

ホラーティウス『叙情詩集』巻四第二歌の解釈(Ⅱ)

水 野 有 庸

四

しかしギリシア詩のローマ化などはほんとうはまだたいしたことはなかった。拙稿(Ⅰ)はある意味では全体が長い序論である。

そこであらためて言えば、ローマ化されたピンダロスふう頌詩があつても、文化にとってまだ不足があつたのだろ
うか。その答はもはやとうていアントーニウスもなみのローマ市民も、そしてたぶん皇帝さえもほとんど理解しえない靈氣そのものの明かるいようで暗い、偉大なようで静穏な、まことに玄妙な或る空間にかかわっている。だからアントーニウスに軽く呼びかけ続けてもはやかれへの忠告訓戒のかたちでは詩人はそれを歌わない。皇帝の帰還によ

って神々への祈願が叶えられたことを神々に謝恩して(*mea vota* 56) なぞけ深い神々(*divis benignis* 51~52)に借りをかえす(*solvēt* 54)べくその祭壇に香(*tura* 52)とともに捧げられることとなる犠牲獣の美しすぎる描写(54~60)をかりて、この全七行の不思議な詩行をかりて、詩人は詩界の極にあるものと、それからさらにピンダロスの『ローマ的頌詩を含めてのこの詩人の諸作とこの極との関係とを、この世のものとは思われぬことばで絶妙に歌う。香のことを言う第13スタンザ末尾の四語がこの犠牲獣のくだりを自然に用意する。そしてアントーニウスがすると予想される豪華な捧げもののことを簡明に歌う一種の並列的譲歩文(53^d)がそのくだりをさらに周到に準備する。そしてそのくだり自体は重大にすぎるとうてい一スタンザでは述

べつくされえなかった。^②

この P₂ の me で始まる七行のくだりは、詩歌の女神と優しくて愛すべき詩歌の極致に達した真の詩人の霊とのあいだの夾雑のありえない直接の交感が、いわゆる詩的靈感だけによる聖にして清澄な交感が詩人に書かせた詩というもの、の不思議な輝きのいろを、そういう詩の不滅の価値の意味を、間接にながら鮮明に歌っている濃密な内容のそして静穩に続く一種の重層構造の長文である。その交感は一サと詩人とをときに合体させ、ときに両者を妙なる詩的靈界をあいだに置いて引き離す。だからムーサと靈界と詩人ないしその詩人の歌との三者は、區別して述べられうる面と區別を拒む面とを持つ。しかし P₃ のこの箇所は可能なかぎりこの三者を區別しようとつとめているようである。つまりまず《柔らかな若牛 tener vitulus》は詩人が作るそういう詩歌の全体をさす。それが育った牧場の《広々とした草原 largis herbis》は、詩歌をはぐくむ聖なる交感がおこなわれる、そして詩歌に独自の養分を恵み与える、そして詩歌につねに若々しさを授け続ける——《若い成牛になりつつある invenscit》の語義の一面——、そういう広々と豊かな靈界をさす。その若い成牛はとうぜんはじめはその《母牛 matre》の腹から産まれたがいまはもう母

牛のいつくしみ深い養育の手から離れて (relicta) 逞しい若牛となって自立している (invenscit)。詩歌は靈感に恵まれたホラーティウスにおいてはじめて独自の若々しさにあふれながら独自の文明品としていまや自立するにいたったと詩人は明言するのである。——つまり P₂ の部分よりもさらにその間接性の大きな深い表現がこの P₃ において用いられる。——その詩歌のなかの一部がローマの詩人ホラーティウスの作るピンダロスふう頌詩である。そしてその若牛はとうぜん額の部分にその身体の一部としてまだやや細めの、三か月に似たような曲がった形の (curvatos ignis tertium lunae referentis ortum) 角を持っている。この角はだからとうぜんホラーティウスの叙情詩群の大切な一部をなす頌詩をさす。そして若牛はその角の部分で《月》(と^{ルナ}いう聖なる天体) の火を映している。月は天界の聖なる存在であるから、み母レイトーからアポローと同時に生まれたもうたディアーナ女神をたぶんさしている。だからさらにルーナはこの詩人が《私に靈感 spiritus と詩歌のわざと詩人の令名とを与えたもうた》神とみずから明言しているアポロー神と密接に関係がある。あるいはことによると詩神たるアポロー自身をルーナは暗にさしているのかもしれない。そして詩人が熟読したはずのピンダロスの

『ピューティア頌歌』第一歌1～2行にもみられるようにアポルローはムーサ女神たちとほとんど区別されぬ詩神の一柱とされることもとうぜん多い。その意味でも女神ルーナは詩歌女神ムーサとこのP₃の箇所では同じである。だからムーサールーナなる女神は聖なる犠牲獣を産んだ母神(matre)である。そして子はとうぜん母の面影を、その聖なる《火の色を「いろいろに」映す》から、そのいろいろな面影のうちのこの詩の脈絡でことに人目をひく角の部分での面影は、つまり《目印を「み母から若牛が」うけた部分で qua notam duxit》の色は、《目にも鮮やかに雪のごとく白い niveus videnti》。つまり白銀の輝きを放っている。それにたいしてこの詩人の全詩歌つまり若牛の全身は黄褐色・赤黄色・渋くくすんだ金色(culvius)^⑦をしている。温雅な霊界でうまれたものは燦然たる黄金そのものの輝きを放たない。放っているとしても人目にはくすんだ黄色にみえる。詩人自身の目にさえ黄金色にももっとくすんだ色にもみえる。いわば *travelling* な色である。この不思議な金色をさきのP₁の部で皇帝に關係づけられた「いにしえの黄金時代」の直射的な輝きの強さにくらべるとがよい。詩歌の聖度は皇帝の高さと次元を異にする。しかしその不思議な色の犠牲獣を《私の祈願の代価を払うため

