

パイデイア（そのXIII）

——アイスキュロスの悲劇作品——

アイスキュロスは、アテナイが僭主たちの手で統治されていた頃、いまだうら若い少年であった。そして、ペイシストラトス一派が没落して、貴族たちは、権力をわが手に収めようとしきりに画策したが、その動きも、新たな民主政の手で速やかに鎮圧された。かれが成人期を迎えたのは、この頃なのである。僭主政は、主だった貴族たちを押さえつけたから、その恨みを買って現実には覆されたが、だからといって、ペイシストラトス以前の封建的アナキーへの回帰など、もはや考えるべくもなかった。この時に——かつてペイシストラトスが為したように——同胞の貴族たちに背いて民衆を率い、ついには古い貴族体制まで廃止した人物こそ、追放から呼び戻されたアルクマイオン一派のひとり、クレイステネスであった。アッティカの人口は、それまで、四つの部族（ピュールイ）に区分けされ、それぞれが、排他的な氏族グループの形で反目し合っていたが、かれは、この構成を改めて、純粹に地域的な十の部族とした。そうした改革のおかげで、旧来の家族型の偏狭な忠誠はもろくも解体し、新たな部族を土台とした新たな民主型の選挙システムも確立して、氏族の政治力は影を潜めることになった。偉大な氏族による支配は終わったのである。とはいえ貴族階級は、依然として、政治生活や知的生活にかなりの影響力を留めていた。アテナイ民主政の指導者たちは、

ペリクレスの没するまで貴族連中で占められていたし、新国家の主要な詩人であったエウポリオンの息子アイスキュロスも——アテナイ第一の思想家で著作家のソロンと同じく——地主貴族の御曹司だったからである。この詩人はエレウシスの出で、そこには近來、地域的な神秘宗教のための新たな神殿がペイシストラトスの手で建立されていた。喜劇作家たちは、アイスキュロスに言い及ぶにあたり、こう口にするのを好んだ、かれは、エレウシスの尊い女神の庇護のもとに成長を遂げたのだ、と。これなど、「田圃の女神の息子（『野菜屋を母にもった子』）と揶揄されたエウリピデスに比べると、かなり際立ったコントラストをみせているのではないだろうか。アリストパネスの作品に登場するアイスキュロスは、「わが魂を育んできたデメテルよ、今やわが身を、御身の秘儀に相應しい者たらしめよ！」という厳かな祈りとともに、悲劇を誤用した張本人（『エウリピデス』）との論争をスタートさせた際に、相手をそう罵っていたからである。ウエルカーは、アイスキュロスにみる宗教への献身の姿勢が、いわゆる「秘儀の神学」に由来しているのを何とか論証しようとしてたが、これなど、今では完全に否定されている。アイスキュロスは、舞台の上で秘儀の「聖なる秘密」を洩らした渾身の徒として告訴されたが、その実、まるで通じておらず、これ自体も単なるポーズに過

ぎなかつたのを証明しようやく放免された——こうしたところが、おそらく、いつそう真実に近いのかもしれない。とはいえ、たとえ秘儀に与からず、それゆえ、聖なる事柄をめぐる知見も、つまりは当人の魂から引き出された（＝想像の所産）にしても、アリストパネスの手でかれの口に置かれた、祈りの雄々しい謙遜や力強い敬虔には、色あせない真実が、隠しようもなく顔を覗かせているにちがいない。この点は、かれの生活をめぐる伝承がほとんど無いとはいえ、当人を高く評価していた当時のアテナイ人でも、その人となりを取り巻く印象深い神話に一応は満足していたのを目にすると、いつそう容易に受け容れられるのではないだろうか。ならば当人は、アテナイの人びとからどう捉えられていたのか——これは、かれの墓に刻まれた碑文が、優雅かつ簡潔に物語っているだろう。すなわちかれは、人間としての最高の榮譽に浴したが、それを証明する事跡として碑文に明記されていたのは、馬拉トンの戦いに参加した事実のみで、詩的分野の業績などいささかも盛り込まれていなかったのである。これはしかし、むしろ信じるに足りず、おそらくは、後の世の詩人の手で申し分なく簡潔にまとめ上げられた、アイスキュロスの単なる理想的肖像にすぎないのだろうが、アリストパネスの時代も、やはり同様の記述を用いたにちがいない。新たなアッティカ国家の第一世代を代表する精神的旗手で、あまねく崇高かつ熱烈な道徳的意図に溢れた「馬拉トンの戦士」——これが、そこでの当人の基本イメージにほかならない。

歴史に登場する戦闘のほとんどは、馬拉トンの陸戦やサラミスの海戦を別にすれば、いわゆる理想のために闘われたというわけではない。アイスキュロスが、サラミスの海戦にも参加した点については、キオスのイオンが、一世紀後にまとめた旅行記でたとえそう口にしていないかっ

びとは、みずからの都市を捨てて「一人残らず（パンデーメイ）」軍船に乗り込んだ。『ペルシアの人びと』では、伝令の口からサラミスの模様を事細かに告げられているが、それは実に、アテナイが将来の力を確かなものにし、あまねくギリシア国家に覇を唱えようとする大いなる抱負をしっかりと固めた歴史ドラマ（＝サラミスの海戦）をわが目で眺めた証人による、今に残された唯一の説明といつてよい。もつとも、サラミスの海戦をそうした歴史ドラマとして位置づけるのは、ツキュデイドスの見解であつてアイスキュロスのものではない。後者にとつてサラミスは、世界を司る永遠の正義の奥深い知恵を開示したものにはかならない。ギリシア軍は、小規模ながらも一人のアテナイ人の知性に導かれ、国家の独立を求める戦いで新たなヒロイズムを掻き立てられながら、クセルクセスの山のような大軍——もつとも奴隷制のゆえにモノ化した——を打ち破つた。「ヨーロッパの足下にアジアは屈した（エウローパエスクビユイット・アジア）」のである。ティルタイオスの精神は、自由と正義が高々と掲げられる中で改めて蘇つた。

アイスキュロスの作品が最初に上演された日付を特定しようとするば、どうしても十年程度の誤差は避けられないから、当人が、ペルシア戦争以前にも、あの深い宗教感情——『救いを求める女たち』にみるゼウスに向けた厳かな祈りに表明された——を掻き立てられていたか否かは、とうてい決定できない。この人物の信仰の土台は、精神的な導き手であつたソロンのもものと異ならないが、当人はしかし、ソロンの宗教に、悲劇的な力を注入した。この追加的な力は、かれとその時代の人びとが等しく経由した——しかも『ペルシアの人びと』のあらゆる箇所でおも猛威をふるっていた——嵐の浄化力にくらかは由来したのかもしれない。自由と勝利こそ、かれの内にあるソロンの正義信仰と、かれの周りに生い育ってきた新たな民主政を結び合わせる二つの絆

にほかならない。国家は、かれの作品の背景に雑居するディテール（細かな装飾）ではなく、それが演じられる精神的な舞台であった。アリストテレスは、初期の悲劇作品に登場する面々の口にする中身が、雄弁的というよりはポリスであった点に言及しているが、まさに「然り」といふべきであろう。アイスキュロスは、『恵みの女神たち（エウメニデス）』の壮麗な終章部で、アテナイ国民の増々の弥栄を厳かに祈り、神が世界を支配する」という信仰を改めて確約しつつ最後の言葉を結んでいるが、そこにすら、みずからの作品の基本的に「ポリス的な性格」はきつちりと開示されていた。そして、ここにいう「ポリス的な性格」こそ、かれの作品が具える「教育力」を支える当のものであった。この教育力は、同時にまた「道徳力」であり「宗教力」であり「紛うかたなき人間力」でもあったが、それは、道徳にせよ、宗教にせよ、あまねく人間生活にせよ、今や、すべてを包括するポリス生活の各局面となっていたからである。アイスキュロスは、みずからの仕事を「教育」と考えた点で、なるほどピンドロスに似てもいたが、用いた方法に目を向けると、双方の間に深い差が横たわっていた。ピンドロスは、「伝統をひたすらに守る」という古い精神の中で、堂々と貴族階級が復活するだろうと期待したのに対して、アイスキュロスは、その悲劇作品を介して、新しい自由の精神の中で英雄がどのように生まれてくるか、を提示したからである。ピンドロスからプラトンに向けての旅、すなわち「身分の貴族政」から「精神と知性の貴族政」に向けてのそれは、あくまでも短く、なおかつ「避けがたい」とも思われるが、この移行はしかし、アイスキュロスを介して初めて為されたのである。

アテナイの人びとが具えるすぐれた天分は、世界史にわが履歴を刻もうとする発端にあたって、今一度、ソロンの時代にしたように一人の詩人を輩出し、新たな課題に向けてわが精神を形造りながら、それをいつ

そう強化した。国家と精神は、今やしつかりと合体し、文句のない統一体となった。そして、この時代に登場した新しいタイプの人間は、稀有ともいえる「統一」を介して古典的な獨創性という特質を手にしたのだ。その場合に、国家と精神は互いに助け合ったが、よりいつそう相手を助けたのはどちらであったか——この点は、それほど容易に口にできないだろうが、ただ、こう結論されてもよいのではあるまいか。アテナイ人の手で樹ち立てられた国家は、「精神」に軍配を挙げる方向にいつそう立ち働いた、と。なぜなら国家は、それを構成する役人たち以上の存在で、あまねく住民が、それに先立つ数百年に及ぶ混沌状態から何とか抜け出そうと懸命に闘った末に、ようやく構築した「政治的コスモス（秩序体）」——あらゆる道徳力をすべからく動員して「最高の汗」を流した末に案出され、何とか実現された——にほかならなかつたからである。古えの民主政は、真の意味でのオリジナル（原型）に目を注ぐなら、ひたすらに「徳」を土台としていた、という『法的精神』におけるモンテスキューの言葉は、アイスキュロスの時代のいまだ年若い民主政を文句なく描き出していた。今や国家は、ソロンの意味する、あまねく人間的な営みを一つに束ねる「力」となった。正義の理想への信仰は、若い国家を大いに鼓舞したが、ペルシアに勝利した今、いつそう神聖化され、いつそう確認されたように思われた。アテナイ人の真の文化は、この時点ではじめて登場したのである。

慌ただしい物的発展の数年をへて、アッティカの地には無気力な洗練や仰々しい華美があまねく行き渡ったが、これらは、一撃の下にすべからく廃された。豪華なイオニア風の外衣は姿を消し、替わって簡素なドーリア風の男性衣装が登場したように、これらの歳月をへて形造られた人びとの顔にも、イオニア風の社会・身体的な理想であった優美で、意味のない、型通りの微笑は姿を消し、替わって、深いながらも気難しさに

近いドーリア風の生真面目が登場するようになった。古典的な調和の理想を発見してイオニア風とドーリア風の両極端をうまく釣り合わせたのは、まさしく次の世代、すなわちソポクレスの世紀であった。従来の貴族文化も、さらには、高度に発達した異国文明の影響も等しくアテナイに授けられなかったものを授けたのは、ほかでもない、アテナイの歴史的運命であった。この運命を介して、一人の偉大な詩人が立ち、みずからを「アテナイ国家の一部」と深く自覚するがゆえに、同胞市民の間に文字通りの熱烈な勝利感覚を植え付け、感謝と抱負を共有させる中で、出自と文化の差からバラバラに留まった諸階級をしっかりと一つにまとめ上げた。それ以後はずっと、アテナイの手で達成された歴史的・精神的な業績の最たるものは、単一の階級でなく、人びとの全体に属することになった。アテナイ人の以前の偉大さは、今やすべからく「並」となった。それらは今や、人びとの中におのずと継承されたからである。前五世紀におけるアテナイ人の文明を形造ったのは、新しい体制でも、新しい投票権でもなく、まさしくペルシアへの勝利であった。ペリクレス時代のアテナイの基礎をなしたのは、旧来の貴族文化でなく、この勝利にほかならない。ソポクレスにしても、エウリピデスにしても、ソクラテスにしても、すべてが一般市民の息子であった。ソポクレスは製造業者の出であったし、エウリピデスの両親は貧しい農民であったし、ソクラテスの父親も、郊外の片田舎でせつせと石工の仕事に精を出していたからである。アイスキュロスの時代には国家全体の「平衡輪」の役割を果たしたアレオバゴス評議会も、ついには主要権限を剥奪され、結果として民主体制はますます急進の度を加え、これに抗すべく貴族社会とその文化の反民主的風潮は、ますます顕著になっていった。とはいえ、このようなクリティアスの時代を敷衍してかつてのサラミスの時代まで思い描いてはならない。テミストクレスや、アリストイデスや、キモンの生

