

# 『女の平和』：リュシストラテ像と平和実現

水 島 陽 子

バルカン半島における多民族共存の復元を目指す共生促進のプログラムとして、婦人団体の設立が有効である。食糧確保、子供の養育といった生活の必要から民族を超えた活動が実現した例は、ボスニアからルワンダ、アフガニスタン、スリランカへと広がっている。——緒方貞子元国連難民高等弁務官

## 1. 名前が意味するもの……序にかえて

### (1) 「軍を解く女」

古代ギリシアの喜劇詩人アリストパネス（BC.445頃～385頃）の作品として知られる『女の平和』とは、実は邦訳特有の表現であって、そのギリシア語原題を『リュシストラテ (*Λυσιστράτη*)』という。リュシストラテはこの喜劇の主人公の名前である。それは λύσις（解くこと）と στρατός（軍隊）の合成語の女性形、すなわち「軍を解く女」と読める。

この名前は、劇のプロットそのものを表している。舞台は、スパルタを盟主とするペロポネソス同盟軍との戦いに明け暮れるアテナイである。リュシストラテが何やら企みあって女たちを呼び集める。ギリシア全体の救済が女の肩にかかっているというのである。ややあって女たちがアテナイ中から、また、敵対していたスパルタやボイオティアなどからも集まってくる。そこで明かされる救済の手段とは、和睦が結ばれるまで「男から身を慎む<sup>(1)</sup>」(124)、すなわち、セックス・ストライキをすることであった。女

---

(1) 原文では τοῦ πέους (男根から)。全篇を通して卑猥語が頻出する。

尚、本論において、ギリシア語引用は原則として Henderson(1987)のテキストから、日本語訳は高津春繁訳『女の平和』(1986)から引用した。

たちは尻込みしながらも、リュシストラテに励まされ、軍資金の差し押さえをも狙ってアクロポリスに籠城する。怒り心頭に発した役人と激しく口論し、妻を求める男をじらして焚きつけたりするうちに、同様に苛まれた敵方スパルタの男が使者としてやって来て和睦が成立し、双方「軍を解く」に至る、という顛末である。

## (2) エロース

「軍を解く女」を表向きの意味とすると、主人公の名前は裏の意味とも称すべき、あるイメージを負っている。それは、λύσιςの動詞形 λύω（解く）に纏わるものである。この動詞の第一の意味は「物、特に衣類や武具を解いたり、弛めたりすること」であり、その際「処女の帯を解く」意味で使われる用例が頻出していることに注目したい<sup>(2)</sup>。ここに性、すなわちエロースのイメージがある。

このイメージは、ギリシアの文芸のあらゆるジャンルに有効であったと思われる。そもそも、アリストパネスの時代にはすでに古典になっていたヘシオドスの『神統記』において、他のものに先立つ原初神エロースの誕生の行には、「(この神は)四肢の力を解くもの」(λυσιμέλης)<sup>(3)</sup>とある。エロースとは「解く」神なのである。また、アリストパネスが頻繁に揶揄の対象とした悲劇詩人エウリピデスには、道ならぬ恋の恐ろしい力を「エロースの縛りと解き」として描いた『ヒッポリュトス』(BC429)がある<sup>(4)</sup>。そこにもまた、λύω（解く）が頻繁に使われていた。リュシストラテという名前は、あくまでも「軍備を解く」ということを意味しながら、軍隊に譬えられる何か秩序だったもの、硬直したものを「解く」という意味の広がりを含むと了解してよいだろう。とりわけ揶揄・猥雑・滑稽を好む喜劇という設定の中で登場するのであるから、「帯を解く」「衣を弛める」「力が抜ける」(215)、といったエロースの行為とは結びつきやすいかもしれない。

(2) LSJの用例として、『イリアス』からは武具を解く例が、『オデュッセイア』からは処女の帯を解く例(11-245他)が挙げられているのは興味深い。(4-215他)。

(3) ヘシオドス『神統記』岩波文庫 1984 廣川洋一訳(121行)。

(4) 平田松吾(2002) 33-60。『ヒッポリュトス』において「エロースの縛りと解き」は、恋のみならず人間と人間のあらゆる関係にまで広がっているとの解釈である。そこに悲劇詩人の手腕が見て取れようが、喜劇においてもまた、言葉のイメージの広がりと同様に認められると考える。

このようなイメージを主人公に見た場合、それは彼女の平和の戦略とどのようなに関わるだろうか。

### (3) 実在の神官「リュシマケ」

本劇が上演された当時、アテナ・ポリアス（ポリスの守護女神アテナ）の神殿に仕えていた女性神官の名をリュシマケ（Λυσιμάχη）といった<sup>(5)</sup>。由緒正しい家柄の女で、終生アクロポリスに住み、宝物の管理や祭儀の指導などに当たって衆の尊敬を集めたといわれる。リュシストラテが「軍を解く女」ならば、リュシマケは「戦闘（μάχη）を解く女」である。音の響きの上でも、その意味するところにおいても、この二つの名前は非常に近いところにある。しかも、詩人は劇中でリュシストラテ自身に「（平和が実現したら）私たちはギリシア人の間でリュシマケたちと呼ばれるでしょう」（554）とさえ言わせている。

アリストパネスが本劇の主人公に名を与える際、この実在の神官のことが念頭にあったか、また、それが観客にどのような反応をもたらしたか、その議論は、アクロポリスの役割りの確認とともに項目を改めて論じたい。いずれにせよ、少なくとも実在の神官を知っている観客は、本劇の主人公の名前の意味を、その類似と差異において再確認するであろう。そして、その名に多少とも聞き覚えのある女がアクロポリスにあってギリシアの行く末を案じているという本劇の設定は、実在の神官の姿との二重写し、もしくはそのパロディとして、ひとまず観客に受け入れられたであろう。それは、その後の破天荒な展開を支えるのに一役買ったのではないかと思われるのである。

### (4) 「喜劇」における名前

ギリシア悲劇がその題材を神話伝承に求めたのは周知の事実である。勢い、登場人物はよく知られた英雄やその家族、神々ということになる。その際、名前の意味が作品解釈において重要になる例もある。ソポクレス劇におけるオイディプスは、「腫れ足」というその名が彼の運命を象徴して

---

(5) Henderson, op.cit. xxxviii-xl, Loraux (1993) 179-81, 他。I.Papadimitriou 及び D.M.Lewis による碑文研究の成果として報告された。尚、この名はアリストパネス『平和』992にも登場する。

いるし、エウリピデス劇のペンテウスは、死を目前にして「悲しみ（ペントス）」と呼ばれる。しかし、大方の名前は分析されるまでもなく物語と密着していて、あえてその意味を問われることは稀であろう。

一方、喜劇は現実の生活に根ざしたフィクションであって、エウリピデスやアイスキュロス、ソクラテスやクレオンといった実在の人物をとりこみながら、ひとえに詩人の創作した人物たちが活躍する。詩人はそういった人物の名付け親でもあるのだ。『蜂』のピロクレオン（クレオン蟲貞之助）とその息子のブデリュクレオン（クレオン嫌い之助）、『アカルナイの人々』のディカイオポリス（国を正す兵衛）、『雲』のペイディピデス（俚馬之助）など、明快で笑いを誘う名前が知られているが、本劇の登場人物たちの名前もまた然りである。真っ先に降参するキネシアス（もぞもぞ男 845ff.）、その妻のミュリネ（銀梅花 70ff.）<sup>(6)</sup>、おそらくは禿頭のパイドリ阿斯（輝男 356）など、適材適所である。これらの名前は、他の喜劇にすでに登場した名前として観客にはすでに馴染みであることが多く、詩人も観客も、そうした喜劇特有の名付けを楽しんだだろう。実在の人物であれ、架空の人物であれ、その名の意味と人物像の一致やズレは格好の笑いの対象となった。詩人が劇中人物を生み出す時、表象としての名前は、創作の一端として劇を支えたのである。

リュシストラテの名前は先に確認したような多様さにおいて、この喜劇の中で際立っている。第一にプロット全体を支えている点で、第二にエロスとつながる点で、第三に現実のアテナイ社会と接点を持つ点で。また、通常コロスの役柄をもって劇の題名とすることが多い中で、本劇が例外的に主人公の名前で呼ばれていることにも意味があるかもしれない<sup>(7)</sup>。これらは、彼女が主人公として本劇をリードすることと関連するだろうか。その人物像が名前という表象に見合うものであるならば、それはどのようにプロットに関与しているであろうか。以下に、リュシストラテという人物の分析を通して本劇を捉えなおし、特に「平和」に至るフィナーレのテ

(6) 銀梅花（ミュルテ）は、暗に女性器を意味する。（「女どもはミュルテにさわることさえ許さぬ（1004）。」またミュリネは、リュシマケと並んで、当時のアクロポリスにおけるアテナ・ニケ神殿の実在の神官の名前でもあった点で、パロディを提供している。

(7) 本劇のタイトルとして、他に「アドニア祭の女たち」「和睦する女たち」という名称が古註に見えるが、説得力はない。Henderson, op.cit. xv.n1.

キスト、およびその演出の可能性を探りたい。

## 2. リュシストラテは何者か

### (1) 主婦

リュシストラテはどのような女性だろうか。本人の言い分によれば、冒頭の苦虫面は「私たち主婦のため」(10)、つまり彼女は主婦であるらしい。誓いの言葉を唱える時の「夫が私に…」「決して夫に…」(222~4)という表現も、夫の存在を前提とした妻のものである。集まってきた女たちもみな主婦で、家を空けるのにいかに苦勞したか、遅刻の弁解をする。とはいえ、火急の用事と聞いて、彼女たちは国境をさえ越えてやってきた。そして、日常の糧であるエロース大事ゆえに及び腰にもなりながら、エロース回復のために団結してセックス・ストライキに突入する。このことは観客にとって実に奇想天外なことであつたろう。市民の蜂起なら政治の土俵で対処できようが、来たのは主婦たちである。政治の場には現れないはずの主婦たちとはどう組み合うのか。しかも、観客たちは家にそれぞれの妻・主婦が待っているのだから、ただ事ではない。

ここで言う「主婦」とは、*γυνή* の訳語である。LSJにはこの言葉は①男に対する女、②夫に対する妻、主婦、③女神に対する人間の女を意味するとある<sup>(8)</sup>。この語は男を表す語 *άνήρ* の対概念と考えられるが、その対応は不完全である。*άνήρ* は①女に対する男であると同時に、②神に対する人間、③青年に対する成人、④奴隷に対する自由人であり、そのもう一つの側面として⑤妻に対する夫でもある。*γυνή* には、③④のポリスに関わる側面がない。*άνήρ* のような社会的分化をとげていないとも言える。とりわけ、ポリスの一員としての自覚に基づく *πολίτης* (市民)、*Ἀθηναῖος* (アテナイ市民)、という男性名詞が通常女性形を持たないことに留意したい<sup>(9)</sup>。女性は、社会・政治的枠組みにとらわれない表現、しかしながら「女の種族」

