

東京大学大学院新領域創成科学研究科
社会文化環境学専攻

2019 年度
修士論文

古代アテナイにおける劇場と公共性について

Relationship between theater play
and the publics in ancient Athens

2019 年 1 月 20 日提出
指導教員 岡部明子 教授

西村 蒼
Nishimura So

0	はじめに	3-4	ソフォクレス「アンティゴネー」
0-1	略語集	3-4-1	概要
		3-4-2	戯曲の焦点
1	政治的なものと演劇についての既往研究	3-4-3	戯曲分析
1-1	公共空間と政治について	3-5	アイスキュロス「エウメニデス」
1-1-1	リチャード・セネット「公共性の喪失」	3-5-1	概要
1-1-2	隠喩としての演劇(ルフェーブル)	3-5-2	戯曲の焦点
1-1-3	隠喩としての演劇(アーレント)	3-5-3	戯曲分析
1-1-4	小括		
1-2	政治と演劇について	4	考察と結論
1-2-1	現在の日本の演劇の趨勢。それと政治		
1-2-2	政治演劇というものと、その現在	5	参考資料
1-3	1章のまとめ		
1-3-1	本論の構成	6	謝辞
1-3-2	本論の限界		
1-3-3	用語の定義の確認		
2	アテナイにおける演劇と政治① 場所と背景		
2-1	ギリシアにおける劇場		
2-1-1	劇場建築史の外観		
2-1-2	劇場建築の外観		
2-1-3	劇場と pynx との類似性		
2-2	アテナイについて		
2-2-1	アテナイの都市としての規模		
2-2-2	アテナイにおける民主制の流れ		
2-2-3	小括：悲劇の誕生		
2-3	アテナイにおける祭儀		
2-3-1	祭儀の概要		
2-3-2	祭儀の内容分析		
2-3-3	神殿と祭壇との関係性		
2-4	2章のまとめ		
3	アテナイにおける演劇と政治② 上演		
3-1	大ディオニュシア祭		
3-1-1	プログラム概要		
3-1-2	運営について		
3-2	悲劇の上演形式		
3-2-1	theatre という語のイマージュ		
3-2-2	悲劇の形式		
3-2-3	俳優とコロス		
3-2-4	コロスの役割		
3-3	小括		

序章

はじめに

この論文はハンナ・アーレントによる公共性の議論を下敷きにして、古代アテナイにおける公共性と劇場とがどのような関係にあったかを明らかにすることで、翻って現在の公的領域を問い直すことを目的としている。

公共^{public}や政治^{politics}という言葉には今、あまりにも多くの 20 世紀的なイメージが付着している。政治という語だけ見てもヒトラーや全体主義、共産主義、レーニン主義、階級闘争、民族紛争、ナショナリズム、ポピュリズム、評価経済、アイデンティティ政治、あるいは日本で言えば大日本帝国、天皇制、戦後レジーム、学生運動、安保闘争、日蓮宗、自衛隊、原発事故などであろう。政治という言葉にこうしたあまりにも巨大な問題群とが接続した結果、多くの賢い人々がこうした話題からは迂回した形で生きることになる。しかしながら politics という語にはもともと上のようなイメージは存在していなかった。politics という語の本義に立ち返るためには、それが生まれた古代ギリシアまで遡ってそこでの politics という事柄を見てゆく必要がある。

politics という語はポリティコンというギリシア語を語源としている。ギリシア語においてこの語の本義は都市とそれにかかわることという意味であった。アリストテレスが人間はゾーン・ポリティコンであるという場合、人間は都市に住む生き物であるという意味であった。トマス・アクィナスがこの語を社会的動物、という語に変化させたことで意味は若干変化したわけであるが、政治という語の本義は、複数の人間が存在する都市において、人とかかわることであった。現在の世界全体を見てみても、全人口に占める都市人口は増大しており、〈都市とそれにかかわること〉という意味での政治論は見直される必要にある。国連による 2018 年の世界都市人口予測によれば 2050 年には 68%もの人間が都市部にすむようになるといわれており、そうした都市を考え直さなければならない。

しかし、古代アテナイの政治について調べてみると奇妙なことが発見される。古代アテナイにおいて民主制と演劇が、ほぼ同時期に誕生しているのだ。民主制が次第に確立していくさなかで合唱叙事詩という形式が演劇詩に変化し、これを行い鑑賞するための劇場が作られて行っている。ここに一体どういった関係があるのだろうか?ということが、この論文で主に語られる内容であろう。

この論文の動機は、演劇と公的領域についての二方向から語ることができる。まず、公共^{public}や政治^{politics}というものの本義的内容を見直すことで、そういったことが行われる公的領域が、どのような空間であったのかという問題である。特にギリシア劇場がそういった公的領域として整備されていたわけであるが、その空間がどういったものであったのかを明らかにしたい。

もう一方方向といえば、演劇が都市にとって一体何の役に立つのかという問題にかかわっている。政治という語のイメージの悪さから、今の日本で演劇を行う賢い者はそういった内容を迂回した作品を作り上げるか、あるいは血気盛んに社会派を自称し、沖縄問題であるとかを暴露する作品を作り上げている。しかしながら政治という語の本義に合うような演劇、つまり都市の人々にかかわるような演劇のようなものが上演されている、という話は寡聞にして知らない。しかしながら劇場運営論や、隆盛する地域芸術祭、あるいは参加型アートの動向においては演劇をはじめとした芸術と、地域コミュニティや政治性といった、公的領域にまたがるような議論が活発化している。そうした芸術実践の中でふたたび公共性についての問い直しが起きているということも一方で事実であり、公共空間論を考え直す必要が迫られている。

公共性と演劇について、精密な議論を行っているのはセネットであろう。かれは 17 世紀ころのロンドン・パリにおいて劇場がいかにその都市の公的領域を作り上げるのに貢献したのかについて、「公共性の喪失」で述べている。彼の議論は非常に参考になる。しかしながらこの論文の主戦場は、古代アテナイにおける公的なるものと演劇

の関係であるから、アーレントが人間の条件で書いた議論から逃れることはできない。なので、本論ではアーレントを精読し、公的なるものの定義を見てゆく。ギリシアの時代については、シャムーや伊藤を参考に、アリストテレスによる優秀な2次資料を基にまとめている。特に悲劇については逸見、呉、久保らの議論を下敷きにしている。ギリシアの劇場は現在の劇場の典型から考えれば特異な形をしていたが、その理由についても明らかになるだろう。

略語集

Aes.Ag	アイスキュロス「アガ멤noon」	呉茂一訳、	「ギリシア悲劇1 アイスキュロス」、筑摩書房
Aes.Co	アイスキュロス「供養する女たち」	呉茂一訳、	「ギリシア悲劇1 アイスキュロス」、筑摩書房
Aes.Eu	アイスキュロス「慈しみの女神たち」	呉茂一訳、	「ギリシア悲劇1 アイスキュロス」、筑摩書房
Are.HC	ハンナ・アーレント「人間の条件」	志水速雄訳、	ちくま学芸文庫
Ari.CA	アリストテレス「アテナイ人の国制」	村川堅太郎訳、	岩波文庫
Ari.Poe	アリストテレス「詩学」		
Ari.Pol	アリストテレス「政治学」		
Ito.HG	伊藤貞夫「古代ギリシアの歴史——ポリスの興隆と衰退」		講談社学術文庫
Me.GPT	S・メルヒンガー「政治演劇史」	尾崎賢治・蔵原惟治訳、	白水社
Paus.G	パウサニアス「ギリシア案内記」	馬場恵二訳、	岩波文庫
Se.FP	リチャード・セネット「公共性の喪失」	北山克彦・高階悟訳、	晶文社
Sof.An(呉)	ソフォクレス「アンティゴネー」	呉茂夫訳、	岩波文庫
Sof.An(中務)	ソフォクレス「アンティゴネー」	中務哲郎訳、	岩波文庫
Lef.RC	アンリ・ルフェーブル「都市への権利」	森本和夫訳、	ちくま学芸文庫

第1章

政治的なるものと演劇についての既往研究

第1節 公共空間と政治について

本論の目的はアテナイにおいて演劇と公共性がどのような連関を持っていたのかを明らかにすることである。そのためにこの節では、まず公共哲学の面から公共性と演劇という分野がどのように描かれてきたのかを概観する。演劇と公共性について、ベタに論述しているのは言うまでもなくセネットの「公共性の喪失」である。セネットは1750-1800年のロンドン、パリにおける調査を行っており、本論のターゲットとは少し離れているものの、重要な示唆を与えてくれている。また、アーレント「人間の条件」は、古代ギリシアにおける公的領域についての議論を語るうえで避けては通れない。この本の25章でアーレントは演劇について触れているので、どのような文脈で演劇に触れているかを見ることで、ギリシアにおける演劇と公共性がどのような関係であったかを明らかにする。

第1項 リチャード・セネット「公共性の喪失」

公共性と演劇についての議論は様々行われているが、なかでもリチャード・セネット (Richard Sennett, 1943-) の「公共性の喪失」(原題: The Fall of Public Man) は独自の立ち位置を占めている。

都市とはなにか。この定義は論客によってさまざま変化するものであるが、そのなかでセネットは最大公約数的な定義として「都市とは見知らぬ人たちが出会いそうな居住地」であるとし、そのような居住地が成立するための二つの必要条件を導出した。¹

1. 「その居住地には異質な大勢の住民がいなければならない。」
2. 「密集した、多様な集合体が相互に影響し合うものでなければならない。」

セネットはそのような都市における演劇と公的な振る舞いについての連関を考察し、^{レス・プブリカ}公事(羅語 res publica) があらわしている親しい間柄でない人々の間に存在する絆が1750年から1800年ごろのパリとロンドンで生じていたと結論付けた。彼の議論を基に都市と公共性および演劇についてをまとめてみよう。

^{レス・プブリカ}公事が一般に表しているものは、家族でもなく親しい間柄でもない人々の間に存在する絆、連合と相互の献身の絆である。それは家族や友人たちの絆ではなく、(略)政治組織体の絆なのである。²

当時のロンドン、パリでは先述の都市の必要条件が人口増加等の理由で急速にみたされた。従来の都市に住んでいなかった見知らぬ人たちが都市にあふれることで、見知らぬ人同士が会いやすい環境が形成された。セネットによれば見知らぬ人とは^{ストレンジヤー}2種類ある。ひとつはアイデンティティが明確で「誰が自分たちに属し、だれがそうではないかを定める規則ができているところに現れる」、「よそ者」³という意味で、もう一つはそのような規則が適用できない「未知の人」という意味であり、18世紀のロンドン、パリにおいてはアイデンティティが形成されていない「未知の人」たちが街にあふれていた。この新しい階級とは商業ブルジョワ階級——「封建的でない商業上の仕事、行政上の仕事に従事するがゆえに人がその階層を占め」る、その階級のこと——と呼ばれた。彼らの明確なアイデンティティがはぐくまれる前に彼らの経済力や行動が先行し、その結果として旧制度は^{アンシャンレジーム}適用されないが新たなルールもまた明確に定義できない人々の領域が拡大してゆく。そのような場所では、ある誰かを目撃した時にその者がどのような立場や階級なのかを理解することはできず、その者の行為や言明を、その者の立場あるいは、私的な振る舞いについての事前の知識などで判断することができない。そのためその行為なり言明が、聞き手の信頼に足るかを判断する材料は、発言者の公的な振る舞い、つまり「いかに振る舞うか——話し、身振りをし、動き、服を着、

1 セネット「公共性の喪失」(以下、Se.FPと表記)

2 Se.FP p.16

3 Se.FP p.77

耳を傾けるか——」に依存するしかなかった。依然として社会的地位は強く人々の間に横たわっていたが、それと同時に社会的地位が不明確な「未知の人」が街にあふれていた。18世紀中頃のこれらの都市ではコーヒーハウスがその親密ではない者同士の絆を繋いでいた。コーヒーハウスの中では外側の社会的地位を保留し、「社会的区別は存在しない」という一つのフィクションを作り上げ、その中で見知らぬ人同士がコミュニケーションを行っていた。その振舞いが信用にたるかを見極める者こそが公的な身振りであり、その問題は劇場における観客の問題と同一のものであり、俳優が信じられる演技をしているかどうかの判断軸とも強く関係していた。

「^{パブリック}公的」な振舞いとは、第一に、自己、自己の直接の歴史、環境、および必要から、ある距離をおいた行動の問題である。第二に、この行動は多様性を体験することを伴っている¹。

このようにセネットは戯曲分析と当時のファッションを分析することで、アイデンティティが不明確な人々が隆盛する都市における人々のみぶりと、舞台上におけるみぶりとが非常に共鳴していたことを明らかにした。見知らぬものとの出会いを余儀なくされた都市において、彼らを信頼し、あるいはさせるための公的な振舞いの規範を、演劇を通じて作り上げていた。

まとめに入ろう、セネットが^{レス・プブリカ}公事とよぶもの、それは「家族でもなく親しい間柄でもない人々の間に存在する絆」であり、かれのいう政治組織体とは「家族でもなく親しい間柄でもない人々」のことである。そのような絆を潤滑につなぐための振舞い——ファッションや、言葉遣いなど——を行うひとびとのことを^{パブリック・マン}公的な人といった。見知らぬ人の言動の信頼度は、このような公的な振舞いがうまいかどうかに基づいていた。人々は、劇場で信頼に足る²俳優の演技を見ることで公的な振舞いを知らず知らずのうちに学びとっていった。そのような都市環境と当時の演劇が非常に相性が良かったのだ。

第2項 隠喩としての演劇（ルフェーブル）

都市、あるいは公共性についての議論において、演劇という言葉が議論の中心に据えるのはセネットだけではない。たとえばアンリ・ルフェーヴル (Henri Lefebvre, 1901-1991) は1968年の論考「都市への権利」において、都市の人々の、都市を使用することに対する権利についてまとめている。その中で彼は使用価値と交換価値を寄せ集めつつ止揚することのできる遊戯的なものの価値を重視している。この論文は都市のほとんどすべてが交換可能な価値に置き換わり死につくある都市の新たな展望をつくりあげ、都市に住みながら抑圧されているその他大勢の都市市民の権利を考えるものとして書かれている。

いまやすでに、都市の中心は、都市の人々に、動きや、思いがけないものや、可能的なるものや、出会いをもたらししているのだ。それは、《自然発生的な劇場》である³。

ルフェーブルは都市の中心を劇場であるという。この真意は何だろうか。

ルフェーブルの言葉は抽象的で難しいが、ひとまず次のことを主張しているといえるだろう。この論考において政治の概念は、都市をどのようにしてゆくかという意思決定にかかわるものとして考えられている。そしてそのような集

1 Se.FP p.130

2 芝居として成立している、信じられる

3 Lef.RC p.203

团的決定は為政者や専門家に委ねるようなもの¹ではなく、「《われわれ》」使用者が都市に対しておこなう実践²を通じて行われなければならない。使用者の実践によって、「都市が、ふたたび、(略)複雑な思惟の現動態であり作品でもあるものになる」³のだ。そのような使用者の実践に基づく政治的行為によって、都市を「生産的労働と作品と祭りとによって同時に占められている空間」⁴としての性質を再び取り戻すことになる、と。

そして現在の新資本主義において都市の中心が消費へと変化している点に着目し、従来の真面目なもの——科学や文化——をも包み込む不真面目なもの=遊戯的なものを中心として据えることを提案している。すでに都市にある複雑な企てや「使用と交換とを寄せ集めつつ止揚する」遊戯的なものに着目し、そのような実践として演劇、そしてそれを実践する場として劇場ということばを登場させている。

ここでルフェーブルは文化を真面目なものとして、遊戯的なものと対置していることに注意が必要である。ルフェーブルによると「文化」とは、作品とか様式とかの、交換価値への適応」であり、かつて遊戯的であったものが真面目なものへの従属を許した結果であるとしている。ルフェーブルは文化という言葉の現在持つ胡散臭さ、あるいは広告的欺瞞について非常に注意を払っており、演劇がともすれば交換価値として商業化されうること、あるいは文化というものの退屈さに脅かされていることに注意している。

第3項 隠喩としての演劇(アーレント)

また、ハンナ・アーレント(Hannah Arendt、1906-1975)も「人間の条件」(1958)⁶において公共空間と演劇の関係性について語っている。アーレントは西洋哲学史における公的領域⁷の変遷について考察し、人間の活動的生活⁷を3つ——⁷労働・⁷仕事・⁷活動——に分け、その中で活動を、公的領域において顔をもって人間が行うもの⁷のだとして重要視している。その活動の例として演劇を挙げ、公的領域においてある人物がなにか^{what}ではなく何者^{who}であるのかを事後に触知できるようにする唯一の媒体⁸として挙げている。アーレントの考える公的領域とは何だろうか。また、どのような文脈で演劇について触れているのだろうか。そもそも、公的領域を論ずるにあたりなぜ人間の行動を論じるのか。「人間の条件」を読み、以上の疑問を解決するためアーレントが演劇について言及するに至った道のりを手短かに概観する。そのためにまず、アーレントの定義する公共空間を、次に人間の生活についてをみてゆく。そしてそれらのつながりを明確にしたのちに、それらと演劇との関わりをまとめてゆく。

1 ややわかりにくいのでその周囲の文章を引用しておく。傍点はおもとのものである。「総合は政治的なるものに属すること(すなわち、都市現実に関する諸々の分析的所与のあらゆる総合は、哲学あるいはイデオロギーの下に、ひとつの戦略を隠しているということ)が主張された。これは、決定を再び為政者たちの手に委ねることになるのであろうか。もちろん、そうではない。精通者や専門家たちに委ねるのではない。政治的という言葉は、このような局限された意味において用いられたのではないのだ。」(Lef.RC p.185)

2 Lef.RC pp.161-162

3 Lef.RC p.168

4 Lef.RC p.195

5 Lef.RC pp.199-203

6 ハンナ・アーレント「人間の条件」志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1968年(以下、Are.HC)

7 ものの本によれば、アーレントは公共空間を考察したと書かれているが(齋藤純一「公共性」岩波書店、2000年。あるいは篠原雅武「公共空間の政治理論」人文書院、2007年や山本理顕「権力の空間/空間の権力——個人と国家の〈あいだ〉を設計せよ」講談社新書メチエ、2015年)、アーレントがこの本の中で public space という語を使用するのは6例(p.61, p.82, p.320, p.347, p.357, p.382)であり、志水はこれらをすべて「公的空間」と訳している。そのいっぽうで public realm という、志水が「公的領域」と訳す、語を使用するのは116例である。後に引用する p.79 の例のようにアーレント自身の論旨に重要と思われるポイントでは必ず公的領域を使用している。物理的な空間もちろん含みつつ、それより広い範囲を包括できる公的領域という語を使用しているアーレントの意図を尊重し、本論では公的領域という用語を採用することとする。

8 Are.HC 25章 p.304

○ ^{public} 公的の定義と ^{vita activa} 活動的生活について

アーレントは公的 (public) という形容詞を二つの現象を意味するものとして定義する。ひとつは公的といわれる場に現われたものはどれも「万人によって見られ、聞かれ、可能な限り最も広く公布される」「現われの空間」であるということ。次に「世界そのもの」、あるいは「共通世界」であるということ。ここでいう共通世界というのは「人間の工作物」に関係しており、人のつくった「世界に共生している人びとの間で進行する事象に結びついている」ものである¹。そして、政治とは、そのような公的領域において人が活動と言論の両方によって人と関わる行為であるとしている。そのような行為をアーレントは活動^{アクション}と名付けた。そして、公的領域 (public realm) を机にたとえ、「私たちを一緒に集めるけれども、同時に、私たちがいわば体をぶつけあって競争するのを阻止している」²ものであるとしている。そのような「共通世界は万人に共通の集会場ではあるが、そこに集まる人びとは、その中で、それぞれ異なった場所を占めてい」³るので、それぞれ別の立場に立っていることが前提されている場所である。

そして、そのような領域で生きる人間の生における行動を、まず ^{vita contemplativa} 観照的生活と ^{vita activa} 活動的生活の二つに分け、そのうえで ^{vita activa} 活動的生活をさらに 3 つ——^{レイバー} 労働・^{ワーク} 仕事・^{アクション} 活動——に分類した。活動的生活、活動、活動といった語は志水訳のものであるが、混乱を招くため、以後用語を以下のように変更する。それぞれ活動的生活、実践、アクションと呼ぶこととし、アクションとの統一のため ^{レイバー} 労働・^{ワーク} 仕事についてもレイバー、ワークと記述する。praxis という語は一般的には実践と訳される語であり、ルフェーブルの述べていた実践とも一致するためである。

もちろん人間の生におけるこれらの分類は汎時代的な分類ではなく、歴史において変化してきたものだ⁴とアーレントは解き明かしている。ヴィータ・アクティヴァという語はラテン語であるが、この語はギリシア語の bios politikos という語の訳語である。ギリシア時代においてこの語は政治的な生を意味しているため、上の 3 つの分類のうちアクションのみが含まれていた。アーレントにおいて実践と言論の両方を用いて人とかかわるアクションこそが政治的行為であり、その地平において人は自由であった。ここで自由であるとは 2 つの意味を持っていた。ひとつに暴力などによって他の人から強制されないということと、そして必要——おもに生理的、肉体的——から支配されていないということである。近代社会において語られる自由は、自己決定権という意味の自由を強調することが多いが、アーレントはそれに加えて必要からの自由を語っていることには注意が必要である。ではアクションとは何だろうか。まずレイバー、ワークとどう異なっているかを見てゆく。そしてアクションが、とくにアクションがアーレントの理想の形で成就していたギリシア時代においてどのような形であったかを見てゆく。

1 Are.HC 7章 pp.75-78 ここは原著 (pp.50-52) を参考にした。参考までに原文と、志水速雄訳を載せておく。

原文 The term "public" signifies two closely interrelated but not altogether identical phenomena: It means, first, that everything that appears in public can be seen and heard by everybody and has the widest possible publicity. Second, the term "public" signifies the world itself.... This world, however, is not identical with the earth or with nature It is related, rather, to the human artifact, the fabrication of human hands, as well as to affairs which go on among those who inhabit the man-made world together.

志水訳 「公的」^{パブリック}という用語は、密接に関連してはいるが完全に同じではないある二つの現象を意味している。第一にそれは、公に現われるものはすべて、万人によって見られ、聞かれ、可能な限り最も広く公布されるということの意味する。(略) 第二に、「公的」^{パブリック}という用語は、世界そのものを意味している。(略)ここでいう世界とは地球とか自然のことではない。(略)むしろ、ここでいう世界とは人間の工作物や人間の手が作った制作物に結びついており、さらに、この人工的な世界に共生している人びとの間で進行する事象に結びついている。」

2 Are.HC 7章 p.79

3 Are.HC 7章 p.85

4 Are.HC 4章

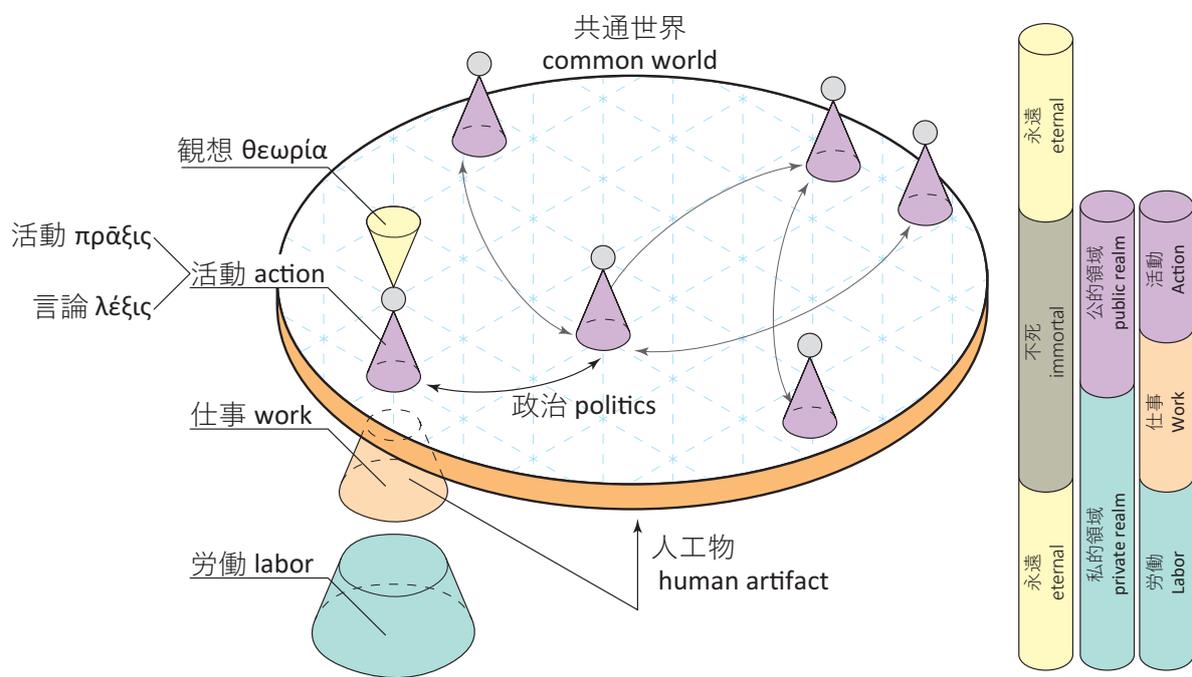


図 p.11 アーレント「人間の条件」における概念図

○ 永遠と不死

まず、アクション、ワーク、レイバーを語るためにはアーレントの語る永遠^{eternity}と、不死^{immortality}、そして人の持つ可死性の違い¹について触れる必要がある。永遠とは自然の絶えざる循環であり、無限にめぐり続ける森羅万象の生命過程、あるいはプラトンの言うアイデア²、ニーチェの語る永劫回帰³であり、人は観照的生活でしかたどり着けない次元である。また人の可死性とは、人が生まれてから死ぬまでというはっきりとした「生涯の物語」を持っていること、つまり永遠という「円環に沿って動いている宇宙にあって、直線に沿って動⁴」いているということである。そして、そのような人間が、永遠の中で住みかとし、寄る辺とするだけの耐久性を持つもの、それが共通世界であり、そのような共通世界は不死を志すものである。不死とは、永遠とは異なり単に死なない、あるいは人の生に比べて長い時間における耐久性を有しているということである。

死すべきものの任務と潜在的な偉大さは、無限の中にあって住家に値する、そして少なくともある程度まで住家である物——仕事、偉業、言葉——を生み出す能力にある⁵。

人間の生と死は、単純な自然の出来事ではない。それはユニークで、他のものと取り換えることのできない、そして繰り返しのきかない実体である個人が、その中に現われ、そしてそこから去ってゆく世界に係わっている。世界は、絶えざる運動の中にあるのではない。むしろ、それが耐久性を持ち、相対的な永続性を持っているからこそ、人間はそこに現われ、そこから消えることができるのである。(略)人間の生と死はこのような世界を前提としているのである⁶。

レイバーとは「人間の肉体の生物学的過程に対応⁷」し、生み出されるや否やすぐに消費されて消えてしまうものである。レイバーは人間の生物学的な必要にかかわる行為であり、永遠に属している。次にワークとは「人間存在の非自然性に対応⁸」し、なにがしかの物を対象とし、永遠の循環の中ですくなくとも寄る辺になれる工作物を作ることであり、不死を志す。永遠の自然の中から材料を切り出し、それを「物化」⁹することでその工作物に対し安定と硬さを付与する。このようにできた工作物は有用性という尺度で測ることができる。また、これは「消費されるのではないけれども、使用されるうちに使用済みになる¹⁰」ものである。

○ アクションの二面性

そしてアクションとは、工作物の作り出す共通世界という基盤^{ユニークネス}のうえに、人間の個人々々のもつ唯一性、つまり人間は複数存在しているが互いに異なっているという性質によって、互いに触発されて、おこなう行為である。この行為は必要や有用性という尺度で語ることはできないものである。この行為によって「私たちは自分自身を人間世界

1	Are.HC	3章	
2	Are.HC	3章	p.35
3	Are.HC	13章	p.132
4	Are.HC	3章	p.34
5	Are.HC	3章	p.34
6	Are.HC	13章	p.152
7	Are.HC	1章	p.19
8	Are.HC	1章	p.19
9	Are.HC	19章	p.227
10	Are.HC	18章	p.223

の中に挿入する。¹つまりアクションは《私が誰であるか (who I am)》を公的領域に対し暴露するものであり、自らに対し小さい、或いは大きすぎる行為はアクションと呼ぶことはできない。この行為は実践と言論という側面を持つが、実践と言論は同時的なもの、同等のものであると強調されている点に注意が必要である。つまり、言論が実践よりも優れているわけでも、その逆でもなく、実践に対してそれと同じ大きさの言論、あるいは言論に対して同じ大きさの実践があってはじめて適切なアクションになるということを語っている。この同等性についてアーレントは4章、p.46-47において概要を語っているが非常に難解である。アーレントは「ホメロスのアキレウスの大きさは、彼を「大きな行為の成就者、大きな言葉の発言者」として眺めるときにのみ理解することができる。²」という。また「アンティゴネー」のコロスの最後の発言を引用し、実践に対して過剰な言論は手ひどい反撃を受けると述べている。精密な議論は24章を引用せねばならない。レイバーやワークと異なり、アクションは人に対する行為であるため、その行為者が常にだれであるかという暴露性を伴う。もしその実践に言論がない、もしくは不十分の場合他人がその実践を理解することはできず、人に対して意味ある行為になることはない。⁴もし言論に行為が足りていなければ、それも同様に人に対して自らを暴露することができず、アクションにはならない。

