

『オクタウィア』の構造
— 観客の視点から —

木村 健治

'No one can write an adequate commentary on
a Greek play, or even edit it adequately,
without producing it in his mind.'

(K. J. Dover) ⁽¹⁾

1. 『オクタウィア』をめぐる諸問題

『オクタウィア』の研究は常に一つの問題から始めなければならない。すなわち、作者の問題である。セネカの現存する悲劇の写本は大別して2系統あるが、『オクタウィア』はE写本の系統にはなくA写本の系統にしか収められていず、そこから、この作品がセネカの真作ではなく偽作ではないかとの疑惑がもたれ、実に14世紀以来、今日に至まで真作説と偽作説が並立している始末である⁽²⁾。

しかし、大方の見るところ、偽作説の方が優勢であるようである。その根拠とするとところをみてみることにしよう⁽³⁾。

1) 作者がセネカであるとする、古代の芝居で作者が自らの作品中に登場人物の一人として登場することは考えられないのに、『オクタウィア』では、セネカが登場人物の一人として登場(377～592行)している。

2) ネロが暴君として描かれているけれども、もし、セネカ作であるとする、ネロの生前中に、そのようなネロ像がセネカによって示されていたことになり、そういうことは許されないし、ありえないことであると考えられる。

3) ネロの死の克明な予言がアグリッピナの亡霊によってなされる(618～631行)が、セネカはネロの死(後68年)よりも前に死んでいる(後65年)から、ネロの死の様子をたとえ予言という形にせよ、詳しく描くことはできない筈である。

4) 『オクタウィア』の韻律をセネカの真作と確実に考えられる作品のそれと比較すると、合唱隊の韻律が単一の韻律に限定されているなど、作者がセ

ネカとは考えられない未熟さが見られる。

5) E写本の系統には入っていないこと。

これらのいずれもが説得的であり、反論はしがたいように思われる。いずれにしろ、これまで提出されている根拠を完全に否定するような資料が発見されでもない限り、『オクタウィア』はセネカ作ではなく偽作であると考えてるのが妥当なところであろう。ただし、『オクタウィア』の作者はセネカをよく研究していて模倣に努めたということは言える。

このようにして、作者をめぐる問題がまず入口にあり、それについての議論があまりにも多かったために、劇作品としての分析がどちらかと言えば手薄であったことは否めない。研究の出発点から一種の不幸を担ってきた作品であると言える。

作者問題の次に、作品構造の分析に入る前に、解決あるいは了解しておかなければならない問題が実はもう一つある。それは、セネカの作品がどういう形で上演されたか、あるいは上演されなかったかという問題である。そして、この場合、『オクタウィア』の上演はセネカの真作の上演とほぼ同一であったという前提がさらに必要である。

この問題に関しては、大別して、芝居として上演したという説と、舞台のパフォーマンスとしてこれをかけることは困難であるから朗読劇であったという説の2説があるようである。つまり'stage performance'派⁽⁴⁾と、朗読劇派⁽⁵⁾の2派である。これも決定的な証拠がなく、可能性を推測するしかない。朗読劇を主張する人の多くは、セネカの作品を実際に舞台にかけるときの困難をその論拠にしているのだが、この論者の多くは近代リアリズム演劇に影響されてそのような見方をとっているとも考えられないだろうか。

この問題についても、最終的な決着をつけることはむずかしいが、筆者は仮に朗読劇だとしても、それは広い意味のパフォーマンスにあたるのではないかと考えている。つまり、個人が小説を家の中の部屋で読むのとは異なり、観客——あるいは聴衆——の前で、仮に俳優の身振りや動きが最小限であるとしても、ともかくも演じられるわけであるから、パフォーマンスには違いないのである。

セネカの作品がそういう形で上演されていたとしたならば、『オクタウィア』の場合でも、それに近い形で上演されていたと想像することは許されるであろう。

2. 『オクタウィア』の構造

ホラーティウスが *Ars Poetica* ⁽⁶⁾ で述べたように劇の理想的な構成が5幕であるとすれば、そして、それがセネカ当時の劇作家の構成の常識であったとすれば、それ以後に書かれた『オクタウィア』の作者も当然それを基準にして『オクタウィア』を書いたと考えられる。そこで、劇の構造は5幕構成に基づくという、ある意味では、明快な考えから『オクタウィア』を5つの部分に分ける努力がなされてきた。例えば、次のような分け方 ⁽⁷⁾ である。

