

中・後期エウリーピデースの趣向

逸身喜一郎

エウリーピデースはギリシャ悲劇に新機軸を導入した。それをどう評価するにせよ、彼のおかげで悲劇は変容した。このことに異論はなからう。ただし彼の行った革新の内容や、その位置付けは、多様な作品群のどれに焦点を当てるかによって相対的に異なってくる。

初期の『メーディア』『ヒッポリュトス』、この二作は上手に作られた、かつエウリーピデースならではの作品であるものの、しかしまだまだ従来の悲劇の枠内に留まっている。強い性格と、行動の決定的な選択の点で、凡人を凌駕する主人公に劇展開の要を置く構成には、伝統的な英雄像が投影されている。だからこそ例えば、『メーディア』とソポクレスの『アイアース』との比較は有効である。

ところが中期後期の劇となると、従来の悲劇の枠でとらえにくくなる。簡単に言ってしまうえば英雄たる主人公がいなくなる。エウリーピデースは英雄の今日的意義に懐疑的になったのかもしれない。この意味で『アンドロメケー』にはじまり『オレステース』で極北に達する流れの把握こそ、「エウリーピデース論」の重要なトピックであると私は考えるけれども、ここでそのことは論じない。

また『タウリケーのイーピゲネイア』『ヘレネー』『イオーン』の、いわゆるロマンス劇は、トラゴイディア (tragedia) ではあっても今日のトラジエディ (tragedy) からはほど遠く、その理由はハッピー・エンドで終わることにとどまらない。また『ヘーラクレス』『ポイニッサイ』となると、劇の基調すらたゆたうがごとく変転きわまりなくて、定義しがたい。さらに、かっこつきの問題作『バックイ』がある。私は『メーディア』『ヒッポリュトス』のような初期作品に見られる新機軸と、中期後期のそれとをまずは分離して、混同しないことがエウリーピデースのエウリーピデースらしさをとらえるのに必要であると考ええる。

幸いなことにエウリーピデースの作品の年代決定は、あまり厳密さを追い求めないかぎり可能である。ここでは『ヒケティデス』と『レーソス』を除いた、OCT第二巻・第三巻所収の劇と『キェクロープス』をひくくめて中期後期と呼ぶことにする。⁽¹⁾ このものさしの基準となった韻律の変容——トリメトロス (iambic trimeter) における「長音節の短音節化」(resolution) の増加と、その位置の質的变化——については、あちらこちらで紹介されているから省略する。⁽²⁾ ただしこれを、単なる韻律の技術的問題と片付けるのは正しくない。むしろ彼の文体の発展に関連していることを指摘しておきたい。

後期エウリーピデースの任意の一節とソポクレースの一節とは非常に違ったギリシャ語である。いうまでもなくエウリーピデースの方が、語彙、語順、統辞法、すべての点で散文に近くかつ平易で、本来ならばこれこそエウリーピデースの特徴の第一番目にあげて論じるべきであろう。このことと韻律とは無関係ではない。⁽³⁾

スタイルといえば劇の組み立ての著しい形式主義化も、中期後期の特徴として挙げておくべきであろう。「一行対話」(Stichomythia) とか「使者の報告」といった悲劇の構成区分が単に明瞭であるばかりか、観客は、該当箇所の一つ一つでそれぞれの約束事が意図的に誇張されて守られていることを理解しなくてはならない。これもまた色々なところで指摘されている。⁽⁴⁾

それからエウリーピデース批判の決まり文句の「コロスの役割の軽視」がある。しかしこれが本当にエウリーピデースに限ったことであるかは、問い直されねばならない。スタンモンの部分が「幕間の音楽」と化するの、ソポクレースとて同じではないだろうか。むしろコロスが劇の筋に介入しているのは(現存の劇で判

断するかぎり、アイスキュロスの一部の劇に限られた特色としてとらえられるべきではないか。いずれにせよこの大問題もここでは扱わない。

私が今回、報告するのは「趣向の偏重」とでも名付けうるものである。トピックの一つ一つは些細ではあるものの、累加するとエウリーピデースらしさが浮かび出る。中期後期の劇から拾い集めたこうした特色に、私は「趣向」という字を当ててみることにする。

この「趣向」とは「趣向を凝らす」という際の「趣向」であって、劇の主題や本筋とは必ずしも関係していない。むしろ「趣向」は、劇の筋からみれば欠いても構わないもの、劇のその部分だけをおもしろくするための工夫である。

最初に取り上げるのは、劇中の人物に伝える言葉の表面の意味と、真相を知っている観客にはさらにそれに付け加わって伝わる意味との、二重の意味の層を駆使するテクニクである。その典型は次のようなものである。対話をしている二人の一方だけが相手の身分を知っていて、かつ自分が誰であるかは相手に知られていない。この人物甲は、相手の乙と対話を進めるにあたり、乙に自分の身分を隠している。ところが甲が甲であることを知っている観客には、甲のせりふは、表面の意味とは別に「話者はほかならぬ甲である」とことをおわせる。乙を無視した、観客と甲との了解、それが意味の二重性を作り出す。

