

詩論の変貌

— サップォー断片 31 番ⁱとカトウルスⁱⁱ、
及びエリティス訳ⁱⁱⁱとの比較考察 —

石田 啓

サップォー断片 31 番が古代において既に名高い詩であったことは、テオクリトウス (*Id.* 2. 106-108)、アポロニウス・ローディウス (3.962, 4.908)、ルクレティウス (3.154-156)、ホラティウス (*Odes* i.22.23-24) への影響、プルタルクス (*de prof.* 81D, *Eroticus* 763A, *Demetr.* 38.3) による三度の言及、及びカトウルス (51) のラテン語訳からも推測がつく。ロンギーヌスの引用によって (*De sublimitate*, 10.2) 救われたこの断片と並んで、サップォーの作品中最も有名な 1 番のアフロディーテ賛歌もハリカルナッソスのディオニュシウスによる完全な引用 (*De compositione verborum*, 173-9) のおかげで後世に伝えられたが、これは単なる偶然とは言えない。両者が共に西洋古代を代表する文芸理論を著した批評家である点を考慮すれば、サップォーへの高い評価が古代ギリシア、ローマにおいて、詩人の間のみならず広範囲に存在していたことを物語るものに他ならない。直接の影響や言及に限定しなければ、プラトンの対話篇『カルミデス』冒頭で (155D.)、美青年へのエロースに圧倒されたソクラテスが語る恋の想等にもサップォー的な表現が見出せる。サップォーの詩句が与えたとされる間接的影響までも辿れば、夥しい数になるであろう。

ロンギーヌスは、この断片のテーマを「エロースに憑かれた者の狂おしい想」と定義している。この「恋の狂気」を描くサップォーの詩技の卓越性と、苦い恋という経験の普遍性が、ルネッサンス以降のヨーロッパにおける人気の原因を説明するものではないか。サップォーの影響を概観したロビンソンの研究に加えて^{iv}、今日では 1546 年から 20 世紀前半に到るまでのフランス文学への影響を詳細に調査したド・ジーンの著作もある^v。因みに 1546 年は、ロベール・エチエンヌがパリで「アフロディーテ賛歌」引用を含む『ディオニュシウス修辞学著作』を刊行した年で、ラテン中世を経てフランスにこの時初め

てサッフォーが紹介された。31番のテキストは、ロベールの息子アンリが1556年に『アナクレオン詩集』第2版の一部として出版し、これを用いてプレイヤード派の詩人レミ・ペローが最初の仏訳を残している。『アナクレオン詩集』を通してサッフォーの詩はロンサル等の同派の詩人によって翻案、模倣され、特に31番翻訳に関してはオーロットの啓発的な研究もある^{vi}。また英詩への影響については、ジェイとルイスのアンソロジーを挙げねばならない^{vii}。同書によれば、31番を初めて英語に翻案したのは15世紀後半のサー・フィリップ・シドニーであり、翻訳は1652年のジョン・ホールによるロンギヌス『崇高について』初訳の内に見出せる。59人の英詩人によるサッフォー訳詩を集めたこのアンソロジーには、サー・フィリップ・シドニーから20世紀前半のブリス・カーマン等による19篇の31番英訳が収められている。これらの英訳、及び上記の仏訳の多くに詩論としての訳詩の展開が見られる点は、何よりも興味深いと言えるであろう。詩人たちは31番を恋愛詩のマニフェストと解し、ポエジー誕生の瞬間を看取している。訳詩は個々の詩人がサッフォー31番に託して自らの詩論を語るものに他ならない^{viii}。

本稿では、サッフォー31番古代ギリシア語原文と、無数の翻訳の内恐らく最も重要なカトゥルスによるラテン訳、そしてサッフォー的表現が今も生きている現代ギリシア詩分野においてサッフォーへの傾倒が一際見られるエリティス訳とを比較することで、サッフォーが提示した詩論が変貌して行く軌跡を若干ながら辿ってみたい。なお、ガーバーが『ルストルム』誌上に二度に渡って発表した「ギリシア抒情詩研究書誌」を調べると31番に関する研究だけでも1922年から1992年の間に131点が列挙されているが^{ix}、筆者が本稿作成に当たって参照し得たのはその一部に過ぎないことを断っておきたい。しかしこの数字は、31番のルネッサンス以来の人氣が衰えを知らず、しかも詩人たちのみならず研究者間でも顕著であることを如実に語っている。ガーバーが「単一作品としては最も有名な古代ギリシア詩であろう」と述べるのも無理からぬ、と言える^x。

31番解釈史において僅かなりとも触れざるを得ないのは、ヴィラモーヴィッツが提唱した後、スネルが支持し、ゼッティの反駁にも関わらず、一時優勢であった祝婚歌説である^{xi}。この説を巡る論争内容については、ページやパーネットの書に見られる紹介に譲る^{xii}。筆者もページに従って祝婚歌説は否定するが、「神に等しく見える程、恵み豊かなあの方」という句が、自分の恋する女から注目を一身に受けている幸せな男に対するサッフォーの嫉妬を表すものだ、

