

ウェルギリウスの『詩選』第2歌

— 第三部：コリュドーン之歌 (Ecl. 2, 6-73) —

中山恒夫

1. 抗議の部 (6-18)

O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?
nil nostri miserere? mori me denique cogis? (6-7)

おお残酷なアレクシスよ、ぼくの歌を気につけないのか、
ぼくを哀れと思わないのか、結局はぼくに死を強いるのか。

導入部 (1-5) で説明されているように、コリュドーンはアレクシスにむかって歌っているのではないから、呼びかけはフィクションであり、歌全体もまた、その中に多くの現実を含んでいるとはいえ、フィクションである。彼は詩人の特権によって、空想のおもむくままに自由に創作しているのである。

「残酷さ」(crudelitas) は、一般にギリシア・ローマ恋愛詩における、とりわけカトゥルルスとローマ・エレゲイア詩における、恋の相手の特徴的な性格であるが、テオクリトスのポリュペーモスはガラティアを「残酷な」とは呼んでいない。また、ポリュペーモスは「首をくくる」ἀπαγγασθαιと言うが、Rohde によれば、ギリシアでは首をくくるのは奴隷か女性であって、自由人の男性は首をくくらない⁽¹⁾。これに対してコリュドーンはただ「死ぬ」(mori) というだけである。これらのことから、歌の冒頭箇所のコリュドーンは、ポリュペーモスよりもむしろローマ・エレゲイア詩人に自己を同化して、奴隷身分であることも、田舎者であることも消去して、純粹に「詩人の恋」だけを歌っているかのように見える。恋愛詩人にとって、歌は恋人への最高の贈り物であるだけでなく、命であり、存在理由であるから、これを無視され、軽蔑され、否定されることは、存在そのものの否定、すなわち死を意味する。しかし、歌

は牧歌世界の不可欠の要素であり、「哀れと思う」人間的同情 (misereri) もまたすぐれてアルカディア的であるから⁽²⁾、やはりこれはただの恋愛詩ではなく、牧歌である。歌も同情も消えてしまえば、牧人には死しか残らないのである。

コリュドーンの歌の第1部 (6-18) は、よく「嘆きの部」と呼ばれるが⁽³⁾、嘆きであるよりも、むしろアレクシスの冷淡な無関心に対する抗議であり、その第2段 (8-13) は抗議の理由づけになる。

nunc etiam pecudes umbras et frigora captant,
nunc viridis etiam occultant spineta lacertos,
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
alia serpyllumque herbas contundit olentis.
at mecum raucis, tua dum vestigia lustrō,
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis. (8-13)

今、家畜たちさえも木陰と涼しさを求めている。
今、緑のトカゲをさえもイバラの茂みが隠している。
そうしてテステュリスは烈しい暑さに疲れた刈り手たちのために
ニンニクやジャコウソウなど匂いの強い草をすりつぶしている。
だがぼくが君の足跡をたどっている間に、燃える太陽の下で、
ブドウ畑がぼくと一緒に渋い声の蟬によって鳴り響いている。

時は真夏の昼下がり、スィエスタの時間である。家畜も、トカゲも、刈り手たちも、燃える太陽の暑さを避けて、涼しい日陰に休んでいる。コリュドーンもほんとうはブナの涼しい木陰に坐っているのであるが、心の中は太陽のように燃えているから、休むことができない。恋のために、彼は牧歌世界の秩序から心理的にはみ出してしまっている。これが彼の悲劇である。彼の恋は、第1歌のティーテュルスのアマリユルリスへの愛のような牧歌的な愛ではなく、エレゲイア詩人の恋のような熱烈な恋であり、牧歌世界の平和と安定を破る。

「トカゲの昼寝」がテオクリトス第7歌のリュキダースの「トカゲさえも石垣の中で眠る昼日中に、どこへ歩いて行くのか」という挿話の言葉からの借用であることは明らかであるが、Cartault は、ウェルギリウスが自己の観察に基づいて、コース島の石垣をロンバルディアの生け垣に変更した、と指摘している⁽⁴⁾。また、今は対応させている恋の熱と太陽の熱を、あとで (67-68) 対立させることに関して、Hubaux は、ウェルギリウスがこの工夫をメレアグロスのエピグラム (A. P. 12, 127) から学んだことを発見した⁽⁵⁾。ウェルギリウスは

先輩詩人たちの詩句から自由自在に必要なものを採り、不要なものを捨て、合わないものを改変する。しかしこれを作者の手法だけに帰すのは正しくない。コリュドーンもまた詩人であり、あとで明らかになるように(19-27; 31-39)、彼は太古の神話時代からの詩歌の伝統を継承しているのであるから、彼もまた過去の牧歌やエピグラムを知っていると考えるべきである。これが現実世界と牧歌世界が交錯するウエルギリウス牧歌の約束である。アレゴリー説はこの両世界を同一視するものであるが、しかし交錯するとはいえ、やはり別世界であるところに微妙な複雑さがある。

コリュドーンは、牧歌世界の秩序からはみ出しているといっても、完全に孤立しているのではない。蟬が彼の仲間である。それは真昼の暑さを物ともせず、盛んに鳴いている。コリュドーンは、自分の歌と蟬の歌の調和を認めて、「ぼくと一緒に (mecum)」＝「ぼくの仲間として」と言っている。これについては、すでに Hubaux が、「蟬はコリュドーンの声のエコーで、彼の苦悩に共感している」⁽⁶⁾ と述べているのにもかかわらず、Leach は、蟬の「渋い」(raucus) 声を理由にして、コリュドーンを「不完全な音楽」あるいは「調子はずれの歌」と呼び⁽⁷⁾、Putnam も同じ理由からコリュドーンを「下手な歌手」と規定している⁽⁸⁾。これは曲解である。raucus は必ずしも不快さや拙さを表わさない。ウエルギリウスは鳩の声や小川のせせらぎなど、牧人たちが快く感じる音の描写にこの形容詞を使っている⁽⁹⁾。蟬はむしろ、『イーリアス』以来伝統的に自然界の名歌手とされ、詩神に結びつけられて、理想的風景の象徴にも詩人の比喩にも使われているから⁽¹⁰⁾、コリュドーンは自分を蟬と一緒にすることによって、自分の歌の価値を主張しているのである。同時に彼は、酷暑をものともしない蟬の辛抱強さにたとえて、自然の秩序に逆らってまでもアレクシスへの熱い思いを歌う自分の姿を描き、これほどの苦しみに耐えてお前を思っているのに、お前は気にもかけてくれないのか、という非難をそこに含めている。したがってこれは、前の段でアレクシスの無関心に抗議したことの理由と正当性を主張したものであって、決してただの風景描写ではない。

もう一人、休息していない人物がいる。テストュリスである。彼女が作っているのは、通常、サラダの一種で、moretum と呼ばれる田舎料理であると解されている⁽¹¹⁾。これが正しければ、彼女は働いていても、田園世界の秩序を乱しているほどではない。しかし Moore-Blunt は、炎熱の真夏に「女は最も色気づき、男は最も弱る」というヘシオドスの一節 (Op. 586) を引用して、情欲に燃える彼女はぐったりした男たちのために強精剤を作っている、と解釈

している⁽¹²⁾。これが正しければ、彼女もコリュドーンの仲間であり、こうして、家畜とトカゲと刈り手たちを一方に、コリュドーンとテストリスと蟬を他方に、見事な均衡が保たれていることになる。

「お前の足跡をたどっている」というのは事実ではない。彼はブナの木陰に坐って、頭の中であとを追っているだけである。恋愛詩にはよく「足跡をたどる」という表現が使われるが、これは獲物を追いかける狩人の比喩、あるいはあとでもう一度出てくる野獣の比喩であり⁽¹³⁾、これも彼の恋の非牧歌的な、破壊的な性質を表わすものである。

nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras
 atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,
 quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses?
 o formose puer, nimium ne crede colori:
 alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur. (14-18)

むしろアマリユリスの気難しい不機嫌と傲慢な軽蔑に耐えるほうが良かったのでは。むしろメナルカースのほうが。たとえあの子が黒く、たとえ君が色白でも。おお美しい子よ、あまりに色香を信じるな、白いイボタノキの花は落ち、黒いヒアシンスは摘み取られる。

コリュドーンは今の不幸な恋を以前の不幸な恋と比較する。恋人の気難しい不機嫌と傲慢な軽蔑にじっと耐えることは、ヘレニズム・ローマ恋愛詩の常套のテーマであり、じっと耐えながら誠意を示し続ければ、難攻不落に思われた城を攻め落とせることもあるが、永遠に耐え続けなければならないことを知って諦めざるを得ないことが多い。コリュドーンも耐えきれなかったのだろうが、今にして思えば、アマリユリスやメナルカースの不機嫌のほうがアレクシスの冷淡な無関心よりまだましだった。アレクシスは高嶺の花、外の世界の人であるが、アマリユリスとメナルカースは牧歌世界の住人であり、少なくともつき従ってご機嫌を取ることはできる。

両者の違いを彼は色の違いによって象徴的に描く。彼自身も黒い。黒い彼が黒い恋人の不機嫌に耐えることは、不幸であっても、牧歌的な不幸であって、白い恋人の無関心に耐えられない非牧歌的な不幸に比べれば、まだしも幸福だった。しかし彼は黒を白に劣る醜い色とは考えていない。花の喩えは、彼が黒と白を対等に見ていることを示す。ところがアレクシスは白を誇り、黒を軽蔑し

ている、と彼は考えて、その間違いをたしなめ、色のはかなさを警告する。したがって、この段もまだ抗議の続きである。

テオグニス的な美の凋落のテーマもまた、ヘレニズム恋愛詩に多い。しかし花が枯れ落ちるという無常の観念も、摘み取られるという暴力の観念も、たしかに Putnam の言う牧歌世界の永遠不変の平和に反する⁽¹⁴⁾。コリュドーンは外の世界の美に憧れて、牧歌の規則を踏みにじったことになる。けれども、善意に解釈すれば、外の世界の美を知った彼は、牧歌の窮屈な伝統に縛られない自由な考えを持つようになったと言えよう。この意味で『詩選』第2歌も第1歌と同様に新しい牧歌である。第1歌のように外の世界をそのまま牧歌世界の中に取り込むまでには至っていないけれども、少なくとも外の歴史的、文明的、都会的世界の考え方は取り入れている。

2. 求愛の部 (19-55)

despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi,
quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.
mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate novum, non frigore deficit.
canto quae solitus, si quando armenta vocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.
nec sum adeo informis. nuper me in litore vidi,
cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnin
iudice te metuam, si numquam fallit imago. (19-27)

ぼくは君に軽蔑され、君はぼくがどんな男か尋ねない、アレクシス、
どれほど家畜に富み、どれほど雪のように白い乳にあふれているか。
ぼくの千匹の雌の小羊がシキリアの山々を歩いている。
新鮮な乳がぼくには夏にも寒中にも欠乏していない。
ぼくは歌う、ディルケーのアンピーオーンがアクターの
アラキュントスで

牛の群を呼ぶときにいつも歌ったその歌を。

それにぼくはそれほどぶ男ではない。この間、海岸で、海が風のために
静かに凪いでいたときに、自分の姿を見た。君が審判になっても
ぼくはダブニスを恐れない、映像が決して嘘をつかないものなら。

この段も恋人の軽蔑と無関心への抗議で始まる。しかしこれは前段とのつながりに用いただけである。すでに抗議の中に「ぼくがどんな男か」という新しい

主題が含まれていて、これが以下に展開されていく。したがって歌はここから第2部に入る。

富と才能と美貌は万人の憧れの的である。コリュドーンもまたこれを宣伝することによって、アレクシスの気を引こうとする。しかしその中身は、彼の現実からあまりにもかけ離れた、誇大な空想であり、滑稽に見える。Putnam はこれを牧人の野暮 (rusticitas) の見本とみなし⁽¹⁵⁾、Garson は、詩自体の本質的な悲しさを認めながらも、読者はこの段の滑稽な不釣り合いを笑うように求められていると言う⁽¹⁶⁾。Du Quesnay は、アレクシスが拒んでいるのは、コリュドーンがまさに田舎者 (rusticus) だからであるのに、田舎の富と田舎の歌と田舎の美を自慢するのは、愚かな計算違いであるとしている⁽¹⁷⁾。これらの評者は少年時代に恋の経験がなかったのか、あるいは忘れてしまったのだろうか。滑稽さの裏に隠された悲愴さを見落としている。

