

アリストパネス『アカルナイの人々』における

喜劇の力と悲劇

内田次信

1

「悲劇の変遷と、その変遷が誰によってなされたのかということは知られているが、喜劇はまじめに取り扱われなかったから、はじめからそのいきさつは忘れられていたのである。じじつ喜劇をする人たちのコロスも、アルコーン（執政官）が、後になってようやく公に提供したのであって、それまで、喜劇にたずさわる人々は有志の人たちであった」（松本仁助訳）とアリストテレスは『詩学』第五章で語っている。世人は喜劇をまともに扱わなかったもので、悲劇の場合と異なり歴史を記憶にとどめようとしなかった、国から（やはり悲劇のように）出費の上で面倒を見てもらうこともないまま、したい人がするという状態が遅くまで続いたという喜劇の一般的評価と待遇の歴史は、喜劇創作を選び取った側の、悲劇を作る側に対する複雑な感情を育むのに十分である。しかもこの感情は、喜劇が国家の「認知」を受けてからも、ディオニュソス劇場その他で両方の演劇が日を接して上演されることにより、年毎に新たに掻き立てられ、想い出され、強められた⁽¹⁾。

まず、喜劇にとり悲劇は恵まれた地位を享受する羨望の対象である。この心理が最も直截に表現されている一例が、前4世紀に活躍した中喜劇作家アンティパネスの『詩作 (Poiesis)』と題された作品の一断片である。

悲劇はどの点から見ても恵まれた文学だ。第一に、話は観客に何も言わないうちから知られている。だから作者はちょっと口にするだけでよい。「オイディプス」とだけ言えば、他の事はすべて了解済みだ。父がライオスで、母はイオカステ、娘や子供はだれだれで、彼がどんな目に会うのか、何をしたのか、みな知られている。あるいはアルクマイオンの名を言えば、どんなガキでも、気の狂った彼が母を殺すと、激怒した

アドラストスがすぐに駆けつけ又帰ってゆく…（脱落）…とすらすら話す。次に、もうどうにも話を続ける術が分らず、劇の組み立てにお手上げになってしまったら悲劇作家は、まるで指を上げるように機械を動かす、観客もそれで満足する。ところがわれわれはそうは行かず、新しい名前、これまでのいきさつ、ただ今の状況、終り方、導入の仕方といったすべての事を考え出さないといけない。このうち一つでもクレメスやペイドンとかが等閑にしようものなら、舞台から引きずり下ろされる。だがペレウスやテウクロスならそれも大目に見てもらえるのだ。

（断片 191 Kock）

ここでは（アンティパネス自身であるかどうかは分らないが）、喜劇作家の *phthonos*（ねたみ）が技術的な領域に関して表現されている。「新しい名前」すなわち虚構の人物を作り上げ、筋書全体も自分で、しかも粗漏を犯さず創意工夫しなければならない喜劇作家に比べ悲劇の作者は、伝統的にその運命・経歴のかなりの部分まで人々に知れ渡っている（とされる）神話上の人物の行動を「既製パーツ」として利用することを恵まれ、おまけに不十分な構成力しか持たなくても「機械仕掛けの神」というお墨付の便宜手段でごまかす特権をもっている⁽²⁾。

しかしながら喜劇作家には一種のずるさもある。口では自分たちは損な立場にあり、悲劇作家を結構な御身分とそねむ素振を見せる一方で、彼らはちゃっかりと先輩演劇の成果を盗み利用する。「先輩」と言っても歴史により古い起源を持つということではない。どちらの演劇が先に生れたかは今となっては究めることは不可能だろう。かりに悲劇を「高尚」な文学と呼ぶなら、民衆の喜び、怒り、欲望、夢などに生き生きとした表現を与えようとする喜劇の方が文学活動のより基層に属するものと言えるだろう⁽³⁾。しかしとにかく、世人の尊敬と国の認知を既にかち得ている演劇の、評価の定まっている作劇術を利用し吸収することを喜劇ははばからない。一例として挙げられるのは、『騎士』のように結末に向けて劇的緊張を維持し高めてゆこうとする、悲劇の影響下に多かれ少なかれあると目される構成法である。またモチーフの借用も稀ではなかった。特に中ないし新喜劇はこの点でエウリピデスに多くを負っていると古代の批判家が指摘している⁽⁴⁾。

この喜劇にとっての「お手本」を敬するという態度は正直には表わされな
いとしても、一種の劣等コンプレックスが見え隠れするのは避けがたい。こ
れを端的に示すのが、喜劇作家自ら自分の活動を呼ぶ時に用いる *trugoidia*
という語である。喜劇 (*komoidia*) を意味する別の表現たるこの語は、語源
はともかく、悲劇 *tragoidia* という名にならって造られていると考えられ
る。喜劇は悲劇のなぞりに過ぎず、その後塵を拝するものであるというニュ
アンスは、『アカルナイの人々』の用例 (498 以下) において明瞭に認めら
れる。エウリピデス『テレポス』の趣向を借りた場面の中で語られる件の箇
所の表現「*trugoidia* を作る身でありながら、アテナイ人の面前で国家の事
を論じる」は、喜劇の「ひけ目」が公けないし政治に関する側面においても
感じられていることを示す。人々を教導し立派な市民を作る任を担うとされ
る (『蛙』 1009 以下参照) 悲劇と比べ、喜劇なかんずく古喜劇は、その悪
ふざけや粗野な人身攻撃により、市民および国家にむしろ悪い影響を及ぼす
と非難される事がしばしばあった。たとえばプラトンは「もし君が、自分で
やるのは恥ずかしいような滑稽なことを、喜劇の行なう真似や私的な機会な
どに聞いて大いに喜び、下劣なことだと憎むことをしないのであれば、…、
自分自身の生活そのものにおいて喜劇役者となりはてるところまで、引きず
られて行くことになる」 (『国家』 606c, 藤沢令夫訳) と述べて、喜劇は
理想国家の統治者たるべき者の教育に妨げとなるという考えを示している。
政治的、国家的観点から自分らに向けられるこの種の非難を気にする喜劇作
家自身の言葉も散見される。『アルカナイの人々』では、作者が国を笑い物
にし国民を侮辱する者だと一部のアテナイ人からなじられていると、彼の言
葉を伝えるパラバシスで明らかにされる (631)。

しかし喜劇はひよわな文学ではない。それは自分の「劣等者」、「模倣者」
の地位を逆手に取ることにより、独自の存在意義を主張しようとする。その
上演が長い間国の庇護とは無縁に「有志」の者の負担で行なわれていた演劇
のたくましがそこには認められる。それは、言わば国のお抱え者たる悲劇
を、世人からまともに相手にされないが自由たり得る立場から批判し、その
命名の真価を問おうとする。この際に大きな武器となるのがパロディーであ
る。喜劇はこれにより悲劇の単なる物真似たるを越え、悲劇が作り出したも

のを自分の劇要素に取り込むと同時に、この素材提供者に対し離れた位置に立って批判者たる視点を保持することを可能にする。

しかし喜劇は、世にすねる者のように、ただ不平を鳴らし噛み付くことしか知らぬわけでもない。それは誉むべきものには称賛を与えるのにやぶさかではない。ソポクレスは喜劇作家たちから蜜のごとく甘いと歌われ、その至福の生涯を称えられた。

悲劇という対立者との関係以外に属する領域からも、喜劇が己れ独自の価値として示し得るものを持っていることはもちろんである。しかしそれは、批判と賞讃をとり混ぜた悲劇との対峙・比較を通じてこそ、己れの国家との関連を明確にし市民の認知を要求することができた。なぜなら演劇はポリスにとってその生活の喜びの華であり、栄光の装飾であり、その存続に深く関わる⁽⁵⁾と考えられたからである。trugoidia でありながら、という卑下を越えて、trugoidia であるからこそ tragoidia と相並ぶ資格を持つ演劇たらんと努め、そのように認められることこそ喜劇の悲願であったと言える。

2

『アルカナイの人々』のプロローグは主人公の独白で始まる。舞台は民会議場（プニクス）である。前々から開催日の決められていた定例の民会だが、この朝議場にやって来ているのはディカイオポリスだけで、彼によるといつもこうなのである。

わしはいつでも民会へ一番乗りによって来て腰を据える。するとたった一人なので溜め息をつき、あくびをし、手足を伸ばし、屁をひる。退屈のあまりに地面に絵を描き、むだ毛を引き抜き、勘定をする。

（28 以下、村川堅太郎訳、以下一部を除き同じ）

スパルタと交戦中であるから議題は重大・緊急のものが多いはずだが、人々は「国家のこと」に関心が薄く、「赭土を塗った縄」（22）を持った役人たちに追い立てられないと議場に足を運んでこようとしないという有様である。この縄に触れると罰金を課せられたと 22 行への古註で説明がしてある。同じ古註によると、この作品の本文では言及されていないが、同じ趣旨

の下、人々が市場でぶらぶらしたりしないよう売り物を片付けさせたり、議場に通ずる道以外は閉じさせたりもしたという。

ディカイオポリスの真摯に孤独な姿は、彼のかなり長い独白の後、やっと（40「昼になって」、やや誇張した表現）人々が集ってきて始まった民会そのものにおいて、具体的な議題の取り扱いを通じて繰り返し示される。

彼は今日、「もし誰か和議以外のことをしゃべろうものなら声はりあげて弁士の邪魔をし悪態を放ってやる」（37以下）決意をもって坐っている。

最初に発言を認められたアンピテオスは、ディカイオポリスの望む和平案を口にする（51以下）。ところが議事進行を司る役人（「触れ役」）は彼に長くはしゃべらせようとせずに、警備の役人（「弓持ち」）に彼をつまみ出させてしまう。ディカイオポリスは「われわれのために和議をとり結び、干戈を納めることを企てた者を曳っぱり出す」（57以下）のは民会に対し不正を働く行為だと抗議するが、触れ役から「席について黙っている」（59）とすげなくあしらわれ、主人公の重ねての抗議（59以下）は全く無視される。和議案の代りに扱われる議事は、いかに夷狄から資金や兵員の援助を受けて戦争を継続し優位に押し進めるかという魂胆に連なるものばかりである。

まず皆の前に姿を現すのは（61以下）、ペルシア大王の許に派遣された使者である。その潤沢な財宝をギリシア人は実際に軍資金の当てにすることがしばしばであった。使者は自分の役目を遂行した事を証明せんため、宦官を従えた「大王の目」と呼ばれるペルシアの高官を紹介し、うさんくさい「ペルシア語」をしゃべらせて「大王が黄金を送るだろう」と言っているのだと「通訳」する。ところがディカイオポリスのこぶしに脅されると「大王の目」はそれが嘘っぱちであることを白状する。彼（プセウダルタバース＝「偽アルタバース」）もお付きの宦官も実はギリシア人であることをディカイオポリスは見破る。これはどうやらすべてが日当ほしさに彼ら一味がしくんだ芝居であったようだ、それで使者たちは十一年間もわざとのりくり道中を延ばし続けたのだ（66以下）。ところがペテンを騒ぎ立てるディカイオポリスを触れ役はまたまた「黙れ」と叱咤し抑えてしまう（123）。そしてこともあろうに、「大王の軍資金」なる言葉に眩惑され欲にかられたのか、民会をとりしきる評議員はあたかも本物であると信じているごとく「大王の

