

タイトル	西洋文学批評とその古典の起源
著者	テレングト, アイトル; TERENGUTO, Aitoru
引用	北海学園大学人文論集(55): 214(一)-159(五六)
発行日	2013-08-31

西洋文学批評とその古典の起源

ペネロペ・ムレー (Penelope Murray)

訳 テレングト・アイトル

プロローグ

文学批評とは一種のさまざまな分野をカバーできる名札である。狭い意味において慣例上、現在、テキスト分析や文学の解釈に使われており、広い意味において文学批評の応用はもつと文学の本質や機能にかかわる分野となり、その根本的原理について問いかける意味にかかわってくるのである。つまり、文学とは何か？ 文学はどのように創りだされてきたのか？ その効果とは何か？ われわれはどのようにそれを評価しているのか？ このように、文学批評は学問的な解釈を含意するだけでなく、価値判断、批評の規範、文学史と文学理論の問いかけをも含めているのである。したがって、概括的に、文学批評とは、文学についての言説だと定義することができよう。しかしながら、文学それ自体はわかりきった、固定されたカテゴリーではないので、文学の言説だといっても必然的に多様であり、文学の性質とその対象までも常に変化を伴う。T・S・エリオットはそれについて観察して「われわれの批評は時代から時代へと思考（省察）してきたのであり、それは時代の要請でもある^①」という。

西洋の伝統において、文学観はかつて古代の偉大な文筆家か思想家によって形作られてきたのである。彼らの発明した多くの専門用語・術語は、現在までも使っており、しかも文化における多くの分野は、その起源と基礎がそれらの術語によって作り上げられ、かつそこに多くの深遠な問いかけが含まれている。文学批評は繰り返して時代から時代にわたって反復し、いずれもその古典の諸テーマに戻っていくのである。少なくとも文学批評の歴史は、かなめとなる古典テクストの知識を抜きにしたら、正確に理解できないばかりか、それによって発展してきた文学をも理解できないと言っても過言ではない。そのなかの原理的な作品は四人の作者によって呈示されている。つまりプラトン、アリストテレス、ホラティウスとロンギヌスである。西洋世界の批評の言説において彼らは根本的な基礎を築き、多大な影響を与えてきたのである。

彼らの思想を理解するためには、その思索の出現と脈絡を踏まえないといけない。文学批評は決して紀元前四世紀からすでに芽生えて実在したわけではない。理論家のツヴェタン・トドロフは、それについての射りの言葉を述べている。「アリストテレスの『詩学』は二五〇〇年も古く、それは史上初めての完全な『文学理論』の書物で……かつ最も重要なキャンノンでもある。同時に呈示されたこの二つの事柄は一種のパラドックスを成す。つまり、それはまるですでに白髭を伸ばした人がその母の子宮と同時に現前しているかのようである」²⁾。この直接的な比喩は『詩学』それ自体がただ単なる始まりの起点だけではなく、それはまた伝統のなか最高峰でもあることを思い起こす。実際、西洋において文学の多くの発想は古代文学にルーツを求め、その背後の思索の伝統の継承において、人々は文学の本質についてつねに初めて、かつ最も著名な詩人ホメロスに立ち戻っていくのである。確かに起源における批評は、古代ギリシアにおいて詩歌に深く密接に結ばれ、詩歌に応答してそれによって古代文学批評の諸基本原理が形成され、つまり詩歌の刺激によって初めての文学批評原理が宣言されたことであろう。文学と分析的な批評についての文学理論的な言説（批評というものが適切かもしれない）は継続して発展してきたが、しかしその発展を理解するために、まず詩歌とは「前期文学理論」

の時代の詩人それ自体によつて想像されていたことを考慮しなければならない。というのも批評とは起源から古代ギリシア詩人たちそれ自体の文学・芸術の本質についての省察であつたからである。

一、ホメロスと前期ギリシア詩人たち

『イリアス』の冒頭においてホメロスはムーサ（女神たち）に祈願（歌え、女神たち、怒りのペレウスの息子、アキレウスについて）しているが、それはすでにわれわれが特殊なフォルムの言説を聞いていることを知らせており、それは詩人を通じて贈られてきた女神たちの神聖なる物語を伝えていることである。女神たちは詩人に聖なる知識を与え、かつての偉大な英雄たちの気高いさまざまな行為を再現させ、英雄たちは順番に詩歌に登場して、詩において生き長らえ、詩人によつて永遠に歌われるのである。ホメロス風の詩歌は詩の本質と機能を教示し、また詩人がどのような役割を果たすかを教えてくれる。それは『オデュッセア』に伝えられた女神たちの靈感を祈る言葉にせよ、ホメロスの人格から発した言葉にせよ、あるいは吟遊詩人たちの写本にせよ、そこでわれわれが知らされたのは、いずれも詩の機能・役割の儀式であり、高名かつ偉大な過去についての記憶と伝承の祭典であり、聴者にもたらす歓喜であつて、激しく感動させる心的な高揚である。そして吟遊詩人は誠実な人格の持ち主で、女神たちと特殊な関係にあるだけでなく、彼らも詩を愛し、また女神たちから詩を教わり、詩を授かる。しかしながら吟遊詩人はまた職人でもあり、彼らは専門的な職能の奉仕によつて世にまた尊敬されていたのである。

このような文学観は、ホメロスに見出すことができるが、のちの多くの詩人はそれを追い求め、その文学を発展させてきたのである。例えば、紀元前七世紀、農民詩人のヘシオドスは『神統記』において正典として生き生きと羊飼いをしていたのを描き、そしてヘリコン山で女神たちに会い、そこでいかに一人前の詩人に仕込まれたことを語る。神々

は彼に月桂樹を授け、神の声を吹き込み、よって彼は過去と未来を歌うことができ、神々の永遠を言祝ぐことができた。その詩の永遠の力は、とりわけ紀元前五世紀の抒情詩人ピンダロスの勝利のオードによつて歌われ、すべての偉大なギリシア詩人と同じように、彼も神々と死すべき運命と人間の生の無常さを弁えられず、その悲しさを痛々しく堪えていた。いうまでもなく、彼がまたかりそめの人生は超越でき、詩歌はそのすべてを超越させる力があると信じていた。つまり人間の栄光ある死は詩歌によつて記憶され、伝えられるのである。言語は行為よりも長らえ、詩は破壊されぬ宝物殿となり、両親が死んでも子供たちによつて生き長らえるように、その継承の力は彫刻よりも高く、時間的にその源泉から末永く伝えられるだけでなく、空間的にも国々の堺を越えて広く伝わるのである。ピンダロスはギリシア詩人の誰よりも自分こそ特別に選ばれし者だということを意識していた。彼はムーサの預言者、あるいは予告者とされ、特殊な知識をもつ者として他者とは区別されていた。彼の詩において繰り返されてきたモチーフは、学習による知恵よりも、もはや優れた先天(天性)の知恵が尊ばれ、その命題がそれまでの平凡な古代文学批評とは対照的になり、アートかそれとも天分(天才)か、それはいく世紀にわたつて議論をかき立ててきたテーマだが、それが文学において最も重要な二つの問いかけでもある。後の時代において、ピンダロスは動じ難い天才の力の象徴となり、彼のその純朴な天性と自然の先天のパラダイムが習慣的に様式化された芸術とは極端的に対照を成してきたのである。しかしピンダロスと彼の同時代の詩人たちにとって、技巧か、それとも靈感か、その両者は決して対立していたものではなかった。つまり詩とはその両者によつて存在していたものであった。

前期ギリシア全体にわたつて詩歌の主な役割は、始終人々に喜びを与えることと過去の偉人たちの行為を忘却から防いで伝承して記憶しておくことだったが、それもまた倫理的な知恵として敬われ、現実に関立つような生活の案内・教訓としても尊ばれていた。前期ギリシアの貴重な詩歌は口承を媒介にし、代々にわたつてその社会的な価値が省察・認知されて伝わってきたが、それゆえにこそさらにその貴さが増していく。詩の道徳的、教訓的な役割が強調され、詩人

は教師として尊敬され、その詩的な態度はアリストパネスの喜劇『蛙』において、アイスキュロスによる言葉で次のように表現されている。「子供たちには教育がかりとして先生がおり、大きくなったら、彼らを教えるには詩人がいるものだ」。これは古代ギリシア社会の背景において詩がいかに重要であったかについてであるが、しかしながらそこからわれわれがはじめて古代文学批評がどのように発展していったかを理解することができ。古代ギリシア文学批評は、「文学」あるいは美学の諸問題について重視して考えていたというより、むしろより多くの哲学的な問いかけに繋がっており、道徳の規範や文学の倫理的な価値観に関係していたのである。古代文学批評は主として詩、あるいは一般的な文学をコミュニケーションの形式として認知しており、文学と道徳は親密な関係にあったのである。

