

ナボコフ『悲劇の悲劇』式論 ——アリストテレス『詩学』の流れをくむ芸術論として——

岡野 優那

はじめに

ロシア生まれの作家、ウラジーミル・ナボコフ(Владимир Владимирович Набоков, 1899-1977)は、複雑に入り組んだ構造を持つ小説の書き手として知られ、短編を含めた小説群が長らく興味・議論の的になってきた。しかし、創作初期に詩作を行なってきたことは知られていても、詩作から小説への過渡期に戯曲をいくつも制作していたことは、広い関心を集めてはこなかった。ナボコフは虚構の世界を綿密に作り上げる作家として知られ、ナボコフの伝記著者ボイドは、その才能が共同制作的な性格の強い演劇とは相容れなかったのではないかという見方を表明している。¹ 小説に比べ、戯曲作品の研究が進んでいない状況は、おそらくこのような見方を反映している。

しかし、演劇とその脚本である戯曲は本来区別されるべきものであり、『悲劇の悲劇』(Tragedy of Tragedy)という題でナボコフが語った講演録では、ナボコフは共同制作的な演劇については非難せず、文学としての「悲劇」について議論している。そこで論点となっているのは、誤解を恐れずに言えば、悲劇、戯曲に隠された「語り」の問題である。戯曲には確固たる「語り手」は存在しないが、ナボコフはなおその物語が誰の「視点」から語られたのかという問題に光を当てようとしている。

本稿で取り扱う『悲劇の悲劇』は、ナボコフが 1940 年 3 月にヨーロッパを離れ、米国に移住した 1 年後の夏、英語で行われた講演の一つを息子のドミトリー・ナボコフ(Дмитрий Владимирович

¹ ブライアン・ボイドによるナボコフの伝記では、戯曲『ソ連から来た男』(Человек из СССР, 1926)の制作背景についての以下のような記述がある。「ナボコフは本来劇作家ではなかったから、即興的なセリフのもつ限界を、打ち破ってくれるような言葉が好きだった。しかし、「グルッパ」劇場のために戯曲を描いてほしいと、オフロシモフから頼まれると、彼は、これを、自分の本性とのやむをえない妥協とは考えずに、新たな挑戦として受けとめた」(ブライアン・ボイド／諫早勇一訳『ナボコフ伝 ロシア時代(上)』みすず書房、2003 年、326 頁)。原文は以下。Nabokov was no dramatist by nature, preferring as he did a language that could escape the limiting moment of impromptu speech, but he treated Ofrosimov's invitation to write for the Group Theater not as an enforced compromise with his true manner but as a challenge (Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: the Russian years*, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 263). 同書では他の部分でもこのような見方が見られる。1925 年 2 月に上演された、作家イワン・ルカーシ(Иван Созонтович Лукаш, 1892-1940)らとの合作のバレエ『月光の騎士』(Кавалеры лунного света)についての記述では、「芸術家シーリン[ナボコフの筆名]の本来の仕事は、単独で行うものだったが、依然として彼は、共同の仕事もこなしていた(ボイド／諫早訳『ナボコフ伝 ロシア時代(上)』、295 頁)(Though Sirin's real artistic life was solitary, he still worked with others (Boyd, *ibid*, p. 238))」と述べられている。なお、本稿において□は執筆者による補足を示す。

² 本稿における『悲劇の悲劇』からの引用は、以下に示す原文を用い、既訳(ナボコフ／秋草俊一郎訳『悲劇の悲劇』、秋草俊一郎編訳／ウラジーミル・ナボコフ『ナボコフの塊』作品社、2016 年、216-237 頁)を参考に執筆者が訳したものである。Vladimir Nabokov, *Tragedy of Tragedy*, in Vladimir Nabokov, *Translations and Introduction by Dmitri Nabokov, The Man from the USSR and Other Plays*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1985, pp. 323-342. 原文における斜体による強調は、本稿の訳文ではゴシック体によって示し、執筆者による強調は下線強調で示した。

Набоков, 1934-2012)が活字化したものである。³ 本稿では、『悲劇の悲劇』を読み解いたのち、その中で関係が暗示されているアリストテレスの『詩学』を読み解き、『詩学』がいかにギリシア悲劇を捉え直し、現代劇につながる画期となったのか、そして『悲劇の悲劇』も同じように、戯曲の形式をも揺さぶろうとするような意欲的な試みであったことを説明する。本稿は、管見の限り戯曲論・演劇論としてのみ読まれ看過されてきた『悲劇の悲劇』を、むしろ芸術論・文学論として読み、小説を含む文学的創造に通底する「語り」の問題に接続する試みである。

1. 導入—『悲劇の悲劇』の主要課題とアリストテレスの「偶然」排除への言及

一般に、演劇と呼ばれるものは台本、俳優、演出家、舞台装置等々からなる総合芸術であるが、ナボコフがこの講演において論じようとする対象の中には、戯曲を上演する際の技術、すなわち演出、舞台美術や演技といったものは含まれない。本章ではまずこのことを確認し、次にアリストテレスの『詩学』を参照する根拠を示す。

1.1. 「演劇」と「戯曲を書く技術」の区別

ナボコフの主張では、「悲劇」を含む戯曲は、共同制作としての「演劇」の一部であるが、自立性を持つ文学の一ジャンルでもある。講義の導入と言える第一段落を読み、ナボコフが「演劇」と「戯曲を書く技術」をいかに定義し峻別していたのか確認しておきたい。冒頭近くを引用する。

私が言いたいのは、今すぐに誰かによって何かがなされない限り、劇作(playwriting)は文学の価値体系について語るときの題目ではなくなってしまうだろうということだ。戯曲(the drama)はショーマンシップに完全に取って代われ、私が熱烈に愛してはいるが、絵画や音楽、踊りといったものと同様、作家の本質的な仕事からは遠いところにある、演出業や俳優業といった他の芸術に吸収されていってしまうだろう。このようにして、劇(a play)は演出家、俳優、舞台美術家らに—そして誰も注意を払わないような二、三のおとなしい脚本家—によって作られることになる。それは共同制作に基づく事になるが、共同制作というのは決して、ただ一人の人間の作品が成しうるほどには永久的なものを生み出し得ないのである、なぜなら、共同制作者たちがどれだけ多くの才能を個別に持っていたとしても、最終的な結果は才能の間の妥協、単なる平均、刈り取られ切り揃えられた、無理数の混合体から蒸留された有理数にならざるを得ない

³ 前掲書収録の、ナボコフの息子のドミートリー・ナボコフによるイントロダクションによれば、講演用のタイプ原稿・手稿をドミートリーが編集・再構成したものである。(Nabokov, Introduction, in Vladimir Nabokov, *The Man from the USSR and Other Plays*, pp. 311-313.)

からである。⁴

演劇という芸術の営みは、今もなお、共同制作的なものである。ときにははるか昔のテキストを使い、現代の演出家が、現代の技術を使う舞台美術家と共同して新たな舞台作品を作る—そこでは、誰か一人の意思が作品全体に行き渡ることが目指されているのではなく、才能や個々の意図がぶつかることにより、意図し得ない何かが起こることが期待されている。一方ナボコフは、芸術作品を「永久的」なものにするものは才能であり、才能を個人的なものだと考えていたのだろう。それゆえ、一人の作家の才能があますことなく表れた芸術が最も永久的なものになると考えている。

そもそも演劇は永久に残るような形式の芸術ではないことを考えても、共同制作が演劇の本質であることを考えても、ナボコフは演劇という営みの思想を理解していないと批判することもできよう。だが、ナボコフがこの講演で述べようとしているのは、書かれたテキストである「戯曲」の文学的価値を上げ、その共同的な芸術の中で、結果として作家、ここでの脚本家(scriptwriters)の地位を上げていくためにどうすべきか、という話であることに留意したい。

引用の前半部分を見ると、ナボコフは演出や俳優の芸術を、絵画や音楽などと同様に評価しているのだが、それらはいずれも「作家の本質的な仕事」つまり文学とは関わりがない。このような分野のように、「戯曲を書く技術(playwriting)」が、単に演劇を構成する一要素になってしまうことを嘆き、それが「文学」であり続けるためには、どうすれば良いかを語ろうとしているのだ。

「演劇」の共同制作的性格について述べた上の引用に続く第一段落の最後で、ナボコフは次のように指摘する。

戯曲(the drama)に結びついた全てのものが、私がかたく信ずるところによれば、熟した果実(一人の人間の労働の最終的な成果)を受け取るために差し出された手(hands)に完全に移し替えられるということはややお粗末な可能性(a rather dismal prospect)だが、しかしこれは、戯曲(the drama)を、とりわけ悲劇を数世紀にわたって引き裂いてきたある衝突(conflict)の必然的な結果かもしれない。⁵

「差し出された手」は、芸術的創造を受け取る受容者のことを指している。「戯曲を、とりわけ悲劇を数世紀にわたって引き裂いてきたある衝突」は、受容者を巻き込んだ問題だと言えそうだ。この「衝突」についてはこれ以上の説明はなく、再び「衝突」の問題が取り上げられるのは講義の末尾である。「衝突」はこの講義における重要なキーワードであると思われるので、本稿第2章ではこの内

⁴ Nabokov, *Tragedy of Tragedy*, in Vladimir Nabokov, *The Man from the USSR and Other Plays*, pp. 323-324.

⁵ Nabokov, *Ibid*, p. 324.

