

死の幻像

セネカ『トロイアの女たち』第二合唱歌をめぐって

高橋 宏 幸

I

セネカ『トロイアの女たち』は全編に死と死者に満ち満ちた劇と言える。陥落の翌朝を迎えたトロイアを舞台として⁽¹⁾、第一幕は戦死者、とりわけ、プリアムスとヘクトルを悼むヘクバと合唱隊の嘆きの歌に始まる。第二幕以降、さらに新たな災いとしてトロイア王家の二人の子の死が劇の主筋となる。第二幕第一場、ヘクバの末娘ポリュクセナがアキレスの霊により自分の墓への犠牲として要求されたことが報告される。アキレスの霊は帰還しようとするギリシア軍の行く手を阻んで、自分への戦の報償を求めたのだった。第二幕第二場、父アキレスの要求実行を迫るピュルスとこれを諫止しようとするアガ멤ノン⁽²⁾の論争があるが、その中で、近くはピュルスのプリアムス殺害、遠くはギリシア軍のトロイア遠征出発の際にアガ멤ノンが実の娘イピゲニアをアウリスの港で人身御供としていたことが流血の暗い背景をなす。場の最後に、占い師カルカス⁽³⁾がポリュクセナの人身御供は神意であると告げ、同時に、ヘクトルの忘れ形見アステュアナクス⁽⁴⁾の命も神意の求めるところと言う。第三幕、アキレスの霊がポリュクセナの命を求めたのと逆の対をなす形で、ヘクトルの霊が息子を救えと妻アンドロマカの夢に現れる。アンドロマカはアステュアナクスをヘクトルの墓の中に隠す。が、結局、ウリクセス⁽⁵⁾の策略の前に息子を引き渡す。第四幕、ポリュクセナを連れ去る命令を受けてヘレナ⁽⁶⁾が登場。彼女が十年間の無数の死の原因だとアンドロマカの非難がある。第五幕、アステュアナクスとポリュクセナの死の様子を使者が報告して劇は終わる。

こうした劇展開の中で、トロイアの女たちからなる合唱隊は、第二合唱歌(371-408)において、死後の存在を否定し、死は完全な無であると歌う。この表明については、劇作面、哲学者セネカの死生観との関わり、そして、作品の主題といった点から問題視されてきた。

合唱隊は、この合唱歌を歌う前の場面で、タルテュビウスからアキレスの霊の現れについての極めて現実感の強い報告(168-202)を聞いている。また、第

二合唱歌の直前には、カルカスによりアキレスの霊への人身御供が運命の定めと告げられている(360-70)。従って、第二合唱歌に至るまでの筋の運びは死後の世界が存在することを前提として進んでいるのに、それをこの合唱歌が否定しているように見える。前五世紀のギリシア古典悲劇の合唱歌が、一般にどのような形にせよ、直前の筋の運びに即応しているのとは明らかに異なり、不自然に感じられる。この点については、シェッター⁽²⁾が気づいたように、第二合唱歌は第三幕で演じられる筋に対し一定の効果を準備していることが認められる。すなわち、第三幕でアンドロマカは夫ヘクトルの霊を信じて夫の墓の中に息子アステュアナクスを隠すが、彼女の期待は裏切られ、ヘクトルの霊の無力が明らかになる。この劇展開に対して第二合唱歌はあらかじめアンドロマカの抱いた希望の空しさを予示すると考えられる。

とはいえ、第二合唱歌以外では作品を通じて霊の存在を否定する死生観は見当たらない。実際のところ、第一幕での合唱隊(67ff.)は「嘆きの涙はどうしたのだ、ともに捕虜となったみななもの。胸を掌で打て。打ち鳴らした音でトロイアの弔いをせよ。その音を響き渡らせよ、運命のイダ山に、忌まわしい審判者の住まいに」(63-6)というヘクバの呼び掛けに応えて、「私たちはものを弁えぬ輩ではありません。涙もよく知っています。私たちに嘆きの声をとあなたは命じますが、まったくこのことばかり、私たちは絶えざる年月続けてきました」(67-9)と言って嘆きの歌を歌い、とくに、エリュシウムの野に自分の王国を携えて行った「プリアムスは幸せ」と繰り返す(156, 161; cf. 145)。このとき合唱隊は死後に至福の存在があることを前提として歌っており、第二合唱歌の死生観はこれと明らかに矛盾する。

同じ合唱隊がこのように相反する見解を表明することについて、一つの説明は合唱隊が劇展開に応じて考えを変えたとするものである。デイヴィス⁽³⁾は、アステュアナクスとポリュクセナの二人の死の対比という点からこの説を補強している。プリアムスやアステュアナクスの死を考えると、彼らが死後に至福の生を得るとすれば合唱隊にとっては慰めとなる。この場合、死後の存在を肯定する見方が望ましい。他方、アキレスの霊への人身御供とされるポリュクセナのためには、人身御供の意味を失わせる見方、つまり、死後は一切が無と考えるほうが慰めになる。合唱隊の死生観の違いはこれら異なる状況に応じて、死後の存在について合唱隊がそうあって欲しいと願うほうの見解をとっているというのである。

この見方について問題となるのは、第二合唱歌の直後、第三幕冒頭の合唱隊

が第一幕の合唱隊と全く同じ情調にあると考えられる点である。というのは、登場したアンドロマカは「悲嘆にくれるプリュギアの女たちよ、どうしてみなで髪かきむしり、哀れな胸を潰れるほどに打っては、こぼれる涙で頬を濡らしているのか」(409)と呼び掛けている。この激しい嘆きの情調は第一幕でヘクバとともに歌った挽歌のそれと同じであり、死は無であるとして静かな悟りの境地にあるような第二合唱歌に連なるものとは見えない。とすれば、再び、合唱隊は考えを変えたとせねばならないが、この変化は動機付けも与えられぬまま唐突に生じたことになる。

第一幕の合唱隊と第三幕の合唱隊が同じ情調であることについてはオーエンが説得的な議論を行っている⁽⁴⁾。彼によれば、第一幕から第三幕までは、時と場を異にする三つの場面が割り込みあって次のような輪の構成をとっている。(表1)

A. 1-163: ヘクバと合唱隊の哀悼、挽歌

B. 164-202: タルテュピウスによるアキレスの霊の現れの報告

C. 203-370: アガメムノンとピュルス

B' 371-408: 合唱歌: 死後の存在の否定

A' 409ff.: アンドロマカ、哀悼の感覚麻痺

オーエンは、輪の構成が異なる場所で同時に起こった事件を叙述する叙事詩の技法であることに留意して、A.-C.が並行した同時進行の場面で、実際の時間軸の上では、A'はA.の直後に接続すると考える。

その上で、合唱隊の相反する二つの死生観については、

(表2)

a. 第一合唱歌: 至福の野と幸福な死者

b. タルテュピウスと合唱隊: アキレスの霊の現れ、現実の力

c. アガメムノンとピュルスの(ポリュクセナの生死をめぐる)論争

a' 第二合唱歌: 至福の野は存在せず、それが死者に幸福

b' アンドロマカと老人: ヘクトルの霊、空しい夢と幻想

c' アンドロマカとウリクセスの(アステュアナクスの生死をめぐる)
駆け引き

というように、a.-a' b.-b' c.-c'のそれぞれが対立した構図の中で、死後の生の問題について哲学的に平行線のままの形で提示しているとした。

指摘されるように、セネカは哲学的著作の中でもこれら対立する二つの死生観の両方を表明しており、ときには同じ著作においてすら文脈によって二つを

使い分けている⁽⁵⁾。ローウォルは、これらと同様に『トロイアの女たち』でもセネカは二つの死生観の問題を未決定のままにしている、その中で第二合唱歌は、一方で、自ら進んで塔から飛び降りてエリュシウムの野に魂の自由と父ヘクトルやトロイアの王国を求めたアステュアナクスの死を幻想化する、他方で、ポリュクセナとアキレスの死後の結婚を幻想視する視点を提供しているとした⁽⁶⁾。また、ウィルソンは、二つの死生観は、その対立そのものに意味があり、それによりたとえば、ポリュクセナの死については、「運命の必然による意義ある犠牲、厳かな結婚」vs.「無意味で神を畏れぬ殺人」、という二つの見方を同時に提起して死をめぐる主題とモラル面の錯綜性を高めていると論じた⁽⁷⁾。

このように二つの死生観が対置されることで様々な効果が認められることは疑いない。ただ、異なる死生観が、一般の役者とは違う合唱隊とはいえ、舞台上で同じ登場人物から述べられる不自然は依然として説明されていない。互いに対立する立場は異なる登場人物のあいだの議論を通じて提示されることが対話を基盤とする劇にはふさわしかったはずである。ファンサムが第二合唱歌を、トロイアの女たちによって歌われているのではなく、死後の存在を信じる迷信に対して作者自身が劇進行外部から哲学的修正を行ったもの、とした⁽⁸⁾のもこの点にかかっている。しかし、ファンサム自身も認めているように、そうした‘editorial intrusion’の類例は他にない。むしろ問題は、何故セネカが対立する二つの死生観を同じ登場人物に共存させたか、そして、何故それが合唱隊であるのか、という点にあるように思われる。というのは、もしセネカの意図が死生観の対立だけにあり、誰によって表明されるかは問題でなかったのなら、死後の一切を無とする死生観は、第二合唱歌で歌われなくとも、たとえば、第二幕第二場のアガ멤ノンに語らせることもできたろう。そこでのアガ멤ノンは神を畏れ、勝者の抑制、敗者への寛容をピュルスに説いて、ポリュクセナの犠牲を阻もうとする。この賢者の装い⁽⁹⁾に死後の存在を否定する死生観はよくなじみ、人身御供反対の強い論拠となったと考えられるからである。

さて、以上のことから、対立する二つの死生観を考える上で留意すべき点を整理すれば、次のようになろう。1) 対立する死生観が同じ登場人物により表明される（対話の形を取らない）。2) 合唱隊が表明する（一般の役者の科白によらない）。3) 二つの死生観は異なる場面に現れるが、オーエンの解釈が正しければ、それらの場面は同時点の出来事として提示されている（合唱隊は同時に二つの異なる死生観を抱いている）。そこで本稿は、まず、オーエンの

解釈を検証する。これにより、二つの死生観が同時点の表明として提示されていることを確認し、次いで、このような手法が意図する効果を検討する。その上で、二つの死生観の表明が合唱隊によりなされる意味を作品全体の劇的效果に照らして考える。こうした手順で以下に論ずることとする。

II

いくつかの異なる場面ではほぼ同じ時間に起こったことを並列的に提示するというような手法はセネカの他の作品にも例がなく、もちろん、セネカ以前の悲劇の伝統にも見られない。しかし、『トロイアの女たち』第一幕から第三幕についてそうした解釈をとるオーエンの説には次のような点で説得力がある。

