



Title	ホラーティウス『カルミナ』第3巻第4歌における詩人と詩の女神
Author(s)	中村, 満耶
Citation	神話学研究. 2017, 1, p. 118-130
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/66986">https://doi.org/10.18910/66986</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ホラーティウス『カルミナ』第3巻第4歌における詩人と詩の女神<sup>1</sup>

中村 満耶

## I

Descende caelo et dic age tibia  
regina longum Calliope melos,  
seu voce nunc mavis acuta,  
seu fidibus citharave Phoebi.  
auditis? an me ludit amabilis  
insania? audire et videor pios  
errare per lucos, amoenae

quos et aquae subeunt et aurae.

(Hor. C. 3. 4. 1-8)<sup>2</sup>

天より降りたまえ、そして、さあ、笛もて／長大な調べを歌いたまえ、女王カッリオペーよ、／あるいはお望みならば甲高き声か、／豎琴か、ポエブスのキタラーで。／聴いているのか？ それともいとしい狂気が私を／弄んでいるのか？ 私には聞こえ、また／彷徨っているように思われる、心地よい／水と空気が流れ込む聖なる森を。

ホラーティウスの『カルミナ』第3巻第4歌において、詩人ははじめカッリオペーに空から降りてくるよう懇願するが、後に「カメーナたちよ」(Camenae 21)と改めて呼びかける。その中で詩人は自らの幼少期と思われるエピソードを語り、次いでイタリアやその外周の様々な地域に言及する。詩の後半は、詩の女神がアウグストゥスを癒す場面に始まり、また女神が思慮 (consilium 41) を与える存在としてうたわれる。与えられた思慮により、ギガントマキアーにおける神々の勝利や、思慮を持たざる者の末路として冥界の罪人たちが語られる。この80行という、詩集の中で最も長い詩について議論すべき点は数多いが、その中の一つに、5行目の *auditis* が誰に、あるいは何に向けられたものなのかという問題がある。これについて、古代の注釈者は冒頭に現れる詩の女神カッリオペーに宛てられたものとしており、Williams や Lyne などが同様の見解を述べている<sup>3</sup>。一方で Kiessling and Heinze や Nisbet and Rudd などは、詩人がこの詩歌の聴衆に詩の女神の顕現を聞いたかどうか

<sup>1</sup> 本稿は2016年7月30日(土)に開催された第14回ギリシア・ローマ神話学研究会(於大阪大学)にて行った口頭発表の内容を大幅に修正したものである。当日、様々なご指摘を賜った皆様には、この場をお借りして厚くお礼を申し上げる。

<sup>2</sup> ホラーティウスのテキストはKlingner, F. Q., *Horatius Opera*, Leipzig 1959から引用した。和訳は本稿の筆者による。

<sup>3</sup> Pseudo-Acro ad loc.; Williams, G. W., *The third book of Horace's "Odes"*, Oxford 1969, 50; Lyne, R. O. A. M., *Horace: behind the public poetry*, New Haven 1995, 164 n. 21. Pseudo-Acroによる古代の注釈では *vos*, o Calliope (Verg. *A.* 9. 525) を引用し、カッリオペーに対しても複数形で呼びかけたとしている。

か確認し、確証を得ようとしているのだとして、*auditis* は聴衆ないし読者に向けられたものと説明している<sup>4</sup>。

こうした詩人と詩の女神の間のやり取りは、この詩において曖昧な様相を呈している。この詩が詩の女神へ宛てられた詩と見られている以上、詩人と詩の女神に注視することは必然と言えよう。

本稿は『カルミナ』第3巻第4歌における詩人と詩の女神の関係が、詩の中で以下のように展開されていることを示すものである。まず II ではこの詩の語り手が合唱を率いる詩人「ホラーティウス」であり、詩の女神との交流がサビーニーという私的な空間において始まっていることを確認する。続く III ではこの詩全体に見られる空間の広がり——具体的には高所から低所への動きや外周へと向かう拡大の動き——について検討し、IV ではこの詩の統一性が詩の女神の与える恩恵 (*lene consilium*) の充満に仮託されていることを示す。そしてこれらのことから、詩人と詩の女神だけで構成された世界とその広がりがこの詩の中心となっていることを改めて示唆したい。

