

悲劇の歌の類型学・序説

逸身喜一郎

前史

岩波版『ギリシア悲劇全集』には、「スタシモン」や「エペイソディオオン」といった区分名が付けられている。ただしその名称は区分法も含めて各訳者の裁量に任されていたために、結果として雑多な有様を呈している。とりわけそれは役者が歌う場面に顕著である*1。

いうまでもなく「スタシモン」や「エペイソディオオン」はアリストテレス『詩学』に由来する術語である。ただしスタシモンはともかくエペイソディオオンは指示する範囲が大きすぎる。その中には役者どうしのセリフの応酬の部分（狭義のエペイソディオオンとでもいえるか？）のみならず、スタシモンに分類されないコロスの歌、あるいは役者の歌も入り込んでいる。もしこうした歌にたとえば「コンモス」（これは『詩学』にある名称）なり「アモイバイオン」（これは『詩学』にない*2）といった名前を与えると、それはエペイソディオオンの下位分類にならざるをえない。岩波版『ギリシア悲劇全集』の不統一の一因は、こうした下位分類を避けて「エペイソディオオン」と（例えば）「コンモス」とを同一レベルに並べている訳者が少なからずいることである*3。

さらにまた歌の名前自体が混乱のもとである。「コンモス」はアリストテレスがあげている名称であるが、それはアリストテレス自身がいうように「嘆きの歌」である。歌い手がコロスであれ役者であれ、嘆きどころか喜びを歌っている歌に「コンモス」はやはりまじり。それを「アモイバイオン」といいかえても、今度は歌の応酬になっていないものに

*1 後代のための証言として当時の事情を記しておく。「スタシモン」他の用語を記載することには、岩波版『ギリシア悲劇全集』の実質的な編集担当であった田中博明氏の考え方が反映されている。さらに岩波文庫には藤澤令夫訳の『オイディプス』があり、そこにもこの種の区分が記載されている。藤澤氏の根拠はその翻訳と同じように R. C. Jebb である。そして Jebb はアリストテレス流に分析した表をそれぞれの劇に付けている。田中氏もまた Jebb に影響された、と思われる。藤澤・田中両氏が哲学者であったことがアリストテレスへの敬意という形で、『詩学』中の語彙を移入させた、といってもよいだろう。

*2 「歌による（歌を含む）役者どうし、あるいは役者とコロスの対話」の意味で amoibaion の語を定着させた功績は、私見によれば Richard Kannicht である。彼の学位論文 *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*, Heidelberg 1957 は未見。彼の *Euripides, Helena*, Heidelberg 1969 はこの語の普及に貢献した。ἀμοιβαῖα というギリシャ語の展開については Hansjürgen Popp, 221 参照（下記 Jens, *Bauformen* 所収）。

*3 現在刊行中の丹下和彦訳『エウリピデス・悲劇全集』（京都大学学術出版会・西洋古典叢書）も、エペイソディオオンの下位分類をエペイソディオオンと同列に記載している。

は不適切な命名であろう*4。要するにすべての悲劇に共通させられる命名は、いまのところない。

それがおそらく多くの研究者の暗黙裡の共通理解かもしれない。げんにイギリスやドイツで刊行された昨今の注釈書を眺めれば、「スタシモン」は悲劇の部分の指示の方法として採用されているにもかかわらず、「エペイソディオン」は使われていない方が圧倒的に多いのである*5。

劇の場面の名称はさほど重要な問題ではないだろう。しかしある劇のこの場面と別の劇のこの場面の機能が同じである、といった指摘は悲劇の様式史に不可欠であろう。名称はなんとするにせよ分類は必要である。となればやはり名前がないと不便である。

何を基準に歌を分類するか

そもそも「スタシモン」や「エペイソディオン」は、劇構造の切れ目、いいかえれば場面転換を基準にした命名であった。ギリシャ悲劇は近代劇のような意味で場面が転換しないことはいままでのないが、役者の入退場で場面は転換する。しかしこれが唯一の基準か。役者がコロスを相手にして歌を歌い、すぐにセリフの応酬に入るとき、たとえ内容的には連続していても、歌の場面とセリフの場面とでは切れ目はやはりある、というべきであろう。

