



Title	アリストテレスの『詩学』における「悲劇に固有の快」
Author(s)	渡辺, 浩司
Citation	フィロカリア. 1990, 7, p. 1-23
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/36398
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アリストテレスの『詩学』における「悲劇に固有の快」

渡 辺 浩 司

- 一 序
- 二 感覚的快
- 三 模倣
- 四 カタルシス
- 五 結び

一 序

『詩学』第十四章において「悲劇にはあらゆる快を求めるのではなく、悲劇に固有の快を求めなければならない」(1453^a10-11)とアリストテレスはいう。この発言からアリストテレスが悲劇に固有の快を認めていたことは明らかであるが、「悲劇に固有の快」という言葉によって意味されているもの、すなわちその意味内容は明らかにされていない。もっとも「悲劇に固有の快」の意味内容を示唆する文がないわけではない。この引用文のすぐあとに続いて、「作者は模倣を通して哀れみと恐れからの快をつくりださなければならぬ。したがって、それを出来事の中に内在させなければならないこ

とは明らかである」(1453^a11-14)と語られる。つまり「悲劇に固有の快」は哀れみと恐れからつくられる。しかし、『弁論術』において哀れみと恐れというこれら二つの感情は苦痛とみなされている⁽¹⁾。哀れみと恐れという苦であるはずの感情がどのようにして快に転化するのかという問題が生まれる。

ところで、第六章において「悲劇は……哀れみと恐れを通してこのような感情のカタルシスを行う」(1449^b27-28)と書かれている。

アリストテレスにあつては、カタルシスが苦から快へと転化する働きをになうとみなされていたようである。現在ほぼ定説になっているベルナイスのカタルシス⁽²⁾解釈は『政治学』第八巻におけるカタルシスと『詩学』におけるカタルシスとの整合性を認めて、音楽のカタルシスである、哀れみと恐れなどの鬱結した感情を吐瀉したのちにおとずれる爽快感をもって「悲劇に固有の快」とみなす。ベルナイス説に代表されるように、「悲劇に固有の快」の問題はもっぱらカタルシス論のなかで取り扱われるのを常としている。確かに「悲

劇に固有の快」は「哀れみと恐れから」なるといわれ、悲劇はこれら二つの感情のカタルシスを行うといわれている。しかし他方で、「悲劇に固有の快」は「模倣を通して」つくられるともされているのである。しかも『詩学』において、カタルシスなる言葉は定義や説明なしに実質的にただ一度だけ用いられているのにたいして、「悲劇に固有の快」という言葉は定義されていないといえ、カタルシスほど言及が少ないわけではない。⁽³⁾したがって、「悲劇に固有の快」を論ずるには、カタルシス解釈からは始めるよりもむしろ、まず「悲劇に固有の快」にふれている箇所からその意味内容がある程度規定したうえで、次にそれとカタルシスとの関係をみていくべきであろう。本論文は、この手続きにしたがって「悲劇に固有の快」の意味内容を、さらにそれとカタルシスとの関係を明らかにすることをめざすものである。

二 感覚的快

「悲劇に固有の快」ばかりでなく、アリストテレスはまた悲劇の様々な側面に対して快を認めている。そこで「悲劇に固有の快」を論ずる前に、アリストテレスによって認められているこれら他の種類の快を整理しておくことにする。⁽⁴⁾

(一) 視覚的效果による快

『詩学』第六章においてアリストテレスは悲劇の六つの構成要素をあげ、その各々について重要性の順序にしたがって説明をしてい

る。この箇所で視覚的效果は第五位を与えられ、「人の心を動かすもの」(*charyarmonia*)であるが、最も非技術的であり詩作と関連するところが最も少ない」(1450^a16-18)とされている。ここで用いられている、「人の心を動かすもの」という語は快の感情とは直接結びつかないとはいえ、「人の心を動かす」(*charyarmonia*)という同じ系統の語が他の箇所(6.1450^a33)では逆転と認知による感情効果を表すのに用いられているのを見るならば、アリストテレスには視覚的效果に同様の強力な感情効果を認める用意があったとみなすことができよう。しかし『詩学』においてはまた、逆転と認知をもつ複雑な筋についての高い評価とは逆に、視覚的效果は非技術的であるとされ、悲劇の構成要素のなかで低い位置を与えられている。すなわち上の引用箇所の直後では「上演されなくとも俳優がいなくとも悲劇の機能(*ônurgie*)は存在する」(1450^a18-19)とされ、上演的側面には悲劇本来の機能は存在しないことが示唆されている。そして最終的には視覚的效果は詩人の技術にではなく、扮装系の技術に帰せられているのである(1450^a19-20)。

このようにアリストテレスにおいて視覚的效果は悲劇本来の機能から区別され、さらに上演的側面を軽視する立場から、詩人の技術にではなく扮装系の技術に帰せられている。とはいえ、強力な感情を喚起するというその作用が全面的に否定されているわけではない。哀れみと恐れは感情効果の作用について論じている第十四章において、「視覚的效果によって恐れをひき起こすのではなく、奇

怪なもののみをひき起こす人々は、悲劇に無縁である」(459a10)と非難される一方で、「哀れみと恐れの効果は視覚的效果によってもつくり出すことができる」(1431-2)とされている。その非難は上演における視覚的效果一般ではなく、哀れみと恐れ的情感効果に対する視覚的效果の不適切な使用に向けられているとみるべきであろう。視覚的效果は適切に使用される場合には、悲劇本来の機能に対する補助的な役割を担うものとしてそれなりに評価されているのである。その意味で視覚的效果の適切な使用は、悲劇に特有の感情、すなわち哀れみと恐れを喚起するのに寄与するのであり、観客の「心を動かす」とみなされているといえよう。

しかし第六章と同様にここ第十四章においても、視覚的效果は詩作に付帯的な技術と位置づけられている。「恐れと哀れみの効果は……出来事の組み立てそのものからも生じ、その方がよりすぐれている」(1431-3)と語られる。アリストテレスは、筋を悲劇の「魂」(6.1450b8)なとし「目的」(6.1450a23)とみなして上演的側面を軽視する立場から、あくまでも筋構成によってこれら二つの悲劇的感情を喚起することを要請しているのである。こうした態度は、アリストテレスの視覚的效果への関心が悲劇の上演的側面にあるのではなく、詩作技術の確立という創作論の範囲に限られていることを示している。つまり視覚的效果は、「最も非技術的である」とされているように、理論化されない何らかの要素を含み、技術の介在を阻むものとみなされており、それ故に単に付帯的な位置を与えられて

いるにすぎないのである。

視覚的效果についてのアリストテレスのこうした見方には注目すべき二つの点がある。第一は、悲劇の創作面と享受面とを区別しながらも、「恐れと哀れみの効果は出来事の組み立てからつくる方がすぐれている」(1431b26)といわれているように、観客への感情効果を作作者の側から制限しようとしていることである。つまり、作者の側からの技術的介入を許さないような観客への感情効果を、そのような技術的介入が可能な感情効果よりも低い評価をあたえ、時に排除しようとする傾向が認められるのである。第二は、悲劇本来の機能と視覚的效果とが区別され、両者の優劣が付けられているように、悲劇における感情効果の種々のタイプを区分し、それを相対的に評価しようとしていることである。⁽⁵⁾

以上から推察できることは、悲劇には様々な感情効果があるが、なかでも高い評価を与えられているのは「悲劇に固有の快」であり、しかもその「固有の快」をつくり出すものは、視覚的效果とくらべて高く評価されている筋構成、特に逆転と認知をもつ複雑な筋であるということである。実際、感情効果に対する視覚的效果の適切な使用に対する先の非難の後でアリストテレスは、自ら理想とする感情効果を「悲劇に固有の快」と呼び、それを「模倣を通しての哀れみ、恐れからの快」(1431b14)と規定し、快を喚起するものを出来事の内に組み込むことを作者に課している。要するに、観客の心に哀れみと恐れを喚起する点で視覚的效果は「悲劇に固有の快」の