に in mea vota》直接には神々に、間接には皇帝に詩人は捧げると言う。それほど大きな捧げ物をするという。これほどのことがわかる詩人は《小さい私》^⑧どころではない。偉大な使命を覚えていた。不思議な金色の若牛の一部をなす白銀のあの頌歌を、いやほんとうはこの若牛の全身にもあたるかれの全詩歌の精を結晶させたように精巧に作られたこの歌(operosum carmen)の全体を、戦勝によって築かれた尊い《平和のうえに文明を加える pacique imponere morem》^⑨のために捧げようというのである。拒絶のあとで提出された代替歌というなら(拙稿二 前号25ページ上段参照)それはまさにこのC₁、C₂の全体にはかならず。その《文明》がいかなる意味のものかはすでに明らかである。山嶽から流れくだる歌ではなくてムーサの靈感から誕生したことを新しく自覚するにいたったそして霊界のみでぞだった詩、全現実のそこにある無時間の永遠で玄妙なところから出来た詩、こうして全現実から独立した詩、しかし白銀の現実頌歌を断乎として含む詩、そういう詩であるゆえに、そういう真の文明の詩であるゆえにホラーティウスの皇帝頌歌も永遠不滅なのである。ただの現実頌歌なら、いわんや阿諛やイデオロギーの詩ならローマの国権とともに数百年で滅びたであろう。真の文明の生命の源泉は現実や政治

の動きに影響されない高みにある。この源泉は見える人だけに見える。

この点に関連してホラーティウス学者ヴィルヌーヴ^⑩に言及しておく必要がある。かれは崇高詩の高さを一見逆の字面の奥に感受しうる透視力を欠いている。ヴィルヌーヴは『カルミナ』巻四が巻一―巻三と異なる点のひとつとして、新しく巻四で詩人がアウグストゥスにたいして心優しいとさえいえるような情愛を抱いていたことを窺わせる語調を持ついくつかの詩句がみられることを強調して、この心情はことにC. 4. 5において顕著であると言っているが、このような解釈はC. 4. 5などを単に訳しうるだけの程度のいわば初学者の凡庸な印象の域を出ていない。それらの慕情もその慕情表出もそれだけでは崇高文学の問題ではほとんどない。その慕情表現の純度の清澄と高雅な格調とを深く見るのが詩の真の理解というものである。そしてその清澄な格調が皇帝への甘ったるい「情愛」などとの比較をはるかに絶する独自の厳しい清冽そのものであることをこそヴィルヌーヴはそういう慕情の詩について指摘すべきであった。この同じ欠陥はフレンケルについても言える。^⑪

かくてあらためて注意すると、このP₃の部が低劣な詩の宿命を歌うA₁の部の対極として無限の高みからこれに対峙

していることが知られる。ここにみられるのは多くの論者が述べているところの漸次弱奏法 (diminuendo)^⑫、漸降法 (anti-climax または bathos)^⑬ どころではない。この詩全体は、字面では部分的にそうであるところがあっても、真意においてはまさに漸次強奏法 (crescendo)、漸増法 (climax) の典型である。Aの全体が直叙法によって漸次強奏のかたちをなしていることは再説しない。Mで二重奏への変奏が始まる。^⑭そしてMが5-12ほど進んだときに始まる『私は』のところから、間接表現による真意の表明では漸次強奏がスタンザごとの細分は軽くみてP₁、P₂、P₃という大わけのほうに注意して総覧しつつ考えるなら字面の直叙のうえでは逆の漸次弱奏法が、同時併用されている。他方、Mを対称の中心として——くわしくは詩人が自分の詩の高さの意味を歌うという中心主題の重さに巧みに合わせるかのようにMの後半をすこしだけ多くするようにMを二分するさきの5-12の点の『私は』と切りだす無接統詞結合^{フシヨウゴトツグ}のところを対称軸として——A中の三部とP中の三部とが見事な対称形を作っている。これは単なる表現美を織りあげること以上の深い意図が考案した幾何図形である。間接表現されるものが完全に隠蔽されているのは恐怖政治下の音楽のように陰惨になるのである。それはかすかだが明らかな暗示を要

する。おおらかな宮廷詩人にはそのような暗示が要る。P₂、P₃部の真意を靈感の感度のやや低い読者にもそのように暗示するために巧妙に、たぶん《大きな労苦を重ねて *Pet. laborem plurimum*》蜜蜂の蜜や巣のように練りあげられた成果がこの均斉ある対称形であった。まだある。M前半の5/12はA₂を受けてともにピンダロスの歌いかたの自然さを言っている。M後半の7/12が《小さい》ホラーティウスの詩の精巧から歌い始めたのをP₃は受けて、本当は大きな詩界の極致がその精巧を必要とすることを示している。

