

《メデアになる》, 《メデアである》
—セネカにおけるメデア劇のメタモルフォーゼ—⁽¹⁾

小林 標

序 《メデアになる》, 《メデアである》

エウリピデスの代表作の一つである『メデア』は、ギリシア悲劇の傑作の常として古典古代の後輩文学者に刺激を与えて同主題を扱った新しい作品をいくつか書かせただけではなく、近現代の文学者にもその主題を提供することとなった。今文学事典をひもとくと、「裏切った夫への復讐のために、夫と自分との間に生まれた子供を殺す女」メデアを扱った作品は、演劇だけでも10編程度が載せられている（Frenzel; Medea 参照）。視界を純正演劇の外にまで広げるならそれは歌劇や映画の題材になってもいるし、わが国の三島由紀夫の短編小説『獅子』（1948）はまた、その主題の小説化の一例である。

ところで近現代のメデア劇を見るとき、その作品の完成度は問わずともかくも最もよく知られている三作家による作品と言えるもの、つまりコルネイユの『メデア』（1634）⁽²⁾、グリルパルツァーの『メデア』（三部作『黄金の羊毛皮』（1821）の第三部）⁽³⁾、アヌイの『メデア』（1946）⁽⁴⁾を取り出して見ると、そこからは興味をそそる現象が看取できる。それは、それらすべてがある共通の要素を含んでいながら、その要素自体は原作であるエウリピデスの『メデア』には存在していないことである。その典型的な例が、《メデアになる》, 《メデアである》という意味の科白である。

コルネイユ作品の第一幕、初めて登場したメデアは、「勘違いしていますねイアソン、私はまだ私自身ではないのですよ」と独白し、第四幕になって復讐を決意した時に「もうすぐ私はメデアになる」と言う⁽⁵⁾。グリルパルツァー作品の第四幕においてメデアは、「私は今でもメデアでありたいのに、もはやメデアではない」と嘆き、それから90行ほど後で、「再び私はメデアになった。神々に謝する！」と叫ぶ⁽⁶⁾。アヌイにおいてはそれは実に何度も繰り返される。「十年も！でもそれも今夜で終わり。乳母、私は再びメデアになったよ」、「私の目をじっと見つめて私が何者かを悟りなさい。私はメデアですよ」、「私はメデアだ！私はメデアだ！」、「メ

デアよ、今こそおまえがおまえ自身であるべき時だ」，「あなたが私から奪った祖国と純潔，それを再び見つけた．私はメデアだ，ようやく，永久に！」⁽⁷⁾．アヌイの場合はこの《メデアになる》，《メデアである》という表現の使用は実に意識的であり，例えば敵役であるイアソンまでが彼女に向かって「私はおまえがおまえ自身であることを邪魔立てははできぬ」と言い，そしてその後「おまえ自身であれ」とも言う⁽⁸⁾．

このような種類の科白はエウリピデスには存在しないものであるから，それがこのように近現代のメデア劇に頻出することには注目せざるを得ない．そして，既に研究者が指摘していることであるが，この表現の起源を探るなら，それはセネカの『メデア』に辿りつく⁽⁹⁾．

セネカの作品171行において，「メデアさま」と呼びかける乳母に対してメデアは「そのメデアにこれからなるのです」と答える．そして，復讐を果たさんとするとき，彼女は「今，私はメデアである」と断言するのである⁽¹⁰⁾．165行で，「あなたに漲っていた力にも，もう何も残されてはいないのですよ」と諫める乳母へのメデアの答え，「メデアが残っている！」という揚言もそれと同質である⁽¹¹⁾．

これら三作家がセネカに負っているのは，実の所この表現だけではない．彼等はすべて，頻度の差こそあれ，セネカの『メデア』にある科白をいくつかそのまま自作の女主人公や他の人物に言わせている．時代も作風もそれぞれ異なる三文学者が揃ってセネカの作品にこれほど影響を受け，揃って《メデアになる》，《メデアである》という科白を自作に取り入れたことはどう解釈されるべき現象であろうか．

現在セネカの悲劇は，ギリシア悲劇と比べると一般的に格段に低い評価しか与えられていない．それが実際に上演を目的として書かれたのか，舞台に乗せることは一切考慮することなく形だけ戯曲の態を取った読物にすぎぬのか，それともその中間の，全体を舞台上で上演をしないまでも数人のグループで朗唱するためのテキストであったのかという重要な問題も，諸説は分かれていて決定は難しい⁽¹²⁾．セネカの悲劇を文学としてではなく，すべて新ストア派哲学の信条の表白のとして読む読み方も少なからず存在する⁽¹³⁾．

現在問題としている『メデア』も，セネカの悲劇作品の中では最もすぐれたものの一つであるとの評価を受けているとはいえ，エウリピデス作品と比較するならば，上演用の台本としても読むための文学作品としても大きく見劣りすることは誰の目にも確実であると思われる．それにも関わら

ずこれら三作家がセネカの作品に対して共通の反応を見せているのは、彼等が文学としてのセネカの『メデア』に対して共通の共感を寄せていることの現れである。とりわけ、アヌイの『メデア』におけるセネカ作品への傾倒度は著しいものがあり、それを通じて彼がセネカの『メデア』をどう解釈したかが見えてくると思えるほどである⁽¹⁴⁾。私が理解したアヌイのセネカ解釈は、私自身のそれと同じであり、そして、私の知る限り文献学者はそのような解釈は提出していない。

私は、これら近現代の作品との関連を考慮に入れずとも、セネカの『メデア』に特別の関心を有している。劇作品としての完成度はエウリピデスの方が圧倒的に優れていることは認めるが、セネカの『メデア』にも独自の存在理由があり、そしてその存在理由の根拠を考えると、この《メデアになる》、《メデアである》という表現の存在は特別な意味を持つと考えている。そこには、優れた文学が輩出した時代の後に登場した文学者が、前時代の文学を正の価値のみならず負の価値をも備えた遺産として相続し、それを利用して意識的再生産行為を行うときに、起こるべくして起こった現象が見えているように思えるからである。コルネイユ等近現代の作家の作品においても、そこにある《メデアになる》、《メデアである》という科白が劇全体に対して持つ意味はセネカの場合と同じであると考えられる。

小論は、この科白の劇中の機能を考察しつつセネカの『メデア』の特質を分析し、最後に西洋文学におけるこの作品の位置についての提言をする試みである。

I セネカに至るまでのメデア劇

エウリピデスの『メデア』は、その元々の素材をギリシア英雄伝説の最古層に属するアルゴー探検隊伝説の中に求めている。それは、野蛮で富裕な王国コルキスに遠征したギリシアの若者達が、不思議な力を持つその土地の王女を味方につけて、その助けで数々の困難を克服し、最後には莫大な宝を獲得してギリシアに持ち帰るという、現代人の感覚ではメルヒェンとでも呼ぶにふさわしい物語である。しかるにエウリピデスは、その後日談としてのコルキスの王女メデアの物語、つまり探検隊の長イアソンの妻となってギリシアに渡ったものの結局持って産まれた神的能力を捨て去ることなく、数々の流血事件を引き起こして去って行く魔女的な女のエピソードを取り上げ、それをメルヒェンとは対極的な演劇作品『メデア』に作り

上げて、女主人公の強烈な人物像をながく文学史上に残すこととなった。

エウリピデス劇の持つ衝撃力の理由は問うまでもなかろう。それは、「自分の父を裏切り、弟をわが手にかけて殺すことまでしてつくした夫イアソンが、自分を捨ててコリントス国王の娘の婿に納まってしまったことにメデアが激怒し、その復讐のために夫と自分との間に出来た二人の子供を殺す」という設定である。夫の新しい妻とその父も殺すが、夫その人は生かしておく。この設定をエウリピデスの独創とすべきか否かについては、人々が様々に論じてきている⁽¹⁵⁾。しかしこの問題の検討に今ここで時間を割く必要はないであろう。ともかくもエウリピデスの劇作品が「メデア＝子殺し」とする設定を決定的にしたことは確かなのであり、それがその後の古代から現代に至る文学者に、不実な夫への復讐のために夫その人ではなくわが子を殺す母の不条理な物語を繰り返し書かせる端緒となったのである。セネカの『メデア』は、そのようなエウリピデスの書いたメデアの物語の再話の試みの一つであると位置づけられるし、当然 16 世紀以後の劇作家たちのメデア劇もその流れの中にある。

