

# 『詩学』における「悲劇に固有の快」

——アリストテレスの芸術哲学の可能性——

小川文子

## 序

本論ではアリストテレス『詩学（ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ）』における悲劇に「固有の快（οἰκειά ἡδονή）」（14, 1453b11）の意味を探りつつ、『政治学』第8巻の音楽論も視野に入れながら、最終的には、アリストテレスが「模倣（μίμησις）」に対して、どのような機能や目的を見出していたのかを再構築していく。というのも、アリストテレスは芸術の創作術（ποιητική）とその他の実用的な技術とを分別しているからである。表面的に見れば、この分別は「模倣」ということによってなされているだろう。ただし、『自然学』で述べられている通り、「技術は自然を模倣する」（199a17）<sup>1)</sup>。創作術と実用的な技術との違いは実際のところ曖昧である。実用的な技術から区別されるうる創作術の模倣とはいかなるものであるのか、本論では「固有の快」との関係に焦点を絞りつつ考えていく。

『詩学』第25章には、「詩作の技術（ποιητική）における正しさ（ὀρθότης）<sup>2)</sup>は、国家の技術（πολιτική）における正しさと同じではなく、さ

---

1) 「一方、技術は自然が成し遂げないところのものを完成させ、他方で自然のなすところを模倣する」（『自然学』199a15-17）。もちろん、『自然学』では自然にはない人工物であるところの家や、寝台や衣服などを作る技術が想定されている。

らに他の如何なる技術における正しさとも同じではない」(1460b13-15)という一文がある。ここで「国家の技術」という比較対象が登場するのはプラトン『国家』との対比だろう。プラトンもまた「模倣」によって詩作とそうでないものとを分けてはいるが、両者を同じ「正しさ」のもとに判断していた。だからこそ、アリストテレスはこのような言及を『詩学』においてあえて示し、プラトンの詩人追放論に異を唱えている。いずれにせよ、アリストテレスにおいては、国家をよく統治するための技術ならびに医術や馬についての技術など、あらゆる他の技術から詩作の技術は区別される。また、第9章では、詩人と歴史家の仕事を比較し、両者は韻律で書いているかどうかで区別されるべきではなく、「詩人は模倣を行うがゆえに詩人であり、行為を模倣するのであるから、それだけいっそう韻律を作る者であるよりもむしろミュートス (μῦθος)<sup>3)</sup> を作る者でなければならない」(9, 1451d27-19)とされる。ここでは「模倣」によって詩人の仕事と歴史家の仕事が区別されるが、同じ言論を用いた仕事であったとしても両者は明確に区別される。さらに、第14章では、「悲劇からは、あらゆる種類の快を求めてよいというわけではなくて、悲劇に固有の快を求めなければならない」(14, 1453b10-11)と述べられている。このように、アリストテレスは詩作には詩作の正しさがあること、詩作が他の仕事とは異なること、詩作には固有の快があることなどを示しながら、詩作の固有性をさまざまな形で示そうとしているのである。アリストテレスのこうした素朴な見方は、現代を生きる我々に対して、芸術の何であるかを基本に立ち返って示してくれる可能性を有している。

アリストテレスの区別をもう一度掘り起こすことで、現代の多元的な芸術概念に対して、素朴な特性を示すことができるかもしれない。本論では、

---

2) 詩人の表現に対して擁護できるであろう「正当性」のことを指す。

3) μῦθοςは「物語」「筋」「ストーリー」「plot」「fable」など様々に訳出可能だが、本稿では幅広い意味を含みもつことを重視し、特定の日本語は採用せず、そのまま「ミュートス」としたい。そのことに関しては拙著、小川彩子『アリストテレス『詩学』におけるミュートス概念』、東京キララ社、2010年でも述べている。

『詩学』や『政治学』の言及を手引きとして、アリストテレスが創作に対してどのような機能や目的を見出していたのかを確認しながら、創作の固有性を明らかにしていく。

## 1. 固有の快

先に述べたように、『詩学』第14章では悲劇に固有の快が求められている。固有の快については、悲劇のみならず、喜劇や叙事詩にも想定されている。例えば、「このような二重の組み立てから生じる快は悲劇から生じる快ではなく、むしろ喜劇に固有の快である」(13, 1453a35-36)という記述や、「叙事詩はちょうど一つの完全な生き物のように固有の快を作り出すことができるだろう」(23, 1459a20-21)という記述から明らかである。アリストテレスは喜劇や叙事詩に対しても、それぞれに「固有の快」を想定していた。「固有の快」という言い回しは字義通り、それぞれのジャンルに固有のものを示している。それでは、喜劇や叙事詩の快とは異なる、悲劇に固有の快とは何であるのか。今一度、『詩学』第14章の悲劇に固有の快に関する記述を見てみよう。

「なぜなら、悲劇からは、あらゆる種類の快を求めてよいというわけではなくて、悲劇に固有の快を求めなければならないからである。詩人は憐れみと恐れから生じる快を模倣を通じて作り出さなければならないから、これをもろもろの出来事の中に作り込まなければならないことは明らかである。(οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζῆτεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.)」(14, 1453b10-14)

この箇所から読み取れることは、悲劇に固有の快は、①憐れみ (ἐλέος) と恐れ (φόβος) から生じる快であること、②模倣を通じて (διὰ μιμήσεως)

なされること、③憐れみと恐れを生じさせるものをもろもろの出来事の中  
に作り込まなければならないこと、の三点である。

まず、悲劇に固有の快が①憐れみと恐れから生じる、ということは悲劇  
において本質的である。このことは、第6章で述べられる悲劇の「本質の  
定義 (ἄρον τῆς οὐσίας)」からも明らかである。

「悲劇とは、一定の大きさを備えた完結した高貴な行為の模倣であり、  
快い効果を与える言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれ  
ぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たち  
によって行われ、憐れみと恐れを通じて、そのような感情のカタルシ  
スを達成するものである。」(6, 1449b24-28)