補助的な要素と認められながらも、悲劇の真の感情効果たる快は模倣を契機としなければならない。

(一) 音楽・語法

「作曲 (*melōdika*) は快い効果を与えるもののうちで (*tau hōnōtatai*) 最も重要なものである」(1450¹⁶)と語られることによって、悲劇に音楽的快が成り立ちうることが示唆される。しかし、音楽と悲劇の「目的」である筋との関係は視覚的效果の場合以上に微妙である。これを明らかにするために、まず「作曲」という語の意味を『詩学』におけるこの語の用法に即して調べなくてはならない。第六章では「作曲」と「語法」とが比較され、「語法 (*logos*) とは韻律 (*metron*) の構成をいい、作曲の機能については明らかである」(1449³⁰⁻³²)とされる。したがってここでは「語法」とは明らかに韻律による対話の構成とみなされている。これに対して「作曲」を単なる音楽的要素と解するのは、もともと『詩学』においては悲劇のコロスの部分に相当する語がないうえに、コロスの部分を全く除外してしまうことになり、妥当な解釈とはいえない。同章の悲劇の定義の中で「作品のある部分は韻律によって (*ōdē metron*)、他の部分は音曲によって (*ōdē melōs*) 仕上げられ」(1449²⁹⁻³¹)と語られ、それぞれ悲劇の対話の部分とコロスの部分とが指示されていることから、このことは十分に確証される。さらに第十九章冒頭では、「他の構成要素についてはすでに語られたのだが、語法と思想について語ることが残されている」(1450³³⁻³⁴)といわれ、第十八章の終わ

りではコロスが俳優の一人とみなされ、筋構成との関連を要請されている。この場合、第十九章の当該箇所以前では第十八章の当該箇所のほか、音楽的要素をあつかった箇所が認められない以上、「作曲」をもって、歌詩をも含んだコロスの部分の構成と考えてさつかえないだろう。このような意味に「作曲」を解するならば、それは確かに視覚的效果と同様に特定の章で論じられているというわけではないものの、視覚的效果よりもむしろ語法により関連したものということになる。したがって、「作曲は快い効果を与えるもののうちで最も重要である」という先の言葉は、視覚的效果の補助的役割とは異なった感情効果を作曲に認めたものと解されよう。

作曲と比較されている語法についても同様の快が成り立つことを、悲劇の定義から読み取ることができる。「快く味付けされた言葉は、リズム (*rhōmos*) と旋律 (*epimelia*) をもつ言葉のことである」(1449³²⁻³³)と語られるのは、コロスの部分の音曲と言葉による快を指示するとともに、対話の部分の言葉とリズムによる快を指示している。この箇所は単にコロスの部分の音楽的要素による快を指摘するものと解されるかもしれないが、それでは「模倣は、その各々の種類の媒体が各々の箇所に別々に配された快く味付けされた言葉によっている。……各々の種類の媒体が別々に配されたとは、ある部分は韻律によって、他の部分は音曲によって仕上げられるということである」という文脈にそぐわなくなる。そもそもアリストテレスはコロスの部分を音曲として特定し、対話の部分の韻律として特定してい

るのであるから、「快く味付けされた言葉」というものによってコロスの部分による快と対話の部分による快とを同種のものとして、共に表わしていると考えられる。なお以上に引用した箇所では「快く味付けされた言葉」を説明するときには「リズム……をもつ」といわれ、「各々の種類の媒体が別々の箇所に配された」を説明するときには「韻律のみによって」と言われていて、それぞれの場合で微妙に表現を異にしているが、そもそも悲劇の言葉は韻文であるから、韻文自体がリズムをもつと考えれば問題にならない。

そこで、以下のようにまとめられよう。作曲とはコロスの部分の構成を意味し、それは〈言葉＋リズム＋音曲〉から成る。語法とは対話の部分の構成を意味し、それは〈言葉＋リズム〉から成る。そして「快く味付けされた言葉」という言い方は、これら二つの部分の内にある音楽的要素が一種の快をもたらしことを示唆している。

さて悲劇において音楽的要素による快は作品の感覚的な側面から得られる快に属するといえようが、そもそもこのような一種の美的快として純粋な感覚的快を認める発言は、むしろ以下の二つの倫理学的著作のうちに見られる。まず『ニコマコス倫理学』第三巻第十章では、節制の徳について論じられる際に、それと感覚的快との関係が問われ、節制が特に必要とされないものとして、視覚の対象（色や形や絵画）による喜び（1118^a34）と聴覚の対象（音楽や芝居）による喜び（1118^a7-8）とがあげられ、いずれも人間的な快とされている。なお臭覚にかんしては、自体的に感じられる喜び（林檎や薔

薔や香料などによる喜び）（1118^a10-11）と付帯的に感じられる喜び（飲食の欲求や情欲などと結びつく喜び）（1118^a11-12）とが区別され、前者のみが、節制が特に必要とされないものとして、人間的快のうちに入れられている。このように視覚と聴覚と臭覚という三つの感覚には「人間以外の動物においてはこれらの感覚に即しての快は付帯的な仕方以外にはない」（E. N. III-10. 1118^a16-17）とされているように、各々の感覚に即した自体的な快が認められている。

次に『エウデモス倫理学』でも節制と感覚的快との関係が問われ、「節制ある人はあらゆる欲求やあらゆる快さに関してではなく、人の考えでは二つの感覚の対象、すなわち味覚と触角の対象に関して、しかしほんとうは触角の対象に関して節制的である」（III-2. 1230^b25-26）とされる一方で、「実際のところ、人が美しい彫刻や馬や人間を見たり歌を歌うのを聴いたりするとき、飲食の欲求も性愛の欲も起こすことなく美しいものを見たり歌を歌うのを聴いたりするならば、その人は不節制であるとは思われない」（1230^b35-36）とされ、味覚や触覚と視覚や聴覚とが区別され、後者はうに純粋な感覚的快が認められている。その際そのような純粋な感覚的快の対象として具体的に挙げられているものは、「美しい彫刻や馬や人間」や歌の他に、「協和音」（1230^b28）や「良い句」（1230^b29）や「花々の句」（1231^a11）である。こうした例と『ニコマコス倫理学』における例とをあわせると、感覚的快の対象は、色や形や和音といったものから、絵画や芝居や歌という芸術にまで及んでいることになる。

しかしながらもともと古代ギリシアにおいては芸術は模倣とみなされていたのであり、その点アリストテレスも例外ではない。したがって、上のように芸術による感覚的快が認められている場合にも、模倣としての芸術という考えは依然としてその前提となっているのではないだろうか。『詩学』において感覚的快の対象とされているのが音曲とリズムであるということがこのことをよく表しているように思われる。というのも音楽は『政治学』第八巻では以下のように論じられているからである。そこでは確かに一方では「我々はみな音楽は最も快いものの一つであるという」(1339^a20)と、「というのも音楽は何か本性的な快を持っているからである」(1340^a34)とも、「音楽は本性上快い効果を与えるものに属する」(1340^b16-17)ともいわれて、音楽は本性上感覚的快をもたらすものとみなされている。しかし他方では、「リズムと音曲のうちには憤怒と穏和の、さらには勇氣と節制とこれらに反するものやその他の倫理的性格の眞の本性に非常によく類似物がある」(1340^b18-21)とも、「音曲そのものうちには性格の模倣物がある」(1340^b28-30)が、「しかしリズムに関することも同様である」(1340^b7-8)ともいわれ、音曲とリズムの両方について性格の類似物という模倣的性格が認められている。そしてそれにもなって音楽については、混合リュディア様式は物悲しい性格を、ドリス様式には落ち着いた性格、プリュギア様式には熱狂的性格を配するというように、性格の別に応じた音階法が分類され(1340^b32-35)、リズムに関しても、安定した性格、

動きやすい性格(俗衆的なものと自由人的なもの)というような性格の別に応じた分類がなされている(1340^b7-9)。このように音楽について感覚的快と模倣的性格という両面性が認められているのは、音楽がこれら両面を別々にもっているときみなされているということではなく、むしろ音楽においてこれら両面は密接不可分なものとなされているということであろう。それゆえにこそまた、性格形成に及ぼす音楽の影響、すなわちその教育的効果が重要視されているのである。それはまさに、娯楽として音楽を聴く場合にも、確かにもともと音楽は自由人にふさわしいものとされながらも、聴き手には、音楽のもつ性格を聴き分ける能力が要求されているほどである。こうしてみると、感覚的快にのみ注目しては、音楽、ひいては芸術に本来的な模倣的性格を見落とす恐れがあると考えられているかのようである。性格形成に及ぼす音楽の影響という主題のためか、実際アリストテレスは『政治学』では、音楽の模倣的性格を重視している。しかも模倣的性格を重視する見方は『政治学』に限られたことではない。先に述べたように、「悲劇に固有の快」は「模倣を通して」といわれていたのである。

