慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ギリシア悲劇における毀損された王の身体
Sub Title	The mutilated royal body in Greek tragedy
Author	北野, 雅弘(Kitano, Masahiro)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2020
Jtitle	Booklet Vol.28, (2020.) ,p.62- 82
JaLC DOI	
Abstract	In this paper, I consider the ways the mutilated royal bodies are visually represented in Greek Tragedy. As is well known, the murder on stage is avoided in extant tragedies. This avoidance has sometimes been explained by the reference to the existence of some kind of religious taboo. I argue, however, it has its own dramatic and theatrical justifications and we do not have enough evidence to show the existence of such prohibition. The representation of the gruesome tableau resulting from the violent act with a narrative representing the act is much more effective than the murder on stage which lucks the narrative explanation and Greek Tragedy has developped a special contrivance for the presentation of this tableau, that is, ekkyklêma, a wheeled platform. Besides, although the murder on stage is avoided, a special kind of violent death, suicide, is visually represented in two extant plays, Sophocles' Ajax and Euripides' Supplices. I try to analyze the reason and the way the suicide is performed on stage in these plays with or without the help of ekkyklêma. 'The suicide on stage', however, is not the only way for the tragic poets to show the mutilated royal body. Euripides, whom Aristotle called 'the most tragic' among poets, made use of the severed head in his two extant plays； Aegistus in Electra and that of Pentheus in Bakkhai. I try to propose the reconstruction of each scene and conclude that the visual representation of the mutilated royal body is, pace Aristotle, who in his Poetics almost entirely ignores the visual effect because of his preference of the narrative, is one of the most efficacious means to achieve pity and fear, the Aristotelian tragic effect.
Notes	Royal bodies 4 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000028-0062

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ギリシア悲劇における毀損された王の身体

北野 雅弘

悲劇と「王」の身体

1957年に出版されたエルンスト・カントーロヴィチの『王の二つの身体』は、十六世紀の「国王二体論」における王の自然的身体と政治的身体の分離と統合についての神学的な議論の展開を、十二世紀の逸名著者の「混成の人格」への言及にまで遡って歴史的、理論的に位置付けた著作であり、それ自体としては演劇の問題と直接に関わるわけではない。しかし、物質的で可死的な「自然的」身体と、不可視で不可触の「政治的」身体の両方が「王」という人格に認められるということ、自然的には一つである身体が、それを超えて複数の意味づけを与えられる「身体の二重性」は、例えば象徴天皇制の理解にとっても重要な比喩を形作り、それゆえに本来の神学的文脈を超えて、様々な形で取り上げられてきた。

演劇という芸術ジャンルにおいて、この「身体の二重性」は、第一に、演じる身体と演じられる身体の二重性として理解できるだろう。この二重性は演劇の現象学的な構造に関わり、それゆえに、演劇は、完全には、小説のような「純粋志向的（＝虚構的）対象★1」にはならない。演劇の観客は、常に俳優の身体を通じて役柄の身体を把握するからである。役柄の身体が「純粋志向的」であるとしても、観客はテキストの図式化された象面連続を通じて志向的に投企した役柄の対象像と、実在的対象である俳優の象面連続から再現前された対象像の間に調和と逸脱の両方を認め、両者の対話的関係は観劇経験を豊かにするだろう。観客が作品について事前には知らず、舞台で初めてその作品に触れる場合でも基本的に事情は変わらない。

演じられる身体が、ギリシア悲劇のような「王族の身体（royal body）」であるとき、そこにもう一種類の二重性が生じる。それは役柄の「自然的」身体とその「象徴的」身体の二重性だ。アリストテレスは、西洋の演劇理論の原点となった著作『詩学』で、悲劇が「我々より優れた人間」の行動を再現すると説いた。それは主人公たちが我々より善人であるという意味ではない。むしろ、倫理的な意味では主人公たちが「傑出していない」ことをアリストテレスは求めていたし、実際にも、ギリシア悲劇は善良ならざる人間で溢れている。アリ

ストテレスが指摘したのは、端的に、ここで、悲劇の主人公たちが王や英雄であり、それゆえ、善悪とは別の、なんらかの傑出した「性格的美徳」を持っていることであった。

ギリシアにおいては、伝説の王や英雄たちは、ある種の理想化された身体の持ち主でもあった。ヘーゲルは、ギリシア芸術が「美」という感性的理念の実現だとみなしたが、それは神像という身体的な表象においてだけでなく、伝説上の英雄のイメージにおいても具体化されていた。悲劇の登場人物である英雄たちは、「半神」として神の血筋を誇る君主であり、身体的にも、美の理念から逸脱しない形で彼らの性格的美徳を体現する。演劇的身体のこの二つの二重性は、結合することで、カントーロヴィチが捉えた王の身体の二重性と似た効果を持つ。俳優の自然的身体は役柄の純粋志向的な身体を通じて、象徴的身体になりうるのだ。

本稿で取り上げるのは、直接的には第一の二重性から派生する問題、そうした象徴的な意味を持つ英雄たちの身体の「毀損」がギリシア悲劇においてどのように視覚的に表現されているのかという問題である。ギリシア悲劇では、舞台上で殺人が直接描かれることはない。犠牲者の死は、伝令や殺害者自身によって報告される。しかしながら、このことは、毀損された身体の視覚的再現がないことを意味しない。毀損された身体は幾つかの仕方で舞台上に持ち出されるのである。本稿では、そのうち、自殺と、斬られた首を扱う。どちらも、毀損された身体の見せ方を通じて、これまであまり重視されてこなかった[★2] ギリシア悲劇の視覚効果を特に際立たせると思われるからである。もちろん、ギリシア悲劇の全体から考えると残された作品はごく一部であり[★3]、悲劇における「毀損された身体」のあり方についての一般論を断定的に述べることは困難だが、それでも、実例はある程度傾向を示す役には立つだろう。

ギリシアの劇場：オルケーストラー、スケーネー、エクキュクレーマ

ギリシア悲劇は毀損された王の身体をどのように提示していたのだろうか。それを理解するために、まずギリシア悲劇がどのように作品を視覚化していたのかを確認しておくことにしよう。

私たちにとって馴染みの深い古代ギリシアの劇場のイメージはエピダウロスの劇場遺跡（図1）である。毎年ギリシア劇のフェスティバルが催されるこの劇場は、紀元前四世紀末のもので、円形のオルケーストラー（演技空間）とすり鉢状に広がる観客席を持っている。他方、紀元前五世紀に悲劇が上演されていたアテナイのディオニュソス劇場の遺跡（図2）はローマ時代に改築されたもので、オルケーストラーも半円形になっている。本来、オルケーストラーと観客席しか持たなかったこの劇場は前460年代、アイスキュロスの『オレステス三部作』上演の数年前に改築されて木造のスケーネーが付け加えられ[★4]、観客席、オルケーストラー、俳優がオルケーストラーへ登退場するための扉を持つスケーネー（楽屋）の三つの要素から構成される劇場になった。現存ギリシア悲劇が上演されたこの時代のディオニュソス劇場がどのような形態を持っていたのか、十九世紀以来様々な再構成が試みられてきた。

この時代のオルケーストラーは伝統的に円形だと考えられてきたが、最近では、モレッティ（図3）を始め四角形を採用する研究者も多い[★5]。本稿ではスカリオンなどの議論に従い伝統的な円形オルケーストラーを採用することにしよう（図4）[★6]。

