

euphemein の構築する世界
アリストパネスにおける儀式的構造の意味

戸 部 順 一

序

水を運べ、手を浄めるのだ、口を慎むように伝えろ

どうか憐れみをおかけくださると、クロノスの御子ゼウスに祈るのだ

『イリアス』9巻 171f.

己に道理のないことを認めたアガメムノンは、アキレウスとの和解を図ろうと、彼への贈り物を申し出る。ネストルはそれを受け、ことの成就を確かなものにすべく、早速ゼウスへの祈りの準備にかかる。ここに引用した2行は、祈願を開始する前にすべきことを伝えている。水で手を洗い浄め、それから静粛にすることが、祈願という儀式に先立って行なわれねばならなかったのである。浄めと沈黙が神事の導入に置かれていることは、我々の経験からしてもそれほど奇異なことではない。すでにホメロスの頃から、古代ギリシアの世界においてもそうであったのを、この2行は語っている。「口を慎む」と訳した *euphemein* は、その逆語である *dysphemein* の意味「不吉なことを口にする」に対照させれば、「喜ばしいことを口にする」「歓喜の叫びを挙げる」となる。神の来臨を願う言葉が、神の不興を買うものであろうはずはなく、また日常を離れ、非日常的な儀式空間に趨こうというときの、その高揚した気持ちが歓喜の言葉となって発せられるのは、人間の感情として当然なことであろう。何を口にしたら神の不興を買わずにすむのか、その判断がつかなければ、沈黙しているに越したことはない。ある儀式の場における体験が *entheos* (神に満たされた) によって語られるほどに、古代ギリシア人はその場で神との一体感を覚えた。神との一体感を体験した者は、ときには *makar*⁽¹⁾ と呼ばれる。さすれば *euphemein* は非日常的な至福の瞬間

を前にしての、人間の歓喜を、あるいは厳肅な感情を、その意味層に含む宗教的語彙である^④とみなしてよいだろう。

宗教的儀式の開始は常に euphemein の号令によって行なわれたわけではないかもしれない。古代ギリシアの宗教儀式に関する記録は豊富には伝えられていないが（特に密儀に関する知識は乏しく、伝えられるわずかな情報はかなり後代のものである^⑤）、しかし、その場に伝統として確立された儀式様式があったことは間違いない。儀式といった類のことは、変更されることなく繰り返される作法の、その普遍性を見せつけることによって自己の正当性を主張するものである。それゆえ、儀式の開始に定型的表現が置かれていたのは間違いない。“euphemeite” の号令もそのようなもののひとつとしてあった可能性は高い。

この儀式の開始に際しての定型句的表現（と思しきもの）を文学作品の中に指摘することは難しくない。「聞け」、「黙れ」、「集まれ」の号令は、ほぼ同じ型で現れ、同じ型で現れていることが、宗教儀式の場で繰り返し発せられていた号令の模倣であることを裏づけている。“akouete leo”, “akouete laoi”, “sigate laoi”, “deur’ ite pantēs leo” 等々の極めて類似した表現の中にも、儀式の場に参集した者たちを前にした、神官の命令の模倣を聞き取れる^⑥。ところで、euphemein は現存するアリストパネスの喜劇のなかでは 11 の箇所で使用されている（euphemia が使用されているのは 5 箇所、euphemos が 2 箇所）^⑦。この動詞の語義にある宗教儀式的色彩を考慮するなら、11 の箇所では何かしらの儀式の場面が再現されているのではないかと推測できるが、実際には必ずしもそうとは言えない。明らかに儀式を模した場面と言うのは「田舎のディオニュソス祭」の様子を舞台上で再現しようとする『アカルナイの人々』の一場面に限られる（euphemeia については『女だけの祭』

の中で、テスモポリア祭に集まった女たちがこの言葉を合図に祈りを挙げる場面が用意されている(= 295 f.f.)。他の用例箇所では、「これから何々の儀式を始める」といった台詞はなく、どちらかといえば、場違いな言葉遣いによる滑稽感、笑いを生むための方便として *euphemein* が使用されている感が強い。しかし、喜劇の中で *euphemein* が儀式そのものの開始の合図として用いられているのではないにせよ、その号令にしたがって、ちょうど日常から儀式という非日常的な空間に突入するように、喜劇舞台の上にそれまでとは異なる世界が現出してくるような場合がある。しかも、儀式とは無縁の、それぞれが異なっている状況の中でこの語が使用されているにも関わらず、*euphemein* の号令とともに現れた新たな状況には、濃淡の差こそあれ、ある共通した構造が、そしてそれを支える共通の要素が認められるのである。無論、一つの用例箇所で採取した要素が全て別の箇所にも認められるというほどの厳密さは維持されていないにせよ、それでも展開の類似性が感得できるほどには要素の共通性が指摘できる。この共通要素の繰り返しの現れは何を意味するのであろうか。当然のことながら、現実の場で *euphemein* の号令のあとに展開される一連の行為は作法に則った宗教儀式であった。ならば、喜劇の中で、*euphemein* の号令のあとに共通して現れる要素は、*euphemein* で始められる儀式の普遍的構造を反映したものなのであろうか。宗教儀式と演劇の関係は古くて新しい問題である。本稿の目指すところは、喜劇のプロット構造の一部に宗教儀式の構造を意図的に模倣したものがあることを指摘し、この問題の解決に対し、わずかながらの寄与を果たすことにある⁶⁾。

euphemein の用例 1 『アカルナイの人々』の

『アカルナイの人々』のそれは、明らかに儀式（ここでは「田舎のディオニュシア祭」の行列）の開始を告げる言葉として使用されている。スパルタとの和平を望むディカイオポリス（この喜劇の主人公）は、民会での議員たちの議論に一縷の望みを掛けていた。しかし民会での議論はいっこうに和平実現の方策に向かわない。ただ一人、議場へ闖入したアンピテオスだけが和平締結の使者に立つことを申し出る。ディカイオポリスはこの男を利用してスパルタとの平和条約を結ぼうとする。スパルタから戻ったアンピテオスが、平和条約として葡萄酒の入った瓶をディカイオポリスに手渡すと、ディカイオポリスは平和復興が叶ったのを宣言し、早速「田舎のディオニュシア祭」を祝うことにする。こうして「田舎のディオニュシア祭」は、平和を手に入れたことによって始まるディカイオポリスの新たな世界の序曲となる。

202 行で予告された通りに、ディカイオポリスは 237 行の「静まれ、静まれ」の合図によって「田舎のディオニュシア祭」を開始する。237 行と 241 行に繰り返される「静まれ、静まれ (euphemeite, euphemeite)」は、この句を構成する長音節と短音節の組み合わせを長長長短、長長長短とし、役者の台詞の韻律として要求されるイアンボス調を逸脱したものである⁸⁾。実際の宗教儀式的開始には、儀式を司る者によるこのような号令があったのかもしれない。それゆえ、韻律を逸脱した台詞は、新たに開始される場面が（舞台に変化はないが、237 行のディカイオポリスの台詞を切っ掛けに、場面は民会からディカイオポリスの家の前に移ったことになっている）実際の儀式的のパロディであることを強く観客に意識させるための工夫に他ならないと考えるべきであろう。この用例は予告された祭の再現場面での例であるゆえ、「静まれ、静まれ」の号令の後に、宗教儀式に関連すると思われる要素が現