1) Herrmann, Vürtheim, Reinhold

I	1 ~ 3 7 6
II	3 7 7 ~ 5 9 2
III	5 9 3 ~ 6 8 9
IV	6 9 0 ~ 8 1 9
V	8 2 0 ~ 9 8 3

2) Thompson

I	1 ~ 3 7 6
II	3 7 7 ~ 6 8 9
III	6 9 0 ~ 8 1 9
IV	8 2 0 ~ 8 9 8
V	8 9 9 ~ 9 8 3

3) Giancotti

I	1 ~ 2 7 2
合唱隊その他	2 7 3 ~ 3 7 6
II	3 7 7 ~ 6 4 5
合唱隊その他	6 4 6 ~ 6 8 9
III	6 9 0 ~ 7 6 1
合唱隊	7 6 2 ~ 7 7 9
IV	7 8 0 ~ 8 0 5
合唱隊	8 0 6 ~ 8 1 9
V	8 2 0 ~ 9 8 3

しかしながら、劇の構造が5幕の分け方に完全に一致するというのも単純すぎる考え方であろう。というのも、Oliver Taplin が言うように⁽⁸⁾、plot construction は formal construction と同一ではないし、劇の構造を考えるときに、受容者である観客の視点を抜きにしては、そもそも劇構造の意味が成立しないと考えられるからである⁽⁹⁾。

さらに、劇構造の上では、特にこの作品に登場する合唱隊の性格をめぐる議論がなされてきている。つまり、『オクタウィア』に登場する合唱隊が首尾一貫した一つのものかそれとも登場人物として二つのものかという議論⁽¹⁰⁾である。この点も観客の視点を導入して受容者には劇の登場人物がどういう像として結ばれているかを考えながら、『オクタウィア』を dramatic text としてではなくて performance text として⁽¹¹⁾ 見ていくことにしたい。

3. 観客の視点から

時：紀元後62年。場所：皇帝ネロの宮殿内。

第一日目。この作品のタイトル・ロールであるオクタウィアが登場し、一種のプロロゴスの役割をはたす（1～33）ところから、舞台は始まる⁽¹²⁾。夜明けである。彼女は父クラウディウスが殺され、自らは夫たるネロ「暴君」（'ty-ranno' 33）の奴隷となっている窮状を訴える。

オクタウィアが自室に退場したのち、今度はオクタウィアの乳母が登場する。乳母もオクタウィアの苦しんでいる様子を、先のオクタウィアのプロロゴスを補完する形で述べる（34～56）。

次にオクタウィアの声のみが聞こえてくる（57～71）。それに対して、乳母が「おや、悲しみに沈んだお嬢さまのお声が／わたしの耳を打ちました」（72～74）と反応し、以後、オクタウィアが舞台に再び登場することにより、ようやく、オクタウィアと乳母の対話が始まる。すなわち、75～272行までの対話場面である。

オクタウィアはすでに死を覚悟している。それに対して、乳母は現実的な対応をすすめる。

今はただ、お気を鎮めて愛想よくお仕えし、ご主人の
心を動かすことです。

（84～85）

それに対するオクタウィアの答えは、

残忍な獅子や荒々しい虎の心を動かすことの
方がまだ易しい、
残忍な暴君の猛々しい心を動かすことに比べれば。 (86～87)

というものであり、ネロが実際に登場する(437)までに、すでに、観客の心には'tyrannus'(87)としてのネロの像が結ばれつつある⁽¹³⁾。

母アグリッピナ、父クラウディウス、弟ブリタンニクスと次々に殺された今、オクタウィアにとって死は恐ろしいものではない——ただ一つの気がかりを除けば。

心がたえず乱れるのは、死を恐れるためではなくて
罪を恐れるため。わたしの不運から罪の汚名さえなくなれば、
死ぬことは喜びとなりましょう。 (106～108)