図1　エピダウロス劇場（1997年、Theatre Gyptis『オイディプス王』のセット。野村京子氏撮影）

図2　ディオニュソス劇場遺跡（野村京子氏撮影）

図3　四角形のオルケーストラーを持つディオニュソス劇場（Moretti 2002：297）

図4　円形オルケーストラーを持つディオニュソス劇場の平面図（タプリン 1991：図1）

いずれにせよ、ギリシア悲劇において、殺人は、演技空間の背後にあり、多くの場合王宮などの家屋を表すスケーネーの「内部」か、舞台から離れた場所のどちらかで生じる。観客は、建物の中で生じる断末魔の叫びや救いを求める懇願を「聞く」ことはあり、また、居合わせた伝令の言葉を通じて直後にその様子を知ることは出来るが、視覚的に殺人の瞬間に立ち会うことはない。殺人の様子を伝える主要な手段は言葉であり、被害者の最期は後から観客に知らされる。この点は例えば、毒を塗った剣でレアティーズに傷つけられ、「あとは沈黙」と語って舞台上で死ぬハムレットとの大きな違いである。

とは言え、死んだ王の身体が舞台上に登場しないわけではない。遺体はしばしば、登場人物たち、とりわけ従者や家来を演じる台詞のない黙役によって舞台に持ち込まれた。例えば、ソフォクレスの『アンティゴネ』では、主人公アンティゴネとその許嫁ハイモンの遺体が、その死を嘆くテバイ王クレオンとともに家来たちによって舞台に運ばれる。

死がスケーネーの内部で起きたときに、遺体を観客に提示するためのより効果的な方法がギリシア悲劇にはあり、それはエクキュクレーマと呼ばれる、おそらくは木造のスケーネーと同時に導入された移動舞台を用いたものである。先ほど言及した『アンティゴネ』では、息子ハイモンの自殺を伝えられた王妃エウリュディケは王宮内で自殺するが、その遺体は、召使の「ご覧ください、こちらです。もう奥にはございません」(1293) ★7 という台詞をきっかけにエクキュクレーマで登場する。

エクキュクレーマという言葉が文献に現れるのはもっと遅く、それがどのような装置だったのかを示す証拠はないが、アリストファネスの喜劇『アカルナイの人々』では、「エクキュクレーマに乗せて舞台上に押し出される」という意味の動詞 ἐκκυκλέω が用いられており、この動詞は外へ向かう方向を示す「エク」という前置詞と「回る」を意味する動詞キュクレオーの合成語なので、中央扉を開いて押し出される車輪のついたせり出し舞台か、あるいはスケーネー

図 5：エクキュクレーマの二つの略図（Bieber 1961）Fig. 280a, b.[★9]

の前面の柱を軸として壁面の一部が回転する回転舞台だと考えられている（図5）[★8]。悲劇では、王宮内で死んだ人物は、スケーネーからエクキュクレーマを用いて運び出されることがしばしばあり、観客は死体の様子を見ることができた。

エクキュクレーマが用いられたと考えられる最古の現存悲劇は、前 458 年に上演された『オレステイア』と呼ばれる三部作である。これは『アガメムノン』、『供養する女たち』、『慈みの女神たち』から構成され、同じ日に続けて上演された。『アガメムノン』は、妻クリュタイメストラによるアルゴス王アガメムノンの殺害を、『供養する女たち』は息子オレステスによる父の復讐としての母の殺害を、そして『慈みの女神たち』は、オレステスの復讐が正当かどうかを問う裁判を描く。どの作品でもエクキュクレーマが用いられているが、その使われ方を『アガメムノン』で見てみよう[★10]。

トロイア戦争に勝利したギリシア軍の総大将としてアルゴスに凱旋したアガメムノンは、その日に、女奴隷として連れ帰ったトロイア王女カッサンドラと共に湯殿で殺される。アガメムノンがクリュタイメストラの歓迎を受けてまず王宮に入ったのち、予言の能力を持つカッサンドラはコロスに自らの死を伝えるが、理解されない。彼女が王宮に入り、コロスが漠然とした不安を歌う中、突如、アガメムノンの断末魔の叫びが王宮から響き渡る。コロスが王宮内に踏み込むのを逡巡していると、二人の遺体がエクキュクレーマで舞台上に提示され、クリュタイメストラが登場して次のように語る。

私は、打撃を加えたその場所に立っています。目的は果たしました。
否定はいたしますまい。こうやって、死の定めを
逃れることも、避けることもないようにしてやりました。
魚の群れのように、逃げ場のない投網、
禍いの豪華な外套を投げかけて捕まえ、
この男を二度撃ち据えました。二度泣き叫ぶと
この者の手足は力失せたのです。倒れたところに
さらに三度目を喰らわせる。地下にお住まいのハデス様、
死者たちの救い主への感謝の捧げ物を。
こうして、この者は、最期の息を吐いて倒れ、
傷口から激しく血を吐き出し、
赤黒き血潮の滴りを私に投げかける。（1378-90）

エクキュクレーマで持ち込まれるのは単なる遺体ではない。「打撃を加えたその場所に立っています」というクリュタイメストラの言葉が示すように、ここで観客が目にするるのはタブロー、つまり、網に絡めとられて斬殺された二人の遺体を見下ろして、クリュタイメストラが返り血を浴びて立っている凄惨な湯殿の情景なのである。クリュタイメストラがコロスに語りかけることで、室内空間と舞台空間が融合し、両者の現実の距離が消え去る。エクキュクレーマは、空間のリアリズムを犠牲にすることによって、野外劇としてのギリシア悲劇の制約を克服する一つの手段になった。

エクキュクレーマは、舞台上での殺人では描写不可能な惨たらしい死のタブローと、そこで毀損された身体を視覚的に再現するための装置だった。確かに殺人そのものは演じられず、その理由として何らかの禁忌に基づく慣習が想定されることも多い[★11]。しかしながら、湯殿にいる男女に網を打ち掛けての斬殺は昼間の野外劇場では再現不可能であり、他方、アガメムノンの殺害をコロスのいるオルケーストラーに設定することは物語上の無理が大きい。『テバイを攻める七将』のような屋外での一騎討ちですら、舞台上での再現は観客席から見下ろす悲劇の観客にとってはごっこ遊びに見えてしまい迫真性を持たないだろう。

さらに、殺人場面の視覚情報だけでは、観客には何が起きたのかわからないかもしれない。エクキュクレーマは、最も陰惨でグロテスクな場面をタブローとして提示し、それに場面を説明するテキストを重ね合わせることを可能にした。それが強力な効果を上げたからこそ、オルケーストラーの外での殺人が慣習化したのだろう

毀損された王の身体(1)：自殺

殺人そのものは舞台で描かなかったとはいえ、舞台上での人物の死が悲劇に存在しないわけではない。舞台上で登場人物が自殺する悲劇は二作残されている[★12]。主人公が自刃するソフォクレスの『アイアス』（前 450 年以前）と、テバイ攻めで戦死したカパネウスの妻エウアドネが殉死するエウリピデスの『嘆願する女たち』（前 420 年頃）である。

『嘆願する女たち』は、『アンティゴネ』と同様、アルゴスのテバイ攻めの後日談であり、アルゴスの将兵の遺体が返還されず埋葬できないことを嘆いた母たちがアテナイ王テスピスに、遺体の埋葬をテバイに求めて欲しいと嘆願する。テスピスは嘆願を受け入れてテバイを攻め、遺体の返還と埋葬を承諾させる。高く積み上げられた薪でアルゴスの将軍カパネウスが荼毘に付されている最中に、この作品の最大の視覚的イベントになる死の場面が置かれる。彼の妻エウアドネが岩山の上に現れ、燃え盛る薪積みの中に身を投じて殉死したのである。この場面はどのように舞台上で提示できたのだろうか。

