

ギリシヤ・ローマにおける舞台の形成

—円形舞台の秘儀—

佐藤俊子

- I ギリシヤ劇
 - i ギリシヤ劇場
 - ii 上演の背景
 - iii 悲劇の成立
 - vi 悲劇の展開
 - v 喜劇の展望
- II ローマ劇
 - i ローマ劇の生成
 - ii ローマ劇場
パントマイムス
 - iii 仮面黙劇(末裔)

I ギリシヤ劇

劇芸術は常に生きた人間を表現の媒体としてその目的である「伝達」を成し遂げる。その芸術の中心にはいつも人間が実在し、その関心は原始時代から現代に至るまで、終始、人間の上にあり、その行為は人間の不安や恐怖の克服のための祈願となり、あるいは人間の可能性への強烈な期待となり、あるいは失われた人間相互の交わりの回復への最も直截な手段となる。演劇の歴史は人間の歴史と同じ長さを持ち、あらゆる芸術の様式の中で最も古くから人間の実生活と結びついていた。とりわけ、その発生当初においては演劇はあらゆるジャンルの芸術を包括し、口承文学の集大成としては文学の原型であり、また舞踊の原始的状態でもあり、歌と音楽の始まりでもあった。その上、原始的宗教の一形態として、生の神祕におびえる者の不安や苦悩を鎮める呪術的機能を果たすものとして、日常生活の必需品ですらあった。勿論、そうした段階では演技者と観衆との区別も意識的にはまったく判然とせず、両者は同一次元において、同一の陶酔に酔い痴れたものと思われる。アリストテレス (Aristoteles) の説いた実用的な

意味での悲劇の Katharsis (浄化作用) がその効力を十分に発揮し得たのもたぶんスペクタクルのこの段階においてであったろう。このような意味において、以下、ギリシヤ劇を、すぐれた文学作品としてよりもまず、上演の極めてプリミティブな形態の典型として捉えることを試みてみたいと思う。

i ギリシヤ劇場

ギリシヤ劇は文学史上に古典劇の高次な形式を提示している一方、上演史の見地から眺めるならば、ディオニュソスの陶酔の中にあつて、上演の最も素朴な形態を保持しているものである。したがってギリシヤ劇の上演を想像する際、われわれはいわゆる近代的な上演における舞台の概念を直接にそこへあてはめることをまず第一に差し控えなければならないであろう。実際、ギリシヤ劇場に関する資料に依る限り、いわゆる高い舞台の存在はほとんど否定的である⁽¹⁾。むしろわれわれにとってはわれわれの劇場とはまったくその外観を異にするギリシヤ劇場そのものを一瞥することの方が当時の観劇の情景を多少なりとも正確に認識する近道であるように思

(1) ギリシヤ劇におけるいわゆる「高い舞台」の使用について R. E. Wycherley は次のように説明している。

「高い舞台の使用は、昔の合唱隊がすたれたことや、前4世紀末、また前3世紀に入つてのアッテイカの新喜劇の要求に関連している。劇場の形態は成長し、発展する演劇の必要によって最初から決定されていたが、多くの点で宗教的保守主義や大規模な改造に必要な費用の点から、要求が充たされ、改造されるまでにかかなりの期間があつたらしい。」

R. E. Wycherley: *How the Greeks Built Cities* 『ギリシヤ都市はどうつくられたか』(小林文次訳), p. 171.

われる。しかも現在なおギリシヤには古代劇場の廃墟（これは厳密にはギリシヤ演劇全盛時代のものではなく、B.C. 4世紀に改築された石造劇場の遺骸ではあるが、B.C. 5世紀の木造建築のものとその規模においてほぼ変わらないと推測されるものである）があり、毎年夏が訪れると、土、日曜の夜、古典劇が催され、遠い昔の祭典の有様をわれわれの眼前に繰り広げているのである。ここではこの現存する劇場に基いて一般に行なわれているギリシヤ劇場とその舞台機構の概要を眺め、その特異な劇場の外形から古典劇への接近を企ててみたいと思う。

通常ギリシヤ劇場は都市の中またはその近くの丘陵の側面を選んでつくられた屋外劇場で、オルケストラ (orchestra)、観客席 (theatron)、スケネ (skene) とから成立している。観客席は丘陵の傾斜面につくられてほぼ半円をなし、アテナイのディオニュソス劇場では約17,000人、エピダウロス、メガロポリスの劇場もおおよそ同数の観客を収容した。この観客席にその大部分を取り囲まれて、完全な円形のオルケストラがあり、ここは合唱団が歌いながら踊る dancing-ground で、直径が64呎あり、この円形の中心にはディオニュソスを祭る祭壇が安置されていた。スケネはテスピス時代には俳優が仮面や衣裳をかえるための小屋にすぎなかったが、次第に発達して、オルケストラの背後にある背景や演技の場所となった。ディオニュソス劇場のスケネは長さ152呎、奥行21呎の木造建築であったが、B.C. 4世紀以降は石造となった。スケネの両端には観客席に向かって翼状に突出したパラスケニア (paraskenia) という建物があり、俳優の出入りに使われたらしい。スケネを背にしてこのパラスケニアの間に俳優がそこで台詞を言うためのプロスケネ (proskene) があつた。スケネにはプロスケネとオルケストラへの入口が少なくとも三つあり、またパラスケニアと観客席との間には合唱団の出入りに使用される二つの通路パロディ (parodoi) があつた。背景はスケネがそのまま用いられたようである。以上がギリシヤ劇場とその舞台機構の概要である。

ここでわれわれがまず気づかなければならないことはその劇場建築のスケールの膨大なこと（その収容能力はポリスの全人口にほぼ匹敵する）とそれに比べていわゆるわれわれの考える舞台建築に相当するところのスケネが意外と小さいということである。前者はギリシヤ劇の上演事情と関連し、後者はギリシヤ劇の上演形式と関連する。そしてそのいずれもギリシヤ劇上演上の根本的重大事項とも言うべきその特異な状件に連っている。そこでこの辺りの事情の解明には当然ギリシヤ劇に独自のその上演の背景を知ることが不可欠となってくる。R. E. Wycherleyはギリシヤ劇場の構造をギリシヤ劇上演の核心と結びつけ、次のように書いている。

たといギリシヤの劇場が、造形的な建築的统一に達しなかったとしても、後世の多くの劇場が果たし得なかった精神的統一を有していた。劇の演技のなされる高い舞台の縁が割るような、通り抜けを許さぬ境界線はどこにもなかった。オルケストラはスケネと見物席との間にあって、両者を別々に離すよりは、一緒に結びつけるつなぎであった。⁽²⁾

ii 上演の背景

まずギリシヤ劇場の客席の収容能力がポリスの全人口に匹敵するものでなければならなかった理由を探るにはギリシヤ劇の上演が持たれるようになった——政治的なども呼び得る——一連の手続きを知る必要がある。

ギリシヤ劇の成立を促した外部的な状件としては、極めて具体的に、B.C. 6世紀、ソロンの改革の後を受け継いで、民衆の力を背景に政權を握ったペイシストラトスが民意を得るためにとった政策があげられる。彼はそれまで附近の村落で行なわれていたにすぎなかったディオニュソスの祭をアテナイに導き入れ、この神のために壮大な土木工事を起して、アクロポリスの南麓に神殿を創設し、その神域内にディオニュソス劇場を設け、しかもその際にディオニュソス祭礼に奉納される行事の一つとして悲劇の上演を國家の責任において行なうことを取りきめたのである。ここにおいて悲劇は國家的祭典の

(2) R. E. Wycherley: *op. cit.*, p. 165.

一部としてアテナイにしっかりと根を下し、その発展の機運に恵まれたわけである。その後は周知のごとく B.C. 490 年から 479 年に及ぶペルシャ戦役にアテナイがペルシャ軍を打ち破ってその国威を高めるにつれ、いわゆる三大悲劇詩人、アイスキュロス、ソポクレス、エウリピデスが登場し、悲劇は急速に完成へともたらされた。ペルシャ戦役戦勝後のペリクレス時代はその黄金時代でもある。

以上からペイシストラトスの政策がギリシャ劇の発展に一つの強固な根柢を与えたことは明らかである。しかしその発展をもっと根柢から支え、それを可能ならしめた。いわばギリシャ劇成立のための内部的条件とも言えるものとして、そうした国家的祭典に進んで参加しようという精神的な、あるいは心理的な準備が当時の民衆の生活様式そのものの中にあっただけという事実があげられなければならないであろう。そのような生活様式とはポリスのそれである。

ポリスの一般的な定義は「都市的生活の行なわれる中心市とその周囲に広がる田園地域およびその市民団」である。ギリシャの国土は高山と渓谷と狭い平野の交錯から成立しており、しかも当時の文化の段階ではそれら各地域の住民相互の交通、連絡は非常に困難であり、そのためギリシャ人が原始の民族的な小村落を抜け出して国家をつくったとき、その一つ一つが極めて小規模なまとまりを有する多数のポリスが分立したのである。（アテナイはその多数分立するポリスの中でも最も大きな領土を有するポリスの一つであり、B.C. 6 世紀にはまだ一地方都市にすぎなかったが、ペラシストラトスが政權を握る頃から急速に発展し、その民主政の隆盛とともにギリシャ文化の中心となり、そのすぐれた古典文化を生んだのである。）このようなポリスにおける生活の特徴の第一は、端的に言って、ポリス的自由とポリス的不自由の理想的な併存であり、ギリシャの文化はこの併存が最高度の調和と均衡とを保つときに最も栄えたと言えるように思われる。

