

# 森鷗外訳『即興詩人』とダンテ『神曲』

堀 竜 一

## I 『即興詩人』の現代的価値

### 1 現代の読者にとつての『即興詩人』

日本近代文学におけるダンテ『神曲』受容の問題を考えるとき、森鷗外訳『即興詩人』の果たした役割、与えた影響の大きさを充分検討してみなければならぬ。森鷗外訳『即興詩人』は、デンマークの作家ハンス・クリスチャン・アンデルセンの原作を鷗外がレクラム文庫版(H・デンハルトの独訳)から重訳した翻訳小説である。物語は、ローマを初め、ナポリ、ヴェネツィア等イタリア半島各地を舞台に、生い立ちから遍歴、そして幸福な結婚に至るアントニオの波乱に満ちた半生を語る。鷗外訳『即興詩人』が同時代および後代に与えたさまざまな影響のうちで、ダンテ『神曲』の受容という側面は付加的、部分的であると考えられるかもしれない。しかし、『即興詩人』を、ダンテ『神曲』読書を通して詩人になつてゆく主人公の物語として読むなら、この物語を構成

する骨格として『神曲』の存在が不可欠であることに気づくだろう。

ダンテ『神曲』の存在は明治期の比較的早い時期から知られていたが、「神曲」という翻訳語は、ドイツ留学中の森鷗外が明治十八年八月十三日の日記(『独逸日記』)で初めて用いたとされている。「Divina Commedia」に現行のごとく『神曲』という適切な漢字を当てたのは、おそらく鷗外であろう。しかも『神曲』の詩としての魅力を日本の読書界にもたらししたのは、帰朝後の鷗外が「明治」二五年より九年の歳月を費やして訳した『即興詩人』(アンデルセン原作)であった」と、比較文学者・剣持武彦は記している。一方、イタリア文学者・河島英昭は、「邦訳名の『神曲』は、森鷗外が『即興詩人』(一九〇二)のなかに用いて、また詩人ダンテをめぐつて物語の展開する魅力的な章「神曲、吾友なる貴公子」により、広くわが国の読書界に定着した」と概観している。鷗外訳『即興詩人』が『神曲』の魅力を伝えたばかりか、『神曲』の魅力が鷗外訳『即興詩人』の魅力をより強めてもいるので

はないだろうか。

まず、鷗外訳『即興詩人』が現代の読者にどのように受けとめられているのかを見ておこう。先に名を挙げた河島英昭は、鷗外訳『即興詩人』について、「明治、大正、昭和の三代にわたって、イタリアとローマの風物を最も強く日本人の心に印象づけたのは、まちがいなく鷗外訳の『即興詩人』であった。しかし国文学専攻のような人びとは別にして、平成の現代では、この『名訳』の文章も気軽には読めなくなっているのではないかと感想を述べ、さらに続けて次のように自らの体験を語っている。

一九八〇年代に入って、イタリアを訪れる日本人が多くなった。自分の大学「東京外国語大学」で教えている学生たちを初め、そういう人びとに、まず大畑「末吉」訳『即興詩人』上下巻「大」を読むように、私は薦めてきた。上巻はローマ市内および周辺の名所案内という側面をもっているためである。また下巻はナーポリ、ソレント、アマルフィ、そしてペストゥムに至る、風光明媚な土地の案内を兼ね、転じて主人公が北上してからは、ヴェネツィアまでを物語の舞台にしているためである。

ここには幾つかの考えてみるべき問題が含まれている。一つは、十九世紀前半のローマ、イタリアを舞台とする物語が現代の旅行者の「名所案内」、「風光明媚な土地の案内」(ガイドブック、旅行案内書)たりえるのかどうかという問題である。

る。そしてもう一つは、文語体である鷗外訳『即興詩人』は歴史的役割を終え、口語体による新しい訳に取って代わらるべきなのかどうかという問題である。この二つの問題性は、鷗外訳『即興詩人』の今日的価値を問い直すことにもつながる。まず後者の問いについてだが、これは長らく「(原作以上の)名訳」と評されてきた鷗外訳『即興詩人』の文体の問題と関わる。『即興詩人』論として評価の高い島田謹二の論は、「主情的、奔放な文体」で書かれた「愛の文学」「青春の文学」を鷗外が翻訳したのは、「国語と漢文との調和をはかつて英文の妙味をとり入れ新国文を創めようとした『坪内』逍遙の意図を、自分もつと清純に徹底させ、新文学語と文体との実現者になってみたいという腕の高鳴りを感じ」ていたためではないかと指摘する。さらに、『即興詩人』に次のような近代文学史的な位置づけを与えている。

(前略) 明治の初期以来ようやく教を増し加えた知識階級の成立は、まずもって、浪漫主義思潮の吸収と摂取のぞんでいた。そこへこの『即興詩人』というヨーロッパ浪漫文学の移植が本格的に成功したのであるから、この名訳を得て、新しい時代の人びとは、はじめて「西洋的近代の情操」——ロマンティズムの真髄にふれることができた。これが『即興詩人』の一代の名著とみなされたゆえんである。

島田謹二は「鷗外訳本『即興詩人』ぐらい影響のひろい例は珍しかろう」と言い、泉鏡花『照葉狂言』、島崎藤村『一

葉舟』『落梅集』、薄田泣重「公孫樹下にたちて」を初め、上田敏、平田禿木、正岡子規、小栗風葉、永井荷風、正宗白鳥、「新詩社」の人びと等々の具体例を詳細に検討しつつ、「影響」を以下の四点にまとめている。

一、ぞくぞくと身ぶるいしたくなるようなエクゾティスムを感じさせる山水文学の妙味。

二、詩人や女優など、これまで社会から重んじられなかった人たちの存在意義がクローズアップされたこと。「芸術家」というものの存在が自覚され、尊敬なものにされたこと。

三、「雅文」とか美文とかいう伝統が確立され、文章そのものの妙味とかおもしろさとかが強調されたこと。

四、西洋文物の直接的な把握を可能にさせたという点。文明開化の精神を、文芸の世界にまでみちびき入れたということ。風景・景観、美術・音楽、文学・演劇、考古学、自然科学等の西洋学芸の本道が完全に体験できるように、展望の道がひらかれたこと。

鷗外訳「即興詩人」の意義が、「浪漫主義思潮の吸収と摂取」、「ヨーロッパ浪漫文学の移植」、「西洋のロマンティズム文学の典型的な要素」の移植・導入にあるとする島田の論旨は、文学史的把握としては納得がいくものだろうが、そのような撰取・移植の役割を翻訳文学に求めなくなった今日の時代状況にあつて、さらには浪漫主義的な情調の濃く漂う美文・雅文の文体にある種のリアリティを感じ取ることができなくなつた現代人にとって、鷗外訳「即興詩人」は役割を終

えたと言えるのだろうか。文体に限って言つても、仮に鷗外訳に替えて大畑末吉訳で「即興詩人」を読むとして、はたして大畑訳は「イタリアとローマの風物を最も強く日本人の心に印象づけ」ることができのだろうか。情報の伝達性の問題とも関わることだが、「強い印象づけ」は、表現の平明さによるばかりではない。もちろん、鷗外訳「即興詩人」の同時代の読者にとつてと、今日の読者にとつてとは、鷗外訳の文体の持つ力は違はずである。今日の読者は当時の読者のように鷗外訳「即興詩人」に陶然とすることはないかもしれない。それにも関わらず、現代においても、読者に「強い印象づけ」を与えるのはやはり鷗外訳の方であり、鷗外訳の文体の力に他ならないように思われる。

