

悲劇から喜劇へ

— エウリーピデース『イオーン』のドラマトゥルギー —

木 曾 明 子

I

紀元前5世紀、ディオニューソス劇場の観客席に座ったアテーナイの市民は、舞台に展開する劇が悲劇であるか喜劇であるかを見誤ることは決してなかったであろう。喜劇のコロス・メンバー数は、悲劇のその二倍であった。俳優は詰め物をしたグロテスクな衣装を身に着けていた。きわどい性的ジョークや政治家攻撃が飛び交う舞台は、しばしば劇的幻想の圏外に観客を放り出した。『蛙』の劇中人物ディオニューソスは冥界の怪物に怯えて、観客席の最前列に座っているディオニューソス神官に助けを求める、「わが神官よ、守ってくれ、これが終わったら一緒に一杯やれるように。」(297)。また『雲』のストレプシアデースは、「お気の毒だが皆さん方、何のためにそこに座っておいでなのか、さっぱり利口にはならないようだね。」(1201)と客席に向かって言う。

前4世紀に入っても悲劇と喜劇は明確に区別されていた。プラトーンは『饗宴』(前380年代、ただし場面設定は前416年)結末に次のような場面を描いている。アガトーンのレーナイア祭悲劇競演の初優勝を祝う宴も果て、はや暁の気配が忍び寄る頃、客の一人ソークラテースはなお議論をやめず、喜劇と悲劇を作る技術の心得は同一人に属し、技術をもって悲劇を作る者はまた喜劇作家でもある、と主張する。しかしアガトーン(悲劇作家)とアリストパネース(喜劇作家)は同意し兼ねているうちに、眠りに落ちてしまう。

師プラトーンを批判する形で悲劇の価値を力説したアリストテレースも、『詩学』においてしばしば悲劇を喜劇と対比的に論述する⁽¹⁾。『詩学』の未完のテキストは、続いて喜劇が論じられたことを推測させるところから、11世紀の筆写本とみなされるクワラン文書⁽²⁾にアリストテレース学派の喜劇理論の痕跡を認める見解もある。その当否はさておき、悲劇と喜劇を対置させる二元的な文芸観は、西欧の長い伝統を形成して来た。フランス古典劇やシェイク

スピアにそれが如実に表れていることは言うに及ばず、18世紀のドイツ市民劇の成立も、そのような伝統に対する^{アンティ・テーゼ}反対命題として起こったものに他ならない。現代に至るまで作者によって悲劇ないしは喜劇（あるいは悲喜劇）と銘打たれた作品は少なくない。極めて20世紀的な不条理劇の作家と称されるサミュエル・ベケットもその代表作『ゴドーを待ちながら』の英語版に悲喜劇と記している。

しかしながら他方で、伝統的なヨーロッパ喜劇の源をたずねると悲劇に行き着くという事実がある。最近のオートンやエリオットからオスカー・ワイルドを経て、シェイクスピアやモリエールに遡る喜劇が、ローマ喜劇を通してギリシア新喜劇に範を取ることは広く知られており、ギリシア新喜劇を代表するメナンドロスがエウリーピデースを模倣したことはクィンティリアヌスの言を俟つまでもない⁽³⁾。同じく新喜劇作家ピレーモーンは「死んでも感覚があるというのが本当なら、エウリーピデースに会うために私は首を括ってもいい」と言ったと伝えられる⁽⁴⁾。

とすると悲劇詩人エウリーピデースは、喜劇を書いたのであろうか。たしかに前410年代の上演と推測される『タウリケーのイーピゲネイア』『ヘレネー』『イオーン』では、“誰かが誰かに殺害されるといったようなことは決して起こらない”のである。すなわちアリストテレースが喜劇のものとみなした内容の作品が続けて書かれている⁽⁵⁾。本稿は、これら晩年の作品のうち最も新喜劇との類似性が高いと思われる『イオーン』を取り上げ、そこに認められる悲劇から喜劇への転換の様相がはたしてどのようなものであるか、言い換えれば『イオーン』における喜劇性と悲劇性を検証しようというものである。以下重点的に、作品のおおよその時間的展開に添って、喜劇性の観点から1～14、16～18の事項を列举する。15は悲劇性のみにかかわっている。

II

1. ローマ喜劇風プロロゴス (1~81) プロロゴスに神が登場し、筋の概略ないしはその一部を述べる事例は悲劇にいくつかある。作劇上の役割は個々の場合に依じて異なるものの、超越者の意のもとに置かれた人間の無知無力を端的に示すという点で、悲劇的展開の序曲となり得ることは疑えない。だが本劇での効果は、むしろ喜劇のそれであるように思われる。その原因は、ヘルメー

スという、いわば人間と同列に立ち得る親しみやすい神、しかもこの劇の出来事には直接かかわらぬ神を話者に起用したことであろう。『ヒッポリュトス』のアプロディーテーは性愛の恵みをないがしろにする青年の悲惨な死を宣して容赦なく、『トロアデス』のポセイドーンとアテーナーは殺戮に飢えるギリシア勢の末路を予言して戦慄的であり、『バッカイ』のディオニューソスは宗教的迫害者への報復を告げて無気味である。こうした苛烈きわまりない懲罰者たる神、抗い難い威光を示してやまぬ神に接した観客は、思わず姿勢を正し肅然として舞台に見入るであろう。それに対しヘルメースは、生まれて六日とたたぬうちにはや一人前の若者に成長し、牛を盗んで兄アポローンを出し抜いたり、亀の甲羅でリュラーを作ったりするという愉快な怪童ぶりが、『ホメロス風賛歌』によってつとに知られている。またヘルメースは神と人間の仲介者として、危険からの救出者として人間に親しまれている。本劇で開口一番みずからを「僕」(しもべ $\lambda\acute{\alpha}\tau\eta\rho\iota\sigma$, 4) と呼ぶヘルメースは、聞く者に心安さを感じさせこそすれ畏怖を抱かせることはまずないであろう⁽⁶⁾。ヘルメースはまた詐術の神と崇められ⁽⁷⁾、本劇のレイブ(10~11)、秘事(14)、欺瞞(70~71)を語るべく最適の神でもあるが、登場までに兄アポローンのために使い走りをする気のよい弟として足まめに動きまわっている。まずアテーナイの王女クレウーサがひそかに生み落とした赤子(アポローンの子イオーン)を捨てた時、これを兄のためにデルポイへ運び(38)、中が見えるように揺りかごの蓋を開けて神殿に置いてやった(39~40)。アポローンはクレウーサの夫クストスを欺いて(70~71)、この息子をアテーナイの王位に就け、ゆくゆくはイオーニア族の名祖とし、ヘラスにあまねき誉れを得させる(75)つもりでいる。その目論見を見抜いているヘルメースは、「さて、この子の身になにが起こるか、月桂樹の茂みに入って事の次第を見届けよう」(76~77)とみずからも成り行き見たさにやって来た魂胆を明かす。こうした好奇心一杯の局外者が、口上役だけ勤めた後ひっこむプロロゴスの形態は、新喜劇を通じてローマ喜劇に移入して行った⁽⁸⁾。

移入の原因の一斑は、ヘルメースがこれから展開する欺瞞に対して、ひそかな共犯者意識を観客に与えるところにある。罠めがけて登場してくる人物を、観客といわばぐるになって待ち構えている第三者が、舞台の一角から目くばせするところに生ずる共犯者意識こそ、喜劇的效果を生むためのからくりだといえる。観客は予告されためでたい結末に安心して、いたずら好きの神と一緒に

見物としゃれこんで、事の顛末を見守るであろう。そうしたゆとりある気分は、緊迫した事件展開が生む悲劇的緊張にはそぐわない。

ヘルメースによるプロロゴスがなお他の様々な契機と相関して喜劇的效果を生んでいることは、以下にしばしば言及されるであろう（4, 5, 16）。

2. “卑近な日常茶飯事”の導入（82~183, 314~327, 1122~1228） 予告されたイオーンの登場（82）は観客の意表を衝くものである。月桂樹の枝を束ねた箒（103）と水汲みのバケツ（105~6）を手にした神の子（78）は、高貴の人物を扱うことの多い悲劇の主人公からはおよそかけ離れた姿である。彼の口から聞かれる独唱歌は、掃き掃除（145）や水撒き（146~7）、はては糞拾い（107, 156, 177）までする奴隷身分の宮守りの日課を歌った仕事歌であり、さながらサテュロス劇『キュクロプス』の冒頭、奴僕の雑役に従事するシーレーノスとキュクロプスどもの日常を連想させる。

続く母子邂逅の場でも“卑近な日常茶飯事”が話題にされる。一般に悲劇の人物が飲み食いに関する言葉を口にすることは稀であり、するとすればある特定の（多くはリアリズムの）効果を狙ってのことである⁽⁹⁾。本劇では、卑賤の宮守りの素姓を訝りつつも、その様子の奥床しさ（247, 308）に心惹かれるアテーナイ王女クレウーサが最初に彼に尋ねることは、衣食住（314, 322, 326）の事柄である。

