

ギリシア悲劇とアリストテレスの『詩学』

本日は『詩学』の問題点のいくつかを取り上げてお話しするつもりですが、まずギリシア悲劇の特殊性という問題から話を進めたいと思います。

私たちが『詩学』を読みますと、一般的普遍的な理論であるかのような印象を受けます。例えばカタルシスとか逆転とか筋の統一とか、よく知られている言葉がありますが、こうした概念は、現代の劇にもそっくり当てはめることができるように思われます。これは、アリストテレスがギリシア悲劇の特殊性を排除するか、あるいはそれを一般的普遍的なものにしてしまっていることを意味します。この点に『詩学』の方法の大きな特色がある訳ですが、詩学のなかで行われている一般化普遍化を十分に理解するには、ギリシア悲劇の特殊性について知っておく必要があります。『詩学』を読んでギリシア悲劇とはこのようなものかと思うと大変大きな過ちをおかすことになります。

悲劇はアテナイにおける祭礼の国家的行事として上演されたことなどその特殊な点は数多くありますが、四つの主な点に絞りますと、一つは題材がほとんどギリシア神話に限られていたこと、つまり登場人物は神々や、神の子孫である英雄であったということであります。悲劇が盛んに上演されていた頃、神や英雄たちはまだ一般に崇拝の対象でありました。しかし悲劇の最盛期から一世紀を経て書かれた『詩学』では英雄は我々に似た人間として扱われ、一方神々は不合理な要素として排除されています。つまり悲劇は現代劇と同じように人間の行為を再現するものと見なされているのです。確かに、ギリシア悲劇には人間の劇である面もあります。例えば、エウリピデスの劇では英雄たちは普通の人間として描かれている、といわれます。『メデヤ』という劇がありますが、ここでは女主人公メデヤは、自分の夫が他の女に奪われたため女とその父親を殺すのみならず、夫が愛し、自分も愛していた子供を殺して夫に対する復讐を遂げます。彼女の心理、行動はきわめてリアルに描かれている。しかし最後にメデヤは空高く飛ぶ龍（dragon）が引く車に乗って舞台から去っていき、私たちは彼女が神話の世界の存在であったことを知るのであります。悲劇ではこのような場面がきわめて重要な意味を持つのですが、アリストテレスでは超自然的なものは神や運命と同様、不合理な要素として考察の対象から外されます。つまりアリストテレスは神や英雄を我々と変わらない人間として扱うことにより一般的普遍的な劇理論を展開したのですが、一方、ギリシア悲劇に特有

の要素は除かれてしまっているわけです。

二番目には、合唱隊の取り扱いに見られる一般化があげられます。ギリシア悲劇は元来、踊りを伴う合唱歌から発達しました。この合唱歌の歌詞（文句）の一部がやがて対話の形になり、題材として神話、英雄伝説が用いられるようになってから、悲劇への発展が始まりました。悲劇について見ますと、合唱隊は劇が始まると間もなく登場します。そして、俳優が科白を語る部分と合唱隊が歌い踊る部分とが4, 5回繰り返され、その間に俳優が登場したり退場したりしますが、合唱隊はふつう最後までそこに留まります。俳優たちが秘密の相談をする時、合唱隊がそこにいると具合が悪いことがあります、そのような場合俳優が合唱隊に口止めをします。これは合唱隊が絶えずその場にいるからであります。また、合唱隊の部分にはドリス方言の形が見られますが、一方、俳優が語る言葉はアッチカ（アテナイを中心とする地方）の方言であります。ギリシア悲劇はアッチカで成立したもので、正確に言えばギリシア悲劇ではなくアッチカ悲劇であります、なぜアッチカ悲劇にドリス方言が見られるかと言いますと、悲劇の合唱隊の部分は、本来ドリス方言を話していた地方で行われた合唱歌の伝統を引き継いでいるからであります。言い換えれば、合唱隊の部分は、俳優の活躍する部分とは異なるものであることが意識されていた訳であります。さらに合唱歌はオルケストラという劇場の真ん中の広い所で歌い踊りましたが、俳優は奥の方の狭い舞台で演技をしました。この劇場の形式は、悲劇が元は合唱歌であって、後に俳優が付け加えられたことを示しています。俳優の数ははじめはわずか一人で、ソポクレスの時代に三人になり、それ以上増えることはありませんでした。俳優が三人しか使えないということは悲劇にいろいろな制約を加えました。悲劇では殺人や自殺が舞台の上で行われることはほとんどありませんが、それは俳優を舞台の上で殺すと俳優が足りなくなるからです。殺される役の俳優は予め舞台から去り、彼が殺されたことは別の俳優によって観客に報告され、当の俳優は別の仮面と衣装を付け、別の人物となって登場しました。一方、合唱隊は最初から最後まで舞台の上において、主役の座を俳優に譲ることはありませんでした。悲劇は最後まで合唱隊の歌に俳優が加わった形を保っていました。ところが、アリストテレスはこの合唱隊の要素をほとんど無視しています。それどころか、合唱隊は俳優の一人でなければならないという要求を出しています。これはアリストテレスが悲劇に全体としてのまとまりを求めたこと、いわゆる筋（plot）の統一性の要請によるものでありますが、しかし具体的に合唱隊が俳優の一人として活躍するということは何