## 2 ガイドブックとしての「即興詩人」

次に、河島英昭の発言の前者の問題性、「即興詩人」の持つガイドブック性について考えてみよう。かつて多くの日本人がこの書（鷗外訳）を携えローマを、イタリアを旅したという。また、多くの読者がこの書を読み、イタリアに、西欧世界に遙かな思い・憧れを寄せたという。島田謹二が指摘する「即興詩人」の後代への影響の第一「エクゾティスムを感じさせる山水文学」、第四「西洋文物の直接的な把握」は、この点に関わる。しかし、アンデルセンが、一八三三年から翌三四年にかけての自身の第一次イタリア旅行の体験に基づ

き、十九世紀前半のイタリヤの風景・景観を背景に創造した『即興詩人』の物語空間は、そのような情報として読むには、現代の読者にはもちろん、鷗外訳が出た当時の日本人にとつてさえあまりに古すぎるだろう。ところが、興味深いことに、近年、先の河島英昭『ローマ散策』を初め、以下のような『即興詩人』の現代的意義を考えさせる出版が相次いでいる。

① 森まゆみ『即興詩人』のイタリヤ（講談社、二〇〇三・六）

② 『新日本古典文学大系明治編』25 『森鷗外集』（Ⅱ）（新）  
③ 長島要一『森鷗外 文化の翻訳者』（岩波書店、岩波新書、二〇〇五・一〇）

河島英昭『ローマ散策』はもちろん、『即興詩人』の主人公アントニオの足跡を求めてイタリヤ半島各地を辿って歩いた紀行文である森まゆみ『即興詩人』のイタリヤも、旅行案内として『即興詩人』が果たして来た役割が、現代においても持続していることを証している。

ここで簡単に、「ガイドブックとは何か」という問いについて考えてみよう。「ガイドブック」が旅行地の最新、詳細かつ客観的な歴史的・地理的情報を与えるだけでなく、旅行者を旅行地に結び付ける何らかの個人的・主観的な動機付けを有効になしえるとき初めて、旅行者は旅行・観光の意欲を喚起される。事実であろうと虚構であろうと、先行のある人物の旅行体験の記録や物語は、後代の旅行者に対し旅行地を特別な土地・空間として意味づけし、旅行者のお手本として

機能する力を持ちえる。逆に言えば、土地・空間の持つ何かある力（土地の精霊、ゲニウス・ロキ genius loci と呼んでもよいもの）は、物語化されることによって実体化・可視化され、確かで魅力的な感觸で人を引きつけることができるようになる。『即興詩人』は、先行の由緒・由来、故事来歴、神話・伝承、土地にまつわるさまざまな記憶等々を辿るアントニオの物語自体を由緒・由来、故事来歴に転化し、さらには近代の数多くの読者が『即興詩人』を手にローマを、イタリヤ半島を旅したという物語をも蓄積させてきた。それゆえに、最新の情報としては全く価値を持たないにも関わらず、現代の旅行者が名所旧蹟を巡るだけでなく、現代のローマやヴェネツィアの都市空間を歩き回る際にも、『即興詩人』はいまだに旅行案内として有効性を持っていると言えるだろう。

ところで、日本近代文学史におけるダンテ『神曲』の受容を辿るとき、鷗外訳『即興詩人』はその最初期に位置づけられる。鷗外訳『即興詩人』が同時代および後世に大きな影響を与えたのだとしたら、鷗外訳『即興詩人』におけるダンテ『神曲』の紹介のされ方は、日本近代文学におけるダンテ『神曲』の受容の在り方にも大きな影響を与えたはずである。それと同時に、主人公アントニオの『神曲』読書・受容・理解の側面から『即興詩人』を読むとき、これまでとは異なった『即興詩人』読み方の可能性が開かれるように思われる。

先に示したように、島田謹二は鷗外訳『即興詩人』の影響の第四として、「西洋文物の直接的な把握を可能にさせたとい

う点。文明開化の精神を、文芸の世界にまでみちびき入れたということ。風景・景観、美術・音楽、文学・演劇、考古学、自然科学等の西洋学芸の本道が完全に体験できるように、展望の道がひらかれたこと」を挙げていた。しかし、ダンテ『神曲』の存在に注目してみると、『即興詩人』は「西洋文物」・「西洋学芸の本道」万般というよりは、やはり文学、特に叙事詩を中心の柱・中核に据えて構成されていると読める。『ローマ散策』の著者・河島英昭は、別の著書で、日本近代文学史・文化史におけるイタリア文学・文化受容の実態に触れて次のように述べている。

一般に、日本におけるイタリア文学の研究や紹介は、他のヨーロッパ諸国のそれらに比べて寥々たるものがあるが、ことダンテに関しては、必ずしもそうではない。たとえばペトルカ、アリオスト、タツソ、アルフイエーリ、マンゾーニ、レオバルディといった、イタリア文学の最も重要な詩人や作家たちの作品が、ほとんど知られていない現状に照らしてみても、ダンテの場合がいかに恵まれているかは察せられるであろう。

ところが、明治期後半に出版された鷗外訳『即興詩人』ですでに、ダンテはもちろん、河島が「イタリア文学の最も重要な詩人や作家たち」として挙げている固有名のうち、「ペトルカ、アリオスト、タツソ、アルフイエーリ」は、物語展開とも関わりながら、ある程度内容にまで踏み込み紹介されている。これらの詩人・作家は、「即興詩人」的気質を持ち、

実際「即興詩人」になり、「即興詩人」として人々の前で詩を朗唱するアントニオにとって、重要なお手本として不可欠な存在である。アントニオの創作に力を与えるのは、これらの詩人・作家の個々の存在というより、イタリア文学の伝統そのものと言ってもよいかもしれない。河島英昭は先の著書の別の箇所で、その文学的伝統について、次のように述べている。

古代ギリシアから、ラテン文化を経て、イタリアは切れめなく叙事詩の伝統を受け継いできた。近代ヨーロッパ社会のなかで自我の確立を基盤とする小説は数多くのめざましい成果をあげてきたが、日本で比較的よく知られている、たとえば、イギリスやフランスの近代文学と、イタリアのそれとを比較したとき、大きな違いを感じさせられるのは、いまなお切れめなく存在しつづける叙事詩的クリマである。

河島の言う「叙事詩的クリマ」については詳細に検討が必要だが、ここではひとまず「叙事詩的精神風土」、「叙事詩的伝統」といった意味に受け取っておこう。ここで河島が大まかに示している「イギリスやフランスの近代文学」と「イタリアのそれ」との対比は重要である。たとえば、先に掲げた長島要一『森鷗外 文化の翻訳者』は、鷗外訳『即興詩人』の文語の文体について、近代的自我に目覚めた登場人物の内面からの真情の吐露、個性を持った肉声を、定型的・非個人的な文語文体が殺していると批判する。この点もやはり充分

な検討が必要なのだが、基本的に長島の裁断は「イギリスやフランスの近代文学」の文学観に立つての上でと言えるだろう。『即興詩人』はデンマーク人アンデルセンが、ローマ生まれのイタリア人アントニオに自らを仮託した物語である。そこに異文化におけるイタリア文学と自文化におけるイタリア文学とのずれ、ダンテ『神曲』に即して言えば、デンマーク人アンデルセンにとつての『神曲』とイタリア人にとつての『神曲』とのずれの問題があることも事実かもしれない。しかし、物語において「叙事詩の伝統」を重視する文学観・文学史観が強く働いていることもまた事実である。

