

不可視の舞台「キタイロン」 —『バックスの信女』試論

久保田 忠利

序

ἔλθοιμι δ' ὅπου
μήτε Κιθαιρῶν ἔμ' ἴδοι μιὰρῶς
μήτε Κιθαιρῶν ὕσσοισιν ἐγώ,
μήθ' ὅθι θύρσου μνήμ' ἀνάκειται
Βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν.

「今はただ、忌まわしいキタイロンの山の姿の見えぬところ、奉納のテュルススが悲しい思い出を誘うことのないところへ行きたいと願うのみ。そのようなものはほかの信女らが、崇めたければ勝手に崇めるがよい。」(1383~87)⁽¹⁾

『バックスの信女』の終曲部、テバイを追放されることになって老父カドモスと共に舞台を去り行くアガウエの最後の言葉は、キタイロンに対するこの悲痛な訣別の辞である。ここで象徴と化しているキタイロンは、ディオニュソス的世界の美と冷酷とがくりひろげられた〈場〉であり、ほかならぬアガウエが自ら息子ペンテウスを八つ裂きにした〈場〉なのである。この重要な劇空間であるキタイロンは、しかし、眼前の舞台空間の彼方に措定された不可視の舞台である。それゆえ、キタイロンは背景とみなされ、劇の中心は、オ二オ三オ四エペイソディオに展開されるディオニュソスとペンテウスの対立にあると考えられている。⁽²⁾ だが、不可視の舞台〈キタイロン〉の出来事は二人の使者によって200行以上にわたって詳細に報告されるし、とりわけペンテウスの凄惨な死が絵画的に叙述され、その惨劇をイメージに焼きつけられた直後にほかならぬペンテウスの生首がテュルススに突き立てられアガウエの手に運ばれてくるとき、眼前の舞台が恐怖に震撼するのであれば、この瞬間にすべてのドラマの流れが収斂することになるのであるから、この不可視の舞台を過小評価することは『バックスの信女』の理解を歪める恐れがある。本稿ではこのキタイロンを劇空間と見なし、この劇空間が劇の展開とどのようなかわりを持ち、ディオニュソスの狂気に憑かれそこで行動するテバイの信女（アガウエの登場まで不可視の登場人物として行動する）がどのような役割を演じているかを考察することにする。

I

キタイロンの様子はオーの使者によって詳細に伝えられる(677行以下)が、劇の冒頭、人間に姿を変えたディオニュソスの語るプロロゴスの中ですでに状況設定がなされている。

ディオニュソス神がアジアの諸都市を遍歴した後、ギリシアでは最初に母セメレーの故地テバイにやってきたのは、セメレーの姉妹がディオニュソスの神性を認めず誹謗しているため、自らの神威を示して母の汚名をそそぎ、この神の教えに従わぬとどのような恐い目にあうかをいやでも思い知らせるためであり、そのためにまず懲しめにカドモスの娘らを狂気に陥れ、家を後にさすらい出させたことを述べる。

「されば否応なく、わが祭礼の衣裳を纏い、心狂って山住いをいたしておる。かれらのみか、このテバイに住む女どもは、老若を問わず、ことごとくわが力により、心狂って家を離れてしまっているのだ。いまやかれらは、カドモスの娘らと共に、岩の褥に、樅の緑を屋根として横たわっている(33~38)」

カドモスの娘らだけでなくテバイの女がことごとくバッコス教の衣裳である小鹿の皮とテュルソスを否応なく身に着け(ἐχειν ἡνάγκασα),ディオニュソスの狂気に憑かれて樅の葉蔭に横たわっていることが、望遠レンズで捉えた遠景のごとくに示される。今は静かに休息するかの如く横たわる信女らはどのような行動をするのだろうか。

ディオニュソスはさらにこの地の若い王ペンテウスに言及する。王はこの神に逆い供物も捧げず、この地に迎え入れようとしない。もしペンテウスが「武力を用いて女たちを山から追わんとするとき」はこの神自ら信女を率いて抗戦する覚悟であることを述べる。信女らのたむろするキタイロン山が抗争の場になる可能性が示唆され、両者の対決の焦点のひとつがこの信女らをめぐる攻防にあることが明らかにされる。

ディオニュソスは、「はるばると蛮夷の国より、道連れとして率いてきた、わが信者の女ども」から成るコロスに呼びかけ、自らは、「テバイの女たちのたむろしている、キタイロンの狭間に出かけ、神舞いの指揮をとってこよう」と述べて舞台を去る。

山中の信女の行動はまず神舞いを踊ることであり、キタイロンは彼女らが自由にバッコス教の祭礼を祝うことのできる自由な空間であるが、そこでなされる神舞い、バッコスの祭礼がいかなるものかは、はるばるアジアからつき従ってきた正真正銘の信女から成るコロスの登場によって明らかにされる。

眼前の舞台は、セメレーの塚がいまだ煙を上げているのが見えるカドモス一族の館の前であるが、以上からわかるように、劇の冒頭に於てもうひとつの不可視の舞台——ディオニュソスの狂気に憑かれたテバイの女たちのたむろするキタイロン——が設定され

ていることを見逃してはならない。目前の舞台での劇行為の展開につれて、今は遠い風景として存在する彼方の舞台に於ても、不分明ながらも何ごとかが同時に進行することを十分予測させるものになっている。

ところで、このように劇の冒頭よりもうひとつの〈場〉が設定され、そこでの action が舞台上の action と平行をなして同時に進行するという構成は、ギリシア悲劇では稀なものであろう。館の内部での殺害のように舞台上の action の結果が使者によって報告されるのは通例であるが、それらの場合、その〈場〉が劇の展開と密接な関連をもつのは一回的である。エウリピデスの作品では『フェニキアの女たち』の城外のアルゴス軍と『オレステス』の民会が『バックスの信女』に近い設定がなされている。

『フェニキアの女たち』では、テバイがアルゴス軍に攻囲されているため、ドラマの緊張は敵軍に対する恐れと戦闘の結果に対する不安とによって強められ、アンティゴネによるテイコスコピア、二人の使者による戦況の報告によって城外の様子が伝えられる仕組みになっている。

『オレステス』の場合、プロロゴスでエレクトラが、今日民会が開かれ投石の刑に処せられるか否かが決定されることになっており、救いの綱は今日帰国する予定のメネラオスである旨を述べ、ドラマの不安と緊張は民会の存在によって支えられている。オレステスとピュラデスは民会から戻ると、民会の決定を契機に、メネラオスに対する報復のためヘレネーの殺害とヘルミオネの人質作戦を敢行することになる。

