

# 喜劇クリツィアにおける政治科学者

## ニツコロ・マキアヴェツリの発見 (二)

高 瀬 学

### 目 次

(3)	クリツィア 第一幕	(5)	カンツォーナ III
(4)	カンツォーナ IIと第二幕	(6)	第三幕
(i)	カンツォーナ II	(7)	カンツォーナ IV
(ii)	第二幕		(以上本号)

### (3) クリツィア第一幕

プラウトゥスはカスイーナをいきなり、オリュムピオとカリヌスの口論で始めているが、<sup>(1)</sup>la favola di Cliziaはクレアンドロを登場人物とした関係で、彼とその友人パラメーデとの対話で開始され、<sup>(2)</sup>第一幕の発端は独自のものとなっている。つまり作者の眼はこの caso を生んだ、<sup>(3)</sup>個の Kunstwerk<sup>(4)</sup>としてのフィレンツェ社会に注がれており、いわばそれ自体で「奇」なる事実そのものに向けられている。だから、ローマ風の<sup>(5)</sup>“pater familias”から一個の人格として独立した息子の存在を描出せざるを得なかったし、contori, vecchi, innamorati の見せる相手かまわぬエゴについての社会批評も展開されているのである。また、こういった激動の波に揉まれている「シニトルム・ウン

ト・ドラंक<sup>(6)</sup>時代の産物として、まことに奇なる、クレアンドロの並々ならぬ苦悩が生の形で吐露されている訳である。クレアンドロ、パラメーデ両者の対話を通じて、第一場はプロローゴで極めて表面的にしか知らされていない。このコメディアのカーゾそのものが、その由来も併せて、改めて提示される。即ちフランス王シャルル八世のイタリア遠征に始まるフィレンツェ現代史に対するマキアヴェッリの感慨、その折りのフィレンツェ人ニコマーコとベルトラモ・ディ・ガスコーニの厚誼といった、一種の社会時評を織り込みながら、ニコマーコ家でクリツィアが養育される経緯を説明し、はしなくも、この娘をめぐって、互いに一個の男として親子が対立するに至った事情を紹介する。<sup>(7)</sup>異常な体験に戸惑い乍ら父がクリツィアへの思いを遂げるため、ピロという召使と先ず結婚させようとしているのに対して息子たるクレアンドロは母と結んで打つべき手段は講じているのだがと述べさせる条りで第二場につないでゆくのである。<sup>(8)</sup>この点でいきなり、のっけから口論で観客の眼を惹きつけようとするカスイーナに対しクリツィア第一幕第一場はプロットの紹介を時代に斉合せながら、いわば冷静に行っており、事実をふまえた省察的雰囲気<sup>(9)</sup>を漂わせている。異常な拡がりをもった事実を素材として、人間の生き方に照明があてられ、現実と人間のarbitrioを底面にしたカーゾの次元そのものが観客につきつけられている。こういった事態に対処する道は多々ある<sup>(10)</sup>。だから、第二場ではクレアンドロのモノローゴ形態を籍りて作者の恋愛観、人生論がさし插まれるのである。兵火に暴されたイタリア社会の反映としてIo innamoratoは兵士と対比される。愛も戦いも共に若者の場であり、それが自然である。だが人間の恣意が行きすぎて、この調和を攪乱すると醜が生れる。老兵、老いらくの恋に狂う者が見る人に惨めさを感じさせるのはこのためである。<sup>(12)</sup>権威が力によって、こういった反自然的な行動を横行させた時代<sup>(13)</sup>もあつた。権威に迎合し、事実の単純な還元<sup>(13)</sup>に慣らされた眼にとって事実の複合、異常といった深淵は恐怖を生ぜし



める。そこに運命に対する敗北主義も根ざすのである。<sup>(14)</sup> だが、この中にあっても生への活路は開かれている。自然への調和、美の実現、そういった“一致”への論理がそれを保証してくれるのである。クレアンドロが、父の無法に対して挑戦するのも、唯の恋の鞘当てではなく、こういった人間の *arbitrio* に課せられた “*officium*” に応えているといえる。だからこそ父の陰湿な企てであるピロとクリツィアの結婚を妨害せんとするクレアンドロの立場は正当化されるわけである。かくの如く人間の権威よりの回復に、その権利を認めるのである。而もこうした一致は動く事態の中で実現されねばならぬ。激流にもまれる笹舟にも似た相の中に絶望と歓喜とより成るクリツィアのプロットも位置しているといえよう。この導入部をうけて、こうした人間の生き方のいわば、“生れいづる苦しみ”が第一幕では描き上げられているわけである。だから、これからのクレアンドロのモノローゴは現実と *arbitrio* の両極をふまえつつ、その接合を模索しているマキアヴェッリの“方法的経験論”のマキナなのである。<sup>(16)</sup> かくて第一幕第三場以下では第一場、第二場のプランに従って父の企てを打ち破るための “*inganno*” が展開されてゆく。こうして第一幕第三場はニコマーコがピロとの結婚式をせかせるという事態に備えての対応策から始められる。先ずクリツィアとの結婚を切望し、ためにクレアンドロの手紙につられてフィレンツェに上って来たエウスタキオをしっかりと味方につけ、娘その人に嫌われぬ様にめかさせる。<sup>(19)</sup> こうして、“*inganno*” は次の段階に発展してゆくのである。<sup>(20)</sup>

#### (4) カンツォーナⅡと第二幕

##### (i) カンツォーナⅡ

このカンツォーナは第二幕全体のテーマを提示する、いわば序曲部をなしている。<sup>(21)</sup> ここでは禁欲の軛から解き放た

れ、人間が再生した時に直面する愛、衝動のもつ力が語られる。愛、そこに *arbitrio* に立脚する人間の生が示される。だから、最も高い価値をもつものであるし、生の原理そのものでもある。<sup>(22)</sup> 生とはそれ自体、衝動の流れであり、人生は多くの糸の絡み合いにより織りなされている。そこに人事があり、すべてが計算されていないところに *cas* の奥深さもあるわけである。人間が自分の衝動の流れにたちつつ、与件との、環境との、更には自然との調和を打ち出してゆくところに人生の相がある。愛はこうした点で *come sama se stesso meu d'altrui* <sup>(23)</sup> なのである。このため、「他人」つまり対象の側からの制約を受け、これが *il danno e 'l ben* 交替の因ともなり、*timore e speme i òri adiaccia e strugge* <sup>(24)</sup> といった「実存」的不安のグラフの原点を構成するのである。愛の断面に見られる、こうした所与こそ自然の掟でもあり、人間の「財産」なのである。だから人々は己れの視野から、この掟を逸してはならぬし、その直視に立脚した方法的処理を人生に施すべきである。ところが、従来人々は、こうした喜びと悲しみの織りなす人生の万華鏡をこのような視点で捉えるのに不慣れであった。<sup>(26)</sup> またマキアヴェッリが彼の「方法」でつきとめたように、人間のこうした構造は「流れの中での一致」でもあった。<sup>(27)</sup> 愛は好みでもある。<sup>(28)</sup> このため今までは現実から遊離したミイラにも似た人間像が定立され、現実の生きた人間の発見がそらされてきたのである。こういった人間像の「再生」、生きる方法の発見を課題とし、既に第一幕導入部で示唆した作者自身の定理を具体的な巷の *caso* に適用し、いわば作図題的な証明に入ってゆくわけである。愛がパトロローギッシュな好みに終始する時、立ち現われる *danno, il timore* といった「黒い雨」に濡れそぼった人生の並木路がクローズアップされ、これが第二幕のモチーフをなすのである。

(ii) 第二幕各場



「第二幕第一場は前の第一幕に引き続き様子を探るクレアンドロを描きつつ、クリツィアに想いをかけ、この事件のいわば震源地でもあるニコマーコのモノローゴによって、これまでの経緯を間接証明してゆく形をとっている。体力の衰えを感じるニコマーコは老いの身を嘆くが、クリツィアへの想いによってまだまだ大丈夫だと気を取り直す<sup>(31)</sup>。だが妻が気付いたのでピロに娶わせて表面を取り繕わねばならぬ仕儀に立ち到ったとして、問題の結婚式に触れ、ピロとの打ち合わせに入る<sup>(32)</sup>。こうしたところに愛の好みへの傾斜とそこに置かれている躓きの石を示唆しているといえよう。

