

アリストパネスの機知

----『蛙』1378-1410をめぐって---- (その1)

久保田忠利

序

『蛙』の後半は、アイスキュロスとエウリピデスとが悲劇の椅子をめぐって競う悲劇のコンテストである。ディオニュソスを審判として、悲劇詩人の社会的使命にはじまり、プロロゴスと叙情部の吟味、ついで詩句の計量。最後に都市救済策の順でコンテストは進行する。このうち詩句計量シーンは、いわゆる第二プロロゴスで、ハデスの門番によりあらかじめ予告されている。

DI: kantautha dē ta deina kinēthēsetai.

kai gar talantō mūsikē stathmēsetai

XA: ti de; meilagōgēsūsi tēn tragōdian; (796-98)

「詩の技を天秤にかける」あるいは「悲劇を犠牲の仔羊のように量る」という奇抜なアイディアは、計量シーン開始直前にあるコロスの歌で、詩人が自画自賛するところのものであったようである。

epiponoi g' hoi dexioi. / tode gar heteron au teras /

neokhmon, atopiās pleōn / ho tis an epenoēsen allos; (1370-73)

「斬新な驚異」で「思いもよらぬことに満ちあふれている」のであり、他の人が思いつかぬこととしている。アリストパネスがこのように自分の喜劇的趣向を誇り、自慢するのは別に珍しいことではない。しかし、計量シーンは、

1378-1410 までの 32行であり、プロロゴスの吟味 (1119-1248) , 叙情部のパロディ (1261-1364) に比べると予告し自慢している割りには相当短いのである。Radermacherは、先行するシーンは観客の文学的審美的教養を少なからず必要とするため、その埋め合せに、平均的観客のレベルに合わせたシーンとして詩句計量場面があると述べている⁽¹⁾。E. Fraenkel もまた、秤のシーンは滑稽かつ斬新で拍手喝采まちがない場面であるから、大衆を喜ばせ満足させることが最も大切だと考えていたアリストパネスは、このシーンを一連のコンテストの最後に置いたとしている⁽²⁾。いずれの説も、詩句計量シーンの滑稽さは悲劇に関する知識を必要としない単純で明快なもの----逆に言えば、先行するプロロゴスと叙情部の吟味の場面を十分に理解しその滑稽さを味わうには高度な知識を必要とする----という前提にたっている。したがって、計量シーンにみられる笑いの仕掛け、すなわち詩人がどのような工夫を凝らしているかをあえて説明しようとはしない。けれども、たとえ自明であるにせよ、才気に溢れた詩人が苦勞し骨折っている (epiponoi hoi dexioi) 部分を十分検討するのが礼儀であろうし、そうしなければ、悲劇に関する知識を必要としないとは断言できないであろう。

I

もともと物理的重量のない言葉を秤にかけ目方を量るというナンセンスな行為が、なにか有意味な機知として成立しうる根拠は二つ考えられるだろう。一つは、価値あるものは重いという連想である。『蛙』のパラバシスで、優れた人物を金貨に、つまらぬ人物を銅貨に見立てているのを借用すれば、銅貨より重い金貨は価値があり、金貨同士を較べれば重いほうが一層価値があることになる。優れた表現、真理を含む言葉は価値があり、そうでない表現や言葉よりも重いという類推が働くであろう。その場合、言葉は比喩的に計量可能であると感じられるに違いない。

次に考えられるのは、ギリシアの文学的伝統である。ある重大な事柄の決

定に秤が使用されるモチーフの典型的な例は、『イリアス』22巻 208 行以下にみられるアキレウスとヘクトルの「ケーロスタシア」が知られている。ここでは、ゼウスが二人の死の定め *kēr thanatoio* を黄金の秤にかけ、まんなかをつまんで持ち上げるとヘクトルの死ぬべき定めの日 *aisimon hēmar* が下がり、ハデス（冥界）へと向かったと歌われている。また、おなじく『イリアス』8巻 69行以下では、やはりゼウスがアカイア軍とトロイア軍の死の定めを黄金の秤にかけると、アカイア軍の死ぬべき定めの日が大地に向かって下がり、トロイア軍のは広い天空さして上がったと語られている。さらに、『叙事詩の環』では、『アイティオピス』で、アキレウスとメムノンのケーロスタシアの場面があったと言われる。叙事詩に見られるこのようなケーロスタシアの起源は、エジプトの「死者の裁判」に由来すると言う⁽³⁾。『イリアス』では、ゼウスの黄金の秤が象徴するのはこの神の支配権であり、人間の死の定めあるいは死ぬべき定めの日という一層プリミティヴな観念と至高神ゼウスの支配という観念を具体的イメージで結びつける作用をしているものと思われる。このイメージを成立可能にしているのは、本来重さのない抽象的観念を重さのある実体とみなす意識にほかならない。

