

「この人はあの人だ」(アリストテレース『詩学』第4章)

現実開示の途としてのミーメーシス

津 上 英 輔

序

Cependant le principe de l'imitation, que le philosophe grec établit pour les beaux arts, m'avait frappé. J'en avais senti la justesse pour la peinture, qui est une poésie muette¹⁾.

アリストテレースの「ミーメーシス (μίμησις)」が、今日芸術と呼ばれる営みを説明する概念と受け取られ、近世の模倣論そして現代にも通用する「芸術」概念のひとつの拠り所とされたのは、周知の歴史的事実である。他方、美的価値が芸術の本質をなすことは近代の常識である。しかし、対象を再現する行為としてのミーメーシスは美的価値と端的に重なり合うのだろうか。また、模倣論は歴史的に乗り越えられたが、ミーメーシスの論が芸術の現代的理解になお資するところはないのだろうか。我々はアリストテレースから、近世の論者と同じことをしか読み取ることができないのだろうか。

本稿はこのような問題系を背景に控えつつ、『詩学』第4章(1448b17)に出現する「この人はあの人だ」という一句への素朴な疑問に答え、その意味するところを探ろうとする試みである。

1. 『詩学』第4章の概観

ルネサンス時代に発する章分けによる第4章は、次のように始まり(1448b4-5)、この章全体の論述がこの線に沿って展開する。

概して (ὅλως), 或る二つの原因 (αἰτίαι) が詩作術を生み出したと思われる。そしてこの二つは [人間の] 本性に根ざしている (φυσικαί)²⁾。

言うまでもなく, αἰτίαι とはアリストテレス哲学において, 歴史上のある時点を離れば当該の事象にその痕跡を留めない「きっかけ (occasion, motive)³⁾」のようなものではなく, 事象の完成態においても保持される契機として「本質」に近い意味を有している。しかも本性 (φύσις) とは, それ以上遡ることのできない「或る始源 (ἀρχή τις)」(Ph. II, 1. 192b21) に他ならないから, 「本性に根ざしている」と述語づけられた原因は, 詩作という営みを最も根本的に説明するものでなければならない。

すると第4章前半部分は, 他のいかなる議論よりも深く詩作の本質を掘り下げることによって, 『詩学』全体の理論的基礎をなし, それゆえ第6章の悲劇の定義, そして第9章の詩と歴史の比較という, これも詩作の本質に関わる議論と, 緊密に噛み合っていなければならないことになる。この枠組みの中で, では実際に「二つの原因」として挙げられるのは何か, 次にそれを見よう。

「二つ」の内訳については議論がある⁴⁾。我々は後述するように, カッセル版テキストを若干改変した上で, 次のように解釈する⁵⁾。

詩作の二つの原因 (αἰτίαι δύο) 48b4-19.

原因1: ミーメシス (τὸ μιμεῖσθαι) b5-17.

原因2: 節とリズム (ἡ ἄρμονία καὶ ὁ ῥυθμός) b17-19.

その根拠は大きく言って二つある。

根拠 A. (i) 二つの原因, (ii) ミーメシス, (iii) ミーメシスと節とリズム, のそれぞれに, φυσικαί (本性的=48b5), σύμφυτον (生まれついで^{おし}の=48b5), κατὰ φύσιν (本性に即する=48b20) と, φύσις ないしその派生語が述語づけられている。このうち (i) は見出しであり, (iii) は (ii)

(ミーメーシス=原因1)を総括しつつ原因2を導入していると考えられる。「原因」に直接かかわるものではないが、リズムの一部としての韻律について、「本性がみずから (αὐτὴ ἢ φύσις) それ [対話の部分] に固有の韻律を見出した」という記述も見える。

内容的に考えても、ここで度々出現する「快 (ἡδιστον, ἡδονή)」、「喜ぶ (χαίρειν)」とは、活動が本性に適っていることの表徴に他ならない⁶⁾から、ミーメーシスが快をもたらすとは、要するにミーメーシスが人間本性に合致していると言うに等しい。それと同様、子供が(特に教えられずに)模倣(ミーメーシス)によって学習するという事例(48b5-8)は、やはりミーメーシスという行為が人間生来の状態すなわち本性に即していることを示している。したがってこの二つの事例は、一つの原因の異なる現象形態とまとめることができる⁷⁾。

それに対して、章の後半で詩の形式面での変遷が論じられる際に、韻律(mέτρον)の果たす役割は大きく扱われており⁸⁾、これを周辺的なこととして片づけたのでは、詩形式の展開がほとんど説明できなくなる。なお、「ヘクサメトロスで話す場合はまれにしかなく、またそれは会話の節(ἀρμονία)からはずれたときのことである」(49a27-28)と言われるとおり、声の抑揚としての節は韻律から切り離すことができない。要するに節とリズムは、詩が即興から脱して、たとえば悲劇が「それ自身の本性(φύσις)を獲得」(49a15)するまでの展開において不可欠の契機である。

ところで、節とリズムをミーメーシスと並ぶ詩作の根本原因と見なす理解は、詩の各ジャンルを「一括して、ミーメーシス」と括る第1章の規定(47a13-16)に抵触するのではないか。そうではない。まず、詩がミーメーシスを行うという現象は、詩の本質即ミーメーシスという命題と等値ではない。少なくとも節とリズムが詩作のひとつの契機であることを妨げるものではない。しかも「一括して (τὸ σύνολον)」という言葉は、「ミーメーシス」が諸々のジャンル(種)を包摂する類であることを示しているから、ジャンルを切り出そうとすれば、種差の規定が類と同じ重みをもつことになる。そして事実、現存の『詩学』は全体として悲劇論に他ならないから、そこに詩のジャンル分けは不可欠であり、また事実、節とリズムは種差の(ひよっとす

ると最も有効な)一つである。したがって、第1章の規定は、仮に我々の理解を積極的に支持することはなくても、少なくともそれを否定する要因にはならない。

根拠 B. 絵画における仕上げや色 (ἡ ἀπεργασία ἢ ἡ χροιά) が、作品による快の「原因 (αἰτία)」の資格を与えられている (48b19)。快とは前項で見たように、本性に適っていることの表徴であったから、快の原因とはまさにそれ以上遡ることのできない根源的契機でなければならない。とすれば、絵画作品を模倣作品としてでなく見る場合の色や仕上げは、模倣作品として見る場合の(後述する)学びの契機と並んで、絵画のもう一つの本性的原因であることになる。