ところで、十一の章節から成っているこの場は「カスイーナ」第二幕第三場にあるリュシィダームスのモノローゴにプロット構成では近似している<sup>(33)</sup>。リュシィダームスは愛をこの世で最も味のある料理に譬え愛の塩味が自分の心を変えたと讃える。カスイーナのリュシィダームスとクリツィアのニコマーコは確かに老いの身への愛の効用を説く点で符節を合している<sup>(34)</sup>。併し、仔細に見るとリュシィダームスはニコマーコのように老いの身を嘆かず、いい気分になっている。そこに、ニコマーコのピロとの打ち合わせから妻とのやりとりにより若干の修飾を交えて移ってゆくクリツィア第二幕のプロット展開との相違があり、哲学のマキナとしてのニコマーコとプロットのマキナとしてのリュシィダームスとのずれが見られるといえよう<sup>(35)</sup>。ところで、クリツィア第二幕第二場はニコマーコとピロの登場によって繰り開けられる。ニコマーコは自分の望みを達するため、ピロに対して、今日クリツィアと結婚させると告げる<sup>(36)</sup>。妻や息子を一丸とした妨害の加えられる虞れがあるので急ぐわけである。かくて「好み」の奴となり果てたニコマーコの姿が描出されピロに色々と約束を行い、自分の邪魔をする者に憤怒の言葉を浴びせ<sup>(38)</sup>、この興奮の渦の中で妻ソフロニヤと対決する第三場に移る。この場は確かにカスイーナ第三幕第三場がその原画である。だが、第一に妻の登場のさせ方に

相違がある。カスティーナではめかしこんで香料の匂いをぶんぶんさせながら戻ってくるところに待ち構えていた妻を登場させるがクリツィアではピロとの打ち合わせを行った第二場の後で妻が出てくる形をとっているからである。<sup>(39)</sup>このためカスティーナ原画にある、己れの恋路の邪魔である妻を罵り乍らも「Junoにたとえて言葉巧みにまるめこもうとするウィット」<sup>(41)</sup>馬脚を現わし、遂に本心を暴露してしまいうリュシードムスに妻が浴びせる激しい非難の言葉など情欲の赴くまま、やりたい放題のことをする夫、逆上する妻の姿といった感情激発の場面は一応除かれ、<sup>(42)</sup>「il campo」<sup>(43)</sup>という兵語を若干交えながら、娘を守ってやらねばと考える女親の愛情をソフロニアに語らせ、ミサに赴く形で彼女をクリツィアでは登場させているのである。<sup>(44)</sup>時代の生きた人間の姿を登場人物にはめ込み、同時に彼女の夫ニコマールコの「好み」による独走が妻に「il campo」の存在を感じさせ、夫との対決にと連なる、いわば対立のメカニズムを截って見せている。だから夫がふと口を滑らせたミサという言葉に触発されて、こうした「好み」による独走がいかに多くの悪のもとになり、人に「悪」を強いることになるか、現実のそういった動きを示させることにもなるのである。<sup>(45)</sup>ここでマキアヴェッリは「farsi da cattivo lato a fare bene」について語るが、そこにいわゆる「machievellismo」以外に、この種の対立からの出路はないとの自信も示しているのである。「対立」の機序を既述した「方法的経験論」の視座から分析していたクリツィアの作者は社会経験として指定されたモラルの固定観念性にとって正道に戻れと高踏的に説く立場に倒錯を見出していた。所謂モラルのすすめ、人の道を論ずことは対立のメカニズムに構造的に則さぬ非現実的な口説であり、そこに「毒を以て毒を制す」<sup>(46)</sup>の格率が示す教訓の座を認めていた。そして、この場以後の劇展開を通じて彼の所論の、いわば間接論証の素材として従来の高踏的な硬化した方法が対立の現実的解決には毫末も役立たぬことを「現実」自身の口から語らせるのである。ここにカスティーナとクリツィアの



「岐路」の発端がある。だが、夫婦の登場のさせ方で我が道を辿ったクリツィアも夫として父としての義務観を説くあたりから原画に接近してゆく。「対立」への《solien》的展望がそこにひらけているからである。<sup>(47)</sup>即ちやりたいようにするからと宣言してカスィーナとオリウムピオとの婚儀を急ぐ夫リニシィダームスに対し、夫・親の義務という視点から反撃を開始する妻、オリウムピオと娶わせるのも義務からだと思戦する夫、双方共互いに平行線を辿り、遂に夫々の結婚相手を断念させる競争で一応の決着をはかることになる。このカスィーナのプロットとパラレルに、<sup>(48)</sup>クリツィアもソフロニアの《che non si pensassi a chiacchiere》以下の科白で、カスィーナを複写している。ソフロニアはクリツィアを「やくざ」まがいのピロに嫁がせようとするニコマーコに抑々養い親としての正しい自覚があつてのことかと迫るが、ニコマーコは彼こそクリツィアの夫としては申し分ないし、また経済的にも十分考慮してあるからとかわす。<sup>(49)</sup>だが、既に示したように<sup>(50)</sup>マキアヴェッリはカスィーナのオリウムピオ、カリマクスをピロ、エウスタキオと差しかえて「対立」の根深さを象徴させていた関係上、このニコマーコ、ソフロニアのディアローゴはクレオストラータの感情的反撥とは異なり、社会描出をも点綴させた論理的緻密さで夫に迫るソフロニアの「正統論」を基軸に、<sup>(51)</sup>カスィーナ原画にイタリアに即した修正を織り込みつつ、<sup>(52)</sup>片やピロ、片やエウスタキオ弁護の火花を散らす口説展開をとらざるを得なかった。<sup>(53)</sup>つまり、この部分は原画の色調を変えたりプリントであり、クリツィアの作者は対立の深さを凝視している。だからソフロニアは何か変なものがあるとして、かたくなな態度をとり、<sup>(54)</sup>ピロの弁護で歩がないと見た夫ニコマーコの手を代え品を替えての反撃、果ては譲歩の示唆にも全く耳をかさず、<sup>(55)</sup>ミサに行くと主張するのである。そこで夫は妥協案を提案するが、これも原画のように、夫々説得しようといったものではなく、有識者の意見を仰いだらという示唆程度に化している。<sup>(56)</sup>併し、その有識者なるものも最近奇蹟を行ったという評

判のティモテオを夫があげると、妻はにべもなく拒絶し、両者対立のまま、この場は終結する。<sup>(57)</sup>第二幕第四場は、男

の我侭に触発された妻の怒りを描き出しているが、これはカスィーナ第二幕第一場におけるクレオストラータの憤

怒、彼女が心のもやもやを友のミューリーナにぶちまける第二場、<sup>(59)</sup>妻が夫に非難の言葉を浴びせる第三場を原画にして

いるといつてよい。だが、原画が対話形式をとった、いわばディアレクティケな動の描出であるのに対してクリツィ

ア作者の前述したような独自の視座は、この場面もモノローゴ形式を採り、静の展開をとらせている。このため忍従

の限界をもはや超えた勝手をやっている夫に対する真にパトロローギッシュな対決場面を設定している原画に対して、

「好み」のデーモンに魅入られて生活態度を一変させた夫の所業により家庭が滅茶滅茶にされたのに対応して、「生

活」の秩序再生の固い妻の決意をスーパーペルポーゼさせ、敬虔な妻ソフロニアの人物に合うよう仕立て直しを施し、

夫への抵抗にいわば権利付けを与え、本能に対する「理性」の制御方法は如何なるものであるかという問題意識に立

脚した場構成を見せているのである。かくて、ソフロニアがミサに出ている間を利用して、これまたカスィーナ原画

に自分の視座に合致した修飾を施した次の場に移る。ところで、この第五場は登場人物より考えてもトルソで示した

ようにカスィーナ第一幕を下地としているので、<sup>(65)</sup>両者の対比を先ず試みねばならぬだろう。三十三の章節より成るカ

スィーナ第一幕は街に姿を現わした差配のオリュムピオを見つけ、<sup>(66)</sup>対立候補に擬された楯持ちのカリマクスがつきま

とって離れないため、<sup>(68)</sup>オリュムピオが難詰するところで始まっている。オリュムピオは今回町に出て来たのは、カス

ィーナを嫁に貰い受けて田舎に連れ帰るためだと自分の用件を明示し、カリマクスはカリマクスでそんなことは絶対

させぬとやり返し、<sup>(70)</sup>両者の主張は平行線を辿る。ただ主人側についているため、<sup>(71)</sup>多少安堵感のあるオリュムピオはカ

スィーナを嫁にした暁にはたつぷりとこの償いはつけて貰うかと脅かすがカリマクスは動ぜず、にらみ合いのまま、



幕となる。<sup>(72)</sup>

初て、クリツィア第二幕第五場はピロが相手のエウスタキオを見て、何用あってフィレンツェの町に出てきたかと詰問するところから始まっている。エウスタキオがオリウムピオ流に余計なお世話だとはねつけ、<sup>(73)</sup>ピロが田舎者のくせにと切り返すのに対してエウスタキオもお前に子供が石を投げぬのが不思議なくらいだとやり返す、<sup>(74)</sup>両者の罵言非難の交換が行われる。エウスタキオがカスィーナのカリマクス同様フィレンツェに滞在して、どこまでも邪魔してやる<sup>(75)</sup>と言ったのを契機に、肉まで臭い田舎者に都会の女クリツィアの夫たる資格はないと罵るピロ、<sup>(76)</sup>ピロ如き寄食者のならず者には妻など養う能力はないと都会生活の批判を交えながら逆襲するエウスタキオ、<sup>(77)</sup>と両者エスカレートしての、まさに“*aguzzare ferrezi*”の舌戦の展開となつて幕となつて<sup>(78)</sup>いる。

