

アリストパネースの悲劇批判（その1）

— “ΠΟΤ ΠΕΟΣ；”，『女だけの祭』142行に関する一解釈—

戸 部 順 一

序

エウリピデースは女たちの不興を買っていた。悲劇をこしらえては、自分たちの悪事を言いたてているというのだ¹⁾。テスモボリアの祭の日、ついに女たちが制裁の相談を持つとの噂を聞いたエウリピデースは、それを阻止しようと、男子禁制の祭に女装した男を送り込み、自分の弁護演説をさせる計画を思いつく²⁾。エウリピデースが、その役にと白羽の矢を立てたのは、同業の悲劇詩人アガトーンその人であった。アリストパネースの喜劇、『女だけの祭』は、縁戚の男ムネーシロコス³⁾を従えたエウリピデースが、アガトーンの館を訪れ、件の依頼を告げるところから始まる。

411 B. C., アリストパネースは、『女の平和』(以下, Lys. と記す)と、『女だけの祭』(以下, Th. と記す)を上演した。Lys. はレーナイア祭で、またTh. は大ディオニュソス祭で上演されたとするのが、現在の有力な説である⁴⁾。Lys. が汎ギリシアの平和復興を目指すという、アリストパネースお得意の反戦をテーマとした喜劇であるのに対し、Th. はそういった政治色が極めて希薄な、ただただエウリピデースの悲劇をパロディー化した場面をつなげて、一編の喜劇に仕立て上げるのを目指したような、現存する彼の喜劇の中では、少々異色な作品だとされている⁵⁾。しかし趣を異にする両作品に共通な機軸が認められるのも確かなことである。すなわち、従来の喜劇にはない、男対女の対立が喜劇の副題に置かれている点である⁶⁾。本稿は、この共通の機軸を念頭に置きながら、Th. の冒頭において試られている、アガトーンへの諷刺⁷⁾の真意が奈辺にあるのかを、アガトーン的女装とムネーシロコスの女装の考察を通じて、明らかにするのを目的とするものである。

アガトーン

悲劇詩人アガトーンの名⁸⁾は、プラトーンの『饗宴』を通して馴染み深い⁹⁾が、その作品に関して言えば、後代の哲学者や文章家がわずかな詩行の断片を伝えているにすぎず、それゆえ、彼の悲劇が、アッティカ三大悲劇詩人たちの作品と比較して、いかなる特色を備えていたのかは、皆目見当のつかぬ状況にある。

台詞をつくる言葉に、対句や対照句が好んで用いられた⁹⁾、あるいはゴルギアース流の美辞麗句が使用された¹⁰⁾等の証言、あるいは詩歌の伴奏音楽は、複雑な転調を特徴とした新傾向のものであったとの推測を可能にする記事が伝えられている¹¹⁾。また、アガトーンが悲劇の筋から独立した、「間奏曲」を初めて導入した詩人であったとの伝えも残されている¹²⁾、これらの伝承から、彼の悲劇の全容を知ることが不可能であろう。

アガトーンの人柄に関しては、大層な美男子で¹³⁾、性格に柔弱なところがあり¹⁴⁾、またパウサニアースの、あるいはエウリピデースの恋人だとする巷説¹⁵⁾から察して、筋金入りの男色家¹⁶⁾と目される等々が、伝えられている主なところだ。これらをまったくの虚説として退けるための確たる証拠はなく、Th. の中でアガトーンにむけて放たれている揶揄にも¹⁷⁾、少々¹⁸⁾の信憑性はあるとするなら、その実像もおおよそこのとおりであったとするのが妥当なところかもしれない。

アガトーンが悲劇競演で最初に優勝したのは、Th. 上演のわずか5年前、416 B. C. のことであったという¹⁸⁾。この新進の悲劇詩人にして男色好み（と信じよう！）であるアガトーンに、彼よりはヴェテランの詩人エウリピデースが助けを乞いに出かけていくという筋立てをつくりながら、アリストパネースはアガトーンと彼の詩作理論に対する嘲弄をTh. の中、以下のような具合に展開していく。

