

## 奉納行為としてのギリシア悲劇

——ギリシア教父によるエウリピデス解釈の試み——

秋 山 学

- 1 序 古典語文献解釈の姿勢をめぐって
- 2 エウリピデス『バツカイ』概観
- 3 『バツカイ』をめぐる諸問題
- 4 ギリシア教父からのアプローチ
- 5 『バツカイ』解釈の試み
- 6 結 奉納行為としてのギリシア悲劇

### 1 序 古典語文献解釈の姿勢をめぐって

古典ギリシア語およびラテン語で記された文献は、大きく分けて古典古代のものとキリスト教に属するものとに分類することができる。この二つは、ルネッサンス期以降における欧米の近代的な学問分類では、それぞれ主として文学部と神学部で教授されてきた。この事実から理解される

ように、上に記した二つの分野は、古典ギリシア語およびラテン語という同じ言語で記されながら、相互の関連のうちに論ぜられることは多くなかったと言ってよい。

しかしながら、例えば旧約聖書と新約聖書を考えてみた場合、ユダヤ教では勿論後者を省みることはないが、われわれは通常『聖書』としてこの両者を思い浮かべる。これはキリスト教の伝統に沿った形での理解であって、両者に内在的な関連性を見いだしうるのは、主として教父たちの解釈による「新約は旧約のうちに隠れ、旧約は新約において明らかとなる」<sup>1)</sup>という予型論が暗黙のうちに前提とされているからに他ならない。

ところで新約と対比された場合の旧約文化・ユダヤ教の伝承とは、個々の土地・地域に古来伝わる民族固有の文化という意味にも解しうる<sup>2)</sup>。その意味で、キリスト到来

以前の文化として位置づけた場合、旧約文化は一見意外にも、他の異邦・異教の文化と通底する側面を持つていと言えよう。そして、使用言語が異なる旧約と新約の間にも、上述のような長い伝統のうちに内的連関が認められたとすれば、同一の言語で記された古典古代の文献とキリスト教文献を何らかの連関性のうちに考えることも可能なのではないだろうか。もしそれが可能であるとすれば、両者を統一的な地平で論じうるのは、古典語のどのような性格に着目したときであろうか。

本稿は以上のような意識のもとに、古典古代の文献特にギリシア悲劇について、古代の精神性のある面においてよく留めているように思われるギリシア教父・ビザンティン思想の視点を採り入れ、何らかの形で古典解釈に光を投げようとする試みである。このビザンティン文明は、すでに死んでしまったものではなく、今なお息づいて、地中海世界に内在している<sup>(3)</sup>。これは現代においても、古代性をそのまま受け継いでいる共同体がなお健在であることを示す。本稿では、ここにわれわれの立脚点を見いだしてみたい。

さて、いま論の対象をギリシア悲劇作品に限定するならば、わが国では、最近になって断片をも含んだ『ギリシア悲劇全集』<sup>(4)</sup>が完結し、古典学の普及ともあいまって、

ギリシア悲劇の研究はとみに進歩していると言えよう。ところで元来ギリシア悲劇には、コレーゴス(上演世話人)によるレイトウルギア(公共奉仕)の一環として、ポリス市民団によりディオニュソス神に捧げられる神劇としての側面があった<sup>(5)</sup>。このようなギリシア悲劇の儀礼的・宗教的な意味合いをも含めて、われわれが今ここで古典を「読み」、「論ずる」ことによって古典の再生を目指すには、どのような方法が考えられるであろうか。

本稿ではこのディオニュソス神の神話伝承を題材にした作品として、エウリピデス(εὐρύπιδης)の晩年の傑作『バツカイ』を取り上げてみたい。それによって、ギリシア悲劇作品を論ずる際の、ある程度一般的な展望をも切り開くことができると思われるからである<sup>(6)</sup>。

## 2 エウリピデス『バツカイ』概観

古代アテナイの悲劇詩人エウリピデスの作品は、韻文による古典作品としては比較的学習の初段階での演習教材として取り上げられることも多い。これは、彼の措辞がアイスキュロスやソフォクレスに比較して容易なこと、現存作品が多いこと(サテュロス劇『キュクロープス』、偽作『レノス』を含めて十九篇)、近代人の感覚に沿う面が多いことなどの理由によるものと思われる。

その中の一つ『バツカイ』は、ギリシア悲劇の中でも古  
来名作とされ、ディオニュソス神に取材したものである。現  
存ギリシア悲劇作品中唯一のものとして貴重な意味を持  
っている。そして、わが国のギリシア悲劇研究者による論  
考の類もかなりの数に上り、研究史にも厚みが増してきて  
いると言える。

ここで、『バツカイ』の概要を記しておくことにしたい。  
まずプロロゴス(1-63、以下特に注記しない数字は『バツ  
カイ』の行数を示す)では、神ディオニュソス自身が人間  
の姿をとってテーバイの王ペンテウスの宮殿の前に顕現  
し、怒りを秘めつつこれから果たそうとしている自らの計  
画を語る。彼は、異邦の地から初めてギリシア世界に到来  
するに際して、まずは自らの母セメレーの故郷テーバイに  
上陸したが、為政者ペンテウスによる抵抗に逢う。そこで  
神はペンテウスに対する処罰の意味を込めて、テーバイの  
女たちを狂乱に陥れ、ディオニュソスの祭礼を挙行させる  
ことを宣言する。

続いてコロスが登場するパロドス(64-118)では、アジ  
アの地よりディオニュソス神が連れてきた女たちにより、  
ディテュラムボスを思わせるような陽気で快活なディオニ  
ュソス讃歌によって、この神に対する讃歌が歌われる。

次の第一エペイソディオオン(119-369)では、テーバイの

予言者テイレシアスとカドモスの二老人が、常春藤を頭に  
挿して登場する。テイレシアスはその中で、カドモスの娘  
であるセメレーがゼウスに愛されてディオニュソスを身ご  
もるが、雷電による死を遂げ、月足らずで生まれたディオ  
ニュソスをゼウスが育てたという縁起譚を語る。ペンテウ  
スはこの新しい宗教を拒否するが、この態度はカドモスお  
よびテイレシアスによるディオニュソスを蔑ろにせぬよう  
にとの警告と対立する。ペンテウスは、女性たちが性的淫  
乱に浸るために酒宴に与っていると信じており、この固定  
観念は最後まで彼から離れない。カドモスは、自分の娘で  
あるセメレーがディオニュソスを産んだのであり、ディオ  
ニュソスの神性を否定することは一族の名譽を害なうこと  
になると言ってペンテウスの不敬を戒める。だがペンテウ  
スは、彼らの戒めを受け入れず、テイレシアスの神託の座  
を破壊し、柔弱な異人(ディオニュソスが変装した姿)を捕  
らえるように命ずる。これに対して予言者テイレシアスは  
ペンテウスの傲慢を叱責する。続く第一スタシモン(370-  
432)では、ディオニュソスがアフロディテ、優美の女神  
カリス、そして女神「憧れ」の友であることが歌われ、コ  
ロスは生命の歓喜、酒、性、食を賛美する。

第二エペイソディオオン(433-518)では異人が捕らえられ  
る。異人はペンテウスを説得してこの新しい宗教を受容す

るように勧める。ペンテウスはこれを聞き入れず、異人をさらに監禁する。続く第二スタシモン(519-575)では、コロスは自然に宿るディオニュソス神の力、美を讃え、神をも恐れぬペンテウスを語る。