しかし当然、絵画の例がそのまま詩作に当てはまるのか、という問題は残る。一方で、ミーメシスが詩作の原因であることを説明する際の絵画の例 (48b10-17) が、詩作を照らす参照項として意図されていることは、テキスト上明白であるのに対し、非ミーメシス的原因については、カッセル版のテキストでは絵画と詩作の平行関係が見えなくなっている。というのも、48b17-19をカッセルのように... ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν と文節づけると、ἐπεὶ 以下が前文の補足説明であることになり、節とリズムが取り上げられる後続文とは無関係になってしまう。しかしこの文は、描かれた像と現物との対応関係の発見による喜びを言う前文を、いかなる意味で補足しているのだろうか。ここでは、そのような対応関係がない場合にも快があることが述べられているのだから、前文と関係があるとすれば、(対応関係の有無にかかわらず) 快があるという一点に限られる。しかしこれでは、前文で強調された学びの快の重要性を殺ぐばかりである。

我々としては、... ἐκεῖνος· ἐπεὶ ... αἰτίαν, という句読法を提唱したい。その根拠は今見たこの文と前文との関係の薄さに加えて、絵画における色彩と、詩作における音楽的要素としての節、リズムとの平行関係にある。実際、『詩学』第1章 (47a18-20) では「或る人々は色と形によって似像をつくりながら多くのものを再現し、... 他の人々は声によって再現するように、上

述の諸技術においても、それらの技術はすべてリズムと言葉と節とによって再現を行う（ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες . . . ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναϊς ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ）」とあるが、ここでの「声（φωνή）」は「リズムと言葉と節と（ῥυθμός, λόγος, ἁρμονία）」を内訳とすると考えられる⁹⁾。すると、造形芸術が「色と形」によって再現し、音声芸術が「リズムと言葉と節と」によって再現するうち、再現（像と現物との対応）の契機を担うのは、前者では色よりは形、後者では主として言葉ということにならうから、結論として、音声芸術すなわち詩作において造形芸術の色に相当するのは、リズムと節であることになる¹⁰⁾。この第1章の理解に照らせば、第4章で絵画における「仕上げや色彩」が詩における「節とリズム」に平行し、したがって上に示したように、件の一文が前の文への補足ではなく、後続文への予備的説明であることが明らかにならう。語法上、ἐπεὶ が δη や περ を伴わずに文頭に立って理由を表すことがありうるか、が問題になるかもしれないが、『詩学』で目についたところでは、後に取り上げる第15章の箇所では ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἢ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ . . . (54b8-9) という用例があるし、『詩学』第4章と内容上関連する『弁論術』第1巻第11章にも、ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι (1371b4-6) という類似の言い回しがある。

こう考えると、先立つ言表との何らかの対立を表わす δὲ (48b20) を採るカッセル版の読みが、語法上不適切であることがわかる。この読みはシリア語訳断片の原本を除くすべての写本に伝えられているが、我々は上に述べたような理解から、あえてこれを δη と読み換える Vahlen の案に従いたい¹¹⁾。δη が条件（理由）節を承ける帰結節に用いられるのはごく当たり前のことである¹²⁾。

この理解に立って原因2の部分全体の日本語訳を提示すれば、次のようになるう。

人が実物を前もって見たことがない場合、その絵が快をもたらすのは、

再現体 (μίμημα) としてではなく、仕上げや色、その他それに類する原因によってであるのだから、こうして、再現することと節とリズム (韻律がリズムの一部分であるのは自明である) とが我々の [人間の] 本性に即していることになり、はじめ、それら [再現することと節とリズムと] に生まれつき特に向いている人たちが即興から少しずつ進めて、詩作を生み出した。

以上のことからわかるように、絵画において「色や仕上げ」に与えられる「原因」の資格は、詩作において「節とリズム」にも妥当する。

このような第4章前半の分析から、次のことが帰結する。すなわちアリストテレスは、ミーメシスと作品の自律的構成を別個のものとして、詩作の本質的契機と見なしている。ただしアリストテレスにおいて、両方の契機は重要性の点で同等ではない。詩の諸々のジャンルをミーメシスとする第1章の規定 (47a13-16) からしても、また同じ章で述べられる、韻律が詩を作るのではないという思想 (47a28-47b23) からしても、「節とリズム」は詩にとって本質的ではあっても、ミーメシスに比べれば副次的位置づけしか与えられていないことを確認しておくべきである。

さて、やや先取りして言えば、ミーメシスは認識 (μονθάνειν) に本領がある。そして認識とは事象の真相を把握することであり、他方作品構成は感覚を通じて快をもたらすのだから、両者は真と美と呼び換えてよいことになる。むろんこの両者は詩作そして芸術一般において、多くの場合重なり合う。しかしそれは両者が概念として等しいことを示すものではなく、もちろんない。「もしひとが [再現された対象を] 前もって見たことがないならば」(48b17) という限定は、像と現物の対応関係が成り立たない場合に徴して、真と美の概念上の不一致を明らかにするものである。

2. ミーメシスと真

我々が注目したいのは、前者の契機である。そこで、ミーメシスと真にかかわる発言として、万人が模倣作品を喜ぶことの証拠として挙げられる事例以下 (48b10-17) の箇所を見よう。

我々は最下等動物や死体の姿のように、現物を見るのが苦痛である (λυπηρῶς) ようなものでも、それを特に詳しく描いた (μάλιστα ἠκριβομένως) 像を見れば喜ぶ。そのわけは、学ぶことが哲学者にとってこの上なく快いばかりでなく、それに与る度合は少ないにせよ、他の人々にとっても同様に学びは快い、ということにある。このせいで、人は像を見て喜ぶのである。すなわち観ることによって「この人はあの人の人だ (οὗτος ἐκεῖνος)」というように、それぞれのものが何であるかを学びかつ推論する (μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι) ということが、そこに生じているからである。

とりわけ重要なのは、「特に (μάλιστα)」という限定である。というのも、ここには、特に詳しく描いたのではない像には学びの喜びが伴わないことが含意されていると考えられるからである。そこで、まず「詳しく」描くとはどのようなことか、次にその「詳しき」から学び取られるのはどのようなことか、を見なければならぬ。

たとえばある人の肖像を描く場合にありうる「詳しき」として、二つのあり方が考えられる。一つは、人物の性状を、視覚にとらえられる限りできるだけ客観的に、言うなれば染みや毛穴まで描き取ろうとする方向。もう一つは戯画のように、人物の特徴、その人らしさを、主観的なメリハリをまじえて描き出そうとする方向である¹³⁾。すると、反対に「特に」詳しくはない描写とは、第一の場合、たとえば新聞に載る目の粗い顔写真のように、そして第二の場合、極端な例としては男/女の別を示す洗面所の絵のように、いずれにしてもそれが表示する対象がかるうじて識別できるだけの像を指すこと