『ヘレネー』の冒頭、ギリシヤ人テウクロスは、トロイア戦争の間ずっとエジプトにいたヘレネーと遭遇する。ヘレネーに似てはいるが、まさか目の前の女性が本物のヘレネーであるはずがないと考えるテウクロ

スは、問われるままにトロイア戦争の顛末とヘレネーの夫メネラーオスの消息を語る。ヘレネーは自分の身分を明かしたくはない。にもかかわらず彼女がヘレネーであることを知っている観客には、「私はヘレネー」というメッセージが、彼女の漏らす言葉の端々から聞こえて来るようにヘレネーのせりふは出来上がっている。

『ヘレネー』 九六—九七

テウクロス ペーレウスの息子のアキッレウスという人をご存じですか。

ヘレネー ええ。昔、ヘレネーの求婚者としてやって来た。そう聞いています。

同 一〇八—一〇九

テウクロス その結果トロイアは城壁の跡すら、もはや定かではない。

ヘレネー おお、ひどいことをする／かわいそうなヘレネー。おまえゆえにトロイアは滅んだ。

一〇九行においては、形容詞 *tykhion* の二重の意味もまた、活用されている。この単語の両義性、「ひどいことをする」と「ひどいことをされた」の能動受動の二つの意味を、エウリーピデースが意識的に混乱させることについては、以前、別のところで詳述した。⁽⁵⁾

ここでヘレネーが、ヘレネーであることを隠しながらテウクロスに伝えている意味は、「ひどいことをするヘレネー」である。彼女はテウクロスと一緒にあって、トロイア戦争の「原因」たるヘレネーに憤慨する。その一方、観客には伝わってくる彼女自身の本心のつぶやきは「かわいそうなヘレネー」なのである。本当は何もしていないにもかかわらず、トロイア戦争の原因に擬せられて憎しみの対象となっていることを実感

したのでから。

同じように『エーレクトラー』において、オレステースは当初、エーレクトラーになぜか身分を明かさな
い（その理由はここでは問わない）。そのくせオレステースはオレステースならではの言葉を発する。このよう
な言葉は日常生活の論理においては、もし自分が誰であるか言いたくないのなら避けるべきであらう。し
かしエウリーピデースはここで、意味の二重性を楽しめるよう、観客にサービスをしているのである。

『エーレクトラー』 三三―三四

オレステース あなたよりも別に、もっと殺したい敵がいるのだ。

エーレクトラー 離れなさい。触ってはならない人に触らないで下さい。

オレステース あなたを当然のこととして触ってよいのは、私をおいて外にはない。

同 三二―三三

エーレクトラー 私の母の血をほとばしらせてから、死にたい。

オレステース うむ。オレステースがもっとそばにいて、これを聞いたらよいのに。

エーレクトラー でも、あなた、たとえ彼に出会っても、とても見分けられない。

私見によれば、この種の技巧は「予言」の場面から発達してきた。「予言」は叙事詩・悲劇を通じてギリ
シャの文芸に重要な役割を果たしている。たとえばアイスキュロスの描くカッサンドラーは、アガ멤ノ
ンの屋敷の前で、かつてこの家に起きた血腥い事件、さらには自分をも巻き込む新たな殺人を「予言」する
が、クロスにはそれが分からない（観客にはもちろんよく分かる）。またソポクレスの予言者テイレシアース

は、オイディプースに挑発され、ついに怒りだし、言うつもりではなかったオイディプースの身分を、謎という形で明らかにする。この謎の答は観客には明白であるけれども、オイディプースには分らない。

こうした例は、単なるその場かぎりの「趣向」とどまらず、むしろ当該悲劇の本質と別ちがたく結び付いている。カッサンドラーの場合（『アガ멤ノン』）、観客は、アガ멤ノンの殺害をアトレウス家の歴史の中に据えて視野を広げる一方、カッサンドラーに、他人に理解してもらえない予言者の痛々しさを見て、共感するのである。またテイレシアースの場合、本劇『オイディプース王』のエッセンスが凝縮されている。誰よりも知恵に秀でたオイディプースが、誰よりも愚かものであることこそ、この劇の中心となるメッセージなのだから。

エウリーピデースの場合でも『バックカイ』の次の場面でのペンテウスは、ある程度までオイディプースの置かれた状況に似ているかもしれない。しかしここでも先にあげたエウリーピデースの例と共通する、特権的地位に立つ観客だけに（観客だけがディオニューソスが人間に変装していることを知っている）特別に提供された言葉の二重性の活用の側面が顕著である。「猫をかぶった」猫（ディオニューソス）は鼠（ペンテウス）をいたぶり始めるが、猫を見ている観客の視線を意識して、鼠には理解できない話をするという構図である。

