

アリストテレス『詩学』訳および注釈 (1) : 1 ~ 3 章

北 野 雅 弘

Aristotle's *Poetics*: Japanese Translation and Commentary (1),  
From Chapter 1 to Chapter 3.

Masahiro KITANO

群馬県立女子大学紀要 第36号 別刷

2015年2月

Reprinted from

BULLETIN OF GUNMA PREFECTURAL WOMEN'S UNIVERSITY No. 36

FEBRUARY 2015

JAPAN

# アリストテレス『詩学』訳および注釈 (1) : 1 ~ 3 章

北 野 雅 弘

Aristotle's *Poetics*: Japanese Translation and Commentary (1),  
From Chapter 1 to Chapter 3.

Masahiro KITANO

## 第一章

1447a9-13

私たちの主題は、創作の技術それ自体とその様々な種である。つまり、その一つ一つがどのような能力を持っているのか、創作が上手く行くためには物語はどのように構成されるべきなのか、さらに創作はどのような部分を幾つ持つのかであるが、同様にまた創作術の探求に属する限りの他の事柄についても論じるだろう。私たちは、本性上第一に来る諸規定を第一に論じることで議論を始めることにしよう<sup>1</sup>。

創作の技術それ自体とその様々な種：ποιητικῆς ἀντῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν ἀντῆς. ποιητικῆς の後に τεχνῆς を意味の上で補う。『詩学』において ποίησις や μίμησις など-σις で終わる名詞には行為の意味が強く響いていること (Else (1963 : 8), Whalley (1997 : 44))、以下に見るようにアリストテレスは一方で散文を、他方で言葉のない楽器作品の創作やダンスを ποίησις に含んでいることから、当面は、「詩作」ではなく「創作」という訳語を当てる。Gudeman (1934 : 75) や Tarán (2012 : 224) はここで創作行為の結果としての「詩」が意味されていると考えるが、彼らの議論は、『詩学』の根幹部分 (第六章~第十四章) が「物語をどのように構成するのか」についてであることと一致しない。もちろん、創作行為が上手く行けば結果としての作品も優れたものになるが、アリストテレスの関心は、どのような作品が優れているのかではなく、どのように創作を行うべきかである。その限りにおいて、『詩学』は技術論的著作である<sup>2</sup>。「創作はどのような部分を幾つ持つのか」における「部分」は、たとえば悲劇創作においては、第六章で規定される「物語、性格、知性、言葉、音曲、視覚」であるが、これらも「創作行為」の部分として理解しなければならない。アリストテレスが『詩学』の問題とみなしているのは創作術が全体としてどのように規定されるのか(それ自体) および、その一つ一つの種類 (つまり様々なジャンルの創作行為) がどのように規定されるのか (様々な種) である。

---

1 訳および注釈において、原則として、一般名詞は母音の長短を区別するが、固有名詞は区別しない。χ と κ, θ と τ も区別しないが、φ は π と区別するため f の音で表記する。下書きのイオタは「イ」で表記する。翻訳中の [ ] は訳者による補足。

2 pace Lucas (1968 : 54), Schmitt (2008 : 197-198).

創作が上手く行くには：*εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, καλῶς ἔξειν* は熟語的で、単に「上手く行く」を表す (Whalley 1997: 44)。仮に、*καλῶς* を「美 (*τὸ καλόν*)」と関連させるとしても、近代的な意味での「美」の概念はまだない。アリストテレスにおいて「美は大きさと秩序のうちにある」(8:1450b36-37)。

本性上第一に来る諸規定：「創作の技術それ自体」に関する諸規定。技術としての創作の全体は、その三つの種差によって規定されることになる。以下第三章までこの話題が続く。

1447a13-16

叙事詩もまた悲劇や喜劇の創作も、またディテュランボス創作やたいていのアウロスやキタラの技術も、すべて一括して言うとは模倣であることになる。それらは三つの点で異なる。つまりそれらは異なった媒体を用いて、異なった対象を、同じ方法ではなく異なった方法で模倣するのだ。

ここでは創作が外延的に示されている。ただし、直後に「シュリンクス用の創作」「ダンサーたちの創作」が補われ、また、後に散文も創作に含まれていることから明らかなように、なされているのは全体の網羅的な指示ではなく、例示である。

叙事詩もまた悲劇や喜劇の創作も：「叙事詩」には *ἐποποιία* が用いられ、*ἔπος* の創作が含まれている。「喜劇」は Else (1963: 12n46) に従い語末に *ς* を補い、「悲劇の創作 (*ἢ τῆς τραγωδίας ποιήσῃς*)」と合わせる。

ディテュランボス創作やたいていのアウロスやキタラの技術：ディテュランボスは合唱物語詩。悲劇の伴奏として重要な楽器はキタラであり、喜劇の伴奏にはアウロスが用いられていた (Koller 1963: 167)。アウロスやキタラ用の創作でアリストテレスが何を意味していたのかについては議論がある。後に、『詩学』第六章で、悲劇の六構成要素の第五位に「音曲」が挙げられていることから、Else (1963: 34) はここでの「アウロスやキタラの技術」には悲劇などでの伴奏曲は含まれず、独奏で演奏される器楽曲の作曲のみが含まれていると考えるが、これは必ずしも適切ではない。第一に、たとえ悲劇において伴奏として演奏される場合においても、伴奏用の楽曲の作曲と、詩人の仕事とは別であり、詩人の仕事は、「物語を作る」ことだからだ。『詩学』において、音曲は、悲劇創作の六部分の第五部分とみなされているが、アリストテレスが論じているのは第四部分の「話法」までであり、作曲についての言及はない。作曲は、歌詞の後に、それに合わせてつくられるものであり、第六部分である視覚効果と同様、「別の技術」に属する。これは、既存の悲劇に新しく作曲しうる(そしてそのことは悲劇の同一性に影響しない) ことから明らかである。第二に、伴奏曲の創作の技術と、独奏曲のそれとが別の技術であるとする強い理由も存在しないのである。

模倣：*μιμήσεις*。先ほどの「創作」と同様-*σεις* 語尾を持つ名詞はここでも「行為」としての模倣を意味する。古代における模倣概念に関して、Koller (1960) はそれが本来ダンスによる何かの表現であったと考える。この仮説は必ずしも説得的ではないが、プラトン『国家』十巻より前には、「模倣する」という動詞は原則として(合成語の場合を除き)、模倣主体と模倣対象との類似関係を示し

ていた<sup>3</sup>。この言葉がたとえば造形芸術に関して用いられる場合でも、それは、「像」がモデルを模倣するという関係を示すと理解できる。いわば、模倣者は模倣されるものと「同じようなことをしている」のである。この、「行動模倣」としての模倣概念を拡張し、また変化させたのが『国家』十巻のいわゆる「三段の模倣」論だ。そこでは行為同士の類似関係ではなく、行為の結果生まれたものがモデルとの類似を示す「似像製作」、つまり広義の「再現」が模倣と呼ばれる。『詩学』では基本的にプラトンの模倣概念が継承されるが、第三章1448a23-24 (τοὺς μιμουμένους) ではより古い模倣概念が暗示されている。しばしば、μίμησις が盲従的模写・模倣なのか、より自由な再現・表現を含むのかが問われる (e.g. Schmitt 2008 : 204-213, Kardoun 1993 : 10-18) が<sup>4</sup>、この問いかけ自体がギリシアの問題意識とは無関係であるように思われる。