になろう。では、「詳しく」描かれた場合にどのような学びが得られるかと
言えば、第一の詳しさからは、既知の対象であっても通常の観察では知覚さ
れない対象のあり方が、見る者に示されることになるし、第二の詳しさから
は、かりにふだん見慣れた対象であっても、その諸特徴が新たな構造化を受
けることにより全体が新たな相貌を呈することになる。こうして見ると、
「詳しさ」の内容としてどちらの選択肢を採っても、そこに対象についての
何らかの認識の変革が起こるといふ構造には変わりがないことがわかる。

ここで、『弁論術』第1巻における類似の議論を見ておきたい。

また、学ぶことも驚嘆することも快いのであるから、次のようなものも
必然的に快いものでなければならない。例えば、絵画術や彫刻術や詩作
術の類 [が制作した模倣作品] はもとより、巧みに模倣されている (εὖ
μεμιμημένον) 作品であればそのすべても、快いものである。これは、
たとえ模倣された実物が不快 (μὴ ἡδύ) であっても、同じことである。
なぜなら、人に悦びを与えるのは実物そのものではなくて、むしろ、
「これはあれだ (τοῦτο ἐκεῖνο)」という推論が行なわれ (συλλο-
γισμὸς ἔστιν), その結果、人が何ごとかを学ぶことになるからである
(ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει)¹⁴⁾。

この一節の文脈上の眼目は学びの快を実証することにあり、模倣作品はそ
の実例として提出されていて、『詩学』第4章とはアクセントの置き方に違
いがあるとはいえ、全体として指し示す事態は同じであると言ってよい。

その上で二つの箇所を対照すると、『詩学』の μάλιστα ἡκριβομένης が
εὖ μεμιμημένον に対応する。その「巧みに (εὖ)」が語義上、上に見た二
とおりの「詳しさ」のどちらとも矛盾しないのはよいとして、問題は『詩
学』で οὗτος ἐκεῖνος と男性形で出現したものがここで τοῦτο ἐκεῖνο と
中性形になっていることである¹⁵⁾。つまり『詩学』では¹⁶⁾、眼前の絵に像と
して描かれた人格的な「この人」が現実世界の (したがって今、ここにはいな
い) 「あの人」であるという水平的対応関係の構造を取っていて、「この作品
としての像」、言い換えれば画家の対象把握の反映としての像そのもののあ

り方が問題になっているのではない。したがって、絵を観る者が直接画家による世界観の提示によって何かを学ぶという契機は、ここにはない。それに対して、『弁論術』では中性形である以上、それは像のあり方（「この形はあれを表している」）であれ、作品の伝える思想（「この絵の言いたいのはあのことだ」）であれ、こととこととの対応が語られているという解釈を許容する。これは一見したほど些末な差ではない。『詩学』のこの一句はミーメシスの原因としての学びの快をさらに具体的に説明するものとして、『詩学』第4章前半で述べられる「学び」の内実がすべてこの部分の理解にかかっている、と言っても過言ではないからである。

我々としては、両箇所の間接な平行関係から考えて、両箇所の表現を同じ意味に解する道を探りたい。その場合『弁論術』での中性形は、男性、女性名詞に限定しない一般的な「これ」、「あれ」という意味に解されることになる¹⁷⁾。言うまでもなく、この理解はひとつの選択にすぎず、こと同士の対応という別の解釈の可能性を排除するものではない。しかし、こと同士ではない対応関係の可能性が開かれている以上、語法上の差異をもって両箇所の内容的平行関係を敢えて覆す必要はない。

その上で、もう一度 οὗτος ἐκεῖνος の意味を考えよう。これは直前の τί ἕκαστον¹⁸⁾ に対応するので、画中に描かれた対象に関して言われていることは間違いなく、οὗτος がその像にかかわり、ἐκεῖνος がそのモデルとなった実在の人物を指しているはずである。しかしこの οὗτος は男性形であるから、画像そのものを指すのではなく、「この人」と呼ばれうる人格的存在でなければならないのであった。やや敷衍して言うならば、「この絵にこのように描かれているこの人は、私の知っているあの人だ」ということになる。しかしここにいかなる「学び」があるのだろうか。もしこれが単なる対応関係の認知を言うに過ぎないのならば、上で見たようにその絵が「特に詳しく」描かれている必要はない。そしてそこには対象そのものに関する学びは何ら含まれず、したがってそれによってもたらされる快とえば、せいぜいパズルを解くといった程度の、予定され限定された認識の範囲を出ることはないだろう。この箇所だけを見ればその解釈もあながち否定できないが、はじめに述べたように『詩学』全体におけるこの箇所の重要性と他の箇所、と

りわけ第9章の議論（普遍的、哲学的）との連続性を重視する我々の前提にはまったく相反する。

そこで我々としては先ほどの訳をさらに敷衍して、「この絵にこのように描かれているようなあり方をしているこの人こそが、私の知っているあの人の本質なのだ」、簡潔に言えば「これこそあの人だ！」と解することによって、対象の一つの面に光を当てるミーメーシスの作用をここに読み取ることができると考えたい。この場合、認識の対象が「あの人」と言われるような個別的存在であるとしても、たとえばその人の顔立ちにおける個々の諸性質がその認識によって一つの構造化を受け入れ、多が一の相のもとで見られたという限りで、一種の普遍的認識であると言うことができよう¹⁹⁾、その像における特定の性質がその像のみに止まらず、同じ性質を有する人すべてに当てはまるという意味でも、その認識は普遍的である。そのとき、直接に描かれているのは別の名をもった個別的存在であるゆえに、「あの人」も同じだという認識に達するには一定の知的操作が必要であろう。「推論する」とアリストテレースが言う（48b16）のはおそらくこのことであろう。

3. ミーメーシスと理想化

竹内敏雄はアリストテレースにおけるミーメーシスの真理開示機能が普遍化に存し、その普遍化とは理想化であると考えている²⁰⁾。しかし模像の提示する真理が現実とは別の次元にあるとすると、その真理はさしあたって芸術的真理であるに止まり、現実世界と関係を取り結ぶには、また別の手続きを要することになりはしないか。言い換えれば、この真理を学び知っても、それだけで現実そのものの認識は変化しないのではないか²¹⁾。アリストテレースが第4章で述べているのは、「この人はあの人だ」という言表に端的に見られるように、ミーメーシスが現実世界の個別的事象についての新たな認識を提示するということであって、そこには現実からの乖離を本質的契機とする理想化の意味あいはない。アリストテレースにおけるミーメーシスとは、徹底して現実を照射するものと言わなければならない。