オーエンの議論の出発点はシェッターによる作品の構成分析にあった。シェッターは作品が登場人物間のパラレルや対比を配しつつ第三幕を中心に全体として輪の構成をとっていることを示した⁽¹⁰⁾。第一幕から第三幕の間に輪の構成を認めることは、この劇全体の構想と等質のものとして理解される。これが第一点。

第二に、場面転換の唐突さはセネカの悲劇全般に認められるが、『トロイアの女たち』ではとくに、第二幕第二場でのアガ멤ノンとピュルスピュルスの論争場面（表1.C）がその前後と全く脈絡を通じていない。対して、この場面が間に割り込んだ形の第二幕第一場、タルテュピウスの報告するアキレスの霊の現れ（表1.B）と、死後の存在を否定する第二合唱歌（表1.B'）とには対応がある。

第三に、すでに触れたように、第一幕の合唱隊は、第二合唱歌とは死生観が相反する一方、第三幕では同じ激しい嘆きの情調に戻る形になる。この点ではとくに、合唱隊に呼び掛ける第一幕のヘクバと第三幕のアンドロマカの言葉に対応（表1.A. - A'）が認められる。

以上、オーエンの議論に加えて、第四に、第三幕までは、いずれの場面も夜明け直後という同一の時間を舞台設定として考える⁽¹¹⁾と、そこに一層強い劇的意味が認められることに注意すべきだと思われる。

第一幕、ヘクバは夜の間荒れ狂ったギリシア軍の猛威を振り返り、その止めを刺すようなプリアムス殺害を「まだ生々しい嘆き」(luctus recentes: 43)と言う。また、炎上し、黒煙を上げるトロイアを「太陽がイリウムの焼けた灰を身にまぶして黒い喪服としているよう」(20f.)という比喻は、いま昇り始め

た太陽を想定するとき一層の効果を認めることができる。第一幕第二場では、アキレスの霊が現れたのは「昇る太陽が山の端をかすめ、夜の上に朝が勝利を収めたとき」(summa iam Titan iuga/ stringebat ortu, vicerat noctem dies: 170, 170^{bis})と言われる。第二幕第二場のアガ멤ノン¹はギリシア軍の狂気の略奪の一因として夜の闇(regi frenis nequit/ ...victoria/ commissa nocti: 279ff.; tenebraeque, per quas ipse se irritat furor: 283)を強調する。これに続いて、「すでに下した処罰で十分、これ以上は要らぬ」(exactum satis/ poenarum et ultra est: 286f.)と言うとき、そこには言外に、もはや常軌を逸した所行が許される夜ではない(夜は明けた)という示唆が汲み取れる。そして第三幕、アンドロマカはヘクトルが現れた自分の夢見の時刻について「慈しみ深い夜が三分の二⁽¹²⁾を過ぎようとし、七つ星が輝く車駕の向きを転じた頃」(partes fere nox alma transierat duas/ clarumque septem verterant stellae iugum: 438-9)と、夜の深まりを強調する。そのアンドロマカの「心をおびえ上がらせる夜の夢」(exterret animum, noctis horrendae sopor: 436)が打ち明けられるのは夜明け方がふさわしい。

このように、第三幕までの各場面は夜明けという同じ時点をそれぞれのアクションの起点として提示していることが認められる。

さて、以上のような点から、オーエンの解釈が提起したように、第一幕から第三幕の各場面は並行した同時進行と見なしてよいであろう。とするならば、その中での合唱隊による対立した二つの死生観の表明は、同じ登場人物により、しかも同時点において行われていることになる。では、それが意図する効果は何であろうか。

III

二つの対立する考えは、上にも述べたように、登場人物のあいだの議論による提示が劇にふさわしい表現であろうと思われる。ところが、『トロイアの女たち』でセネカは、二つの死生観の対立をアガ멤ノンとピュルスの論争に織り込むことができたと考えられるにもかかわらず、そうはしなかった。ただし、セネカが異なる立場や考え方が衝突する場面を描く場合に見られる全般的特色、ギリシア古典悲劇と比較しての相違点をここで指摘できる。この点をまず検討しておくことが本稿の議論に有益であろう。すなわち、第一には、二人の登場人物の間で意見が衝突したとき、そのアゴンの結果が、後の筋の展開

にほとんど影響を及ぼさないこと、第二には、同じ一人の人物の心中で相反する考えが争ったとき、この心中の葛藤劇を表現するために独白ないし傍白が多用されることである。

第一の点は、セネカの悲劇の説得場面についての最近の大西氏の論考⁽¹³⁾でも指摘されているが、アゴンは登場人物の立場や考えをほとんど変化させることがなく、後に用意されている結果は、アゴンがなかったとしても、同じものであったというように表現されている。一例を『トロイアの女たち』から挙げてみる。

第二幕第二場、父アキレスへの報賞を求めて人身御供の実行を主張するピュルスに対し、アガ멤ノンはいを驕りからの行き過ぎとして諫止しようとする。しかし、二人の將軍の論争は、人身御供の是非をめぐる議論からお互いの罵り合いに転じ、決着を見ない。結局、ポリュクセナの命運はカルカスの予言により決定される。その後にアガ멤ノンの出番はない。アガ멤ノンが説いた勝者に必要な節度は言葉の上だけで終わってしまう。このように、ここでのアゴンは劇展開にほとんど意味をもたない。意味をもつのは、シェッターが指摘するように⁽¹⁴⁾、登場人物の性格づけ、とりわけ、アガ멤ノンの人物像の描出に対してである。

アガ멤ノンは終始、トロイア落城後にギリシア軍の犯した残虐行為が神の怒りを招き、誰の行為であれ総大将である自分に罰が下されるのではと恐れている。この神罰への恐れが彼をポリュクセナの人身御供に反対させる。が、自分と対立するピュルスの態度がいくら尊大でも、それを力づくで抑え込むことはアガ멤ノンにはできない。捕虜に寛容な処置を主張する以上、味方の將軍への厳しい対処は道理が合わないからである。そこで神の意志がカルカスに問われる。その結果は、アウリスからの船出に際して実の娘イピゲニアを犠牲にしたアガ멤ノンの辛い記憶を再現するものとなった。が、最初の意図には反しても、それが神の意志（神の罰が下らない）ならアガ멤ノンは安心できたはずである。こうして、敗者の母アンドロマカが息子を救えないのと同じように、勝者の王にして捕虜の助命について無力だというパラドクスを生みながら、事なかれ主義の指導者という類型がアガ멤ノンに実現する。

第二点、セネカの劇での独白および傍白は、タラントが観察したように、ギリシア古典悲劇以降の伝統に由来し、セネカに特徴的な劇作技法の一つと考えられる⁽¹⁵⁾。そして、ボイルも言うように⁽¹⁶⁾、こうした技法が、所作として形に現れる劇とは別に、心中に演じられる劇を見せていることは明瞭である。

『トロイアの女たち』からでは、まず、第四幕冒頭のヘレナの独白がその一例である。彼女は自分が登場した理由として、策略を使ってポリュクセナを連れ去るよう命ぜられてきたことを語り(861-71)、それからポリュクセナに話しかける。この登場理由が策略を仕掛ける相手のポリュクセナ、アンドロマカ、ヘクバ、そして他のトロイアの女たちに聞こえていないのは明らかである。

この独白が置かれた目的の一つは、タラントも指摘するように⁽¹⁷⁾、この場面の前提を示すということであろう。実際、この独白がなく、いきなりヘレナがポリュクセナとピュルススの婚礼を切り出せば、それをすぐに策略と了解するのは困難で、人身御供というギリシア軍の方針に変更があったのかと、筋を追う上で混乱を生ずる⁽¹⁸⁾。しかし、この独白により提示された策略がこの場面を導くモチーフとして展開するかと言え、そうではない。というのも、ヘレナは策略を自分から放棄してしまう。彼女は湧いてくる涙のためにポリュクセナを説き伏せることができず(925f.)、その涙をアンドロマカに疑われて問い詰められると(926-37)、すぐに真相を話してしまう(938-44)。しかも、ポリュクセナを連れ去るのはヘレナではなく、結局、突然現れたピュルス(999-1003)である。このように、独白が場面展開の予告として策略を提示したとするには、それに見合う劇進行が見られないというちぐはぐさを免れないことになる。

そこで、あらためてヘレナの独白を見直すと、「(ポリュクセナは) そうして欺かれるのがよいのだ。彼女のためにも、このほうがきっと楽に違いない。死への恐れを抱かずに死ぬのが望ましい死に方だから。さあ、命ぜられたことをぐずぐずせずに実行しよう。やはり本人が始末をつける羽目になるのだ、余儀なく犯した罪であっても」(868-71)という、彼女が策略に取りかかる直前の科白が注目される。ここでヘレナは自分がしようとすることを正当化している。つまり、彼女の心中には、一方に、受けた命令を理不尽と考え、実行を後ろめたく思う気持ちがあるのに対し、他方に、しかしそれはやむを得ないことだと自分を納得させている部分がある。その葛藤の経過をこの独白は示していると思われる。言い換えれば、独白はこの場面でのヘレナをこうした葛藤を抱く人物として提示していると理解される。

実際のところ、ヘレナが自分の策略をすぐに明らかにしてしまう不自然さも、彼女が理不尽な行いへの加担を後ろめたく思う人間であるとするなら、十分に納得できる。ヘレナがポリュクセナに策略の言葉をかけたのに対し、トロイアで流された無数の血の原因、トロイア、ギリシア「両民族の疫病、破滅、災厄」とアンドロマカが非難する(892-900)。と、ヘレナは「自分の弁明を通すこと

ができる」(905f.; cf. 922b-4a)と言い、トロイア人の苦しみに対しては、自分も人目に隠れてパリスの死を悼む、十年の間ずっと捕らわれの身であった、ギリシアとトロイア双方から憎まれる、と彼女自身の苦難を列挙し(907-16a)、戦争の原因だとの非難があるなら自分はトロイアの漕ぎ手にさらわれた分捕り品だった、と抗弁する(916b-22a)。この弁明の要点は、第一に、自分も戦争の犠牲者であり、戦争の苦しみ悲しみが身に沁みていること、第二に、自分が戦争の発端であったとしても、それはやむをえぬことだったという点である。第一の点は、いままた戦争の新たな犠牲となるポリュクセナに対し、「彼女のためにも、このほうがきっと楽に違いない。死への恐れを抱かずに死ぬのが望ましい死に方だから」と、憐れみを示す言葉に、また、第二の点は、独白の中で「やはり本人が始末をつける羽目になるのだ、余儀なく犯した罪であっても」(ad auctorem redit/ sceleris coacti culpa: 870f.)と彼女自身を納得させた科白に対応する。このような彼女はポリュクセナの説得を続ける、つまり、策略を最後まで押し通すことができなくなる。「涙をおさえることができない」(924-5f.)からである。それは、いったんはポリュクセナの人身御供に手を貸すことに自分を納得させたものの、再び彼女の中でその命令を理不尽と思う部分が表に現れたと理解されるであろう。それ故にまた、その涙に疑いを抱いたアンドロマカに問い詰められる(926-37)と、すぐに「願わくは神々の予言者が私にも命じてくれればよいのに、ただ厭わしく長引くだけの命の光を剣で断ち切れと。あるいは、アキレスの墓の前でピュルスの狂乱の手にかかって倒れよと。それなら、あなたの死の道連れができるのに。哀れなポリュクセナよ」(938-42a)というパセティックな言葉とともに本当のことを話してしまうのだと考えられる。