古代詩人たちや批評家たちにとって、始終重要な関心事は、真の詩の価値とは何かということであった。ホメロスを起源にして、詩人たちは自分が特殊な知識をもっており、それはムーサ、女神メモリーの娘たちから授けられたと宣言してきた。したがって、『イーリアス』(2:484-92)においてトロイ侵攻のための船隊を編成するまえに、詩人はまず女神たちに願い求めて、誰をリーダーにするか、また誰をギリシアの王子にするかを伺ったのである。彼らにとって、女神たちは戦争のすべてを把握している目撃者であったが、逆に人々はその女神たちの伝聞以外は何も知らなかったのである。『オデュッセア』においてオデュッセウスは吟遊詩人のデモドコスを称賛しているが、デモドコスはその詩でトロイにおけるアカイア人の運命について正確に歌い、彼自身はその場にいたにもかかわらず、ムーサとアポロは必ずや彼に教えたという(8:485-91)。ヘシオドスはかつてオリンピア山にいたムーサについて描写し、その現在と未来(『神統記』369)について呈示したが、そこでは選ばれた吟遊詩人のみ女神から聖なる詩を授けられ、真実の言葉を伝えているのである。ピンダロスはしばしば自分が特殊な知識をムーサから授かったと打ち明け、先述のように彼は自分の詩の真実性を主張し、真実そのものであり、それがインスピレーションによってゼウスの娘から授かったものだという。

しかし、他方、この真実だという考え方の主張は、同時に詩人たちが嘘つくことも可能だということであろう。とい

うのは、詩人たちが自分の詩の真実性を主張するのは大いに結構だが、その實在の多様な伝説を語ってきたことは明らかにその真実とは詩人から詩人へと多様化されてきたことであろう。確かに前期古代ギリシアにおいて熾烈なパフォーマンスの競争の背景において、詩人たちを励ます良い面があつて、伝統的な語りの競演のなか、ある詩人の語った真実が他の詩人によって嘘として伝えられることになりがちであろう。というのにもかかわらず『デイオニソスのためのホメロス風賛歌』の詩人はその序文において自分が考えた神の誕生と、そのさまざまなバージョンのストーリーのリストを呈示して、他の詩人はみんな嘘つきで、彼だけが真実を語ったというのである。ピンダ罗斯はホメロス of 魅力的な虚飾を批判し、伝統的な神話の欠陥を見つけ出して、それは「巧妙に虚飾された複雑な嘘」(『ネメア』1.20-24; 『オリンピック』1.28-9)という。抒情詩人ステシクロスは有名な『パリノード』において、信仰心がなく、夫を捨てて、トロイ戦争を引き起こした悪妻のヘレンの伝統的な人間像を拒否して、「それは本当のストーリーではない。君はその船に乗ったわけでもなければ、その高いトロイのタワーに登ったわけでもない」(『断片』192)と。ステシクロスによれば、ホメロス間違っていた。本当にトロイに行ったのはただ彼女の幽霊である。しかし、われわれ観衆はどのバージョンが真のストーリーで、それを信じることができるのであろうか。唯一の保障は詩人が女神たちの靈感をわれわれに呈示できたことである。しかしわれわれは一旦詩人が嘘つきであり得ることに直面したとするならば、われわれはどのようにこの詩人の詩こそ真実だということが知ることができるのであろうか？ 女神たちは詩人たちの創作のアリバイになっているのである。

ある意味において流動的なギリシア神話は、そのストーリーが互いに矛盾しているため、詩人たちが基礎的なレベルにおいて嘘つきだと見受けられる。しかしながらその嘘のしくみ・原理は詩人それ自身よりも複雑である。ヘシオドスがヘリコン山で女神たちにあつたとき、女神たちは彼を詩人として選んでからこのようにいう。「われわれはどのように虚飾(pseudea)を真実のように語るのかを知っているが、同時にまた必要ときどのように真実を伝えるのかも知って

いる」と。

この有名な謎めいた箇所はかつて多くの議論を掻き立ててきたが、ある解釈によると、ヘシオドスはここでまったく違う二つのタイプの詩に直面してしまったという。いわばホメロス風の英雄叙事詩と、彼自分の教訓的なスタイルである。女神たちは彼にいかにも虚飾して英雄叙事詩を語るかを教え、その一方、彼自身に真実を教え込んだという。たしかにヘシオドスの報告によれば、女神たちの言葉は彼の詩の真实性を保証しているが、しかしながらそれにもかかわらず、彼は明らかにホメロスを参照したことを隠蔽しているのである。したがってそこには彼がかなり意識的にライバルの詩から一定の距離を置いていることがわかる。一方、彼はもしかしたら、もつと一般的な陳述を述べており、それはいわゆるある種の言辭は女神たちによって触発されたものだということができる。しかし、そうしたならば、女神たちは何を意味していたのか？ それとは対照的に、女神たちが直接的に、真実と嘘という二つに分けられる言葉を詩人たちに与えたのではなく、真実と「虚飾を真実のように」語ることを与えていたのである。いうなればそれはつまり、真実と真実の幻想のことであろう。女神たちの言葉は詩の幻想的な性質を示唆しており、あるいは少なくとも詩の確実な側面と、そのフィクションの地位を可能にしたのであろう。女神たちの靈感を吹き込まれた詩人たちには、そのストーリーを信じさせるパワーがある、それが真実かどうかというより、まずそのストーリーのもつともらしさを可能にしているのである。彼らは真実を語ることができ、あるいは物事を装飾することができるが、しかし観衆は両方とも信じてしまっているのである。換言すれば、女神たちはわれわれに真実と嘘を与えたのではなく、それと対照的に、われわれに真実とフィクションを与えたことができる。この言説の解釈において、難解なところ（その他のところも同じだが）として、古代ギリシア語の偽者・いかさま師（*opseus*）という言葉は、私がそれを「嘘つき」と訳しているが、意味論においてそれは嘘つき、虚言、事実紛い、欺き、文学的創造、あるいはフィクションというように幅広く多様な意味を含んでいるのである。見方によってこれは古代のフィクションの原理について時代錯誤的な議論の種であり、確かに、真実と

フィクションの受け止め方が古代ギリシアのどの時代にどのように受け止められてきたか、そしてどの程度現代のカテゴリに通じるかは、それが非常に複雑な問題である。しかし数多くの詩人が示唆してきたように、かなり早い時期から彼らは嘘か真実かという問題に夢中しており、それが彼らの核心的な関心事でもあった。少なくとも、このような詩的現実の本質についての問題は、非常に早い時期から古代ギリシア文学において認知されていた、ということが言える。

また、前期古代ギリシア時代は、詩人たちがすでに自分の職人的、装飾的巧みな話術の能力について心得ていたものであり、それが彼らの諸作品にも表示されている。彼らは女神たちによって入魂されたと表明する一方、しかしながら自分たちが無意識的に神に仕えられ、道具となっていたことを提示したことはなかった。『オデュッセア』(17.328ff)において、吟遊詩人がデミオルゴスと呼ばれて、一種の技術的な能力によって賞賛される職人として描かれているが、その詩人の専門性は繰り返し前期古代ギリシア時代の詩において引き合いに出されてきた。詩の芸術は伝統的に言葉の紡ぎと意匠によって作成され、巧みなメタファーの生産的な運用によって詩人が営んでいるが、ピンダロスから以降における詩の創作において、それは重要な一部分となっていたのである。紀元前五世紀末まで、一般的に詩人は「製作者」(poietes)と呼ばれ、彼らの作品は「作り上げたもの」(poiema)と描かれていたのである。

このように詩とは作り上げたもの、創作されたもの、芸術的なオブジェクト、文学的な作文だという考え方と共に、詩人は自分自身が創造的なパワーがあることを自覚するようになる。実際、その物語の中心的なテーマは、最古のギリシア語のテキスト『オデュッセア』に行き着くのである。吟遊詩人とその歌は叙事詩において傑出した役割を担い、オデュッセウス自身は必ず抜けた語り手として演出し、さまざまな違うタイプの語りを幅広く呈示して、彼の聴者を楽しませるようにしている。その物語は、一見、現実に起こったようなものから見事にちぐはぐな放浪物語の連鎖(酔生夢死の徒、キクロプス、セイレーン、スキュラ、カリブデイスなど)まで広がるようにみえ、ストーリーのもつともらしさは詩の次の半分において明らかにされる。そしてオデュッセウスの吟遊詩人の性格とその自意識は、ホメロスの語

