

アリストテレス『詩学』訳及び注釈(2)：4章

北野雅弘

Aristotle's *Poetics*: Japanese Translation and Commentary (2), Chapter 4

Masahiro KITANO

1448b4-24

全体として二つの原因が創作術を生み出し、それらはどちらも本性的な原因であるように見える。というのも、模倣することは子供の頃から人間の本性に合っているからだ。人間は、もっとも模倣的であるという点で他のすべての動物と異なっているのであり、最初期の学習を行うのは模倣を通じてなのである。また、あらゆる人が模倣されたものを喜ぶのも本性に合っているのである。実際に起きている出来事がこのことの証拠だ。それ自体は見るのが苦痛であるようなものも、その正確に描かれた写し絵を私たちは喜んで見る。例えば、とても不快な動物や死体の姿などがそうだ。そうなる原因は、学ぶことが哲学者だけではなく他の人々にもまた同様に大きな快を生み出すということである。但し、哲学者以外の場合、少ししか学びに与らないのだけれど。というのも、人々が写し絵を見て喜ぶのは次のこと、つまり、「これはあれだ」というように、その一つ一つが何なのかの学習と推論が生じることによるのだ。たまたまずで見た経験がなかったとしたら、その場合には、模倣物が快を生み出すのは、学習によってではなく、仕上げや色によるのか、何か同様の他の原因によってだろう。

私たちにとっては、模倣することも本性に則しているが、またメロディやリズムもそうであって(韻律がリズムの一部であることは明らかだから)、最初から、これらに特に天分を持つ人が、さまざまな即興から少しずつ歩みを進めて創作を生み出したのである。

二つの原因 (b4-5)：この二つの原因が何なのか、伝統的に二通りの解釈がある。最初の原因を「模倣への本性」と、第二の原因を「模倣されたものを見ることに快を感じる本性的な傾向」とみなす解釈と、両者をまとめて、模倣に対する快として第一の原因と見なし、この箇所直後の、メロディとリズムへの自然な本性を第二の原因とみなす解釈である。アリストテレスが「二つの原因がある」と語った直後に、原因と呼べそうなものを三つ挙げていることが解釈の対立の最大の原因であり、それゆえに、決着をつけることは実際上困難ではある。しかし、いくつかの理由から、「模倣すること」と「模倣されたものを楽しむ傾向」が創作の二つの原因だとみなす解釈を採りたい。

そもそも、「二つの原因」について語られてから随分と間を置いて、しかも簡単に提示されているに過ぎない「リズムとメロディ」が第二の原因とされてきたのは、以下の三つの理由によると言っても良いだろう。

- (1) 「模倣することの本性的な快」と「模倣されたものを楽しむ本性的な快」はどちらも学習の快に帰着し、同一事態の二つの側面(芸術作品を作るか、鑑賞するか)に他ならない。
- (2) この「二つの」原因は、類としての「模倣」の成立の原因であるとは言えるが、その「種」

としての創作の原因とは言えない。実際、アリストテレスが例示しているのは絵画による快である。

- (3) 「これら (リズムとメロディ) に特に天分を持つ人が……創作を生み出した (ἐγέννησαν)」は「二つの原因が創作術を生み出し (γεννησαι)」に語彙の上でも対応している。

他方、二つの原因を「模倣への本性」と「模倣を見ることの快が人間に自然に備わっていること」とみなす見解は、その主たる根拠を、メロディとリズムへの言及が、「二つの原因」への説明から場所的に隔たっており、またきちんと「原因」として論じられていないという点に置かざるを得ない。Else (1963) や Montmollin (1951) のように、本文、本文への注記、後からアリストテレス自身によって付け加えられた記述、さらに後代の注釈という重層的構造が『詩学』の本文テキストの中に区別されるという立場に立つならば、この論点はそれほど決定的にはならない。一見したところ、天秤は「リズムとメロディ」解釈に傾いているように見える。

私たちは二つの原因を「模倣への本性」、「模倣されたものを見る快」であるとみなすより積極的な議論を提案することにしたい。それらは以下の三つである。

- a) 模倣への本性と模倣されたものに快を感じる本性は、創作という一つの行為の二つの契機ではない。両者は異なった事態に対応する異なった原因である。
- b) 模倣による学びと模倣されたものを通じての学びは別種の経験であって、同じ経験の二側面ではない。「これはあれだ」というタイプの学習に含まれる「再認」の快は、「模倣されたもの」を見て生じる快ではあるが、「模倣」に含まれる学習とは異なる。
- c) 「リズムとメロディ」は創作行為の不可欠の媒体ではない。それは歌謡とダンスにのみ適合する媒体である。叙事詩はメロディを欠いているし、散文の創作はリズムもメロディも欠いている。リズムとメロディは、最初期の創作行為 (即興から生じた創作) を生み出すときに必要だった媒体に過ぎない。

a) に関して。アリストテレスは創作術の原因としてまず「模倣することが子供の頃から私たちの本性に適っている」ことを挙げる。これは第二の原因を「模倣されたものへの快」と理解しようが、「リズムとメロディ」と解そうが変わらない。ただし、アリストテレスは、この模倣への本性を、模倣が生み出す学習の快によって根拠づけてはいない。「人間はもっとも模倣的であることによって他の動物と異なる」のであって、いわばこの模倣への本能的傾向が創作術の第一の原因なのだ。「最初期の学習を行うのは模倣によってである」ことは、人間が模倣的であることの一つの例示であってその根拠ではない。

勿論、「学習」はすべての人間にとって快であると彼は考えていた。しかし、「模倣する」という本性的傾向がもたら「学習の快」によって根拠づけられるとは論じられていない。

そもそも、ここで語られる「模倣する (τὸ μιμεῖσθαι)」は、人間が「もっとも模倣的」であるが故に他の動物から区別されるそのような性質であり、また、「最初期の学習」を可能にしている性質であり、単に「模倣物 (τὸ μίμημα)」を作ること一般ではない。それは3章1448a24の μιμουμένους や48a27-28の πράττοντας μιμοῦνται καὶ δρῶντας などと同様、より限定された、行動による模倣、真似ること、「物真似」として理解されるべきだ。人間は「物真似」をする性質が一番大きいという点で他の動物から区別されるのであり、最初期の学習も「物真似」によって成立している。この「物真似」をする性質は、人間が「もっとも模倣的」であるとはいえ、他の動物にも認められない訳ではない。いくつかの他の動物にとっても、最初期の学習を行うのは「模倣を通じて」なのであ

る。この意味での「物真似」への傾向が「創作術」を「生み出す」必要条件の一つであることは、「創作術」が模倣である以上当然だが、人間以外の動物が「創作術」を持たないことを考えれば、それは十分条件ではない。私たちは最初期の学習において、親や近くの人間たちの「物真似」を通じて何かを学ぶ。しかしそのことによって何かを作り出しているとは限らない。そこに「物真似」の結果として同定可能な「模倣物」は必ずしも存在しないのである。「模倣」への本性が「創作術」を生み出すには、「模倣物」が必要である。「模倣を行う本性」は、それだけでは「模倣物を作り出す本性」ではない。

他方、「模倣されたもの」に人が快を感じると語られるとき、この「模倣されたもの」は、身体的な模倣＝「物真似」の結果に留まらず、より広く、叙事詩などの報告による模倣＝再現や、絵画などの色や形を用いる模倣＝再現を含んでいる。だからこそ、アリストテレスはこの「快」を説明するのに「学習」を用いる。

模倣物への快は、模倣対象が既知のものである場合には「学習の快」によって説明されている。これは、9章で悲劇が「歴史」よりも哲学的でありより崇高であることの原因にもされている。しかし、9章とは異なり、ここでは「学習の快」は個別と普遍を結びつけるという役割を果たしておらず、端的に「これはあれだ」という再認の快を示すだけである。多くの研究者がこの「あれだ」を、9章からの類推によって、何らかの普遍を指すと考えている。ここでの「学習」の性質についてはb)で論じるが、重要なのは「模倣されたものを見る快」は模倣対象が未知の場合にも成立しているということである。アリストテレスはその場合「模倣物が快を生み出すのは学習によるのではなく(οὐχ ἦ)、仕上げや色、あるいは他の何か同様の原因」によると考えている。

