

セネカの悲劇『メデア』の第一合唱隊歌と祝婚歌の伝統

宮 城 徳 也

The First Choral Ode in Seneca's *Medea* and the Tradition of Epithalamia

Tokuya MIYAGI

Abstract

The first choral ode in *Medea*, one of the philosopher Seneca's tragedies, is a literary epithalamium, the tradition of which was an important element in the history of ancient Greek and Roman literature. In this paper, the meaning of this choral ode in Seneca's *Medea* and its originality will be examined from the perspectives of the tradition of epithalamia and through comparison of Senecan tragedies with those of Euripides, who offered the original model of Seneca's *Medea*.

The following themes are surveyed and discussed: (1) the legends of *Medea*, (2) Euripides' *Medea* and Greek and Roman theater, (3) the originality of Seneca's *Medea*, (4) the tradition of Epithalamia and Greek Tragedies, (5) the tradition of epithalamia and Roman literature, (6) Catullus' epithalamia and the first choral ode of Seneca's *Medea*, and (7) the meaning of epithalamium in Seneca's *Medea*.

Compared with Euripides' original, Seneca's *Medea* has several differences that provide its originality. They comprise the lack of Aegeus' scene, making the presence of Athens meaningless; the chorus of Corinthian women having obvious antipathy to heroine, which is clearly expressed in their epithalamium; the killing of children planned from the beginning and performed before their father's eyes; the ghost of heroine's brother, who was killed by his own sister, urging her to kill her children; and the lack of an episode of religious rites, which is an important element in Euripides' *Medea*.

Among these differences, the epithalamium sung by a chorus antipathetic to the heroine shall be focused upon here. In the epithalamium, there are some words meaning "fire" or "flame" that suggest to us, through metaphor, the concealed meaning of destruction. Seneca's *Medea* is influenced by another Euripides tragedy, *Trojan Women*, in which the motif of epithalamium applying to present unhappiness and destruction was used. Seneca also wrote a tragedy titled *Trojan Women*, in which he did not use the motif of epithalamium. In conclusion, Seneca wrote his *Medea* using the same story as Euripides' original version, but applying the motif of epithalamium used in Euripides' *Trojan Women*: reminding us of unhappiness and destruction through the metaphor of fire in his tragedy, he thereby asserted his originality from the great preceding poet.

哲学者セネカの名で伝わる十篇のラテン語による悲劇作品のうち、セネカにとっての同時代を題材とする偽作『オクタウィア』⁽¹⁾を除く九篇は全てギリシアの神話、英雄伝説を題材とし、何らかの形で三大悲劇詩人の作品であったギリシア悲劇を原作としている。このうちソポクレス『トラキスの女たち』

を原型とする『オエタ山上のヘルクレス』は、現在はセネカ自身の作品ではないと考えられているが、他の八篇は哲学者自身の作と考えられている。

この中でも『メデア』⁽²⁾は重要な作品と考えられる。また、セネカ同様、現在のスペイン出身で、大著『弁論術教程』によって、帝政ローマ以降におけ

る文芸批評の基準を作ったクウィンティリアヌスが自著の中で、セネカが悲劇の措辞に関してポンポニウス・セクンドゥスと議論を交わした⁽³⁾としていることで、現存するセネカの悲劇群が、確かに哲学者の手になるものであるとの有力な根拠の一つになっている。

この劇において主人公メディアは裏切った夫への復讐の一環としてわが子たちを自ら手にかける（以下、「子殺し」）。この点は、原作と考えられるエウリピデス『メディア』を完全に踏襲している。一方で、「子殺し」はエウリピデス以前のギリシア文学において、古くはヘシオドス『神統記』に登場するメディアが、「子殺し」を行ったという言及がないことから、多くの研究者によって「子殺し」はエウリピデスが伝説に加えた独創の可能性⁽⁴⁾と考えている。

一 メディア伝説

メディアに関する現存最古の言及は、上述のようにヘシオドス『神統記』で、ホメロスの両叙事詩には登場しない。他に、エウリピデス以前ではピンダロス『ピュティア祝勝利歌』第4歌に登場するのみで、かろうじてエウリピデスと同時代人のヘロドトス『歴史』に言及があるくらいである⁽⁵⁾。メディアが子どもを殺し、龍車で逃れている絵が描かれた陶器や石棺パネルの浮彫彫刻は相当数存在するが、前者はエウリピデス『メディア』以降のものと思われ、後者は紀元後のローマ時代のものである。

ヘシオドスは、メディアが太陽神の息子アイエテスの娘で、祖母も母もオケアノスの娘であり⁽⁶⁾、彼女をイアソンがアイエテスのもとから船で連れ出し、故郷イオルコスで結婚し、二人の間にメディオスと言う息子が生まれたとしている⁽⁷⁾。特に後者は、人間の男と交わって子をなした十柱の女神たち⁽⁸⁾を歌った箇所であり、メディアの位置づけはここでは不死の女神であったことになる⁽⁹⁾。

イアソンがペリアス⁽¹⁰⁾の課した難行を克服してメディアをアイエテスのもとからギリシアに連れ帰るといふ物語の骨格は既に紀元前七百年代には存在し、メディアが予言の能力を持つ常人を超えた存在であったことはピンダロスが『ピュティア祝勝利歌』第4歌で言及⁽¹¹⁾し、さらに同歌では私たちが良く知っているアルゴ船の冒険譚とその背景が語られている⁽¹²⁾。ここでは、メディアがイアソンへの恋に

よって父を裏切ること（208-210）、彼女が「ペリアスの殺害者」であること（250）は語られているが、後日談としての「子殺し」は語られていない。

ヘロドトス『歴史』7巻62章には、メディア人部隊に言及して、その名称がメディアに拠ることを述べている⁽¹³⁾が、これ自体に史料的価値はないにせよ、彼女がアテネからその地に来たと言っていることには、同時代人であるエウリピデスの『メディア』のいわゆる「アイゲウス場面」⁽¹⁴⁾を想起させる。

少なくともヘシオドス、ピンダロスにはメディアとアテネの関係に言及した箇所はなく、『メディア』の上演がペロポネソス戦争勃発と同じ紀元前431年⁽¹⁵⁾とされ、ヘロドトスの死が、430年以降⁽¹⁶⁾だとすれば、ヘロドトスは僅かに早く生まれ、二十年ほど早く亡くなった同時代人と言うことになる。ヘロドトスがアテネに好意的であったことは『歴史』からも察せられるが、『メディア』において「アイゲウス場面」を挿入し、亡命者を受け入れるアテネの寛容と卓越性を称揚した作者はアテネ人であったし、そうした考えは、エウリピデス自身の『救いを求める女たち』、ライヴァルだったソポクレス『コロノスのオイディプス』、後進であるアテネ人の歴史家トゥキュディデスの『歴史』にも見える⁽¹⁷⁾考え方である。

「アイゲウス場面」と第三スタシモンの解釈に関しては、諸説あると思われる⁽¹⁸⁾が、これらの場面があることによって、エウリピデスがメディアに対する、観客であるアテネ市民たちの同情、少なくとも関心を引き出したことは認められて良いであろう。とすれば、エウリピデスの『メディア』においては舞台となっていない、アテネとの関連は重要な要素であったと言えるであろう。