きた時代、一般民衆と貴族は、共有された偉大な仕事——都市を再建し、港への長壁を築き上げ、デロス同盟を確かなものにし、小アジア沿岸の戦争を終わらせる等々——で互いに固く結び合わされていた。こうした一〇年間のアテナイ人——つまりは新たな「詩」ともいべき悲劇作品が語りかけた相手——の性格には、どこか、遠大な抱負や高邁な力めいたものが、また、アイスキュロスの精神を特徴づけていた自制や、謙遜や、尊敬の念めいたものがしつかりと具わっていた。

悲劇作品は、あまねく人間の関心を漏れなく包み込んで十全に展開する力を、ギリシアの詩に蘇らせた。この点において悲劇は、文句なく、ホメロスの叙事詩と肩を並べてしかるべきかもしれない。端境期に登場する文学のジャンルは、驚くばかりに多彩であったけれども、扱う主題の豊かさとか、膨大な資料を処理する力とか、創造的な業績のあまりの多さ等々において、悲劇と肩を並べてよいのは叙事詩を措いて外になかった。これを目にする、かつてはイオニアの地に生を受けたギリシアの詩的天分が、今やアッティカの地に再臨したかのような印象が抱かれるのではないだろうか。叙事詩と悲劇は、麓の小丘に結ばれて連山となった、二つの巨大な峰にほかならない。

ギリシアの詩は、叙事詩の時代という「最初の大いなる時代」の後も発展を止めなかったが、そこには、ギリシア的な性格を形造った偉大な歴史的諸力がどのように築き上げられ、徐々にその姿を整えていったかがきつちりと映し出されていた。これをつぶさに眺めるなら、先に言及された「再臨」が、ある特別な意味を担っていた点もおのずと気付かれるにちがいない。ホメロス以後の詩人たちは、みずからの個人的信条を表明するべく、あるいは同胞市民が従うべき一般的基準を定めて解説するべく、詩自体の知的な中身の推敲にますます関心を振り向けるようになった。ホメロス以後の詩は、実際にはほとんど叙事詩外の分野で展開

された。けれども、それらが叙事詩から完全に独立してのち、叙事詩の知的中身を具体化した神話的伝承はまるきり捨て去られるか——ティルタイオス、カリヌス、アルキロコス、セモニデス、ソロン、テオグニス、一般には抒情詩人とミムネルモスの場合——、それとも、詩人の抽象的（『非神話的』）発想を説明する神話的実例として、単に外部から導き入れられるか——ヘシオドスの『仕事と日々』、ピンダロスの神話、時として抒情詩人の場合——のいずれかの末路を辿ることになった。これら詩人たちの作品では、ほとんどの部分が純然たる説教（パナイネシス）に近く、一般的な助言や指図で満たされ、他の部分は、抽象的なテーマをめぐる省察であった。称賛ですら、叙事詩では神話的英雄たちの所業にのみ当てはめられていたのに、今や、実際に生きるリアルな人間に惜しみなく与えられた。そして、純然たる抒情詩は今や、生身の個々人の情感の動きを詠いはじめた。ホメロス以後の詩は、このように、それがまとめられた時代のリアルな精神生活を——社会生活と個人生活も加えて——いつそう完全かつ直接に描き出したのだった。詩の本性は、このように重要な変化を遂げたけれども、それも、かなりの程度に英雄譚的伝統——かつては神々への称賛と合わせて、詩人に愛用された唯一の主題であった——を捨て去ったからこそ、はじめて可能となったのである。

けれども別の観点から眺めるなら、英雄譚的伝統は、詩の素材に溢れた無尽の宝庫として叙事詩の時代が終わっても、その重要性をいささかも失わなかった。ホメロス以後の詩人たちが、叙事詩の知的内容をみずからの時代に合わそうと、それゆえ詩を、人生の直接の解説者・直接の導き手としていつそう相応しくあらしめようとひたすら汗を流したのに……。詩人は、英雄譚的伝統を用いてみずからの主題を理想化できた。同時代の面々の思考や行為に相応する神話を引き合いに出して、こ

れを高尚化し、いつそう高次のリアリティの地平を、詩の舞台にしたからである。抒情詩に神話的実例が用いられたのは、ざっと見たところ、こうした事情による。はたまた詩人は、みずからの詩をまとめるにあたり現実に神話的素材を用いたが、その際の素材は、叙事詩のそれとはまるで異なった新しい強調点と関心点に基づいて扱われ、結果として、登場する際の姿を大きく改めることになった。史詩の詩人たちは、それゆえ、トロイの英雄譚が提供する素材を扱い直すことにわけても関心を注いだ。かれらは『イリアス』や『オデュッセイア』の芸術面・精神面での壮麗さなどまるで意に介さないで、ひたすらトロイ戦争前と後の出来事のみを物語ろうとした。そのような叙事詩は、一種の辞書型叙事詩の用語——ホメロスの詩の後半部にすらあちこち顔を覗かせる——で記されていたので、高まる歴史熱をしっかりと満足させた。ここにも歴史の強調は、初期の人びとが、あまねく英雄譚的伝承を、リアルな歴史叙述として扱っていた手前、どうしても避けがただったのである。神話を『歴史』として扱う姿勢は、ヘシオドスの名が冠された『目録型の詩』——当人は高名な詩人で、その文体もこの詩に類似した——にいつそう顕著に認められた。これらの詩は、みずからの祖先を神々や英雄たちにまで溯らせる貴族連中の系図学的要求にしっかりと応えた。それらには、かれらの時代の『前史』にほかならない。変形されたホメロス型とヘシオドス型の叙事詩は、ともに、前七世紀と前六世紀の主流ともいべき非神話型の叙事詩の傍らで、みずからの存在を訴えて止まなかった。それらには、直接の生きた時代的重要性が欠けていたけれども、それでもなお、当時の需要にそれなりに応えてはいた。ホメロスと神話は、当時の生活のあらゆる面で、無くては済まない背景となっていたからである。これらの詩は、いうならば『時代の学問』であって、系譜的意図を込めて——あるいは込めないで——伝統的素材を扱い直す『イ

オニア型の年代記——たとえばアクシラオス、ペレキュデス、ヘカタイオスの著作——の直接の祖先にはかならない。この種の著作にとつて、詩の様式などずっと前から単なる時代遅れの、ピントの外れたお飾り^レでしかなく、散文で綴られた文章家たちの——数少ない——遺稿に目をやると、それらは、みずからの詩的祖先に比べてはるかに新鮮で、はるかに近代的であったように思われる。かれらは、伝承的歴史への民衆の関心を呼び覚まそうと、優雅で直接的な叙述様式に訴えてせつせと汗を流したからである。

神話的伝承は、ざつとこのように散文型の歴史へと乗り換えられたが、それと時を同じくして、コロスの詩——ギリシア領のシケリアに登場した新たな文学ジャンル——でも別の変容を体験した。英雄譚は、実のところ、叙事詩から抒情詩へと舞台を移したが、もはや真面目に取り上げられることはなかった。ヒメラのステシコロスも英雄譚を扱ったが、その姿勢は、ミレトスのヘカタイオスに劣らず冷淡で批判的であった。ピンドロス以前のコロスの詩人たちは、叙事詩の作家とは趣を異にして当の英雄譚を、それ自体が^レ目的^レとは考えず、みずからのコロスやその音楽に用立てられるべき^レ理想の良材^レと考えた。「ロゴス（セリフ）」「リュトモス（リズム）」「ハルモニア（旋律）」の三者は、コロスの頌を形造る基本要素であったが、なかでも「ロゴス」は最も重要度が低かった。セリフの展開を導く音楽（＝リズムと旋律）にリアルな関心が向けられたからである。そうした頌のいくばくかの遺稿は——音楽を欠いていたから——何となく間が抜けて不十分だな……といった特有の印象を現代の読者に与えたけれども、その原因は、コロスの技巧^レにあった。というのもコロスは、長つたらしい英雄譚を解体して一連の抒情詩的な情動の瞬間群にした上で、改めてそれらを、音楽的表現の純然たる媒体として——バラード風の語りの部分で——繋ぎ合わせたからである。神話

は、素朴な抒情的枠組みでは、語り^レにも登場したが、その場合もサッポーにみたように、あるムードの喚起をのみ狙っていた。かの女には神話は、抒情的な情動の基盤と考えられていて、みずからの詩に神話を用いたのもこの効用^レに着目してのことにはかならない。神話はしかし、情動に包み込まれた結果、みずからのリアルな性格を失うことになったのだが……

神話はなお詩や散文の中で古い権威のいくばくかを保持し、加えて——銘記に値することに——前六世紀の壺絵作家の多くに素材を提供してもいたが、心を動かす偉大な発想の媒体としての生命はすでに尽きかけていた。それは、この上ない道具立てでも、また歴史を語るものでもなかったら、型通りの単なるお飾り^レでしかない。その時代の精神に息の長い刺激を与えるようなものは神話によらず、ひたすら知的な様式で表明された。だから、ざつとこう予想されてよいかもしれない——このような事態は、これからもいつそう歩みを進めるであろうし、詩は、長つたらしい抽象型のトピックを論じる従来の姿勢を捨て、新たにイオニアの地で開発された哲学的・叙事的な散文様式に向かうであろうし、前六世紀の知的・反省的な詩はすべて、「アレテー（徳）」「テュケー（運）」「ノモス（法）」「ポリテイア（国制）」などを散文調の教えや考察の題材^レに用いる——後の世紀のソフィスト運動でも目にされた——「ロゴイ（散文）」にその座を譲るであろう、と。

けれどもギリシア本土の住民たちは、パイオニア型のイオニア精神に従うにしても、ここまで徹底はできなかったし、アテナイの人びとも、それを選び取らなかった。詩はいまだそんなに知性化されず、ここでの移行など思いも及ばなかったからである。前六世紀には、ギリシア本土の詩は、イオニアの地で失ったもの——人生に導きと靈感をもたらす稀有な働き——をなおも保持していた。実のところ、科学者や哲学者がイ

オニアの地で展開した知的探求は「まだ『哲学』の名に値しなかったが、この点は、荒々しい努力と勝利の末に『歴史の表舞台』に登場したアテナイ人たちの、その心に目覚めた深い思索も同様であった。けれども、アテナイ特有の新しい人生観や義務感、高度に精神化された宗教シンボルに助けられて、厳かな詩の中ではじめて世間に紹介された。前六世紀のギリシアは、古い貴族体制と父祖伝来の宗教信仰が崩壊して動揺し、これまでは考えられたこともない奇妙な精神勢力の勃興にかき乱されて、新たな道徳規範、新たな人生の型を切に求めていた。そのような騒動は、ここソロンの地においてどこよりも大きく、そのような熱望も、ここ以上に激しい土地はなかった。繊細な感性が、若々しいエネルギー——「まだ用いられた試しがなくほとんどの生のままで未熟な——や、途方もなく多彩な知的・精神的天分とこれほど豊かに結びついたケースはここ以外に目にされなかった。これこそ、悲劇作品という『驚異の果実』を豊かに実らせた土壌にはかならない。その果実は、ギリシア精神のあまねく領域に張り巡らされた無数の根に支えられ、豊かな養分を汲み取っていたが、主根はあくまでも、あらゆる詩とかヘラスのあらゆる高次生活を育む豊かな下層土——つまりは神話——に深く張られていた。およそこのように、旧来のヒロイズムからの訣別をますます強めているように見受けられる時代の只中で、それも——イオニア文学が示すように——鋭い反省的思考と高められた情緒的感性を介してみずから力を最大に鍛え上げた時代の只中で、このような根から、新しくていつそう深く感じ取られたヒロイズムの精神——神話や、それに具体化された生活様式に驚くほど抜本的に類似した——が生い育った。この精神は、古い神話様式に新たな生命を注ぎ込み、さらには——オデュッセウスが死者に生命と話す力を与えたように——犠牲の血を飲ませて話す力も返し与えた。そのような犠牲を欠いたなら、『神話の復活』という奇