テオクリトス第11歌のポリュペーモスは外貌・富・才能の順に話題にしている。コリュドーンはこれを富・才能・外貌の順序に変えた。なぜか。これについて Pfeiffer は、牧歌世界では富は最小の役割しか持たないから、これを最初に挙げて、小から大へと「上昇」する順序を選んだと述べ⁽¹⁸⁾、逆に Du Quesnay は、美貌の自慢がもっとも滑稽であるから最後に来るようにしたと言う⁽¹⁹⁾。いずれの説も、もうひとつ説得力がない。ポリュペーモスは醜い外貌が恋の不首尾の原因であると考えたから、その代償となる富と才能と贈り物を、代償としての価値の高そうなものから順に挙げるけれども (Th. 11, 30-41)、コリュドーンは醜い容貌ではなく、美貌の自慢をポリュペーモスのもう一つの歌 (Th. 6, 34-38) から採用したので、あとに回した。どれが最も重要かという点については、詩人の彼自身はもちろん詩才を筆頭に挙げるはずであるけれども、ここはアレクシスの気を引くためであるから、俗世間の価値観に従って、富から才能へ、さらに美貌へと「下降」する順序を選んだのである。

次に、富・才能・美貌の順に個別に見ていこう。

mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate novum, non frigore deficit. (21-22)

ぼくの千匹の雌の小羊がシキリアの山々を歩いている。
新鮮な乳がぼくには夏にも寒中にも欠乏していない。

シキリアの巨人ポリュペーモスが千頭の家畜を飼い、乳を搾り、四季を通じてチーズに事欠かないことは、不思議ではない。これに対して、主人の家畜を

放牧する召使いのコリュドーンが、大土地所有者として、千匹の雌の小羊を含むその数倍の羊の群を、シキリアの山で、大勢の牧人を使って放牧し、自分はおそらく町に大邸宅をかまえて、優雅に暮らし、保存食のチーズではなく、ある時期出なくなるはずの新鮮なミルクを年中飲んでいることは、ありえないことである。「コリュドーンの自慢は彼の身分に一致せず、滑稽である」というRobertsonの言葉は⁽²⁰⁾、多くの読者の感想を代弁している。いったい何のために彼は嘘をついているのか。この問題への解答を探る前に、個々の点についての諸家の見解を概観しておこう。

チーズをミルクに置き換えたことについて、Serviusは *multo melius* と批評しているが⁽²¹⁾、Cartaultは搾乳が四季を通じて可能であることを飼育家に確かめた上で、ウエルギリウスの文学的エレガンスは田舎の真実を犠牲にしたものではないと主張した⁽²²⁾。この説はあまり顧みられず、一般には通年の搾乳は不可能と考えられ⁽²³⁾、それにもかかわらずチーズをミルクに変更したのは、チーズがあまりにも低級なものであるから⁽²⁴⁾、あるいはチーズのラテン語名が詩にふさわしくないと考えられたから⁽²⁵⁾というような文学的理由による、と考えられている。Du Quesnayは、ミルクは田舎の贅沢で、町の人々はチーズで我慢していたから、これはおそらく都会人にアピールするためだろうと考えている⁽²⁶⁾。

次にシキリアについて、Poschは、場所の特定化はこの詩の無限の感情表現の邪魔になると考えている⁽²⁷⁾。彼はまた、ウエルギリウスはこれを単にテオクリストから借りただけである、と考えて、特定の目的を認めない⁽²⁸⁾。RobertsonとDu Quesnayは、ウエルギリウスがシキリアの名を挙げたのは、テオクリストの第11歌に依存していることを示唆するためである、と考えている⁽²⁹⁾。Du Quesnayはそれに続いて、コリュドーンがポリュペーモスの文学的后裔としてその役を演じていることを強調するためである、という、あとで述べる筆者の見解に近い、重要な発言をしている⁽³⁰⁾。

千匹の雌の子羊の背後に同数の雄の子羊と何倍かの大人の羊が隠されていること、したがって、全体がポリュペーモスの千頭の家畜よりはるかに多いことは、Servius以来多くの人が指摘している⁽³¹⁾。

それにしても、なぜ羊の数をそれとなく数倍にしたのか、なぜチーズをそれとなく生乳に変えたのか、なぜシキリアの名を挙げたのか。そもそもなぜ嘘をついているのか。嘘をつくのは *ars amatoria* の一つである⁽³²⁾、ということもあるかもしれない。恋人の心をつかむために、一生懸命に誇大な嘘を考案する

姿は、滑稽でもあるが、時には悲愴でもある。しかし見え透いた嘘はすぐにはばれるから、*ars amatoria* としては逆効果である。コリュドーンの富が文学的模倣に由来する⁽³³⁾ことは言うまでもないことであるが、ただ模倣しているだけだろうか。あるいは、G. Lee が述べているように⁽³⁴⁾、ただ詩歌の魔力のとりこになって感傷的に夢想しているだけだろうか。

そうではない。ウェルギリウスにとってこれが、テオクリストの単なる模倣 (*imitatio*) ではなく、「張り合い」(*aemulatio*) であることは、上述の改変からも、Cartault が指摘した文体上のさまざまな工夫からも⁽³⁵⁾、明白である。これはこの箇所に限らず、全編について言えることである。コリュドーンにとっても、これはポリュペーモスの単なる模倣ではない。彼はポリュペーモスになりきって、自尊心を満足させている⁽³⁶⁾ だけではない。彼はポリュペーモスを相手に牧歌の「歌競べ」(*amoebaea*) をしているのである。歌競べの基本は、相手の歌を受けて、そのテーマを改変して、いっそうすぐれた歌を作ることである。歌は想像力で作るものであるから、事実であることを必ずしも要しない。シキリアの名を挙げたことで、彼はまずキュクロプスと対等になる。羊の数では、彼のほうがはるかに上である。生の乳のほうがチーズよりもすぐれている。だから彼の富のほうが大きく、富の自慢の技術はポリュペーモスのそれを上回る。だから歌競べは彼の勝ちである。

牧歌世界は神話時代から連綿として続いており、牧人たちは牧歌の伝統を継承している。だからコリュドーンはポリュペーモスを牧歌詩人の先輩の一人として知っている。これはウェルギリウス牧歌の約束である。しかしこのことはコリュドーンがテオクリストを知っていることを意味するものではない。テオクリストは歴史世界の人間である。牧歌の牧人が歴史上の人物を知っているという矛盾は、次の第3歌から始まるが、この最初の作にはまだないと思われる。彼が知っているのは、テオクリストではなく、テオクリストの詩の中の世界である。

次にコリュドーンは歌の才能を宣伝する。

canto quae solitus, si quando armenta vocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho. (23-24)

ぼくは歌う、ディルケーのアンピーオーンがアクターの
アラキェントスで
牛の群を呼ぶときにいつも歌ったその歌を。

ポリュペーモスも音楽の才能を自慢するが (Th. 11, 38-40), キュクロペスの仲間内で一番であると言うだけである。コリュドーンの自慢はポリュペーモスをはるかに凌ぐ。彼は自分を神話の英雄アンピーオーンと比べる。アンピーオーンは大神ゼウスの子で、ヘルメース神から豎琴を授かって、その名手になり、それをかき鳴らすと、石がひとりでに動き出して、テーバイの城壁が自然に出来上がった。これは、歌によって野獣や山川や草木を感動させたというオルペウスの伝説に通じる話である。芸術家の模範のアンピーオーンを牧人世界に引き入れることによって、コリュドーンは牧歌世界を芸術的人物によって規定される意味関連へと拡大し、高めた、と Schmidt が述べている⁽³⁷⁾。

アンピーオーンはまた、生まれたときに山に捨てられて、羊飼に育てられたと言われるから、ここでは伝説のこの部分を活かして、彼を牧人に仕立て上げたものである。G. Lee はこの点から見て、コリュドーンの自慢がポリュペーモスのそれを上回るといっても、誇張は羊の数の場合ほど大きくはないと主張するが⁽³⁸⁾、しかし、歌によって石を動かし、歌によって牛を集めたアンピーオーンの音楽の神秘的な力を継承していること、「伝説上の魔力的音楽家と自己を同列に置くこと」(Leach)⁽³⁹⁾は、羊の数の誇張の比ではあるまい。ところが現実には、彼は歌によってアレクシスの心を引き寄せることもできず、Putnam から、アンピーオーンと同列なら、アレクシスの石の心を動かせるはずだと冷笑されている⁽⁴⁰⁾。しかし歌競べは技術の競争であって、現実とのくいちがいはいわばどうでもいいことである。

しかも彼はただ自慢するだけでなく、実演して見せる。「ディルケーのアンピーオーンがアクターのアラキュントスで」(Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho) という一句がそれで、Rohdeの言を借りれば⁽⁴¹⁾、「高く鳴り響く名前に満ちた壮大な高貴な一句」である。ギリシア文字に書き替えれば、ほとんどそのままギリシア語の hexameter になり (*Ἀμφίων Διρκαῖος ἐν Ἀκταίῳ Ἀρακύνθῳ*)、しかも caesura や hiatus もギリシア語的であるので、失われたギリシア詩人の一句をそのまま使ったものであるとさえ考えられ⁽⁴²⁾、ウエルギリウスがこのような一句を歌わせた意図については、Cartault が、コリュドーンの才能についての壮大な考えを示すためであると同時に、ウエルギリウス自身がアレクサンドリア文学に精進していることを示すためである、と推定している⁽⁴³⁾。

とにかく恐ろしく博学な一句である。ディルケーはポイオーティアの泉の名で、その形容詞を「ポイオーティアの」という形容詞の代わりに使うことはす

でに博学である。しかもこの名の由来は複雑で、アンピーオーンの大叔母のディルケーが、アンピーオーンの母のアンティオペーを虐待したので、アンピーオーンは復讐してディルケーを殺して、遺体を泉に投げ込み、以後その泉は彼女の名で呼ばれるようになった。だから「ディルケーのアンピーオーン」という言い方は、このような神話を背景に持った重みのある表現である。アクターはアッティカの旧名で、これも「アッティカの」と言うより調子が高い。こうして4個の固有名詞・固有形容詞から成る一句は、叙事詩のように格調が高いだけでなく、アレクサンドリア文学の重要な基準の「学識」(doctrina)を十分に発揮した豪華な一句である。コリュドーンはこれによって詩人としてのすぐれた技量を誇らかに示したのであり、この点でも彼の勝ちである。

一介の羊飼がこれほどの神話学的・地理学的知識を持って、これほど格調の高い歌を歌えるはずがない。だからこの一句は登場人物の性格を破壊するものとして、非難する学者もいる⁽⁴⁴⁾。しかし彼は今、心の中の恋人に自分をよく見せようとして、一生懸命に背伸びをして、空想に耽っているのである。空想の中では彼も大詩人になりうる。牧歌の約束によって、彼の世界はポリュペモスやアンピーオーンのような神話の牧人たちの世界とつながっている。しかも、牧歌は詩歌全体の象徴であるから、彼の世界はすべての詩歌の内部世界とつながっており、アレクサンドリアニズムの学識とも無縁ではない。

ところが彼は、Servius が「田舎者の無知」と指摘した一つの失敗をしでかす⁽⁴⁵⁾。アラキュントスはアッティカの山ではなく、ずっと西のアイトーリアの、あるいはさらに西のアカルナーニアの山である。アッティカとポイオーティアの国境にも同名の山があったという説があり、のちの詩人たちもそのように歌っているが、それはウェルギリウスのこの箇所に基づいているらしい。これは一時、大問題になり、誤りはこの箇所に限られないために⁽⁴⁶⁾、ウェルギリウスの地理的知識は不正確だったという説が流行した⁽⁴⁷⁾。しかし、ウェルギリウスほどの学者詩人がこんな単純ミスを犯すはずがないと信ずる人は、わざとコリュドーンに間違えさせた、と考える。たとえば Moore-Blunt は、「ウェルギリウスがわざとコリュドーンの口に載せたとする Servius らの説が正しい。粹になろうとする粗野な人物にグロテスクな誤りを犯させるテオクリストの手法をウェルギリウスが用いた」と考えている⁽⁴⁸⁾。詩人は、牧人がいかに背伸びをして、自分を大詩人に見せようとしても、所詮は田舎者にすぎないことを示そうとし、同時に読者がこれに気がつくかどうかと、ひそかに楽しみにしていたということである。このような説によれば、詩人は主人公を突き放し