アクションは言論と実践という二面性を持った人に対する行為であり、《私が誰であるか (who I am)》を示すものである。しかしながらこの行為は人に対して行われるもので、物に対する行為ではないため、その行為に耐久性を付与することができず、「結果や最終成果物をあとに残すことができない⁵」。行為者が「だれ^{w h o}」かはそのアクションの一次的な目撃者にとっては明瞭なものであるが、それを言葉で表現しようと試みたとき《あの者はなんであるか (what they is)》という隘路に迷い込んでしまうのはこのためである。ではアクションを後世に伝えることは不可能かといわれれば、そうではない。なぜならば「ほとんどの言葉と行為は、活動し語る行為者を暴露すると同時に、それに加えて、世界のある客観的なリアリティに係わっている⁶」からである。このリアリティとは複数の人間によって共有できるということを示しており、具体的に言えば劇場で同じ演劇を見るとき、そういうことである。アーレントはこれを「人間関係の網^{ウェブ}⁷」と呼ぶ。この網の中でアクションは物語を生産する。仕事による生産物とは異なり作られたものではないため作者を持たないが、この物語はアクションの行為者を主人公としており、同じ客観的なリアリティを共有する人びとに対し、行為者が「だれ^{w h o}」であるかを暴露する。芸術作品は出来事の完全な意味を様々な形で物化するが、「行為者と言論者を頭にするという、活動と言論に特殊な暴露の性質は、(略)一種の反復である^{ミメーシス}」⁸。アリストテレスによれば、模倣はすべての芸術に一般的にみられるが、実際にそれがふさわしいのは、ただドラマだけである⁸。つまり演劇における行為者=劇中の登場人物が「だれ^{w h o}」か、その暴露が人びとに対し完全に伝えられる時とは、それが俳優によって模倣され演じられるときだけである。つまり演劇は物化できないはずの行為者のアイデンティティを伝達することができる唯一の芸術であり、それは極めて政治的なものである。

1 Are.HC 24章 p.288

2 Are.HC 4章 p.46

3 この部分は3章にて詳しく触れることになる。アーレントによる訳のほかに、中務による訳を引用しておく。

中務訳 「思慮こそは、こよなき/仕合わせの礎。神々に対して、/不敬のふるまいあるまじく、驕慢の徒の/広言は、手ひどい打撃を蒙って、/償うてのち、/老いに至って、思慮を教える定め。」(I.1348-1354)

アーレント訳 「しかし大きな言葉は過度の高ぶりの手痛い打撃に反撃して(あるいは、償いをつけて)、老年になって思慮を教える」(I.1350-1354)

4 必要や有用性によって行われるアクションは、アクションをある目的のための手段として見ており、その目的に合う労働や仕事と比較して効率的ではない代替物でしかないからである

5 Are.HC 25章 p.297

6 Are.HC 25章 p.297 傍点はママ

7 インターネットとは関係がない。インターネットが世界で初めて作られたのは1969年のARPAnetで、まだ軍事作戦の一環で一般には知られていなかった。「人間の条件」は1958年に書かれている。

8 Are.HC 25章 p.303 傍点はママ

第4項 小括

セネット、ルフェーブル、そしてアーレントが公的領域について考察し、演劇のどの点を評価したのかを概観することができた。セネットは演劇の役割を以下のように考えた。見知らぬ人々が出会う場所において、親しくない者同士がもつ絆をつなげるためには、その人々がそれを信頼に足るといえる共通の身振りや装いが必要になる。演劇によって演じられた役や、演じる俳優は自分の世界と関係のない人物ではなく、その都市に生きる存在であり、観客に対してそのような身振りや装いのフレームを作り出すことに貢献していた¹。18世紀パリ、ロンドンは人口増加によってそのような見知らぬ人が増加しており、演劇が公的な振舞いを提供し、都市に公的な領域を作ることに貢献していた、と。

○ 17世紀のパリと紀元前6世紀のアテナイの共通点？

ここで、以下のような疑問が浮かんでくる。紀元前6世紀末、演劇が初めて行われその後大きな盛り上がりを見せたとき。その時のアテナイは、18世紀のパリやロンドンと似たような状況にあったのではないか？その場合セネットが書いたように、演劇が公的領域を作りあげたその痕跡は当時の人々の生活の記述や、戯曲自体に残されているのではないか？また、次のことも同時に疑問に浮かぶ。つまりアーレントの語った古代ギリシアにおける公共論と演劇についての言及はどう取り扱えばよいのか。アーレントは具体的な主題には立ち入らずに古代ギリシアにおける公的領域のこと、そして演劇について述べている。改めて要約しよう。アーレントによると公共という言葉がさすものは、人びとによってみられ、きかれる「現われの空間」、「共通世界」である。アーレントが重要視しているのは人間の行動のうち、あくまで人々の前に現れ、言葉と共に行為する部分である。都市において人とかがかわる行為はすべてそのような政治的行為であり、アーレントはそれをアクションと呼んだ。アクションは行動と、それに対する発言でできており、どちらかが欠けても不十分なものである。ここまではセネットの議論と歩みを共にしている。差を挙げるとすればアーレントはあくまでベタに、そのような物理的空間に言及しているのに対し、セネットはアーレントの言う空間を前提したうえでそこで行われる振舞いやコミュニケーションを重視しているようにみえる。

○ 演劇の4位相

だがその後の演劇の取り扱い方はいささかトリッキーである。アーレントによれば演劇は、アクションを模倣することで行為者の固有名、つまり行為者が「だれ」^{w h o}なのかという物語を完全に伝達できる唯一の芸術であるという。ここでアーレントのいう行為者は、アクションの行為者であり、「アンティゴネー」におけるアンティゴネーや「ハムレット」におけるハムレット²であり、俳優などには言及していない。そう、アーレントは俳優については全く言及していない。しかしながらアーレントが演劇を芸術=人が行う行為と考えている点、そして演劇は人に対して現われている状態で人によって行われる行為であるという純然たる事実から、演劇それ自体もまたアクションであろう。つまり、演劇による暴露には二重性がある：劇中人物の行為者の暴露、そして劇自体の行為者=俳優や観客の暴露の重ね合わせ、それが演劇であると考えた方がよい。演劇は二重のアクションである。これはアクションのなかでも演劇だけが有している特殊な性質だろう。また、演劇には二重化された言論と実践の側面を持っている。二重化とは劇中行為と上演行為の二重化であり、それぞれに実践と言論がある。劇中の実践とは登場人物が行う行為であり、劇中の言論とは登場人物の科白である。上演の実践とは俳優の演技、および観客の鑑賞行為であり、上演の

1 セネットの用語で書けば以下のようなようである。都市において公事を担保するためには公的な身振りが必要であり、それを演劇が作り出していた。

2 余談だが、ハムレットが誰であるかという物語は物語中ではホレイシヨによって引き継がれる。

言論とはすなわち批評である¹。しかしながら、ここでコロスの存在、つまりコロスのセリフと、コロスがやっていたであろう行為はどこに位置づけできるのだろうか？

コロスの存在は、劇中人物でありながら観客の立場も共有する存在である²。科白があり、何らかの行動も行っていたと思われる。しかしながら残されているのは戯曲だけであるため、彼らの行為については全くわからない。

ここで、先ほどの疑問は次のように変化する。アーレントの示唆する演劇行為の4位相は、特にアテナイの公共性にどのような影響を及ぼしていたか？アーレントは古代ギリシアの公共性についての一般的傾向を語っているが、具体的な歴史や上演形態、戯曲にのっとった議論は行っていない。本論では具体的な作品を取り上げて演劇の4位相を調べることでアテナイにおける公的領域というものがどういう性質をもったものだったかを明らかにしたい。

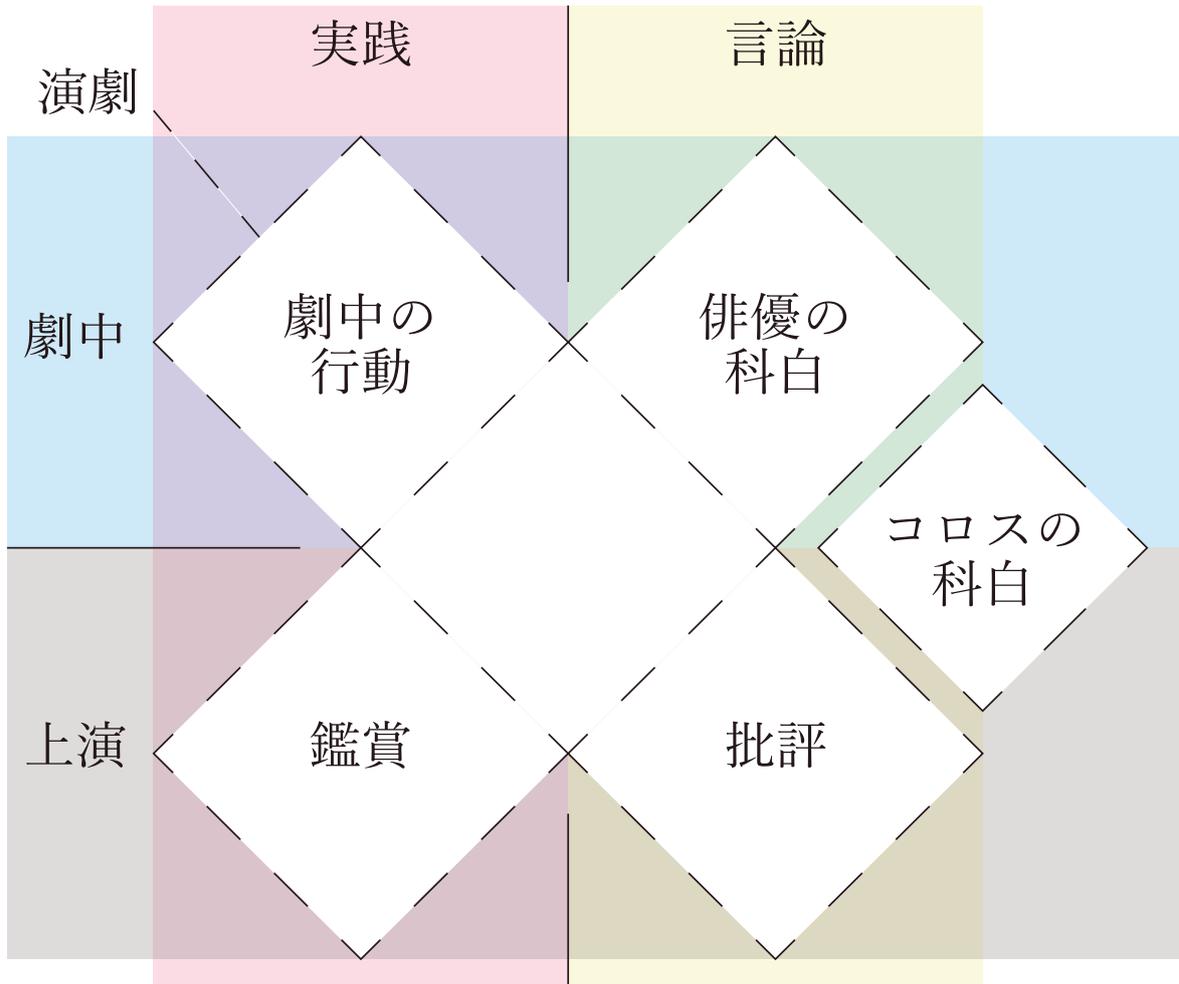


図 p.15 演劇の4位相

ここで2点但し書きをしておく。ルフェーブルの言う遊戯的なものとは、アーレントの議論の中にどのように位置づけられるのだろうか？交換価値を生み出す行為は、アーレントの分類によるとレイバーに属しており、一方使用価値はワークによって生み出されるものであった。これらを「寄せ集めつつ止揚する」ものが遊戯的なものであるとしており、それを集積したものがこそ都市であるとルフェーブルとしている。つまり、アーレントのいうアクションと、ルフェーブルのいう遊戯的なものは、一瞥では全く異なるものを示しているようであるが実は非常に近い関係にある者であると考えることができる。

1 詳細な議論はのちに行う

2 この点は、20世紀の現代演劇における、俳優自体であることを暴露する自己言及的な役とは異なる。たとえばハイナー・ミュラーの「ハムレット・マシーン」で俳優が登場して「私はハムレットであった」と発言するとき、そこには俳優自身とハムレットが二重化しているが、コロスの場合は劇中人物と観客が二重化している。

また演劇が持つ固有の公共性は劇中行為と上演行為の二重の政治性にあると述べたが、これは「劇中行為と上演行為がいずれも政治的なものでなければ、演劇の固有の公共性は発揮されない」ということを意味するわけではない。ここでいう政治性とは、ただ人が公にひらかれた形で言葉と行為とをあらわすという意味であった。いわゆる¹”政治的”な行為が一切含まれない戯曲作品であっても、その演劇が公共的となりうるし、その逆もあるということである。演劇の公共性は、劇中行為と上演行為の重ね合わせにおいて考察されなければならない。

1 たとえば権力によるマイノリティへの人権侵害や、戦争行為、あるいは原発問題や、地球環境、差別、セクハラ、公文書偽造、大学制度など

第2節 政治と演劇について

第1項 現在の日本の演劇の趨勢。それと政治

○ 日本の演劇市場

本論が書かれた2019年当時の日本における演劇を考えてみよう。日本における演劇はその形式や客層などにおいて非常に幅がある。ぴあ総研によれば2018年度の日本国内のステージでのパフォーマンスイベント市場規模は前年度11.8%増の3,875億円、総動員数は前年度9.2%増の5,043万人であり、非常に成長しているといえる。このうち良い興行成績を収めている分野は、茅野イサム(1962-)演出「ミュージカル刀剣乱舞」シリーズを代表とするいわゆる2.5次元系ミュージカルであり、前年比44.9%増の226億円を記録している。そのほかにも劇団四季による浅利慶太(1933-2018)演出の「ライオンキング」、歌舞伎の新作「風の谷のナウシカ」(2019.12)等があげられる。このように日本において演劇は商業的には非常に大きな盛り上がりを見せている。

○ 新国立劇場の方針

商業演劇の躍進のいっぽう、国としてはどういった方針を示しているのだろうか。これが最も具体的な形で表れているのは新国立劇場の方針転換だろう。

新国立劇場では2018年から芸術監督を小川絵梨子(1978-)に変え、3つの方針——「幅広い観客層に演劇をお届けすること」、「演劇システムの実験と開拓」、「横の繋がり」²——を打ち出し、2019年には個人と全体との関係性について考えるシリーズ企画、「ことぜん」を行った。「ことぜん」シリーズは「日本に限らず、世界のあらゆる地域で右傾化の流れが生じ、自国主義や排他的な思想が席卷している」現在において、時代や政治背景が異なる3作品を上演することによって個人と集団の関係性を考え直そうという試みであり、従来の演劇制作システムを超えた作品作りを目標に据えている。この3つの方針を見ると小川が重要視しているのは演劇を作るシステムの更新と、国立の劇場として東京以外に演劇作品を届けることである。

小川の方針は製作者としての改革に重点が置かれており、演劇の公共的性質についてはほとんど考えられていないようにも見える。だがこう書くと、以下のような批判が来ることだろう。

「何を言うか。「ことぜん」シリーズは、社会の分断と格差の拡大、あるいは未だ止むことのない権力による人権侵害やマイノリティへの圧政を暴露することで、個人と全体との関係性について考えなおす企画である。公的なものと個人との関係性について観客に考えさせる契機となるばかりか、非常に政治的にもなりうるものである」、と。確かにこの企画で上演された3つの作品はどれも非常に鮮やかに社会全体と個人との関係性を描写した作品であり、戯曲としてはたしかに政治的、あるいは公共性について考えているものであった。また日本未上演の作品を日本で上演したという意義はあるだろう。だが、それでもこの演劇企画は演劇が特殊に有している公共的性質についてはほとんど考えられてはいないといえる。なぜか。演劇に固有の公共性とは、劇中人物の言論と実践、そして上演そのもののもつ言論と実践の二重性にあった。演劇の戯曲に描かれた内容が政治的であることと、上演というア

1 ぴあ「前年比45%増。成長を続ける2.5次元ミュージカル市場／ぴあ総研が調査結果を公表」https://corporate.pia.jp/news/detail_live_enta20190704_25.html、(最新閲覧日2019年12月21日)

2 新国立劇場「小川絵梨子次期演劇芸術監督インタビュー(動画)」https://www.nntt.jac.go.jp/play/news/detail/13_011934.html(最新閲覧日2019年12月21日)

3 マクسيم・ゴーリキー『どん底』安達紀子訳、五戸真理枝演出。デイヴィッド・グレッグ『あの出来事』谷岡健彦訳、瀬戸山美咲演出。ラジヴ・ジョセフ『タージマハルの衛兵』小田島創志訳、小川絵梨子演出

クシヨンのもつ政治性はほとんど関係がなく、上演行為との重ね合わせとして考えなければ演劇の公共性はあらわれてこないからである。

○ 内野による分析

このような状況に対し演劇研究者の内野儀(1957-)は日本の演劇を概観したうえで、従来のヨーロッパ的な演劇の役割を相対化した新たな演劇の在り方について考えている¹。つまり、「ヨーロッパやアメリカ合衆国でははっきりしているような商業演劇/劇場と公共演劇/劇場の区別さえ、よくわからない」日本の演劇はそれゆえ否定されるものではない。「ブルジョワ的個人主義」が浸透した西洋の演劇ではどうしても達成できない限界をそのまま回避できる回路を持っているのではないかと指摘している。具体的には現在のグローバリズムの進展によって世界に生まれつつある「善き無名性」——多数の無名な人々が、アイデンティティや集団性を持たないままで集合していること——にかかわる〈公共〉、「他者の他者性を奪うことなく、ただそのものとしてたちあげるような〈場〉」を立ち上げることができるのではないかと述べている。内野の指摘は非常に興味深い。

他にもさまざま非常に興味深い試みがなされているものの、日本の演劇の一般的な傾向として、公共圏のかかわりはあまり考えられることなく進んでいるように思える。

第2項 政治演劇というものと、その現在

○ メルヒンガー「政治演劇史」

西洋演劇において政治と演劇の関係性について、どのような研究が行われているのだろうか。S・メルヒンガー(Siegfried Melchinger, 1906-1988)は1971年に「政治演劇史」²という本を著し、政治演劇の理論化をした。この本でメルヒンガーは、ギリシアからはじまった西洋演劇の歴史を紐解くことによって演劇にとって政治が歴史上つねに重要なテーマのひとつだったことを再発見している。政治演劇という言葉自体はメルヒンガーによる発明ではなく、エルヴィン・ピスカートア(Erwin Piscator, 1893-1966)³によるもので、かれはプロレタリアの階級闘争のための、いわゆるアジプロ演劇を創出した人物である。メルヒンガーの考える政治演劇とはなんだろうか。やや長くなるが、引用から始める。

政治的演劇は、多くの人、大部分の人、いやおそらくすべての人にとって重要な状況や出来事を設定する。そしてこれを批判的に示し、批判するようにと訴える。観客の批判を呼び起こすのである。だから政治演劇は、観客を状況と出来事の中へ取り込むことができたときはじめて、この演劇の最も明確なしるしである世論を形成する。ここでは観客は、暗い客席で感涙にむせんだり、美食に耽溺したりするわけにはいかない。(略)観客は直接自分にかかわる真実に面と向かわせられる(略)。そして多くの人、大部分の人、おそらくすべての人にかかわる真実とは社会の真実である。(略)私はむしろこれを公の真実と呼びたい。(略)いずれにせよ演劇は、そういう過程を公に、みんなの前で扱うことができる唯一の広場である⁴。

つまりかつてそうであったし、今もそうであるように、つねに演劇は政治の標的であるし、政治は演劇の対

1 <https://www.artscouncil-tokyo.jp/ja/library/column-interview/13981/> (最終閲覧日: 2020年1月4日)

2 S・メルヒンガー「政治演劇史」尾崎賢治・蔵原惟治訳、白水社。以後 Me.GPT とする

3 プレヒトの師匠でもある

4 Me.GPT pp.18-19

象あるいはテーマである。¹

メルヒンガーによればギリシアの時代から現在まで、演劇にとって政治はつねに重要なテーマであった。²メルヒンガーは政治を、要するに「これまでの人間の歴史でいささかも変わらなかった一つの基本構造」、つまり「支配する側と支配される側との関係」とそこに生じる「批判的アンチテーゼ」といえる緊張関係に対する「権力闘争」であると定義している。政治演劇とは、そのような政治——支配と抑圧——が今日にも存在するという「公の眞実」を伝え、観客に「考えさせる演劇である³」という。

メルヒンガーの政治、政治演劇の射程は非常に限定的であり、セネット、ルフェーブル、アーレントによる公的領域の議論を通過した私たちには少し物足りない。小異あるもののセネットらは政治を見知らぬ人同士がかかわりあう行為であると考えており、メルヒンガー的な"政治"も確かにその中に含まれるものであるが、それだけでは汲みつくすことのできない領域が存在する。なぜ政治演劇というものが非常に狭い射程しか持ちえなかったのかについては、おそらくは彼らが影響を受けたマルクス主義や当時の左翼的活動に関係していると思われるが、本論の目的とずれがあるため、触れることはしない。では次に、ピスカートアやメルヒンガーの考えた政治演劇を現在の演劇はどう乗り越えようとしているかについて見てゆく。

○ 「スペクタクル」

まず、理論の面ではどのような展開が行われているのだろうか?理論の面において演劇は、つねにスペクタクルと対立していることは頭に入れておいてもらいたい。スペクタクルというものはシチュアシオニスト、映画監督、芸術家のギー・ドゥボール (Guy Debord, 1931-1994) によってはじめて理論化された。⁴曰く、スペクタクルの本質とは幻影 (= ヴィジョン) による支配による自己の疎外である。観客はスペクタクルに「見入れば見入るほど、観客の生は貧しくな⁵り、どんどん自らの能動性から切り離されている。本来複雑で連関を持っている私たちの生を、スペクタクルは単純化し断片化したイメージへと還元してしまう。そうしたスペクタクルが近代に入り、マスメディアや広告、産業構造を通じて社会に全面化した結果、近代社会の人々は本来の生の連関に携わることはできず、もはやそのような表象の断片を消費することしかできない。そんな近代社会を彼はスペクタクルの社会と呼んだ。その社会では自らの本質から疎外された状態こそが近代的な人間の本質に置き換わってしまっているという。

○ ランシエールの観客論

ジャック・ランシエール (Jacques Rancière, 1940-) によれば、このような演劇とスペクタクルの対立も、それ以前からあったある逆説の側面であるという。ランシエールは「解放された観客」において、演劇において必ず存在し

1 Me.GPT p.8

2 もちろん彼はすべての演劇が政治的であるとかはかたっていない。演劇の中にかれのいう政治演劇と、そうではない非政治演劇があることは認識している。かつ、どちらが優れているといったことを語ってはいるわけではない。また「政治は、演劇にとって重要、かつ常に緊張のテーマである。しかしそれが唯一のテーマであったことは一度もなかったし、これからもまずないであろう。」(p.9) といっているように、演劇は政治を表すためのものではないということも言及している

3 Me.GPT p.498

4 ギー・ドゥボール「スペクタクルの社会」木下誠訳、ちくま学芸文庫、2003年

なお、ドゥボールをはじめとするシチュアシオニストは、ブルジョワジー的な著作権の私的所有にあらがうため自らの著作物を「出典を明記しなくても、自由に転載、翻訳、翻案することができる」としており、その思想を引き継いだウェブサイトで閲覧することもできる。以下そのサイトである。https://situationniste.hatenablog.com/entry/20060902/p1

5 ドゥボール前掲書 p.28

なければならない観客について考察することで、今までの演劇が常に「観客のパラドックス」とともに進展してきたことを明らかにした。¹ ランシエールのまとめを概観しよう。

曰く、「演劇がその歴史を通じてさらされてきた数多くの批判は、1つの主要な公式に帰着させることができる」² といふ。その公式とは、「観客なしには演劇はない」³ ということであり、これを観客のパラドックスと名付けた。そして観客のパラドックスについての批判は、演劇が生まれたギリシア(プラトン)から現在に至るまで常に行われていることを明らかにした。それによれば「観客であることは2つの理由で悪しきこと」⁴ である。2つの悪しきこととは、まず「じっと見ることは知ることとは反対のこと」であり、次に「じっと見ることは行動することとは反対のこと」である。⁵ つまり演劇において観客は、観客自身がふだん持っている能動性と洞察力を放棄することで観客席に座っているのだとし、そこで放棄した能動性と洞察力を取り戻させるような演劇が必要である、と、あらゆる批評的な演出家は主張したのだというまとめを行った。その結果として現れる演劇は、おおよそ次のようになる。

演劇は、観客を受動的にし、そのことによって共同体的行為としての自らの本質に背いているとして、自分自身を告発する。その結果、演劇は観客たちに彼らの自己意識と能動性を取り戻させてやることによってその効果を逆転させ、過ちを償いという任務を自らに与えるのである。こうして演劇の舞台およびパフォーマンスは、スペクタクルの悪と真の演劇の間の媒介となって消え去る。(略)ブレヒト的なモデルによれば、演劇の媒体によって、そのきっかけとなった社会的状況に観客は自覚的となり、それを変革するために行動することを要求するようになる。アルトーの論理によれば、演劇の媒介によって、観客は観客の立場から抜け出る。観客はスペクタクルと向かい合うのではなく、パフォーマンスに取り囲まれ、行為の領域に引きずり込まれることで、集団的活力を取り戻すのだ。いずれの場合にも、演劇は自らを消し去ることを目指す媒介として現れるのである。⁶

だが、ここでランシエールは、前提を転換する。つまり、果たして観客は能動性と洞察力をうばわれた状態なのだろうか?と考へた。そこでランシエールは教育学においても同様な議論があることを引用し、従来の演劇にはつねに舞台上が、無知な観客に対して教えるという構図を一度も崩したことがないことを明らかにした。そのうえで、観客の能動性とはつねにすでに観客席の中に現われているものだとし、上演という記号の森に対して、彼らは彼ら自身の人生で得た道具を手に各々の翻訳を行っている」と主張している。

○ 1990年代以後の現代アートの転換点

これは現代アートの流れにも非常に符合する。現代アートの批評家ボリス・グロイス(Boris Efimovich Groys、1947-)によれば、未来派から始まる19世紀末からの(特に絵画、彫刻分野における)芸術の前衛化が目指したものの、それは「全ての芸術作品に平等な美学的権利を付与する体制を打ち立てること」⁷ であり、そのために芸術の概念の3つの領域の解体が迫られたという。その3つとは、なにものかが芸術であるかどうかを判断する美学の領域、芸術家自身の個性と独創性、そして芸術を鑑賞する観衆という立場である。

グロイスによればマルセル・デュシャン(Marcel Duchamp、1887-1968)以後の現代アートは「命題と逆命題を

1 ジャック・ランシエール「解放された観客」梶田裕 訳、叢書・ユニベルシタス、2013年

2 ランシエール前掲書

3 ランシエール前掲書

4 ランシエール前掲書

5 ランシエール前掲書

6 ランシエール前掲書

7 ボリス・グロイス「アート・パワー」現代企画室、2017年

同時に体現する逆説の物体¹」であるという。ここでいう命題とはようするに〈この物体は芸術作品である〉という命題であり、逆命題とは〈この物体は（従来の観点から言えば）芸術作品とは言えない〉というものである。この二つの命題を内包することによって逆説的にその物質自体がトイレ²であれ白紙の絵³であれ無音の音楽⁴であれ、現代アートの作品となる。このような現代アートは見かけ上複数の（それも相反する）解釈を持ちうる作品であっても、実際観客が解釈しなければならないことは一つだけである。すなわち、〈この作品は芸術には見えないが、今までの芸術はこのようなものを芸術と言ってこなかったことを明らかにしたという点において、芸術的価値がある〉という解釈である。

さらに言えば 1990 年代以後、演劇と現代アートとの間で合流が起きている。この芸術領域は参加型アート、あるいはソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼ばれ、1990 年代にニコラ・ブリオーの「関係性の美学」によって定式化された現代芸術の一領域である。この芸術領域においては、先述した現代アートにおける作家のヒエラルキー構造の解体にまで手を伸ばしており、そのため観客の参加性と参加者自身のクリエイティビティを重視した作品が作られている。参加型アートにおける観客の議論と、ランシエールの考察は非常にマッチしている。