カパネウスの火葬の用意ができたことはその前にコロスが告げているので、薪積みを示す何らかの書割りはあったかもしれない。エウアドネの最後の言葉は「さあ身を投げます。お父様はお嫌でしょうが、私にも、一緒に燃える夫にも喜ばしいこと」（1070-71）であり、ほとんどの研究者は、岩山を表すスケーネー

の屋上にエウアドネが現れ、ここでその脇か裏に身を投げ出したと考える。観客は彼女が身を投げ出す瞬間までは見ているが、その遺骸を目にすることはない。

他方、ソフォクレスの『アイアス』では、自殺の場面に続いて毀損された遺体も舞台上に現れる。アイアスは荒れ果てた浜辺で一人自殺する。目撃者はおらず、通常の悲劇に見られるように、伝令が後から台詞で死の様子を説明することは出来なかった。その意味で、この作品には舞台上で死が演じられる必然性があったのである。

『アイアス』の物語の背景になっているのはアキレウスの遺した武具の継承権だ。ギリシアではアキレウスに次ぐ勇将だと自負していたアイアスは名乗りを上げるが、武具はオデュッセウスの手に渡ることになる。アイアスは自軍の武将たちを恨み、彼らの陣屋へ乗り込んでアガメムノンとメネラオスを殺害し、オデュッセウスを始め他の将軍たちを縛り上げて自らの陣屋へ連れてきたと信じている。実際には彼は女神アテナに狂わされて、家畜小屋をギリシアの陣と思い込み、将軍たちだと信じて家畜を殺戮し、その生き残りを縛って連れてきたに過ぎない。アイアスは、生け捕りにした家畜を自らの陣屋に運び入れて殺戮を繰り返し、オデュッセウスだと思い込んだ羊を縛り付けて鞭打った後、正気に戻る。第一エペイソディオンで、狂ったアイアスの様子を伝える彼の現地妻テクメッサの次の言葉をきっかけに、真実を知って嘆くアイアスの姿がエクキュクレーマで観客の目の前に晒される。

> テクメッサ：ご覧ください。開きます。あの方のご所業と、今のご様子をあなたもご覧になれましょう。
> アイアス：おお、身内の船乗りたちよ、俺の仲間のうちお前たちだけがまだ正しき法に従っている。見てくれ、血の嵐によって作り出されたいかなる波が俺を揺さぶり掻き回しているのかを。（346-47）

この「開きます」は、エクキュクレーマが中央戸口の背後に設置された移動舞台だとすれば、その導入のきっかけになっているのだろう。多くの悲劇では、エクキュクレーマには台詞によるこうしたきっかけが与えられている★13。

アイアスが「俺は曲がった角の牛どもと、見目よき山羊の群れに襲いかかり、その黒き血を撒き散らした」（373-5）と述べているように、エクキュクレーマで舞台に登場するのは、アイアスと、彼がギリシアの将兵たちであると誤認して殺した家畜の惨たらしい姿のタブローである。自らの所業に気づいたアイアスは自殺の決意をテクメッサに告げ、彼女の翻意の懇願にもかかわらず、「館を閉ざせ」（579）、「閉めろ」（581）、「早く閉めないか」（593）と、三度に渡って彼女に命じる。エクキュクレーマがスケーネーに戻されると、第一エペイソディオンが終わる。

テクメッサへ向けたアイアスの語りだけで構成された第二エペイソディオンでは、彼は自殺をあきらめたかのように装い、「我が身の汚れを清め女神の重き怒りを逃れるよう水浴びのために海辺の草地へ向かう」（653-55）と偽って、

エイソドス（図２参照）から脇へと退場する。

第三エペイソディオンで、残されたテクメッサにアイアスが自殺するとの予言がもたらされると、彼女もコロスも彼を探すためにエイソドスから退場し、舞台上は無人になる。その次の行で、アイアスが一人舞台に登場するのである。彼は以前にヘクトルから譲り受けた剣を、刃を上に地面に突き立てると、剣を示しつつ、次のように最後のレーシス（モノローグ）を始める。

> 人殺しはここ、思いを巡らす暇がこの俺にまだあるとしたら、最も鋭き傷を負わすことが可能な場所に立っている。これは、異国の敵たる友のうち、俺にとって最も憎むべき、見るも忌まわしい男ヘクトルからの贈物。鉄を食む砥石で研ぎ澄まされ敵国トロイアの地に突き立てられている（815-20）

このレーシスで彼は、神々と、とりわけ復讐の女神エリニュスたちに祈りを捧げ、残された身内の悲しみについて嘆き、故郷のサラミス、十年を過ごしたトロイアの大地と川に向けて

> さらば俺の養い手たち。これがアイアスがお前たちに語る最後の言葉だ。残りはハデスで、あの世の者たちに語るとしよう（863-5）

と語りかけ、剣に身を踊らせ、脇腹を刃で貫いて自殺する。彼の遺体は劇の最後まで舞台にとどまっている。

このレーシスで、アイアスは剣に話しかけてそこに身を投げ出す、つまり剣も自刃するアイアスも観客からは見えている。場面は、レーシスの直前に、なんの予告もなしに灌木の茂みのある浜辺に移り、剣も、レーシスが始まる時には舞台上に固定されている。この場面転換はどのように観客に受け入れられ、剣はどのように固定され、茂みは置かれたのだろうか。

また、アイアスは舞台上で自殺し、そこにはまだ遺体が倒れたままなのに、アイアスを演じる第一俳優は976行で弟テウクロス役として登場する。彼はどこかで人形によるダミーと入れ替わったのだが、遺体は観客から見える場所にあり、動かされていない。

ワイルズが論じるように、灌木の茂みと地面に固定された剣がある海岸に場面が突然移り、そこでアイアスのレーシスが何の前置きもなされず始まることと、自殺した後その遺体がいつの間にかダミーに置き換えられていることという二つの上演の問題を解決する最も簡単な方法は、エクキュクレーマを用いることである★[14]。ワイルズの再構成によれば、テクメッサとコロスが一旦退場し舞台上に人がいなくなると、エクキュクレーマでアイアスが登場する。エクキュクレーマには灌木の茂みと刃を上にして固定された剣が既に設えられている。このエクキュクレーマは、アイアスが身を投げ出した後、一旦スケーネーへと回収される。その後、アイアスを探すコロスがオルケーストラーへと再入場すると、「ああ、ああ（Ἰώ μοί μοι）」（891）「ああ、憐れな（Ἰὼ τλήμων）」（893）と叫ぶテクメッサの嘆きが聞こえ、アイアスの遺体が、ダミーと入れ替えられて、

嘆くテクメッサとともにエクキュクレーマで持ち込まれるのである。自らの嘆きをきっかけにエクキュクレーマで登場したテクメッサは、「我が身の破滅。私は倒れ、滅び果てました、身内の方々。」(896) とコロスに呼びかけ、「こちらに、今亡くなられたばかりのアイアス様が、隠れた剣に身を投げかけて、横たわっていらっしゃる」(898-9) と説明する。

コロスはまずテクメッサに、アイアスが誰の手にかかったのかを問う。

> コロス:いったい誰の手で、悲運な殿様は、これをなされたのでしょうか。
> テクメッサ:ご自分でご自分を、明らかです。ここで大地に突き立てられている剣、あの方がそこに身を投げ出した剣が、彼の業であることを示しています (905-7)。

この応答は、遺体がコロスには見えていないことを示唆している。エクキュクレーマ上の灌木の茂みがコロスの視界を遮っていたのだろう。しかしそれはすり鉢状の観客席からは見えており、その後の劇展開の物言わぬ中心になる。

