

アリストパネスにおける“TERAS”の意味

戸 部 順 一

## 序

古代ギリシア演劇の研究はアリストテレスの『詩論』に始まり、現在にいたるまでその重要性は失われていない<sup>(1)</sup>。悲劇の演出的発展の推移を考察——役者の数が3人になったのはいつからか、背景画が使用されるようになったのはどの悲劇作家の時代か等々——するためにも、あるいは悲劇の筋とはどうあるべきかを論じようとするときにも、あるいは悲劇の観客に与える心的効果を説明しようとする場合にも（喜劇に関するのそれらの考察は残念ながらいまある『詩論』の中にはない<sup>(2)</sup>）、まず「アリストテレスはかく語りき」を土台とし、それに同調しながら持論を展開する、またはそれに反論する形で自己の主張の開陳がなされるのが常套である。たとえばミュトス（悲劇の筋）にペリペテイア（逆転）とアナグノリシス（発見）を持った（さらにパトス＝苦難という要素が加わることもある）「複合的物語」を優れた悲劇とアリストテレスが呼べば<sup>(3)</sup>、われわれは考察対象とする悲劇のなかのどの箇所が彼の語る要素にあたるのかを指摘しようと心掛け、それが見つけられれば、すなわち「アリストテレスの言うようにかくかくの悲劇は優れた悲劇だ」とその悲劇を称え、見つけられなければ、それはそれで「アリストテレスは然々だと言うが、しかしこれこれの点でこの悲劇も捨てたものではない」といった擁護論を持ち出すことになるのである。アリストテレスの記事に触発されて自己の論を展開するという傾向は喜劇研究においても皆無ではなく、喜劇の起源に関する研究一つをとってみても、アリストテレスが「それはバリカ（男根崇拜歌）の作者からはじまった」<sup>(4)</sup>と言うと、たとえ、この発言が歴史的事実を反映したものというより、「パロスの存在」を契機とした彼自身の推測にす

ぎないものかもしれないにせよ<sup>(6)</sup>、古代ギリシアにあった豊饒祭の色彩の濃い祭り——男女性器の存在は農耕文化圏におけるその種の祭りに普遍的に発見しうることであるゆえ——でおこなわれていた演芸との関係に議論を集中させ<sup>(6)</sup>、他方、「悲劇に起こった変革、またそれらの変革が誰によって為されたかはよく知られているが、しかし喜劇の場合は、はじめのうち真面目な扱いを受けていなかったために、何も知られないままになってしまった」<sup>(7)</sup>を拠り所に、喜劇の発達史の解明に消極的な態度をとる場合もあるのである<sup>(8)</sup>。

アリストテレスの記事が、いまだに明らかにされたとは言えない古代の演劇事情に有益な示唆を与えることは依然としてある。喜劇研究について言うなら、『詩論』1449b 7f. の“*ton de Athenesin Krates protos erxen aphenenos tes iambikes ideas katholou poiein logous kai mythous*”を「クラテスが初めてイアンボス調の形態を棄て去った」と訳すことにより<sup>(9)</sup>、「この箇所は喜劇の構造的変化に言及したものであり、すなわちクラテスこそが喜劇の中にイアンボス調の使用されていない部分＝パラバシス（パラバシス部分を形成する調にはイアンボス調は一切使われていない）を組み込んだ最初の作家であったのを述べているのだ」と解釈し、パラバシスを従来の「喜劇以前」の要素ではなく、「アリストパネスの一世代前、つまりクラテス、クラティノスの時代に初めて喜劇に組み込まれた比較的新しい部分」と結論する新説が登場し<sup>(10)</sup>、パラバシス部分の解釈に新しい可能性を示す説だとして、好意的な評価が下されている<sup>(11)</sup>などはその端的な例であろう。従来の定説となっていた「パラバシスとは喜劇以前の要素である」を覆すこの新説の妥当性に関しては異論もあろうが、古代において有数の文芸批評家であったアリストテレスの字句

の解釈次第では、分明とはいいがたい古代の演劇事情にこのような新たな側面を見いだすことも依然として可能なのである。

さて、本稿はアリストテレスの言う“teratodes”<sup>(12)</sup>を手がかりとして、アリストパネスが喜劇の科白に使用している“teras”なる語に新たな光をあて、その意味するところの再検討を試みようとするものである。“teras”は「怪物」,「異象」,「兆し」といった意味を有し、その意味をあてがって科白を解釈することになんら不都合なことはないのではあるが、しかしその言葉の登場しているところには何かしらの悲劇に対する諷刺なり嘲笑なりが隠されているようにも見え、その隠されている(やもしれぬ)笑いは『詩論』の中でわずかに言及されている“teratodes”の含む、悲劇に対する批判的姿勢を重ねることにより浮上してくるように思われるのである。アリストパネスお得意の悲劇諷刺(たとえそれが笑いを提供するための手段であったとしても、その諷刺には文芸批判としての価値が認められよう)を理解するうえで、同じ文芸批評家であるアリストテレスの悲劇批評の言葉は大いに役立つのではないかという見解に立ちつつ、「アリストパネスの使用している“teras”には悲劇批判の意味が込められているかもしれぬ」という試論をアリストテレスの『詩論』を手がかりとして始めていくこととする。

## 1 teras または pelor

「恐ろしきもの」,「摩訶不思議なもの／こと」はホメロスの歌う叙事詩の中にも数多く登場する。

そこは美しいプラタナスの木の下で  
 そのあたりから輝く水が流れていた  
 そこに偉大な前兆が現れたのだ、背中に血色を浮かべた大蛇が  
 見るも恐ろしい大蛇が、オリュンポスに住む神自らがこの世へと遣わ  
 された  
 その大蛇が祭壇の下から飛びだすとプラタナスの木に向かって進んで  
 いった。

