

アルカイオスの琴に捧げる頌歌  
ホラーティウス『カルミナ』第1巻32歌を巡って

岡野航星

1. 導入

Poscimus, si quid vacui sub umbra  
lusimus tecum, quod et hunc in annum  
vivat et pluris, age, dic Latinum,  
    barbite, carmen,  
Lesbio primum modulate civi, 5  
qui ferox bello tamen inter arma,  
sive iactatam religarat udo  
    litore navim,  
Liberum et Musas Veneremque et illi  
semper haerentem puerum canebat 10  
et Lycum nigris oculis nigroque  
    crine decorum.  
o decus Phoebi et dapibus supremi  
grata testudo Iovis, o laborum  
dulce lenimen mihi †cumque† salve 15  
    rite vocanti !

(Hor. *Carm.* 1.32\*1)

1 Poscimur ABEδ var. l Diomed. GL.1.523 Serv. GL.4.469 : -mur RΨλP<sup>1</sup>  
 σχ Serv. B.1.10 Victorin. GL.6.175 Shackleton Bailey 15 mihi cumque  
 codd. P (mihi rite salve cumque P<sup>1</sup>) σχ : medicumque Lachmann  
 Shackleton Bailey

私は乞う。もし汝と共に木陰の下でつれづれに演じたもので、この一年、  
 またさらに多くの歳月を生きながらえるものがあるのだとすれば、琴よ、  
 ラテンの歌を語ってくれ、最初はレスボスの市民に調された琴よ、その  
 彼は、戦場では荒ぶっていたのではあるが、それでもなお武具に囲まれ  
 つつ、あるいは波に打たれた船を岸辺に繋ぎ止めたとしても、リーベル  
 を、またムーサらを、ウェヌスを、彼女から常に離れぬ少年を歌ってい  
 たのだった、黒き眼、黒き髪で映えるリュコスをも。ああ、ポイボスの  
 誉れであり、至高のユピテルの宴にも好まれる琴よ、ああ、労苦を優しく  
 和らげてくれる琴よ、法に従って汝を呼ぶときは、†いつでも†ごき  
 げんよう\*2

上記に引用したホラーティウス『カルミナ』(以下、Hor. *Carm.*) 第 1  
 巻 32 歌は、16 行という *Carm.* の中でも比較的短い詩ではあるが、多  
 くの古典文学研究者、文献学者の批評の対象になって来たことが示す  
 ように\*3、幾重もの解釈を許してしまうような複雑なつくりになってい  
 る。多くの議論の結果、幾つかの問題に関しては過去に適切な回答が与

\*1 以下、Hor. からの引用は現在標準とされている Shackleton Bailey (2001) の Teubner  
 版で引用し、彼の *Apparatus criticus* の記号を用いる。しかし、少なくとも *Carm.* 1.32  
 に関しては彼の提案読みは筆者には不要と思われる。そこで、*Carm.* 1.32 のテキ  
 スト本文は主要写本の読みに戻したものを提示する(但し 15 行目の *cumque* の  
 短剣符は筆者の手になるものである)。なお、本文含め、略号を用いる場合は雑誌  
 名を *L'Année Philologique* (Paris) の一覧に従い、古代の著作の作家名作品名等に  
 関しては Hornblower, S. et al. (2012) (edd.), *Oxford Classical Dictionary*, 4th edn.  
 (Oxford) に記載のものに従った。

\*2 *salve* の日本語訳が困難であることは以下本論で記述する。

\*3 この詩の批評の歴史の概観を与えるものとしては、古代から近世にかけては、  
 Ferrarino (1935), pp. 219-228 を参照せよ。また、現代の批評家については、Nisbet-  
 Hubbard (1970), pp. 359-368 の各項目を参照せよ。

えられたと筆者には思われる一方で、今だ十分に説明が為されていない箇所、残念ながら解決不可能と思われる箇所もある。本論の目的は、*Carm.* 1.32 に対し、出来る限り正しい文脈を示すことにある。そのために、まずは Hor. がこの詩を読む際のしかけとして用意したと考えられる文学的伝統を指摘し、次に先行研究で特に解釈が分かれる 3 箇所について上記に挙げた翻訳のように意味を取る根拠を先行研究の問題点を確認しながら挙げる。最後に、それらの議論を統合しつつ、この詩がアルカイオスのものとされる琴への讃歌＝祈禱の形式を取っていることの意義を再考するという形で記述を進めることにする。

## 2. 詩的伝統

現在 *Carm.* の注釈書の中でも参照すべきとされる Nisbet-Hubbard (1970) と Syndikus (1972) が挙げるこの詩の詩的伝統は共通している\*<sup>4</sup>。1) 琴へ呼びかけるというモチーフは、ギリシアの詩文、特に抒情詩の中にも見られるものである\*<sup>5</sup>：

ἄγι δὴ χέλῳ δια...φωνάεσσα (Sappho.fr.118 Voigt)

さあ、音響させる神々しき琴よ、

ἽΩ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων] /...δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας·  
(Bacchyl.fr.20B S-M)

ああ、琴よ、もう留め具には掛かっていないで、(中略)ここへ私の手元へ  
cf. *Hymn.Hom.Merc* (=4).31; *Thgn.* 761; *Pind.Pyth.* 1.1

\*<sup>4</sup> Nisbet-Hubbard (1970), p.359; Syndikus (1972), pp.287-8 を参照。

\*<sup>5</sup> 以下、類例に関しては 1-2 つの例をテキスト翻訳付きで本文に付し、その他のものは cf. の記号に続けて筆者が必要と思われる分量に限り列举した。変形型など興味深いものも加えた場合もある。また、ギリシア語本文の引用は原則論文末に示す校訂本に依るが、便宜のためシグマを σ/ς に統一させ、かつ一部校訂記号は再現しなかった。またラテン語の正書法は、u/v は v に統一し、j は用いないことにする。下線及び翻訳は全て筆者の手になるものである。

2) この詩は、琴への呼びかけに際し、伝統的な讃歌＝祈禱の文体<sup>\*6</sup>を用いており、Norden (1913) が祈禱における典型的な表現として挙げるものと一致する表現が見られる。例えば 1 行目の *si quid...* はギリシアの語の *εἴ ποτε* の節に対応する (cf. Norden (1913), p.152):

Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα, / ... τὸ δέ μοι κρήνην  
ἐέλωρ (Hom.*Il.*1.39ff)

スミンテウスの君よ、かつて私があなたにとって喜ばしい神殿を覆い、  
(中略) 私の望みを叶えて下され

ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα / τὰς ἑμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι /  
ἔκλυες, (Sappho.fr.1.5-7 Voigt)

ではありますが<sup>\*7</sup>、ここへ来て下さい、かつて遠く私の声を耳にし、そ  
れを聞き入れたのであれば

cf. Pind.*Isthm.*6.42ff; Soph.*OT.*164ff; Ar.*Thesm.*1157ff

6 行目の *qui* 以下は、Norden (1913), pp.168ff で扱われる ‘der Relativstil’ に対応する:

・短い例

...χρυσολύρα τε / Δῆλον ὅς ἔχεις ἱεράν, (Aristoph.*Thesm.*315-6)

黄金の堅琴持たれ (=エピセツト)、聖なるデーロスを支配される方、

‘*Ἡελιός θ'*, ὅς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις, (Hom.*Il.*3.277)

全てを見ておられる、全てを聞いておられるヘリオス様も

cf. Hom.*Il.*1.137f; Lucr.1.2-4; etc.

<sup>\*6</sup> このテーマを扱った Norden (1913) が讃歌からも多くの例を引いているように Hymn と Prayer の境界線を引くことは難しい。この問題については、cf. Dephew (2000), pp.61-5 を参照せよ。本論では、Norden (1913) が *Prädikation* という言葉を用い一連の文体の分析をしていることを踏まえ、以下便宜のため「祈禱」で統一するが、この用語設定は筆者が讃歌と祈禱の区別を目指して為したものではない。

<sup>\*7</sup> 願いが示される前に頻出する *ἀλλά* については、Denniston, J.D. (1954), *Greek Particles*. 2nd.edn (Oxford), pp.15-6 を参照せよ。

- ・祈禱以外の拡大させた例

χρή / δὲ πρὸς θεὸν οὐκ ἐρίζειν, / ὃς ἀνέχει τοτὲ μὲν τὰ κείνων, τότ'  
αὐθ' ἐτέροις / ἔδωκεν μέγα κῦδος. (Pind.*Pyth.*2.88ff)

神と競ってはいらない、神というものは今はある人々を持ち上げたと思えば、次はすぐに他の人々に榮譽を与えるものだから。

cf. Soph.*Ant.*781ff; etc.

13 行目以降の呼格の積み重ね。これに関しては、Norden (1913), pp.167-8 が論じている：

τόν, ὦ τῶν πυρφόρων / ἀστραπᾶν κράτη νέμων, / ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ  
σῶ φθίσον κεραυνῶ. (Soph.*OT.*200ff)

かの神を、ああ火をもたらす稲妻の力を支配する者よ、ああ父なるゼウス様、貴方の雷で滅ぼしたまえ。

cf. Pind.*Ol.*2.13ff; Junian.*Or.*5.179d (これはかなり大げさなものである); etc.\*8.

特に 2) については、現代の研究では Fraenkel (1957), pp.168-73 が<sup>3</sup>、Norden (1913), pp.143-76 の議論を援用し、この詩の祈禱としての文体の性格を強く主張した<sup>9</sup>。Nisbet-Hubbard (1970) や Syndikus (1972) も Fraenkel (1957) に負うところが大きい。Fraenkel はさらに、この詩の校訂上の最大の問題点である 15-6 行目の *mihi ... salve* にも *χαῖρέ μοι* を、*cumque...rite vocanti* 以下にも *quoque nomine* に類似する表現を見て<sup>10</sup>、この詩の祈禱としての文体としている：

‘Regina caeli, - sive tu Ceres alma ... seu tu caelestis Venus ...