しかしいずれの場合も、『バックスの信女』の〈キタイロン〉程、劇構成に於ける重要性はないように思われる(3)。

さて、この不可視の舞台が眼前の劇の展開とどのような関連を持っているのかを、オ一の使者の登場までの過程で考察することにする。

II

テバイの女たちのバックスの祭儀を眼にすることができぬ代りに、我々はアジアから来た忠実な信女たちの圧倒的な歌と舞踏の中に、その教義とその体験の約束する歓喜とを窺うことができる。パロドスのコロスは歌う。

「ああ/幸あるものよ、さいわいに/神の密儀によりえて、/敬虔の日々を送り、/またみそぎして山々を舞い狂い/心を神にささげつくす、/さてはまた、神々の母/偉大なるキュベレを斎き、/霊杖をふるい常春藤を挿して/バックスに仕うるものは。」(72~82)

バックスの信女は、小鹿の皮を纏い、常春藤を挿しテュルソスを振り、山中で魂を他の信女と合一させ(θιασέβεται ψυχάν), 踊り狂うことで神の密儀に与り、至福なる者(μάκαρ)の体験を味うという。この祭儀の催される場所は山中であること、その外形に

は一定の様式が定められていること、集団と融合して乱舞することなどが秘儀に与かる前提条件である。またこの舞踏には太鼓と笛による音楽が伴うことも語られる。そして密儀と言われたものは次のように歌われる。

「好もしき神の姿よ、奥山に / 信女の群れの馳せ交うさなか、 / 身をば大地に俯したもう
とき、 / 小鹿の皮は神の衣 / 生きながら裂きたる羊の血をすすり、 / 生身を喰う楽しさよ。
(135-138)」

ここにはディオニュソス祭儀の伝統的儀礼の頂点といわれるスパラグモスとオモパギア⁽⁴⁾が歓喜として歌われている。生きたままの動物を八つ裂きにしその生肉を喰うという、未開的要素を含む、凄惨な暴力的行為が、集団的熱狂に憑かれた狂乱状態において可能に思われるところから、バックス教に非理性的側面が内在することが窺われる。この歓喜の体験の後には、「大地より湧きて流るる乳と酒、 / またうまし蜂の蜜。(142-143)」と奇跡が歌われる。憂いを払う酒を与える酒神として、労働を必要とせず自然がその恵みを与えるという、奇跡を現出させる力をディオニュソスが秘めていることが明らかにされる。

コロスがテバイの民にバックスに帰依するよう勧める箇所で、

「ひたすらに山を目指して / もろ人を率いたもうはプロミオス、 / かなたには、バックスの靈氣に酔いて、 / 機を捨て梭をも捨てて、 / たむろする女らの群れ。(115-119)」

とキタイロン山峡のテバイの女に触れる。

ここでは *ιστός, κερκίς* は女性の日常化された労働の象徴であり⁽⁵⁾ (cf. 514 ; 1236), デイオニュソスの狂気に憑かれてそれらを捨て「山へ行く」ことは、この喜びのない労働から解放されることを意味している。忠実な信女からみれば、職場放棄をし山へ走ったテバイの女の行為は、秩序からの逸脱ではなく、同行の衆として歓迎すべきものである。キタイロンはすでにディオニュソスの支配下にある、いわば聖域の観を呈しており、「山へ行く」ことはバックスへの帰依を象徴する行為となっている。それ故パロドスの終曲で、

「響き良き聖なる笛の、 / ひたすらに山へ山へと、 / 登りゆく信女の足に / 拍子を合わせ / 聖き調べを奏するとき、 / 信女らは心たのしく / さながらに幼き駒の / 母駒に従うがごと、 / 小躍りしつつ / 足も軽げにのぼりゆく。(160-169)」

と歌うとき、テバイの女たちの「山行き」に懲罰の意味は薄れ、小躍りしつつ解放へ、歓喜へ陶醉へと向った印象を与える。

真冬の山中での舞踏であるオレイバシア (*ὄρειβασία*) が固有な祭儀であると⁽⁶⁾すれば、『バックスの信女』に於いてキタイロン山は不可欠な構成要素ということになるが、しかしそれを劇的空間としてどのように構成し意義を与えるかは、いつに詩人の創意と想像力にかかっていると云える。

テバイの女たちは不可視の舞台にとどまっているがために、その世界は想像するほか

ないのであるが、パロドスで歌われた、荒々しい非理性的側面が瞥見されるものの、歓喜と陶酔に充ちた優美な世界の圧倒的迫力によって、テバイの女の行動がこれと同質の神の至福に与かる敬虔な行動にちがいないという錯覚に捉われる。

III

ところがコロスの歌が終り第一エペイソディンになると、これとは正反対に、山中の信女の行動をいかがわしいものと想像する人物が登場する。ペンテウスである。

まず作法通り小鹿の皮を纏い手にテュルススを携え、常春藤を挿して、二人の老人、カドモスとテイレシアスが登場する。カドモスは一族の安全のために(334~36)、テイレシアスはこの新しい神がヘラスに於てやがて得る大きな勢力を予知しているために(272~74)、すでに女たちの心を捉えたこの神の怒りをかわぬよう、キタイロンに赴いて神舞いに加わろうとしている。ここではキタイロンですでにバックスの舞いが踊られていることが周知のこととされ、彼方の信女がディオニュソスの懲罰によって否応なくバックイとなったとは考えられていない。この暗黙のうちにテバイに於けるディオニュソス信仰の場として確立されたかに思えるキタイロンを承認せぬ人物、ペンテウスが登場する。

彼は開口一番「しばらく国許を留守にしておったが、ただいまかえってきけば、国では怪しからぬことが起ったそう。女どもが、バックスの祭であるとか称して、家を明け、昼なお暗い山中をうろつき廻り、ディオニュソスとかいう新来の神をあがめて踊り狂っているという。(215-20)」と述べる。彼は国許を留守にしていたために、もともと彼が神とは認めぬ従兄弟ディオニュソスを主神とする新興宗教が跋扈するのを阻止することができなかった。「昼なお暗い」という点に彼の想像力のふくらむ方向が暗示されてはいるが、彼の現状認識はここまでは他の証言と矛盾していない。