れているのは当然である。

ディカイオポリス：静まれ、静まれ、籠を運ぶ者はもう少し先に出ろ。
クサンティアスよ、男根棒を立てろ、まっすぐにだ。おまえ（娘のこと）
は籠を下に。お供えを始めよう。 241-4

籠 (kanephoros), 男根棒 (phallos) といった儀式に必要な道具⁹⁾が、ディカイオポリスの指示にしたがって舞台に運び込まれる。行列の準備が整ったところで、

ディカイオポリス：おお、主なるディオニュソスよ、家族とともにとり
おこないまする行列と供儀が御心に叶い、軍役に煩わされずに田舎のディオ
ニュシア祭を幸多きうちにおこなえますように、かつまた三十年の和約
が我身の幸となりますように。 247-52

この祈りの中にも「御心に叶い (kecharismenos)」や「幸多きうちに (tycheros)」といった犠牲式に特有な言葉が見られる¹⁰⁾。行進を始めるや、儀式を見守る参加者よろしく、妻を屋根に上がらせ見物人に仕立て上げる。それからディオニュソスを称える男根歌の独唱。このように舞台の上では「田舎のディオニュシア祭」の再現が試みられるが、ディカイオポリスが独唱を終えたところで、行列はコロスの乱入によって中断させられ、舞台は新たな展開を見せることになる。この後のプロット展開に（すなわちディカイオポリスがコロスと対峙し、その長広舌によってコロスの半数を己の意見に従わせるまで）、儀式的要素があるのかは、俄には判じがたい。エウリピデスの

悲劇『テレポス』のパロディを盛り込まれたこの部分は⁴⁰、ディカイオポリスがエウリピデスのもとに出掛け、詩作にふける彼から、悲劇で使用されたテレポスの衣装を借り、それを着込んで悲劇の主人公よろしく長広舌に及ぶところでクライマックスを迎える。この場面における一連のディカイオポリスの行動に儀式の反映があると断定するためには、他の用例におけるプロットの展開と重ね合わせてみる必要がある。点と点、線と線が互に対応し、両者の相似的關係が認められたとき、異なるシチュエーションの背後に控える共通の構造の存在がはじめて指摘できよう。

euphemein の用例 2 『騎士』

『アカルナイの人々』の翌年に上演された『騎士』は、当時の有力な政治家クレオンを完膚なきまでに風刺、誹謗した喜劇として知られている。この喜劇の主人公の腸詰め屋は、デーモス老人（アテナイ民衆を擬人化した登場人物）のご機嫌取り競争で宿敵パプラゴニア人（クレオンと目される人物）に勝利し、自分が仕えることになった老人を「煮直し」という魔法で若返らせる。若返ったデーモスがいざ登場という段で、

腸詰め屋：不吉な言葉を慎まれよ、口に錠をかけ、証言を控え、この国が大喜びする裁判所は閉鎖しなくちゃならぬ、それから見物の者たちは、新しい幸福の到来を祝い、神への讃歌を合唱せよ。 1316-8

と、euphemein で始まる腸詰め屋の台詞が舞台に響く。ところで、この腸詰め屋の台詞にある「新しい幸福の到来」は注目すべきである。これがパプラゴニア人の追放によって生じた状況の変化（それゆえ「新しい」のである）

を指しているのは明らかだ。そして euphemein の号令は、まさにこの新しい世界の現出を直前にした瞬間に置かれている。まるで「静粛」の号令によって、日常から非日常的な儀式空間への導入が果たされるように、舞台の上には、この命令のもとに新しい世界が展開されるのである。すなわち、舞台の上に構築される新たな世界は、それまでの劇的狀況を否定する狀況であるという点で、日常に対する非日常的な儀式空間と同じ関係にあると言え、よって現実の場において非日常的な儀式空間を開幕させる「静粛」の号令が、非日常的な儀式空間と相似的關係にある新しい劇的狀況の開幕に使用されているのである。euphemein を聞いた観客は、自己の経験から（宗教儀式へ参加し、その場で euphemein の号令を聞いた者たちが観客の大半であったことは容易に察しがつく）、舞台上にそれまでとは異なる狀況が現れるのを予測したに違いない。そのような機能を euphemein は果たしている。「静粛」の号令に予告された劇的狀況は、それまでの狀況とは異なるという点で、確かに非日常的儀式空間と相似關係にあるが、ただし、その新しい劇的狀況が、たとえ euphemein なる宗教儀式の場での語によって導入されているからと言って、宗教儀式そのものと相似的關係を有しているかはわからない。その有無を明らかにするためには「新しい狀況」の特徴を考察する必要がある。

『騎士』での用例箇所には、『アカルナイの人々』の用例にあるような、宗教儀式の模倣は明確に指示されていない。ただ新しい世界が「静粛」のあとに現出するだけである。しかしそれでも、この新しい世界に『アカルナイの人々』の「儀式を模倣した場面」と共通する要素の指摘は可能である。「神への讃歌を合唱する (paionizein)」は（これは儀式の中で歌われる歌である¹²⁾）『アカルナイの人々』においては、ディカイオポリスの「男根歌」としてあ

った。またこの「讃歌 (paion)」を合唱する者たちが、腸詰め屋によって「見物の者 (to theatron)」と呼ばれていることは、腸詰め屋の意識の中では、コロスが「讃歌」を含む儀式の見物人となっていることを伝えている。同時に「見物人」とは、劇場に足を運んだ喜劇の見物人を指しているようにも思われ、ディカイオポリスが妻を行列の見物人に仕立てたのと同様に、腸詰め屋はコロスと喜劇の観客を、儀式の見物人に仕立てているのである。ゆえに euphemein のあとに現れる両者の共通要素として、「(儀式の) 見物人を仕立て上げること」も数えられよう。このように儀式の模倣をうたっていない『騎士』の用例箇所にも、明らかに儀式＝「田舎のディオニュシア祭」の再現である『アカルナイの人々』の用例箇所と共通した要素が見いだされるのである。

この後に腸詰め屋によって煮直されたデーモス老人が見物人たちの前に現れる。

腸詰め屋：このわしが汝らのためにデーモスをば煮直し、醜悪なる者から美しき者にしたのだ。 1321

今や老人はバブラゴニア人の追放によって訪れた「新しい幸福 (kainai eutychiai)」の世界にふさわしい姿に変貌している。コロスの台詞は、観客の関心をやがて舞台上に登場する老人の新しい姿に集中するように誘導する。

コロス：見たいものだ。あの御方 (デーモス) はどんな服装をなさっているのか。どのような御仁におなりになったのか。 1324

コロスと観客の注目する中、豪華な衣装に着替えたデーモスが舞台の上に登場する。

腸詰め屋：ご覧の通り、この方こそあの方、頭には黄金製の髪飾りをつけ、昔はやった衣装を着てなんとも立派なことだ、投票用の貝殻のかわりに和議の香りを漂わせ、それに体には没薬を塗ってござる。 1331-2

euphemein の号令が新しい世界の開幕を伝え、その世界が衣装を着替えたデーモス老人に象徴されているとき、euphemein と「衣装交換」はまったく無関係だとは言えない。「衣装交換」も euphemein によって構築された舞台に付き添う一要素なのだろうか。ここで『アカルナイの人々』に戻ろう。コロスの乱入によってディカイオポリス一家の「田舎のディオニュシア祭」は中断させられた。我々は euphemein で始まった儀式のパロディをコロスの乱入による行列中断までと考え、それより先の展開に関しては考察を控えている。しかし「衣装交換」が euphemein によって導かれる構造の一要素だとするなら、『アカルナイの人々』における我々の考察範囲は更に広げられねばならぬことになるだろう。事実『アカルナイの人々』においても衣装交換は主人公の行為として置かれているのであるから。

euphemein の用例 3 『蜂』

『蜂』の中には euphemia の用例が認められる。プデリュクレオンは父親ピロクレオンの裁判所通いをやめさせるために、「あんところへ（裁判所）なんか行きなさんな、ほらここにいて家の者たちを相手に裁判をするがいい(765-6)」と宣言したあと、法廷を開くのに必要な道具を舞台の上に運び込

