



Title	悲劇に固有の快：プラトンとアリストテレス
Author(s)	戸高, 和弘
Citation	文芸学研究. 2000, 3, p. 57-99
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/50942
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

悲劇に固有の快 ——プラトンとアリストテレス

戸高和弘

『詩学』第14章においてアリストテレスは、悲劇の機能を次のように規定している。

「悲劇に求める快は、どんな快でもよいというわけではなく、悲劇に固有の快(*οἰκεία ἡδονή*)でなければならない。そして詩人は、いたましさと恐れからの(*ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου*)、模倣を通しての(*διὰ μιμήσεως*)快を産み出さねばならないのであるから、そうした感情を出来事のなかに作りこまねばならないのは明らかである」(1453b10-14)⁽¹⁾。

ここで、「悲劇に固有の快」が「いたましさと恐れからの」快とされていることに注目すべきである。後に述べるとおり、いたましさと恐れという感情は『弁論術』においては苦痛とみなされている。にもかかわらず、『詩学』のこの箇所においてはそれら両感情から悲劇に固有の快が産み出されるとされている。本論文は、一見矛盾しているように見えるこの事態を、模倣と両感情との関連を通して、考察するものである。

ところで、悲劇に固有の快を考察するのであれば、当然カタルシスの問題を取り上げるべきだと思われるかもしれない。しかしながらカタルシスと悲劇に固有の快との関係については、『詩学』研究者によって様々な意見がある⁽²⁾。第6章で悲劇を定義するさいに述べられるカタルシスは確かに重要な概念であるが、本論文ではこの問題自体を取り扱うつもりはない。現存の『詩学』において、悲劇に固有の快はカタルシス抜きに論じられており、カタルシス抜きの考察に意味がないということは、現存『詩学』そのものに意味がないということである。

ただしカタルシスに関して次の点だけは確認をしておきたい。『詩学』を『詩学』のみから解釈しようとするエルスやゴールデンの立場はニュー・クリティシズムの原理を誤って適用しているといわざるをえない⁽³⁾。『政治学』第8巻で語られるカタルシスと全く無関係に『詩学』の「カタルシス」を解釈することはできない。とはいっても、肝心の『政治学』において「カタルシスが何であるかは……『詩学』のなかでさらにはつきりと述べることにしよう」(1341b38-40)と語られながら、現存の『詩学』にはそうした言及は見あたらない。アリストテレスのテキストに即する限り、カタルシスが何であるのかを厳密に規定することは不可能である。むしろ本論文にとって重要なのは、『政治学』の「すべての人にも何らかのカタルシスが生じ、快と共に(μεθ' ἡδονῆς)心が軽くなるに違いない」(1342a14-15)という部分である。すなわちカタルシスという語が何を意味しようと、快と結びついているのはこの言葉から明らかである。したがって、「悲劇とは……いたましさと恐れとを通してこのような諸感情のカタルシスを達成するのである」(1449b27-28)という悲劇の定義において、カタルシスが観客の感情を浄めるのであろうと、登場人物の行為を浄めるのであろうと、いずれにせよそのさいには快を伴うのである。アリストテレスにとって、悲劇の機能とは快を産み出すことにほかならない⁽⁴⁾。

さて本論文は、悲劇に固有の快を考察するのであるが、最終的にめざすのは、プラトンとアリストテレスの文芸観の関係である。すなわち、『詩学』における悲劇に固有の快の考察を通して、プラトンとアリストテレスの文芸観が根底において同じであることを明らかにし、両者の文芸観を比較検討することである。それゆえ本論文は、アリストテレスとプラトンの悲劇観(文芸観)をそれ自体として解明しようとするものであり、ギリシア悲劇そのもの、まして悲劇一般を研究をするものではない。あくまでもアリストテレスとプラトンの言葉それ自体から考察を進めることが、本論文の方針である⁽⁵⁾。

1 模倣と筋構成

さて、苦痛とみなされる感情から快が生じるという事態をどのように考えるべきだろうか。この問題を解く鍵は、「いたましさと恐れから」という言葉と併置されている「模倣を通して」という言葉にあるように思われる。そこでまず模倣と筋との関係から考察を始めたい。

『詩学』第1章において語られているとおり、模倣こそは詩作を他の技術から区別する。こうした考えは、すでにプラトンの『国家』第10巻に認められるが、当時必ずしも一般に受け容れられていた考えではなく、詩はむしろ韻文の著作と同一視されていたようである⁶⁾。これに対してアリストテレスは、次のように反論している。

「人々は、詩作することと韻律とを結びつけ、エレゲイア詩人とか叙事詩人などと呼んでいる。つまり人々は、模倣(μίμησις)にしたがってではなく、韻律にしたがって無差別に詩人(ποιητής)と呼んでいる。事実、医学や自然科学上の仕事でも韻文で発表されるならば、その著者は通常詩人と呼ばれる」(1447b13-17)。

アリストテレスにとって、模倣を行う者こそが詩人であり、模倣こそが詩(文芸)を他の言説から区別する(ここで模倣という言葉は単なる物真似ではなく、再現、描写といった意味も含んでいる)。プラトンが模倣という言葉を否定的な文脈で用いたのに対して⁷⁾、アリストテレスはむしろこの言葉に積極的な意義を認めている。

実際第4章において、詩作の起源は模倣の本能に求められる。すなわち、「模倣すること」と「模倣されたものを喜ぶ」という二つの本能が詩作の起源とされている⁸⁾。模倣する本能が詩の制作の原因であり、模倣されたものを喜ぶ本能は詩の享受の原因であるといえよう。制作と享受という詩(文芸)の二つの側面は、ともに模倣の本能に由来するのである。

またそれに関連して、次のような興味深い発言が見いだされる。

「われわれは、最下等の動物や死体などの姿のように、実物を見るのが苦痛であるようなものも、それを最も正確に写した似像を見るのは喜ぶ」(1448b10-12)。

現実の対象と模倣された対象とではそれを見る人の反応に違いがあり、模倣された対象に対して、人は一定の距離を持って冷静に眺めることができるというのである。ここには、芸術作品を鑑賞するさいの心理的距離ないし美的距離の概念の萌芽が認められるかもしれない⁹⁾。アリストテレスにとって、模倣は詩を他の著作から区別する根拠であり、また詩を産み出した起源でもあり、さらには作品鑑賞の前提となる。

しかしながら、模倣が単なる似像の制作にとどまる限り、それは悲劇ではありえない。模倣が悲劇となるためには、登場人物が行動し物語が形成されねばならない。アリストテレスは次のように語っている。

「悲劇とは行為の模倣であり、行為は行為者によってなされる……行為を模倣するのは筋(*μῦθος*)であり、私がここで筋というのは出来事の組み立てのことである」(6,1449b36-50a5)。ここで「行為の模倣」が、筋を介して「出来事の組み立て」と同一視されていることに注目しなければならない。つまりアリストテレスのいう「行為の模倣」とは、登場人物が行為している特定の場面を模倣するのではなく、登場人物の行動が織りなす出来事の連鎖を模倣する。「悲劇とは人物の模倣ではなく、行為と人生の模倣」(6,1450a16-17)なのである。言い換えれば、「行為の模倣」であり「出来事の構成」である筋こそが悲劇を形づくる。そこから筋は悲劇の六つの構成要素の中でも際だって重視される。アリストテレスにとって、登場人物の行動が引き起こす出来事の構造こそが最大の関心事なのであり、物語を形成するのもまさにこの構造なのである。

こうした構造の重視は、絵画を例としてではあるが、次の『政治学』の言葉にもうかがわれる。

「すぐれた人々が多数の中の個々の人々にまさるのは、美しい人々が美

しくない人々に、技術によって描かれたものが実物にまさるのと同じであり、分散しているものが一つにまとめられることによってまさるのである。というのも、分散されているならば、描かれた目よりもこの人の目のほうが、あるいは他の人の他の部分のほうがより美しいのであるから」(1281b10-15)。

この箇所において、諸部分の総合に絵画と実物との違いが認められているが、あるいはこの箇所は、クセノポンが伝えるソクラテスの次の言葉を思い起こさせるかもしれない⁽¹⁰⁾。

「実際に美しい姿を描こうとすると、すべての美を完璧に備えた一人の人間に出会うのは容易ではないので、君たちは多くの人の中からそれぞれ最も美しい部分を集めてきて、そうして身体全体が美しく見えるようにする」(『ソクラテスの思い出』Ⅲ,10,2)。

実際、画家ゼウクシスは、五人の美少女を集め、それぞれの特にすぐれたところを結合してヘレネを描いたと伝えられている(Cicero, *De Inventione*, II,1,1)。一見すると、『政治学』の一節とソクラテスの言葉とは同じ内容を述べているようであるが、両者の強調点は大きく異なる。すなわちソクラテスの言葉は、それ自体が美しい部分をいくつか結合することを述べているのに対して、『政治学』で述べられているのは、それ自体としては実物ほど美しいいくつかの部分が総合されて美しくなることである。いくつかの部分を結びつけ一つの全体とするところにアリストテレスの強調点はある。

アリストテレスによれば、絵画は諸部分の総合によって実物をしのぐものであるが、詩において部分に当たるのは個々の出来事であり、それらを総合するものが筋である。第7章において、悲劇は「一定の大きさをもった、完結した一つの全体としての行為」を模倣すると規定され、その全体とは「始め、中、終わり」をもつことだとされる(1450b24-27)。これをうけて第8章では、次のように述べられている。

「筋とは、ある人々が考えているように一人の人物に結びついているからといって、統一されたものになるわけではない。なぜなら、一人の人物には無限に多くの出来事が起こり、これらのあるものからは統一は作り出せないからである」(1451b16-19)。

ある一人の人物に起こった出来事をすべて叙述したとしても、それだけで完結性や統一性が生まれるわけではない。詩人は様々な出来事の中から取捨選択をして、それに「始め、中、終わり」という構造を付与することで完結性と統一性を作り出さねばならない。先に見た『政治学』の引用を思い起こすならば、詩人によって作り出された完結性と統一性こそが現実と悲劇とを区別する根拠となる。

それゆえ筋の構造はまた、詩を歴史から区別する根拠ともなる⁽¹¹⁾。

「詩人の仕事は、すでに起こった出来事を語るのではなく、起こるであろうような出来事、すなわち蓋然性あるいは必然性⁽¹²⁾にしたがう可能事を語ることである。……歴史家が詩人と異なるのは、歴史家がすでに起こった出来事を語るのに対して、詩人は起こるであろうような出来事を語る点にある。それゆえ、詩作は歴史に比べてより哲学的であり、より価値多いものである。なぜなら詩作はむしろ普遍的(τὰ καθόλου)なことを語るものであり、歴史は個別的なことを語るからである」(9,1451a36-b7)。