『バックカイ』 四六―五〇

ディオニューソス 私が見みさえすれば、神が自ら鎖を解かれよう。

ペンテウス おまえがバックカイの真ん中に突っ立って、神の名を呼べば、か。

ディオニューソス いまもまた神は私の傍らにいて、私の受難をご覧になっている。

ペンテウス いったいどこにいる。俺の目には見えぬぞ。

ディオニューソス 私のいるところ。へり下りを知らないからあなたには見えない。

このような意味の二重性が駆使されている場面の一つ一つを、劇の内部の論理で説明すること、さらには登場人物の心理に即して説明を与えることも不可能ではない。しかしエウリピーデースがそのような説明を期待していたことかどうか。先にあげた『エレクトラー』の場合、この劇の先で、髪の毛の奉納・足跡の大きさなど、オレステースの身分をあらわす品々に関して、アイスキュロスのパロディーが続くこともあわせて考慮されなくてはならないだろう。

このエレクトラーとオレステースの場面は、悲劇によくある「再会場面」の変形でもある。典型的な「再会」は、次のような形を取る。

苦境に立つ女が救いを待っている。彼女の肉親の登場。しかし二人は別れて久しいので、すぐには相手が誰だか分からない。なんらかの品、あるいはちょっとした話のきっかけが手掛かりとなって、相手を認知する（これは「一行対話」を軸に展開する）。再会の喜び（「歌」になる）。

このような典型的再会をもとに、色々な工夫がこらされる。工夫は典型の変形にとどまらない。典型を知り抜いている観客の、予想を逆手に取ることすらあるのである。

『エレクトラー』の場合、なるほどエレクトラーとオレステースは互いにすぐには顔を見分けられない間柄であるものの、しかしオレステースはすでに立ち聞きしてエレクトラーの身分を知ってしまってい

る。そのオレステースがエーレクトラーのそばに走り寄る。当然、観客は姉と弟の再会を期待する。ところがオレステースはなおも他人のふりをおすのである。再会場面と予測される場面では再会が起こらず、その先なおも三百行ほど後まで引き延ばされる。

もちろんこの構成は、復讐に燃えるエーレクトラーと、自分の行動を自分では決められずに状況に流されるオレステースを対比して描くためと説明できないはない。しかしエウリーピデースの目的は、まずは観客をじらせてこの先どうなることかと思わせて興味を引っ張ることにあったかもしれない。

『エーレクトラー』の再会をもっと奇妙にしたのが『ヘレネー』である。メネラーオスとヘレネーなどは、たちどころに相手は何者であるか理解しうるはず、というのが誰もが予想するところである。それも当然である。二人は夫婦であって、親子や姉弟ではない。二人が離れ離れになったのは、子供の頃ではなくおとなになってからであるから、年月が人相をそれほど変えはしない。つまり常識的に言って、互いに会いたがっている夫婦の間では、「再会」即「認知」で、長いプロセスを経た「発見」を工夫する余地がない。もちろん片方が意識的に変装すれば話は別である。例えば『オデュッセイア』のオデュッセウスとペーネロペイアのように。

ヘレネーがどれだけメネラーオスに会いたがっていたかは、これ以前に丹念に描かれている。またトロイアに行ったのはヘレネーの人ではなく幻であったことも説明済みである。そこでいよいよメネラーオス登場ともなれば、当然、「再会」が起こるものと観客は期待する。ところがその期待を裏切って、メネラーオスとヘレネーとは再会にいたらない。メネラーオスは目の前のヘレネーよりも幻の實在のほうが確実である

として、ヘレネーを切り捨てる。「再会」を目指して組み立てられていると見えた長大な一行対話は、次のせりふで終わってしまう。

『ヘレネー』 五九

メネラーオス 離してくれ。俺はここに来る前に、もう十二分に苦しんだのだ。

同 五三

メネラーオス 彼の地での苦しみが大ききこそ説得力がある。おまえではない。

「再会」は、女と男との間におこると、上で述べた。それが男と男の間となると、たとえそれが親子の間であっても、いささかグロテスクな趣を呈する。年上の大人が少年を「いとしいもの」と言いながら抱擁を求めてドタバタ喜劇のように追い回せば、まさか相手を父と思わぬ息子が同性愛ととるのも無理はない。事実、老年ならばともかく、壮年の父と少年の息子との「再会場面」は、現存の悲劇には、次の例の外にはない。⁽⁶⁾

『イオーン』 五九―五三

クスートス おまえの手に口づけさせてくれ。体を抱かせてくれ。

イオーン あなたは正気か。それとも神様に狂わせられているのか。

クスートス 大好きな者を発見して口づけを求めるのが、狂っていようか。

イオーン 止してくれ。神様の頭飾りにさわって汚さないでほしい。

しかもこの場合、二人は実の親子ではない。アポッローンがでっちあげた偽りの再会である。観客にして

みれば、いずれイオンがクストスの妻クレウーサの子供であることが判明することを予想はしているものの、こんな形での決着は困る。ところがこの場面の最後で二人は「再会」に漕ぎつけてしまう。これを「再会」のパロディーといつて差し支えないだろう。

再会場面は救出を伴う。『タウリケーのイーピゲネイア』『ヘレネー』『イオン』（言うまでもないがクレウーサとイオンの母と息子の再会のほうであつてクストスとは関係がない）『ヒュンピュレー』、そのいずれにおいても、再会すべき二人が出会つたあと、それまで困難な立場にいた女性は、窮地から無事、脱出するのである。この典型的筋の進行を覆すのが『ヘーラクレス』である。