\*8 このケースのこれ以上の例に関しては Norden (1913), p.167 n.1 を参照せよ。

\*9 Norden の議論から発して、この詩の讃歌としての性格を主張したのは Reitzenstein (1913), p.254; Ferrarino (1935), esp.227-8 が先である。但し、後に取り上げるように Fraenkel の分析は両者の remarks を超えて議論を進めている。

\*10 Pl.*Cra.*400E ‘ὥσπερ ἐν ταῖς εὐχαῖς νόμος ἐστὶν ἡμῖν εὐχεσθαι, οἵτινές τε καὶ ὁπόθεν χαίρουσιν ὀνομαζόμενοι’ などを参照せよ。

seu Phoebi soror ... seu nocturnis ululatus horrenda Proserpina,  
... quoquo nomine, quoquo ritu, quaqua facie te fas est invocare  
(Apul.*Met.*XI 2)

天の女神様、貴方が恵み深いケレス様であれ、(中略) 天上のウェヌス様  
であれ、(中略) ポエボス様の妹君であれ、(中略)、夜のうめき恐ろしき  
プロセルピナ様であれ、(中略)、如何なる名で、如何なる儀式、如何なる  
御姿で呼ばれようと正しいことでしょう。

- ・讃歌ではなく論争相手に向けて書かれたパロディとして：

τὴν δὲ Προδίκου τοῦδε διαίρεσιν τῶν ὀνομάτων παραιτοῦμαι: εἴτε  
γὰρ ἤδῃ εἴτε τερπὸν λέγεις εἴτε χαρτόν, εἴτε ὀπόθεν καὶ ὅπως  
χαίρεις τὰ τοιαῦτα ὀνομάζων, ὃ βέλτιστε Πρόδικε, τοῦτό μοι πρὸς  
ὃ βούλομαι ἀποκρίναι. (Pl.Prt.358ab)

だが、ここにいるプロディコス流の名前の区別法を私は避けておこう。  
貴方が使う「快楽」であれ、「快適」であれ、「喜び」であれ、またどこか  
ら、そしてどんなふうに君がこういったものを名付けて喜ぶのであれ、  
ああ、優れしプロディコスよ、私が望むものについて答えることを。

cf. Eur.*Bacch.*275f; Hor.*Carm.*saec.13-6;

この Fraenkel の理解については、後に取り上げる<sup>\*11</sup>。

この詩の面白さが、まるで擬人化された<sup>\*12</sup>琴に対して、仰々しくも祈  
禱の文体を用いて呼びかけている点にあることは間違いない。無生物へ  
対して祈禱の形式で呼びかけるという形式は、Norden (1913) が分析し

<sup>\*11</sup> χαῖρέ μοι の例示は本論の当該箇所で行う。

<sup>\*12</sup> 1.2 lusimus ; 1.3 dic; 1.15 salve などは、例えば ludo が Catull.50.2 ‘multum lusimus in meis tabellis’ のように軽妙な詩を作ることを指す特別なニュアンスで使われていることを認めるにしても、*Carm.*1.32 では 3 行目の dic という命令形が琴が果たすべき行為として言われていること、またこれらの動詞が人の行為で一般に使われる動詞であることを踏まえれば、この詩の琴が擬人化された存在のように扱われていることは明らかであろうと思う。

た *Carm.*3.21 でも Hor. が用いる手法である\*<sup>13</sup>。3-4 行目に *dic Latinum, barbite, carmen* とあるようにこの詩が琴に対して詩的靈感、着想を求めたものであるという指摘は先行研究で既に為されている\*<sup>14</sup>。これらの問題については本論の最後で扱うことにする。

### 3. 本文批評、解釈上の 3 つの問題

筆者は上記 2 つの詩的伝統が先行研究によって正しく指摘されていると信じるので、以上の議論は以下の記述の前提となる (Fraenkel の考えなどは後で問題にするが)。次に、先行研究で問題とされて来た読みの問題に移る。以下では、先行研究の論点が集中している点に対して筆者の意見を加える。

#### 3.1 *poscimus/-mur*

1 行目の *poscimus* には、写本、古注及び古代の文法家から得られる情報では引けを取らない価値を持つ異読 *poscimur* が存在する\*<sup>15</sup>。古注のポルフュリオや偽アクロは既に *poscimur* と読んでいるが、文法家ディオメデスやセルウィウスは *poscimus* を伝える。類例からの判断も容易ではない。ギリシア抒情詩からの類例は *poscimus* を読む根拠として、

λίσομαι, παῖ Ζηγὸς Ἐλευθερίου, / Ἰμέραν εὐρυσθενέ' ἀμφιπόλει,  
σώτειρα Τύχα (Pind.*Ol.*12.1)

私は乞う、自由をもたらすゼウスの子、解放者たる偶然の女神よ、力あ

\*<sup>13</sup> Norden (1913), pp.143-66 を参照せよ。また、バンデュシアエ泉に対する *Carm.*3.13 も同様に讃歌の形式を用いている。cf. Nisbet-Rudd (2004), p.175

\*<sup>14</sup> Kilpatrik (1969), pp.229-39, esp. p.239 n.61 の議論を参照。但し、筆者は *Carm.*1.32 が続く *Carm.*1.33 のための詩的靈感を求めた序歌になっているという Kilpatrik の主張には同意していない。

\*<sup>15</sup> cf. Ferrarino (1935), pp.219-21 'Ma insomma le due lezioni sono ugualmente e autorevolmente attestate' (p.221)

るヒメラを助け給え

λίσσομαι σε / μή μ' ἄσαισι...δάμνα (Sappho fr.1.2-3 Voigt)

私は乞う、私を苦痛で傷付けないで下さい

cf. Pind.*Pyth.*1.71;12.1; Nem.3.1f

が挙げられるが、poscimur を擁護しようとするならば、

αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι / Μοῖσαν. (Pind.*Isthm.*8.5f)

私は黄金のムーサを呼ぶように要求された。

poscimur, et fulget tenebris Aurora fugatis. (Ov.*Met.*2.143)

だがもう呼ばれている、暗闇は去り、アウロラが輝く

cf. Ov.*Fast.*4.721

などが挙げられる。

統語的にはどうか。poscimur と読む場合、目的語なしで独立した意味で用いられており、3 行目以下の命令文と並置されていると考えることになり、少々散文的ラテン語から離れる。しかし、これは先に挙げた先例においてもこの統語を確認し得るので、Hor. はそうしたギリシアの先例を模したとも考えられる<sup>\*16</sup>。poscimur と読むのであれば、「(私(達))は求められている」と解し、poscimur で一旦一文を完結させ (Shackleton Bailey のテキストを参照せよ)、si quid ... 以下は dic が支配する文章として理解するのが自然だろう。

詩全体の文脈との関連で考える向きもある。Wilamowitz (1913) がこの *Carm.*1.32 を一種の自己批判の詩のように考え、今までの軽い詩 (lusimus) に対置される (この点に関しては次項を参照せよ) アルカイオスにも比すべき詩を琴に「求めている」(poscimur) と主張したのに対し<sup>\*17</sup>、Reitzenstein (1913) はこれに論争する形で、この poscimur はア

<sup>\*16</sup> 但し、posco の求める内容が直接話法で語られるケースが極めて稀なことは、*TLL* x.2.76.26-30 を見よ。

<sup>\*17</sup> Wilamowitz (1913), p.310 n.2 'diese Selbstkritik und dieses "kann ich's nihit zwün-



クティウムの戦い以降の戦乱の *inter arma* (6) な状況下で、心を癒す (*laborum dulce lenimen*) ような詩を「求められている」(*poscimur*) として *poscimur* を擁護した\*<sup>18</sup>。この過去の論争に対し今現在当時と同じ熱意でもって接することは出来ないが、筆者としてはこの詩にはそれ自体で年代を想定させる要素はなく\*<sup>19</sup>、Reitzenstein (1913) の想定する状況は否定したいと思う。しかし、Reitzenstein のように考えることが出来るのも事実であり、何かしらの詩人の状況を想定するならば、統語的にはシンプルな *poscimur* を採用することも可能である。

結局、*poscimur* と *poscimur* のどちらを読むかは校訂者の裁量に任せるべきである。筆者としては *Carm.* の中には詩の始まりにおいて一語で文章が終わるものがないこと、そして Fraenkel の言うように祈禱の文体には *poscimur* の方がよりふさわしく\*<sup>20</sup>、また Brink (1971) が考えるように *Carm.* 1.32 には *poscimur* という受動形を用いた結果生じる詩人の義務感のような感情はないと考え\*<sup>21</sup>、上記のテキストには *poscimur* を印字した。以下に進めて行く本論のこの詩の解釈においても *poscimur* の方が好ましいようにも思われるが、決定しがたい問題である。

### 3.2 2 行目の *quod* が何処を修飾するのか

2 行目の *quod* の関係代名詞の節が何処を修飾しているのかについて議論がある。Bentley (1711) は、第 1 スタンザを、‘*Rogamus, inquit ;*

---

gen, ein Liebeslied zu machen, das auf lateinisch die Vergleichung mit Alcaios aushält” stünde ihm gut an”

\*<sup>18</sup> Reitzenstein (1913), pp.254-6

\*<sup>19</sup> Fraenkel が以下のように言うのは正しい。‘The freshness of his enthusiasm for Lesbian poet points, perhaps, to an early stage in Horace’s writing of Alcaean lyrics, but not even that is certain’

\*<sup>20</sup> Fraenkel (1957), p.171 但し、*Poscimur*. が讃歌⇨祈禱の文体を完全に駄目にしてしまうことはなからう。

\*<sup>21</sup> Brink (1971), p.17 n.1

oramus te, Barbite, si quid umquam de te bene meriti sumus, dicas carmen Latinum, quod et in hunc et in plures annos vivat’\*<sup>22</sup>と解し、Latinum... carmen に quod 以下を修飾させている。このように解すことで、Hor. がここで表明しているのは、今までの「戯れに作った」(lusimus)な詩からより真剣な詩（例えば *Carm.*3.1-6 のいわゆるローマン・オード等）へ詩人の歌うテーマの移行とその対比の強調であるかのようにも考えることもでき、幾人かの批評家も Bentley (1711) と考えを同じくしている\*<sup>23</sup>。但し、この問題に関しては、Reitzenstein が Wilamowitz との論争の中で出した主張と Fraenkel が主張することが正しいように筆者には思われる。つまり、

a) 関係詞節が先行する形はラテン語の自然な文章の流れに反する\*<sup>24</sup>。最も一般的な形では関係詞節はそれが修飾する文に後置される。もちろんこれは詩なので、多少の語順の変更は許され、性数格によって先行詞を判別させるということは一般的に見られる現象ではある。但し、この箇所では、性格数によって厳密に判別することは出来ない。この場合、仮に Hor. が quod を Latinum... carmen に修飾させることを期待しているのだとしたら、si quid の後ろに関係代名詞を置くことで通常の形として読者の側に期待させる修飾関係に反することになる。そして性数格によっては判別出来ないので、Hor. はこの箇所ですどちらに修飾するべきかを読者の側に委ねており、この関係代名詞節は読者を混乱させることを意図した一種のしかけ\*<sup>25</sup>とも考えられる。しかし、Fraenkel がこの箇所以外の *Carm.* と *Epod.* における関係代名詞の用法と比べて端的に

\*<sup>22</sup> Bentley (1711), p.72

\*<sup>23</sup> 例えば Kiessling-Heinze (1930), pp.136-7 などを参照せよ。また n.17 に挙げた Wilamowitz のパラフレーズを参照せよ。

\*<sup>24</sup> Reitzenstein (1913), p.253

\*<sup>25</sup> Fraenkel (1957), p.172 ‘to connect *quod vivat* not with *siquid* but with *carmen* would amount almost to setting a trap’ この言葉に本文に引用した ‘Horace does not do this sort of thing’ は続く。

‘Horace does not do this sort of thing’ (p.172) と言っていることに、筆者は少なくとも *Carm.* においては同意する。我々に残されたテキストからは、どちらを修飾すべきか文法上完全に説明は出来ないが、si quid に修飾して読む方がより自然であり、Hor. もそのように意図していたと考える方が自然である。

b) Hor. が Latinus という言葉を使う際、それはその言葉自体でギリシアに対し「重い」*gravis* や「重要な」ものというイメージを喚起しない<sup>\*26</sup>。例えば、*Sat.*1.10.20ff ‘at magnum fecit quod verbis Graeca Latinis / miscuit’ などで Latinum と言う時、Hor. は単に言語の差異を示すのみである。つまり、Latinum と言っただけでは、将来まで続く真面目な詩とすぐに連想させるものはない。

c) si quid 以下がギリシアの εἴ ποτε に対応するのであれば、今詩人が求める対象と εἴ ποτε 節で示されるかつての恩寵は全く別のものとは考えられない<sup>\*27</sup>。よって、「今まで失敗してきたが、今こそ成功させて下さい」<sup>\*28</sup>、軽妙な詩ではなく長く続くようなラテンの歌を、と求めているとは考えられない。