## II 『即興詩人』に描かれたダンテ『神曲』

### 1 アントニオの『神曲』読書

まず、鵜外訳『即興詩人』におけるダンテ『神曲』の用例を整理しておこう。ダンテ『神曲』の用例は、「美小鬘」<sup>くわん</sup>、即興詩人の章が初出である。ここでは、母と死別する前の幼いアントニオが、デンマークから来た下宿人である画工フエドリゴに勧められ、身の回りのさまざまものを題材に即興の詩を作る、その詩を「向ひなるひものやの女房」が「ダンテの神曲とはかゝるものか」と称えたという。これは即興詩人アントニオの出発点の一つである。もちろん「向ひなるひものやの女房」の批評は、『神曲』を読んだこともない

教養のない人物的的外れの発言と受けとめてもよいだろうが、アントニオが詩人になって行く物語として『即興詩人』を読むのであれば、この箇所は、その詩作の営み（行為）を照らし出す鏡、その規範としての『神曲』の機能と関連していると考えられる。

次いで、「学校、えせ詩人、露肆<sup>はしみせ</sup>」と、それに続く「神曲、吾友なる貴公子」の章では、『神曲』がアントニオの人生と大きく関わって行く様子が描かれる。これについては後に詳しく見ることにする。

さらに、「猶太をとめ」には二例、ダンテ『神曲』の用例を見出すことができる。一例目は、以下の通りである。

その頃我はキルギリウスを読みき。その六の巻なるエネアスがキユメエの巫に導かれて地獄に往く条に至りて、我はその面白さに感ずること常に超えたり。こはダンテの詩に似たるがためなり。

〈大〉も、「この叙事詩『アエネーイス』は本小説『即興詩人』で重要な役を演じている」（上263頁）と注しているとおおり、アントニオの『アエネーイス』読書は、『即興詩人』における『神曲』の位置づけを考える際に重要な点である。『神曲』において、古代ローマの詩人ウエルギリウス（ヴィルジリオ）は導き手としてダンテと共に地獄・煉獄を巡る。そのウエルギリウスの『アエネーイス』第六巻はトロイアの英雄アエネーアスの冥界行を描き、『神曲』「地獄篇」の最も重要な典拠の一つである。『アエネーイス』は後の「歌女」の章

で演じられるオペラ「ゼド」とも関連がある。この問題に關して、詳しくは稿を改め考察する。

「猶太をとめ」中のもう一例は、ベルナルドオがアントニオに「猶太街（廓）」での体験を語る場面である。「猶太をとめ」の前の章「猶太の翁」で、「凡そ羅馬の市には、猶太教徒みだりに住むことを許されず。その住むべき廓をば厳しく囲みて、これを猶太街といふ」と言われていた「猶太街（廓）」の様子が、次のようにベルナルドオの口を通して描写される。

こゝに住める猶太教徒は全き宗門の組合をなして、その家々軒を連ねて高く聳え、窓といふ窓よりは、「ペレスヒット、バラ、エロヒム」といふ折の声聞ゆ。街には宗徒簇りて、肩と肩と相摩するさま、むかし紅海を渡りけん時も忍ばる。簷端には古衣、雨傘その外骨董どもを、懸けも陳べもしたり。我駒の行くところは、古かなもの、古画を響ぐ露肆の間にて、目も当てられず穢れたる泥淖の裡にぞありける。家々の戸口より笑みつ、仰ぎ瞻る少女二人三人を見るほどに、何にても買ひ給はずや、売り給ふ物あらば価尊く申し受けん、と、声々に叫ぶさま堪ふべくもあらず。想へ汝、かゝる地獄めぐりをこそダンテは書くべかりしなれ。

この「猶太街（廓）」の空間は、「舞姫」（「国民之友」明治23・1）の太田豊太郎が身を置く「クロスステル巷」の「狭く薄暗き巷」、「頬髭長き猶太教徒の翁が戸前に佇みたる居酒屋

屋」があるような空間といかにも類似している。太田豊太郎はこの後、「ひとりの少女」、「女優」、「舞姫」エリスと出会う。一方、「即興詩人」のベルナルドオはこの「猶太街（廓）」で、「猶太の翁」ハノホの部屋に招かれ、漆の如く黒い髪の「少女」に葡萄酒（チブリーの酒）を注いでもらう（この時点ではベルナルドオは彼女を「翁の娘」と考えているが、後に、その「少女」が「歌女」アヌンチャタであること、彼女が翁の娘でないことが明らかになる）。この章に先立ち「神曲、吾友なる貴公子」の章で描かれているように、「神曲」は「ジエスキタ」派の学校でアントニオとベルナルドオを結びつける仲立ちとなつたと同時に、「神曲」は二人の共有する「秘事」であつた、ベルナルドオが学校を去る一因ともなつた（アントニオ作の詩「ダンテと其神曲」に起因する）。「羅馬の議官の甥」であるベルナルドオがその差別意識から、「猶太街（廓）」の雑踏を混沌とした「穢れたる」空間と感じ、その猥雑な「猶太街（廓）」の雑踏に入り込んだことを、アントニオとの会話において、二人に共通の話題であるダンテの「神曲」になぞらえ「地獄めぐり」と称するのは、いかにも自然であるだろう。しかしそれだけではあるまい。「色好」を自認するベルナルドオは、抗いがたく誘惑する「二人三人」の少女の媚を含んだ眼差し、声音に、自分を地獄に墮とすようなある種の背徳、悪の匂いを感じ取っていたのかもしれない。

しかし、さらに象徴的に読むなら、ベルナルドオは「地獄

めぐり」の末に（あるいは過程で）アヌンチャタを見出したと言える。アヌンチャタは「歌女」の章に登場し、アントニオ、ベルナルドオの二人を魅了する。ベルナルドオは、舞台の「歌女」に「猶太街（廓）」の漆黒の髪の子「少女」の面影を重ね合わせる。一方、アントニオは、「美小鬢、即興詩人」の章に登場する、幼い自分（九歳のときのこと）とともに「サンタ、マリア、アラチエリ」の寺で「聖誕日の説教」を行った、「怪しく濃き目の色、鴉青いろの髪、をさなくて又伶俐なる顔、美しき紅葉のやうなる手」の「女子」の面影を、アヌンチャタに重ね合わせる。「サンタ、マリア、アラチエリ」の寺」とは、かつてユピテル神殿があった、ローマ七丘の第一丘、カンピドリオ（カピトリノ）の上に立つ、「天の祭壇教会の意」（岩）を名前に有する教会である（ち）も同様。アントニオは幼いアヌンチャタを、ベルナルドオとは対照的に、天上に近い教会堂ですで見出していたと言えよう。

「歌女」の章では、アヌンチャタがアントニオとベルナルドオの前に初めて「歌女」（オペラ歌手）として姿を現し、二人をすっかり魅了してしまう。先にナポリで観客を熱狂させたというアヌンチャタはローマの「アルベルトオ座」において、「チド」という「楽劇」（また、「阿百拉」）のチド役で舞台上立ち、ここでも聴衆から大喝采を博する。この「楽劇」は、物語の中で、劇の場面展開、曲の構成に即してかなり詳しく描写されている。先にアントニオは、ウエルギ