いま一つ、傍白の例として、第三幕でのウリクセスとアンドロマカの場合を挙げてみる⁽¹⁹⁾。

アステュアナクスを引き連れにやってきたウリクセスの再三の脅しにも、アンドロマカは頑として息子は死んだと言い張り、誓言までする。これに対し、いったんはウリクセスも彼女の言葉を信じかける。が、すぐに本来の用心深い自分を取り戻す。そうして、迂闊なことをしかけた自分をもう一人の自分が引き留めるまでの心の動きが傍白に表現される。

「何をしているのだ、ウリクセス。ダナイ勢はおまえを信用しよう。だが、おまえは誰を信用しているのだ。母親だぞ。それでも、こんな言い繕いをする親、人が忌み嫌う死を口にする不吉さを恐れぬ親があるだろうか。いや、不吉

さを恐れるのは、それよりも恐ろしいものがない人々だ。しかし、彼女は自分の誠に誓いの言葉を結んだ。もし偽誓をしているなら、もっと重大な恐怖を抱かせるものとは何であろうか。さあ、我が心よ、才知を呼び出せ。さあ、詐術、策略、ウリクセスの全能力を発揮せよ。真実が闇に葬られることは決してない。母親をよく見よ。悲しみにくれ、涙を流し、嘆きの声を上げている。だが、こちら、またあちらと落ち着かぬ様子で足を運び、声がすると不安な耳をそばだてている。これは恐れているのだ。悲しんでいるのではない。さあ、知恵の働かしどころだ」(607-18)と、ウリクセスは思案の後に策略を仕掛ける決心をする。まずアステュアナクスに酷い死が定められていたとアンドロマカに揺さぶりをかける(620-2)。彼女の反応を窺った彼は「ぐらついたぞ。ここだ、ここを問い詰めねばならぬ。やはり母親だった。恐れが暴き出したのだ。もう一度、この恐れを突いてやろう」(625-6)と、一度はアステュアナクスを見つけたかのようなふりをし(630)、さらに、アステュアナクスの処刑が果たせないなら代わりにヘクトルの墓を壊すと脅す(634ff.)、というように策略を繰り出してゆく。こうしてウリクセスは抜け目ない知略家の本領を第三幕を通じて示すことになるが、傍白はこのウリクセス像を明確に打ち出すことに役立っている。

対してアンドロマカの傍白は、息子を救おうとする母親としての彼女が障害に直面して抱く動揺、葛藤を表現する。そこに心中の劇が展開する。

ウリクセスが母親の恐れを突いて、アステュアナクスには酷い死が待っていたと言う(620-22)と、アンドロマカは「生気が体を去って、四肢が震え、倒れそう。氷のような悪寒にとらわれて血の流れが止まっている」(623-4)と胸中に激しく動揺が渦巻く。

ヘクトルの墓を壊すとの脅しを受けると、「どうしたらいいのか。心を二重の恐れが引き裂く。こちらには息子、あちらには愛しい夫の墓。どちらがまさることになるのか」(Quid agimus? animum distrahit geminus timor:/ hinc natus, illinc coniugis cari cinis./ pars ultra vincet?: 642-4a)と、母としての彼女と妻としての彼女が争う。「ご照覧あれ、無慈悲な神々よ、そして、真の神、我が夫の霊よ、ヘクトルよ、私が息子を見ていとおしく思うとき、それはそこにあなたを見ているからに他なりません。息子を生かして下さい。そうすれば息子の顔にあなたを偲ぶことができますから。でも、それでは遺骨が墓から掘り出されて海に沈められるのだろうか。遺骨を広大な海原にばらばらにまき散らすことなど許せようか。それならいっそ、この子に死を求めさせよう。けれども、母親が非道な殺害の手に委ねられる息子の姿を見ていられよ

うか。そびえ立つ塔の天辺から転がり落ちる姿を見ていられようか。いや、できる、耐えよう、忍受しよう。それで私の愛しいヘクトルを死後に勝者の手が振り回すことがないというなら。しかし、この子は自分に下される刑を身を感じようが、夫は死の定めがすでに安全な場所に置いている。何を思い迷っているのか。決めるのだ、誰を刑罰から救い出すのか。恩知らずの女、まだ、ためらうとは。あちらにいるのは愛しいヘクトル・・・」(644b-58)と、葛藤は長い間続く。そして、その果てに「いや、違う。どちらにもヘクトルはいる。この子には感ずる心があり、恐らく将来は父の死の仇を討つはず。両方の命は救えない。何をしているのか。二人のうちで、我が心よ、ダナイ勢が恐れている方を助けるのだ」(errās: utrimque est Hector; hic sensus potens, / fors-an futurus ultor extincti patris — / utrique parci non potest: quidnam facis? / serva e duobus, anime, quem Danaī timent.: 659-62)と、息子を救うことを決心し、母としての彼女が妻としての彼女にまさることになる。しかし、ギリシア兵がヘクトルの墓に手をかけるに及ぶと、「何をしているのか。母親が息子と夫とを同じ瓦礫の下に打ち倒してしまうのか。ひょっとすればダナイ勢も嘆願によって気を静められよう。だが、隠れている息子をいまにも墓の計り知れない重みが打ち砕いてしまう・・・」(Quid agis? ruina mater et gnatum et virum/prosternis una? forsitan Danaos prece/ placare poteris. conditum elidet statim/ immane busti pondus: 686-9a)と、息子を救うはずの母の策が逆に自分たちを袋小路に追い込んだ、このままでは息子の命ばかりか、夫の霊の安らかな眠りまで奪う最も悲惨な事態を招くことに気づく。そこで、「哀れな息子、たとえ死ぬにしても、どこでもよい、父が息子を押し潰したり、息子が父を踏み拉くことのないところで死なせたい」(intereat miser/ ubicumque potius, ne pater natum obruat/ prematque patrem natus: 689b-91)と、最悪の結果を避けて嘆願に一縷の望みを託そうとする。それは絶望の淵に立った母親が息子にできる最後の選択である。

傍白を通じ、こうして浮かび上がったアンドロマカの母親像⁽²⁰⁾は次に展開する、彼女の嘆願、母子の別れの場面の重要な下地となっている。

ウリクセスへの嘆願の中でアンドロマカは「母を憐れんで」(miserere matris: 694, 703)という科白を二度繰り返す。アステュアナクスをヘクトルの墓から呼び出すとき、「哀れな母が涙に濡れて隠した子よ」(flebile matris furtum miserae: 706)と呼び掛ける。墓から現れた息子に「あなたの母がする通りに涙を流しなさい」(matris fletu imitare tuae: 717)と自分も嘆願する

よう促す。しかし、ウリクセスは嘆願を受け入れない。「まったく私も、悲しみにくれ、取り乱している母親には心を動かされる。だがそれでも、私はペラスギ勢の母親たちのほうによりいっそう心を動かされる」(Matris quidem me maeror attonitae movet, / magis Pelasgae me tamen matres movent: 736-7)からである。アンドロマカが息子に今生の別れを告げる(789-91)と、アステュアナクスは「僕を憐れんで、お母さん」(miserere, mater: 792)と訴える。

これらの科白はいずれもアンドロマカの母としての絶望的立場をめぐって発せられているが、なかでも最後の幼いアステュアナクスの一言の科白の与える劇的効果は大きいものであったろう。この科白についてファンサムは次のことを指摘している⁽²¹⁾。まず、劇一般に幼子の科白そのものが少ない。また、この科白は上に引用したアンドロマカの嘆願の言葉「母を憐れんで」(miserere matris: 694, 703)を受けている。従って、ここからも分かるように、「憐れんで」という言葉は、母親に対してより、アステュアナクスの命を奪おうとするウリクセスに向けて発せられるほうが自然だ、というものである。「母を憐れんで」というアンドロマカの科白は、息子の救命にまだ一縷の望みを抱いていたとき、ウリクセスへの嘆願の中に発せられ、自分への同情を喚起した。その母はいま「親としての息子への最後の務め」(officium parens/ nato supremum: 760f.)を果たそうと今生の別れを惜しんでいた(766-85)。それを途中でウリクセスに差し止められた(Rumpe iam fletus, parens: 785)後、彼女は「おまえは死ぬ。幼いけれど、すでに恐れられる存在だから。おまえのトロイアがおまえを待っている。行くのです。自由の旅立ち。自由な身のトロイア人らにまみえるのです」(789-91)と、息子に死出の旅を言い含めようとした。このときに息子が、あたかも自分の命を奪うのが母であるかのように、母に向かって「憐れんで」と言った。アンドロマカは、母として敵に憐れみを乞うた自分がいま息子に憐れみを乞われる皮肉を味わう。母親が息子を憐れんでいないわけがなく、それどころか、母親の子を思う心が息子に安らかな死を願う言葉をかけさせたのである。実際また、それ以外にいまの彼女には何もできない。ところが、その憐れみの心からの言葉が逆に憐れみを乞う叫びを息子から引き出してしまった。ここには母アンドロマカが陥った逃げ場のない絶望が凝縮されているように思われる。

さて以上、異なる意見が衝突する場面でのセネカの特色を、アゴンと独白または傍白という二つの点から検討した。これらに共通して認められるのは、その衝突の過程で登場人物の心の動きが浮かび上がり、それを通じて人物像の提

示ないし性格づけを行っているということであろう。アゴンの場合には、その人物像はアゴン以前に決まっており、それら二つの類型が互いに譲らず争うことでアゴンが形成される。争いが合意を見なければ、それだけ双方の立場の違いが鮮明となるので、アゴンによって筋が進展しないこともこの点から理解できるかも知れない。対して、独白や傍白の場合には、そこに見られる葛藤の過程を経て性格の提示ないし明確化が行われる。その性格提示が後に続く場面での登場人物の行動を動機づけする、と言えるであろう。