とするページ等の解釈とは袂を分かつ^{xiii}。この句はむしろ、美しい女の眼前に座って平気でいられる男の鈍感を皮肉な気持ちで称えたものでないだろうか^{xiv}。嫉妬説の是非に関わらず、男への対応は詩の語り手が女に感じている恋心の投影であり、男の存在こそ詩の要に他ならない。祝婚歌説や嫉妬説の検討を経て最終的に問題とされるべきは、語り手が果たしてサッフォーなのか否かという問いであろう。ロンギーヌス以来、この詩が描く諸感情は詩人自身に帰せられると解されて来た。それ故にこそ『崇高について』の著者は、恋の狂気によって生じた相矛盾する感情の凝縮した流れを、客観的に語ることが出来る詩人の技に対して賞賛を惜しまなかったのである。カトゥルススのラテン語訳においても、一見すると恋の想は語り手自身のものとして何の疑念もなく描かれている。しかし、1番の「アフロディーテ賛歌」でサッフォーは恋する女として自分の名をはっきり告知しているが(20)、この断片では語り手は全く無名であり、1人称単数動詞も、第1行の3人称単数動詞が第16行に再度登場し円環構造を形成する際に用いられる時を含めて、たった二箇所にしかな存在していない。更に、恋の激情を描き出す語句の多くが叙事詩に見出される表現に由来するものだ、という事実も無視出来ない^{xv}。サッフォーは叙事詩と対峙させつつ、恋愛抒情詩成立の宣言を行っているのではないか。語り手の無名性に示されている、ロンギーヌスが賛辞を惜しまなかった、語られる内容への距離感とそこから生じる一見すると主観的でありながら、同時に客観的とも言える緊張を孕んだ描写の普遍性、或いは妥当性もこの点から逆に納得できる、と思われる。以上、この断片が提示する問題を概観し解釈の方向を示したわけであるが、細部の検討はカトゥルス訳と比較しつつ行うことにする。

第1行は、「思われます」「私には」「あの方は」「神々にも等しい方だと」の語順で展開しているが、重要なのは、3人称単数形動詞「思われます」の主語を明示する前に先ず1人称代名詞と格形を置いて、語られる場面全体が語り手である私の眼、或いは心に映じた世界であることに注意を喚起している点であろう。これに対して、カトゥルスでは「あの男は」「私には」「神にも等しい男だと」「思われる」の順序で言葉が配列され、3人称代名詞主格形が2行目冒頭にも並置され、強調点は語り手の私から、語られる男の方へと移されている。また、7行目で恋人をレスビアと呼んで明確な存在の輪郭を与えているのに対して、サッフォーの恋人は2人称代名詞と格形と対格形で二度言及されるだけで、無名の、しかも最後まで輪郭線が不明瞭な存在のままである。レスビアの「真向かいに座ったあの男」(3)は、「甘美な声で笑う彼女の姿」(5)を「見

つめて耳傾けている」(4)、と語られ、レスビアの魅力は二つの動詞の使用で視覚と聴覚に訴える二重の構造になっているが、サッフォーの「あの方」はただ「じっと耳傾ける」(4)のみで動詞も一つしか用いられていない。しかし後者では、「甘美な話し声」(3-4)「優しい笑い声」(5)というように、二つの副詞とアオリスト分詞から成る組み合わせを、語順を微妙に変えて並置することで、女の聴覚的な魅力の方が強調され、二重構造によって提示されている。聴覚、即ち声の強調は「砕けた舌」(9)という表現の内に込められている詩のテーマに直結するものであり、冒頭からそれが明示されていることになる。声の強調の直後に関係代名詞中性単数主格形が導入され、「それが私の心を激しく揺さぶった」(5-6)と続くが、先行詞は何を指すか曖昧であり、この詩を巡る論争点の一つとなっている^{xvi}。ページは2行目の不定関係代名詞から始まる前節全体が先行詞であり、それによって男への嫉妬の激しさに表現の増幅を与えるものだ、と解釈しているが^{xvii}、筆者は語り手の心を揺さぶったもの、即ち先行詞は、関係詞直前の二重に強調された女の声であろうと考える。

「揺さぶった」に使われている動詞アオリスト形はサッフォー断片では他に一箇所(22.14)だけ用例が見出せる。恋愛感情に由来する心の震え、或いは恐れの意味で詩人たちもこの語を用いているが^{xviii}、叙事詩では「(戦闘において)恐怖、またはパニックに陥る」の用例(*Od.22.298*)が主であり、恋愛感情との関わりは殆ど見られない^{xix}。「心が震える程の激しい恋」の意でこの言葉を最初に用いたのはサッフォーであろう、というゼッティの仮説は魅力的だが確証はない^{xx}。むしろサッフォーは、叙事詩に見られる伝統的な意味、即ち戦闘に際しての「震え、或いは恐れ」という意味でこの動詞を使っているのではないか。リスマンが指摘するように^{xxi}、サッフォーは恋を戦に擬えて、女の声は自分の心に激しい震えを与えた、それは死の危険も避けられない戦闘を前にしての恐怖にも匹敵する、と歌っていることになる。従って、「神々にも等しい」という表現は、女の美しい声に心地良く耳傾けられる男の至福を意味するのではなく、語り手の私なら恐れを感じざるを得ない程魅惑的な女を前に、平然と座ってられる男の鈍感さを、不死なる神々のように逞しい、と皮肉を込めて客観的に眺める語り手の眼差しを感じさせるものに他ならない。

6行目の「激しい心の震え」の内容記述は、「仮死状態」に到るクライマックス構造を持った、恋の病、或いは生理的症状のカatalogという叙事詩的形式で7行目から始まるが、接続法動詞は連鎖する九つの症状が過去、現在、若しく