跡もとうてい理解できなかったにちがいない。

現代の学者たちは、悲劇の本質を決定するべくその祖先をせつせと溯っているが、そうした企ては通常、先にみた問題を等閑に付さないわけにはいかない。この企ては、実のところ『悲劇』という新たな創作品の出所を以前のよく似た文学様式にみて、問題を『外在化』させた。すなわち、ディオニュソスのディキュランボスが工夫の才に富んだ人物の手で、英雄譚から得た素材を扱うにいたり、ついには「真面目な様式を手に入れた」のだ、と信じ込んだわけである。こうした見解に従うなら、アッティカの悲劇は「戯曲化されてアテナイ市民のコロスの手で演じられた英雄神話」以外の何ものでもないことになる。けれども、あまねく文明化した西欧国民の中世文学には聖者の生涯を戯曲化した作品が溢れているのに、どれ一つとして、古代の手本から感化を受けなければ『悲劇』にまで発展しえなかった。もしもギリシアの英雄譚が、そもそもの誕生の源である高次の英雄精神の地平に移し替えられないで、それゆえ登場人物を創出する新たな芸術力を入手できなかったとすれば、いくら戯曲化されたにせよ、つまりはコロスの抒情詩における儂い刷新でしかなく、われわれの関心を単に惹かないばかりか、さらなる発展の可能性も限りなく『ゼロ』に近かったにちがいない。不幸にして、われわれの手元には最も古い悲劇の様式がいかにあったかを告げる正確な資料はなく、それゆえ、出発点での姿を推測するには作品としての発展の最高形態に頼らないわけにはいかない。そこで今、アイスキュロスの作品という完成形態に目を向けると、これは、まさしく『神話の再生』であって、そこには、ソロンの手でアテナイの人びとに付与された新たな人間観・世界観がたつぷりと盛り込まれていた。そのような神話を介してアイスキュロスは、面と向かわざるを得ない宗教的・道徳的問題をわけても繊細かつ最高度に了解させたのだった。

悲劇の起源がどこにあり、どうした道筋を辿って発展してきたか——これを完璧に説明するのがこの本の狙いではない。そうした主題に完璧を期すなど、この本の守備範囲を大きく超えているが、それでもあえて注目を集める以上、このジャンルの初期の発展模様を、悲劇に表明された諸々の発想にわけても照らしながら——というのも悲劇はまことに多面的な存在で、ゆえに多彩な立場から接近できたからなのだが——何とか明かしてみないわけにもいかない。ここで試みようとしているのは、前五世紀に成長してきた新しいタイプの「人間の個性」と、この個性が最高度に具えていた「教育力」の双方を精神的に具象化したのが「悲劇」なのだと思えた上で、これを吟味することにほかならない。ギリシア悲劇の遺稿はまことに数多いので、そうした吟味のみで一冊の本を仕上げたくないなら、問題を「適当な距離」から眺めないわけにはいかない。一定の距離を保って眺めるのは、それ自体、正しいばかりか必要でもある。悲劇を正しく認識したいなら、次のような確信に足を置くべきだろう。すなわち、芸術も宗教も哲学も、その前ではまだ区分以前の状態に留まる当の「人間性」、これを最高に頭出し出したのが「悲劇」であつたのだ、と。「その前では三者がいまだ区分以前の状態に留まる」から、この時期がみずから語る方途の探求はそれほど満ち足りた体験となり、ひいては、哲学や宗教や文学の歴史を単独で探るよりはるかに好ましいのである。人間文化の歴史がただ一本の包括的小川でなく、文学、哲学、宗教へと区画された別々の運河を流れていく時代は、つまるところ「一面的」——その一面性を導いた歴史的理由がいかに深かろうと——であるほかはない。これらを眺めていると、次のような光景が浮かび上がってくるのではないだろうか。詩は、ギリシア人の手ではじめて技術的卓越と精神的意義を兼備する「至難の高み」にまで昇つたのち、この地上を後に、オリュンポスの聖地に帰還するにあたり今一

度、わが美と力と富をすべからく開示しようと思っていた、といった類いの・・・

アッティカ悲劇の文句のない優勢は数百年にも及んだが、これ自体、アテナイの世俗権力の興隆、絶頂、衰退と年代的にも精神的にも軌を一にしていた。これらの期間内に悲劇は、アテナイ民衆の支持を一手に独占したが、その様は、喜劇作家たちのコメントにも映し出されているのではないだろうか。悲劇は、あまねくギリシア世界に幅広い影響を及ぼしたが、その本質的要因はアテナイ人への影響力にあった。アテナイ帝国は、みずからのアッティカ方言をほとんどギリシア全土に広めていたからである。そして悲劇は国家に向けて、勃興期には強さと結束をもたらし、絶頂期には賛美に明け暮れたが、最終的に、知的・道徳的な退廃を促進することになった。慧眼のツキュデイスは、アテナイを破滅に導いた元凶としてこの退廃を挙げている。もしもアイスキュロスからソポクレスをへてエウリピデスにいたる——かれらの業績に刺激された多くの他の劇作家ならここでの考察に及ばない——悲劇の発展を、純粋に芸術的観点や心理学的観点から研究すべきであるとすれば、行程の全体はまるで異なつて描かれなくてはならないだろうが、言葉の最も深い意味での「人間文化の歴史」という観点に立つなら、悲劇の発展は、先に描かれた段階をきつちりと辿つた。そして、みずからの時代の発想を——後代の思想を交えないで——忠実に写し出している当時のアッティカの喜劇作家たちも、これをどのように記述していた。あの時代の人びとは悲劇の本性とその影響を、純粹かつ端的に「美的なもの」とは感じなかった。かれらに及ぼす悲劇の力はまことに絶大で、ために当人たちはこう考えた。悲劇の責任は、全体としての国家の精神にまで及んでしかるべきなのだ、と。冷静な歴史家の目を具えたわれわれなら、最も偉大な詩人ですら国家精神の創造者というよりは、その代弁者でしか

なかつたと信じるかもしれないが、だからといって次の事実が改められるわけではない。すなわち、アテナイ人たちはこうした詩人を、精神的指導者」とみなして、後統の政治指導者たちの制度的権威よりはるかに偉大で厳かな「責任」をしっかりと背負わせた、という……。そうした点を深く心に刻み込んで、プラトンの『国家』で「詩の自由」に加えられた過剰な攻撃——自由な心の持ち主にはどうにも説明できない反発のみが残るように思われる——も何とか理解されるにちがいない。とはいえ悲劇詩人たるもの、国家の精神に責任を負うべきだ、といった発想は、詩人の元々の働きとは異質のもので、事実、ペイシストラトスの時代は詩を、純然たる「愉しみの対象」としか考えなかつた。このような発想は、アイスキュロスの悲劇作品を介して生み出されたのである。アリストパネスが、詩本来の働きを目覚めさせる——プラトンのような検閲心を持たない——唯一の人間として呪文の力に訴えて冥界から呼び戻した人物こそ、アイスキュロスにほかならない。

ディオニュソスの祝祭で催される演劇コンクールが国家の手でしっかりと制度化されてのち、悲劇は、あまねく人びとの関心と参加をいっそうに掻き立てた。アテナイの演劇コンクールは「理想の国民劇場」であつて、のちの世にも、あまたの詩人や演出家がこれの再現にせつせと汗を流したが、つまりは果たせなかつた。悲劇は、神（＝ディオニュソス）を称える祝祭で催されたが、その主題は、当の神の信仰とほとんど関わりを持たなかつた。なるほどアイスキュロスは『リュクルゴス物語』で、ディオニュソスに叛いたトラキアの王リュクルゴスをめぐるホメロスの英雄譚を紹介し、エウリピデスも『バックスの信女たち』でペンテウスの血族物語を扱っていたが、ディオニュソスの神話を取り上げる悲劇作家の数はそう多いわけではない。ディオニュソスに特有の熱狂はむしろ、おどけたサチュロス劇にこそ相応しかつた。これはディオニュソス祝祭

劇のより古い様式で、悲劇に並んで生き残り、三部上演の折には常に「お飾り」として重宝されたが、真にディオニュソス的と称されてよいのは、やはり悲劇役者のオルギア（忘我的恍惚状態）を描いてないだろう。この状態は並み居る観客に暗に働きかけて、演出された舞台上の情念を、まるで自身の情念であるかのように生き生きと実感させた。そのような点しかし、コロスを構成する市民たちについてそう当てはまるのではないだろうか。かれらは丸一年に及ぶリハーサルを介して、演じるべき役柄にスキなく同一化していったからである。コロスは、詩の教師たちが現われるずっと前から初期ギリシアの「高校」の役を務めて、その影響は常に、歌われる言葉の意味を単に学び取る次元をはるかに超えた、いっそう深い処にまで及んでいた。「コロディダスカリア」の制度が、その名称の中に「教授（ディダスカリア）」を意味する言葉を含んでいたのは謂れないわけでもなかつた。上演の方は常というわけではなかつたものの、高度に儀式化され、国家も住民全体も強い関心を抱き、出演者の各グループは他と激しく競争して、詩人が「偉大な日」に向けて準備した新たな「コロス」の練習に丸一年を捧げ、一連の詩人たちは、悲劇コンテストの栄冠を求めて年毎に競い合った……。これらの点を勘案するなら悲劇の競演は、都市生活のクライマックスを飾るものであつた、と口にしても何ら言い過ぎにはならないだろう。市民たちはディオニュソスを称えるべく朝早くから集合し、祝祭の熱狂が一段と盛り上がる中で精神も覚も共に動員されて、悲劇という新芸術の奇妙な影響をしっかりと高めたのだつた。観客は、平坦化された円い舞踏場を囲む木製の地味な椅子に腰を下ろし、もはや単なる文学では感動を覚えなかつたが、それを詩人は、みずからの「プシカゴギア（魂を導く術）」を駆使しつつ、一瞬にしてあまねく魂をそっくり虜にした。かつての吟遊詩人でさえ、いくらホメロスの詩を用いても、とうていこれほどには為し得なかつたに

ちがない。およそこのように悲劇作家は、まことに重要な政治的存在にほかならず、ゆえに国家は、アイスキュロスと時代を同じくする年長のプリュニクスが、アテナイの人びとも責任の一端を噛み締めていた最近の大惨事——ペルシアによるミレトスの攻略——を題材に選んで悲劇をまとめ、人びとの涙を誘った時、当人の技術を公的に是としたのであった。

神話的な筋書きを具えたドラマも、やはり観客に深い影響を及ぼした。悲劇には精神的な力が具わっていたけれども、それは、世俗的現実に接近したからではなく、この上なく大胆で気高い斬新なセリフに訴えて単調な日常生活の自足した安穩を激しく揺さぶったからにほかならない。そのセリフはしかも、コロスにおけるデイチュランボスの恍惚状態で舞踏のリズムと音楽に助けられると、この上ない情緒的緊張を手にすることができた。悲劇は、日常言語にまつわる語彙や統語を注意深く除き去って、観客をいつそう高次の存在世界へと移し入れた。そこでの高貴な言い回しに則るなら、われわれ人間は「死すべき存在」とか「短命の被造物」などと称されているが、これは、いわゆる「表現の妙」に加えて、そうした言葉やイメージが新しい生きた宗教感情にいつそう叶っていたからでもある。「並み居るギリシア人の中でも最初に、気高い、言の葉の塔を樹ち立てたあなたよ！」——このように、のちの世代の詩人はアイスキュロスに呼びかけている。かれの用いる「悲劇用の大言壮語」——一般生活に照らすとこのような印象を抱かせた——は大胆極まりなかったが、これとても、かれの強力な思想に相応しい表現であると感じられた。悲劇の必須部分ともいべき音楽と舞踏がたとえ無くとも、かれの言語に具わった「息をのませる」力は、ある程度までこれを補うことができた。加えるに、観客をうならせる「華々しい見せ場」もしつかり用意されていた。そのような見せ場は、今の時点で再生を試みても、怠