ところで、近世以後のメデア劇はともかく、セネカの『メデア』に関してはそれを単にエウリピデスの作品の再話であると位置づけて済ます訳にはいかない。エウリピデスとセネカの間にはほぼ500年の間隔があって、その間には10 編程度の別のメデア劇が書かれていることが知られているからである⁽¹⁶⁾。しかしながらそれらはすべて散逸しているので、セネカがそれらの作品から何をどのように取り入れたかを知ることはまことに難しい。

ただ、それらの中でもオウィディウス作の悲劇『メデア』だけは多少事情が異なる。彼の悲劇『メデア』自体は僅かの断片しか残していないものの、タキトゥスやクインティリアヌスによる賞賛的批評が残されていることで他のメデア劇よりも重要であると考えられており、それがセネカの作品へ強い影響を与えたと見なす説も根強い。オウィディウスは書簡体の文学『名高き女の書簡集』中の一編においてもメデアを登場させ、夫に捨てられた後、復讐を今にも実行せんとしているメデアがイアソンに宛てて書いた手紙という形式で彼女の心理を描写しているので、そこから悲劇作品におけるオウィディウスのメデアの扱い方を推測することはある程度は可能である。そして、セネカの『メデア』は確かにこの『名高き女の書簡集』のメデア編との共通点をかなり明瞭に見せており、それをオウィディウスからセネカへの影響と見なすことはまことに自然であろう。そこで、セネカの『メデア』へのオウィディウスからの影響を一部始終指摘しようとする

る研究もある⁽¹⁷⁾。ただ、そのような見地からセネカの『メデア』を論じてもそこには自ずと限界があるし、なによりも、演劇作品としての『メデア』の性格、価値はそのような研究からは少しも明らかにならないのである。やはりセネカの『メデア』を論ずるなら、エウリピデスのそれとの比較対照が必要である。セネカ以前に十ものメデア劇が存在したことに注意を払うのなら、セネカの作品は、当の作者にとっても観客＝読者にとっても、「またもやの」、「今更の」メデア劇であったということを忘れぬことに最も大きな意味がある。

Ⅱ セネカとエウリピデスとの比較研究

エウリピデスの『メデア』は演劇作品として高度に完成されているから、それと比べて見たときセネカの同名作品は誰の目にも劣って見えることであろう。劇作品としてのセネカの『メデア』の難点を数え上げることは実に容易である。何よりも、主人公たるメデアの性格づけの問題がある。エウリピデスにおいては女主人公は夫に裏切られた不幸な女として登場し、誠実に嘆き苦悩して観客＝読者の同情を十分に集めた後に、恐ろしい行為を決断し、実行する。そこには、単に主人公に対する観客＝読者の共感的関心を引きつける技巧のみならず、主人公の心理の動揺、逡巡、決断という、優れた演劇作品には必要不可欠な「盛り上がり」という劇的要素も盛り込まれているのである。セネカでは、プロローグにおいて登場するメデアは、その時から既に残酷な復讐心を露に見せる。その言動は人間ではなく、明らかに超自然的な能力を備えた魔女である。彼女の印象は最初から最後まで変わらない。彼女の言動を分析して、そこに心理の動揺、逡巡、決断の如き要素を順番に読みとろうとする解釈もあるが⁽¹⁸⁾、セネカの描いた女主人公の全体的印象から見る限り、少なくとも不幸な女への同情や共感だけは、観客＝読者からは得られないであろう。

また、劇構造においても欠点は色々指摘できる。まず、エウリピデスのそれと比べると、セネカの登場人物群は単純化されている。メデアの子供の守役は省かれ、乳母の劇中に果たす役割も単一化されているし、アイゲウスという、メデアの後日談においては重要となる人物との邂逅のエピソードもセネカでは省かれている。エウリピデス作品では、この場面はメデアの子殺しの決断の動機にとって重要な意味を持っているのである。また、主人公メデアと夫イアソンとの対話も、本来ならばそこに見られる葛藤こ

そが、まさにエウリピデス作品におけるように劇の中心となってもしかるべきであるのに、セネカでは実に短く刈り込まれている。

更に、コロスの扱いが完全に異なる。エウリピデスではコロスはメデアに同情的であって、メデアとコロスとの対話が劇の進行に大きな役割を果たすことになっている。セネカにおいては、コロスが対話によって劇の進行に関わるのは、劇の最後の部分における伝令とのごく短い対話においてのみであり、あとはただ長大なるモノローグを述べているにすぎない。これは演劇としては致命的欠陥と思えるほど「非舞台的」なる措置である。ただし、セネカの設定にも一理はあるとは言える。エウリピデスでは、コロスを構成するのはメデアを迫害するクレオン王の臣下であるコリントスの女たちであるから、彼女らがメデアに大いに同情的であるのは余り自然な設定ではない。一方セネカでは、コロスは同じコリントスの女⁽¹⁹⁾ながら、余所者たるメデアには強い敵対的な感情を持つものに設定しており、それはそれで現実的な処理であるとは言えなくもないからである。しかしながら、メデアが王家に対して反逆を企てている舞台上にコロスも同時に位置しており、そこで彼女の言葉を聞き、行為を見ているのに、それらに対して感想を述べる以上の反応は示さないのでは、演劇としてはまことに不合理な処置であると言われても仕方がない。

このように、セネカの『メデア』の欠点はいくつも指摘できる。そこで、この作品を研究の素材とする人はいても、それを一個の演劇作品として評価する研究は多くは現れなかった。それを演劇として扱い、ある程度の評価を与えようとする論者（Maurach, Steidle, Costa など）の場合も、その『メデア』解釈は私から見ると一種の些末主義に陥っていて劇全体の性格を掴み損なっている。そしてある個所では、むしろ誤読によって無理にセネカの美点を見つけたそうとしている。この点、後世の文学者が模倣という形でセネカに対して讃美を捧げているのと好対照をなす。

私は、私流の解釈で、セネカのメデアに独特の価値を認めるものである。私の考えでは、セネカはエウリピデスのそれとは明白に異なった独自の基本プランでメデア劇を造ることを最初から意図しており、その意図自体は実現していると考えからである。

セネカの基本プランについての解釈を述べる前に、エウリピデスとセネカとの明瞭なる相違点の一つである、子殺しの決断の扱いについての私の解釈を述べておきたい。なぜなら、「メデアはいつ子供殺しを思いつくのか」という問いをまず立てることで、セネカの作品に見える「エウリピデ

ス離れ」の点と彼の基本プランとの関係がよく見えてくると考えるからである。これは、より表面的な現象について、「なぜセネカはアイゲウス登場の場面を書かなかったのか」という問いを立てることと同じ意味を持つ。

III メデアの決断、あるいはアイゲウスの必要性.

エウリピデスの場合には、「メデアがいつ子供を殺すという復讐の手段を思いついたのか」という問いへの答えに関しては異論の出る余地はなさそうに見える。なぜなら、彼はその決断をもっとも演劇的な措置で明瞭に舞台上で見せているからである。つまり先ほど触れた、アイゲウスという新しい登場人物とメデアを邂逅させる、セネカは採用しなかった場面のことである。この場面でメデアは、アイゲウスとの対話の中から男親にとっての子供の重要性を再認識し、さらにコリントスを出た後の安全な避難先をも確保することになる。

アイゲウスの突然の登場があまりにご都合主義だというアリストテレス以来の批判や、彼との対話だけでは子殺しという恐ろしい行為の決断には不十分であるという批判は、子殺しの決意へのプロセスを何らかの形で舞台上で見せるという作者の意図の有無のみを問題としている現在は、無関係な議論である。

エウリピデスにおいては、メデアは最終的には太陽神ヘリオスの孫娘としての超能力を発揮して人間の手の届かぬ果てへと飛び去るのであるが、それは一種のカタストロフィとしての子殺しが果たされた後の、劇全体のエピローグとしての措置である。それに至るまでは、彼女は一人の不幸な、また余りに誇り高く正義を求める人間として振る舞うように描写されている。人間たる彼女にとっては、安全なる避難所を確保しておくことは当然必要なことであり、その行為を助ける正義の人間としてアテナイの王を登場させることは、アテナイ人観客へのアピール度の強い、俗に言う「御当地もの」として現代でも使われる作劇術である。そのアイゲウスに、同時にメデアの衝撃的な行為を間接的ながら決断させる役目をも演じさせる設定は、巧みと言ってよい。一方セネカは、必ずや意識的に、アイゲウス登場の場を省いてしまった。