実を明らかにすることを目標とする。

次に、ナボコフの議論の中に、アリストテレスの『詩学』への暗示的な言及があることを確認しよう。

1.2. アリストテレス『詩学』への暗示的な言及

西洋文学の文脈で「悲劇」を考えたとき、その源流にギリシア悲劇がある。『悲劇の悲劇』では、少しだけギリシア劇への言及がある。

私より優れた学者は、ギリシア悲劇のシェイクスピアへの影響を論じるのだろう。私の場合は英語の翻訳でギリシア悲劇を読んだが、それらはシェイクスピアよりもずっと弱く、しかしシェイクスピアからの影響をそこかしこで露呈しているように思われた。[……]

しかし、ただ一つ確かなのはこのことだ。不幸にも我々が古代人から継承した論理的な運命の概念(the idea of logical fate)は、以来、戯曲(the drama)を何か強制収容所(concentration camp)の類に留め置き続けてきた。⁶

ナボコフはシェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)の悲劇以上にはギリシア悲劇を評価していないことがわかる。ナボコフが強調するのは、古代人—ギリシア人から継承した「論理的な運命の概念」と呼ばれるものに、戯曲が縛られてきたということだ。後述のとおり(第3章参照)、この「論理的な運命の概念」はアリストテレスが明文化したものののだが、その分析に先立ち、アリストテレスを参照する直接の根拠となる部分を確認しておこう。以下に引用する部分では、戯曲の中では決して天災や事故が起こらないという例から、戯曲からの「偶然」の排除について言及がある。

このような偶然の要素(this element of chance)を劇作家はあまりにも厳密に彼らの戯曲(dramas)から排除してきたので、地震や、車の事故は観客に、そぐわないものという印象を与える、当然ながら、地震は最初から予想されてこなかったし、車も最初から劇場の発明ではなかったのであるが。⁷

戯曲一般において、不自然な仕方地震が起こったり車の事故があったりすることはない。そういった観客にとっての「偶然」が常に筋から排除されてきたために、観客は戯曲の中ではそのようなことがあると「そぐわない」と思うのだという。この関係は、どちらが先とも言えない共存関係にあるのだ。

⁶ Nabokov, *Ibid*, p. 328.

⁷ Nabokov, *Ibid*, p. 340.

そして後半「当然ながら…」以降の文章は反語的表現であって、ナボコフは実際には劇場の発明として「車」があったではないかという問題提起をしている。劇場の発明である「車」とは、ギリシア悲劇における「機械仕掛け」のことだ。機械仕掛け(ἡ μηχανή, メーカネー)とは、ギリシア劇において筋の「行き詰まり」を強引な仕方で解決する形式のことであり、由来は劇の終わりの場面で神に扮した俳優を舞台の上方に出現させる一種のクレーンのような装置だと考えられている。⁸ ナボコフが、地震や車の事故という奇妙に具体的な表現を用いるのは、引用部の後半にて「車」(英語では automobile であるが、ロシア語では машина)を、しばしばラテン語で deus ex machina と引用されるギリシア悲劇の「機械仕掛けの神」に結びつける意図がある。

3章で確認するように、この「機械仕掛け」を批判したのがアリストテレスであった。

ナボコフがここで言わんとしているのは、「偶然」の排除の始まりとして、『詩学』において、機械仕掛けが排除されたという悲劇史上の画期があったということではないだろうか。

一つ前の引用の末尾を眺めてみると、「論理的な運命の概念」とは、戯曲の中から「偶然」が除かれているということの裏返し表現であることが明らかだろう。「古代人から継承した」という表現は、おそらく西洋文学が、古典主義時代にアリストテレスの『詩学』を受容し、権威としてしまったことを指している。⁹

本稿 3 章ではアリストテレスの『詩学』が「悲劇」の歴史上にどのような意味を持ったのかを確認し、4 章ではそれを踏まえて、ここで「偶然」排除を咎めるナボコフの意図を確認する。

まずは、1.1.で確認した、ある「衝突」とは何かを明らかにすることを念頭に、『悲劇の悲劇』テキストに沿ってナボコフの主張を追いたい。

2. ナボコフ『悲劇の悲劇』読解

2.1. 否定される悲劇の構造①「観客」の審級と「作中人物」の審級の対立

⁸ 岡道男「解説」、アリストテレス・ホラーティウス／松本仁助・岡道男訳『アリストテレス詩学：ホラーティウス詩論』岩波書店、1997年、179頁。

⁹ 岡・松本によると、『詩学』は、アリストテレスの同世代およびこれに続く時代の作者たちによって言及されておらず、ローマ時代のキケローやホラティウスによって残された文芸論にも見当たらない。中世においても注目されず、さらにダンテ、ボカチオ、ペトラルカらにも関心を示されなかった。1508年に『詩学』のギリシア語原文が出版され、その後イタリアにおける文芸復興の中で、『詩学』研究が文芸活動に多大な影響を与えた。1692年にダシエ(André Dacier, 1651-1722)がフランス語訳を出したが、そこには詩や劇の判定基準を『詩学』に求める当時の古典主義的文芸論の傾向がうかがわれる。1753年にドイツ語訳注、1789年に英語訳注が出版され、広く読まれるようになった。19世紀後半から文献学的研究が盛んになり、同時に絶対的権威を持っていた『詩学』そのものにも批判がつけられるようになる(岡・松本「解説」、アリストテレス／松本仁助・岡道男訳『詩学』世界思想社、1985年、109-110頁)。また、小倉博孝によると、『詩学』は13世紀のヘルマヌス(Hermannus Alemannus, 12..? -1272)という学者によりアラビア語からラテン語へ翻訳されたものが、1481年にベネチアで印刷され、北イタリアにおいて「再発見」された。小倉博孝「フランス古典主義文学規範の成立と劇詩の有用性：シャプランの『詩学』受容を中心に」『リュテス』、大阪公立大学フランス文学会、49巻、2022年、3-23頁。

『悲劇の悲劇』の第二段落以降の議論は、「悲劇」とは一般的に何を意味するかという問いから始まる。ナボコフによると、少なくとも「予測される運命が我々が楽しみにしたいと思っているものと異なるとき」、¹⁰「悲劇」は「運命(destiny)」とほとんど同義であるかのように使われる。

ナボコフはその後、人がある人物を「悲劇的」だと思う状況について検討した後に、以下のようにまとめている。

我々が“悲劇”の一般的な意味について少し検討してみた結果、何がわかったか？ その結果、“悲劇”という用語は、宿命(fate)と同義であるだけでなく、他の人間の、ゆっくりとした避けられない宿命についての我々の知識とも同義であるということがわかった。我々の次のステップは、「宿命」によって何が意味されているかということだ。

私が選んだ二つの故意に曖昧な例によって、しかしながら一つのことがはっきりと引き出された。我々がある人間の宿命について学ぶことは、彼自身が知ることよりもはるかに多い。実際、もし彼が自分が悲劇的人物であることを自分自身で知っていて、そのように振る舞ったなら、我々は彼への興味を失うだろう。彼の宿命についての我々の知識は客観的なものではない。我々の想像力は、我々が同情している対象が一度も見たことがないような怪物を生み出す。遡及的に我々に明らかに見える運命の線は、現実においては(in reality)、他の宿命らの波型模様と織り合わされた自然のままの波型模様であったかもしれない。¹¹

ナボコフは、「運命(destiny)」と「宿命(fate)」を同じ意味で用いている。「悲劇」は「運命」と同義であるにとどまらず、「宿命についての我々の知識」である。その知識は、避けられない宿命を辿る本人が知ることよりも多く、当の本人が見たこともないほどの「怪物」すなわち本人の真実からはかけ離れた空想を生み出す。一般的に「悲劇」は、見られ、語られる人とそれを見る、語る人という二者の関係をうちに含んでいるのだ。

そして、避けられない宿命を辿る人物は、自分を「悲劇的人物」と認識することはない。その当の人物は、人物を見る人の側には決して立てないのである。一般に「悲劇」とは、超越した審級からある人物を眺め、語ることによって生まれるものののだとナボコフは論じている。

ここまででナボコフが論じてきたのは、日常的な「悲劇」という言葉と、「悲劇的である」という判断につきものの二者関係についてだった。以下の引用では、それが結果的に舞台上に溢れている

¹⁰ Nabokov, *Ibid.*, p. 324.