『イリアス』二巻 307-10<sup>(13)</sup>

牧歌的風景。その静肅な雰囲気破る、大蛇の唐突な出現。平和な風景と突然の異形の出現というコントラストはその場にいる者たちの驚愕を、また出来事の異常さを際立たせる。突如として現れた大蛇は、プラタナスの枝に巣を作っている雀たちに襲いかかると、母鳥と雛たちを喰らい、そのあと忽然と姿を消す。兵士たちは奇怪な出来事に声も出さず立ち竦み、そしてこの出来事を「恐ろしい異象 (deina pelora)<sup>(14)</sup>」と、また「知の神ゼウスが示した大なる兆し (teras mega)<sup>(15)</sup>」と呼んだと詩人は語る。このように異常な出来事が最後に teras, pelor という語によって締め括られている例はいくつかある。女神アテナがオリュンポスの峰を発ち、トロイア人とアカイア人の間へと降り立つ様子は、ゼウスの放つ、火花の尾をひきずり夜空を流れる輝く隕石に譬えられ、それもまた teras と詩人によって呼ばれている<sup>(16)</sup>。teras, pelor は異常なるもの (para physin techthen<sup>(17)</sup>) の総称であり、これらの語を使って詩人はことの奇怪さを強調する。冥界に下ったオデュッセウスの前に、気味悪い声を上げながら群れ集まってきた死人たちも pelor<sup>(18)</sup>、腹を空かせて道を行くオデュッセウ

スが出くわした、空腹の癒しのためにと神から送られた大鹿もまた pelor である<sup>(19)</sup>。自然の許容を外れて現れた異象は、その説明付けがたいがゆえに「神が遣わした」という語句が添えられ<sup>(20)</sup>、こうして teras, pelor は何か神的な、あるいは人知を超えた力が背後で働いていることを匂わす語となる。キルケの魔法にかかった人間は、哀れにも姿を狼や獅子に変えて山に住むことになるが、その狼や獅子もキルケの魔法という不思議な力の介在があったゆえに pelor と呼ばれているのである<sup>(21)</sup>。

異象や異形を総称する語、これは言ってみれば便利な語でもある。聴衆は詩人によって語られている「ありえぬ生き物」や「怪異」をその描写の限りにおいては受け入れがたいものであっても、teras なり pelor なりを耳にすることにより、自己の中で想像している異象や異形を想起され、「大きい」とか「おぞましい」と語られたものを自分の考えている teras, pelor に見合った「大きい」や「おぞましい」に変換して脳裏に描く。つまり語られている「異常さ」は（それが貧弱な描写にすぎない場合には）聴衆の中で自己の teras 観に見合うまで増殖され、聴衆は勝手にその異様さを脳裏に描くことになるのである。詩人は自然界の法則を逸脱して生まれたものを語るときに、「死すべき身の者どもにも、神々にも似ていない姿<sup>(22)</sup>」と言って pelor で締め括れば、聴衆は「ではいったいエキドナとはどんな姿なんだ」といぶかしがることもなく「何か見たこともないような姿なのだろう」と得心し、その姿を自分の想像する pelor から選んでこれにあてがい納得するのである。こうして teras や pelor は詩人でさえ見たことのない出来事や怪物の存在を——それゆえ、そこで語られることは嘘であり、すなわち terateuomai（不思議を語る）とは pseudomai（嘘を話す）ということにもなるのだが<sup>(23)</sup>——聴衆に受け入れさせ、聴衆の

側にその怪異さの想像を半ば委ねるという働きを担うことになる。詩人が見たことのないものの不思議さを自己の想像力を駆使して描写するにしても自ずとそれには限界というものがあ、——「巨大にする」、「一つしかない頭は複数にする」、「実際の動物をいくつか寄せ集め合成する」、「火を吐かせる」等々、怪物の描写にも定型が生まれ、それを超えた姿を描くことは困難である——ともすればその描写はマンネリ化に陥り、失笑を買うことさえなきにしもあらずであろう。しかしこの語が描写の最後を締め括ることで、聴衆は語られている以上の「在りえなさ」を心の中につくりだす。teras は語る側の「不思議」の貧弱さを隠しながら、その「不思議」だけを伝え、なかならず聞き手の想像力を促すのである。さらにこの語に内包されている神的なるものが語られている荒唐無稽なことにいささかの真実味を持たせ（それゆえその荒唐無稽さには恐怖感が伴う）、「神のなす技ならそのようなこともあるやもしれぬ」と聴衆に思わせることもありえたであろう<sup>(24)</sup>。

teras や pelor（後者の語はおもに叙事詩において使用されている）は何も「絶対のないもの」を語るときにだけ用いられているわけではない。要は自然界の出来事であっても、そこに何かしらの異様さが感得され、しかもそれが神的なものと結びつけられていると思われるとき、そしてそのことを強調して伝えたいときにこの語が顔を出す。ヘロドトスは極寒の地スキュティアについて「そこでは夏に雷鳴が轟くことが多く、冬には滅多にない、たまに冬に雷鳴が轟けば人々はそれを teras（予兆）と言って驚く。地震も同様に彼らには teras とみなされる<sup>(25)</sup>」と語っている。遠いスキュティアの地で起こる異常現象はこうして teras の使用によってその異常さが伝えられると同時に、神のなす技であることが宣言され、それ

が事実であることが強調されるのである。しかも、このようにたまには見かけるかもしれぬ自然現象に teras を適用するという慣例が、「絶対でないもの」を特異な自然現象と同列に並べ、神的なものの存在という teras が内包する意味と相乗的に作用し、teras で語られている「絶対でないもの」の实在の信憑性を高めているのである。

悲劇詩人にも teras の使用例は認められ、その意味するところは叙事詩の場合と変わらない。

キリキアの洞窟に住む大地の息子、  
百の頭を持つ力の強いテュボン、恐ろしい怪物 (teras) が  
力づくで押さえ込まれているのをみて<sup>(26)</sup>

ヘシオドス以来、代表的な怪物として名高いテュボンもまた我々の「見たことのないもの」である。その「見たことのないもの」を teras と呼ぶことで、「百の頭」の滑稽さは消え、この語の響きに我々の寄せる畏敬の念は「百の頭」に恐怖以外のなにもものも思い浮かべないことを強制するのである。こうして詩人はその語の使用によって、役者なりコロスが語っていること、あるいは歌っていることからナンセンス感を払拭する。

誰も見たことのない、あるいは経験したことのないことを事実のように語りたいのは詩人の常である<sup>(27)</sup>。さらに語るだけに飽きたらず、語られるものを観客の目に訴えたいという願望が、言葉だけではなく視覚的要素を重視する演劇詩人の心を捉えたという推察は不自然ではない。言葉だけで伝えられていた英雄の行為は舞台の上で実際の動作として示され、言葉が織り出す高貴な婦人の着る艶やかな長衣は役者の着る衣装として観客の