は未来においても反復するものであることを表す、というウィルス等の指摘は正しい^{xxii}。サッフォーは以前にもこの恋の戦を経験していることになる。このように読めば、強調の小辞の組み合わせ（5）は戦いの、反復毎に増す激しさを際立たせる役割を担っている、と言える。このカタログこそ断片31番の中心であり、九つの症状は1「言葉を失う」（7-8）、2「舌が碎ける」（9）、3「炎（熱）が体を這い回る」（9-10）、4「眼が見えない」（11）、5「耳が凄まじい音で高鳴る」（11-12）、6「汗が迸る」（13）、7「身体中が震える」（13-14）、8「草よりも蒼ざめる」（14-15）、9「死も近い」（15-16）から成り、スヴァンブロは、4、6、7、8、9、が戦闘場面での負傷や死を描く際ホメロスが用いる表現と類似している、と指摘する^{xxiii}。ページもホメロス叙事詩に見られる描写モデルから独立してサッフォーが上記の症状を書き記したという仮定は些か危険ではないか、との見解を表明するが、両者の意見はここで分かれる。ページは、症状の内ホメロスに平行例が見出せないのは、3の「熱」と5の「耳の高鳴り」のみで、後代の詩においても稀な表現であると断わった上で、1と2の「沈黙」に対応する箇所としてホメロスから4例を挙げている^{xxiv}。しかし、これらは何れも戦闘での恐怖によって生まれる症状とは関わりがない。アンティロコスがパトロクロスの死の知らせを伝えようとして一言も話せないのは、メネラオスの言葉で殺戮の様を思い出した悲痛のためであり（*Il*.17.695-696）、オデュッセウスの妻ペネロペーが言葉に詰まるのは、旅立った息子テレマコスに求婚者たちが危害を加えるのでは、と彼の身を案じたからに他ならない（*Od*.4.705）。また、エウリュロコスがどれほど話したくても口から言葉が出て来なかったのは、キルケーによって豚の姿に変えられた仲間の苦しみを自ら深く感じたからであり（*Od*.10.244-246）、有名な足洗いの場で、乳母が傷に触れ、乞食の姿をした男はオデュッセウスその人だと気づいた時涙で話せなくなったのは、悲しみと喜びの入り混じった気持ち故だ、とホメロスは歌っている（*Od*.19.472）。確かに、上記の四人が沈黙を余儀なくされたのは、心的原因によるが戦闘とは関連がなく、しかも沈黙は一時的であり、サッフォーの詩句のように彼らの舌は全く碎けてなどいない。従って、沈黙はホメロスの戦士たちを脅かす徴候とは言えない。更には、死の危機に曝されたイタカの歌人ペーミオスはオデュッセウスの膝に縋って雄弁に嘆願をする。「自分は詩神から歌の才を授かって、研鑽によって詩の技を磨いた者故、喉を切って殺したりすればむしろ悲しむのはあなただ」、とペーミオスは沈黙と正反対の態度を取っている（*Od*.22.344-353）。恐怖に怯えているはずの歌人は言葉を

失ったりはしていない。この箇所はホメロスの詩人観を知る上で貴重な手がかりの一つだが^{xxv}、歌う器官である喉は口承詩人にとって存在の基盤であり命にも勝る。それ故、サッフォーの「舌」はペーミオスの「喉」に相当すると考えられる。

女の聴覚的魅惑は、「甘美な話し声」「優しい笑い声」という二重構造から成っていることは前述したが、女の声の魅力によって言葉を失った語り手たる詩人の沈黙もまた、「言葉を失う」「舌が砕ける」という二重構造を持っている。更に、「優しい」に当たる副詞は、恋人への切なる想を意味する名詞の派生語であり、最初の二重構造の内には、気持ちのクレシェンドとクライマックスの構図が認められる^{xxvi}。詩人の沈黙を告げる二重構造においても、「言葉の喪失」から「砕けた舌」への移行は、ホメロスの登場人物たちの一時的沈黙とは異なった、ほぼ完全な沈黙を暗示し、クライマックスの構図も両者に共通している。

9行目の「舌が」「砕けた」は、母音連続のためテキストは疑われ様々な校訂が為されて来た箇所であるが^{xxvii}、むしろ母音連続によって生じる途切れは、砕けた舌が発する音声の途切れを意図的に模倣したものではないか^{xxviii}。11行目の「眼が見えない」「耳が高鳴る」に用いられている三つの長音節語にも子音連続によって四箇所で促音が生じて、視覚や聴覚機能の切断という語句の意味を音の流れの滞りで表そうとする詩人の同種の意図が感じられる。歌と呼んでもいい古代抒情詩の伝統を受け継いでいるサッフォーのような詩人にとって、声の喪失は致命的と言える^{xxix}。ピンダロスも「舌」と、「速やかな舌」及び「舌を持たない」等の合成語を、詩人や詩作過程、或いは詩作品の意で使用し、誉れを歌う詩人の社会的責任に対する誇りが用例から今なお髣髴としてくる^{xxx}。これに対してカトゥルスでは、「舌は麻痺している」(9)が、舌の麻痺はサッフォーの場合のように詩人を脅かすものではない。カトゥルスにとって詩とは、それが書かれた「小さな本」(1. 1)、「書板」(50. 2)、「紙」(68. 46)であり、声の喪失は威嚇にはなり得ない。むしろ詩が書かれている紙を燃やすことが詩の消滅を意味する(36)。

サッフォーが「(舌が)砕けた」に用いている動詞は、ホメロスでは盾、刀、槍、弓矢等の武器、馬車の輓、及び波が、壊れる、或いは砕ける際に使われることが多い^{xxxi}。例えば、パトロクロスのような勇士の武器が壊れて死の危機に瀕するように(*Il*.16.801)、詩人の武器である舌が砕けた、即ち声を喪失した、と言っているのではないか。