これは悲劇をどのようにとらえるかの問題とおそらく関わっている。劇の筋を追うだけなら、歌はひとまず無視することもできる。ことばの意味だけを抜き出せば、役者の歌はおおむねその歌が終わった後にあらためてセリフで似たような内容が語られるので、両者は（誇張を承知でいえば）重複しているからである。しかしセリフ部分をたどるだけでは悲劇の全容をとらえたことにならない。歌があつてこそギリシャ悲劇なのである。悲劇の歌の機能を分析するためには、まず歌それぞれを叙述しなくてはならない。そしてその最初のステップは、分類基準が「コンモス」のように内容に踏み込まないことである。まず形で分けてそれから内容を分析するのが、客観的になりうる方法であろう。

*4 『詩学』12章についてもっとも適切な批判は、私見によれば Oliver Taplin によってなされている (*The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977) 470-476 の APPENDIX E [Aristotle] Poetics, Chapter 12)。

*5 R. C. Jebb を別にして、私の気がついた例外は次の通り。P. J. Finglass (S. El.; S. Aj.) —彼は巧妙にも episode という「英語」を使って、非アリストテレス的に、すなわち kommos を下位区分にしないというやり方で分析している；Malcolm Davies (S. Tra.) —おそらく不注意だと思うが、彼は 2nd Episode という名称を、あいだに 1st Stasion をはさんで 225-496 と 531-632 の 2 個所に与えている。これは 225-246 を Choral Song として Episode と同列に並べたことに由来する失策である。C. W. Willink (E. Or.) は stasimon という語まで追放している。

私の知る限り、悲劇の構成部分を網羅的に分析／叙述した研究はいまだない。Jens, *Bauformen**6 は執筆者にずれがあつて、全体の視点が明確でない。Rutherford, *Greek Tragic Style**7 の関心の方向は私と一致するけれど、叙述が一般向きにすぎる。

「スタシモン」も自明ではない

「エペイソディオン」に比べて「スタシモン」ということばのほうが、ひとびとの共通理解がえられやすい。先に述べたことを繰り返せば、昨今の注釈書の多くも「スタシモン」ということばは採用している。

しかしスタシモンも自明ではない。かりに「コロスが歌う場面転換の歌」という理解があるとして話をすすめるが、それでもなおそうした歌のどこからどこまでがスタシモンか、いいかえれば「この歌全体がひとつの歌なのか」「それともスタシモンと別の歌が続いている複合体ではないのか」という問題が生じる。具体例をあげる。

Diggle の表示 ($\sigma\rho. a$ とか $\acute{\alpha}\nu\tau. \beta$ という表示) の問題点を 2 つ指摘する*8。

- (I) E. Her. 735–748 = 751–761 $\sigma\rho. a / \acute{\alpha}\nu\tau. a$ ①
 763–771 = 772–780 $\sigma\rho. \beta / \acute{\alpha}\nu\tau. \beta$ および
 781–797 = 798–814 $\sigma\rho. \gamma / \acute{\alpha}\nu\tau. \gamma$ ②

②の部分 (Diggle の $\sigma\rho. \beta / \acute{\alpha}\nu\tau. \beta$ と $\sigma\rho. \gamma / \acute{\alpha}\nu\tau. \gamma$) は常識的にいってスタシモンである。しかるに① ($\sigma\rho. a / \acute{\alpha}\nu\tau. a$) には次のような異様さがある。

- $\acute{\alpha}\nu\tau. a$ でリュコスのセリフが割つてはいる (754)。
- 747–748 = 760–761 はコロスの歌ではなくセリフである。
- 761 ($\acute{\alpha}\nu\tau. a$ の最後の行) は意味深長である：

σινῶ μέλαθρα· πρὸς χοροῦς τραπώμεθα.