ではそのポリス自由と不自由とはいかなる

ものであったろうか。まずポリス的自由とは言うまでもなくアテナイによって代表されるその民主政である。ポリス的不自由とはしたがってその民主政の内包する限界、換言するならば、人間の自由と平等の原則を認めるとは言うものの、そこに厳然とゆるぐことなく控えているポリスの権威である。当時のギリシャ人の享受することのできた自由とはどこまでもポリスという極めて密度の高い有機的な共同体に帰属している限りでの自由であり、したがってそれは個人の利益が公共の利益の内側で何らの矛盾もきたさずに営まれている限りにおいて享受し得る自由であった。しかしこのポリス自由と不自由との均衡が保たれている限りにおいては——それがポリスの理想的な健全状態なのであろうが——ポリスの干渉もなんら市民の自由意識を妨害するものとはならず、むしろある場合には個人のためにも有益でさえあったのである。たとえば、ポリスの権威が存在する故に、ギリシャにおける一切の文化活動が強力にその共同体意識と結合し、一つの方向に集中した結果、その優秀な文化が生れたごとくである。ポリスの祭典に全住民がこぞって参加するのも、彼らがディオニソス劇場に足を運ぶのも、彼らにとってはいわゆる近代的自由の範疇とは相入れないポリスの干渉、あるいは国家の強制に基づくものであったわけであるが、ポリスの市民はそれを自らの内なるものとして受け止め、ギリシャ演劇を大いに発展せしめたのである。實際上、ギリシャ劇場の建設工事はポリスの干渉の内側で、ポリス的不自由の下に、その強力な政治力と経済力の背景を得て、始めて可能となったものであったろうし、その極めて高度な古典劇の完成を短期間のうちに成し遂げたのも、祭典という明確な意義に束縛され、限定された取材範囲を守りながら、周知の主題に基いて理想をめざした所以であったろう。ましてギリシャ劇の上演は競演であり、その競演に出場する者はあらかじめその作品を祭典の主宰者たる執政官に提出してその審査を受けなければならなかったのである。その形は、もしも作家がポリスに対

して信仰とも呼べる強い信頼の念を抱いていなかったならば、作家の自由の侵害ということにもなったかもしれない。つまり競演の主催者たる国家とその行事に進んで参加した作家とそれを自分たちの内なるものとして飲んで受け入れた市民、三者の協力がこの上なく優れた、華麗なギリシヤ劇を生んだことになる。そこには究極的には「見物人」は存在せず、J. E. Harrisonの言葉を借りて言うならば、「すべての者が、あるいはほとんどすべての者が演ずる信徒であった」⁽³⁾のである。それはまさしくポリスの自由と不自由との見事な均衡の所産であり、したがってその存続も元来この固有な均衡が保れている限りの、ある一定の期間にのみ可能のものであったわけである。ギリシヤ演劇の盛衰がアテナイの盛衰とほぼその運命を等しくしているのはそのためである。ポリスがその本来の権威、即ちポリスの不自由の威厳を弱め、ポリスの干渉という強制力が市民の信頼を失うとき、そしてポリスの市民がいわゆるポリス的人間としての健全性から逸脱して、ポリスの公的生活に希望を託することを止め、個人の生活上の利益がもはや公共的営みの中で安全ではないと悟るとき、ポリス市民はポリスの生活への愛着を捨て、むしろそれに対して冷淡になり、やがてポリス的世界観を超越するコスモポリタニズムの風潮に流れ、あるいはポリスの自由がそのポリスへの帰属という大前提から解放された結果、極端な個人主義が横行し、人々は個人の営利と快楽のみを追い求めるようになったのである。こうした現象は具体的にはかねてよりギリシヤ世界を二分して勢力をきそっていたアテナイとスパルタとの間に生じたペロポネソス戦争(B.C. 431—404)という27年間にもわたった戦乱を通じてアテナイがスパルタに屈伏するときを頂点として次第に起りつつあった。そしてそのときはいわゆる「ギリシヤ的である成果」としての⁽⁴⁾栄光を担ったギリシヤ劇の終わりを意味したのである。アテナイの運命と平行しながらギリシヤ劇がアイスキュロスからソポクレスの古典的完成を通り抜け、エウリピデスの登場を迎

える頃、そこにはいわゆるポリスの見地から見れば decadance とも呼べる個人的人間の追求が目立っていた。その意味ではエウリピデスの到達した地点がギリシヤ劇の終着点であったとも考えられる。

iii 悲劇の成立

ポリスの威厳によって保たれ、育かれたギリシヤ劇はまたポリスの意向によって、終始、その宗教的意義を固執することを強制されていた。このことはギリシヤ劇、とりわけギリシヤ悲劇の成立過程およびその構造を一瞥するとき、一層明らかである。そしてそれはギリシヤ劇場の膨大なスケールに対して舞台の小規模である理由も説明してくれるものである。

アリストテレスによれば、

いずれにせよ悲劇は、最初まず即席の作から出発した。この点は悲劇も喜劇も同じである。すなわち、一方(悲劇)はディテュラムポスの作者からはじまり、……

とある。ディテュラムボス(Dithyrambos)とは本来ディオニュソス頌歌で、笛の伴奏によって詠唱されたものである。それは春祭りのときに最も民衆的な神ディオニュソスを讚美して歌い且つ踊られた熱狂的な舞唱であった。したがってこの舞唱はまぎれもなく一つの宗教的な行為であり、その歌も踊りも独立した演技というよりは一種の造形的な礼拝の性質を持つものであった。そしてその礼拝の場が中心にディオニュソスの祭壇を祭った円形平地——つまりギリシヤ劇場のオルケストラに相当する部分——であったのである。それ故にオルケストラと舞唱というのはいわばギリシヤ劇発生の源であり、ディオニュソス崇拝というギリシヤ信仰の一形態を留めるものとして重要なばかりでなく、ギリシヤ劇を古代ギリシヤ人の「全存在の理想的根底」⁽⁵⁾としての神話の実現に捧げられたものとする限り、ギリシヤ劇の展開の中で終始一環して

(3) J. E. Harrison: *Ancient Art and Ritual* 『古代芸術と祭式』(佐々木理歌), p. 107.

(4) Burckhardt: *Griechische Kulturgeschichte* 『ギリシヤ文化史』(新関良三訳) Vol. IV, p. 84.

(5) *Ibid.*, Vol. II, p. 43.

最も大きな地位を占めるのである。それ故に、ギリシヤ劇の劇的な発展はコーラスを減少させながら、俳優の人員を増し、叙事的な台詞の部分を多くすることによつてもたらされたのではあるが、それがギリシヤ劇として存在する限り、決して演技の場としてのオルケストラは消失しなかつたし、コーラスもその意義を保持し続けたのである。ギリシヤ悲劇の成立をディオニュソスの側面から論じた Nietzsche は

ただ、常に心にとどめておかなければならないことはアッチカ悲劇の観衆はオルケストラのコーラスの中に自分自身を再発見していたということ、換言するならば、結局のところ、観衆とコーラスとの対立は存在しなかつたということである。なぜならば、すべては、かつ踊りかつ歌う^{サテュロス}半人半羊神かあるいは半人半羊人^{サテュロス}によつて代表される人々の偉大な崇高なコーラスにすぎないからである。

と述べて、舞唱の果す役割の重要性を指摘しており、また Bruckhardt はギリシヤ悲劇を論じて

その完全なる発達をとげたギリシヤ悲劇の仕組について、一つの概念を得ようと欲するならば、ギリシヤ悲劇は人生の完全な波瀾ある一箇の像であろうとしたものでもなく、またその像を耳目に訴えて外部的に現在化しようとしたものでもなかつた、ということから出発すべきである。ギリシヤ悲劇は、ディオニュソス祭典とそれの情調の一頂点⁽⁷⁾であり、そしてその根底からして理想的なものであった。

と書いており、その祭典的意義を強調している。いずれもギリシヤ劇がわれわれの考える近代的な意味での「創作」作品とは無関係のものであり、ポリスの全市民挙げての祭典と彼らの生活の内なるものとしての信仰の一部分として存在したことを明かしている。「悲劇 (tragedy)」の語源 tragoidia が tragos (山羊) と aoidos (歌う人) の合成語 tragoidos から出ており、「山羊の歌」——これはディオニュソスの従者サテュロスに似せた山羊の姿を装ったコーラスがディオニュソスを讃えて踊りながら歌う歌の意と、さらに起源的に遡れば、ディオニュソスの歓喜に狂う信徒たちの血祭に捧げられたのが山羊であったことから原始宗教にある犠牲の神祕

にも連っている——であることもギリシヤ劇の発生事情から自ずとうなずけよう。筆者がギリシヤ劇を「円形舞台の秘儀」と考えるのもこうした視点においてである。ギリシヤ劇は素朴な円舞合唱からディテュラムボスへ、ディテュラムボスから悲劇へ、とその形式を除々に整えながらも、その根底に流れる発生当初からの大前提のようなものを少しも変えることはなかつたのである。それ故に、オルケストラはギリシヤ劇がその本来の姿を保持する限り、最も重要な演技の場所であり、コーラスから派生した俳優は古典劇の全盛期を通じてわずか三人に留つたのである。三人の俳優が台詞を言うために立つ場所としてのスケネが小規模なのは当然のことである。こうしてギリシヤ劇はディオニュソスの興奮の中でポリスに住む全市民に共通の関心事となり、市民の欠くべからざる信仰生活の一端としての意義を帯びたのである。そこでは天才的劇詩人といえども常に市民の一代表として、個性的であるよりは一般的であり、公共的であり続けなければならなかつた。当然、悲劇の主題はディオニュソスを筆頭にその他諸々のギリシヤの神々の物語に限定されたが、またこうしたことが「一つの特別にギリシヤ的である成果⁽⁶⁾」としてのギリシヤ劇を生むことに力強く貢献したものと見られる。そこでギリシヤ劇への接近の一つのプロセスとして多少ともギリシヤ神話とそれを生み出したギリシヤ人の信仰生活についての概観を得ることが必要となってくる。

Bruckhardtによれば、ギリシヤ信仰とは「国民それ自体の純然たる創造⁽⁹⁾」であり、その創造者であるギリシヤ人とは「彼らの神話を彼らの全存在の理想的根底としてこの上もない努力をもって防衛し、そしていかなる犠牲を払つてもこれを具体的事情と結合せしめたところの一つの国民⁽¹⁰⁾」である。神話はいわば存在の恐怖と

(6) Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

(7) Bruckhardt: *op. cit.*, Vol. IV, p. 98.

(8) *Ibid.*, p. 84.

(9) *Ibid.*, Vol. II, p. 15.

(10) *Ibid.*, p. 42.