このことを合唱隊の二つの死生観と比べてみると、それは独白や傍白の場合に類した表現として捉えることができるように思われる。上に見たように、合唱隊の第一幕及び第二合唱歌での対立した死生観の表明は同時点のものであるように提示されていた。従って、それらは合唱隊の心中に同時に存在していると理解される。死後の生を信じる見方はヘクバとのコンモスにおいて言葉に出して示された。対して、死後の生を否定する見方は合唱歌の中で劇進行とは独立した形で示されている。そこで、コンモスで示した見方を表の声とすれば、第二合唱歌の見方を裏の声として、それらの間での葛藤あるいは迷いがそこに表現されていると考えることができるのではなかろうか。もしそうであれば、ヘレナの独白が彼女の心中の葛藤を示して性格提示をしたように、あるいは、ウリクセスやアンドロマカの傍白が迷い、不安、苦悩など心中の劇を演じながら用心深い知略家や絶望的立場の母親像を浮かび上がらせたように、合唱隊の二つの死生観も、その間での対立、葛藤を経て、後の場面に連なる合唱隊の性格づけを行っているという仮説をここで立てられるように思われる。では、実際にコンモスと第二合唱歌を通じて合唱隊の葛藤や迷いが提示されているか、また、それによって合唱隊に何らかの性格付けがなされているか次に見ることとする。

IV

第一幕、コンモスは「嘆きの涙はどうしたのだ。ともに捕虜となったみなもの、胸を掌で打て。打ち鳴らした音でトロイアの弔いをせよ。今すぐその音を響き渡らせよ、運命のイダ山に、忌まわしい審判者の住まいに」(63-6)というヘクバの合唱隊への呼び掛けによって導かれる。この科白でヘクバは合唱隊に死者への哀悼を促しているが、その最初の言葉「嘆きの涙はどうしたのだ」(*lamenta cessant?*: 63)には、合唱隊の嘆きが聞こえないことへの苛立ちが見

える⁽²²⁾。それに答える合唱隊の最初の科白(67-82)は「嘆きの声をとあなたは命じますが、私たちはものを弁えぬ輩ではありません。涙もよく知っています」(non rude vulgus lacrimisque novum/ lugere iubes: 67-8), 「私たち一同、卑しい身ながら主のお供をいたします。嘆き悲しみを知らぬ私たちではありませんから」(vulgus dominam vile sequemur:/ non indociles lugere sumus: 81-2)と、科白の初めと終わりに同じ内容を繰り返して、自分たちが深い悲嘆に通じていることを強調する。なぜなら、彼女らはトロイア戦争の始めから十年の間「一日として悲嘆にくれずにすむ日がなく、絶えず新たに涙を誘う事態が起きる⁽²³⁾」(77-8)からである。しかし、それならば何故この今、合唱隊は涙に濡れていなかったのか。胸を打つ嘆きの音を響かせていなかったのか。戦争の日々涙を欠かすことのなかった彼女らならば、トロイア陥落の夜が明けたこの朝、ヘクバに促されるまでもなく、激しい悲嘆の涙にくれているのが自然に思われる。この点でまず、コンモスの始めでの合唱隊には深い嘆きを表すことへの躊躇を認めてよいであろう。では、この躊躇と第二合唱歌が示す死後の生を否定する死生観との間に関連が見出せるだろうか。

第二合唱歌は全体に輪の構成をとっていることが認められる。まず、導入部(A: 371-81)が「まことの何か。それとも小心者たちがおとぎ話(fabula)に欺かれているのか、遺体の埋葬がすんでも亡霊たちが生きているというのは。・・・それとも、私たちの死は一切に及び、私たちの一片として残るところはないのか」(371-2, 378f.)と、死後の生への疑問を提起するのに対し、それに答える形で結部(A': 397-408)は「死後には何も存在しない。死すらも無。・・・死は不可分のもの。肉体を滅ぼすと同時に魂にも容赦しない。タエナルスも、仮借のない君主が治める王国も、・・・ケルベルスも虚ろな噂、中身のない言葉、不安な夢にも似たおとぎ話(fabula)にすぎない」(397, 401-6)と明確に死後の存在を否定する。この外枠に囲まれて、死が全てを奪い去る速さを表現する二つの比喩が配される。「東に昇る太陽の知る限りのどのようなものも、西に沈む太陽の知る限りのどのようなものも、大洋オケアヌスの群青の波が二度、満ち潮と引き潮で洗ってゆくいかなるものも時の流れは取り押さえてしまう。その速さは天馬ペガサスの歩み、まさに十二の星座宮が飛び去るときにつむじ風、星の君主が世紀の巡りを急ぐときの運行、あるいは、ヘカテが軌道を横切って運行を急ぐときのように」という第一の比喩(B: 382-89)は、世界の終焉に関するストア哲学の理論である ekpyrosis を想起させる。その一方、「燃えさかる火から上った煙がほんのわずか煤を広げただけで消え去るよ

うなもの、雲が、いまさっき重く垂れこめて見えていたのに、極北からの風ボレアスの一吹きで飛び散るようなもの、そのように、私たちを導くこの魂も流れ出てゆく」という第二の比喩（B'：392b-6）での煙と雲の飛散については、ルクレティウスの詩行との類似が指摘され、哲学的イメージという点で第一の比喩と同調している⁽²⁴⁾。そして、この二つの比喩にはさまれて、「私たちはみな死に向かい、神々が誓いの証人とする水にいったん触れた者の在処はもはやどこにもない」（C：390-2a）という命題が置かれる。

A：死後の世界はおとぎ話？(371-81：11行)

B：世界の終焉のイメージ(ekpyrosis)(382-9：8行)

C：死者はどこにも存在しない(390-2a：2.5行)

B'：煙と雲の飛散の比喩（魂の雲散霧消）(392b-6：4.5行)

A'：死後は無、死も無。死後の世界はおとぎ話(397-408：12行)

こうした構成からは、二つの比喩に重要な意義が期待される。というのは、一つには、疑問文で始まる導入部と明確な答を示す結部のあいだには思考の進展が見られるが、それをこれらの比喩が橋渡しする形となっているからであり、また同時に、二つの比喩に包み込まれるように中央の命題が提示されているからである。つまり、第二合唱歌が歌う死後の存在の否定はこれら二つの比喩の示すイメージを通じて合唱隊の胸中で確立したかのような構成が見て取れる。

しかるに、これらの比喩は、上に触れたように、一方では哲学的想念を表しているが、同時にまた、いま合唱隊の直面する状況から彼女らが実感しているものもそこに認めることができる。

まず、第一の比喩に見る世界の終焉に思い到らせたのは疑いなく、合唱隊が眼前に見たトロイアの陥落であろう。劇の冒頭にヘクバは、「王権を信じ、大宮殿に思うがままの力を揮い、神々の気まぐれを恐れず、喜びに身を浸して我を忘れてしまった者は見るがいい、この私とトロイアとを。かつてこれほどに大きな例証を運命が示したことはない。これほどにも脆弱な地盤の上に驕れる者たちは立っているのだ。いま覆され崩れ落ちた柱は強大なアジアの支柱、神神の卓絶した技が丹精したものであったのだから」（1-7）と、嘆いていた。このヘクバと同様、合唱隊もトロイアを世界そのもの、不変不動の中心のように信じていたと想像される。そのトロイアが焼け落ちたことは、まさしくこの世の終わりと感じられたであろう。

また、第二の比喩に言われる煙と雲は、いままだくすぶり続けるトロイアを目にして語られているものと理解される。実際のところ、陥落したトロイアか

ら立ち昇る煙は古典文学の中で常套的なイメージとして使われてきた。『トロイアの女たち』の中でも、ヘクバはトロイアの陥落を、「アッサラクスの居城のどこもかしこも煙を上げている。・・・炎の中でトロイアは略奪され、空には切れ目なく波打つ煙が覆う。濃い雲に身を包んだ太陽はまるでイリウムの焼けた灰を黒い喪服としているようだ」(17-21)と、煙と雲によって描写していた。また、第四合唱歌も、トロイアを去る船の上での母子の会話を想像して、「『イリウムはあそこ。煙が高く這い上がって天に達し、醜い雲となっているところ』。トロイア人らはこれを目印に祖国を見つけるだろう」(1053-5)と、トロイアを煙と同一視⁽²⁵⁾している。

このように二つの比喩の哲学的イメージの背後にはトロイアの陥落という合唱隊の直接体験を認めることができる。そして、上述のように、第二合唱歌の死生観はこれら二つの比喩が表す想念を通じて確立したように提示されている。とすると、第二合唱歌は、トロイアの陥落に直面した合唱隊が世界の終末を実感し、そこから死後の存在を否定する死生観に想到した、そうした合唱隊の心中の動きを示しているように思われる。であれば、このことは戦争の毎日には涙の乾くときのなかった合唱隊がコンモスの始めで死者への嘆きをためらっていたことの説明として理解できるのではなかろうか。トロイア陥落という、言はば、最終的破滅の経験は合唱隊にそれまでと同じように涙を流させるのではなく、「死は無」という哲学的観想に到達させ、悲嘆の声を差し止めたのだと考えられる。実際のところ、第三幕の始めにアンドロマカは、「悲嘆にくれるプリュギアの女たちよ、どうして、みなで髪かきむしり、哀れな胸を潰れるほどに打っては、こぼれる涙で頬を濡らしているのか。では、私たちが堪え忍んだことなどまだ軽いこと。涙を流せば耐えられるのだから。みなにすれば、イリウムの陥落はつい今しがたのことでも、私にすれば、もうずっと以前、無情に疾駆する戦車が我が愛しい人の体を奪い去り、重々しい呻きの音を上げたとき、ペレウスの子の戦車がヘクトルの重みで打ち震えたとき、このときに薙ぎ倒され、押し潰されてからは、何が起こっても、心に響かない。災いのために身は引きつり、こわばり、感覚をなくしているのだ。いままダナイ勢を逃れて私の夫の後を追いたいもの」(409-18)と合唱隊を非難する。ヘクトルの死がトロイアの陥落を意味したアンドロマカの場合、それ以来涙も涸れてしまっていた。それと同様に、現実のトロイアの陥落が合唱隊にそれまでの嘆きを止めさせたとしても不思議はない。この点で、第二合唱歌の歌うところはコンモスの始めに合唱隊に深い哀悼を躊躇させた理由として適切なものと考えられる。と

すれば、第二合唱歌の歌うところはコンモスでの合唱隊の心中の裏の声を示したものと見るができるように思われる。それでは、このような提示を通して何らかの合唱隊の性格付けが認められるであろうか。

この点で注意すべきは、そうした始めの躊躇にもかかわらず、合唱隊はヘクバの呼び掛けに応じて、コンモスで深い嘆きを歌うことであろう。この嘆きは上に引用した第三幕始めのアンドロマカの非難を受けるほど激しい。このように結局は再び死者への心からの哀悼に身を委ねることになるのであれば、合唱隊がトロイアの陥落から死後の存在を否定するようなある種の哲理を感得し、それによって悲嘆に躊躇を覚えたことにはどんな意味があったのか、その提示の意図が問題となろう。