目に触れることとなる。

現実にあることの視覚化は、現実にはありえないことの視覚化に比べれば容易であろう。提供されたものは見る側においても言わば先験的に知りえていることである。英雄とて人の子とすれば、舞台上に立つ役者の姿もそれほど奇妙なものにはなりようがない。しかも英雄と目されるような人物は現実にはいたであろう。その人物が持つ威厳を真似て、威厳ある衣装、威厳ある立ち居振る舞いを役者に施せば、それらは観客が持っている英雄像（彼らは事実そのような人物を見ているのだから）と齟齬を生じるものではなく、従って悲劇詩人によって視覚化された英雄はすんなりと観客に受け入れられることとなる。一方、teras で呼びならわされているようなものを具象化し、それを舞台上で見せるということは英雄の姿を見せるのとはわけが違う。それは誰も見たことのないものである。よって詩人は想像力を駆使して見たことのないものを創造しなくてはならない。しかし創造されたものは、必ずしも観客がterasの語を聞いて脳裏に描いたそれと同じではなかろうし、また技術的な制約が詩人の創造力のたまものを十二分には実体化できないこともある。こうして舞台上の上に具現化されたterasは、詩人の想像力が貧弱なゆえに、あるいは技術的困難さのゆえに、観客にterasがまとう恐怖感を伝えられないかもしれぬ。その場合、悲劇詩人の造り出したものは恐怖どころか笑いを観客に提供することになる。この可能性は高い。それにもかかわらず詩人はterasの視覚化と言う誘惑を拒めなかったのだろうか。

## 2 teratodes

アリストテレスは『詩論』のなかで、恐れ (phoberon) やあわれみ (eleeion) は「視覚的效果によって作り出すことができるが、また出来事の組み合わせ方から生み出すこともでき、むしろ後者の方法によってそれらを作り出そうとする作家のほうが優れた作家だ」と述べている<sup>(28)</sup>。ここで問題にしたいのは、優れた作家の悲劇ではなく、視覚的效果によって恐れを作り出そうとした悲劇のほうだ。「視覚をとおして同じものを作り出そうするのは劇の技法に関わるのではなく、外的手段を必要とすることである。また視覚をとおして恐れ (phoberon) を提供しようとするのではなく、奇怪なこと (teratodes) だけを提供するのは悲劇とは相容れない人たちのすることだ<sup>(29)</sup>」と糾弾されている悲劇である。このような悲劇を上演した詩人が誰なのか、またどんな悲劇がアリストテレスの語っている悲劇なのかは、この箇所を眺めても判然としない(出来事の組み合わせ方から、そういった感情を引き起こさせる好例としてソポクレスの『オイディプス王』があげられてはいるが)。しかしアリストテレスが非難している限り、そのような悲劇があったのは確かであろう。「視覚的效果によって teratodes を提供するような悲劇詩人は悲劇とは無縁だ (ouden tragodia koinonousin)」は、teras を舞台に登場させた悲劇詩人の実在を十分に示唆している。

teratodes を登場させた詩人が誰なのかを特定するうえで、『詩論』の 1455b 32-1456a 3 の記事は興味を引く。アリストテレスは、悲劇の型は四つあると言い、その一つは複合劇 (peplegmene)、一つは苦難劇 (pathetike)、一つは性格劇 (ethike) とその型をあげたあと、四番目の型が語

られるのであるが、残念なことにその部分には欠落があり、アリストテレスがどのような型を四番目としているのかははっきりしない。しかし「例えば『ポルキデス』や『プロメテウス』あるいは冥界を舞台としたような悲劇 (ha en haidou) がすべてこれにあたる」と、四番目の具体例が上げられており、これらの例から欠落を補うための努力が続けられた。欠落部分の代表的な判読としては、Bywater の *opsis* (視覚) があり、この判読は広く受け入れられている<sup>(30)</sup>。また Schrader は「四番目」を意味する *tetarton* を *teratodes* と読みかえている。あるいは *haploun* (Morel), *haple* (Bursian) といった「単純な」を意味する語が補われることもある<sup>(31)</sup>。しかしアリストテレスが例としてあげている『ポルキデス』以下の悲劇 (特に冥界を舞台にしたような悲劇全般) を「単純な」と呼ぶことには疑問が残る<sup>(32)</sup>。この欠落部分の判読としてはやはり視覚的なことを意味する語が妥当であり、ホメロスによって *teras* と呼ばれていた冥界の死者たちがここで言われている「冥界を舞台にした」悲劇に登場するとしたとするなら、Schrader の判読である *teratodes* が適当と思われるのである。

この欠落部分に *teratodes* を補って読むなら、怪異、異形を舞台に登場させた悲劇詩人としてアリストテレスのあげている具体例に鑑みて、アイスキュロスの名が浮かんでくる。

だが、あの男の前には、椅子に坐った怪奇な／

女たちの群れが眠っています。

いや、女たちといわずゴルゴンの仲間と申しましょう。

いや、またゴルゴンの姿形にもたとえるつもりはございません。

かつてむかし、ピネウスのご馳走を奪い取る怪物の姿が描かれた絵を見たことがあります。だが、中にいる者たちは、見たところ、翼がなく、黒ずくめで、姿形のどこをとっても忌まわしさそのものです。

アイスキュロス『エウメニデス』46-52

神殿の中に入ったデルポイの巫女は、オレステスの前にうずくまっているエリニューエスたち（復讐の女神たち）の姿を見、その恐ろしい様子をこのように報告する。巫女の言葉は、彼女が目撃したものがまさしく teras であることを伝えている。ゴルゴン（ゴルゴーン）はホメロスに名指しで呼ばれていた teras である。ハルピュイアイもこの仲間に入る資格はある。観客は巫女の言葉から teras 登場を予感する。

エリニューエスたちが舞台上に登場するのではないかという一種の期待感はずでに『コエポロイ』（『オレスティア』三部作の第二部、『エウメニデス』は第三部である）1047-50 のオレステスの台詞の中で高められている。母親とアイギストスを殺したオレステスは、その直後にエリニューエスたちの幻を見て、「そこにいる、醜い女ども、ゴルゴンらのように、／黒々としたその衣装……」と恐慌にかられての叫びを上げる。「そこにいる」はオレステスにしか見えていない幻を指しての指示語なのか、それとも『コエポロイ』のコロス（コロス）を指していわれたものなのか<sup>(39)</sup>。後者の解釈を採るなら、この指示は『エウメニデス』のコロス（コロス）がいまオレステスが語っているような異形になるのを観客に向かっていわば予告する、そのような働きを担っていたのかもしれない。「語られたもの」があとになって「舞台上の行為として示される」という『オレスティア』の基本パターンがここでも踏襲されているのである。オレステスの言葉は巫女によって再び繰り返さ