て、一人で隔らせておいて、遠くからアイロニーの目で眺めて描いていることになる。しかし詩人が共感的に描いていると考える人にとっては、詩人のこのような detachment はあり得ないことであるから、大胆に誤りを犯してまでも高尚な自分を見せようとするほどに彼の恋の苦悩は深く、想像力は豊かであると考えて、間違いは大目に見る。そうして間違えた理由については、たとえば、「コリュドーンは音の連想から別のテーパイ人アクタイオンの名を思いつき、曲解して、アラキェントスの丘をアッティカに置いた」(Rose)などと考える⁽⁴⁹⁾。筆者もこの音の連想の説を支持したい。それでも、単純ミスを犯したのはやはりウェルギリウス自身であると思う。

nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi,
cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnin
iudice te metuam, si numquam fallit imago. (25-27)

それにぼくはそれほどぶ男ではない。この間、海岸で、海が風のために静かに凪いでいたときに、自分の姿を見た。君が審判になってもぼくはダブニスを恐れぬ。映像が決して嘘をつかないものなら。

最後は美貌である。テオクリスト第11歌のポリュペーモスは自分の不格好を容認しているので、これは使えない。そこでコリュドーンはこんどは第6歌のポリュペーモスの歌を利用する。しかし二人の状況はまったく異なる。というのは、アレクシスがコリュドーンにまったく気がなく、コリュドーンの恋が絶望的であるのに対して、ガラティアはポリュペーモスに気があり、ちょっかいを出し、媚を送り、彼もそれに気がつかないふりをして、じらしている。この有望な状況のもとに、美しいひげ、美しい一目、大理石よりも白い歯の輝きを水鏡のなかに発見したことを、ポリュペーモスは自慢しているのである。これに対して、はるかに不利な状況にいるコリュドーンは、ポリュペーモスのように自分だけの主観的な判断で、また他の誰かと比べるのでもなしに、自分は美男子であると主張しても、説得力がない。彼には客観的な審判者と比較の対象とが必要である。ところが彼は、まったく大胆に、彼に無関心で、むしろ嫌悪するかもしれないアレクシスを美の審判者に立て、しかも理想の牧人ダブニスと美貌競べをする。

ダブニスは、メルクリウスの子とも言われるシキリアの伝説上の牧人で、牧歌世界の英雄である。テオクリトスは第1歌で、ダブニスの臨終に野獣たちが泣き、家畜たちが悲しみ、牧人たちと牧歌の神々が同情した様子を、一人の牧

人歌手に歌わせている。ダブニスにも、アンピーオーンやオルベウスと同じ、一種神秘的な力が与えられているのである。このようなダブニスと美貌競べをしても負けないと主張する大胆さを、Putnam は「ほとんど滑稽」と一笑に付している⁽⁵⁰⁾。それは Putnam が、「ぶ男ではない」(nec informis) という主張が「美しい少年」(formosus puer) への挑戦であり、誤った誇張であり、ほんとうは醜いはずである、と考えるからである⁽⁵¹⁾。Putnam の神経質なまでに語にこだわる方法⁽⁵²⁾は、非常に啓発的であるが、こだわりすぎると、他の関連を見落としかねない。コリュドーンはアレックスに挑戦しているのではなく、ポリュペーモスと歌競べをしているのである。実際の彼がぶ男であるかどうかは問題ではない。問題はこの歌が歌競べとして技術的に成功しているか否かにある。つまり二人のどちらの主張が技術的に優れているかにある。この点で、「顔の描写がない」という Rohde の指摘⁽⁵³⁾、あるいは「どの点が美しいのかを特定しない」という Robertson の指摘⁽⁵⁴⁾が参考になる。ポリュペーモスが髭や一つ目や歯を挙げて、美男子であると一人で考えているのを批判する意味で、コリュドーンは顔の描写の代わりにダブニスとの比較とアレックスの判定とを提案したのである。結果として、コリュドーンの主張の技術はポリュペーモスのそれを上回る。

ポリュペーモスとの歌競べという観点から、水鏡の問題も解決される。海を鏡に使うことは、大入道のポリュペーモスにはできても、人間にはできないという問題である。これを解決するために、Du Quesnay は、嵐のあとの海岸の水溜まりで見た（嵐のあとというのは、地中海には潮の干満はないから）という、リアリストをも納得させ得る解決を出し⁽⁵⁵⁾、また Skånland は、litus が海岸ではなく、海岸のほとりの海、すなわち浅瀬であることを言語学的に証明している⁽⁵⁶⁾。反牧歌論者の Putnam は、海は牧人に関係ない、と否定し去る⁽⁵⁷⁾。これに対して擁護論者、たとえば Robertson は、空想の飛翔としてこれを承認し⁽⁵⁸⁾、G. Williams も財産自慢と同じ文学起源の空想であることを認めて、彼の自慢と社会的身分は強烈に対照的なテーマとして織り合わされて、悲愴な空想を強化している、と評価する⁽⁵⁹⁾。Rose は一層すぐれた説明をしている。すなわち、これらの財産自慢や水鏡などの借用はすべて牧歌のしきたりにすぎない。一人の牧人は他の牧人の歌を聞いて知っているとは仮定されている。牧歌詩人は最高権威者の使った同じテーマを牧人の口にさせるのが牧歌のしきたりである、と⁽⁶⁰⁾。G. Williams と Rose の説明は正しいけれども、作者と登場人物の関係があいまいである。とくに Rose は牧人コリュドーンが牧

人テオクリトスの歌を知っていることにしている。前述のように、筆者の考えでは、コリュドーンが知っているのは牧歌の中の世界であって、外の世界の作者ではない。それに、テオクリトスは比喩的にしか牧人ではない。コリュドーンは牧歌の内部世界と登場人物たちとその歌を知っている。その中から彼がとくに尊敬している先輩ポリュペーモスの歌を前にして、それに歌競べを挑んだのである。これは単なる模倣ではなく、挑戦である。歌競べは相手のテーマを自分なりに改善して、凌がなければ負けである。もし彼が池や沼や水盤に顔を映したと主張してリアリズムを守れば、その瞬間に彼の負けが決る。海と池では勝負にならない。

こうしてコリュドーンは、もともと巨人と比べては見劣りすることが当然であるのに、それでも自分を同類の牧人たちと比較するのではなく、敢えてポリュペーモス、アンピーオン、ダブニスという牧歌世界の半神的存在と比較することによって、自己の価値を高めた。これはあくまでも歌競べであり、創作(fiction)である。ただそのコリュドーンにも、本当の自信はなかったのだろうか、最後に、「映像が欺かぬものなら」と付け加えた。Putnam はこれについて、コリュドーンは「詩人の特権的修辭によって一瞬の奇跡を描いたが、この半句で彼の意図は逆転する。映像は欺くもので、彼の境遇の偽りの描写である」と結論づけ⁽⁶¹⁾、Robertson も、「ウエルギリウスはコリュドーンの強弁に悲しい不信を抱いた」と考えている⁽⁶²⁾。なるほど現実と比べれば、三つの自慢はあまりに誇大で、滑稽な妄想であるかもしれない。ただ、この文は直説法の条件文であり、実質上「映像は欺かぬものであるから」という理由文に等しい。だから彼は三つの創作に満足しているはずである。アレクシスとの関係では、これは自己宣伝であるが、それは歌の技術に関する自己宣伝である。あとで羅列される贈り物のカタログの中で、詩歌音楽の教育が最大の贈り物にされることになるから、この段は贈り物としての歌の見本をあらかじめ示したものである。

それでも「映像が欺かないなら」という条件は、欺く可能性もあることを暗示している。こうして空想は消えて、現実の貧しい牧童に戻る。

o tantum libeat mecum tibi sordida rura
atque humilis habitare casas et figere cervos,
haedorumque gregem viridi complere hibisco! (28-30)

おお、ただ君がぼくと一緒にきたならしい田舎と
そまつな小屋に住み、鹿を射止め、子山羊の群を

緑のタチアオイの筈で追い集めることを好んでくれさえしたら。

前の段が一種の歌競べであり、したがって虚構であり、空想的願望であったとすれば、こんどは現実認識をふまえた願望である。ところがこの現実認識は都会人アレクシスの目を通して行われている。アレクシスが田舎を軽蔑して、「きたならしい田舎」とか「そまつな小屋」と呼ぶであろうことを、コリュドーンは意識している。この点が彼とポリュペーモスとの最大の相違であろう。ポリュペーモスもガラティアに嫌われる理由の一つだけは知っている。容貌の醜さがそれである。しかし他の理由についてはまったく分かっていない。彼は自分が提供するいろいろな贈り物を、そもそも牧人生活を、彼女がどう感じているかを考えずに、その価値の普遍性を単純に信じて、押しつけている。相手の立場や気持ちには無頓着である。これが彼を滑稽にしている最大の点である。ところがコリュドーンは相手の気持ちをよく知っていて、相手の目を通して、ずばり田舎の魅力のなさを描いたのである。

相手の立場に立って物を考えることは、人間性の豊かさの一つの証拠である。ウェルギリウスが主人公を共感的に描いていることが、こういう所からもうかがえる。都会人がきたならしいと呼ぶ田舎は、コリュドーンにとっては、のんびりとした気楽な生活の場である。華やかな都会生活は、煩わしく息苦しい生活である。だから彼はアレクシスの言葉を逆手にとって、「きたならしい田舎」と「そまつな小屋」のすばらしさを認識するようにと要求し、価値観の転換を促しているのである。これなしには彼の恋は実現しない。

続いて、彼は田舎の生活を具体的に描くが、ここでもまた都会人から見て魅力的と思われるものから挙げていく。狩は、牧人の仕事としては必ずしも牧歌的ではなく、つらいものであるが、都会の人間には魅力的な休日の娯楽である⁽⁶³⁾。狩のあとで、はじめて牧人の本業を挙げるが、ここにも都会人的な意識が反映している。というのは、彼はポリュペーモス(Th. 11, 65-66)のように搾乳やチーズ製造などの労働には触れず、楽しそうな放牧に限っている。その中でも山羊だけに触れているが、山羊は理想的な牧歌的風景に不可欠の要素である⁽⁶⁴⁾。このように彼は都会人にとってつらいことには言及せず、楽しいことだけを挙げていたのである。

その次に彼が挙げるのも、田舎の楽しさの続きであるが、同時にそれは牧歌にとってもっとも重要なことである。

mecum una in silvis imitabere Pana canendo :
Pan primus calamos cera coniungere pluris

instituit, Pan curat ovis oviumque magistros ;
 nec te paeniteat calamo trivisse labellum ;
 haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas ?
 est mihi disparibus septem compacta cicutis
 fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
 et dixit moriens : 'te nunc habet ista secundum' ;
 dixit Damoetas, invidit stultus Amyntas. (31-39)

ぼくと一緒に森の中で君は歌を歌ってパーンの真似をすることになる。パーンが初めて何本かの葦を蠟でつなぐことを教えた。パーンは羊と羊の番人を気遣ってくれる。そうして君は、葦で唇をすりむいても、いやがることはない。これを覚えるために、アミュンタースがしなかったことがあるか。ぼくには長さの違う7本のドクエンジンをつなぎ合わせた笛がある。いつかダーモエタースがそれをぼくに贈り物として渡し、死に際にこう言った、「この笛は今から君を後継ぎにする」
 ダーモエタースはこう言い、愚かなアミュンタースは嫉んだ。

牧人生活の最大の魅力はもちろん牧歌である。「森」は牧歌の舞台であり、背景であり、また牧歌 そのものの象徴である。「パーンの真似をする」とは、牧歌を学び覚えて歌うことである。しかしコリュドーンは、このような象徴的な意味で「パーンの真似をする」と言うだけではなく、同時に牧歌芸術の歴史的な位置づけを行なおうとし、この目的のために、パーンが最初に葦の笛を作って、牧歌の創始者になったことに言及する。