彼は続けて言う、「一座の中央に酒をみたした甕を据え、てんでに人目につかぬ場所に忍んで行っては、男どもの欲情をみだし、神に仕える巫女の役目などと申しているが、じつはバックスならぬアプロディテの祭といった態たらくであるそうじゃ。(221~25)」彼の想像では女どもは踊り狂うだけでなく、酒に酔い、性的放縦にふけているのである。後にこれは事実と相異しており、ペンテウスの思い込みにすぎないことが判明する。そこで、彼の不幸は何者かに不正確な情報をよせられたことに始まる(7)、とする解釈があるが、これは当らぬように思える。特定の不正確な情報を与えられたのではなく、不正確な情報を選んだのである。もともと神などではなく人間である自分の従兄弟を神と崇める新来の宗数が、彼の支配するテバイで、女どもに家を明けさせ山中で踊り狂わせて秩序を乱しているのに直面すれば、その新宗教のいかがわしさ、うさんくささを証明する風評に耳を貸し、想像力によってふくらませたと解釈すべきであろう。

いずれにせよ、後に彼の覗き見の有力な動機となるこの思い込みが正当か否かは、肝心のテバイの女たちの行為が不可視の舞台キタイロンで行われるために、この段階では「藪の中」にある。確かめようと思えば自ら山へ赴くほかはない。不可視の舞台が設定されることにより、ペンテウスの歪んだ想像というモチーフはその効果を最大限に生かされており、テバイの信女の実像が判からぬままにされていることはディオニュソスの狂気の内実が得体の知れぬものであることを意味し、この神の神威がどのように顕現するかが常に未知な状態にある訳で、絶えず不安と緊張を惹起する劇的效果を持つと言える。

さて、ペンテウスはこの新宗教の扇動者については、「きくところによれば、リュディアの国より来たという、怪しげな魔法師めは、黄金色の髪に香を漂わせ、頬は薄紅、淫らな目付で、夜昼のわかちなく、バックスの秘儀を餌に、娘どもと交わっているような。(233-38)」と、山中の女どもに対する場合と同様、秘儀を餌に若い乙女をたらしこむ、悪辣なプレイボーイのごとき魔法師像を思い描いている。彼にしてみれば、秘儀(τελεεταί)はパロドスで歌われたごとき内実をそなえたものでなく、単なる誘惑の口実としか見えない。なぜペンテウスの想像は常に性的放縦に集中するのであろうか。彼は、ようやく頬にひげの生えはじめた(cf. 1185~6)若い独身の君主である。恐らく未だ性体験の未熟なアドレッセンスを抜けきれぬ青年に違いない。そうすれば、君主としての自覚と責任が彼の性に対するアンビヴァレントな感情を抑圧しているところにその根拠を見い出せるだろう。

ペンテウスはすでに一部の女を捕えている。残りのものは「今に山から狩り立ててやる(228)」と述べ、バックス教の蔓延を武力によって鎮静しようとする。プロロゴスのディオニュソスの言と照応すれば、キタイロンが信女をめぐる攻防の場になる様相を示す。

ディオニュソスに対する徹底的抗戦を広言する彼に、祖父カドモスが次のように忠告する。

「かのアクタイオンの悲惨な運命を見るがよい。女神アルテミスより狩の上手と誇ったがために、山の峡でみずから養い育てた猛犬に噛み裂かれたアクタイオンのことじゃ。(337~40)」

アクタイオンはアガウエの姉妹アウトノエの息子で、ペンテウスの従兄弟である。アクタイオンの悲惨な死に場所は、故意か偶然か単に「山の峡 ἐν ὄρησιν」としか述べられていないが、エクソドスで言及される時はそれがキタイロンの山峡であることは自明のごとくに語られている(1291~2)。カドモスとアガウエが血縁者の悲惨な運命を熟知していることは不自然でないが、当時の観客に直ちに了解されたか否かは疑問の余地がある。もし了解されるとすれば、カドモスの言葉は、不可視の舞台キタイロンの歴史にひそむ暗部を示唆したことになり、また養い手が、生肉を喰う養われたものに八つ裂

きにされるという関係が逆転すると、生肉を喰う（バッコスバックスの信女）養い手が養ったものを八つ裂きにするという関係になり、ペンテウスの八つ裂きを暗示するにふさわしい事例となる。

ディオニュソス祭儀の聖域、ペンテウスとディオニュソスの勢力圏抗争の場として想像される不可視の劇空間に新たに不吉な運命の影がなげかけられたのである。

カドモスとテイレシアスの二老人は、「ゼウスの御子バッコスバックスの奉仕はどうしても勤めぬばならぬ(366)」とキタイロンに赴く。エクソドスのカドモスの言によれば、二人は実際にキタイロンに行き、神事を終え、信女らに別れて城下に一度戻り、再び出向いてペンテウスの遺骸を拾い集めたことになっている(1223~1227)。

IV

第一スタシモンでコロスは、第一エピソードでのテイレシアスの「賢しい理屈 $\tau\acute{o}$ σοφόν (203)」に触発された形で、

「賢しきは真の知慧にあらず、/人間のほどらいを過ぎたる思いもまた。/人の生命は短く、さればこそ/あまりに大なることを追い求めては、/目前のものを失いやすし。/かくのごときは、心狂いたるもの/はた愚かなるものの/仕業とのみ思わゆる。(395~401)」

と歌う。後に第三スタシモンの中で、「人の世に何かを知とは呼ぶ」に始まるリフレインで知とは何かを普遍的に問いかけ、さらに第四スタシモンでは「理を探るを悪しと咎むるにあらず、/われもまた理を追う喜びを知らざるにあらず。/されど弥明らかに弥大なることのあり」と $\tau\acute{o}$ σοφόν について歌う。

アジアの信女からなるコロスは、その役割に於て二つの側面を持つと言える(8)。一つはバッコス教の忠実な信徒集団として、ディオニュソスディオニソス的世界の体験を歌い、その性格を示すことであり、また異人につき従う無力な信女(テバイの信女が後に示す超人的能力と比較せよ)として圧政者の迫害に怯え、ディオニュソスの顕現を乞い、圧政者が破滅に向うにつれ復讐の歌を歌うことである。もう一つは、悲劇のコロスとして劇のactionと直接関係なく、テーマを普遍化しコメントを述べる役割である。上に引用した部分はこの立場からなされたものと思われる。しかし『バッコスバックスの信女』にあつては、後者もまた後に見るように、劇のactionと密接な照応関係を持っている。

