

ミネルワとアラクネ
『変身物語』第6巻1-145行

高橋宏幸

0. 序にかえて

オウィディウス『変身物語』第6巻冒頭に置かれたアラクネの物語は、作品を彩る様々な神話伝承の中にもとりわけて印象深いものの一つであろう。リュディアの身分卑しい家に育ったアラクネはただ一つ機織りにかけては芸の女神ミネルワにも並び立つ腕前を誇りとしていた。だが、その自負が仇となる。老女に化けて現れたミネルワ女神の忠告を聞かず、アラクネは女神と機織りの技を競う。彼女の織り上げたタペストリーは完璧な出来映えであったにも拘らず、女神はそのタペストリーを引き裂き、アラクネを打ちすえる。アラクネはこれに耐えられず、自ら首をくくる。女神は哀れに思い、彼女を蜘蛛に変え、永久に機織りを続ける生命を与えた。

この物語を、近年、多くの論究が取り上げている。学者の関心を引いているのは、物語に作品世界全体が投影されている、また、そこに詩人の芸術観の主張が込められていると思われることによる。この点で注目されるのは、ミネルワとアラクネがそれぞれ織り上げた二幅のタペストリーの対比である。ミネルワのタペストリーが荘重な主題を整然とした構成の上に展開したのに対して、アラクネの描いた、多様な「神々の喜劇」の物語の間には緊密な脈絡、統一的構成が欠けている。こうした内容上、形式上の、言わば、「秩序」と「混沌」との対比ないし共存は『変身物語』全体の性格に対応するように見えるが、それがこのエピソードの中でどのように意味づけされているか、問題とされる。

本稿は以下に、まず、これまでの解釈を概観しながら問題点を整理し、そこから着眼点を提起する。そして、これに基づく検討により解釈の一視点を示し、この結果から、あらためて作品全体に対してアラクネの物語がもつ意味をさぐる、という手順で論を試みる。

1. 問題の所在

アラクネの物語の中心的モチーフは人間の傲岸さに対する神の懲罰である。アラクネはミネルワに「機織りの技の誉れを譲らず」(*lanificae non cedere laudibus artis: 6*)、「パラス女神に教わったと思われる」(*scires a Pallade doctam: 23*)ことに「腹を立てて、『私と競わせなさい。私が負ければどんなことでも言うことを聞きます』と言った」(*tantaque offensa magistra/ 'certet' ait 'mecum! nihil est, quod victa recusem': 24-5*)。老女に化けたミネルワが『私の忠告をはねつけるな。おまえの名声は人間たちの間に求めるがよい。…女神には譲るもの。おまえの言ったことを赦してくれと、愚かな娘よ、嘆願を声に出して頼むのだ』(*consilium ne sperne meum. tibi fama petatur/ inter mortales.../ cede deae veniamque tuis, temeraria, dictis/ supplice voce roga: 30-33*)と諭すのに、『私には私にある考えで十分。忠告なんて無用と考えて。私の思うところは同じだから。どうして女神が自分で来ないの。何故、この技競べを避けるの』(*consilii satis est in me mihi, neve monendo/ profecisse putes, eadem est sententia nobis./ cur non ipsa venit? cur haec certamina vitat?: 40-42*)と、あくまで我を通す。ミネルワが神の姿を明らかにしても、「思い定めたことに固執し、愚かにも勝利の誉れを望んで、我が身の破滅へと突き進む」(*perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae/ in sua fata ruit: 50-1*)。

オーティスが論じた⁽¹⁾ように、「懲罰を下す神々」というモチーフは、第3巻のアクタエオンの物語(138-252)から第6巻のマルシユアスの物語(382-400)までの多くに共通しており、アラクネの物語もこれら一連の物語の一つをなしている。

しかし、アラクネの物語には単純な懲罰譚というだけで片づけられない要素が盛り込まれている。それは、一つにはミネルワとアラクネのタペストリーが暗示する詩論的対比であり、いま一つは、アラクネへの詩人の同情的な語りである。

ミネルワは、まずタペストリーの中央に、アテナエの領有をめぐる自分と

ネプトゥヌスとの間の争いを描いた。これを、ユピテルを真ん中にしてオリュムプスの十二神が見守っている。神々は「畏れ多い重々しさ」(*augusta gravitate*: 73), 「それぞれにふさわしい姿」(*sua quemque deorum facies*: 73f.)である。ネプトゥヌスが三叉の矛で砕いた岩から海水を噴き出させた(75-77)のに対し、楯と槍を手に、兜を被ったミネルワは槍で突いた地面から女神の聖木であるオリーブを生じさせ勝利を得る(78-82)。次いで四隅のそれぞれに、アラクネへの諫めとなるよう、神に背いた人間たちの運命の物語を一つずつ織り込んだ(83-100)。そして、タペストリーの周縁をオリーブで飾り、仕上げとした(101-2)。ミネルワのタペストリーは荘重な主題に呼応して、構成の点でも、対称と均整を保つ古典的叙事詩を体現している⁽²⁾。

対して、アラクネは、神々の変身、欺瞞、拐かしを二十あまりの物語に散りばめた。ユピテルは牛、鷲、白鳥、サテュルスに化けて、あるいは、黄金の雨、炎、牧人、蛇に姿を変えて、エウロパやレダをはじめ九人の娘、人妻、女神を(103-14)、ネプトゥヌスは牛、川、羊、馬、鳥、海豚となって六人の娘、女神を(115-20)自分のものとした。また、アポロが農夫に身をやつす、鳥や獅子に化ける、イッセを弄ぶ、バックスはエリゴネを騙す、サトゥルヌスは馬に化けて半人半馬のキロンを産ませた(122-6)。そして、周りの「細い縁」(127)を蔦の編み合わされた花冠が飾った(128)。これらの物語の間には一貫した脈絡がなく、実際のところ、これらがタペストリーの上にもどのように配置されているのか思い浮かべるのも難しい。その一方で、変身のモチーフ、短い言及による暗示的な表現⁽³⁾、物語の彩りの多様性はヘレニズム的な詩作を指向している。この点で、ホフマンが指摘するように⁽⁴⁾、アラクネと彼女のタペストリーには「学知ある」(*docta*: 60; cf. *doctam*: 23), 「小さな」(*parvi*: 62; cf. *parva parvis*: 13), 「繊細な」(*gracili*: 54; *tenuis, tenui*: 64, 127)といったヘレニズム詩を象徴する用語が使われることも注目される。

さて、アラクネのタペストリーが織り上がったとき、それは「パラスにも「嫉妬」にも非難しようのない」(*non illud Pallas, non illud carpere Livor/ possit opus*: 129-30) 出来映えであった。アラクネの神への挑戦に