オクタウィアは、ネロによって姦通という罪を捏造された。これはネロがオクタウィアと離婚して、ポッパエアと結婚するためである。

「死」のモチーフから、オクタウィアは、弟の亡霊へと連想を働かせ、彼女が見たブリタンニクスの亡霊の話を語る。

弟の悲しげな亡霊が幾度わたしの目の前に
現れたことだろう、休息が手足をゆったりさせ、
泣き疲れた目に眠りがのしかかる時に。 (115～117)

眠っているオクタウィアに現れたブリタンニクスは、ネロを狙っているかと思うと、逆に、ネロに追いかけて、最後にはオクタウィアの寝室に逃げこむが、ついに「敵」によって、オクタウィアと共に剣で殺される。オクタウィアは驚いて目を覚ます。この〈夢〉の語り⁽¹⁴⁾はオクタウィアの死の伏線となっているし、また、アグリッピナの亡霊の登場の伏線ともなっている。

オクタウィアはこのあとも、ネロの愛人ポッパエアのこと、さらに、ポッパエアの唆しにより、ネロが実の母を殺したことを語る。乳母もオクタウィアに同情を寄せ、宮廷に起こった数々の忌まわしい事柄を明らかにする。しかし、

乳母にできることはオクタウィアをユノに比して慰め励ますことだけである。
人間の女とのユピテルの数々の恋がネロの行状に例えられて、

あなたもまた、この地上のもう一人のユノ、
ローマ皇帝の妹にして妻、耐えがたい
苦しみを乗り越えてください。

(219～221)

オクタウィアの憎しみと悲嘆の声は続く。そして、ついには、夫ネロのことを「怪物 'pestis'」(240)であり、「神々と人間の敵 'hic hostis deum /hominumque'」(240～241)、さらに「世界の独裁者 'orbis tyrannus'」(250)と呼ぶまでになる。

272行でオクタウィアと乳母は退場する。そこへ、合唱隊登場。この合唱隊の場面(273～376)は劇のアクションを大きく前進させる。これは極めて異例のことと言わなければなるまい。普通悲劇では俳優の台詞で筋は進行し、合唱隊の歌で筋の進行は停滞すると言われているからである。

この部分の合唱隊の役割は二つある。

一つはネロがオクタウィアを追放してポッパエアと結婚しようとしている噂を耳にしたことを報告すること。もう一つはネロが母を殺した様子を詳細に報告すること⁽¹⁵⁾。母が乗った船を沈めて殺すという最初の計画は失敗に終わるが、次にネロの部下が刺客としてさしむけられて、ついにアグリッピナは殺される。この部分の描写は実に克明であり、ネロ治世下では到底発表できない内容であるし、また、その後時間が長時間経過しても書けない内容でもある⁽¹⁶⁾。合唱隊がネロの母殺しという非道な行為を念入りに描くことにより、観客のネロ像は、いよいよ、決定的な姿をとることになる。

次にセネカが登場し、独白(377～436)。セネカはコルシカ島での隠遁生活をなつかしく思うとともに、彼の終末思想的な歴史観を述べる。現代が最悪の時代であるという、一種の下降史観と考えられる時代認識である。

そこへ、ネロが親衛隊長と共に現われる(437)。劇半ばにして観客は初めて舞台上にネロを見るわけである。ネロは親衛隊長にプラウトゥスとスラを殺すよう命令し、親衛隊長は命令を遂行すべく即刻出かけて行く(439)。

ここからセネカとネロの対話が始まる(440～592)。かつての養育係であったセネカはネロの行動を諫めるわけだが、ネロはもはや聞く耳をもたない。

わたしに敵と疑いをかけられた者は剣で片づけられ、
憎らしいわたしの妻も死んで、いとしい弟の
あとを追うがよい。何であれ高みにあるものは落ちればよいのだ。

(469～471)

すでにこの時点でネロはオクタウィア殺害を考えている。セネカは、皇帝たる者の務めを説きはするが、ネロは初代ローマ皇帝アウグストゥス自身も夥しい処刑を行い、流血を見たものの、死後、神として神殿で崇められていることを例にして、自らもそうなるのだと思い上がって断言する。

次にネロはオクタウィアとは結婚以来一度たりとも心が結ばれたことはなかったと述べて、ポッパエアへの愛情をあからさまにセネカに向かって述べる。

わたしは家柄でも美貌でもわたしとの結婚にふさわしい妻を
見つけたのだ。あの女にはウェヌスもユピテルの奥方も
戦にかけては勇猛な女神も負けて引き下がることだろう。

(544～546)