りの複数のところに表示されている。例えば、『オデュッセア』の理想的な聴者のように、またフィエイシヤンの人々は静かに座って魔法にかけられたようにオデュッセウスの話に聞き惚れ、すべての話は「技法にみちてまるで吟遊詩人みた」(11.368)と彼らの王アリシヌスはオデュッセウスを賞賛するのである。彼の語りの魅力と魔法がかった能力は、聴者の豚飼イエウマイオスによって強調され、エウマイオスはペネロペに伝え、変装したオデュッセウスはどのように彼を虜にし、三日三夜にわたって彼の苦悩を語ったかを次のように述べているのである。「それはいつてみれば、神々から授かった絶妙な歌をうたい聞かす吟遊詩人の姿を眺めていると、誰しもが彼のうたうたに、いつまでも聴いていたと思うようなものでして、彼がわたしの家にいる間、わたしはすっかり彼の話の虜になってしまいました」(17.518-21)。オデュッセウスがペネロペに語ったその作り話の迫真性はヘシオドスが女神によって語られた『神統記』に似ており、それを「このように作り話をまことしやかに語る」(19.203)のであった。詩のクライマックスにおいてオデュッセウスは弓で妻に強要する求婚者を殺して、最後に自分の正体を明かすとき、またもや吟遊詩人に変身したように歌うのである。「すっかり調べ終わると、さながら豎琴と歌に堪能な男が、よく緬い合わせた羊の腸線を両方に引き伸ばし、新しい糸巻に苦もなく弦を張る如く、オデュッセウスは事もなげに大弓を張り、右手で弾いて弦を試みると、弦はその指の下で燕の声にも似た響きを立てて、美しく鳴る」(21.406-11)。この繰り返された英雄と吟遊詩人の類比において、とりわけオデュッセウスの吟遊詩人らしさとその歌の能力が強調され、あたかも彼自身は十分に『オデュッセア』という詩の作成者や形づくった語りを心得て演出しているのだということを示唆しているようである。このように『オデュッセア』は強く自分自身を意識した詩であり、数多くの祝典のなか、人を喜ばせる詩と歌として、オデュッセウス自身に言わせれば、人生において食卓に肉が山と盛られ、溢れるほどワインが注がれ、吟遊詩人の詩に耳を傾けるより喜ばしいことはないという。その喜ばしいことは通常、観衆をうっとりさせるフォルムをさすが、しばしばそこにエロティックな含みがあり、オデュッセウスが観衆を魅了させるには、カリプソとキリケを挿入することによって虜にさ

せてゐる(1.56-7; 10.291, 318, 326)のである。ペネロペが求婚者たちを魅惑させたのはその美しさで(18.212, 282)、本の紐解く最初の詩においても彼女は吟遊詩人の歌は「魔法」であり、その言葉が繰り返し語られ、そこに読者を惹きつけ、魅了させるパワーがあるのであると。また歌と性的な魅力は共にセイレーンたちのイメージにおいて最も生き生きと表現され、その全知的な美しい海の精霊たちの声と歌が船員たちを誘惑して難破させて死に至らせる。その語られた魅惑的な女たち、いわばキリケとカリブソは、セイレーンとして歌を呈示するが、その歌の魅力と喜びは人々をして自分を忘れさせることであり、しかしそのわれを忘れるとはまさしくまた死をもたらすことでもある。詩が人を虜にするが、そのパワーの本質は多義的でもある。つまり、詩とは真実を教えながら、同時にそれは実際の馬鹿げたことを説得しようとしており、それはわれわれに喜びをもたらずが、それと同時にまたわれわれの価値判断を狂わせるのである。

詩はまた観衆の強烈な感情を引き起こすが、われわれはそれをペネロペとオデュッセウスが吟遊詩人の歌を聴き泣かれたことからみることができる。ペネロペはフェミウスが語ったアカイア人の帰郷の歌を聴いて耐えられなく、というのはそれが彼女のこの上なく夫への愛を思い起こすからだ(1.336-44)。デモドコスが歌ったトロイ陥落の歌を聴いて、オデュッセウスは二回も涙を堪えられなくなったのである。一回目は彼が悲しさのあまりに自分の顔をマントに隠した(2.395)が、二回目は彼が泣き崩れ、城塞を守るために死んだ夫を悲しむ妻と同じように悲嘆に暮れ、その姿と美しい直喩はオデュッセウスだけにではなく、ペネロペにも適した描写(それは夫婦のいづれにも通底するような情景)であり、そこはまた詩がいかに英雄を女のように泣き崩れさせるか、その描写力を見せるところである。恐らくわれわれはここで予想された悲劇におけるパラドックス的な楽しみと、苦悩の情景描写によってもたらされた喜びを享受することができるのである。そこに確実に鑑賞されるのは、ホメロスにおける記憶された苦悩による楽しみである。つまりエウマイオスによつてオデュッセウスに示唆したように、彼らは互いに残酷な苦痛を思い起こすことによつて楽しみ、後になれば、その苦しみを楽しむことができるものだ」(15.399-400)。最後にオデュッセウスとペネロペは再会を果た

して「二人は、こころゆくばかり快い愛の交りを楽しむと、今度は互いに身の上を物語りつつ、語らいを楽しんだ」。彼女は自分が屋敷のなかでいかに邪悪な求婚者たちに耐え忍んできたかを語り、彼はどのようにに苦痛を耐えてきたを語る。「彼女は夫の物語を心嬉しく聴き、夫が語り終えるまで、眠りは彼女の臉に落ちようとはしなかった」（23.300-309）。このような強調されて心的な効果を果たした詩は、最初にホメロスによつて施されたが、それが古代ギリシアの詩学の中の心的な課題として伝承され、文字通り、その主要な役がプラトンによつて攻撃され、アリストテレスによつて守られ、またロンギヌスの崇高の理論の基礎を形作つたのである。

今まで私が考察してきた文献によると、古代ギリシアの文学観の形成は文学批評あるいは文学理論の出現より遙か昔からすでに形成されていたのである。古代ギリシアの詩における思弁的思考、自己批判的な精神は、すでに初めからそれ自体に含意されており、最初の批評家たちとは、まさしく詩人たちそれ自身であつた。いうまでもなく、この自己批判的な感動と高揚を促したのは、ある意味において詩と歌であることはもちろんのことだが、競合的本能は古代ギリシアのあらゆる生活にすでに浸透していたからである。この健康的な競合がもたらすメリットについてヘシオドスが称賛し、陶芸家は陶芸家に、大工は大工に、物乞いは物乞いに、詩人は詩人に競合（『仕事と日』25-6）して、カルキスの名誉あるアンピダマスの葬送競技における詩のコンテクストで大賞三脚金を勝ち誇つたことと同じように、彼はその後女神たちに捧げたのである。葬送競技や葬送祭は詩の競争にとつて重要なステージと機会であり、ヘシオドスが言つたように、観衆だけではなく、詩人たちも競演の審査と評価に参加していたのである。この古代ギリシアの詩的競演の競い合う性質は、ギリシア文化の性格として継承され、紀元前六世紀頃、アテナイにおいて演劇の出現とともに、市民にとつて詩と詩の審査、評価・審判は主要な関心事であつた。悲劇と喜劇の上演は、人気が高く、栄光ある神ディオニュソス祭に広大な観衆の前で行われ、役者たちは一等賞を競いあつてゐた。演劇は市民によつて選ばれた数多の審査員によつて行われ、観衆の誰もが潜在的な批評家として敬意を払われてゐた。詩それ自体は古喜劇において卓越な諷刺と弁論の

対象となり、とりわけ著名な喜劇詩人のアリストパネスにおいてである。彼のすべての喜劇作品は主として文学的な模倣作、戯画とパロディを含んでいるが、そのなか二つの作品は悲劇に注目してそれをテーマにしたのである。

二、アリストパネス

『女だけの祭り』は紀元前四一一年に上演されたが、アリストパネスはこの作品においてエウリピデスを常套な女嫌いの役として描き出し、繰り返しの悲劇において女の性を中傷している。彼はアテナイの女たちが復讐を仕掛けたのを思いつき、女々しい青年の悲劇詩人のアガトーン（プラトンの『饗宴』でもよく知られる）を女装して女たちのなかでスパイをしてくれるように説得する。その序幕においてエウリピデスとその同族人ムネシロコスがアガトーンを訪ねたが、最後の惨劇の役において、彼が女装して出演に苦痛であったことがわかった。ムネシロコスはアガトーンの風変わりな出演にコメントしたとき、彼は次のように応答している。

これ、これ、老人、ご老人よ、その妬みから出た雑音は今しがた耳にしたが、何の痛みも感じなかったよ。わたしはこの服を自分のインスピレーションに合わせて着ているのだもの。つまり詩人たる者は、いま創作にかかる決まったその詩に、自分の全身全霊をそいつに溶け合わせる必要はないのだ。それでたとえば、女役の詩をつくらなかったら、その女にふさわしく、彼女の体験、身体、魂に合わせなければならないわけだ（……）、もし男役の詩ならば、自分の体はおのずからその性が具わっているが、言ってみれば、天性に欠ける性格なら、芸を以てそれを模倣することができるさ（……）ともかく、野蠻で毛だらけな姿をするのは、詩人たるにふさわしくありません。ごらんない、あの有名なイビュコスだって、あのテオスの詩人アナクレオンでも、アルカイオスでもみんな甘い

しらべのこしらえ手だが、鉢巻きをして、ちょっとこんな具合に（身振りをして）立ちまわったんです。プリュニコスもさ、あなたもこれは知っていただろう、自分がもともとハンサムのうえに、衣裳も見事なもんだった。そのおかげであの人の作った芝居も見事なものになったんです。つまり創作というのは、何がなんでも、その性狀に従わざるを得ないんだから。（146-67）⁽³⁾