劇後半に配された祝宴風景の、下僕による念入りな描写（1122~1228）においても、混酒器（1166）、馳走（1169）、満腹（1180）、酒杯（1182）、（サテュロス劇に常套のモチーフである）ワイン（1184）などの言葉がふんだんに使われて、賑やかで陽気な飲食風景が描き出される。

アリストパネースがずばりと「（エウリーピデースは）卑近な日常茶飯事を悲劇に持ち込んだ」（『蛙』959~60）と評した上述のような様相は、登場人物を精神的人格として扱う悲劇を変質させずにはおかぬであろう。

3. パロディー（82~183） イオーンの登場が悲劇を見に来た観客の感覚を混乱させたことは否定できまいが、粗末ながら襖を^{して}たらした（522）聖職者の着衣と、弓矢（108, 158）を負った、どこか気品のある（247）青年の姿は、玲瓏の独唱歌とあいまって、アテーナイの観客の目にいつしかアポローンの姿と二重写しになったはずである。実の父と知らずに無垢な信頼を寄せて、養い親アポローン（110, 138, 182）の光輝を賛えるイオーンの言葉は⁽¹⁰⁾、真の親子関係をすでに知らされている観客にアイロニーを響かせつつ、いつしか本格的なアポ

ローン賛歌になって行く(125~7, 141~3)。この独唱歌(102~183)は、内容的には劇中央部のクレウーサによる独唱(859~922)およびイオーン救命の奇跡を知らせる下僕の報告(1122~1228)と呼応して神々しいアポローン像を彷彿と浮かび上がらせ、劇全体をアポローンの光輝で満たすことになる。また形式としては、エウリーピデース悲劇において重要な機能をになう $\tau \grave{\alpha} \alpha \pi \omicron \tau \hat{\eta} \sigma \sigma \kappa \eta \nu \hat{\eta} \sigma$ をなしている⁽¹¹⁾。すなわち受難の主人公がパロドス前の独唱によってパトスを進らせ、それが全編の悲劇性を支えるという、エウリーピデース前期の作品に顕著な手法である。しかし『イオーン』では同じ形式に拠りながら、内容の平俗さが何ともちぐはぐな光景を写しだす。雅語を連ねた呼び掛け(112)の対象が箒であるという滑稽に始まり、掃き掃除(145)や水撒き(146)、糞拾い(107, 156, 177)などのいわゆる下級労働を「うれしい苦労」(128)、「名誉な苦労」(131)、「尊い苦労」(134)と呼んでいそしむ神の子の歌唱は、あくまで高雅な悲劇の抒情歌形式を踏んでいるために、まさに悲劇のもじりであり、アリストパネースの喜劇場面かと見まごうパロディである。

4. “見る”姿勢と神話的予定調和(184~237 および全編) パロドスでは、神への敬虔と畏怖の念を響かせて悲劇の基調を敷く合唱隊ではなく、ガイド・ブックを手に観光名所に群がる修学旅行の女学生にも似て、快い興奮を見せつつ破風彫刻の図柄を確め合い、社殿の中まで入ろうとして宮守り(イオーン)に制されるクレウーサの侍女たちが登場する。彼女たちが賛嘆する壁面装飾や立ち並ぶ神殿神像の描写は、デルポイの壮麗な建造物を目の当たりにさせるとともに、プロロゴスのヘルメースの物見高さに重なる「見る」(190, 194, 205, 206, 208, 211, 214, cf. 1142)姿勢を導入するものである。悲劇的效果とは、観客の気持が舞台の悲劇的情念に同化されて、あたかも観客自身が出来事の衝撃にさらされたかのようにみずから“感じる”体験に導くものであるのに対し、喜劇はしばしば観客を“見る”構えに誘う⁽¹²⁾。『イオーン』のパロドスでは、壁面装飾の図柄であるヘーラクレースのヒュドラー退治(190, 194)、巨人神の戦い(205, 206, 208)、オリュンポス神とくにアテーナー女神の戦闘(211, 214)などを通して神話の持つ永遠の相を「見る」視線が、ヘルメースによって予告された展開を“見る”目、さらにイオーンの観照的生活信条と出会って、事件展開に巻き込まれようとする観客の心理の一隅になお距離を置いた“見る”構えを残す。

パロドスの歌唱はまた、全編を包む神話的雰囲気をつくり出すものでもある。物語の核心をなすアテナイ王統の神話的出自は、アテーナーとエリクトニオスの故事(269,1001,1030,1428)はもとより、イオーン毒殺計画の手段に選ばれるゴルゴーンの血(1003~1017,1037,1055,1233,,1262ff)，母子再認の決め手となる三つのしるし、すなわち襷入りの揺りかご(19,32,37,39,40,273,1337,1338,1380,1391)，黄金の蛇(24~26,1427~30,1417~23)，常緑のアテーナーのオリーブの樹冠(1433~36)などの神話的具象物と唱和し、全篇を通底する神話的諧調をなしている⁽¹³⁾。

祝宴(名目上はデルポイ離別の宴、実は生誕祝賀の宴)におけるイオーン毒殺計画の露見を伝える報告(1106~1228)は、劇中最も険悪な殺害場面を描き出すはずであるのに、実際には緊迫した殺意の交錯にアポローンによる奇跡と救命の喜ばしさが入り混じっている。それは、宴会場に使われる天幕の織物の神話的図柄が、賛嘆をこめて念入りに描写される(1142~1165)ためでもある。神殿の奉納品の美を称えるエクフラシス^{エクフラシス}は一種の祝詞であり、生誕祝賀の儀式に欠かせぬ手続きである。ヘーラクレースのアマゾン征伐の戦利品や異国渡来というこれらの織物には、天空を彩る神々、異形の怪物たちや勇壮な海戦図とともに、蛇の姿のケクロプスも描かれている。あふれんばかりの光の中に現出された過去、現在、未来をつなぐ超時間的な世界は、究極的にアテナイの若き王の誕生をもって終わる本劇の共同体再生祈願の祭儀性に収斂する。したがって本劇を支配する神的存在は、冷厳にして人知を峻拒する超越者ではない。人物たちの誤解や行き違いも、結局神慮潤う調和と秩序の世界に還元される。

5. 一行対話のドラマティック・アイロニー(237~369, 1402~1436) 本劇の二人の中心人物であるイオーンとクレウーサがデルポイ神殿前で出会い、実の母子であることを知らずに互いに惹かれ合いつつ交わす一行対話(255~368)は、『オイディプース王』の夫婦実母母子の一行対話(726~757)と同種の技巧に基づき、語法の酷似さえ指摘されている⁽¹⁴⁾。しかし効果は微妙に異なっている。いずれにおいても、互いの近親関係を知らぬ者同士がその事実に向うく触れそうな言葉を交わしながら、せりふの隠れた意味に当人たちは気付かず、観客のみが知ってはらはらさせられる。盲目な人間存在を浮き彫りにして悲劇的世界像を鮮やかに映し出したソポクレースの事例から、後世の評家が好んで“ソポクレース的アイロニー”と呼ぶ技法である⁽¹⁵⁾。

しかしこの技法は容易に喜劇性に転化し得る⁽¹⁶⁾。そもそも舞台劇のせり

ふはアイロニックであることをもってその本質とする。登場人物間で交わされるせりふは彼らが属する劇世界内でのコミュニケーションとして完結するが、劇場にはこれを客席から見て（聞いて）いる観客というもう一つの受け手があり、両者間の知の落差がアイロニー（二重語義）を生むのに本質的な適合性を持つからである。では何がその効果を悲劇的なものと喜劇的なものに分けるのであろうか。この点でもやはりヘルメースによるプロロゴスの働きは見落とせない。

一般にドラマの人物の言葉は、人間の絶対的自由の幻想に基づいて発される。自由は人間の尊厳を守るものである。したがって神の支配を前提しない登場人物が人生の大事について発言する時、せりふの一つ一つは自由によって選択され判断され実行されたものとしてある厳粛さの様相を帯びる。そのような対話の行く手に破滅が予感される時、観客は強い恐れと痛ましさに襲われるであろう⁽¹⁷⁾。他方神による慶祝を約束されたドラマにおいては、登場人物のせりふは、たとえその意味内容が悲哀を喚起するものであっても、撤回不可能な絶対性の印象を与えず、むしろ仮初のものという気安さを感じさせる。気安さはどちらかといえば喜劇の心理である。

