

dialogues in verse must have been a great restriction imposed on Greek tragic poets, and yet this restriction must, it will be assumed, have served as one of the sources from which Greek tragedy gained its powerfulness and its grandness. Thus Euripides, in removing this restriction, more or less dried the source itself. It would be interesting to notice that Euripides, in classical Greece, tried to write serious dramas in prose-like verses and was unsuccessful, while T.S. Eliot, in the prosaic contemporary world, tried to revive verse drama and was, the writer believes, unsuccessful. The present writer also believes that one of the vital problems to the theory of drama is to elucidate the connexion between tragedy and the verse form.

Observations on the Resolved Feet of Euripidean Trimeter Verses

Shigetake Yaginuma

The iambic trimeter, which was chosen as a vehicle for the dialogues of Greek tragedy, has been misconceived since Aristotle, who declared that it was the most conversational of the metres; most of the modern scholars are also in the wrong in believing that the trimeter was adopted by tragedy because of its flexibility with various 'licences'. The fact, however, is that it was only Euripides in his later years who rendered the trimeter rather 'free' by means of the comparatively unrestrained use of the resolved feet.

The words which cause the feet to be resolved are largely ordinary words shared by Aeschylus and Sophocles. Many of them are the basic words, without which no one could conceive an idea any more than a literary work; to give some examples: *πατέρα, πότερα, ὄνομα, θάνατος, ἔλαβε, ἐγένετο, ὁ θεός*, and so forth. But both Aeschylus and Sophocles took every means to avoid 'resolution', while Euripides took no such troubles and left the feet resolved freely. This observation will lead us to conclude that Aeschylus and Sophocles took pains to prevent their trimeter verses from resolving, while Euripides deliberately resolved as many feet as he could.

Now, while it is true that Sophocles restricted the use of the resolved feet most severely, he seems to have been aware of the favourable effects he could obtain from it in some passages where the speaker's mind was upset in some way or other. (Good examples will be found in his *Philoctetes*.) Euripidean use of the resolved feet, however, reveals no such particular occasion, on which he specifically favoured the resolution, as we found in Sophoclean dramas; Euripides made frequent use of the resolution with no regard to the occasion.

As regards the parts of speech, more than half of the resolved feet consist of nouns; and, again, more than half of the nouns and adjectives are put in the accusative case. Resolution occurs most frequently in the first iambic element of the second foot, except in the case of participles and proper nouns. These two (especially the latter) are rather peculiar in that they are most frequently found in the cases other than the accusative and that they rarely occur at the position mentioned above.

The most important of all are the varied rhythms which the resolved feet will produce in the trimeter verses. Examination reveals us that the resolved verses of Euripides are very much like prose, and yet they are unmistakably verses. It will be suggested that one of the novelties of Euripidean dramas lies in the use of such prose-like verses, thus adding a new phase to the history of Greek tragedy. However it will also be suggested that it caused Euripides to suffer a serious defect: to write

付表 2 品詞別に見た主な音節分裂

		1tr	1dc	2tr	3tr	3dc	4tr	合 計
名 詞	主・呼格	{ 15 } 12 } 27	{ 47 } 30 } 77	{ 61 } 42 } 103	{ 42 } 10 } 52	{ 105 } 28 } 133	{ 21 } 42 } 63	{ 291 } 164 } 455
	対 格	{ 76 } 8 } 84	{ 56 } 15 } 71	{ 92 } 17 } 109	{ 95 } 6 } 101	{ 336 } 18 } 354	{ 64 } 8 } 72	{ 719 } 72 } 791
	属・与格	{ 7 } 7 } 14	{ 11 } 22 } 33	{ 72 } 41 } 113	{ 41 } 13 } 54	{ 131 } 37 } 168	{ 44 } 45 } 89	{ 298 } 173 } 471
	小 計	{ 98 } 27 } 125	{ 114 } 67 } 181	{ 225 } 100 } 325	{ 178 } 29 } 207	{ 572 } 87 } 659	{ 129 } 95 } 224	{ 1,308 } 409 } 1,717
形 容 詞	主・呼格	12	21	24	18	35	13	123
	対 格	45	38	41	45	141	39	349
	属・与格	—	5	24	6	31	31	97
	小 計	57	64	89	69	207	83	569
動 詞	分 主・呼格	1	3	28	24	22	44	122
	対 格	—	1	3	4	9	5	22
	属・与格	—	1	2	—	2	2	7
	小 計	1	5	33	28	55	29	151
一 般 動 詞	31	40	80	60	108	73	392	
そ の 他	13	23	45	62	151	27	321	
合 計	227	313	572	426	1,176	436	3,150	

名詞は上段が一般名詞，下段は固有名詞，右側がその合計

付表 1 作品別に見たエウリピデスの Trimeter の音節分裂 (“Lyric trimeter” を除く)