ムネーシロコスの冷笑

エウリピデースから男と聞いていたにもかかわらず、歌づくりのために館の外に出てきたアガトーンは、ムネーシロコスの目には女としか見えない（97-8）。己の目を疑い、仰天の声を発したムネーシロコスは、彼の歌を聞くに及んで、その正体、すなわち彼は男なのか女なのかを怪しむ気持ちを一層強くする。

ああ、子作りの女神様たちよ、なんて甘くて、色気のあふれた、舌からませキスの、舌突き出しキスの味がするような歌なんだ。おかげで聞いているわしの尻のあたり（座席の下）へと、こそばゆさが忍び寄ってきた。130-3

アガトーンの歌を聞き、女に対する甘美な欲情を掻き立てられたムネーシロコスには、「女」そのものを感じさせるような歌を、「男」が作りえるものなのかと、アガトーンの性別への疑惑をさらに募らせ、ついにその正体を発きにかかる（134-145）。とはいえ、彼はアガトーンの歌がいかにして欲情の起爆剤となるのかを、歌そのものの分析によって明らかにするわけではない¹⁹⁾。彼の非難の矛先は、もっぱらアガトーンの風体にむけられている。まず、男の持つ品（多弦楽器、膏油びん、剣）と、女の持つ品（サフラン染めの着物、ヘアネット、帯、手鏡）を同時に身に付けている、その着こなしを公序良俗を乱すものと言って弾劾する（137-40）²⁰⁾。そしてそのあと、まるで苛立ちが極に達したかのように、

なあ、お若いの、いったい君というのは何なんだ。男として育っている（在る）のか。なら、一物はどこに、毛裘は、ラコーニア製の靴はどこにある。やはり女として育った（在る）のか。いやそれなら、両の乳房がどこにある。

*τίς δ' αὐτὸς ὦ παῖ; πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;
καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικαί;
ἄλλ' ὡς γυνὴ δῆτ'· εἶτα ποῦ τὰ τιτθία;* 141-3

ここに至り、ムローシロコスの詮議は、アガトーンのサフラン染めの着物の下にまで及ぼうとしているのだろうか。

相手の性別を確認しようと、男根（あるいは女の乳房）の有無を問うのは、子供の会話（しかも相手に何かしらの敵意を抱いた場合の）ならいざ知らず、大人の質問としては、甚だ幼稚にして下劣なものとの謗を受けずにはおられまい。しかし、その謗を逃れる解釈もある。人間、苛立ちが頂点に達すれば（いまのムネーシロコスがそうだ）、このような暴言も吐こうし、その際、その種の暴言に知的退行が認められるのは世の道理であろう。ムネーシロコスの質問が、まず悲劇を振った台詞で始まり（136-40）、それが終わるや、この2行の台詞に移っているのは、ムネーシロコスの感情の推移に合わせた台詞をアリストパネースが用意したからと

も言えよう。悲劇調から一気に子供じみた詰問へと落下しているのは、いわばパラ・プロソドキアン（予測裏切り）であり、πέος（男根）などという卑猥語の味付けを得て、観客に笑いを提供するための仕掛けとなっているのだとの解釈は可能であろう。大方はこれで満足する。

ところで、(133)の *ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτῆν* に着目したとき、ムネーシロコスがこの暴言 (141-3) に別の解釈が浮上してくるようにも思われるのである。ἐξομαι (坐す) から派生²¹⁾した ἔδρα には、「席」、「座席」、「坐している姿勢」、「集会」、「尻」等の意味がある²²⁾。(133)にある ἔδρα は、ふつう「尻」と訳され、「尻の下へと、こそばゆさが忍び寄ってきた」と解釈される²³⁾。しかしこの ἔδρα をディオニュソス劇場の観客席に身を置く者たちが耳にすると、その語に「席」の意味の響を聞き取る者がいなかったとは言えまい²⁴⁾。ムネーシロコスがどんな姿勢でアガトーンの歌を聞いていたかは判然としないが、仮りに彼が小道具としての腰掛けを持ち出し、それに坐りながら歌を聞く、あるいは、舞台を降り、オルケストラを横切つて、προέδρα²⁵⁾の近くに身を寄せて歌を聞く、といったアクションをしたとするなら、この意味の響は一層鮮明になったと思われる。