れ、「いよいよ」という観客の気持ちは最高潮に達したことであろう。アイスキュロスがどのようにエリニュエスたちを視覚化して舞台上に立たせようとするのか、観客は固唾を呑んでその登場を待っていたにちがいない。やがてエリニュエスたち（コロス）がその姿を観客の前に現す。彼女たちの登場の仕方からして尋常ではない。オレステスを取り囲むようにしてうづくまるエリニュエスたちはエクキュクレーマ<sup>(34)</sup>と呼ばれる車台に乗せられてスケナーに拵えられている扉から舞台に現れたようだ。こうして「目から気味の悪い脂を垂らし<sup>(35)</sup>」、その衣装は、「これを着て神々の御姿に近づいたり、人の家を訪ねるには、似つかわしくない<sup>(36)</sup>」と巫女によってあらかじめ伝えられていた異形の者たちの様子が観客の目に晒されることとなる。

アイスキュロスの登場させた *teras* が観客に *phobos*=恐怖（少なくとも気味悪さ）を与えたのは、後代になってつくられた上演に関する逸話がよく伝えるところである<sup>(37)</sup>。これはアリストテレスによって語られている「視覚によって恐怖を作り出す」悲劇の好例であろう。なるほど『エウメニデス』は優れた悲劇であり、このことを否定する者はいない。しかしホラティウスの証言<sup>(38)</sup>にあるように（アイスキュロスは彼によって「仮面の創始者=*personae repertor*」と呼ばれている。『スーダ』は悲劇の仮面はテスピスによって使用されるようになったと伝えている。この矛盾した伝承はアイスキュロスがそれまで使用されていた仮面に何かしらの改良を行なったことを推測させる<sup>(39)</sup>）、彼が進んで視覚的効果を模索した可能性は高く、仮面に衣装にと工夫を凝らしたと伝えられている彼が、またその効果を試そうと積極的に視覚に訴えるようなことを舞台の上に持ち出したればこそ、アリストテレスは *teratodes* な悲劇の例としてあえてアイス

キュロスの作品を並べたのではなからうか。『ポルキデス』という悲劇に、この題名が示している魔女たちが実際に舞台上に現れたのかは判然とはしないが、エリニューエスたちを登場させた実績を持つアイスキュロスならその可能性は高い。また、『縛られたプロメテウス』のなかには、視覚的效果を狙ったとしか考えざるを得ないような場面が確かにいくつかある。プロメテウスが縛り付けられている岩場、コロスであるオケアノスの娘たちが乗っている翼のついた車、コロス及びオケアノスのまるで空中から下降してくるとでもいっているかのような登場の仕方、劇の最後に用意されている地震の場面等々。これらがどれほどリアルに舞台の上で再現されたのかは不明である。しかし「さあ、話ではもはやなく実際に大地が揺れている」と *mythos* と *ergon* を対称的に配置したプロメテウスの台詞は<sup>(40)</sup>、実際に彼の縛られている岩場が揺れるといった仕掛けがあったのを示唆しているのである。この劇に登場するイオの姿も怪物じみたものようである。彼女は自分のことを「牛の角を持った乙女 (*boukeros parthenos*)」と言っている<sup>(41)</sup>。アイスキュロスの視覚的效果によって観客を驚嘆させるといった試みはこれにとどまるものではない。『魂の重さ較べ』のなかでは、大きな天秤が舞台に持ち出されたとプルタルコスが伝えている<sup>(42)</sup>。

アイスキュロスの試したことがその後も他の悲劇詩人たちによってすべて踏襲され試されたかは分からない。メーカーネーと呼ばれるクレーン擬きの舞台装置は、アイスキュロスの視覚効果を支えるには必要不可欠の装置だが、ソポクレスがそれを使用しなくてはならなかった作品は見当たらない。新規な試みは最初は歓迎されるが、それが鼻につけば飽きられる。ましてや紀元前5世紀の上演技術が現代の映像技術= SFX とは比較にならないものであったのは言うまでもない。視覚的な工夫が観客に強い感銘

を与え続けられたかは疑問である。観客とて同じような怪物の仮面を見せられれば気味悪さは覚えず、かえって失笑を漏らすにいたることもあろう。その結果、観客の側で視覚的演出を拒否する動きが当然現れよう<sup>(43)</sup>。なるほどそのような演出技術は一つの伝統となって残ったかもしれない<sup>(44)</sup>。それがアリストテレスが非難しているような悲劇の範疇を形成した。

「teras を視覚化して恐怖や畏敬の念を覚えさせるという試みは、アイスキュロスにおいてはある程度の成功を納めたが、技術的な稚拙さゆえに、その効果は長続きしなかった。にもかかわらず、一種の伝統として悲劇演出の中では繰り返された」といった事態が生じたのかもしれない。一度効果を上げたものはなかなか棄てがたいものである。ここに視覚演出を揶揄する素地が生まれる。喜劇詩人が悲劇の舞台に現れる teras に沈黙を守るとはどうていありえないことであろう。

### 3 アリストパネスの teras

アリストパネスの喜劇が諷刺性を真骨頂とする喜劇であるのは否定できない。諷刺の対象はアテナイの政治（アリストパネスの活躍時期がちょうどペロポネソス戦争の最中に合致することから平和問題が取り沙汰されることになる）、社会制度、思想そして他の文芸（特に悲劇）にわたり、それらが喜劇の主題とされ（同時に台詞の其処此処でチクリチクリと市井の誰某や権勢を誇る政治家、将軍への揶揄が繰り返される）、諷刺対象とされている事柄に不満を抱いて登場した主人公が、それを是正すべく活躍し、最後に己の願望を成就させる。そんなところが喜劇のおおまかな筋である。このような喜劇作家の意図する諷刺（要は「今」のことが常に取り沙汰さ