待ちに待つたヘーラクレスの登場で、彼の妻と子供は悪人の手から救出される。ここまでの劇の進行は、「再会―救出」のパターンの定石を、あからさまにたどっている。ところがめでたしめでたしと思いきや、夫は突然に発狂して、自分の手で妻子を殺してしまふのである。

この予想外の展開は、メロドラマの常識を覆すこと、素朴な観客の常識を嘲罵することに意義を認める、ブラック・コメディにも通ずるものがある（私は「善意」の人間を許しておけないエウリーピデースの「悪意」を、神の「悪意」に重ね合わせて読む）。もちろん『ヘーラクレス』はブラック・コメディにはならない。彼の「立ち直り」を扱う後半は、前半と全く異なる種類の展開を求めるからである。

観客の予想を裏切る材料は、劇の筋にかぎらない。場面の組み立てにもまた、定石が存在する。

『オレステース』の大詰め直前、オレステースがヘレネーを殺しに舞台の奥に入る。当然ここは「使者の報告」が予想できる。

「使者の報告」の使者とは特定の人物ではなく、仮に召使とか何かに設定はされてはいるものの、要は舞台の外で生起した事件を中立的・客観的に描写するための方便である。それと同時に「使者の報告」場面は、せりふのやりとりとは異なる、叙事詩のごとき語りそのものを味わうように設計されている。したがって「使者」は無性格であるほうが良い。

ところが『オレステース』の場合、舞台の奥から予想に反してとびだして来るのは、やけに着飾った男である。この男がさしずめピエロのように跳ね回りつつ、しかも客観的報告どころか、ティモテウスばりの「新しい音楽」をえんえんと歌い続ける。その内容も、なるほど舞台内部の出来事が題材ではあるが、ヘレネーが突然に姿を消滅させたという人をくった話である。少しは深刻な様相を呈し始めたこの劇の基調をひっくりかえしてしまうこの定石破りは、悲劇そのもののカリカチュアであるが、このことは「歌を歌う使者」という設定自体に備わっている、ある種の自己撞着に凝縮されている。

このほかにも『オレステース』には、上演形態の制約をたねにした機知の例がある。それはギリシヤ悲劇では、役者を三人しか使えないという制約に関係している。

『オレステース』の最後の場面で、メネラーオスがピュラデースに、ヘレネー殺しの加担の有無を尋ねたところ、ピュラデース当人が答えずに、かわりにオレステースが割って入ってくる。

メネラーオス ピュラデースよ、おまえもか。おまえもこの殺人の仲間なのか。

オレステース この男は黙ることで発言している。俺が言えは十分だ。

なぜピュラデースが答えないのか。上演の制約から説明すれば、ひとえにこの場面のピュラデースはそれまでとは異なり、役者ではなく「黙り役」(Persona muta)によって演ぜられるからである。しかし問題はその先にある。なぜエウリーピデースは、ピュラデースが「黙り役」によって演じられていることを、わざわざ分からしめるようなせりふをメネラーオスに言わせるのか。ピュラデースを演じる者が役者から「黙り役」に代わったのは、いわば「内輪の事情」であって、観客に伏せておけば良いはずである。劇の内容から見ても必要なのはメネラーオスとオレステースの間で交わされる、脅迫を含んだやりとりであって、ピュラデースの事件関与の有無をメネラーオスが確かめなくても構わない。

理由としてまず考えられるのは、アイスキュロス『コエーポロイ』の逆をいくもじりである。同劇九〇〇行以下では突然、それまで観客から「黙り役」と思い込まれていたピュラデース役の役者が口を開き、母殺しをためらっているオレステースにアポローンの指示を思い出させる。口をきかないはずの男がたった三行だけ口をきくことの効果は、以後、強烈に記憶されていたであろう。ここはその逆である。口をきいてもよい男が、黙ってしまう。

しかしウィントン・イングラムの解釈によるとピュラデースの箝口から観客に伝わる表層外のメッセージは、劇の今後の進行についてである。先の場面では、通常の役者によってピュラデースは演じられていた。当然、この場面でも三番目の役者がピュラデースをやっていると観客は考える。ところがピュラデースが答

えるべき問いに答えない。そこで三番目の役者がまだ登場していないこと、換言すれば三番目の役者は別の役をやるために待機していることが観客に伝わってしまう。「アリストパネースのような女人は、この段階で隣席の客に、もうすぐ神が機械に乗って出現する (Deus ex machina) ぞと、囁いたであろう。」

『オレステース』の「歌う使者」は、トロイアから連れて帰ったプリュギア人の宦官という設定であった。彼の衣装に代表されるエキゾティシズムそれ自体もまた、かつてアリストパネースが『アカルナイオイ』で、ペルシャ人を登場させたことにも通じる趣向といえよう。しかしさすがにエウリーピデースですら、わけのわからぬ外国語や方言をとりいれてふざけることは避けている。