「蓋然性あるいは必然性にしたがう可能事」とは、統一性を備えた筋の言い換えにほかならない⁽¹³⁾。実際に起こった事実を語る歴史が個別的であるのに対して、蓋然的ないし必然的な出来事の連関を構成する詩は普遍的なのである。歴史もまた出来事を構成するが、アリストテレスによれば歴史には普遍性がない。ここで注目すべきは、筋の統一性という構造上の特徴が出来事の信憑性や普遍性に結びついている点である。アリストテレスが筋の構成を重視するのは、詩の描く出来事が観客に起こるであろうように見えるためなのであり、単に特定の人物に起こった特殊な出来事ではないという意味で普遍性を獲得するためなのである。

さらに詩と歴史との比較は、第23章で叙事詩についても語られている。

「[叙事詩の]筋は悲劇の場合と同様に、劇的な構成を持たねばならない。つまりそれは始め、中、終わりを備えた、一つの全体として完結した行為に関して構成されねばならない。そうすることによって、それは一つの完全な生きもののように、それに固有の快を作り出すことができるであろう。また叙事詩の筋は、歴史と同じように構成されてはならない。歴史において明らかにされねばならないのは、行為の統一ではなく、時間の統一である」(1459a18-23)。

「時間の統一」とは、一人の人物に関して起こるすべての出来事を時間経過にそって記述するという第8章の発言の言い換えである。ところで、ここで出来事の有機的な結びつきを言い表すのに「生きもの」の比喩が使われているのは興味深い。というのもこの比喩は、すでにプラトンの『パイドロス』に見いだされるのである。

「すべての話は、一つの生きもののように、それ独自の身体をもったものとして構成されねばならない。したがって、頭が欠けていたり、足が欠けていたりしてはいけなないのであり、中と端とをもち、それらがお互いどうし、また全体との関係においてもぴったりと適合して書かれねばならない」(264c)。

そしてこの箇所少し後では、悲劇の制作を単なるせりふの制作と同一視する人を非難して、悲劇とは「様々なせりふの構成を、相互の関係においても全体との関係においてもぴったりと適合するように組み立てること」(268d)だと述べられている。こうしたプラトンの言葉が『詩学』に影響を与えていることは確かであるが、両者の意味する内容は微妙に異なっている。すなわち、プラトンの語るのがせりふの構成であるのに対して、アリストテレスが問題にしているのは行為の模倣すなわち出来事の構成である。もちろん悲劇は俳優のせりふによって構成されるのであり、両者の意味するところは実質的にはあまり違いがない。しかし、アリストテレスが

せりふそのものでなく、せりふに含意される行為内容を問題にしている点を見過ごしてはならない。プラトンにとって問題なのは「作文上の必然性 (ἀνάγκη λογογραφική)」(264b) であるが、アリストテレスにとっては行為の必然性、すなわち出来事の必然的構成こそが問題なのであり、それは物語世界を構築する必然性なのである。

さて、「すでに起こった出来事」を語る歴史に対して、詩は「起こるであろうような出来事」を語るのであるが、『詩学』において他にも同趣旨の発言が見いだされる。

「詩人は、可能であるが信じられないことよりも、不可能だがありそうなことのほうを選ばねばならない」(24,1460a26-27)。

「詩作のためには、信じられない可能事よりも、信じられる不可能事を選ばねばならない」(25,1461b11-12)。

「不可能だがありそうなこと」や「信じられる不可能事」とは、実際にはあり得ないことであるが、詩の中ではありそうに見えることを意味している。言い換えれば、詩の描く出来事に関しては、可能に見えるほうが、現実には可能であるよりも重要なのである。行為の模倣、すなわち出来事の構成である筋は、「秩序だった了解可能な現実を、写し出すというよりもむしろ構成」⁽¹⁴⁾し、現実以上に理解できる構造を作り出さねばならない。こうした構造を作り出す限りで、模倣は、単なる物真似や似像制作にとどまることなく劇 (δράμα) となる。アリストテレスにとって、登場人物の行為を模倣する筋は、現実とは異なる物語世界を現出させる根拠となるのである。

2 いたましさと恐れ

ところで、筋の統一性や普遍性がどれほど重要だとしても、それ自体は悲劇の最終的な目的ではない⁽¹⁵⁾。悲劇がめざすのは、いたましさと恐れか

ら悲劇に固有の快を産み出すことである。筋の統一性も普遍性も、この目的を果たすために要請されている。冒頭に引用したように、詩人はいたましさと恐れを「出来事のなかに作りこまねばならない」のであり、この目的を無視して、筋構成そのものを形式的な原理とみなしてはならない⁽¹⁶⁾。次に、いたましさと恐れについて考察したい。

『詩学』において、いたましさと恐れという言葉は、悲劇の定義の中で唐突に登場する。「悲劇とは……いたましさと恐れとを通してこのような諸感情のカタルシスを達成するのである」(6,1449b27-28)。両感情が悲劇に特有の感情とみなされていたことは、すでにプラトンの対話編やゴルギアスの『ヘレネ頌』からもうかがわれる⁽¹⁷⁾。アリストテレスにとって、いたましさと恐れとが悲劇に特有の感情であるのは自明であったのかもしれない。そのせいであろうか、『詩学』においていたましさと恐れとは、きわめて簡潔に定義されている。「いたましさは、いわれなき不幸をこうむる人に対して、恐れはわれわれと相似た人の不幸に対して生じる」(13,1453a4-7)。これに対して『弁論術』ではより詳しく定義されている。

「いたましさと、いわれなき人に降りかかる、明らかに苦痛であり破壊的である災いに伴われる、ある種の苦痛 (λύπη) だとして。それは、自分あるいは親しい人がこうむるであろうと予想され、しかもそれが身近に迫っているように思われる場合の苦痛である」(1385b13-16)。

「恐れとは、破壊的であり苦痛である災いが起こるであろうと想像されるときに生じる、苦痛あるいは心の動揺であるとして」(1382a21-22)。ここで両感情が苦痛とみなされていることが問題なのであるが、この問題は次節で取り上げることにして、まずは両感情自体について考察したい。

『弁論術』において、「一般的にいて、他人の身に生じたり、あるいは生じようとするのを見て、いたましさを感ぜさせるものは恐ろしいものである」(1382b24-26)、「自分の身に生じれば恐ろしいと思うものが、他人の身に生じるとき、人々はいたましさを感ぜる」(1386a28-29)と語られてい

るように、いたましさと恐れとは密接に関係する感情である。『詩学』の定義を考え合わせるならば、舞台上の登場人物が恐ろしい災いに襲われるのを見て、その災いを「いわれなき」ものと判断する場合に、われわれはいたましさを感じる。その登場人物が自分と「相似た人」であり、自分も同じ目にあうかもしれないと感じる場合には、恐れを感じる。いたましさは他者への共感に基づく客観的な感情、恐れは自己への関心に基づく主観的な感情と特徴づけられるかもしれない。

しかしながら、いたましさは「自分あるいは親しい人がこれをこうむるであろうと予想され、しかもそれが身近に迫っているように思われる場合」に喚起されるのであり、純粋に客観的な感情ではありえない。自分と係わりのない他者への共感とは「人間愛(τὸ φιλόανθρωπον)」であり、いたましさと区別されねばならない(13,1453a2-4)。恐れも、登場人物が自分に似ているという共感なしには喚起されないものであり、純粋に主観的な感情ではありえない。もし恐れが純粋に主観的になるならば、それはいたましさと両立できなくなる。「[いたましさを感じるのは] 過度に恐れていない人々である。なぜなら恐怖におびえている人々は、自分自身の感情に心を奪われているためにいたましさを感じないから」(『弁論術』1385b32-33)。極度の恐れは他者への関心を排除し、いたましさを感じる余地を残さない。いたましさと恐れという悲劇的感情は、「悲劇の登場人物との親近性が体験されながらも、利己的な感情によって利他的な感情が消し去られることのない微妙な緊張状態」⁽¹⁸⁾を前提とする。悲劇の舞台を前にしてわれわれは、主観的感情と客観的感情とが入り交じり交錯する中で、いたましさと恐れとを感じるのである。

いうまでもなく、こうした悲劇的感情が体験されるのは、登場人物の言動が蓋然性や必然性にしがう場合、すなわち筋が統一性や普遍性をもつ場合である。登場人物の言動が不自然であつたり、出来事が場当たりのご都合主義的に展開する劇は、観客の共感を得ることができず、「いわれな

き」、「相似た」といった判断を生み出せない。オイディプスやイピゲネイアの言動が統一性や普遍性をもつからこそ、われわれは彼らに共感できるのであり、彼らに襲いかかる災いに対していたましさと恐れとを感じずにはいられない。アリストテレスが行為の模倣、すなわち筋をことのほか重視するのはこのためである。蓋然性ないし必然性にしがった筋構成は、いたましさと恐れという悲劇的感情を喚起するための必要条件だといえよう。

それでは悲劇的感情を喚起する十分条件は何か。というのも、蓋然性ないし必然性にしがった筋構成は、悲劇に限らず喜劇にも叙事詩にも要請されている。主観と客観との交錯する微妙な緊張状態を作り出し、いたましさと恐れとを引き起こすためには、筋はどのように構成されねばならないのか。この点を説明するのが第13章である。「最もすぐれた悲劇の構成は……恐ろしくていたましい出来事の模倣でなければならない(というのも、これこそ悲劇に特有のことであるから)」（1452b30-33）と語られたのち、登場人物の設定と筋の転換について、四つの型が示され分析されている（1452b34-53a12）。

- ① すぐれた人物（ἐμμελής）が、幸福から不幸に転じる。
- ② 邪悪な人間が、不幸から幸福になる。
- ③ 極端な悪人が、幸福から不幸に転落する。
- ④ 以上の中間にある人物、すなわち徳と正義において特に傑出しているわけではないが、自らの悪徳や邪悪さのゆえに不幸に転じるのではなく、ある過ち（ἀμαρτία）のゆえに不幸に転じるような人物。このような人物は、オイディプスやテュエステス、またこれと同じような家柄に属する大きな名声と幸福のうちにある人物でなければならない。

これらのうち、①から③を退けたうえで、アリストテレスは④の型を最もすぐれた悲劇の構成とする。その根拠は、こうした構成だけがいたましさ

と恐れとを喚起するからである。実際、すぐれた人物と悪人との中間にある人物というのは、「われわれと相似た人」という恐れを満たしている。また、ここでいう中間とは「徳と正義」と「悪徳や邪惡」との中間であり、登場人物の道徳的性向を問題にしているが、それに加えて「家柄」や「大きな名声と幸福」という社会的な条件も重要である。