異なった媒体を用いて、異なった対象を、…異なった方法で：ἐν ἐτέροις…ἕτερα…ἐτέρως。「異なったものにおいて、異なったものを、異なった方法で」。これら(何を用いて、何を、どのように)が詩作を分割する三つの種差を構成する。第一章ではそのうち媒体の違いが論じられる。ただし、媒体は ἐν なしで与格だけで言及される場合も多い。

#### 1447a18-28

ちょうど、描写を行って多くのものを色と形を用いて模倣する(そこにも技術による人と習慣による人の違いはある)人もいるが、声を通じて模倣を行う人もいるように、今述べた諸技術においては、すべての人がリズムと言葉とメロディを用いて模倣を行っているのであり、ただし、それらを別個に用いる場合と混ぜ合わせて用いる場合がある、言葉なしでメロディとリズムだけを用いているのは、アウロスやキタラの技術がそうであり、他にもたとえばシュリンクスの技術のように、他にもそういったことをしているものがあればそうだ。他方、ダンサーたちの技術はメロディなしでリズムを用いている。(彼らはリズムを用いて、身振りによって性格や経験や行動を模倣するのだから)。

描写を行うことで多くのものを色と形を用いて模倣する：彫刻と絵画。ギリシアの彫刻の多くは彩色されていた。第二章では「模倣する人」の模倣対象は「行為する者たち」であると語られるが、それは「創作」としての模倣についての言及であり、造形芸術には必ずしも当てはまらない。Hardison (1968 : 72) は造形芸術も「創作」の内部に分類するが、『詩学』において創作と呼ばれるのは「今述べた諸技術」つまり、「言葉、リズム、メロディ」を媒体とする模倣である。

声を通じて模倣を行う：造形芸術は「色と形を用いて」模倣を行うとされたが、「声を通じて」の模倣とは何だろうか。Lucas (1968 : 56-57) はここで声帯模写(動物の鳴き声や自然現象を声で模倣する)が意味されていると考える。他方 Else (1963 : 20) は俳優、歌手、吟唱詩人の上演行為が

3 この点は北野(1985)で論じた。

4 たとえば Schmitt (2008 : 205) は「アリストテレスが一度も、詩と芸術が一般的になにかそれに先行して与えられた現実のできる限り忠実な再現(Wiedergabe)を目指すべきだとは主張していない」ことを強調する。μίμησις という言葉でアリストテレスが述べているのは、端的に、「芸術が芸術として何か関係的なものである」という基本的に分析的な事態」であると。

意図されていると考える。先ほど、同じ悲劇の上演に用いられているとしても悲劇創作と楽曲の作曲とはアリストテレスにとっては異なる技術であると理解したが、同様に、俳優、歌手、吟唱詩人の上演の技術は悲劇創作の技術とは別である。他方、声帯模写を「声を通じての模倣」から排除する正当な理由はない。どちらも「声を通じて模倣を行う」点では共通であり、どちらも創作術とは区別される。Schmitt (2008 : 214) は、「色と形」を用いる造形芸術と対比される音楽の媒体としての「音響」全般が「声」と呼ばれていると考えるが、そのとき、「言葉とリズムとメロディ」を用いる創作術は、「声」を用いる技術の一部になるだろう。ここではむしろ創作術とは別の技術が「声による」模倣で指示されていると考えるべきだ。

**今述べた諸技術：**先ほど列挙された創作術の様々な種類。その媒体は「言葉と／あるいはメロディと／あるいはリズム」である。ただし、メロディは常にリズムを前提するので、実際の組み合わせは、「言葉のみ」「リズムのみ」「メロディとリズム」「言葉とリズム」「言葉とリズムとメロディ」の五種類になる。

これら五種類のうち、言葉を用いない二つの種類がまず挙げられる。メロディとリズムを用いる音楽と、リズムのみを用いるダンスである。「言葉とメロディとリズム」という三つの媒体（とその組み合わせ）が、様々な模倣技術の中で創作術を区別する第一の種差になる。

ダンスは、音楽を伴奏として用いるとしても、技術としては、音楽（つまりリズムとメロディ）を媒体とするような創作ジャンルではない<sup>5</sup>。このことは、悲劇上演が合唱舞踊を含んでいるにもかかわらず、悲劇創作の構成要素に「ダンス」が入っていないこととも整合的である。

**性格や経験や行動：***καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις* 「性格」は後に「性格によって私たちはどんな種類の人間であるのかが決まる」(1450a20) として一般的に規定される。ただし、悲劇創作の構成要素としての性格は、第六章に見るように特殊な意味を持つ。Lucas (1968 : 58) に従い、ここでは、「経験と行動 *πάθη καὶ πράξεις*」を、受動的な出来事と能動的な行為を指す対概念とみなす。後に、認知と逆転とともに悲劇の筋の構成要素として挙げられる *πάθος* は、必ずしも受動的な意味ではない。

ここでアウロスやキタラという楽器の技術が「創作」であると認識され、また創作としてのダンスが「身振りによって性格や経験や行動」を模倣すると述べられていることと、第二章で、「創作」に関して「模倣する人たちが」「行為する者たち」を模倣対象としていると述べていることは、一見したところ矛盾があるように見える。音楽が「行為する者たち」を模倣するという主張は直観に反するように思われるからだ。しかし、まずアリストテレスがすべての音楽を「模倣」だとは述べていないことに注意するべきだ。「模倣」とされるのは「たいていの (*πλείστη*) アウロスやキタラの技術」であり、創作であるのはこうした模倣を行う音楽だ。音楽は必ずしもすべてが「模倣」ではないが、『政治学』八巻でアリストテレスは「リズムとメロディのうちには怒りや穏やかさ、さらに勇気や節制…などの倫理的性格の真実の本性によく似た類似物がある (1340a19-22)」と述べ、「メロディそのものには性格の模倣物 (*μιμήματα τῶν ἠθῶν*) がある (a39)」とも述べている。直後にアリストテレスが音楽を「性格的、行動的、熱狂的 (*τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ* 1341b34)」に三分割する立場を承認するとき、少なくとも性格的な音楽を「模倣」とみなしていたことは明らかだ。その模倣対象たる性格は「行為する人間」に属しているのである。

5 *pace* Else (1963 : 34).