(8) LSJには、*γυνή* のもう一つの意味として「動物の雌」という意味があげられているが、その用例はアリストテレス以降のものであり、この語の元来の姿とは相容れない。

(9) 平田(前掲書)92-93は、エウリピデス『エレクトラ』1335において、女性のポリスとの微妙な関わりを含意してきわめて例外的に *πολίτης* (女市民) が使われていると指摘する。

の神話に根ざした古い表現であるところの  $\gammaυνή$  として語られる<sup>(10)</sup>。本劇でも、女たちはそれぞれのポリスの成員である前に、 $\gammaένος$  (種族) としての女である。そのような主婦だからこそ、一方では国境を越えることが可能だったのであり、他方では、およそありえない政治行動という転倒が、本劇のプロットにおいて意味を持ったと考えられる。

リュシストラテは、第1エピソードで石頭の役人と丁々発止やり合う時にも、夫婦の日常のやり取りに触れ、「戦争は男の仕事だ！」(520)に極まる夫の言い分を紹介している。ただし、この有名な言葉は、『イリアス』6巻のヘクトルがアンドロマケに語る言葉のもじりであることは明らかで、実際の夫の言葉だとは思われない。彼女の夫は登場しないばかりか名前も言及されず、存在が曖昧である。しかも、夫の発言を伝える表現は、より厳密には

ἦ δ' ὅς ἀν ἀνήρ·

(こう言ったものです。夫というものはね。514)

と、接続法を意識した関係詞が用いられることによって一般論が提示されているとも解される<sup>(11)</sup>。夫とのやり取りにおける一貫した冷静さは、頑なな男性市民イデオロギーを持つ夫、あるいは男性一般に対して、その政治的世界を超えるような  $\gammaυνή$  のものとも言いうるだろう。

その主婦たちは、大のエロス好き、酒好きとして描かれる。プロロゴスにおける卑猥語の百花繚乱ぶりはみごとである。主婦たちのストライキの目的は他ならぬ家庭内セックスの回復にあるのだ。しかし、リュシストラテ自身は、冷静に、着実に計画を推し進める。彼女自身はエロスの欲求には全くとらわれておらず、むしろ、女たちのエロス好きを嘆いている。それは、Rogers や高津がリュシストラテに帰している二つの露骨な肉体描写を含む台詞を、この品格ある主人公にふさわしくないとして、Henderson が一方をカロニケに (83)、もう一方をミュリネに (87) 帰しているほどである<sup>(12)</sup>。リュシストラテは主婦であり、主婦代表でさえありな

(10) Loraux (1993) 152-3. ヘシオドス『仕事と日』43ff. パンドラの神話参照。

(11) Smyth, 2493b. 尚、高津(前掲書)は「夫が言い言いました」と過去の習慣と解釈する。

(12) Henderson, op.cit. 77. このあたりは、台詞の表記に関する写本の表記が曖昧である。

がら、他の主婦たちとは一線を画しているのである。しかし、その彼女にも女たちのセックス談義に鷹揚に付き合う場面があり、また、彼女の「身体中の筋肉がぷりぷりしていて、牡牛さえしめ殺せそう（81）」というスパルタ女の肉体への言及と、性に関する言及とに本質的な違いはないと考えられることから、リュシストラテも決してエロースから切り離されているわけではないようだ。その意味で、83、87行ともにリュシストラテの台詞とする説も有効である。このことは、以下に述べる観点からも裏付けられるであろう。

## （2）娼婦（ヘタイラ）

主婦とは家庭という私生活の担い手である。その私的な女たちが公に場を移し、公に事を起こすという転倒が、まずもって本劇の面白さであろう。役人と大胆に渡り合うリュシストラテは、先の夫の言葉をもじって「戦争は女の仕事だ！」（538）と切り返すことで形勢有利に運び、まるで民会で演説するように、堂々と持論の「毛糸梳き作戦」<sup>(13)</sup>を展開する。これは、女性は民会で演説などしないという現実を踏まえた上で成立するパロディであった。ここに、現実屋内で毛糸梳き仕事をする私的な女の姿と、実際の公の男の世界に出没する女の姿が重ねられている。公の女性として男性市民に最も身近だった存在は、おそらく娼婦であろう。毛糸梳きは性行為の表象でもあり、実際、娼婦を描いた古代の壺絵の背景には頻繁に紡錘が配されている<sup>(14)</sup>。

本劇では、娼婦は表向きには登場している気配はない。すでに指摘されている例外として、ついに欲求が満たされなかったキネシアスが、「キュナロペクス<sup>(15)</sup>はどこにいる？おれさまに乳人を一人雇ってくれ。」（957）と叫ぶ場面があげられる。これは、妻が相手をしてくれないので女郎屋のピロストラトスに娼婦を依頼していると解される。とはいえ、演出上の可能性はあるものの、具体的な娼婦の登場を裏付けるものは何もない。そのた

---

(13) この鮮やかな演説は当時の混乱したアテナイに秩序を取り戻し、理想の社会の実現を表現していると、多くの研究者が述べている。Henderson, op.cit., Dover, op.cit., MacDowell (1995) 他。

(14) Davidson (1997), 166-7図版参照。

(15) Henderson, op.cit.183. 原義は「狐犬」。獣のイメージについて、本論P.78. 注(45) 参照。

め、夫婦手を携えてもとの鞆に収まる最終場面に端的に現れるように、本劇の男女関係はあくまでも制度的結婚の枠の中で理解されていると、Dover は述べている<sup>(16)</sup>。しかし、果たしてそうであろうか。

私たちは先に、リュストラテの名前から受ける「解く」エロースのイメージを確認した。それは、彼女自身の言動にどのようにあらわれているだろうか。まず、キネシアス登場場面で、今すぐ妻を呼んできてくれと頼まれたリュストラテは、「じゃ、なんかわたしにくださる？」(861)と答え、テキスト上明示されていないが、財布を受け取ったらしい<sup>(17)</sup>。この行為は、娼婦を斡旋する女郎屋のおかみのものであろうか。あるいは、娼婦そのものの行為であろうか。また、和睦のクライマックスを迎える場面で、コロスは彼女にこう呼びかける。

χαῖρ, ὃ πασῶν ἀνδρεοτάτη· δεῖ δὴ νυνὶ σε γενέσθαι  
 δεινὴν <μαλακίην> ἀγαθὴν φαύλην, σεμνὴν ἀγανίην, πολὺπειρον·  
 ὡς οἱ πρῶτοι τῶν Ἑλλήνων τῇ σῆ ληφθέντες ἴγγι  
 συνεχώρησάν σοι καὶ κοινῇ τάγκλήματα πάντ' ἐπέτρεψαν.

(これはこれは衆にすぐれて勇ましいお方。さてこんどは賢明、立派、卑小で堂々、麗しく、経験に富んでいなくてはなりません。ギリシアじゅうの第一の者どもが、あなた様の呪法にかかって、あなたさまに降参いたし、全事件の仲裁方をご一任いたしました。1108～1111)

「賢明」と訳されている δεινὴν は、同時に「恐ろしく」「力強い」かつ「すばらしく」「巧みな」という意味の広がりをもつ重い言葉であるが、ここでは女に向かって ἀνδρεοτάτη (最も男らしい人) と呼びかけることから始まって、賛美のパロディとして働いている。女たちの「途方もない (495)」「不名誉な (587)」計画自体が、δεινάとして語られてきたからである<sup>(18)</sup>。また、「麗しく」「経験に富む」のは娼婦の描写にふさわしい。ἴγγι (呪法/まじない) は、エロースの技を得意とする娼婦の技であり、さらに「事件の仲裁の一任」、すなわち字義通りには、τάγκλήματα πάντ' (すべての告発/不

(16) Dover (1972). 150ff.

(17) Sommerstein (1998), 200-201.

(18) 荒井 (2001) 37-38.



満)を κοινῆ (ともに／公に) ἐπέτρηναν (委ね／方向転換) させてくれる行為とは、まさに娼婦のそれである<sup>(19)</sup>。リュシストラテは、私の領域にある主婦像のみならず、公の世界に出入りする娼婦像も担っているのではなかろうか。

私と公が、リュシストラテ像の中に共存している。コロスは一見混乱した形容詞を次から次へと並べ立てているが、この多様性こそ本劇の主人公の真骨頂である。観客はこのようなリュシストラテを目の当たりにして、片や家庭という私生活を思い、片やアテナイの社会生活を思ったであろう。劇を見るための複合的な視点が与えられているのである。

### (3) 神官

公の場に女性の姿を確認できるもう一つの例は、宗教的な場に見出される。当時のアテナイでは、女性はオイコス(家、家に纏わる事柄)という私的領域にとどまることが多く、政治参加はありえなかったとされるが、様々な宗教行事への参加は認められた。神官職を一般市民の妻たちが務めたことも知られている。その中で、アクロポリスのアテナ・ポリアスの女性神官は特に重職だった。知られる限りの最古の例が、先のリュシマケである。

本劇では、前述のようにこの実在の神官の名前が一度言及される。しかし、本劇の主人公はリュシマケをモデルに造形されたのではなく、他の劇のように劇空間の外の人物を指すような明確なしはおよそ持たない、との主張がある。また、聖なる神官とセックス・ストライキはどうにも結びつかず、神官の名は、主人公との混同を避けるためにあえて言及されたのだという主張もある<sup>(20)</sup>。他方、神官もまた主婦であり、主人公のエロス計画と矛盾しないばかりか、ストライキ決行の誓約儀式に際して発揮するリーダーシップはまさに神官のものだとも言われる<sup>(21)</sup>。Sommersteinは、主人公には実在の人物としてのリュシマケではなく、彼女のアテナ・ポリアスの神官としての側面、すなわち、女神アテナの力と知恵、さらにアテ

(19) 政治・裁判の場に登場するヘタイラの例として、アスパシア、ネアイラなどが知られるが、例えば Hypercides による私訴弁論『アテノゲネス反駁』(前4世紀後半)には、奴隷売買に関わるヘタイラ、アンティゴナへの言及があり、社会への影響がうかがわれる。

(20) Henderson, op.cit. xxxviii-xl, Loraux, op.cit. 179-181.

(21) MacDowell, op.cit. 240-242.

