

# ギリシア悲劇における民主政と自由言論<sup>(1)</sup>

北 野 雅 弘

Democracy and Free Speech in Greek Tragedy

Masahiro KITANO

## 序

本論文では、古代ギリシアのアテナイの民主政とアテナイの悲劇上演との間に、内在的で「制度的」とも呼びうる関係を認めるいくつかの議論を検討した後に、その関係について否定的な論者によってもまだ充分には論じられてこなかった一つの要素について考察を行う。それはアテナイ悲劇における自由言論（パッレーシア<sup>パッレーシア</sup>）の問題である。パッレーシアは、5世紀のアテナイ人が、自らの民主政の最も重要な種差の一つだと見なしていたことがらで、それ故、劇場外では沈黙を強いられていたマイノリティ、とりわけ女性の声を響かせることがしばしば重要な特徴となる悲劇上演を、民主政の理念と結びつけるのは自然だ。しかしながら、私見では、悲劇のパッレーシアはそのアゴーンの構造のうちに組み込まれている。その構造は、取り上げられるすべてのイデオロギー的な立場を最後まで声に出すことを特徴としている。言い換えると、登場人物はもはや語ることがなくなるまで語り続けるのであって、そのことは、女性や奴隷などのマイノリティに限定されず、暴君や悪党の言葉も同様なのである。それはいわば悲劇の形式に組み込まれた構造的な自由言論であり、ギリシア悲劇は、この自由言論を促進するいくつかの装置を持っていた。本論文では、その中でも、円形オルケストラ、仮面、アゴーン的一行対話（agonistic stichomythia）の意義を検討する。

## 1 アテナイ民主政と悲劇についての制度論

### 制度論以前

伝統的な古典研究はアテナイ悲劇を、それが作られた時代の政治的文脈とは独立に、それ自体として鑑賞、経験、評価されるべき自立した芸術作品として扱おうとする傾向があった。Victor Ehrenberg (1954: 2) は、「詩についてのどのような議論も、詩人は詩的な基準のみによって判断されるべきだという観念に基づいている」ことは「私たちの時代の支配的な潮流だった」と述べる。悲劇作品で暗示されている同時代の政治に関わる発言は、劇作家の大胆さと、最大の国家的イベントであるディオニュソス祭にそうした発言を持ち込むことを許したアテナイの民主政帝国の偉大さの両方を証拠づけるものだと見なされていた。アテナイの演劇を美的価値によってのみ評価すべき大芸術とではなく、むしろ William Arrowsmith (1963: 33) のように「文化的教育の至高の表現、それ自体完全な民主的パイディア」と見なす場合でも、このパイディアの普遍的価値は疑われない。言い換えると、アテナイの悲劇は理想化された民主社会の中で作られた理想的な教育手段と見なされていたのである。

1980年代に、アテナイ悲劇研究の潮流に二つの大きな変化が生じた。第一は、エヴァ・クルーズの『ファロスの帝国』<sup>(2)</sup> に代表されるフェミニズムの研究の進展である。彼女は、「アテナイ民主政」

の神話を暴き、アテナイの民主政帝国が実際「ファロスの帝国」であって、そこでは女性の声の全面的な抑圧が不可欠の前提であったことを示した。ほぼ同じ頃に、ディオニュソス祭の制度的性格を強調する「制度論」も大きな影響を与えだした。ディオニュソス祭は、国家の市民イデオロギーの強化のための祭祀であった。劇上演やそのイデオロギー的含意を含め、祭祀に含まれるものはすべてポリスとの関係で解釈されるべきだという意味で、それは政治的（ポリス的）でもあったのだ。

## 1.2 制度論

### 1.2.1 民主政イデオロギーの教化としての悲劇

制度論は、本稿の目的との関係では三種類に分類することが出来る。ここではそれらは、教化理論（endorsement theory）、構築主義（constructivism）、対話論（dialogism）と呼ぶことができるだろう<sup>(3)</sup>。教化理論は、民主政イデオロギーが、ディオニュソス祭の構造的な性格にも、また、個々の悲劇作品のイデオロギー的内容にも直接かつ率直に反映され、強化されているという主張である。

Suzanne Said（1998：282）は教化理論を次のように要約している。

政治的には、[悲劇は]「アテナイの共同体にとって重要な観念を強化」し、「民主政の諸原理を促進し」「党派への矯正策を提案」する。社会的には、悲劇は「社会秩序を正当化し」「コンセンサスの場を創造すること」で「共同体の結合を維持する。」<sup>(4)</sup>

フェミニズム以前には、教化理論はアテナイ民主政の理想化と結びついていた。先に引用したように、Arrowsmith は、1964年には、少なくともアイスキュロスとソフォクレスの悲劇が「それ自体として完成した民主的パイディアの至高の道具」であると見なすことが出来た。彼にとって、「諸観念の演劇」、つまり5世紀末のアテナイ社会の分裂と激動を反映する演劇はエウリピデスの作品だけだった。80年代には、悲劇は例えばペリクレスの葬送演説に例示されるような民主的かつファロス中心主義的なイデオロギーの教化の場と見なされるようになった。

この立場は、例えば Christiane Sourvinou-Inwood（1989）の『アンティゴネ』解釈に顕著である。彼女は次のように主張する。

『アンティゴネ』のようなテキストを同時代の観客とできる限り同じように読むことを望むならば、彼らの文化的前提を詳細に再構築しなければならない。意味はその前提によって作られるのだから。また、これらの前提によって作られた知覚上のフィルターを通して読むように試みなければならない。(134)