驚愕のただ中で生存をまっとうするために古代ギリシヤ人が是が非でも想定しなければならなかった「芸術的な中間世界」⁽¹¹⁾であると同時に、素直なりアリストたるギリシヤ人がその合理的で自由な精神をもって有限の距離の彼方に描いた一種の理想郷でもあった。こうした理想的な世界の創造を可能ならしめた力のもとより行為の世界において数々の征服を成し遂げ、自らをヘレネス(Hellenes)と称したほどの民族的な自信であったであろうし、またその想像の奔放さについてはギリシヤ人が彼らの崇拜する神々に関して文字で書かれた啓示(キリスト教における聖書のようなもの)を何一つ所有せず、外部からの力によって規定的に与えられたものもまったくなく、また宗教の神聖な掟として權威づけられた教義も一切なかったという事情にかなり負うていたものと思われる。したがって彼らは彼らの神々を自由に創造することができたのであり、彼らの信仰生活はいわゆる宗教というよりはむしろ神々と人間との有効な依存関係であり、しかもこの関係は現実のあらゆる生活面に及び、彼らの日常生活を支える前提条件でさえあったのである。たとえば、オリムポスの神々、男女12神について見れば、ゼウスは雷電の神で天地を主宰し、神々と人間との支配者であり、その妻ヘラは結婚を司り、アポロは太陽神で光と農業の神であり、同時に音楽、予言の神、女神アルテミスは牧畜、狩猟を守り、女神アテナは知識の神で同時にアテナイの守護神、ヘルメスは交通通商の神、女神デメテルは地母神として農事の神、アプロディテは海水の泡から生まれ出た永遠に若く美しい愛と美の神、ポセイドンは海の支配者、ヘプアイストスは火の神、金工の神、ヘスティアは竈の神、アレスは軍神といったごとくである。ギリシヤの神々は極めて人間的なものとして把握されており、不老不死ということを除けば、詐欺、窃盗、姦淫、闘争、嫉妬、口論などもする、喜怒哀楽を具えた、美しい男女の姿をしていたのである。それぞれの神の職能は固有であり、その支配には限度があった。全能なる神を持たないギリシヤ信

仰は、元来、ギリシヤの運命観と並列されるものであったかもしれない。神話伝説にその題材を限定されたギリシヤ悲劇が屢々、運命劇と呼ばれるのも全能ならざる多数の神々と共存した古代ギリシヤ人特有の世界観に基因するものとも思われる。

ギリシヤの神々はこうして人間に親しいものとして、ギリシヤ人の現実生活の内側に置かれたのであるが、中でも最も人間としての共感に生き生きと訴えた神がディオニュソスであり、この神がギリシヤ劇の発生を導いたのである。

ディオニュソスは B.C. 8 世紀か 9 世紀頃、北方のトラキア地方から移されたもので、ギリシヤの神々の中では新しい神であり、オリムポスの神々には属さず、それ自身で独立して一箇の宗教をなしていた。それは元来、冬に死んで春に甦生する植物を人格化した神であり、農民的信仰の形をとって現われた。ポリスに住む民衆の大半は農耕に従事する者であり、彼らは自分たちの神としてディオニュソスに打ち解け、烈しい信仰を捧げたのである。ディオニュソス崇拜がこのように農耕的性質を帯びていたところから、ディオニュソスの神のための祭典ディオニュシア(Dionysia)は当然、農業祭の観を呈していた。しかしやがてディオニュソスは植物神というその本来の性質からほぼ同一の意味を有する畜類、ひいては人類の蕃殖を司る種族維持の神となり、国家的にも重要性を増す一方、人類を苦難から救い、甦生をもたらし、さらにはぶどうの繁茂からぶどう酒の神として人類に陶酔を与えるなど、市民の日常生活の中にも深く滲透するに至った。神話によれば、ディオニュソスは若いときティタノス(大地の暗黒の力)によって粉碎されたが再び若く、美しく再生したと言われている。信者たちは山上の神殿の前で楽器の騒音に合せて踊り狂い、その興奮の極に達したとき、神前に供えられた動物の肉をひきちぎって食し、その血をぶどう酒とともに飲んだ。その行為によって彼らはディオニュソスの生命を得、死んでもなお永生を得ると信じたの

(11) F. Nietzsche: *op. cit.*

である。このような信仰はギリシヤに古くから伝わる再生の信仰、「年の霊」とか「生成の神」、「生命の精」などと呼ばれた、より原始的な秘教的神霊宗教と緊密な結びつきを有し、且つ農耕民のコミュニティの物質的存続という、極めて現実的な要請と密着した性質のものであったところから、そこには一層、尖鋭的な激しさが加ったものと思われる。

このディオニュソスの神の祭礼はおよそ B.C. 6 世紀頃、アテナイに入った。祭礼は12月の田舎のディオニュシア祭 (Country Dionysia)、アテナイにおける 1 月のレナイア祭 (Lenaia)、そして3月中旬、春の陽光を浴びて最も盛大に取り行なわれる大ディオニュシア祭 (Great Dionysia) があり、その際に祭礼に奉納される行事の一つとして、市民の代表者の競演によって劇の上演が厳粛に催されたのである。したがって、必ず神域内に建造され、元来、礼拝の場とも呼ぶべきギリシヤ劇場は、無論、この祭典の期間だけのためのものであり、そこで上演されたギリシヤ劇はポリスの管理下に、その祭典的、宗教的意義をまっとうするためのみ存在したのである。当然、その劇は、今日の演劇のように、常時、気軽に鑑賞され得るものでもなく、また日常生活の単なる美しい装飾でもなかったということになる。

iv 悲劇の展開

ディテュラムボス (Dithyrambos)：アリストテレスが書いているように悲劇の始まりはギリシヤ劇場の原型たる円形の dancing-ground で歌い且つ踊られた即興的な舞唱であった。やがてこの素朴な円舞合唱は悲劇への移行の中間に、ディテュラムボスを生んだ。ディテュラムボスは本来、ディオニュソス頌歌で、原始祭式「春の祭典」の一形態であった。その歌は常に春の季節と春の花に飾られており、その踊りはギリシヤの饗絵から想像されるように、熱狂と跳躍と華麗さに充ちていた。J. E. Harrison は「ディテュラムボスは誕生の歌であり、そしてディオニュソスの誕生は春である。五月柱のとき、聖牛のときである」と書いている。この

ディテュラムボスが一種の宗教音楽的オペラの形式に完成されたのは B.C. 7 世紀頃、アリオン (Arion) によってである。アリオンは合唱団の人数を50人 (この数は後の悲劇にまで継承された) とし、明確に円舞と称して祭壇の周囲をめぐって輪になって踊る方法を創始した。内容的には従来の粗野で乱暴な行為を一切廃して、ディオニュソスの生涯の事蹟を歌と踊りで物語るものとした。また彼は合唱歌の中に台詞を挿入した。このことはディテュラムボスからドラマへの移行を考えると、特に重要な点である。そこにおいてディテュラムボスは多少なりとも演劇的容貌を帯びることができたからである。

テスピス (Thespis, B.C. 6 世紀頃)：ディテュラムボスに演劇的な芽生えがすでに見られたとしても、劇形式が本格的に確立するのは B.C. 6 世紀の初め頃、イカリアの人、テスピス (Thespis) によってである。テスピスが舞台と第一俳優の創造者であるからにはほかならない。ただし、舞台とは言ってもギリシヤでは俳優の立つ場所たるスケネの意であるが、テスピスの時代にはそのスケネもいまだいわゆる演技の場所としての舞台の機能を果してはおらず、テスピスの発明になる一人の俳優が衣裳や仮面を取り換えるための小屋であったと推定される。テスピスが実際に俳優の立つ場所として設けたのはトラペズア (trapeza) と呼ばれた小さな台であり、しかもこの台は移動可能の車であったと言われる。やがてこの台が俳優の数の増加 (と言っても三人までであるが) に伴い、やや長めの方形に拡大されると、小屋であるスケネと合して、いわゆる舞台建築に相当するスケネが形成されるのである。テスピスの発明になる一人の俳優は、当然、劇中に現われる幾人かの人物として登場し (その必要から衣裳と仮面が同じくテスピスによって考案されたのである)、一人の俳優によって可能であるところの独白をするか、ないしは合唱団の指揮者との間に対話を行なった。テスピスは元来優れた舞踊家でもあり、自ら俳優としても舞台に立った (この彼の残し

(12) J. E. Harrison: *op. cit.*, p. 86.

た自作自演の慣例はアイスキュロスまで続いたということである)。こうして B.C. 353 年、ペイシストラトスが建設したばかりの新しいギリシャ劇場において、初の劇競演が行なわれたのであるが、テスピスはその際の第一の優勝者となったのである。

テスピス以降の悲劇の発展は極めて急速度にもたらされた。テスピスが競演に優勝した年から10年後にはアイスキュロスが誕生し、B.C. 484 年の競演にその最初の桂冠を握った。ソポクレスは 468 年に、エウリピデスは 442 年にそれぞれ初優勝している。この間ほとんど50年足らずである。このような急激な演劇の興隆はおそらくイギリスの Elizabeth 朝にその例を見るのみであろう。

アイスキュロス (Aischylos, B.C. 525-456): テスピスの作品がまったく伝存しておらず、彼が通常、悲劇の始祖と呼ばれながら、あまりにも幻影的な存在であるのに比して、アイスキュロスは実際に7篇の劇と若干の断片(ただし彼がその40年にも及ぶ活躍期間を通じて執筆した作品の総数は90篇にも達したと伝えられている)を残し、ギリシャ劇の面影をより確実にわれわれに伝えている。その意味ではアイスキュロスこそわれわれにとっては演劇の始祖と呼ぶには最もふさわしい人であるかもしれない。またアイスキュロスが悲劇作家となった動機について、彼がまだ少年の頃、ぶどう園でまどろんでいると、夢にディオニュソスの神が現われて少年に悲劇詩人となるよう勧めた。目覚めて詩を書いてみると容易につくることができた。という逸話はディオニュソス信仰に端を発する悲劇の第一の作家に関する極めて象徴的な語り伝えと見えよう。そして彼が自らの墓に書いた4行の挽歌、

アテナイの人エウポリオンの子アイスキュロス、
表裏するゲラの土となりて、この墳に眠る。
マラトンの木立は彼が武勲を語りぬべし。
髪長きベルシャ人も亦これを知れり。