三 模倣

一部繰り返し返しの引用になるが、『詩学』第十四章では、「悲劇からあらゆる快を求めるべきではなく、悲劇に固有の快を求めなければならぬ。作者は模倣を通して哀れみと恐れからの快をつくりださ

なければならぬので、それを出来事のなかに内在させなければならぬことは明らかである」(145頁)と語られている。そしてこの箇所こそ、「悲劇に固有の快」というものを解明するうえで最大の手掛りを与えてくれるものというべく、他の箇所はいずれもこの種の快について単に言及しているにすぎない。さて右の引用箇所の内容はつぎのように整理されよう。第一に、悲劇にはそれに固有の快があるということ、第二に、その種の快は模倣を通してつくられるということ、第三に、この種の快は哀れみと恐れに由来するものであるということ、そして、第四に、この種の快を喚起するところのものを出来事のなかに内在させることを作者に求めているということである。

すでに述べたように、哀れみと恐れという二つのものが「悲劇に固有の快」の要素となっていることは、本来苦痛であるこれら二つの感情がどのようにして快感情に転化するのかという問題を引き起こす。この問題を解決するためには、「哀れみと恐れによってこのような感情のカタルシスを行う」(614頁)という言葉を考慮に入れて、カタルシスというものを、苦から快への転化とみなすにせよ、あるいは、始め・中・終りを備えた筋の美的品質のうちに求めるにせよ、まず模倣——もちろん芸術における再現という意味での模倣のことであるが——という活動の本質を明らかにしなければならぬ。というものの、哀れみと恐れは悲劇にのみ関係することがらであるのに対し、模倣は悲劇にのみならず芸術一般にかか

わることがらであり、アリストテレスは「模倣を通して」という言葉によって、他の芸術にも共通する特性を、悲劇に「固有の快」に対して前提していると考えられるからである。そして幸いにも現存の『詩学』において、模倣の本質についてはさまざまに論じられているのである。

『詩学』第四章では模倣の本質について次のように述べられている。「一般に詩作をうみだすものに二つの起源があり、そのいずれもが人間の本性に根ざしているように思われる。すなわち、まず模倣することは子供の頃から人間に備わった自然な傾向であり、人間は、最もよく模倣し、模倣を通して最初に学習するという点において、他の動物と異なる。つぎに、人間はみな模倣されたものを喜ぶ。このことの証拠は経験から明らかである。なぜなら我々は、例えば最も下等な動物や死体の形態のように、実物を見るには苦痛であるものであっても、その最も正確な似像をみて喜ぶからである。このことの原因は、哲学者にとってもただでなく、それにあずかるところは少ないが、他の人にとっても、学ぶということが同じように快いということである。事実、似像をみて人々が喜ぶのはこのことによる。すなわち、見ながら学んだり、例えば、これはあれだというように、個々のものが何であるか推論したりすることになるからである。もし人がたまたま実物をこれまでに見たことがない場合、似像は模倣物としてではなく仕上げや色彩によってか何かこれに類する他の原因によって快をつくりだすのである」(146頁)といわれ

ている。

アリストテレスはここで詩作が成立した原因を二つあげている。⁽⁶⁾

第一は、人間に本来備わっている模倣傾向である。そしてその傾向は学習という知的活動を含むがゆえに、人間は他の動物と区別される。模倣傾向を人間の本性から規定することによって、創作者のいわば模倣衝動について自らの見解を提出している。後者の点に關してハーディソンは、「人がどのように学習するかを説明してはいるが、なぜ詩をつくりだすかは説明していない」として、「人間の本性」とよばれているものは、人間の模倣能力とその普遍的性格を明らかにするだけであり、詩を創造する原因は模倣活動における万人の快であるとしている。⁽⁷⁾確かに詩作が成立した原因の第一は、ただ人間に本来備わっている模倣傾向を示しているにすぎず、「なぜ詩を作りだすか」を説明していないように思われる。しかしそのように思われるのは、詩作が成立した原因が、実際には詩作のみならず模倣一般が成立した原因を説いているからである。第二の原因の場合も含めて詩作の原因を語るさいに、絵画に例を引いているということ、模倣という類概念を表す用語を使用しているということ、さらに人間の本性へ詩作が成立した原因を還元しているということから、詩のみならず広く模倣一般の原因を語っていると解される。このようにアリストテレスが詩作の原因を語りはじめながら模倣一般について論じざるをえなくなったのは、プラトンの模倣概念に対する反論という意図があったからである。プラトンは『国家』第十卷

において、模倣は真実から遠ざかること三番目であつて (597 E)、アイデアの影の写しにすぎない (598 A-B) とするとともに、詩を例としつつ、模倣は人間の魂のうちの非理性的部分に迎合し、これを育みやがては理性的部分を滅ぼす (604 D-605 C) として、享受する者が理性的に模倣を受容することをまったく否定したのであった。模倣についてのプラトンのこのような考えに対してアリストテレスは、模倣を人間本来の知的活動とみなすことによって、反論しようとする。すなわち彼は、模倣は人間に本来的に備わった傾向であり、それによって得られる快は知的活動にもとづくことによって、芸術創作の面で模倣を知的活動の一種として位置づける。また後に見るように、模倣されたものを愛好することも人間の本性に根ざしたものであり、そこから得られる快も学習や推論という知的活動に伴う認識的快に属することによって、享受者が模倣を受容することを知的活動の一種として位置づけているのである。⁽⁸⁾

詩作の第一の原因については簡単にしか述べられていないのに対して、模倣されたものによる快という詩作の第二の原因については、その証拠と理由があげられている。まず、このような第二の原因の証拠として、「下等動物や人間の死体」のように実際にそれを見るならば苦痛しか感じないものでも、その正確な描写を見て我々は喜ぶという経験的事実があげられている。この場合の正確な描写ということについてエルスは、「通例、芸術はその対象の美と作品自体の美によって人を楽しませる」のであり、紀元前四世紀のギリシア

には、死体のような、見る者に苦痛を感じさせる対象を描いた絵画は存在しなかったということから、生物学の教授ないし研究の際に使用された絵図をさすものと解している。⁽⁹⁾ しかしながら、アリストテレスが実際に念頭に置いていたものが芸術作品でなかったとしても、ここでの証拠は、対象と模倣されたもの(下等動物や死体とそれらの正確な絵)との対比を通して模倣されたものを愛好するということ、経験的事実から明らかにすることを意図して提出されている。つまりアリストテレスは、ハーディソンのいうように、⁽¹⁰⁾「現実を経験してみたのならば苦痛であることから生じる」逆説的な悲劇の快を視野に入れたうえで、極端な例を選んだのであり、そうすることによって、実際の経験と模倣されたものを享受することとの差異を示すとともに、苦から快への転化が模倣の働きにあることを暗示しているのである。次に、詩作が成立した第二の原因の理由として、学習による快ということがあげられている。すなわち模倣されたものを人が喜ぶのは模倣されたものを見て学ぶからであるとして、学習による快ということに、詩作が成立した根本的な原因が求められているのである。学習は第一の原因においても模倣の本質とされていたが、ここでも享受の際の本質とされているわけだけ、芸術の創作面と享受面との両面にわたって模倣の本質として位置づけられていることになる。模倣をおこなう立場にいる創作者は認識的に模倣をおこなう一方で、模倣されたものを享受する立場にいる享受者は認識的に芸術作品を享受しているのであり、両者の感じる

快は模倣における認識的活動によるものであるというわけである。悲劇を享受する際の快感情としての、「悲劇に固有の快」に関しては、人は模倣されたものを見て喜ぶが、その快の根源は、模倣されたものを通して行われる学習という認識活動にあるということになる。このような快概念はアリストテレスの快樂論とも一致している。特に『ニコマコス倫理学』における二つの快樂論では、快はそれ自体では活動態として存在し得ず、人間の本性に即した活動に付随して生じてくるものとされている。⁽¹¹⁾ このようにアリストテレスにおいて快はある活動に固有の快なのである。『詩学』第四章における先の論述はアリストテレス自身のこうした快の哲学を背景にしており、模倣の場合には快の付随する活動を認識的活動に求めているのである。