対し当然の処罰が下ると期待していた読者はここで驚かされる⁽⁶⁾。そして、彼女の「成功に痛いほど憤った」(doluit successu: 130)女神がタペストリーを引き裂き、アラクネを打ちすえると、彼女は「身の不運をこらえ切れずに、ひと思いに首をくくった」(non tulit infelix laqueoque animosa ligavit/ guttura: 134f.)⁽⁶⁾。これを見てミネルワは「哀れみを覚えた」(miserata: 135)。アラクネを蜘蛛に変身させるときのミネルワの最後の言葉は『生きよ』(vive: 136)で始まる。これらによってオウィディウスの語りがアラクネに共感を示していることは明らかであろう⁽⁷⁾。アラクネの物語の典拠は『変身物語』がほとんど唯一で、別伝を比較することはできない⁽⁸⁾。が、もし単純な懲罰譚を語ろうとするなら、例えば、アラクネはいくら織っても、ミネルワが織り出してゆく腕前にはついてゆけず、あまりに激しく糸を手繰るうちに、ついには蜘蛛に姿を変えた、といった筋も考えられたろう。

こうしたアラクネへの同情的な語りは一般に、アラクネの人間として完璧な技術、そして、そこに象徴されているヘレニズム的詩作へのオウィディウスの共感の表れであると考えられている。この点についての学者の意見はほぼ一致しているが、そこから導かれる解釈は、その立場により分かれる。それは次の二つに大別できるように思われる。

一つの解釈は、古典的叙事詩とヘレニズム的詩作を暗示するタペストリーを並置することにより、詩人はこれらの結合としての『変身物語』の性格をここに提示したとする。アラクネのタペストリーが引き裂かれるのは、それがいくら完璧であっても死すべき人間である以上は神と並び立てない悲劇性を示したものだと考えられる。つまり、本来の懲罰譚の筋に作品の企図の提示を織り込みながら、そのことにより同時に、単なる傲岸な人間の破滅にとどまらない、人間とその技術、人間と神、といった奥深いところへ物語をふくらませた、とするものである⁽⁹⁾。

こうした物語の主題、作品のジャンルに力点を置く解釈に対し、他方、オウィディウスが自身の作品執筆意図として、ここでアウグストゥスを批判する提示を行ったとする解釈がある⁽¹⁰⁾。戦争や英雄といった主題を含め、古典的叙事詩が体現する「秩序」はローマの為政者の政治的プロパガンダに利

用された。アラクネの物語では、ミネルワはこの「秩序」を詩人に強要する横暴な支配者、アラクネはこれに背いて自分の信条を貫こうとしたが、力の前に屈した詩人の姿を表していると考えられる。この解釈では、特に、ミネルワのタペストリーに描かれたオリュムプスの十二神についての、文字通り、「アウグストゥスの重々しさ」(augusta gravitate: 73)という表現が有力な根拠である。

これらについて、いずれの解釈をとるべきか、十分な決め手となるだけの論拠は見いだせない。結局は見解の相違と言うしかない。ただ、これまでの議論で見逃されていたか、気づかれていても十分な注意が払われなかった点を指摘できるように思われる。それはアラクネの処罰におけるミネルワの動機、視点、振る舞い方である。

2. ミネルワの動機、視点、行動

アラクネに対する処罰において彼女に同情的な語りがなされていることを上に見たが、まず、その多くはミネルワの視点、行動を通して表現されている⁽¹⁾ことが気づかれる。アラクネのタペストリーは、単に、完璧だ、と言われる代わりに、「パラスにも「嫉妬」にも非難しようのない」出来映えであり、女神が「その成功に痛いほど憤った」と表現された。また、「哀れみを覚えた」のは他ならぬミネルワであった。

と同時に、こうした表現はミネルワの振る舞いに人間的なもの、あるいは、一貫性のなさを感じさせるものとなっている。アラクネのタペストリーに欠陥を見つけようとする嫉妬心、競争相手の成功への痛憤、そして、恐らくアラクネを打ちすえたときには予期しなかった悲惨な結末を見ての哀れみ。これらはミネルワが一時的な感情に駆られて行動していることを表すように見える。

この点で、ミネルワがアラクネのタペストリーを引き裂くとき、その理由づけをする形で、タペストリーが「神々の罪」(rupit pictas, caelestia crimina, vestes: 131)と言われる表現が注目される。ここでの同格表現は、アンダーソンが解するよう⁽²⁾、タペストリーと神々の罪を暴く不敬な主

題との同一視を表していると考えられる。そして、その視点は、リーチも言うように⁽¹³⁾、ミネルワの側にある。したがって、ミネルワはこの神々への告発、もしくは、神々の罪の証拠⁽¹⁴⁾を破壊しようとする。しかし、そのように主題の不敬さが絵柄に明らかなら、何故、最初にミネルワはアラクネのタペストリーを非難できなかつたのであろうか。何故、痛みを感じるほどの成功と見たのであろうか。ホフマンが解釈するように、アラクネの成功は機織りの技術の上だけだった⁽¹⁵⁾のだろうか。しかし、芸術作品の器と中身を分けるのは適切を欠く議論と言わねばならない。実際、ミネルワも「嫉妬」も非難しようがない、と言われたのは、技術ではなく「作品」(opus: 130)である。また、ここでの表現が、*caelestia crimina* が *pictas* と *vestes* の間に割って入る形であることにも注意を要する。ミネルワはアラクネの作品の完璧さを認めた。その成功に対する憤りが女神にアラクネのタペストリーに手を掛けさせた。その瞬間に、それが「神々の罪」であるという想いが浮かんだ。それはあたかも完璧な作品を引き裂く後ろめたさを払うための口実のように聞こえる。このように考えるとき、「神々の罪」という理由づけは、ミネルワが自分の怒りにまかせた行為を正当化するために、とってつけたように思いつかれた、そうしたミネルワの思考の流れがここに表現されたように思われる。

さて、こうしたミネルワの処罰についてのちぐはぐな振る舞いは、物語の導入部とも対応があるように思われる。

ムーサ女神たちの歌と正しい怒りを褒めた後、ミネルワは『褒めるだけではつまらない。私も褒められよう。神様なのだ。軽んじられて罰を下さずにおくものか』と心中に思い、それから、アラクネの破滅の運命 (*fatis*) へと心を向ける (2-5)。アルブレヒトも指摘するように⁽¹⁶⁾、ここでミネルワはまず、ムーサと同じような賞賛を得ることを求めており、その後で、そのための懲罰の対象をさがす、というように物語は始まっている。最初に誰か人間の不遜な行為があつて、それに対して神の怒りが生じ、罰が下る、という通常の懲罰譚の順序ではなく、まずミネルワの側に、自分がムーサを褒めたように、今度は自分が褒められたい、というきわめて俗物的な欲求があり、それが動機となつて、神の力を示す (=褒められる) ために誰かに罰を