その場面に代えるに、セネカはどのような工夫を凝らしたか。彼の作品においてアイゲウスの場と等しい「思いつきの場」を求めるなら、少なからぬ人々が多分メデアとイアソンとの対話場面中の 548-550 行を指摘する

であろう。

イアソン「子供を失うくらいなら、呼吸を、手足を、両眼を差し出してもよい」

メデア（傍白）「これほどまで子供を愛している。好都合だわ。もう逃れられない。弱点をさらけ出してしまった」⁽²⁰⁾

実際この個所を“a powerfully dramatic moment”と呼ぶ評者もいるほどである（Costa, 549 ff. への注）。しかし、メデアがこの個所までは子供の殺害を考えることなく、イアソンの子供への執着を聞いて、反射的にそれに思い至ったなどと解釈するのは、どう考えても誤りである。そのような解釈は、たとえエウリピデス作品の巧みな演劇的处理と比較しなくとも、このメデア劇全体をご都合主義的な、薄っぺらなものを見せてしまう⁽²¹⁾。そしてなによりも、セネカがプロローグの個所において既に一再ならず、「イアソンの新妻と舅は殺す。イアソンは生かす。しかし、子供は殺す」という、誰でもが結局は知っているエウリピデスの作品と同じ結末を示唆する科白（独白）をメデアに吐かせているのを、この説を支持する人々は無視ないしは軽視している。その科白は以下のように現れる。

メデア「花婿殿のためにお祈りすべきことといえば、それはもっと悪いこと。生かしておこう。生きて、見知らぬ街から街をさまようように」

19-20

メデア「ああ、これ以上の凶事は祈りようもない、子供たちを恋しく思わせてやろう。（中略）そうですとも、もう復讐は生まれている、わたしは子供を生んでいるのだもの」

23-26

メデア「わが魂よ、まだおまえに命があるのなら、昔の力が少しでも残っているのなら、血肉を賭すとも復讐の道を探さなければ」

40-42

メデア「切りつけて、息の根止めて、手足残らずゆっくり切り刻む……いやいや、口にのぼせばつまらぬことばかり、そんなのは、娘時代にやったこと。あのとき以上の怨念を叩きつけよう、母となったこの身にふさわしいのはもっと猛々しい罪だもの」⁽²²⁾

46-50

そして、その後乳母を前にしてメデアは先に引用した重要な科白を吐く。

乳母「メデアさま、……………」

メデア「今からメデアになるのです。」

171

プロローグに何度か現れるこのような心理表白を子殺しの予告と文字通りに解釈することは、セネカの『メデア』の価値を貶める考えであると見なされているふしがある。プロローグから既に主人公の子殺しの計画が定まっているのであればそこには演劇的盛り上がりは存在せず、平板なる作品になってしまうという理由からであろう。『メデア』を演劇として評価しようとする Steidle, Maurach, Costa 等は、すべてプロローグ中のメデアのこれらの言葉を子殺しの予告とは解釈していない。そして彼等は揃って、その見解を補うがごとくに、上に述べた 548-550 行のイアソンとメデアとのやりとりの持つ「子殺しの決断」への介入度を過度に評価している。

私たちはここで、セネカの『メデア』が決して真空の中に存在しているのではなくある歴史の中にあること、その読者＝観客は必ずや先人の書いたメデアの物語の知識を以てそれに反応するであろうこと、そしてなによりも、それを書いたセネカ自身がそのような反応を考慮に入れずに創作するはずがないことを念頭に置かなければならない。

エウリピデス以後にメデア劇を書こうとする人は、必ずや堅固な束縛を受けた。彼らは、女主人公が「不実なる夫は殺さず、無辜なる子供を殺す」という一見不条理な設定からは逃れられなくなった。言い替えれば、セネカの観客＝読者はすべて、メデアが最終的には子供を殺すことをよく知っていた。むしろそれを、嫌悪の念とともにではあるが、予期していた。先に言及したオウィディウスの『名高き女の書簡集』におけるメデア編も子殺しそのものは言わず、「何か知らぬもっと大きなこと、それをこの心は企んでいる」⁽²³⁾というメデアの述懐を最終行として終わっている。ローマ人読者にとってはそれで十分だったのである。

メデアを扱う劇と聞けば、観客＝読者は必ずや関心を寄せる。それは、劇作家にとっては有利な状況である。しかし、観客＝読者はその結末は知っている。これは劇作家にとっては不利な状況である。メデアという主人公は、このような正の価値と負の価値を併せ持った遺産としてセネカに与えられた主題であった。あるいはこのように言うのもいいかもしれない。つ

まり、メデアという主人公像はエウリピデスの傑作を通過することで「記号化」されてしまい、後続の作家はその記号のよく知られた意味を活用して自分の作品を作る機会を得たが、その記号の意味自体は変更不可能であったのであると。

「メデア＝子殺しの女」という記号化が完成していた状況では、子殺しという復讐の手段を彼女が「思いつく」ための、アイゲウスとの出会いの如き場面を作っても、それが劇全体に対して持つ関与性の程度は、エウリピデスの作品に比べると格段に低いだろう。そこでセネカは、自分の『メデア』にとっては「思いつきの場」は完全に不要だと判断した。アイゲウスという登場人物の省略は、人物の省略ではなく、不要な要素の省略と解釈すべきである。アイゲウスの果たしていたもう一つの役割、つまり、劇のその時点においては無力なる人間に過ぎないメデアに安全な避難所を提供することを約束し、間接的にアテナイ人観客に満足心を起こさせることも、セネカ作品のようにその享受者がローマ人で、そしてメデアに最初から超人間的性格を持たせる設定においては不要であった。（アイゲウス省略という設定にはそれ以上の利点があるが、それについては後で述べる。）

セネカは、子殺しの決心の場面は不要として書かなかった。勿論それですべてが終わりではない。作者はそれにとって代わる、それと同程度の効果を持つ別の劇的要素を導入する必要に迫られたのだが、そこで文学者セネカが実行したことこそが、プロローグのここかしこに「子殺しの予告」と取れる科白を撒くことなのである。セネカは、観客＝読者が熟知しておりまた期待しているのに、反面起こらないで欲しいと思っている恐ろしい行為を、むしろ最初から女主人公に少しずつほのめかさせることで、サスペンス感を維持し、そのようなやり方で観客＝読者の倒錯的期待を刺激し続けた。このほのめかしがサスペンス感という演劇的效果を持ちうるのも、既にメデアの記号化が完成していたからであることは言うまでもない。

上に引用した 548-550 行の科白は、このような構成とこそ関連づけて解釈すべきなのである。イアソンが自分の口から子供への執着を語り、それに対してメデアが「これで彼の弱点が分かった」という意味の言葉をつぶやくのは、このように醸成されてきたサスペンス感の総仕上げ、ダメ押しである。劇的效果という観点から見ると、この科白は劇中盤のクライマックスを作るために存在している。それがクライマックスとなりうるのも、それまでここかしこにふり撒いてきた子殺しの予告という下準備があって

こそである。逆に、それ以前のメデアの科白を考慮に入れずに解釈したのでは、「弱点が分かった」という科白の効果は、同じ表現を繰り返すが「薄っぺら」である。作者が入念に用意して盛り上げた劇的效果を無視して、ここで初めてメデアが子殺しという復讐を思いつくと解釈し、しかもそれをエウリピデスよりも巧みな設定であるなどと評価するのは、完全なる誤読、誤解であると私は考える。セネカ作品の特質は全く別のところに存しているのである。（ところで、ここで俳優の「芸」というものを空想してみると、この場面は本当に「芸」の見せ所になりうるであろうと思われる。そのような意味においてなら、この場面は powerfully dramatic であろう。）

この章の最初に立てておいた「セネカの作品ではメデアはいつ子供殺しを決断するのか」という問いへの答えは、であるから、ない。問い自体が無意味である。（同様に、「メデアはなぜイアソンではなく子供を殺すのか」という問いも、エウリピデス作品に関しては有意義なる問いであるが、セネカの作品に関しては無意味であろう。）

子供殺しの思いつきの場が「エウリピデスにはあり」、「セネカにはない」。この事実は、小文の表題とした《メデアになる》、《メデアである》という科白が「エウリピデスにはなく」、「セネカにはある」という事実と表裏一体の関係を保っている。