目」を迎賓館での饗応に招待する（124 以下）。

次いで（134 以下）、北方の蛮夷オドリユサイ族のシタルケス王への使いから帰ってきたという使者が登場する。彼はかの地の大雪と河川の凍結のために任務遂行に遅れが生じたと言い訳するが、これも実は日当ほしさのまやかしであることがディカイオポリスには明白である（137）。この使者はシタルケス王からの派遣軍だとしてオドマントイ族の一隊を引き連れてきた。非ギリシア人的慣習たる割礼をほどこした彼らは、民会の神聖さ（44参照）を尊ぶどころか、興奮剤たるにんにくを食らった闘鶏よろしくディカイオポリスに狼藉を働き、彼のサラダ用のにんにくを奪い取る。しかしディカイオポリスの悲鳴（163）を気にかける者は誰もいない。

議員方、わしがこんな目にあってるのを見殺しにされるのか。それも自分の国で夷狄どもの手にかかって。 （167 以下）

このようにディカイオポリスは孤独で、他のアテナイ人から理解されないのであるが、このことで彼が意気阻喪したり、自己の信念において弱気になったり、自分の立場に絶望したりする気配は全く見られない。彼は毅然として自分の決意を貫こうとする。

触れ役〔ディカイオポリスに向い〕席について黙っている。

ディカイオポリス アポロンにかけてわしは黙りはせぬぞ。議員諸氏がわしのために和平の動議をせぬかぎりは。 （59 以下）

アテナイ人たちを叱責する彼は、預言者の如き厳かな口調さえ用いる。

民会をトラキア人の日当のために開くことをわしは禁ずる。お主らに告げる、ゼウスがしるしを下さりわしの体に雨つぶが落ちてきたぞ。

（169 以下、筆者訳）

この箇所で言及されている「ゼウスのしるし」とは俄か雨のことで、これが起ると民会は中止される習わしだった。ディカイオポリスがどうやら真先に気がついたようだ。他のアテナイ人もこれを無視することはできなかったが、主人公のように不埒な議題に対する神の警告とはとらず、唯その扱いを明後日まで延期するのみである。

ディカイオポリスの孤高の強さを支える要素の一つは、今さいごに挙げた箇所からうかがわれる神とのつながりの意識ないし神意の認識の信念である。

これは彼のアンピテオスとの関係からも確かめられる。この男は民会において真先に、しかもスパルタとの和平について発言しようとした（45以下）点で、朝一番に和平案以外には邪魔をしようという意図をもってやって来た主人公と重なり合う。そして事実ディカイオポリスは彼に路銀八ドラクメを与え、スパルタ人と個人的講和を取り結んでくるよう依頼する（129以下）。この役目を果たしてスパルタから戻って来る彼を裏切り者として追跡する（177以下）コロス即ちアカルナイの人々の攻撃の対象がいつのまにかディカイオポリスその人になるのも、ほとんど一体的と言える両者の関係を表わす。

このアンピテオスには少しお目出度い所があつて、神にまで遡るという自分の系図を得意そうに披露する（47以下）。しかもこの系図というのが、一般的な伝承から見ると怪しげで、デメテルとトリプトレモスが夫婦であったといったアテナイ観客のみならず現代のわれわれも驚くような突飛なものである。しかし彼は悪びれることもなく、神に連なる自分を「不死なる者」と呼ぶ。アンピテオスなる名は「父方も母方も神（の系統の者）」を意味する。それは当時のアテナイ人によって実際に用いられていた姓であつた。自分の家系が神的なものであると誇る人々も現実にはいたようである。この箇所、物々しい名前を冗談の出発点にして、そういったご愛敬な自惚れやが笑い草にされていることは確かである。これは一つには、アンピテオス即ちアリストパネスという直截な等式を避ける為もあるだろう。

しかしそれと同時に、この人物が作品のより真摯なメッセージと関わる側面をも有することも否定できないであろう。

不死身の私ひとりに神々はラケダイモン人と和約を結ぶことを委ねたもうた
（51以下）

と語るアンピテオスを弓持ち（警備）の役人が引きずり出す箇所が続く彼とディカイオポリスの科白は呼応し合う。

アンピテオス おおトリプトレモスとケレオス！ 見殺しになさるか？
ディカイオポリス おお議員諸君、そりゃ民会を汚す行ないだ。われわれのために和議をとり結び、干戈を納めることを企てた者を曳っぱり出すとは。
（55以下）

アッティカの聖地エレウシスで尊ばれる神話的人物へのアンピテオスの訴えかけと、それを補うディカイオポリスの「民会を汚す（逐語訳：「民会に不正を及ぼす」）行ない」というアテナイ人への非難とは、二人の平和への努力が神聖なる民会にふさわしい正義の行動であることを明らかにしている。

ところで、アンピテオスが自分の家の始祖だと唱えるデメテルとトリプトレモスは農業に関わる神ないし英雄である。彼と重なり合うディカイオポリスが農民であることはその冒頭の独白での言葉、32行以下から明らかになる。あるいはこれは観客には既にその衣裳によって分った事であるかもしれない。先ほど「預言者の如き」という表現を用いたが、ディカイオポリスは決して正義の代償に禁欲を説く人ではない。彼が平和を欲するのはむしろ、戦争によってその享受を阻まれる田園の豊穡を恋慕してやまぬからである。

平和をねがいつつ田舎の方をうち眺めると町方をつくづくいやになり、自分の在が恋しうなる。わしの村じゃ「炭はいかが」とか「酢は、オリーブ油はいかが」なんてのは聞いたためしがなく、「いかが」なんてことはそもそも知らなかった。何でも村でできるんで「いかが」さまはござらなかつた。 (32 以下)

劇冒頭の独白で「心を噛まれる思い」(1)、「クレオンめが(収賄した金を)吐き出しおつた」(6)、「(三流楽師カイリスが人々に敬愛される古歌を奏しようとして登壇したのを見て)わしは背骨がねじれて死ぬかと思つた」(15 筆者訳)、「産湯をつかつてこの方今日日ほどに石鹼が目にしみたことはありませぬわい」(17 以下、悲しい思いをした、の意)といった肉体感覚に基く表現を頻繁に用いることから、ディカイオポリスが感性に即して物事を捉える気質の人であることが初めから明らかにされている。

彼にとって平和ないし正義と、感能の喜びとは合致するものである。そしてそれは田園の恵みに他ならない。アンピテオスから三十年間の和約を表すワインの壺(袋?)を受け取り、一口味わって彼は喜びの声を上げる。

おお ディオニュソス祭、こやつ風味はアンブロシアにネクタルだ。

「三日間の糧食用意」(注：従軍のため)なぞどこ吹く風といった味だ。そして口に含めば「どこへでもお気に召すまま」と言ってるようだ。こいつを頂戴してお神酒に供え飲み干すといたそう。アカルナイの先生ど

もは「さらばご機嫌よろしう」だ。わしは戦争だの災難なぞとはもう縁を切ったんだから家には行って在方のディオニュソス祭と行こう。

(195 以下)

ディカイオポリスの、感能的幸福への希求に基く平和への願いは、戦争を通じて利得をむさぼる一部の層の人間に対する「庶民」的怒りと通じ合う。そしてそれは、報われない下積みの人々への同情とも連っている。

この剥かれた連中に二ドラクメの日当をと言うのか？ 国の守り手たる上段漕手たちはさぞかし嘆くことだろう。(161 以下, 筆者訳)

3

ところで、アリストパネスの喜劇の特徴の一つとして、意味の重層・複層的構造ということを挙げることができる。たとえば、一つの言葉ないし表現が表面上の、文字通りの意義と、裏の隠された意義とを付与されていることがしばしばある。後者は猥褻な種類のものが好んで利用される。『アルカナイの人々』からよく知られた一例を引くと、メガラ商人がディカイオポリスにメガラの産物を売りこもうとする箇所で、khoiros 「子豚」が女性陰部をも表す(764 以下)といった具合である。その他、真面目とふざけ、尊敬とからかい、虚構と現実との間の、あるいはその他の種類の重層が随処に、しばしば読者の意表をつく形で顔を出し、しかもこれらの異なる重層構造が互いにからまり合うことも稀ではないから、複雑な意味を含有する世界が現出することになる。

『アルカナイの人々』における喜劇と悲劇というテーマに関連する意味の重層構造の基幹をなすのは、主人公ディカイオポリスと作者アリストパネスとの重なり合いである。

古喜劇では、作者自身の政治的信条の主張や技術的自讃がしばしば見られる。しかしそれは、ほとんどの場合劇中央部パラバシスで行なわれる事であり、しかもコロスという劇中人物による作者の代弁、すなわち「お師匠さまのおっしゃるには」(『アルカナイの人々』633 その他)といった引用の形式を取るのが通例である。古喜劇では、すでに前半部で全体の筋書の眼目と

する目標が多かれ少なかれ漸進的な追求ののち到達される事が劇構成上多い。終末部が劇全体の締めくくりに役を果たすことがあるのは確かであるが、後半部ではむしろ目標達成の及ぼす様々な影響、特にお祭り騒ぎ、てんやわんやの類の諸エピソードの並列的な提示に重点がおかれる故に、前半部とは形式的にも内容的にも一線を画する性質を示す。したがってこれから生じる構造的「断層」また内容的一休止たる劇中央部、しかも俳優たちが退場してコロスのみ劇場内に留まるパラバシスにおいて、作者がコロスの口を借り間接的に観客に自分自身の事に関し——すなわち劇中事件の枠を越えて——訴えかけるのは、構成的な無理の度合も少なく、劇内容的な不関連ないし厚かましい自己主張のそしりを憂える必要もあまりない事になる。

ところが『アカルナイの人々』においては、作者の自己表出がパラバシスにおいてのみならず、まだ劇の展開が進行中である段階で、しかも作者の「代弁」という形ではなく正に彼自身が語っているかのように行なわれる点が極めて特異である。すなわち、彼を裏切り者と弾劾するコロスから自己弁明の機会を半ば脅し取って演説に取りかかろうとするディカイオポリスは、その前置きでこれから行なおうとする演説の趣旨や自分の置かれている立場などを序論的に説明する。その際に彼は、劇中人物としての役割を越えて、作者自身になり変って語っているかのような言葉をさしはさむのである。

この前置きは、主人公のエウリピデス訪問場面（393～479）をはさんで二箇所に分かつて行なわれる。第一の箇所（366以下）では、くだんの性質を明白に示す科白としてディカイオポリスは次のように語る。

かく申すわしがクレオンのために去年の狂言で会った災難は骨身にこたえて忘れもせぬ。と申すのはこのわしを評議会へと引きずり込み悪口雑言、舌三寸に嘘八百を並べ立てキュクロボロスの濁流みたいに騒然と罵りつづけたのだ。お蔭さまでこのわしは泥にまみれ、すんでのところでお陀仏さ。

（377以下）

これは前年度（前426年）に作者が上演した『バビロニア人』で、（アテナイへの貢納を運んできた）外国人の居並ぶ前で自分の（対外）政策の悪口を言われたとしてクレオンが作者を告訴したという事件に言及している。

第二の箇所（496以下）ではディカイオポリスは次のように語り出す。

観衆の皆の衆、やきもちにご無用ですぞ。乞食のわしが、身のほどわきまえずアテナイ人の前に狂言のなかに国家のことを弁じ立てても、狂言とても正邪の別は心得とります。いささかお耳に痛かろうが、わしはこれから正しいことを開陳いたそう。というのは、ここではクレオンめも、外国人を前にして国家に毒づく、などと咎め立てはできぬはずだ。これはレナイオンのこの競演ゆえ、見物とてもわれわれだけだ。外国人はまだ姿を見せぬ。貢租も到着せぬし、同盟市の方々とてご同様だ。われわれは今糶をえりわけたようにさっぱりしとる。居留外人などは、わしに言わせりや、市民の魅さ。(～ 508)

