



| | |
|--------------|---|
| Title | プラトン『法律』における「テアトロクラティア」：沈黙する観客からポリス全体による歌舞へ |
| Author(s) | 田中, 均 |
| Citation | a+a 美学研究. 2017, 10, p. 10-23 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/90155 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

プラトン『法律』における「テアトロクラティア」

——沈黙する観客からポリス全体による歌舞へ

本稿は、プラトンの対話篇『法律』に現れる「テアトロクラティア」(θεατροκρατία)という語を取りあげ、これがどのような意味で用いられているのか、そしてこの語から、芸術と政治との関係についていかなる理論が読み取れるのかを明らかにする。

現在私は、「近代美学史におけるシアトロクラシー」という研究計画に取り組んでいる。これは、西洋哲学の伝統において、芸術の観客の理論はデモクラシーをめぐる問題といかなる関係にあるのかを明らかにするために、「シアトロクラシー」(theatrocracy)という語の歴史をたどる研究である。この「シアトロクラシー」の原語がギリシア語の「テアトロクラティア」であり、Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon* によれば、「この語は『法律』の第三巻において、「劇場において観客によって行使される支配」という意味で初めて用いられた」。

私の研究の目的は、「テアトロクラティア／シアトロクラシー」が古代から近代にかけてその意味を大きく変化させており、その変化がデモクラシーをめぐる状況の変化に対応しているという仮説を立証することである。本稿はこの研究計画の序論にあたるものとして、『法律』における「テアトロクラティア」を取りあげる。まず、『法律』では歌舞に主として教育の手段としての役割が与えられていること、そしてこの役割ゆえに歌舞への規制が要請されることを確認する。「テアトロクラティア」は、この規制が転覆されることで成立したのである。『法律』では、この転覆に對置すべきものとして、「ポリス全体からポリス全体に對する」歌舞が構想される。ただしこの「ポリス全体」の歌舞は、教育の手段であるだけでなく、神々や人間に快をもたらす点で自己目的な面も持つ。以上が本稿の議論の概要である。

「魂への呪文」としての歌舞

『法律』の登場人物は、名前を呼ばれない「アテナイ人」、クレタ人の「クレイニアス」、スパルタ人の「メギロス」の三人である。この三人は、クレタ島のクノッソスからゼウスの洞窟と神殿に参詣する途中に、理想的な国制・法律

と対比しつつ、それぞれの母国の国制と法律について語り合う。そして第三巻の最後で、クレイニアスが、クレタに新しい都市国家「マグネシア」を建設する計画があることを明かし、これを受けて、三人が「マグネシア」の法律を具体的に構想する。

『法律』における対話を主導するのは「アテナイ人」だが、彼の議論の基調をなすのは、国家の内部においては支配する者と支配される者とのあいだに調和がなければならぬという考えである。この考えは第三巻において、国制においては自由と専制とのバランスが必要であるという議論へと展開される。自由と専制のバランスが取れた国制はスバルタとクレタ、極端な自由に陥ったのがアテナイ、極端な専制に陥ったのがペルシアである。

「テアトロクラティア」の語は、アテナイの国制が極端な自由に陥った過程を説明するとき用いられる。「アテナイ人」は、最善なものの支配（アリストクラティア）から、民衆による支配（デモクラティア）への転換への過程において、観客による支配（テアトロクラティア）が出現したと言う。より正確に言うならば、彼は、「アリストクラティア」から「デモクラティア」への変化は「テアトロクラティア」によって引き起こされたと言っている。

そのような変化がなぜ起こったのかを明らかにするためには、観客のいる場所である劇場において行われることに着目せねばならない。「アテナイ人」はそれを「ムーシケー」（女神ムーサの技）と呼ぶ。「アテナイ人」は「ムーシケー」リズムと音階についてのものだから、ムーシケーには身振りと旋律がある（*μουσική καὶ ὀρχήματα μὲν καὶ μέλη ἐκέρταται περὶ πύλων καὶ δῆμων ὄψεως τῆς μουσικῆς*) (655a)と述べているので、「ムーシケー」は、歌と踊り、つまり「歌舞」として理解できる。