こういったカスィーナ、クリツィアの内容を比較検討してゆくと、両者の場面設定態様の差、つまりカスィーナが、二人の争いを劇の冒頭に置いているのに対して、クリツィアではミサに行く途中のソフロニアを目撃者に仕立てて、前の場と連絡させ、ニコマーコ一家のごたごたにまき込まれたピロ、エウスタキオのやりとりを描出しているわけで、これが、クリツィアでの原画採択に大きく影響を及ぼしているのは否めない。このためカスィーナ原画の僅かの部分しかクリツィアには吸収されず、<sup>(79)</sup>前述したように、<sup>(80)</sup>カスィーナでの人物設定を入れ替えて、逆の構図をとらせているのである。一人の女をめぐる男同士の対立という、よく見かける *caso* を共通項とし、そこに接合面の所在を示唆しながらカスィーナが一時的な感情の鍵れ、触発的な男たちのパトロギッシュな姿を描いているのに対して、フィレンツェ社会にこういった男達を定位させ、同時代の衣を纏わせた“クリツィア”は農村と都市、否その住人の殆んど体質的ともいえる憎悪、軽侮の深さをのぞかせているといえよう。<sup>(81)</sup>カスィーナでは春の淡雪宛らに軽い

タッチで浅くさらりと触れられた人間、これを対立の相から、もっと重く描き上げていったのがクリツィアなのである。そこにはイタリアを、悪化した消耗熱のように蝕んでいる党争の基底に迫り、これを抉り出さずには措かぬといった鋭い眼がある。<sup>(82)</sup> 解決のめどをまさぐり乍ら、「好み」の赴くままに引きずりまわされ、徒らに血のぬられた径を<sup>(83)</sup> 辿らねばならぬ、悲劇の地イタリアに向けられた冷徹な心が背後にあったのである。一人の女を争うピロ、エウスタキオには、イタリアにおける「蝮のからみ合い」が二重写しされていた。いわば、その肉化でもあった。だからこそ、ニコマーコ家の親子夫々のエゴが雇い人まで引き込んでいった嘆きに象徴されるように、そのいわば一見手にあまる業の深さをミサに赴く途中のソフロニアに目撃させ、この場の展開に一種の「哲学」を点綴せしめながら、時代の一断面として、分裂する「家」の姿を写し出すのである。「好み」のデモンが深く潜行し隠微な活動をしているイタリア社会の病態の剖見報告であり、この点で、翻案ながらも、可成り明白にクリツィアにおける「重合」<sup>(84)</sup> のメカニズムをこの場は示しているといい得るだろう。

#### (5) カンツォーナⅢ

クリツィアの第二幕までは、既述した如くカスィーナ第二幕第三場にかなり自在な整形を加えての劇展開をみせている。併し、カスィーナ原画にスニールポーズされたクリツィア像には作者の独自の視座、すなわち、「方法的経験論」に立脚した「一致の論理」の演出が窺知される。一致のための動、そこに個的 *arbitrio* 発動の正当なスフェーラがあるといえる。だから愛と「好み」の接合も生れてくるわけであり、一致のための周到な、いわば *sfera* に合致した目一杯の行動をしても、一致の確率が大きくなるだけで、常に一致する保証はどこにもないし、また何んの準



備なしに行っても一致をみる場合もあるのである。そこに、この *steta* に積極消極の両面に亘って合致せぬ、いわば誤った行動自体も結果的に直ちに誤りとはならず、そこに人事の仮視的アポリアと種々の迷妄の跳梁する源泉がある。周到さを以てしても結果的には失敗に終ることもあるし、準備なしでも赫々たる成功を手中にすることもあるわけである。だが、そうだからといって、“結果”に重点をおいて、<sup>(85)</sup> 一致の確率を大きくするための準備自体が効なしと断じてしまう大方の人々の考えそのものは果して正しいであろうか。マキアヴェッリは、これこそ全く倒錯した見方であると断定する。迷いを拡大再生産し、対立を深め、クリツィアの *caso* に見られるコメディ・ウマナの素材提供を果すもの、こういったメカニズモのまさしく根に、この倒錯した考え方が潜んでいると見るのである。結果は如何にあれ、結果に徒らにふりまわされることなく、一致の確率を大きくすること自体に意味を見出し、いわば、“方法”的恒常性を保つことが何よりも肝要であると考えるところに、クリツィアの作者の視座があるのである。そしてこのカンツォーナを通じて、こうした“公理”の提示が行われてゆくわけである。だからこそカンツォーナは、我々に自然が示してくれる一致こそ“美”、不一致不調和こそ“醜”であると謳い出すのである。接合している愛と“好み”の、いわゆる正邪弁別の基準は、この美醜感覚に求められねばならぬ。愛は若い心にふさわしく、まさに花の齢を過ぎた者には不似合いなのである。愛の *virtute* は年相応ということである。<sup>(86)</sup> ゴルディウスの結び目宛らに、現実の示す絡み合い、その纏れは解き難いように見える。だが、ここにもアレクサンドロスⅢの刃の如くアドリアナの糸はあるといえよう。その一つが愛のこうした *virtute* に則すること、いわば“好み”の奴と化した人間が *il suo signore* の額を月桂樹で飾らねばならぬと悟ること、つまり反自然なるがゆえに醜状をさらけ出す老いらくの恋に陥った痴者が、自然の事理に則って譲歩することなのである。<sup>(87)</sup> つまり一致の格率による行動なのである。ところが、こ

ういった方法になじみのない人々にとって、この門はまさに狭い。この事実を作者は第二幕で既に挙示しておいて、この公理実現のための次善策として、これからの *poi* 展開正当化の前提をここで設定しているのである。

### (6) 第三幕

この幕はカンツォーナⅢで指摘された人事のメカニズモ、これを「公理」としてふまえながら、個の *arditio* のもつ機序つまり、こういった公理のフィジオロジアに関する慣れの欠如、いわば *arditio* が招く誤認が、権利づけられた *sfera* よりの両極的逸脱（禁欲説、快樂説を指す。これらは夫々この *sfera* の極小化、極大化として位置づけられよう）を伴いつつ、対立を生産してゆく経過、言い換えれば対立の所在を基軸として展開されてゆく。ところで第三幕の第一場は第一幕第三場と連絡している。即ち父の行動を探るため家に戻り家に籠っているクレアンドロを父のニコマーコが少しは恥を知れと叱責するところから始まっているからである。<sup>(88)</sup> クリツィアへの道ならぬ思いを遂げたいと焦る父にとって家にへばりついている息子は目障りなのである。「好み」の赴くままに、「公理」に悖った方向を辿る父はクレアンドロを家から離れるようにとはかり、若者らしくないと難詰する。<sup>(89)</sup> だが「譲歩」を知らぬ父に対して息子も下世話にいう泥棒にも<sup>(90)</sup> 譬え通り何分かの理で対抗する。ニコマーコはソフロニアを悪者に仕立てて、<sup>(91)</sup> 探りを入れるが息子はクリツィアの名が出てきたことで却って父への敵意をかき立てられてさぐりをそらしてしまう。<sup>(92)</sup> ニコマーコはソフロニア側にクレアンドロ、エウスタキオがつき、自分が企てているピロとクリツィアの婚儀を妨げようとしているのは明白であるとし、この家の主人である自分としては何があんでも今晚この婚儀をとり行い、そのためには強権発動も辞さぬつもりでいる。だから早く母とエウスタキオを呼んで来いとクレアンドロに命ず



(93) ところで若者には若者らしさとか *chie paperi menino a ber l'ocche* (小さな雛鳥が鶯鳥を飲み込むような) といった悖理は許さぬ<sup>(94)</sup>などと口では尤もらしいことを言いながら、「公理」に立脚して老人なら老人らしい行動をとらぬ己れの悖理には目を向けず家の平和のためという名分を掲げて相手に一方的に譲歩を迫る勝手な父ニコマーコの態度を描き上げている。と同時に、それに対して旧態依然の形で外から徒らに「理」をぶつけ、対抗馬をたてるだけの従来までの、マキアヴェッリの眼からみると「公理」に則さぬ摩擦的な固定観念を並置し、そこに対立のメカニズムの原点を見せている。本来の *stere* を越えた *arbitrio* の極大化に対しては「力」による対抗を行わねばならぬことは言うまでもないが、ただ単に外的な「剛」の次元に立つ対抗のみでは力を *vinco* に転化させる<sup>(95)</sup>に十分でなく *forza* にとどまらせるに過ぎぬ以上、こういった対立より脱出する真の出路とならぬと考えているわけである。だからクレアンドロは苦悩せざるを得なかった。母を迎えにゆくくだりである第二場のモノローグがその証左である。父を恋仇とする異常な局面にたたされ、クリツィアへの恋を实らせるためにはどうしても父の悪だくみを妨げねばならぬ。併し、クレアンドロは母<sup>(96)</sup>ソフロニアが自分のクリツィアに対する恋に反対であり、ただ夫婦の問題、親の立場から夫に対抗しているのをふまえ、若し母が自分の本心を知ったら一切を投げだすのではないかとそれも心配の種であると二重の負荷に悩む胸の内を明かしている。<sup>(97)</sup>だが、クレアンドロは、先ず父の企ての阻止が先決であると、夫婦の問題に焦点を絞り、<sup>(98)</sup>第一場でのニコマーコの意向に対する対策を母に期待しつつ、歩を教会に運んでゆくのである。<sup>(99)</sup>