ところが次の一句(33)を批判する学者がいる。すなわち、パーンが羊と羊の番人の守護神であることは万人の知ること、それをわざわざ説明しなければ気のすまないコリュドーンは、まことに単純な田舎者である、と⁽⁶³⁾。これはコリュドーンには気の毒な解釈であり、むしろウエルギリウスの文体にかかわる問題である。ウエルギリウスは一つの複文を二つの単文に分解して、従属接続詞や関係詞なしで並列するバラタクシスを好む。ここでも、「パーンは笛の作り方を彼が愛している牧人たちに教えた」(Pan primus pastores quos curat calamos cera coniungere pluris instituit)と言うはずの所を、二つの独立文にして、ついでに羊も加えただけのことなのである。つまりパーンが牧歌を創始して(instituit)、それを牧人たちに教え(instituit)、それがつぎつぎに伝えられて、今、自分もこの伝統を継承しているという牧歌の歴史を語っているのである。コリュドーンがアレクシスに伝授しようとするのは、このような輝かしい伝統芸術である。だからこそ、たとえ唇をすりむいても悔いることは

ないと言えるのであり、その証人に、どんな苦勞にも負けずに牧歌の練習にはげんだアミュンタースを挙げたのである。

このように牧歌芸術は輝かしい伝統を持っているのであるが、次に、コリュドーン自身にそれを教える資格があることを、つまり彼自身がこの伝統の正統な継承者であり、すぐれた牧歌歌手であることを証明しなければならない。ドクニンジンはソクラテスの処刑に使われたと言われる⁽⁶⁶⁾ 猛毒の植物であるが、恐ろしげな和名にもかかわらず、その茎は笛を作るのに適していたらしい⁽⁶⁷⁾。七管の笛は立派な笛で、これを持っていて、使いこなせることは、すぐれた牧歌歌手の証拠である。しかもそれはダーモエタースから遺贈されたものである。ダーモエタースはテオクリトスの第6歌にダブニスと対等の名歌手として登場している。牧歌の登場人物のキャラクターは、全作品を通じて一貫しているとは限らないけれども、ここのダーモエタースは、巨匠として、牧歌の伝統を正しく受け継いでいると考えられる。その彼が臨終の床で自分の笛をコリュドーンに正式に渡した。巨匠は死んでも、笛は残る。笛は牧歌の伝統の象徴である。笛の相続人になることは、牧歌の伝統の継承者になることである。この儀式の証人に、コリュドーンは再びアミュンタースを挙げる。この牧人が愚かであることや、妬んだことは、あまり重要ではない。コリュドーンはただ自分の才能を引立てるためにそれを言っているだけである。その才能についても、ただ自慢しているのではない。教える資格があることを言うためには、才能が客観的に認められていることを証明する必要があるからである。

ここに至って、コリュドーンの恋が情欲の満足によって鎮められるような次元の低いものではないことがはっきりした。彼は美しい少年の中に自分の持っているもっとも良いもの、すなわち牧歌芸術の精髓を注入して、一人前の芸術家に育て上げたいのである。この願望の前では、身分関係も、田舎と都会の対立も解消する。

この段は、詩のちょうど中央のいちばん重要な位置にあり、いわばこの詩の命であるのに、残念ながらいろいろと誤解されている。Moore-Bluntは、高級な笛 (*fistula*, *σφγγή*) を所有することは、コリュドーンのような社会的身分の者にとってはあり得ないこと、あるいは例外的なことなので、笛の所有を強調することによって、再度 (すなわち 19-27 に続いて)、自分が上流階級に属しているかのように話している、と解釈する⁽⁶⁸⁾。これはおそらく、笛の所有の段 (36-39) を歌の伝授の段 (31-35) から切り話して考えたために生じた誤解であろう。というのは、笛はノロジカの子 (40-44) および花 (45-55) とと

もに「贈り物のカタログ」(36-55)をなし、先行する狩と放牧と歌から成る「田園生活の楽しみのカatalog」(28-35)と3対3で釣り合っているという見方があるからである⁽⁶⁹⁾。しかしコリュドーンはまだ「贈る」とは言っていない。もちろん結局は贈るつもりであるし、だから次の段を「そればかりか」(praeterea)で接続したのであるけれども、しかし笛を贈ることは歌を教えることの付随行為であり、いわば免許皆伝の象徴的行為である。またたしかに構文上も、ノロジカの段には est mihi (36)と並ぶはずの sunt mihi が省略されていて、省略したことが結合の強さの証拠であると言えるけれども、しかし praeterea はあとの追加を表わすから、はじめから三つの贈り物を一組として考えていることにはならない。歌の伝授の段と笛の所有の段は、どちらも牧歌の伝統の継承について語り、どちらもアミュンタースを証人に挙げているから、切り離すことはできない。両者をつにして、全体を一つの贈り物ないしサービスとするならば、納得がいく。

けちをつけることはいくらでも可能である。Galinskyによれば、「パーンの真似をする」ことはコリュドーンの努力の虚しさを表わす。なぜなら、パーンはシューリンクスへの恋が叶わなかったで、彼女が変身した葦で笛(シューリンクス)を作って、それで我慢せざるを得なかった。アポロンのダフネーへの不幸な恋への言及(54: 月桂樹)、およびアポロンから堅琴を授かりながらそのアポロンの矢で死んだとされる⁽⁷⁰⁾アンピーオーンへの言及(24)と併せて、パーンとその笛は不幸を暗示する、ということである⁽⁷¹⁾。一つの名前をめぐるすべての神話伝説が意図されているならば、そういう解釈も成立するが、コリュドーンもウエルギリウスもそこまでは意識していないだろう。Galinskyはさらに、コリュドーンの笛が死と嫉妬に結びつけられていること(38-39)もまた笛の魅力を高めない、というのが⁽⁷²⁾、うがちすぎである。

また Putnam は、ダーモエタースから遺贈された笛を、コリュドーンは遺贈ではなく、愛死の贈り物にするから、これは伝統の破壊である、と言う⁽⁷³⁾。しかし筆者の理解するところでは、遺贈も生存中の贈与ともに免許皆伝の象徴であるという意味で、区別する必要はない。むしろ、Alpersが指摘するように⁽⁷⁴⁾、牧歌の伝統および牧人歌手の共同体の中に自分を位置づけることこそ、ポリュベームスにはないコリュドーンの重要な特徴であり、この点をむしろ強調すべきである。ここには、Schmidtが言うように⁽⁷⁵⁾、師匠と弟子の関係、跡目相続、襲名というものがあって、それがコリュドーンの芸に社会的・制度的な枠組みを与えているのであり、その伝統の起源を牧神パーンと神話の

アンピーオーンに求めることによって、彼の芸術は「荘厳さと神々しさ」⁽⁷⁶⁾を得るのである。

praeterea duo nec tuta mihi valle reperti
capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo,
bina die siccant ovis ubera; quos tibi servo.
iam pridem a me illos abducere Thestylis orat;
et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra. (40-44)

そればかりか、危ない谷間でぼくが見つけた2匹の
ノロジカの子もいる。今でもまだ皮に白いものを散りばめていて、
1日に2度、羊の乳房を空にする。君のためにそれを飼っているのだ。
もうずっと前からそれをぼくからもらって行くことを、テステュリスが
願っている。
そうすることになろう、君にはぼくの贈り物はきたならしいのだから。

贈り物は笛とノロジカの子と花飾りの三つであると言えないことはないけれども、厳密に言うと、コリュドーンがはっきりと贈り物と呼んでいるのは、実はこの段だけである。足場の悪い谷間で、生命の危険を犯して、自分の力で捕獲したことは、贈り物の価値を高める⁽⁷⁷⁾。ポリュペーモスは、自分が育てている子鹿について、その外貌を描写するだけであるから⁽⁷⁸⁾、ここにもコリュドーンのポリュペーモスに対する「張り合い」(aemulatio)の意識が現われている。白い斑模様は生後半年で消えるから⁽⁷⁹⁾、まだ生まれて間もない非常に可愛らしい子であることを強調し、これも贈り物の価値を高める。テステュリスの名を挙げたのは、Pfeifferが考えるように、ライヴェルに言及してアレクシスの嫉妬を刺激するためでもあろう⁽⁸⁰⁾。しかしそれ以上に、価値の高さの証人にするためである。すなわち、モデルに使ったテオクリトス第3歌(35-36)と同様に、他に所望者がいることが、価値の高さの証拠になる⁽⁸¹⁾からである。全体として、贈り物の価値の主張は、テオクリトスの2箇所を合わせたもの以上に強く、張り合いの性格が見逃せない。つまりここでもコリュドーンはテオクリトスの登場人物たちと「歌競べ」をしているのである。

Putnamは、ノロジカの子を捕まえるというような「狩」は、牧人世界の外の世界の行為で、しかも都市世界の対極にある荒涼とした世界の行動であって、牧人の静かな生活とは相容れない、と主張する⁽⁸²⁾。これは牧歌世界を極端に限定するPutnamのいつもの考えによるものであるが、しかし狩は牧人の本業ではないとしても、一種の副業であり、異常なことではない。むしろ、

一応問題にしなければならないのは、一般に野生動物の子を飼うことが、都会人にとって魅力的であるかどうかである。けちをつければ、ここでもまたコリュドーンは、ポリュペーモスと同様に、相手の気持ちを考えない無骨者であると主張することができるからである。

しかしこれも、他と切り離してこの段だけを考えることから生じる誤解である。コリュドーンは、都会人にもっとも魅力的に見える狩から始めて(29)、次にかなり魅力的と思われる放牧を挙げ(30)、これらを短い橋渡しに使ったあとで、もっとも重要な牧歌の伝授へとアレクシスを誘い入れようとしてきた(31-39)。もし狩と放牧の魅力につられて田舎へ来て、牧歌を覚えるようになったとすれば、それは彼がすっかり田舎の生活になじんで、田舎のすばらしさのとりこになったことを意味する。こうなればもう、都会的なセンスに気を遣うことはない。狩から始めて、次第次第に都会的な物の見方から引き離し、ついには都会人にとって魅力のないものにさえも魅力を感じさせることに成功したことになる。

これはノロジカの子が都会人にとっては魅力がないと仮定した場合のことであるが、Du Quesnayはこれとは逆に、珍しさが贈り物としての魅力であり、ポリュペーモスの贈り物はガラタイアには合わないけれども、ノロジカの子は都会っ子の気を引くように計算されていると考えている⁽⁸⁸⁾。

ところがコリュドーンは、勧誘の作戦が結局は成功しないことを、はじめから知っている。勧誘の手段をつぎつぎに並べている間も、「きたならしい田舎、粗末な小屋」と冒頭(28-29)で言ったことを忘れていない。だから最後に再びアレクシスの目を通して、「きたならしい贈り物」(44)と言わざるを得ない。きたならしい田舎に始まり、きたならしい贈り物に終わる。その間に挟まれた他のものもすべて、アレクシスの目で見れば、色あせた、魅力のないものであることを、コリュドーンは意識している。重要なのは、コリュドーンの心の動きであって、そもそもノロジカの子が都会人にとって魅力的であるかどうかというような一般論でない。

しかしまだコリュドーンは諦めない。田園の魅力そのものが、最大のものとして、最後に残っている。現実がきたならしいものならば、写実は魅力的ではない。だから彼は再び空想の世界に想念を走らせる。

huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis
 ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
 pallentis violas et summa papavera carpens,

narcissum et florem iungit bene olentis anethi ;
 tum casia atque aliis intexens suavibus herbis
 mollia luteola pingit vaccinia calta.
 ipse ego cana legam tenera lanugine mala
 castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat ;
 addam cerea pruna (honus erit huic quoque pomo),
 et vos, o lauri, carpam et te, proxima myrte,
 sic positae quoniam suavis miscetis odores. (45-55)

こちらへおいで、美しい子よ、君のためにニンフたちは、
 ほら、籠いっぱい百合を運んでくる。君のために輝くナーイスは
 淡い色のスマレとケソの頭を摘みながら、
 水仙と香りの高いイノンドの花を結び合わせている。
 それからカシアとほかの甘い草を織り合わせながら
 柔らかいヒアシンスを黄色のキンセンカで彩る。
 ぼくも自分で軟らかな綿毛の白いマルメロと
 ぼくのアマリユリスが好きだった栗の実を拾い集めよう。
 蠟のようなスモモを加えよう（この果物にも誉れが与えられよう）。
 そうしてお前たちを摘み取ろう、月桂樹よ、そうしてお前を、隣のミル
 テよ。
 こうして置けば、お前たちは快い香りを混ぜ合わせるから。