	I						II						III						合 D	※	有率 有率 有率	有率 有率 有率		
	1		2		3		4		5		6		7		8		計	D					有率	有率
	tr	dc	tr	an	tr	dc	tr	an	tr	an	tr	dc	tr	an	tr	an								
アルケス	6	1	11(3)	7	—	9(1)	11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	46(4)	3	5.7%	8.7%				
メ	6	—	6(3)	5(1)	—	6(1)	31(1)	1	—	—	—	—	—	—	—	—	69(8)	1	6.6	11.7				
ヘラクレスの子供たち	4	4(4)	8(3)	9(1)	—	4	19(1)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	56(9)	2	6.1	16.1				
ヒッポリテ	6	10(10)	4(2)	5(1)	—	3	24(4)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	53(17)	1	5.3	32.1				
アソン	6	7(4)	20(17)	18(1)	—	16(4)	43(4)	3(1)	10(4)	4(3)	—	—	—	—	—	—	1(1)128(39)	4(T1)	13.4	30.5				
ヘカベ	7(1)	6(1)	41(31)	23(11)	1(1)	21(3)	43(6)	1	25(11)	—	—	—	—	—	—	—	1(1)170(66)	8	18.3	38.8				
救いを求める女たち	9(4)	4(1)	29(3)	15(1)	3(2)	15(1)	62(8)	1	10(6)	6(1)	—	—	—	—	—	—	148(27)	12	15.9	18.2				
狂えるヘラクレス	12	15(2)	29(7)	35(8)	3(1)	21	75(1)	1	20(1)	2(2)	—	—	—	—	—	—	3(3)216(25)	16 ※	21.7	11.6				
イオ	18	25(4)	26(2)	46(2)	3(2)	38(2)	79(1)	—	27(1)	1(1)	1	—	—	—	—	—	3(2)267(17)	15(T1)	25.4	6.4				
トロイアの女たち	12	19(3)	31(15)	29(9)	—	19(1)	62(2)	1	14(5)	6(4)	—	—	—	—	—	—	1(1)194(40)	21	24.8	20.6				
エレクトラ	6(1)	11	41(21)	25(9)	—	19	72(3)	1(1)	20(6)	1(1)	1	—	—	—	—	—	1(1)194(43)	15(T1)	19.8	22.2				
タウリケのイピゲネイア	17(1)	28(7)	55(29)	25(5)	4(1)	39	87(3)	6(3)	26(4)	3(3)	—	—	—	—	—	—	2(2)290(57)	24(T2)	26.8	19.7				
ヘレ	24(3)	31(2)	58(33)	62(18)	4(2)	52(5)	131(17)	—	46(7)	3(1)	4(1)	—	—	—	—	—	—	414(89)	41(T1)	32.7	21.5			
フエニキアの女たち	33(13)	34(5)	31(11)	39(9)	2	40(5)	99(4)	—	62(25)	11(10)	2	—	—	—	—	—	—	3(3)356(85)	33(T1)	33.8	23.9			
オレス	23	56(6)	97(48)	88(11)	3(1)	47(2)	133(11)	1(1)	61(10)	11(8)	1(1)	—	—	—	—	—	—	5(1)526(101)	75(T10)	44.5	19.2			
パッロスの信女たち	22(1)	39(5)	46(18)	70(5)	—	28	92(3)	1(1)	45(3)	9(7)	2(1)	—	—	—	—	—	—	2(2)356(46)	44	38.6	12.9			
アウリスのイピゲネイア	13(2)	54(13)	43(18)	68(8)	4(2)	42(2)	72(10)	6(2)	45(10)	1	1	—	—	—	—	—	—	2(1)351(68)	45(T2)	40.2	19.3			
レソ	3(1)	1	6(3)	3	—	7(2)	41(4)	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	2(1)66(11)	2	9.7	16.7			
合計	227	313	582	572	27	426	1,176	23	436	59	12	26	3,800	362	(T19)	21.6								
固有名詞合計	(27)	(67)	(267)	(100)	(12)	(29)	(83)	(9)	(95)	(41)	(3)	(19)	(752)											
音節分裂総数に対する百分比	6.8%	8.4%	15.3%	15.1%	—	11.2%	30.9%	—	11.5%	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—				
固有名詞含有率	(11.9%)	(21.4)	(45.9)	(38.2)	(44.4)	(6.8)	(7.1)	(39.1)	(21.8)	(69.5)	(25.0)	(73.1)												

※D: 1行に2箇以上の音節分裂がある行 T: 上のDのうち, 3個の音節分裂がある行 ()内の数字は, それぞれそのカッコの左側の数値に含まれている固有名詞の数を示す。

employed in sharp disputation, and characterized by antithesis and rhetorical repetition or taking up of the opponent's words. ただしアイスキュロスではまだこれほど十分に発達していたわけではない。