この訳文の出だし、二つの文章にされているのは原文では一文である。そこで「乞食」という、ディカイオポリスの劇中人物としての衣裳に関わる虚構的要素を示す言葉と、「狂言のなかに（喜劇を演じつつ）」という喜劇作者としてのアリストパネスの行ないを表わす現実に関わる要素を示す表現とが並べられる。「観衆」、「アテナイ人」、「国家のこと」は虚構とも現実とも関連する。アカルナイの老人たちは劇中人物でもあり実在のアテナイ区民でもあるし、主人公の演説を聞くのは同時にディオニュソス劇場のアテナイ観客でもある。扱われる話題たる「国家のこと」も同様に劇中問題でもあり現実問題でもある。「レナイオンの競演云々」は、第一の前置きで触れられた『バビロニア人』が上演された春のエラペボリオン月（凡そ3月）では国外からの観客も多かったのに比して、今この作品の演じられるレナイア祭は冬のガメリオン月（凡そ1月）に催されるのでそれがまだ少ない事実を指摘する言葉である。

作者のこのような直接的な自己表現は、問題の演説全体が実際の民会弁論に形式的に似せられることにより、一層コロスへの弁明というよりむしろアテナイ人一般への訴えかけという性質を帯びてくる。かくて加うるに、今見たごとく前置きの部分がことさら二部分に分かたれているので、この訴えかけが同一の言葉によってではないにしても関連し合った趣旨の下で繰り返し行なわれる機会が与えられた。この点についてはまた後で論じるであろう。

しかもこの二つの前置きで導入されるディカイオポリス＝アリストパネス弁明は、程なく続くパラバシス（626 以下）において半ば要旨の繰り返し、

半ばその補いを伴うことになる。たとえば、

敵の奴らが先生（作者の事）をば、われらの国家を茶化すとか、皆の衆を辱めるとか、しきりに悪口いたすにより、後悔も早いアテナイ人に一席弁解したいと仰せられます（630 以下）

という言葉は、ディカイオポリスの弁明における

ここではクレオンめも、外国人を前にして国家に毒づく、などと咎め立てはできぬはずだ（502 以下）

という科白と通じ合う。このパラバシス（第一部）の作者の主張の核心は、たとえば 655 komoidesei ta dikaia 「喜劇を演じつつ正しい事を弁じる」という表現に示されている。この二重の要素は、酒や女を愛しつつ国家の事を憂えるディカイオポリスの劇全体での言動でも認められる。

またパラバシスにおいて、

先生のおかげで、あんた方（アテナイ人）は外国人の弁舌にすっかりたぶらかされたり、追従言われて夢中になったり、骨なしの市民になったりするのをやっと免れてる（634 以下）

といった言葉で（コロスを通じて）自讃される作者の政治的貢献は、プロローグにおける民会場面でペルシアやトラキアからの使者の欺瞞をあばこうとする主人公の行動を想起させる。

さらに、劇末尾でアンテステリア祭の早飲み競争で一番になって帰ってきたディカイオポリスの

審判員のところへわしを運んでくれ。バシレウスはどこへ行った。革囊を拝領いたしたい（1224 以下）

という科白で、「審判員」は早飲み競争のそれの他に喜劇競演のそれを表わし、バシレウスはアンテステリア祭の管掌者であると同時に、本作品の上演されるレナイア祭のそれでもある。「革囊」はしたがって主人公の得るべき賞品でもあり、また作者がアテナイ人たちから要求する喝采のしるしをも意味する。これは悲劇の末尾でもよく見られる観客への訴えかけである。

以上のように、主人公と作者との重ね合わせは、直截な表現を与えられている箇所、ないし確実視し得る例だけを挙げてみても、本作品の冒頭から、中ほどの部分を経て、終末部にまで行き渡っている。もちろん両者をい

つでも、どんな点においても相互に対応させ得るわけではない。たとえばディカイオポリスは、多くのアリストパネス劇の主人公がそうであるように（『雲』、『蜂』、『平和』、『女だけの祭り』、『福の神』、デーモスを主人公とすれば『騎士』も）老人であり（397, 1129）、この時二十歳位の作者とは世代の上では対照的である。しかし、作者が舞台の上、大勢を前にして自分を主人公とあまりにも合致させることは自己顕示が強すぎるとのそしりを招きかねない。技術的にも主人公が、アカルナイの老人と同様に、時に劇中人物、時に現実の人間として活動する事を通じて、むしろ古喜劇の錯雑たる劇世界を作り出す一要因が提供される。それは、喜劇の上演される場たる祝祭全体の浮き立った混乱と騒ぎの雰囲気と異質のものではない。

しかしながら、繰り返すが、本作品では主人公の言動が全篇を通じて作者のそれを思い起こさせるので、劇中央部の弁明場面およびパラバシスで明示される作者の政治的考えに対応する内容を持つ箇所や、劇作家としてのアリストパネスの活動に関連し得る主人公の行ないは、前に挙げた場面以外でも、この観点からも理解する試みを必要とするだろう。

以上の事を確認した上で、プロローグに続く場面を見ることにしよう。

4

ディカイオポリスはアンピテオスから三十年間の和約を表わすぶどう酒の壺を受け取り、田舎のわが家に帰って「在のディオニュシア祭」を執り行なう（186 以下）と告げる。ここで舞台上で設定される場所は、市内の民会場から突然彼の田舎（267）に変えられる（書割その他よりも観客の想像力に委ねられたであろう）。この場所変更はコロスの入場と同時に起る。コロスすなわちアカルナイの老人たちの前でディカイオポリス＝アリストパネスは（再び市内に戻ってから）平和を訴える自分の弁明を「命を賭けて」行ない、最後に「あの男は遂に議論で勝を占め、和議についても皆の衆を説得いたした」（626 以下）とその主張を認められることになる。この両者の最初の出会いの場が田舎にされるのは意味が無いことではあるまい。

しかもこの出会いのその瞬間はドラマトゥルギー的に一層意味深い。一人

で相手に和議を結んだ者があると聞きつけ猛烈な勢いで追跡してきたアカルナイ人たちは、憤激し息巻きつつ怒鳴り散らす。

何はともかくきやつをば捜して、石打村の方に目を配り、見つかるまでは山を越え谷を涉っても追いかけてようぞ。こんな男にやどれだけ石を投げたとてわしの腹はおさまらぬ。
(234 以下)

この、おそらくそれに見合う身振り手振りを伴う（トロカイオス調）攻撃的な言葉の直後に、

静粛、静粛
(237)

というディカイオポリスの命令が響き渡る。その厳かな落ち着いた（スポンディオス調）簡潔さは、息をつぐひまさえ無いかのごときコロスの言葉と著しい対照をなす。241でも繰り返されるディカイオポリスのこの言葉は、宗教儀式を始める際に発せられる慣しのもので、字義通りには「幸先よい言葉を話せ」の意である。「在（田舎）のディオニュシア祭」を自分の家族だけで執り行なおうとするディカイオポリスの言葉は、当然ながら彼の妻子たちに向けて言われている。しかしこの掛け声と衝突するように接する直前のコロスの怒号もまたその厳粛な調子によって制御を受けるごとくであり、その顕著に攻撃的・戦闘的な表現 — Ballenade, diokein, ballon, lithois — は、吉ならざる言葉として諫止されるようである。

「在のディオニュシア祭」はポセイデオン月、すなわち12月頃にアッティカ地方の、市内のそれを含む区毎に、あるいは複数の区が組んで、必ずしも同一ではない日に独自に祭られた。ディカイオポリスが今帰ってきているアカルナイ区におけるこの祭礼の事を記す碑文も伝えられている。

歴史時代のアッティカ地方で毎年催された四つのディオニュソスの祭の一つであるが（他の三つは、1月頃のアンテステリア祭、2月頃のレナイア祭、および3月頃の市のディオシニュシア祭）、「在のディオニュシア祭」は本来はディオニュソスとは関係のない祭礼であつたろうと言われる⁽⁶⁾。それは、冬の真最中に、地中に眠る作物を目覚めさせ活気づけるために太古から行なわれてきた豊穰の祭りであつた。後になってアッティカに導入された、ぶどう（酒）や山羊を特徴とするディオニュソス宗教がこの祭礼をも取り込んだ。しかし、より古い層に属する要素は祭典の「呼び物」の一つであり続

けた。それが、今ディカイオポリスが、単独の講和をしたので他のアテナイ人は排したまま家族とだけ始めようとする陽根 (phallos) 行列である。

「静粛」の掛け声を再度繰り返したのち (241 以下)、ディカイオポリスは、陽根を真直ぐに持つよう奴隷に指示し、聖物を入れたかごを抱える娘に供御の儀式を行なわせ、ディオニュソスへの嘉納の祈願とともに娘をからかい、(想像上の)見物人を愉快に当てこすってから、再び陽根を真直ぐに持てと奴隷に注意を与えつつ籠持ち役の娘の後に立つよう指図する。妻を屋根の上に登らせて見物人の役をさせ、いよいよ彼の家族だけによる行列が動き出す。そしてディカイオポリス自身は陽根歌 (phallickon) を歌いつつ皆の後からついてゆく。

この歌 (263 以下) では、バックスと共に飲んで浮かれて夜の町中をうろつき回り、色事にうつつを抜かすパレス (phallosの別形 phales の擬人化) が、一人で「酒注ぎ」(268 spondai 「講和」は饗宴における儀式たるこの行為をも意味する) をなして戦争騒ぎとおさらばし、それより木材を盗んで運び出そうとしているうら若い奴隷女をとっつかまえてその花を散らす方がずっと楽しいと歌う主人公の友として (277 meth' hemon) 呼び掛けられる。神は、ディカイオポリスらと飲み明かしては、朝になって二日酔いをいやすための「平和のお粥」をすすめるよう誘われる。もう用の無い盾はいろりの上に引っ掛けたまま放っておかれるだろう。

喜劇の中で出てくる陽根歌というと、アリストテレスが『詩学』で悲劇および喜劇の起源について述べている箇所がすぐさま思い出される。彼は両方とも即興から発生したと言って、「悲劇は、ディーテュラムボスの指揮者であった人々にはじまり、喜劇は、現在もなお多くのポリスに慣習としてのこっている陽物崇拜歌の指揮をとる人々からはじまっている。」(第四章、松本訳)と説明している。もしこれが正しいとすれば、『アカルナイの人々』のこの場面は「原喜劇」に近いものを演じていることになる。しかしながら、アリストテレスは確実な証拠に基いて言っているのではなく、ただ理論的な推理を立てているのに過ぎないと解する研究者は少なくない。

しかしこの喜劇の起源の問題は本稿の論旨とは直接の関係を持たない。むしろわれわれは、パレス讃歌を含めたこの陽根行列場面全体が、本作品にお

けるアリストパネスの喜劇作家としての自己表現に役立つ一手段となっていないかという事を、他の作品部分とのつながりを考慮に入れつつ検討をすることにしよう。

この場面で観客に強烈なインパクトを与えるのは、何と云っても、二人の奴隷が掲げ持って進んでゆく巨大な陽物である。それはディカイオポリスの一行が舞台上に姿を現わした瞬間（おそらく241行）から観客の目を引きつけて離さないだろう。また言葉の上でも、「真直ぐに持て」というディカイオポリスの注意が二度繰り返され（243, 259）、その後者の箇所直後で（260）その「硬直」した状態の一物が籠持の娘のしりえにつくべしという指示が続き、最後にパレスを名指しで繰り返す（都合五度）呼ぶ phallikon が歌われる。その用向きへの言及ももちろん忘れられない。それは娘の結婚への期待、およびディカイオポリスの若い女との交わりへの願望とに関連する（254以下, 271以下）。

古喜劇は一般に、俳優の衣装の一部たる誇張した陽根を一大特徴とする。すべての男性登場人物がこれを着けていた（クレイステネスらは除くのだろう）と考える人もいるが、それはともかく、一つの作品のドラマトルギーの上でこれがしばしば、実際に見えようと見えまいと、重要な役割を果たすことは確かである。

われわれの作品で陽根が道具として観客に見せられる、ないしそれに対し言及がなされる箇所のうちドラマトルギー的に重要なものは、行列場面を除くと三回見出される。第一はプロローグの使用場面において、157行以下。第二は、弁明場面続くディカイオポリスとラマコスとの最初の対比（決）場面で、592行。そして第三の例は、主人公の三度目の（959以下は除外）そして最後のラマコスとの対比場面、1216行以下で現われる。

第一の箇所では、トラキアの蛮族オドマントイ人たちの一物を見てディカイオポリスがあつけにとられる。

誰がオドマントイのちんぽこを剥いたんだ？ （158, 筆者訳）

「剥く apothriazein」の同義語を用いて 161 では彼らは apopslein された者たちと言われる。両語は、男性性器の先端部を（稚児に対するように）性的興奮を通じて⁽⁷⁾、または割礼により、露出させることを意味する。J.