を意味するかといいますと、大変難しい問題になります。ホラティウスは *Ars Poetica* ふつう『詩論』と訳されている詩で、合唱隊は筋の流れに逆らうことなく俳優の役割と俳優が果たすべき使命を解説し、正しい側に味方し、助言を与え、秘密は守るなどといった説明をしています。この方が合唱隊の役割をより正確に言い当てているように思われます。また悲劇は読んでも上演されても同じ効果を与えるといわれ、合唱隊の音楽や踊りの要素はほとんど無視されていますが、ギリシア悲劇はオペラのような総合芸術でありました。アリストテレスは例えば、ワグナーのオペラについてその音楽やスペクタクル的要素を省き、その台本について論じるのと同じことをしているわけであります。

第三の一般化としては、アリストテレスがある特定の劇をギリシア悲劇の代表であるかのように論じていること、つまり特定の劇を一般化普遍化していることであります。アリストテレスが代表的な悲劇として考える劇は、ソポクレスの『オイディプス王』やエウリピデスの『タウリケのイピゲネイア』であります。これらの劇では思いがけないどんでん返しとか、それまで知られなかった事実が判明するとかいった工夫が認められます。アリストテレスが重要視している筋の統一性はこのように複雑な筋をもつ劇において初めて問題になります。合唱隊の役割が大きい劇では筋もまた単純でありますから、筋の統一を保つことも比較的容易であると思われますが、アリストテレスはこうした単純な筋の劇に筋の統一があるとは考えていなかったようです。彼は筋の要素としてどんでん返しや意外な事実の発見などをあげ、また、筋は緊密なまとまりのあるものとして組み立てられることを要求しています。これは明らかにソポクレスやエウリピデスの作品のような複雑な筋の劇を念頭に置いていわれていることであります。一方、アイスキュロスは単純な筋の劇を三つ組み合わせて、いわゆる三部作形式を得意とし、個々の人物の運命よりも一族の呪いとか、神と人間の正義とかいう問題を主題として扱いましたが、このような劇では当然、合唱隊が重要な役割を果たすことになります。これに対し、アリストテレスは、三部作形成の劇ではなく、一つの劇の枠の中で人間の行為を扱う悲劇に基づいて悲劇論を展開しているのであります。

第四にあげるべき一般化は、現代の私たちにとって実感を伴わないかも知れませんが、悲劇の教訓的な要素についてであります。当時のギリシアにおいて叙事詩人、悲劇詩人、さらには人々を笑わせる喜劇詩人もまた一般に民衆の教師と見なされていました。ホメロスの叙事詩は学校の教科書でもあり、人々はそこから人生全般にわたる教訓を汲み取っていました。文学が同時に人生の

教訓であるという道徳的教育的な見方はギリシア・ローマの伝統的文学に深く根付いていました。ホラティウスはArs Poetica『詩論』で詩は楽しませつつ教えるべきだという意味のことを言っています。またプラトンは、『国家』において文学、特に悲劇の与える楽しみは青少年の道徳的哲学的教育に有害であると、叙事詩や悲劇を彼の理想的国家から追放しました。ホラティウスもプラトンも当時の伝統的文学観、詩は本来教訓的であるべきだという見方に立っている訳であります。悲劇の教訓的な要素、正確に言えば、詩は教訓的であるべきだという伝統的考えのもとに悲劇は作られた訳ですから、そうした考えは当然悲劇に反映されています。喜劇詩人アリストパネスは『蛙』（1008以下）において、詩人が称賛される原因は、その健全な忠告によって市民をよりよくすることにあるとし、このような観点から、アイスキュロスを偉大な詩人として称えています。個々でも、悲劇の評価は市民を精神的に向上させるか否かにかかっています。しかし、アリストテレスではこのような点は考察の対象にはなりません。『詩学』は、プラトンによる悲劇の追放に対する反論、悲劇の名誉回復であるという解釈があります。確かに、『詩学』にそのようにとれる所がありますが、しかし、プラトンはギリシア的伝統的立場から悲劇を追放したのに対し、アリストテレスは一般化普遍化の一環として伝統的な教育的見方を否定する立場に立っている訳ですから、『詩学』をプラトンに対する反論と見るのは正確ではないと思います。