現代アートについては本論ではこれ以上触れない⁵。ともかく、本論で重要なのは 20 世紀初めの前衛芸術においても演劇と同様の問題、つまり観衆の立場の見直しが行われたということである。しかしながら観客と作家との間のヒエラルキーについて自覚的になったのは、ランシエールにおける論考や参加型アートの登場を待たなければならなかったようにみえる。演劇といった芸術が、観客と作家の 2 重化したアクションであるという認識は、20 世紀の間は誤解され、一種の啓蒙主義として表出していたようである。

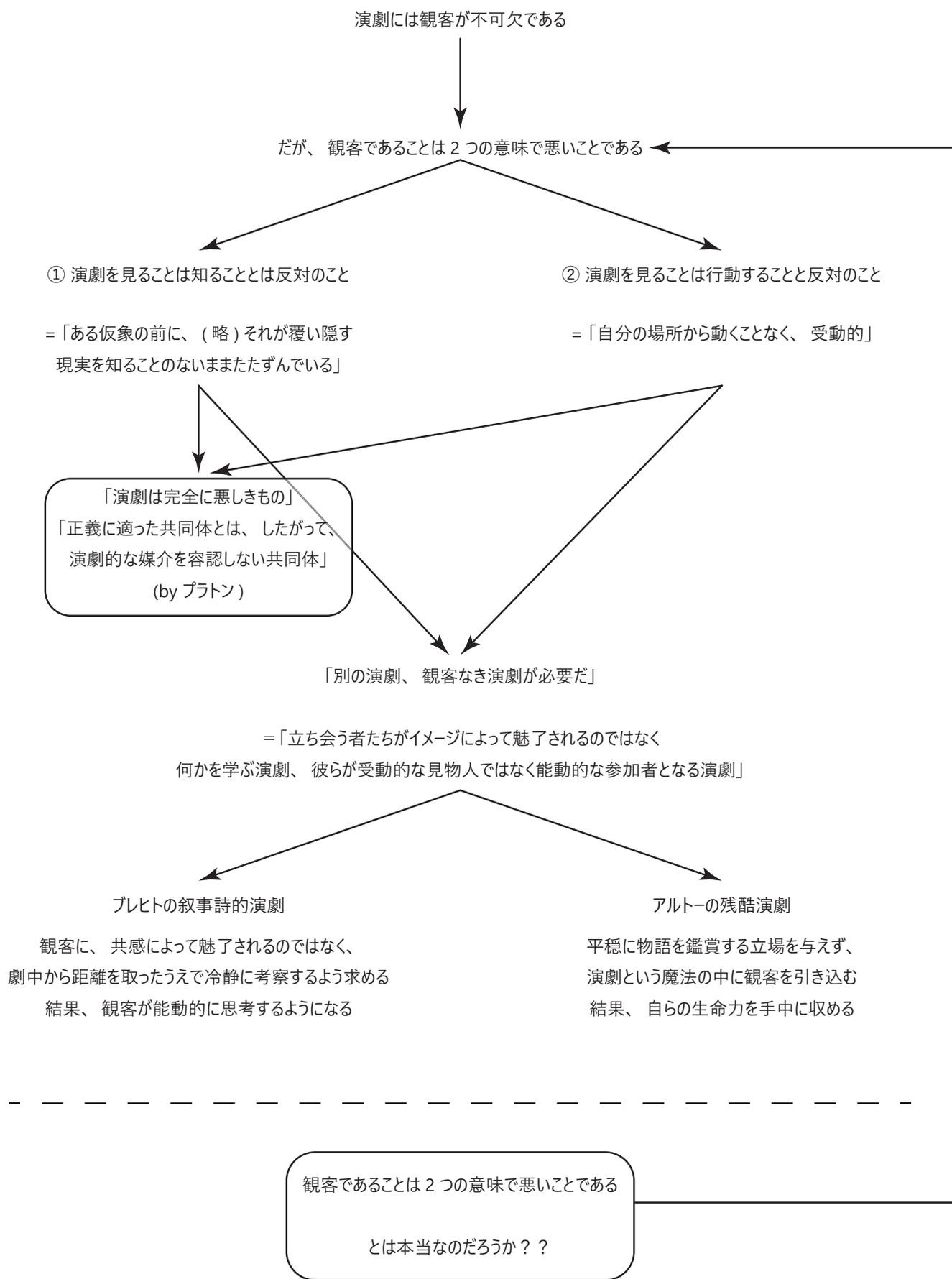
1 グロイス前掲書

2 マルセル・デュシャン《泉》1917、セラミック製男性用小便器、61 cm x 36 cm x 48 cm、オリジナルは消失。レプリカ複数あり

3 ロバート・ラウシェンバーク《White Painting (Three panel)》1951、油絵具、182.9 cm x 274.3 cm、San Francisco Museum of Modern Art 所蔵

4 ジョン・ケージ《4 分 33 秒》1952

5 興味がある人はクレア・ビショッブや、パブロ・エルゲラの著作を見よ



○「政治的な演劇をつくる」から、「政治的に演劇をつくる」への転換

ドイツの劇場に勤めるヤン・デック (Jan Deck) とアンゲリカ・ズィーブルク (Angelika Sieburg) は次のように主張し、現代の演劇と政治との関係について考察している。彼らは 2011 年に出版した論考¹の中で、メルヒンガーなどの政治演劇が、舞台が観客を啓蒙する、という階級的構造を脱却していないと指摘し、「政治演劇を作ること (politisches Theater machen)」から「政治的に、演劇を作ること (politisch Theater machen)」への転換を訴えている。彼らは上記のランシエールの議論を参考に、自然主義演劇が行ってきたリプレゼンテーション^{re-presentation} (再現前化=模倣) への批判を通じ、舞台と観客との間の新たな関係性を作ること²を志している。また、演劇・映画制作会社 IIPM (International Institute of Political Murder、国際政治殺人研究所) の演出家であり、NT Gent の劇場監督でもあるミロ・ラウ (Milo Rau、1977-) は演劇制作における 10 のマニフェスト²を掲げ、その中で演劇を作品ではなく制作過程としてとらえなおしたうえで、プロではない俳優を起用することや舞台装置を輸送可能な大きさとして劇場ではない空間、たとえば紛争地域においても上演すること、などを志している。

ランシエールの指摘、あるいはデックやラウらの試みは演劇の公共性についての新しい視座を提供しているが、ここで気になるのは以下の点である。

私たちはアーレントによる古代ギリシアの公共性の考察を基に、この演劇固有の公共性を発見した。だが、このような特異性は、ランシエールの考えによれば、最近になってようやく発見され実践に移されているものであるという。アーレントの考察を信じるとすれば、ギリシア時代のアテナイにおいて演劇固有の公共性があったはずであり、それが一度 (どういった理由かはわからないが) 途絶え、それが近年に入りようやく再発見されたと考えられる。

そこで本論では演劇の公共性は古代ギリシアにおいてすでにあったものであるという仮説のもと、ギリシア悲劇が生まれた紀元前 6 世紀末から 5 世紀末までのアテナイにおけるギリシア悲劇を調査する。もしこの仮説が正しい場合、アーレントが調査した古代ギリシアの政治とギリシア悲劇の公共性には強い連関があり、その痕跡が演劇が彼らの政治行為に残されていると予想される。この予想を検証し、アテナイにおいて演劇がどのような公共性を有していたかを明らかにすることを目的とする。

1 Jan Deck, Angelika Siebur (Hg.), *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Kuensten*, transcript, 2011

2 <https://www.ntgent.be/en/manifest> より引用 (最終閲覧日: 2019 年 12 月 24 日)。下に拙訳をしるす

1: それ (演劇) はいまやただ世界を描き出そうとするものではない。世界を変えようとするものだ。(演劇の) 目標は、リアルを描写することではなく、上演それ自体をリアルのものにすることである。

2: 演劇は製品ではなく、制作過程である。調査、配役、稽古およびそれにかかわる議論は公的に開かれていなければならない。

3: 著作権は、彼らの役割が何であれ完全に稽古やパフォーマンスに関わった人達にある。それ以外の誰のものでもない

4: 古典を言葉通り脚色して上演することは禁止である。本や映画、あるいは演劇であれ (翻案の) 源となるテキストは、企画の足掛かりとして使用し、最終上演時間の 20% までしか占めてはならない。

5: 最低でも稽古時間の 4 分の 1 は劇場の外でおこなわれなければならない。演劇が稽古されたり上演された場所はどこでも演劇空間なのだ。

6: それぞれの制作において少なくとも異なる 2 言語以上が舞台上で発話されなければならない。

7: 最低でも 2 名の出演者はプロでない俳優にすること。動物はカウントしないが、歓迎する

8: 舞台装置の体積が合計 20 m³ を超えてはならない——つまり、普通免許で運転できるバンに積み込めなければならない。

9: 最低でも 1 シーズンに一つの制作は、紛争・戦争地域において稽古または上演されなければならない。ただし文化施設を用いずに。

10: どの制作も少なくとも 3 か国、10 か所の場所で披露されなければならない。どの制作も、これに達しないうちに NTGent のレパトリーから外すことを禁止する。

第3節 1章のまとめ

第1項 本論の構成

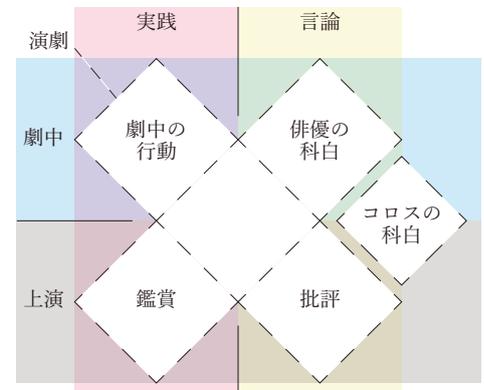
本論は次のように展開してゆく。

まず、2章において悲劇の誕生前夜のアテナイに何が起きていたのかの歴史を調査する。特に当時のアテナイの政治体制はまさに貴族制から民主制に変化した時期であり、悲劇も同時期に誕生している。また、アテナイは年間60日もの期間を市民たちが参加する祭儀に費やしており、このような集団的行為がどういう場で行われていたのかも、明らかにしてゆきたい。

3章はアーレントの公的領域についての考察で得られた右の演劇の四位相に従って調査する。

まず3章1節から3節では当時の演劇が、どこで、だれによって、どのように行われており、当時の人々がどのようにそれを鑑賞していたのかを調査し、演劇の上演行為としての側面を明らかにする。

そして4項と5項で、ギリシア悲劇の戯曲を読み解くことで、演劇の劇中行為の言論と実践がどのようなものであったかを明らかにする。ここでは、特に公共性という議論において伝統的に引用されてきた2つの戯曲——アイスキュロス「アンティゴネー」と、アイスキュロス「エウメニデス」——をとりあげる。従来の研究においてこれらの戯曲が公共に対してどういった表現などが行われているかを明らかにしたうえで、本論の議論に即した考えで考察を行っていきたい。また、ギリシア悲劇一般と、現在多く行われている演劇との最も明白な違いは、コロスの存在である。コロスの役割や演出についてはほとんど分かっておらず多くの論者による議論の的となっている。前章においてコロスのセリフは演劇の上演行為にかかわる言葉であるとしたが、これについてもここで具体的に議論してゆこうと思う。そうした結果、コロスが劇中人物と観客とのあいだにどのような立ち位置にあったのかを明らかにしたい。



第2項 本論の限界

かつてメルヒンガーが政治演劇史を著したように、演劇と政治の関係については、新たに歴史的に記述されるべきであろう。それは、本論の議論に従えばアーレントの議論を基にし、ラウなどの現在の演劇の試みを踏まえた形にアップデートされるはずである。本論は、近年になって再発見された演劇と公共との関係性を歴史的に記述する第一歩となることを期待する。しかしながら、筆者の力は及ばず、歴史的に全てを記述することはできない。

また、ギリシアに存在していた奴隷制や男女の差別についてもほとんど触れないだろう。アリストテレスが奴隷制を肯定している部分を引用するまでもなく、現代的な人権観と比べて、ギリシアの社会は大きな違いがあるのは事実である。また、ジェンダー的な問題もおおくのこされているのは事実であろう。これについては今後の課題としたい。

第3項 用語の定義の確認

次章に進むために個々の用語の定義をここにまとめておく。

政治を、見知らぬ人と人がかかわりあうアクションであると定義する。

それが達成されるためには見知らぬ人々が出会うことのできる場所——アーレントが共通世界とよび、セネットが都市と呼んだ場所——が必要である。

そのため、通常考えられる政治というものを〈都市運営〉という語で説明する。アリストテレスによれば、政治とは、都市の中で生きること自体を意味していた。

演劇制作を、演劇を取りまくろもろのものを合わせたものと定義する。

つまり、戯曲、楽曲、および舞、ならびに劇場、舞台装置、仮面および衣装、ならびに俳優、劇作家および観客、ならびに演劇作品および演劇祭システムを含むものである。

第2章

アテナイにおける演劇と政治① 場所と背景

第1節 ギリシアの劇場

この節の文章は Frank Sear, John Bennet, John Boardman, J.J. Coulton, Donna Kurtz, R.R.R. Smith, Margareta Steinby, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford: University of Oxford Press, 2005、および渡邊道治「ギリシア・ローマ時代の劇場建築について」¹を参考に以下をまとめた。*Roman theatres* は紀元前 10 世紀ころから紀元 5 世紀ころまでのローマ帝国最大領土内に存在した劇場をまとめた本である。ここには遺構の残る劇場のほか、文献や石碑で言及されている劇場も含めまとめている。

第1項 劇場建築の年代

上記の2つの論文によれば、紀元 10 世紀から紀元 1 世紀までに、ギリシアにおいて建築された劇場は 111 例あった。以下の表は年代ごとの建設数の推移である。

年代	事例数	事例（一部抜粋）
紀元前 6 世紀	1	Theatre Thorikos
紀元前 5 世紀	6	Theatre of Dionysus
紀元前 4 世紀	28	Theatre Epidaurus
紀元前 3 世紀	32	Delos Theatre
紀元前 2 世紀	13	Zea Theatre
紀元前 1 世紀	3	
1 世紀	5	
建設年代不明	23	Theatre Lenaia (Athens)
合計	111	

表：ギリシアにおける年代ごとの劇場建設数推移²

この表から明らかになることは、ギリシアにおける劇場は、紀元前 6 世紀終わりに初めて作られ、紀元前 4 世紀から 3 世紀付近で建設のピークが来ていることである。大ディオニュシア祭において悲劇の上演が始まり、その後三大悲劇作家によって悲劇が盛んに作られていたのは紀元前 6 世紀から 5 世紀までであったことを考えると、建設のピークと演劇のピークにはずれがある。

また、発見されている劇場の中で最も古いのは、紀元 6 世紀終わりに建設されたトリコスにある劇場である。遺構が残っており、次頁にあげたような平面形状を持つ。トリコスはアッティカ半島の先端付近に位置する街であり、その当時はアテナイの中の一つのまちであった。

この劇場形状は、基本的には矩形でありながら、観客席がやや舞台を取り囲むように端になるにつれやや r がついている。この劇場の建設年度は石材の年代から推測されており、紀元前 525-480 年頃に建設されたものとされている。当時の客席は木造のため残されておらず、今のこされている客席は紀元前 480-425 年頃に石造となったものである。また、客席の奥側の 12 列は紀元前 4 世紀半ばに増設されたものである³。

この劇場の形式は、いわゆるギリシアの劇場建築にポピュラーな半円形の劇場形式ではなく、ギリシア悲劇がはじまったころの劇場形式を保存した形であると考えられている。

1 渡邊道治「ギリシア・ローマ時代の劇場建築について」日本建築学会九州支部研究報告第 39 号、2000 年 3 月

2 渡邊前掲書より引用。事例は Frank Sear, John Bennet, John Boardman, J.J. Coulton, Donna Kurtz, R.R.R. Smith, Margareta Steinby, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford: University of Oxford Press, 2005 を基に掲載

3 Frank Sear, John Bennet, John Boardman, J.J. Coulton, Donna Kurtz, R.R.R. Smith, Margareta Steinby, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford: University of Oxford Press, 2005, p.409

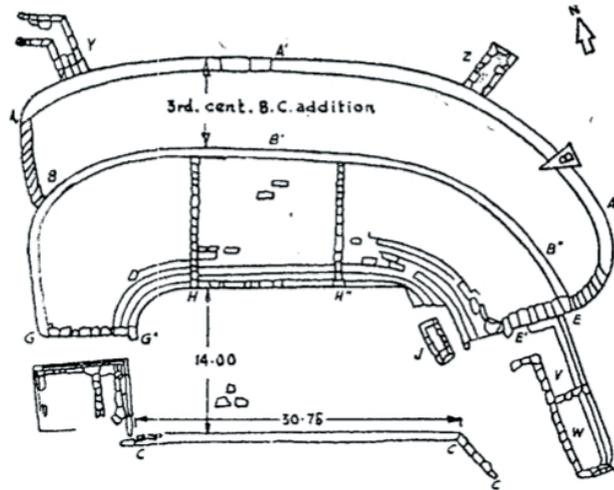


Fig. 8. Thorikos. This 5th, or possibly 6th, century B.C. theatre developed in three stages: 1. The rectangular area of seating, H—H'—B', facing a rectangular orchestra. 2. The addition of curved seating on either side. 3. The 3rd century B.C. addition at the rear built up above the general slope of the ground

図 p.28 Theatre Thorikos の平面図

(Leacroft Richard, Actor and audience, Journ. R.I.B.A. "5610" p.414 より引用)

第2項 劇場建築の形式

ここではまずギリシアの劇場の形式を明らかにする。ギリシア時代の劇場構造をよく保存しているエピダウロス劇場を概観し、現在主流なプロセニウム劇場とを比較する。

アテナイのディオニュソス劇場は、ローマ時代に大幅に改築がなされているため、比較対象として不適格であると考えエピダウロス劇場を参考例とした。

パウサニアスによると、エピダウロス劇場は、ポリュクレイトスによって紀元前4世紀中頃に建設された劇場である。観客席は合計55段あり合計1.4万人収容できる。形状は半円よりやや広がった形になっている。観客席の部分の中頃に舞台と平行に円弧状に水平通路がある。その前部分は34段で、後ろ部分は21段である。後ろ部分の勾配は前部分よりも急になっており、視覚的な配慮がされている。

観客席の焦点は中央部の円形のオルケストラにある。オルケストラは直径約20メートルであり、中央に祭壇の位置を示すと思われる小石が置いてある。オルケストラの後ろにはスケネーがあるが、これは原型がない。また、アイスキュロスらが演劇を行っていた頃のスケネーは木造であったと考えられている。

スケネーはギリシア時代に演劇においてどういった役割を担っていたのかはほとんど明らかになっていない。演劇が祭壇を中心とした集団的歌舞から生まれたことを考えると、演技の中心はオルケストラであったと考えられる一方、ローマ時代においてはすでに演技はスケネーの上でだけ行われている。

しかし、デウスエクスマキナという、大規模な舞台装置を用いた演出の存在などから、オルケストラだけで芝居が行われていたとは考えにくく、恐らくはオルケストラとスケネーをどちらも使用する形で使用されていたと考えられる。また、コロスは歌舞を行っていたと考えられるため、オルケストラによって行われていたと考えられる。

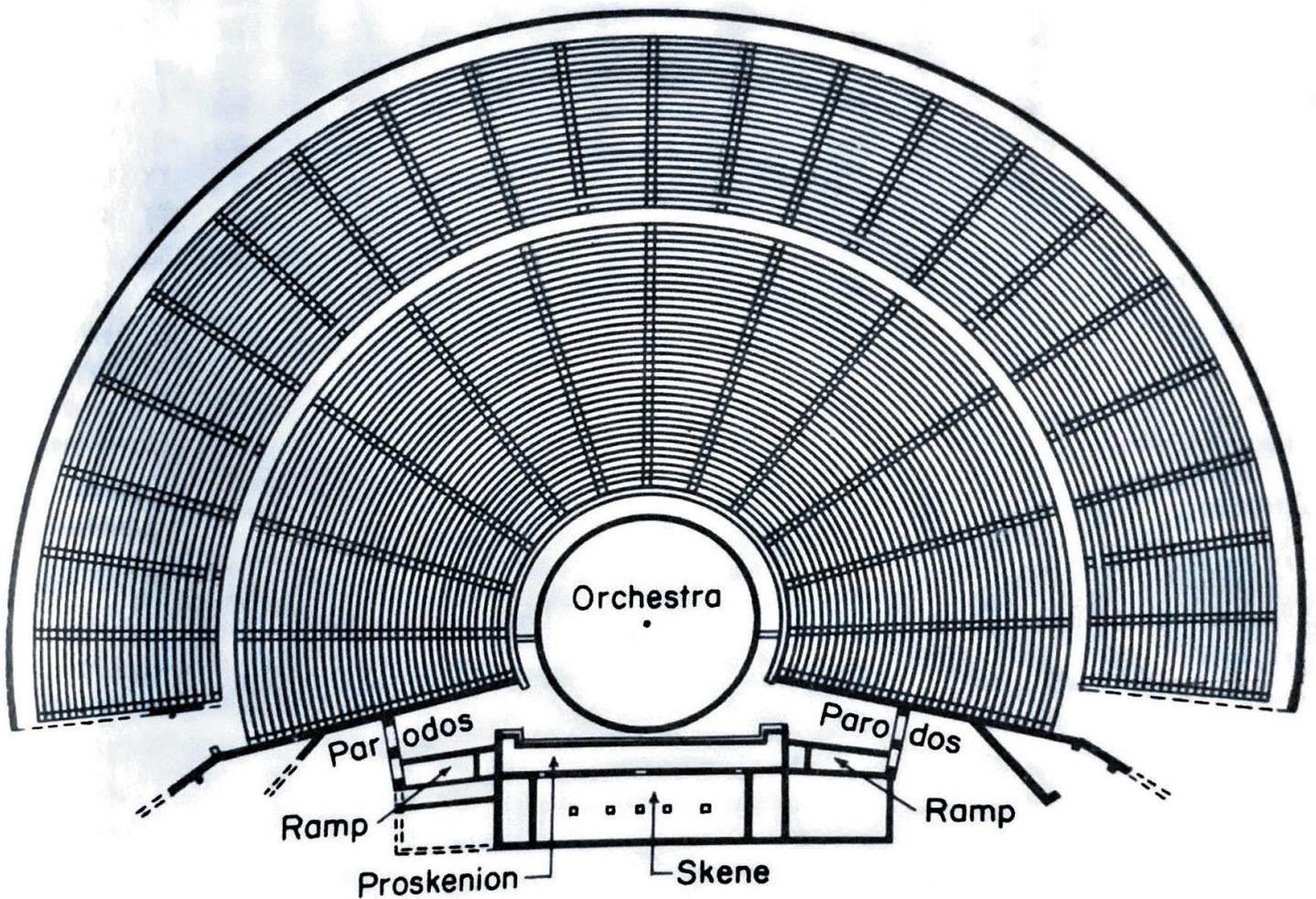


図 p.29 エピダウロス劇場の平面図 (S・ティドワース「劇場：建築・文化史」 p.8 より引用)

一方、現代の劇場はプロセニウム形式が主流である。プロセニウム劇場とはどのような構造か。プロセニウムという形式は、元々はイタリアの劇場で見られた構造的形式であり、19世紀の終わり頃に主流となった。プロセニウムの構造とは、その名、Proscenium が表すように構造が舞台 (scene) の前 (pro-) に門のようなフレームであらわれている。このような舞台を日本では額縁舞台というように、観客席と舞台は額縁のようなフレームで完全に切り離されており、まるで絵画を鑑賞するかのように観客は舞台を眺めることになる。なぜこの構造の劇場が主流となったかについては、E・O・ザックス「現代のオペラハウスと劇場」¹ が明らかにしている。

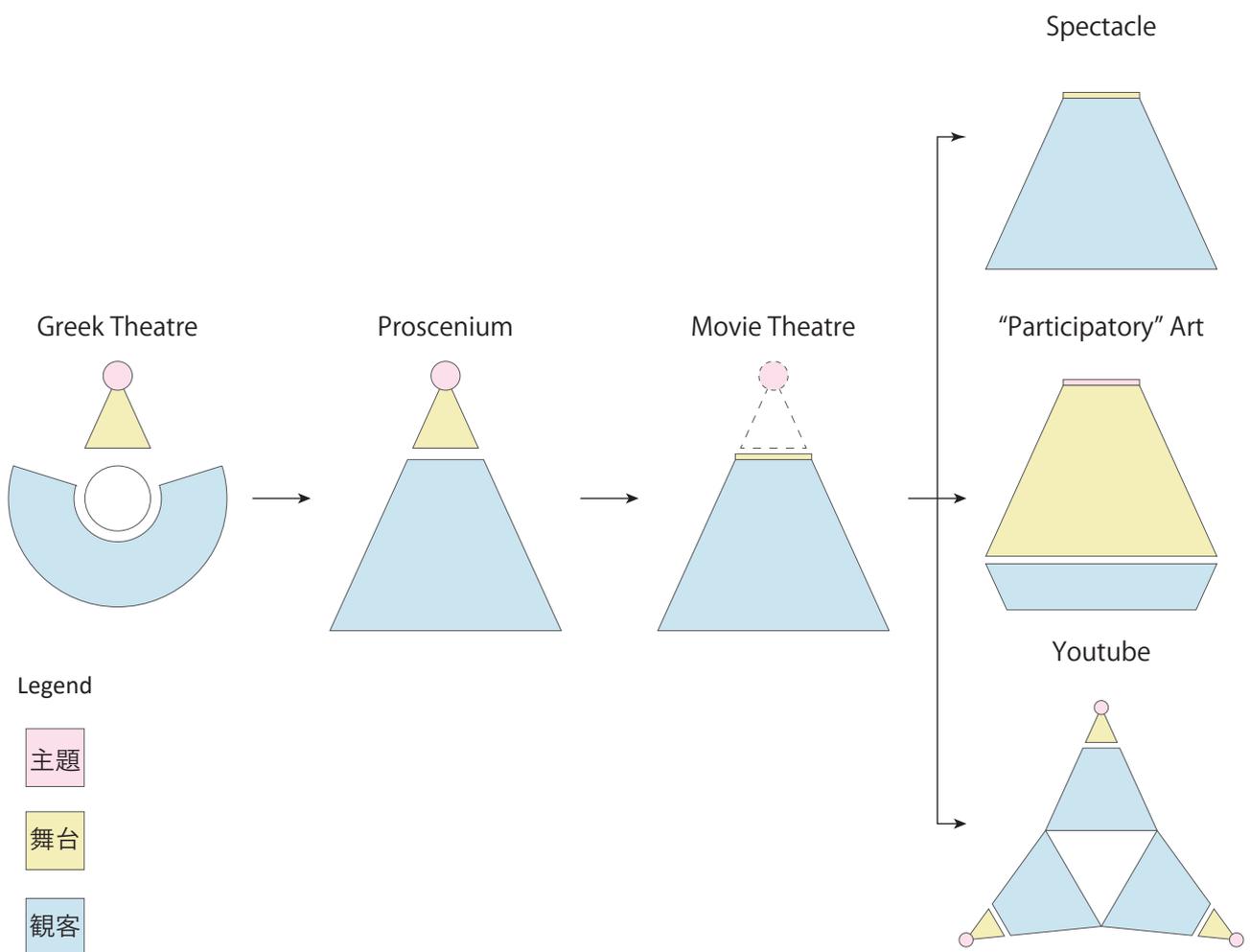
曰く、1787年-1887年の100年間は大規模な劇場火災が頻発しており、ヨーロッパ、アメリカを含め合計死者数3500人に上っている。こうした時代背景から、ロンドンやパリをはじめとした都市で消防や防災上の取決めが増加することになる。具体的には、「耐火材の使用」「街区から独立させ、4面を道路とすること」「出入口の確保」、そして「舞台と客席の建築構造上の分離」などがあげられる。特に、構造上の強い規制がかけられたことから、舞台と客席を分離するためにその間に構造を作る必要が生じ、そこで参照されたのがプロセニウム構造であった。

この劇場形式は、その当時に隆盛しつつあった自然主義演劇と非常に相性が良かった。自然主義演劇とは、今までの修辭的な科白まわしや装飾的な衣装、あるいはデンマークの王子やローマ時代の英雄の物語に代わり、日常的な会話や衣装に身を包み、現実にいるような一般庶民の生活を描くことで、そこに潜む人間性を断ち現れるようにした演劇である。これは、当時のロマン主義や啓蒙主義、科学主義の影響を受けており、観客にも、舞台上で起きる出来事を、科学者が水槽の中の生き物の生態を観察するように、冷静に客観的に観察し、考察すること

1 Edwin O. Sachs, Modern Opera Houses and Theatres, B.T. Batsford, London, 1896

を求めていた¹。そして、そこで描かれる登場人物の問題やその外側の社会的課題を観客が知ることによって、演劇が社会を変革できるのではないかと考えていた。そのような観客の客観性を舞台から担保するためにも、プロセニウム構造による分離は効果的であった。ここに、舞台が社会的問題を明らかにし、それを無知な観客に対し教え、啓蒙するという、ランシエールが指摘したヒエラルキー構造が完成する。このヒエラルキー構造は建築計画としてはパノプティコンと同型であり、真理のようなものが、舞台の最奥に存在し、それを舞台を通じて観客が知るというものであった。