リウスの「アエネーイス」第六巻について、ダンテの「神曲」に似ているゆえに、その「地獄に往く条」の「面白さに感ずること常に超えた」と語っていたが、この「チド」は「アエネーイス」第四巻に基づく。「即興詩人」の時代設定である十九世紀初頭までに「アエネーイス」に取材したオペラはいくつか作られている。「チド」はその一つと考えられる（岩）は「ここに描かれるオペラがだれの作かはわからない」（新）は「ここでの演奏曲名は不明」とする。感激したアントニオは、「楽劇」が「うた人なりしいにしへのヌステがふみをさながら」であったと詩に認め、舞台上に挨拶に出るアヌンチャタの足下に投げる。ところが、夜自室の床上で「阿百ラの全曲」を反芻しつつ、「我が心血を濺ぎたる詩」を思い浮かべてみると、アヌンチャタの芸が「神曲」以上の感動を伴って生き生きと魅つてくる。アントニオにとつて、「神曲」が芸術的・詩的基準だとしても、ここで「楽劇」「チド」と比較すべきは「アエネーイス」の方ではないだろうか。この点も別稿で考察することにする。

「精進日、寺楽」におけるダンテ「神曲」の用例の一つ目では、先に「美小鬢、即興詩人」で描かれていた、「ひものやの女房（食品店の妻）」が幼いアントニオの即興の詩に感嘆したという過去の記憶が振り返られる。

もう一箇所は、ヴァチカンのシステイナ礼拝堂内部の正面の壁（「即興詩人」では「堂の後壁」とある）に描かれたミケランジェロの「世の季の審判の図」を評して、「ミケラン

ジエロは蓋し能くダンテの歌ひしところを画けるなり」と述べている箇所である。ここで「最後の審判」図の画面はかなり詳しく言葉で描写されている。「図の下の端なる死人の起つあたり、鱗せる羅刹の罪あるものを拉き去るあたり」の画面は、ヴァザリーがつとに指摘した通り（「ち」も指摘）、「神曲」『地獄篇』第三歌、地獄の三途の川のほとりで、渡し守カロンが裸体の亡者どもを舟に乗せ対岸へ渡そうとする場面によつてゐる。「地獄篇」第三歌では、「カロンは鬼のような燃えさかる目つきで／みなを睨んで舟の中へ集め、／ぐずぐずする者は容赦なく權でひっぱた」くのだが、「最後の審判」図では、カロンは対岸に運んだ亡者たちを舟から降ろそうと權を振つてゐるようである。カロンの舟の右前方に、獸の耳のような異様な耳をした人物が蛇に身体を卷かせ立つてゐる。地獄の審判者ミノスである。「地獄篇」第五歌冒頭、地獄の第二の圏谷の「入口で罪業を糺し、刑を下す、ミノスが／尾を捲いた数に應じて、罪人は下へ墮とされる」。語り手アントニオが「宣告を受けたる同胞の早く毒蛇に卷かれたる」と描写するのはこの構図のことと思われるが（「ち」は「地獄篇」第三歌の光景とする。しかし、第三歌に、蜂や蛇に刺され、いまわしい虫けらに血を吸われる亡者は登場するが、蛇に卷かれる亡者は登場しない）、「最後の審判」図で蛇に身体を卷かれています（実は、尾を巻きつけてゐる）のはミノス自身である。この場面もダンテ（「地獄篇」第五歌）によつてゐると、トルナイは指摘する（トルナイによれば、ミケランジェロの

描く長い蛇は「淫蕩の象徴、罪人にふりかかる悪徳」である。その他、「死人は墓碯を揺り上げて起たんとす」、「地獄はその脛を開いて犠牲を吞めり」、「悔い恨める罪人の拳もて我額を撃ちつ」といった地獄的情景が語られるが、しかし、こうした部分的な対応だけでなく、「最後の審判」図全体が「神曲」によつてゐるとして、ヴァザリーは次のように述べる。

彼（ミケランジェロ）はその制作した絵にたいへんな力を注いだので、ダンテの言葉「死せる者は死せる者のごとく、生けるものは生ける者のごとくなりき」（訳注…ダンテ『神曲』煉獄篇第十二歌、六十七）を立証したほどである。ここには、地獄に落ちた者の悲惨と、祝福された者の喜びとが見られるのである。

アントニオが「ミケランジェロは蓋し能くダンテの歌ひしところを画けるなり」と言うのは、このような意味においてと考えられる。アントニオが『神曲』「地獄篇」の世界と重ね合わせて、ミケランジェロの「最後の審判」図に「地獄めぐり」のありさまをまざまざと想起したことは確かだが、アントニオの視線は、「判官たる基督」、「使徒」、「聖母」、「精霊」、「天堂」、「天使」、「天翔る霊」等々にも注がれてゐる。ミケランジェロの「世の季の審判の図」は、「即興詩人」において、地獄的世界と天国の世界とを包み込む物語全体の縮図として機能しているとも考えられる。

そして、最後に、物語の終わり近く、アントニオがヴェネツィアを訪れる「感動」の章で、市長の家に迎えられたアン

トニオが市長の妹ロオザ夫人のために朗読する一書として、アルフイエリ、ニコリイニ等の詩集と並び、『神曲』の書名が登場する。これに先立ちアントニオは、「エネチア屈指の富人某の家」で参会者を前に、前夜岸区で知り合いのポツジヨとともに目撃した暴風による舟人の遭難を題材に、即興詩を歌い、衆人ばかりか、ヴェネツィア第一の美人と評判の市長の姪マリアをも深く感動させる。ヴェネツィアでもアントニオは「即興詩人」としての名声を博すのだが、先のダンテ、アルフイエリ（河島英昭が「イタリア文学の最も重要な詩人や作家たち」の一人として挙げている悲劇作家）、ニコリイニ（スグリツチという「知名の即興詩人」の名前も引き合いに出されている）の名は、アントニオの名声がそれらの詩人に並ぶほどにも高くなつたことを表す尺度でもある。

## 2 「即興詩人」と『神曲』「地獄篇」

ダンテの『神曲』が『即興詩人』の物語展開と深い関わりを持つのは、「学校、えせ詩人、露肆」および「神曲、吾友なる貴公子」の章においてである。この二つの章で読者は、『神曲』の作者ダンテの生涯について、『即興詩人』の時代におけるダンテ評価（の一端）について、そして何よりも『神曲』の内容、とりわけ「地獄篇」の概要について学ぶことになる。まず、「学校、えせ詩人、露肆」の章で、「ジエスキタ」派の学校の生徒」となつた主人公アントニオの前に、奇妙な

教師が姿を現す。「アバテ」ハツパス、ダアダアである。ハツパス、ダアダアはルネサンス期の詩人ペトラルカを崇拜し、生徒たちにペトラルカの「亜弗利加」と題したる、長き叙事詩の四分の一を暗誦（じやく）させたり、「小抒情詩をば、（こじゆし）尽く誦んぜ」させたりする。それとは対照的に、同時代のダンテおよび『神曲』を非難し、生徒の目に触れさせようとはしない。ダンテはいわば「禁断の果」であり、アントニオは『神曲』が「地獄、浄火、天堂の三大段に分れたる」を知るのみであつた。