そして第三エペイソディオオン(576-861)では、異人が自ら縛めを解き、自由の身となって登場する。彼は神としての自らの力を顕現させるべく、ペンテウスの館を揺るがし炎上させる。ペンテウスは異変に気づき、おのきのうちに登場。先にペンテウスの命を受け、野でディオニュソスの祭礼を行う女たちを捕らえようとした牧人が戻り、その有り様を報告、それは何ら淫猥な性質のものではなかったと知らせる。一方異人は神としての力を顕わにしはじめ、「さあー(ἴ)」「(ἴ)」との掛け声とともに、ペンテウスを徐々に術中にはめてゆく。ペンテウスは自分の秘められた性的倒錯をあからさまにさせられ、バツコスの信女の衣装を身につけるはめに陥る。続く第三スタシモン(862-911)では、コロスはペンテウスの非自然的な振舞を咎め、神の前での謙遜を説く。

第四エペイソディオオン(912-976)でペンテウスは、バツコスの信女の衣装で登場、すでに狂気に取りつかれている。神ディオニュソスは、ペンテウスに信女たちの祭礼を見る行かせるべく誘い、ペンテウスは全くその術中に陥

る。そして第四スタシモン(977-1023)でコロスは「ディオニュソスの恐るべき力を語り、これから起こるその復讐を予告する。

そして最後の場面であるエクソドス(1024-1392)では使者が登場し、バツカイたちによってペンテウスが死に到らしめられた有り様を報告する。ペンテウスはバツカイたちを見ようと木に登るがcaえて女たちからその姿を認められ、母アガウエや伯母イノたちにより獣のごとくに扱われて八つ裂きにされる。ディオニュソスの勝利を讃える短い讃歌が歌われたあと、アガウエがペンテウスの首を戦利品のように掲げて登場。ペンテウスの亡骸を運ぶカドモスの対話のうちにアガウエは徐々に正気に戻り、カドモスと共に息子の死と自らの悲運を嘆く。ここでディオニュソスが「機械仕掛けの神」として登場し、一連の行為がカドモス一族への処罰の意味を持ったものであったことを宣言し、カドモスとアガウエは悲憤のうちに退場する。

さて、このエウリピデス『バツカイ』は、文学解釈・演劇学・比較宗教学など様々な面から論ぜられる。まず文学解釈の上では、悲劇的な主人公ペンテウスの評価をめぐって論が別れる(8)。「神を神とも思わぬ傲慢さゆえに罰を下される、自業自得の暴君」、あるいは「理性を信頼するあまり、人間の暗い情念に基盤を置く宗教の力を無視し、そ

れゆえに身を滅ぼすことになる犠牲者」などである。また作者エウリピデスに対する評価をめぐっても、ディオニュソス神信仰と関連して様々な意味付けがなされる。「エウリピデスは死を前にして、長年にわたる神々批判を反省して、宗教の偉大さを歌った」とするもの、あるいは「エウリピデスは最後まで信仰のおおぞましさを非難しつつけた」とするものなど多様である。最近の諸研究のうちにも、決定的な見解というものは見当たらない。

次に比較宗教学の立場からは、古代ディオニュソス教において実践されていたとされる「スパラグモスIIオモパギア」がこの『バツカイ』において描かれていることで知られる。これらの儀式に関してはキリスト教の聖餐式との異同が論じられ、前表をなすとするもの、全く異なる意味を持つとするものなどさまざまである<sup>(9)</sup>。「かの葡萄酒の液で体が満たされると、あわれな人間の苦悩は止み、日々の労苦を忘れさせるまどろみもたらされる。憂いを払うにこれ以上の妙薬はない」(279-283)などの台詞は、酒神ディオニュソスの働きが聖餐式の働きに同じいという論の根拠として相応しいとも考えられる。学者の中には同一説を唱える者がある一方で、ヴィラモイツツは「信女らが神あるいは神的食物を食べていると信じたというのは、近代の思い込みに過ぎない」<sup>(10)</sup>とし、フェステュジェルも『バ

ツカイ』の中で、ディオニュソスは自らがオモパギアを染しむ (cf. 138-9) のであり、食べられるのは彼ではない。彼の役割ははるかに大きく、信女らを狂乱させる」と述べて聖餐式との差異を強調する<sup>(11)</sup>。吉田敦彦氏も彼らに賛意を表しつつ、この儀式の意味に関しては、社会的束縛を強く受けていた女たちの人間のモイラからの解放を極限に到達させる働きを持っていたと考える<sup>(12)</sup>。

そして第三に、『バツカイ』をめぐって演劇学の観点からは、この作品がいわゆる「機械仕掛けの神」*Deus ex machina* (以下 *De.m.* と略す) の手法を用いた作品であるために、その意味づけが問われる<sup>(13)</sup>。*De.m.* とは、悲劇作品の劇末において神が機械的装置によって舞台上空に登場し、展開上紛糾したストーリーを一気に解決に導く手法を言う。この手法は現存するギリシア悲劇作品のうち十編において見られるが、アイスキュロスでは用いられておらず、ソフォクレスではわずかに『ピロクテテス』のヘルメスが登場する場面においてのみ用いられているだけで、あとはすべてエウリピデスの作品の中に見られる。それは『ヒツポリュトス』(*De.eb.* はアルテミス)、『アンドロマケ』(テティス)、『救いを求める女たち』、『イオーン』、『タウリケのイピゲネイア』(以上アテナ)、『エレクトラ』、『ヘルネ』(以上ディオスクロイ)、『オレストス』(アポローン)、

そしてディオニュソスが登場する『バツカイ』の計九作品である。

またエウリピデスにあっては、劇冒頭のプロロゴスにおいて神が登場する手法も頻繁に用いられており、『バツカイ』もディオニュソスが劇冒頭に顕現するために、その関連から取り上げられることがある。この手法が認められるのは『アルケースティス』(アポローン)、『ヒツポリュトス』(アフロディテ)、『イオン』(ヘルメス)、『トロイアの女たち』(ポセイドーンとアテナ)、そして『バツカイ』(ディオニュソス)である。以上のように、『バツカイ』ではDem.だけではなくプロロゴスにおいても同じディオニュソス神が登場する。以下に、Dem. に関しての諸説を紹介する(14)。

まず、J・E・ハリソンやG・マレイが提唱するものとして「この地上の季節的变化に伴って盛衰する、人間生活に必須の穀物やその他の植生の生命をへ神へになぞらえた場合、前年の衰えを回復して再生したそのへ神へが、再び衰えを体験したのち、またいのちを回復するという、自然界の基本的パターンの祭儀的表現がへ悲劇への根底にあるとすれば、このよみがえった神がドラマの終わりに姿を表すのが自然なのだ」とする説がある。

次に「悲劇の起源というような抽象的なものを考えず

に、……当時現実に存在したと考えられる社や祭祀についての《縁起》を説くことが、Dem. の働きの重要な部分である」とする説がある。

また、古典学の分野でこのDem. の解釈から出発しつつ、現在では主としてニュッサのグレゴリオスの校訂作業に携わっているドイツのA・シュピラの説として、「Dem. は、人間世界での煩惱にみちた定めない出来事を神の世界計画のなかに引き戻し、人間の迷いを目覚めさせ世界をあるべき秩序に復帰させるものであって、劇そのものも究極において、そういう秩序問題を語ろうとしているのだ」とするものがある(15)。