外国人は中期後期のエウリーピデースの劇に散見する。トロイアから連れて来られ、今はクリュタイメーストラーに仕える女奴隷たち (『エーレクトラー』)、フェニキアの乙女からなるコロス (『ポイニッサイ』)、アジアから来たバックカイ (『バックカイ』)、これらのうち少なくともフェニキアの乙女たちは、レヴェューといえは言い過ぎかもしれないが、一瞬、舞台を華やかにしたに違いない。また『エーレクトラー』の女奴隷たちの華美はクリュタイメーストラーの豪奢に限どりと与え、エーレクトラーのみすぼらしさを強烈に際立たせたであろう。⁽⁸⁾『バックカイ』のコロスの歌と踊り、特にパロドスのそれは、一大ベイシエントである。

『タウリケーのイーピゲネイア』と『ヘレネー』の二作は、場面が異郷の、黒海沿岸とエジプトに設定されている。それぞれの劇に登場する、権勢をふるいながらも頭が悪い王様は、近代ヨーロッパ通俗演劇や映画の「蛮族の王様」の先駆けである。その一挙手一投足が観客におろかしさを感じさせるよう、エウリーピ

デースはたくらんでいる。

悲劇の常識からはずれた人物、言い換えれば「予期せぬ人物」の登場は、プリュギア人の宦官のように無名とは限らない。『ポイニッサイ』ではポリュネイケースとエテオクレースの争いの中に、イオカステアが登場する。イオカステアが息子たちの出生の真相発見の後も生きながらえていることだけを取り出せば、たしかにステーションコロスという先例がある。⁽⁹⁾しかしステーションコロスでは、イオカステアの「嘆きの歌」は（おそらく）兄弟が相争ったあげく、一方が国を出ていく、その時点で設定されている。アルゴスとテーバイの戦争の最中まで生き延びるといふのはエウリーピデースの新機軸ではないか。

仮に私のこの解釈が誤っていたとしても、劇の最後、二人の息子の同士討ちが終わったあとに幽鬼のような姿を現すオイディプスは、意表を突いた設定であつたらう。それに加えてこの劇には、テイレシアース（彼もリール・ステーションコロスで言及されているが）やクレオンといった、およそこの神話に関連した従来悲劇の登場人物は全員、登場させられている。そもそもこの劇の設定からしてねじまがっている。外敵を率いて祖国を攻めるポリュネイケースのほうが、国を守って戦うエテオクレースよりも好意的に描かれているのだから。

『アウリスのイーピゲネイア』にも予期せぬ人物が出て来る。「人並みの母親」クリュタイメーストラである。彼女は、娘イーピゲネイアとアキッレウスとの婚礼が挙行されるとの偽りの手紙を受け取って、子供を氣遣う優しい母として登場する。しかもなんと幼な子オレステースを胸に抱いているのである。

「クリュタイメーストラも昔は優しい女であった」と想像するのは、もちろん詩人の勝手かもしれない。しかし神話上の人物とは、元来、ひとつの行動もしくはひとつの困果によって決定されている。彼女の場合には夫を殺し、かつ息子に殺されることが、その存在意義なのである。その彼女に「人生の歩み」を付与することそれ自体が、観客の意表を突いている。

『オレステース』には、それまで神話系譜の上での名前に過ぎなかつた人物テュンダレオースが生身の姿を現す。この表現が言い過ぎとしても、少なくともテュンダレオースはオレステースの悲劇とは無関係であった。ペンテウスの悲劇に祖父カドモスが登場することも、この角度から比較してよいかもしれない。

さらに同じく老人のアンピトリュオンが、『ヘーラクレス』に出て来る。アンピトリュオンやテュンダレオースは、ゼウスに「妻を寝取られた」、むしろどちらかといえば喜劇的設定に即した人物である。しかもこの二人には共通して、「ゼウスとベッドを同じくした者」ということばが、「同じ女から子供を得た者」の意味で使われる。⁽¹⁰⁾ この一致は偶然ではなからう。だいたい「ベッドを同じくする」ということばが、このように意味を取ることすら異様ではないか。観客は別の意味を想像して大笑いしたかもしれない。

『ヘーラクレス』 一—二

アンピトリュオン　ゼウスと「ベッドを同じくした人物」たるこの私、

アンピトリュオンをしらぬ人間がいったいいるだろうか。

『オレステース』 四三 (テュンダレオースに)

メネラーオス　ご老人、ようこそ。ゼウスと「ベッドを同じくされた方」。

神話の常識を変形しないまでも、観客が様々な神話を知っていることを前提にして、一神話の人物に、他の神話の人物を、あたかも噂話やゴシップを語るがごとく言及させることもある。たとえば本稿の最初の例『ヘレネー』九九行でヘレネーは、アキッレウスを知っているかと尋ねられた際に、「ギリシャ一の英雄」といった常識的な返答ではなく、「ヘレネーの求婚者のひとりだった」と答えるのである。