つまり「(悪人が死んで) 館は静かになった。だから今からコロスの歌と踊りを始めましょう」というのであるから、これから歌う歌と踊る踊りは、それまでどのように歌っていたとしても (そしてそれまでの所作は踊りというにふさわしいかどうかという疑問をも別にしても)、それまでとは違った、「本来の」とか「新たな」と

*6 Jens, Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971. 本稿と関係ある章と執筆者をあげておく。Das Chorlied (Jürgen Rode), Das Amoibaion (Hansjürgen Popp), Die Monodie (Wilfried Barner). なお Das Episodion (Klaus Aichele) は「ひとつの悲劇のエペイソディオンの数は固定されている」とする、ア・プリオリな原則から始まっている。結果として無理が生じて有用性も減少している。

*7 Rutherford, R. B.: *Greek Tragic Style; Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.

*8 以下、典拠とする刊本は次の通り。Aeschylus (ed. West, BT), Sophocles (ed. Lloyd-Jones–Wilson, OCT), Euripides (Diggle, OCT). $\sigma\rho. a$ といった記載方法も、ひとまずそれぞれの刊本に依拠する。

まではいえるかどうかはさしあたり脇に置いて、少なくとも) 別種のものとも考えるべきであろう。

- (2) E. Supp. 778-785 = 786-793 στρ. α / ἀντ. α ①

794-797 anapaests

798-810 = 811-823 στρ. β / ἀντ. β 824-837 ἐπιωδ. ②

①の部分は常識的にいってスタシモンである。しかるに②ではアドラストスとコロスとが歌を応酬する。「アモイバイオン」と呼んでもよい。

(1) も (2) も全体としてひとつではなく、異なった歌が連続して歌われている、とみべきである。じっさい (2) と同じような順序で 2 種類の歌が連続する例は他にもある。

- (3) S. El. 1384-1390 = 1391-1397 ① コロスの短い、対になった歌 (ただしこれをスタシモンと呼んでよいかは、これまた別な問題であろう)

1398-1421 = 1422-1441 ② 役者とコロスの応酬。ただしコロスしか歌わず、役者は原則、セリフで応ずる (これについても、なにをもってセリフとするか、という別な問題が生じる)。

なお Lloyd-Jones-Wilson は①を στρ. α / ἀντ. α と表示しているが、②は単に στρ. / ἀντ. とするだけである。このような表示をしている意図は読めない。

この「単独の歌なのか、それともふたつの歌が続いて歌われるのか」という問題は、じつはスタシモンにとどまらない。これについては後述する。

「スタシモン」が人が思うほどには自明ではなく簡単に定義できないことは、いまなおスタシモン研究の最大のモノグラフとあってよい Walter Kranz が作ったリストからも一目瞭然である*9。Kranz は 'Dialog', 'Chordialog', 'Astrophon' といった注をつけながら、一連のセリフを含む歌や、ストロフェー／アンティストロフェーの照応のない歌をも、歌によっては (すなわち、すべてではなく選び出して) スタシモンの中に含めた。これは明らかに恣意的のそしりを免れえない。

しかし Kranz の分類に共感しうる点もないわけではない。このことは個別の悲劇注釈書の中で彼と同じようにある種の歌を「スタシモン」と名付けている研究者がいることにみとれよう。

*9 Kranz, Walter: *Stasimon*, Berlin 1933.

(1) 'Dialog' の例

S. El. 823-870 を Kranz は 2. Stasimon とみなす。これには Kaibel の前例がある (Kommos statt des 2. Stasimon)。よって彼らの数え方と Jebb, Finglass とでは、3rd stasimon が指す対象にもずれが出てくる。

(2) 'Astrophon' (ストロフェー／アンティストロフェーの対がない astrophic choral ode) の例

Kranz は下記 2 例をふくめ 6 例をスタシモンとしている。このうち

- E. Hipp. 1268-1282 を Barrett もまた 4th stasimon
- E. Ba. 1154-1164 を Dodds もまた 5th stasimon