む。一切の道具が整ったところで、

ブデリュクレオン：さあ、まずは静粛に。

868

この号令に呼応してコロスの祈りの歌、ブデリュクレオンの祈り、さらにコロスの祈りの歌が続く。ブデリュクレオンの発案によって設置されることになった私設裁判所は、犬を裁くという非現実的な、またピロクレオンがそれまでの常としていた有罪宣告のかわりに、被告を無罪放免にしてしまう法廷である (992-4)。ちょうどパプラゴニア人を否定することによって「新しい幸福」の世界が成立したように、私設裁判所は、それまでにピロクレオンが関わっていた裁判所を否定する形で成り立っている。その私設裁判所はコロスによって「新たなる礎 (neaisin archais 886)」と歌われ祝福される。こうして私設裁判所的一幕は『騎士』における「新しい幸福」的一幕と重なることになる。そしてコロスはこの新しい世界=私設裁判所の見物人よろしく「陪審員諸君 (908)」と呼ばれている。ところで、この euphemia を境として現出した「新たなる礎」の上に構築された世界は、ピロクレオンの衣装交換によって仕上げられる。ピロクレオンは息子のブデリュクレオンの手によって、短いマントのかわりに豪華なペルシア製のマントを肩に掛けられ、足にはラコニア製の靴が履かされる (1129-69)。この衣装交換が宴会への臨席という新世界における幸福の享受の扉を開くことになる (1250)。

『蜂』の用例は『騎士』の場合と同様に、なんらかの宗教儀式的のパロディ導入として euphemia が使われているわけではない。前者においては私設裁判所の開設のため、後者においてはパプラゴニア人の追放による新体制の幕開けのためである。しかし、「祈り」「新世界の現出」「見物人」「衣装交換」

といった、両場面に共通した要素が指摘できる。これらの共通要素のうち、「祈り」「見物人」は『アカルナイの人々』の用例から明らかなように儀式の要素である。「新世界」は「それまでの否定」ということで、日常に対する非日常的な宗教儀式空間との対応関係に等しく、よって euphemein がその端緒に置かれていた。また「衣装交換」は『騎士』と『蜂』に共通して現れ、しかも「新世界の現出」と密接な繋がりを持つゆえ、これを euphemein (euphemia) が契機となって現れる新たな劇的状況を支える共通要素の一つに数えてもよいだろう。ならば、『アカルナイの人々』における「衣装交換」も考察の対象にしなければならぬことになる。いま一度、『アカルナイの人々』の観察に戻ろう。

コロスの乱入によって行列を中断させられたディカイオポリスは、スパルタとの和平締結によって訪れた平和を、和平に反対するアカルナイ老人たち(コロス)に納得させねばならない羽目になる。老人たちの説得に失敗すればディカイオポリスには死が待っている。窮地を脱出するためにディカイオポリスがとった手段は、このような二進も三進もいかぬ喜劇世界の中に、悲劇世界という新しい世界を構築することであった⁽⁴³⁾。そのために、ディカイオポリスは悲劇作家のエウリピデスの館に出掛け、『テレボス』で使用された乞食の衣装を始めとするさまざまな小道具—帽子、杖、籠を譲り受ける(430—70)。これを使ってディカイオポリスは「悲劇もどき (trygoidia)」の世界を創造し (trygoidian poion 499)、その世界の中で、アカルナイの老人を相手の大演説に臨み、結局アカルナイの老人たちの説得に半ば成功することになる。trygoidia は「葡萄酒の滓」と「歌」を繋ぎ合せてできた造語である。まだ仮面がなかった頃、人々は自分の正体を隠すために tryx (葡萄酒の滓) を顔に塗った姿で現れ、壇上から町の有力者たちを詰った、と言う。こ

れが喜劇の起源だという伝えもある⁽¹⁴⁾。それゆえ、trygoidia は comoidia (喜劇) の同義語とされる。しかし、この箇所では tragoidia (悲劇) との音遊びにむしろ注目すべきだろう。trygoidia の語義はなるほど喜劇だが、その音は悲劇を連想させる。これは、ディカイオポリスの台詞「なぜなら私は今日という今日、乞食にならねばなりません、私は私なんです、見た目を変えなくてはならないんです (410-1)」にあるように、まさに喜劇世界の住人であるディカイオポリスが、その外見を悲劇の住人 (テレポス) のそれにすることを言おうとしての造語である。こうして喜劇の衣装 (それまでに着ていた衣装) の上に、悲劇の衣装 (新しい衣装) を着込むことによって、「喜劇」の中に「悲劇もどき」なる新世界が造られることになる。

『騎士』や『蜂』において観察されたように、euphemein は、それまでとは異なる劇的状況の幕開けの機能を果たしていた。そして「新しい状況」には両者の観察から明らかなように「衣装交換」という行為があった(『騎士』ではデーモス老人の古風な装束への、また『蜂』ではピロクレオンの高級衣装への衣装替えがある)。また、この「新しい状況」は、腸詰め屋によって「新しい幸福」と呼ばれているように、祝福されるべきものであり、その祝福感、プデリユクレオンが父親のために設けた私設裁判所を「新しい儀式 (telete kaine) 876」と言っていることから察せられる祝祭につながっている。『アカルナイの人々』では事情は複雑である。アンピテオスから平和条約として葡萄酒の入った瓶を受け取ったことで、ディカイオポリスには平和な日々という新しい状況が訪れたことになる。それゆえ、ディカイオポリスは早速に「田舎のディオニュシア祭」の準備にかかった。しかしアカルナイの老人たちがこの新しい状況に待ったをかけた。ディカイオポリスの願う「新しい状況」は老人たちをねじ伏せることで完成される。よってディカイ

オポリスは「悲劇もどき」という新しい世界を構築し、アカルナイの老人たちの説得を試みた。『アカルナイの人々』での euphemein の後に展開するプロットの構造は、明らかに『騎士』や『蜂』と比較して複雑である。新しい状況は開始と同時に妨害を受け、その妨害を取り除くために、もう一度新しい状況が造り出される。しかしここで再び注目すべきは、新しい世界と「衣装交換」の関係が見て取れることだ。プロットの展開に差はあるが（これは euphemein で始まる段が、芝居の始めに置かれていることと—— euphemein によって新しい状況が現出しても、そこから更なる展開が準備されねばならない——、終盤に置かれていることと—— euphemein によって導入された新たな状況が喜劇が描こうとする最終的な状況になる——の差である）、「衣装交換」が新しい状況の視覚的象徴としてあるのは、『アカルナイの人々』の場合にも成り立っているのである。