下す意図が生じ、その標的としてアラクネの名が浮かび上がった（この点で、アラクネの名が第5行末、物語の導入部の最後に置かれることに注意）という展開で語られている。ある原因から然るべき対処の動機が生ずるのではなく、自己の欲求実現という動機から格好の目標が選ばれている。

こうした、いわば不純な動機に起因するミネルワの懲罰の意図は、アラクネのタペストリーが織り上がるまで、女神の思惑通りに実現するかのように語られていた。老女に化けた女神の忠告を聞かない「愚かな」(temeraria, stolidae: 32, 50) アラクネは「わが身の破滅へ突き進む」(in sua fata ruit: 51) はずであった。ミネルワの荘重で整ったタペストリーと軽拳乱行を取り散らしたようなアラクネのタペストリーの対比も、一見したところは、目前の処罰への期待を大きくしているように見える。ところが、下された罰は女神の振る舞いのちぐはぐさを際立たせる結果となった。考えられるところは、この予期せぬ結末は発端の不純な動機と何らかの形で対応した物語展開ではないかということである⁽¹⁷⁾。ミネルワによる懲罰は、他の女神と同じ賞賛を自分も受けたいという俗物的欲求を動機としたように、一時的感情に駆られた行為として結末を見た、そのような関連が想像される。

このことを検討するには、第5巻でムーサの物語を聞くミネルワがどのように描かれているか次に考察する必要がある。ミネルワの懲罰の動機は「ムーサの歌と正しい怒りを褒めた」(2) ところから生まれたからである。

3. ミネルワとムーサの歌

第5巻でヘリコン山にムーサ女神たちを訪れたミネルワは珍奇なもの、驚くべき物語を見聞しようと好奇心に満ちている。彼女は天馬ペガサスの蹴り出したヒッポクレネの泉を見にやってきた。耳に届いた泉の噂(fama novi fontis nostras pervenit ad aures: 256) が彼女の旅してきた理由であり、驚くべき事跡をこの眼で見たかった(is mihi causa viae: volui mirabile factum cernere) (258f.) と告げる。泉に案内されると、長い間驚き見入り(mirata diu: 264), さらには周りを囲む由緒ある聖林の茂み、洞穴、無数の花に彩られた草へと視線を回す(circumspicit: 265)。このような

場所で技芸に精進するムーサたちは幸せだとミネルワが言うのに対し、ムーサの一人が、その自分たちをも脅かす輩としてピュレネウスの物語 (273-93) を語る。その物語が終わると、ミネルワは耳ざとく高い枝から挨拶してくる声を聞きつけ、これほどはつきりと話される言葉がどこから響いてくるのかさがす (quaerit: 296)。そして、それが九羽の鳥、ピエロスの娘たちが変身した鵲であるのを見て驚く (miranti: 300)。そこから、第5巻後半全体を占めるムーサ女神たちとピエロスの娘たちの歌競べが導かれる。

このように、ヘリコン山上でのミネルワはその好奇心によってムーサから物語を聞き出す役割を与えられている。そして、その中心の物語である歌競べが言葉を話す鵲の縁起譚の形をとっていることが気づかれる。

ムーサに縁起譚を語らせる形式はカリマコスの『起源物語』第1, 2巻を想起させる。カリマコスの場合もムーサとの出会いの場はヒッポクレネの泉のほりであった (断片2)。また、オウィディウス自身、このカリマコスの形式をモデルとして、『祭暦』の中で神々との対話による様々な形の縁起譚を発展させたことがミラーによって論じられている⁽¹⁸⁾。ムーサ (Fasti 4.193-372, 5.7-110) の他、ヤヌス (1.89-288)、マルス (3.167-252)、フロラ (5.183-378)、テュブリス (5.635-662)、メルクリウス (5.693-720)、ユノ (6.13-64)、ユウェントゥス (6.65-88)、ミネルワ (6.651-710) などと詩人との対話が見られる。

『起源物語』や『祭暦』では、ムーサその他の神格に対し、詩人が直接に呼び掛け、縁起譚を聞き出す形をとるが、ここでは、物語の制約上この形には無理がある。その代わりにミネルワが詩人に当たる役割を果たしているように思われる。この点で、「縁起」に当たる語彙 (causa: 258, 260; origo: 262)⁽¹⁸⁾、加えて、ハインズが指摘するように⁽²⁰⁾、詩歌に関連した語彙 (fontis: 256, 263「泉」=「詩の源泉」; deduxit: 263「導く」=「詩を彫琢する」; pedis ictibus: 264「足の蹴り」=「韻脚」と「強勢」; studio: 267, artes: 271「技芸 (への精進)」) がこの箇所によく使われていることが注目される。また、ムーサはミネルワに対して、『もしあなたに武勇がより大きな仕事を担わせていなかったなら、一緒に私たちの歌舞の仲間となるはずの方よ』 (269-70) と呼び掛け、詩歌に秀でていることを強調し

ていることもムーサから物語を聞き出す詩人としてのミネルワの役割に呼応するように思われる。

さて、いよいよムーサの歌が語られようというとき、『もしや暇 (otia) がないのではありませんか。私たちの歌に耳を傾げるだけ手が空いていませんか (vacet)』(333-4)とムーサが問うのに対し、ミネルワは『ためらわずに、あなたがたの歌を秩序立てて (ordine) 私に語って下さい』(335-6)と答えた。ここでのムーサとミネルワの応答が次に語られるカリオペの歌に対して重要な提示をなしていることは間違いないと思われる。というのも、これまでピエロスの娘の歌を語り伝えた(318-32)後、いよいよムーサの番となったところで、わざわざ話が中断され、このやりとりが挿入されているからである。