「聞き手が恐れを感じたほうがよい場合に[弁論家は]、聞き手は害を受ける可能性がある、なぜなら彼ら以上の大人物でさえ災いをこうむったのだから、といって聞き手をそのような気持ちにさせるべきである」(『弁論術』1383a8-10)。

道徳的には自分と同等であるが、家柄もよく、大きな名声に包まれ幸福である人物の不幸への転落は、自分にも同様なことが起きるのではないかと思わせるがゆえに、われわれに最も恐れを感じさせる。

それではこの④の型はいたましさを引き起こすのであろうか。いたましさと「いわれなき不幸をこうむる人」に対する感情であったが、この条件を満たすためには「過ち」すなわちハマルティアの具体的内容が問題となる。『詩学』の中にはハマルティアに関する説明は見いだされないが、『ニコマコス倫理学』において次のように語られている。

「われわれの共同体において有害なことがらが三つあり、そのうち無知(ἄγνοια)を伴うものは過失(ἀμαρτία)である。……まったく思いがけなく害悪が生じるのであれば、それは災難である。またまったく思いがけないというわけではないが、悪徳を伴っていないのであれば、それは過失である。……また知っていながら前もって思案することなしに行った場合、それは不正行為である」(1135b11-20)。

ここでは「過失」すなわちハマルテマという言葉が使われているが、ハマルティアが誤る行為(error)そのものを意味するのに対して、ハマルテマはハマルティアの結果としてなされた行為(erratum)を意味しており⁽¹⁹⁾、ここでの定義は『詩学』にも適用できる。実際ハマルテマを他の

有害なことがらから区別するのは、悪徳を伴わずになされる点であり、これは④の型に一致している。そしてここで新たに付け加えられるのは、ハマルテーマが無知ゆえの行為とされている点である。この無知ゆえの行為は、同じく『ニコマコス倫理学』において非自発的行為とされたあと、次のように述べられている。

「非自発的行為の原因である無知は、……一般的な無知ではなく（すなわちそれは非難される）行為のなされる状況や行為の対象に係わる個別的な無知である。というのもこの場合には、いたましさと同情とがよせられる」（1110b31-11a2）。

要するに、「過ち」とは悪徳を伴わず、個別的な無知に由来する非自発的行為である。この「過ち」にはいたましさと同情が寄せられるのであるから、④の型がいたましさを引き起こすのは明らかである。アリストテレスはオイディプスを例としてあげているが、知らずして父を殺し母を妻するオイディプスは、このような過ちを犯したといえよう。

さて以上をまとめるならば、アリストテレスにとっての最もすぐれた悲劇の構成とは、大きな名声と幸福のうちにある人物が、悪徳によるのではなく、無知ゆえの過ちによって不幸へと転落する、ということになる⁽²⁰⁾。ところで、人物の設定と筋の転換とに関するこうした吟味考察は「道徳的規範」に基づいている⁽²¹⁾。すぐれた人物が不幸になったり、悪人が幸福になったりする筋の構成はこの規範によって排除される。むろん、善が栄え悪は滅びるといった単純な勧善懲悪の劇が評価されているわけではない。こうした劇は、アリストテレスによれば善人と悪人との反対の結末が起こるという意味で「二重の構成」をもつのであり、この構成が好まれるのは「観客の弱さ」のせいである（13,1453a12-36）。既成の道徳ないし道義心に安住することなく、舞台上で災厄に苦しむ登場人物を眺める精神的強さを、アリストテレスは観客に要求している。

とはいっても、『詩学』に倫理的な規制が強く働いていることは否定で

きない。実際、「カタルシス」との関連で、『詩学』の道徳的・倫理的側面を強調する研究者が最近目立つようである⁽²³⁾。こうした研究者たちによれば、『詩学』はプラトンの「詩人追放論」に対する反論を意図しており、詩（文芸）が道徳的教化の手段として有効であることを主張している、ということになる。確かに、古代ギリシア人にとって美や快の問題と道徳や倫理とは切り離せない⁽²⁴⁾。「美にして善（καλὸκἀγαθόν）」（『ニコマコス倫理学』1124a4,1179b10）を理想とする古代ギリシア人にとって（おそらくは現代のわれわれにとっても）、美と善とを峻別することにさしたる意味はない。すぐれた悲劇の構成を判定するのに、倫理的規制が働くのはきわめて自然なことである。

しかしそこから直ちに、アリストテレスが詩（文芸）を道徳的教化の手段と見なしていた、ということにはならない。古代アテナイにおいて、悲劇が市民の教育という役割を担っていたのは事実であるにしても⁽²⁵⁾、また『詩学』の理想とする悲劇が結果として市民の教化に役立つとしても、『詩学』のテキストに即して判断する限り、詩（文芸）が道徳的教化の手段と見なされるような証拠は存在しない。「道徳的規範」が用いられるのは、いたましさと恐れという悲劇的感情が観客の倫理観や道義心とは切り離せないからにほかならない。すなわち、観客の倫理観や道義心に完全に反した悲劇はいたましさと恐れを引き起こせず、当然そこには悲劇固有の快は生じない。アリストテレスにとって「道徳的規範」と詩的ないし文学的規範とは必ずしも対立する関係にはない。『詩学』において倫理的な規制が働いていることの健全さは積極的に評価せねばならないが、ことさらにそれを強調して『詩学』を道徳的教化のための書とするのは行き過ぎであろう。

以上から明らかなことであるが、アリストテレスの考えるいたましさと恐れからの悲劇に固有の快は、カントの「美的趣味判断」とは無関係である。「趣味判断は単に観想的である。すなわちそれは対象の存在に関して

は無関心にただ対象の性状を快と不快の感情に引き比べて見る判断である。しかしこの観想も概念に向けられているのではない。というのは趣味判断は認識判断……ではなく、したがって概念を基礎とするものでもなければ、概念をめざしているのでもない」(『判断力批判』§ 59)。これに対してアリストテレスにとっては、価値判断があらゆる感情的反応に係わるのであり、感情は「認識的で、価値評価的、すなわち合理的な要素」と密接に結びついている⁽²⁵⁾。実際『詩学』によれば、いたましさと恐れとが喚起されるには、「いわれなき」、「相似た」という登場人物に対する判断が不可欠である。登場人物への関心や共感を抜きにして悲劇固有の快はありえない。アリストテレスにとって、登場人物に対する「いわれなき」、「相似た」という認識判断こそが重要であり、そうした判断に基づく場合にのみ、本来的な意味での悲劇に固有の快が生じる。そして観客のこうした判断を形成するものこそ、行為を模倣し、出来事を構成する筋なのである。

3 心理的距離と悲劇に固有の快

さて冒頭でもふれたように、『弁論術』において「苦痛」とみなされているいたましさと恐れとが『詩学』においては「悲劇に固有の快」を産み出すとされるのであるが、この事態をどのように考えるべきであろうか。一見すると、両著作は、これら二つの感情を根本的に異なるものとして論じているように思われるかもしれない。悲劇によって喚起されるいたましさと恐れは、悲劇の模倣によって喚起された「美的感情」であり、弁論によって喚起されるものとは別だという考え方もあるだろう⁽²⁶⁾。しかし、アリストテレスはいかなる著作においても現実感情と美的感情とを区別していない。また、悲劇が苦痛な現実感情を快い美的感情に変形するとも語っていない⁽²⁷⁾。そもそも美的という言葉に冠しただけでは何の説明にもなっていないのであり、その言葉の内実こそが問題である。詩と弁論とは状

況や手法などに違いがあるのは当然であるが、感情自体に違いがあるはずはない⁽²⁸⁾。むしろいたましさと恐れという同じ感情が、一方で苦痛とされ、他方で快とされる根拠を問うべきである。この根拠こそは、模倣された対象に対して観客がもつ心理的距離である。この点に関連して、『詩学』第4章を先にふれた部分を含めてあらためて引用しておきたい。

「またすべての人が模倣されたものを喜ぶのも、自然な傾向である。経験的な事実が、このことの証拠となる。なぜならわれわれは、最下等の動物や死体などの姿のように、実物を見るのが苦痛である (λυπηρός) ようなものも、それを最も正確に写した似像 (εἰκόν) を見るのは喜ぶからである。この原因は、学ぶということ (μανθάνειν) が哲学者にとってのみならず、他の人々にとっても同様に最も快いということである。ただし他の人々は学ぶことにわずかしき与れないのであるが。実際人々が似像を見て喜ぶのはこのためなのである。すなわち人々は、似像を見ながらそれぞれのものが何であるのか、たとえばこれがあの人か、といったことを学び、推論するのである」(1448b10-17)。

まず第一に確認したいのは、この箇所では絵画の例しかあがっていないが、詩作に関しても同様のことが当てはまる。この点は『弁論術』の同趣旨の言及から明らかである。

「学ぶことも驚くことも快いのであるから、次のようなものも必然的に快い。例えば、絵画、彫刻、詩作などの模倣されたもの (μιμούμενον) がそうであり、また巧みに模倣されたものであれば、たとえ模倣された実物が快くないとしても、そのすべても快い。なぜなら人が喜ぶのは、実物そのものではなく、これがあれかといった推論を働かせ、その結果何かを学ぶことになるからである」(1371b4-10)⁽²⁹⁾。

ここでは絵画と並んで詩作が含まれており、また、実物そのものは快くなくても、それが巧みに模倣されたものは快いという逆説的な事態がよりはっきりと語られている。

次に確認したいのは、『詩学』、『弁論術』ともに「学ぶこと」の快を述べているが、これを無条件に「学習の快」と呼ぶべきではない。そうすることで模倣というものがもつ特性が見失われる危険がある。この点を明らかにするために、上述の『詩学』、『弁論術』と同趣旨の発言としてよく引き合いに出される『動物部分論』の言及を検討したい。

「見た目には好ましくない動物でも、それを観察するということになると、それを形成した自然は、原因を知ることのできる人々や生まれながらの哲学者たちに、いいしれぬ快を与える。というのも実際、そうした動物の似像を観察するさいにはそこに絵画術や彫刻術のような造形技術をも見るといって喜んでおきながら、他方、自然によって形成されたままの姿を観察するのはむしろあまり好まない、などというのは、実に不合理でおかしなことである。少なくとも、原因を見て取ることは可能なのである」(645a8-15)⁽³⁰⁾。

「見た目には好ましくない動物」でも快を与えると語られている点は、『詩学』、『弁論術』と同様である。しかし同じなのはその点だけであり、ここで語られているのは根本的に異なった事態である。すなわち『動物部分論』で語られているのは、「見た目には好ましくない動物」の「自然によって形成されたままの姿」でも、その形成原因を知ることのできる哲学者などには快を与えるということである。言い換えれば、見た目には不快な動物の実物でも哲学者には原因を知る「学習の快」が生じるのである。似像を見て喜んでおきながら、実物を見るのを好まないというのは、哲学者にとっては「不合理でおかしなこと」にほかならない。