他方、ダンスについては「性格や経験や行動」はすべて「行為する者たち」に属すると考えるべきだ。アリストテレスは、悲劇が「行為の模倣」であってそれゆえ「性格」よりも物語が重要であると考えた。しかしそれは、一部の音楽の模倣対象たる「性格」やダンスの模倣対象たる「性格や経験」が、行為する人間のものであることと矛盾しない。ダンスの模倣対象についてのこの区別は、全体として行為の模倣である悲劇について、十八章で「パトス劇 (παθητική)」と「性格劇 (ἡθικῆ)」が区別される (1455b34-35) ことにも対応した区別である<sup>6</sup>。

1447a28-b18

他方、むき出しの言葉や韻文だけを用いる創作もあって、後者にはいくつかの韻文を互いに混ぜ合わせる場合と、ある種類の韻文だけを用いるものがあるが、これは現在までのところ名前を欠いている。ソフロンやクセナルコスのみーモスとソクラテス対話は、たとえ誰かが三步脚やエレゲイア調や何か他の同様の韻文で模倣創作を行うとしても、それらを共通の名前で呼ぶことはできない。

むき出しの言葉：λόγοις ψιλοῖς. リズムとメロディによって修飾されていない言葉、つまり散文のこと。

Else (1963 : 31-33) は古代ギリシアの散文がある種のリズム的構造を持っていたという認識に基づき、リズムがすべての創作に共通の媒体であると考え、写本に従って *τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις* と読み、「むき出しの言葉や韻文を用いる」と解釈する。つまり「むき出しの言葉」を用いるとされる散文の創作も「言葉とリズム」を用いているのだから、韻文を用いる創作と散文による創作は同じジャンルであると。他方、Kassel (1965 : 4) は Lobel (1929 : 76-78) に従い、アラビア語訳を後ろ盾として、ここで「言葉だけ」の散文ジャンルと、「言葉とリズム (韻文だけ)」の韻文ジャンルの両方が区別されていると考え、*τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἢ τοῖς μέτροις* (sc. *ψιλοῖς*) と *καὶ* を補う。b9 でアリストテレスは「名前を欠いている」を単数形で用いているが、Kassel たちは、そこも複数形に変更する。ここでは「むき出しの言葉(散文)」による創作とメロディなしの「むき出しの韻文」による創作という二つの「名前を欠いた」創作ジャンルが存在するのだと。しかしながら、Tarán (2012 : 227) の指摘によれば、Kassel たちの主張とは異なり、後者の複数形への変更をアラビア語訳が支持しているように見えるのはアラビア語訳の曖昧さによるものであり、その基になったシリア語訳は単数形を明確に指示する。写本の伝承は Else の校訂を支持する。

しかしそれは Else の解釈を支持しない。ここで「むき出しの言葉による」ジャンルと「韻文を用いる」ジャンルが単数形で用いられているのは「むき出しの言葉による」ジャンルつまり散文もある種のリズム構造を前提としているからだ、という Else の主張も、アリストテレスが結果的に「リズムを欠いた」散文を詩から排除していることを反映しているとみなす Dupont-Roc et Lallot (1980 : 152-154) の主張も正しくない。確かに、アリストテレスが例として挙げているみーモスは「リズムカルな散文」(Lucas 1968 : 60) を用いていたのだろう。しかし、Else が主張するように、

6 「パトス劇」とは十一章で「破滅的で苦痛に満ちた行為 (1452b11-12)」として定義されるパトスを中心とする悲劇であり、それ自体には受動性の意味は取り立てて持っていないが、具体的には、『トロイアの女たち』のように登場人物が行為の受動的な主体であることが多い。

アリストテレスまでのギリシアの散文がある種のリズム構造を持つとしても、「ソクラテス対話」がリズムをその媒体の一つとしていたとアリストテレスが考えていたとみなすのは反直観的だ。『詩学』は、第四章1448b20-21で、「模倣することも、またメロディとリズムも我々に本性的に備わっている（韻文がリズムの部分であることは明白だから）」と語った後は、「韻文」は多用するものの「リズム」の語を用いないが、これもまたリズムを持つ言葉が韻文と等価であることを示唆する。言葉を用いる *ποίησις* はすべてリズムを用いるという Else や Dupont-Roc et Lallot の解釈の最大の難点は、リズムが言葉を用いるすべての創作に共通であるなら、それは言葉を用いないすべての創作に共通でもあったのだから、創作の媒体としてはリズムが必要十分になってしまうという点にある。三つの媒体は実際にはどれも創作にとって必要条件ではなく、だからこそ、創作の媒体として三つを選言的に並記する必要があったのである。

他方、Frazier (1997) は、『詩学』において複数形の *λόγοι* はそれだけで「散文」を意味するが故に、ここでの *ψιλοῖς* は「音楽を持たない」の意味だと考え、「音楽なしの散文や韻文」と解する。確かに、Frazier が指摘するとおり、プラトン『饗宴』215C には「楽器を使わないむき出しの言葉 (*ἀνευ ὀργάνων ψιλοῖς λόγοις*)」という表現があり、彼の解釈を支持するように見えるが、同じ『メネクセノス』239C では、ソクラテスは、アスパシアによる戦没者追悼演説の引用において、音楽を伴わないという点では同じ叙事詩と対比させる形で、戦死者たちの武勇を「むき出しの言葉 (*λόγῳ ψιλῶ*)」でたたえるならば詩人たちに敵わないと述べている。ここでは「言葉」は単数形が用いられているが、「むき出しの」という形容詞は音楽がないという意味ではなく、「韻律を持たない」という意味で理解しなければならない。『饗宴』の用例をそのまま『詩学』に当てはめることは出来ない。『詩学』で「むき出しの」と対義語になっているのは第六章の悲劇の定義に登場する「修飾された (*ἡδυσμένῳ*)」(1449b25) に他ならない。「むき出しの」言葉はリズムとメロディによる、「むき出しの」韻文はメロディによる修飾を欠いているのである。

散文と韻文がここでまとめられ「名前を持たない」と単数形で用いられているのは、Else たちが主張するように両者がともにリズムを媒体として用いているからでも、リズムを持たない散文が排除されているからでもない。むしろ、アリストテレスにとって、ある作品がどのような創作であるかは、それが「言葉」だけを媒体として用いるのか、「言葉」に加えて「リズム」をも媒体とするかどうかとは無関係だったからだと考えるべきだ。「アリストテレスには「詩的言語」など存在しえない (Schmitt 2008: 226)」のである。「むき出しの言葉」(＝リズムとメロディを欠いた散文)を用いる創作は容易に「むき出しの韻文」、つまりメロディを欠き言葉とリズムだけを用いる創作に変換することができる。ソフロンのミーモスは韻文化することができる。ヘロダスの「ミーミアンボス」はミーモスを跛行イアンボスの韻律を用いて韻文化したものである。(アリストファネス『雲』をある種のソクラテス対話とみなしうるかどうかは別として) ソクラテス対話も韻文化は可能だ。だから、上記の創作術の五つの(媒体による)分類における「言葉のみ」「言葉とリズム」の二つの種類は結局区別されず同じ「名前を欠いている」ジャンルに属する。その意味では Frazier の分類は結果的には正しい。しかし、それは *ψιλόσ* が「音楽を欠いた」という意味で用いられていたからではない。

名前を欠いている：*ἀνώνυμος τυγχάνει οὔσα*。先述したように、Tarán (2012: 227-228) 等の校訂に従い単数形で読む。諸写本は定動詞を欠いた *τυγχάνουσα*。Lobel (1929) や Kassel (1965) は複数形の *ἀνώνυμοι τυγχάνουσι* と読む。この「名前を欠いている」ジャンルは私たちの「文学」概念にほぼ対応する。それは歌唱を前提としない散文および韻文による模倣の全体である。悲劇やディテュランボスなどの歌唱を前提とする詩作品、器楽の一部、ダンスを含むアリストテレスの

*ποίησις* 概念はより広い外延を持つ。紀元前四世紀に始まる文学作品の上演から読書へのメディア的变化<sup>7</sup>は、この新しい概念を要求したが、そこにはまだ名前が与えられていなかった。