いま、οὐχ ἦが指示するものとしてμάθησιςを考えたが、これはμίμησιςとみなす研究者も多い。その場合、「模倣物が快を生み出すのは模倣であることによるのではなく」と解釈されることになる。しかしながら、その場合においても、「創作の第二の原因」は「模倣物に快を見いだすことが自然に適っていること」であり、その快を構成するのは、模倣物が模倣であるがゆえに生み出される学習の快と、模倣物が何らかの「仕上げや色」などによって作り出す、いわば美的な快の二つの要素なのである。対象が既知である場合に後者が失われると考えるべき理由は存在しないので、既知の対象の場合、模倣物のもたらす快は複合的だ。そしてこのことは、模倣物のもたらす快を、模倣することへの自然な本能とは独立の創作の第二の原因と考える方に天秤は傾くだろう。

b) に関して。模倣物を見て生じる学習の快はいかなる性質のものか。殆どすべての注釈者が、そこに個別を普遍に関連づけるタイプの学習の快を認めている。たしかに、絵画において不快なものの正確な再現が「学習の快」を与えると語られるとき、そこに当然予想される「学習」とは、その個別としての不快なものが「何であるのか」「どのようなものなのか」という、普遍の認識である。私たちがコロスの舞踊を前にして、それを「鳥」や「蛙」のコロスであると認識するのも、個別の普遍への関連づけである。この種の学習は、9章で、詩が普遍を語るが故に歴史よりも「哲学的で意義深い」とされる根拠にもなっている。「詩人の仕事は起きたことを語るのではなく、生じうること、可能なことを必然性ないし蓋然性に則して語ることであるのは、今まで述べたことから明らかだ(1451a36-38)。「歴史家と詩人は、歴史家が起きたことを語り詩人は起きうることを語るという点で異なる。創作は歴史よりも哲学的であり、優れている。創作は普遍を語り、歴史は個別を語るからだ。普遍とは、どのような人物にとってどのようなことを(τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅπτα)語ったり行ったりするのが必然性ないし蓋然性に則しているのかである(51b4-9)。」

しかし、例えば似顔絵を見て「これはあの人だ(οὗτος ἐκεῖνος)」という学習が生じるとき、個別を普遍へと関連づける真なる認識が常に生じているとは限らない。ソクラテスの絵があったとし

て、絵をソクラテスの絵だと判断するには、実際のソクラテスの外見のもつ性質のいくつかをその絵が所有しているだけで充分かも知れない。ここで生じる「推論」は、命題間の論理的関係に基づく三段論法的推論ではない。9章でアリストテレスが語っているのは、既に成立し、(悲劇や喜劇という形で)完成した「創作」であり、4章で語っているのは、そこに到るプロセスの原因となる快のありかただからだ。だからこそ、「どのような」という普遍を指示する疑問代名詞(ποιός)は避けられ、「これはあれだ(οὗτος ἐκεῖνος)」という指示代名詞が用いられた。個別の同定に到るまでに普遍を経由することはこの段階でも勿論排除されないが、それは当然のこととして前提されるわけではない。歴史が「起きたこと」という個別を語りそれによって「これはあれだ」という認識を得ることができるという意味では、私たちはこの原初段階における模倣の快から個別を個別として知覚する快を除外すべきではない。「より哲学的で優れている」普遍の認識の快は、4章の模倣の認識の快の一部ではあるが全体ではないように思われる。

そして、それは、模倣することによってなされる「最初期の学習」の快とは異なる。アリストテレスは「人間は、もっとも模倣的であるという点で他のすべての動物と異なっている」と論じる。すなわち、他の動物にも、ある程度は、「模倣」の本性が備わっており、模倣による「学習」が思いだされると彼は考えていたのである。人間が、「最初期の学習を行うのは模倣を通じて」だとして、その時、模倣は「行動することによる模倣＝物真似」であり、人間は、概念的認識を行う前から模倣によって学習を行っている。つまり、模倣することによる最初期の学習とは、他者の行動を真似ることによって同じ行動を可能にすることであり、概念的関係の認識ではない。だからこそアリストテレスは人間が「もっとも模倣的な動物である」と論じた。それが人間だけに備わった能力ではない(しかし人間の成長においてはもっとも強力に作用する能力である)ことが、人間が「もっとも模倣的」だとは語られるが、人間のみが「模倣的な動物だ」とは語られていないことから帰結するだろう。他の動物にも模倣を行う性質はあると考えていたからこそ「人間がもっとも模倣的な動物」だという主張が可能なのである。

c) に関して。上記の議論から、広義の模倣＝再現の中でもとりわけ創作術にかかわる種差を構成する「リズムとメロディ」を創作術の第二の原因として想定することは不十分でありまた不必要であると推論できる。創作術は他の模倣＝再現から、「リズム・メロディ・言葉」を媒体とし、行動を対象とするという点で区別される。リズム、メロディ、言葉の三媒体のそれぞれは、アリストテレスが創作術の中に、叙事詩、散文、ダンスの技術を入れている以上、どれも不可欠ではない。6章で、物語こそが悲劇の「原理」であり、「魂」であると語られ、悲劇における物語の重要性は悲劇が「行動の模倣」であることから直接導かれている以上、本質としての原因が問題になる箇所では「リズムとメロディ」が創作を生み出す「原因」であるとアリストテレスが考えていたとは思えない。

「リズムとメロディ」の重要性は、実際に最初期の身体的模倣が即興の創作を生み出していったときに、リズムとメロディの才能を持つ人がその牽引力になったという、アリストテレスの想定する歴史的な事実のうちにあるだろう。創作としての模倣はそもそも何らかの媒体による「模倣物」の制作として実現する。人間の本性が「模倣的」であり、「模倣物」の鑑賞も本性に属するとすれば、あらゆる可能な媒体を通じて模倣物は作られるだろう。

色や形を用いる模倣が、身体しか必要としない模倣よりも歴史的に後に位置するのが自明であるとすれば、アリストテレスが創作の起源と模倣の起源を区別しなかったことに関して、解決を求めべき問題はそもそも存在しない。実際、アリストテレスはリズムとメロディを創作の「原因」であるとは語っていないのである。彼が言っているのは、(1) リズムとメロディへの感覚が人間の

「本性に適っている」ことと、(2) 創作が即興から徐々に発展していったとき、これら二つの能力に特に優れた人たちが牽引力となったという、それ自体としては疑いを容れない二つの主張に過ぎない。

リズムとメロディはしかし創作の「原因」と無関係ではない。私たちはすでに、創作の「第二原因」である「模倣物への快」に、学習の快と美的な快の二つの構成要素があることを指摘した。リズムとメロディは最初期の創作において「模倣＝物真似」行為によって作られた「模倣物」、例えば舞踊や即興歌謡に快をもたらす。アリストテレスは6章で悲劇を定義する際、メロディ及び／ないしリズムを持つ言葉を「快をもたらすように仕上げられた言葉 (ἡδυσμένῳ λόγῳ 1449b25)」と呼んだ。リズムとメロディは、模倣物の快の構成要素であった「仕上げの見事さや色や、何か同様の他の原因」として捉えられる。造形芸術では「仕上げの見事さや色」が快を生み出すが、創作術では「リズムとメロディ」が「何か同様の他の原因」として美的な快を生み出すのである。

1448b24-49a2

だが、創作はその本来の性格に応じて二つに分かれた。より真面目な人たちは、優れた行動つまり優れた人々の行動を模倣していたが、より卑俗な人たちは劣った人々の行動を模倣し、最初は誇り詩^{フソゴイ}を作っていた。他方前者は頌歌と讃歌を作っていたのである。ホメロス以前の人たちの誰一人として、私たちはそのような創作を挙げることは出来ないが、おそらく大勢いただろう。ホメロスから始めるならそうした創作はあって、例えばホメロスの『マルギテス』などのような作品がそうだ。それらにおいてイアンボス調も見いだされたのは本性に適ったことだった。この韻律が現在イアンボス調と呼ばれているのは、この韻律を用いて人々は互いを罵倒したからだ。だから、より古い詩人には、英雄調の詩人になった者とイアンボス調^{イアンピソ}の詩人になった者がいる。ホメロスは（立派な創作を行ったというだけでなく、劇的模倣の創作を行ったという点でも）優れた事柄に関しても抜きんでて詩人だったが、また同様に、「誇られるべき行為^{フソゴス}」ではなく「滑稽^{グロイオン}」を劇的に創作したという意味で、喜劇の形式を初めて提示した詩人でもある。つまり、『マルギテス』は、『イリアス』と『オデュッセイア』が悲劇に対して持っている関係を、喜劇に対して持っているのである。

創作はその本来の性格に応じて二つに分かれた。(b24-5)：創作をその模倣対象である「行為する人々」の性質に応じて二分割ないし三分割する図式は第二章で述べられている。ここではそれが歴史的に説明されている。4章のこの記述で新しい側面は模倣対象が「より良い」か「より悪いか」という二分割が、その制作者が「真面目」か「卑俗」かという二分割と対応させられていることである。