ところで、『イリアス』に見られるこのイメージに対し、われわれはある種のとまどいなしは違和感を感じる。一つは、敗者であるヘクトルの「死の定め」あるいは「死すべき定めの日」が重い点である。このシーンは、ヘクトルとアキレウスの一騎討ちでの勝者なし敗者を決定することにある。通常重さ較べでは重い方が勝者であり、秤を使用した勝敗決定の場合も重い方が勝者であるのが普通感覚であろう。ところがこの場合には、予想に反し、勝者の死の定めが軽く、敗者の重たくなる点に何かとまどいを感じることになる。敗者のそれが重たいとされる理由は、おそらく、死者のおもむく世界ハデスが大地の下にあるという伝統的なイメージによるものと思われる。あるいは、死の定めは計量であるから、目前の濃密な死を含むケール (*kēr*) がその分だけ重くなるというイメージのせいであり、いわば負の計量では負の勝者とは敗者を意味すると了解することもできよう。

もう一つの違和感は、「死ぬべき定めの日」(aisimon hēmar) がハデスへ向かうというイメージにある。叙事詩においては、プシュケー(魂)が身体を抜け出してハデスへ向かうというのが死の一般的表現である。そこで、先の23巻の箇所「ハデスへ赴いた ōkheto eis Aidāo」の主語にヘクトルを補う解釈も当然生じてくる。しかし、これも、ゼウスの決定後アキレウスとヘクトルが槍を投げあう戦闘場面が描写されるため、事前にヘクトルがハデスへおもむいたと語られるのも不自然であり、全体のイメージを損なうと思われる。むしろ、aisimon hēmar は kēr の言い替えであり、イメージの上では、天秤にかけられた kēr がそのままハデスへ向かうと理解する方が自然なように思われる。このような違和感は古くからあったのかもしれない。アイスキュロスが『アイティオピア』にもとずいた悲劇を書いたとき、そのタイトルを『ケーロスタシア』でなく『プシュコスタシア(魂の計量)』としたこともその現れだとも言えなくはない。アイスキュロスは、問題の箇所で、kēr を死の定め(モイラ)ではなくプシュケー(魂)と考えて『プシュコスタシア』を作ったと古注は伝えているのである。

アイスキュロスの『プシュコスタシア』では、女神テティス(アキレウスの母)と女神エーオース(メムノンの母)がゼウスの傍らに立ち、戦う息子たちのためにゼウスに懇願するなかで、二人の英雄のプシュケーが秤にかけられるシーンが実際に演じられるか、あるいは語られるか歌われるかされたとおもわれる⁽⁴⁾。その際に天秤がどのように動いて判定が下されたのかを伝える資料はないが、おそらく、『イリアス』の場合と同様に、死すべきメムノンのプシュケーを載せた皿が下がったものと推測される。目前に迫った死あるいは死の定めが負荷としてプシュケーに作用すると見なせば、そのプシュケーはそれだけ重たいイメージを喚起することになろう。後にディオニュソスが語るように、死は bary kakon すなわち重い災厄であり耐えがたい災厄なのだから。

『蛙』の詩句計量シーンが、この『プシュコスタシア』にヒントをえたパロディーであることはつとに指摘されている⁽⁵⁾。プシュケーの重い方が敗

者であり死ぬことになるのであったならば、詩句の重い方が勝者となり地上に連れ戻されるという設定はそれに逆対応することになり、パロディーの効果を発揮する。また、秤の両脇に立つ二人の詩人は、息子の命乞をする二人の女神に見立てられている。ディオニュソスはアイスキュロスとエウリピデスに、秤の傍らに立つように命じ（1378）、それぞれの皿をつるすヒモを持ち、引用句を皿に向かって言い、合図とともに手を離すよう指図する（1379-81）。両詩人の言葉は各自のプシュケーとみなされることになり、プシュケー＝言葉は計量可能なものとして取り扱われ、価値ある言葉すなわち重い言葉を語るものが勝者となる。一見ナンセンスにおもえる----事実ナンセンスを目指してもいるのだが----詩句計量という奇抜なアイディアは、叙事詩の「ケーロスタシア」から悲劇の「プシュコスタシア」に至る文学的伝統を背景に、そのパロディーとして成立している。詩人の魂とも言うべき言葉の計量がナンセンスであるならば、それはとりもなおさずケーロスタシアあるいはプシュコスタシアそのものがナンセンスであるというアリストパネスの判断を機知として提示してもいることになろう。また、表現の優劣は曖昧な審美的判断に委ねられているが、もしそれが計量という可視的手段によって可能であったならばという仮定は刺激的で好奇心をそそるものであろう。

この計量シーンが演じられる際に、小道具として秤が実際に使用されたことは、先のディオニュソスの指図から明らかである。おそらく、舞台効果のために相当巨大なものが利用されたのではないかとおもわれる。そのことを考慮にいれば、コロスの歌う *teras neokhmon* 「斬新な驚異」が「新品の化け物」の意味で、小道具の巨大な秤をも暗に指している可能性があるだろう。三度の判定でいつもアイスキュロスの側の秤が下がることになるが、それがどのような仕掛けになっているのか、あるいはディオニュソスなりアイスキュロスが手で引き下ろすという所作によるのかは演出上の問題であり、資料からは不明である。

さて、最初に比較される詩句は次のようになっている。

EY: 'eith' ōphel' Argūs mē diaptasthai skaphos'

AI: 'Sperkheie potame būnomoi t' epistrophai' (1382-83)