**ソフロンやクセナルコス**：ソフロンは紀元前五世紀末のシュラクサイのミーモス作家であり、クセナルコスはソフロンの子。「ソクラテス対話」はここでは一つのジャンル名として用いられており、プラトンのそれに限定されない。『詩人論』断片72ではその創始者をテオスのアレクサメノスと呼ぶ。彼らについての伝承は橋本他（2010）で読むことができる。

**三步脚やエレゲイオン**：三步脚はイアンボス・トリメトロスの韻律で、悲劇の台詞部分などに用いられた。エレゲイオンの韻律を用いる詩を「エレゲイア」と呼んでいた<sup>8</sup>。

1447b13-24

ただし、人々は確かに韻文を創作と結びつけ、エレゲイア作家とか叙事詩作家とか名付けるのだけれど、そのとき、模倣を行っているから彼らを詩人と呼んでいるのではなく、韻文に従って無差別に詩人と呼んでいるのだ。だから、韻文を用いて医学書や自然学書を著しても、その作者を詩人と呼ぶのが慣習になっている。だが、ホメロスとエンペドクレスの間には韻律以外に共通点は何もなく、それゆえ、ホメロスを詩人と呼ぶのは正しいが、エンペドクレスは詩人と呼ぶよりもむしろ自然学者と呼ぶ方が適切である。同様に、カイレモンがすべての韻文を用いた混合的な朗唱詩（ラプソディー）である『ケンタウロス』を創作したように、ある人がすべての韻文を用いて模倣を行うのなら、その人は詩人と呼ぶべきだ。これらについてはこのようにして分類したことにしよう。

**詩人**：*ποιητής* は『詩学』において一貫して「言葉を用いる」創作の作者を示しており、「詩人」と訳す。「エレゲイア作家（*ἐλεγειοποιός*）」および「叙事作家（*ἐποποιός*）」はここで「エレゲイアの韻律を用いる詩人」、「叙事詩の韻律を用いる詩人」のことであるが、人々が彼らを「詩人」と称するのは、韻文の使用によってであり、彼らが模倣を行っているからではない。他方アリストテレスは模倣行為を行っているかどうか「詩人」であるかどうかの基準になると考える。

**同様に**：すべての韻文を混ぜ合わせて模倣を行う詩人の場合、韻律に従ってその人に「～詩人」と呼ぶことはできない。（「全韻律の（*πάμμετρος*）」という言葉はアリストテレスより後代のものである。）それでも、ホメロスを「詩人」と呼ぶのが正当であるように、そうした作家も「詩人」と呼ぶべきだ。

**『ケンタウロス』**：カイレモンはアリストテレスと同時代の詩人。様々な韻文を混ぜ合わせる詩を作った。本来、韻文の使用が（固有名詞に対する形容辞を文脈ではなく韻律上の位置によって決定する技法であるフォーミュラとともに）、記憶の容易化を目的としていたとしたら、ありとあらゆる

7 Cf. Havelock (1986 : 98-116). またハブロック (1997) はこのメディア的变化 (Havelock の言葉だと「識字革命」) を理解させる優れた研究書である。

8 『詩学』で扱われるギリシアの韻律のリズム構造については松本／岡 (1997) の注釈部分を参照。



韻文の混用は記憶と、全体を通しての舞台上での上演を困難にする要素になるだろう。だから、『弁論術』（3巻12章1413b13）でアリストテレスが、カイレモンのことを上演よりも読書に適した（ἀναγνωστικοί）悲劇を作ったと評したことは適切である。アテナイオス（608E）はカイレモンが「多くの韻律のドラマ（δράμα πολίμετρον）」を作ったと呼び、その実例として『ケンタウロス』からの引用を行っているので、『ケンタウロス』が形式上は劇作品であったことは確かだろう。ここでそれが「朗唱詩」とされているのは、それが全体を通しての上演のために作られたのではなく、「読書」ないし／および舞台上での一部の朗唱のために作られた作品であることを反映しているだろう。ホメロスの典型的演示形態が舞台上でのその一部の吟唱であり、吟唱歌手がラブソーイダス（ῥαψωδός）と呼ばれていたことと類似の事態が『ケンタウロス』とその舞台上での演示との間にはある。

1447b24-29

上述の媒体、私が言うのはリズムと歌と韻文のことだが、そのすべてを用いる創作があって、たとえばディテュランボスの創作やノモスの創作、また悲劇や喜劇がそうだ。そのあるものは同時にすべての媒体を用いるがあるものは部分に応じて用いるという点でそれらは異なる。諸技術の、模倣を行う手段の違いということで私が意味しているのはこれらのことである。

リズムと歌と韻文：ここでは、創作を規定する「三つの媒体」が「リズムと言葉とメロディ」から、「リズムと歌と韻文」に変わっている。歌唱は三媒体すべてを用い、韻文はリズムと言葉を用いるので、実質上の差異はないが、この変更は、ここでの関心が、ディテュランボスから喜劇にいたる例示されたジャンルでこれら三媒体を具体的にどのように用いているのかにあることと対応している。ディテュランボスやノモスという合唱物語詩は一貫して歌を用い、他方悲劇と喜劇は歌唱部分と韻文の語りの部分に分けられる。リズムが別記されているのは、両者がともに内在しているダンスへの言及とみなしうる。ソフォクレスの『アイアス』におけるアイアスの狂乱の場面はおそらく言葉なしでのダンスを伴っていただろう。

## 第二章

1448a1-9

模倣する人たちは行為する者たちを模倣し、行為する人たちは必然的に優れているか劣っているかのどちらかであるから（性格はほぼ常にこれらに従う、つまり、すべての人は悪徳と美德に関して性格を異にする）、人が模倣するのは、画家の場合にもそうだが、我々より優れた人間であるか、より劣った人間であるか、同等の人間であるかのいずれかだということになる。ポリュグノトスはより優れた人間を、パウソンはより劣った人間を、ディオニュシオスは我々と似た人間を描いたのだ。だから、上記の模倣の一つ一つもこの区別を持つことになり、また、このように違った対象を模倣することで違ったものになるのは明らかだ。

模倣する人たちは…いずれかだということになる。：解釈上二つの問題がある。第一は文の構文に関

わる。つまりどこまでが前文でありどこからが後文になるのかという問題だ。Tarán (2012: 233-234)は二つの可能性を指摘する。第一は、1448a1-9の全体が長い単一の文章であり、1448a7の「上記の模倣の一つ一つも」の直前までが前文で、「上記の模倣」(つまり創作)がすべて対象の性格による区別を持つことの根拠が三つに分けられているという可能性だ。つまり、(1) 詩的模倣を行う人(詩人)は行為する者たちを模倣し、(2) 行為する者たちは優れた人間か劣った人間のどちらか、具体的には、(3) 我々より優れた人であるか、劣った人であるか、同等であるかであり、だからこそ、創作もこの種差によって区別され、異なるものを模倣することで異なるものになるのである。この解釈では、絵画における実例も前文の(3)の内部に組み入れられるべき注記であることになる。