また神のプロロゴス話者によって優越的知を与えられる『イオーン』の観客にとって、劇中人物の無知は事件展開の明るい見通しを背景として透視可能な単純明快さを持つ。擦れ違いの対話から浮かび上がるものは、人間の致命的無知であるよりは神意の一時的誤解であり、峻烈な神の悪意への抗い難さであるよりはむしろこの世への不適応に過ぎない。それに対し『オイディプース王』を再び例にとった場合、観客の知識は伝説のあらましである。劇中その細部がどういう形でどこまで前提されているかは確としない。神託を軸とする過去は語られるごとに微妙なずれを見せ、その不確実な部分が観客の知に激しい緊張を強いる。せりふは人の心を表すものであるが、隠すものでもある。各発言者がどこまで本心を明かしているのか、何を隠蔽しているかは対話の相手に対すると同様観客に対しても不透明な部分を残す。そうした謎の部分は人物像に奥行きをつけて、人間を取り巻く世界の深遠さ、不可知性を印象づける。そこに悲劇性の感覚が生じる。けだし悲劇性とは、不透明な世界の様相に耐える感覚といえるからである。

6. 神威の失墜⁽¹⁸⁾ (369~451, 1567) 宮守りの青年に出会い、自分の過去を友人の身の上に仮託して語るクレウーサは、人間の女に生ませた子を放置した（と彼女が思い込んでいる）アポローンへの激しい非難を隠さないが、彼女

の告発は、絶対的信頼をアポローンに対して抱いていたイオーンの心を徐々に懐疑に傾けることになる。その変化は、すでにかすかな疑念として顔を覗かせた(343,355)後、対話を進めるうちに微妙に表れ(365,367,380),遂にクレウーサの告発内容を受け入れる(436)に至る。クレウーサの去った後、イオーンはアポローンへの譴責の言葉を口にする(436~451)。しかしその語調は決して神意を弾劾するオイディプース(1329)のごとく激越ではなく(444),むしろ冗談めかした皮肉の調子が著しい。

ひょっとして — いや、これはただ仮りに言ってみるだけで、
そういうことはありますまいが — 神様方が女を手籠めにした罪を
人間に償うようなことにでもなれば、 — あなたにしても
ポセイドーンにしても、また天空を統べるゼウスにしても、
無法の償いを支払うために、お社を空にしておしまいになりましょう。

(444~447)

やや誇張的な、必ずしも本気とは聞こえぬこの小言は、ユーモアのオブラートに包まれてはいるものの、やはり聞き捨てならぬ真実を暗示して辛辣である。イオーンのアポローンに対する疑念は、クレウーサとの母子認知を果たした後(1437),真の父を問うに至って沸点に達し、アポローンの名を告げる母の言葉にも信を置かず(1520,1527,1532~3,1537~8,1547),アテーナー女神の機械仕掛けの出現によって漸く解消される。そのアテーナーがアポローンの代理で現れた所以を「昔のことで非難の矢面に立たされるのを恐れて」(1558)(cf.73)と説明し、アテーナイにおいてイオーンの出自を明かすはずであった(1567)ところが目論見違いに終わったとほのめかす時、「将来を告げる」(7)予言の神アポローンの權威は完全に失墜する。エウリーピデースの他の作品の中で伝統的な神を疑問視する発言は少なくはないが⁽¹⁹⁾,『イオーン』におけるほどに手厳しく痛烈なからかいは例がない。しかしながら予言の神の落ち度(①未来を見誤った。②旧悪露見。③偽りの神託を下した。)は、時に間接表現ないしはヒュポノイア(次項)によって示唆されていることが独特の諧謔を生み出している。また見誤ったとはいえ最終的には、計画通りわが子をめでたく由緒ある王家の世継ぎに据え、イオーニア族の祖となしたのであるから、アポローンの神稜は讃えられていると見ることもできよう。事実結末の登場人物たちの発言はそう理解できる。クレウーサへの暴力も神の神たる所以である力の発揮にほかならず、力は恵みであったかもしれない⁽²⁰⁾。だが決して登場人物たちの神稜礼賛をそのまま鵜呑にすることはできないという思いも、また消え

ないのである。

7. ヒュポノイアによる笑い(429~451, 675 など及び劇結末) アリストテレースは、罵言 $\lambda\omicron\iota\delta\omicron\rho\acute{\iota}\alpha$, と破廉恥な言辞 $\alpha\acute{\iota}\sigma\chi\rho\omicron\lambda\omicron\rho\acute{\iota}\alpha$ を特徴とする古喜劇に対し、新喜劇は伏せられた皮肉 $\acute{\upsilon}\pi\acute{\omicron}\nu\omicron\iota\alpha$ を特徴とすると述べている⁽²¹⁾。『イオーン』において、この語法の効果は著しい。

前項の引用詩句に先立つ442~3 行「人間に法を定められたあなたがたご自身が、無法の罪を問われてよいものでしょうか？」の修辭的疑問文もヒュポノイアの一種と言えようが、続く444 行に曲言法が二つ重ねられてヒュポノイアの辛辣味をきわめている。444 行の「仮りに言ってみるだけ」は、仮りに言ってみるだけでは済まないの意であり、「そういうことはありますまいが」は、そういうことがあるのでしょうを含意し、言われなかった言葉の意味は、事実を知らされている観客に一層微妙なあてこすりを感じさせる。さらに449~51行に至って、「不正を行って」($\acute{\alpha}\delta\iota\kappa\epsilon\acute{\iota}\tau'$) おきながら、あまつさえその所業を「善」と称し、これを真似た人間を「悪人ども」と呼ぶ—— こういう神の振舞いを「正義ではない」($\omicron\acute{\upsilon}\kappa\acute{\epsilon}\tau\iota\delta\acute{\iota}\kappa\alpha\lambda\omicron\nu$) と断ずるイオーンの舌鋒は鋭い。純朴と見えた若者が老獪な口を利くというちぐはぐさに加えて、ヒュポノイアは発言の後ひと呼吸置いてから真意が観客に解され、やがて忍び笑いがさざ波のように広がって行く喜劇の幕切れにふさわしいと言えよう。第2エペイソディオンの結末でも、 $\pi\alpha\rho\rho\eta\sigma\acute{\iota}\alpha$ (自由な発言) の欠如を嘆く言葉がまざれもない $\pi\alpha\rho\rho\eta\sigma\acute{\iota}\alpha$ によって表明されているとすれば、これもまたヒュポノイアと言ってよい。そして全編の最後では後述(10 項)のように特筆に値するヒュポノイアが使われている。ヒュポノイアの喜劇性は、たとえば『オイディプース王』の各エペイソディオンを区切り、悲劇的緊張を極度に高めるトリコーロンの効果と著しい対照をなすであろう⁽²²⁾。

8. 取り違え*qui pro quo* (517~527) 取り違えは、噛み合わないトンチンカンな会話が交わされるという言葉の上の取り違えと、相手の正体を見誤ったために生ずる人物の取り違えとに分けられよう。いずれも後にプラウトゥス、テレンティウス、シェイクスピア、モリエールに頻出する。喜劇の定石である*qui pro quo* と呼ばれたものである。『イオーン』では両方つき混ぜてこの取り違えが軽妙に演ぜられるが、その準備も周到である。

第1エペイソディオンの終わりで、近くのトリポーニオスの神殿に先に詣でていたからと言って遅れて到着するクーストスは、何はともあれアポローン神への挨拶を済ませるという信心深さ(401)にあわせて、妻クレウーサを心配さ

せたのではないかと気遣うやさしさ(402~3)をも持ち合わせてはいるが、妻の言葉の含意に気付かず(404, 412), また宮守りの青年イオーンには必要以外目もくれない。いわば想像力を欠いた現実家というべき、喜劇向きの人物である。このように憎めない善人でありながら鈍感なクスートスの短い登場(401~424)は、第2エピソードを明確に喜劇もどきとする準備を万全にする。

神殿を出た時に会おう者が息子であるとの託宣(534~536)を受けて登場したクスートスは、最初に見付けたイオーンをわが子と思い込んで駆け寄る。その強引な接触を濃密な男色の求愛と取り違えたイオーンは、清浄な生活を旨とする青年にありがちな、かたくなな潔癖さでこれをはねつける(517~527)。ここでは、クスートスが愛し子の意で使う $\phi\lambda\alpha\sigma$ とその類語は(521, 523, 525), イオーンには稚児云々の意に聞こえる。言葉の取り違えは、引き延ばされた抱擁によってようやく解消するが(561), この父子の認知も実は偽りを真と取り違えているのである。

9. トロカイオス・テトラメトロスと所作の滑稽味(510~565) クスートスの登場予告からかりそめの父子認知に至る一行対話(510~565)部分はトロカイオス・テトラメトロスによっており、エウリーピデースが喜劇的效果を狙ってこの韻律を使った最初の事例とみなされる⁽²³⁾。イアンボス・トリメトロスよりやや早いテンポで軽快に言葉が交わされ、とりわけ530~562のアンティラバイに入ってから、理づめの詰問を浴びせて鋭く”突っ込む”イオーンの半行に、クスートスが”ぼけ”た答えで応じる半行が重ねられる。中年のアテナイ王が造作もなく奴隷身分の若者に手玉にとられる珍問答は、観客の爆笑を呼んだであろう。託宣の疑わしさをひとまず不問に付して(539), では母親はと問うイオーンに「嬉しさのあまり」(541)尋ねることを失念したと言うクスートスの他愛なさ。「大地が子を生むことはない」(542)との答えにはしなくも表れたアテナイ王統の神話的出自への無知。納得しないイオーンに対して面倒なことは「神に任せておこう」(543)というクスートスの無頓着さでは、イオーンの誘導尋問なしには(544)息子の出生までの辻褄も合わせられなかったであろう(548)。