ハツパス、ダアダアのダンテ『神曲』の評価は、当時のダンテ『神曲』理解の一端を表しているのだろう。ハツパス、ダアダアのダンテに対する非難は常にペトラルカ賛美と対になつてはいるのだが、おおよそ次のようにまとめられる。ペトラルカの「深邃なる趣味」に対し、ダンテの詩（『神曲』）は「空想」の産物であり、「世道人心」を惑わせる。ダンテの詩は「拉句」語でなく「俚言」で書かれ（ペトラルカの「長篇の叙事詩亜弗利加」はラテン語で書かれている）、「バピロン塔」の如く、壮大ではあるが混沌・乱雑な言語の集積である（あるいは、神の領域をも侵さんとする高慢な野心に満ちている）。「真理の聖徒」ペトラルカは「法皇王侯の噴を懼れずして預言」をしたが、ダンテは「既往の天子法皇を捉へて、地獄に墮すを、手柄めかすやうなる事」にした。ペトラルカは「羅馬と巴里とより、月桂冠を贈らんとせしとき」「謙遜」にも「三日の考試に応じ」、ローマの「カピトリウム」の壇

で元老院から月桂冠を授けられた（桂冠詩人となった）が、ダンテは（それを望んだにも関わらず）、生涯、月桂冠を授けられることはなかった。

後に、アントニオはダンテ「神曲」を「詩材」に、「神曲の梗概を摸写」しつつ「此詩人の生涯」を歌う詩を創作する。その詩は、一月十三日の祭の式の晴れの場で、アントニオに代わり友人のベルナルドオによって朗読され、満場の喝采を得てベルナルドオは桂冠を授けられる。ところがハツバス、ダアダアはその詩の形式・文法に対し、熱狂的な調子に対し、いちいち非難の評言を下す。「性靈よ、性靈よ。誰かこれのみにて詩人とならん」というハツバス、ダアダアの詩観・詩人観について、〈岩〉は「性靈」は「Ghibli」（ドイツ語、感情）の訳語に用いられている。ここでは、ハツバス・ダアダアは擬古典派の立場から、感情を第一とするロマン派の詩を攻撃している。その言葉を訳すのに鵠外は、ロマン派を中国の清時代の性靈派に置き換えたのである（後略）と注している（島田謹二、〈新〉も同様の注）。後に、アントニオがローマに戻ってから六年間のボルゲエゼ家における「教育」に、アントニオのロマン主義的資質を矯正しようとする多くの教育者とともに、ハツバス、ダアダアも冷淡な批判者として登場する（「教育」の章）。

ハツバス、ダアダアに代表される「擬古典派」の批判に逆に想像を刺激され、「これ」「神曲」を読まん願は、我心に溢れたアントニオは、ある日、漫歩の途中偶

然、「ピアツツア、ナヲネ」（ナボナ広場）の露肆で、主人が「伊太利第一の書」、「世界第一の詩」と推称する「ヂキナ、コメヂア、ヂ、ダンテ」（ダンテが神曲）を入手することになる。現在のアントニオであろう語り手は、ダンテの「神曲」を入手する経緯を回想して、「嗚呼、これこそは我がために、善悪二途の知識の木になりたる、禁断の果なれ」と述べているが、次の「神曲、吾友なる貴公子」の章で、アントニオのダンテ「神曲」読書が「善悪二途の知識の木」となった次第が次のように語られる。

われは生れかはりたる如くなりき。ダンテは実にわがために、新に発見したる亜米利加なりき。我空想は未だ一たびも斯く広大に、斯く豊饒なる天地を望みしことなかりしなり。その岩石何ぞ峨々たる。その色彩何ぞ奕々たる。我は作者と共に憂へ、作者と共に樂み、作者と共に当時の生活を聞し尽したり。地獄の関に刻めりといふ銘は、全篇を読む間、我耳に響くこと、世の末の裁判の時、鳴りわたるらん鐘の音の如くなりき。

この後、「こ、すぎて うれへの市に こ、すぎて 歎の淵に」云々と、「神曲」「地獄篇」第三歌冒頭の地獄の門の銘が引用される。「即興詩人」中、「神曲」の本文がほぼそのまま引用されるのはこの箇所のみであり、以後は、アントニオの「神曲」読書を辿るように、「神曲」の内容が簡潔に要約され、紹介される。以下、諸注釈を参照しながら、「即興詩人」と「神曲」との対照関係を示し、簡単に考察しておこう。



王たる人々のこゝにあるを見るに迫りて、我眼は千行の涙を流しつ。(後略)

〈大〉〈新〉の指摘通り「地獄篇」第四歌(67行以下)が典拠。ただし、『即興詩人』では「靈魂の王たる人々」として、「ホメロス、ソクラテス、ブルツス、キルギリウス」の四人の名を挙げるが、「地獄篇」第四歌では、ダンテはまず、「叙事詩は他を抜いて驚のごとく天翔けるが／その崇高な詩の王者が率いるすばらしい一派」である、ホメロス、ホラテイウス、オウイデイウス、ルカヌスの四人と出会い、次いで、とある高貴な城の七つの門を潜った後、「悠然とした厳かな眼差しの人たち」の姿を目にする。その中に、「他の誰よりも彼〔智慧者たちの師アリストテレス〕の近くに立つ」二人のうちの一人ソクラテス(もう一人はプラトン)と、「タルキヌス〔古代ローマ最後の王〕を追い払ったブルトウス」(ち)は「Marcus Junius Brutus (85〜42 B.C.)」と注し、後出の、地獄の底で「ルチフェル」(魔王)の口にくわえられる三人の一人「ブルツス」と同一視しているかのごとくであるが、誤りの二人もいる。そして「キルギリウス」は、言うまでもなく今まさに導き手としてダンテとともに地獄を歩んでいる。

ウエルギリウスは、初めの四人に自分も含めた「賢者たち *colanto senno*、*questi savii*」に、ダンテを第六番目の人として加えるのだが、この一群と、後に出会う「偉人たち *spiritu magni*」との間にはなんらかの序列が存在するのであ

らう。それにもかかわらずアントニオは、この二群から四人を取り出し、彼等が「永く楽土の門」に入ること能はずしてこゝに留ること、即ちキリスト降誕以前に生涯を送つたため、いかに徳の高い善人であろうとも永遠に刃獄 *limbo* に留まり、「天に上る」見込みはない」ことに、ダンテ自身がひどく心を痛めたように、「千行の涙を流し」たという。アントニオが挙げる「ホメロス、ソクラテス、ブルツス、キルギリウス」のうち、前二者は古代ギリシアの人、後二者は古代ローマの人、ホメロスとウエルギリウスは(叙事)詩人、ソクラテスは哲学者、ブルトウス(ルキウス・ユニウス)は政治家である。もともと詩人の才能を有し、後に即興詩人となるアントニオが、ホメロスとウエルギリウスに同情の涙を注ぐのは当然だろう。知者・賢人・哲学者に敬意を表するのもまた当然であるが、一方、想念の世界に生きるアントニオが政治家ブルトウスを取り上げるのはいささか不可解である。これはローマ人としてのアントニオの自負と関連しているように思われる。

ローマに生まれ育つたアントニオが、ローマ人の自覚を強く抱く場面が「学校、えせ詩人、露肆」の冒頭にある。「ジエス・キタ」派の学校の生徒」となることで、アントニオの「定なき演劇めきたる生涯の端はこゝに開かれ」という。また、「我心の世界は漸く開け、漸く拡がりぬ」ともいう(すでに見たように、後にアントニオが入手する「神曲」が、アントニオに、「新に発見したる亜米利加」のごとく、さらに