このクレアンドロ、ソフロニアの対話に始まる第三場はつなぎである。<sup>(100)</sup>ここでは家に居たクレアンドロの口からニコマーコが第一場で下した命令が伝えられる。<sup>(101)</sup>母から、お前はどうかと訊ねられたクレアンドロは第二場

モノローゴの筋書に沿って、母から案の定一本釘をさされるが、苦しいながらも自分の本心はおし隠して理にあったことをまくし立てて、母の心をつかむ。<sup>(102)</sup><sup>(104)</sup>だから前の第一場、第二場の確認の形となっているわけである。クレアンドロから、夫のこの結婚に賭けるすぎまじいばかりの執念を知ったソフロニア<sup>(105)</sup>は夫の底意を敏感に感じとり、<sup>(103)</sup>差し当り夫と対決する態度を固めるが、<sup>(107)</sup>ここでカスイーナとの接面が出てくるのである。これが次の第四場である。既述した如く“一致の論理”に立脚しているマキアヴェッリはクリツィアの断面に望見される人事の錯綜した姿をリアルに描出するとともに、対立のメカニズモがこうした“一致の論理”との馴染みのなさに胚胎していると考えていた。現実のクレパッチオの深さを直視するに慣れていない従来の人々はすぐに手を上げてしまう。運命論において触れられていたように、そこから直ぐに引き返してしまふ。そしてこういった不作為が対立を生む、否対立を未解決のままに放置させることになるのである。一致は一致させようと思わぬ限り、<sup>(108)</sup>即ちその動のメカニズモに沿って動かぬ以上作出されはしない。クレパッチオに象徴される錯綜した対立超克の第一着手は動くことにある。だが従来までの退嬰的な考え方は動のメカニズモについては全く触れるところがなかった。こういったメカニズモそのものが既に大方の関心事ではなかったためである。このため動いたからといって、この動のメカニズモに則って動き出したからといっても、その操縦に関しては全く無知であった。だからまたしても対立を作り出し、原音を増幅させるだけのことになるのである。そしてこれがまた循環的に退嬰的な考え方を再生させる結果に導いていたのである。従って、この動のメカニズモを白日のもとに曝すのがマキアヴェッリの課題でもあり、だからこそこれまでのプロット展開の主眼もその追跡におかれていたのである。だが、ここでは更に一步踏み込んで、いかなる動き方が成功をもたらすのか、また合目的なのか、つまり“動”きに立つての対立作出の現象も“動”そのものに問題があるのではなく、



「動き方」に存することをカーゾの一般化を背景にして示そうとする。従ってこの見地からこの第四場でカスィーナ原画との接合が意図されることとなったのである。

かくて第四場はニコマーコ、ソフロニアの再度の出会いから開幕となる。教会から戻って来るソフロニアを見かけて、ニコマーコは少しおだててやれと思つて言葉をかける。<sup>(110)</sup>この辺のやりとりは若干の修正は経ているものの、カスィーナ原画とかなり近似している。妻はそんな古い手にのるものかとはねつけ、夫は執拗にくいさがる。妻がいい句いをぶんぶんさせているのはどういふ訳かと糺すの<sup>(111)</sup>に夫が下手な言い訳けをして却つて難詰される展開などは、修正はあるにしても大略原画通りに運んでいるからである。<sup>(112)</sup>だが、妻が夫の非行を数えあげてゆくあたりから両者のプロット構成上の差異が露呈されてくる。<sup>(113)</sup>つまり夫はそんなにすべてをまくし立てないで少しは明日という日のためにとつておけと口をはさみ、<sup>(114)</sup>一体自分の意図に何故従わぬのかと反問するところがその分岐点なのである。<sup>(115)</sup>クレオストラータが夫リュシードームスに従わぬというが、何んで従わぬのかととぼけて聞き返すとカスィーナをオリュムピオと娶わせる件でだと、<sup>(116)</sup>《Hes》そのものを挙げ、両者が夫々にたてた代人の弁護論に移るのがカスィーナである。クレオストラータは少しオリュムピオに肩入れしすぎて自分の息子のことを忘れていないかと痛いところを扶るが、これも息子のことを考えてのことだし、<sup>(117)</sup>息子は親に従うのがその本分であると切り返し、その強引さの中に衣に隠した鎧をちらとのぞかせ、<sup>(118)</sup>結局はカリマクスよりオリュムピオの方が *frugi servo* であるとして妻の譲歩を夫は求める。そこで妻も一先ず折れて代人説得に同意する。<sup>(119)</sup>これに対してカスィーナにおける《Hes》そのものはクリツィアの場合既に第二幕第二場で提示済みであるので、夫と妻のやりとりは方法に凝集し、ここから妻の切り返しが行われる。<sup>(120)</sup>夫は娘を結婚させること自体つまり《Hes》そのものが *oneste* なのではないかと問題をすりかえよう

とするが妻の方はピロ如きやくざ者に娶わせるといふ、その「やり方」にどうも *onesto* とは言えぬところがあり、特にピロのぐうたら振りを勘案すると尚更納得がゆかぬと頑として譲らない。このため夫は平行線を辿る議論の蒸し返しを避けて局面打開の一案として夫々相手のたてた代人説得を提議し、妻の同意をとりつけ、やっとの思いでカスィーナ原画にそって第五場に入るのである。<sup>(119)</sup>

ところでこの第三幕第五場はトルソの対照でも示しようにカスィーナ第二幕第四場と対応している。<sup>(120)</sup> だがプロット構成、時代考証の差が反映した「説得」というモチーフ以外内容的にさして近似性があるとはいえぬようである。カスィーナではリュシィダームスが呼ばれてやって来たカリィヌスに解放するという条件で一つ自分の頼みをきき入れてはくれまいかと切りだす。<sup>(121)</sup> つまりカスィーナとの結婚を断念すればお前を解放してやるとして、人間として自由に生きるか、奴隷の身のままカスィーナと一緒にいるかといった二者択一を迫るわけである。これに対してカリィヌスは拒否するのでリュシィダームスは妻がオリュムピオ説得に失敗するよう念じつつ、次の策である抽籤の準備を命ずる。<sup>(122)</sup> だがクリツィアの展開過程は異っている。ソフロニアの命でニコマーコの許に向いてきたエウスタキオ説得<sup>(123)</sup>の体裁をとり、主人としてお前に言い度い事は山とあるが、ここは無用の刺激を避けてとエウスタキオに相対する。<sup>(125)</sup> カスィーナの人間関係が餌で釣るといったむき出しの面があり、かなり率直なのに対して、クリツィアでは言いたいことも抑え、腹に一物かくした陰にこもった対話となっている。遅参の理由を仮病で装うエウスタキオに、ねたはわれているのに、表面上ニコマーコは調子を合わせ、<sup>(126)</sup> 実はクリツィアの件で相談があるともちかけて本題に入る。主人たる自分がクリツィアをピロと娶わせるのも本心お前を思つてのことである。第一、あの子は年配のお前との田舎暮らしに向かぬし、それに私の意思に反するとお前にも *tattore* をやめて貰うことになるので経済的な問題からもあ



子はお前を見限ることにもなる。そうになったらお前も大変だろう。だから今回の措置をとったのだとして、貧困、モラルの乱れといった当時のイタリア社会の断面に立脚しながら、カスティーナよりも多少道理に訴えた論理的な説得となっている。<sup>(127)</sup>併し眉目秀麗の娘クリツィアに対する執念を断ち難いエウスタキオは美人を妻に持てば食うには困らぬと、当時のイタリア社会の道德の乱れを逆手にとって、カリヌスに見られた不安の影など微塵もなく、きっぱり断わり、ニコマーコの掌を返したような脅しにもいつかな動じない。<sup>(128)</sup>こうしたクリツィアプロットの展開に照らして明白な如くクリツィアの作者は既述したカーゾそのものの複合性をふまえつつ、カスティーナ的一品料理をフルコースに変えているといえよう。この限りで原画は整形施術をうけており、マキアヴェッリは、「自分」の題材展開のためにカスティーナを巧みに操っているのである。次の第六幕もまたカスティーナ第二幕第五場を下地にしている。ところでカスティーナのこの場合は第二幕第四場を承けて、クレオストラータより説得をうけたオリュムピオが諦めると頼むくらいなら、この私をパン窯で焼いてくれた方がましだ、ひどいことを言うものだと言ふと憤懣をぶちまけながら登場し、クレオストラータの説得の不成功を示す。これで前の場で、事の成行きを案じていたリュシィダームスも安堵の胸をなでおろす。<sup>(129)</sup>オリュムピオは不退転の決意をほめかし、どうしたのかと問いかける主人との対話に入る。ここで彼は主人と日頃口争いをしている妻のクレオストラータを罵り、彼女からカスティーナを娶るなど言われたが、仮令 Jovis に頼まれても、いやだと断った顛末を告げる。リュシィダームスはやれやれとほっとするが、パン種のように膨れかえったクレオストラータの顔が念頭から去らぬオリュムピオは断ったものの、後の仕返しが心配になり落着かない。リュシィダームスは自分が後楯だから、そんなことは杞憂にすぎぬとするが、人間の無常特に主人の老齡を勘案してオリュムピオはあの調子では今後が思いやられるとして鬱ぎ込む。リュシィダームスはお前の協力を多としているから