ここに列挙されている花は、すべて地中海地方に普通に見られるものである
 と言われるが⁽⁸⁴⁾、四季の花がいっせいに咲き誇る中でニンフたちが遊び戯れる
 この花園は、現実世界のものではない。それは牧歌を知る者だけが、想像力
 によって描くことのできる秘境である。現実の田舎がアレクシスにとってきた
 ならしいものであることを再び想起したコリュドーンは、最後の望みを再び空
 想にかけて、美しい幻想の世界を描き、ここにアレクシスを招き入れようとする
 のである。

ニンフたちとナーイスが、神のごときアレクシスのために、色とりどりの、
 香り豊かな四季の草花を摘んで、飾っている。それを見て、コリュドーンも果
 実を集め、月桂樹とミルテ（銀梅花）の枝を摘み取る。Leach が、「純粹に幻
 想的な領域で、歌い手は半ば神話的な存在になって、時間と空間の限界を越え
 た歓喜の幻想に耽っている」と述べているように⁽⁸⁵⁾、コリュドーンは人間で
 あることをしばし忘れて、ニンフたちと親しく交わっている。

したがって、彼が集める果実も、ニンフたちが集める花と同じように、美し
 い飾りにするためのものである。ところがこれについては、もう少し写実的な

解釈がよく行なわれる。Hubaux と Pfeiffer がすでに、ウェルギリウスの牧人にイタリアの現実の小農民の姿が重ねられていることを指摘して、これらの「贈り物」も小農民の世界のものであると考えている⁽⁸⁶⁾。これは異論を唱えるほどのことではない。また、Du Quesnay は、産毛におおわれたマルメロは産毛の生えた少年との類似の故に、蠟の色のスモモは少年の肌色との類似の故に、少年への贈り物にふさわしいものとして選ばれたことを暗示する、と解釈し、Schmidt もマルメロについては同じ見解を取っている⁽⁸⁷⁾。これも納得できる。しかし同じ Du Quesnay のそこから先の、「したがって栗は男性器との類似の故に、田舎の恋の贈り物にふさわしいものとして選ばれた」という見解はいかがなものか⁽⁸⁸⁾。そこまでうががつと、せっかくの少年愛の精神性が危うくなる。いわんや、栗は都会人の軽蔑する田舎者の食べ物であるから、コリュドーンは愚かにも果物籠の魅力を損なっているという Moore-Blunt の説は、受け入れられない⁽⁸⁹⁾。一般に都会人が栗を軽蔑することを認めるとしても、ここではノロジカの子と同じことで、アレクシスは、もしもすっかり田舎の人間になったなら、栗を軽蔑しないはずである。それにそもそもこれらの果実は、食べ物であるよりも、花や葉枝といっしょに飾るためのものである。

その飾りの最後に選ばれた月桂樹とミルテの象徴的性格は、諸家の指摘の通りである⁽⁹⁰⁾。月桂樹は音楽の神アポロンの木、ミルテは恋の女神ウエヌスの木であるから、「牧歌世界がアレクシスの気に入れば」⁽⁹¹⁾あるいは「アレクシスが田舎の美を受け入れれば」⁽⁹²⁾という条件の下に、詩と恋の結合が実現する。この結合は恋歌を意味し、まさに彼が今歌っているこの歌がその一つである⁽⁹³⁾。これは、歌によって美しい幻想の世界を描き、そこへ歌によってアレクシスを招き入れて、その歌を彼に献じることを意味するから、「この詩はまさにこの詩自体を対象にしている。牧歌はそれ自体を詩的に反映し、ここに詩自体を象徴的に対象にする詩が創設される」という Schmidt の「詩歌の詩歌」の理論も、一概に的外れであるとは言えない⁽⁹⁴⁾。

花と果実と枝葉の三者がどのような位置関係にあるのかを決定するための、言葉の上の手がかりはまったくない。だから想像によって補うしかないが、たとえば、果物籠を中央において、その周りを月桂樹とミルテの葉枝で囲み、さらにその周り一帯にたくさんの花を配して、アレクシス歓迎の席を広く飾っているものと考えられる。

しかしながら、前の段からこの段に移って詩の調子が変わった、という指摘がよく行なわれる。Cartault は、第44行をテオクリトスの第3歌から、次の

行を第11歌から取って、異質の要素を併置したために接合の欠陥が生じたと考えている⁽⁹⁵⁾。これが本当なら、ウェルギリウスらしかぬ拙劣さであると言うべきである。さらに、次の段(56以下)との間には一層大きな激変が起こっていると一般に認められている。Rohdeはこれを、材料の積み重ねと感情の誇張によって熱狂的な興奮状態に高まったところで、突然、希望の頂点から絶望のどん底に落ち、そのために折れた感情が切れ切れの小部分に分解して、切れ切れの詩句(56-68)を生んだ、と説明し⁽⁹⁶⁾、Klingnerもこれに賛成している⁽⁹⁷⁾。Garsonは、空想によって希望の高みに上ったけれども、突然自分の不適性に気づいて、幻想を打ち砕いた、と説明している⁽⁹⁸⁾。ここから、この段は詩人があとから書き加えたものである、というSkutschの構造分析が生まれる⁽⁹⁹⁾。氏によると、この段を抜かせば、この詩は行数の上で、5-13-9-8-9-13-5という見事に均整の取れた環状構造になっているという。もっともSkutschの区切り方は、中央の8-9のあたりに問題がある。Moore-Bluntは、調子の変化は縫合の失敗(Cartault)でも挿入(Skutsch)でもなく、詩人が典型的にヘレニズム的な技法を用いて意図的に作ったものであるとしている⁽¹⁰⁰⁾。

しかしながら、前後の段とのつながりがまったくないわけではない。とくに前の段との関連は、見かけ以上に大きい。なぜなら、田舎の魅力によってアレクシスの心を引きつけようとする試みは、これまでと同じである。それでも現実から空想への変化が唐突であると言うならば、「求愛の部」の最初の段(19-27)と結びつけてみればよい。そこでは、自己の富と才能と美貌を空想によって描いたが、こんどもまた自分の住む世界を空想によって美化している。こうして二つの空想が間に現実を挟んで、全体としてABAの形式で「求愛の部」を構成しているのである。したがって、44と45の間に調子の変化があるように、27と28の間にもそれがあったのである。それは、B節の最初と最後の行に同根語の *sordida* と *sordent* を配することによって表わされている。もっともB節(28-44)全体が一本調子に現実的なわけではない。最初と最後はアイロニーを込めて現実的であるが、中央はパーンの牧歌的神話と牧笛継承の多分に伝説的な挿話によって、かなり幻想的に彩色されている。この点を加味すれば、「求愛の部」の構造は、ABABAとなる。Bのコリュドーンは貧しくきたならしい田舎者であるが、Aの彼は、キュクロプス、アンピーオーン、ダプニス、パーン、ダーモエタース、ニンフラ、ナーイス、アポロン、ウェヌスなど、牧歌世界の神々や英雄たちと、交わったり、対等であったり、競ったりすることのできる英雄と化している。

次の段(56以下)との間の調子の変化はたしかに激しい。しかしこれも突然の変化ではなく、すでにこの段で微妙な移行準備がなされている。それはまず、花を集めるニンフたちから果実を集めるコリュドーン自身へと、主体が変わるところに認められる。花を集めるのがニンフたちであることと、果実を集めるのがコリュドーン自身であることとの間には、大きな違いがある。想像力によって描いたものである点と、季節を無視する牧歌の特権を行使している点は、たしかに共通であるが、ニンフにアレクシスのための花を摘ませることは、牧歌の特権であるといっても、やはり非現実である。これに対して、コリュドーンが集める果実には季節の問題以外にはとくに非現実性が見当たらない。だから彼は、ほんのしばらく神話の世界に遊びながら、いつのまにか現実に戻っているのである。

それだけではない。はじめの2行で「君のために」(tibi)と2回言ったあとは、もうアレクシスのことを口に出さない。もちろん忘れてしまったのではないが、それでも花や果実に精神を集中して、花の美しさにうっとりとし、果物籠作りに夢中になっている。そうして、こともあろうに、以前の恋人アマリュリスの思い出に耽り、ついにはアレクシスにではなく、月桂樹とミルテに呼びかけている。たしかに月桂樹はコリュドーンの、ミルテはアレクシスの象徴であると解釈することもできないわけではないけれども、むしろミルテはコリュドーン自身の恋の心の象徴である。こうして彼の考えが少しずつアレクシスから自分自身に戻ってきたところで、次の段に移行するのである。この微妙な移行準備に気がつけば断絶は言われているほど大きくないことが分かる。

3. 反省の部(56-73)

rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis,
nec, si muneribus certes, concedat Iollas. (56-57)

田舎者だぞ、コリュドーン。アレクシスは贈り物を気につけない。
それにお前が贈り物で競っても、イオルラースは負けないだろう。

幻想から現実に戻ったコリュドーンは、自分自身に反省の目を向けて、自分が *rusticus* であることをあらためて痛感する。これまでにも彼は、*sordida rura, humilis casas, sordent* 等の語を用いてきた。けれどもそれは、アレクシスが彼を軽蔑してそう言うだろうと想定したものであり、彼自身はそれに反

論しようとしたのであるから、それをもって、Posch のように⁽¹⁰¹⁾、「初めから自己の劣等性を意識していた」ことの証拠とするには不十分である。しかしこんどのは他者の思惑の想定ではなく、自己認識である。

これはどのように読むべきであるか。Putnam はこれについても、「これは牧歌世界をアレクシスの有利な立場から見ていることを示すもので、アレクシスから見れば、コリュドーンは物質的に（すなわち人柄、環境、贈り物の点で）も精神的に（すなわち歌）も rustic である」と述べているが⁽¹⁰²⁾、これでは前と少しも変わっていないことになってしまう。Robertson は、これを自己断罪とみなす点では正しいが、「洗練されたアレクシスが使うであろう軽蔑語である」とする点では、やはりコリュドーンの心の変化を見落としている⁽¹⁰³⁾。他方 Otis は、「コリュドーンは自分の求愛の歌を分析して、アレクシスの持っていない自然への愛をアレクシスに転嫁していた自分の愚かさを悟る」と述べ⁽¹⁰⁴⁾、同様に Du Quesnay も、「これは愚かさの告発であり、自責である」と述べているが⁽¹⁰⁵⁾、いずれも半面を言い当てているだけで、もう一つの反面に誇りが隠されていることを見落としている。

というのは、コリュドーンはここで rusticus という語の持つ二重の意味を意識しているからである。二重の意味の第1は、良い意味での田舎の人、言い換えれば、牧歌的人間であり、第2は悪い意味での田舎者、すなわち都会人に軽蔑される野暮な人間である⁽¹⁰⁶⁾。しかしどちらの意味でも彼は絶望的である。なぜなら、第1の意味での牧歌的人間は牧歌的生活に満足していなければならぬのに、彼は都会の人間に恋をしたために、牧人生活をないがしろにして、牧歌的人間の資格を失っている。第2の意味でも絶望的であることは自明である。彼はアレクシスが贈り物を気にかけてくれない (nec munera curat Alexis) と言って嘆く。これは、歌の冒頭の「ぼくの歌を気につけないのか」(nihil mea carmina curas?) を想起させる。そこで「歌」と言ったのは、歌い始めだったからであり、こんど「贈り物」と言ったのは、贈り物をいろいろ考えてきた直後であるからであって、本当は彼の全存在、彼のすべてと言わべきところを、あるいは歌に、あるいは贈り物に象徴させたのである。そうして「気につけない」理由が、野暮な田舎者という点にあることを、彼は意識しているのである。元を質せば、この意識は、都会の人間に恋をしたことから生まれたものである。この恋がなかったならば、彼は野暮と軽蔑されることもなく、純朴な牧歌的人間であり続けたはずである。恋そのものが野暮だったのである。