¹¹ Nabokov, *Ibid.*, p. 325. 末尾の「波型模様」について補足すると、糸が織り合わされてできた布の上に描かれる模様に対しての、それを構成する糸の比喩であると理解することができる。人々は想像力によって、「遡及的に」、「宿命の線」を一比喩の上では、布の上に最終的に描かれる模様——を見てしまうが、それは糸が描き出す幻視であり、「現実においては」、布を解いてみると色がまだらにつけられた波打つ糸にすぎないのである。

「悲劇」と同じになったことを指摘し、同時代の「悲劇」が「噂話」と同じ構造を持っていることを批判する。

したがって、我々がある人物の悲劇的運命についての判断を行うために持っているものは、そのほとんどをその男は否認する一握りの事実である。しかしこれに、我々の想像力が提供するものが加えられるのだ。そしてその想像力は、習慣的に受け入れられている原因と結果の確かなロジック(sound logic)にあまりにも催眠術をかけられていて、何も原因がないよりは良いだろうと原因を創作し結果を修正してしまうのである。

今や、何が起こったのか見るときだ。人間の運命(fate)について噂話をするのが、自動的に我々を舞台上の悲劇の構築にいたらしめてしまった。¹²

ナボコフは、知らず知らずのうちに「原因と結果の正当な法則」に侵された想像力が付け加えられた「噂話」型の悲劇が舞台の上に上がるのを批判するのだ。そのように、噂話につきものの二者関係に基づいた構造の悲劇では、悲劇作者は噂話をする、語る人の審級に相当する。その視点からは、見られ、語られる人、すなわち「作中人物」には知り得ないストーリーの「悲劇」が生み出される。

噂話は、語る人と聞く人が同時に発生し、聞いた人が次の語り手になるという繰り返しをも内に含む。ナボコフの批判する悲劇の構造において、「作者」は、噂話を聞く人、つまり悲劇の「観客」と同じ視点を共有するのだ。

この二つの「観客-作者」の審級が、「作中人物」に対して超越的な審級である。このほかに、ナボコフが批判している「悲劇」の特徴を次に確認する。

2.2. 否定される悲劇の構造② 確実な結末性のアイデア

ナボコフは、すでに引いたように、多くの悲劇を「論理的な運命のアイデア」にとらわれていると批判する。その例外として、「シェイクスピアがしばしばしたように時々天才はそこから抜け出す」¹³とし、イプセン(Henrik Johan Ibsen, 1828-1906)もそうだとするが、『社会の柱』(Samfundets støtter, 刊行・初演 1877 年)においては失敗しているという。その問題点について、以下のように述べる。

先ほども言ったように天気は、劇(the play)の間じゅう、筋(plot)の熱狂的な変化に応じて熱狂的に変わってきた。今や、劇の最後に二つの船のうちどちらも沈まないのだとなって、天気は

¹² Nabokov, *Ibid.*, p. 326.

¹³ Nabokov, *Ibid.*, p. 328.

晴れに変わり、そして我々は知る—ここが私のポイントだ—我々は、舞台の幕が閉まった後も天気は形而上的にずっと晴れたままだということを知っている。これが、私が、確実な結末性のアイデア(positive finality idea)と名付けるものだ。[……]この確実な結末性のアイデアは、因果関係のアイデア(cause-and-effect idea)の直接的な成り行きである。我々は自らが採用した監獄の規則によって制限されているので、結果は最終的なものだ、ということになる。我々が「本当の人生」(“real life”)と呼ぶものの中では、全ての結果が同時に他の結果の原因であり、それゆえ因果関係の分類自体が単なる視点の問題になる。しかし、「本当の人生」においては人生のある腕を他の大枝から切り離す(cut one limb of life from other branching limbs)ことはできないのに、舞台上のドラマにおいては(in stage drama)その手術をしてしまい、そのことによって結果は最終的なものになる。それはもう劇を超えてどこかに広がっていく新しい原因を含んでいないとされているからだ。¹⁴

ナボコフは、イプセンの劇に見られる「確実な結末性のアイデア」を批判した上で、そのアイデアの前提には、「因果関係のアイデア」があるとする。ここでの因果関係のアイデアとは、本来、すべてが「原因」でも「結果」でもありうるものごとの集合を、人生の「大枝から切り離し」、つまり始まりと終わりをもつ短い部分として切り取ることによって、完全なる終わり、「結果」をもつものにすることだと思われる。「本当の人生」における「因果関係の分類」、つまり何が原因で何が結果であるかということを、ナボコフは「視点の問題」だと述べていることに注目しよう。一年前の視点で語る人生と、今の視点で語る人生における原因と結果は変わっているかもしれない。視点をどこにおくかによって、因果関係をどう理解するかは変わるのだ。

区切りのない「本当の人生」には、何が原因で何が結果であるかということに、客観的真理はない。一方で、ナボコフが批判する「確実な結末性のアイデア」をもつ戯曲が作られるときには、そのように因果関係の連鎖を断ち切る「視点」が必要とされるのだ。

2.1.における引用では、悲劇的な人物について語るとき、人は「原因と結果の正当な法則」に「催眠された「想像力」によって語るのだった。ここで「本当の人生」に明らかな因果関係を見出し、「筋」を作るのは、「観客-作者」の審級、そのものだ。このように、戯曲の中で認められている「確実な結末性のアイデア」も、「作中人物」に超越的な「観客-作者」という審級の問題に収斂することがわかった。

ナボコフの議論は次のように続く。このようにして一般に受け入れられている「確実な結末性のアイデア」に従えば、「劇の最後の結果を本当に純粋なものに残しておくための論理的な唯一の方法が、つまり劇を超えてさらなる因果関係による変化が起きる、ほんのすこしの可能性さえも除く

¹⁴ Nabokov, *Ibid*, p. 330.

方法が、劇と同時にメインキャラクターの命を終わらせることなのである」。¹⁵ このあたりの論述にナボコフは紙面を割いているが、これはナボコフが求める悲劇ではなく、むしろ多くの劇がとらわれているアイデアに基づけば「良い悲劇」など論理的に導けてしまう、という諧謔にすぎない。よってその論述の部分についてはここでは踏み込まない。

初めに確認した「衝突」の問題に取り組む準備が整ったので、次にこれについて考えたい。

2.3. 「衝突のアイデア」と「本当の人生」—ナボコフの「現実」と「再現」

ここで、「衝突」の問題が、「確実な結末性のアイデア」、ひいては「作中人物」に超越的な「観客—作者」という審級の問題に繋がっていることを論じたい。ナボコフは講義の終盤近くで次のように述べている。

悲劇のテーマや、思想は確かに変わってきたが、しかし変化は不幸にも俳優の控え室の中での変化に過ぎなかった、新しくみえるだけの単なる新たな変装で、その相互関係はいつも同じだった。つまり、あれとこれの間の衝突、そしてまた同じ衝突という鉄のような法則だ。それは幸せな、もしくはあわれな結末に導くが、いつもなんらかの終わりに、不可避免的に原因に含まれてしまうなんらかの終わりに導くのである（: conflict between this and that, and then the same iron rules of conflict leading either to a happy or miserable end, but always to *some* end which is avoidably *contained* in the cause）。¹⁶

数世紀にわたり、悲劇の登場人物やテーマは、国王やその運命から市井の人間やその運命になるなど、変化してきた。これをナボコフは「変装」の変化—つまり、見かけだけの变化だったとする。その変装した人物たちや舞台上のものごとの相互関係—あれとこれの間の衝突—これは、悲劇において舞台上で起こる事件、筋という意味だろう。一方その後の「同じ衝突という鉄のような法則（the same iron rules of conflict）」は、そのような舞台上の衝突とは別のレベルの衝突に言及していると考えべきだ。

「衝突という法則」にかかる修飾関係をわかりやすく訳し直すと、「幸せな、もしくはあわれな結末に導くが、いつもなんらかの終わりに、不可避免的に原因に含まれてしまうなんらかの終わりに導く」「同じ衝突という鉄のような法則」である。

「不可避免的に原因に含まれてしまう終わり」とは何だろうか。前節で確認したように、「本当の人生」をなんらかの「視点」をもって切り取ることによって、劇の「終わり」が生まれるので、切り取られた部

¹⁵ Nabokov, *Ibid.*, p. 330.

¹⁶ Nabokov, *Ibid.*, p. 337. 強調されていることに鑑みて、「contained」を「含まれてしまう」と訳出した。

分の終わりは、もとの因果関係の連鎖の中に戻せば、次の結果の原因になりうるものだ。そのように、本当は終わりではないのに「確実な結末性のアイデア」に基づいてあたかも「終わり」であるかのようなもの(この「終わり」が偽りであることを指摘する意図が「なんらかの終わり」という強調に込められている)に導くのが「同じ衝突という鉄のような法則」であるのだろう。ここで、「鉄のような法則(the iron rules)」と呼ばれるものは、1.2.で引用した箇所に見られた「強制収容所」、監獄のイメージを引き継いでいることから、1.2.の引用における、「戯曲(the drama)を何か強制収容所(concentration camp)の類に留め置き続けてきた」「論理的な運命の概念(the idea of logical fate)」の言い換えなのだと考えられる。そして 1.2.では、「論理的な運命の概念」とは、戯曲の中から観客にとっての「偶然」が除かれているということの裏返しの表現だと考えた。さらに、2.1.で明らかにしたところでは、悲劇が語られるときの「観客-作者」の審級は、作中人物にとっては真実でない物語を見出す、作中人物に対して超越的なものだった。

「論理的な運命の概念(the idea of logical fate)」とは、噂話の対象である人物＝作中人物にとって超越的な「観客」という審級をおき、その審級にとって「論理的」と思われるもので悲劇を構成するという文字通りの「アイデア」であり、そのようなアイデアが「衝突という鉄のような法則」と言い換えられているのだ。以下のように、ナボコフが「衝突のアイデア」という表現を用いていることが、これを裏付ける。

衝突のアイデア(the idea of conflict)は、人生に、それが決して持っていないロジックを与える傾向がある。衝突のロジック(the logic of conflict)のみに基づく悲劇は、全てに染み渡る階級闘争のアイデアが歴史に対して偽りであるであるのと同様に、人生に対して偽りである。¹⁷

階級闘争によって歴史を説明する唯物史観が、歴史に対して偽りであるとされるとき、なんらかの〈歴史そのもの〉が想定されている。上の引用では、〈歴史そのもの〉が想定されるとき、それとの類比で、なんらかの〈人生そのもの〉が想定されているといえよう。衝突のロジック—「観客-作者」という審級によって語るというアイデア—に則った悲劇は〈人生そのもの〉に対して偽りだとされる。

2.2.で引用した箇所に「本当の人生」という表現が見られるが、これがナボコフが想定する〈人生そのもの〉にあたるのだろう。さらに一つ前の 2.1.で参照した引用では、「現実においては(in reality)」という表現があったことに注目されたい。「本当の人生」あるいはここでの「現実」というものは、衝突のロジックに従って、すなわち「観客-作者」という審級によって語られることによって、変質してし

¹⁷ Nabokov, *Ibid*, p. 340.