という碑文——ここにおいては生前に13回もの華々しい優勝をおさめた劇詩人としての名譽については一言も触れられていない——は詩人が

何よりもまずポリスに帰属する忠国の人であったことを示す言葉として意義深いものと考えられる。

アイスキュロスは、テスピス同様、劇作家であり、自ら舞台に立つ俳優であり、音楽と舞踊に精通して、合唱団を指導する教師でもあった。こうした広範な素養は彼が悲劇を書く際にその劇的描出の技術改良の面で大いに役立っているように思われる。その成果の概要をアリストテレスは『詩学』第4章に次のように説明している。

アイスキュロスは、俳優の数が一人であったのを、はじめて二人にふやし、合唱隊の役割を減少させて、劇の主要部分を〔俳優の〕対話に置くように仕向けた。

とりわけ、コーラスの短縮と対話の増加は俳優が一人から二人になったことに由来するのであってみれば、第二俳優の創造がアイスキュロスの最大の功績と言えるかもしれない。彼の現存する7篇の戯曲はほぼ年代順にコーラスの短縮と対話の増加、換言するならば、劇芸術の形成の過程を明示している。

現存する7篇の戯曲中、上演年代の明確なものは『ベルシャ人』(B.C. 472)、『テバイに立ち向う七人』(B.C. 467)、『オレスティア』(B.C. 458)のみである。残りの2篇については諸説があり、議論が絶えないが、アイスキュロスの技巧の進展という観点に立って作品を眺めるには、およそ一般に行なわれている次のような年代順を採用するのが便利のようである。

- 1 『救いを求める女たち』⁽¹³⁾
- 2 『ベルシャ人』(B.C. 472)
- 3 『テバイに立ち向う七人』(B.C. 467)
- 4 『縛られたプロメテウス』
- 5 『オレスティア』三部作 (B.C. 458)

(13) この作品は従来アイスキュロスの最古の作品と考えられていたものであるが、1952年発見になるパピルス断片に、アイスキュロスが『ダナオスの娘たち』と『アミュモネ』で1等、2等はソポクレスとあるところから、この記録に誤りがなければ、『救いを求める女たち』はソポクレスの劇壇登場(468年)以後の作と考えなければならなくなる。この劇の上演年代に関してはいまだに種々の議論が関わされている。

- 第一部『アガメムノン』
 第二部『供養する女たち』
 第三部『慈みの女神たち』

『救いを求める女たち』には50人（これはすでに触れたように、アリオソ以来の合唱団の伝統的人員である）のダナオスの娘たちによって構成される合唱団と台詞を述べる3人の人物、ダナオス（エジプトの王）、ペラスゴス（アルゴスの王）、エジプトの使者が登場する。主題そのものであるところのやさしくか弱い娘たちの舞唱の入場によって劇が始まり、やがてダナオス、ペラスゴスが現われて、いわゆるテスピス時代を思わせるような合唱団と俳優間の対話を行なう。台詞は第一俳優がダナオスとエジプトの使者を、第二俳優がペラスゴスを受け持った。俳優間の対話はペラスゴスとエジプトの使者との間にのみ、しかも劇の後半にただ一度だけ行なわれる。終始、登場しているのは合唱団で、劇の主役も合唱団である。当然、合唱歌の占める比率が非常に大きく、その抒情的表現が筋を展開し、劇的情緒を盛り上げるのに決定的役割を果たしている。つまりこの劇ではまだ第二俳優は単に導入されたにすぎず、十分には生かされていないと言える。

『ペルシヤ人』は B.C. 472 年、即ちサラミスの海戦 (B.C. 480 年、テミストクレスの率いるギリシヤ艦隊がサラミス沖でクセルクセスの率いるペルシヤ艦隊を破った) から 8 年後に上演されている作品である。ギリシヤ悲劇の題材は神話および英雄伝説が大半であるが、戦勝国民の常として、自国の歴史への関心が高まり、悲劇本来のあり方からすれば異例に属するような作品（というのは歴史的事実に取材したギリシヤ悲劇はこの『ペルシヤ人』が唯一の作品であるからである）も生れたものと思われる。しかしこの戯曲が抒情的表現に富み、合唱歌が全体の半分以上の長さを占めることは前作と同様である。対話に関しても俳優と合唱団との間に交わされるものが多く、俳優相互の対話は依然として少ない。台詞の分担は第一俳優がアトッサ（クセルクセス王の母后）とクセルクセス（ペ

ルシヤの王）、第二俳優が使者とダレイオスの亡霊、となっており、俳優間の対話はアトッサと使者の対話およびダレイオスの亡霊とアトッサの対話の二回となり、『救いを求める女たち』より増加している。とりわけアトッサと使者の対話はその表現がすぐれていることでアイスキュロスの技巧の進歩を示すものとしてしばしば指摘されている。

『テバイに立ち向う七人』の上演年代は B.C. 467 年であり、それがすでにソポクレスの劇壇登場後であるということは注目を要する事実である。この作品の上演の前年、B.C. 468 年に、当時ほぼ 29 才のソポクレスが悲劇の競演に初出場し、老先輩アイスキュロスを打ち負かして優勝しているのである。そしてその際にソポクレスが早々に第三俳優を發明していたかどうかについては何ら確証がなく、諸説が行なわれているが、ともかく B.C. 467 年の『テバイに立ち向う七人』以降のアイスキュロスの戯曲にはソポクレスの創造になる第三俳優が現われ始めるのである。勿論、『七人』における第三俳優の登場場面は終結の 50 行に満たない一部分にすぎず、しかもその部分はアイスキュロスの創作ではないとする説などもあり、明確にこれを第三俳優の使用始めと考えることは差し控えなければならないかもしれない。台詞の分担は第一俳優がエテオクレス（オイディプスの子、テバイ王）とアンティゴネ、第二俳優が使者と伝令、第三俳優（もしそう呼び得るならば）がイスマネとなる。しかしこの戯曲は対話の増加、合唱歌の減少（この劇では前 2 篇と異なり、合唱団の入場に先立って俳優が二人までも登場し、かなり長い台詞を述べるプロローグがある）が著しく、この作品を二人の俳優と合唱団から成る古い形式の悲劇として見るならば、その典型的な傑作と言える。

次いで、『縛られたプロメテウス』では第三俳優の使用がほぼ確定的であり、台詞の占める比率は一段と増し、抒情的な合唱歌の果たす役割は筋の進行に対してますます消極的、受動的になっている。

こうして、アイスキュロスが死ぬ2年前(B.C. 458)に初演され、彼の最後の優勝作品となった『オレスティア』になると、第三俳優の使用も完全に初歩的な技巧の段階を脱してくる。それも三人の俳優の間に対話を活発に動かすというよりは三人の俳優の登場自体に意味を持たせ、二人の俳優の間に台詞を委ねながら、無言の俳優を舞台に置き、その沈黙の演技によって劇的効果を上げるなど、たとえアイスキュロスが第三俳優をソポクレスに学んだにせよ、彼はそれを簡素と雄大に抜き出した彼特有の技法に見事に昇華しているのである。なお『オレスティア』がギリシャ悲劇の三部作の形を現在に伝える唯一の、貴重な実例として、演劇史上に貢献していることは言うまでもないことである。

ソポクレス(Sophokles, B.C. 496-406): アイスキュロスの初優勝が40歳前後(劇競演への参加は25歳頃)であり、その後の優勝回数が13回であるのに比べるならば、B.C. 468年、およそ29歳の若さで初の賞を獲得し、406年にその長い生涯を閉じるまでに24回もの優勝をおさめることのできたソポクレスは劇作家として極めて幸運な成功者であったと見ることができる。しかも彼の劇壇初登場に際しては偉大な先輩アイスキュロスの開拓した確固たる演劇の形式があった。アリストテレスはソポクレスの業績を、

ソポクレスによって俳優の数は三人となり、また舞台の背景画(書割り)が用いられるようになった。と要約しているが、これらの功績は彼がアイスキュロスの提出した劇作法の上に立つとき、おそらく非常に容易であったと思われる。アイスキュロスからソポクレスへの悲劇の展開はソポクレスの創意というよりは彼による劇の改良であり、文字通り、古典的完成であったと見るのが妥当かもしれない。ソポクレスにおける第三俳優の導入は劇を複雑化し、その三部作形式の抛棄は劇的プロットの展開にスピードと緊迫感を与えた。その結果、当然、合唱歌の減少もたらされ、それはもはや劇の主役を演ずることはなく、劇に抒情的な高揚と美しい力とを添え

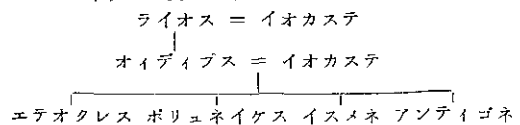
るにすぎないものとなった。つまりこれらはすべてすでに眺めたアイスキュロスの7篇の戯曲の技法的な進展の延長線上に置くことのできるものばかりである。この意味では、ソポクレスはアイスキュロスの極めて忠実な、最も優秀な後継者であったと言える。

伝存する戯曲は、アイスキュロス同様、7篇である。上演年代は晩年の2篇を除いては不明であるが一般に採用されている年代順は次の通りである。

- 1 『アイアス』
- 2 『アンティゴネ』
- 3 『オイディプス王』
- 4 『エレクトラ』
- 5 『トラキスの女』
- 6 『ピロクテテス』(B.C. 409)
- 7 『コロノスのオイディプス』(B.C. 401)

この中で、『オイディプス王』、『コロノスのオイディプス』、『アンティゴネ』の3篇は同一の主題、ライオス王一族に取材したものである。ただし、これらは各々独立した作品であり、従来の三部作形式とは無縁である。とりわけ『オイディプス王』は古今の戯曲の原型であり、アリストテレスをして、ここにおいて「ギリシャ悲劇はその本来の姿を得た」と言わしめた。定評ある傑作である。しかもそれはB.C. 480年、サラミスの戦勝祝賀の宴に少年合唱隊を率いてその美しい歌と踊りを披露し、サモス島遠征に際しては將軍として出征し、宗教的にも医師・英雄神アミュノスの神官の職にあり、エピダウロスからきた医神アスクレピオス崇拝をアッティカに導入することに貢献し、その上、アテナイ黄金期を代表するペリクレス、ギリシャ最大の歴史家ヘロドトス、ギリシャ最高の彫刻家ペイディアース等の友でもあった、「完全なアテナイ市民」の書いた作品である。Francis Fergussonはこの点を指摘しながら、『オイディプス

