda serie (1920-1937)*, Sansoni, 1964.

Bocaccio, Giovanni, *Esposizione sopra la Comedia*, a.c. G. Padoan, t1, Mondadori, 1994.

Borges, Luis Jorge, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, 2001 (ホルヘ・ルイス・ボルヘス『ボルヘスの『神曲』講義』竹村文彦訳、国書刊行会、2001).

Branca, Vittore, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella <<Vita Nuova>> in letture classensi*, vol. 2, Longo, 1969.

Bruni, Leonardo, *Le vite di dante e del petrarca*. Archivio Guido Izzi, 1987.

Cavalcanti, Guido, *Rime*, a.c. Roberto Rea e Giorgio Inglese, Carocci, 2011.

Contini, Gianfranco, *Letteratura italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976.

-----, *Poeti del Duecento*, a.c. di Gianfranco Contini, in *La letteratura italiana, storia e testi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

-----, *Un'idea di Dante*, Einaudi, 1992 (1970).

Corti, Maria, *Dante e l'umanesimo*, a.c. di Enzo Golino, Bompiani, 1989.

-----, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993.

-----, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, 2003, Einaudi.

Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*, Laterza, 1921 (『ダンテの詩篇』黒田正利訳、刀江書院、1940、p.114).

- De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, 2006(デ・サンクティス『イタリア文学史 上』現代思潮新社、1970).
- , *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, 1967(1955).
- Dizionario Biografico degli italiani* Voll.69, 2007.
- Dizionario Etimologico della Lingua Italiana. Seconda edizione*, Zanichelli, 1999.
- Fera, Vincenzo, *il Contributo italiano alla storia del Pensiero - Storia e Politica*, 2013.
- Grafton, Anthony, *Defenders of the Text*, Harvard University Press, 1991(アンソニー・グラフトン『テキストの援護者たち』福西亮輔訳、勁草書房、2015).
- Gorni, Guglielmo, *Spirito profetico duecentesco e Dante* in *Lecture classensi*, vol. 13, Longo, 1984.
- Kristeller, P., *A philosophical treatise from Bologna dedicated to Guido Cavalcanti: magister Jacobus de Pistorio and his "Questio de felicitate"*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di B. Nardi*, Firenze, 1955.
- Lanfranchi, Stéphanie, *"Verrà un dì l'Italia vera...": poesia e profezia dell'Italia futura nel giudizio fascista* in *California Italian Studies*, 2(1) 2011.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo. Tregua*, Einaudi, 1989 (プリモ・レーヴィ『アウシュビッツは終わらない——これでも人間か』竹山博英訳、朝日新聞出版、1980).
- Macek, Josef, *Il Rinascimento italiano*, Riuniti, 1974.
- Malato, Enrico (Pietro orvieto), *La critica letteraria dal due al Novecento*, Salerno, 2003.
- Mattalia, Daniela, *La critica dantesca: questioni e correnti*, La Nuova Italia, 1950.
- Medici, Lorenzo, *Tutte le opere*, a c. di P. Orvieto, Tomo II, 1992.
- Najemy, M. John, *A history of Firenze 1200-1575*, Blackwell, 2006 (*Storia di Firenze 1200-1575*, Einaudi, 2014).
- Nardi, Bruno, *Dal "Convivio, alla "Commedia*, Istituto storico italiano per medio evo, 1992.
- Padoan, Giorgio, *Introduzione a Dante*, Sansoni, 1975.
- , *Il pio Enea, L'empio Ulisse*, Longo, 1977.
- , *Il lungo cammino del «Poema Sacro»*, Olschki, 1993.
- Pagliari, A., *Nuovi saggi di critica samantica*, D'Anna, 1956.
- Pavese, Cesare, *Lavorare Stanca*, Einaudi, (チェーザレ・パヴェーゼ『パヴェーゼ文学集成 6』河島英昭訳、岩波書店、2009).
- Petrocchi, Giorgio, *Vita di Dante*, Laterza, 1990.
- Rohlf, Gerhard, *Grammatica storica della lingua e dei suoi dialetti, Morfologia*, Einaudi, 1968.
- Sanguineti, Federico, *Il percorso politico di Dante* in *Guida alla Commedia*, AAVV, Bompiani, 1993.

