

白色と褐色

——喜劇仮面に塗られた色に関する一考察(その1)——

戸 部 順 一

私は同じ喜劇を二度三度と舞台に持ち出し、皆さんを誑かしてみようなどとは思いません、いやそれどころか、毎回が新奇な、どれ一つとして同じでない、達者な芝居の上演に工夫の限りを尽くしております。(『雲』546-8)

アリストパネスは『雲』の中で、自分の上演する喜劇が常に斬新なものであることを観客に向かって訴える。作品に対する自信は、この箇所以外でも繰り返し言われていることである¹⁾。この自負を信じ、アリストパネスが常に新奇な喜劇を提供し続けた、と言い切るには躊躇が伴うが²⁾、これを若気ゆえの気負いとかたずけてしまう訳にもいくまい。なるほど、老境に達した喜劇作家はマンネリズムに陥り、今や観客から一顧だにされなくなっているのではないか、という先輩作家への揶揄には³⁾、「笑いの創造は若手のもの」という傾聴に値する真実がある。しかし、そう嘲っていたアリストパネス自身もやがては年を取る。本稿が考察の対象とする喜劇『女の議会 (Ekklesiazusai)』は、紀元前390年代末に上演された⁴⁾。すなわちアリストパネスが最初の喜劇を制作⁵⁾してから三十有余年、かつての新進気鋭も五十の坂を越えた頃の作品である。「年寄りには観客を笑わせることができない」と言った本人が、今やその年齢に達した。しかし、それでもなお他の喜劇作家とは違って、彼の『女の議会』には、年齢に負けることなく新しいものを提供しようとするエネルギーが認められるのだろうか。紀元前4世紀に上演された作品で、現存するアリストパネスの喜劇は『女の議会』と『福の神』の二作品。彼の作家キャリアの中では最後期の作品に属する⁶⁾。『女の議会』は、劇中におけるコロスの役割が減少していること⁷⁾、韻律の単純化、パラバシスの消滅⁸⁾等、紀元前5世紀後半に上演された他の作品とは

形式的に異なることが指摘される。しかし、これをアリストパネスの側から積極的に働きかけた、すなわち彼が披露しようとして工夫した新奇さの結果の「形式の変容」と考えることは、恐らく間違いであろう。紀元前5世紀末から4世紀初頭にかけて、アテナイを取り巻く政治的・社会的環境は大きく変化した。その変化に伴い、強烈な個人弾劾や社会非難を楽しんだ観客たちの嗜好も変わったに違いない。作家稼業が人気商売である限り、観客の好みに迎合しなければならない部分があったのは明らかである。そのことがアリストパネスの喜劇の形式を変化させる第一の原動力であった⁹⁾。この変化を捕えて、『女の議会』は（『福の神』も含め）古喜劇から中期喜劇への移行期に属する喜劇と評価されるが、形式に変化は認められるものの、古喜劇が真骨頂とする同時代への批判精神がまったく影を潜めてしまったわけではないこと、また、『女の議会』の筋展開の基本線が、それまでに上演されていたアリストパネスの他の作品と共通していること¹⁰⁾を見れば、この作品も古喜劇の一つであるとしたほうが、寧ろ的を射た評価のようにも聞こえる。本稿は『女の議会』が古喜劇の伝統の中にあることを認めた上で、この喜劇に指摘できる「新奇さ」を、主人公プラクサゴラの仮面を通じて明らかにするのを目的とするものである。

1. 仮面の色

古代アテナイの喜劇で使用されていた仮面の原形は、正体を隠す目的で使用された「葡萄酒の澱」だとされている。中世写本の欄外注¹¹⁾は、喜劇で使用された仮面が「ディオニュソスの祭りの折に、人は正体を隠そうと、顔に葡萄酒の澱を塗った」ことに由来しているのを語っているし、また喜劇の創始者と目されるスサリオンが「喜劇」擬きを創作し始める切っ掛けを伝えるエピソードには、やはり顔に葡萄酒の澱を塗って正体を隠す一団が登場する¹²⁾。古注の記事や喜劇誕生に関する伝承が、どれほど実際の事情を伝えているのかは判然としないが、それでも仮面の原形が「正体を隠す」ための道具であった、という推理の裏づけには使えるだろう。祭りの場での騒ぎに、あるいは力ない者が己の意見開陳に臨もうというときに、その顔を隠すために用いた「葡萄酒の澱」と、演劇用の仮面とに何程の隔たりがあろうとも、仮面の「隠す」という機

能は、仮面が演劇で使用される段階になってもあり続けた。『アカルナイの人々』でコロスに向けての長広舌に臨もうとするディカイオポリス（この喜劇の主人公である）は、まるでその仮面の下にアリストパネスがいるかのように、当時の権力者であるクレオンから受けた厄災を語り始めている（dedoika polla はディカイオポリスの懸念のようで、その実、アリストパネス自身のそれに重なってゆく。370-82）。ディカイオポリスの仮面の下にアリストパネスが隠れることで、喜劇作家の、聞く者の中には耳が痛くなるような批判の言葉も、それを仮面が語っているからとして許容できるものに変質させる、すなわち仮面の裏に作者が隠れることで非難を笑いの種にする、そんな力が仮面の「隠す」という機能にはあった。

仮面によって顔を隠すことは、作劇を上演の制約から解放することにも繋がる。喜劇においては多少の例外はあったとしても¹³⁾、一つの芝居に使える役者の数は三人に限られていた。ところが芝居の登場人物数は「三」を超えるのが普通である。当然のこと、役者が二役三役をこなさねばならない状況が起った¹⁴⁾。一人の役者が複数の役をこなすことは、たとえ演技力によってその克服が図られようと、役者の顔が一つである限りかなり困難である。舞台を一旦引っ込んだ役者が、次に登場するとき（それほど時間が置かれていないこともある）には別の役柄になっていることを、観客は瞬時に理解することは恐らくできまい。しかし顔が違っていれば、このことの認識は観客にとって容易いことだ。仮面の下に同一の役者がいても、異なる仮面（＝顔）の登場人物は、異なる登場人物である。こうして仮面は役者の顔を隠し、複数の顔を役者に提供することで、同一の役者が複数の役柄をこなす道具としての機能を持つことになった。役者は仮面を交換さえすれば、老人であろうと若者であろうと自在に変身できた。当時の役者は男に限られていたが、仮面のおかげで女を演じることも可能であり、役者の性は仮面の性の下に隠され、観劇の約束上のこととはいえ、観客には見えにくくなっていたかもしれない。