《メデアである》のメデアとはまさにエウリピデスの劇で記号化されたメデアのこと、で、「子殺し」をしよう、する、女であるという意味である。だから、その決意があることを彼女は「メデアになろう」(171)という言葉で表現し、その行為を果たす覚悟ができたとき、「今私はメデアである」(910)と宣言する。このような科白が観客＝読者にとって意味を持つのは、エウリピデスの劇があって初めて可能になる。エウリピデス劇の存在を考慮に入れずしてセネカのこの科白を解釈することは誤りである⁽²⁴⁾。（ここではエウリピデス以後のいくつかのメデア劇の存在は事実上問題にはならない。）繰り返すが、メデア劇を読むもの、それを舞台上で見るものはすべて、最後にはメデアが夫は殺さず実の子を殺すことを恐怖に満ちた期待で見守っている。この観客＝読者の意識こそが、メデアが子殺しを思いつく場面を省略することをセネカに許した（一面では強いた）し、《メデアになる》という科白でその恐ろしい言外の意味をも観客＝読者に伝えることを可能にした。そして、劇の終結部で観客のメデア像は期待通りに完成

し、子殺しを完全に決断したメデア自身も自らの口で《メデアである》と宣言する。この科白によって、劇世界内部にいる主人公の意識内の充足感と、劇世界を外から見守る観客＝読者の意識内の充足感とが一致した、二重の大団円が目前にあることが予告されるのである。悲劇的結末であるから、倒錯的充足感のための大団円と言わねばならぬとはしても。

登場人物であるメデアが、その観客と同次元に立つが如くに、観客の期待の結果を自分の期待と同一視して発言するのはおかしいと言えはおかしい。しかし、それこそが虚構を現実に見せる演劇という芸術形態が可能にしてくれる楽しい詐術なのである⁽²⁵⁾。文明が長く継続した時代における演劇は、このような楽しい詐術を可能にしてくれるし、それを巧みに実行することで演劇はもっと面白いものになる。だからセネカはその詐術を意識的に、実に巧みに作品の中に取り入れたのである。そして近現代のコルネイユ、グリルパルツァー、アヌイもすべて、メデアという主人公の名称と行為を利用して自己の作品を書く時に、この詐術を利用した。《メデアになる》、《メデアである》という表現は、その詐術の具体化の実例である⁽²⁶⁾。

もちろん、詐術はそれのみでは優れた劇作品の核心にはなりえないだろう。劇作品にはまず最初に優れた基本プランがなければならず、詐術はその基本プランに奉仕する、あるいはそれを補強することでしか効果的には働かない。セネカの提示した効果的な形とは何であったか。言い換えると、セネカはどのような基本プランでメデア劇を再生しようとしたのか。

IV 《異類婚姻譚》としてのメデア劇

エウリピデスの傑作は「夫に裏切られた女が、嘆きと怒りの間で苦しんだ末に復讐を誓い、自分に思いつく最も残酷な罰を夫に科する物語」というものであった。セネカは、その文学的遺産を利用して自らの作品を造るとき、その結末に関する観客＝読者の十分なる知識を利用した上でそれとは大きく異なる別の作品に仕立て上げた。それは、私の解釈では、「若い日の恋愛の故に人間の妻となり、人間界に移り住んでそこに馴染もうとした魔女が、やはり人間に裏切られ、その超能力で彼らを壮烈に罰して自分の真に属する世界へ戻って行く物語」である。より一般化した形で言うなら、「異質の者同士の、本来不可能なはずの組み合わせの結婚がなされ、それが不可避免的に壊れて行く物語」である。このような性格の作品を一つ

のジャンルとして表現するのに、日本の民話学には《異類婚姻譚》という便利な用語があった。セネカの『メデア』は、《異類婚姻譚》という基本プランによるメデアの物語の再生であると、私は要約したい。

また、コルネイユ以下三人の作家に関してもそれは同じである。彼らの作品に見られる共通性とは、単に記号化されたメデアを活用して新しい作品を書いたために生じたものではない。それは、私の解釈では、程度の差はあれ要するにセネカの《異類婚姻譚》的物語を受け継いだことから生まれた類似の特徴なのである。

《異類婚姻譚》、つまり「不可能な結婚の物語」を形成する基盤には、人間界と異界という二つの世界の敵対的關係がある。セネカの『メデア』は、エウリピデスの作品では意識的にぼかされていたと思われるこの敵対的關係を繰り返し様々な形で提示する。実は、セネカの作品に見られる「エウリピデス離れ」は、すべてその二つの世界の対立の構図を作り上げるためのものなのである。その「エウリピデス離れ」は五項目にまとめることができる。第一はメデアを、人間の女としてではなく最初から魔女性を露骨に見せる存在として描くことである。第二には彼女を、具体的にも彼女をとりまく人々（コロス）の意識の中においても、徹底して孤立した状況に置くことである。第三は、イアソンを卑劣な人間ではなく、ある程度の同情に値する人間として描くことである。第四は、メデアがそのイアソンを取り戻そうと関係修復を試みることである。そして最後に、メデアを子供の遺体を遺棄する女として描く設定である。

セネカは、エウリピデスが徹底して行なった女主人公の人間化を逆転させ、メデアを魔女へ、つまり神話的原型へ回帰させた。エウリピデスでは、メデアは最初は夫の裏切りに激怒した苦悩する妻として提示され、最終的に恐ろしい復讐を決断し、実行することになる。セネカにおいては、主人公はプロローグからコリントス王とその娘の殺害を復讐の女神たちに祈る不気味な魔女として立ち現われ、そのみならず自らが復讐神そのものになること誓う。

セネカのメデア像のあからさまなる非人間性は、この作品の最も顕著なる「エウリピデス離れ」の実例で、多くの人がその欠点として指弾するのが常である。だからこの作品の価値を認めようとする人は、メデアの言動の中にも人間的な要素、例えば「愛」、をさがそうとする。しかし、非人間的メデア像こそがもとより作者の意図したものであり、その設定は作品

全体の構想から生じているのである。作者が彼女を魔女として描いたのは、ある種の評者たちが言うような、理性 ratio に対立する激情 furor の悲惨さを描くための工夫ではない。実際、登場人物としてのメデアが全的に否定されるべき存在として描かれていると断定することはまず不可能であるし、そもそもイアソンにしても乳母にしてもクレオンにしても、理性を代表する存在ではない。セネカの意図は、メデアを人間界には属さない存在として首尾一貫して提示することであった。そして、メデアとイアソンとの絶対的非融和性を示しておくことであった²⁷⁾。セネカ作品では、メデアは人間ではなく、たまたまある機縁の故に「ただ立ち去るためだけに」人間界に滞在している存在、つまり異類だったのである。

第二の改変はメデアの孤立性であるが、エウリピデスにおける設定と比べると、セネカのメデアが決定的に孤立無援の状況に置かれていることには既に触れておいた。コロスを形成するコリントスの女たちは、エウリピデスの場合とは正反対に、メデアには明白に敵対的である。乳母はいるが、守役はいない。アイゲウスも登場しない。アイゲウス省略の理由は前に論じたが、彼女を文字通り孤立無援の状況に置くこともその大きな理由の一つである。メデアは人間界で絶対的に孤立した存在でなければならないのであり、アイゲウスの不在はコロスの性格の設定と並んでその点におけるエウリピデス作品との対比を明瞭化するのに役立っている。

しかしながら、具体的な孤立状況以上に注目すべき重要点は、コロスの歌う歌が示す人々の意識内でのメデアの孤立性である。コロスは、単に異国から来た魔女としてメデアを敵視するのではない。彼らは徹頭徹尾メデアの異類性を強調する。301-379, 579-669 の二つの長い合唱歌で彼らが告発するのは、メデアその人よりは、メデアを蛮地よりギリシアに運び来たったアルゴー探検隊が人類全体にもたらした数々の災厄である。アルゴー探検隊は人類最初の遠洋航海を敢行し、その結果それ以前の人類の知らなかった種類の不幸を導き入れることとなったのであった。航海術の発明を黄金時代の終末の一徴候とすること、そしてその発明と共に失われた純潔の時代を嘆いてみせることは、むしろありふれたクリシェ的表現である（ウェルギリウスの『農耕詩』第一歌にもその例がある）。しかし、遠洋航海という暴挙で海を蹂躪した人類の傲慢さをコロスに繰り返し非難させた後に、そのクライマックスとして「その暴挙で得たものと言え、メデアという海より悪い災厄である」と表現させる(361-2)のを見ると、そのクリシェがただのクリシェではなく、新たな種類の劇的要素を導入するための前