近寄って遺体を見ようとするコロスをテクメッサは次の言葉で引き留める。

> 決して見てはなりません。この覆いの布でお身体をすっかり隠してしまいましょう。お身内であれ誰であれ、ご自分で加えられた深き傷の黒き血が、鼻からも流れ出し、また血塗れの傷口からも吹き上げられたお姿を見て耐えられる方はいらっしゃりますまい (914-918)。

地面から突き出た剣はダミーの脇腹を貫き、傷口から流れ出す血で血溜まりができ、顔も血塗れになっている。観客は死体の様子を耳にするだけではなく目でも確認できたのである。テクメッサは、おそらくは侍女を演じる黙役の助けを借りてアイアスの体を直ちに布で隠すので、観客は、その後は、視覚に妨げられることなく物語の展開に集中できる。

ワイルズの再構成によれば、『アイアス』でエクキュクレーマは合計で三度利用されることになる。一つの作品中での複数回のエクキュクレーマの利用は他に例がなく、認めない研究者も多い。私たちは、エクキュクレーマの多用がアイアスの狂気と覚醒後の自殺という、極めて緊迫した出来事の連続のなかで、それぞれ違った機能を持ち、それゆえに効果的だと考える。第一エペイソディオンでのエクキュクレーマによる提示は、グラン・ギニョール風の血腥い室内の有様を視覚的に提示するという、エクキュクレーマの伝統的な役割を担うが、独特の機能も持っている。アーノットは、「エクキュクレーマは、明らかに扉の内側でなされた事を提示している。だが一旦引き出されると、それは場所の意味を全て失い、その後の行動の焦点としてのみ奉仕する」[★15] と述べており、確かに『アガメムノン』のエクキュクレーマはそうだった。しかしここでは、エクキュクレーマで提示された場面は相変わらず室内にあり続けている。つまり、野外のコロスと観客の前に持ち込まれた後でさえ、陣屋内の空間の意味も失っていないのである[★16]。だからこそ、エクキュクレーマの回収は「閉め

る★17」を意味する言葉で三度反復的に強調される。この回収の強調は、エクキュクレーマの再利用の可能性を予感させるものでもある。それゆえ、予告なしの二度目のエクキュクレーマを観客は驚きつつも受け入れることができたのだ。

予告なしに用いられる第二のエクキュクレーマは、コロスが退場し誰もいなくなったオルケーストラーに荒れ果てた海岸をもちこむ。ここでも海岸の空間的含意は維持されたままである。これら二度のエクキュクレーマは、空間再現の写実性を壊すエクキュクレーマ本来の役割をやや逸脱し、別の空間を別の空間として舞台上に持ち込み、舞台上にある間もその場所指示機能を失わない。それゆえ、第二のエクキュクレーマもアイアスの自殺後に回収されることになる。第三の、変貌したアイアスの遺体を視覚的に示すエクキュクレーマは、アーノットの言うエクキュクレーマの基本的機能に従い、一旦出現した後は、観客も登場人物たちもそれがどこなのかを気にしない。

孤独に、だが観客の目の前でなされる自殺に、テキストによる補足は不必要であり、不可能だ。テキストが補足すべきは死後の遺体の有り様である。テクメッサは、遺体が剣で貫かれていること、顔からは鼻血が流れ、傷口から吹き出した血が身体だけでなく地面をも染めている様を語っていた。ダミーはその様子を視覚的に再現していただろう。そしてそこにも、エクキュクレーマを使う積極的な意味があったのだろう。

遺体にはテクメッサによって布がかけられるが、劇の結末まで五百行近く、舞台に晒され、劇の関心の中心であり続ける。この劇の残りの部分は、その埋葬と葬儀を認めるかどうかを巡って展開するからである。その意味では『アイアス』は、同じ作者の『アンティゴネ』と共通の主題を扱っていることになる。アイアスを憎み、テウクロスを蔑むメネラオスとアガメムノンはその埋葬を禁じ、海岸に放置させようとするが、最終的にオデュッセウスの取りなしで埋葬を認める。『アンティゴネ』の毀損されたポリュネイケスの遺体は舞台に登場しないが、毀損されたアイアスの遺体は、布で覆われつつも、その場で争いの帰趨を見守っていたのである。

毀損された王の身体(2)　斬られた首

毀損された身体が、さらにグロテスクな形で視覚的に提示されるのが、アリストテレスが「詩人たちのうち最も悲劇的」『詩学』(1452a29-30)と評したエウリピデスの二つの悲劇、『エレクトラ』(前413年頃)と『バッカイ(バッコスの信女たち)』(前407年頃)である。

『エレクトラ』は、アガメムノンの子オレステスとエレクトラが、母とその新しい夫アイギストスを父の復讐として殺害する話で、物語の大筋はソフォクレスの同名の作品やアイスキュロスの『供養する女たち』と変わらない。エウリピデス版の特徴は、エレクトラが国はずれに住む農夫に嫁がされており、舞台がその貧しい農夫の家の前に設定されることである。アイギストスはその家からそれほど離れていないところでニュンフの祭を執り行い、オレステスは親友のピュラデスと共に異国の旅人を装ってそこに赴き、生贄の仔牛の胸を砕くために借りた斧で、その臓物を神に捧げようとしているアイギストスを撃ち殺

す。その様子は伝令によって次のように伝えられる。

> あの男（アイギストス）が顔を下に向けていたので、あなたの弟御は、爪先立ちになって、脊椎に（斧を）撃ち込んでその背骨を砕いたのです（839-842）。

アイギストスの召使たちはオレステスと戦おうとするが、襲撃者がオレステスだと知ると彼を褒め称える。伝令は次のように告げる。

> 召使たちは喜びの叫びを上げて、すぐさまあなたの弟御の頭を花輪で飾ったのです。あの方はゴルゴンの首ではなく、あなたがお憎みのアイギストスを運んで、あなたにお見せしようと向かっていらっしゃるところです（855-857）。

合唱歌を挟んで、オレステスが登場して次のように語る。

> まずこの幸運をお導きくだされた神々を信じ、エレクトラ、そして神々とその幸運に従った僕を褒めてください。僕は口先ではなく、実際にアイギストスを殺して戻って来た。あなたがはっきり見てとることができるようにこれ（τάδε）を添えて、死んだあの男（αὐτὸν τὸν θανόντα）をあなたのところに運んできたんだ。これはお望みならしっかり立てて（πρόθες）獣のえさにしても、串刺しにして（πήξασ' ἔρεισον σκόλοπι）空の子供たちである鳥の餌食にしても良いでしょう。かつては主人と呼ばれていたが、今ではあなたの奴隷なのですから（890-899）。

ここで「これ」「死んだあの男」と呼ばれているものが「首」なのか、「首のついた身体」なのか、「切り離された首と身体」なのか、しばしば議論されてきた。コヴァチ[★18]は「ゴルゴンの首」と対置されているのは「アイギストスの首」ではなく「アイギストス」そのものであると解し、そもそもアイギストスの首は切り落とされていないと考える。実際、959行でエレクトラが「奴隷たち、こいつの死体（τοῦ δὲ σῶμ'）を中へ運んで物陰に隠しなさい」と命じることから、舞台上に身体部分（σῶμα）も持ち込まれていたことは明らかだ。他方、「しっかり立てて」や、「串刺しにして」というオレステスの言葉は首だけを指しているように見える[★19]。首より下の部分はアイギストスの召使たちによって持ち込まれ、オレステス自身は切り落とした首を、ゴルゴンの首のように掲げつつ舞台に登場して、エレクトラに手渡したのだろう。