(14) ソポクレスが扱ったテバイ王ライオスの家族関係を図解すると次のようになる。



王』について、次のように書いている。

Oedipus Rex is a changing image of human life and action which could have been formed only in the mirror of the tragic theatre of the Festival of Dionysos. The perspective of the myth, of the rituals, and of the tradition *hodos*, the way of life of the City—"habits of thought and feeling" which constitute the traditional wisdom of the race—were all required to make this play possible.⁽¹⁵⁾

(『オイディプス王』は、ディオニューソスの祭の悲劇的演劇という鏡の中のみ形成され得た、人間の生活と行動との変化する映像である。神話の、祭式の、そして伝統的な^{ホドス}道、都市の生活の仕方——民族の伝統的な智慧を構成する「思想と感情の習慣」——のパースペクティブはすべてこの戯曲を可能ならしめるために要請された。)

ソポクレスは完璧なポリス市民として、ポリスの祭典に奉納される悲劇にふさわしく、常に、人間に選択の自由の余地を残さない、回避すべからざる神のわざを堂々と説いたのである。同じ時代に生き、同じ競演のために書いていたエウリピデスとソポクレスが相異なってくるのはこの辺りからである。

エウリピデス (Euripides, B.C. 484-406) :

ソポクレスはギリシャ悲劇の古典的完成者であった。そのためエウリピデスには、アイスキュロスからソポクレスへの劇の移行過程に見られたような、技巧的改良の余地はほとんど残されてはいなかったようである。事実、エウリピデスは俳優の数、合唱団の人数、仮面や背景、などには何らの変更も加えていない。題材も従来通りの神話、伝説の域を出ることは決してない。伝存作品18篇中、英雄ヘラクレスに関するもの3篇(『アルケステス』、『ヘラクレスの子供たち』、『ヘラクレス』)、トロイア戦争に関するもの4篇(『ヘカベ』、『アンドロマケ』、『トロイアの女』、『キュクロプス』)、アガ멤ノン王一族に関するもの5篇(『エレクトラ』、『タウリケのイピゲネア』、『ヘレネ』、『オレステス』、『アウリスのイピゲネア』)、オイディプス王一族に関するもの2篇(『救いを求める女たち』、『フ

ェニキアの女たち』)、……といった具合であり、『エレクトラ』や『オレステス』の内容は完全にアイスキュロスやソポクレスの作品と重複するものである。しかし、このように厳格な古典劇の伝統的拘束を忠実に守りながらも、エウリピデスにあってはその内部に大きな変化が生じ始めていた。即ち、彼の神話や伝説への崇敬の念は薄れてきており、その解釈には、F. Fergussonも指摘しているように、幾分、コクトーカサルトル的などころがある。登場人物の性格は公的であるよりは個人主義の傾向が強く、その結果、最も個人的問題に関わる、心理描写や恋愛(アイスキュロスの場合はほとんど見られない。ソポクレスの場合は第二義的なものに留った主題)がプロットの進行の中でクローズアップされている。『メディア』、『ヒッポリュトス』などは名高い恋愛の劇であり、後者はラシーヌの『フェードル』にその構想を提供していることでも有名である。神々の介入はいわゆる *dues ex machina* の発明によってますます唐突となり、筋の展開は専ら人間の容貌を帯びてくる。合唱歌は劇の主題であることも、劇的行動の欠くべからざる有機的部分であることも止めて、筋とは無関係の、抒情的な劇中音楽化する(『タウリケのイピゲネア』はそのコーラスが非常に見事な例として歴々引かれる作品)。劇構成においても、『アルケステス』、『イオン』などのごとく、悲喜劇風の新傾向も試みており、後の新喜劇へその影響は及んでいる。こうした意味においては、R. C. Jebb も、

エウリピデスはソポクレスがアイスキュロスから先に進んだ以上に、ソポクレスより遙かに進んでいる。彼は新しい観念の秩序と、劇芸術に対する一つの異なる⁽¹⁶⁾考え方を代表する。

と書いているように、エウリピデスは「完全なアテナイ市民」たり得たソポクレスと同時代人であるとは信じられないほど——年齢的には15年ほどの差にすぎないのだが——隔たっている

(15) Francis Fergusson: *The Idea of A Theatre*, p. 44.

(16) R. C. Jebb: *Primer of Greek Literature* 『ギリシャ文学入門』(岩崎良三訳), p. 112.

のであり、「合理主義者エウリピデス」の鋭い批評精神は作品の随処に見出される。そしてこの、常に保守的であろうとする現存社会には受け入れられないまでの、思い切った斬新さ、R. C. Jebb の言葉を仮するならば、「新しい観念の秩序と劇芸術に対する一つの異なる考え方⁽¹⁷⁾」から、当然われわれはエウリピデスの生前の不評と死後の好評を類推することができるのである。

エウリピデスの劇壇登場は B.C. 455 年（それはアイスキュロスがようやく69歳をもって没した翌年にあたり、一方ソポクレスはまだ盛んに活躍中の頃である）、25歳ないし30歳のときであったと伝えられる。その際の作品は『ペレアスの娘たち』を含む四部作であったというのみで、作品そのものは残存していない。それから442年の初優勝までには13年の歳月があり、しかもその際の作品は不明である。伝存作品中、最古のものは B.C. 438年の『アルケステス』であるが、これまでに初優勝から8年を経ており、詩人はすでに50歳に近い年齢に達している。デビューから数えて50年にもわたる劇壇生活中、優勝回数はわずかに4回（死後の優勝を加えると5回）であり、これはアイスキュロスの13回（死後の優勝を加えると28回）、ソポクレスの24回に照合するならば、格段の相違である。アリストファネスの喜劇がエウリピデスを「不倫の恋の悲劇への輸入者め⁽¹⁸⁾」とか「この蛆虫め⁽¹⁹⁾」と嘲罵していることからわかるように、保守的な民衆は彼を支持しなかったものと思われる。公的な生活において常に高官の地位にあり、生涯、成功者として幸運に恵まれたソポクレスとは正反対に、ほとんど公職らしい公職につくこともなく、政治的社会的野心を軽蔑して、一生を私人として送ったエウリピデスにはそれだけ慣習にとらわれない自由人の立場が許されていたのかもしれない。しかもソフィストやイオニア哲学に学び、「舞台の哲学者」とか「詩人中の賢人」と渾名されたほどのエウリピデスには、その劇中で、婦人問題や奴隷問題を論ずることはもとより、薄れてゆくアテナイの終りをはっき

りと予見することも、極めて容易であったのかもしれない。このような詩人の勇氣ある生き方を賞讃するかのようになり、エウリピデス逝去の報（それがアテナイにもたらされたのは406年の春、大ディオニュシアの直前であったと言われる）に接したソポクレスは、祭の前日、慣例として行なわれるプロアゴンなる行事で、上演予定の自作の前披露をする際に、自ら薄墨色の喪服を着用し、劇中に登場する合唱団と俳優には通例の優美な頭飾りや派手な衣裳を禁じて、弔意を表したと伝えられている。

悲劇の衰退：しかし、エウリピデスの偉大さも、彼の死に際してソポクレスが示した敬虔な弔意も、アテナイのかつての繁栄の最中にはあり得ないことでしかなかった。そこには、いわゆるポリスの見地から眺めるならば、明らかにある種のデカダンスの徴候が潜んでいたことを、われわれは認めなければならないからである。換言するならば、ギリシヤ悲劇は、エウリピデスがこの世を去ったとき、すでにその最後の段階に到達してしまっていたのである。

B.C. 406年の春、エウリピデスが没すると、2、3ヶ月を経て、ソポクレスもまた世を去った。勿論、事態は大詩人の不在がもたらされただけに止まらなかった。悲劇存続のために必須のあらゆる背景——アテナイの繁栄もポリスの威光も、したがって公的生活に対する市民の信頼感も忠誠も、つまり壮嚴にして華麗な祭典的気分を盛り上げるに足る一切の条件——が暗い影におおわれ、末期的症状を呈していたのである。そして詩人たちが没して2年後（B.C. 404年）にはペロポネソス戦争がアテナイ側の無条件降伏をもって終止符を打ち、アテナイの凋落は決定的となった。27年にも及んだ戦乱がアテナイの国家と国民とを疲弊させたことは言うまでもない。そしてそれは直接、悲劇の製作の中でも特に膨大な費用を費す合唱団の萎縮という形をとって、悲劇の上に現われた。勿論、俳優の増加と反比例して、合唱団の役割が減少してくる

(17) *Loc. cit.*

(18) アリストファネス：『蛙』

(19) *Ibid.*

のは悲劇発展の方向であったが、悲劇が本来の根本的精神を保持し続ける限り、オルケストラの演技たるコーラスが常に最重要事であらねばならなかった筈である。舞踏が姿を消し、音楽が単なる幕間音楽へ変形し、しかもオルケストラではなく、舞台（スケネ）の上で、俳優と交替しながら歌われるにすぎないものとなってくると、事実上、古来の上演様式は失われたことになる。