憐れみと恐れを通じてもたらされるカタルシスの働きは、悲劇の機能で  
あり悲劇が目指す狙いの一つとも解せよう。ところが、カタルシスについ  
ては、周知の通り、現存の『詩学』においてこの箇所にしき記載がない<sup>4)</sup>。  
『詩学』内部でカタルシスの意味を特定することは困難である。従来の研  
究をごく簡略的に示すとすれば、カタルシスは、もろもろの感情を病  
理的に瀉出する作用か、あるいは倫理的に浄化する作用か、もしくは出来  
事の知的解明の意味であると考えられることが一般である<sup>5)</sup>。たしかに、

---

4) 一般的な「浄め」の意味では 55b15 に一度登場する。

5) カタルシスの分類に関しては Halliwell (1986) pp. 350-356 や今道 (1972) pp. 143-147  
に詳しいが、一般的に①病理的な瀉出、②倫理的な浄化、③知的解明、といった三つの方向  
性での解釈が有力である。①病理的な瀉出は、瀉血によって肉体から医療的に悪いものを抜  
くと同様、毒素を本体から抜いて、本体を浄める作用が想定される。古くはイアンブリコ  
スから、ベルナイス、ルーカスなどが採用している。『政治学』第8巻第7章のカタルシ  
スに関する記述との整合性が保てるうえ、もしかしたらアリストテレスが芸術全般に何らかの  
カタルシスを想定していたという予測も立てられるというメリットがある。②倫理的な浄化  
に関しては、『ニコマコス倫理学』第2巻第6章 1106a26 以下で述べられていることと関連  
して、悲劇を見ることで恐れと憐れみのバランスが浄められて適度な状態になる、と解釈で  
きる。この解釈のメリットとしては、「恐れと憐れみ」が端的に苦とされないため、苦から  
快が生じるという悲劇のアクロバティックな解釈を想定せずに済む点が挙げられる。ブッ  
チャー、ズーゼミールらが採用。③知的解明については、理解を阻む邪魔なものが排出され  
ることによって、知的な理解が深まるとされる。オッテ、エルス、ゴールデンの解釈が有名。

このカタルシス節を念頭に、悲劇に固有の快もまた、何らかの苦痛が瀉出されて訪れる快だと解釈する立場もある<sup>6)</sup>。だが、本発表では手がかりの少ないカタルシスに、悲劇に固有の快の意味を見出すことはせず、他の言及から固有の快を探っていくことにする。このカタルシス節で注目したいのは、むしろ、カタルシスもまた「憐れみと恐れを通じて」達成されるという部分である<sup>7)</sup>。

憐れみと恐れ感情については、『詩学』内で何度も繰り返し言及される<sup>8)</sup>。第13章でも、「最もすぐれた悲劇の組み立ては、単純なものではなく複雑なものではなく、恐れや憐れみを模倣しなければならない、(というのも、そのことがこのような模倣にとっての特有のこと (ιδίον) だからである)」(13, 1452b31-33) と述べられている。憐れみと恐れは、悲劇の模倣にとって「特有のこと (ιδίον)」であり、憐れみと恐れが悲劇の本質に関わる大きな要素であることは間違いない<sup>9)</sup>。

次いで、悲劇に固有の快は②模倣を通じてなされる、とされるが、模倣

『詩学』第4章で述べられる快とも結びつく。ただし、オッテはCodex Parisinus 1741にしたがい *παθημάτων* のところを *μαθημάτων* と読み替えたうえ、さらに「出来事 (*πραγμάτων*) のカタルシス」の誤写だと考えている点に困難が残る。

- 6) 『政治学』第8巻第7章との関連から『詩学』のカタルシスを解釈する説に見られる。
- 7) カタルシスに関しては、場合によっては叙事詩のカタルシスや喜劇のカタルシスを想定することも可能である。ただし、叙事詩は悲劇と同様の要素を多分にもっているが、悲劇のような凝縮された緊密な統一を有していないため、叙事詩から得られるカタルシスの効果は悲劇のそれよりも程度の劣るものであるかもしれない。Cf. 竹内 (1969) pp. 314-315. バイウォーターは喜劇のカタルシスを擁護している。Cf. Bywater (1932) p. 152. また、『コワラン論考』3において、喜劇は「快と滑稽さを通じ、そうしたもろもろの感情のカタルシスを達成するものである」という記述があることから、喜劇のカタルシスを類推することもできる。Cf. 三浦 (2019)。もちろん『政治学』第8巻の音楽の効果としてのカタルシスも語られている。それぞれのジャンルにおいて、カタルシスの内容が同一とは考えにくい、同一でないとすれば、むしろカタルシス自体が端的に悲劇に限定された特徴であるとは言い難い。
- 8) 『詩学』内で、同類の表現を含めると12ヶ所で認められる。49b27, 52a3, 38, 52b32, 36, 53a1, 3, 5, 6, 53b1, 12, 56b1, である。悲劇において、憐れみと恐れは要素は本質にかかわるものである。ただし、『政治学』第8巻第7章において、音楽のカタルシス効果について言及される際にも「憐れみと恐れ」の問題が関係していることには注意を払う必要があるだろう。
- 9) ただし、『詩学』において悲劇と叙事詩とは本質を共有しているため、憐れみと恐れが悲劇以外に関係を有さないということを示しているわけではない。

であること自体は悲劇にのみ固有のことではない。『詩学』第1章では、叙事詩や悲劇、喜劇、ディテュラムボス、アウロス笛やキタラー琴の音楽について、「これらすべては総じて模倣である (πάσαι τυγχάνουσιν οὐσαι μιμήσεις τὸ σύνολον)」(1, 1447a15-16) と述べられている。これから『詩学』で論じる詩作の数々や音楽の部分が、考えてみればすべて模倣であるということが確認される。創作の本質が模倣にあることを、この冒頭は示唆している。悲劇もまた模倣であり、いわば『創作術 (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ)』と名付けられているこの著作において、「模倣」であることを前提として悲劇を見ていくことが重要となる。悲劇に固有の快の説明する箇所において、創作全般に該当する「模倣」という作用をあえて述べているのは、悲劇に固有の快もまた、模倣であるからこそ作り出せるものであることを強調するためである。詩人は起こった出来事をそのままに語るわけではない。事実をそのままに語ることから得られない快が模倣を通して達成されるはずである。