惰な好古趣味」と笑われるほかにないが、あえて期待できるとすればただ一つ、現代の読者の劇場イメージを、今日の「閉じられた劇場」——左右・上下・背後の三面を壁で囲まれた舞台といった、いうまでもなくギリシア悲劇には不適切極まりない——の枠組みから解き放つ効用くらないものであるか。ギリシア悲劇では登場人物が、恐ろしい仮面で顔を覆って頻りに登場したが、そのような仮面を思い浮かべるだけでも、ギリシアの演劇とその後のあまねく時代の演劇の間に認められる本質的な差は十二分に理解できるにちがいない。悲劇の世界は並みの現実から極端に掛け離れていたもので、ギリシア人は、絶妙の様式感覚に訴えながら悲劇の言語を日常生活の具体的状況に押しはめて当の日常を笑いものにする事から、喜劇的効果が尽きることなく湧き出てくるのを実感した。というのにもかなる悲劇であっても、宗教的な畏れが重々しく垂れこめたこの世ならぬ世界を舞台に、超人的威厳を漂わせた登場人物が、この世ならぬ活躍を演じる点にいささかの変わりもなかったからである。

演劇が感覚と情感に直接かつ強烈な影響を及ぼすのは、そこに、まことに深い「劇的な力」が顕れているからで、この力が全体を構成する細目のすべてに浸透し、それらに靈感を吹き込んでいたのだ——観客はこう実感していた。悲劇は丸々の人間生活を、短くても印象的なプロット（筋の展開）に圧縮して観客の目と耳に提示したから、叙事詩のゆったりした語り比べ、はるかに強力な瞬間的効力を生み出すことができた。悲劇作家は、生き活きと直接に体験できるディオニュソスの出来事に、無介して、神話の物語全体を、ある決定的なクライマックスの出来事に、無理なく「収斂させた。この点は叙事詩の技法と完全に異なって、叙事詩では、伝統的な物語が「それ自体のために」語られ、神話は、最後の最後まで——『イリアス』や『オデュッセイア』の構造も物語るように

——単独の悲劇的全体とはみなされなかった。デイチュランボスの恍惚境はおのずと精神的緊張を招き、この緊張は「芸術」に転化される——そう詩人が理解した時点で、最も初期の悲劇が「山羊のコロス」から派生した（この事実は、ここでの名前——トラゴス（山羊）＋オーデー（歌）＝トラゴデーア（悲劇）——からも伺われるのではないだろうか）。作家は、こうした緊張に訴えて筋の展開を、目に見える形で実際に生じたものとして提示し、歌い手も、演じる性格を「自分とは別物」と思い込むことができた。そのような劇的演出に、さらに「神話の抒情的濃縮」——初期のシケリアのコロス詩に顔を覗かせた——も加えられてよいかもしれない。かくして、コロスの抒情的な語り手は「舞台人物」となっており、それまでは単に述べ上げるのみの——あるいは単に共感的に分かち持つのみ——諸々の情感を、しっかりとわが身で感じ取った。初期の悲劇では、こうした事情もあって生々しい一連の出来事を、具体的な細目に及んで再現するのは叶わなかった。コロスは、そのような課題に徹底して不向きであった。為し得たのはせいぜい、筋書きが呼び起こす各種の情感の「全き伝達道具」として、これらを歌や舞踏で表現するくらいであるか。ここにいう「道具」の可能性は狭く限られていたが、詩人は、それを最大に引き出すことができた。筋書きの告げる出来事の線に沿いながら、そこにさまざまな激しい突発の変転を盛り込んで、コロスから、広範囲に及ぶ対極的表現を引き出したからである。そのような工夫は、アイスキュロスの最初期の作品『救いを求める女たち』に今も明らかに認められるだろう。そこでは、ダナオスの娘たちから成るコロスを別にすれば実際の舞台人物など一人として目にされなかったからで、この劇は、初期の悲劇のコロスになぜ語り手を加える必要があったのか、を明かしてもいた。すなわち、状況の進行の中でコロスの抒情的感動は、あるいは劇的な山を迎え、あるいは逆に谷を迎えたが、そうした状

況の顛末をコロスに説明すること、時としてその顛末をみずからの行為で真似ること——語り手のはたらかしはこれを措いてない。コロスは、ざっとこのように「喜びから苦痛へ、さらには苦痛から喜びへの「厄介な道」」を行き来した。それが、みずからの喜び、希望、感謝を表わすのに用いたのは「舞踏」であり、みずからの疑い、苦悶を和らげるのに用いたのは「祈り」であった。祈りは、あらゆる種類の個人的情動を表明する手段として長きにわたり、私的な抒情詩や反省タイプの哀調詩で頻繁に用いられたからである。

最初期の悲劇は、筋書きによりは純粹な情念の醸し出しに主眼を置いたから、「シユンパテイア（共感）」の力に訴えて観客の関心を、悲劇を生み出す「元」ともいうべき神々からの「悲惨な運命」に絞り込ませた。シユンパテイアを介して観客は、舞台上のコロスの情念を共有できたからである。「テュケー（運命）」ないし「モイラ」という問題は、ギリシア人がイオニアの抒情詩人から学んだものであったが、これを欠いたならば、初期の「神話的テーマを扱ったデイチュランボス」から、とうてい正銘の悲劇など導き出されなかったにちがいない。正銘の抒情的デイチュランボス——英雄譚中の特定の瞬間をあくまでも純粹な情念のみで表明する——については最近、興味ある具体例がいくつか発見されているが、それは、アイスキュロスの場合と大きく掛け離れていた。悲劇の発展を彩る本質的な項目は、むしろ、さまざまな語り手の導入を措いてない。これによってコロスはもはや関心のすべてであるのを止め、語り手は、コロスと筋書きを共有しながらついに主役を務めるに至った。このような技術的改良は、しかしながら、人間が蒙る不幸を克明に描き出すのみであった従来の筋書きを改め、「人間生活に及ぼす神の力」という高次の発想をいつそう気高くしかも十二分に描き出すための「手段」にすぎなかった。

このような発想がしつかりと筋書きに滲み込むまで、新しい劇は、本當の意味での「悲劇」とはならなかった。ゆえに「悲劇」という一般概念を探し求めても無駄であつて、最初期の悲劇なら、少なくともそうした概念の痕跡をまるで留めていなかった。悲劇を定義したいなら、最も偉大なギリシア悲劇が書き上げられるまで待たなくてはならない。そして、「悲劇における悲劇的要素とは何なのか」の問いにそれなりの意味を与えようとすれば、偉大な悲劇作者たちの各々を取り上げて、この問いに個別に答えない訳にはいかなのである。それとは別の一般的定義など単に論点を曖昧にするのみで、普遍にして妥当な答えを見い出す最短の道は、悲劇に表明された諸々の発想を歴史的に辿ることではないだろうか。前六世紀と前七世紀のギリシア人は長きにわたつて、神はなぜ人間の生活に災禍をお送りになるのだろうか、という深刻な宗教問題に激しく頭を悩ませてきた。そのような問いのパトスは、人間の災禍が悲劇の競演を見守る観客の目と耳に、その場の情緒的熱狂を介してありありと提示されるに及んで、今やいつそう強化された。この熱狂——コロスがみずからの歌と踊りで表明した——はさまざまの語り手が登場するに及んで、人間的運命の完結したエピソードを物語るものに発展した。観客は、運命の雷撃——ソロンの手で「嵐」に準えられた——に晒された登場人物やコロスとその苦悩を共にしたとき、當の嵐に抗すべく呼び出された最高の精神エネルギーを実感した。そして、みずからの体験の直接の心理効果ともいふべき同情と怖れに翻弄されつつ、最後の「防衛線」に抛り所を求めたのだつた。アイスキュロスの悲劇は、筋書きにおいて意味を持つ、という信仰である。アイスキュロスの悲劇は、筋書きの必須部分として、人間の運命の恐ろしさを見事に描き出したが、それを共にした観客は、名状しがたい宗教的感動にわが身を震わせた。これの作品の本質ともいふべき悲劇的要素はこれを描いてなく、ゆえに、

バイディア（そのⅢ）

その作品を正しく味わおうとすれば演劇の本質——ないし悲劇の本質——をめぐる現代的観念をすべからず捨て去つて、われわれの関心を、この要素にこそ振り向けなくてはならない。

古い神話は悲劇の中で再生された——こう口にされるとき、そこで意味されているのはそのような神話が、観客の感覚だけでなく、その心にもありありと具象化された、ことなのである。これには當の神話が、単なる語りの一叙述から劇の筋書きにまで移行した点も、さらにはその登場人物や精神が、新しい媒体（『悲劇』）の中で新たな生命を得た点も大きく作用したにちがいない。旧来の伝承は今や、今風の見地から取り扱われた。アイスキュロスの後継者たち——わけでもエウリピデス——は、こうした方向にあまりに歩を進めた拳句ついに悲劇を通俗化して、単なる日々の生活ドラマに変質させてしまったが、その第一歩はアイスキュロス自身によつて踏み出された。伝統的な英雄たち——時としてその名や偉業の単なる輪郭しか知られていない——をみずから抱くイメージに沿つて具体的に提示したのは、かれを描いてなかつたからである。たとえば『救いを求める女たち』に登場するペラズゴス王は、まさしく現代風の政治家であつて、その行為はひたすら民会の決議に従つた。ゆえにかれは、突然の危機に際してしかるべく振る舞うように求められると、民会に訴えかけたのだつた。『縛られたプロメテウス』の大神ゼウスは、ハルモデイウスとアリストゲイトンの同時代人から見ると、当世風の暴君以外の何ものでもない。アガメムノンですら、ホメロスに登場する実際の王からは程遠く、いうならばデルポイの宗教と道徳の時代に属していたといつてよい。というのも当人は権力と勝利を誇るあまり、ヒュブリス（傲り）に身を委ねているのではないかという怖れに絶えず悩まされたからである。かれ自身の依拠するところを全体的に記すなら、あり余る豊かさはヒュブリスに導き、ヒュブリスはさらに破滅へと導く、

といったソロンの信条になるだろうか。アガメムノンはいまだアテー(のぼせ上がり)の掌中にある、といった事実などまさにそれ以上で、完全にソロンの発想と考えられてよい。プロメテウスも最初は、嫉妬深くて不信に凝り固まった若い暴君ゼウスの貴重な相談役であった。というのもゼウスに手を貸して、力に訴えて強奪された新しい独裁制をしっかりと定着させたからである。しかるに当人が、そうした力を用いて苦しみに喘ぐ人類を救うべく、みずからの計画をいざ実行に移そうとすると、この暴君はその力を奪い取って、かれの身を永劫の責め苦の中に追放して憚らなかつた。アイスキュロスはそのようなプロメテウスを、単なる政治家とみるだけでなく、ある種のソフィスト(知者)ともみなしていた。当人に語り掛けるにあたり「ソフィスト」——そこにはいまだ本来の誇らしい意味(「知者」が保たれていた——と呼んでいたからである。パラメデスも、失われた同名の作品でやはりソフィストとして描かれ、双方とも、人類を助けるべくみずからの手で発見した技術の数々を、誇らしげに列挙していた。プロメテウスには見知らぬ遠い国々の最新の地理学的知識も具わっていたが、アイスキュロスの時代、そうした知識はいまだに珍しく神秘のヴェールで覆われていて、ゆえに観客の想像力をいやが上にも掻き立てた。もつとも『縛られたプロメテウス』でも『解き放たれたプロメテウス』でも、当の英雄の口から語り出される夥しい土地、河、国の数々は、単なる詩的な装飾などでなく、この賢いティターン(巨人)がいかに全知であったかを証す具体例にほかならないけれども……