以上の3つから、特に c) を重視し、筆者も quod は Latinum ... carmen ではなく、si quid 節の目的語、正確には quid を修飾していると考える。この詩の讃歌＝祈禱の文体を踏まえるのであれば、εἴ ποτε に対応する si quid の節では、祈願の根拠が示されているのであり、その根拠としてかつて「共につれづれに演じた」*vacui sub umbra / lusimus tecum* というだけでなく、*quod et hunc in annum / vivat et pluris* と加えることで、かつての詩人の成功が示され、*Sappho.fr.*1.5-7 のように神（ここでは琴）

<sup>\*26</sup> Fraenkel (1957), pp.173-4 さらに *Epist.*1.3.12 ; 2.2.143 など参照せよ。

<sup>\*27</sup> Reitzenstein (1913), p.254 さらに *Soph.OT.*165ff ‘εἴ ποτε καὶ προτέρως ἄτας ὑπερορνομένης πόλει ἠνύσαντ’ ἐκτοπίαν φλόγα πῆματος, ἔλθετε καὶ νῦν’ や本論で既に挙げた *Sappho fr.*1.5-7 Voigt など参照せよ。

<sup>\*28</sup> Reitzenstein (1913), p.254 ‘Der Gegensatz “bisher bin ich gescheitert ; lass mirs jetzt glücken” fügt sich nicht in diese Formel’

のかつての恩寵が示されていると考えることが出来る。つまり、ここで Hor. はかつて「木陰の下で」*vacui sub umbra* (1) で「戯れに作った」*lusimus* (2)<sup>\*29</sup> 後世に残る詩と同様に、今度も琴が詩人の求めに応じてラテン語の抒情詩を奏でてくれることを求めているのである。この詩人の多少は自信とも取れる態度については、本論の後の方でもう一度取り上げる。

### 3.3 *mihi †cumque† salve / rite vocanti*

この詩に関する校訂上の最大の問題点であり、この詩行を理解するために過去多くの提案読みが為されてきた<sup>\*30</sup>。しかし、この問題は解決されないまま Holleman (1972) を最後に議論が停止している。そこで、本論は少々ページを割いてこの問題に取り組んでみようと思う<sup>\*31</sup>。

#### 3.3.1 *†cumque†* を巡って

先行研究の議論の核になっているのは写本に共通する 15 行目の *cumque* が正しい読みであるか疑わしいということである。通常 *cumque* は関係代名詞や副詞と共に用いて、「誰であろうと」や「どこであろう

<sup>\*29</sup> この個所に、例えば Catull.50.1-2 ‘otiosi...lusimus’ などの表現がほのめかされている可能性は、Putnam (2006), pp.50-51; Hubbard (2000), pp.29-32 を参照せよ。また、特に後者は Catull.1.9 ‘qualecumque’ を引きつつ、詩の最後の部分に現れる不定な (indefinite) 表現と Carm.1.32.15-6 の表現を比べているが、これについては筆者は類似性が薄いと考え、以下の議論では問題にらなかった。

<sup>\*30</sup> 現行の校訂版で最も情報量は優れた Borzsák (1984) の Apparatus Criticus は Bentley のものとして *mihi cumque* を、Peerlkamp のものとして *mihi tuque* を、筆者が本論冒頭に示したもの以外の提案読みとして示している。近年の提案読みとしては、Williams (1958) の *mihi quoque* が挙げられる。Williams のこの提案読みに関しては本論の以下の記述を参照せよ。

<sup>\*31</sup> 本論は、2017 年に提出した筆者の修士論文の一つの章で Carm.1.32 を扱った際、一旦保留にしておいた諸問題に取り組むことを目指したものである。例えば、この詩のアルカイオスの記述において「扇動詩」*στασιωτικά* は影を潜めている、などといった問題はそこで論じたので今回は省略してある。

と」といった不定の意味を加えるものであり<sup>\*32</sup>、古典期のラテン語でこの語単独で使用される例はないといってよい<sup>\*33</sup>。既にポルフェリオはこの個所の *cumque* の意味を *quandocumque* と解し説明を加えているように<sup>\*34</sup>、古代においてもこの個所の *cumque* の用法は自然なものはなかった。そこで Lachmann などは、*cumque* の前の *mihi* も巻き込む形で *medicumque*（これはその前の *lenimen* と同じような意味の繰り返しになる）を提案し、Shackleton Bailey 等のテキストではこの読みが採用され、Reitzenstein (1913) や Nisbet-Hubbard (1970) もこれに賛同する姿勢を見せている<sup>\*35</sup>。Bentley は *mihi* と同格の形で *cuique* を提案している。しかし、これらの提案読みは見事ではあっても、例えば保守的な Borzsák (1984) が彼の *Apparatus Criticus* の中で ‘*virī doctī alīi aliud conicientes haudquaquam satisfacere videantur*’ (p.31) と言っているよ

<sup>\*32</sup> Hor. の用例は、例えば *Sat.*1.9.33 ‘*garrulus hunc quando consumet cumque*’; etc.

<sup>\*33</sup> *OLD* は ‘at any time’ の意味で用いる用例として *Carm.*1.32.15 のみを挙げている。もちろんこの一見奇妙な *cumque* の独立した用法については過去に説明が試みられてきた。例えば、Wackernagel, J. (1928), pp.118-20 は、-*que* を不定の意味を加える接尾辞であるとして、他のイタリック語派や印欧祖語との類推から、この語に ‘*jedermal*’ や ‘*immer*’ の意味を与えている。しかし、Wackernagel の議論を鵜呑みにするには、用例の極めて少ないこと、加えてなぜ我々に残された *cumque* の例が時代的にそう古いとは言えない Hor. のこの箇所を待つまで見られないのか、など大いに疑問が残る。Leumann-Hofmann-Szantyr (1965), II, p.200 は *cumque* 自体の説明に付随する形で、Weyman, C. の二つの論文 (*Archiv für lateinische Lexikologie* 15:578, 1908 及び *Glotta* 3:191-6, 1912) を引きながら、複合語分離 (Tmesis) により独立したものとして感じ取られた *cumque* が単独で ‘*immer*’ の意味で用いられているとして Hor. のこの箇所を提示している。しかし、この Leumann-Hofmann-Szantyr (1965) の説明に関しては、Hor. が果たして *cumque* を独立したものとして感じたのか、否かということ自体は推測に基づく判断であることは言うまでもなく（一言加えるのならば、Hor. のこの箇所以外の *cumque* の用法で単独で用いたものはない）、また Leumann-Hofmann-Szantyr (1965) や Weyman (1912) が *cumque* の独立した用法のその他の例として挙げる *Anth.Lat.*241.1 などは後5世紀とも推察されるラテン語であり、類例とするのは少々強引な記述に思える。

<sup>\*34</sup> *Porph.*42.20ff ‘*cumque pro quandocumque positum est, ut sit: O dulce lenimen mihi quandocumque te rite invocanti*’

<sup>\*35</sup> cf. Reitzenstein (1913), p.255 ; Nisbet-Hubbard (1970), pp.365-6

うに、納得させられるほどに決定的なものではない。

古注や Wackernagel (1928) の想定する「いつでも」 *quandocumque* の意味で *cumque* を読む場合でも解釈上の問題は十分に回避されるとはいえない。*cumque* の意味を「いつでも」と考えれば、この文の意味する所は以下のように考えられる：「法 (rite) に従って貴方 (琴) に呼びかける時は、それがいつであっても、ごきげんよう (salve) \*<sup>36</sup>」。確かにこの「いつでも」の不定性 (*cumque*) は本論の前の部分で引いた *Apul. Met. 11.2* のように、讃歌＝祈禱の文体においてしばしば見られる、誤って、もしくは不足して神を呼んでしまう可能性を、不定の表現を用いることで前もって回避しようとする典型表現 \*<sup>37</sup> に類似した表現のように考えられなくもない。しかし、これには容易に反論が 2 つ挙げられる。一つには、「いつでも」では時間の不定性が意味されるが、讃歌＝祈禱の *quoque nomine* に相当する典型表現の類例として、時間の不定性が問題とされているような類例を挙げるのが出来ないことをまず指摘し得る。もう一つは、Kiessling-Heinze (1930) が指摘するように、この詩を *Latinum carmen* を琴に求める一回きりの祈禱の詩のように考えるのであれば、Hor. はこのひとつの詩の内容として、将来に渡って何度も詩を琴に求めることは考えておらず、そのため「いつでも (＝讃歌を捧げる時がいつであっても)」という不定性はこの詩では問題になり得ないということである \*<sup>38</sup>。この 2 つ目の反論は Nisbet-Hubbard (1970) がこの箇所 *cumque* の意味として「いつでも」の意味を想定し得ない根拠

\*<sup>36</sup> 以下、本論で検討する *salve* の意義についてはここでは問題とせず、一般的な解釈のままで提示する。

\*<sup>37</sup> この種の典型表現に関しては Norden (1913), pp.144-7 を参照せよ。但し、本論で先に挙げた類例はどちらもこの意味で取るには幾分かパロディの趣が強すぎるのではと思われるので、さらに以下の例を参照せよ：Aesch. Ag. 160ff ‘Ζεύς, ὅστις ποτ’ ἐστίν, εἰ τόδ’ αὖ- / τῷ φίλον κεκλημένω, / τοῦτό νιν προσεννέπω.’ また、Eur. Bacch. 884ff ‘ὦ γῆς ὄχημα κάπῃ γῆς ἔχων ἔδραν, / ὅστις ποτ’ εἰ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, / Ζεύς, εἴτ’ ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν, / προσηυξάμην σε’

\*<sup>38</sup> Kiessling-Heinze (1930), pp.137-8

として決定的であると見なすものであるが<sup>\*39</sup>、筆者は必ずしも決定的な反論であるとは考えていない。このことに関しては、以下においてももう少しこの詩行の他の箇所の問題点を整理した後に *Carm.*1.32.15-6 行目の意味を再考する際、もう一度触れることにする。

*cumque* を巡る現代の先行研究は、Fraenkel (1957) の主張を立脚点として続いていたと言ってよい。Fraenkel も過去の研究者と同じく、*cumque* 以下は讃歌＝祈禱に頻出する *quoque nomine* や ὅστις ποτ' ἐστίν に類似する表現に相当するのではないかと考えた。しかし、彼は *cumque* を「いつでも」の意味に考えることで生じる、上記に挙げたような不整合を踏まえて、この *cumque* の不定性は時間が問題になっているのではなく、詩人がどの程度まで「法」rite に従って琴に呼びかけているのかという程度の問題が意味されていると考えた。そして Hor. は *cumque* という単語を用いて *utcumque* を意味したかったのではないかと推量し、結果、15-6 行目の *cumque* 以下が意味する所は、‘in whatever manner, provided it is done rite, I invoke thee’ (p.170) ではないかとした。この詩の讃歌＝祈禱の文体を最重視するのであれば、Fraenkel の推測は見事である。彼を信じれば、この詩の最後のスタンザは以下のように把握されるだろう：讃歌における呼格の積み重ね、χαῖρέ μοι という形式的な言い回し、そして *quoque nomine* に似た、自らの失敗（ここでは rite に沿っていないこと）を予弁的に塞いでおく付け加え。その上 Fraenkel は、Hor. がこの個所で目指しているのは古代の ‘hieratic language’ の残滓である ‘a fossilized formula’ だとして、Hor. の幾分か思い切った *cumque* の用法を擁護している<sup>\*40</sup>。この説明は Williams, G や West, D といった英米系の高名なラティニストを納得させるに十分なものであった<sup>\*41</sup>。