以上のように、詩作が成立した第二の原因についての証拠と理由をあげた後に、アリストテレスは絵画に例を引き「これはあれだ」と絵を見ながら人は推論したり、各々のものについて学んだりするという、模倣されたものを見る際の認識活動を重視する。しかし、「これはあれだ」というような認識活動によって人は何を学び、何を推論するのであろうか。「これはあれだ」というとき、人はすでにその模倣対象を十分に承知しているはずであり、単に既得の知識の確認にとどまり、学習することは何もないはずである。認識活動はそもそも普遍的なものにかかわるのであるから(Met. VII-10, 1036²⁸ ff. XI-1, 1039²⁹, De An. II-5, 417³⁰12 ff.)、個物と個物との間の関

連性を認めたところで、認識活動にたずさわったことにはならないはずである。また、個物それ自体だけでも知識の対象には成りえないであろう。しかしながら、「これはあれだ」という例を学習や推論の例としてあげているということは、模倣されたものを通して見る者が何かしら普遍的なものに与るということを意味していると考えられる。エルスはその事情を、あくまでも生物学的絵図を念頭においていたとしながらも、適確に説明している。⁽¹²⁾すなわち、そのような絵図を見たとき、人はその描かれたものをもう一つもの、すなわち対象と同一視したり比べたりするのではなく、これは馬だとか動物だとかいうぐあいに、種や類と同一視するのである。このような認識は、種に属している個物の前もっての観察に依存しているのであり、「いいかえれば、似像や再現物を認識し同定するトリックは知の獲得の一般的な過程の一部なのである」。模倣を通して個物から種へと、種から類へとという形で普遍に与るのであり、「これはあれだ」という例によって示されている学習はそのような認識活動を端的に描いているのである。エルスは、アリストテレスが生物学的絵図を念頭に置いていたとしているが、重要なことは個物を出発点として種や類へ至る認識活動である。

『詩学』第四章は詩の起源を語るといながら、詩のみならず他の種類の模倣にも認められる起源を示していたのである。それゆえ模倣されたものは何に限らず認識的快を享受者に喚起するが、悲劇に「固有の快」も、悲劇が模倣と呼ばれるものの一つであるかぎり、

この認識的快を根本において分け持っている」と解される。つまり、種としての悲劇は類としての模倣の本質である認識的快を分有しているのである。しかしながら、模倣からえられる快を認識的快とみなして、それを「悲劇に固有の快」に前提することには反論が予想される。第一に、詩作の起源を模倣一般へと拡大することはできない。第二に、『詩学』第四章は予備的考察であって、この著作の主眼たる悲劇論の中心をなすものではない。実際、詩作が成立した原因の第二についてロスは、「アリストテレスはあまりにも主知主義的な仕方での第二の本性を知欲の形式として説明している⁽¹³⁾」として、軽視している。またエルスは、「知性のこうした強調は『詩学』の他の部分と一致しなくはないが、主要な議論からは待たれる第九章のはじめの『普遍』についての文章では言及されていない⁽¹⁴⁾」として、第四章の周縁性を強調している。しかしながら、第一の点については、既にみてきたように、詩作が成立した原因を絵画のばあい例をひいて説明しているということ、模倣という類概念を表す語を使用しているということ、詩作が成立した原因を人間の本性へ還元しているということなどは、詩のみならず模倣一般にも認識的快があることを保証している。第二の点についてはハリウェルは次の三点あげて反論する。⁽¹⁵⁾第一は、詩作の成立した原因の本性的な性格である。すなわち、原因が本性的であるということは、いいかえれば、永遠性を持つということであり、「模倣活動への人

間の従事についての永遠不動の典拠として出されているのである」。

第二は、第四章の詩作が成立した原因を語る言葉がすべて現在形で書かれているという事実である。そして第三に、『弁論術』において述べられている、次のような同種の考えである。「学習することも驚くことも快いことであるから、次のようなことも快いのは必然的である。例えば絵画や彫刻や詩のような模倣物やよく模倣されたものがそうである。たとえ模倣されるもの自体が快いものでなくともそうである。というのも、そのものを喜ぶのではなく、むしろ『これはあれだ』という推論があり、その結果何かを学習することになるからである。また、逆転や間一髪のところでは危険から逃れることは快いことである。なぜならそれらはみな驚きだからである」(I.1. 137^a-12^b)。このように『詩学』のテキストからもそれ以外の著作からも明らかであるように、『詩学』第四章では、模倣の本質が一般的なかたちで議論されているのであり、その議論は、後の章の予備的な考察ではなく、むしろ主要な部分をなしている。

模倣による認識的快は、すでに見てきた感覚的快とは性質を異にする。両者の関係について、「もし人がたまたま実物をこれまでに見たことがない場合、模倣されたものとしてではなく、仕上や色彩によって、あるいは、何れこれに類するその他の原因によって快をつくりだす」といわれていたように、享受の際に認識活動が伴わない場合には、感覚的側面が人を喜ばすことになる。悲劇には、感覚的快を喚起する側面もあるが、「悲劇に固有の快」が「模倣を通し

て」と規定されていたことは、悲劇本来の快が感覚的快であるのではなく、認識的快を前提としていることを明らかにしている。それでは模倣の根本的な性質である認識的快は、『詩学』の後の章でどのように扱われ、「悲劇に固有の快」とどのように関連づけられているのであろうか。

『詩学』第四章と後の章とをハリウェルは「驚き」の概念を鍵として結びつける¹⁶⁾。先に引用した『弁論術』第一巻第十一章では学習が驚きと結び付けられ、またその直前では、「驚くことの中には学習しようとする欲求がある」(I.1. 137^a33-33)と語られている。さらに、『形而上学』においては驚きが哲学の始まりであるとされている(I.2. 983^b11ff, 983^a12ff)。このようにこれらの箇所では驚きが認識活動の端初ないし動因とみなされている。ところで『詩学』第九章においては、「悲劇は完全な行為の模倣であるばかりでなく、おそろしくあわれむべき出来事の模倣でなければならないが、そうした効果は、思いもしない仕方で相互の因果関係によって起こる場合に、最もいちじるしい。なぜなら、このようにして起こるときの方が、ひとりでに起きたり偶然に起きたりする場合よりも、一層驚きがあるからである」(I.152^a10)と語られている。ここから「思いもしない仕方で」展開する筋に、驚きと共に哀れみと恐れを喚起する要素があるということ、「思いもしない仕方で」とは、悲劇の筋のなかで高く評価されている複雑な筋の持つ逆転と認知を意味しているということがみてとられる。さらに驚きは、つづく文で、偶然的

な出来事においても何かある目的のために起こるように見えるとき、一層驚きを引き起こすとされ (1452⁶⁻¹¹)、ここに驚きが出来事の因果関係とその認識に關与しているということが確認される。以上ことからハリウェルは、複雑な筋、哀れみと恐れ、学習ないし認識という、驚きを中心にした一連の概念の集合を見て取るのである。このように「驚き」を中心にして第四章と第九章とを關連付けることによって、第四章の周縁性は解消される。ハリウェルの解釈は第四章の重要性を強調することに大いに役立つものであるが、しかし第四章と第九章とが關連するのは複雑な筋にとどまる。確かに『詩学』第十四章では、「悲劇に固有の快」は模倣と哀れみと恐れに由来するとされていたが、「悲劇に固有の快」は複雑な筋だけに認められるわけではない。というのもアリストテレスは『詩学』第二十三章で、「悲劇の場合と同様に叙事詩の筋は劇的に構成されなければならない。つまり、始め・中・終りを持つ一つの全体として完全な行為を中心にして構成されなければならない。その結果、動物のように一つの全体として固有の快をつくるのである」(1453¹⁸⁻²¹)と語り、叙事詩と悲劇の両者に共通の「固有の快」の起源に出来事の劇的構成をあげているからである。驚きの概念を重視して第四章と第九章とを直接結びつける前に、まず叙事詩と悲劇とにおける劇的構成と快との関係を調べなければならない。