最後に残された、③憐れみと恐れを生じさせるものをもろもろの出来事の中に作り込まなければならない、との指摘は、模倣を通じて快を作るために、具体的に必要となる作業である。実際 ἐπεὶ とともに①②という原因や理由を語ったのちに、③の出来事の中に作り込むという作業が述べられている。つまり、憐れみと恐れから生じる快を模倣を通じて作り出さなければならないという理由から、③の作業が必要になるのである。詩人の模倣作業は、創意工夫によって、さまざまな出来事を組み立て直すことによる。その際、悲劇の本質に関わる憐れみと恐れを生じさせる要素を出来事の中に組み込まなくてはならない。この作業が、さらに具体的にどのような語られているかは、後ほど見ていきたい。

以上のように、第14章における悲劇に固有の快に関する言及を概観したが、ここでは悲劇に固有の快が何であるのか端的に述べられてはいない。ただし、悲劇に固有の快がどのように生み出されるのかに関しては語られているといえよう。方法としては、「模倣を通じて」であり、さらにそれ

を具体的に示せば、憐れみや恐れを引き起こすものを「出来事の中に作り込む」という作業として示された。そこで、まずは、模倣がどのようなものであるか、『詩学』第4章を確認していく。

## 2. 模倣

第4章では、詩作の起源が模倣との関係から述べられている。詩作の起源には二つの原因があり、そのいずれもが人間の本性に根差したもの(φυσικός)とされる。第一の原因は、人間が模倣を通して学習をなし、そもそも模倣をよろこぶ性質を有していることによって詩作が生まれたというものである。また、第二の原因は、音楽の即興から詩作が生まれたというものである<sup>10)</sup>。第一の原因に関してさらに細かく見てみると、①模倣することは子供の頃から人間に結びついたもの(σύμφυτος)であり、しかも人間は最も模倣に巧みであり、模倣を通じて最初に学習(μάθησις)をなすという点で他の動物と異なる、という部分と、②すべての人々が模倣されたものをよろこぶ(χαίρειν)、という部分によって述べられている(4, 1488b5-9)<sup>11)</sup>。②の記述に関してはさらに詳細に、絵画を用いた例も出しながら長々と語られる。

「その証拠は実際の行為のうちにある。例えば、下等な動物や人間の死体の形状のように、その実物を見るのは苦痛であっても、それらをきわめて正確に描いた像(εικῶν)であれば、我々はこれを見るのをよろこぶ(χαίρειν)からである。」(4, 1448b9-12)

---

10) エルス、ルーカス、三浦など、多くがこの分け方を採用している Else (1957) p. 223、Lucas (1968) p. 74、三浦 (2019) pp. 33-34。しかし、松本・岡は、本発表で、第一の原因として示したものの内部構造である①②を二つの原因とし、音楽の即興から詩作が生まれたというものを原因のうちを含めていない。松本・岡 (1997) pp. 27-28。

11) ここでは ἡδονήではなく χαίρειν という動詞が用いられているが、『政治学』第8巻の音楽論でも快を示す際に ἡδονήを用いた規定とともに、動詞では χαίρειν が用いられている箇所がある (38a1-3, 39b17-19)。

実物であつたらならそれを見るのが端的に苦痛であるような対象でも、それが「模倣を通じて」示されれば、我々はそれをよろこぶことができる。この話は、悲劇にも通じるだろう。例えば、自分に似たような人物における近親者間の殺害を目の当たりにするとすれば、それはおそらく苦痛と脅威以外の何ものでもなく、そこから快を得ることは出来まい。しかし、それが模倣を通じて示されることによって、憐れみと恐れが生じるような出来事に生まれ変わり、はじめて悲劇に固有の快が生じる可能性が広がる。しかし、なぜ我々は模倣をよろこぶことができるのだろうか。②の続きの部分にその理由が述べられている。

「その理由は、学ぶこと ( $\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota\nu$ ) が哲学者にとってのみならず、他の人々にとっても同じように最も快い ( $\eta\delta\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ ) ということにある。ただし、哲学者以外の人々が学ぶことに与る程度はわずかであるが。実際、人々が像を見てよろこぶ ( $\chi\alpha\iota\rho\epsilon\iota\nu$ ) のは、見ると同時に「この人(像)はかの人である」という風に、かのものが何であるのかを学んだり ( $\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota\nu$ ) 推論したり ( $\sigma\upsilon\lambda\lambda\omicron\gamma\iota\sigma\theta\alpha\iota$ ) することから生じる。もし、たまたま実物を以前に見たことがない場合に、それが快 ( $\eta\delta\omicron\nu\eta$ ) を与えるとすれば、それは模倣であるからではなく、仕上げの巧みさ、色彩、あるいはこのような何か他の原因によるものである。」(4, 1448b12-19)

①の部分で人間は模倣を通して学ぶと言われていたが、この長文に渡る②において、学ぶことは人間にとって最も快いことなのだと明かされる。人間は模倣をよろこぶが、それはここに示されている通り模倣が「これはかのものだ」という学習や推論のよろこびを与えるからである。つまり、模倣によってもたらされるのは、一種の「学習の快」である。さらに、実物を以前に見たことがなく、「これはかのものだ」という知見が得られない場合には、ただ仕上げの巧みさや色彩などに原因をもつような、いわば

「感覚の快」が得られるとされる。このように見るならば、快には段階があり、もっとも高尚なものは「哲学の快」であり、次いで「模倣の快」がある。「模倣の快」には、段階の差があり、「学習の快」と「感覚の快」とに分けられることになろう<sup>12)</sup>。つまり、模倣の快に関しては、享受者がすでに見知っているのか、あるいは知らないのかという、享受者側の状態によって得られる快が異なると理解できる。