そののち、演劇の主流は映画になる。映画館は、基本的には従来のプロセニウム劇場から舞台より奥の空間を亡くしたものとして設計されることになる。デリダやドゥルーズなどの哲学者は、映画と演劇の違いを考えた。すなわち、演劇と映画の大きな違いは、出来事が実際に目の前に現前しているか、あるいはその影が何も無い白い壁に映し出されるかである。そうして、映画においてはもはや観客は心理に到達しえず、ただ真理の影だけを見ることになる、と。これは、プラトンの洞窟の喩え、あるいはラカンのシェーマLとも呼応している。



1 本杉省三「劇場空間の源流」鹿島出版会、2015年

こうして、劇場にはもはや真理のようなものが存在しないという時代がやってきた。一時期の現代アーティストや、演出家は「真理がないのが真理」という物言いを世に広めていたが今やそれは全面化している。そうした世界で隆盛してくるのは、次のようなものである。

一つは善き消費者となることである。真理などはないということを受け入れ、スペクタクルに浸ることである。

一つは盲信者となることである。民族主義などの偽真理を真理だと誤解、或いは意図的に受け入れ、ヒエラルキー構造を再建することである。ポピュリズムやネトウヨといった存在がこれである。

一つは負ける技術者となることである。真理などのことはさておいて、大多数に遜り今最もニーズに合うものを作ることである。ビショップ¹等が指摘する、参加型アートの失敗例がこれである。

一つは Youtuber となることである。真理などは存在するにせよしないにせよ、結局は個人的なものであるとして、それぞれの偶像を作り出し、それを崇拜することである。

1 クレア・ビショップ「人工地獄」2011年

第3項 pnyx と劇場の類似

アテナイにディオニュシア劇場が建設される前500年頃にはアテナイにおいて民主制の基礎が出来上がり、民会を行うためのプニクス(pnyx)が建設された¹。この二つの施設は平面図をみるに、斜面に建てられた半円型の建築物として非常に似た建築計画を有している。これらが建設される前の演劇と民会はどちらもアゴラで行われていた。なぜこの時期にこれらの建築がアゴラから分かれる形で作られたのだろうか。

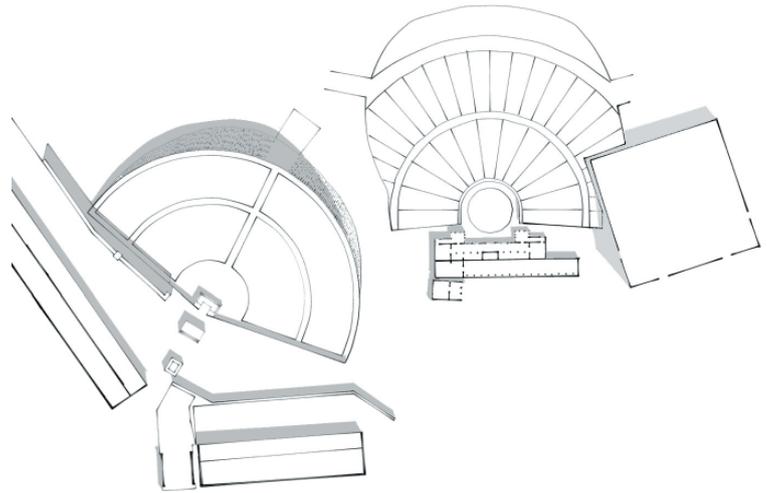


図 p.32 pnyx と劇場の平面図

Pnyx は斜面地に建てられている半円形の平たい空間であり、半円の中心部には階段状の石造りの台 (bema) があり、これは演説のために使われていたと推測される。屋根はなく、ディオニュシア劇場と異なり座席のようなものはない。当初は敷地の傾斜に合わせて北東 (アクロポリスの方向) に向かって傾斜していたが、再建時に変更され、現在は南西の方角に僅かながら傾斜している。最初の建造はトラヴロスによれば紀元前6世紀の終わり、または紀元前450年 (トンプソンによると) とされており (I期)、後に紀元前404-403年 (Plutarch)、あるいは前402年 (Moysey) に再建されている (II期)。円形部の面積はおよそ3,400 m²、集まった民衆の一人当たり必要とする面積を0.4 m²とすると最大で8,500人の収容が可能である。これは当時の市民約4万人のうちの約21%にあたる。

ディオニュソス劇場はアクロポリスの南東部の斜面地に建てられている。オルケストラの中心から円形に観客席が並んでいる。3つのブロック (クネイ cunei) に分かれて合計31列の客席が並んでいるが、最後列14列は紀元前2世紀頃の再建時に増設されたものである。座席を数えると、合計で約14,000人 (市民の35%) 収容することができる。客席部分はすり鉢状になっており、オルケストラに向かって約40°で傾斜しており、前に座るものの頭でオルケストラやスケネーが隠れないようになっている。しかしながら中心と最後列との距離は82mあり、身振りによる演技はほとんど伝わらなかったと考えられる。それが仮面や大きなカラクリを用いた演出が発展したと考えられる。

ディオニュソス劇場は紀元前5世紀初めにはじめて建設 (I期) され、そののちすくなくとも4度再建されている。5世紀初めに建設された部分は今の劇場の下を発掘した際に発見されおり、今の劇場の基礎となったのは紀元前4世紀ころの再建によるものである (II期)。その後、リクルグス (Lycurgus) によって紀元前2世紀半ばに再建 (III期)、ついでローマ皇帝ネロ (Nero) によって紀元61-62年頃 (IV期)、また4世紀末から5世紀初め頃にも再建されている (V期)。現在残っている劇場はII期の劇場をベースにIV期に修正されたものである。オルケストラやスケネーはIII期以降のもので、それ以前のは遺構として一部残っている部分の他、発掘調査によって発見されている。

当時のアテナイには、ディオニュソス劇場のほかにすくなくともあと一つあったことが記録されている。それがレナイア祭のためのレナイア劇場であり、アリストテレス「政治学」に言及されている。しかしながら遺構は発見されていないため、規模や年代などは不明である。

1 Frank Sear, John Bennet, John Boardman, J.J. Coulton, Donna Kurtz, R.R.R. Smith, Margareta Steinby, Roman theatres: an architectural study, Oxford: University of Oxford Press, 2005

第2節 前6世紀-5世紀アテナイについて

劇場が初めて作られたのは、紀元前6世紀末のアテナイであった。この節では、紀元前6世紀末のアテナイにおいてなにがあったかを明らかにする。

当時アテナイはギリシアの中でも有数の規模の都市国家であった。一つの都市国家でありながら、アッティカ半島東部全体を支配しており、最盛期の紀元前6世紀初めの段階において合計30万人の人口がいた。内訳としては市民が4万人、市民の家族を含めると15万人。アテナイの外からきてアテナイに居留している居留外国人が1万人から1.5万人、家族を含め4万人。そして奴隷が11万人いた¹。



図 p.33 ギリシアにおけるアテナイの規模 (最大規模)

1 フランソワ・シャム『ギリシア文明』桐村泰次 訳、論創社、2010年

第1項 アテナイにおける民主制の流れ

この章は主にアリストテレス「アテナイ人の国制」¹を基礎として、伊藤貞夫「古代ギリシアの歴史——ポリスの興隆と衰退」²やフランソワ・シャムー「ギリシア文明」³を中心とした現在の学説を踏まえて記述する。アリストテレスの「政治学」によれば人間は都市に住む動物であり、政治とは都市と、それに関わること、を意味していた。⁴アテナイというポリスにとっての政治がどのような進展を遂げているのかを見てゆきたい。

○戦争

ポリスは、(略)もともと成員の共同防衛のための組織としての性格がつよかった。成員はすべて戦士であるのが建前だった。初期のポリスにおいては、リーダーである貴族たちが軍事の面でも主導権を握り、戦闘体制の主要な担い手であるという事実が、ポリス内部での彼らの地位を支えていた。⁵

伊藤によれば、なぜアテナイが貴族制から民主制に至ったかという、それは戦争における戦術の変化とそれによって戦闘員の層が変化し、それらの層の意見を重視する政策へと変化していったためだという。どういうことだろうか。

ヘラクレイトスが「戦いが万物の父であり、万物の王なのだ」⁶というように、古代ギリシアにおいて戦争とは日常茶飯事であった。古代ギリシアの都市国家一般において、ポリスとは共同防衛のための組織であり、そこで戦う成員がポリス内での政治的決断も行うという組織であった。戦いに出る市民は、自分の責任で出兵するため、武器を自分で調達する必要があった。そのため、その者の出自や資金力によって装備に明白な差が出る⁷ことになる。軍事的にどのように参加できるのかについて、アテナイには4つの身分がありそれぞれ五百石級(ペンタコシオメデイムノス)・騎士級(ヒッペウス)・農民(ゼウギテス)級・無産者級(テス)と呼ばれていた。⁸

戦闘形式は主に三段階の変化があった。ホメロスが歌っているような前10世紀ころの戦争とは、基本的には軽装(革製の兜・胸当て・楯)の貴族戦士による一騎打ちであった。これには、そのような武器を用意できた五百石級・騎士級のみが参加したと考えられている。

それが次第に重装歩兵戦術という、楯をびっしりと並べ、甲冑に固めた重装歩兵たちが横長に展開し、長槍で攻撃する戦術に変化した。一騎打ちから集団対集団の戦争になり、必然的に戦闘員は増加することになる。重装歩兵戦術の装備はブロンズ製の兜・胸当て・脛当て、鉄製の突き槍、ブロンズ製の大型(直径1mにもなる)の丸楯であり、これらは前8世紀ころに使用されはじめるが、これが直ちに重装歩兵戦術の採用に至る証拠かどうかは意見が分かれている。というのも、武器を自己調達しなければならなかった市民たちが、直ちにこの戦術に必要な武具をそろえられたかは疑わしく、またファランクス隊列を組むのに必要な訓練なども考えると、前8世紀ころに武具が導入されたとしてもしばらくは従来通り一騎打ちなどに使用していたと考えるのが妥当であろう。

1 アリストテレス「アテナイ人の国制」村川堅太郎 訳、岩波文庫、1980年(以下、Ari.CA)

2 伊藤貞夫「古代ギリシアの歴史——ポリスの興隆と衰退」講談社学術文庫(以下、Ito.HG)

3 シャムー前掲書

4 Ari.Polより。多くの場合ポリティコン・ゾーオンという語は政治的な動物と訳されるが、ポリティコンという語にはもともと都市という意味しかないため、ここでは都市に住む動物と訳すことにした。

5 Ito.HG p.133

6 田中美知太郎「ヘラクレイトスの言葉」アテネ文庫より

7 Ito.HG p.133

8 Ari.CA

と、伊藤は考えている。第二次世界大戦前の学説によれば、重装歩兵戦術の採用は前7世紀後半から前6世紀初頭にかけてだと考えられていて、重装歩兵は主に中小農民からなると考えた。農民たちからなる重装歩兵が軍の中心に据えられるにつれ、貴族の騎兵隊の影が薄くなっていき、貴族制支配の正当性が奪われた。その結果として重装歩兵による民主制が進行していった、と。しかし、武器の採用は前8世紀ころまでさかのぼることができ、その当時は貴族による戦闘が主流だったという点から考えると、前述のシナリオは考えにくい。初めは貴族と一部の上層平民によって使用された武具が、いつしかこの戦術にとってかわり、また手工業の発展などによって武器調達ができるようになるにつれて徐々に重装歩兵の戦闘員が増加していった。そうすることで戦術が変化し、重装歩兵を担う平民層への依存を高めていったと考えるのが適当だろう。

重装歩兵戦術から次の変化とは、陸軍から海軍への重心の変化である。当時の船は二段櫂船、あるいは三段櫂船というもので、170人の漕ぎ手が息をあわせて漕ぎ進めるものであった。三段櫂船はその名の通り漕ぎ手が三段になっており、上からそれぞれトラニテス、ゼウギテス、タラミテスといった。この漕ぎ手は多く無産者級の市民からあつめられたが、居留外国人や奴隷からも徴用されていたという。アリストパネスが「トラニテスの人々」という語で表したかったのは、まさにこのようなアテナイ市民のうちの下層の人々であった。かれら重装歩兵とは異なり漕ぎ手は武具を自前で用意する必要はなかった。しかしながら進行方向の見えない場所で、170人もの人数で巨大な舟をコントロールしながら戦を遂行するためには不断の訓練が必要だった。

海軍は技術的訓練に依存する点では、他の諸事以上でさえある。そしてこれは、無計画に、いわば余技として熟練の域に達することを許さない。いな、この技術を磨くものは、あらゆる余技を排することすら必要となる。¹

一方で、三段櫂船の司令官はトリエラルコスと呼ばれていたが、彼の役割は船長としての指揮というよりはむしろ、高額な船の維持費や日当などの経済的な負担を負うことであった。彼はストラテゴイによって裕福な市民の中から指名され、1年間の任期の間自腹でその船を支えていた。戦争の重心が海軍へと移ってからも、基本的には武器の自弁というアテナイ市民の基本的原則にのっとったものとして考えられていたということがここから明らかになる。しかしながら、その負担はかなりのものであり、そのために前411年以後は二人が折半するようになり、また前357年にはかなりの納税者が分担し合う形へと変化してゆくことになる。

一騎打ちから重装歩兵戦術、そして海軍へとアテナイの軍事的戦略が変化するうち、戦争の中心的役割を果たす市民の身分が低くなっていき、それと同時に一つの軍事的作戦に必要な人数も増加していった。しかしながら、そこでもポリスが人々の共同防衛のために存在し、自らが出資した武器を携えてポリス全体を護という基本方針は通底して存在していた。

○ 紀元7世紀頃までの政治体制

いっぽうで政治の流れはこのようになっていた。ミケーネ時代(紀元前10世紀ころ)から前8世紀ころのアテナイはメドン家による王政から、貴族制への漸次的変化があった。メドン家が、^{ボレマルコス} 軍事的な大権・^{アルコン} 政治の実権・祭祀に関する権限という3つの権限を終身任期で独占していた状況から、次第に権力が分割され、複数の貴族がそれぞれの権力を握る状態へと変化していった。前8世紀ころに、アルコンなどの3役が十年任期制になったと伝えられている。これにはフィクションなのではないかという異論がある²が、いずれにせよこのような解体が、起き

1 トゥキディデス「戦史」久保正彰訳、岩波文庫

2 Ito.HG p.162

たとえる方が妥当であろう。最終的には前 683 年にアルコン等の任期が 1 年になり、同時期にテスマテタイ (法と裁きを司る職) 6 名が選ばれるようになった。ここで、9 人が同等の権力を握る同僚制が成立する。すなわち、¹筆頭アルコン 1 名・²軍事的な大権を担う者 1 名・³祭祀の司祭 1 名・⁴法と司法を司るもの 6 名の 9 人である。以後、アテナイの年はアルコン・エポニュモスの名で呼ばれるようになる。伊藤はこの同僚制の成立について「中小貴族の地位の向上を想定してさしつかえあるまい」と考えている。これら 9 名を広義のアルコンと呼ぶ論文もあり、本論でもその呼称を使用する。

この同僚制の役職が任期 1 年であるため、この体制を運営するにあたって、アテナイの国制の恒常的中心に位置することになったのはアレオパゴス評議会であった。この評議会の任期は終身で、広義のアルコンの経験者からなっていた。この評議会が翌年のアルコンらを選任し、また都市の人々の裁判権も有していた。この裁判権は前 462 年にペリクレスが市民による裁判制度に変更するまでずっと保持することになる。

前 632 年にはキュロンの反乱が起き、貴族キュロンがクーデターによる僭主制の樹立をもくろんだ。しかしアッティカ各地の農民がアクロポリス周辺に押しかけ、キュロン一党を包囲し降伏させた。³

前 621 年のドラコンの法はアテナイの最初の成文法である。その文章はほとんど残されていないものの、平民たちへの当時裁判権を掌握していた貴族側からの譲歩と考えられる。だがこの法律自体は 30 年後、ソロンの改革時に殺人に対する処置を除きほとんど廃止される。文として現在残ってるのは無意志殺人による処置についてだけであった。アリストテレスの証言から、以前の学説ではドラコンがアテナイの国制を民主制に改めた、と考えられていたが、今日では退けられている。

ドラコンの法で、唯一ソロンの改革ののちにも残されている法、無意志殺人についての法について少し触れておく。ドラコンがこの法を制定する前の殺人への制裁は、被害者の親族による私的な血讐であり、それが認められていた。ドラコンはこの血讐を禁止し、親族の意思を尊重しながら、告発なり和解なりを求めた。

○ ソロンの改革 (前 594 年)

前 594 年、アルコンに選出されたソロンがアテナイの国制についての改革を行った。このできごとを示す当時の文献は少なく、アリストテレス「アテナイ人の国制」、ソロン自身による詩編の断片およびプルタルコス「ソロン傳」程度である。アリストテレスによればソロンは貴族や富裕層と、それ以外の中小市民たちの「調停者」としてみている。彼はどのような改革を行ったのか、まずはアリストテレスによるソロンの詩編の引用を見てみよう。

その土地から私はあちこちの建てられた抵当標を引き抜き、かくて土地は以前の隷属の状態から今や自由となった。多くの人々を私は神の作れる祖国アテナイに連れ戻した。彼らは或いは不当に、或いは正当に奴隷に売られ、或いはやむを得ぬ事情で祖国を棄て、諸処に流浪せるためにもはやアッティケの言葉を語り得なかった。私はまたこの土地で恥ずべき奴隷の地位に下り、主人の恣意の前に身震いする人々をも自由の身となした⁴

アリストテレスのまとめによれば、当時土地は富裕層に集中しておりそこで働く人々 (ヘクテーモロイ、6分の1 という意。利息として収穫の 6 分の 1 を納めていたことからこの名がある) が多くいたこと。また人々が借財する

1 ○○がアルコンだった年に云々ということ

2 Ito.HG p.162

3 ヘロドトス「歴史」

4 Ari.CA 12 章 4 節

場合、みずからの身体を抵当に入れるのが習わしであったという。ソロンはこの債務を帳消しにし、奴隷身分に落ちていた人々の地位回復も行った。これはセイサクテイア(σεισάχθεια、訳としては「重荷おろし」と呼ばれた。

この改革をみると、ソロンの改革直前のアテナイの様子を推測することができる。以前のアテナイではヘクターモロイという貧しい市民の層があり、彼らは市民といえど借金によって奴隷身分へと転落する可能性があった。この格差の拡大は、軍事的に考えれば即座に重装歩兵の人数の減少を招き、アテナイ全体の軍事力の低下につながる。軍事力の低下はポリス全体の問題として顕現し、富裕層や貴族の間にとっても同様に危機として認識できたであろう。同じ市民層の中の分断に伴う市民層の減少は、軍事の他のさまざまな分野において似たような問題を生み出したと推測できる。このようなポリス全体の危機を、ソロンは市民の奴隷身分への転落を防ぐことによって乗り越えようとした。この改革は、奴隷身分と市民との間の身分差を明確にし、貧富の差はあれど市民同士は自由人として同じ立ち位置にあるという枠組みを再認識させることになった。アテナイの市民同士の連帯を強めることになったという意味でこの意義は重要である。

またソロンはアテナイの国政においても改革を行った。旧来のそれが家柄によって参与の資格が決まっていたのに対し、家の経済力を基に4つの階層——五百石級・騎士級・農民級・無産者級——に分類し、それぞれの階層に応じた参与の度合いを定めた。たとえばアルコンのような役職は五百石級や騎士級が就き、一方無産者級には民会への出席権だけが与えられた。この4つの階層はすでに軍事的には行われていた分類であり、ソロンはその分類を基に都市国家の集団意思決定の場の参与の度合いを決定した。先ほども述べたように市民は武器を自前で調達する必要があったため、経済力がそのまま軍事的な立ち位置に反映されていた。たとえば自前の馬にまたがり戦況を判断する將軍の立ち位置に就く(五百石級や騎士級)のか、あるいは重装歩兵として身を固める兵隊となる(農民級)のか、それとも艦船の漕ぎ手として参加する(無産者級)のかである。

そのほかにもアリストテレス「アテナイ人の国制」の8章にはソロンの改革の詳細が載っている。曰く、アルコン職は各4部族から10人、計40人を選びそこから籤で9人を選ばれた。またアレオパゴスの会議のほかに各部族から100人を選出して評議会を設けた¹。また国政の改革のほかに輸出に関する取り決めや度量衡の改正などを行っている。ソロンはアテナイにおける民主制成立に重要な役割を果たした、というのは以前の見方であるが、現在ではソロンの民主制への貢献度の評価には学者の間で開きがある。たしかに評議会の設立がソロンによって行われたのだとすれば、ソロンが民主制を志向していたという強力な傍証となるが、以後の歴史を見ても彼らの活動の実績を明らかにする碑文などは発見されていないため、アリストテレスによるこれらの記述は現在では疑われている。また度量衡についてもその動機については専門家による議論を呼んでいる。しかしながら、国政参加において上記のような取り決めを行い、市民はそれぞれ自由人として連帯できるという基盤を確立した点は重要であろう。

○ ペイストラトス

ソロンの改革ののち数年のアテナイには様々な党争により混乱が生じる。アテナイには3つの党派——「海岸の人々」、「平野の人々」、「山地の人々」——があり、それぞれ争っていたとある。そうしたなかで、ある日「山地の人々」の頭であったペイストラトスが政権を奪取し僭主としてアテナイを支配する。ペイストラトスが僭主になった年はややあいまいである。アリストテレスは前561 / 560年としているが、前560 / 559年と見る専門家も少なくない。

ペイストラトスは、非合法的な手続きによって僭主となり、長い間支配したにもかかわらず、アリストテレスが「最も民主的」と表現するような政治を行った。かれが僭主となり、そして前528 / 527年に死ぬまでの間に何を行っ

1 Ari.CA 8章

2 Ari.CA

たのかを見てゆく。ペイストラトスが行ったのはさまざまあるが、注目したいのは中小農民の保護、そしてさまざまな宗教政策である。

まずは中小農民への配慮についてである。具体的な政策などの記録は残されていないが、ペイストラトスが中小農民にたいして農業奨励策を講じていたようである。アリストテレスの記述を見てみよう。

ペイストラトスはすでに述べたように温和に、また僭主的というよりはむしろ合法的に国政を司った。一般に彼は博愛で温和であり、過ちを犯したものには寛容であったばかりでなく、生計に苦しむ者には仕事のために金を前貸しして農業によって暮らしていけるようにした。

これには二つの目的があった。一つには彼らを市域に滞在させず田園に分散して生活させるためであり、一つには彼らが適度に楽な生活を送り、自分の仕事にいそしみ、公共のことを考慮する欲望と暇とをもたぬようにするためであった。¹

ソロンの改革とペイストラトスの策との間で、次のようなことが起きているのだと伊藤は言う。ソロンの改革は、制度的には中小農民の立場を安定させたものの、一方で彼らを経済的に安定させるような具体策には欠けており、それがソロン亡き後の混乱の一因になった。それをペイストラトスは、かれらの農業事業の安定化をさらに推し進めるような方策を行った。²

ここで、注意しておきたいのはアリストテレスの見立てである。アリストテレスによれば先述のように、ペイストラトスの農業政策は彼らを分散させ、農業にいそませることで「公共のことを考慮する欲望と暇とをもたぬようにするため」であるという。この目的があったのかは不明ではあるが、注意しておきたい。

次に宗教政策である。桜井のまとめ³によれば、ペイストラトスはディオニュシア祭の創設、エレウシスのテレステリオン⁴の拡張、アテナ女神(アンテステーリア祭)への信仰の強化、オリュンピエイオンとアポロン・ピュティオスの神域の建造にかかわっている。アンテステーリア祭の創立をつたえる史料もある⁴が、これには疑わしいと考える意見もある。数が多いので、本論にかかわりの深いディオニュソス劇場⁵についてのみあげる。ギリシア悲劇の大会はこの時期に始まったとされている⁶。前534年に第一回大会が開かれ、テスピスが優勝したとされているが、テスピスの存在やこの年が正確かどうかには疑いの目が向けられている。また、ディオニュソス劇場の発掘調査⁷により、前6世紀末頃に劇場が建設されていることが明らかになっている。またパウサニアスによればこのディオニュシア祭はアッティカの北部エレウテライからアテナイに移された⁸という。以上のことからディオニュシア祭はペイストラトスによって創設されたという推論がなされている⁹。

劇場の建設と悲劇の大会の順序としては、まずはじめに悲劇の大会が行われるようになり、その後劇場が建設されたようである。ホラーティウス「詩論」によればテスピスは最初期の悲劇を「馬車に乗せて運んだ」¹⁰とされており、今でいう大道芸のような形で、アゴラで演劇を行っていたことが推測される。プルタルコス「英雄伝」には

1 Ari.CA 16章

2 Ito.HG p.182-183

3 桜井万里子「古代ギリシア社会史研究」

4 *Scholia ad Aristid.*

5 J.A. Davison, *Notes on the Panathenaea*, JHS 78(1958)

6 逸見喜一郎「ソフォクレース『オイディプス王』とエウリーピデース『バツカイ』—ギリシア悲劇とギリシア神話(書物誕生—あたらしい古典入門)」岩波書店

7 J.Travlos, *The Ancient Greeks: A Critical History*, Cambridge, Mass./ London, 1983, 47

8 Paus.G

9 Parke

10 ホラーティウス「詩論」岡道夫訳、岩波書店

テスピスの演劇がアゴラで行われていた状況が描かれている。

ペイストラトスがなにを志したかについての文献は残されていないため、状況証拠から推測するしかないが、次のことは重要である。つまり、ソロンの改革によって名目的には引き上げられた中小農民の立場を、ペイストラトスは経済的にも安定させ、その結果として立場としても規模としても大きな平民層をつくりだすことになった。そしてこの時期ディオニュシア祭をアッティカの北部からアテナイの都市の中へと移し、アテナイの祭儀として採用し、劇場の建設もおこなったようである。ペイストラトスの死後、しばらくは彼の息子らが引き続き僭主制支配を行ったが、ペイストラトスに比べて強硬な支配を行った結果、前510年に市民らの抗議によりその地位から退くことになる。その後はイサゴラスが一時的に僭主的な立場に就くこともあったが、のちにクレステネスがアルコンに選ばれる。

○ クレステネス以後。民主制の完成

前 508 年。クレステネスがアルコンに選ばれ、様々な改革を行った。まずは以前の血縁に基づく 4 部族制を解体し、地域に基づく十部族制にした。これは精緻な制度である。まずアッティカ全土を都市、沿岸、内陸の 3 つに分けたのちにそれぞれをさらに 10 分割し、合計 30 の区域に分ける。これをトリッテュスという。トリッテュスから都市部、沿岸部、内陸部をひとつずつ取ってきて、これを一つの部族へと再編する。これによって従来の旧 4 部族によって築き上げられていた有力貴族の地盤を解体することに貢献し、また「海岸の人々」、「平野の人々」、「山地の人々」という枠組みを解体し、そこを超えた共同体を構築した¹。

また、クレステネスはこの 10 部族から各 50 人の評議員を集めて五百人評議会を設置した。これは民会での審議事項を定め、司法と行政上の機能をもった機関として重要な立ち位置になる。またアルコンのほかに新たな重要職としてストラテゴイを定め 10 部族から各 1 名選出させることでそれを担わせた。ストラテゴイは将軍職であり、後に民会全員での投票に改まる。またアルコンはのちに籤で選ばれるようになるため、民会での意見が反映された最も重要な役職となった。そのほかにも陶片追放の制度を定め、僭主となりそうな有力者が現れないような仕組みを構想した。

彼のこのような改革によって、アテナイの民主制は完成を見ることになる。このころから民会はプニュクスによって行われるようになり、アテナイの市民による民主的な政治体制が確立する。

こののち、アテナイはギリシア全土を巻き込んだペルシア戦争を経て、アテナイ民主制による都市運営を成功させてゆく。アレオパゴス評議会は健在であり、その評議会が実権の多くを管理する状態は続いていたが、前 462 年にその時のストラテゴイであるペリクレスによって、殺人についての裁判権と、宗教上の権限を除き、今までアレオパゴス評議会が握っていた権限をすべて 500 人評議会、民会などに移管した。また、ペリクレスは法定の審判人のための日当を創出、演劇手当も設け、アルコン職に農民でもなれるようにした。

1 Ari.CA 22 章

2 ペリクレスによる

第2項 小括：悲劇の誕生とその背景

ギリシア悲劇は前534年頃、ペイシストラトスの時代に初めて行われた。ペイシストラトスは、演劇をとりわけ重要視した、というよりはパンアテーナーイアー祭のような様々な祭儀の中の一つの祭儀として制度化している。この時代は中小農民層が、戦争における存在感を高め、その分彼らに都市運営への参加を強めていった時代であった。ペイシストラトスは僭主政治を行い、アリストテレスに言わせれば市民たちに政治的関心を薄めさせようとしていたとされている。彼の動機は歴史の闇の中に消えたわけだが、彼が行った祭儀改革は高まりつつあった中小農民を都市運営へ参加させる重要な装置として機能することになる。