れ、うまくいっていることであれ、そうでないことであれ、斜に構えている者なら諷刺対象は何処にもころがっているわけであり、重要なのは大多数が知っている問題ということである)が察知されるためには、主人公の活動する世界には現実の世界の反映がちりばめられていなくてはならず、ひっきょう舞台は当時のアテナイということになる。『アカルナイの人々』、『騎士』、『雲』、『蜂』、『女だけの祭り』、『女の平和』、『女の議会』等、現存するアリストパネスの古喜劇の大半はその舞台設定を昨日、今日のアテナイとしている。喜劇の出自を問うならそれも当然かとも言え<sup>(45)</sup>、顔を隠した百姓が舞台の上から不正を働く権力者に直截的な非難を浴びせたのが喜劇の始まりであったという伝説めいた起源話は、それがまったくの真実とは言えないにせよ、喜劇の本質が弾劾に在ることをよく伝えているのである<sup>(46)</sup>。

「弾劾」は喜劇の持つナンセンス性によって、その辛辣さを笑いへと転化する。このナンセンスというクッションがなければ戦時下においての反戦劇は、戦争を絶対悪とは考えていなかったアテナイ市民には受け入れられるはずもなく、ましてや「弾劾」剥き出しの劇を笑う余裕は彼らにはなかったはずだ。観客に笑える余裕を持たせるナンセンス性を現実世界の写し絵的喜劇世界に導入するために、主題というべき諷刺対象は矮小化され、いわば社会全体の問題は家庭内問題に姿を変えてしまう。平和締結は国家間の問題だが、それを個人契約の形にすり替えることによって、平和協定文書は葡萄酒に変容し<sup>(47)</sup>、平和は祭りとなる。平和を手に入れた主人公の浮かれようは祭りの喜びに酔いしれる者のそれとして描かれ、こうして平和問題を祭りにしてしまうことでナンセンスが完結する<sup>(48)</sup>。アテナイと政治家の有り様は老人と彼に仕える二人の下男の関係の中で語られ<sup>(49)</sup>、



裁判制度の問題は一老人の病に置き換えられ、その病を治そうとする息子の姿の中に諷刺の痛みが感得されることとなるのである<sup>(50)</sup>。公的活動の場で女が主導権を持つことも、当時のアテナイの女性観からすれば大いなるナンセンスであり、彼女たちの計画も、いってみれば夫婦間の問題解決にこそふさわしいものにすぎない<sup>(51)</sup>。こういったナンセンスさが喜劇本来のものであろう。res publicaをres privataに転換することに付随しておこる日常の価値体系の歪みや倒壊、そしてこの歪みと倒壊によって喜劇のナンセンスさが引き起こされるのである。

喜劇世界を神話の中に持ち込むのは問題がある。背景となる世界が現実に近いしていればいほど、意図された諷刺は理解されやすいであろう。それゆえ幻想性を高めることは諷刺の矛先を、いや諷刺そのものの意図をぼやかしてしまう可能性があり、これは喜劇の精神=弾劾にとっては都合が悪い。とはいえ、アテナイの外に喜劇の主人公がでかけて行き、その世界を舞台に活躍するといった筋立ては魅力的であったのも確かだ。現存する作品中、『平和』、『鳥』、『蛙』の三作品はそれぞれ天上の国、鳥の国、冥界を舞台としている。神話的モチーフの濃厚なこれらの喜劇がアリストパネスの発案によるものではないにせよ、喜劇発展の過程において、シケリアの笑劇作家エピカルモスの影響を受けて創作された新しい試みであった可能性は高い<sup>(52)</sup>。

神話的世界といった幻想世界は悲劇の世界に重なる。そしてそこに住む怪物は、それらしい仮面と衣装で演じられ、神や魔女が空中を飛ぶと伝えられれば、悲劇は舞台装置を駆使してその奇跡を再現しようと努めたのである。こうしてterrasは悲劇の専売特許となった。それに比して怪物は喜劇には本来的ではないだろう。現実を諷刺することから始まった喜劇が現

実を相手にしている限り怪物が現れる余地はない。たとえ teras なる語が喜劇に登場しても、叙事詩や悲劇で使用された際に意味しているものが意味されているわけではない。つまり「怪物」は極めて比喩的に用いられているか、あるいは本来は teras とは言えないものを指しているのである。

その怪物 (teras) の目からはキュンナのいとも恐ろしき閃光が発し、  
 追従者の百の頭が唸りながら、根っ子の頭の回りで舌舐めずりをして  
 いた、  
 破滅をもたらしたばかりの溪谷の激流のような声をし、  
 あざらしの臭気、ラミアの洗ったこととてない陰囊、らくだの助平尻  
 をしている

よほど気に入った台詞だったのか、アリストパネスは『蜂』と『平和』のなかでこの台詞を繰り返し使っている<sup>(53)</sup>。叙事詩のリズムに乗せられ<sup>(54)</sup> 語られている teras は、付加されている形容語句とは裏腹に神秘的な存在からは程遠い政治家クレオンを比喩的に言ったものである。この teras に叙事詩や悲劇の teras が与える不思議なるものへの畏敬にも似た恐怖感はない。いやクレオンごときに teras を適用することはかえって teras が持っている言葉としての威厳を失墜させることになるろう。現実世界といわば「つかず離れず」の関係にある喜劇世界のなかでは teras さえもこのように変に現実的な指示内容をあてがわれていることで、その語が伝えるはずの恐さは消滅してしまうのである。

怪物や神話的幻想の視覚化は喜劇の舞台の上にも認められる。『福の神』に登場する貧乏神はその一例である<sup>(55)</sup>。

クレミュロス（貧乏神に向かって） ところでお前さんは誰なんだ。

うすきみの悪い顔色（okra）をしているようだが。

プレプシデモス 悲劇のエリニウスにそっくりだ。

狂気じみたまたかなしそうな顔をしている。（isos Erinys estin ek tragoidias. blepei ge toi manikon ti kai tragoidikon）

『福の神』422-4

423行につけられた古註<sup>(56)</sup>はエウリピデスかアイスキュロスが作ったエリニウスたちの様子と貧乏神を結びつけている。アリストパネスの貧乏神は明らかに悲劇に登場したエリニウスを模倣したものであろう。しかし貧乏神を見ても、クレミュロスとプレプシデモスはデルポイの巫女のようにその様子に肝をつぶすことはない。彼らには「旅籠の女将か豆汁売り」にしか見えないのである。観客はこの場面のどこに笑ったのだろう。観客は貧乏神の姿に、デルポイの巫女よろしくおぞましさを覚えたが、クレミュロスがそれにやせ我慢して、貧乏神を「旅籠の女将」と言っていることに笑ったのであろうか。それとも観客にも喜劇の主人公同様に貧乏神の姿は少しも恐ろしいものではなく、しかし悲劇詩人は相変わらずエリニウスを登場させて観客を恐がらせようとするのではないかといった、アリストパネスの悲劇演出のマンネリズムに対する揶揄に同調して笑ったのであろうか。