コロスはさらにディオニュソスの新たな一面をも明らかにする。この神が宴を好み、平和を愛すこと、憂いを払う酒の至福を与えることで貧富、階級の区別をなくすこと、が歌われる(417~32)。ディオニュソスは快樂主義者の酒神であり、酩酊の陶醉と忘却により一時的に秩序と束縛からの解放を約束する神である。

第二エピソードに入ると、番兵が命じられた狩りを仕遂げて獲物の異人＝ディオニュソスをペンテウスの許にとどける。この番兵がどこで異人を捕縛したかは定かでない。プロロゴスでディオニュソスはキタイロン山中に出かけたことになっている。一方ペンテウスは部下に、町じゅうを廻り、風儀をみだすにやけた面体の異人を捜し出すよう命じている(352～4)。劇の進行からみて山中ではなく、下山してきたところを町はずれで捕縛したと推測するほかないであろう。

番兵は、ディオニュソスが捕縛の際に示した、微笑を浮かべた平静さに畏敬の念にうたれたことを報告した後、牢屋に閉じ込めておいた信女どもが、ひとりで足の縄が解け、扉の鍵が自然に開いて逃亡し、プロミオスの名を唱えて、山を跳びはねている、と述べる。彼は異人がさまざまな奇蹟(θαύμα)を身につけていることを率直に認める。

ディオニュソスの平静さ(ἡσυχος)は、天上的絶対性に裏打ちされたものであり、大地の生れ、竜の血を引くペンテウスの凄じき憤怒の情(537～41)との対比である。また、番兵の認めた奇蹟は、ディオニュソスが本曲で示した第一の奇蹟であり、いわゆる「館の奇蹟」の先駆としての意味を持つものである。ペンテウスとディオニュソスの対立に先立ち後者の絶体的優位を象徴するものとなっているが、ペンテウスはこの奇蹟に少しも関心を払わず、網にかかったも同然の捕縛されたディオニュソスを見て、自己の権力の強大さを確信し、余裕を見せて手を自由にしてやるよう命じる。

両者の対立の当初からペンテウスは両者の力関係の認識を決定的に誤解し、その誤認をふくんだままこれ以後両者の力関係の推移にドラマのactionの中心が移ることになる。

ペンテウスは、色白の髪の毛の長い男前である異人の容貌を見て、自分の想像が正しいことを確認し、この宗教のもついかがわしさを確認する。審問形式の教理問答の中で、祭儀が夜に行われることを聞くと闇を性的放縦と結びつけ、いかがわしさをかぎつける。性(的放縦)に対する偏執的なまでの異常な敏感さは、新来の宗教に対する彼の根底的猜疑心の表現にほかならず、彼の破滅のひとつの要因となる。

それ故彼はこの教理問答から何も学ぶことはない、いやむしろ何も学ぶ気などともとないと云った方がよいかもしれない。問答が示すのは両者の懸隔のみであり、この溝を越えさせるものは自身の苛酷な死の体験だけである。

自己の権力の強大さを恃むペンテウスは異人に侮辱を加え神を侮辱する。神聖な長い髪を切り、ディオニュソスのテュルソスを奪い、縄目をかけ、馬小屋に閉じ込める。

先導を失ったコロスは、第二スタシモンで、ペンテウスの不敬残忍な振舞がその出自に由来することを歌い、圧政からの解放を求めてディオニュソスの来臨を乞う。それに答えて館の内からディオニュソスの声が轟く。いわゆる「館の奇蹟」である。

ディオニュソスの示す第二の奇蹟であり、繰返されるごとその神威の偉大さを増す、この聖なる力の作用は、外面的には建物を崩壊させる破壊力であり、内面的には幻覚を

生じさせる力である。ペンテウスは、ディオニュソスと錯覚して牡牛を縛り(617~621)、館が炎上していると錯覚し(624)、神の幻に斬りつける(630~31)。今やディオニュソスの力は直接にペンテウスを対象とし、神威の顕現と報復とが結びつく。

ペンテウスはこの奇蹟を奇蹟として、つまり神威の顕現として了解せずに、単に「恐ろしい事(δεινά 642)」としてしか捉えない。自己の体験によって了解できない新たな現象に直面して動揺し、ディオニュソスの説明も「耳慣れぬ言葉καινούς λόγους(650)」で理解できず、自己の権力にすぎた。両者の力関係は逆転し始める。

V

牛飼が不可視の舞台キタイロンの様子を客観的口調で詳細に描写し、これまで伏せられていたテバイの信女の実態を明らかにする。劇全体の間接点に位置し、ペンテウスとディオニュソスの力関係が逆転し始めた直後に置かれたこの報告は、劇の色調が明から暗に転ずることを象徴的に示している。

まず、プロロゴスの遠景に照応するように、信女たちは疲れて眠り、樅の木立に背をもたせらるものもあれば檜の葉蔭で思い思い地面に伏しているものもある。しかしその寝姿は慎み深くσωφρόνως(686)、酒に酔い森の茂みで淫らな真似をした気配はない、と附言され、ペンテウスの想像が事実と異なることが強調されていることはοὐχ ὡς σὺ φῆς(686)の挿入によって明らかである⁽⁹⁾。

信女らがアガウエのかけ声によっていっせいに眼覚めたときの「驚く程の規律のよさ(693)」は、信女が完全に一個の集団と化していることにほかならない。

「まず髪をとき肩まで垂すと、こんどは小鹿の皮の結び目の解けたところを結び直し、帯に代えてひらひら舌を閃かす蛇を、その斑の皮衣に締めたのでございます(695~698)。」

信女は、パロドスで歌われた衣裳を纏い、ディオニュソス生誕神話で語られた蛇(100~104)を帯代りにしている。ペンテウス女装の場面で長い麻のペロプスの上に鹿皮を着用する(833~5)と言われており、コロスはそのようなスタイルと思われるが、山中の信女は素肌に鹿皮のみを着たスタイルであると想像した方がこの場には相応しいと思える。

「中には仔鹿や狼の仔を抱いて、雪白の乳を飲ませているものもおります。産んだばかりの赤児を家に残して、乳のはった女どもでございましょう(699~702)。」

つまり、信女は鹿の皮を着、仔鹿を抱き、乳をやることで牝鹿、牝の獣と同化しているのである⁽¹⁰⁾。彼女らは、日常の女性の労働の象徴である機と梭(cf. 118. 514. 1236)を捨て、それによって生産される衣類をかなぐり捨てることで、規範を逸脱し、文化を離れ、まさに獣として野性の生活を生きているのである。