また、戦術も一騎打ちから重装歩兵戦術、そして海軍に変化していった。市民は戦士としてポリスを護る存在であり、そのため都市運営への参加権も得られるのだ、という考えを基調としたアテナイにおいて、都市運営を行うのに必要な人数が増えていったのはある種当然であった。

独裁制、寡頭制、民主制の3つの政治体制を比較する。この3つのうち、都市運営の判断スピードは、意思決定の人数が増えるにつれてどんどん遅くなってゆく。日々戦争に明け暮れていた都市国家において判断スピードの遅延は致命的な問題になりうるわけだが、アテナイは上記のような経過を経て民主制を行うに至った。

アテナイのこの後の繁栄を見てみると、民主制の誕生と、祭儀の形式化、特に演劇の誕生は何らかの相関があるように思える。

次の章からは、アテナイにおいて祭儀がどのような形式で行われていたのかをみてゆこう。

第3節 アテナイにおける祭儀

この章では2つのことをあきらかにする。まずアテナイにおいて祭儀がどの程度の頻度で、どのように行われていたのかをみていくことで、アテナイのまちとそこに住む人々にとっての祭儀の立ち位置を明らかにする。そしてそれぞれの祭儀の内容と、ディオニュシア祭の内容を比較することでディオニュシア祭が祭儀の中でどのような立場にあるものかを明らかにする。

第1項 祭儀の概要

パーク¹によれば古典期アテナイの祭儀は大きく分けて42回、確認できるだけで年60日を占めている。また供儀だけのものなど、小さい儀式も含めると年120日行われていた。このなかで祭儀の内容まで明らかになっているものは12例あり、祭儀の要旨を次頁以降の表にまとめた。祭儀の要旨はパウサニ阿斯「ギリシア旅行記」と Parke「Festivals of Athens」などを基本参照文献としてまとめている。参考文献の詳細については表に記載してある。

ギリシアにおける暦や時間の考えは現在と異なっているため、ここでまとめておく。月の呼び名は都市毎に若干異なっているが、アテナイにおいては以下のものである。暦の名称は基本的にはそれぞれの月の代表的な祭儀の名からとられている。たとえばアンテステーリオン月には、アンテステーリア祭が行われていた。月の名称に用いられている祭儀は、その月の中心的な祭儀だったことが推測できるが、祭儀の詳細がわからないものが多い。

またギリシアにおいての一日の始まりも現在とは異なっている。現在の常用時では深夜0時0分から次の0時の直前までであるが、ギリシアにおいては日没から次の日没までが一日だった。これは当時の暦が太陰暦であったからであり、当時のユダヤ教徒も同様の暦を有していた。またヒジュラ月やカトリックの典礼暦などの太陰暦では現在もそのようになっている²。シャムーによればこの理由は当時の生活が農耕を基礎に置いたものであり、農作業を行う昼間と、作業ができなくなる夜間という形で一日を定義していたからだ³という。

アテナイにおける暦		現在の暦
順番	名称	
1	ヘカトンバイオン	7月後半から8月前半
2	メタゲイトニオン	8月後半から9月前半
3	ポエードロミオン	9月後半から10月前半
4	ピュアノプシオン	10月後半から11月前半
5	マイマクテーリオン	11月後半から12月前半
6	ポセイデーリオン	12月後半から1月前半
7	ガメーリオン	1月後半から2月前半
8	アンテステーリオン	2月後半から3月前半
9	エラペーポーリオン	3月後半から4月前半
10	ムーニキオン	4月後半から5月前半
11	タルゲーリオン	5月後半から6月前半
12	スキロフォリオン	6月後半から7月前半

(表) アテナイにおける暦

1 Parke, Festivals of the Athenians, 1971

2 現代のわれわれが最も親しみ深いのはクリスマス・イブだろう。クリスマス・イブは12月24日全体を示すのではなく12月24日の日没後を示している。

3 シャムー「ギリシア文明」桐村泰司訳

祭儀名 名称 小名称	日時		対象となる神	行われた場所	練り歩き作法	生贄	宴会	概要		参加者	競技会やコンテスト	出典
	日	月						特徴的なもの	詳細なもの			
クロニアース祭	12	ヘカト ンハイ オン	クロノス	クロノスの の聖域	クロノスの聖域まで行進	捧げる	あり	奴隷たちの休日であり、主人たちと食事を共にする。昨年までの物・住宅などの所有権が引き継ぎ今年もると宣言される	奴隷も参加した	?	Festivals of the Athenians	
	28	アテナー アデー アデー	アテナー 女神	エレクテイオン	アテロポリスまで人々が進む。馬も伴った	100頭の山羊や牛	あり	4年に一度大パソアテナーイアデー祭が行われた	女性も奴隷もどちらも参加できる	合唱とスポーツ	ギリシア文 明、ホモ・ネ カーソス	
エレウ シスの 秘祭	15	Agrymos										
	16	Seaward, Initiates										
	17	Hitler the Victims	デーメー テール	テレス テーリオン								
	18	Epidauria										
	19	March to Eleusis										
	20	Initiation										
テモス アオリ ア祭	11	The road up	デーメー テール	デーメーテールの洞窟	なし	子豚を殺し、洞窟に投げ込む	なし	秘祭として知られている(といいつつ、毎年数千人の前で行われていた。)	女性のみが行う祭儀(奴隷や外国人も含む)	なし	古代ギリシア 社会史研究	
	12	The Fast										
Kalligenia	13											
	11		デーイオ ニユソス	聖所の前の広場	樽を運び入れる。	捧げる	あり	新しい葡萄酒が入った樽が持ち込まれ、灌漑を捧げ、葡萄酒を飲む。	女性も奴隷もどちらも参加できる	なし		
Pithologia	11											
	12		デーイオ ニユソス	湖沼の中の(en Dimnais)デーイオニユソスの聖所		捧げられない	あり*	子供のための祭りでもある。また、この日は穢れの日この日の宴会は通常の宴会とは異なり、自分だけの卓を前に据え、自分のための水差しに入った葡萄酒1クエース(200ml×12杯分)を黙って飲む。夜にはアテナーイアの王妃はアルゴン・パソリウスの伴侶としてデーイオニユソスの妻となるべく婚姻の儀式を行う	カーリア人の奴隷は参加が許されていた	葡萄酒の大飲み	ギリシア文 明、ホモ・ネ カーソス	
Choes	13		デーイオニユソ ス、地下のヘルメース神	湖沼の中の(en Dimnais)デーイオニユソスの聖所		捧げる	あり	自分のコエー壺に花輪を載せ、聖域に捧げに向かう。そこにいる女祭司はこの日に限って祭司の役目を引き受ける女性である。パソスベルミアと呼ばれる食べ物を作り、これをヘルメースに捧げる				
	20		デーメー テール	アテロポリス近郊	なし	子豚?	なし?	不明	女性も奴隷もどちらも参加できる	なし		
アテロ アオリ ア祭	9		先立って行われる市民会合									
	10											
大デーイオ ニユソ ア祭	11											
	12											
	13		デーイオ ニユソス	デーイオニユソ ス劇場								
	14											
	15											
	16											
アテロ アオリ ア祭	29	タルゲ ーリオン	アテナー アデー アデー	?	なし	?	?	アテナー、アルテミスの衣装を洗い、新しいものを像に着させる	?	なし		
	3		アテナー アデー アデー	エロースのため の聖所	なし	なし	なし	2人の、7-12歳の少女が1年間アテロポリスの館で暮らし、アテナー女神の外着を織る。祭りが近づくと、女祭司によって指示され、何かをアテロポリス女神の聖域にもっていき、そこにあるものと交換していく。	少女のみが行う祭儀	なし		
デーイオ アオリ ア祭	14	スキロ アオリ アデー	ポリス の主ゼ ウス(Di polie)	ゼウスの祭壇、 国賓館	アテロポリスまで行進	祭壇にある穀物の供物を食べた牛一頭	あり	女たちが婦人部屋を出ることのできる数少ない日。女たちの聖所に行き、自立した組織を作り宴会を開く	市民のみ?	スポーツ	ホモ・ネカー ソス	
	12		アテナー アデー アデー	エレクテイオン の中	エレクテウスから出て、 エテロソソへ。天蓋の下を エテロアデーアタテニス家 による祭司が歩く	あり	あり (女性のみ)	女性たちが婦人部屋を出ることのできる数少ない日。女たちの聖所に行き、自立した組織を作り宴会を開く	女性が中心となつて参加	なし		

(表) 内容が判明しているアテナイの祭儀の概要

名称	小名称	月	日
	Kronia	ヘカトンバイオン	12
	Synoikia		15
	Panathenaia		16
	Panathenaia		28
	Metageitnia	メタゲイトニオン	7
	Herakleia		?
	Genesis	ボエードロミオン	5
	Artemis Agrotera		6
	Boedromia		7
Eleusis	Agyrmos		15
	Seaward, Initiates		16
	Hither the Victims		17
	Epidauria		18
	March to Eleusis		19
	Initiation		20
	Plemochoai		21
	Proerosia	ピュアノプシオン	5
	Pyanepsia		6
	Oschophoria		7
	Theseia		8
	Stenia		9
Thesmophoria	Thesmophoria		10
	The road up		11
	The Fast		12
	Kalligeneia		13
	Chalkeia		30
	Apaturia	?	
	Maimakteria	マイマクテリオン	?
	Pompaia		?
	Poseidea	ポセイデオーン	7
	Haloa		26
	The Country Dionysia	?	
	Lenaia	ガメーリオン	12
			13
			14
			15
			15
Anthesteria	Pithoigia	アンテステリオン	11
	Choes		12
	Chytrai		13
小さな秘祭	20		
	Diasia	23	
	Elapheboia	エラペーボーリオン	6
	Asclepieia Proagon		9
	City Dionysia		10
			11
			12
			13
			14
			15
			16
	Pandia		10の直前
	Festivals of Eros	ムーニキオン	4
	Procession to the Delphinion		6
	Munichia		16
	Olympieia		19
	Artemis' day	タルゲーリオン	5
	Thargelia		6
	Bedidia		19
	Plynteria		29
	Kallynteria		?
	Arrephoria		3
	Dipolieia		14
	Skira	12	
	Diisoteria	28	

(表) アテナイにおける祭儀の一覧 (Parke, Festivals of Athens より)

第2節 祭儀の内容分析

ここではまず、大まかな祭儀の類型化をはかる。前頁に挙げた12の祭儀の例を見ると、まず祭儀はおおきく3つに分類できる。①参加者の縛りが緩く、街全体で行われていた、ひらかれたもの。②女性、少女、或いは市民のみといった限られた属性の人間によって行われている閉鎖的なもの。③そしてその中間といえる、儀式が部分的に閉鎖的な祭儀である。

ひらかれた祭儀の例としてはパンアテーナーイア祭やアンテステーリア祭が、閉鎖的な祭儀の例としてはテモスフィリア祭やアレフオリア祭があげられる。中間の祭儀として挙げられるのはスキラ祭である。スキラ祭においては練り歩きや生贄といった、だれでも参加できる祭儀の要素がありながら、祭儀の中心的儀式は女性だけで行われている。

閉鎖的な祭儀といっても、参加者が限定的であり内容が隠されているテモスフォリア祭のようなものもあれば、エレウシス祭のような、かなり多くの人々が参加できる秘儀も存在する。エレウシス祭は、毎年アテナイ以外からも多くの人々が参加していた祭りであり、それには市民だけでなく女性や奴隷なども参加できたと考えられている。悲劇作家のアイスキュロスはエレウシス祭が行われていた場所の生まれであり、その秘儀のための小道具を劇中で使用したとして裁判にかけられている。このことから、エレウシス祭は秘儀といつつ、実際には多くの人に認知されていた祭りであったと考えることができる。

また閉鎖的な祭儀を除き、祭儀はおおむね以下の3つのプログラムを持っていたといえる。①まず、その祭りを開始するためにその祭儀が行われる場所に向かって人々による練り歩きが行われる。神を模した彫刻や、その祭儀に必要な樽などの小道具を持って人々はそぞろ歩き、その最中に冷やかしゃ、お祭り騒ぎ(コンモス)が行われていた。②その後、祭壇(エスカーラ)で生贄の一部または全身が焼かれ、奉納される。生贄の動物や奉納のしきたりは祭儀によって差があるが、その生贄の残りは参列者に分配され、食べることができる。③この二つのイベントを行ったのち、その後特別な儀式が行われる。儀式の例としては歌舞やスポーツのコンテストや、宴会、裁判があげられる。祭儀や宴会への参加が、奴隷や女性にも開かれていた例も8例見受けられる。以下、3つのプログラムについて一つずつ見てゆく。

まず、練り歩きについてである。練り歩きの詳細な様子を描いたものとしては、パルテノン神殿のレリーフがあげられる。そこには計360人の様々な服装の人々が、馬や壺などを抱えて伝令官についていく様子が描かれている。この行為は厳粛に静かに行われていたというよりは、ある種の熱気をもっていたものである。たとえばエレウシスの祭儀では、橋の冷やかしというものが慣習的に行われていた。それは、練り歩きを行う人たちに、それを見物する人たちがわいせつな言葉を浴びせかけるものである¹。この練り歩きはコンモスといい、喜劇を生むきっかけになっている。

次に、生贄の奉納である。生贄の奉納、すなわち供儀は厳密な段取りにのっとって行われていたことが明らかになっている。その描写は「イリアス」やパウサニアス「ギリシア旅行記」にもみられている。ここではまず、シャムーによる描写を引用する。

参列者は洗って浄めた手に大麦の粒を取る。アポロン神の神官が祈りの言葉を唱え、人々は最初の供物として、この大麦を撒き散らす。ついで生贄の動物が、祭壇の方へ血が飛ぶように鼻面を持ち上げられて、喉を切られる。その後、死んだ動物たちの身体が切り分けられ、腿の部分が祭壇上の炎の中で焼かれる。その間、神官はワインをこれに振りかける。腿肉が焼け尽きてしまうと、参列者全員による饗宴となる。残りの

1 シャムー前掲書 p.254

部分の肉を細かく切って鉄串に刺して焼き、みんなで食べるのである。¹

上の描写は、生贄を一部だけ焼く場合の祭儀である。テモスフォリア祭のような祭儀では、生贄はすべて捧げられ、その後の饗宴もなかった。

このタイミングで祈りも捧げられていた。ただし、ギリシアにおける祈りは、現代のわれわれのそれや、キリスト教によるそれとは異なっている。ギリシアにおける祈りは、かならずしっかりした発声によって、言葉によって語られていた。すなわち、意味を持たないまじないのような語や、ぶつぶつとした呟き、あるいは心の中で思うだけという形式では行われていなかったということである。

最後に、祭儀ごとに異なる儀式である。祭儀に固有の儀式の多くが、コンテスト形式で行われていることは注目すべきである。スポーツや合唱と舞、そして葡萄酒の飲み比べにいたるまで、アテナイの人々はそれを儀式としてとらえるだけではなく、競争原理のようなものを持たせて互いに競い合っていた。

第3節 祭壇と神殿との関係性

神殿と祭壇の関係性について、シャムーは興味深い指摘をしている。

祭壇と神殿との間には、なんら厳密なつながりはない。この二つでより重要なのは、しばしば想像されているのとは反対に、神殿ではなく祭壇の方で、祭壇がなくて神殿だけある聖域というのは考えられない。神殿はなくて、ただ野外に設けられた祭壇の上で生贄の動物が焼かれただけの聖域が、ギリシアにはいくつもあった。²

まず神殿と祭壇の用途を明らかにしよう。神殿は神が住まう場所や神官がいる場所であり、大抵の場合列柱に支えられた屋根がかけられていた。人々の礼拝や、あるいは供物の保管などは神殿では行われず、それぞれ礼拝堂や宝物庫が別に建てられていた。

一方で祭壇は、先述の供儀が行われる場所である。祭壇として台が設置されることもあるが、単に穴が掘られている場合もある。祭壇は、テモスフォリア祭のものなどの例外や、家に設置する私的なものを除き、周囲に広場を伴う屋外にある。屋外にある理由としては、第一には生贄を焼く際の排気の問題を解決するためであり、第二には供儀を見物する参列者たちの収容のためだと考えられる。参列者の規模は祭儀によって異なるが、パンアテーナーイア祭においては100頭の牛が供儀としてささげられたことを考えると、祭壇の周囲には相当規模の空間が必要だと結論づけられる。祭壇の台の前方には、地面に鉄の輪っかが撃ち込まれており、そこに生贄の動物を固定したものである。

ギリシアにおいて神殿が建設され始めたのはいわゆる暗黒時代が明けた前8世紀で、それ以前の神殿は普通の人々の生活からは切り離された王宮の内にもみ存在した。シャムーの言うように、ギリシア全体を見てみると、祭壇があるが神殿は存在しない例は発見できる(エペイロスのドドナや、紀元前5世紀中頃以前のオリュンピアのゼウス神殿など)ものの、神殿があり祭壇が存在しない例は存在していない。

神殿と祭壇が存在する場合、神殿は祭壇の正面にあることが多いが、これも厳密ではない。たとえばアテナイにあるアテーナー神の祭壇は、今のアテナ神殿とは違う場所にある。(次頁の図参照)。前480年のペルシアとの戦

1 シャムー前掲書 p.246

2 シャムー前掲書 pp.257-258

争時、アテナイを一時ペルシアに占拠された際に、旧アテナ神殿と旧パルテノン神殿は破壊された。アテナイを奪還したしばらく後にこれらは再建された。アテナ神殿は前420年にエレクトイオンという形で、パルテノン神殿は前450年頃に再建された。パルテノン神殿は旧神殿とほとんど同じ場所に再建されたのにもかかわらず、エレクトイオンは旧アテナ神殿のすぐ北に再建され、アテナの祭壇は移動されることはなかった。¹旧アテナ神殿の遺跡は現在にいたるまで、そのまま残されている。

神殿の再建後も周囲にスペースがとれる場所にそのまま残されている(図1)。

祭儀において神殿と、祭壇のどちらで儀式が行われていたのかというと、祭壇の方であった。つまり重要だったのは依り代としての神殿というよりは実際に儀式を行い、それを人々が参加するための祭壇とその付近の広場だったということができそうである。

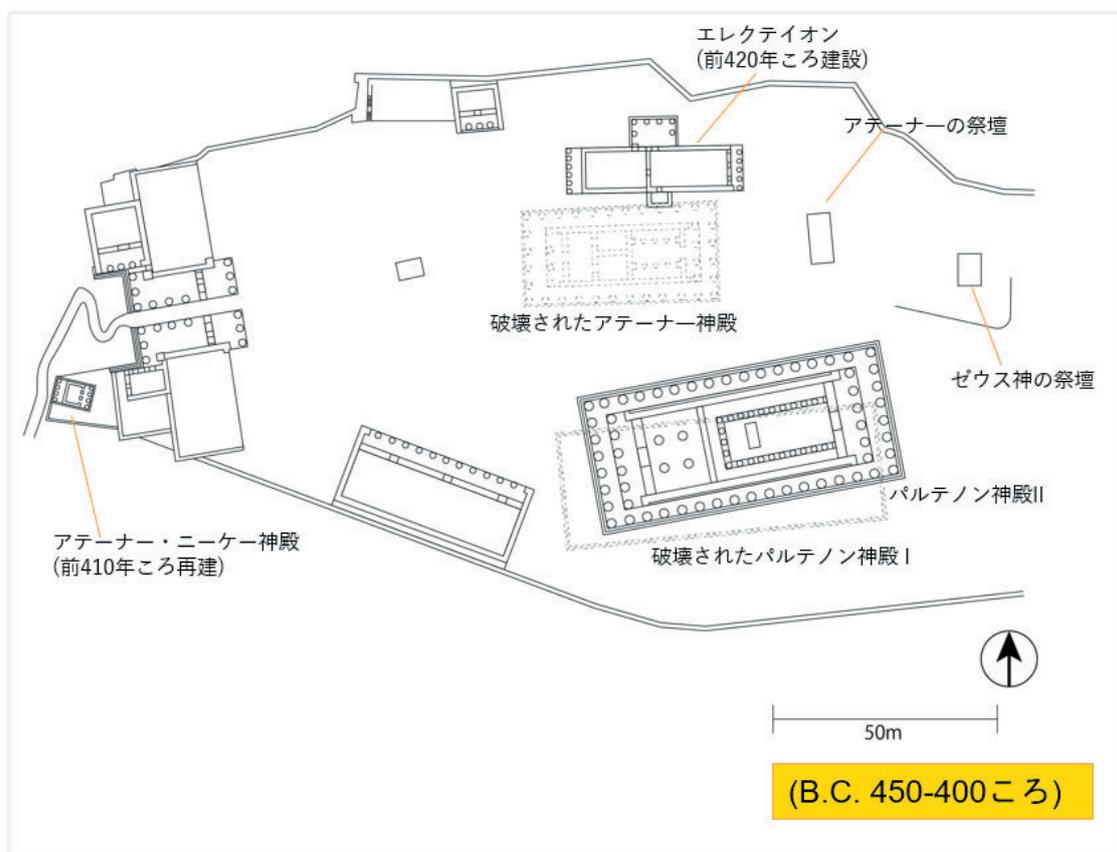


図 p.46 アクロポリスの神殿の変遷(ドクシアデス前掲書を基に作成)

1 ドクシアデス「古代ギリシアのサイトプランニング」長島孝一 訳、鹿島出版会

第4節 2章のまとめ

もともとアテナイはギリシアの中でも大規模な都市国家であった。そこに、戦争や土地所有制などの変化によって都市運営の体制の変化が起き、紀元前6世紀の終わりには民主制が敷かれるようになった。そうした結果、都市運営にかかる人数が非常に増大した。この政治体制の変化は、都市運営のスピードを考えれば通常痛手となるであろうものであったが、そののちもアテナイは大きく繁栄することになった。そのようなタイミングで祭儀は急速に整備されていった。

アテナイにおいて祭儀は年60日という頻度で行われていた。この祭儀は基本的にはひらかれた形式で行われており、市民だけでなく様々な人々の参加によって成立していた。注目したいのは、祭儀においても、普段の祈りにおいても、つねに明朗な発話を持って儀式が行われていたという点である。ここから、神に対して人は個別者として対峙するのではなく、つねに第三者の存在を前提としたあり方で、つまり共通世界にあらわれる形でかかわっていた。そのような神との関わりが行われる焦点に祭壇が存在し、そこに人々は集まっていた。

第4章

アテナイにおける演劇と政治③ 上演

第1節 大ディオニューシア祭

第1項 プログラム

大ディオニューシア祭に祀られていた神はディオニューソス神である。まずディオニューソスについて軽く見てゆこう。ディオニューソス神は、植物の繁茂、特にブドウの発酵についての神である。研究者の間では第二次世界大戦前までは、ギリシア神話の中で比較的新しい神であると考えられていた。その理由は、前8世紀ころにまとめられた、ギリシア神話についての叙事詩、ホメロス「イーリアス」や「オデュッセイア」にほとんど登場していないということと、彼自身の到来伝説の存在があげられていた。ギリシアの東のほうの国からの異教としてギリシア世界に入り込み、最終的に民衆の支持を得て神として認められる、という到来伝説が、実際にあったことであると考えられていた。しかしながら、1953年のヴェントリスによる線文字Bの解釈により、ふるくミュケナイ文明のころから存在する神であることが判明した。

演劇が行われた大ディオニューシア祭は、初春に1週間行われており、そのプログラムは大まかに以下のようになっていたことが分かっている(表2)。

祭儀名	大ディオニューシア祭	開催月	ポエードロミオン	開催日	10日	-	16日
Day.	1	2	3	4	5	6	7
出来事	練り歩き、犠牲獣の奉納	デーテュランボス	悲劇作家Aの上演	悲劇作家Bの上演	悲劇作家Cの上演	喜劇の上演	市民集会とコンテスト結果の発表
			各日に一人ずつ、悲劇三篇+サテュロス劇一篇上演。各悲劇作家に3人の俳優が割り当てられた。コロスが1グループだったのか、それとも作品ごとに変更があったのかは不明。			5人の喜劇作家による5つの喜劇が上演された	
演目の出演者の人数	-	30 - 50人	15人、または18人(俳優3名+コロス12名または15名)+無言役者			18人以上(俳優3人以上+コロス15人以上)	
出演組数		8(4つの部族×青年の部と少年の部)	3			5	
総出演者		240 - 400人	45 - 54人			90人以上	

表2 大ディオニューシア祭のプログラム

一日ずつ見てゆく。

まず、大ディオニューシア祭の前日にはプロアゴーンと呼ばれる儀式が行われていた。そこではその年の悲劇と喜劇の作家とタイトルが明かされるほか、その年に活躍した居留外国人のことも讃えられた。

ディオニューシア劇場にも祭壇が置かれており、祭儀の開始には人々の練り歩きがあり、生贄の奉納があった。奉納ののち、その年の戦争で親を亡くした孤児が練り歩き、彼らに武具が手渡された。これが1日目である。

2日目から6日目には、3つの部門のコンテストが行われる。祭壇を半円形に取り囲むように観客席が設置されており、その正面席には神官が座っていた。2日目から6日目の儀式において劇場に市民以外がいたのかについては議論があり、はっきりしていない。たとえば丹下は女性や奴隷などがいると考えている¹ほか、逸見は両論あるこ

1 丹下和彦「ギリシア悲劇ノート」白水社、2009年

とに触れつつも、アリストパネスの「女の議会」を例に挙げ、この作品はむしろ女性がない劇場において演じられていたと考える方が自然であると述べている¹。

3つの部門とはディテュランボス(合唱)、喜劇、悲劇の上演の3つである。それぞれコンテスト形式で行われていた。3つの部門について概観を行うが、悲劇の上演形式については後ほど記述する。

はじめにディテュランボスを見てみよう。この語源ははっきりしていないが、ディオニューソスをディテュランボスと呼ぶこともあり、もともとディオニューソスの祭儀に何らかの形でかかわっていたということが分かる。ディテュランボスは50名によって行われる歌舞である。今でも見ることのできるものとしては、バッキュリデースによる「ディテュランボス詩集」がある。これを見てみると、ディオニューソス神に対する言祝ぎの歌は見らない。そのことから、ディオニューシア祭に特有の儀式というわけではなく、様々な国家的行事においてこれらの上演が行われていたと考えられている²。

次に喜劇である。喜劇はギリシア語ではコーモーディアー(κωμῶδία)という。言葉から分かるように、これはギリシアの祭儀のはじめに行われていたコンモスを語源としている。コンモスとは先述の通り、祭儀の初めに行われていた練り歩きのことであり、無秩序な乱痴気騒ぎであった。喜劇自体は初めからディオニューシア祭で行われていたものではなく、冬のディオニューソスに対しての祭儀であるレナイア祭で上演されていた。前486年ころ大ディオニューシア祭でも上演されるようになったとされている。レナイア祭の詳細についてはほとんど分かっていない。

第2項 運営について

ここでは大ディオニューシア祭がどのように運営されていたのかを、特に出演者と観客の規模と属性に注目して明らかにしたい。

例に漏れず、この祭儀全体も市民たちによって運営されている。悲劇作家ごとにアルコンが一人ずつ選ばれ、作品を作るためのすべての経費を負担していた。

大ディオニューシア祭の演目の出演者は、すべてアテナイの市民であった。セリフのある役は市民のなかのプロの俳優が演じ、コロスやせりふのない役は、一般の市民によって演じられていた³。

ギリシア悲劇は3人の俳優と12人、あるいは15人のコロスからなる。コロスの人数はアイスキュロスが12人に定め、ソフォクレスによって15人へと増やされた。また、俳優は最初1人であったが、アイスキュロス、あるいはその当時の作家によって2人になり、その後ソフォクレスが3人とした⁴。1人の作家によって悲劇3篇とサテュロス劇1篇が1日かけて上演され、それが3人分上演されていた。また、喜劇のばあいは俳優の数の制限はないと考えられる。というのも、役を途中で別の俳優が演じることがないと仮定した場合、香盤表を作成してみるとどうしても4人目の俳優が必要となる戯曲が残されている⁵からである。また、コロスの数にも正確な数は残されていない。また、ディテュランボスは1チーム50人の合唱と舞である。(旧)4部族からそれぞれ少年と成人の2チームが出て行う。

以上から祭儀全体の出演者を計算すると、のべ375人-544人程度毎年出演していた。これはアテナイ市民の1-2%である。年毎に出演者が変わっていたのか、あるいはほとんど固定だったのかについては明らかではないものの、一人当たり50人の市民の友人がいた場合、自分自身の友人か友人の友人は、ほとんどの確率で出演者であったとすることができる。また、喜劇はディオニューシア祭のほかにレナイア祭でも行われていた。この祭りの内容は