《小さい》の真意がP₃ではじめて領ける。A₂からM前半への移行(R₁)、M後半からP₃への移行(R₂)はともに一種のいわゆる円環的構成である。円環的構成といえはさらに、ピンダロスのことを歌う部分の末尾にあたるMの前半部でピンダロスが「雲界の詩人」とされているのに呼応して、以上で明らかにになったようにこの詩全体の末尾P₃でホラーティウス自身がいわば「雲界の詩人」であるとして以上のような霊的のみに理解されうるかたちで歌い示されているのである(R₃)。さらにR₁に先立つA₁が提起したアントーニウス訓戒^①という副主題はP₃では単なる挿入文(53)中での呼びかけになってはいるがともかく最後まで続いている。ほかに、ピンダロスのローマ化を果たした者としての高らかに

な凱歌(P₂)が準主題であり、こういう錯綜した一種の詩論を叙情詩形で歌うことも別の副題となっていることはすでに明らかであろう。他の副題若干をも拙稿はすでにそれとなく挙げている。^②

註

① *te*で始まるこの一行は、定動詞 *solvēt* を持つてはいなくても、「きみのほうはこうするだろうが、しかし私は……」などと歌うときに頻用される定形の一つである。 *Scriptoris Varro...nos* (C. 1, 6 の 1~5) *Laudabant alii...me nec tam* (C. 1, 7 の 1~10) などその例は多い。

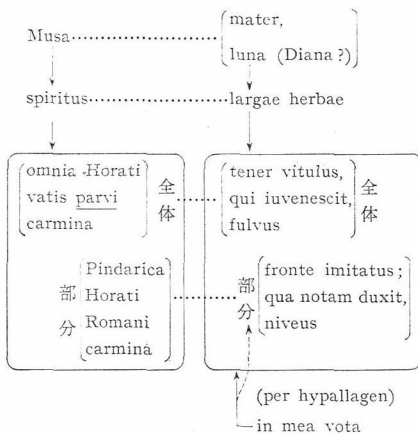
② いかなる不純物をも含むことなく水晶のように結晶したホラーティウスの叙情詩の中に二スタンザ(全八行)もにわたる冗慢な駄弁や空疎というに近い詩行のたぐいが含まれていることはいかにしても不可能であることに人はまず気付くべきである。——拙稿二(前号16ページ下段)における「しかし本当にそれだけの詩であろうか」という筆者の反問のなかにこの点への暗黙の示唆を筆者はじつは深くこめておいたのである。——けれども従来の解釈家たちはこのP₃の部を充分に取扱うだけの力量を欠いていたのが実状である。P₁とP₂との全五スタンザを「錯綜した巧みなオード」だとして引用し解説するG・ウィリアムズ(*Op. cit.*; p. 430 sq.)も、真理のわきをかすめるような指摘をしながらも(“The real change comes in 54 *me tener...*” *Op. cit.* p. 765) 惜しむ

- らくは詩才を欠くためかけつきよくは真理そのものに触れえずして、結果的にはほとんど言うにたならぬ陳腐な解釈を加えるにとどまっている (Op. cit. p. 151 et p. 765)。またホラーティウス自身の詩の小さがP₂での詩人の捧げ物のつつまじやかさによって象徴されていると指摘するのがフレンケル (Op. cit. p. 437) の精一杯の読みであった。また若牛のような卑小な詩材で真剣な内容のオードを締め括るところに、もしくは滑稽な筆致でオードの真剣味を緩和するところに、ホラーティウスのすぐれたユーモアの感覚がうかがえるとの解釈 (ラター、下記註⑩の書 ad loc.) も、輝かしいオードを終結部で静寂へと沈ませるのがホラーティウスの常套手段だとの解釈 (ペイジ、下記註⑩の書 ad loc.) も、すべてP₂の部がほんとうは不可解であるゆえの苦しい説明でなくて何であらう。
- ③ 《三度目の昇りを》については筆者は或る意見を持つが、それはやや神話学的雑識的詮索をまじえるので伏せる。詩を解釈する立場では tertium と韻律価の同じ語は septimum しがなく、これではもう半月になるので不可なることを一瞬で知れば充分である。同趣旨により curvatos (57) についての私見も伏せる。伝記資料 (後述) と同じくこの種の雑識の利用は、まじえるばあいでも最小限にすべきである。
- ④ 『世紀の歌』33〜36参照。
- ⑤ C. 4, 6 35〜36。
- ⑥ 叙情詩には、牛の角が雪のように白いことが生物学的に可能か否かを問う必要がないことはもちろんである。しかしま

た、誤解を防ぐために注意すると、東天に昇る三ヶ月はまだ昼間の青空の中にあるから夜空の月と違って淡く白くみえる。《雪のように白い》はこの白さの詩的表現であるからこの語は明らかに当の若牛の角の色をさす。その語はたとえば牛の額の部分の白い斑点などをさしてはいない。

⑦ これを flavus と変えたと英雄叙事詩の英雄たちや名婦たちになつてくるから不可である。『オデュッセイア』巻一五131行《かしらが金色のメネラーオス》など以来の古くからの語法の伝統がある。なお C. J. Fordyce の Catullus 64, n. 63 への註を参照。

⑧ 小さいを貧乏なの意とみる諸学者が散文的にすぎることを



筆者はただ嘆く。——《小さい私》が作る詩というものの位置をP₃での語句がいかに示しているかを筆者はここに表示する。表(前ページ)のPariが《小さい》である。同時にこの表はP₃が間接に表現するものの構造を示す。

