

リュシストラテの正体

—πεκτούμενον の意味をめぐって—

戸 部 順 一

本稿は411 B. C.に上演された⁽¹⁾ アリストパネースの喜劇、『女の平和』⁽²⁾を考察対象とする。考察の目的は、1, 主人公リュシストラテが平和復興のためにとった、「セックスストライキ」作戦は有効なのかを勘考し、1で得た結論を踏まえながら、2, 685行にある語 *πεκτούμενον* の意味を明らかにしようとするところにある。そのための考察の手順は以下のとおりである。1, 『女の平和』が上演された年のアテーナイの政治状況、2, 喜劇に登場する女性の劇的意味、3, リュシストラテの正体に関しての考察、4, *πεκτούμενον* の語義の解明。『女の平和』は現存するアリストパネース作品の中で、女が主人公にすわっている最初の喜劇である。これを最古の女主人公の喜劇と見るむきもある⁽³⁾。仮にそうなら、アリストパネースはそれまでには存在しなかった女主人公なるものを登場させようとしたことになり、その描き方にも何かしらの工夫をこらしたにちがいない。この論考を通じて、アリストパネースの工夫の一端なりとも解明できればと願うところである。

411B.C. のアテーナイ

411B.C. のアテーナイは政治的激動の年であった。この年、民主制は一時的であったにせよ崩壊の憂き目を見る⁽⁴⁾。その兆しは、『女の平和』上演の頃に既に見られていたのかもしれない。貴族派工作の密命を受けて、アテーナイに帰国したペイサンドロスの名が、劇中リュシストラテによって唐突に叫ばれているのも、アリストパネースが民主制打倒の動きを察知したのを反映してのこととも解せる⁽⁵⁾。415B.C.に始まり413B.C.に失敗に終わったシシリー島遠征作戦は、スパルタ同盟軍との戦における、アテーナイ側の不利を一層濃厚なものとし、その敗北は民主制崩壊という政治的

錯乱を生んだのである。「陸軍も海軍も、いやすべてのものが破滅し、多くのなかのわずかな者が帰ってきたにすぎなかった」⁽⁶⁾この大敗北による市民の狼狽ぶりは、トゥキュディデースのよく伝えるところである⁽⁷⁾。「ポリスは多数の重装兵と騎兵を失ったのみか、失われた兵は国内いずこにもかけがえのない第一線の壮年者ばかり」⁽⁸⁾であった。「この土地には人 (*άνθρωπος*) がいないねえ」、「いやまったく」(『女の平和』 523-4) を挨拶代わりに道行く人が交わしているのが聞こえてくるという、リュシストラテの嘆息は、壊滅的敗北の後遺症に苦しむ市民の姿を彷彿させる。まさに市には「間男の燃えかすさえ残されてはいない」(『女の平和』 107) 状態であった。間男不足への不満が喜劇ならではの冗談であったにせよ、その嘆きの中に、いくらかの事実の反映も認められるべきであろう。シシリー島遠征の敗北による戦死者の数、それに遠征作戦以前、あるいは以降の戦闘による戦死者の数の累積が、アテーナイの日常風景に変化を来す程であったのは想像に難くない⁽⁹⁾。

「このたび、夫を失うこととなった人々に、婦徳について私から言うべきことはただ一つ、これにすべてのすすめを託したい。女たるの本性に悖らぬことが最大のほまれ、褒貶いずれの噂をも男の口にされぬことを己れの誇りとするがよい⁽¹⁰⁾。」ペロポネソス戦争の翌年(430B.C.)の冬、戦没者国葬の場で行われたペリクレスの演説は寡婦の外出を戒めている。周知の如く、アテーナイにおいて、女は政治、経済の活動領域からしめ出されていた。婦女子の活動は家庭の中に限られ、日常の買出しさえ男の仕事であった。無論、妻、娘を家の中に閉じ込めておくには、それなりの経済的余裕(少くとも外仕事をするための奴隷がいなくてはならない)があってはじめて可能なことであり、この弊習(?)がアテーナイ市民の全階層で実行されていたのかは定かではない⁽¹¹⁾にせよ、「そうすべきだ」とい

う意識はアテーナイの男に共通なものであった。ホメーロスがヘクトールをして、「だから家に行き、お前自身（妻アンドロマケーのこと）のすべき仕事につくがよい、機織なり糸紡ぎなりを、そして侍女たちの上に立ち、仕事の指図をしておれ、戦は男たちだけが考えること、中でもこの私が」（『イーリアス』VI 490-3）と言わしめても、ヘクトールに異議をとる声はホメーロスの聴衆の間にはなかった⁽¹²⁾。

アテーナイ社会において、男と女の役割分担の領域は厳格に区分されており、その領域が重合することはなかった。しかし、戦死者数の増加に伴い、特にシシリー島遠征の壊滅的敗戦を聞くにおよんで、「外の仕事は男、家庭の仕事は女」という、アテーナイの自己定義が揺らぎはじめるのではないかと危惧する市民がいなかったとは言えなからう。ペリクレスの演説から20年、今や戦死した夫にかわって（政治領域での活動は皆無であったにせよ）、外に出向かざるを得ない女の数は明らかに増加する傾向にあった。アリストパネースが遠征失敗から2年後、『女の平和』を上演しようとした動機の一つを、「女の姿が目につくようになった」ことに求めるのは、あながち的はずれなこととは言えまい。「この時期になにゆえ『女の平和』が上演されたのか」の解答は、シシリー島遠征計画の失敗によって生じたアテーナイ市民の不安心理と無縁では決していない。

戦死者数が著しく増加したとはいえ、その結果アテーナイに厭戦気分が広がったと考えるのは軽率の謗を免れない。「しかしなおそれでもアテーナイ人は、現在まだ残っている資源の許す限りは、この争いに屈するべきではないと決意した」（トゥキディデース.VIII I）。413B.C., シシリー島遠征の敗北のあと、この決意は時を置かずして実行へと移されていった。海軍の再建がはじまり、プロブローイの選出によって、政策実行の手続きには簡便化が計られた。ペリクレスが非常用にと、その使用を禁じてい

た1000タラントの別置金が、海軍再建のためにくずされたのは412B.C.のことであった⁽¹³⁾。まさにアテーナイの政治家は、「(戦争を続ける他に)我々が助かる術が何かあろうか」(『女の平和』497)とでも考えているかの様相を呈していたのである。‘*χαυνοπρόκτος*’⁽¹⁴⁾とアリストパネースによって愚弄されてきた市民たちが、その考えに唯々諾々と従っていたのはいつものことであったと、トゥキュディデースは伝えている⁽¹⁵⁾。戦争の疲弊がアテーナイを押しつぶそうとしているとき、アテーナイ市民はそれでも戦争続行へと流れていったのである。

ペリクレスが使用を禁じていた別置金に手をつけざるを得ないほど、財政の困窮状態にあったアテーナイに、戦争を利用して私腹を肥やせる者たちが、依然として政治を牛耳る者たちの中にいると、市民は考えたであろうか。「ペイサンドロスしかり、政治に就いている者たちは、金を掠め取れるようにと、いつも騒動を起こしてきた」(『女の平和』490-1)。リュシストラテがここで *ἐκύκων* (騒動を起こしてきた) と未完了過去形の動詞を使っているのは注目に値する。リュシストラテたちによるアクロポリス占拠によって、もはや役人たちが国庫金に手を触れることはできなくなったという劇中に生じた新しい政治状況を強調しているのであろうか⁽¹⁶⁾。それとも、現実のアテーナイにおいて、甘い汁を吸える政治家の存在が困難になったことの皮肉がこめられていると解すべきであろうか。