B.C. 3 世紀を通じて、アテナイにはディオニュソスの祭典とその際の悲劇の競演という制度そのものはなくなりしなかつた。むしろヘレニズムの時代に入ると繁栄期が再び訪れたかの観があり、各都市に劇場建築が流行し、りっぱな石造の劇場が数多く作られるようになった。書割による装置や機械仕掛は発達し、俳優術も大いに進歩して、俳優の舞台上での演技は詩句そのものよりも観客の関心を呼んだ。偉大な悲劇詩人を失った4世紀以降の劇壇では当然新作の上演が減少し、旧作の再演（とりわけエウリピデスのものが多かったと言われる）が多くなった。しかしながら、こうした現象は、B.C. 5 世紀の古典時代のそれを念頭に置く限り、何ら悲劇芸術の発展を意味するものではなかつた。むしろ、カイロネイアの敗戦（B.C. 338）でポリス国家そのものの宗主権が完全に失われた後の文化的な一切の営みは、古典文化を最高の立法者たるポリスの生活と不可分なるものとするならば、その退化ですらなかつたと言えるかもしれない。ヘレニズム時代が端麗この上もない古典ギリシヤ文化の衰退期ではなく、別種の範疇に属するものならば、劇芸術の上に現われた種々の変化も新しい劇形式の誕生への一種の胎動とも受け取られる。しかし、いずれにせよ、ギリシヤ悲劇は三大詩人をもってほぼ終りを告げたようである。

v 喜劇の展望

アリストテレスは『詩学』第4章において喜劇の起源に言及し、

喜劇はいまなおわれわれの多くの都市に習慣として残っている。陽物崇拜歌の作家をもって始まったのである。

と書いている。万物の生成を象徴する陽物（phallos）のつくり物を高く掲げながら歌われたその崇拜歌がディオニュソス祭礼の際のものであり、しかも喜劇 Komoidia が Komos（行列）と oide（歌）の二語より成る合成語であることから察しられるように、喜劇の萌芽はこの崇拜歌を歌いながら、ときに淫猥で粗暴な言葉を変えつつ、神域に向って田園をねり歩く「行列」の中に存した、というのがおよそ一般的な通説のようである。しかしこの喜劇誕生に続く発展の経路については、再びアリストテレスが『詩学』第5章に、

悲劇における相続く変遷と、それらの作者とに關してはよく知られているが、喜劇については、その初期のことは、当時それがまだ重大なものとして取り扱われなかつたために、ほとんど何も知られていない。事実、喜劇詩人に対して、コーラスが執政官から公けに与えられたのは、喜劇がよほど進歩してから後のことであつた。それまでは、ただ有志の者たちによって上演されていたにすぎないのである。

と述べているように、その詳細に関しては何一つわかつていない。喜劇の伝存作品中、最古の典拠はアリストパネスの『アカルナイ人』で、B.C. 425 年の発表である。われわれは、跋密には、このときまで喜劇に関する具体的な手懸りを持たないのである。その上、悲劇の伝存作品の総数が、アイスキュロスの7篇、ソポクレスの7篇、エウリピデスの18篇を加えるならば、32篇もあるのに対して、喜劇の場合はアリストパネスの11篇を数えることができるにすぎない。

喜劇の上演が国家的行事として認められ、国家から合唱団その他の給与を受けるようになったのは、悲劇よりかなりおくれて、およそ B.C. 488、7 年頃と言われる。最初のうちは悲劇が3月末の大ディオニュシアに、喜劇が1月末のレナイア祭に、上演されたらしいが、やがていずれの祭典にも両者が上演されるようになった。喜劇の上演は、悲劇同様に、競演の形をとり、競技者は3人から5人、B.C. 2 世紀には7人にも増している。

こうして、B.C. 5 世紀の後半、喜劇は祭典の

行事に加えられ、ディオニュソスの神域内の大劇場で上演され、悲劇とともにポリス全体のために奉仕することとなった。しかしながらそれは題材的には荘重で厳粛な理想主義に徹した悲劇のように窮屈な制限を受けなかった。というのは、喜劇が、起源的にも陽気な春祭りにおける「行列の歌」の、即興的な、淫猥な言葉のやりとりや羽目をはずした乱痴気騒ぎであったように、元来、日常生活の抑圧からの解放というリアルな性質を帯びており、こうした性質が、当然、現実生活の観察と批判という態度を伴い、喜劇の取材範囲をいわば現実の生活全般に押し広げていたからである。このような喜劇における主題の自由さは、悲劇がポリス生活の理想的な均衡の上にものみ可能であったのと異なり、歴史の推移に応じて、十分に変貌を遂げながら、生き長らえ得るたくましさを喜劇に与えたものと思われる。即ち、アテナイの国家がかろうじてその威光の残りを留めた5世紀末頃までは、痛烈な政治批判と人身攻撃に満ち、多くの時事問題を論じた古喜劇。427年から388年までおよそ40年間にわたって作品を発表したアリストパネスが古喜劇の代表的作家として、その絶頂から衰退へ至る様相をくまなく示している。やがて404年、ペロポネソス戦争にアテナイが破れ、また359年にマケドニアの王フィリップ二世が即位すると、ポリスへの干渉が烈しくなり、遂に338年、アテナイとテーベの連合軍がカイロネアの戦いでマケドニア軍に大敗し、その支配下に屈伏する頃、そこではもはや古喜劇が得意とした政治批判も人身攻撃もまったく無力化し、B.C. 4世紀の頃から330年頃までは、よりおだやかな社会的題材を扱った中期喜劇が行なわれた。それはやがて政治的、社会的一切の諷刺から離れて、市井の生活——とりわけ恋のたくみ——に取材した新喜劇(B.C. 320年頃から250年頃まで)へ必然的に移行した。新喜劇の作風はなおローマ劇によって受け継がれ、イタリア・ルネッサンスを経て、ShakespeareやMolièreにまで伝えられてゆくのである。

古喜劇 アリストパネス(Aristophanes, B.C. 445?-385?): アリストパネスはアテナイにおけるその本来のポリスの均衡と調和が失われ、そこからまったく新しい宇宙像が構成されようとしている、過渡的な時代に生きたところの、いわば頑強な保守主義者であり、アテナイの昔の理想に固執した作家である。したがって彼の作品は保守的立場からなされた煽動政治や新精神に対する嘲笑、諷刺、攻撃に満ちており、より具体的にはペロポネソス戦争時における平和への祈願であり、沈みゆくアテナイの古い理想を見送る詩人の悲哀とも見られる。

今日失われているアリストパネスの第1作『宴の人々』(B.C. 427)および第2作『パピュロニア人』(B.C. 426)が上演されたのはすでにペロポネソス戦争(B.C. 431-404)が開始されていた時代である。続いて、ペロポネソス戦争のために困窮している農民の味方として和平論をとらえた『アカルナイ人』をB.C. 425年のレナイア祭に(1等賞)、煽動政治家クレオンに対する攻撃『騎士』をB.C. 424年のレナイア祭に(1等賞)、新精神を教示したソフィストを嘲笑した『雲』をB.C. 423年の大ディオニュシアに(3等賞)、定見なく煽動政治家の意のままに左右される陪審廷を批判した『蜂』をB.C. 422年のレナイア祭に(2等賞)、『アカルナイ人』以来、再び和平論をとりあげた『平和』をB.C. 421年の大ディオニュシアに(2等賞)、それぞれ上演している。以上の作品を、R. C. Jebbは「奔放に諷刺を駆使したもの」として、「第1群」と呼んでいる。これに続く421年から415年までの作品はすべて失われている。しかしこの頃から次第に戦争が激しくなり、415年にアテナイのすべての希望を担って出かけたシリアへの大遠征軍が413年、大敗し、アテナイの苦悩が深刻化するにつれて、和平論や時事問題に真向から直接にぶつかることは危険になってきたものと思われる。「雲時鳥国」と命名された新建設になる理想国、鳥の国から眺めた人間世界の滑稽さを諷刺した『鳥』(414年の大ディオニ

(20) R. C. Jebb: *op. cit.*, p. 122.

ユシアに上演、2等賞)、20年にもわたる内乱に疲れ果てた女たちが男性への性的ストライキで平和を獲得するという、いわば猥雑に変装した反戦論『女の平和』(411年のレナイア祭に上演、3等賞)、エウリピデスを女性の敵に仕上げ、エウリピデス批判を試みた『女だけの祭』(411年の大ディオニユシアに上演、3等賞)、そして406年にエウリピデス、ソポクレスが相統いて死去してまもなく書かれた、アイスキュロスとエウリピデスに関する最古の比較批評とも言うべき『蛙』(405年のレナイア祭に上演、1等賞)に至る4作品は R. C. Jebb の分類に従うならば、「第2群」に属するもので、ここでは作者の批判も主に人間社会一般や文芸に向けられており、明らかに「政治的諷刺をはるかに控え目に扱っている」⁽²¹⁾のである。さらに B.C. 404年のアテナイの完全な崩壊による内乱の終結をはさんで、作風は一変する。『蛙』(B.C. 405)から『女の議会』(B.C. 392)への移行は古喜劇から中期喜劇への移行を意味する。『女の議会』(B.C. 392)および『福の神』^{フルトス}(B.C. 388)は R. C. Jebb の言う「昔の個人的な諷刺が殆んど姿を消している」ところの「第3群」の劇である。主張がますます間接的となった結果、喜劇特有の形態であるパラバシス⁽²²⁾(*parabasis*)が消失し、当然、合唱歌も萎縮した。古喜劇の終わりについて、Burekhardt は次のように述べている。

国家とその代表者たち、及び危機の局面に向けられた、偉大なアリストパネス的嘲弄は、不可能となってしまっていた。偉大なるものを対象としてこそ仕甲斐のあるものであった、あのはりきった戯画をば、今なお受けこらえてゆくには、当路者たちはあまりにも力弱く、取るに足らない者どもであった。政治というものが、既に、賢明なる多数の人士にとっては、厭になっていたのでもある。⁽²³⁾

新喜劇 メナンドロス(Menandros, B.C. 342-292): 新喜劇はアテナイで創造された最後の芸術形式の一つであり、メナンドロス、ピレモン、ディピロスなどの輝かしい名と結びついて出現している。なかんずくメナンドロスはヘレニズム時代のアテナイが「メナンドロスの都市」と言われるほど、この時代の代表的な喜劇詩人

なのである。したがって新喜劇の時代はメナンドロスの初登場した B.C. 322年からピレモンが非常な高齢をもって死んだ B.C. 262年頃まで、もっと広義にはほぼ330年頃から B.C. 2世紀の中頃までと考えるのが妥当のようである。古喜劇があまりにもアテナイ的であったのに対し、アテナイの凋落の後に現われた新喜劇は、むしろ祖国にとらわれることなく、「ポリス的動物」であることを止めた普遍的な人間を自由に描くことができたのである。それだけにまた新喜劇は、他のどのジャンルよりも、時間的にも空間的にも広がりを持ち得る可能性も大きかったと言える。

しかしながら新喜劇の完全な作品は一つも伝存しない。そのため、その様相は新喜劇の雛案と言われるローマ喜劇から推定されていたのであるが、1907年にメナンドロスのかかなり大きなパピルス断片がエジプトで発見され、この方面の研究に大いに役立っている。

II ローマ劇

i ローマ劇の生成

ローマ劇は言うまでもなく、ギリシャ衰亡の後を受けて次第に国威を上げつつあったローマがギリシャ古典劇の伝統を継いで興したものにほかならない。Allardyce Nicoll はローマ劇場とローマ劇を直接ギリシャに負うものとして次のように書いている。

The Greek genius was inventive; the Romans knew best how to adapt: the Greeks felt an innate demand for spiritual expression; the Romans delighted more in practical things. The result is that the Roman theatre is built out of what the Greeks created, and the Latin plays were based confessedly on Athenian models.⁽²⁴⁾

(21) *Ibid.*, p. 123.