彼女は、「[「良心に従って国に抗う個人」]のような認知モデルを『アンティゴネ』に用いるとき、劇を異質な図式で構造化し多くの歪曲を行う危険を冒して」(175) おり、実際には「不正だとしても、法に従う絶対的な義務を市民は負っているという観念は、アテナイの民主政で一般に受けいられていた想定の一部だったように見える」(144) と主張する。端的に言うと、この劇ではアンティゴネは徹頭徹尾間違っているのだ。『アンティゴネ』の決定的な論点であるポリュネイケスの埋葬それ自体についても、彼女は次のように述べる。

アテナイ人にとって兄の埋葬を行うのはアンティゴネの家族としての義務だという観念は、間違っていると思われる。第一に、兄の死に際してアンティゴネが属しているオイコス（家）の

長はクレオンだった。(略) さらに、女であるアンティゴネが、兄を埋葬することを許されたとか、いわんやその義務があったとアテナイ人が理解したかどうかはとても疑わしい。(139)

Sourvinou-Inwood は、本作のテバイが「アテナイ民主政の模倣的再現ではない」(136) ことを認めるが、民主政アテナイでは家族を埋葬する義務も権利も女にはなかったことは『アンティゴネ』の解釈にとって決定的だとみなす。だから、

アンティゴネの選択は徹底的に破壊的であって、そのことは、ポリスの利害よりも彼女が優先する家族が、作品でも強調されているように、深い欠点のある歪んだ家族であることによって象徴的に表現されている。アンティゴネとその兄は近親相姦の結びつきの産物なのだ。(140)

しかしながら、アテナイの民主社会が悲劇の創作と受容に影響した、という疑う必要のない事実と、それが悲劇作品の解釈を決定するという見解とは別だと考えねばならない。

### 1.2.2 民主政イデオロギーを構築するものとしての悲劇

第二のタイプの制度論を「構築主義」と呼ぶ。構築主義者は、アテナイ悲劇は民主政イデオロギーを裏書きし拡散するだけでなく、構築し、その一部であると主張する。「詩人は市民の教師である」は、アリストファネスの『蛙』でエウリピデスが主張し、プラトンが『国家』で拒絶した有名な命題だが、教化理論はそれを額面通りに受け取るのに対し、構築主義者にとって、詩人の役割は既存の民主主義イデオロギーの教化よりも、むしろ「思考モデル」(Bowie 1993: 11) の提供である。Christian Meier (1993: 214) は次のように主張する。

悲劇はアテナイ人が様々な困難、脅威、不安を克服する手助けになった。それらは、悲劇がなければ彼らの思考や感情や行動の妨げになっていただろう。(略) 悲劇は、政治が開いた問いや要求をより広い視野に組み込み、新しい視点、新しい法則的知識の発展を助けたのである。

一言で言うと、「アッティカ民主政は、様々な議会や集会と同様に悲劇に依存していた」(218) と Meier は考える。

確かに、悲劇はイデオロギー的構築であり、観客の心性に影響しただろうが、悲劇の提供するモデルが詩人によって「構築」されたと考えるならばそれは素朴だ。モデルは既存のものであるかもしれない。原理的に、構築であれ反映であれ、作品と社会意識は類似したイデオロギーの表出になるので、両者を区別するのは難しい。

### 1.2.3 対話論：カーニヴァルとしての悲劇

悲劇テキストが、同時代の市民イデオロギーを教化し、構築し、あるいはそれと対立し、疑問視し、脱構築することすらあり得ると考えるならば、これはテキストと社会との関係についての極めて当たり前の主張でしかない。要するに悲劇は社会と対話論的關係にあり、マルクス主義とミハイル・バフチンの用語を使えば、悲劇は社会関係を「反映し、屈折する」のである。

対話論的なアプローチの中で強い影響力を持っていたのが、Simon Goldhill (1990) による、ディオニュソス祭をある種のカーニヴァルと見なす立場だ。彼は、ディオニュソス祭で、将軍たちが神々に液体を注ぐ神事を行ったこと、デロス同盟諸国からの奉献物が観客の前で展示されたこと、

国家に貢献した市民を顕彰する冠が与えられたこと、国費で育てられた戦争孤児たちのパレードが行われたことを指摘する。彼によれば、劇に先立って行われる儀式的愛国主義的性格にもかかわらず、悲劇テキストは愛国的祭祀の「支配的イデオロギー」を疑問視することで、「国家 (city) の秩序の言語を検証し、しばしば逆転するように見える」(114)。彼は、「悲劇のテキストと国家のイデオロギーとの間の緊張の感覚」(115)を見出し、そして、悲劇の逸脱的とされる性格を、ディオニュソス自身の逸脱的性格及び「男が女装し、奴隷が主人になる逆転の期間としての祝祭の「神聖な時間」、つまりカーニヴァル」(120)と結びつける。