古代ギリシアの野外劇場が音響効果に優れていた建造物であったことは、劇場の遺構での実験が明らかにするところだが、客席の後列に座った者がはるか遠くの舞台に立つ役者の顔をはっきりと確認できたとは思えない。「表情が見えない」とは、舞台に立っている者が如何なる人物なのか判らぬということである。誰なのか判らぬでは芝居は成立しな

いが、その不自由さは仮面の使用によって解消された。デフォルメして造形された仮面の表情は、登場した人物が如何なる性状の持ち主かを、そのデフォルメの仕方で見客に理解させた。換言すれば、仮面は役者の顔を隠す一方、登場人物の内面の実相を表層に押し出す機能を持つことになったのである。「おかしな顔」は「おかしな性格」を表わし、「怖い顔」は「怖い性格」を¹⁵⁾、「皺」は「年老いたこと」を、「化粧をした顔」は「女」を表面に浮かび上がらせ、見客は仮面を見た瞬間に、登場人物の凡そを知ることができたのである¹⁶⁾。さらに男女の性差を際立たせる工夫も仮面には施されていた。すなわち、男性の登場人物用の仮面には褐色が、女性用のそれには白色がというふう異なる色が塗られていた¹⁷⁾。この約束事のおかげで、見客は遠くからでも舞台に登場した人物が男なのか女なのかを、仮面に塗られた色を識別することで判断できた。仮面の色が登場人物の性を語る、そのことが一つの原則として確立すれば、これに違反する色の仮面を被った人物が出てくれば、「その人物はどこか普通でない」ことがたちまちに見客に把握されたことであろう。白い顔をした男が登場すれば、「白」が約束事として伝える「女」が重なる。外見は（=髪型、ひげ、着物、履物、喋り方等）あくまでも男であっても、その仮面の「白」は男の内面、すなわち「その本性、女の如し」を伝える。それゆえ、男を愛する悲劇作家のアガトンが、白い顔で舞台に登場した。「変な色」は仮面の約束によって分けられた範疇に納まらない人物を語ることになる。一日中、家に閉じ込められた男たちは——これは男の生活様式を逸脱した行為である——「黄色みのかかった白さ = okhros」で塗られた仮面を被った。喜劇『雲』の中で、ソクラテスの弟子たちは日がな一日、学舎に閉じ込められて思案に耽っていたゆえに、その仮面は okhros な色に塗られていたが、それは日光にあたらぬ生活を送る結果であると同時に、そのような規範逸脱を常態とする精神構造の歪み、すなわち主人公からすれば一種のペテン師的存在である彼らの、まさに「ペテン性」がこの色によって知らされたのである。こうして仮面の最も表層にある色が、登場人物の内奥にある本質を伝える役割を果たすことにもなった。ところで、女のような気質——性愛における女性は受動的立場におかれる。よって、闘争を一つの柱としている観のある喜劇においては、受動的、すなわち被支配的な男は侮蔑の対象になる——をした男の、その気質を暴くために白塗りの男性仮面

があるなら、男のような気質を持った女にはどのような仮面が用意されたのであろうか。

2. 『女の平和』および『女だけの祭り』の女たち¹⁸⁾

『女の議会』は、その20年ほど前に上演された『女の平和』（主人公が女で、男の活動領域に侵入してくる、という点で）と『女だけの祭り』（劇中に男女の衣装交換場面が置かれている、という点で）を彷彿させる喜劇である。紀元前411年、アリストパネスは「もの言う女」を登場させる喜劇を立て続けに上演した。特に『女の平和』は主人公を女＝リュシストラテにしていることで、当時は斬新な喜劇だったに違いない¹⁹⁾。『女の平和』は「アテナイとスパルタの男たちが戦争をいっこうに止めようとしないことに心を悩ませたリュシストラテが、男に代わって汎ギリシア的平和を実現しようと、アクロポリスを占拠すると同時に、夫婦間のセックスを禁止することで、男たちの考えを改めさせる」を大まかな筋とする。当時のアテナイ社会では、家事に従事し、家庭内にとどまっているものとされていた女が²⁰⁾、国家の問題に口を出し、あろうことか徒党を組んで行動に出るといふ、女の社会的立場を逸脱した状況を舞台上に展開させ、観客の笑いを得ようとした喜劇である²¹⁾。

国を動かす権力者の対極に位置する者が、今の施政に不満を覚え、その是正を願うものの、正規の手順に訴えたのでは、名もなき一市民であるがゆえに叶うはずもなく、そこで現実離れした奇妙きつな方法によって、その願望を成就させる、といった筋立ては、アリストパネスの喜劇に典型的に認められるものであり²²⁾、『女の平和』がその筋立てを踏襲した喜劇なのは明らかだ。『女の平和』の新しさは、市井の男を主人公の座から下ろし、いみじくもアリストテレスが語っているように²³⁾、男に対し、絶対的被支配者の立場を強いられていた女を²⁴⁾、作者の意見を代弁させる（それがどこまで本音に根付いたものかは判らぬが）主人公に仕立てた点に尽きよう²⁵⁾。ところで男のような大志、野望を持つ女は、リュシストラテ以前には喜劇世界に見当たらない。男の専従領域である政治、外交を風刺の対象とした（場合によっては、社会制度や新思潮も揶揄の対象になるが）芝居に、しかも風刺を際立たせるためには、現実のアテナイに近似させた劇世界を作らざるを得ない芝居に、現実に

はその領域においては影すら見せぬ女を、喜劇に登場させることを思いつかなかったとしても、それほど意外なことではない。それゆえ、男の仕事に口出しするリュシストラテを登場させることは、「家の外の世界での男対女の闘争劇」という喜劇の本質を大きく外れるほどの新しい試みであった、と言えるのである。

確かにアリストパネスは、このような女を『女の平和』以前の舞台には登場させなかった。それ迄の喜劇の女たちと言えば、せいぜい一場限りの登場で、大抵は台詞も割り当てられず、他の登場人物にお色気を振舞う存在にすぎなかった²⁶⁾。それゆえ、喜劇世界における新しいタイプの女の登場に際し、仮面が登場人物の性格、本質を伝える記号である限り、それなりのものが必要だったかもしれない。「白い」だけでは、古喜劇の女たちとの区別はつかず、新しいタイプの古喜劇の女であるリュシストラテの特異なキャラクターを十分には伝えることにはならない。とは言え、伝統的に台詞を持たぬ登場人物が語り始めれば、それはそれでセンセーショナルなことである。「白い顔の女」が語り始めれば、十分に喜劇の伝統は破れたことだろう。よって、殊更に新しい仮面を準備する必要はなかったとも考えられるが、同じ舞台の上に立つ他の女たちとの(本質的な)違いを視覚的に伝える工夫を仮面に施した、という可能性もなかったとは言えまい。リュシストラテが舞台に登場して最初に呟く言葉は²⁷⁾彼女の孤独感を伝える。彼女の自慢は、他の女たちと違って「家事よりも大事なことを考える」(20)ことだ。自分の他者性(=大志を抱く女)を示唆するリュシストラテが、他の女たちと同じ顔をしていた蓋然性は低い。

