

The Image of Polis-citizen in the Greek Tragedy

—On the chorus in *Oedipus Tyrannus*—

Jun Yamamoto

The following treatise aims to describe Sophocles' *Oedipus Tyrannus* as a city-centered tragedy through an analysis which treats the chorus as one of the characters in the drama. This viewpoint is legitimate, at least in regard to this tragedy, because the chorus, which consists of representatives of the polis, is indeed situated in a general crisis from the beginning of the drama, and, just like the hero, it is involved in the conflict of life and death as well. The stationary songs are also analyzed as the reaction of the chorus to the changing course of events from one episode to the next.

From this new perspective, the distant behavior of the chorus, which is often considered to occupy a place outside the main conflict of the tragedy, now appears as peculiar participation of the citizenry to try and solve its problem behind the spotlighted struggle of the hero. It reflects the collision between their private wish for safety and the official means for problem resolution taken by the king. Therefore, the words of the chorus are not to be taken literally: the citizens do not express their wishes or thoughts in a clear voice, but instead these wishes take on the distorted forms of suggestion, allusion or metaphor. Furthermore, from this perspective, it is possible to take notice of certain words in the stationary songs whose significance might otherwise be easily overlooked.

The analysis of the chorus guided by this new viewpoint leads to an understanding that differs wholly from the *Oedipus* interpretations expressed

thus far: the Theban citizens actually know of all the secrets of their royal house although they pretend not to be aware of them. Thus, it is Oedipus alone who isn't aware of his incestuous marriage. The city continues to deceive itself for a long time to maintain its safety and enjoy the prosperity that comes from living under the rule of an intelligent king, but this self-deception finally collapses due to the epidemic. The city, wanting to be saved once again, turns to the same man who rescued it from the Sphinx, but this time the city sacrifices the savior in the end. The tragedy *Oedipus Tyrannus* turns out to be a specific drama of sacrifice where the hero is offered up by and for the city as a whole.

ポリス 都市の人間像としてのギリシア悲劇

—『オイディプス王』の市民—

山 本 淳

はじめに

ギリシア悲劇について述べているアリストテレスによれば、悲劇の筋、すなわち再現される悲劇的な行為は、「まとまった統一性」¹をそなえていなければならない。ここで言われているまとまりとか統一性とは、筋の必然的なもしくは蓋然的でもっともらしい展開ということにほかならない。その上でアリストテレスは、筋の展開が単純で直線的であるより、どんでん返しや突然の真実の発見といった紆余曲折を経る「複合的」²な悲劇こそ、最も優れた悲劇だとしている。ここで取り上げるソフォクレスの『オイディプス王』が、その好例としてあげられていることはよく知られている。

ところで、アリストテレスが優れた悲劇の筋をこのように特徴づけたとき、視点は言うまでもなく演じられる現実の中心を形成する主人公に置かれていた。しかし統一性という表現にしても複合性という表現にしても、特に後者は、複数の力の存在とそれらの交叉を前提としている。主人公を駆り立てる必然性という力は、主人公と他の登場人物たちの、それぞれ違った方向を向いた行為の合成ベクトルのようなものとイメージしたらいいだろう。このような諸力の交叉ゆえに、主人公の行為は、そして理論的には別の人物たちの行為も、想像もつかなかった方向に曲折せざるを得ないのである。あるいは一人一人の登場人物はオーケストラの各パートのようにそれぞれが異なるメロディーを奏でながら、全体としてシンフォニーを奏でるのに似ていると形容してもいいかもしれない。いずれにしても主人公に限らず登場人物たちは皆、舞台を観ている人々と同じようにそれぞれの願望や欲求を持って自分たちの生を生きるのである。そのため観る人の視線がわずかでも主人公から他にずれば、人は非悲劇的な何かが、あるいは主人公の悲劇とは別の悲劇的な何かが、登場人物たちを支配しているのを見るかもしれないのである。

このような視点から『オイディプス王』を読み直してみようと思う一つのきっかけとなったのは、2005年の春に静岡市で行われた＜SHIZUOKA春の芸術祭2005＞でのギリシア悲劇の連続

公演であった。それらの公演の多くはかなり自由にアレンジされたものであり、いくつかは換骨奪胎、というよりも解体されていた。エウリピデスの『エレクトラ』やソフォクレスの『アンティゴネー』では、たぶん、現代人の我々にはこのようにしか見えないという演出家の考えからだろう、悲劇的なものは喜劇的なものに転換され、茶番化されていたとさえ言えるからである。そのような上演をどう評価するかは別として、演出家たちが舞台に乗せた悲劇のいくつかから、私は複数のメロディーラインの絡み合いが生むポリフォニックな響きを聴いたように思った。最初にアリストテレスを引き合いに出したのは、私のこのような思いつきを検証するためであった。

以下は主人公以外の登場人物、ここでは主に町の代表者から成るコーラスに注目し、ソフォクレスの『オイディプス王』を解釈する試みである。それにより、コーラスが単に合いの手を入れるだけの傍観者的な役回りでもなければ、各幕の終わりで筋の展開の区切り役を果たしているだけでもないことが明らかになるであろう。それよりもさらに重要なのは、都市に生きる人間たちの錯綜する葛藤図をトレースできるようになることである。それにより都市に生きる人々がどのような論理にしたがって主人公オイディプスと向かい合うかが浮き彫りになるはずである。

悲劇における喜劇的要素

古代ギリシア悲劇のポリフォニックな性格を端的にそして鮮烈に表すものに、悲劇の中の非悲劇的要素がある。悲劇的なものの対極をなす<笑い>である。悲劇における笑いと言うと、筋が不純物を含んでいて統一がとれていないように思えなくもない。しかし複合性の観点からは筋の統一性に沿った笑いであれば、アリストテレスにとってさえ、喜劇的な要素も悲劇にとって矛盾ではない。今回上演された悲劇の中にも、平松れい子演出の『慈しみの女神たち』のように、父権制を受け入れその中で機能してしか生き残れなくなった母権制の末裔である復讐の女神たちの末路の、喜劇的な側面を意識したものがあった。一方で、ギリシア悲劇は何か重々しく悲劇的なものだという思いこみのままに、ホモフォニックに演じられた作品もある。笑いへの注目はそのような通念に疑問符をつけるきっかけになるだろう。

実際ギリシア悲劇には、特にソフォクレスの悲劇には、笑いをねらった場面がいくつかある³。たとえば『アンティゴネー』の前半に登場し、権力を振りかざす王クレオンの脅しから言い逃れをしようとする番人の場面がそうだ。シェークスピアに出てくる兵隊や道化が、揚げ足を取ったり話を脇道にそらせようとしたりたくらんでダジャレや減らず口を連発する短い場面を先取りしているような雰囲気がある。一カ所だけ引用してみよう。

見張りをしていたにもかかわらず死んだポリュネイケスの埋葬を禁止する命令に違反した者が出了という厄介な事実を、番兵の一人がクレオンに報告しなければならないのはめとなる。報告を聞いたクレオンは番兵たちの怠慢を叱責するばかりか、それを通り越して彼らを違反者の手先だと決めつけ、犯人を見つけ出さなければ拷問の上おまえたちを死罪にすると脅す。この思いこみの激しい支配者に番兵は次のように言うのである。

番兵　ひとこと言わせてくださいますか。それとも申さずに退散いたしましょうか。
クレオン　そちの申すこと、いちいち余を痛ませておるのが、まだわからんのか。
番兵　お痛みになるのはお耳でございますか、それともお胸でございますか。
クレオン　どこが痛むのかなど、何ゆえにどちらかに決めるのか。
番兵　お胸を痛めるのは下手人で、お耳を痛めるのはわしでございまして。
クレオン　いやはや、なんと口のへらない人間に生まれついたものよな。
番兵　口がへるもんかへらないもんかは知らないが、とにかくわしはあんなことはやっちゃおりませんです。

(315 ff., 柳沼重剛訳)