ナイの最古の宗教的伝統とつながる面が託されているとする。それゆえ観客は、本劇の展開がいかにか奇想天外でも、絶対的信頼を置くアクロポリスからのメッセージとして受け取るのだとしている<sup>(22)</sup>。その意味で、リュシマケを戴くアクロポリスという器は、本劇において特別の意味を持つ。

とは言え、アクロポリスの実在の神官の人となり本劇の主人公像に反映されているとはいいがたい。桜井氏は、資料不十分としながらも「リュシマケ和平論者説」を提唱し、この実在の神官がペロポネソス戦争反対を表明した可能性を論じている<sup>(23)</sup>。しかし、「喜劇という不可思議な曲率で表面の歪んだ鏡に映し出された像<sup>(24)</sup>」は、虚像に他ならない。事實は突き止めようもなく、従って可能性を否定するものではないが、神官がポリス守護のために重要な社会的役割を果たしたとしても、それが必ずしも和平提唱を意味するかどうかは疑問である。戦争によってこそポリスを守ることが是とされた社会であるから、神官とて主戦論者でなかったとはい切れぬ。むしろその点にこそ、アリストパネスのパロディの面目躍如がある可能性もある。「リュシマケ」という名前が平和との関連で語られたのは皮肉なのかもしれないのである。私たちの関心であるリュシストラテは、あくまでも「喜劇」の主人公として、それゆえ政治的現実とは別の次元で、驚くべき平和を成就したのであるから。

アクロポリスは政治の中心であり、宗教の中心であった。指導者たちがまずアクロポリスを制したことは、老翁コロスが古のスパルタ王クレオメネス（273）による占拠や僭主ヒッピアス（619）に触れている通りである。しかし、411年当時の政治機関である民会はプニュクスの丘で行われるようになっていたため、ここは専ら宗教の場であった。現在エレクトイオンとして知られる建物は、東部に「アテナ・ポリアスの部屋」を有していたとされるが、本劇上演の頃に、古くから聖域の中心であったアテナ神殿に代わるものとして建築中だったという。南側の再建のかなったパルテノン（乙女アテナの）神殿との中ほどには、全長7メートルにも及ぶアテナ・プロマコス（戦いを導くアテナ）の立像が聳え、西に位置する城門の傍らにはアテナ・ニケ（勝利のアテナ）の神殿が市を見下ろしており、まさに

---

(22) Sommerstein, op.cit. 5-6.

(23) 桜井（1992）153-5.

(24) 荒井（2003）218.

アテナ女神の聖域を印象づけていた。

しかし、実はここはアテナだけの場所ではない。城門を入ったすぐ南側には、他の神々に並んで「アルテミス・ブラウロニア」の社が、また麓には南側に「ヒッポリュトスのアプロディテ」の、北側に「アプロディテ・エロース」の社があった。さらに、城門付近の麓には「アプロディテ・パンデーモス（全市民団のアプロディテ）」が「ペイトー（説得の女神）」とともに祀られていた<sup>(25)</sup>。今、私たちは、この総体としてのアクロポリスを問題としていきたい。

### 3. アクロポリスの女神たち

#### (1) アテナ

初志貫徹できそうにない女たちを励まし、堂々と男たちと渡り合うリュシストラテは、プロロゴスの最初から際立っている。それは、あのアクロポリスを背景にイメージされる気高き女神官の姿と重なり、同時にその背後にある女神アテナの姿とも重なる。いよいよ和解が成立するという時、リュシストラテはモノローグの中で、「わたしは女ではございますが、思慮分別はちゃんともっております。私は生まれながらに悪くない頭の持主のつもり、父親と老人たちの言葉の数々、聞いたおかげで教養も立派にございます（1124～1127）。」と言う。一般にギリシアの女兒は、必要な知恵を母親から授ったと考えられる<sup>(26)</sup>。無論、その内容は私的な領域にとどまるものであったろう。「父親と老人」から知恵を授かるのは男児であって、そこがまずは、公の場で活躍する市民としての教育の在り処であった。また、先にも見たように、彼女は度々「勇ましい方」（ἀνδρεία：その逆説的原義は「男らしい女」）と呼ばれている。リュシストラテは、父ゼウスの頭から

(25) パウサニアス『ギリシア案内記』i-22 ff., Papathanassopoulos (1977) 51-61., Rogers (1911) xviii-xl. アプロディテ・パンデーモスの故事はテセウスにまで遡るとされ、その歴史的事情は不明であるが、アプロディテが、言葉による説得（ペイトー）という側面において、「祀り／政」と関わった証しであろう。Loroux, op.cit.151.n10.は、この女神のすべての社が麓にあるのは、一般に言われているようにアクロポリスから排除されているのではなく、むしろ招かれているのではないかと述べている。

(26) エウリピデス『賢いメラニッペー』断片 483.

生まれた知恵あるアテナ、武装して男として戦うアテナのイメージを一身に負っている。

パロドスで駆けつけた男たちにとっては、戦いを奨励するアテナこそが大義名分である。外国人によるアクロポリス占拠という苦い過去の教訓から、ここでは何としても女たちを追い出さなければならない。実際、火を携えた老翁コロス、「女神様をばお助けしろ」(304)と呼びかけている。しかし、対する老婆コロスも負けじと、「あの女たちが、ああ女神様、焼かれませんか、いいえ、それより戦さと狂乱からギリシアと市民を救い出しますよう」(341~347)とアテナに訴える。アテナは男女双方にとって、掛替えのない存在である。では、このように男女がアテナの名の下に争う場合、女神はいったいどちらに加勢するのか。

アテナが司るのは戦いだけではない。女の手の技の守り神でもある。前述の、リュシストラテが政治を女の手へ委ねよと「毛糸梳き作戦」を主張する場面は、女の仕事をまもるアテナの力を背景に成立している。また、アテナには男を拒む乙女としての側面がある。しかし、この女神は何よりもポリス・アテナイの守り神であった。アテナイの民主政は、あくまでも成人男性市民の手によるものであり、アイスキュロスの『オレスティア三部作』が端的に示すように、ポリスを成立せしめる男性倫理の守護神としてのアテナの力は絶大である。神話伝承上でも、アテナは多くの男たちを守ってきた<sup>(27)</sup>。言うまでもなくアリストパネスはアテナイ市民であり、本劇もアテナイ市民のためのレナイア祭で上演されたとされている<sup>(28)</sup>。女神アテナ、特にアテナ・ポリアスは、この紀元前5世紀末の戦局にあって最も頼りとすべき神であった。

本劇は、その女神自身のイメージを伴うリュシストラテを迎えて展開される。とすれば、女たちの成功ははじめから保証されているのであろうか。それとも、男を守る役目にも忠実に、両陣に分裂して現れるのであろうか。リュシストラテの采配は、「毛糸梳き作戦」も含めて、きわめて知的で男勝り(ἀνδρεία)である。ところが、まもなく私たちはこの戦略が立ち行かなくなる危機的な場面に遭遇することとなる。それは、麓に在ってよ

(27) アキレウス、オデュッセウス、ペルセウス、オレステス等、枚挙に暇がない。

(28) Sommerstein (1977) の綿密な考察が参考になる。尚、ポリスの外からも観客を招いた大ディオニュシア祭と異なり、レナイア祭は、アテナイ人だけの祭であった。

り強力に力を振るう神，アプロディテのゆえであった。

## (2) アプロディテ＝エロース

セックス・ストライキの支援者の最も強力な支援者は、実はアプロディテである。この計画の元来の目的が純潔にはないことは明らかで、むしろ、エロースを最大限に出動させてエロースを勝ち取ることが、平和実現に不可欠な真の目的であった。プロロゴスの冒頭から、女たちが愛の女神にいかに取り付かれているかが語られ、続く対話はエロースが圧倒している。リュシストラテも以下のごとくきわめて具体的なエロースの指示を出す。「家で化粧をして坐っているべし。アモルゴス製の透き通る肌着を着るべし。例のところは毛を抜いてきれいにするべし。身体じゅうまる見えでそばを通るべし。夫たちがいきり立って、絡みつきたくなるように。149～152)」以後、舞台は紛糾の繰り広げられるアクロポリスを描き続けるので、この家庭内のエロースの成り行きは観客の想像に任されることになる。しかし、そこには司令塔であるリュシストラテが、紡錘を持って、まるで女神アプロディテそのものであるかのように後ろで糸を引いている。役人とのやり取りやキネシアス夫婦の場面などでたびたびアプロディテが言及されることによって、このイメージはリュシストラテ像の中で繰り返し強化されるであろう<sup>(29)</sup>。

しかし、アプロディテの力は集団行動にはあまり適さないらしい。先に述べた戦略の危機である。女たちは何だかんだと口実を作って脱走を企てる。男を絡めとるはずのエロースに、かえって女たちが絡めとられそうになる。アプロディテの力は男にも女にも襲い掛かるからである。アテナの知的な戦略はここに行き詰まる。女が男（ἀνδρεία）としてあることには限界があった。他方、アプロディテはそのような男女の境を越えて圧倒的な力を発揮するのである。

ところで、キネシアスを誘惑する妻ミュリネの手口はヘタイラ（高級娼婦）のそれである、との指摘がある<sup>(30)</sup>。劇中に言及のあるアドニア祭

(29) 250, 551～554, 832, 899など。

(30) Stroup (2004). 女たちは誓いをする場面で盃 (kylix) をまわす (209～36)。壺絵ではヘタイラ像の酒盛りの場面にはこの盃が描きこまれているのに対し、主婦像は家庭用の器 (skyphos) とともに描かれるという違いから、実証できるとされている。

(387~398) は、アプロディテに捧げるヘタイラの祭りであった。そもそも、主婦たちを家庭内女性として、私的な領域の中で描くのは困難である。演劇が行為を公に表すことを本質とする以上、主婦は他の場所で表現されざるを得ない。公の場所、すなわち本劇の舞台はアクロポリスである。「暗闇で霊験あらたかな神」<sup>(31)</sup> もアクロポリスに公然と場所を与えられ、社会的活動を行う。そのように、女神アプロディテ像を担うリュシストラテは、エロースを駆使してミュリネを操り、キネシアスを散々な笑いものにする。私的な家庭での混乱を笑うには、それが白日の下に曝される必要があった。詩人は、性の個別的な体験としての私的日常生活を、娼婦体験という公の世界の中で描き出すのである。

### (3) アルテミス

セックス・ストライキ、すなわち男を遠ざける行為を支援するもうひとりの女神はアルテミスだろう。何はともあれ、男を拒否する処女神だからである。役人がリュシストラテを捕えようとする時、コロスの老婆たちは「アルテミス女神さまにかけて」(435, 443, 447) 口々に彼女を守ろうとする。若さと純潔のアルテミスから、老婆たちもエロース熱に浮かされた主婦たちも無論程遠いのであるが、この時、大勢の女たちに囲まれる頭領としてのひときわ美しいリュシストラテは、共の者たちを引き連れて山野に籠るアルテミスのパロディにもなっている。

老婆コロスはポリスに助言するのは自分たちの義務だとし、女として生まれてポリスのためにどれほど務めてきたかを語る(638~651)。乙女としてポリスの祭<sup>(32)</sup>の仕事をこなし、母として男の子を生み育て、ポリスに捧げるのである。それは、宗教とお産という点で、アルテミスに関わる仕事であった。女たちは、そのアルテミスの側面において、ポリスに重要な役割を果たしてきたと主張している<sup>(33)</sup>。この女神は、ここでポリスの守護

(31) エウリピデス『ヒッポリュトス』106.