今回の一件が首尾よく運ばば、褒美はやると約束するが、オリウムピオはそれさえ覚束ないと弱気になる。そこでリ  
ュシィダームスはかねてより準備していた抽籤をほのめかすが気落ちしたオリウムピオはそれも五分五分の可能性し  
かないからと困惑しているところに抽籤の用意を整えたカリヌスの登場で幕となっている。<sup>(130)</sup>このカスィーナ原画に  
対してクリツィアは、クリツィアのことを諦めろというくらいなら俺れの皮をひんむいてくれというピロの科白で始  
まる。これはカスィーナのオリウムピオの言葉を当世風にアレンジしたものといつてよいだろう。<sup>(131)</sup>これを聞いてニコ  
マーコは内心安堵し、ピロにどうしたと尋ねる。<sup>(132)</sup>いつも貴方がやりあっている女にですとのピロの答えに一体何を言  
われたのかとたみ込んで、妻の説得が不成功に終わった経緯を語らせる。<sup>(133)</sup>これを聞いてニコマーコはやれやれと安心  
するがピロはカスィーナのオリウムピオ同様先き行きに不安を覚える。<sup>(134)</sup>ニコマーコはそんな心配の無用なことを説く  
が、人間の無常を引証してピロは納得しない。<sup>(134)</sup>こうして原画同様の対話で抽籤の提案となり、これへの同調を求めて  
閉じられている。<sup>(136)</sup>以上のように、この場合は若干の整形は伴いながらもカスィーナの体裁はかなり保たれている。併し  
抽籤をめぐってピロに *oh vecchio impazzato ! Vuole che Dio tenga lemane a queste sue disonestà !* <sup>(137)</sup>と言わ  
せてカスィーナ原画に修正を加えている点が両者の視座のずれを示唆しているようである。既述の通り、<sup>(138)</sup>ピロをオリ  
ウムピオに代えて用いているが、極道者のピロの眼から見ても今回の主人のとなっている所業は *disonestà* と映ずる  
ものであることを示し、義<sup>ただ</sup>しき者への報いを考えたら、とても勝てそうにもないとの暗示を施しているからである。  
カスィーナではリュシィダームスとオリウムピオを一組とすることで五分の分れの可能性を作り出した。そこではい  
わば抽籤のスリリングな面が観客の前で強調されている。だがキリスト教モラルに慣らされてきたクリツィアの観客  
に対して、従来の定見によると聊か分が悪い筈の主人側の立場をマキアヴェッリは殊更設定しているのである。この



提示の仕方は意表に出る効果もさることながら、「表見的な分の悪さ」が運命の前では幻想でしかないことを示し、対立を「一致の論理」により解こうとしない従来の説得、抽籤といった常套的な処理方法、モラルの固定観念による予断は運命のまことに気紛れな動きには全く効果のないこと、即ちマンナを待つ愚をカーゾ自体に語らしめようとするところにそのねらいが存したのであるといえよう。だから、表見的にはカスィーナの僕かしもべに見えるこの部分でもマキアヴェッリは主体的に振舞っているわけである。<sup>(139)</sup> 抽籤を行う、七十七章節で構成されているクリツィア第三幕第七場はニコマーコによばれてソフロニアが登場するところから始まる。<sup>(140)</sup> ニコマーコは夫々の説得が不調に終わったので、何とか決着をつけたいと妻に提案し、妻は何も今日でなくてもよいではないかとかわそうとするが、是非とも今日かたをつけると宣言する。そこで抽籤ということになり、その結果ニコマーコ側の勝ちとなる。ニコマーコは意気軒昂としてピロとクリツィアの結婚式の準備を妻に命じ、妻はミサをうけさせる時間が欲しいと引き延ばしをはかるが、ニコマーコはこれを拒否し、ソフロニアがこれへの対抗策を練るところで幕となる。抽籤という、この同じモチーフでカスィーナも展開されるが、命ぜられて抽籤の準備を行っていたカリヌス、クレオストラータの会話、<sup>(141)</sup> 夫の悪だくみを知って敵愾心を燃やす妻、<sup>(142)</sup> いざという構えを見せて何か合戦準備めいた夫の科白、<sup>(143)</sup> うれしさの余り、本心をうっかりのぞかせてリニシィダームスが妻に言葉尻りをとられて狼狽する状況、<sup>(144)</sup> 抽籤を行うに当たっての両陣営の緊迫したやりとり、<sup>(145)</sup> 抽籤に勝てたのも *Pielas* のお蔭と洩らすオリニムピオなど、更に凱歌をあげ、妻に結婚式の準備に命ずると共にカリヌスに制裁を課する旨言渡してオリニムピオと喜びを分か合うため退場するリニシィダームス、<sup>(147)</sup> そのリニシィダームスのただならぬ喜びようを見て、表面はオリニムピオとカスィーナの結婚だが、裏になにかあると看破して形勢逆転を策するカリヌスの姿、<sup>(148)</sup> こういった少々細かいプロット展開にはクリツィアとの距離が

あるといつてよい。特にクリツィアの第七場が七十七章節であるのに対しカスィーナが実にこの対応する場に百二十の章節を数えているのは示唆的である。中でもカスィーナにおける抽籤の場は *Adpone heic sitellam, sortesi cedo mihi : animum advortite* より *Victus es, Chaline* まで実に八十五の章節を費している。<sup>(149)</sup> だがクリツィアでは *Ecco le borse e le sorte* から *Oh ! io sono risuscitato, noi abbiamo vinto !* までの三十二章節であり、<sup>(150)</sup> この場面に対するプラウトゥス、マキアヴェッリ夫々の評価に径庭あることが示されている。カスィーナでは抽籤を行うことをすべての者が熟知し、いわば対決の構えでこれに臨み、五分の分れに賭けて一喜一憂する人間模様を描こうとしていたわけである。つまり、この場はカスィーナのプロット構成では、観客に固唾をのまさせ、その関心を誘うための劇前半のいわば山場であったのである。だから五分の分れを前提にして、抽籤を行う情景の描出にその筆力のすべてを注いだのであり、ために *maledico* も辞さなかったのである。而も既述した如く、<sup>(151)</sup> カリーヌスが抽籤の勝利に狂喜するリュシィダームスの姿を見て始めてプロローゴで提示されたやうな悪企のあることを悟り、<sup>(152)</sup> 報復しようとはかる条りからも明白なように、劇の後半で展開されるカスィーナ *«Dio»* は冗談から駒の譬え宛らに、自然発生的な基底をもたせられているのである。併し、クリツィアでは登場人物の構成とも関わりがあらうが抽籤の件はソフローニアにここで提案され、準備もこれから行うという筋立てをとっている。<sup>(153)</sup> つまりクリツィアでは、対立の解決にとって抽籤がアドリアナの糸にならぬことは予め展望されているので、抽籤に一喜一憂し、はらはらすること自体ナンセンスと見られているのである。そこには *che Dio ha voluto* といった従来の常套的な解決手段の浅薄さをふまえた作者の姿勢を見ることができ。<sup>(154)</sup> だから *«che io voglio uscire di questo travaglio»* といった心情のソフローニアも抽籤の勝利をかさにきてのしかかってくる夫に怒りを抱き、<sup>(155)</sup> その割り切れなさ、いわば *«offendersi»* が<sup>(156)</sup>



基軸になって《alcuno remedio a quests male》への眼をひらいてゆくのである。<sup>(160)</sup>まさに“一致の論理”のマキナが他ならぬ、このソフロニアなのである。この点でカスティーナ原画は別の光で照明されており、自然発生的なカスティーナの《doli》はいわば権利づけられ、計算されたものに転化してしまっているといえるのである。