提として活用されていることを私たちは知る。

コロスは、56行目に登場してから最後まで舞台にとどまる。そしてメディアをこのように糾弾しつつ、またメディアの魔術的行為を見ながらも、何一つそれに介入することなく、ただメディアの行為を見守る。劇内部の登場人物としてはコロスは何の能動的役割も果たさない。この点がセネカの『メディア』の欠点として指摘されることは既に述べておいた。しかし、見方を変えるなら、ここにも作者の周到なる計算があると言える。作者によって意図されたコロスの役割は、登場人物と同じ機能を果たすことではなく、ある認識を脇からひたすら述べることにあるのである。この作品のコロスは、「メディアは本来人間界に存在すべからざるものである」という人間の常識であるべき認識を、いわば伴奏音楽のように響かせて劇全体を最初から最後まで包み込む、まさにバックコーラスそのものなのである。このように考えると、コロスが劇の終末における伝令との対話以外の対話をせぬことの効果が認知できる。（ただし、セネカの『メディア』が舞台上で上演されるときは、現代人にとってはドラマよりはオラトリオの如き印象を与えるであろう。）

コロスがこのような認識を歌に歌うことは、メディアが最初から恐ろしい魔女としての言動を取るように描写されていること、味方が無力なる乳母一人しかいないと設定されていることと共に、異類としてのメディアを描くという作者の基本プランから作り出された劇作法である。演劇としてセネカの『メディア』に対処するときには、これらを総合して考慮することが最も肝要である。

メディアの異類性は、近代以後にも意識的に踏襲された。コルネイユ作品における魔女的性格のメディア、グリルパルツァー作品における、ギリシアという文明世界には決して同化できぬ異狄の女、アヌイ作品における、奔放な自由を愛し一切の束縛と倦怠を忌避する女としてのメディア、それらはすべてセネカの描いたメディアの、それぞれの時代の嗜好・思潮に合致した、娘たちである⁽²⁸⁾。

第三の重要な改変は、イアソンの心理の描き方である。エウリピデスのイアソンは、決定的に卑しい存在として描かれており、どんな理屈を述べようともメディアと対等な対立関係に立ち得る者ではない。ところが、セネカにおいては、イアソンにある種の同情の余地があるような設定がなされているのである⁽²⁹⁾。メディアは、イアソンをイオルコスの王位につけるためにイアソンの叔父であるペリアス王を残酷な仕方で殺している。このエピ

ソードは、エウリピデスでは単にメデアの過去の所行の一つとして言及されているだけなのに対して、セネカではそれがメデアとイアソンの仲を引き裂く原因として強調的に利用されている。つまり、ペリアスの息子アカストスがイアソンとメデアの引渡しをクレオンに要求してきており、イアソンは必然的に自分と子供たちの死を意味するその圧迫から身を守る必要に迫られているのである。そのためにはコリントスの王の庇護にすがるとはなく、王女との結婚は願ってもない幸運である。これは、（なぜコリントス王父娘が子持ちの男との縁組みを望むのかは問わないならばだが）、実に明瞭な合理的設定であって、セネカを読んだ後では、なぜエウリピデスにおいてはイアソンの自己弁護にこの話が出てこなかったのか、不思議な気がするほどである。推測が許されるなら、エウリピデスはイアソンを徹頭徹尾卑劣な男として描きたかったので、彼の裏切りの行為をいささかでも正当化しようと見える要素は意識的に省いたのであろう。近現代の三作家はこの点完全にセネカに倣っている。コルネイユとグリルパルツァーはともに、このアカストスからの圧迫をイアソンの変心の動機として利用しているし、アヌイではアカストスからの圧迫についての言及はないのだが、イアソンがメデアを捨てて他の女と結婚する動機を「一人の平凡な人間としての平安を欲するが故」としている。

近現代の演劇では、登場人物の性格を過度に単純化はせず、人物の行為にはいちいち合理的根拠を付与することが作品全体をより「リアル」に見せることになっているから、作家はこのような工夫を抜きなく施す。その先駆けはセネカなのであるが、彼がこのような改変を導入したことの理由ははっきりさせておかねばならない。

セネカにおいては、イアソンは二つの世界の狭間にいる不安定な人間である。メデアを味方につけて宝物を獲得したのは過去の、しかも遠い蛮地（この場合の「異界」）でのことであった。今ギリシアの地（＝人間界）で生き延びるためには、しかもアカストスからの急追を逃れるためには、コリントス王の婿になれという誘いには抵抗しがたいものがある。それに対してメデアは、自分の世界の人間であれとイアソンに繰り返し説く。たとえどれほどの人間が圧迫してこようとも自分がイアソンを守ると断言する。しかし結局イアソンには人間界で安全を確保することしか考えられず、二人は決定的に分離する。このような基本プランからは、イアソンは「ある程度の同情には値する人間」でなければならならず、そのためにはアカストスからの圧迫という設定は是非とも必要であった。

イアソンに対するメデアの態度に関わる第四の改変も当然この基本プランから出ている。セネカでは、自分を捨てて王女と結婚式を挙げたイアソンに対してメデアが、再び自分の所に戻って来る期待を何度も表明する。彼女はまず王女の父クレオンに対してイアソンを返してくれるように繰り返し懇願し(197, 246, 273ff), それがはねつけられるた後では、もっと漠然とした形ではあるがイアソン自身にも同じ希望を述べる(482, 489, 518)。メデアの未練とでも呼べるこのような態度は、エウリピデスには一切存在していない。そこではイアソンは幕開きの時に既にクレオン王の娘との結婚を果たしており、それが彼に対するメデアの激怒を決定的なものとして、彼とメデアとの関係は修復不可能である。メデアは、神聖なる誓約を易々と破棄した男に激怒するのみならず彼を軽蔑しきっているので、そのような男の心を再び自分のものにしようとする試みなどはなされるべくもないのである。

舞台の幕開きの設定をセネカが変更して、イアソンと王女との結婚式の直前としたのも、関係がいまだ修復可能な段階という設定をまず造って置いて、その上でイアソンの去就を舞台で見せるための措置であるとみなすのが妥当である。

さて、セネカの作品においてメデアがこのようにイアソンを取り戻そうとする態度を取ることを、彼女がまだイアソンを愛しているからである、と考える説がある⁽³⁰⁾。このような解釈では、メデアはプロローグにおいては復讐の気持は固まってはいないのであり、メデアの憎悪の言葉も彼女が愛と憎しみとを行き来する心理的揺れの表現と考える。そして、婚礼をことごとくコロスの歌を聞いて始めてメデアは絶望感に捕われ、クレオンとの対話、及びイアソンとの対話で真の復讐の決意が固まる、とする。このような解釈は、セネカの『メデア』を単なる哲学の開陳ではなく真の文学として救い上げたいという努力から発するものであり、それ自体は結構ではあるが、ここで「愛」という観念を過度に使用して細かく主人公の心理の動揺を追跡しようと試みるのは、私には些かの外れな、「木を見て森を見ざる」態度であると思われる。

確かにメデアはイアソンを自分のもとへ取り返したいと思っている。自分の世界に連れ戻したいと思っている。しかし彼女がその希望を表明するときの言葉には、イアソンに対する amor の表現はごく微量である。イアソンを取り戻そうとメデアが口説くとき、それは愛情の表明によってではなく、イアソンのために自分が今まで度々「罪 scelera」を犯したことを平然

と認めること、そして彼のためならば更なる罪をも犯す用意があると表明することによってなされる。彼女は、イアソンが恐れているすべての人間界の人々を滅ぼしてやるから安心して自分の世界の側の人間になれ、と繰り返しけしかけるのである。それは次の科白で表現される。

イアソン「では言ってくれ、わたしはなにをしてやれる？」

メデア「わたしにですか。共犯者になるのはいかが」

イアソン「国王の眼が光っているのだぞ、ここかしこに」

メデア「もっと恐い存在だってあるのですよ、メデアという。力を合わせましょう。わたしに闘いを挑ませて。勝利者がイアソンを手に入れるのです」⁽³¹⁾

515-518

イアソン「それで、誰が対抗できると言うのだ、もし二重の闘いに巻き込まれたならば、クレオン殿とアカストスが連合したならば？」

メデア「ではその二人にコルキス人もお加えなさい。アイエテス王も先頭に立てて、スキュティア人とギリシア人を連合させなさい。わたしが皆殺しにして上げます。」⁽³²⁾

525-528

しかし、結局のところイアソンは人間界を選択する。そして人間界で子供とともに生き延びるための唯一の手段として彼はクレオン王の庇護の下に入り、結果としてメデアを捨てる。捨てられたメデアは自分の世界へ戻ることを決断し、イアソンのみならず人間界を残酷に罰した後、去る。ここではメデアの子供殺しはイアソンを罰するためだけの行為ではない。彼女は、自分と人間界とを繋ぐ絆を抹殺することで、自分を排除した人間界そのものにも復讐しているのである。