- ⑨ F. Fletcherの解釈を論駁したR. D. Williamsによる『アイネーイス』巻六 82行への注に従ってウエルギリウスのこの名句における *moren* の語の意味を解する。そしてウエルギリウスにおけるこの意味でホラーティウスもC. 4. 2においてこの語を使用している。すなわち、頭韻法について抑制的なホラーティウスが《ならわしによりならいに従って *more modoque* 28》とあえて歌ったのは《ならわし》ないし「つちかい」が文明のきわめて大切な要素であることを音声効果によって強調するためであると解される。いいかえれば後述(拙稿五 64ページ)のように単なる即興詩や前述のように(拙稿三 前号23ページ)自然に発露しただけの歌ではまた文明の極致にはいたらな。

- ⑩ *op. cit.* (拙稿二の註⑧参照) pp. XL~XLI.
 ⑪ *op. cit.* p. 438.
 ⑫ G・ウィリアムズ *op. cit.* p. 151, cf. p. 765.——総じてG・ウィリアムズのこの大著はこの程度にとどまる多少見掛け倒しの著作であるから、「この本を抜きにして古典期のラテン文学は論じられないとひそかに思っている」という評価は珍重に値いする。『西洋古典学研究25』一一四ページ参照。
 ⑬ H. Lattor: *Horace, Odes, Book IV* ad loc.

T. E. Page: *Horace, Odes* ad loc.

- ⑭ その変奏の或る要点のみを述べると、まずピンダロスのことを締め括るMの前半部の二行半(25~27)はA₃の末尾とは異なる新たな筆致によって短く力強く弾奏されたクレシエンDの一節をなしている。またMの後半部の五行半(27~32)はC. 4. 2の後半部の序曲として穏やかに始まりつつその末尾で謎めいた複雑音を鳴らしている。P₁はフォルテの明快な音による弾奏であるがその表現の大部分は直叙的である。

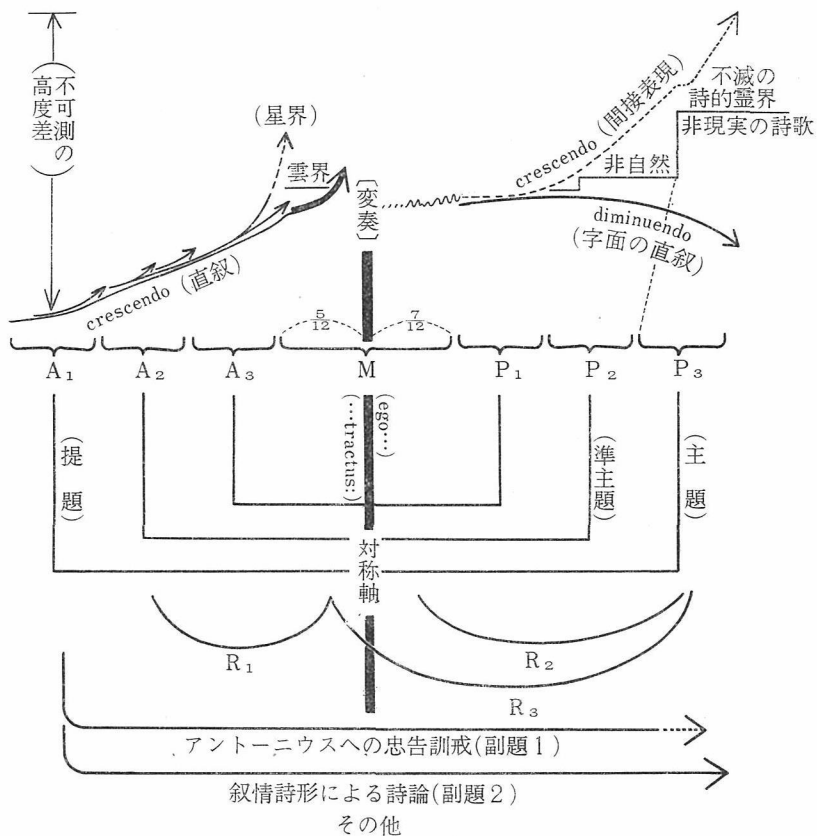
- 以上の様子を下記の註⑭の図表上部の曲線の一部が示す。
 ⑮ 'ring composition'. たとえばG・ウィリアムズ *The Third Book of Horace's Odes* p. 22.

- ⑯ この「訓戒」の文学的意義については、拙稿三の註⑧のほかに、後述の五の註④を参照。

- ⑰ 以上の複雑な構成をここに図示する(次ページ)——

五

以上までを、そう意識すべき或る必然によって、筆者は続く歌C. 4. 3をじつはかなり意識して述べてきた。前記P₃の直後に置かれたこの詩は、女神ムーサと詩人とだけの聖なる交感が起る霊界のことを主題として、これを静穏な言葉による直叙法で歌っている。さきのMの部にみえる①森とそれから水に潤うティールルのまちの川岸のまわりで *circa nemus uvidique Tiburis ripas*》はピンダロスの