権力者の命令に従わざるを得ない人間が、聞く耳を持たないほどに硬直した権力を前にして、あの手この手でその網の目をすり抜けようとする様子が笑いを誘うのである。現代の遊園地の片隅に置かれた凹面や凸面の鏡に映る奇怪な自分の姿を見て笑ったり苦笑したりするように、このような場面で古代ギリシアの観客は舞台上に現れた自分たち市民の姿や権力者の姿を笑ったのだろう。もちろん、笑いを誘わず怒りを買ったということもありうる。

笑いではないが、苦笑いを誘ったかもしれないと思われる場面は『オイディプス王』にもある。コリントスの男が登場する場面である。

この男は「これから申し上げる話には、およろこびになりましょう。が、たぶん悲しまれることにもなりましょう」(936 f.) と、イオカステの気を引きながらテーバイ王夫妻を喜ばせようとして、コリントスの町がオイディプスを王に迎えることを決めたと言いかける。しかし聞き手がコリントス王ポリュボスの死の方に強い関心を示していることを察知すると、「これをはじめにはっきりとお伝えする必要があるなら、たしかにあの方は死出の旅に立たれました」(959) と、登場してきたオイディプスにそつなくあわせている。

この男はオイディプスにとってうれしいはずの情報を提供して報酬にありつこうと、いわば手もみをしながらテーバイにやってきたのだった(1005 f.)。ところが話が進むうちに、オイディプスを喜ばせようというこの男の戦術は少しずつ狂ってきてしまう。まずは、自分はコリントス王家の嫡子だと思いこんでいるため、母子相姦の神託におびえて帰国できないでいるオイディプスを安心させようとして、あなたはコリントス王夫妻の子ではない、あなたは捨て子だったと言うのだが、それがかえって彼の自尊心を傷つけてしまう。このときこの男はオイディプスの顔色が変わったことを素早く見て取ったかもしれない。そう思えるのは、次の瞬間に失地挽回とばかりに、この男が「わが息子よ」とことさらに親しみを込めて、「あの日にはわたしはあなたの救い主だった」(1030) と、切り札を出して昔の恩を売りつけようとするからである。

コリントスから来た男の言葉はオイディプスを先王の殺害犯捜しから親探しへ向かわせるきっかけとなり、この場面以降は、この男はかえって尋問されているかのような立場に逆転してしまう。『アンティゴネー』の番兵と同種のぬけめなさは空回りしてしまう。次幕の第4エペイソディ

オンで、ライオス王に仕えた事件の唯一の生き残りである羊飼いが登場してくると、この男は、いわば容疑者が自分の無実を証明しようとするような役回りになってしまう。

ソフォクレスがこの劇で観客の前に突き出す鏡は、『アンティゴネー』の時のような遊びの要素を持っていない。かね目当ての節介やきに対する一時の苦笑は新たな緊迫感に糾合されてしまう。ソフォクレスは市民に『アンティゴネー』のときとは別の市民自身の姿を観てもらいたいと思っているのである。この違いは同時に、彼において結ばれた市民像が『アンティゴネー』から『オイディプス王』の間の十数年間に変化したことを示しているとも考えられる。それも、『アンティゴネー』の時代であればまだ笑いを誘えた市民の姿が、『オイディプス王』の時代には都市全体の存亡と密接に絡み合っていることを露呈させるような変化を、である⁴。

『アンティゴネー』においては笑いを、『オイディプス王』においては苦笑をもたらしただろう喜劇的な情景は、市民と英雄の関心のズレを前提にしている。英雄たちに共通する行動や性格の激しさの下で生きなければならない市民たちが、強いられた状況をかいくぐろうとしたり、そればかりかそこから利益を引き出そうともする様子が描かれているのである。このような理解からはさらにいっそう重要な事柄が視野に入ってくる。ここで言及した例はドラマのほんのひと齣にすぎない。しかしギリシア悲劇においては彼らと同類の市民たちが最初から最後まで、それも多く劇において非常に重要な役割を担い、筋と緊密な関係を保ちながら登場しているのである。＜コーラス＞がそれである。

『オイディプス王』のコーラスーオイディプスの破滅と市民ー

すでにアリストテレスが指摘しているように、ソフォクレスにおいてはコーラスは登場人物である⁵。そのことを認めた上でヘーゲルは、コーラスを「理想化された観客」であるとした A.W. シュレーゲル⁶ の説を継承しながらも、その一方でコーラスは主人公たちが巻き込まれる事件の外にいて彼らの行為を静観するのではないとした。ヘーゲルによればコーラスは「国民」として主人公に寄り添い、衝突を繰り返す彼らの個別化された判断に対して市民の代表者として普遍的な立場からの判断を示すのである⁷。しかし悲劇における喜劇的要素について述べてきたことから、すでに、あの番兵の狡知という一事を思い出すだけでも、ヘーゲルが言っているような古典的な見解と異なるコーラス観を想像することができる。コーラスは劇中の現実を市民として経験するという視点から、『オイディプス王』のコーラスの役割に注目してみよう。

ここで例として取り上げるのはすべてが露見する場面の最終歌、第4スタシモンである。原典に非常に忠実だと高く評価されているヴォルフガング・シャーデヴァルト⁸ の訳を参考にすれば、その箇所は次のようである。

あなたの望みとは反対にあなたを見つけ出した、
すべてを見る時が。そして裁く

久しいあいだの夫婦ならぬ夫婦の生活で
子を生み、子に生まれたその男を！
イオー、ああ、ライオスの子よ！
あなたとは、あなたとは
決して会わずにいたかった！
というのもわたしは嘆かずにはいられない、激しく
苦しみ声をわたしの口からあげながら！ それでもありのままを
言っておきたい。わたしは息をついた
あなたによって
そしてわたしの目は安らいだ。

(1213 ff.)

最初の「時が……^{クロノス}裁く……その男を」の行は、それより百数十行前のオイディプスの言葉に対するコーラスの当てつけである。先行するその箇所ではオイディプスは捨て子であったことを知って、自分は奴隷の子ではないかと苦悩する (1062 f.)。そのような屈辱的な想像に対抗して彼は、それでもいまはテーバイの王なのだから自分の母は「偶然」^{テュケー}の女神であり、同じ血筋の「歳月」^{メネース}が自分を小さくもすれば大きくもするのだと言って、必死に防衛を行使する (1080 ff.)。それに対し引用した最初の行でコーラスは、すべてを見ているようで何も見ていなかったオイディプスに、捨て子から王へという個人が経験する限定された「歳月」ではなく、見ていないようで世代を超えた連関のすべてを見ている「時」こそが、絶対的で普遍的な立場から正義を行うのだと告げるのである。以前には「現在も未来もさだかに見えず」(586)と不安におびえていたコーラスが、オイディプスの破滅が明らかとなったこの場面では「時」の代弁者の口ぶりで、ヘーゲルが言っていたような役割を果たしているかのように見える。

しかしそのように振る舞っても、やはりコーラスも人間であって、超越的で高踏的な姿勢を維持できない。彼らはオイディプスの絶望を目にして動揺し、「イオー」という叫びを上げ、苦しみを声に出す。しかしこの苦しみはどうやら同情によるものではないようなのだ。なぜならば、「というのも……」の歌詞は、オイディプスに会うことがなかったならこのように嘆き悲しむ必要もなかっただろうという、コーラス自身の平穏を望む気持ちの吐露だからである。つまり彼らが苦しんでいる原因は彼ら自身の動揺なのである。彼らはオイディプスの悲惨を嘆いているのではなく、自分たちが悲痛な叫び声をあげなければならない事態に陥ったことを嘆いているのである。

この自己中心主義は「あなたとは、あなたとは、決して会わずにいたかった」という、オイディプスを切り捨てるような言葉に鮮烈に表される。オイディプスがかつては彼らの「救い主」(48)であった。ドラマの冒頭の嘆願の言葉からおべっかを差し引いても、この事実は消えない。ところがいまやオイディプスは、救い主から彼らの平穏の妨害者になってしまう。誇張を覚悟で言えば、「決して会わずにいたかった」は、これからはもう会わずにいたい、だからここから

出て行ってほしいというコーラスの隠れた願望であり、その遠回しの表現である。

そうしてみると、先の「すべてを見る時」は自分の「歳月」しか見ない近視眼的なオイディプスへの当てこすりである。事がすべて露見してから、無限の時間的幅を見渡せるような普遍的な立場に身を置いて、まず自分の安全を図り、有限の時間に囚われて何も見えなかったオイディプスの過ちを彼ひとりの過ちとして指摘するのである⁹。