あるいはこの説に対する反論として、「Dem. をそういうまともなかたちで、そして劇全体を最後の意味あらしめ、人間の迷いを覚醒させる教えとして受け取るのではなく、Dem. のこのシーンはつくられたハッピー・エンドであり、先行する人間劇の部分に対して、従来の神話的結末を示すことで両者をアンチテーゼの関係で提出し、そこに生まれるアイロニーを目的としているのだ」とする見解がある。ドイツ系の主要な学者の考えもこれに帰するものが多く、現在ではかなり有力な説となっている。

また日本の故中村善也によるものとして、「Dem. シーンは、そしてそれと照応するプロロゴス・シーンを含めて

の（神のドラマ）の部分は、あるべきこの世の秩序の表現でもなく、また（人間のドラマ）部分に対するアイロニーなどというものでも、特にないと言わざるをえず、この作品にあるのは結局は人間のドラマであって、神の世界はそれとは直接の関係はなく、せいぜいのところ人間世界と並行的に、並立的に存在しているだけである」<sup>16</sup>とする解釈もある。

本稿では、Dem. をめぐる個々の点に関して細かい議論を尽くすことはできず、ただ『バックカイ』から得られる結論が他作品にも適用しうるかどうかの展望のみを得ることで満足せねばならないと思われるが、いずれにしても『バックカイ』が Dem. に関して重要な意味を持つ作品であることには間違いない。では次章において『バックカイ』が内包しているこれらの諸問題について、作品内在的に考察を一步進めて検討を行ってみたい。

### 3 『バックカイ』をめぐる諸問題

まずペンテウス像に関しては、彼自身こそディオニュソス型人間の典型であるとする見解がある<sup>17</sup>。ディオニュソス神はギリシア神話の伝承の上では、迫害される神として扱われるのが常であった<sup>18</sup>。これはひとまず、東方にその起源を持つとされるこの神が、ギリシアのオリュンポ

スの神々のなかにその地場を占めてゆく際に受けた抵抗の歴史だと考えられる。このようなディオニュソスと『バックカイ』の主人公ペンテウスの間にはいくつかの平行現象が認められる。

まず第一エペイソディオオンの中で予言者ティレシアスがディオニュソスの誕生の経緯を語る。「ゼウスが雷火の中よりディオニュソスを取り上げ、まだ幼かった神をオリュンポスに連れて行かれたとき、ヘラはこれを天より突き落とそうとなさった。そこでゼウスは、大地を囲むアイテールの一部をちぎり取り、これを人質としてヘラに与えられたのだ」<sup>(288-294)</sup>。一方エクソドスにおける使者の台詞の中には、樹の幹上に登ったペンテウスに対して、女たちが幹を根こそぎ引き抜き、梢の上のペンテウスは「真つ逆様に落ちてきた」<sup>(150)</sup>とされ、さらにそのペンテウスの肉をアガウエ、イノらが「引きちぎった」<sup>(1365)</sup>と語られる。ここに「突き落とされる」モチーフ、および「引きちぎられる」テーマをめぐって、ペンテウスが犠牲者・生贖と化し、ディオニュソスの姿に似た者となってしまふ経過を辿ることができる<sup>19</sup>。

また第三エペイソディオオンにおいてディオニュソスはクロスに対し「光輝く松明に雷電の火 (keranion) を灯せ」<sup>(594)</sup>と命ずる。そして synkeranoō という動詞が、使者

によるペンテウスの死の報告の中で、「ついに彼女たちは、樫の木の枝をまるで雷電で撃つかのように (synkeranounous) 打ち、鉄がわりのかんぬきのようにしてその根を引き抜いた」(1103) といふかたちで用いられる。これらは、かつてゼウスがセメレーに対して雷電を放ち、セメレーが命を落としつつゼウスの神性の顕現を証したこととの類比のもとに、ペンテウスの罰を下る場、言い換えればその神性が顕れる場となるというように解釈することができる。すなわちペンテウスはディオニュソス神信仰を拒否しつつも、結局その生贄として言わばディオニュソスの似像と化し、神が陥つたのと同じ苦難を体験するのである。

次に、文化人類学的な視点からしばしば論ぜられるオモパギア、スパラグモスに関して、文学解釈の側からは「パツカイはこの神を讃えることで、この神と一体化する」とされる<sup>(20)</sup>。つまりディオニュソスと一体化する行為として位置づけられるオモパギアは、すでにディオニュソスの讃歌を唱える行為において予めその祖型を与えられていると思われる。この間の事情を少し調べてみよう。

アリストテレスは『詩学』の中で、「悲劇はもとディテュラムボスの舞唱団の exarchontes から生じたもので、元来は即興的なものであった」と述べている (149a 10)。

この exarchontes とは、ふつう舞唱団のリーダー・音頭取りと解されているが、語史的に遡れば、叙情詩の祖とも称されるアルキロコス(紀元前七世紀中頃)の詩の中にこの語が用いられている。「わたしは、主なるディオニュソス神に捧げるディテュラムボスの調べを麗しく司る (exarchon) 術を知っている、まるで雷電に撃たれたかのように (synkeranoutheis) こころを酒で満たしたおりには」(断片七七、Edmonds)。アルキロコスはここで、調べを司る行為をディオニュソスに帰しているが、別の詩ではムーサにその力を帰して歌う。「われは主なる戦神に仕える者、だがムーサの愛すべき賜物をも心得ている」(断片一、Edmonds)。

一方、アルキロコスが詩作行為の際に与えられる靈感に關して用いた exarkai という語彙は、『パツカイ』の中ではディオニュソスの信徒たちがパツコスの秘儀に与る際に用いられている。「プリュギアの、はたりユディアの山を目指しつつ、われらを率いる (exarchon) のはプロミオス、エウホイ。大地には乳、酒、蜂の蜜が溢れ流れる。パツコスの霊に憑かれし者は、さながらシリアの香煙のごとくに芳しき松明の炎を、高くかかげてなびかせつ、山野を馳せめぐりては掛け声を響かせ……」(139-148)。また先に引用したように synkeranounos という動詞は、ペンテウスに最



期をもたらす女たちの狂乱の行為を表現するために用いられている。「彼女たちは樫の木の枝をまるで雷電で撃つかのように (synkeranousai) 打ち、 鋏がわりのかんぬきのようにしてその根を引き抜いた (anesparasson cf. sparagmos)」(1103)。

先に exarchon とは コロスの原型に関して用いられた語彙であったし、 synkeranousai とは デイオニュソスが生まれる際にゼウスがセメレーに対して放った行為を指す語彙であった。以上から、ゼウスの子たる デイオニュソスは、かつてゼウスが自分に対しておこなったと同様に、信者あるいは デイオニュソスの徒たる 詩人に対して 雷電を放ち、自らを崇拜する 祭儀としての 詩作を行わせると言えるであろう。