二 エウリピデス『メディア』とギリシア・ローマ演劇

エウリピデス『メディア』に同主題の先行作品があったとは現在は考えられていない。中世の羊皮紙写本に二つの梗概が付されており、一方のヘレニズム時代の大古典学者ビュザンティオンのアリストパネスに拠る短い梗概には「この主題は、他のふたりの詩人はいずれも扱っていない」⁽¹⁹⁾としているが、もう一つの無名氏に拠る梗概には、アイスキュロスに『ディオニュソスの乳母』と言う作品があって、そこでメディアによる若返りの魔法を取り上げ、エ

ウリピデスの作品が「ネオプロンの作品の改作」と典拠を挙げて断定している。後者を信ずるならば、エウリピデス以前にメデアを登場させたギリシア悲劇があったことになるが、これについては、多くの研究者は否定的⁽²⁰⁾であり、エウリピデス以前には、メデアを主人公にした悲劇は無かったと考えておくこととする⁽²¹⁾。

一方、エウリピデスの作品は上演時には、アイスキュロスの甥エウポリオン、ライヴァルのソポクレスに次ぐ三等賞、すなわち最下位の評価しか得られなかったが、上演後の影響力は相当のものがあったと思われる。端的な現象が、陶器画の作成であろう。「子殺し」と「龍車による逃亡」の描かれた絵壺が複数現存する⁽²²⁾。

『メデア』の題名で伝わる古代ギリシア語作品を、ネオプロン⁽²³⁾、大詩人と同名異人のエウリピデス⁽²⁴⁾、メラントイオス⁽²⁵⁾、ディカイオゲネス⁽²⁶⁾、カルキノス⁽²⁷⁾、テオドリデス⁽²⁸⁾、シノベのディオゲネス⁽²⁹⁾、ピオトス⁽³⁰⁾が書いたとされる。また『メデア』は喜劇作家たちの創作意欲をも刺激したことは良く知られている⁽³¹⁾。

セネカが三大悲劇詩人のエウリピデス以外のギリシア語作品である『メデア』を参照したどうかは全く不明だが、セネカとの関係でより重要性が高いと思われるのは、共和政時代のローマにおけるラテン語による翻案作品であろう。「ローマ文学の父」エンニウスは、エウリピデス『メデア』の忠実な翻案と考えられる『亡命者メデア』⁽³²⁾と、やはりエウリピデスの『アイゲウス』の翻案とされる『メデア』⁽³³⁾を書いた。キケロが高い評価を与えた悲劇詩人アッキウスも『メデア』⁽³⁴⁾を書いているが、これは「アルゴ船物語」の中のコルキスにおける場面を扱ったものと考えられ、エウリピデス『メデア』と同じ題材とは言えない。

セネカとの関係で、おそらく最も重要と思われるのが大詩人オウィディウスの失われた悲劇『メデア』であろう。クウィンティリアヌスの僅か一行の引用で作品が存在したことを確認できる⁽³⁵⁾のみだが、オウィディウスは『有名女性書簡集』にメデアがイアソンに綴った架空の手紙を創作し、『変身物語』でもメデアの物語を歌い上げていることを考えても、優れた作品として仕上げ⁽³⁶⁾、セネカに深く影響したことは十分に考えられる⁽³⁷⁾。

三 セネカ『メデア』の独創性

エンニウス、オウィディウスなどのラテン語による先行作品の影響を受け、場合によっては複数のギリシア語作品を参照したとしても、セネカの『メデア』が最も範としているのはエウリピデスの『メデア』であることは間違いないであろう。夫イアソンが自らの保身のために、コリントスのクレオンの娘⁽³⁸⁾と結婚することとしメデアを裏切り、その結果彼女は復讐のために策略と毒によって王と王女を殺し、自分と夫の間の子どもたちを殺して、不幸の渦中にある夫を残して龍車によって去る、という粗筋は全く共通している。

一方、セネカ『メデア』にはエウリピデスに見られない設定も複数見られる。

1. アイゲウス場面⁽³⁹⁾がなく、都市国家アテネの存在感がない
2. 合唱隊が主人公に対して敵対的⁽⁴⁰⁾（エウリピデスでは同情的）
3. 「子殺し」は最初から予定され、直線的に展開する⁽⁴¹⁾
4. 主人公が意志の点でも、能力の点でも常人を超えた存在
5. 「子殺し」の一部は夫の前で行われ、遺体は夫に投げ渡される⁽⁴²⁾
6. 「子殺し」断行の際に、逡巡を見せる主人公を弟の亡霊が促す⁽⁴³⁾
7. 宗教的起源譚⁽⁴⁴⁾がない

大筋で、葛藤する人間の女性の悲劇であった原作に比べ、セネカでは誇りを傷つけられた超人的存在の魔女が、「怒り」の力を発揮して自尊心を回復する物語と言う印象を受ける。これでは、劇作としての深みに欠けるように思われるが、ローマ的道德で宗教心に裏付けられた親族愛を意味するピエタス⁽⁴⁵⁾と「怒り」⁽⁴⁶⁾の葛藤を表現した言葉と修辞の力は心に迫るものがあり、セネカ劇の中では一定の卓越性を持つものと考えられる。

これらの諸要素の中であって、合唱隊の立場はエウリピデスの場合と大きく異なっており、ラテン文学に常套的な「航海」による「下降史観」⁽⁴⁷⁾が合唱隊によって歌い上げられる点も重要だが、本稿では特に、エウリピデス『メデア』には登場しない合

唱隊による「祝婚歌」⁽⁴⁸⁾と言う要素を、セネカ『メデア』における独自の要素として注目したい。

四 祝婚歌の伝統とギリシア演劇

婚礼の祝い歌としての祝婚歌は相当古くから存在したものと思われ、文学作品における言及は『イリアス』⁽⁴⁹⁾に遡る。伝ヘシオドス『ヘラクレスの楯』⁽⁵⁰⁾にも類似の言及があり、抒情詩への反映としてはアルクマン⁽⁵¹⁾、サッポー⁽⁵²⁾にその痕跡が見られる。

Ἄνεχε: πάρεχε.
φῶς φέρ', ὦ: σέβω: φλέγω — ἰδοῦ, ἰδοῦ —
λαμπάσι τόδ' ἱερόν.
ὦ Ὑμέναι' ἄναξ:
μακάριος ὁ γαμέτας:
μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
κατ' Ἄργος ἄ γαμουμένα.
Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.⁽⁵³⁾

さあ、掲げて下さい、捧げて下さい、
運んで下さい、明かりを。ご覧ください、私は
崇めます、照らします、
この神殿を、松明で。
おお、主なるヒュメナイオス様。
花婿様はお幸せです。
アルゴスの町で、王様の寝床へと
嫁ぎ行く私もまた幸せです。
ヒュメン、おお主なるヒュメナイオス様

エウリピデス『トロイアの女たち』で、落城のトロイアから、アガメムノンの愛人として異国の地に連れ去られ、王とともに王妃に殺される運命にある、狂気のカッサンドラの歌の一節である。34行に及ぶ独唱歌で繰り返される、結婚の神ヒュメナイオスへの呼びかけと、ヒュメンと言う掛け声は、明らかに、当時存在したであろう抒情的祝婚歌を反映している。太古の婚礼の行列におけるヒュメンと言う叫び声からヒュメナイオスと言う神格が生まれ、ヒュメナイオスは同時に祝婚歌の意味となる。ホメロスや伝ヘシオドスの作品では婚礼の行列で歌われる祝い歌の意味で使われている。