多くの注釈者は、「本来の性格」を「制作者の性格」だと理解しているが、τὰ οικεία ἤθη (48b24) は「創作」の本来の性格を表している。それは模倣対象の違いに直接的には由来する。ただし、その発生の段階では、作り手が、自分の性格に応じて、「真面目な (οἱ σεμνότεροι) 人」は「優れた (τὰς καλὰς) 行動¹」を模倣する詩を作り、「卑俗な (οἱ εὐτελέστεροι) 人」は「劣った (τῶν φαύλων) 人々の行動を模倣する詩を作った」とアリストテレスは考える。ここで詩人の性格の区別（「真面目な」 vs. 「卑俗な」）が、模倣対象の区別（「より良い」 vs. 「劣った」）と対応しているものの、同一ではないことに注意すべきだ。「より良い人」つまり神々や英雄たちの詩を作るのは「真面目」な制作者であり、「劣った人」つまり市井の俗人の詩を作るのは「卑俗な」制作者なのである。模倣対象の階級的な違いは、詩人の側では「真面目」か「卑俗」かの違いになる。前者は「頌歌と讃歌」を、後者は「誇り詩」を生み出した。つまり、もっとも早い段階の詩は、一方では「頌歌と讃

歌」であり、他方では「誇り詩」である。

この最初期の段階における詩人と詩の対応は、しかし、アリストテレスの知る限り最古の創作の例であるホメロスにおいては成り立っていない。ホメロスは「優れた事柄 (τὰ σπουδαῖα)」の詩人だっただけでなく、「喜劇の形式」を初めて提示した詩人でもあったからだ。

マルギテス (b30)：ホメロスより前の詩については、アリストテレスは多くの「頌歌や讃歌」と「誇り詩」があったらと推定するが、その名を挙げることは出来ないと考える。つまりホメロスより前の詩人については彼は何も知らない。アリストテレスにとっても、詩の歴史はホメロスとともに始まる。『マルギテス』は、アリストテレスが知る最古の「誇り詩」として挙げられているが、同時に、「^プ「^ソ「^コ「^ス「^ス「^ス「^ス「^ス「^ス「^ス「^ス「^ス「^ス」ではなく「滑稽」を劇的に創作した」^{ゲロイオン} 事例にもなっている。ここに矛盾はないだろうか。

Else (1957: 138ff) は矛盾を認め、「ホメロス以前の人たち～『マルギテス』のような作品がそうだ」(b28-30)を「より古い詩人の中には～イアンボス調の詩人になった者がいる」(b34)のあとに移し、b31の「イアンボス調 (καὶ τὸ ἰαμβεῖον)」を削除し、「適切な韻律が見いだされた」と理解することで矛盾を解消しようとする。最初期の創作においては頌歌や讃歌と誇り詩が作られていたが、それらにおいて適切な韻律が発明された。現在イアンボス調と呼ばれているものは、この韻律を用いて互いに罵倒が行われていたからである。古い詩人はそれゆえ、英雄調(叙事詩の韻律)を用いるかイアンボス調を用いるかどちらかだった。ホメロス以前のそうした詩は知られていないがホメロスだと、『マルギテス』がそうだと。Elseのこの校訂に従うなら、『マルギテス』は「イアンボス調を用いる」詩の実例として挙げられているだけであって、「罵倒」を行う「誇り詩」の例示にはならず、それゆえ、「誇りよりも滑稽を劇的に創作した」こととの矛盾も生じない。アリストテレスは即興からの詩の漸次的成立を主張している。創作者の性格と模倣対象の性格に対応関係が認められるのは最初期の段階であり、その段階において「頌歌と讃歌」も「誇り詩」も確立した詩的ジャンルの名称と考えるべきではない。それらは「優れた対象」ないし「劣った対象」を描く即興的な詩の特徴を示しているに過ぎないのだと。

Elseのこの大胆なテキスト移動はチャーミングではあるが不必要だ。「誇り詩」「讃歌」「頌歌」が即興であってまだ確立した創作のジャンルではないという解釈は、初期の人々が、これらの作品を「創作した (ποιοῦντες)」という言葉を余りに軽く扱うことになるだろう。「誇り詩」が即興的な性格を持つにせよ、それは二つの大きな特徴を持っていた。第一はその主題が「罵倒」だったこと、第二はそれが「イアンボス調」を用いていたことである。これらは詩をジャンルの的に分類するのに十分な特徴だっただろう。だからこそ、「より古い詩人には、英雄調の詩人になった者とイアンボス調の詩人になった者がいる」のである。

「誇り詩 (ψόγοι)」とは何か? ψόγοςはまず第一には、非難されるべき行為や欠陥を表す。(LSJ: s.v. ψόγος,) しかし、48b27で πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια と、「頌歌や讃歌」と並んで「創作」されたものとして複数形で提示されるとき、それは分類された詩の一つの種類に他ならない²。「ホメロス以前の人たちの誰一人として、私たちはそのような創作(ποίημα)を挙げることは出来ないのではあるが、おそらく大勢いただろう。ホメロスから始めるならそうした創作はあって、例えばホメロスの『マルギテス』などのような作品がそうだ」(b28-30)と語られるように、一方で「讃歌や頌歌」に分類されるジャンルと、他方で「誇り詩」に分類されるジャンルは、ホメロスにも、ホメロス以後にも存在していたのである。

その中で、『マルギテス』の「誇り詩」としての新しさは「^プ「^ソ「^コ「^ス「^ス」ではなく「^{ゲロイオン}「^ス「^ス」を劇的に創作したという意味で、喜劇の形を初めて提示した (τὸ τῆς κωμῳδίας σχῆμα

πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας) (b36-38) 点にあった。むしろこちらの単数形の ψόγοςこそが、詩の一つの種類ではなく、詩の模倣対象の性格を示すものとして理解すべきだろう。5章で「醜の部分」だが「苦痛も与えず、危害も加えない一種の過誤 (ἀμαρτημα) である」と規定される「滑稽」は、明らかに模倣対象の行為の性格付けであり、そうである以上、ここでそれと対比されている ψόγος も模倣対象としての行為の性格付けである。つまり『マルギテス』は「非難されるべき行為や欠陥 (ψόγος)」ではなく「滑稽 τὸ γελοῖον」を対象とする「誇り詩 (ψόγου)」だった。ジャンルの呼称は従来と同じままだったが、その内容は変わったのである。

つまり、『マルギテス』という作品の本質的な特徴は、「より劣った人間」を模倣対象にするという「誇り詩」の伝統に従いつつも、彼らの「ののしられるべき行動」ではなく「滑稽」つまり「無害な過ち」を「劇的に創作した」点にある。これが、アリストテレス的な喜劇の一つの原点である。

それらにおいてイアンボス調も見いだされた (ἐν οἷς καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον) のは本性に合ったことだった。この韻律が現在イアンボス調と呼ばれているのは、この韻律を用いて人々は互いを罵倒した (ἰαμβίζον ἀλλήλους) からだ。(b30-2) : Halliwell (1986 : 34) のように、冒頭の関係代名詞「それら (οἷς)」を直前の『マルギテス』などの作品 (ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα) を受けると解し、ホメロス以後の「誇り詩」に限定することは二つの点で不適切である。第一に『マルギテス』の現存断片が示しているのは叙事詩のダクテュロス調とイアンボス調の混用であること、第二にアリストテレスは、「より古い詩人には、英雄調の詩人になった者とイアンボス調の詩人になった者がいる」と、イアンボス調の詩の成立を、ホメロス以前の、「より古い詩人」に求めていることからである。Bywater (1909:130), Gudemann (1934:125) 等に従い、「それら」は、b27の「誇り詩 (ψόγος)」を指すと理解すべきだ。その時、「誇り詩」においてイアンボス調が用いられるようになったプロセスは「本性に合った」ものとして理解できる。詩の形式をとるかどうかは別にして、人が互いに「罵倒を行う (ἰαμβίζειν)」ときはこの韻律を用いていたとアリストテレスは考えているからである。それは、直後で語られるように、イアンボス調は、もっとも「話すのに適して (λεκτικόν) (49a24-35)」おり、「私たちがお互いに会話を交わすときほぼイアンボス調で話す (26-27)」と、日常の会話にもっとも近い韻律だからだ。イアンボス調を用いることは「誇り詩」が、歌唱や吟唱ではなく、「言葉とリズム」のみを媒体にした日常言語に近い韻律の「語り」から構成されていたことを含意する。