- 5) ただし、『オレステス』のアポロンは43行のせりふの中に17の Resol. を含み (39.5%), 『ヘレナ』のディオスクロイは38行中10個の Resol. を含む (26.3%), しかし、これらの場合、アポロンの Resol. 17のうち10, ディオスクロイの10のうち4は固有名詞で、共に固有名詞の含有率は甚だ高い。これは、*deus ex machina* の神は「誰某は何々すべし」とか「誰某は然々するであろう」とか言うせりふが多いため、もしこの固有名詞を Resol. の数の計算から省くとすると、これらの神のせりふはやはり Resol. を余り含んでいないことになる。ただし固有名詞の問題は後に述べるように厄介なものである。
- 6) 最近の例では、アイスキュロスの『保護を乞う女たち』がスタイルの上から言っても彼の初期の作品ではない、ということを実証しようとした力作 A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge, 1969 がそうである。
- 7) これで分ることは、一般に固有名詞は行の両端に置かれることが多く、行の中央部には余り来ない、ということである。一般の名詞はこの逆である。だから固有名詞は特別扱いすべきだという声が聞えるようである。
- 8) 作品別に見た分詞による Resol. の数は次の通りである——『アルケステリス』0, 『メディア』1, 『ヘラクレスの子供たち』1, 『ヒッポリュトス』『アンドロマケ』各0, 『ヘカベ』1, 『救いを求める女たち』『狂えるヘラクレス』『イオン』各10, 『トロイアの女たち』8, 『エレクトラ』7, 『タウリケのイピゲネイア』11, 『ヘレナ』15, 『フェニキアの女たち』9, 『オレステス』23, 『バックスの信女たち』22, 『アウリスのイピゲネイア』21, 真作か否か不詳の『レスス』1。
- 9) この点についての詳細な説明も、註(1)に挙げた『西洋古典学研究』に掲載拙稿参照。
- 10) おそらく、リズムを最も不規則にする組み合わせは $2\text{ tr}+3\text{ tr}$ であろう。——○○○○○○○○———
—。次いで $1\text{ dc}+4\text{ tr}$ であろう。——○○———○○○○———。
- 11) この点についても前記拙稿参照。
- 12) しかし、同じ劇でも、アリストパネスの喜劇はもっと Resol. が華やかである。大体せりふ全体の行数の70~80%が Resol. を含み、その半数近くが1行に2個以上となっている。エウリピデスがそこまで徹底しなかったのは、やはり悲劇詩人としての節度の問題であろう。つまり、悲劇である以上、Resol. による自由化にすら限度がある、ということになるのである。そして、それでは喜劇にとっては、目茶苦茶に Resol. が多い韻文の方が、散文よりよかったのかどうか、ということは大変重要な問題だと私は思っている。
- 13) この私の考え方と殆ど同じ考え方を、木下順二「シェイクスピアの翻訳について——または古典について」(『図書』1969.3岩波書店)に見出して、私は大いに意を強うした。それに励まれて書いたのが本稿だと言ってもよい。なおこのエッセーは同氏の『随想シェイクスピア』(筑摩書房, 昭44)の巻頭にも収められている。なお同氏の、山本安英の会編『日本語の発見』(未来社, 1969.5)の中の発言もみな重要である。なおこの書物には、その他に作曲家の立場からの詩や歌曲と日本語の問題などに関する團伊玖磨氏の発言をはじめ、傾聴すべき多くの発言が見られる。

(第一外国語 教授)

これは分り切ったことであるかも知れない。しかし分り切ったことではあるが重大な意味を持っている。エウリピデスが敢て韻文らしい韻文を棄てて散文的ではあるが断然韻文だという韻文を用いたという連関においてである。この間の事情は、エウリピデスが「韻文らしい韻文」の単調さにあきたりなくなつてこのような韻文を案出したのだ、という風には説明できない。先に述べた如く、Resol. を含まぬ trimeter でも、anceps の長短の操作によるだけで8種類の verse が出来る。そこへ caesura が加わって来ると、意外なまで変化に富ませることができる¹¹⁾。従つてエウリピデスが Resol. を多用したのは、単に変化に富んだ verse を作る事が目標だったのではなく、やはり散文的な韻文を創ることを意図したからだとしか考えられない。

以下は稿を改めて独立に扱うべき問題であるが、私見の大筋を述べて本稿の結論に代えたい。——エウリピデスがこれほどまで散文的な韻文を用いながら散文そのものに頼らなかったのは、彼がギリシア人で、劇のせりふに散文を用いることなど思いも寄らなかつたからであろう。文学のジャンルとその形式の結びつきは、古代においては甚だ固かつた。叙事詩は hexameter によらなければ叙事詩たり得ず、悲劇のせりふは trimeter であることを要求されたのである。にも拘らずエウリピデスが trimeter の慣用と規則の許す限り自由に振舞つたのは、できれば散文の悲劇を書いてみたいような気持が働いていたからに他ならない¹²⁾。韻文は本質的に emotion に関わり、散文は事実の伝達と説得、すなわち reason に関わる、などということは今は触れずにおこう。しかしギリシア悲劇の場合非常に確かなことは、そのせりふが trimeter でなければならぬということは大変な制約だったに違いないということである。そして、実はその制約が、ギリシア悲劇のあの張りつめた重たさの一つの源だったということである¹³⁾。エウリピデスがその制約を多少でも弛めて自由にしたということは、その張りつめた重たさをも弛め、軽くした、ということの意味する。ということは、彼は、ギリシア悲劇伝統の緊張感や重量感を多少犠牲にしても独自の新しい悲劇を創りたいと念じた、ということであろう。その新しさとは、彼の劇についてよく言われるリアリズムであるかも知れない。しかし、どう自由たらんとしても、韻文に止まる限り彼の試みは中途半端な結果しか生み得なかつた。彼の悲劇が大変分り易い、場面場面ではとつとするような所もある、叙情的な美しさにも事欠かない、しかしアイスキュロスやソポクレスの劇のように、魂ごと奪われてしまうような感じには乏しいのもそのせいであろう。

エウリピデスと殆ど同じ路線を、しかしエウリピデスとは正反対の方向に進んで、同じような中途半端に苦しんだらしい現代の詩人がいる。T. S. Eliot である。エウリピデスが韻文の伝統に縛られながら何とか散文的（場合によっては日常的）文体の劇を書こうと苦しんだ（に違いない）のに対して、Eliot は散文的・日常的世界に縛られながら、何とかそこに韻文的秩序を与えようと苦しんだ——。悲劇と韻文の関係は、悲劇の本質に関わる問題である。そして、ギリシアと現代の二面から掘下げて考える必要がある。それをやらないうちは、現代ではもはや悲劇は書けないなどと、深刻ぶつたしたり顔をしてはいけぬ。