古喜劇では希な存在であれ、いわば男のような心を持つ女は悲劇にはお馴染みである。戦争から帰ってきた夫を、その日のうちに殺したクリュタイムストラは、*androboulos*²⁸⁾と形容され²⁹⁾、その話しぶりは、思慮深い男のそれに譬えられ (*kat' andra sophron' euphronos legeis* 351)、その行動は、理解しがたいカッサンドラの予言とは言え「その災いはどの男によって実行されるのか (*tinós pros andros tout' akhos persynetai?*)」(1251)と、コロスの長に思い違いを起こさせるものであった。ならばと考えたアリストパネスが、悲劇の女性仮面を借用し、それをリュシストラテに被せた可能性は即座に否定しきれものでもあるまい。色気を振りまくだけの喜劇伝統の女が、その心のうちに男のような野心、思慮、

悪巧みを持っていたとは考えにくい。リュシストラテの表情（すなわち仮面）への言及は『女の平和』の中で、敢えて二度繰り返されているが（7, 707）、その言及箇所では共通して *skythropos*（暗い顔つきをしているの意）が使用されており、この形容詞は、あのメディアの表情を形容する語でもある³⁰⁾。国難を嘆くリュシストラテの、またそれゆえに他の女たちとは異なる表情として、悲劇の「物言う」女の悩み多き表情が借用されたのを、*skythropos* は語っているのかもしれない。明らかに、悲劇の仮面を被った登場人物は、喜劇世界の中では絶対的他者である。リュシストラテの顔＝仮面に——それが登場人物の内面を伝える視覚的記号であるゆえ、男のような女を伝えるものでなくてはならない——アリストパネスが何かしらの工夫をした可能性は否定できない。

同年に上演された『女だけの祭』にも、物を言う女たちが、この芝居のコロスとして登場する。『女だけの祭』は、テスモポリアの祭の日にエウリピデス制裁の計画を練ろうとしている女たちのことを知った本人が、その阻止にと、ムネシロコス（彼の叔父）を女装して祭の場に送り込む、という話で、ムネシロコスの正体がばれたことによって起こるドタバタで観客を楽しませる喜劇である。ところで、この喜劇には劇作家の自嘲めいた眩きを指摘できる。『女だけの祭』は悲劇作家のアガトンがコロスのための歌作りに励んでいるシーンから始まるが、アガトンはここで自分の歌作り理論——それは自己の外見を対象に似せることにより対象者の本質を正しく把握できるとする「ミーメーシス理論」である——を展開する。『アカルナイの人々』の中で、脚本執筆に励むエウリピデスをからかうディカイオポリスの科白（410-13）には、エウリピデスも同様なことを実践していたのを窺わせるところがあり³¹⁾、このような理論が悲劇作家の間では幅を利かせていたのかもしれない。ムネシロコスの女装は、悲劇作家御用達の（？）ミーメーシス理論を揶揄するためのものである。ムネシロコスはエウリピデスの指導のもとに女へと変身する。この過程は役者＝男に女を演じさせるための演技指導をする演出家の姿が重なり³²⁾、実際の舞台裏を彷彿させる。しかしムネシロコスは、結局のところ正体を暴かれ捕われてしまう。彼が捕われたのは女装の不備ゆえではなく、股間のパロスを発見されたことである。パロスの発見によってムネシロコスの正体が暴かれたことは、「ミーメーシス理論」が機能しないことを我々に伝える。パロスは舞台上に登場した

者の性を指示する衣装であり、登場人物の本質を伝える記号である。外見によって内実が変わるなら、パロスはなくならねばならないが、そうはならなかったところにアリストパネスの皮肉がある。ムネシロコス女装しても男の本質を変えてはいないことを、「パロスの発見」によって象徴させているのである。ムネシロコスの女装に役者の女装が重なるなら、役者が女を演じた場合でも、その衣装の下の役者の性を払拭することはできなかったことになる。仮面と衣装によって、役者の性は観客に見えにくくなってはいたが、まったく意識の外に追いやられたわけではなかったのだろう。なるほどムネシロコスは女装しているのをいいことに、エウリピデスの悲劇的一幕を利用して、女たちからの脱走を図るが、観劇の嗜みを持たぬ見張り（エウリピデスと女装したムネシロコスの演技を見ている観客である）を欺くことはかなわなかった。劇中劇としての一連の悲劇パロディーは女性を演じることの困難さを伝えるためのものである。

悲劇作家の「ミーメシス理論」を揶揄することは、アリストパネス自身を傷つけることにはならなかったのだろうか。確かにアリストパネスの喜劇には、重要な役割を担った女が登場することはなかった。しかし同年に上演された『女の平和』でこの伝統は破られた。しかもリュストラテは悲劇の仮面を被って登場した可能性がある。ならば、アリストパネスの揶揄の矛先は自分自身にも向けられたことになる。それとも喜劇だからと、「男によって演じられている」のを逆手にとって、「男に見える女」の登場を笑いの種にしてしまったのだろうか³³⁾。リュストラテの目論見通りに事が運び、和睦が成立したとき、彼女(?)は「さてさてと、全てがすみしました。スパルタの殿方たち、どうぞご婦人たちを連れていかれよ、して、あなたたち(アテナイ人)はこちらのご婦人を。男連中は女性の横に、女性は男衆の横に立って。さあ、このよき出来事を祝い、神様を称えて踊り、そしてこれから先、二度と過ちを犯さぬように気をつけるとしよう」(1273-8)と、喜びのフィナーレに全員を誘うが、この台詞にある分詞 *orkhesamanoi* (踊る) は男性・複数・主格形をしている。すなわち主語は男たちである。この場面には一人の女もいないのを告げているかのような分詞の形は、リュストラテの「女」の破綻を語っている³⁴⁾。『女の平和』と『女だけの祭』は、その内容に類似点を見いだすことは難しいが、リュストラテを登場させ、