<sup>\*39</sup> Nisbet-Hubbard (1970), p.367

<sup>\*40</sup> Fraenkel (1957), p.171 ‘a fossilized formula’ などの用語はそのページから引用した。

<sup>\*41</sup> Williams (1958) は Fraenkel の議論を進める形で、*Apul. Met.*11.2 の ‘quoque ritu’ などの表現から、*cumque* に代わる表現として、*quoque* の読みを提案しているが、15-6 行目で目指すところの意味は Fraenkel とほぼ同じである。West (1995), p.155

但し、この Fraenkel の説明に対しては、Kinsey (1967) と Nisbet-Hubbard (1970) が冷静な視点で下した判断が正しい。この Fraenkel の解釈の核になっているのは、まさしく Fraenkel が追加的に想定する *ut* にかかっているものであり、ひとたび *ut* がなくなれば *cumque* 単体のみで ‘howsoever’ の意味になるとは考えづらいということである<sup>\*42</sup>。

Fraenkel 以降の研究は、Fraenkel に従った発展させるか、それを拒否し *cumque* がどこを修飾しているかなどを問い直すという流れになった。例えば、Kinsey (1967) は先行研究の解釈の問題点を列挙した後で、自らはこの *salve* はイタリック語派やプラウトゥスに見られるような ‘to be well’ の意味であるとし、*cumque* を *salve* に修飾させ、‘ever be hale’ という意味なのではないかと考えた<sup>\*43</sup>。確かに、琴が健康＝健全であることは琴を持ち、それを使って演じる詩人には好ましいのかもしれない。だが、古典期で *salve* といった場合、読者がこの余りに古めかしい、本当にあったのかも分からない表現に意識的であったとは筆者には思えない。Holleman (1972) は少なくとも筆者が集められた限り最後の論考として、*cumque* を *mihi* に掛けるという Bentley 風の仕方を取っている<sup>\*44</sup>。だが、Holleman が意味する *mihi... cumque = mihi uel cuicumque alii* の図式とは一体ここではどんな文脈を想定すればいいのか。筆者にはここで琴を弾く側＝詩人の不定性が問題になっているとは思われないし、Holleman も幾分か試験的な読みであることは認めて

---

は Lachmann の提案読みを退け、Catull.34.21-2 ‘*sis quocumque tibi placet / sancta nomine*’ をこの個所と比べている。

<sup>\*42</sup> cf. esp. Nisbet-Hubbard (1970), p.367

<sup>\*43</sup> Kinsey (1967), pp.356-7 を参照。また、イタリック語派において、*salve* が「健康である」という意味を有していたことについては、Ernout-Meillet (1956, 4th edn. Paris) や Lubotsky (2008 Leiden) などのラテン語語源辞典に一応は記載がある。また、Plaut. *Truc.*259-60 及び *Asin.*593 に *salve* と *salvo* (体調がいい) という洒落を生かした表現がある。しかし、これ自体は *salve* が「健康である」という意味をニュアンスとして持っていたかに関して決定づけるようなものではないように思われる。

<sup>\*44</sup> Holleman (1972), p.231



いる<sup>\*45</sup>。

我々はここで *cumque* の意味上の価値に関して新たな提案をすることはしない。それを論じるための論拠となる類例などが全く不足しており、Fraenkel が為したほどの鋭い推測であっても結局推測としかなり得ないからである。但し、本論では古代から一般的に信じられてきた「いつでも」の意味に読んだ場合、解釈可能であると筆者には思える読み方を以下 (3.3.3 にて) に提示しておいた。この詩行の当該箇所 (*mihi †cumque† salve/ rite vocanti*) の文脈を再検討した後、我々は再びこの *cumque* に戻ることにする。

### 3.3.2 *mihi †cumque† salve/ rite vocanti* の意味を巡って

*cumque* の意味自体については一旦保留しよう。そもそも 15-6 行目の Hor. のこの言い回しは一体何を意味することを目指したものなのか。実際先行研究においてもその点が明確でない。*salve* は基本的に古典期においては挨拶の言葉として使われる<sup>\*46</sup>。しかし、例えばこれは Livy.1.7.10 に ‘love nate, Hercules, salve’ にあるように神に対しても向けられる言葉である。Fraenkel はこの個所の *mihi...salve* はギリシア語の讃歌などに頻出する *χαῖρέ μοι* に相当するとし、*cumque* の提案読みとして *mihi* を巻き込む形での提案読みを退けている<sup>\*47</sup>。*χαῖρε* 単体でなく、*χαῖρέ μοι* の組み合わせが使われるのは、実際には讃歌≡祈禱の呼び出し (*invocation*) の部分やその前といった詩の始めの部分が多いのだが<sup>\*48</sup>、彼は PMG 934 の 19 行目 ‘χαῖρέ μοι ὦ Παιάν,’ という例を引

<sup>\*45</sup> Holleman (1972) のあとがきは ‘my tentative approach of the puzzling word *cumque*’ (p.232) としている。

<sup>\*46</sup> OLD は *salvo* の命令形を見出し語にしている。

<sup>\*47</sup> Fraenkel (1957), esp.pp.169-71 e.g.*medicumque* Lachmann

<sup>\*48</sup> Eur.*Hipp.*64f ‘χαῖρε, χαῖρέ μοι, ὦ κόρα / Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διό’; いわゆる Palaikastro Hymn.1 ‘ὦ μέγιστε κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνεια’; etc. 通常の挨拶として使われる例としては、Ar.*Lys.*1074 ‘ἄνδρες Λάκωνες, πρῶτα μὲν μοι χαίρετε’; Soph.*OC.*1137 ‘σὺ δ’ αὐτόθεν μοι χαῖρε’; などを参照せよ。またラテン語における *salve mihi* に関し

き、歌の終末部にも χαῖρέ μοι はあり得なくはないとしている<sup>\*49</sup>。この mihi...salve=χαῖρέ μοι に関しては他の批評家も賛同するものが多いし、筆者も写本の mihi を守るのであれば、この図式は基本的に正しいように思う<sup>\*50</sup>。

この箇所表現がギリシア語の χαῖρέ μοι に相当することを先行研究から受け入れて議論を終了させる訳にはいかない。この箇所では μοι に相当するはずの mihi に分詞句の rite vocanti が修飾され、「法(rite)に従って呼びかけている時は」や「法(rite)に従って呼びかけているのなら」といった意味が加わるからである。分詞句で μοι を拡大するというこの言い回しは類例を挙げる事が出来ない。また、一旦保留せざる得ない cumque も加わり、この2行の意味を更に複雑にしている。

Hor. がこの2行で一体どんなことを表明しようとしているのかという問題に対して答えるためにも、どうやら我々は一旦ここで議論を巻き戻さねばならないようである。写本から得られる情報である mihi cumque salve/ rite vocanti を信じるならば、一体 Hor. は 15-6 行目で何を言わんとしているのか。まず第一に語順的には cumque は salve に修飾する方がより自然であるのにも拘わらず<sup>\*51</sup>、古注以来<sup>\*52</sup>、ほぼ全て

---

ては特に、Verg. *Aen.* 11.97ff 'salve aeternum mihi, maxima Palla, aeternum vale' を見よ。

<sup>\*49</sup> Fraenkel (1957), p.169 n.5 但し、Fraenkel が若干拘っている、この χαῖρέ μοι が英語の welcome もしくは farewell のどちらに相当するかという問題は、Nisbet-Hubbard (1970), p.367 があまり意味はなからうとしている。

<sup>\*50</sup> 但し、語順と(意味上)文頭にあるということから、mihi...salve は直訳すると ἐμοὶ χαῖρε とした方が正確であること、そして ἐμοὶ χαῖρε のパラレルは引けそうもないことは、Nisbet-Hubbard (1970), p.366 を参照せよ。この Nisbet-Hubbard の意見は、詩であるということ、またこの箇所は古代の凝り固まった定型詩句を無理にラテン語で、かつ韻律に合わせ書いたものである、という理由で否定することも可能ではある。しかし、本論で以下に見るように筆者は χαῖρέ μοι の連語においては μοι を χαῖρε の客体のようにも取れるのではないかと考えているので、Nisbet-Hubbard が言うような不都合も考慮に値するように思う。

<sup>\*51</sup> Nisbet-Hubbard (1970), p.367 無論、より自然というだけに過ぎない。

<sup>\*52</sup> 本論 n.34 のボルフェリオの説明を参照せよ。

の批評家は *cumque* を *mihi...rite vocanti* の方に修飾させている。理由は簡単に想定される。そもそも *χαῖρέ μοι* の ‘welcome’ や ‘farewell’ と *cumque* の想定されて来た意味である「いつでも」は組み合わせが良くないだろう。そこで、Fraenkel の推量や過去の *cumque* に対する提案読みを一つずつ否定していった上で、*cumque* を *salve* に修飾させる可能性に注目した Kinsey (1967) は *salve* の意味を疑い出し、前述の ‘*ever be hale*’ という訳を生み出すのだが、これは Nisbet-Hubbard を満足させはしなかった。但し、この *salve* の意味を問い直すという方向は筆者には益があると思われる。既に Gow (1895) がその学生用コメンタリーの中で、この *mihi...salve* の意味をギリシア語の ἴληθι のように解し、‘*be gracious to me*’ のように取ったらしいのではないかと説明しているが<sup>\*53</sup>、Kiessling-Heinze (1930) は命令形の *salve* によっては ‘*gehorsche mir allezeit*’ (p.138) の意味は生じないと一蹴しており、Fraenkel もそもそも相手にもしていない<sup>\*54</sup>。但し、このパッセージにはそのような意味を取るように感じさせるようなニュアンスがあるのか、Quinn (1980) がこれに似た訳語を当てている：‘*recieve his prayer favourably*’ ‘*be propitious to him*’<sup>\*55</sup>。Quinn はそう取る根拠を示してはくれないのだが、こうした感覚はしばしばミスリードを産む一方で、しばしば鋭い指摘にもなり得る。ここの一文に関して、少なくとも筆者はそう思う。

というのも、恐らくは Hor. が意識していたと思われる讃歌⇌祈禱における最終部分に頻出する *χαῖρε* の意義について、Bundy (1972) 以降ギ

<sup>\*53</sup> Gow (1895), p.90 を参照。彼は Dr.H Jackson (不明) から教えてもらったらしい。Gow は Verg.*Aen.*8.301-2 と G.2.173 をパラレルとして挙げているが、前者は我々の議論にも興味深いので引用しておく：‘*salve, vera Iovis proles, decus addite divis, /et nos et tua dexter adi pede sacra secundo*’ (*Aen.*8.301-2)。この個所では、*salve* の呼びかけに続いて、希求する内容が続いている。

<sup>\*54</sup> Kiessling-Heinze (1930), pp.137-8 を参照。また、勿論 OLD もそのような訳を挙げていない。古典期のラテン語の通常の用法に絞るならやはり、*salve* は *vale* と同じく挨拶なのである。

<sup>\*55</sup> Quinn (1980), p.184

リシアの讃歌を研究する人々の中で少々議論になったからであり、その説明は現代の研究者でも受け入れる者がいる程度には有意義なものだったからである<sup>\*56</sup>。ここでそれを提示しておくのは、筆者には少なくともこの *Carm.*1.32.15-6 の説明に関しては無意味とは思われないので、以下に議論を要約しておく<sup>\*57</sup>。