グロイオン

滑稽 (b37) : 前述のようにアリストテレスは「滑稽 (τὸ γέλοιον)」について、5章で「苦痛も与えず、危害も加えない一種の過誤」と規定している。さて、アリストテレスは、13章では、悲劇において、悪人の不幸と善人の破滅がどちらも悲劇に相応しい感情効果である「あわれみとおそれ」を喚起せず、そのどちらでもない、中間的主人公の「大きな過ち」による破滅だけが「あわれみとおそれ」を喚起すると考えた。悪人の不幸は、「道徳的満足感 (τὸ φιλόπρωπον)」を、善人の破滅は (悪人のハッピーエンド同様) 「道徳的嫌悪感 (τὸ μιᾶρόν)」を喚起するが故に否定されたのである。この記述を根拠に、Else は、悲劇的パトス (惨行) からこの嫌悪感を取り除き、パトスが無知によって生じる「大きな過ち (ἀμαρτία μεγάλη)」になるように物語を構築することこそが6章で言われる「カタルシス」であると論じた。

悲劇的カタルシスをこのように物語構造に還元すべきであるかどうかは疑わしいが、6章の悲劇の定義におけるカタルシスそれ自体を感情効果として捉える場合でも、この「行動のカタルシス」はいわば前提されている。悲劇的行動は「過ち」の結果である時に哀れみと恐れを引き起こし、その過ちとは、典型的にはパトスの対象との肉親関係についての「無知」に由来する。『詩学』の

ハマルティア「過ち」がニコマコス倫理学での「過誤」と同じ意味で用いられていることは多くの研究者が認めるが、ここで喜劇に関して言われる「過誤」も同じ意味だと理解することに何ら問題はない。喜劇の場合、「苦痛も与えず、危害も加えない一種の過誤」としての「滑稽」が劇的模倣の対象になる。つまり「謗られるべき行為」と「滑稽」との関係は、「道徳的嫌悪感を喚起する行為」と「あわれでおそろしい行為」との関係に対応するのである。模倣される行動を「苦痛も与えず、危害も加えない過誤」とすることに、アリストテレスは喜劇的なカタルシスを認めていたのかもしれない³。

劇的に創作した (b37-38) : 『マルギテス』の (アリストテレスにとっての) 歴史的意義は、滑稽を模倣の対象としそれによってカタルシスの喜劇の原型を作り出したことと、もう一つは「劇的な創作」を行った点にある。3章では、アリストテレスは創作を「報告」によるものと、「行為し実行することですべての人を模倣する」ものに二分割し、「報告」によるものを「ホメロスが創作するように別の何かになる」場合と「自分自身として報告し変化しない」場合に分けていた (1448a21-22)。この二分割によれば、ホメロスは「報告」による創作であるが、同時に、直接話法を用いて人物の言葉をそのままに語り、「別の何かになる」ことで報告を行う点で、「行動による模倣」である悲劇に近づいていた。その意味でホメロスは「劇的な模倣」の創作を行ったのである。アリストテレスは、他の叙事詩人との比較で、ホメロスが「短い序歌を歌って直ちに男や女や他の性格を登場させる」(24, 1460a10-11) ことを称賛している。アリストテレスにとって、舞台上で俳優がその身体によって実際に演じることは、作品の価値にとって外在的である (3章の「報告による模倣」と「行動による模倣」の対比は価値対立ではない)。詩人がなすべきは、「自ら語る (αὐτὸν λέγειν)」ことではなく「模倣する人 (μιμητής)」になることであり、「別の何かになる」タイプの報告は、「行為し実行する」タイプのものと同様に「模倣的」であり、「劇的」なのである。

1449a2-9

悲劇と喜劇がその姿を明らかにしたとき、その本来の本性に従ってそれぞれの種類の創作を目指した人々のあるものはイアンボス作家になる代わりに喜劇作家になり、あるものは叙事詩の作家になる代わりに悲劇作家になったが、それは後者が前者よりも形式に関して強力で尊ばれるものだったからだ。悲劇がその形態に関してもう既に充分であるかどうかを検討すること、それをそれ自体に則して及び舞台との関係で決定することは、別の箇所でも論じるべき問題だ。

その本来の本性に従って (49a3-4) : Else (1957 : 147) は、この「本来の本性 (τὴν οἰκείαν φύσιν)」が直前 (48b28) の「本来の性格 (τὰ οἰκεία ἦθη)」同様に、詩人の「本性」ではなく創作術自体の「本性」だと考える。それは直後の「悲劇はその本性 (τὴν αὐτῆς φύσιν) を所有したので (変化を) 止めた」(49a15) にも対応している。

形式に関して強力で尊ばれる (a6) : アリストテレスは『マルギテス』が喜劇の形式を初めて提示したと語り、それを(1)「滑稽」を創作したこと、(2)「劇的創作」を行ったことの二点に還元した。(2)には、対話による物語の進行の導入だけではなくそれに相応しい韻律の利用も含まれていた。これらは、「謗り詩」ジャンルのホメロスによる新しい展開であり、その後の「イアンボス」にも含まれている。悲劇の形式に関しては、「より良い人」を模倣対象とし、「劇的創作」を導入したことまではホメロスの「叙事詩」に帰される改革である。ここで悲劇と喜劇が叙事詩とイアンボスよりも「強力で尊ばれる形式」と呼ばれていることは、「劇的創作」の徹底化だけを意味すると

みなすよりも、むしろリズム・メロディ・言葉という創作の三つの媒体をすべて用い、場所によって別々に用いるという（対話だけでなく、合唱歌、独唱歌、ダンスを含む）演劇の独特の形式についての指摘ではないだろうか。『詩学』6章1449b25-26、28-31参照。

悲劇がその形態に関してもう既に充分であるかどうか（a7-8）：この「形態（τοις εἶδεσιν）」が直前の「形式（τὰ σχήματα）」と同じものを指しているのだろうかについては従来議論が分かれる。Else（1957：150）は両者を同じとみなし、後になされる叙事詩と悲劇の比較の議論がここで参照されていると考える。他方 Bywater（1887：132-3）は、6章1450a13で εἶδος が、悲劇の六構成要素（μέρη）（物語、性格、知性、言葉、音曲、視覚）の意味で用いられていることを根拠に、ここでも「その構成要素に関して」充分かどうかが問われていると論じる。あるいは、18章で、悲劇を分類し、「複合的」「パト斯的」「性格的」と写本上は欠落しているがもう一つ挙げられ「四つある」と言われた「悲劇の種類（τραγωδίας ... εἶδη）」（1455b32）を意味するのかもしれない（Dupont-Roc et Lallot 1980：170）。

いずれにせよ、アリストテレスは悲劇がもう既にその「本性」に到達し「変化を止めた」とみなしているのだから、「それ自体としては」既に充分であることになるだろうが、ホメロスの叙事詩のギリシア文化及び悲劇への強い影響のゆえに⁴、叙事詩との比較は別に論じる必要がある問題でありえた。したがって、Else の解釈がもっとも適切だろう。「舞台との関係」について、アリストテレスは、まさに叙事詩と悲劇を比較する26章で、叙事詩が「極めて優れた観客（πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς）」に、悲劇が「劣った観客（πρὸς φαύλους）」に向けられているという議論に対し、悲劇が「その小さからぬ部分として音楽と視覚を持ち、それによってその快は極めて生き生きと現れる（1462a15-17）」ことをむしろ悲劇の利点として語るのである⁵。

1449a9-31

悲劇は、その起源では即興的なものとして生まれた。それは喜劇もそうだ。一方はディテュランボスの先導者たちから、他方は今なお多くのポリスで残っていると考えられている陽物歌の先導者たちから生じ、そこに現れ出てきたものを彼らが発展させることで少しずつ成長した。そして多くの変化を経て、その本性を獲得したため悲劇は変化を止めたのである。アイスキュロスは、俳優の数を一人から二人に初めて増やし、コロスの部分を減らし、台詞を第一の担い手にした。第三俳優と背景画はソフォクレスである。さらに大きさに関しても、サテュロスのものから変化したため小さな物語と滑稽な語りから後になって荘重になったのだが、韻律もテトラメトロスからイアンボスになった。当初テトラメトロスを用いていたのは、創作がサテュロスのものであり、またより舞踏的だったからだ。台詞が生じると、自然そのものがそれに相応しい韻律を見いだした。イアンボス調はすべての韻律のうちもっとも話すのに適したものだからである。このことの証拠は、私たちがお互いに会話を交わすときほぼイアンボス調で話し、ヘクサメトロスを用いることは減多になく、そうするときには話し言葉の調和を外してしまうという点にある。エペイソディオンの数や、またその他の悲劇の装飾になったと言われているあれこれの事柄については、私たちはもう語ったことにしよう。それぞれを詳しく検討することは大仕事になるだろうから。