以上、アリストテレスがギリシア悲劇という特殊な現象をどのように一般化普遍化したかを概観しましたが、次に、なぜこうした一般化普遍化が行われたかという点についてお話ししていきたいと思います。

悲劇の有名な定義において、悲劇はまじめで厳粛な行為の模倣・再現であり、人物たちが実際に行為するまゝを再現し、あわれみと恐れ of 感情を通じて、そのような感情のカタルシスを達成するものであるといわれます。ここで問題になるのは、カタルシスという言葉であります。カタルシスには宗教的な清めと医療的な清め（つまり洗滌とか吐瀉）の二つの意味がありますが、ふつう医療的な清め、浄化の意味に理解されています。つまり悲劇は、あわれみや恐れ of 感情を引き起こして高めていき、こうして鬱積した感情を吐き出させるわけです。ここには、熱病患者には熱を加えるといった類似療法の考えが見られます。風邪で熱がある時身体をよく温めて寝ると熱が下がってすっきりした感じがしますが、それと同じように、あわれみと恐れ of 感情が高められて一気に流出する（流れ出す）時、一種の爽快感、喜びが生じます。アリストテレスは、悲劇

の目的はこのような喜びであり、悲劇の機能・働きはこうした喜びをもたらすところのカタルシスにあると考えたのであります。この解釈は、ドイツのベルナイスという学者が19世紀の終わり頃提唱した説で、その後若干の修正を受けていますが、現在もっとも多くの学者によって支持されているものです。その他このカタルシスについては実に多くの解釈が行われています。レッシングに『ハンプルク演劇論』という有名な演劇論がありますが、彼はここでカタルシスとはあわれみと恐れを清め、徳、美德にふさわしい能力に変えることであるという説を唱えました。ただ、この説にはテキストの解釈において問題があり、最近ではほとんどかえりみられなくなりました。これらの解釈では、清められるのは観客の感情であります。最近、清められるのは観客という劇の外にあるものではなく、劇の中にあるもの、例えば主人公のけがれ、または、劇の中の出来事であるという説が提唱されています。この新しい説は、劇の中の事柄が清められる、あるいは清められるような形で説き明かされ解明されるという点で注目を引きますが、テキストの解釈の点でかなりの無理があり、一般に受け入れられるまでに至っておりません。それはともあれ、これらの説は、カタルシスが悲劇の機能と目的の考察から生まれた考えであるとする点では一致しています。悲劇の定義において、悲劇はカタルシスを達成するものといわれるように、アリストテレスは悲劇の考察においてその機能・目的を重視しました。悲劇についてその機能・目的を明らかにするには悲劇に特殊な要素や偶然的な要素は取り除かれることが必要となります。言い換えれば、神とか運命とか予測できない要素は省かれます。また、英雄の行為は一般の人間の行動基準にのっとって客観的に評価されますので、英雄は私たちと同じ人間になってしまいます。特殊なギリシア悲劇がアリストテレスにおいて一般化普遍化されたのは、彼が悲劇の機能・目的に焦点を当てて悲劇を論じた結果であったことが一応考えられます。

しかし、ここでまた新たな問題が生じます。つまり、アリストテレスはアイスキュロスの作品ではなく、ソポクレスやエウリピデスの作品を対象として、悲劇の機能・目的を論じたと思われることではありますが、それはなぜかという問題であります。アイスキュロスは先ほどもふれましたように、合唱隊の役割が大きい、単純な筋の劇を三つ組み合わせる自分の思想を表しました。彼は劇作家であるよりも思想家であったと言われますが、神と人間の正義とか、正義にもとづく世界の秩序とかいうテーマには、複雑な筋の劇よりもむしろ単純な筋の劇からなる三部作形式が向いていたと申せましょう。これに対し、ソポク