1 逸見喜一郎『ソフォクレス『オイディプース王』とエウリーピデース『バツカイ』—ギリシャ悲劇とギリシャ神話』岩波書店、2008年

2 久保正彰『西洋古典学入門：叙事詩から演劇詩へ』ちくま学芸文庫、p.177

3 逸見 前掲書

4 Ari.Poe

5 メナンドロス「人間嫌い」がそれにあたる。

全く明らかではないが、仮に大ディオニュシア祭の喜劇上演と同規模の演劇が行われていたとすると、ここでも100人ほどの出演者が必要になる。

第2節 上演形式

第1項 theatre という語のイメージ

まず劇場という言葉の語源を探りたい。日本語の劇場と、英語の theatre、あるいは古典ギリシア語の *θέατρον* との言葉は異なるイメージを持っている。

英語の theatre は、もともと *θέατρον* を語源としている。日本語の劇場ということばは、「劇」をおこなう「場」という意味である一方、英語や古典ギリシア語における劇場 (*θέατρον*) ということばは、「見物する場所」という意味である。いずれの語も〈場所である〉ということは共通している。しかし、日本語の場合は劇を行う主体からの視点を、そして古典ギリシア語の場合は観客席にいて、それを見る主体からの視点からの見方で劇場というものを取り扱っている。

また、英語では theatre という語は、劇場のほかに演劇自体も同時にさす語である。一方で *θέατρον* という語は、客席のことを指す語でもあった。現在の theatre とは異なり、古典ギリシアにおいて *θέατρον* はあくまで観客という存在のほうを重要視していたといえるのではないか。

ことば	言語	語源	想定する主体	その他の意味	言葉が持つコアイメージ
劇場	日本語	劇を行う場所	劇を行うもの	-	劇を行う者が演劇を行う場
theatre	英語	見物する場所	劇を見るもの	演劇自体	観客が存在し、なんらかを目撃する場
<i>θέατρον</i>	古典ギリシア語			観客席	

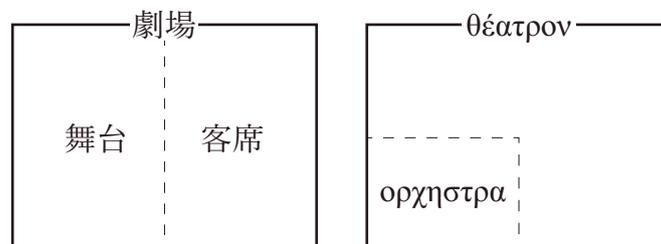


図 p.52-1 劇場とテアトロンのイメージ

第2項 悲劇の上演形式

ここでは、ギリシア悲劇の上演の形式について2つの点でまとめる。ひとつは俳優に纏わる演技や衣装などの形式である。もう一つは悲劇や喜劇という形式自体がどう発展して今に至ったのか、である。ひとつずつみてゆく。

○ 俳優の衣装や演技について

ギリシア悲劇の衣装は様々なルールがあった。俳優はコロスも含めてすべて仮面をつけていたことが壺絵などから明らかになっている。プルタルコス「英雄伝」には、演劇の黎明期、つまりテスピスによって行われていた頃は仮面ではなくお白いをつけていたような描写がなされているが、それ以前の時代のもと思われる祭儀用の仮面が発掘されていることから、当初から仮面をつけていたと考えられる。キャラクターごとに一つの仮面があるため、一人の俳優が別の役を演じる場合は異なる仮面をつけ、別の役として登場した。仮面には俳優の声を補助する役割があったとされている。仮面の細かい描写は当時の批評家であるポルルックスが行っている。コロスは複数人いたわけであるが、同一のデザインの仮面をつけており、無名性を表していたという。また、俳優は体を大きく見せるために厚底のサンダルを履いていた。

劇場は野外にあり、また1万人以上の観客を収容する巨大なものであったため、現代の俳優とは数段ちがう声量を有している必要があったと思われる。また、客席との距離を考えると、写実的な芝居はほとんど観客には届かない。そのため、現代のリアリズムとは異なる演技体を有していたと考えられる。

俳優の演技が行われていた場所は、スケーネーの上なのかオルケストラなのかについては議論が残されている。ギリシア劇の始まりが、祭壇の周りで行われていた集団的の歌舞であったことを考えると、少なくとも演劇の原形的形においてはオルケストラが本来の舞台であったといえる。また、少なくともローマ時代においては俳優の芝居はスケーネーの上のみで行われていたと、ウィトルウィウスは書いている¹。アイスキュロスやソフォクレスが演劇を上演していた前400年頃までのアテナイにおいてスケーネーは木造であったと考えられている。しかしながら、デウスエクスマキナなどの演出がすでにみられることから、何らかの形ではスケーネーは利用していたと考えられる。恐らく、演出によって使い分けていた、と考えるのが妥当なところである。

○ 悲劇と喜劇の発展

ギリシアにおいて文学は詩として始まっている。とくに悲劇は、ステーシコロス²という形式の詩から発展したものである。残念ながらステーシコロスについてはほとんど判明していないのだが、バッキュリデースという作家のおよそ100行ほどの詩がかりうじて発見されている。ホメロスの時代の詩は吟遊詩人によって吟唱したものであったが、ディテュランボスは合唱の形式であった。

悲劇は合唱と俳優による対話の形式が二重化したものである。コロスの科白である合唱叙事詩の方はドーリス方言であり、俳優のセリフはアッティカ方言で語られていることから、悲劇はステーシコロスから直線的に発展したのではなく、二つの形式が融合したものだと考えられる。

ギリシア悲劇は、前534年に初めてディオニュシア祭で行われたとされている。その優勝者はテスピスという名だと伝えられているが、実在は疑わしい。このころの悲劇には俳優は一人だけであり、コロスの質問に対して俳優が答えるという関係性であった。それが戯曲に残ったような形に変化するのアイスキュロスなどを待たないといけない。有史以来初めて残されている完全な戯曲はアイスキュロスの「ペルサイ人」である。

1 ウィトルウィウス

2 久保雅彰「西洋古典学入門」ちくま学芸文庫

ともあれ悲劇は即興の作からはじまった。——同様に喜劇もともと即興の作であった。すなわち、悲劇はディーテュラムボスの音頭取りから、喜劇は今も多くのポリスに風習として残っている陽物崇拜歌の音頭取りからはじまったのである。——こうして悲劇は、その（新しい）部分がはっきりしてくると人々がそれを推し進めるといふふうにして、少しずつ成長した。そして多くの変遷を経たのち、それ自身の本性を獲得した時に発展をやめた。¹

第3項 俳優とコロスの違い

悲劇に出演するひとは、大きく分けてコロスと俳優（ヒュポクリテス ὁ ποκρητής）という二つに分かれていた。悲劇は大きく二つの属性のシーンによって構成されており、ひとつはコロスによる歌唱部分ともう一つはヒュポクリテスが中心の対話のシーンである。ヒュポクリテスとは俳優という意味であるが、語源としては「応答するもの」である。²以後、簡単のためヒポクリテスのことを俳優と呼称する。

アリストテレスによれば「俳優の数は、アイスキュロスがはじめて一人から二人に増やし、」その後ソポクレスが「俳優を三人に増やし」たという。コロスははじめ12人、のちにソフォクレスによって15人の人によって演じられる。³世界で初めてのギリシア悲劇作家として名の残るテスピスは、同時に出演者でもあった。⁴テスピスからしばらくの悲劇の俳優は基本的には作家がおこなっていた。しかし、ソフォクレスが自身の声の細さを理由に出演しなくなり、そのころから作家が出演することは減っていった。

第4項 コロスの役割

ギリシア悲劇のなかで最もミステリアスな存在がコロスである。コロスの発言はギリシア悲劇の中でもおおむね20-50%ほどの長さが割かれているものの、その詳細は全くといっていいほどわかっていない。悲劇の発展過程から、コロスのシーンは歌と舞があったことが推測されるが、実際にどのようにそのセリフを歌っていたのか、あるいはどのような舞を踊っていたのか、そもそも舞台のどこの場所で演技を行っていたのかもよくわかっていない。

アリストテレスの「詩学」はギリシア悲劇について最も古い文献であるものの、コロスについての記述は意外と少ない（4、5、12、18章）。その結果としてコロスの役割はギリシアにおける古典研究における古くからある論争点のうちの一つである。コロスの役割が何であったかについて、以下はジョン・グルード⁵と葛西⁶の分析を基にしてまとめている。

ヴェルナンやヴィダル＝ナケはコロスを集団的アテーナイ市民の代表とみなしている。一方でグルードは、そうではなく、コロスの役が実際は長老や、女性などのような社会的、政治的にマージナルな存在である点に着目し、コロスは市民の代表とはみなせず、むしろ市民とは距離のある存在であると考えている。

グルードの指摘通り、実際に現在残っている悲劇32篇のうち、コロスは2篇を除いて成人市民ではない。ヴェルナン等はコロスは市民たちによって演じられていたという事実に着目したものであり、これらの指摘は一見矛盾しているように映るものの、コロスを演じる市民たちと、その劇中の役割という二重性についてをそれぞれが指摘しているといえる。

グルードの指摘通り、コロスによって演じられていた存在は、先述したようにポリスにおいて必要不可欠でありな

1 Ari.Poe

2 現代英語では偽善者という意味がある

3 アリストテレス「詩学」p.30

4 英語の thespians という語は、俳優という意味があり、彼を語源としている。

5 Gould, 2003

6 葛西「公共性を拵える」

がら、それと同時に意思決定の場からは排除された傍流の人間である。その点で、それを演じることになる市民は、コロスを自分自身に引き付けて演技をすることはできず、自分と距離の離れた存在として演じる必要がある。

この距離は、市民と非常に近い距離のないような演劇が上演される際に、その事件を俯瞰的にみるために必要な視座を提供してくれる。たとえばアイスキュロス「ペルサイ」はわずか10年前にアテナイ全体を襲ったペルシア戦争の最終決戦を、ペルシアサイドからみた演劇である。アイスキュロスは実際に従軍していたという記録が残っている。そのほかの出演者たちや観客はすべてこの戦争に従軍していた可能性が高い。当事者の市民が再び現前化させた事件を当事者が鑑賞することで、その演劇=事件は非常に近い距離で再演されることになる。そうした時にコロスの持つ複数の視点は、事件と距離を作り、この事件を冷静に考え直すきっかけを提供してくれる。

作家	題名	上演年	コロスの立ち位置
アイスキュロス	ペルシア人	-472	ペルシア人の長老
	テーバイ攻めの七将	-467	テーバイの乙女たち
	アガメムノン	-458	アルゴスの長老
	供養する女たち（コエーポロイ）	-458	王妃に仕える侍女
	慈しみの女神たち（エウメニデス）	-458	復讐の女神（エリーニュエス）
	救いを求める女たち（ヒケティデス）	-460s	ダナオスの娘たち
	縛られたプロメテウス	-460s	オーケアノスの娘たち
ソフォクレス	ピロクテテス	-411	ネオプトレモスの配下の船乗り
	アンティゴネ	-441	テーバイの長老
	オイディプス王	?	テーバイの長老
	コロノスのオイディプス	?	コロノスの老人
	トラキスの女たち	?	トラキスの乙女
	アイアース	?	アイアースの部下の船乗り
	エレクトラ	?	アルゴスの乙女
エウリピデス	アルケステス	-438	ペライの村の長老
	ヘラクレスの子供たち（ヘラクレイダイ）	-430s	マラトンの老人たち
	メデア	-431	コリントスの女たち
	ヒッポリュトス	-428	トロイゼンの女たち
	アンドロマケ	-420?	土地の女たち
	救いを求める女たち（ヒケティデス）	-420~415	アルゴスの七将の老母とその侍女
	トロイアの女	-415	トロイアの女たち
	タウリケのイピゲネイア	-414~412	タウリケに囚われているギリシアの女たち
	ヘレネ	-414~412	エジプトで売られに来ているギリシアの女たち
	フェニキアの女たち（ポイニッサイ）	-411~408	フェニキアの女
	オレステス	-408	アルゴスの乙女
	アウリスのイピゲネイア	-408~406	カルキスの女たち
	バッコスの信女（バッカイ）	-408~406	バッカイの女たち
	イオン	?	ギリシア人女性
	エレクトラ	?	農家の女
	ヘカベ	?	ペルシアの女
ヘラクレス	?	テーバイの長老	
エウリピデス？	レンス	-440s or 300s	クレウサの侍女たち

(表) 現存する悲劇のコロスの役割

第3節 小括

ギリシア悲劇が上演されていた大ディオニュシア祭は、そのほかの様々な祭儀の中でもひとときわ長期間行われていたもので、市民の1%以上が出演者として参加する、巨大なものであった。観客としても1万人以上が参加している。

アンテステーリア祭などの祭儀はどれも人々が自ら主体的に参加するものが多く、時にはコンテスト形式になっているものもあった。それぞれの祭壇の近くで様々な儀式が行われていたわけであるが、大ディオニュシア祭に特徴的なのは観客席テアトロンの存在である。そのほかの祭儀が、広場で行っていたものであるのに対して劇場テアトロンという形式の建築を作り上げ、観客という形で参加をさせていることが、大ディオニュシア祭の特徴であろう。そのような観客席と、儀式を行う俳優がいたと思われる舞台との仲立ちとなるのは、祭壇の置かれていたオルケストラであり、そこで物語の趨勢を見守るコロスであったと考えられる。

コロスは都市において傍流の人間を表象して現れており、そういった、都市に必要でありながら市民とは異なった立場の存在からのまなざしを提供していた。市民がこの役を演じる際に、自らと同化して演じることはできず、コロスを他者のまま、自らの中で身体化し、言葉を語る必要があった。

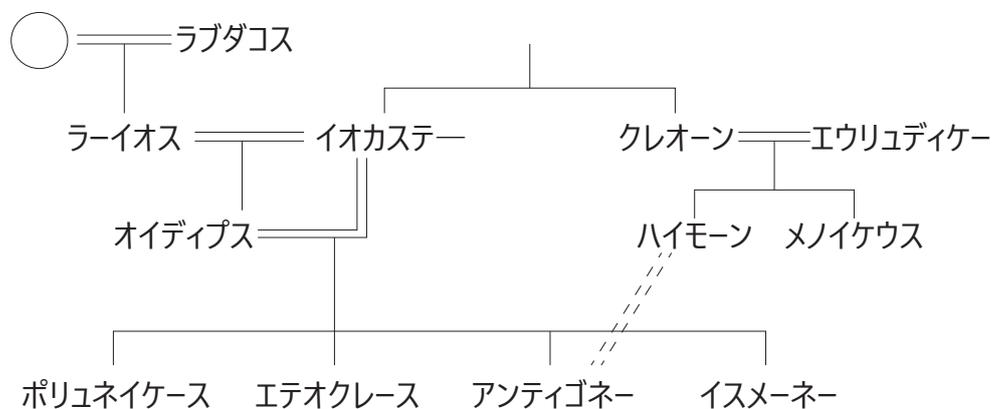
またコロスという存在は、劇中登場人物でありながら、観客という、二重化した存在である。

第2節 ソフォクレス「アンティゴネー」

第1項 概要

「アンティゴネー」はソフォクレスによる作品で、前441年代に上演されたものである。「アンティゴネー」の物語はギリシア神話の中のテーバイの物語、オイディプス伝説に属している。テーバイとは、アテナイの西側に存在した都市国家であり、アテナイ、スパルタに次ぐ規模の都市国家だった。残っている悲劇作品のうちの6作がこの伝説に属しており、それぞれソフォクレスの「オイディプス」、「アンティゴネー」、「コロノスのオイディプス」、アイスキュロスの「テーバイ攻めの七将」、ならびにエウリピデス「ヒケティデス」、「ポイニッサイ」である。

まず、オイディプス伝説全体を通じて、特にその中の「アンティゴネー」のあらすじを説明する。なお記述方法であるが、戯曲としてのアンティゴネーをカギカッコつきの「アンティゴネー」、登場人物としてのアンティゴネーをアンティゴネーとしている。



○「オイディプス」(ソフォクレス「オイディプス王」より)

テーバイは王ライオスの不在と怪物スフィンクスの襲撃によって存亡の危機に瀕していた。その危機を救ったのがコリントスからやってきたオイディプスであり、街を救った英雄として街の人々は彼をテーバイの国王に迎えることにした。オイディプスは王妃イオカステと結婚し、英雄として素晴らしい治世を行っていた。物語は、そんな素晴らしい治世が行われているはずのテーバイに疫病が蔓延しており、オイディプスはその国難を自らの手で解決することを宣言することから始まる。疫病の原因を探るうち、その原因はオイディプス自身が過去犯した罪(ライオスを殺し、自分の母と婚姻したこと)が原因であるとわかり、オイディプスはその罪を償う形で追放されることになる。

○エテオクレスとポリュネイケース。オイディプス追放後

オイディプス追放後、テーバイの統治はその息子たち、エテオクレスとポリュネイケースに任される。彼らは一年ごとにテーバイの王権を交換し、一年ごとの共同支配をすることにした。¹

ある年のはじめエテオクレスがポリュネイケースに王位を渡さず、それがきっかけとなって彼らは王位争いをは

¹ これを可能にした根拠のひとつに、当時のギリシア内の慣習が関係している。当時のギリシアでは年の終わりにあらゆる所有権は一度神々に返され、新年のクロニアース祭において「あらゆることは今迄のままである」と宣言される形で元の所有の形に戻るとされていた。詳しくは第2章参照

じめ、それが最終的にテーバイとアルゴスの間の戦争に発展してしまう。ポリュネイケースは亡命先のアルゴス軍として互いに兵を率いてテーバイに攻め込み、エテオクレスはテーバイ軍として防衛戦を行うこととなる。最終的にエテオクレスとポリュネイケースの一騎討ちとなり、互いの手に掛かってどちらも死んでしまう。戦争についての詳細はアイスキュロス「テーバイ攻めの七将」で語られている。テーバイに攻め込んできたアルゴン軍に対抗するためにエテオクレスはテーバイの7つの門のうち6つに名将を配し、最後の一つを自身が防衛することにする。最終的にポリュネイケースとエテオクレスは一騎打ちを行い、互いの刃にかかって両方とも討ち死にしまい、両軍の司令官の死亡という形で戦争は決着がつけられる。

○「アンティゴネー」

兄弟間の統治権争いは両方の破滅という形で決着がついたが、テーバイにおいて問題となったのは戦後処理である。つまり、この戦争をテーバイという街としてどのような形で評価するか、具体的にはこの兄弟の行動と結末を街としてどういった価値判断を下すか（あるいはそもそも評価を下さないか）である。この決断をしなければならないのが、新たに王に就くことになったクレオンである。クレオンは彼らの兄弟の処遇を次のように決定した。

エテオクレスは、この国を護って戦い、槍の功名隠れもなく、討死されたかたであるゆえ、墓を築いて葬ってから、最高の死者を送るにふさわしいあらゆる儀式を執り行なおう。一方、その兄弟、すなわちポリュネイケースは、亡命から立ち戻った身で、父祖の国と氏族の神の社に対し、火を放ったうえ徹頭徹尾焼き払おうと企んだもの、して、身内の者の血を舐ってから、余の者は奴隷として連れ去ろうとした。それゆえ彼へは、国じゅうに布令を廻し、必ず墓に葬っても、泣き悼んでもならぬと命を下した。されば埋めずにほうっておき、その身を鷲や野犬に啖わせ、見せしめのため恥を曝させようというのだ。¹ (194-206)

しかしながらオイディプスの娘アンティゴネーはクレオンの下した布令に従わずに、ポリュネイケースの遺体に葬儀の儀式を施し、それを見張りに発見されてつかまってしまう。

第2項 戯曲の焦点

アンティゴネーはギリシア時代から今に至るまで常に多くの批評がなされてきた戯曲である。全体主義的な時代においてはしばしば矮小化されて解釈されることも多く、たとえばクレオンが公的な立場の人物を代表していると考えられていた。一方でたとえば近代以後における有名な批評として、ヘーゲルのものとラカンのもものが挙げられる。彼らの批評を、中畑邦夫「ヘーゲルのソクラテス論」²、伊藤正博「アーテーの彼岸のアンティゴネー」³をもとにみてゆく。

○ヘーゲルの悲劇論

ヘーゲル哲学においては、精神は一般性と個別性の二つの対立という形で現れる。弁証法という考えはヘーゲルの哲学に特徴的なものであるが、悲劇も同様に弁証法的構造を有していると考えた。悲劇の中で対立するテーゼとは、それぞれの登場人物の個人的な行為であり、それは自らの自由な意思に基づいて理性的に選択されたものであ

1 Sof.An(呉) 194-206 行

2 中畑邦夫「ヘーゲルのソクラテス論」麗澤学際ジャーナル、2014年

3 伊藤正博「アーテーの彼岸のアンティゴネー——ジャック・ラカン『セミネール第7巻』読解の試み」大阪芸術大学紀要、2013年12月

る。登場人物を行為に駆り立てる力をパトスといい、これは普遍的な、共同体の精神から見ると個別的一面的な、特殊なものである。すなわち登場人物のキャラクターは、どんな考えであれ一つの個別的なパトスを表象するものとして立ち現れる。そしてそれぞれの個別なパトスに基づく行動が衝突を起し、悲劇が生じる。この衝突は二つの特殊なパトスの根底にある共同体の精神——人倫、「永遠の正義」¹——によって解決され、最終的にはそのような特殊性の対立を乗り越えた、より上位の、普遍的精神の元へ融和してゆくものであるとヘーゲルは見ている。人倫という、一般性の地平において「個々人は一般的自己としてのみ存在し、個人性はただ行為一般の形式的契機である」と考えるヘーゲルにとって重要なのは、個々の登場人物よりも対立の構図、つまり物語であり、対立によって行われる弁証法的手続きと、それによってどのように上位の共同体の精神へ統合されてゆくのが悲劇の中核であるとみている。ヘーゲルによれば悲劇の結末、つまり最終的な融和のあり方について3通り存在する。

A. 悲劇の登場人物の造形が一つの個別的なパトスのみで形成されている場合、物語の融和はその個別なパトスが破棄される形でもたらされる。すなわち、登場人物の死、または破滅という形で物語は終幕する。なぜならば登場人物が唯一のパトスに従って生きる人物として造形されている以上、物語を通じてそのような生き方を貫かなければ物語として筋が通らないからである。

例：「オイディプス」「アンティゴネー」

B. 個別的なパトスに基づく登場人物同士の対立が①のような破滅に至る前に、より上位の精神によって調停され、完全に調和の取れた人倫の到達で終幕する。

例：「エウメニデス」

C. 登場人物の内面において葛藤が解消され、個別的なパトスが乗り越えられた「美しい内面的な融和」に至る。この結末では共同体精神の融和が、登場人物の内面での融和としても成立する。この結末は「主観性の満足」、つまり登場人物の主観における満足に捉えなおされ、のちのギリシアにおける喜劇の隆盛への準備としてヘーゲルは捉えている。

例：「コロノスのオイディプス」

例として書いたように、ヘーゲルはアンティゴネーを①にあたる作品としてあげている。クレオンは国家共同体を維持するための「人間の掟」の履行者であり、敵と味方を峻別し、国を維持するという理由に基づいてポリュネイケースの遺体を「埋めずにほうっておき、その身を鷲や野犬に啖わせ、見せしめのため恥を晒させよう」とする。この決定は、クレオンのパトスから導かれた理性的な判断によるものであるが、埋葬を司る「神々の掟」に対する侵犯行為であったため、それゆえ「神々の掟」の履行者であるアンティゴネーと対立することになる。古代ギリシアにおいて葬儀は家族の義務であり、埋葬行為によって「血のつながる死者を大地の懐に入れてやり、原本的な不滅の個人態にかえてやる」ことで「死者を一共同体の仲間にしてやる」ことになる。

ただ、「家族はもともと国家共同体が成り立つ場である」とするヘーゲルの国家観においてはこの二つの掟の対立は構造的に不可避なものであり、その結果人間の掟と神々の掟の一方だけを絶対視する登場人物同士が衝突し、いずれも破滅を迎えることになる。

1 ヘーゲル「哲学史講義」長谷川宏訳、河出文庫、2016

ヘーゲルからみた「アンティゴネー」は以上のようなものである。注意しないといけないのはクレオーンの考える共同体の法と、ヘーゲルの考える人倫の概念は全く別物であるということである。クレオーンも登場人物である以上、個別のパトスにのみ突き動かされるのであって、彼の考えはヘーゲルのいう普遍なものではない。ヘーゲルにとって登場人物はあくまでも個別のパトスを表象するものに過ぎず、重要になるのはそれらに対立するという弁証法的行程である。しかしながらのちの世にヘーゲルの人倫という概念とクレオーンの考えた国家共同体の統治のあり方の同一視が起き、時代背景も相まってクレオーンの公的なものに憧れを持つ考えを、公的なもの自体であるというもの、同一視した考え方が生まれることになる。

○ラカンによる批評

一方でラカンは自身の読み方をヘーゲルのアンティゴネー批評に基礎をおいているとしたうえで、欲動という概念に基づいて批評を展開する。ラカンは、クレオーンとアンティゴネーのそれぞれの行動の動機を、過ちという側面からみている。まずはクレオーンを見てゆこう。

クレオーンのランゲージュは、カントにおける善の概念と呼ばれるものと完璧に一致することを銘記して下さい。つまり、実践理性のランゲージュなのです。彼がポリュネイケース、祖国の敵、裏切り者の埋葬を禁止する根拠は、祖国を守ったものと祖国を攻撃したものとに同じように榮譽を与えることはできないということにあります。カントの見地からは、まさしくこれが理性の規則に与えうる格率です。¹

ラカンによればクレオーンはカント的善の忠実な実行者であると考えられる。それと同時にクレオーンは突然生じた自らの王の権威、つまり自らが口にしたことがそのまま掟として自分を含むテーバイの市民たちを拘束する、ということの重みを測りかねている小人物でもありと考えている。ここでいうカント的善の概念とは、前提を持たない、定言命法的に導かれる規律のことである。「アンティゴネー」でいえば、「祖国を守ったものと祖国を攻撃したものとに同じように榮譽を与えることはできない」という官僚的な規律に基づいて、クレオーンは埋葬禁止の令を出したことになる。しかしながら王の権威を測りかねたクレオーンが下した法は、法の限界、「法が決して乗り越えてはならない領域」を超えたものであり、そこに一種の過剰が生じてしまう。この過剰に気付かずには彼は破滅することになる。この判断の誤りは「アンティゴネー」のなかでアマルチアという語であらわされており、アリストテレスの詩学でも言及されていることをラカンは発見した。

またクレオーンの下した法は定言命法的善、埋葬禁止というクレオーンの令はポリュネイケースを自然現象としての死と象徴的行為としての死の間に宙吊りにする行為であり、そこにはポリュネイケースの存在自体をなかったことにしようと願う、サディズム的倒錯が見え隠れしているとも指摘している。

またクレオーンがこの領域に踏み入れたのは、この誤り(アマルチア)によってであるが、そのような過ちによって切り開かれた例外状態においてアンティゴネーが「当為の場」を見出し、自らが単独者として、単独者としての声を聴き、それに突き動かされるように埋葬行為を行ったと考えた。ラカンは、このような当為の場を見出したアンティゴネーは「アーテーの彼岸」に到達したと表現している。これは、アンティゴネーのセリフの中で2度登場する、エクトス・アーテー²という語をラカンは意識したものである。どういう意味だろうか？

通常エクトスという語は英語の without のように訳されるため、ここの箇所は「アーテーがなしに」、と訳されるの

1 ラカン「精神分析の倫理(下)」p.140

2 Sof.Ant(原文) l.614, l.625

がふつうである。アーテーという語の意味は「精神錯乱や狂気(、ときには神による錯乱)によって引き起こされる誤りや破滅」である。アマルチアという語が単純な誤解や誤りを意味するのに対し、アーテーはそもそもの人間の限界を超えた原因に基づく過ちを意味している。すなわち、呉のように「破滅なしに」というような訳が自然である。しかし、ラカンがアーテーという語を人間が、人間を超えた領域に足を踏み入れること、と解釈し、そのような当為の場を、アーテーの彼岸といった。

アンティゴネーがポリュネイケースに行った行為は、共同体の一員として兄を取り戻す行為ではなく、むしろ何にも属さない固有な存在、還元されない固有の特権をそのまま認める行為である。

ラカンもクレオンとアンティゴネーの対立を、人間の掟と神々の掟との対立とみている。

第3項 戯曲の考察

ソフォクレスのアンティゴネーは前442年頃にアテナイにて上演されたものである。この作品はオイディプス伝説の最後の物語として知られており、現在に至るまで数多くの演出で上演が行われている作品である。この章の目的は、戯曲を具体的に取り上げて、その中に描かれている内容について明らかにし、その中でどのような劇中人物が立ち現れてくるのかを明らかにする。特に、それを市民たちが上演する段になった時にどのような点が重要になるかを明らかにする。まずはこの作品の主要なテーマについて触れていこう。

○クレオンの埋葬禁止令

その主要なテーマとは、アンティゴネーとクレオンがいったいなぜ対立しているかである。物語の筋から言えば、この対立はクレオンが行った埋葬禁止令に歯向かい、アンティゴネーがポリュネイケースを弔ったことから始まっている。だが、この対立が何を表しているのかについては2500年間もの間議論されて続けていることは先ほど見てきた。この対立について、いま一度考え直さなければならない。だが、そのまえに一つ準備として次のことを考えたい。

現代に生きる我々からすれば、肉親とはいえ死を弔う行為を、自らの命を賭してまで行う理由はほとんど理解できないだろう。ついつい我々は古代に対して未開的な、あるいは神秘的なまなざしを向けてしまうが、答えは案外地べたからあまり離れていないところにあるのかもしれない。「人を弔う行為とは、そこまでの行為なのか?」と、問いたくなる気持ちはわかるが、まずは死体を弔う行為を物理的なものとして見てゆこう。

人が死ぬことは、社会的な意味を持ってはいるが、それと同時に生物学的な現象である。ある者への弔いは、その親族たちが行うものであり、その行為を通じて死体の更なる腐敗を止め、感染症などの拡大を未然に防ぐ効果も持っている。つまり、この行為は永遠たる自然に対して行う行為という側面をもっており、労苦と困難をもつ労働¹であると考えられる。

労働という言葉が出てきたので、ここでいまいちどアーレントの議論を思い返してみよう。アーレントによれば公的領域と私的領域は互いに分離しながらかかわりあっているという。私的領域は必要によって支配されており、永遠たる自然が属している。そして公的領域とは、そのような必要に縛られない人工の領域として存在している。つまり、公的領域は私的領域を前提としつつ、その上に基礎を築き存在している。その基礎を共通世界と呼び、その上で人と人が必要から切り離された自由人として関わることになる。共通世界という建築の中で人は様々なアクションを行い、人とかかわる。立法などの政治的行為もここで行われている。そのような公的領域の中で生まれた法は、いったいどの範囲の領域を司ることができるのだろうか?