人間界との絆の抹殺としての子殺し。セネカは、子殺しの行為の中にこの意図を含めるためにエウリピデスの場合とは決定的に異なるメデアの言動を、しかもエウリピデスとの対照性をことさら意識的に際立たせつつ導入している。そうして、人間界と異界との対立の構図をさらに鮮明にしている。それが、「子供の遺体を遺棄するメデア」という設定である。

エウリピデスではメデアは、子供の殺害をまさに実行せんとするときにも「たとえわが手が殺しても、わたしの愛するもの」という意味の事を言っている (1249-50)。そして殺害後は、子供の遺体を返せと懇願するイアソンを後目に子供の遺体を両手に抱いて彼方へと去る。それがセネカでは、メ

デアは子供の遺体を館の屋根の上からイアソンに向かって放り捨てるのである。しかもその際、「これがあなたの妻なのですよ、分かりますか」と言って彼を挑発し、さらに「親御さん、さあ息子達を返して上げましょう」⁽³³⁾との残酷な嘲弄の言葉まで吐く。

エウリピデスでの科白にある「愛するもの」とは *philoï* という語であるが、これは勿論「自分のもの」ともとれる単語である⁽³⁴⁾。メデアは、子供を殺そうともそれは「自分に属するもの」であると主張しているのである⁽³⁵⁾。一方セネカでは、メデアは子供を殺すことを正当化するためであるかのように「子供は自分に属するものではない」との意味の言を繰り返し吐く。これは、決して看過できぬ重要な役割を担った科白であって、この科白を単に彼女を嫌悪すべき魔女的存在として誇張するためのものとしてしか認識しないのでは、劇構造全体を読み損なうことになる。

まず彼女は独白で「何であれ、お前があゝの男から得たものなら、クレウサが産んだものだ」と言っている。更に、「子供は死なねばならぬ。彼らはわたしの一族ではない」と断言もする。「かつては私のものでも今はそうではない子供たち」⁽³⁶⁾という表現もある。このような科白でメデアは、自分とイアソンとの間が決定的に決裂したときに、「子供はイアソンの世界に属するものであって、もはや自分の世界とは無縁である」と宣言しているのである。これは、エウリピデス作品における *philoï* という表現とは正に正反対の認識である。セネカがこれらの科白に *non mei* とか *quondam mei* という言葉を書いたとき、エウリピデスの作品における *philoï* という表現を意識してはいなかったと想定することは難しい。ここには、意識的なエウリピデスとの対照性が表現形式においてすら意図されていると考えるべきである。

最後に、屋根の上のメデアが下で切歯扼腕するイアソンに向かってだめ押しの如く子供の遺体を放り投げる際に、彼に「親御さん *parens* 」と呼びかけるのにも、エウリピデス作品との対比が意図されていると言える。それは、エウリピデス作品の同等場面においてメデアが吐く科白にあるような「今さら父親らしく振舞っても遅すぎる」という文脈での「親」と好対照をなすからである。セネカにおける「親」は、「子供はもはや自分には属さず、自分は親ではない。これらの親はおまえだけだ」という嘲弄と解して初めてその意味が理解できる。メデアは、「これがあなたの妻なのですよ」という科白で自らの異類性をイアソンに宣言し、彼との間に生んだ子供は人間界に属するものであるとした。そして人間界を罰するときには、

自分が産んだ子供すらもその中に含めてしまったのである。

二つの世界はこうして完全に分離し、《異類婚姻譚》は完成する。

付論 セネカ以降のメデア劇と《異類婚姻譚》の系譜

Frenzel が示す通り、メデア劇は 16 世紀以来現代に至るまで繰り返し再話されてきており、その主題の作品群を包括的に論じる論文、書物もいくつかある⁽³⁷⁾。ただ、私が読み得たものから判断すると、それらの多くは資料としてはまことに有益であっても、セネカの作品が近代のメデア劇のみならず現代のそれにまでも行使した影響は必ずしも十分に正しく評価していないのである。その典型はその中で最も大部な Thaden で、例えばアヌイがセネカに負っている要素の分析は完全に皮相に留まっている。また、Dihle はエウリピデス以後のメデア劇を 3 種に分類し、「神的あるいは悪魔的な存在としてのメデア」に（小論では扱わないクリンガーと並べて）アヌイの作を、「蛮族としてのメデア」に（グローヴァー、ヤーンと並べて）グリルパルツァーの作を、「過剰な愛と憎しみを抱く情熱の女としてのメデア」に（ネオプロン、オウィディウス、ロンジュピエール、それにケルビーニの歌劇と並べて）セネカとコルネイユの作を割り当てている (p. 177 f.)⁽³⁸⁾ が、やはりこのような分類でもセネカの作の持つ歴史的役割の評価が欠落してしまう。

もちろんセネカの『メデア』は、単独ではそれほど大きな位置を演劇史で持ちえない。エウリピデスの『メデア』が共にあって初めてそれが意義あるものとなって影響力を行使しえた、という点には疑いはない。そうではあるが、それと後世のいくつものメデア劇との関係は、もっと正確に評価すべきであると思う。そしてその演劇史的位置づけに関しては、上に述べたように「《異類婚姻譚》としてのメデア劇の再生という役割を果たした」と表現するのが最も適切であると、私は考えている。この《異類婚姻譚》という概念を媒介にして考察を行うことで、セネカの『メデア』と、例えばアヌイの作との共通性がはっきりと見えてくる。言い替えれば、アヌイがセネカからかなりの数の科白を「採用」したことの真の意味が明らかになってくる。コルネイユ、グリルパルツァーに関しても、事情は同種であると私は考えている。ただ、今ここでコルネイユ、グリルパル

ツァー、アヌイの作品の一つ一つをセネカのそれと細かに突き合わせることは小論の主旨からは逸脱するので、この問題を詳しく論ずるのは別の機会に譲らざるを得ない。

ところで、日本の民話学ではよく見聞きする《異類婚姻譚》なる用語は、西洋の民話のモチーフの用語としては自明のものではなさそうである。それに相当する外国語を見つけだすことができぬのは私の個人的知識の限界を示すだけなのかも知れぬが、とにかく西洋の民話学のモチーフインデックスには、日本の民話学におけるのと同様に包括的なその用語法は見つけられない。それと最も類似していると思われるのは“supernatural or enchanted wife (husband)”という分類であろうが、そこに見られる民話のほとんどは、日本で言う「異類嫁・婿」の物語とはベクトルが正反対である。

日本における《異類婚姻譚》とは、さまざまなヴァリエーションがあるとは言え単純化するならば、元来人間以外の異質な存在（動物、妖怪、自然現象など）が仮の姿をとって人間として人間と結婚するが、結局その不自然さを克服し得ず、また多くの場合人間の側の落ち度もあって、最終的には別離を、時にはもっと悲惨な結果を、もたらすものである。ラフカディオ・ハーンの『雪女』や木下順二の『夕鶴』は、そのような日本的《異類婚姻譚》の文学化の実例である。一方西洋における“supernatural or enchanted wife (husband)”というものの内実は、現代人にとって最もなじみのある例で言うならバレエ『白鳥の湖』の筋書きのごときもので、元来人間であったのに獣その他に姿を変えられていた者が、最終的に人間に戻る物語である⁽³⁹⁾。

しかし、一つの独立したモチーフとして意識されてはいなくても、西洋にも《異類婚姻譚》と名づけてもよいと私には見える物語、演劇は当然ある。例えば、アヌイとはほぼ同時代のジロドゥーの作品『オンディーヌ』(1939)である。これはドイツのフーケの小説『ウンディーネ』(1811)からかなり忠実に題材を取って作られた演劇⁽⁴⁰⁾であるが、それらは共に今要約したような形で《異類婚姻譚》にぴたりと一致する性格を持っている⁽⁴¹⁾。そして、文学事典によると、水の精ウンディーネの伝説は文献上少なくとも14世紀まで遡り、そこから派生した物語群の筋書きはすべて人間界と異界との対立的関係を扱うものであって、まさに《異類婚姻譚》そのものである（Frenzel; Ondina 参照）。

《異類婚姻譚》が現代の西洋において文学のジャンルとして意識されたことがないように、セネカも《異類婚姻譚》を書こうとしたわけではない

であろう。しかし、セネカがメデア伝説を題材として独自のメタモルフォーゼ⁽⁴²⁾を施し、『メデア』として提出したとき、それが結果的に後世に与えた最大の影響は、その中の「不可能な結婚の物語」的要素であったことは、強調しておかねばならない。

ここで、用語の意味を今少し比喩的に拡大して、『異類婚姻譚』を「異質の者同士の、不可能なはずの組み合わせの結婚が、不可避免的に壊れて行く物語」と定義し、その観点を西洋文学にも応用することを提唱したい。そうすることで、セネカ以後のメデア劇に見られる共通性がよく把握できるし、かつまた、例えばジロドゥーの『オンディーヌ』とアヌイの『メデア』とを『異類婚姻譚』という同一の系譜に属する物として把握する新しい見方も生まれてくるであろうから。

参考文献略号一覧

逸身; 逸身喜一郎「メデイアの子供殺し」, 成城文藝第109号 (1985), pp. 82-126.