ムーサの問いかけにある otia, vacare が示す「閑暇」は詩歌を戦争や政治などの「実務」(negotium)の対極として規定するのに用いられ、英雄叙事詩よりも小叙事詩、牧歌、恋愛詩などヘレニズム的な「小さな詩」を表すのにふさわしい。ムーサは、ミネルワがこれに不向きではないかという懸念をここで示している。それは「もしあなた(ミネルワ)に武勇がより大きな仕事を(virtus opera ad maiora)担わせていなかったなら、一緒に私たちの歌舞の仲間となるはずの方よ」(269-70)と言われていたこととも対応していよう。ここには、ミネルワは叙事詩という「大きな詩」にふさわしい女神、という暗示を認めうると考えられる。また、さかのぼって、ミネルワが見ようとやってきたヒッポクレネの泉は、ペガサスの「固い」蹄が蹴り出した(dura Medusaei quem praepetis ungula rupit: 257)と言われたが、ハインズが指摘するように、泉が詩の源泉を象徴する⁽²¹⁾一方、「固い」が叙事詩を表す語として用いられる⁽²²⁾ことにも注意する必要がある。

ムーサの懸念に対して、ミネルワは躊躇せぬよう促した後、「秩序立てて」(ordine: 335)語ることを求める。ここには、ホフマンも言うように⁽²³⁾、古典的叙事詩が暗示されていると考えてよいであろう。上に見たような、ミネルワを叙事詩の女神とする暗示が連ねられている文脈では、この要求も自然のものと考えられる。また実際、ムーサ女神たちを代表して歌ったカリオペは一般には叙事詩のムーサとされている⁽²⁴⁾。さらに、この点で、ピエロ

スの娘が歌ったギガントマキア (319-31) との対比も考慮されるべきであろう。ハインズも言うように、それが典型的な二流叙事詩人によって取り上げられる題材であること⁽²⁵⁾、また、ここではムーサによって切り詰められた形で紹介されている (カリオペの歌が三百行あまり直接引用されるのに対し、ピエロスの娘の歌はわずか十三行 (319-31)、うち直接引用は最後の四行のみ) ことは、これを打ち負かすはずのカリオペの歌に、それが完璧な叙事詩であることを期待させる。ミネルワの「秩序立てて」という要求もあらためてこの期待を表明しているように思えるのである。

ところが、ミネルワがムーサの歌を聞くために腰を下ろしたのは「杜の軽やかな木陰」 (nemoris levi in umbra: 336) とされる。「木陰」は常套的に詩歌を楽しむ場所とされる⁽²⁶⁾。そして、「軽い」は、「重い」と言われる叙事詩とは対照的な「小さな詩」を暗示していると考えることができる。また、カリオペが弾いた弦は「嘆きの」 (querulas: 339) とされるが、これによって通常想起されるのはエレゲイア詩である⁽²⁷⁾。こうして歌い出されるカリオペの歌 (341-661) は、ハインズの詳細な観察が示したように、そこそこに叙事詩的装いはあるものの、全体に構成、内容とも古典的叙事詩とは異質な要素が多く見られる⁽²⁸⁾。三百行以上にわたるこの箇所を詳しく検討する余裕はないが、実際、物語の流れは、プロセルピナをさがすケレスの彷徨そのままに手近な題材を次々取り込んでいるようである⁽²⁹⁾。ここでは特に、混然とした様子に輪をかけるものとして話中話の手法⁽³⁰⁾に注意しておきたい。下表に示すように、この歌自体が一人のムーサにより物語られ、その枠 (☆印) の中で6つの主要なエピソード (◎印) に脇筋の話5つ (○印) が挟み込まれ、これらを実に様々な話者が様々な聞き手に語る (→印)。誰が誰に何のために話していたか戸惑うほどである。

Musa → Minerva (337-678)

☆ Calliope (337-40)

Calliope → Musae aliae, Pierides, Nymphae (341-661)

◎ Raptus Proserpinae (341-408)

Venus → Cupido (365-79)

- ◎ Cyane (380-437)
 - Cyane → Neptunus + Proserpina (415-48)
- ◎ Cereris quaesitio (438-508)
 - stellatus (451-60)
 - Siciliae vastitas (462-86)
 - Arethusa (487-508)
 - Arethusa → Ceres (489-508)
- ◎ Iovis condicio (509-71)
 - Ceres → Iuppiter (514-22)
 - Iuppiter → Ceres (523-32)
 - Ascalaphus (533-50)
 - Sirenes (551-63)
- ◎ Arethusa (572-641)
 - Arethusa → Ceres (577-641)
 - Alpheus → Arethusa (599, 600)
 - Arethusa → Diana (618-20)
 - Alpheus → Arethusa (625)
- ◎ Triptolemus (642-61)
 - Triptolemus → Lynx (652-56)

☆ Pierides (662-78)

このように見ると、ミネルワが古典的叙事詩を求めたにも拘らず、カリオペの歌はこれに十分見合うものであるとは認められない。しかし、それでも、ヘリコンに住むニンフたちが声を合わせてムーサの勝利を宣した (5.662f.) ように、ミネルワもムーサの歌を褒めた (6.2) のであった。

この奇妙な食い違いはどういうことなのだろうか。ここで注意を向けたいのは、ピエロスの娘たちの「無知な俗輩を空虚な甘味で誑かすのはやめよ」 (desinite indoctum vana dulcedine vulgus fallere: 308f.) というムーサへの非難である。この言葉は、表向きは、ムーサが小手先の術策を労するペテン師だという言いがかりに聞こえる。

けれども、「甘い」(dulcis=glykys)は、シュミツァーも指摘するように⁽³¹⁾、カリマコス以来、ヘレニズム文学の特色を示す価値概念の一つである。この点で、「空虚な」は、「閑暇」と同じように、詩の楽しみを暗示したものととも考えられる。

また、「私は俗輩を憎み、退ける」(Hor. Carm. 3.1.1)という詩句に代表されるように、学知を特色としたヘレニズム文学の伝統の中では、俗輩は排除されるべき対象であったが、オウィディウスの場合は、それとは逆に、どのような読者にも自分の作品が読まれることを誇りとしている。この点に関しては、第12巻の「噂」の叙述について作品の企図の提示を考察した際に、「軽い俗輩の行き来」(veniunt, leve vulgus, euntque: 12.53)という詩句をめぐって、カリマコスが戒めた通俗が『変身物語』ではむしろ、その特色として暗示されていることを論じておいた⁽³²⁾。

さらに、「誑かす」あるいは「騙す」という語も、詩に歌われる虚構を本当らしく思わせる、という意味で、人を魅了する詩の力を含意したものと解することは十分可能だと考えられる。ヘシオドス『神統記』序歌の「私たちは、多くの嘘を本当のことのように歌う心得があり、また、望むときにはいつでも真実を語り聞かせる術もある」(27f.)というムーサの言葉も思い合わされる⁽³³⁾。