このヘーシオドス以来の「ヘレネーの求婚者のカタログ」にヘレネーが言及することそれ自体に、いかにも女おんなしているヘレネーの自意識を表出させているという読み方ももちろん可能である。しかしそれより前に指摘されるべきは、エウリーピデースが異なった層に属する神話を導入することによって、神話の人物群を、ひとつの社会の成員のように扱って遊んでいることであろう。

しかも厳密にいえばここには神話の創作さえ、あるかもしれない。ヘーシオドスの『女のカタログ（エー・ホイアイ）』には「アキッレウスはまだ子供であった。だからこそメネラーオスが（求婚者の間の争いに）勝つことができたのだ」とある。⁽¹¹⁾エウリーピデース版カタログでは、メネラーオスはアキッレウスをも出し抜いて、ヘレネーに夫として選ばれたのである。

ヘレネー同様、イーピゲネイアもまたギリシヤ軍の誰かれの消息を尋ねる（『タウリケーのイーピゲネイア』）。その中にはカルカースが入っている。この予言者、以前アウリスの港からギリシヤ軍が出帆する際にイーピゲネイアをいけにえにせよと託宣を下した男が死亡した、さらにその実行の手配をしたオデュッセウスも婦国が叶っていないと聞いてイーピゲネイアは歎声をあげる。

『タウリケーのイーピゲネイア』 五三―五五

イーピゲネイア カルカースとかいう予言者はトロイアから帰国しましたか。

オレステース 死にました。ミュケーナイの噂ではそうです。

イーピゲネイア 万歳。オデュッセウスはどうになりました。

オレステース まだ帰国していません。生きてはいるということですが。

イーピゲネイア 死ねばよい。二度とふるさとの土を踏むことなく。

こうした劇の細部での面白さの追及と軌を一にして、登場人物が劇の設定を越えてしまった冗談を言うこともある。

『タウリケーのイーピゲネイア』 二七四

トアース おおアポッロン、野蛮人でもそんなことができる者はいない。

これはオレステースの母親殺しを聞いてトアースの発するせりふである。この男は愚かで鈍感で残忍な、蛮族の王という設定である。バルバロイというのは「非ギリシヤ人」というかつての中立的な意味を失い、蔑称になっている。この野蛮人の王がオレステースを、自分たち野蛮人よりもおそろしい奴であると、一刀両断に切り捨てることからおもしろさが生じる。伝統的な悲劇の立場からすれば、オレステースの母親殺しは永遠のジレンマなのであるが、さらに付け加えれば「おおアポッロン」という感嘆詞的よびかけもおかしい。オレステースに母親殺しをさせたのは、ほかならぬこの神なのである。

『イオーン』 五三四 および 五三七

イオン 離れないか。さもないと胸に矢を受けることになるぞ。

クスートス 殺せ、燃やせ。もし殺せば父親殺しになるぞ。

先述のドタバタ場面、イオンとクスートスのやりとりである。場面はオイディプスゆかりのデルポイにおかれており、イオンもまたオイディプス同様、おのれの本当の父と母とを知らない人物である。悲劇に慣れ親しんだ者には「父親殺し」という言葉は容易ならざる連想を伴うが、それがあえて、軽口として発せられる。

『オレステース』二四—三五

オレステース 離せ。おまえはエリーニユスのひとりだ。

おれをすっかりつかんで、タルタロスへ投げ込む気である。

エリーニユスに襲われ再び錯乱に陥ったオレステースは、自分を必死で介抱してくれる、弟おもいのエレクトラーを、事もあろうにエリーニユスと誤解する。これはほとんど「悪い冗談」に属しているが、『オレステース』以前に上演された『エレクトラー』のエレクトラーを知っている者には、オレステースの潜在意識の表出といえるほどの実在感がある。

時にエウリーピデースは些細な動作に事寄せてある人物の本性を描くという、近代の小説の先駆とも思えることをやっている。『オレステース』の冒頭でヘレネーはエレクトラーに、自分の代理としてクリュタイメーストラターの墓参に行くってくれるよう頼む。自分はトロイア戦争で身内を失った人々から恨まれている

からというのがその理由である。彼女の自己中心の物の考え方からは、エーレクトラーがクリュタイメーストラーを殺した人物であることへの配慮が抜け落ちてゐる。

これだけでも身勝手さが明瞭に描かれているが、さらにそのあと、いかにもこうしたヘレネーを象徴する動作が続く。ヘレネーは墓に供えるため髪を切るが、そのことで自分の美しさを損なわれることのないように、先端にだけ鋏を入れる。これを見てエーレクトラーは、ヘレネーの性格はまるで変わっていないと反発する。

『オレステース』 一六一—一三三

エーレクトラー 見たか？ あの女は髪を先だけを切った。

美しさを損ないたくないから。昔そのままの女だ。

ギリシヤ悲劇の登場人物に首尾一貫した性格があるかどうか、あるいはそもそも「性格付け」が考慮されているかは、古くからの議論的である。その問題の答がどうであれ、エウリーピデースがいまあげたような一瞬のうちに鋭く切り取って見せる、人物描写の腕の確かさは否定できない。