## II

まずは、第3巻第4歌において語り手がどのような性質を有しているかを確認する。第3巻のはじめの6つの詩は、概ねローマの事績や国に関することをうたっているため、しばしば「ローマの歌」(*Roman Odes*) として一括りにされる。その最初の詩である第1歌の冒頭では、語り手の口から以下のようなことが語られる。

Odi profanum volgus et arceo.

favete linguis: carmina non prius

audita Musarum sacerdos

virginibus puerisque canto. (C. 3. 1. 1-4)

私は俗なる大衆を忌み、遠ざける。／口を慎め、今まで聞かれたことのない歌を／ムーサたちの祭司である私は／少年少女たちにうたう。

語り手は自らを「ムーサたちの祭司」と称し、一般大衆を遠ざけ、そこに居合わせる人々にも沈黙を求める。*profanum* や *favete linguis* という厳粛な儀式を思わせるような言葉<sup>5</sup>からも、語り手が祭司としてこの場を支配する立場にあることがうかがえる。また、ここで登

<sup>4</sup> Kiessling, A. and R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, 13th edn., Berlin 1968, 272; Nisbet, R. G. M. and N. Rudd, *A Commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford 2004, 58f. 他に Davis, G., *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, 100; West, D., *Horace Odes III: Dulce Periculum*, Oxford 2002, 47. また、その他の見解に公衆 (Theiler, W., 'Das Musengedicht des Horaz', in *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlin 1970, 399) や、次章で後述するような少年少女 (Quinn, K. (ed.), *Horace: The Odes*, London 1980, ad loc.) などがある。

<sup>5</sup> Nisbet and Rudd, *op. cit.*, ad. loc.

場する「少年少女」は、のちの「世紀祭の歌」(*Carmen Saeculare*)における「選ばれし少女たちと汚れなき少年たち」(*virgines lectas puerosque castos CS 6*)や、第4巻第6歌で詩人ホラーティウスに詩歌を教わったという女性<sup>6</sup>のような、合唱団に携わる子供たちであることが推測される。

また語り手はカッリオペーへの呼びかけの後、12行にわたって自らの幼少期のエピソードを展開する。

me fabulosae Volture in Apulo  
nutricis extra limina Pulliae  
ludo fatigatumque somno  
fronde nova puerum palumbes  
texere, mirum quod foret omnibus,  
quicumque celsae nidum Aceruntiae  
saltusque Bantinos et arvum  
pingue tenent humilis Forenti,  
ut tuto ab atris corpore viperis  
dormirem et ursis, ut premerer sacra  
lauroque conlataque myrto,  
non sine dis animosus infans.

(C. 3. 4. 9-20)

アプリアのウルトゥルの山中、／乳母プリアの家の外で／遊びと眠りに疲れた幼い私を／伝説の鳩たちが新しい葉で包んだ。／高いアケルンティアの住処や／バンティアの森、／また低いフェレントウムの沃地に住む／あらゆる人々が見て驚いたものだ、／私がいかに黒いヘビやクマから守られて眠っていたか、／またいかに聖なる月桂樹や／集められたミルテに覆われていたかを、／神々に霊気を吹き込まれた幼子として。

詩人の語るこうした逸話は、ギリシアの抒情詩人を彷彿とさせるものである。たとえばステーシコロスはその唇の上でナイチンゲールが歌ったという話が伝えられており<sup>7</sup>、ピンダロスには青年の頃、眠っている時に蜜蜂がその口元に蜜蝋を塗ったという逸話や、第3巻第4歌の詩人と同じく月桂樹とミルテの間で寝ていたという話もある<sup>8</sup>。こうしたギリシアの先人たちのエピソードは伝記作家など他者の手によって記されるものであるが<sup>9</sup>、詩人は

<sup>6</sup> C. 4. 6. 41-44: *nupta iam dices 'ego dis amicum, / saeculo festas referente luces, / reddidi carmen docilis modorum / vatis Horati.'* 「やがて夫人となったあなたは言うだろう、「私は世紀が巡り訪れた祝祭の日々に、詩人ホラーティウスの調べを教わり神々の喜びたもう詩歌を納めたのです」

<sup>7</sup> Plin. *NH.* 10. 82.

<sup>8</sup> Pausanias 9. 23. 2; Philostr. *Maj. Im.* 2. 12.

<sup>9</sup> Nisbet and Rudd, *op. cit.*, 54. 'These tales presumably originated ... from laudatory epigrams; and they were repeated earnestly by biographers as sign of providential protection and future greatness.'