第二の原因に関しては、「模倣することは、音階やリズムとともに、我々にとって自然本性にしたがって存在するものであるから(というのも、韻律がリズムの部分であることは明らかであるから)、これらのことに対してもっとも向いている人たちが、はじめに、即興の作品から出発して、それを少しずつ発展させながら詩作を生み出した」(4, 1448b20-24)と述べられている。実際のところ、こちらの内容の方が、詩作の起源をあらわすに相応しい言及だとも考えられるが、ここで言われている音楽もまた模倣である。模倣をよろこぶ我々にとって音楽が根源的なものであり、音楽に素質のある人々の即興から詩作が生まれたとされることには納得がいく。

第4章では、詩作の起源を論じると言いながら、どちらかと言えば模倣という行為が人間本性に根付いたものであることが示されていた。悲劇は何か具体的な目的があって作られ始めたというよりは、むしろ、人間本性に根付いた模倣行為によって自然発生的に作られたのであろう。ただし、この第4章では詩作の起源を掘り起こすために、詩作自体ではなく、絵画や音楽といった、詩作ではないものが実例として挙げられていた。絵画における視覚的な快は模倣をよろこぶ例として理解しやすいし、人間がリズムや音階を自然に好み、即興で音を鳴らしながら真似事を発展させていく様も想像しやすいだろう。逆に言えば、詩作は音楽の発展した先にある複雑な構造を有しており、詩作の模倣性を端的に示すことは困難であるともいえよう。

---

12) 「哲学の快」と「模倣の快」、さらに「学習の快」「感覚の快」という分け方については Halliwell (1986) pp. 69-77.

さて、第4章の模倣論において示されている快は、いうなれば「学習の快」であった。しかし、これは悲劇のみならず創作一般に共通しうる快である。ただし、だからといって悲劇に固有の快を考える上で軽んじてよいものではなかろう。実際、ゴールデンは悲劇に固有の快を、こうした学習による認識的な快とみて、カタルシスを出来事の解明と解釈している<sup>13)</sup>。カタルシスの解釈にまで及ばないにせよ、悲劇に固有の快と「学習の快」には深い連関であろう。そうでなければ、詩作の起源を語る中で、模倣の有する学習的な側面を丁寧に語る必要はないだろう。しかし、創作一般が有する模倣の快を悲劇もまた有しているとして、他の創作における快と悲劇に固有の快が異なる部分とは何であろうか。アリストテレスは『政治学』第8巻においても模倣としての音楽における「学習の快」に触れている。悲劇の固有性を理解するためにも、続いて、アリストテレスが音楽に求めた「学習の快」を検討しつつ、音楽における快の構造を見ていく。

### 3. 『政治学』における音楽

『政治学』第8巻では、最善の国家にとっての音楽教育が検討される。第5章では、音楽の効果と目的として、①遊戯や休養のため (*πότερον παιδιᾶς ἔνεκα καὶ ἀναπαύσεως*)、②徳のため (*πρὸς ἀρετὴν*)、③高尚な楽しみ<sup>14)</sup> や思慮のため (*πρὸς διαγωγὴν καὶ πρὸς φρόνησιν*) の三つが挙げられ (8, 5, 1339a16-26)、第7章で④浄めのため (*ἔνεκεν καθάρσεως*) という目的が追加される (8, 7, 1341b38)。それぞれ、どのような効果が期待されるのか見

---

13) ゴールデンは、学習の快を悲劇に固有の快と見て、恐れと憐れみを生じさせる出来事を支えているところの普遍的な法則を読み取ることが悲劇に固有の快をもたらすとしている。Cf. Golden (1962) pp. 53-55.

14) *διαγωγή* は「気晴らし」「娯楽」もしくはただ「時を過ごすこと」「人生」などの意味で用いられるが、ここでは慣例に倣い、文化的な余暇の追求という意味で「高尚な楽しみ」と訳した。Cf. Rackham (1932)。ただし、ただ「時を過ごすこと」と考えたとしても、これがアリストテレスにとって目的となるものでもあり (8, 3, 1338a1-13)、我々の人生にとって重要な問題であることは確かである。

ていく。

①遊戯や休養のため、というのは、仕事上の骨折り苦勞を後になってから払拭するためであり、苦痛の後にやってくる魂の運動としての弛緩(ἀνεσις)とされる。しかし、これ自体は幸福(εὐδαιμονία)や目的(τέλος)には成りえないようなものである。この①遊戯や休養のためという話は、第3章では「正しく仕事をするため」とも言い換えられており(1337b31)、音楽教育の目的の一つとされている。ただし、この音楽の効果は、実際には教育によって培われるというよりは、むしろ人間の本性に根差したものである。音楽は本性的な快(ἡδονή φυσική)を有し、音楽はどんな年齢・性格の者にも使用が好ましいとされる。また、音楽は感覚をもつすべての人々に快を与えるとも言われる(8, 5, 1340a1-5)。たとえ、リズム(ῥυθμός)や節(μέλος)から離れた、単に何かを模倣しているだけの音を聴いたとしても、すべての人々は同感的になるとされる(8, 5, 1340a11-12)。リズムや節の意味を解していなくても、音楽には魂を動かす何らかの効果があるとされる<sup>15)</sup>。

②徳のためということは、第7章では「教育のため(παιδείας ἕνεκεν)」と言い換えられる。音楽を教育のために用いることにより、徳を学ぶことができる。第5章では、「それともむしろ、音楽は徳に何か関係するものであると考えるべきだろうか、ちょうど体育が身体のある性質のものにすることができるように、音楽も正しくよろこぶことを習慣づけることによって、性格(ἦθος)<sup>16)</sup>のある性質のもの(ποιόν τι)にすることができるのだから」と述べられている(8, 5, 1339a21-25)。ここで問題となるのが、音楽教育によって何を「正しくよろこぶこと」が習慣づけられるのか、ということである。何を正しくよろこぶことで、性格のある性質へと

15) それ以前に、奴隷や児童や二、三の動物さえも感じられるような共通の音楽(κοινή μουσική)があるとも言われている(8, 8, 1341a12-15)。