レスやエウリピデスはむしろ個人の運命に注目しました。ところで、個人の運命を描き出すには、一人の人間が生まれてから死ぬまでを長々と語るよりも、その人間の運命の変化、例えば幸福から不幸へと転換する瞬間を捉え、その瞬間にその人間の全人生、これまで生きてきた複雑な人生の行程の全てが一目で分かるような形で語る方が、より効果的でありましょう。このような仕方では個人の運命を描くとすれば、劇の筋はどうしても複雑となり、合唱隊もまた俳優に劣らず劇の筋の展開に積極的に参加することが求められます。また運命の変化を効果的に示す手段として、意外な事実の発見とかどんでん返しとかいった工夫が必要になります。つまり、アイスキュロスの三部作とソポクレスやエウリピデスの作品と比較すると、後者の作品の方がより小さな規模で、しかもはるかに効果的に悲劇の達成すべき目的を果たしていることになります。言い換えれば、後者の作品の方がより合目的性をもつことになります。こうして、アイスキュロスの三部作、ソポクレスやエウリピデスとは異なった意味でギリシア悲劇の代表的作品である『オレスティア』は、考察の対象から外されてしまい、ソポクレスやエウリピデスの作品に基づいて悲劇論が展開されることになります。

ここで合目的性ということが出てきましたが、悲劇の目的についてももう少し深く掘り下げると模倣（ギリシア語のミーメシスの訳語で、再現とも訳されますが、このミーメシス）の問題に行き当たります。悲劇は文学の一ジャンルであり、文学は音楽、絵画などと共に芸術、文芸と呼ばれますが、アリストテレスによれば、文芸は人間の本性である模倣から生まれました。例えば、画家はキャンバスに人物や物を模倣し、私たちはそれを見て喜び、醜い動物とか人間の死体とか実物なら嫌悪をもよおすものであっても模倣されたものは、喜びを与えることができます。この人間の模倣心と模倣の喜びが叙事詩、悲劇、喜劇などを生み出すことになります。詩人たちは、模倣によって喜びを追求する訳ですが、その場合当然のことながら叙事詩、悲劇、喜劇、抒情詩などのうちでどれが最もよく模倣することができ、また最も大きな喜びを与えることができるかということが問題になります。こうした観点から、アリストテレスは叙事詩と悲劇を比較しています。なぜこの二つが取り上げられたのかといいますと、当時、叙事詩と悲劇が代表的な文学やジャンルであって、どちらがよりすぐれているかということがしばしば論争の的になっていたからであります。同時にまた、これらのジャンルは本質的に似ているところがあるからでもあります。悲劇は合唱隊の部分を除くと対話の部分からなりますが、同時に叙事詩

はかなりの部分が対話であります。これは余りよく知られていない事実ですが、ホメロスの『イリアス』の半分近くは対話であります。『オデュッセイア』はもっと多くの部分が対話ですが、この場合主人公が4巻にわたって一人で語りますので、これは対話といえるかどうか疑問です。悲劇では、ほとんどの場合対話（ダイアローグ）は文字通り二人の対話であります。つまり、舞台の上に三人いても、そのうちの二人が対話を行うのですが、この基本形式は叙事詩の対話と同じであります。また悲劇と叙事詩は、どちらもすぐれた人物の行為を模倣・再現し筋の統一性を備えています。事実、アリストテレスは、叙事詩の後に悲劇が現れた時、昔なら叙事詩を作ったであろう者が悲劇を作ったと述べています。このように悲劇と叙事詩の間にはいくつかの基本的な一致が認められます。しかし悲劇は人物を実際に行動させるという点で模倣性にすぐれるのみならず、より小さな規模でより統一性のある筋を備える点において、叙事詩にまさるといわれます。悲劇の方が模倣性、統一性、合目的性（つまり、より小さな規模でより大きな効果をもたらす）においてまさるという理由から、悲劇は模倣・再現を行う全文学ジャンルをいわば代表するものになり、悲劇について論じることが、とりもなおさず文学について論じることになります。『詩学』が単なる悲劇論ではなく、文芸理論であるといわれる理由はこのようなところにあると思われます。