アガトーンは登場するや、悲劇の歌の制作にむかう。コロスの指揮者としての独唱をまず行くと、こんどはコロスとなって、それに応える歌をうたい、再び指揮者となって独唱し、再び……と、指揮者とコロスを一人で演じながら歌を作っていく²⁶⁾。彼の登場は、エウリピデースによって、「その人 (=アガトーン) がエクキュクレマに乗ってお出ました。(οὗτος οὐκκυκλούμενος) 96」と表現されているが、「エクキュクレマ」なる、もっぱら悲劇で使用された舞台装置が、彼の登場に際し使われているのは²⁷⁾、アガトーンの悲劇歌制作の場面が、喜劇の中の悲劇といった、一種の劇中劇に仕立て上げられようとしているのを示唆している。ゆえに、彼の朗唱に聞き入っているムネーシロコスは、いわば劇中劇に見入る観客としてあり、その彼が *κατὰ τὴν ἔδραν* と言えば、ἔδρα は単に「尻」ではなく、「観客席」の意味を持つように思われるのである。

ἔδρα (観客席としての) はまた、ディオニュソス劇場の席をも意味し得るであろう。今やムネーシロコスはアガトーンの演技 (コリュパイオスとしての、またコロスとしてのそれ) を観ている客として在る。この「観て

いる」という行為を契機として、ムネーシロコスが、ディオニュソス劇場の観客と一体化しているとも言えないだろうか。ἔδραに坐り、アガトーンの演技を見物するムネーシロコスは、ここにおいてエウリピデースの付き添い人としてアガトーンの館を訪れた者という、劇中の役柄を中断し、しばし演劇観賞者にと変質しているのである。

演劇観賞者として在るムネーシロコスが、この2行の質問を行っているとしたとき、それが持つ意味はおのずと違ったものになってくる。(141)の αὐτός(おまえ自身)は、エウリピデースの縁戚の男として在るムネーシロコスには、もちろんアガトーンを指す。しかし、観客として在るムネーシロコスが、「お前」と言うとき、それは劇中人物のアガトーンではなく、アガトーンを演じている者を指してのことになる。つまり、ムネーシロコスが劇中人物から観客に転換したのに従い、αὐτόςの意味はアガトーンからアガトーンを演じる役者へと変っているのである。よって、130-45の台詞は、「ムネーシロコスがアガトーンにむけての」と同時に「観客(ムネーシロコスがその代弁者となっている)が演技者にむけての」台詞という二重構造を持っていることになる。

演技者にむかっての「お前の一物はどこにある。(143)」という問は、アガトーンの女々しさへの子供じみた罵倒ではもちろんなく、役者の演技への観客の非難であろう。πέοςに続く、χλαῖναとΛακωνικάは喜劇の中で男の登場人物を演じる役者が衣装として着、そして履くものだ。換言すれば、その登場人物が男であることを明示する象徴的衣装である²⁸⁾。それらの有無を問うているのは、その象徴的衣装を着けずにいることへの非難であろう。アガトーンの性別が曖昧なのは、劇の筋書きの要請に基づくものであると同時に、喜劇の伝統衣装からの逸脱によるものでもあるのだ。

してみると、「お前の一物はどこにある」という問も、「股間の一物」の有無を問うているのではなく、χλαῖνα, Λακωνικάへの問同様、その役者の衣装についての不手際への非難なのではないだろうか。周知の如く、喜劇役者は、男を演じる場合、φαλλόςと呼ばれる男根模型をぶらさげていた²⁹⁾。φαλλόςが衣装に隠れることなく、観客の目に見えていたのは確かだ³⁰⁾。男を演じようと舞台上に立った役者は、その男根(模型)を観客に晒していたのである。アガトーン役の演技者が φαλλόςをぶらさげずに登場していたなら、それは喜劇の衣装規則を無視したこと