『法律』において、「ムーシケー」すなわち「歌舞」は、ほとんどの場合、教育という観点から議論されている(642a)。「アテナイ人」の規定によれば、「教育」(παίδεια)とは、「ロゴス〔理知〕によって把握する力をいまだ持たない者たちの魂に、快と友愛と苦痛と嫌悪が正しく生みだされる」(ῥῆσιν δὴ καὶ γαῖα καὶ ἄντρον καὶ μένος ἀνὸ φηῖας ἐν ψυχῇ ἐπιπύσσεται μίμητον δυνάμειον λόγου καμψάρον) ようにすること、そして、「ロゴスを持ったならば、適切なエートス〔習性〕によって正しく習慣づけられることによって、〔快と友愛と苦痛と嫌悪が〕ロゴスと調和する」(καθάρων δὲ τῶν λόγων συγκαταίεται τῷ λόγῳ ὀφθαῖ ἐπιθῆναι ὑπὸ τῶν προσηκουμένων εἰδῶν) ようにすることである(653b)。このように教育は、情念を習慣づけてロゴスと調和させることとして規定される。

こうした教育観の背景には、『法律』特有の人間観がある。「アテナイ人」によれば、そもそも生きものはみな「神の〔驚くべき〕操り人形」(θεοποιεῖσθαι)であり、多様で互いに対立し合う情念という弦によって引つ張られ、相反する行為へと動かされている(642e)。しかし人間は、情念の弦に抵抗し、「思考力(ロゴスモス)」という黄金の神聖な導き(τῆν τοῦ λόγου δύναμιν ἁγνήν καὶ ἰσχυρὰν)に従う義務を持っている。

この「神の操り人形」というモデルは、個体としての生物に留まらず、ポリスのレベルにまで拡張されている。「アテナイ人」は「思考力」を「ポリスの共通の法律」とも呼んでおり、人々に、「知性の規制を法律と呼び」(ἐπιτοῦ νόμου διαπονήν ἐπινοουμένων νόμων)、「私たちのうちで不死性に等しいものに従いながら、公的および私的に家政とポリスを統治する」ことを勧めている(713e-714a)。さらに彼は、「法律が支配者たちの主人であり、支配者たちが法律の奴隷である、そのようなポリスでは、安全や、そのほか神々がポリスに与えるようなすべての善いものが生じるのをわたしは見えて」と述べている(715e)。彼は逆の場合、つまり人間が法律の主人になるような国制について、それが一人による支配であれ、少数者による支配であれ、多数者による支配であれ、支配者の「快楽と欲望」(ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν)が追求されてしまうと述べる(714a)。つまり、個人の教育もポリスの統治も、ロゴスによる支配という共通の目的を持つのである。

では教育において「歌舞」が果たす役割とは何か。「アテナイ人」は、教育とは「正しい養育」であり、それは「遊んでゐる者の魂をみちびく」ことだと述べる(643d)。この「遊び」が「歌舞」にあたる。というのも、「アテナイ人」が紹介する説によれば、「若いものはほとんどすべて、身体についても音声についても静寂を保つことができず、運動し発声することを絶えず求めるが、人間にのみ、女神ムーサによって、「運動における秩序と無秩序の感覚」すなわち「リズムと音階」の感覚が与えられたとされるからである。また「アテナイ人」は、「リズムと音階」を伴った歌舞が人間特有の喜びをもたらすがゆえに、「喜び」(χαρά)という言葉から「歌舞団」(χορός)という名称が生まれたとも述べる(653d-654a)。歌舞は喜びをもたらすだけでなく、秩序の感覚を通じて、「子どもの魂」が「法律に従う人々」と同じ快苦を感じるよう習慣づける。ゆえに「アテナイ人」は歌と踊りを「魂への呪文」(ἐπιθετικὴν ψυχῆς)と呼び、その働き方を栄養との類比によって説明する。つまり、栄養物を口あたりのよい飲食物に入れて子どもに食べ