奔流がそれを越えあふれるとされる(《私にも世人にも》)なじみ深い川岸 *notas ripas* との A₂ の中の句に重ね合わされるが、それはさらに C₁ 4₃ で《肥沃なティーブルのまわりのそばを流れる水と森々の密生した繁み》とふたたび歌われて、こういう郊外の田園の閑静が私を叙情詩人にしたてあげてくれると詩人は明言するが、たしかに地上ではそのとおりであって、この詩人は都会といっても雑踏は好まない。この詩人の叙情詩の発生地は静かで小規模な賑いのところ、戦い^②といっても乙女らが宴席で若者らにつかみかかる戦いにおけるようなほの暖かさであって公事の激烈な熱狂の渦巻きではない。そういう熱狂を歌っていてもいつもそれをすこし静かにする。だから、ムーサの穏やかな寵に恵まれた者はイストモス競技会の勝者ともならず——だからその勝者に A₃ のピンダロスほどは熱狂せず——凱旋將軍にもならずに穏やかな詩人になるとの C₁ 4₃ の言葉は頷ける。けれどわれわれ読者は思わずはっとする。《外夷の王からの高まった脅威をその將軍は打ち砕いているであろうゆえに桂冠で飾られてカピトリウムの丘へとその武勲がその將軍の姿を現わさせるであろう》ような生涯を詩人はたどらないだろうとのこの C₁ 4₃ の詩句は、C₁ 4₂ の皇帝の凱旋の慶事をどこか微妙に見くだしているよう

な響きを持つと一瞬思わせるからである。しかしなみの意味の見くだしではない。《もの言わぬ魚にも思召すなら白鳥の声を授けることのできる女神ムーサ》の息吹きを直接に享けてその息吹きをそのまま^③妙なる詩にする詩人(C₁ 4₃ 末尾)にとっては、武力による外夷の征討などはそれがどれほど壮大な功業でもムーサの秘蹟とは比較の対象になりえない。それだけを詩人は言おうとする。見くだしではない。そして將軍の凱旋の賑いは詩人の静かな榮譽と違う。《わきを通りすぎていく人々の指でさされて、あれがローマの堅琴の歌いてだと言われている(「だけのひそやかな」事実)》だけが詩人のほまれである。凱旋と呼んでよいならこれだけが詩人の、それもローマの詩人の、《あらゆる都のかしらなるローマ》の詩人の凱旋式である。しかしこのほまれはすべて、女神ムーサよ、あなたの賜物だけによるのですと C₁ 4₃ の最終スタンザは二度も言う。この敬虔な交情は詩人だけが知る快感以上のものであった。その比ではなかった。

だからこそ C₁ 4₁ の、恋の女神ウエヌスに立ち去りたまうことを祈る一種の拒絶の歌に意味がある。国家の盛事と同じく恋もまた叙情詩人が好んで扱う詩材である。《五十才ばかりになって、ウエヌスよ、あなたの柔らかな(あ

でやかな)ご命令にはもう堅くなりすぎた私』ではあっても、そういう初老のホラーティウスなりに巻四は C. 4. 10 と C. 4. 11 と C. 4. 13 との三歌で、いい年をした女の狂い咲きにたいする恨みをこめたあてこすりや愛すべき美青年の美が束のまものであることなどを歌う。さらに酒への飲めを春の喜びとともに歌う C. 4. 12 だけはそういう詩人の作としては不思議に明かるい。ともかくアウグストゥスへの慕情の歌やその平和の讃歌である C. 4. 5 や C. 4. 14 や C. 4. 15 などの公的な歌のほかにこの巻四は愛や恋や恋の恨みにかかわる右記の四歌をたしかに含んでいる。私にもまだ愛や恋をある程度酔いながら歌う力はあるのですから、とそれらの歌を巻四に収めるとの予告をするのが、だから C. 4. 1 の 33 ~ 40 行のかくされた意図である。けれども公事のめでたく壮大な諸歌も恋と愛と酒との四歌も巻四ではその詩材の高さと魅力の意味が、すでに察せられるように巻頭の C. 4. 1 と C. 4. 2 と C. 4. 3 との三歌で限定を受けたうえで歌われている点が重要である。この限定による限界づけが重要なのである。その限定が表面上の字面のうえで拒絶のかたちで示されている。同時にさらに巻四は詩論を実質とする C. 4. 6 と C. 4. 7 と C. 4. 8 と C. 4. 9 との四歌を含むことも注意を要する。万人に死

は不可避であるのに(C. 4. 2)、ピンダロスやエンニウスや遠いホメーロスや今の私などは高貴な歌にふさわしい人々を歌で天界へ運びあげて不死にした(C. 4. 8)。だから私の新たなわがが作る詩句も不死である(C. 4. 9 冒頭)。これらは要するに(C. 4. 2)でみたピンダロスふう頌詩の賞揚をこめた特色づけでありその特質の限定である。こうして限定された三種のもの、公事の歌と愛の歌と詩の力を歌う叙情詩とは、しかしすべて、それらの上の異次元の高みにあるあの霊界に源泉を持っている。深くくすんだ金色の霊界に源泉を持つっている諸歌のいろはたしかに雪のように白く白銀の輝きである。そしてこの源泉を錯綜した重層構造によって複雑に暗示するのが(C. 4. 2)であり、それをうけてそれを直叙するのが C. 4. 3 である。直叙する C. 4. 3 の意味の深さを立体的で総合的な C. 4. 2 が真に理解させてくれることは不思議である。そして C. 4. 2 の見かけの拒絶の構造をそれとは別の詩材に適用しつつやや浅い構造によって予示するのが C. 4. 1 であった。こうして巻頭の三歌は巻頭歌群にふさわしい三者一体(tri-as)をなしている。^④筆者の意味するところについて付言を要する。まず、『カルミナ』巻四の解釈を『世紀の歌』との直接の関連が見える C. 4. 6 から始めるフレンケル(öf. cit. p. 400 sqq.)