語源遊びにも機知が表れる。その中には、実に馬鹿馬鹿しく、かつ意識的にその馬鹿馬鹿しさを強調している事例もあれば、固有名詞の本質にも絡まる深刻なものもある。

馬鹿馬鹿しいほうの代表は、『バックイ』二九五行以下でテイレスアースの説明する、ディオニューソス誕生のいきさつの中の、「股」(Sopant)と「人質」(Sodantig)の関連づけである。『イオン』六六一行以下の、

この人物は門から出て来る (ἐξίτητος)、よって今後イオーンと命令されようという予言も、おめでたい祝祭気分
の表出などと構えて解釈するより、笑って済ませるべきものだろう。

これに反し、ペンテウスという名前を「死者への悼み・災難」(πένης)に事寄せるのは、たとえ今日の語
源学からみれば語りであろうとも、エウリーピデースにとつては名は体を表すもので、単なる思い付きを越
えていた。彼の名前の「語源」に言及されるたびに、まがまがしい響きが高まっていく。

『バックカイ』 三六七—三六八 (カドモスにむけて)

テイレシアース ペンテウスがあなたの家に葬式をもたらしさないように。

これは予言ではない。事実にもとづいてのこと。

同 三六七—三六八

ペンテウス 俺はペンテウス、アガウエーの子、父はエキーオーン。

ディオニューソス ペンテウスとは不幸になるのにふさわしい名前。

ソポクレースの前例(『エーレクトラー』九六二行)にならったのであろうが、エーレクトラーという名前を
ア・レクトラ、つまり「ベッドを知らない、すなわち結婚できない女」にひっかけるのも、エウリーピデー
スがエーレクトラーに付与した性格の本質を突いている。しかも『オレステース』の中でこの「語源」に言
及するのは、ポリュ・レクトラ(こんなギリシャ語はない)とでも形容されるべきヘレネーなのである。

『オレステース』 七三

ヘレネー 長い年月の間、処女でいる、エーレクトラーよ。

このような語源を駆使する文章となれば、ゴルギアスを筆頭とするソフィストを思い出さないわけにはいかない。事実ほかにもエウリーピデースは、同時代の思考のファッシュョンというべき、弁論の技巧を劇中に取り込んでいる。その例として思いつくままにあげれば、「名」と「体」、あるいは「法・ならわし」と「自然」の対比による立論、弁論の冒頭部におかれた攻撃のための攻撃、すなわち相手を非とし自分を是とするための極端な誇張、あるいは相手の前提から出発してドロテスクな結論を導き出す誤謬法の活用、などがあつる。なにしろエウリーピデースの劇にあつては、本来は間抜けな怪物であるキュクロプスまでもが、インテリマがいに、「神様とは弱者が自己を守るために作り出した空想の産物である」と、露悪的な正直さに通ずる弱肉強食主義を振り回すのである。

はたしてこれらはエウリーピデースその人の思考と、どうつながるのか。エウリーピデース自身、こうした思考と論理の枠組みに近しさを感じていた、つまりエウリーピデースもソフィストも同時代人であつたという見方もなりたつ反面、エウリーピデースは一種のパロディーとして、この種の演説口調を導入しているとも考えられる。それを本気であつたか、それとも斜に構えた遊びとするか、いずれを取るにせよ、エウリーピデースが同時代の言語の流行の最先端を理解していたこと、そしてさらには、それが分かる人たちに向けて彼の悲劇のその部分は書かれていること、これは間違いない。

最後に、以上、列挙してきた「趣向」の数々をどう評価すべきか考えねばならない。すぐ考えられるのが喜劇への接近である。単におかしみを伴っているからだけでは「筋」は仮の約束のよ

うなものでしかない。出発点で設定された枠組みを大きく逸脱しないように注意さえすれば、あとは趣向に凝ることで、喜劇は十分、成立する。アリストパネースの喜劇に一貫した筋がないといつて責めるのは誤りであるし、同様にその理由で喜劇の下に置くのも誤りである。ソークラテースがアガトーンとアリストパネースを相手に夜明けまで何を話し込んでいたか⁽¹²⁾もはや知るよしもないが(どうしてアガトーンであつてエウリーピデースではなかったのだろうか)、やはりエウリーピデースは人づきあいの悪い男だったのか、エウリーピデースが悲劇の中に喜劇の要素を導入しようとしたことは、十分に考えられる。だいたいサテュロス劇を普段から書いている悲劇詩人には、喜劇的要素は決して無縁ではなかった。

あるいはこうも考えられる。悲劇と喜劇はそれぞれ別個の機会に上演される、別個の文芸ジャンルに属していたから両者を「演劇」という共通の土台にのせて考えられることはそれまで少なかった。ところがエウリーピデースが悲劇の約束事を緩めて、もっと自由に悲劇を作り出そうとした時に、現実には存在している喜劇の中に含まれている要素にいきおい影響されることになる。しかし余りにも喜劇固有の要素、初期のアリストパネースの作品の諸特徴は、悲劇として受け入れられない。結果として後の喜劇が発展させる特色を、エウリーピデースが先取りしたことになった。普通、文学史ではこのことを、メナンドロスはエウリーピデースに影響されていると表現しているが。