16) 「性格」ではなく、「魂の性格」と言っている箇所は37a39, 40b11-12。端的に「魂」と言っている箇所は40a22。

向かわせることが可能となるのだろうか。

アリストテレスによると、リズムと節の中には、憤怒や穏和、さらに勇気や節制、またこれらに反するものやその他の倫理的な性格 (ἠθικός) の真実の本性 (παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις) に非常によく似た「類似物 (ὁμοιώματα)」があるとされる (8, 5, 1340a18-21)。また「節そのものの中に性格の模倣物 (μιμήματα τῶν ἠθῶν) がある」(8, 5, 1340a38-39) とも述べられている。節に込められた性格は真実の本性ではなく、性格の模倣物でしかないが、我々は特定の節を聴くことによって、その模倣物を捉え、自らの性格を特定の性質へと向かわせることができる。「これらリズムや節を聴くことによって我々は魂を向け変えるからである」(8, 5, 1340a21-23) とも言われている。具体的には、混合リュディア調ならば物悲しく心が引き締まる気持ちになり、プリュギア式は熱狂的になることが示される。ドーリア式は中間の落ち着いた気持ちになるものであり、これが教育にとって一層ふさわしい調子であると述べられる (8, 7, 1342b16-17)。さらに、哲学における研究や音楽教育に与っている人々が我々に薦める節があれば、それも受け入れる必要があるとされる (8, 7, 1342a30)。

音楽は性格を模倣している。我々は音楽の中に模倣されている様々な性格を発見し、それを「正しくよろこぶ」ことによって、自らの性格をその性質へと向かわせることができる。

「結局、音楽は快いもの (ἡδύς) の一つであり、徳は正しくよろこび、愛し、憎むことに関するものであったから、有徳な性格 (ἐπιεικής ἦθος) や立派な行為 (καλὴ πράξις) を正しく判断してよろこぶこと (τὸ κρίνειν ὀρθῶς καὶ τὸ χαίρειν) を学んだり習慣づけたり (μανθάνειν καὶ συνεθίζεσθαι) しなければならないことは、全く明らかなことである」(8, 5, 1340a14-18)。音楽教育の実際の目的は、上述のように、有徳な性格や立派な行為を正しく判断してよろこぶことである。ただし、その前に我々は、音楽のリズムと節から、模倣された性格を見出し、まずはそれを正しくよろこぶことが必要とされる。そうして、音楽を聴いた際に「この節が模倣しているのは、こ

ういう性格なのだ」と正しく判断することを繰り返していくうちに、自らの魂の性格もある性質へと向かい、ひいては実際の有徳な性格や立派な行為を正しく判断できるようになるのである。音楽教育は、有徳な性格や立派な行為を正しく判断するために必要な段階を提供する。

さて、第3章で明らかにされている通り、音楽教育の真の目的は③高尚な楽しみや思慮のためである(8, 3, 1338a21-24)。ただし、『政治学』では国家に有益な人物への具体的な教育に関して論じているため、音楽教育を通じて得られる有徳な性質以上のことに関してはあまり述べられていない。少ない言葉を拾うとするならば、高尚な楽しみや思慮は、それ自体に快が存在し目的となりうるとされる点や(8, 3, 1338a1-13)、「偶然的なものではない(οὐ ἡ τυχοῦσα)」と述べられていることなどが、この快の重要性を物語っている(8, 5, 1339b33)。また、「高尚な楽しみを子どもたちやそのような年齢の者に割り当てことは相応しくない、というのも、これが目的(τέλος)なのであってどんな不完全なものにも相応しくないからである」(8, 5, 1339a30)と述べられている点から考えれば、教育を受け終えた先に築かれる、いわば高次の快が高尚な楽しみと思慮のうちにあるともいえよう<sup>17)</sup>。

残りの④浄めのため(ἐνεκεν καθάρσεως)に関しては、以下のように述べられる。

「というのも、いくつかの魂について極度に生じる感情(πάθος)は、すべての魂にも生じるが、それには多少の差がある。ちょうど憐れみ(ἔλεος)と恐れ(φόβος)がそうであるように、さらには熱狂(ἐνθουσιασμός)もそうである。というのは、ある人々はこのような感動によって捕らわれやすく、彼らが魂を激情させる節を利用する場合には、神聖な節から医療や浄め(καθάρσις)を受けた者のように、彼ら

---

17) Cf. 原(1990) p. 57.

が鎮まるのを我々を見るからである。だから、これと同一のことを、  
憐れみ深い人々や恐れやすい人々、一般に感情的な人々は経験するに  
違いないし、その他の人々も各人にそのような感情がおそってくる限  
り必然である。したがって、すべての人々に何らかの浄めが生じるし、  
快(ἡδονή)とともに心が軽くなるに違いない。これと同様に、行動  
的な節も人々に害のないよろこび(χαρά)を与える。」(8, 7, 1342a4-  
16)

浄めのために用いられる音楽は、熱狂的なものが中心であるが、人によ  
って感情の程度には差があるから行動的な節もまた人々によるこびを与える  
場合があるとされる。しかし、この浄めの効果は音楽教育によって養われ  
るものではなく、人々がそもそも、もっているところの魂の状態に由来す  
る。

アリストテレスによれば、劇場にやってくる見物人には、自由人で教育  
を受けた者(ὁ ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος)と、職人や日雇いやその他そのよ  
うな低俗な者(ὁ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιοῦτων συγκείμενος)  
がいるとされ、後者の人々は魂が本性にしたがった状態から曲がってしま  
っているとされる。しかし、それぞれの人々はその本性にしたがった固有  
のものとして快をみなすものであるから(ποιεῖ δὲ τὴν ἡδονὴν ἐκάστοις τὸ κατὰ  
φύσιν οἰκείον)、そうした低俗な人たちに相応しい音楽もまた、演奏家は演  
奏しないとしないと述べている(8, 7, 1342a18-29)。こうした文脈から  
は、享受者の魂の状態にしたがって何に快を感じるのかが異なるというこ  
とと、演奏家が享受者に合わせて音楽を演奏する必要があることが理解さ  
れる。