としている。とはいえ Kranz の 6 例を選び出す根拠は不明瞭である。astrophic choral ode の合計は私の数え方で 24 例ある。

この 24 例には、通常「パロドス」と分類されるものも一部を含んでいる。しかし(狭義の?)「パロドス」を「スタシモン」と区別する必要はほんとうにあるのだろうか。たんにアリストテレスに従ってふたつの語をもちいることにして、コロスの最初の歌を「パロドス」と呼んでいるのではないか。もっともいまさら慣例をあえてやぶるほどのことでもないが。

新たな歌の分類の基準が必要である

「スタシモン」を厳密にするとすれば、次のような必要要件が考えられよう。

- (i) コロスしか歌わない。
- (ii) セリフは途中に含まれない。
- (iii) ストロフェー／アンティストロフェーの対が最低でも 1 つある (astrophon ではない)。

(ii) にも実は問題がある。iambic trimeter のみならず anapaest もセリフととりあえず考えることにするが、それを受け入れてもなお、当然ながら異論が出よう。例えば A. Ag. 40-103 を「パロドス」の一部と考えると、そのあとの歌と一体的に取り扱う、とする意見に反対することができるか。むしろこの部分だけを見れば歌に含めるほうが自然であろう。しかし歌が歌われる「前に」、コロスが anapaest を発する例は多数ある。これらの anapaest をすべて歌に組み入れることは、これまた不自然であろう。これについては、ここでは問題の指摘に留めておく。

スタシモン以外の歌については、次のような基準を私は考えた。以下は岩波文庫『バツカイ』の解説に載せた分類である。

- ① コロスしかその歌に参加しない。
- ② 俳優しかその歌に参加しない。
- ③ コロスが歌い、俳優はセリフをはさむ。
- ④ 俳優が歌い、コロスはセリフをはさむ。
- ⑤ コロスと俳優の両者が歌う。(補注・厳密に言えば「歌い、かつセリフを発する」)
- ⑥ ひとりの俳優が歌い、もうひとりの俳優がセリフをはさむ。
- ⑦ ふたりの俳優が歌う。

上記解説には次のような文言も付加しておいた。

「これに加えさらに当該の歌がストロフェー・アンティストロフェーの対からなるかどうか、形式区分には重要な指標である。おまけに上記区分の④や⑤に分類される歌には、ストロフェーとアンティストロフェーとで歌う役者が交代するものもあるから、厳密に分類するとさらに複雑になる。」

これ以上書くとかえってややこしくなるので解説からは省いたけれども、なにが歌であってなにがセリフであるかも、ほんとうのところはそれほどすっきり区分できるわけではない。歌の中にでてくる iambic trimeter を歌われたと考えるか、それともそこでは歌からセリフに変わっているのか、という問である。これについては後に例を挙げて説明する。

そしてこれとかかわることであるが、スタシモンではない歌の場合、 $\sigma\tau\rho. \alpha / \acute{\alpha}\nu\tau. \alpha$ と $\sigma\tau\rho. \beta / \acute{\alpha}\nu\tau. \beta$ とのあいだにセリフは入り込む場合がある。このセリフがどれくらい短かければ、それらを歌の中に割り込んでいるセリフ、さらにはその歌の一部、とみなしうるのか。逆にそれが何十行も続いたら、そもそもその前後の歌は別個の歌として扱うべきなのか。さらには $\sigma\tau\rho. \alpha$ と $\acute{\alpha}\nu\tau. \alpha$ とのあいだにセリフが割り込んでいる場合はどう扱えば適切なのか(例として A. Th. の「使者の報告」+コロスの歌と、A. Ag. のカッサンドラーの歌+コロスのセリフとを比較せよ。違いはセリフの長さではないが、しかし何を基準に導入すれば、その違いを客観的に表せるのか)。こうした、どこからどこまでが一個の歌なのか、という定義の問題はけっこう悩ましい。

様式史にむけての準備の試み

私は目下のところ、スタシモン以外の悲劇の歌の部分についてつぎのような見取り図をもっている。アイスキュロスは作品ごとにかなり大胆に、自由な工夫をした。様式はその後に固まる。もしそうだとすると悲劇の起源に関する推測と連動することになる。いっぽうソフォクレスとエウリーピデースは類型化が著しい。とはいえ *astropha* は中後期のエウリーピデースで増加する。ソフォクレスはそれに影響されたのかもしれない。