姉弟による次の対話に続いて、エレクトラが死体に向かって語りかける、50行のレーシスが始まる[★20]。

> エレクトラ：恥ずかしいのだけれど、それでも言いたいの。
> オレステス：どうしたんです？　言ってください。怖がることなんかないのだから。

エ：死体を辱めるのが怖いの。誰かが私に文句を投げつけるのではないかと。
オ：あなたを咎めることが出来る人間など誰一人いませんよ。
エ：私たちの国は執念深くて誹謗好きなのよ。
オ：姉さん、言いたいことがあるのなら言ってください。僕たちは、仮借なき定めにより結ばれた、こいつの敵なのだから（900-06）。

彼女は、父アガメムノンの殺害、母クリュタイメストラとの密通と婚姻、アイギストスが母に依存、従属していることなどを難じるが、最後に彼の容姿に触れる。

女たちとの関係については、男を知らぬ私が言うのは宜しくないので口にすまい。が、分かるように匂わせておこう。お前は、王宮に住み、麗しさ（κάλλει）を備えているのを良いことに、不埒な真似をした。でも私は、若い娘みたいな（παρθενωπὸς）夫よりも男らしい夫が欲しい。男らしい夫の子は軍神アレス様に付き従うが、見目の良い子（εὐπρεπῆ）など踊りの飾りになるだけだもの。
行ってしまえ（ἔρρ᾽）、ついにお前の罪が明るみに出て正義の報いを受けたのだが、何も気付かないままだったな（945-53）。

アイギストスは顔立ちがよく、それを利用して娘たちをたぶらかしていたとエレクトラは語る。エレクトラがアイギストスに認めた唯一の美点（κάλλος）は見栄えの良さであり、それゆえに、斬られた顔を見ながら語るこの言葉は滑稽なグロテスクさを持っている。952 行の「行ってしまえ」がどのような所作を伴っていたのかは推測になるが、首を投げ捨てる、あるいは死体を蹴り飛ばすなどだろうか。エウリピデスの『エレクトラ』は、単に毀損した身体を舞台上に示すだけではなく、それを「麗しい」と呼んで凌辱することで陰惨さを際立たせているのである★21。

斬られた首が登場するエウリピデスのもう一つの作品である『バッカイ』は、毀損された身体をどのように描いているだろうか。最晩年、前 407 年頃に、エウリピデスが移り住んだマケドニアで書かれ、没後に上演された『バッカイ』では、舞台に持ち込まれた斬られた首の効果はグロテスクなだけではなく悲劇的な苦痛に満ちたものだ。

若きテバイ王ペンテウスはディオニュソス信仰を認めず、信仰を広めにやってきたその神官を捕らえるが、神官は実はディオニュソス自身であった。ペンテウスの母アガウェを含むテバイの女たちは、神によって正気を奪われ、家を出てバッカイとしてキタイロンの山で暮らし始める。怒れるペンテウスは、バッカイとディオニュソスを捕えんと山に向かおうとするまさにその瞬間に狂気に陥り、女たちを覗きたいという欲望に抗えなくなる。ディオニュソスに言われるまま、彼は、女たちに見つからないように女装して山に向かう。アガウェらに捕らえられた彼はその助けを乞うが、彼女は息子を山の獣だと思い込んで八

つ裂きにする。その様子を伝令は次のように伝える。

> だが彼女（アガウェ）は泡を吹いて、歪んだ両のまなこをぐるぐる回し、考えるべきことを考えず、バッコスに取り憑かれていました。彼女は説得されなかったのです。彼女は不幸な男の左腕を肘から掴むと、脇腹を踏みつけ、肩を引きちぎりました。力任せにというのではなく、神が彼女の両手にこつを授けてくださったのです。反対側はイノがやり遂げました。肉を引き裂いたのです。そしてアウトノエと他のバッカイの群れ全体が殺到しました。皆の叫び声が一斉に轟きました。男は命の息吹が残る限りで唸り声を、女たちは雄叫びをあげたのです。ある女が腕を、別の女が靴を履いたままの足を運びました。身体が引き裂かれ肋骨が剥き出しになっていました。女たちは皆、手を血塗れにして、ペンテウス様の肉を投げつけあっていました（1122-36）。

ディオニュソスとともにテバイにやってきた本来のバッカイのコロスがこの報告を聞いて祝勝歌を歌った後、アガウェが、テュルソス（杖）に突き刺したペンテウスの首を掲げて登場する。彼女は自分が掲げているのが、山で狩った獣の頭だと考え、「市民たちにそれを見にくるよう呼びかけ、さらに梯子をもってこさせて館の軒にその首を打ちつけようと」[★22]するが、そのとき、アガウェの父カドモスがペンテウスの遺体と共に戻ってくる。

> カドモス：ペンテウスの哀れな重荷を運んで、私の後について来ておくれ。召使たち、家の前までついて来てくれ。何度も何度も探す苦しみの末、私はこの身体を運んでいる。キタイロンの山襞に散らばっていたのを見つけ出したのだ。見つけにくい山の中にあったので、どれ一つとして同じ場所で拾い上げたものはない（1216-21）。

ここで、カドモスはおそらく、ばらばらになった孫の遺体の断片を袋に入れて舞台に登場し、召使に渡しているのだろう。アガウェはその中身に気づかず、ペンテウスの首をテュルソスから引き抜いて「両腕で抱えて」（1238）、父カドモスに、「狩りの獲物」（1241）として手渡そうとする。それが狩りの獲物ではなく息子の首であるというアガウェの認知はカドモスとの一行対話で進行する。

> カドモス：そもそも誰の頭をお前は両腕で抱えているのだ？
> アガウェ：獅子のです。狩っていた女たちはそう言っていましたもの。
> カドモス：きちんと確かめなさい。見るのは少しの努力で済むのだから。
> アガウェ：ああ。私が見ているのは何？両手で抱えているのは何なの？
> カドモス：良く見て、もっとしっかり理解しなさい。
> アガウェ：惨めな私が見ているのはこれ以上ない苦しみ。
> カドモス：お前にも、もう獅子に見えたりしてはいないだろうな？
> アガウェ：いえ、惨めな私が手にしているのはペンテウスの首（1277-1283）。

混乱するアガウェに、カドモスは、彼女が自らの手でペンテウスをキタイロンの山で殺したと告げる。それがディオニュソスを軽んじた報いであることをアガウェが悟ったのち、両者の一行対話は次のように終わる。

アガウェ：我が子の愛しい身体はどこにあるのでしょう、お父様？
カドモス：私がようやく探し出して持って来ている。
アガウェ：手足は全部うまくつながっていますか？（1298-1300）。

おそらくここでカドモスは、ばらばらになったその遺体を召使に取り出させたのだろう。

現存テキストでは、この一行対話の後、カドモスの嘆きのレーシスがなされ、それから、メーカネーで登場し、神としての姿を現したディオニュソスの命令が続いている。しかし、ここのテキストには大きな欠落があり、元来は、ディオニュソスの登場の前に、ばらばらのペンテウスの遺体を一つの身体に見えるように舞台上でアガウェが並べていく場面があったと推定されている★23。

毀損された身体の視覚的再現という点で、斬られた首と八つ裂きにされた死体が舞台に提示され、その後それが「つなぎ合わされる」という、バッカイのこの第五エペイソディオンのホラー映画のような凄惨さは現存ギリシア悲劇の中でも屈指のものだ。特に、直前の第四エペイソディオンが、心を狂わされたペンテウスが覗きを見つからないよう女装し、バッカイに見えるための演技指導をディオニュソスから受けるという、グロテスクだが喜劇的な描写であるために、この認知場面の陰惨なグロテスクは特に効果的である。

視覚的悲劇

最後に、本稿で取り上げた作品のいくつかと関わる壺絵を紹介したい。ただし、五世紀のギリシアには悲劇の上演を上演として描いた壺絵はほとんどなく、壺絵そのものからは悲劇の物語から題材をとったのか伝説から直接題材をとったのかは分からないこと、仮に観劇経験の後に壺絵が描かれたとしても上演の様子についての図像的証拠とみなすことはできないことは承知しておかねばならない★24。