しかしながらアリストテレスは、決して矛盾したことを述べているわけではない。『詩学』において、学ぶことは「哲学者にとってのみならず、他の人々にとっても同様に最も快い」と語られ、模倣されたものを見る喜びはすべての人の喜びだと述べられていた。実物を見て喜ぶのが哲学者などの原因を知りうる人に限定されるのに対して、模倣されたものにはそうし

た限定はない。アリストテレスは、哲学者にとっての原因を知る快と、一般の人が模倣されたものに感じる快とを区別している。この区別は、「哲学的認識の快」と「模倣芸術の快」との区別と言い換えることができるかもしれない⁽⁴¹⁾。いずれにせよ、『詩学』、『弁論術』において問題なのは哲学者の「学習の快」ではなく、一般の人の「学習の快」である。

それでは、一般人の「学習の快」あるいは「模倣芸術の快」とは何か。いうまでもなく、「これがあの人か」あるいは「これがあれか」といった推論を働かせ、似像すなわち模倣されたものの実物を同定、確認することである。このように模倣対象を同定することがどのような意味で学習に相当するかについては、様々な解釈が加えられている⁽⁴²⁾。しかし、それがどのような意味での学習であろうと、アリストテレスが『詩学』、『弁論術』で述べているのは、模倣されたものの実物を同定、確認する快にほかならない。

以上をもう一度整理すれば、アリストテレスは詩作の起源として模倣されたものを見て喜ぶ本能をあげ、その原因を「学習の快」にあると述べている。この「学習の快」とは哲学者にとっての原因を知る快ではなく、人間すべてに共通する、模倣対象を同定する快である。この点を確認するならば、アリストテレスが模倣対象に対する心理的距離を問題にしているのは明らかである。すなわち、われわれが似像すなわち模倣されたものを見て、「これがあの人か」、「これがあれか」といった推論を働かせるのは、その似像が実物ではないことを知っているからである。それが模倣された何かであるという認識が先にあり、それに続いてそれが何であるのかに関する推論が行われる⁽⁴³⁾。肖像画は絵画であり、舞台上の登場人物は俳優が演じている。これを前提としたうえで、描かれているのはゴッホだ、舞台上に居るのはハムレットだ、とわれわれは同定、確認する。この前提を抜きにして観劇も、そもそも芸術享受そのものが成り立たない。舞台上で殺人が行われようとしているからといって、舞台に駆け上がりそれを阻止しよ

うとしたり、あるいは劇場から逃げ出したりする人は普通はいない。われわれは舞台上の出来事が物語世界あるいは虚構の世界の出来事であると知っているからこそ、演劇を楽しむことができる。要するに観客は、舞台上の出来事を心理的距離をもって眺めている。

この心理的距離によって、現実の経験においては「苦痛」であるいたましさと恐れとが、悲劇の観劇においては「固有の快」として感じられる。もちろん、心理的距離は悲劇のみならず喜劇にも存在する。本論文は「悲劇に固有の快」を考察するものであり喜劇についてふれている余裕はないが³⁴⁾、観客に向かって俳優が直接語りかける古喜劇などと比べて、悲劇のほうがドラマティック・イリュージョンをより効果的に使うのであり、それだけ心理的距離を保っているということができよう³⁵⁾。あるいはまた、心理的距離という言葉自体誤解を与えるかもしれない。しかしここで問題にしているのは、現代的な意味での心理分析ではなく、現実世界と物語世界との区別というきわめて素朴な観劇上の前提にすぎない。また、距離をもって舞台上の出来事を眺めるからといって、観客自身がこの距離を常に意識しているわけではない。むしろ、通常観客はドラマティック・イリュージョンの世界に没頭している。しかし舞台上に繰り上げられる物語にどれほど没頭しようとも、自分が目にしているのが劇であり芝居であることまで忘れてしまう観客は、きわめて特殊な例外だといわねばならない。観客は、無意識のうちに心理的距離を保ったうえで、舞台上の物語世界に心を奪われ、いたましさと恐れとを感じる。「模倣は私を欺くことなく、私の感情を欺く」³⁶⁾といった言い方もできるかもしれない。こうした経験こそが「悲劇に固有の快」を産み出す前提となるのである。

さて、こうした模倣対象に対する心理的距離の考えは、先に引用した『詩学』第4章、『弁論術』、『動物部分論』以外にも見いだされる。以下特に重要だと思われる言及を取り上げ、さらに考察を進めてみたい。

まず『記憶と想起について』には次のような言葉が見いだされる。

「画板の上に描かれたものは、画像でもあり似像でもある。一方で両者は同一であるが、他方で両者の本質は同じではない。人はそれを画像としても似像としても眺めることができる」(450b21-23)。

われわれは描かれた像を絵画として眺めることもできれば、似像すなわち何かの写しとしても眺めることができる。模倣対象は模倣物でありながら、同時に実物としても認識される。舞台上のオイディプスはオイディプスであると同時に俳優でもある。しかしたとえ無意識であるとしても、舞台上の出来事が虚構であると知りながら、観客はいたまじさと恐れとを十分に感じるができるのだろうか。この点に関しては『動物運動論』に次のような言葉が見いだされる。

「想像と思惟とは事物と同じ効力をもつ。すなわち熱いもの、冷たいもの、快いもの、恐ろしいものなどの思惟された形相は、ある意味でそれらの事物それぞれと等しいのである。したがって、人はただ思惟するだけでも身震いしたり、恐ろしくなったりする。これらすべての感情もまた質的变化 (ἀλλοίωσις) なのである」(701b18-23)。

感情は身体上の質的变化であり、単に考えるだけでその変化が生じるというのである。「想像と思惟とは事物と同じ効力をもつ」のであり、考えた想像したりするだけでも人は恐ろしさを感じる。言い換えれば、舞台上の出来事が虚構であると知っていながらも、災いが自分にもふりかかるかもしれないと思うだけで観客は恐ろしさを感じるのである。

くり返し述べてきたように、舞台上の出来事を単なる絵空事ではなく、現実の出来事であるかのように思わせるのは、筋の統一性であり普遍性であった。悲劇が模倣であり、舞台上の出来事が虚構であるにもかかわらず、というよりむしろそれゆえにこそ、筋の構成は蓋然性ないしは必然性をもたねばならない。観客は舞台上の世界が現実でないことを了解しているのであり、そうした観客を物語の中に引き込み、ドラマティック・イリュージョンを維持するためには、行為を模倣する筋の構成が不自然であ

ることは致命的な欠陥となる。わざとらしく、ご都合主義な登場人物の言動は観客にとって興ざめ以外の何ものでもない。この点に関しては『詩学』第17章(1455a26-29)でもふれられているが、むしろ『ニコマコス倫理学』の次の発言が興味深い。

「何事であれ非常に喜びを感じている場合には、われわれは他のことはほとんどやらないのであり、あることをあまりおもしろくないと思う場合に、われわれは何か別のことをするのである。例えば劇場でもお菓子をつまむ者がいるが、演技を競う俳優がへたくそである場合に、特によくやるのである」(1175b10-13)。

お菓子をつまむというのは、現代の映画館などでも見かける光景であるが、古代ギリシアの劇場においても同様のことが行われていたようである。

さらにまた、心理的距離によって苦痛である感情が快と感じられる事態については、『弁論術』において次のように語られている。

「記憶されたものが快いのは、それが現存していたときに快かったものに限らない。その時点で快くなかったものでも、その結果が美しくよいものであれば快いものとなることがある。……その原因は、災いを免れていることが快いからなのである」(1370a35-b7)。

ここで問題になっているのは時間的な隔たりであるが、「災いを免れている」という心理は、舞台上の登場人物が災いに襲われるのを目の当たりにする観客の心理にも共通する。すなわち、悲劇によって喚起される感情には、現実生活の場合以上に「希望に伴う快」が潜んでいる¹⁷⁾。そもそも、「恐れを感じるには、自分が苦しんでいることに関して、救われるという希望が多少残っていなければならない」(『弁論術』1383a5-6)が、劇場にいる観客は、現実の災いに直面する場合以上に、救われるという希望をもつ。重要なのは、感情そのものに違いがあるのではなく、感情を体験する側の意識に違いがあるということである。舞台上の出来事がどれほど恐ろ

しくいたましくても、模倣であり現実の出来事ではないという意識が、常に観客の心の奥底に潜んでいる。「虚構のもつ深遠な存在論的他者性」が、現実においては苦痛である感情を一定の余裕を持って体験させるのであり、悲劇は「われわれが安全に感情を体験できる聖なる空間」を産み出すのである⁽³⁸⁾。

この他者性は、感情の強さを弱めるのではなく、むしろわれわれに「距離と見通し」を与えてくれる。「距離と見通し」によって悲劇は、苦難に「秩序と意義」とを付与するのであり、感情と思考と意味との結びつきを「現実生活における感情的経験では普通できないような形で達成できる」⁽³⁹⁾。悲劇は模倣であるために、観客はそれに距離を保つことができ、どんなにいたましく恐ろしい出来事に対しても、「いわれなき」、「相似た」と判断するだけの余裕をもっている。「距離と見通し」によって、登場人物の行為の意味は現実の体験以上に明確に認識される。だからこそ、日常生活の中では体験できないような強い感情体験が観客に可能となる。いたましさと恐れという苦痛から悲劇に固有の快が産み出されるという逆説的な事態は、事実と虚構とが交錯するこうした微妙な心理状態の中で成立するのである。

ところで、こうした模倣対象に対する心理的距離の考え自体はアリストテレスに独自のものではなく、すでにゴルギアスにも見いだされる。

「詩を聴く人は、……詩の言葉を通して、他人の境遇や他人の身に起こった幸不幸を、自分自身に起こったこと (πάθημα) だと心に感じる」(『ヘレネ頌』(9), DK82B11)。

「[悲劇においては]欺いた者のほうが、欺かない者よりも正しく、欺かれる者は欺かれない者よりも賢明である」(DK82B23)。

詩の中の登場人物すなわち他者に共感し、その幸不幸を自らのものと見なすという点で、アリストテレスとゴルギアスの考えは共通している⁽⁴⁰⁾。また、観客を欺き自分の語ることが真実だと思わせる詩人が正しく、詩人の

語ることを事実と見なして共感する観客が賢明だ、という主張は、模倣のゆえに事実と虚構とが交錯するアリストテレスの悲劇観を先取りしている。しかし、欺き欺かれるという単純な図式を超えて、模倣による物語世界の現出を詩作の根本にすえ、そこから観客の感情効果を理論的に考察したのは、アリストテレスの功績であるといえよう。