注

- 1) 「悲劇の Trimeter について」（日本西洋古典学会編『西洋古典学研究』XIX, 1971. 3, 岩波書店）
- 2) この点に関する詳細な分析は上記拙稿を参照。
- 3) 似た例は僅かではあるがアイスキュロスにもあるにはある。例えば『保護を乞う女たち』315ff., 『縛られたプロメテウス』365 ff. など。しかしソポクレスほどはっきり目立ってはいない。
- 4) この語の語義は、次のような O. E. D. の説が最も簡単かつ適切である。(mod. L. a. Gr. στιχομυθία, f. στιχο-ς STICHOS+ μυθ-ος speech, talk) In classical Greek Drama, dialogue in alternate lines,

- | | | |
|-----|--|----------------------|
| (1) | $\underbrace{\cup\cup\cup\cup\cup}_{(a)}\underbrace{-\cup\cup}_{(b)}$ | (b: -の方が多) |
| (2) | $\underbrace{-\cup\cup\cup\cup\cup}_{(b)}\underbrace{-\cup\cup}_{(a)}$ | (b: \cup の方が多) |
| (3) | $\underbrace{\cup\cup\cup\cup\cup}_{(b)}\underbrace{-\cup\cup}_{(a)}$ | (b: \cup の方が多) |
| (4) | $\underbrace{\cup\cup\cup\cup\cup}_{(a)}\underbrace{-\cup\cup}_{(b)}$ | (b: -も \cup もほぼ同数) |
| (5) | $\underbrace{\cup\cup\cup\cup\cup}_{(b)}\underbrace{-\cup\cup}_{(a)}$ | (b: -の方が多) |

となる。Anceps の下に付した(a)(b)の記号のうち、(a)は \cup でも-でも余り効果に影響を及ぼさぬと思われる *anceps* であることを、(b)は-である方が散文に近いリズムを生み易い *anceps* であることを示している。そしてこれらの形の行でも、行頭または行末は比較的 *iambic* の原形を留めているが、ともかくこれによって *Trimeter* はかなり散文に近いリズムを持つことになったわけである。

しかし散文的リズムとは何だろうか。抽象的な説明を棄ててこれを数量的に説明しようと試みる人が従来陥りがちであった誤りは、文中の短音の数を数えて、短音が多いことを以て散文の特徴と見なしたことである。しかし短音の数だけを問題にするならば、1行に2個の *Resol.* を含んだ行の半数近くは、大抵の散文よりは短音が多い。散文とは意外に短音が少ないものなのである。例えばプラトンでも、比較的 *iambic* 風のリズムを多く含んでいる初期の対話篇では50%以上の短音を含んだ短い文が多いが、晩年の作品では、文の息も長くなり、短音の数も減っている。一般に短音が多い歴史家の文章でも、せいぜい50%を上廻る程度である。文章作りに生命をかけた弁論家の文章ともなると（とくにデモステネス）大変に長音がふえて、センテンスも200音節ぐらいの長いものとなり、殆どの文で短音は40%そこそこ、ないしはそれ以下になってしまう。——問題は数ではない。

アリストテレス以来の古代のすべての理論家たちが異口同音に言ったことは、散文にはリズムがなければならぬ、しかし韻律があってはならぬ、ということである。それでいて不思議なことに、そのリズムについては誰一人として触れていない。この説明は、本気になって考えると実に分りにくい説明であるが、恐らく「散文にも何となくリズムがなければならぬが、そのリズムは本質的に不規則でなければならぬ」ということであろう。では不規則とはどういうことだろうか。それはセンテンス（あるいはペリオドス）の中の短音（あるいは長音）の数と間隔の多様さが、ある限度を越えてしまった状態のことであろう。そこに何となくリズムがあるというのは、その不規則さの中に、何々の韻律と名指しがたいが調子のよい言葉があるとか、あるいは時折 *iambic* とか *trochaic* とかを思わせるようなリズムがちらっと現われるが忽ち消えて、韻文一行の長さには至らない、ということであろう。——さてそこで、*Resol.* を含んだ *trimeter* のリズムはどうであろうか。まず思い出して頂きたいのは、上に述べたように、たとえ1行に2個の *Resol.* がある場合でも、行の初めあるいは行末（行末である方が普通であるが）ではかなりはっきり *iambic* のリズムを保存していることである。しかしさらに、やはり上掲の5種の、最も多用されている、2個の *Resol.* を含む行において、その *Resol.* の部分そのものもかなり規則的であることにも注目しなければならない¹⁰⁾。——要約すれば、*Resol.* を含む *trimeter* は、リズムが多様にはなるが不規則にはならない、言い換えれば、散文的にはなるが、相変らず断然韻文だということである。

最後に分詞にちょっと触れておく。分詞による Resol. にも、この表には現われていないもう一つのはっきりした事実がある。これは総数が 151 しかないのでそれほど重大な材料とはなり得ぬと言われるかも知れぬが、事実は事実である。すなわち作品別に見ると、ここでもやはり晩年になるほど用例がふえているという事実**にぶつかる**⁹⁾。晩年のエウリピデスは、あらゆる手段をつくして Resol. を多くしたのであろう。

5

Trimeter のリズムは $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$ である。Resol. しない場合にはこれが実際にはどのような形で現われるかという、

- (1) $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (2) $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (3) $\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (4) $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (5) $\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (6) $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (7) $\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (8) $\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$