Goldhill が、劇の始まる前の儀式で行われた戦争孤児のパレードに含まれているイデオロギーを問題化する事例として挙げているのはソフォクレスの『フィロクテテス』であるが、この劇はパレードの民主的な愛国主義への異議申し立てになるのだろうか。この解釈の問題点を三つ挙げる事が出来る。第一に、この儀式は、民主政アテナイで行われたという点を除いては「民主政とは無関係」<sup>(5)</sup>であり、第二に、劇のイデオロギーは、民主政のアテナイでは、イタカの王オデュッセウスがネオプトレモスに命じたような恥ずべき欺瞞を自国の兵士には命じたりはしないという含意を含んでいるのかも知れない。その場合、この劇は民主政システムを問題視するものではない。そして第三に、『フィロクテテス』が、まさにディオニュソス祭の内部に含意され確立されているイデオロギーを疑問視し反転するのなら、それを「カーニヴァル」と呼ぶことは不当である。カーニヴァルは、カーニヴァル期間の外にある社会的秩序の反転をもたらすものであって、ディオニュソス祭が、Goldhill が『フィロクテテス』と戦争孤児パレードに認める関係を内在するのなら、祝祭の中で確立された関係を逆転するような祝祭は「カーニヴァル的」であるよりもむしろ自壊的であることになるだろう。さらに、教化理論が強調するように、主流のイデオロギーを問題化するのではなく教化するような悲劇作品は多い。アテナイ悲劇の対話論はむしろ、完全な自由言論 (παρρησία) にあるように思われる。「自由言論」「言論の自由」と訳されるパッレーシアは、「すべてを語る (pān + rhōsia)」という語源からうかがわれるように、むしろ、主流イデオロギーを疑問視せず確認するような言論をも含んだ「率直な言葉」を意味するのかも知れない<sup>(6)</sup>。

Edith Hall (1997) の擁護する対話論 (dialogism) は Goldhill とは異なる。彼女は、国家を失った奴隷や移住者、守護者を失った女性の声の重要性を認める。こうした「劣性」の登場人物の重要性についての Hall の認識は Mark Griffith (1995) にも共有されている。ただし、Griffith が、悲劇における貴族的な登場人物と女性、奴隷、追放者、嘆願者といった「劣性」の登場人物やコロスとの対立のうちに、家系を誇る貴族的な指導者と、民主政アテナイにおいても依然として様々な仕方指導者に依存している通常の市民との対立を認め、後者を観客の感情移入の対象だと考えている<sup>(7)</sup>のに対し、Hall が「劣性」の登場人物に認めるのは、演劇世界と「民主政」アテナイ両方における「他者」性に他ならない。アテナイ悲劇において重要なのは、民主的な「主体」たる市民観客の前で、被抑圧者、つまり女性や追放者や奴隷に公共的な「声」が与えられていることそれ自体である。「悲劇の多声的な形式は、多様な登場人物が語ること（そして、より重要なことだが、互いに対立すること）を赦すが、それは同時代の民主政アテナイにおける弁論術の発展を反映している」(118)と彼女は主張する。Hall にとって、アテナイ悲劇は、「ポリフォニーとアンティフォニーから出来ている」(119)。

#### 1.2.4 制度論への評価

アテナイ悲劇への制度論的説明は、個別の作品解釈においては一定の妥当性を持つだろうが、アテナイ悲劇への包括的説明としては間違っている<sup>(8)</sup>。悲劇は実際、市民のパッレーシアを誇る民主政アテナイで上演され、悲劇詩人はその構成員だった。悲劇詩人は、だから、時には熱狂的に民主

的であり民主的イデオロギーを作品のうちに反映し、その一部を構築することもあっただろう。しかし時には、より懐疑的、批判的、風刺的すらあったかも知れない。個々の作家や作品のイデオロギー的含意は多様であり、全体としては「民主政とは無関係」かもしれない。

## 構造的装置としてのパッセシア

### 2.1 アテナイ悲劇における声の並置

しかし、ここでアテナイ悲劇のもう一つの側面、すなわちそのポリフォニー的性格をもう少し考察せねばならない。一つの作品のうちに多くの声が並置されているとはいえ、アテナイ悲劇の一つ一つはその歴史の大部分を通じて、とりわけ優先するイデオロギー的主張ないし声を持っていた。それは例えば『トロイアの女』ではヘカベの、『アンティゴネ』ではアンティゴネの声である<sup>(9)</sup>。

この意味では、殆どの悲劇作品は全面的に「ポリフォニー演劇」ではない。しかしながら演劇以外の場所では抑圧されていたマイノリティの声を含み矛盾した声の並置はそれ自体説明を要する。Hall (1997: 125) にとって「悲劇の多声的な形式と社会的に異なった性質を持つ登場人物は、悲劇を生み出した現実社会に組み入れることは全く考えることも出来ないような平等主義的なヴィジョンを悲劇が内包していることを示唆する。」その間接的な証拠として Hall が挙げるのは、アリストファネスの『蛙』で「エウリピデス」が、女や奴隷、少女や老婆を「家の主人」と並んで語らせることで、自分の悲劇を民主的にしていると主張していることである (949-52)。しかし、殆どの現存悲劇は、こうしたユートピア的イメージや平等主義的な主張を含んでいない。たとえば多くの悲劇で女性が勇敢な言葉を語り英雄的な行動を行うとしても、そうした英雄的な女性は市民の妻ではなく、王家の母・妻・娘なのである。奴隷の声が語られる場合ですら、悲劇の女性奴隷の多くはトロイア戦争で敗北し奴隷化されたかつての女王であり王女である。アテナイの男性市民である劇作家や観客が、悲劇で描かれている女性を自分たちより低い社会階層に属すると考えたときとみなすのは不合理である<sup>(10)</sup>。悲劇の生まれつきの奴隷は、主人公たちへの論評を通じて自らの声を明らかにする（『オイディプス』の羊飼など）のであり、行動の主体になることも、欲望の主体になることも滅多にない。彼らの主要な機能は、主人公たちの行動や声を反映し屈折させることであって、主人公たちは、王や王妃、王家の子どもたちなのである。つまり、女性と奴隷たちに対するイデオロギー的態度は民主政原理に好意的でも敵対的でもない。こうした声の並置をアテナイ社会の民主的な文化の産物と見なすことは不適切である。