こうしたことを説得的に叙述するために必要なことは、具体的に例をあげること、それも網羅することである。後期エウリーピデースの、いわゆる *Anagnorisis Duet* —— 上記区分の⑦（しかし⑥の可能性は残る）であり、かつ *astrophon* である——の類似性は誰もが認める例であるが、そうした試みを他の歌にも拡張なくてはならない。

その試みの一環として、先にあげた *Diggle* がスタシモンと一緒に扱っている歌について類例をあげてみよう。

- (1) E. Her. 735–748 = 751–761 (*Diggle* の *στρ. α / άντ. α*)

これはコロスの歌の中に、役者のセリフが入り込む例である（上記区分の③・かつ *str. / ant.* 対応あり）。類例は次の3つ。

S. Aj. 879–914 = 934–960

S. El. 1398–1421 = 1422–1441

E. Hcl. 75–94 = 95–110

ただし、歌とセリフの割合は、それぞれがかなり異なる。

- (2) E. Supp. 798–810 = 811–823 + 824–837 (*Diggle* の *στρ. β / άντ. β* と *έπωιδ.*)

これはコロスと役者の双方が、短い応酬を繰り返す例（上記区分の⑤・かつ *str. / ant.* 対応あり）。類例は次の8つ。上演年代が遅い作品が多い。E. Supp. 798–810 = 811–823 + 824–837 はもっとも早い例と位置づけられる。

S. El. 823–835 = 836–849, 849–858 = 860–869

S. OC 176–187 = 192–206 + 207–236

(117–175 はコロスだけが歌う、別の歌と考える)

S. OC 510–520 = 521–533, 534–541 = 542–548

S. OC 833–843, 876–886

S. OC 1670–1695 = 1696–1723, 1724–1736 = 1737–1750

E. Or. 140–151 = 152–165, 166–186 = 187–206

E. Or. 1246-1265 = 1266-1285

E. Ba. 1168-1184 = 1184-1200

このうち E. Supp. 824-837 のような ἐπιιδ. は S. OC 207-236 だけである。

上演年代が遅い作品が多い、と上述したけれども、ひとつの歌の一部分においてだけなら、コロスと役者の双方が短い応酬を繰り返す例は古くからある。

A. Pe. 932-1072 のうち str. 4 / ant. 4 から str. 7 / ant. 7 までの 4 対ならびに epod. str. 1 / ant. 1 から str. 3 / ant. 3 までの 3 対にあっては、役者が歌ったあとコロスが交代して歌うので、「応酬」とはいえない。

A. Supp. 1018-1073 のうち str. 3 / ant. 3。str. 1 / ant. 1 と str. 4 / ant. 4 はコロスだけが、str. 2 / ant. 2 は役者だけが歌う。

このように何をもって「ひとつの歌」とするかを定義できたとしてもなおかつ、ひとつの歌の内部で様式が変化していることをどのように位置づけるか、という問題が残る。これらアイスキュロスの 2 例は様式が違っており、E. Supp. 798-810 = 811-823 + 824-837 の類例に含めないほうがよい、と私は判断するけれども、そのことを叙述しようとするとかなり複雑で面倒なことになる。

そしてさらにこれまでの叙述から気づかれるように、例えば

S. OC 1670-1695 = 1696-1723, 1724-1736 = 1737-1750

という記載は「ひとつの歌」を指すのに勝手が悪い。なにかしらもっと単純な名前がほしい。そもそも適切な名前を求めることから始めた試みは、名前のなさが叙述をも面倒にするのである。「分類は名前が見つかったときにすでに終わったも同然である」ことの一例である。

適切な分類によって進展が期待される一例

適切な分類がなされたら個々の歌の位置づけに様式史的にそれまで見えなかった展望がえられるかもしれない。その期待をもたせる例を次にあげる。

「俳優が歌い、コロスはセリフをはさむ」例（上記区分の④・かつ str. / ant. 対応あり）を集めると、次のソフォクレスの 3 例しかない。このことは意味深長である。