アイスキュロスの（と言ってよかろう）な大がかりな舞台装置が使用されているときにも *teras* が台詞の中に姿を見せる。『平和』では主人公のトリュガイオスは黄金虫を育て、天馬よろしくそれに跨がり天界に飛んで

行こうと計画している。二人の下男がこの巨大化した虫に餌を与えている、そんな場面が劇の冒頭を飾る。黄金虫は舞台の上にいるのだろうか<sup>(57)</sup>。そしてトリュガイオスはこの黄金虫に乗って空中から登場してくる。空中に浮かぶ人間は『縛られたプロメテウス』のコロスやオケアノスの姿（もっともこれらは神である）を思い出させるが、この場面がエウリピデスの『ペレロポンテス』のパロディであるのはよく知られている<sup>(58)</sup>。「黄金虫」は、大きさからいっても *teras* と呼ぶにふさわしく、「電光とともに下るゼウスの遣わした怪物 (*to teras Dios kataibatou*)<sup>(59)</sup>」と叙事詩にでもでてくるような言い回しで紹介されている。空中を浮遊するこの巨大な小道具も、この場面が悲劇のパロディであることに鑑みて、悲劇の中で視覚化された *teras* を借用したものと考えてよいであろう。天馬を黄金虫に変更したのは無論アリストパネスのアイディアである。ところで、「電光云々……」というこの台詞にはちょっとした工夫がある。*kataibates* はゼウスのエピセツトとしてアイスキュロスによって『縛られたプロメテウス』のなかで用いられている(359行)由緒正しき語であるが、「ゼウスの」を意味する *Dios* の *s* の音を *kataibatou* のほうにもくっつけて発音する（すなわち *Dios skataibatou* といった具合に）と、一気にゼウスの肛門はゆるみ、なんともしまりのない意味が浮かんでくるのである<sup>(60)</sup>。こうしてゼウスの権威は失せ、同時に黄金虫という *teras* の神秘性も消滅することになる。これもやはり *teras* を視覚化しようとしたことへの揶揄を含んだことなのだろうか。

悲劇で視覚化された *teras* は言葉にとどまっていた限りにおいて有していた「禍禍しさ」を失い、むしろ滑稽さだけが目立つとも言いたげなアリストパネスの態度を『女だけの祭り』のなかに見つけることができる。

女たちに追いつめられたムネシロコスが赤ん坊を人質として窮地からの脱出を図る。

クロス ああ、崇高なる運命の女神様がた、私が見ているこの新奇なる怪異は何なのだ 『女だけの祭り』 700-1

おそらくはエウリピデスの悲劇『テレポス』からの台詞を借用したものと思われるこのクロスへの嘆きはムネシロコスの暴挙を指す。女から奪った赤ん坊の喉元に短剣をあて、女たちを恫喝するムネシロコスの様子はなるほど人間のすべき所業でないという点から *teras* と呼べることもかもしれず、赤ん坊の非業な運命を予感させるゆえにたしかに *teras* であろう。しかしムネシロコスが女から奪い、短剣を突き刺したのは実は葡萄酒の入った皮袋にすぎない。そのことはムネシロコスが赤ん坊の産着を剥いだ瞬間に観客にも明らかになる。この場面はアリストパネスが好んで用いたエウリピデスの悲劇『テレポス』のパロディだ（『テレポス』の同じくだりは『アカルナイの老人たち』の中でもパロディとして使用されている<sup>(61)</sup>）。すなわち喜劇の中における悲劇の場面である。700-1 の *teras* は、したがって悲劇の中の出来事を語るものである。では悲劇においてその舞台のうえに視覚化された *teras* はいかなるものか。その答えとしてアリストパネスは葡萄酒の入った皮袋を持ち出したのであろうか。

「新奇なる怪異 (*neochmon teras*)」は『蛙』の中にも登場する台詞である。アイスキュロスとエウリピデスは、いずれが冥界からアテナイに戻るにふさわしい詩人であるかをディオニュソスに判定してもらおうと歌競べを行なうが、決着はつかず、ついに互いの作品を秤にかける次第となり、

大きな秤が舞台上に上げられる。

コロス 賢い者たちは苦勞が多い

己のような新奇な驚異がも一つ、

奇妙このうえない

他の誰がこんなことを考えつくだろうか 『蛙』1370-3

ここでは大きな秤を持ち出すこと、あるいはその秤が teras と呼ばれている。大きな秤はアイスキュロスの『魂の重さ較べ』のなかで使われた可能性がある<sup>(62)</sup>。してみれば『蛙』のこの場面はアイスキュロスの悲劇のパロディかもしれぬ。魂の目方を量りいずれが死すべき運命にあるか、民話か神話にありそうな秤のモチーフも舞台の上に秤が持ち出されては興ざめかもしれない。悲劇作品の優劣を目方で決定するというナンセンスさを視覚化するうえで、悲劇で使われた秤が持ち出されているのは、それがともにナンセンスなことだからであろうか。

以上の例から言えそうなことは、「喜劇の中の teras は悲劇で実践されていた teras の視覚化を嘲笑するという方向性を持っていた」のではなかろうかということだ。怪物、奇跡、神的な力の示す驚異、これらは本来喜劇とは無縁なものであったろう。現実近似した劇世界の中でうまくナンセンスさを発揮し、諷刺の辛辣さを笑いに転化するのが喜劇の本来の姿だったのかもしれない。しかし劇をよりいっそう幻想的にしたい、あるいは悲劇のような神話的世界を舞台にした喜劇を上演したいという願望が喜劇の側に芽生えなかったとは言えまい。そこに悲劇的要素が喜劇に入ってくる余地が生まれる。怪物、空に浮かぶ乗物、浮遊する人物、これらは喜