第二の可能性は、私たちの訳のように、上記の(3)を後文とみなす解釈である。模倣する人は「行為する者たち」を模倣し、行為する者たちは性格的美徳に関して優れているか劣っているかのいずれかであるため、人が模倣する対象は必然的に我々より優れた人間であるか、劣った人間であるか、同等の人間であるかのいずれかになる。そのとき、Else (1953: 68)のように明示的にか、Tarán (2012: 233)のように意味上の含意においてかは別として、私たちの訳のように、*μιμῶνται* (模倣する)を(3)に補わねばならない。また Tarán (2012: 167)のように1448a7の *δῆλον δὲ ὅτι κτλ.*の前にピリオドを置き、それ以降は独立した別の文だと理解することになる<sup>9</sup>。

この箇所をめぐる第二の問題は、48a2で模倣対象を「優れた人間か劣った人間か」と二分分割しておきながら、a4-5では「我々より優れた人間であるか、より劣った人間であるか、同等の人間であるか」と三分割している点だ。アリストテレスの詩的模倣の分類原理が基本的に二分分割であるという Else (1963: 78-82)の議論を受け入れるなら、彼とともに、a5以下の三分割の記述のかなりの部分を後の挿入とみなす改訂を行わねばならない。次の注釈を参照。

**同等の人間：τοιούτους。**アリストテレスは、直前に模倣対象を「優れた人間か劣った人間か」と二分分割しておきながら、ここでは「(我々と)同等の人たち」という第三項を導入している。この「同等の人たち(τοιούτους)」が「我々に似た人たち(ὁμοίους)」と同義であることは画家ディオニュシオスおよび詩人クレオフォンの模倣対象が「似た人たち」と呼ばれていることから分かる。ここは多くの議論と校訂を引き起こした解釈上の難所の一つになった。絵画と「散文やむき出しの韻文」(＝「名前のない」創作ジャンル)の模倣対象は三分割されているが、演劇の模倣対象は「より良い人間」と「より劣った人間」に二分分割され、それぞれ悲劇と喜劇に対応させられていて、直前の二分分割と整合性を持たないように思われるからだ<sup>10</sup>。しかし、Tarán (2012: 234)が指摘するように、「優れた人間か劣った人間か」という言葉は必ずしも模倣対象が二種類の性格の持ち主に分類されることを示すのではなく、模倣対象の分類軸を示しているにすぎない。だから、歴史的展開の中で絵画と「名前のない」ジャンルにおいて模倣対象が三種類に分かれ、劇詩において二種類に分かれるのは、それぞれの技術の実態を反映しているにすぎない。

「名前のない」ジャンルが三分割されていることは、第四章1448b24-26で創作がまず二分分割されていることとも矛盾しない。第四章では創作の歴史的発展との関係で対象の分割が語られており、

9 岡/松本(1997: 24)は上記(2)を後文としているように見えるが、「行為する人たちを模倣することが、その対象が優れているか劣っているかのどちらかであることを含意するとは思えない。

10 後に、悲劇感情としての「おそれ」について、「おそれは似た人(τὸν ὁμοίου) (の不幸)について生じる(1453a 5)」と語られるが、これは模倣対象としての「より良い人間」についての、美徳と悪徳全般ではなく「正義」の側面からの限定である。

そこで問題になっているのはその歴史的起源に近い時点だからだ。模倣対象としての「似た人たち」を、より後の発展だとアリストテレスは考えていたのだろう。

「より優れた」「より劣った」が倫理的な意味で理解されるべきか社会的地位の意味で理解されるべきかについては多くの議論がなされてきたが、それについては次節1448a17-18の注釈を参照。

**ポリュグノトス、パウソン、ディオニュシオス**：いずれも五世紀の画家。ポリュグノトスはきわめて高名。パウソンについてはアリストファネス『アカルナイの人々』854に言及がある。また、ディオニュシオスについては、アイリアノス(4.3)によってポリュグノトスの同時代人であるとされた画家に同名の人物がいると Else (1963: 80-81) は指摘する。Lucas (1968: 65)、Dupont-Roc et Lallot (1980: 158)、Zanker (2000: 227) などはプリニウス『博物誌』35. 113で「人間しか描かず、それゆえギリシア語で anthropographos (人を描く画家) と呼ばれた」と紹介されているディオニュシオスのことを指している<sup>11</sup>。その場合、anthropographos は、「英雄や神々」ではなく「人間を描く」と言うニュアンスを持っていたのかもしれない。Dupont-Roc et Lallot は、第二章で問題になっているのは模倣対象としての「行為する人間」の道徳的ステータスであって、それは、作品の中でその対象がどのような存在であるのかとは独立である点を強調するが、48a15のティモテオスとフィロクセノスの『キュクロプス』のように、またアリストテレスがソクラテスを登場させる喜劇の存在を問題視していなかったことから、この区別は必ずしも成り立たない。

#### 1448a9-18

ダンスにおいても、また、アウロスやキタラの演奏においても、これらの違いは生じるかもしれない。また、散文やむき出しの韻文についても同様であって、ホメロスはより良い人たちを、クレオフォンは我々と似た人たちを、パローイディアを最初に創作した人であるタソスのヘゲモンと『デイリアーダ』の作者ニコカレスはより劣った人たちを模倣した。同じことはまたディテュランボスやノモスにも当てはまる。ティモテオスやフィロクセノスが『キュクロプス』を創作したように模倣を行うときにはそうなるだろう。まさにこの違いによって、悲劇は喜劇から区別される。喜劇は現在の人々よりも劣った人を、悲劇はより優れた人を模倣しようとするからである。

**散文やむき出しの韻文**：λόγους δὲ καὶ ψιλομετρίαν. 先ほどの「むき出しの言葉や韻文 (τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις)」という表現がここでは逆に「韻文」の方に「むき出しの」を接頭辞として付加することで補完されている。また、複数形の λόγους は Frazier (1997) が指摘するように、形容詞なしでも「散文」を意味している。従って、ここでは先ほどの「名前を欠いた」音楽なしの詩作のことが語られており、例示として挙げられている四人の詩人は、そうしたジャンルに属する作品の作者として考えられるべきだ。次の注釈を参照。

11 Else は、プリニウスとほぼ同時代の「有名な肖像画家」(『博物誌』35. 148) のディオニュシウスと 35. 113の人物が同一であると考え、『詩学』のこの箇所が後代の挿入である根拠とする。『博物誌』の文脈では、35. 113のディオニュシオスはローマの風景画家セラピオと対比されている。この点は Else の推測にとって有利だ。他方、「人間を描く」という呼称がギリシア語であることは不利に働く。