「廣大」で「豊饒」な空想の世界を開示することになる。急速に視界の開けつつあるアントニオの前に「わが本国なる伊太利」が美しい姿を現し、「我も一個の羅馬人ぞとおもふ心」はアントニオに、「我都のうちには、寸尺の地として、我愛を引き、我興を催さざるものなし」という思いを抱かせる。このローマ人としての自負・自覚がアントニオに、「古希臘、古羅馬」から現代に至る歴史・文学・哲学等を学ばせ、アントニオを叙事詩人に育てるのである。

⑤ 長く浮ぶ瀬なき罪人の陥いるなる、毒泡迸り、瘴烟立てる、深き池沼に囲まれたる大牢獄の裡なること

鷗外訳の本文に即して読むならば、ホメロスなど「靈魂の王たる人々」も「深き池沼に囲まれたる大牢獄の裡」にいると読める。しかし、辺獄の魂たちにも「苦悶」、「溜息」、「悲しみ」、「憂目」があるとはいえ、その「魂の繁く群がる森」、「とある高貴な城の城下」、「緑さわやかな芝生の原」といった、光かがやく静寂の世界は、「毒泡迸り、瘴烟立てる、深き池沼」とはおおよそ異質である。鷗外の訳語「長く浮ぶ瀬なき」は、(新)の指摘通り、①の地獄の門の銘に言う「浮ぶ時なき 群に社 人は入るらめ」と類似し、一度入ると二度と出られない地獄のイメージを強調している。アントニオの空想はすでに辺獄から地獄のより底の方へと降下しているのかもしれない。(大)はこの箇所を「地獄篇」第七歌とする。三途の川を渡り、地獄の第一の圏谷に入り下って行くウエルギリウスとダンテは、第四の圏谷から第五の圏谷

に至る間に地獄の第二の川(沼)、「ステュクス」という名の沼を渡る。第八歌で船頭ブレギュアス(フレジアス)が舟を操り、二人を対岸の「デイースという市」、「罪の重い亡者たちが大軍に囲まれて住んでいる」「慰めのない市」、「憂の市」まで渡す。沼を渡る途中、泥だらけの男、フィリップ・アルジェンティがダンテに害を与えようと舷に手をかける。ウエルギリウスはその男を沼へと突き落とす。ドラクロワの有名な「ダンテの小舟」はこの場面を描いた絵画表現である。もし「長く浮ぶ瀬なき」云々が第七歌から第八歌にかけての場面によるとするならば、「深き池沼」はステュクスを、「大牢獄」はデイースを指すと考えられる。ステュクスの水面下で「忿怒に破れた者の魂」たちが溜息をつくので、水の面の至る所に泡が立つ。「毒泡迸り」とはこの様子を指しているのかもしれない。立ち上る蒸気が視界を遮り、沼はひどい悪臭を放っている。これが「瘴烟立てる」ということだろうか。いづれにしても、アントニオはホメロスに連なる詩人として、ダンテと同様、「地獄めぐり」をしなければならない自らの宿命を予感しているのかもしれない。

⑥ 沸きかへる膠の海より聞ゆる苦痛の声は、我胸を衝きたり。  
以下、ウエルギリウスとダンテが地獄の底へと降下して行く順路に即してというわけではないが、アントニオの印象に深く刻まれた地獄の凄絶な光景が点綴される。この箇所を(大)は「瀝青の海」(地獄編第二十一歌)とする。(新)も同様。

「膠」とは、「にべ 鯁膠・鯁膠」のことで、「ニベ科の魚の鯁(うきぶくろ)を原料とする膠(にかわ)。粘着力が強い。にべにかわ」(『大辞林』第二版。ただし、『大辞林』第二版は「にべかりけ」の意から転じて)困難。面倒の語義の方に⑥の用例を挙げるが、ここは文字通りの意味にとるべき)。「沸きかへる膠の海」とは、にかわのようにべとべと、ねばねばした、あるいは、糊がぐつくつく煮えるように泡立つ泥の沼、といった意味だろう。一方、「チャン【瀝青】とは、(Chan turpentine の略という) タールを蒸留して得る残滓、または油田地帯などに天然に流出固化する黒色ないし濃褐色の粘質または固体の有機物質。道路舗装や塗料などに用いる。ピッチ」(『広辞苑』第五版。『大辞林』第二版の見出し語は「れきせい【瀝青・瀝青】」のこと。「地獄篇」第二十一歌では、まず「ヴェネチアの造船所ではいたんだ船の傷口を填めるために／冬 瀝青がぐらぐら煮えたぎる。bolle l'inverno la tenace pece」と、現実の光景が比喩として示され、それと同様に、ここ地獄の第八の圏谷の第五の濠(マレボルジェ)でも、「下の方に濃い瀝青がぐらぐらと煮えたぎり bolia la gusso una pegola spessa」とぶうわけである。この箇所が「地獄篇」第二十一歌に基づくとすると、次の⑦の二文目につながるはずである。しかし、「瀝青の海」ではとりたてて「苦痛の声」の叙述は見当たらない(地獄では至る所「苦痛の声」が絶えないとも考えられる)。

⑦ われは「シモニスト」の群を見き。その浮き出で、は、

鬼の持てる鋭き鉄搭にかけられて、又沈めらるゝを見き。

〈ち〉は前者を「地獄篇」第十九歌、後者を「地獄篇」第二十一、二歌とする。〈大〉〈岩〉〈新〉は二文とも「地獄篇」第十九歌を指すととり、〈大〉はさらに、「原詩では岩の割れ目にさかさにはさまれて焼かれる」と、第十九歌との異同を指摘している。「シモニスト」の群は確かに、「地獄篇」第十九歌、地獄の第八の圏谷の第三の濠(マレボルジェ)で、聖職売買の罪ゆえに罰せられている。濠の底は、「一面に鉛色の石でそのいたるところに／一様に円い穴が幾つも幾つもうがたれて」いる。その穴の中に聖職売買の徒は逆立ちの状態で入れられ、穴から突き出た足裏は炎で燃えている。しかし、彼等が穴から浮かび出て、鬼によってまた穴の中に押し戻されるといふわけではない。その穴の一つで、「同罪の仲間よりも余計に暴れ、身悶えしている者がある。かつての法王ニッコロ三世である。この穴にいずれ法王ボニファチオ八世が、さらに後には、法王庁をアヴィニオンに移す法王クレメンテ五世が順次引きずりこまれるという。前の者はそれに応じて、さらに下へと岩の裂け目に押し込められる。

「その浮き出で、は」云々は、〈ち〉の指摘通り、「地獄篇」第二十一歌の「瀝青の海」、地獄の第八の圏谷の第五の濠(マレボルジェ)の光景と取るのが妥当だろう。ここでは汚職取賄の徒がぐらぐらと煮えたぎる濃い瀝青の中に漬けられている。瀝青に抛りこまれ沈んだ罪人が、頭から先に浮かびあがる。すると鬼どもは、「百余の鉤を男の頭にひっかけ」、沈め

ようにする〔百余の鉤〕は、寿岳文章訳ではまさしく「百余の熊手」。原文は *più di cento ratti*。ダンテは、この光景を非常に卓抜な比喻を用いて描写している。「肉が浮びあがらないように料理長は見習いに命じて／鉤でもって肉を大鍋の中へ漬けさせるが、／その様もこの様もまったく同じだった」。

