

イタリア学会  
第57回大会 プログラム

2009年10月17日(土)

明治大学  
(駿河台キャンパス)

会場 明治大学 駿河台キャンパス

リバティタワー 14階 1143教室

◆ 開会 9:00

◆ 研究発表Ⅰ 9:00～12:10

9:00～9:30

1. パズリーニ短編映画『雲とは何か?』分析

野村雅夫 (大阪大学)

司会: 堤 康德 (東京大学)

9:30～10:00

2. ロゼッタ・ロイにおける記憶の表象

越前貴美子 (東京外国語大学)

司会: 堤 康德 (東京大学)

10:00～10:30

3. アンтониオ・タブッキの文学的ゲーム

牧野素子 (外務省研修所)

司会: 長野 徹 (東京大学)

◆ 休憩 10:30～10:40

10:40～11:10

4. イタロ・カルヴィーノのレアリズム期の文体と「イタリア語」の問題

後藤義人 (東京大学)

司会: 長野 徹 (東京大学)

11:10～11:40

5. デ・サンクティスとマルクスの間で

— 一世紀転換期におけるクローチェの思想形成 (1893年～1901年) —

倉科岳志 (立教大学)

司会: 小林 勝 (東京音楽大学)

11:40～12:10

6. ズヴェーヴォ 『セニリタ』 (1898) におけるヴェルガ初期小説の影

山崎 彩

司会: 白崎容子 (慶応義塾大学)

◆ 休憩 12:10～13:30

◆ 総会 13:30～15:00

◆ 研究発表Ⅱ 15:00～18:10

15:00～15:30

7. 聖史劇の上演台本 ―演技と記念のあいだに―  
杉山博昭（日本学術振興会） 司会：米田潔弘（桐朋学園大学）

15:30～16:00

8. 古代ローマにおける彫像の改変  
―共和政末期・帝政初期ローマの事例から―  
福山佑子（早稲田大学） 司会：徳橋 曜（富山大学）

16:00～16:30

9. イタリア語における再帰と他動性についての一考察  
青木洋一郎（明治学院大学） 司会：鈴木信五（東京音楽大学）

◆ 休憩 16:30～16:40

16:40～17:10

10. イタリア・オペラにおけるイタリア語発音に関する一考察  
―セリフと音楽との関係について―  
森田 学（国立音楽大学） 司会：戸口幸策（成城大学名誉教授）

17:10～17:40

11. エロスをめぐる修辞と語彙  
―ピエトロ・アレティーノ『ラジヨナメンティ』にみるエロティシズム―  
栗原俊秀（京都大学） 司会：天野 恵（京都大学）

17:40～18:10

12. 『デカメロン』第八日第七話でダンテに異議申し立てするボッカッチョ  
平川祐弘（東京大学名誉教授） 司会：村松真理子（東京大学）

◆ 懇親会 18:30～20:30

（会場：学生会館3階 第1・2会議室 リバティタワーに隣接）

## パゾリーニ短編映画『雲とは何か?』分析

野村 雅夫 (大阪大学)

1967年3月、『オイディプス王』(*Edipo re*, 1967年)のロケーション・ハンティングのためにモロッコを訪れていたピエル・パオロ・パゾリーニは、1週間という限られた期間で『雲とは何か?』(*Che cosa sono le nuvole?*, 1967年)という22分の短編映画を撮影するためにローマへ戻った。これはアウレリオ・デ・ラウレンティイス製作のオムニバス映画作品『イタリア式奇想曲』(*Capriccio all'italiana*, 1968年)に収められることになるもので、トトとニネット・ダーヴォリを起用した一連のコメディの最後の作品となった(パゾリーニはこのコンビによる作品の構想を複数持っていたが、それらはトトの死によって陽の目を見ることはなくなった)。主演女優として参加したラウラ・ベッティが『『月から見た地球』(*La Terra vista dalla Luna*, 1967年)と『雲とは何か?』は今でこそ傑作だとみなされているけれど、当時は完全に無視されていて、私にはその理由がわからなかった。傑作だとは誰も気がついていなかったのです。批評家のひとりも」と回想するように、本作はその価値が長年認められてこなかったが、文学者としてのパゾリーニと映画監督としての彼を体系的に接続しようと試みるマルコ・アントーニオ・バッソッキを筆頭に、その優れて複雑で濃密な語りの構造とメタ言語の意識など、徐々にではあるが近年になって評価の機運が高まっている。

『雲とは何か?』は、俗っぽい人形劇の舞台上で、人間マリオネットたち(フィルム内ではあくまであやつり人形という設定ではあるものの、彼らはトトやダーヴォリといった俳優が演じている)によって演じられる単純化されたシェイクスピア悲劇『オセロー』という構成になっている。糸を引く人形使いが人間マリオネットを作り出し、人形たちは自分たちの既定の運命、その毎度同じ演出に反発する。トト(演じるイアーゴ)が舞台袖でダーヴォリ(演じるオセロー)に「俺たちがいるのは夢の中の夢なのさ」と解説してみせるように、パゾリーニがここにあてがう設定は、二重のフィクション(人形劇という表象を映画で表象するもの)である。こうした設定を軸に、パゾリーニは得意とするパスティーシュの手法を駆使し、映画の中に音楽・絵画・演劇・文学という諸芸術を織り込みながら、それらを有機的に結び付けていく。それぞれごく簡単に紹介すると、音楽は廃品

回収人を演じるドメニコ・モドゥーニョの歌う歌謡曲で、パゾリーニが『オセロー』の台詞を翻案して作詞している。絵画は芝居小屋入口に掲げられたポスター（本作のタイトルもここで提示される）で、これはパゾリーニの過去と未来の映画作品の企画を提示しているのだが、「本日上演」分の『雲とは何か?』にはディエゴ・ベラスケスの『ラス・メニーナス』が使われていて、この絵画作品が持つ表象の外部で複数の視点が交錯する構成そのものが本作の表象のあり方を示唆する。演劇は『オセロー』をその骨組みが露わになるまで単純化して大衆的に仕立て上げたこの人形劇とそれを鑑賞する観客。文学は学生時代からパゾリーニの盟友であった文学者フランチェスコ・レオネッティが演じている人形使い（マリオネットの作者であり、人形劇の演出家）。とても込み入った構成要素をそこここに散りばめた、この芸術の祭典とでもいうような作品を通して、パゾリーニは現実と表象、現実とフィクションの関係性を問うているように見受けられる。