クレオフォン、ヘゲモン、ニコカレス：ニコカレスについては喜劇詩人に同名の人物がいるが、『デイリアーダ』という作品名は叙事詩のパロディを思わせる。喜劇作家であるタソスのヘゲモンは、ここではパローイディアの創始者として名指されている。パローイディアは叙事詩の吟唱に付属する滑稽叙事詩であり、ヘゲモンは吟唱詩人でもあった。パローイディアとしては「蛙鼠合戦」がよく知られているが、ヘゲモンのパローイディアもこれに似たものだっただろう。クレオフォンが問題になるかもしれない。スダ辞典はクレオフォンを「悲劇詩人」と呼び、いくつかのタイトルを列挙しているが、そのことは、クレオフォンが歌唱を伴わない（別ジャンルの）作品を作ったことと矛盾せず、いずれにせよスダ辞典の典拠は不明だ。アリストテレスは『弁論術』3巻2章1408a14でクレオフォンの表現がまるで「無花果奥様」と言うのが不釣り合いであるように不釣り合いだと述べる。つまり無花果の木(συκῆ 女性名詞)がどれほど立派であっても、それに女神や貴族女性にふさわしい敬称をつけて呼ぶのが不適切であるように、クレオフォンの言葉は対象にふさわしくない形容を行っているときれる。他方、『詩学』22章1458a20では彼の詩は日常語でわかりやすいが卑俗だとされる。これらの記述は、クレオフォンが「似た人たち」を模倣対象としたというここでの議論と矛盾しないが、その作品のジャンルは明らかではない。

ティモテオス、フィロクセノス：両者ともに紀元前五世紀から四世紀にかけてのディテュランボス詩人として知られる。Pickard-Cambridge (1927：61-69)によれば、両者ともに『キュクロプス』があり、フィロクセノスのものは彼の代表作の一つである。フィロクセノスの『キュクロプス』は、女性をめぐるトラブルによってシュラクサイのディオニュシオスに投獄された詩人が、ディオニュシオスを一巨人のポリュフェモスに擬えたディテュランボスである。ティモテオスの『キュクロプス』については、Pickard Cambridgeはノモスかディテュランボスか不明としている。ティモテオスはキュクロプスを「優れた」、フィロクセノスは「劣った」模倣対象として描いたのだろう。とすれば、厳密には、模倣対象の違いは、対象を「どのような人」として描くかの違いにも依存することになる。(Else (1963：80)は両者の区別を強調し、アリストテレスにとって模倣対象としての「より良い人間」は、そのモデルが実際に「より良い人間」であったことを含意せず、「より良い人間」として描かれていることを意味すると考える。)

悲劇は喜劇から区別される：悲劇と喜劇の違いはその模倣対象が「現在の人よりも」劣っているか優れているかにある。先述したようにここで二分割が用いられているのは、第三のジャンルが事実上存在しないことによる。従って、先ほどのディテュランボスに関しても、48a15で『キュクロプス』の前に置かれた無意味な文字列 γὰρ を利用する形で「似た人」を模倣対象とする第三の『キュクロプス』ないし他のディテュランボス作品を作った作家を想定するカステルヴェトロ以来の伝統 (e.g. Bywater (1909), Rostagni (1927)) に従う必要は特にない。

他方、ここで悲劇の模倣対象が「現在の人より優れており」喜劇の模倣対象が「より劣っている」とされ、これが「美德と悪徳」の評価軸に則した性格の規定であることが示されたのだから、このことと「悲劇」が「徳と正義において傑出しておらず (ὁμῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη)、悪徳と邪悪によってではなく何らかの過ちによって破滅する人」が主人公としてふさわしいとする十三章1453a8の規定との整合性が二つの意味で問われることになる。

第一は、このような主人公は模倣対象としては「似た人」であるのではないか、という点であり、第二は、十三章で挙げられていた「極悪人」を対象とする作品が存在したとして、それは模倣対象が「より劣っている」としても「喜劇」になるわけではなく、アリストテレスの規範には従わなくてもそれもまた悲劇とみなすべきではないか、という点である。しかし、十三章の「美德と正義」に

において問題となっているのは実際には「正義」だけであって、ここで *καὶ* は “and in particular” (Denniston 1953 : 291) を意味する。十三章で語られているのは、「美德、とりわけ正義」ないし、「特に正義という美德」で傑出していない人が、「あわれみとおそれ」を引き起こす悲劇の主人公としてふさわしいということにすぎないのであって、おそれを喚起するとされる「似た人」も、あるいは「極悪人」も「非の打ち所のない善人」も、二章の観点では等しく「より良い人」に他ならない<sup>12</sup>。但し、このことは直ちに、第二章における模倣対象の優劣が Zanker (2000) が主張するように第一義的にはその社会的地位の高低についての言及であることを意味するわけではない。本章での「より良い人」は、「性格的美徳において、全体として傑出した人」であり、すべての性格的美徳において優れていることも、善人であることも含意していない。それは、具体的には、何らかの性格的美徳において傑出する者として、アリストテレスと同時代の市民たち (*τῶν νῦν*) とは対比的にとらえられた、伝説の英雄たちないしそれと同等としてとらえられる人々である。悲劇は、伝説の英雄たち(より良い人たち)を模倣し、喜劇は、市井の俗人をより劣った人たちとして模倣し、あるいは、(『詩学』より少し後の)メナンドロスのように、奴隷など市民より劣っていると思われる人たちを模倣するのである。

### 第三章

1448a19-25

様々な創作術の第三の違いは、これらの対象のそれぞれをどのように模倣するのかである。同じ媒体を用いて同じ対象を模倣するには、(1) 報告することで行う場合もあり、その際、(a) ホメロスが創作するように別の何かになることもあれば、(b) 自分自身として報告し変化しないことある。あるいは、(2) 行為し実行することですべての人を模倣すること〔演じること〕で行う場合もある。最初に述べたように、(1) 何を用いて (2) 何を (3) どのように模倣するのかというこれら三つの違いによって模倣は分けられる。

報告によって行う場合……模倣することで行う場合：冒頭三章での最大の解釈上の難所である。第三章では言葉を用いる創作が前提とされており、言葉を用いないダンスや器楽についてはもはや考慮されていないことをまず注意すべきだ。つまり、メロディを伴わない「名前を欠いた」ジャンル(そこには叙事詩が含まれる)と、リズムとメロディと言葉のすべてを用いるノモスやディテュランボス、そして演劇に問題は限定されるのである。それら「詩的」模倣はその「方法」で分けられる。アリストテレスは「方法」をどのように分割したのだろうか。注釈者たちは大別して次の二種類の解釈のどちらかを支持してきた。

- (1) 単純な三分割 (Else (1963), Halliwell (1987), Bywater (1909) など)
  - (a) ホメロスのようにあるときは「報告を行い」、あるときは「別の何かになる」方法、
  - (b) 自分自身として行い変化しない方法、

12 北野 (1999) を参照。Söffing (1981) は『詩学』内部に規範的規定の層と記述的規定の層を峻別すべきことを論じているが、第二章での模倣対象の区別は十三章のような規範言明ではなく記述言明であり、すべての悲劇ないし喜劇に成り立つものでなければならない。道徳的解釈はそれゆえに排除される。

- (c) 「すべての人を行為し実行するものとして模倣する」劇的な方法。  
 (2) 二分割 (Janko (1987), Tarán (2012), Dupont-Roc et Lallot (1980) など)