Santagata, Marco, *L'io e il mondo*, Mulino, 2011.
 -----, *Dante. Il romazo della sua vita.*, Mondadori, 2013.
 Sasso, Gennaro, *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la "Vita nuova" e il "Disdegno" di Guido*, Salerno (Quaderni di Filologia e critica, 11), 1997.
 Scorrano, Luigi, *Il dante "fascista"*, Longo 2001.
 Vallone, A., *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Vallardi, 1981.
 -----, *Gli studi danteschi in Italia dal 1965 al 1990 in Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, Angelo Longo, 1995.

邦文

岩倉具忠「ゆがめられたダンテ像——ルネサンス期の『国語論争』の場合」『研究論叢 67』
 京都外国語大学
 紀要、2006。

岩倉具忠『ダンテ研究』、創文社、1988。

岩倉具忠他『イタリア文学史』東京大学出版会、1985年。

浦一章「ダンテ批評の構造化—作品の有機的統一性を目ざして」『現代詩手帖ダンテ特集』
 (1986年7月)思潮社、1986年。

浦一章“*Dante e l'invenzione della letteratura "nazionale"*」『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)、2012年。

エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』上下、今沢紀子訳、平凡社、1993年。

糟谷啓介「16世紀イタリアの<言語問題>」『一橋研究 10』1985。

糟谷啓介「イタリアの「言語問題」における言語と文体の概念：ダンテ『俗語論』はどのよ
 うに読まれたか」『言語社会 10』一橋大学紀要、2016。

河島英昭『叙事詩の精神』、岩波文庫、1990年。

北川忠紀「クローチェの「ダンテの詩」をめぐる「神曲」問題論争について」『イタリア学
 会誌』21号、イタリア学会、1973年。

清瀬卓「ダンテ年譜」『現代史手帖特集ダンテ』((1986年7月))思潮社、1986年。

工藤智子他『『神曲』とは何か』村松真理子監修、宝島社、2016年。

佐々木毅、鷲見誠一他『西洋政治思想史』北樹出版、1995年。

齊藤寛海『中世後期イタリアの商業と都市』知泉書館、2002年。

澁澤龍彦『澁澤龍彦文学館 1、ルネサンスの箱』筑摩書房、1993年。

ジャック・グデ『救済の帝国』小林公訳、木鐸社1976。

ジャック・ル・ゴフ『中世の身体』、池田健二、菅沼潤訳、藤原書店、2006年。

ジャック・ル・ゴッフ『煉獄の誕生』、法政大学出版局、1988年。

ジュゼッペ・パトータ『イタリア語の歴史』草皆伸子訳、白水社、2008年。

将基面貴巳『ヨーロッパ政治思想の誕生』名古屋大学出版会、2013年。

- ジーン、A.ブラッカー『ルネサンス都市フィレンツェ』（森田義之・松本典昭訳）、岩波書店、2011年（*Renaissance Florence*, University of California Press, 11983）。
- 須賀敦子「ウンガレッティの詩法の研究」慶應義塾大学博士論文、1981年。
- 杉浦民平『ルネサンス文學の研究』、潮流社、1948。
- トマス・アキナス『神学大全』第一巻（高田三郎訳）、創文社、1960（Thomas d'Aquin, *Summa theologiae cum Supplemento et commentariis Caietani*, <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>）。