それを自ら語っている。こうした神の加護を受けたことに関する詩人の語りは、『カルミナ』の他の詩、たとえば第2巻第7歌にも見られる。

sed me per hostis Mercurius celer

denso paventem sustulit aere;

te rursus in bellum resorbens

unda fretis tulit aestuosis.

(C. 2. 7. 13-16)

しかし怯える私をメルクリウスが敵の間より颯爽と／濃い土煙の中、引き上げてくれたのだ。／君は波にのまれて再び戦場へと／荒々しい海に攫われてしまったが。

この詩の語り手がメルクリウスの助けによって戦場から逃れたと語るように、第3巻第4歌をうたう詩人は蛇や熊などの危険を神々の加護によって (non sine dis 20) 免れたと語っている。いずれも人称代名詞 *me* を先行して置くことで、語り手が格別な恩恵を受けたことが強調されている。さらに第3巻第4歌において詩人は自らが「神々に靈気を吹き込まれた幼子」(animosus infans 20) であったと言い、ここでも神的な力が宿っていることに重点を置かれている<sup>10</sup>。このように、詩人はギリシアの抒情詩人たちの逸話になぞらえながら、神々の後ろ盾を得た自らの権威を誇示している。

これまで見てきたように、第3巻第4歌の詩人は合唱によってうたうことを目的としており、その準備段階として神に寵愛された抒情詩人の姿を提示することで、自らの権威を示している。詩人はなぜ、わざわざこのような手順を踏んでいるのか。それは以下に挙げられるような点から、詩人が歌うべき題材と自らの用いる形式との間に齟齬を見ていると考えられるからである。

この詩の直前の第3巻第3歌の終わりで、ユーノーの言葉をうたい上げた詩人はこう語っている。

non hoc iocosae conveniet lyrae.

quo, Musa, tendis? desine pervicax

referre sermones deorum et

magna modis tenuare parvis.

(C. 3. 3. 69-72)

これは戯れに長じたリュラーにはそぐわない。／ムーサよ、どこへ行くのか？ 頑なに／神々の談話をくり返し、／大きなことを小さな調べで細らせるのをやめよ。

詩人は詩の女神をたしなめるように、大きな題材 (*magna*) を小さな韻律で (*parvis modis*) 細らせてはいけないと言う。「大きな題材」とはすなわち神々の談話 (*sermones deorum*) のような叙事詩でうたわれるべき題材のことであり、これを「小さな」、つまり抒情詩の韻律

<sup>10</sup> この箇所の *animosus* の意味については Nisbet and Rudd, *op. cit.*, ad. loc.; West, *op. cit.*, 47.

で扱うことに食い違いを見ているのである。前者よりも後者の詩作を優位におく詩作態度は、カッリマコスの文学理論<sup>11</sup>に端を発するものであり、『カルミナ』の随所に見られる。また第2巻第16歌を見ると、詩人がこうした詩作態度とサビーニーを関連付けていることがうかがえる。この詩は安寧（otium）の得難さや、富のむなしさと死の対置をグロスプスなる人物に語りかけ、最後の2連で自らの与えられたものを称揚する形で示す。

te greges centum Siculaeque circum-  
mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum  
apta quadrigis equa, te bis Afro  
murice tinctae  
vestiunt lanae: mihi parva rura et  
spiritum Graiae tenuem Camenae  
Parca non mendax dedit et malignum  
spernere vulgus.

(C. 2. 16. 33-40)

あなたを囲んで百の家畜の群れやシキリアの／牛が鳴いており、あなたのため馬車に  
ふさわしい雌馬が／嘶きをあげ、あなたをアフリカの貝で／二度染められた羊毛が／  
包んでいる。いっぽう私には、小さな田舎や／ギリシアのカメーナの繊細な息吹を／  
欺くことの無い《運命》が与えてくれた、また悪しき／大衆を遠ざけることも。

句の最初に置かれた te (tibi) のリフレインによって強められたあらゆる富と対比させながら、詩人は運命（Parca）から与えられた三つのものをプリアメル形式によって際立たせる<sup>12</sup>。この parva rura がサビーニーを指していることに疑いはなく<sup>13</sup>、また「悪しき大衆を遠ざけること」への言及は、第3巻第1歌におけるムーサたちの祭司という役割を先取りしているかのようなのである。これらと対置された38行目の spiritum Graiae tenuem Camenae という句は、イタリアの泉のニンフに由来する詩の女神カメーナ<sup>14</sup>とギリシアの混合がホラティウスの詩作理念を表しており<sup>15</sup>、また parva (37) や tenuem といった語はカッリマコスの洗練された詩作を想起させ<sup>16</sup>、これも詩人の詩作態度を示したものと言える。このよ