アリストパネースがディカイオポリス(『アカルナイの人々』の主人公)を舞台に立たせた頃(425B.C.)、戦争を金儲けの手段とする者たちはいた。ディカイオポリスが臨んだ民会で、「触れ役」の呼び出しに応じて登場した「使節」が語る苦勞は、ディカイオポリスにはどれも羨むべき安樂としか聞こえない。

使者：そしてカユストロの野をのりりくらしと進むのはまことに心の
 疲れることであった。天蓋つきの轎かこの中にやんわりと身をよこたえて寿
 命を縮めてゆく。

ディカイオポリス：わしときたら城壁のところでもワラに寝て元氣旺盛
 だったが。 (『アカルナイの人々』 68-72)

「使節」のような政治家や役人は確かに存在したのであろう。戦争の甘い汁を吸う者、吸えない者、吸えない者が圧倒的に多数を占めていたのは、いつの世にも変らぬ事実である。アリストパネースは、この圧倒的多数の者たちの代弁者となって、「うまくやっている」者たち（クレオーンがその代表だ）を痛罵する喜劇を作っていた。アリストパネースは、喜劇の中で、「うまくやっている」者たちが牛耳る社会の仕組みを打ち壊し、現実の社会の中では甘い汁の吸えぬ者がいい目を見られる世界を構築してみせたのである⁽¹⁷⁾。喜劇には、階層闘争劇的な一面が認められる⁽¹⁸⁾。

しかし『女の平和』上演の頃、以前ほどに甘い汁を吸える者がいたかは疑問だ。アリストパネースの敵、政治家クレオーンはとうの昔に戦死していた⁽¹⁹⁾。シシリー島遠征失敗の痛みが市民の全階層にまで及んでいたのは、トゥキュディデースの伝えるところであった。もはや一部の階級の者を糾弾的にした喜劇を作っても、観客にある種のカタルシスを与えるのが不可能なまでに戦争による疲弊はアテーナイに浸潤していたのかもしれない。この状況の中で、なお戦争続行に傾いているアテーナイ市民に、警鐘たるべき喜劇を作ろうとするなら、アリストパネースは、従来通りの階層の対立を戯画化したものではない、新しい対立構図を喜劇に導入する必要にせまられたことであろう。男女の人口比率の変化は、アテーナイ市民に自己定義の崩壊の不安を抱かせていた。無論、その原因が戦争にあるのは

いうまでもない。アリストパネースはこの状況を察し、まさに市民の不安が現実化したような、男と女が対立し、なおかつ女が主人公に置かれる喜劇をアテナイ市民に提供することで、戦争続行への反省を促したのではないだろうか。

喜劇の伝統的女性像

『女の平和』は先に述べたとおり現存するアリストパネースの作品中、女を主人公にした最初の喜劇である。失われた作品の中に、あるいは他の喜劇作家の中に、『女の平和』に先行する、女を主人公とした喜劇が存在していたかは不明である。しかし412-411B.C.のアテナイの状況から、この喜劇が誕生せざるを得なかったとするなら、『女の平和』はもっとも古い、女を主人公とする喜劇であったといえるかもしれない。なるほど、アリストパネースの喜劇の中、『女の平和』以前に上演された喜劇にも、女の登場場面は用意されている⁽²⁰⁾。しかし、そこに登場する女たちは、『女の平和』の主人公リュストラテとは大きく違った存在としてあるように見える。そこでまず、従来喜劇に登場した女たちを観察し、リュストラテ以前の「喜劇の女たち」の本質を明らかにしてみたい。

『女の平和』以前の喜劇に登場する女たちの種類は、主人公の妻、娘、抽象概念の擬人化されたもの、神話世界の住人、娼婦、市場の老婆等である。多彩のようにも思われるが、『平和』に登場するトリュガイオスの娘、『蜂』に登場する市場の老婆を除いては、女たちはほとんど台詞を持たず、ただ舞台上に登場するぎない。すなわち女はその場の飾り物のような存在にすぎず、喜劇のプロットを展開するために不可欠な人物として登場するわけではない。戦争、政治、裁判、あるいは新思潮などへの諷刺を真骨頂と

する限り、(そういった領域に女は参入しないのがアテーナイの社会構造であるゆえ) 劇中に何らかの役割を担った女を登場させることは、劇の描く世界の性質から困難であったのであろう。「外のことは男の仕事」的認識は喜劇の世界でも通用している。それと比べて、家庭内の問題を滑稽に描いてみせるメナンドロスの喜劇には、家庭の問題が核をなすため、女の登場が必要となるのである。たとえアリストパネースの喜劇が、例えば政治問題 (πολιτικά πράγματα) を劇の核心に置きながら、その核心問題は「ほめかし」の形で観客に伝えられるにすぎないにしても(舞台上に展開される世界は政治世界そのものではなく、主人公の家庭であったり、神話世界に類した幻想世界である。その世界の装飾品然と政治世界の反映物が配置され、その装飾品への言及によって喜劇の世界は、現実=政治と幻想が重なり合った独得の世界となっている。(21)、その世界で活躍するのは男であり、そのアンタゴニスト(現実アテーナイの政治を象徴する人物であり、政治世界に女はいないという事実ゆえ)も男なのである。こうして喜劇は男対男の対立する世界となる(22)。そのような男の世界である喜劇世界への女の登場は、一つの共通パターンに則った形でなされている。

Δι. τῶν τιθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια.

φιλήσατόν με μαλθακῶς ὡ χρυσίω

τὸ περιπεταστὸν κάπιμανδαλωτόν. (『アカルナイの人々』 1199-1201)

ディカイオポリス：なんてえ、可愛らしい乳房なんだ、ちっとも垂れてなくて、まるめろみたい。お二人さん、黄金の君たち、儂にキッスを、濃厚な舌ぐりぐりのを。

自分一人の平和を獲得し、コエスの祭に参加したディカイオポリスは、

そこでの酒飲み競争に優勝したあと、二人の「白拍子」に両脇をかかえられながら帰宅する。彼の横には、負傷し、峠の守備から戻ってきたラーマコスがいる。二人の対照的な帰宅の様子は、見る者に平和の楽しさを伝えてやまない。この場面に登場する二人の「白拍子」に台詞はない。ディカイオボリスの台詞の中で、その豊満な肉体が称えられているだけである。二人の「白拍子」は、ディカイオボリスが自分の願望＝平和の復興を達成したことの、いわば景品として登場している。「儂のが立ってるぞ、暗がりでの一戦といこう」(στύομαι καὶ σκοτοβινιώ. 『アカルナイの人々』 1220-1), そのための登場である。こうして平和復興の褒美は酒と女に象徴され、また獲得した平和の喜びは、性交の喜悅によって象徴されていく。

無言のうちに登場した女は、その肉体を極めて即物的に観賞され、玩弄を帯びた言葉によって囃される。『騎士』に登場する「媾和」たちも同様である。彼女たちを見たデーモス老人は、

Δη. ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ' ὡς καλαί' πρὸς τῶν θεῶν,

ἔξεσταν αὐτῶν κατατριακοντούσαι; (『騎士』 1390-1)

デーモス：いとも尊きゼウス様よ、何ていう別嬪たちだ、この娘子たちと30年媾和が結べるのか。

デーモスの言う *κατατριακοντούσαι* には、*σπονδαὶ τριακοντούτιδες* (30年の媾和) の響きがある⁽²³⁾ が、同時に「下の方から (κατά) 3回も (τρία) 棹 (κοντός) でもって打つ (ἀκοντίζειν)」の響きもある。こうして、「媾和」は若返り⁽²⁴⁾ とともによみがえったデーモス老人の性的能力への供物となる。『平和』の「秋のみより姫」も同じような登場を見せている。