(32) アクロポリスにおけるアレポリア、及びアルテミス・ブラウロニアの祭り。

(33) エウリピデス『メディア』において、女の労苦として語られている。

尚、Whitman, op.cit. 203 は、男を拒否する場としてアクロポリスを純潔の象徴と見做すが、この考えに MacDowell, op.cit. は異議を唱え、それはアルテミスの神域にこそふさわしいと言っている。しかし、アルテミスの本質は単に「純潔」だけではなく、アクロポリスの意味も複合的である。一方、Whitman はこのような女性たちが家庭を背景に持ち、

者たるアテナとその領域を接している<sup>(34)</sup>。また、処女神でありながら産褥をも司り、女の一生に関わり続けることから、アプロディテとも領域を接しているのである<sup>(35)</sup>。

本劇の舞台がアクロポリスであることの重要性はつとに強調されている<sup>(36)</sup>。そこは宗教と政治両方の場であり、セックス・ストライキと軍資金の差し押さえという二つの計画が一体となる場所である。アテナが支配的なアクロポリスにもアプロディテの社があり、アルテミスの社もあって、それがアクロポリスの現実の姿なのである。そのように、われわれの主人公においてもまた、3人の女神の姿が重ねられている。従って、たとえリュシストラテが聳え立つアテナ像の武装した姿を持って演出されるとしても、おそらくそこにはアルテミス、アプロディテ的要素も同時に健在であるべきだろう。それは非現実的な滑稽な姿でもあり、神話の本質が率直に表れた姿でもある。本劇において、リュシストラテはあくまで人間として描かれているが、その人となりは、女神たちのイメージを通して、より広く神話の世界とその普遍性にも開かれていると考えられるのである<sup>(37)</sup>。

#### 4. リュシストラテと平和実現

##### (1) 「平和」の用語とテキストの問題

以上に見てきたように、リュシストラテという人物像には、その名前に見合う多様なイメージが重ねられている。では、そのような主人公を戴

最後には家庭に戻っていくことから、むしろかまどの女神ヘスティアの性格を見ようとする。しかし、本劇にヘスティアへの言及はない。

(34) アイスキュロス『アガ멤ノン』184-258において、サフラン色の衣をきたイビゲネイアがアルテミスに捧げられ、この乙女の出来事がトロイア戦争を可能にしたことが歌われている。ポリスの行為に宗教と女性が深く関わった例である。

(35) このようなアルテミスとアプロディテ両者は、性に対するあり方において互いに排除しあうように見えて、本質において重なるところがある。特に『ヒポリュトス』において顕著である。川島重成(1983)、平田松吾(前掲書)参照。

(36) Loraux, op.cit. に詳しい。

(37) Newiger(1980)はリュシストラテが神格化されていないとし、また、荒井(前掲書)も、本劇が「ヒロイズムを放棄」した、ふつうの人間によるものだとしている。このことと、この喜劇の主人公に女神のイメージを重ねることとは、矛盾しない。

いたことが、本劇のプロットの独特な「平和実現」とどう関わるだろうか。

そもそも、リュシストラテが目指す平和とは何か。本劇における「平和」は *ἡσυχία*（元来は「静けさ」の意味）の訳語である。彼女の計画が戦争を背景に打ち出されたことから、その対概念である「平和」という語が訳語として選び取られたのであろう。ここでは、差し当たり「武器の音が聞こえない静けさ」「戦争をしていない状態」と了解した上で議論していきたい。一方、より一般的に「平和」と訳される語に *εἰρήνη* がある。Henderson は、*εἰρήνη* が政治的、対外的平和を意味するのに対して、*ἡσυχία* はポリス内的安定を含意していると指摘している<sup>(38)</sup>。しかし、本劇のプロットはポリスを超えて繰り広げられるスケールの大きいものではないのか。リュシストラテが考える、あるべき状態としての *ἡσυχία* を追ってみたい。

また、ここで、本劇のテキストを分析する上で出会う困難について、二点言及しておきたい。第一は、テキスト伝承の不完全さである。古代の写本には必ず付きまとう問題ではあるが、本劇の場合、特に後半部の伝承が複雑で、エクソドスの最終部分は脱落してしまっている<sup>(39)</sup>。第二は、テキスト上誰の台詞が明確でない部分が多い点である。アリストパネスの同時代のテキストは当然失われているが、現存したとしても台詞の配分が明記されていなかった可能性が高く、また写本製作者が台詞割りを写し取らなかったとも考えられる。配分を明らかにするべく古註に註釈者の解釈が記されていることもある<sup>(40)</sup>。テキスト校訂者はその点を考慮して、元来のアリストパネスの配分について様々な可能性を議論するが、一致を見ない。この二つの困難は、私たちが本劇の成り行きを考察する上で障害とならざるを得ない。しかし、このような問題に取り組むことで、むしろ新たな解釈の可能性を生み出してきたのが、テキストの歴史のもう一つの側

(38) Henderson 217-8. 尚、LSJによっても *εἰρήνη* の意味の成り立ちははっきりしないが、おそらく *ἐπὶ*（公に告げる、宣言する）と関係があり、*εἶρη*（集会の場）などとの関連も見られることから、政治的含蓄のある語として考えられよう。尚、本劇のスパルタの使者はスパルタ訛りの *εἰράνα* 1081 を語っている。

(39) Henderson のテキストは便宜上1320をもって終了しているが、写本には1321にさらに形容詞らしき語が続いており、テキストが脱落したことを明記している。しかし、Sommerstein (1998) 224は、脱落部分は伝統・因習的な歌であって、そこに詩人のオリジナリティはないとして、重視しない。

(40) Dover, op.cit. 6ff., Henderson, op.cit.



面であった。私たちにはどのような可能性があるだろうか。

## (2) 男女コロスの和解

まず、平和の第一歩とも言えるコロスの和解について考察したい。すでに見てきたように、本劇におけるコロスは老翁老婆二組に分かれて登場し、徹底的にぶつかり合う。これは、通常エペイソディオンにおいてなじみの「アゴーン（競い合い）」である。一般にはパラバシスがおかれているコロスの場面で、本劇はことごとくこのアゴーンを展開させており、本劇のコロスの際立った特徴となっている<sup>(41)</sup>。しかし、四回目のアゴーンで両者は和解に至り、以後、男女一体となった、本来のあるべき「コロス」が、劇の最終場面を歌い、踊る。

この変化は一見唐突であるが、実は伏線がある。第一のアゴーンはパロドスの、老翁は火を、老婆は水を使つての、滑稽ながら激しい衝突であった。怪しからぬ女たちを肅清するための「浄め」の火であったはずが、水によって「浄め」られるはめになるあたり、争いそのものが茶化されると見られるが、同時にこの火と水の応酬は圧倒的な水の優位で展開しながらも、売り言葉に買い言葉で「風呂を沸かす」(337, 377, 469)、すなわち火と水で共同作業を行うという、機知に富んだ展開が示唆される。

X.γε τούμὸν σὺ πῦρ κατασβέσεις;

X.γυ τούργον ταχ' αὐτὸ δείξει.

X.γε οὐκ οἶδά σ' εἰ τῆδ' ὡς ἔχω τῆ λυμπάδι σταθεύσω.

X.γυ εἰ ῥύμμα τυγχάνεις ἔχων, λουτρόν <γέ σου> παρέξω

X.γε ἐμοὶ σύ λουτρόν, ὦ σαπρά;

X.γυ καὶ ταῦτα νυμφικόν γε.

(老翁コロス：わしの火を消す？)

老婆コロス：論より証拠、すぐ見せたげるよ。

老翁コロス：この女郎、このここにある炬火でお前を天ぷらにしてやるぞ。

老婆コロス：シャボンを持ってりゃ、お風呂にいれたげるよ。

(41) Parker (1997).

老爺コロス：わしに風呂だと、このくされ婆め。

老婆コロス：それもね、お嫁さん用のおめでたいのさ。375～378)

「花嫁の」(378)風呂であるから、それは男女の結びのイメージを伴う。この場合、風呂に誘う余裕のあるのは女の側である。無論、冗談にも風呂を沸かす行為に至ったというテキスト上の証拠はない<sup>(42)</sup>。しかし、「温かいかえ?」「温かいだと?」(382～3)という応酬は、実際の演出に水と火が使われる可能性を示唆しており、「萎びる」(385)ほどに冷たい水は、心地よい風呂のパロディになる。先行する箇所でも、老爺コロスはかつてのスパルタ王クレオメネスの包囲に言及して「六年のあいだ風呂なし」(280)と揶揄し、風呂を浴びることのできる良さを印象づけている。また、続く第二のアゴーンで、双方力が入って上着を脱ぎ捨て、さらに男らしさ、女らしさを強調せんがために全裸となるに及んで(658～695)、先の風呂のイメージが再び甦ってはこないだろうか。裸になって男女の差異を強調するつもりが、脱衣はまさに性行為の準備そのものであり、同時に両者はかえって似た者同士であることが暴かれるとも言える。両者ともに、性の盛りをとうに過ぎた老人同士である。

第三のアゴーンでは、きわめて興味深いことに暴力は鳴りを潜め、双方、昔語りを披露する。女嫌いのメラニオン<sup>(43)</sup>と、男嫌いのティモンの話

(42) 「風呂(λουτρόν)」は「洗う(λούω)」から派生した語であるため、ここにはポリス・アテナイに付着する諸々の悪しきものを洗い流す水のイメージがある。無論、ここに「風呂に浸かって温まる」日本のイメージを見るべきではないが、さりとて、風呂好きだったとされる古代ギリシア人にとって、風呂に快楽より倫理的イメージが先行したとは言い切れまい。また、老爺コロスのもたらした火が<火葬=死>を思わせるのに対して、老婆コロスのもたらした水は<花嫁=生><発芽384>を思わせるのであって、ここで水が優位に立つことによって、清浄・粛清と同時に生殖・和解が含意されると考えられる。

Sommerstein, op.cit. 172は、382-3の応酬を床屋が髯を当たる場面にたとえているが、ここは端的に三助の姿をみるべきであって、女たちを揶揄しながら、してやられる男たち自身を笑っているのであろう。

(43) メラニオンとは、別の伝承のヒッポメネスと同一であり、駿足のアタランテと結ばれたことが一般に知られている。アタランテの方がむしろ男を避けたことで知られているのだから、老爺コロスがこの点に触れないのは道理であり、そこに詩人の意図もあろう。また、女嫌いの描写として、「山中に住み、綱を編んで、兎狩り、犬を持っていた」(788～790)とあるのは、アルテミスを慕ったヒッポリュトスを髻髯とさせる。恋=キュプリスに圧倒された英雄である。ヒッポリュトスを学びへと誘ったアプロディテの力は、本劇のコロスたちにも有効である。

である。

X.γε μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὃν ποτ' ἤκουσ'  
 αὐτὸς ἔτι παῖς ὢν.  
 οὕτως ἦν νεανίσχος Μελανίων τις, ὃς φεύ-  
 γων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,  
 κὰν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει· .....

(話を一つきかせよう、まだほんの小さな子供のころに聞いた話だ。  
 昔々メラニオンという若者がいた、彼は結婚をいやがって、  
 人なきところに行きました。そして山中に住んでいた…781～787)

X.γυ κάγῳ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι  
 τῷ Μελανίωνι  
 Τίμων ἦν αἰδρυτός τις, ἀβάτοισιν ἐν σκώ-  
 λοισι τὰ πρόσωπα περιειργμένος, .....