民謡調の祝い歌から抒情詩の祝婚歌が生まれ、ヒュメンと言う掛け声と、ヒュメナイオスへの呼びかけは、民謡的特徴を残すりフレインとして使わ

れ、その痕跡はサッポーの断片にも残っている。

カッサンドラの歌には、「婚礼」(γάμοις, 319, γάμων, 339)、「花嫁」(νύμφαν, 337)、「夫」(πόσιν, 341)と言う語や、「祝福の歌」(μακαρίαῖς αἰοδαῖς, 336)と言う句が見られるように、明らかに祝婚歌を下敷きにしなが、殺された父プリアモス王、滅亡した祖国への悲嘆の声も織り込まれ、祝婚歌の持つ晴れやかな色調とは明らかに異なる歌に仕上がっている⁽⁵⁴⁾。

完全に現存する悲劇作品の中に見られる明らかに祝婚歌の伝統を反映した抒情歌は、『トロイアの女たち』のこの箇所のみだが、より短い詩句の例は喜劇を含む古代演劇の複数の現存作品に見られる⁽⁵⁵⁾。

セネカにはエウリピデスの作品を翻案したラテン語に拠る『トロイアの女たち』があり、語句の類似などの直接的な影響関係は見られないにしても、エウリピデスの『トロイアの女たち』のカッサンドラの歌を知っていたことはほぼ間違いないだろう⁽⁵⁶⁾。

現存する古典ギリシア語による文学作品で、祝婚歌のモチーフを作品全体に活かした唯一の作品は、紀元前3世紀のテオクリストス『牧歌集』第18歌⁽⁵⁷⁾がある。

五 「祝婚歌」の伝統とローマ文学

祝婚歌のモチーフを演劇に活かした作品はローマ文学にもあり、プラウトゥスの喜劇『カシナ』にその痕跡⁽⁵⁸⁾が見られる。しかし、「祝婚歌」の伝統とローマ文学について考える時、圧倒的な存在感を持つのは、前1世紀中頃に活躍したガイウス・ウァレリウス・カトゥッルス『詩集』の中の三つの作品(61番、62番、64番)であろう。61番は、詩人の友人と思われる実在の人物マンリウス・トルクァトゥスとユニア(もしくはウィニア⁽⁵⁹⁾)アウルンクレイアの実際の結婚に際して作られたものと思われる。

一方、祝婚歌を指すギリシア語ヒュメナイオス(・ヒュムノス)⁽⁶⁰⁾とエピタラミオン(・メロス)⁽⁶¹⁾の二系統が考えられ、前者は婚礼の行列の際に歌われ、後者は花嫁の同世代の若い女性たちが新婚の部屋(タラムス)の前で踊りながら歌ったと考えられる。前者に関する根拠はホメロス『イリアス』に遡り、後者に関してはテオクリトス『牧歌』18番がその実例を意識して作ったものと考えられる⁽⁶²⁾。その他に、サッポーを初めとする抒情詩作品としての

「祝婚歌」の断片が現存している。これらは、行列歌とも、寝室の前での舞踏歌とも異なり、詩人が結婚する者たちに贈ったか、あるいは祝婚を主題にした文学作品であると考えられる⁶³。

ギリシア文学の伝統の中に、行列歌、舞踏歌、抒情詩のそれぞれの形式を意識した文学作品があり、それらの存在を前提にした相当数の文学作品があったことが想像される。その場合にも、文学作品はあくまでも文学作品であり、実際の婚礼で歌われたりしたヒュメナイオスにせよ、エピタラミオンにせよ「本当の祝婚歌」とは一線を画していたであろう。

例えば、テオクリトス 18 番は、後世付されたと考えられる「ヘレネの祝婚歌」(Ελένης Επιθαλάμιος) という題名の「祝婚歌」はエピタラミオンと同系の男性形エピタラミオスであり、内容的にも同世代の未婚女性たちによる舞踏歌のように作られているが、『牧歌集』のその他の作品と同様、叙事詩と同じ長短短六歩格で書かれており、舞踏にも歌唱にも向かない文学上の創作⁶⁴であったことは明らかである。

カトゥッルス 61 番は、婚礼の行列の際に歌われる歌を想起しながら作成されたものと思われるが、この作品も実際の結婚に際して作られたとは言え、文学上の創作である。純粹に婚礼の行列で歌われたものではないであろう。

62 番は設定としては、花嫁もしくは花婿の家の庭で、新郎新婦と同世代の男女が繰り広げる問答歌の形式になっており、前者であれば、これから婚礼の行列が行われる前に歌われる設定であり、後者であれば、寝室の前の舞踏歌の代わりになる設定と考えられる。いずれにせよ、この場合もテオクリトスと同じ、長短短六歩格で書かれており、実際に歌われたのではなく、文学上の創作と考えられる。

64 番は、神話上のペレウスとテティスの有名な婚礼を題材とした一種の物語詩であり、長さから考えても、韻律(長短短六歩格)上の理由からも、「祝婚歌」と言うよりも、神話を題材にした文学上の創作であるのは間違いない。それは、お祝いの贈り物である寝台の掛け布の模様の描写(ekphrasis)として、「アリアドネの悲恋と結婚の幸福」が一部に欠損がある⁶⁵とは言え、歌いこまれていることからわかるが、それでも、「運命の女神たち」(Parcae)による、この結婚に将来を予言した歌⁶⁶は、やはり長短短六歩格で書かれていて、しかも「同世代の未

婚女性たち」とは到底考えられないとしても、エピタラミオンを想定しているであろう「歌」⁶⁷も織り込まれ、文学上の祝婚歌のモチーフを活かした作品に仕上げられている。

六 カトゥッルスの祝婚歌と『メデア』第一合唱隊歌

このようなカトゥッルスの祝婚歌に関連する作品の影響はセネカに見られるであろうか。『メデア』第一合唱隊歌は、韻律の形式から次のように分析できるであろう。

- (a) 56-74 行：小アスクレピオス風詩格⁶⁸
- (b) 75-92 行：グリュコン詩格⁶⁹
- (c) 93-109 行：小アスクレピオス風詩格
- (d) 110-115 行：長短短六歩格

セネカの悲劇では多用される小アスクレピオス風詩格を祝婚歌に使った例は、セネカ以前の作では現存しない⁷⁰。あったかどうかはわからない。グリュコン詩格はセネカ劇でも良く用いられるが、サッポールの作品にも見られ、カトゥッルスは 61 番で 4 行がグリュコン詩格、5 行目がそれよりも 1 音節少なくなる 5 行一組のスタンザ形式を用いている。セネカがここでグリュコン風詩格を使ったのは、『メデア』以外でも合唱隊歌の韻律として用いている例が有る以上、カトゥッルス 61 番を意識したとは断言できないが、少なくともラテン語で書かれた抒情的祝婚歌と同じ伝統にあることがわかる。

内容によって分析すると、

- (1) 56-74 行：結婚に関係する神々への祈り
- (2) 75-101 行：花嫁と花婿の美しさへの称賛
- (3) 102-111 行：その他⁷¹

となり、(1)の部分に関しては、「天と海を支配する神々」(qui caelum superi quique regnat fretum. 2)に対して、「王族の婚礼」(Ad regum thalamos, 1)への参列を求める詩句から始まるが、その対象となる神々は、ユピテル(ゼウス)とユノー(ヘラ)夫妻、結婚の守護者ルキナ⁷²、平和の女神パックス、結婚を司る神ヒュメナイオス、宵の明星ヘスペロス(ウェスperl)である。