さて、ここで euphemein のあとに共通して現れた要素を整理しておこう。

『アカルナイの人々』

- (1) 祈り—ディカイオポリスによる「祈り」および「男根歌」
- (2) 道具—「田舎のディオニュシア祭」に必要な道具がディカイオポリスの命令のもとに運び込まれる
- (3) 見物人—ディカイオポリスは妻を行列の見物人にする
- (4) 衣装交換—ディカイオポリスはテレボスに変装して演説を行なう
- (5) 新しい状況(世界)の現出—平和な生活及び喜劇の中に造られた悲劇世界

『騎士』

- (1) 腸詰め屋は讃歌 (paion) を歌うように命令する
- (3) 腸詰め屋はコロスと喜劇の観客を「見物人 (to theatron)」と呼んでいる。
- (4) 腸詰め屋によって煮直されたデーモス老人は、新しい衣装に着替えて舞台上に登場する
- (5) パブラゴニア人の追放された世界は「新しい幸福 (kainai eutychiai)」と呼ばれる

【蜂】

- (1) ブデリュクレオンとコロスによる祈り
- (2) 私設裁判所の開設に必要な小道具が舞台に運び込まれる (861 の myrrina と libanotos は 862 から明らかなように儀式に必要なものである)
- (3) コロスは私設裁判所の陪審員とみなされる
- (4) ピロクレオンはブデリュクレオンによって高級なマントと靴を与えられる
- (5) 私設裁判所はブデリュクレオンによって「新祭儀 (telete kaine)」と、またコロスによって「新たな礎 (neaniai archai)」と呼ばれる

この表から理解されるべきことは、euphemein (euphemeia) の号令に始まる場面には、表に示されるような共通な要素 (1) (2) (3) (4) (5) が用意されていることである。euphemein のあとの祈りが、たとえ paionizein という動詞一つで表わされ、実際には祈りのアクションがなくても、また実際に舞台の上で (あるいはオルケストラの上で) 歌われていても、あるいは衣装を交換する者がそれぞれに異なっても、また交換の意味にずれがあつて

も、「その要素がある」ことにはわかりはない。そのことの認識は以上の観察から容認できると考える。

用例 4 「女だけの祭」

『女だけの祭』のプロロゴスにも euphemein の用例を確認できる。日頃から女の悪口を悲劇仕立にするエウリピデスに腹を立てた女たちは、「テスモポリアの祭」（女だけが参加を許された祭）でエウリピデスを懲らしめる相談を持つことになる。エウリピデスは新進の悲劇作家アガトンに自分の弁護をさせようと、叔父と一緒に彼の屋敷を訪れる。そこに使用人が現れて、

使用人：皆さん、静粛に、口を塞いで

39

この用例では「静粛」の号令は「使用人」によって行なわれ、今までの例にあったような喜劇の主人公の命令ではなく、「静粛」の号令者が祈りをあげることもない。また、開幕の直後(39)に「静粛」の号令がなされているのであるから、新しい状況の導入として号令が使用されていることはない。ここでの号令はアガトンの登場のためである。「誰かの登場」のために「静粛」が使われることはある。『雲』のなかでソクラテスは、

ソクラテス：ご老人は静粛にして、祈りに耳を傾けよ。おお、主なる無限のアエールよ、大地を中空に支える者よ、また輝けるアイテールよ、また雷光と雷鳴をもたらす雲なる女神たちよ、立ち上がり姿を現せたまえ……

262-5

この祈りの後で「雲女神たち」を演ずるコロスが登場する。『雲』の用例も先に観察した 1, 2, 3 の用例に共通した要素を引き摺っている。少なくとも (1) の祈り, (4) の衣装交換, (5) の新世界を確認できる。ストレプシアデスは裸になって = (4) ソクラテスの学問所という, ストレプシアデスの日常からかけ離れた世界 = (5) に入会することになる。『雲』に特徴的なことは、祈りに合せて実際に「神」が登場することであろう。しかし、そもそも儀式が神の来臨によって成立する場であり、euphemein がそのための祈願であるのだから、「静粛」のあとで「神」が現れたとしても不思議はない。ただ『女だけの祭』では、使用人の号令のあとに登場するのがアガトンだという違いはあるが。

使用人による「静粛」の号令のあとにアガトンが登場する。アガトンが登場するのは、使用人が説明しているように (40-2, 52-7, 67-9)、悲劇の歌を作るためであるが、その歌は、アポロン、アルテミス、レートへの「祈りの歌」= (1) になっている。エウリピデスと一緒に様子を窺っていた叔父は (よってエウリピデスと叔父は euphemos で始まる場面の見物人である = (3)), アガトンの歌を聞き、その艶冶に心を奪われる一方で、アガトンの姿に非難の言葉を浴びせる。

叔父：その青年、おまえさんはいったいどこぞの女子か、ひとつアイスキュロス風に『リュクルゲイア』の台詞を使って尋ねたい。これなるオトコオンナはいずこの生まれなるや。その故国の名は。また身に纏いし衣は。乱れておる、その弦はサフロン染めの服に、そしてそのリラは髪網に何を語るのか。香油瓶と帯の不釣り合いなこと。そもそも、鏡と剣と一緒にあるのは何としたこと。

叔父はアガトンの男とも女ともつかぬ姿を目にして混乱をきたしたのだろう⁽¹⁵⁾。「青年 (neaniskos)」と言っておきながら、「どこぞの女子 (hetis: hostis の女性形であるゆえ、本来なら文の主語は女性でなくてはならない)」と叫んでいる。そして彼の正体を見極めようとするかのように詰問を繰り返す。アガトン自身の弁解に耳を貸すなら、この姿は詩作のために必要な女装であり (148-52)、またそれゆえに、叔父が変装の必要に迫られたときに使われる衣装となる (249-62)。しかし叔父の詰問の言葉として、アイスキュロスの4部作『リュクルゲイア』から台詞を借用していることには、何か意味があるのだろうか。『リュクルゲイア』はトラキアに到来したディオニュソス神を辱めたことで、神の罰を受けるトラキア王リュクルゴスの神話を題材としている。『女だけの祭』で借用されている台詞は4部作の一つ『エドノイ』から採ったもので⁽¹⁶⁾、捕えられたディオニュソスを前にして、リュクルゴスが尋問を行なっている場面の台詞であろう、とされる⁽¹⁷⁾。とすれば、叔父があえて『リュクルゲイア』からの台詞で詰問しているのは、アガトンの姿にディオニュソスのそれを見ていたからなのかもしれない。我々は以前、悲劇作家は視覚的リアルさを追求するあまりに、かえって滑稽感を観客に与えてしまったことがあるのではないか、という論考を行なった⁽¹⁸⁾。そのときに得た結論をここに適用するなら、アイスキュロスの舞台に登場したディオニュソスは (この神が性別を曖昧にしているのを、殊更リアルに表現しようとしたあまり)、まさにアガトンの様子そのもの、上演年次の順で言えば、アガトンの姿はアイスキュロスのディオニュソスの姿を模したものだ、という可能性は否定できまい。