続けて悲劇に登場する女たちを揶揄する喜劇を上演したアリストパネスの意図は、女を演じる男優を、その衣装の下に隠し通すことの滑稽を伝えることであつたのかもしれない。

3. それから 20 年後

『女の議会』の主人公プラクサゴラの行動は、リュシストラテの焼き直しと言っても差し支えないものであり、一見する限り、アリストパネスが誇れるような新鮮味は彼女の言動には見当たらない。プラクサゴラの悩みは「私たちの船は、帆に風を受けて進むこともないし、また櫂を漕ぐ者もいない」(109) アテナイの現状だ。この政治的閉塞感を打開するために、スキラ祭の折に³⁵⁾ 仲間の女たちと相談し、彼女は一つの計画を練り上げる。彼女の計画とは「国政を婦人に手渡せ」(209-11)である。女たちに政権を任せようがアテナイのためになる、それを支える根拠のためにと、プラクサゴラが捻り出した理屈は、劇冒頭場面で展開される演説予行練習の中に認められる。プラクサゴラは近頃起つた事件に言及しながら、アテナイが陥っている政治的混乱の様を嘆き(193-203)、今や市民は自己の利益のみにしか関心を示さない、と断言する。彼女の演説はさらに熱を帯び、「諸君が私に従うなら、まだ救われるかもしれぬ。私は言おう、我らは婦人たちに国政を委譲すべきだと。我らはすでに家のことを彼女たちに任せ、管理してもらっているではないか」(209-212)「婦人たちが我ら (=男たち) よりも優れた資質の持ち主であることを教えるとしよう。まず第一に、彼女たちは誰もが、熱湯に浸して羊毛を染めるが、そのやり方は昔ながらのものである。別の方法を試すのを見た者はいないであろう。ところがアテナイ人のポリスは、たとえそれがうまくいってしようと、そのままでよしとせず、それどころか、何か新しい仕方を工夫しようとするのである。普通りに、彼女たちは座って炊事をし、普通りに、彼女たちは頭にものを乗せて運ぶ。普通りに、彼女たちはテスモポリアの祭を行なう。普通りに、……」(214-223) この後にも、「普通りに (hosper kai pro tou)」が6度繰り返されている。プラクサゴラの強調する点は、家政と国政の相似関係を前提にししながら、家事をやりこなせる能力を有する女なら、国政の舵取りも可能だということ、そして女の保守性、さらに「兵士たちの母であれば

こそ、誰よりも彼らの無事を心配し、一体、彼らを産んだ者よりも速やかに食糧を送る者がいるだろうか」(233-5)に認められる母性である。新しいものに飛びつこうとする男がアテナイの舵取りをすれば、国政の安定は覚束ない。まるで猫の目のように変わる政策を目の当りにするとき、「変更」を是とする態度を否定してこそ救済がある、という保守肯定思考が現状への風刺を支える柱として芽生ても不思議はない。プラクサゴラの発言は、この思考に基づいたものである³⁶⁾。

スキラ祭での謀議を実現するために、プラクサゴラたちが立てた作戦は、男に化けて民会に潜り込み、多勢を頼みに(女たちが夫の服を着てしまったために、男たちは民会に出席できないでいる)婦人への国政委譲を投票によって一気に可決することだ。芝居は、夜明け前の路上に、プラクサゴラが女たちを集め、作戦の予行演習に取りかかるところから始まる。彼女たちの立てた計画がうまくいくには、民会に出席し、演説をおつことが必要である。そしてそうするためには、彼女たちは男に化けねばならない。こうして劇冒頭の場面では、男たちの仕種を真似ようとする女たちの滑稽な努力が展開されることになる。プラクサゴラは男らしい振舞を取得するようにと、女たち(自分も含め)を男に変装させるが、この変装の顛末には、先にも触れたように『女だけの祭』での変装場面とのパラレル感が強い。『女だけの祭』で主人公ムネシロコス(エウリピダスの叔父)は、男子禁制の祭テスモポリアに潜入するために女に変装するが、『女の議会』では丁度その逆に、プラクサゴラたちが女子の参加を禁じられている民会に、男に変装して紛れ込もうとする。男が女になろうとするのに対して、女が男になろうとするわけであるから、変装のために必要なもの、不必要なものは丁度裏返しになっている。

ムネシロコスの女装作業を表にすれば以下のようになる。

- (1) 着ていた服を脱ぎ、アガトンから借りた剃刀で髭を剃る (214, 218-31)
- (2) 陰毛を松明で焼き切る (236-45)
- (3) アガトンが歌作りのために着ていたサフラン染めの着物(女性の服)を着込む (253-4)
- (4) アガトンが身に付けていた女性の装身具(帯、ヘアネットとヘアバンド、帽子、肩掛け、履物)で飾り立てる (255-62)

- 、 (5) 話し方を女に似せるよう、エウリピデスが注意を与える (266-8)

以上のような作業を経て、ムネシロコスが女としてテスモポリア祭に潜入する。

プラクサゴラたちの男装行程にも、ムネシロコスが「女になる」ために必要とした要素が認められる (ただし男⇒女に対し、女⇒男ゆえに上述の(1)から(5)は逆転する)。プラクサゴラたちの男装作業を同じように表にまとめてみよう。

- (A) 付け髭を付ける (68, 119, 122)
- (B) 剃刀を捨て体毛を伸す (60-1, 65-7)
- (C) 夫から盗んだ上衣を着る (40, 75)
- (D) 男性の装身具＝ラコニア靴, ステッキ (47, 74)
- (E) 民会での話し方を真似る＝女たちの演説に対するプラクサゴラの注意 (119, 149-50)

両表から、プラクサゴラたちの変装が、ムネシロコスのそれと平行的な関係にあることが理解できよう。『女だけの祭』上演から20年後、アリストパネスは再び *transvestism* による笑いを観客に提供したのである³⁷⁾。ところで、ムネシロコスの変装と同じことがプラクサゴラたちの変装にも意図されていたとするなら、それは「失敗」による可笑しさである。観客の目からすれば、完全な男あるいは女は出来上がらなかつたにも関わらず、劇中ではその変装が幅を利かせ、誰もが「化けている」ことに気づかないでいる、そのギャップが笑いの種となる。『女だけの祭』において、ムネシロコスの変装が端から破綻していたのは明らかである。そのギャップを際立たせるような工夫を、アリストパネスは故意に残しておいた。すなわち、ムネシロコスを演ずる役者の被る仮面の色である (パロスが股間を飾ったままのものと同じ意図のものにある)。第1節で述べたように、男の登場人物は褐色に塗られた仮面を被っていた。髭を剃り、髪飾りを付け、女の着物を着ても、ムネシロコスの顔の色は男のそれであり、観客には「女装した男」としか見えなかつたはずだ。もちろん、劇世界の中ではムネシロコスの変装は完全なものとしてあり、テスモポリア祭に集まっている女たちは彼を同類として受け入れる。彼