さて、悲劇が文学の中で最も効果的に再現を行うとすれば、それはどのようなものでなければならないかという問題が出てきますが、この関連において悲劇が生き物、動物にたとえられていることが注目を引きます。悲劇が次第に成長し、その固有の性質を獲得した時その発展を停止したといわれますが、ここでは悲劇は生き物のように成長し完全な形をもつに至ったという考えが見られます。アリストテレスがソポクレス、エウリピデスについて悲劇を論じていることは、彼らの悲劇において悲劇がその完全な形を得るに至ったと考えていたことをうかがわせます。また悲劇は、一つの完全な生き物のようでなくてはならないといわれます。例えば人という生き物は全体としてまとまりをもつものであり、大きすぎることなく、小さすぎることもありません。その部分、手や足や首、その他の部分の全ては秩序正しく組み立てられ、それぞれがその機能を果たしつつ全体の働きを助けます。このような完全な生き物は、見る者にとって美しく思われる、つまり見る者に喜びを与えます。悲劇はこのようなものでなければならないというわけであります。

このような悲劇において、第一に要求されるのがいわゆる筋の統一でありま

す。筋とふつう訳される語はギリシア語ではミュートスといいますが、これはふつう悲劇などの題材となった神話、英雄伝説を意味します。アリストテレスではミュートスがこの一般的な意味で使われている箇所もありますが、ミュートスの統一といわれる時、それは神話伝説ではなく、神話伝説に基づく筋、英語のプロットのようなものを意味すると解されます。筋のようなものというのは苦しい説明ですが、それは筋書きとか粗筋といわれる場合の筋ではありません。それは悲劇の魂といわれているように、悲劇の構成要素の一つであると同時にその構成要素全てを統合する原理であると言えますが、他に訳しようがありませんので筋と訳しておきます。筋は出来事の組み立てからなるといわれますが、出来事というのは文字通り一つ一つの事件であります。しかし、A B C Dなどのいくつかの出来事がある時、それらの間に関連性があるかどうか分かりません。これらの出来事を組み立て筋にするというのは、A B C Dなどの出来事を、必然的な仕方、そうならざるを得ないような仕方、あるいは、いかにももっともだと思われるような仕方組み立てることを意味します。こうして作られた筋の全体は緊密な完全なものとなり、その一部でも置き換えられたり、引き抜かれたりすると全体がバラバラに解体してしまうでしょう。つまりその各部分は、それぞれ全体のために欠かせない働きをしているのですから、その一つでも動かすなら全体の動きが狂ってしまうわけです。このような、さながら一つの生き物のような悲劇では、先ほどふれましたように合唱隊もまた有機的な全体の中に組み込まれてしまう、つまり俳優の一人になるといわれます。しかし、合唱隊は歴史的発展を見てもまた現存の悲劇を見ても、俳優の一人というよりは別個の存在であります。また、俳優は舞台で、一方、合唱隊は舞台の手前のオルケストラで活躍するのですから、実際に悲劇の上演を見た人は、合唱隊を俳優の一人と見なすことはなかったと思われます。一方、アリストテレスによれば、悲劇は人間の行為の模倣・再現であるといわれます。行為の模倣・再現は全ての登場人物によって行われ、筋の全体は緊密なまとまりのあるものでなければならない。このような考えから合唱隊もまた俳優の一人でなければならないといわれる訳であります。つまり、アリストテレスは、実際に合唱隊の役割を観察してそこから結論を出しているというより、先に目的論的な考えがあって、これに基づいて合唱隊の役割も位置づけられていると申せましょう。

アリストテレスが悲劇に要求した筋の統一は、後に三つの統一（いわゆる三統一）の一つと見なされました。『詩学』そのものには三つの統一の要求はあ

りません。時間については、悲劇は太陽が一回りする時間（すなわち一日）に収まるよう努力するといわれますが、これは時間の制限のない叙事詩との比較において言われたことであり、特に一日という制限が求められている訳ではありません。しかしこれが後に、「三つの統一」の一つである「時間の統一」と見なされるようになりました。三番目の場所の統一についてはアリストテレスは何も言っておりません。アリストテレスが悲劇に求めているのは筋の統一だけあります。一方、合唱隊は、ふつう劇の初めから終わりまでそこにいる訳ですから、彼らがいる場所（劇の舞台となる場所）は例えばアテナイなら最後まで同じアテナイであり、また劇中で経過する時間は彼らが同一場所に最初から最後までいても不自然でない長さ（一日以内）になります。合唱隊の存在は場所と時間の制限（いわゆる統一）を伴うことになります。