これに対して、カトゥッルス 61 番では、所々に

愛の女神ウェヌス（アプロディテ）への言及はあるが、ヒュメナイオスへの呼びかけがリフレインとして使われていることもあり、全編がヒュメナイオスへの賛歌と祈願であると言っても良い。この作品が太古にヒュメンと叫んだ行列歌を意識しているからであろう。ヒュメナイオスとアプロディテの共存はテオクリトスにも見られる。

また、62番はやはりヒュメナイオスへの祈願をリフレインとして用いながら、宵の明星（ウェスペル）の登場で歌合戦が始まり、ギリシア語形のヘスペロス（ヘスペルス）への祈願を伴う言及が複数回見られる。61番、62番には最高神夫妻への言及はないが、64番では、ペレウスとテティスの婚礼の参列者として「聖なる妻と一緒に神々の王」（298）が言及されているが、神話上の設定として神々の参列が不可欠なので、『メデア』における祈願と同一の役割とは言えない。

しかし、『メデア』第一合唱隊歌で祈願の対象となる神々は、平和の女神を除いて全てカトゥッルス祝婚歌もしくはその関連作品には登場しており、カトゥッルスの死後半世紀以上経ってから生まれたとされるセネカが、哲学や修辞学とともにヘレニズム的詩法を学ぶ際にカトゥッルスの『詩集』を学んだという推測は許されるだろう。現存する作品で見られる限り、セネカ以前に抒情詩の多様な韻律を作品に活かしたのはホラティウスとカトゥッルスのみで、セネカに深く影響したと考えられる⁷³ウェルギリウスとオウィディウスは韻律的多様性と言う点では、セネカの悲劇作品の手本とは言えないからである。

また、テオクリトス、カトゥッルスでは言及されるアプロディテ／ウェヌスへの名前を挙げての言及がない⁷⁴ことも、平和の女神との関係で意味を持つと思われる。

et asperi

Martis sanguineas quae cohibet manus,
quae dat belligeris foedera gentibus
et cornu retinet divite copiam,
donetur tenera mitior hostia,

そして、荒々しい

軍神マルスの血まみれの手を抑え、
好戦的民族に和約を与え、
豊饒の角を持って富裕な女神が、
柔らかな生贄を捧げられて一層温和でいて下さ

いますよう、

ここにはパックスと言う名も挙げられていないので、祈願の対象がマルス（アレス）の愛人であるウェヌス（アプロディテ）であれば、テオクリトスやカトゥッルス同様に「愛の女神」もまた結婚を守護する神々に数え上げられたことになる、セネカの悲劇で、ウェヌスに言及があるのは、その女神が悲劇を推進する力とも言うべき役割を果たす『パエドラ』で13か所、『アガ멤ノン』で4か所、『トロイアの女たち』で1か所、現在は偽作と考えられることが多い『オエタ山上のヘルクレス』1か所で、その他の劇ではこの固有名詞への言及はない⁷⁵。セネカ劇において多くの場合、負の力を象徴すると思われるウェヌス（アプロディテ）への言及が他に一か所もない『メデア』において、固有名詞が挙げられていない女神が、結婚の守護者の一人として祈願の対象となる可能性は小さいと考えられる。

それに対して、ホラティウス『世紀祭の歌』で、「信義」、「名誉」、「羞恥」とともに「豊饒の角」と関係づけられて言及され、アリストパネスの作品において結婚と結びつく神格とされた「平和」の方がこの箇所説得力があるように思える。

さらに言うなら、ウェヌスの神能である「愛」（amor）に関して、『メデア』において、「不幸な愛」（135）、憎悪の極限と対になる極限の愛（398）、夫イアソンには備わっていない「真の愛」（416）、メデアに断罪されるイアソンの「愛（複数形）」（496）、合唱隊の恐怖の対象となるメデアの「残虐な愛」（850）⁷⁶、「怒り」と並列されたメデアの「愛（複数形）」（867）「怒り」と一体となって暴走するメデアの「愛」（868）、「怒り」と葛藤するメデアの子どもたちへ「愛」（938）と作品中8回の言及があるが、「怒り」と葛藤して、「子殺し」を躊躇させる最後の「愛」のみが肯定的な意味を持ち、その他は全て否定的であり、最後の一か所も結局は「怒り」が勝利を収める。

カトゥッルス61番に見られる、ヒュメナイオスへの賛歌と祈願の中に見られる次の句は注目されて良いだろう。

dux bonae Veneris, boni
coiugator amoris. (44-45)

良きウェヌス様の案内者にして、良き

愛を結び付けて娶せる方が。

「良きウェヌス」と言っているのは「悪いウェヌスもいるからだ」と言う説明もなされる⁽⁷⁷⁾ように、ウェヌス（アプロディテ）には、結婚を念頭に考える場合に、愛情を育む神としては良い面もあるが、夫を裏切って複数の愛人と不倫の恋愛を楽しむ望ましくない面もある。ここで、『メデア』におけるヒュメナイオスへの祈願に現れる、

et tu, qui facibus legitimis ades, (67)

そしてあなた、法に適った婚礼に立ち会う方よ、

と言う句は、メデアが道を誤った非合法の結婚を主導したアプロディテ（ウェヌス）⁽⁷⁸⁾への合唱隊の忌避と、作者の思想、と言うのが言い過ぎであるとすれば、この悲劇の原因が、抑えきれぬ激情とも言うべき「愛」にあったと考えているであろうことを反映しているとは言えないだろうか。

第一合唱隊歌に愛の女神への祈願がないように、プロロゴスにおけるメデアの悲嘆にも愛の女神への愁訴も非難も見られない。プロロゴスの最終行は、この悲劇を要約している。

quae scelere parta est, scelere linquenda est
domus. (55)

罪によって生まれた家は、罪によって捨て去られるべきだ。

最初に言及された「罪」とは、愛の激情に負けて父を裏切り、弟を八つ裂きにして逃げたこと、二番目に言われている「罪」は夫の愛に裏切られて、子どもたちを殺すことであると考えれば、この句は、メデアの悲劇を要約し、この作品の本質を語っているであろう。

プロロゴスとの対応と劇全体の中での第一合唱隊歌の位置づけは、少し後で述べることとし、さらにヒュメナイオスの描写について考えてみると、ここには葡萄酒の神ディオニュソス（バックス）との同一化もしくは関連付けが見られる⁽⁷⁹⁾。ヒュメナイオスに関しては、様々な説明が古代においてもなされているが、現存する古代の証言で、セネカ以外にディオニュソスに結びつけた証言は、4世紀のセルウィウスやドナトゥスの古典作品注解を待たねばな

らない⁽⁸⁰⁾。セネカの約三百年後の人物であるから、セネカ以前にこの伝承があったかどうかは、はっきりしない。ただし、後代の伝承はディオニュソスとアプロディテの子とするので、この点はウェヌス（アプロディテ）を祈願の対象としてないセネカの場合と伝承の食い違いは見られると思う。テオクリトスにはヒュメナイオスと言う具体的神格は登場せずに、祈願の対象として最後に名のみ挙げられ、カトウッルス 61 番では、詩神の一人であるウラニアの子とされている⁽⁸¹⁾。

(2) の部分はさらに、「花嫁の讃美」(75-81)、「花婿の讃美」(82-92)、「再度の花嫁讃美」(93-101)の3つの部分に分けられ⁽⁸²⁾、前二者と後者は韻律を使い分けている。最初の花嫁讃美は、アッティカ、ラコニア、ボイオティアのどの地方の女性にも勝ると言っており、スパルタを中心とするラコニアへの言及には、テオクリトスの影響が微かにあるかも知れない⁽⁸³⁾。さらに重要なのは、ここで言われている地域全てがギリシア人の住む地域⁽⁸⁴⁾であり、その点でメデアとの違いを強調している。