まう前のものなのである。

ここまで、順に議論を追うことで、「衝突のロジック」は、超越的な「観客-作者」という審級によって悲劇を語るのだと考えた。ただ、「衝突(conflict)」という言葉を使うとき、ナボコフが何と何の衝突のイメージを念頭に置いているのか、という問題については、未だ検討はなされていなかった。

この「衝突」のイメージは、フランクが劇の特徴だと述べている、二つの世界、すなわち二つの現実を時間的・空間的に共存させる特殊な構造のことではないだろうか。

劇(theatre)は全ての芸術形式の中で、独特なものである。二つの世界、ステージ上の劇の現実と、観客席の外側の現実の両方を、特定の場所と時間の連続体の中で共存させる点で。¹⁸

フランクは、このとき、上演された劇について、劇場で見られる構造について言及している。フランクはこの二つの「現実」を、「二つの異なる現実、対象(object)とその再現(representation)」と呼ぶ。¹⁹ つまり劇場では、「舞台上の人生」に対する「観客席」、あるいは「再現」と「再現される対象」と呼んでもいい二者の並立が起こるのだ。

このような並立の構造が「衝突」と呼ばれているのではなかろうか。2.2.の引用で、「本当の人生」においては、何が原因で何が結果であるかということが、「視点の問題」だとされていた。つまり、「本当の人生」は、それ自体では、何が原因で結果かという情報を含んでおらず、そこから何らかの因果関係を、物語を作るのが、「本当の人生」を外部から眺める「視点」であった。悲劇において、そのような「視点」すなわち作中人物に対して超越的な「観客-作者」という審級があるという構造は、ナボコフによれば、テキストに内在しているものだが、それが視覚化されたものがまさに、劇場の構造なのである。作中人物の審級と「観客-作者」の審級を「衝突」と表現するとき、ナボコフの頭には、劇場で見られる、フランクがいうところの二つの「現実」が並立する構造がある。

しかし、ナボコフにとっては、このような舞台上の「現実」は「本当の人生」に対して偽りだった。それに加え、観客席側の「現実」においても、「噂話」は「本当の人生」に対する偽りであった。つまり、ナボコフのいう「本当の人生」は、舞台上の悲劇を何かの「再現」だとしたとき、それに対する「再現される対象」以上のものであり、普通の人間が見聞きできるようなものではない。このような「本当の人生」があるという信念はどこからきたのか。言い換えれば、何らかの〈人生そのもの〉があると

¹⁸ Siggy Frank, *Nabokov's Theatrical Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 56.

¹⁹ Frank, *Nabokov's Theatrical Imagination*, p. 57. ここでは、明らかにアリストテレスの「ミメシス」概念を念頭に object と representation という対比が行われており、かつ representation は「ミメシス」の英訳として定着していることから、日本語の訳語として定着している「模倣」あるいは「再現」と訳すのが適当と考え、より英語の原義に近い「再現」という訳語を選択した。

いうナボコフの発想は、何に由来するのだろうか。一つには、このような「衝突」が起こされている劇場の構造に由来するのではないか。

舞台上で悲劇が演じられたとき、例えば作中人物の人生を外側の「視点」によって切り取り、物語を作る「観客-作者」の審級は、「第四の壁」によって隔てられた、作中人物の審級からは不可知な、世界の「外」である。劇場における「再現」と「再現される対象」の並立は、より正確に言えば、入れ子構造なのである。フランクの「現実」という表現を使うならば、舞台上の「現実」が観客席側の「現実」の中にあるというイメージ、「再現」が「再現される対象」の中にあるというイメージを、ナボコフが地震や生身の観客たちが暮らしている観客席側の「現実」に敷衍することで、観客席側の「現実」の世界の何らかの意味での外側に、「再現される対象」である「本当の人生」、いわば〈人生そのもの〉があるというイメージを持っていたと考えられないか。

ただしこのような〈人生そのもの〉への確信は、それがあることはわかるものの、そのことを証明することはできないという屈折したものになる。舞台上の「現実」のなかの作中人物が、観客席を見ることができないのと同様、この場合には舞台上の「現実」の中にいる我々は、その外側の審級、〈人生そのもの〉の審級には決して立てないからである。以下に引用する部分では、「～と思う」という歯切れの悪さが、これが「確信」の域を出ないことを感じさせる。

私は悲劇的なものとパロディの間にいかなるはっきりとした線も引けないのではないかと
思う。不可避性(fatality)と偶然(chance)の間、因果的な服従(causal subjection)と自由意志の気
まぐれ(the caprice of free will)の間に。私にとって悲劇のより高位の形だと思われるのは、その
中で、ある人の悲しみや消滅が、我々が知っている劇場の法則ではなく彼自身の個人の法則
(the rules of his own individuality)に従うような、ある種の二つとない人生のパターンだ(a certain
unique pattern of life)。²⁰

「悲劇」も、作中人物からすれば本当に悲劇的なことだが、観客席という世界外の視点からすれば、舞台上のものであり、悲劇のいわば「パロディ」である。ナボコフや生身の観客が生きている、観客席側の「現実」においても、そのような外側の視点を想定すれさえすれば、悲劇的なものが「パロディ」にすらなりえ、さらに、何が偶然で何が因果的なのかということも、外側の視点なしには決められないはずだ、というのである。

ナボコフは、「普段の現実」の外側にその現実が再現する〈人生そのもの〉があるという信念を抱きながら、その〈人生そのもの〉の側の視点には立つことはできないと強く意識していたのではない

²⁰ Nabokov, *Ibid*, p. 341.

か。だからこそ、その二つの世界が同時に存在し、あたかも外側の審級、再現される対象の側に立って見ることができるかのような、劇場の構造—悲劇の構造を批判したのではないか。

フランクは『悲劇の悲劇』について、「ナボコフの、戯曲への人生の真正なる描写(authentic depiction)の要求は、人生や現実のある特殊な見方を、それらを夢のような(dream-like)混合物だとする見方を明らかにする」と論じている。²¹ この講義がナボコフの人生観を明らかにしているという点では執筆者はフランクと同じ立場をとるが、フランクは悲劇における超越的な「視点」の問題について指摘してはおらず、『悲劇の悲劇』中で評価されている『ハムレット』(Hamlet, 1602 年頃初演)や『リア王』(King Lear, 1605 年頃初演)に対して、ナボコフが用いている「夢の悲劇(dream-tragedies)である」²² という表現を繰り返すにとどまっている。本稿では、テキストに即して、語られるもの(作中人物)と語る視点の審級の差が、ナボコフの問題意識のポイントであると明らかにした。

ただ、それを否定したナボコフが何を目指したのか、疑問は残る。二つの世界が隣り合うような構造ではない悲劇とは、どんなものなのか？ 上の引用における「彼自身の個人の法則に従う」悲劇とは何か？ ナボコフはこれ以上の説明を与えてくれていない。

そこで、この問いへの突破口を開くために、悲劇以外の文学の形式はそのような法則を壊してきたという『悲劇の悲劇』における記述を手掛かりに、「小説」という形式について検討したい。

2.4. 小説というジャンルとの比較から—「語り手」という機構

ここまで、ナボコフが「衝突」の問題と呼んだのは、本当は完全な外部の視点から眺めることが不可能な人生を、劇場における「観客-作者」の審級に対応した、人生に対する超越的な視点から語るような悲劇の構造だったと明らかにした。そのような構造にとらわれていない文学の形式があることが以下で明らかにされている。

次に述べる奇妙なポジションについて議論しよう。一面では、書かれた悲劇は文学創造に属し、しかし同時に古い規範に、他の文学の形式が喜んで壊し、その過程で完璧な自由—そのような自由なしではどんな芸術も栄えられない自由—を獲得しているような死んだ伝統にすがっている。²³

これは、悲劇が、文学に属すると同時に共同制作である「演劇」に属していることを述べた部分だが、ナボコフは間接的に、他の文学の形式は「古い規範」「死んだ伝統」—これは「論理的な運命の

²¹ Frank, *Nabokov's Theatrical Imagination*, pp. 65-66.

²² Nabokov, *Ibid.*, p. 327.

²³ Nabokov, *Ibid.*, p. 326.

