



Title	『詩学七卷』 第一卷第七章から第九章
Author(s)	スカリゲル, ユリウス・カエサル; 加藤, 浩
Citation	文芸学研究. 2009, 13, p. 67-94
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/50906
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

『詩学七卷』 第一卷第七章から第九章

ユリウス・カエサル・スカリゲル

加藤 浩 翻訳・註解

第一卷 詩作の歴史

第七章 喜劇の種類

以上が喜劇と悲劇の起源である。次に、それぞれの種類と部分を見ることにしよう。しかるに、まず喜劇から始めなければならない。

かくて、喜劇の相違は時代と筋書きに基づいている。従って、喜劇には三つの時代があると語られている⁽¹⁾。一つは古期であり、その時代では、民衆の間に最高権力があつた。それゆえ、機知や辛辣がそれらに混ぜ合わせられているにせよ、どんな種類の冗談からでも笑いを手に入れることがその時代の詩人には許されていた。つまり民衆は、審判人の不正、領主の悪事や失敗、悪しき市民の腐敗した習俗に対して語られていたことを、冷静に聞いていたばかりではなく、喜んで聞いていたのである。このことは当時、悪口をたたき詩人には許されていたのであるが、ちょうどこれは、悪い評判が立つぞと恐れさせては威嚇し、徳の道から逸れた精神を善き実りに向けて整え、呼び戻すかのようである⁽²⁾。それゆえ、こうした自由は罰せられることなく、すべての階級、年齢、性、状況に向かい、しかも、通りすがりにおいてそうであるのみならず、筋書き全体の流れや最も重要な箇所においてもでもそうであった。これは、アリストパネスの『蛙』と『雲』において知られている。しかるに、この攻撃が行われるのが、時々であり、事情が許す場合であつたとしても、これはとりわけ合唱隊に割り当てられている⁽³⁾。

しかも、古期の喜劇にはまた二つの時期があつた⁽⁴⁾。つまり、その名前が古代の人々の間で真っ先に知れ渡っているサンニュリオンの下では、登場人物の

役割も導入も無秩序であり、その人数にも規則は定められていなかった⁽⁵⁾。人々の言うところでは、クラティノスが初めて、役割を区分し、幕を分け、登場人物の数を三人だけに限定した。しかし、クラティノスはこの仕事を正確に遂行したというよりは、それを熱心に企てていたのであった⁽⁶⁾。この仕事は後になって、アリストパネスによって果たされた。けれども、アリストパネスの仕事をも仔細に吟味するならば、後続の者たちが企てたような仕方では幕によって配列されていない、分離している部分を発見するであろう。むしろ、喜劇はまた別の理由によって、すなわち、詩人各人の才能に応じて、相互に異なったものであることが分かるのであって、喜劇はクラティノス、アリストパネス、エウポリスといった三人だけの詩人についての判断に従って分類されている⁽⁷⁾。つまり、彼らのすべてには、確かに非難し嘲笑するという一つの目的があったのであるが、一つの方式でこの目的を追いかけたのではない⁽⁸⁾。クラティノスは、辛辣で、あけすけとしたむき出しの槍を用いた。エウポリスは荘重で、考え出した人物の新奇さによって自分の辛辣さの優雅さを保持している。アリストパネスは笑いによって噛みつくが、機知をもって打ち付けるのであって、ここからまたユウェナリスの中傷者たちは、彼らの主張していることは真実ではないということを学ぶのである。つまり、彼らの主張するところでは、ユウェナリスの偏向によって、欠点が諷刺詩の優美さの中に持ち込まれた。この優美さが、ホラティウスにおいてはおだやかで静かに流れるのを目にするであろうが、ユウェナリスにおいては荒々しく向こう見ずであるのを目にするであろう。つまり、諷刺詩人（ユウェナリス）は非難したり叱責したりするのではなく、嘲弄したり嘲笑している、というわけである⁽⁹⁾。当該箇所ですべたように⁽¹⁰⁾、事実はそうではない。というのも、ここでも古代人の慣習と判断を目にするが、それは、古期の喜劇から導き出され、ラテン語の諷刺詩においては規則と見なされるべきものだからである。すなわち、エウポリスとクラティノスはユウェナリスのようであったが、ホラティウスはアリストパネスにより近いである。

次に、民衆の力が減び、民衆の不健全な放縦と無節操とが少数者の専制君主的な欲望へと連れ戻されると、権力者への恐怖が、立派なことを語るという職務に詩人たちを制限した⁽¹¹⁾。それゆえ、合唱隊の役目とは明らかに、任意の人物をできるだけ侮辱するといものであるように思われていたが、その合唱隊も廃止された。そこで、他の点では何も変更されることはなかったのであって、部分的には失われた点はあるものの、先行する＜古喜劇の＞形式はもちろん存

続していた。ここから、中喜劇という名前が生じたのであるが、その当時からそのように呼ばれていたのではなく、新喜劇という名称が定められた後になってそう呼ばれるようになったのである。新喜劇と古喜劇の間に介在するところからしてそれは、「メセー（中間の）」と呼ばれるようになった。中喜劇は時代と形式の点でも中間に介在していた。すなわち、中喜劇は、新喜劇や古喜劇の外観を再現しておらず、時代という点においてもまた、先行する古喜劇よりも後であり、後続の新喜劇よりも前なのである。なぜなら、新喜劇はアレクサンドロス王の治下全盛期を迎え始め、彼の時代は寡頭制の後にすぐ続いたからである⁽¹²⁾。さらに、合唱隊の代わりにいわゆるパラバシスが生まれ、その中で他の詩人たちの語ったことや書いたことが、悪意という罪を犯すこともなく、処罰に対する恐れもなく、笑い飛ばされていた⁽¹³⁾。従って、クラティノスは、『オデュッセイス（オデュセウスたち）』と題するこうした喜劇を作ったのであるが、それはより多くのオデュッセウスたちをく擲揄する＜まことに見事な題名であった。この喜劇の中で、人々の言うところでは、ホメロスの『オデュッセイア』がこの上なくいぎたない詮議によって苦しめられている⁽¹⁴⁾。人々の伝えるところでは、アリストパネスもまたこうした喜劇『アイオロシコン』を作った⁽¹⁵⁾。さらに、他の個所で注意を促したように⁽¹⁶⁾、アリストパネスの『福の神』においては合唱隊が欠けているが、それは省略されているのではなく、むしろ除外されているように見える仕方では欠けているのである。次の点は周知のところである。すなわち、クラティノスは、太古の放縦へと敢えて戻ろうとしたとき、『バップタイ（潜水夫）』という喜劇を発表したが、それがもとで彼は命を失うはめになった。つまり彼は、彼が攻撃した人々によって、捕えられ、縛られ、海に投げ込まれるが、この潜水によって自分の作品の名前を模倣することになったのである⁽¹⁷⁾。

先に言及した詩人以外で古喜劇において令名を馳せていたのは、プリュニコス、テオポムボス、アルキッポス、プラトン、テレクレイデス、ペレクラテス、ストラッティス、クラテス、その他であった⁽¹⁸⁾。一方、中喜劇においては、ピイッピデス、ストラト、アナクシラス、ムネシマコス、アムブラキアのエピクラテス、ニコストラトス、ソタデスがいた。このソタデスというのは、不潔さのゆえに名高いかの怪物のことではなく、『閉じ込められた女たち』と題する喜劇の中から短い詩行が現存しているソタデスのことである⁽¹⁹⁾。喜劇のこの分野ではアレクシスがきわめて著名である。ホラティウスが、アッキウスはエンニウ

スの詩句を嘲っていると語っていることに関していえば⁽²⁰⁾、アッキウスは、中喜劇に固有であると私たちが述べたパラバシスのような様式に⁽²¹⁾、最も接近しているのではなかろうか。つまり、文法学者の誰とでも、その事情はどうなっているのかについて、そうした場合、私たちに何も教えてくれないのである⁽²²⁾。

さらに、新喜劇は多くの様式において古喜劇からは異なっているが、とりわけ特に構成の点においてそうである。新喜劇は、言葉遣いの点においてと同様に筋書の点においても、明確な規則のために古喜劇よりもいっそう制約を受けている。すなわち、新喜劇においては、任意の題材から熱心に笑いを追求めるような滑稽な劇は作られない。新喜劇は、五つの部分に区分され、笛吹きを間に介在させる⁽²³⁾。笑いや諧謔のために新しい言葉を作り出すのではない。ギリシア人のもとでは、新喜劇は、公共の場から取られた、卑俗な言葉により近接している。新喜劇は、イアムボスないしトロカイオスに満足し、他の韻律へと駆け込むということはない。古喜劇においては、私たちは多数の韻律形式を目にする。しかし、新喜劇が古喜劇から生まれたとすることは、古代人が記録していることからしても、十分に明らかである。すなわち、人々の言うところでは、アリストパネスは『コーカロス』という喜劇を書いたが、その梗概は、メナンドロスとピレモンにとって新喜劇を考案するための定規であり尺度であった⁽²⁴⁾。