「常春藤に纏、また花咲くミラクスで編んだ冠を頭に挿し、一人が杖をとって岩を打つと、その岩から清らかな水がほとぼしります。また一人が杖を大地に突きさせば、神の業か、葡萄酒が泉のごとく湧いてまいります。また乳を飲みたく思うものは、ただ指さきで地面を搔けば、たちまち乳が吹き出てまいりますし、常春藤を纏わせた杖からは甘い蜜がしたたり落ちる有様。(702~711)」

先に引用したパロドスで歌われた奇蹟の再現である。ゆっくり冠を挿し杖をとり岩を打つ、清水がほとぼしる……といった容易にその光景を思い浮べることのできる、優美な動的情景描写は、後段の凄惨なスパラグモスの詳細な情景描写と著しい対照を示すものである。この奇蹟は信女の行為を媒介に神の現出させたもの(εξανῆκε θεός 707)であり、不可視の舞台キタイロンに於てディオニュソスはテバイの女を通じてその神威を顕現させることが窺われる。信女には神の力が宿っている。この奇蹟を信じることはできなくても、その絵画的映像的描写によって容易にこの光景を視覚化し、鮮明なイメージを形づくることのできる(11)。

ここまでは信女の平穏な静的局面である。その後牛飼たちがこの世にも不思議な薄気味悪い振舞について議論したあげく、アガウエを信女の群れから離しペンテウスに喜んでもらおうと茂みに待ち伏せする。信女は定期的に、テュルソスを振り踊りはじめる。「すると、全山ことごとく、獣らまでが、ともに踊り狂い出し、動かずに止っているものは一物ととてもございません」という状態が出現する。

信女の舞踏に合わせて、山が踊り獣が踊り、全自然が呼応し踊るという奇蹟は、樹木を動かし獣を寄せたオルペウスの音楽(562~4)同様、信女の舞踏に自然をも動かす魔力が付与されていることを意味し、自然との交感を果すことで自然と完全に融合していることを示している(12)。キタイロン全体にディオニュソスの霊気が浸透し、キタイロンは彼の支配下にあつて〈聖域〉と化していると言えよう。また、この全山が踊るという現象は、「一瞬虚空が沈黙し、森の葉末のそよぎもハタと止り、獣の声ひとつしなくなった(1084~5)」と第二の使者の伝える完全な静寂との完璧な対照を示してもいる。

信女の舞踏は、静から動へ跳躍する発条の役割を果す。

牛飼が飛掛ると、アガウエの命令一下信女らはテュルソスを武器に集団反撃に出る。牛飼たちはかろうじて逃げ、八つ裂にあわずにすむ。

しかし、信女らは、素手のまま牛の群に襲いかかり、鳴き吼える牝牛の仔を引き裂いて、牝牛をバラバラにする。胴や蹄のさけた脚があたりに散乱し、血まみれの肉片が樅の枝に垂れ下がっている。一瞬前まで傲然と怒りを角に表わしていた牝牛までもが女たちの無数の手によって屠られる。

この行為がディオニュソス祭儀の頂点をなすスパラグモス=オモパギアの儀礼の反映であることは指摘されているとうりであろう(13)。

パロドスで「生きながら裂きたる羊の血をすすり、生身を喰う楽しさ」と歌われたスパラグモス＝オモパギアの前者の行為に焦点が合わされ、異常に拡大された画像を作っている観がある。突如クローズ・アップされる赤と緑の対照をなす、椗の枝に垂れさがる血まみれの肉片というイメージは、全体の画像に凄惨な印象を添える。ここでは、パロドスで歌われた歓喜ではなく、その行為の暴力的で残虐な側面が描かれ、ディオニュソス祭儀には破壊的な一面が内在することを示している。信女が素手であることは、彼女らに超人的膂力が付与されていることを意味し、爪と牙のない野獣と化していることを示すものと言えよう。

第二の使者によってペンテウスのスパラグモスが報告される時、この場面がその予兆であり、リハーサルであることがわかる。仔牛から牝牛、最後に傲然たる牡牛 *ὄβρισται ταύροι* と対象が拡大される時、この牡牛はペンテウスの暗喩であることが了解される。この〈聖域〉に踏み入り、祭儀に干渉し乱す者は暴力的に排除されるのであり、その者の運命はこのスパラグモスに象徴されているのである。

ひとたび静から動に転じ、超人的力を発揮した信女は、さらにその破壊力を一気に爆発させ続ける。空飛ぶ鳥のように疾駆し山麓の村を襲撃する。人間の肉体的限界を越える膂力を発揮した信女は、さらに獣の身軽さと疾走能力をも付与されている。彼女らが自己の領域である山を離れ、人々が自然の恩恵を受けるのに組織的・日常的労働を必要とする人里に出現するとき、社会秩序に敵対するものであり、「敵のごとく」人間社会を劫掠し、壊滅的打撃を与える⁽¹⁴⁾。幼児を掠奪して家庭を崩壊させ、銅製鉄製の什器を奪うことで日常生活を破壊し、人間文化の象徴である火を奪うことで文化を否定し、人間のモイラを解消させ、人と獣の区別を無にする⁽¹⁵⁾。

村の男たちとの戦闘では、不死身であることを示すとともに、バッカイの象徴であり奇蹟を現出させたテュルソスが、有力な武器であることが示され、パロドスの奇妙な言葉 (*νάρθηκας ὄβριστας* 113) が含意するものはこの破壊力であり、ついにはペンテウスの生首を突き立てるものにまでなることを示している。

山麓の村の襲撃を終えた信女たちは、もといた場所に引き返し、神の湧かせた泉で血を洗い落とし、汚れを蛇になめ取らす。戦の後休息する戦士らのごとく、荒れ狂った信女らは、再びもとの休息の静けさの中に戻るのである。静から動、そして再び静へとひとめぐりして完結する信女の行動を、大きく一巡して返る自然の秩序と見る⁽¹⁶⁾のは不十分であろう。この静は、静・動・静の単純な反復を示すサイクルではなく、動をはらんだ静、暴力を秘めた平穩、すなわち微笑を浮べた平穩なディオニュソス神の本質を示すのであり、この静が再びエネルギーを貯えて爆発すること、その時には以前にも増して激しい暴威をふるうことを予感させるところの螺旋的反復というべきであろう。