(I) 報告

- (Ia) ホメロスのように「他のものになって」報告する場合  
 (Ib) 「自分自身として変化せずに」報告する場合

(II) 劇的な方法

さて、このアリストテレスの分割が、プラトン『国家』第三卷392D-394Dでの物語の語り方の分割の影響を受けていることはどの解釈者も認める。プラトンは語りを(1)自分自身として語る「単純な語り」、(2)他人になって(直接話法を用いて)語る模倣的な語り、(3)両者の混用に分割していた。三分割の解釈はアリストテレスがプラトンと同じ分類を示していると考える。他方、我々は、「報告」と「行動による模倣」の区別がアリストテレスにとって根本的だと考え、二分割を採用する。「行動による」か「報告による」かの区別は排他的であって、混用は存在しない。「他人になって」(つまり直接話法を用いて)報告しようとも、叙事詩はまだ「行動による」模倣ではない。「他のものになる」という劇的インパーソンションは存在していても、劇的アクションは欠けているからだ。たとえば悲劇で伝令が直接話法を用いて生き生きと報告しても、伝令の行為はいまだ劇世界の内部では「報告」である。「叙事詩は、韻文だけを用い報告であるという点で、悲劇と異なる(1449b11-12)。」ただし、かなりの部分を直説法による会話で進むホメロスの叙事詩は、劇的な行動へ向かう重要な前進だとアリストテレスが考えていたことは確かであり、だからこそホメロスは「劇的な模倣を創作した(1448b35-36)」とも語られる。しかしそれらはまだ行動による模倣そのものではない。

自分自身として報告し変化しない：Schmitt (2008：263)が指摘するように、これは必ずしも詩人が詩人として語るということではない。語り手が仮にオデュッセウスとして語っていても、一貫してオデュッセウスとして語り「変化しない *μὴ μεταβάλλοντα*」のであれば、このタイプの報告である。Lattman (2005)は、ナラトロジー的の分類に基づき、内包された作者ないし全知の語り手を持つ叙事詩の語り手は既に「変化して」おり、「自分自身として報告」していないと考えるが、その場合、「自分自身として語る」ジャンルの余地が殆どなくなってしまう。「変化しない」は作品内部での語る主体の変化に関わりとみなすべきだ。ホメロスの場合、語りの後に直説話法による言葉が導入されるために、「何か別のものになる」のである。内包された作者としての語り手を持つ叙事詩だけでなく、一人の俳優とコロスのみによる原初的な悲劇における俳優の台詞も、このタイプの「報告」であったと考えても良いだろう。俳優は、伝説上の英雄として過去の自分の行為について「報告」し、コロスの問いに「答えた」のだろうから。勿論、俳優が複数になった後の悲劇における「語り」は、基本的には、行為する登場人物としての語りである。Schmitt (2008：264)は三叉路での争いについてのオイディプスの舞台上での「語り」を例に挙げるが、イオカステの死とオイディプスの自傷を告げる第二の伝令の報告も、すでに単純な報告ではなく、舞台上の劇的行動の中で意味を持つ。

すべての人を行為し実行するものとして模倣すること：*πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους*. Lucas (1968：67)が指摘するように、この文は「対格+不定法」の構文によって複雑になっている。つまり、*τοὺς μιμουμένους* (模倣すること)は1448a21の *μιμείσθαι* に支配されて対格になっている。その前の *ἀπαγγέλλοντας* (報告すること)、*γινόμενον* ((何か他のもの)になって)、*μὴ μεταβάλλοντας* (変化せずに)もこの点では同じだ。

しかし、不定詞を本動詞 *μιμοῦνται* に書き換えるときこの箇所は三種類の解釈の可能性が生じる。

- (1) *πάντες ὡς πράττοντες καὶ ἐνεργοῦντες (μιμοῦνται) οἱ μιμούμενοι* (模倣する人たちは、全員が行動し実行することで模倣を行う) に書き換えられるとみなす解釈。つまり「すべての人が」「行動し実行することで」模倣を行う。しかし、この読解は、「模倣する人たちは…模倣する」が重複になっている。したがって、この読解をとる注釈者の多くは写本の *τοὺς μιμουμένους* (書き換えた形での *οἱ μιμούμενοι* (模倣する人たちは)) を削除する<sup>13</sup>。
- (2) *πάντας ὡς πράττοντες καὶ ἐνεργοῦντες (μιμοῦνται) οἱ μιμούμενοι* (行動し実行することですべての人を模倣する人たちが模倣を行う)。書き換えたときに、対格の *πάντας* を *οἱ μιμούμενοι* の主語として主格に変換せず、その目的語として対格のまま残す。他方、「行為し行動する」は主格に変える。この場合、*πάντας* は分詞で表された劇的模倣の模倣対象を示すため、*τοὺς μιμουμένους (οἱ μιμούμενοι)* を削除できない。また、「行動し実行する」はこの新しい「模倣」が舞台上での実際の動きを持つ劇的な模倣であることを強調している (*ἐνεργέω* = to be in action or activity (LSJ))<sup>14</sup>。
- (3) *πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας (μιμοῦνται) οἱ μιμούμενοι* (すべての人を、行為し実行するものとして模倣する人たちが模倣を行う)。*πάντας* を *οἱ μιμούμενοι* の目的語とみなすだけでなく、*πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας* を *πάντας* の様態として理解する<sup>15</sup>。

たとえ、*οἱ μιμούμενοι* を削除したとしても、(1) の「全員が」の不自然さは残る。他方、(2) はそのような無理を引き起こさず、むしろ *πάντας* を *οἱ μιμούμενοι* の目的語として自然に理解させる。(3) は、直後の「ソフォクレスとアリストファネスが「行為し行動する人々を模倣する」という言葉と整合的である。確かに、この言葉自体、第二章で「模倣する人たちは行為する人たちを模倣する」と模倣対象についてほぼ同一の表現が用いられているという点で疑問を呼ぶものであるが、まず1448a23で *ὡς* (として) および *καὶ ἐνεργοῦντας* (また実行するものとして) と補足されることで、また、48a28でも *καὶ δρῶντας* (また行動するものを) と補足されることで、模倣対象ではなくその模倣のされ方についての記述であることが示されている (次節注参照)。

(2) を採る Tarán (2012 : 237) は、a20の「同じ対象 (*τὰ αὐτά*)」、a21の「何か別のもの (*ἕτερον τι*)」に合わせて男性複数の *πάντας* を中性の *πάντα* に改訂する。他方 (3) をとるならばここは男性複数でなければならない。またここで諸写本が男性形を採っていることは (3) に有利である。

1448a24-29

だから、ソフォクレスはある意味ではホメロスと同じ模倣者なのだ。両者とも優れた人を模倣するのだから。だがある意味ではアリストファネスと同じ模倣者なのだ。両者とも行為し行動する人たちを模倣するのだから。行動する人たちを模倣するからこそこれらのジャンル

13 e.g. Butcher (1911 : 12), Kassel (1965 : 5). Lucas (1968 : 67) の注釈も基本的には本文の Kassel の解釈にしたがっている。

14 e.g. Else (1963 : 90), Tarán (2012 : 237).