させるのと同様に、「思慮があり、勇気があり、すべてにおいて善い者たちの身振りがリズムによって、その調子が音階によって描かれる」ことによって、ロゴスにかなった行為や性格が快いものとして好まれ、逆の行為や性格が不快なものとして嫌われるような習慣づけがなされるのである(594d70a)。

歌舞への規制、変化への恐れ

快と苦がロゴスや法律と調和するよう習慣づけること、これが歌舞の役割だが、そのような作用を妨げるものが存在する。それは逆の習慣づけ、つまりロゴスや法律と快苦が不調和に陥るような習慣づけである。

「アテナイ人」によれば、「要するに、魂あるいは肉体の徳——徳そのものであれ、徳の似姿であれ——に付随する身振りや曲はすべてが美しい〔すばらしい〕」(594e)のだから、歌舞の美には客観的な基準がある。つまり「歌舞の美」とは、歌舞の身振りや曲が関わる徳の善さに他ならない。例えば、勇敢さを想起させる身振りや曲は美しく、臆病さを想起させる身振りや旋律は醜い(596c)だ。しかし「大多数の人びと」は、歌舞の「正しさ」(orthoteta)とはその「美」ではなく、「魂に快を与える能力」だとみなしている(596c)。「アテナイ人」はこれを非難して、「口にすることすら不敬です」と述べる。なぜなら、どのような歌舞が快を与えるかについて客観的な基準はなく、たぶんに習慣に規定されているため、快を歌舞の「正しさ」とするならば、それと徳とが相反する場合があるからである。

「アテナイ人」は第七巻においても、歌舞がもたらす快が習慣に規定されていると指摘する。それによれば「快きはずべての歌舞に共通です」(802a)。ゆえに、子どもの頃から大人になるまで、「節度があり規則正しい歌舞」に親しんできたなら、そのような歌舞だけを好み、そうではない歌舞は「卑俗である」と嫌うだろうし、逆に「通俗的で甘い歌舞」のなかで育ったならば、そうした歌舞だけを好み、それと反対の性質を持つ歌舞は「冷たくてうんざりする」と嫌うだろう(802c-d)。

「アテナイ人」は、以上のような、美と快の間に本来は有意な相関がなく、両者を結びつけるには習慣づけ以外に方法がないという議論を踏まえて、新しいポリスであるマグネシアの立法者は、詩人(制作者)(ποιηταί)を「説得」(πειθαί)または「強制」(ἀναγκάσει)して、美しいものだけを快いリズムと音階によって描写させねばならないと主張する(660a)。立法者による規制を逸脱するような、歌舞の変化は防がねばならない。「アテナイ人」は、そもそも「変化」(μεταβολή)とは、悪いものが変化する場合を除いて、すべての場合において「きわめて危険である」と述べて(97d)、たとえ子ども遊びであっても、それが決められたものから変化するならば、子どもたちは「異なる人間」になり、「別の生活」を求め、「異なる風習や法律」を求めることになり、このことが「最大の悪」をもたらすと警告する(798)。

「アテナイ人」の提案では、マグネシアの立法者は、ポリス創設のさいに、既存の歌舞のうち、法律を尊重することに適合するものだけを選び出して「神聖なもの」として記録し、逸脱を宗教的な権威によって禁じるべきである(798a816c)。また彼は、「詩人(制作者)」という種類の人々は、善いものとそうではないものをつかりと認識することにおいて、完全に十分ではない(801b-c)ので、詩人が創作した作品のうち、「制作されたものについて指名された判定者や、法の守護者」(801d)によって承認されたものだけを公開するべきであるとも主張する。