になり、観客が演技者にむかって、「*φαλλός*はどこにある（男を演じているなら、ぶらさげてなくてはならぬのに）」と疑問を投げつけるのは当然であろう。ここにある *πέος* は衣装としての *φαλλός* を言ったものと結論したい。

πέος、すなわち *φαλλός* なら、「両の乳房はどこにある」の *τιθία* も、いわゆる「乳房」を意味するのではないかもしれない。Lys. 以前、喜劇に登場する「色気たっぷり」（と喜劇の主人公が嘆息する）な女たちは、どれも擬物の乳房を露にした姿で登場するのが常であり³¹⁾、まさにその擬物の乳房こそが女の登場を象徴する衣装であった。アガトーン役 of 演技者は、擬物の *τιθία* も着けてはおらず、よってその登場人物は女であるとの認定も下せないのである。*πέος* と *τιθία* への質問は、登場したアガトーン役 of 演技者が着ていた衣装に言及したのものであるのだ。

アガトーンの反論

ムネーシロコスが公序良俗を乱していると糾弾した、リラとヘアーネット、膏油びんと帯、剣と手鏡等、男子固有の持ち物と女子のそれが混在しているアガトーンの身なりは、アテーナイの社会通念からしても、その性別を曖昧にしていたのは確かだろう。しかし、それと同時に、アガトーンを、喜劇の一登場人物と見做した場合にも、*φαλλός* (*πέος*) も *τιθία* も着けずに現われたその姿は、観客の目には性別を曖昧にしていると映ったのである。しかしアガトーンは社会通念的にも、喜劇の衣装伝統の面からも異様と言わざるをえない己の風体を、悲劇制作理論を持ち出して弁護することになる。

私は仔細あって (*ἄμα γνώμη*) この衣装を着ているのだ。というのも男子たる詩人は、今つくらねばならぬ劇、それにふさわしい様子 (*τρόποι*) を持つ必要があるのだ。女の芝居 (*γυναικεία δράματα*)³²⁾ をつくるとしたら、肉体 (*σῶμα*) がその様子の参加 (*μετουσία τῶν τρόπων*) を持たねばならないのである。148—52
これに続けて、アガトーン曰く、

男の芝居 (*ἀνδρεῖα δράματα*) をつくるなら、己の肉体に、はなからそれがある。しかし、われらが持たぬものは、模倣 (*μίμησις*) がそれらを捕えるのだ。154-6

彼の主張によると、自分の外見を描写しようとする対象のそれに似せることにより、対象の本質の把握が可能になる、今、自分は女の歌を制作するために女装している、よってムネーシロコスが歌を聞いて「女」そのものを感知したなら、模倣により対象の本質が首尾よく捕えられた結果だということになり、ムネーシロコスのうずきは、とりもなおさず自分の制作理論の正当性の証左だ、と言うのである。

描こうとする人物に自分の姿を似せて台詞をつくるのは、『アカルナイの人々』の中、ディカイオポリスがテーレポス（悲劇『テーレポス』の主人公。悲劇自体は散佚³³⁾）の衣装を借り、エウリピデースのところへと出掛ける一幕においても示唆されていたことだ³⁴⁾。悲劇詩人たちは、押し並べてそのような制作を行っていたのか、アガトーンは *κεκτήμεθα* という、「われら」を主語とする動詞形を持ち出して³⁵⁾、それを匂わせている。