15 e.g. Dupont-Roc et Lallot (1980 : 39), Schmitt (2008 : 5)、松本/岡 (1997 : 26)。松本/岡は *τοὺς μιμουμένους* を削除する (1997 : 123n2) が、そのとき、他の方式での「報告する (*ἀπαγγέλλουσα*)」〔(他のもの) なる (*γιγνώμενον*)〕「変化せずに (*μὴ μεταβάλλοντα*)〕」に対応する「どのように模倣を行うのか」を示す分詞が存在しなくなるため、これは削除できない。

がドラマと呼ばれるのだと言う人たちがいる。

両者とも行為し行動する人たちを模倣する：*πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω*. アリストテレスは模倣の方法を表すためには主格形の分詞を用いていた（行為することで模倣する）。ここでそれが破られているのは Else（1963：104）が指摘するように不正確であり、ほとんど同じ表現が第二章冒頭で模倣対象の差異を導入するために用いられている（*μιμοῦνται οἱ μιμοῦμενοι πράττοντας* 1448a1）ことを考えればグロテスクにも見える。だからこそ、十六世紀の Casaubon の注釈は主格形への修正を提案したと Dupont-Roc et Lallot（1980：162）は指摘する。ただし、かれらは二つの理由からこの修正が不必要だと考える。(1) 前注で述べたように、*καὶ δρῶντας* という限定によって、この対格が模倣対象のあり方ではなく模倣の方法に関わることが明示化されている。(2) 主格形への修正は、特に *δρῶντας* という言葉が加わることによって、俳優の側から作品を見すぎている。ソフォクレスとアリストファネスが「行為し行動することで」模倣していたとするならば、両者は舞台上で演じていなければならない。

私たちはすでに1448a23の *ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας* が *τοὺς μιμουμένους* の目的語としての *πάντας* を説明していると考えた。問題は、ここの「行為し行動する人たちを模倣する」は1448a23とは異なり、模倣の方法についての記述であることを示す *ὡς*（として）を欠いていることだ。しかし、a23ですでに「すべての人を行為し実行するものとして模倣する」と言われたことによって、文脈上、この「行為し行動する人たち」も模倣の様態を表すことは理解可能である。その場合「～を模倣する」は、模倣の対象（モデル）ではなく、模倣の結果生まれたもの（俳優の演技）を目的語としていることになる。a29の「行動する人たちを模倣するから…」も同様に結果を指示する。

1448a29-b3

それゆえに、ドリス人たちは悲劇も喜劇も自分たちのものであると主張するのだ。（当地のメガラ人は、メガラで民主制が生じた折りに喜劇が生まれたと主張し、シケリアのメガラ人は、キオニデスやマグネスよりもずっと前の詩人エピカルモスがシケリア出身であるがゆえに、喜劇は自分たちのところで生まれたと主張している。また、ペロポネソスの人たちのうちにも、悲劇が自分たちのものだと主張する人がいる。）ドリス人たちは名前をその証拠にしている。つまり、彼らは郊外の村のことをコーマーと呼び、アテナイ人はデーモスと呼ぶが、喜劇詩人という名前は「<sup>コームーイドイ</sup>浮かれ騒ぐ」に由来するのではなく、嘲られて都市を追い出され村々を渡り歩いたことに由来すると言ふのだ。また、「<sup>ゴイエイシ</sup>行為する」ことを彼らはドラーンと呼ぶがアテナイ人はプラッテインと呼ぶのもその証拠だとされる。模倣の種差について、それが幾つありまたどのようなものであるのかは以上で語られたことにしよう。

ドリス人たち：ペロポネソス半島、ギリシア本土のメガラ地方、クレタ等を中心にポリスを形成していたギリシアの部族の一つ。独自の方言を持っていた。

当地のメガラ人：アテナイの西にあるメガラの人々。彼らはシケリアの東岸に植民し同名のポリスを建設した。



キオニデス、マグネス、エピカルモス：キオニデスとマグネスは紀元前五世紀前半に活動したアテナイの喜劇詩人。エピカルモスはシケリアのシュラクサイの喜劇詩人。紀元前五世紀の初め頃に活動したとされる。「ずっと前」は事実と反するが、アリストテレスはメガラ人のこの主張にも、語源についての議論や、それによる喜劇と悲劇のドリス起源説に同意しているわけでもない。あくまでこれらの説を紹介しているだけである。これら初期の喜劇作家の作品についても、ミーモスと同様、橋本他（2010）に伝承と断片の翻訳がある。

コーナー、喜劇詩人、「<sup>コモイドイ</sup>浮かれ騒ぐ」：アリストテレスがこの語源説を受け入れていると考える理由はない。喜劇の語源は  $\kappa\omega\mu\acute{\alpha}\xi\epsilon\iota\nu$  よりむしろその語が由来している  $\kappa\tilde{\omega}\mu\omicron\varsigma$  である。

「<sup>ト・ボイエイン</sup>行為する」、ドラーン、プラッティン：ドラマ ( $\delta\rho\tilde{\alpha}\mu\alpha$ ) の語源がドラーン ( $\delta\rho\tilde{\alpha}\nu$ ) であることに疑いはないが、この語が本来ドリス方言であるかどうかは確かではない。

#### 参考文献

文献は、Else (1963) がそれまでの研究史の集大成でありかつ大胆な新しい解釈の試みとして時代を画していると考え、それ以降のものを中心に参照した。

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.

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*, Éditions du Seuil, Paris.

Else, Gerald F. (1963). *Aristotle's Poetics. The Argument*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Frazier, Françoise. (1997). "Remarques autour de la classification des arts au chapitre I de la *Poétique* (1447 a 18-b 13)," *Revue des études grecques*, 110, 420-433.

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).

Havelock, Eric A. (1963). *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Havelock, Eric A. (1986). *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University, New Haven.

Kardoun, Maria. (1993). *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike*, Amsterdam.

Kassel, R. (1965). *Aristotelis De arte poetica liber. Recognovit brevis adnotatione critica*, Clarendon Press, Oxford.

Kirby, J.T. (1991). "Mimesis and Diegesis. Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle," *Helios* 18, 113-128.

Koller, Hermann. (1954). *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke Verlag, Bern.

Koller, Hermann. (1963). *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Francke Verlag, Berlin.

- 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.
- Lattman, Claas. (2005). “Die Dichtungsklassifikation des Aristoteles. Eine neue Interpretation von Aristoteles *poet.* 1448a19-24,” *Philologus* 149, 28-51.
- Lobel, E. (1929). “A Crux in the *Poetics*,” in *Classical Quarterly* 23, 76-79.
- 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 Appendixes*, at the Clarendon Press, Oxford
- Montmollin, Daniel de. (1951). *La Poétique d’Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, H. Messier, Paris.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1927). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, at the Clarendon Press, Oxford.
- Rostagni, A. (1927). *Aristotele, la Poetica, con introduzione, commento e appendice critica*, Torino.
- Schmitt, Arbogast. (2008). *Aristoteles Poetik, übersetzt und erläutert*, Akademie Verlag, Berlin.
- Söffing, Werner. (1981). *Deskriptive und Normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Verlag B. R. Grüner, Amsterdam.
- 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.
- Zanker, Graham. (2000). “Aristotle’s *Poetics* and Painters”, *The American Journal of Philology*, 121, 225-235.
- 北野雅弘 (1985) 「三段の模倣説の検討」フィロカリア (大阪大学文学部美学科篇) 2号、23-40。
- 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。
- ハブロック、エリック・A (1997) 『プラトン序説』(村岡晋一訳) 新書館、(Havelock (1963) の翻訳)。
- 松本仁助／岡 道男 (訳) (1997) 『アリストテレーズ詩学、ホラーティウス詩論』、岩波書店。
- 橋本隆夫他 (訳) (2010) 『ギリシア喜劇全集第7巻、群小詩人断片 I』、岩波書店。