<sup>11</sup> Call. *Aetia* fr.1.22-24 Pf.: ... Α[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος / '.....]...αἰοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον / θρέψαι, τῇ γ' Μοῦσαν δ' ὠγαθέ λεπταλέην... 「リュキアのアポッロンは私に言った。「……詩人よ、生贄とする獣はできるかぎり肥えさせよ、しかし詩歌は、良き者よ、繊細なものにせよ。……」」また、tenuo (tenuis) がカッリマコスの文学理論を想起させることについては Hutchinson, G. O., *Hellenistic poetry*, Oxford 1988, 281 f.; Lyne, *op. cit.*, 1995, 100-101.

<sup>12</sup> プリアメルは先にかくつか事柄を列挙し、最後に挙げた一つをそれらと対比させて強調する修辞技法。詳細については Race, W. H., *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden 1982.

<sup>13</sup> Nisbet, R. G. M. and M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford 1978, ad. loc.; Syndikus, H. P., *Die Lyrik des Horaz: Eine Interpretation der Oden*, vol. 1, Darmstadt 1972, 452-53; West, D., *Horace Odes II: Vatis Amici*, Oxford 1998, 118.

<sup>14</sup> Waszink, J. H., 'Camenae,' *Classica et Medievalia* 17 (1956), 139.

<sup>15</sup> Cf. C. 3. 30. 13-14: princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos 「アイオリアの詩歌をイタリアの調べへ誘った最初の者」

<sup>16</sup> Commager, S., *The odes of Horace: a critical study*, Norman 1995, 334.

うな句と並置され、かつ「小さな田舎」と形容されたサビーニーもまた、詩人の詩作態度を象徴するものの一つと見ることができるだろう<sup>17</sup>。

サビーニーの持つこうした背景は、第3巻第4歌においても有効である。21行目から24行目の「カメーナたち」(Camenae)への呼びかけの中で、詩人は自らがサビーニーへと登ると宣言する。

vester, Camenae, vester in arduos  
tollor Sabinos, seu mihi frigidum

Praeneste seu Tibur supinum

seu liquidae placuere Baiae.

(C. 3. 4. 21-24)

あなた方のものとして、カメーナたちよ、私は／サビーニーの険しい丘へと登る。私にすずしい／プラエネステや、なだらかに下るティーブルや、／あるいは澄みわたるバイアエが好ましくとも。

詩人が「サビーニーへ登る」という選択肢は後続の *seu ... seu ...* の並列から切り離されており、それによって他の三つの土地よりも優先された位置に置かれている<sup>18</sup>。そしてこの構図は、この詩の冒頭のカッリオペーへの祈願の中の「笛」(tibia)と、同じく *seu... seu...* によって並列された「声」(voce)・「竝琴」(fidibus)・「キタラー」(cithara)との関係に対応する。これにより、カッリオペーと「カメーナたち」それぞれへの祈願が重ねられ、詩的靈感を受けること、つまりピンダロスを思わせる合唱の詩歌でうたうことと、「サビーニーへ登る」ことが同等の位置に置かれる。加えて高所であるサビーニーへ登ることはヘーシオドスの『神統記』に由来する詩人と詩の女神との邂逅を思わせる<sup>19</sup>。さらに A. Hardie の指摘するように、サビーニーという地名の語源が「神を敬うための」(ἀπό τοῦ σέβεσθαι)であることを考慮するならば、サビーニーは詩の女神に仕える詩人にとってこの上ない聖地となり、詩の冒頭に表れる神聖な森 (pius ... lucos 6-7) とも対応する<sup>20</sup>。このことから、詩人がサビーニーに象徴される「小さな」詩作、つまり抒情詩の韻律での詩作にこだわり、またピンダロス風の荘重な詩歌をそのように詩作したいという詩人個人の祈願が、冒頭から第5連までで主に語られていることがわかる。

<sup>17</sup> 『カルミナ』の別の詩においてサビーニーを詩人の詩作を象徴するものとみる見方は Race, W. H., 'Odes 1. 20: An Horatian Recusatio', *California Studies in Classical Antiquity* 11 (1978), 179-196.