Henderson⁽⁸⁾らの考えるように、少くともここでは、両者の意義が同時に含まれると解するのが妥当かもしれない。『鳥』の

かっこう、 島へ出る坊主頭め

(507, 呉茂一訳)

という、フェニキア人が郭公の到来と共に収穫を始めるという習慣に関連して言われるおどけでは、フェニキア人の中の割礼(psoloi)の風習が、「島」というしばしば女性性器の陰語として用いられる言葉とからめてからかわれている。われわれの箇所でのオドマントイ族は外国人としてフェニキア人に対応する。事実として彼らにはこの風習はなかったようだが、喜劇作家はそういう点には頓着しない。むしろドラマトルギー的要請からあえてこうしたと言うべきだろう。性的関連としては、katapeltasontai (160) という語に rape の意味合いを認め得ると Henderson は考えている。なお 142 行以下も参照し得る。

いずれにしても、一物の頭を剥かれたオドマントイは野蛮・攻撃的で、ディカイオポリスが自分のサラダ用に持参してきたにんにくを奪い取ってしまう。闘鶏に戦闘前に与えられたにんにくは攻撃性のシンボルである。「剥かれた者たち」は「国の守り手」(163 ho sosipolis) と対比される。

上記において、使者たちの欺瞞と不正をあばくプロローグ場面のディカイオポリスが、パラバシスで自分の政治的功績を誇る作者に対応することに触れた。使者場面の最後にくるくだりで、疑いなく観客に誇示される(157 touti 参照) 野蛮・攻撃的な陽根は、主人公のささやかな庶民的な楽しみを破壊し(174)、ディカイオポリス＝アリストパネスの平安の願望・訴えをあくまで阻害する要素の象徴として用いられる。

ディカイオポリスとラマコスとの最初の対比場面(572 以下)は、その前の弁明場面と構成及びテーマ的につながっている。すなわち構成に関しては、主人公の弁明を聞いて半数のコロスが納得したが、半数はなお怒りを収めず、自分たち同様に好戦的で(566 「眼光稲妻のごとき」等)、自分らと同じオイネイス族に属する(568)ラマコス將軍への呼び掛けをきっかけに作品はこの対決場面へと進展する。テーマ的内容的にも、「乞食でありながら国家、正義の事を論じる」(497 以下, 367 参照)という自己卑下的釈明を前置きとして、戦争になったのはろくでもない異国出の者どもや、遊興にうつつを

抜かす若造たちのせいであり（517 以下， 524 以下），スパルタ人の責に帰せられないと主張する前の場面での演説は，やはり「乞食でありながら云々」（579）というへり下りに続いて，ラマコスと同年輩の若者や（601），ペテン師（605 参照）は兵役を逃がれて甘い汁だけを吸う一方で，年寄りの，分別もあり，額に汗して働く人々の方は戦列に立たされるばかりで使節の役にありつくことはない実態（600， 610以下）に嫌気がさしてスパルタと講和するに至ったのだ（599）という，義憤と糾弾を交えた弁明に連なってゆく（コロスの残り半分を説得するため，話を彼ら自身に直接関連させる）。したがってこのラマコスとの対決場面は，コロスの説得と自己弁明の続かないしその第二部という性格をも示す。弁明の第一部には，劇中人物と作者との異例の重なり合いが見られるという事はすでに上で述べたとおりである。

さらに，ラマコス将軍は本作品で，好戦派の代表としてクレオンに対応する性格を持つ人物である。これに関連する事として，ラマコスが役職を通じての利得に汲々としているという非難（595 以下， 601 以下）は，クレオンが（賄賂として受け取った）五タラントンを吐き出したというプロローグの一節や（6），対同盟諸国の政治に関して同種類の汚職をにおわせるパラバシスの箇所（642）を想起させる。ところが，弁明第一部およびパラバシスにおける作者の自己表現は，クレオンとの確執に関係する面が大きい（377 以下， 502 以下， 630 以下， 642， 659 以下など）。

このように，本作品において他のいくつかの部分に劣らず主人公と作者との重なり合いを感知させるラマコスとの対決場面において，次のようなやりとりが陽根に関してなされる。

ラマコス 畜生！ くたばっちまえ。

ディカイオポリス おどしてもはじまりませぬ。ラマコス閣下——こいつは力づくでは決められませぬ。力自慢をなさるのなら，なぜわしのあれを引ん剥かれないのです？ 見事な武器をお持ちのくせに。

（590 以下， 592 前半は改訳）

「引ん剥く」はプロローグ，161 で「剥き出しにされた者たち」オドマントイ族を表わすのに用いられた語 *apopslein* である。「見事な武器」*euoplos*（592）はラマコス将軍の実際の武器を示すと同時に，性的な意味をも

匂わしていることは間違いないだろう。単に実際の武器を意味するだけなら
ラマコスに怒らせる (593) ことにはならないはずである。したがって apo-
psolein はここでも、やはり Henderson の考えるように、上記の二重の意
義を持っているようである。

しかしこのやりとりは全体としてどのように理解すべきなのか？ 参考に
なりそうなのが『騎士』963 以下である⁽⁹⁾。二人の話し手、クレオンを表
わす執事パプラゴニア人とそれになり代ろうとする敵手の豚肉屋 (ソーセ
ージ売り) とは、主人デーモスのご機嫌とりの競争に必死になっている。

パプラゴニア人 こいつのいうことなどおききになったら、革袋になら
なきゃなりませんぜ。

豚肉屋 こいつのいうことをおききになったら、せがれの皮が付根まで
めくれ (962 以下, 松平千秋訳)

この辺りは、互いの所有する託宣集がデーモスに約束しているという福運を
並べ立てようという場面なので、「革袋」(963 molgos) に関する表現はア
テナイ人がピュティア及びシビュッラから授けられたという「革囊 (askos
=アテナイ) は (濡れても) 沈むことはない」という内容の神託 (プルタル
コス『テセウス』24) からヒントを得ているのかもしれない。しかしこの事
よりもこの箇所趣旨に関係するのは、デーモスすなわちアテナイ国民が、
あたかも家畜のように利用され、搾取され尽すだろうという警告である。さ
らに、J. Taillardat⁽¹⁰⁾ らは「革袋 molgos」にラテン語 scortum 「革, 売
春婦ないし男娼」と同様の意味の発展を認めて、この箇所から性的ニュア
スを読み取っている。これと対応する二重の意味合いが、豚肉屋の応答にも
含意されているようである。すなわち「皮が付根まで云々 pslon ... mekhri
tou murrhinou」という、蛮族出身として慣れ親しんだ割礼の仕打ちをパプ
ラゴニア人すなわちクレオンは他ならぬ主人デーモスに対して行なうだろう、
という意がまず一つ。当時の壺絵では異国からの奴隷はしばしば割礼された
姿で描かれた。それはアテナイ人の嘲笑の向う一点であり、隷属の象徴であ
った。クレオンによって奴隷化され辱められたデーモス=アテナイは更に稚
児としてもさんざんに弄ばれることになるだろう。例の一物は男色行為の時
の玩弄物にされるのである。

ここでプロローグでの例をもう一度ふり返ってみると、

誰がオドマントイのちんぽこを剥いたんだ？ (158)

という表現の「誰が」という疑問の出し方がいま理解できるように思える。オドマントイはこの誰かに権力づくで隷徒させられ利用され、みだらな欲望（142 以下参照）の相手にされて自ら淫奔になり、庶民の平安な生活をえさとして略奪するようけしかけられる。黒幕は、彼らの支配者（とされる）トラキア王シタルケスと結びつくアテナイの好戦派である。

そこで今問題としている 591 行以下であるが、「なぜわしのあれを引ん剥かれぬのです？」（592）という表現は、割礼が意味されているとすれば恥辱的で滑稽と見なされる肉体的切除を受けようという卑屈な服従の申し出であり、性的に解すれば稚児の方がイニシアティヴを取る破廉恥な同性愛の提案であると A.H. Sommerstein は考えている⁽¹¹⁾。前者の解釈は前後の、ないしこの場面全体のディカイオポリスの対決的姿勢とどのようにかみ合うのか、筆者には理解できない（実際に相手は武器を持っているのだから現実になりかねないのではないだろうか）。この点後者の考え方によれば、本来受動的たるべき側から申し出る（そして相手の一物の大なる事に言及する）という行為にある厚かましさは、「お前は乞食の分際をもって將軍についてかかる言葉を吐くか」（593）というラマコス側からの憤怒の反応を引き起こすと解せられて、文脈的適合性は認められる。もちろんディカイオポリスは、偽りの「破廉恥さ」で相手を怒らせるのを楽しんでいるのである（ただこの事は Sommerstein は記していないので、彼が実際そう理解しているかは明らかでない）。

筆者はこの後の見解と同じく性的な方向で解釈する。ただし、この箇所のアポソレインにも二重の意味が含まれていると考える。ti ou 及びアオリストは実質的に命令法という説明がよくされるが、単純な誘い、懇請を表わすというばかりではない。プラトン『ゴルギアス』 503b で、（ソクラテス）「しかし、君はこれまでにまだ、そのような（市民たちの魂を最善のものとするように努める、迎合的でない）弁論術を見たことはあるまい。いや、それとも、もし君が弁論家たちのなかから、誰かそういうふうに行っている人の名前をあげることができるなら、誰がそういう人であるかを、どうしてぼく

にも早く打ち明けてくれないのかね (ti oukhi … ephrasas)」 (加来彰俊訳) と、あたかも相手のカリクレスから答えを教えてもらいたくてしょうがないという素振を見せるソクラテスの問いは、実際はアイロニカルである。すでに対話篇の前の方で彼はポロスに対し「弁論術は料理法などと同じく迎合の技の一つである」と明言している (463b 以下)。これは今の引用文の前半の断言的な否定 (ou popote … eides) に対応する。そして実際に聞かれた方のカリクレスも、それが解答不能な問いであることを留保付きながらあっさり認めて「いや、ゼウスに誓って、ぼくとしては、少なくとも現代の弁論家たちの中からは、だれ一人、そのような人の名前をあげることはできないよ」と言う。