私たちが求めるべきは別の特徴である。『オイディプス王』では、オイディプスはテイレシアスの言葉に激怒して叫ぶ。「こいつからこの悪口あっこうを聞くのを我慢できるか？ くたばってしまえ。さっさと出て行け。この屋敷を立ち去り二度と戻ってくるな」(429-431)。しかし彼はテイレシアスが「最後の言葉」を語るのを妨げはしない。彼は、クレオンが自分について陰謀を行っている信じクレオンに「自分が悪人でないなどと言う話をするには及ばない」(549)と宣言するが、クレオンの弁明を押し止めはしない。

『トロイアの女』では、ヘレネの声を聞かせるように主張するのはヘカベである。

ヘレネ では、私はそれに対して、私が死ぬのなら、その死は正しくないと、言葉を返すことができるのでしょうか？

メネラオス 俺がやってきたのは言葉をやりとりするためではなく、お前を殺すためだ。

ヘカベ その女の言葉を聞いてやりなさい、メネラオス。その女が言い分を聞かれずに死ぬことがないように。(903-907)



『ヘカベ』における裏切り者の悪党ポリュメストルですら、アガ멤ノンが兵士たちに彼を黙らせるように命じたときには既に最後の言葉を響かせている。

ポリュメストル 殺せ。アルゴスでは血染めの風呂がお前を待っているからな。

アガ멤ノン 者ども、こいつを力尽くで引っ立てて行け。

ポリュメストル 聞いて怖くなったか？ アガ멤ノン 口を開かせるな！

ポリュメストル 黙らせるが良い。もう言ったからな。(1281-1284)

これらの登場人物は民主政ポリスの市民ではなく、オイディプスもヘカベもアガ멤ノンも、敵に自由に語らせる理由を持たないが、それでもテイレシアス、ヘレネ、ポリュメストルは自分が語べき言葉を「最後」まで語るのである。

このことは、アテナイ民主政の重要な特徴であるパッレーシアと関係があるのだろうか。『オイディプス王』のテイレシアスは次のように言う。「あなたが王であっても、同じだけの返事をする対等の権利は誰にでもある (ἐξισωτέον τὸ γοῦν ἴσ' ἀντιλέγειν)。私もそうだ。私はあなたの奴隷として生きているのではなく、アポロンさまにお仕えしているのだ (408-410)。」これらの言葉は、アテナイにおけるパッレーシアと市民権の関係を想起させるものではある。しかし、第一に、『オイディプス王』は王政のテバイの物語であり民主政アテナイの物語ではないこと、そして第二に、より重要な点だが、本作でオイディプスが、ライオスの殺害者の名前を知っていて明かそうとしない者は誰であれ処罰すると神に誓っていることを考慮せねばならない。だから、率直な言論は、この劇では僭主から命令されているのである。この劇に「言論の自由」を見るべきだとすれば、沈黙を守る点、つまり知っていることを「語らない」自由に求めねばならない。

## 2.2 「最後の言葉」とアゴーンの形式

Allen W. Saxonhouse (2006: 86-100) は、パッレーシアは、五世紀アテナイでは「権利」と言うよりもデフォルトの態度であると主張するが、これは悲劇テキストのうちにも認めることが出来る。確かに、多くの市民は法廷でも議会でも沈黙を保っており、沈黙それ自体は五世紀アテナイの公共生活においても問題ではなかった。しかし、悲劇では、俳優が語る登場人物が語らなかつたり言葉を止めたりする箇所は常に説明を要求し、時に劇の理解にとって極めて重要である<sup>(11)</sup>。

『オイディプス王』では、イオカステは「ああ、ああ、哀れな人。あなたのことはそう呼ぶしかありません。もうこれ以上は言えない」(1073) と叫び宮殿の中に駆け込む。『アンティゴネ』では、ハイモンの死の様子を聞いたエウリュディケは何も言わずに宮殿内に戻り、コロスと使者の両方の疑念を招く<sup>(12)</sup>。どちらの場合でも、登場人物の沈黙は、もはや彼女にそれ以上語るべきものが何も残されていないこと、つまり、彼女が、生涯の「最後の言葉」を語り終えたことを意味している。だからこそ、沈黙は彼女たちの自殺を予告しているのである。

悲劇では、パッレーシアを行使することもしないことも出来る権利だと考えるのは不適切だ。登場人物は（最終的には）パッレーシアを行使せざるをえず、それはむしろ義務である。登場人物が欺瞞を用いる場合（メデシア、クリュタイメストラ、オレステス、オデュッセウスなど）ですら、欺瞞の意図は登場人物自身によって明かされている。そしてその理由は、アゴーンの諸形式の歴史的発展<sup>(13)</sup>に求めることが出来るだろう。悲劇は、アイスキュロスが第二俳優を導入した後、二人の対立する人物が観客の前で直接対話を行うことで葛藤を表現する形式を発達させた。そこでは、少なくとも二人の登場人物が衝突し、対立的な対話を行わねばならない。観客は両者が、それぞれもう語るべきことがなくなるまで語り終えることを期待する。言いかえれば、悲劇の登場人物