先ほど、アリストテレスはソポクレスやエウリピデスに見られる複雑な筋の作品を対象として悲劇を論じていると申しましたが、複雑な筋の要素としてあげられるのが逆転と、認知または再認と呼ばれるものであります。逆転は、ギリシア語のペリペテイアの訳語ですが、どんでん返しと訳されることもあります。それはある方向に進んでいた出来事の進展が逆の方向に転換することであるといわれます。ただ、悲劇は幸福から不幸へ、時には不幸から幸福へと変わる人物の行為を対象とするものですから、このような不幸または幸福への転換が逆転と同じものであるか、それとも異なるものであるかという問題が生じます。もし同じものであれば、それは全ての悲劇に見られることになりますが、アリストテレスは、それは複雑な筋の劇にしか見られないと言っていますので、単なる不幸または幸福への転換ではないように思われます。従ってそれは、突然に起こる転換のことであるとか、登場人物の意図または期待に反して起こる転換のことであるという解釈が行われています。なお、ギリシア悲劇では人物は不幸になるとは限りません。逆に、不幸から幸福になる、つまりハッピー・エンドに終わることもあり、こうした場合にもすぐれた悲劇が作られることをアリストテレスは指摘しています。

認知（または再認）は、ギリシア語のアナグノーリシスの訳語で、発見と訳されることもあります。それは意外な、それまで気づかれなかった事実を発見または認識することではありますが、筋と最もよく結びつく認知は血縁関係のそれです。認知の最もすぐれた形が見られるのは、それが逆転と同時に起こる場合であります。例えば、ソポクレスの『オイディプス王』において、主人公は過去に自分が殺した老人が実は父親であり、妻にめとった女性が母親で

あったことを認知すると同時に、前の王ライオスの殺害者が他ならぬ自分であったという意外な展開、すなわち逆転が生じます。このような逆転と認知は筋の組み立てそのものから生じること、つまり先の出来事の必然的な帰結であるか、あるいはいかにももっともだと納得できるような帰結であることが求められます。こうしてはじめて、筋は複雑であってもその統一性を保つことができる訳であります。

筋、逆転、認知は完全な全体としての悲劇の構成要素であります。悲劇の働き・機能に話を戻しますと、それは先ほど申しましたようにあわれみと恐れを通じてそのような感情の浄化を行うことにあるといわれます。ここであわれみと恐れを惹き起こす最も効果的な方法が追求されますが、それにはまず逆転や認知をもつ複雑な筋の劇を作る必要があります。つまり、アイスキュロスの劇よりもソポクレスやエウリピデスの劇のような作品が求められます。第二に、人物はあらゆる点で申し分のない人間であってもならないし、またその反対の極悪人であってもいけない。完全無欠の人物が不幸に転落することは、嫌悪の情をもよおさせるからであり、また極悪人が仕合わせになったり不幸になったりする劇は悲劇に向いていない。あわれみは不幸に値しないにも関わらず、不幸に陥る場合に起こります。従って、あわれみや恐れを惹き起こすことができる人物、つまり悲劇にふさわしい人物は、徳と正義においてとりわけすぐれている訳でもなく、また、悪徳や邪悪さの故に不幸になるのでもなく、ある過失、過ちのゆえに不幸になる者であるといわれます。過失・過ちはギリシア語でハマルティアーといいますが、これはふつう判断の誤り（判断の過誤）の意味に解されています。例えば、ソポクレスの『オイディプス王』の場合、主人公は自分を育ててくれたコリントスの王とその妃を実の両親と信じていて、全く気づかずに父親を殺し母親と結婚した訳ですが、彼の罪は、悪徳や邪悪さによるものではなく、事実についての無知または判断の誤りと思われれます。ここには過ちが道徳的見地から全く切り離され、悲劇の働きとしてのみ捉えられています。しかし、悲劇的な過ち、ハマルティアーをこのような判断の誤りに限定しますと、ハマルティアーが認められるのは、現存の作品の中ソポクレスの『オイディプス王』のみであります。他の多くの作品では、登場人物は思い上がりとか激しい気性とか、嫉妬とかによって過ちをおかすのであります。従って、このようないわゆる道徳的欠陥もハマルティアーの中に含むべきではないかと思われれます。この点、アリストテレスは、他の点では道徳的見地を無視しているのに、ハマルティアーについては道徳的な考えを取り入れているように見え