これらソフォクレスの 3 例の歌にあっては、形式のみならず内容も似通った状況である。歌う役者はどれも男の役柄で、主役ないし準主役。そしてかれらは絶望している。それに対してコロスは「意味のない」なぐさめ、ないし諫めをしている。

S. Aj. 348-355 = 356-363, 364-378 = 379-393, 393-411 = 412-429

(Ajax : Chorus / Tecmessa)

S. OT 1313-1320 = 1321-1328, 1329-1348 = 1349-1368

(Oedipus : Chorus)

S. Ant. 1261-1276 = 1284-1300, 1306-1325 = 1328-1347

(Creon : Chorus)

3つの歌の類似性は、ソフォクレスはこのような場面にこのような形式の歌を入れることをレパトリーとしていた、ことを示唆する。いっぽうそれに対してエウリーピデースは、このような場面にあっても役者の独唱（上記区分の②）や、クロスにセリフをはさませても str. / ant. の対応をなくして *astrophon* を好んだことが見て取れる。その理由として考えられるのは、純粋に劇様式に対する美意識の変化の問題もあるだろうし、役者がどれだけ長い歌を歌えるか、という役者の力量という上演形態の制約の問題もあろう。しかしこうした問に答えを探すのは、すべての歌の分類と叙述とが終わってからでも遅くはない。

このように「俳優が歌い、クロスはセリフをはさむだけ、かつ str. / ant. 対応あり」の例を集めると、上記ソフォクレスの3例しかない、ということの指摘に私は何らかの意義を見いだしている。ただしこれに対して A. Ag. 1072-1177 の最初の4対の str. / ant. も類例ではないか、なにもソフォクレスに限ったことではない、とする反論が考えられる。

A. Ag. 1072-1177 は役者 (Cassandra) が先に歌い、そのあとクロスが語る、もしくは歌う、7対の str. / ant. からなる。クロスは当初はセリフで応じているのであるが、途中からクロスも歌い出す。よってクロスも歌う後半3対は、いまここで取り上げているソフォクレスの3つの歌とは様式が違う。しかし前半4対に限れば、「俳優が歌い、クロスはセリフをはさむ」例（上記区分の④・かつ str. / ant. 対応あり）に該当するように思われる。

しかし7対全体をひとつの歌として、当初はセリフで応じていたクロスが歌を歌い出す、という移行にこの歌の特徴をみれば、あきらかにソフォクレスの3例とは様式が違っている。だいたい7対もの str. / ant. からできている歌、ということじたい、ソフォクレスやエウリーピデースでは考えられない。こうした相違点は無視できない。よって A. Ag. 1072-1113 は類例ではない、と判断しうる。

何が本質に関わる大きな違いであって、何はひとまず無視してよい小さな差異であるかの判断は、およそ分類であるかぎりいつもつきまとう問題であろう。個別例の差異を重視しすぎると分類がなりたたないが、さりとてあまりに大きな枠を設定すると、これまた分類することの意味がなくなってしまう。

「どこまでがひとつの歌か？」に関連する別の問題例

A. Ag. 1072-1177 は 7 対の str. / ant. からできているひとつの歌とした。すでにあげた例からもうひとつ、見ようによってはひとつの歌かどうかややこしい例をあげる。

それはソフォクレスの類似した 3 つの例のひとつとして並べた S. Aj. 348-429 である。これは 3 対の str. / ant. からできあがっているが、その $\sigma\tau\rho. \gamma / \acute{\alpha}\nu\tau. \gamma$ はそれまでの 2 対よりはるかに長大である。さらにこの部分は役者 (Ajax) が続けて歌うだけで、途中で他の役者 (Tecmessa) ないしコロスがセリフをはさむことはない。