こうしてみると、一見したところ謂れのない非難と映るピエロスの娘の言葉は、オウィディウスの詩作基準からすると、むしろ、『変身物語』の性格を正確に言い当てているように思える。そして、カリオペの歌が作品全体の手法を凝縮して歌われていることは疑いのないところであろう。とすれば、カリオペの歌をヘリコンに住むニンフたちが勝ちとし、また、ミネルワが褒めた、したがって彼女らが歌に魅了されたというのは、つまり、ピエロスの娘の言葉によれば、その甘美さに誑かされた、と考えてよいのではないだろうか。ミネルワが古典的叙事詩を求めながら、それとは異なる性格の詩を聞いても、これを褒めたというのはこのことと対応すると考えられる。カリオペの歌の魅力は圧倒的で、それがどのような詩であるかをミネルワに忘れさせるほどであったに違いない。この点でミネルワは見事に騙されたのだと思われるのである。

実際のところ、「詩による魅了—騙し」という観点からムーサとミネルワの応答とその提示をあらためて見直すと、ムーサには騙す側の要素、ミネルワには騙される要素を認めることができる。

ミネルワが訪問の理由として、ペガサスの「固い」(*dura*: 257) 蹄が蹴り出した「新しい泉の噂」(*fama novi fontis*: 256) を挙げたのに対し、ウラニエは『噂は本当です。ペガサスがこの泉の源です』(*vera... fama est: est Pegasus huius origo/ fontis*: 262f.) と答え、ミネルワを神聖な泉に「導いた」(*deduxit*: 263)。ミネルワの言葉の「固い」に叙事詩への暗示があることは上に見た。彼女が聞きつけた噂は叙事詩的な物語であったと考えられる(*fama* と *dura* がともに行頭に置かれ、韻律上等価であることにも注意)。対して、ウラニエは噂が本当(*vera* も行頭で韻律上等価) だと言うが、泉を示す言葉にはヘレニズム的詩作を表す用語(*origo, deduxit*)⁽³⁴⁾ が使われている。

また、ミネルワがムーサは詩への熱意と住まいの点で幸せだと言う(267f.) のに対し、ムーサの一人は『おっしゃるのは本当です』(*vera refers*: 271) と答えながら、その自分たちの平安を乱す罪深い輩の例としてピュレネウスの物語(273-93)を語り出す。リーチが論ずるように⁽³⁵⁾、ムーサは自分たちを何にでも怯える小心な乙女(*omnia terrent/ virgineas mentes*: 273f.) だと言うが、実際のところは、彼女らが心配する理由は見受けられない。ピュレネウスが悪意を示すや、ムーサは翼を羽ばたかせていとも簡単に空へ逃れ(*Pyreneus/ vimque parat; quam nos sumptis effugimus alis*: 287f.)、同じように空を飛んで追いかけようとしたピュレネウスは屋根から転落死してしまった(289-93)。ピュレネウスの物語は、ムーサの不安を示す例として導入されながら、結末はムーサの神威を見せつけている。この点で、ピュレネウスの物語は、ミネルワの言う通り、ムーサが本当だと認める通りにムーサの住まいが幸せなことを例示しているが、それは物語を語り始めたときの目的を裏切る形でなされている。

さらに、カリオペの歌に見られる叙事詩的要素も古典的叙事詩を聞こうとするミネルワを騙す見せかけとして解することが可能だと思われる。カリオペが一般に叙事詩のムーサと考えられたことはすでに述べた。しかし、この

ムーサのジャンル分けが古典期の伝統になかったことは興味深い。また、最も顕著な叙事詩的要素として「神の怒り」のモチーフが指摘される⁽⁸⁶⁾が、ムーサの歌を聞いた後にミネルワが褒めたのはまさしくこの神の怒りであった。

他方、ミネルワの側では、古典的叙事詩を求める一方で、上に見たように、ムーサから物語を聞き出すという形式ではヘレニズム的な縁起詩の詩人の役割を担い、また、カリオペの歌を聞くときには「軽やかな木陰」(336)に座っていた。これは一見したところ矛盾した提示に見える。けれども、この矛盾も「騙し—魅了」という観点から説明できるように思われる。つまり、この提示は、ミネルワの言葉に表れた要求(256f., 335)としては叙事詩が望まれているが、ミネルワの詩的資質はヘレニズム的詩作にも(おそらく無意識に)十分な鑑賞眼を有する、ということではなかろうか。叙事詩だけしか喜ばないなら、ヘレニズム的色彩の濃いカリオペの歌に魅了されることはなかったであろう。そうした騙されるための下地がここに示されていると考えられる。

4. アラクネのタペストリーの魅力

ミネルワがカリオペの歌に「騙された」とすると、第6巻の冒頭、ミネルワがムーサの歌と正しい怒りを褒めた、と言われることは次のような意味をもつように思われる。

歌を褒めたというのは、ミネルワが歌の甘美さに喜び、その魅力に共感する資質を有する一方で、ミネルワは自分が聞いたのは、自分が求めた通りの、「秩序立てて」歌われた歌だと思っている、ということであろう。

また、正しい怒りを褒めたというのは、神は人間の挑戦を罰するものであり、その処罰は必然である、とミネルワが信じきっているということであろう。

そして、騙されているミネルワは、ピエロスの娘の言葉では、「俗輩」の一人ということになる。ミネルワがアラクネの懲罰に心を向ける時の言葉はそのことによく呼応するように思える。もう一度ここで見直してみる。

tum secum 'laudare parum est, laudemur et ipsae
numina nec sperni sine poena nostra sinamus', (3-4)

「褒められるだけではつまらない。私（たち）も褒められよう」というミネルワの俗物的な動機は「俗輩」の性格と符合する。また、一人称複数「我々」を主語とすることは、特定の権能を有する女神というより、その他大勢の中の一人としてミネルワが自分を感じていることを表現するようにも思える。さらに、ミネルワはここで、それまでの褒める側から自分が褒められる側に立つことを望んでいるが、この転換によく対応した語順が注目される。「褒める」(laudare)から「褒められる」(laudemuru)へ。この間はアシュンデトンで速やかな移行。「褒められる」のが「自分自身も」(et ipsae)と思った直後、行が移り、行頭に「神様なのだ」(numina)と強調される。文法的には、numina は、nostra をともなうて、sinamus に対する同格の主語であるが、繋辞の nec が後置されているために、語順通りに読んできたときには「私も褒められよう」という句と結び付けて理解しうる。つまり、ミネルワは自分が褒められようと思ったとき、あらためて自分が神であることを自分の心中で(secum)強調している。それまで自分が神であったことを忘れていたような表現なのである。この場面は、舞台上の主人公と聴衆とにたとえられるかも知れない。ムーサの歌に魅了され、すっかり物語に感情移入しながら聴衆の中に身を置いていたミネルワは、今度は自分がムーサと同じように主人公になりたいと思う。そのとき、自分が客席にいるより舞台上で褒められて当然の神であると気づく。そして、相手もまだ現れていないのに「軽んじられて罰せずにおくものか」と勇み立つ。こうしたミネルワの思考の流れがオウィディウス特有のユーモアを込めてここに表現されているように思われるのである。