Τρ. τί δῆτ' ἐπειδὰν νυμφίον μ' ὄρατε λαμπρὸν ὄντα;

Χο. ζηλωτὸς ἔσει, γέρον,

αἰθις νέος ὦν πάλιν, (『平和』 859-61)

トリュガイオス：この儂が輝くばかりの花婿となっているのを見たときには、お前たちはなんとする。

コロス：老人よ、羨望の的となろう、また若返って……

Τρ. οἶμαι. τί δῆθ' ὅταν ξυνῶν τῶν τιθίων ἔχωμαι;

Χο. εὐδαιμονέστερος φανεί τῶν Καρκίνου στροβίλων. (『平和』 863-4)

トリュガイオス：一緒にいて、両の乳房を手にしたら、なんとする。

コロス：カルキーノスの回転（踊り）より幸せだろうよ。

天上から連れて来られた「秋のみり姫」も、若返った（*νέος ὦν πάλιν*）トリュガイオスの性のパートナーにすぎない。その肉体に神々しさはなく、女郎と見紛う色気を漂わせていたのは、「下男」の「神々は女郎屋を経営なすっている（*πορνοβοσκοῦσι*）」(849) という台詞に示唆されている。

登場した女たちへの言及は概して胸と尻に集中する。「祭のにぎわい姫」の尻は *προκτοπεντετηρίς*（5年ごとの祭の喜びの尻 876）とその見事さを称讃される。娘の陰部にも同様な囁し立てがなされている。

Τρ. τουτὶ δ' ὄρατ' ὀπτάνιον ἡμῖν ὡς καλόν.

διὰ ταῦτα καὶ κεκάπνικ' ἄρ' ἐνταυθοὶ γὰρ (『平和』 891-2)

トリュガイオス：この台所を御覧ぜよ。何と美しい。煤でまっ黒け。

ὄπτανιον (台所) が古註⁽²⁵⁾の説明にあるとおり (τὸ αἰδοῖον δείκνυσι αὐτῆς), 「祭のにぎわい姫」の陰部を指し, κεκάπνικε が「黒々とした陰毛」を言ったものであるのは明らかだ。トリュガイオスの命令 (886) に従ってヌードとなった「祭のにぎわい姫」のまっ黒な陰部は, こうして観客の目に曝されることになる。

喜劇に登場する女たちは, 主人公の願望 (= 彼が歪みとみなした世界を正すべく倒壊させ, 彼の主観にもとづく善き世界を現出すること) が無事達成されたのを称える道具である。願望達成のあと, 現出したユートピアから彼の得る喜悅は, 若い娘との性交によって象徴されていく⁽²⁶⁾。裁判狂いという老人病 (νόσος=病の使用が認められる⁽²⁷⁾) の癒えたピロクレオンが, 笛吹きを連れて酒宴から帰宅する場面も同列に加えられよう。

Φι. ἀνάβαινε δευρο χρυσομηλολόνηθιον,

τῇ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.

ἔχου φυλάττου δ', ὡς σαπρὸν τὸ σχοινίον·

ὅμως γε μέντοι τριβόμενον οὐκ ἄχθεται.

(『蜂』 1341-4)

ピロクレオン: さあ, こっちへ登った。ちっちゃな黄金虫ちゃん。ほら, この俺のロープをその手で握って, つかんで, でも気をつける, だいぶ古くなっているからな。うーん, 擦られるのは悪くない。

φαλλός (男根を模した小道具, σχοινίον=ロープはその比喩語) を握らせたまま, 若返った (1355) ピロクレオンは笛吹きに女に身受けの相談まで持ち掛ける (1353-4)。

主人公の喜びは、このように若返り (*νεός*) と登場する女との一種の結婚 (*γάμος*) によって象徴され、結婚儀式は娘との性交によって語られていくのである。アリストパネースの世界に男と女の愛憎は存在しない。ただ性交という儀式が存在するだけである⁽²⁸⁾。

主人公の構築したユートピアの幸福感は、性交の悦楽に象徴され語られていく、そのために必要なパートナー、それが喜劇の女である。ディカイオポリスが開いた個人市場に来たメガラの男が、娘を子豚 (*χοίρος*) に変装させ、ディカイオポリスに売りつけようとする一幕(『アカルナイの人々』729-835)も、このことをよく語っている。ディカイオポリスは平和を復興したあと、祭の準備に忙しい。その祭の犠牲獣にうってつけと言ってメガラの男は子豚(娘)を売りつけようとする。商談の末、娘にしか見えぬその豚をディカイオポリスは買うことになる。*χοίρος* (小豚) は *κύσθος* (女陰) の代用として使用される俗語的一面を持つ。こうして *χοίρος* (=小豚と女陰) の意味の二重性がこの一幕の滑稽を支えることになる⁽²⁹⁾。しかし、ディカイオポリスの感謝祭が、そしてその祭の喜びが、性交によって象徴されるなら、結局のところ彼は犠牲獣 (*χοίρος*) を *κύσθος* と承知して買ったことになろう。ユートピアの喜びは *γάμος* の喜びであり、それは性交の欲びによって象徴される。祭の犠牲獣は、ゆえに女であり、まさに *χοίρος* は *κύσθος* なのである。

喜劇の主人公がユートピアで享受する喜びが娘との和合に象徴されるという、喜劇の一定型は、その起源が何かしらの豊穰祭と深く関わっていたことに由来するものなのかもしれない⁽³⁰⁾。豊穰祈願のための模擬性交やそれを囃すための卑猥語が、その種の祭に存在するのはよく知られている⁽³¹⁾。神話の中、イアムペー(パウボー)がデーメーテルを前にして、己れの秘所を曝してみせたのも、この祭の儀式と無縁ではあるまい。とす

れば、喜劇の中の性交は、喜劇以前の祭儀の要請にもとづくものであったのかもしれない。無論、単なる残存物として劇中に現れるわけではない。主人公の願望達成の喜びの象徴という意味づけがなされている。こうして喜劇の起源にあった豊穡の喜びは、作者によって主人公の喜びに重ね合わされる。豊穡の喜びは万人の喜びであろう。個人の喜びの象徴に豊穡祭を想起させる性交を持ち出すこと、それによって、その喜びは観衆全員の喜びへと広がる。主人公の喜びに観衆の共感を期待する作家にとって、性交は格好の叙法であったのかもしれない。

豊穡祭の色彩が、その豊かな乳房や尻に認められるのは確かだ。それらは美醜を越えて我々に多産を連想させる。女の乳房の豊かさは、セックス・アピールとしてあるのと同時に、祭祀の意味も持っていたのだろう。恐らく女たちを演ずる男優は、薄生地の肌着状のものを着て、胸や尻に詰め物をした上に、下着をつけて登場したと想像される⁽³²⁾。その肌着の下腹部のあたりには女陰らしきものが描かれ、黒々とした陰毛さえついていた（『平和』の *ὀπάμιον* の比喩はこれを示唆していた）。とはいえ、いかに精妙に女体を模した衣装を着けて登場したところで、所詮、擬い物にすぎぬとの認識は常に観客の持つところであつたらう。中途半端なリアルさは、ときに滑稽に陥るものである。ὦ *πυθίων* とディカイオポリスがその乳房を感嘆してみせたところで、観客までもが同様に生唾を飲んだとも思えぬ。その嘆声は劇的世界の中だけに通用するものであり、観客には、乳房に見立てた2個のボールが役者の胸にへばりついているほどにしか見えなかったにちがいない。こうして男優の着た「女体」衣装は、女が登場しているという劇的イリュージョンを破壊することになる。描かれた女陰は、その衣装の下の役者が男であるのをかえって強調することになる。劇中、性交のパートナーとして登場した女たちは、その魅力的な肉体によって、