(3) の部分もさらに、「花婿への懲罰」(102-106)、「若者たちへの無礼講の示唆」(107-109)、「ヒュメナイオスへの祈願」(110-112)、「参列者への冷やかし歌の懲罰と異国人との結婚への非難」(113-115)の3つもしくは4つの部分に分かれる。無礼講と冷やかし歌は、ローマの婚礼の風習として知られる「フェスケンニナ・ヨカティオ」(fescennina iocatio)⁽⁸⁵⁾への言及とも取れ、その意味ではカトウッルス 61 番に直接言及(120)があるだけでなく、实例(119-143)とも言うべき詩句がそこに示されている⁽⁸⁶⁾。

七 『メデア』における「祝婚歌」の意味

セネカ『メデア』における「祝婚歌」の持つ意味を考える時、悲劇作品において「祝婚歌」のモチーフを巧みに活かしたエウリピデス『トロイアの女たち』のカッサンドラの独唱の影響はやはり念頭に置かれるべきであろう。カッサンドラの歌に先立って、囚われの女たちをギリシアの将軍たちの配分する役目のタルテュビオスが、カッサンドラのいる天幕を訪れ、そこに赤々と燃える松明の火(πεύκης σέλας) (298)を見て、トロイアの女たちが火に抱える自殺を図ったのではないかと危惧し、それに対して女王ヘカベが、火をつけて自殺を図ってい

るのではなく、カッサンドラが狂気にとらわれ、歌い踊るために駆け出したのだと答え、その次にカッサンドラが歌い出す。歌の後に合唱隊が王女の狂気への危惧を語り、それに対してヘカベが、「火の神」であるヘパイストスへの呼びかけから自分の思いを吐露する。

Ἡφαιστε, δαδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν,
ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα
ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων. οἴμοι, τέκνον,
ὡς οὐχ ὑπ' αἰχμῆς σ' οὐδ' ὑπ' Ἀργείου δορὸς
γάμους γαμῆσθαι τούσδ' ἐδόξαζόν ποτε.

(343-347)

ヘパイストス様、あなたは人間の婚礼に松明を掲げられますが、燃やしておられる炎は、悲しみのうちに、大いなる希望を焼き滅ぼしています。ああ、何と悲しいことか、わが娘よ、ギリシア軍の槍の穂先を突き付けられながら、このような婚礼で、お前が嫁ぎ行くとは夢にも思わなかった。

ここに見られるのは、「結婚の松明」を用いた炎の隠喩であり、それは時によっては、めでたい婚礼を赤々と照らし、別の時には都市を滅ぼして住民に不幸を齎すものである。この台詞の後、ヘカベはカッサンドラから松明（φῶς「明かり」と言う語が使われている。348）を取り上げ、それ（πεύκας「松」と言う語が使われている。351）を、女たちに幕屋の中に返すようにと手渡し、その際にも

ἐσφέρετε πεύκας, δάκρυά τ' ἀνταλλάξατε
τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίαις.

(343-347)

松明を持って行き、この婚礼の歌に涙で唱和してあげなさい、トロイアの女たちよ。

と語って、狂気に陥った王女の歌の中の「結婚」のイメージを自らの悲嘆の中に活かしている。この場面の後に、カッサンドラの理路整然たる長い台詞が続き、この場面と合わせて劇全体の中での意味を考えなければならぬが、ここではおそらくセネカ劇に影響したと思われる「炎」と「結婚」の隠喩を悲劇の文脈の中に活かしたと言う点のみを指摘してお

くにとどめる。

エウリピデス『メデア』は、「怒り」が激しい感情の起伏の原動力となっている点ではセネカの『メデア』にその材料を提供しているが、一方で「炎」のイメージはそれほど多用されてはいない⁽⁸⁷⁾。他方、セネカ『メデア』では、メデアの怒りと激情を表現するのに過剰なほど「火」と「炎」の語と、それに伴う隠喩が用いられ、そこに「破滅」の意味が込められている。

Chor.

In illis esse quis potuit dolus?

Nvnt.Et ipse miror vixque iam facto malo
potuisse fieri credo.**Chor.**

Quis cladis modus?

Nvnt.Avidus per omnem regiae partem furit
ut iussus ignis: iam domus tota occidit,
urbi timetur.**Chor.**

Vnda flammis opprimat.

Nvnt.Et hoc in ista clade mirandum accidit:
alit unda flammis, quoque prohibetur magis,
magis ardet ignis: ipsa praesidia occupat.(882-890)⁽⁸⁸⁾

合唱隊

贈り物の中に、いかなる企みがあり得たのか
知らせの者

私自身驚くばかりで、実行された悪行が
なされうることなのか信じ難い。

合唱隊

災いに限界はあるのか。

知らせの者

貪欲な火が命ぜられた通りに、王宮の全ての場
所で

荒れ狂っている。宮殿は焼け落ち、
町にも恐怖が迫っている。

合唱隊

水が炎を鎮めれば良いのだ。

知らせの者

この災いの中で驚くべき事態が起こった。
水が炎を養うのだ。抑えようとすればするほど、
火は激しく燃え、防火の水をも糧としている。

エウリピデス『メデア』では王女と王の死に方に描写の力点が置かれ、それが詳細に語られているのに対し、セネカ『メデア』では、「娘と父は灰に混ざって横たわっている」(nata atque, genitor cinere permixto iacent. 880) と簡単な死の報告がなされるのみで、力点は、炎が全てを焼き尽くす「滅亡」⁸⁹にあることは明白で、その意図を支えるのが炎の隠喩であり、エウリピデスでは王女と王個人々人を殺したにとどまっているのと対照的である。

主題としての「怒り」とそれを支える「炎の隠喩」に関しては、稿を改めて論ずる⁹⁰こととし、ここでは、エウリピデスに比してセネカに顕著な滅亡の隠喩としての炎を結婚の松明と結びつけたことが、セネカ『メデア』全編と第一合唱隊歌の有機的連関にエウリピデスが与えたと思われることを指摘するとどめたい。

それを補完する資料として、やはり『メデア』を創作し、その作品は現存しないが、セネカの『メデア』に影響を与えたと思われる詩人オウィディウスの『有名女性書簡詩集』の中の「メデアからイアソンへの手紙」の次の箇所を挙げたい。

Turba ruunt et ‘Hymen,’ clamant, ‘Hymenaeae!’
frequenter —

Quo propior vox haec, hoc mihi peius erat.

(143-144)

群衆が集い、「ヒュメン、おおヒュメナイオス様」と何度も叫びます。

その声が近づけば近づくほど、私にとっては、
状況は悪化して行きました。

これと比較すべきは、『メデア』第一合唱隊歌直後のメデアの台詞である。

Occidimus, aures pepulit hymenaeus meas.