また感情過多に大袈裟な身振りで突進してくるクスートスに対し、イオーンは困惑しきって後じさりしつつ弓を構えさえするが、抱き付こうとするクスートスはその都度躲かれ、561行まで抱擁をじらされる。こうした単純な所作の反復(517, 523, 560)による笑いは、喜劇に欠かせぬ要素だといえよう。

10. 喜劇の敵役—pater iratusの祖型 メナンドロス以降、ローマ喜

劇、ルネサンス期の古典喜劇を含むヨーロッパの伝統的喜劇に共通する図式は、若者の望み（多くは恋人と結ばれること）が何らかの障害（通例父親、中年の金持ち男、遊女屋の主人など）に妨げられるが、主人公が破局寸前という状況に立ち至った時、突然偶然的契機が働いて万事が解決し、一同幸福な結末を迎えるというものである⁽²⁴⁾。本劇のように、恋人の代わりに母親が据えられ、結婚の代わりに母子再会が置かれることも少なくない。そこに父子、夫婦などの衝突、取り違い、軋轢が起こるが、結局他人と思い込んでいた者同士が切っても切れない関係にあること、奴隸身分だった若者が裕福な市民の嫡子であることがわかるなどしてめでたし、めでたしに終わるというものである。この場合障害として立ちちはだかる敵役は、ローマ喜劇で *pater iratus* ないしは *senex iratus* として類型化される。この敵役の方をむしろ個性化し、前面に出して際立たせると、いわゆる性格喜劇になる。『気難し屋』『守銭奴』『気で病む男』『偽善者』などがこれにあたる⁽²⁵⁾。この *pater iratus* ないしは *senex iratus* の特長は、頑固な独断で劇中の社会を無理やり一つの方角に向けられると思い込んでいる偏屈さである。この役割を典型的に演じる (576~667) クストスは *pater iratus* の原型といえる。

父子の名乗りをようやく果たしたクストスは、まだ見ぬ母を恋うイオーン (563) にアテーナイ行きを勧める (576~581)。だが若者は権力と富を至上価値とする父親の世界観に馴染まず、父の王権下にあるアテーナイを虚栄と偽善の都と呼んで出発を拒む (585~647)。イオーンの抵抗を無視して (650) おしつけがましくアテーナイ行きを決めるクストス像に、*pater iratus* の原型が手際よく描かれている。

しかしこの独りよがりではた迷惑な中年男には、喜劇の登場人物としての他の要件も付与されている。青年による旧世代の打倒は、通常邪魔者の排除によって社会の新生を完成する。共同体成員の一体感は、異分子が締め出されることによって強められるからである。王女クレウーサの配偶者に過ぎないクストスはアテーナイ王統の純血性から放逐されるべきよそ者として、常にその異質性が強調される。かりそめに王位を占めるばかりで、アテーナイ王家の神話的出自をすら解さないこの他国人は (63, 290, 293, 542, 592, 702~3, 813~14, 1056, 1297), 遅らされた登場 (トロポーニオス詣での由) と早められた退場 (= ディオニューソスへの感謝の犠牲を執り行う由) によっておめでたく劇空間から排除される。

また敵役が騙される経緯を、観客が共犯者意識をもって見守るという構図は

喜劇の常套であり⁽²⁶⁾、本劇ではヘルメースによるプロロゴスにその仕掛けが組み込まれていることは前項1に述べたが、欺瞞の対象となる人物は当該の社会からみた異邦人であるだけでなく、罪のない無害な人間であり、彼の排除によって誰も傷つかないことが要件である。クスートスが根は善良で憎めない男であることは、クレウーサの口からも語られる(977)。またコロス(681ff, 1074ff)や老僕(952)すらアポロンを糾弾するのに対して、劇中クスートスのみがアポロン非難の言を吐かないことともあわせて、彼は”苦痛も与えず、危害も加えない”⁽²⁷⁾喜劇の人物の条件を満たしている。

そしてクスートスは騙された夫のまま永遠に幸福である。彼は若気の過ちをクレウーサに知られることなく、息子イオーンをアテーナイの王位に首尾よくもぐりこませたと思っている(1602)。だがイオーンの父がアポロンであることを遂に知らされないのは、彼だけである。欺瞞の事実は極めてわずかな言及(1601~2)にとどまり、伏せられた皮肉つまりヒュポノイアとして観客に了解されて劇は終わる。

11. 時事性 時代の空気を敏感に映し出して、手応え確かな観客の反応を得るという呼吸は、やはり喜劇の独壇場であろう⁽²⁸⁾。『イオーン』の制作年代については、前410年代後半とする推測が有力であるものの⁽²⁹⁾、時事的話題との細かい符合はむろん検証できない。しかし当時のアテーナイ社会の息遣いを如実に感じさせるせりふは少なくない。

たとえばオリュンポス神を譴責する前掲のイオーンの言葉「無法の償いを支払う」は、法の執行に敏感なアテナイ市民の苦笑を誘ったであろう。自由人の女性に対する暴行はソローン以来100ドラクマという高額の前金刑が定められていた⁽³⁰⁾。

クスートスとイオーンの出会いの場は、後半のクレウーサとイオーンの真の母子認知という山場に照応する偽りの父子の認知場面をなしているが、両場面に共通して使われた法律用語は、他に用例のない珍しさゆえにも市民の耳をそばだたせたであろう。

いや(お前に)手で触れるぞ($\alpha\psi\omicron\mu\alpha\iota$)。他人様のものを
差し押えているわけじゃないんだ($\kappa\omicron\upsilon\ \rho\upsilon\sigma\iota\acute{\alpha}\zeta\omega$)、
大切なわが子を、自分のものだと言っているだけじゃないか($\tau\acute{\alpha}\mu\grave{\alpha}$
 $\delta'\ \varepsilon\upsilon\rho\iota\sigma\kappa\omega\ \phi\iota\lambda\alpha$)。 (523)

とクスートスは、抱擁の手をふりほどこうとするイオーンに対し、自分の行為の法的正当性を、手を触れることによって抵当権を公認される債権者ではな

く、紛失財産の権利を主張する者のそれだと説明する。クストスのせりふは直前のコロスのスタシモンの神話的雰囲気から、にわかに現実の生活感覚に観客を突き落とし、その落差が滑稽感を生むことに加えて、この父親としての権利が無効であることに気付かぬクストスの喜劇的立場を鮮明にしている。

また結婚とアテナイ市民権の問題はペロポネーソス戦争期を通じて重大な政治的社会的問題であり、母のみをアテナイ人とするイオーンの立場は、現実には極めて不安定なものであっただろうが⁽³²⁾、王笏、富、土地を得たと思いついでいるクストス(578~79, 660)に対し、同盟国出身者は在留外人に過ぎず、不動産所有を許されないと言うクレウーサ(1296~99, 1304~5)の言葉は、当時のアテナイの社会経済問題の切実さを感じさせる。

神の子イオーンをイオーニアー人の名祖とする系譜づくりは、ドーリス＝アカイアー族(クストスの子孫とされる、1590~1594)に対するイオーニアー＝アッティカ族の優位を強調し、イオーニアー諸国との盟友関係を鼓吹するためであるとすれば、デーロス同盟崩壊の危機が憂慮された時(前412~411年)に、盟主国アテナイの勢威盤石ならんと祈る市民の思いをよく汲み取ったものといえる⁽³³⁾。ただし作者の意図がアポローン批判であるのか、賛美であるのかには判じ難いが、風刺の筆致が穏やかならぬことを勘案すれば、スパルタ寄りであった現実のデルポイの神託への痛烈な皮肉とも受け取れる⁽³⁴⁾。

次項のバラバシスの脱線で述べるイオーンのアテナイ批判は現実のアテナイを生々しく描き出しているのもであろう。国家的危機にあったこの頃の社会の混迷が感じ取れる。

12. バラバシスの脱線(585~647) 劇中人物の性格や状況の要請をいささか逸脱して、特定の意見の開陳や論評をさせる傾向は、エウリーピデースに顕著な性癖としてつとに指摘されている。本編でも幾つかそのようなせりふがあるが、話題、口調、文脈からいって喜劇のバラバシスに限りなく近付いているのは、イオーンのアテナイ批判(585~647)である。

バラバシスは、詩人の言いたいことを代弁するために、本筋を離れて観衆に向かって歌われる、本来は喜劇の合唱歌である⁽³⁵⁾。アリストパネースはこの様式を活用して、熱烈な慨世憂国の情を披瀝し、市民の絶大な支持を得ている(『蛙』など)。悲劇の観客が眼前の事件を虚構と意識しながらもこれに本^{リア}当^リらしさを感じるためには、出来事の組み立てが緊密で、筋の展開が注視を逸ら