『詩学』第六章の定義において悲劇は、「一定の大きさを持つ完全で嚴肅な行為の模倣」(1459²⁴⁻²⁵)とされ、少し後にこれはさら

に「行為の模倣とは筋である。筋というのは出来事の組み立てである」(1460³⁻⁵)と規定されている。つまり、悲劇の場合に悲劇が模倣とされるのは悲劇が筋ないし出来事の組み立てをもつからにほかならない。そしてこの筋ないし出来事の組み立てについては、第七章と第八章で四つの構成原則が提出されている。すなわち、始め・中・終りを持つ全体性 (7. 1460²⁸⁻²⁷)、容易に全体を記憶できるかぎりの大きさ (7. 1461⁴⁻⁶)、秩序ある配列 (7. 1460³⁵)、どの部分を取りさつても置き換えても全体が解体してしまうような緊密な構成 (8. 1451³¹⁻³⁸) である。この四つの原則に従って出来事を組み立ててこそ、筋構成と呼ばれるべきものができあがるわけである。この原則はさらに、悲劇が単に出来事の羅列にとどまるのではなく、それらの出来事が内的に相互に因果関係を持つことを要請している。第九章では、これら四つの原則にしたがった構成は必然性ないし蓋然性に従った (1451³⁸) 展開と規定されている。この蓋然性ないし必然性に即した筋の展開に、第四章で一般的な形で述べられていた模倣されたものによる認識的快の動因が認められる。人間の言動は本来、「他の仕方でもあることができるもの」(E. N. VI-3. 1139²²⁻²³)であり、必然性とは無縁のものである。それはむしろ蓋然性の領域に属しているのであり、それゆえに倫理学の対象となる。しかるに悲劇が模倣する行為には、これまた蓋然性の領域をこえでるはずはないにもかかわらず、さらに必然性が課せられているのである。この場合の必然性はもちろん論理学や数学のそれと同一視されない

にせよ、悲劇が模倣する行為にこのように蓋然性のみならず必然性が課せられているということは、悲劇の筋がある種の論理性を持つことが意図されていると考えられる。この論理性こそ、悲劇を享受する際の認識活動になうものであり、悲劇に固有の快が「模倣を通して」と規定されていたことの意味なのである。

もちろん筋構成は悲劇にのみかぎられるものではない。既に引用した『詩学』第二十三章の論述で、叙事詩も悲劇と同様に完全な行為を中心に構成されるべきであるとされている。また第九章においては、「悲劇は完全な行為の模倣であるだけでなく、恐ろしく哀れむべき出来事の模倣である」(1452^a1-3)といわれているのも、前半は一般に筋についての規定を、後半は悲劇の筋についての規定を表していると解することができる。筋構成に関するかぎり、四つの構成原則は悲劇と叙事詩とに共通する基本原理といってさしつかえないだろう。

悲劇と叙事詩の筋がもつべきとされている必然性や蓋然性を認識活動になうものとして解することには、反論が予想される。というのも、筋構成の四つの原則を論じる第七章には、美の形相が「美は大きさ」と秩序にある」(1450³⁸-37)として、規定されているからにはかならない。「大きさ」と「秩序」に「統一」を加えて、これら三つを『形而上学』(1078³⁸-42)において美の形相とされている「秩序」と「均斉」と「限定」の具体的な規定とするならば、先のような必然性と蓋然性は筋の美的構成にかかわる要請と解されよう。

そして悲劇は美的構成によって観客に快を喚起することになる。このような見解は、必然性と蓋然性や筋構成の四原則にしたがって悲劇が一つの有機的な統一体になるかぎり、否定できない。しかしながら筋の美的構成による美的快もまた、もし認識活動を伴わないならば、感覚的快にとどまる。

ただし美的快にかぎって、それを一概に感覚的快に分類することはできない。というのもアリストテレスの美論は、単なる感覚対象にとどまるものではなく、認識対象にまで及んでいるからである。例えば『動物部分論』においては次のように言われている。すなわち「見るに不快な動物でも、それを観察することになると、造化の自然は、原因を認識することのできる人や生れつきの哲学者にいいしれぬ快を与える。我々が動物の姿をみて喜ぶのは、絵画や彫刻の場合のように、そこにあらわれた造化の技術をみるからであり、……どんな自然物にも何か驚くべきことがあり、……どんなものにも何か本性にかなった美が存するので、どんな動物についての研究にもためらうことなく向わなければならない。というのも、自然のものには偶然性ではなく一定の目的が最もよく認められるからであって、その存立や生成の目的は美の領域に属することである」(1561³⁷-26)といわれる。ここでは、不快な動物の場合でさえ、観察を通してその存在と原因を認識することによる快が認められていると同時に、目的論的立場からその存在と原因が美と規定されているのである。それゆえ、美的統一体に合目的性や論理性を認める

ことによって得られる快は、感覚的快と次元を異にする。そしてこの美的快は他の認識的快よりも高次の快である。第七章に美の形相が述べられているということは、悲劇にもこのような快が求められていると考えられる。もちろんこの種の快が筋の持つ論理性に支えられた認識活動に伴う快を前提としていることは言うまでもないであろう。

四 カタルシス

悲劇に固有の快は「哀れみと恐れから」生じるとも規定されていた。これら二つの感情を喚起するものとしては、既に見てきた視覚的効果のほかに、『詩学』第十一章では、逆転と認知さらに苦難（ペトス）があげられている（1452³⁸-1452⁴¹, 1452⁴⁹-10）。これら三つのものは筋の要素とされ、「この逆転と認知は筋の組み立てそのものから生じなければならぬ」（10.1452¹⁸-19）といわれているように、筋構成にかかわる四つの原則に即して、論理的に展開されることもとめられている。視覚的効果の場合と同様に、悲劇が模倣する行為もまた、たんに哀れみと恐れをひき起こすだけでなく、必然性と蓋然性に即した論理性をそなえていなければならないというわけである。

しかしながら、哀れみと恐れはどのようにして快と結びつくのであろうか。この問題の解決は、主としてカタルシスについての解釈のなかで試みられている。そこで諸家のカタルシス解釈を検討し、

そこに解決の糸口を見付けていきたい。

（一）医療的解釈

今日ほぼ定説になっているカタルシス解釈はベルナイスによるものである。⁽¹⁷⁾ベルナイスは、「カタルシスについては『詩学』の中で詳しく述べよう」（333³⁸-39）という『政治学』第八巻の相互参照（cross-reference）を重視し、『政治学』における音楽のカタルシスを直接、『詩学』におけるカタルシスに適用する。『政治学』では次のように述べられている。「ある人たちの魂に強くあらわれる感情は、程度の差こそあれ、すべての人の魂にもあらわれる。例えば哀れみと恐れ、さらに熱狂がそうである。実際、こうした感情の動きにとらわれる人がいる。魂を興奮させる音楽を用いるとき、医療やカタルシスを受けたように、その宗教的な音楽によってこうした人たちが平静に復するのを我々はみる。それゆえに、哀れに陥りやすい人々と恐れに陥りやすい人々、一般に感情的な人々は、またその他の人々も、こうした感情のそれぞれにとらわれているかぎり、これと同じことを経験するにちがいない。そしてすべての人々にもある種のカタルシスが行われ、その人々は心が軽くなり快をあじわうにちがいない」（1393⁴-15）。ここには、カタルシス、哀れみと恐れ、快感情という、悲劇のカタルシスと関連する用語がひとまとまりになって見出だされる。このような用語の一致と先の相互参照によって、『政治学』と『詩学』との整合性が保証されていると考えられる。『政治学』の論述に即していえば、悲劇のカタルシスとは、

哀れみと恐れを喚起することによって、観客の心にあるこれら二つの感情を吐瀉させ、その結果として、観客の心に爽快感を与える効果ということになる。この意味において悲劇に固有の快とは、鬱結した二つの感情の発散による爽快感といえる。このようにベルナイスの解釈においては、悲劇は気晴らしや気分転換や娯楽の一つであり、この見方は芸術を娯楽や趣味とみなす今日の通念と一致している。しかしこの解釈は、悲劇に固有の快に関するかぎり、「模倣を通しての哀れみと恐れからの快」という、それについての規定の前半部分を見落している。

(二) 構成論的解釈

オッテはベルナイスの以上のようなカタルシス解釈について、第一に、『政治学』における音楽のカタルシスを直接に『詩学』における悲劇のカタルシスに適用していること、第二に、『政治学』におけるカタルシスは魂を興奮させる宗教的な音楽について認められているにもかかわらず、音楽すべてに妥当する性質とみなしていること、第三に、鬱結した感情というものを前提していること、第四に、悲劇に固有の快と吐瀉後の爽快感とを同一視していること、をすべて恣意的な仮定として批判し、文献学的態度で『詩学』の当該箇所におけるカタルシス句を解釈しようとする。まず「このような」(τοιοῦτον)について、これを直前の「哀れみと恐れ」(ἐλεος καὶ φόβος)に結びつける従来解釈がしりぞけられ、三行先の「厳粛にして完全な行為」(ῥαψῳδία σπουδαία καὶ τέλειον)をうけると解するの