「アテナイ人」は、歌舞が国家にふさわしいか否かを判断する資格として、専門的知識のほかに、徳と教育、さらに年齢を挙げている。たとえば「アテナイ人」は、快を規準として歌舞の善し悪しを判断すること自体を否定するわけではなく、「徳と教育」において優れた者が自分の快を規準に判定することは肯定する。とりわけ、一般の観客の好みにおもねることのない「勇氣」を重視している(596b)。また年齢に関して言えば、「法律」で対話する三人は自分たちを「老人」とみなしているが、彼らの年代を楽しませる歌舞こそすぐれたものだとして「アテナイ人」は述べる(81e)。

イシスの伝承、ディオニュソスの侵犯

「アテナイ人」は、美と快とを適切に習慣づけるために、詩人の自由な創作を制限することを要求する。その一方

彼は、歴史的にはこの方法が必ずしもうまく機能してこなかったことを認める。というのも、現実には「エジプトをのぞくほとんどすべてのポリスにおいて」(656d)、詩人に自由な創作が許されているからである。エジプトと他のポリスとの違いは、歌舞を規制する法に宗教的権威が付与されたか否かに基づく。

「アテナイ人」によれば、エジプトにおいては、美しい身振りや旋律がどのようなものか、神殿に告示された(656d)。長期間保存された旋律はイシス神の作品とみなされ、歌舞だけではなく、絵画・彫刻をはじめ造形芸術についても、伝承されたこと以外のことは禁止され、そのためエジプトでは、一万年にわたって、絵画・彫刻が同じ技術にもとづいて制作されてきた(656d-657c) [47]。

これに対して、アテナイにもかつては歌舞についての法が存在したが廃れてしまった。具体的には、「賛歌」(hymnos)・「悲歌」(epithymos)・「アポロン賛歌」(panayenes)・「酒神歌」(dithyrambos) (700b) その他の歌の区別であり、それぞれのジャンルにはふさわしい旋律が定められ、それを混同することは許されなかった。「異なるジャンルの旋律」を認識し、認識されたものを同時に判断し、さらに説得されない者を罰する権威」は、「野次でもなければ、歌舞に無知な多くの者たちが叫ぶのでもなく、賞賛を表す拍手でもなく」(700b) 法律とその守護者が保持しており、これに多くの市民は進んで従っていた。「教育について成熟した人びとについては、自分で最後まで黙って聞く」よう定められ、「子どもたち、そのお供の奴隷、大多数の群集については、用意された鞭による警告があった」(700c)。

ところがその後、「歌舞の法律の侵犯を先導する」詩人たちが現れた。彼らは「バックコス(ディオニュソス)」に憑かれて(Bakcheutes)、必要を越えて快楽の虜となり」、歌のジャンルや楽器の種類を混合・混同し、さらには、「歌舞は正しさを持たず、善い者であれ悪い者であれ、それが誰であっても、喜ぶ者の快によって、もっとも正しく判断される」(700e)と主張するようになった。このような詩人によって、大衆のなかに、自分たちが歌舞の美を判断できるという思い上がり生まれ、「観客」(theatros) はかつての沈黙を破って騒々しくなり、このようにして、歌舞における「最善なもの支配」(アリストクラティア)から「観客の支配」(テアトロクラティア)が生じたのである(701a) [48]。

「アテナイ人」は、このような劇場における観客の「自由」(eleutheria) から、政治における大衆の「自由」が生まれたと論じる。すなわち、歌舞における法と支配者への不服従は、支配者への全般的な不服従へと広がり、父母や年長者、法律一般、誓約や信義および神々への不服従としての自由が生じたのである(701a)。このように、「テアトロクラティア」は、歌舞だけでなく政治においても、法律とその守護者の権威に基づく「アリストクラティア」を解体し、「自由」な「デモクラティア」の登場を準備したということになる。