『アイアス』の自殺に関しては、画家エクセキアによる前530年頃の黒絵アンフォラ（図6）★25が有名で、剣を地面に突き立てて自殺するアイアスの図像的伝統を作っている。剣が身体を貫いている壺絵も前六世紀からいくつか存在している★26。ソフォクレスの観客はこのようなイメージに馴れ親しんでおり、それゆえ、エクキュクレーマで地面に固定された剣を見たとき、彼の自殺の有様を直ちに予期しただろう。

ソフォクレスの『アイアス』と直接関わる壺絵として、シェフォールドは、前460年頃のレキュトスを挙げるが、そこでは地面に突き立てられた剣を前にしてアイアスが両手を上に伸ばし、前上方を見て神に祈りを捧げている（図7）★27。シェフォールドはこの壺絵がアイアス上演直後だと推測しうると考える。そうだとすれば、このアイアスのポーズに、画家の観劇経験が色濃く反映

図 6　エクセキアによるアイアス（Château-musée de Boulogne-sur-Mer 所蔵、写真は Wikimedia Commons による）

していただろう[★28]。

私たちは、エウリピデスの『エレクトラ』に対応するような壺絵を持たない。この主題は三大悲劇作家の全員が創作しており、エウリピデス版の特徴は舞台が国境近くの貧しい農家になっていること、アイギストスが郊外での祭祀の途中で殺されることであるが、壺絵の資料は概して王宮内での殺人を示唆している。

『バッカイ』に関しては、ペンテウスの八つ裂きを描いた現存する最も古い壺絵は前 510 年頃のエウフロニオスによる赤絵プシュクテールであり、その頃からこのイメージの伝統が始まっている。前 500 年頃の赤絵ヒュドリア（図 8）[★29] は、頭、胴体、脚がバラバラになったペンテウスの遺体を女たちが運んでいる点でエウリピデスの作品を予見させるものである。他方、エウリピデス悲劇の新機軸は、ペンテウスの母アガウェとその姉妹た

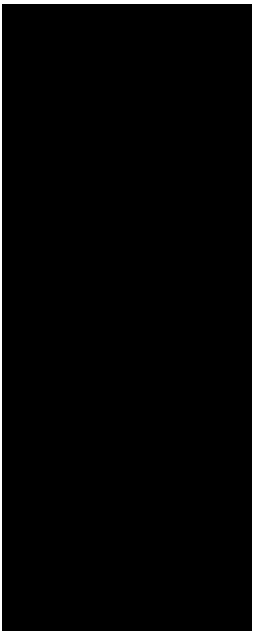

図 7　祈るアイアス（バーゼル古代博物館所蔵）

図 8　ペンテウスの遺体を運ぶバッカイ（ベルリン国立博物館所蔵）

図 9　ペンテウス？を攻撃するバッカイ（大英博物館所蔵）

ちを実行犯にしたことと、ディオニュソスに狂わされたペンテウスが女装してバッカイたちの様子を見にゆくという設定にあった[★30]が、タプリンは、前 350 年ころの、女装した人物を女たちが攻撃しているように見える壺絵（図 9）がエウリピデスの作品に影響されたものかもしれないと考える[★31]。一旦下火になったバッカイのテーマは前四世紀に再燃するので、エウリピデスの悲劇の影響は大きかったのだろう。

アリストテレスは、『詩学』六章で、物語、性格、思想、語法、作曲、視覚効果を悲劇創作の六つの要素と呼び、その中で物語を最も重要だとみなして「悲劇の魂」と呼ぶ一方で、視覚効果については、「魅力的だが最も非技術的であり、創作術の関与する度合いが最も少ない[★32]」と否定的評価を与えた。近代の演劇論に強い影響を与えたこのアリストテレスの議論は、彼が演出や装置にほぼ無関心であった事を告げているが、実際の悲劇上演においてそれが重視されなかったという証拠にはならない。むしろ、十八章で悲劇を四つの種類に分類する際、「複雑な悲劇」「パトス中心の悲劇」「性格劇」と並べて第四のカテゴリーとして「視覚的悲劇」を挙げている[★33]ところからも、アテナイのギリシア悲劇上演において視覚効果が大きな意味を持っていたことが窺える。悲劇は舞台上で殺人を描きはしなかったが、毀損された王の身体の視覚的再現は、アリストテレスが悲劇の効果として重視する「あわれみとおそれ」を喚起するための重要な手段だった。そうした「視覚的」悲劇は、哲学者にとって好ましいものではなかったとしても、悲劇を鑑賞し、評判を決めたのは市民だったのである。

図版

(1) エピダウロス劇場　（野村京子氏撮影）
(2) ディオニュソス劇場（野村京子氏撮影）
(3) ディオニュソス劇場復元図　（Moretti 2002：Fig. 11 による）
(4) ディオニュソス劇場平面図　（タプリン 1991：図 1 による）
(5) エクキュクレーマの二つの略図（Bieber 1961：Fig. 280a, b による）
(6) エクセキアによるアイアス壺絵　（Château-musée de Boulogne-sur Mer 所蔵。Wikimedia Commons による）
(7) 祈るアイアス（バーゼル古代博物館所蔵　Schefold 1976：Taf. 15（D. Widmer 撮影）による）

(8) ペンテウスの遺体を運ぶバッカイ（ベルリン国立博物館所蔵　Weaver 2029：Plate 2 による）
(9) ペンテウス？を攻撃するバッカイ（大英博物館所蔵　Taplin 2007：Plate 51 による）

文献

逸見喜一郎「エウリピデス『バッカイ』」『ギリシア悲劇全集 9：エウリーピデス V』所収（岩波書店，1997 年）（翻訳と解説）

ロマン・インガルデン、瀧内槇雄・細井雄介訳『文学的芸術作品』新装版（勁草書房，1998 年）（Ingarden（1965）の翻訳）.

E・H・カントーロヴィチ，小林公訳『王の二つの身体：中世政治神学研究』（平凡社，1992 年）

オリヴァー・タプリン，岩谷智・太田耕人訳『ギリシア悲劇を上演する』（リブロポート 1991 年）（Taplin（1978）の翻訳）.

Anti, Carlo（1947）, *Teatri greci arcaici; da Minosse a Pericle*, Padva.

Arnott, Peter（1962）, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Clarendon Press, Oxford.

Ashby, Clifford（1999）, *Classical Greek Theatre: New Views on an Old Subject*, Iowa University Press, Iowa City, IA.

Bieber, Margarette（1961）, *The History of Greek and Roman Theater*, 2nd revised and enlarged edition, Princeton University Press, Princeton NJ.

Blume, Horst-Dieter,（2004）'The Staging of Sophocles' "Ajax"' *Mediterranean Archeology*; 17, 113–120.

Bywater, Ingram（1909）, *Aristotle on the Art of Poetry: A Revised Text with Introduction, Translation and Commentary*, Clarendon Press, Oxford.

Crop, M. J.（2013）, *Euripides Electra: Edited with an Introduction, Translation & Commentary*, Oxbow Books, Oxford.

Denniston, J. D.（1939）, *Euripides Electra: Edited with Introduction and Commentary*, Clarendon Press, Oxford.

Eis, Joel D.（2014）, *The Function of Ekkyklema in Greek Theatre: The Sculptural Display of Murdered Victims and the Success of Greek Tragedy for the State*, The Edwin Mellen Press, Lewiston NY.