(22) パラバシス(*parabasis*)とは合唱団(多くはその指揮者)が通例、喜劇の中間において劇の進行を中絶し、観客の方へ向き直って進み出で(*parabasis*とは「進み出る」の意)、時事問題その他に関する詩人の見解や批判、苦情を述べる一種の口上のようなもの。このような極めて直載な訴えの形式は喜劇衰退のごく初期に消失しているのである。

(23) Burekhardt: *op. cit.*, Vol. IV, p. 228.

(24) Allardyce Nicoll: *World Drama*, p. 117.

また実際、ローマ演劇史の開幕はギリシヤ植民地生まれのギリシヤ人、アンドロニクスによって B.C. 240 年、ルディ・ロマニ祭 (*Ludi Romani*) におけるギリシヤ劇の翻案の上演をもって飾られているのである。

アンドロニクス (Lucius Livius Andronicus c. 284-204 B.C.) は南部イタリアのギリシヤ植民地タレントウムに生まれたギリシヤ人で、この地がローマに侵略され、その支配下に帰すると、奴隷としてローマに送られたのである。その後、自由を得て教師生活をする一方、ギリシヤ悲劇や喜劇を模倣して、ラテン語でギリシヤ神話や伝説に取材した戯曲を書き、自ら舞台上に立ち、奴隷を用いて演出したりしたのである。

こうしてまずギリシヤ人の手によって開始されたローマ劇はナエウィウス (Gnaeus Naevius, c. 270-c. 199 B.C.)、エンニウス (Quintus Ennius, 239-169 B.C.) らによって引き継がれた。次いでパクウィウス (Marcus Pacuvius, c. 220-c. 130 B.C.) やアッキウス (Lucius Accius, 170-c. 86 B.C.) らは専ら悲劇を試みたようである。無論はじめはギリシヤ悲劇の忠実な翻案であったが、やがてこれにあきたらなくなると、題材をローマの伝説、歴史に求め、場面もローマ、登場人物もローマ人という劇が書かれるようになった。いわゆる「ギリシヤ物 (*fabulae crepidetae*)」と「ローマ物 (*fabulae praetextae*)」の区別はこうしてできてきたのである。ナエウィウスは「ローマ物」の創始者とされている。しかし、これらの戯曲はほとんど失われており、題名もしくはわずかな断片が伝えられているにすぎない。そこで伝存作品ということを考えてならば、プラウトゥス、テレンティウスの喜劇、およびセネカの悲劇が重視されてくる。

プラウトゥス (Titus Maccius Plautus, c. 254-184 B.C.) はウンブリアの小都市に貧しい平民として生まれ、困窮の生活の中で劇作に従事し、成功を遂げた喜劇作家である。当然、彼の作品は極めて大衆的な趣向が強い。130 篇書いたと言われる劇作中、20 篇がほぼ完全な形で現在まで伝えられている。⁽²⁵⁾ プラウトゥスの喜劇はいわ

ゆる風俗喜劇で、その創作年代がアテナイの新喜劇の盛時 (およそ 330 年頃から前 2 世紀頃まで) といくらか離れていないところから、新喜劇なかんづくメナンドロスの喜劇からそのプロット、登場人物、台詞などを自在に借用している。その典型的な筋立ては色男の青年と娼婦の恋愛事件を中心として、青年の忠実な奴隷が狡猾な策謀をめぐるしてめでたい解決に導くというものである。場面や人物をギリシヤにとりながらも、各所にローマ的な風俗人情を織り込み、単なる翻案の域を脱している点も少なくない。またその後世への影響も大きく、『メナエクス兄弟』 *Menaechi* を粉本に Shakespeare は *Comedy of Errors* を書き、『アンビトルオ』 *Amphitruo* からプロットを借りて Molière は *Amphitryo* を書いた。また『ほら吹き軍人』 *Miles Gloriosus* は Renaissance 期の舞台上で人気を集め、Shakespeare の Falstaff にもその姿を留めているものである。

テレンティウス (Publius Terentius Afer, c. 195-159 B.C.) はカルタゴに生れ、おそらくはアフリカの土民の血を引いていたであろうと言われている。奴隷としてローマに送られたが、主人によって自由の身となり、主人の姓を受けて

(25) 現存する Plautus の作品を列挙すると次のごとくである。(ただし製作年代はまったく不明なので、通常アルファベット順に並べられることになっている。)

- 『アンビトルオ』 *Amphitruo*
- 『アスィナーリア』 *Asinaria*
- 『壺』 *Aulularia*
- 『捕虜』 *Captivi*
- 『殺象虫』 *Curculio*
- 『カスィーナ』 *Cacina*
- 『手箱』 *Cistellaria*
- 『エビディクス』 *Epitricus*
- 『バッキデース』 *Bacchides*
- 『幽霊屋敷』 *Mostellaria*
- 『メナエクス兄弟』 *Menaechi*
- 『ほら吹き軍人』 *Miles Gloriosus*
- 『商人』 *Mercator*
- 『プセウドルス』 *Pseudolus*
- 『カルタゴ人』 *Poenulus*
- 『ベルシヤ人』 *Persa*
- 『網』 *Rudens*
- 『スティクス』 *Stichus*
- 『三文銭』 *Trinummus*
- 『トルクレントゥス』 *Truculentus*
- 『旅かばん』 *Vidularia* (断片)

テレンティウスと名のつた、小スキピオ(Scipio Africanus Minor)⁽²⁶⁾に愛され、彼の文学的サロンに集まる当時の著名な文人たちの愛顧を受けたらしい。プラウトゥスが一般大衆の人気と笑いを求めたとするならば、テレンティウスは知識階層の評価を望んだと言えるかもしれない。テレンティウスはB.C.159年にギリシヤに旅し、その途中で死去した。作品はわずか6篇しかない。第1作『アンドリア』*Andria*はB.C.166年メカレースシア祭(4月4日の祭)に上演され、翌年には『養母』*Hecyra*、続いて『己れを責める者』*Heautontimoroumenos*(B.C.163)、『去勢奴隷』*Eunuchus*(B.C.161)、『ホルミオー』*Phormio*(P.C.161)、『兄弟』*Adelphoe*(B.C.160)が次々と上演された。その作風は、プラウトゥス同様、アテナイの新喜劇を範としているが匠匠メナンドロスにのみ学び、プラウトゥスの場当り的な、大衆受けのよい、時には野卑を極めた笑劇的誇張はなく、はるかに知的で洗練されており、「彼はラテン語をもってアテナイ人の態度で書いた」と評されるほど、均整のとれた優雅な文体を持っていた。やがて西欧世界がRenaissanceを迎えたとき、テレンティウスの諸作がラテン語の教課書となり、さらにRenaissance演劇の興隆に大きな役割を果たすことになるのである。

セネカ(Lucius Annaeus Seneca, B.C.4-A.D.65)はスペインのコルドバに生れたが、幼少の頃、両親に伴われてローマに移り、哲学、弁論術を学んだ。雄弁をもって政治にかかわり、ネロの家庭教師を経て、ネロ(在位54-68)即位後は皇帝の補佐役としてその善導に努めた。彼が悲劇の執筆を試みるようになったのはこうした政治生活を去ってから後と考えられる。セネカの著作は多くの論文集と書簡集、そして若干の文学作品とからなっている。つまりセネカが残した9篇の悲劇はセネカの著作活動のほんの一部にすぎないのである。しかもセネカは、生存中、ただの一度も劇作家として市中の劇場を賑わしたこともなければ、観客を湧かせたこともなかった。彼の悲劇はただサロンにおいて静か

に朗唱されるために書かれたようである。その意味ではセネカの戯曲は本来の演劇の行為からは逸脱したもので、ローマ演劇史の外にあるものと言える。しかしながら、Renaissance期における古代復興が元来イタリアを発祥地とするローマ復興であったことから容易に察しられるように、イギリスのElizabeth朝演劇やフランス古典劇への直接的な影響という観点に立つならば、セネカはいずれのギリシヤ悲劇作家よりも重要な位置を与えられる作家である。ギリシヤ新喜劇がローマの喜劇作家プラウトゥスやテレンティウスから逆推量されたように、Renaissance初期においてはセネカの悲劇からギリシヤ悲劇が逆推量されるほど、セネカが最も代表的な古典劇作家として観衆の人気を集めるに至るからである。

以上、極めて簡単ではあるが、アンドロニクスからセネカに至るローマ劇を概観したわけである。ここで注目されることはセネカを除いてほとんどの劇作家が共和政時代に属しているということ、そして内乱時代(136-30 B.C.)⁽²⁸⁾はもとより、いわゆる「ローマの平和(Pax Romana)」⁽²⁹⁾

(26) Scipio Africanus Minor (185-129 B.C.) 古代ローマの政治家、将軍。若年よりストア的生活信条を守り、学者を敬愛して学芸を奨励し、自ら歴史家、哲学者、詩人などを集めてサロンを形成していた。

(27) Seneca (4 B.C.-A.D. 65) の9篇の戯曲はいずれも伝統的なギリシヤ悲劇の主題に依っており、次のようなものである。

『狂えるヘラクレス』*Hercules Furens*

『メディア』*Medea*

『トロイの女たち』*Troades*

『ファエドラ』*Phaedra*

『アガメムノン』*Agamemnon*

『オイディプス』*Oedipus*

『オエタ山のヘラクレス』*Hercules Oetaeus*

『フェニキアの娘たち』*Phoenissae*

『テュエステース』*Thyestes*

(28) 共和政末期、ローマ社会は長い間の戦役につれ、大いに乱れ、同盟国戦役、奴隷の大叛乱、等々、約100年にわたる内乱時代(136-30 B.C.)に入った。この内乱時代の中心的な将軍にはポンペイウス、ケーザル、キケロ、アントニウス、オクタヴィアヌスらがいる。