1 Are.HC 13章 p.154

アーレントの議論を下敷きにすれば、法は私的領域に対して何らかの支配を行うことはできない。なぜならば私的領域とは公的領域の前段階に存在する領域であり、そこに何らかの支配関係があるわけではないからである。死ぬことは生の新陳代謝の終着駅であり、自然現象である。弔いとは、そのような自然に発生した死体に対して行う行為であるが、この行為は少なくとも二つの役割がある。ひとつは社会的、宗教的な役割¹。そしてもう一つは死体の腐敗やそれによる疫病の拡大などを予防するための死体処理である。クレオンが行おうとした埋葬禁止令というのはこの自然現象に対しての法律であり、公的領域からは関与できないはずの領域である。

法とは、まず言葉から始まるものである。つまり、なにか行いたいことがあって、それをまず言葉で宣言し、それを施行し法の及ぶ範囲に対して行動を強いることで法の公共性は担保される。だが、今回クレオンが行おうとした法律は本来政治では関わることのできない領域であったため、言葉として発することはできても行為を行うことはできない。つまりこの目論見は必ず言論と実践の比重が偏った状態になってしまうため、アクションとしては不十分なものである。アーレントが「アンティゴネー」のコロスの最後の発言を取り上げて語りたかったことは、まさにこのことである²。

○アンティゴネーの行為をどう考えるべきか

ここまでの、この演劇で語られる前段階の出来事である。舞台上で語られるのは、このような例外状況に陥ってしまった後の物語である。埋葬禁止令は本来的には意味を持つことのできない命題であるわけだが、そのような法令を、クレオンはともかく出してしまった。アンティゴネーの行為は共通世界に生きる人々に対してではなく、死者に向けた行為であり、政治的たりえないものであったのである。ここで気になるのは、アンティゴネーの行為は、クレオンの法制定行為によってどう変化するのだろうか？

考えられるのは、次のとおりである。

- ①アンティゴネーの行為は変化することはない。つまり私的領域に基づく行為に過ぎない。
- ②アンティゴネーの行為は、法が制定された瞬間に公的領域に引きずり出されることになり、公的なアクションとしての振舞いが必要になる。
- ③クレオンが過剰な法を制定していることによって、例外状態が生じてしまう。アンティゴネーの行為はその例外状況のなかで、私的な行為でありながら同時に公的な行為になる。

ここで重要なのは公共性の議論においてどれが正しいかを述べるのではなく、むしろ、アンティゴネーが自らの行為をどのような場所に位置づけたかである。公共性についての一般的な議論は物語の前段階のものであり、舞台上の焦点は、クレオンが自らの制定した法が無効なものであることを認め、撤回することができるかどうかである。いつまでたってもクレオンが自らの過ちを認めないために、テーバイに例外状況が生じてしまい、その渦中にポリュネイケースとアンティゴネーがいるのである。

アンティゴネーの主張は明言されていないため理解をするのは難しい。だが特徴的なのは最後の独白におけるコロスとの問答である。コロスはアンティゴネーに起きてしまった死罪という悲劇を、神話における類型の人物

1 社会的な役割があるから、やはり公的な行為であると考えべきであるという意見もありそうなので、そんな人のために以下の例を考えてもらいたい。

① N 氏には今宵ある会食がある。その会食は突然決まったもののため、もうすでに食事を済ませた後ではあるのだが、いかなければならない。なぜならばその会食は畏れ多くも国王陛下との会食だからである。②一方で M 氏もこの会食になぜか招かれているのだが、この M 氏はここ 2 週間まったく食料にありつけておらず、まさに餓死寸前の状態であり、この会食を逃せば自らの命はないと確信できる。N 氏の会食は、必要に支配されていないため公的な行為といえるが、M 氏にとってはこれは生命の存亡にかかわる必要事であり、公的な行為とはとてもではないが言えないものである。

2 Are.HC 4 章 p.46 および本論の 2 章

を上げることで一般化しようとする。それをアンティゴネーは「嘲り」だとし、「目の前に私がいるのに辱めを加える」¹行為だとして最後まで抵抗する。コロスが行おうとした類型化というのは、アンティゴネーにおきた出来事を個人に帰属するアクションとしてではなく、いくつかの^{w h a t}なにかとして教訓的に分類しようという行為である。それに対しアンティゴネーはこの出来事を最後まで自らにかかわるものであるとしており、それに刻まれる固有^{w h o}名を重要視している。アンティゴネーは自らに起きた出来事を、公的領域において起きたことだと認識しており、自らもその共通世界のうえで他者とかかわる存在者であると認識し、自身がまだ生きてその共通世界にいるうちはそのようなふるまいを周囲の人間にも求めている。このように、捕まったあとのアンティゴネーは、公的領域における公的人間としてアクションを行っていることがわかる。

一方でクレオンも公的な行為として立法を行ったと考えており、それについての意見などを展開しており、彼もまた公的な人間としてアクションを行おうとしている。ここで一つ難しい問題が生じている。クレオンの立法行為は、アクションとして成立していないもので、過ちといえることは確かである。しかしながら、彼がその後に行う主張自体は誤っているとは言い難いのだ。この点をどう考えたらよいのだろうか。

○アンティゴネーとクレオンの発言の論理的整合性

この点を明らかにするために、アンティゴネーとクレオンの主張とを見ていきたい。どちらも論理的にはある程度正しいし、ある程度誤っていることが明らかになるはずである。

まずクレオンは、埋葬行為を禁ずる理由として次のような点を挙げていた。²エテオクレスはこの国を護った英雄であるが、その一方でポリュネイケースは国に刃向かった輩であり、この二人をテーバイにおいて同等の扱いで葬ることはできない、と。この論理は理解できる。ラカンの指摘した通り、カント的な善に基づいた考えであり、この考え方に論理的な誤りはない。³また、クレオンはハイモンとの会話の際に、自らの法律を曲げてはいけ⁴ない根拠として、アンティゴネーが女性であることを挙げ、「けっして女に牛耳られなどはならない」と述べている。法律を曲げるかどうかと、アンティゴネーが女性であるかに関しては全く連関がないものであり、この考え方は論理的には誤りである。

アンティゴネーは、クレオンの法律が無効であると主張し、それゆえ自身が行った行為は罰せられるべきものではないと述べている。これは、本論の今までの議論を考えれば非常に妥当である。また一方でアンティゴネーはポリュネイケースを埋葬した理由としてこんなことを言っている。この発言は率直に言ってよくわからない。なのでそのまま引用してしまった。

もし私が多勢の子の母親だっても、あるいは夫が死んで、
その亡骸が崩れていこうと、国の人たちに逆らってまで、こうした苦勞を
引き受ける気は出さな⁵いでしょう。一体どういう筋からこう言うのかと思いでしょうが、
夫ならばよしんば死んでしまったにしろまた代わりも見つけられます。
また子供にしろその人の子をなくしたって他の人から生みもできま⁵しょう。
ところが両親共に、二人ながらあの世へ行ってしまった上は

1 Sof.An

2 Sof.An(呉) 本論で既に引用している。

3 弔い方を変えればいいのではないか?という指摘はここではナシ。

4 Sof.An(呉) XX

5 Sof.An(呉) I.904-920

「アンティゴネー」の翻訳をした中務に言わせればこの箇所は「本劇一番物議をかもし部分」¹であり、文学史においてもかのゲートルをして「加筆されたもので、偽作である、と証明してくれるなら、私はそのためにいくら払ってもいい」と(2度も)言わしめた部分として有名である。この部分について解釈しようと思えば、恐らく2通りだろう。つまり、アンティゴネーがポリュネイケースに対して偏った愛のようなものを持っていたと考えるか、あるいはかのゲートルがそのような、アンティゴネーの語る愛はもっと普遍的なものであり、なんかの間違いでこのようなセリフを発言してしまっているか、である。彼女に真意は全くわからないが、本論の立場から少なくともいえるのは以下のことだろう。この発言は論理的には誤っている。

これらの意見を見ればわかるように、彼らの主張には論理的な正しい部分もあれば誤っている部分もある。ここから明らかになるのは、人間は、発言の論理的正しさだけでは、彼らの行動の正しさを判断することができないということである。

○クレオーンのコМПレックス

別の話題になる。クレオーンにはCOMPレックスがある。そのCOMPレックスとは王という立場に対してであり、具体的にはラブダコス家³に対してである。クレオーンはこの戯曲の中でなんでも王としての政治の在り方について言及するが、それも彼のCOMPレックスの表れであると考えることができる。その他、傍証を挙げておく。この作品の内においてクレオーンは王として登場するが、王としての在位は非常に短い。正確にはエテオクレスとポリュネイケースが相打ちで果て、「アルゴスの軍勢が昨夜のうちに立ち去った後」⁴からである。また、クレオーンの演説はオイディプスのそれと比較して、狭い範囲の人間を対象としている。「オイディプス」においてオイディプスは彼の祭壇のまえに集った町の人々のまえで演説をしているが、そこに集まった人は「ある者はまだ遠くには飛べない弱い者、ある者は寄る年波にひしがれているわたしのような神に仕える者たち、またある者は選ばれた若者たち」⁵であり、非常に多様な人々である。一方でクレオーンはまちの長老を「全市民の中から、そなたらだけに使者をたて、来てもらっ」⁶て、その前で演説を行う。また、この長老たちは「ライオスの王座の権威を常に敬っておったし、」オイディプスの治世やその子息らの統治に対しても「渝らず赤心をもって仕えて」いた、まちの王位に対し非常に近い関係を持った人々であり、必然的にクレオーンとの関係も非常に深いものである。

本論の議論に引き寄せれば、クレオーンの前王に対してのCOMPレックスとは、都市の政治にかかわる人物としてのふるまい方に対する過大評価であると考えられる。クレオーンは市民としての振舞いを誤解し、その限界とを見誤っている。クレオーンのコМПレックスから発した過ちは、2つの側面を持っている。一つめの過ちは、私的

1 ソフォクレス「アンティゴネー」中務訳の解説部分。p.188

2 エッカーマン『ゲートルとの対話』日本語訳(下巻)115～116頁より引用。興味深い発言のため、以下に全文をしるす。

『アンティゴネー [一]』の中にも、私には、いつも汚点と思われる部分が一箇所ある。有能な言語学者が、そこは加筆されたもので、偽作である、と証明してくれるなら、私はそのためにいくら払ってもいいと思う。つまり、この脚本の進行とともに、ヒロイン [=アンティゴネー] が、自分の行動の理由を堂々と語り、きわめて純情な気高い感情を展開する。その後、いよいよ死のうとするときに、彼女は、まったくろくでもない動機を持ち出す。それは、ほとんど滑稽といってもいいくらいだよ。彼女は、こう言う。自分が兄のために行なったようなことは、たとえ母となって子供に死なれたとしても、夫に死なれたとしても、なさぬであろう、と。…これがこの個所の言わんとしているところだ。私の感じでは、死んでいくヒロインの口にこんなことを言わせるのは、悲劇的な気分を削ぐと思う。そして、あまりにも詭弁的な計算が見え透っていて、じつに不自然に見える。一さっきもいったとおり、私は、立派な言語学者にこの個所が偽作であることを証明してもらいたいよ。」

3 オイディプス、アンティゴネーなどの血統のこと。

4 Sof.An(呉) I.2

5 ソフォクレス「オイディプス」高津春繁訳 I.14-17

6 Sof.An(呉) I.164-165

領域よりも公的領域がより上位にあると思込むことである。そしてもう一つは言論が実践の上位に位置していると思込んでいることである。この過ちは、ラカンがカント的善とっていたものである。カント的善を徹底しようとすると、結果どういう考えに至るのか。それがクレオンの利益至上主義であるといえよう。ポリュネイケースの埋葬が行われた理由や、テイレシアスが疑わしいという理由を挙げるときに、クレオンはその理由として金銭的な利益があるからであると考えていた。クレオンはありとある物事には道理があり、それですべて理由付けできると考えていた。それが過剰になった結果、彼はそのような陰謀論的な思考に陥ってしまっていた。

また、クレオンの公的な振舞いにおいてもよろしくない点がある。一例としてわかりやすいのは、人の言葉を聞く際の在り方である。セネットによれば公的な領域において語られることは、だれが話しているかという属性をいったん宙吊りにするというフィクションを基盤にして、語られる内容と、話し方等の振舞いから吟味する必要があるという。クレオンの場合それができていないようだ。クレオンは、アンティゴネー、ハイモン、テイレシアス、コロスの意見を聞くことができていない。ここでテイレシアスが含まれていることは重要であろう。彼はアンティゴネーを女性、ハイモンを若者、テイレシアスを老い耄れだという理由で彼らの意見に耳を貸そうとしない。つまりクレオンは属性に気を取られてしまっており、セネットが言ったようなナルシズムの罠に陥っている。

○クレオンとアテナイ市民の類似性

ここまで多くのクレオンの過ちを見てきた。だがこの過ちは、クレオンが馬鹿だから陥ってしまったと考えるべきではない。この過ちはそもそも人にとって非常にポピュラーな症例であると考えられるべきであろう。公的な振舞いが出来るかは、免許のようなものではない。つまり公的な振舞いをできる人間はどんなときもそのようにふるまうことができるというものではない。実生活に照らしてみても、公的な振舞いができる人間とできていない人間がいるのではなく、人は油断すると公的な振舞いができなくなる場合があるのだろう。特に権力を有している人物がそのような公的な振舞いができなくなったときに、その問題は深刻化する。特にアテナイにおいては市民全員がクレオンに（名目的には、だが）等しい権力を有していることになっているため、程度は違えどこの劇中で描かれているような問題がおきていた可能性が高い。では次に、これを実際の市民たちが上演していた点にフォーカスして考えていきたい。しかしながら当時の上演記録はほとんど残されていないため、この事件をまじかに目撃し、反応を示している役割のコロスについて見てゆきたい。

コロスの発言を、その発言者の立場から分類してみると、3つの分類ができそうである。一つは物語の地点とは離れた位置から現状を淡々と示す神のようなナレーター。そして物語の中に登場しており、中立性を保ちながら登場人物と会話を行う者。そして同じく物語内で登場人物と会話をするのだが、今度は感情を明らかにして反論したりする者である。3つ目の例は非常に少ないものの、非常に目立つ形であらわれている。

ただ、この分類には注を付ける必要がある。コロスは12-15名の集団で、一つの役を担っていたとされている¹。また、訓練されていない市民たちの声量の問題もあるのでこれらの発言はコロスが集団で斉唱していたと考えるべきものである。また、私たちのふだんの自らの発言について考えてみても、しばしばメタ的に俯瞰した立場で発言をしたりすることだってある。この分類がそのまま当時の演劇の演出として見られたことだと考えるのは不適當である。

それはさておき、この分類が意味することは何であろうか？コロスがこのような立場の多様性を持っているのはどのような理由からであろうか？葛西によればコロスの役割とは、物語を客席に見せるときの観客内での分断を

1 Ari.Poe

2 葛西康徳「パブリックを拵える：古代ギリシャの場合」新潟大学法学会，2007-03

防ぐことにあるという。どういうことか。葛西はこの論文で、古典期アテナイの悲劇と残存法廷弁論作品との間の奇妙な関係を挙げ、これらの作品の中であらわれている公的レトリックについて分析している。そして裁判は、どちらかを正しいとしもう一方を誤っているとする機構のために、その関係者たちが分断されてしまう一方、ギリシアの悲劇においてはコロスの存在が「フィクションとしての第三者と現実の第三者の「距離」¹」を維持することで、現実の第三者=観客=アテナイ市民が分断せずに相対する両者の意見を聞くことができるようにしていたと結論している。例を挙げて説明をするには、アイスキュロス「エウメニデス」の例を出した方がわかりやすいためそこからでももう一度触れることになる。²ともかくここで言う観客の分断を防ぐための語り口として、コロスはナレーターのような立場で語ったり、どちらにも肩入れをしない話し方を努めていると考えられる。

では、感情を明らかにして語るコロスの科白についてはどう考えるべきだろうか?これを考えるために、観客が劇場で観客としており、いったいどういったアクションを行っているのかについて考えなければならない。観客もこの上演に対して参加している。劇を見ること、それもすでに共通世界の中で行われる政治的行為である。

○観客席の沈黙

これを考えるための足掛かりとして、観客席の沈黙について触れる必要がある。現在の演劇で多く見られるような沈黙は、この当時には見られなかったと考える方が妥当である。演劇における観客の沈黙の歴史は、我々が直感的に想像するよりもずっと短い。セネットが述べているように、この沈黙は19世紀にはいり、プロセニウム形式が完成したタイミングで徐々に浸透していったあり方である。それ以前の観客はセッティングというような行為を行い、舞台上に対して声を発し、絡んでいったことをセネットも紹介している。(ついでに言うと歌舞伎の、もうすでに伝統化してしまっている「中村屋!」などの掛け声も、そのような沈黙がなかった時代の名残である)もちろん、直ちにギリシアにおいても観客は声を出しながら演劇を見ていたとは言えない。だが、「演劇を見ている間に声を発してはいけない」という不文律こそ、最近の発明であることは注意しておきたい。

観客と同様に、コロスの存在が聞くという活動^{アクション}をしているわけであるが、コロスが感情をあらわにすることは、次のことを明らかにしている。つまり聞くという政治的行為は、肩入れしない中立の立場であることは意味しない。つまり、聞くことと、感情的にリアクションを行うことは矛盾しないことを示している。ランシエールが述べているように、観客であることは、すでにつねに能動的である。⁵コロスは観客の一部である。舞台上で会話を聞くコロスも、公に現われている時点で政治的行為を行っており、それは、話に対して反応することも含めてのものである。

ソフォクレスのコロスは、アイスキュロスに比べ形式的なものになった、といわれているが、それでもなお能動性のようなものがみられる。沈黙でも中立でもなく、感情を明らかに出している。見ていることは参加していることだし、参加していることはそれに対して何らかの反応をすることであることを示している。

次章からはコロスが、さらに物語にかかわっている戯曲を読んでいきたい。

1 葛西、前掲書

2 本論の p.XX をみよ

3 Se.FP

4 これを素人がやったら怒られる、らしい

5 ランシエール前掲書

第3節 アイスキュロス「エウメニデス」

第1項 概要

アイスキュロスの「エウメニデス」は、トロイア戦争にまつわる伝説にかかわる作品である。この伝説にかかわる作品は15作残されている。(下表)

作品名	作家	上演年代	トロイア戦争における時系列	場所
アガムノン	アイスキュロス	-458	戦争終結直後	アルゴス
コエーポロイ(供養する女たち)		-458	戦後	アルゴス
エウメニデス(慈しみの女神たち)		-458	戦後	アルゴス
アイアース	ソフォクレス	?	戦争の初めころ	トロイア
エレクトラ		?	戦後	アルゴス
ピロクテテス		-409	戦争なかば	孤島
アンドロマケ	エウリピデス	-420?	戦争終結直後	プティーアー
ヘカベ		?	戦争終結直後	トロイア
トロイアの女		-415	戦争終結直後	トロイア
ヘレネ		-414-412	戦後	エジプト
タウリケのイピゲネイア		-414-412	戦後	タウロイのアルテミス神殿
エレクトラ		?	戦後	アルゴス
オレステス		-408	戦後	アルゴス
アウリスのイピゲネイア		-408-406	戦争の初めころ	アウリスの港

エウメニデスは、トロイア戦争の終結後に起きた事件について扱ったものである。トロイア戦争のうち、エウメニデスにかかわる物語だけを語ってゆく。ここで関わってくるのはトロイア戦争を行う決断をしたアルゴスのアガムノン王と、その血統である。この血統はオイディプスのそれと比べて非常に複雑であるので、詳しくは次頁の家系図を見てほしい。この物語は、復讐の連鎖の物語である。だれの、何に対する復讐なのかを見てゆきたい。

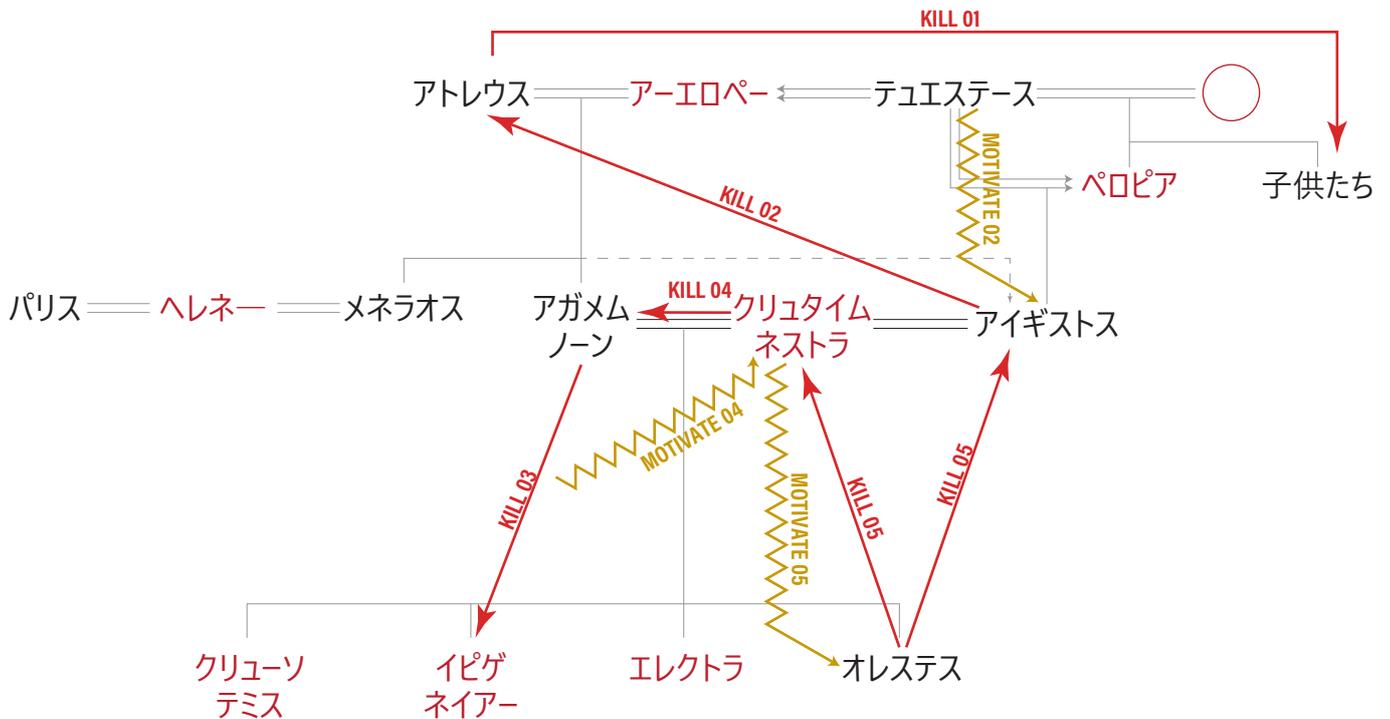
①アガムノンとテュエステースの確執

アガムノンとテュエステースの確執については、伝説によって時系列が錯綜しているが、ここではアイスキュロスの書いた伝説の時系列に基づいて説明を行う。

アガムノンとテュエステースは王位を争っていた。テュエステースはアーエロペーに姦淫し、王位をものにしようと試みたが、最終的にアガムノンが王位に就くことになる。そこで、アガムノンは講和を結ぶと偽りテュエステースを自らの宮殿に招き、そこで料理をふるまう。そこで出た料理はテュエステースの子供の肉によって作られており、それに気づいたテュエステースはアガムノンへの復讐を誓い、神託を受ける。

②アイギストスの誕生

神託によれば自分の娘との子が彼に復讐を果たすという。そこでテュエステースは娘のペロピアと姦淫し、アイ



第2項 戯曲の焦点

この戯曲は日本ではほとんど上演例がないが、2007年にシアターXにおいて上演例があった。ルティ・カネル (Ruth Kanner) というイスラエル人の演出家によって、日本人の俳優によって上演されていた。この作品がどういったものであったのかを見てゆきたいが、すでに10年以上前に終了している演劇であり、演出家自身による演出ノート¹のほか、いくつかの感想を基に探ってゆくしかない。

これらをまとめると、カネルによる演出は現在のイスラエルとパレスチナの状況を下敷きにしているようである。オレステスがイスラエル、そしてクリュタイムネストラや復讐の女神がパレスチナを表象し、愛と対話を基に復讐の連鎖を食い止めることを舞台上で表しているようだ。もし、イスラエル/パレスチナの表象が固定化した演出であったなら、歴史認識がイスラエル目線的に過ぎるといわざるを得ないので、恐らくは流動的なものであり、注意深く演出されたものだと考えられるだろう。なぜイスラエル目線に過ぎるかといえば、オレステスと復讐の女神の立場は、注意深く演出しなければ平等な立場の対立には見えないからである。オレステスはアポロン神による神託に基づいて復讐を果たしている。またその後も自らの意思で神々の前に出頭し、自らの殺人を認め理性的に裁判の席に就いて誠実に裁きを待っている。その一方で、復讐の女神は、論理的な発言には欠けておりしばしばオレステスを恫喝までする。また復讐は私的な理由に基づいているようにみえるし、神々のような後ろ盾もない。ゆえにこの戯曲は一面的には次のように読み取れてしまう。女が行った〈私的な復讐〉に対して、理性の神アポロンの指示によって男が行った公的な〈正しい復讐〉が対立している。この対立が、双方の破滅、或いは弾圧によって解決するのではなく、あくまで民主的なプロセスに基づいた裁判にとりあげ、怒れる女たちを宥め結局はアポロン=男側に包摂される形で無力化する物語である、と。

一方でヘーゲルは「アンティゴネー」への批評をおこなう折り、「エウメニデス」にも触れていた。まずはそれを確認しよう。ヘーゲルによれば「アンティゴネー」で起きたような、個別的なパトスの衝突によって起きてしまう破

1 ルティ・カネル自身によるホームページ <https://www.ruthkanner.com/en/show/eumenides/> (最終閲覧日 2020年1月16日)

2 <https://www.cafebleu.net/blog/archives/2007/09/post-217.html> (最終閲覧日 2020年1月16日)

滅が、より上位の精神によって調停されるのがこの物語であるという。ここでいうより上位の精神というのは、劇中ではアテナが設置した劇中の裁判としてあらわれており、人々のまえで彼らの発言などを吟味し、最終的にいずれの勝ちにもならず引き分ける。

この裁判の登場は、オレステスによる母への復讐に纏わる劇作の中でも特異なものである。たしかに女神アテナは「オデュッセウス」等にはあらわれており女神の采配によってオレステスの穢れは晴れるとある。だが、ここでは裁判のようなものは現れていない。ソフォクレス「エレクトラ」、およびエウリピデス「エレクトラ」、「オレステス」には同様にオレステスの復讐劇が描かれているが、これらの作品は小異あれどそこで主題になっているのはアイギストスらの悪行と、それを克服するために復讐を決意するエレクトラやオレステスの内面の変化である。

また、本論1章でふれたメルヒンガーも、この作品に対して批評をしている。彼はアイスキュロスのこの三部作を、〈政治演劇〉の典型的実例として挙げ、権力の暴力的濫用を戒める大胆な批判演劇であったとしている。

オレスティア劇の頂点は、ポリスの女神アテーナーによるアレオパグ（訳注：アレオパゴス評議会のこと）指名にあったとだけ言うておこう。作者は、この最高法廷を権力装置に利用してきた保守派を一言も非難していない。ただ彼は、ソロンが創始した法廷の機能が、正義だけでなく、法の適用とその修正をも党派的利害に左右させないところにあったのを、人々に思い出させたのである。¹