エウリピデスの詩句は『メデシア』の劇冒頭第1行であり、アイスキュロスのは『ピロクテテス』のやはり冒頭の第1行ではなかったかと考えられる断片である。『メデシア』の詩句が喚起するイメージは、アルゴ船がオールを翼のように動かしながら全速力で海上の難所を通過する情景である。他方、『ピロクテテス』断片からは、スペルケイオス河とその水辺の牧草地に牛の群れつどう光景が想像される。これらの詩句をもとに、アイスキュロスの詩句の方が重いと判定したディオニュソスは、その根拠を尋ねられ次のように返答する。

DI: ho ti; eisethēke potamon, eriopōlikōs

hygron poēsas tūpos hōsper tāria,

sy d' eisethēkas tūpos epterōmenon. (1386-88)

(「なぜかって? 彼が載せたのは河だ、羊毛商人風に

湿らせたのさ、言葉を羊毛みたいに、

なのにおまえが載せたのは翼をつけた言葉だ。」)

計量シーンで引用される詩句は正確であるため、笑いを生みだすおかしみは、もつぱら、詩句の軽重を判定するディオニュソスの表現に含まれる機知に依存することになる。すなわち、この場面は、技法的にみれば一種の「なぞなぞ」形式であり、ディオニュソスはその謎のトキとココロを述べ、そこに観客の意表をつく思いがけない連想と解釈がでてくるところにおかしみが

生じるものと思われる。当然、その連想の飛躍が大きくて思いがけないほどおかしみが増すことになる。

この最初の比較でディオニュソスが示すトキは「河」であり、そのココロは、乾燥した羊毛より湿った羊毛が重いように湿り気のない言葉より湿った言葉の方が重い、まして翼のついた言葉よりは重いというものである。最初の連想をたどれば、河→水→湿った羊毛→湿った言葉、ということになるろう。ここで注意すべきことは、ある言葉が指示する事物の物理的重量が、その言葉の重さとみなされているのではなく、ある言葉ないしは表現の喚起するイメージによってその言葉の重さが規定されていることである。先の連想の系列は、もっと正確に言えば、「水→湿った言葉」と「水→湿った羊毛」とが平行になっている。前者の連想は、スペルケイオス河の水が川辺りの草地を湿らせるように、スペルケイオス河を含む表現はそれが喚起する水のイメージにより湿らされるということになるろう。後者の場合、水から羊毛へは飛躍があり、なぜ羊毛が導入されたのかが分かりにくい。考えられる根拠は二つある。一つは、ゼウスの手にする運命を決定づける黄金の秤とは対照的な、日常生活で利用される秤のイメージであろう。計量シーンの開始を告げるディオニュソスは、

ite deuro n̄yn. eiper ge dei kai tūto me.

andrōn poētōn tyropōlēsai tekhnēn. (1368-69)

と語る。詩人の技をチーズに見立て秤にかけて量ると言うとき、そこに示唆されているのは、日常の商取引に欠くことのできない厳しい細心の注意力こそが詩の判定に必要なのだということである。それによって文芸批評の視点が喜劇的に転倒されることになる。また、同時に、悲劇という非日常的世界とアゴラの日常生活とを、悲劇の技をチーズに見立てることでも簡単に結びつけ、悲劇の世界を日常生活のレベルへひきおろしてしまう。そのとき生じる落差の大きな結合がおかしみを生み出すことになる。そして、この

チーズ売りの用いる秤のイメージが羊毛商人の秤への連想を容易にしている。しかし、これだけでは羊毛商人の秤と結びつく必然性はまだ強くない。ここでそれを助けているのが『メデイア』の詩句である。アルゴ船の英雄たちが目指すものは、言うまでもなく「金毛の羊皮」(to pankhrÿson deras Med. 5)である。「金毛の羊皮」と「秤」と「水」から、日常生活でよく見られたであろう羊毛商人のペテンのイメージが導きだされ、それが、「言葉を湿らせた」という特異な表現のイメージの形成を助けると同時に、日常生活で馴染みの光景への風刺ともなっている。

このことをテキストの文脈に即してもう少し詳しく検討してみよう。「羊毛商人風に言葉を湿らせて」という文は、それ自体ではもちろん明瞭な意味をなさないし、「羊毛商人風に」が喚起するイメージのみが孤立してしまうか、あるいはそれに続く「言葉を湿らせた」との間にイメージの上で混乱ないし異和が生じていると思われる。これは、「羊毛商人風に湿らせた erio-pōlikōs hygron poēsas」に本来続くと予想されるのは「羊毛 tāria」であるのが、「言葉 tūpos」に置き換えられているためである。しかし最後に「羊毛のように hōsper tāria」が付け加えられることで、「羊毛を湿らせる」あるいは「湿った羊毛」という日常生活で日頃体験する鮮明で具体的な像がいきなり創出されるため、その風刺を含み笑いを喚起する強力なイメージがアナロジーをうながし、「言葉を湿らせる」あるいは「湿った言葉」を意味としてではなく、感覚的に----そのものの明確なイメージを思い浮かべるのは困難ではあるが----了解できた気分にしてしまう。hōsper tāria が最後まで保留されるため、erio-pōlikōs hygron poēsas の部分がそれ自体一種の「なぞなぞ」の文句と化し、hōsper tāriaがその謎を一瞬にして氷解させるトキとココロの機能を果たすことになろう。「羊毛商人が羊毛を湿らせるように hōs ho erio-pōlēs hygra poēsas tāria」という比喻の表現が、erio-pōlikōs hōsper tāria へ変形され圧縮されていることにその原因がある。フロイトによれば、表現の圧縮は機知的表現の重要な技法の一つである⁽⁶⁾。羊毛商人のずるがしこいペテン行為が示唆され、突如その鮮明なイメージが