最終スタンザは僅か一行(13)の断片しか残っていない。動詞形容詞が忍

耐、或いは反撃のどちらを意味するのか、続く「貧者でさえ」という句の脈絡は何か、という点で意見が分かれている問題の箇所である。筆者は、「(舌が砕けて、詩人にとっての武器を喪失しても) 何にも増して反撃を試みなければいけません。何故ならば、貧者でさえ(富者へと、また富者でさえ貧者へといつ変わるかわからないのが、世の定めです。舌という武器が壊れた私は死に瀕して恋の戦さに敗れそうですが、敗者と勝者の立場が逆転するのも珍しいことではありません)」というような聴衆への呼びかけを意図した内容のギリシア語が続いていたであろう、と推測している。動詞形容詞に反撃への合図を読むことで、症状のカタログの頂点に位置する詩人の瀕死状態を、反復の相の下で皮肉に宣告した詩は、攻撃(魅惑)される存在から攻撃(魅惑)する存在へと詩人の立場を逆転して、この詩そのものが、聴衆の一人であったかもしれない想相手の心を言葉の呪縛で魅了する致命的な武器へと変容する。ホメロスの表現を連想させる、断片全体に散りばめられた戦闘のイメージ、恐怖のトーンにも一貫性が生じる。「貧者でさえ」以下の欠落部分に運命の逆転を推測することに関しては、コニアリスはあくまでも慎重な態度を取っているが^{xxxii}、可能な解釈の方向性としてテオグニスⁱⁱⁱの例を引いているウェストの見解に従って、筆者も運命の逆転を読む^{xxxiii}。但し、忍耐を奨励するテオグニスと、反撃を試みようとするサッフォーの態度が根本的に異なるものであることは、言うまでもない。

恋における運命の逆転というテーマは、断片1番「アフロディーテ賛歌」でも顕著に見られ、31番に限定されるものではない。サッフォーは愛の女神を「企みを織り成すゼウスの娘」と呼び(2)、愛を拒む相手と自分の立場が逆転し、同じ苦しみを相手に与え、自分を、追う者ではなく追われる者にして下さい、と女神に祈っている(21)。「アフロディーテ賛歌」は、『イリアス』5巻(115-20)に見られるディオメデースのアテーネ女神への祈願を下敷きにしたものだ、という論点については既に幾つかの解釈が為されているが^{xxxiv}、何れにせよサッフォー理解にはホメロスの平行、乃至は類似箇所の検討が必要になることは言うまでもない。しかし両者の間には大きな相違がある。ホメロスでは勝者と敗者は全く別個の存在であり、何ら相互関係は見られない。敗者は、武士(もののみ)らの誉れの歌である叙事詩の中で勇敢に戦って死んだ、と歌い継がれることによって永遠の名誉を得る。即ち、両者を結びつけるものは、誉れの共有という詩的名声以外には何も存在しない。誉れの歌を共有するのは、勝者と敗者のみではない。我を忘れて歌に耳傾ける世々の聞き手たちも誉れを共有してきた、と言える。『オデュッセウス物語』冒頭で、詩人は女

神ムーサに「あの男（オデュッセウス）の話を私に聞かせて下さい」と祈る。1行目の1人称代名詞単数与格形は序歌最終行ではいつの間にか複数与格形に変わる。語り手の「私」が聞き手と一体化した「私たち」へと、心地よく流れる語りの中で自然に移行していくことこそ、聞き手による誉れの歌の共有という叙事詩が設定する場を雄弁に物語る典型例に他ならない。

31番に見られる恋の戦さを戦っているのは、語り手たる詩人であり、周到なカタログ構造を用いてサッフォーが嘆いている語り手の死とは、沈黙による詩の忘却、乃至は消滅を意味している。叙事詩伝統の中ならば獲得できたであろう歌の誉れは、恋の戦さの敗者となった詩人の死には与えられない。サッフォーは恋の戦さの敗者から勝者へと逆転を企てることで、ホメロスでは別個の存在である両者の役割を、自らの内に一つのものとして組み込んでいる。メタファーとしての恋の戦さもホメロスに劣らず凄惨だ、と言うべきであろうが、皮肉なトーンはあちこちに垣間見える。例えば、「私は草よりも蒼ざめて」（14-15）という表現に用いられている色彩形容詞には、衰退、枯渇、消滅のみならず、「新鮮な緑」の意で成長や生命力を表す用例が多く見出されることから^{xxxv}、この表現は近づく死を告げると同時に喜びや活力をも暗示している^{xxxvi}。冒頭で「神々にも等しい方」と羨ましそうに呼んだ男の立場、及びそこに示された、皮肉を含んではいるが一種の神性、即ち詩の不滅性を、サッフォー自身が獲得しているのではないか。この作品が告げる真の恐怖とは、死ではなく、詩人や詩の存在を忘却、或いは消滅によって繰り返し威嚇する沈黙に他ならない。詩作とは、恋の激情が齎す忘却、或いは消滅に抵抗する行為であり、詩の誕生は、沈黙という非詩的存在との戦いにおける勝利の宣言だ、との恋愛抒情詩成立のマニフェストをサッフォーは現存断片の最後で行っているのであろう。ホメロスが敗者の死、乃至は有限な生を、武士（もののみ）の誉れの歌へと昇華させたように^{xxxvii}、サッフォーも詩によって恋の激情を変容させている、新たな誉れの歌、即ち詩人の誉れの歌へと。

カトゥルスもまた、恋の激情が引き起こした症状を列挙するが、カタログの構造はサッフォーと異なっている。カトゥルスは「(レスビアの姿は)哀れな私から全ての感覚を奪い去った」、と記して最初に要約を提示し、サッフォーのカタログが持っていたクライマックスの構図を採用していない。サッフォーの詩が、恋人の姿と、それを見たために生じた死に到る衰弱との間の、恐怖の瞬間に成立しているのに対して、カトゥルスはレスビアを見るとすぐに全感覚を失った、と書くことにおいて恋人の姿と自らの反応との間に何らの隔たりも置