4 プラトンとアリストテレス

さて、アリストテレスの悲劇論は、ある意味でゴルギアスの悲劇論を受け継いでいるが、『国家』第10巻の「詩人追放論」で展開されるプラトンの考え方とも根底において共通する。

「自分の身に降りかかった不幸にさいしては無理に抑えつけていたが、実は心ゆくまで泣いて嘆いて満たされることを渴望していた部分は、……詩人によって満たされて喜ぶ部分なのだ。他方、われわれのうちにある本来最も優れた部分は、理によっても習慣によっても十分に教育されていないので、この涙っぽい部分の監視をゆるめてしまう。他人の苦難(ἀλλότρια πάθη)を眺めているのであり、立派な人物と称される他人がみだりに嘆くとしても、その人物を賞賛したりいたましく感じるのは、少しも恥ずべきことではない、というわけなのだ。むしろ快の分だけ得をしたとこの部分は考えてしまうのである」(606A-B)。

ここでは、詩の中の登場人物に対する心理的距離という考えが、「他人」というかたちで問題にされている⁽⁴¹⁾。しかしプラトンにとって、これはむしろ詩人を糾弾する理由となる。「いたましさを感じる部分を他人ごとにさいして強力なものに育て上げるならば、自らの苦難にさいしてこれを抑えつけるのは容易ではない」(606B)。「他人ごと」だという意識は、魂の「欲望的部分」をいたずらに刺激するというのである。アリストテレスが心理的な距離による感情の喚起を悲劇の機能とするのに対して、プラトンは同

じ現象を詩人追放の根拠の一つとみなす。両者の悲劇観は根底において共通するにもかかわらず、両者の悲劇、さらには詩（文芸）に対する評価は大幅に異なる。

この評価の違いは何に由来するのか。両者の哲学、倫理観の違いが背景にあるのはいうまでもないが、とりわけ両者の英雄観の違いが大きく影響している。まずはプラトンの考えを、「詩人追放論」に即して考察してみたい⁽⁴²⁾。

いわゆる三段の模倣説において、詩人が模倣するのは真理から遠ざかること三段目のものであると証明されたのち、詩の模倣対象は次のように規定される。

「詩の模倣術は、人間が強制されたあるいは自発的な行為をなすところや、行為の結果として幸福であるとか不幸であると思っているところや、さらにこうしたすべての中で、苦しんだり喜んだりしているところなどを模倣する」（603D）。

ここで詩の模倣対象が人間の行為と規定されるのは、『詩学』を先取りするものであるが⁽⁴³⁾、それはともかく、プラトンによれば詩の中で描かれる人物とは、心の中に様々な葛藤をかかえ「苦しんだり喜んだりしている」人物である。しかしながら、プラトンの考えるすぐれた人物とは、「息子あるいはその他自分が最も大切にしているものを失ったときでさえ、他の誰よりもたやすくそれに耐える」のであり、しかも悲しみを感じながらも「苦痛に対して節度を保つ」（603E）。すぐれた人物は、理（lógos）と法（nómos）にしたがい感情（πάθος）に抵抗するのであり（604A-B）、その法の内容は次の通りである。

「不幸の中にあっては、できる限り平静を保って、感情を高ぶらせないのが最善である。なぜなら、そうしたことが善いことなのか悪いことなのかは明らかでないし、また、耐えることのできない者には何一つ前向きなことは生じないのであり、さらに人の世に起こることのうちには本当に真

剣な関心に値するものはないのだから……」(604B-C)。

それにもかかわらず、詩が模倣するのはむしろ感情にとらわれた人物であり、しかも詩はそのような人物を模倣せざるをえない。

「感情を高ぶらせる性格は多種多彩な模倣を許すが、思慮深く平静な性格は常に変わらぬ自己を保つがゆえに、模倣するのが容易ではない。……したがって、もし大勢の人々の中で名声を得ようとするならば、模倣を行う詩人は、明らかに魂のそのような部分には不向きであり、また彼の知恵はその部分を満足させるようにはできていない。むしろ彼は、模倣しやすいがゆえに、感情を高ぶらせる多彩な性格に向いている」(604E-605A)。プラトンによれば、「感情を高ぶらせる人物」を模倣するがゆえに、詩は「魂の低劣な部分と呼び覚まして育て、これを強力にすることで理知的部分を滅ぼしてしまう」(605B)。詩人は当然国家から追放されねばならない⁽⁴⁴⁾。

プラトンの洞察は鋭く、詩(文芸)の本質の一端を見抜いているといわざるをえない。その一方であまりに身も蓋もないかもしれない。感情を高ぶらせる人物を模倣できないのであれば、事実上すべてのギリシアの詩が排除されてしまう。パトロクロスの死を嘆くアキレウスの慟哭も、自らの運命を呪うオイディプスの叫びも、プラトンの理想とする国家において占めるべき位置をもたない。「詩人追放論」はあまりにも過酷であり、詩(文芸)の存在そのものを否定しかねない。

しかしながら、プラトンの批判が単なる詩人批判にとどまらず、ギリシア人の英雄観そのものに対する批判である点を見逃してはならない。アキレウスもオイディプスも「立派な人物と称される他人」にすぎず、プラトンにとって真にすぐれた人物ではない。プラトンの考える真にすぐれた人物、どのような逆境にあっても自制し平静を保つことのできる人物とは、彼の師ソクラテスにほかならない。そこで「英雄ソクラテス」⁽⁴⁵⁾の姿を対話編『パイドン』において眺めてみたい。

『パイドン』は、ソクラテスが毒盃を仰いで刑死する現場に居合わせたパイドンが、エケクラテスに対してソクラテスの死のありさまを語る、という設定になっている。その冒頭部分において、パイドンは次のように語っている。

「実際のところこの私は、その場にいて不思議な気持ちになっていたのです。というのも、親しい人の死に立ち会っていながら、私はいたましさを感じなかったのです。なぜなら、エケクラテス、あの方はその態度においても言葉においても幸福そうに私には見えたからからです。なんと恐れるところのない、高貴な最期だったことでしょう」(58E)。

自らの死にさいしてソクラテスは、恐れることなく幸福そうに見えたのであり、そのあまりにも高貴な最期に対してパイドンは、「いたましさ」を感じなかったのである。こうしたソクラテスの姿が、みだりに嘆く「立派な人物と称される他人」と著しい対照をなしているのは明らかである。また、ここで「いたましさ」が感じられなかったというのは『詩学』との関係で重要である。しかし、アリストテレスとの比較の前に、ソクラテスの最期の姿をさらに具体的に見ておきたい。

いよいよ毒盃を仰ぐこととなり、毒を渡す役目の男から杯を受け取るソクラテスは次のように描かれている。

「あの方はそれをいかにも落ち着いて受け取られたのです、エケクラテス。少しも震えず、顔色も表情もまったく変えずに。そして、いつものように牡牛のような目でその男を見上げながらいわれました。『この飲み物がある神へ捧げるのはどうだろう。許されるのだろうか、それともだめかね』。『ソクラテス、飲むのに適当だと思う量しかすりつぶさないのです』とその男は答えました。『わかった』とあの方はいわれました。『だが、神々に祈ることだけなら許されるだろうし、また、しなければならないことだ。この世からあの世への旅路が幸運であるようにとね。これこそが僕の祈りだ。どうかそうなりますように』。こういうと同時に、あの方は杯を

口にもっていき、いとも無造作にまた平然と(εύκολως)それを飲み干されたのです」(117B-C)。

こらえきれずに涙にくれるその場の人々を叱りつけ、ソクラテスは静かに死を迎える。プラトンは『パイドン』を次のような言葉で締めくくっている。

「これが、エケクラテス、われわれの友人の最期でした。われわれが知りうる同時代の人々の中で、最も卓越した、しかも最も賢明であり最も正しいというべき人の最期でした」(118A)。

プラトンの描くソクラテスは、超人的な自制心を保つ、実に偉大で、高貴で、崇高でさえある人物である。まさにソクラテスこそが、詩人たちには模倣するのが容易ではない、真にすぐれた人物なのである。プラトンは自らの対話編においてソクラテスを描き出すことで、「感情を高ぶらせる人物」しか模倣できない詩人たちに対抗している。しかしいうまでもなく、対話編は詩ではない。対話編は哲学(φιλοσοφία)という「最高のムーシケー」(μεγίστη μουσική)である。これに対して詩(ποίημα)は「通俗的な(δημώδης)ムーシケー」にすぎない(61A)。問題は、ムーシケーという言葉の意味内容である。通常、この語は「文芸」と訳されることが多いが、この様に訳してしまうとどうしても詩との区別が見えにくくなる。そもそもムーシケーとは「ムーサの技」を意味する語であり、「広くは技芸・文芸のすべてをおおい、ほとんど、かのパイデイアー(教養)という語と、その意味の広がりと同じくする語であった」⁽⁴⁶⁾といえよう。むしろ、ルネッサンスを「文芸復興」と訳す場合のように「文芸」という言葉は広く「学芸」全般を指す場合もあり、ムーシケーの訳語として問題があるわけではない⁽⁴⁷⁾。いずれにせよ、ムーシケーとは哲学も詩(文芸)も含む広義の概念である。

同じくムーシケーでありながら、哲学は「最高のムーシケー」であり、詩は「低俗なムーシケー」である。こうした立場は、『パイドロス』の「ア

ドラスティアの掟」(248C-249B) にも見いだされる⁽⁴⁸⁾。ここで魂は九つに序列化されている。最もすぐれた第1番目の魂が宿る人として「知を愛する人(哲学者)」、「美を愛する人」、「恋に生きる人」と並んで「ムーサのしもべ」(μουσικός)があげられているのに対して⁽⁴⁹⁾、「詩人(ποιητικός)」あるいは模倣に従事する他の誰か」とは第6番目の魂が宿る人である。問題なのは、「ムーサのしもべ」と訳した、ムーシコスという言葉である。直訳するならば、この言葉は「ムーサの技にすぐれた人」を意味する⁽⁵⁰⁾。それゆえ哲学者とは、すなわち「ムーサの技にすぐれた人」である。他方詩人とは、序列上6番目の者であり、ムーサの技において哲学者にはるかに劣る。こうした序列は、『パイドン』における「最高のムーシケー」と「低俗なムーシケー」という区別に対応している。