#### (7) カンツォーナ IV

このカンツォーナはソフロニアがニコマーコから受けた *offesa* の報復<sup>(161)</sup>としてクリツィアの身代りを仕立てる第四幕のプロットを観客に示すとともに、抵抗のすべを持たぬ女の *sdegno aspro e rico o gelosia* の発動<sup>(162)</sup>が、この幕の基調であると指摘する *argumentum* ともなっている。そこには *Favola Belfagor arcidiavolo* の作者として女に大いに悩まされた作者マキアヴェッリの断面も覗いているといえよう。<sup>(163)</sup>併し、このカンツォーナIVの女をマキアヴェッリ好みの比喻をかりて運命に置き換えてみると、彼の“一致の論理”のヒムンとも考えられる。運命のもつ苛酷さ、人間の計算の埒外に出る奔放は彼自身の手にあまった運命のまさに迫真の描出である。だから、この第一段のもつ意味は深長なのである。運命に対してその *mercede* を得るのに *prieghi o pianti* を以てしては効のないことを示している。<sup>(164)</sup>運命が人間の力を超えている点は認めねばならぬにしても、それへの一致をはかる *doli*こそ真に人間の領域に属するものであり、だからこそ人間の能作が為さるべきなのである。<sup>(165)</sup>こういった“方法”を知らずして、運命を *offendere* して徒らに酔い痴れ、やがて風向きが変わると哀訴号泣する人々の、<sup>(166)</sup>これまでとってきた行動態様こそが運命にその *doli*を思う存分發揮させる根本と見るわけである。第四幕はその証明でもある。<sup>(167)</sup>だから《*doli*》、また《*donna*》をして傲らしめているのも、ここにその真因は存すると運命の表見的敗北者であるクリツィアの作者は皮肉

をこめて、余韻あるコーラスにより誣い上げるのである。かくて、マキアヴェッリはこの基礎視角からカスィーナ原画へのスーペルポーズをこの第四幕で行ってゆくのである。

## 注

- (1) G・II（略語については拙稿喜劇クリツィアにおける政治学者ニコロ・マキアヴェッリの発見（注・一①）（以下（注・一①）などと略記する（参照）P・138～139・Actus I この第一幕はクリツィアでの第二幕第五場である（注③）
- (2) バラメーダはこの場にしか登場しない。即ちM・II P・617 1～183を最後に舞台から消える。この点でテレンティウスのアンドリアにおけるソシィアのようにプロットの誘導役なのである。
- (3) M・II P・613 1～101・102
- (4) J. Burckhardt Die Kultur der Renaissance in Italien の表現参照
- (5) M・II P・617 1～114 119 M・II P・617 1～178  
特に1～117にある Ma di questi duoi lo innamorato è peggio という表現は前述のプロローゴの陳述と相呼応して、これだけを素材にとりあげてもコメディアとしては十分なることを示唆しているともうけとれる。M・II P・611 pr 33 尚お、こういった当世批判めいた談議にみられる体験告白はカスィーナにはない。
- (6) 拙稿（一）三（2）参照。カスィーナのプロローゴは若干プロットに触れているが、クリツィアではpr 24を除いてはノータッチである。
- (7) これもカスィーナではプロットの流れに、クリツィアでは事実そのものに重心のある証左であろう。  
M・II P・614～616 1～124より159まで参照
- (8) M・II P・616～617 1～162以下 尚おカスィーナのオリウムビオとカリーヌスとピロ、エウスタキオを比較対照してみると1～171・174の示すように入れ替っている。
- (9) 拙稿（一）注② ここで引用した Villari の批判は肯綮に当たったものであるが、逆説的にいうと、そこがこの favola のねらいであったともいえるようか。
- (10) M・II P・617～618 クリツィアには既述したようように七つのものモノローゴの場面がある。特にクレアンドロのものには哲学的告白調がつきまとうている。こういったモノローゴの使い方にマキアヴェッリ作劇法の進歩を見ることもできよう。
- (11) M・II P・617 1～201・202 こうなるのも1～204より211までのように本来の意味での「闘い」の「自然」に関っているからだとみている。
- (12) M・II P・617 1～203 これは調和の美についての言及も含んでいるとみてよいだろう。



(13) G・II p・146~149 カスティーナ Actus II Scena II における2~217以下の表現は興味深い。ここでミニリーナはクレオストラータに対し夫あつての妻だから、夫の我儘も認めねばならぬと言っている。そしてこれに反発したクレオストラータと一寸した諍いの形をとる。ここはカスティーナ Actus V Scena V G Grex があまりやりすぎますと述べているところと照応して夫への反抗が例外であったことを示唆していると思われるからである。

(14) M・I p・78 Il Principe XXV

(15) M・II p・618 1~212

(16) マキアヴェッリは、こういった生き方についての方法的自覚の欠如、そういう意味での恒常性の喪失に動揺と喜劇性を見出している。そして、こうしたクリツィアの展開を通じて観客にこの点の明白な自覚を期待する。

(17) M・II p・618 1~306

(18) M・II p・618 1~307 1~308 M・II p・619

(19) M・II p・619 1~309 310 311 312

(20) M・II p・619 1~314

(25) M・II p・619 I b 1 d L・10~11 NRF p・247 L・7~8 この表白の内にこういった意味がこめられているといえよう。

(26) M・II p・619 Canzona II は I・1~7で Chi non fa prova, Amore, Della tua gran fossanza, in darano spera Di far mai deve vera……と云っているのはこの点を示している。こうして見ると gran possanza は含みの多い表現である。

(27) 愛は「好み」であるが、これを *grano* と捉えたと計算が含まれるので「好み」に比して一致の確率性が大となる。だが *grano* もあまりに主観的、パトロギーッシュ・ドグマータイシユになると「好み」とえらぶところがなくなる。そういった操縦の妙、そこに作者は「virtù」を認めるのである。

(28) こういった発想が前出注⑥・⑦にみられるコメディアの梗概紹介にもでているといえよう。

(29) 前掲 注 ② 参照

(30) M・II p・619 2~1101より105 ここは第二幕第二場のクレアンドロのモノローゴと関連する。

(31) M・II p・619~620 2~106 107 ここで Iancia という語が2~106で見られるが、これは第一幕第二場の il soldato の引用と二重写しの形で対応している。

(32) M・II p・620 2~108 9 10 11

(33) G・II p・150~113 古代ローマ喜劇全集 第二巻 p・150~153 2~301より306 これはクリツィアの2~206で示されている。更に両者とも前を承けて——カスティーナでは第二幕第一場、第二場でリュシイダームスの妻が夫の破廉恥な行為に憤激するが、ここではリュシイダームスにカスティーナへの愛を告白させ、めかし込んだはそのためと証言させている。(尚おカスティーナ2~308のおめかしの条りはクリツィア1~310・11・12で間接的に転用されている)——事実確認という役割を帯びている。

(35) G・II p・152~153 前掲全集 第二巻 p・21 Uxor mea 以下にみるようにカスティーナはいきなり妻との諍いにつながるが、クリツィアでは第三場として別仕立となっている。





(54) M・II p・6 2 2 2 6 2 3 特に 2 1 3 2 9 3 0 3 1 3 6 参照 だが前掲のカスイーナ原画に比すると妻に聊か分があるやに見える。

(55) M・II p・6 2 2 2 6 2 3 2 1 3 3 6 3 7 参照 ここは 2 1 3 1 9 1 3 2 2 の確認でもある。ここで G・II p・1 5 8 1 5 9 2 1 3 6 2 6 3 の表現を下地にしているが、カスイーナがいわば五分のわかれに立って事態收拾に 2 1 3 6 7 以下で進んでゆくあっさりとした描出(というのもこれまで 2 1 3 1 2 より 3 5 1 までで両者のやりとりを十分に採り上げている)からであるのに対して、クリツイアは「すくみ」を一すくどい形で扱っている。このため M・II p・6 2 3 2 1 3 3 9 *Se tu impazzata?* といったカスイーナでは妻が 2 1 3 1 9 (G・II p・1 5 2 1 5 3) で *Obsecro, Sa men' eo?* という科白を夫に言わせている。この点翻案としてはかなり自由といえよう。

(55) M・II p・6 2 3 2 1 3 4 4 3 5 3

(56) M・II p・6 2 3 2 1 3 4 1 3 6 2

(57) M・II p・6 2 4 2 1 3 6 4

(53) M・II p・6 2 4 2 1 3 6 7 3 7 2 ここではデカメローネ風の社会批評ともなっているし、特に 2 1 3 6 7 はマンドラゴラへの言及としても注目されよう。

(59) こういったやりとりを見ると、形式的にはミュリーナ、クレオストラータを男であるクレアンドロ、パラメーデに変えたのがクリツイア第一幕第一場であるとも考えられるが、内容的には新しい酒が注がれたとするのが妥当と思われるので、カスイーナのこの場との直接関連はないといつてよいであろう。

(60) G・II p・1 4 4 1 4 5 (Actus Scena I) p・1 4 4 1 5 1 (Actus II Scena III) については特に p・1 5 2 G *Eia, mea Juno* 以下と p・1 5 6 *Lysidamus Quid* 以下が、このやりとりになっている。