この点では、まず、第五幕でアステュアナクスとポリュクセナの死を見物して涙を流す群衆と比較するのが有益であると思われる。第一幕で主にヘクトルとプリアムスの二人に哀悼の涙を流す合唱隊と最終幕で二人の幼い死に涙する群衆とは劇全体の構成の上でも対をなしているが、それだけでなく、両者を指す言葉にも同じ語が使われている。すなわち、合唱隊はヘクバやアンドロマカにより、*turba captivae mea*(63), *turba*(87), *Troada turbam*(95),あるいは、*maesta Phrygiae turba*(409) と呼ばれる一方、自分たちを *non rude vulgus lacrimisque novum*(67), *vulgus vile*(81)と呼んでいる。そして、第五幕の群衆にも同様に *vulgus*(1078, 1098, 1128, 1143) と *turba*(1077, 1081, 1099, 1119)が用いられている。

同じ *vulgus* であり、*turba* でありながら、合唱隊の涙と第五幕の群衆の涙の質には大きな開きがある。第五幕の群衆もいたいけな二人の死に哀れの涙を流しはするが、彼らが二人の命が奪われる現場に集まったのは、後にも述べるように、物見高い文字通りの群衆心理に動かされてのことにすぎない。こうした軽佻浮薄な野次馬の集まりを表すのに *vulgus* と *turba* は適している。第五幕の群衆の場合、そうした性格は「・・・四周から押し寄せた將軍たちと兵卒たちとの人だかりに囲まれる。誰も彼もが群れ集まり、船のまわりからは人影が消えた。・・・頂の上に爪先立ちになった群衆がいる」(*undique adfusa ducum/ plebisque turba cingitur; totum coit/ratibus relictis vulgus... /.../...in fastigio/erecta summos turba libravit pedes: 1076-80*)、「ギリシア勢はみなそろって罪なことをしたと涙を流したが、しかし、その同じ人人がまた別の罪へと向かう」(*flevitque Achivum turba quod fecit nefas./ idem ille populus aliud ad facinus redit: 1119-20*)、「浮薄な群衆のほと

んどは罪を憎みながら見物するだけ」(*magna pars vulgi levis/ odit scelus spectatque*: 1128f.)といった詩行によく示されている。

これに対して、合唱隊の場合、*non rude vulgus lacrimisque novum/ lugere iubes*(67-8), *vulgus dominam vile sequemur:/ non indociles lugere sumus*(81-2) と、*vulgus* にふさわしい性質である *rude* あるいは *indociles* を否定する形で自分たちが流す涙の性格を示す。この表現の第一の意味は、もちろん、合唱隊が戦争の間ずっと涙を流し続けていたことを指している。が、それと同時にここには、第二合唱歌に見られた哲学的観想と結びつく、もう一つの含意を見ることができるようになる。 *rudes*, *indociles* ではないということは、合唱隊には、その嘆きにおいて *eruditae* もしくは *doctae*、つまり、「学知ある」という暗示を読み取れるからである。ただ死者を嘆くなら、第五幕の群衆のように、どんな軽薄な輩にもできる。自分たちはそうした時が立てば忘れるような刹那的な感情から涙を流すのではなく、逆に涙を押し止めるような死と死者に対する哲理を一方に弁えながら、なおそれでも悲しみを表さずにはいられない、こうした合唱隊の涙の重さがここには表現されていると考えられる。

さて、以上、コンモスの始めの合唱隊に哀悼への躊躇が認められること、第二合唱歌は、トロイア陥落を世界の終焉と同一視しながら、合唱隊がトロイアの陥落により死を無とする哲学的観想に至ったことを提示していること、ここから、第二合唱歌は合唱隊が嘆きをためらった理由を説明する合唱隊の心中のもう一つの声として理解されること、そして、合唱隊がそうした一種の哲理を弁えながら流す涙は、第五幕の群衆の軽薄な涙との対比において、深く重いものとして表現されていることを見た。こうした合唱隊の涙の重み、あるいは、涙の奥で死と死者を見つめる透徹した目は、あらためて作品全体を見直してみると、単に第五幕の群衆との対比にとどまるものではないように思われる。というのも、そのいくつかの点はすでに指摘されているように、『トロイアの女たち』では、死者の霊あるいは死に行く二人の姿に焦点が当てられ、それが他の者の目にどう映っているかが描かれ、この死者あるいは死に行く者を見つめる目に生ずる幻想や錯覚、思い込みや思惑、一時的感情が劇の中心をなしていることが認められる。これらとも合唱隊は対比的関係にあると考えられるからである。この点を次に検討する。

まず、上に簡単に触れた第五幕の使者の報告(1068-1103; 1110-64)についていまい少し詳しく見てみる。

報告は見てきたことを語る以上、それが視覚的叙述になるのは当然ではあるが、しかし、ここでは、使者の目は二人の死と同時に、あるいは、オーウェンも言うとおりの⁽²⁶⁾、それ以上に、見つめる側の群衆の視線と反応に焦点を合わせている。

まず、二人の死の舞台の叙述が、死をめぐって見る側と見られる側の対比、あるいは、見られるものとしての死を強調している。アステュアナクスがその上から突き落とされる塔は、「よくプリアムスとその屋上に座を占め、胸壁から戦況を見つめて戦列の指揮をとっていた。この塔の上で胸に抱いた孫をあやしながら、烈しい恐れに敗走に転じたダナイ勢をヘクトルが剣と炎を振りかざして追ったときには、父親の戦ぶりを男の子に示す老王であった。この、かつては人に知られ、城壁の誉れであった塔がいまはただの岩山となり、四周から押し寄せた將軍たちと兵卒たちとの人だかりに囲まれる」(1069-77)と言われる。かつてアステュアナクスがその上から父の勇姿を眺めた場所が、いまはヘクトルの子であるがために自身の死をその周りを埋めた群衆に見つめられる場所となる⁽²⁷⁾。また、ポリュクセナが犠牲に供されるアキレスの墓を見おろす窪地の斜面は「劇場のよう」(theatri more: 1125)であり、そこに集まった群衆は「滅び行くトロイアの最後的一幕を見ている」(partem ruentis ultimam Troiae vident: 1131)と表現される。

また、群衆の二人の死を見つめる様子が詳細に物語られる。

アステュアナクスの場合には、その死を見たいという欲求が様々な見物場所へ向かう彼らの行動に示される。見通しのよい丘や高い岩山、あるいは、森中が揺れるほど様々な木の上へ、さらには、切り立った山、焼け落ちかけた屋根、城壁の崩れた岩、果ては、ヘクトルの塚の上に座る「無情な見物人」(ferus spectator: 1087)まである(1078-87)。アステュアナクスの描写も、刑場に向かう揺るぎない足取り、鋭い眼差し、その傲然とした様子など(1090-8a)、幼獣の比喻(1093b-6)を交えてなされるが、それも「群衆、將軍たち、さらにウリクセスの心さえ動かした。自分は涙を流さず、集まったすべての人の涙を誘う。」(1098b-1100a)と、群衆の反応の叙述を導き出している。塔から飛び降りたアステュアナクスの体が骨まで粉々に碎け散った、「お顔や父を偲ばす高

貴な特徴」(*ora et illas nobiles patris notas: 1113*)が「二目と見られぬ姿」(*deforme corpus: 1117*)に変わり果てたという描写は、「それも父親似というわけだ」というアンドロマカの感慨をはさんで、「ギリシア勢はみなそろって罪なことをしたと涙を流したが、しかし、その同じ人々がまた別の罪を犯そうとアキレスの墓へ向かう」(*flevitque Achivum turba quod fecit nefas, / idem ille populus aliud ad facinus redit tumulumque Achillis: 1119-21a*)という、見るに忍びないと思いながら、なお見ずにいられない群衆心理への言及に引き継がれる。

この心理をさらに詳しく描写するように、続くポリュクセナの死についての報告では、これを見つめる群衆の様々な心の動きが叙述される。一方に、船出の妨げの解消、敵の子孫の途絶を喜ぶ者があり、浮薄な群衆のほとんどは罪を憎みながら見物する(1125-9a)。他方に、身内の死に集まり、恐れおののきながらも滅び行くトロイアの最後的一幕を見ているトロイア人らがいる(1129b-31)。ポリュクセナの花嫁姿での登場(1132-4a)はトロイア人らにヘレナへの呪いの言葉を吐かせる(1134b-6a)。日没間際の光にたとえられる彼女の輝く美しさ(1137b-42)は、トロイア、ギリシア双方の驚愕(1136b-7a)を生み、その姿の美、年の頃、時勢の変転、彼女の勇氣など、さまざまな面での感銘を見ている人々の心に刻む(1143-7a)。自分に打ち下ろされる剣を正視する彼女の「勇氣はすべての人々の心を打ち、不思議なことに、ピュルスまで殺害の手が鈍る」(1153-4)。アキレスへの怒りをあらわにした彼女の死に様に「集まった人々のいずれの側も涙を流した。ただ、プリュギア人らはおびえながらの嗚咽をもらしたのに、勝者は声を上げて泣いた」(1160-1)と言われる。

このように、二人の死についての報告は、二人の死そのものよりも、死が人人の目にどう映るかを強調し⁽²⁸⁾、死を見物させる舞台、見ようとする群衆の行動、見たときの反応を追う。そして、その心の動きを支配しているのはその場限りの浮薄な感情である。

次に、アキレスとヘクトルの霊について。

指摘されるように⁽²⁹⁾、二人の霊は視覚的に、対照的に描かれている。アキレスの霊は「現実というにはあまりに大変な異兆で、とても信じられようもないが、この私(タルテュピウス)が見た、たしかに見たこと」(*maiora veris monstra (vix capiunt fidem) / vidi ipse, vidi: 169f.*)であり、朝の光の中に(170, 170^{bis})、大地の鳴動をともない(171ff.)、かつての戦場での勇姿そのまま(181-9)に現れる。それに対して、ヘクトルの霊は「身震いする夜の夢」

(*noctis horrendae sopor*: 436)に、夜が深まった頃(438-42), 勇ましい戦士の姿ではなく(443-8), 「疲れて, 伏し目がちで, 涙を重くため, . . . 泥にまみれた髪がかぶさっている」(*fessus ac deiectus et fletu gravis/. . . , squalida obiectus coma*: 449-50)姿で現れた。彼女が目覚めて彼をさがしたとき, 「亡霊は抱き止めようとするまさにその手の間を欺くようにすり抜けた」(*fallax per ipsos umbra complexus abit*: 460)。二人の姿はそれぞれ勝者と敗者の立場に対応し, そのまま二人がいま地上の世界に及ぼしうる力を示している。ポリュクセナの犠牲を求めるアキレスの要求が成就するのに対し, アステュアナクスを救おうとするヘクトルの警告は実を結ばない。このように, 二人の霊の描写は, その視覚的イメージにアキレスの圧倒的な力とヘクトルの絶望的な無力を表現している。そして, この視覚的イメージは, シェッターが論じたように⁽³⁰⁾, 第三幕でアンドロマカがヘクトルの霊に抱く幻想の演出に役立っている。