さない迫力を備えていなければならないが、喜劇では観客はむしろそのような
ドラマティック・イリュージョン
劇的幻想を時に自由に出入することを楽しむ。適度な道草によって一休みし、
精神に解放感を与えられることを観客は喜ぶからである。アテーナイ行きを勧
めるクストスに抗して、デルポイの清浄閑暇の神殿奉仕生活の価値を説くイ
オーンの答弁は、障害排除の喜劇原理（前項10）からいえば、新生アテーナ
イによって取って代わられるべきクストス統治下の社会の実相を写し出す役
割を果たしている。しかしアテーナイがいかに関心と政争の巷であるかを、
市民感情の微に入り細を穿って活写する青年は、いまだ都会生活には未経験な
身の上であることを考えれば、いささか本筋をそれた時局批判であるとの感を
免れない。（時局的概念である $\pi \alpha \rho \rho \eta \sigma \iota \alpha$ の語で場面は閉じられている
。（36））

13. パロノマシアー 主人公「イオーン」の名は動詞「行く」の現在分
詞である。クストスが神託所から出て「行く」時に最初に出会った若者をわ
が子と認めよとの託宣（535）に基づいて命名されるものであり、この名をイ
オーニア族の名の由来とする（1588）ことが本劇の一つの狙いである。こう
した名前の言葉遊び（パロノマシアー）はギリシア文芸の好むところであり、
悲劇にも頻出する。アイスキュロスはこの種の言葉遊びを『テーバイ攻めの七
将』の重要な技巧として使っているほか、『アガ멤ノン』や『ペルサイ』
においても巧妙に措辞に固有名詞を織り込んでいる⁽³⁷⁾。『オイディプス王』
924~6 行ではコリントスよりの知らせの男が「オイディプス」の名を織り
込んだ疑問文を連発して、作為の露になり兼ねない状況で巧みな登場を果たし
ている。これらの事例を見ると、悲劇の中で使われた名前のパロノマシアー
は、名前の寓意性が運命論的文脈によって不吉な響きを帯び、それがために悲
劇性は高まりこそすれ、決して損なわれることはないと言わねばならない。し
かし本劇では、命名は共同体再生の慶祝性にとって象徴的な意味を持つ。

まずアポローンによって権威づけられた名（ヘルメースによる予告74）が、
第2エペイソディオンの初めと終わりのせりふに織り込まれて（516, 662）クス
トスとイオーンの出会いの場を枠取り、神託の言葉として「神殿から出て【
行く】時に出会った若者」とそのいわれを説明される（535, 662）。次にイオー
ンの生誕祝賀の儀（653, 1124 は表向きはデルポイ離別の宴に続く）の報告が神
殿の宝飾品の織物の詳細な描写（エクフラシス 1141~1164）によって始められ、儀式的順序
次第を明確にする。同時にイオーンを指す単語ごとに再生の概念が強調される

(1123, 1186, 1202) ことによって、名前は、本劇の基調である若きアテーナイ王生誕祝賀の儀式性を獲得する。イオーンの毒殺計画露見は、裏返せば主人公の命が神によって救われる奇跡に他ならない。大詰めでポリス・アテーナイ甦りの祝祭性を完成させるアテーナー女神が、「イオーン」をイオーニア族の名祖と宣する時(1587)、名前の祭儀的シンボリズムは完成する。

14. 社会通念の逆転 — *servus dolosus*の原型 アテーナイの観客は劇冒頭で神の子が粗末な奴隷の身なりで現われ、卑賤の労働に嬉々として従事する姿(82~183)を見て仰天したはずであるが、そうした社会通念や既存価値観をひっくり返した逆さまの世界は、喜劇の基本的な構図である⁽³⁸⁾。神殿の年若い奴僕が神に向かって説教をする場面の辛辣な揶揄性についてはヒュポノイアの項において述べたが、第2エペイソディオンにおける奴隷身分の若者イオーン対中年の王クストスの応酬にもこの色彩は濃厚である。特にアンティラバイ(529以下)に入ると、クストスの強引な接近に受け身で応じていたイオーンが、たちまち優位に転じて対話をリードし、伶俐な推論で年長者を完全に圧倒している。

第3エペイソディオンに登場してクレウーサに報復を使嗾する老僕も、社会通念の逆転図にしばしば顔を出すいたずら奴隷の原型に近似している。奴隷身分の賢い人物を、主人の恋愛関係などに基づく筋の機動力として活躍させるという発想は、ギリシア新喜劇からローマ喜劇に受け継がれてこれを悪賢い奴隷 *servus dolosus* として定式化し、主人の秘密を握って波紋を惹き起こしたり、あるいは万事をめでたくおさめたりさせる。こうした人物はルネサンス喜劇では跪計を講ずる召し使いになり、スペイン劇ではグラシオーソ *gracioso*⁽³⁹⁾ となってヨーロッパ喜劇に伝統的な役どころとなった。『イオーン』において先王エレクトウスの養育係であった老僕は、クレウーサの助けをかりねばまともに歩けない程老いぼれた姿で登場するが(738~746)、主家の仇が現れたと見るや、にわかに敵愾心を奮い立たせて、以後目を瞞らせる程若返る。老僕は神を度外視した現実的推論によって、ただちにアテーナイ王統乗っ取りのたくらみを勘繰るが、滑稽な独り合点のままに彼が吐く報復決意のせりふは、奴隷が恥を語る(853~855)という社会通念の逆転図を構成し、これを受けてクレウーサに同情する侍女たち(コロス)が「死ぬも生きるも立派に振る舞いたい」(858)と、これまた悲劇の主人公のせりふ⁽⁴⁰⁾を口にすることとあわせて、逆さまの世界を現出している。クストスのみに子が授かったという神託に衝撃を受けたクレウーサが、こみ上げる憤りを独唱歌(859~922)として次に歌うが、これ

ら老人や侍女たちのせりふは、この悲劇的パトスの奔出に先立つコミック・リリーフをなしているといえよう。

クレウーサの^{モノディ}独唱歌の後、老僕は過激な仕返し(974)をクレウーサにたきつけるものの、実行不可能として退けられ、結局はクレウーサの指示したゴルゴーンの血によるイオーン毒殺計画に従う(1020)。勢い込んで実行に赴く際にふたたび人倫云々(1045~1047)を口走る老僕は、王女クレウーサへの献身を唯一の生き甲斐としながら、彼女に添う神話的光背とは無縁のその世俗性によって、対照的にクレウーサを神話的次元に一層引上げる役割も果たしている。

第4エペイソディオンの場面報告で描き出される宴会での老僕は、『イーリアス』第1巻の神々の宴におけるヘーパイストスにも似て、滑稽な身振りによって飲み食いという本来喜劇的な情景の焦点となっている。

15. クレウーサの^{アリ}独唱歌(859~922) あくまで優美な物腰とたおやかな気品で、この作品に悲劇本来の格調を与えているのがクレウーサである。秘めた過去がなお胸に疼くばかりか、夫クスートスの隠し子出現という耐え難い苦痛に打ちのめされたアテーナイ王女が、アポローン神殿の前で堰を切ったように恨みと憤りを迸らせる独唱歌は、この悲劇の原点というべきアポローンとの神話的な出会いの光景を目のあたりにさせる。しかしそれはクレウーサにとって恥辱(895)と悲惨(869, 900)にほかならない。

$\pi \omega \sigma$ + 接続法疑問文(思慮、躊躇)(859)で始まる半ば独白的な訴えは、しばしば窮地($\acute{\alpha} \pi \omicron \rho \iota \alpha$)に立った主要人物の口から発されて悲劇の切迫した瞬間を構成する。ここに来てもはや黙っていられないという気持と、己の恥を明かしたくないという感情との激しい闘ぎあいにはクレウーサは進退きわまったかに見えるが、「でもわたしにはもう邪魔になるものはないではないか」(862)の一文に挿入された $\gamma \acute{\alpha} \rho$ は、既にここで内的 $\acute{\alpha} \pi \omicron \rho \iota \alpha$ が克服されたことを示している。続く $\acute{\alpha} \lambda \lambda' \omicron \upsilon$ (870)には、もはやとどめるものなくまっしぐらに行動に向かおうとする心の昂りが窺える。今までの憤みゆえの沈黙は何の役にも立たなかった、今こそ二十年にわたる沈黙を破るべき時だ(874)という強い内的衝迫が、魂の底からの叫びとなる。しかしアポローンより先に夫クスートスを裏切り者(864)と呼び、秘事の暴露を先延ばしにし、漸くアポローンに描写が及ぶ時には、口を衝いて出る言葉はひたすら神々しく美しい楽神を描き出すものである。「ああ、レートーの御子よ」(885)と呼びかけるアポローンには、「七弦の琴を奏で、獣の角爪弾きつつ楽神のたたえの歌を