ますが、実際はそうではありません。例えば、私が怒りに逆上して道徳的に非難される行為を行っても、それだけではあわれみと恐れ（つまりカタルシスへ導く感情）を惹き起こしません。私のその行為の結果、私の身の上に幸福から不幸への完全な転換が生じ、私の行為に対して私の不幸があまりにも大きいと見なされる時にはじめてあわれみと恐れが生じるのであります。ここでもアリストテレスが着目しているのは、行為が道徳的であるかどうかということではなく、幸福から不幸への完全な転換が行われているかどうかという機能的な面であります。悲劇の主人公は極悪人であってはならないというのも道徳的見地から言われているのではなく、そのような人物はカタルシスへ導くところのあわれみや恐れを惹き起こさないからであります。

『詩学』におけるギリシア悲劇の一般化普遍化は、既に見てきましたようにアリストテレスの考察方法によるものであります。アリストテレスは森羅万象あらゆる現象を考察の対象にした人でありますから、模倣（ミーメーシス）という人間の本性に基づく文芸・文学の現象を取り上げたのも当然のことであったと言えます。詩、すなわち文学が絵画と同じように人間または人生を模倣するものであるという考えは古くからありましたが、プラトンは周知のようにこの考えを彼のイデア論に結びつけました。プラトンによれば、イデア（實在）は現実世界から切り離されて存在するものですが、現実世界はこのイデアを模倣したものにすぎません。そうしますと、模倣によって成立する絵画や文学はイデアから三番目に遠ざかることになります。例えば、大工の作った机と机の絵をくらべるなら、そして大工の机が机のイデアを模倣したものであるなら、机の絵はイデアそのものを直接写すのではなく、大工の作品を模倣するものであり、文学もまたそれと同じように真実からかけ離れたものになる。つまり、このような文学から真実を期待することはできないという訳です。プラトンが悲劇を追放した理由の一つはこの点にありました。

これに対し、アリストテレスは、プラトンのイデアに当たるものは現実から離れて存在するのではなく現実の事物そのもののの中に具現されているという立場をとっていましたので、文学もまた真実を語ることができると考えていました。アリストテレスは、文学は絵のように単にあるがまを描くのではなく、あるべき事柄や起こるかもしれない事柄を描くと言っています。従って、ミーメーシスという語はプラトンの場合模倣と訳されるのに対し、アリストテレスではふつう再現または再現的模倣という異なった語で訳されています。アリストテレスは文学現象をこのようにプラトンよりも広い意味であるミーメーシス

として理解しましたが、ミーメーシス（性）、再現的模倣性が最も顕著に現れる悲劇は、全ての文学ジャンルを代表するものと見なされた。つまり悲劇はその大きい模倣性のゆえに模倣とその喜びを最も効果的に達成するものとされたのであります。また悲劇の中でも合唱隊の役割の大きいアイスキュロスの三部作はかえりみられず、より小さな模倣でよりよく目的を達成することのできるソポクレスやエウリピデスの作品が考察の対象となりました。アリストテレスの哲学には自然によるものであれ、人間によるものであれ、ある目的をもつもの、ある目的のために行われるものとして理解する方法が認められますが、『詩学』においても同じ方法が見られる訳であります。

私は、『詩学』においてギリシア悲劇という特殊な現象が一般化普遍化さらには部分的な切り捨てが行われていると申しましたが、これは現代の私たちから見てそう言えることであって、アリストテレスは彼の方法に基づいて悲劇の全体を観察し、ソポクレスやエウリピデスの作品において悲劇の目的が達成された、すなわち悲劇の完成された姿があると考えました。ギリシア悲劇は何かという問題を別にするなら、ソポクレスの『オイディプス王』などの作品においてアリストテレスのいう悲劇の目的が達成されているということは多くの人が認めるところでありましょう。この意味において、彼は悲劇の本質に迫っているといえることができます。その反面、神とか運命とか、ギリシア悲劇の最も重要な要素、言い換えればギリシア固有の要素は考察の対象から外されてしまいました。この意味で、アリストテレスの『詩学』はギリシア悲劇というギリシア独特の現象の正しい理解に導くものでは決してありません。しかし、その方法の結果としてギリシア固有の要素が考察の対象から外されたことにより、『詩学』はその歴史的制約をのり超え、文芸理論としての普遍性をもつことになりました。この小論文が、後世の文芸理論に多大の影響を及ぼし、今日なおその理解のための努力を私たちに促すのも、その普遍性によるところが大きいと思われるのであります。

(1985年10月 同志社大学英文学会)