には「沈黙の自由」がないのである。複数の声の並列は、五世紀アテナイの政治システムよりもむしろこの悲劇の形式的性質の結果である。

Hall (1997: 122-123) が、「同じ高尚な言語が、民族、性別、階級を問わずすべての登場人物に共有される。外国人の言葉を〔ギリシア人から〕区別しようとする試みも殆ど見られない。悲劇言語はそれを用いるすべての人物が集団的に所有する民主的な所有物である」と指摘するとき、彼女は悲劇のこのアゴーンの性質の重要性を認識しているように思われる。文体の単一性は、観客が、社会方言の直接の表現が引き起こすかもしれない民族、性別、階級にまつわる偏見に陥らないように予防し、その代わりに対立するグループの主張そのものに関心を集中させるという機能を持つと彼女は想定する。Hall にとって、悲劇言語はこの意味で民主的なのだ。

しかし、同一の高尚な言語の使用は、文体そのものにあるイデオロギー的多様性を抑圧し等質化する。この多様性をバフチンはヘテログロシヤ (разноречие) と呼び、バフチンのポリフォニーとカーニヴァルの概念にとってそれは重要な意味を持っていた。同じ「高尚な」言語の使用を「民主的な所有物」と呼ぶことは、言語的エリート主義になるかもしれない。それでも、「貴族的な主人よりも低い社会階層に属する人々に声を与えることで、悲劇は下層階級のパースペクティブの注目すべき創造的な再現を提供している」(Hall 1997: 123) という主張は正当化可能だ。しかしながら、「高尚な言語」は実際のところ、低い社会階層の人々の再現を悲劇作家たちが行うための事実上不可避の制約であって、そのおかげで彼らの再現が可能になった、というよりもそれにもかかわらず可能になったとみなすほうが適切であろう。

社会的マイノリティのパースペクティブの再現にとって文体よりも遙かに重要なのは、彼らが自ら、マジョリティに属する登場人物と並び、それと衝突して語ったという事実そのものである。アテナイ悲劇においては声の真の意義は各登場人物の直接の言葉を通じてのみ把握可能だ。報告された声は常に報告者によって屈折させられている。観客は、他者が表現する「腹話術的な」声を完全に信じることは出来ない。例えば、エウリピデスの『オレステス』の観客は、オレステスに好意的な使者が伝えるアルゴスの法廷の様子を額面通りには受け取らないだろう。タルテュビオス、テュンダレオスのみならず、オレステスの声すらも使者の評価、そのイデオロギー的スタンス、使者の視点による屈折を受けざるをえない。『アンティゴネ』でハイモンがアンティゴネを擁護するとき、この二人は同じ俳優が演じているにも関わらず、アンティゴネのイデオロギーはハイモンの舞台上の物理的な現前とハイモンのイデオロギーのうちに反映されかつ屈折させられている。アンティゴネ自身の声が聴き取られるのはアンティゴネが自ら語るときだけである。

アリストテレスによれば、悲劇は、ディテュランボスの先導者に起源を持ち、本来、過去の英雄の視点を再現する俳優を一人だけ持っていた。先述したように、アイスキュロスは俳優の数を二人に増やし、悲劇的な対立 (アゴーン) を可能にした<sup>(14)</sup>。言葉によるこの対立を通じて、二人の俳優は、世界をどのように理解するべきかについて二つの対立した視点を再現し始めた。物語が解決に至り観客が独自のイデオロギー的評価を下すためには、作家が共感的であるかどうかにかかわらず、対立する声、葛藤するイデオロギーは、それが最後の言葉を発するまで、俳優の身体を通じて語られねばならなかった。この意味で、民主主義、あるいはアテナイ民主政に特有のパッレーシアは、俳優の身体という実存を持っていたのである。言い換えると、パッレーシアは悲劇のうちに身体化された (em-bodied) 民主主義なのである。この民主主義は、だから、イデオロギー的な装置としてよりも物語論的な装置として理解するほうが適切である。それは、独自の物語プログラム、独自のアクタン図式<sup>(15)</sup> を持った葛藤の双方の立場に、俳優の現実の身体から放たれた完全な声を与えるものなのである。

### 3 結び：円形劇場、仮面、一行対話

アテナイ悲劇はその「アゴーン的」ヘテログロッシアを促進するいくつかの特徴を備えていた。その中で、最も際立っているのは(1)俳優とコロスが共有する演技空間としての円形オルケーストラ、(2)登場人物たちがつけた仮面、(3)一行対話(στίχοι μύθια)という三つの仕掛けであり、それらについて簡単に説明することでこの考察の結論に換えたい。

#### 3.1 円形劇場

円形オルケーストラについて考えるに際して、アテナイのディオニュソス劇場が五世紀において円形オルケーストラを持っていたのかどうかという問題をまず取り上げねばならない。円形オルケーストラがあり、それが俳優とコロスの両方の演技空間を提供していたとすれば、物語世界の持っている空間的ヒエラルキーを解体するためにオルケーストラが一定の機能を果たしていたことは殆ど疑い得ないだろう。