さて第三に演劇的側面に関しては、悲劇の成立史およびコロスの役割との関連で考える糸口を掴んでみたい。悲劇は アリストテレスが『詩学』の中で言うように「デイテュラムボスの音頭取り (exarchon) から発展した」と言われ、最初はコロスの役割が大きかったものが、次第にコロスから独立した俳優とコロスとのやり取りが中心となり、徐々に俳優の役割が多くコロスの役割が少なくなるといふ展開を辿る<sup>(21)</sup>。このためアイスキュロスの作品では『オレスティア』に留められているような三部作構成が取られると

ともに、そこではコロスの占める役割・行数が極めて大きく、形式に関しても、現存の作品では『ペルサイ』『ヒケティデス』に見られるように、コロスの登場するパロドスから始まるものが多かったと考えられる。

これに対してエウリピデスは悲劇の三部作構成を解体し、コロスが登場するパロドス以前に主として主人公が語るプロロゴスの部分を設け、これから展開される劇のストーリーを述べさせるといふ構成を設けることが多い。そしてエウリピデスの劇にあつては、コロスは単なる幕間舞踊程度の役割しか果たしていないとされる。ただ彼晩年の作であるこの『バックカイ』にあつては、同じく デイオニュソス神に取材したアイスキュロスの先行作品『ペンテウス』のうちに著しい類似点が認められる<sup>(22)</sup>。これはおそらく神話背景が古いものに遡ることにもよるであろうが、作者が伝統的要素を踏襲したことが推察される。このような『バックカイ』は、G・マレイによれば「われわれに知られているギリシア悲劇の中で最も正式な構成を取ったもの」<sup>(23)</sup>とされ、コロスの扱いに関しては、エウリピデスが「ギリシア悲劇の本体はパロドスに始まる」といふ本質論に立ち返った<sup>(24)</sup>とも指摘される。

ちなみに、ソフォクレスのコロスは劇中人物としての役割を失うことは決してなかったと言われるのに対して、エ

ウリピデスでは、特に『トローアデス』以降の作品において、合唱隊の歌が劇の筋から独立し、いわゆる「差し挟んだ歌」(embolima)となる傾向があったことがアリストテレスによって指摘されている(456a27)。これは一面において、「紛糾した筋の運びに適当な結末をつけることに困惑した作者が、神を持ち出すことで何らかの強引な結末をもたらすという、不自然な、無理な劇結末の謂」(25)とされる Dem. の手法と何らか似通った点を持つように思われる。

#### 4 ギリシア教父からのアプローチ

さて『バックカイ』をめぐって、以上文学・宗教学・演劇それぞれに関しての問題を提示したが、各問題に関してギリシア教父の発想が解決の示唆を与えてくれるように思われる。ちなみに『バックカイ』はヘレニズム期からビザンティン時代にかけて、学校教材としても人気が高かったことが知られる(Call. *epigr.* 48 Wilam. II *Anth.* *Pal.* 6. 310, Lucian, *Ind.* 19)。四世紀のギリシア教父ナジアンゾスのグレゴリオスの作として伝えられる『キリストの受難』(Christus Patiens) (偽作)は、この『バックカイ』のかなりの部分について翻案していることが知られている(26)。

まず二世紀のギリシア教父、アレクサンドリアのクレメ

ンスはエウリピデスの作品に親しんでいた。彼はホメロスやヘシオドスに対すると同様、エウリピデスに対しても高い評価を下している。まずクレメンスの著作のうち『ギリシア人への勧告』第十二章(118.5)に、『バックカイ』からの引用「わたしには太陽が二つ、テーバイの門が二重に見えるように思われる」(98c)があり、彼がこの作品に親しんでいたことの証左となる。また同書第七章(76.3)には「エウリピデスはソクラテスの弟子に真に相応しく真理を見つめた」と記されている。

クレメンスがこのように異教の詩人エウリピデスを評価する背景には、彼の神学がある(27)。「ストロマテイス」第一巻でも「主の到来以前に、ギリシア人には正義に至るために哲学が必須であった。だが今や敬神のために、哲学は証明を通して信仰を得たいとする人々にとって、言わば予備教育的な意味で有効なものとなっている。……おそらく主がギリシア人をも召しだす以前に、ギリシアに前もって哲学が与えられたのであろう。つまり律法がユダヤ人をキリストに向けて教育したように、哲学がギリシアを導いたのである」(Str. 1.5.28.1)と彼は語っている。また彼は、「神はあらゆる善の原因であるが、古い契約と新しい契約の場合のように、あるもののみならずもって言われるところの原因であることもあれば、哲学の場合のようにあるもの

結果的に言える原因であることもある」(Str. 1, 5, 28, 2) という箇所から、その著作の中に「旧約聖書」「新約聖書」という表現が初めて認められる人として知られるが<sup>(28)</sup>、旧約の人々に比して弱い形でギリシア人が真理をかいま見たという。「実に、ギリシア人は神の御言葉の火の粉を最も多く受け、わずかながら幾つかの真理を聞かせてくれる。それは真理の力が隠れたものでないことを証している」(Prot. 7, 74, 7)。

またクレメンスは、オルフェウス教信仰におけるディオニュソス像をめぐって『ギリシア人への勧告』の中で貴重な資料を残していること知られている(Prot. 2, 16-19)。すなわちクレメンスの記録するオルフェウス教によると、ゼウスは自分の娘であるペルセポネーを熱愛して、ついに蛇形をかりて思いを遂げた。その結果生まれたのがザグレウス神である。ヘラの嫉妬により、ティーターン族がこの幼神を玩具でつり出し、殺害した上にばらばらに手足を裂いて食べた。アテナ女神がこれに気づき、残っていたザグレウスの心臓をゼウスの許に送り届けた。ゼウスは怒ってティーターン族を雷電もて焼き滅ぼした。そのティーターンの灰から人間は創られた。ところがティーターンは最も神聖なゼウスの子ザグレウスの四肢を食べていたので、その肉や灰にも神的な要素が含まれていた。従って、それか

らできた人類にも、ティーターンらの極悪非道な性質にも拘わらず神的な要素が含まれている。一方ゼウスは、最愛の子ザグレウスの心臓をセメレーの腹の中に収めたのちセメレーと交わり、再び彼を彼女の胎から生まれさせた。これがオルフェウス教で説くディオニュソス譚であるが、ディオニュソスが再生を果たした神であるという点に関しては変わらない。

以上を踏まえた上で、教父クレメンスの抱くエウリピデス像が、われわれの行うギリシア悲劇解釈にどのような光を与えてくれるかを考察してみたい。彼は『ストロマテイス』第五巻で、かなり長くエウリピデスの詩を引用しかつ注を加えている(Str. 5, 11, 70, 2)。引用されている詩(Fr. inc. 912)は『バックカイ』とは直接には関係がないが、クレメンスが一般的に抱いていたエウリピデス像を知る上でこの箇所は有効だと思われる。以下その部分を訳出することにする<sup>(30)</sup>。

五七〇二) 舞台の上で哲学したエウリピデスに関しては、驚くべきことに、われわれが上で語ったことから(父と子の関係)にきわめて類似したことを述べているのが見出される。彼は父と子に関して、およそ次のような表現で、寓意的に言い表している。

3) 「万物の守護者であるあなたに、わたしは神酒と奉納の菓子を献げよう。その名はゼウスであれハデスであれ、あなたの好む名でよい。あなたはわたしから、ありとある種の稀な果実で満ちた、火にかけていない献げ物 (thysia) を受取りたまえ」。