すでに触れたように、「アテナイ人」によれば、人間の「思考力」にポリスのレベルで相当する法律が人間を支配するべきであり、支配者が法律よりも上位に置かれる場合には、支配者の多寡に関わらず、人間の快と欲望がロゴスよりも優先されるために有害である。それを踏まえると、「テアトロクラティア」は、それ自体としては劇場の内部の観客の自由にすぎないが、法よりも人間の快を上位に置くことで、国制の根本を揺るがすのである。

「アテナイ人」によれば、エジプトでは、イシス神の権威によって芸術の変化を一万年の間防ぐことに成功した。それに対して、アテナイでは、歌舞の法は、たしかに女神ムーサの定めた法とはみなされたものの、ディオニュソスという別の神に憑かれた詩人たちによって破られたのである。

三世代のコロス——イシスとディオニュソスの統合

それでは「アテナイ人」は、マグネシアにおいて歌舞の法をいかにして維持しようと考えているのか。彼は、法に宗教的権威を与えることに関しては、エジプトの方法を踏襲し、沈黙を強制することに關しては、アテナイの方法を反面教師とする。すなわち彼は、「誰もが、大人にせよ子どもにせよ、自由人にせよ奴隷にせよ、男性にせよ女性にせよ、ポリスの全体がポリスの全体に対して、わたしたちがすでに扱った歌を、終わりに歌うべきです」(665c)と述べる。

「アテナイ人」の構想によれば、ポリスの住民は三つの世代ごとにコロスを組織して、他の住民たちの前に立ち、神々に祈ると同時に、若者へと呼びかけるべきである。その内容は、「最も喜ばしい生それ自体が最も善いと神々によって言われている」(664b) というものである。アテナイ人は、ポリスの全体が歌舞を実演することを通じて、法を

守ることが快であることを、まさに快を通じて学び合い、教え合うことを提案している^[6]。

第一のコロスは子どもから成り、ムーサのコロスとして歌い踊る。第二のコロスは三〇歳未満の若者からなるアポロンのコロスである。そして第三のコロスは、三〇歳以上六〇歳未満で、ディオニュソスのコロスと呼ばれる。ムーサの神々が歌舞と結びつけられるのは自明であり、アポロンはムーサを束ねる神だから、少年から成るムーサのコロスに対して青年のコロスにアポロンの名が冠されるのも自然なことだろう。しかし、第三の歌舞団がディオニュソスの神と結びつけられるのはなぜだろうか。アテナイにおいて、歌舞の法律を破ったのは、ディオニュソスに憑かれた詩人たちではなかったか。しかし「アテナイ人」によれば、ディオニュソス神のもたらす陶酔こそが、第三の歌舞団にとつては有益である。というのも、年長になり、思慮深くなるほど、歌舞を実践することに対する恥ずかしさ、ためらいが増していくので、そのようなかたくなさを解きほぐして、若返らせることが必要だからである。そのため、とりわけ四〇歳以上の者たちは、共同食事を行った後に、神々の中でもとりわけディオニュソスに呼びかけて「老人たちの儀式であると同時に気晴らし」(690c)である酒宴を行うことを「アテナイ人」は考案する。彼によれば、酒に酔うことで、「魂のエートスが、憂鬱さを忘れることによって、かたくなさから柔軟になるが、これは火に入れられた鉄がそうなるのと同じ」である(690c)。さらに大人数ではなく少人数で、しかも見知らぬ者の前ではなく知り合いの間ならば、老人も歌舞を実践するだろうと彼は言う。

ここで「アテナイ人」は、アテナイにおいて歌舞の法律を転覆させたディオニュソス神の陶酔を、酒宴における酩酊に変えて教育のプログラムの中に取り込み、それによって、法を維持するための手段へと転換しようとしている。すなわち、年長者の魂のエートスを若返らせ、快への感受性を高めることで、年長者を歌舞による教育に参加させようとしている。