の正体がばれたのはパロスを発見されたからだが、観客は仮面の色で、端からムネシロコスが女には見えていなかった。

『女の議会』においても、顔色＝仮面の色の変装の成否の鍵を握る。スキラ祭から計画決行の日まで、プラクサゴラたちには時間の余裕があったのだろう、彼女たちは顔の色にも注意を払っているが、実際のところ、顔の色を変えることには成功しなかったようだ。スキラ祭での取り決めを実行したか、と問う(57-9)プラクサゴラに、女の一人が答えて曰く「しましたとも。まず最初に、取り決めた通りに腋の下を敷も顔負けの茂みにした。それから、旦那がアゴラに出かけたときには、体中に油を塗って一日中お日様に向かって立っていました、色づくようにとね」(60-4)「色づく」と訳した *khraïnesthai* が、日に焼けた褐色の肌になるのを意味するのは明らかだが、それが *ekhraïnomen* という未完形過去形をしていることは、この試みによっても肌の色が変わらなかったことを含意する³⁸⁾。女たちの顔色が期待通りの色＝褐色にならなかったことを伝える科白は、他にも指摘できる。演説の予行練習に臨むプラクサゴラは「さあ、あなた、(髭を)つけて、さっさと男になりなさい。私も演説をすると決めたからにはこの花冠を置き、皆さん同様、髭をつけるといたしましょう」(121-3)と、自分の顔に髭をつけるが、そうして出来上がった顔に対して、仲間の女は「プラクサゴラ、来てみて、なんとも珍妙なことになったわ。まるで焙った烏賊に髭をつけたみたい」(124-7)と答える。*estatheumenais sepiais* (焙った烏賊)のような顔色とは微妙な色である。古注は烏賊の説明として、その色の白いことを、また焙る(*estatheumenais*)を「表面だけを焼くこと」と解説している。これは、女たちの日焼けが十分ではなかったことを告げている。女たちの顔の色は、他に「靴屋の顔色」(385, 432)に譬えられているが、家内職人の顔色が白かったのは明らかだ。民会で彼女たちを目撃した男の目からすれば、その色は「白」(387)ということになる。民会でのプラクサゴラの活躍は、そこから戻った隣人クレメスによって、プレピュロス(プラクサゴラの夫)に報告されるが、彼の報告の中には、彼女たちの「男へ化けた」ことが不完全であったことを示唆する台詞がある。クレメスは、民会にこれまでにないほどの人間が集まっていた、と言ったあと、「いや実際、どいつも靴屋みたいな奴らで、民会は驚くばかりに色の白いので溢れていた (*kai deta pantas skytomois eikazomen horontes*

autous, ou gar all' hyperphyos hos leukoplethes en idein hekklesia)」(385-7)と、その顔色の白かったことを殊更に強調している。

ブラクサゴラたちの努力の甲斐もなく、顔色を褐色にする試みがうまくいかなかったことは、以上の箇所の科白が教えている。勿論、このような筋書きは、丁度ムネシロコスの場合に「迂闊」を装いながら、敢えて褐色の顔を白くしないことで、女装の破綻を観客に告げようとしたのと同様に、アリストパネスに何かしらの意図があつてのことであろう。白い顔の上に男の髭がつき、男のマントを着、そして男の靴を履く。観客には、その白い顔色ゆえに出来上がったものが男には見えなかったはずだ。ところで、男装の下の「女」が敢えて観客の目に晒されることで、その下の男＝役者が見えなくなっていたらどうか。すなわち、二重の性の転換＝男(役者)⇒女(ブラクサゴラ)⇒男(変装対象)の過程で、女⇒男に破綻の仕掛けが置かれることにより(顔の色が白い)、男⇒女の転換を観客の意識から払拭してしまうというようなことが起こりえるだろうか。

喜劇の「セックスの相手」的な女の、その性的魅力は劇世界の登場人物には十分な効果を発揮しただろうが、生唾を飲み込ませるような色香を漂わせている、と観客の目に映ったとは思われない。むしろ、女の性的魅力を男が演じるなら、それは滑稽以外の何ものでもない。紛い物の女体に魅了される劇中の男を見て笑うのは、『女だけの祭り』で、エウリピデスとムネシロコス的一幕を見ている、スキュティア人の呆れ顔に通ずる。喜劇には伝統としての老婆の登場があるが、その仮面は喜劇の起源に関連があると考えられるほど古く³⁹⁾、ヘシュキオスによれば、それは「笑い」のための顔であった⁴⁰⁾。若い女を表わす仮面が老婆のような滑稽な仮面をしていたはずもないが⁴¹⁾、仮にそれが端正な顔立ちに造作されていても、端正であればこそ、かえって滑稽を基調とする喜劇仮面の構築する幻想世界からの逸脱が目立ち、観客にしてみれば、仮面の下役者が強く意識されることになったかもしれない。しかし、幻想世界の維持が提供する笑いとは異質なものであっても、暴露的に「作り物」を見せることによって笑いを提供できたのであるから、それはそれで喜劇では許容されることであつたろうが、主役が幻想破壊の元凶では都合は悪い。我々がリュストラテの顔を悲劇(擬き?)の仮面で作り上げたのではないかと考えたい理由には、女の登場人物を女としてみ

る悲劇の約束事を喜劇に導入しようとしてのことがある⁴²⁾。「作り物」の上に「作り物」を重ねることによって、最初の「作り物」を意識の外に追いやろうとしたなら、プラクサゴラたちの中途半端な変装は、観客に女の衣装の下にいる男優をしばし忘れさせるための、アリストパネスの工夫だったとも言えよう。『女の平和』で「物言う女」を登場させる際に、「悲劇の女」というクッションを一つ設けることで、露骨な「作り物」の登場による幻想世界の破壊を食い止めようとしたように、男の衣装を女に着せることで、女を演じている役者の存在を消し去り、舞台上に、女の仮面による幻想世界を構築したのである。無論、このような工夫が実際にどれほどの効果を上げたかには疑問が残る。喜劇の観客は二層下の役者を完全に意識の外に追いやったとは思えぬ。しかし、重要なのは、プラクサゴラの主張がどれほどアリストパネスの言葉から遠ざかったものとして聞こえたかである。「役者⇒女」過程の「作り物」感、その科白を作者の直の声として受け取らせがちである。それを避け、女の発言らしく聞こえさせる工夫が、男への変装というアイデアであった。男に変装しているプラクサゴラと変装を解いたあとの彼女との発言には矛盾した点が認められるが、それはプラクサゴラの発言を「誰のもの」と認識させたかったかの違いの所以である。