第三幕では, 夫の霊の力を信ずるアンドロマカの幻想が決定的に破られるまでが演じられている。彼女はヘクトルの力を信じて息子を彼の墓に隠す。が, その結果は, ウリクセスによる夫の墓の破壊の脅しの前に, 彼女が隠し場所を明かさずとも夫の墓の破壊とともに中の息子も死ぬという袋小路に陥ることとなった。この袋小路は, しかしながら, 実際にギリシア兵が墓を壊し始めるより前, その脅しが言われたとき(634-41), ただちに了解が可能であった。ところが, アンドロマカは夫を信ずる幻想にとらわれているためにこれに気づかない。すでに傍白に見たような心中の葛藤(642-62), そして, 自ら体を張っての抵抗(*resistam, inermis offeram armatis manus, . . . in medios ruam/ tumuloque cineris socia defenso cadam*: 671-7), 夫の霊への救命懇請(*rumpe factorum moras,/ molire terras, Hector: ut Vlixes domes/ vel umbra satis es*: 681-3a), 夫が現れたという幻覚(*arma concussit manu,/ iaculatur ignes — cernitis, Danai, Hectorem?/ an sola video?: 683b-5a*)がある。そして, これら全てが徒労と終わったとき初めて彼女は絶望的现实を理解する。このようにアンドロマカの夫への信頼が幻想に終わることは, しかしながら, すでにアキレスと対照的なヘクトルの姿がアンドロマカ自身の口を通じて描写されたときに暗示されていた。アンドロマカは絶望的結末の暗示を自ら語りながら, それが彼女には見えていない。彼女が見ていたのは自分が語っている姿とは異なる幻想, アキレスのように大地を割って現れ, 敵を薙ぎ倒すヘクトルであった。このように, アキレスとヘクトルの霊の視覚的対比は, これを見つ

めるアンドロマカにもう一つの幻像を結ばせることにより劇的効果を上げている。

また、この第三幕では、すでに述べたように、アンドロマカの母としてのアステュアナクスへの思いは幼い息子には通じていなかった。母子の最後の別れの場面で幼子に一言だけ与えられた「僕を憐れんで、お母さん」(miserere, mater: 790)という科白は、母の胸中が息子の思いと食い違った絶望的な皮肉をくっきりと浮かび上がらせていた。

第四幕のポリュクセナについては、やや詳細な議論が必要である。

この劇の特色の一つにポリュクセナに科白が与えられていないことがある。彼女についての先行の伝承では、エウリピデス『ヘカベ』でも、また、オウィディウス『変身物語』第十三巻でも、死を前にして、彼女のけなげさを示す科白がある⁽³¹⁾。例えば、『ヘカベ』では、オデュッセウスによりアキレスへの人身御供に連れ去られようとする場面でポリュクセネは、自分は命乞いはしない、そんな臆病な女にはなりたくない(342-8)、トロイア王を父にもった輝かしい生まれの者として(349-56)、奴隷になるより死ぬほうを選び(357-66)、惨めな生の苦痛より自由な死を望む(367-78)ことを述べる。オデュッセウスに向かって「一緒に死なせよ」と願うヘカベ(385-401)に対し、母の身を気遣い、別れを告げる(402-14)。母娘の今生の別れが一行対話(415-31)の形でなされた後、ポリュクセネ自らオデュッセウスに自分を連れて行くよう促す(432-7)。セネカの『トロイアの女たち』でも、ポリュクセナが連れ去られる第四幕で、こうした死を厭わぬ勇敢さ、あるいは、自分の命よりも後に残る母ヘクバラへの気遣いを示す彼女の科白があったなら、それは劇の見せ場となったに違いない。ところが、そうした劇的効果が見込まれるにもかかわらず、セネカはポリュクセナを沈黙させたままである。それどころか、第四幕ではポリュクセナのものであるべき科白が、次に示すように、アンドロマカとヘクバの科白に取って代わられたような手法が取られている。

まず、幕の冒頭、ヘレナが、上に見た独白に続いて、ポリュクセナに策略をはらんだ言葉で呼び掛ける(871-87)と、それに対して、当の彼女ではなく、アンドロマカが応える(888-902)。また、ヘレナがポリュクセナの人身御供の運命を明らかにしたとき(938-44)、それを聞いた彼女の気持ちや反応は、「ご覧なさい、何と彼女の心の大きいこと、殺されると聞いて喜んでい。着飾って王家の装いを整え、髪に手を入れさせている。彼女には先ほどの知らせが死だと思えた。今聞いたことこそ婚礼なのだ」(945-8)と、アンドロマカの口を通

じて描写される。この点ではとくに、「喜んで死ぬ」という彼女の姿勢がエウリピデス『ヘカベ』では彼女自身の科白に表現されていた⁽³²⁾のと対照的である。その一方、「涙が頬を濡らしている。堪えきれずに突然の雨のように目からこぼれている。嬉しく思いなさい、喜ぶのです、娘よ」(965b-7a)と、写本通りのテキストによる通常の解釈では⁽³³⁾ポリュクセナが頬を涙で濡らすとき、また、「けれども、急いた足取りでピュルスが走ってくる。険しい顔つき。ピュルスよ、なにをぐずぐずするのか。さあ剣で私の胸を切り開け。おまえの父アキレスの舅と姑をめあわせよ、やってしまえ、年寄りの血に飢えたやつめ、この血もおまえには似合いだ。——ピュルスが娘を奪い、曳きずってゆく」(999-1003)と、突如現れたピュルスにポリュクセナが連れ去られるとき、いずれも彼女自身の言葉はなく、ヘクバの科白がそれらを描写する。

こうした手法はとりもなおさず、その科白を語る登場人物に焦点を当てようとしたものに他ならないであろう⁽³⁴⁾。が、それと同時に、ここで注意せねばならないのは、ポリュクセナがこの場面において、彼女の命運が第四幕の中心であることに変わりはなく、ただ、その中心を見つめる視点としてポリュクセナ以外の他の登場人物に重要な役割が与えられているという点である。

こうした複雑な手法に由来すると思われる二つの大きな問題がこの場面には指摘されている。

その一つは、セネカの劇が上演されたか否かという問題にかかわっている。すなわち、一方では、ポリュクセナの様子をアンドロマカやヘクバが語るように、舞台上の一人の登場人物の所作を他の登場人物が描写するのは奇妙である。なぜなら、観客にはその人物の動きが見えており、それがわざわざ説明される必要はない、しかし、もし朗唱劇や読むだけの劇であったなら、これは場面描写として必要だ、という議論がある⁽³⁵⁾。それに対し、ヘレナのポリュクセナへの呼び掛けに対してアンドロマカが応えたとき、朗唱劇など、どのような形にせよ、一人の演者が語り聞かせる形式であったとしたら、それがポリュクセナではなくアンドロマカだと理解するのは極めて困難である、しかし、これが舞台上で演じられていたなら一目瞭然である⁽³⁶⁾、また、人物の所作の描写については次のようにも考えられる、すなわち、実際の所作と科白による描写が全く同一とは限らない、もしそこに何か違いがあるとすれば、観客の前には目に映る所作と、描写が描き出すものと二重の劇が展開され、観客はその微妙なズレを生んでいる描写する側と描写される側双方の心の動きを推し量り、そこに独特の効果が得られたであろう⁽³⁷⁾、という議論がある。

いま一つの問題は、アンドロマカはポリュクセナが婚礼の支度を整えるのを見て、彼女の「大いなる心は殺されると聞いて喜んでいる」(animus ingens laetus audierit necem: 945)と言っているのに、ヘクバは(通常の解釈では)娘の頬を濡らす涙を見て「嬉しく思いなさい、喜ぶのです、娘よ」(laetare, gaude, nata: 967)と呼び掛けており、これらポリュクセナの様子を語る二つの科白の間には食い違いが認められることである。この脈絡の不自然さを容認できない立場からは、九六七―八行を九七八行の後ろに移すことが提案され、有力な諸校本に採用されている⁽³⁸⁾。これにより、ヘクバの「涙が頬を濡らしている。堪えきれずに突然の雨のように目からこぼれている」という科白は彼女自身のことと解し、また、「嬉しく思いなさい、喜ぶのです、娘よ、どれほどの思いであなたのような婚礼をカッサンドラが、また、アンドロマカが結びたいと望んだらうか」という科白は、カッサンドラについてヘレナが「王侯たちを率いる総大将が彼女を手に入れた」と言った科白の後に期待される反応の言葉と考える。

第一の問題で、セネカの劇が上演されたかという大問題にはここで容易に答えることはできない。ただ、この場面に限って言えば、上演されたとする立場の議論のほうが、彼女自身の所作と他の登場人物の描写との間の食い違いに劇的效果を期待する点で、ポリュクセナの所作の描写に積極的な意義を認めており、その面でより説得的だと思われることを指摘するにとどめたい⁽³⁹⁾。この場面でポリュクセナを沈黙させた理由が、彼女の所作との対比によって、それを描写するアンドロマカやヘクバの彼女を見つめる視点を際立たせるため、として説明され、本稿の議論の方向とも一致することになる。しかし、ここでポリュクセナの所作が描写される意味を考えるためには、まず第二の行移動の問題に十分な理解が得られねばならない。というのも、彼女の所作がアンドロマカとヘクバによって描写される箇所(945-8, 965b-7a)がまさに第二の行移動の問題の生じている箇所でもあり、二人の描写するところの食い違いが行移動を提案させているからである。

この行移動に関しては、賛否双方の細かな議論がファンサムにより整理されている⁽⁴⁰⁾。が、移動について最も大きな疑問は、行を移すことにより、確かに、喜んでいる人間が涙を流すという矛盾は解決するものの、しかし、すでに喜んでいる人間にさらに「喜べ」と呼び掛ける根本的な矛盾は解消しない、ということではないかと思われる。テキストをどう動かしても、ポリュクセナがアキレスへの人身御供を、アンドロマカは喜んでいると言っているのに対し、

ヘクバは、少なくとも、喜んでいるとは見ていない、ということは変わらない。とすれば、この行移動はこれを行う主要な理由を失うことになる。

そこで、この問題はまず写本のテキスト位置が真正であると仮定してポリュクセナの様子についてアンドロマカとヘクバの二人の科白に食い違いを認めることから始めなければならないように思われる。食い違っている二人の科白がポリュクセナの様子を実際の通りに描写しているなら、それは、二人の科白が言われた二つの時点の間にポリュクセナの様子に変化があったということであろう。変化が考えられないとすれば、二人の言っていることのどちらか一方、あるいは、両方が実際とは違っているのだと見なければならない。この場合には、その違いの生じた理由を説明する必要がある。