(116)

私は終わりだ。祝婚の歌がわが耳を打っている。

残念ながら、オウィディウス『メデア』の全貌を知ることにはできないが、この二か所を並べるだけで

も、裏切られた結婚と復讐の話を祝婚歌のモチーフと結びつける発想源はオウィディウスにあったことは推測されて良いであろう。

セネカの独創性は、結婚の松明と破滅の隠喩としての炎をエウリピデス『トロイアの女たち』から引き継ぎ、ストーリーの展開に祝婚歌を用いる作劇上の工夫として、おそらくオウィディウスを継承しながら、裏切った夫への復讐を直線的に展開していく言葉の力であり、それを支える「怒り」と抑えることのできない激情を力強い言葉で表現した点であろうと思われる。

子どもたちへ愛が凶行を逡巡させ、その人間的な葛藤が聴衆の同情を喚起したであろうエウリピデス『メデア』に比して、セネカ『メデア』では、「子殺し」と言う凶行は既定路線であり、主人公は復讐を通してメデアと言う人格を完結する。こうした『メデア』においても唯一の逡巡の場面が独白として比較的長めに展開されるが⁹¹、

quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant
variamque nunc huc ira, nunc illuc amor
diducit? anceps aestus incertam rapit;
ut saeva rapidi bella cum venti gerunt
utrimque fluctus maria discordes agunt
dubiumque fervet pelagus, haut aliter meum
cor fluctuatur. ira pietatem fugat
iramque pietas— cede pietati, dolor.

わが魂よ、なぜためらう。なぜ涙が顔を濡らし、
まず怒りが、次に愛が私を心定まらぬ状況に
導くのか。危険な波が心揺らぐ私を奪い去る。
激しい風がせめぎ合う時、
ぶつかり合う大波は海を荒れさせ、
定まらぬまま大海は滾り立つが、そのように
私の心は揺れ動く。怒りが愛情を、愛情が
怒りを追い立てる。激情よ、愛情に道を譲れ。

このように夫への「怒り」(ira) と子供たちへの「愛情」(pietas) が葛藤した⁹²後、一旦は子殺しを断念しかけるが、エウリピデスのような長い逡巡はなく、子どもを連れての逃亡が不可能であるとの思いがよぎり、さらに「激情」(dolor) が増してきて、「憎悪」(odium) が燃え上がって (fervet)、復讐の女神 (antiqua Erinys) が現れ、「怒り」(ira) が心を支配して、復讐の思いが昂じ、復讐の女神たちの一

団 (turba Furiarum) が「炎の打撃」(flammeos ictus) を用意し、「血まみれの松明」(cruentas faces)⁹³を持って迫り、最後に名前は挙げられていないが、彼女がコルキスからの逃亡の際に殺した弟アプシュルトスの亡霊に促されて、子殺しを敢行する。

ここでも「炎」の隠喩が「怒り」との連関において、効果的に使われ、彼女の葛藤に終止符を打ち、「怒り」は「愛情」に勝利する。『メデア』に聴衆や読者への有効な教訓が織り込まれているとは思えないが、少なくとも措辞と修辞の効果によって、人間の最高の道徳であるピエタスに「怒り」が勝利する場合があることを示したと言えるであろう。悲劇『メデア』が一体何を語ろうとしている物語なのかに関しては即断は避けたいが、愛情の葛藤を巧みに描き、凶行の中にも深い人間性を語ったエウリピデス『メデア』とは全く違った作品に仕上がっていると言えるであろう。

こうした『メデア』において、第一合唱隊歌の持つ作劇上の効果を含む意味は何であろうか。場合によっては、セネカ劇における合唱隊歌は、劇全体の中に有機的な意味はなく、神話的知識のひけらかしであったり、筋の展開に区切りをつけて、休息以上の意味を持たない単なる幕間の歌に過ぎないとする立場もかつては根強くあった。しかし、少なくとも『メデア』においては、第二合唱隊歌に歌われた「アルゴ船の冒険」と下降史観は作品と不可分の関係⁹⁴を持っており、第三合唱隊歌の次の詩句は、上記の主題とやはり深く共鳴し合うであろう。

Nulla vis flammae tumidive venti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx viduata taedis
ardet et odit; (579-582)

炎の力、荒れ狂う風の力もこれほどではないし、
勢い良く投げられた槍もこれほど恐ろしくはない
結婚の松明を奪われて、妻が
燃え立ち、憎むほどには。

ここにも結婚のモチーフが見られ、「炎」、「松明」という語が現れる。第一合唱隊歌でも、当然ながら「結婚」も「松明」も歌い上げられている。「合法的な結婚」(facibus legitibus) (67) には、メデアの結婚への皮肉が込められているが、「結婚」と訳し

た語の原義は「松明」である。さらに、「冷やかし歌」と想定される部分には「恐ろしいパシス出身の女との寝室から逃れて」(ereptus thalamis Phasidis horridi) (102)、新しい花嫁を迎えろと言いながら、「義父(たち)も望んでいる」(soceris volentibus) (106)⁹⁵と言っているのも、メデアへの皮肉である。最後に、冷やかし歌を歌って楽しもうと言いながら、「物言わぬ闇の中で、異国からの夫と駆け落ちして結婚する女がいるなら、その女は去って行くが良い」(tacitis eat illa tenebris, / si qua peregrino nubit fugitiva marito) と言う結句は、一般的な言い方の中にメデアを特定して、彼女への敵意を感じるとともに、社会道徳には従うべきであるという、一般市民の持つピエタスを尊重する気持ちを感じさせる。

『メデア』と言う作品は、超人的な意志と能力を兼備した女性が、夫の裏切りによって傷つけられた激しい愛情と、抑えきれない怒りの力によって、「子殺し」と言う凶行を犯して、復讐を成し遂げ、自尊心を回復しようと直線的に展開する物語である。これによって本当に彼女の自尊心は回復されたかと言う問題は残るし、そもそも、夫の身勝手と言う一点を除けば、主人公に対する共感は得られにくく、エウリピデスの原作に比べたとき、著しく文学的には劣っていると結論付けることもできる。

しかし、『メデア』の持つ言葉の力には独特の迫力があり、ギリシア悲劇とは全く別の作品であると思えば、自ずからそこに魅力を見出すこともできる。その中に「祝婚歌」を導入したことは、様々な先行作品を研究して、自作を構築していった作者の自己満足と言う面も無いとは言えないが、以上見てきたように、劇全体の主題であるピエタスに打ち克つ「怒り」の力と言う、言ってみれば「悪の勝利」⁹⁶に対して、主題との整合性を保持しながら、悪の巨大な力を象徴する主人公とは対照的に、ごく普通の人々の気持ちを小さくまとめて、コントラストの効果を齎していると考えたい。

注

- (1) 拙稿、「伝セネカ『オクタウィア』の独創性」、WASEDA RILAS JOURNAL 3 (2015), 39-51.
- (2) 以下ではセネカ作とされる悲劇に関しては題名のみラテン語名とし、登場人物はギリシア語の読み方に従う。ただし、音引きによる長音表記は特別な場合以外行わない。
- (3) Quintilianus, 8. 3. 31. ポンポニウス・セクンドゥスは44