性的なことに我々が抱く甘美な真摯さから最もかけ離れた存在としか、観客には映らないのである。言葉の淫靡さが視覚との相互作用の場に置かれたときには、ときとして笑いへと転化することがある。喜劇の女が見せる裸体と、それを称える台詞はこのことの典型である。

「女」を強調する衣装は、反比例的に中身の「男」を露呈し、「全てがつくりもの」との認識を観客に抱かせることになる。かくして猥褻は笑いへと転ずる。喜劇の女は、主人公の願望達成の褒美の如き存在として、その登場を許される。主人公の構築した世界での喜びは、豊穡祭に由来する性交に象徴されて語られることになるが、その際のパートナーを、登場した女が務めることになる。しかし、主人公の抱く性交への期待の言葉は、舞台上に出現したつくり物の女体によって、観客には笑いの種となるのである。女の登場に「笑い」を提供するという、きわめて喜劇的要請があることも、また確かな事実であろう。

『女の平和』の女たち

沈黙のうちに登場し、つくり物の肉体によって観客を笑わせる、それが喜劇の女性登場の伝統だとするなら、『女の平和』に登場する女たちが、それまでの喜劇の女たちを大いに逸脱した存在なのは明白だ。まず彼女たちは台詞を持っている。女たちに台詞を宛がい、プロット展開に積極的に参加させるという試みは今までにはなかったことである⁽³³⁾。この一つをとっても、『女の平和』が新しい傾向の喜劇であると言ってもさしつかえなからう。その一方、伝統的な喜劇の女の要素が認められるのも確かである。リュシストラテの脇を固める女たちの姿はあの伝統的な喜劇の女たちを思い出させる。

ラコニアから来たラムピトーは健康的な肌の色、男まさりの筋肉、尻、乳房をカロニケによって賞讃される。

Κα. ὡς δὴ καλὸν τὸ χροῖμα τῶν τιθῶν ἔχεις. (83)

カロニケ：まあ、なんて立派な乳房をお持ちなの。

χροῖμα の使用はラムピトーの乳房が異常に大きかったのを我々に伝えている(34)。

リュシストラテの呼びかけに応じて、ボイオティア、それとコリントスから来た女たちにも、「白拍子」や「笛吹き的女」に投げ掛けられたのと同類の世辞が送られている。

Κα. *καὶ νῆ Δία*
κομφότατα τὴν βληχῶ γε παρατετυλμένη. (88-9)

カロニケ：まあ、本当にエレガンス、野っ原がすっかり丸坊主。

ボイオティアの女がはなから下腹部を露出して登場していたのかは定かではないが、カロニケがこのような言っている限り、観客が手入れのされた⁽³⁵⁾ 陰部を目にしたのは確かだ。

Κα. *χαῖα νῆ τὸν Δία*
δῆλ' σὺν οὐσα ταυταγὶ κἀντευθενί. (91-2)

カロニケ：本当に天晴れ、そこと、うしろのここが。

コリントスの女の豊かな⁽³⁶⁾ 腰回りは、このようにカロニケによって羨

望の的とされる。

これらの讃辞から彼女たちが伝統的な喜劇の女たちと同じように、つくり物の肉体を着て登場しているのは明らかだ。アテーナイの女である、カロニケとミュリネが同じような肉体の持ち主であったかは、台詞からは判らない。ただ、リュストラテが、「サフラン色の着物に香料、それに靴と透きとおった肌着」(47-8)が自分の作戦に役立つものと言っていることから、アテーナイの女たちが派手な靴と透きとおった肌着姿で登場したのかもしれないという推測は成り立つ。その女らしい衣装がつくり物の乳房と同じ効果を観客に与えたのは言うまでもなからう。

リュストラテを除く女たちは、伝統的な喜劇の女たちに共通する外観を持っていたと言ってよいであろう。ではリュストラテはどのような姿で舞台上に登場したのだろうか。彼女の乳房、尻への言及は女たちによってなされていない。「なされていない」ということは、リュストラテの役者がつくり物のそれらをつけていなかったからなのだろうか。

リュストラテを、他の女たちとは違った存在⁽³⁷⁾に仕立て上げようとするアリストパネースの意図は、彼女自身の台詞の端々からも確認できる。冒頭の登場シーンからして、リュストラテの「他者」性は強調されている。約束の時刻になっても誰も来ないという、リュストラテの嘆きは、平和復興に孤軍奮闘する、『アカルナイの人々』の主人公、ディカイオポリスの登場を想起させ、それゆえ、その表白はディカイオポリス同様、彼女の孤立した状況を十分に予見させる。ところで、ディカイオポリスは、その孤独の中で、自分の抱えている不満、またその不満をどうしたいのかを、モノログ形式で語っていく。よって、ディカイオポリスが一人舞台に居るのは、喜劇のテーマを観客に知らせるための作劇上の方便でもある⁽³⁸⁾。リュストラテの場合、わずか6行目の後半でカロニケが台詞を

引き継ぐ形で登場し、リュストラテの計画（＝喜劇のプロット）自体はカロニケとの対話を通じて観客に知らされている。よってリュストラテが、一人舞台にいることは、作劇上の方便からではない。6行分の孤独の中で、リュストラテは、祭には喜んで集まる女たちを詰りながら、*νὺν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοὶ γυνή*（「なのになは、一人の女もこの場にいる」 4）とつぶやく。つぶやきは彼女の「他者」性の告白である。そしてその告白が終るや、カロニケが登場。相次いで登場するリュストラテとカロニケの違いが一瞬に理解されるような仕掛けがここで可能だとすれば、それは視覚的なもの以外にはなからう。

リュストラテがどのような仮面をつけ、どのような衣装を着て登場したのかは、この点からも興味深い。まずリュストラテの表情（＝仮面の表情）への言及は、この喜劇の中で2度ほどなされている。

Κα. καὶ σὺ γ', ὦ Λυσιστράτη.

τί συντετάραξαι; μὴ σκυθρωπάξ', ὦ τέκνον.