ポリュクセナの様子に変化したと考える場合、その変化を動機づける理由が第四幕を通じて示されていないことが問題である。ただ、その点で、涙が「堪えきれずに突然の雨のように目からこぼれている」(*imberque victo subitus e vultu cadit*: 966)と言われることは、何かきっかけがあったわけではなく、ポリュクセナの心の状態が急に変化したことを表すようにも見える。変化があったとすればこのときが最もふさわしい。しかし、ポリュクセナにそれだけの激しい変化があったとすると、理解できないのは、これに続くアンドロマカの科白である。彼女は、「私たちです、ヘクバよ、私たちにこそ、ヘクバよ、嘆きの声が向けられねばなりません。私たちは、船に乗せられて行くまま、みな散り散りにされてしまいますが、この娘は父祖の眠る愛しい大地に葬られるのですから」(969-71)と、ポリュクセナよりも自分たちのほうが不幸だと訴える。ついさっき自分が「大いなる心は殺されると聞いて喜んでいる」のを見た少女が急に泣き出したのを目の前にしているにしては、これはあまりに冷淡な言葉ではあるまいか。そして、その後のヘレナ、アンドロマカ、ヘクバのやりとりの中でもポリュクセナについては全く触れられない。三人は、彼女がピュルスにより力づくで連れ去られる場面(999-1003)まで、女たちに割り振られた主のことに気を取られている。ポリュクセナの目から溢れ出した涙は彼女らの注意を引かなかったことになる。

こうした場面展開が不自然であるとすれば、アンドロマカとヘクバの科白の一方もしくは両方に実際のポリュクセナの様子との食い違いが生ずる余地を考える必要がある。このためには人身御供の真相が明らかになってからここまでの経過を見直さなければならない。

ヘレナが真相を告げた(942-4)後、アンドロマカはポリュクセナが花嫁衣裳

を整え始める様子(946-8)に続いてヘクバの失神(at misera luctu mater audit stupet;/ labefacta mens succubuit: 949-50)を描写するが、この二つのことは、同じ衝撃に基づくことからしても、同時に起こったと考えるのが妥当である。とすると、ヘクバはこの時点でポリュクセナの反応を見る暇もなく失神して倒れたであろうことがまず想像される。それからすぐにヘクバは「生き返った」(revixit: 954)。が、彼女が立ち上がったということは示されていない。

この点には、エウリピデス『トロイアの女たち』四六二行以下の場面を参考にすることができる。そこでは、カッサンドラを連れ去られたヘカベが地面に倒れ伏し、コロスが助け起こそうとする(462-5)。が、ヘカベは「ほっておいてくれ。望まぬことをしてもらっても嬉しくはない。倒れ伏したままがいい。崩折れた姿が似つかわしい今の苦しみ、これまでの苦しみ、なおこれからの苦しみであるのだ」(466-8)と言って、起こされるのを拒み、身の不幸を語り出す(472-504)。そして、この嘆きの中で、子らを失った悲しみのモチーフ、とくに「そして、哀れなポリュクセネよ、おまえはいったいどこにいるのか。かくて私には息子も娘もない。大勢産み落としたのにいまは一人も哀れなこの身を助ける子がないのだ」(502-4)という最後部の科白には、ここでのセネカのヘクバと強く共鳴する面がある。

このエウリピデスの場合のように、セネカの場合にも、九五五行以下でヘクバが「今、残るのはこの娘ただ一人、私の望み、道連れ、打ちのめされた心の慰め、安らぎ。この娘がヘクバの産んだすべて、この娘一人の声のみが今や私を母と呼ぶ」(960b-3a)というポリュクセナを奪われる痛手を語るとき、その科白は倒れた伏したままで発せられるほうがこの場面にふさわしいであろう。その心痛は「さあ、非情で不幸な魂よ、出ていくがいい。どうかこの弔いだけは免れさせてくれ」(963b-5a)というほどにヘクバを打ちのめしているのである。そうであるなら、倒れ伏したヘクバの視線は地面に落とされているか焦点を結ばない様子であるかと考えられ、ここまで依然としてポリュクセナの姿を捉えずにいることが推測される。ヘクバが「涙が頬を濡らす。堪えきれずに突然の雨のように目からこぼれる」(965b-6)と言うのはこの状態においてである。ここまでポリュクセナのほうを見ていなかった彼女がここでポリュクセナの様子を描写したものとは考えにくい。仮に、この時点でポリュクセナのほうを見たとしても、「突然」という変化を示す言葉が了解できない。この科白は、それ以前にヘクバがある程度の時間ポリュクセナの様子を見ていたことを前提と

しているが、ヘクバにその余裕はなかったと考えられるからである。

そこで、この涙はヘクバ自身の涙とするのがより自然な解釈だと思われる。九六五行の表現を見ると、「弔いを免れさせてくれ。涙が頬を濡らす」(*remitte funus — inrigat fletus genas*)と、「弔い」という言葉が出たとたんに涙が流れ出る形となっている。また、ここで「涙」を表すために使われている *fletus* は葬儀での嘆きの涙を表すのにふさわしい語である。そして、*funus* と *fletus* は、*f-*及び *-us* 音が響き合っている。これらのことはここでの「弔い」と「涙」の密接な関連を示すものに思われる。ここでヘクバの心を占めているのは、これまで自分が連なった数限りない葬儀とそこで流した涙であろう。その涙はプリアムスを最後と思っていたのに、いままたという痛みが襲う。老いさらばえて事あるごとに自分自身の死を願う⁽⁴¹⁾ 彼女であれば、たった一人残った娘への「弔い」という言葉を口にしたと同時に耐えていたものが切れて (*victo e vultu*: 966), 涙が流れる、そうした心の動きが想像される。

このとき、ヘクバの胸中にはポリュクセナの葬儀の場面、つまり、アキレスの塚に捧げられる婚礼の場面が思い描かれているであろう。この点から次に言われる「嬉しく思いなさい、喜ぶのです、娘よ、どれほどの思いであなたのような婚礼をカッサンドラが、また、アンドロマカが結びたいと望んだらうか」(*laetare, gaude, nata. quam vellet tuos/ Cassandra thalamos, vellet Andromache tuos!*: 967-8) という科白にも一つの解釈を示すことができるように思われる。ヘクバはポリュクセナの葬儀—婚礼場面を思い描き、それに心を奪われている。彼女が見ているのは、そばにいるポリュクセナではなく、アキレスの墓でまさに犠牲に供されようとするポリュクセナである。そして、自身が涙を堪えきれない母は娘も悲痛に打ち拉がれていると思いこんでいる。このポリュクセナへの呼び掛けは、そうした一種の錯乱の中で母が死に行く娘を慰める叫びとして発せられていると考えられるのではなかろうか。

このヘクバの錯乱状態という理解は次のアンドロマカの科白をよく説明する。彼女は、「私たちです、ヘクバよ、私たちにこそ、ヘクバよ、嘆きの声が向けられねばなりません」(*Nos, Hecuba, nos, nos, Hecuba, lugendae sumus*: 969)と、ヘクバへの呼び掛けを二度、「私たち」を三度繰り返して、嘆きの対象が「私たち」であるべきことを訴える。ヘクバへの二度の呼び掛けは一度では彼女の注意を引き戻せないほどヘクバが何かに取り付かれたような様子であることを暗示する。「私たち」の強調は、ヘクバが「私たち」以外の何かを嘆いていることを示唆する。従って、この科白は、花嫁衣裳を整えているポリュ

クセナのほうを見ず、一人憑かれたように涙を流すヘクバを現実と呼び覚まそうとする言葉として自然である。「あなたはポリュクセナのために哭いているが、涙を流してもらうべきは、そのように悲嘆にくれるあなた自身を含めた私たちだ」と、アンドロマカはヘクバに気づかせようとしていると考えられる。続いて彼女が「この娘は父祖の眠る愛しい大地に葬られるのですから」(*hanc cara tellus sedibus patriis teget: 971*)と言うとき、ヘクバの目をポリュクセナのほうへ向けさせていると想像することにも大きな無理はないであろう。この場合、行頭の *hanc* は *deictic* と理解される。ここでヘクバがポリュクセナの様子を見たことで我に帰って多少とも落ち着きを取り戻したとすれば、この後三十行近くの間、ポリュクセナへの言及がなく、女たちが割り振られたギリシア軍の主のことが話されることも了解される。

ここで第四幕の展開を振り返ってみよう。全体は三部に分けて考えることができるように思われる。すなわち、最初はポリュクセナの命運についてヘレナが真相を明かす九四四行まで、次はその後から上に見たヘクバの錯乱が演じられる九七一行まで、そして幕の終わりまでの最後部である。

最初の部分では、上に見たように、ヘレナは独白で策略実行を自らに言い聞かせたが、結局、自分の感情に裏切られてしまう。また、ヘレナは自分を納得させるのに、「彼女のためにも、このほうがきっと楽に違いない。死への恐れを抱かずに死ぬのが望ましい死に方だから」(868-9)と言うが、ポリュクセナはその幸運な結婚を自分にとっての死だと考え、殺されると聞くと、それが自分の婚礼だと思った(*mortem putabat illud, hoc thalamos putat: 948*)。そうしてみると、ここでも、ポリュクセナの命運をめぐるヘレナに、ある種の幻想、見込み違い、ないし、思い違いを認めることができる。

最後の部分では、散り散りに連れ去られる女たちに比べてポリュクセナは幸運とされ、ヘクバとアンドロマカは自分の不運ばかりを嘆いている⁽⁴²⁾。しかし、この自己憐憫は突然のピュルスの登場により打ち破られる。ピュルスの登場前、ヘクバはウリクセスを主としてイタカに連れ去られる不運を嘆きつつ、「さあ、連れて行け、ウリクセスよ。私は待たせない。主の後についてゆく。だが、私の後には私の運命もついてゆく。海に平穏な静けさが訪れることはなかろう。風が海に荒れ狂うだろう。戦争も炎も、私の災厄もプリアムスの災厄もついてゆくだろう」(993-6)とウリクセスの船に呪いをかけていた。それが、ポリュクセナが連れ去られた後、その呪いは「おまえたちのために何を祈ればよいだろう。この儀式にふさわしい海となるよう私は祈る。ペラスギ勢の全船

団にも降り懸かりますよう。千艘の船にも降り懸かりますよう。私を運ぶ船に起これと私が祈る何もかもが」(1005b-8)と、ギリシアの船団全体に広げられる。この変化をもたらしたのは明らかに目前に展開された無情な光景であろう。それがヘクバを自分だけの思いから引き出し、ポリュクセナの不幸の大きさをあらためて実感させた、そうした状況がここに表現されているように思われる。とすれば、ここにもまた、ヘクバの心の目を覆っていた思い込みを見ることができる。

こうしたポリュクセナの命運をめぐる登場人物の幻想(思い違い、思い込み)の展開は次の表のように整理できよう。

	(861-944)	(945-971)	(972-1008)
幻想の主体	ヘレナ	ヘクバ	ヘクバ・アンドロマカ
聞き手	アンドロマカ	アンドロマカ	ヘレナ
Po. についての見方	幸運	幸運→不運→幸運	幸運→不運
Po. 自身	不運	幸運	

以上、死者の霊、そして、死に行く者をめぐって、これらを見つめる登場人物の心に生ずる幻想、幻覚、思い違い、あるいは、その場限りの浮薄な感情を第三、四、五幕について検討した。このような思い乱れた心の動きは、それを静かに、全てを了解しながら、かつ、同情的に見つめる目を背後に置くことにより、一層効果的に演出されるであろう。合唱隊は、上に見たように、第一幕のコンモスと第二合唱歌とによる性格提示を経て、まさしくこうした効果のために、劇の終わりまで舞台上の動きを見つめる視点として機能していると思われる。

注

『トロイアの女たち』のテキストは、Zwierlein(1986)に従う。その他、主な参照及び引用文献は次の通り。

Bishop: J.D. Bishop, Seneca's Troades: Dissolution of a Way of Life.