しかし第4章をこのように理解するには、『詩学』内部の関連箇所における発言との関係を見ておかなければならない。その検討を通じて第4章の理解そのものがいっそう明確になることも期待される。それはまず、第15章の一節(54b8-14)である。

悲劇とは我々よりすぐれた人々の再現であるから、よい肖像画家をまねなければならない。というのも肖像画家は[対象とする人物の]独特の姿を写し取り(ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν), そっくりに作りながら(ὁμοίους ποιῶντες), より美しいものとして(καλλίους)描くのだが、再現する詩人も同じように、怒りっぽい人物、鈍い人物、そのほか性格上(ἐπὶ τῶν ἡθῶν)これに類するものをもっている人物を、そのような人物として[再現しながら](τοιούτους ὄντας)立派な人物として(ἐπιεικεῖς)詩作しなければならない。

この文言に続いて、テキスト上問題はあがるが、ホメーロスが「強情さの典型(παράδειγμα)」としてアキレウスを描いたことが、おそらく例として挙げられる。

まず、「より美しい」という比較級に着目しよう。もしこれが同じ人物の現実のあり方を比較の対象とするなら、そこに美化、理想化が唱えられていることになる。しかしここでは文脈上、よい肖像画家が対象を「より美しいものとして描く」ことが、悲劇が「我々よりすぐれた人々の再現」であることの参照例として挙げられているのだから、「より美しい」の比較の対象は必然的に「我々」でなければならない²²⁾。しかし「我々」とは誰か。アリストテレスは第2章(48a4)でも、ミーメーシスの対象として「我々並みより、よい人々(βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς)」に言及するが、それは同じ章の末尾(48a18)で「現在の人々よりよい人々(βελτίους... τῶν νῦν)」と言い換えられる。ところでこのνῦνとは、客観的時間を表わすだけでなく、「現実のあり方」あるいは「ありのまま」をも意味する²³⁾。したがって、第15章で「より美しい」と言われるときの比較対象は、やや注釈的に言えば「現在あるがままの我々」のことである。

ではさらに問い進んで、それに比べて「より美しい」のはどのような人々か。その問いに正面から内包的に答える発言は『詩学』に見あたらないが、「現在の人々よりよい人々」を再現すると言われた(48a16-18) 悲劇やホメーロスの叙事詩(48a26)に登場する英雄や神々が、外延上それに相当する。事実、『詩学』で取り上げられる叙事詩と悲劇の作品はすべて英雄と神々をめぐるものであるのに対し、逆に我々より劣った人々を再現の対象とする例として、第2章(48a12-13)で *παρῳδία* が挙げられるが、その現存例『蛙鼠戦争(Βατραχομομαχία)』は、題のとおり小動物を主人公とするし、第3章(48a27)でそれと似た趣旨で名の挙げられるアリストパネースの場合、主人公はすべて現実のアテーナイ市民である。

さて、こう考えた場合「現在あるがままの我々」と神話伝説上の人物の差は、つまるところどこにあるのか。我々はこう答えたい。彼らは、英雄や神々という位格そのものによって、存在論的に現実の我々に比べてすぐれている²⁴⁾。それは、彼らが現実に模範的にふるまうかどうかとはまったく別の問題である。言うまでもなく、詩作するとは、多かれ少なかれ無定形な伝承に、一定の方向で具体的な形を与えることであり、その方向付けには当然理想化も含まれうるであろう。しかしすべての詩作が理想化するとは限らない。たとえば、ある伝承物語を敢えて伝承に忠実に、潤色を極力廃して詩作するという態度もありうるはずである。ところがこの場合も、伝承上の英雄を題材とすることによって、「より美しい」という規定に合致しているのである。

上で第15章から引用した文でのもう一つの論点は、対象をありのままに描きながら、しかもそれがひとつの典型として我々「より美しい」像でなければならぬという点である。ありのままに描くとは、対象の特定の性質を採り他を採らないという選別を差し控えることに他ならない。したがってここでは、要素の取捨選択の意味での理想化の契機は完全に排除されているが、像のあり方を対象の描き方の点に帰着させ、それゆえこの箇所が同一対象における多様な描写の許容可能性を示唆すると理解すれば、ここになお理想化の解釈の余地が残されているように見える。

例から入ることにしよう。「怒りっぽい(*ὀργίλος*)」、「鈍い(*ῥάθυμος*)」、「強情さ(*σκληρότης*)」は性格上の欠点であり、人がすぐれているとか劣

っているとと言われるのはまさに性格に関してである²⁵⁾から、このような人々がこの点で劣った人々であることは疑いない。このことは、同じ第15章のはじめで悲劇における性格描写の第一要件として挙げられる「卓越している (χρηστά)」ことと矛盾しているように見える。しかしこれにはアリストテレス自身が答えている。彼は性格描写の第三の要件として「[我々に]似ていること」を求め²⁶⁾、それが第一の要件とは「べつもの (ἕτερον)」であることをわざわざ断っている。「べつもの」とはどういうことか。単純に対立する関係とは考えられない。なぜならその場合、一方の要件を満たすことが他方を満たさないことを意味することになり、要件の立て方自体が矛盾していることになるからである。それゆえ、量的に、すぐれた性格が圧倒的であるところへ欠点を少量混入させよ、という指示と取ることはできない。それでは欠点の分だけ性格の卓越が減じることになってしまうであろう。したがって、双方は同一次元にあるのではなく別の次元、性格というものの別の位相にあるのでなければならない。こう考えると、第15章のはじめで悲劇の要件として求められているのは、描写された人物像において性格がすぐれていることと、市井の人間に似て、性格上完全無欠でなく何らかの欠点があることとを、別の位相に属することとして二つながら実現することであると解される。ところで、第15章後半で悲劇の登場人物について言われた「そのような (τοιούτους)」(54b13)とは、同章はじめで求められる「[我々に]似ていること (τὸ ὅμοιον)」(54a24)を内容とし、他方「立派な (ἐπιεικεῖς)」(54b13)とは性格上の「卓越 (χρηστά)」(54a16)に対応する。それゆえアリストテレスの論述において、「[我々に]似ていること」が、「卓越している」ことと「べつもの」として両立するよう要請されているように、それと同様「そのような人物として」描くことと「立派な人物として」作品化することとは、位相を異にしつつ整合するはずである。