悲劇は、その起源では即興的なものとして生まれた（a9-10）。：全体としての創作術だけではなく、悲劇と喜劇も、最初は即興的だった。写本の異同に基づき三つの読みが提案されている。(1) γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (Tarán) (2) γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆ (Bywater)

(3) γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (Kassell). これらのうち、分詞 (γενομένης) と「即興的」を同じ格 (主格ないし絶対属格) で読む(1)と(2)は、ἀπ' ἀρχῆς を熟語的に、「最初は」「起源では」と解し、分詞の主語として「悲劇」を補う点で意味は変わらない。(3)は悲劇が「即興的起源から生まれた」と主張する点でより明確 (Lucas 1968 : 80) だが、ギリシア語の ἀρχῆ αὐτοσχεδιαστικῆ がその意味を持ち得たかどうか疑わしい (Bywater 1909 : 134)。

問題は、この即興的な原悲劇・原喜劇が、アリストテレスがこれまで述べてきた、叙事詩及びイアンボス (ないし誇り詩) からの悲劇と喜劇の成立とどのように関わるのかである。『詩学』の理論構成的には、詩は模倣対象の優劣に則して最初から二分割されていた。「優れた人々」を描く詩は叙事詩であり、次いで悲劇の創作がなされるようになった。他方「劣った人々」は、誇り詩から劇的創作とイアンボス調を持つ「滑稽な」「誇り詩」を経て、喜劇によって描かれるようになった。ここで悲劇と喜劇の起源がこれまでの説明とは独立に即興的な「ディテュランボス」と「陽物歌」として提示されるとき、これはそれまでの理論的な発展図式とは別の、歴史的な発展図式だと考えねばならない。そのことは、アリストテレスが、ディテュランボス及び陽物歌からの悲劇と喜劇の成立について、何らかの具体的資料に基づいて語っていることを含意するだろう。

一方はディテュランボスの先導者から、他方は…陽物歌の先導者から (a10-11) : 『詩学』 解釈において、カタルシスに次いで多く議論されてきた問題が、悲劇の起源についての4章のこの記述の解釈と、ギリシア悲劇の歴史的な起源とそれとの関係である。アリストテレスは悲劇と喜劇の起源を「ディテュランボスの先導者と陽物歌の先導者」に求め、また悲劇が当初「サテュロスのものから変化したため小さな物語と滑稽な言葉を用いていたのが後になって荘重になった (ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψε ἀπεσεμνύθη 49a19-21)」と述べている。ここで、悲劇と喜劇の起源について次の二つの可能性が生じる。

- (1) 悲劇の起源：ディテュランボス、初期段階：サテュロスの、喜劇の起源：陽物歌
- (2) 悲劇の起源：陽物歌、初期段階：サテュロスの、喜劇の起源：ディテュランボス

従来、ディテュランボスと悲劇の結びつきはいわば当然視されていたため、(2)の可能性に注目されることは殆どなかったが、『詩学』のテキスト上は、「一方はディテュランボスの先導者から、他方は陽物歌の先導者から (49a10-11)」の「一方」「他方」(ἢ μὲν...ἢ δὲ) がそれぞれ悲劇と喜劇のどちらを指しているのかは明らかではない。『詩学』でもこの語は交差的にも並行的にも用いられている。この点に基づいて(2)の可能性を積極的に擁護したのは Leonhardt (1991) である。以下、まず伝統的な(1)の立場での解釈を提示し、次いで(2)の立場に立つ Leonhardt の議論を簡単に検討する。

(1) 悲劇のディテュランボス起源とそのサテュロスの段階⁶

(a) ディテュランボス

この読みをとる場合、まず解釈が必要になるのは、「ディテュランボス」ないし「陽物歌」の「先導者たち」とその「即興的起源」との関係である。「先導者たち (τῶν ἐξαρχόντων)」は、それが「開始し」「先に立って導く (ἐξ-ἄρχειν)」集団的合唱舞踊つまりコロスの存在を強く示唆し、「即興的起源」はソロパフォーマンスを前提とするように思われるからである。実際、七世紀中頃のアルキロコスの断片には次の詩がある。「葡萄酒で心が砕かれしとき、いかにして主ディオニュソスの美しき調べたるディテュランボスを始めるかを私は知る (West 1971 : fr. 120)。「葡萄酒で心が砕かれしとき」はディテュランボスの即興性を示している。この断片は、ディテュランボスがディオ

ニュソス信仰の祭式歌であることを含意し、純粋な「飲酒家の一人歌」(Wilamowitz-Moellendorff 1969: 64)ではなく、コロスを前にしたその「先導者」の即興性を持つ歌唱を指示していただろう。即興の先導者とそれに応えるコロスという関係は「ネレイデスがうち連れ、一斉に胸を叩けば、テティスは悲嘆を先導した (ἐξήρχε γόουοι)」(『イリアス』 XVIII 40-51) など、ホメロスでのこの語の用例から明らかである。しかしこのコロスがどこまでの規模の歌詞を持つ「歌唱」を行っていたのかは明確ではない。アリストテレスは、悲劇を「言葉・リズム・メロディ」の三つの媒体を「別々に」、つまり台詞の部分では言葉とリズムを、合唱を中心とする歌唱の部分では言葉とリズムとメロディを用いる創作だと考えていた(3章)。しかしここで彼は悲劇の起源をディテュランボスではなく、その先導者に求めている。アリストテレスが念頭に置いていた即興的先導者を持つディテュランボスではコロスの「歌唱」の役割は大きくなかった。若干の定型句の応答は考えられるものの、むしろ即興的ディテュランボスのコロスで中心になるのはダンスである。

プラトンは、古いディテュランボスについて「ディオニュソスの誕生を歌った」(『法律』 700B)と語り、前三世紀のフィロコロスは同じく昔のディテュランボスについて「酒を振る舞われたとき、酩酊と陶酔のうちにディオニュソスを歌った」(アテナイオス628A-B)と語るが、これらの記述は、即興的ディテュランボスが一貫してディオニュソスを扱っていたことを示している。ディテュランボスはディオニュソスの祭式歌・舞踊だった。

即興的先導者に主としてダンスで応答する合唱というこのディテュランボスの形式を発展させ、自立した合唱の創作ジャンルとして確立したのがメテュムナ生まれの七世紀末の詩人アリオンであるとヘロドトスが証言している。「アリオンは…我々の知るうちで、初めてディテュランボスを創作し、名前をつけ (ὀνομάσαντα)、コリントスで上演した (διδάσκειν) (I. 23)。」これが同じ韻律のストロフェーとアンティストロフェーの交替による交誦形式の合唱歌であったことは、διδάσκειν(教える)が本来コロスの訓練を意味すること、アリストテレスが昔のディテュランボスについて「非模倣的で、交誦的だった」(『問題集』 918b18-20)と語っているところから推定可能である。「名前をつけた」は、スタ辞典のアリオンについての「コロスが立ち止まってディテュランボスを歌い歌われたものに名前をつけた (ὀνομάσαι)」と結びつけるならば、一つ一つの作品のタイトルをつけたことを意味し、それはディテュランボスの主題が英雄伝説一般に拡張したことを示すと考える研究者もいる(Pickard Cambridge 1927: 20, Patzer 1962: 17, 96)が、他方、「ディテュランボス」の名称を、特定の形式を持つ詩のジャンルとして確立したのがアリオンであるとも考えられる(Zimmermann 1992: 25)。

アテナイで悲劇が上演されたディオニュソス祭には五十人の円形コロスによるディテュランボスの上演もあったが、その原型となるのがアリオンが始めたと言われるこの合唱ディテュランボスである。アテナイの合唱ディテュランボスは詩人(=先導者)による序歌を持ち、円形のコロスによる交誦形式を用いていた(Zimmermann 1992: 24)。五世紀のアテナイのディテュランボスの実態は、ピンダロスと、彼とほぼ同時代のバッキュリデスの断片から知ることが出来る。どちらも英雄伝説に取材しているが、ピンダロスが常にディオニュソスとコロスとの関係を何らかの形で示すのに対して、バッキュリデスのディテュランボス断片ではその関係はなくなっている。