(61) 前掲 注(60)の各場参照

(62) M・II p・6 2 4 6 2 5 2 1 4 0 1 4 0 6 (M・I p・C X V L・2 8 3 3 の引用部は 2 1 4 0 4・4 0 6 に拠っている。当時の社会には、この種のストレイ・シップが生れていた。

(63) M・II p・6 2 5 2 1 4 0 6 4 0 9

(64) M・II p・6 1 1 p r・2 5 2 7 参照

(65) G・II p・1 3 8 1 4 3

(66) G・II p・1 3 8 1 3 9 1 1 0 7 0 9 1 0 2 6

(67) G・II p・1 3 4 1 3 5 p r・2 3 2 6 *villicus-clympio armigerus-chalimacus*

(68) G・II p・1 3 8 1 3 9 1 1 2

(69) G・II p・1 3 8 1 3 9 1 1 1 1 2 1 3 1 4

(70) G・II p・1 3 8 1 4 1 1 1 3 1 1 9

(71) 前掲 注(67) p r・2 5

(72) G・II p・1 4 0 1 4 3 1 1 2 0 より 1 3 3 まで参照。ここでオリュムピオはお前をこき使い、果てはカスイーナとの睦言まで聞

かして呉れるぞと言っている。ここにプロット中心性の一端を窺うことができる。

- (73) M・II P・6 2 5 2—5 0 1 0 2 この2—5 0 2 Io non l'ho a dire a te はカスイーナ (1 0 1—1 0 5) Quid tibi negoti meum st を原画にしているが、同じモチーフでも変形をうけている。

- (74) M・II P・6 2 5 2—5 0 3 (ここは第一幕第三場とつながっている) 2—5 0 4 0 5 なお2—5 0 7—5 0 9 も同じねらいである。

- (75) M・II P・6 2 5 2—5 1 0 これはG・II P・1 3 8—1 4 3 1—1 0 3 0 4 3 2 3 3 と同一平面にあるといえよう。

- (76) M・II P・6 2 6 2—5 1 3 1 5 2 1 2 2

- (77) M・II P・6 2 6 2—5 1 8—5 2 0 5 2 3 2 4 P・6 2 5 2—5 0 6

- (78) M・II P・6 2 6 2—5 2 5

- (79) G・II P・1 3 8—1 4 3 M・II P・6 2 5—6 2 6 を比較するとカスイーナの中では既掲部分 (1—0 5 は2—5 0 2 1—0 3 0 4 0 2 は2—5 1 0) に対応している。この点、前掲注(75)参照) 以外 1—1 3 1 4 に2—5 0 9 がきちんと仕事を済ませてきたというオリュムピオの科白を下地としている点で関連している位のものである。

- (80) この点、拙稿 (一) 注二(41)参照 例えば、前掲注(73) (75) でも触れたようにエウスタキオの科白に1—1 0 5 のオリュムピオの、2—5 1 0 ではカリーヌスの1—1 0 3 0 4 3 2 3 3 の科白と略々同じ内容を盛り込んだ言葉を言わせている。だからカスイーナの科白を自由に組み合わせているのである。

- (81) G・II P・1 3 8—1 4 3 とM・II P・6 2 5—6 2 6 の比較で特に次の点が注目されよう。カスイーナでは農村生活の辛さが1—2 5 で示され乍らも、これを2—5 0 3 の如く *uno cesso ripulito* とか2—5 1 3 の *le carne tirano* のように侮ったり、また農村生活者の嘆きめいたものはきかれない。これに対してクリツィアでは2—5 0 3 5 1 3 は勿論、2—5 2 1 5 2 2 なども都会の者には田舎暮らしは無理であるといった言葉の端々に、更にエウスタキオのピロへの答えにも、一種の都市・農村の社会断層の深さをのぞかせている。

- (82) M・I P・1 0 L・1 0—1 8 特にL・1 4 *come dicono*……参照

- (83) M・II P・4 3 9 *Quanti alpestri santier*……以下参照

- (84) この点 拙稿 (一) 剰余の実相 (2) プロローゴ参照

- (85) この点はアキアヴェッリの論理構造のも一つの特長でもあるが、稿を改めて論ずることにしたい。ここでは差し当り *Il Principe* がその一つの証明といえよう。チェザーレ・ボルジャが結果において非業の最期を遂げたことから彼のこれまでとった行動が非人道的、非基督教的であったためとする所論の誤りを指摘しているからである。

- (86) M・II P・6 2 6 L・2 3—2 8

- (87) M・II P・6 2 6 L・2 9—3 2 (一) での *O Vecchi amorosi* から *ch'a più forte opra intenti f. r ponno al suo signor più largo onore* (注目の点)。

- (88) M・II P・6 1 9 1—1 3 1 4 M・II P・6 2 7 3—1 0 1—1 0 5

- (89) M・II P・6 2 7 3—1 0 6 0 7

- (90) M・II P・6 2 7 3—1 0 8



(91) M・II p・6 2 7 3 1 1 6 2 6  
(92) M・II p・6 2 7 3 1 1 2 1 2 2 2 6 M・II p・6 2 8 3 1 1 2 7  
(93) M・II p・6 2 8 3 1 1 2 8  
(94) M・II p・6 2 7 6 2 8 前掲注(88)(89)(93)参照

(95) マキアヴェッリの「virtù」の観念は拙稿 (一) 注(79)所掲の如く力学的ニュアンスをもっている。池田氏は(中公、世界の名著マキアヴェッリ p・46 note 1)このため「力量」という訳を施している。加えられる力は物理的な力であることに変わりはないが、arbitrioのメカに内因的に作用し sfera にとどまらしめる、方法的に計算されたものを考えているのである。

(96) M・II p・6 2 8 3 1 2 0 3 カスリーナでは既述のように息子を局外者としてしまい、夫婦の問題としてプロットを単純化している。だがクリツィアは敢えて複雑錯綜した形のままで展開されている。そこにはまた第二幕第五場に関連して触れておいたようにイタリアでの対立の深度が反映しているともいえる。これがイタリアの現実の真相でもあった。だから単純化したらイタリアでは真実から離れることになる。マキアヴェッリのレアリスモはこういったフィクション化を自らに許さなかったし、こうした深度のある対立との出会いが彼に方法的経験論を構成させたのであり、またこの立場に立っていたからこそ対立を直視し得たのであろう。

(97) M・II p・6 2 8 3 1 2 0 3 0 4 “ese mia madre mi favorisce, la non fa per favore……”

(98) M・II p・6 2 8 6 2 9 3 1 2 0 1 0 2 0 4 tanto dispiacere che in non crederai più vivere でこの重荷を示し、同時に気どられぬようにせねばならぬとして、母と歩調を今のところは合わせねばとする。夫婦の問題に多少焦点が絞られてきたので、カスリーナ原画への接近が可能となる。

(99) M・II p・6 2 9 3 1 2 0 5  
(100) M・II p・6 2 9 3 1 3 0 2 0 4 0 5  
(101) M・II p・6 2 9 3 1 3 0 7 1 0 1 1 1 2 この3 1 3 1 2は3 1 1 3 5の3 6の要約である。

(102) M・II p・6 2 9 3 1 3 1 4  
(103) M・II p・6 2 9 3 1 3 1 5 1 6  
(104) M・II p・6 3 0 3 1 3 1 7 1 8 1 9 これとp・6 2 9 3 1 2 0 4 mossa della coscienza としていることと性格描出を合致させている。

(105) M・II p・6 3 0 3 1 3 2 1  
(106) M・II p・6 2 2 2 1 3 2 0 3 6の再確認でG・II p・1 5 8 1 5 9 2 1 3 6 2と関わっている。

(107) M・II p・6 3 0 3 1 3 2 2 余祐は残しているものの差し当っては対決ムードであり、M・II p・6 2 9 3 1 3 0 9のライン上にある。なおM・II p・6 3 0 3 1 3 2 3 2 4

(108) ここにテレンティウス離脱の根拠があった。拙稿 アンドリア考  
(109) M・II p・6 3 0 3 1 3 2 3 3 1 4 0 1 tornandoまで参照。構図への導入の仕方はカスリーナ第二幕第三場と異なるが、妻の怒っているのを見て、少しおだててやれという条りは同じである。G・II p・1 5 2 1 5 3 2 1 3 1 0 1 1  
(110) M・II p・6 3 0 3 1 4 0 1 0 2 0 3 G・II p・1 5 2 1 5 3 2 1 3 1 1 1 3 カスリーナの2 1 3 1 2をクリツィア

は削っている。

(112) M・II p・6 3 1 3—4 2 0 ここはG・II p・1 5 4—1 5 5 2—3 3 2 3 3と比べるとプロット構成上已むを得ぬ修正である。併し3—4 2 1 2 2 2 3は大体カイーナの2—3 3 4より3 4 5までのやりとりをルネサンス時代風にアレンジしたものである。