がギリシア語の用例からして妥当であるとされる。次に「受苦」(πᾶθημα)は「行為」(πρᾶξις)に関連するものとされる。すなわち、『詩学』のマルゴリウス訳を典拠にして、「受苦」(πᾶθημα)は観客の感情を示しているのではなく、登場人物の苦難を示しているのであり、「受苦」(πᾶθημα)と「パトス」(πάθος)は同義であるとされるのである。そして第十一章におけるパトスの定義(1422^a11-13)などから、パトスの受動的意味が「行為」(πρᾶξις)という能動的意味へとうつされる。かくして「悲劇は……哀れみと恐れを通してそのような出来事の浄化を行う」⁽¹⁹⁾という訳が成立することになる。

このように解するかぎり、「このような感情」(τοιοῦτον πᾶθημα)は観客の感情を意味するのではなく、哀れむべき恐ろしい出来事を意味することになるのである。そしてカタルシスとは、アリストテレスが第十三章と第十四章を通して、悲劇に不適切なものとして題材からしりぞけるにいたった「不浄なもの」(μυαίνον)を、出来事から排除し、哀れみと恐れを喚起する出来事へと純化していく、構成上の技法を意味することになる。そして悲劇に固有の快についてはオッテは、「固有の快は観客の認識、つまり哀れみと恐れを彼らに喚起するその作品の苦難に満ちた出来事が内的必然性によって展開されたとする認識に依存しており、固有の快は素材の芸術的形成を通して哀れみと恐れから得られるのであり、これらの不快な感情の除去のようなものから得られる快ではない」⁽²⁰⁾としている。筋の持つ論理性による認識活動に伴う快という、先の章でみてきた固有の快

の性質と重なる議論が、オッテのこの言葉の内に認められるであろう。また、オッテのこの言葉とカタルシス解釈は、カタルシス効果と悲劇に固有の快とを同一視する従来の立場が、単なる先入観にすぎないということを適確に指摘している。『政治学』における音楽のカタルシスの場合にはカタルシスと快が密接に結びついていた。そのため『詩学』におけるカタルシスも悲劇に固有の快に関連していると考えられていた。しかし、『詩学』ではカタルシスは、悲劇の定義の中で、哀れみと恐れに関連しているといわれるだけであり、それが観客への効果とか悲劇本来の機能とか悲劇に固有の快とかに関連しているとは一度も言われていないのである。

さて、筋の持つ論理性による認識活動に依存する快という規定だけでは、その快は悲劇と叙事詩に共通する快にとどまり、悲劇に固有の快とみなすことができない。このことに関してオッテは「アリストテレスによれば他の模倣もまた快を喚起するので、快は悲劇に固有の効果ではない。このような快をアリストテレスは認めていたのではない。むしろアリストテレスは、悲劇が喚起する快が喜劇や叙事詩から得られる快と異なることを知っていた。だからこそ固有の快を、すなわち悲劇に、叙事詩に、喜劇に固有の快を語るのである⁽²¹⁾」と言う。そして最終的には、哀れみと恐れを加えて悲劇に固有の快を次のように規定している。すなわち、『哀れみと恐れから』という言葉の中に、素材がどのように形成されるかが示されている。したがって悲劇に固有の快は、素材のそのような芸術的形成から喚

起される快であり、我々のうちに哀れみと恐れ⁽²²⁾の感情を生々しくとどめておきながら、個々の苦難に満ちた出来事が内的必然性にもとづいて展開されたとする観客の認識による快である⁽²²⁾とする。オッテは、自説の擁護とベルナイス説の批判に終始しており、固有の快についてこれ以上には論じていない。だが、悲劇に固有の快をカタルシスと区別したこと、および、悲劇に固有の快を模倣と関係づけて捉え直そうとしたことの意味はきわめて大きい。

『詩学』を『詩学』から解釈するオッテの立場は、その後エルスに影響を与える。エルスは、カタルシスを観客の感情とするのではなく、オッテのような構成論の立場に立ちながらも、主人公が人倫に反する行為を行ったり意図したりしながらもお不浄なものでなく哀れみと恐れに値するのは、逆転と認知の後で主人公が示す後悔の念に端的に示される無知と過失によって行為し意図したからであり、この意味でカタルシスは、「他の仕方では不浄な行為になる行為を行う主人公の動機の浄化の証し⁽²³⁾」であると解する。悲劇の固有の快については、第十四章の快の定義を重視しながらも、悲劇の快は「感情的基礎と美的基礎の両方にある⁽²⁴⁾」として、必然性ないし蓋然性に即した始め・中・終りをそなえた美的有機体としての筋の構成を、二つの感情の快への転化の要因と考える⁽²⁵⁾。たしかにエルスは、「行為の知的に制限された構成によって許可され解放された感情による快⁽²⁶⁾」というように、筋構成による認識的要素を構成原理に限って認めているが、オッテのように認識的快を基調とする立場をとつ

てはいない。エルスが第四章の模倣による認識的快を軽視し、美的構成による美的観照的快を強調するのに対して、オッテは悲劇の固有の快を筋の論理的展開による認識的快としている点で、オッテの解釈のほうが勝っている。

キトーは、エルスを次の二点で批判する。⁽²⁷⁾第一に、主人公が血縁関係を知らずして悪事を企て、認知の後に行為にいたることを回避するという筋が悲劇の筋のなかで最もすぐれているとされている。

この場合には、エルスがいうような、血縁関係を知らずして悪事を行った主人公に観客がなおも汚れがないと認めて浄化するという意味でのカタルシスは、生じないとする。第二に、「不浄なもの」に関して、第十三章の、よき人が幸福から不幸に陥ることは悲劇的でなく「不浄なもの」であるという言葉には、エルスのいう「道徳的な汚れ」という意味はなく、「ぞっとする」「耐えがたい」「嫌悪の情を起こさせる」といった意味しかなく、「不浄なもの」は悲劇の題材に不適切であるという評価であるとする。このようにエルスの解釈を批判したうえで、キトーはカタルシス句をまず文法の面から解釈していく。キトーの解釈は、文法の面ではオッテのものと同じくするが、「このような」(*такая*)という語に関して文法上の解釈を留保している。⁽²⁸⁾次に、この語の意味をめぐって自説を展開する。

悲劇は哀れみと恐れを喚起する出来事の模倣であり、哀れみは不当な不幸を受けている人に対して、恐れは我々に似た人に対して感じられる感情であるので、例えば良き人の不幸への転落とか落雷によ

る突然の死などは恐ろしいだけであり悲劇の題材には不適切である。それゆえキトーは *такая радужная* を、「哀れみと恐れに相当する出来事」と読む。⁽²⁹⁾カタルシスに関しても、日常世界にあっては単に恐ろしかったり、不合理性の付きまといたりする出来事から、不可解な「影」や「雑音」を取り去り、悲劇の題材にふさわしい出来事へ、すなわち哀れみと恐れを喚起する出来事へと浄化することにその意味を見出だすのである。⁽³⁰⁾悲劇は、「模倣による苦痛に満ちた出来事を浄化」して、「それ自体苦である生のままの素材を、快く観ることのできる普遍的なものにすることによって、精練する」⁽³¹⁾のであり、同時にその精練化により、日常世界において苦である二つの感情は全く異質のものに変容し、「雑音の多い混乱した」日常世界とは別の次元の、論理的構成を備えた認識対象になるのである。⁽³²⁾認識的快を認める一方で、カタルシスを、日常世界における素材から悲劇にふさわしい出来事への純化とみなす点で、キトーの解釈はオッテのそれに近い。

(三) 知的・主知主義的解釈

ゴウルデンは、『詩学』を『詩学』から解釈する立場に従いながらも、「これまで述べてきたことから帰結する悲劇の定義を、思い出しながら述べよう」(149²²⁻²⁴) という第六章の冒頭の一文を重視し、エルスによるカタルシス解釈では第六章とそれ以前の諸章の関係が希薄になると批判し、⁽³³⁾第六章のカタルシスと第四章の模倣による快とを結びつける。こうしてゴウルデンは第四章で述べられて

いた学習ということが個物から普遍への認識を意味する以上、哀れみと恐れを喚起する出来事を支配している普遍的法則を理解する過程こそ悲劇の目的であり、カタルシスはこの解明の過程を意味すると解釈する⁽³⁵⁾。したがって、カタルシスが悲劇の目的であり観客への効果であるならば、カタルシスは第四章の認識活動を意味し、悲劇に固有の快はカタルシスに伴う快ということになるであろう。しかしながら、悲劇に固有の快を認識的な快としている点では模倣の特質を正しく把握しているが、カタルシスを悲劇の目的や効果とみなしているということ、悲劇に固有の快とカタルシスとを同一視しようとしていることは、第十四章の快を定義する「言葉のなかにはカタルシスの痕跡をみいだすことはできない⁽³⁶⁾」とオッテが指摘しているように、非常に疑わしいものといえよう。