アガトンの姿=ディオニュソスの姿だとするなら、使用人の *euphemos* 号令の後に現れたアガトンは、どこか『雲』の中でソクラテスによって呼び

出された「雲女神たち」に近い存在に見えてくる。ならばアガトンは「静粛」の号令のもとに呼び出された神格である。さて、アガトンはエウリピデスから訪問の目的を聞いたものの、女装して「テスモポリアの祭」に潜り込んでくれという彼の頼みを拒否する (181-99)。やむを得ず叔父がアガトンの代役を買って出、女装して「テスモポリアの祭」に潜り込むことになる。叔父の女性化は喜劇お得意の下品とドタバタを混ぜ合せた方法で行なわれている。叔父は着ていた着ものを脱がされ、陰毛を松明で焼かれ、髭を剃り落とされる。髭を剃った後で、その出来栄を確かめるべく、

エウリピデス：心配ありませんよ、なんとも男前だ。ひとつご自分の顔を見たらどうです。

叔父：そうしろって言うんなら、鏡を持ってきてくれ。

エウリピデス：いかがです、ご自分の姿は。 233-5

陰毛と髭を失った叔父は、アガトンからその衣装を譲り受け、女装を完成させる。叔父の女装の目的は、女だけの世界である「テスモポリアの祭」に潜り込むためであった。こうして叔父は男の衣装から女の衣装＝アガトンの衣装に着替えることで＝(4)、女だけの世界＝(5)に入っていくことになるのである。また、アガトンの持っていた鏡は、叔父が女性化の出来栄を見るために使う道具となっている。「衣装交換」が儀式と関連を持つなら、その出来栄を確認するためのアガトンの鏡は他の用例で認めた(2)の要素にあたることになろう。

以上の観察から、『女だけの祭』のプロロゴスで発せられた euphemos の号令の後にも、他の用例と共通した要素が見いだせると ((1) (2) (3) (4) (5)

及び『雲』の「雲女神たち」) 言えよう。

悲劇との比較

異なる状況で *euphemein* の号令が発せられているにも関わらず、そのあとにいくつかの行為、小道具が共通して現れる現象は、どのように理解すべきであろうか。行為の担い手が複数に渡ったり（例えば、『アカルナイの人々』や『雲』では号令を掛ける者と祈りを捧げる者は同一人物であったが、『女だけの祭』では使用人が号令を掛け、号令によって呼び出されたアガトンが祈りの歌を歌っている。しかも、このアガトンは『雲』の場合の「雲女神たち」と同じ存在とみなされる。また『騎士』の腸詰め屋は「煮直し」というメディアバリの魔法を使っていることから、祈りを口にする者であると同時に神的存在でもある）、共通の要素が単に言葉の上だけであったり（『騎士』では祈りは「神への讃歌を歌う (*paionizein*)」という動詞だけで済まされていた）、新世界の意味づけに違いがあったりはするが、どの用例にも共通の要素は存在していた。この共通性は、*euphemein* で始まる儀式的要素を、ちょうど箒星が核から飛沫する物質を尾としているように、*euphemein* の「尾」としていると説明されえよう。「祈り」「見物人」「儀式の道具」がこの「尾」である。「衣装交換」と「新しい世界」は箒星の特定に寄与する「尾」かもしれない。我々は「新しい世界」が *euphemein* の号令の後に現出する理由を、儀式への参加が日常から非日常的空間への移動に他ならず、また劇の新しい状況がそれまでの状況の否定であるという点において、日常と非日常の関係と相似形をなし、従って前者が *euphemein* の号令によって開始されるのを模して、後者の開始にも *euphemein* が置かれている（同時

に儀式そのものの要素が、その場面にちりばめられる)、と結論した。しかし、その「新しい状況＝世界」に「衣装交換」が関わっているとき、euphemeinで始まる構造体は、単なる宗教儀式ではなく、特定の宗教儀式の相似形と言えるのではなからうか。

エウリピデスの『バツカイ』⁽¹⁹⁾は「衣装交換」が「新たな世界」の導きとなっている点で注意を引く。『バツカイ』は『リュクルゲイア』の主人公リュクルゴスと同様に、ディオニュソスへの帰依を拒んだゆえに滅びる、テバイの王ペンテウスを主人公にした悲劇である。ディオニュソスによって狂気に取り付かれたテバイの女たちは、今や町を捨て、裸同然の姿でキタイロンの山中を疾駆し、バツコス祭に踊り狂っている。そんな報告を受けたペンテウスは、ディオニュソスの巧言にも釣られ、彼女たちの様子を見物したい気持ちを押さえられなくなっていく。

ディオニュソス：お待ちを、山中に群れ潜んでいる女たちを見たい a のではないか。

ペンテウス：ああそうとも、いくらでも出そう、金に糸目はつけん。

810-2

ペンテウス：こっそりと、樅の木の下に身を潜めながら。

816

ディオニュソス：あなたをお連れいたしましょう、お進みになれますか。

ペンテウス：ああ、すぐにだ、すぐに、手間を掛けることは許さぬ。

ディオニュソス：では、素肌の上に亜麻の衣を着て b。

ペンテウス：何としたことか、男をやめて女の仲間に入れと c。

819-22

ディオニュソス：この私が館の中で着せてさしあげましょう d。

ペンテウス：どんな衣装を。女のか e。恥ずかしい。 827-8

ディオニュソスとの一行対話を繰り返すうちに、その緊張に幻惑されたのか、ペンテウスはディオニュソスの思惑通り（この神にとって、ペンテウスの女装は彼の死出の装束に他ならない（857））の姿になることを受け入れる。ディオニュソスによる着付けも終わり、ペンテウスが頭には女のように垂らした髪（長い付け毛）を止める紐を巻き、踝まで隠れる長衣を着て、子鹿の皮を袈裟懸けに、手にテュルソス（杖）を持った姿で現れる（831-5）。

ディオニュソス：母親とその仲間たちを覗こうという者 f、ペンテウスに告げる、館より姿を現し、私に見せるがよい、女の、狂女の、バッカイの衣装を着た姿を。（ペンテウス登場）似てるぞ、カドモスの娘の一人に似ているぞ。

ペンテウス：太陽が二つに見える、七つの門を持つテバイも二つ、案内に立つお前は牡牛のようだ、頭には角が g。お前は先から獣だったのか。

912-22

ペンテウス：どんなふうに見える、イノの恰好か、それとも我が母アガ
ウエのようか^h。

ディオニュソス：あなたを見ていると、あの女たちを見ているように思
えてくるⁱ。 925-7

こうしてペンテウスはディオニュソスを案内人としてキタイロンの山中、
バッカイたちの世界へと入って行くことになる。ところで、詩行につけられ
た下線部を観察対象にすることで、我々が喜劇の中で認めた euphemein を
きっかけに始まる構造との比較が試みられよう。このディオニュソスとペン
テウスの対話部分には何かしらの儀式性があるのだろうか。ここには
euphemein のような祭儀の開始を宣言するような言葉はない。しかし c に
注目しよう。「入る」と訳した telein には、485 の「密儀は夜にそれとも昼
間のうちに行なうのか (ta d'hiera nyktor e meth'hemeran teleis)」から「(秘
儀を) 行なう」の意味が確認される⁽²⁰⁾。よって「女の仲間に入る」には「そ
のための儀式を行なう」の意味が被さり、c はペンテウスとディオニュソス
の対話が (バッカイたちへの) 入会の儀式であることを示唆するのである。