これは絶望的な、しかし偉大な自己認識である。ここには相手の気持ちへの深い洞察もある。これらのことがまさしく彼に、ポリュペーモスにはない悲劇性を与える。ポリュペーモスにはこのような自己認識も反省も洞察もない。しかし絶望的な自己認識の結果、彼は苛立ち、混乱し、とりとめもなくあれこれ口走るようになり、そのために彼の歌はまとまりがなくなって行く。そうして混乱の中で田舎者の二つの意味が複雑に絡み合い、もつれ合い、交錯し、競合して行く。これはそのまま、心の中で分裂している二つの自己の葛藤を表わす。

「贈り物を気につけない」が「ぼくの歌を気につけないのか」を受けたものであることは、歌が振り出しに戻ったことを意味する。ということは、最後の部に移行したことを意味する。一般に3部形式の第3部は第1部で提起した問題を解決する場であることから、「抗議の部」に出てきたモチーフやイメージが変形されて再び現われることになる。しかし苛立ち、混乱している彼に問題の解決ができるかどうか、難しいところである。

贈り物を考えたことから、彼はいつそう不都合な現実思い至る。強力なライヴァルの存在である。イオルラスは町に住む主人であろう。金持ちの都会的な贈り物と競争しても、田舎者の野暮な贈り物に勝ち目はない。恋の敗北である。しかし敗北の絶望にもかかわらず、牧歌的人間の誇りを失っていないことが、あとではっきりしてくる。Leachが、すでにこの段で、卑下の見せかけの陰に隠された自意識、すなわち、金銭ずくの愚鈍なライヴァルに対する優越感と、卑しい世界の汚れから自由であることの誇りを感じ取り⁽¹⁰⁷⁾、Du Quesnayがさらに一步進めて、「金持ちのライヴァルのところにいるアレクシスの貧欲と不実が、恋の断念の理由である」と考えていることは⁽¹⁰⁸⁾、故なことではない。

heu heu, quid volui misero mihi? floribus Austrum
perditus et liquidi immisi fontibus apros. (58-59)

ああ、ぼくは何を望んだのか、みじめなぼくは。恋に溺れて
花園に南風を、澄んだ泉に猪を入れてしまった。

ついに彼は悔恨の叫びを発する。miser と perditus は共に恋愛詩の常用語であるから、「ぼく」はここでは都会人を恋した野暮な田舎者としての自分である。その自分が、してはならないはずの恋をしてしまったことを、第3の自分が責めているのである。その理由を彼は諺を使って述べる⁽¹⁰⁹⁾。「花園に南

風」は、「月にむら雲、花に風」に似ているが、後者がいぜんとして、あるいはむしろいっそう、風流であるのに対して、Sirocco は猪のように凶暴である。

しかし花と泉、南風と猪が、それぞれ何を指すか、何の象徴ないし暗喩であるか、これについての諸家の解釈は微妙に異なる。ただ、Moore-Blunt だけは例外的に、象徴であることを否定して、「コリュドーンはテオクリトスの登場人物と同じように、田舎者らしい諺で自分の怠惰を責めている」という醒めた見方をしているが⁽¹¹⁰⁾、これはあまり説得的ではない。泉はギリシア古典期以来伝統的に詩的靈感源とされているし、ルクレーティウスはそれに花を加えているから、多くの評者がそれに従って、花と泉を詩ないし詩的空想の象徴⁽¹¹¹⁾、あるいは牧歌的風景ないし牧歌世界の美の象徴⁽¹¹²⁾と考えている。微妙な違いはあるけれども、牧歌の何かの象徴であるという点では一致する。コリュドーンは空想の段(45-55)の花とナイス(水の精)のイメージを活かして、花園と透明な泉を、牧歌あるいは牧歌世界の象徴に使ったのである。

では、それを破壊する南風と猪は何を指すか。Leach はそれを、詩的幻想を許さぬ程に粗暴な力をもつ現実の自然とみなし、それを越えることのできないコリュドーンは自ら幻想を破壊した、と考える⁽¹¹³⁾。Putnam はこれをアレクシスとみなし、「アレクシスも南風や猪と同じように、牧歌世界を侵害する自然の荒々しさの象徴である」とする⁽¹¹⁴⁾。これらの説が外的暴力を考えているのに対して、内的暴力、すなわちコリュドーン自身の恋の情熱とみなす説もある⁽¹¹⁵⁾。とくに Schmidt は、「コリュドーンは自分の情熱が、それが今作ったばかりの美の世界を破壊すること、情熱の陶醉としての恋が、美を生み出しながら、再び官能のカオスに吸い込まれて、それを破壊しようとしていることを理解している」と述べている⁽¹¹⁶⁾。

筆者はこれらの説を少し変えて、前の段についての解釈を継続して、花園と透明な泉は本来の牧歌的人間としての自己の象徴であり、南風と猪は都会人に恋をした野暮な田舎者としての自己の象徴であるとみなす。愚かな恋をした自分が、その恋の有害な情熱によって、本来の自分を駄目にしてしまった、と、第3の自己が告発しているのである。彼はここでいわば3つの自己に分裂している。この分裂が続くかぎり、絶望は終わらない。

quem fugis, a! demens? habitarunt di quoque silvas
Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces
ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae. (60-62)

だれから逃げるのか、ああ狂人よ。神々も森に住んだものだ、
それにダルダニアのパリスも。パラスは自分の築いた城に
自ら住むがよい。ぼくらには何にもまして森が喜びとなれ。

アレクシスがコリュドーンから逃げるというイメージは、最初の段の、コリュドーンがアレクシスの足跡をたどる(12)というイメージの裏返しで、狩人または野獣の獲物追跡のイメージの再現である。しかし、だれから逃げるのかという問いには、自分は狩人や野獣ではない、お前が考えるような野暮な田舎者ではない、牧歌的人間である、という誇りに満ちた抗議が含まれている。彼は良い意味での田舎の人としての自分を前面に出して、正当化する。そうして、野蛮人ではない自分を見て逃げだす相手を「狂人」(demens)と呼ぶ。野暮な人間から逃げるのならば、正気であるけれども、牧歌的人間から逃げるのは狂気であるという主張である。

これを彼は神話の例によって証明しようとする。森は牧歌世界、神々はここではアポロンやパーンのような牧神を指す。パリスは牧人として森に住んでいたが、文明世界の最高の美女に対する恋を成就させた。そのためにトロイアは滅びたが、逆に言えば、それは国を滅ぼすだけの価値のある恋だったことになる。コリュドーンはこの先例によって、自分の恋の正当性を主張し、アレクシスにヘレネーのように都市を捨てて森へ来るようにと勧める⁽¹¹⁾。しかしパラス・アテーナーの例は、彼の不利になりかねない。なぜなら、都市が好きなのは都市に住めと言え、アレクシスを諷めなければならぬかもしれないからである。それでも彼自身は、パリスのように森から文明世界へ出て行って恋人を誘拐して来るのではなく、牧歌的人間として、森の世界に留まることを、ここで宣言している。したがって彼はここで、恋の正当性を主張しながら、同時にそれが叶わぬ恋であることを認識して断念する、という矛盾した気持ちを表している。

しかし彼の願いは成就しない。いかに牧歌的人間たろうとしても、いかにアレクシスを諷めようとしても、恋は鎮静しない。

torva leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,
florentem cytisum sequitur lasciva capella,
te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque voluptas. (63-65)

獐猛な獅子は狼を追う、狼自身は山羊を、
淫らな山羊は花咲くウマゴヤシを追う。
君をコリュドーンが追う、アレクシスよ。各人をその欲望が引くのだ。

野獣の獲物追跡のモチーフはこれまで隠喩として使われただけだったが、ついにここで実例として出てくる。獅子から狼へ、狼から山羊へ、場所は荒涼たる自然からしだいに牧歌世界へ、動物は獐猛なものからおとなしいものへと移り、最後にいるコリュドーンが山羊よりもっとおとなしい牧歌の人間であることを示唆している⁽¹¹⁸⁾。しかし動物たちが自分の住む世界の中で獲物を探しているのに対して(狼は荒野と牧場の境界領域にいる)、コリュドーンだけは外の世界のアレクシスを追っている。だから、牧歌世界に安住しようとの願いも空しく、彼は相変わらず野暮な恋に苦しんでいる⁽¹¹⁹⁾。

ここまで彼は長時間、いろいろなことを頭の中で思い巡らし、空想してきたが、ついに再び目を現実世界に向ける。

aspice, aratra iugo referunt suspensa iuveni,
et sol crescentis decedens duplicat umbras;
me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori? (66-68)

見よ、雄牛たちが犁を軛にぶら下げて運んで帰る。
そうして太陽は立ち去りながら、成長する陰を二倍にしている。
ところが恋はぼくを焼いている。だって恋にどんな限りがあるだろう。

農村の秩序ある風景が再び彼の目に入る。暑い昼下がり、木陰と家の中で休んでいた家畜と村人たちは、とかくする間に仕事に出っていたが、今仕事を済ませて、夜の休息のために家路についている。これが農村生活の秩序である。昼下がりには彼の心と同じように灼熱していた太陽も、こんどは一日の勤めを果たして、西に傾いている。これが自然の秩序である。彼一人だけが自然の秩序に逆らい、農村世界からはみ出している。牧歌の人間に戻ろうと願う彼を、やはり恋は容赦しない。恋には節度も限度もないことを彼は認める。

しかし現実世界に目を戻したことは、牧歌の人間に戻ろうとする試行錯誤の中で、一步前進するきっかけになる。「恋にどんな限度があるか」と問いながら、彼は一方ではたしかに限度がないことを認めているけれども、他方では薄々それを疑って、恋の終を現実生活の中に模索し始めている。これは次の段に切れ目なく移行することを示すものである。したがって、次段との間に橋がかかっていないという Pfeiffer の説も⁽¹²⁰⁾、69-73 は筋違いで下手なつけ足しであるとする La Penna の考えも⁽¹²¹⁾、受け入れがたい。いわんや、コリュドーンの歌は 68 で終わり、69-73 は詩人の言葉であるという古来の考えを踏襲する Pöschl や Leach の説は納得できない⁽¹²²⁾。

a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit !
 semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est :
 quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
 viminibus mollique paras detexere iunco ?
 inuenies alium, si te hic fastidit, Alexin.' (69-73)

ああ、コリュドーン、コリュドーン、何という狂気がお前を捕らえたことか。

茂ったニレの上のお前のブドウの木は半分刈り込まれたままだ。

あるいはせめて何か必要が要求するものを、どうしてお前は

柳としなやかなイグサで編んで作ろうとしないのか。

彼がお前を嫌うなら、お前はほかに見つけるだろう、アレクシスを。

コリュドーンはついに自分の恋を狂気と呼ぶ。恋は彼を農村の秩序からはみ出させ、牧歌的人間に戻ることを許さず、野暮な田舎者として破滅させるからである。アレクシスを狂人と呼んで、自己の牧歌的生活を正当化しようとした彼が、こんどは、牧歌生活に戻れない自分こそが狂人であることを認めざるを得ない。それでも彼は「お前は狂人だ」とは言わず、「狂気がお前を捕らえた」という言い方によって、外から襲ってくる恋に対して受け身であるという理解の仕方を示している。

しかし狂気を認めたことは、正気に戻ろうとする気持ちの現れであり、正気に戻るための手がかりになる。雄牛の帰宅に気がついたときに、すでに彼は立ち直るきっかけを漠然とつかんでいたのであるが、今それが次第にはっきりしてきた。恋に捕らえられて怠惰になっていたことに気がつき、自分を責め、反省する。恋が怠惰をもたらしたのであるから、逆に仕事が恋を追い払ってくれるかもしれない。仕事は彼を再び自然界と農村の秩序の中に組み入れて、牧歌的人間に戻してくれるかもしれない。仕事を考えることによって、彼は恋の狂気を追い出そうとする。これは彼と恋との戦いであり、これに勝つかどうかに彼の全存在がかかっている。

彼が本当に仕事の世界に帰って、牧歌的人間に戻るのかどうか、それは分からない。彼は勝つかもしいない道を見つけただけで、まだ実行していない。詩人は可能性を示しただけで、あとは読者の判断に任せている。

ただ、最後の一行は、彼が恋の病から癒されて、もうアレクシスにこだわらなくなったことを示しているかのように見える。もし本当にそうなら、彼の自己認識と反省が不合理な情熱を治療したことになり、「歌は恋を治療する」というテオクリトス第11歌の理論とは幾分か異なるけれども、Kappelmacherが