浮かぶため、そこにおかしみと笑いが生じ、観客の注意力はペテンの方へ引きずられ、湿らされた羊毛の重量が増加するイメージのみが強烈な印象を与え、類推作用により、その重量増加のイメージは「湿らされた言葉」に纏わりつき、表現そのものにたいする批判的判断力は停止させられることになる。

ところでしかし、これまでの検討では、*hygron poēsas tūpos* が実際には何を意味するのかは依然として不明なままである。結局は、言葉の重さが増加するという意識を導き出すためにだけ利用されるナンセンスな機知的表現にとどまるのかもしれない。あるいは、『ピロクテテス』断片の失われた後続部分で、*hygros* なり *hygron poiein* なりがテキストの中に用いられており、単にそれを「言葉」へ適用し特異な表現としたところに機知があったのかもしれない。ただしここで、これまで「湿った」と訳してきた *hygros* という語の持つ多義性が、機知を含む表現形成に果たす役割に注目しておく必要があるだろう。スペルケイオス河から水、そして「湿った」への連想を自然なものとして無造作に扱ってきた。語法の上からみて *hygros* は、川の流れを修飾する語として、また水を直接修飾する形容詞として用いられており、川や水のいわば一種の枕詞か縁語のようなものと考えられ、連想を容易にし自然なものとしているように見える。とはいえしかし、他方で、*hygros* は、海を意味する語の形容に用いられるばかりでなく、ホメロスにおいてその女性形 *hygra* は単独で海を意味するため、これらの用法を考慮にいればむしろ『メデイア』の詩句と関連する連想が生じてくる。さらには、「涙」とともに用いられることもあり、『ピロクテテス』断片が、長い年月遠い孤島に見捨てられたままのピロクテテスが望郷の念にかられて口にした言葉であるならば、涙で言葉を濡らすというイメージもまた考えられなくはない。そのほかにも *hygros* は、コンテキストにより、「液状の、柔らかい、しなやかな、思い悩んだ、なめらかな」などを意味することがあり、このような多義性は、*hōsper tāria* と言われるまで、*eripōlikōs ... tūpos* の意味とイメージを混乱させたり、違和感を生み出したり、停滞させたりする方向に作用し、一義的に「湿った」を指示することを妨げるであろう。かくして

hygros には、連想を助ける方向と連想を妨げ拡散させる方向とに同時に作用する矛盾した力が秘められていることになる。おそらく、この矛盾する作用は、hōsper taria が付け加えられたときにイメージが一気に収斂することから生じる解放感を、むしろかえって強め増大させるのではないかとおもわれる。

ところで、エウリピデスの引用句が軽いと判定されるのは、それが「翼をつけた言葉 tūpos epterōmenon」であるということであった。アルゴ船が撃ち合い岩の間を全速力でくぐりぬける様子を、比喩的に diaptasthai（あいだを飛び進む）と表現しているところから、「飛翔」のイメージが導きだされる。これがホメロスの定型句「翼ある言葉 epea pteroenta」に結びつけられている⁽⁷⁾。この連想を容易にし助けているのは「翼をつけた epterōmenon」という語が使用されている点にある。pteroō は「羽や翼をつける」の意味であるが、船そのもの、あるいは船のオールを修飾するのにも用いられる。船体から突き出た何本ものオールが空中に広がる様子を翼に見立てることに由来するが、オールの動きを形容する場合にはそのリズムカルな動きを示している。したがって、diaptasthai する船は skaphos epterōmenon（翼のついた船）であり、そのイメージを喚起する「言葉」は、ホメロスの epea pteroenta と意味が同じでしかも音の類似している epos epterōmenon とみなされるのである。「船」と「言葉」という一見かけ離れたもの同士を、叙事詩の伝統の力を背景に、pteroō という語を媒介にして結びつけてしまうところに機知的表現が成立している。これも表現の節約であり、圧縮による技法と言えるだろう。

ここではさらに、pteroō のもう一つの比喩的意味に注目すべきだろう。アリストパネスの『鳥』1437行以下には、翼をねだる密告者に対しピステタイロスが、話あるいは言葉 (logoi) でもって人間に翼をつけられると説く場面がある。そこで用いられる語は anapteroō で、これは「翼をつける」を意味すると同時に、激しい感情で平静さを失う状態にすることを比喩的に表現するのに使用される語である。そして、1446行では pteroō が anapteroō

の両義的意味をおびてその代わりに使われている。したがって、*epos eptērōmenon* も、おそらくは、「興奮した言葉、ちぢに思い乱れた言葉」を意味していることになろう。『メデイア』のプロロゴスからの引用句は、メデイアの乳母が、現在の不幸のそもそもの原因であるアルゴ船の遠征が成功しなければよかったのに、もともと実現しなければよかったのにと非現実話法で嘆く部分である。そのような言葉は「ちぢに思い乱れた言葉」と評してさしつかえないだろう。