概念「鉄の法則」の言い換えであろう—を壊していることを述べている。

そのような文学の形式とは何だろう。例えば「語り手」という機構を持った小説は、これを壊していると考えられるのではないか。三人称の語りをする語り手は、第三者的な位置から語る物語中の誰かであることもあり、物語の筋の中にいない「神の視点」の語り手であることもある。いずれにしても、小説においては作者が読者に、「語り手」という機構により、物語をこの視点から語るのだという位置を示す。

ナボコフの批判した「噂話」型の悲劇では、「作者」と「観客」の審級は一致するほかなく、それは作中人物に超越的なものであった。小説の場合、「語り手」の視点が「読者」の視点と必ずしも重なるとは限らない。「語り手」の審級と「読者」の審級は互いに独立している。「信頼できない語り手」という用語があるように、「語り手」が作中人物について言ったことを読者はそのまま受け取らずに、「語り手」という擬人化したものを疑うこともできるからだ。小説における「語り手」は、「作中人物」の視点から、「作者」の視点まで、揺れ動きつつも、どこから語っているのかを常に明示する役割を持っているといえよう。

一方、「語り手」のいない悲劇では、小説と違い、受容者は、誰かがその物語を語ったのだという印象を受けない。そのため受容者は、誰かの運命を描いている「悲劇」が描かれている人にとって超越的な審級から語られていることに気がつかない。悲劇において、小説でいう「語り手」の審級は隠されている。

第1章で確認した通り、ナボコフは、戯曲から天災が取り除かれていることを指摘していた。その指摘が何を意味していたのか、ここで再度検討しよう。「観客」にとって論理的に思えない、つまり因果関係の筋に沿わないように見える出来事が劇の筋から除かれているということは、「作者」の視点が「観客」に同一化し、そこから作られたものを「観客」が再び受容しているという指摘だった。その「観客-作者」の視点は、「作中人物」に対して超越的なものであった。観客(読者)が、このような作中人物に対して超越的な「作者」の視点に同一化して戯曲を眺めるほかないこと、そして、そのことが、つまり悲劇が描かれている人物に対して超越的な視点によって語られていることが、観客に気が付かれていないことが問題だったのだ。ナボコフは、普段生きている(観客席側の)「現実」に対して超越的な審級の存在を信じているからこそ、普通劇場で起きているような、ある人間の運命を、世界「外」である観客席から、あたかも超越的な審級から眺めるかのような悲劇の構造は偽りだと感じたのだ。

以上のように考えると、ナボコフが目指した悲劇は、受容者が、作中人物に対して超越的な視点に同一化せずに受容できる悲劇ではないか。戯曲の筋を語る、作中人物に対して超越的な視点を戯曲における「語り手」のようなものとしたとき、受容者が「語り手」の語る筋以上のものを自ら見出すことができるような悲劇、と言っても良い。そのような悲劇は結果的に、ナボコフが「彼自身の

個人の法則に従う」悲劇、という言葉で表現した、受容者が語りの視点によって整理された因果関係をなぞるのではなく、受容者が、作中人物「自身」が体験するのと同じような人生を再構成できるような悲劇になるのではないだろうか。

2.5.『悲劇の悲劇』読解のまとめ—ナボコフはなぜ「悲劇」を論じようとしたのか

前節で、ナボコフの目指した悲劇は、受容者が語りの視点に同一化せずに受容できるものであるという議論に辿り着いた。そのときの「悲劇」の内実はなんだろうか。

『悲劇の悲劇』では「悲劇」を扱うとされながら、その問題意識は結局のところ、ジェラルド・ジュネットが必ずしも小説に限定せずに、小説や叙事詩に関して「語り(narration)」とよんだ、誰が語るのか、すなわちどの立場でどの情報量で語るのか²⁴という問題にあると思われる。これは悲劇的な筋でも喜劇的な筋でも同じことで、究極的には映画や小説にも適用できる問題だ。

このように、『悲劇の悲劇』ではテキストとしての「悲劇」をあたかも「物語」や「文学」の代表として扱っているかのように見えるが、これこそまさに、主に「悲劇」という形式を論じているアリストテレスの『詩学』が受容されてきた仕方である。アリストテレスは抒情詩や悲劇、喜劇などの筋を扱う人を作者と呼び、²⁵ そのようにしてできたものを「再現[μίμησις(ミメーシス)]」と呼んだ。²⁶ ナボコフは『悲劇の悲劇』で『詩学』を念頭に置き、それを自分なりの批判的応答としているのではないか。

ところが同時にナボコフの主張は、文学のいくつかのジャンルに共通する「受容者」「作者」の視点の問題を「悲劇」に託して論じているようでありながら、本章で明らかにしたところでは、結局のところ「戯曲」という形式に異議を唱えているに過ぎないように見える。ナボコフはいわば戯曲に隠された「語り方」を批判しているのだが、そもそも「小説」は、語り手のいない戯曲があるからこそ戯曲とは違うジャンルなのであり、一方戯曲は、後から小説が生まれたことによって、「語り手」がいないこと(ナボコフの議論から考えれば、「隠されていること」)がその形式性となり、そのまま変化せずにきたのではないのか？ナボコフは戯曲における「ストーリーの語り方」を変革しようとし、「約束事」を否定して、戯曲をもはやある意味では戯曲でないものにしてしまう危険性をも犯そうとしているように見える。

²⁴ ジェラルド・ジュネットは語り手が世界内にいるか、世界外にいうかという点を「態」、情報量をいかに制限するかという点を「叙法」と呼んだ。ジェラルド・ジュネット／花輪光・和泉涼一訳『物語のディスコース』星雲社、1985年、217頁。ジュネットの「語り(narration)」という用語の言及は同書250頁。

²⁵ アリストテレス／松本・岡沢『詩学』、4頁。『詩学』第1章より。

²⁶ 同前、4頁。本稿での『詩学』の引用は全面的に邦訳に依拠しているため、「ミメーシス」は引用に合わせて「再現」と表記した。本稿で先に触れたフランクによる論の中での「再現(representation)」はアリストテレスのこの概念を明らかに踏襲しているが、別の著作における概念であり、これらが厳密に同じかどうかを検討した上で、本稿において同一の表記をする意図があるわけではない。本稿における「再現」とは、とくにことわりのない場合、引用の通り、アリストテレスの「ミメーシス」のことである。

だが、約束事さえも否定してしまうというこの姿勢は、かえって『詩学』の姿勢に近いものではないかと執筆者は考えている。次章では、このことを論じたい。まずはアリストテレスの『詩学』を読解し、それが悲劇史上にどのような意味を持っていたのか考える。

3. アリストテレスはいかに「機械仕掛け」を批判したか

導入部で確認したように、ナボコフは劇場からの「偶然」の排除を問題にし、アリストテレスによる悲劇史上の画期に暗に言及していた。『詩学』における「機械仕掛け」の批判の箇所を確認する。

3.1. 『詩学』における「機械仕掛けの神」批判

『詩学』における「機械仕掛け」についての言及は、第 15 章、「性格の描写について」に含まれる。その部分を以下に引用する。

性格においても、出来事の組みたての場合と同じように、かならず起こること、あるいはいかにも起こりそうなことを常にもとめねばならない。それゆえ、これこれの人が、これこれのことをそうならざるを得ないようなこととして、あるいはいかにもありそうなこととして語ったり行動したりしなければならないし、また、これこれのことが、これこれのあとに、かならずあるいはいかにもありそうなこととして起こらねばならないのである。

したがって劇の帰着するところも、筋そのものから生じなければならないことは、明らかである。『メーデイア』におけるように、また『イーリアス』における船出についてのように、機械仕掛けによる解決であってはならない。[……]²⁷

當津武彦によると、この章の前半で「性格」が主題となっているにもかかわらず、後半で「筋」についての議論に移っていることが研究者の間でも議論をよんでいる。だが、當津は、性格と行為と筋とは、「一体化した関連のなかでとらえられている」²⁸と考えており、執筆者も同意する。

『詩学』におけるアリストテレスの基本的な立場を確認しておく。まず、「悲劇とは、一定の大きさをもって完結している厳粛な行為の再現[ミメシス]」であるとされ、「行為の再現とは、まさに筋のことなのである」。²⁹そして登場人物の身の上は「幸福から不幸へと転換しなければならず、原因は

²⁷ アリストテレス／松本・岡訳『詩学』、35-36 頁。『詩学』第 15 章より。ここで機械仕掛けを使う例としてあげられている『イーリアス』についてはここでは『アウリス』と読むべきで、『アウリスのイピゲネイア』だと考えるべきだという議論もあり、解釈が定まっていない(同書注釈、90 頁)。

²⁸ 當津武彦『アリストテレス『詩学』の研究』大阪大学出版会、2000 年、226 頁。

²⁹ アリストテレス／松本・岡訳『詩学』、14-15 頁。『詩学』第 1 章より。

「自分の邪悪さにあるのではなく、大きな過失にあるのでなければならない」。³⁰ そして人物の身の上を不幸へと転換する「逆転と認知」については、「筋の組み立てそのものから生じるものでなければならない」、「つまり、先に生じた出来事から、そうならざるをえないような仕方で起こる結果であるか、あるいはいかにもありそうな仕方で起こる結果でなければならない」とされている。³¹

アリストテレスの主張は次のようなものだ。悲劇とは人物の一連の行為＝筋であり、筋は登場人物が過失によって不幸になるというものでなければならない。筋を構成する出来事は、その人物の過失によって、筋の組み立てから自然に起こるようなものでなくてはならない。

基本的に、この下線で示した部分を前提に「機械仕掛け」が批判されている。ここまではよく理解できるが、上の引用部分の直後には以下のように、但し書きといえるような記述が続いている。