「アテナイ人」が酒宴による酩酊をあえて教育のプログラムに取り入れるのは、あらかじめ強い快楽を経験させることで、誘惑に抵抗するためのいわば免疫力を付けさせるためである。彼によれば、「もしも、わたしたちの市民が若い頃から最大の快楽を経験せずに育つならば、そして、快楽に臨んでは自制をし、恥ずべきことを行うように強いられない、そのような訓練を受けずに育つならば」(695c)、「快楽について抑制する力のある者たちや、快楽について

の事柄の主人であるような者たちの奴隷にされてしまう」(692c)と述べる。

そもそも「アテナイ人」は、快と苦を「自然によって流れ出す」「二つの源泉」(696a)と呼ぶ。「それらの源泉から、場所についても、時間についても、分量についても、適切に汲み出す者は幸福である」(696c)。つまり「アテナイ人」は、幸福であるためには、苦痛への抵抗力だけでなく快楽への抵抗力も身につけねばならないと考える。もちろん彼は、酩酊することを単純に肯定してはいない。彼が年長者に飲酒を勧めるのは、年長者ならば酩酊しても自制できると考えるからである。彼はまた、「素面で知恵のある者を、酔っている人々の支配者に立てる」(690d)べきだと述べるし、また先述の三世代のコロスに関しても、六〇歳を超える最年長世代については、コロスに参加することも、酩酊することもなく、「(コロスで扱われるのと)同じエートスについて、神的な語りによって物語る者が残される」べきだと述べる。つまり、「アテナイ人」によるコロスの構想では、子どもたちによるムーサのコロスと若者たちによるアポロンのコロスに、酩酊した年長者によるディオニュソスのコロスが加わるだけでは不十分であり、三種類のコロスの全体が、酩酊も歌舞も伴わない老人の語りによって補完されると同時に、この老人たちによってコロスが監督されることよってはじめて、ポリス全体によるポリス全体のための歌舞団として完成する。このように最年長の世代はコロスの構想において枢要な地位を占めるが、歌舞の快に動じない老人の平静さは、ディオニュソス神がもたらす陶酔の対極にあり、イシス神が守った芸術の法の揺るぎなきに通じる。

あえて言うならば、「アテナイ人」は三世代のコロスの構想において、歌舞と徳との調和を維持しつつ、歌舞の快それ自体も保つために、エジプトの芸術の伝統を保存したイシス神と、アテナイの歌舞の法を転覆させたディオニュソス神、その両者を統合することを試みているのである^[7]。

「神の玩具」としての人間

以上見てきたように、「アテナイ人」は、ポリスにおける法律の支配を維持するための手段として、歌舞の実践に

よる市民の教育を重視している。しかし、最後に付言すべきなのは、「アテナイ人」は、歌舞を手段とみなすだけではなく、それ自体目的としても見ているということである。

「アテナイ人」は、もしもマグネシアに異国から悲劇詩人がやってきて新たな作品を持ち込もうとしたら、どのように答えるかという問いを立てる。彼の考えた答えは、「たしかに、わたしたちにとつて国制全体は、もつとも美しくかつもつとも優れた生の模倣として構成されており、実のところこの生こそがもつとも真実な悲劇であるとわたしたちは言います」(μάκα οὖν ἤτις ἢ τοῦτ᾽εἶνα σωεῖσθαις μίμῆσι τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὁ δὴ ποῦθεν ἤτις ἢ ὄντως εἶναι πρὸς ἄλλ᾽ἐξἑτέρῳ) (81b) というものである。つまり「アテナイ人」は、国制を個人の生によって喩えたうえで、優れた国制こそが優れた悲劇であると主張している。たしかにこの主張は、これまで紹介した「アテナイ人」の議論と整合的なものとして理解できる。というのも、彼は人間における「思考力」がポリスにおける法律に対応すると考えているので、優れた法律によって支配される国制を、ロゴスに導かれた優れた人生の「模倣」とみなすとしても矛盾はないし、さらに彼は歌舞の身振りと曲とが徳と関係することを美しさの規準とみなしているから、美しい悲劇とは優れた人生を描く悲劇であるという推論も成り立つ。「悲劇」というジャンルに注目したアンドレ・ラクスはさらに踏み込んで、アリストテレス『詩学』における「過ち」の概念と『法律』とを比較して、優れた悲劇における罪と罰との関係が、優れた国制における罪と罰との関係に対応すると論じている^[8]。