考えるように⁽¹²³⁾、「理性が恋を治療した」ことになるだろう。Vischer は、「コリュドーンは自分の生活に特有の法則を認識し、仕事と義務を考えることで、最終的に救われる」と考え⁽¹²⁴⁾、Wormell も、「コリュドーンは平和の始まりを見いだす」と述べている⁽¹²⁵⁾。Putnam も、「最後は秩序と永続と安定が取り戻され、・・・読者は安堵感をもってコリュドーンの牧人的生き方への復帰の提言を受け入れる」と結論づけている⁽¹²⁶⁾。M. O. Lee の結論も、「彼の気持ちは一日の時と合っており、陰が落ちると激情は鎮まり、彼は牧人の仕事で自分を慰める」となっている⁽¹²⁷⁾。これらの見解は、「理性による治療」という表現は使っていないけれども、解決したと考える点で Kappelmacher に通じると言えよう。

しかし多くの証拠がこのような肯定的結論を妨げている。第1に、これは状況証拠に過ぎないけれども、「恋にどんな限りがあるだろうか」と言って、恋の圧倒的な力に対する人間の無力を認めただけの彼が、その直後に恋から解放されてしまうことは理屈に合わない。第2に、これも状況証拠であるけれども、導入部の詩人の言葉によれば、コリュドーンは「いつも」(adsidue, v. 4)ここへ来てはこの歌を歌っているのであるから、翌日もまた来て歌うことが予想される。だから Robertson は、「コリュドーンは自己の狂気を実感して、もっと実りのある仕事に戻るのか。彼の葛藤は解決して、自然との一致に戻るのか」と問い、「いな」と答えている⁽¹²⁸⁾。Rohde は、「最後の一句は絶望に満ち、意図的に最後に置かれているらしい」と感じている⁽¹²⁹⁾。Garson も、「これはコリュドーンの自己欺瞞であり、読者は、この自己欺瞞が再び希望のない恋の思いに負けるだろうと想像させられる」という感想を述べている⁽¹³⁰⁾。Moore-Blunt も「コリュドーンは癒されない」と断じ⁽¹³¹⁾、Du Quesnay も、「歌に現われたかぎり、どのアレクシスも言い寄りを拒むだろうから、コリュドーンは片思いに悩む宿命であり、癒されたとは言えない」という結論を出している⁽¹³²⁾。

状況証拠とこれらの識者の感想だけでは不十分であるとすれば、第3に、最後の行自体が、まだ恋から解放されていないことを暗示している。Galinsky と Posch がこの行をポリュペーモスの言い方と比較して、微妙な相違を指摘している⁽¹³³⁾。

εὐρήσεις Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον' ἄλλαν. (Th. 11, 76)

お前はガラティアを見つけるだろう、多分もっと美しい他のを。

invenies alium, si te hic fastidit, Alexin.

彼がお前を嫌うなら、お前は他のをを見つけるだろう、アレクシスを。

ポリュペーモスは「他のを」*ἄλλων* を最後に置いて、それに慰安を見いだすことを強調しているから、ガラティアに対する最終的拒絶は明らかであるが、コリュドーンの場合には、「他のを」*alium* は弱い位置にあり、むしろアレクシスの名が行と詩全体との最後にあって、アレクシスを諦め切れずにいる彼の本心を暴露している。また、「多分もっと美しいのを」*ἴσως καὶ καλλίω* がポリュペーモスの決意を強めるのに対して、それに取って代わった「彼がお前を嫌うなら」*si te hic fastidit* という不定の言い方は、諦めていないこと、解放されていないことを示す。これが Galinsky と Posch の見解で、ウエルギリウスがそこまで効果を意識したかどうかは分からないけれども、鋭い分析である。

これらのことから、彼が恋の病から回復したのではなく、相変わらずアレクシスその人を思い続け、せいぜい自分を励まそう、騙そうとしているだけであることが理解されよう。はからずも、あるいは皮肉なことに、最後の一句は恋の告白になっている。それは、仕事に注意を向け、仕事の世界に復帰することによって、恋の束縛から解放されて、健全な人間に戻ろうとする努力が、まだ成功していないことを示している。もっとも、それに成功していないからこそ、牧歌ができるのであり、仕事人間になってしまえば、彼の口から出る歌はもはや牧歌ではなくなってしまうだろう。それに、たとえ明日また同じ内容の歌を歌うことになるとしても、今は夕暮がしばしの安らぎと歌の終わりともをたらず。「詩全体のあとで、73は信じられないが、それでもその平静さにおいて一種の解決である」⁽¹⁸⁴⁾。

4. 結 び

最後に詩人の意図を推察しなければならないが、これは大変な難問である。たしかに、テオクリトスの「歌が恋を治療する」という命題は、否定されたように見える。しかしそもそもそのような問題に答えることに詩人の関心があったとは思われない。もしもそれを問題にすることを目的にしたのならば、詩人は超越的な観察者として、微笑を浮かべながら、批判的に眺めて、滑稽に描いただろうと思われる。たしかにコリュドーンには滑稽な、愚かな点も見られるけれども、しかし常に自分でそれを認識して、反省している。この自己認識が彼を真の愚かさから救って、喜劇の人間から悲劇的とも言える人間に高めつつある。圧倒的な恋の力に振り回されながらも、それを克服しようと苦闘してい

る牧人には、一種の崇高さが加わっていて、読者は彼に共感することを強いられる。これは詩人が共感的に描いているからである。歌の治療力の問題など詩人の念頭にはない。もともとテオクリトスもこの命題を、キュクロープスの歌を提示するための手がかりに使っただけであって、まさか歌にそのような実用的、あるいは呪術的効果があることを実証することを、第11歌の目的にしたのではあるまい。

では、詩人の意図は何か。この詩はテオクリトスをはじめ、ギリシア・ローマの多くの詩からアイディアやモチーフや語句を借用していて、ハサミとノリで作ったと悪口を言えるほどであるが、そのために今日まで教養ある読者に知的な楽しみを与えてきた。この点でウェルギリウスもアレクサンドリア文学のローマにおける後継者の一人である。このような知的ゲームの提供も、一つの目的であろう。しかし真の目的ではあるまい。

ギリシアの牧歌をローマに導入して、その伝統を継承するとともに、真にローマ的な新しい牧歌のジャンルを確立することが、詩人の意図であることは、論ずるまでもないことであるが、そう言うただけでは何も分かったことにならない。

牧歌を利用して、詩論を展開し、詩歌の価値と尊厳を主張することも、詩人の意図するところであろう。牧歌が牧歌論ないし文学論を含むという牧歌の自意識性は、牧歌の牧人がすべて詩人であって、牧歌の中で牧歌を歌うというこのジャンルの根本的約束に由来する。しかしこれは、恋愛詩論を展開するプロペルティウスの恋愛詩、あるいは風刺詩論を内包するホラーティウスの風刺詩などと共通の特色であって、ウェルギリウスの牧歌にだけ見られることではない。それはカトゥルルスにさかのぼり、さらにその源はカリマコスである。『詩選』第2歌でも牧歌論が、中央部を占めるだけでなく、全体にわたってその色彩が濃厚である。それでも牧歌論の展開が詩人の意図するすべてではなく、ほかにもっと重要な目的があるのではなかろうか。いわんやテオクリトスと競い合い (aemulatio) をすることなど、真の目的ではあるまい。

もしも本来の牧歌が純真な牧人たちの楽しい平和な歌遊びを描くものであるとすれば、このような制約を打破して、枠を拡げて、人間精神の崇高な苦悩、偉大な内面的格闘を描き、それによって牧歌を喜劇的ジャンルから悲劇的ジャンルに高めることも、この詩の目的であろう。恋愛はそのような人間的苦悩の一つの典型である。とくにこの時代のローマには、ヘレニズム・ギリシアの恋愛詩とは一味違った「真面目な」恋愛詩が、エレゲイア詩人によって作られ始

めていたから、ウェルギリウスも牧歌の枠組みの中でそれを試みたのであろう。しかも彼は、異性愛に重点を移したエレゲイア詩人とは逆に、ギリシアの少年愛を非肉体的な恋愛として再評価する意欲を示している。

しかし、恋愛詩を作ることが真の目的であるならば、牧歌の枠組みを使うことには必然性がないのではないか、という疑問が残る。牧歌は形式的枠組みに過ぎないのだろうか。

プロペルティウスを典型とするエレゲイア詩人は、恋愛至上主義を標榜し、恋がどれほど苦しいものであっても、すべてを捨てて、恋に生き、恋に死ぬことを理想とする。コリュドーンの恋も、激しさと苦しさの点でそれに似ているけれども、彼自身の態度は異なる。彼はもともと純真な牧人として、牧歌世界の中だけで平穩な牧人生活を楽しんでいたのであろう。ところがたまたま牧歌世界の外の少年に恋をしてしまった。こういう状況設定のもとで詩人は、恋愛について、少年愛について、牧歌について、牧歌生活について、牧歌世界について、自ら考え、コリュドーンに考えさせ、読者にも考えさせる。コリュドーンは恋のために、心理的に牧歌世界からはみ出してしまい、彼の牧歌世界は危機に直面している。危機的状况の中で、恋の暴力と対決しながら、恋と牧歌生活とを比較しながら、牧歌的なものの意味を考え、その価値を認識する。ここにこの詩の真の目的があるのではなからうか。

この意味でこれは恋愛詩ではなく、やはり牧歌である。恋は牧歌的なものの価値を再認識させるための手段に使われたものである。恋は破壊的な暴力であり、人間を不幸にする悪魔的な力である。一度それにつかまれば、容易に逃げられず、死ぬことさえある。しかし、恋愛詩のように恋に殉じることに価値を置くのではなく、恋の苦しみの中で牧歌的なものの価値を認識することに意義を求めるのが牧歌である。恋が破壊的なものの象徴であるとするれば、牧歌的なものは平和の象徴である。恋が精神を破壊しようとしているときにこそ、精神の平和の大切さが認識される。この意味で、牧歌と恋愛詩は対極にあるのである。

牧歌的なものの対極にあって、牧歌の意義を認識させるための手段に使えるものは、恋愛ばかりでなく、戦争と政治、都市と文明、その他いろいろなものが考えられる。そのうち、都市と文明は、とくに取り上げなくても、本質的に牧歌的なものの対極にあるはずであり、意識されるにせよ、されないにせよ、すべての牧歌の背後に無条件で存在するはずのものであるけれども、この詩では、コリュドーンの恋を牧歌的恋愛ではなく、牧歌世界の外の世界、すなわち

都市の文明世界の住人に対する恋愛に仕立て上げることによって、とくに意識的にそれを前面に出している。恋愛の上に都市と文明が、あたかも薄いヴェールのように重ねて掛けられていると言えよう。

このように見てくると、この詩はいくつもの意味を持っており、それらが複雑にからみ合って、特異な意味領域を形成していることが分かる。ウェルギリウスの牧歌は単純素朴な田舎者の歌ではない。

注

- (1) Rohde, Georg: *De Vergili eclogarum forma et indole*, Berlin 1925, p. 34.
- (2) Raabe, Hermann: *Plurima mortis imago: Vergleichende Interpretationen zur Bildersprache Vergils*, München 1974, p. 7.
- (3) Klingner, Friedrich: "Virgil: Griechische Einflüsse", *Fondation Hardt, Entretiens* 2 (1956) = Id.: *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich / Stuttgart 1964, 278-295: p. 283. / Holtorf, Herbert, hrsg. u. erkl.: *P. Vergilius Maro, Die größeren Gedichte, I, Einleitung, Bucolica*, Freiburg/München 1959, p. 139/142.
- (4) Cartault, A.: *Étude sur les Bucoliques de Virgile*, Paris 1897, p. 92.
- (5) Hubaux, Jean: *Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile*, Liège / Paris 1927, p. 47-48.
- (6) Hubaux (n.5) p. 50.
- (7) Leach, Eleanor Winsor: "Nature and Art in Vergil's Second Eclogue," *AJPh* 87 (1966) 427-445: p. 434.
- (8) Putnam, Michael C. J.: *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues*, Princeton 1970, p. 91.
- (9) *Ecl.* 1, 57; *Georg.* 1, 109; *Aen.* 5, 866; 9, 125.
- (10) *Hom. Il.* 3, 151; *A. P.* passim; *Phaedrus* 262D; *Theocr.* 1, 52; 1, 148, etc. / Cf. Moore-Blunt, Jennifer: "Eclogue 2: Virgil's Utilization of Theocritean Motifs," *Eranos* 75 (1977) 23-42: p. 38-40.
- (11) Conington, John/Henry Nettleship: *The Works of Virgil, With a Commentary, Vol. 1: Eclogues and Georgics*, revised by F. Haverfield, Hildesheim 1963 (=London 1898³), p.36. / Page, T. E.: *P. Vergili Maronis Bucolica et Georgica, With Introduction and Notes*, Basingstoke/London 1898, p.103. / Coleman, Robert, ed.: *Vergil, Eclogues*, Cambridge 1977, p.93. / Williams, R.D.: *Virgil, The Eclogues and Georgics, ed. with intr. and notes*, Basingstoke/London 1979, p.97. / Holtorf (n.3) p. 142.
- (12) Moore-Blunt (n.10) p. 36-37.
- (13) Cf. Putnam (n.8) p. 92.
- (14) Putnam (n.8) p. 94-95.
- (15) Putnam (n.8) p. 96.