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 XLI (1993), 日本西洋古典学会.

関; 関敬吾『日本昔話大成』第2巻, 角川書店, 1978

丹下1985; 丹下和彦「アエゲウス登場セズーセネカ『メデア』考一」, 和歌山県立医科大学紀要第15巻(1985), pp. 57-80.

丹下1990; 丹下和彦(訳)『メーデイア』(訳及び解説), ギリシア悲劇全集5, 岩波書店, 1990, pp. 89-193, 389-407.

Aarne; Antti Aarne & Stith Thompson, The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography, Helsinki, 1964.

Costa; C.D.N. Costa, Seneca, Medea, Commentary, Clarendon Press, 1989.

Dihle; Albrecht Dihle, Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama, Antike und Abendland, 22 (1976), pp. 175-184

Frenzel; Elizabeth Frenzel, Diccionario de argumentos de la literatura universal, Editorial Gredos, 1976.

Friedrich; Wolf-Hartmut Friedrich, Medeas Rache, Wege der Forschung LXXXIX «Euripides», Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, pp. 177-237.

von Fritz; Kurt von Fritz, Die Entwicklung der Iason-Medea-sage und die Medea des Euripides, (Antike und Moderne Tragödie, pp. 322-429), Walter de Gruyter, 1962.

Herington; C.J. Herington, *Senecan Tragedy*, *Arion*, 5 (1966), pp. 422-71.

Lapp; John C. Lapp, *Anouilh's Médée: A Debt to Seneca*, *Modern Language Notes*, 69 (1954), pp. 183-7.

Loomis; Harold Loomis Cleasby, *The Medea of Seneca*, *Harvard Studies in Classical Philology*, 18 (1907), pp. 39-71.

Marti; Berthe Marti, *Seneca's Tragedies, A New Interpretation*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 76 (1945), pp. 216-45.

Maurach; Gregor Maurach, *Jason und Medea bei Seneca, Wege der Forschung CCCX «Senecas Tragödien»*, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1972, pp. 292-320.

Moreno; Jesús Luque Moreno (tr.), *Séneca, Tragedias, I*, Editorial Gredos, 1979.

Steele; R.B. Steele, *Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca*, *American Journal of Philology*, 43 (1922), pp.1-31.

Steidle; Wolf Steidle, *Medeas Racheplan, Wege der Forschung CCCX «Senecas Tragödien»*, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1972, pp. 286-291.

Thaden; Marianna Thaden, *Medea: A Study in the Adaptability of a Literary Theme*, Thesis, Pennsylvania State Univ., 1972.

Tubach; Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum, A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, 1969.

(以上の参考文献のうちのいくつかは、以下の方々の蔵書をお借りしたりコピーを頂いたりしたものである。大西英文氏、竹部琳昌氏、丹下和彦氏、中務哲郎氏。ここに記して感謝の気持ちを表しておきたい。)

注

(1) メデア劇の主人公、及び他の登場人物の名前の発音は、その作品の言語によって少しずつ異なる。本論文においては、ギリシア語、ラテン語、フランス語、ドイツ語、そしてイタリア語の作品に言及するが、煩雑さを避けるために各人物の名前は統一しておく。まず、長母音の表記は省略する。そして、作品名と主人公の名前の表記はすべてラテン語式に『メデア』、メデアとする。ギリシア語式のメデイアはメディアという風に誤って発音され表記される可能性が高いこと（実際、「高橋睦郎修辞、蜷川幸雄演出」で国内外で上演が重ねられている舞台『王女メディア』のせいで、[media] という発音は日本で固定されつつある）と、英語、ドイツ語、イタリア語、スペイン語ではラテン語と同じ *Medea* であることがその理由である。他の人物のためにはギリシア語式の名称（イアソン、クレオン、アイゲウス、アカストスなど）を使う。

使用したセネカのテキストは基本的には Oxford U.P. 版であるが、読みの異同についてはいちいち記さない。

(2) 原題は“Médée”. 使用したテキストは Corneille, Théâtre complet, tome 1, Garnier, 1971 である. 引用文には行番号をつける.

(3) 原題は“Das goldene Vliess, Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen, I. Der Gasterfreund, II. Die Argonauten, III. Medea”. 使用したテキストは Grillparzers Werke, Band II, Verlag «Das Bergland-Buch», 1958 である. 韻文作品ではあるが, この版には行番号はふっていないので, 引用文にはページ番号のみをつけておく.

(4) 原題は“Médée” である. 使用したテキストは Jean Anouilh, Nouvelles Pièces Noires, Les Éditions de La Table Ronde, 1963. 散文作品なので, 引用文にはページ番号をつけておく.

(5) Médée; Tu t'abuses, Jason, je suis encor moi-même. 241

Médée; Demain ju suis Médée, 1251

(6) Medea; Ja, wär ich noch Medea, doch ich bin's nicht mehr! p. 306

Medea; Medea bin ich wieder, Dank euch, Götter! p. 308

(7) Médée; Dix ans! Mais c'est fini ce soir, nourrice, je suis redevenu Médée. p. 363

Médée; Regarde-moi dans les yeux et reconnais-moi. Je suis Médée.

pp. 370-1

(なお, この科白はセネカ作品の1020 行, (メデア)「イアソン, この恩知らず, 泣きはらしたその眼をこちらに向けるのです. これがあなたの妻なのですよ, 分かりますか. 」を取ったもので, 沢山あるアヌイのセネカ利用の事例の一つ.)

Médée; Je suis Médée!, Je suis Médée! p. 384

Médée; C'est maintenant, Médée, qu'il faut être toi-même. p. 393

Médée; J'ai retrouvé ma patrie et la virginité que tu m'avais ravies! Je suis Médée, enfin, pour toujours! p. 397

(8) Jason; Je ne peux pas t'empêcher d'être toi. p. 384

Jason; Sois toi-même. p. 391

(9) この現象に注目した論文で最も精緻なものは Friedlich である. 特に pp. 227 - 232. それによるとドイツのクリンガー (Friedlich. M. Klinger) の『コリントスのメデア (Medea in Korinth)』(1786) にもこのような科白は頻出しているそうであるが, この作品は読んでいない. ただし, この科白が劇中で持つ意味についての解釈は, Friedlich と私とでは完全に異なる. 注 23, 24 参照.

なお, このような科白は演劇だけに現われるのではない. 同様の表現はケルビーニ (Cherubini) の歌劇『メデア(Medea)』(1797) にも現われる. 台本作者はフラメリ (Framery) である.

「いいか, わたしはメデアなのだ! わたしがメデアであって, そしてあれを生かしておくのか?」

Medea; E che? Io son Medea! Io son Medea e li lascio in vita?

(10) **Nutrix**; Medea. **Medea**; Fiam. 171

Medea; Medea nunc sum. 910

(11) **Nutrix**; nihilque superest opibus e tantis tibi. / **Medea**; Medea superest. 165-6

(12) この問題については, Moreno, pp. 44-50 にくわしい資料がある.

(13) 一例は Herington . Marti はその極端な例である. このような説についての批判は, Moreno, pp. 30-34.

(14) Lapp は短い論文ながらアヌイのセネカに負うところを論じている. しかし, その観点は私とは大きく異なる.

(15) この問題は, 丹下1990, pp. 390-4 において論じられている.

(16) その詳細については, Loomis, pp. 40-1 参照.