ディオニュソスの判定のなかで、アリストパネスは、言葉の重さのイメージを、湿り気と翼によって作りだしているが、それは文学的伝統、語法特性、語の多義性にもとずいており、イメージの連想による言葉遊びであると言えよう。ナンセンスな問い----詩句の計量----に対してナンセンスな答えで応じるというなぞなぞ形式は、わが国の無理問答を思わせる。しかし、もし「言葉を湿らせる」が涙と関連があり、「翼をつけた言葉」が「ちぢに思い乱れた言葉」を意味するのであるならば、引用句に対する巧妙な機知的評言をも含むことになるのであって、ナンセンスの衣装をまとった批評がなされているのであり、ここにみられる仕掛けは思いがけないほど複雑だと言わねばならない。また、「河」に始まり「翼のついた言葉」へたどりつく過程は、われわれの意表をつくものとなっている。「河」に対応するものとしては「海」が予想される。その場合、両者の「広さ」の優劣が重さのイメージに転化されるか、または真水と海水の重さの比較へ進む----この様な比較はエウリピデスの勝ちを予想させる----と考えられる。または、「河」に対し「船」が予想され、「船は水に浮かぶ」という、いかにもなぞなぞ的な解答が考えられるのである。アリストパネスの作り上げたディオニュソスの判定は、そのような容易に連想される比較を避け、観客の意表をつくことに成功している。

第二の計量について検討してみよう。

EY: 'ūk esti Peithūs hieron allo plēn Logos.'

AI: 'monos theōn gar Thanatos ū dōrōn erā.' (1390-91)

エウリピデスのは『アンティゴネー』からの、アイスキュロスのは『ニオベー』からの引用で、いずれも断片である。『アンティゴネー』の断片は、神格化されたペイトー（説得）の住む神殿は、他の神々の場合のような石造りの神殿ではなく、説得する人間の語るロゴス（言葉、言説）以外のなにものでもないという極めて大胆な暗喩による表現である。『ニオベー』の方は、神格化されたタナトス（死）は、神々のうちにあつて唯一、人々が嘆願のために捧げる贈物を少しも欲しがらない神であるというもので、死の特性である非情さと不可避性を端的に示す表現である。これらの詩句に対するディオニュソスの判定は次のように語られる。

DI: thanaton gar eisethēke, barytaton kakon.

EY: egō de peithō g', epos arist' eirēmenon.

DI: Peithō de kūphon esti kai nūn ūk ekhon. (1394-96)

ディオニュソスは、第一の計量の場合と違って、『アンティゴネー』断片中の神殿 hieron や『ニオベー』の贈物 dōrōn のように具体的イメージを容易に喚起する語を取り上げず、それ自体では明瞭な像を呼び起こしにくい擬神化されたタナトスとペイトーを比較の対象としている。したがって、それぞれの神の属性から、あるいは普通名詞としての「死」や「説得」の持つ観念とか意味から重さの感覚ないしイメージをつくりだしている。

第一の計量と同様に、アイスキュロスの詩句の方が重いと判定される理由

がまず述べられる。『ニオベー』にみられるタナトスが神格とみなされていることは「神々のうちでただひとり monos theōn」から明らかであるが、ディオニュソスはそれを普通名詞の「死」におきかえる。そして「死をかれは載せた、もつとも耐えがたいわざわいを」と語る。「もつとも耐えがたい」と訳した barytatōn は、同時に、「もつとも重い」を意味する語である。ここでは、barys の両義性----物理的に「重い」と比喩的に用いられた場合の「耐えがたい、嘆かわしい、辛い」----を巧みに利用し、死に対する伝統的観念の一つを表現しながら、同時に重さのイメージを喚起するために、「もつとも重い」を意味する語を直接導入している。言葉の両義性を利用するのは、言うまでもなく、言葉遊びの基本的手法であり、機知の常套手段である。

それにたいしエウリピデスは、「わたしの方はペイトーだ、とてもみごとな語り口の言葉」と意義を申し立てる。この異議には、優れた表現には価値があり、価値あるものが重いという計量の観念が示されている。この場合、エウリピデスは、ディオニュソスの言う barytatōn kakōn にたいし、最初の判定からの類推で epos を補い、「死」は「とても耐えがたい嫌な言葉」の意味に解釈して反撃していると考えられる。kakos の反対概念を示す語である arista が用いられていることがその推測の根拠である。また、epos arista eirēmenon は、『メデイア』からの引用句が epos epterōmenon と評されたごとくに、ディオニュソスによつて、再度、epos ... という言い回しで評価されるのを避けるために、わざと分詞を用いた類似の言い回しを先取りした結果の表現だと思われる。

その異議に対しディオニュソスは、エウリピデスの言った epos を受けながら、「ペイトーは軽い言葉、意味のない言葉だ」と切り返す。ここでは、barys の反意語である kūphos の多義性----「軽い、空虚な、軽快な」----が利用されている。まず、barys の目方に関する反意語として kūphos が導入されているため----kakos に対し反意語の arista が使用されていたことに注意----第一には「軽い言葉」の意を示唆するが、kūphos が翼の軽やかな動きの形容に用いられることを考慮にいれば、「軽い言葉 kūphon