したがって次に問うべきは、性格の二つの位相の関係である。我々としてはこれを存在論的／実存的と規定したい²⁷⁾。すると、「立派」であることは、悲劇の主要登場人物である英雄や神々の前述した存在性格すなわち位格に属し、ありのままに描かれる人物の「怒りっぽ」さや「鈍」さや「強情さ」は人間の実存の位相における性格に属すると考えられてくる。このような理解

に立つ限り、上述の二つの要件は完全に両立可能である。そればかりか、例に挙げられた怒りっぽさのような、常人にありがちな軽微な性格上の欠点は、その人物があたかも我々の周囲に実在するかのような印象を醸し出すであろうから、欠点のありのままの描写はむしろ詩作にとって積極的な意味をもつ。要するに、現実の超脱ではなく現実に即応することこそが神々や英雄の描写において追求されなければならない。我々の理解によれば、実存的位相における性格の欠点は、より根源的な英雄や神としての位格によって救われ、性格全体としての破綻をきたすことがない。

次に、第25章(60b32-35)にも理想化を語るかに見える内容が語られるので、検討を加えておこう。すなわち、詩作における「事実でない (οὐκ ἀληθῆ)」と批判される描写が、人物の「そうあるべき (οἴους δεῖ)」姿を描いたものとして擁護され、それはさらに「よりよい (βέλτιον)」ことと言ひ換えられる(60b36, 61a1, 10, 13)。するとこの議論は、詩作の機能を現実(事実)の理想化に求めているように見える。しかもここでは「よりよい」ことの対極として、エウリーピデースは対象とされた人物を「あるがまま (οἷοι εἰσίν)」に描く、と語ったソポクレスの言葉が引かれている。ということは、端的に言って「あるがままに」描くのは「よりよ」くないということである。他方、エウリーピデースは英雄や神々を登場人物として詩作している以上、我々が上で見たような、英雄や神々を再現の対象とするという意味での「よりよい」という要件を、彼も実際は満たしているので、したがってこの文は矛盾した内容を語っていることになる。言い換えれば、英雄や神々を対象としさえすれば、「あるがまま」に描こうが「そうあるべき」ように描こうが、「よりよい」ことに変わりがないことになりはしないか。これは我々の「よりよ」さ理解の破綻を意味する。

しかしこの第25章の箇所を理想化の意味に取る解釈は、その前提として「そうあるべき」ことを描写対象の事実よりも「よりよい」ことと同一視している。その根拠は「事実でない」という批判者の判断にある。したがって我々としては、この前提をつき崩し、その上で我々の上述の「よりよ」さの理解がこの箇所と矛盾しないことを示すために、ここでの「よりよ」さが第2, 3, 15章での「よりよ」さと同じ意味でないことを示さなければならない。

まず第一の点について、問題を詩作の現場に置き入れて考えてみると、英雄や神々を「あるがまま」に描くと言っても、現に目の前にモデルがないばかりでなく、作者はモデルに一度も会ったことすらない。その人物を「あるがまま」に描くとは、上でも触れたように、神話や伝説として伝えられるところを、極力作為を廃して忠実に作品化しようとするのであろう。他方「そうあるべき」ように描く場合にも、先に第15章について見たとおり、諸要素を勝手に取捨選択してはならず、「そのようなものとして」として再現しなければならないのであった。ではこの二つの描き方はどこが違うのか。我々としては、第2節で「詳しさ」のあり方として二とおりの考え方が可能であったのと同じ方向で理解したい。つまり「あるがまま」、「そうあるべき」のいずれの描法も、対象に即することを意図しつつ、その実現方法として一方は客観的な態度を取り、他方は主観な構えによるのだと考える。すると、主観的・戯画的肖像に関して、像とモデルとの客観的な比較からは、様々な点で「事実でない」という批判がなされうるであろう。しかしこれに対しては、「その人らしく」、言い換えれば像として「そうあるべき」ように再現したのだ、と反論することができる。ではそれは何に比べて「よりよい」のかと言えば、伝えられるまます客観的に作品化すること「よりよい」のである——ここでのアリストテレースの論点は、少なくともひとつの可能性として、こう理解できる。

こうして我々は、第25章の論述を理想化の方向で理解する必然性がないことを論じたが、次に、ここでの「よりよ」さが先立つ章でのそれと意味を異にすることを示さなければならない。しかしこれはすでに答えられている。すなわちたった今見たように、ここでの比較の対象は客観的再現態度である。しかもここでソポクレスの「そうあるべき」姿の再現がエウリーピデースの「あるがままの」再現に比して「よりよい」のは、上述のような批判に対して「こちらの方が再現法としてすぐれているのだ」と反論することができるという文脈において言われることであって、アリストテレース自身は必ずしもこちらを高く評価しているわけではない。

かくして、第25章も理想化を述べているのではなく、我々の第4章理解とも抵触しないことが明らかになった。そこであらためて第15章に立ち返って

みると、悲劇の人物は我々に似たものとなるために性格の欠点を付与されるのであった。敷衍して言えば、欠点をうまく描写すればするほど性格描写として、そしてその限りで悲劇作品としてすぐれていることになる。これを第4章での「特に詳しく描かれた像」の論と関係づければ、成功した欠点描写からは或る学びが生じるはずである。その学びとはどのようなものか。

しかしそもそも、神話伝説上の人物とは所詮虚像でしかありえず、そこには普通の意味での実在性はない。したがってそれを作品化するとは、その虚像に何らかの実在性の印象を付与する行為であると言うことができる。先にも触れたように、我々に似て欠点をもつままに対象を描くという要件は、この実在化の方途のひとつである。そして作品がこの要件を満たし、人物が実在の我々に似たものと感じられるとき、我々はその人物を実在する別の人に重ね合わせ、「これこそあの人だ」と認識するのではないか。もちろん、悲劇において我々の周囲の人それぞれが主題とされるのではなく、取り上げられるのは大抵英雄や神々であって、対象そのものは異なっている。しかし『詩学』第9章(51b10)でアリストテレスが述べるように、人物に名を付けるのは普遍性を目指してのことであり、それは「典型(παράδειγμα)」とも言い換えられるであろう²⁸⁾。するとその像はその名の個別性に止まらず、他の多くの個物に妥当するはずである。そうして示された人格的な「この人」の像と実在の「あの人」が重なり合うところに、実在の人間や事象に関する「学び」が生じるのである。