いていない。サッフォーがカタログの最初に置いて二重に強調した声の喪失、即ち沈黙は、カトゥルスでは感覚喪失の一要素に過ぎない。また、カトゥルスの「舌の麻痺」(9)は、サッフォーの「砕けた舌」(9)に見られる母音連続や叙事詩の戦闘場面の連想を欠いている。「砕けた舌」の持つ衝撃的なイメージは弱められ、ラテン語として自然な表現になっている。「何度も繰り返し」(51. 3、11. 19)という言葉、及び同じ韻律の使用から、内容的に51番に続くと思われている11番でも、カトゥルスは愛の終わりを鋤が触れたために地に落ちた牧場の花(恐らく芥子)に譬え(11. 21-24)、サッフォー祝婚歌断片(105c)に見られる花嫁の比喩、即ち山道で羊飼いに踏みしだかれたヒヤシンスのイメージを弱めて表現しているが、両者にはイメージの弱体化において共通性がある^{xxxviii}。以下に続くカタログの2要素、「炎(熱)」と「耳の高鳴り」の記述において、カトゥルスは(9-11)、忠実にサッフォーを翻訳しているが(9-12)、「冷たい汗」(13)、「全身の震え」(13-14)、「草より蒼ざめた顔色」(14-15)、「死」(15-16)等の要素はカトゥルスには見出せない。カタログの最後に来るのは、「死」ではなく「耳も眼も闇に被われる」(11-12)という最初に提示した「全感覚の喪失」(5-6)、即ち無意識の再確認である。この無意識の故に、詩人は死の描写を否応無く中断されてしまう。その代わりに、サッフォーではカタログの第四要素であった「視覚の喪失」(7)をカトゥルスは最終要素とする。カトゥルスが、刻々と微妙に、或いは大胆にサッフォーのカタログを変貌させることが可能なのは、カトゥルスの詩の、聞き手というより、むしろ読者がサッフォー断片31番をおそらく熟知していた、及びカトゥルスもそれを十分にわきまえていたからに他ならない。サッフォーにとってはクライマックスに当たる、死の描写が中断することに、カトゥルスの読者は大きな驚き、或いは戸惑いとサスペンスを感じたことであろう。そもそも、全感覚の喪失、即ち無意識を冒頭から動詞完了形によって提示したことは、カトゥルスが恋の激情という語り内容と、語り手たる自分との間に客観的な距離を置いていることを示すものに他ならない。

前述したように、おそらくサッフォー最終スタンザの僅か一行の断片からは、運命の逆転、或いは恋の戦さにおける反撃の合図が看取できるが、カトゥルス最終スタンザは、論争の的になってきたことで名高く、「オーティウム」という語の主格、及び斜格形で始まる三節から構成されている^{xxxix}。このスタンザは、サッフォーに見られた、詩を消滅で威嚇する沈黙というテーマに対するカトゥルスの註釈と呼べるのではないか。オーティウムとは、何よりもネゴティウ

ム（非オーティウム）の対概念であり、後者はローマ市民にとって社会、政治、軍事的な一切の公的活動を意味する。オーティウムは、単なる余暇というよりも生活、人生に対する態度を示し、詩を育む土壌とも言える。50番に見られるオーティウムは（50. 1）、カトゥルスと友人が互いに書版に詩を書いてやり取りをする、という詩作が生まれる遊びと喜びに満ちた精神的な場と等価である（50. 2, 3, 5, 6, 16）^{xi}。

カトゥルスは自らに警告する、「オーティウムはおまえには危険だぞ/オーティウムに奢り高ぶってはいけない/オーティウムはその昔猛き王や至福の都をも滅ぼし尽くしたのだから」（13-16）と。ラティモアがカトゥルスの典拠として引用するテオグニスによれば、名高い都を滅ぼしたのはヒュプリス（傲慢）であるが^{xii}、カトゥルスのオーティウムは、同様の破壊的効果を詩人自身にも及ぼす危険を含んでいる。オーティウム（平和）に浸りきった都市は脆弱化し、敵の攻撃にはひとたまりもない。壊滅した王と都の言及は、サッフォーの恋の戦さという軍事的イメージに対応するものである。しかし、カトゥルスは最初から恋の戦さを戦ってはいない。カトゥルスは、レスビアとの戦いには不適格であり、サッフォーが歌った、恋という戦場での敗者から勝者への逆転、及び反撃への合図に示されている対決姿勢を自らの立場としては取らない。オヴィディウスに典型的な形で見られる「恋は戦争」のトポスは、カトゥルスには存在しない^{xiii}。そもそもカトゥルスは、オーティウムを完全に放棄せよと言っているわけではない。シーガル等が論じているように^{xiiii}、カトゥルスのオーティウムには恋のオーティウムと詩作のオーティウムという二面性があり、50番と51番はそれを対照的に示すものに他ならない。このようなオーティウムは、無為というよりも対決回避の態度として現れる。詩は、語り内容から距離を置いた場、即ち独立した詩的空間の中で生まれる。カトゥルスが最初から恋の症状を全感覚の喪失、即ち無意識と要約できるのも、激情を客観的に眺められる立場に身を置いているからに他ならない。それ故、たとえ詩人が不在でも詩はレスビアに想いを伝えることができる。また、カトゥルスは激情から自らを切り離して詩作のオーティウムに耽っているからこそ、自分に警告することが可能になる。対するサッフォーの詩は、聞き手の一人として恋の相手を想定しているが故に、反撃の合図とは誘惑された詩人が逆に相手を誘惑し、追う者から追われる者へと役割を入れ替える瞬間を示すものであり、詩人の不在は不可能である。