しかし機械仕掛けによる神の出現を用いる必要があるとすれば、それは、劇の外のことがら、すなわち人間の知ることのできない過去の出来事あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々には、すべてを知ることが許されているからである。劇中の出来事には、不合理な点が一つでもあってはいけぬ。それが避けられない場合には、ソポクレスの『オイディプス王』におけるように、悲劇の外におかれるべきである。³²

當津によれば、この記述も後代の解釈的になっている。³³

二つに分けて引用した『詩学』の引用部分で、「機械仕掛けの神」の内実はいくつかの幅をもっている。「機械仕掛け」の、文字通りのメカとしての存在感は次第に薄れ、それぞれに許容度が異なる。

まず最初の引用の末尾で一つ目に述べられているのは、『メディア』において最終場面でメディアを天に連れ去る文字通りの「機械仕掛け」である。³⁴ これは完全に否定されている。

二つ目の「未来の出来事」は次に考えることとして、最後に述べられている「不合理な点」とは何か。『オイディプス王』における不合理な点とは、松本・岡の注釈によれば、劇の始まるまでの時間軸において、オイディプスが先王ライオスの妻イオカステと長年一緒に暮らしながらも、先王がどのように死んだのか全く知らないことになっている点である。³⁵ これはなんらかの意図をもった神の力が働かなかったとしたら不合理な点といえ、その意味で「機械仕掛け」の言及に添えられているのだろう。

³⁰ 同前、29 頁。『詩学』第 13 章より。

³¹ 同前、25 頁。『詩学』第 11 章より。

³² 同前、36 頁。『詩学』第 15 章より。

³³ 當津『アリストテレス『詩学』の研究』、226 頁。

³⁴ 當津は登場人物のメディアが神ではないにもかかわらず『メディア』が挙げられているのは、この作品が絶大な人気を博し、他の作者にも常用されるに至った嚆矢となったためであると解釈している（同前、224-225 頁）。

³⁵ アリストテレス／松本・岡訳『詩学』、90 頁。

残ったのは、「人間の知ることのできない過去の出来事あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事」について教えてくれる「全知の神」だ。『詩学』の中で最も評価されている悲劇はソフォクレス『オイディプス王』であるが、オイディプスの運命を劇の外(過去)において言い当てている予言(神託)なしにはオイディプスの悲劇は成立しない。

よってアリストテレスは、神がいて、その神は全てを知っているという世界観で悲劇を構成すること自体を否定しているわけではないのだ。このような世界観はどのような意味で認められているのか。アリストテレス自身の世界観なのだろうか。全てを知る神がいることを信じながら神が何かをなさないと不合理な点は常に受け入れ難いと考えたのだろうか。

この問題に取り組むために、紀元前 6 世紀前半に発生したとされるギリシア悲劇が、『メデシア』の作者であるエウリピデスの時代である紀元前 5 世紀ごろ(『オイディプス王』のソフォクレスも同年代である)までに、いかなる歴史を辿ったのか考えてみたい。

3.2. アリストテレスに至るまでのギリシア悲劇

3.2.1. ギリシア悲劇と「神話」の関係

ギリシア悲劇は、紀元前 6 世紀の後半、ギリシアの英雄伝説(神話)をもとにしてアテナイで発生したとされている。ホメロスによる叙事詩の題材もギリシア神話とされるが、叙事詩人は紀元前8世紀末に活動したとされている。英雄の意味の変化について、藤縄謙三は以下のように論じている。

ホメロスの詩の中では、アキレウスにしろアガ멤ノンにしろ、すべて英雄たちは普通の人間より強かったにしても、あくまでも死すべき人間に過ぎなかった。したがってホメロスの詩篇は、主として人間を主題とする普通の文学であって、「神話」ではなかったのである。しかし時代の経過と共に、一方では英雄的存在は超人的なものと見えて来るし、また死者崇拝の特殊な形態が発展して、英雄たちは英霊として神に準じた祭儀を受けるようになった。[……]そして、その頃に成立しつつあった「ポリス」という新しい形態の国家は、そのような栄光に満ちた英霊を自己の中に吸収しようとしたのである。³⁶

藤縄によれば、ギリシア悲劇はある種の政治的要請により「アテナイの地母神崇拝や死者崇拝の土壌の上に、ホメロスの神話伝説を受容することによって」成立した。³⁷ 叙事詩人は詩人一人の神がかりにより詩行を詩の女神の啓示として語るが、悲劇はそうではなく、元々は宗教的な歌舞を

³⁶ 藤縄謙三『ギリシア悲劇の世界観』新潮社、1971 年、232 頁。

³⁷ 同前、235 頁。

していたコロスという集団の神がかりによって、神話が一つの別世界として生かされたという。³⁸

藤縄は、エウリピデスにおいて、この「神話」性が失われていったことを指摘している。³⁹ エウリピデスはいかなる悲劇の作り手だったのか。藤縄は、紀元前 405 年に書かれた、アイスキュロスとエウリピデスの優劣論争を題材とするアリストパネスの喜劇『蛙』において、登場人物のエウリピデスが劇的効果のための写実主義の徹底、心理描写の多さを非難されていることを指摘する。『蛙』中の登場人物としてのエウリピデスは、次のように述べる。「私は吾々の慣れ親しんでいる日常的な事柄を舞台に登らせた、だからもし下手をやれば、反駁されるだろう。誰でもが知っていることなので、私の技を吟味するだろうから」。⁴⁰ 藤縄はここから、エウリピデスは「神話の英雄たちを日常の人物と化し、かくて悲劇の内容について正誤や真偽の論議の成立つものとなし、そこに過たずに問題を扱うところに、自己の技を自覚した」と論じる。⁴¹ 『蛙』の台詞は本人の言葉ではないとはいえ、ここからエウリピデスの作品がおよそ同時代にいかん評価されていたかを論ずるのは説得力がある。

藤縄の議論では、登場人物が死すべき人間として描かれることが「神話」に対置され、「神話」では描かれる行為が確定的であると考えられている。それによれば、「神話」的でない悲劇とは、描かれる行為は非「確定的」で論議の成り立つこと、言い換えれば「いま」起こっていることであり、登場人物が死すべき人間であるということになる。

藤縄の論旨に則ってギリシア悲劇史を記述すれば、次のように整理できる。前 8 世紀後半のホメロスの時代、ギリシア英雄譚は「神話」ではなかったが、前 6 世紀後半からのギリシア悲劇は、舞台上で起きることは「確定的」であり、すでに終わったことあるいは定まったことの現前であった、つまりギリシア悲劇は「神話」であった。そして前 5 世紀のエウリピデスでは、舞台上で起きることは「いま」起こっていることで、さまざまな選択肢のありうるものになり、「神話」としての性質を失っていた。

3.2.2. アリストテレスまでの悲劇の脱「神話」化と「観客」

前節において、藤縄の議論を参考にして、ギリシア悲劇がいかに「神話」として生まれ、エウリピデスの時代までに神話性を失っていったのかを論じた。このことを、エウリピデスから 1 世紀後のアリストテレスの悲劇観によって裏付けたい。

この章の初めに、『詩学』において、悲劇は筋であり、人物の不幸は人物の過失によって起こるも

³⁸ 同前、232 頁。

³⁹ 當津『アリストテレス『詩学』の研究』、224-225 頁。

⁴⁰ 藤縄『ギリシア悲劇の世界観』、265 頁。

⁴¹ 同前、266 頁。

のだとされていることを確認した。エウリピデスからさらに1世紀が経ったアリストテレスにとって、ギリシア悲劇はやはり「神話」性を失っている。アリストテレス自身は登場人物が神か人間かなどという議論はしていないが、舞台上で「過失」が起こるのは、舞台上で起こることが非確定的であることを前提にしているからだ。なおその時には、それが登場人物の「過失」だと判断する主体的な「受容者」の視点が同時にできている。そもそも悲劇が祭儀であったとき、「過失」だと判断するような「視点」は存在しない。この新しく生まれた視点を、受容者と呼びたいのである。「過失」によって起こるような筋を作るようにとすると、劇作を行う視点も、ここに置こうとしていることに注目したい。

アリストテレスが悲劇を筋そのものの自然な仕方で展開させるようにと主張するとき、「先に生じた出来事から、そうならざるをえないような仕方で起こる結果であるか、あるいはいかにもありそうな仕方で起こる結果でなければならない」⁴² という表現を使うが、そのときには、出来事の羅列を見て、それが「ありそう」であるかどうか判断する「受容者」の視点に、劇作の視点を置くようにと言っているのだ。⁴³

この「受容者」という審級—同時に作者の創作の視点—は、舞台上の出来事が、確定したことから、「いま」起こることに変化したのと相関して生まれているといえよう。このような「受容者」は、初期のギリシア悲劇には存在しないが、一朝一夕に生まれるものでもない。悲劇の「神話」性は徐々に失われ、「受容者」も徐々に生まれたのだ。このような段階的な変化が、「機械仕掛け」を要請したと論じることはできないだろうか。