私たちの詩人（ローマの詩人）たちは喜劇というこの一つのジャンルを喜び迎え、それを模倣したのであるけれども、しかし、世代が進むにつれて、時代に制約されている喜劇の様式をもまた際立たせた。これらの時代は、詩人たちに対して、形式ではなく文体に基づく差異をもたらした。それゆえに、私たちは、リウィウス・アンドロニクスの劇を古喜劇と、パクウィウスの劇を中喜劇と、テレンティウスの劇を新喜劇と呼んでいる。テレンティウスは最後の時代に生まれ、リウィウス・アンドロニクスは古い時代に生まれ、パクウィウスは中間の時代に生まれたからである⁽²⁵⁾。アンドロニクスは最初に劇を上演したが、ギリシア人の流儀に従って、自分自身が舞台上立って俳優を叱責するかのようにして俳優にその劇を教え込んだ⁽²⁶⁾。自身の劇作の最初の頃、アリストパネスはこうしたことを敢えて行おうとはしていなかったのであって、彼にはカッリストラトスとピロニデスという二人の舞台監督がおり、民衆に対して自分で舞台上立つ代わりに、この二人の援助を受けていた。しかしアリストパネスは、アリストニュモスとアメイブシアスの罵詈雑言によって攻撃されると、恐れを

捨てて、舞台へと上がった⁽²⁷⁾。しかるに、リウィウスが合唱隊を導き入れたのかどうかについては、私はまだ読んだことがない。けれども、プリニウス・カエキリウスは、彼の生きていた時代、ラテン語の古喜劇は上演されず、朗読されていたと書いている⁽²⁸⁾。とはいえ、ローマ人の新喜劇は、欠点の詮議や譴責から身を離してはいなかった。ちょうどこれは、プラウトゥスにおいてしばしば認められる。テレンティウスにおいても一度だけ、密やかにそれは行われた。すなわち、『宦官』において女中（ビューティアス）は、カエレアが、姦通者の身に降りかかるのが常であるところのものに耐えねばならない状況にあると言う。「そんなことが、」と彼女は言う、「起こるのを見たことないし、起きたらいいなんて思わない。」⁽²⁹⁾ここで女中は、自分の役目を演じている。娼婦という仕事に精を出している彼女は、姦通者に悪いことが起こるのを望んでいなかった。続いて、彼女が、そんなことが起こる習いはないと言わんばかりの口調で、自分はそんなことが生じるのを見たことがないと言うとき、テレンティウスは秘められた言葉で、姦通者を罰する際におけるローマ人の無頓着ぶりを攻撃しているのである。一方、プラウトゥスは、ディピロス、メナンドロス、エピカルモス、ピレモン、アポッロドロスから題材を受け取っているが、時として古喜劇の辛辣さを添えたが、ただ単に通りすぎりにそうしたのではなく、時には多くの詩行にわたってそうしている。『クルクリオ』には以下の詩節がある。

それから、そこのパッリウムを着たギリシア人。頭を覆ってぶらついているやつら。

本だの籠だの、いっぱい抱えて行く連中だ。

一緒に立ち止まってはしゃべり合っている。まるで、逃亡奴隷さながらだ。こいつらときたら、道をふさぐし立ちはだかるし、御託を唱えては歩き回る。人の物をくすねてきては、ご覧の通り、居酒屋でいつも飲んでるのだ。頭を覆って温かい酒をひっかけて、悲しげな顔して酔って出て行くのだ⁽³⁰⁾。

同様に多くの他の個所でも、プラウトゥスは、彼の時代や民族を批判しているが、ただ単に一般的な習俗のみならずまた、『バッキス姉妹』においては名指しで俳優ペッリオの愚かさを批判している⁽³¹⁾。当該個所で注意を促したように⁽³²⁾、それどころか『バッキス姉妹』の中でプラウトゥスは、罵詈雑言に満ち満ちた

パラバシスを挿入している⁽³³⁾。こうした事例においては、ギリシアの痕跡が認められる。後になってローマ人は、果敢にも無教養な厳格さをやわらげて、ラティウムに由来する名前と習俗を舞台に導入し、それらを祝祭のお芝居の中に取り入れたのである。

そこで、マルケッルスやブルトゥスや他の貴顕の士は、劇場の座席で観覧したばかりではなく、舞台の上でその姿が見られもした⁽³⁴⁾。ここから、俳優が身に着ける衣裳や衣服に基づいて命名されるような種類の劇が現れたのである。つまり、民族衣装からギリシア喜劇をパッリアータエと呼んでいたように⁽³⁵⁾、ローマ喜劇はローマのトーガからトーガタエと呼ばれた。そこで、ラテン語の喜劇には次の種類のものがある。最高位にある人物によってプラエテクスタータエと呼ばれていた高貴な喜劇。すなわち、プラエテクスタとは政務官のトーガであり、それには紫色の縁飾りが付けられていた。ゆえに、ギリシア人はそれを「ペリポルピュロス（赤紫で縁取りした）」と呼んでいた。アウグストゥスによってオクタウィアの柱廊広間にある図書館長に任命されたガイウス・メッリヌスは、『著名な文法家について』という小冊子の中で私たちはそれを読むのだが、新しい種類のトーガタを公表し、それをトラベアータと呼んだ⁽³⁶⁾。先に比べれば高貴さにおいて劣位にある喜劇がある。そこでは、元老院議員がトーガを着用して私人として登場していた⁽³⁷⁾。

最後の種類の喜劇は、普段の事件にまつわる卑俗な命運を内容とし、トゥニカだけを身にまとっていたが、しかしながら、同じ類推からトゥニカータエとは呼ばれずに、住んでいる所からその名前を手に入れた。すなわち、その喜劇はタベルナリアエと呼ばれたのだが、それというのも、舞台にはタベルナエ（店）が設えてあったからである。さらに、これらとは異なる種類としてアーテッラーナエがあったが、それはもともとすべての中で最も諧謔と機知に富んだオスキ人の城市アーテッラにちなんでそう呼ばれていたのである。それゆえ、人々はそのしゃれた娯楽を田舎町の劇場に導き入れていたのだけれども、大いに人気を集めたので、ローマの都にもまた持ち込まれることになった。というのも、言葉には辛辣なところがあったけれども、笑い以外は何も求めてはいなかったからである。スエトニウスが『ティベリウス伝』の中で朗読している詩行についても事情は同じであった。悪臭を放つ、毛むくじらの老人であるティベリウスに対しては、その口の猥褻さが非難されねばならなかった。詩行とは次のようなものであった。

ティベリウスはカブレアエ島で暮らしていたところから、雌山羊と名指しているのだということが、さらに突き棒としてこれらの言葉の背後におそらくは控えているのであろう⁽³⁸⁾。要するに、ローマ人は、肅々として国事に専念する合間に、精神をリフレッシュするために、隣人の習俗に浸ることを醜いとは考えていなかった。事実、これらはローマ人のすこぶる気に入るところとなつたので、人物、出来事、言葉遣いのいずれもすべてが卑猥ではあったけれども、市民たちは、粗雑な詩行において口外された冗談を通じて、機知に富む想念を舞台に掛けることを始めたのである。アーテッラーナエの適正な規模と比較すれば、この種の詩には多くのものが欠けていたので、この種の詩は後に全体に適合した部分としてアーテッラーナエの中に挿入されたのであって、ここからエクソディア⁽³⁹⁾が作られた。こういうわけで、アーテッラーナエを上演する人々は、俳優の数には算入されず、部族から遠ざけられるということもなく、その上また、軍隊に志願する権利をも保持していた⁽⁴⁰⁾。

しかし、アーテッラーナ、ないしは先に挙げた喜劇の中の一つのものをイタリカと古人が呼んでいたかどうかについては、十分には分からないし、実際にはさほど重要ではない。『食卓の賢人たち』第九巻においてアテナイオスは、イタリア喜劇の創始者であるとされる、タレントウム生まれのスキラスとかという名前の詩人に言及している⁽⁴¹⁾。ドナトゥスは、これらの喜劇にリントニカエを付け加えたがゆえに、つまりはそれが俳優の名前に由来すると釈明している⁽⁴²⁾。もっとも、いかなる俳優が喜劇の種類を変更したり設立したりできるのかは、私には分からない。アテナイオスは第三巻において、俳優ではなくいわば詩人としてリントンに言及し、『アムピトリュオン』を彼の喜劇であるとしている⁽⁴³⁾。同じドナトゥスは、私たちと同様に、トーガタエをタベルナーリアエから種において区別しているが⁽⁴⁴⁾、他の人々はそうしていない。少なくとも私は、彼らが間違っていると思う⁽⁴⁵⁾。またもちろん、登場人物に基づいて異なった喜劇の種類が存在している。しかし、人々の言うところでは、パクウィウスはパツリアータという名目でプラエテクスタータの梗概を公表するほどまでに喜劇の種類を混ぜ合わせたとされるが、もし本当に『オレステス』や『アガメムノン』という題名を付けたとすれば、そういうことになるだろう⁽⁴⁶⁾。事実、たとえ内