4. カタルシスへ

現実認識としての学びが悲劇の原因のひとつであるとすれば、悲劇が成し遂げると定義される「カタルシス」もそれと無縁ではなからう。ここではこの問題に本格的に取り組む準備はないので、学びの問題と関連する限りでひとつの見通しを提示するに止めたい。

まず、第4章の「この人はあの人だ」という文が、第2節で解釈したように「これこそあの人だ!」という意味あいをもつとすれば、そこには真理を

「発見」したという驚きと喜びが伴うに違いない。そのとき、少なくとも発見者自身にとっては、「こうも見られれば、ああも見られる」という多くの可能態のひとつが見えたというのではなく、「そうだったのか、わかったぞ」という感動、ひょっとすると今後その先は解明されないかもしれない究極の実相をつかんだのではないかという高揚感こそが支配的であろう。これはむしろ開放感と呼ぶにふさわしい。

他方、第13章(53a5-6)で述べられるように、恐れ(φόβος)とは我々に似た人に対して抱かれる感情である。そして憐れみ(ἔλεος)とは、他人の身の上に起こったことを我が身に引き当てて感じることであろう。両者に共通するのは、目の前でさしあたっては他人がこうむっている不幸を、「他人ごとではない」という目で見ることである。悲劇の場面に限定して言い換えれば、特定の名をもちながら或る性格を際立って具現するものとして舞台上に登場する人物が、或る不幸をこうむっている場合、同じことが同じ性格を共有する多くの実在人物に、ひょっとするとこの私自身にもふりかかるかもしれないという把握である。こうして哀れみと恐れは悲劇中のできごとを普遍化する。第6章の悲劇の定義にある「哀れみと恐れを通じて」はそれゆえ「普遍化して」という意味あいを帯びている。

ところで、ことがらの普遍化は、ことがらの理解を前提とする。具体的に言えば、悲劇で固有名をもつ特定の人物の行為が普遍化され、観る者にとってもはや「他人ごと」でなくなるとき、当然行為の意味は理解されていなければならない。逆に、人物の行為が「他人ごと」に止まる限り、その行為は理解されていない、と言ってもよい。ところが、上で見たようにこの理解には或る開放感が伴うはずであった。この「わかった」、「解けたぞ」という感動、開放感をカタルシスに結びつけることはできないか。

その鍵は「快」にある。第1節で見たように、詩作の原因のひとつは学びの快にあった。すなわち、観客が悲劇作品に描かれた行為を自分とは無関係のできごととは見ず、普遍的な事柄として理解したとき、そこに学びの快が成立すると考えられる。ところで、第13章(53a35-36)、第14章(53b11)、第23章(59a21)では悲劇に「固有の快(ἡ οἰκεία ἡδονή)」が求められる。特に第14章では「固有の快」を説明して「詩人はミーメーシスによって哀れみ

と恐れから来る快をもたらさなければならない」(53b12-13)と明言される。さらに第26章(62a13-15)では快が悲劇に固有の(テキストに忠実に言えば「任意の(τὴν τυχοῦσαν)」ではなく「すでに述べたような(τὴν εἰρημένην)」「目的(τέλος)」と同一視される。すると目的とは営みの至りつくべき所、終極点(πέρας)に他ならないから、結局悲劇が「成し遂げる(περαίνειν)」こととしてのカタルシスと、目的としての固有の快は重なり合う。今見たように、この固有の快が「ミーメーシスによって哀れみと恐れから来る」ものと説明されるのであってみれば、用語法の上からもカタルシスと「固有の快」の一致は疑いえない。そして両者はそれぞれ定義の中、および目的の固有性を強調する脈絡の中に現われることからして、外延上交わる関係、あるいは実体と属性の関係のようなものとは違って、概念上一致すると考えるべきであろう。つまりカタルシスに快が伴う、あるいは快にカタルシスが伴うのではなく、快としてのカタルシス、カタルシスとしての快という関係が成り立つのでなければならない。そしてそれが詩作の原因としての学びの快を内容とする——これが我々のカタルシス理解であり、ミーメーシスの本質を現実開示に見る我々の『詩学』理解である。

この理解に立てば、カタルシスとは、悲劇において事件の意味や人物の性格が不明であるような閉塞状況を脱し、それらの理解を経て、現実世界の或る対象についての明るい認識の境地へと、心が開放されることの快を意味することになる。ではしかし、それは τῶν τοιοῦτων παθημάτων とどうかかわるか。これが直前の「哀れみと恐れ」を指すとすれば、カタルシスはそこからの解放を意味することになるが、それは今述べたような学びの開放感と関係するとしても、せいぜい副次的にであり、学びの契機はそれ自体としてはここに見出されない。そこでもう一度テキストを見直してみると、この παθημάτων という読みと並んで、資料価値の最も高いパリ本(カッセルのA)とGuillelmus de Moerbekaのラテン語訳²⁹⁾(の原本となった非現存ギリシャ語写本=カッセルのΦ)は μαθημάτων を伝えている。今この読みに従って考えると、この箇所は「そのような学び」と訳され、その場合「そのような」とは「哀れみと恐れを通じて(δι' ἐλέου καὶ φόβου)」を承けて「哀れみと恐れによるような」という意味を内容とすることになる。この限定は

一見不必要であるようにも思われるが、実際は、学び一般でなく、上述のような「哀れみと恐れ」によって普遍化された学びでなければ、「そうだったのか」という認識の喜びは得られないのだから、これがなくても文意が伝わるかどうかという議論はともかくとして、少なくとも余分な情報ではない。先を急いで結論だけを示すならば、*τῶν τοιούτων μαθημάτων κάθαρσις* に対して主語の關係に立つと考えられる。

ではそのとき、この一句は全体としてどのような意味になるのか。直訳風には「哀れみと恐れによってそのような学びの開放感を達成する」となるろうし、あるいは「哀れみと恐れを観客に引き起こし、他人ごとではないという思いを喚起することによって、そうして普遍化された学びが観客に開放感という快を達成する」と、注釈的に言葉を補うこともできよう³⁰⁾。

言うまでもなく、この読みと解釈にはいくつかの問題点がある³¹⁾。したがってこれがどこまで正当化されるかは、先行解釈の吟味ともども、別の機会を期して検討を加えることにしたい。

結

我々は『詩学』第4章で展開される学びの論を、同書におけるミーメシス概念の中心的契機として捉え、他の箇所での論述との關係を見てきた。これまでの議論で、その理解が大筋において根拠づけられたとするならば、次に我々は『詩学』の所論をもとに、この解釈の意味するところをやや一般化することにつとめてみたい。