(17) Loomis はその典型である. また, Steele も同じ傾向である.

(18) Steidle や Maurach がその例である. 私の判断では, 両者の解釈はある程度は好意的誤読に基づいている.

(19) 私は女と解釈しているが, 男という説もある. いずれにしても性別は小論には影響しない.

(20) **Iason**; Spiritu citius queam / carere, membris, luce. **Medea**; Sic natos amat? / bene est, tenetur, vulneri patuit locus. 548-50

(21) 丹下1985 は, エウリピデスよりもセネカの方でより自然により合理的にこの「発見」がなされるというようにと書いているが, さらに「エウリピデスの場合, クレオン, イアソンと段階を追って, 最後にアイゲウス・シーンで男親の子供に対する弱みが子供殺しへの発条として作動するというふう理解されるのに対し, セネカの場合にはそうした段階性に乏しい」ともしている. 私の解釈は, 「発見」はセネカにはどこにもないのであるから, 当然そのための段階性もない. しかし, 次に述べるように, 「子殺しの示唆」に関しては十分に段階性はある.

(22) **Medea**; Num peius aliquid? quod precer sponso malum? / vivat; per urbes erret ignotas egens / 19-20

Medea; optet, quoque non aliud queam / peius precari, liberos / parta iam, parta ultio est: / peperit. 23-26

Medea; Per viscera ipsa quaere supplicio viam, / si vivis, anime, si quid antiqui tibi / remanet vigoris; 40-42

Medea; effera ignota horrida, / tremenda caelo pariter ac terris mala mens intus agitat: vulnera et caedem et vagum / funus per artus — leviam memoravi nimis: / haec virgo feci; gravior exurgat dolor: / maiora iam me scelera post partus decent. 46-50

血肉と訳した viscera (40) は「肉, 内臓, 内奥」を意味する語である. 文脈におけるその意味についての諸説は Costa, Commentary, 37-40 参照. Costa も含めて, ここに子供を見ない解釈はこの劇全体を見損なっていると私は考える. 子殺しに手を初めたメデアがイアソンに向かって「もしもわたしの胎内にあなたの種が今でも残っているのなら, 剣で内臓 (viscera)

を探り、小刀でえぐり出してやりましょう」と言う個所(1012-1013)もあるのである。

(23) Nescio quid certe mens mea maius agit.

(24) 読者＝観客の既成知識の事情を勘案せずに「単品」としてセネカ劇を考察すると、例えば Thaden におけるように、《メデアになる》、《メデアである》という表現を「メデア自身の悪魔的本性で見なされるべきものの実存を断言すること」などと大げさにして内容空疎に解釈することになる。なお本書は、歴史上のメデア劇を包括的に扱った最大の書物であるゆえにそれなりに便利ではあるが、それぞれの劇の筋書きを知るため以外の利用価値は乏しい。Friedrich の場合も、「わたしはメデアだ」の科白をメデアの「自恃心」という「近代的な」性格づけの観点からしか考慮しようとしなない(p. 233)点では Thaden と同断である。

(25) ヴィラモヴィッツがセネカの『メデア』を評して、「このメデアは確かにエウリピデスのメデアを読んだに違いない」と皮肉ったと Friedrich は述べている(p. 231)。Friedrich はその評に対して、セネカを弁護しているのであるが、私には両者とも少しずつまちがっているように見える。ヴィラモヴィッツの評言はエウリピデスとセネカとの間に存在している *intertextuality* の指摘である限りにおいては誤りではない。ただ、それは劇作法上の欠陥ではないのであって、正当なる工夫のひとつ、あえて言えば「知的な遊び」なのである。Friedrich にはこのような *intertextuality* への観点はない。

(26) コルネイユとグリルパルツァーの場合には、エウリピデスよりもセネカに倣って劇を書いたとき、図らずも同様の科白が生まれ出た、というのが真実かも知れない。しかしアヌイに関して言うと、エウリピデスとセネカとの文学史的関係を見据え、セネカにそのような科白を書かした理由をよく理解した上で、その科白を「採用」し、その効果を強調して見せたように私には思える。なおアヌイは、『メデア』に先だって書いた『アンティゴネ (Antigone)』(1942)においても「彼女はもうすぐアンティゴネになるつもりなのだ」という科白をプロローグ役に与え、アンティゴネ自身にも「私はアンティゴネである」と言わせている。アヌイは意識的にこのような「知的な遊び」をしているのである。

(27) 大西 p. 98 は「説得場面におけるセネカの主眼は、(中略)説得の論そのもの、そこで相争われる二つの対立する立場や主義主張そのものにあるかのように見受けられる」とし、また(p. 100)「説得場面で提示された先鋭化された二つの世界の対立が、解かれもせず、止揚もされず、(中略)永遠に続くことを象徴的に示しているかの如くである」とも述べている。それは正しいであろう。ただ、『メデア』においてセネカがメデアの立場を「非ストア的なもの」として断罪しているとは私は考えない。

(28) さらにまた、Thaden の書で読むヤーン(Hans H. Jahnn)の戯曲『メデア』(Medea, 1920, ドイツ語)における「白人の中に混じった黒人女性としてのメデア」という設定も、まさにその異類性の 20 世紀的描き方の実例である。

(29) von Fritz p. 380 によると、「セネカはイアソンを『可能な限り前向きな人間に』描こうと努力している」。そこまでは私は思わないが。なお、この von Fritz は100 ページ余りに亘ってエウリピデス、セネカ、コルネイユ、ロンジュピエール、グリルパルツァー、アヌイのメデア劇を論じてい

る。しかし、その内容は私には殆ど参考にならなかった。思うに、この書の根本的な欠点は各作品を孤立したものとして対照させるのみで、それらの間にある意味依存関係には考慮を払っていないことである。たとえばアヌイを論ずるにグリルパルツァーとは比較してもセネカには一切言及していないのでは、恐るべき怠慢と言わざるを得ない。

(30) Steidle と Maurach. 特に後者の pp. 295, 298, 307-8 を見よ。また, von Fritz pp. 380 -1.

(31) **Iason**; Quid facere possim, loquere. **Medea**; Pro me vel scelus. / **Iason**; Hinc rex et illinc —. **Medea**; Est et his maior metus / Medea. nos conflagrare. certemus sine, / sit pretium Iason. 515 -518

(32) **Iason**; Et quis resistet, gemina si bella ingruant, / Creio atque Acastus arma si iungant sua? / **Medea**; His adice Colchos, adice et Aeeten ducem, / Scythas Pelasgis iunge: demersos dabo. 525-528

(33) **Medea**; coniugem agnoscis tuam? 1021

Medea; recipe iam natos parens. 1024

(34) 丹下 1990 の訳は「あの子らが愛しいわが子であることは変わらない」である。逸身 p. 115 では「彼等はお前の身内（味方）だ」と訳されている（下線は小林）。philoi の多重の意味はここでは重要である。

(35) エウリピデス作品の 780 行前後におけるメデアの科白には、ギリシア語としては不自然なほど「私の」を強調した「私の子供達」という言葉の執拗な繰り返しがあると、逸身 p. 107 は指摘している。

(36) **Medea**; quidquid ex illo tuum est, Creusa peperit. 921-2

Medea; occidant, non sunt mei; 934

Medea; liberi quondam mei. 924

(37) 私が読んだのは Thaden, Friedlich, von Fritz, Dihle である。Dihle p. 175 にはそれ以外の文献も挙げてある。

(38) クリッガー、ヤーンについては注 (9), (28) 参照。Richard Glover の “Medea” (英語) は 1761 年作, Baron de Longepierre の “Médée” (フランス語) は 1694 年作である。ギリシアのネオプロンとローマのオウィディウスの作は失われている。

(39) 私が参照したのは、関, Aarne, Tubach である。

(40) Jean Giraudoux, Ondine, F. de la Motte Fouqué, Undine.

(41) 水の精オンディーヌは人間には存在し得ぬ純粋な心を持ちながら人間に恋し、人間の妻となる。しかし彼女の必死の努力にも関わらず、人間の持つ醜い心の故に結婚は破綻に終わる。人間は罰せられ、オンディーヌは人間界を忘れ、自分の真に属する場所、水界へ戻る。

(42) セネカの『メデア』にオウィディウスの同名の悲劇からの多大の影響を見る見方もあるが、肝心のその作が失われている以上、どこまでが借用でどこからが創作であるのかは決定できない。我々は、セネカの『メデア』をすべてセネカの作であるとして読む以外の道はない。