バッキュリデスのディテュランボスはもう一つ大きな特徴を持っている。プラトンはディテュランボスを「作者自身の報告による」(『国家』 394C)ジャンルに含めている。ところが、バッキュリデスの『テセウス』は、アテナイの市民たちと国王アイゲウスによる歌唱対話を含んでいる(Pickard-Cambridge 1929: 44, Zimmermann 1992: 95)⁷。これは、現存のディテュランボスでは唯一の事例であり、悲劇の起源としてのディテュランボスの特徴というよりも、悲劇(ないし演劇)の影響下でのディテュランボスの実験を示しているのだろう。いずれにせよ、アリオンに始まる合

唱ディテュランボスはアリストテレスの「悲劇の起源」ではない。それは即興性を欠いていた⁸。むしろ同じ「即興ディテュランボス」から七世紀末に合唱ディテュランボスが成立し、六世紀後半にテスピスの悲劇が成立したと考えるべきだろう。ディオニュソスを主題とし、即興の先導者と主としてダンスでそれに応えるコロスを持つディテュランボスがここで悲劇の起源として想定されている。

(b) サテュロスのもの

アリストテレスは悲劇の起源としてのディテュランボスが「サテュロスの」だったのではなく、悲劇の「大きさ」について、「サテュロスのものから変化したため小さな物語と滑稽な語りから後になって荘重になった」と述べている。「サテュロスの」とは、「悲劇（トラゴードイア）」と呼ばれるジャンルが生まれた後の、その最初期の特徴だ。私たちは、アリストテレスは言及しないが広い伝承によって最初の悲劇作家とみなされるテスピスの悲劇およびディオニュソス祭創設期の悲劇をそこに想定すべきだろう。紀元前六世紀後半のこの詩人は当初は車舞台を用いてトラゴードイアの移動公演を行っていたとされるが、534年のディオニュソス祭の確立とともにそこで悲劇上演を行った（テラピスについての古代の伝承は Leonhardt (1991: 66-67) を参照）。ディオニュソス祭での悲劇上演は既に競技であり、「語り（*λῆξις*）」、つまり伴奏楽器を伴わずに歌唱でも吟唱でもなく語られる言葉を持ち、伝説上の英雄を演じる俳優が存在していた⁹。それに呼応して、韻律も、音楽のリズムの要素を大きく残したテトラメトロス調を用いていたが、語りに近いイアンボス調が台詞部分では中心になった。534年には悲劇競技があり、このとき、既にテスピス以外の悲劇作家が存在していたため、「語り」の成立をテスピス自身に帰すべきかどうかは分からない。「当初テトラメトロスを用いていたのは、創作がサテュロスのであり、またより舞踏的だったからだ。台詞が生じると、自然そのものがそれに相応しい韻律を見いだした（49a22-23）」と言われるように、最初期のテスピスの悲劇上演は、「語り」を持たなかったが、競演が行われた頃には「語り」を持つようになっただろう。俳優による演技（役に扮すること）と語りの使用が、この時期の悲劇の特徴と考えるべきだ。ただし、俳優同士の対話が成立するにはアイスキュロスを待たねばならない。対話によって「行動による模倣」としての悲劇が真に成立するのであり、それ以前は、俳優が特定の役を演じ、コロスとのやりとりを行うとは言い、悲劇はその役による「報告」によって行われる「創作」であった。コロスと俳優とのやりとりは、まだ「行為し実行することですべての人を模倣する（3: 1448a24）」段階には至っていない。

悲劇の「サテュロスの段階」がテスピス及び最初期の悲劇についての記述であるとして、我々はまず、テキストを若干吟味する必要がある。この箇所は「大きさ」についての記述という枠組みを持ち、前半は「小さな物語」について論じられていながら、後半では「滑稽な語り」から「真面目になった」プロセスが語られるからである。つまり前半は「大きさ」についての規定であり、後半は「語り」が「滑稽」かどうかについての規定なのである。Patzner (1962: 68) は、「小さな物語から」の後に「大きくなり」を補うが、これが原文校訂としては大胆だとは言え、ここで二つのプロセスが語られていることに疑いはない。初期の悲劇は「サテュロスの」だったために物語は小さく、語りは滑稽だったが、後になって物語の大きさは増大し、語りは真面目になった。後にみるように、アリストテレスにおいて「物語」とは、舞台上で進行する出来事だけではなく（現存悲劇の殆どで、舞台上で進行する出来事は一日以内で完結する）、パトスを通じて主人公が破滅する因果的プロセスの全体を表す（北野2003a、2003b）概念であり、たとえば『オイディプス王』の場合、コリントスを離れてから真相を知って破滅するまでの期間の因果的な出来事の全体を包含するが、「サテュロスの」段階ではそれはより小さなものだった。語りは滑稽な語彙を多く含んでいた。その点で、それらは悲劇三部作に続けて上演された、サテュロスをコロスとする「サテュロス劇」に

類似していた。サテュロス劇は、英雄伝説を題材としつつ、物語は単純で、そこにサテュロスのコロスを組み込んでいる。コロスは、冒頭ではディオニュソスと切り離されているが、最後は自分たちの主であるディオニュソスとの再結合の可能性が示される。それはディオニュソス信仰の祝祭場面を英雄伝説の枠組みに組み入れた劇である。

テスピスの悲劇がサテュロスのコロスを持っていた可能性は、サテュロス劇の創始者がプラティナスだったという伝承と、サテュロスに扮したコロスを持つ壺絵がプラティナスの頃まで存在しないという図像的証拠¹⁰から否定される。とすれば「サテュロスの」とは、まさにここで述べられている意味、つまり物語の規模と語りの滑稽さに関して悲劇が「サテュロス劇的」だったという意味以上の含意を持たない。「小さな物語」である根拠は、テスピス期において悲劇が一人の俳優しか持たなかったことに由来するだろう。悲劇は英雄伝説に取材するが、当の英雄自身が俳優としてコロスと対話し、自らの「滑稽な」、つまり無害な出来事を、滑稽な言葉で語る。その限りにおいては初期悲劇の取材先はサテュロス劇と同一であり得る。違いは、コロスがサテュロスではないこと¹¹、また、俳優同士の対話による物語の進行がないことだ。俳優は自らの物語をコロスに「語る」だけであり、コロスは行動の積極的な担い手ではない。

初期悲劇がサテュロス劇同様英雄伝説の滑稽な側面に取材していると考えれば、4章の起源論は一貫性を保つだろう。「より真面目な人たちは、優れた行動つまり優れた人々の行動を模倣し」、つまり英雄伝説に取材していた。しかし、一方で悲劇はその題材に相応しい大きさと言葉の調子を持たないため、英雄たちの運命の変転と破滅を描くことが出来なかったのである。言葉が「真面目になった」ことは、悲劇へのパトスの導入とそれに対応する物語の増大を含意している。

他方、喜劇の起源について私たちが語りうることは殆どない。アリストテレスは喜劇の発展について具体的な事実を知らないからである。それは「陽物歌」つまりファロス讃歌の先導者に由来し、それに相応しい猥雑な物語を持っていただろう。「より卑俗な人たちが劣った人々の行動を模倣」するものとしての喜劇の初期段階についても、その起源としての「陽物歌」の実態についても、アリストテレスは知らない。彼が知るのは、「比較的後になって」喜劇が「一定の形式(σχήματά τινα)」(1449b3)を持つようになった後のことであって、それについては5章で言及される。

(2) 悲劇の陽物歌起源説

Leonhardt (1991) は、悲劇を「陽物歌(φαλλικά)」に由来させるという、極めて大胆で、一見非常識な議論を提唱する。喜劇にしばしば見いだされる大きな性器を露出したコロスや俳優の衣装は壺絵でも確認でき、『アカルナイの人々』でのファロス讃歌、コーモスでの性的な要素の強調など、喜劇やそれと語源的に関係のあるコーモスとファロスの強い結びつきを示す証拠は多い。また、五世紀のディテュランボスは、悲劇同様英雄伝説に取材しており、喜劇との直接の結びつきを示す要素はほぼ皆無である。他方、アリストテレスが初期悲劇を「小さい物語」と特に「滑稽な語り」で特徴付け、それが初期悲劇の「サテュロスの」性質に由来すると述べていることは、初期悲劇を「陽物歌」と結びつける Leonhardt の考えをある程度正当化するだろう。『アカルナイの人々』(262) で呼びかけられているファロスのファレスは神であり、陽物歌は神としてのファロスへの讃歌だと考えるならば、詩がその即興段階において「より良い人」を描くか「劣った人」を描くかで二分され、悲劇は当初から「より良い人」つまり神話や伝説世界の人物たちや神々を描いていたというアリストテレスの図式と悲劇陽物歌起源説はそれほど矛盾するものではない。「讃歌としての陽物歌(Phalloslied)は喜劇よりも悲劇に良く適合」し、「どれも豊穡と生殖に関わっている τραγῳδία, σατυρικόν, 陽物歌を互いに結びつける方がディテュランボスと結びつけるよりも容易」