οὐ γὰρ πρέπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῶς. (6-8)

カロニケ：ご機嫌よう、リュストラテ。何か困ったことでもあって。暗い顔つきはおよしなさい。眉をしかめるのは似合わない。

σκυθρωπάξω（暗い顔をする）は（707）で再び使われている。

Χο. τί μοι σκυθρωπὸς ἐξελέγηλυσθαι δόμων;

（女）コロス：どうしたの、暗い顔つきをして家から出てくるなんて。

自分の思い通りにいかぬリュストラテの苦悩を察して、カロニケが

(707ではコロスが) このように語りかけているのだろうか。仮面は登場人物の刻々と変化する感情に対応して変化するほど柔軟ではない。それゆえ、表情の貧弱さを補うために、脇の者がその感情をわざわざ語って聞かせることはあろう。それとも実際、リュシストラテ役的男優は「暗い顔つき」をした仮面を被って登場したのであろうか。例えば、ディカイオポリスはペルシアからの「使節」役のつけている異様な仮面に驚きの声を上げている。登場人物が異様な仮面をつけている場合、その異様さを観客に同感させようと、故意にその仮面に言及してみせることはあるのだ。

「暗い顔つき」をして登場する人物は悲劇の専売特許である。「ほれ、あそこにヒッポリュトス様の召使の姿が見えます、暗い顔つきでお館をめざして急いで駆けてくるのが」(エウリピデース、『ヒッポリュトス』1151-2)。「ああどうやらお前の考えは当たっているようだ、その証拠がそこに見えてきた、こちらにやって来る、使者の暗い目と暗い顔がな」(エウリピデース、『フェニキアの女たち』1331-3)。

ὄπαδὸς σκυθρωπός (暗い顔つきの召使) や *σκυθρωπὸν ὄμμα καὶ πρόσωπον ἀγγέλου* (暗い目と暗い顔の使者) の登場は1場面に限られている。とすれば、役者の被っていた仮面の表情が台詞にある通りだった可能性は高い。メディアがずっと「暗い顔つき」をしていたとしても、劇の性格から別段、不思議なことはない⁽³⁹⁾。*σκυθρωπός*の繰り返しはリュシストラテも同様の悲劇の仮面をつけていたことを語っているのではないだろうか。

彼女が喜劇の伝統にのっとった肉体の持ち主であるのか、ないのか、それは(1148)、(1157)、(1158)の解釈次第である。

Πρ.Ἀ ἀδικίωμας' ἀλλ' ὁ πρῶκτος ἄφατον ὡς καλός. (1147)

ラコニアの使節：儂らが悪うござる。とはいえ何てきれいな尻なんだ、

筆舌に尽し難いってやつだ。

ラコニア人の同性愛趣味を諷刺して、「尻」が持ち出されているのか、それともラコニア人は肛門性交が好きだったのか⁽⁴⁰⁾、彼の関心はその女の尻に集まっている。

Πρ.^A οὔπα γυναικ' ὄπωπα χαιωτέραν. (1157)

ラコニアの使節：これほどの別嬪，見たことない，

Πρ.^A ἐγὼ δὲ κύσθον γ' οὐδέπω καλλίονα. (1158)

アテーナイの使節：儂だって，これほど見事な女陰は初めてだ。

ラコニア人に対抗するようにアテーナイ人はその女の女陰を絶讃する。例の調子の讃辞が誰に寄せられたものなのか、台詞からははっきりしない。しかし、(1114) でリュシストラテは 'ποὺ' σιν ἡ Διαλλαγή;' (「和睦は何処にいるの」) と言っている。ここで、『騎士』において登場した「和睦」と似た様子の「和睦」がリュシストラテの呼びかけに従って再び登場していたのであろうか⁽⁴¹⁾。その可能性は高い⁽⁴²⁾。とすれば、(1148)、(1157)、(1158) はリュシストラテの脇にひかえている (ことになる) 「和睦」にむけての讃辞ということになる。しかしリュシストラテにむけてのものという可能性がないわけではない (その場合、「和睦」はそばにいないか、はなから登場しなかったことになる)。彼女はプロブローロスとの論争の間に、自分の被っていたヴェールを脱いで、相手にそれを被せるという行動に出ている (530-4)。その κάλυμμα (ヴェール) がリュシストラテの体を隠すほどのものであったのか (テラコッタ像の中には、頭からすっぽりと全身を布でおおった婦人像があるにはある)。仮にそうなら、

リュシストラテはここで、それまで布で被っていた「その下」を見せたことになる。「その下」が *διαφανή χιτώνα* (透けた下着) だったのかは確かめようもないが、少なくともリュシストラテが、この場面でヴェールを1枚脱いだのは確かである。その結果が (1148), (1157), (1158) の台詞に反映しているなら、リュシストラテの姿は、顔は悲劇調 (途中、仮面の交替はなかったと仮定)、(534) までは全身が布でおおわれていて、そのあとは喜劇固有のつくり物の肉体が顕わになっている、といった奇妙なものだったのかもしれない。

「暗い顔つき」と *κάλυμμα*こそが、リュシストラテの「他者」性を視覚的に支える手段であり、その仮面は本来、悲劇で使用されている仮面であった、という前提に立つなら、リュシストラテの「他者」性は、喜劇の中の悲劇的要素の経験する「他者」性とでも言えようか。この前提を是とするためには、「では何故にアリストパネースは、リュシストラテの仮面を悲劇から借用する必要があったのか」に答えなくてはなるまい。

リュシストラテの働き

リュシストラテのアイデンティティーは『女の平和』全体を通じて、曖昧なままにされている。カロニケから、*ὡ τέκνον* (7) と呼ばれていることから、字義通りに解釈すれば、彼女は年下のようにも思われるが、彼女がセックスストライキや、アクロポリスの砦の占拠を画策し、女たちの将軍として、また計画の首唱者としての立場をとっていることから判断すると、年長のようにも思われる。リュシストラテが結婚しているのかも定かではない。(513-4) 及び (519-20) はリュシストラテが夫婦の会話を再現してみせている箇所であり、その限りにおいては、彼女は結婚している

ようにも思われるのだが、*ἡ δ' ὄσ' ἄν' ἀνὴρ* といった *ἄν'* と Ind. Impf. の動詞の組み合わせは、反実仮想の表現ともとれ、そうするとこれは彼女自身の体験を語ったものではないことになる。この曖昧さはリュシストラテが周囲から遊離した存在であるという印象を抱かせる。リュシストラテは周囲の女性の性的魅力を十分理解し、それを利用して平和復興の作戦を実行するのだが、彼女自身が女達の行動に参加することはない⁽⁴³⁾。また、祭にうつつをぬかす女たち (1-3) と違って、自分は家庭のことだけでなく国家のこと (*τῶνδε προουρηαίτερα*, 「家のことよりもっと大事なこと」の意, 20) を考えているとも公言している。その反面、女にかなった誓いの仕方に関しては無知であることを露呈している場面もある (187-99)。これらは明らかにリュシストラテがカロニケやミュリネとは違った存在なのを伝えている。

では、その「他者」であるリュシストラテが、平和復興のために提案した作戦は本当に成功を期待できるものであったろうか。まずこの検証から始めよう。彼女の作戦は一見したところ、2本柱からなっているように思われる。1, 戦争に出かけている夫を家庭に連れ戻すために、若妻たちにセックスストライキを敢行させる, 2, 国庫金を戦費として使わせないように、アクロポリスの砦を占拠してしまう, という2作戦が展開されることになる。二つの作戦はリュシストラテの指図のもと、舞台上で展開されていくわけであるが、一見、別種の作戦のように見える2作戦は、Whitman の説に従って⁽⁴⁴⁾, 砦の門は女陰の象徴である⁽⁴⁵⁾ と解するなら、その門の攻防は、「する, させない」の攻守の巨大な映像化ということになる。老人のコロスは火攻めによって砦の門を破ろうとするが (254-318), *πῦρ* (火) が性欲の象徴として使用されるのは喜劇の中ではよくあることだ⁽⁴⁶⁾。アクロポリス攻防とセックスストライキは、してみると相似をな