プラトンは「低俗なムーシケー」として詩を国家から追放し、哲学という「最高のムーシケー」を追求した。ただ単に生きるのではなく「善く生きること(τὸ εὖ ζῆν)」(『クリトン』48B)を探究するものこそ哲学なのであり、まさしく善く生きた人こそソクラテスである。プラトンはギリシア人の英雄像を真っ向から否定するとともに、詩に代わる哲学という新たなムーシケーを確立したといえよう⁽⁵¹⁾。確かに彼以前にも詩人を批判した哲学者たちはいた⁽⁵²⁾。しかし詩というジャンルそのものを否定して、新たなジャンルを開拓したのはプラトンである。

この点に関してプラトンは、悲劇詩人に答える形で次のように述べている。

「われわれ自身が、できる限り最も立派で、最もすぐれた悲劇⁽⁵³⁾の制作者[詩人](ποιητής)なのです。実際、われわれの国家全体は、最も立派で、最もすぐれた人生を模倣するものとして構成されたのであり、これこそまさしく最も真実な悲劇であるとわれわれは主張するのです。それゆえ、あなた方が詩人[制作者]であるように、われわれもまた同じものの制作者[詩人]なのであり、最もすぐれた劇をめざしてあなた方と技を競

う競争相手なのです」(『法律』817B)。

プラトンは、広義では「制作者」を意味し、狭義では「詩人」を意味するポイエーターという言葉⁽⁵⁴⁾を巧みに使い、自らの立場をはっきりと宣言している。すなわち、人間のあり方を規定する国家こそ「最も真実な悲劇」であり、プラトンはその国家の建設者として、悲劇詩人に対抗している。またここで、国家が人生を模倣すると語られるのは、『詩学』の「悲劇とは……行為と人生の模倣」(6,1450a16-17)という定義を思い起こさせるかもしれない。しかしながら、「最も立派で、最もすぐれた人生」を模倣するのは、言葉によって「国家を組み立て」(702D)、「法を作り上げる」(712B)哲学者にほかならないのである。

さて、アリストテレスの立場はこうした立場と相容れない。詩というジャンルそのものを否定しては、そもそも『詩学』はありえない。また、いわゆる英雄の転落という筋の構成こそがいたましさと恐れとを引き起こすのであり、悲劇に固有の快を産み出すことはすでに見たとおりである。プラトンと比較するとき、アリストテレスのほうが伝統的なギリシア人の英雄観に忠実であった。しかしながらこの違いは両者の倫理観そのものに由来するのでは必ずしもない。アリストテレスは『ニコマコス倫理学』において次のように述べている。

「もし人が数多くの大きな不幸を、無感覚のゆえにではなく、高貴さと矜持のゆえに平然と(εὐκόλως)耐えるならば、こうした不幸の中にあっても美は輝き出る」(1100b30-33)。

この一文は、「平然と」毒盃を飲み干すソクラテスを思い起こさせずにはおかない。また、「無感覚のゆえにではなく」という限定条件は、悲しみを感じながらも「苦痛に対して節度を保つ」と『国家』で語られていたすぐれた人物の条件に合致する。ここで語られている人物は、プラトンの英雄像に他ならず、詩人たちの描く英雄像ではない⁽⁵⁵⁾。ソクラテスに崇高美が輝き出るのに対して、オイディプスに輝き出るのはむしろ悲壮美である

う。近代的な美的範疇を当てはめることにさしたる意味はないが、少なくとも『ニコマコス倫理学』のこの箇所に見られる倫理的美意識には、プラトンの描くソクラテスの姿が投影されている。

アリストテレスは一方でソクラテスに見られる崇高美を認めながら、他方『詩学』においてはオイディプスに見られる悲壮美、すなわちギリシア人の伝統的な英雄観を受け容れている。すでに述べたように、哲学者の「学習の快」と一般人の「学習の快」すなわち「模倣芸術の快」とは区別されるのであるが、アリストテレスが哲学に求めるものと詩（文芸）に求めるものとは異なる。プラトンが詩と哲学とを区別しながらも、同じムーシケーという枠内での優劣を問題としたのに対して、アリストテレスにとって詩と哲学とは最初から同じ枠内にないのである⁽⁵⁶⁾。

さらに、両者の詩（文芸）に対する立場を異ならせているのは、感情というものに対する考え方である。プラトンにとって感情は、魂の「欲望的部分」とのみ結びつき「理知的部分」を滅ぼしてしまう。他方アリストテレスにとって、しかるべきやり方でいたましさを恐れといった感情を感じることは「中庸をえており最善」であり、まさしく「徳」に属している（『ニコマコス倫理学』1106b22-23）。アリストテレスは感情を一方的に悪しきものと考えないのであり、『弁論術』には次のような言葉が見いだされる。

「いたましさを感じることに正反対として対置されるのは、人々がいうところの憤ることである。というのも、いわれなき不幸に苦痛を感じることは、ある意味でいわれなき幸福に苦痛を感じることに対置されており、しかもこの感情は同じ性格から生じてくる。つまりこれら二つの感情は、ともにすぐれた性格に由来する。すなわち人は、いわれなく不幸な状態にある人に対しては、ともに嘆き、いたましさを感じねばならないし、またいわれなく幸福な状態にある人に対しては、憤りを感じねばならない」（1386b8-13）。

いたましさとは「すぐれた性格」に由来しており、人はしかるべき時に「い

たましさを感じねばならない」というのである。アリストテレスの考えはプラトンの考えと著しい対照をなす。アリストテレスにとって、恐れやいたましさを感じない人は、「傲慢な人」(ὕβρις)である(『弁論術』1383a2, 1385b21)。知らずして父を殺し母を妻としたオイディプスに対して「ともに嘆き、いたましさをを感じる」ことは積極的に評価される。あまりにロゴス中心主義のプラトンと異なり、アリストテレスは人間の感情というものにも一定の理解を示している。

また悲劇の快についても、両者の考え方は異なる。対話編『ピレボス』において、プラトンは悲劇の見物において「人々は泣きながら喜んでいる」(48A)と述べている。こうした見方自体はアリストテレスの見方に似ているかもしれない。しかしプラトンは、悲劇や喜劇においては「苦痛が快に混じり合っている」(50B)として、こうした快を「不純な快」と呼ぶ(52C)。他方、「学習の快」は苦痛の混じらない「純粋な快」であり、きわめてわずかのしか経験できない(52B-C)。プラトンにとって悲劇の快とは、「学習の快」とは根本的に相違し、「思慮」や「知性」とは相容れない(63C-64A)。これに対してアリストテレスは、『詩学』、『弁論術』において哲学者以外の人の「学習の快」を認めていた。「学習の快」は哲学者だけの特権ではない。この「学習の快」こそは、実物を見るのが苦痛であっても、その似像を見るのは快となる根拠であった。苦痛が快に混じるのではなく、現実においては苦痛であるものが模倣されることによって快を与えるのである。哲学者の快以外は「真実の快でない」と考えるプラトン(『国家』583B)と異なり、アリストテレスは一般の人の感じる「学習の快」、すなわち「模倣芸術の快」も認めている。

要するにアリストテレスは、悲劇を見ていたましく、恐ろしい気持ちになり、それを快として感じることを自体を悲劇の機能として肯定する。哲学とは異なるジャンルとしての詩(文芸)にも、それなりの位置が与えられる。この点は次の言葉にもあらわれている。

「快いもののうちでおよそ無害なものは、[人生の]目的のためだけでなく、休養のためにもふさわしい。実際、目的に到達するのはきわめてまれである。多くの場合人は休養し、何らそれ以上の目的はなくても快のために遊びを利用するのであるから、ムーシケーの快のうちに一休みするのは有益であろう」(『政治学』1339b27-31)。

むしろ、プラトンが娯楽としての詩(文芸)の役割をまったく認めなかったわけではなく⁽⁵⁷⁾、アリストテレスが詩(文芸)というものを無条件に容認したわけでもない⁽⁵⁸⁾。両者の立場は180度異なるとはいえない。しかしプラトンが国家や法を最優先に考えるのに対して、アリストテレスは詩(文芸)の独自の価値を認めていた⁽⁵⁹⁾。プラトンは哲学者の立場から詩人を追放し、アリストテレスは哲学者の立場から詩のあるべき姿を追求した、ということができるかもしれない。

古代ギリシアにおいて、詩(文芸)とりわけホメロスの叙事詩と悲劇とは現代以上に重要な社会的位置を占めていた。そうした中であって、プラトンとアリストテレスはともに、英雄の苦難に対する聴衆(観客)の感情的な反応を詩(文芸)の本質と見なした。また、模倣された英雄に対する心理的距離(ないしは他人事だという意識)がこの感情的な反応の根底にあると見なす点でも、両者は共通していた。しかしプラトンは、詩人の描く英雄像そのものに異議を唱え、詩(文芸)に代わるムーシケーとして哲学を追究した。他方、アリストテレスは哲学を追究しながらも、詩人の描く英雄像にも一定の理解を示し、固有の快をもたらすという機能を詩(文芸)に認めた。プラトンの文芸批評は、詩(文芸)の本質に関するきわめて鋭い洞察を含みながらも、その意図が詩(文芸)の批判にあるため、詩(文芸)そのものを体系的に分析することはなかった。アリストテレスは詩(文芸)を専門に研究する『詩学』という書物を残し、その起源、構造、機能を体系的に考察した。詩(文芸)の専門的研究(とりわけ悲劇の研究)

という面で、アリストテレスの功績は大きい。その一方で、詩（文芸）を専門研究の枠内に閉じこめてしまったために、詩（文芸）のもつ社会的影響の側面が『詩学』には欠けているということもできる。娯楽であるがゆえに詩（文芸）は、自覚のないままに人々の心に大きな影響を及ぼしうる。この点を指摘したプラトンの文芸批評、とりわけ「詩人追放論」の意義は不朽である。しかしながら、両者に共通していえることは、詩（文芸）というもののもつ価値を考察し、そしてその評価を行った点である。現代の文芸批評（文学理論）には、ともすればこうした視点が欠けているようにも見受けられる⁽⁶⁰⁾。偉大な哲学者によって書かれたからというのではなく、両者の文芸批評それ自体が今こそ読むに値するであろう。

文献表

- Adam, J., *The Republic of Plato*, 2vols (Cambridge 1902; 2ed. with a new introduction by Rees, D.A)
- Balme, D.M., *Aristotle's De Partibus Animalium I and De Generatione Animalium I* (Clarendon Aristotle Series, Oxford 1972).
- Belfiore, E., *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion* (Princeton 1992).
- Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* 4th edn (London 1907).
- Bywater, I., *Aristotle on the Art of Poetry* (Oxford 1909).
- Cope, E.M., *The Rhetoric of Aristotle*, 3vols. with a commentary, revised and edited by Sandys J.E. (Cambridge 1877).
- Davis, M., *The Poetry of Philosophy: On Aristotle's Poetics* (Indiana 1999, originally published 1992).
- De Vries, G.J.A., *A commentary on the Phaedrus of Plato* (Amsterdam 1969).
- Else, G.F., *Aristotle's Poetics: The Argument* (Harvard 1957).
- Ferrari, G.R.F., 'Aristotle's Literary Aesthetics', *Phronesis*, 1999 XLIV/3.
- Freeland, C.A., 'Plot imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle's