それを理由に Wilfried Barner は Ajax 394-427 を Monodie に数えている*10。しかし $\sigma\tau\rho. \alpha / \acute{\alpha}\nu\tau. \alpha$ もまた、たしかに役者部分の歌は短いけれども、コロスがセリフを発するのは結尾部分だけであって途中ではない。それに何度も繰り返すが、この歌でのコロスは最初から最後まで意味のない諷めないしなぐさめしかやらず、どうみても「対話」はなりたっていないが、それは多かれ少なかれ類例としてあげた歌のどれにもあてはまる。となればやはりこの部分だけを Monodie として独立させるべきではない。ただしこのように議論が起きる余地があることは認めておこう。

何がセリフで何が歌か？

ギリシャ悲劇がセリフと歌とでできているということは大前提として受け入れる。そしてセリフの部分は一部 trochaic tetrameter を含むものの大部分が iambic trimeter であり、たいして歌の部分はいわゆる lyric metre でできている、すなわち韻律が目印である、ということも受け入れる。anapaestic の部分はひとまず考察から外す。

この前提を受け入れてなお、生じてくる問題がふたつある。

- (1) 歌の中で、とりわけ役者の歌の中で iambic trimeter がでてくるのが少なからずある。こうした iambic trimeter は歌の韻律の一部であるとみなす (いいかえれば歌われたと考える) べきか、それともその個所は、歌ではなくセリフとなっていると考えるべきか。

この間についてはすでに言及した。ここで例をあげる。直前にとりあげた A. Ag. 1072-1177 の役者 (Cassandra) とコロスの応酬である。

先に分析したように、7 つの str. / ant. のうち、str. / ant. 1 から str. / ant. 4 までの

*10 Jens, Bauformen 278-279.

4 対にあっては役者だけが歌いコロスは語る、しかるに str. / ant. 5 から str. / ant. 7 までの 3 対にあってはコロスも歌に参画する、という分析は、大枠では正しい。しかし細かにみていくと、役者 (Cassandra) の部分にも、さらには後半のコロスの部分にも、歌の中に少なからず iambic trimeter が含まれているのである。以下、列挙する。

str. / ant. 2	1082	ἀπώλεσας γὰρ οὐ μὸλις τὸ δεύτερον.
	= 1087	ἂ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;
str. / ant. 3	1092	ἀνδροσφαγεῖον καὶ †πεδορραντήριον†
	= 1097	ὄπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.
str. / ant. 4	1102	μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μῆδεται κακόν
	= 1109	λουτροῖσι φαιδρύνασα, πῶς φράσω τέλος;
str. / ant. 5	1116	ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνεννος, ἢ ξυναιτία
	= 1127	μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
	1119–20	ποίαν Ἐρινὺν τήνδε δώμασιν κέλη
		ἐπορθιάζειν; οὐ με φαιδρύνει λόγος·
	= 1130–31	οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεσφάτων γνώμων ἄκρος
		εἶναι, κακῶ δέ τῳ προσεικάζω τάδε.
str. / ant. 6	1138–39	ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;
		οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανομένην, τί γάρ;
	= 1148–49	θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
		ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.
str. / ant. 7	1160–61	νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κ' Ἀχερουσίους
		ὄχθους ἕοικα θεσπιωδῆσειν τάχα.
	= 1171–72	τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρήν παθεῖν,
		ἐγὼ δὲ θερμόνους τάχ' Ἐμπέδῳ βαλῶ.

これらが語られたか歌われたか、という問に対しては、どちらとも決められない、としておくのが安全であろう*11。ただし上記すべての iambic trimeter が語られたと仮定すれば、2 箇所 (str. / ant. 4 及び str. / ant. 5 の 1116 = 1127) を除く他の 5 例が、どれも当該部分の役者なりコロスなりのその発話部分の終結部分もしくは開始

*11 I do not see how we can decide whether the iambic trimeters in Cassandra's stanzas were sung exactly like the purely lyrical parts or were recited or delivered in a manner between singing and reciting. (Ed. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, p. 539).