では、アガトーンは女装のゆえに紛うなき女の歌をつくり得たのだろうか。

なぜなら、その外見 *φύσις*（外見、あるいは本質）に等しい芝居を必ずつくることになるんです。167

φύσις は、「外見、様子」とも「本質」とも訳せる語だ。「外見」と訳すなら、アガトーンの制作理論は一応の一貫性を保ちながら、結びを迎えたことになる。しかし *φύσις* が「本質」の意味で使われているとしたら、アガトーンがつくった歌に「女」が感知できる理由は、彼自身が女の本質を有しているからということになり、彼の制作理論は明らかな矛盾を露呈することになる。制作された歌の「女」色は、いずれの *φύσις* の結果なのだろうか。

観客への答弁

ムネーシロコスが、エウリピデースの縁戚の男として在ると同時に、観客の一人としての立場にも在るという、2つの視点から質問に及んでいる限り、アガトーンの答弁もまた二者にむけてなされていると考えるべきであろう。アガトーンはコリュパイオスとコロスを演じながら歌をつくっている。観客ムネーシロコスがそれに見入っている。目にしているのは *γυναικεία δράματα* のコリュパイオスであり、またコロスだ。よってムネーシロコスが観ている（あるいは劇場の観客が目撃している）衣

装は、当然のこと悲劇の衣装ということになる。悲劇に登場する女たちが、喜劇の女たちよろしく、乳房（擬物の）を露にしたまま舞台上に立っていたとは思えない。精妙に作られた乳房も尻も、衣装として男優が着、露骨に見せつける限り、妖艶よりはグロテスク、生唾を飲み込むが如き色気よりは滑稽の観を与え、ともすると、中身の「男」が匂ってしまう³⁶⁾。男に対峙する女としてリュシストラテを登場させようとしたとき、アリストパネースが彼女の姿を「悲劇の女」像から借用したのも³⁷⁾、「乳房」の下に隠れているはずの役者のジェンダーが重って見える喜劇衣装を避けようとしたからに他ならない³⁸⁾。

女を演じるとき着用された悲劇衣装は、乳房のふくらみさえも隠すような衣装であり、従って喜劇から見れば、その姿、いたって性別曖昧と断じられることになるのである。しかし、アガトーンの答弁はこの「曖昧」衣装こそ女の本質を捕えているのであり、喜劇観劇者のムネーシロコスさえ、その衣装を着てつくられた自分の歌によって欲情を覚えているのではないかと主張しているのである。

エウリピデースの実験

アガトーンの主張通り、役者（男優）はその衣装を着ることによって女になれるのだろうか。エウリピデースは「喜劇的男」の典型、ムネーシロコスにその衣装を着せ、女を造り出そうとする。

エウリピデースの依頼は、アガトーンによって体よく断られてしまう。そこでやむをえずムネーシロコスを女装し、テスモポリアの祭に送り込む次第となる。

エウリピデースはまずムネーシロコスの着物（喜劇衣装）を脱がせ（214）、その髯をアガトーンの手で剃ってしまう（仮面につけられていた髯＝男仮面の象徴³⁹⁾、が剃がされたのだろう）（218-31）。それから下の毛を焼き切り（女の嗜みの象徴）（236-45）、アガトーンの手で着ているサフラン染めの着物を着せる（253-4）。さらに、帯（255）、ヘアネットとはち巻きバンド（257）、マント（261）、履き物（262）をアガトーンから借り、それらでムネーシロコスを作り立てる。

こうしてエウリピデースは、遠目にはアガトーンと区別つかぬ姿にムネーシロコスを変身させる。この過程には、エウリピデースがアガトーンを真似て、悲劇の女を作り上げていくといった、実験的趣が察知で

きる。

エウリピデースは言う、

われらがこの男も、見ての通りの女とあいなった、ともかく外見(εἶδος)は。でも女同士でべちゃくちゃやる(λαλεῖν)⁴⁰⁾ときは、その声(φθέγμα)を女だと思わせるように(πιθανῶς)似せて(γυναικίξειν)くださいよ。266-8