の 8 種あり、このうち最も頻繁に用いられたのが(5)、次いで(8)である。逆に最も用いられることが少なかったのは(4)、次いで(1)である⁹⁾。このリズムの特徴は、行頭・行末を除いて、長音 1 個または 3 個につき 1 個の短音が規則的に現われるということである。アイスキュロスとソポクレスは殆どこれらのリズムで押して来たのである。

ここに Resol. を加味する。圧倒的に多いのは 3 dc で、3 dc は上記のうち (3), (5), (7), (8) で生じ得る。それを図示すると

- (3)' $\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (5)' $\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (7)' $\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
- (8)' $\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$

となる。上述の如く(5)と(8)が最も多く用いられていたのだから、典型的にエウリピデス的なせりふのリズムは(5)'と(8)'だということになる。そしてこの(5)'と(8)'を上記(1)―(8)のリズムと比べる時、これだけでもかなりリズムの崩れを感じるであろう。すなわち長音 1 個または 3 個につき 1 個の短音だったのが、長音 1～3 個につき 1 または 3 個の短音が現われるというように複雑化したからである。エウリピデス晩年の作品では、せりふのおよそ 40% 前後が何らかの Resol. を含んでいるから、聞く者の耳には、それまでの悲劇のせりふとはかなり違う響きを伝えたはずである。ただしこの場合、上の(3)'―(8)'の図式からも伺えるように、Resol. を含んだ行は、行頭か行末かいずれかがはっきりと iambic の形を保っていてそれと分る仕組になっていることは知っておかねばならない。

ところで付表 1 の示す通り、エウリピデスは 1 行に 2 個以上の Resol. を置くという手法もかなり手広く行なっている。とくに晩年にはそれが多し。その 2 個の Resol. の置き方は 30 種類以上あるが、最も多いものを 5 種(この 5 種で全体の半数近くを占めている)多い順に挙げると、(1)1 an+2 tr, (2)1 dc+3 dc, (3)1 an+3 dc, (4)2 tr+3 dc, (5)1 an+4 tr となり、図示すると

有名詞によって生じたかを見ると、

	1 tr	1 dc	2tr	3tr	3dc	4tr
アイスキュロス	20.9%	37.5	0	5.1	7.7	24.2
ソポクレス	9.0%	10.5	13.3	5.4	7.4	34.1
エウリピデス	11.9%	21.4	38.2	6.8	7.1	21.8

となっている⁷⁾。つまり作家によって、行のどこに固有名詞を置くかという癖や好みに違いがあるのである。作家のスタイルに無関係ではないのである。因みに、全作品の Resol. の総計の中で固有名詞が占める率は、アイスキュロス15%、ソポクレス17.5%、エウリピデス19.8%である。作品ごとに見ると、アイスキュロスは各作品とも16~18%の間であり、ソポクレスでは初めの2作『アイアス』『エレクトラ』では23—28%と増大するが、以後急激に減りつづけ、最後の『コロノスのオイディプス』で俄かに再びふえる。エウリピデスでは最初の『アルケスティス』が8.7%と最低で、次第に増加して『アンドロマケ』で38.8%と最高になるが、以後は24%を限度にまちまちである。これを見ても固有名詞の使い方にはスタイルがあったと言える。

Anapaest という Resol. はアイスキュロスに38例、ソポクレスに69例、エウリピデスに707例ある。そして anapaest が Resol. 全体の中に占める比率はアイスキュロス12%、ソポクレス15.5%、エウリピデス18.4%と次第に高まっている（その中の固有名詞の比率は、それぞれ47.4%、47.6%、48.5%と殆ど変らない）。悲劇以前の trimeter, すなわち ‘Iambographi’ の現存する断片が甚だ少ないので、この anapaest という Resol. が本来どういうものであったかは分らないが、Resol. の中では最も不自然なもので、従ってそれほど多用されたとは思えない。現存する Iambographi の完全な形の行の合計535行中 anapaest の Resol. は6例である。しかし悲劇で 1 an だけはかなり多用されているのは、これが行の初めでその不自然さが殆どないからであろう。因みに 1 an とその他の anapaest との比率はアイスキュロスで34:4、ソポクレスで16:17、エウリピデスでは572:81で、ソポクレスだけが意外な様相を呈している。——anapaest は本来固有名詞を trimeter の中に組み込むために案出された窮余の策であると言おうと考えたが、上述の Iambographi の6例はいずれも固有名詞ではなかった。

Anapaest 以外の Resol. を見よう。3 dc が抜群に多いことは先に注意した通りである。Resol. 全体の3割はこれである。次に多いのは 2 tr であるが、2 tr は 3 dc の半分しかないと表は教えてくれる。しかし anapaest 以外の Resol. は別の面から見た方が一層面白い。それを表にしたのが付表2である。この表は Resol. を今度は品詞別に見たものであるが、ここから読みとれる顕著なことは、1. Resol. を起す語は圧倒的に名詞が多い。2. 名詞・形容詞は対格であることがこれまた圧倒的に多い。3. ところが固有名詞は一般の名詞とまるで逆の傾向を示して、対格は圧倒的に少ない。4. 分詞は大多数が主格に置かれ、行の初め（に近い所）に置かれることは殆どない。——以上のうち1, 2, 4はギリシア語の語彙、文法、慣用から何とか説明がつきそうである。というより、ギリシア語の語彙・文法・慣用の特性の一端がここに鮮やかに示されていると見た方が正しいように私には思える（それにしても1, 2, 4の傾向とも表に見る通り実に顕著であるが）。私に全く分らないのは3である。一般の名詞と固有名詞の間に違いがあるというだけなら分る。しかし表に見られる通り、単に違っているだけではない、真反対の傾向を示しているのである。今の私には全然説明の糸口さえつかめない。しかし、他の品詞が最高の分布を示す 3 dc がそれほど多くないことや、一般の名詞とは逆に対格が最も少ないことあたり、だから固有名詞は特別なのだとて、Resol. の考察から固有名詞を除外しようという人々にとっては手頃な材料になるかも知れない。