讃歌における χάρις という言葉とその派生形は注目に値する。その中で、χαῖρε は讃歌の始めや終わりの部分で非常に高い頻度で登場する表現である<sup>\*58</sup>。この χαῖρε は通常 ‘hail’、‘welcome’ ‘farewell’ などと訳され (West (2003) の Loeb 版の翻訳では ‘I salute you’)、神に暇乞いをしている等と解される。しかし、こうした χαῖρε にはそのような挨拶的な意味以上を恐らく示していると思われるケースが見られる。例えば、『ホメロス讃歌』 *Hom.Hymn* の中で最も典型的に現れるのは καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, (e.g. *Hom.Hymn.*3.545;4.579; etc.) であるが、これに付け足す形でしばしば καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ’ ἅμα πᾶσαι ἀοιδῇ

<sup>\*56</sup> もちろんこうした議論を取り上げる義務は全くないが、Mayer の新しい Cambridge の *Ode I* の緑黄色シリーズのコメンタリー (2012) が ‘Tampering with *mihi* is entirely unacceptable’ (p.200) と断言するのなら、こうした以下挙げる議論に一言言及してもよかったのではないかと筆者には思える。

<sup>\*57</sup> cf. Bundy (1972), pp.49-52 ; Race (1982), pp.8-10; Wachter (1998) ここで筆者はこうした Bundy 以降の讃歌における χάρις に関する研究をかなり思い切った形で要約している。Bundy や Wachter はより精密に議論を組み立てているが、筆者自身は χαῖρε それ自体が rejoice の意味を、もとの原形の意味を保持する形で、ただ「喜ぶ」の意味のみで持ちえたかは若干疑問がある。この χαῖρε の問題について、Metcalf (2015) が脚注 (p.128 n.50) の中で短く、‘It seems plausible to interpret χαῖρε not just as a salutation but more specifically as an invitation to the god to rejoice’ と言っているのが正しいように思う。脱線するが、日本語で「よろしく」という時、あいさつと願いのどちらも示せる。これは χαῖρε には全く関係なく、ギリシア語と日本語が似てるなどと言いたい訳でない。しかし χαῖρε の意義を考える上で興味深いと思われるのだが、根拠薄弱これ以上は止めておく。

<sup>\*58</sup> (以下、このパラグラフのための脚注は Bundy や Race から引いたものではない) Callimachus の残存 6 つの讃歌は必ず χαῖρε が詩の最後の部分に現れることに注目せよ。

(e.g. *Hom.Hymn.9.7;14.6;etc*) という *ᾠοιδῇ* という与格を伴った別形が見られる。これの典型的な訳し方は時場所の与格と解し、‘in my song’ (West) となる。しかし、原形 *χαίρω* が与格を目的語として、与格のものに喜ぶという用例があり<sup>\*59</sup>、その意味が命令形の形（これは通常挨拶だが）でも保存されているのなら、‘take pleasure in my song’ の意味<sup>\*60</sup> とも取れる。これは例えば、*ἴλαμαι δέ σ’ ᾠοιδῇ* (*Hom.Hymn.19.48*) 等に見られる言い回しと類似するものである。また、*Hom.Hymn.26.11-2* ‘καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, πολυστάφυλ’ ὧ Διόνυσσε: / δὸς δ’ ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὐτίς ἰκέσθαι,’ や *Theoc.Id.15.149* ‘χαῖρε, Ἄδων ἀγαπητέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφίκευ.’ に見られるように *χαῖρε* という言い回しに続いて「喜んだ」*χαίρω* 神が...、といった言い回しも存在する。このようなケースでは、讃歌を歌うものの側としては、*χαῖρε* という言い回しの後で、神が喜び人間の側にも相互的に幸福が返されるものだという考えを前提として *χαῖρε* という表現を書いて（歌って）いるのだと考えられる。

以上が Bundy 等の議論の要約である。*χαῖρε* という言い回しからは少々離れるが、最近 Day, J.W. はこの議論を碑文として残っている古代のエピグラムの奉納詩 (Dedication) にまで進め、そこでも良いもののお返しに恩寵を求めるという表現が見られることを指摘している<sup>\*61</sup>。例えば：

<sup>\*59</sup> e.g. *Hes.op.358* (δώρο:贈り物へ) ; *Sappho fr.96.5 Voigt* (μόλποι:歌へ) ; etc. また、*Eur.Phoen.618* ‘ἀλλὰ μοι σὺ χαῖρε’ は我々のパッセージには興味深い例である。ポリュネイケスが母へ別れの挨拶 *χαῖρε* をしたのに返して、母イオカステは *χαρτὰ γούν πάσχω, τέκνον* と返している。これは一見会話が成立していないようにも思えるが、*χάρις* とその派生語による言葉遊びにもなっているのである。これに関しては、本論 n.43 で言及した *Plaut.Truc.259-60* の例も参照せよ。

<sup>\*60</sup> この読みに関しては、Dephew (2000), p.261 n.81 を見よ。但し、Dephew はこれを否定するのではなく、押し進めている。

<sup>\*61</sup> cf. Day (2010), esp.232-80 但し Day の議論は最近の古典文芸評論のトレンドの一つである (re) performance 論なども含むので、筆者には少々ついていけなかった点も多い。

φαρθένε, ἐν ἀκροπόλει Τελεσίνος | ἄγαλμ' ἀνέθεκεν  
Κέτιος ἡδὶ χαίροσα διδοίης | ἄλλο ἀναθῆναι. (CEG 227)

乙女（女神）よ、ケトスのテレシノスがこの素晴らしいものをアクロポリスに置いた。これに喜び、彼が他のものも置けるようにしてください。

Μάντικλός μ' ἀνέθεκε ρεκαβόλοι ἀργυροτόξοι  
τᾶς δ δε | κάτας· τὸ δέ, Φοῖβε, δίδοι χαρίετταν ἀμοιβ[άν]. (CEG 326)

マンティクロスが私を置いた、遠矢射る、銀の矢の神のために、  
10 分の 1 の資産のものとして。あなたもポイボスよ、お返ししたる恩寵を与えよ。

χαῖρε φάναξ ἡέρακλες· | ὅ τοι κεραμεύς μ' ἀνέθεκε· |  
δὸς δέ ρ' ἰν ἀνθρώποις | δόξαν ἔχεν ἀγαθ<ά>ν. (CEG 396)

ごきげんよう、王者たるヘラクレスよ、陶芸家が私を置いた。  
彼が人々の中でよい名声を持てるようにしてください。

以下に、Day (2010) などが扱っていない『ギリシア詞華集』の典型的な例として、奉納詩のエピグラムを 2 つ引いておこう<sup>\*62</sup>。

χαίρετε καὶ σφάζοιτε Κλεώνυμον ὃς τάδε καλὰ  
εἴσαθ' ὑπαὶ πτύων ὕμμι, θεαί, ξόανα. (Moero 2 Gow–Page, *HE*  
=*Anth.Pal.* 6.189)

ごきげんよう、そしてクレオニュモスを救い給え、女神よ、かれは松の木の下にきれいな像を置いた人だから。

Ἄρτεμι, τὴν τόδ' ἄγαλμα Φιληρατίς εἴσατο τῇδε·  
ἀλλὰ σὺ μὲν δέξαι, πότνια, τὴν δὲ σάου. (Callim. 21 Gow–Page,  
*HE*=*Anth.Pal.* 6.347)

アルテミスよ、汝のためにフィレーラティスがこの像をここに立てた。

<sup>\*62</sup> 以下本論で引用しない CEG の例に関しては、Day (2010), p.246 n.56 に挙げられているものを参照せよ。

あなたもそれを受け取り、女主人たる女神よ、かの者を救い給え

少々脱線したが、このように奉納詩の中にも、捧げたもののお返しとして神々に何かを願うという文脈が存在する<sup>\*63</sup>。

命令形 *χαῖρε* が「喜ぶ」という意味をどこまで含み得るか等、Bundy (1972) や Day (2010) らの議論をどの程度まで受け入れるかは議論があるだろう<sup>\*64</sup>。しかし、幾分かラディカルな部分を捨象した以下のことは *Carm.*1.32 を扱う本論にも有意義であろうと思う。

1) 讃歌の終わりの部分の *χαῖρε* には「さようなら」「では、ごきげんよう」以上の意味を有していると思われるケースが存在する (*Hom.Hymn.*9.7.etc)。また、実際 *χαῖρε* という命令形が喜ぶ対象であると格を伴って現れる *Hom.II.* の以下の例が存在する。

‘χαῖρε, θεὰ τοῖσδεσσι· σὲ γὰρ πρώτην ἐν Ὀλύμπῳ  
πάντων ἀθανάτων ἐπιδωσόμεθ’· ἀλλὰ καὶ αὖτις  
πέμψον ἐπὶ Θρηγκῶν ἀνδρῶν ἵππους τε καὶ εὐνάς.’  
(*Hom.II.*10.462-4)

<sup>\*63</sup> 献呈された貝殻が話すという有名な *Callim.Epigram* 5 Pf.= 14 Gow–Page, *HE* もまたこうしたお返しという文脈を含んでいる：Κλεινίου ἀλλὰ θυγατρὶ δίδου χάριν, οἶδε γὰρ ἐσθλά ρέζειν, καὶ Σμύρνης ἐστὶν ἀπ’ Αἰολίδος’ また、このようにお返しとしてのお願いが続くパターンとして引用したもの以外の *Anth.Pal.* の 6 巻の例を少しだけ挙げておくと、6.42;106;138;154;182;187;246;279;305 (最後の例はパロディだが、悪いもののお返しに、悪い結果を招いて下さいという文脈は、良きものとそのお返しという通常期待される形を期待させる) などが挙げられる。

<sup>\*64</sup> 古代の著述家が挨拶の典型表現である *χαῖρε* の原義をどこまで意識し得たかという問題がある。これに関して、極めて早い時期に挨拶の典型表現として用いられることになった *χαῖρε* が、前 5 世紀から前 4 世紀のギリシア悲劇においても、原義の意味をほのめかしつつ祝福の言葉（一種の皮肉とも考えられる）として利用されているように思える箇所が見られることについては、Fraenkel (1950), *II*.pp.142-3 を参照せよ。但し、Fraenkel 自身が *Horace* のこの箇所の説明において過去の自らの主張に言及していないように、*Carm.*1.32 のこの箇所は琴への祝福の言葉として説明することは出来ない。

女神よ、これらのものに喜ばれよ (χαῖτε)\*<sup>65</sup>。あなたにこそ、我々はこれらを、オリュポスの不死身の神々のうちで第一に、お供えます。どうかまた、トレクス勢の馬と寝場所まで我々を送られよ。

2) χαῖτε という言葉に限定しなければ、讃歌≡祈禱や奉納詩の最終部分に良きもののお返しにお願いを聞き入れてくださいという文脈はかなり広く見られる。3) そして、捧げられる良きものとは、しばしば讃歌であれば歌自体であるケースがある：e.g. Aristonous *Paean*.44-8 Powell, *Coll. Alex.*, p.164 ‘χαρεῖς ὕμνοις ἡμετέροις/... ἀεὶ καὶ σῶζων ἐφέποις /ἡμᾶς, ὦ ἱὴ Παῖαν’。