〈聖域〉と化した不可視の舞台キタイロンで、ディオニュソス神の力はテバイの女を通

して顕現し、彼女らの行為はディオニュソスの持つ平和的側面と暴力的破壊的側面とを浮彫にする。先のアクタイオンの運命に加えて、ペンテウスの具体的死のイメージが呈示される。これを境に劇は明から暗に転じ、破局に向う。ウィニングトン＝イングラムが指摘するように⁽¹⁷⁾、この使者の報告は、劇全体のミクロコモモスである。

VI

牛飼の報告によって、劇の流れは不可視の舞台キタイロンに向いはじめる。

ペンテウスの怒りの対象は、この報告により、母親を含む山中の信女に変わる⁽¹⁸⁾。村の男たちが女どもに敗走させられたことを聞くと、信女らの狼藉が野火のごとく身近に迫ったと思う。「ギリシアにとっての恥辱(779)」とも「女どもにこのような目にあわされて我慢がなろうか(784-5)」とも言う。女に笑われることを気にかける(cf. 842)彼は、バルバロイに対するプライドよりも、女どもによって受けた屈辱に我慢がならないのであろう。武器が無効であることが暗示されたにもかかわらず、奇蹟から何も学ばぬ彼は、武装兵の結集を命じ、信女討伐を宣言する。プロロゴスと第一エペイソディオンで見たごとく、キタイロンは戦場となることが決定的になる。ディオニュソスは最後の平和的解決策を申し出る。「私が武力を使わずに、女たちをここに連れてまいりましょう(804)。」自己の権力を唯一の恃みとするペンテウスは、この提案を謀みときめつけ、自分の武具を持ってくるよう命じる。戦闘は不可避になる。

だが、ディオニュソスの α (810) という感嘆の言葉を境に、事態は急変する⁽¹⁹⁾。ディオニュソスはペンテウスの歪んだ想像力に働きかけ、彼を嘲弄しながら苛酷な報復、破滅への道を用意する。

ディオニュソス「殿は山にいる女どもの姿をごらんになりたくはありませんか。」

ペンテウス「万金を積んでも見たいとは思うのだがな。」

酒に酔い性的放縦にふける女というイメージにとりつかれたペンテウスにとって拒絶しがたい魅力的提案である。支配者意識によって抑圧されていた性に対するアンビヴァレントな感情がゆさぶられる。一度堰が切れるととどめようがない。彼は「樅の木蔭にじっとひそんで見ればどうであろう(816)」と自ら提案する。

畏にかかった彼をディオニュソスは嘲弄しはじめる。彼に女装させ、テバイの者の嘲笑的にすることをたくらむ。ペンテウスは、信女を覗き見たい気持ちに引きずられながらも、二度三度と抵抗し、逡巡する。最後の一步を踏み出させるには、軽く頭を狂わせ、正気を失わせるディオニュソスの力が必要である。

ペンテウスが母アガウエの手にかかって最期を遂げることをディオニュソスは初めて明かす。そして、「人間にとってこれ程優しい神も、またこれ程恐ろしい神もないことを、

ついに彼奴も思い知るであろう。(859~61)」と自らついにその二面性を告知する。館の奇蹟、第一の使者の報告の中に予感された破滅の神の側面が、神自身によって承認されたのである。

迫害の不安から解放されたコロスは、いつの日か自由に舞い踊る日を予感して狩人のけしかける犬を逃がれ、網を乗り越え、緑の野を跳びはねる仔鹿に喩えて歌う。

「ひたむきに風のごとく / 川沿いの野を駈けぬけて / 人気なき森の葉蔭を / 楽しむ小
鹿さながら (873~6)」

人間社会を離れ、山野の自然の中で自由に舞い踊る信女の姿が、幻想的イメージのなかで歌われる。しかしこれはバックス教のやさしい美しい側面の最後の讃歌であり、コロスの歌は復讐の讃美に変わる。

女装して再び登場したペンテウスの振舞は、異様であり滑稽に見えるが²⁰、血縁の女性に似ていることを喜び、衣裳の乱れを気にかける様は、女装した人間の心理をよく表現している。彼はキタイロンを信女ごと持ち上げられると妄想し、樅の木立に隠れて、さかりのついた鳥のように茂みでいちゃついている女どもの姿を眼に浮べている。彼もまた、ディオニュソスの狂気の中で、女装を楽しみ、漲ぎの力と淫らな幻想を享受し、つかのまの解放にひたっていると云える。しかし、この解放が自己喪失を代償とするがゆえに、嬉々とした彼の姿は、滑稽であり、悲惨であり、グロテスクなのである。

二人は、かつて二老人が滑稽な様子で出かけたように滑稽に、しかしグロテスクな印象を残してキタイロンに赴く。ペンテウスの精神的死は可視の舞台上で演じられ、その肉体的死は不可視の舞台に移される。眼前の劇的空間と時間は、すべて不可視の劇空間キタイロンに収斂する。

Ⅶ

「いざ行け山へ、足早きリュッサの犬よ / カドモスの娘らが講を組み / バックスの祭を
祝える山へ。(977~8)」

第四スタシモンの冒頭、かつて山へ山へと心たのしく登りゆく信女の様を歌ったコロスは、今や、復讐を成就する狂乱の犬を山へとけしかける。キタイロンが処刑の場となった今、「山へ行く」ことは死出の旅路であり、コロスが幻視するのは、復讐の執行者となる信女の集団を率いるアガウエの姿である。

キタイロンからの使者が、ペンテウスの死を伝える。

溪流にうるおい、松が昼も暗いほど茂る谷間で、信女たちが楽しげに手を働かせ、バックスの歌を嬉々として歌っていることが語られる。第一の使者が最後に伝えたように、信女らは平穏な静の局面を示しているが、この静が破壊力を秘めたもので、それが動に

転ずれば一気に爆発することはすでに見たとおりである。

信女の姿がよく見えぬペンテウスは、「谷の緑の高い樅に登る」と言う。彼は身を隠すはずの樅(816,954)に登り、自らの姿を丸見えにすることになる。異人はいともたやすく天にも届く樅の梢をグイグイと引き下ろし、ペンテウスを梢に跨らせるとゆっくりと手を離す。視覚化されたこの奇蹟は、異人＝ディオニュソスがペンテウスに対し直接示した最初にして最後のものであり、自らがディオニュソスであることを示すと姿を消す。先に述べたように(V章)、キタイロンに於て神の力はテバイの女たちを通じて顕現するのであれば、お膳立てをした神は後は命令を発するだけでよい。