ここで「火にかけていない献げ物」とは、我々のための全き燔祭 (thyma) キリストである。4) それを救い主とは知らずに、彼は以下でこう続けている。

5) 「なぜなら、あなたは天上の神々の間ではゼウスの王笏を手にし、また冥界にあってはハデスと支配権を分け合っているのだから」。

6) 続いて、彼はこう明瞭に語っている。

「死者たちの靈魂を地上の光へとお送り下さい。試練に関して、それがどこから生ずるのか、禍いの原因は何か、幸いなる者のうち誰に犠牲を捧げれば (ekthysamenous) 苦難が止むのかを知りたいと望む者たちのために」。

ここで注目されるのは、クレメンスが、エウリピデスを

異邦詩人たちの中でも主として父と子の関係について自然的啓示を受けていた人物として理解しているという点である。また生贄 (thyma) の意味に関して、彼は同書で「へわれわれの過ぎ越しキリストは屠られた (erythe  $\wedge$  thyo) と使徒は記しているが (cf. コリント五七)」、ここでキリストとは真なる生贄 (thyma)、「われわれのために聖なる者とされた神の子である」(St. 5, 10, 66, 5) と述べる。クレメンスの理解する子とは、父に対して自らを全き犠牲 (thyma) として奉献する存在である。さらにクレメンスは『ストロマテイス』第二卷二二章において「われわれの目標とは、真なるロゴスに可能な限り似ること、また子を通して全きかたちで子とされるために再生 (apokatastasis) を果たすことである。子とされること (hypothesis) とは、われわれを「兄弟」また「相続者」と呼ぶことを憚らない偉大なる大祭司を通して、絶えず父に栄光を帰すことである」(2, 22, 134, 2) と語っている。

クレメンスの理解によれば、キリストはこのようにして父なる神に対する「子」たる存在として、われわれをその内に包容し、自らの共同体とする。すなわち世と父との結節点たる子、父の似像たる子として機能する。その際、キリストは迫害を被る生贄であり、その意味ではディオニュソスと共通する性質をもつ。

ところで先に引いたクレメンスの『ギリシア人への勸告』は、今世紀の古典言語学・典礼学者O・カーゼル(Odo Casel, 1886-1948)によって、その全編がエウリピデスの『バツカイ』から大きなインスピレーションを受けていると指摘されている<sup>(31)</sup>。そのカーゼルは言う。「言葉も祭儀行為の一部である。言葉と行為は、両者あいともなって祭儀的な記念を構成する。典礼のことに、神の現存が充滿している。神はことばによって自らを啓示する。言葉は秘跡の進行に關与しているが、このことは教会が旧約新約聖書の聖なることばを典礼のなかで朗読するときにもあてはまる。旧約聖書を聞くとき、単なる歴史上の出来事として聞き流すわけにはいかない」<sup>(32)</sup>。

一方クレメンスは『ストロマテイス』第七巻において、パウロの『第一コリント書』第六章に關連して「主の教会は比喩的な表現を用いて〈肉体〉と言われているが(『第一コリント』六13-20)、これは靈的で聖なるコロスを構成するものである」(Str. 7, 14, 87, 3)と述べている。このように、キリストの体を形成する教会がコロスと同定される発想は、初期ギリシア教父から東方ビザンティン典礼の式文へと受け継がれ、ここでは会衆の部分が「コロス」と呼ばれる<sup>(33)</sup>。そして先のカーゼルの言葉を引くならば、特にその典礼の言葉のうちに共同体的交わりが形成され、

そこにキリストが現存すると言えるだろう。クレメンスも、信仰が覚知(Gnōsis)に極まって初めて完成されるという正統グノーシス主義<sup>(34)</sup>のうちに、「味わい、見よ、主が恵み豊かな方であることを」(『詩編』三三9)といった聖句を解釈する際にも「神的なロゴスの食物・飲み物とは、神の本質(ousia)の覚知に他ならない」(Str. 5, 10, 66, 3)として、聖書読書による聖靈獲得の可能性をエウカリスティア・典礼祭儀から照らして展開する。

このような教父的な「一致した言葉こそ共同体成立の場」という発想は、『バツカイ』論において主張される「バツカイはこの神を讃えることで、この神と一体化する」という指摘に通ずるように思われる。オモパギア・スパラグモスにおける「食する」という行為は、「ディオニュソス神が与える靈的な詩句を唱える」という行為に置き換えることができるならば、それこそ「ディオニュソスに与る」ことに他ならないであろう。

以上から、オモパギア・スパラグモスがエウカリスティアの前表かどうかという議論に關しては、正統グノーシス主義的な発想を介在させることで両極論を融和させた理解が可能であろう。つまり、教会がコロスと同定される発想から類推されるとおり、ある意味でギリシア悲劇そのものがエウカリスティアの前表であると言いうると思われる。

## 5 『バツカイ』 解釈の試み

前章で、クレメンスがエウリピデスを、奉納という行為の意味に関して啓示を受けた詩人として捉えていたことを見た。これはエウリピデスが、アリストテレスの『詩学』においても(155b 3-5)、特にイピゲネイアをめぐる悲劇に関連して生贄という観点から論じられたという前史を踏まえている。現今の古典学界でも、エウリピデスの作品は特にその儀礼的な面から論じられることが多い(35)。上述のようなクレメンスの抱くエウリピデス像は、現代古典学者たちの視点と合致していると言える。

顧みてみると、『バツカイ』冒頭より、ディオニュソスは自らを「ゼウスの子」として顕示していた(1, 95, 365, 415, 466, 523, 550, 581, 604, 725, 860, 1340)。特に最後の D. e. m. におけるディオニュソス神の言葉では、自らがゼウスの子であるという点が強調される。「これを語っているのはディオニュソス、死すべき父親からではなく、ゼウスから生まれた者である。もしお前たちが思慮を弁える術を心得ていたならば、お前たちは望まなかったことだが、ゼウスの子を協力者としてかち得る幸いを得ていただろうに」(1340-43)。

さて、上述のような「奉獻される子」としての側面は、

ディオニュソスを経てさらにペンテウスにも認められるように思われる(36)。ペンテウスは女たちに引き裂かれ、その首のみがオルケストラの中央部へと運ばれる(116)。そこは同時に円形劇場の中央を意味し、観客に対して開かれた位置にある(37)。このペンテウスはディオニュソスの似像であり、そのディオニュソスはゼウスの子として、もとよりディオニュソス奉納劇であった悲劇の観客を包容してさらにゼウスのもとにまで止揚する。先に引いたカーゼルによれば、古代人は「観る」ことだけで、その共同体への参加を果たしえたと言われる(38)。「バツカイ」に関して言えば、劇終末部において示されるペンテウスの「首」は、ある意味で観客全体に対してディオニュソス秘儀への参加を果たさせる効果を担っていたと言える。

ところで、ここでエウリピデスの D. e. m. を検討してみると、系図的にゼウスの子が多いことに気づく。ヘルメス、アルテミス、アテナ、ディオスクロイ、アポロン、ディオニュソスこれらはみなゼウスの子である。またテイスは『イリアス』などでゼウスに取りなす役として多く登場する。以下 D. e. m. の語る台詞を顧みてみると、『ピロクテテス』では一四一五行でヘルメスが「私はおまえにゼウスの意向を伝える」と語る。『ヒツポリュトス』では一三三一行でアルテミスが「私がもしゼウスを畏れていな