我々の詩に戻ろう。15 行目の *salve* は日常でも用いられた挨拶の言葉であり、日常語と定義出来るか筆者には自信がないが、そのラテン語での頻度に拘わらず Hor. がこの個所しか用いていないことから、Hor. がこの語に特別な意味合いを持たせたかったことは推察し得る。この語が χαῖτε の翻訳であったという過去の批評家たちの判断は筆者には疑いなく正しいように思える。その翻訳前のギリシアの讃歌≡祈禱に現れる χαῖτε には挨拶としての意味だけでなく、喜ぶという意味も含みうる（もしくは含んでいるように見える）ものがあることは現代の批評家たちがそのような印象を受けることから想定し得る。また、Hom.*Il.*10.462-4 がそうであるように Hor. が一般的に読めたであろうギリシア語の集成の中にも、こうした曖昧な χαῖτε は含まれる。Hor. がこの個所で意味したかったのはそうしたあいまいな χαῖτε なのではなかろうか。無論、これは Fraenkel がいう ‘a fossilized formula’ のラテン語への実験的な移しと言えるだろう。詩の最終部に来ることは、琴へ呼びかけるという形式が示しているように、この詩がかなりエピグラムのテーマに近づいていることから説明し得る\*<sup>66</sup>。奉納詩では一般的にお返しをと

\*<sup>65</sup> このように単純に日本語にすることは恐らく誤りだが、便宜のためにこのように訳した。

\*<sup>66</sup> 例えば、Norden (1913) が酒宴に向かって讃歌≡祈禱の文体で呼びかけた *Carm.*3.21



いう文脈は詩の後半に来る。加えて、この詩では既に三行目で *dic* 以下というお願いの内容は既に備えている。そして、*mihi ... rite vocanti* であるが、これは分詞句を使って複雑化しているが、仮に *χαῖρε* が曖昧な意味を持っているのなら、それは *quoque nomine* の類似表現ではなくて、*Hom.Hymn.9.7.etc* のように願われる対象が喜ぶような客体と与格で示しているように思える。この個所で *Hor.* が言いたかったのは、*rite* という条件付きではあるが、*Hom.Hymn* の ἵλαμαι δέ σ' αἰοῖδι (19.48.etc) や *Aristonous Paeon.44-8 Powell, Coll. Alex.*, p.164 'χαρεῖς ὕμνοις ἡμετέροις' に相当する意味内容だったのではないか。勿論、筆者の考えには、ギリシアの例を見た場合、この形の *χαῖρε* の前に命令形などの希求する内容が来ることがないという欠点がある。しかし、1) *cumque* の真正性などを信じるなら *Hor.* はこの個所を形式的な表現の移しをかなり実験的に行っているとも言え、幾分か大胆な記述になっており、多少の変更は許容した。2) 6 行目の *qui* 以下がそうであるように、この詩は讃歌の文体から幾分か逸脱しており、*Hor.* はこの配置の逆転を工夫と考えたのかもしれない。3) そもそも *Hor.* は讃歌の *χαῖρε* などのニュアンスを正確に把握していない、ないし誤解していた、などの説明が付けられる。個人的に 3) はないと信じているが。そうした曖昧な *χαῖρε* を英語一語、日本語一語で的確に示すことは出来ないが、ここの曖昧な *χαῖρε* を想定し、15-6 行目を *dic* 以下も含めて *cumque* を除いた形でパラフレーズするなら、「法 (*rite*) に従って歌っているこの私を *χαῖρε* (せよ)、そうしてその私に対して (その *rite vocanti* なこの歌

---

の先例として特定した *Posidippus 1 Gow–Page, HE=Anth.Pal.5.134* があり、これも酒宴に呼びかけている。*Carm.1.32* の「エピグラム性」に関しては、*Pasquali (1920)*, p.145 が多少論じた上で、ギリシア抒情詩からの類似表現である *Sappho.fr.118 Voigt* などの存在から、これを否定している。また、*Reitzenstein (1913)*, p.254 も *Carm.3.21* との比較でこの詩のエピグラムとしての性格は認めつつ、より讃歌＝祈禱の性格が優っていると評価している。但し、これらのジャンルの境界は彼らが断言しきるほどには明確なものではないように思う。

(Invocation Song) の一種お返しとして)、dic 以下で示されている命令を果たしてくれ」と読むことは出来ないだろうか。先ほど見たように歌のお返しに恩寵を与えて下さい、という表現はギリシアの例でも確認し得る。ここでは、琴がそのお返しに歌を相互的に歌ってくれるのを願うのであるが、讃歌＝祈禱の形式で願われる神が歌を与えてくれるというのは、例えば、Hes.Theog.104 ‘χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ’ ἱμερόεσσαν ᾠοιδήν.’ などにも見られる表現である。

### 3.3.3 †cumque† の読みを採用した場合の 15-6 行の解釈

上記のこの箇所に対するパラフレーズでは cumque を一旦外した形で筆者の解釈を示した\*67。不明瞭な cumque の存在に関わらず、この箇所の基本的な解釈の方向性を示すことが出来たと考える。次にこの cumque について、p.15 にて先送りにしておいた問題－cumque を「いつでも」と解した場合の説明－に移る。本論 3.3.1 で述べたように、cumque を rite vocanti に修飾させて考え、cumque を quoque nomine に類する表現であるかのように考える仕方では先行研究と同じく閉塞してしまう。以下では、これ以外の説明の仕方考えることにする。

筆者の考えるように mihi...salve が χαῖρέ μοι の翻訳であり、かつ上記に述べたように「喜ぶ」のような意味を含んだ表現であるのであれば、mihi...salve を詩人からの挨拶の典型表現であると見なし、それ以上の意味を持たないと考えて来た先行研究の多くとは異なり、cumque を salve に修飾させて読むことは不可能ではなくなる\*68。なぜなら、筆

\*67 導入で Carm.1.32 の文脈を明らかにすることを目標として挙げた本論の射程においては、15-6 行目の文意を明らかにするという狙いは本章 3.2) までの記述で十分に達成されたものと信じる。しかし、この詩の本文校訂上最大の問題点である †cumque† について解釈の可能性を示しておくことは無駄ではないと考え、以下記述を進める。

\*68 χαῖρέ に対して quandocumque に相当する語句が修飾しているギリシア語の正確な類例を引くことが出来ないのは残念であるが、仮にそのような例を容易に引くことが出来るのであれば、無論この箇所は先行研究の膨大な議論の対象にはなっていない

者のように考えるのであれば、この表現は詩人による琴への挨拶の表現であると同時に、詩人が然るべく呼びかけているのであれば「喜ぶ」ように、命令形で琴が果たすべき内容が言われているからである。salve が命令形で琴に「いつでもかくあれ」と命じていると考える点で、筆者は Kinsey (1967) と同じ方向性に立つ。しかし、Kinsey のように salve の意味として「健全である」のようなラテン語の語源に頼った読み方はしない。あくまでこの表現は、ギリシア語の讃歌＝祈禱の文体に頻出する χαῖρέ μοι の Hor. による翻訳、解釈、工夫なのである。そしてこの場合、筆者は「いつでも（私を）salve = χαῖρέ（せよ）」と読むことを提案したい。もう少しパラフレーズした形で示すと、「私が法(rite)に従って貴方に呼びかけているのであれば、琴よ、その時はいつでも（そのたびごとに）私を salve = χαῖρέ（せよ）、そしてそのお返しとしてラテンの歌を歌え」となる。

以上のように cumque を含めた形でこの詩行を理解するならば、Hor. はここで何を意図しているのだろうか。筆者のパラフレーズが正しいのだとしたら、それは、これからの将来に関しても、詩人が法に従って琴に呼びかけているのであれば、そのたびごとに琴がラテンの歌を歌ってくれることである、となるだろう。過去幾人かの批評家によって<sup>\*69</sup>、琴にラテンの歌 (Latinum carmen) を求めるこの詩が Carm. の中のある特定の歌の序歌(prooemium)になっているという指摘はされて来た。但し、この詩の記述のみを考慮した場合、その Latinum carmen の特定は不可能であると言って良い<sup>\*70</sup>。しかし、この mihi †cumque† salve / rite

いのである。繰り返しになるが、この個所は Hor. による大胆な翻案であり、実験的な表現であると考えるのが筆者にはもっともらしいと思える説明であり、そのため我々の説明も大胆にならざる得ないのである。

<sup>\*69</sup> 本論 n.14 に挙げた Kilpatrick (1969) の当該箇所を参照せよ。

<sup>\*70</sup> 同様の判断として、Reitzenstein (1913), p.251 及び Kiessling-Heinze (1930), p.135 等を参照せよ。Kilpatrick など少数の例外を除いて、近年の研究でこの詩の Latinum carmen の特定に向かう研究は少ない。

vocanti の箇所が cumque を含めた形で、仮に将来の詩作における成功を（詩人が法に従っているという条件付きではあるが）願っているのであれば、Latinum carmen の特定はそもそも不要ではないだろうか。詩人は、抒情詩人のものであった琴に対して、これから抒情詩の詩作に際し、詩人のことを好ましく思う限りは、ラテンの歌を奏でてくれることを願うのである。これは、今に至るまで<sup>\*71</sup>、そしてこれからも *Carm.* を書く Hor. の抒情詩人としての願いの表明であると言えるかもしれない。

但し、上記の cumque を含んだ筆者のパラフレーズに対しては、即座に一つの反論が想定され得る。つまり、p.14 にて述べた Kiessling-Heinze (1930) と Nisbet-Hubbard (1970) の指摘である。彼らによれば、この詩は Latinum carmen を琴に求める一回きりの祈禱の詩なのであって、Hor. はこのひとつの祈禱の詩の内容として、将来に渡って何度も讃歌を捧げることで詩を琴に求めることを考えてはいないのである。再反論として2つほど前もって指摘しておく。

筆者の第一の考えを挙げる。本論 3.3.3 で検討していることが何処まで正しいのかはともかくとして、この詩は祈禱の詩であり、そして祈禱の詩を書く、歌う目的のひとつは祈禱の詩で言及される願いが果たされることにあって考えられる。そして、この詩の場合は琴に、まさにこの祈禱の詩という一回きりの行為によって、ラテンの歌を求めているのであるという Nisbet-Hubbard の考え<sup>\*72</sup>はおそらく正しいのであるが、そのことは将来の詩作に対する祈願がこの個所で為されているという可能性を決定的には否定しない。まず第一に一回きりの祈禱の詩を書く、歌うことで願われる祈願の内容が将来まで続くということは別に珍しいことではない<sup>\*73</sup>。もちろん、Nisbet-Hubbard のこの箇所の説明の眼目

<sup>\*71</sup> 無論、本論 3.2) で探求した修飾関係が正しいのであれば、という留保付きではある。これについては本論の続くパラグラフを参照せよ。

<sup>\*72</sup> Nisbet-Hubbard (1970), p.367 'Horace is paying his devotions at the moment, by the act of writing this particular ode'

<sup>\*73</sup> 例えば既に本論で引用したものでは、Aristonous *Paean*.44-8 Powell, *Coll.Alex.*,

は、cumque を rite vocanti に修飾させて読んだ場合の、将来における祈禱行為の繰り返し（「私が法に従ってあなたを呼ぶのなら、それがいつであっても」）という不整合であるのだが、上記のように言うことで Nisbet-Hubbard を責めるのは誤りである。また、cumque を rite vocanti に修飾させ、「私が法に従ってあなたに呼びかけるのであれば、それがいつであっても」と呼ぶ時間の不定性が詩人の問題であると考える仕方と、筆者が想定するように salve に cumque を修飾させ、「私が法に従ってあなたを呼ぶのであれば、そのときはいつでもそのたびごとに salve = χαῖρέ (せよ)」と考えるのは多少ニュアンスが異なることも指摘しておく。後者では、分詞句の想定される意味である条件、時、原因は、「法に従っているか、否か」になるのである。しかし、一回きりの祈禱の詩を捧げるという行為とそのお返しとして琴がラテンの詩を歌ってくれるという願いが「いまここ」で果たされるという、Nisbet-Hubbard 等が解している文脈を想定した上で、これを否定せずに、この詩の記述が現在の願いと将来の詩作に対するある意味メタポエティックな表現（将来の詩人の抒情詩人としての詩作の成功を祈願する）を両立しているのであると考え余地はないだろうか。本論の III.2) では、2 行目において quod を si quid に修飾させるのであれば、quod 以下は詩人 Hor. が過去においても琴と共に詩作に戯れ、その結果年月を経ることが出来る詩をいくつか残すことが出来たことについて、dic 以下の命令形の祈願の内容の根拠として挙げていることを、祈禱の文体を重視しつつ指摘した。第 4 スタンザの cumque の読みを salve に修飾するものとして採用するのであれば、この詩では詩人の過去の詩作についての言及が第 1 スタンザで為され、第 4 スタンザでは将来の詩作の成功も含めて琴に願うといった形を取っていると考えられる。詩人の詩作の経歴と展