天からの声が「ぞんぶんに懲らしめてやれ」と命ずるや、火柱が走り、一瞬静寂があたりを支配する。肉体的限界を越えた身軽さと走力を付与されている信女らは一気に樅の木に近づく。石、杖、テュルソスを投げつけるが命中しない。超人的膂力を付与された信女らは、アガウエの命令一下一団となって樅の樹を根こそぎ引き抜く。墜落したペンテウスは一瞬覚醒し、母に嘆願するが、狂ったアガウエは、牛を引き裂いたように彼を八つ裂きに仕はじめる。

この一連の出来事は、変化にとんだ動きのある映像的表現によって描写されており、その画像の中心に高い樅の木が設定され、重要なポイントになっている。樹木に顕現する神という普遍的宗教現象だけでなく、樅の木がディオニュソス祭儀と密接な関係を持つことが指摘されている⁽²¹⁾。そうするとペンテウスの死は祭儀的意味合いを帯るが、ここではむしろ、詩人がそのような祭儀と関連のある要素を巧みに利用し、ペンテウスの死の光景を効果的に構成していると思える。

ペンテウスのスパラグモスは、第一の使者の伝えた牛のその再演にほかならない。前にもまして克明に詳細に正確に描写される。

「ご不運な殿様の左の腕の肱のあたりをつかみ、脇腹に足をかけて踏ばると、肩の付け根からすっぽりと引き抜いてしまわれた、それも何の造作もなくな。神様が腕に自在の力を与えたもうたのだ。(1125~8)」

「殿様の腕を掴んでいるものもいれば、靴をはいたままの足を握っているものもある。肉を引きちぎられて肋骨がむき出しになってゆく。(1133~5)」

どこを掴んでどのように引き抜いたか、足先に何があるか、正確に描写する。肋骨がむき出しになる様が目に浮んでくる。このクローズ・アップされた観の描写は何を意味するのか。このスパラグモスの持つ凄惨で残酷なイメージを作り上げるのに没頭している詩人の姿がある。詩人の非情な眼があるように思える。

「やがてどの女も、血まみれの手で、ペンテウスさまの肉片を、毬のように投げ合って戯れるのだ。(1135~6)」

スパラグモスが与える歓喜の頂点に達した様が、空中を行き交う肉片によって恐怖と

まじり合う。しかし、信女らの歓喜を詩人は共有せず、非情な眼で眺めている。

ペンテウスの惨劇の場面には、第一の使者の報告に現われたすべての要素がある。信女が静から動へ転じること、肉体的限界を越えた異常な膂力、身軽さ、疾走力、アガウエの命令によって一斉に集団化して行動する信女、スパラグモス。すべてが反復されているが、ペンテウスを対象とすることで、一層拡大され強化されている。

信女は、秩序の象徴である君主を殺すことで、社会秩序の全き敵対物となる。

ペンテウスの死によって不可視の舞台キタイロンはその主要な役割を終えた。彼の死は様々な予兆によって暗示され、用意されている。彼がキタイロン山中で母の手により八つ裂きにされるのが周知のことであれば、否周知であればこそ、詩人は彼の死にいたる過程を周到に用意し、独得の死のイメージを構想せねばならない。そのために不可視の舞台キタイロンの設定は不可欠なものであったろう。

VIII

ペンテウスの死を喜ぶコロスは、わずか12行の短い第五スタシモンの中で、
「カドモスの子らよ、信女よ/たぐいなき勝利の歌をうたい上げたり、/慟哭と悲涙のうちに。/己が子の血汐に染めた手こそ / 見事なる勝利のしるし。(1160~4)」

アガウエの覚醒はこのたぐいなき勝利の歌が、慟哭と悲涙以外の何ものでもないことの確認である。

不可視の舞台の惨劇のイメージの消えぬうちに、当のアガウエがペンテウスの生首をテュルソスに突き立てて登場する。ディオニュソス信仰の証であるテュルソスに生首が突き立てられるとき、ディオニュソスの二面性をこれ程に象徴する視覚的效果はない。この出現によって、一度不可視の舞台に収斂した劇空間が可視の舞台に逆流し、ディオニュソス的世界の陽画はその陰画の背後にかすんでしまう。コロスとアガウエのコンモスは、〈キタイロン〉の登場の歌であり、アジアの信女からなるコロスには、アガウエのひきずる〈事実〉の重みの前で、もはやディオニュソス世界の歓喜を歌うことができない。

アガウエは、獲物の若獅子を素手で狩りとったことを誇り、コロスに、「弥明らかに、弥大いなる行を遂げた(1199)」と語る。先に引用したごとく、コロスも「弥明らかに弥大いなることのあり」と歌ったのである。良きことに向って生きるのに役立つ理念として歌われたこの言葉も、凄惨な〈事実〉によって裏切られる。しかし、アガウエは文字通りそれを信じている。

「機織る箴も梭も捨てて、素手で獣を狩るといいたいような仕事(1236)」をしたとアガウエは言う。彼女は女の労働の象徴である箴と梭を捨て、男の労働の象徴である狩に

従事することで、「ずっと大そうなこと」を仕遂げ、それを価値あることと思っている。彼女も、ペンテウス同様、狂気のうちにあっては、つかのまの歓喜と誇りを味わえる。カドモスはいみじくも言う。「今のままいつまでも狂っておれば、仕合せとはいえぬまでも、自分では己れの不幸を知らずにすむわけで(1260~3)。」

狂気の中の至福、正気の中の不幸というパラドックスが、ディオニュソスの彼女に与えたこの上ない苛酷な罰であった。

アガウエはコロスに「山から切り立ての葡萄の蔓を良い獲物 (*μακάριον θήραν*) と家に持ち帰った (1169~71)」と呼びかける。良い獲物 (*μακάριος θήρα*) は狩り手に至福を与える獲物の意であろう。彼女はまた「同行衆の中でアガウエは果報者 (*μάκαιρ' Ἀγαυή*) といわれましよう (1180)」とも言う。獲物が*μακάριος*であれば、一番手としてそれを仕止めた彼女が自ら*μάκαιρα*と呼ばれるのを期待するのは当然である。さらにカドモスに対し、「お父様はお仕合せですよ、ほんとうに (*μακάριος γὰρ εἶ, μακάριος*) (1242)」と言う。ついには息子ペンテウスを呼んで「この仕合せな母の姿 (*με τὴν εὐδαίμονα*) を見せてやりたい (1258)」と叫ぶ。