さらにヘレニズム期の詩全体との類似も考慮すべきである。言葉に二重の意味を付与すること、わざと読者の予想を裏切る出来事の展開、神話の知識の交錯、語源遊び、これらはどれもアレクサンドリアの詩人たちが得意としたところである。彼らに先立つことすでに、紀元前五世紀末には、たとえ一部ではあつても、

作家の目をした、作家の地平に立って劇作りを評価してくれる人たち、もはや素朴とはいえない玄人がいた。エウリーピデースのみならずアリストパネスもまた、こうした人々の存在を想定しているのである。

エウリーピデースは（そしてどれだけ彼を笑いにしようとするアリストパネスも）、好むと好まざるにかかわらず、悲劇がどんなものであるべきか、常に反省をせまられる世代に属していた。おのれのよしと信ずるところをナイーヴに詩にすれば、立派な詩ができあがったアイスキュロスの時代は余りにも遠くになっていたのである。

〔注〕

* 本稿は、第三回ギリシャ・ラテン文学研究会（エウリーピデース研究会 一九八七年一〇月 於 京都産業大学）のおり発表した原稿に、加筆・削除・訂正を施したものである。当日の発表は、ほぼ原形のまま、そのあと続いた質疑応答を含めて、同研究会記録（一九八八年 ワープロ印刷で会員に配布された）に収録されている。

(1) すなわち『エレクトラー』『ヘラクレス』『トロアデス』『タウリケーのイーピゲネイア』『イオン』『ヘレネー』『ポイニッサイ』『オレステース』『バックイ』『アウリスのイーピゲネイア』および『キュクロープス』である。

『キュクロープス』は私見によれば知的洗練の度合いが著しく、たとえば『ヘレネー』と比較されるべきである。しかし『キュクロープス』の年代決定は、別に稿をおこして論じるべきであろう。ただ本稿でとりあげる細目が、このサテュロス劇に該当するところ多々あれば、ひるがえってこの劇をエウリーピデース後期の作品に帰す、一つの論拠とならう。

(2) T. Zielinski, *Tragedy in Euripidean Evolution*, Cracow 1925. なおエウリーピ

- デーヌの作品の注釈書をはじめ、およそ作品の成立年代にふれている書物には必ず言及されている。この本の真価は、悲劇成立の年代が下るにつれ、*resolution* の数が単に増加するだけではなく、*resolution* の生じる位置が、自由度を増して行くことの指摘にある。しかしこのことの重大さはいまだ十分に認識されてゐるとは言えない。これについては
- A. M. Dale, *Euripides Helen*, Oxford 1967, xxiv-xxviii 各頁の拙稿「Resolution と単語の選択」、『西洋古典学研究』22 (1974) 32-49 参照。
- (3) とはいふものの語彙、語順、統辞法といったものと、韻律との関係を、どうすれば論じうるかは目下のところ私には分からない。上記拙稿の論の立て方は、「卵が先か鶏が先か」に急である。
- (4) W. Ludwig, *Sapphenaia*, Diss. Tübingen 1954, に始まる。
- (5) 拙稿「エウリピデースの語法」(1)、『ヨーロッパ文化研究』7 (1988) 137-156。
- (6) この場面の分析は
- B. M. W. Knox, 'Euripidean Comedy'. In: *The Rarer Action. Essays in Honor of Francis Ferguson*. New Brunswick, N. J. 1971. 68-96 (Id. *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore 1979, 250-274 に再録)
- なお、このノットスの論文は、注(7)に挙げるウィントン・イングラムの論文とならんで、本論文の発表の趣旨にそったエウリーピデース解釈を展開している。
- (7) W. P. Winnington-Ingram, 'Euripides: Poteles Sophos', *Arctura* 2 (1969) 127-142.
- (8) この女奴隷たちは、テキストを読むだけではその存在がたいしたものに見えないかもしれない。しかし二〇数年も昔に見た、M・カコヤニス(白黒)映画『エーレクトラー』が描いたこの女たちは、私にいまなお強い印象を残している。この女たちがいなければ、さらにこの女たちがアガ멤ノンによって連れて来られたことを思い出させることがなかったなら、クリュタイメストラとエーレクトラーの対比は確実に薄まる。
- (9) いわゆるリール・ステーションクロスについては

P. J. Parsons, "The Lille 'Stesichorus'", *ZPE* 26, 1977, 7-36 の巻末

J. M. Bremer, "The Lille Papyrus", In: *Some Recently Found Greek Poems*, *Memnosyne Supplements* 99, 1987, 128-174 に詳しう。

- (10) 厳密に言えば、マンノントリオーンでは *oblikerpos*、テュンドレオースでは *dioblikerpos* が使われる。これらの単語「ちびでは *kozublikerpos* は、周知のようた、夫あるいは妻を意味するごく普通の詩語である。エウリビテースが意図的にこの単語の意味を「おじまげた」ことは、疑いがない。
- (11) Fr. 204, 87-92 (Merkelbach-West).
- (12) 『線字』223 c-d.