本発表では、日本では未公開の『雲とは何か?』の基本的な情報とイタリアにおける先行研究の論点を整理して紹介し、理論的なエッセイ集『異端的経験論』(*Empirismo eretico*、1972年)に収められた論考を参照しながら、この作品がパゾリーニの多岐にわたる表現活動の中でどのように位置付けられるかを考えてみたい。

## ロゼッタ・ロイにおける記憶の表象

越前 貴美子 (東京外国語大学)

1931年生まれのロゼッタ・ロイは、1974年にデビュー作『自転車』でヴィアレッジョ賞のオペラ・プリマに輝いて以来、現在78歳に至るまで10の小説作品を発表してきた。重要な文学賞の複数受賞となった『砂埃の道』をはじめ、2004年にバグッタ賞を受賞した『思い出の樹は黒く、空は青い』まで、その作品の多くは文芸評論家から高い評価を受けている。それにもかかわらず、ロイが日本はもとよりイタリア本国においてさえ孤高の存在であり続けているのは、ひとえに物語の中心に据えられたテーマの特異性にある。実際、『砂埃の道』を含めた3つのフィクションを除く7作品のすべては、戦争体験者の誰もができることなら忘れてしまいたいと考えているはずのユダヤ人迫害を含めた「第二次大戦における記憶」をテーマにしている。本発表においてこのような作家を取り上げるのは、ロイの作品世界を概観することが、戦後イタリアが奇跡的とも言われる経済的発展を遂げ、「鉛の時代」に代表される歴史のうねりを経て現在に至るまでの過程を辿りなおすという歴史的意義をもつことに加え、いや、それ以上に、「物語における記憶の表象」という観点からみて大きな文学的意義をもつと考えるからである。

ところでロイは、ローマで保守的カトリックの豊かな家庭に生まれ育ち、戦時中も状況が特にひどさを増した末期を除けば恵まれた環境で子供時代を送った。しかも終戦当時13～14歳であったということは、周囲の大人の完全な保護下において戦争体験をしたと考えられる。このような家庭的背景をもつロイが、なぜよりによって戦争の重い記憶をテーマに書き続けてきたのであろうか。

もっとも、『自転車』を初めて読む者はそのような疑問を抱くより先に、ロイが表象する「記憶の風景」にただ魅了されるだけかもしれない。そうして何作か読み進めるうちに初めて、作者が物語のなかに控えめにあるいは大胆に書き込んだ独特な雰囲気気づくのかもしれない。この「独特な雰囲気」に気づいた読者は、そこであらためてロイの物語世界において歴史的記憶が作家自身の個人的記憶に重ねあわされていることの意味を問うことになる。

しかも、第二次大戦中に子供時代を送ったロイの個人的記憶が当時の歴史的出

来事のなかで語られるのは当然としても、ロイにおいて特徴的なのは、語り方そのものが話の筋より重要な働きをしながら物語のテーマに深く関わっているということである。つまり、子供のとき経験した出来事の記憶を語る過程で浮かび上がる物語の虚構性こそが、ロイという作家の歴史的出来事への思索的世界を映し出す道具となっている。

このようなロイの語りの特徴を分析するには、性急になぜ作者がそのような語りを用いたのかという理由を追求するよりも、テキストを丁寧に読み進めることで物語が醸し出す「雰囲気」のようなものに注目することが有効であろう。

実のところ、上記で言及した7作品にはいくつかの大きな特徴がある。まず、幼い主人公が登場する場における「アレゴリー」とテキスト末尾における「どんでん返し」の多用、語りにおける「過剰と欠落」、そして「ジャッロ仕立て」の語りの構造である。ロイの語りにおけるこれらの「謎」の意味を読み解く手段としてヒントを与えてくれるのが、物語が醸し出す一種独特の「雰囲気」である。発表者はこの「雰囲気」が幻想文学作品のそれに通底すると考え、テキストを「幻想文学的」に読んでいくことで物語に仕掛けられた「謎」が解けるのではないかという仮説を立て、分析を進めていく。そして分析が結果的に、ロイの作品世界の最大の魅力ともいえる「記憶の風景」に書き込まれた歪みの意味やその表象の仕方の有効性まで明らかにすることを論じる。

当発表では、まことに手短ではあるが、35年にわたるロイという作家の仕事を概観し、2004年に発表された最新作『思い出の樹は黒く、空は青い』において、ロイが初めて従来の「記憶の枠」をずらすことでようやく描くことのできた「恩寵」とも言うべき瞬間への道のりを辿ることとする。

## アントニオ・タブッキの文学的ゲーム

牧野 素子 (外務省研修所)

タブッキは『インド夜想曲』(1984)を中心として謎を仕掛け、文学的ゲームを創り出している。仕掛けられた謎は主に作品と作品との接点であり、この謎を解いていくと、『インド夜想曲』に別のテーマが浮上する。その接点は作品の中で言及される他の作品のタイトルであったり、あるいは他の作品に記されている語句の引用であったり、あるいは関連のある言葉である。これらの接点は、タブッキの作品を原文で注意深く読まねばわからない。また、浮上してくるテーマは、タブッキの経歴と研究対象であるペソアについて知らなければ、見えてこない。

タブッキはポルトガル文学を専攻、さらにロマンス言語、特に16世紀のスペイン・ポルトガルの文学について専門に学んだ。ポルトガル語やポルトガル文学を教える傍ら、主にポルトガルの詩人フェルナンド・ペソアの研究を重ね、多くの作品をイタリア語に翻訳してきた。1975年には作家としてもデビューをし、今日も創作活動を続けている。このタブッキの創作が、ペソアの創作から受けた影響は非常に大きい。

ペソアは、父方がユダヤ系で、20世紀のポルトガルを代表する詩人である。70以上もの異名を生み出し、異名のそれぞれに劇の登場人物のように異なる個性を与え、三次元世界を創り上げていた。そして、現実世界の人間がお互いに接点を持って交わるように、それぞれの異名同士が関わり合うという特殊な文学的宇宙をペソアは創り出していた。異名で創作されたものは文体や題材が重なり合うことはなく、全く異なる性質のものであり、それらすべてを合わせたものがペソアという人物像を物語るものであった。