外見(εἶδος)の出来上りに続く声色(φθέγμα)への注意は、あたかも舞台演出家が役者を舞台へ送り出す際の助言でもあるかのようだ。今ムネーシロコス(ムネーシロコスは、女役として、女たちの世界(γυναικεῖα δράματα)⁴¹⁾に入っていくとしている。その世界でムネーシロコスは立派に女として通用するのだろうか。衣装の効能灼かに、はヤムネーシロコスは女への変質の兆を見せはじめる。「アポローンにかけて(μὰ τὸν Ἀπόλλω) 269」という男らしい誓いの詞は、いつのまにか、デーメーテルとペルセポネーという母娘の女神への誓いになる(286-7)。λαβοῦσα(285), ἔχουσαν(288)と、自分を飾る分詞は女性形になっている。これらはアガトーンの言う通り、その衣装によって、内側のムネーシロコスが女性化したためなのだろうか。

(279) から始まるムネーシロコスの一人芝居は、ここにおいて、新たな芝居が開始したのを示唆している。以下、この劇中劇である、「テスモポリアの祭」場面に関する考察は次の機会に譲ることとする。

註

- 1) 『女だけの祭』の中、エウリピデースがアガトーンの館を訪れた動機として、76-85, 181-2において繰り返し述べられている。『女だけの祭』のテキストは、F. W. Hall, W. M. Geldart, *Aristophanis Comoediae* tomus II, Oxford, 1907。
- 2) Th. 90-1. アガトーンを選んだ理由は、189-92にある。
- 3) エウリピデースの縁戚の男の名は、喜劇の中で一度も呼ばれていないが、テキストに従いムネーシロコスとする。この名前に関しては、K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkley and Los Angeles, 1972, p. 165に簡単な解説がある。
- 4) 例えば、A. Andrews, *A Historical Commentary on Thucydides*, Oxford, 1981, pp. 187-9, A. H. Sommerstein, "Aristophanes and the event of

- 411" *J. H. S.* 97, 1977, 112-116, J. Henderson, *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford, 1987, xxi-xxiii. Wilamowitz-Mollendorff の説に従ったこれらの見解は、凡そトゥキユディデース、『戦史』8巻の記事との比較から、その上演順を決定している。新しいところではこれらの見解の補強材として、『女の平和』と『女だけの祭』の内的連結を持ち出している、T. K. Hubbard, *The Mask of Comedy*, New York, 1991, pp. 182-99, 243-5 がある。
- 5) K. J. Dover *op. cit.* pp. 168-9。
- 6) cf. C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Massachusetts, 1964, pp. 200-27, L. K. TAAFFE, *Aristophanes and Women*, London, 1993, pp. 48-102。
- 7) 例えば、F. Muecke, "A portrait of the artist as a young woman" *C. Q.* 32, 1982, pp. 41-55において同じ問題が扱われている。
- 8) アガトーンに関しては、B. Snell, R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, Göttingen, 1986, 39 Agathon pp. 155-68に testimonia 及び fragmenta が集められている。この断片集は邦訳され、『ギリシア悲劇全集13, 群小詩人断片・作者不詳断片』, 東京, 1992に収録されている。アガトーンに関しては、同『悲劇全集13』p. 111-28を参照。
- 9) Ath. 5. 187c (同『悲劇全集13』p. 116, 典拠16)。
- 10) Ar. fr. 341 (K. A.) (同典拠16)。
- 11) *vid. Meucke (op. cit.)* p. 45-6. 及び同典拠19, 21参照。
- 12) Arist. Po. 1456a 25 (同典拠18)。
- 13) 同典拠 3, 14, 22b。
- 14) 同典拠11。
- 15) 同典拠 3, 11, 15, 22a-b, 25。
- 16) 同典拠22aにある, Ael. v. h. 13.4によれば, アガトーンは中年(40歳ぐらい)になっても依然としてエウリピデースと同性愛関係にあったという。これはアガトーンが一過性の少年愛好者ではなかったことを示唆する。
- 17) Th. (35) (50) (59-62) (191-2) (200-1)。
- 18) 同典拠 1。
- 19) 144-5に, ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους|ξητῶ σε…… とあるが, 結局これは実行されない。
- 20) アガトーンの様子は女ではなく, イオニアの抒情詩人の様子を真似たものとの説もある。
- vid. J. M. Snyder* "Aristophanes' Agathon as Anacreon" *Hermes* 1974, pp.