コーラスのこの戦略は最後の数行に正直に吐露されている。オイディプスをスケープゴートにしたことで、彼らはほっとして「息をつく」。厄が彼らに及ばなくなって「目は安らぎ」、彼らは穏やかに眠れるようになった。平穏を取り戻せるのである。コーラスは普遍的な立場に立つどころか、反対に、オイディプスを切り捨ててもする利己的な願望を吐露しているのであり、その上でそれを普遍的な表現の背後に隠そうとしているのである。

コーラスの利己的な順応主義は、一見すると単なる愁嘆場のようにみえなくもないエクソドスからも見て取れる。自ら目を潰したオイディプスが再登場し、コーラスとの掛け合いが行われる場面に注目してみよう (1297 ff.)。その箇所でのコーラスの関心はオイディプスの不幸な宿命よりも、彼の凄まじい自壊行為に向いている。彼らにはそれは正気の人間のなせることではなく、「狂気」の沙汰 (1300)、神に駆り立てられた行為にしか思えない (1328)。反対にオイディプスにとって目潰しは、自分の宿命の、おそらくは唯一の、了解行為であった。どんなによく目が見えていると思っていても、足に刻みこまれた禍の徴が見えなかった目を潰すことで、オイディプスは今度は自らの手で彼に負わされた運命を自分の体に刻みつけるのである。

それがコーラスには理解できない。彼らの原則はできる限り快適にこの世の生を生きることである。生きてゆこうというのであれば自ら目を潰すなどということは理解しがたいことなので、彼らはオイディプスに盲目となって生きるよりも死んだ方がましではないかと、無遠慮に言いさえるのである (1368)。ここにあるのは彼らの明快な生活原則の主張である。ここにはオイディプスへの理解はない。というよりも無理解しかない。その無理解は「歳月」に対して「時」の視点を対峙させたときのような、一般化という手法などで緩和されることすらなく、ストレートに現れている。彼らをまだ友と信じていたオイディプスは (1321 ff.)、ここで彼らの同情的な態度を借りた利己的な姿勢に傷ついたのだろう、「このようにしたのが最善ではなかったと言ってくれるな。もはやおまえの忠告はいらぬ」 (1369 f.) と、きっぱりと言い放っている。「わたしの禍はわたしのほか人間のだれにもになえない」 (1414 f.) と言って、コーラスの現世主義的な姿勢を尻目に、オイディプスは犠牲としての自分の役割を担おうとする。オイディプスと彼らとの間には、秘儀を伝授された者とされていない俗世の者ほどの隔絶が生じてしまっているのである。

コーラスはヘーゲルが言うように「^{グマイネス・フォルク}民衆」である。しかし引用したコーラスは神々や英雄たちの世界を口数少なく表象し見守るだけの、無私無欲の「普遍的土台」、「運命」なのではない¹⁰。民衆は人間であり、恐れったり怒ったり、多くの場合は英雄たちの激情に駆られた行動に右往左往して、おっしやるとおりでございますとか、いいえ滅相もないとか、もうそのくらいでとか、ああよかったとか言いながら、激しい葛藤の板挟みの中で、生きて行く道を見つけようとする

るのである。ヘーゲルが言うような民衆的な意識は、こうした状況では表面のことにすぎない。

もちろん、そのような葛藤の中でコーラスがいつも表面的などっちつかずの態度に終始するとは限らない。ときには明確に立場を表明することもあるのは、生身の人間がそうであるのと同じである。その典型はソフォクレスにではなく、アイスキュロスに見られるように思う。ここで少し脇道にそれ、オ레스テース三部作のコーラスの特徴を一瞥してみよう。

アイスキュロスのコーラス

アルゴスの市民である『アガメムノーン』のコーラスは、カッサンドラーの予言にアトレウス家の悲劇を予感し不安を覚える (1247)。その不安が現実となり王が謀殺される場面では、弱気になって日和見を決め込もうとする者さえでてくる (1358 ff.)。血なまぐさい王権の転覆を目の当たりにして、いまや実権がクリュタイメストラの手に移ったことを悟ると、彼らは自分たちの次を取るべき政治的態度に迷いもする (1530 ff.)。しかし動揺しながらも、アルゴスの長老たちからなるコーラスの姿勢はどっちつかずの態度の合理化や一般化ではない。彼らは殺人と報復を繰り返す憎しみの連鎖が断たれることに唯一の希望を見ている (1481 ff.)。そのため、クリュタイメストラが血なまぐさい歯車をふたたび作動させ押しとどめがたいものにしてしまったことに、彼らは愕然とし彼女を非難する (1535 f., 1564 ff.)。黒幕のアイギストスには真っ向から刃向かいもするのである。歯車が動き始めてしまった以上、彼らもその連鎖の中で自分たちの行動を決定せざるを得ないが、それにもかかわらず連鎖そのものの停止という第三の立場を放棄することはない。そのため彼らは運命の大波をうまくかわすことに血道をあげるのではなく、主人公たちと同じように、しかし彼らのとは異なる葛藤を生きようとする。

三部作第二部の『コエーポロイ』では市民はすでにクリュタイメストラとアイギストスの支配に屈服し、恐怖の支配の中で幸運をつかむことに汲々としている (54 ff.)。アイスキュロスはそのような市民にコーラスを歌わせるのではなく、アルゴス勢が破壊したトロヤから奴隷として連れてこられたと思われる女たちをコーラスにしたて (75 f.)、『アガメムノーン』のコーラスの葛藤を引き継がせる。すでに復讐の歯車は回っている。そのような状況で彼女たちはこの回転を止める手だてとして、バネが伸びきるまで歯車を動かすという決断をする。その苛酷さゆえの暗澹たる思いと戦いながら (410 ff.)、彼女たちはエレクトラーとオレステース姉弟に父の残酷な死を思い出させて彼らを母殺しへとけしかける (438 ff.)。彼女たちは主人公以上に決然として、血なまぐさいゴルゴーンの領域にまで足を踏み入れる (838)。しかしそれはオレステース自身がゴルゴーンの狂気に追われる運命の予兆でもある (1048)。オレステースは自分のなした行為を正義と信じて後悔しないが (1026 ff.)、母の恨みにとり憑かれてしまう。最後にコーラスは狂気におちいったオレステースの快癒と復讐装置の停止を願いつつ、彼を見送るのである (1076 ff.)。

こう見ると、アイスキュロスのコーラスはヘーゲル的な国民と言うより、むしろニーチェが言うような幻視する陶醉者である¹¹。ニーチェをもじれば、アイスキュロスの劇には大衆がいない

と言えるだろう。『悲劇の誕生』でニーチェがコーラスの起源を強く意識しながら、アイスキュロスを他の二人の悲劇詩人より高く評価し、ソフォクレスはコーラスを大衆に近づけてしまったと述べたのは¹²、アイスキュロスのコーラスが運命に生かされるのではなく、運命を大胆に生きようとするからである。そして他の登場人物の駆動力だからである。

三部作最後の『エウメニデス』のコーラスは、『コエーポロイ』と同じ復讐による正義の代表者である。実際ここではあのゴルゴーンと化した女たちが、人間の仮面を捨て^{エリニユース}復讐の女神という暗い正体を現して登場するといえる(48)。「コエーポロイ」で作動した復讐装置が、今度は母を殺した復讐者のオレステースをつけねらう。『アガメムノン』では少しは中立的なところもあり、『コエーポロイ』では直接に手を下すことをひかえていたコーラスが、最終劇では直接の当事者となる。彼女たちは古い掟、たぶん女系社会以来の地母的な掟の代表者として、母殺しのオレステースを追究するのである(652 ff.)。一方の当事者が人間ではなく復讐の女神であるのに対応して、もう一方の当事者も実際はオレステースではない。それは女=母が犯した父殺しの仇を討てと命令したアポロンであり(84)、新しい神々の掟なのである(614 ff.)。対立は人間による代理戦争的見かけをかなぐり捨て、新旧の神々、新旧の掟の間で展開する。復讐の女神たちのコーラスには理想化された観客とか対立項の背景としての均衡といった要素はまったくない。