タブッキが仕掛けた謎は、まず『インド夜想曲』のNotaに見つかる。その中に記されている「本を書いた人」「旅をした人」「物語の主人公」の3名のうち、「旅をした人」だけがその動詞が遠過去で記されており、誰を指しているのかが不明である。次に、タブッキは短編「以下の文章は偽りである。以上の文章は真である。」(所収『ベアト・アンジェリコの翼のあるもの』1987)を書いているが、この作品を書いた著者タブッキの意図がわかりづらい。この短編は『インド夜想曲』の主人公が探すXavierの命名にあたってその名を借用したとされる神智学



者 Xavier Janata Monroy とタブッキ自身が、『インド夜想曲』の解釈を巡って書簡を交わすという、大変ユニークな内容である。この作品の中で解釈の助けになるようにと短編中のタブッキが Monroy に送ったのが、*Piccoli equivoci senza importanza* (未邦訳『とるにたらない小さな誤解』1985) と *Rovescio* [*Il gioco del rovescio* (『逆さまゲーム』1981)] の2冊である。『インド夜想曲』が短編「以下の文章は偽りである。以上の文章は真である。」を介して、この2冊と接点を持つ。これらの接点を読み解いていくと、『インド夜想曲』の表面的に読み取れる《表》の物語の下に、《裏》の物語が隠されていると考えられる。

このような《表》の物語の下に多義性の強い言葉や曖昧な表現を駆使して別の物語を隠す手法は、イルミヤフ・ヨベルによればフェルナンド・デ・ロハスの『カリストとメリベアの悲喜劇』(1499年初版)に見いだせる。まさしく、タブッキが専門に学んだ16世紀スペイン文学の代表作と評される作品である。作者ロハスは異端審問の時代に生き、やむなくユダヤ教からカトリックに改宗した新キリスト教徒であった。作品に見られる曖昧性や二重性といったものは、カトリックへの改宗を余儀なくされながら、隠れてユダヤ教の信仰を守っていたマラーノの特徴であるが、タブッキによれば二重性の特徴をペソアも持っていた。タブッキはペソア研究においてそのユダヤ性に触れることはなかったが、ペソアが異名たちを交差させたように自らの作品を交差させ、マラーノの文学のような言葉の多義性や表現の曖昧さを駆使し、ペソアのユダヤ性というテーマを文学的ゲームの中に封じ込めたのである。

## イタロ・カルヴィーノのレアリズム期の文体と 「イタリア語」の問題

後藤 義人 (東京大学)

ピエル・パオロ・パゾリーニは、1964年に、自身が「聖なる二重性 *santissima dualità*」と呼んだ「イタリア語」の文学言語と道具としての言語の二重性を超え、新たに国語 *Lingua nazionale* としての「イタリア語」が生まれてきていると『言語の新たな問題 *Le nuove questioni linguistiche*』の中で主張した。元来、詩的言語の伝統を誇るイタリア語には、とりわけ自然科学、もしくは工業的領域における専門用語が欠落していた。そうした特徴は、近代化の中でイタリア文学自体の限界であった。ゆえに、近代においても「イタリア語」で文学、特に散文作品の執筆を試みた者は、内容よりも、まず言語の選択といった本質的な問題と向き合うことを迫られた。そうした近代の兆候は「アルノ川で洗濯物を濯いだ」マンツォーニの散文に対する苦悩に始まる。ゆえに「イタリア語」において書かれたテキストにおいて作家により選択された言語に対する分析は有効であるというよりも、むしろ見落とすことのできない重要な側面なのである。

第二次世界大戦を終えたイタリアでは、とりわけ戦後のレジスタンスという特異な経験から多くの文学作品というべきテキストの断片や作品等が出てきて、所謂ネオレアリズムという潮流を形成していく。このネオレアリズムという潮流の中において作家たちは再び言語の「聖なる二重性」に悩まされる。カルヴィーノの言葉を借りれば、「ネオレアリズムとは多くのイタリアの発見であった」のであり、多様な方言へ対する伝統を再認識するとともに、新たに生まれてくる工業的発展の中で、改めて言語的焦燥を生んでいく。けれどネオレアリズムに至って、作家や知識人たちはアルノ川に引き返すことはせず、「国語」としてのイタリア語という認識を抱きながら、言語の問題と向き合おうとした。

パゾリーニが1964年に発表した上記の評論は、こうした歴史的な見地より眺めるだけで、どれだけ挑発的なものであったかということは明白である。詩的言語による偉大なる伝統と多くの方言、そこに新たに多くのテクニカルなタームが加わり、さらにテレビという大衆文化が急速に広まっていく中で国語としての機能を果たす「イタリア語」が生まれたとパゾリーニは主張したのである。1964

年とは一年前の1963年にイタリア語における「物語」が不可能であると主張するアヴァンギャルドの作家たちによる運動が行われた直後である。事実、多くの批評家達が、このパゾリーニの挑発に反応し、様々な見解が雑誌を賑わせ、イタリア語の歴史の中で多々繰り返されてきた言語論争を新たに呼ぶことになる。

このような背景の中、カルヴィーノはどのような言語選択を行い、それを実践していたのだろうか。今回は、これまでも多くなされてきたカルヴィーノの文体の研究にも触れながら、改めてカルヴィーノの「イタリア語」の特徴を再確認しようとする試みである。カルヴィーノが目指したのは、フランス語や英語のような国民言語、あるいは近代的な共通語としての機能を果たせる言語を創作しようとしたことだったと言っていいだろう。そうした文体による作品は最終的にイタリアの外、特にアメリカではポストモダンの旗手とされ、高く評価されるに至る。

こうした視点よりカルヴィーノの文体を分析するにあたり初期の短編群と評論に注目する。とりわけイタリア共産党時代に書いていた評論の文体などは、カルヴィーノの物語を書く言語を形成する上で非常に重要な役割を果たしたのではないか。故に文学作品の分析のみにとどまらず、評論のテキストとの比較も試みながら、カルヴィーノが目指した文学コミュニケーションの形態を見出すことを目指す。

## デ・サンクティスとマルクスの間で

一世紀転換期におけるクローチェの思想形成（1893年～1901年）――

倉科 岳志（立教大学）

『史的唯物論とマルクス主義』のナショナル・エディッションで注釈者のP・クラヴェーリはクローチェのマルクス主義解釈に関するテキストがデ・サンクティスに関するテキストと同時期に出版されている事実を指摘している。1893年から1901年の作品を年代順に追っていくと、クローチェは美学や歴史の理論的問題を論じ、デ・サンクティスの作品に解説をつけて出版した。他方、1895年から1900年まではマルクス主義研究に没頭している。クローチェのマルクス主義ならびに美学に関する研究は膨大に存在する。しかし、多くの場合、両テーマはそれぞれ別個に論じられてきた。本稿は1893年から1901年をクローチェの思想形成期ととらえ、分野横断的な読解を試み、下記のようなテーゼを主張したい。