- 年の執政官で悲劇作品を書いたことが知られている。
- (4) E. M. Hine, ed., *Seneca: Medea*, Warminster: Aris & Phillips, 2000.
- (5) Pierre Grimal, tr., A. R. Maxwell-Hyslop, *The Dictionary of Classical Mythology*, Basil Blackwell, 1983, 496.
- (6) Hesiodus, *Theogonia*, 958-962.
- (7) *Ibid.*, 992-1002.
- (8) メデアの他は、デメテル、ハルモニア、カリロエ、エオス、プサマテ、テティス、アプロディテ、キルケ、カリュプソであり、彼女たちの相手となった男たちの中には、カドモス、ティトノス、アイアコス、ペレウス、アンキセス、オデュッセウスがおり、そこから生まれた子としては、メムノン、アキレウス、アイネイアスなど英雄叙事詩の登場人物たちもいる。ただしメデアはここでは「アイエテスの娘」とされており、名前は挙げられていない。
- (9) M. L. West, ed., *Hesiod: Theogony*, Oxford at the Clarendon Press, 1966, 429. ただし、ウェストはメデアは「真の女神」ではないとして、幾つかの典拠を示している。
- (10) イアソンの初出も、『神統記』の上掲箇所だが、ペリアスは『オデュッセイア』11巻235行以下に、イオルコスの領主として言及があり、そこにはイアソンの父アイソンの名も挙げられているが、ペリアスが不当に王権を奪ったとはしていない。
- (11) Pindarus, *Phythia*, 9 ff.
- (12) *Ibid.*, 67-256.
- (13) W. W. How and J. Wells, *A Commentary on Herodotus Books V-IX*, Oxford University Press, 1912, 154.
- (14) Euripides, *Medea*, 663-758.
- (15) 丹下和彦『『メデア』解説』、『ギリシア悲劇全集5』岩波書店、1990、193に訳出されている文献学者ピュザンティオンのアリストパネスのヒュポテシス（古伝梗概）に「ピュトドーロスがアルコーンであった第八十七オリュンピア期第一年目の年に上演された」とある。
- (16) 中務哲郎『ヘロドトス『歴史』世界の均衡を描く』岩波書店、2010、15。
- (17) Thucydides, *Historia*, I.2.
- (18) Donald J. Mastrorade, ed., *Euripides: Medea*, Cambridge University Press 2002, 281-284.
- (19) 丹下、192。
- (20) Mastrorade, 57-64に詳細な考察。
- (21) ただし、「子殺し」と「アテネ亡命」がエウリピデスの独創であったかどうかまでは、現存する資料からは断定できず、ヘロドトスの記述が431年以前のものであれば、少なくともアテネとの関係は、エウリピデス以前から言われていたことになる。またエウリピデスには『アイゲウス』、『ペリアスの娘たち』と言う作品があったことが知られており、断片も現存するので、これらにはメデアが登場している可能性が高く、『メデア』以前の作品か以後の作品かは断定できない。
- (22) Mastrorade, 66-69. ローマ時代の石棺パネルにも見事な浮彫が見られるが、これらはセネカの悲劇よりもさらに後代のものであるから、ここでは触れない。
- (23) 『ギリシア悲劇全集』13（岩波書店、1992）の逸身喜一郎、戸部順一訳に拠る「群小詩人断片」（以下、『断片集』）、38-41。
- (24) 『断片集』、42。
- (25) 同書、86。
- (26) 同書、157。
- (27) 同書、181。
- (28) 『断片集』には収録されていない。
- (29) 犬儒学派として有名な哲学者の著作に『メデア』があったことをディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝』が報告している。
- (30) 『断片集』には収録されていない。
- (31) Mastrorade, 65.
- (32) E. H. Warmington, ed., *Remains of Old Latin I*, Harvard University Press, 1935, 310-325.
- (33) *Ibid.*, 311.
- (34) E. H. Warmington, ed., *Remains of Old Latin II*, Harvard University Press, 1936, 456-465.
- (35) Tacitus, *Dialogus* 12. 6.
- (36) Quintilianus, X.1.98.
- (37) C. D. N. Costa, ed., *Seneca: Medea*, Oxford University Press, 1973, 8.
- (38) エウリピデスなどギリシア語作品ではグラウケと言う名だが、セネカではクレウサになっている。クレオンが「支配する」と言うギリシア語動詞の現在能動分詞の男性形で、しばしば王の名として使われるのと同様、クレウサはその女性形であり、これも王族の女性名として物語に同情する。この名前はオウィディウスの作品でコリントス王の娘の名として既に使われている。他にはアエネアスのトロイアで亡くなった最初の妻がこの名前。
- (39) ヘロドトス、アポロドロス、プルタルコスにメデアとアテネの関係に言及があり、特にヘロドトスの言及の仕方を考えると、おそらくエウリピデス以前に、メデアをアテネに関係づける伝承があったと想像されるが、逃亡先を確保し、観客のナショナリズムに訴える以上の意味はこの粗筋との関係は薄いように思われる。特に超能力者として描かれているセネカの作品では、アテネの存在感を強調する意味は無いであろう。
- (40) Seneca, *Medea*, 102-106, 362, 849-873.
- (41) エウリピデスでは、逡巡と葛藤の中にメデアの人間性が表され、この点で聴衆や読者の共感を得られている。
- (42) もしくは置き去りにされる。
- (43) Seneca, *Medea*, 963-971.
- (44) Euripides, *Medea*, 1378-1388.
- (45) これまでセネカ劇におけるピエタスの意味について考察する機会が何度かあり、『メデア』に関しても、拙稿「ローマ文学の中の pietas の問題：『アエネイス』とセネカの悲劇『メデア』、『パエドラ』の場合」、『甲子園大学紀要』で扱ったが、『メデア』におけるその本質的意味について別稿で論ずる予定である。
- (46) エウリピデスでの「怒り」(θυμος) の持つ重要性は既に指摘されているが、セネカ劇全体において「怒り」(ira) が一つの重要な主題となっている点がエウリピデスと大きく異なっている。これについても稿を改めて論ずる。
- (47) Seneca, *Medea*, 301-396.
- (48) 「祝婚歌」に関しては、S. Hortsmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Späantike*, Sauer, 2004 など参照。
- (49) Homerus, *Ilias* XVIII. 490-493.
- (50) [Hesiodus], *Scuta Heruculis*, 273 ff.
- (51) D. L. Page, ed., *Lyra Graeca Selecta*, Oxford University