部分におかれていることは、歌からセリフへ、あるいはセリフから歌への移行を示唆しているようにも思える (str. 7 を例にとれば、1156-59 までが歌で、そのあとに 1160-61 のセリフが続く)。そしてこれらの行はおおむね文意のうえでも文法的にもそれ自体で完結していることも指摘しておくべきだろう。

- (2) 役者ないしコロスが相手の歌の途中で「口をはさむ」 iambic dimeter は、たとえそこしか dimeter が存在せず他はすべて trimeter であっても、通常、lyric metre と解釈されている。その理由は dimeter である、ということにつきる。しかしこの dimeter は不完全な trimeter であって、すなわちセリフが中断された形とみなすことができはしないか。理由は薄弱であるとみとめざるをえないが、ふたつある。ひとつには「どうして他では語っているのにそこだけ歌うのか」という疑問、もうひとつは韻律上の形態である。

後者について少し専門的になるが、説明を加える。lyric metre としての iambic dimeter は理念としては $\times - \cup - \times - \cup -$ の形になるところ、実際にその例を細かく調べていくと、多くが $\times - \cup - \cup - \cup -$ の形をしている、すなわち 5 番目の位置には短音節がおかれる例が圧倒的に多い (このことははまだよく知られていないので論証が必要である。私は別の論文で扱う予定である)。ところが「口をはさむ」 iambic dimeter にあつては、例外もあるがしばしば $\cup - \cup - - - \cup -$ すなわち 5 番目の位置に長音節がおかれることがある。これは lyric metre としての dimeter の傾向に反している。周知のように、セリフの trimeter にあつては長短いずれでもよいが、長音節のほうが用例が多い。ということはこの dimeter はセリフではないか。さらにしばしばこの 5 番目の位置のあとに切れ目 (caesura) が来る。

例をあげる。S. OT 649-677 = 678-696 は基本的にコロスが歌い、役者 (str. は Oedipus、ant. は Iocasta) は trimeter のセリフで応酬する。しかるに次の行だけが dimeter であつて、通常の解釈では「歌っている」とされる。

651 $\tau\acute{\iota}$ σοι θέλεις δῆτ' εικάθω;
= 680 μαθοῦσά γ' ἤτις ἡ τύχη.

しかしこの dimeter は trimeter のうしろの 1 metron が切り落とされたもの、つまりセリフであつて、lyric metre としての dimeter ではないのではないか。

もう一例。S. OT 1313-1348 = 1321-1328, 1329-1348 = 1349-1368 は役者 (Oedipus) が歌いコロスはセリフで「意味のないなぐさめ、ないし諫めをしている」3 例のひとつである。ただし次の行だけコロスは trimeter ではなく dimeter を発する。よって通常、そこだけ歌っていると解される。

1336 ἦν τᾶδ' ὄπωσπερ καὶ σὺ φῆς.
 = 1356 θέλοντι κάμοι τοῦτ' ἂν ἦν.

しかしこの dimeter も上の例とおなじく語られたと考えたほうがよい。

私の仮説を裏付けるためにも、あるいは逆に論駁するためにも、すべての用例を集めなければならない。今後の課題とする。

今後の見通し

私はすべての歌の形式による分類をいちおうやり終えてはある。しかしながら問題点は以上のようにまだまだ残っている。さらに歌の韻律の分析も様式史にかかわってくることが予想される。なぜなら役者の歌の韻律は dochmiac であることが多い。それはスタシモン以外のコロスの歌にあってもあてはまる。

dochmiac はしばしば激しい感情を表すのに適切な韻律とされる。それはたしかにそうであるが、役者の歌やスタシモン以外のコロスの歌それじたいが内容的に激しい感情であるから、と説明することもできる。「鶏と卵」の関係である。韻律分布と歌の分類は大きな課題である。

以上、本稿でとりあげた諸問題を解決しないまでも、すっきり見通しを立てた上で分類を記述するには、モノグラフが必要と予想される。これが次の課題である*12。

(東京大学)

*12 本稿は日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究 (C) 「ギリシャ悲劇の歌の、韻律にもとづく類型学」(平成 22～25 年研究代表者・逸身喜一郎) の最終年度報告である。