4. 男装の解除

民会から戻った一行は、変装を解いて女に戻るが、女性支配による社会の全容が明らかにされるのは、プラクサゴラがこの女に戻った後である。このとき、変装が一枚剥がされることで、男（役者）⇒女（プラクサゴラ）の変換が再び観客の意識に戻ったかが問題だ。

今やあなたは堅固な思慮と創意に富む (philosophos) 才覚を／仲間の女たちを助ける術を知るそれを、目覚めさせるとき。／なぜなら全員の幸福を目指して、／舌が語る計画が市民たる民衆を／多くの生活改善によって祝福することになるだろうが、／今こそ、その舌の計画ができることを明らかにせよ。／我らの国は何か賢明な発見を必要としているからだ。／但し一度として為されたことも言われたこともないことをやってのけよ、／観客たるもの、昔のものを繰返し目にすれば、腹を立てる。

／だが、急いだり急いだり、その考えに手をつけねばならぬ、／急いでするのが見物衆からも喜ばれるゆえ 571-582

知らぬ振のプラクサゴラに、夫のプレピュロスは「女の支配 (gynaikokratia)」が民会で決議されたことを伝えるが、しかし当のプレピュロスもその政策の実体はわかっていない。夫の話聞いたプラクサゴラが、そこで、いよいよ「女の支配」の実際を語り始める。上述のコロスの歌は、開陳に臨むプラクサゴラを元気づけようとしてのものだ。この歌の最後の4行は、劇場の観客を意識した内容を含む。してみると「やってのけよ (peraine)」「急げ (ou mellein)」「手をつけよ (haptesthai)」はプラクサゴラへの命令を装いながら、同時に作者のアリストパネスへの命令でもあるようだ。この激励の歌を聞き、プラクサゴラの言う科白にも、自分をアリストパネスに重ねている節が見られる。プラクサゴラ曰く「私が有益なことを教える、そのことは信じてます。しかし、観客の皆さんが新しいことを始めるのを所望し、ありふれた古くさいことに時間を潰したくないとお思いか、そのことが一番の気がかり」(583-5) 戯作者が自分を国家にとって有益なことを教示する存在だと主張するのは、いわゆるパラバシスの中で繰返し言われていたことである⁴³⁾。それに続く科白の内容は喜劇世界から逸脱し、観客に直接語りかけるものとなっているが⁴⁴⁾、このことによりプラクサゴラとアリストパネスの重層感が強まる仕組みになっている。このような仕掛けの施された科白が、男装を解いた直後の女たちの口から発せられていることは注目に値する。それは「女」の下に隠れていた役者を観客に意識させることで、プラクサゴラの発言を作者の発言により近づけようとする工夫にも見えるからである。

コロスの激励の歌、それにプラクサゴラとアリストパネスとが重ね合わされたような科白が強調していることは「新しい試み」である。そして「新しい試み」は、プレピュロスとの対話の中で明らかにされるように、私有財産を禁じた一種の共産主義と女性の共有化の実現であった(590-4, 597-600, 605-7, 613-5)。しかし、これらは男装していたときのプラクサゴラからは聞かれなかったことである。民会で彼女たちが要求し、獲得しようとしたことは、女性への政権委譲であり、男たちよりも女たちのほうが国の舵取りに適しているとする根拠に主張されたことは、

女たちの保守的性格であった。保守的性格と「新しい試み」に向かおうとすることの矛盾、また「女性支配」と共産主義（及び女性の共有化）の関連性、その説明はプラクサゴラからは聞かれない。この整合性の破綻に対しては、古くはRogersの疑問があり⁴⁵⁾、最近ではMacDowellの軽視がある⁴⁶⁾。なるほど「女性支配」が、アマゾン神話が提示するような「逆転の世界」を含意しているのであれば、ポリス世界の維持は望まれるべくもなく、よってポリスを支える単位である「家」の破壊が目論まれねばならない。家の維持には財産の保有と、それを継承する者の存在が必須条件であるが、共産主義と女性共有化は、前者が家から財産を没収すると言う点で、また後者が正当な家督相続者を生む婚姻制度を崩壊させると言う点で、この必須条件を壊す⁴⁷⁾。それ故、女性支配と共産主義及び女性共有化は必ずしも齟齬を来さないことになる。しかし、女の保守的な思考に基づく女性支配とは、オイコス（家）運営とポリス（国家）運営の相似性を前提として、女はオイコスを昔ながらの手法で堅実に運営しているのだから、国の運営も女に任せるべきだ、というものであった。ポリスの巨大オイコス化⁴⁸⁾を示唆していたはずの女性支配が、オイコス維持を崩壊させる政策をとるのは、明かな矛盾である。

共産主義的な思想が、この時代（前4世紀初頭）において、どれほどkainaなものだったかは議論の別れるところだが⁴⁹⁾、少なくとも伝統的な思想ではなく、この思想を基盤とする社会の有り様を舞台の上に展開してみせる、という試みは確かにkainotomeinである。しかし、アリストパネスがこれまでの喜劇の中で、主人公の願望が成就した証として描いてみせた世界は、「これまでになかった世界」ではない。主人公の抱く現状への不満は、「以前への回帰」によって解消された⁵⁰⁾。これは大多数の観客の代表として、主人公を名もない一市民（格別教養があるわけでもなく、しかも若者ではない）に設定することと無縁ではあるまい。よって、アリストパネスの揶揄、非難は保守的視点から発せられている、と言えよう。彼の語る「新しさ」とは、この「以前」を構築する過程の新奇さであったはずだ。ところがコロスの激励の歌のphilosophos phrontisが示唆するように⁵¹⁾、プラクサゴラの語る世界は、恐らくは小数の所有者であった新思想に基づく（喜劇にふさわしいようにデフォルメされたものではあるが）世界である。このような世界を「ユートピア」として観客に提供したことはない。では、男装を解いたプラクサゴラに

よって明らかにされた新秩序は、市民に幸福をもたらすのであろうか。いや、プラクサゴラが最初に抱えていた悩みは、この世界において解消されるのであろうか。我々はこの新秩序のもとで、再び奇妙な色の仮面と出会うことになる。次回の論考では、変装を解いたプラクサゴラをアリストパネスと重ねることの妥当性、及び老婆たちの仮面について、考察を進めることにする。