われわれの箇所でも、「畜生！死ぬことになるぞ」(590) という相手の脅し文句にきっぱりと抵抗して、断言的な否定がまず述べられる、「こいつは力づくでは決められませぬ」(591)。次いで、しかしそれでも一応相手の言い分を尊重するかのよう「だが、もしもあなたが力(に自信)があるのなら」、(ei d' …) と続けられる(プラトンの引用文における e ei … 参照)。ところが最後で「早くわしのあれを剥き出しにして下され。見事な武器をお持ちなのだから」というおちになる。ディカイオポリスはここで相手のそれを指し示すようなしぐさをするのだろう。この一見性的な誘いを装う言葉は、ディカイオポリスという年寄で(仮面)しかも乞食の衣装をまとっている性的魅力の全くない人間から発せられれば、滑稽きわまりないものとなる。われわれは例えば『女の議会』で、若い男が老婆の家を若い女のそれと取り違えて戸を叩き、出てきた色狂いの老婆に引きずりこまれそうになるという場面を思い出す(976 以下)。前にアリストパネス劇の主人公がしばしば老人であることに触れたが、それは恐らく一つには、この年齢設定が喜劇味を作り出すのに好適であるからだろう(この点青年、壮年を巡る物語となることの多い悲劇と対照的である)。今の箇所でも、年寄りの乞食が若くたくましい男にしなを作り誘いをかけることが観客の笑いを引き起こす。しかしこれはラマコスにとっては侮辱に他ならない態度であり、「見事な武器云々」という言葉は彼の逆鱗に触れて「乞食の分際で俺に向いそのような口を聞くか」(593) と激昂させることになる。言うまでもなく、こ

の場面全体を通じてラマコスと対決する姿勢を明白に見せているディカイオポリスは、先ほど触れた『女の議会』の老婆のように色好みからこう言うのではない。辛辣・皮肉なからかいの調子は、アオリストが現在形の場合より切願的（dringend）に響く⁽¹²⁾だけ一層効果的になる。

このように侮辱される將軍は「見事な武器をもっている」。これは性的意味と同時に、言うまでもなく、文字通りラマコスの実際の武装にも関連する。オドマントイを「剥き出し」にした好戦派が彼らを野蛮、淫奔な手先とした如く、ラマコスはミュシアの帽子（439）をかぶったディカイオポリスをその金属性の武器で割礼して隷従せしめ、かつそのたくましい一物で興奮させて思いのままに操るよう誘われるが、喜劇的からかいの調子を通じて実際には彼にはディカイオポリスに対してそのような力を振えないことが示される。

ディカイオポリスのこの強さを生み出すのは彼の庶民としての誇りと怒りである。

わしは律儀な市民で、役職あさりさんではない。戦が始まってこの方わしは兵隊さんだが、お前は戦が始まってこの方給料泥棒さんだ。

（595 以下、筆者訳）

陽根に関連する場面として最後に取り上げるのは、劇末尾で主人公がアンテステリア祭の中の一、コエスの祭りの飲み比べ競争で一位になって二人の踊り娘に抱きかかえられながら戻ってくる箇所である。同時に、戦場に赴いていたラマコスも帰ってくるが、こちらは負傷している。

ラマコス つかんでくれ、脛をつかんでくれ。〔痛みにひるんで〕畜生、お願いだ、しっかりつかんでくれ。

ディカイオポリス〔二人の白拍子に〕さあご両所、いい娘だ。大事なもののど真ん中をしっかりとつかんでくれ。

ラマコス 頭を石に打ちつけてふらふらする。目がくらんでまいった。

ディカイオポリス わしも寝たいわ。あそこが立って暗がりの一儀がいたしとうなった。

（1214 以下、若干改訳）

コエスの祭日では、酒神ディオニュソスとアルコン＝バシレウスの妻とのいわゆる聖婚の儀式が行なわれる慣わしであった。これも自然における生命力

の増大を願う豊穡儀礼の一つである。酔いつつ若く魅力的な女性に力の漲った一物を握らせる場面は、性と生の活力を謳う世俗的喜劇的な表現である。しかもこれは、勝者と敗者との相似した身ぶり・言葉を通じて攻撃的・破壊的な戦争推進者の負傷と悲嘆と対比される事により一層強調される。ところが、すでに触れたように、この箇所にはほぼ接する本劇末尾では喜劇競演の審判員に対し好意を求める暗示的な訴えかけがなされる(1224以下)。一物のそそり立つ主人公とこのように重ね合わされた作者が、「万歳、雄々しい勝者よ」(1227他 *tenella kallinikos*)の掛け声を受けながら退場するのは、滑稽であるが故に押し付けがましくない勝利の懇請であり、しかもまた滑稽な表現を通じて生命力の横溢を誇示するが故に喜劇にふさわしい自己讚美的しめくりである。

そのほか新婦が新郎の一物を家で守ることができるようにしたいとディカイオポリスに頼んで来たのに応え、「徴兵が始まったら夜毎に婿の一物をこれで(オリーブ油のように)塗るがよい」(1065以下)と平和の象徴たるぶどう酒を授ける個人市場の一場面、劇末尾の踊り子との場面の予告たる1148以下の用例も、ディカイオポリスの和平の行動と重なる作者の主張に間接的に関連する。

以上、それが観客にはつきりと示される場面はもちろんのこと、単に言葉で言及される場合でも陽根は本劇で、ただ滑稽な効果を狙っただけというのではなく、必ず平和のテーマとからみ合っているという事を示したのは、これらの箇所にまさるとも劣らぬほどに陽物が観客の注意を引きつける行列場面もまた、喜劇作家としての営為一般ないしはその自負と主張を含意する性格をもつのではないかという事を、比較参照を通じて確めようと思ったからである。

まず、陽根行列(その準備場面を含め)によって謳われる平和の享楽が、主戦派アカルナイ人の人々の攻撃性と対比される。儀式場面の導入部での「静粛」の掛け声と、老人たちが自らを追撃に鼓舞する言葉とが衝突し合う点については上で触れた。行列場面は最後に、「平和」(278)という言葉が聞かれた直後にコロスにより中断させられる(280以下)。彼らが「打て、ぶて」と何回も繰り返して迫ってくるとディカイオポリスは、

お主たちは壺をこわす気か

(284, 筆者訳)

と叫ぶ。この壺とは、儀礼用ケーキに注いだスープ(246)を容れた物と推察される。

ところで、オドマント族の場面では陽根は攻撃性・好戦的行動性を表わしたのに対し、劇末尾ではそれは主戦派を嘲けりつつ己れの勝利を誇示する平和の喜びのしるしとなった。間にくるラマコスとの対決場面では、戦争を推進する將軍のそれは男性的破壊力と対応する一方で、「剥かれ」意のままにされることを喜劇的揶揄により拒絶するディカイオポリスのそれは庶民の実直、公正感に根ざす堅実な生活の希求を支持する。

この場面でラマコスの「見事な武器」たる陽物がおそらく指し示されたということは上で触れたが、ディカイオポリスのそれはどうだったであろう？「剥かれて」いないということは要するに弛緩しているということだが、この状態にある一物を喜劇で特に取り上げるのは老人の性的不能をあざける時である。『蜂』の終りの方で、息子により再教育を試みられ結局それを失敗に終らせるピロクレオンが、社交術を学んでくるようにと息子から送り込まれた宴会場から盗み出してきた笛吹き女に言う科白、

小さい可愛い黄金虫さん、ここへおいで この繩を手にとってね。

さあ持ってごらん。おっと気をつけて、繩は腐っているからな

(1341 以下, 高津春繁訳)

で、「腐った(sapron)繩」は彼のたるんだ一物を意味する。1380 以下では sapos という語はブデリユクレオンにより「何も出来ない」という表現と結び付けられている。色気はあるのに体の力はなえているという滑稽さを、垂れ下った一物を観客に見せることにより視覚的に表現しているという事はまず間違いない。しかしここで注意すべきは、ピロクレオンは決して毫碌したよぼよぼの老人ではないという事である。彼は宴会場でさんざんへらず口を叩き狼藉無作法を働き、帰ってくる途中でも誰彼なしに殴りかかったりといった有様で、劇末尾ではカルキノスの息子たちを相手に激しい踊りの競争までして見せる。したがって「腐った」一物はここでは、なえた力のあざけりの為というよりは、息子にいい年をしてといくら諫められても聞こうとしない片意地の、性能力に関してはともかく、余りにも元気があり過ぎて周り

を辟易させる無骨な老人の描写の一手段になっている。だからわれわれの作品の今問題にしている場面でも、ディカイオポリスの「剥かれる」事を拒否する垂れた一物が、決して無能力のしるしとしてではなしに、むしろ一種逆説的に彼の力を示す道具として観客に見せられラマコスの「見事な武器」と視覚的な対比物にされたという演出は有り得ないであろう。しかしこの点は科白の上では確められないから、主人公のそれはただ言及されるのみという可能性ももちろん強い。

観客に見せられたにせよ、そうでないにせよ、「剥かれる」ことを拒否しているディカイオポリスの一物は、繰り返すが、内に強壯にして不屈の力を秘めている。この力はどこから来るのか？ピロクレオンの場合、その羽目を外した暴れぶりは彼の心の生来の「病」（71等）、「狂気」（744）の性向にその原因を求め得る。それはクレオンにたぶらかされ（596以下参照）裁判熱にうかされるに留まらず、それをやめさせられた後も他の領域で捌け口を見つけては暴れ回る。ディカイオポリスの場合は、平和な生活によってその享受が可能になる田園の豊穡な恵みへの思いが彼の信念と行動を支える。市内にある民会で展開するプロローグ場面ではただ思い焦がれるに留まらざるを得なかった田園の豊穡は、その懐に抱かれる在のディオニュシア祭場面に至って直截な讚美の表現を与えられる。巨大な陽物は田園の蔵する生命力を視覚に強烈に訴える演出で明らかにする。これはディカイオポリス個人の強靱を表わすというより、田園およびそこに根ざす人々一般の堅実なたくましさを強調する。この本源の力に支えられそれを基盤として主人公は、生命を破壊する「武器」を誇るラマコスと対峙する。劇後半部では田園の豊穡な恵みの力は平和のおかげで発現し、諸々の具体物の形をとって現われ、最後に生命力と直接つらなる性的営みの歓楽が主人公のそそり立った陽根という個別的物事によって端的に示される。

生命を育み保護するこの根源的な力を詩人は、ディカイオポリスに陽根神パレスを歌い上げさせることにより称揚する。パレスと共に分かつ生の喜びはディカイオポリスの行動の支えであると同時に、作者の従事する創作活動の特質と指向目標の誇り及び健全さ・有益性がこの喜劇にふさわしい神への讚歌を通じて謳われる。

在のディオニュシア祭場面は、コロスにより中断させられ、主人公は彼を「祖国の裏切り者」(290)と呼ぶアカルナイの老人たちに詰め寄られる。彼は自分の言い分を聞いてほしいと彼らに頼むが、彼らは勝手に敵と講和を結んだものに貸す耳はないと頑なな態度を示す。しかし状況はディカイオポリスが、では彼らをひどい目に合わせてやると言っただけで家に入り、炭籠を「人質」として持って戻ってきたときに変化する(325以下)。彼はそれを小脇に抱えながら、炭焼人たる彼らの前で殺す素振ぶりを示し、「同輩」の命を危ぶむ彼らからとうとう弁明の機会をゆすり取る。この辺りから『アカルナイの人々』が、エウリピデスの悲劇『テレポス』の趣向を借り、その筋書きを模そうとしていることが明らかにされてくる。(13)