102, 244-6。

- 21) P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968, ἔξομαι の項。
- 22) L.S.J. ἔδρα を参照。
- 23) L.S.J. には (133) の ἔδρα は「尻」だと説明。
- 24) ἔδρα が「劇場の席」の意味で使われている例としては, Ecc. (21) にある。cf. R. G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford, 1973, p. 75, comment. ad 21-3。
- 25) 劇場の最前列の席。この列だけは石椅子が並んでいたと考えられている。cf. M. Bieber *The History of the Greek and Roman Theater* (sec. ed.), Princeton, New Jersey, 1961, pp. 70-1。
- 26) アガトーンの詩歌制作場面におけるコロスの歌は誰が歌ったのかに関しては, Muecke (*op. cit.*) pp. 46-7 に詳しい。
- 27) 喜劇でこの装置が使用される場合, 悲劇に対する諷刺があるようだ。Ach. の中でもエウリピデース登場に際し, この装置が使われている。エクキュクレーマの使用例に関しては, C. W. Dearden, *The stage of Aristophanes*, London, 1976, pp. 50-74 に詳しい。
- 28) 例えば, Vesp. の中, ビロクレオーンはブデリュクレオーンから, この二品を着せてもらっている。Vesp. 1131-58。
- 29) *vid.* L. M. Stone *Costume in Aristophanic Poetry*, New York, 1981, pp. 72-126。
- 30) cf. Stone (*op. cit.*) 72-82。
- 31) 拙稿, 『リュシストラテの正体, πεκτούμενον の意味をめぐって』, 成城大学大学院文学研究科「ヨーロッパ文化研究」第14集, 1995, pp. 93-100を参照していただきたい。
- 32) *γυναικεῖα δράματα* に関しては, 拙稿, 『アリストパネース喜劇における変装の意義』, 「西洋古典学研究XXXII」, 岩波書店, 1984, p. 39を参照していただきたい。
- 33) W. J. M. Starkie *The Achamians of Aristophanes*, Amsterdam, 1968, pp. 248-51に詳しい。
- 34) *vid.* Ach. 410-15。
- 35) *vid.* Muecke (*op. cit.*) p. 43。
- 36) 拙稿(註31) pp. 93-4。
- 37) 同, p. 81。
- 38) 同, pp. 77-80。

- 39) Laura (*op. cit.*) pp. 28-31, p. 267に詳しい。
- 40) *λαλεῖν* に「女のおしゃべり」といった語感があることに関しては、Taafe (*op. cit.*) の見解に従った。 *vid.* Taafe p. 86。
- 41) テスモポリアの祭の場面は、女のコロス、女の登場人物からなっている。そこに登場する男たちは闖入者の印象を与える。女のコロスを登場させているのは、アリストパネスにとって新しい試みといえるかもしれない。Lys. の老婆たちのセミ・コロスを除いて、コロスが女たちである喜劇は、少くとも現存する喜劇の中では Th. が最初である。女のコロスについては、Th. の中、「アガトーン詩作の場面」において、その歌がうたわれていた。その歌はムネーシロコスに「女」を感じさせるものであった。そして今、ここに女のコロスが登場し、アガトーンの衣装を着て、女に変身したムネーシロコスが、「女のコロスの世界」に入っていく。アガトーンの「歌の世界」がこうして舞台の上に現出する。そこでもやはり「女」が感知できるのか。テスモポリアの祭の場面は、そのドタバタ振りによって、「女の悲劇」作品に対する痛烈な批判となっていくように思える。このことに関しては、次の小稿において論ずることとする。

本稿は、1994年度及び1995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。