さて、対立は支配をもって終わる。神々の争いにまでなると、復讐装置の停止は女神たちの権利放棄によるしかない。それは調停という体裁を取った家父長制の論理による女神たちの制圧として実現する。父から生まれた母なし神のアテナーが判事役となった時点で勝負はあった(734 ff.)。あとは仕上げとして女神たちの恨みをそれ相応の代償で慰謝するだけである(892 ff.)。これでいまや慈しみの女神に変身したコーラスが求める復讐の連鎖の断絶という希望は叶うであろうか(977 ff.)。そうでないことは、オレステースは赦されてもクリュタイメストラが赦されていないことに明らかである。また、「中庸の道」(1000)を知る市民は生まれるであろうか。そうでないことは、憎しみが都市の外の敵に転嫁され(984 ff.)、市民相互の憎しみは富によって鈍麻されるにすぎないことに暗示されている(996 f.)。そして、下ってソフォクレスの時代になると、コーラスの中庸の道という外見は見事に整ってゆく。しかしその外見は脅威が市民にとってはよりとらえがたく、より間接的になって、正面からぶつかってゆくのが危険になったことの兆候であるように思われる。

ギリシア悲劇の登場人物は作家という光学機器を通して結ばれる市民たちの心の像であり、演じられる劇は都市の自己了解のための鏡像的パフォーマンスと理解されてよいように思う。悲劇は単なる神話物語の翻案ではなく、ギリシアの都市の現実を登場人物に分光して示すのである。当然、彼らの一人一人が同一の現実をそれぞれ違った仕方で生きることになる。アイスキュロスに見られるように市民の代表としてのコーラスは、ある事件に一致して立ち上がる意気込みを見せたり復讐の鬼となることもある。しかし状況が変われば自らは事件を遠巻きに見守りながら、ただ当事者を褒めそやしたり忠告したりと合いの手を入れる程度にとどまったり、そこから何らかの上がりを得ようとしたりもするのである。だからこそ、支配者にとってみれば当然厳守され

なければならない命令が、庶民には迷惑至極な王の気まぐれほどにしか思えない、というようなことも起こるのである。どちらにしてもそこには伝統的なアテネ崇拜とは無縁の、彼らの感性的現実を生きた市民たちがいるのであり、観客はコーラスに作家を通して像を結んだ自分自身の姿を観るのである。

市民の無知の偽装

さて、ここで協道にそれる前の地点に戻って、『オイディプス王』のコーラスがどのような市民なのかを、引き続き、しかし別の視点から見てゆくことにしよう。古い神託や予言者の言っていたとおり、王がライオス殺しの犯人であり近親相姦を犯していたことが露見してコーラスは慄然とし、と同時にほっとする。この時コーラスは、すでに引用した箇所直接先行する第4スタンソン第2ストロペーで、注目すべきことに次のように歌っているのである。

いったいどうして、いったいどうして
父が種を蒔いた畝は
あなたを泳えてこられたのか、あわれな方よ、黙ったまま
これほど長く。¹³
(1210 ff.)

ここで言われている「畝」はイオカステのことである。より正確には、オイディプスが娘たちに話すときに使う「自分が蒔かれた畑」(1485)などのメタファが参考になるように、イオカステの身体、子宮、のことである。ちなみに引用した文より数行前では、イオカステはメガス・リメーシ(1208)というメタファで喩えられている。意味は二義的で、＜大きな港＞¹⁴であり、＜大きな子宮＞である。また、「あわれな方」はオイディプスのことである。

上の文章を素直に理解すれば、つまり「泳えて」を比喩的にとらなければ、イオカステは息子との母子相姦を以前から知っていたことになる。「黙ったまま」というのだから、知っていながらそのことを隠していたととるべきだろう。それも「これほど長く」と言われていることからして、この劇が展開する日よりはるか前から、である。イオカステが劇中のどの時点で事実を知るかをめぐっては様々な解釈があるが、オイディプスと同じ日だという点ではどれもほとんど変わらない。それだけにこのコーラスの言葉には驚かされる。イオカステは母子相姦を最初から知っていたととる私の見方については、別の論文で詳しく述べた¹⁵。

しかしそれ以上に、もっと奇妙なことがある。イオカステはずっと「黙ったまま」泳えていたと、コーラスが言えるのはどうしてだろうか。コーラスがそう言えるのは、もちろん、市民たちも昔からそのことを知っていたからでなければならない。コーラスが理想化された観客もしくは国民であったり、あるいは作家の代弁者であったり、つまり演劇的現実を高みから解説する外部の人

間であるならば、彼らが近親相姦のことを知っていても何の不思議もない。不思議ではないだけに、それまでなにも知らないかのように振る舞っていることが逆に解せなくなってしまう。一方、コーラスを他の登場人物と同様の劇中の現実を生きる市民とするなら、彼らが王家の母子相姦を知っていながらそうした素振りを見せないで、イオカステと同じように、このことについて黙り続けてきたことの理由が問われなければならない。いずれにしてもオイディプスの悲劇は、彼を除いた市民たちが黙認し隠蔽してきた悲劇ということになる。

ここで王家の母子相姦を知っていると一義的に言えるのは誰か、あらためて確認しておこう。まず予言者テイレシアスがいる。しかしテイレシアスはオイディプスが誰かを予言から知ったのではない。テイレシアスによれば、それを知ったのはオイディプス自身からであった (357)。さらに、テイレシアスはライオスとイオカステが我が子を遺棄した経緯を知っていた (436)。この予言者のほかには、劇の最初からライオス殺害事件の唯一の生き証人として話題に上る羊飼いの、やはりオイディプスが誰かを知っていた可能性が高い。ライオスが殺された後、この男は王となったオイディプスを見て町から逃げ出している (758 ff.)。王座に坐っているのが先王の殺人犯だったからかもしれない。だがむしろそこに見たのは自分が遺棄したライオスとイオカステの子だったととるべきなのは、この羊飼いが劇の最後で赤ん坊のオイディプスを山に捨てた当人として召還されたとき、イオカステの最後の言葉と同じように (1060)、オイディプスに自分の出生については何も知らない方がいいと言っているからである (1155 ff.)。この二人以外は、外見的には、王家の母子相姦について誰も知らないように見えるのだが、すでに指摘したように、他の登場人物の行為を注意深く観察すると彼らの無知は<偽装>のように思われるのである。

ここで登場人物たちが母子相姦のことを知っていたと考えられる一つの共通する理由を、ごく簡単に示唆しておこう。決め手はこの王のアイデンティティであるオイディプスという名前であり、名の直接的な由来である傷ついた脹れ足である (1034 ff.)。イオカステは我が子を無惨にも足に大傷を負わせたうえで捨てさせた。遺棄を命じたのはイオカステ自身であった (1173 f.)。命じられたライオスの羊飼いは当然足の傷のことを知っていたし、善意からこの赤ん坊を救ったために、他の誰よりもオイディプスが生きていると考えられたに違いない。テーバイの事情を知り尽くす盲目の予言者にとっても、オイディプスの身元はその名前から明らかであり、真実を言うのに予言は必要なかったのである。しかし単に予言者らしいその言い方のためだけでなく、市民全員が黙りを決め込んでいることもあって、テイレシアスの言葉はオイディプスには、そして我々読者や観客にも、秘密めいて聞こえるのである。こう見ると、市民として登場しているコーラスも<脹れ足>から母子相姦をうすうすといった程度には感づいていたと容易に想像できるだろう。

ここで、問題の方向を次のように転換することにしよう。コーラスのちょっとした言葉を手がかりにしてたてた<無知の偽装>という仮定から、コーラスの行為を分析するのである。

コーラスが知っていることをおくびにも出さないのは、支配者のすることを見ないようにしているからである (530 f.)。もちろん実際に見ていないのではなく、彼らは権力者のやっかい事に