しており、別種の作戦とする必要はないと解釈できよう。

セックスをいずれが我慢できるか、それが作戦の成否の行方を決定することになる。こうして平和の問題はセックスの我慢比べの次元に落とされ、まさに喜劇にかなった形に処理された上で、その解決がはかられることになる。ではどちらが我慢比べに勝てるのか。ギリシアの常識は男に軍配を上げるであろう。女が欲望に対して弱い存在であることの証言は、悲劇の中で繰り返し語られるところだ。「それは女なんて誘惑に弱い者。私は別にそれを否定はしない」(エウリピデース、『エレクトラ』 1035)。クリュタイムネーストラならではの発言なのか、それとも、一般的な女性観の反映がここにもあるのだろうか。「性欲にせよ、食欲にせよ、どんな欲望に対しても女の方が男より堪え性がない」という考えはギリシア人男性が共有する迷信である⁽⁴⁷⁾。彼らは欲望とか衝動とかは外の世界から体の中に入ってくるもの(=ἐνθεος)と考えていた⁽⁴⁸⁾。その際、女の方が男よりも、そういった Daemon を受け入れ易いと考えたようだ⁽⁴⁹⁾。「妃はもしやパンやヘカテの祟りとか、あるいは山に住む母神、あるいはその巫女にのりうつられ、心を狂わせているのか」(エウリピデース、『ヒッポリュトス』 141-2)。こうしてヒッポリュトスに懸想するパイドラの狂気は外から侵入した Daemon の仕業となる。アリストテレースは、「女の肉は男のそれより気孔の数が多い」(アリストテレース、'De Generatione Animalium' 747 A)と、このことを科学的に説明しようとしている。欲望に克つ、これがギリシア男性の矜持である。ならば男がセックストライキに弱音を吐くはずはなからう。当然、観客はそう思ったにちがいない。

Πρ.^Α τί δει ποθ' ὑμὲ πολλὰ μυσίδδην ἔπη;

ὄρην γὰρ ἔξεσθ' ὡς ἔχοντες ἴκομες.

Χο. βαβαί' νενεύρωται μὲν ἦδε συμφορὰ

δεινῶς τεθερμώσθαι τε χεῖρον φαίνεται.

Πο.^Α ἄφατα' τί κα λέγοι τις; ἀλλ' ὅπῃ σέλει

παντᾶ τις ἔλσων ἀμὶν εἰράναν σέτω. (1076-81)

ラコニアの使節：あんたたちに言わねばならぬことが何かあろうか。
 我らがいかなうな状態でやって来ているかはお見通しのはず。

コロス：おやおや，ここがぴーんと張ってますね。この災難のせいだ。
 ひどく熱も持っている。

ラコニアの使節：言葉はいらぬ。誰も何も言うな，どこをどう行っても構わんから，我らに平和を与えてください。

男はセックスストライキに耐えられず平和交渉のテーブルにつくことになる (1176-7)。常識は男の勝ちを予想していた。では、「腹から外套を前のほうへ押しやって (ἀπὸ τῶν γαστέρων θαμίτι' ἀποστέλλοντας)」(1083-4) 歩くはめになった，この逆転勝利はどこから生れたのであろう。「すなわち，これこそ喜劇の幻想だ」というなら，その幻想は何によって舞台に現出したのであろうか。

ギリシア中の男たちが和平交渉の席に着いたのはリュシストラテの魔法 (τῆ σῆ ἔργη 1110) にかかったからだとコロスは説明している。とすれば，当然，男が勝つはずの我慢比べに女が勝ちをおさめたのは，ひとえにリュシストラテの「魔法の力」によるものだといえよう。ならば，リュシストラテの魔法とは何を指しており，またそれはどのように働いて，常識という価値体系を倒壊させ，女が男に勝利するといった幻想世界を構築したのであろうか。

「羊毛を紡ぐことでは、女は男を支配するとソークラテースは言った」(クセノポーン、『ソークラテースの思い出』Ⅲ 9. II)

ソークラテースの言葉に呼応しているかのように、リュシストラテは、和平交渉の行詰りを解きほぐす妙案を糸いと総かせと紡つむ錘むの比喩でもってプロブローロスに説明している(566-70)。しかしプロブローロスの反応は冷やかなものである。「毛糸と糸総に紡錘でもってだいそれたこと (*πράγματα δεινά*) を止められると思っているのか。なんてえ脳なしだ」(571-2)。プロブローロスの答えはもっともである。糸紡ぎや機織で男が勝てないのは、家庭内の仕事は女の領分という社会通念に則した見解である。だからといって政治問題を糸紡ぎの譬えで語ったところで、それゆえに女が男に政治問題でも勝てるという理屈は欺瞞に他ならない。しかしリュシストラテはプロブローロスの指摘を無視して、さらに政治の扱い方を糸紡ぎの方法で語って聞かせていく(574-86)。プロブローロスの常識(=世間の常識)は彼女には通用しない。

糸紡ぎや機織が、比喩としてであれ、女の持つ力の象徴として語られるのは、もっぱら神話、悲劇の世界に認められることだ。そこでは女が男と肩を並べることもあれば、女の方が勝てることもある。その世界の中で機織は、まさに女の知恵を語るものとしてある。端的な例をいくつか見れば十分であろう。アガ멤ノーンは緋色の織布の上を歩いていったばかりにクリュタイムネーストラの畏に陥ることとなった⁽⁵⁰⁾。クリュタイムネーストラの殺害の場面は、「その牝牛からその牝牛を引き離して、衣いの中ちゅうに捕えて、たくらみの黒い角で撃つ」(アイスキュロス、『アガ멤ノーン』1125-8)とカッサンドラに予告されているが、ここでクリュタイムネーストラの畏は、*πέπλος* (織布) に象徴されている。あるいは自分に言い寄

る男たちから逃れようとして、ペーネロペーが考えついた計略を思いだすこともできよう。昼のうちに機を織り、夜には織った布をほどこき、彼女は時をかせいだのである。テーレウスに舌を切り取られたピロメーラは機を織り、その織り柄によって姉プロクネーに自分の無念さを伝えている。神話世界の中で機織はまさに女の知恵の象徴であった。

リュシストラテも同様に己れの知恵を糸紡ぎの言葉で語る。プロブローロスの常識が、両者の対話をかみ合わぬままに終らせたのだ。両者の見解のずれは両者の住む世界の違いにもとづくと言えよう。そしてプロブローロスの常識が現実世界のそれと直結していることは、リュシストラテを神話世界の住人へと近づけるようだ。彼女の顔が悲劇の仮面であったとしたら、この観は一層強いものとなる。

悲劇（あるいは神話）の世界なら女が男に勝つこともあろう。実際、『女の平和』がアマゾネス神話⁽⁵¹⁾とレムノスの女たちの神話を下敷きに行っているとの説を説く者もいる⁽⁵²⁾。

「女の人の口からもしばしば知恵ある言葉は聞かれるもの」（エウリピデース、『救いを求める女たち』293）、知恵ある女は悲劇の世界にこそ住んでいるのである。リュシストラテはこの世界から喜劇世界へと渡ってきた女ではなからうか。リュシストラテと行動をともにする女たちを、「エウリピデースと神々の敵なるこいつら（*ταοὶ δὲ τὰς Εὐρωπαϊδῆ θεοῖς τε πᾶσιν ἐχθρὰς*）」(283)と呼んでいるのは、リュシストラテの計画に賛同した彼女たちが、エウリピデースが「悪」として描いている「悲劇の女たち」と今や同一視されていることの証左ではなからうか。

アリストパネースは、412B.C.に女を喜劇の英雄に仕立てる劇を上演しようと考えた。その動機の背景は先に述べたように、敗戦に起因する市民の不安心理である。しかし、そのときまで、喜劇に登場する女というのは、