劇全体にわたってアリストパネスは幅広く豊富な言語的、視覚的なユーモアを呈示し、しかも猥褻さえ混じっている。その見下したはしやぎには、詩人とその創作の關係の性格について重要な発想が潜んでおり、それが後の批評にとつて重要なテーマとなるのである。アガトーンはその滑稽な外見と品行を二分にして、まず納得できる劇を作り上げるため、詩人はかならず自分が書き上げた肖像との關係を確認し、できる限りそのキャラクターに成り済ますこと。次にその詩人は詩人の本性を思弁的に省察することである。そしてそれとともにわれわれはここにおいて初めて古来文学において中核的な批評用語「ミメーシス」に出会うわけだが、それは明らかに「劇的な演技」の発想として用いられており、しかも意味深いことに、男が女役を演じるという文脈においてである。この発想はプラトンの『国家』の第三章における「ミメーシス」の原理の發展を予兆し、同時にそこにはジェンダーの問題も含まれており、かつプラトンも、アリストパネスのアガトーンが男にして女役を演じるというこの種の役を軽やかに擁護するのを、深く憂慮していたのである。

紀元前四〇五年、悲惨な攻防戦の前夜のアテナイにおいて、スパルタ側とのペロポネソス戦争を前にして、アリストパネスの『蛙』がエウリピデスとソフォクレスが亡くなった直後に上演される。彼の多くの作品の緻密な、趣向を凝らしたパロディのシーンは、エウリピデスの悲劇からきており、しかも『蛙』において悲劇はジャンルとして最も広く受け入れられていた。『蛙』の劇の開幕にディオニュソスが登場し、神のドラマから始まり、ディオニュソスはエウリピデスをハデスから呼び戻そうと決意したが、ディオニュソスが辿りついてみると、そこでアイスキュロス（ずっと前す

に亡くなっている)は新入のエウリピデスとの間に悲劇の議長席を巡る華やかなコンテストが行われていた。ディオニュソスは審判として求められた。巨大な劇は清廉と古風な価値観を具体化し、文学が実際の生活のように展開され、それがアイスキュロスとの間に競い合う。エウリピデスはシニカルな今風と、すべての邪悪を代表する。そしてアイスキュロスを攻撃して、その悲劇は長たらく、理解しがたい言葉と誇張し過ぎた風景と仰々しいグロテスクなスタイルに満ちており、しかもその悲劇はぞつとするようなもので、彼の手に扱われていた悲劇——彼女とは、貪欲で、重々しく不健康であった。しかしエウリピデスは彼女にダイエットをしてスリム化させ、感性によって健康を取戻し、劇中の悲劇に登場した人物の役とセリフは分かりやすく、普通の一般の人間のようだった。アイスキュロスは自分を弁護して、彼の悲劇のヒーロたちと、その彼らの英雄的な主題はアテナイ人に栄光と国家愛と勇気を教え、高尚なテーマは高尚な言葉によって表現しなければならないというが、エウリピデスの劇はそれとは対照的に、不愉快なことに焦点をあわせ、その話題はセックスと犯罪、女の不倫か、びっこか、乞食でマントを羽織って、それらに似合った言葉づかいだった。両詩人は、作品のプロログと抒情詩において相互に華々しい洗練されたパロディによって批評を展開するが、上下がつけられず、その挙句に論争の決着は詩の行数によって計ろうとしたのである。アイスキュロスの詩行が予想よりエウリピデスより多かったにもかかわらず、ディオニュソスにとって両者を判定するのは難しかったので、ルールを変えて詩人が都市の安全のため、誰が最も危険な状態においてアテナイ人によいアドバイスをしたのかという。しかしその競演のなか、両者の呈示した基本的政治的な案を判定しかねて、結局、単純にアイスキュロスに軍配を上げたのである。なぜなら彼はそう感じたからだ。ディオニュソスの恣意的な判定の性質は、両者の間における差はほとんどなく、詩の良さによって計られなかったことを示唆しているのである。

この両者の文学的な競演は優れたもので(両者の条件とレベルはいずれもわれわれ読者にも馴染みだが)、それは二人の詳細なパロディの悲劇役者を呈示してくれただけでなく、詩の見方をもわれわれに示してくれたのである。恐らくこ

の劇より古代ギリシア社会における詩の重要性について、もつと説得力のある目撃者はなかったであろう。両者はずいぶん違ったにもかかわらず、アイスキュロスとエウリピデスが共に詩の普及のため奉仕することにおいては一致しているのである。アイスキュロスがエウリピデスに、見た目でどっちの詩人がよくできているのかと聞くと、少し間をおいて迷うことなく「民衆をよりよい市民にするには、技術的な巧みさと才能と忠告を与えることだ」（1008-9）と答えた。アイスキュロスはかなり早くから自分の発想を広げ、詩人のなかの多様な方法を列挙して、社会のため奉仕していた。つまりオルフィウスは人類に宗教を導入し、ミューズは癒しと預言を、ヘシオドスは農業を、ホメロスは芸術において戦争を取り入れたのである（このテーマは後の時代の文学批評の共通認識となり、それはホラティウスの『詩の芸術』（301行）にもみられるように、そこでは同じ議論が共通の例として展開される）。アリストパネスの劇において、詩人の役が教師として出演され、その真面目な政治的な忠告をコーラスの歌声を通じて観衆に伝えたのである。

われわれの合唱は輝かしい二つの特別なことを賛美する――

一つは市民に歓喜を、もう一つは忠告を。（行666-7）

その後、彼らは議論を続け、貧困に陥ったアテナイ人が駆り立てられ、寡頭政治革命の崩壊の紀元前四一一年後、復活を図るため全アテナイ人は団結してアテネを守るため戦うべきだったことなどに及ぶ。アリストパネスの劇の中心的な主題は詩人が市民に教育をし、忠告するもので、喜劇は教訓的な役割を果たし、アイスキュロスとエウリピデスを由緒正しい悲劇の作家として尊敬されるべきであるという。

しかし、恐らくもつとも重要なのは、明確に語られた教師としての詩人役が暗示的に仮説を呈示したことよりも、アイスキュロスとエウリピデスはともに詩、とりわけ演劇において深く人々の心を感動させ、行動に影響をあたえること

に共通していたのである。詩においてアイスキュロスが道徳を高めようと述べ、劇において模範的なモデル役を呈示し、みんながその劇の虜になっている。彼自身の想定した英雄的な価値観のある古風の男は、観衆をも同じく行動するように励まして、いつてみれば、『テーバイ攻めの七将』を読んだ読者には、いますぐにでも出かけて敵を殺そうと思わない人がいるのかということである。彼の『ペルシア人』も観衆の勝ち誇るような情動を高揚させるのである。しかしエウリピデスは、逆にもつぱら自己本位に努め、世の中で逍遙して、かつキニク主義を標榜し、彼の劇の主題となる不倫の女をもつて都市を侮辱し、同じ振る舞いでアテナイの女を励ますのである。

「私はパイドラを創案したのか？」とエウリピデスは訊ねた。

「いいえ」、アイスキュロスは答え、「このようなことが起こったら、それらを黙殺すべきで、それを決して舞台上に呈示することではない」。

まさしく二人の詩人が文学と現実生活の両方に直接にかかわったことが設定されているが、観衆はステージを鑑賞し、その劇が実際の日常生活において起こったことから切り離されて、あるいは観衆の美的経験からかけ離れたものとして、彼らの論争をまったく違う出来事として考えることができるのかということである。たしかに、これは喜劇であり、いうまでもなく、ちよつぱり面白く楽しめるのである。しかしそれはこれから考察してわかるように、プラトンまでも深く頷いていることである。つまり模範・モデルの役は文学においていかに極めて重要であるかのことである。そこで問いかけられたのは、作品において呈示された主題がどれほど人々の行動に影響を与えるのかという、昨今にもつながら議論である。

ドラマティックな祭りと共に悲劇と喜劇の上演には、市民の全体が参与し、詩の演出はいうまでもなく必然的に生活

共同体の一部分として関係していたのである。アリストパネスやほかの劇作家たちも同じく詩を喜劇として扱っていた（よく知られている劇としては『ミューズ』と『詩人』があり、また文学的なテーマにかかわる喜劇的な断片もある）が、しかし『蛙』は批評の歴史において特別な地位をもっているのである。そこにはパロディと悲劇についての批評、また批評についてのパロディそれ自体もあり、それらにおいてとりわけ証拠として残してきたのは、詩人たちはいずれもそのプロローグにおいて互いに間違いを見つけ出してきたことである。それらは後世において詩と言語についての詳細な批評の範例を提供し、長い歴史にわたってつねに最新の知的な循環を進化させてきたわけである。エウリピデスはアイスキュロスの「おいしい、この土地に私がきて、またもどるのだ」というところを挙げて、それは反復してくだい詩行だと。アイスキュロスはエウリピデスを嘲笑ってオイディプスについて「彼は最も不幸な男になってしまった。彼は最初からずっとそうだった」などのようにと、それに報復の形で言い返すのである。ところが、ディオニュソスは本当の門外漢で、かつ批評者の真似をして、その批評は立派だと。しかし彼は、実は詩の言葉をおれは理解していないのだと言付け加えている（1168）。