こうして、ミネルワは「心をアラクネの破滅に向け」(5)，処罰の適当な対象を見つける。そして、アラクネと女神の機織り競べとなったとき、事はミネルワの思惑通りに運ぶように思われた。しかし、ミネルワの思惑とは違う点が二つあったことを指摘できる。ミネルワは、ムーサに「騙されて」、自分が「秩序立った」歌を聞いたと思っているために、自分のタペストリーに古典的叙事詩を体現するような絵柄を織り込んだ。しかし実際には、ムー

サの歌はそのような詩ではなかった。これが第一。いま一つは、アラクネが「パラスから教わったと分かるような」(scires a Pallade doctam: 23) 技術を用いて、題材自体「人の眼を欺く」モチーフの物語であると同時に、タペストリーを見る者の眼を魅了して、そこに本物がいるかのように誑かす絵柄を描いたこと、そして、その「誑かし」という点でムーサの歌と共通した性格を有していたことである。

アラクネ描く「牡牛の姿に惑わされたエウロパ」(elusam imagine tauri Europam: 103f.) の図を見れば、「牡牛も本物、海も本物とってしまう」(verum taurum, freta vera putares: 104). そこにはエウロパの「実物を見ているようだった」(ipsa videbatur: 105). ユピテルはまた「サテュルスの姿を装い」(satyri celatus imagine: 110), 「火となって欺いた」(luserit ignis: 113). ネプトゥヌスも「若牛に変身」(mutatum iuvenco: 115), 「エニペウスを装い」(visus Enipeus), 「牡羊となって誑かす」(aries fallis: 117). アラクネは「この全てにふさわしい姿と場面を配した」(omnibus his faciemque suam faciem locorum reddidit: 121f.). また「ポエブスが農夫の姿をし」(agrestis imagine Phoebus: 122), 「牧人の姿で欺いた」(pastor luserit: 124). 「リベルは偽りの葡萄で騙した」(Liber falsa deceperit uva: 125).

このような「騙し」の絵柄⁽⁸⁷⁾にミネルワはなんらの欠陥も見つけられなかった。それは、カリオペの歌に「騙された」ように、ここでもまたミネルワは、アラクネのタペストリーにすっかり魅了された、見事に「騙された」ということではなかろうか。ミネルワがカリオペの歌に騙されたのなら、これと共通する性格を有し、まさしく人の眼を騙すアラクネのタペストリーに騙されたとして少しの不思議もないと考えられる。

実際、最初に着目したミネルワのアラクネに対する処罰におけるちぐはぐさをこの詩あるいは絵柄による「騙し—魅了」という観点から見直すとき、物語の展開がよく理解できるように思われる。

カリオペの歌に「騙され」、ムーサの怒りを褒めたミネルワは必ず自分が勝って罰を下すと思っていた。ところが、ミネルワはアラクネの成功を見て憤る(doluit successu: 130). ミネルワの憤りは、ムーサの歌に動機づけ

られた「褒められたい」という欲求が満たされず、それどころか逆に、成功による賞賛が競争相手の側に渡ってしまいそうだという焦燥と裏腹であったろう。そのとき、ミネルワはアラクネのタペストリーを「神々の罪」であるとして引き裂く (*rupit pictas, caelestia crimina, vestes: 131*)。「神々の罪」という詩句が、タペストリーと同一視されながら、これを引き裂く行為を自ら正当化するように置かれていることは上に述べた。このタペストリーと「神々の罪」との同一視はとりもなおさず、神々の罪を描いた絵柄がそれだけ本物のように見えたということを意味するであろう。それは「本物のように思ってしまう」(104)、「実物がいるように見えた」(105)完璧なものであったために、ミネルワには、もはや絵空事ではなく、確かな実体として迫った。この迫真性がミネルワを欺いた。と同時に、それはミネルワにタペストリーを引き裂く理由を与えた。言い換えれば、アラクネのタペストリーは、このようにして引き裂かれることで、その「魅了—騙し」の完璧な技術を証し立てたと考えられる。

さて、女神の仕打ちに耐えられずにアラクネが首をくくったとき、ミネルワは哀れみを覚える (134-5)。この哀れみはムーサの歌に動機づけられたミネルワの怒りが解けたということであろう。ムーサのように褒められたい、そのために誰かに罰を下したいという欲求しか眼中になかったミネルワは、自分の予期しなかった悲惨な結末に、何か目が覚めたかのようなのである。物語の始まりは、舞台に感情移入していた観客が主人公のようになりたいと思い、そして実際に舞台上がってしまったようだとして述べた。しかし、結末を迎えて主人公はミネルワではなくアラクネであることが明らかとなった。ミネルワは今それを認めているように見える。というのも、ミネルワは輪縄にぶら下がっている (*pendentem: 135*) アラクネに『生きよ、しかし、ぶら下がっていよ』 (*vive quidem, pende tamen: 136*) と言う。機織り競べの前には、あくまで我を通そうとするアラクネに対して、『女神には譲るものだ』 (*cede deae: 32*) と言っていたミネルワが今は、アラクネが女神の仕打ちに抗議するように、ひと思いに (*non tulit infelix ...animosa: 134*) 首をくくったその行為を哀れみ、その譲らぬ気持ちがいっまでも表れた姿で生きよと命じている。ミネルワは最後までアラクネに我を通させてしまった。

この点で、ミネルワは主人公の座をアラクネに譲ったかのようなのである。たしかに、アラクネを蜘蛛に変えるという罰を下したものの、褒められたいという第一の欲求はもちろん満たされていない。実際、アラクネの変身(140-5)のとき、ミネルワは退場して(*discedens*: 139)舞台にはいない。ミネルワを騙して舞台上に上がらせたムーサの歌では罰する側が主人公であったが、ミネルワは舞台上で再び騙され、主人公を罰せられる側に譲って舞台を下りたように思われる。