しかし、視点を変えて、悲劇の演劇的側面、つまり演じられるフィクションとしての側面に注目するならば、国制が悲劇に喩えられるときには人間の生それ自身が自己目的的な遊戯として捉えられていると解釈することもできる。「アテナイ人」は、すでに述べたように、すべての生きものを「神の人形」と呼んでいるが、他の箇所では、他の生物と並んで人間を「神の玩具」(θεοῦ τὴν ἄσπασμα) (803c) と呼び、「すべての男性と女性が、与えられた仕方に従って、きわめて美しい遊びを楽しみつつ、生涯を送らなければなりません」と述べる。また、生の「正しさ」とは、「ある種の遊びを楽しんで、つまり、犠牲を捧げたり歌ったり踊ったりしながら、生涯を過ごす」(803d) ことであり、そのために「各人の平和な生活がきわめて長く、きわめて善く過ごされねばならない」(803e) と「アテナイ人」は述べる。これらの表現からは、歌舞が神々も人間も楽しませるということ、そのこと自体が目的であるという考えが読み取れるのである。

れるのである。

本稿における『法律』についての検討からは、「テアトロクラティア」の語の歴史についていくつかの重要な論点が明らかになった。第一に、歌舞がもたらす快は、徳との関係では価値中立的であり、ポリスにおいて法律を維持する作用も、法律を転覆する作用もともに果たしうるということである。歌舞に対する規制、そして三つの世代のコロスという制度などは、歌舞がもたらす快をいわば飼い慣らすための手法に他ならない。さらに言うならば、「アテナイ人」自身が、歌舞を教育の手段とみなすと同時に快をもたらす自己目的としてもみなす両義性を持っているのである。第二に、『法律』には観客の(身体的な)受動性と能動性との区別と序列化が見出される。沈黙するよう義務づけられたアテナイの受動的な観客は、「バツコスに憑かれた」詩人たちにそそのかされて法を投げ捨てた。これに対して「アテナイ人」は、観客を能動化し、「ポリス全体からポリス全体」への歌舞に動員することによって答える。とはいえ、身体的な能動性が判断における能動性を意味しないことは、三世代のコロスが最年長者によって静かに監督されることから理解される。第三に、「アテナイ人」はデモクラシーを批判するなかで「テアトロクラティア」批判を展開しているが、彼がデモクラシーに對置している「最善なもの支配」とは、少数あるいは単一の人間の支配ではなく、ロゴスを体现する「法律」の支配である^[9]。つまり、「シアトロクラシー」の歴史をたどることは、法律の支配と快楽の支配との絡み合いとしてデモクラシーの展開をたどることなのである。

田中均(たなか・ひとし)

大阪大学文学大学院文学研究科准教授。専門は美学・芸術理論・西洋近代の美学史。

プラトン『法律』の原典と英訳については、以下の版を Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu/>) から引用し、ステファヌス版の頁数と行数を示す。

Platon's *Opera*, ed. John Burnet (Oxford University Press, 1903).

Plato in Twelve Volumes, vols. 10 & 11, translated by R.G. Bury (Harvard University Press, 1967-8).