かったなら」と反実仮定する。また『アンドロマケ』ではテティスが一二六九行で「それこそゼウスの御心になうこと」と加える。『エレクトラ』では一二四八行でディオスクロイが「そなたのことでモイラとゼウスが図られたこと」と言う。『ヘレネ』では一六六九行でディオスクロイが「これこそゼウスの御意向なのだ」と告げる。『オレステス』では一六三四行でアポローンが「わたしが父なるゼウスから命を受けた」と語る。そして前述したように『バツカイ』では一三四一—二行においてディオニュソスが「かく申すは人の子にあらず、ゼウスの子ディオニュソスであるぞ」と述べる。以上はゼウスの意向を伝える者として、ある神が Deib. により登場する場合である。

また『救いを求める女たち』では一二〇三行以下でアテナが「(その鼎を)デルポイを守っておられる神に捧げよ。……(かの地所は)聖なる地として神アポローンに奉納するがよい」と勧める。『イオーン』では一五五六行でアテナが「私はアポローンの許より駆けつけた」と告げる。『タウリケのイピゲネイア』では、アルテミスと同じくゼウスの娘である<sup>39)</sup>アテナが、一四五六—五七行で「今後人々は、彼女をタウロ巡りの女神(アルテミス)と讃えるであらう」と語る。これらはアポローン、アルテミスなどの使者としてゼウスの娘アテナが登場する場合である。以上のよ

うに、Deib. と言っても究極的な超絶神が登場するわけではなく、必ずさらに上位にある神もしくは他の神への取りなし役として、ある神が登場するという特徴が見られると言えよう。

一方コロスのメンバーは、女性や老人である場合が多い<sup>40)</sup>。以下 Deib. が見られる劇に関してそのコロスの構成員を見ると、『ピロクテテス』ではネオプトレモスの部下たる船乗りたち、『ヒツポリュトス』ではトロイゼーンの女市民たち、『アンドロマケ』ではプティアーの女市民たちである。また『救いを求める女たち』ではアルゴスの七将とその侍女たち、『イオーン』ではクレウーサに仕える侍女たち、『エレクトラ』ではアルゴスの農家の女たちである。一方『タウリケのイピゲネイア』ではタウロイ人の国に囚われているギリシアの女たち、『ヘレネ』ではエジプトに囚われているギリシアの乙女たち、『オレステス』ではアルゴスの乙女たち、そして『バツカイ』ではアジアから来たバツコスに憑かれた女たちである。コロスの役割に関しては、その淵源から様々な論が立てられるが、ごく一般的に「俳優と観客の取りなし役」を務めると言える。この意味で、ポリス市民団の奉納劇であるギリシア悲劇の中では、市民団↓観客↓コロス↓俳優↓Deib. という系列を辿って、遂に悲劇の結末と言葉は主神の意思

に向けて奉納されるといえよう。

先に指摘したように、Dem.に關しては、コロスの役割の大きな詩人アイスキュロスでは使用されず、ほとんどの場合、俳優の役割を拡大したエウリピデスにおいて用いられている。エウリピデスがその晩年、コロスに關して古風な論に立ち戻つたとされることを考え合わせると、プロロコスにおける神の顯現、および劇末におけるDem.と、パロドス・エクスodosを舞うコロスとが、たとえ場面展開の上で違和感を招くことがあり得たとしても、その担う意味・役割において齟齬を来すものでなかつたということとは確かであろう。コロス部には、その地域共同体に集団的な記憶として留められている神話の古層を担う役割があつたと考えられるが(セ)、これはDem.の持つ「当時現実に存在したと考えられる社や祭祀についての〈縁起〉を説く」(セ)役割と多く共通性を持つように思われる。

以上、奉納というテーマをめぐって、生贄・奉納物、コロス、Dem.を関連させて論ずる試みを展開してきた。コロスの行為がコレーゴスによるレイトゥルギア(公共奉仕)に根ざすものであり、またコロスがDem.とあいまって奉獻行為を全うするとすれば、コロスの言葉にも奉納性が存すると言えらるだろう。そしてシュピラが言う「定めない人間世界の出来事を神の世界計画のうちに取り込む」

というDem.の意義は、視点を變えてポリス市民団を主体とすれば、共同体が参加してゆく奉納劇の最後の場面として必然的にDem.が要請され、それによって市民の行為が止揚され、神的奉納劇としての機能を全うすると言えよう。

エウリピデスはその晩年、すなわち紀元前四〇八年に故郷のアテナイを去り、アルケラオス王に招かれて北方のマケドニアに赴き、その二年後にこの世を去る。それまでは、郷里のアテナイに対する強い愛国心に溢れ、ペロポネソス戦争の敵国スパルタを憎悪する劇、例えば『ヘラクレイダイ』『救いを求める女たち』『アンドロマケー』それに『ヘラクレス』などを多数残していた彼だけに、北方マケドニアでの作『バツカイ』には、閉鎖されたアテナイ主義を越え、さらに普遍的なかたちで人々が与りうるような劇のあり方を模索した彼の哲学が滲み出ていると考えて差し支えないだろう。

## 6 結 奉納行為としてのギリシア悲劇

以上述べたように、悲劇はディオニュソス奉納劇でありそれはまず民が奉納する劇であつて、しかもその奉仕とは、市民の代表者を通して、コロスに加わりコロスの台詞を唱えることによつて果たされるものであつた。しかもデ



イオニユッスは、發生史的にそのコロスの *exarchon* としたの性格を有していた。もし *Dem.* がコロスの一つの發展形態だということが言えるならば、ちょうど『パツカイ』においてディオニユッスがコロスを集約してゼウスの許に奉納を果たしたと同様に、*Dem.* が用いられている他の作品においても、ゼウスの子あるいは使者たる諸々の神々は、コロスの声を集約して奉納し、大神ゼウスの許へと民の声を届ける働きを持っていたと言えよう。また逆に、そういった神々を成立させたのも、コレーゴスのもとでコロスへの参加を果たす市民共同体に他ならず、彼らが集人格的に *Dem.* を成立させたとも言えるかも知れない(43)。

最後にこのようなギリシア悲劇、特にエウリピデスの作品に親しむわれわれの地平を問いなおして結語としたい。われわれもギリシア悲劇を読む行為を通して、何らかその作品をめぐって形成される共同体——古代ギリシア以来の共同体——に関わってゆくと言えよう。その読み行為とは、コロスを通して俳優と対話しつつ *Dem.* の到来を要請し、さらに *Dem.* の言葉を通してゼウスの許へと自らの言葉を奉納する作業に他ならないと言えるだろう。このような言語地平の止揚を経たとき、われわれの存在と言葉は、生きた生贄となって全能者の許へと立ちのぼる奉納物