アリストパネスのエウリピデスについての多くの諷刺は、『蛙』とその他の作品にあらわされているが、それは主として斬新かつ知的で、理知的な精神に満ちていた。『雲』におけるソクラテスと同じように、アリストパネスがエウリピデスには懷疑主義的な新しいムードを吹き込み、道徳性と伝統的な価値観には逆転的な態度をもたらし、紀元前五世紀末のアテナイ社会の性格を決定づけたのである。その社会的なムードは、とりわけ理知的な形で役割を果たした詩人教師たちの巡回によってギリシア世界に多様な課題が導入され、言語の習得、詩の分析と最も重要な歴史的な批評、または預言の技術がそこで展開されていたのである。

三、ゴルギアスとソフィストたち

前期のソフィストたちのなか、最も有名で影響のある一人はレオンティニの演説家のゴルギアスである。彼は紀元前四二七年にアテナイを訪れ、その巧みな演説でアテナイ人を魅了した。『ヘレネ頌』において、彼は修辭学的な表現をもってトロイのヘレネを弁護し、そこでパリスとの駆け落ちは呪われるべきではない多くの理由を挙げる。そのなか一行は議論に値し、重要な段落として現在までも継承されている。つまり、ヘレネの駆け落ちは説得力のある「ロゴス」に抵抗できなかったのだという。ゴルギアスによると、演説には、恐怖を差し止める力があり、苦悩を軽減させ、喜びを作り出し、不幸を軽減することができるといふ。詩はリズム的に語り、誰もが感情においてその著しい刺激的な効果を知覚せずにはいられない。「人々はそれを聞いて恐怖に震え、哀れみの涙や絶望的な孤独を感じるが、その詩の言葉を通じ、彼らみずから自分の魂の成功と不幸を体験し、自分と他人の行為に影響を与えるのである」(第九節)。演説の効果が心理的な面においてあたかも薬物を体に取り入れたように——ちょうど薬と同じように効き目のものと、毒のあるものがあり、演説も同様、苦痛を与えるものと、喜びを与えるものがある。あるものは恐怖をやわらげ、あるものは自信を与え、あるものは「毒で、心に魔法をかけ、悪魔に魅了させる」(第十四節)。そして心的、精神的な抵抗力がなくなることさえある。しがたつてヘレネはスピーチに説得され、抑えがたい衝動に動かされて行動したが、彼女の行動を非難するわけにはいかないという。

この件においてゴルギアスは多くの考えをはっきりと書き残したところだが、それらは後の文学批評理論の発展にとって重要なところでもある。彼の書き残した詩の創作とは感情に働きかけることであり、それは明らかにプラトンのいわば詩とは観衆の心理を動かし、危険な効果があるというような見方の影響を受けており、プラトンと同じように彼も詩をパルマコンや薬として扱い、しかもその不幸と恐怖を強調して分析している。それはアリストテレスの悲劇とそ

れにまつわる感情についてのことをも先取りしているのである。詩における感情的なパワーについては、ホメロスから始まるが、しかしゴルギアス以降形作られた伝統的な特徴づけは、詩とは演説一般に応用されるようになったのであった。詩とは単純な「リズム的な演説」だ（後にアリストテレスによって否定される）といって、それを真剣に捉えて定義する必要はないというゴルギアスから始まった見方は、後に詩と散文とを区別せずに考えるようになる傾向があった。というのは、両方とも言葉を使い、詩にある力は、散文にもあるからである。しかし、もし詩が「ロゴス」の一分かれのもので、他の言説と同じように扱われるなら、必然的にその栄光ある特権的な資格を失うことになる。詩とは預言との境界に位置づけられるもので、あるいは単純に詩は他のかたちの諸言説と同じように見做されたり、あるいは修辭学的伝統の一部分として特徴づけられたりしてきたが、それらが後のさまざまな時代において、主要な古典文学理論になったのである。しかしそれらの問いにおいて、どちらかといえば、詩をいかに他の文学のフォルムから区別するかが、詩学の歴史において長年の懸案の問題となったのである。

紀元前五世紀、散文の急速な発展と新しいジャンルの言説の勃興は文学批評の進化にとって決定的なことであった。今まで考察してきたように、ギリシア前期時代の自己省察的な批評はまず詩人によって始まり、詩人と詩自体は完全一体であった。しかし散文の出現によって、批評は第二の活躍場を獲得し、批評と考察対象が分離されてきたのである。哲学的な言語学習と預言者の学習訓練は、アテナイにおいて主要な教育科目だったが、五世紀後期から文学に対して新しい捉え方が取り入れられ、それには散文や韻文も含まれていた。詩の解釈において『蛙』のプロローグにおけるパロディは哲学的教育にとって普通の内容で、修辭学の教師にとっても、詩の文法的、文体的な特徴を指摘するためによく用いられる常套の材料であった。しかしこの種の学習の目的は、詩の理解と詩の練習のそれ自体ではなく、むしろ預言者の育成のため、大勢の前か法廷でどのように効果的に演説するかのためであった。したがって詩の分析は修辭学の必要に応じて従属的、二の次のものとなったのである。

そして詩の優越性を求める大いなる挑戦は哲学という新しい分野から現われてきた。すでに紀元前六世紀、イオニア人の哲学者・詩人、クセノパネスは、ホメロスとヘシオドスが神々から「盗み、姦通、詐欺のような恥辱と非難ばかりを人間にもたらしてきたのだ」(断片B1)といい、しかもそれらを神々に帰した英雄叙事詩の道徳について批判したのである。彼はその伝統と、擬人化された神々の概念を嘲笑い、どの種族もみんな自分の素性を神々に帰していること(エチオピア人は自分の神は上向きの鼻の獅子で色黒いが、トラキア人の神は目が青く、髪が赤い『断片』B16)を指摘し、人々はまさしく自分のイメージで神々を創っており、能力さえあればそれに従って創っていくのである。いうまでもなく、その詩を非道徳的だといったように批評したことに応答して、ホメロスの詩を弁護して寓意的な解釈が立ち上がったのも当然なことであろう。実際、伝えられたところによると、ホメロスについて初めて書いたのはレジムのテアゲネスによるものだという。彼の解釈によれば、神々の戦いが対照的な二つの要素・性質を表象している。例えば、乾燥と湿気、温暖と寒冷、重いと軽い、火と水などのように。アポロは光を象徴しており、ポセイドンは水を、アルテミスは月を、ヘラは空気を。また対立的な性質を表象して、アテネは知恵を代表し、アレスは愚か、アフロデイトは欲望、ヘルメスは理性を代表しているように。このような文学、とりわけホメロスとヘシオドスにおける寓意的な解釈は、紀元前五世紀末に発展され、それが長い歴史をたどって、とくに後のストア哲学、もつと後のネオプラトニストたちの哲学による批評の一流れに著しい影響を与えたのである。そして、寓意的解釈の批評と、その中心課題は、いかに文学を道徳家や哲学者の非難から守るかのことであり、それらを初めて打ち出したのは六世紀古代ギリシアのクセノパネスである。彼の批評はプラトンの『国家』における詩人攻撃のことを予期しており、いわゆるプラトンがいう「古来、哲学と詩は仲が悪かった」(『国家』607b)というところにその起源をみることできよう。

四、プラトン

つぎにわれわれはプラトンと共に別の文献領域に入ろう。ここで詩は初めて継続的に哲学的な論説の主題となり、文学の本質とその根拠についての問いかけは、原理的な問題となり、かつ永遠な課題として問いかけられるように取り扱われる。プラトンは焦点を詩に当てて、それについて専門的な論文を書いたことはないが、しかし彼は生涯にわたって詩にかかわり、詩に刺激され、その対話において詩について明晰な議論をするだけでなく（とりわけ『イオン』、『プロタゴラス』、『国家』と『法律』、繰り返し詩を参照し、その著作全体が詩と比喩的な関係にあるといえる。その多くの対話それ自体が詩と密接に関係し、多くの箇所です詩的風景、神話、ドラマティックな手法を使い、さらにプラトン本人の資質までも詩人的だということは、すでに古代から見受けられている。ある伝え（浪漫詩、しかしほとんどありそうな噂）によると、プラトン自身は若いとき詩を書いたことがあり、ソクラテスにあつてから彼は若い時のパッションを捨て、哲学に転向したという。たしかにプラトンのように、詩についてそこまで哲学者の誰もが書かなかつたし、その後も書かなかつたのである。詩に深く染められ、かつ魅了されただけに、プラトンは決然として詩の呪文に抵抗していたのだ。それゆえ、そこに一つのパラドックスを成したが、いわば最も詩人的な哲学者プラトンこそ、自分の理想国から詩人を追放しようとしたのである。