更に、サッフォー最終行の、「反撃を企てなければいけません」に用いられて

いる動詞形容詞が示す未来への志向は、カトゥルス詩には見出せない。レスビアの姿を見た直接的な結果として衰弱症状が描かれ、レスビアの姿と症状の間には何らの隔たりも置かれず、感覚喪失は既に完了したものとして語られている。一方、サッフォーのカタログは可能な症状の列挙であり、だからこそ沈黙が詩人の存在を威嚇する程の恐怖を与えるものとなる。隔たりを置かれた女の姿と症状との間に生じた、この恐怖の瞬間の内に詩の誕生を見るのが、サッフォーの詩論だとも言える。しかも、恐怖は接続法の使用によって反復の相において描出されている。カトゥルスの最終スタンザは、詩の存在を劇的状況から切り離されたものとして確立し、詩人自身と主題との距離の内に詩の成立を見出す詩論の公式化と言えるであろう。サッフォーの「砕けた舌」は、例えば砕けた槍がホメロスの英雄に死の宣告をするように、表現手段である声の喪失が詩人にとっての死、或いは詩の消滅に他ならないことを示している。詩の存立を威嚇する沈黙と対決し、反撃の企てによって勝利を求めるサッフォーの歌は、被誘惑者から誘惑者に自らの立場を逆転させることで、セイレーンたちの歌に劣らない蠱惑の呪文へと変容する（*Od.12.39,184*）。恋の戦さにおける凱旋の歌を詩論として提示するサッフォーにとって、愛の女神アフロディーテは詩人を死で脅かす存在ではない^{xliv}。

さて、現代ギリシア詩人セフェリス(1900-1971)の作品には、ホメロスの言及、連想、テーマ化等があまりにも頻繁に見られるため、エリティス(1911-1996)が抒情詩、特にサッフォーに依存することが多いのは意図的であろう、とはヤコヴの見解である^{xlv}。リックスは『ホメロスの陰影』という著作の中で、ホメロスとカルヴォス(1792-1869)、ソロモス(1798-1857)、パラマス(1859-1943)、カヴァフィス(1863-1933)、シケリアノス(1884-1951)、そして取り分けセフェリスとの関係を詳述しているが、同書本文にはサッフォーの言及はない^{xlvi}。サッフォーの現代ギリシア詩への影響についてもますます研究が必要であろう^{xlvii}。

エリティスとサッフォーというテーマについては、紙数も尽きかけているため稿を改めて論じることとするが、最後にエリティスによる31番の現代ギリシア語訳を、余地の許す限りサッフォー原文と比較してみたい。エリティスは約50篇のサッフォー断片を独自の構成で並び換えているが、この構成そのものに彼のサッフォー観が反映している、と思われる。31番原文に見られる「思われます」という動詞の円環構造は、エリティス訳には見当たらない。1行目の、「神様だと」「私には」「思われます」「本当に」「あの方は」の語順は、原詩やカトゥルス訳の語順を意識した上での変更であろう。冒頭の「神様だと」とい

う言葉からは、既述の二面性の内、嫉妬よりも皮肉の方が感じられる。恋の症状の内容と順序は概ね原詩に忠実であり、死というクライマックスへ向かう構造も同一であるが、細かく見れば微妙で興味深い相違が到る所に存在している。最も顕著な訳詩の特徴は、全体に見られる動詞の強調であろう。動詞総数はサッフォーよりもかなり多く、しかもサッフォーではたった二つしかない1人称単数形が大半を占めている。特に、「舌は渴き」「見えない火が燻り」「冷たい汗が遡る」等の表現には、サッフォーと異なった動詞を用いてイメージは遥かに鮮明になっている。恋の激情の描写と詩人の間には距離は設定されていないため、読者は恋による過酷な衰弱を息継ぐ間もなく語る私、即ち1人称単数の心の世界にあつという間に引き込まれていく。エリテイスの訳は、現存サッフォー断片最終行、「それでも、反撃に転じなければいけません」の動詞形容詞までであり、「貧者でさえも」以下は省略し、代わりに原文にはない語を付け加えている。註に掲載した拙訳は、この言葉をサッフォー訳詩の形を取ったエリテイスによる詩論の表明、と見なす解釈に基づいている点を断わった上で、本稿の頁をひとまず閉じることにしたい。

ⁱ φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν / ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι /
 ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί- / σας ὑπακούει / καὶ γελαίσας ἰμέροεν,
 τό μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, / ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε'
 ὡς με φώναι- / σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει, / ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα † ἔαγε
 λέπτον / δ' αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, / ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν
 ὄρημ' , ἐπιρρόμ- / βεισι δ' ἄκουαι, / † ἔκαδε μ' ἴδρωσ ψυχρὸσ κακ-
 χέεται † τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας / ἔμμι, τεθνάκην
 δ' ὀλίγω ' πιδεύης / φαίνομ' † αι / ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ † καὶ
 πένητα † (fr. 31, E. Lobel et D. Page: *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, 1963, Oxford)
 あの殿方は神にも等しいお方 / あなたの真向かいに座って / 美しい声を聞けるのですもの /

戀惑の微笑み想えば心揺れ / 垣間見るあなたの姿に私は / 声さえ出せません / 舌は粉々に砕け /
細い炎が身に忍び寄り / 眼も見えず耳は高鳴り / 冷たい汗に被われ / 震えが止みません / 草よりも
蒼ざめて、もう死も近いと・・・ / でも恋の想いは捨てません。何故って貧しい人もいつか・・・(拙訳)