注

- 1) 『アカルナイノ人々』『騎士』『蜂』『平和』などの初期作品におけるパラバシスでは、必ず自己の作品に対する賛辞が歌われている。
- 2) アリストパネスが常に新しい歌、新しい科白、を考案していたとは限らない。気に入った歌なのであろうか、同じ歌がそっくりそのまま別の喜劇で繰り返えされていることもある。『蜂』と『平和』のパラバシスの歌はこの例として有名。
- 3) 『騎士』518-40
- 4) 392年か391年のいずれかとする論が多い。上演年及び、当時のアテナイの政治状況に関しては、A. H. Sommerstein *The Comedies of Aristophanes Vol. 10 Ecclesiazusae* Warminster 1998 pp. 1-8に詳しい。
- 5) アリストパネスの現存する最古の喜劇は『アカルナイノ人々』で、その上演年は前425年であるが、これより先に前427年に『宴の人々(Daitales)』を制作しており、この作品が処女作である。
- 6) 『福の神』(前388年上演)のあと、二つの作品(Kokalos, Aiolosikon)が彼の息子によって上演されたらしい。彼の作家活動の期間、及び(失われた作品も含めて)作品名については、例えば、D. M. MacDowell *Aristophanes and Athens* Oxford 1995の作品年表(pp. xiif.)を見よ。
- 7) このような見解については、例えば、H. Flashar 'The originality of Aristophanes' last plays' (E. Seagal ed. *Oxford Readings in Aristophanes* Oxford 1996所収)を見よ(Flasher p. 314)。しかし、コロスの歌の量が減少しているように見えるのは、テキストに書かれなかっただけで、上演の際には歌われていたのかもしれない、という指摘もある(K. J. Dover *Aristophanic Comedy* Berkeley and Los Angeles 1972 p. 193を見よ)
- 8) 1155行以下のコロスの歌は内容的にパラバシスに類似している。パラバシスは劇的虚構世界からコロスがぬけだし、直接観客に向かって語りかける部分である。その内容とするところの一つの特徴は観客や審査員に作品の優れたところを訴え、コンテストにおいて優勝するようにとの依頼を行なうことである(特に初期の作品のパラバシスにおいて顕著)。1155ff. コロスの歌にはそれがある。
- 9) 『女の議会』が上演された頃のアテナイの政治状況に関しては Sommer-

stein (注4) pp. 1-8を見よ。

- 10) 現存するアリストパネス喜劇の大半は、不満を抱く主人公⇒奇妙な方法による解決を思いつく⇒妨害⇒排除⇒不満の解消された世界の実現といった筋展開を持つ。『女の議会』の主人公プラクサゴラの行動もこのパターンに乗っている。
- 11) 『騎士』522及び『雲』296に古注。古注に関しては、Fr. Dübner *Scholia Graeca in Aristophanem* Paris 1877を使用。
- 12) スサリオンの伝説に関しては、A. Pickard-Cambridge *Dithyramb, Tragedy and Comedy* sec. ed. Oxford 1962 pp. 185f.を見よ。
- 13) 例外についての論考は、例えば Dover (op cit) の p. 27, pp. 165-8がある。
- 14) 主役を務めるような役者が複数の役をこなすことは滅多にないが、脇役を演じた役者は、役柄を変えては舞台上に登場した。役柄のローテーション、すなわちどこで誰を舞台に乗せ、どれほどの長さの台詞を語らせるか等々は、演出上の妙でもあり、作者=演出家の腕の見せ所であったろう。役者の役柄ローテーションに関しては、C. W. Dearden *The Stage of Aristophanes* London 1976 pp. 96-100に、可能性の一例がある。
- 15) 古喜劇に用いられた仮面が実際のところどのようなものであったかはわからない。演劇仮面に関する文献記事は主に新喜劇の仮面についてのものであり、それをもとに古喜劇の仮面を推理するほかはないが(文献= Polux 以外に、テラコッタ像や壺等に描かれた絵が研究資料とされる)、Poluxの編んだ仮面のリストよりも多様な仮面が古喜劇では使用されたらしい。無論、古喜劇の仮面の大方は新喜劇に継承されたであろう。若者、老人、老婆等々、両喜劇に共通するキャラクターの仮面が大きく変わったとも思われない。一方、古喜劇に特有な仮面もあった。似顔絵仮面は実在の人物の顔に似せて作られた仮面である。『騎士』(230-33)にはクレオン(当時の有力政治家)の似顔絵仮面について興味深い科白があるが、この科白のおかしさは、クレオンの似顔を作者が「恐ろしい奴」と理解し、そのようにデフォルメされた仮面が登場するところにあった、と理解したい。性質の変化にしたがって仮面を変える例は『雲』1112, 1171を見よ。仮面に関しては、例えば、A. Pickard-Cambridge *The Dramatic Festivals of Athens* Oxford 1968 pp. 218-29, Dearden (op cit) pp. 122-42を見よ。また古喜劇の衣装全般についての資料に関しては、L. M. Stone *Costume in Aristophanes' Comedy* New York 1981が役に立つ。『騎士』230-33に関しては、K. J. Dover 'Portrait Masks in Aristophanes' (K. J. Dover *Greek and the Greeks* Oxford 所収)がある。
- 16) Stone (op cit) pp. 22-31を見よ。
- 17) この色の違いは、男の生活の場が屋外であったのに対し、女は日がない日、家の中で送るものとされていたこと、すなわち、日に当たるか当たらないかの違いに基づく、と考えられている (Stone, op cit 22-4)。
- 18) 『女の平和』『女だけの祭り』における仮面に関する考察としては、拙稿

「リュシストラテの正体——pektoumenonの意味をめぐる——」成城大学大学院「ヨーロッパ文化研究」第14集, 1995, 「アリストパネースの悲劇批判(その1) — “pou peos?” 『女だけの祭り』142行に関する一解釈」成城文藝第151号, 1995, 「アリストパネースの悲劇批判(その2) 『女だけの祭り』における女衣装」『ヨーロッパ文化研究』第16集1997を参照してほしい。