前438年に上演されたこの悲劇は、貧弱な断片によってしか今日では伝わらないので、その場面展開および内容の正確なところを知るのは困難である。しかし劇の前提事件を含み、大凡次の様な事を言えるだろう。主人公テレポスはトロヤの南方ミュシアの王であった。トロヤ遠征を企らむギリシア軍は初め誤って、あるいは計画的に、この地方に到来し、攻撃を始める。テレポスはミュシア人を率いて抗戦したがアキレウスにより太腿を傷つけられた。この時はギリシア軍は一旦帰っていった。この傷が直らないのでテレポスがアポロンに託宣をうかがうと、「傷つけた者がいやすであろう」との答えだったので、アキレウスを求めてギリシアへ赴く。ここまでは前提部分である。エウリピデスの劇は、アルゴスに到着した主人公の独白で始まる。自分の出自、経歴などを語りつつ彼はやって来た目的をもプロローグで明らかにしたのである。ここでのつけから観客を驚かす趣向は、ミュシアの王を土地の乞食に扮させる事である。これは敵の国内に滞在し行動する危険を防ぐためであった。彼はアガ멤ノンたちが集まっている場所に(その同情を催す外見を利用して)入るのに成功する。ギリシアの将軍たちが再度のトロヤ遠征について論じる中に彼は「乞食ではあるが」と卑下しことわりつつ言葉をさしはさむ。ギリシア人たちはミュシアでの戦闘で受けた

被害（たとえばテルサンドロスという将軍がテレポスによって倒された）を嘆き憤ったのであろう（断片 771N参照）。乞食姿の主人公は、自分たちアルゴス（ギリシア）人が敵から攻撃されれば防戦して行なうであろうことを彼もただけだという趣旨のテレポス弁護をする。これを聞いてギリシア人たちは自分たちを侮辱する弁と憤激したようである（712, 713N）。アガ멤ノンとメネラオスとの間のもと思われるギリシア人同士の論争がこの場面に属するかははっきりしない（717, 718, 719?, 721?, 722, 723N）。変装したテレポスによる自己弁護と並んで古代では有名であったオレステス人質場面の作品上の位置も不明である。『アカルナイの人々』では炭籠人質は弁明の前に置かれていてこれを『テレポス』に当てはめると人質場面は比較的前の方にくるが、やはり『テレポス』の大規模なパロディーをしてみせる『女だけの祭』において対応するぶどう酒入り皮袋の人質場面（689以下）では、女に変装したムネシロコスによるエウリピデス弁護の後、女たちの憤激、クレイステネの注進による老人の正体の暴露と続き、窮地に陥った彼が皮袋を一人の女性の子供と思い込んでひっさらい人質とする、と展開する。やはり『女だけの祭』の方がオリジナルにより忠実に筋を進めていると考えた方が良さそうである。『アカルナイの人々』で、発言の機会を得るために人質を取るという非常手段に走るのは、パロドスにおいて攻撃的態度に出るコロスにより言い分を聞かれるどころか身の危険を感じさせられるという状況から生じる特殊な場面展開であり、『テレポス』に適合するとは思えない。「禍の防御のため」（697N）と、おそらくプロローグで主人公の言う乞食の憐れなぼろを着ているテレポスは、その大胆な演説やクレイステネスの告げ口に対応する新しい事態が生ぜぬ間は、ディカイオポリスがコロスにそう思われるように危険人物と見なされる気遣いはないはずであり、「貴頭の人々」の間で乞食が発言を求めよう（703）という行動は厚かましいとは感じられたにせよ、あえて制止せられるべき理由はない。そこで『女だけの祭』に基づいて考えると、演説とギリシア人の憤激の後にテレポスの変装の見破りの場面が来たのかもしれない。T. B. L. Webster⁽¹⁴⁾によるとこれはメオラオスとオデウッセウスの不審をきっかけとする。ここで初めてテレポスは危険に陥り、幼児オレステスを人質に取る行為に走ったのだろう。ここで劇が一種の行き

語りになった時に、「テレポスの導きなしにはトロヤは攻略されない」という主旨の神託（ヒュギヌス 101）および主人公が元来ギリシア人たる事実（プロローグでヘラクレスの子であると彼自身が語っている）が状況の打開に寄与したか？ 最後の方でアキレウスによる傷のいやしがあつたであろう。テレポス先導の下でのギリシア軍の船出の準備が簡単な動きないし言葉で示されたかもしれない。exciting(Webster)な劇であつたとも言えるだろうが、随分色々な場面を詰め込んだ作品と言う感を与える作品である。

この内容豊かな悲劇の趣向で『アカルナイの人々』において特に利用されるのは、人質行為および自己弁明である。この二つは、前述のようにオリジナルの場面順序を変えることにより、即ち意図的改変を通じて、密接につながられた。この人質かつ弁明という筋書きは、これも既に触れたごとく、パロドスにおいて主人公と登場したばかりのコロスとが最初から完全な敵対状態に陥ると言う状況から導かれる。ところで、何故パロドスで入ってきたコロスが、主人公が在のディオニュシア祭を祝っている所を見出すという場面設定にされたのだろうか？ 劇構成法として、コロスと最初に顔を合わせる時の主人公の行為には他にもいろいろな選択肢があつたはずである。こう考えれば、在のディオニュシア祭の陽物行列場面は、作者の意図において、コロスとの敵対を通じて人質かつ弁明場面というエウリピデスのパロディと関連づけられていると解してよさそうである。しかもこのパロディーは、悲劇作家自身から主人公が『テレポス』の衣装道具を借りると言う行為を通じて一層強調される。

悲劇でのオレステス人質を模す炭籠人質という手段を通じてディカイオポリスはコロスから弁明を許される。「まな板」を前に置いて演説に命を賭けていることを示すというもう一つの喜劇的行為（358以下、318参照）もエウリピデスの作品のもじりである。ところが一旦「まな板」を足元に置いて弁明を始めそうに見えたディカイオポリスは、「演説開始といく前に一つごめん蒙ってできる限り哀れな姿をいたしたい」（383以下）と述べて中断し、エウリピデスの家へ赴く。

この第一の前置き（prooimion）を第二のそれ（496以下）と比べてみると、前者の出だしの部分は演説本体（509以下）にそのままつなげてもおかしく

はないと言えるほどに後者と対応し合っている。即ち、「ほら見よ (theasthe)」(366)は「見物人たちよ (theomenoi)」(496)と、317以下で「正義」の言葉と一緒にされる「まな板」(366)は「喜劇もまた正義を知る」(500)という表現と対応するし、「こんなにちっぽけな人物が」(367, 年寄りで腰の曲がった, という事を指すか, 703 参照)は「乞食でありながら」(497)という言葉と自己卑下において呼応する。「決して卑怯なまねはしない」(368)という決意は「衝撃的ではあるが正しいことを語るつもりだ」(501)において繰り返し表明される。そして「ラケダイモン人のため正しいと思うことを述べるつもり」(369)を509ないし502に続けても無理は生じないだろう。ところが370に至ってディカイオポリスは「とはいえわしには恐れることが沢山ある」と憂慮をもらし、ならず者におだてられ欺される農民たち、陪審員の日当に惑わされ被告を有罪にする嗜虐趣味に酔いしれる老人たち、そして去年の作品の件でアリストパネスをさんざんな目に会わせたクレオンのことを思っただけで怯む様子を明らかにする。そして「演説を始める前に憐れな格好をすることにしよう」(383以下)と言って中断するのである。そして演説を再開した時には(496以下)、事の剣呑さは依然として十分に意識しているものの(501 *deina* 等)、第一の前置きにおける如くそれだからためらうという素振はもう見せない。つまり二つの前置きの間にはさまれる部分においてディカイオポリスはある種の勇氣なり心構えなりを得たのである。このことは実際に第二の前置きに入る直前の言葉(483以下)で示されている。

この気丈の因となる「憐れな」、すなわち乞食の格好は、裁判における泣き落とし戦術としての聴衆の憐憫を誘う手段ではない、何故なら主人公はいま同情を乞おうとしているのではなく、むしろ彼らにとって耳障りなことをあえて言おうとしているからである。そして実際にコロスの半分は彼の話聞いて「乞食のくせに」(558)僭越な口のききようをすると激昂する。相手の神経を逆なでするかもしれない手段をとることがどうして主人公の心を強くすることができるのか？ それはむしろ彼の立場を一層危うくするという結果を十分に予想させたはずである。

二つの前置きにはさまれる部分でエウリピデスの家の戸を叩く主人公にま

ず答えるのは悲劇詩人の奴隷である。「(主人は) 内にいて内にあらず」(397) というソフィスト的な言い回しを聞いてディカイオポリスは、奴隷までがかくも巧みに語るとは、と詩人を至福者呼ばわりする。この秩序の転倒ないし混乱は詩人本人の創作行為中の振舞によって視覚的にも表現される。主人公が彼に話を聴いてくれと呼び掛けるが、詩人は上方宙吊りになって忙しく執筆中である。ディカイオポリスが皮肉る。

高いところでご執筆ですな。下だっぺいいいでしょうに。どうりでびっこがたくさんできるってわけですな。(410以下)

悲劇作家の作品の主人公たちがしばしばびっこであるのは、彼が現実から遊離してソフィスト的空論・詭弁にいつも思いをはせているからである。エウリピデスの作風はまた

ところでなぜそんな悲劇に出てくるような襤褸をご着用なんです。そぞろ衰れを催すお召し物ですな。なるほど乞食をたくさん出しなされるのも合点が行く。(412以下)

というようにも揶揄される。詩人は悲劇作家として本来遇されるべき敵意をもってディカイオポリスから呼びかけられるが(400, 405 など、もちろん mock-heroic である)、その威厳ある地位とは裏腹の悲劇の卑俗化がエウリピデスの作風の別の側面とされる。これらの二つの側面は互いに和し難いように見えるが、たとえば『テレポス』においても両者が結びつけられているのが認められる。ミュシアの王テレポスは乞食に身をやっし、実際に物乞いの行為もしたようである(『アカルナイの人々』429, 452参照)。それでいて彼はギリシア人たちの前で言葉巧みな弁舌を披露し、オデュッセウス顔負けの才知を見せる(715N 参照)。『オデュッセイア』でも乞食に扮したオデュッセウスがしばしば「大きな口をきく」と難じられるが、彼の話は専ら飢えた胃の事とか、(偽りの)昔の自分の事とか、せいぜい放浪の乞食を守護する神の事で、私的性質のものである。これに対して乞食姿のテレポスが国家間の戦争やそれに関する(トロヤ側にも認めるべき)正義についてギリシアの將軍の居並ぶ前で巧みに長広舌をぶつ(『アカルナイの人々』416 参照)というのは、テレポスがトロヤ(ミュシア)側という点を考慮しても、確かに気の利きすぎた取り合わせという感を否めない。