劇をよりナンセンスに仕上げる恰好の要素である。それらはすでに悲劇の中では舞台の上に登場させられたものばかりだ。ここに借用が起こる。しかしことはそれだけではすまなかった。つまり舞台に展開する悲劇の *teras* は *teras* と呼べる代物ではなかったのである。*teras* の視覚化には技術的困難さが伴う。一度ならよい。新奇さに目を奪われ綻びが見えないということはある。しかしそれが伝統芸のように繰り返されたならばはや初期の感動を観客は持つまい。恐怖感を与えられない、これは悲劇では失敗を意味する。だが喜劇では必ずしも技術の稚拙さは喜劇そのものの失敗にはつながらない。「悲劇が先に行っていたのを借用したのだから」という弁解のもとに、*teras* 視覚化の滑稽さを悲劇の演出技術の未熟さのせいにして、悲劇批判を展開することもできようし（それによって普段、悲劇に対して観客が抱いていた不満が代弁され、それはそれで観客の笑いを誘うことになる）、何より「怖いもの」と言って「恐くないもの」がでてくことは観客に笑いを提供することにこそなれ、そのことで観客から非難されることはないからである。アリストパネスの *teras* はこうして二重の笑いを観客に提供したのである。

〔注〕

- (1) 古代における文芸批評の歴史に関しては、J. D. Denniston *Greek Literary Criticism* London 1924 vii-xxxvi に簡潔にまとめられている。古代ギリシアにおいて文芸批評が誰によってはじめられたかは容易には決められない。哲学者の中から最初の文芸批評家に値する者を選び出すとすれば、それはプラトンということになる。『国家』、『法律』の中で彼の詩人批判は体系的に語られている。しかし具体的な作品名をあげながら、演劇のもつ様々な効果に科学的な接近を試みたのはアリストテレスが最初で、アリストテレス以後の文芸批評家の批評方法に最も影

響を与えたのも彼である。ちなみに Denniston は最初の文芸批評家にアリストパネスを置いている。

- (2) 古代の伝承では『詩論』には第一部と第二部があったことになっている。第二部では喜劇に関する記述があったと思われる。この第二部の『詩論』に関しては、R. Janko *Aristotle On Comedy* London 1984 が大胆な論考を行っている。特に第一章を参照されたい。
- (3) 『詩論』 1452a 10-1452b 33。本論文では『詩論』のテキストとして D. W. Lucas *Aristotle Poetics* Oxford 1968 を使用した。
- (4) 『詩論』 1449a 11-2。
- (5) A. Pickard-Cambridge *Dithyramb Tragedy and Comedy* sec. ed. revised by T. B. L. Webster Oxford 1962 p. 133 で Pickard-Cambridge はこのような見解を示している。
- (6) 例えば、F. M. Cornford *The Origin of Attic Comedy* Cambridge 1934 が代表的な研究であろう。古喜劇のワイセツ語に関する優れた研究をおこなった J. Henderson *The Maculate Muse, obscene language in Attic Comedy* New Haven and London 1975 の第一章も、喜劇の言語と祭祀の関連について詳細な論究がなされていて興味深い。なお、20 世紀におけるアリストパネス研究の傾向に関しては、E. Segal *Oxford Readings in Aristophanes* Oxford 1996 の序が役に立つ。
- (7) 『詩論』 1449a 37-1449b 1。
- (8) A. Pickard-Cambridge (注 5) p. p. 132-62 を参照。
- (9) この箇所は「喜劇が個人擲揄を放棄した」と訳されるのが一般的であろう。しかしクラティノスの喜劇は個人擲揄に満ちていたようであるし、アリストパネスの喜劇にも個人擲揄は顕著である。
- (10) K. Hubbard *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis* Ithaca N. Y. 1991 Hubbard は第一章でここにあるような新説を表明しているが、彼がその根拠としているのは、アリストテレス『詩論』 1449b 7f. と現存するクラテスやクラティノス以前の喜劇作家たちの断片にパラバシス部分と目されるものがないということである。(なお、パラバシスの研究史に関しては G. M. Sifakis *Parabasis and Animal Choruses* London 1971 p. p. 7-22 を参照のこと。)
- (11) E. Segal (注 6) xviii 参照のこと。
- (12) teras から作られた「怪物のような」を意味する語。『詩論』 1453b 9 に



使用されている。

- (13) ホメロスのテキストとしては W. Leaf *The Iliad* sec. ed. Amsterdam 1971 を使用。
- (14) 『イリアス』2巻 321。pelor は叙事詩の中で teras の同義語として使われている。両語が語源的に同一であることに関しては、P. Chantraine *Étymologique de la Langue Grecque* Paris 1968 の pelor 及び teras を参照のこと。
- (15) 『イリアス』2巻 324。
- (16) 『イリアス』4巻 76。
- (17) *Suda* teras の項。
- (18) 『オデュッセイア』11巻 634。
- (19) 『オデュッセイア』10巻 168。
- (20) ゼウスやペルセポネイア等の名前が以上の例にはつけられている。
- (21) 『オデュッセイア』10巻 218-9。
- (22) ヘシオドス『神統記』295-6。
- (23) *Suda* terateuomenon の項。
- (24) 古代ギリシア人が神の存在を身近に感じていた、非理性的な一面を持った民族であったことに関しては、E. R. Dodds *The Greeks and The Irrational* Berkeley and L. A. California 1971 を参考のこと。
- (25) ヘロドトス『歴史』4巻 28。
- (26) アイスキュロス『縛られたプロメテウス』351-3。以下の悲劇作品からの引用文の日本語訳は、岩波書店版『ギリシア悲劇全集』に拠った。
- (27) ヘシオドス『神統記』27。ヘシオドスはここで詩人というのはいつわりを真実のように語る術を知っていると語っている。
- (28) 『詩論』1453b 1-3。
- (29) 『詩論』1453b 7-10。この中にある「外的手段」とは何を指しているのかははっきりしない。choregia は明らかに choregos と関係があるが、choregos は合唱隊に関する諸経費を負担する者である。よって舞台装置や仮面等の費用を負担したとは思われない。Lucas (注3) は「一般的経費程度の意味か」と解釈している (p. 150)。そうだとすれば、ある時期に悲劇上演に対する国家負担金が増大したのかもしれない。アイスキュロスの頃から演劇上演は国家の威勢を宣伝する道具とされた。そのためにスペクタクルに力をいれる作家が出た可能性はある。