この場面の最後で、ネロは「ポッパエアはお腹にわたしの分身たる印を宿していることでもあるし、／明日を婚礼の日と決めようではないか」(591～2)と述べ、二人は退場する。

続いてアグリッピナの亡霊が松明をもって登場する。『オクタウィア』はセネカの真作ではないと考えられるが、いかにもセネカ的な場面である⁽¹⁷⁾。アグリッピナは息子に対する恨みを述べ、今度のポッパエアと息子の結婚を呪う。ここでも息子のことを 'tyrannus' (610), 'tyranno' (620) と呼んでいることに注意すべきであろう。

また構造的に注目すべきは、亡霊アグリッピナが夫の亡霊が現われたのを見て怯えていることである。

死んだ夫が敵意もあらわにわたしの霊を悩ませ、
松明をかざしてわが罪深き顔を攻撃し、
迫ってきて、威嚇し、自分の死と息子の死のことで
わたしをなじり、殺害の下手人を出すよう要求している。
もうやめなさい。出しますから。長い時間はいりません。(614～618)

そして、ネロの死の様子を予言する。

復讐の女神が邪悪な暴君にふさわしい死を
用意しています、それに鞭打ちと恥ずべき逃走と
その他の罰も。

(619～621)

確かにこの部分はタキトゥスなどに記されているネロの死の様に酷似している⁽¹⁸⁾。『オクタウィア』偽作説の根拠の一つである。

アグリッピナの亡霊の退場(645)とともに、劇展開の上での大きな切れ目ができる。つまり、646行以下は、二日目のポッパエアの婚礼の日だからである。

第二日目。オクタウィアが登場し、合唱隊に向かって話しかける。

涙を流すのはお控えなさい、
都ローマにとっておめでたい、喜ばしい日だというのに。

(646～647)

そう合唱隊に向かって言いつつも、オクタウィアはすでに死を覚悟している。「今日という日がわたしの悩みに終止符を打ってくれるでしょう、たとえそれが死によるものであったとしても」(653)。オクタウィアが退場(668)したあと、合唱隊の歌(669～689)となる。

この歌は2つめの合唱隊の歌であるが、第1の合唱隊の歌とは異なり、第2のこの歌は明らかにオクタウィアに同情を寄せ、ポッパエアに憎しみをもっている合唱隊のものである。それは次のような部分からも明かである――

ポッパエアに生き写しの像を
暴徒が地面に叩きつけて、
さらに、本人を高い寝椅子から引きずり降ろし、
次に猛火と槍で猛々しい皇帝の
宮殿を攻撃してくれたなら。

(685～689)

作者は劇冒頭から観客がオクタウィアに同情し、ネロとポッパエアには嫌悪を感じるように劇の流れを構成してきている。従って、第2の合唱隊の声はと

りもなおさず観客の声でもある。次に、観客が反発を感じている側の人物が登場する。

第3日目。ポッパエアとその乳母が登場する。観客は、ここではじめて、それまで名前だけで知られていた当の本人を目にするわけである。このポッパエアと乳母の対話（690～761）は、劇冒頭のオクタウィアとその乳母の対話とパラレルになっている⁽¹⁹⁾。

ポッパエアの乳母から見たネロは、「誇り高い物腰、お顔に／喜びをみなぎらせて」（705～6）と、高い評価をうけ、ネロとポッパエアの結婚は、ペレウスと女神テティスの結婚にも譬えられている。このポッパエアの乳母の言葉に観客は違和感を覚えたことであろう。喜びで浮き立つ乳母に対して、ポッパエアは涙を流している。わけを聞かれたポッパエアは、実はネロとの初夜である昨晚に恐い夢を見たからだと言う。