(29) ローマの平和Pax Romanaとはオクタヴィアヌスがアントニオを破ったアレクサンドリア陥落(30 B.C.)から2世紀初頭までの約200年間を言い、この間地中海一帯はローマの支配下に平穏を保ったのである。いわゆるラテン文学の黄金時代はここから生み出されたのである。

を200年にもわたって保証した偉大なローマ帝政時代を迎えても、セネカの場合に見られるように、書物の中に専ら閉じこもってしまった劇詩がわずかに試みられた以外、劇場を賑わす真の劇芸術はまったく生み出されなかったということである。しかも共和政時代にかりうじて存続した劇活動と言えども、かつてのアテナイにおけるような国家的な責務を何ら負うておらず、プラウトゥスやテレンティウスの例にもあるように、貧しい平民やギリシャ人の解放奴隷といった一部の下層階級の手に乗ねられたまま、完全に放任の状態であった。当然、彼らの行なう演劇活動は常設劇場もないところから、祭などの折に臨時に設けられた仮小屋を舞台とする手軽な余興の段階に留った。こうしたローマにおける演劇的な不況はまた征服戦争、国土の拡張、同盟市の支配、と内陸世界に向ってたくましい進展を続け、自信に満ちあふれていたローマ人にとってはギリシャ的神々の美しい仮象の世界、つまり Nietzsche の言う「芸術的な中間世界」⁽³⁰⁾はもはや不用のものであり、ギリシャ劇の上演に決定的意義を与えていたディオニュソス崇拜も彼らには元来無縁のものであったという事実によって必然的な結果であったと解されるかもしれない。

こうしてギリシャ悲劇をその根底から支えていた壮大な神々のイメージと理想主義を自ら進んで放棄したローマ劇は当然その主役に神々や英雄ではなく、日常的な人間を据えた。そのことが「壮重なる行為の模倣」⁽³²⁾たる悲劇を枯渇せしめ、娯楽性に富んだ喜劇に精彩を与えたことは言うまでもない。しかしその喜劇の隆盛も長くは続かず、ローマの国威が高まるにつれ、喜劇はその諷刺の対象となることを好まぬ為政者の弾圧的となり、人間の理性と批判の精神を奪われては健康な喜劇の育つ筈もなく、やがて専ら娯楽と気晴しを狙った安易なスペクタクルに急速に墮していったのである。そのため長い内乱時代を終えてようやく平和な日々がローマに訪れても、帝政の名の下には劇芸術は栄えることができなかったようである。ギリシャからロ

ーマへの演劇史の移行は発展と呼ぶよりはむしろ、かのアテナイにおける演劇の隆盛期に見られた崇高な熱狂を念頭に浮べる限り、その衰退と墮落の歴史であったと言えるかもしれない。ローマ劇はナエウィウスによって「ローマ物」が創始され、その発展のきざしを見せながらも十分に展開を遂げずに終わったのである。

ii ローマ劇場

ローマにはじめて常設劇場が現われたのは B.C. 55 年、共和政末期のことである。内乱時代の将軍の一人、ポンペイウス (Gnaeus Pompeius Magnus, 106-48 B.C.) がミトリダテス戦争後、彼の勝利を誇示するかのようになり、ローマのマルス原に彫像や柱列に飾られた豪華な石造劇場を建造したのである。その後、帝政が確立するにつれて、ローマにはマルケルスの劇場、ロルネリウス・バルプスの劇場が次々と建てられ、さらにポンペイや南フランスのオランジュ、小アジアのアスペンドスなど帝国の各地に劇場建築が普及した。中でもオランジュの劇場はローマ劇場の原形をよく保存するものとして有名である。それらは明らかに永遠の都ローマを文字通り永遠化することに貢献したローマの創造的偉業と言われる大理石を駆使したローマ建築の一環であり、そのおおよその輪郭はギリシャ劇場のそれを受け継いでいるとは言えるものの、構造の詳細にわたってはまったくローマ的な生活方式を反映するものであった。信仰生活となんらの有機的な関連も持たないローマ劇場はもはや神域内に建てられる必要もなかったであろうし、ましてローマにおける建築技術の進歩が平地にすり鉢形の構造体を積み上げることを可能なら

(30) ローマに常設の石造劇場ができたのはようやく B.C. 55 年、ほとんどローマにおける劇活動が停止しかかっている頃のことである。それ以前にもいくたびか臨時に劇場が設備されたり、また常設劇場建築の計画も企てられ、且つ着手されたが、それらは、為政者、元老院などの権力者の一部に演劇に対する反感が強かったこともあって、必要がなくなれば取り壊されるか、または計画が挫折するかして、容易に実現を見なかったらしい。

(31) F. Nietzsche: *op. cit.*

(32) Aristoteles: *Poetica*.

しめていた以上、地形に左右されることも少なく、娯楽の殿堂として都市の中央に堂々と出現したのである。またコーラスを消失したローマ劇のためにはかつて神聖な演技の場所であったオルケストラも不用のものであったろう。その結果、オルケストラは半円形に縮小され、しかもその平地には賓客（多くは法官）用の椅子が並べられたのである。劇場内の最高席を与えられる者も神ディオニュソスの代理たる神官から地上的権力の代表者たる皇帝に移り変っていた。オルケストラが演技の場所として一切使用されなくなったことから、当然、舞台が拡張されて高くなり、水平面でも向き合うことになった舞台と観客席の間には *aulaeum* と呼ばれる一種の落し幕が工夫された。

しかしローマ劇場が到達したこの地点はかつてのギリシャ悲劇の成立にあずかった一切の意義が失われ、「ディオニュソス祭典とそれの情調の一頂点⁽³³⁾」としての演劇の興隆が完全に終わったことを意味したとしても、ギリシャ劇から独立したローマ劇の確立を明示するものではなかった。実際、ローマに常設劇場の建設が盛んになったのは B.C. 1 世紀以降のことであり、その頃はすでにセネカを除く大部分の劇作家がその劇活動を終了しているのである。つまりわれわれはここでもう一度ローマ劇場がすぐれたローマ建築の一環であり、ローマ的な生活方式を反映するものであった事実を再確認しておく必要があるように思われる。B.C. 8 世紀頃にはイタリア人の一派であるラテン民族の一小都市国家にすぎなかったローマがやがてイタリア半島全土を征服し、さらに地中海を内海とする遼大な領域にわたる、いわゆる西欧世界という統一体の夢を実現し、そこに帝政を確立して 200 年にわたる平和を保証したのである。その間には絶え間のない攻撃と征服と支配の繰り返しがあり、落ち着いて文芸を営む余裕はあまりなかったに相違ない。むしろローマ人が何にもまして秀でていたのは政治家、征服人としてであり、彼らが後代に誇るローマの遺産として残し得たものは広大な統一的世界という観念そのものと

その広大な帝国を統治した政治家、征服人としての性格とその必要が生んだ数々の偉業であった。例えば、ローマ水道、ローマ軍道、そして劇場をも含む多くの公共建築物は極めて实际的、具体的な国家の統治と関連してつくられたものであるうし、後に各国法の範となった Roman Law も大帝国の治安には欠かせないものであったろう。また建国以来の緻密なローマ史も国威を上げた国家としては当然記されるべきものであったろう。このように眺めてくるならば、ローマにおいてはその国家的エネルギーの大部分が文芸以外のところで消費し尽されたかの観がある。しかも征服戦争を終えた国家がようやく文芸に目を向けたとき、それは諷刺の弾圧、禁止という、まったく否定的な力として作用したのである。その結果、南部イタリアを通して流入したギリシャ劇の伝統は帝政を迎える頃には絶えてしまうという運命を負わされたのである。公共の場での自由が制限されると、ことさらに真面目な作家たちは劇場に背を向け、書物の中に閉じ込めりがちになる。ローマ帝政期に劇文学よりは散文学⁽³⁵⁾が栄えたのはそのためであろうし、またネロ帝治下の代表的な悲劇作家セネカがその 9 篇の戯曲をはじめから上演を意図せず、専らサロンのためにのみ書いた道理もうなずけるのではあるまいか。

このように見てくるならば、ローマ大帝國がその建築技術の粋を尽して建造した大劇場は、事実上、戦勝国ローマの国威の表現とはなり得ても純粹に演劇の殿堂とはなり得なかったということになる。その豪華な劇場内ではあるときは闘剣士の闘争も水をたたえる船合戦すらも演

(33) Bruckhardt: *op. cit.*, Vol. IV, p. 98.

(34) この時代のローマ史としては、リウィウスの『ローマ史142巻』、タキトゥスの『ゲルマニア誌』、『歴史』、『年代記』、ケーザルの『ガリア戦記』等があるが、いずれも美しい散文で綴られており、すぐれた歴史であると同時に、当時の散文文学の代表作ともなっている。

(35) 帝政期の代表的な散文学にはベトロニウスの『サチリコン』、アプレニウスの『黄金の驢馬』、ロンゴスの『ダフニスとクロエ』等、世界文学史上の珠玉の作といわれるものが少なくない。

じれたらと伝えられる。しかしながらこのローマ劇場が Vitruvius の名著 *De Architectura* ⁽³⁶⁾ によってくわしく Renaissance 期の西欧に伝えられ、いわゆるヨーロッパの近代劇場の原型となったという意味においては、それは、ローマ劇同様、極めて重要な媒体であったと言わなければならない。

(36) Marcus Vitruvius Pallio はローマのアウグストゥス帝の頃の建築家。最大の業績は『建築十書』*De Architectura Libri Decem* (ca. 25 B.C.) である。長い間埋もれていたが Renaissance 期のイタリアで発見され、1486年初版が出た。とりわけ第5書の劇場建築論およびギリシャ・ローマ劇場構造は近代劇場の誕生に大いに貢献した。

Cf. 拙稿「Renaissance 期における舞台の形成——ジャンルの混濁から分化へ——」(『北星短期大学紀要』第10号所載)