これらの言葉に無残なアイロニーを見るのはたやすい。しかしここで繰り返し使用される*μακάριος, μάκαιρ, εὐδαίμων*が、先に引いたパロドスの「ああ / 至福なる者、好運に恵まれ (*μάκαιρ, ὅστις εὐδαίμων*) / 神の密儀を教授されて、/ 生を神聖なものとし、/ 魂を信女の群れに参与させて、/ 山中で神の許したまう浄化を遂げ、/ バッコスに狂うものは。」(22)の冒頭の句との関連を見逃してはならない(23)。この一致は偶然ではない。アガウエの体験はまさにパロドスに歌われたディオニュソス教の体験にほかならなかった。乳と酒と蜜の流れる山中で、聖なる小鹿の皮を纏い、テュルソスを手し、常春藤を挿し、魂を信女の群れに参与させ、髪を風になびかせ、自然と融合してバッコスの舞いに狂い、信女の先頭に立ってスパラグモスを行ないその歓喜を味わった。欠けるのはオモパギア以外何もない。ペンテウスを獅子として殺した暗喩の世界にとどまる限り、彼女はまさにディオニュソス教の陶醉と歓喜を体験した「好運にめぐまれ神の密儀に与りえた至福の者」であるはずだ。それ故彼女の言葉は、その内面に入ってみれば、その体験の真実を語っていると言える。詩人は言葉の遊びをしているのではなく、彼女の体験の真実を述べさせようとしているのである。真実であるが故に見る者には一層悲惨なのである。ディオニュソス世界の歓喜と陶醉に浸ることが即ち神罰であり、好運にめぐまれたことが不幸に結びつくというパラドックスである。それは人間存在のもつ根源的アイロニーであり、詩人の絶望がかいま見える。

アガウエが、魂を参与させた信女の群れを離れ、正気の人間たちの世界に戻るとき、〈事実〉の前に暗喩はその力を失い、かつて断ち切った現実の諸関係が露呈する。彼女の覚醒は暗喩の不幸な消失である。「むごい真実 (*δυστην' ἀλήθεια*) 1287」に直面した

アガウエは、惨劇の過程を逆にたどり、その始源を了解する。「ディオニュソスさまの罰でしたのね。やっとわかりました (1216)」喪失の果てにある、遅すぎた悲劇の悟りである。

遅すぎた悟りではあるにせよ、カドモスはデウス・エクス・マキナのディオニュソスに向かって言う。「それにしてもあまりにきびしいなされ方でございました (1346)」とも、「しかし神様方が人間どもと同じようにお怒りになってはなりません (1348)」とも言う。ここには人間の弱々しいが正当な感情が表白されている。だが、人間からヒュブリスを受けたなら、この神は人間のごとく怒り、その復権を要求し、報復する。しかも人間よりも激しく怒り、絶対的力によって復讐するのである。

祖国から追われる憐れな身となったアガウエと、奇怪な未来を予言された老カドモスの父娘は、自己のそして相手の不幸を嘆き、別れを告げるほかはない。ディオニュソスの狂気の嵐がテバイの町を席捲した後に残るのは、カドモスには安楽の境地に入ることも許されずに永劫に尽きることのない苦悩であり、アガウエには行方の知れぬ流浪の旅である。二人にはもはやすがるべき神はない。

かくして、本稿の冒頭に掲げた、舞台を去りゆくアガウエの最後の言葉は、ディオニュソス世界の歓喜と破滅を象徴する〈キタイロン〉への、絶望の底からの悲痛な訣別の辞となるのである。この詩句の背後に、高齢にして祖国アテナイを去った詩人のどんな声が聞えるのだろうか。歓喜と絶望に引き裂かれた詩人の魂の呻きである。

注

- (1)『バッコス of 信女』からの引用は、すべて人文書院版ギリシア悲劇全集第四巻所収の松平千秋訳を借用させていただく。
- (2)E. R. Dodds, *Euripides Bacchae*, 2ed. Oxford, 1960, p.131; D. J. Conacher, *Euripidean Drama*, Univ. of Toronto Press, 1967, p.72; Hans Diller, *Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides. Wege der Forschung. LXXXIX* 1968, p.474; 丹下和彦「幻の物具」(『ギリシア・ローマの神と人間』所収, 東海大学出版会, 1979.)等参照。
- (3)しかし、主として使者によって報告される舞台外の劇空間の問題は詳細な検討を要する独立したテーマであり、本稿では『バッコス of 信女』に限定して考察する。
- (4)パロドスに見られる伝統的祭儀の要素については, Dodds, *op. cit.* のパロドスの commentary. 及び Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 1968, p. 270-82.
- (5)R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, Cambridge, 1948, p. 35参照。

- (6) Dodds, *Bacchae*, p. xiii.
- (7) K. Deichgräber, *Die Kadmos-Teiresiaszene in Euripides' Bakchen*, *Hermes* 70, 1935, S. 330 ; Diller, *op. cit.*, S. 478.
- (8) R. Lattimore, *The Poetry of Greek Tragedy*, Harper, 1958, p. 137以下参照。
- (9) 牛飼はペンテウスの言葉を聞くはずがないのであるから。
- (10) Winnington-Ingram, *op. cit.* VII章, 吉田敦彦「ディオニユス」(思想, 1979年7所収)。
以下の考察では, いちいち注記しない場合にも, この両者, 及びDodds, *Bacchae* の注釈に負うところが多い。
- (11) Lattimore, *op. cit.* p. 129.
- (12) 吉田敦彦, *op. cit.*, p. 69.
- (13) Dodds, *Bacchae*, pp. xvi. ff. ; 吉田敦彦, *op. cit.* p. 74.
- (14) Winnington-Ingram, *op. cit.* ; 吉田敦彦, *op. cit.* p. 74.
- (15) 吉田敦彦, *op. cit.* p. 75.
- (16) 川島重成「ディオニユスの顕現(上)」(文学, 1979, 5) p. 118は B. K. Gold を引用している。
- (17) Winnington-Ingram, *op. cit.*, p. 107. 使者の報告の重要性については p. 89参照。
- (18) Dodds, *Bacchae*, p. 159.
- (19) A. P. Burnett, *Pentheus and Dionysus. Host and Guest*, CP65, 1970 ; Dodds, *Bacchae*, p. 175.
- (20) B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, *AJP*, 99, 1978, pp. 303-20.
- (21) Dodds, *Bacchae*, p. 80.
- (22) 吉田敦彦訳, *op. cit.*, p. 62.
- (23) Winnington-Ingram, *op. cit.*, p. 115.