- Poetics', in *Essays on Aristotle's Poetics* ed. Rorty, A. O. (Princeton 1992).
- Gallop, D., 'Animals in the Poetics', *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 1990 vol. viii (Oxford).
- Golden, L. and Hardison, O.B., *Aristotle's Poetics* (Englewood Cliffs 1968).
- Grimaldi, W.M., *Aristotle, Rhetoric: A commentary* vol.1 (Fordham University Press 1980).
- Grube, G.M.A., *Aristotle on Poetry and Style* (New York 1958).
- Hackforth, R., *Plato's Phaedrus* (Cambridge 1952).
- Halliwel, S., *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill, NC 1986).
- id., *Plato: Republic 10* (Warminster 1988).
- Havelock, E.A., *Preface to Plato* (Harvard 1963)[エリック・A・ハヴロック『プラトン序説』村岡晋一訳、新書館、1997]
- Heath, M., *Aristotle: Poetics* (Penguin Classics 1996).
- Janko, R., *Aristotle: Poetics* (Indianapolis 1987).
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* 2ed. (Berlin 1793).
- Kosman, A., 'Acting: Drama as the Mimesis of Praxis', in *Essays on Aristotle's Poetics* ed. Rorty, A. O. (Princeton 1992).
- Lear, J., 'Katharsis', in *Essays on Aristotle's Poetics* ed. Rorty, A. O. (Princeton 1992).
- Lucas, D. W., *Aristotle: Poetics* 2nd edn (Oxford 1968).
- Nehamas, A., 'Pity and Fear in the Rhetoric and the Poetics' in *Essays on Aristotle's Poetics* ed. Rorty, A. O. (Princeton 1992).
- Nussbaum, M., 'Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity', *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 1992 vol.X (Oxford).
- Susemihl, F. and Hicks, R., *The Politics of Aristotle: Books 1-5* (London 1894).
- Taplin, O., *Greek Tragedy in Action* (Berkeley and Los Angeles 1978)[オリヴァー・タプリン『ギリシア悲劇を上演する』岩谷智・太田耕人訳、リブレポート、1991].
- Woodruff, P., 'Aristotle on Mimesis', in *Essays on Aristotle's Poetics* ed. Rorty, A. O. (Princeton 1992).

注

- (1) 以下、アリストテレス、プラトンをはじめとするギリシア語原典からの引用は基本的に OXFORD CLASSICAL TEXTS を底本とするが、『動物部分論』、『記憶と想起について』、『動物運動論』は LOEB CLASSICAL LIBRARY を底本とする。
- (2) カタルシスに関しては、当津武彦「アリストテレス『詩学』の研究」(『大阪大学文学部紀要』第19号、1979)において、綿密かつ詳細な考察が行われている。また、松本仁助・岡道男訳アリストテレス『詩学』(世界思想社、1985)にも簡にして要を得た解説が付されている。なお、最近目に付いたカタルシス解釈としては、カタルシスは感情を浄めるのであるが、観客の心にわだかまっている感情ではなく、感情そのものを純化し、観客がその感情を純粋な形で体験できるようにするというデービスの解釈 (Davis, pp.37-42) や、いわゆるカタルシス句における τοιούτων παθημάτων を目的格的属格ではなく、主格的属格にとり、「いたましさと恐れとを通して、この様な感情がもたらす浄化 (purge) を遂行する」と訳すべきだとするフェラーリの解釈 (Ferrari, pp.196-97) などがある。
- (3) cf. Lear, p.299.
- (4) 悲劇の機能が快を産み出すことである点に関しては、『詩学』1451b21-23、1453a35-36、1459a18-21、1462a15-17、1462b13-14などを参照。
- (5) cf. Grube, p.xviii
- (6) たとえばゴルギアスは、「私はすべての詩は韻律をもった言葉であると見なし、またそう呼ぶことにする」と語っている(『ヘレネ頌』(9), DK82B11)。
- (7) 『国家』602Bなどを参照。
- (8) 詩作の起源に関しては、「模倣する本能」と「模倣されたものを喜ぶ本能」とを二つの起源と見なす解釈とは別に、模倣の本能を一つの起源とし、もう一つの起源を音曲とリズムに対する本能と見なす解釈もある。cf. Lucas, p.71, pp.74-75.

- (9) cf. Janko, p.74. こうした考えはすでにゴルギアスにもプラトンにも見いだされるのであるが、この問題については後にあらためて検討することにした。
- (10) cf. Susemihl and Hicks p.399.
- (11) アリストテレスの詩と歴史との比較は一面的であり、そのまま受け取れることはできない。この点については、拙稿「アリストテレスの文芸批評—倫理的批評としての『詩学』」(『文芸学研究』第2号、1999) pp.109-111を参照。
- (12) 蓋然性 (εἰκός)、必然性 (ἀναγκαῖον) とともに論理学上の厳密な意味で用いられているわけではない。それゆえ、アナンカイオンの意味を『自然学』や『動物部分論』の中に (Gallop, p.153)、あるいは『形而上学』の中に (Belfiore, pp.114-119) 探ることにあまり意味があるとは思われない。エイコスとは「もっともらしいこと」、「ありそうなこと」といった程度の意味であり、アナンカイオンも「必ずそうなること」、「やむをえないこと」といった程度の意味である。アリストテレスの著作を参照するとすれば、エイコスに関しては『弁論術』1357a34-b1、アナンカイオンに関しては同書 1416a14-17などの用例が『詩学』での意味に近いであろう。
- (13) 『詩学』1451a26-28などを参照。
- (14) cf. Freeland, p.125.
- (15) 「筋は悲劇の目的(τέλος)である」(6,1450a22-23) という言葉は誤解を与えかねない。しかし、ここでの「目的」は、他の五つの構成要素がそこに従属するという意味での目的であり、より究極的な目的が悲劇的感情の喚起にあることは明らかである。cf. Lucas, pp.102-103.
- (16) cf. Heath, p.xxvii-xxviii, Ferrari, p.184.
- (17) プラトン『イオン』535B-C、『国家』606B-C、『パイドロス』267C-268C、ゴルギアス『ヘレネ頌』(8)(9)(DK82B11)などを参照。
- (18) Halliwell(1986), p.178.
- (19) cf. Bywater, p.215.
- (20) こうした第13章に基づく最もすぐれた筋の構成と、第14章 (1453b22-54a9)

に基づく最もすぐれた筋の構成との間には矛盾が存在する。様々な解決策が提案されてきたが、未だ完全に矛盾を解消するには至っていない。
cf. Halliwell(1986), pp.222-26.

(21) cf. Freeland, p.111.

(22) cf. Halliwell(1986), Nussbaum, Belfiore. これに対して、『詩学』においては、観客に感情を引き起こし、快を与えることが詩(文芸)の目的として追求されている、と反論する研究者もある。cf. Heath, Ferrari.

(23) ナスバウムによれば、美学と倫理学との峻別は、カントやカント以後の美学理論の影響のせいだということになる。cf. Nussbaum, p.114. しかしながら、カントにとって「美しいものは倫理的に善いものの象徴(das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten)」(『判断力批判』 § 59)である。少なくともカント本人に関する限りは、ナスバウムの指摘は言い掛かりであるといわざるをえない。

(24) 川島重成『ギリシア悲劇』(講談社学術文庫、1999) p.15を参照。

(25) cf. Nehamas, p.297.

(26) cf. Butcher, p.240.

(27) cf. Belfiore, p.229.

(28) cf. Halliwell(1986), p.175.

(29) 翻訳はコープに従う。問題なのは「模倣されたもの」と訳した μιμούμενον を受動相にとるか中動相にとるかである。本文では受動相にとったのであるが、中動相にとれば「模倣するもの」という意味になり、模倣技術(μιμητική)と同義語ということになる(Grimaldi, pp.263-64)。その根拠は、例としてあげられているのが γραφική καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική であり、直訳すれば「絵画術、彫刻制作、詩作術」を意味する点である。この様に解釈することももちろん可能であるが、「いかなる快も技術の所産ではない」(『ニコマコス倫理学』1153a23-24) のであり、模倣技術そのものが快いというのはやはり不自然であろう。γραφική καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική の部分は、それぞれ与格に読むか、本来 γραφή καὶ ἀνδριάς καὶ ποίησις と書かれるべきであった

ものが、不注意にも代用されたと見なすべきであろう (Cope, p.217)。本文では後者に従って翻訳した。

- (30) 翻訳はバルムに従う。日本語訳 (『アリストテレス全集』8、岩波書店、1969) も参考にさせていただいたが、一箇所誤解を与えかねない部分がある。本文で訳した後半の部分であるが、次のように訳されている。「われわれが動物の姿を見て喜ぶのは、そこに現れた、絵画や彫刻のような造形技術をも同時に見るからで、自然のままの動物そのものを観察するのは、その原因がよく分かるばかりに、かえってそれほど好ましくはない、などというのは実に不合理で、おかしいことである」(傍点筆者)。問題なのは傍点部分であり、この様に訳すとまるで、原因がわかるがゆえに実物を見るのが好ましくない、とアリストテレスが述べているようである。しかしこの箇所に先立って、「下等な動物であろうと高等な動物であろうと、できる限り何ものも無視しない」(645a6-8) と語られ、さらにこの箇所に続いては、「それゆえに、下等動物を考察することを子供のように嫌がってはならない。というのも、どんな自然物にも何か驚嘆すべきことが含まれている」(645a15-17) と語られている。こうした前後の文脈から明らかなように、アリストテレスが述べているのは、どんな醜い動物からでもそれを形成した原因が見て取れるのであり、醜いからといってその考察を怠ってはならないということである。問題の部分 (δυνάμενοι γε τὰς αἰτίας καθορᾶν) は分詞句であり、様々な訳が可能であろうが、「その原因がよく分かるばかりに、かえって」では誤解を与えかねないのであり、むしろ敢えて訳すならば「原因がわかるにもかかわらず」と訳すべきである (直訳的には「少なくとも原因を見て取ることができながら」とでもなるであろう)。cf. Balme, pp.17-18, Peck, ad.loc.(LOEB CLASSICAL LIBRARY).

- (31) cf. Halliwell(1986), p.74.