---

p.164 を見よ。また、*Hom.Hymn.26.11-3* ‘καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, πολυστάφυλ’ ὃ Διόνυσσε· / δὸς δ’ ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὐτὶς ἰκέσθαι, / ἐκ δ’ αὐθ’ ὥρων εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς’ などを参照せよ。

望を、今現在「法に従って」讃歌＝祈禱を琴に捧げるという行為によって再確認しつつ、同時に、今後も「法に従って」ギリシアの琴に呼びかけるという詩人のギリシア抒情詩人としての立場を定義しているのである。Nisbet-Hubbard への反論を超えて議論を進めたが、筆者の考える *cumque* を読む場合のこの箇所文脈はこれで提示したことにする<sup>\*74</sup>。

もう一つ Nisbet-Hubbard らの主張に対して述べておく必要があるのは、*rite vocanti* はこの 2 語のみで讃歌＝祈禱の歌で呼びかけることを、それ以外の可能性がないほどには意味しないということである<sup>\*75</sup>。ここでの *rite* は讃歌の儀式的なコンテクストを示しているのかもしれない

<sup>\*74</sup> 筆者が *cumque* を読む場合の解釈として正しいと信じるものを上記に示した。しかし、これに関しても匿名査読者の方々から重要なご指摘を頂いた。そのうち、一つのみここで取り上げる。第 1 スタンザにて祈願の根拠が示されているのなら従来から詩作の伴侶を務めてきたとされるこの琴に対して、筆者の解釈によるならば主に第 4 スタンザで強調されるように、今回改めてこの讃歌＝祈禱を捧げるのは何故か、という疑問である。この問題に関しては、*Carm.* 1.32 の祈禱の形式の記述に限定する本論では十分に答えることが出来ない。これに答えるためには第 2 スタンザで琴がアルカイオスのものとされることを鑑みて、例えば今までの Hor. が為してきた軽妙な詩とアルカイオス風の詩の違いを、詩集全体やその他の Hor. の詩におけるアルカイオスのイメージなどから分析するといった手段などが考えられるが、本論では敢えて触れず今後の課題としたい。祈禱の文体に注目した本論の射程の範囲内でこの疑問に答えるのであれば、a) Hor. は 2 行目の記述において、ギリシア語の εἴ ποτε に相当する典型表現を、まさに祈禱の作法に含まれる典型表現として詩の中に盛り込むことが目的だったのであり、その目的は χαίρε μοι についても同じである。そして、それらが第 4 スタンザにて結果として似た意味が繰り返されることを Hor. は特に問題と感じなかった。b) 以下多少触れたように、この詩は祈禱の定型表現を翻訳しているようで多少なりともひねりを加えている。こうした工夫は Hor. 流のユーモアある記述となっており、この詩全体もユーモアに満ちた詩として考えることも出来る。繰り返し願いが果たされるべき根拠をしつこく述べることに面白さがあるのかもしれない、などいくつか理由を推測することは出来るが、どちらも Hor. の意図を示す筆者の推測の域を出てはいない。また、本論全体の内容及び形式に関し、匿名査読者の方々からは本論の完成に欠かすことの出来ない数々のご指摘を頂いた。この場を借りて感謝申し上げます。

<sup>\*75</sup> OLD の *rite* の各項目を参照せよ。*ritus* からの語源はともかくとして、儀礼以外の文脈で *rite* が用いられる例が多く挙げられている。その中で、例えば、*Carm.* からの例を一つだけ引くと、*Carm.* 4.4.25-7 'sensere quid mens rite, quid indoles / nutrita faustis sub penetralibus / posset,' などが挙げられる。

が、この語には「ふさわしく」や「あるべき仕方」などの訳を当てうることは指摘したい。

上記の筆者の読みが幾分か大胆なのは、この詩の †cumque† の説明のためでもある。但し、繰り返しにはなるが、Holleman (1972) が言うようにこの語のポルフェリオや Wackernagel の意見は完全な信用には値しない<sup>\*76</sup>。その点においても cumque は提案読みの対象とすべきであり、ダガーを付したが、以上の本論の読みなら何とか維持できるかもしれない。

#### 4. アルカイオスの琴でもって

以上の3点の読みの問題について冒頭に挙げた筆者の翻訳の根拠を述べて来た。さて、讃歌＝祈禱の文体をとっているというこの詩の形式的な工夫が何かの Hor. の表明であるのなら、結局のところ Hor. の意識するものは何なのか、という問題に移る。本論 3.3 での少々長い議論の中でその意義を検討した趣はあるが、もう一度そのことについて、この詩が琴に対する祈禱であるということを再確認しつつ、筆者なりの結論を下すことにする。

祈禱としての文体に再度注目する。5 行目以降の文章が典型的な讃歌の拡大になっていないことは明らかである。通常 Norden が ‘der Relativstil’ とするものは、呼びかけられる神の住まいたる ‘kultort’ や権能 δυνάμεις を記述することに使われた<sup>\*77</sup>。しかし、Carm.1.32.6-12 は呼びかけられる琴ではなく、Lesbio...civi (5) の説明になってしまっている<sup>\*78</sup>。この変更の理由は何だろうか。もしかしたら Hor. は祈禱の文

<sup>\*76</sup> Holleman (1972), p.270

<sup>\*77</sup> Norden (1913), p.169 を参照せよ。また、こうした ‘der Relativstil’ のラテン語を含めたさらなる例示に関しては、Fedeli (1983), p.20-1 を参照せよ。

<sup>\*78</sup> 7 行目の religarat は qui 節の主語たる先行詩が Lesbio...civi であることを決定付けている。

体で当然読者に期待されるものからの逸脱自体に面白さを感じていたのかもしれない。この脱線が祈禱の文体の‘der Relativstil’で拡大されていることに疑いはない。しかし、筆者が指摘して置きたいのは、この脱線としての文章によって、最初ばかされていた<sup>\*79</sup>前所有者の情報が徐々に示されているということである（最後は Lycum というように個人名<sup>\*80</sup>が出る）。Hor. の手にあり、呼びかける対象が実は古の詩人の使っていた琴であったということが徐々に明かされている。先行研究ではアルカイオスへの模倣という側面がこの詩に読み込まれる中で、Hor. がアルカイオスの琴を持つという若干不思議な状況に関してまともに取り扱ったものはない。当たり前である。詩の中の話なのだから。しかし、読者の側に琴の前所有者としてアルカイオスを推量させることは、逆にこの詩がアルカイオスの琴を歌ったものであるという印象を強くさせるのではないだろうか。殊更に指摘するべきでもないが、バルビトスに6世紀を経る耐久性は想定しがたいし、それを Hor. が持っていたとは考えられない。この詩で Hor. が持つ琴はあくまで詩的虚構世界のものである。

この古き詩人の琴を持っているという状況に似た詩が、近年解説された。いわゆる New Posidippus と呼ばれる一群の詩である<sup>\*81</sup>。断片的な性格が強いこれらの詩を如何に解釈するのかは批評家の側に委ねられるが、筆者は Bing (2003) が以下の詩にする解釈は *Carm.*1.32 を読むうえでも一考に値すると考える。

<sup>\*79</sup> この曖昧さから、Woodman (2002), esp.p.25 はこの Lesbio...civi をアルカイオスとすることに対して、一定の疑問を呈している。しかし、Lesbioと男性名詞であり、読者にアルカイオスを期待させることは間違いない。Hor. がローマの読者にローマのアルカイオスのように言われていた可能性については、*Epist.*2.2.99 ‘Discedo Alcaeus puncto illius: ille meo quis?’などを参照せよ。

<sup>\*80</sup> 但し、現在アルカイオスのものとされる断片において、この青年の名は特定できない。

<sup>\*81</sup> P.Mil.Vogl.VIII 309 によるこれらの断片の概観については、Gutzwiller,K. (2005) (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book* (Oxford)などを参照せよ。



Ἀρσινόη, σοὶ τῇ[ν]δε λύρην ὑπὸ χειρ[.....].  
 φθεγξαμ[ένην] δελφίς ἤγαγ' Ἀριόνιο[ς]  
 οὐρῇι ἔλ' οὐ [βλάβη]ας ἐκ κύματος ἀλλ' ὅτ[ε] σώσας  
 κεῖνος ἀν[....]ς λευκὰ περᾶι πελά[γη]  
 πολλὰ πο[εῖ] φίλ[ότητι] καὶ αἰόλα - τῇι π[ανοδύρωι]  
 φωνῇι π[ῆμ' ἔλ]ακον καινὸν ἀηδον[ίδες].  
 ἄνθεμα δ', [ὦ Φιλ]άδελφε, τὸν ἤλασεν [.....]ιον,  
 τόνδε δέ[χου, .]υσσου μείλια ναοπόλο[υ].

(Posidippus 37 AB<sup>\*82</sup>)

プトレマイオス朝の女王アルシノエーの神殿に捧げられた琴を歌うこの詩が、奉納詩の伝統に沿って書かれていることは、1 行目からして明らかである。興味深い点は、この琴が 2 行目で δελφίς ἤγαγ' Ἀριόνιο[ς]と言われていることであり、神話上の人物ともされるアリオンの持っていた琴であるかの如くに記述されていることである。これは事実を反映しているのか？ アリオンの存在自体を信じないのであれば、もちろん答えはノーである。だが、我々がヘロドトス『歴史』1 巻 24 章の記述を見る限り<sup>\*83</sup>、どうやら伝説上もアリオンの琴がエジプトへ行ったということもないようである。では、何故アリオンの琴がエジプトにあるなどという言説がここに生じているのか。Bing (2003) はこの全くフィクションである状況がどんな意味を有しているのかについて論じている。彼は

<sup>\*82</sup> 上記テキストは AB の版に依ったが、例えば、CHS (<http://chs.harvard.edu/chs/issue-1-posidippus>) のサイトに上がっている目下進行中の Posidippus の校訂版を見る限り、AB 以降相当数の提案読み、修正読みがされている。筆者はこの詩に翻訳を付けることを控えさせていただきたい。一つには筆者自身がどのように読むべきか現在も立場を取る状況にないこと、そして、もう一つには、4 行目の κεῖνοςを *Carm.* 1.32 の記述に似せてアリオンを指すように解釈したい気持ちもあるが、そうしてしまうほどには大胆な読みを提案する気にはなれないからである。

<sup>\*83</sup> cf. Herodotus. 1.24

主人を亡くしたオルフェウスの琴が、流れ着いた先のレスボス<sup>\*84</sup>の詩の伝統の起こりになったとする Phanocles fr.1.1 Powell *Coll.Alex.* p.106-8などを引きながら、この Posidippus のエピグラムは、プトレマイオス朝エジプトにおいても、ギリシアの、古い時代のギリシアの文化的伝統（アリオンはレスボス島の出身とされる）を受け継いでいることの象徴としてアリオンの琴を描いているのではないかと主張した<sup>\*85</sup>。例えば、Acosta-Hughes などが最近アリオンの琴をタイトルにした著作の中でこの意見に賛同している<sup>\*86</sup>。