に変容する。そして古典ギリシア語が、古代末期において典礼用語としての位置を獲得し、それ以降現代語への変遷の波にも耐えて現在にまでその生命を保っているのも(44)、前表論的に、古典期のギリシア語の内にすでに奉納儀礼のための用語たりうる性格があったからだと言えよう。旧約聖書が聖なるものとされたことでユダヤ民族史が聖化されたのと同じようなかたちで、古典古代のギリシア語は、言葉の上ですでに典礼語たる素地を備えていたと考えてよいだろう。古典語の歴史は、奉納のための聖なる言葉の歴史であり、われわれの行うギリシア悲劇講読も、この聖域を成立させるものでなければなるまい。

(注)

- (1) アウグスティヌス『モーセ七書の諸問題』2, 73 (PL 34, 623), 'Novum in Verere laet et in Novo Verus pater'.
- (2) この観点から展開した論考として、拙稿「アレクサンドリアのクレメンスにおける古典学の変容」『オデュッセイア』の解釈に向けて—『教養学科紀要』第二十六号、一一—二四頁、東京大学教養学部教養学科編、一九九四年を参照。
- (3) ビザンティンの典礼様式を継承した共同体として、一般に知られる東方正教会、および東方典礼カトリック教会が存

在する。中東教会協議会編(村山盛忠・小田原緑訳)『中東キリスト教の歴史』(日本キリスト教団出版局、一九九三年)、および森安達也『キリスト教史』Ⅲ(山川出版社、一九七八年)(四二六頁を参照。また第二バチカン公会議を機に行われたローマ・カトリック教会の刷新にも、東方教父の思考様式が色濃く反映されている。後に言及するO・カーゼル(O. von Casel, 1886-1948)の『秘儀と秘義—古代の儀礼とキリスト教の典礼—』(小柳義夫訳、みすず書房、一九七五年)の他、H・ラーナー、H・U・v・バルタザール、J・タニエール、H・ド・リュバクら教父学者の著作がここに属する。

(4) 松平千秋、久保正彰、岡道男編『ギリシア悲劇全集』全十四巻(岩波書店、一九九〇—一九九三年)。

(5) 橋本隆夫「ギリシア悲劇の宗教的起源」(前掲『ギリシア悲劇全集・別巻』所収、一九九二年)。なおディオニュソス神話に関する邦語による研究書として、吉田敦彦『ギリシア文化の深層』(国文社、一九八四年)。

(6) なお『バックカイ』の注釈書としては E. R. Dodds (comm.), *Euripides Bacchae* (Oxford 1960) を用いた。また『バックカイ』を吟詠したヘマリュポデスの作品テキストとして H. G. Murray (ed.), *Euripidis Fabulae, I, II, III*, Oxford 1902-09 を使用した。なお邦訳としては前掲『ギリシア悲劇全集・第九巻』所収の逸身喜一郎訳『バックカイ』(一九九二年)、および『世界古典文学全集9』(筑摩書房)所収の松平千秋訳『バックスの信女』(一九六五年)を参照させていた。

た。

(7) 『バックカイ』に関する論考として、川島重成「ディオニュソスの顕現——バックスの信女たち」における自然と人間——(『ギリシア悲劇の人間理解』所収、新地書房、一九八三年)、丹下和彦「幻の物具——バックスの信女」における対立の図式とその崩壊の意味するもの——(『ギリシア・ローマの神と人間』所収、東海大学出版会、一九七九年)、西村賀子「バックカイ」におけるエウリピデスの作劇術(『西洋古典学研究』XXXIII、岩波書店、一九八五年)、前掲『ギリシア悲劇全集・第九巻』所収の逸身喜一郎『バックカイ』解説などを参照。

(8) 前掲逸身喜一郎「解説」三二七頁。

(9) オモパギア、スバラグモスとの関連については吉田敦彦前掲書(二二五—二五九頁所収)「ディオニュソスの狂気と信女の至福」の他、同「ディオニュソス」(『思想』一九七九年七月、岩波書店)、「ディオニュソス・ザグレウスとキリスト」(『現代思想』八一—九、臨時増刊「総特集地中海」一九八〇年、青土社)などを参照。

(10) U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Der Glaube der Hellenen*, Darmstadt 1955, II 67.

(11) cf. A. J. Festugière, *Les Mystères de Dionysos*, *Revue Biblique* 44 (1935), 192-211, 366-396; esp. 196.

(12) 前掲書二五八—九頁を参照。

(13) *Daus ex machina* を扱った論考としては、中村善也

- 「悲劇」の終わりの「神」——エウリピデスのデウス・エク  
ス・マキナについて——」(『ギリシア悲劇研究』二三五—二  
五八頁所収、岩波書店、一九八七年)、丹下和彦「劇の始め  
と終わり——エウリピデスに於ける——(その一)」(『ギリシ  
ア・ラテン文学研究会第三回シンポジウム記録』、一九八八  
年)、三三—三七二頁を参照。
- (14) 前掲注(13)の丹下論文による。
- (15) A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz/OPF, 1960 を参照。
- (16) 前掲注(13)の中村論文、二四八頁を参照。
- (17) 前掲注(7)の川島論文、三二三頁を参照。
- (18) 沓掛良彦訳編『ホメロスの諸神讃歌』(平凡社、一九九〇年)、二九四頁を参照。
- (19) 以上は前掲注(7)の西村論文による。
- (20) 前掲注(7)の逸身解説、三—七頁を参照。
- (21) 悲劇の盛衰に関しては吳茂一『ギリシア悲劇』(社会思想社、一九六八年)。
- (22) 前掲西村論文を参照。
- (23) G. Murray, *Euripides and His Age*, 2nd ed., Oxford 1946, 184.
- (24) 松平千秋「エウリピデスについて」(前掲『ギリシア悲劇全集・別巻』所収、一九九二年)。
- (25) 前掲中村論文、二三—三五頁を参照。
- (26) 前掲注(6)のDodds, intro., iii 参照。
- (27) クレメンス神学の概要に関しては前掲注(2)の拙稿を参照。
- (28) 和田幹男『私たちにとって聖書とは何なのか』(女子パウロ会、一九八六年)、一三五—一三七頁。
- (29) 前掲注(9)の吉田論文「ディオニュソス」、一九三頁を参照。
- (30) この部分をも含めてクレメンス『ストロマティス』の邦訳は『中世思想原典集成』第一巻『初期ギリシア教父』(上智大学中世思想研究所・小高毅編訳/監修、平凡社、一九九五年)、二八三—四一六頁に所収の拙訳を参照。
- (31) 前掲注(3)の『秘儀と秘義』一〇八頁。
- (32) 同書二一八頁。
- (33) 東方ビザンティン典礼の式文に関しては、J. P. Migne (ed.), PG 63, 901—22 を参照。
- (34) 松本正夫『西洋哲学史—古代・中世—』(慶應通信、一九九〇年)、二二—頁。
- (35) 数多い最近のエウリピデス研究書の中から、H. P. Foley, *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London 1985 を挙げておく。
- (36) 先に触れたようにビザンティン時代、『パツカイ』は『キリストの受難』を通じて伝えられた。このことは、ペンテウスのうちにキリストの前表性を認める考え方が強かったことを物語るように思われる。
- (37) 円形劇場の開放性を論じたものとしては久保正彰「円形