容が損なわれていても、目新しさは喜びを与えるものである。プラウトゥスはいつものようにおどけて、自作の『アムピトルオ』を悲喜劇と呼んでいるが⁽⁴⁷⁾、そこでは、登場人物の威厳と偉大が喜劇の卑陋と混合されていた。

梗概という観点からもまた、私たちは喜劇の差異を識別することができる。喜劇は総じて恋愛的である。例えば『アンドロス島の女』⁽⁴⁸⁾。誹謗的な喜劇、例えば『雲』や『蛙』⁽⁴⁹⁾。市民の運命や習俗を主題とする喜劇、例えば『宝庫』、『捕虜』、『黄金の壺』⁽⁵⁰⁾。不意の出来事を主題とする喜劇、例えば『幽霊』、『アルクトゥルス』⁽⁵¹⁾。詐欺的な喜劇、例えば『ほら吹き兵士』や『プセウドルス』⁽⁵²⁾。

別の基準に従っても区分することができる⁽⁵³⁾。活動的で波乱に富む喜劇を私たちは識別する。例えば『兄弟』⁽⁵⁴⁾。こうした喜劇を人々は運動的と呼んだ。別の喜劇はより落ち着いている。ゆえに人々は、これらを静式的と呼んだ。ここでは、攪乱がない。例えば『義母』や『ロバ物語』⁽⁵⁵⁾。その他の喜劇は、陽気で饗宴的である、例えば『バックシス姉妹』⁽⁵⁶⁾。

さて今は、悲劇の種類へと移って行こう。

第八章 悲劇の種類

悲劇の種類は、場所に応じて、二つある。すなわち、ギリシア語の悲劇とラテン語の悲劇である。後者はプラエテクスタータであり、例えば、セネカ作のネロにまつわる悲劇が現存している⁽⁵⁷⁾。しかるに、悲劇は梗概の種類の間でも相異なっている。すなわち、アテナイの人カッリアスは、ストラッティスよりも年長であったが、ある悲劇を創作し、文字から響きと梗概とを引き出しているがゆえに、その悲劇を文法的と名付けた。つまり、その合唱隊は、字母の名前、響き、長さ、リズムから構成された舞踊に他ならなかった。これについてもっと精確に知りたいと望む者は、アテナイオスに当たればよい。というのも、そうしたことは、＜今探究している＞事柄にとってはあまり重要ではないし、ローマ人にとってもまったくのところ不必要だからである。とは言えしかし、古人たちはカッリアスの諧調をおおいに讃嘆していたので、エウリピデス作の『メディア』やソボクレス作の『オイディプス』の若干の詩行はその諧調を模倣することで構成されていると伝えられている⁽⁵⁸⁾。

他の種類のものは、英雄に混じったサテュロスを含んでいるので、さらにより陽気なものが厳粛なもの混ぜ合わされている。エウリピデス作の『ポリュ

ペモス』はそういった種類のものとして現存している⁽⁶⁹⁾。哲学者のメネデモスはこの種の詩においてソポクレスとアカイオスに第一位の座を授けた⁽⁶⁰⁾。

さらにまた、悲劇が上演されていた四つ祝祭があった。それゆえ、「テトラロギアー・サテュリケー（サテュロス劇四部作）」という呼び名が生まれた。ディオニュシア祭、レナイア祭、パンアテナイア祭の三つの祝典において、真面目な悲劇が上演された。第四番目の祭には、サテュロス悲劇が残されていた。すなわち、その祭とはキュトロイ（大鍋）である⁽⁶¹⁾。

第九章 喜劇と悲劇の諸部分

部分という語は一義的に理解されてはいない。哲学者が本質的と呼ぶ部分があるから。部分は二義的である。すなわち、事柄に存するか認識に存するかである。事柄には素材と形式が存する。認識に基づくのは、素材を規定する類であり、種差は定義において形式を規定する⁽⁶²⁾。他の部分は普遍的と呼ばれる。一つの類に属する複数の種がそうである。つまり、類はその種をいわば部分として含んでいる。こうしたことについては実際のところ、すでに私たちは述べた⁽⁶³⁾。その上、量ないし疑似的な量の部分が存在している。量こそは唯一分割可能なものだから。従って、一エルは三エルの部分である。炎の中に存在する炎性が、より大きな炎の中に存在する炎性の部分であると言うとき、疑似的な量の部分が問われている。つまり、炎性はそれ自体では分割されないが、炎性の底に存している量との比例関係によって、分割されるのである。

さて今は、劇においてそうした部分を考察することにしよう。ところで、劇という共通の呼称の下で以下の類について述べた。その類とはすなわち、悲劇と喜劇である⁽⁶⁴⁾。喜劇には若干の種がある。よって、喜劇の部分としては枢要的部分、付加的部分、付帯的部分が区別される。真正の枢要部分は四つある。プロタシス、エピタシス、カスタシス、カタストロペーがそれである。かなり多くの人々が、三つの部分だけを枚挙したのを私も知っている⁽⁶⁵⁾。けれども私たちは、より一層精緻な探究へと精神を差し向けた。これらの諸部分に共通な、より大きな部分は幕（アクトゥス）と呼ばれているが、しかし、専らそのように言われているわけでもないし、常にそのように言われているわけでもない。すなわち、第五幕は、時としてカタストロペーの部分ではなく、カタストロペーが始めと終りを区切ると同時に、カタストロペーと同じ長さとなる。同

様にして、プロタシスは、第一幕によってその全体が把握されるのと同じく、第一幕を全体として包含する。加えて、プロタシスはかならずしも第一幕に置かれるとは限らない。第二幕にプロタシスが置かれている例としては、プラウトゥスの『ほら吹き兵士』がある⁽⁶⁶⁾。幕の部分としては、場（スカエナ）と呼ばれているより小さな部分がある。悲劇においても同等のことが認められる。以上が真正で、枢要で、正当な部分である。

一方、付加的部分とは、梗概（アルグメントゥム）、前口上（プロログス）、合唱隊（コルス）、笑劇（ミームス）である。さらに、哲学者が状況と呼んでいる付帯的部分とは、表題、旋律、歌曲、舞台ないし舞踊、装置である。悲劇は、梗概や前口上を劇から独立したものとして持っているのではなく、むしろ誰かある登場人物の姿を借りて劇に関係しているものとしてそれを持つ。一方、喜劇の前口上に登場する人物は、もしそれがよければ、全体として劇の外に存在することもあるが、朗読が終わると同時に、もはやそれ以上は姿を見せないからという理由で劇の外に存在しているのではない。すなわち、『アンドロス島の女』に登場するソシアのように、劇に関係している人物でも時としてこうしたことを受け入れるのであって⁽⁶⁷⁾、それゆえ、そうした登場人物は「プロタクティケー（付加された）」と呼ばれているし、あるいは他の人々が述べているように、「プロスタティケー（指導者的）」と呼ばれている⁽⁶⁸⁾。むしろ、前口上の登場人物は、劇と共通するものを何も持っていない。あるいは、私の意見としては、弁舌を披露するべく⁽⁶⁹⁾幕と幕の間に登場する上演世話人——プラウトゥスの『クルクリオ』におけるように⁽⁷⁰⁾——と同様に、前口上の登場人物は劇の出来事とは繋がっていないのである。しかし、悲劇は合唱隊を持っており、それを決して失わなかったし、また笑劇の代わりにサテュロス劇を持っている。悲劇は、喜劇と共通の部分として歌曲を持ち、舞踊と装置とともに表題を持っている。では、これらすべてを一つ一つ吟味するとして。

正当な部分というのは、それなくしては劇が存立できず、その内に劇が含まれている部分である。プロタシスとは、そこにおいて出来事の総体が提示され物語られるが、結末の告知を伴わない部分である。すなわち、＜出来事がどのように展開するのか＞という期待へと向けて、聴衆の心を絶えず宙釣り状態に置くより精妙な部分である。というのも、もし結末が事前に告知されるならば、劇はかなりつまらないものになってしまうからである。梗概から出来事のすべてを理解するにしても、しかしプロタシスは、聴衆の心をうんざりとさ

せるというよりも吹き付けるほどまでに、簡便にして簡潔な宣明なのである⁽⁷¹⁾。エピタシスとは、そこにおいて騒動が惹起され強化される部分である⁽⁷²⁾。カタスタシスとは、そこにおいて、出来事がその陥った運命の嵐の中で混乱を来している、活力漲る劇の状態である。多くの人々はこの部分に気が付いていなかった。しかし、必要不可欠の部分である。カタストロペーとは、出来事の煽動が予期していなかった平和へと復帰する＜部分である＞⁽⁷³⁾。