<sup>18</sup> Hardie, A., 'An Augustan Hymn to the Muses (Horace Odes 3. 4) Part I', *Papers of the Langford Latin Seminar* 13 (2008), 98. また、プラエネステ、ティーブル、バイアエはそれぞれ避暑地やリゾート地として一般的なローマ市民の余暇と結びつく土地でもある (Nisbet and Rudd, *op. cit.*, ad. loc.).

<sup>19</sup> Hes. *Theog.* 22ff.

<sup>20</sup> Hardie, art. cit., 98-99 n. 69.

### III

第3巻第4歌の初めにおいて、詩人は自らをギリシア抒情詩人になぞらえるなどの準備段階を経て自らの立ち位置を表明し、ピンダロス風の詩歌をうたう詩人として詩の女神に呼びかけた。こうした詩人と詩の女神とで構成された空間は、カメラナたちへの呼びかけを機に拡大していく。

たとえば、すでに指摘されているように、詩の中の地名や地形に関する描写からは、「高」から「低」へ下降する動きが見て取れる<sup>21</sup>。まず先ほど見た詩人の幼少期についての言及の中で、若い詩人がアプリアの山中（Vulture in Apulo 9）に住み、彼に驚嘆した人々は「高いアケルンティアの住処」（*celsae nidum Aceruntiae* 14）や「バンティアの山間地」（*saltus Bantinos* 15）、「低いフェレントウムの沃地」（*arvum ... humilis Ferenti* 16）に住むとある。この *celsae* から *humilis* への推移は明確に下降の動きをなしている。また21行目から24行目のくだりにおいては、「険しいサビーニー」（*arduus Sabinos* 22）・「涼しいプラエネステ」（*frigidum Praeneste* 23）・「なだらかに下るティーブル」（*Tibur spinum* 23）・「澄みわたるバィアエ」（*liquidus Baiae* 24）といった地名が並ぶ。形容詞 *frigidus* は山間の冷涼な空気を彷彿とさせ<sup>22</sup>、ここでも高地から徐々に下って海沿いの平地へと視点が移って行くさまがうかがえる。

42行目以降はいわゆるギガントマキアの描写が続くが、その最初に言及されるユピテルの描写にも空間の幅を見ることができる。

scimus ut inpios  
Titanas immanemque turbam  
fulmine sustulerit caduco,  
qui terram inertem, qui mare temperat  
ventosum et umbras regnaque tristia,  
divosque mortalisque turmas  
imperio regit unus aequo. (C. 3.4.42-48)

私たちは知っている、／動かぬ大地や波荒い海、／また亡者たちと暗い王国を、／そして神々と死すべき者たちの群れを／等しく支配して治める一人の神が、／いかに不敬なティーターン族と恐ろしい一群を／雷霆を下して追い払ったかを。

ユピテルが不敬なティーターン族を「雷霆を下して追い払った」（*fulmine sustulerit caduco*）という描写は、天からの下降の動きを含んでいる。また後続するユピテルの支配、すなわち「地上」（*terram*）・「海」（*mare*）そして冥界（*umbras regnaque tristia*）に言及するこ

<sup>21</sup> Davis, *op. cit.*, 104-107; Hardie, *art. cit.*, 102f.; West 2002, *op. cit.*, 48f.; 岡道男「ホラティウス『カルミナ』三・四の統一性」『ギリシア悲劇とラテン文学』岩波書店, 1995, 312ff.

<sup>22</sup> Cf. Verg. *A.* 7. 715: quos frigida misit Nursia



とで、高さを伴う空間に広がり生まれ、その範囲は大幅に拡大する。さらに、この詩は冥界に送られた罪人たち (missos ad Orcum 75) の描写で詩が締めくくられ、これにより天上 (caelo) から始まった下降の動きもまた完結する。こうした全体の描写の流れにより、上から下への大きな空間的推移が表されていると言える。

以上のような空間の推移に加え、この詩は詩人と詩の女神の間で成り立つギリシア的な理想世界から、アウグストゥスの治めるローマの現実世界へつながっていくさまをも表している。まずこの詩は詩人と詩の女神との対話によって始まる。詩的靈感を受ける詩人がさまよう神聖な森 (pius ... lucos 6-7) は詩的な理想世界に属するものであり<sup>23</sup>、そこに流れる心地よい水と空気 (amoenae... aquae et aurae 7-8) も場にそぐうものである。また若い詩人を取り囲むイタリアの地名はどれも有名な場所ではなく<sup>24</sup>、かえってここで展開している世界が閉鎖的であることを思わせる。