- (32) 例えば、模倣されたものを見て、実物を見ていたときには気づかなかった何か新しいことを発見する (Cope, p.219, Grimaldi, p.264)、模倣された個物がどのような種や類に属しているのかを認識する (Else, p.132)、模倣されたものに

関する一般的真理を学ぶ (Gallop) などの解釈があるが、いずれについてもアリストテレス自身は何も語っていない。cf. Lucas, pp.72-73.

(33) cf. Davis, p.27, p.39.

(34) 喜劇に関しては、『詩学』1449a32-b9, 1453a35-39 などにおいて述べられているが、現存のテキストだけからアリストテレスの喜劇論を読みとることは困難である。ジャンコは、いわゆる Tractatus Coislinianus に基づいて、『詩学』第2巻を再構成している (Janko, pp.47-55)。この試みがアリストテレスの真の喜劇論を伝えているかどうかは別にして、少なくともここから読みとれる喜劇論にはとりたててみるべきものはない。それよりはむしろ、プラトンの『ピレボス』48A-50B で述べられる喜劇論の方が、はるかに鋭い洞察を含んでいる。田中美知太郎『ピレボス』解説 p.396 (『プラトン全集』4、岩波書店、1975) を参照。

(35) cf. Taplin, pp.165-66 [翻訳、p.297-98].

(36) Woodruff, p.93.

(37) cf. Belfiore, p.229. なお、プラトンの『ピレボス』(35E-36B)にも同様の考えが述べられている。アリストテレスとプラトンの快に関する考え方については、後に取り上げる。

(38) cf. Kosman, p.63.

(39) cf. Taplin, pp.169-71 [翻訳、p.303-06].

(40) 『詩学』の中では登場人物を他者ないし他人とみなす言及は見いだされないが、『詩人論』断片 5 (Iambl. Myst. 1.11) において、「喜劇においても悲劇においても、われわれは他人の激情 (δυσότρια πάθη) を見て、自分の激情を抑えるのであり、それをより適度なものにして浄化するのである」と語られている。また、フィロデーモス『詩論』からのものと思われる断片にも同様のことが語られているが、ジャンコによればこれもアリストテレス『詩人論』の内容を伝えるものである (Janko, p.61, pp.187-88)。

(41) 他者への共感を自分のこととして感じるという点で、ゴルギアス、プラトン、

- アリストテレスの三者は共通していることになる。cf. Halliwell(1988), p.148.
- (42) 「詩人追放論」および「靈感論」については、拙稿「プラトンの文芸批評—政治的批評としての「詩人追放論」—」(『文芸学研究』第1号、1998)を参照。
- (43) cf. Adam(vol.2), p.409.
- (44) 模倣というものの危険性については、395Dでも語られている。こうしたプラトンの見方は、詩(文芸)が人々に及ぼす影響に関して、あまりにも悲観的であると言えるかもしれない。cf. Halliwell(1988), p.149.
- (45) Nussbaum, p.126. いうまでもなく、問題にしているのはプラトンが描くソクラテスであり、「歴史的ソクラテス」ではない。
- (46) 松永雄二訳『パイドン』(プラトン全集1, 岩波書店、1975) p.167注1。ムーシケーがいわゆる芸術としての「文芸」にとどまらないことは、ヘシオドス『神統記』80-93行からも明らかである。
- (47) この点については、森谷宇一「文芸学の対象—文学(文芸)の概念論と価値論」(『文芸学研究』第1号、1998) p.32注(13)を参照。また、藤沢令夫訳『国家』(岩波書店、1979)において「音楽・文芸」と訳されているように、ムーシケーは音楽を含むが、当時の音楽とは基本的に歌われるものであり、歌詞をもったものである。プラトンは歌詞をもたない楽器だけの演奏を批判している。『法律』669E-70Aを参照。
- (48) cf. De Vries, p.143.
- (49) ここでは翻訳の都合上「知を愛する人(哲学者)」、「美を愛する人」、「恋に生きる人」、「ムーサのしもべ」と別々に訳したが、これは第1番目の魂が宿る人物が四人いるということではない。「美を愛する人」、「恋に生きる人」、「ムーサのしもべ」というのは、「知を愛する人(哲学者)」の別の側面を表している。cf. Hackforth, p.82.
- (50) 『国家』402B-D, 412A, 591Dなどを参照。なお、『パイドロス』243Aにおいて詩人ステーションコロスに対して、ムーシコスと語られているが、いうまでもなくこれは皮肉である。cf. De Vries, p.110. *A Greek-English Lexicon* (H.G.Liddell &

R.Scott revised by H.S.Jones and R.McKenzie, Oxford, 1968) には、μουσικός の項目に *lyric poet* という訳語が載っているが、*Revised Supplement* (P.G.W.Grare, Oxford, 1996) において削除 (delete) が指示されている。この点については、藤沢令夫『プラトン『パイドロス』註解』(岩波書店、1984) p.98 を参照。

- (51) cf. Havelock, pp.281-83 [翻訳 p.331-35].
- (52) クセノパネス断片 (DK21B11,12)、ヘラクレイトス断片 (DK22B42,56,57) を参照。ハヴロックによれば、クセノパネス、ヘラクレイトスなどのいわゆるソクラテス以前の哲学者たちは、自分たちのことをある意味で詩人とみなしていた。cf. Haverlock, p.290[翻訳 p.345]. その意味でプラトンの立場はむしろ、次のように語る歴史家トゥキュディデスに近いのかもしれない。「多くの人々は真実の追究に労をいとい、むしろ安易な通説に傾いてしまう。しかしながら、これまで述べた確かな証拠から私が詳しく語ってきたことを、何よりも信じて間違いはないであろう。詩人たちが話を大きくするために飾り立て歌うことの方を信用したりせず、また、散文作家が真実よりも聞き手の耳に心地よく語ることの方を信用したりせず(それらは証明することもできず、時がたっているために多くは信じようもない伝説の類となっている)、十分に昔のことであると考慮しつつ最も明らかな証拠から[真実を]発見すべきである。……私の話に伝説の類がないため、聞き手にはおもしろく思われまいであろう。しかし、過去に起こった出来事について確かなことを知りたいと思い、人間というものの性質にしたがってこれと同様のことが将来おこるであろうと思う人は、私の話を聞いて有益だと判断するであろう。私の話は一時的に聞かれることを競うものではなく、むしろ永遠の財産として書かれるのである」(『歴史』第1巻 20-22)。
- (53) ここで悲劇 (τραγωδία) というのは、「滑稽なこと」を語る喜劇に対して、「まじめなこと」を語る作品のことであり(816E-17B)、「悲しい」といった意味は含まれていない。『詩学』1448a16-18 を参照。
- (54) 『饗宴』205B-C を参照。

- (55) ナスバウムはむしろ悲劇にふさわしいと考えているが (Nussbaum, p.130)、少なくとも筆者の知る限り「平然と」不幸に耐えるギリシア悲劇の登場人物はいない。ただし、アリストテレスの悲劇観がエウリピデスよりもソポクレスに近いという指摘はその通りであろう。cf. Nussbaum, p.158. この点に関しては、ソポクレス『コロノスのオイディプス』960-1013行を参照。
- (56) アリストテレスにおいてムーシケーは、プラトンよりも意味が限定され、音楽 (music) という意味に近づいている。『詩学』においてこの語はただ一度、歌曲 (μελοποιία) の意味で使われているだけである (1462a16)。『政治学』において、ムーシケーは「読み書き」、「体操」、「図画」と並んで初等教育の科目としてあげられている (1337b23-25)。いずれにせよアリストテレスは、プラトンのように哲学をムーシケーとみなしていなかったといえよう。注(47)も参照。
- (57) 例えば『法律』653D。全体として『法律』の方が「詩人追放論」に比べれば、詩人に好意的だといえるかもしれない。叙事詩人とりわけホメロスに対する評価は、「詩人追放論」とはかなり異なる (653A-E, 681E-82A, 776E, 803E)。ホメロスに対する「親愛と畏敬」(『国家』595B) が年を経るにつれて高まったとも考えられる。しかしながら多少の温度差はあっても、プラトンの詩人に対する態度は根本において変わっていない。ムーシケーの正しさは人々の快によっては判定されないものであり (655C-D)、徳と教育において傑出した一人の人物が教師として判定する (658E-59B)。これに対して、劇場の観客が自分の快によって判定する「観客支配制 (θεατροκρατία)」は、ムーシケーに鑑賞力があるという勘違いを生じさせ、次のような結果をもたらす。「ムーシケーに始まり、あらゆることに知恵があるというわれわれ全員の思いこみと無法とが生じ、さらには身勝手な自由が伴ってきた」(701A)。また、国家の定めた賛歌や歌舞以外のものを演じる詩人は祭礼から追放され (799B)、詩人は「国家の法や正義、美や善に反する」何ものも作ってはならない (801C-D)。さらに、市民たちは互いを賞賛したり非難したりする詩歌を作らねばならないのである

が、詩と歌において十分な才能があったとしても立派な行いのない人物には詩歌を作ることは許されないのであり、たとえムーシケーの才能に劣っていようと立派な行為によって尊敬されている人物こそが詩歌を作る (829C-D)。要するに、哲学者プラトンの語ることこそ、あらゆる詩歌や散文のうちで「最も適切なものであり、とくに若者たちが聞くにふさわしいもの」なのであり (811D)、立法家の書いたものこそ、詩歌であれ散文であれ、あらゆる言論文の「試金石」、「解毒剤」なのである (957C-D)。なお、「詩人追放論」と『法律』における文芸観とが決して矛盾していないことについては、藤沢令夫「文芸の χάρις, ὁρθότης, ὠφέλεια」(『西洋古典学研究』4、1965)を参照。

- (58) 例えば、アリストテレスは『政治学』において次のように語っている。「立法家は、他の何よりも下品な話をすべて国家から追放せねばならない（なぜなら、何であれ下品なことを手軽に話すことから、ただちにそれを行うことが生じるからである）。……またこうした話を語ることを追放する以上は、見苦しい絵や物語を見物することも追放するのは明らかである。したがって監督官たちには、絵や彫刻がこのような行為を模倣することのないようにさせよう」(1336b3-16)。拙稿「アリストテレスの文芸批評—倫理的批評としての『詩学』」(『文芸学研究』第2号、1999) pp.117-119を参照。
- (59) 「詩作技術の正しさは、政治術の正しさと同じではなく、また他のいかなる技術の正しさとも同じではない」(『詩学』1460b13-15)。ただしアリストテレスはいわゆる芸術至上主義者でもなければ、文芸至上主義者でもない。この点については、拙稿「アリストテレスの文芸批評—倫理的批評としての『詩学』」(『文芸学研究』第2号、1999) pp.114-116を参照。
- (60) ツヴェタン・トドロフ『幻想文学論序説』(三好郁郎訳、創元ライブラリー、1999) p.14を参照。