Rh. Mus. 115(1972), 329-37.

- Boyle: A. J. Boyle, *Senecan Tragedy: Twelve Propositions*, in A. J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire, To Juvenal through Ovid*. Melbourn 1988, 78-101.
- Calder(1966): W.M. Calder III, *A Reconstruction of Sophocles' Polyxena*. GRBS 7, 31-56.
- Id. (1970): *Originality in Seneca's Troades*. CP 65, 75-82.
- Id. (1983): *Review of Fantham(1982)*. AJP 104, 415-8.
- Davis(1984): P. J. Davis, *The First Chorus of Seneca's Phaedra*. Latomus 43, 396-401.
- Id. (1989): *Death and Emotion in Seneca's Trojan Women*, in *Studies in Latin Literature and Roman History V*. Coll. Latomus 206, 305-16.
- Fantham(1981-82): E. Fantham, *Seneca's Troades and Agamemnon: Continuity and Sequence*. CJ 77, 118-29.
- Id. (1982): *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text Translation and Commentary*. Princeton.
- Haywood: R. M. Haywood, *The Poetry of Seneca's Troades*, in *Homages à Marcel Renard I*. Ed. J. Bibauw. Coll. Latomus 101(1969), 415-20.
- Henry-Walker: D. Henry and B. Walker, *Seneca and the Agamemnon: Some Thoughts on Tragic Doom*. CP 58(1963), 1-10.
- Hermann: L. Hermann, *Sénèque Tragédies*. Tome 1. Paris 1925.
- Jakobi: R. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin-New York 1988.
- Lawall: G. Lawall, *Death and Perspective in Seneca's Troades*. CJ 77 (1982), 244-52.
- Lefèvre(1968): E. Lefèvre, *Review of Zwierlein(1966)*. Gnomon 40, 782-9.
- Id. (1972): (ed.), *Senecas Tragödien*. Darmstadt.
- Leo: F. Leo, *Seneca Tragoediae(repr.)*. 2 vols. Berlin 1963.
- Mazzoli: L. Mazzoli, *Umanità e Posia nelle Troiane di Seneca*. Maia 13 (1961), 51-67.
- 大西: 大西英文, *セネカの悲劇における説得場面*. 西洋古典学研究41(1993), 92-103.
- Owen(1968): W. H. Owen, *Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies*. TAPA 99, 291-313.

- Id. (1970a): Time and Event in Seneca's Troades. WS 4, 118-37.
- Id. (1970b): The Excerpta Thuanea and the Form of Seneca's Troades 67-164. Hermes 98, 361-9.
- Regenbogen: R. Regenbogen, Schmerz und Tod in Den Tragödien Senecas. Kleine Schriften. Hrsg. F. Dirlmeier. München 1961, 409-62.
- Richter: R. Peiper et G. Richter, L. Annaei Senecae Tragoediae. Leipzig 1921.
- Schetter: W. Schetter, Zum Aufbau von Senecas Troerinnen, in Lefèvre (1972), 230-71 (org., Struttura delle Troiane di Seneca. RFC 93 (1965), 369-429).
- Steidle: W. Steidle, Zu Senecas Troerinnen, in Lefèvre (1972), 210-29.
- Tarrant: R. Tarrant, Senecan Drama and Its Antecedents. HSCP 82 (1978), 213-63.
- Walker: B. Walker, Review of Zwierlein. CP 64 (1966), 183-7.
- Wilson: M. Wilson, The Tragic Mode of Seneca's Troades. Ramus 12 (1983), 27-60 (= A. J. Boyle (ed.), Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama. Melbourne 1983, 27-60).
- Zwierlein (1966): O. Zwierlein, Rezitationdramen Senecas. Meisenheim am Glan.
- Id. (1986): L. Annaei Senecae Tragoediae. Oxford.

(1) この劇の舞台設定については不明確な面が多い。この点に関しては、cf. Fantham (1982), 36ff. ここには、セネカの劇が上演されたか否かという問題も絡んでくる。が、少なくとも、幕開きの時間については、後述(Ⅱ章)のような理由から、陥落後の夜明け方と考える。

- (2) Schetter, 267-71.
- (3) Davis (1989), 309-11.
- (4) Owen (1970a), 121-5.
- (5) Fantham (1982), 78-81.
- (6) Lawall, 247-9.
- (7) Wilson, 50-1.
- (8) Fantham (1982), 85.
- (9) 後述, Ⅲ章参照.

(10) シェッターの示したところを要約 (cf. Fantham(1982), 45) すれば次の通り。第三幕がアステュアナクスの運命をめぐって劇中にこれ自体で完結した劇をなし、全体の中心を占める。その前半で、ヘクトルの霊の関与があり、彼の墓が命運決定の舞台となること、また、アンドロマカとウリクセスの間で駆け引きがあることは、それぞれ、第二幕でのポリュクセナの運命について、アキレスの霊の現れと自分の墓への犠牲要求、及び、アガ멤ノンとピュルスとの間の論争に対応している。後半のウリクセスの策略とヘクトルの墓に向けられた暴力は、第四幕でのヘレナの策略とピュルスによる力づくのポリュクセナの連行に対応する。第四幕はまた、ポリュクセナの命運を扱う点で第二幕に連なり呼応する。第五幕はアステュアナクスとポリュクセナの悲惨な最期についての報告で終わるが、第一幕がトロイア滅亡をプリアムスとヘクトルの二人の死への挽歌で始まったように、劇の最後も二人の死が締めくくられる。

(11) Owen(1968), 294-6 は、セネカが夜明けを劇の幕開きの時間としてよく用いていることを指摘し、薄明の怪しげな雰囲気 unavoidable の悲劇的結末を暗示していると論じている。

(12) この箇所では、partes duas は「真夜中」を指すと解されることが多いが、Hom. Il. 10. 253-4 との平行もあり、通常の意味の「三分の二」として、夜の時の経過を示していると考えたほうが文脈に適していると思われる。cf. Fantham(1982), ad loc.

(13) 大西, 98-100.

(14) Schetter, 236-41.

(15) Tarrant, 231-46.

(16) Boyle, 87.

(17) Tarrant, 232.

(18) Cf. Fantham(1982), ad 861-87.

(19) Cf. Tarrant, 242.

(20) 「母親」は、ウリクセスの科白にも強調されている(608, 615, 626, 736-7)。また、ここにはアキレスを匿った母神テティスの策略をウリクセスが見破った伝承(569-70)が平行として働いている。

(21) Fantham(1982), ad 791f.

(22) Cf. id., ad 63-66.

(23) Hermann, Leo, Richter など、77行末をピリオド、78行末をセミコロンのように、78行を次に続けて解しているが、これについては、Fantham(1982),

ad 75-78.

(24) Fantham(1982), ad 386-92; Lucr. 3. 434ff., 455f., 583. Cf. Bishop, 333, Wilson, 50.

(25) Cf. Fantham(1982), ad 1054; Wilson, 50. トロイアの陥落を煙により表現することはアイスキュロス(Ag. 818)以来. ホメロスでも, トロイアではないが, 都の陥落を煙により示す比喩(I1. 21. 522-3)が使われている. この他, Eur. Tro. 1298-9, 1320-1; Verg. Aen. 3. 3.

(26) Owen(1970a), 134-6.

(27) ホメロスでTeichoskopiaの舞台とされた塔(I1. 3. 153, 384; 21. 526f; cf. 22. 462)は, ウェルギリウスにおいてアンドロマカがアステュアナクスをプリアムスに会わせた場所とされた(Aen. 2. 455-7). さらに, オウィディウスは, アステュアナクスの突き落とされた場所を母が子に父の戦ぶりを示した場所であったと語っている(Met. 13. 415-7). セネカはこれらを融合しながら, 「群衆に見られる」というモチーフを加えている.

(28) 周囲の人間の反応・心理を描く点では, Ov. Met. 13. 474-6: at populus lacrimas, quas illa tenebat, / non tenet; ipse etiam flens invitusque sacerdos / praebita coniecto rupit praecordia ferro が一つのモデルと考えられようが, セネカはこの面を大幅に引き伸ばしている.

(29) Owen(1970a), 126-7, Davis(1989), 306-7.

(30) Schetter, 245-59.

(31) Eur. Hec. 342-78, 402-37(Stichomythia c. Hec., 415-31); Ov. Met. 13. 457-73. オウィディウスの場合, ポリュクセナのスピーチの舞台がアキレスの塚の上で殺される直前に置かれているが, やはり, 死の喜び(necis gaudia: 463; cf. Jakobi, 35), 自由な死(adeam libera manes: 465; cf. liber sanguis: 469)などのモチーフを含み, 全体が母ヘクバの心痛を思いやる情調で綴られている. また, 断片のみ伝わるソポクレス『ポリュクセネ』については, cf. Calder(1966), 32f., 52f., Fantham(1982), 60.

(32) Eur. Hec. 347, 357-8, 377-8.

(33) 次頁以下の議論参照.

(34) ここでは, 科白を語る役者は三人に制限する(Hor. A. P. 192)といった劇の決まり事の面を考慮する必要はないと思われる.

(35) Fantham(1982), 40-1, 48.

(36) Id., 46.

(37) Walker, 186.

(38) Richter により提案され, Hermann, Leo, Fantham(1982) などが採用している.

(39) セネカの劇が上演されたか, あるいは, 朗唱劇, または, 読むだけの劇であったか, という問題は, おそらく結論の出ない問題であろう. しかし, どのような形であれ劇として書かれた以上, 舞台上で演ぜられる状況を, 少なくとも, まったく想像せずに執筆されたということとはありえない, ならば, 可能な限り, 上演を前提として作品の解釈を試みる, というのが本稿の筆者の立場である.

(40) Fantham(1982), 967-68.

(41) 死への願望はヘクバについて常套的提示. Cf. Sen. Tro. 42, 1169-77; Eur. Tro. 1282-3; Verg. Aen. 524-5; Ov. Met. 13. 517-9.

(42) 先に見た967-8行を978行の後に移動する根拠の一つとして, 978行のカッサンドラについてのヘレナの科白に応える言葉がない不自然さが挙げられているが, それは, このようにヘクバの心が自分の不運への嘆きに塞がれている, 自分の娘の不幸も耳に入らないほどであることを示すものとして理解できるのではないかと思われる.