Else, Gerald F（1963）, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Exon, Charles（1900）, '(I.) A New Theory of Ekkyklema'; (II.) Two Short Notes' *Hermathena*; 11.26, 132–145.

Gardiner, Cynthia P.（1979）, 'The Staging of the Death of Ajax' *The Classical Journal*; 75.1, 10–14.

Gebhard, Elizabeth（1974）, 'The Form of Orchestra in Early Greek Theater' in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*; 43.4, 428–440.

Green, J. R.（1991）, 'On Seeing and Depicting Theatre in Classical Athens' *Greek, Roman and Byzantine Studies*; 31.1, 15–50.

Hammond, N. G. L. and Moon, Warren G.（1978）'Illustrations of Early Tragedy at Athens' *American Journal of Archaeology*; 82.3, 371–383.

Heath, Marcolm（1987）, *The Poetics of Greek Tragedy*, University Press, Stanford, CA.

Ingarden, Roman（1965）, *Das literarische Kunstwerk : mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, dritte, durchgesehene Auflage, Niemeyer, Tübingen.

Kovacs, David (1987), 'Where is Aegisthus' Head' *Classical Philology*; 82.2, 139–141.
Mahr, August C. (1938), *The Origin of the Greek Tragic Form*, New York City NY.
March, Jennifer R. (1989) 'Euripides' Bakchai : A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings' *Bulletin of the Institute of Classical Studies*; 36, 33–65.
Meineck, Peter W. (2006) 'Ancient Drama Illuminated by Contemporary Stagecraft: Some Thoughts on the Use of Mask and "Ekkyklema" in Ariane Mnouchekine's "Le Dernier Caravansérail" and Sophocles' "Ajax"' *The American Journal of Philology*; 127.3, 453–460.
Mills, S. P. (1980) 'The Death of Ajax' *The Classical Journal*; 76.2, 129–135.
Möllendorff, Peter von (2015), 'Tragende Rollen. Die Ekkyklema auf der tragische Bühne' in Christof Kugelmeier (hrsg.), *Translatio humanitatis Festschrift zum* 60. Geburtstag von Peter Riemer (Hermeneutik und Kreativität 4), St. Ingbert, 31–55.
Moore, Mary B. (1980), 'Exekia and Telamonian Ajax' *American Journal of Archeology*; 84.4, 417–434.
Moretti, Jean-Charles (2002), 'Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthúreus à Athens au 5e s. av. J-C.' *Revue des Etudes Grécques*; 113, 275–298.
Pathmanathan, (1965) 'Death in Greek Tragedy' *Greece & Rome*; 12.1, 2–14.
Pöhlmann, Egert (1995), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Peter Lang, Frankfurt am Mein.
Roisman, H. M. and Luschnig, C. A. E. (2011), Euripides' Electra: a Commentary, the University of Oklahoma Press, Oklahoma City, OK.
Schefold, Karl (1976) 'Sophokles Aias auf einer Lekytos' *Antike Kunst*; 19, 71–78.
Scullion, Scott (1994), *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, B. G. Teubner, Stuttgart.
Seaford, Richard (1997), *Euripides Bacchae: with an Introduction, Translation and Commentary*, Aris & Phillips, Warminster.
Sider, David (1975), 'Two Stage Directions for Euripides' *Classical Philology*; 98. 1, 16–19.
Taplin, Oliver (1978), *Greek Tragedy in Action*, University Press, Cambridge.
Taplin, Oliver (2007), Pots & Plays : *Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.
Weaver, Benjamin (2009), 'Euripides Bacchae and Classical Typologies of Pentheus' *Sparagmos*, 510–406 BC' Bulletin of the Institute of Classical Studies; 52, 15–43.
Webster, T. B. L. (1970), *Greek Theatre Production*, 2nd ed. London.
Wiles, David (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, University Press, Cambridge.

註

☆1——「純粋志向的対象」という言葉はロマン・インガルデン（1982）が文学的芸術作品の非実在性のあり方を示すために用いた言葉である。全ての対象は意識の志向対象であるが、文学の虚構的な対象は、その志向対象が外界の何かを指示しないという意味で「純粋な」志向対象である。

☆2——Cf. Greeen（1991）.

☆3——現在、アイスキュロスとソフォクレスが各七篇、エウリピデスが一八篇と、合計で三二の悲劇が私たちには残されている。前二者についてはアレクサンドリアで教科書として残された選集しか現存していないのに対し、エウリピデスについてはそれに加えて全集から一巻が残されているからである。選集の編者は悲劇を上演ではなく読書の対象として捉えており、そのことも現存作品の偏りを示すかもしれない。

☆4——CF. Scullion（1994）65.

☆5――Moretti（2002）. 四角形オルケーストラーを最初に提案したのは Anti（1947）であるが、Bieber（1662）57 がその可能性を認めた影響は大きい。四角形オルケーストラーを擁護する議論は他に Gebhard（1974）, Pöhlmann（1995）, Ashby（1999）など、考古学研究者が多い。実際、トリコスなど、五世紀の他の劇場はどれも四角形であり、エピダウロス以前の円形オルケーストラーの存在を示す考古学的証拠はエピダウロス以前には存在しない。Green（1991）18–19 が四角形オルケーストラーの利点と見なすのは、観客との距離の近さと、それによる細やかな動きの表現力である。他方、円形オルケーストラーはどこかで発明されたのであり、それが悲劇そのものと同様、アテナイの発明だったとみなすことは一定の合理性を持つ。考古学的議論を踏まえての円形オルケーストラーの擁護としては Scullion（1994）38–42 が比較的新しい。Wiles（1997）は円形オルケーストラーを民主政と関係づける。

☆6――Taplin のこの図ではスケーネーはオルケーストラーに外接すると考えられているが、内接すると考える研究者もいる。

☆7――以下、悲劇作品の引用後の数字は行数を表す。本稿におけるギリシア語テキストの翻訳は私自身のもの。

☆8――エクキュクレーマの詳細な議論は例えば Arnott（1962）78–88 参照。最近、Eis（2014）はこの装置を詩の朗唱伝統と、また悲劇が上演されたディオニュソス祭の初日に山車で運び込まれたディオニュソス像と結びつけようと試みるが、推測の域を出ない。彼はまた、寝台や机、台が認められる多くの壺絵が劇場でのエクキュクレーマのイメージであるとも考える。エクキュクレーマが回転舞台だとの主張は Exon（1900）に始まる。ただし、のちに見る『アイアス』第一エペイソディオンでのエクキュクレーマの導入と回収には「開きます」「閉めろ」との告知がなされており、中央扉の開閉があった押し出し舞台だと考える方が蓋然性が高いように思われる。Exon や Pöhlman（1995）はエクキュクレーマが複数個あったと考える。

☆9――Bieber の略図は Mahr（1938）による。

☆10――タプリン（1991）338, n.4 はここでのエクキュクレーマの使用に懐疑的であるが、認める研究者は多い。Cf. Möllendorff（2015）51–53.