(あたしも話を一つ、あんたのメラニオンとせりあって話しましょう。  
 昔々ティモンとかいう人が家もなく足を踏み入れるところもない荊  
 の中に、顔を隠して住んでいた。… 805～820)

この場面が醸し出す「静」は、女たちのストライキ脱落の危機と、それに続くキネシアス登場、すなわちストライキの効果が顕になる場面との緩衝になっている。山野のイメージをも含めて、このやや静かな昔語りの場面は、喧騒のアクロポリスを神話伝承の世界へと導く。あたかも、二枚の大きな絵が舞台にもたらされたごとくである。そのように語られる二つの物語は、現実から切り離された非現実の色合いを濃く持つ。ここでは、ストロペ・アンティストロペの韻律に乗って、きわめてシンメトリカルに歌われているだけに、一層、作られた空間としての非現実的な印象が強く与えられる。観客は、女嫌い、男嫌いといった対立の物語を、ひとまず距離を置いて昔語りとして聞き入るであろう。同時に、現実には繰り返されてきた激しいアゴーンもしばらくお預けになり、現実そのものが沈静化するのである。男女がそれぞれ共同体を忌避して、単独に生きることはできない。アゴーンからの覚醒は、クロスにこのことを早晚気づかせるであろう<sup>(44)</sup>。ここに、来るべき ἡσυχία (静けさ=平和) の準備が施されているの

ではないか。

物語が終わると、相変わらず悪態はついているものの、老爺は「お前に、婆さん、キッスしよう」(797)と言う。その後、高津訳では「そして脚を上げて蹴っとばす」(799)として、老爺は身をかかわすのであるが、原文は *kánatei vas lakítsai* (脚を広げて、蹴り上げたい) となっていて、男女どちらの脚を指すかが明示されておらず、また「蹴り上げる (*lakítzw*)」という語に伴う性的イメージからも、闘志と見せて実は結合欲求の表現とも取れるのである。

そして、第四のアゴーンが和解である。失意のキネシアスと弱り果てたスパルタの使者が和睦に向けて動き出す場面を受けて、まず最初の和解がここに成立するごとくである。老爺コロスの眼に入った虫を老婆コロスが取り出すという場面 (1024~1034) では、眼の中の虫は怒りを表すとされていることから<sup>(45)</sup>、まさに和解が含意されていると考えられよう。「こんなひどい奴とは、いっしょにいることもできなければ、別れていることもできない。」(1039)という老爺コロスの科白は意味深長である。ここに、相異なるもの同士である男女の、差異を持ちながら一体を成す様子が巧みに表現されている。

ἀλλά νυνὶ σπένδομαί σοι, καὶ τὸ λοιπὸν, οὐκέτι  
οὔτε σὺν πανωλέθροισιν οὔτ' ἄνευ πανωλέθρων.  
ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξόμεθα.

(さあ仲直りして、これから後は、もう

こっちも悪いことをしなければ、そっちからもされないで、

いっしょになって、一つになって、歌を歌い始めよう。1040~1042)

この老爺コロスの歌を最後に、コロスは一つになる。σπένδομαι (仲直りする) は、誓約の印として、お神酒を地面に注ぐ宗教的な行為であると同時に、政治的誓いの印でもある。そして何よりも、プロロゴスの女たち

(44) 荒井 (2001) 39.

(45) Henderson, op.cit. 189. 荒井 (前掲書) 36, 41. ここでの虫とは *θηρίον* (獣) である。本劇に「獣」のイメージは豊富であるが、ヘシオドス以来一般に女の獣性を云々する傾向がある中、ここではその獣性が男性の側にあったという転倒の発見がある。

がストライキのための誓約を交わす場面が思い出されるだろう。πανωλέθρος という極度の破滅を表す語が繰り返され<sup>(46)</sup>、それが一気に否定される。κοινῆ (ともに) という語は本劇の要である<sup>(47)</sup>。女達の団結、コロスの和解、そしてスパルタとの和睦もまた、この副詞を伴って表現されている。成功は目前にある。続く男女あわせて歌う合唱の中では、「あなたと子供が体を洗ってから中に入るべき」(1067~8)と、ふたたび風呂のイメージと性の和解が示唆されるのである。

コロスの和解に際して、リュシストラテはなんら関わっていないかに見える。事実、老婆コロスは、リュシストラテの指導の下とは言え、彼女とは別個に戦い、独自に和解に持ち込んだかのようなのである。しかし、老婆コロスは加齢によって自らのエロースの欲求からはすでに解放されており、男と対等に渡り合っている点で、リュシストラテのアテナ的な側面を共有している。リュシストラテが、アクロポリスを模した舞台のおそらく一段高いところに象徴的位置を構えるだろうのに対し、老婆コロスはオルケストラを縦横に動き回るであろう。老婆たちは、あるいは格下げされた姿となって、リュシストラテ自身を映し出しているのかもしれない。彼女によって計画が達成されつつある一方で、それが真実のものであるためには、肉体のぶつかり合いを経て肉体の和解に至る、現実的な経験に支えられていることが必要であった。それがコロスに与えられた役割だったのではないだろうか。

### (3) ストライキの成功

籠城した女たちはあれこれ理由をつけて家へ帰ろうと画策し、その脱落ぶりをリュシストラテは嘆く。先に述べたプロット上の危機である。

ἄλλ' αἰσκρὸν εἰπεῖν καὶ σιωπῆσαι βαρύ.

(語るは恥、隠すはせつないことじゃ。713)

この言葉は度々言及したエウリピデスの『ヒッポリュトス』におけるパイ

(46) Aischylos, *Choephoroi* 934, *Eumenides* 552, Sophokles, *Elektra* 1009, *Ajas* 839 他。

(47) Sommerstein, op.cit. 156.

ドラを思わせる<sup>(48)</sup>。両劇のもつ類似点には興味深いものがある。本劇のように男女のコロスが分かれて登場するのも、『ヒッポリュトス』に見た手法であった。そして、何よりも両劇に共通するのは、圧倒的なアプロディテの支配である。パイドラとリュシストラテがともに隠そうとしたのは、抗することのできないエロースの力であった。パイドラは道ならぬ恋に滅ぶのだが、本劇のこの言葉は無論パロディである。女たちは夫のもとに帰りたいだけなのだ。しかし、アプロディテの力がヒッポリュトスをも滅ぼさずにはおこななかったように、本劇でも男たちは無事ではいられない。

はじめに白旗を掲げて登場するのはキネシアス、立て籠もった女のひとり、ミュリネの夫である。この夫婦の場合、言わば「妻の不在」がエロースとして作用したわけである。逸る心を何とか制しながら、夫は少しずつ目的に近づいて行く。

Mυ. ποῦ γὰρ ἄν τις καί, τάλαν,

ὀράσειε τοῦθ';

Κι. ὄπου; τὸ τοῦ Πανὸς καλόν.

(ミュリネ：いったいどこでそんなことをするんですよ、馬鹿ねえ。

キネシアス： パンの洞のあるところさ。910~911)

すでに述べたようにアクロポリスにもアプロディテは健在であって、そのひとつがこのパンの洞と同じ北側斜面に立てられていた、エロース・アプロディテの社であった。この洞を寝床にしようとの魂胆であったが、おそらくは、この同じ場所を扱った悲劇が前年に大ディオニュシア祭で演じられていた可能性がある。エウリピデスの『イオン』(BC412?)<sup>(49)</sup>である。アテナイ人の祖イオンは、母クレウサがこの洞の長岩で神アポロンに冒され、ひっそりと産み落とされた。本劇においては、キネシアスは散々にじらされた挙句に目的を達することができず、交渉は失敗に終わる。悲劇で

(48) エウリピデス『ヒッポリュトス』335.

(49) 上演年代は不明で、議論の対象になっているが、その内容から判断して比較の後期の作品としてみる場合、本劇の直前におかれる。Loraux, op.cit. 178. は、パンの持つ強姦のイメージと、二度に及ぶアポロンへの言及から、『イオン』のパロディであることを指摘している。

はなかなか辛らつなアポロン批判が聞かれるが、ここで聞かれるのは妻への恨み節である。ここでもパロディが生かされている。かくなる上はと、キネシアスは和睦の必要を確信する。

ところで、Rogers と高津は、キネシアス場面の直後にやってきたスパルタの使者を迎える人物を、先に登場した役人に帰している。先の場面では、役人は結局愚かさを露呈したのみで、経帷子を着せられてあの世行きの船に乗せられるべく退場した<sup>(50)</sup>。仲間に惨状を訴える模様であるが、観客がそのような勢力の登場を眼にすることはない。また、アテナイの使者や参事などに帰する説もあるが、Henderson は、キネシアスの場面からのつながりを重視してキネシアスに帰し、平和へのイニシアティブを取るのには、国家に関わるものではなく私的個人であるべきだとしている<sup>(51)</sup>。本論は、この説を採用するものである。リュシストラテの平和計画は、どの市民にとってもリアルな家庭の日常という私の領域から発動する。役人に固有名詞が与えられていないのも、劇のプロットに利用されながら、この特異な平和を享受する場面からは排除される人物に過ぎないからかもしれない<sup>(52)</sup>。一方、キネシアスは身をもってままたらぬ事態を思い知った。かくて、ストライキの成功は目前である。

#### (4) 「和睦」という偶像

さて、スパルタの使者とキネシアスが退場し、コロスの和解を見た後で、妙に突き出たファロス<sup>(53)</sup>を隠しながらスパルタ・アテナイ双方からよ

(50) 役人が着せられた白装束と花冠(604)は花嫁のもでもあり、先の火と水の場面の花嫁の風呂と相俟って、役人の女装を思わせる。事実、彼はリュシストラテの被っていたヴェールを被らされてもいるのである(532)。男女の転倒の演出が含意されていよう。続くコロスの歌には、有名な「女々しい男」クレステネスが言及される(621)。

(51) Henderson, op.cit. 185.