女37.4%, これは差ではあるまい)。上述の 'stichomythia' の場合でも、『バックスの信女たち』461—508のペンテウスとディオニュソスの対話は大変 Resol. が多いが (48行中26回), 『フェニキアの女たち』896—929のテイレンシアスとクレオンの対話はそれが甚だ少ない (34行中3回), そして前者において多くなければならぬ必然性も, 後者において少なくなければならぬ必然性も, せりふからは読みとれない。『オレステス』217—67 (ここはいわゆる 'stichomythia' ではなく, 2行ずつの対話) のオレステスとエレクトラの対話は, 51行中33個もの Resol. を含んでいるが, その内訳はオレステス25行中21 (実に84%), エレクトラ26行中12 (46.1%) である。そしてこの場合もオレステスがこの劇の主人公だという全体の状況以外に, なぜオレステスの方にこのようにとくに Resol. が集中するのかははっきりした理由を示すことはできない。——ところでそのオレステスが, その劇の385—447ではメネラオスを相手に 'stichomythia' を展開している。今度は彼のせりふ31行中15個の Resol. (51.6%) であり, 相手のメネラオスは32行中17個 (53.1%) である。同じ劇の1022—68ではオレステスが再びエレクトラと今度は 'stichomythia' を交すが, オレステスは31行中10個 (32.3%), エレクトラは20行中8個 (40%) である。同じ劇の1100—31のオレステスとピュラデスの対話では, オレステス16行中2 (12.5%), ピュラデス15行中1 (6.7%) である。さてオレステスのせりふの Resol. の頻度が, このように箇所ごとに大きく変わる必然性は——全然見当らない。もう一人の人物を観察しよう。『フェニキアの女たち』のイオカステは合計206行のせりふを語り, その中に69個の Resol. を持っている。だからその生起率は33.5% である。しかしこの辺がパーセンテージなるものの怪しい点で, 33.5% という数値だけを示すと, 何だかこのイオカステのせりふ全体にわたって3行おきに1個の Resol. があるような印象を受けるが実はそうでない。まず1—87では23個 (26.4%), 379—426のポリュネイクス相手の 'stichomythia' では27行中7 (33.3%), 528—86のエテオクレス相手の長いせりふでは35 (59.3%), 1027以下の使者を相手の対話の中では33行中8 (24.2%) となっている。そしてこのパーセンテージの異同は, 彼女の心の動きをそれほど忠実に表わしたものではないようである。

以上のことから言える結論は——ソポクレスは Resol. の数は非常に少ないが, 人物の心の動揺の激しい場面で逆にそれを利用したことがしばしばあった。それに対してエウリピデスは, Resol. の数は断然多いが, 場面場面の状況とは余り関係なく, 要するにベタに多い。一步も進めて言えば, エウリピデスは, とくにどういう場面でという考慮は一切抜きにして, 要するにせりふ全体の Resol. を多くしようと意図していた, ということになるであろう。言い換えれば, 悲劇のせりふ全体を従来の長音の多い様式化された形から脱却させようと意図したわけではないか, ということである。この見方からすれば, ソポクレスは悲劇のせりふをあくまでも長音の多い荘重な形にとどめて, 場合によって, ごく限られた部分でそれを崩して, その部分を際立てるという方法をとったことになるであろう。

4

再び付表1を見て頂きたい。まず Resol. の種類 (tr, dc, an という) ごとの固有名詞の含有率に注目する。忽ち分ることは, 一般に anapaest という形の Resol. には固有名詞が甚だ多いということである。実はこの固有名詞の問題は甚だ厄介で, 従来は固有名詞によって生じた Resol. は計算に入れない傾向があった⁶⁾。固有名詞というものは作家が好むと好まざるとに拘らず用いざるを得ない, 従って作家の作風やスタイルを占う材料にはなり得ない, というのがその根拠である。しかし私はこの考え方も誤りだと思ふ。なぜなら, 今述べた anapaest は一応さしおいて, 他の Resol. (1 tr, 1 dc, 2 tr, 3 tr, 3 dc, 4 tr) について, それぞれのうちどれぐらいが固