悲嘆にくれた人々が大勢

わたしの新床に集まってくるのが見えたからです。髪振り乱した
ローマの母親たちが涙を流して嘆いておりました。

何度も繰り返される恐ろしい喇叭の音の中で

夫の母君が、人を威嚇する残忍な顔つきで、

血まみれの松明を振り回しておりました。

差し迫る恐ろしさに、しかたなく、あの方についていきますと、
突然、目の前で大地が裂けて大きな口を開けました。

そこへまっさかさまに落ちて行きますと、そこにも同じように

婚礼の床があるのが見え、わたしは不思議に思いながら

疲れはてて倒れ込みました。すると、大勢の者に伴われながら

かつてのわたしの夫と息子がやってくるのが見えるではありませんか。

夫のクリスピヌスは、駆け寄って、わたしを抱きしめ、

昔と同じように口付けをしようとしています。

その時、ネロがあわててわたしの部屋へ乱入してきて

非情の剣を喉へ突き立てたのです。

（718～733）

おびえるポッパエアに対して乳母は言葉をかけて慰める。ちょうどオクタウィアにオクタウィアの乳母がそうしたように。乳母はすべてをいいように解釈する。「元首が喉に剣を突き立てたということは、あの方が／戦争を起こさず、

平和の内に剣を鞘に収めるということ（752～3）」は、いくら慰めの言葉であるとはいえ、いささか強引であろう。寢室に戻れとの乳母の忠告には従わず、ポッパエはお社と祭壇にお詣りして、夢の脅威を祓い祈ることにする。二人、退場（762）。

夢はこうして、劇の中で重要な役割を果たしている。ポッパエの見た夢の中のアグリッピナ像は、まさに、先に観客が見た593～645行のアグリッピナの亡霊に呼応しているわけである。〈夢〉と〈亡霊〉は、『オクタウィア』という作品のキーワードのようなものだと言えよう。

二人の退場後、合唱隊の歌（762～779）となり、その歌とともに時間が経過する。4日目となるわけである。ポッパエの苦しみを聞いて、観客は今度はポッパエに同情する。合唱隊はそれに呼応してポッパエにシフトする。ポッパエの魅力はレダ、ダナエ、ヘレネの美しさ以上にユピテルを引きつけるであろうというポッパエ賛歌が続く。

そこへ、知らせの者があたふたと登場（780）。都でオクタウィア支持の暴動が起き、宮殿に迫っていることを報告する。この知らせの者と合唱隊とのやりとりでは、合唱隊は、宮殿でポッパエに仕える女たちという登場人物の一人としての働きをしている。知らせの者は「ポッパエの顔をもつ像は一つ残らず／民衆の手によって打ち倒され、情け容赦なく／鉄棒で破壊されている（795～7）」と報告するが、これは、第2の合唱隊の「ポッパエに生き写しの像を／暴徒が地面に叩きつけて、／・・・（685～6）」という願望がそっくり実現したものに他ならない。

第5日。ネロ登場（820）。ネロはついにオクタウィアを追放し、そこで処刑するよう、親衛隊長に命じる。親衛隊長は暴動を鎮圧したことをネロに報告する（846～7）けれども、ネロはためらう親衛隊長にオクタウィア殺害を命じるのである。かくして、ネロと親衛隊長は退場（876）。

以後、合唱隊の歌（877～898）があり、地位高き者ほど風あたりが強く、民衆の支持が断たれると、たちまち高みより失墜することを歌う。そして、オクタウィアが兵士に引かれて登場（899）。合唱隊にできることはただ慰めの言葉をかけることだけである。

われわれ死すべき種族は運命に支配されていて
確実で安定したものは何一つ自らに
うけおうことはできません。

それで恐るべき毎日が変わることなく
さまざまな偶然をくりひろげていくのです。

(924～928)

オクタウィアはついにパンダタリア島への追放の——そして死への——旅に出る(971)。

最後に合唱隊の歌(972～982)がある⁽²⁰⁾。イピゲニアのように遠くタウリ人のディアナの社にオクタウィアを運んでおくれと風に呼びかけながら、それとの対比で、合唱隊は、次のような言葉を述べて劇を締めくくる。

わたしたちの都に比べれば、アウリスも
タウリ人の野蛮な土地も、穏やかなもの。
あちらでは異国の人の犠牲が
神々に捧げられるけれど、
ローマは市民の血を喜々としてうけいれているのですから。

(978～982)