⑧我囁語の間には、屢々「パペ、サタン、アレツプ、サタン、パペ」といふ詞聞えぬ。

〈大〉〈岩〉〈ち〉〈新〉いずれも、「パペ、サタン」云々は、「地獄篇」第七歌に登場するプルートンの罵りの声で、意味不明とする。地獄の第三の圏谷でケルペロスという、「三つの喉から犬に似た鳴き声をたてる」「獐猛奇怪な獣」をやり過ぎしたウエルギリウスとダンテが、第四の圏谷への降り口で出会ふのが、地獄の下層界の神プルートン（プルート）である。中世にはギリシア神話の地下神プルートンと財宝の神プルートとが混同されていたというが、プルートンはそれゆえ、貪欲と浪費の罪を犯した者たちが落とされる第四の圏谷を守っている。ここでもウエルギリウスの叱咤で二人は難なく通過し、第四の圏谷へ降りて行く。その圏谷の陰惨な様子をダンテは次のように語る。「ああ、神の正義よ！ 私がここで見たような／前代未聞の罰や責苦を誰がこれほど集め得ようか？／なぜ人間の罪は人間をかくも破滅させるのか？」と。アントニオは夢の中で、自らプルートンの「しゃがれ声」を耳にして陰惨な第四の圏谷へと降りて行く様を思い描きな

がら、人間の罪深さに恐れおののいていたのかもしれない。⑨ダンテが地獄にて負心の人の被るといふ鍍金したる鉛の上衣の如くなりき。

アントニオは夜ごとに「神曲」を隠れ読み、「神曲」の世界に没頭する。夜の夢にまで悪鬼が登場し、責め苛むかのごとくである。日中の学校生活でもその気分は重苦しく持続する。その自分の体験を語るためにアントニオは、再び「神曲」の世界に立ち戻り、「神曲」の表現法を参照、引用しているのである。「負心」とは「恩義に背くこと」（「大漢語林」は「晋書、劉弘伝」を典拠に挙げ、「大辭林」第二版は「即興詩人」の別の箇所を用例に挙げる）。〈大〉〈ち〉〈新〉いずれも、「地獄篇」第二十三歌の偽善者の衣を指すとする。

⑩かの人を蝨しては焰に入り、「たびは烟となれど、又「フヨニツクス」（自ら焚けて後、再び灰より生る、怪鳥）の如く生れ出で、毒を吐き人を傷るといふ蛇の刺をば、われ自ら我膚の上に受くと覺えき。

「フヨニツクス」に関して、〈大〉は「地獄篇」第二十四歌を典拠とし、「ただし、よみがえるのは蛇ではなくて人間」と注している。〈新〉もほぼ同様。確かに、第二十四歌では、悪の世界の表象として馴染みの蛇が地獄の第八の圏谷の第七の濼（マレボルジェ）に群なして罪人からみ、咬みついてゐる。ウエルギリウスとダンテの目の前で罪人ヴァンニ・フツチが燃えあがり、灰となり地面に崩れ落ちるが、また原の姿に復する。その様が、「五百年目が近づくと、／死んでま

た生まれ変わるといふ「不死鳥」にたとえられているのだが、それは永遠の生命ではなく、逆に地獄の永劫の呵責を表しているのである。蛇は次の第二十五歌でも瀆神の罪を犯したヴァンニ・フツチにからみつぐが、半人半馬カクスの腰には無数の蛇がとぐろを巻いている。さらに、六またの大蛇に巻きつかれ、まじりあつて「人とも蛇とも何ともつかぬ」「異形の姿」に化してしまふ男（アニエール）や、小蛇に躍りかかれ、蛇と肉体を交換してしまふ男（フオーゾ）も描かれる。蛇性と変身についてのこのあたりの叙述は、ルカヌスやオウイデイウスの変身譚との関連があり興味深いが、これ以上立ち入らない。

①地獄に火焰の海、瘴霧の沼あるは、汝が早くより知るところならん。されど地獄には又深き底まで凍りたる海あり。その中に閉ぢられたる亡者も亦少からず。（後略）

この箇所は、眠りながらうわごとで悪魔の事を語るほどにも、秘密の「神曲」読書により、地獄のイメージにとらわれるようになったアントニオに、ベルナルドオが「神曲」に描かれる地獄の最深部の様子を語る場面である。「地獄の」深き底」について（新）は、「地獄の最下層 第九圈の様相」とし、典拠として第三十三―三十四歌を指摘。氷に閉ざされた「ルチフェエル」（魔王）が口に「ブルツス、カツシウス、ユダス、イスカリオット」という三人の大悪人をくわえている描写について、（ち）に具体的な箇所を指摘はないが、言うまでもなく「地獄篇」の最後、第三十四歌が典拠である（大）

は第二十四歌と誤記）。ベルナルドオはアントニオを問い詰める、「神曲」読書を告白させるが、ベルナルドオ自身もまた、ハツバス、ダアタアが「神曲」を罵倒することに反発し、禁を犯して「神曲」を入手、三遍目の通読中だという。

自らの「神曲」入手の経緯について、ベルナルドオは語っていないが、所持の「神曲」の版については、「神曲の大きいなる二巻には、我ほとく厭みしが」（大）では「厚い本が二さつもあるんでおそれをなしたが」とある。今日、「神曲」は一卷本か、「地獄篇」「煉獄篇」「天国篇」それぞれを分冊にした三巻本である。「二巻」とはどのような形態、あるいは版であったのだろうか。この場面にすぐ続けて、「禁断の果」「神曲」をなかだちにアントニオとベルナルドオが親友になること、アントニオが「神曲」に深く感化され、購入した「神曲」巻頭のダンテ伝をもとに、初めての詩「ダンテとその神曲」を創作したことが語られる。

鷗外訳「即興詩人」のこれらの叙述から、当時の読者は、ダンテおよび「神曲」「地獄篇」の概要・輪郭を思い描き、大いに興味をそそられたに違いない。ここにはまだ「煉獄篇」「天国篇」をかいま見させる叙述はほとんどないが、読者は、アントニオが「地獄めぐり」の旅を続けながら、即興詩人に成長して行く過程とともに歩むことになる。この「地獄めぐり」の問題および、叙事詩の伝統と「即興詩人」との関連性の問題に関しては、別稿で考察することにしよう。

(1) 森鷗外訳『即興詩人』の書誌および本文の異同はかなり複雑である。おおまかには以下のとおりになる。初出は『柵草紙』明治二十五年十一月号から『目不醉草』明治三十四年二月号にかけて、計三十八回にわたり分載され、明治三十五年九月に春陽堂から上・下二巻で刊行され、その後、大正三年九月に縮刷合本(第十三版)として刊行された。本稿では縮刷合本を底本とする『鷗外全集』第二巻(岩波書店、一九七二・一二)所収本文に基づく。ただし、本文のルビの扱いについては、川口朗「校訂覚書」(アンデルセン／森鷗外訳『即興詩人』上、岩波書店、岩波文庫、一九六九・二改版)が指摘するように、困難な問題がからむが、ある程度ルビを確定すべきだろう。本稿では本文引用の際、以下の諸本を参考にルビを補い、( )で示す。また、諸本を以下の通り略記する。