かかわるまいと、不都合なことには見て見ぬふりをするのである。そしてまた一方ではオイディプスが不安になれば彼とともにその種をうち消してみたり、あることに希望を抱けばそれを応援したりして、調子を合わせたりするのである。それはオイディプスが予言者の謎めいた非難を怒りにまかせてはねつける場面の最後のコーラスに、次のように表れる。ここでコーラスは、オイディプスが先王殺しと近親相姦というテイレシアスの二つの非難のうちの前者にのみ関心を寄せるのに合わせて、それに焦点を絞り、テーバイ王家とコリントスの王子が争ったといううわさは聞いたことがないと歌う (489 ff.)。もう一つの非難などなかったかのように、こちらの方は素通りしてしまう。こうした姿勢ゆえにコーラスの言動は、うわべでは、物語の進展と完全に並行して当然なのである。

コーラスは王の秘密を知っていながら見て見ないふりをし、王に合わせていると書いたが、より正確には、合わせながらいろいろにほのめかしてはいるのである。〈ほのめかし〉は建て前と相反する本音の許容された、したがって抑制された表出である。それはすでにもうコーラスの入場歌の最初のストロペーで確認できる。そこでは市民は王を信頼している、ように見える。その王が先王ライオスの殺害犯が見つかっていないことを禍の元凶とみなしたとき、彼らは黙ってその判断を認めた。ところが認めておきながら、あたかも原因は別のところに、もしくはほかにもあるのだと言いたいかのようにこう歌うのである。

アポロンが私に「求めたまう償いは何か、新たに果たすべきものか、それとも年経めぐりて払うべきものか」(155 ff.)。

償われるべきことが未解決の王殺しという穢れだけでないことは、次の場面に登場するテイレシアスが明言するが、それに先だってコーラスはそのことを選言的な表現で暗示するのである。それも、選言肢の一つを「年経めぐりて払うべき」償いと言っていることからすれば、神が求めていることは息子により殺されるというかつてライオスに下された神託と、そればかりかひょっとしたら、カドモス一族の代々の呪いに関連していると思われるのである。さらに注目すべきことは、償いを求められているのは殺人犯ではなく彼ら自身だと、すなわち彼ら市民だと、コーラスが自覚していることである。コーラスはそれを知りながら、と言うよりも知っているからこそ、殺人犯に償いをさせようとするオイディプスに追従するのである。何に対する償いかは後に見ることにして、ここでは、新たな危機に直面して彼らがオイディプスを彼らの代理として担ぎ出していることを確認すればたりる。

オイディプスの犠牲機能と市民

市民の王に対する関係は見かけの信頼である。テイレシアスが王を非難すると、そこに目に見える最初の亀裂が入る。すでに見たようにコーラスは予言者の非難にもかかわらず、かつてスフィンクスから町を救ってくれたオイディプスを疑うだけの根拠はないとして、王への忠誠を歌う (507 ff.)。しかし今ここで注目している第1スタシモンにおいて、コーラスはすでに、オイディ

プスのテイレシアスやクレオンに対する八つ当たりを、犠牲に供される者のあがきと見てもいるのである。そのことをコーラスは、デルポイの神が贖罪を求める穢れ人は「足に力をこめて」(467 ff.)、あるいは「惨めな足つき」で(479) 逃れようとしていると、＜足＞¹⁶に言及することでほのめかすのである。これをコーラスのほのめかしとみなし、作者が暗示的效果をねらってコーラスに何の気なしに語らせた表現ととらないのは、特にほのめかしの一方が含まれている詞の文脈自体がすでに非常に示唆的だからである。すなわち禍の元凶として追究され逃げる穢れ人は、罪人というだけでなく、供されるべき犠牲とみなされているのである。

なぜならその男は道なき林のなかをさまよう、
登りながら洞穴や岩壁を
牡牛のように、
惨めな足つきの惨めな男が、見捨てられ、
大地の中心のへその神託から
逃れんものと。しかしいつまでも
生き物のようにそれは体のまわりを飛び回る。
(477 ff.)¹⁷

最初の「その男」は、皆が捜している男のことである。それがオイディプスを暗示しているのは、「足」のほかに、家畜の放牧が行われ、彼が捨てられ拾われたキタイローンの山を思わせる描写や、その男が「大地の中心のへそ」と呼ばれたデルフォイの神託から逃れようとしているという言葉からわかる¹⁸。この男が「牡牛」に喩えられていることは注目に価する。神託の神は牡牛の犠牲を求めている。この比喩が死と再生の神であり悲劇の神でもあるディオニュソスの代理の犠牲牛を意識していることはまず間違いない¹⁹。キタイローンはディオニュソスの信女たちの祭祀の場所でもある²⁰。つまり「牡牛」は犠牲としてのオイディプスをそれとなく予示しているのである。オイディプスは市民たちにとってスケープゴートであった、いや、^{スケープ・ブール}贖罪の牡牛であった。

市民たちはまだオイディプスに、彼の知恵に頼るそぶりを見せてはいるが、その一方で「現在も未来もさだかに見えず」(487)と心の動揺を隠せず、彼らにとってのオイディプスのもう一つの残酷な機能をこっそりと確認しあっているのである。そのことを知らないのはオイディプスだけである。彼は追い払っても追い払っても蠅やアブのようにまとわりついてくるアポロンの予言を、払いのけようと足搔いている。予言はすでに成就していることに、ただひとり気づいていない。何とも異様で不気味な情景である。

次に第2エペイソディオンと第3エペイソディオンの最終歌の一節に注目して分析を継続したいと思う。

第2エペイソディオンの前半ではオイディプスとクレオンとの激しいやりとりが展開する。陰謀の嫌疑をかけられたクレオンはそこで死罪に処せられそうになるが、姉のイオカステがオイ

ディプスをなだめることで救われる。後半はイオカステがオイディプスにクレオンとの争いの理由を尋ねるところから始まる。オイディプスがティレシアスから浴びせられた非難について、ただし近親相姦についてはふれぬまま、語ると、イオカステは彼の興奮を鎮めようとライオスの死を証拠にしながら予言者の言うことなど信じるに値いしないと説くのである。ところがライオスの殺害現場が、彼がかつて犯した殺人事件の現場と同じ「三筋の道」だと聞いてオイディプスは愕然とする。受け入れがたいことへの怒りというオイディプスのこれまでの反応は決定的に不安へと変容する。オイディプスの不安の理由を聞き出したイオカステは引き続きなだめ役に徹して、万が一彼が犯人だとしてもライオスは息子に殺されるという予言は現実とならなかったと言って、強引に予言を貶めることまでする。オイディプスの方も殺人犯の人数の食い違いに自分の無実の望みをかけながら、イオカステとともに退場する。

この幕の最終歌で市民たちは神々の掟にしたがって生きてゆけることを、驕って掟を犯す者には神々がそれなりの惨めな運命を見舞わせることを願う。驕りに罰が当たらず、逆に尊ばれるようなことがあるのなら神への奉納の舞など踊る必要はないだろうと歌った後で、コーラスは掟の顕現を求めて次のように歌を結ぶのである。

もはやわたしは畏れ多きところ
大地のへそに詣でず、
アバイの神の社にも、
オリュムピアにも参詣すまい。
それがすべての人間にあてはまることも
指し示されることもなければ。
支配者よ、御名のとおり、
ゼウスよ、すべてを統べる者ならば
あなたからも不滅の統治からもそれを隠しておかれますな。
昔ライオスにくだされた予言は顧みられず、
朽ち果てんばかり。
アポロンの威光いずこにも見えず。
神威は消えてなくなりぬ。

(897 ff.)