(Leonhardt 1991: 26) であることは確かだ。原初的な悲劇が「サテュロスの」だったというアリストテレスの規定は、たとえばアリオンが「悲劇的なタイプ」を生み出したというスタ辞典の記述とは上手く適合しないが、悲劇の陽物歌起源は、実際のところアリストテレス解釈としてそれほど問題はない。また、大きなサテュロスが大きなファロス様のポールを持って台に乗り、その台を大勢の裸体の男性が担いで行進しているフィレンツェにある黒像式のカップは、サテュロスと関連する陽物歌のパレードを描いたものとして、「サテュロスの」だった原初的悲劇と陽物歌の関係を示唆するものだと考えられるかもしれない¹²。

むしろ問題は喜劇にある。Leonhardt は、喜劇と陽物歌の原初的結合を否定し、ディテュランボスとの結びつきを肯定しなければならない。喜劇と陽物歌の結合の否定は、悲劇についての議論に対応しているため、かなり説得力を持つ。陽物歌を豊穡儀式でのファロス讃歌と捉えるなら、それが対象への「罵倒」でも「嘲り」でもなかったことは比較的容易に理解できる。屹立した男性性器 (ιθύραλλος) は豊穡と生殖を寿ぐディオニュソス祭祀の特徴であり、喜劇との関係は薄い。むしろ喜劇のコロスのファロスは大きいが垂れ下がっており、それは、悲劇に続いてサテュロス劇を上演し、その優勝が決まったあと観客の歓呼に応える場面だと考えられている五世紀末のプロノモス壺絵で、サテュロスの衣装が大きくはないがイテュファロスを持っていることと対照的だ¹³。『アカルナイの人々』の陽物歌パロディはパロディとして「喜劇的」なのであり、陽物歌が「喜劇的」なのではない。他方、喜劇の起源としてディテュランボスを挙げる積極的な根拠は Leonhardt においてもそれほど強いものではない。デモステネスの『メディア弾劾』10の法律の引用で「市のディオニュシアで行列 (πομπή) と少年 (のコロス) とコーモスと喜劇と悲劇が上演される時」でコーモスは成年のディテュランボスを指しているように見え、碑文にもコーモスがディテュランボスを意味していると解釈可能なものがある (IG II², 2318) ことなどである。「コーモスが実際ディテュランボス競技の呼称であるとしたら、あるいはより厳密に、ディテュランボスが上演された祭祀部分の呼称だとしたら、そしてこの語義が法律や公的碑文に登場するほど一般的だとしたら、その時、アリストテレスが『詩学』の「コーモイディア」をディテュランボスとだけ関連させることができたのはアテナイ人にとっては自明だったにちがいない」(Leonhardt 1991: 42) と。彼の議論を補足するなら、Battezzato (2013:95) が指摘するように、アイスキュロスのある断片は、「さまざまな叫びを混ぜ合わせるディテュランボスがディオニュソスに付き従ってともにコーモスを行うのは適切だ (μειξοβοάν πρέπει διθύραμβον ὁμαρτεῖν σύγκομμον Διονύσῳ)」(TrGFiii, 355) と語り、これはディテュランボスとコーモスの密接な結びつきを示唆するものになっている。また、Rothwell は、コーモスとポンペー (パレード) を区別し、次のように指摘する。「市のディオニュソス祭の初日のポンペーは、通常牛の犠牲をディオニュソスの神域まで導く行進だった。コレーゴイなどのさまざまな祭祀の参加者が色つきのローブをつけてパレードを行い、神を讃えるためにファロイも運ばれた。対照的にコーモスは騒がしくて無秩序だ。さらに、ポンペーが (犠牲という) 特定のゴールを目指すのに対し、コーモスの参加者はその場の楽しみに我を失うか、あるいは他のシュンボシオンに移動して行くのだ」(Rothwell 2007: 8)。ポンペーがコーモスと別物だとすれば、このことは、コーモスの歌たる喜劇^{コーモイディア}の起源はポンペーと密接に関わるファリカではないという Leonhardt の解釈に支持を与えるだろう。

私たちは六世紀前半のディテュランボスについて、それがディオニュソス祭祀の祭式歌であったこと以上殆ど何も知らず、またこの解釈はディテュランボスと悲劇とを結びつける古代後期以降の伝承をほぼ無視するものであるが故に、ここでは『詩学』で悲劇のディテュランボス起源、喜劇の陽物歌起源の主張がなされているという伝統的な解釈に、一定の説得力のある異議が提唱されている¹⁴ことを指摘するに留める。

彼らが発展させることで (a13) : προαγόντων の複数属格が τῶν ἐξαρχόντων (49a11) を受けていると考える。

テトラメトロス…イアンボス (a21) …ヘクサメトロス (a27) : 行末の処理を別にすると、悲劇の台詞の韻律であるイアンボス・トリメトロス (三步脚) は短音節と長音節が短長短長 (v-v-) のリズムで一つのメロン (歩脚) になり、それが三度繰り返されて一行をつくるが、メロンの最初の単音節は長音節でも構わない。トロカイオス・テトラメトロス (四歩脚) は長短長短 (-v-v) が四度繰り返されるが、メロンの最後の長音節は短くても構わず、実質的には、イアンボスの先頭に長短長を付け加えたものになる。ヘクサメトロスは長短短 (-vv) が六度繰り返されて一行を作る。但し二つの短音節は一つの長音節で置き換えることも出来る (松本・岡 1997 : 118, 133-4)。

エペイソディオンの数 (a28) : ここで言うエペイソディオンは12章で「量に即した (κατὰ δὲ τὸ ποσόν)」部分として提示され、コロスの合唱歌であるパロドスおよびスタシモンとは対比的な意味での俳優の対話の部分のうち、冒頭のプロロゴスと最後のエクソドス以外を指す。悲劇のエペイソディオンの数はアイスキュロスの『ペルシア人』では3、ソフォクレスの『オイディプス王』では4、『アンティゴネ』では5。ホラティウス『詩論』(v.189) はエペイソディオンが5つであるべきだとした (cf. Gudemann 1934 : 143)。

注

- 1 テキスト通りには「優れた行動つまり優れた人々の行動」(48b25-26)。アリストテレスは両者を区別しない。このことは「優れた行動」が倫理的な含意を持たないことを意味する。後に13章において論じられるように、悲劇は、たとえ「極悪人」の運命の変転を模倣し、それゆえ適切な悲劇感情を喚起できない場合でも、「悲劇」でなくなるわけではない。καὶ がしばしば「つまり」の意味で用いられることは Janko (1987 : 75)。
- 2 『詩学』のプソゴス解釈については北野 (2001 : 57-58) 参照。
- 3 北野 (2001) はここから喜劇のカタルシスを導き出す。
- 4 プラトン『国家』十卷の「詩人追放論」はホメロスを悲劇詩人の代表として挙げている。
- 5 Else, Kassel は Spengel の提案に基づいてここで「視覚効果」を削除する。Else の主な理由は視覚効果が6章で、「創作術とはもっとも関係の薄いもの (ἡκίστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς) (50a17-8) だとされていることであるが、同時にそこでそれは「魅力的なもの (ψυχαγωγικόν) (50a16-7)」とも呼ばれ、観客との関係で悲劇と叙事詩が論じられる26章の議論で削除されるべきではない。26章では続けて「(悲劇は) 読書においても上演に際しても生き生きしている (τὸ ἐναργὲς ἔχει)」と語られるが、しかし視覚効果を伴うときにはそれは「極めて生き生きと (ἐναργέστατα) 現れるのである。
- 6 この項目に関しては北野 (1983) を参照。
- 7 バッキュリデスの「ディテュランボス」が真にディテュランボスとして上演されたのかを疑問視する研究者もいる。
- 8 北野 (1983) はテスピスの悲劇の前段階として合唱ディテュランボスを考えていた。その根拠は、アリオンが「悲劇的なタイプの発明者 (τραγικοῦ τρόπου εὐρητής)」であるという十世紀のスタグ辞典の記述 (s.v. Ἀρίων) と、十二世紀のイオアンネスが、ソロンがエレゲイアで「悲劇の最初のドラマ (τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα)」の創作をアリオンに認めていたと述べていることである。しかし、ソロンが「悲劇の最初のドラマ」という言葉を使ったと考えるには韻律上難点があり (Else (1965 :