近代の研究者の中で、考古学的資料に基づいて五世紀の本来のオルケーストラが円形であると初めて詳細に論じたのは Wilhelm Dörpfeld (1996 (1897)) である<sup>(16)</sup>。ディオニュソス劇場についての彼の円形オルケーストラの再構成は、二十世紀前半に、Ernst Fiechter (1937)、Roy C. Flickinger (1918)、Margarette Bieber (1961) などによって、修正を伴いつつも採用されてきた。最初期のディオニュソス劇場に属する考古学的資料は僅かしかないので、彼らは、より後代の資料及び四世紀とヘレニズム期の他の劇場遺跡に基づいた理論的再構成を行わざるを得ないが、五世紀のディオニュソス劇場が円形オルケーストラを持っていたことは、Carlo Anti (1947) が方形のオルケーストラの再構成を提案するまでは疑われることはなかった。しかしながら最近では、Elizabeth Gebhard (1972)、Jean-Charles Moretti (2002)、Hans Peter Isler (2002) など、方形説を支持する研究者がかなり多くなっている。彼らは、もともとのディオニュソス劇場の再構成は、それより古い、イカリア、ラムヌス、テゲア、イストミア、そしてとりわけ、五世紀に演劇上演がなされていたアッティカのトリコスの劇場をモデルにすべきだと主張する。これらの劇場は方形オルケーストラを持っていた。Gebhard (1972) によると、「四世紀末にエピダウロス劇場が建築される前には、円形オルケーストラがあったという議論の余地なき証拠はない」(440) のであり、Isler (2002) によると、「円形オルケーストラはギリシアの劇場建築の当初には存在しない。それらは四世紀中頃に、半円形観客席と一緒に作られた」(261) のである。しかしながら、David Wiles (1997) や Scott Scullion (1994) など、方形説に反対する古典学者も多い。Wiles は、ディオニュソス劇場の方形の再構成が「男性市民人口全体」からなる観客が上演を見る十分な空間を与えるにはあまりに「こぢんまりとしている (intimate)」(51) であると主張し、次のように述べる。

大規模な上演のためには、既存の方形の観客席は円形モデルに取って代わる選択肢を提供しない。民主政アテナイの共同体が劇の虚構世界との関係で自らを省みるために円形劇場に集ったという伝統的な考えを明け渡す理由はないのだ。(52)

Scullion も、方形説の支持者が考古学的資料の扱いのために採用した方法と、方形説そのものを再検討した後に「Dörpfeld の見解は全体として、遺跡についての既存の知識に基づく、唯一の維持可能な見解であるように見える」(42) と主張する。ディオニュソス劇場と同時代の円形劇場が存在しないのは、端的に「アテナイの劇場が他の点と同様ここでも導き手となった」(41) ことを示しているに過ぎない。彼によれば、円形オルケーストラも、悲劇そのものと同様、アテナイの発明



だったのである。

五世紀のディオニュソス劇場のオルケストラが方形であったとしたら、オルケストラの形それ自体を民主的イデオロギーと関連させることは出来ないだろう。円形オルケストラは、主要登場人物と他の人物たちの空間的ヒエラルキーをなくすという意味で「民主的」である。しかし、オルケストラの形よりも、劇場の民主的機能にとって遙かに重要なのは、オルケストラが俳優とコロス両方の演技空間であり、両者が同じ平面を共有していたという事実（仮にそれが事実であるとしたら）である。他方、オルケストラ平面よりもやや高い位置を占めるプロスケーニオンを想定し、そこで俳優が演じ、コロスはオルケストラで語りまた歌い踊ると考えるならば、劇場構造は、主要登場人物たちとコロスが演じる世界における階級、性別、民族の差異を象徴することになるだろう。その場合には、アテナイの民主政およびアテナイ悲劇の発展につれてコロスの重要性が徐々に失われていったという事実は、演劇空間の構造を民主的なイデオロギーと結びつける試みにあっては有益ではないだろう。しかしながら、俳優がプロスケーニオンで演じコロスはオルケストラを占めたという考えはヘレニズム期及びローマ時代の劇場構造からの理論的再構成に過ぎず、五世紀に俳優とコロスの空間的分離を想定する必要はないように思われる<sup>(17)</sup>。

### 3.2 仮面

すでに述べたように、Hall (1997) は、悲劇が「ポリフォニーとアンティフォニーから出来ている」と主張する。Hall にとって、悲劇言語が登場人物一人一人のパーソナリティ、その民族的、社会的、ジェンダーの特徴を区別していないことはその多声性を妨げるものではない。それは、悲劇言語が「それを用いるすべての人物が集団的に所有する民主的な所有物である」ことを示しているに過ぎない。彼女が重視するのは、「悲劇では、民主政アテナイで公共の議論から完全に閉め出されていた民族、性別、地位の人々が集まったアテナイ市民に語りかけることが出来る」(123) という事実それ自体である。実際の声の持つ文体的・物理的多様性よりも、そもそも一人称で語る劣位の声が聞かれることこそが重要なのである。

仮面は、俳優の個人的で偶然的な諸性質を抹消し、俳優を純粋な行動主体、純粋なイデオロギー的な声に変容する。バフチンにとって小説がとりわけポリフォニー的ジャンルなのは部分的にはその文体的多様性が原因である。文体的多様性は、人物の深いイデオロギー的多様性を再現するからである。悲劇がこの言語的多様性を欠き、仮面が俳優の表情演技に由来する多様性を隠すとしても、仮面は年齢、民族、階級、性別に対応する典型的な特徴を再現するだけでなく、登場人物の個別的な性格をも再現することでこの次元を補っている<sup>(18)</sup>。それらの声は仮面を通じていわば「腹話術的に」表出されるのであり、生身の演技に比べて、俳優自身の声からの逸脱、その相対化の程度は増大する。観客はアテナイ男性市民としての俳優をそれ程意識せずに、むしろ多声的な主体として様々な仮面をつけた俳優を見るだろう。

勿論、アテナイ民主政が仮面を発明したわけではない。Jonah L. Rosenberg (2015) によれば、仮面による舞台上演は遅くとも紀元前七世紀のスパルタにおける Artemis Orthia の祭祀まで遡ることが出来る。この遺跡から出土した仮面は、それらが実際に何らかの上演のために用いられたもののコピーであることを示しているからだ (257)。こうした仮面の基本的な機能は、他者になること (impersonation) に求めるべきであり、仮面をつけた人物の *dramatis personae* への変容は勿論民主政イデオロギーとは無関係だが、それでも、仮面の持つポリフォニー的機能は重要である。仮面は、悲劇上演を民主的パレーシアと結びつける重要な装置であり続けた。