朗々と響かす君」(881~884) という美しい形容句が冠せられ、「花輪を編もうと黄金色に照り映えるクローカスの花を摘んで懷にしまって」(888~890) いた少女クレウーサの前に立ち現れるアポローンは、「黄金の髪を輝かせる」(887~888) 若々しい青年神である。激しい憎悪に美への憧憬と喜悦が入り混じり、両極端の感情に引き裂かれる女の悲しみは、そのまま神アポローンに接した少女クレウーサの姿を映し出す。糾弾がいつしか賛美の響きを帯びる独唱歌は、形式上も伝統的な賛歌のスタイルを踏んでいる⁽⁴¹⁾。賛歌特有の語彙、語法、構文を重ねた情感あふれる歌唱は、ギリシア文芸中でも屈指の抒情性を讃えられている。現在を動かす過去が、凝縮された事件描写として全編の中央部に置かれ、これをはさむシンメトリの劇構造(偽りの父子再会-真の母子再会、偽りの神託-真の神託、かりそめの王子誕生-真の王子誕生が互いに鏡像場面をなし⁽⁴²⁾、全体が二柱の神の出現によって枠取られている)を強力な求心性をもって支えている。非難されるはずのアポローンが純化された美の印象を刻し、神話的世界を発動させることによって、本劇はなおギリシア悲劇本来の厳肅さ、崇高感、宗教的神秘を湛えている。

16. 構成の緩み⁽⁴³⁾ シンメトリの構造は、劇的現在を動かす過去によって左右両翼を埋められている。すなわち、アポローンによるクレウーサのレイプ、ひそかな出産、捨て子の話は、劇中六回繰り返されている。

1. プロロゴスにおいて、ヘルメースによる口上として。10~27.
2. イオンとの対話でクレウーサが友人の身に起こったこととして。338ff.
3. コロスが真相を知らずに、神話風に。501~506.
4. クレウーサの激しいアポローン糾弾として。881ff.
5. 老僕との対話でクレウーサが説明して。936ff.
6. 再会を果たしたクレウーサとイオンとのエピレーマで。1479ff.

以上六回の過去への言及は、必ずしもすべてが筋の展開上の必然性を持つとは限らない。特に劇の中心部に位置するクレウーサによるアポローン糾弾の独唱(前項15)は、人物間の伝達を本義とする劇のせりふとは対極的な詩の言葉になっている。こうした詩情は劇の流れを一旦停止させる、いわばオペラの Aria であって、筋の進展を促すとは言い難い。次に続く老僕との対話でクレウーサが答える事柄は、今しも彼女の告白 Aria で明かされた内容の繰り返しであり、観客に対する情報価値はない。このように、場面と場面を結ぶべき因果性が薄れ、筋展開の論理の密度が著しく減少する時、作品の構成は弛緩し悲劇

的緊迫感は弱められる。

またプロロゴスで慶祝を予告し、観客に安心感を与えて去ったヘルメースの言葉は、観客の心理に隠微に影を落としている。激しくアポロンを断罪するクレウーサに心底共感しながら（詩人の言葉にはそれだけの真実が宿っているから）、観客は一方でその悲嘆がじつは根拠のないものであることを知っており、めでたい結末を心待ちにしている。主人公に対するこうした心理的距離は、劇的緊張に観客を同化させることを妨げ、凝集よりは拡散を旨とする喜劇の感触を広げるであろう。

あわせて権威をこけにする小気味よさ（前項3, 6, 10, 14）、人間観察にひらめく機知（前項7）、喜劇もどきのやりとり（前項8, 9）、齒に衣着せぬパラバシス風脱線（前項12）および次項で述べるアナグノーリシス、ペリペテイアの偶然性、そしてデウス・エクス・マーキナーなども相乗的に働いて構成の緩みをもたらすが、複数の主人公が配されることの影響も見逃せない。主人公ひとりが悲劇世界を支え、人間の運命を担って果敢に戦うという構図は初期悲劇の一つの典型であるが、こうしたモノドラマの主人公たり得る充実した生は、日常性のレベルに半分身を置いている後期エウリーピデースの人物たち⁽⁴⁴⁾にはもはや望むべくもない。彼らは無知蒙昧の足枷をはめられながら、偶然に弄ばれて近親者（姉と弟、夫と妻、母と子）同士が危害を加えあうところを危うく免れる。あるいは脅威にさらされた自分たちの平安を守るために知恵を出し合って何らかの策を立てる。しかし結局は計算外の事の運びによって安きを得る⁽⁴⁵⁾。『イオーン』の二人の主人公も、これら後期作品の人物たちが共有する特性を示している。すなわち、モノドラマの主人公の積極性にたいして受け身（151, 328~9）であり、剛直に対して気が変わり易く（522から561へ, 585から668へ, 1356から1381へ）、戦闘的である代わりに妥協的であり（361, 367, 373, 376, 973）もはや名を惜しまず目先の幸福を採る（182~3, 390, 627, 632, 1508~9）。ヘルメースによって神の高みに案内された観客は、隈なく劇世界を見透せる特権的位置から、これら右往左往する登場人物を眺め渡すことができる。緩やかな構成が醸し出す寛ぎの中で、こうした気楽な見物席に座することは、喜劇の楽しさを保証するものであろう。

17. アナグノーリシス、ペリペテイアの偶然性(1320~1438) イオーンのデルポイ出立の宴の席で、母による子の毒殺計画が露見する顛末が下僕の報告（1106~1228, 第4エペイソディオン）によって伝えられて事態は急転し、逆に今度は子が母の命を狙う追跡によってエクソドス（1250~1622）が始まる。トロ

カイオス・テトラメトロスの急迫した流れに乗って祭壇に逃げ込むクレウーサを、イオーンのイアンボスによる激しい面責が追い詰めて⁽⁴⁶⁾、続く一行対話には異様なほどの緊迫感が漲る。敬虔ゆえに躊躇っていたイオーンが、まさに聖域を侵してクレウーサに手をかけようとした瞬間に、デルポイ神殿の巫女が登場してこれを制する(1320)。巫女は神殿内での殺害の穢れを避けよとイオーンを諫め(1333)、証拠の品を携えて母を探しにアテーナイへ行くように勧めて、保管していた出生のしるしの品を取り出す(1337)。クレウーサはその品々が自分の赤子に添えたものであることを知って驚く(1395)。祭壇を離れ、死の危険を侵してもわが子を認知しようとする母の真情が、悲哀の感情を極点まで高める(1401)。続く母子の応酬には、劇前半のかりそめの父子再会を想起させる語が使われ⁽⁴⁷⁾、軽薄さと誤解に終止した父子の認知場面に真の母子の認知場面对比させ、これを哀切かつ歓喜に満ちたクライマックスにしている(1437 ff)。アリストテレースが悲劇に最適と考えた題材がここに認められる。すなわち、親しい関係にある人物同士が互いの近親関係を知らずに取り返しのつかないことをしようとして、実行する直前にそれに気付いて起こる認知と運命の逆転(アナグノーリシスとペリペテイア)である⁽⁴⁸⁾。しかしこれを惹き起こす巫女の登場は、あたかも機械仕掛けの神の登場のごとく唐突の感を免れない。“筋の組み立てそのものから”⁽⁴⁹⁾認知と逆転が生じなければならないとし、その展開に強力な必然性と蓋然性を求めたアリストテレースの悲劇概念からは大きく隔たっている。前期作品の悲劇的緊張を支えていた構成の有機的な統一性が緩み、アナグノーリシス、ペリペテイアに至る事件展開が偶然的契機にたよる傾向を示した時、デウス・エクス・マーキナーはその機能を満たすための格好の手段となったであろう⁽⁵⁰⁾。(あるいはアナグノーリシスとペリペテイアの変形としてデウス・エクス・マーキナーは生み出されたのであろうか。)本劇における巫女が第一のデウス・エクス・マーキナーと呼ばれる所以である⁽⁵¹⁾。こうした偶然的契機による事態の解決は、本質的に緩やかな構成を要請する喜劇ならば許される。筋運びの緻密な論理性よりも意外な偶然を喜ぶのは、喜劇の観客心理である。『イオーン』が喜劇の領域にさしかかっていることの証左であろう。

悲劇からの転換を遂げた喜劇においては、偶然的契機によるアナグノーリシスとペリペテイアは事件解決の常套手段になる。主人公をできるだけ破滅的な転落に追いやったところで、できるだけ意外などんでん返しをくらわす手法である。破局が目前に迫ったかに見える時に、間一髪で今まで知られていなかった