(epos)」は、イメージの上で、第一の計量にあった「翼のついた言葉 epos epterōmenon」との連想を生むことになり、意味は曖昧になりはじめる。そして、nūn ūk ekhon（「意味を持たない、分別のない」）が付け加えられることで、kūphon はむしろ「空虚な、内容のない」を意味するものとして了解すべきことを示唆する。第一の計量で、hōsper tāria が付け加えられることで鮮明なイメージが生じたように、この場合にも、後から述べられる語によって kūphos の意味は変容するのであり、語の多義性を巧みに利用した類似の機知の技法を認めてよいであろう。

女神ペイトーが「意味のない、軽くて空虚な言葉」とみなされるのは、女神ペイトーの神殿が「言葉（ロゴス）」であるという点にひっかけてある。

「ロゴス＝言説」でできた実体のない神殿を構成するものは軽い「エポス＝語」である、というイメージが想定される。また、この主語であるペイトーは、普通名詞としての「説得」の意味をも含んでいるだろう。その場合、説得とは意味のない空虚な言葉によってなされる行為だとする批判的認識が語られていることになる。

さらに、ここには、次のような見逃してはならない技法が潜んでいると思われる。kūphon esti kai nūn の音の響きは、容易に、kūphonūn を連想させる。このことから、kūphonūs をもともとの構成要素に分割し、分割された語でもとの語に近い意味を作り出す作業がなされているのではないかと推測される。つまり、to kūphonūn epos esti kūphon kai nūn ūk ekhon という表現の述語部分のみが表面に残ったものと考えられる。このように一つの概念をそこに含まれる言葉を用いて定義づけるのは機知に馴染みの技法の一つである。kūphonūs には「軽薄な、移り気な」というネガティブな意味と「陽気な、のんきな」というポジティブな意味がある。したがって、結局のところ、女神ペイトーあるいは「説得」は kūphonūs なのだ、という風刺がこめられていることになろう。

しかし、女神ペイトーが「軽薄である」あるいは「移り気である」と同時に「陽気である」あるいは「のんきである」というイメージは、もう少し考

えてみる必要がある。この二つの属性を合わせ持つ人間を考えると連想されるのは遊女であろう。女神ペイトーと遊女の取り合わせはいささか奇意の念を与えるが、ピンダロスの断片はこの両者の関連性を示唆している。

Young women, hostesses to many, handmaidens / Of Attraction in
wealthy Corinth, / Who burn the golden tears of fresh fran-
kincense, / Often you soar in your thoughts / To Aphrodite
in the sky, / The mother of loves.

(fr. 107. 1-6 Bo. ; 122 Sn. Bowra's translation)

「多くの客を相手にする若い女たち polyxenai neānides」とは、コリントスのアプロディテ神殿に住むヒエロドゥーロス hierodūlos , つまり宗教的意味合を帯びた遊女のことであり、彼女らはここでは「ペイトーの侍女 amphipoloi Peithūs」と呼ばれているのである。そして彼女らはアプロディテのために香を焚く役目を担っている。ここには、遊女とペイトーとの関係を明らかにみてとることができるのであるが、なぜ遊女がペイトーの侍女になっているのかは語られていない。しかし、ペイトーとアプロディテとの間にはヘシオドス以来密接な関係が存在している。『仕事と日』では、ペイトーはアプロディテとならんでパンドラを飾りたてる----この箇所でのペイトーをアプロディテと同一視する説もある----し (Oper. 73), サッポーはペイトーをアプロディテの娘としている(200)。とりわけアプロディテ・パンデーモスとペイトーの関係は密接である。アクロポリス南麓の斜面にはこの両女神の神殿があったと伝えられ、しかも、アプロディテ・パンデーモスの神殿は売春宿のあがりて賄われていたというのである(Pausanias I. 22. 3, Athenaios 596d)。また、メナンドロスの『調停裁判』では、遊女のハプロトノンが自分の計画の成就を願い、「愛するペイトー様」と女神ペイトーに祈願するシーンがある(555-556)。この箇所からペイトーは遊女の願掛けをする神であるとただちに断定するわけにはいかないかもしれないが、遊女とペイ

トーとの間になにか密接な関連性があったことをうかがい知ることはできよう。これらのことを考慮すれば、ペイトーと遊女の結びつきがほのめかされたとき、観客はそれを察知し、そこに含まれる辛らつなあてこすりを理解することができたのではないかと思われる。エウリピデスの愛好するペイトーは、内容のない空疎な言葉だと揶揄されたうえに、遊女のような性格なのだと侮蔑されていることになろう。

IV

第三の比較へ移行する前にディオニュソスはエウリピデスに向かって次のように語る。

DI: all' heteron au zētei ti tōn barystathmōn.

ho ti soi kathelxei, karteron ti kai mega.