### 3.3 一行対話

悲劇のパッレーシアにとって、上演ではなくテキストそのものに内在する構造的契機としては、一行対話（στιχομοθία）、及びその派生形である半行対話（ήμιστιχομοθία）と二行対話（διστιχομοθία）が重要である。一行対話とは、二人の登場人物が一行ずつ交互に語りやりとりを交わす対話であり、この言葉自体は古代ではピンダロスのスコリアとポルクスにしか登場せず、後になって生まれた言葉であることを強く示唆するが、アテナイ悲劇で広く実践されていた馴染みの手法である。Bernd Seidensticker（1971）はアイスキュロスの一行対話を（1）情報提示（Information）、（2）争い（Streit）、（3）説得（Überredung）の三種類に分類し、ソフォクレスとエウリピデスでは別れ、嘆き、死、誓い、伝令などさらにいくつかのタイプが用いられたと指摘する。Seidensticker は、一行対話がもともと情報提示的な対話に由来すると考える。俳優が一人しかおらず、コロスとの問答を通じて自らの物語を伝えていた時代には、俳優とコロスとの一行対話は観客が物語で語られる出来事生き生きと経験するための有益な手段だっただろう。しかし、「争い」タイプ、つまりアゴーン的一行対話は殆どの一行対話の中心であり続けた。アゴーン的一行対話では同じ高さに並び立つ二人の敵対的人物が、等しい空間的現前、等しい行数のうちに、自分自身の声（イデオロギー的な立場）と相互の他者性を表現することになる。対立する立場が同じように語る権利を持つアゴーン的一行対話こそが、アテナイ悲劇の民主主義にとって極めて重要だっただろう。

法廷弁論において対立する主張は水時計で測られる同じ時間を提供し、両者のパッレーシアに平等性をもたらしていたのと同様、アゴーン的一行対話では、対立する話者は同じ行数が与えられ、悲劇的「アゴーン」に等しさの見かけを生み出していた。ほぼ等しい長さで、登場人物が「最後の言葉」まで語りきるように一行対話を組み立てることは詩人にとって面白い課題だっただろう。一行対話のより詳細な分析は、台詞のパッレーシアについての理解を深めるために重要だと思われるが、それは別の機会を待ちたい。

#### 注

- （1）本稿は2015年のハイデラバードにおける IFTR 年次コンファレンスでの発表に基づいている。本稿の英語版は Kitano（2018）であり、日本語化に際して若干の修正を加えている。
- （2）クールズ（1989）参照。
- （3）Saïd（1998）はより詳細で包括的な分類を行っている。
- （4）彼女が引用している著者の多くはイタリアとドイツのマルクス主義系の研究者である。
- （5）Carter（2011：40）、Rhodes（2003）参照。
- （6）Peter Burian（2011：97）は悲劇の「完全に対話論的（dialogic）な性格」を強調し、「長広舌、辛辣な論争、議論のやりとりのなかでの個人と集団、同意と反対、調和と対立を持つ様々な声の精妙な連続を聞く観客のうちに意味はむしろ作り出される」と論じる。
- （7）Griffith（1995：107-125）参照。
- （8）Rhodes（2003）、Griffin（1995）、Duncan（2001）参照。Duncan は「私たちはまた、悲劇の民主的なレトリックのことを……単にレトリックに過ぎないと思えることに慣れていないのかも」知れず、「悲劇の民主的レトリックを額面通りに受け取ることを止めねばならない」（78）と主張する。彼女の結論は「ジャンルとしての悲劇は民主政とは本来的に無関係でしかない」（82）というものだ。
- （9）北野（2011）で私は真にポリフォニー的悲劇が可能になったのはエウリピデスの後期悲劇、とりわけ『オレステス』であると論じた。そこではどの声も作者の声として優先されることはないのである。
- （10）アリストテレスは『詩学』で、悲劇は我々自身より優れた人間を描き喜劇は劣った人間を描くと論じた。彼の区別は通常、描写対象の社会階層に基づくものであり倫理的性質に基づくものではないと考えられている。

- (11) 他の箇所では俳優が演じていた役を黙役が演じる場合もあり、その場合には沈黙は通常前景化されない。例外的な場合として、『オレステス』の最後の場面で黙役が演じるピュラデスの沈黙の前景化をあげることが出来よう。ここでは、その沈黙の前景化によって、第三俳優が誰を演じるのかについての関心が観客に喚起され、その後の機械仕掛けの神の登場の準備がなされる。これは、黙役が演じていると観客が予想していたカッサンドラが『アガ멤ノン』で急に語り出すことによる驚きの喚起と対照的な効果を持っている。
- (12) 1245-6 行参照。
- (13) 喜劇と同じ意味での「アゴーン」そのものは悲劇には存在していない。
- (14) 『詩学』1449a9-11参照。但し、アリストテレスは悲劇的葛藤を論じてはいない。「アゴーン」の語は、ここでも、筆者による比喩的な使用である。
- (15) 物語プログラム、アクタン図式の概念はグレマス (1988) に由来する。
- (16) 369-375, Tafel II および Tafel III を参照。
- (17) 例えば『オイディプス王』1413ではオイディプスはコロスに自分に「触れる (θγγεῖν)」ように求めているが、それは同一平面にコロスが存在していることを前提にしているように見える。また、盲人が導き手なしに現れること自体がプロスケーニオン型舞台の想定にとっては不利な要素でもある。
- (18) アテナイの悲劇仮面の機能と慣習については Marshall (1999) を参照。Marshall は「仮面での演技にとっては「他者性」の感覚は重要ではない」(190) とみなすが、ここで彼が「他者性」によって意味するのはバフチンの他者性ではなくブレヒト的「異化」効果である。