これと同様の一般的なコメントは、アイスキュロスの作品における解説部分の構成にも当てはまるのではないだろうか。偉大な知者(「ソフィスト」)プロメテウスによる地理学的知識の披瀝は、すでに説明しておいたように、当人の性格を浮かび上がらせるためであった。また、老オケ

アヌスはプロメテウスに助言して、ゼウスには降伏した方がよい、と繰り返したが、そのセリフの大半は——当を得たことに——よく知られた慎重型の定句から成り立っていた。『テバイに向かう七将』でも、あたかも前五世紀の將軍が、自軍に命令しているのを耳にするかのような気分を襲われる。さらに『エウメニデス』では、母を殺したオレステスがアレオパゴスの法廷に告訴されているが、その有様は、アテナイの殺人裁判をめぐる貴重な歴史証拠を提供してくれるにちがいない。そこでの告訴は、通常のアティカ方式で進められていたからである。そして、密集した行列の中ではアテナイの繁栄を祈って讃歌も口にされたが、これ自体も、公的な宗教儀式の言語と慣行をしっかりと真似ていた。ホメロス以後の叙事詩にしても、あるいは抒情詩人たちにしても、しばしば神話的伝統に手を加えて、みずからの狙いに叶うように近代化したけれども、その程度たるやとうていアイスキュロスに及ばなかつた。とはいえアイスキュロスが試みたのは、伝統が口にする出来事への必要な改変のみで、ゆえに、伝説上の名前を「完成した人格」にまで仕上げるべく、神話に、その精神的生命ともいふべき近代的発想を輸血しないわけにはいかなかつた。

このような点は、登場人物の面々や口にされる演説ばかりでなく、もつと広く悲劇全体にも当てはまつた。登場人物、その演説、そして悲劇は三位一体の關係にあつて、それは、これらが共に、詩人(「作者」)に固有の人生観にしっかりと規定されていたからにほかならない。詩人はだから、みずからの素材中にわが人生観を改めて目にできた。このように言うと、何やら陳腐に聞こえるかもしれないが、そうではない。悲劇が登場するまで、あえて神話を、特定の発想を伝える「媒体」として用い、そうした意図に叶うか否かで神話の採否も決めるといった形の詩など、まるで目にされなかつたからである。英雄譚の伝統のすべての箇所

がことごとく劇の対象に選ばれ、自動的に「悲劇」となった、などと考へてはならない。アリストテレスも指摘するように、悲劇の技法はいっそう注意深く磨き上げられていったが、英雄譚の膨大な領域で詩人を本當に魅了した主題となると、数もごく僅かで、そうした少数のみが、ほぼすべての悲劇作者の手で繰り返し取り上げられた。オイディプスの伝説、アトレウス家のそれ、テバイの王家のそれ——アリストテレスは、もう少し多くに言及している——は本来的に、劇としての展開に叶っていた。それらは「潜在的な悲劇」といえるだろうか。叙事詩の詩人たちも英雄譚的伝統を物語ったが、それは、あくまでも当の伝統のためであった——しかも『イリアス』の後半箇所では、ある発想が素材群全体の扱いを貫いていたのに、それは、叙事詩全体のさまざまな箇所にもまで及んでいなかった——。抒情詩人たちも伝説を取り上げたが、かれらに強調されたのは、そのような伝説の抒情的側面であった。これに対して、神話的伝統に定まった構造的原理——不意の逆転と最終的な破局に彩られた人間的運命の「避けがたい盛衰」といった発想——を適用した最初の詩こそ、ほかでもない悲劇であった。

アイスキュロスの悲劇が、通常は一作完結型でなく三部連作型であったのを最初に指摘したのは、人も知るウエルカーであった。アイスキュロス以後になると、詩人たちは、単一のテーマをめぐる三部作をもちやういなくなつたが、それでも悲劇はふつう「三部作」の形をとつた。三組様式がそもその始めから悲劇のテーマを扱う唯一の方法であったのか、それともアイスキュロスが、避けがたい事態を有効に活用しつつ国家が要求する三部劇を、ある主題をめぐる偉大な単独劇にかたどつたのか——この点は、今もって分らない。とはいえ、かれの手で三組様式が選ばれた基本理由なら述べるのが難しいわけでもない。かれは、ソロンの人生観をわがものとしたが、そこにおける最大の難問の一つは、息

子が時として父親の罪を引き継ぎ、罪のない世代が先行世代の罪を引き継ぐという事実であった。かれは、『オレステス三部作』——すなわち『アガ멤ノン』『供養する女たち』『慈しみの女神たち』——とか、アルゴスやテバイの王家を扱つたその他の作品で、ある家族の運命が変転する全行程を数世代にわたつて述べ尽そうとした。たとえば『縛られたプロメテウス』『解き放たれたプロメテウス』『火を運ぶプロメテウス』に見られたように、ある英雄の運命が、さまざまな段階をへて終局に向かつていく処では、これと同じ枠組みがやはり用いられている。

アイスキュロスを研究するには、何はともあれ、次のような三部作から吟味していくのがわけても理に叶っているだろう。すなわち、この詩人が個々人によりはその運命に主たる関心を払つて、しかもその運命が、一個人に降りかかるのではなく家族全体に及んでいるのをはつきりと明かしている三部作、である。かれの悲劇では「人間」など主たる問題にならない。人間は、運命の単なる媒体でしかなく、当の運命こそがリアルな問題であった。かれの悲劇では、個々の作品の最初の詩句から早くも、迫りくる嵐を予感させる、悪しき靈に虐げられた重苦しい雰囲気が——つまりは家全体を覆う悪夢が——しつかりと感じ取られた。かつて世に存在したあまねく劇作家の中で、悲劇部門の「巨匠」と呼ばれて問題がないのは、ひとりアイスキュロスのみであろう。『救いを求める女たち』『ペルシアの人びと』『テバイに向かう七将』『アガ멤ノン』では、単に最初の数語を耳にするのみで観客の心は、迫りくる不気味な運命へと振り向けられた。観客には、抗いがたい激しさで突発する直前の状態で、それが、中空にぶら下がっているのが実感されたからである。これらの悲劇に登場する主役は、人間ではなく「人間を超えた力」である。そのような力は、『オレステス三部作』の最終幕（『慈しみの女神たち』）にもみられたように、しばしば、人間の手から筋書きを実質的に奪つて帰

結にまで導いていったが、人間はつねに現在し、いかなる役割を演じるにせよ、その現在、はつねに実感された。さまざまな悲劇は、オリュンピアの建造物に顕著なペディメント（三角形の切妻壁）と対比されないわけにはいかない。この切妻壁は、いうまでもなく、その靈感を悲劇から得ていて、そこでの神は、至上の力を携えて争い合う人びとの間に立ち、当の争いと運命をしかるべく導いていたからである。

神と運命をどれほどたつぷりと劇に導入するかで、悲劇詩人の腕前もはつきりと表示された。神話の方はこれに倣わなかったが、アイスキュロスは、あらゆる劇中の出来事を、ある「至高の問題」の下に整列させた。ほかでもない、ソロンの手で後期叙事詩の思想から展開された、人間に対する神の仕打ちをいかに正当化するか、の問題である。ソロンは、人間生活に及ぼされる神の力の「隠れた意図」を探り出そうと、たえず汗を振り絞った。かれは、罪と不幸が本来的にどう結びつくかを見つけて、出そうとわけても心を煩わせたが、そうした努力は、偉大な哀調詩として実を結び、これを目にする、アイスキュロスの悲劇に靈感を吹き込んだ思想の数々があちこちに確認されるにちがいない。叙事詩で目につくのは、まことに罪深い「のぼせ上がり（アテー）」の発想であり、これを介して、神が不幸をお送りになる、という信仰と、人間が不幸をみずから招く、という真逆の信仰が一つにまとまった。人間を破滅へと導く罪は、この場合、人間には抗いがたい「ダイモンの力」による、と云ってよかつたからである。そのような力に促されて、ヘレナは故郷と夫を捨て、パリスとの逃避行にあえて身を委ねたし、アキレウスも、わが心と理性に蓋をして汚された名誉を贖うために派遣されたギリシア軍の代表団を頑なに拒むと共に、その後見人で教師でもあった白髪のポイニクスの貴重な助言まで拒んだのだった。ひとはしかし、みずからの自己本位に気付く度合いが深まるにつれ、わが意思と判断がいつそう高次の力

から独立していると考えるようになり、その結果、わが運命への自己責任をいつそう強くしたのだった。

『オデュッセイア』の第一巻という、ホメロスの詩でもかなり後代にまとめられた箇所でのこの詩人が骨折っているのは、人間の不幸をめぐる、神の責任範囲と人間の責任範囲をしつかりと定める作業であった。そしてかれはこう宣言した、世界に対する神の支配は、人間が、より良いと判断したところに逆らって招いた「不幸」のゆえに非難されてはならない、と。ソロンは、みずからの掲げる壮大な「正義」の信念に基づいて、この発想をさらに拡大し、次のように考えた。正義こそは人間生活に内在する神的原理であつて、もしも蔑ろにされたなら、これ自体が——人間界の正義とは独立に——きつちりとわが手で報復するだろう、と。罪と罰のこうした関係性が認知されるや否や、人びとは、みずからの不幸の責任の大部分をわが身に引き受けたいわけにはいかない。しかも、そうした認知に伴って神々は、この世を統治する正義の守護者として、以前よりもはるかに高い道徳的地位を割り当てられるのである。とはいえ神のなされ方は、実のところ、どのようなものとして理解されたらよいのだろうか。いくつの場合には、なるほど神の理由を目にできると考えてもよからうが、神はしかし、あまりにも頻繁に、愚かな連中や邪まな輩があたかも緑の月桂樹のように繁茂するのをお許しになり、その逆に、善きことを為し、正しく生きようと真面目に汗を流す者でも、その努力が完璧に計画され、正しく意図されていてもみじめに失敗する場合が少なくない。このような「予測できない不幸」がこの世に存在するのはどうして否定できないが、これは実に、ホメロスも信じていた「古いアテー」の執拗な残滓にほかならない。そもそのアテーは、正銘の罪に由来する不幸がこの世にはある、と認知された今も、やはり生き続けている。予測できない不幸は、人間の経験の中で一般に「幸運」と称さ

れるものとわけても密接に繋がっていた。というのも幸運は、世の人を直接にヒュプリス（傲り）へと導いて、ゆえに、わけても深い不幸に即座に姿を変えたからである。ダイモンのもたらす危険は、いささかも満足せず、すでに持っているものの二倍を常に要求する「貪りの心」に潜んでいる。だから幸運と繁栄は、ある個人——ないし家族——に続けて留まらない。それらは、みずからの本性上、持ち主を替えないわけにはいかないからである。神的な正義がこの世を支配している、といったソロンの信念をわけても強く支えていたのは、このような悲劇的理解にはかならない。そして、アイスキュロスの哲学は、こうした信念——知識というよりは「信仰」にいつそう近い——を欠いて存立できなかつたのである。

アイスキュロスの悲劇は、直接にはソロンの信念に依拠していたが、この点を最も端的に示しているのが『ペルシアの人びと』であった。この作品は、注目すべきことに三部作のスタイルを採らず、それゆえ、悲劇の筋書きが小規模ながらも完結に至る全行程を、これを介して垣間見ることができると加えて、ここには伝説的要素がまるで見当たらず、この点も『ペルシアの人びと』を特別なものにしていく。詩人は、悲劇をまとめるにあたりその素材をみずから目撃した歴史的出来事に求めたから、そこに示されているのは、これこそは疑いなく「悲劇的」だ、と当人に実感された事柄にほかならない。『ペルシアの人びと』は、なるほど「劇化された歴史」ではない。すなわち、勝利の興奮に駆られてまとめられた安易な愛国調のメロドラマではなかつた。アイスキュロスは、みずからの深い節制（ソープロシユネー）の感覚と、分限——それを越えるなど、とうてい人間の身に許されない——への知識に導かれて、並み居る観客（＝勝利に酔ったアテナイ市民たち）に、ペルシア人の犯したヒュプリス（傲り）とそれに与えられた神罰（テイシス）——強力な国民の誇