すでに述べたように、これらの部分に付け加えて前口上があるが、ある人々はそれをローマ人のみに帰している⁽⁷⁴⁾。この部分は「モノプロソーポス（独白）」であるが、それは、個々を別々にして推論するのであれば、定義によっては明らかにされえない⁽⁷⁵⁾。すなわち、ある前口上は梗概を語り、また別の前口上は、『兄弟』におけるように、劇作に際しての詩人の意図を語る⁽⁷⁶⁾。前者を人々は「ヒュボテティコス（梗概的）」と呼ぶ。「ヒュボテシス（梗概）」、「ヒュポケイメノン（主題）」、「ペリオケー（要約）」は同じだから⁽⁷⁷⁾。『黄金の壺』にそれは見られる⁽⁷⁸⁾。しかるに、前口上が専らラテン語にかかわる問題であるとする、一体、どのようにしてギリシア語の名前を見出したのか、不思議なことである。第二の前口上は推奨的である。それゆえ、人々はそれを「シュスタティコス（推奨的）」と呼ぶ。というのも、それは作者と劇のために聴衆に請願するからである。すなわち、劇が成立するとか成立したとか語られるのは、いわば観客の心を＜その期待通りに＞安心させるかのようにして、最後まで上演されるときなのである。かかる種類の前口上は『義母』において認められる⁽⁷⁹⁾。第三の種類の前口上は、『アンドロス島の女』に見られるように、敵対者の非難を反駁するときに用いられるか⁽⁸⁰⁾、あるいはまた、非難をきっぱりと退けるときに用いられる。後者の例としては以下の詩行がある。

同じ彼がつい最近『幽霊』を上演した⁽⁸¹⁾。

この種の前口上を人々は「アナポリコス（関係的）」と呼んでいた⁽⁸²⁾。他の前口上は混合的である、例えば『カシナ』⁽⁸³⁾。プラウトゥスは『三文銭』のために「ディプロソーポス（登場人物が二人）」の前口上を作ったが、ルクスリアとイノピアという登場人物⁽⁸⁴⁾は若者の自堕落にふさわしいから、もちろんそれを「エーティコス（性格的）」と呼ぶこともできる⁽⁸⁵⁾。同様に、『綱曳き』におけるアルクテウルスと『黄金の壺』における家を守るラルの前口上があり⁽⁸⁶⁾、彼

らのためには、その起動力によって彼らが突如として舞台に現れる機械が設えてあった⁽⁸⁷⁾。つまり、アルクテュルスが高い所から下に運ばれるのは、彼自身もまたそこで公言しているように、ふさわしいことである⁽⁸⁸⁾。同様にまた、悲劇の結末と『アムピトルオ』の結末では神々を登場させるために同じ種類の機械が必要であった。こうした神々の助力のおかげで、最大の危機、絶望的な難事が希望にあふれた状態へと引き戻されたのである⁽⁸⁹⁾。このような結末を私たちは、ソポクレスの『ピロクテテス』やエウリピデスにおいて読む⁽⁹⁰⁾。だが、前口上の登場人物は劇とは関係していないと先に述べたことに関して言えば、そのことは実際のところ真実であった。けれども、プラウトゥスは自分の流儀で新機軸を打ち出して、『アムピトルオ』の中でメルクリウスに前口上を語らせているが、このメルクリウスはしかし、その後、劇の大部分を準備するのである⁽⁹¹⁾。

一方、梗概は実際のところ新しく案出されたものであって⁽⁹²⁾、劇においてそれが必要とされるのは、その劇の前口上が梗概とは別の内容を持ち、それがプロタシスの中にも含まれていない場合である。事実、『アンドロス島の女』の前口上でもプロスタシスでも劇の梗概は示されていない⁽⁹³⁾。『宦官』においても他の若干の劇においてもそうである⁽⁹⁴⁾。ドナトゥスは梗概を「アルグメンターティオー（論証）」と呼んでいるが、それは拙い命名である⁽⁹⁵⁾。我らの『起源』においては次のように述べられている。すなわち、キケロあるいは他の人々の語用に基づいて、アルグメンターティオーはヒュポテシスの意味では決して使用されてはおらず、むしろ、信頼を勝ち取るための何らかの工夫の意味で使用されているのか、あるいは、その工夫を開陳するという意味——この意味で使用される場合のほうがずっと多いのであるが——で使用されているのである、と⁽⁹⁶⁾。このことはまた、セウエリヌス・ボエティウスが『トピカ』の中で明示したところである⁽⁹⁷⁾。

表題 (titulus) は名前の刻印であり、ウァッロが述べていたように⁽⁹⁸⁾「tutari (保護する)」ではなく、むしろ「ティエイン（尊敬する）」に由来する⁽⁹⁹⁾。名誉と表題は同じなのだから。私は名前という語の下で作者の名前と同様に劇の名前を意味している。名前は、旋律を作った人によって公言されるのみならず、前舞台（プロスケーニオン）においてもまた提示されていた。人々の言うところでは、いにしへのギリシアの劇が新しい作者の労力によってラテン語で公表されるならば、劇の名前が前に置かれるのが通例であったが、しかしもし事情

が異なるならば、民衆が、昔から抱いている期待に基づき、いっそう注意深く聞くようにするために、劇の名前は作者の名前の後に置かれるのが通例であった。けれども、梗概それ自体は大文字で記載されて表題の下に置かれるのが通例であると私は思う。それゆえ、人々は、その詩行の先頭の文字から劇の名前が読み取れるような種類の梗概をもた考え出したのである⁽¹⁰⁰⁾。

幕 (actus) は、＜喜劇と悲劇に＞共通の行為 (actiones) からそう名付けられている。全体としてこの種類は「ドラーマティコス (行為の・劇の)」であるから。すなわち、幕は、私たちが述べた諸部分の多様性に応じて、多様な行為を含む劇の部分である。幕は、五という数によって包み込む順序に基づいて命名されている。幕の数が五より多くても少なくとも、それは相応しくない⁽¹⁰¹⁾。さらに以前においては、幕は、誰か新しい登場人物が介在することによって区分されていた⁽¹⁰²⁾。しかし後になると、別のやり方でこうしたことが行われたのを見出すであろう。ドナトゥスは、同じ人物が前舞台に五回以上にわたって登場することはできないと主張した⁽¹⁰³⁾。これは誤りであって、ただちに『アンドロス島の女』においてダウスがそうではないことを示すし、他の場所でもしばしばそうでないことが示される。

場とは、そこにおいて二人ないしそれ以上の登場人物が語り合う幕の部分である。場は、時にすべての人物の登場とともに始まり、時に一人だけの登場とともに始まるが、次にこの一人の登場人物は先行する場から＜登場している＞誰かある別の人物に出くわす。さらに、場は、時としてすべての登場人物の退場とともに終わり、時として一人だけの退場とともに終わるのであって、その結果、舞台に三人の登場人物がいれば、残りの二人が続く場を構成することになる。また時に、一人の登場人物だけが残ри、続く場に備える。場 (scaena) はその名前を次のところから得ている。すなわち、次から次へと絶えず異なった顔が舞台装置の中から現れて来るのであるが、その舞台装置は、以前は枝と葉から作られていたのだから、「スキアー (影)」と「スケャネー (天幕)」というところから場と呼ばれるようになった⁽¹⁰⁴⁾。事実、「スケャヌーン (テントを張る)」は軍隊用語であり、また、ロクロイのティマイオスにおける「スカーノス (テント)」はこの意味から遠く隔たるものではない⁽¹⁰⁵⁾。

合唱隊とは幕と幕の間の部分である。しかし、劇の最後においてもまた合唱隊を見る。それゆえ、合唱隊とは幕の後で唱和とともに導入されるものであるとする定義のほうがより安全である。その過程は一樣ではなかった。事実、時

として合唱隊はその全体が、笛に合わせての歌、動き、身振り、舞踊を伴う。また時として合唱隊は、多様な韻律や過程と混ぜ合わされるし、時として、個々の登場人物とさえ混ぜ合わされるのである。しかるに、新喜劇から合唱隊が取り除かれることで、笛吹きはその職務を果たしていたのであるが、このことはプラウトゥスの『プセウドルス』において十分に明らかである。さらに、オルケーストラーで踊る人々も合唱隊とともにあったが、ここから、オルケーストラーが「ロゲイオン（舞台）」という名でもまた呼ばれていたとある文法学者たちは書いているが⁽¹⁰⁶⁾、これは拙いやり方である。なぜなら、ロゲイオンはオルケーストラーの部分だったのだから。踊る人々とともに、旋律を奏でる人々もまた出演していたのであって、彼らの規則に従って人々は声を調節していた⁽¹⁰⁷⁾。アルカディアの人々がディオニュソスの笛吹きに基づき最初に合唱隊を創設し、ティモテオスとピロクセノスの規則に従っていた、と言われている⁽¹⁰⁸⁾。しかしながら、合唱隊のほうがピロクセノスよりもはるかに古いものであるということが私たちにとっては確実なのである。だが、同じ人々は、音楽全体の起源をもまたアルカディア人に帰している。確かに、合唱隊は非常に古いものであったので、往時、悲劇におけるサテュロス劇の梗概の全体は、ただ合唱隊のみに依拠していたのである。また、デルポイのピラムモンが初めて、アポロンを賞揚するために、祖国の祭壇の傍らに合唱隊を配置した⁽¹⁰⁹⁾。しかし、ポリュビオスが『歴史』第三十巻で書いているように、ローマでは、ルキウス・アニキウスが、イッリュリイ人の王ゲンティウスを打ち負かし征服したとき、競技場において即席の舞台を建てさせて、その当時初めて劇場音楽家を登場させる芝居を上演した。彼は、劇場音楽家をオルケーストラーに据えたのである⁽¹¹⁰⁾。一方、前舞台には合唱隊とともに笛吹きがいた。アルコン（執政官）が初めて喜劇の合唱隊を舞台に導き入れた⁽¹¹¹⁾。