プラトンの悪名高い詩を敵視することは、現代の読者にとってきわめて不思議なことだと思われる。つまり『国家』において彼は詩に対して検閲するだけでなく、詩などを含め、最終的にギリシア全体の文学遺産をも追放しようとしたのである。神々を謳歌し、善人になっていれば詩人は理想国において許されるが、さもないければホメロスの叙事詩、あるいはアイスキュロスの悲劇、ソフォクレスとエウリピデスなど、長い歴史において尊ばれてきた列聖たちすら身をおく場はなかった。たとえそれが最も偉大な作品であっても。なぜプラトンがこのように詩を恐れ、文学を廃除しなければ

ばならなかったのか？ この問いを考えると、忘れてはならない一つの要因は、プラトンの時代において、詩とは単なる暇のある少数の興味のある人々によって陶酔するものではない。それは文字通り、生活の共同体にとって中心の出来事であった。古代ギリシアの教育は詩（それと関連したものとして音楽、歌とダンス）を中心に行われ、詩の媒介を通じて社会的な価値が伝えられていた。詩の主要な役割は若い人の教育だけでなく、大人の市民の生活においても重要な役割を果たし、彼らは多様な公的な祭りの参加（出演と観衆の両方を演じる）を通じて演劇、抒情詩と叙事詩を楽しんでいた。かくしてプラトンの詩に対する猛烈な攻撃は、その理由の一つとして、少なくとも詩の文化的な栄光と道徳的な権威を取り戻すためのことであろうとみることができる。教育を中心にした哲学で、詩を改めようとする哲学者は、彼をのぞいてアテナイ社会には一人もいなかったのである。

しかしプラトンの詩の批判は単に歴史的な興味からではなかった。彼は社会における芸術の機能と役割について初めて問いかけた思想家であり、彼の書いた詩、音楽とビジュアル芸術についての著述は西欧美学の歴史において原理的なテキストとなっているのである。プラトンの著作に初めて現れた数多くの問いかけについて、われわれは今日、いまだに議論している。例えば、詩とは何か？ 一般的に言えば芸術も含めて、それらはどのような役割を果たしているのか？ 社会において文学的な想像力の役割とは何であろうか、あるいはどうあるべきか？ 感情を高揚させたり、感覚を監督できなくなったりすると危険なのか？ あるいはそれは癒しなのか？ 文学はわれわれに豊かな感情をもたらす一種の無害な方法なのか？ 検閲はあるべきか？ 文学（現在でいえば、テレビと映画をも含め）は一種の逃げの方法なのか？ 人間の本質とわれわれを取り囲む世界をより深く洞察するには文学が役に立つのか？ 文学はどのように自分自身の正当性を判断できるのか？ これらの問いかけは、いくらか詩に限定され、かつ学問的に傾いた向きがあるが、しかし、もしそれらを現代の人気のエンターテインメントやマス・メディアに関連づけて、あるいは古代アテナイに最も近い近代的に類似した詩の状況において問いかけてみたら、文学に対して強烈な批判を加えるプラトンはすぐにも理解されよ

う。実際、その多くの議論をテレビに関連付けて批判する場合、例えば——暴力的な描写や反社会的な行動は見る側にとって同じ振る舞いを鼓舞することと同じ効果があり、テレビは多数の視聴者を満足させることを第一に考え、番組の質を顧みずに疑わしい役の範例を呈示していること——それらを批判する場合、それはプラトンが英雄叙事詩や悲劇を攻撃することとは全く同じであろう。

それまでのすべての詩人たちと同じように、プラトンは詩が観衆に喜びを与えることを十分に理解していたが、しかし彼はまた詩には大変な危険があることを鋭く洞察していた。『国家』において、喜びは重要な要素で、詩と詩人(381b)がそれによって決定づけられるが、しかしその喜びはどんな価値をも生み出すことはできない。詩——とりわけ悲劇——の目的は、その観衆をただ満足させることができたが、その道徳を高めることはない。無知な大衆自身にとって悪いことにもかかわらず、彼らはいつもそれを楽しんでいるが、詩は危険と喜びを的確に調合して与えている以上、それに対して適宜な検閲をしなければならない。『法律』においてプラトンはさらに実践可能な建設的な社会を考え、娯楽をもつと肯定的に捉え、若い人の教育において音楽やダンス、市民の文化生活、そのすべてにわたって詩の積極的な役割を一段と強調するようになる。かくして詩は一定の地位を確保したにもかかわらず、厳密に言えば詩は依然として支配者の目的に従属しなければならない。都市全体は歌わなければならないが、その詩と歌の主な内容は、市民の魂を美徳に導くことである（『法律』835c）。詩が公共的祭に演出されるとき、教育大臣が詩人を選び、作者をその芸術的な能力よりも、むしろ彼らの基本的な品行に基づいて選び、政府に許可されていない歌は誰も歌わない。「たとえそれが讃歌の『オルフィウス』を超えたものだとしても」（『法律』839c-d）。そして唯一、道徳的、美徳的な詩の創作が許される。詩に対する判断は娯楽に相応しい基準によるものではなく、それはまずいつも道徳性に役立つことを目的にしなければならない。

詩の多くの魅力はプラトンによって気付かれ、その才能によって文学的な感情として高揚させられる。『イオン』

(535d-e)において、プラトンはホメロスを吟唱するラプソードの感情の世界を生き生きと描き出し、そこでラプソードの目は涙に溢れ、髪の毛が逆立ち、心臓が鼓動し、そして周りを見ると、自分と同じように心が動かされ、感動した観衆が目の前にいたという。前にも言ったように、詩の感情的なパワーはホメロスから初めて認知されてきたことだが、それに対してプラトンはまた初めてそのパワーの価値に疑問を投げかけたのである。『国家』において、詩が攻撃の対象とされた主な口実は、詩が心理的なダメージをもたらし、魂の墮落を誘惑し、感情に溺れることを薦めているので、断固として理性をもって監督して、管理しなければならない(590c)と。われわれが今にも演劇において経験しているように、英雄叙事詩や悲劇は人の感情を高揚させ、本能を躍動させ、人間の不幸のために泣かせたり、喚かせたりして、理性的な反応、判断と思弁を麻痺させ、それを不可能にするのである。ある意味において、詩には本来的に鼓動するリズムと魅惑なメロディというようなマジック的な性質があり、それがわれわれを感情と一体化して気質を変貌させ、その性質は健康な魂を脅かすのである。最も悪いのは、詩のパワーは人を頹廃させ、最高の男でもその感情に身を任せて娯楽に陶酔してしまうのである(605c-d)。それゆえ、唯一、身を守るため詩と詩人を追放するしかないが、それはまるで恋をしている人がその自分のパッションと別れることと同じように辛いことである(607e)と。

プラトンの詩の理論において最も重要でかつ影響があるのは、「ミメシス」、あるいは「模倣」という概念である。「ミメシス」という語は多様で広範な意味をもつ言葉であり、それは演出、コピー、模倣と再表象という意味を表わすが、古代ギリシアにおいてこれらの意味が明確にして使われていなかった。プラトン自身もそれをきわめて弾力的に用いていた。いわば模倣的な言葉とは単に詩の芸術、絵画、音楽とダンスに用いられるだけでなく、例えばそれは言葉とリアリズムとの関係、物質的な世界と不滅的永久のパラダイムとの関係にかかわっているのである。その言葉の確実な内包は広い文脈に関係し、大ざっぱに言えば「ミメシス」それ自体が実在の存在との関係を指示しながら、実在の似像を作り出すものである。「ミメシス」についてまず、『国家』第三章(392c)において確認できるが、プラトンはそ

の理想国において将来の国家の守護者はまず文学から何かを学ばなければならないという。そして文学の内容から移って、そのフォルムや表象の仕方について言及する。プラトンは語りを二種類に分けて、一つは「語る」(diegesis)といい、作者が自分の声を語ることだが、もう一つは「模倣」(imitation)といい、その登場人物のことを語ることである。叙事詩と悲劇において、いずれも「ミメーシス」するようなセンスが求められる。つまり朗唱者（それが役者であろうと、ラプソードであろうと、あるいは生徒であろうと）である以上、その人物・性格と言葉を模倣するか、あるいは役を模倣して演じることが求められるのである。もしある朗唱者が他の人物を語ろうとするなら、その人物の声だけでなく、性格まで模倣し、その人の顔立ち、振る舞い、その考えまで模倣して、その人に成り済ますことになる。文学の役者のモデルとは、文学の人物が直接その役者の人生に影響を与え、その人物が役者に触れ、役者が何を演じるか、あるいは演じたかによって、それに影響され、その人物に成り済ますことである。