『政治学』第8巻では、どのような人も感覚を有する限り、音楽の快を  
得ることはできるとされた。それは、音楽の快が人間本性に根差したもの  
だからである。音楽によって休養を楽しんだり、浄めの作用を受けたりす  
ることは誰にでも可能である。ただし、教育を受けた者(ὁ πεπαιδευμένος)

とそうでない者とは、快を感じるリズムや節が異なるとされた。また、音楽は性格を模倣しているが、音楽教育は、音楽の中に込められた性格が何であるのかを「正しくよろこぶ」ことを通じて、魂の性格を特定の性質へと向かわせる作用をもっていた。こうした音楽教育を繰り返すことにより、自らの性格が有徳な方向へと向け変わっていくことで、最終的には有徳な性格や立派な行為自体を正しく判断してよろこぶことができるようになる。そうして、最後に、教育による習慣づけが完了した者にとっては、高尚な楽しみと思慮のうちに、音楽からさらなる高次の快を享受する可能性が開かれるのである。

さて、このように『政治学』において語られる音楽は、模倣であると同時に、我々に対してやはり「学習の快」をもたらすものである。我々は音楽教育を通じて、音楽が模倣しているところの性格を捉え、「これはかのものだ」と認識したり推論したりすることで快を感じる。例えば、ドーリア式の音楽を聴いて「なんて威風堂々とした勇ましい気分だろう」と感じるのは、その節が有する性格を汲み取ってはじめて味わえるものである。節の中に模倣されている性格が何であるのかを特定して、それを「正しくよろこぶ」ことが音楽教育から得られるのである。ただし、音楽が模倣であるからといって、誰しものがこの模倣から「学習の快」を得られるわけではないし、どんな節からどのようなレベルでの快を得られるのかは、享受者の状態によって異なる。アリストテレスが音楽に見ている快の構造は階層的なものであると考えられる。

#### 4. ミュートスにおける緊密な統一の要求

さて、ここまで来ると、悲劇に固有の快についても「学習の快」との関連が期待されるだろう。さらに、それは絵画や音楽が提供する学習の快とは異なるもののはずである。同じ模倣でありながら、悲劇に固有なものとは何であるのか、以下に見ていく。

先に確認した通り、悲劇に固有の快を作り出すためには、憐れみと恐れを引き起こすものを出来事の中に作り込まなければならないとされていた。第13章では、どのような人物の行為が憐れみと恐れを引き起こすか検討され、その結果、徳や正義において、全くの善人が幸福から不幸へ転じたり、悪人が不幸から幸福になったりするのほもってのほかだが、悪人が幸福から不幸になるのも、憐れみや恐れを引き起こさないものだとされる。最終的には、徳や正義において中間的な人物が、なんらかの過ちのゆえに幸福から不幸に転じるような一筋道の「単一なミュートス (μῦθος ἀπλοῦς)」が優れているとされる (13, 1453a12-13)。また、「一方、憐れみとは不幸になるのに相応しくないのに不幸になった人物に対して起こるものであるし、他方、恐れとは我々に似た人物が不幸になった場合に起こるものだからである」(13, 1453a4-6) とされる。私たちに似ているような、徳と正義において中間的な人物が、不幸になるには相応しくないにもかかわらず不幸へと変転していく様を見て、我々は憐れみと恐れを感じる。

こうした人物の変転 (μετάβασις) については、第10章において、逆転 (περιπέτεια) と再認 (ἀναγνώρισις) の片方もしくは両方を伴って変転が生じるような複雑なミュートス (μῦθος πεπλεγμένος) が要求される (10, 1452a14-18)。さらに、「これらはミュートスの組み立てそのものから生じるものでなければならず、それらのことは、先に生じた出来事から、必然的な仕方、あるいはありそうな仕方 (ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκός) 起こる結果でなければならぬ。というのも、ある出来事がある出来事のゆえに起こるか、あるいはある出来事がある出来事の後で起こるかでは大きな違いがあるからである」(10, 1452a18-21) と述べられる。悲劇において、出来事が時系列によって結びつくことには意味がない。むしろ、時系列ではなく、何のゆえに出来事が生じるのか、出来事の因果関係が重視される。緊密な因果関係の重視は以下のようにも語られる。「模倣は完結した行為の模倣であるばかりでなく、恐れと憐れみを引き起こす出来事の模倣であり、このような出来事が起こるのは、とりわけ (そして、むしろ) 予期に反し

て、相互の因果関係によって起こる場合である。実際、このようにして出来事が生じる場合の方が、ひとりでに起こったり、偶然に起こったりする場合よりも、いっそう驚くべき出来事となるだろう(9, 1452a1-6)。

悲劇における出来事は、観客の予期に反して起こるにもかかわらず、実際には「必然的な仕方、あるいはありそうな仕方」で、詩人によって綿密に仕組まれて生じる。本来、我々の日常的な出来事は、他でもありうる可能性のあるものである。我々の行為における選択は、絶対にこうでなければならないというような数学的論理的な普遍性は有さない。だが、ここで「必然的な仕方」も生じるとされるのは、出来事の組み立てに、現実の人間の行為とは異なる、緊密な因果関係が作り込まれている証である<sup>18)</sup>。

詩人は出来事相互の原因と結果という確固とした連結のうちにミュートスを組み立て、全体として、登場人物の運命の変転を描き出す。運命が悲劇的に変わっていくためには、今まで知らなかった真相を再び改めて知ることになる再認や、それによって運命が大きく変わってしまうところの逆転といった要素を出来事自体の中に作り込んでいく必要があった。また、憐れみと恐れを感じるためには、我々は、登場人物が我々に似た人物なのか、あるいは、不幸になるのに相応しくない人物なのかを判断しなければならない。しかし、こうした登場人物への評価は単なる表面的な人物の性格やストーリーの内容からは得られまい。なぜこの人物は不幸に値しないにもかかわらず不幸になってしまったのか、なぜこのような悲劇的な展開に至ってしまったのかは、ミュートス全体の構造を解きほぐしていく中で、逆転や再認の要素の組み込まれ方を理解してはじめて分るものである。ミュートスの展開を紐解いていく中で、不幸になるのが相応しくない人物であることや、我々に似た人物であることを判断し、そこではじめて憐れみ