た素姓などが明るみに出て（アナグノーリスス）、危機は回避され（ペリペテ
イア）一同幸福な結末を迎える、というお決まりのハッピー・エンドは、メナ
ンドロス（『調停裁判』『髪を切られた娘』）ブラウトゥス（『綱曳き』『捕
虜』）シェイクスピア（『冬物語』『十二夜』『シムベリン』）モリエール（
『女房学校』『タルチュフ』『守銭奴』『粗忽者』）オスカー・ワイルド（『
誠が大切』）と、近くはエリオット（『秘書』）オートン（『執事が見たもの
』）の喜劇に至るまで、後のヨーロッパ喜劇の伝統的手法となった。おそらく
突然万事が明快に望ましい方向に落着く世界は、この世の問題の解決の不可
可能性の認識のもとに生ずる悲劇の対極にあるのだろう。

18. 生誕祝賀の祭儀性とアテーナー・エクス・マーキナー(1553~1618) お
決まりのハッピー・エンドで終わる新喜劇、ローマ喜劇および近代ヨーロッパ
の伝統的喜劇に一貫する公式は、世代交替、旧体制から新体制への移行、共同
体の秩序回復であり、年長者、権力者、王位篡奪者の打倒ないしは排除あるい
は和解によって新体制樹立は完成する。本劇では恋人の代わりに母親が置かれ
（前項10）、結婚の代わりに母子再会と登位が果たされる。

この公式の淵源は、原始社会における年季神（Year-God）交替の宗教儀礼に
認められる⁽⁵²⁾。演劇一般の宗教性が薄れるとともに、祭儀を死の局面におい
て演ずる悲劇も衰退期に入り、『イオーン』のごとき悲劇と喜劇の中間劇が宗
教儀礼の輪郭を残してなお演じられる。『イオーン』を含めたいわゆる捨て子
ものの流行、すなわち『アロペー』（414直前?）『アンティオペー』（411~408）
（『アウゲー』（後期））『賢女メラニッペー』『縛られたメラニッペー』（4
12~411直前）『アルクメーネー』『ヒュプシピュレー』（411~408）『テューロ
ー』（411直前）に繰り返されている物語と新喜劇の筋との酷似に、年季神再生
儀礼の世俗性が喜劇として様式化して行く過程を見ることができよう。マリー
は、これらの悲劇に共通して年季神復活の宗教儀礼を構成する五つの契機が認
められることを指摘している⁽⁵³⁾。すなわち①女が神に手箒めにされる。②女
がひそかに生んだ子を捨てる。③女および子の受難。④母子再会。⑤認知と運
命の逆転である。ローマ喜劇やルネサンス喜劇が多様な変奏を試みながらもこ
の大筋に添って同工異曲の作品を再生産しているのは、作家たちの想像力の貧
困ゆえではなく共同体繁栄祈願の祭儀性を伝承する必要からであった。『イオ
ーン』もこの例に洩れず、捨て子が王となる物語が五つの契機を満たして進展
している。母クレウーサの受難のかたわら、捨て子イオーンは天真爛漫な少年
から、血の絆や財産のしがらみ、人間の心に潜む暗い情念について学び知り、

偉大な都の統治者となるべき試練を経て、新生アテーナイの王となるが、生誕の儀式次第は、生賛奉献(653, および1124, 1130), 命名(661), 祝宴(652~665および1122~1228. 後者は名目上はデルポイ離別の宴)として劇中に再現される。とりわけ祝宴の天幕の織物装飾の^{エクフラシス}詳細な描写(1142~1165)は、生命誕生の神秘を寿ぐ意味合いが深い。祝宴中の不祥事の報告を通して、神の子としてのイオーンの神聖性が強調される(1209, 1218, 1224)。真の母子再会(1438~1520)は、王子を位に就けるべき正統な授冠者クレウーサとアテーナイの守護女神アテーナーの臨席によってポリス・アテーナイ甦りの儀式を実現させる。

儀式は社会の価値観を再確認し、集団の連帯感を高め、心理的な緊張を解放する。これまでケクロプス伝説、王家伝来の神話的事象などによって、アテーナイ王統の過去、現在、未来を時系列的に結び付ける儀式の場が周到に用意されて来た。今やその場の永遠性を完成する者は、神という超越者でなければならない。そしてその儀式の会衆は観客にほかならない。守護女神アテーナー(1553)のせりふは、劇中人物に向けられながら彼らを越えて劇世界を貫き、公共的な言葉として観客にまで及ぶ強い浸透力を持つ。観客こそが新生アテーナイの市民であり、女神の言葉の受け手である。俳優は極めて自然に声のピッチをあげ、観客席の最後列にいる人間を視野に収めて発声するであろう。舞台と客席を隔てていた見えない障壁は消え、劇場は一体となるであろう。会衆一同の絆は、最後のアンティラバイ形式(1616~1618)によって固められる。イオーンがアテーナイへ行って王統を引き継ぐという一事を三人の登場人物が分け持つて言うのであるから、形式性が強く浮かび上がる。形式性とは儀式性にほかならない。そこにみなぎる参加者の連帯感の高まりはまさしく祝祭性の完成を示すものである。アリストテレースは悲劇の事件解決に用いられたデウス・エクス・マーキナーを非難したが、これを” 予言や報告を必要とする未来の出来事について” 使うことは許容した⁽⁵⁴⁾。明るい未来へと観客を解き放つ結末にこそ相応しい趣向であることを洞察していたのであろうか。

” 未来の出来事について” 予言する本劇のアテーナー・エクス・マーキナーには、従って、回復実現された社会をよしとする喜劇の基本的原理が作用している。観客とともに舞台の展開をのびやかに楽しんだ後、戻ってきた社会の正しさを一同に確認させ、^{ドラマティック・イリュージョン}劇的幻想を解いて「皆さん、拍手を！」(plaudite.) と呼び掛けるローマ喜劇、シェイクスピアの喜劇の終わりの様式は、その原型をこの種のデウス・エクス・マーキナーに持つのかもしれない。

III

前3世紀にエウリーピデースの伝記を書いたサテュロスと言う，“・・・夫と妻，父と息子，召し使いと主人の対決，事態の思わぬ逆転，手籠めにされる少女，子の取り換え，指輪やネックレスによる（素姓）発見——というのもこれらはむろん新喜劇の題材であり，エウリーピデースはこれらを完璧に描いた。”と⁽⁵⁵⁾．われわれは悲劇『イオーン』における喜劇性をたずねてきて，サテュロスの評言の見本をここに見出した．1～14，16～18の多くの項では，悲劇が喜劇に転化しつつある瞬間をわれわれは見た．アリストテレースが悲劇の素材，手法，形式と見なしたものも，喜劇の素材，手法，形式となり得ることをわれわれは見た．してみると『イオーン』から（中喜劇を経て）新喜劇への距離は，あと一步にも満たないかもしれない．しかしながら重要な違いを見落とすわけにはいかない．すなわち『イオーン』においては，市民の娘ではなく王女が主要人物であること，主人公の父は人間の男ではなく神であること，市井の一家族ではなく王家の出来事が扱われていることをもって，本劇は新喜劇と一線を画している．

高貴の身分は人間の尊厳の表現である．そしてギリシア人にとって高貴の身分は神との血のつながりによって証される．人間の罪と悲惨を描き続けたギリシア悲劇は，同時に人間に備わる神性を追及した．アリストテレースが『オイディプース王』に悲劇の模範を見ながら，他方でエウリーピデースを”最も悲劇的な詩人”⁽⁵⁶⁾と呼んだ時，彼はギリシア悲劇からの神の退場を予感していたのであろうか．

注

本稿の『イオーン』テキストは、James Diggle EURIPIDES (Oxford Classical Text 1981) によっている。翻訳文は松平千秋先生のものを使わせていただいたが、論述上の必要に応じて一部変更したことをお断りしたい。他の関連テキストについても、先学の翻訳文を使わせていただいたものが多い。

(1) アリストテレース『詩学』1448a18, 1448b25, 1449a9~13, 1449a32~35,

1449a37~b9.

(2) クワラン文書 *Tractatus Coislinianus*: J.A. Cramer ed. *ANECDOTA GRAECA* e codd. *MANUSCRIPTIS BIBLIOTHECAE REGIAE PARISIENSIS* Vol. 1 (Oxford, 1839 Repr. Hildesheim 1967) 403~ 6.

(3) クインティリアーヌス 『弁論教程』 10.1.69ff.

(4) T. Kock ed. *COMICORUM ATTICORUM FRAGMENTA* (Leipzig, 1880) II fr.130.

(5) アリストテレース 『詩学』 1453a38.

(6) 例: 仲介者, 『オデュッセイア』 1.50; 救出者 『ヘレネー』 44, 670, 910. アイスキュロス 『縛られたプロメーテウス』 966 で「下僕」と呼ばれていて、憤激するヘルメースは、あくまで神威いかめしいオリュンポス神である。B. Knox, "Euripidean Comedy" in *THE RARER ACTION ESSAYS IN HONOUR OF FRANCES FERGUSSON* (New Brunswick, 1970) 78.

(7) 『オデュッセイア』 19.395~7.

(8) 例: 新喜劇: 『気難し屋』のパーン, 『アスピス』のテュケー, ローマ喜劇: プラウトゥス 『網曳き』のアルクトゥールス.