ぼろを着た悲劇作家からディカイオポリスは、彼の劇の或る登場人物のぼろの衣装を借用したいと謎めかしながら頼み込む。それはオイネウスのか、ポイニクスのか、ピロクテテスのか、ベレロポンテスのかと詩人は自分の創作になる零落した人物を次々に挙げ、最後に「思い当った。ミュシアの人テレポスだろう」と他ならぬ『テレポス』から引用して答えを言い当てる。そしてテュエステスとイーノーのぼろの間にかかっているテレポスの衣装をディカイオポリスに与える。ディカイオポリスに対しぼろの詩人みずからぼろの劇中人物を並べ立てるという事を通じて彼の創作傾向が強調され愚弄されるが、このやり取りを通じ何故数ある中でことさらテレポスが選ばれるのかという理由を観客に考えさせることにもなる。H. P. Foley⁽¹⁵⁾ は、他の人物たちが追放ないし社会的排斥の惨めな被害者であったのと異なりテレポスはみずからミュシアを出てギリシア人と交わるために乞食の姿を取ったという点を、蔑される演劇たる喜劇の立場を高めようとするアリストパネスの選択の理由としている。これは、またあとで触れるが、確かにその通りである。しかし Foleyの文面では他のぼろ姿の人物たちも能弁であったと見なしているようにも受け取れるが、テレポスを特別に目立たせる特徴が饒舌達弁の乞食という点にあったであろう事は、エウリピデスに答えを分らせる言葉 428 以下から明らかである。「ベレロポンテスとも違います。もっともわたしの考えてる人もやはりびっこでしたが、物乞いをしておしゃべりで、口八丁という仁でした」と村川が訳しているように、「彼もまた kakeinos」(428) は「びっこ」(429) とのみ結び付けるべきである。ベレロポンテスは「物乞い (429 prosaiton)」にはならなかったはずであるからである。429 kholos の後にコンマをおいて考え、prosaiton を stomulos 及び deinos legein とまとめるべきである。テレポスが本当に他の人物より「もっと惨めな」(420, 422)、「もっと乞食っぽい」(425) 様子をしていたかどうかは分らない。単なる喜劇的誇張かもしれない。とにかく彼は、乞食の武器たる「おしゃべり stomulos」を最大限に利用し、ディカイオポリスが今エウリピデスに対しそうするように(特に 452, 456 など、参照)、一方ではしつこいねだりよう(prosaiton)をして回ったと推察され、他方では將軍たちを前に乞食の身分に似合わぬ大演説をぶって驚かせる(deinos legein

の *deinos* は周りの者を愕然とさせるという意味合いを含む)。なお「乞食」(424)の主人公の登場した『ピロクテテス』⁽¹⁶⁾はディオーン＝クリュソストモスにより「著しく政治的かつ弁論的 *politikotate kai rhetorikotate*」(*orat.* 52, § 11)と評されているが、この面は専ら同じ劇に出てくるオデュッセウスに関係するとみられる(同箇所および *orat.* 59 参照)。

ディカイオポリスはこのような乞食になることにより第一の前置きの段階では欠けていた発言の勇気を得る。饒舌をふるいつつ怯むことなくつきまとう厚かましさ(491 *anaiskhuntos*)を見習い彼は堅固な(491 *siderous*)決意をかためる。また、ソフィスト的な巧言(444 等 *rhematia*)の技をエウリピデスの乞食の衣装の与える靈感(415 以下等参照)を通じて獲得したのである。

多弁、巧言は本劇において現代の墮落の一大特徴としてしばしば非難され皮肉られる。たとえばパラバシスで、もぐもぐ言うことしか能のない老人たちが裁判において若い口達者な告訴人からやりこめられ、自分の棺桶のためにとっておいた金を罰金としてとられてしまうとアカルナイの老人たちは嘆く(685 以下)。この例でも見られるように、巧弁の害悪は罪のない非力な人々を餌とする不良行為、ペてんと結び付けられる。たとえばプロローグで、不当な額の給料を懐に収めつつ作り話で民会を欺そうとする使者たちが登場したように、595 以下ではラマコスのような若者ばかりがやはり民会を手玉にとって役職にありつくと難じられる。多弁とつながるもう一つの悪風、うるさくつきまとして害を及ぼす厚願無知は、515 以下で言及されるほか劇後半部で二度に亘って実際に登場する告訴常習者(*sykophantes*)によって端的に示される(817 以下, 910 以下)。926 以下で主人公は丁度よい厄介払いと、告訴常習者の口を縛って、このおしゃべりで「ばちばちはぜる」ような音を立てる(*lalon ti kai purorages*)荷物を珍味の代金としてテバイ人に持って帰らせる。848 以下で「拙速の作家」と言われ、アゴラで「すり寄ってくる」(*proseisi* 性的意味と思われる, 849 *moikhon*, 853 「山羊(悪臭と同時に好色の代名詞)息子」参照)行為の故に嫌われるクラティノス(有名な喜劇詩人?)などもここに分類することができるだろう。

文学は時代の傾向を反映すると見なすよりもむしろ、人々を教え導く義務

と責任を悲劇は負うというのがアリストパネスの考えである（『蛙』 1009 以下参照）。エウリピデスはミュシアの王を厚かましい乞食にした。これは visual に表現されるだけ『オデュッセイア』における乞食扮装より一層衝撃的な印象を人々に与える⁽¹⁷⁾。また前に触れたように『オデュッセイア』におけるのと比べ乞食の国家に関する大演説は外見とそぐわない分だけ理屈っぽさが際立つ。エウリピデスのテレポスは他ならぬ現代の悪風を体現し、悲劇の舞台を通じてそれを助長する人物と見なされる。その *poneria*（不良性）と *alazoneia*（詐欺）を模倣することによりディカイオポリスが勇気を得るとするのは、パロディーによる辛辣な嘲笑・批判である。

乞食テレポスとなったディカイオポリスの「長広舌」（416）は、平和と自然の恵みを謳う在のディオニュシア場面での陽根讃歌と対比をなす。たとえば『平和』531 以下でも、平和のもろもろの恵みと並べられるソポクレスの歌と、エウリピデスの小唄（*epullia*）や彼の三百代言式のちやちな文句（*rhematia dikanika*）とが比べられる。また巨大な陽物を通じての陽気な、自然を愛する（272 以下など）生命讃美は、屋内に閉じこもって仕事をする（407 以下）ぼろ服の作家によるびつこの乞食の惨めさと人をいらだたせる（456 など）厚かましさと大きく異なる。これは「田園」と「都会」の対比とも言える。ちなみに告訴常習者が灯心を持たないという表現（826）で「灯心 *thruallis*」は男性性器を意味するという解釈が提案されている。人はまた、勇壮な悲劇詩人アイスキュロスがエウリピデスのプロローグに関して愚弄的に繰り返す「油壺をばなくしたとさ」（『蛙』1208 など）という言葉についての同様の解釈を思い起こすだろう。

しかし乞食変装は、一方では自然の恵みと密着する生命力を、他方では人を騙り害うことにのみ力を発揮するいびつな現代の風潮を、パロディーと陽根行列場面との対比とを通じてそれぞれ強調するにとどまらない。ミュシア王テレポスの乞食扮装とは異なり、食と性の喜びを大らかに悪びれることなく——時には野卑な形で——謳う陽根歌の世界に親近する喜劇の主人公にとり、「胃の腑」の要求をいつも痛切に感じる（『オデュッセイア』XV II 473 等参照）乞食の視点を採って、メガラのきゅうりや兎などの食産物を禁輸品として差し押えせる（そしてもうこれらの食物を得ることができなくさ

せる)ならず者の告訴常習者たちや(517以下), 宴会でたらふく食べて飲んで騒ぎ, 果てはメガラの売春婦をさらって来て戦の原因を作る放徒な若者たち(524以下)を恨みと憤りをもって弾劾することは, 性の基盤と要求に切実な思いと関心を向けるといふ, プロローグから一貫して示される本喜劇の趣旨に決してそぐわぬものではない。

もちろん乞食テレポスたるディカイオポリスの演説はまずパロディーとして行なわれるから, その個別的内容にもふざけた要素が欠けていない。たとえばいま触れた, 売春婦のさらい合いという事件や, 売春宿の女将たるアスパシアの訴えに急かされ「オリュンポスの神」ペリクレスが出した, メガラ人を閉め出す布告に関する説明は, 悲劇と並ぶ高尚文学たる『イリアス』のテティスとゼウスとの関係や, ヘレネをめぐる高尚文学一般の物語をもじっている。(18)

しかし同時に, 実直な働き者の庶民がならず者・詐欺師に不当に弄ばれ利用されているという, 作品全体を通じて繰り返し明らかにされる主張は, いま述べたように, この演説においても悪人・不良への非難によって継承されている。本論におけるこのまじめな要素は, 第一および第二の前置きで前年『バビロニア人』で同趣旨の批判をしたことでクレオンにより迫害を受けたという作者の現実の体験へのたび重なる言及により補強を受けている。

さらに, 乞食となった主人公は, 演説に続くラマコスとの対決場面で, 既に述べたごとく, そのみすばらしい外見を逆手に取って性的な振舞いで將軍をからかい愚弄し, 「乞食(を真似た喜劇)の力」を証明する。

しかし喜劇が乞食の衣裳を利用する利点は以上に留まらない。『テレポス』においては主人公の変装は他者によって見破られ, 傷のいやしという彼の主目的と乞食扮装とは直接にはつながらない。その意味では物語の面白おかしい粉飾のための趣向という一面は否定できない(アイスキュロスにおいてはテレポスは王の身なりで登場した)。これに対しディカイオポリスが自ら乞食となって, しかも後に自らそれを取り去り自分を露わす(594以下, ここで俳優はテレポスの衣裳を脱いだと推測されている)行為は, 本劇での弱者の立場との同化および喜劇の外部からの批判への反論(630以下等参照)との関連において適切な機能をもつ。両者はともに乞食のように馬鹿にされる

扱いを受けているが、国家への貢献においてむしろ尊重されるべき地位を占めることが、弱者（老人で農夫）かつ喜劇の主人公たるディカイオポリスによる、乞食の衣装をわざわざ身につけ自ら脱ぐ行為で表現される機会を得たのである。

つまり喜劇の力は、パロディーを通じて対比され強調される巨大な陽根のたくましさによって示されるのみではない。それは「墮落」した悲劇の「卑俗」な要素を正に自分の養分とすることによって増大することが認められる。喜劇は「エウリピデスを飲みこんだ」（484）のである⁽¹⁹⁾。

6

ディカイオポリスの講和が彼個人だけに関係するものであるという問題について言及しておく。

これを論拠として K. J. Dover⁽²⁰⁾ は本劇を、「完全な利己主義の空想 a fantasy of total selfishness」と評している。また C. H. Whitman⁽²¹⁾ は、アリストパネス劇の精神一般はうわべで称揚する the Just Logic とよりもむしろその批判の相手たる the Unjust Logic との方に共通点を持つという彼の主張に沿って、本劇後半部での個人市場の場面においては主人公の *poneria* が展開する様子が描かれていると説明する。前出 Foley⁽²²⁾ は、テレポス場面で主人公が悲劇的レトリックを利用してコロスを愚弄し欺す様を観衆にみせたあと（442 以下参照）、劇後半部において主人公に、前半部で正に戦争の悪弊とされていたこと（例えばアスパシアの遊女に関する箇所、524 以下、とメガラの少女たちに関する場面、729 以下、とが対応するとされる）を行う無法な不正な振舞いをさせることを通じて、追従や欺瞞に惑わされることに警告を發し政道を正そうとする喜劇の正義を慧敏な観客に分かせようとしているのであるとの見解を述べ、観客とコロス、喜劇の主張と喜劇の筋書きとを区別しようとする。

まず、ディカイオポリスの「平和主義」が人類全体の生活の平安を願うという今日的な理念とは異なるということを確認しなければならない。弁明場面で彼は、自分もスパルタ人を憎むことに変わりはない、地震で彼らが皆、家

の下敷きになればよいと言う（509 以下）。アテナイ人とスパルタ人とを舞台上で仲直りさせる筋を示し、本劇よりも一層「平和」の主張を発展させていると言える『女の平和』でも、両国の団結によってペルシアの驚異に備えるべしという考えが底に存在している。ディカイオポリスの行動を支えるのは理念というよりは、戦争は自然の恵み、生活の豊かさを損なうものだという現実的経験である。しかもそれを引き起こすならず者たちだけはうまい汁を吸う一方で、庶民は従軍の重荷を背負わされる事で二重に苦勞をなめることへの呪詛が彼の心を離れない。