まず、詩作がミーメシスとしての真理開示および作品構成の自律的完成という二つの独立した契機によってなるものとされ、後者は前者に対して副次的な位置に止められていた。これを芸術における真と美の關係へと拡張するならば、芸術の主要目的は真理開示にあり、それを補うものとしてのみ、美の役割が認められることになる。ここには美の包越性、すなわち真の極まったところに美が輝き出すというような思想は読みとれない。とすれば、この思想は美の技術 *beaux-arts* としての芸術の規定にも、それに基づく多く

の近代芸術の潮流にも反することになる。

また、近代的理解では、芸術と美の関係は芸術作品の仮象性を前提として
いる。たしかに凡そ芸術作品は、意味的存在である限りで最低限の仮象性を
免れることはできない。アリストテレースに即して言えば、詩は個別的なこ
と（歴史的事実）を語るのではなく、ありそうなことを語る限りで、仮象を
提示すると言わなければならない。しかしそれは仮象とは言っても、たとえ
ばデイドロが「理想的モデル」³²⁾の論で展開するような、観念的虚構存在と
しての仮象なのではなく、現実世界の人物と一対一に対応づけられるほどに
実在的なものである。あえて図式化して言えば、前者が現実から理念へ向か
う垂直的な運動の方位をもつものに対して、後者の場合、個別者から個別者へ
の水平的移動を本領とする。それはあくまでも現実を照らし出す。しかしそ
れは、我々がこれまで対象において気づかなかった個別的性質を指摘するだ
けでなく、むしろ普遍的認識を提出する。そこには快がある。しかしその快
は認識の快であって、再現像から直感される快ではない。

芸術はこうして世界認識の途としての哲学に接近することになる。しかし
そのとき、アリストテレースには副次的と位置づけられた作品構成における
美の契機が、あらためて積極的な意味を帯び始め、芸術という営みの独自性
を確保するものとなる。

注

- 1) Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, éd. par Jean-Rémy Mantion, Paris: Aux amateurs de livres, 1989, p. 74 (Préface de la première édition).
- 2) 本稿は原則的に Kassel 編 OCT 版テキスト (1968²) に基づき、日本語訳の引用に際しては岩波文庫版の松本仁助・岡道男訳 (1997) を適宜参照／使用させていただいた。
- 3) LSJ, s. v., III.
- 4) Cf. *Aristotle: Poetics*, introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas, Oxford, 1968, pp. 74-75.
- 5) これはルーカスが (b) と分類した解釈の系統に大筋において一致するが、

「二つ」の切れ目の位置が異なっている。

- 6) Cf. EN, 1153a12-14: διὸ καὶ οὐ καλῶς ἔχει τὸ αἰσθητὴν γένεσιν φάναι εἶναι τὴν ἡδονήν, ἀλλὰ μᾶλλον λεκτέον ἐνέργειαν τῆς κατὰ φύσιν ἕξεως. 快は[人間の]本性にかなった性能の活動。Rh, 1370a3-4: ἀνάγκη οὖν ἡδὺ εἶναι τὸ τε εἰς τὸ κατὰ φύσιν ἰέναι ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ. 必然的に,[人間の]本性にかなった状態に向かうことは、大抵快い。
- 7) この二つを別物と見るのがルーカスの言う(a)の系統である。
- 8) カッセル版で丸括弧でくくられた「韻律がリズムの一部であることは明らかである」(48b21-22)という言葉は、以下に主題とされるのが直接にリズムそのものではなく、韻律に過ぎないことを先取りした弁明とも取れる。
- 9) これについてルーカスは(*op. cit.*, pp. 56-57), φωνήを物音の声帯模写的再現の意に解する数人の注釈者を支持しつつ, ἄρμονία, ῥυθμόςと同義に取る解釈を退けて、次のように述べる。「しかしこれは不可能である。なぜならば、ギリシャ人は事実上すべての音楽を詩の中に含めており、アリストテレースは『上述の諸技術』の媒体をそれ自体から例証していることになるからである。」しかし、ここに必ずしも論理の循環を見る必要はない。鍵は「ように(ὡςπερ... οὕτω)」の意味にある。すなわち、ルーカスの理解を付度すれば、前段はミーメシス一般の中に媒体に関する多様性があることを示し、後段は詩作の多様な媒体を枚挙するので、両者の間に有る多様性という共通点を、この「ように」が示していることになろう。しかし次のようには考えられないだろうか。「ミーメシス一般が、色と形を使う場合と声を使う場合とに分けられるのと同じように、[声を使う]上述の諸技術の中でも、再現にリズムを使う場合、言葉を使う場合、節を使う場合に分けられる。」この場合「ように」は、媒体が種差となって類を種に切り分ける点で、前段と後段が共通していることを示すことになる。こう考えることによって、前後にまったく言及のない、しかも色と形による再現といかにも並びの悪い声帯模写のようなものを持ち出す必要がなくなり、媒体によって詩作のジャンル分けを試みるという前後の文脈とも整合すると思われる。
- 10) アリストテレースは『詩学』第6章では、悲劇の定義に現われる「味付けされた言葉(ἡδύσμενος λόγος)」(1449b25)をただちに説明して、その内容が「リズムと節」であると述べている(28-29)。
- 11) *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Leipzig/Berlin, 1914, p. 11. ただし彼は、後に公にしたテキスト(1885³)ではこの読みを取り下げ、テキストに付き