学問秩序の問題に悩んでいたクローチェは、当初、芸術を「記述的科学」とし、「概念の科学」と対立するものととらえていた。この段階で歴史は「記述的科学」のひとつとされるが、ここで想定されていたのは文献学や考証学である。芸術が可能性として存在する現実を表現するのに対して、歴史は現実に起こったことを表現するものであり、文芸批評のための付属品でしかなかった。このような前提でデ・サンクティス作品を読んだクローチェは驚愕する。なぜなら、『イタリア文学史』は文学を理解するためではなく、それとはまったく反対に文学の奥底にある宗教的・道徳的・政治的直観を表現するために書かれていたからである。クローチェは考証学的研究を克服する必要があるとともに、デ・サンクティスの学問的情熱に打たれ、その業績が十分に評価されていない同時代の文化状況に対して「惨めな」思いをする。

デ・サンクティスを通じて歴史に新しい可能性を見出したクローチェは、アントニオ・ラブリオーラの薦めもあって、マルクスの歴史叙述に目を向けた。クローチェは文献学的な手法を駆使しながらも、これを超克し「仮想上の」マルクスをも構築しようとする。デ・サンクティスがマキアヴェッリの中に見た生の現実を明らかにしようとする態度を、クローチェはマルクスの中に見る。クローチェは

マルクス経済学（労働価値説）を認めなかったが、だからといって純粋経済学が万能であるとも考えなかった。現実を理解するためには、一定の仮説的な世界を「類型」として想定し、それとの距離を測ることによって現実認識を行わねばならない。クローチェの考えでは、マルクスがたとえ労働価値説に依拠しようとも、史的唯物論は「概念の科学」では認識不可能な実践の世界を明らかにしていた。さらにクローチェは純粋経済学を、道徳から独立した有用性を求める活動と位置づける。いわば、かれは労働価値説と純粋経済学の対立において、前者を認識上の問題として取り上げ、後者を実践と見たのである。とりわけ、この経済学（有用活動）を哲学的な一カテゴリーまで引き上げたことにより、クローチェは芸術、哲学、経済、道徳で構成される学問体系を素描するにいたる。

問題は体系内の歴史の位置づけである。もはや当初のように「概念の科学」と対置された芸術のもとに歴史が組み入れられるのではなく、「概念の科学」と芸術が一連の認識過程を作り、歴史は第三の認識形態ではないにしろ、その両者の溝を生めるものとして想定されるようになった。あいまいな部分は残ったにせよ、前期クローチェ思想の大まかな見取り図はこうして形成された。その後、かれはまるで「惨めな」思いを払拭し、デ・サンクティスを超えようとでもしているかのように、再び美学の理論的考察へと立ち戻り、『表現の科学および一般言語学としての美学』の発表にいたる。

## ズヴェーヴォ 『セニリタ』 (1898) におけるヴェルガ初期小説の影

山崎 彩

イタロ・ズヴェーヴォの第二の小説『セニリタ』 *Senilità* に関しては、物語に個人的な体験が色濃く投影されているとズヴェーヴォ自身が「自伝」 *Profilo autobiografico* の中で述べ、研究者たちも作家の言葉を受け入れてきた。そのせいか、『セニリタ』は他の二作とは異なり、他の小説との比較検討があまりおこなわれてこなかった経緯がある。

本発表においては、ズヴェーヴォが『セニリタ』を書く際に参照した可能性のある小説として、ジョヴァンニ・ヴェルガが1866年から1875年にかけて執筆したメロドラマ風の小説群を提示する。それによって、『セニリタ』という小説は、作家の個人的体験が赤裸々に描かれた小説というより、むしろ、ヴェルガが小説の中で描き出した情熱的な恋愛の物語の一種のパロディであることを示す。

『セニリタ』とヴェルガの小説を比較する根拠は二つある。第一は、ズヴェーヴォがヴェルガの熱心な読者であったということである。ズヴェーヴォとヴェルガの二人は、ほぼ同時期に生きたという以外に何の接点もないように見える。だが、ズヴェーヴォがヴェルガの小説に関心を抱いてことは確かである。小説を試みる前に書いていた新聞の書評記事の中で、ズヴェーヴォが取り上げた唯一のイタリア小説は、ヴェルガの『マストロ＝ドン・ジェズアルド』 *Mastro-don Gesualdo* である。また、1928年の別の記事の中で、ズヴェーヴォは「ヴェリズモ以前のヴェルガの小説」に対して肯定的な評価を与えている。

比較の第二の根拠は、『セニリタ』の主人公エミリオの「小説家」としての軌跡が、ヴェルガの小説家としての軌跡と重なることである。エミリオは、「虎のような」ファミ・ファタルによって身を滅ぼす若い芸術家の物語をかつて書いたとされるが、この「物語」は、ヴェルガの『エヴァ』 *Eva* (1873)、『真実の虎』 *Tigre reale* (1875) を思わせる。また、彼がこれから書こうとする小説は、「真実」 *verità* を描くものとされる。この言葉は暗にヴェリズモを指しているように取れる。

『セニリタ』に仄めかされているヴェルガの初期小説、その中でも、「虎のような」ファミ・ファタルの登場する、フィレンツェの上流階級を舞台とした一連の情熱

的な恋愛小説—『エヴァ』、『エロス』 *Eros* (1875)、『真実の虎』—と『セニリタ』を比較すれば、『セニリタ』のヒロイン、アンジョリーナの描写は、少なくとも恋するエミリオの眼には、ヴェルガ小説のヒロインたちの描写と重なっていることが明らかになるだろう。

しかし、ここに皮肉な語り手が介入し、これらの甘い幻想が所詮は主人公の勝手な思い込みであり、現実のアンジョリーナはヴェルガの小説に現れるファム・ファタルとは似て非なるものであることが、容赦なく暴露される。