EY: phere pū toiūton dēta mūsti; pū;

DI: phrasō,

'beblēk' Akhilleus dyo kybō kai tettara.' (1397-1400)

ディオニュソスはエウリピデスに対して何かほかの重いものを捜すように求め、「何か力強くて大きなもの karteron ti kai mega」と最後に付け加える。するとエウリピデスは「そんなものが一体わたしのどこにあるというのか？ どこに？」と当惑して尋ねる。最後の mega には、『女の平和』22行の場合と同様に、ファロスへのほのめかしがあるのかもしれない。ディオニュソスが mega と言いながら股間を指し示す所作を加えれば容易に成立するだろう。もしそうだとすればエウリピデスが「どこに pū」を二度繰り返して、当惑してあるいは憤然として抗議するところに滑稽さが生じる。

ディオニュソスはそれをさらりと受けて、エウリピデスの『テレポス』から1行の断片「アキレウスはサイコロを投げ、一を二つと四をだした」を引

用する。ここに見られるアリストパネスの工夫は、*karteros* と *meGas* の多義性を十分に利用することにある。「何か重いもの *ti tōn barystathmōn*」からの連想では、*karteros* は事物に関して「頑丈な、硬い」の意味を示唆し、*meGas* は当然「大きい」事物を意味する。ところが性的ジョークによりその連想は攪乱されてしまう。次いで「*beblēke Akhilleus*」と語られるとき、*karteros* は *Herakles ho karteros* (『蛙』464) の例にみられる英雄の形容としての「力強い、逞しい」であり、*meGas* も *meGas Aias* (『イリアス』5.610) のごとき英雄の形容詞であったと思わせることになる。それと同時にこの二語は *beblēke* の目的語----すなわちアキレウスの投げたものとして期待される槍かあるいは敵----を修飾するものではないかと予想される。ところが引用句で語られるのはサイコロ遊びで使用される三個のサイコロの目であるため、観客の予想は見事に裏切られることになる。サイコロは言うまでもなく「大きい *meGas*」ものではなく「小さい *mīkros*」ものである。従って、このコンテキストに置かれた引用句は二重の意味で、観客に対し期待はずれの効果----いわゆる *para prosdokiān*----を持つことになる。

さらに、このサイコロ遊びでアキレウスの振った目の合計は「六」であるが、「六」のゼロ目が最高の目であるため、彼の出した目は甚だ不利な目と言うことになる。従って、この引用句がエウリピデスの『テレポス』断片であることから、詩句計量でエウリピデスが大層不利な立場に追い込まれていることをからかっているものと解釈されている。*karteron ti kai meGas* の多義性を利用して引用句自体に観客の予想を裏切る効果を持たせ、かつまたエウリピデスに対する当てつけをも含むような仕掛けを案出しているものと思われる。

ディオニュソスに最後の計量 (*hōs hautē 'sti loipē sphōn stasis* 1401) と促され、二人が引用する句は次の通りである。

EY: ' *sidērobrīthes t' elabe dexiā xylon.* '

AI: ' *eph' harmatos gar harma kai nekrō nekros.* ' (1402-03)

エウリピデスの引用句は『メレアグロス』断片であり、アイスキュロスの『グラウコス・ポトゥニエウス』の断片である。「かれは右手に鉄を打ち付けた棍棒を握った」というエウリピデスの詩句は、カリュドンの猪狩りに赴くメレアグロスの描写だと思われる。「力強い」メレアグロスが「堅く」て「大きな」棍棒を片手で軽々と持つというイメージのなかには、ディオニュソスが示唆した *karteron ti kai mega* が明らかに含まれているだろう。しかしそれは単にイメージだけのものではない。「鉄を打ち付けた *sidēro-brīthes*」に含まれる *sidēros* (鉄) は、ヘシオドスの『神統記』によれば、「もつとも剛いものである鉄 *sidēros hoper kraterōtatos estin 864*」と言われるもので、ディオニュソスの要求した *karteros* にまことにふさわしいものである。また、いまひとつの合成要素である *brīthes* は文字どおり「重い」を意味する動詞 *brithō* から派生した語形である。したがってエウリピデスの引用句はディオニュソスの要求を巧みに充しながら、重さの感覚をイメージと語義の両面から感受させる仕掛けを含んでいると言えよう。

他方アイスキュロスの引用句はどうであろうか。この断片は、おそらくペリアスの葬礼競技会でグラウコスの参加した戦車競争の際に生じた突発事故を描写した部分と思われる。「戦車の上に戦車が、死体の上に死体が」という表現は、しかし、むしろ戦闘場面を想像させるかもしれない。事実、この断片の語句との類似が古注により指摘されているエウリピデスの『フェニキアの女たち』の詩句----「車軸が車軸の上に、死体は死体に *axones t' epi axosi, nekroi de nekrois 1194-95*」----は、テバイ軍とアルゴス軍との戦闘描写なのである。また、*krateros* は、ホメロスでは *eni kraterē hysmīnē* のごとく *hysmīnē* (戦闘) のエピセツトとして用いられる。これらのことから考えると、アリストパネスはアイスキュロスのこの断片が戦闘場面として受け取られるようなコンテキストにわざと置くことで、観客の裏をかいているのかも知れない。そうだとすれば先の *karteron ti kai mega* はまた違った連想のもとで利用されていることになるだろう。

このようなエウリピデスとアイスキュロスの引用句に対するディオニュソスの判定は次のように語られる。

DI: du' harmat' eisethēke kai nekrō dyo,

hūs ūk an araint' ūd' hekaton Aigyptioi. (1405-06)

「二台の戦車と二体の死体、これは百人のエジプト人が持ち上げようにも持ち上げられまい」と言うのは、エジプト人は力持ちだという通念を利用して戦車と死体の物理的重量を誇張するのが目的である。この第三の比較において、初めてイメージ的に計量可能な物同士が対象に選ばれることになる。つまり、ある言葉の指し示す事物の物理的重量がその言葉ないしその言葉を含む表現の重さとみなされる。従って、「鉄を打ち付けた棍棒」と「戦車と死体」の重さ較べは、「百人のエジプト人...」という誇張が付け加えられることで視覚化され、比較の結果は自明となるため、エウリピデスの引用句が軽い理由はもはや語られない