悲劇が儀式的構造を模倣しようというときには、あからさまな儀式の言葉
を使用するのではなく (喜劇では euphemein によって儀式的構造が持ち込
まれているが、その「堂々さ」ゆえに、儀式なぞ必要とはされぬところでの
号令が、観客の笑いを誘うのも確かだ)、語彙の表層の意味を剥がしたとき
に、儀式の関連が思わず顔を出すような、そのような使い方をするのもし
れない⁽²¹⁾。telein の裏の意味は (そしてその発見は 485 の telein の使用例か

ら、決して困難なことではなかったはずだ)、喜劇の *euphemein* 同様に、儀式構造の存在を語っているのである。儀式構造が c によって示唆されるとき、a と f はペンテウスを「見物人」= (3) とするための句であり、b と d, e, それに女装したペンテウスの登場は、明らかに (4) にあたる。この女装によってペンテウスはキタイロンの山中に出掛け、バッカイの様子を覗くことになる。彼の行くキタイロンの山中は、テバイの町の外ということで、それまでのペンテウスの居場所を否定し、またバッカイの世界は「男をやめて女たちの仲間」(*es gynaikas ex andros*) 822 から理解するところでは、男の世界を否定し、ペンテウスの信仰を否定する世界でもあるゆえ⁽²²⁾、(5) と同定しえる。また、なぞなぞのような g は (2) の存在をほめめかす。エウリピデスは、何故ペンテウスの、恐らくは錯乱した状態を、「物が二つに見える」ことで描写したのであるだろうか。物が二つに見えることのもっとも単純な理解は⁽²³⁾、「ペンテウスが鏡を見ているから」である。物は鏡に映ることで二つになる。h は『女だけの祭』におけるエウリピデスの叔父の行動を思い出させる。あの叔父は己の女性化を確かめるために、アガトンの持っていた鏡をのぞき込んだ(そしてエウリピデスの台詞は i に似ていた)。それゆえ、鏡を「衣装交換」と関連した道具に数え、(2) のレットルを貼った。そのアガトンとは言えば、アイスキュロスが造ったディオニュソスの姿をしていた可能性が高い。ならば、アイスキュロスこそがディオニュソスに鏡を持たせて登場させたのかもしれない。

ディオニュソスが鏡を持って登場することの背景には、この神の儀式があるようだ。ある混酒器(クラテール)の側面を飾る絵(バッカイの秘儀の様子を表わしている、とされる)には、円い鏡のようなものを持ち、自分の顔を映している青年が描かれている⁽²⁴⁾。この混酒器の絵を信用するなら、ダイ

オニユソスの秘儀には、儀式的の道具として鏡が用いられていたことになる⁽²⁵⁾。よって「鏡を持つディオニユソス」は、ディオニユソスの儀式と、そこで使用された鏡の関係から創造されたものである。ところで『バツカイ』はアイスキュロスの『エドナイ』から影響を強く受けた悲劇である、とされている。我々は、アイスキュロスが「儀式的の鏡」を彼の持ち物にして悲劇に取り入れたのでは、と推測した（そしてそのことが『エドナイ』の特異な点であったが故に、アリストパネスは、この昔のディオニユソスの様子を、あえて『女だけの祭』で披露しているのかもしれない）。『エドナイ』の影響を受けたエウリピデスが、「鏡」を芝居に取り入れなかったとは言えまい。儀式的の道具の転換方法がアイスキュロスと同じであったかはわからぬが、鏡の機能を言っているように見える g は、ディオニユソスの鏡が舞台上に登場していたことを示唆するのである。ならば g は (2) である。ディオニユソスを牡牛と言っていることにも鏡の存在がほのめかされている。青銅製の鏡は（映されたものが太陽ならいざ知らず）ガラスの鏡に比較して、正確に虚像を結ばなかった。あの混酒器の絵で、円い鏡を覗いている青年が見ているのは女の顔である。エウリピデスの叔父は女になりきれない「オカマ」の顔を鏡に見た。それゆえ、ディオニユソスが牡牛の姿に見えているのは、鏡に映るこの神の歪んだ像を指してのことである⁽²⁶⁾。以上のことから、『バツカイ』のこの段が宗教儀式的の模倣であり、我々が喜劇で確認した「共通の要素＝儀式的の要素」が等しく現れていることが理解できよう。

結びに代えての一つの仮説

『女だけの祭』と『バツカイ』は最も要素の重なりが顕著である（叔父の

鏡覗きが『エドナイ』のパロディであるのは、『エドナイ』の影響を受けている『バツカイ』の g, h, i から、その蓋然性を高くする)。衣装交換、鏡を覗く、女の世界への移動、これらのことがディオニュソスによって（アガトンは、その衣装からディオニュソスと重なっている）行なわれる。『バツカイ』はディオニュソスの神話を題材にしている故、芝居に儀式の構造と思しき構造が取り入れられた場合には、その儀式はディオニュソスに関連するものに違いない。しかも鏡は実際にディオニュソスの秘儀で使用されていた可能性が高い。ならば、『女だけの祭』に見られた euphemein で始まる儀式構造も、『バツカイ』のそれとの近似性より、ディオニュソスの儀式構造を模倣したことになる。一方、喜劇の中で我々が観察した euphemein の用例箇所は、宗教儀式と関連する共通した要素=(1) (2) (3) (4) (5) からなる構造によって支えられており（『アカルナイの人々』には劇も終盤になって歪んだ像が登場するが²⁷⁾、『騎士』『蜂』あるいは『雲』には鏡は出てこない。代りに単なる「儀式の道具」が持ち出されたり、それが欠けていることもある。これは簡略化の結果である。新しく始まる世界の不統一は、芝居のコンテクストに合った世界が持ち出されているからであり、「新しい」という一点においての統一はある）、いわばお互いが相似的關係にあった。よって、全ての用例箇所には、ディオニュソス的儀式の構造がある、と結論できるかもしれない。我々が喜劇の中に、そして『バツカイ』の中に見た儀式構造の本質は「衣装交換があり、新しい世界が開ける」ことであろう。これはいわゆる initiation 儀礼の特色である²⁸⁾。アッティカ地方の「オスコボリア祭」²⁹⁾は、「クサントスとメラントスの一騎討ち」物語を介してディオニュソスと奇妙な繋がりを見せる「アバトゥリア祭」の後に行なわれ、二人の女装した若者が先導する行列を中心儀式としていたが、P.Vidal-Naquet に全幅の信頼を

置くなら⁽³⁰⁾、この女装は大人の世界に入るためのものである。スパルタの結婚風習についてプルタルコスは「略奪された女（成熟した女に限られたが）を花嫁のお付が迎えた。彼女は花嫁の頭髪を剃り、男の着物を着せて、暗闇に置かれたマットに寝かせておいた」と伝えているが⁽³¹⁾、これは *gyne* になるために *parthenos* が特別な衣装を着なければならなかったことを暗示している。乙女の守護者であるアルテミスを祝うブラウロンの祭では、少女が成長過程の節目で熊に変装した⁽³²⁾。transvestism, transexuality と initiation の繋がりは普遍的に目撃されることである。