こうして、観客は、近年の出来事を劇的体験として意識の内部で完成させ、オクタウィアの悲劇を通して人間に対する苦い認識を再確認するわけである。

4. まとめ

『オクタウィア』の劇の構造を決めている第一のものは時間である。すなわち、

1日目	1～645行
2日目	646～689行
3日目	690～761行
4日目	762～819行
5日目	820～982行

5日間の事柄がこのようにして順に展開していく⁽²¹⁾。このように開きのある時間を一つの作品の中に閉じこめると、どうしても、各場面は羅列的になり、密度は薄いものになってしまうが、『オクタウィア』でもその傾向が顕著であ

ることは否めない。そして、このそれぞれの場面の時間の推移を告げる役割を果たしているのが、他でもない、合唱隊なのである。

劇冒頭、オクタウィアの台詞、「はや輝く曙の女神アウロラが、さまよう星々を／天空から追い払い、／太陽神ティタンが髪の毛をきらめかして昇り／世界に明るい日の光を返しています（1～4）」によって1日目の朝が来たことが示され、アグリッピナの亡霊の登場により、1日目の夜が訪れたことが分かる（593～645）。

次に、オクタウィアが合唱隊に向かって「涙を流すのはお控えなさい、／都ローマにとっておめでたい、喜ばしい日だというのに」（646～7）と呼び掛けるのに対して、合唱隊が「ああ、ついに、長い間予感された日、何度もうわさになった日が明けてきました（669～670）」と言うことで、2日目が始まったことが観客に知らされる。そして、合唱隊の歌が終わる（689）と共に、ネロとポッパエアの婚礼の日である2日目が終わる。5つの部分の中で最も短い第2日は、kommos だけで表されている。

3日目は、ポッパエアが乳母に昨晚見た恐ろしい夢（*tristi proximae noctis metu/uisque* 712～3）について語るところから始まる。これで、観客は、場面が婚礼の初夜の翌朝であることが分かる。乳母とポッパエアの対話が3日目の内容である（690～761）。

二人が退場したあと、合唱隊の歌（762～779）で4日目が始まる。ローマに起こった暴動を知らせる者と合唱隊との対話がこの場面のすべてである。知らせの者が退場（805）すると、合唱隊の歌（806～819）となり、4日目から5日目への推移が示される。820行でネロが登場することにより、オクタウィア追放の日である5日目が始まるのである。

こうして、合唱隊は時間の推移を区切る役割を果たしていると同時に、最後まで劇の進行を観客と共に見つめ続ける役割をも担っていると考えられる。さらに『オクタウィア』における合唱隊は、登場人物の一人というよりはむしろ観客に働きかけ同化する一方で、劇的時空を超越した存在でもある。Diana Robin⁽²²⁾ は、映画における‘voice-over’の役割をセネカの合唱隊に見いだしているが、セネカ作ではないであろう『オクタウィア』にも同様の役割を見いだすことができるだろう。こう考えてくると、合唱隊がオクタウィアに仕える侍女とポッパエアに仕える侍女の2つのグループという議論は殆ど意味をなさなくなる。

『オクタウィア』は、このようにして、時間によって5つの部分に分けられ、

合唱隊が時間の推移を示す重要な役割を果たしていることが明かとなった。この基本的な構造に、〈夢〉と〈亡霊〉のモチーフが絡み、さらに、オクタウィアとオクタウィアの乳母、ポッパエアとポッパエアの乳母という平行な関係がアクセントをつけていたのである。

注

(1) Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 1 の引用による。

(2) Cf. M. Coffey, *Seneca Tragedies 1922-1955*, *Lustrum* 2(1957), 174-184. なお、『オクタウィア』が現存する唯一の *fabula praetexta* であるということに関しては, Frank Justus Miller, *Seneca's Tragedies II*, London 1917, rep. and rev. 1929, 401-5; R. Helm, 'Praetexta', *RE*(1954) XLIV, 1569-75; Dana F. Sutton, *The Dramaturgy of the Octavia*, Königstein 1983, 43. を参照。