このスタシモンをイオカステの流神的な言葉に対抗する市民の敬神ととらうとしても、引用の最初の部分に表われているコーラスの図々しさ、計算高さは注意を引くはずである。神がその威力を示さなければ崇敬しないと言うのだから、これは人間の神に対するある種の脅迫とさえ言える。脅してまでして望まれているのは神の掟一般ではない。都市は具体的な危機のただ中にある。それは、「ライオスにくだされた予言」が言及されているように、オイディプスとイオカステの対

話で話題となったもう一つの予言だと考えられる。つまりコーラスはオイディプスへの予言の成就を要求するのだが、「それを隠しておかれますな」という漠然とした言い方で暗示するにとどめているのである。しかしその一方でこの表現は、その予言がこれから成就するものではなく、隠されているにすぎないことを端的に語ってもいる。

第3エペイソディオンは王を助けたまえというイオカステのアポロンへの祈りをもって始まる。そこに王の出身地コリントスから例の男がひとつの知らせをもたらす。ポリュボス王がなくなりコリントス市民はオイディプスを新王に迎えるというのである。これを聞いてオイディプスは、イオカステが言っていたように予言など気にする必要はないのだとほっとするが、それでもなお母子相姦を恐れコリントスに帰れない。そこで、予言におびえる王を安心させようとコリントスの男は、彼自身が足にむごい傷を負わされていた捨て子のオイディプスをテーバイ王家の奴隷からもらい受け、コリントスのポリュボス王に差し出したことを、問われるままに語るのである。ここで物語の方向は一気に犯人捜しからオイディプスの自分探しへと転換する。ただしオイディプスが気にするのは最後まで自分の生来の身分であり奴隷の子なのかという問題であって(1062 f., 1168)、自分は誰の子かという決定的な問題は意識的に探求されないまま、不随意的に明らかになるにすぎない。二人の話聞き破滅を悟ったイオカステは、「ご自分が何者であるか、決してお知りにならぬように」(1068)という言葉を残して退場するが、オイディプスは妻の忠告を彼の身分が暴露されることへの羞恥心と誤解したまま、新たな課題に突進する。この悲壮ではあるが的はずれたオイディプスの決意が語られた後、コーラスはこの幕の最終歌を次のような詞で始める。

私が予言者で
炯眼の知者ならば：
オリュムポスにかけて、
キタイローンよ、おまえは明日
満月の夜にかならず聞くだろう、
おまえがオイディプスと同郷の者、
乳母にして母と称えられ、
我らが舞で崇められるのを、
我らが王に恵みを
かけてくれたおまえだから。
イエイエー、ポイボス、
これを嘉したまえ。

(1086 ff.)

これに続くもう一つのストロペーでコーラスは、オイディプスの出生の謎と彼がキタイローン

で救われたことを念頭に置きながら、彼はニンフとパンの子なのか、それともアポロンが、あるいはヘルメスが父なのかと歌う。これは最終歌に入る直前でオイディプスが、奴隷の子かもしれないが王にまでなった自分は「偶然」^{テュケー}を母としており「歲月」が兄弟なのだと言ったことに、歩調を合わせているのである。このことからすると引用したストロペーも、単に、キタイローン^{テバ}の山はスフィンクス退治の英雄、テーバイの救世主オイディプス王を救ったことで市民から崇められるだろうと言っているにすぎないように見える。しかしなぜ、「明日」になったらなのか。

先行する場面はオイディプスのなみはずれた知恵を称揚すべきような展開となっていない。反対にオイディプスはコリントスの男に、「何をなさっているかお気づきでないようだ」(1008)と言われるほど知的無力をさらけ出してしまっている。真相はすでにイオカステを破滅させ、オイディプスの目の前にまで迫っている。上に引用したコーラスはそのような状況で歌われているのである。イオカステが城内に駆け込むのを見て、コーラスが「この静けさから禍の嵐が吹き起こりはせぬかと、不安でなりません」(1075)と心配していることからしても、最終歌の中で言われている満月の²¹「明日」は、「嵐」の翌日なのである。つまりオイディプスの破滅が明白となった日である。破滅するオイディプスを育てたことでキタイローンは称えられるのである。すでにいろいろに暗示されてきたように、テーバイの市民にとってオイディプスの破滅は単なる破滅ではなく、贖罪の犠牲となって彼らの都市を救うことなのである。とは言っても彼が負わされるこの機能をオイディプス自身は知らないし、市民は口をつぐんでいる。いや、市民も何も知らない、ということにしている。知っていては近親相姦を犯し、父親を殺したであろう脹れ足の男を王に迎えた罪から逃れられなくなる。そのためにオイディプスのこの機能についてふれるときには、コーラスはほのめかしという手を使うのである。

これまでの分析からコーラスを形成する市民が二重的性格であることは示されたと思う。彼らは一方でオイディプスに寄り添い、この王が怒りを露わにすればなだめようとするし、不安になれば安心させようとし、破滅に到ればその不幸を嘆く。もう一方の側面では彼らはオイディプスの犠牲機能を意識しており、成り行きの進展とともにその機能への期待を高めてゆく。しかしその願望は直接的に表現されてはならないのであり、そのため私たちは間接的にしか確認することができないのである。したがって表面的には、コーラスがオイディプスと同じく最後に事の真相を知るように見えてなんの不思議もない。

最後に

『オイディプス王』のコーラスについてのこれまでの解釈とそこから引き出される結論は、従来のものと大きく異なる。テイレシアス以外だれもオイディプスの足にまつわる事の真相を知らなかった、と理解されてきたからである。わたしの解釈は、母親ぐらいは彼の足の傷からオイディプスがだれかわかったのではないかという、はじめてこの劇を読んだり観たりした人の常識的な疑問に、ソフォクレスも常識人であったと答える。それは新たなコーラス観からもたらされる帰

結であるが、同時にそこからは新たな悲劇観が見えてくる。

従来の解釈はコーラスが登場人物であることを完全には認めていない²²。物語が展開する世界を市民が生きる社会と認めず、コーラスは主人公を襲う出来事の外にいて、そこからただ一般的な教訓を導き出したりするだけの存在と見なすところから出発している。しかし劇の冒頭に示されるように、都市は壊滅の危機に瀕しており、市民はおびえている。そのような中であって市民はここで展開する事件が我が事ではないかのように、他人事であるかのように振る舞うことはできない。そのような振る舞いに見えたとすれば、それは心の内をおし隠した振る舞いであり、＜見かけ＞にすぎない。と同時にその＜見かけ＞の創出が彼らの目的なのである。これまでの解釈の多くは、オイディプスがそうであるように、そのような見かけにまんまと騙されていたと言える。主人公の激情とコントラストをなすコーラスの抑制のきいた情緒は、まさに何らかの力の作用による抑制によって生じてきたものと考えべきなのである。つまり心の中のさまざまな思いの拮抗により歪曲されて現れてきたものなのである。市民は＜自己眩惑＞に逃げ込むのである。

コーラスは直接の行為者にならないのがギリシア悲劇の一般的な特徴であっても、だからといってそれでコーラスの言動が理解できるわけではない。コーラスの、都市の、見かけは＜分析＞されなければならない。そして見かけは見かけであることを、それ自体の中にほのめかしや当てこすりなどの様々な仕方で語ってもいるのである。従来の解釈はそのことを別のニュアンスで確認していた。『オイディプス王』に非常に多くの二義的な表現があることや、また、あるところで単なる表現として述べられたことが後に事実として示されたりするなどは、頻繁に指摘されてきたことである²³。しかし多くが二義的暗示的表現を指摘するだけで、これらがどこからくるのかは問われさえしなかったのである。わたしの分析はそれらを手がかりにしたものであった。

ソフォクレスの『オイディプス王』が悲劇なのは、英雄が悲劇的な結末を迎えるからだけではない。つまりスフィンクスの謎を解いた知者でありながら足元のことに関しては無知であり、運命を逃れたと思いながら運命に絡め取られてしまったオイディプスひとりの悲劇ではない。都市はかつてスフィンクスに死の生け贄を求められていた。この怪物を倒した脹れ足の英雄を都市が王に迎えたとき、市民はそれが新たな禍の始まりであることを予想しながら知らぬふりをした。その禍がいよいよ現実となり、ふたたび生け贄が求められると、知っていながら黙っていた市民たち自身がその禍の元であるにもかかわらず、彼らは何も知らないのに知っていると思いこんでいる王をスケープゴートとして差し出した。救われるために新たな災厄を受け入れる都市、それがまた次の犠牲を要求するという連関に投げ込まれている都市、そして自己眩惑の中で生きることが生の形式である都市。オイディプスの悲劇にはこのような悲劇的な背景がある。それは都市の悲劇である。こうした犠牲の連関の呪縛の中に生きる都市は、とりあえずオイディプスの犠牲により自らが犠牲となることを回避した。コーラスは反復される犠牲の恐怖におののきながら、はかない望みを常套的な形式に身をくるんで最後に次のように歌う。