得ない、と私は考える。

3

しかし上の私の言はソポクレスに関しては多少の修正を必要とする。というのは、ソポクレスは Resol. を避けたばかりではなく、場合によってはむしろ積極的に利用した形跡もあるからである。もちろんエウリピデスほど大規模にはないが、ともかく形跡があるのである³⁾。現存する作品全体を通観する時、ソポクレスが三人の作家の中で最も Resol. を差控えた人であることは間違いない。しかし時折、数行から十数行にわたって集中的にそれを固めている。彼のどの作品にもそういう箇所が一つや二つはある。しかしとくにそれが顕著なのは『オイディプス王』と『ピロクテテス』、とくに後者である。『ピロクテテス』の場合、この作品の trimeter は全部で1,087行、その中で Resol. は105例だから、約10行に1個の割合で Resol. が起っていることになる（これはソポクレスとしてはかなり多い）。ところがこの劇の(1)483—6には3、(2)600—7には5、(3)789—819には13、(4)927—53には10、(5)1025—34には6、(6)1225—38には6と集中している。つまりこの劇の Resol. の半数近くがこれらの箇所に集中していることになる。言い換えれば、これらの箇所の Resol. 生起率は50.5%であり、これ以外の箇所のそれは5.7%だということになる。この状況を見れば、ここには何かの作為があったと見ないわけには行かない。そしてこの6箇所のうち(2)と(6)を除いて、あとはすべてこの劇の主人公ピロクテテスのせりふであり、それらはすべて彼の心の激烈な動揺を示している。出ない言葉を無理に出しているような、リアリズムの小説ならさしずめせりふをどもらせたり途切らせたりするであろうような所である。(2)は心ならずもピロクテテスを欺く役を引受けているネオプトレモスと商人、実はオデュッセウスに遣わされたスパイとのやりとりであり、(6)はネオプトレモスとオデュッセウスの‘stichomythia’⁴⁾の一部である。両方ともそれぞれの話し手の心の動揺を伝えている点は上と同じである。

かくてソポクレスが原則的には Resol. をなるべく避けつつも、場合によってはそれを逆に積極的に利用しようとも試みたということは動かせない事実だと私には思える。ただし注意しなければならないのは、彼は話し手の心の動揺の激しい場面で Resol. を利用することがしばしばあった、と言えるに止まるのであって、精神的動揺の激しい場面全部にこれを及ぼしているわけではない、ということである。例えば、あの劇的な『エレクトラ』にも、またあの激烈なドラマ『アンティゴネ』にも該当するような箇所が見当たらないのである。

しかしいざにしても、Resol. を積極的に利用する実験を試みたのはエウリピデスであるよりはむしろソポクレスである、と思えて来るわけである。しかし私が、エウリピデスは Resol. を手段として一つの実験を試みたと言う時その実験の意味は上のソポクレスの意味とは少なからず違う。

エウリピデスはとくにどういふ場面で Resol. を利用したかを尋ねても、困ったことに、そして意外なことに、ソポクレスの場合のようにはっきりした答は出て来ない、ということがまず重大である。ごく漠然としたことならある程度までは言える。例えば、‘stichomythia’の部分はそうでない部分よりほんのわずかだけ Resol. が多いとか、使者のせりふは一般に Resol. が少ない（これはかなりはっきり言える）とか、神が *deus ex machina* で登場する時は比較的 Resol. が少ないが⁵⁾、登場人物となって出て来る時は人間のせりふと Resol. の点では些かも変わらないとか、どんな登場人物でも、ある劇で初めて登場する時のせりふは概して Resol. が少ないようだとか。しかしこれらのことはみな、言おうと思えば言えるという程度を出るものではなさそうである。のみならず、男のせりふより女のせりふの方がリズムが乱れがちではなからうかと期待すると、これが大変な期待はずれで、男女殆ど同じぐらいの率で Resol. を起している（男36.9%、

ぬことである。現にアイスキュロスもソポクレスもこれらを使っている。ただ彼らは、控え目に、そしていろいろな工夫をこらして使っているのである。もう少し具体的に見てみよう。

これらの語はすべて——または——というリズムを持っているから、誰がどう工夫しても Resol. が生じざるを得ない。Resol. というものは、とにかく短音が2個つづきさえすれば生じるからである。しかし例えば、πατέραではなくπάτερ(πατήρの呼格)ならば、後に子音で始まる語を持って来さえすれば Resol. は免れる。あるいは行末に持って来てよい。先述の final anceps によって救われるからである。アイスキュロスとソポクレスは現にそのようにしている。彼らの劇ではπάτερが Resol. になっている例は皆無である。然るにエウリピデスはこの労をとらず、πάτερを片端から Resol. の具としている。似たようなことはέρωςという形容詞の使い方にも言える。アイスキュロスとソポクレスはこの語を殆ど‘lyric verses’の中で使い、せりふの trimeter の中で使っている例は比較的少ない。のみならず、せりふの中で使う場合にはしばしばέρωςという形をとっている。ここにははっきり Resol. を避けようとする意図が伺えるであろう。ところがエウリピデスは、έρωςという形のままでこの語をせりふの中でどんどん使う、勿論それが全部 Resol. になる。"Αλοχοςやέρνετοについては、それがエウリピデスで多用されているということよりは、むしろ、άλοχοςはアイスキュロスで4回、ソポクレスでは1回しか現れないことや、έρνετοに至ってはこの二人の作品にはただの一度も使われていないことの方を驚くべきであろう。しかしέρνετοについては彼らは別の言い方を用意していた。完了分詞γεγώςを利用してέρνετοと同じ意味を表わすことができたのである。エウリピデスも実はこの分詞をかなり用いている。そしてその上に、Resol. になることを承知の上でέρνετοも用いたのである。

次はὄνομαである。これによる Resol. はアイスキュロスで4例、ソポクレスで13例であるのに対して、エウリピデスでは43例ある。現存する作品の多寡を計算に入れてもこれはかなりの差である。しかしエウリピデスでこのように多くなった一つの理由は甚だ簡単である。彼がこの語を含んだ‘periphrasis’をしばしば用いているということなのである。例えば、σωτηρία「救い(の道)」と言えばよいところを…ὄνομα σωτηρίας(『タウリケのイピゲイア』905)としたり、ὦ φίλτατε Πολυνεϊκες「ああ、いとしきポリュネイケス」と言えばすむところをὦ φίλτατον ὄνομα Πολυνεϊκουσとしたりしている(『フェニキアの女たち』1702)。