りと自信を徹底して崩し去った——の、見るも恐ろしい歴史ドラマをしっかりと目撃させた。ここでは歴史は、リアルな「悲劇的神話」となっている。当の歴史には神話特有の雄渾さが顕著であつたし、凄惨さわまる人間の破局は、いやが上にも「神の力」を浮かび上がらせたからである。

ギリシアの詩人は、なぜもつと多く「歴史的テーマ」をめぐる悲劇を書かなかつたのだろうか——人びとの中には、こう訝る連中もいなかつたわけではない。とはいえ、その理由はまことに簡単で、たいていの歴史的出来事は、ギリシア悲劇の掲げる条件を満たさなかつたのである。悲劇詩人は、状況の外的現実がいかに劇的であつたにせよ、それにはほとんど関心を示さなかつた。この点は『ペルシアの人びと』からも明らかにちがいない。かれの関心はもつぱら、われわれの運命が魂に及ぼす影響に絞られていた。この点においてアイスキュロスの歴史観は、当人の神話観と軌を一にしていたといつてよい。もつとも、悲劇に登場する人たちが嘗める不幸ですらいっそう深い目的に奉仕するべく導き入れられ、その意味で『ペルシアの人びと』は、詩人としては最も素朴な様式で書かれていながら、典型的なアイスキュロス型の悲劇と考えられてよいだろう。「不幸はさまざまな学びをもたらす」——これは、きわめて古い民衆的知恵の一つだが、叙事詩はしかし、これを詩の主要テーマに用いなかつた。これにいつそう深い意味を付与して、みずからの中心モチーフとしたのは、ほかでもないアイスキュロスであつた。これとは別の格言的発想ながら、やはりこれへと導いていくものに、たとえば「汝みずからを知れ（グノーティ・サウトシ）」があつた。人間的な力の限界を弁えよ、と命じるデルポイの神のこの言葉を、ピンダロスは、アポロンを激しく賛美しながらたえず繰り返して詳述しているが、アイスキュロスもまた、この格言に籠る力をしっかりと実感し、これを『ペルシアの

人びと』の主要テーマに用いたのだった。この格言はしかし、かれに固有の観念ともいうべき、不幸をへて獲得される悲劇的知識としての「プロネイン（思慮深くある）」を完全には言い尽くしていない。ここにいうプロネインは、実のところ『ペルシアの人びと』で、作中人物の一人に具体化されていた。ほかでもない、死者の列から呼び戻された知恵ある老王ダレイオスがそれで、その王位を継承したクセルクセスはしかし、虚しい自惚れに邪魔されて、受け継がれた貴重な力を浪費するほかはなかった。ともあれ、ダレイオスの亡霊はこう予言した、ギリシアの戦野に晒された夥しい屍体は、死すべき人間の自惚れが世に栄えた試しはない、という明白な事実を後代に伝える、無言の警告であるだろう、と。

「というのも、傲慢（ヒュプリス）の花が咲くとき、この花は、破滅を運命づけられたのほせ上がり（アテー）の果実を実らせ、ついには嘆きの涙に溢れた収穫を刈り取らせるからだ。これらの行為が、どのような報復を受けるかをしかと眺めて、アテナイとギリシアにも反省の目を向けなくてはならない。そして、天からの直接の賜物を軽んじることなく、他者の物をむやみに欲して大きな天運を無駄にしてはならない。神は、行き過ぎた自惚れを罰する準備を整えて佇んでおられる。人びとを呼びつけ、重い勘定をしっかりと払わせるために……」。

ここに顔を覗かせているのは、最も富んだ者ですら、つねにその二倍を切望して止まない、というソロンの教えであるだろう。もつともソロンの場合、これは、人間における想いの範囲は、手にできる範囲を大きく越えている、という事実の単なる思想的認知でしかなかったが、アイスキュロスの場合、さらに歩を進めて、ダイモン側からの「誘いに踊った人間ののほせ上がり」——そうした誘いに身を委ねて奈落に向かう——を直視して、これを「偽らざる現実」として是認する地点にまで至っている。アイスキュロスにしても、ソロンと同じく、神が「聖

なる存在」で絶対に正しく、永劫に及んでこの世を支配する仕方にかきさかの誤りもない、とは考えていたのだが、それでも人間が、おのれの盲目のゆえに厳しい神罰を招きよせる痛ましい悲劇に、胸の張り裂けるようなパトス（哀悼）を示した。『ペルシアの人びと』の第一幕でコロスが、引き返してくれたら……と望みつつ、ペルシア軍のあまりの力強さと威風堂々を誇らしげに記述する際も、アテーは、舞台のいたる処に不吉な影を投げかけていた。「とはいえ、死すべき人間の身で、神の巧妙な策略を逃れる術など果たしてあるのだろうか。というのもアテーは、最初はうまく騙して人間を喜ばせるが、次には、逃れる術のない網へと誘い込んだからである」。加えてアテーは、「黒衣に身を包んだ心を恐怖に引き裂かせ」もした。逃れる術のないアテーの網については、『縛られたプロメテウス』の終章部にも言及されている。すなわち、神の伝令を務めるヘルメスは、オケアノスの娘たちに警告してこう語った、もしもお前たちが、奈落に投げ込まれようとしている重罪人のテイターン（＝プロメテウス）に同情して慰めた結果、意図的・自発的に当のテイターンと破滅を共にしたにせよ、その責めは、もつばらお前たちが負わなくてはならない、と。『テバイに向かう七将』で、コロスは、オイディプスの二人の息子——父親が犯した罪の犠牲となつてテバイの門前で決闘した挙句、共に斃れた——を悼みながらも、凄まじい光景を目の当たりにした。すなわち、「呪いの霊はしかし、全種族が徹底的に打ち破られて敗走したとき、ついに明らかなる「鬨の声」を上げた。兄弟が切り殺された門前にはアテーの戦勝碑が建立され、ダイモンは、二人を打ち負かした後の憩いをそこで味わった」のである。

アイスキュロスの信じる「運命」とは、罪ある人間を罰して、あまねく他者への見せしめにする単なる「力」に尽きるものではなかった。そうした点の多くは、アテーのはたらきを記述した気味悪い言葉からも明

らかにちがいない。アテーのダイモンの本性をこれほど活き活きと把握し、かつ解説した詩人となると、かれ以前には目にされなかつた。アイスキュロスの記述に触れると、知識の道徳力を固く信じて疑わない面々でも、アテーは「つねにアテーに留まる」のを目の当たりにしないわけにはいかない。当のアテーが——ホメロスも口にするように——忍び足で人びとの頭上を行き来するにしても、はたまた——ヘラクレイトスも語るように——人間自身の性格を措いて当人のダイモンはないにしても、である。われわれが「性格」と称するものは、アイスキュロスの悲劇では本質要素といえない。かれの抱く運命観の全体は、この世を支配する神の正義はとこしえにして完全である、という信念と、アテーのダイモンの残忍性と不実さ——というのもアテーは、人間を導いて世界秩序を破らせつつ、その冒瀆を厳しく罰したからである——への心も凍る了解、の逆説的緊迫という形で要約されるだろうか。ソロンは、社会的な「プレオネクシア」——分を越えた強大化——こそが不正である、という信念から出発して、そのような不正が罰されたか否か、を見い出そうとせつせと汗を流し、ついには、漏れなく罰されているのを確認した。これに対してアイスキュロスは、人間生活を悲劇的に動かす「運の力」の凄まじさを体験し、そうした力を発動させる十分な根拠にたどり着くべく汗を流して、天の道は究極的に正しいのだ、という信念に「つねに導き戻された。ソロンの見解とアイスキュロスのそれは、ほとんど同質でありながら、一方は、これほど平和に満ちており、他方は、これほど劇的で心を揺さぶるものであった。そうした理由を突き止めたいと思うなら、双方の見解が全体的には同じでも、その力点をかくも異なる事実を見逃してはならない。

アイスキュロスの思想にみられる緊迫感は、『ペルシアの人びと』——人間のヒュブリス（傲り）に下される神の罰にいささかの漏れもない、と

いう発想が、かなり率直かつ直接に展開されていた——以外の作品にいつそう明白に認められるのではないだろうか。そうした緊迫感は、現存する断片から推測するかぎり、偉大な三部作にわけても顕著であった。もつとも、最初期の現存悲劇である『救いを求める女たち』——三部作の第一劇で、その他の第二劇と第三劇は散逸して見当たらない——では、これもほとんど目につかず、わけても容易に辿れたのは、完全な形で現存した『オレステス三部作』であり、次いでそうなのは、ラブダコス家に題材を求めた三部作であろうか。後者については、幸いなことに、その第三劇（『テバイに向かう七将』）が現存していたからである。

『オレステス三部作』では、アイスキュロスの構成的技巧や想像豊かな言語の才に加えて、その宗教思想・倫理思想に漂う緊迫感も、まさしく最高の盛り上がりを見せていた。このような巨人的傑作——世界の文学全体を見渡しても「最も強力なドラマ」と評されてよい——の完成が、死を前にした灰色の老年期であったのは、ほとんど信じがたいところでもある。ともあれ、まず第一に観察されてよいのは『アガ멤ノン』を、それに続く二つの悲劇（『供養する女たち』と『慈しみの女神たち』）から切り離してはならない点であろう。端的に言って、この作品を「独立劇」とみるのは『慈しみの女神たち（エウメニデス）』——三部作全体の大掛かりなフィナーレとしか考えられない——をそうするのと同じく、無教養の誇りを免れまい。『アガ멤ノン』は『救いを求める女たち』に劣らず、独立作品と称せないのである。この作品は、まっしぐらに第二の悲劇（『供養する女たち』）へと導いていった。というのも『オレステス三部作』は、『アトレウス家にぶら下がった「罪」にまつわる呪いを単に劇的に説明したというよりは、そこでの説明は、罪をめぐって互いに関わり合いつつ半ばは独立した悲劇の三部作を形造って、各作品が各世代に割り当てられ、中心部には『アガ멤ノン』が、最終劇には『オレステ

『ス』が配されていたからである。『アガメムノン』はむしろ、中心を占める。独特の二律背反の状況を具体的に描いたものといつてよいかもしれない。そこに描かれたのは、アポロンの命に従って父の復讐を果たすべく実の母を殺したオレステスが、望まないのに、わが身に蒙らずには済まなかった。罪。だったからである。そして、最終劇（『『慈しみの女神たち』の全体は、およそ人間の知恵では解きようのない、『望まぬこと―避けえぬこと』の）結び目』が、神からの『恩寵』という奇跡によつてどのように切断されるか、を示していた。神の奇跡は、背負った罪からオレステスを解き放つたばかりか、流された血には必ず復讐する、という当時の慣例——旧来の『家族至上権』が法律・習慣に恐るべき影を留めたもの——を廃止して、『正義を裁定する普遍的な存在』の位置に新たな制度的国家を据えたからである。都市国家はこのように、個々人の自由と、人間的尊厳と、その安全をしつかり保証する存在として新たな民主政を代弁する詩の中に登場した。

オレステスの罪の源は、当人の『人となり』に求められない。アイスキュロスは、当人の本性がおのずと母殺しに赴かせた、などと考えていない。当人は、父親の復讐を義務付けられた『不運な息子』にすぎない。というのめかれは、成人に達するや恐るべき行為を迫られ、その行為は、人生を味わう前に当人を滅ぼすであろうし、加えてそれは、当人が、定められた目標に躊躇したにもかかわらず、驚くほど執拗に、デルポイの神から強いられたものであったからである。かれは、変更しがたい運命の重荷にひたすら耐えるほかはない。アイスキュロスの詩と思想が、それを中心に回転する『問題』をこれほど赤裸々に人目に晒した作品となると、やはり『オレステス三部作』を描いてほかにない。ここにいう『問題』とは、神的な諸力の間で展開された葛藤を指し、それらは、固有の仕事で『互いの正義』の維持に努めていた。生身の人間であるオレステ