☆11――Pathmanathan（1965）は、舞台上の殺人の回避が物語的ないし演劇的な必要を持っていると主張し、Arnott（1962）134–138 もこの「慣習」の存在に懐疑的である。他方、Scullion（1994）90–97 は、回避がそうした必要からは説明できず慣習の存在を想定すべき例として、ソフォクレスの『エレクトラ』におけるアイギストス殺害を挙げる。これは『エレクトラ』の最終場面だが、今ここで殺せと言うアイギストスの言明にもかかわらず、オレステスは彼をスケーネー内へと導き、殺害の手前で作品は終り、それは何らかの外的制約の証拠であると。しかしながら、既に Pathmanathan（1965）12 は、アガメムノンが殺された場所でアイギストスを殺すことがオレステスの意図であり、単純な死はアイギストスに対して甘すぎると言う物語上の根拠を示していた。私たちは、この作品に関して、復讐の成就は必然的に、肉親殺しに取り憑き狂気に陥れる復讐（エリ）の女神（ユス）のテーマを持ち込むことになり、それを回避することが作者にとって重要だったという議論を付け加えたい。そもそも母を先にしてアイギストス殺害を後回しにしたのもこのテーマを避ける意味が大きかったのである。

☆12――舞台上での登場人物の死自体は『アルケスティス』と『ヒッポリュトス』にもある。

☆13――台詞によるきっかけが与えられているとき、私たちはエクキュクレーマが用いられていると確信できるという方が実態に即しているだろう。以下に見るように、私たちは『アイアス』が台詞によるきっかけのないエクキュクレーマを用いていると考える。

☆14――Wiles（1997）163–66.　アイアスの自殺は様々な再構成が考えられてきた。

例えばScullion（1994）116–128はそもそも場所の変更を認めない。全ての登場人物が退場したのち、アイアスは脇にずっと置かれていた茂みから現れて最後のレーシスを語り、陣屋に戻り、そこで観客から見られずに自殺する。レーシス冒頭で呼びかけられている剣は陣屋内にあり観客には見えない。後にアイアスの遺体のダミーはテクメッサが覆いをかけ、従者たちによって運び出されるのである。Pöhlmann（1995）110も自殺の前には場面転換はなく、スケーネーは二つの脇の戸口しか持たず、その一つがアイアスの陣屋への、もう一つが灌木の茂みへの入り口になると考える。ただし彼は二度のエクキュクレーマの利用を認める。第一エペイソディオンでの血塗れのアイアスの登場が一方の、第四エペイソディオンでのテクメッサの登場がもう一方の戸口から現れるエクキュクレーマを用いるのだと。第三エペイソディオンでのアイアスの登場と退場は茂みからであり、エクキュクレーマを用いない。したがって剣を観客が初めて目にするのは第四エペイソディオンなのだ。第三エペイソディオンでのエクキュクレーマを認めない理由として、Pöhlmannは、自殺したアイアスがダミーに置き換えられてエクキュクレーマで再登場するには時間が足りないと考える。この議論は、音楽劇としてのギリシア悲劇の性質を軽視しているだろう。舞台上での自殺は激情の現れであり、エクキュクレーマが用いられたとして、適切な音楽が彼の所作とエクキュクレーマの回収に付随していただろう。その音楽はコロスの再入場を準備するものにもなる。

明示的な場面転換を認めないのはGardiner（1979）も同様だ。彼は、アイアスが中央戸口から登場するだけで場所の変化は十分に観客に理解されると考える。Heath（1987）192–195は舞台係による、Blume（2004）199はスクリーンを用いた場面転換の可能性を認めるが、観客の目の前での死も第三・第四エペイソディオンでのエクキュクレーマも認めない。タプリン（1991）156は、全員が退場した後にアイアスが登場して無言で剣を舞台に固定してからレーシスを語り、観客の目前で自殺したと考えるが、どのようにダミーと入れ替わったのかについては不明とする。Mills（1980）やWebster（1970）は自殺前の場面変換でのエクキュクレーマを認めるが自殺後は認めない。彼らによれば、スクリーンやテクメッサが広げた布に隠れてアイアスはダミーと入れ替わる。Meineck（2006）はEis（2014）と同様エクキュクレーマを演劇的可能性を広げるものとして積極的に捉え、この劇での三度の使用を認めるが、彼にその判断を促したのが太陽劇団の*Le Dernier Caravansérail*での移動舞台の利用だったことは興味深い。

☆15——Arnott（1962）87.

☆16——Möllendorff（2015）45.

☆17——但し、用いられる動詞は三度とも異なる。

☆18——Kovacs（1987）.

☆19——Cf. Denniston（1939）158. ただしCropp（2013）202, Roisman&Luschnig（2011）200など、Kovacsと同様、首は斬られずに遺体全体が舞台に持ち込まれていると考える研究者も多い。本稿では、斬られた首と胴体の両方が、ただし首はオレステス自身によって、胴体はアイギストスの召使を演じる黙役によって舞台上に運ばれた考える。それによって、ゴルゴンの首を手に持つペルセウスにオレステスを擬える伝令の比喩がより効果的になる。

☆20——Sider（1977）15にしたがって、エレクトラがアイギストスの首を両手で掴んでそれに向かって話していると考える。

☆21——オスカー・ワイルドの『サロメ』を想起できるだろう。

☆22——タプリン（1991）180.

☆23——1300行のアガウェの「手足は全部うまくつながっていますか？」は唐突であり、1299行との間にも欠落が想定される。また、この問いにカドモスは否定的に答え、アガウェは舞台上で我が子の身体を正しく並べ直すきっかけを与えたのだろう。Cf. 逸見（1992）336、Seaford（1997）249–250.

☆ 24 ――Cf. Green（1991）33-40 .
☆ 25 ――本稿の画像は Wikimedia Commons による。
☆ 26 ――Cf. Moore（1980）431-432.
☆ 27 ――Schefold（1976）Taf.15 Photo：D. Widmer.
☆ 28 ――Schefold（1976）74. 他方 Taplin（2007）89 は壺絵が悲劇より前だと考える。
☆ 29 ――Weaver（2009）Plate 2.
☆ 30 ――Cf. March（1989）36. March は壺絵ではペンテウスは概して剣を持ち武装していたものとして描かれていることを指摘する。観客がそうしたイメージを前提にして作品を観ていることをエウリピデスは期待していたのだと。従って、まさに最後の瞬間で狂わされて女装と覗きへ向かうペンテウスは一層グロテスクなのである。
☆ 31 ――Taplin（2007）156-158, Plate51.
☆ 32 ――6. 1450b17-18.

☆ 33 ――18.1455b33-56b3 参照。第四の種類を示すまさにその単語が写本では破損しているが、多くの研究者は Bywater（1909）251 の提案にしたがって「視覚（ὄψις）」を補う。ただし、「挿話的（ἐπεισοδιωδης）」を提案する Else（1963）523-535 を始め、いくつかの異なった読みがある。

（きたの　まさひろ・群馬県立女子大学文学部教授／美学、演劇学）

Abstracts

The Mutilated Royal Body in Greek Tragedy

Masahiro KITANO

In this paper, I consider the ways the mutilated royal bodies are visually represented in Greek Tragedy. As is well known, the murder on stage is avoided in extant tragedies. This avoidance has sometimes been explained by the reference to the existence of some kind of religious taboo. I argue, however, it has its own dramatic and theatrical justifications and we do not have enough evidence to show the existence of such prohibition. The representation of the gruesome tableau resulting from the violent act with a narrative representing the act is much more effective than the murder on stage which lucks the narrative explanation and Greek Tragedy has developped a special contrivance for the presentation of this tableau, that is, *ekkyklêma*, a wheeled platform. Besides, although the murder on stage is avoided, a special kind of violent death, suicide, is visually represented in two extant plays, Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Supplices*. I try to analyze the reason and the way the suicide is performed on stage in these plays with or without the help of *ekkyklêma*.

'The suicide on stage', however, is not the only way for the tragic poets to show the mutilated royal body. Euripides, whom Aristotle called 'the most tragic' among poets, made use of the severed head in his two extant plays ; Aegistus in *Electra* and that of Pentheus in *Bakkhai*. I try to propose the reconstruction of each scene and conclude that the visual representation of the mutilated royal body is, pace Aristotle, who in his *Poetics* almost entirely ignores the visual effect because of his preference of the narrative, is one of the most efficacious means to achieve pity and fear, the Aristotelian tragic effect.