『セニリタ』においては、初期のヴェルガ小説における物語の構成要素が、戯画化されることによって再吟味される。ヴェルガの小説に現れる恋愛物語は、『セニリタ』では登場人物が抱く恋愛物語の理想像として現れる。だが、小説の「現実」において、その理想像は破られ、より低俗で滑稽なものに取って代わられる。エミリオは、「ヴェルガの小説で読んだような」空想に身を任せる人物であるが、実際の彼の生活には、ヴェルガの小説の中で描かれるような魔性の女も、情熱的な恋愛の炎も、劇的に変化する運命もない。『セニリタ』に描かれているのは、それらを夢見る人々の、少々滑稽な模倣の痕跡である。

とはいえ、この小説は単純に諧謔性を求めて書かれたものではないと思われる。ヴェルガの描いた恋愛物語を裏切るような物語を展開することは、ある事象に対して当時の多くの人々が共有していた紋切型の解釈を不成立とすることであり、そのような解釈に収まりきれない「現実」の姿を描こうという意図があつたのことが考えられる。

# 聖史劇の上演台本

## —演技と記念のあいだに—

杉山 博昭（日本学術振興会）

15世紀フィレンツェの各信徒会によって制作された聖史劇は、上演の規模や頻度、集客の点のみを取りあげても、同時代の表象文化研究における注目すべき参照項であることは明らかである。しかし、一部の美術史研究の試みを除けば、各研究領野において、聖史劇という表象はこれまでほとんど看過されるに留まってきた。しかし現在、近代性に対する根本的な問い直しという動機のもと、祝祭文化として上演された聖史劇という表象は、重要性を増すばかりであり、実際、文献学的、文化人類学的成果が寄せられた90年代以降、聖史劇研究は確実に発展を遂げつつある。

この祝祭研究のひとつの動向に沿いながら、発表者は、当時のフィレンツェにおいて聖史劇という表象が果たした役割の一端を明らかにしていきたい。具体的には、15世紀に実際に使用された可能性が認められる、上演台本としてのテキストに注目することとする。かつての聖史劇研究では、初期刊行本などの出版資料にテキストを求めてきたが、現在、それら宗教的読み物として消費されたテキストは上演台本から大きな改変が加えられていることが明らかになった。上演台本とは、過去の聖なる出来事を「記念」することと、演者が朗読と身振りで「演技」することが交差する貴重な場である。それ故、いわゆる読み物と台本を区別する同定作業は重要と思われるため、まず聖史劇のテキストについての最新の文献学的成果を概観し、その上で以下、テキスト内容への分析結果を提示したい。

主に八行詩節で構成される上演台本の読解は、聖史劇が担う四つの役割を明らかにする。そのうちのひとつが教育的機能である。娯楽への戒めから、就業上の倫理にいたるまで、日常生活にまつわる種々の箴言が、父祖や聖人、王を演じる者の口から語られる。また別の箇所、とりわけ開演と閉演を告げる天使役のスタンツァには、広告的機能が明らかである。それぞれの演目を自らのレパートリーとして伝承していた各信徒会は、当時、それぞれが会員獲得を目指し、時には他の信徒会を貶める言辞すら織り込んでいた。また、ある信徒会の帳簿には、舞台装置の購入や修理が財政を逼迫する様子が覗え、この機能の背景に、各信徒会の



競争関係を指摘できるだろう。三つ目の機能として指摘できるのは、聖史劇が持つ本来の性格とも言える、教化的機能である。キリスト役や聖人役がかかわる様々な奇跡の演出や殉教の場面は、あらゆる演目を貫く予表的構造と相まって、見物客の宗教的感情を強く喚起したであろうことは想像に難くない。例えば、聖人の言葉が病人を治癒し、さらに異教的彫像が爆発する場面や、皮□や磔を執行する凄惨なスタンツァなどに、その典型的な例を確認できる。そして、教化的機能とは表裏の関係となる見世物的機能は、15世紀フィレンツェの聖史劇の大きな特徴のひとつである。信徒会の帳簿に記載される数百のランプや花火用の火薬にガラス片等が、実際に演出で用いられた跡を上演台本に確認できる。また、殉教にいたる拷問の場面は、この機能のもとに理解することもできるだろう。

このように聖史劇の上演台本とは、単一的な解釈や、直線的に収斂され得る意義とは遠く離れたテキストであり、そこから立ち上げられる見物客の経験には、視覚、聴覚に留まらず、触覚的、嗅覚的契機に満ちた重層的な特徴があったことがわかる。人類学において祝祭とは「コミュニティの破壊と再生の契機」であったとすれば、見世物的機能が「破壊」を担い、教育、広告、教化的機能は「再生」の位相に含まれるとも言えるだろう。ただこのテキストは、さらに別の位相において、ある種のイデオロギーを拡大強化する一端を担っていた。同時代の表象文化研究における重要な参照項として、聖史劇を提示するにあたって、最後にこの点を事例を挙げて指摘したい。

## 古代ローマにおける彫像の改変

—共和政末期・帝政初期ローマの事例から—

福山 佑子（早稲田大学）

ソ連崩壊時のレーニン像や、イラク戦争におけるフセイン大統領像の引き倒しに見られるように、彫像の破壊は、あたかも時代の転換を象徴するかの如く、センセーショナルに扱われてきた。古代ローマにおいても、ネロやドミティアヌスのように、元老院の決議によって死後に「国家の敵」と判断された皇帝たちの彫像は撤去・破壊されてきた。これは「ダムナティオ・メモリアエ (Damnatio Memoriae: 記憶・記録の断罪・抹消)」と称される処分の一環であり、碑文からの氏名の削除、資産の没収、当該氏族における同じ個人名の使用禁止、服喪の禁止などと共に行われるものであった。そして撤去された彫像の多くは、次代の皇帝や、過去の「良き皇帝」の彫像として転用されたのである。

ダムナティオ・メモリアエに関する研究は、ここ 20 年ほどの「歴史と記憶」研究興隆の中で進展してきた。だが、彫像の破壊・転用に関しては、美術史学が中心となって研究を進めてきたため、彫像作品自体の分析に焦点があてられがちであり、彫像の破壊・転用がもつ社会的意味を考察するまでには至っていない。また、元老院議員や地方有力者の彫像の破壊や、解放奴隷の墓碑における肖像彫刻の改変の事例があるにもかかわらず、検討対象が皇帝の事例に偏ってしまい、彫像を同時代の権力の表象という一面的な把握にとどまってしまっているという問題もある。古代ローマにおける彫像の破壊・転用を理解するには、権力の表象に限定せず、より広い範囲を視野に入れて検討を行う必要があるのである。