スは、そのような力が破壊的な勢いで衝突し合う『点』にすぎない。かれの最終的な赦免ですら、新旧の正義の神々の全体的な和解とか、新たな国家正義の樹立や『憤怒の神』の『慈しみの霊』への転化を寿ぐ祝祭歌に比べたなら、はるかに重要度は低いのである。

テバイの王たちが辿る悲惨な運命に捧げられた三部作は『テバイに向かう七将』をもつて幕を閉じたが、この作品は、実質的に『オレステス三部作』を凌いでいるのではないだろうか。凌いでいるのはしかし、陰鬱な悲劇的パワーにおいてであつて、少なくとも、終章部で目にされる凄惨な『兄弟の殺し合い』のゆえではない。テバイの王家をめぐる三部作は、全体として、父の犯した罪は何の罪もない子どもたちの身に降りかかる、というソロンの思想から靈感を得ていた。オイディプスとイオカステの子として生まれたエテオクレスとポリュニケスは、哀れにも、実家に取り憑いた呪いの餌食となつたが、アイスキュロスは、そうした呪いがラプダゴス家の犯した初期の罪に由来すると考えた。かれは、深い信心に貫かれていたから、『兄弟の殺し合い』という恐れ多い罪が、それに見合う十分な理由を具えていると思われなかつたなら、当然、作品にもまとめなかつたにちがいない。もつとも『テバイに向かう七将』に描かれた悲劇は、神を畏れるモラリストも満足するような、全能にして無謬の『神罰』が情け容赦なく果たされていく姿ではない。ここで強調されているのは、王子や英雄としての有徳な振る舞いによつて、当然、よりよい運命を享受してしかるべき人物が、先祖の罪の冷酷な因果に崇まれて、いたましくも滅んでいく事実なのである。ゆえに、そうした当人が語り始めるや、われわれの心に激しい共感もおのずと湧き上がった。兄のポリュニケスは、背景を彩る単なる影にすぎなかつたが、弟のエテオクレスは、祖国を守る希望の星として丹念に描かれ、この弟の中で、個人に属するアレテーと個人を超えた運命が激しく切り結んで、この上

ない緊迫感を醸し出していた。この作品はだから、ヒュブリス（傲り）と罰を直結する素朴な「石彫りの論理」を貫いた『ペルシアの人びと』の対極に位置づけられてよいだろう。エテオクレスの祖先の手で犯された罪は、当人が蒙った不幸の途方もない重さに比べると、とうてい釣り合いが保てない。『テバイに向かう七将』に描かれた、まことに陰鬱で未決着な悲劇をじっくりと味わうと、『慈しみの女神たち』に描かれる最終的な和解の意味も、はるかに活き活きと把握されるのではないだろうか。

『テバイに向かう七将』が際立っているのは、そこに描かれた二律背反——道徳的な葛藤——のおかげである。アイスキュロスは、一方では高次の正義について語り、その力は、特定個人の運命に照らすのでなく、あくまでも物語全体を俯瞰的に眺めて判定されなくてはならないと断言したが、他方では、無残な終局に導いて英雄エテオクレスの堅固な抗いを徹底して打ち砕く、逃れる術のないダイモンの威力をありありと紹介して人びとの哀れみと恐れを掻き立てた。この作品の斬新さと偉大さは、アイスキュロスが、罪を背負った一族のこの末裔（＝エテオクレス）を、確実な死に向けて慎重に導いていく「悲劇的な必然性」に求められてよい。これを介して生まれたのが、悲劇的な状況でこそ最高のアレテーを開示する人物であった。エテオクレスには自身の死が運命づけられていたが、その死に先立って、敗北と隷属から祖国を救わなくてはならない。かれの死を悼んだ悲しみの説明の背後で、われわれが耳にするのは、救い出されたのを謝して高らかに謳われる勝利の讃歌のみ……。かくして詩人は、運命の問題とたえず闘いながら、こう認識してそれを解決した。すなわち、悲劇の中に偉大さがあり、これこそ他の仕方では到達できない「高み」であって、滅びの瞬間でも、ここに至ることはできるのだ、と。英雄は、不運に彩られた自らの生命を同胞たちの救済に捧げることで、信心深い人びとの目にすら最高のアレテーの不必要で馬鹿げた

「消尽」と映る事柄を、しかるべく納得させたのだった。

『テバイに向かう七将』は、『ペルシアの人びと』や『救いを求める女たち』など、もっと前のタイプの悲劇からの革命的前進といつてよい。この作品は、筋書きの中心に「英雄」を据えた、現存する最初のドラマの一つにちがいない。以前の悲劇では、あくまでもコロスが主役を演じて場面の焦点となっていたのに、『テバイに向かう七将』では、それは、もはや『救いを求める女たち』にみられるダナオスの娘たち（＝コロス）のように「個性」を具えないで、単に劇の雰囲気構成する伝統的要素——嘆きや悲劇的恐怖など——を象徴するものに成り下がった。コロスを構成するのは、今や子供を伴った婦人の群れであり、包囲された都市の恐怖に駆られた市民たちであった。こうした面々の恐怖を背景としながら、英雄は、威厳に満ちた思慮深い活動エネルギーに溢れつつ、いつそうの気高さを加えて舞台中央に屹立した。ギリシア悲劇に描かれたのは、いつの際にも行為よりはむしろ苦難であったが、エテオクレスの場合は、斃れるまで行為と苦難が一体であった。

『縛られたプロメテウス』も、やはり英雄的人物を中央に据えたが、この人物は——『テバイに向かう七将』のように——単に一つの悲劇でなく、三部作の全体にわたってその前景を占めている。もつとも「三部作の全体にわたってその前景を占めている」と言っても、それは、現存する一つの作品に拠って推測されたにすぎないけれども……。『縛られたプロメテウス』に描かれたのは「天才の悲劇」にはかならない。エテオクレスは英雄のように闘って斃れたが、かれのヒロイズムも、戦士としての武勇も、果ては個人的な性格でさえ、当人の悲劇的運命を導いたわけではなかった。かれの悲劇は、一族が背負う呪いによって「外部から」その身に降りかかった。これに対してプロメテウスが嘗める不幸と災難は、みずからの本性と行為によって招き寄せられた。かれはこう口

にしている、「自由意志によって、そう、まさしく自由意志によってわたしは罪を犯した。この点を否定する気はない。人類を救うことで、わたしは、みずからの苦難を招き寄せたのだ」と。だから『縛られたプロメテウス』は、現存する他の作品の大半とは違ったカテゴリーに属している。しかもプロメテウスの蒙った悲劇は、純個人的な悲劇でなく、あまねく精神的な先駆者たちが共通して味わう苦難でもあった。この英雄を生み出したのは、アイスキュロスの豊かな想像力を描いてない。なるほどヘシオロスにも、プロメテウスという存在は知られていたが、それは、天上から火を盗んだ咎でゼウスに罰された、悪しき存在でしかなかった。アイスキュロスはしかし、いくら褒め称えても十分とはいえない強大な想像力に訴えて、この人物の行為を、人間性の不滅のシンボルにまで高めた。プロメテウスは、かれの手で、災厄に苦しむ人類に、灯りを齎した人物にまで格上げされたのである。火、という神の力は、かれの見たところ、文明の具体的イメージにはかならず、プロメテウス当人は、世界全体を探索する、文明化の天才として捉えられた。当人は、世界の諸力を組織化の中で世界をわが意に従わせ、ひいては、世界の宝の数々を広く開示して、手探りで不安定な人間生活を強固な基盤の上に構築する存在なのである。神々の伝令役を務めるヘルメスも、あるいは、神々の正義に仕えてプロメテウスに足枷を施した、単なる力の霊も、共に、いささか嘲笑を交えながら、この人物に「発見の巨匠である知恵ある御方」と語りかけた。アイスキュロスは、プロメテウスにみる特質の主たる輪郭を、知的世界の英雄と捉えたが、これは、イオニアの文明起源論から学ばれたにちがいない。この起源論では「進歩」の信念が意気揚々と掲げられ、農民出のヘシオロスの記述——世界転落の五つの時代と迫りくる破滅をメランコリックに物語った——と鋭い対比を示していたからである。プロメテウスは、災厄に苦しむ人類への

救済の愛に励まされた、発明と探求の天才にほかならない。

この作品では、苦難が、あまねく人間種族を特徴づける、徴表とみなされていた。「貧しくて、汚らしく、野卑で、短命な」それこそ穴居人さながらの人間の生存にはじめて光をもたらしたのが、プロメテウスであった。アイスキュロスは、その所業を嘲るように無残に岩山に釘づけされたこの神（＝プロメテウス）に、人間の生活が端的に具象化されていると考えたが、この点なら、当人が、人類と同じくあまたの苦難をその身に蒙った、という事実でも補強されるにちがいない。かれは、みずらの苦難を介して人間の苦難を増殖させたらうからである。ならば、この詩人はここで、みずからの自覚的な象徴主義をどこまで押し進めたのだろうか——この点には、誰しも口を噤むほかはない。ましてやプロメテウスには、ギリシア悲劇に登場するあまねく神話的人物を、あたかも現実に生きているかのように私人化する、個性などまるで目にされないのである。そうした当人に、いかなる時代の人びとも、人類の代表を感じ取った。かれらは、岩山に釘づけされているのが、自分なのだ。と実感し、この神の発する無力ではあるが挫けることのない憎しみの叫びに和したのだった。アイスキュロスは、そうしたかれを、わけても、自身の登場人物と考えていたであろうが、火の発見という当人の特徴の核には、つねに一つの哲学的要素が目にした。ほかでもない、数千年の歳月も汲み尽くすことのできない深く豊かな、人間の理想である。あまねく人間の天才がくり広げた英雄的闘争と苦難を特定人物にシンボル化して、みずからの本性上の悲劇を最大限に作品化すること——これが、ギリシア人の担う運命であった。プロメテウスの真実から何も取り去らないで、これとは別の永遠の人間のシンボルを形造ったのは、たとえば、ニーチェ『この人を見よ（エツケ・ホモ）——世界が犯した罪のゆえに苦しみながら別様の精神から生まれ出た——くらいで

あろうか。『縛られたプロメテウス』は、他のいかなるギリシア劇にも格段に勝つて、あらゆる国家の詩人や哲学者に何世紀にも及んで愛されてきた。かれらは、プロメテウスの火から飛び散った「火花」が人間の魂で燃え続けるかぎり、この作品を愛して止まないだろう。

『プロメテウス三部作』が永劫に亘って偉大であるのは、この人物への公けの（さらには隠れた）脅しに応じて三部作の第二劇（『解き放たれたプロメテウス』）に開示された神学的秘密の数々——それらが何であったにせよ——に因るのでなく、あくまでも本人自身の知的なヒロイズムに因った。そのヒロイズムが、わけても刺激的で最高の悲劇的感動にまで達しているのが『縛られたプロメテウス』なのである。『解き放たれたプロメテウス』が、与えられた状況を完結に導いているのは確かであろうが、この作品は——同じく確かなことに——もはや再生できない。『縛られたプロメテウス』の荒々しくて残忍な暴君（ゼウス）が、三部作の後の箇所ではその姿を改めて、『アガ멤ノン』や『救いを求める女たち』で大きな賞賛を博している、あの永遠の知恵と正義の権化になったのか否かは、それゆえ言明できないのである。アイスキュロス自身は、プロメテウスの「人となり」をどう考えていたか——これを知りたく思わない者はいない。明らかにかれは、このティターン（『プロメテウス』の罪が、ただ単に神々の財に手を出した——かれらの火を盗み出した——）に点に存するとは考えず、むしろ、こう思い描いたのではないだろうか。すなわち、プロメテウスは「火」という素晴らしい贈り物を介して、あまねく人類に大きな便益をもたらしたが、その便益にはしかし、きわめて深刻で悲劇的な「不完全さ」が伏在し、かれの罪は、この点に結び付けられなくてはならないのだ、と。