- Press, 1968, 2-28.
- (52) Ibid., 118-129.
- (53) Euripides, Troades, 308-314.
- (54) 反祝婚歌 (antigamos) と命名する研究者もいる。Virginia Tufte, *The Poetry of Marriage: The Epithalamium of Europe and Its Development of England*, Los Angeles: Tinnon-Brown, 1970, 37-55.
- (55) Aristophanes, Aves, 1726-43, Pax, 1332 ff.
- (56) Elaine Fantham, ed., *Seneca: Troades*, Princeton University Press, 1982, 71-75.
- (57) 神話的主題を扱った祝婚歌としてカトゥルス 64 番とセネカ『メデア』の先蹤となったとも言えるが、カトゥルスやセネカが読んでいた証拠はない。しかし、テオクリトスの 11 番は明らかにウェルギリウス『牧歌集』2 番のモデルとなっており、その点ではウェルギリウスをよく読んでいたと思われるセネカがテオクリトスの『牧歌集』を知っていても不思議はない。
- (58) Plautus, Casina, 798 ff.
- (59) C. J. Fordyce, ed., *Catullus: A Commentary*, Oxford University Press, 1961, 237.
- (60) 古典期にはギリシア語、ラテン語ともに一般的に「祝婚歌」を意味する語はヒュメナイオスである。
- (61) エピタラミオンの用例はラテン語ではスタティウスとクインティリアヌス、ギリシア語では後世に付されたと考えられるテオクリトス 18 番の題名以外は、ルキアノスの作品が初出文献で新しい。ギリシアでも、ローマでも現存する用例は紀元後と言うことになる。
- (62) R. J. Colmeley, ed., *Theocritus*, London: G. Bell & Sons, 1930, 321-322.
- (63) Hine, 121-122.
- (64) A. S. F. Gow, ed., *Theocritus*, vol. II, Cambridge University Press, 1950, 348-349.
- (65) Fordyce, 55.
- (66) アキレウスの誕生と死、トロイアの落城、ポリュクセネなど不吉な予言も含まれ、「反祝婚歌」的要素も含まれる。
- (67) Catullus, Carmina 64, 323-381.
- (68) - - - U U - - U U - U X (- は長音節、U は短音節、X はどちらでも良い場合を示すものとする)
- (69) - - - U U - U X
- (70) 約 400 年後のラテン詩人クラウディウス・クラウディアヌスは、「結婚冷やかし歌」の詩群の中で、この韻律を用いている。拙稿「祝婚歌の伝統と革新 スタティウスとクラウディアヌス」、『西洋古典論集』11 (1997), 241.
- (71) 韻律形式上と、内容による分析に関しては、Costa, 72.
- (72) ルキナは通常、ユノーと同一神格と考えられるが、ここでは夫婦関係を代表する神々としての最高神夫妻に「雷神夫妻」(Tonantibus) と言及した上で、妻の座と権利の守護者としてのルキナに重ねて呼びかけている。ルキナへの呼びかけは、プロロゴスにおいてメデアによってもなされており、そこでも「夫婦の寝床の守護者」(genialis tori custos, 1-2) 「アイロニカルな効果を生んでいる。
- (73) 後述するように「平和の女神」への呼びかけは、ウェヌスへの呼びかけと考える説もある。
- (74) 平和の女神に関してはウェヌスと同一視されていると考える説、あるいはこの女神はバックスではなくウェヌスと考える議論もある。H. M. Hine, ed., *Seneca: Medea*, Warminster: Aris & Phillips, 2000, 124, Giovanni Viansino, ed., *Seneca: Teatro*, vol. I, Milano: Arnoldo Mondadori, 1993, 567-568.
- (75) Joseph Denoos, ed., *Lucius Annaeus Seneca: Tragoediae Index Verborum*, Hildesheim: Georg Olms, 1980, 434.
- (76) ここでは「狂気」、「怒り」と並べて列挙されている。
- (77) Fordyce, 44.
- (78) アポロニオス・ロディオス『アルゴナウティカ』以前にピンダロスにも、不幸な結末はともかく、メデアの恋愛への言及がある。セネカに先行するオウィディウスの作品では、悲劇『メデア』は一行を除いて現存しないが、『変身物語』でも『有名女性書簡詩集』でも不幸な愛が不幸な結末を導いている。
- (79) 小林標はその翻訳(『セネカ悲劇集 1』京都大学学術出版会、1997)において、ここで祈願の対象となる神を「酒神バックス」と注解しているが、多くの研究者はこれをヒュメナイオスとしている。カトゥルスにおいても先の「良きウェヌスの案内者」を合法的な婚姻に立ち会う神と考え、ここで婚姻を意味する換喩の元の意味は「松明」(facibus) であり、さらに「吉兆の右手で夜を打ち払いつつ」(noctem discutiens auspice dextera) (68) という句は、「手で松明を振れ」(manu / pieam quate taedam) というカトゥルス 61 番のヒュメナイオスへの祈願 (14-15) を想起させる。さらに *auspex* という語はローマの婚礼では、婚約の立会人を意味し得る語であることを考えると、ここでは確かに、「酔った足取りでよろめきながら、薔薇の冠ををこめかみに巻いて」(*gradu marcidus ebrio / praecingens roseo tempora vinculo*) (69-70) という表現は確かにバックス(ディオニュソス)を思わせるが、後段で、ここでも名前は挙げられていないが、明らかにヒュメナイオスを指して、「テュルス(杖)持つリュアイオスの色白の子よ」(*Candida thyrsigeri proles generosa Lyaei*) (110) と呼びかけており、リュアイオス(リュアエウス)はデュオニュソスの別名であることを考えると、むしろヒュメナイオスがディオニュソスと同一視もしくは関連付けをなされていると考えるべきであろう。
- (80) Costa, 80, Hine, 129.
- (81) Catullus, 61. 2.
- (82) Hine, 121.
- (83) Theocritus, XVIII, 22-31.
- (84) テオクリトスにも「ギリシア」の強調が見られる。οἴα Ἀχαιῶδων γαῖαν πατεῖ οὐδὲ μί ἄλλα. (21).
- (85) Catullus, Carmina, LXI, 120.
- (86) ここでは *licentia* という語が使われている (119) が、ホラティウスに *Fescennina licentia* (Epistulae II. 1. 145) という用語が見られる。
- (87) 『メデア』第二スタシモン (624-662) には、イアソンへの恋ゆえに遠い異国の地へと来たメデアに同情しながら、恋心に掻き立てられて、身を誤ることが自分には起こらないようにとのアプロディテに対する合唱隊の祈願が見られるが、ここでは「炎」の隠喩は見られない。一方、恋心が生み出す道を誤らせる要因として、「怒り」(*ὀργή*) (639) と「激情」(*θυμός*) (640) が列挙されているが、これらはまさにセネカ『メデア』に引き継がれるテーマでありながら、「炎」とは結び付けられていない。『メデア』において、コリントスの王女と王の死を知らせの者が伝える台詞の中に、「全てを食らいつくす火」

- (παμφάγου πυρός) (1188)、「火で焼かれて」(πυρουμένη) (1190)、「火」(πῦρ) (1193)、「火に混ざった血」(αἷμα συμπεφυρμένον πυρί) (1198-99)と集中して「火」とその派生語が用いられている。しかし、ここでも「火」が王宮をも焼きつくし、城市をも滅亡の危機に瀕せしめると言うセネカ『メデア』に見られる表現は見られず、「火」、「炎」を「滅亡」の隠喩として多用する姿勢は読み取れない。
- 88) 行の途中で話者が変わるアンティラペーの箇所だが、話者の交代を目安に区切った。
- 89) 「全てが滅びた」(Periere cuncta) (879) と言う知らせの者の語り出しに集約されている。エウリピデス『メデア』の知らせの者の報告「たった今、姫君が亡くなりました。父であるクレオン王もです、あなたの毒薬のせいで」(ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη / Κρέων θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὕπο.) (1125-26) の ὄλωλεν と periere には「滅びた」と言う意味上の対応が見られ、セネカはエウリピデスの詩句を意識していたと思われるが、「滅びた」のはエウリピデスでは王女と王であり、セネカでは「全て」であり、この後に「王国の体制は崩壊した」(concidit regni status) と続くことは両劇作家の焦点の当て方に違いがあることを示唆している。
- 90) 以前にもこの問題を簡単には指摘している。「ローマ文学の中の pietas の問題：『アエネイス』とセネカの悲劇『メデア』、『パエドラ』の場合」、『甲子園大学紀要 B 経営情報学部編』24 (1996)、87-98。
- 91) Seneca, Medea, 916-950.
- 92) ピエタスは「敬神」と「親族愛」を兼備した道徳で、ローマでは最高の美徳であるが、ここでは後者の中の子への愛を意味している。
- 93) これに続く復讐の女神の一人メガエラが持つ「不吉な材木」(infesta trabe) の「材木、梁」(trabs) も「松明」と考えられ、小林は「篝火」と訳している。
- 94) Seneca, Medea, 361-363.
- 95) 複数形は韻律上の理由による (metri causa) ものと思われる。
- 96) Hine, 23-25.