のみかたにも一理はあるが、しかしそういうみかたはホラーティウスの詩をやはり外的資料によって伝記的にかなり
のところまで処理できるとひそかに信じている見地、いい
かえれば確実な字面の表層のみに依拠しようとする学者特
有の通弊からまだ脱していない見地にとどまるものである。
またアウグストゥスとホラーティウスとの親密な友情関係
の有力な「証拠」としてスウェートローニウス作の『ホラー
ティウス伝』を引用するヴィルヌーヴ (op. cit. p. XLII) の
所見も詩というものの取扱いの基本を忘れた俗論である。
学術的にみてもこの伝記が真作でないおそれがある。真作
であっても詩人死没の約一二〇年後に書かれた伝記に完全
な信憑性がありえようか。たとえ完全な信憑性があっても、
この詩人について『ウエヌスのこと(セックス)』については
かなりにみだらな人「であった」と伝えられている』など
といって興味本位のような変な話を記載しているこの伝記
がホラーティウスの詩そのものの理解に資するものを提供
しうるような文学的水準に立っているものでないことだけ
は確かである。そのようなかたちでの「好色家」ホラーテ
ィウスと『コルクよりも軽いあなた』と女に自分を呼ばせ
ている C. 39 でのホラーティウスとは似ても似つかぬ別
人である。だからそのようなホラーティウスを伝える伝記

などは、つきつめて言えばほとんどまったく役立たない。
本当に役立つのは、古典詩人と同じように詩作することに
冴えた心で熱中しているような人がもしいるなら、そうい
う人の澄んだ観点のみである。眼が本当にあいているから
である。この観点から言えば、『カルミナ』巻四は、フレ
ンケルやヴィルヌーヴのような見当違いの詮索を試みるこ
となく、素直にそして純心にこれをひとつの詩集として受
けとってその内面から理解することを試みられるべき一箇
の歌集である。だから三箇の巻頭歌をそのまま巻頭歌群と
して認めてその歌集の解釈を始めるのが正道である。

そして補足すれば、C. 42 の詩句自体は前記の限定化
という趣旨をいわば初等作詩法上の字面のよごれのような
ものでかすかに暗示することをも怠らなかったようである。
同じ P₁ の部分で、類似音語尾 (homoeoteuton) の二語を同
一詩行内に連続併記するというやや耳障りな表現を二度も
用いていることが筆者の注目を引いた。sacrum clyvum
(35) と publicum ludum (42) の二つである。もちろんこ
の種の連続併記はたとえば C. 49 の 51 行に caris amicis
の例などがあるようにおりおりは良い。ことにたとえば短
母音 a や e の連続併記はかなり例が多いようではか目だ
たない。しかし P₁ での -um に終る語のばあいには筆者には

目だちすぎる。ホラーティウスにはそれを避ける手段があったはずである。筆者ですら避ける代案をいろいろと持っている^⑤。それはともかく、ウェヌス女神の力を限定化するにあたって C. 4. 1 が 16 行じやほり *militiaē tuae* (-ae -ae) とやっているのもなにか意味深い。

さらに拙稿の論旨に関係がある面から韻律論上の所見をつけ加えねばならない。拙稿二や三で述べたようにホラーティウスはこの巻四と『世紀の歌』とでピンダロスふう頌歌のローマ化をおこなっている。この作業の特色を韻律論の見地から端的に述べると、それは巻一―巻三においてすでにいわば規範として固定化されたラテン語叙情詩の定形を、《規則に縛られぬ韻律を用いる》ピンダロスに倣って、「つちかわれた」ラテン詩の定形性が許容する範囲においてほぼ最大限に変形してみることにあった。つまりその作業はラテン語叙情詩の或る範囲でのピンダロス化であるともいえる。しかしその範囲はやはり小さかった。変化は抑制的であった。すなわちこの作業の実質をとりあえずおもに C. 4. 2 のサッポー詩型について具体的に示せば、(一) カイスーラ(詩行中間の単語終止点)を従来の第五音節の後から第六音節の後へ移すことをかなり頻用すること、(二) 次詩行の冒頭母音によって省音されるべき行末過剰音節を、

つまりいわゆる *hypermetric elision* をすこし目だつ程度に使用すること、(三) アクセントを持つ単音節語を詩行末にきわめて控えめに点在させること、の三点に尽きるが、

まずこの第三の技法は C. 4. 2 では 46 行末の《太陽よ Sol》の一箇所にしかみられない。第二の技法は 22 行末と 23 行末とに用いられた *-que* である。このような *-que* の使用例は一般にラテン文学において必ずしも少なくはないが、C. 4. 2 では連続使用のために、特異な詩行が含まれているという印象が使用頻度の数値のわりにはやや強くなっている。しかし最も印象的なのは第一の技法による音調の新しさである。この技法は、アドーニス詩行全一五行を除く全五行の十一音節詩行中の約 27 パーセントにおよぶ計一二行においてみられる。この技法によりこれらの一二行のすべてにおいては、朗読してみればわかるが、第五音節にアクセントがくるために、ラテン語の単純明快なアクセント法則の結果とはいえ新鮮で異様な旋律が聞かれる。この旋律が与える特異な聴覚上の印象は重要である。巻一―巻三におけるサッポー詩型の諸詩でカイスーラの前の部分において第四音節にアクセントがあるのが定形であって第五音節がアクセントを持つのは例外的であることにくらべて、C. 4. 2 はいま示した旋律上の特色のゆえにサッポー詩型のい