これよりは最期を見とどける日を待て。

死すべき者のだれも仕合わせと呼んではならぬ、

いかなる苦しみにもあわずに

生の果てを越えるまでは。

(1528 ff., 岡道男訳)

悲劇『オイディプス王』は、主人公オイディプスの悲劇と都市の悲劇が表裏の関係を保ちながら、それぞれが別の位相で進展することを示す。この劇で語られることは、〈おもしろい〉という言葉で形容するにはあまりにも根深くて深刻である。主人公の背景に、都市に生きる人間がはまりこんでしまった薄暗く強迫的な連関が広がっているからである。『オイディプス王』はわたしを若いときから魅了し続けた。この劇が、多くの人々がさまざまな思惑を抱えて生きる都市の光像であることに、その力の源泉はあるのかもしれない。

追記

ギリシア悲劇からの引用は岩波書店刊『ギリシア悲劇全集』に収められている訳を利用した。しかし原文及び他の訳と比較検討して、部分的に変更した箇所もある。

注

- 1 アリストテレス、『詩学』8章 (1451a 16 ff.) 参照。
- 2 アリストテレス, *ibid.*, 10章 (1452a 12 ff.), 13章 (1452b 28 ff.) ほか参照。引用した表現は注1同様、岩波書店版『全集』17巻の今道友信訳の同書で使われている訳語である。
- 3 W. シャーデヴァルトは彼のギリシア悲劇についての講義の中で、「喜劇的なもの」についてふれている (W. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Suhrkamp Verlag Frankfurt/M., 1991, S. 220)。彼が例としてあげているのは『アイアース』の「知らせの者」と、『アンティゴネー』の「番兵」である。そのほか彼はアイスキュロスでは一度だけ『コエーポロイ』の乳母に、エウリピデスでは後期の悲劇に確認できるとしている。シャーデヴァルトによればこれら「俗人たち」が示す喜劇的な要素は、悲劇が求める非日常的な「高貴なもの」を日常的なものとは対比させることで際だたせる機能を果たす。悲劇では日常性は「異常なもの」に逆転させられるが、同時にその異常性により笑いを誘いながら英雄たちの行為に抵抗を試みる (S. 242)。この抵抗の側面を差し引けば彼らの求めているのは、『アンティゴネー』のイスメネーがそうであるように、*phronein* (分別) による生活の安寧である (S. 243)。このようなシャーデヴァルトの悲劇における笑いの機能の理解からは、複数の行動原理の衝突という彼の視点を見て取れるが、この見解をコーラスにも当てはめて考えてみようとはしていない。
- 4 『アンティゴネー』は441年に創作されたとするのが定説である。この時代はアクロポリス再建に代表されるアテネの絶頂期と重なる。『オイディプス王』の創作年代は一般に紀元前429年から425年

のあいだとされている。推測の根拠は劇の冒頭部分で語られる疫病が、430年にギリシアで流行ったペストの反映と見なされることにある。その間の10余年はギリシアの盟主であったアテネにとって繁栄から没落への激変期である。431年に始まったペロポネソス戦争の戦況はアテネにとって最初から厳しいものであった。特に430年初夏にはアテネ後背地の耕作地が破壊され、さらにペストが蔓延する。この責任をとらされる形でペリクレスは失脚し、すぐに復帰するがペストに倒れる。彼の戦略は崩壊し、政治的混乱が始まる。またペリクレスサークルの主要メンバー（アナクサゴラス、プロタゴラス、ペイディアス、アスパシアなど）も追放などにより排除された。ペリクレスと親交のあったソフォクレス個人にとっても状況は深刻であったと考えられる。ツキュディデスが『戦史』にアテネを襲った二重の災禍による市民の道徳的な退廃を描いていることからすると、『オイディプス王』の時代はソフォクレスたちにとって、祖国崩壊の危機と取り組まなければならない時期であったと推測できる。（参照：ツキュディデス『戦史』II巻，岩波文庫。Victor Ehrenberg, Sophokles und Perikles, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München, 1956, S. 141 ff., 189 f.）

- 5 アリストテレス, Ibid. 1456a 24 ff.
- 6 A.W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 5. Vorles.: in Kritische Schriften und Briefe von A. W. Schlegel, Bd. 5, W. Kohlhammer Verlag Stuttgart, 1966, S. 65.。
「理想化された観客」というA.W. シュレーゲルのギリシア悲劇コーラス観は有名であるが、彼にとって「理想的」なのはコーラスだけではない。それはそもそもギリシア悲劇の本質的な特徴なのである（3. Vorles., ibid. S. 47）。当然英雄たちも理想的である。それはA. W. シュレーゲルによれば、英雄たちが犯罪を犯しても、彼らは苦悩の中で高潔さ、偉大さを示すからであり、高みへ到達するからである。英雄たちは行為によって理想への道を歩む。それに対しコーラスは彼らの行為の思想をあらかじめ知っている。つまり作家の舞台上の代弁者である。そしてこの舞台上の作家は、英雄たちには隠されている理想について、共和的な国民の姿で語るのである。コーラスがそのようなことをするのは、英雄たちを見舞う惨劇とそれを観る観客とのあいだで緩衝帯の役割を果たすためである。おおむね以上がA.W. シュレーゲルのコーラス論である。
- 7 ヘーゲル, 『美学』, G.W.F. Hegel Werke in 20 Bänden, Suhrkamp Verlag Frankfurt/M., 1970, Bd. 15, S. 541 f.
- 8 König Oedipus: in Wolfgang Schadewaldt, Griechisches Theater, Suhrkamp Verlag Frankfurt/M., 1964. なおほかに訳と原文の参照には主に以下の本を利用した。Jean Bollack, Sophokles König Ödipus, Übersetzung Text Kommentar, Insel Verlag Frankfurt/M. u. Leipzig, 1994.
- 9 コーラスの「時」に対するオイディプスの「歲月」という視点は、この主人公に一貫する思考のパターンを表現している。オイディプスは現実的で感性的な経験のみを自己の思考の出発点とする啓蒙家である。このようなオイディプスの特徴については以下の論文を参照。山本淳「『オイディプス王』における哲学批判と救済・序論（前）・（後）」、『世界文学』2005/6, 101/2号。
- 10 ヘーゲル, 『精神現象学』, ibid. Bd. 3, S. 535. 『精神現象学』におけるコーラスは本質的に「必然性」という運命の擬人化である。人間が自己を共同性として意識したとき、共同性は個体の対極をなす普遍性として表象される。この二重化の極限である必然性という運命は個別の神々や英雄の行為を越えた神格であるため、ヘーゲルはコーラスの一般的性格を、多分ソフォクレスを念頭に置きながら、出来事に直接介入する活力を失った「老人」に見る。しかしそれでも、運命の意識としてコーラスは人間であるので、老人たちは英雄たちの行為とその結末に対し完全に傍観的にはなれない。彼らは「恐れ」たり「同情」したりする。このように、ヘーゲルはコーラスを限定的ではあるが出来事の中にいる人間ととらえている。しかし自己表象する「精神」という枠の中で悲劇を考えるため、コーラスの葛藤を本質的には人間の葛藤としてとらえきれない。コーラスの葛藤は神々が、運命に襲われるそれぞれの寵児＝英雄を心配したり同情したり、その敵に怒ったりするのと同じ種類の葛藤でしかない。すなわち生死にかかわる英雄の葛藤とは一線を画す、安全圏での遊びにちかい葛藤である。したがってヘーゲルの理解するコーラスは英雄にとっての「観客」、表象された普遍性の視点から自己を語る観客である。