しかし、最初の頃は、劇における合唱隊は一人の俳優であった。つまり、市民の悪徳を吟味する誰かある一人の人物が前に進み出るが、歌はともなっていないかった。プラウトゥスの『クルクリオ』における上演世話人がその例である。次いで、もう一人が追加されることで、問いと答えを多彩に繰り広げ、観客の心を満たすことになった。なぜなら、詩作において最高の賛辞的となるのは新奇さなのだから。その後、合唱隊の人数が四人となると、合唱隊を二人ずつの同数の組に分けたが、ギリシア人はそれゆえこれを「ズガ（二人で一組）」と呼んでいた⁽¹¹²⁾。ここでは、ローマ人のトリブス（部族）の場合と同様なことが生

じた。すなわち、ロムルスが民衆の全体を三つの (tres) 部分に区分した後——ここから、それは *tribus* と呼ばれるようになった——、次にトリブスの数はさらに多く付け加えられたけれども、名前はそのまま残ったのである。同様に、ズゴンという名前は、合唱隊の人数が増えても、そのまま変更されることはなかった。つまり、喜劇においては、二十四人から成る合唱隊は一定の同数の対に区分されていた。従って、四人で構成されているズゴンは、名前はそのまま保たれていたけれども、いにしえの意味とはそぐわないものになった。

また、合唱隊を区分したり総括したりすることは、合唱隊の列ないし秩序の内にも存していた。ギリシア人はこれを「ストイコイ (列)」と呼ぶ。列のそれぞれは六人ずつから成り立っていた。戦列におけるのと同様に、合唱隊が静止しているとき、この列はオルケーストラーに整列させられていた。これは、「コロスタシアー (合唱隊の設立)」と呼ばれていた⁽¹¹³⁾。退場したり入場したりするに際して合唱隊がまっすぐに歩くとき、同じ秩序がある。この合唱隊は、四角形と呼ばれていた⁽¹¹⁴⁾。合唱隊が近付いて来たならば、それは「パロドス (入場)」ないし「パロディアー (脇道)」⁽¹¹⁵⁾と呼ばれており、そのときには、「プロソディオーン (行列の歌)」を歌っていた。舞台に登場したならば、「エイソディオーン (登場の歌)」⁽¹¹⁶⁾を歌っていた。なにゆえここに登場しているのかという理由を語っていた。ときには、立ったまま歌っていた——これを人々は、「スタシモン (静止の歌)」と「シュノディオーン (集会の歌)」と名付けていた⁽¹¹⁷⁾。その折、事の顛末を物語っていた——、あるいは、ただちに向きを変えて退場していた。これは、「メタスタシス (退場)」⁽¹¹⁸⁾であった。しかしもし、再び登場するならば、それは「エピパロドス (二度目の入場歌)」と呼ばれ、エピパロドスにおいて長々と舞うのであれば、それは「コルダクス (卑猥な踊り)」⁽¹¹⁹⁾であり、短く舞うのであれば、それは「コムマティコン (悲嘆の歌)」⁽¹²⁰⁾であった。そこにおいて、合唱隊は嘆いていた。最後に退場するときには、「アポドス (退去)」と「クシュネクソドス (一緒に退去)」⁽¹²¹⁾があった。そこでは、「エクソディオーン (退場歌)」が歌われていた。ギリシア人は他の機会には単独の笛を用いたが、唱和に際してのみ二重の笛を用いていた⁽¹²²⁾。ティマイオスが記録しているところでは、スパルタの合唱隊は四角形であり、アテナイの合唱隊は円形であった。アテナイ人はその合唱隊を「ディオニュシアコイ (ディオニュソス的)」と呼び、シケリア人は「イアムビスタイ (誹謗者)」と呼んでいた⁽¹²³⁾。イッリュリア、ギリシア、マケドニア、トラキアでは合唱隊がしばしば大いに

使用されるのを私たちは見る。往時、イタリアの数少ない場所で合唱隊が使用されており、現在ではフランスの至る所で使用されているのを私たちは目にする。

しかるに、いにしえの人々はいつもいつも、手と手を結び合って円陣を組んでいたのではなく、時として、手を離してもまた円陣を組んでいた⁽¹²⁴⁾。歌を唱和しながら最初左手の方へと移動したが、彼らの主張するところでは、この動きによって彼らは天の第一の周期運動を模倣していたのである。このことについては、『公開訓練集』において十分に記載されている⁽¹²⁵⁾。まことに今でもなお、自分は三步調の踊り⁽¹²⁶⁾をしていると言う人々は、左足を最初に動かすが、ちょうどこれは、技芸が自然からは切り離されているということを公然と語っているかのようである⁽¹²⁷⁾。というのも、自然はまず最初に右を動かすのだから。ダキア人は、自分たちが他の多くの事柄においてもまた、他の人々の見解や習慣から異なっていると揚言するとき、左ではなく右を前に出す。従って、合唱隊は左へと向かう運動を「ストロペー（旋舞歌）」と名付けていた。このストロペーを完了してしまうと、人々は、同じ数の拍子で、同等の時間をかけて、同じ足跡を辿ったのであるが、こうした方向転換によって、天の下を滑り行く惑星の逆運動が写し取られていると公言していたのである。これが「アンティストロpos（対旋舞歌）」である。この過程が完結すると、人々は立ち止まり大地の静寂を再現していた。この静止状態で、先人から受け継いだ多様な歌を歌ったのであるから、これを「エポードス（結びの歌）」と名付けていた⁽¹²⁸⁾。今日では、私たちの世俗の合唱隊は、私はいつもそれを笑っているのだが、周天におけるかのように⁽¹²⁹⁾、短い前進と短い後退を行っている。これが、内容ないしは形式から見た合唱隊の部分である。しかるに、異なった場所では異なった仕方で規則が変更されているのを見出すであろう。つまり、悲劇においてしばしばストロペーだけを目にする。他の人々は、自らの判断に従って、ストロペー、エポードス、アンティストロpos、エポードスというように区分し、その結果、四つの部分が生じた。他の人々は、エポードスから始めることの好み、そこで三つのエポードス、ストロペー、アンティストロペーから成る五つの部分が生じた⁽¹³⁰⁾。ここには、名称の誤用があった。すなわち、「エパーデイン」は合わせて歌うことである。しかし、彼らにとってそれは「プロアーデイン」であった。それゆえ、少なからぬ人々は、先立って歌われるものを「プロオーディカ」<と呼ぶが、>ちょうどそれは、劇の最中で歌われるものを「メ

ソーディカ」<と呼び、>繰り返し歌われるものを「パリノーディカ」<と呼ぶ>のと同じである⁽¹³¹⁾。一方、合唱隊は、眼前にある題材から逸れる場合、立ち止まり面と向って観客に話し掛けていた⁽¹³²⁾。これがパラバシスと呼ばれており、喜劇詩人に固有なものであった。これをかなり頻繁に用いたのでエウリピデスは批評家によって非難されており、ソポクレスはエウリピデスほどには非難されていないが、というのもめったにそれを用いないからである⁽¹³³⁾。しかも、パラバシスは七つの部分を持っている。まず、「コムマティオン(小片)」であるが、それは比較的短い部分の性状であり、ゆえに切り取りからその名前を手にする。第二の部分は「アナパイストス」と呼ばれていたが、以前それはアナパイストスのみから構成されていたからである。後になって、別の詩脚に取り替えられたが、にもかかわらず名前は保持していた。第三の部分の人々は「マクロン(長い)」と呼んだが、比較的長く続くからではなく——つまり、それは極めて短かった——、息をつくことなく一気呵成に歌い上げねばならなかったからである。役者たちは、むしろ自分らの苦労を顧みて、戯れにこの名前を与えていた。この部分の後には「ストロペー」が来るのであって、それには「アンティストロペー」が呼応していた。それに続くのは「エポードス」ないしは「エピッレーマ」であり、これには「アンテピッレーマ」が呼応しており、それには十六行以上の詩行から構成されてはならないという規則があった。アリストパネスはその数を増やした。さらに、人々はエピッレーマとアンテピッレーマのいずれをも半合唱隊へと区分していたのであって、時としてアナパイストスの韻律で、あるいはコムマティオンやストロペーによってそのようにしていたのであるが、ちょうどこれはアリストパネスの『蛙』において認められる⁽¹³⁴⁾。時として、パラバシスは第四番目の登場人物に割り当てられていたのであって、当時それは「パラコレゲーマ」と呼ばれていたが、というのも、それは舞台の題材からは逸脱していたからである。つまり、その登場人物は舞台に属していたのである。しかしもし、舞台ではなく合唱隊の中から一人の人物が語りかけるのであれば、それは「パラスケーニオン」であるが、というのも、合唱隊の主題や韻律の外でそれが行われるからであって、アイスキュロスが『アガメムノン』においてそれを行っている⁽¹³⁵⁾。そのように古人が書いているのを私は読んだ。とはいえしかし、私は、合唱隊からパラコレゲーマが、舞台からパラスケーニオンが生まれると以前は考えていたし、今もなおそう考えている。なぜなら、呼称自体がこのことを明らかにしているのだから⁽¹³⁶⁾。