「ミメーシス」の原理は『国家』の第十章においてさらに発展するが、今度はプラトンの実相（イデア）論を参照し、それによって形而上学的なピラミッドが構築され、イデアの理想国が構成され、独特な理性の世界と、その理性の世界をミメーシス・模倣するような世界が描かれている（596e-597e）。プラトンは絵画をもって「ミメーシス」のパラダイムを例えて、絵はまるで誰かが鏡をもって周囲を写し出すことと同じように、彼の見たもののあらゆるイメージを写し出し、作り出すことができる（597e）。しかし彼が生み出して、写し出した想像上のものは、理性の世界において、理性の実相（イデア）よりかけ離れているが、それ自身のみにおいて真に実在しているのである。したがって、詩人たちは同じく模倣者で、彼は画家と同じで、対象物通りに描き出せるが、それは第三のレベルのリアリティであり、その生み出された存在は虚像で、その空虚な模倣は何の真実をも映し出していない（597e-600e）。「ミメーシス」の理論はここまで推し進めてくると、絵画の比喻によるものだが、守護者たちがどういう種類の詩を演じなければならないかという第三章の文脈における解釈とはまるで違ってきたようにみえる。ここでは「ミメーシス」は、模倣者と模倣物との同一

体であるという深層的な関係と、それと対照的に、今や「ミメーシス」は生き生きとした、複製された表層的なものとして定義されている。プラトンは詩人の「ミメーシス」を危険視する一方、また潜在的にその有益さを重んじているのは、それは詩を適切に取り締まる(398a-b)か、それともそれをひとつの遊びごとにほかならず(607b)と非難するかで、あたかも両者の間に迷っているようである。このアンビバレンスを生じさせた事実の一因は、「ミメーシス」の作品を全く違う二通りの評価をすることができるところにある。一つは対象物の模倣の面において(模倣された人物は一体善か悪か)、もう一つは模倣の質の面において(どのように似ているか、現実にどこまで近づいているか)である。プラトンにとって、既存の詩には二つの欠点がある。詩人は間違った行為を模倣して、したがって観衆の魂を墮落させてしまう(605c-608b)ことと、彼らは善なる真実らしきものと、その他の道徳的な本性を生み出すことができないという。なぜなら彼らは善なるものとは何か知らないからである(398d-600e)。それゆえ、ホメロスとその継承者たちが永久に理想国から追放されるべきである。

『国家』において、詩は無意味で価値がなく、その模倣もリアリティがないと見ているが、それとは矛盾して、もっと肯定的なイメージはプラトンの他の対話で表明されているのである。『イオン』において、プラトンは詩人を神のような存在として見なしており、女神たちのパワーによって授けられた美しい詩を吐露する人だという。強い影響力のある有名な『パイドロス』の一段落において、詩人の靈感は女神たちによって授けられた狂気の沙汰の一かたちだと描いている。

この狂気は、柔らかく汚れなき魂をとらえられては、これをよびまじし熱狂せしめ、抒情詩のうたをはじめ、その他の詩の中にその激情をよましめる。そしてそれによって、数えきれぬ古人のいさおを言葉でかざり、後の世の人々の心の糧たらしめるのである。けれども、もしひとつが、技巧だけで立派な詩人になれるものと信じて、ムーサ

の神々の授ける狂気にあずかることなしに、詩作の門に至るならば、その人は、自分が不完全な詩人に終わるばかりでなく、正気のなせる彼の詩も、狂気の人々の詩の前には、光をうしなうて消え去ってしまうのである（245A）。

このような賛辞を詩人に贈ったにもかかわらず、後の対話（286d-e）において、詩人の人生は哲学者、国王、実務家、教育者・医者と預言者のあとの第六番のランクにおかれていた。このプラトンの詩人を低いランクに位置づけたことは対照的に、前期プラトンの女神のパワーの受領者への賛美において詩と詩人に対しての態度は相反して矛盾しているが、それがちょうど「イオン」において語ったことと同じように、その重要な点は、つまり靈感・インスピレーションは決して虚飾のお世辞のもとで創られたものではないことである。靈感論の推論によると、詩人たちは彼らの芸術を理解していないという。古代ギリシア社会において詩人は伝統的に教師として尊敬されながら、しかし彼らの役目は尊敬に値しない。つまり彼らの詩は理性的な原則によるものではないと述べるのが知識によるものでもない。しかしながら彼らは教育に携わるのだと主張される。このインスピレーションについて、否定的な内容で明確に表示されたのは、プラトンの著作全体にわたって一ヶ所だけであるが、それもインスピレーションと模倣と同時に顕現した主題のもとで、表示されたのである。プラトンは最後の作品において次のように引用している。

昔からの言い伝えがあつて……、それによると、詩人は、ムーサ（詩神・女神）の三脚の鼎に座るときはいつも、正気のものではなくなっているという。むしろ、沸きおこってくる思いを、あたかも泉のようにそのまま流れ出るにまかせている。さらに、その技術は模倣にあるため、互いに相反する性格の人物を創作しては、やむをえず、自分自身に矛盾することを語ることもしばしばある。しかも、語られた言葉の甲が真実なのか、乙が真実なのか、それは知らずにいるのだと。（Laws 719c）

ここで詩人は聖なる靈的な存在として、無心の状態で模倣する役者として描かれているが、それというのも、詩人は、いわば自分が今何をしているかを理解できないばかりか、また自分の作品に対して価値判断もできないという存在である。プラトンは継続して詩人は知識において欠如していると攻撃しているが、しかし『イオン』と『パイドロス』、あるいは明確に敵対した『国家』における陳述のように、いずれにせよ、その攻撃はベールに隠された絶賛であり、それは曖昧な語りによって述べられているのである。

プラトンの詩に対する態度は単純でもなければ、首尾一貫したものでもない。彼は詩を追放するとき、よりよい利益のため明確に罪深い愛を放棄することを示唆するが、同様に、詩人を神聖なる靈的な人間として語るとき、そのイメージには詩人に対する曖昧な敬意しか払っていない。プラトンが対話において詩と詩人について呈示したアンビバレンス（両価性）は、きわめて多様かつ広範な応答をもたらし、その逆説的な言説は、後の詩人の想像力をほとんど神に達したまでに高められた伝統を生み出したのである。このプラトンの詩的インスピレーションの概念におけるアイロニックな共鳴が無視されてきたことによって、また『国家』第十章の有名な「鏡」のモチーフが自然とアートとの関係を探究的な意味として肯定的に再解釈されたことによって、後に、とりわけネオプラトン主義による靈的な触発を受け継いだ著述家たちが、プラトンの詩人への挑発には応答することができたのである。つまり、詩の擁護の構築によって、プラトン自身のもう一つの局面を発展させることができたのである。かくして、例えば三世紀の著名なネオプラトン主義者プロティノスは、プラトンの見識を発展させ、芸術家は理性の世界を超越して真の実在の世界それ自体に近づき、美しい作品の創作によって自然の欠陥を改善することができると宣言したのである。かくして、詩の弁明の長い伝統において、アリストテレスの『詩学』からサー・フィリップ・シドニーの『詩の擁護』、またさらにシェリーの同じタイトルの著作は、いずれも『国家』から詩を追放するというプラトンのテーマに応答して挑戦したものだとみることができる。

五、アリストテレス

プラトンにとって詩それ自体は研究の対象ではなかった。彼の考えにとって、詩と芸術は結局、彼の膨大な哲学の目的にとって、いわばその認識論、存在論あるいは倫理学に従属させるもので、それゆえ、彼の詩についての議論は常に広い文脈に包括されているのである。しかしアリストテレスの『詩学』を紐解くと、われわれは西洋の伝統において初めてもつばら詩に対する明確な理論的批評論に出会うのである。アリストテレスはプラトンの弟子で、詩人ではなかった。彼の著作は科学的な独立性が貫かれたものであり、詩の扱い方も他の分野の研究と同じく、どちらかというと政治学、論理学や生物学と同じである。彼にとって詩とはそれ自体の内部法則によって独立した芸術であり、彼の主張は、主として形式的なパースペクティヴにあり、プラトンによる先入観を排除し、いわば社会、政治や宗教の諸要素を参照しないことにしたのである。詩と詩の吟唱は、その対象自体に法則があり、それはその構造と形式の分析によって最もよく理解されるという。アリストテレスはその『詩学』の序説において、明確に『詩学』とは、詩の本質を研究するものだが、それは詩自体の分類と、詩の機能と目的の分析を通じて明らかにされる。もちろん先行の批評と文献には様々な見識が含まれているが、しかしそれらは主として美学理論の仕事であり、彼らの研究対象は、詩をどのように運営し、どの方法でより豊かで、効果的かを理解することである。

『詩学』はプラトンの詩への酷評に部分的に応答しているが、そのプラトンの背景はアリストテレスの議論を理解するには非常に重要である。対照的であるが、プラトンは詩を霊的なものとして見做し、したがってそれは非理性的で、活動的であるのに対して、アリストテレスは詩を技術・アートの製品として扱い、それは理性的、知的な諸原則に基づいたものである。プラトンにとって詩人は知識を持ちあわせず、その模倣によって作られた作品は表面世界のみを写し出したもので、それは根源的なフォームの实在から切り離された第三の仮象である。アリストテレスにとって、模倣と