(3) Cf. Hugh MacMaster Kingery, *Three Tragedies of Seneca*, Norman 1908, rep. 1966, 5, 10-11; Léon Herrmann, *Sénèque: Tragédies II*, Paris 1961, 213-4; C. D. N. Costa, *Seneca: Medea*, Oxford 1973, 2; C. D. N. Costa, 'The Tragedies' in C. D. N. Costa (ed.), *Seneca*, London and Boston 1974, 97; C. J. Herington, *The Younger Seneca* (in *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge 1982) 34; Norman T. Pratt, *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London 1983, 12, 28-29. しかしながら、比較的最近でも, Lucile Yow Whitman, *The Octavia: Introduction, Text, and Commentary*, Bern and Stuttgart 1978 のようなセネカ真作説を唱える少数派は依然として存続している。Whitman, op. cit., 9 は、『オクタウィア』はセネカによって書かれ、作者の死後、さらにネロの死後、発表されたと考えている。

(4) Hugh MacMaster Kingery, op. cit., 8-9; Dana F. Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden 1986, 1-6; Frederick Ahl, *Seneca: Trojan Women*, Ithaca and London 1986, 18-30; Frederick Ahl, *Seneca: Phaedra*, Ithaca and London

1986, 18-30.

(5) W. Beare, *The Roman Stage*, London 1950, rev. 1964, rep. 1968, 218, 235, 351-2; C. D. N. Costa, *Seneca: Medea*, Oxford 1973, 3; R. J. Tarrant, *Seneca: Agamemnon*, Cambridge 1976, 7-8; Elaine Fantham, *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*, Princeton 1982, 34-49; Charles Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986, 207ff.

(6) Horatius, *Ars Poetica* 189-190.

neue minor neu sit quinto productioni actu
fabula, quae posci uult et spectanda reponi.

(7) Dana F. Sutton, *The Dramaturgy of the Octavia*, op. cit. (1983), 10.

(8) Oliver Taplin, op. cit., 50.

(9) この点については、笹山隆『ドラマと観客』Tokyo 1982 の考えに触発された。なお、拙稿「《夢》のドラマトゥルギー: Mercator と Rudens」

(『西洋古典学研究』37, 1989, 78-90) もこの視点から考察されたものである。

(10) J. Wight Duff (ed. by A. M. Duff), *A Literary History of Rome in the Silver Age*, London and New York 1964, 220; C. J. Herington, op. cit., 35. は、セネカの『アガメムノン』やセネカ作と伝えられる『オエテ山のヘルクレス』のように『オクタウィア』の合唱隊を2組あると考える。

(11) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980, 2-3.

(12) テクストは、Otto Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford 1986, rep. 1987 を底本とし、Friedrich Leo, *Senecae Tragoediae II*, Berlin 1963 を参照した。邦訳は拙訳による。注釈書としては、Otto Zwierlein, *Kritische Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Mainz 1985; Lucile Yow Whitman, op. cit. を使用した。

(13) 110 行にも 'tyrannus' の語が使われている。Cf. 33, 87, 110, 250, 610, 620.

(14) 〈夢〉の語りは、芝居においては、観客に、今後起こるであろう事柄の予示を行う役割を果たしている。ローマ喜劇の例については、n. 9 の拙稿参照。

(15) タキトゥス (『年代記』XIV 5ff.) にもネロによる母殺しの描写があるが、細部において、『オクタウィア』のそれとは、異なっている。Cf. Lucile Yow Whitman, op. cit., 74.

(16) Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*,

Princeton 1961, 235.; C. J. Herington, op. cit., 34.

(17) 『アガ멤ノン』におけるテュエステスの亡霊, 『テュエステス』におけるタンタルスの亡霊を参照. Cf. R. J. Tarrant, op. cit., 157-161.

(18) Cf. Lucile Yow Whitman, op. cit., 100-101.

(19) Dana F. Sutton, op. cit. (1983), 13.

(20) 劇の最後の台詞を合唱隊がうけもつのは, この『オクタウィア』と『オエテ山のヘルクレス』の2作品だけである. これは, この2作品が偽作であるとする説の根拠の一つとなっている. Cf. Dana F. Sutton, op. cit. (1983), 33.

(21) 690行以下を一日のこととして, 全体を三日間の出来事であるとする説 (C. J. Herington, op. cit., 35) もあるが, 筆者は採らない.

(22) Diana Robin, 'Film Theory and the Gendered Voice in Seneca', 115-116 in Nancy Sorkin Rabinowitz and Amy Richlin (eds.), *Feminist Theory and the Classics*, New York and London 1993.