---

18) Cf. 渡辺浩司(1990) pp. 12-13. 渡辺は、悲劇に「固有の快」をミュートスの有する論理性に支えられた認識活動に伴う快であると認めているが、最終的には、そのみならずこの論理性はミュートスの美的統一も支えており、固有の快の有する美的快の側面を強調する。

と恐れを感じられるのである。

さて、『詩学』では、悲劇の要素の中で出来事の組み立てが最重要なものとなされ(6, 1450a22-23)、緊密な因果関係が要求された。悲劇に固有の快は、綿密に組み立てられたミュートスの構造を紐解くことによって得られる学習の快である。しかし、そうであるならば、悲劇に固有の快は、かなり高度な理解力をもたなければ得られないものであるともいえる。実際、アリストテレスが一級品とする悲劇は、エウリピデスによって作られるような単一のミュートスの悲劇であるが(13, 1453a22-30)、一部の人はエウリピデスが創作するような不幸な結末で終わる悲劇的なミュートスを非難するという。むしろ、こうした一部の人は、『オデュッセイア』のような二重の組み立て(διπλή σύστασις)が一級品だと思い込んでいる。二重の組み立てというのは、善人が幸福になり悪人が不幸になる組み立てのことである。だが、さらに面白いのは、

「この種の作品が一級のものと思われるのは、観客が軟弱だからである。つまり、作者たちは、観客に追従し、その望みに迎合して詩作するからである」(13, 1453a33-35)

と述べていることである。観客の意志が軟弱で、深刻な悲劇を受け入れることができないからこそ、二重のミュートスが優れているという勘違いが生じてしまうのである<sup>19)</sup>。もちろん、こうした観客には、アリストテレスが想定しているところの悲劇の本質は理解されていないだろうし、同時に、アリストテレスが想定しているような悲劇に固有の快にも与れないだろう。

そもそも、当時は悲劇よりも叙事詩の方が優れていると世間一般には捉えられていた。叙事詩の方が古くからあるため、由緒正しいものだと一般

---

19) 三浦は端的に「精神的な弱さのせいにはかならない」と訳出している。Cf. 三浦(2019) pp. 96-99.

に理解されていたこともあるだろう(26, 1462a1-2)。だが、アリストテレスは「低俗さの少ない模倣がつねに優れているのなら、良い観客のためにすべてを模倣する方が低俗であるということは明らかである」(26, 1461b27-29)と述べ、すべてを模倣しようとする叙事詩を低俗なものと指摘する。加えて、「悲劇は叙事詩よりも短い長さでその模倣の目的を果たすことができる。なぜなら、凝縮されたもの(ἄθροώτερον)ほど、多くの時間によって水増しされたものに比べて、いっそう大きなよろこびを与えるからである」(26, 1462a18-62b2)と述べ、悲劇のミュートスが短時間のうちにあり、しかも凝縮された統一であることを示している。また、「このように、もし悲劇がこれらすべての点において優っているのみならず、さらに技術の働きにおいても(というのも、悲劇と叙事詩とが作り出す快は偶然的なものではなく、すでに述べたような快でなければならぬから)優っているならば、悲劇は叙事詩よりもむしろその目的をよりよく達成するために、より優れたものであることは明らかである」(26, 1462b12-15)と述べる。世間一般が優れていると考えている叙事詩よりも、悲劇の方が、韻律や長さ、またミュートスの綿密な構成などのあらゆる点から優れているとアリストテレスは主張する。たとえ、悲劇と叙事詩とが本質を共有していたとしても、より凝縮され綿密に組み立てられた悲劇の方がより目的を達成し、大きなよろこびを与えることを、『詩学』の最終章である第26章の最後に強調するのである。

アリストテレスが一級品と考える悲劇は万人に受け入れられるものではないのかもしれないし、アリストテレスが提案していた悲劇の本質や機能を完全に果たしている作品は、実際には少ないかもしれない。しかし、それは観客が、悲劇の何たるかを知らないためである。アリストテレスは優れた悲劇がどのようなものであるか、客観的な基準を示すために、あえて悲劇の本質や機能を明らかにするように努めたと言えるが、もし、悲劇から生じる固有の快に与ろうとすれば、悲劇の本質や機能を十分に知らなければなるまい。悲劇の有する緊密な構造を読み解くことで、憐れみと恐れ

の感情は十分に我々の感ずるところとなる。憐れみと恐れとを引き起こす出来事を組み立てそのものから味わうことで得られる快が悲劇に固有の快なのではないか。すると、アリストテレスは、悲劇の観客に対して、高度な理解を求めていたように思われる。

第9章では、「詩作は歴史に比べてより哲学的であり、より深い意義をもつものである。というのは、詩作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個別的なことを語るからである」(1451b5-7)と述べられている。悲劇は、現実に展開される個別的具体的な事件を語っているわけではない。模倣とは、単に現実の事件を複写するようなものでもない。悲劇が模倣を通じて行っていることは、もろもろの出来事を組み立て直し、そこから統一された一つの全体を作り出すことである。その過程を経て、現実からは読み解くことのできない一つの因果関係ないし構造を知ることができるのである。憐れみと恐れと感情がどこから芽生えているのか、その原因となっているミュートスの構造を理解することで、悲劇に固有の快は得られる。悲劇から得られる学習の快は「これはかのものである」という認識だったとしても、個別的な出来事の認識を指してはおらず、むしろ出来事を束ねているところの真実の意味を知ることにはかならない。また、それに端を発し、世界を統べる普遍性に目を向けることが出来るのかもしれない<sup>20)</sup>。模倣による快は、哲学における快とは異なる。だが、悲劇がもたらす固有の快は、模倣の中でもきわめて高次の知的な認識による快なのではないだろうか。

## 結

ここまで、非常に遠回りをしてきたが、アリストテレスが芸術に見出し

---

20) しかし、フェラーリは哲学的な普遍性を詩人が語っているのではなく、一般的に何が起るのかを予想する方法を説明するために「普遍性」という言葉を使っているに過ぎないと指摘している。Cf. Ferrari (1999) p. 181.