ディオニュソスの祭儀が成人への通過儀礼とどのような関わりを持っていたのかは明らかではない。しかし、鏡の使用が示唆される混酒器の側面に描かれた絵画があり、エウリピデスの叔父が鏡を覗いた後に女の世界に入っていくプロット（そしてこのプロットの構造こそがディオニュソスの儀式の模倣だと我々は結論した。そしてペンテウスの狂乱の様子が鏡を覗く彼自身を語ったものだとするれば、ペンテウスも同類である）は、この神の儀式の中で自己確認が要素としてあったことを窺わせる。鏡によって自分が誰なのかをみつめる（実際にそれが行為としてあったのかは別にして）ことは、市民になる直前の *epheboi* には必要なことであつたらう⁽³³⁾。ディオニュソス、その神の祭典である大ディオニュシア祭、またそこで上演されていた演劇と *epheboi* の関連は、現在の古代ギリシア演劇研究では無視できないものになっているが⁽³⁴⁾、確実なところは不明である。とは言え、演劇の中に通過儀礼を思わせるプロット構造が設置されていることは、これらの連関の可能性を高めるのではないだろうか。

[注]

- (1) 例えば、エウリピデス『バツカイ』72f.では、神々の秘儀に与かった者たちを「至福なるかな」と歌っている。ディオニユソスの祭儀において、この神との一体感には特に強烈であったようで、その折の体験は「エントゥシアスモス」「エクスタシス」によって表わされる。なお、makarの宗教的至福感については、吉田敦彦『ギリシア文化の深層』国文社 1984 pp237-9を参照せよ。
- (2) *L.S.J.* の *euphemein* を参照。*Il.* の例については、W.Leaf *The Iliad* Amsterdam 1971 sec.ed. comment. ad hoc を参照 (*Il.* の中では *euphemein* が儀式と結びつけられて使用されている例は稀である、との解説がある)。喜劇における用例箇所の訳語としては、一応「静粛」「口を慎め」としたが、各箇所に付けられた注解を見る限り、何か「良きこと」を口にしたと解している場合が多かった。
- (3) 例えばエレウシスの密儀に関する資料はほとんどが教父によって書かれたものである。H.W.Parke *Festivals of The Athenians* London 1977 p.56 および、G.E.Mylonas *Eleusis and Eleusinian Mysteries* Princeton 1961 appendix を参照せよ。
- (4) J.Haubold *Homer's People Epic poetry and Social Formation* Cambridge 2000 pp.174-82, p.202 を参照せよ。
- (5) 喜劇に置ける用例箇所の全てをいかに示すと、
euphemein: A 237, 241 E 1316 N 263, 297 P 96, 434, 1316 R 354, 1273 Pl 758
euphemia: A 238 V 868 Av 959 T 295, 296
euphemos: Av 1719 T 39 となる。
- (6) 宗教儀式と演劇の問題が今までにどのように展開されてきたかについては、R.Friedrich *Everything to Do with Dionysos? Ritualism, The dionysiac, and The Tragic* (M.S.Silk ed. *Tragedy and the Tragic* Oxford 1966 に収録) pp.259-63 にまとめられている。また最近のこの方面の研究の金字塔的論文集としては、J.J.Winkler and I.Zeitlin ed. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* Princeton New Jersey 1990 がある。
- (7) アリストパネス喜劇のテキストとしては、A.H.Sommersteinの ed.版 (Aris and Phillips 社) を基本的には使用した。

- (8) Sommerstein comment. ad hoc. 及び, W.J.M.Starkie *Aristophanes The Acharnians* Amsterdam 1968 l xxxi を参照せよ。
- (9) Starkie comment. ad hoc.
- (10) Starkie comment. ad hoc.
- (11) この箇所に関する考察としては、拙稿「アリストパネスにおける変装の意義」『西洋古典学研究 xxxii』岩波書店 1984 を参照せよ。
- (12) Sommerstein comment. ad hoc.
- (13) 注 11 を参照せよ。
- (14) scholia ad 499 及び *D.T.C.* pp.183-4 を参照せよ。
- (15) この箇所の考察としては、拙稿「アリストパネスの悲劇批判 (その 1)」『成城文芸』第 151 号及び「アリストパネスの悲劇批判 (その 2)」『ヨーロッパ文化研究』第 16 集がある。
- (16) Sommerstein comment.ad hoc および scholia ad 135.
- (17) 『リュクルゲイア』については、『ギリシア悲劇全集』第 10 巻岩波書店 1991 に詳しい。また E.R.Dodds *Bacchae* second ed. Oxford 1960 xxxi を参照せよ。
- (18) 拙稿「アリストパネスにおける“TERAS”の意味」『ヨーロッパ文化研究』第 17 集。
- (19) テキストとしては注 17 の Dodds 版を使用した。
- (20) *L.S.J. teleo* を参照せよ。
- (21) Friedrich (注 6) を参照せよ。また R.A.S.Seaford *Dionysiac Drama and The Dionysiac Mysteries CQ* 31 (ii) 1981, Pentheus' vision *CQ* (i) 1987 及び *Euripides' Bacchae* Warminster 1996 の一連の研究は示唆に富む。
- (22) ペンテウスはディオニュソスに帰依するのを拒絶していたのであるから、そのディオニュソスの祭儀の場に行くことは彼の信仰を否定する行為になる。
- (23) Dodds はこの箇所の注で「ペンテウスはディオニュソスの力である、葡萄酒に酔わされていた」「ある種のヒステリー状態に陥ると物が二重に見える」と言った説を紹介している。鏡の解釈に関しては、R.A.S.Seaford *In the mirror of Dionysos* (S.Blundell and M.Williamson ed. *The Sacred and The Feminine in Ancient Greece* London 1998 に所収) に負うところが大きい。
- (24) Seaford (注 23) pp.131f.

- (25) Seaford (注 23) p.132-5
- (26) Seaford (注 23) p.132
- (27) 1128-9 において、主戦論者のラマコスに盾に、自分の顔ではなく兵役逃れ(すなわちラマコスの否定)で調べられている老人の顔を見る。
- (28) O.C.D. (third ed.) transvestism の項および K.Dowden *The Uses of Greek Mythology* London 1992 pp.102-118 を参照。initiation 儀礼における衣装交換の例は、K.Dowden *Death and the Maiden: Girls' initiation rites in Greek mythology* London 1989 に集められている。
- (29) オスコポリア祭に関しては、H.W.Parke (注 3) pp.77-81 に詳しい。
- (30) オスコポリア祭が「epheboi の市民階層(成人男子)への入場を祝う儀式といった意味を持っていたのではないか」と言う論考に関しては、P.Vidal-Naquet *The Black Hunter and the Origin of Athenian ephebeia (Myth, Religion, and Society ed. by R.L.Gordon Cambridge 1981 所収 pp.147-62)* がある。Vidal-Naquet はこの中で、ボイオティアとアッティカの境界の領地を巡って、ボイオティア王クサントスとアテナイの將軍メラントスが一騎討ちを行なったという伝説を取り上げ(例えばポリュエアイノスの『戦術書』に伝えられている。伝説によると、メラントスが「後ろに黒山羊の毛皮を来た男が加勢に来ている」と叫んだのに呼応してクサントスが後ろを振り向いた隙に、この王を殺した、と言う。このベテン=アバテーによる勝利を記念して「アバトゥリア祭」が行なわれるようになった、とされる)、国境での一騎討ち、だまし討ち等には、epheboi の訓練を思わせるものがあり、「アバトゥリア祭」は、それゆえ epheboi と関連する祭典ではないか、と推理している。一方、クサントスの背後に立った黒山羊の毛皮を着た男をディオニュソスだとし、ディオニュソスの祭壇建立の縁起譚にもなっている。この伝説の混乱ぶりは、ディオニュソス、epheboi、通過儀礼の関わりを暗に語っているのかもしれない。「アバトゥリア祭」のすぐ後に行なわれた祭が「オスコポリア祭」である。この祭はテセウス伝説と結びつけられているが(プルタルコス『対比列伝』テセウス 22-3、および Parke (注 29) pp.77-8) epheboi が中心的役割を占め、女装した epheboi は辺境の地を暗示する「スキラのアテナ神殿」に行進する行事を有している。
- (31) プルタルコス『対比列伝』リュクルゴス 15
- (32) Dawden 1992 (注 28) pp.102-6 を参照のこと。