ニチュフは、第九章の「恐れと哀れみは思いもしない仕方で^(1159a, b, c)」相互の因果関係によつて起こる場合に最も著しい^(1159a, b, c)という言葉を重ねて、ゴウルデンとは異なった知的カタルシス論を展開する。不当な不幸にある人に対する哀れみと自分に似た人の不幸に対する恐れとは、筋の論理的展開によつて正当化された感情であるにもかかわらず、悲劇はそのような感情のカタルシスを行うといわれる。この理由をニチュフは次のように説明する。すなわち、哀れみと恐れという二つの感情は、主人公の不当な不幸を愛いつつ主人公のうえに降りかかった不幸が自らのうえにも降りかかるのではないかという観客の思惑⁽³⁷⁾に根拠をもつ、観客の予期

的な感情である⁽³⁷⁾。この思惑に——思惑とは真にも偽にもなりうるものであり、真の意味での知識とは異なる⁽³⁸⁾——反したときに、悲劇は哀れみと恐れにおいて最高の効果をあげ、その結果、最大の驚きを観客にもたらすとされる^(914b24-27)。思惑の反転によつて観客に驚きを喚起することで、悲劇は、思惑が反転する前と後との論理的関係を求めようとする知的欲求を観客の心に生じせしめ、観客に事の真相を発見させるにいたるというのである⁽³⁹⁾。つまり、思惑が反転する以前のこれまでの思惑が実は偽りであり、その思惑にもとづく哀れみと恐れという二つの感情が何の根拠も持たないということを認識することによつて、観客は、その思惑のみならず、その思惑にもとづく感情を不正にして不当なものとして観客自らから解放するということになるというわけである⁽⁴⁰⁾。そのうえ思惑の反転は、主人公が哀れみと恐れに値する、無実の人であるということを否定し、主人公の無実の偽りを暴き、彼の大罪を明らかにするとともに、不当な不幸だと嘆く主人公への怒りを観客に喚起することになる⁽⁴¹⁾。とはいえ主人公へのこの怒りも、もともと思惑にもとづいていたので、哀れみと恐れという二つの感情とともに観客は怒りを解放することになる⁽⁴²⁾。このようにしてニチュフは、カタルシスを観客が哀れみと恐れと怒りとを観客自身から解放するということを意味すると解釈する。カタルシスは、思惑や哀れみや恐れや怒りという三つの感情を偽りとする、認識活動にもとづく真相解明を基調としているわけである。悲劇に固有の快についてもニチュフは、思惑の反転による

驚きを真相解明の契機をみなし、⁽⁴³⁾「驚きの内にある快は知識の獲得の結果である」と結論づける。つまり主人公の大罪など一連の出来事の真相を知ったときの喜びと解するのである。

ニチェフの解釈には以下のような反論が出されるであろう。第一に、本来の意味で偽りである思惑の反転が悲劇の筋にあるのか、むしろ観客は悲劇の物語をあらかじめ知っていながらもなお悲劇をみて、快を感じるのではないか。第二に、観客が三つの感情を観客自身から解放するとニチェフは言うけれども、ニチェフが典拠とする第九章の当該箇所は、そのような意味での感情の解放を示しているのではなく、単に予期に反する筋の展開による哀れみと恐れとの喚起を示しているだけにとどまるのではないか。第三に、哀れみと恐れは思惑が反転したときに最大の効果をあげるとされていたとしても、第十四章ではそもそもこれら二つの感情は主人公の運命の逆転によって喚起されると規定されているのではないか。筋の論理展開にささえられた認識的快を認めてはいえ、ニチェフの解釈がこれらの反論にたえうるかは疑問である。

(四) 倫理的解釈

倫理的解釈はもととベルナイス以前にレッシングによって確立されたものである。しかしながら近年、あまりに美的観照的快を強調しすぎる、『詩学』を『詩学』から解釈する立場への批判と反省から、『詩学』をアリストテレスの哲学全体から改めて捉え直すような動きが出てきている。ハリウェルやツェンらがこのような立

場の代表者である。ここではハリウェルの説を取り上げる。

ハリウェルは悲劇に固有の快に關してはそれを模倣による認識活動に伴う快と解するものの、カタルシスに關しては『政治学』第八卷における『詩学』への相互参照(1341^a88-10)を重視し、音楽のカタルシスと悲劇のカタルシスとの関連をさぐる。『政治学』における音楽のカタルシスに同種療法的特徴を認めたいうえで、「哀れみとそれを通してこのような感情のカタルシスを行う」という『詩学』の言葉はまさに手段と対象の一致を表しており、同種療法的特徴は悲劇にも適用できる⁽⁴⁶⁾とハリウェルは考える。さらに『政治学』におけるカタルシスは医療的な比喩であって、宗教的カタルシスの熱狂は特殊な例であり、その治療的效果が医学にたとえられているにすぎないのであると考え、カタルシスという概念を一般化したうえで、『政治学』第八卷全体からカタルシスを以下のように解釈する⁽⁴⁷⁾。巨視的に見れば、『政治学』第八卷の議論の中心となっていることは音楽の倫理的教育への使用である。それゆえにアリストテレスは音楽の種類とその効果を詳しく議論していたのである。「音楽のカタルシスとその教育的意義は、聴衆によって経験される感情の再現能力であるとされている。そしてそれは聴衆の感情の訓練に役になうことができる。その倫理的機能がアリストテレスには重要である⁽⁴⁸⁾」として、ハリウェルはカタルシスに倫理的意義を認めるわけである。音楽と詩との密接な関係を考えれば、『政治学』での議論は模倣一般に対しても妥当するものである。悲劇のカタルシスも

「感情の倫理的訓練や習慣づけ」と解されることになる。『詩学』第十三章と第十四章では哀れみと恐れという感情は、主人公の不幸が不当なものであり、不幸に陥っている主人公が我々と同類の人物であるとする、観客の認識にもとづく感情であるとされていた。したがって哀れみと恐れは劇の行為の理解の一部分としての観客の感情的反応であり、カタルシスは、しかるべき対象に対してしかるべき仕方ではこれらの感情を感じるという感情の訓練であり、感情と理性との倫理的関係への浄化ということになる。⁽⁴⁹⁾すなわち、筋構成は、哀れむべき恐ろしい行為の模倣を通して観客にこれらの二つの感情を喚起するとともに、その論理的整合性によって認識活動も促すことになる。そしてこれら二つの感情は、恣意的にどんな対象に対しても向けられるべき感情ではなく、これらの感情にふさわしい対象と認められたうえでその対象に向けられる感情である。この点にハリウエルは、感情の訓練や習慣づけという倫理的效果と認識活動やそれに伴う快との一致を認めようとするのである。しかしながら、『政治学』第八巻におけるカタルシスは音楽一般についてではなく、熱狂的な音楽についてのみ語られているのであり、ハリウエルは音楽のカタルシスを一般化することで、この事実を歪めている。

五 結び

本来カタルシスとは悲劇の効果を意味するのであろうか。第六章において、「性格をよくあらわす台詞を、語法と思想においてすぐ

れた台詞をつぎつぎに並べても、悲劇の効果を作り出すことはできない」(1402b31)といわれ、その効果を暗示する語がこの文章以前にはカタルシスという語以外にないのであるから、カタルシスを悲劇の効果とみることができるかもしれない。しかしながら第十四章においては、悲劇に固有の快が悲劇の本来の効果としてあげられていたのである。それゆえカタルシスはせいぜい快を生み出す過程を示すものであるか、あるいは構成上の作者の技法の一つを示すものであろう。ところでカタルシスを、快を生み出す過程であるとすると『政治学』第八巻のカタルシス句においては、カタルシスは、音楽のなかでも宗教的音楽に代表されるような熱狂的音楽の効果としてもっぱら議論されているのである。その句には道德的な意味合いも認識的な意味合いも認められない。このことに加えて、「カタルシスが何であるかは今のところ一般的に述べておくことにするが、『詩学』で再びもっと詳しく述べよう」(341b38-40)という『政治学』の言葉をみると、そこでのカタルシスという用語は当時の用法にかなった普通の意味で用いられていたものであり、さらに専門化された術語としてのカタルシスは『詩学』のなかで詳しく議論されていたと考えられる。これらのことから『政治学』第八巻における音楽のカタルシスを『詩学』における悲劇のカタルシスに適用することは悲劇のカタルシスという語の専門性と、音楽のカタルシスの特性を見失うことになるといえる。