古代ギリシャにおいて彫像は神聖なものともみなされており、破壊・転用することはタブー視されていた。ギリシャの彫像の流れを引き継いだローマでも当初この認識は共有されていた。しかし時代が下るにつれ、この認識には変化が生じていく。彫像の破壊や転用は推奨されるものではないものの、公然と行われるようになっていくのである。特に古代末期には、美術史学ではスポリア (spolia) と称される彫像やモチーフの転用が広く行われるようになっていた。もちろん転用には経済的理由が関係することも多いであろうが、その前段階として、彫像に対する不可侵性の低下が存在したと考えられるのである。

本報告では、ローマにおいて彫像が持っていた社会的意味合いを踏まえながら、キケロやディオ・クリュソストムなどの文学史料の検討を通じて、ローマ時代に生じた彫像の破壊・転用に対する認識の変容過程を辿っていきたい。彼らの記述からは、彫像を改変することは忌避すべきであるという認識はあるものの、それは特殊な事例ではなく、むしろありふれた事柄として扱われていたことが読み取れる。

古代ローマにおいて、彫像は芸術作品としてのみならず、プロパガンダや自己表現の手段として大きな意味合いを持っていた。彫像は人物の似姿であるのみならず、過去の名誉、個人の栄光を表象するものでもあった。彫像の破壊・転用は、過去のメモリア（記憶・記録）の否定・改変に繋がることに鑑みると、この課題の検討を通じて、彫像の破壊・転用を媒介とした、ローマ人の過去・歴史・記憶に対する認識の変容が見えてくるのである。

## イタリア語における再帰と他動性についての一考察

青木 洋一郎 (明治学院大学)

本研究では、イタリア語の再帰動詞の諸類型の中でも、いわゆる本来的再帰動詞を主な考察の対象としたい。この種の再帰動詞は、態の問題と同時に論じられるのが一般的である。つまり、その主語自らが「する」存在であると同時に「される」存在でもあり、全体として受動態であると同時に能動態であるようなものと言っても差し支えないだろう。伝統的に古典語の中動態が引き合いに出されることは今更言うまでも無い。

また、再帰動詞は再帰要素と非再帰的な要素から構成されている。イタリア語において、前者は代名詞要素であり、後者は動詞要素である。再帰とは本来中立的な統語関係であり、再帰動詞の意味の多様さは、むしろ非再帰要素の性質から由来していると考えることが出来る。非再帰要素の性質として重要なもののひとつが、項構造あるいは他動性である。

このように考えることは、再帰は指標だけの問題ではないと考えることをも意味している。再帰は同一指示の一形態であり、2者間の同一指示である。同一指示において一致しているのは指標だけではない。あるいは、同一指示のためには指標以外の要因も一致していないといけない。

再帰動詞であるということは、再帰と言う関係が主語と何らかの補語との間に成り立つということであり、本研究の範囲内では、主語と直接目的語が指標以外の点でも同質な関係に有ることを意味していると言って良いだろう。この時、両者は動詞をはさんで鏡像的な関係にあると言える。(もっと一般的に対称的な関係といっても構わない。) またこれは相互的な関係でも有る。

そして、再帰化の対象となる2者間において、あらかじめ指標以外の要因の一致が見られている方が、より再帰化との親和性が高いという事も言える。動詞の項構造内において、例えば有生性などの要因は両者の間で容易に矛盾しうるため、こうした一致が見られないことは十分にあり得る。

つまり、再帰動詞が成り立つ場合として、次のような2つの場合があり得ると考えられる。指標付与に先立って以上のような対称性が用意されている場合、あるいは指標付与によって以上のような対称性も同時に付与される場合である。

先ず、指標付与に先立って上記のような対称性が認められる場合を考えて見よう。その際に問題となるのは、再帰化以前の本来の非再帰形の特性と言うことになる。この種の動詞は、最も典型的な他動詞とは言えない。典型的な他動詞は、主語と直接目的語の非対称性を要求するからである。組み合わせとしては、主語・直接目的語ともに無生であるものと、両者とも有生であるもののが考えられる。しかし、一般的に主語は動作主を表すことが多い事もある、その理想的な非再帰形としては主語・直接目的語ともに有生で有る動詞、あるいはある動詞のそのような用法が考えられる。

次に、指標付与によって対称性が与えられる場合も考えて見よう。人称について見ると、3人称の場合は必ずしもそうではないが、1・2人称の場合は指標以外の要因の同一性が保証されている。逆に言えば、前者では適応的再帰が起こりうるが、後者では再帰化の却下が起こりうるということである。また前者においては、動詞本来の項構造が却下され、再帰化に適したものによって上書きされる可能性も考えるべきであるということになる。おそらく、その際にも理想的な非再帰形の範型が影響を与えられ、その結果として脱状態化などの効果を与えられとも考えられる。別の言い方をすれば、再帰動詞と有生性の関係は、再帰動詞の果たす態にも影響を与えていると見ることも出来るのである。

以上のような事を踏まえ、有生性の分布と項構造は本来互いに独立したものであると考えられるが、敢えて両者を照合する事によって見えてくるものを、イタリア語の用例に沿って探って見たいと思う。少なくとも、有生性の分布は再帰化に際しての構造的負担に影響を与えているはずである。

# イタリア・オペラにおけるイタリア語発音に関する一考察 —セリフと音楽との関係について—

森田 学 (国立音楽大学)

本発表では、発表者によるイタリア学会・第55回年次大会での「美しいイタリア語の発音に関する一考察」(2007)を踏まえ、イタリア・オペラのセリフにおいて、ことばと音楽のリズムがどのような関係にあるかを再考することで、それらが芸術的な表現においてどのような作用を持ち、どのように影響し合っているのかを明らかにしようと試みる。