(33)

そもそも祝祭とは非日常的空間であり、それゆえ日常的価値体系の倒壊する瞬間である。新しい世界へ入って行くことを祝う通過儀礼なり initiation 儀礼なりでの transvestism, transexuality も、この倒錯の一つとして捉えることができよう。妻になろうという乙女が男の着物を着ることは、祝福の変形である。ディオニュソスの鏡に映る青年の顔が乙女のそれであるのは二つの意味で興味深い。ひとつはディオニュソスの祭儀に通過儀礼の側面があったことを示唆している点 (transvestism は鏡に映った顔が乙女のそれであることに象徴されている)。もう一つは「乙女の顔」が、これからなろうとしている (あるいは入会する世界) ものの反対物を表わしているゆえ、青年が入場する世界が成人男性の世界であるという点である。成人男性社会に入場しようとする (すなわち市民としての資格を獲得することである) 青年は epheboi と呼ばれた (ephebeia と呼ばれる制度がアテナイにあったことは、アリストテレス『アテナイ人の国制』42 に記されている)。この epheboi とディオニュソス、そしていくつかの悲劇の主人公たちには、共通した行動パターンが認められる (ディオニュソスと悲劇の主人公たちの行動の類似に関しては、P.Vidal-Naquet 「ギリシア悲劇と政治」『現代思想 特集・甦るギリシア』青土社 1999 pp.224-6 を参照。また epheboi の行動に関しては、注 30 の P.Vidal-Naquet *The Black Hunter and the Origin of Athenian ephebeia* および、J.H.Winkler *The Ephebes' Song: Tragoidia and Polis (Nothing to do with Dionysos?)* に所収) を参照のこと)。epheboi は国境の要塞で 2 年間を過ごした後、アテナイに戻り市民の列に加えられた。帰国する彼らはいまだ市民とは言えず、同時に少年の時期を離脱した状態にあるわけで、謂わば二つの範疇を通過しようとしている曖昧な存在である。こうして「曖昧な状態」での帰国は、自分の正体を隠して帰国するディオニュソス、あるいはオレステース、あるいはオイディプスと重なるのである。悲劇の主人公がディオニュソスを彷彿させるような帰国の仕方をするのは、悲劇がこの神の祭典である大ディオニュシア祭で上演されていたことと無縁ではあるまい。悲劇が本来ディオニュソスの神話を演じてみせ、いつの頃から「ディオニュソスとは関係ない」と言う諺が示唆するように、ディオニュソス以外の主人公を舞台に立たせるようになって、ディオニュソス的なものが悲劇に潜んでいることは否定できない (cf R.Friedrich (注6) pp.268-74)。若い主人公たちの帰国は

このことの証左である。epheboi の帰国とディオニュソスの帰国が重なりを見せていることは、どのように説明されるべきか。我々は先にこのことについて一つの仮説を立てた（拙稿「ディオニュソスと喜劇の本質」『西洋比較演劇研究会会報』第 25 号 2000）。ディオニュソスは町を訪れては女たちを狂乱に陥れる。女たちは町を捨て、衣服を脱ぎ捨て、髪を振りほどき、山野を駆け巡る。この狂乱の神話に、町の中＝文明－町の外＝自然という二項対立の構図を当てはめるなら、ディオニュソスは女たちを文明の桎梏から解放し、自然世界へと帰還させる神とすることになろう。ディオニュソス自身は、その逆の道を歩む。この神は外から訪れ町に入り、自分に帰依させることにより新たな秩序を打ち立てる。新市民として国家の新たな活力となる epheboi が、あえて町の外から町に入ってくるという行動をとるのは、ディオニュソスの帰国に倣ったものなのか。いずれにせよ、二つの世界（文明と自然）を往来する神に、ちょうど女子の守護者としてあるアルテミスの役を担わせるというようなことは有り得るであろう。確かにプラトンはディオニュソスに若者の導き手という一面があるのを認めている（例えば『国家』635D-E を見よ）。鏡は自己を視覚的に認識させる道具である。それを覗き込む者は、そこに映る虚像に己の過去、現在、場合によっては未来を見るだろう（ギリシア人もこのことを知っていたがゆえに、鏡には諸々のものが映るとするのである）。二つの範疇の狭間にいる epheboi が、まさに新たな世界に入場しようというとき、自己の有り得べき姿を今一度確認することは大きな意味を持っていたに違いない。鏡による自己確認が儀式の中で実際に行なわれたのかは分からないが、ディオニュソスの儀式に鏡を登場させているクラテールの側面画は、この儀式の場が epheboi にとって自己確認の場であったことを語っているのである。ペンテウスでさえ、曾てはこの市民の列に加わるための儀式を通過したことであろう。しかし、今や彼はこの道を逆行しようとする。彼はディオニュソスのもつて鏡を覗き、町の外の世界へと加わる。es gynaikas ex andros telo (822) を、町を訪れ町の住人となったオイディプスの言葉（ソポクレス『オイディプス王』222）“es astous telo”（町の者たちに加わる）と重ねてみるなら、町を出るにせよ、町に入るにせよ（＝ ephebos としての入城）、その際には「儀式」に加わるが必要であったのを telo は伝えている。市民への道を逆行したペンテウスの八つ裂きにされたその死体は、プラトン

euphemein の構築する世界

の言う「身体の内でも音声の内でも、じっとしていることができず、絶えず動き、声を出す（『国家』653D-E）」若者を連想させる。儀式が悲劇と言う演劇に転写されても、そのプロットには儀式の意義が組み込まれているのである。アリストテレスは『詩学』のなかで、悲劇の筋を組み立ててゆくときに、「認知（anagnorisis）」を重要な要素として織り込まねばならぬと語っている。アリストテレスの言う「認知」に、宗教儀礼の場における「認知」の響きを聞き、この織り込みが一つの必然である所以を、我々が見ようとするディオニュソス儀礼の一面に求めることは、大いなる外的外れであろうか。通過儀礼的要素は本来は悲劇に組み込まれていたものであろう。我々は本稿において、喜劇に見られる儀式的構造の観察をもっぱらとしてきた。そして確かに喜劇にも悲劇（我々の観察は『バツカイ』に限られているが）と同じ構造があるのを確認した。この構造は喜劇と悲劇が共有するものなのか、あるいは悲劇からの借用なのかは、判然としませんが、euphemein で始まる場面には悲劇のパロディを思わせる要素もあり、恐らくは悲劇から借用された構造ではないかと考えたい。

本稿は、2001 年度成城大学特別研究助成金による研究成果の一部を公表したものである。