- (30) Lucas (注3) p. p. 187-8を参照のこと。
- (31) Lucas (注3) は haple に類する判読を否定している。p. 187を参照のこと。
- (32) 『プロメテウス』を現存する『縛られたプロメテウス』を指すとすなら、hapleなる判読も可能かもしれない。M. Griffithはhapleの判読に従って『縛られたプロメテウス』の劇構造の特色を語っている。M. Griffith *Aeschylus Prometheus Bound* Cambridge 1983 p. p. 12-21を参照のこと。
- (33) 『ギリシア悲劇全集』第一巻 岩波書店 1990. 久保正彰『コエーポロイ』解説を参照(特に p. p. 313-15)のこと。
- (34) 『ギリシア悲劇全集』別巻 岩波書店 1992 p. p. 314-5を参照のこと。
- (35) 『エウメニデス』54。
- (36) 『エウメニデス』55-6。
- (37) 『エウメニデス』を観劇した女性が恐怖のあまり流産したという逸話が『アイスキュロスの伝記』9, 及び Pollux iv 110に伝えられている。
- (38) ホラティウス『詩論』278。
- (39) 悲劇の仮面に関しては A. Pickard-Cambridge *The Dramatic Festivals of Athens* sec. ed. revised by J. Gould and D. M. Lewis Oxford 1968 p. p. 190-6を参照のこと。
- (40) Griffith (注32) の1080に関する注を参照のこと。
- (41) 『縛られたプロメテウス』588。
- (42) プルタルコス『どのようにして若者は詩を学ぶべきか』2. 16F
- (43) G. Murray *Aeschylus The Creator of Tragedy* Oxford 1940 p. p. 45-6を参照のこと。
- (44) 『蛙』1062でアイスキュロスは「おまえ(エウリピデスのこと)は有用にと私が教示したものをだいなしにしてしまった」と嘆いている。「教示した」と訳せる deiknymi は Dover に拠ると「舞台に導入し、示すこと」であるという。「私のもの」とは半神の英雄たちには普通の者が着る衣よりもはるかに豪華な衣を着せることを指す。よってアイスキュロスは英雄役の役者には「はるかに厳かな=semnoteron」衣装を着せることを始めたと考えられる。それをエウリピデスが「だいなしにした=dielymeno」とは、彼が英雄にボロを着せることもあるのを指す。アイスキュロスとエウリピデスの活躍期にはずれがある。恐らくアイス

キュロス以降英雄を演ずる役者に豪華な衣装を着せることが伝統化していたのだが、エウリピデスがそれを破り、コンテクストの要請に従った一見リアルな衣装を着せるといった改革を行ったのだろう。しかし、リアルゆえの英雄のボロ着もアリストパネスの目にはアイスキュロスの豪華衣装同様、諷刺の対象とされたのである。deiknymi, katadeiknymi に関しては K. J. Dover *Aristophanes Frogs* Oxford 1993. の 1032, 1061, 1062 の注を参照のこと。

- (45) 喜劇の起源を、祭の場で歌われた即興詩人の歌（沿道の観客にむかって嘲りや悪口をなげかけた）にあるといった論考に関しては J. Henderson (注 6) p. p. 14-17 に詳しい。他にも Sifakis (注 10) p. p. 78-85 を参照のこと。
- (46) A. Pickard-Cambridge (注 5) p. 184 を参照のこと。
- (47) アリストパネス『アカルナイの人々』で、主人公ディカイオポリスはアンピテオスを介してスパルタと個人的に平和条約を締結するが、使節としてスパルタに行ったアンピテオスが持ち帰ったのは条約文書ではなく、ブドウ酒であった。sponde を使ったこのトリックに関しては、YCS 26 ed. by J. Henderson *Aristophanes: Essays in Interpretation* Cambridge 1980 に収録されている L. Edmunds 'Aristophanes' Acharnians' が詳しい。
- (48) ディカイオポリスは平和を手に入れると早速、祭の準備にかかる。劇の終段で平和を満喫するディカイオポリスの様子が語られるが、それは全て祭での喜びで象徴されている。
- (49) アリストパネス『騎士』
- (50) アリストパネス『蜂』
- (51) アリストパネス『女の平和』
- (52) A. Pickard-Cambridge (注 5) p. p. 230-9 を参照のこと。
- (53) 『蜂』1032-1036 と『平和』755-759 は全く同じ。この箇所的前後数行はわずかなことばづかいの違いがあるが、内容的には同じである。M. Platnauer *Aristophanes Peace* Oxford 1964 p. 132 を参照のこと。
- (54) D. M. MacDowell *Aristophanes Wasps* Oxford 1971 p. 266 を参照のこと。
- (55) 『福の神』に登場する貧乏神の姿と悲劇に登場したエリニュスの姿との関係に関しては、R. Cantarella 'Aristophanes' *Plutos* 422-425 und

115 アリストパネスにおける“TERAS”の意味

Die Wiederaufführungen Aischyleischer Werke' (*Wege zu Aischylos* 1 Darmstadt 1974 p. p. 405-35) に詳しい。

- (56) Fr. Dübner *Scholia Graeca in Aristophanem* Paris 1842. 423 行に對する scholia に episkoptei auten dia ten ton Erinnyon Euripidou e Aischylou hypothesin. とある。
- (57) この黄金虫は舞台の上にはいなかったのかもしれない。下男の対話の中で巨大な虫の様子が語られてゆくが、これも観客に「黄金虫の姿がいかなるものか」との期待を抱かせる工夫で、トリュガイオスが実際に黄金虫に乗って登場（クレーンでつるされている）したときに、はじめてその姿を見ることになる。それは実際には（技術的な困難さゆえに）たいしたものではなかったであろう。しかしそれはそれで一つの笑いを提供したことになろう。Sommerstein は黄金虫は舞台にいないと断言している。A. H. Sommerstein *Peace* Warminster 1985 p. 136 を参照のこと。また『平和』の舞台装置に関しては Platnauer (注 53) p. p. xi-xv を参照のこと。
- (58) Sommerstein (注 57) p. p. 138-9 を参照のこと。
- (59) 『平和』 42。
- (60) skataibatou と発音すれば、skata- の部分に skor (糞便) の語幹が現われ、その結果、「糞便をたれる」といった意味が読みとれる。
- (61) 『アカルナイの人々』 325-95。
- (62) W. B. Stanford, *Aristophanes The Frogs* London 1963. p. 190 を参照のこと。

本稿は 1997 年度成城大学特別研究助成金による研究成果の一部である。