わば変種として区別されるべきである。C、4、2のほかに『世紀の歌』とC、4、6とC、4、11とは、つまり晩年のホラーティウスが書いたサッポー詩型のすべての歌はこの変種の集団を作っている。第四音節にアクセントがなくかわりに第五音節にアクセントを持つ特異な詩行の詩行数が一箇の詩の中の十一音節詩行の全詩行数のうちに含まれている比率はC、4、2では前述のように27パーセントであったが、『世紀の歌』では33パーセント、C、4、6では18パーセント、C、4、11では22パーセントである。この高い数値はこれらの四歌が独自の集団を作っていることを示している。さらにこれらの特異な詩行（この形の詩行をBと仮称する）の大多数ではカイスラの前の部分のアクセントがト（ー）ト（ー）となっていて無アクセントの三音節が（ー）の形で連続してくる（この形の詩行をbと仮称する）。C、4、2ではbの形の詩行は全九行であって、Bのうちbでないような詩行は13と47と50との全三行にすぎない。そしてbの特色は、無アクセント音節の連続が一般のサッポー詩型のばあいにくらべて一音節だけ長いために、やや間延びした感じの旋律を作ることにある。けれどもこの間延びを調子の貧弱虚弱と解してはならぬ。それはむしろ新たな靈感と一層の円熟とによる一種の甘美な渋さなの

である。^⑨ bの形を主たる成員とするBの形の諸詩行を前記の数値のような割合で多用することによってこのような新たな魅力をはなつ新たな変種の詩群を―見同一のサッポー詩型の定形のなかで作制するホラーティウスの柔軟な独創力は驚嘆に値いする。かれが巻一―巻三の定形だけを墨守し続けていたとすれば晩年のかれはその生命の失せた詩人のなきがらであったと言うべきであろう。詩神はしかし依然かれから去らなかつた。詩神は硬直を嫌い彫塑性を詩作に授けたまう。その賜物がさきに(一)、(二)、(三)として示したようなかたちでのラテン叙情詩のかすかだが重要なピンドロス化の成功であった。そしてこの意味でのピンドロス化はすでに確立されていた叙情詩定型の範囲内で実現されたのであるから、たとえばさきのBの詩形の使用率を示す数値がかなり高くても、この変化が抑制と慎重な自己統御の意識とに貫かれたものであることがここでさらに注意されねばならぬ。この意識が前述の「つちかい」ないし文明の特色なのである。この意識を貫くことが文学における《黄金の中庸》(中庸)を守ることなのである。そしてこの貴重な意識を貫くことはまたさらに、ひとつの詩集を作るにあたって種々の題材を予定によって定め、諸詩の配列をあらかじめ考慮し、そしてさらに文体の柔軟な意味で

の均一性に注意深く配慮することを意味している。この紙面では他には言及しえないが、前記(二)と(三)との技法がたとえば、C₁でそれぞれ35行と33行とのみで用いられていることや、たとえばC₁では、二箇所(11と23)で(三)の技法が、さらに短母音の長音化を連続した二行(20と21)で用いて韻律論上の特異性を多少目立たせるといふ工夫が、いずれも控えめになされていることなどから察せられるように、巻四は韻律のうえでも『世紀の歌』から始まるさきの意味でのピンダロス化の形跡をほぼ均一にみせている。この均一性は巻一―巻三の諸歌とは僅かにしかし截然と異なる旋律の均一性である。そしてこのようにしてきた第二のサッポー詩型と巻三までの第一のサッポー詩型とが、双子座のような二つの明るい星となって並ぶ。――やはり巻四は韻律の面でも綿密で精巧な詩想の体系があらかじめあってはじめて編まれうるような歌集であった。

さらにまたC₁の内的統一力が強くてC₁の詩想を直叙するようなスタンザを含むことを拒むものであることをためすために筆者がひそかにこころみたことを付言する。C₁の全体を一スタンザに圧縮してこれをとえば第12スタンザと置きかえてみようと思ふのである。しかしいかに工夫しても適切な四行は出来なかった。思え

ば当然であった。なぜなら、叙法や詩材を限度以上に変更するさいには別の詩を作る、そしてそういう一応別の詩を一巻の詩集や幾巻もの連続した大作にまとめる、――だからC₁とは別の詩C₂があらたに必要となる、――こうすることがホラーティウスの時代の詩人たちの、整然たる大きな秩序とその秩序の複雑な構成とを愛する根深い嗜好であったからである。それは、カトゥルルスの『歌集』のごときものとは根本的に違って、即興詩のようなものの寄せ集めを詩集とは見なさずに詩想の巨大な体系を抱いていることを大切にするような嗜好である。C₁のすでにみた構造も、巻四全体の緊密に結合された巻頭歌群のひとつとしてのこの詩の意義も、この嗜好にもとづくものとして理解される必要がある。

さらに最後に一言する。これほどの詩歌の言語というものが、人間社会の思考内容の単なる交換伝達を主要目的としている一般の諸言語^⑩とはその次元と性格とをまったく異にしていることは、すでに明らかであろう。古典ラテン語韻文のことばはそういうものなのである。さきにもみたようにたとえば伝達よりも意図的隠蔽のほうにむしろしばしば巧妙で精緻な工夫を凝らすような言語であった。実用に奉仕する言語ではもはやなかった。かくてそれは地上の諸