台詞を持たず、ただつくり物の女体で観客を笑わせるだけの存在であった。「物言う女」は喜劇の伝統にはない。アリストパネースの採る道は二つ、すなわち、ゼロから創造するか、それとも在るものを利用するかだ。悲劇には伝統的に女が登場していた（悲劇が「家」の事件を主題とする限り、当然そこには女が登場する）。アリストパネースが後者の道を選択したと考えたらどうだろう。悲劇女性の借用である。男対女の対決を喜劇の核におくなら、女はあくまでも女に見えなくてはならず、男優の存在を匂わせてはならない。それゆえ、従来のように下腹部に女陰を描いてすませるわけにもいかぬ。それではかえって中の「男」が匂ってしまう。さいわい、悲劇においては、劇的イリュージョンが女を演じる男優の登場によって破壊されることはない。つまり悲劇の仮面と衣装は、観客に中で演じる男を意識させない。これはアリストパネースにとって好都合である。こうして彼はリュシストラテに悲劇の装束（仮面も含む）を着せて登場させたのである。喜劇の舞台はその冒頭においてリュシストラテの登場により、悲劇世界という幻想に包まれている。観客が目にしてるのは、まぎれもなく「悲劇の女」である。女が話し始めても、それが悲劇なら不思議はなからう。しかし6行あとに喜劇然としたカロニケが登場する。カロニケの登場を見て、観客はそこが喜劇の世界であることを再確認し（出し物の順番は決定済みだから、そこに「悲劇」の人物が立っているのは最初、奇異に感じられたにちがいない）、それから、冒頭に登場した「悲劇の女」が幻想世界への入口となることを理解する。すなわち、『女の平和』においてはリュシストラテの衣装が幻想世界への飛翔の鍵なのである。ちょうど、ディカイオポリスがアムピテオスの力を借りることによって（『アカルナイの人々』45-58）、またデーモステネースが酒に酔うことによって（『騎士』85-6）、主人公の願望が達成され得る幻想世界が構築されていったように、

『女の平和』ではリュシストラテの衣装がその構築の鍵であったと考えたい。リュシストラテは悲劇の登場人物よろしく、大なる計画を語る。(μέγαと最初は一言で印象深く語られている 23)。カロニケは喜劇の人物よろしく μέγα (大きい) を「一物」の大きさと間違えるなどして、かみ合わなさを見せるが、やがてリュシストラテの指図に従って、彼女の作戦のために働くことを誓うに至る (168)。悲劇の世界なら女も発言できるし、徒党も組めよう。彼女たちはバッカイのように家を捨てアクロポリス籠城に加わる。まさにこれらの行動は悲劇の世界のことである。こうしてリュシストラテの「衣装と仮面」は、女が活躍できる「悲劇」世界という幻想世界を喜劇の女たちに提供することになる。しかし、ここで問題が生じた。「セックスストライキで女は勝てるか」、という問題である。悲劇という幻想世界では、なるほど女は男と争えるが、しかし、その女が男ほどに欲望に我慢強くないのは我々が見てきたことだ。それゆえか、リュシストラテはセックスストライキには参加しない。ふつう喜劇のヒーローが己れの行動によって敵を倒すのと比して、リュシストラテの行動はこの点において大いに異なっている。「女が欲望に勝てぬ」という悲劇世界の通念は、リュシストラテの登場とともに喜劇世界をも覆っている。今までにない程の女への悪口がこの喜劇にみられるのはそのためかもしれない⁽⁵³⁾。

πεκτούμενον の語義

セックスストライキの実行部隊はカロニケでありミュリネであった。彼女たちは伝統的な喜劇の女である。そのつくり物の肉体を誇示し、それによってかえって中身の男を感じさせてしまう存在である。ここにリュシス

トラテ一派が勝利する理由が見て取れないだろうか。

女がセックストライキにおいて男に勝つには、女として登場していた者が男へ、男として登場していた者が女へといった、^{ジェンダー}性の転換がない限り不可能である。悲劇世界の通念は女が勝つことを許していない。リュシストラテがプロブローロスに勝利したのは、自分の被っていたヴェールをプロブローロスに被せることによってであった。これによって、「黙れ」とどなりつける者の立場が交代したのである⁽⁵⁴⁾。ヴェールの移動はジェンダー交代の儀式である。ミュリネとキネシアス夫婦の間⁽⁵⁵⁾にジェンダー交代の儀式めいたものはない。しかしミュリネは女であると同時にその衣装から、男＝中身の男優を十分に意識させる存在でもあった。男対女の我慢比べは、こうして男対男の我慢比べという二重構造を持ち得ることになる。喜劇の女たちの勝利は、結局のところ、女たちの中の「男たち」の勝利ではなかったのだろうか。

X.⁷⁹ εἰ νῆ τῶ θεῶ με ζωπυρήσεις,

λύσω τὴν ἑμαυτῆς ὄν ἐγὼ δὴ, καὶ ποιήσω

τῆμερον τοῖς δημότας βωστρεῖν σ' ἐγὼ

πεκτούμενον.

(682-6)

女のコロス：二柱の女神に誓って、もし私に火をつけるなら、私だって自分の豚を解き放ち、今日こそ、お前さんをひんむいて、仲間の者に助けてくれと叫ばせようか。

襲いかかろうとする男のコロスに対して、女のコロスはこのように言って反撃する。ζωπυρήσειςは火攻めに出ようとした男たちの行動のイメージに連なって使用されている語だが、πῶρのイメージから、この語に「強

姦する」の意味が含まれるのは明らかだ。「強姦にでようというなら」、女のコロス自分のὄςを解き放つとって対抗する。ὄς(豚)が、その凶猛なる性格から「怒り」の比喩として使用されると、古註は伝えているが(ὄν τὴν φύσιν λέγει, τὴν ὀργήν.),これを「怒りという本性」ではなく「怒りか φύσις = αἰδοῖον」と解せば、今一つ、「女陰」の語義もあることになる。よって「自分の豚を解き放つ」とは、「怒りをあらわにする」、「自分の女陰を解き放つ」の両義があったのかもしれない。セックス合戦において女が勝つことは、性交中の女の猛々しさからも⁽⁵⁶⁾明白であろう。それゆえか、娼婦の名は πόρδαλις(女豹)と呼ばれることになる⁽⁵⁷⁾。「πόρ」に対抗してὄςを放つ」はまさにこの模様を伝えるが、しかし別の意味がここに重なっているようにも思われる。λύωは本来、「脱ぐ」を意味する。よって字義通りに、「ὄςを脱ぐ」と訳せば、これはὄςに象徴される「女」という役柄(つまり「女」の衣装)を脱ぐ(放棄する)ことだとも解せるのである。すなわち、役柄としての「女」ではなくその中身の男を表に出して、男のコロスに対抗しようというのではないだろうか。そして次行に πεκτούμενονがある。古註にはこの語の意味は δερόμενον と定義している⁽⁵⁸⁾。ヘーシュキオスの Lexicon には、πεκτοῦμαι を τρίχομαι, τίλλομαι と定義している。すなわち「(体)毛を抜く」の意味である。体毛の手入れが女性らしさの象徴であったのはボイオティアの女への世辞を想起すればよいであろう。『女だけの祭』でムネーシロコスが女装の最後の仕上げにと自分の陰毛を松明で焼くという場面もある。また男のコロスと女のコロスは陰毛の有無を口論の種にしている(800-4, 825-8)。してみると「毛を抜かれる」とは「女にされる」の謂である。女のコロスは、ここで自分の役柄である女を捨て、中身の男を外に出すと同時に、敵である男のコロスを女にみなそうとしているのである。πεκτούμενον が相手を女