3.2.3. エウリピデスの「機械仕掛けの神」と悲劇の「約束事」

研究者はエウリピデスの「機械仕掛け」にどのような意味があったと論じているのだろうか。⁴⁴

⁴² アリストテレス／松本・岡訳『詩学』、25頁。『詩学』第11章より。

⁴³ アリストテレスの「ありそうなこと(エイコス)」という言葉使いは、ホラーティウス『詩論』(Ars Poetica, 紀元前19年)が外部の読者(観客)を想定したのに対して、それとは異なるものであると岡は述べている(岡「解説」、アリストテレス・ホラーティウス／松本・岡訳『アリストテレス詩学:ホラーティウス詩論』、343頁)。しかし執筆者は、「過失」というアリストテレスの概念や、さらには「おそれといたましさを効果をひき起こす」ことが悲劇の目的だとしている(『詩学』第13章、アリストテレス／松本・岡訳『詩学』、28頁)ことから、「儀式」であった頃のギリシア悲劇にはなかったような、筋の上の出来事を批評し、受容する「受容者」の審級をアリストテレスは潜在的に想定していると考えた。アリストテレスは第4章で詩作の起源について述べ、「人間すべてが、再現されたものを喜ぶということも、人間にそなわった自然な傾向だからである(同前、9頁)」としている。「再現」が受容者によって楽しめるものであるという考えははっきりと読み取れる。「ありそうなこと」の意味については、さらに原文から丁寧に検討する必要があるが、本稿ではこれが「受容者」という審級によって判断されるものだとして論じていきたい。

⁴⁴ 他に、中村善也は、エウリピデス『イオン』が全体的に喜劇的な興味によって支えられていること、『イオン』における神が、それを呼び出すかのようなイオンの言葉と結びついた「趣向」の一つであるという見解を示し、「機械仕掛けの神」は「それでもこの作品が「悲劇」の範疇に入るのだということをいおうとしているようにもおもわれる」と述べている。これは本節での議論に近いものだが、そのように喜劇的な劇を「悲劇の範疇」に入れようとするモチベーションの背景や、そのような悲劇が誕生するまでの経緯を本稿では詳しく検討した。中村善也『ギリシア悲劇研究』岩波書店、1987年、255頁。

藤縄は、「機械仕掛けの神」の多用を、エウリピデスの「あくまでも神々に頼ろうとする宗教的な帰依の態度」の表れであると考えている。⁴⁵ 藤縄によれば、登場人物はしばしば神々に対して深い疑惑の念を投げつけるが、エウリピデス自身の考えは、神が存在するかはわからないものの、もしも「神々が存在するとすれば、それは正義の神々であるはずであり、人間社会における正義の実現に関心を持って下さるはずだ」という素朴な宗教的態度である。⁴⁶ それ以前のギリシア人が信仰を持っていたはずという前提があるとはいえ、藤縄はこの見解に説得力のある根拠を示していない。神が存在するかの確証がないのであれば、そのような信仰は拠り所をもてるとは思えない。むしろ、執筆者は、「機械仕掛け」はエウリピデスの内的な欲求というよりも、悲劇が「神話」としての性質を失っていったことによる外的な要求、「神話」でなくなっていく悲劇がそれでも悲劇であるための、外的な必要性によって生まれたのではないかと考える。

我々は先ほど、エウリピデスの悲劇における舞台上の行為はいま行われることとして描かれ、「神話」性を失っていったと考えたが、もう少し丁寧に考えれば、悲劇が「神話」であるか非「神話」であるかは、作者の側だけで決まるものではないと思い当たる。それをどのように受け取るかは受容者の問題であって、同じ演目に対して、「神話」として受容する（正確に言えば、受容というよりも「神話」を体験する）人々も、非「神話」として見る受容者も同時に存在し、その割合が変化していくはずだ。「受容者」の発生と非「神話」化のモデルを想像してみると、次のようになる。

もともとの悲劇には、舞台上の全てが定まったことであるという誰も意識しない暗黙の約束事がある（これが「神話」であるということに他ならない）。しかしあるとき、何だか舞台上の出来事はあるそうではない、もっと人物を人間らしく描いたら面白いのではないかと考える「受容者」かつ作者が現れる。その作者が登場人物を人間のように描いて悲劇を作ると、一部の「受容者」がそれを理解して、本来悲劇とは筋が定まったことであるのに、その型を破るのが面白い、と反応する。暗黙の約束事が破られるとき、むしろ約束事として前面に出てくるのだ。このような反応が繰り返され、神話として体験しない「受容者」の割合が増えていく。舞台上の行為が「ありそうでない」かどうかを判断するような受容者がほとんどになったとき、舞台上の全ては定まったことであるという約束事は完全に失われ、「神話」性は消えてしまうといえる。なお藤縄やアリストテレスの議論に即し、「筋」と「性格＝人物が人間か神格的か」という点は、一体化したものとして考える。

エウリピデスとその時代の観客は、悲劇が神話であり、決定されたことの現前であった時代から、脱「神話」化し、舞台上の行為がどんな可能性も含んでいるような時代のちょうど過渡期に位置するのではないかと。つまり、ちょうど約束事が前面に出ている時期なのではないか。

アリストパネスの『蛙』の中に見られるように、舞台上の人物が英雄でなく日常的な人間に見える

⁴⁵ 藤縄『ギリシア悲劇の世界観』、267頁。

⁴⁶ 同前、267頁。

ような悲劇は、一部の受容者から神話らしくない、悲劇らしくないという反発もあったと考えられ、約束事への回帰はそのために必要だったと考えることができる。英雄を人間らしく描き、日常的な人間関係を舞台に載せていきつつ、最後に「機械仕掛けの神」を登場させるという発想は、神話的な物語へ収束させようとする意図が見られるのだ。エウリピデスが盛んに行った舞台上の行為の日常化が、最後に神が出てきて筋を引っ張っていくというエクスキューズを必要としたのではないだろうか。

そして、悲劇らしくないと非難する一部の受容者がいたのと同時に、この過渡期に位置する受容者の一部はまた、描かれるものは日常的なのに、最後に神が神の予定通りにことを運ぶことによって、やはり悲劇だった、これは型破りな悲劇なのだ、とそのパロディ性を喜んだのではないか。

エウリピデスの劇には、いわゆる「機械仕掛け」以外にも、舞台上で起こることが「定まっている」という約束事を感じさせる仕掛けが出てくることがある。劇の初めのプロロゴスと言われる部分に神が登場し、あらすじを予告するのである。神の登場するプロロゴスは現存 19 篇のうち 5 篇にのぼる。⁴⁷ その予告は基本的には誤ることはないが、「与えるべき情報を抑えすぎたり」、「何が起きるか告げられても、それがどのように起きるかは伏せられていたり」する。⁴⁸ 「舞台上で起きることは定まっている」という約束事を「神」として具体化するアイデアだといえる。

このようにして、悲劇というジャンルの自律的な発展の観点から「機械仕掛け」の意義を考えることができる。エウリピデスの時代、元々は悲劇を「神話」たらしめる信仰に近かった暗黙の約束事がもはや前面に現れ、悲劇の形式性を保証するものになっているのではないか。つまり演劇を演劇たらしめる、いわゆる演劇の「約束事」、「ウスローヴノスチ(условность)」⁴⁹ の一つになっているのではないだろうか。これを踏まえ、次節ではアリストテレスの「機械仕掛け」批判が悲劇史上にどのような意味をもったのか論じる。

3.3. アリストテレスの「偶然＝機械仕掛け」の批判が生んだもの

本章の初めに、『詩学』における「機械仕掛け」の批判とその但し書きといえる部分を検討し、「全知の神」が人間に神託や予言を与えてくれるという世界観で悲劇を構成すること自体が否定されているわけではないことを指摘した。

このような世界観はどのような意味で認められているのだろうか。問題の部分を再掲する。

⁴⁷ 丹下和彦『「イオン」作品解説』、エウリピデス／丹下和彦訳『悲劇全集 3』京都大学学術出版会、2014 年、511 頁。

⁴⁸ 同前、519 頁。

⁴⁹ 例えば、舞台上の人物は観客席が見えず、舞台と観客席との間には透明な壁「第四の壁」があるということは近代劇の約束事(условность)である。あるいは、客席には聞こえるが舞台上の人物には聞こえない「わき台詞」なども、演劇の約束事である。劇が観客に受容されているとき、基本的にこの約束事自体は意識されていないが、メイエルホリド(Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1874-1940)などは、この約束事を観客の意識に上らせ、そのことで「舞台」と「観客」の境界を揺るがしていくような演出をとった。

しかし機械仕掛けによる神の出現を用いる必要があるとすれば、それは、劇の外のことがら、すなわち人間の知ることのできない過去の出来事あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々には、すべてを知ることが許されているからである。⁵⁰

アリストテレスに至るまでのギリシア悲劇の非「神話」化を論じてきた我々は、このような世界観は悲劇の約束事なのだと論ずることができるだろう。アリストテレスは、神のような力が働かなければ不合理な点は、「受容者」にとってありそうでないと思われる限り筋から除くようにと主張したが、神託の必要性は認めていた。この一見矛盾した態度は、エウリピデスが「舞台上で起きることは定まっている」という約束事を具体化した「神」のアイデアを、1世紀後、「約束事」として認めたのだと考えると非常に理解しやすい。しかしこの時には、もはや舞台上で起きることが「定められたこと」であることは、「悲劇」であるための必要条件ではなくなっていることも付け加えておきたい。