ギリシア人が「ヘーミコリオン」と呼ぶものを私は半合唱隊と呼ぶ⁽¹³⁷⁾。すなわち、合唱隊のもう半分のことである。実際、このように半分にされた合唱隊は全体として「ディコリア」と呼ばれていた。それゆえ、合唱隊の返答は「アンティコリア」と呼ばれた⁽¹³⁸⁾。しかも当時、半分の合唱隊は、同等の状態で、一方が他方に向き合わせて並べられていた。テュルタイオスが初めて「トリコリアー」を組織したが、しかもそれは舞台の外にあり、青年、成人、老人から構成されていた⁽¹³⁹⁾。さらに、合唱隊が占有する場所から類推して、それを区分する別の理論があった。右側に配置される合唱隊は「デクシオスタテース」と呼ばれ、左側に配置される合唱隊は「アリストロスタテース」と呼ばれ、脇に配置される合唱隊は「ラウロスタテース」と呼ばれ⁽¹⁴⁰⁾、この後に配置される合唱隊は「トリトスタテース」と呼ばれる。[ガレノスがエンカルシオグラノモスの中でシーモス、すなわち脇と呼んでいるものは、おそらく同じ理論に基づきラウログランマトスであろう⁽¹⁴¹⁾。] 合唱隊が編成されていたのは、すべての年代、職務、地位、性からである。すなわち、少年、少女、男、老人、女、老女、市民、異邦人、兵士、農夫、奴隸、自由人、捕虜である。さらにまた、雲、蛙、蜂、その他何であれ任意のものもそうである。ちょうど私たちが以前、私たちの喜劇『籠』においてそのように戯れたのである。というのもこの喜劇の合唱隊は、ニンニク、玉ねぎ、ねぎ、シャロット、球根から構成されているのだから⁽¹⁴²⁾。アリストパネスもまた、同じ劇の中で二通りの合唱隊を作った。つまり、蛙からなる合唱隊と秘儀者からなる合唱隊がそれである⁽¹⁴³⁾。合唱隊の前に行くのは先導者であり、それゆえ先導者は「コラーゴス」という名前を手に入れる。コラーゴスの装備は「コレーギオン」であり、ここから「コレーゲイン」——装備の費用を賄う——という語が生まれた⁽¹⁴⁴⁾。コラーゴスは為されるべきすべての事柄を配慮し、道具を監督し、合唱隊を登場させたり、退場させたりしていた。従って、プラウトゥスは、服を求める者に指示して、その服が使用されるべきものとしてコラーゴスから受け取られるようにしている⁽¹⁴⁵⁾。合唱隊の先導者はアリストテレスにおいてもなお「コリュパイオス」である⁽¹⁴⁶⁾。ドナトゥスの述べているところでは、幕は時として故意に混乱させられるが、それは、カーテンが上げられるよりも早く、気難しい観客が立ち上がって、退出することを許さないようにするためである⁽¹⁴⁷⁾。

※ 翻訳の底本は、Julius Caesar Scaliger *Poetices libri septem Sieben Bücher über die Dichtkunst Band I* : Buch 1 und 2, Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz, 1994, Stuttgart-Bad Cannstatt. を使用した。

なお、< >は訳者によって補われた語句であることを示す。

註解

- (1) 時代や筋書きの差異に基づいて喜劇を古喜劇、中喜劇、新喜劇に区分することに関しては、Prolegomena de comoedia I, V (hrsg. W. J. W. Koster u. a., Scholia in Aristophanem, Groningen, 1975) を参照。
- (2) エウアンティウス『劇について』2, 4. (Aelius Donatus, Commentum Terenti, hrsg. P. Wessner, Leipzig, B. 1, 1902.) においては、おおよそ次のように述べられている。すなわち、古代にあっては、すべてが虚構の喜劇が上演されていたのではなく、市民の為した行いがそれを為した者の実名とともに劇中で公然と告知されていたので、市民各人は劇場で晒し者になることがないように、罪を犯すことを憚り、ゆえにそれは、国家の法習を維持するのに寄与していた。なお、エウアンティウス (Euanthius) は4世紀の文法学者。
- (3) エウアンティウス『劇について』3, 1. においては、おおよそ次のように述べられている。すなわち、古喜劇は最初は合唱隊そのものであったが、古喜劇から新喜劇へと時代が推移していく過程において、観客が合唱隊よりも俳優の方を好むようになり、それに応じて合唱隊の役割が徐々に軽減されて、最後には合唱隊が一切登場しなくなった。
- (4) Prolegomena de comoedia V, 13-25.
- (5) サンニュリオンも古喜劇詩人であるが、ここではむしろ、紀元前 570 年頃に合唱隊を伴った最初の喜劇を創作したとされるスサリオンのことが想定されていると思われる。写本の古註が伝承される過程において、両者が混同されているのであろう。Prolegomena de comoedia V, 13. の apparatus criticus を参照。
- (6) Prolegomena de comoedia V, 15-16.
- (7) quae ad trium tantum iudicia digesta sunt の sunt を est と読み替え、quae の先行詞は単数の comoedia と解する。
- (8) クラティノス、アリストパネス、エウポリスという三人の喜劇詩人のそれぞれの特性に関しては、Prolegomena de comoedia II を参照。
- (9) ユウェナリスの中傷者が誰を指すのかは詳らかではない。
- (10) 第一卷十二章で述べられている。
- (11) Prolegomena de comoedia I, 11-31.

- (12) *Prolegomena de comoedia* V, 3-4.
- (13) パラバシスは古喜劇に特有の様式であり、劇中で合唱隊が前に進み出て観客に詩人の名において語りかける部分である。ただし、スカリゲルは、パラバシスが中喜劇に固有であるとの認識を抱いているが、これは明らかな事実誤認であると言わねばならない。
- (14) *Prolegomena de comoedia* I, 29-31. この喜劇は、アリストパネスの『アイオリシコン』とともに、同時代人に対する個人攻撃を含んでいないところからして、中喜劇を先取りするものと見なされている。
- (15) *Prolegomena de comoedia* I, 22-31. *Poetae Comici Graeci* vol. III 2, pp. 33-34.
- (16) 当該箇所は目下のところ不明である。
- (17) *Prolegomena de comoedia* I, 18-19. ただし、この逸話はクラティノスではなくエウポリスに関して語られている。スカリゲルの記憶違いであろう。
- (18) ここに挙げられている古喜劇の詩人のリストは、アルキッポスを除き、*Prolegomena de comoedia* VIIIと一致している。
- (19) 中喜劇の詩人ソタデスは、アテナイオス『食卓の賢人たち』の 7, 293a と 9, 368a でその詩行が引用されているアテナイ人である。一方、怪物のソタデスとは、『好色者』を著し、その中でプトレマイオス二世が自分の妹アルシオネと結婚したことを攻撃し、ためにプトレマイス二世の不興を買い、溺死させられた作家である。アテナイオス『食卓の賢人たち』14, 620f.
- (20) ホラティウス『談論』1, 10, 54f. そこではしかし、アッキウスではなくルキウスが話題になっている。
- (21) 註 (13) を参照。
- (22) 文法学者が具体的に誰を指示しているのかは、不明である。
- (23) 新喜劇は五幕から構成され、合唱隊の登場によってその幕割が行われるのが通例であった。
- (24) *Prolegomena de comoedia* XXV III, 5-7. *Poetae Comici Graeci* vol. III 2, p. 201.
- (25) ギリシア喜劇の時代区分とパラレルな仕方、ローマ喜劇の時代区分を行う典拠は不明である。
- (26) リウィウス『ローマ建国以来の歴史』7, 2, 8f.
- (27) *Prolegomena de comoedia* XXIII, 7-10.
- (28) プリニウス・カエキリウス『書簡』6, 21, 2.
- (29) テレンティウス『宦官』958.
- (30) プラウトウス『クルクリオ』288-294.