- ii Ille mi par esse deo videtur, / ille, si fas est, superare divos, /
qui sedens adversus identidem te / spectat et audit /
dulce ridentem, misero quod omnis / eripit sensus mihi: nam simul te,
/ Lesbia, aspexi, nihil est super mi / * * * / lingua sed torpet, tenuis
sub artus / flamma demanat, sonitu suo / tintinant aures,
gemina teguntur / lumina nocte. / otium Catulle, tibi molestum est: /
otio exsultas nimiumque gestis: / otium et reges prius et beatas /
perdidit urbes. (Catulli Carmen 51, C.J.Fordyce: *Catullus*, 1961, Oxford, p.27)

あの男は神のよう / いや、それ以上に羨ましい / ああして真向かいに座って / あなたを見つめている
/ 甘い微笑み聞けば / 哀れにも身は麻痺し / レスピアよ / あなたの姿に心も奪われる / 舌は萎え、
細い炎が / 身体を流れ、耳高鳴り / 二重の闇で 眼の / 光は閉ざされる / 恋を書くことは /
カトゥルスよ、おまえには危険 / 恋に現抜かし / 猛き王や、豪奢の都が滅びたのは / それ程
昔のことでもない (拙訳)

- iii θεός μου φαίνεται στ' ἀλήθεια ἐμένα κείνος / ὁ ἄντρας ποὺ κάθεται
ἀντικρὺ σου κι ἀπὸ / κοντὰ τῆ γλύκα τῆς φωνῆς σου ἀπολαμβά / νει *
καὶ τὸ γέλιο σου ἀχ ποὺ ξελογιάζει / καὶ ποὺ λιώνει στὸ στῆθος τὴν
καρδιά μου / σοῦ τ' ὀρκίζομαι· γιατί μόλις ποὺ πάω νά / σέ κοιτάξω
νιώθω ξάφνου μου κόβεται ἡ μι / λιά μου* μὲς στὸ στόμα ἡ γλώσσα μου
στεγνώνει· πυρετὸς κρυφὸς μὲ σιγοκαίει κι / οὔτε βλέπω τίποτα οὔτε
ἀκούω* μὰ βου / ἴζουν τ' αὐτία μου κι ἕνας κρύος ἰδρώτας / τὸ κορμί
μου περιχάνει. τρέμω σύγκορμη ἀχ / καὶ πρασινίζω σὰν τὸ χόρτο καὶ
λέω πὼς / λίγο ἀκόμη· λίγο ἀκόμη καὶ πάει θά ξεψυ / χήσω* κι ὅμως ὅλα
κανεὶς νά τὰ τολ / μάει πρέπει· τί καὶ παρατημένη ἀκόμη...

(*Οδυσσεάς Ελύτης: Σάπφω*, 1984, Ikaros, σσ.79,81, 行区分等は原典のまま) /
神様のように羨ましい あの方 / あなたの向かいに座って / すぐそばで甘い声を聞けるのだから /
心を融かす魅惑の微笑み / 見ればたちまち / 舌は渴き言葉は途切れる / 見えない火が燻り /
耳高鳴って / 何も聞こえない / 冷たい汗が逆る / 震えは止まず / 草のように蒼ざめて /
もはや死も真近 / でも生き永らえて (私は恋を書き続ける)。。。 (拙訳)

- iv D.M.Robinson: *Sappho and Her Influence*, 1924, Boston
v J.DeJean: *Fictions of Sappho: 1546-1937*, 1989, Chicago
vi R.Aulotte: 'Sur quelques traductions d' une ode de Sappho au XVIe siècle', *BAGB(Lettres d'Humanité)*, 17)
1958, pp.107-122
vii P.Jay and C.Lewis: *Sappho through English Poetry*, 1996, London
viii 英詩、及び伊或いは仏詩へのサッフォーの影響については、機会を改めて論じる。
ix D.E.Gerber: 'Greek Lyric Poetry since 1920', *Lustrum* 35, 1993, pp.7-180, 36, 1994, pp.7-188
x Ibid.: *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden, 1997, p.175
xi M.Wilamowitz: *Sappho und Simonides*, Berlin, 1913, pp.56-58; B.Snell: 'Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ
ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ', *Hermes* 66, 1931, pp.71-90; A.Setti: 'Sul fr. 2 di Saffo', *Stud.It.Fil.*16, 1939, pp.195-221