- 17), Leonhardt (1991: 33)), 時代的にも *τραγωδία* や *τραγικός* が六世紀前半に用いられているとする用例はアリオンを巡る記述以外にはなく、*τραγωδία* の語の成立自体をテスピスに帰すべきだと考える。
- 9 テスピスに序詞と台詞 (*ρήσις*) の発明をアリストテレスが認めていたと語るのは後四世紀のペリパトス派のテムスティウス (*Orationes* 316d 3-7) である。テムスティウスの記述は第三俳優の導入をアイスキュロスに帰す点で現存『詩学』と一致せず、テキストの校訂の余地もあるが、おそらくアリストテレスの『詩人論』に遡る。テムスティウスのテキストは Shenkl et al. (1971) による。
- 10 例えば Simon (1982: 123). 他方, Hedreen (2007: 158) は、サテュロスが人間による扮装として描かれるのではなく、サテュロスとして描かれているアルカイック期の壺絵の多くも、サテュロスをコロスとする上演を描くと考える。「六世紀のアテナイや他のギリシアの地域の壺絵には、男がサテュロスに扮し、衣装、伴奏楽器、振り付けを伴う上演の痕跡がおそらく間違いなく存在していた」(158)。その場合には、サテュロスによるコロスは六世紀中頃まで遡ることになり、アリストテレスの「サテュロスの」は「サテュロス上演に由来する」と理解すべきだろう。Suda (s.v. *Απίων*) は、アリオンが「韻律で語るサテュロス (*Σατύρους ἔμμετρα λέγοντας*)」を導入したと述べるが、歌うのではなく「語る」サテュロスをアリオンに帰するのはむしろアリストテレスのこの箇所に基づいた推論だと考えるべきだろう。
- 11 contra Hedreen (2007: 156). 「プラティナスがサテュロス劇を持ち込みサテュロスの仮面劇がアイスキュロスの悲劇以前には存在しなかったらアリストテレスが「サテュロスの」という言葉を二度も用いだろうか疑問だ。その場合、アリストテレスは六世紀悲劇の性質を五世紀音楽劇の性質によって説明するという時代混同的な方法でこの語を用いていたことになるだろう」。まさにプラティナスがサテュロス劇を創始したとされる時期に、「サテュロスに扮するコロス」を描く新しいタイプの壺絵が作られ始めたことは、少なくともその時「サテュロスに扮するコロス」を持つ舞台芸術の新しい革新が生じたことを強く示唆する。台詞、つまり「韻律で語るサテュロス」を伴うサテュロス劇は、それまでにサテュロスのコロスが存在していたとしても、それとは別のものだと意識されただろう。サテュロスの図像的特徴は山羊と一致しないので、原意が「山羊の歌」であるトラゴーイディアを語源的に山羊タイプのサテュロスに由来させる立場はとらない。*τραγωδία* の語源を巡る議論は北野 (1985) を参照。そこで扱われた「山羊の犠牲」「山羊の賞品」以外に興味深いのは、声変わりのかすれた声など、思春期の青年の諸特徴を山羊の声からイメージされた *τραγίζειν* と結びつける Winkler (1985) の解釈であるが、その大きな証拠としてあげられるのはプロノモス壺絵のコロスの若さだ。彼は悲劇コロスが思春期の青年から構成されていたと考える。これらを含め、悲劇の語源論はアリストテレス解釈の領域を超える。
- 12 Csapo (2007) の図版40-41. Hedreen (2007: 157) も譲歩するように、この大きなサテュロスは衣装を着けた人間ではなく作り物である可能性もある
- 13 この壺絵についての分析は Taplin & Wiles (2010) 参照。優勝決定後の歓呼に応える場面だという解釈は Taplin (2010: 263) による。
- 14 喜劇的な転倒とは異質の秩序をポンペーに見いだすならば、それはまた、ポンペーの構成要素たるファリカと悲劇の起源との同質性を示唆するとみなしうるだろう。

文献

- Battezato, Luigi (2013). Dithyramb and Greek Tragedy, in *Kowalzig and Wilson (2013)*, 93-110.
- Butcher, S.H. (1911). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics*, fourth edition, St. Martin's Press, London.
- Bywater, Ingram (1909). *On The Art of Poetry: A Revised Text with Critical Introduction, Translation and Commentary*, at the Clarendon Press, Oxford.
- Csapo, Eric and Miller, Margaret C. (2007). *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge University Press.
- Denniston, J.D. (1954). *The Greek Particles*, 2nd Edition, University Press, Oxford.

- Dupont – Roc, Roselyne et Lallot, Jean (1980). *Aristote, La Poétique, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture*, Editions du Seuil, Paris.
- Else, Gerald F. (1963). *Aristotle's Poetics. The Argument*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Golden, L. and Hardison, O.B. (1968). *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*, Prentice Hall.
- Gudeman, Alfred (1934). *Aristoteles ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, Walter de Gruyter & Co., Berlin.
- Halliwell, Stephen (1987). *The Poetics of Aristotle, Translation and Commentary*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Hardison, O.B., in *Golden and Hardison (1968)*.
- Hedreen, Guy (2007). Myths of Ritual in Athenian Vase – Paintings of Silens, in *Csapo and Miller (2007)*, 150-195.
- Kassel, R. (1965). *Aristotelis De arte poetica liber. Recognovit brevique adnotatione critica*, Clarendon Press, Oxford.
- Kowalzig, Barbara and Wilson, Peter, eds. (2013). *Dithyramb in Context*, Oxford University Press.
- Janko, Richard (1987). *Aristotle Poetics I, with The Tractatus Coislianus, a Hypothetical Reconstruction of Poetics II, the Fragments of the On Poets*, Hackett Publishing Company, Indianapolis.
- Kurz, Donna and Sparkes, Brian (1982). *The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens*, Cambridge University Press.
- Leonhardt, Jürgen (1991). *Phalloslied und Dithyrambos, Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- LSJ=A Greek-English Lexicon, compiled by H.G. Liddell and R. Scott, revised and augmented throughout by Sir H.S. Jones with the assistance of R.McKenzie and with the cooperation of many scholars, with a revised supplement*, 1996, Oxford.
- Lucas, D.W. (1968). *Aristotle Poetics. Introduction Commentary and Appendices*, at the Clarendon Press, Oxford
- Montmollin, Daniel de (1951). *La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, H. Messlier, Paris.
- Patzer, Harald (1962). *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.
- Pickard – Cambridge, A.W. (1927). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, at the Clarendon Press, Oxford.
- Rothwell, Kenneth S. (2007). *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses*, Cambridge University Press.
- Schenkl, H., Downey, G., Norman, A.F. eds. (1971). *Themistii orationes quae supersunt*, vol.2, Walter de Gruyter, Leipzig.
- Schmitt, Arbogast (2008). *Aristoteles Poetik, übersetzt und erläutert*, Akademie Verlag, Berlin.
- Simon, Erica (1982). Satyr – plays on Vases in the Time of Aeschylus, in *Kutz and Sparkes (1982)*, 123-48.
- Taplin, Oliver (2010). A Curtain Call? in *Taplin and Wyles (2010)*, 253-263.
- Taplin, Oliver and Wyles, Rosie, eds. (2010). *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford University Press.
- Tarán, Leonardo (2012). *Aristotle Poetics, Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*, Brill, London.
- Whalley, George (1997). *Aristotle's Poetics, Translated and with a Commentary*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1969). *Euripides Herakles Bd.1, Einleitung in die griechische Tragödie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Winkler, John J. (1985). The Ephebe's Song: Traôidia and Polis, *Representations* No.11, 26-62.
- Zanker, Graham (2000). Aristotle's Poetics and Painters, *The American Journal of Philology*, 121, 225-235.
- Zimmermann, Bernhard (1992). *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*, Hypomnemata; H.98, Göttingen.
- 北野雅弘 (1983) 「ギリシア悲劇の成立」『美学』(美学会編) 132号、49-50。

北野雅弘 (1999) 「悲劇の主人公」『群馬県立女子大学紀要』22号、49-58。

北野雅弘 (2001) 「アリストテレス『詩学』の喜劇論：そのミュートスとカタルシス」『西洋古典学研究』(日本西洋古典学会編)49号、50-56。

北野雅弘 (2003a) 「アリストテレス『詩学』におけるミュートスとエペイソディオン」『美学』15-27。

Kitano, Masahiro (2003b). The Poetics of Fabula: Mythos and Epeisodion in Aristotle's *Poetics* 『群馬県立女子大学紀要』24号、69-81。

松本仁助／岡道男 (訳) (1997) 『アリストテレス詩学、ホラーティウス詩論』、岩波書店。