- (31) ブラウトゥス『バッキス姉妹』214f.
- (32) 当該個所は不明である。
- (33) ルーク・ドイツは註174において、罵詈雑言に満ち満ちたパラバシスとして『バッキス姉妹』612-624. を指示しているけれども、そこはムネシロコスが独白する場面であり、それがスカリゲルが述べているようなパラバシスであるとはただちに断定することができない。
- (34) マルケッルスやプルトゥスは、プラエテクスタータの題名にもなっている。ディオメデス『文法学』3, 490, 13-14.
- (35) その呼称は、**pallium** (ギリシア風の長方形の外套) から導出されている。
- (36) ガイウス・メリッススの『著名な文法家について』という書目を特定することができない。なお、トラベアータという呼称は、**trabea** (深紅色の水平の縞と紫色の縁をともなった、騎士階級が身に着ける白い外套) から導出されている。
- (37) ルーク・ドイツは註178において、スカリゲルがトガータを広義——パツリアータに対するローマの喜劇——において理解している一方、狭義——プラエテクスタータ、トラベアータなどに対する、私生活を送る元老院議員を登場人物としている喜劇——においても理解しようとしているが、古代の伝承はこうした態度に何ら根拠を与えないとし、その典拠としてディオメデス『文法学』3, 489, 14-490, 10. 及びエウアンティウス『喜劇論』6, 1. を挙げている。ディオメデスの当該個所では、トガータは類としてパツリアータに対するローマの喜劇を指し、トガータの種としてプラエテクスタータ、タベルナリーア、アーテッラ、プラーニペースがあるとされている。
- (38) スエトニウス『ティベリウス伝』43-45. ティベリウスはカプリネウスと呼ばれていたが、その語頭はカプレアエ島 (現カプリ島)、カベル (牡山羊=好色漢)、カブラ (牝山羊) を暗示し、語尾はティベリウスのウスをもじっていると思われる。
- (39) エクソディアとは、主だった芝居の後、余興として上演される短い笑劇である。
- (40) リウィウス『ローマ建国以来の歴史』7, 2, 11-13.
- (41) アテナイオス『食卓の賢人たち』9, 402b.
- (42) エウアンティウス『劇について』4, 1.
- (43) アテナイオス『食卓の賢人たち』3, 111c.
- (44) エウアンティウス『喜劇論』6, 1.
- (45) ウァッロ『ラテン語論』6, 18.
- (46) ディオメデス『文法学』3, 490, 12.
- (47) ブラウトゥス『アムピトルオ』59, 63.
- (48) メナンドロスとテレンティウスがともに『アンドロス島の女』という題の喜劇を創作した。

- (49) 周知のように、いずれもアリストパネスの作である。
- (50) 『宝庫 (Thesaurus)』はメナンドロスの作 (cf. テレンティウス『宦官』10. Poetae Comici Graeci, vol. VI 2, pp. 130-131.) であるか、あるいはピレモンの作であろう。『捕虜』と『黄金の壺』はプラウトゥスの作である。
- (51) 『幽霊』はメナンドロスの作である。『アルクトゥルス (Arcturus)』はプラウトゥスの『綱曳き』のことか。すなわち、『綱曳き』の前口上で、牛飼い座の第一星であるアルクトゥルス (大角星) が登場して観客に語りかける。
- (52) いずれも、プラウトゥスの作である。
- (53) エウアンティウス『劇について』4, 4. においては、次のように述べられている。「さらに、喜劇は、運動的か静止的か混合的である。運動的喜劇は騒乱的であり、静止的喜劇は平穏的であり、混合的喜劇は両方の動きから構成されている。」
- (54) テレンティウスの作である。
- (55) 『義母』はテレンティウスの作であり、『ロバ物語』はプラウトゥスの作である。
- (56) プラウトゥスの作である。
- (57) すなわち、『オクタウィア』。
- (58) アテナイオス『食卓の賢人たち』10, 453c-e. 『メディア』や『オイディプス王』について、こうしたことが言えるのかどうかについては、異議なしとしない。
- (59) すなわち、エウリピデス作の『キュクロプス』。
- (60) ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝』2, 133. においては、次のように記されている。「メネデモスは誰よりも特にホメロスに心を寄せていた。そして次には抒情詩人たちに、それからソポクレスに、さらにまたアカイオスに心を寄せていた。そしてこの人にはサテュロス劇の作家として第二の地位を与えていたが、第一位はアイスキュロスに与えていた。」スカリゲルの論述は、この箇所 of 誤解に基づく。
- (61) ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝』3, 56. においては、以下のように記されている。「トラシュロスの語るところによれば、プラトンは、かの悲劇詩人たちが四つの劇作品をもって競演に参加したように、ちょうどその悲劇の四部作形式にならって、彼の対話篇を公刊したとのことである。なお、悲劇の競演はディオニュシア祭、レイナイア祭、パンアテナイア祭、キュトロイの祭で行われたのであり、そしてその劇作品のうち四番目のものはサテュロス劇であるが、しかしこれら四つの劇作品は一括して四部作と呼ばれていた。」スカリゲルは、ディオニュシア祭、レイナイア祭、パンアテナイア祭において悲劇の上演が行われ、キュトロイにおいてサテュロス悲劇が上演されたと書いているけれども、実際には、前三者の祭では悲劇の三部作とサテュロス劇の計四作品を三人の悲劇詩人がそれ

ぞれ上演したのであるし、また、アンテステリア祭のキュトロイの祭においてサテュロス悲劇が上演されていたという典拠は詳らかではない。

(62) ルーク・ダイツが註 193 に述べているように、スカリゲルは、個体はそれぞれ最も近い類と種差とによって規定されるという認識論的根本命題を、質料と形式というアリストテレス的な区別立てと調和させようとしている。

(63) 参照箇所不明。

(64) エウアンティウス『喜劇論』6, 1.

(65) ディオメデス『文法学』3, 491, 20. 「喜劇の部分は、対話、独唱、合唱隊の三つである。」 エウアンティウス『喜劇論』7, 1. 「さらに、喜劇は四つの部分に分けられる。すなわち、プロロガス、プロタシス、エピタシス、カタストロペーである。」 以下7, 2-4. においては、これら四つの部分にそれぞれ定義が与えられている。

(66) プラウトゥス『ほら吹き兵士』第二幕第一場で、パラエストリオが劇の筋書きを述べる。

(67) テレンティウス『アンドロス島の女』の第一第一場に登場する解放奴隷ソシアは、主人シモとの対話を通じて劇の進行方向を観客に予示するが、それ以降は舞台に登場しない。

(68) ルーク・ダイツは註 196 で、これら二つの呼名においては、エウアンティウス『喜劇論』3, 2. で使用されている「プロタティコス（序言的）」が、伝承過程において損なわれたものと考えている。cf. L. S. J. Suppl. s. v.

(69) エピッレーマは古喜劇において、パラバシスの後で合唱隊の先導者によって披露される弁舌である。

(70) プラウトゥス『クルクリオ』の第四幕第一場において、上演世話人 (choragus) が登場するが、それは一見したところ唐突すぎて、劇の進展には無関係であるように思われる。ギリシア古喜劇のパラバシスの残映か。

(71) エウアンティウス『喜劇論』7, 4. 「プロタシスとは、劇の第一幕であり、そこでは、梗概のある部分が明らかにされ、ある部分は民衆の期待を保つために語られないままである。」

(72) エウアンティウス『喜劇論』7, 4. 「エピタシスとは、梗概を広く知らしめるものであり、その優美さによって結び合わされている。」

(73) エウアンティウス『喜劇論』7, 4. 「カタストロペーとは、劇の展開であり、それによって劇の出来事に是認が与えられる。」

(74) エウアンティウス『劇について』3, 2.

(75) エウアンティウス『喜劇論』7, 2. において四種類の前口上が区分されている。「前口上は最初の発言であり、ギリシア人によってプロトス・ロゴス、ないしは、劇の真実の構成に先立つ言語表現、ホ・プロ・トウー・ドラマトス・ロゴスと呼ば

れている。その種類は四つある。シュスタティコス、推奨的な前口上。それによって、詩人ないしは劇が推奨される。エピティメーティコス、関係的な前口上。それによって、悪態をつくために、敵対者あるいは民衆に感謝が捧げられる。ドラマティコス、梗概的な前口上。劇の梗概を公開する。ミクストス、混合的な前口上。こうしたすべての要素を内に含むもの。」

(76) テレンティウスは『兄弟』の前口上で、喜劇創作に関わる自らの立場を弁明している。

(77) ルーク・ダイツの註 199 を参照。

(78) 『黄金の壺』の写本には二種類の梗概が伝えられている。いずれも後代の作であり、プラウトゥスの手になるものではない。

(79) テレンティウス『義母』には、再演と再々演に際しての二つの前口上が伝承されており、その中でテレンティウスは、聴衆からの好意を期待している。

(80) テレンティウス『アンドロス島の女』の前口上においては、彼（ルスキウス・ラウィニウスないしはルスキウス・ラヌウィヌス）の批判をかわすための弁舌が繰り返されている。

(81) テレンティウス『宦官』9. ここで言及されている彼とは、ルスキウス・ラウィニウスないしはルスキウス・ラヌウィヌスである。

(82) アナポリコスはラテン語 *relativus* のギリシア語訳である。アナポリコスという語は伝承されなかったのもであり、今日の規範的テキストにおいてはエピティメーティコスという読みが一般的である。エウアンティウス『喜劇論』7, 2.