- xii D. Page: *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, p.30, n.2; A. Burnett: *Three Archaic Poets, Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge, 1983, pp.232-233, n.5
- xiii Page: *op.cit.* p.176; Burnett: *op.cit.* p.232, n.3
- xiv 久保正彰:「古代ギリシアの愛」、『愛と人生』、東大出版会、1984、15頁
- xv 例えば、視覚喪失: *II.20.421, 5.696, 22.466*; 汗: *Od.20.204*; 震え: *II.3.30, 7.215, 20.44, Od.11.526*; 蒼ざめた色: *II.3.30, 10.376, 15.4, Od.11.526, 633, 22.42*; cf. Page: *op.cit.* pp.29-30 等。
- xvi E. Robbins: "Every Time I Look at You...": Sappho 31," *TAPA* 110, 1980, pp.255-261; J. B. Lidov: 'The Second Stanza of Sappho 31: Another Look,' *AJP* 114, 1993, pp.503-535
- xvii Page: *op.cit.* p.21-22
- xviii Mimnermus 5.1-3; Alc.283.3-4; Anac.60.11-12; cf. G. F. Koniaris: 'On Sappho Fr.31,' *Philologus* 112, 1968, pp.173-186
- xix Hes. *Op.447* は恐らく例外であろう。
- xx Setti: *op.cit.* p.213
- xxi L. Rissman: *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein, 1983, p.110
- xxii G. Wills: 'Sappho 31 and Catullus 51,' *GRBS* 8, 1967, pp.167-197; M. Markovich: 'Sappho Fr.31: Anxiety Attack or Love Declaration?,' *CQ* 22, 1972, pp.19-32
- xxiii J. Svenbro: 'La tragédie l'amour: Modèle de la guerre et théorie de l'amour dans la poésie de Sappho,' *Quaderni di storia* 19, 1984, pp.57-79
- xxiv Page: *op.cit.* p.29, n.2
- xxv H. Maehler: *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen, 1963, p.22
- xxvi ἰπέροεν, ἴμερος; Koniaris: *op.cit.* p.183
- xxvii Page: *op.cit.* pp.24-25
- xxviii M. L. West: 'Burning Sappho,' *Maia* 22, 1970, pp.307-330
- xxix 声の魅惑についての言及はサップォー断片 1 1 8, 1 5 3, 1 8 5 にもある。 Cf. C. Segal: 'Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry,' *Arethusa* 7, 1974, pp.139-160
- xxx *Ol.6.82, 9.42, 11.9, 13.12; Pyth.1.86, 2.86; Nem.4.8, 86, 7.72, 8.24; Isth.5.47*
- xxxi 盾: *II.7.270*; 刀: *II.3.367, 16.801*; 矢: *II.4.214*; 槍: *II.13.162*; 軛: *II.16.371, 23.392*; 波: *Od.3.298, 5.385*
- xxxii Koniaris: *op.cit.* pp.185-186
- xxxiii Theognis 657; cf. West: *op.cit.* pp.312-313
- xxxiv Page: *op.cit.* p.17; Svenbro: *op.cit.* p.57-63. Winkler (J. J. Winkler: 'Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics,' *Reflections of Women in Antiquity*, ed. by H. P. Foley, New York, 1981, pp.63-90) にはフェミニズムの観点に基づいた解釈が見られる。
- xxxv *Od.9.320, 379*; Hes. *Op.743*; *S. Tr.1055*; *E. Hec.127, Med.906*; *Theoc.14.70*
- xxxvi Gerber: *op.cit.* p.178; G. Privitera: 'Ambiguità antitesi analogia nel fr.31 L.P. di Saffo,' *QUCC* 8, 1969, pp.37-80
- xxxvii G. Nagy: *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek poetry*, Baltimore, 1979, p.144
- xxxviii K. Quinn: *Catullus, the Poems*, London, 1970, pp.125-129
- xxxix J. M. André: *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*, Paris, 1966, p.403; W. A. Laidlow: 'Otium,' *GR* 15, 1968, pp.42-52; Itzkowitz: 'On the Last Stanza of Catullus 51,' *Latomus* 42, 1983, pp.129-134
- xl P. Pucci: 'Il carme 50 di Catullo,' *Maia* 13, 1961, pp.249-256
- xli R. Lattimore: 'Sappho 2 and Catullus 51,' *CP* 39, 1944, pp.184-187
- xlii Ov. *Amores* 1.9; cf. Wills: *op.cit.* p.196-197
- xliii C. Segal: 'Catullan Otiosi: The Lover and the Poet,' *GR* 17, 1970, pp.25-31
- xliv Sappho fr.200, Schol. Hes. *Op.74*; cf. fr.90, 1(a) col.ii 7-8
- xlvi D. I. Iakov: 'Η ἀγατογνοσία του Ὀδυσσεῦ Ἐλύρη,' 1982, Atenas
- xlvii D. Ricks: *The Shade of Homer, a Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge, 1989

xlvii 拙稿「現代ギリシア俳句考察—ホメロス、サッフォーと芭蕉の出会い—」(『俳句文学館紀要』第12号、2002年6月)において、現代ギリシア詩人による俳句に見られるサッフォーの影響については若干の論考を既に行った。なお、本稿におけるギリシア、ラテン名表記については、日本語としての読み易さを優先しているため原語の長短には忠実でない場合もある。

‘ΓΛΩΣΣΑ ΕΑΓΕ’ vel *Transformatio Artis Poeticae*

— Σαπφώ, Catullus et Ελύτης —

Hajime ISHIDA

We could say Sappho’s fr.31 is the most famous single poem from Greek antiquity. It is known to us through quotation of Longinus in *De sublimitate* 10.2. Among such regularly cited echoes as Theocritus *Id.* 2.106-108, Lucretius 3.154-156, and Horace, *Odes* 1.22.23-24, Catullus 51 must be included.

Sappho’s exquisite portrayal of the torturing experience of love perhaps accounts for the poem’s popularity during the Renaissance, which DeJean describes in her detailed study (Joan DeJean: *Fictions of Sappho, 1546-1937*, pp.33-37, the University of Chicago Press, 1989). Its popularity has not yet abated, judging from the variety and amount of modern scholarship. There are 131 articles on fr.31 between 1922 and 1992 according to the survey by D.E.Gerber (‘Greek Lyric Poetry since 1920’, *Lustrum* 35, 1993, pp.7-180 and 36, 1994, pp.7-188). Fr.31 is regarded to concern poetry as much as love, like Catullus’ translation, or imitation, in 51.

This study considers the poetic-erotic refinement of two poets, focusing upon such memorable images as Sappho’s ‘broken tongue’ (fr.31.9, ‘γλωσσά μ’ἔαγε’) and Catullus’ ‘paralysed tongue’ (51.9, ‘lingua sed torpet’), the enigma of which the comparison with Modern Greek translation of fr.31 by O.Ελύτης will help to explicate (O.Ελύτης: *ΣΑΠΦΩ*, Ikaros, 1984, pp.78,81).