民族の歴史の内部で時の流れとともに科学的な言語法則のもとで変化したりまたときに消滅したりする一般の言語ではもはやなくなつて、天界の星座さながらに不変の輝きを常時放っている不朽の言語として、地上のはるか頭上で結晶しつくしている。この結晶化を言語の硬化化であるかのように考えて言語史を展開する偉大なポリグロットがいる。しかし筆者はそこに聖化をみる。古典ラテンの文学語はロマンス諸語をはじめとする西欧の雑多な俗語に敗北したのではなくて、諸俗語の上に君臨する玉座を無窮に保ち続けていることに今後の言語史はむしろ一層の重点を置くようにしなければならぬ。しかしそうすることが本当に可能かいなかはホラーティウスなどの古典詩人が書いた主として崇高詩をいかに解釈するにかかっている。

註

- ① C. 4, 3 の冒頭のムーサの穏やかな目を言う句と末尾の《私がひとに氣にいられているのなら》と言う句との両方にみえる誰にも明白に類語とわかる二つの原語 *placido* と *placeo* による一種の円環的構成が、この詩の主意を端的に示す。
- ② C. 1, 6 の 17 ~ 18 行。C. 3, 9 や C. 3, 21 のような華やかで奢侈で色気を欠かぬ酒宴などもこれと同類。
- ③ ムーサから享けた息吹をそのまま妙なる詩にする (*spiro et placeo*) とするこの《そのまま》を *et in te spiro* の
- ④ 前述のような美しい訓戒が三つのこの巻頭歌の中に皆無であつたとすればこれらの歌は叙情詩としての格調の大半を欠くことになつたであろう。C. 4, 1 と C. 4, 3 とにはそういう訓戒はない。だから C. 4, 2 が訓戒の歌でもあることが必要となる。この意味でも巻頭の三歌が不可分の一団をなしていることが理解できる。
- ⑤ 当の語と完全に同一義となるような別の語の使用によって避けるのではない。詩が全体として死ぬことがないようにし

エリジョン(省音)が巧妙に表わしている。この三語を韻律的には同一な結果となる *spirans Placeo* と書きかえると、《そのまま》の意味がそこからほとんど消えてしまう。*spirans Placeo* は省音されずに無傷で完結した一語であり続けるので、「靈感」は靈感にとどまるだけで形ある詩となつて外へ現れることがないという感じを与える。同時に《人氣を得ている placeo》つまり《妙なる詩を作っている》もこうして「靈感」から切り離されてしまつてその詩が靈感によるものであることがあまりは判然としなくなる。ところが *spiro et* として語尾の *o* を省音すると《靈感を得る spiro》がそのままでは終らずに靈感が何かの別のことに続いていくであろうことを如実に感じさせようような表現になる。かくしてさきの意味での《そのまま》を美しくしかも完全に表現するには、文法的韻律的には無省音の表現が可能であるのに、洗練された韻文感覚による省音の技法をあえて用いるべき必然があつたのである。

て避けるのである。まず *per sacrum cliyum* のそのような代案は *per sacrum ascensum* ; *per Iovis cliyum* ; *ad Iovem scandens* ; *cum petet templum* (または *faunum*) ; *tam Iovi faustus* など。他方の *publicum ludum* の同様な代案は拙稿二(前号18ページ上段参照)に述べた *ludum* の二義性に応じて次の二類に分ける。(イ) *grande certamen* ; *totius ludum* ; *Ausonum ludos* など。(ロ) *grande festivum* ; *totius festum* ; *ferias cunctae* ; *gaudium cunctae* ; *publicum pacem* など。——なお、これらがすべて代案として適切だということではない。考えれば可能性がいろいろあることだけを知れば充分である。

- ⑥ この点をめぐる韻律上の事実については R. G. M. Nisbet and Margaret Hubbard : *A Commentary on Horace, Odes, Book 1*, p. xliv を参照。

- ⑦ C. 4, 11 の21行と27行とにおいては *caesura* は第六音節の後にはなくて第五音節の後にはあるが、前者の第五音節はアクセントを持つべきロであり、後者の詩行では省音される語尾を第五音節が後に伴っているのその第五音節にアクセントがある。したがって第五音節までのアクセントについてはこの両詩行はこの種の他の諸詩行と同様である。

- ⑧ 直前の46行末尾の二語から始まってこの47行のカイスーラの直前にいたるまでの八音節はいわば自動的に、論者の言う「——(——)——」という形の《俗語》のリズムになるのである。筆者自身はこの八音節の語句をホラーティウスが真に俗語として投入したと単純には信じないが、かりに真に俗語であるとしてもこれを投入した詩人の意図は拙稿三(前号24頁25ページ)で論じたとおりに単純ではないのである。

- ⑨ たとえばこの同じロのかたちにはアクセントを配してさらに行頭にも同一語を反復法(*anaphora*)によって置いて33行と41行とは、歓呼の声のこだまを呼応によって巧みに表わすきわだって美しい対の詩行をなす。

- ⑩ たゞえば Alfred Ewert : *The French Language*, p. 22 を参照。

- ⑪ Mario Pei : *The Story of Latin and the Romance Languages*, pp. 56~77 を参照。

(あとがき) 紙面の関係で、詳述すべき若干の重要な問題を詳述しえなかった。この課題については別のおりをまつこととする。

(本学教授 西洋古典文学)