- 11 フリードリヒ・ニーチェ、『悲劇の誕生』, Die Geburt der Tragödie, Kap.8, 9: in Kritische Studienausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter Berlin/New York, Neuausgabe 1999, S. 60 ff. ニーチェのコーラスは老人ではなく、ディオニュソスの従者、陶酔しフルートを吹き踊り歌うサテュロスの化身である。このときニーチェは悲劇の起源はディオニュソスを謳うディテュランプスであるという伝承を強く意識している。起源意識のためにニーチェにとっての尺度は三大悲劇作家の中の最初のアイスキュロスとなる。サテュロスの一人シレノスがミダスに伝えたときとされる人間の生の悲慘に対抗する方法として、生の根元としての自然との融合を「幻視」し、人間は無力な個体としての生を脱する。幻視された脱個体化の陶酔からディテュランプスが生まれる。この融合を陶酔の中で歌い踊りながら幻視する人間は、現実により破滅させられるにしても、その悲慘な現実の中で救われるために幻視された「変容」した自己を現実の世界に投影して、いまいちど新たな幻想を作り出す。こうして悲劇の英雄たちが登場し、悲劇はその形を整える。したがってニーチェにおけるコーラスは、根源的に、現実打ち克つための幻想であり、同時に幻想によって現実を変容させる幻想投影器である。このプロセスを経て、コーラスは変容する人間としての英雄の行動を「観る」者になる。ニーチェの考えるコーラスは葛藤ゆえの陶酔の中に没入し、幻想のスクリーンをまわりに張り巡らすことで、いわば葛藤の外にでている。外に出て、ニーチェがシラーを引用しながら言うように (S. 54 f.), 現実から隔絶した世界を作る「生ける城壁」の役割を果たす。その中で、変容のための葛藤を生きるのは英雄たちである。このようなニーチェの悲劇観の理解が正しいとすれば、本文中で述べたように、アイスキュロスのコーラスにも現実の葛藤を生きる市民がいるとニーチェに対し反論せざるを得ない。幻想は城壁のように堅固ではなく、たえず現実の脅威にさらされていると考えるべきであろう。

ちなみに、シラーはニーチェが引用した『メッシーナの花嫁』のまえがき「悲劇におけるコーラスの使用について」で、古代ギリシアと彼の時代の悲劇におけるコーラスについて述べながら、前者においては悲劇の主人公たちは＜公共性＞のただ中で行為すると書いている。ギリシアのコーラスという公共性は「自然の中に」見いだされる「自然の機関」であり、「実際の生活の詩的造形」から生じてくるのである。それに対し彼の時代では、公共性の主体である民衆が感性をそなえた行為者となるのはせいぜい＜暴徒＞としてであり、それ以外では民衆は「国家」という「抽象化された概念」として存在するにすぎない。この＜疎外＞ゆえに彼の時代の詩人は空想の世界で理念的に民衆をコーラスとして構想できるのであるし、このようにコーラスを構想することで登場人物たちを現実としてはもはや存在しない公共性の中にふたたび据えるのである。「生ける城壁」としてのコーラスとはそのための装置である。しかしこのようなコーラスはギリシアのそれとは違い自然の中に原形を持たない＜理念的な公共性＞にとどまらざるを得ず、行動せずただ思うだけの市民となる。シラーはこのコーラス観をギリシア悲劇に投影してA.W. シュレーゲルに通ずる見解を述べているようにも思えるが、彼は彼の時代の問題点を明確にとらえている。ギリシアのコーラスの造形的根拠はボリスの現実を生きる実際の人間たちであるとするシラーの理解からすれば、多かれ少なかれコーラスは物語の葛藤にさらされるのである。それはシラーにおいても、コーラス同士の対立というという形で受けつがれている。(Vgl. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie zu Die Braut von Messina, in Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 10, S. 7 ff., herausgeg. von Siegfried Seidel, Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 1980.)

- 12 ニーチェ, Ibid. Kap.14, S. 95
13 König Oedipus, W. Schadewaldt, ibid. 参照。
14 『オイディプス王』では航海術からのメタファがたびたび使われている。疫病の危難は荒波に (22f.), 都市は船に (56f.), オイディプスは舵取りに (923) 喩えられるなどである。
15 Jun Yamamoto, Aufklärung und Bann des Opfers im König Ödipus, 参照。2005年10月, 同志社大学でのこの論文の口頭発表ではイオカステにのみ触れた。論文としての公表の予定はあるが, 発行形態, 期日等は未定である。
16 危機の元凶はオイディプスであるという主張をほのめかすのに, 「足」は最適なメタファである。そ

のためコーラスや登場人物は本文で引用した箇所以外でもこの語を使っている。『オイディプス王』、418, 468, 878参照。「足」はほのめかしというには直接的にすぎる換喩のように思えるが、＜オイディプス＞はドラマの2/3が経過するまであくまでも主人公の名前にすぎず、1036行目ではじめてコリントスの男により足の傷と直接関係づけられるので、やはりメタファとして機能している。それ以上に、オイディプスが自分の名前を足と結びつけられないのは、彼が足の傷を「禍」「恥辱」(1033 ff.)と表現しているように、足にまつわる葛藤を抑圧しているからで、だからこそこのメタファは有効なのである。コーラスにとって「足」は仲間同士の符帳である。

- 17 König Oedipus, W. Schadewaldt, ibid. 参照
- 18 『オイディプス王』におけるキタイローンの最初の言及は、引用したコーラスより前、テイレシアスによってである。421参照。ほかに1026, 1086 ff.と比較。デルフォイからの逃避については、795 ff.と比較。
- 19 カール・ケレニイ、『ディオニューソス』、白水社、p. 198, p. 310 ff. 参照。本文で指摘したことはオイディプスが、たとえばシャーデヴァルトが言うような (W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, Suhrkamp Verlag Frankfurt/M., 1991, S. 279 f.)「アポロンに寄り添って」、「真実」や「清澄」を追究する英雄なのではなく、悲劇の伝統にしたがったディオニューソスの代理であることを示唆している。
- 20 『オイディプス王』、1105 f.ほかにエウリピデス、『バツカイ』、62 f.参照。
- 21 満月もディオニューソス神と関係していると思われる。いまの暦では3月中旬の、アッティカの暦ではエラペポリオンとよばれる第9月目に、ディオニューソスを祭る大ディオニューシア祭が催される。その一大イベントが悲劇の上演である。このイベントは約1週間続き、満月の日の直前に終了する。すなわちそれ以降オイディプスを育んだことでキタイローンが称えられるようになる「明日満月の夜」とは、ここでは都市の再生のために、ディオニューソスに見立てられたオイディプスが犠牲となる儀式がすべて終わったあとの最初の日のことである。
- 22 その反対の例はGerhard Müller, Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern参照。In: Sophokles, herausg. von H. Diller, 1967, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 212 ff. G. ミュラーの目的はアリストテレスの指摘から出発して、ソフォクレスにおけるコーラスが行為する登場人物の一人であることを示し、その視点からコーラスを理解し直すことである。その点では筆者の立場と違いがない。しかしいくつか重要な相違点がある。ミュラーが解説してみせるソフォクレスのコーラスは、そのほとんどが事の真相を見損ない当事者の真意が理解できない、皮相な考えに縛られた単純な人間である。『フィロクテテス』や『オイディプス王』のコーラスは、そのようなものとして葛藤のまっただ中にいる人物とアイロニカルな対照点を作り出すのが役割だとされる。コーラスは「誤解する人間」という役回りなのである。しかし状況を誤解している限り、コーラスは主人公たちの葛藤の中に入り込めないだろうから、ある意味では傍観者であり続けるように思われる。だが『オイディプス王』を例に取ればそうは言えないはずだ。コーラスを形成する市民たちは疫病の恐怖におびえ、オイディプスに嘆願にきているからである。つまり、彼らこそ発端となった窮状から脱出を試みている当の本人たちなのである。単に誤解する人間としてではなく、脅威に直面しておびえ、出口を求め、救済を願う人間、一言で言えば感性的欲動的人間の行為として、ミュラーの言うコーラスの「誤解」や「無理解」は理解されてしかるべきなのである。つまりコーラスの行為は、私が本論で示したように、コーラスがコーラスなりに試みる問題解決の方法という視点から理解されなければならない。そうすればコーラスは本来の意味で登場人物の一人と言えるようになるであろう。
- 23 日本の研究者の最近の例を2点だけあげておく。吉田敦彦『オイディプスの謎』、青土社、1995年、I-2/-3。川島重成『「オイディプス王」を読む』、講談社学術文庫、1996年、II。