女神アテーナーに代表されるアテーナイの神性が、人間の文明を一步前進させる機関すなわち最高法廷の設置という点にあらわれたのである。²

アイスキュロスが劇中に持ち出した裁判は、本来アテーナイにおいて血讐を禁じ、「市民が自ら法をなみさぬ」ように「国の守り」としてソロンが立法府と行政府の上に³設置したものである。しかしながらこの間にもアテーナイの指導者は様々な略奪戦争を仕掛けており、権力者を縛める最高法廷の機能が実質的に機能していなかった。メルヒンガーに言わせればこの作品はそれを見事に描き出し、市民たちにアテーナイの法廷が民主制の理想を実現した装置であることを思い出させたという。

第3項 戯曲分析

つぎに、この物語を見てゆく。まず語らなければならないのは、裁判のことである。メルヒンガーやヘーゲルが言うように、この物語の焦点は女神アテネの裁判とは何か、そして何を裁いたかである。この疑問には、実のところ3つの問いが内包されている。つまり〈何が裁かれたか〉、〈誰が裁いたか〉、そしてそれは〈どういった理由でさばくことが可能なのか〉であろう。また、コロスのほかに、市民という存在が現れるという点からも、この戯曲は特殊である。この戯曲のコロスについても、語っていく。

〈何が裁かれたか〉

物語としては、オレステスと、それを糾弾する復讐の女神が裁かれている。復讐の女神が主張するように、この物語は様々な復讐の連鎖である。しかしそれぞれの復讐にはそれぞれの罪があるため、単一のものとして扱うことはできない。この物語に出てくる罪は2つである。アガメムノン王の罪は子殺しである。そしてオレステスの罪は母殺しである。それぞれはどういう意味を持つものなのか？

1 メルヒンガー「政治演劇史」p.11

2 同書 p.47

3 同書 p.47

アガメムノーンは2つの子殺しを犯している。ひとつづつ見てゆく。アガメムノーン王の罪は物語の中ではヒュブリス(傲慢)という語でまとめられているので、その傲慢についても見てゆきたい。

彼はアルゴスを率いる王であり、トロイア戦争を始めた。トロイア戦争は、アガメムノーンの弟のメネラウスの妻ヘレネがトロイアの王子パリスによって奪われたことを発端に始まった戦争である。ひとつの夫婦の問題が二つの都市を巻き込む泥沼の戦争になってしまったわけだが、戦争動機の弱さは劇中でも何度も指摘されている。この出航時に、嵐を鎮めるための生贄として娘のイピゲネイアーを差し出し、自らの手で奉納している。また、この戦争が始まる前のアルゴスにおける権力闘争の中で、政敵のテュエステースの子を殺している。テュエステースと和解を行う際に、その子が反旗を翻さないように予め殺害し、それを調理してテュエステースに食べさせている。いずれのケースもアガメムノーンは権力を恣まにしており、自らの現在の地位を確立するために将来を食いつぶしている。

ここで、一つ疑問が浮かぶだろう。つまり、クリュタイムネストラのパートナー殺しは、罪ではないのだろうか?ということである。

たしかに彼女とアイギストスはアガメムノーンを殺害している。しかしながらこれは正当な復讐であると主張しており、それに対して異論が生まれてはいない。イピゲネイアーの死に対して、これに復讐できるのはクリュタイムネストラただ一人である。また前項の議論を思い出せば、ポリュネイケースの死に対して、これを埋葬できるのはアンティゴネーだけであった。このように、クリュタイムネストラとイピゲネイアーとの関係は、アンティゴネーとポリュネイケースとの関係と相似形をなしている。その点で彼女の復讐は、アガメムノーンが始めた戦争というアマルチアによって当為の場を見出した、といえるだろう。また、アイスキュロスがこの3部作でテーマにしているのはオレステスと復讐の女神との関係であり、クリュタイムネストラの行為自身は懐疑の対象にはしていない点も重要である。

だが、これを精密に議論するには、復讐行為が公的行為なのか私的行為なのか、あるいは当時の貞操観念や家族観、あるいはギリシアにおける男女の身分の違いについて触れなければならない。これらの問題は非常に重要な問題を明らかにしてくれそうなテーマではあるが、本論の主題とは離れてしまうためこれ以上は立ち入らない。

〈誰が裁いたか〉

女神アテネが設置した裁判である。そこにいる人物は女神アテーナーとアテナイの市民12名。そして裁かれる復讐の女神とオレステス、そしてオレステスを弁護するアポロン神である。登場するアテナイ市民は、劇中の効果としてはどういう存在かはわからない。もし彼らもコロスの役割を持ったものだとしたら、この悲劇には2種類のコロスが登場しているということになり、他の悲劇とは全く異なる異質な性質を持っていることになる。コロスではないと考えると問題は少し単純になるが、それでも12名という大勢のだんまり役者が物語の流れの中枢にまで食い込んでくるのは、やはり異例といえる。この市民や、劇中のコロスについてはのちに考察するとして、いったんわきに置いておく。

ここで問題になっているのは、メルヒンガーのいうとおり、この裁判システムが、その当時のアテナイで中小市民にまで権利拡大され、ペリクレスによって裁判をする内容が拡大されたという点にある。それまでのアテナイでは、クレステネスによって中小市民にも民会と裁判への出席権が認められていたわけだが、市民が参加できる形で裁判が行われたのは限定的な内容であった。依然としてアレオパゴス評議会が様々な土地所有や借金についての裁判権を有していたほか、都市運営の執務についての監査役やアルコンの指名権などの権利を有していた。そこでその当時のストラテゴイであったペリクレスはエフィアルテスなどとともに前462年にクーデターを起こし、アレオパゴス評議会の権能をほとんど民会や民間法廷、500人評議会に移管した¹。アイスキュロスによるこの作品はその4年後に上演されたものである。

1 Ito.HG

p.226

先述のようにメルヒンガーはこの作品を、アレオパゴス評議会への批判演劇であるとみている。たしかに、アレオパゴス評議会は裁判権を限定されたとはいえその当時にも祭儀の行使権と殺人に関する裁判権は有していた。メルヒンガーの指摘通り、劇場の最前列は祭司が座ることになっているため、劇場の最前列には評議会の面々が座っていたのも事実であろう。だが、これは事実の一面にすぎない。観客席の前列目にはアレオパゴス評議会が座っていたのは事実であるが、2列目以降には普通の市民が座っていた。そして演劇をおこなう市民たちも一般の人々であったという事実を、メルヒンガーは軽視している。

つまりここで書かれている裁判は、アレオパゴス評議회를意味するものでも、アポロンの正義が実現する場所でもない。あくまでも市民たちが集まり話を聞き、判断する場所であり、それ以上の意味は持っていなかったと思われる。

〈どういった理由でさばくことが可能なのか〉

また、この演劇を市民たちに裁判を教える教育劇であった、と考えるのも不適當であろう。ソクラテスは上演当時まだ11歳であり、彼が活躍してギリシア哲学が基礎づけられるのはしばらく先である。また、裁判権自体はるか前に市民たちに開かれていた。また、当時のアテナイの倫理観から言えば、親族に対する復讐は、ありうべきことであったため、そもそもこの復讐を裁くこと自体が非自明である。メルヒンガーの指摘を信じ、この劇を〈本来市民たちが持っているはずの殺人への裁判権をアレオパゴス評議会が占有していることを糾弾する演劇〉だと考えるためには、復讐についてのアテナイにおける考えを議論の中心にしないといけない。

ここで本論では議論を転回させる。つまり、この問題が裁くことのできる内容であるかは非自明であり、一般にはさばけない事柄であるが、この時代のアテナイだから特殊に裁くことができた、と考えた方がいいのではないだろうか。つまり、そのほかの政治体制においてこの復讐は簡単にはさばくことができず、それゆえこの上演が、例えば日本などではリアリティを持ってないのではないだろうか、という仮説である。

重要なのは、この裁判で裁かれている内容や、裁く結果が非自明であるという点である。それはアイスキュロスの理想を描いている、ととれるのであるが、むしろ最終幕の市民の登場に、この裁判を裁くことができた特殊性があると思われるのである。具体的に話そう、つまり、ここで疑問になるのは2点である。1つめ、オレステスと復讐の女神の対称性がどういう形なのか。2つめ、登場する市民がどういう存在の市民か、である。

○ 対称性

オレステスは、復讐の女神と対立しているのではない。オレステスは復讐の実行者であるという点ですでに復讐の女神の中に取り込まれた一人である。ここで考え直す必要があるのは、復讐の女神の性別である。確かにエウメニデスという語は女性名詞であるわけだが、その語がすなわち女性であることを示すわけではないのではないのか？英語でshipをherと呼ぶことがあるように、ドイツ語で少女をmadchenという中性名詞で呼ぶように、名詞が必ずしも性別を意味するものではないのではない。厳密な議論とは言えないが、少なくとも名詞の性が、そのものの性を意味するわけではないということである。

またオレステスは、復讐の女神によって復讐されているのではないということは注意しないといけない。復讐というのには3名が必要である。AはBを殺す。そしてBの死によってCがAに対して復讐する。だが、復讐の女神自体はこれらのどれでもない。オレステスとクリュタイムネストラはそれぞれAとBであり、復讐の女神はCの登場を期待している。この期待は、第二幕でエレクトラと出会う前のオレステスにも存在していたものであり、同様の感情を持っていたということができる。

○ コロスについて

別の話題になる。コロスの立ち位置も特異である。「アンティゴネー」のコロスは、物語にあまり肩入れせず人の言論や行為に対して反応を行っていた。しかし、そのような振舞いをおこなうのは、第一幕「アガ멤ノーン」でのアルゴスの長老を演じているときだけである。コロスの役回りの変遷を見てゆこう。

まず、「アガ멤ノーン」では、戦争には参加できず、それゆえ市民権を有していないアルゴスの長老であった。彼らは基本的には物語にはあまり関わらず、聞き役に徹している。しかし彼らはアルゴスの留守を守っていたがクリュタイムネストラやアイギストスの策謀をしらず、それゆえ復讐が果たされる際に彼らは困惑することになる。そうして、彼らは1,346-1,371行において一人ずつ発言し、議論をおこなう。この議論において、いままでは一つのセリフを斉唱していたコロスであったが、12つの意思を持つ複数人からなる集団に分裂する。そして、アイギストスに武器を挙げて反抗しようと試みるが、説得されるかたちで1幕が終わる。

第二幕「コエーポロイ」では、コロスはクリュタイムネストラに仕える侍女として現れる。こうした侍女などは、通例戦争に敗北した敵国の女性などに担わせることが多いため、彼女らの中にはトロイア戦争によって連れてこられた女性たちが紛れていると考えられる。1幕でアガ멤ノーンは、帰還の際にカサンドラのほかにも多くのトロイの女たちを多数引き連れて登場しており、ここにいる女性たちが第2幕の侍女に含まれているといえるだろう。彼女らはクリュタイムネストラの不義を指摘し、エレクトラやオレステスに対して復讐を行うようにけしかけている。元々仕えていた侍女の動機としては、アガ멤ノーンの仇討と閨を汚した罪であり、トロイアの女たちの動機としてはトロイアとカサンドラへの仇討である。オレステスは第2幕終盤で復讐を果たし立派に演説を行うが、そのさなか復讐の女神が見えるようになり、自らの穢れを悟ってしまう。

第三幕「エウメニデス」では、ここで現れた復讐の女神がコロスである。彼女らの動機を個別的なものに見るのは難しい。たしかに彼女らはクリュタイムネストラの亡霊のように、具体的な顔をもって現出してもいるがそれだけに留まらない様々な復讐にかかわる固有名をもっていると考えた方が適当である。それというのもこの物語の背景には10年以上行っていたトロイア戦争があるわけで、物語内だけでも復讐動機がさまざまな方向に輻輳しているからである。ここにきて復讐の女神という存在は完全に物語の中心に立つことになる。

このように、三部作を通じてコロスの立ち位置がどんどん物語に絡んでいく。正確に言えば、絡まざるを得ないプロットとなっており、本来物語から距離を置きつつ見る立場にあるコロスが、当事者性をどんどん強め客観性を失った形になってしまう。これはエウリピデス「バツカイ」のコロスとも類似するが、ちょっとちがう。バツカイのコロスとは、女性の抑圧されていた立場の解放という点であり、登場人物を批判する立場にある。物語の中心にあるのは、バツカイたちではなくペンテウスの混乱である。一方で「エウメニデス」のコロスは、例外状態で否応なしに表れてしまったものが集団的に現われたものであり、それらを集団的に、どう取り込みなおすのかが焦点である。いずれの戯曲も、コロスが中心に存在する主題ではあるが、バツカイの場合は自らの意思でコロスとなるのに対して復讐の女神は迫られた形でコロスとなっているという点で異なっている。いわばバツカイのコロスはハレであり、エリニュソスのコロスはケの例外状態を示している。トポロジ的には対照ではある点は興味深い。また出演者のことを考えても、オレスティアの場合は3部作でグラデーションをもって演じている。コロスの人が3作すべて同じだったかはわからないが、もしそうならそのグラデーションの中で気持ちも変化したはずである。

○ 市民の登場

さて、この戯曲の最後に現われた市民とはいったい誰なのだろうか? どういった役割で現れたものなのだろうか?

結論から言えば最後に現われた市民は、いわゆるコロスというものではないと考えたほうが良い。というのも、コロスが2種類以上登場する戯曲は残されておらず、また、出演者の数からみても通常のコロスの人数の倍の人数のコロスが必要であるため、現実的ではない。そうではなく、かれらは文字通りの上演時のアテナイの市民であると考える方が適切である。どういうことか。

ギリシア劇場の形を思い出そう。ここは、半円形の客席を持っていながら、その視線の焦点とはやや離れた先で舞台があった。この形式として重要なのは、行われている劇内容なのではなく、その劇を市民たちと共同で見ている、という総体としての上演行為である。神殿はそのさらに外側にあり、上演行為全体を祭儀として奉納していた。つまり、この劇場は現在の映画館のような閉じた形式ではなくひらかれた形式であった。ゆえにここで出てきた市民たちは、この劇場で座っていた市民というよりは、劇場の外側にいる、今日はたまたま劇場にいない市民であると考えるほうが良いだろう。

復讐の女神は、いままで公的には現れておらず、例外化された表象されない複数の出来事を象徴していた。これを共通関心として公的領域に引き上げ、複数の人間によって行われる政治によって議論することが裁判システムだった。私的／公的領域はどちらもポリス運営にとって重要で、領域侵犯は泥沼の復讐の連鎖を生むことになる。コロスははじめ物語と関係しない存在であったが、次第に物語への関与を強めてゆく（アルゴスの長老→復讐の女神）。傍観者が関与せざるをえなくなる劇構造と、それを見て判断するさらに外側の裁判による（劇中）市民の投票行為によって、つぎの2点を明らかになる。A. 聞くこと自体も十分に政治的行為であり、誰かの活動に表明するの^{アクション}もまた活動である。B. 泥沼化した領域においては、かえって何もせずただそれを眺める者にこそ強い当為の場が見いだされる。そのような行為がアテナイにおける裁判であり、劇場であり、演劇鑑賞であった。

ヘーゲルによると、最後のアテナイの法廷とは、弁証法的に到来する共同体の精神を表すものであるという。たしかに、演劇としてある種の理想を提示していることは否めない。けれど、ここで書かれているのは、そのような共同体の精神がどういうものか、どういった考えが共同体の精神にとって正しくて、何が間違えているのか、ということではないだろう。ヘーゲルも、ここに描かれている融和の在り方、アポロンやアテネの発言が正しい、という論は展開していない。つまりポリスとは、そのような集団的なものを集団のまま受け止めることができる場所であり、復讐の女神とは、匿名の抑圧された集団である。そのような集団が、ある属性を表さないままで立ち現れているものであるだろう。

結論

結論

アテナイという都市は、紀元前6世紀末に様々な理由によって民主化し、それと同時に都市にもともと存在していた祭儀が整備された。その祭儀の中で行われていた合唱叙事詩の形式が変化することで演劇が生まれた。民主制という、都市運営の迅速さを考えれば必ずしも有効ではない民主制という体制にもかかわらず、その後のアテナイが繁栄したことと、演劇をはじめとする祭儀の存在は、非常に強い連関を持っている。そのような都市に生きる存在にとって、生活は祈りに至るまでつねに人とかがわる形で行われており、それゆえ行動は常に言葉として発せられるのと同時に行われる、公的な行為であった。

演劇というものはアーレントの議論によれば二重のアクションであった。つまり劇中登場人物のアクションと、それを見る観客のアクションである。演劇の特異性とは、劇中登場人物の固有名を事後に伝えることができる唯一の芸術であるという点と、それを現在の観客が目撃することで観客の固有性もまた暴露される、という二重性にある、という。

しかし、そこで行われていた演劇は現代のわれわれが目撃できるような形式とはあらゆる点で異なっていた。

まず第一にそれらはすべて市民たちによって行われており、専門化はしていなかった。

第二に、演劇が行われていた祭儀は公的な領域で行われていた。演劇だけを見ても、その規模は年に少なくとも2度、市民の1%以上の人間の出演が必要であった。観客席には1万人を超える人数が座り、1週間の長さの祭儀として行われていた。

しかしながらここまでの要素は、全体主義的な、20世紀初頭の国家において行われていた国家的スペクタクルについても同様の性質を持っているといえる。しかしながら、つぎの3点目が、これらの行為とは決定的に異なっていた。国家的スペクタクルにおいてはいわゆるパノプティコン形式のヒエラルキーを有しており、中心にその国家の長、総統、あるいは革命家がいることになる。ギリシア劇場にはそうならないための距離が設計されていた。

第三に、劇場の形が特異であった。ギリシア劇場の原始的な形は矩形であったことが分かっているが、そのアテナイのアクロポリスで建設された劇場には円形のオルケストラとそれを取り囲む客席を有している。演劇が、もし舞台上にある何かをだれにでも同じように効率よく見てもらうための装置なのだとしたら、現代のプロセニウム劇場のような、矩形の舞台、矩形の客席という構造が明らかに最も効率がよいのにもかかわらずである。考えられるのは2通りであり、これらの重ね合わせであろうと推測される。①1万人という規模を収容する観客席を矩形に配置した場合舞台と最後列の距離が非常に大きくなってしまふので、それを避けるため。②あるいは先ほどの前提、つまり〈演劇が舞台上の何かを大多数に同じようにみせるための装置であった〉という仮説がアテナイにおいては誤りであったということである。つまり、演劇はアテナイにおいて集団的な経験であったと考えることができる。もしも演劇が何らかの対象物を目撃する個人的経験なのだとしたら観客のまなざしは舞台上にくぎ付けされることが最も望ましく、理想的にはVRヘッドギアを個々人に頭に取り付けることでそれぞれの物語を見せればよい。そういった空間が、現在においてはその共通の対象となるものを喪失し、スペクタクルやYoutuber、あるいは負ける技術者のような形になっているということを確認した。しかし、劇場構造を見てみると、ギリシア劇場はそのどれにもあてはまらない。視線の焦点は舞台上ではなく、そこから距離を置いたオルケストラに注がれていた。劇中の主題のような対象物は喪失されていたり個人的なものにならずに脇に並置されている。オルケストラにいるのは登場人物でありながら観客自身でもあるコロスである。コロスの振舞いとコロスの科白は、観客と劇中人物のちょうど間に位置しており、彼らが仲立ちとなって劇中主体と観客は分かれていながら同じテーブルにつくことが可能になっている。

アテナイ全体の意思決定は、市民たちの合議によって行われていた。意思決定のスピードだけで言えば民主制よりも寡頭制、ひいては独裁制のほうが早い。しかしながらアテナイはその当時の特殊な歴史的背景(3章を参照の

こと)を基に、意思決定のスピードではなく意思決定の過程と、それによって生まれる市民個人としての生活を重視した結果、市民全体の合議で意思決定を行う民主制を選び取ることになる。いくなれば市民ひとりひとりが、ギリシア神話における王と同じだけの権威を手にした状態である。ここで問題となるのは、もし市民が傲慢な態度で権利を乱用しだした際にどうするか、であろう。名目的には市民全体が発言し、意思決定をすることが民主制であるわけだが、当然ながら約4万人の人間が語り合って意思決定を行うには2つの困難が生じる。ひとつはまず時間の問題であり、一人あたり2分間自分の意見を述べたとしてもそれだけで40日以上かかってしまう。そしてもう一つは、市民同士の意思疎通における問題である。つまり民主制という制度の下においては誰もが他の市民とアテナイの意思決定についての議論を交わす必要があるのだが、いっぽうで市民4万人全員と知り合うことは不可能であるということである。アテナイにおいては見知らぬ市民とアテナイについて意思疎通する必要があるのだ。ここでいえること。それは1章においてセネットが18世紀のパリやロンドンにおいて語っていたような、公的なふるまいがアテナイにおいても必要とされたということである。

人と神との間に祭壇があり、演劇においてはそこにコロスがいた。そこで仲立ちとなったのは俳優と登場人物の二重性ではなく、登場人物と観客の二重性を持った存在=コロスであった。コロスが劇中人物と観客を繋げることで、両者が同時に現れる共通世界を作り出し、人々の政治行為を基礎づけることに貢献した。そのような劇場で観客席に座り見聞きすることによって、観客と劇中人物を繋げる公的領域は立ち現れる。そこで観客は、確かに一見座席に座り、受動的に何もしていないように見えるが、実のところ彼らは自分なりの解釈を行って批評のようなことを行ってもいるし、黙って座っていたというよりはアクションを返しながらか見てきた。

また、エウメニデスを読むことで、公的領域と私的領域の泥沼化した紛争状態において、当事者がどんどん拡大してゆく状態になった時に、その問題を解決できる糸口を持っているのは、今までそれにかかわらずにその事態を見てきた人々にその当為の場が開かれるということが分かった。つまり、劇中に現われた市民たちであるし、それは同時に今見ている観客のこともさしていた。その指摘は、そこにいた市民たち自身が、見知らぬ人に対しての信頼のコードのようなものを探そうと模索していた時代であったということから、ただの劇作家のいち指摘というものを超えたものになったのだろう。

本論は、2つの問いから始まっていた。ひとつは演劇が一体社会にとって何の役に立つのか。そして劇場はどういった意味で公共空間になりえるのかであった。少なくともこの当時のアテナイにおける演劇はまさに都市そのものであった。それはまさに見知らぬ人が増えた際に、それでも彼らの間に生じた見知らぬ人同士の絆を繋ぐ場所が劇場のような形で整備され、共通なる世界としての公的領域を作り上げていた。

参考文献

・公共について

- リチャード・セネット「公共性の喪失」北山克彦・高階悟訳、晶文社、1993年
ハンナ・アレント「人間の条件」志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994年
アンリ・ルフェーブル「都市への権利」森本和夫訳、ちくま学芸文庫、2011年
ジャック・ランシエール「解放された観客」梶田裕訳、叢書・ユニベルシタス、2013年
ジョルジョ・アガンベン「ホモ・サケル 主権権力と剥き出しの生」高桑和巳訳、以文社、2007年
齋藤純一「公共性」岩波書店、2000年
篠原雅武「公共空間の政治理論」人文書院、2007年
山本理顕「権力の空間／空間の権力——個人と国家の〈あいだ〉を設計せよ」講談社新書メチエ、2015年

・スペクタクル・現代アート関係

- ギー・ドゥボール「スペクタクルの社会」木下誠訳、ちくま学芸文庫、2003年
ギー・ドゥボール「スペクタクルの社会についての注解」木下誠訳、現代思潮新社、2000年

・政治と演劇について

- Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, , 2011
S.メルヒンガー「政治演劇史」尾崎賢治・蔵原惟治訳、白水社、1976年
ペーター・ヴァイス「ドキュメンタリー演劇についての覚書」秋野有紀訳、早稲田大学「新しい演劇人〈ドラマトゥルク〉養成プログラム 未来のアートマネジメントに向けて」、2013年

・アテナイの祭儀について

- パウサニアス「ギリシア案内記」馬場恵二訳、岩波文庫、1991年
Parke, *Festivals of the Athenians*, 1971
桜井万里子「古代ギリシア社会史研究」岩波書店、1996年
ヴァルター・ブルケルト「ホモ・ネカーンス——古代ギリシアの犠牲儀礼と神話」前野佳彦訳、法政大学出版局、2008年
フランソワ・シャム「ギリシア文明」桐村泰次訳、論創社、2010年

・ギリシャ演劇について

- Rush Rehm, *Greek Tragic Theatre*, London and New York: Routledge, 1994
逸見喜一郎「ソフォクレス『オイディプース王』とエウリーピデース『バツカイ』——ギリシャ悲劇とギリシャ神話」岩波書店、2008年
葛西康德「パブリックを拵える：古代ギリシャの場合」新潟大学法学会、2007年3月

・ギリシア悲劇作品と、それにかかわるもの

ソフォクレス「アンティゴネー」 呉茂一訳、岩波文庫、1961年

ソフォクレス「アンティゴネー」 中務哲郎訳、岩波文庫、2014年

ヘーゲル「哲学史講義」 長谷川宏訳、河出文庫、2016

ラカン「精神分析の倫理 上・下」 岩波書店

伊藤正博「アーテアの彼岸のアンティゴネー——ジャック・ラカン『セミナー第7巻』読解の試み」 大阪芸術大学紀要、2013年12月

中畑邦夫「ヘーゲルのソクラテス論」 麗澤学際ジャーナル、2014年

・ギリシャの建築(神殿と劇場)について

Frank Sear, John Bennet, John Boardman, J.J. Coulton, Donna Kurtz, R.R.R. Smith, Margareta Steinby, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford: University of Oxford Press, 2005

Constantinos A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, The MIT Press, 1977

渡邊道治「ギリシア・ローマ時代の劇場建築について」 日本建築学会九州支部研究報告第39号、2000年3月

野口力、渡邊道治「ギリシア・ローマ劇場の客席に関する特徴について」 日本建築学会九州支部研究報告第50号、2011年3月

謝辞

筆者の思い出話になる。東京大学には、古代演劇クラブという劇団がある。現在その主要メンバーはすべて卒業または修了し、ほとんど活動もしておらずに立ち消え状態にある。

この劇団は、はじめは私が作ったものではない。大学で演劇をやっていた同級生が文学部の西洋古典学専攻になり、その研究室でこの劇団を作った。古代ギリシアの演劇を、古代ギリシア当時の様式で、それも古代ギリシア語で、上演しようというこの劇団は、当初は一度の文化祭のためだけの上演のために作られたものだが、次第に規模は拡大しギリシア本国での公演も行った。私がこの劇団に参加したのはこのギリシア公演の時で、出演する俳優のほかに舞台美術、そして仮面デザインのチームに入っていた。この当時の私は恥ずかしくもいわゆる古典には全く触れておらず、現代劇を上演しようと意気込んでいた。だがこの劇団には不思議と興味があり、第一回の公演から欠かさず見ていた。最終的にこの論文を書く、3年前の話である。

この論文は、非常に多くの助けがなければ書くことができなかつただろう。彼らに最後に感謝を述べたい。

まずは研究室の岡部先生や雨宮さんをはじめとして、公共空間について考える下地を作ってくれた研究室の先輩、動機、そして後輩の方々の方々。――岡部明子先生、雨宮和彦さん、成潜魏さん、中西芳樹さん、大谷悠さん、片山 優樹さん、福田 泰之さん、井関 瑞生さん、杉浦 匡さん、龔 歆潔さん、両川厚輝さん、河村佳萌さん、竹中信乃さん、早川知里さん、胡経緒さん、木村七音流さん――

特にアーレントについての自主ゼミに参加してくれた井関さん、早川さん、木村さんには、アーレント読解の基本的指針を頂きました。

次に古代演劇クラブにおいて古代ギリシアの演劇の魅力を私に教えてくれた様々なの方々。東京大学文学部西洋古典学研究室の葛西康德教授の学生と、古代演劇クラブに携わってくれた人々を中心に。――葛西康德さん、古代演劇クラブを作った沼大地さん、岡本卓郎さん、川嶋晃仁さん、大村優介さん、梅村和宏さん。ギリシア公演に携わっていた櫻井理沙さん、佐藤二葉さん、田中健介さん、都倉宏一郎さん、竹村健司さん、國江悠介さん、新谷陽一さん。新潟公演に携わっていた森田舜さん、サワヲさん、稲垣晋太郎さん――

特に佐藤二葉さんからは非常に刺激的な話を聞き、私のギリシア観の基本的指針となりました。

そして私の演劇的基礎を作ってくれた演劇に携わっている方々に。――劇団アマヤドリの広田淳一さん、小角まやさん、北川大輔さん。演劇フォーラムに参加して下さった内野儀さん、日比野啓さん、松岡和子さん、小田島創志さん、西悟志さん――

特にアマヤドリの広田淳一さんと小角まやさんには、戯曲読解についてのアイデアを頂きました。

そして私の思考の礎を作ってくれた友人の方々に。――京極周さん、都倉浩一郎さん、今井祥子さん、平体まひろさん――