- 村松真理子『中世・ルネサンス文学』、放送大学、2014年。
- 村松真理子『謎と記号で読み解くダンテ『神曲』』角川文庫、2013年。
- 星野倫「«Sicut in Paradiso Comedie iam dixi»——ダンテ『帝政論』年代決定のための外的証拠をめぐって——」『イタリア学会誌』第66号、イタリア学会、2016年。
- 星野倫『天国と政治』、京都大学、2017。
- 原基晶「失われた自筆原稿を求めて」『書物の来歴、読者の役割』慶應義塾大学出版会、2013年。
- 平川祐弘『ダンテ『神曲』講義』河出書房、2010年。
- ベネデット・クローチェ『ダンテの詩篇』黒田正利訳、刀江書院、1940年。
- 藤澤房俊『ムッソリーニの子どもたち』ミネルヴァ書房、2016年。
- 藤谷道夫「ダンテ『神曲』の近年の研究動向」『イタリア学会誌』57号、イタリア学会、2007年。
- マリーナ・マリエッティ『ダンテ』藤谷道夫訳、白水社、1998年。
- ミシェル・フーコー『外の思考 - ブランショ・バタイユ・クロソウスキー』豊崎光一訳、朝日出版、1978年。
- ヤーコプ・ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』新井靖一訳、筑摩書房、2007年
- リチャード.W.B.ルイス『ダンテ』三好みゆき訳、岩波文庫、2005年。

謝辞

2014年の『神曲』の全訳と解説でできることはやり終えてしまったように感じていた私に、博士論文執筆を強く勧めてくれたのは、大学での同僚の金沢百枝先生だった。先生のおかげもあって、何をすべきが迷っていた私に目標が与えられた。先生の勧めがなければ新しい挑戦はなかったであろう。心よりの謝意を表したい。

当初は、『神曲』の解説部分を論文化するつもりだったのだが、同じような内容をくりかえすことは人生の無駄であるかのように思えてきたために、結局、書き上げた論文は、最初の予定とは大きく変わってしまった。新しいことに挑戦すべきではないのか、という心の中の声を抑えつつ2016年4月2日に、母校の東京外国語大学の和田忠彦先生に博士論文執筆の相談にうかがったときに、おそらく先生はきちんとした論文形式を守って欲しいとの意でおっしゃられた、普遍的な論文を書いてくださいという言葉が私の中に残ってしまったからである。本論文がイタリア文学史の枠を超えて、世界文学的視点、つまり普遍を目指したのは、そのようなきっかけによる。

そして博士論文を担当していただいた林和宏先生には、学生時代から深い読みで圧倒されることが何度もあり、今回も貴重なご助言をいただいた。また、実際の苦しい論文執筆作業を支えてくださったのは多くの先生方の善意であった。2016年度の、上智大学・中世思想研究所での発表や、東北学院史資料センターでの基調講演という機会が与えられなかったならば、本論文の主要部分である「『神曲』と個人の出現」、「ベアトリーチェの微笑」は書くことができなかつたであろう。上智大学の佐藤直子先生、東北学院大学の下館和己先生にその機会を与えていただいた。そして長年の友人である明治大学の坂本邦暢先生の厳しくも温かいコメントが論文を鍛えてくれた。また、2017年度まで同僚だった中澤達哉先生とのナショナリズムをめぐる議論がなければ文学史それ自体を問い直すという本論文の出

発点は生まれなかつたはずである。例えばルネサンス期のオルシーニ家のあり方をめぐる先生との議論は非常に刺激的だった。同じく同僚の先生方には大変にお世話になった。中川久嗣先生は論文の発表の場を与えてくださり、河島思郎先生には西洋古典のことでお世話になった。そして長年私を支えてくれたのは、世界文学会の諸先生方だった。私が学問をできているのは、学問を行う場を支えている諸先生方のおかげである。深い感謝を捧げたい。

論文を完成させることができたのは、これまでの研究それ自体をまとめるように勧めてくれていた、妻、佐知子と笑顔で私を助けてくれた、我が子護慈のおかげである。

最後に、私を『神曲』へと導いてくださった私の導師であり、私の目標であり、今でも心の中で文学のことを問いかけてしまう故河島英昭先生に、深い感謝を捧げたい。

2018年6月1日 緑山にて。

原基晶