5. 物語が伝えるもの

これまでアラクネの物語を「詩あるいは絵による騙し—魅了」という観点から見直してきた。そこに何か作品の企図の提示があるのか次に述べて結びとする。

『変身物語』にアウグストゥス批判を見る立場からは、二度も騙されたミネルワ、そして女神に暗示された古典的叙事詩に皮肉の刺が向けられていると感じられるかも知れない。しかし、「騙し」が成立するためには、ムーサとミネルワについて上に見たように、騙す側には見せかけと(見せかけと違う)中身、騙される側には見せかけに釣られる欲求と中身を見せかけ通りだと受け入れる素地が欠かせない。これらは全て揃って意味があるのであり、このうちの見せかけ、つまり、古典的叙事詩(及び、そこに体現される価値観)だけが揶揄されていると考えるのは誤りであろう。

ミネルワのタペストリーについて言えば、それ自体は完璧であった。その完璧性がむしろ女神の行動のちぐはぐさを際立たせている。その意味で、女神のタペストリーは、アラクネのタペストリーに対してと同時に、ミネルワ自身の振る舞いとも対比をなして、「騙し」を演出する舞台背景に寄与している。

また、ミネルワを騙したことがアラクネのタペストリーの完璧性の証しであったことに注意する必要があるだろう。ミネルワの側から見れば、騙されることでタペストリーの完璧性を認めている、言い換えれば、騙しという絵柄の特色に魅了されることでタペストリーのよき鑑賞者であることを示している

のである。

この「よき鑑賞者」という点には、ヘリコンでのミネルワが、縁起詩的設定の上に、詩人の代わりにムーサから物語を聞き出す役割を与えられていたことが符合する。ミネルワが、ピエロスの娘がムーサの歌について正しく言い当てた通り、その甘美さに誑かされたことはこれを喜ぶ女神の資質を示していた。また、縁起詩での詩人の役割を担っていることは、「鑑賞者」であると同時に、物語の伝え手でもあることの暗示であるかも知れない。実際のところ、ヘリコン山上での歌競べと、それ以前のエチオピアやアルゴス、セリプス島でのペルセウスの武勇譚、そしてリュディアでのアラクネとの機織り競べとは本来まったく関連のない物語であるが、ミネルワがこれらの物語の舞台を飛び回ることによって継ぎ合わせている。その意味で、『変身物語』の作品展開の上でミネルワは物語を語り継ぐ役割を負っている。

ここで問題は、そのような「物語の伝え手」が騙される、ということの意味であろう。この点では、論者が以前に行った第12巻の「噂」及びエピローグについての考察を参照したい。「噂」の館の叙述では、そこに作品全体の性格についての提示があることを論じながら、「軽い俗輩」(leve vulgus: 53)である住人が「真実に嘘を混ぜ」(mixta cum veris commenta: 54)、「聞いたことに自分で新しく何かをつけ加える」(auditis aliquid novus adicit auctor: 58)と言われることに、伝承に対する詩人の創造的改変の暗示を見た⁽³⁸⁾。また、エピローグにおいては、詩人が作品を仕上げたとき、「噂」と伝承との間での創造を終えて「名声」へと変身し、この変身において、それまで伝承に改変を加える主体であった詩人の作品が、今度はそれ自体も創造的改変を加えられながら語り継がれる伝承の一つとなるという提示があることを論じた⁽³⁸⁾。

ミネルワが騙されながら、物語を語り伝えるということも、こうした伝承に対して続けられる創造的改変をオウィディウス特有の自己アイロニーを交えて暗示しているものと考えたい。ミネルワはよき鑑賞者として物語を聞き出す。この点で、伝承から題材を集める詩人を思わせる。それは縁起詩の形式の上に示されていた。また、その物語に騙される。それは伝承本来の筋からの逸脱した別の物語の誕生を暗示する。実際、アラクネへの懲罰は、ピエ

ロスの娘たちへの懲罰と同じ進行を辿るはずだったのに、まったく異なる結末を見た。さらに、ミネルワは観客（＝聞き手）の立場から物語の主人公となろうとした。それは、よく指摘されるようにオウィディウスが作品のいたるところで物語に闖入してくる⁽⁴⁰⁾ことに呼応するものと考えられる。

そして、実際のところ、ミネルワがヘリコンを訪れた物語の始まりがヒッポクレネの泉の噂を聞いたことにあつたように、ミネルワが去った後、「リュディア全土がざわめき、プリュギアの町々にその噂が行き渡って、広い世界をあれこれの取り沙汰でもちきりにする」(Lydia tota fremit, Phrygiaeque per oppida facti/ rumor it et magnum sermonibus occupat orbem: 146-7)と言われる。つまり、物語を進めるミネルワの動きは噂の伝聞、広がりと一体のものとして表現されている。先に行った「噂」に作品の性格提示を見る考察に妥当性が認められるなら、ここで詩人は、曖昧模糊とした「噂」という存在の物語への働きかけの有り様をミネルワという登場人物の行動の上に具現化して提示したと考えられる。

注

『変身物語』の引用テキストは、W. S. Anderson, *P. Ovidii Metamorphoses*. Leipzig 1985 に従う。また、主な参照及び引用文献は次の通り。

Albrecht(1979): M. von Albrecht, *L'Épisode d'Arachné dans les Métamorphoses d'Ovide*. REL 57, 266-77.

Id.(1981): *Dichter und Leser - am Beispiel Ovids*. Gymnasium 88, 222-35.

Id.(1984): *Ovids Arachne-Erzählung*. Proceedings of the VIIth Congress of the International Federation of the Societies of Classical Studies I. Ed. J. Harmatta, Budapest, 457-64.

Anderson(1968): W. S. Anderson, review of Otis 1968¹. AJP 89, 93-104.

Id.(1972): *Ovid's Metamorphoses: Books VI-X*. Norman.

- Bömer: F. Bömer, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen: Kommentar*. Buch IV-V, VI-VII. Heidelberg 1976.
- Curran: L. C. Curran, Transformation and Anti-Augustanism in Ovid's *Metamorphoses*. *Arethusa* 5(1972), 71-91.
- Feeney: D. C. Feeney, *The Gods in Epic*. Oxford 1991, Ch. 5.
- Hinds: S. Hinds, *The Metamorphoses of Persephone*. Cambridge 1987.
- Hofmann: H. Hofmann, Ovid's *Metamorphoses: Carmen perpetuum, carmen deductum*. *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, Vol. 5, 1985, 223-41.
- Kenney: E. J. Kenny, *The Style of the Metamorphoses*. Ovid. Ed. J. W. Binns. London & Boston 1973, 116-53.
- 久保: 久保正彰, *ものが語る世界*. 『OVIDIANA ギリシア・ローマ神話の周辺』青土社 1978, 209-23.
- Lausberg: M. Lausberg, Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. *Zur Bildbeschreibung bei Ovid*. *Boreas* 5(1982), 112-23.
- Lateiner: D. Lateiner, *Mythic and Non-Mythic Artists in Ovid's Metamorphoses*. *Ramus* 13(1984), 1-30.
- Leach(1974): E. W. Leach, *Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses*. *Ramus* 3, 102-142.
- Id. (1988): *The Rhetoric of Space*. Princeton, 442ff.
- Miller: J. F. Miller, *Ovid's Divine Interlocutors in the Fasti*. *Studies in Latin Literature and Roman History III*. Coll. *Latomus* 180, 156-92.
- 中村: 罪と罰. 中村善也・中務哲郎『ギリシア神話』岩波ジュニア新書 40 1981, 122-47.
- Néraudau: J. P. Néraudau, *Les tapisseries de Minerve et d'Arachne*. *IL* 35(1983), 83-89.
- Otis: B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge 1970².
- Rose: H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology*. London 1964.