にすることなら、自分の方は男でなくてはならない。だとすれば、*πεκτοῦμενον* の使用は男対男の対決でこそ使われるべき語である。喜劇の女は、その衣装によって、役柄の女と演ずる男が重なってみえる存在であった。ミュリネがキネシアスに勝利する理由もここに求めた。*ὄν λύσω* と *πεκτοῦμενον* の連なりは、この交替（役柄としての女と演じている男の性が入れ替わること）の容易さを示唆しているのではないだろうか。

それと同時に *πεκτοῦμαι* が、もともとは機織に関係することばであることも忘れてはならない。女のコロスのことばにも機織のイメージは連なっているのである。彼女たちはリュストラテの世界の住人だという主張も、この語に託していたのではないだろうか。

結局、セックスストライキが成功をおさめたのは、それが女対男の間にあったからではなく、喜劇の女のジェンダーの曖昧さによる男対男の間の争いだったからであると結論したい。これは幻想世界への誘い手、リュストラテ＝「悲劇の女」の力の限界への皮肉ともとれる。この「皮肉」な目は『女だけの祭』でのアガトーンの女装の理由とムネーシロコスの変装を考察することで、一層明白になるように思われる。この点の考察に関しては次に譲りたいと考える。

【註】

- 1 『女の平和』が411B.C.に上演されたのは hypo. 1 の *ἐδιδάχθη ἐπὶ Καλλιίου ἄρχοντος* による。
- 2 text は 'Aristophanes' *Lysistrata*' ed. by J. Henderson Oxford 1987 を使用した。
- 3 Lauren K. Taaffe 'Aristophanes & Women' London 1993 48-50。
- 4 トゥキュディデース『戦史』VIII。『戦史』の訳は、久保正彰『戦史』、岩波書店1967に依る。
- 5 Henderson (註2) XV-XXV 参照。A. Andrews 'A Historical commen-

- tary on Thucydides' Oxford 1981 187-9 参照。A. H. Sommerstein 'Aristophanes and the Event of 411' *J. H. S.* 97 1977 112-26 参照。
- 6 『戦史』VII 87。
- 7 『戦史』VIII 1。
- 8 『戦史』VIII 1。
- 9 Taaffe (註3) 72 参照。
- 10 『戦史』II 45。
- 11 『蜂』1389-1414 には市場で働く女が登場する。
- 12 同様な見解は、Hdt 4. 162. Men. Sent. 363 にもある。『女の平和』の中でも 520 に「戦争は男の仕事」との台詞がある。
- 13 『戦史』VIII 15。
- 14 「尻の穴が開いている」を意味する。男性同性愛者の、女役を示唆する語で、アテーナイ市民はしばしば(例えば『アカルナイの人々』106)このように非難されている。詳しくは J. Henderson 'The Macurate Muse, obscene language in Attic Comedy' New Haven and London 1975 59, 211 を参照。
- 15 『戦史』VIII 1。
- 16 劇中、リュストラテ一派の働きによって、何かしらの政治状況の変化が起こったあとも、時事問題への言及が現在形でなされている箇所(1231-5)もある。Henderson (註2) XXI-XXII、及び Sommerstein (註5) 112-116 を参照。
- 17 拙稿「アリストパネース喜劇と祭を巡る一考察」参照。「現代思想 3. 臨時増刊号ソクラテス以前」青土社 1982。
- 18 K. J. Dover 「古代ギリシアの同性愛」中務・下田訳 リブロ社 1984 191-2 参照。
- 19 422B. C. 戦死。
- 20 Taaffe (註3) 23-47 参照。
- 21 拙稿(註17) 参照。
- 22 Taaffe (註3) 72 参照。
- 23 L. S. J. *κατατριakonτούζω* の項を参照。
- 24 デーモスは主人公のソーセージ売りに煮られて若返っている。『騎士』1321。
- 25 F. Dubner 'Scholia Graeca in Aristophanem' Paris 1877。
- 26 Dover (註18) 193 参照。Henderson (註14) 57-62 参照。

- 27 K. J. Dover 'Aristophanic Comedy' Berkeley and L. A. 1972 127, E. Segal 'The *ρῶσις* of comedy' *HSCP*, 77 1973 129-136 参照。
- 28 Dover (註 18) 193 参照。
- 29 Henderson (註 14) 60-1 参照。
- 30 拙稿 (註 17) 157-60 参照。
- 31 Henderson (註 14) 1-10 参照。
- 32 役者の衣装については, L. M. Stone 'Costume in Aristophanic Poetry' New York 1981 に詳しい。
- 33 例外は『蜂』の市場の老婆, 『平和』のトリュガイオスの娘。
- 34 Henderson (註 2) の 83 への註を参照。
- 35 Henderson (註 2) の 89 への註を参照。
- 36 Henderson (註 2) の 92 への註を参照。
- 37 Henderson (註 2) XXXVII Taaffe (註 3) 62-65 参照。
- 38 喜劇のプロロゴスは, 独白形式, 対話形式の 2 形式がある。
- 39 エウリピデース, 『メーデイア』 271 にメーデイアの顔つきに関する台詞がある。そこにも *σκυθρωπός* が使われている。
- 40 Dover (註 18) 240-241 参照。
- 41 Henderson (註 2) は全て「和睦」にむけての台詞と解している。Coulon 版では 1147 と 1158 は「和睦」, 1157 はリュシストラテへの言及となっている。ちなみに人文書院, 高津訳は, 全てリュシストラテへの言及と解釈しているが, これは Rogers 版に従ったゆえであろう。V. Coulon 'Aristophane' Tome III Paris 1977。『ギリシア喜劇全集 II』人文書院 1961。
- 42 『女の平和』は『ディアラゲー (和睦)』というタイトルで呼ばれてもいたと古註にある。
- 43 これからリュシストラテを女神アテナと重ねる考えもある。Henderson (註 2) XXXVIII-XI 参照。
- 44 C. H. Whitman 'Aristophanes and The Comic Hero' Cambridge, Massachusetts 1964 200-16 参照。
- 45 (250) の *τὰς πύλας* および (428) の *μοχλοῦς* については, Henderson (註 14) 95, 96 を参照。
- 46 Henderson (註 14) 178 を参照。
- 47 K. J. Dover 'Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle' Oxford 1974 95-102 参照。

- 48 E. R. Dodds 'The Greeks and The Irrational' Berkeley 1964 89 参照。
- 49 Ruth Padel 'Women: Model for Possession by Greek Daemons' (A. Cameron, A. Kuhrt 編集, 'Images of Women in Greek Antiquity' London 1983 内に収録) 3-19 参照。
- 50 アイスキュロス『アガメムノーン』 905-48。
- 51 男のコロスによってアクロポリスを占拠した女たちは「アマゾネス」と呼ばれている。(678) Henderson (註2) 678-9の註を参照。
- 52 Taaffe (註3) 53-4参照。
- 53 女への悪口は、男、女の登場人物から等しく聞かれる。(10) (139) (143) (253) (260) (283) (317) (369) (387 f. f.) (398) (404) (468) (476) (590) (622-3) (626) (671) (969) (1014) (1037) が悪口の箇所である。悲劇における女の悪口と共通するものが多い。
- 54 (506-34) の口論部分の *σώπα* の繰り返しに注意せよ。
- 55 (845-959)。
- 56 Ruth Padel (註49) 参照。
- 57 J. Taillardat 'Les Images d'Aristophane' Paris 1965 107 参照。
- 58 *δερόμενον* の他に *αλλόμενον*, *ξέόμενον* が並記されている。

本稿は1994年度成城大学特別研究助成金による研究成果の一部である。