(9) 例: エウリーピデース 『エレクトラー』 112 以下の水瓶を担いだ王女の姿, 404~31の農夫である夫との会話など.

(10) アポローンの光輝 (輝かしい82, 照らす83, 星々84, 火84, 輝く峰々86~87, 光の輪87, 泉の銀色の渦95). ヘーリオス83は本編中でしばしばアポローンと同一視される cf. 1439.

(11) 中村善也 『ギリシア悲劇研究』 (東京, 1987) 53~69.

(12) H. Walpole: "This world is a comedy to those that think, a tragedy to those that feel."

(13) L. Bergson, "Zur Bedeutung von Antipex bei Euripides," *ERANOS* 58 (1960) 12~19; C. Wolff, "The Design and the Myth in Euripides' *ION*" *HS CP* 69 (1965) 169~94.

(14) たとえば「そのお子が亡くなってからどのくらいが経ちますか」「生きていればちょうどあなたとおなじ位の年頃でしょう。」353~354 は, 『オイディプース王』「でそれ (= ライオスの死) からどれほどの時がたったのか」「あなたがこの地の支配者としてお姿をあらわすすこしまえ, 事件の知らせが国にもたらされました。」735~37との酷似が指摘されている。

子に対して「異国のお方」と母が呼び掛け (247, 264, 266, 312, 360, 392), 母

に対して「奥様（お后さま）」と息子が呼び掛ける(238, 244, 255, 263, 289, 309, 329, 333, 339?, 372, 379)アイロニーは、『オイディプース王』で「后よ」700, 726, 754, 767, 800, 950と呼ぶオイディプースのせりふのアイロニーに通ずる。

(15) Bishop Connop Thirwall, "On the Irony of Sophocles" PHILOLOGICAL MUSEUM (Cambridge 1832-33) II. 筆者未見。

(16) プラウトゥス『綱曳き』1147以下の『イオーン』1413以下との酷似と同時に、この喜劇にもアルクトゥールスによる序詞があったことに注目したい。モリエール『守銭奴』における恋人同士が、アルパゴンを前において二重語義の言葉を交わす会話の秀逸な喜劇的效果も一例とみなされよう。

(17) アリストテレス『詩学』1452b11~14.

(18) Tract. Cois.: γίγνεται δὲ ὁ γέλωσ ἀπὸ τῶν πρᾶγματῶν· ἐκ τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς τὸ μοχθηρόν.

(19) 例：『キュクロプス』606 神でさえ運には勝てぬ。『ヘカベー』488~491, 『ヘレネー』のゼウスの支配権批判。『エーレクトラー』1245ffディオスクロイによるアポローン批判。

(20) Ann Burnett, "Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' ION" CP 57(1962) 89~103; Vincent J. Rosivach, "Earthborns and Olympians: The Parodos of the ION" CQ 27(1977) 284~94.

(21) 『ニーコマコス倫理学』1128 a20.

(22) 『オイディプース王』では第1, 第3, 第4エペイソディオンの最終行およびエクソドスの冒頭に使われて、緊迫感を極度に高め、観客に強い期待と緊張を与えている。

(23) A.S.Owen, EURIPIDES' ION (Oxford, 1939) 106~7.

(24) N.Frye, ANATOMY OF CRITICISM (Princeton, 1957; Atheneum ed. 1965) 163.

(25) 『ヴェニスの商人』のシャイロックのように個性化を進めると作品はほとんど悲劇と境を接するであろう。

(26) Tract. Cois.: ἐκ τῆς ἀπάτης

(27) アリストテレス『詩学』1449a34; cf. プラトーン『ピレーボス』48c6~49c5.

(28) Ben Johnson, EVERYMAN IN HIS HUMOUR 序詞22~23 参照。

(29) 前411年: G.B. Walsh, "The Rhetoric of Birthright and Race in

Euripides' ION" Hermes 106(1978) 308-9; N. Loraux, "Kreusa the Autochthon" in J.J. Winkler and F.I. Zeitlin (ed.) NOTHING TO DO WITH DIONYSOS? Princeton(1990) 185.

晩年: C. Wolff, *ibid.* 190-91; U. von Wilamowitz=Moellendorff, EURIPIDES' ION (Berlin 1926) 24.

前413/412年: A.M. Dale, EURIPIDES' HELEN (Oxford 1967) XXVIII

前421~415年間: R. Goossens, EURIPIDE ET ATHÈNES (Brussels 1962) 478.

前418年: H. Gregoire, EURIPIDE III (Bude ed. Paris, 1965) 167.

(30) プルータルコス『ソロン』23a

(31) O. Taplin, GREEK TRAGEDY IN ACTION (London, 1978) 138および190

(32) N. Loraux, *ibid.* 178ff; D.M. MacDowell, "Bastards as Athenian Citizens," CQ 26(1976) 89~91; R. Seaford, "The Structural Problems of Marriage in Euripides," in A. Powell ed. EURIPIDES, WOMEN AND SEXUALITY (Routledge, 1990) 157ff. イオーンはクストスの *notos* (545, 592, 1105) であり, クレウーサの *notos* (1472, cf. 1541~3) である.

(33) P. Barron, "Religious Propaganda of the Delian League" JHS 84(1964) 35-48. および R. Goossens, *ibid.* 487-89. エウリーピデースの『イオーン』におけるギリシア種族系譜の改変については: Schmid/Staehlin, GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN LITERATUR (Muenchen 1933) 541.

(34) 前413年のスパルタによるデケレイア占拠に一矢を報いたか? 前412~411年には同盟国の離反が相次いだ. cf. U. von Wilamowitz=Moellendorff, *ibid.* 5ff.

(35) ポルクス『オノマスティコン』4.111.

(36) cf. Arist. Thesm. 541. Dem. 21, 124. Isoc. 8, 14.; 仲手川良雄 "イセーゴリアとパレーシア" 『西洋古典学研究』 37(1989) 1~11

(37) E. Fraenkel, AESCHYLOS, AGAMEMNON I. 331, II 328 および H.D. Cameron, "Word Power in SEVEN AGAINST THEBES," TAPA 101(1970) 95~118.

(38) Tract. Cois.: ἐκ τῶν παρὰ προσδοκίαν.

(39) 『フィガロの結婚』のフィガロ, 『ドン・ジョヴァンニ』のレッポレルロなど.

(40) 例: 『アイアース』479~8.

(41) 1, 神の名を呼ぶ. 2, 神の属性, 力, 権能を叙す (しばしば出身地

への言及を含む) 3, 呼びかけに答えたまえとの命令(懇願)文. 4, 過去の好意に言及, 5, 要求の祈り, である. 以上, J. La Rue, "Creusa's Monody:

ION 859-922" TAPA 94(1963) 126-36 による. しかしこの評者は, 賛歌特有の語彙, 語法, 構文(868~9の首句反復, 896の婉曲語法, $\sigma\iota\gamma\omega\sigma\alpha$ の反復によるring compositionなど)を指摘した上で, 神の出身地の礼賛が非難に転用されて閉じられるこの独唱歌を, 賛歌の裏返し(denunciation)と見る.

(42) O.Taplin, *ibid.* 137.

(43) Tract. Cois.: ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος
ἦ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων

(44) 『エレクトラー』(413), 『タウリケーのイーピゲネイア』(414~413?), 『ヘレネー』(412), 『イオーン』(410年代?), 『オレステース』(408), 『アウリスのイーピゲネイア』(405)の人物たちが数えられよう.

(45) H.Strohm, EURIPIDES, INTERPRETATIONEN ZUR DRAMATISCHEN FORM (Muenchen 1957) 65ff.

(46) 祭壇に逃れた者の宗教的不可侵性については: 久保田忠利, "古代ギリシアにおける嘆願について — ギリシア悲劇を中心に —" 『文明研究』12(1993) 77~87.

(47) 真の認知場面で現れる法律用語(rhysiazomai 1406, heuriske 1407), および親子関係を示す語(philois philos 1407, philtaton 1409)は, 偽りの父子の認知場面で印象的に使われていた(521, 523, 525, 605).

(48) アリストテレース『詩学』1452a38, 1453b20ff. cf. E.S.Belfiore, TRAGIC PLEASURES, ARISTOTLE ON PLOT AND EMOTION (Princeton, 1992) 44~82.

(49) アリストテレース『詩学』1452a18.

(50) 後期作品の年代を追っての構成の弛緩については, 『フィロカリア』XV(1996)拙稿.

(51) Schmid/Staehlin, *ibid.* 544

(52) F.M.Cornford, THE ORIGIN OF ATTIC COMEDY (London 1914) 153.

(53) G. Murray, "Ritual Elements in the New Comedy" CQ 37(1943) 46-54. および "Euripides' ION and Its Consequences" PCPS 42(1945) 9-12.

(54) アリストテレース『詩学』1454b1.

(55) S.Hunt, THE OXYRHYNCHUS PAPYRI (London 1912) 149.

(56) アリストテレース『詩学』1453a29.