- (16) Garson R. W.: "Theocritean Elements in Virgil's Eclogues", CQ 21 (1971) 188-203: p. 189-190.
- (17) Du Quesnay, Ian M. Le M.: "From Polyphemus to Corydon: Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus," *Creative Imitation and Latin Literature*, ed. by David West and Tony Woodman, Cambridge 1979, p. 35-70: p. 67.
- (18) Pfeiffer, Erwin: *Virgils Bukolika: Untersuchungen zum Formproblem*, Stuttgart 1933, p. 12-13.
- (19) Du Quesnay (n.17) p.64.
- (20) Robertson, F.: "Virgil and Theocritus: Text of a Lecture Read to the Virgil Society, 16th January, 1971," *Proceedings of the Virgil Society* 10 (1970-71) 8-23: p. 16.
- (21) *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*, recensuit Georgius Thilo, Lipsiae 1887, p. 21.
- (22) Cartault (n.4) p. 95.
- (23) Putnam (n.8) p. 96.
- (24) Rohde (n.1) p.36.
- (25) Rose, H.J.: *The Eclogues of Vergil*, Berkeley/Los Angeles 1942, p.35.
- (26) Du Quesnay (n.17) p. 65.
- (27) Posch, Sebastian: *Beobachtungen zur Theokritnachahmung bei Vergil*, Innsbruck/München 1969, p. 38.
- (28) Posch (n.27) p. 38.
- (29) Robertson (n.20) p. 16./Du Quesnay (n.17) p. 65./Cf, Lee, Guy: "Imitation and the Poetry of Virgil," (1981) *Greece & Rom Studies: Virgil*, ed. by Ian McAuslan and Peter Walcot, Oxford 1990, p. 1-13: p. 2.
- (30) Du Quesnay (n. 17) p. 65.
- (31) Servius (n. 21) p. 21./Du Quesnay (n. 17) p. 64./Moore-Blunt (n. 12) p. 26.
- (32) Robertson (n. 20) p. 16.
- (33) Cartault (n. 4) p. 94.
- (34) Lee, G. (n. 29) p. 12.
- (35) Cartault (n. 4) passim.
- (36) Rose (n. 25) p. 34.
- (37) Schmidt, Ernst A.: *Bukolische Leidenschaft, oder: über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt a. M./Bern/New York 1987, p. 46.
- (38) Lee, G. (n. 29) p. 2.
- (39) Leach (n. 7) p. 435.
- (40) Putnam (n. 8) p. 97.
- (41) Rohde (n. 1) p. 37.
- (42) Hubaux (n. 5) p. 64./Pfeiffer (n. 18) p. 13.
- (43) Cartault (n. 4) p. 95.
- (44) Norden, Eduard: *Die römische Literatur*, Leipzig 1961⁶, p. 60; Putnam (n. 8) p. 97 /Robertson (n. 20) p. 16./Du Quesnay (n. 17) p. 65./Lee, G. (n. 29) p. 2.

- (45) Servius (n. 21) p. 22.
 (46) たとえば Oaxes (*ecl.* 1, 65).
 (47) Page (n. 11) p. 106./Robertson (n. 20) p. 16.
 (48) Moore-Blunt (n. 10) p. 28.
 (49) Rose (n. 25) p. 34.
 (50) Putnam (n. 8) p. 98.
 (51) Putnam (n. 8) p. 98./Cf. Du Quesnay (n. 17) p. 66-67 (irony 説).
 (52) Putnam (n. 8) *passim*. ここでは in-form-is と form-osus との意味関連にこだわっている。
 (53) Rohde (n. 1) p. 37.
 (54) Robertson (n. 20) p. 17.
 (55) Du Quesnay (n. 17) p. 66.
 (56) Skånland, Vegard: "Litus: The Mirror of the Sea: Vergil, Ecl. 2. 25" *Symbolae Osloenses* 42 (1968) 93-101.
 (57) Putnam (n. 8) p. 98.
 (58) Robertson (n. 20) p. 17.
 (59) Williams, Gordon: *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, p. 306.
 (60) Rose (n. 25) p. 35-36.
 (61) Putnam (n. 8) p. 98.
 (62) Robertson (n. 20) p. 17.
 (63) Servius (n. 21) p. 23.
 (64) Moore-Blunt (n. 10) p. 28, n. 25.
 (65) Moore-Blunt (n. 10) p. 30.
 (66) Sen. *Ep.* 13, 14; Plin. *Nat.* 23, 30.
 (67) Lucr. 5, 1383.
 (68) Moore-Blunt (n. 10) p. 29-30.
 (69) Du Quesnay (n. 17) p. 55.
 (70) Hyginus, *Fab.* 9.
 (71) Galinsky, G. Karl: "Vergil's Second Eclogue: Its Theme and Relation to the Eclogue Book," *Classica et Mediaevalia* 26 (1965) 161-191: p. 165.
 (72) Galinsky (n. 71) p. 165.
 (73) Putnam (n. 8) p. 102.
 (74) Alpers, Paul: *The Singer of the Eclogues: A Study of Vergilian Pastoral*, Berkeley/Los Angeles/London 1979, p. 118.
 (75) Schmidt (n. 37) p. 145.
 (76) Burck, Erich: *Vom Menschenbild¹ in der römischen Literatur: Ausgewählte Schriften*, Heidelberg 1966, p. 73.
 (77) Pfeiffer (n. 18) p. 15./Posch (n. 27) p. 43./Garson (n. 16) p. 189./Robertson (n. 20) p. 19.
 (78) Garson (n. 16) p. 189.
 (79) Servius (n. 21) p. 24-25. / Page (n. 11) p. 108. / Connington / Nettleship (n. 11) p. 39.
 (80) Pfeiffer (n. 18) p. 15.

- (81) Posch (n. 27) p. 43.
(82) Putnam (n. 8) p. 102.
(83) Du Quesnay (n. 17) p. 68.
(84) Willams, R.D. (n. 11) p. 103.
(85) Leach (n. 7) p. 437.
(86) Hubaux (n. 5) p. 74 et passim./Pfeiffer (n. 18) p. 17.
(87) Du Quesnay (n. 17) p. 40./Schmidt (n. 37) p. 143.
(88) Du Quesnay (n. 17) p. 40.
(89) Moore-Blunt (n. 10) p. 33.
(90) Pfeiffer (n. 18) p. 17./Leach (n. 7) p. 436./Putnam (n. 8) p. 106/Robertson (n. 20) p. 19./Schmidt (n. 37) p. 140.
(91) Putnam (n. 8) p. 106.
(92) Robertson (n. 20) p. 19.
(93) Schmidt (n. 37) p. 140.
(94) Schmidt, Ernst A.: *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik*, München 1972.
(95) Cartault (n. 4) p. 98-99.
(96) Rohde (n. 1) p. 10-11.
(97) Klingner, Friedrich: "Rezension: G. Rohde, De Vergili eclogarum forma et indole," *Gnomon* 3 (1927) 576-583=Id.: *Studien* (n. 3) 246-252: p. 247.
(98) Garson (n. 16) p. 189.
(99) Skutsch, Otto: "The Original Form of the Second Eclogue," *HSCP* 76 (1970) 95-99.
(100) Moore-Blunt (n. 10) p. 32.
(101) Posch (n. 27) p. 45.
(102) Putnam (n. 8) p. 106.
(103) Robertson (n. 20) p. 20.
(104) Otis, Brooks: *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, p. 123.
(105) Du Quesnay (n. 17) p. 59.
(106) Alpers (n. 74) はこれを「中立的な意味と軽蔑的な意味」と呼んでいるが (p. 123), 前者は中立的に見えても、実はもっと積極的な意味であるらしいことが、あとで分かってくる。
(107) Leach, Eleanor Winsor: *Vergil's Eclogues: Landscapes of Experience*, Ithaca/London 1974, p. 150-151.
(108) Du Quesnay (n. 17) p. 57.
(109) Cartault (n. 4) p. 99./Posch (n. 27) p. 46./Moore-Blunt (n. 10) p. 40-41./Schmidt 1987 (n. 37) p. 150.
(110) Moore-Blunt (n. 12) p. 40-41.
(111) Leach 1966 (n. 7) p. 436./Boyle, A. J.: *The Eclogues of Virgil: Translation with Introduction, Notes and Latin Text*, Melbourne 1976, p. 105.
(112) Putnam (n. 8) p. 107 /Schmidt (n. 37) p. 149.
(113) Leach 1966 (n. 7) p. 436-437./Leach 1974 (n. 107) p. 30.
(114) Putnam (n. 8) 107-108.
(115) Posch (n. 27) p. 46./Robertson (n. 20) p. 20./Schmidt 1987 (n. 37) p. 149.
(116) Schmidt 1987 (n. 37.) p. 150.

- (117) nobis (v. 62) を真の複数と取る。
- (118) Cartault (n. 4) p. 100, Garson (n. 16) p. 192, Robertson (n. 20) p. 21-22 などが、「完全に規則的な段階的下降」を認めるのに対して、Leach 1966 (n. 7) p. 439 は、「二つの等しくないもの、必要な餌を求める動物の欲望と彼自身の不合理で不必要な激情とを、等しいとすることは、人間の尊厳の低下へ向かう」と批判しているが、そこまで疑う必要はあるまい。Putnam (n. 8) p. 110 さえ、「暴力の考えが次第に弱まり、ついに消える」と認めている。
- (119) Cf. Putnam (n. 8) p. 115-116: 「狩のイメージは牧人を自分の領域から外部の暴力と危険の領域へ連れ出す。これはコリュドーンの不安定性の症状である」
- (120) Pfeiffer (n. 18) p. 8-11.
- (121) La Penna, Antonio: "La seconda ecloga e la poesia bucolica di Virgilio," *Maia* 15 (1963) 484-492: p. 487.
- (122) Pöschl, Viktor: *Die Hirtendichtung Virgils*, Heidelberg 1964, p. 64./Leach 1966 (n. 7) p. 439.
- (123) Kappelmacher, Alfred: "Vergil und Theokrit," *WS* 47 (1929) 87-101: p. 92.
- (124) Vischer, Rüdiger: *Das einfache Leben: Wort- und motivgeschichtliche Untersuchungen zu einem Wertbegriff der antiken Literatur*, Göttingen 1965, p. 143.
- (125) Wormell, D. E. W.: "The Originality of the Eclogues: sic paruis componere magna solebam," *Virgil (Studies in Latin Literature and its Influence)*, ed. by D. R. Dudley, London 1969, 1-26: p. 9.
- (126) Putnam (n. 8) p. 116-119.
- (127) Lee, M. Owen: *Death and Rebirth in Virgil's Arcadia*, Albany 1989, p. 59.
- (128) Robertson (n. 20) p. 22.
- (129) Rohde (n. 1) p. 11.
- (130) Garson (n. 16) p. 190-191.
- (131) Moore-Blunt (n. 10) p. 42.
- (132) Du Quesnay (n. 17) p. 58-59.
- (133) Galinsky (n. 71) p. 164./Posch (n. 27) p. 53.
- (134) Büchner, Karl: *P. Vergilius Maro, der Dichter der Römer*, Stuttgart 1961 (Sonderdruck aus: Pauly/Wissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, VIII A 1, 1958 (1955) Sp. 1021ff.): Sp. 168.