アリストテレスが認めたこの「約束事」も、演劇を演劇にするための約束事、ウスローヴノスチだといえる。しばしば「模倣」とも訳されるアリストテレスの「再現(ミメシス)」という用語は、すべて何か「人」の再現(悲劇は「すぐれた人」を、喜劇は「劣った人」を再現する)という意味合いを持っているが、それは何か、日本語の語感から想起されうるような、現実には厳密に真似るべき対象があって、その人物に似ていることが目指されるようなものとは違う。アリストテレスが「歴史家は、すでに起こったことを語り、作者は、起こる可能性のあることを語る」⁵¹と述べていることから、詩作によって生み出すものは、何かすでに起きたこと、個別的なものの模倣ではないとされていることがわかる。再現は何かの模倣というよりも、それらしく創造することなのである。この「再現」という考え方は、必ずしも演劇にとどまらない。叙事詩や音楽を含んだ、作家によって作られる創作全体、「現実」を真似て作られるのではなく、何かの目的に沿って作られる創作全体を指し、このカテゴリーが「文学」や「芸術」の始まりとされている。

ようやく我々は、アリストテレスが「機械仕掛け」の排除によって悲劇史上に何をもたらしたのか答えを出せる。アリストテレスは、エウリピデスの頃から現れていた「受容者」という審級を、「過失」や「ありそうである」という概念によって、ある意味では明文化し、そこに作者の視点をおくように求めた。このアイデアは、その後の戯曲、ナボコフが批判した「噂話」型の悲劇に繋がる。アリストテレスは、その上、「約束事」を持つ(のちの)「文学」につながる「悲劇」というジャンルを明文化したのである。アリストテレスによる「機械仕掛け」排除は、作者と受容者がいる、現代の「芸術」という観念に繋がっていったと言えるだろう。

⁵⁰ アリストテレス／松本・岡訳『詩学』、36頁

⁵¹ 同前、22頁。

4. 「約束事」を否定していくものとしての「文学」

2 章の最後に、『悲劇の悲劇』でナボコフは、戯曲における「ストーリーの語り方」を変革しようとし、もはやある意味では戯曲でないものになってしまう危険性をも犯そうとしているようだと述べた。そして約束事さえも否定してしまうというこの姿勢は、むしろ『詩学』の姿勢に近いものではないかと示した。

確かに、ナボコフが批判した「噂話」型の悲劇は、「作者」と「観客(受容者)」の審級が一致してしまうという点で、アリストテレスが述べた作劇法に則ったものだった。そのような「観客-作者」という審級を生み出し、後世に影響を与えたのはアリストテレスだと言っても良いだろう。だが、ナボコフはアリストテレスに責めを負わせているのではなく、その構造が数世紀も変わっていないこと⁵²だけを問題にしているのではないかと思われる。

3 章では、エウリピデスの頃から少しずつ、悲劇は「神話」性を失っていたと指摘した。悲劇というジャンルが、創作と受容の繰り返しによって自律的に変化していたのである。自分の作品において色々なジャンルのパロディを試みたナボコフは、悲劇のその形式の中で型破りな実験をするエウリピデスに通じる作家性がある。3 章で論じたところでは、アリストテレスはそのエウリピデスの時代の新しい種類の「受容者」を認め、それまでの暗黙の「約束事」—悲劇で起こることは全て「定まったことである」ということ—を具体化した「神」の原理を「約束事」として認め、いわば白日のもとに晒した。そして、そのような約束事を持たないものを含む、新しい「悲劇」というジャンルを作った。

ナボコフは、『悲劇の悲劇』において、戯曲の暗黙の約束事(超越的な審級による語り方)を白日のもとに晒し、それを自ら破っていかうとしているのではないか。ナボコフは、悲劇が他の文学のジャンルのように発展し続けるためにどうすればいいかという問題に取り組んだが、ナボコフは文学を、「約束事」を否定し続けるものでなくてはならないと考えていたのではないか。この意味で、『悲劇の悲劇』は『詩学』に連なる文学論であり、「悲劇」論をこえ、ナボコフの文学観を明らかにしてくれるものかもしれない。

5. 結論・おわりに

本稿では、ナボコフの『悲劇の悲劇』を読み解いた。アリストテレスの『詩学』に影響を受けて以降の戯曲が、作中人物に対して超越的な審級である「観客-作者」の審級によってある人物の人生を語るといふ戯曲独特の「語り」の構造にとらわれているというナボコフの主張を明らかにした。戯曲が舞台にかけられると、「観客席」と「舞台上の人生」が隣り合う、つまり「再現されるもの」と「再現」

⁵² アリストテレスの『詩学』が西洋文学に影響を与えていたのは 16 世紀以降の数世紀である。注 8 参照。

が隣り合う、劇場独特の構図が生み出される。その時に「観客席」は「再現されるもの」の側にある。しかし、ナボコフは、「現実」の外側の不可知な審級から見なければ、真の因果関係などを見出すことはできないという信念を持っていたため、観客があたかもそのような審級に立つような戯曲の作り方、「観客-作者」の審級によってある人物の人生を語るという悲劇独特の「語り」方を批判したのだ。その一方、小説との比較から、ナボコフの目指した悲劇は、受容者が、作者あるいは語り手の視点に同一化せず筋を見出し、むしろ作中人物の人生を再構成するような悲劇なのではないかと論じた。

また、本稿の後半部では、本文中で関係が暗示されているアリストテレス『詩学』が悲劇史上に果たした役割を検討した。そこでアリストテレスは、「受容者」の審級を想定して劇作をするという主張の中でエウリピデスの「機械仕掛け」を批判しながらも、筋の外の「神」を悲劇の一種の「約束事」「ウスローヴノスチ」として認め、もともとのギリシア悲劇を神話たらしめていた暗黙の約束事、エウリピデスを経て前面に出てきていた約束事を明文化したのだと論じた。アリストテレスは、元々は儀式であり「受容者」を持たなかった「悲劇」を、それまでになかったような新たなジャンルとして定義したのだ。『悲劇の悲劇』は、「戯曲」というジャンルに隠された暗黙の約束事を暴露し、ジャンルを更新していこうとする文学観を提示しているという意味で、『詩学』の系譜に置くことができると結論づける。

『悲劇の悲劇』の読解としては、本稿には不備も多い。この講演でナボコフはシェイクスピアの『リア王』、『ハムレット』を「夢の悲劇」として評価すると述べているが、このことを、本稿で辿り着いた議論に基づいて検討するには至らなかった。これはまた次の機会に持ち越したいと思う。

本稿では、『悲劇の悲劇』での議論が「語り」の問題であり、戯曲を含む文学的創造の問題だと論じた。この観点からのナボコフの作品群との接続の可能性として、以下のように検討している。ナボコフの最後のロシア語長編『賜物』(Дар, 1938)には、通常の因果関係によるストーリーに並行して、全編を通してイメージの総体を形づくり、やがてストーリーにも結びついていくような多数の細部がある。『賜物』は主人公が本を書き始めるまでの物語であり、かつ主人公の書いた小説そのものでもあるという構造を持ち、主人公は「作者」の、そして「作中人物」の審級に立つ。因果関係によるストーリーは、基本的には読者が初めて読む際でも辿れるものであり、後者の全編にわたるイメージの総体は、読者が再読によって見出せるものである。それは確かに「作者」の視点から作り上げられたものだが、同時に作中人物である主人公が、自らの人生に見出したものでもある。再読の際に読者は、初めて読む際に辿れなかったものを拾い上げ、主人公の人生を再構成すると言える。このように、『賜物』こそ、一般的な物語の構造から脱し、読者が表面的な語り手の視点に同一化せず作中人物の独自の人生を再構成する物語に相当するのではないかと。この点も、本試論をナボコフ研究における「語り」の議論に接続していくために、今後の検討課題としたい。(おかの ゆうな)

**Reading Nabokov's "Tragedy of Tragedy":
As an artistic theory related to Aristotle's "Poetics"**

Yuna OKANO

In this paper, we analyze Nabokov's "Tragedy of Tragedy." We clarify that Nabokov argues that the plays, as literary works, have been trapped in the unique "narrative" structure, which tells the life of a character through the certain transcendental perspective, perspective of "audience-author." Nabokov implies, that is because western plays have been influenced by Aristotle's "Poetics", in which it is said that elements of chance should be excluded from occurrences in plays. In the first half of this paper, we analyze the reason why Nabokov argues such an unique "narrative" structure of plays. In addition, by comparing with a narrative of novels, we reach the conclusion that the tragedy that Nabokov aimed for was one in which the recipient (reader) could compose the story for oneself, not receiving the story only through the viewpoint of the author or narrator.

In the latter part of this paper, we examine the role that Aristotle's "Poetics" played in the history of tragedy. First, we read Aristotle's "Poetics" and clarify his opinion that Nabokov implied, but we prove that at the same time Aristotle approves elements of chance when it takes the form of an oracle. Then, we examine the relation between the mythical side of Greek tragedy and Euripides' manner, "deus ex machina". We reach some view: Euripides' "deus ex machina" shows his attempt to make his play consistent with traditional Greek tragedy, which has implicit condition that the occurrence in plays are something already done and already decided. We conclude that when Aristotle tries to eliminate elements of chance from plays so as to make the tragedy logical, he essentially insists that authors should create story through the perspective of the "audience", which is nothing to do with original one of Greek tragedy. Also, it is because he implicitly finds out dramatic conventions (условность), that he approves the oracle outside the plot. Remarking "audience" and this dramatic convention, Aristotle created a certain genre today we call "literature." We conclude that "Tragedy of Tragedy" can be called a descendant of Aristotle's "Poetics," for it is artistic theory that presents Nabokov's drastic attitude towards literature, trying to expose the unspoken conventions hidden in the genre of "drama" and renew this genre.