こうした Bing (2003) の解釈は、我々の詩を考える上でも興味深い。*Carm.*1.32 のエピグラムへの類縁性は本論で既に述べた<sup>\*87</sup>。両者ともにあるはずのない古の詩人の琴を所有している。図らずも、それはレスボスの詩人のものである。無論、筆者は *Hor.Carm.*1.32 が Posidippus 37 AB を念頭に書かれた詩であると言いたい訳ではない。だが、祈禱の文体で書かれた *Carm.*1.32 がしばしば似たテーマを取る奉納詩の Posidippus 37 AB と同じように古の詩人の琴を持っているのであると装っているという状況が面白いと思い、本論では取り上げた。しかし、*Hor.Carm.*1.32 の場合も同じく、アルカイオスの琴を持っているということ自体が、*Hor.* のレスボスの詩の伝統との連なりを象徴していると、Bing などの主張から学んで言うことは出来ないだろうか。少なくとも筆者は、その点を強調することは許されると思う。

前章から続く議論をまとめる。この詩の状況設定は、*Hor.* が「実際に」

<sup>\*84</sup> *Ov.Met.*11.55 ‘et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi’

<sup>\*85</sup> Bing (2003), pp.260-6 を参照。Bing (2005), p.129-30 は同著者の議論を再び同じ結論で取り上げている。

<sup>\*86</sup> Acosta-Hughes (2010), pp.142-3 を参照。著作のタイトルに拘わらず、Acosta-Hughes は Posidippus 37AB をあまり取り上げていないのではあるが。

<sup>\*87</sup> 琴の奉納に関わる詩については、*Anth.Pal.*6.118 などを見よ。また、Posidippus 9AB もアナクレオンのものと想定される琴の奉納についての詩であると考えられている。勿論、この *Carm.*1.32 は奉納詩ではないが、讃歌、祈禱、奉納詩のテーマが接近することは指摘して置きたい。

手に取る、かつてアルカイオスのものであった琴へ呼びかけるという設定である。この琴へ祈禱の形式で呼びかけることで、詩人はもし自分が正しい作法で呼びかけているのであれば、これに（喜び）答える形で神である琴がラテン語の抒情詩を作るホラーティウスにも再び答えることを求めている。3行目から5行目の *Latinum, / barbite, carmen, / Lesbio* という語順は、ラテンのものとギリシアのものを交錯させ、両者の混淆を示している<sup>\*88</sup>。ギリシアの琴がそれに答えるかは、詩人が *rite* に従って歌いかけることが出来るかにかかっている。ギリシアの作法（筆者は詩作の作法としたい）を知っているということは、この琴を使う上での最低条件である。Hor. はそれに成功するだろうか。我々は、ギリシアの形式（祈禱の文体）<sup>\*89</sup>、ギリシアの韻律で書かれたこの詩は *rite* に沿っているのだと気付く。答えは詩の形式に掛かっているのである。

この詩の琴は物言う貝殻や神話の人物のものである奉納された琴と同じ世界に属するとしてもよいだろう。但し、エレゲイア詩形で歌われ、奉納されているアリオンの琴とは異なり、この詩の琴は未だ現役で、かつサッポーフ風スタンザという故郷の韻律により歌われている。アイオリスの響きは一人のローマ人の手の下で再び反響するのである。

<sup>\*88</sup> 勿論、この個所ではラテン語とギリシア語の対比が強調されていると読むことは可能である。cf. West (1995), p.155 しかし、筆者は本論, p.6-7 で論じたように、この詩はギリシア語とラテン語の差異、そして Hor. のラテン語抒情詩人としての意識を強調するために書かれたものでないと考えている。

<sup>\*89</sup> しばしばギリシアからの継承を否定される（例えば、以前問題になった *carmina convivalia* 論争など）が、Norden がこうした祈禱の文体を扱った章に *Hellenica* と付けているのは筆者には正しいように思う。少なくともラテン文学に見られるこの種の形式は、Norden が ‘*Rhetorisierung*’ (p.160) と呼ぶものによる発展をギリシアで既に経たるものをラテンの著述家が受け入れたものであることは、その起源の如何にしろ、正しい指摘である。例えば、Cato *Agr.*141ff に引用されているパッセージなどはローマにおける最初期の祈禱、お祓いの表現として、古代ローマ人からも見なされていたものであるが、その中の表現は我々が見て来たような祈禱の表現と一定の類似性があるとしても、本論で取り上げたような、詩人たちによって典型表現の洗練化が目指されたものであると言えるようなものでは決してない。

## 参考文献

校訂本に関しては、2018 年で参照可能な OCT 版の各作家の最新版を用いるよう努めた。断片などはその都度略号（OCD<sup>4</sup> に記載のある）で使用した版が分かるようにしてある。それ以外の校訂本を使用したもので明示していなかったものに限り、以下に示す。

アイスキュロス

West,M.(1990)(ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo* (Stuttgart).

バッキュリデース（OCD の略号表とは異なり、S-M で表記した）

Maehler,H.(1970)(ed.), *Bacchylidis carmica cum fragmentis*. 10th. edn. post. Snell,B (1970).

ヘシオドス『神統記』

West,M.(1966)(ed. and comm.), *Hesiod : Theogony* (Oxford).

ヘシオドス『仕事と日』

West,M.(1978)(ed. and comm.), *Hesiod : Works and Days* (Oxford).

ホメロス風讃歌

West,M.(2003)(ed. and tr.), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer* (Cambridge:MA).

オウィディウス『祭暦』

Alton,E.H.and Wormell,D.E.W. and Courtney,E.(edd.)(1978), *P. Ovidius Naso. Fastorum Libri Sex* (Leipzig).

いわゆる「パライカストロの讃歌」

Furley,W.D. and Bremer,J.M.(2001), *Greek Hymns.Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period. Vol.2 Greek Texts and Commentary* (Tübingen).

ピンダロス

Snell,B and Maehler,H.(1987), *Pindari carmina cum fragmentis*.8th edn.vol.1 (Leipzig).

テオクリトス

Gow.A.S.(1952)(ed.,tr.), *Theocritus*.2nd edn.vol.1 (Cambridge).

以下、辞典文法書等は省略し、本文及び脚注で言及した著作と論文に限定する。

- Acosta-Hughes, B. (2010), *Arion's Lyre* (Princeton), esp. pp. 1-4, 142-3.
- Bentley, R. (1711), *Q. Flaccus Horatius, ex recensione et cum notis atque emendationibus*. 3rd edn. (Cambridge).
- Borzák, S. (1984), *Q. Horati Flacci Opera* (Leipzig).
- Bing, P. (2003), 'Posidippus and Admiral : Kallikrates of Samos in the Milan Epigrams', *GRBS* 43:243-66.
- (2005), 'The Politics and Poetics of Geography in the Milan Posidippus, Section One : On Stones (AB 1-20)', in Gutzwiller, K. (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book* (Oxford), pp. 119-40.
- Brink, C. O. (1971), 'Horatian Notes II: Despised readings in the manuscripts of the Odes, Book II', *PCPhS* 17:17-29.
- Bundy, E. L. (1972), 'The "quarrel between Kallimachos and Apollonios," part I: the epilogue of Kallimachos's Hymn to Apollo', *California Studies in Classical Antiquity* 5:39-94.
- Day, J. W. (2010), *Archaic Greek Epigram and Dedication : Representation and Reperformance* (Cambridge), esp. 232-80.
- Depew, M. (2000), 'Enacted and Represented Dedications : Genre and Greek Hymn', in Depew, M. and Obbink, D. (edd.), *Matrices of Genre* (Cambridge), pp. 59-79, 254-63.
- Fedeli, P. (1983), *Catullus' Carmen 61*. tr. Nardella, M. (Amsterdam), esp. 17-60.
- Ferrarino, P. (1935), 'La preghiera alla lira eolica (Hor. Carm. I 32)', *Athenaeum* 13:219-36.
- Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus: Agamemnon* (Oxford).
- (1957), *Horace* (Oxford).
- Gow, J. (1895), *Q. Horati Flacci Carminum Liber I* (Cambridge).
- Holleman, A. W. J. (1972), 'Some Notes on Horace Odes. I. 32.15-6', *AC* 41:228-32.
- Hubbard, T. K. (2000), 'Horace and Catullus : The Case of the suppressed precursor in Odes 1.22 and 1.32', *CW* 94:25-37.
- Kießling, A. and Heinze, R. (1930) (eds.), *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*. 7th edn. (Berlin).
- Kilpatrick, R. S. (1969), 'Two Horatian Proems : Carm. I. 26 and 1.32', *YCLS* 21:215-239.
- Kinsey, T. E. (1967), 'Horace, Odes, i. 32.15', *RhM* 110:353-57.

- Klingner,F.(1957)(ed.), *Q Horati Flacci Opera*. 3rd edn. (Leipzig).
- Mayer,R.(2012), *Horace: Odes Book I* (Cambridge).
- Metcalf,C.(2015), *The Gods rich in praise : Early Greek and Mesopotamian Religious Poetry* (Oxford),esp.pp.104-70.
- Nisbet,R.G.M.and Hubbard,M.(1970), *A Commentary on Horace,Odes,Book I* (Oxford).
- (1978), *A Commentary on Horace, Odes,Book II* (Oxford).
- Nisbet,R.G.M.and Rudd,N.(2004), *A Commentary on Horace, Odes, Book III* (Oxford).
- Norden,E.(1913), *Agnostos Theos : Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede* (Leipzig/Berlin),esp.pp.143-76.
- Pasquali,G.(1920), *Orazio lirico* (Firenze).
- Putnam,M.C.J.(2006), *Poetic interplay : Catullus and Horace* (Princeton), esp.pp.50-55,150.
- Quinn,K.(1980), *Horace: The Odes* (London).
- Race,W.H.(1982), ‘Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns’, *GRBS* 23:5-14.
- Reitzenstein,R.(1913), ‘Horaz Ode I 32’, *RhM* 68:251-6 (rpr. in Reitzenstein,R.(1963), *Aufsätze zu Horaz* (Darmstadt), pp.23-8).
- Shackleton Bailey,D.R.(2001)(ed.), *Q Horati Flacci opera.rev.* (Stuttgart).
- Syndikus,H.P.(1972-3), *Die Lyrik des Horaz : Eine Interpretation der Oden*. 2Bde. (Darmstadt).
- Wachter,R.(1998), ‘Griechische χαῖρε : Vorgeschichte eines Grusswortes’, *MH* 55:65-75.
- Wackernagel,J.(1928), *Vorlesungen über Syntax, zweite reihe* (Basle), esp.pp.118-20.
- West,D.(1995), *Horace Odes I : Carpe diem* (Oxford).
- Wickham,E.C.(1901), *Q. Harati Flacci Opera*. rev.by.Garrod,H.W. (Oxford).
- Williams,G.(1958), ‘Horace, Ode i.32.15-6’, *CR* 8:208-12.
- Wilamowitz-Moellendorff,U.von.(1913), *Sappho und Simonides : Untersuchungen über griechische Lyriker* (Berlin),esp.p.310.n.2.
- Woodman,T.(2002), ‘Biformis Vates : The Odes,Catullus and Greek lyric’, in Woodman,T. and Feeney,D.(edd.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace* (Cambridge), pp.53-64, 213-8.