いつの時代にも、人間に害をなす内なる力や外なる力に対抗する知識と技術の輝かしい勝利を夢見て止まない「啓蒙的な精神の持ち主」は目

にされたけれども、アイスキュロスは、そのような信念を『縛られたプロメテウス』で攻撃していない。この作品の英雄は、むしろ、人類に与えた親切——人類に手を差し伸べて、はるかな暗闇から進歩と文明の光に向けて立ち上がらせた——を自慢し、オケアノスの娘たちのクロスも、かれの行為を文句なく評価したわけではなかったが、神のごとき創造の才をはにかみつつも賛美していた。プロメテウスにみられる熱意を観客の側にも共有してもらおうとすれば、詩人は、これらの高邁な抱負を分かち持つて、みずからプロメテウスの才の偉大さを称えなくてはならないが、だからといって、文明化に向けて汗を流すパイオニアの仕事が、いつも非の打ち所のない見事な成功でしつかりと飾られる、などと思いつかれたわけではない。クロスは、何度もこう繰り返している、創造的な才がみせる自在の羽ばたきは、およそ制約というものを知らないのだ、と。プロメテウスは、兄弟であるティターン一族から距離を置いて、かれらの救い難さも十分に理解していた。かれらに知られた「力」というと獸的な強さ以外になかったし、知性のみがこの世を支配できる、など理解の彼方にあつたからである。ゆえにプロメテウスは、オリュンポスの新たな世界秩序がティターン一族よりもすぐれ、だから、かれらはタルタロスの無間地獄に投げ落とされたのだ、と考えた。とはいえ当人は、法外ともいべき愛の点で、また、雄々しいまでに激しい創造的衝動の点で、あくまでもティターンであつた。かれは、みずからの主要な力に訴えながら苦しみ、人類を導いて、この世を統べる神の手で設けられた障壁の数々を乗り越えさせたが、それもすべて、ここでの愛に駆られたからにはかならない。実のところかれは、いつそう高次の「精神」の地平において、巨大な兄弟たち以上にティターンであつた。というのも『解き放たれたプロメテウス』の断片には、こう記されていたからである。かれらは、ゼウスとも和解して縛めの鎖を解かれ、プロメテ

ウスを訪ねるべく責め苦に喘ぐ現場に足を運んだが、そこでのかれは、かれらの知る幾倍も忌まわしい苦難にじっと耐えていた、と。ここでの象徴主義を見逃すことはできないが、かといって、物語の顛末が分からない以上、あえて完結させるわけにもいかない。これを完結に導くだろう要素を挙げるなら、おそらく『縛られたプロメテウス』でコロスがみせる「敬虔な諦め」以外にありえない。すなわち、コロスはこう語っていた、「あなたが、あまたの苦難に引き裂かれる姿を目のあたりにして、わたしの心は戦っている。プロメテウスよ、あなたはゼウスを畏れることなく、あくまでも自分の意志で、あまりに多くを人類に与えすぎた。しかるにわが友よ、あなたの恩恵は、どうしてそうも無益なのか。どこにあなたを護るものがある？どこに、一日限りの生き物（＝人間）からの救いがある？あなたは「人間」という盲目の種族には避けられない、弱々しくて夢にも等しい「無力さ」を目にしたことはなかったのか。死すべき人間がいかに頭を絞ろうと、ゼウスのお定めになった「決まり」を踏み越えるなど、できない相談なのだ」と。

およそこのように「文明化の天才」であるプロメテウスの運命は、コロスを導いて哀れさと恐ろしさを通り抜け、ついには悲劇的認識にまで辿りつかせた。この認識は、みずからをこう語っている、「かくしてわたしは、プロメテウスよ、滅びゆくあなたの運命を見つめることから学んだのだ」と。これこそ、アイスキュロスの目に「悲劇の効用」がどう捉えられていたかを探る、わけでも重要な箇所にはちがいない。観客は、コロスと同じ体験を最後まで辿って同じ事柄を感じかつ学ばなくてはならない。観客とコロスの合体こそ、アテナイにおけるコロス技術の発展の新段階を画していた。『救いを求める女たち』では、すでに述べたように、ダナオスの娘たちのコロスを描いてリアルな演じ手はみられず、これ以外の英雄は、だれ一人として舞台上に登場していなかった。これこそ

コロスの元々の姿なのだ——若き日のニーチェは『悲劇の誕生』という輝かしくもムラの多い処女作で、この点をはっきりと主張していたが、そうした発見はしかし、安易に一般化されてはならないだろう。もしも誰かが筋書きの中心にコロスを据えたなら、コロスの果たす役割もおのずと変化しないわけにはいかず、コロスは、さらにいつそう「理想の観客」の色合いを深めていった。むしろ、そうしたコロスに筋の展開上の一役を与えようと、さまざまの試みは繰り返されたのだけれども……。悲劇にコロスが不可欠なのは、コロスの発する抒情的な共感の叫びを介して演じ手の悲劇的体験を客体化するためであったが、これこそ、ギリシア悲劇の「教育力」に与かる要因の中で最たるもの一つにちがいない。『縛られたプロメテウス』のコロスは、哀れさと恐ろしさ以外の何ものでもなかったが、それゆえ悲劇の効用を完璧に具体化し、だからアリストテレスも「劇的効果」をめぐる有名な定義を例証するにあたり、コロス以外の具体例を見い出せなかったのである。コロスは、プロメテウスの苦難とほぼ完全に一体化していたから、劇の終章部で、ヘルメスの忠告にもかかわらず当人とともに奈落に沈んで、その苦難を分かち合う道をあえて選んだが、そうしたコロスの悲劇的心情は、先に引用したコロスの歌ではしつかりと浄化されて悲劇的認識にまで高められた。ここではコロスが、みずからを高めて情念の地平を超え、純粹な観照の地平にまで至って、あまねく悲劇が目ざすべき最高の地点に達していたからである。

最高の認識に至ろうとすれば、しかるべき苦難を介さないわけにはいかない——コロスがこう口にするとき、そこには、アイスキュロスの悲劇宗教の基盤にあった根本信念がはっきりと表明されていた。かれの作品はすべからず苦難と認識のそうした強力な精神的合体を土台としつつ、この上に築かれていた。ここにみる発想は、ならばどのように展開

されていったのか——この点を、詩人としての生涯にわたって具体的に跡付けるのは、そう困難なわけでもない。すなわち『縛られたプロメテウス』から『ペルシアの人びと』と『救いを求める女たち』まで逆上り、次いで一転、『オレステス三部作』まで下るわけである。というのも『ペルシアの人びと』では、この発想がダレイオスの亡霊の口から低く呟かれていたし、『救いを求める女たち』では、ダナオスの娘たちが苦難に喘ぎつつも、理解に苦しむゼウスの道を何とか理解しようと努めに努めて、深い情念と深い思慮に溢れた祈りを口にしていたし、『オレステス三部作』では、『アガメムノン』にみるコロスの厳かな祈りを介して、詩人の信念がこの上なく高貴な形で表明されていたからにはほかならない。アイスキュロスが疑念と恐怖に抗しつつ生涯を賭けて強化に努めた「信念」、すなわち、責め苛んで止まない苦難は究極において恩恵なのだ、というそれは、われわれの心に深い感動をもたらすが、そこには人間精神を作り直し、しっかりと導く巨大でリアルな「福音力」が具わっていた。これ自体は、まさに予言的であった、否、単なる予言以上のものであった。この信念は、人生の永遠の秘密を覆い隠した「最終の扉」の面前でこう叫んでいる、「ゼウスよ、かれは一体誰だというのか!」と。ここで問われている「神」の本性を知りたければ、その活動が嘗める「苦難」をひたすら追体験するほかはない。それは実に、次のように語られている神なのである、「苦難を介して学ぶ」という法則を定めて、死すべき人間に「認識への道」を敷いたのは、ほかでもない「かれ」であった。この道では、まどろみに替わって、思い出された「罪」に結びついた苦難がしっかりと心に流れ込む。心の健康など、われわれには望むべくもないのだが、恩寵はしかし、至高の玉座にいます神々から有無をいわさぬ形で訪れてくる」と。アイスキュロスが「疑念の重荷を脱ぎ捨てた」のち、安らかな憩いを見出したのは、こうした悲劇的認識を措いてほかにな

かった。かれ自身はどうかここに辿り着いたが、その際に援助の手を差し伸べたのは、次のような神話——ごく容易に「純粹なシンボル」に転化しうる——にはかならない。すなわち、ティターン一族の原始的世界を打ち破り、ひたすらに挑戦的で傲慢なその「ヒュプリス型の力」を征服したのは、ほかでもないゼウスであった、という……。あらゆる攻撃にもかかわらず、秩序(コスモス)は混沌(カオス)に抗して絶えず再生を果たしてきた。「苦難」に込められた意味は、たとえ人間の理解を超えているにしても、これ以外にありえない。

かくして、信深いアイスキュロスの魂は、ほかでもない苦難の力を介して輝きわたる神の勝利を成就した。このような苦難とか勝利を本当に理解したいのなら、生とし生けるものが「征服者」としてのゼウスを称えて発する勝利の雄叫びに、大空を舞う鷲のように心の底から加わらなくてはならない。これこそ「ゼウスのお定めになった「決まり」の意味するところで、ここにいる「決まり(ハルモニア)」は、死すべき人間が踏み越えないようにと切に願い、ティターン仕立ての人類の文明が、それとの合致を最終の目的とすべきものであった。このような観点から眺めると、アイスキュロスの生涯とその詩的な業績が『オレステス三部作』の最終場面において「コスモス」の光景で幕を閉じる、という事実には深い意味が感じ取られるのではないだろうか。「コスモス」とは国家を貫いて在り、あまねく敵対関係を和解させ、しかも、永遠のコスモスを土台とした「調和的秩序」にはかならない。悲劇の技法で生み出された「悲劇的人間」という新たな人間像は、このような普遍的秩序の中に位置を占め、それゆえ、人生の全体とも「隠れた形で」調和した。さらにそれは、忍耐、苦難、強さといった新たな英雄的高所にも達したから、いっそう気高い人間性にまで昇れたのであった。

訳者あとがき

ここに紹介した和訳は、W・Jaeger, PAIDEIA — Die Formung des Griechischen Menschen の英訳として有名な G・Highet, PAIDEIA — the ideals of Greek culture —, Oxford, 1939 をテキストにしている。イエーガーを和訳する際に、独文特有の圧縮性と抽象性に本気で手こずっていたわたしは、この英訳の意識性と具体性にどれほど助けられたか分からない。ハイエットの英訳は、いわゆる訳本の域を超えて、それ自体が、見事に完結した一個の読み物であった。

大学における外書講読のテキストに、たまたまこれを選んだ経緯もあって、教室での講読に合わせて、あえて和訳をパソコンに入れてみたのだが、改めて読み返してみると、独文の原典訳とは違ったストーリー

の滑らかさが目に付いて、比較の意味でも、思い切って『紀要』に投稿することにした。

同じ中身ながら、著者が変われば、こうも全体が、様変わり、するものだろうか。訳文自体が原典を超えることは、まず見られないものの、双方がしかし、限りなく接近する事態ならあながち皆無ともいえないだろう。そうした数少ない例外の一つが、ハイエットの英訳にちがいない。

今回は、紙数の制約もあって「PAIDEIA (Book Two: The Mind of Athens (第二巻、アテナイの心性), Oxford University Press, 1965) から「1, The Drama of Aeschylus (第一章、アイスキュロスの悲劇作品)」のみを掲載してみた。

(池坊短期大学幼児保育学科教授・本学文学部非常勤講師)