この判定の直前に、「おまえ（エウリピデス）は今度もまたやつ（アイスキュロス）にしてやられた exēpatēken au se kai nŷn 1404」とディオニュソスはエウリピデスに語る。exapataō は通常「欺く、ペテンにかける」を意味するが、古注はレスリングから生じた比喩的用法としている。古代のレスリングについて詳らかにしないが、おそらくは相手の意表をつき勝利を収めることを意味するのであろう。しかしこの「欺く、ペテンにかける」の意味はなお生かされているだろう。エウリピデスを欺いたのはもちろんアイスキュロスではなくディオニュソスであり、そのように仕組んだのは作者アリストパネスにほかならず、アリストパネスが欺こうとしたのは観客である。三度の詩句計量の判定基準はその都度変わるため、エウリピデスが欺かれたように、語の多義性にたぶらかされる観客もペテンにかけられざるをえない。引用句合戦の最後を締めくくるのはアイスキュロスの次の台詞である。

AI: kai mēket' emoige kat' epos, all' eis ton stathmon
autos, ta paidia khē gynē, Kēphisophōn,
embas kathēsthō, xyllabōn ta biblia'
egō de dy' epē tōn emōn erō monon---- (1407-10)

三度目の計量では、棍棒、戦車、死体という言葉の指し示す計量可能な事物が比較の対象となったことから、物理的重量を持つ人間そのものと実体のない言葉の比較計量へ飛躍する。アイスキュロスは、詩句を創るエウリピデス本人とその一族郎党を彼の蔵書と共に秤にかけることを要求し、それに対し自分はわずか二つの詩句を載せるだけで勝てると主張する。もちろん主眼は言葉の重さで物理的重量をもつ人間と書物に勝るという甚だしい誇張とナンセンスにある。しかし同時に、エウリピデスとその妻、ケーピソポーンに書物と列挙されることにより、エウリピデスに対する馴染みの揶揄がなされている。ケーピソポーンがエウリピデスの作品の一部を代筆したとのあてこすりは 944行、1452行に見られるし、彼とエウリピデスの妻との姦通についての仄めかしは 1046-48行でなされている。またエウリピデスが蔵書家で書物好きなことは 943行に見られるのである。書物 ta biblia が最後に付け加えられていることに機知を見いだすこともできよう。エウリピデスの所持する書物には、当然彼の生涯にわたる戯曲の全テキストが含まれているはずである。そうすればエウリピデスの全作品対アイスキュロスの2行の詩句という比較の構図が浮かぶ。しかしそれと同時に、エウリピデスの蔵書の中にアイスキュロスの全戯曲のテキストが含まれていると考えるとき、アイスキュロスは自分の全作品を相手にすることになり、それらを自己の2行の詩句で凌駕すると息巻いているナンセンスで滑稽な詩人のイメージも連想されるであろう。

『蛙』の現存テキストにはアイスキュロスの自慢する肝心な2行の詩句が欠けているため、機知のポイントがどこにあるのかは確定しがたい。大方の学者は当然ここに脱落を想定するが、そもそもそのような「2行の詩句」は

存在しないのに、あたかも存在するかのごとく見せかけ、その幻の「2行の詩句」を観客に想像させるのがアリストパネスの仕掛けであったと考えられなくもない。もつとも現在のテキストで 1410行から 1411行への移行にやや唐突な感があるのは否めず、脱落を認める方が自然ではあろうが。

詩句計量シーンに見られるアリストパネスの趣向をテキストに即して詳細に検討したのであるが、あるいは自明な点をもくくだしく述べたにすぎないのかと恐れないでもない。しかし、以上のことからアリストパネスがこのシーンで駆使している技法は、おもに語の多義性に依存していることを確認できたのではないかと思う。従って次に検討すべきことは、それぞれの比較のために引用された詩句はランダムに引かれているのかどうかである。例えば、第一の比較においてエウリピデスの『メデイア』の冒頭の1行とアイスキュロスの『ピロクテテス』の1行との間になんらかの関連が存在するのではないか、両者を対置させたこと自体にアリストパネスの機知が隠されているのではないか、という問題である。次稿ではこの点を検討することにする。

注

- (1) cf. L. Radermacher: Aristophanes' Frösche, S. 330.
- (2) cf. E. Fraenkel: Beobachtungen zu Aristophanes, Roma 1962, S. 163-188, § 9 Der Aufbau der Frosche.
- (3) 岡道男『ホメロスにおける伝統の継承と創造』創文社, 267-269 頁参照.
- (4) cf. O. Taplin: The Stagecraft of Aeschylus, Oxford 1977, pp. 431-433.
- (5) Schmidt-Stählin: Geschichte der griechischen Literatur, I, iv, S. 351. Radermacher, op. cit., S. 331.

(6) 圧縮をはじめ機知の技法については、フロイト『機知----その無意識との関係----』高橋義孝訳、人文書院（『フロイト全集』第4巻、237-420頁）参照。

(7) cf. W. B. Stanford: Aristophanes, The Frogs, London 1963, ad loc.