(83) プラウトゥス『カシナ』の前口上では、推奨、批判、梗概という要素が文字通り混合されている。

(84) ルクスリアとイノピアは、贅沢と貧乏をそれぞれ擬人化した登場人物である。

(85) 前口上を「エーティコス（性格的）」と呼ぶことは、スカリゲルの案出であろう。

(86) アルクトゥルスは『綱曳き』の前口上で、またラルは『黄金の壺』の前口上で、それぞれの劇のあらましを語り、物語展開を予示する。

(87) 舞台の背景に建物が三つ並んでいるギリシアの劇場の形式で考えるならば、アルクトゥルスやラルは建物の屋根の上に立ったのか、あるいは三つ並ぶ扉の真中から登場したものと推測されるが、しかしプラウトゥスの時代には木製の仮設舞台しかなかったのだから、凝った大掛かりの装置は想定できないであろう。

(88) 前口上の中でアルクトゥルスは、天上から地上に降りて来て、人間どもの所行の実態をユピテルに報告する任に当たっていると述べている。

(89) いわゆるテオス・アボ・メーカネース、*deus ex machina*、機械仕掛けの神のこと。プラウトゥス『アムピトルオ』の第五幕第二場において、上方よりユピテルが登場し、劇の終わりを宣明する。

- (90) ソポクレス『ピロクテテス』1409 行以下においては、ヘラクレスが上方より登場する。エウリピデスの現存悲劇作品の内 11 篇が、*deus ex machina* を結末に据えている。
- (91) プラウトゥス『アムピトルオ』においては、メルクリウスはかなり長い前口上を述べた後でも、奴隷ソシアに扮して劇の展開に大きな寄与をなしている。
- (92) ローマ喜劇の梗概は、後代になってから、劇の原作者とは別人によって付加された。
- (93) 事実、『アンドロス島の女』の前口上においてテレンティウスは、先輩詩人ルスキウス・ラウィニウスないしはルスキウス・ラヌウィヌスに対する批判に終始している。
- (94) 『宦官』の前口上でもテレンティウスは、先人批判と自作弁護を行っている。
- (95) エウアンティウス『喜劇論』6, 1.
- (96) 大カト『起源』は断片しか伝承されておらず、ゆえにこうした論述が認められるかどうかは判断できない。
- (97) セウエリヌス・ボエティウス『トポスの差異論』1, 1174C.
- (98) ウァッロの著作にはこうした記述は見出されない。cf. 『ラテン語論』7, 44. なおそこにおいては、*tutulus* (髪飾り) が *tueri* (保護する) より導き出されている。
- (99) エウアンティウス『喜劇論』8, 1.
- (100) 行冒頭の語をつなぎ合わせると、作品名になるような梗概を指す。いわゆる、アクロスティックのこと。
- (101) ホラティウス『詩法』388-389.
- (102) エウアンティウス『劇について』3, 1.
- (103) ドナトゥス／エウアンティウスにおいてもこうした規則については触れられていないし、古代の文献においてそのように規定するものも存在しない。管見ながら、幕の数を五に限定するべしとする規則を人物の登場回数に適用しようとするものであると思われる。
- (104) ルーク・ドイツの註 210 によれば、スカリゲルの語源論は、近代ギリシア語において「スキアー」と「スケーネー」の語頭が同音になるところから導き出された謬見であることになる。
- (105) ロクロイのティマイオス『世界と魂の本性について』101C.
- (106) *Prolegomena de comoedia* VII, 1-2.
- (107) ルーク・ドイツ (註 214) によれば、スカリゲルにあっては、規則 (*lex*) はギリシア語のノモス (規則。旋律という意味における調べ) を再現している。
- (108) アテナイオス『食卓の賢人たち』14, 626b.
- (109) 偽ブルタルコス『音楽について』3, 1132a.

- (110) ポリュビオス『歴史』30, 22. アテナイオス『食卓の賢人たち』14, 615a-e.
- (111) ラテン語原典では複数形のアルコンテスが記されているが、これは明らかに誤植であろう。スカリゲルはアリストテレス『詩学』5, 1449b1-2 を踏まえている。松本仁助・岡道男訳『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩法』、1997 年、岩波書店、pp. 134-135 参照。
- (112) 合唱隊に関する以下の詳細な記述については、ボルックス『オノマスティコン』4, 106-112 を参照。
- (113) コロスタシアーは、合唱隊の静止ではなく、その設立を意味している。スカリゲルの誤謬である。ボルックス『オノマスティコン』4, 106. ルーク・ドイツは註 221 においておおよそ次のように指摘している。すなわち、この章の残りの部分の根底には、極度に折衷主義的な提示が存している。そこでは、ギリシア語による新造語、古代の典拠の誤解、検証できない主張が、『詩学七巻』においては珍しい程度で、積み上げられている、と。
- (114) cf. Prolegomena de comoedia XX II b, 21f.
- (115) パロディアーはスカリゲルによる付加である。ボルックスはパロドスについてしか語っていない。
- (116) スカリゲルはエイソディオンを入場の歌と理解することを望んでいるが、この意味は可能であっても、古典的には確証されえない。
- (117) 明らかにスカリゲルは、プロソディオンとエイソディオンに対しての類比から、スタシモンとシュノイディオンを挙げている。
- (118) ボルックス『オノマスティコン』4, 108.
- (119) 古喜劇の典型的な踊り（ルキアノス『舞踊について』22.）。それは後に、卑猥であると見なされた（アテナイオス『食卓の賢人たち』14, 631d.）。
- (120) 舞踊をともなった嘆きの歌であり、その際、悲しみを表すために胸を叩いた。
- (121) クシュネクソドスはスカリゲルの新造語か。詳細および典拠、一切不明。
- (122) 詳細および典拠不明。
- (123) アテナイオス『食卓の賢人たち』5, 181c.
- (124) ルーク・ドイツは註 231 において、合唱隊の運動についての以下の天文学的説明の根底には、『語源大辞典 (Etymologicon Magnum)』のプロソーディオンという項目 (690, 49-58.) に関する誤解が存していると指摘している。当該個所では、次のように述べられている。「スタシモンとは、ヒュポルケーマに続き、祭壇の周りを走り終えたあとに休息して、静止したままで歌う部分である。祭壇の周りを走るときは、横道を模倣して、まずは左の部分から右の部分へと向かっていた。というのも、黄道は西から東へと動き、天とは反対の運動をしているからである。そのあとで再び、天を模倣して、右から左へと向かった。最後には、祭壇の全体の

周りを走った。」

(125) スカリゲルは、自著『公開訓練集 (Exotericae exercitationes) 』の第 67-69 章を念頭に置いているものと付度される。

(126) 三步調の踊り (tripudiare) とは、マルス (軍神) を称えるために司祭が執り行う踊りである。

(127) ars と natura の対立はしかし、以下で述べられるように、アンティストロposにおいて逆回転が起こることにより、解消されるのではないかと思われる。

(128) cf. ポルックス『オノマスティコン』4, 53, 18.

(129) 周天 (epicyclus) とは、太陽、月、星辰が天球上の軌道を一周することである。

(130) スカリゲルは、アンティストロposとアンティストロペーを同義語として用いている。「他の人々」が誰を指すのか不明である。

(131) これは、ヘパイスティオン『詩論』4, 4. の誤解に基づく。

(132) スカリゲルは、「面と向かって」という意味で、アンティプロソープスティなる語を使用しているが、これには古典的な典拠が欠落している。cf. ヘパイスティオン『詩論』8, 1.

(133) ポルックス『オノマスティコン』4, 111. パラバシスを七つの部分に分けする以下の論述については、ポルックス『オノマスティコン』4, 112. およびヘパイスティオン『詩論』8, 2. を参照。

(134) アリストパネス『蛙』323-459.

(135) ポルックス『オノマスティコン』4, 109.

(136) パラという接頭辞は「～の横に」という意味であるが、パラコレゲーマやパラスケーノンが、スカリゲルが想定している事柄を指示しているということについては、古典的な典拠が欠けている。

(137) semichorus はスカリゲルによる造語か。cf. ポルックス『オノマスティコン』4, 107.

(138) ポルックス『オノマスティコン』4, 107. アンティコリアは、半合唱隊が交互に歌を返す応答歌である。

(139) ポルックス『オノマスティコン』4, 107.

(140) この語の意味は理解不可能である。ポルックス『オノマスティコン』4, 106. においては、アリストロスタテースに対する欄外註として、ライオスタテースなる語が伝承されているが、いずれにしても語義不明である。

(141) この一文は、意味不明である。すなわち、ガレノスの名においてエンカルシオグランモスなる書物は伝承されていないし、ラウログランマトスという語も語義不明である。

(142) 『籠』と題する喜劇の詳細は一切不明。

- (143) アリストパネス『蛙』では、蛙からなる合唱隊と秘儀者からなる合唱隊の二組が登場する。
- (144) ポルックス『オノマスティコン』4, 106.
- (145) プラウトゥス『ペルシア人』159.
- (146) アリストテレス『詩学』26, 1461b32.
- (147) エウアンティウス『喜劇論』5, 2.