こうした詩人の周囲の世界は、「カメーナたち」への呼びかけをきっかけとして広がりを見せる。詩人が「カメーナたち」のものとなって登るサビーニーは、先ほど述べたように、詩人の詩作態度を象徴するものの一つである。しかし現実世界におけるサビーニーはホラーティウスがパトロンのマエケーナースより貰い受けた土地であり、それゆえに詩人と公的な世界を結び付ける要素にもなっている。たとえば『カルミナ』第2巻第18歌では、先の第2巻第16歌と同様にサビーニーが富と対比される形で提示されるが、詩人は豪華な品の数々を前置きとした上で以下のように述べる。

at fides et ingeni

benigna vena est pauperemque dives

me petit: nihil supra

deos lacesso nec potentem amicum

largiora flagito,

satis beatus unicus Sabinis.

(C. 2. 18. 9-14)

しかし信頼性と詩才の／豊かな血が私にはあり、貧しい身の上でも富者が／私を訪ねてくる。それ以上の何をも／神々に求めず、力ある親しい者に／もっと恵みをと乞うこともしない、／ただサビーニーによって十分に幸せな私は。

「ただサビーニーがあれば幸せ」(satis beatus unicus Sabinis 14) だと語る詩人は、自らの信頼性を生まれ持つての詩の才能と関連付けている。引用箇所冒頭の fides は財政的な信頼性も含意する言葉であることから<sup>25</sup>、詩人は自らの経済的な独立を詩才と切り離せないものとしていることが伺える。事実マエケーナースは詩人ホラーティウスの庇護者となって援助し、サビーニーの土地を与えたのであるから、この箇所はそうした現実の詩人を象徴し

<sup>23</sup> Nisbet and Rudd, *op. cit.*, 59.

<sup>24</sup> West 2002, *op. cit.*, 48.

<sup>25</sup> Nisbet and Hubbard 1978, *op. cit.*, ad. loc.; West, D., *Horace Odes II: Vatis Amici*, Oxford 1998, 132.

ているとも考えられる<sup>26</sup>。そして庇護者から恵みとして与えられ、かつ自らの詩的理想を体现するものでもあるサビーニーは、現実世界における力ある者の加護を象徴しているとも言えるだろう。このように、サビーニーは詩人と庇護者の間の公的な交わりと密接に関わっている。

第3巻第4歌の第6連以降においても、サビーニーは詩人と現実の公の世界を結び付ける要素となっている。サビーニーに登ると宣言した詩人は、再び女神たちの加護によって何物にも傷付けられない (*inviolatus* 36) 存在となる。

vestris amicum fontibus et choris  
non me Philippis versa acies retro,  
devota non extinxit arbor  
nec Sicula Palinurus unda.  
utcumque mecum vos eritis, libens  
insanientem navita Bosphorum  
temptabo et urentis harenas  
litoris Assyrii viator,  
visam Britannos hospitibus feros  
et laetum equino sanguine Concanum,  
visam pharetratos Gelonos  
et Scythicum inviolatus amnem.

(C. 3. 4. 25-36)

あなた方の泉とコロスに親しい私を、／ピリッピーにて崩れ退却する戦列も、／忌まわしい木も、／シキリアの波寄せるパリヌールスも滅ぼしはしなかった。／あなた方が私とともにあるかぎりはいつでも、／喜んで凶暴なボスポロスへ船乗りとして、／またアッシュュリアの岸辺の焼けつく岸辺へも／旅人として挑もう。／客人に対して残忍なブリタンニア人たちや、／馬の血に喜ぶコンカーニー人をも訪ねよう、／矢筒を負うゲローニー人や／スキュティアの川をも傷ひとつ負わずに見物しよう。

ここで列举される倒木や海難などの障害は、ホラーティウス自身が実際に遭ったとされる災難や<sup>27</sup>、アウグストゥスがこれから対峙するであろうローマの周縁の土地や部族である<sup>28</sup>。このように、第3連から第5連ではギリシア的な理想世界にあった詩人が、カメーナたちの加護を受けたのを境に「ホラーティウス」という個人の現実の体験やアウグストゥスの未来の功績によって具体化されたローマの現実世界へと移行していることが分かる。さらに、乳母の家を出て (*extra limina Pulliae* 10)、イタリアの田舎から外周の地域へと視点が移

<sup>26</sup> Miller, P. A., *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London 1994, 151.