(113) カスイーナの第二幕第三場がクリツィアでは第三幕第四場となっているという場の位置に注目すべきであろう。またこのカスイーナ原画の一部は前掲注(39)以下でも言及したようにクリツィア第二幕第二場でもとりあげられているのである。このためM・II p・6 3 1 3—2 4 2 5はG・II p・1 5 6—1 5 7での2—3 4 6 4 7とは異っている。そこにまたソフロニアとクレオストラータのプロットで4の置かれ方と人格設定の差もでている。だからソフロニアは立派な模範を示して家庭の破壊をくいとめて貰いたいという立場から発言しているのに対して、クレオストラータは妻としての遣り場のない腹立たしさを罵言で発散させているわけである。

(114) M・II p・6 3 1 3—4 2 6 2 7 ここはG・II p・1 5 6—1 5 7 2—3 4 8と同一である

(115) M・II p・6 3 1 3—4 2 8 G・II p・1 5 6—1 5 7 2—3 4 9と比べると若干ニュアンスの差がある。クリツィアではragionevoleであるのにカスイーナでは夫に従わぬとはどういうことかと力でおしまくっているからである。

(116) G・II p・1 5 6—1 6 1 2—3 5 0以下、ここは2—3 5 9につづく2—3 6 0がそれである。

(117) G・II p・1 5 6—1 5 9 2—3 5 0以下3 7 0参照。カスイーナでは2—3 6 3の如くオリュムピオの方が有利になるように仕組まれている。このためクリツィアの第三幕第二場のやりとりが必要となってくる。

(118) M・II p・6 3 1 3—4 2 9 ビロをオリュムピオの代りとしているためにcose onesteかどうかが問題となる。この点での代置は第二幕第二場での社会批判の手がかりを与えたとともにこのような視野をも拓いており、クリツィア作者のねらいが奈辺にあるかを示す材料ともなっている。

(119) M・II p・6 3 1 3—4 3 0—4 4 3参照 カスイーナ第一幕、クリツィア第二幕第五場における両者の執心振りから推して説得の困難さは明白である。

(120) 拙稿(一)注一③

(121) G・II p・1 6 0—1 6 3 特に2—4 1 0—4 1 8

(122) G・II p・1 6 0—1 6 3 2—4 1 9—4 2 0

(123) G・II p・1 6 0—1 6 3 2—4 2 1以下、ここは特に2—4 3 3と関連している。

(124) M・II p・6 3 0 3—3 2 4 M・II p・6 3 1 3—4 4 1 3—5 0 1

(125) M・II p・6 3 1 3—5 0 2 p・6 2 0—6 2 1 2—2 2 1以下 p・6 2 5 2—5 0 7 0 8 0 9 p・6 2 8 3—1 3

4以下 p・6 2 9 3—3 1 2

(126) M・II p・6 3 2 3—5 0 4—5 1 4

(127) M・II p・6 3 2 3—5 2 0—5 2 4

(128) M・II p・6 3 2—6 3 3 3—5 2 5—5 3 3

(129) G・II p・1 6 4—1 6 5 2—5 0 1 0 2

(130) G・II p・1 6 4—1 6 9 2—5 0 3—5 3 5



(131) G・II P・164 165 2 501 M・II P・633 3 601の対比で明白であろう。

(132) M・II P・633 3 602 03 04

(133) M・II P・633 3 606 611 これをG・II P・164 165 2 506以下と比べると2 506は採用されているが507 508は省略されている。2 509は3 607 08と2 510 11は3 609 10と同じである。2 512はJoviなどを削って彼女を蹴める位なら自殺するということのように変えられて3 611になっている。

(134) M・II P・633 3 612 G・II P・166 167 2 513 15 16に対応するが、2 514は口汚い風言は避けたいとの配慮(クリツィア第三幕第四場を同旨)から削られ3 613が2 517と対応する。

(135) M・II P・633 3 614 G・II P・166 167 2 518 3 615 16は2 519 20 21に夫々対応する。

(136) M・II P・633 634 3 617はG・II P・166 167 2 522に対応する。3 618は2 523 3 619は2 524 25に夫々対応。3 620は2 526 3 621は2 528 (527は削除)に対応するが3 622はカスイーナ原画にはない。3 624は若干アレンジされているが2 529 30に対応している。なお3 626はカスイーナの2 434に対応しているが、露骨さが和らげられている。

(137) M・II P・63 634 3 622 23 ( )の中に入れている。

(138) 拙稿 (一) 注二(41)

(139) M・II P・634 3 702より3 717までが抽籤の合意を扱う第一段3 718より3 759が抽籤の場である第二段 3 760以下が妻の抵抗、その排除といった第三段となっている。

(140) M・II P・634 3 701 627

(141) G・II P・162 163 2 421 22 27 G・II P・168 169 2 534 G・II P・168 169 2 601 02 G・II P・170 171 2 609 参照

(142) G・II P・168 169 2 602 03 04

(143) G・II P・170 171 2 605 06 07 このためあとの2 610 11 12も出てくるし、2 615の如くオリュムピオ、カリヌスの鞘当ても見られるわけである。G・II P・174 177 2 642 43 44 53 54 55 56 57 更にG・II P・178 181 2 676より687 2 697 2 6 100にも出てくる

(144) G・II P・170 173 2 617 622 参照

(145) G・II P・172 177 2 638 Cedo, imene...以下参照 特に2 643 45 47 51 58 60 64 70が重要である。

(146) G・II P・180 181 2 6 102

(147) G・II P・182 183 2 6 103 105 1

(148) G・II P・182 183 2 6 112 以下

(149) 拙稿 (一) 注一 ③参照

(150) G・II p・170~171 2-616 p・180~181 2-61100

(151) M・II p・635 3-725~756

(152) 前掲注(148)

(153) 前掲 注(148)に対応するが、オリュムピオがリュシイダームスのタミーであることはプロローグス・リュシイダームスのモノローゴで観客には知らせているが、登場人物にはリュシイダームスの頑強な否定で底意のほどは知らされていない。

(154) M・II p・634~635 3-711 718~725

(155) M・II p・635 3-758

(156) だから、ピロとオリュムピオの位置を替えたのである。このためM・II p・633~634 3-622 23 24をピロに言わせたのである。そこで何かしっくりせぬものを示していたわけである。それだからクリツィアではオリュムピオの如く *pietate factum* 'st mea *atque maiorum meum* とは言っていないのである。「カスィーナ」では、これが五分の分れの必要条件でもあったといえよう。

(157) M・II p・634 3-718

(158) M・II p・635 3-761~777 参照

(159) M・II p・635 カンツォーナIV *chi giannai donna offende* 参照

(160) M・II p・635 3-777

(161) M・II p・636 前掲 注(159)参照

(162) M・II p・636 *Ese sdegno aspro e rio* 以下参照

(163) 花田清輝著作集 I p・32 西村貞二 世界の歴史(筑摩書房) 月報9 p・3 なお Barbera とのロマンスについてはNRF p・25 p・14882~1483 そつでは *Madonna Barbera Salutati, dernier amour de Nicolas* とやれている。注目のこと。石上Ibid p・224 231参照

(164) M・II p・636 *chi...mercede* 参照

(165) M・II p・636 *El la sua...* 以下参照

(166) この点でサヴォナローラ派が「泣き虫派」といわれていたことはマキアヴェッリの一四九八年三月九日付リチャルド・ベッキ宛書翰におけるサヴォローラ批判と合わせて興味深いものがある。

(167) だから、前掲花田清輝氏の論述にもある如く、マキアヴェッリにとって権謀術数は政治をするための健康な手段にすぎなかった。ことなるのである。(Ibid p・35) 彼は「目的と手段とを顛倒する輩」(Ibid p・35)と異り、すべての「*doli*」又は「*inganno*」を肯定したわけではない。人間又個の *ardirio* が現実の数値をとり得る変域を確定し「*doli*」の如き虚数が成立するかに見えるのはこの変域に合致していないためと考えるのである。プラウトゥスは人生模様をこういった虚を含めて流れのままに描いて笑いを誘ったが、マキアヴェッリは、虚の生ずるメカニズムをもっと冷徹に見据えていたのである。そこには西村貞二氏のいわれる如く「事務家」の眼があったといえよう(前掲 月報 p・213) この点カンツォーナVとエビローゴのカンツォーナを結びつけて見れば一層明白になろう。(M・ p・654参照)

(168) 一五一三年以後マキアヴェッリは不遇であった。この点で決して運命の寵児ではなかった。併し、彼はこういった表見的な運命に敗れた自



己の姿の中に既にチェザーレ・ボルジャに関して抱いていたと同じ考えを立証する材料を見出していた。結果的な敗北は直ちに方法の誤謬の実証ではないことである。表見的な敗北者であるがゆえに、逆に運命について、かく語る資格があると考えていたともいえるのである。彼の方法は一致のプロバビリタの極大化のためのものであり、一致は人間認識の埒外にある諸要素の関与もあって生起するものなのである。