イタリア・オペラの台本は、ほぼ例外なく韻文で書かれていることから、オペラ台本の読み込みや分析など、それを深く知ろうとする際に、台本の詩句がどのような韻律で書かれているのかを知ることが必要不可欠となる。実際これまでに、詩行・詩連、脚韻といった、詩人(台本作家)が用いた手法を分析する研究やそれらが音楽劇を作る上でどのように機能しているのかについて明らかにしようとする研究—リップマン(1986)、グロンダ(1985)、ファツブリ(1988)、ファツブリ&グロンダ(1997)—がなされている。しかしながらこれらの研究では、アリアに用いられる詩行にはどのようなものがあるのか、書簡のなかで作曲者が台本作家に求めた韻律と音楽を対照する、といったものとなっている。そのような中で、ビアンコーニは「音節、(韻律上の)音量、アクセント、音調」(2005)で、セリフと音楽の関係にさらに深く踏み込み、韻文と音楽の類似性に触ながらも決定的に異なる特徴について明らかにしている。ビアンコーニはこの論考において、マリーノ『アドーネ(VII, I)』の"Musica e poesia son due sorelle / ristoratrici de l'afflitte genti"を引き合いに出しながら、長年、音楽と言葉の類似性が強調されてきたが、それぞれ個性—時には相入ることのない特質—を持った存在であることを、イタリア・オペラの主要レパートリーから例を数多く挙げながら明らかにしている。わが国でも同様の研究がおこなわれており、「オペラの台本をめぐって—オペラ台本の構造と音楽の関わり—」(戸口2008)では、モーツァルト《フィガロの結婚》のケルビーノの2つのアリアについて台本が音楽に及ぼす影響を指摘している。この種の発表は世界的にも数少ない貴重なものであり、オペラ歌手が実践において感覚的におこなっていることを学術的に明らかにしている

点でも非常に重要であると言える。そして、今後この分野におけるさらなる研究が求められるだろう。

ビアンコーニや戸口のより踏み込んだ研究を踏まえ、発表者はイタリア・オペラを演奏（表現）する際のイタリア語の発音について、韻律と音楽の関係性に着目することで、より効果的で芸術的な歌唱表現を導き出すヒントを見つけ出すことを目指している。それぞれの要素が矛盾を孕む場合も少なくないが、それこそがイタリア声楽曲の特質のひとつであるとする発表者は、それぞれの要素を個別に捉えるのではなく、「歌いつつ語る」歌唱法においては、有機的な諸要素として存在するものとする。そのことを示すために、韻律の拍（音節）と音楽の拍（音符）、韻律アクセントと音楽アクセント（拍子アクセント、演奏記号によるアクセントなど）がそれぞれ持っている特徴に着目し、楽譜上に記譜された音符を（ソルフェージュ的に）正確に演奏することのみが、正確な読譜を意味しないことや一楽譜を無視してよいということではない—、音節の長さや音符の長さについても考察を加える。台本作家の用いた韻律と音楽家の書いた音楽のリズムが異なる例についてもとりあげ、専門的なレベルでのセリフの発音においては、「正しいかどうか」のみならず「効果的かどうか」が重要となる点についても考慮しながら、セリフと音楽の関係について明らかにしていきたい。

## エロスをめぐる修辞と語彙

—ピエトロ・アレティーノ『ラジヨナメンティ』にみるエロティシズム—

栗原 俊秀 (京都大学)

本発表は、ルネサンス期を代表するポリグラフォ（雑文家）ピエトロ・アレティーノ（1492 - 1556）の *Ragionamenti*（『ラジヨナメンティ』）に描かれる、「性」をめぐる様々な表現について、検討・考察を行うものである。

『ラジヨナメンティ』はアレティーノの代表作であり、*Ragionamento*（『ラジヨナメント』1534年刊）と *Dialogo*（『ディーアローゴ』1536年刊）という、二つの作品による二部構成になっている。これらは、ローマに住まう高級娼婦たちを語り手とした対話形式の文学作品であり、「近代的ポルノグラフィの元祖」として世に広く知られている。前半にあたる『ラジヨナメント』では、高級娼婦ナンナがみずからの人生を振り返り、ローマにおける修道女、人妻、娼婦の生活について物語る。女にとっての最善の職は娼婦であるという『ラジヨナメント』の結論を引き受けるかたちで、後半の『ディーアローゴ』ではナンナが愛娘のピッパに、一流の娼婦として生きていくための手管を授ける。両作品の対話は、それぞれ三日間、併せて六日間にまたがって交わされる。

『ラジヨナメンティ』は全編にわたって、男女のセクシュアリティにかんする記述に満ちているが、その描写には二つの重要な特徴がある。ひとつは、古典ならびに同時代の作品からの、引用とパロディが頻繁にみられること。ふたつには、性器や性交を描くさいに、夥しい種類の比喩（とりわけメタファー）を使用していることである。本発表では、この二つの特徴に着目し、『ラジヨナメンティ』の分析をすすめる。

本作品に描かれる有名なパロディとしては、『ディーアローゴ』第二日における、ウェルギリウス『アエネーイス』のパロディが挙げられる。第二日の対話のテーマは、「女性へと向けられた男たちの悪意」である。英雄アエネーイスとカルタゴの女王ディードーとの悲恋の物語は、不実な無頼漢が純朴な乙女に仕掛けた結婚詐欺の物語へと変奏されることになる。あるいは、「人妻の生活」をテーマとする『ラジヨナメント』第二日では、ホメロスを源泉とする寝取られ亭主の叙述（曙の女神エオスと、老いた夫ティトノスのエピソード）が冒頭に配置され、対話全



体の性格を予告する役割を果たしている。以上はほんの一例でしかなく、『ラジヨナメンティ』の全編には、パロディ、引用、仄めかしが溢れている。

第二の特徴である種々雑多なメタファーにかんしては、文学的な定型表現を利用したものと、アレティーノのオリジナルのものが混在している。たとえば、男性性器を示唆するための鳥や鍵のメタファーは、『ラジヨナメンティ』以前の文学作品にも見出すことができる。一方で、女性の臀部を「ミサ典書 (messale)」に喩えるなど、アレティーノの創作とおぼしきメタファーも多い。アレティーノが用いる夥しい種類のメタファーに、秩序や統一は存在しない。動物、植物、鉱物、料理、家具、聖具など、あらゆるものが性器や性行為と関連づけられ、言葉と意味とのあいだに新たな関係が打ち立てられることになる。

ポルノグラフィとは基本的に、「読者を興奮させること」を目的としたメディア媒体のはずである。しかし、上述のパロディやメタファーといった文学的な技法が、読者に催淫効果を引き起こしたとは考えにくい。むしろこうした描写は、読者に笑いや戸惑いを引き起こす類のものではないだろうか。露骨なエロスを描くためだけならば、まったく不要ともいえるこれらの「遊び」に、アレティーノがかくも強く執着したのはなぜなのか。こうした表現によって、いかなるエロティシズムが形成されているのか。本発表では、エロスをめぐる修辞と語彙の分析をおとして、『ラジヨナメンティ』の性格の一端を明らかにすることを目指す。