- 19) L. K. Taaffe *Aristophanes and Women* London 1993, pp. 48f. を見よ。
- 20) トウキュディデス『戦史』2, 45にあるペリクレスの葬送演説は女性(寡婦)の生き方に関する社会通念がよく現れている。
- 21) 演劇における女性の社会通念を逸脱した活動の解釈として(現在は異論も多いが), M. Shaw 'The Female Intruder; Women in Fifth-Century Drama' *CP* 70, 1975 及び H. P. Foley 'The "Female Intruder" reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*' *CP* 77, 1977 が影響力を持つ。
- 22) ディカイオポリス, トリュガイオスを主人公にした喜劇, いわゆる平和懇求劇に当てはまる。
- 23) 「男性と女性の関係は, 本質において優勢者と劣勢者, すなわち被支配者との関係に等しい」アリストテレス『政治学』1. 5. 7. 1254a13-14. 他に1. 12. 1. 1259b1-224. よって女は, 二重の意味で権力者の対極に位置する=市井の一員であるゆえに権力者の, また女ゆえに権力を持たない男に対しても, その支配を受けねばならない。
- 25) Taaf (op cit) の言うように, そうせざるを得なかった状況が411年にはあったのかもしれない。Taaf は長引く戦争がアテナイ人口の男女比率に大きな影響を及ぼした(=男の減少)ことが原因となって, このような喜劇が作られたのではないかと考える (pp. 72f.)。
- 26) 観客にぞぞっとさせるような色香を覚えさせたとは信じられないが……。何と言っても男が演じる紛い物である。例えば, 『騎士』の媾和の擬人化された娘, 『平和』の「秋の実り姫」など。
- 27) *nyn d'oudemia parestin entauthoi gyne* (4)は彼女の孤独を強調する。
- 28) 「男のような考えを持った」と訳す。他に *androphron* もクリュタイメストラを飾っている。
- 29) アイスキュロス『アガメムノン』11
- 30) エウリピデス『メデア』271. 他に『ヒッポリュトス』1151-2, 『フェニキアの女たち』1331-3にも, 表情を伝える語として *skythropos* の使用が認められる。そこにしか登場しない者の表情を敢えて台詞の中で解説しようとするこの意図は, その登場人物が苦悩を伝えるような仮面——そしてそれは通常の仮面とはとは異なっていた——に観客の目を集中させたかったから, と理解したい。
- 31) エウリピデスは乞食の科白を執筆中なのか, 襤褸を纏った姿で登場する。
- 32) 『女だけの祭り』266ff. は発声の指導の科白, と解する。
- 33) 『女だけの祭り』に登場するコロスは, 自分たちがせいぜい同性愛者のク

レイステネス程度にしか見えていないことを示唆する科白を口にするが(571f. とそれに答えるクレイステネースの科白574. この箇所については、拙稿「アリストパネスの悲劇批判(その2)」を参照のこと)、これはアリストパネスが男優によって「演じられる女」は女として通用しないことを自嘲しているようにも解される。

- 34) Sommerstein (op cit), p. 9 を見よ。
- 35) スキロポリオンの月=現代の暦の6月頃に開かれた、デメテル母娘を祝う祭で、女性だけが参加した。この祭の名前がプラクサゴラによって言われているのは、『女だけの祭』において、女たちがエウリピデス殺害の計画を話し合う場が、男子の参加が禁止されていたテモポリア祭であったことと同様に、その祭の場には男がおらぬゆえ、女たちだけの謀議の場として適切であったからであろう。
- 36) オイコスとポリスは経済的見地からすれば、その複雑さに差こそあれ、類似した機構であり、よって保守性という経済的価値と家の不変的な管理がアテナイ市民が忘れてしまった一つの理想的国家運営として利用されるものであった、と Foley (op cit) は述べている。
- 37) 衣装交換による笑いの提供は、『女だけの祭』が最初ではない。『アカルナイの人々』の中にも、ディカイオポリスがエウリピデスのこしらえた「テレポスの衣装」を着込み、乞食姿に変身する場面がある。transvestism による笑いは、現存する彼の喜劇の中では『女だけの祭』が最初の試みだがは、変身場面と言ったものは喜劇の十八番であったのかも知れない。女を主人公(あるいはコロス)にした喜劇は、この20年間に数編上演されていたことは、現在に伝えられる喜劇の演目から推測される。
- 38) Sommerstein (op cit) の64行に対する注を見よ。
- 39) Pickard-Cambridge *DTC*, pp. 163f. を見よ。
- 40) Hesych. brydalicha の項目 (*DTC*, p165 に引用)。
- 41) 悲劇の仮面は、壺や皿に描かれた絵から知れるところでは、どちらかといえば男も女も端正な顔立ちをしている。喜劇の男があゝのソクラテスの顔についてのエピソードが示唆するように——そしてテラコッタ像や絵画が明示していることでもあるが——滑稽さを絵に描いたような顔立ちとは対照をなす。ところが女の仮面とはといえば(これもわずかに残る絵画資料から判断されることだが)、老婆の仮面を除いて端正な顔立ちをしており、悲劇の仮面との違いはさほどない印象を与える (Pickard-Cambridge, *DFA*, pp. 210-29 を参照せよ)。
- 42) 悲劇では、観客との約束から、仮面の下の男優は意識しないことになっていたのかもしれない。少なくとも端正な顔立ちの仮面から女の仮面が外れていることはなかったわけだから、仮面の幻想は女の登場で破られることはない。また悲劇に登場する女は、当時のアテナイの社会通念が規定する女とはだいぶ異なるタイプの女が登場するわけであり、舞台上の女を「生身の女」と捕えることはなかったとも考えられる。『女だけの祭り』で、アリストパネスがエウリピデスの登場させる女に皮肉な眼差しを向けてい

るとすれば、それはエウリピデスが「生身の女」に近似した女を登場させようとしたからかもしれない。

- 43) 『アカルナイの人々』『平和』『蜂』『蛙』のパラバシスを見よ。
- 44) もっとも、「新しいことを始める (kainotomein)」は劇冒頭でプラクサゴラに指摘されたアテナイ市民の特徴を語ったものでもあり、プラクサゴラの科白を受けたプレピュロスの科白によって、再び喜劇世界への回帰が図られている。
- 45) B. B. Rogers *The Ecclesiazusae of Aristophanes* London 1902 pp. f. を見よ。
- 46) D. M. MacDowell (op cit) pp. 320f. を見よ。
- 47) Dover (op cit) p. 200 を見よ。
- 48) Foley (op cit) を参照のこと。
- 49) MacDowell (op cit) p. 314, Dover (注 7) p. 201, cf. Sommerstein (op cit) pp. 11-7。
- 50) なるほど「鳥の世界」や「天空の世界」は「以前の世界」ではないが、平和な世界という点では「以前」に繋がり、リュシストラテの計画も「以前の家庭生活の復興」であった。
- 51) この *philosophos* はアリストパネスではここにしか使用例がなく、韻文の中でも最初の使用例である。この語義を単なる「創意に富む、聡明な」といった一般的な意味に加えて、ソピステス、哲学者といった通語としての意味を見ることができよう (Sommerstein 及び、R. G. Ussher *Aristophanes Ecclesiazusae* Oxford 1973 のこの箇所への注を見よ)。ならば、この歌に続くプラクサゴラ＝アリストパネスの科白は *philosophos* が伝える新思想を語っていることになる。

(本稿は、2003 年度成城大学特別研究助成金による研究成果の一部を公表したものである。)