ていた快は、『詩学』第4章の言及に示されるような「学習の快」である。『政治学』第8巻で語られる音楽についても学習の快が読み取れた。音楽も悲劇も、いずれも模倣であり、模倣は模倣しているところの対象を現実とは違う形で我々に提供してくれる。音楽は性格を、悲劇は行為と人生を模倣し、その類似物を我々に与えてくれた。我々は類似物であるからこそ、「これはかのものだ」と認識したり推論したりする。ただし、絵画、音楽、悲劇など、芸術のジャンルそれぞれによって模倣する対象も異なるだろうし、それぞれから得られる「学習の快」は異なるものだろう。

また、模倣から得られる快を「学習の快」として受け止めることができる享受者には限りがあった。『政治学』の音楽に関していえば、音楽教育を受けた者でない限り、そのような快を享受することはできないし、悲劇に関していえば、相当高度なミュートスの構造理解が要求された。模倣が示す固有の快は、皆が等しく得られるものではないということも、重要な点である。特に、悲劇であれば、視覚的装飾や音曲は「感覚の快」を与えるかもしれないが、悲劇は上演されなくてもその機能を達成するとされている点や(6, 1450b15-20)、作品を読むだけでも上演される場合と変わらないと言われていることからしても(26, 1462a17-18)、悲劇に固有の快は「感覚の快」を想定してはいないだろう。悲劇に固有の快は、限られた人にもみ与えられうる高度な「学習の快」であると考えられる。

近代美学では、周知のとおり、感性が重視されてきた。だが、アリストテレスにおいては、むしろ知的な理解が重視されている。しかし、この事態は決して古めかしいものではなく、現代の我々を取り巻くアートについても同様の理解が出来る場合があるだろう。美術評論家のオドハーティーは“MINUS PLATO”の中で、1960年代のニューヨークアートシーンについて、これまで注目されてきたポップアートがどんどん退廃し、メンタルファーニチャーのような何らかの思考様式が組み込まれた作品が創作されるようになった様子を述べている<sup>21)</sup>。アーティストは、暗黙の思考様式をオブジェクトに組み込む。だが、それは目立ったとっかかりがあるよ

うなものではないから、大抵の人は単なる美しいフォルムの家具としてスルーしてしまう。こうした、非常に高度な思考形式をオブジェクトにこっそり仕込むことによって、鑑賞者をいい意味で裏切ることがアートの真骨頂なのかもしれない。当時の作品には、素人には読めない（もしくは読まなくてもいいとオドハーティーが言うところの）目の覚めるようなアイデアが忍ばせてあるとオドハーティーは述べている。そして、記事の最後に、アーティストには、もはや職人的な要素は必要なく、むしろ哲学者のような知識が必要であることを指摘する。作り手であり哲学者でもあるようなアーティストは、鑑賞者を—今はプラトンが不在のアカデメイアに一引き戻しているのだ、と締めくくる。

個人的には、プラトンではなくアリストテレスの学園の方が相応しく思われるが、ポップアート以降のアートが知的理解を要求し、思考様式がオブジェクトの構造の中にひそやかに組み込まれているという様子からは、まさにアリストテレスの『詩学』の議論が思い起こされる。

現代において、芸術概念や芸術が示し得る価値を一義的に捉えようとすることは難しい。だが、アリストテレスが示していたように、芸術には「固有の快」がある。芸術が芸術である所以は、それがまさに「固有の快」を与えうるかどうかに関わる。技術は自然を模倣する。ただし、詩作技術は自然の模倣を超えている。詩作において、模倣とは、ありのままを複写するようなものではなかった。模倣を通じて現実を超える何かを描き出すものが創作であり、そこから生まれる固有の快が、創作とそうでないものとを分かちるのである。

#### テキストと参考文献

Bywater, I., *Aristotle on the art of Poetry*, Oxford University Press, 1932.

Else, F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, 1953.

---

21) O'Doherty (1966). オドハーティーが言及しているメンタルファーニチャーは1960年代当時のデザインであり、目立ったとっかかりのないものとされているため、シンプルなデザインのものが想定される。

Kassel, R., *Aristotelis De arte poetica liber*, Oxford Classical Texts, Oxford University Press, 1965.

Ferrari, G. R. F., "Aristotle's Literary Aesthetics", *Phronesis* vol. 44, No. 3, Brill, 1999.

Golden, L., "Catharsis", *American Philological Association* Vol. 93, The Johns Hopkins University Press, 1962.

Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, Capel Hill, 1986.

O'Doherty, B., "MINUS PLATO", *Art and Artists*, Volume 1, Number 1, Hansom Books, 1966.

Rackham, H., *Aristotle: Politics*, Loeb Classical Library No. 264, Harvard University Press, 1932.

Ross, W. D., *Aristotelis Politica*, Oxford Classical Texts, Oxford University Press, 1957.

今道友信『詩学』(アリストテレス全集 17)、岩波書店、1972年。

小川彩子『アリストテレス『詩学』におけるミュートス概念』、東京キララ社、2010年

竹内敏雄『アリストテレスの藝術理論』、弘文堂、1969年。

原正幸「アリストテレス『政治学』第VIII巻の音楽論」、『西洋古典学研究』、日本西洋古典学会 38、1990年。

松本仁助・岡道男『アリストテレス 詩学』(岩波文庫)、岩波書店、1997年。

三浦洋『詩学』(光文社古典新訳文庫)、光文社、2019年。

渡辺浩司「アリストテレスの『詩学』における「悲劇に固有の快」」、『フィロカリア』、大阪大学、1990年。