(52) 本劇で現役政治家の固有名詞が使われていない点について、Sommerstein (1977) は、BC411という、民主派、寡頭派の政治的力関係の微妙な中での上演であることに注目する。

(53) 喜劇の男役たちは、ファロス(男根を模した長い棒)をぶら下げている。女役も性を強調する形で演出されていたにちがいないが、このような演出のあり方自体を、「男性中心・男性賛美」の証しとする見方がある。その場合、特に女役をも男性が自在に演じていたことが言われるが、問題の焦点を「言葉」に据えると、また別のものが見えてくる。荒井(前掲書)47ff.は、女たちの科白を語ったのが「実は男たちである」のは、<ミメーシスによる市民教育>に他ならないとしている。

たよたと使節がやって来る。和睦を実現できるのはリュシストラテひとり、との思いで呼び出そうとするが、そこへ彼女がアクロポリスの門の中から現れる。乞われて出てくる彼女を見るのは、役人の場面に続いて二度目であるが、このもったいぶった登場は、演劇における神の顕現を思わせないであろうか。物事の解決を託された、いわば“*dea ex machina*”（機械仕掛けの神）として、彼女はとうとう目的を達するのであろうか。ところが驚くべきことに、待ちに待たれた解決は、別の人物の姿に擬人化されて舞台に現れる。「和睦」の登場である。

ποῦ ἔστιν ἡ Διαλλαγὴ;

（「和睦」はどこにいますか？1114）

概念のこのような擬人化は、実は常套手段である。アリストパネスは、本劇に先立つ喜劇『騎士』（BC424）では *σπονδαῖ*（講和）を、『平和』（BC421）では *εἰρήνη*（平和）とその分身である *ὀπώρα*（収穫）と *θεωρία*（祭り）を、女性の姿をした物言わぬ役者として舞台に登場させている。そして、ハッピーエンドの一環として、それぞれの女性の名前が表すような性の喜びがもたらされるのである。ところが、その10年後の上演になる本劇では、偶像として登場する「和睦」は、帰結ではなく手段である<sup>(54)</sup>。「和睦」という偶像は、それなくしてはプロット自体が成立しないような、重要な任務を背負って登場してくる。そして、リュシストラテに命ぜられるままに男たちの手、もしくはファロスを引張って来て、誓約の段へと向かわしめるのである。

そもそもアリストパネス喜劇は、鳥が話したり、人がセンチコガネに乗って空を飛んだり、ディオニュソスが冥界を訪れたり、ファンタジーに遊ぶ要素を持つものが多い。本劇も例外ではない。この世界は最初から転倒している。しかし、登場人物はあくまでもふつうの人間として等身大

(54) Newiger, op.cit. 156.は、「（時代の要請から）不真面目にも、詩人は平和願望をこの裸の女性への欲望に変えてしまった」とする Wilamowitz (commentary1927) を批判して、「平和をそのように表現することこそ、詩人の構想の基本である」と述べる。しかし、「（時代の困難ゆえ）平和交渉自体は重視されていない」と言う時、この「和睦」が本劇にもたらすスケールの大きさを言い当てていない。



を装っており、場面も見慣れた空間である。観客たちは笑い転げながらも、容易にプロットに引きずり込まれていたのではないだろうか。そこへ、唐突に「和睦」が登場する。虚構性が否が応にも強調されたその姿は、観客にこれが「喜劇」だということを思い出させただろう。その一方で、きわめて現実的なのは、この「和睦」像のマントの下は着ぐるみの裸体らしいことだ。才媛リュシストラテや、高嶺の花のミュリネとは異なり、「和睦」なる女性は男たちに易々とその裸体を見せ、品定めされ、しかも双方の欲求に等しく答えるかに見える<sup>(55)</sup>。アゴラによくいる娼婦が、重要な役目を担って登場したとも考えられよう<sup>(56)</sup>。「和睦」とは「結ぶ」ものであり、手で触れられるよいもの、ひとりの女性である。このような女性「和睦」の、虚構性と現実性のふたつにしてひとつである身体は、まさに平和のあり様なのかもしれない。

突然もたらされた「和睦」の偶像はまた、機械仕掛けの神のパロディとも解釈しうるし、そのように演出することもできよう。機械仕掛けは、悲劇、特に現存する限りではエウリピデスによって好んで用いられた解決法である。アリストパネスは、その笑いの対象として、叙事詩や悲劇のもじりを多く取り入れた。それは、観客が叙事詩や悲劇に通じていることが笑いの前提にあることを意味する。では、本劇の和睦の場面を目の当たりにして、観客の心には何が去来したであろうか。

荒井氏は「アリストパネスは、さまざまな点でホメロスの世界を継承している」とした上で、オデュッセウス型英雄の「ある理想のために卑かな生を選ぼうとする成熟した人間類型」を、「知性と気概ばかりでなく胃袋と性器の声にも正直な“コミック・ヒーロー”というかたちに変容させた」と述べている<sup>(57)</sup>。今、『オデュッセイア』における和睦を引き合いに出してみよう。最終巻でオデュッセウスたちは殺した求婚者の親族を迎え撃つ。時あたかも両陣ぶつからんとした直後、アテナの制止の声がかかり、ゼウ

(55) 1115～1181。尚、高津訳においては、男たちがあたかもリュシストラテの肉体を賛美しているかのごとくであるが、ここでは賛美の対象は「和睦」像であろう。

(56) Stroup は、「和睦」像はボルネー（下級娼婦）であると指摘する。リュシストラテをはじめとする主婦たちは、貴族的背景を持つヘタイラ（高級娼婦）として描かれているのに対し、「和睦」はアゴラで通貨によって購われる極めて民衆的なボルネーに相当するとしている。

(57) 荒井（前掲書）219-220.

スの雷が落ちる。そして和睦の誓いが交わされるのであるが、先程まで彼らの士気を煽っていたアテナが突然和睦を提唱するとは、どうにも腑に落ちない。オデュッセウス側の不利を助けるための和睦であったのか。この、降って湧いたような和睦は、本劇にもたらされた「和睦」の偶像の虚構性と通じているのではないだろうか。戦争の空しさを知っている『オデュッセイア』の詩人<sup>(58)</sup>が、戦争における和睦の困難を知り尽くした上で描く和睦である。しかし、その白々しさは、雷の一撃を示したゼウスへの信頼のうちに意味を持ち直し、受容されていく。アリストパネスにおいてはこのようなゼウスへの信頼がない代わりに、笑い渦巻く演劇空間がある。笑いを通してこそ、虚構であるはずの「和睦」が、まさに現実と取り結ぶのである。

#### (5) 平和の誓約

かくして、和睦の誓いを交わす段取りが整い、アテナイ、スパルタ両者交えた祝宴が始まる。そして一通りの祝宴がすむと、アテナイ人もスパルタ人も館の中から出てくる。そこで最後の和解と誓いの言葉が語られる。

ἄγε νυν ἐπειδὴ τάλλα πεποιήται καλῶς,  
ἀπάγεσθε ταύτας, ὦ Λάκωνες, τασδεδὶ  
ὕμεῖς· ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνή  
στήτω παρ' ἀνδρα, κἄτ' ἐπ' ἀγαθαῖς συμφοραῖς  
ὀρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα  
τὸ λοιπὸν αἰθις μὴ ἕξαμαρτάνειν ἔτι.

(さあ、すっかりうまくゆきましたから、  
ラコニアの方、この方たちをお連れあそばせ、そして  
あなた方はこの方々。男の方と女の方と、女の方と男の方とが  
連れ合って、わたしどもの幸運を感謝して、  
神々さまに踊りを奉納、これから後は、  
二度とふたたび過ちを重ねぬよう用心いたしましょう。1273~1278)

(58) 川島重成氏による、2004年度日本西洋古典学会における研究発表（2006年以降『文学』岩波書店に掲載予定）に依拠するところが大きい。

この台詞を、Henderson は Wilamowitz 校訂以来の主張を踏襲し、アテナイの使節に帰している。そして、リュシストラテは不在であるか、登場するとしても黙っており、彼女自身の夫に伴われるとする<sup>(59)</sup>。一方、Rogers・高津・Sommerstein は、写本通りリュシストラテに帰している。Sommerstein はその根拠として、(i) 夫婦を分離する計画の発案者が、本来の目的である再結合に至らしめるべきである、(ii) アテナイの使節も夫の一人として登場している、(iii) 「あなた方」と呼びかける主体は、中立の立場にある人物にふさわしい、(iv) アクロポリス内から女たちを導き出せるのはリュシストラテだけである、という点をあげている<sup>(60)</sup>。ここで、今までの議論を踏まえ、Sommerstein とは別の観点から Henderson の解釈に異議を唱えたい。

その直前に置かれた第一のスパルタ讃歌では、ギリシアがひとつになりえた古きよきペルシア戦役が高らかに歌われ、狡猾い狐すなわち「獣」たる悪党を捕獲するべく、狩のアルテミスが招聘される(1246~1272)。私たちは、本劇でアルテミスが繰り返し言及されるのを耳にし、その姿が女たちに囲まれるリュシストラテ像と重なってきたことを確認してきた。しかも、アルテミスは「われらが結びの誓いとわれらを永久に結ばんために(1264~1265)」、平和計画実現の最後の宣言のために、出産を補助すべく、今招かれているのである。ここにリュシストラテが登場し、仕上げがこれからなされるのでなければ、何のための介添えであろうか。

また、この台詞の直後の歌(1279~1294)にも裏づけがある。この歌では、先程呼ばれたアルテミスを初めとする多くの神々が呼び込まれ<sup>(61)</sup>、見事なまでに祝祭的なフィナーレを準備するが、実は呼ばれていない神がいる。アプロディテである。これはどのように解されるべきであろうか。

アプロディテへの言及がないのではない。呼ばれた神々がその証人となるころの「平和」は、歌い終わりの部分で、次のように関係詞節の中の主語として、言わば説明の中で間接的に名が上げられる。

(59) Dover, op.cit. はこの場面に結婚のイメージを見る。しかし、それは必ずしもリュシストラテ自身が夫婦の輪の中に入ることを意味しない。

(60) Sommerstein (1998) 221.

(61) カリテス、アルテミス、アポロン、ディオニュソス、ゼウス、ヘラ、その他の神々(ダイモンたち)、ムーサが呼ばれている。

ἡσυχίας πέρι τῆς ἀγανόφρονος

ἦν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.

(心優しい平和…)

それを、女神キュプリスが成し遂げた。1289～1290)

ここで、この歌の歌い手が誰であるのかをも確認する必要がある。Henderson は先の流れの帰結としてアテナイ使節に、Sommerstein は、同じ理由からリュシストラテに帰すべきだとしている。Rogers, Parker, 高津は、写本になってコロスに帰する。では、誰に語らせるのが最も効果的であろうか。

Sommerstein は、きわめて説得力ある主張の最後に、リュシストラテはアプロディテの戦略の補佐官 (earthly lieutenant) であるとして、他の誰よりもこの台詞にふさわしいと指摘している<sup>(62)</sup>。問題は、先の関係詞節である。呼ばれた神々はみな、ἐπαγε (お連れせよ), κάλεσον (お呼びせよ) という命令の目的語として現れる。しかし、その中にアプロディテはいない。ではどこにいるのか。関係節の持つその間接性は何を意味するのか。可能性は二つである。一つは Sommerstein の説のように、リュシストラテが補佐官として立てられた上で、劇空間の背後に退いているアプロディテに言及する場合。いま一つは、呼ばれるまでもなくアプロディテはすでに舞台上にあって、第三者が言及する場合。後者であるならば、女神はたった今舞台の中央にあるリュシストラテその人と重ねられるに他ならず、歌うのはコロスとなる。私たちは、この女神が主人公像の中に描かれ続けただけでなく、劇のプロットを圧倒的に支配し、それでいて主人公自身がその虜になることはなかったことを見てきた。今や成し遂げられた平和は、まさにアプロディテ (キュプリス) たるリュシストラテの功績であったと考えてよいのではないか。