- 劇場の論理」、『西洋古典学研究』X、岩波書店、一九六二年、一〇〇—一〇三頁を参照。
- (38) 前掲『秘儀と秘義』一八四頁。
- (39) この作品に関して『世界古典文学全集9』（筑摩書房）所収の呉茂一訳『タウリケのイピダネイア』注は、アルテミスとアテナがともにゼウスの娘である点を特記している。
- (40) 以下は前掲『ギリシア悲劇全集・別巻』所収の久保田忠利『ギリシア悲劇用語解説』に簡潔にまとめられている。
- (41) この点に関してはJ. Gouldによる一九九三年一月の来日講演「Tragedy and Collective Experience」が参考になる。
- (42) 前掲注(13)の中村論文、丹下論文を参照。
- (43) 集合人格とは、もともとユダヤ的・旧約聖書的な発想である。『イザヤ書』における「主の僕」、『雅歌』における花嫁像など。
- (44) 最新の解説書としては、*The Divine Liturgy of Our Father among the saints John Chrysostom*, Oxford 1995がある。

## Τραγωδία Ἑλληνικὴ ὡς ἀναφορομένη

Μανάβου Ἀκτίμα

Αἱ τραγωδίαὶ ἑλληνικαὶ ἦσαν ἐξ ἀρχῆς δράματα ἀναθήμενα εἰς τὸν θεὸν ἐν τῇ τοῦ Διούσου ἑορτῇ· ὀλιγάκις δ' οὖν συγγιγνώσκομεν ταύτην τὴν ὑπόνοιαν ἐν τῇ τῶν τραγωδίων ἀναγνώσει. Πῶς ἕξεστι ἡμῖν ἀναβίωσκεσθαι τοῦτο τὸ ἀξίωμα θεοσεβῆς τῆς τραγωδίας ἑλληνικῆς;

Ἵνα ἀποκρινώμεθα πρὸς τοῦτο τὸ ἐρώτημα, βουλόμεθα ἀναλαμβάνειν τὸ Βάκχαι τοῦ Εὐριπίδου πρὸς τὸ παράδειγμα, καὶ προσφέρειν τὴν θεολογίαν τυπολογικὴν τῶν τῆς ἐκκλησίας πατέρων· τὸ γὰρ Βάκχαι γινώσκεται ὡς τὸ τῶν ὑπαρχόντων μόνον δρᾶμα ὃ ἐπιχειρεῖ τὸν μῦθον Διουσιακόν, καὶ οἱ πατέρες χρῶνται τῇ ἑλληνικῇ γλώττᾳ ἐφεξῆς, καὶ νῦν γε, εἰς τὸ λειτουργεῖν ἐν τῇ εὐχαριστίᾳ.

Τὸ δρᾶμα Βάκχαι διαλέγεται κατὰ τὰ πολλὰ πράγματα, τοῦτ' ἔστι κατὰ τὸ πρόβλημα ἀνθρωπολογικόν, περὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Πενθέως, καὶ πρὸς τὴν ἐρμηνείαν τοῦ 'θεοῦ ἀπὸ μηχανῆς'.

Πρῶτον κατὰ τὸ πρόβλημα ἀνθρωπολογικόν, τὸ ἐρώτημά ἐστι εἰ ὁ σπαραγμὸς ἢ ἡ ὠμοφαγία ἐστὶ τύπος τῆς εὐχαριστίας· δεύτερον, περὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Πενθέως, εἰσὶν οἱ ἠγούνται τοῦτο τὸ πρόσωπον ὡς τὸ παράδειγμα Διουσιακόν· τρίτον, πρὸς τὴν ἐρμηνείαν τοῦ 'θεοῦ ἀπὸ μηχανῆς', Σπίρα ὁ Γερμανικὸς ἠγεῖται ὡς ὁ θεὸς ἐπὶ τῇ σκηνῇ οὕτως ἀνακεφαλαιοῖ τὸ χάος τῶν ἀνθρώπων εἰς τὸν νόμον θεῶν.

Ἵπὲρ τῆς ἐξηγήσεως τούτων τῶν προβλημάτων, ἡ θεολογία τοῦ Κλημέντος τοῦ Ἀλεξανδρίνου δοκεῖ ἡμῖν χρησίμη εἶναι· ὁ γὰρ Κλήμης ἐν τοῖς Στρωματεῦσι λέγει ὅτι Εὐριπίδης 'ὃ ἐπὶ τῆς σκηνῆς φιλόσοφος' προειδῆ τὴν συγγένειαν μεταξὺ τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ υἱοῦ.

Ὁ υἱὸς ὃν Κλήμης σημαίνει γοῦν ἐστὶν ὁ Χριστὸς ὃς ἑαυτὸν ἀναφέρει ὡς θῦμα πρὸ τοῦ κόσμου πρὸς τὸν πατέρα· καὶ ὃ γε Διόνυσος θύεται ὑπὸ τοῦ Διὸς ἀνασταθεὶς, οὕτως ὁ Πενθεὺς σπαράσσεται ὑπὸ τῶν γυναικῶν κατὰ τὴν βούλευσιν τοῦ Διούσου.

Αὕτη ἡ φύσις τοῦ θύματος δοκεῖ ἡμῖν ἐν τῇ τραγωδίᾳ εὑρεθῆναι· ἡ γὰρ τραγωδία ἦν ἐξ ἀρχῆς λειτουργία τῶν λαῶν πρὸς τὸν Διόνυσον, καὶ ὃ

λαὸς λειτουργεῖ ἐν τῇ τραγωδίᾳ ὡς ὁ χορὸς.

Ἐν τῷ δράματι τοῦ Εὐριπίδου ὁ χορὸς οὐκ ἔχει τὸ μέρος οὕτως μέγα ὡς ἐν τῷ Αἰσχύλου ἢ Σοφοκλέους, ὁ δὲ 'θεὸς ἀπὸ μηχανῆς' πολλάκις φαίνεται· οὗτοι οἱ θεοὶ εἰσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ οἱ υἱοὶ ἢ αἱ θυγατέρες τοῦ Διὸς, οἳ γε παραιτητὰ τοῦ παντοκράτορος.

Τοῦτο τὸ ἦθος τοῦ παραιτεῖσθαι δοκεῖ εὐρεθῆναι ἐν τῷ χορῷ, ὃς ἐργάζεται ὡς ὁ παραιτητῆς μεταξὺ τοῦ ὑποκριτοῦ καὶ τῶν θεατῶν, οἳ δὲ λαοὶ θύουσι ἑαυτοὺς κατὰ τὸ βούλευμα τοῦ Διονύσου ἢ τοῦ Διὸς διὰ τοῦ λειτουργεῖν ὡς ὁ χορὸς.

Ἐπεὶ ὁ Πενθεὺς ἢ ὁ χορὸς ἢ ὁ 'θεὸς ἀπὸ μηχανῆς' ἐργάζεται ὡς ὁ παραιτητῆς ἢ τὸ θῦμα ἀναφερόμενον εἰς τὸν μέζονα, καὶ τὸ ρῆμα τῆς τραγωδίας δοκεῖ ἡμῖν ἔχειν τὴν δύναμιν τοῦ ἀναγκάζειν ἡμᾶς θύεσθαι σὺν τῷ Διονύσῳ ὃς ἦν ὁ ἐπιστάτης τῶν τραγωδίων πρὸς τὸν Δία τὸν παντοκράτορα· δοκεῖ γε ἡμῖν ἢ τραγωδία οὕτως ἀναγιγνώσκεισθαι δεῖν.