Schmitzer: U.Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*. Stuttgart 1990, 187-238.

Solodow: J.B.Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill 1988.

高橋(1987): 高橋宏幸, オウィディウス『恋の歌』第1巻第9歌, 第2巻第12歌。「西洋古典論集」Ⅲ, 83-117.

〃 (1988): オウィディウス『変身物語』の「噂」。京都工芸繊維大学工芸学部研究報告「人文」37, 31-46.

〃 (1989): 無窮の口伝 —オウィディウス『変身物語』のエピローグ— 「文学」57-12, 138-56.

(1) Otis, Ch.V. また, 中村を参照.

(2) 'the goddess' work is flawlessly Classical, perfectly centered, balanced and framed, highly moral and didactic in content', Anderson (1972), 160.

(3) 二行以上の叙述は, エウロパ (103-7), アンティオペ (110-11) についてののみ. また, 拐かされた女たちの半分以上が名前を挙げられない.

(4) Hofmann, 231.

(5) Cf. Anderson(1972), ad loc.

(6) Cf. Id., ad loc.

(7) Cf. Id., 151f.

(8) 『変身物語』以外では, ウェルギリウス『農耕詩』第4巻の短い言及 (*invisa Minervae/ laxos in foribus suspendit aranea cassis: 246f.*) が知られるのみ.

(9) この解釈が現在は多数派であろう. Feeney, 190ff. や Lausberg, 112ff. はこれをほとんど当然の前提のようにして自分の議論を始めている. この解釈の出発点は Anderson(1968), 103 に見られる. 彼は, Otis が論じた整然とした構成を示すパネルへの反論の一つとして, オウィディウスの共感がアラクネのタペストリーにあることを示唆した. これを受けて, Leach (1974)は, 作品全編に登場する芸術家たちの描かれ方に人間の技術追求の悲

劇性とそこに関与する神の恣意性を論じながら、アラクネとミネルワのタペストリーは「神々の喜劇」と「神々の懲罰」とに対応し、その並置により作品の性格が示されているとした (esp., 117f.)。Albrecht の二つの論考も、『変身物語』の性格への論究はないが、神と人間の間ヒエラルキーを見る点でこの立場に含めうる。ただ、Albrecht(1974), 275ff. は、アラクネの破滅にオウイディウスの追放を重ね合わせ、ミネルワの力にアウグストゥスの権力を較べる点で、次のアウグストゥス批判を見る立場に近い面もある。他方また、Hofmann は『変身物語』を deductum であると同時に perpetuum な歌と解する立場から、その結合を示す例としてアラクネの物語を取り上げた (esp., 230ff.)。

(10) この立場をとるのは、Curran, 83f., Lateiner, 15ff., Schmitzer. 特に詳細な議論を展開するのは Schmitzer で、ミネルワには文芸に口を差し挟む皇帝家の女性の暗示があるとし、ムーサとピエロスの娘との歌競べにおいて、叙事詩がヘレニズム的詩作の前に敗れたのを見たのに、そこから何一つ教訓を学ばず、自分も詩作に挑戦した結果、アラクネが象徴する詩人にも自分自身にも不毛な結末を招いた、と解する。

(11) Leach(1974), 115ff. は、この点について有益な指摘を行っているが、それが人間と神の世界の相違に対応して、神の視点の違いを強調していると考えた。

(12) Anderson(1972), ad loc.

(13) Leach(1974), 117.

(14) この詩句については後にも触れる。 Cf. Anderson(1972), Bömer, ad loc.

(15) Hofmann, 234.

(16) Albrecht(1978), 271f., id.(1984), 460f.

(17) Cf. id.(1984), 461.

(18) Miller, esp., 156-164 は、『起源物語』において、ムーサの場合は、最初に詩人が問いかけた後は、一人で語り続けたと考えられ、対話の形とは言えないが、その一方で、断片114 にアポロとの対話が見られ、この形式が『祭暦』で利用されたことを示唆する。

- (19) Cf. Hinds, 4ff.
- (20) Id., Ch.1.
- (21) Id., 5ff.
- (22) Id., 21ff, 126f.. 『祭暦』では、同じペガサスの蹄が「軽い」と表現された (*levis Aonias ungula fodit aquas*: 3.456) .
- (23) Hofmann, 230.
- (24) 九人のムーサにそれぞれ特定のジャンルの詩が割り当てられたのは古典期以後とされる (cf. Anth.Pal.9.504, 505; Rose, 174, n.35) が、この文脈での含意は十分考えられる. Cf. Anderson(1968), 102, Hinds, 125f.
- (25) Hinds, 129ff.
- (26) Cf. Verg.Ecl.1.1.1-6, Hor.Carm.1.32.1-4, Ov.Am.2.18.3-4. 高橋(1987), 99ff. 参照.
- (27) Cf. Ov.Am.3.9.3-4, Tr.5.1.5; Schmitzer, 208f., Hinds, 132f.
- (28) Hinds, esp. Ch.6.
- (29) Cf. Anderson(1968), 102f.
- (30) Cf. Hinds, 92ff.
- (31) Schmitzer, 206
- (32) 高橋(1988), 37f.; Cf. Albrecht(1981), 223f. また, Kenney は『変身物語』の文体について, vulgarisation という性格を論じている. ただし, cf. Am.1.15.35-6: *vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo/pocula Castalia plena ministret aqua.*
- (33) Cf. 高橋(1988), 40f.
- (34) Cf. Hinds, 4ff., 18ff.
- (35) Leach(1974), 112f.
- (36) Hinds, 107ff. Cf. Leach(1974), 114f.
- (37) Cf. Solodow, 208f.
- (38) 高橋(1988), esp., 43f.
- (39) Id.(1989), esp., 153f.
- (40) その一例は高橋(1989), 149f. にも論じた. 他には, cf. Solodow, esp., ch.2.