〈大〉…アンデルセン／大畑末吉訳『即興詩人』上・下(岩波書店、岩波文庫、一九六〇・六)。デンマーク語原典からの翻訳。

〈岩〉…アンデルセン／森鷗外訳『即興詩人』上・下(岩波書店、岩波文庫、一九六九・二、四改版)。

〈ち〉…『森鷗外全集』10「即興詩人」(筑摩書房、ちくま文庫、一九九五・一二)。

〈新〉…小泉浩一郎他校注『新日本古典文学大系明治編』25「森鷗外集」(岩波書店、二〇〇四・七)。「即興詩人(抄)」の校注は池田紘一・須田喜代次・山崎一穎が担当。

(2) 剣持武彦「日本近代文学とダンテ」(『日本近代文学大事典』第四巻、講談社、一九七七・一一)。剣持武彦は、その他、「ダンテ『神曲』と日本人との邂逅——明治期と大正期——」(『イタリア学会誌』12、一九六四・一)、「ダンテ」(『比較文学シリーズ 欧米作家と日本近代文学』第三巻、ロシア・北欧・南欧篇)教育出版センター、一九七六・一)、「受容と変容・日本近代文学——ダンテからジツドまで——」(おうふう、二〇〇〇・三)でも、ダンテ『神曲』受容史の観点から、同様に鷗外訳『即興詩人』を位置づけている。引用文中「」内は堀による注・補足。以下、同じ。なお、鷗外は『即興詩人』の連載に先立ち、いわゆるドイツ三部作の三作目「文づかひ」(『新著百種』明治24・1)で、現ドレスデン国王を「ダンテの神曲訳したまひきといふヨハン王のおん裔」(引用は『鷗外全集』第二巻、岩波書店、一九七二・一二)による。初出では、「神曲」に「ヂキナ、コメヂヤ」のルビあり)と紹介している。

(3) 河島英昭「アリギーリダンテ」(『集英社世界文学大事典』第一巻、集英社、一九九六・一〇)。なお、〈新〉もこの記述を参照している。

(4) 河島英昭「ローマ散策」(岩波新書、二〇〇〇・一二) 134頁。

(5) 島田謹二「日本における外国文学」上巻「第二部 第一章 森鷗外の『即興詩人』」(朝日新聞社、一九七五・一二)。

(6) 佐藤春夫も、「後進の文学者でこの篇によつて教へられ魅せられる所の多かつた事実」の例証として、「泉鏡花、馬場孤蝶、新村出、水野葉舟、水上瀧太郎、吉井勇、北原白秋等の諸家」の名を挙げてゐる。さらに「歐洲留学の人士で心ある者は今もこの訳書を抱いて書中の土地を歩く事を好むと聞いてゐる」と、旅行者への影響にも言及してゐる〔後記〕、『森鷗外全集翻訳篇』第十一卷「即興詩人」、岩波書店、一九三八・七。

(7) 鷗外訳「即興詩人」を手に、ローマを、イタリアを旅したかつての日本人、現代の日本人の例は数多く挙げられるだらう。先の注(6)の佐藤春夫の発言からも、昭和十年代に、すでに伝説化してゐたことが伺える。諸注等からも直ちに、小泉信三、澤木四方吉、和辻哲郎、正宗白鳥、野上弥生子、安倍能成、木下杢太郎、浜田青陵等の多くの名前を挙げる事ができる。この問題については、別に調査・検討したい。

(8) 河島英昭「叙事詩の精神 パヴェーゼとダンテ」(岩波書店、一九九〇・八) 225・226頁。

(9) (8)に同じ。8頁。

(10) 〈新〉によれば、「サンタ、マリア、アラチエリ」の寺の「アラチエリ」は、デンハルトの原文では「Araceli」とのこと。鷗外訳「即興詩人」巻末付録の「即興詩人不翻語一覽」でも「アラチエリ Araceli」、「サンタ、マリア、アラチエリ Santa Maria Araceli」がある。〈大〉は「サンタ・

マリア・イン・アラコエリ聖堂」と訳し、和辻哲郎は「イタリア古寺巡礼」(要書房、一九五〇・四) 昭和三年一月三十日の項で、「今日も即興詩人に出てくるアラ・コエリという寺などに行つた」と記している(引用は「和辻哲郎全集」第八卷、岩波書店、一九六二・六、による)。(新)脚注も指摘)。P・グルマル文/F・クイリチ写真/青柳正規・野中夏実訳「都市ローマ」(岩波書店、一九九八・四)には、「カピトリノ丘の」頂上には六世紀以来サンタ・マリア・イン・アラコエリ聖堂(天の祭壇の聖母マリアの意)がそびえる。この場所では聖母マリアがアウグストゥスに現れ、キリスト教の勝利と、人なる神イエス・キリストの誕生を告げたと伝えられている(54頁)とある(その他、88頁、117頁)。河島英昭によれば、「正式の名称は聖母マリア・イン・アラチエリ教会堂(イタリアでは原綴りの Araceli をアラコエリと読まない)」「(ローマ散策」22頁)とのこと。河島英昭は、鷗外が「どのようにして、完全に適正とは言えないまでも、あれほどまでに的確な、描写や訳語で、『即興詩人』を日本語に移し得たのか」(「ローマ散策」156頁)と問い、『即興詩人』翻訳に際し、イタリア人外交官アルフォンソ・ガスコの助力があつたのではないかと推定している。また、〈新〉解説「鷗外訳『即興詩人』と翻訳底本」で池田紘一も、「ドイツ語原文の単語はドイツ語化された外来語、あるいは純然たるドイツ語であるものを、〔鷗外は〕ほとんど例外なくわざわざイタリア語読

みで示している」とし、「イタリア語に通じなかったと言われる鷗外だけにいささか異様な気がする」(577頁)と感想を述べている。この用例についても、鷗外がデンハルトの原文「Araceli」をそのまま「アラチエリ」とイタリア語読みしたとも考えられるし、「Araceli」を「アラコエリ」でなく、「アラチエリ」と読むと認識した上で訳したとも考えられる。

(11) ヴァザリー／平川祐弘・小谷年司・田中英道訳「ルネサンス画人伝」(白水社、一九八二・四) 270頁。

(12) 本稿では、『神曲』本文の日本語訳は平川祐弘訳『神曲 新装版』(河出書房新社、一九九二・三)に、イタリア語原文は Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 21ed., testo critico della Società Dantesca Italiana, Ulrich Hoepf, 1989. による。その他、日本語訳は寿岳文章訳(集英社文庫版『神曲』I~III、二〇〇三・一)を参照。

(13) シャルル・ド・トルナイ／田中英道訳「ミケランジェロ 彫刻家・画家・建築家」(岩波書店、一九七八・一一) 62頁。

(14) (11) に同じ。269頁。

(15) 〈新〉はこの箇所注で夏目漱石「倫敦塔」の一節を紹介している。地獄の門の銘の、『即興詩人』の鷗外訳、漱石の二種類の訳、上田敏の全訳の試み(地獄の門の銘の訳は三種類あり)等、訳文の相違に注目した平川祐弘の論考「地獄の門——鷗外、敏、漱石の文体」(『中世の四季

ダンテとその周辺』河出書房新社、一九八一・一二)がある。後の、イタリア語原典からの『神曲』日本語全訳刊行後のことになるが、正宗白鳥の『神曲』理解と芥川龍之介にとつての地獄の門の銘との関連について、拙稿「芥川龍之介とダンテ『神曲』——「歯車」における「樹木になつた魂」をめぐる——」(『キリスト教文学研究』22、二〇〇五・五)で考察した。

「付記」本稿は、平成十七・十八年度科学研究補助金(基盤研究(B))「思想表現媒体から捉え直される、人間にとつての「空間」構成の意義についての研究」(研究代表者・佐藤徹郎)の補助を受けている。

(新潟大学教育人間科学部)