メガラ人およびテバイ（ボイオティア）人の場面（729 以下、860 以下）では、主人公が祖国の「裏切り者」（290）ではないことが証明される。前者の場面では、飢えに苦しむメガラ人から主人公はその二人の娘をわずかにんにくと塩を払うだけで買い取る。メガラ人はこれでも満足で、自分の妻と母も同じように売れたらとヘルメスに祈る（816 以下）。メガラ人に対する侮蔑（文学の領域でも「メガラ的駄洒落」がしばしば嘲けられる）に、戦争の被害者という一面を持つ（524 以下等参照）彼らへの憐れみも半ば混っていると感じられる箇所ではあるが、とにかく主人公は敵国人を相手に本来相手の特産物を代金とした愚弄的なぼろもうけの商売をアテナイ観客を前にして見せる。この場面の最後に登場する告訴常習者は続くテバイ人に関する箇所でも現れる。ここでの主人公の行為は二重に愛国的である。テバイ人はかの地の珍味を一杯ディカイオポリスの市場に持って来た。アテナイでは戦争のため長らく味わえなかったものである。特にコパイス湖のうなぎを見て主人公は狂喜する。代金として彼はいわし（aphue）か陶器を出そうと提案するが、相手はそれは自分の国にもある、ボイオティアにない物が欲しいと言う。そこで主人公が思い付くのが告訴常習者である。相手も「悪さをいっばいする猿のように」それを持って帰ればもうけは大きいだろうと同意する。ちょうどそこへ当の「全身これ悪」（909）たる告訴常習者ニカルコスがやってきて、例のように告発騒ぎを始めるが、ディカイオポリスが彼を捕らえ、わらで陶器のように縛り上げる。テバイ人はこの「神々のきらわれ者」（934）を喜んで持って帰る。それを見送りながらディカイオポリスは「告訴常習者のおかげで幸わせになりなさい」（958）と皮肉な科白を後ろから

投げかける。

では、何故ディカイオポリスは自分の講和の恵みを他の人々と分かとうとはしないのか。彼と同じ職業の農夫デルケテスが、ボイオティア人に自分の耕牛を奪われたから、それを取り戻すことが出来るようにするため、自分の涙にくれた目に平和の香油を少しだけ塗ってほしい、携えている細い葦の茎にひとしづく垂らしてほしいと頼んでも、ディカイオポリスは断固として与えない(1018以下)。この場面は、同じ香油としての平和の比喩を用いる後続場面1048以下と対比されていると解するべきであろう。花婿の付添いが、肉を贈る代わりに香油瓶に一しづくの平和を垂らし入れ、戦に出ずに家で花嫁とつるんでいられるようにして欲しいと言ってきた時には主人公はやはり拒否するが、続いて花嫁の付添いが現れて、同じ願いをこちらの側から聞くと「女だから戦争には責任はない」(1062)という理由で求められた物を注いでやり、「夜ごとこれを花婿のちんぽこに塗れば徴兵から免れられる」(1064以下)と指示を与えて送り返す。男は能動的にせよ受動的にせよ戦争を引き起こし続かせることへの責任を持つ。農夫デルケテスの場合には愚かなかつこう(598)のように戦争推進者に躍らされ欺された責をおうべきなのであろう。あるいは政治的に無関心であったのか(17以下参照)。アリストパネスは創作活動を通じて、好戦的空氣の強い中、あえて和平論を唱え、時の権力者クレオンからにらまれ告発される憂目を見た。ディカイオポリスの勇氣と慧眼を通じ作者は、アテナイの男たちを叱咤激励しているようである。しかし和平が確実になってきた時に書かれた『平和』(前421年)では作者は、農夫たちによるコロスに主人公トリュガイオスと協力して平和の女神を穴から引きずり出させ、後に皆で一緒にお祭り騒ぎをさせる。突き放す厳しさの底にあるこのような暖かさは、本劇では花嫁への喜劇的滑稽を交えた思いやりによって表わされている。

7

結末部 1190 以下での負傷したラマコスと得意のディカイオポリスとの対比については既に言及した。ラマコスは『テレポス』において主人公と敵

対する行動・態度を取っていると見られるアキレウス、オデュッセウスあるいはメネラオスに対応すると見なし得る。そのような人物としてのラマコスの負傷は『テレポス』の構成からは逸脱する。しかしその悲壯体の言辞が悲劇を連想させる将軍がエウリピデスの多くの主人公と同じようにびっこになる運命に見舞われたこと、特に劇前半部で彼が（ディカイオポリス＝テレポスに対する形で）敵対した当のテレポスと部位の他状況的にも類似した負傷の仕方をすることなどから、この箇所ではラマコスとテレポスとが対応していることを Foley が強調している。「見事な武器を持ち」恐ろしげに見えるラマコスは、戦闘そのもので傷つくのではなく溝を飛び越えようとしてくるぶしを杭で刺される（1178）。しかし彼はこの惨めな傷を「敵の槍にうたれた」（1194）ためと誇張して説明する。悲劇的大言壮語の口調で語る彼が結局は見せかけの力しか持たない事が、この傷のため今にも死ぬかのように大仰に滑稽にわめき散らす（1184 以下、11909 以下等）様子によっても示される。作品の中ほどでエウリピデス及び弁明場面でのパロディーを通じて自然の生命力から程遠い口先の巧妙さ、ずる賢さを当今の悪風と通じ合う悲劇の性質として嘲り、かつ喜劇的本歌取りにより悲劇をだしにして喜劇のたくましさを明らかにした本劇の末尾で、喜劇の主人公の幸福にあふれた力強さと、悲劇にふさわしい人物の惨めな状態の非力とが言葉と行動の両面でこの上なく明瞭に対比される。ラマコスは傷みを覚えないようにするため傷ついた足を持ってと従者たちに命ずるが、ディカイオポリスは生命力をもてあます一物を握ってくれという歓楽のサービスを踊り子たちに要求する（1214以下）。ラマコスは頭石で打ったため目まいがし、目の前が暗くなりそうだ（1219 skotodinio）が、活力が横溢しているディカイオポリスは暗やみでの例の行為がしたい（1221 skotobinio）。

医者の方へ運んでくれと泣き言を言う将軍をしり目に、賞品のぶどう酒の革袋をもらうため審判員の許へ自分を連れて行けとディカイオポリスは言う（1222 以下）。最後に彼は「万歳、雄々しい勝者よ *tenella kallinikos*」（1227 等）というコロスの掛け声を浴びつつ退場する。これは本来は青春ハーレーを妻とする永遠の青年勇者ヘラクレス⁽²³⁾を称える文句である。冒頭に老人の仮面をつけて登場した喜劇の主人公はいま、若々しくたくましい

勝者となって観客に別れを告げる。

注

(やや取り急いでの執筆ということもあり、必要以上に長くなってしまったようである。注記は、文献指示も含め、控えめにしておきたい。なお文献コピーの件でお世話になった山沢孝至氏に感謝する。)

- (1) Cf. H.P.Foley, *JHS* cviii(1983), 33 sqq.(e.g.34). 重要な論文である。本稿はこれと趣旨の上で重なるところが多く、大いに参考になっている。
- (2) *Diphilos*, fr.30 K, では「悲劇詩人には何でも語り、創ることが許されている。」と言われている。
- (3) Cf. K.J.Dover, *Aristophanic comedy*, Berkeley and Los Angeles 1972, 218 sq.
- (4) Cf. F.H.Sandbach, *The comic theatre of Greece and Rome*, London 1977, 58 sq.
- (5) 『蛙』 1500 sqq. 「行けアイスキュロスよ、そしてわれらの町を救え云々」等参照。同劇に見いだされる、共同体に貢献する役割において喜劇を悲劇と同様に扱う態度については C.P.Segal, *HSPH* 65 (1961), 207 sqq.(e.g.230).
- (6) Cf. e.g. L.Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932, 135 sq.
- (7) 野蛮人らに関しては露出された亀頭を、逆にギリシア人自身の描写においては包皮を強調するというギリシア美術の傾向についてはドーヴァー著、中務・下田訳、『古代ギリシアの同性愛』、東京 1984, 159 以下参照。
- (8) *The maculate muse*, New Haven and London 1975, 118.
- (9) Cf. W.J.M.Starkie, *The Acharnians of Ar.*, London 1909, ad loc.
- (10) *Les images d'Ar.*, Paris 1965, 108.
- (11) *The comedies of Ar.*, Vol.1, Ach., Warminster, Wilts, 1980, ad loc.

(12) R. Kuehner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, zweiter Teil, erster Band, Hannover und Leipzig 1983, 165 sq.

(13) すでにアイスキュロスもオレステスの人質という筋書きを利用したらしいが、本劇では「まな板」の趣向(318, 366)と合わせられることにより、これがエウリピデスの劇を指し示すことが明らかにされる。『テレボス』からの引用はすでに冒頭から行われるが(8)、半行だけの極く部分的なものである。パロドスでの「裏切り者」の追跡が『テレボス』にならっていると考えるが(『女だけの祭り』571以下のクレイステネスの注進参照)、主人公と登場したばかりのコロスとが対立関係を示すのはアリストパネス劇の前半部でよく見られる状況である。

(14) *The tragedies of Eur.*, London 1967, 46.

(15) *Op. cit.* 36 sq.

(16) エウリピデスにおけるピロクテテスは島の住民から施しを得ていたようである(*Sommerstein, op. cit. ad loc.*)。

(17) *Cf. Foley, op. cit.* 47.

(18) C. H. Whitman, *Ar. and the comic hero*, Cambridge · Massachusetts 1964, 64 sq., はディカイオポリスによるエウリピデス的レトリックの利用を説明して、悲劇詩人の技術に頼ることにより主人公は、アリストパネス劇の他の箇所では *poneria* の体現者として批判される人物たちと同類になる、喜劇の主人公は新式レトリックの必要があればそれを用いるのをためらわない、と述べ、アリストパネス劇の精神は実際には *the Unjust Logic* と共通性を持つと主張する。この見解に対しては、ディカイオポリスがエウリピデスのレトリックに頼るとするのは口先だけで、あるいは少なくとも形式的な取っ掛かりとして用いるだけで、その演説は実際は極めて喜劇的な、ないしはそれに相応しい文体と内容を持つものだと言える。アリストパネスが自分の意図をエウリピデスにおんぶしてもらわなければ表現できないと考えるのは——Whitmanの見解はこういうことを含意しているように思える——、彼の創作能力を低く見過ぎであろう。本劇ではなぜ他の作品で用いられるアゴン形式が見られないのかという問題はこれと関連しているだろ

う。たとえば主人公とラマコスとの通常のアゴンという展開にすることは可能だったはずである。そうせずにまずディカイオポリスの弁明という形で始めたのは、エウリピデスのパロディーを作者が意図しているからにほかならない。

(19) Foley, op. cit. 39, は “ The role of hero disguised as beggar allows Aristophanes and Dikaiopolis, despite the absurd masks and lowly diction of comedy, to assimilate Telephus' heroic stature and authority ” と言っている。本稿のここの趣旨は、エウリピデスのパロディーおよび本歌に優る、ないしそれより適切な乞食の趣向の操作を通じ、ディカイオポリスが「喜劇的」な stature ないし力と authority を得るということである。エウリピデス的テレポスが heroic stature 等を持っているとアリストパネスが見なしていたかは疑問であろう。したがって「にもかかわらず despite」, ではなくまさにそれゆえに、と言わねばならない。前注参照。

(20) Op. cit. 88

(21) Op. cit. 76 sqq.

(22) Op. cit. 45 sqq.

(23) 『テレポス』冒頭で主人公は自分がヘラクレスの子であることに触れている。