れた文法説明にも言及がない。

- 12) Cf. J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1954², pp. 224-225.
- 13) これについては第19章 (56b1-4) で「知性 (διάνοια)」の機能として話の「大きさと小ささ (μέγεθος καὶ μικρότητας)」が言われるが、要するにこれは同じことがらを大事件として描くか些細なこととして片づけるかの違いである。ただしこれを「誇張」や「矮小化」のように、事実^に反する描写と受け取る必要はない。したがってことがらを描くのに、あくまでもことがらに則しつつ或る部分を大きく、或る部分を小さく描きながら、対象の特徴を捉える方法はアリストテレスにおいて認められていると言ってよい。
- 14) 1371b4-10. 戸塚七郎訳, 岩波文庫, 一部改変。
- 15) ὥστε ... συμβαίνει は必ずしも時間的な意味での「結果」と理解する必要はない。結果を振り返ってみれば、学びが同時に起こって (συμβαίνει) いたことがわかる, というほどの意味に解することができよう。
- 16) Gudemann の改変は採らず, Kassel に従って諸写本どおりに男性形で読む。
- 17) LSJ, s. v. οὗτος, B, II. 3: the neut. also may refer to a masc. or fem. Noun.
- 18) この中性形も τοῦτο ἐκείνο と同じ方向で理解できよう。
- 19) 藤田一美はこれを「こと」と「ことがら」の関係として捉え, 作品によって生起する虚構世界を, 主語=基体としての現実世界に対する「際立った述語=カトルー [普遍性]」と見ている (『藝術の存在論: 世界述語としての藝術存在』多賀出版, 1995, pp. 119-25)。我々はこの考えに基本的に賛同するものであるが, さしあたって『詩学』第4章の解釈としては, 個別的なミーメシスの対象の「世界性」については態度を留保し, かつ存在論に加えて認識論的契機を重視しておきたい。つまりここではテキストに則し, 個物 (ἕκαστον) のあり方についての発見 (μανθάνειν) の場面に考察を限定する。
- 20) 『アリストテレスの藝術理論』(弘文堂, 1969²) pp. 326-339. なお, 竹内が「個別的現象のうち理念的内容を顕現せしめ, 感性的直観において本質的法則を啓示するところに, 芸術上の真は成立するというべきである」(同書, p. 336) と述べるとき, 彼はアリストテレスにおける質料-形相関係を, プラトーン^のイデア-論に準じて理解することを前提としている。そして竹内の言う「理想化」とは, 言うなれば, かりそめの姿としての個別的実

体からアイデアを抽出することに存する。無論芸術において、こうして抽象されたアイデアは以前よりふさわしい姿を再びまとうことになるが、それとて依然として、かりそめの姿であることに変わりはない。このように、アリストテレスの言う普遍性、そして詩作における真をいかに捉えるかの問題は、最終的には質料一形相関係の解釈に帰着する。しかし本稿ではこの問題に本格的に取り組む準備がないので、『詩学』第4章のテキストに則して考察を進めるに止める。

- 21) なお、前節で像の描き方の「詳しさ」として挙げた第二の可能性、すなわち主観的・戯画的描法は一見、理想化の解釈に接近しているように見える。実際、戯画的に描かれた像を現物と客観的に比較すれば、様々な点で両者の間に齟齬が指摘されうるはずだからである。しかしここでも、像の方向としては、あくまでも対象の現実のあり方に則することが目指されているのであり、その方途が客観的でなく主観的であるにすぎない。それゆえ、この描法も現実からの乖離を意図するものではなく、その意味で理想化とは一線を画している。
- 22) この箇所は写本伝承が乱れているが、我々は上に述べた理解から、カッセル版に従って「我々より」を意味する ἡ ἡμῶν を採用。ルーカス (*op. cit.*, pp. 264-5) はこれを現実のあり方よりすぐれていると解し、その理解に立って理想化を論じているが、我々はこの見解に承伏しない。なお、現実のあり方よりすぐれていると取る訳者は多い。
- 23) LSJ, s. v., I, 4: sometimes opposed to what might have been under other circumstances, as it is (or was), as the case stands (or stood), as a matter of fact.
- 24) テクストの根拠として、典型的な箇所をひとつだけ挙げる。アリストテレスは『ニーコマコス倫理学』第7巻 (1145a15-22) で、性格 (ἦθη) について避けるべき「獣性」の対極を「我々を超えるよさ (ἡ ὑπὲρ ἡμᾶς ἀρετή)」と措定しつつそれを「英雄と神(々)の (ἡρωική τις καὶ θεία [sc. ἀρετή])」よさであると説明し、さらにその例証としてホメーロスがヘクトールについて詩作した一句を挙げている。その際は、英雄や神々のうちの誰が、あるいはいかなる行為ゆえによいのかを述べず、すべて端的に語っている。これは、凡そ詩人が神々や英雄を詩に詠む場合、必然的に性格上我々よりよいものとして描く、ということの意味している。
- 25) Cf. 48a1-5.

- 26) 54a24-25. なおこれは第13章53a4-6の「恐れ (φόβος)」に関する議論にもかかわってくる。
- 27) ただし、これについては今のところ確たるテキスト上の根拠がない。しかし、『ニーコマコス倫理学』第2巻で「我々はそれを受け入れるよう生まれついていて、習慣 (ἔθος) によってそれを完成させる」(1103a25-26) と言われる「性格上のよさ (αἱ ἠθικαὶ ἀρεταί)」は、人の行為次第ではついに顕現せずに終わることもあるのだから、この意味の性格を存在性格とは別の位相に見るのは自然な理解であろう。
- 28) 第15章 (54b14) で、テキストの乱れから前後関係が必ずしも明らかでないが、アキレウスが「強情さの典型」とされている。無論 παράδειγμα の語からは直ちに質量-形相関係が想起されるが、ここではこの問題を棚上げして考えて差し支えないだろう。なぜならここでは、人物像は画面上ないし舞台上で「この人」と呼ばれうる人格的存在として表象され、欠点を描くことで実在性を付与されているのだから、少なくとも作品享受の現場に即する限り、描かれた「この人」と現実世界の「あの人」との重ね合わせは、個物対個物の関係であり、必ずしもそこに形相的把握を前提する必要はないからである。つまり「この人はあの人だ」という認識は、むしろ類似性に沿って直接に個物から個物へ転移する「連想」や「メタファ」に近いと考えられる。それを「強情さの」典型と規定するのは、対応付けが確定した後の分析的反省の段階においてであろう。
- 29) 'per misericordiam et timorem concludens talium mathematicum purificationem' (*Aristoteles latinus* XXXIII, editio altera: *De arte poetica: translatio Guillelmi de Moerbeka*, ed. Laurentius Minio-Paluello, Leiden: E. J. Brill, 1968, p. 8.).
- 30) この解釈は大きく言って clarificatio の系統、論者としては Otte, Else, Golden の系列に属するであろう。ただ μαθημάτων の読みを採る点が異なる。
- 31) 今意識しているだけでも、語法的に、μαθήματα がアリストテレースにおいて、数学ではなく一般的な「学び」を意味しうるか、τοιούτος が δι' ἑλέου καὶ φόβου を承け得るか、そもそも κάθαρσις の語を開放感と取ることが正当か、という問題、内容的に、我々自身の体験に照らして、学びの開放感が本当に悲劇「固有の快」と言えるほどのものか、という問題がある。しかしこれらは蓋然性もしくは説得力の次元に属することであり、仮に

未解決のまま残されるところでも、直ちに解釈を否定することにはならないだろう。

- 32) 青山昌文「ディドロの Salon de 1767 における〈理想的モデル〉論について」(今道友信編『美術史研究叢書』第7輯, 1982, pp. 79-102) を参照。