<sup>27</sup> Nisbet and Rudd, *op. cit.*, ad. loc. また、倒木のエピソードについては『カルミナ』第2巻第13歌の中で言及されている。

<sup>28</sup> West 2002, *op. cit.*, 49f.

って行く様子からは、私的な空間から外へと拡大するさまが見て取れる。こうした空間の拡大は常に語り手たる詩人と詩の女神との交流を伴っており、したがって拡大した世界はそのまま詩の女神の力の及ぶ領域となるのである。

#### IV

上で示したような広がりを見せた世界は、詩の女神の権能の及ぶ領域にほかならない。そして女神の力の証明となるのが、41行目で提示される *lene consilium* である。詩の女神が「思慮」(*consilium*)を与えるという言及は、先に示したアウグストゥスと詩の女神との邂逅に後続することで、ヘーシオドスが『神統記』において描いた詩の女神たちと為政者との関わりを思い起こさせる。『神統記』でムーサたちが「甘い露」によって為政者たちの弁舌を巧みなものにしたように<sup>29</sup>、『カルミナ』第3巻第4歌のカメーナたちが与えるのもことばの力である。42行目以降で描写される神々の戦いを語り手が「知っている」(*scimus* 42)と表明することは、ピンダロスの祝勝歌によく見られるような神話的例示の導入<sup>30</sup>を思わせるばかりでなく、「(あなた方のおかげで) 知っている」というように「思慮」を与えてくれた詩の女神への讃美としてとらえることもできるだろう<sup>31</sup>。

また詩の女神だけでなく、アポッローも詩神としての性格を強調されてオリュンポスの神々の戦いの中に描かれる。いわゆるギガントマキアーと呼ばれる神々と巨人族との戦いの描写は、先に挙げたユピテルへの言及(42-48)に始まり、それと同じだけ詳述されたアポッローへの言及で締めくくられる。

magnum illa terrorem intulerat Iovi  
fidens iuventus horrida bracchiis  
fratresque tendentes opaco  
Pelion inposuisse Olympo.  
sed quid Typhoeus et validus Mimas,  
aut quid minaci Porphyryon statu,  
quid Rhoetus evolsisque truncis  
Enceladus iaculator audax  
contra sonantem Palladis aegida  
possent ruentes? hinc avidus stetit  
Volcanus, hinc matrona Iuno et  
numquam umeris positurus arcum,  
qui rore puro Castaliae lavit

<sup>29</sup> Hes. *Theog.* 81ff.

<sup>30</sup> Lowrie, M. *Horace's Narrative Odes*, Oxford 1997, 240-242; West 2002, *op. cit.*, 46.

<sup>31</sup> A. Hardie, *art. cit.*, 87-88.

crinis solutos, qui Lyciae tenet

dumeta natalemque silvam,

Delius et Patareus Apollo.

(C. 3. 4. 49-64)

腕力を持つかの恐ろしい若者たちと／木陰の深いオリュンポスにペーリオン山を／乗せようとした兄弟たちは、／大きな恐怖をユピテルに抱かせた。／しかし何ができるだろう、テュポエウスや強力なミーマース、／あるいは脅し迫るポルピュリオンや、／ロエトウスや木の幹を引き抜いて／投げつける大胆なエンケラドゥスが、／パッラースの音鳴らすアイギスを前に／挑みかかって？ こちらでは血気にはやる／ウォルカーヌスや母なるユーノーが立っていた、／そして決して肩から弓を置くことのない神、／カスタリアの清い水で／解いた髪を洗い、リュキアのエーリスの森に坐す／デーロスの、パタラのアポッローが。

神々の敵となる巨人たちは「大胆に」(audax)「襲いかかる」(ruentes) 様子が描かれ、理性とは対極にあるような姿が見られる。一方で、特に引用箇所を締めくくるアポッローの描写においては、カスタリアの泉や神域への言及により多くの行が割かれており、弓を持つ神よりも詩神としての性格が強められていることがわかる<sup>32</sup>。さらにこの箇所の直前には世界をあまねく治めるユピテルの描写 (45-46) があり、アポッローの箇所と対応して一種の枠組みを形成している<sup>33</sup>。これにより、戦いの動乱は力よりも理性的なものによって統制され、なおかつそれを可能にするのが詩の女神の与える「思慮」であるという構図が浮かび上がる。

さらに「思慮」なき力に対する処遇の例示として言及される冥界の罪人たちは、おおよそ神への不敬を働いた者たちであると考えられ<sup>34</sup>、一見して詩の女神との関連がないように見える。しかし挙げられた罪人たちの、また詩全体の最後に言及されるピーリトウスは少し様子が異なっている。

incontinentis nec Tityi iecur

reliquit ales, nequitiae additus

custos; amatorem trecentae

Pirithoum cohibent catenae.