## 『デカメロン』 第八日第七話でダンテに 異議申立てをするボッカッチョ

平川 祐弘（東京大学名誉教授）

ダンテとボッカッチョは二人とも出はトスカーナだが、片や貧乏な貴族の嫡出子で政治家、詩人、宗教的理想主義者。片や裕福な商人の非嫡出子、散文作家、人間的实际主義者と類型は異なる。ダンテが痩せた人、ボッカッチョが肥った人として画像に描かれたのは後世の人が二人に対してどのようなイメージを抱いていたかを示している。そのように違いもあるが、ジョヴァンニ・ボッカッチョ(1313-1375)にとって四十八歳年上のダンテは眼前に聳え立つ巨大な存在で、ボッカッチョは『神曲』百歌を意識していたからこそ『デカメロン』百話を書いたのではあるまいか。彼のダンテへの傾倒がフィレンツェでよく知られていたからこそ晩年選ばれて『神曲』講義をしたのである。

その両者の関係だが『デカメロン』の第五日第八話のナスタージョの話が地獄篇第十三歌の「地獄の狩立て」のパロディーであり、両者がオペラ・セーリアとオペラ・ブッフアの関係にあることは知られている。しかし聖なる作品の滑稽化には問題が神学的レベルに及ぶものがある。第八日第七話の筋はこうである。パリ留学帰りの青年学者リニエーリが未亡人エーレナに恋した。未亡人には若い恋人がおり、冬の一夜、中庭に入れた青年学者に朝まで待ちぼうけをくわせ、青年学者が凍えて震えている様を小窓から見せながら未亡人は若い男と愛撫にふける。すると笑いものにされた青年学者は復讐を働く。彼の忠告に従った未亡人が夏の昼間、裸体のまま塔の上で直射日光に曝され蜂や虻に刺される仕儀となる。この前後が綿密に照応して制作される。ボッカッチョは現世の男女間の罪と罰の因果応報の物語を、現世の罪と地獄の罰の因果応報 *contrappasso* を描いたダンテを意識して構築した。語彙や表現や言いまわし、喩えや形容に『神曲』の言葉が多い。しかしそれらは表層的な部分的借用である。第八日第七話は「他人を馬鹿にしてはならぬ」という教訓を述べたと世間に理解されがちだが、しかしこれは単なる笑話に留まらぬ著者のダンテ批判も含まれている。地獄篇第二十歌 28-30 行の「ここ（地獄）では情を殺すことが情を生かすことになる。神の裁きにたいして憐愍の情を抱く者は 不逞の輩の最たるものだ」というようなり

ゴリステイックな考えに対しボッカッチョは違和感を抱き、それに対し異議申立てを行なったと見るべきではないか。ボッカッチョが抱いた惻隱の情は第八日第七話の語り手パンピーネアの最初の言葉「皆様のご同情を多少惹きたく思います」io intendo di farvi avere alquanto compassione d'una giusta retribuzione a una nostra cittadina renduta という「同情」compassione の語にも示されるが、第八日第八話の語り手フィアンメッタの冒頭の「御立腹とはいえ学者様の酷薄な仕打ちいくらなんでも非道すぎると皆さま惻隱の情に心動かされたご様子」という言葉、そして第八日第八話では「自分に加えられた侮辱をずっと温厚な態度で受け止め、仕返しも穏やかな手段で済ませた」話をする。そして「人間も驢馬と同じで壁を蹴飛ばせばそれだけ痛い目にあうのだから、復讐をするにしても度を越して相手を傷つけてはいけないという」。そこが大切な論点だと発表者は考える。

**MEMO**

A large rectangular area with a wavy border, intended for writing a memo. The border is a simple, repeating wavy line that encloses the entire page content.

## 大会会場

明治大学 駿河台キャンパス

リバティタワー 14階 1143教室

〒101-8301 東京都千代田区神田駿河台1-1 (代) 03-3296-4545

## 会場案内図

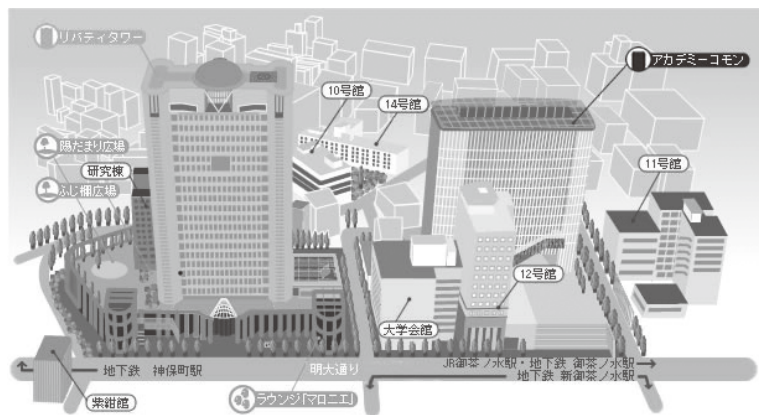


## アクセス

JR 中央線・総武線、  
東京メトロ丸ノ内線  
「御茶ノ水」駅下車 徒歩4分

東京メトロ千代田線  
「新御茶ノ水」駅下車 徒歩5分

都営地下鉄三田線・新宿線、  
東京メトロ半蔵門線  
「神保町」駅下車 徒歩5分



## 懇親会のご案内

大会当日 18時半より 20時半まで

会場 大学会館3階 第1・2会議室 (リバティタワーに隣接)

会費 7,000円 (学生 5,000円)

当日会場にてお支払い下さい。

## 宿泊について

以下をご参考に各自お問い合わせ下さい。

東京ガーデンパレス ————— シングル ¥9500 03-3813-6211

お茶の水セントヒルズホテル ——— シングル ¥9350 03-3831-0081

ザ・ビーお茶の水 ————— シングル ¥6500~ 03-3254-2888

## イタリア学会

Associazione di Studi Italiani in Giappone

〒113-0033 東京都文京区本郷7-3-1  
東京大学文学部 南欧語南欧文学研究室内  
Tel. (03)5841-3851 Fax (03)5802-8870  
E-mail: [studiit@l.u-tokyo.ac.jp](mailto:studiit@l.u-tokyo.ac.jp)  
<http://wwwsoc.nii.ac.jp/astig/>