#### 参考文献

- ANTI, Carlo (1947). *Teatri Greci Arcaici: da Minosse a Pericle*, Padova, Tre Venezie
- ARROWSMITH, William (1963). "A Greek Theater of Ideas" *Arion* 2.3: 32-56.
- BAKHTIN, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination* (edited by Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael Holquist), Austin, Texas University Press.
- BIEBER, Margarete (1961). *The History of Greek and Roman Theater*, second, revised edition, Princeton, Princeton University Press.
- BOEDEKER, D. and RAAFLAUB, K. A. (eds.) (2001). *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth Century Athens*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- BOWIE, A. M. (1993). "Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia" *Classical Quarterly* 43: 10-31.
- BURIAN, Peter (2007). "Athenian tragedy as democratic discourse" in Carter (2007), 95-117.
- CARTER, D. M. (ed.) (2007). *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, Oxford University Press.
- CARTER, D. M. (2011). *The Politics of Greek Tragedy*, Liverpool, Bristol Phoenix Press.
- DÖRPFELD, Wilhelm and REISCH, Emil (1966 (1896)). *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Neudruck der Ausgabe, Athen 1896, Aalen, Scientia.
- DUNCAN, Anne (2007). "Nothing to Do with Athens? Tragedians at the Courts of Tyrants" in Carter (2007): 69-84.
- EASTERLING, P. E. (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EHRENBERG, Victor (1954). *Sophocles and Pericles*, Oxford, Oxford University Press.
- FIECHTER, E. (1935). *Das Dionysos-Theater in Athen: 1. Die Ruine (Antike Griechische Theaterbauten 5)*, Stuttgart.
- Flickinger, Roy C. (1918). *The Greek Theatre and Its Drama*, University of Chicago Press.
- GEBHARD, Elizabeth. (1974). "The form of the orchestra in the early Greek theatre" *Hesperia* 43: 428-440.
- GOLDHILL, Simon (1990). "The Great Dionysia and Civic Ideology" in Winkler & Zeitlin (1990): 97-129.

- GREIMAS, A. J. (1986). *Sémantique structurale*, Paris, Presse universitaires de France.
- GRIFFIN, Jasper (1998). "The Social Function of Greek Tragedy," *Classical Quarterly* 48: 39–61.
- GRIFFIN, Jasper (1999a). "Sophocles and the Democratic City," in *Griffin* (1999b): 74–94.
- GRIFFIN, Jasper (ed.) (1999b). *Sophocles Revisited: Essays Presented to Hugh Lloyd Jones*, Oxford, Oxford University Press.
- GRIFFITH, Mark (1995). "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the Oresteia", *Classical Antiquity* 15: 62–129.
- HALL, Edith (1997). "The Sociology of Athenian Tragedy" in *Easterling* (1997): 93–126.
- ISLER, Hans Peter (2002). "Theater" *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Altertum* Band 12/1, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler.
- JEBB, Sir Richard (1887). *The Oedipus Tyrannus of Sophocles. Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JENS, W. (hrsg.) (1971). *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- KEULS, Eva C. (1985). *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, New York, Harper & Row.
- KITANO Masahiro (2018). Democracy and Athenian Tragedy: Parrësia as a Structural Em-bodiment. *English Journal of JFTR* 1: 1–12.
- MARSHALL, C. W. (1999). "Some Fifth-Century Masking Conventions" *Greece & Rome* 46-2: 188–202.
- MEIER, Christian (1993). *The Political Art of Greek Tragedy*, translated by Andrew Webber, Cambridge, Polity Press.
- MORETTI, Jean-Charles (2000). "Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au V<sup>e</sup> S. av. J-C", *Revue des Études Grecques* 113-2: 275–298.
- RHODES, P.J. (2003). "Nothing to do with democracy: Athenian drama and the polis", *Journal of Hellenic Studies* 123: 104–119.
- ROSENBERG, Jonah Lloyd (2015). "The Masks of Orthia: Form, Function and the Origins of Theatre", *The Annual of the British School at Athens*, v. 10: 247–261.
- SAÏD, Susanne (1998). "Tragedy and politics", in *Boedeker and Raaflaub* (1998): 275–295.
- SAXONHOUSE, Allen W. (2006). *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Oxford, Oxford University Press.
- SCULLION, Scott (1994). *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart, B. G. Teubner.
- SEIDENSTICKER, Bernd (1971). "Die Stichomythie" in *Jens* (1971): 183–220.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane (1989). "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone" *Journal of Hellenic Studies* 109: 134–148.
- WILES, David (1997). *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WINKLER, John J. and ZEITLIN, Froma I. (1990). *Nothing to Do with Dionysus?* Princeton, NJ, Princeton University Press.
- 北野雅弘 (2011). 「ギリシア悲劇の詩学：カタルシスからポリフォニーへ」『西洋比較演劇研究』10号, 1–10.
- エヴァ・C・クルーズ (1989). 『ファロスの王国—古代ギリシアの性の政治学』(1) 及び (2), 岩波書店. *Keuls* (1985) の翻訳.
- A. J. グレマス (1988). 『構造意味論—方法の探究』, 紀伊國屋書店, *Greimas* (1986) の翻訳.