整理しよう。本論では、最後のまとまった台詞 (1273～8) をリュシス

(62) Sommerstein, op.cit. 222. は、上記の指摘のほか、直前の語りが、(i) 「歌えよ」という指示を他者に出しておらず、(ii) 指導を含意している点と、(iii) 平和への忠誠を1人称複数で述べる点において、この歌と共通であるとする。この論理は基本的に Henderson, 214-5と共通である。合唱ではないという指摘もあるが、それは直前の語りと切り離さない限りのことである。Parker (1997), 388-393は、合唱歌としての韻律上の問題を指摘していない。

トラテに帰した。しかし、直後の歌（1279～90）は、それに続く神さびた勝鬨の叫び（1291～1294）とともに、写本どおりコロスの歌としたい。舞台上にあるキュプリス＝リュシストラテは、キュプリスを三人称で呼び得るはずはないからである。また、観客の眼差しがコロスに反映される可能性を思う時、証人としてのコロスの役割も明確にされるだろう。賑やかな大団円である。最も称えられるべき女神こそ、眼に見える形で中心にあるべきではないだろうか。

#### （6）フィナーレ：スパルタの歌と踊り

最終歌は、第二のスパルタ讃歌（1296～1321）である。祝祭的な雰囲気は弥増しになる。スパルタから呼ばれたムーサは、次のように歌を所望されている。この中で、今度はアテナが、直接にはなく間接的に称えられている。その間接性に注目してみたい。

κλέωά τὸν Ἀμύκλαις σιὸν

καὶ Χαλκίουκον Ἀσάναν

Τυνδαρίδας τ' ἀγασώς,

（アミュクライの御神と

銅の宮居にいますアテネを、

またテュンダレオスの御子らを称えながら<sup>(63)</sup>。1298～1300)

これらは、スパルタ方言で歌われる、スパルタの神々である。アテナもスパルタのアクロポリスに祭られているスパルタの守護神であり、「アサーナ」と方言で訛って歌われている。方言が格好の笑いの対象だったことは想像に難くない。しかも、同じアテナとはいえ、観客たるアテナイ人にとっては、遠く離れた後進国に住まう神なのである。

ここに、転倒があるのではないか。このような形で言及されるアテナは、プロロゴスでリュシストラテが負っていた輝くアテナ・ポリアスのイメージとはかなり異なるものである。確かに本劇においてリュシストラテは、終始アテナ・ポリアスを指し示し続けた。しかし同時にアルテミスと

(63) 順にアポロン、アテナ、ディオスクロイ（カストルとポリュデウケス）を指す。

して、またより強力にアプロディテとして、そしてまた現実の人間の女として、本劇のプロットを多様に支えてきた。今この最終場面で言及されるアテナは、観客が当初期待したアテナイの守護神としての姿から、何か違ったものに替えられているのである。

このことと関連して気になるのは、劇前半リュシストラテが、アゴラをうろついて悪さをする兵士たちを描写する場面である。そのひとり、「ゴルゴンの頭の紋うったる楯をかついで、芝蝦を値切っている (560)」男にアテナのイメージが重ねられてはいなかっただろうか。具体的にはアテナイのかつての將軍ラマコス<sup>(64)</sup>を擲擧しているといわれているが、ゴルゴンの楯の神話上の持ち主がアテナであることは周知のことであり、そのイメージはぬぐえないのではないか。將軍は知恵ある名誉市民であった。アテナは格下げされていたのだろうか。

おそらく、こういうことではないか。すなわち、リュシストラテの発案による「平和」は、終始彼女の指導のもとで、彼女の戦略に沿って実現した。アクロポリスに立て籠もる女たちの軍隊 (στρατός) の指導者としての姿は、間違うべくもなく、アテナイに固有のアテナ・ポリアスのものであった。しかし、その戦略が軍を解く (λύσις) という転倒として成立する以上、そこには分裂がある。アテナたるリュシストラテはアプロディテでもあった。また、アテナイとスパルタ双方にアテナはいる。アテナ・ポリアスでさえ絶対ではありえない。本劇の特殊な戦略は武器を携えた軍隊 (στρατός) によっては成らず、アプロディテの圧倒するエロースの解く力 (λύσις) によって、アルテミスという介添えを通して実現された。演出の方法はいろいろ考えられようが、これがあくまでもスパルタの歌と踊りのフィナーレである以上、このアテナはスパルタ風の衣装を纏った姿で想像されるであろう。と同時に、事を成し遂げたリュシストラテの姿でもあり続けながら、アプロディテとともにこのフィナーレに参加していると考えられるのである。

観客市民は、どのような気持ちでこのフィナーレを楽しんだのであろうか。なんといっても舞台はアテナイである。アテナイの優位がここかしこに認められる。スパルタを迎え入れたのも、フィロクセニア (歓待) の

---

(64) 在職 BC425-424。アリストパネス『アカルナイの人々』1124ff.

美德を誇るゆえかもしれない。平和も、あくまでもアテナイの存亡という関心から希求されるものであったろう<sup>(65)</sup>。しかも、描かれるスパルタは、習慣、風貌、方言、肉体など、ことごとく揶揄の対象としてのそれである。しかし、すでに見たように本劇では、外国人のみならず同胞も、男も女も、老いも若きも、果ては神々でさえその対象であった。その揶揄は、悪意と言うよりは、まずは一括りにして笑いをとるための素材であった。とはいえ、スパルタ人たちは軽視されてはいない。冒頭に集まってきた女たちのうち、はじめてリュシストラテに賛意を表すのは、スパルタ女ラムピトであった。リュシストラテは喜びを隠さない。

Λυ. ὦ φιλτάτη σὺ καὶ μόνη τούτων γυνή.

(まあ、大好きな方、あなたはここにいる者のなかでたった一人のほんとうの女子よ。145)

μόνη γυνή（唯一の女）とは、「男の中の男」に対する「女の中の女」であって、女とは何かという通説<sup>(66)</sup>に基づくアイロニーではある。しかし、ラムピトはアテナイ人を「烏合の衆（171）」だと非難し、「三段櫂船と軍資金がある以上信用できない（173～174）」とリュシストラテに意見するほどの器量をもって描かれる。故郷に帰ってストライキを実行し、見事な成果を挙げるのも、ラムピト一人である。フィナーレの宴のあと、アテナイ人の一人は「ラコニア人たちは気持ちのよい人々（1226）」と言っている。そして、何よりも、本劇の締めくくりはスパルタの歌と踊り、ラコニアン・フィナー

(65) Henderson のテキストにおける ἡσυχίας τῆς ἀγανόφρονος（心優しい平和 1289）という表現は、写本に見える ἡσυχίας τῆς μεγαλόφρονος（心の大きな平和）を整合性の問題から Reisig が校訂したものである。しかし、古代ギリシアにおける「平和」は、あくまでもポリス内的なもので、外部に対して強く大きくあることを前提に成立するものであった。本劇でも、かつてアテナイ・スパルタ同盟軍が外敵ペルシアを破ったことが、古きよき記憶として呼び覚まされている。その意味で、パラドクスはあっても矛盾はないとして、Sommerstein. op.cit. 151&223 には写本の表現が尊重されている。

しかし、ἀγανόφρονος なる語も捨てがたい。ἀγανός とは、アルテミスの矢に付される形容詞として知られるが、γάνος（光の輝き）を奪う女神の矢を受けた者は「安らか」に死す、との背景を持つ。今ここで、この言葉をリュシストラテに帰するとすれば、アルテミスの領域への言及が意味を持つことになろう。

(66) 本劇 137-9。本論 2 章冒頭参照。

レなのである。

「和睦」に当たるギリシア語は *διαλλαγή* であって、原義は「相互にやり取りすること」である。ここにもエロースは健在と見えるが、元になる動詞 *ἀλλάσσω* (他のものにする, 変える) は、文字通り *ἄλλος* (他者) を視野に置いた行為を表現している。和睦は他者との取り交わしのことであり、従って平和とはおのれ一人にて成立するものではない。ポリスをこえて一つであった言語, ギリシア語は、そのように成り立っている。本劇では、このことが様々なレベルで言われていたと解せよう。

リュシストラテは女として男の政治に待ったをかけたが、その守備範囲は、男女を超えた、ポリスさえも超えたギリシア全土であった。それを成しえた点に、単純にパン・ヘレニズム (全ギリシア的平和) を見ることに問題はあろうが、例えば、コロスの和解場面对外的和平に先立つことから、ポリス内の安定を願望する詩人の思想を読もうとする向きもある<sup>(67)</sup>。また、度々言及される時事問題のもじり<sup>(68)</sup>は、観客にとって笑いの対象でもあり、同時に生死をも左右する深刻な話題でもあったろう。しかし、そのような政治的表現がアリストパネス本来の意図であったとするには、慎重でなければなるまい。本劇で、リュシストラテの平和計画がきわめて政治的に効力を発揮するにもかかわらず、平和を表す語として *εἰρήνη* (政治的平和) ではなく *ἡσυχία* (静けさ) が用いられた根拠もここにあるかもしれない。ピンダロスにおいて *ἡσυχία* はヒュブリス (驕慢) の対極に置かれる、宗教的背景を持つ語であった<sup>(69)</sup>。*ἡσυχία* のこの普遍性は *γυνή* (女) という概念の普遍性と響きあう。そして、ここは喜劇というフィクションの場なのであって、詩人の想像力は目の前の政治的現実をはるかに超えて飛翔すると考えられるのである。

## 5. 結論

(67) Newiger, op.cit. 本劇のコロスの和解場面对外的和平に先立つことから、内政重視を裏付けしようとしている。

(68) ボイオティアの鰻 (36,702), ピュロスの廻シマント (1162-3), メガラの脚 (1170) など。

(69) Carter (1986) 42-46. 尚、『イストミア祝勝歌』4: 8-9にも *κελαδεννάς ὕβριος* (やかしいヒュブリスの) という表現がある。



『アカルナイの人々』(BC425), 『騎士』(BC424), 『平和』(BC421) といった一連の「平和もの」の中において本劇(BC411)が異彩を放っているのは、その上演年代を見れば納得のいくところである。ペロポネソス戦争はすでに始まっていたとはいえ、戦局のいまだ逼迫していない前三者の描く平和は、まことにお伽噺的であったり、楽観的であったりする。しかし、ニキアスの平和(BC421)は終わり、アテナイはシケリア遠征(BC415~413)に大敗した。声高に戦争を鼓舞したものの失敗が伝えられ、形成の悪化が日々の生活をおびやかす今、ポリスのあり方に疑問を抱き始める者たちが登場する。実際、時勢はまもなく民主政に躓き、短期間の寡頭政へと向かうのである。そのような中で上演された本劇の観客たちにとって、平和は前三作に比べて切実でもあり、同時に絶望的でもあったろう<sup>(70)</sup>。

アリストパネスはあくまでも愛国者、すなわちポリス・アテナイを愛する者だった。しかし、現在われわれの手元にある「平和主義」をここに見てはならないように、「愛国」というあり方も、現代のようには相対化されていなかったことをふまえて受け取られなければならないだろう。ギリシアにおいて「愛国」とは、ἀνρίπ(人間)であるための必要条件でさえあった。それゆえに、ポリスの一大事はそのまます人間性の危機でもあったのである。