最後にὁ θεός。これはギリシア悲劇には絶対欠かせない名詞の一つだと思える。ところがアイスキュロスとソポクレスではこれによる Resol. はただの一例もない。つまり彼らは、ὁ θεόςという形では神のことを語っていないのである。θεοί「神々」なら沢山ある。τοῦ θεοῦ(ὁ θεόςの属格)もある。τῷ θεῷ(与格)もある。τὸν θεόν(対格)もある。複数の各格も全部ある。しかしὁ θεόςはない。エウリピデスがこれを用いて Resol. を起している例は23個あるが、それらは漠然と「神様」を指しているか、ある特定の神を指している(例えば『イオン』のアポロンや『バックスの信女たち』のディオニュソスの如き)かである。この二つの場合アイスキュロスとソポクレスはどうしているかという、前者の意味ではθεοίと複数にして——とするか、冠詞抜きにθεόςとして後に子音で始まる語を持って来てやはり——としているかであり、後者の場合には、θεόςにすり替えるか、その神の固有名詞をそのまま用いるか、主語を省いてしまうかしている。つまりこの二人はὁ θεόςという表現は全くなしですませたのであり、エウリピデスといえどもその気になりさえすればこのやり方をそのまま踏襲できたはずなのである。

以上の諸点を見る時、アイスキュロスとソポクレスに Resol. が少ないのも意識的な努力の結果であったし、エウリピデスに Resol. が多いのも意識的な努力の結果であったと結論せざるを

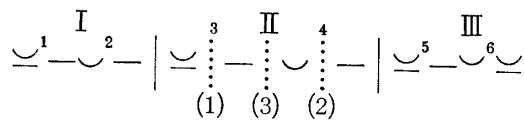
梗概

1. 悲劇のせりふの韻律としての iambic trimeter は本来自由な韻律であったわけではない——それを甚だ自由なものにしたのはエウリピデスである。
2. 音節分裂を起す語彙——その主なものは殆どが基本単語——然るにアイスキュロス・ソポクレスでは音節分裂は少ない——彼らはそれらの語を使う時音節分裂を避けるためにいろいろの工夫を重ねた——エウリピデスはそのような工夫を殆どしない——アイスキュロス・ソポクレスは音節分裂を抑制しようと努力し、エウリピデスは意識的に多用した。
3. ソポクレスは音節分裂を最も抑制したが、使う時は特定の場面に集中する傾向あり——エウリピデスにははっきりした傾向なし——男女の別、神・人間・使者等の別、stichomythia とそうでない部分、同一人物のいろいろな場面でのせりふ、これらの違いにもそれに見合う音節分裂の違った傾向ははっきり読みとれない。
4. 音節分裂と固有名詞——固有名詞は厄介な問題—— Anapaest —— Tribrach, Dactyl ！と品詞の関係——甚だ顕著な事態。
5. 音節分裂の結果生れるリズム——散文と似て来る——悲劇のせりふが散文的になることの意味——そのギリシアの意味—— T. S. Eliot。

1

ギリシア悲劇のせりふは iambic trimeter で書いてある。◡—◡— | ◡—◡— | ◡—◡— というのである。アリストテレス (*Poet.* 1449^a 24; cf. *Rhet.* 1408^b 33) がこの韻律のことを最も会話に近いリズムだと言い、だから劇のせりふ用に選ばれたのだと説明したことは今では大変有名になっている。有名になりすぎていろいろの誤解のもととさえなっている。一方近代の学者の殆どは、この韻律が甚だ自由でいろいろな 'licence' を許すから劇に用いられた (あるいは会話に近いと言われた) のだと考えている。しかしこういう考えはみな間違っている。どう間違っているか、そして、実情はどうであったかは別の場所で論じたが¹⁾、一口で言ってしまうと、iambic は自由な韻律だから劇に選ばれたどころか、エウリピデス (とくに後期) に至るまでの悲劇のせりふの韻律は実に厳格な様式に従っていた。それが「自由」で多少散文に近いものになったのはエウリピデスの晩年である。エウリピデスにとってはこの自由化は恐らく一つの実験であつたらう。そして彼はこの実験を音節分裂 (Resolution. 以後 Resol. と記す) という手段によって試みたのである。

今後の便宜のため次のような図式と記号を定めておく



縦の実線は脚 (I, II, III) の切目、各脚は 2 個の iambic の要素 ◡— (1, 2, 3…) から成る。縦の点線 ((1), (2), (3)) は caesura の位置、(1), (2), (3) という番号は頻度の高い順を示しているが、(1) が圧倒的に多い。また各脚の第一音節 (1, 3, 5 の第一音節) の ◡ は anceps であり、短音 ◡ でも長音 — でもよいことになっているが、悲劇のせりふでは長くなる方が多い²⁾。行末の ◡ はこれとは別に 'final anceps' と呼ばれるが、今は考察の対象外とする。

音節分裂には次の 3 種類がある。

1. 短音または短い anceps の後の長音が 2 個の短音で置換えられる (この結果 tribrach が生れる——◡◡◡)。

エウリピデスの悲劇における Trimeter
Verse の音節分裂について

——劇のせりふと散文的韻文——

柳 沼 重 剛