さて、『詩学』十三章では哀れみと恐れは、それぞれ、それに値

しないにもかかわらず、不幸に陥る人に対して、我々と似たような人に対して生じるとされている (1489-1500)。しかしながら哀れみと恐れは快といかなる関係にあるのか。このことを明らかにしているのは、とりもなおさず哀れみと恐れという二つの感情の組合せである。というのも、アリストテレスは二つの感情を組合せることによって、悲劇における主人公や出来事と観客との間に微妙な距離感を持たせようとしているからである。

例えば、不当な不幸に陥っている人と同じような不幸が我々のまじかに迫っているとき、我々はその人の不幸を哀れむどころではなく、もっぱら恐れるだけである。つまり極度の恐れは哀れみの感情を排斥しかねない。これと同じことが哀れみの感情についても言うことができる。疎遠な関係にある人が不幸に陥ったとき、我々はその人を哀れみはするが、恐れはしない。哀れみと恐れは、共感という点では同種の感情であるが、互いに反しあう関係にもあるのである。したがって、観客に恐ろしさばかりを喚起するほど、観客と悲劇の主人公や出来事との距離感が近すぎても、また哀れみだけを喚起するまでに、その距離感が遠すぎても、悲劇本来の感情効果である固有の快は生じないことになる。観客の側にたつて言えば、観客の持つこの心的距離が、いたずらに感情に流されることなく、本来苦である出来事を認識するということを支えているのである。「我は、例えば最も下等な動物や死体の形態のように、実物を見るには苦痛であるものであっても、その最も正確な似像をみて喜ぶ」

(1489-1500) という言葉は、こうした事情を示していると思われる。

このようにみてくるならば、悲劇における哀れみと恐れは日常世界におけるそれとは異なる虚構的感情といえる。というのも、悲劇の題材となる材料から哀れみと恐れにふさわしくないものが、すなわちオッテに従えば「不浄なもの」が、キトーに従えば「影」や「雑音」が取りのぞかれ、哀れみと恐れを喚起する出来事へ純化されるからである。そのような出来事の模倣としての悲劇に、これら二つの感情を観客は感じることになる。悲劇においては、本来日常では苦痛であるこれらの感情が、虚構的感情へと転化するのであり、そのことによって悲劇の出来事は論理的構成を持つ認識対象に純化されるのである。

この点にカタルシスの意味を見出すことができよう。すなわちそれは、悲劇が哀れみと恐れ of 出来事の模倣へ転化するために欠かすことのできない制作上の過程であり、悲劇が上演されるものである限り、カタルシスは、詩人の技術にかかわるのみならず、俳優や俳優などの技術に代表されるような舞台効果にもかかわるものである。詩人や俳優や俳優係が一体となって、哀れみと恐れを観客にひきおこすべく、悲劇を哀れむべき恐ろしい出来事に仕上げていくのである。

そして観客は悲劇をみて、哀れみと恐れを感じながら、そこに人間の一つの在り方を認識するのである。

注

- (1) 恐れは *Rhet.* II-5. 1382^a20-32 で、哀れみは II-8. 1385^a11-19 でそれぞれ苦痛、不快と定義されている。
- (2) 第四章の(一)医療的解釈において詳しく述べる。
- (3) カタルシスという語は、術語としてではなく、1453^b15 にある程度使用されている。したがってその語は形式的には『詩学』で初めて二度用いられていることになる。他方、「悲劇に固有の快」は 1453^b11, 1459^a21 など用いられつつある。またその快を暗示する「快」の語は 1453^b36, 1462^a16, 1462^b13 に見出たられる。これらの「悲劇に固有の快」の定義をめぐっての表現が 1453^b10-14 に見られる。
- (4) 視覚的效果による快・感覚的快・模倣による快という区別は、ヘリッハの区別に従っている。cf. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill, 1986, pp. 66-77.
- (5) *Ibid.*, p. 64.
- (6) 詩作が成立した二つの原因は人間に本来備わっている模倣傾向とメロデーとリズムとの本来的な傾向と解される。cf. G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard Mass. 1957, p. 223. D. W. Lucas, *Aristotle Poetics*, Oxford, 1968, p. 74. この二つは、メロデーとリズムという音楽的要素も模倣の二つである。cf. S. Halliwell, *op. cit.*, p. 71, n. 35.
- (7) L. Golden and O. B. Hardison, *Aristotle's Poetics*, Englewood Cliffs, 1968, p. 92.
- (8) アリストテレスが人間の本性から模倣を規定したとしても、そのような人間の本性をもプラトンがイデア論に基づいて非難していると言える。しかし、アリストテレスにおいては、詩作は制作術であり、技術(τέχνη)の二つであるから、それは「正しい理を備えた制作可能な状態」(*E. N.* VI-5. 1140^a9-10)という技術の定義に従うのである。
- (9) G. F. Else, *op. cit.*, p. 128.
- (10) L. Golden and O. B. Hardison, *op. cit.*, p. 92.
- (11) ここでは「快楽はエネルゲイア(ἐνέργεια)から分離しえず、エネルゲイアを強める、エネルゲイアである」というスチュアートの定式に倣った。cf. J. A. Stewart, *Notes on the Nicomachean Ethics*, vol. II, Oxford, 1892, p. 223.
- (12) G. F. Else, *op. cit.*, p. 132.
- (13) W. D. Ross, *Aristotle*, London, 1949, p. 280.
- (14) G. F. Else, *op. cit.*, p. 130. cf. p. 132.
- (15) S. Halliwell, *op. cit.*, p. 72.
- (16) *Ibid.*, pp. 74-76. 既に十七世紀の Harsdörfer が筋の「驚め」の効果重視の模倣と驚めによる快を認めている。しかし教育的目的が前提されていた。cf. J. E. Gillet, 'The Catharsis-Clause in German Criticism before Lessing', *Journal of Philology*, 35 (1920) pp. 102-103.
- (17) J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Hildesheim, 1970.
- (18) H. Otte, *Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffshestimmung der Tragödie*, Berlin, 1928, SS. 67-73.
- (19) *Ebd.*, S. 7.
- (20) *Ebd.*, S. 78.
- (21) *Ebd.*, S. 14.
- (22) *Ebd.*, S. 15.
- (23) G. F. Else, *op. cit.*, p. 438.
- (24) *Ibid.*, p. 448.
- (25) *Ibid.*, p. 441.
- (26) *Ibid.*, p. 449.
- (27) H. D. Kitto, "Catharsis", in L. Wallach (ed.), *The Classical Tradition*, New York, 1966, p. 141.
- (28) *Ibid.*, pp. 138-140.
- (29) *Ibid.*, p. 142.
- (30) *Ibid.*, p. 146.

- (15) *Ibid.*, p. 145.
- (16) *Ibid.*, p. 143.
- (17) L. Golden, "Catharsis", *Transactions of the American Philological Association*, 93 (1962) pp. 52-53.
- (18) *Ibid.*, p. 55.
- (19) L. Golden, "Mimesis and Katharsis", *Classical Philology*, 64 (1969) p. 146.
- (20) H. Otte, a. a. O., SS. 14-15.
- (21) A. Ničev, *L'enigme de la catharsis tragique dans Aristote*, Sofia, 1970, pp. 55-58.
- (22) *Ibid.*, pp. 50-55.
- (23) *Ibid.*, pp. 60-61.
- (24) *Ibid.*, pp. 57-58.
- (25) *Ibid.*, p. 74, p. 84.
- (26) *Ibid.*, p. 85.
- (27) *Ibid.*, p. 61.
- (28) A. Ničev, *La catharsis tragique d'Aristote*, Sofia, 1982, p. 75.
- (29) V. Cessi, *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*, Frankfurt, 1987.
- (30) S. Halliwell, *op. cit.*, p. 192.
- (31) *Ibid.*, p. 193-5.
- (32) *Ibid.*, p. 195.
- (33) *Ibid.*, p. 197.
- (34) *Ibid.*, p. 201.

(わたなべ・こうじ 文学学講座博士課程学生)