アリストパネスは、戦争を国是とするポリスの現実に対して、女性の政治的介入という虚構を通して、その前提を覆して見せた。それは言うまでもなく喜劇的虚構であって、観客市民の笑いに支えられることによってのみ成功を見る。そのようにして受け入れられた「戦争を前提としないアイロニーの空間」の中で、人々は言わば平和を享受したのである。コミック・ヒロインとしてリュシストラテの果たした役割は大きい。彼女は劇の進行を支え、背後の神話的世界を指し示しつつ、あくまでも一人の女性として、観客ひとりひとりの公私にわたる現実と接している。アリストパネスは、リュシストラテを通して女性という存在に光を当て、その本来的な多面性、柔軟性を提示し、笑いによって受容せしめることによって、硬直し

---

(70) Sommerstein (1977)。レナイア祭は2月。その後、春を待って迎えたその年の大ディオニュシア祭では、肅清の厳しさから、本劇の上演は不可能であっただろうと、分析されている。

たポリスの枠組みを解きほぐすことに成功したのである<sup>(71)</sup>。

荒井氏は、「神々の視点から人間の世界を突き放して見るような認識」と、「およそ懸け離れた異質なものを自在に結びつける」比喩の技法という点で、アリストパネス特有の「厳粛な茶番<sup>(72)</sup>」は、ホメロスの正嫡であるとしている。リュシストラテ像に見る多様性、私と公、女と男、ポリスとポリスを軽やかに結ぶ彼女の「厳粛な茶番」は、まさにホメロス以来の文芸（ムーシケー）の有り様でもあった。同時に、硬直した境界線を自在に飛び越える力は、演劇の神ディオニュソスに由来する<sup>(73)</sup>。それは、異質なものを一つに（κοινη）する力であった。ディオニュソスの祭典という公の空間において、悲惨な現実遭遇した市民を、まさに笑いによって「解きほぐす」喜劇。レナイア祭で観客市民が受け取ったのは、決して挑戦的なプロパガンダではなく、そのような伝統に裏打ちされた喜劇だったのであろう。観客が声を立て、腹の皮をよじって笑うことほど明快な反応はない。戦局の逼迫した紀元前5世紀末のアテナイにおいて、声高に「ειρήνη：平和」を唱えることは現実的ではなかった。しかし、本劇において、すなわちここ喜劇という虚構において、アリストパネスがアテナイ市民団に「ἡσυχία：平和」の実現を経験させえたことは紛れもない現実であったろう。このポリス的経験が、本劇にまさに時代を超える力を与えたのではないか<sup>(74)</sup>。

(71) 本劇の結末は「伝統的社会的枠組みに回帰する。残念ながら、もとの木阿弥である」と Stroup, op.cit. 73. は言う。Taaffe, op.cit. 72-3 は、フェミニズムの立場から、「男性の価値と力の賛美の劇であった」とする。そうであろうか。Loraux, op.cit. 182-3 は、「喜劇という共通経験を通して、国をも、神々をも、自分をも笑うこと」と「劇場の外には、日常があることの発見」に言及し、芝居が跳ねた後、「アクロポリスを仰ぐと女神アテナも笑っている」という Finley, (1973) 98. の言葉を引いている。武装した女神をも笑わしめるほどに、本劇は何かを変容させたとと言えるのではないか。

(72) 荒井（前掲書）220. σπουδο-γέλοιοι. 尚、「茶番」であるところの本劇のプロットも、プロロゴスの当初から、τὸ σπουδαῖον (96) 「真面目なこと、大切なこと」として語られてきた。

(73) Goldhill (1990). 後年の上演になるが、エウリピデスの『バッコスの信女たち』671-713 において、ディオニュソスの世界が ἡσυχία として語られていることと符合する。

(74) 本劇の現代上演は数多く、他の追隨を許さぬほどである。Van Steen (2000) 226-7.

### 【追記】

(1) 本論は、2002年から2005年にかけて国際基督教大学で行われた『女の平和』原典講読の

会における成果を基にして、整理・発展させたものである。

- (2) 2003年3月3日。アリストパネスの『女の平和』世界同時上演運動、(Lysistrata Project) が、ニューヨーク発ウェブサイト上で呼びかけられ、実施された。これは、演劇界から発信された平和運動であって、イラク戦争を目前に控えた緊迫する空気の中、この古代の喜劇が、あるいは世界を動かすきっかけになるのではないかと、との期待を担っていた。キャンペーンのためのTシャツも作られた。準備に十分な時間もなかったため、必ずしも舞台上演の必要はなく、小さいサロンでの「読み合わせ」でもよしとする企画であった。ウェブサイトの記録によれば、参加者は国境を越え、1,029団体、約30万人に及んだ。日本でも、数団体が名乗りを上げていた。

私たちのグループ（有志）も、東京シェイクスピア・カンパニー代表の江戸馨氏を中心に、十数名で高津春繁訳による『女の平和』朗読劇を行った<sup>(\*)</sup>。荒井直氏（山梨英和大学）を招いて詩人と作品についての寸評も得た。後日、Daily Yomiuri 記者によるインタビューを経て、紙上にその時の記事が掲載された。他団体の記事や上演風景を写した写真と相俟って、私たちのアリストパネス劇も、何がしかの意味を持ちえた感があった。

しかし、残念ながら、まもなくイラク戦争が現実のものとなったことは周知のとおりである。このプロジェクトのその後の活動状況については、<http://www.lysistrataproject.com/> を参照されたい。

(\*) 渋谷、青葉台。ペディラヴィウム会会場にて。

- (3) 冒頭の緒方貞子氏の言葉は、2003年2月8日の講演（於カトリック田園調布教会）における報告の一部である。

#### 【参考文献】

[テキスト]

Henderson, J. ed, *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford, 1987

Rogers, B.B. ed, *The Lysistrata of Aristophanes*, Oxford, 1911

Sommerstein, A.H., *Lysistrata*, Aris & Phillips, Warminster, 1998

[翻訳]

高津春繁訳『女の平和』（『ギリシア喜劇Ⅱ（アリストパネス・下）』ちくま文庫1986）

[参考書]

Carter, L.B., *The Quiet Athenian*, Oxford, 1986

Colvin, S., *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford, 1999

- Davidson, J.N., *Courtesans & Fishcakes*, New York, 1997
- Dover, K.J., *Aristophanic Comedy*, California, 1972
- Goldhill, S., “The Great Dionysia and Civic Ideology,” *Nothing to Do with Dionysus*, ed. Winkler. J. & Zeitlin, F.I., Princeton, 1990.97-129
- Henderson, J., “*Lysistrata*: the play and its themes,” *Yale Classical Studies* 26, Cambridge, 1980, 153-218
- Hurwit, J.M., *The Acropolis in the Age of Pericles*, Cambridge, 2004
- Loraux, N., *The Children of Athena: Athenian Ideas About Citizenship and the Division Between the Sexes*, Princeton, 1993
- MacDowell, D. M., *Aristophanes and Athens*, Oxford, 1995
- Newiger, H., “War and peace in the comedy of Aristophanes,” *Yale Classical Studies* 26, Cambridge, 1980, 219-237
- Papathanassopoulos, G., *The Acropolis ; Monuments and Museum*, Athens, 1977
- Parker, L.P.E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford, 1997
- Segal, E. ed., *Oxford Reading in Aristophanes*, Oxford, 1996
- Silk, M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, 2000
- Sommerstein, A.H., “Aristophanes and the Events of 411,” *Journal of Hellenic Studies* 97, 112-26, 1977
- Stroup, S.C., “Designing Women: Aristophanes’ *Lysistrata* and the ‘Hetairization’ of the Greek Wife”, *Arethusa* 37, John Hopkins U.P., 2004, 37-73
- Taaffe, L. K., *Aristophanes and Women*, London, 1993
- Van Steen, G. A.H., *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, 2000
- Whitman, C. H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard, 1964
- 荒井直「ヒロイズムの放棄——『女の平和』ノート」, 『山梨英和短期大学紀要』36, 2001, 33-49
- 〃 「アリストパネス——『女の平和』における厳粛な茶番」(川島重成・高田康成編『ムーサよ、語れ——古代ギリシア文学への招待』三陸書房2003, 203-223)
- 川島重成『ギリシア悲劇の人間理解』新地書房, 1983
- 桜井万里子『古代ギリシアの女たち』中公新書, 1992
- 平田松吾『エウロピデス悲劇の民衆像——アテナイ市民団の自他認識』岩波書店, 2002
- パウサニアス『ギリシア案内記』馬場恵二訳, 岩波文庫, 1991
- Lidell-Scott-Jones(LSJ), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940
- Smyth, H.W., *Greek Grammar*, Harvard, 1984

[Summary] ***Lysistrata: Its Protagonist and Realization of Peace***

*Lysistrata* (B.C.411), a comedy by the ancient Greek playwright Aristophanes, has a female protagonist named as such. The name is a compound of ‘lysis’ (release) and ‘stratos’ (army), eventually meaning ‘a woman who unbinds the army’. It represents the whole plot, in which wives get together in the Athenian Acropolis, and operate a sex-strike against their husbands to make them unbind armies. The name also has sexual and religious connotations. Furthermore, the poet draws parallels with the three goddesses related to Acropolis in his depiction of the multi-faceted Lysistrata. The protagonist’s persona which yields multiple images of women in various roles including a wife, courtesan and priestess clearly evokes the image of wise and strategic Athena, the erotic Aphrodite and virginal Artemis, who helps women give birth.

Full of sexual puns and parodies, the play starts from the scene of negotiation among women, followed by severe conflicts and crisis. After a comical demonstration of how the sex-strike works in a conjugal rite comes the reconciliation scene; first between the choruses of aged men and women, then between Athenians and Spartans. ‘Reconciliation’, which is embodied in the figure of a mute voluptuous young girl, creates both a fictitious atmosphere and a familiar realistic level. It is nothing but the arrangement of *Lysistrata*, or possibly the goddess Aphrodite herself, that realizes peace.

It is surprising that Spartans, not Athenians, sing the festive finale and invite many gods including Spartan Athena of Bronze House. The supremacy of Athena Plias of Athens is ironically blurred. The goddess of war contradicts herself and loses her absolute power when the strategy is intended to unbind itself. Peace, or more properly the state of quiescence, is brought forth by Aphrodite, according to Athena’s wisdom, with the help of midwife, Artemis. And all this is performed through the outstanding figure of the female protagonist, *Lysistrata*.

In those days, Athens had a typical male-centred ideology of welcoming war. Their peace, unlike that of our pacifists, meant ‘to be strong to others to gain security’. They fought against empowered Sparta and gradually lost democratic balance. Facing a disastrous reality, the poet succeeded in this work in unbinding the rigid ideology of the Athenian citizens by offering a lot of cheerful laughter. His dramatic method is in the tradition of Homeric dynamics, which was effectively represented in the festival of Dionysus, a god of drama, who trespasses boundaries freely.