(C. 3. 4. 77-80)

節度のないティテュオスの肝臓を／悪徳の見張りとしてつけられた鳥が／置き去ることもない。そして三百の鎖は／恋におぼれたピーリトウスを縛りつけている。

ピーリトウスはテーセウスとともにプロセルピナを略奪しようと冥界へ下り、その罰として忘却の罰を受け、ついに帰ることのなかった神話上の人物である。『カルミナ』第4巻

<sup>32</sup> Nisbet and Rudd, *op. cit.*, ad. loc.

<sup>33</sup> Miller, J. F., *Apollo, Augustus, and the poets*, Cambridge 2009, 298ff.

<sup>34</sup> Nisbet and Rudd, *op. cit.*, ad. loc.

第7歌でもこのエピソードは扱われており、次のように語られている。

infernus neque enim tenebris Diana pudicum

liberat Hippolytum

nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro

vincula Pirithoo.

(C. 4. 7. 25-28)

地下の暗闇からはディアーナでさえも貞節な／ヒッポリュトウスを解放できず、／テーセウスもレーテーの枷を大切なピーリトウスから／むしり取る力はない。

どちらの詩においても、ピーリトウスは「レーテーの枷<sup>35</sup>」ないし「鎖」によって拘束された者として描写されており、忘却のイメージと結び付けられていることがうかがえる。忘却は詩の女神の権能の一部である記憶とは対照をなすものであり、ゆえにピーリトウスは女神の恩恵にあずかりえぬ者として解釈できるのではないか。また 79-80 行目の「三百の鎖」(trecentae ... cohibent catenae) という表現にも注目してみたい。無数とも言える数の鎖に縛られたピーリトウスの姿からは視覚的イメージが期待され、また各語の t や c の子音は鎖から生じる金属音をも連想させる。こうした視覚的イメージと聴覚的イメージの二重性は、第2連で見られた詩の女神の顕現における聴覚的イメージ (audire 6) と視覚的イメージ (videor 6) の混淆と対応する。こうして詩の女神の力は冥界においてもその効力が発揮されることが証明され、この詩も全体として統一性のあるものとなる。

## V

II で述べたように、この詩の語り手はピンダロス風の仕方によってアウグストゥスの事績などローマに関わることを扱った長大な詩歌をうたおうとする抒情詩の詩人である。しかし、直前の第3歌の終わりで見せた詩と題材の不一致を仕切り直す必要がある。詩人はまずギリシア抒情詩人に自らをなぞらえることで権威を示したのち、「カメーナたち」と称される複数の詩の女神たちの加護を得ることで初めて主題を扱うことができたと言える。加えて、III では詩の全体において天上から地下世界へとおよぶ大きな下降の動きや、またそれと並行する形で自らのギリシア的な理想世界からローマの現実世界へのゆるやかな移行が示されていることを確認した。そして IV では詩の女神の与える「思慮」を核として後半部分から前半部分との統一性を見出せることを、またそれが詩の女神の力の充満していることそのものを象徴していることを示した。このように、詩人と詩の女神との交流、および詩の女神の力の拡大はこの詩の軸となっている<sup>36</sup>。

<sup>35</sup> Quinn, *op. cit.*, ad. loc.

<sup>36</sup> 最後に、第5行の *auditis* について改めて触れておく。まずこの問いかけは詩の主題に触れる前の段階、すなわち詩人と詩の女神との交流のうちにあり。そのため、ここに聴衆のような外部の存在が介入することは一連の流れを乱すことになると考えられる。また複数形で呼びかけていること

---

は、詩人にローマに関することをうたわせ、人々に癒しと安寧をもたらすという詩歌の効能を表した「カメーナたち」と呼ばれる複数の詩の女神をあらかじめ示しているのではないだろうか。これらのことを踏まえ、*auditis* は「カメーナたち」と呼ばれる複数の詩の女神に向けられたものと考えられる。