以下の日本語訳を参照した。

プラトン（向坂寛、池田美恵、森進一、加来彰俊訳）『シノス法律』（『プラトン全集』第十五巻）（岩波書店、一九七六年）

註

- *1 Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Rodrick McKenzie, Oxford (Clarendon Press, 1940). この辞典は Perseus Digital Library から引用した。
- *2 さらに「アテナイ人」は、男性・女性・自由人・奴隷のそれぞれについて、ふさわしいリズム・身振り・言葉遣い・調子・旋律が存在すると述べる(69c)。
- *3 時代の違いによる判断能力の差異は、歌舞の内部におけるジャンルの序列とも関連している。子供は「操り人形」を楽しむのに対して、若者は「悲劇」を好み、老人は「叙事詩の吟誦詩人」を好むとされる(658c-d)。
- *4 以下の論考は、『法律』におけるエジプトの歌舞のイメージが、スバルタ、クレタを含むドーリス系の歌舞から創作されたものである可能性を指摘している。それによれば、例えばプルタルコスが述べているように、スバルタの立法者リュクルゴスはエジプト訪問から法の着想を得たと言われており、スバルタとエジプトの文化の親縁性は伝統的に認められてきた。Ian Rutherford, "Strictly Ballroom: Egyptian *Mousikê* and Plato's Comparative Poetics," in Anastasia-Erasmia Peponi (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, (Cambridge University Press, 2013), p. 75.
- *5 プラトンが「テアトロクラティア」という語のもとに指摘したアテナイの観客の姿容が、果たして事実に基づいているか考証した以下の論考はこのように結論している。観客の野次や喝采は古くから存在したが、紀元前五世紀から四世紀にかけて、観客の情動に訴える戯曲が増加していることから、確かに詩人や音楽家が大衆的な観客をより重視するようになったことが分かる。しかしそれと同時に、プラトンに代表されるような、公衆を忌避する哲学者や著述家が現れるようになり、それゆえに、『法律』におけるような大衆向けの芸術への批判が生まれたのである。Robert W. Wallace, "Poet, Public, and 'Theatrocracy': Audience Performance in Classical Athens," in Lowell Edmunds and Robert W. Wallace (eds.), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, (The Johns Hopkins University Press, 1997) pp. 97-111.
- *6 プルタルコスは、三つの世代によるコロスをスバルタの風習として伝えている(河野与一訳『プルターク英雄伝(一)』(岩波書店、一九五二年)一三三頁)。プルタルコスの記述は、ルソンの『タランヘル氏の手紙』においても参照されている(今野一雄訳『演劇について』(岩波書店、一九七九年)二四〇頁以下)。以下の論考は、プラトンがスバルタの風習を踏まえているのか、プルタルコスによる記述がプラトンの影響を受けたのかという問いを立てたうえで、このコロスの構想は純然たるプラトンの創作ではないだろうと結論している。Oswyn Murray "The Chorus of Dionysus: Alcohol and Old Age in the Laws," in Anastasia-Erasmia Peponi (ed.), *op.cit.* p. 117.
- *7 <ロドトスは、イシンス神の夫であるオシリス神はタイオニョンスと同一とみなされ、という神話を伝えている(松平千秋訳『歴史』上(岩

- 波書店、一九七二)一八八頁)。
- *8 ラクスは、『法律』においては理想的な国制においても処罰は不可避である、なぜなら理性と快との対立関係は解消されないの、法は暴力性を回避するよりもかえりながらつとめるに述べられている。André Laks, "Plato's 'truest tragedy': Laws Book 7, 817a-d," in Christopher Bobonich (ed.), *Plato's Laws, A Critical Guide*, (Cambridge University Press, 2010) Kindle edition.
- *9 以下の論考は、「アテナイ人」の固有名が呼ばれない理由として、法の著者性を「アテナイ人」個人からそらし、法を神々のヌースに基礎づけることによって、客観的・非人格的・無時間的なものとして見せるという意図を挙げている。Andrea Nighingale, "The Orphaned Word," in Anastasia-Erasmia Peponi (ed.), *op.cit.* pp. 238f.