学習は互いに最も親近な関係をもっており、模倣とは最もシンプルなレベル（人間が他の生き物と違うのは、人間が最も模倣する生き物で、先行の教訓を模倣することによって習得するのである『詩学』1448b）において、最も合理的で、かつ「普遍的」な学習のことである。そういった詩は歴史的物語の特殊性よりも、むしろもっと哲学的だといえる。かつて詩は人間の生活に「起こるだろう出来事」を呈示していたが、それはいわば人間の本質についての総合的な見方を呈示しており、そこからわれわれは特殊な事実よりも、より多くのことを学ぶことができる。プラトンは詩に敬意を払い、とくに悲劇に対してであるが、しかし詩が道徳上、有害で感情を刺激する場合、抑制せねばならないという。しかしアリストテレスによると、われわれの感情を扱う能力は主に悲劇において役目を果たしているが、その肯定的な有益さはその効果にある。プラトンにとって、詩の最も危険な源泉は快楽であるが、アリストテレスにとって、それは詩に対して人間の本来の備わった反応であり、それゆえ人間は本能的に「模倣」（第四章）において大いに喜ぶのである。

プラトンの詩についての思想を受けたアリストテレスは、その他の芸術、例えば絵画、彫刻、音楽とダンスをひとまとめにして「ミメーシス」といい、しかしプラトンと違って、どこにも彼の意味する「ミメーシス」を説明しない。学者たちは、それを「模倣」と翻訳すべきか、あるいは「再現」とするべきかと迷い、しかしアリストテレスはその両方の意味を含んで使っていたのである。包括的で広い意味を含んだ「ミメーシス」は、『詩学』において変化的であり、多様であるゆえ、アリストテレスの意味にぴったりと合った、固定された用語は、英語において一つとして見つからない。どのように表現すればよいか、とりあえずそれを一種の芸術的な「模倣」で、アリストテレスの議論によって呈示されたのは次の特徴である。⁽⁴⁾つまり、それは再現し、あるいは真似するために見立て、真似することによって生み出され、またはその対象物に似ていることをさす。しかし、「ミメーシス」は決して単なる一種の美学的な現象ではない。アリストテレスによると、本能による模倣は、その根本要素が人間の本質にあるという。つまり人間は天性において真似する性質が備わっており、われわれはそこから学び、本能的に快楽をその真似することから感じるのである。『詩学』

の第四章の解釈によると、われわれは喜んで再現したものを鑑賞し、たとえその現実の生活を見るには苦痛を感じても、その現実と模倣するとの間のイメージを相似性として、その再現を楽しむのである。似ていることを感じ、似ていることを作り出すことは、人間にとって肯定的な快楽である。なぜならそれはわれわれの学びという本能的な欲望を満たしてくれるからである。それゆえ、もの真似の芸術を楽しむことは詩、絵画と同じように人間の天性によるものであり、したがって人間はその認知した価値には喜びを感じるのである。

芸術とその対象物との相似性、類似性はアリストテレスの「ミメーシス」の概念にとって非常に重要で、詩人と画家はいずれも、とくに「似像作者」か、あるいは「再現するもの」として言及されている（第二十八章1460b 7-8）。しかしそれは決して「ミメーシス」がもつばら複製の原理に従ってコピーするということを意味していない。芸術家は自分が見たものをその通りに再現し、また人々にそのように見えたものを復元し、あるいはそのようにあるべきものを呈示することができ（1460b 10-11）、⁽⁵⁾それゆえ、彼らは直接複製するよりも、むしろ自然の再装飾、あるいはその体験を世に提供することができる（いずれにせよ、そのようにできるであろう）。たしかにアリストテレスは第九章において、悲劇は現実を複製することではないとはっきりと言明し、詩人の役割は何かすでに起こった出来事を語るのではなく、むしろ起こりうる出来事を創作するのである。詩人は逼真性を目指すのに対して、事實は歴史家の領域である。アリストテレスの詩的模倣の考えは、近代の範疇のフィクションに似ており、詩人の描いた、語ったりアリティは、詩人が創作したものである。アリストテレスにとって最も重要なのは、詩人の模倣はもつともらしさを求めなければならず、その描かれたドラマティックな出来事は一種の起こるべきことであり、なぜなら彼はその状況におり、それは可能であり、必然だからでもある。悲劇が再現され、その可能性はむしろ事実より勝り、われわれの暮らしている世界をより深く理解できるようなことが可能である。その逆説（パラドックス）について、評論家のA・D・ナットールによって指摘されたところが適切であろう。「芸術は実在的ではなかったら、もちろん世界に対応しなかったら、われわれは嫌う。ドラマと

は現実でありながら現実ではない、現実はその可能性にあり、非現実はその真実にある⁽⁶⁾。アリストテレスにとつて、詩人は「創作者」(「詩人 poet」という言葉は、ギリシアの「ポエテス poietes」の意味から由来する)、とりわけ模倣的な創作者であり、その作業は事実の虚構から詩を創作し、その模倣は言葉を媒介して、しかもリズムを使つて達成される。したがつて「ミメシス」とは詩と他の種類のデイスコースとの違いを区分する言葉である。

『詩学』は詩の言説の分析を通じて、一般的に詩が他の言説あるいはジャンルとは違うということを確立してくれたが、しかしその分析のテクストは主として焦点を悲劇にあわせているのである。英雄叙事詩について第二十三～二十五章に少し触れただけで、『詩学』の第二巻は散逸しているので、効果について、『詩学』は悲劇をターゲットにした論文になる。アリストテレスの有名な第六章における定義によると、悲劇とは「一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為についての再現(ミメシス)であり、快い効果をあたえる言葉を使用し、しかも作品の部分部分によつてそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によつてではなく、行為する人物によつておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、その感情の浄化(カタルシス)を達成するものである」。悲劇は演技で再現する場合、完結したもので、かつ一定の規模をもつもので、それが第七章においてもつと発展され、アリストテレスは、全体としてかならず「始め、中間、終わり」をもたねばならぬと強調し、それがいわゆる必ずきちんとした構造物として構成され、したがつて出来事には前後の因果関係があつて、論理的なシークエンスによつて構成されるもので、それは決して単純なランダムではないという。この基本的な有機的統一体は不可欠であり、それによつてさらに生き生きとした類似的な有機的組織体が導き出されるわけである。「いづれにせよ、生物であれ、いくつかの部分から組み立てられているどのようなものであれ、美しいものは、これらの部分を秩序正しく配列していなければならないばかりでなく、その大きさも任意のものであつてはならない。というのも、美は大きさと秩序にあるからだ」という。

もう一つの重要な見地は、悲劇がどのようにに観衆に効果をあたえているかについてである。哀れみと恐怖という感情

が独特なかたちで悲劇として組み立てられ、そこでわれわれは他人の不当な苦しみを理解して哀れみを感じ、他人の苦痛を経験して「われわれ自分の身にも起こったかのような」（第十三章）恐怖を感じるからである。しかしアリストテレスはどのような意味でこれらの感情について「カタルシス」という言葉で表現したのであろうか？ それは『詩学』において何の説明もなく一回だけ言及しているが、『政治学』においても触れるのみで、『カタルシス』には何を意味しているか、いま簡単に触れて、それについて『詩学』においてもつとほつきりと述べる」といい、その約束の陳述はどこにも発見されないでいる。したがって後世はだれもがただ『詩学』の第六章を参照するのみで、あるいは『政治学』の表現をめぐって多少考えるしかできなく、それも多くの場合は音楽の使い方の文脈において議論してきたのである。アリストテレスは音楽が多様な有益な機能を果たしてくれるといい、例えば音楽は若者の教育に使うことができ、くつろぎと安逸、またはカタルシスの役割を果たすことができると。それを次のように説明している。

何故なら二、三の靈魂に関して強烈に起こる感情は凡ての靈魂にも起こる、しかしそれには多少の差異がある——例えば憐憫や恐怖が、さらに熱狂がそうである。というのはこの感動によつて捕らわれやすい人々があるからであるが、この人々は靈魂を興奮させる節を用いる時は、その宗教的な節の結果として、ちょうど医療、すなわち浄め（カタルシス）を受けた者のように、正常に復するのを見るのである。だからこれと同一のことを、憐み深い人々や恐がりやすい人々、一般的に言つて、感情的な人々は、しかしその他の人々もそれぞれの者にそのような感情がいくらかでも襲ってくる限り、経験するに違いない、従つて凡ての人々にも、いわば、浄め（カタルシス）が行なわれ、心は軽くなって快さを味わうに違いない。（『政治学』1342a4-15）、

アリストテレスはここで人間の病的な「熱狂」の傾向（一種の恍惚的な熱狂で、それはディオニュソス祭の集団陶醉

のような宗教的なカルトを連想するが)を観察して、その熱狂(陶醉)を引き起こせば、音楽と同じように病症を治すことができるという。言い換えれば、カタルシスは一種の同毒治療(毒をもって毒を解毒する)の療法で、神経症の治療に使うことができる。しかし、どういう関係づけでこのくだりが『詩学』につながり、アリストテレスが悲劇の文脈において「カタルシス」によって何を意味していたのであろうか? この問いかけは恐らく永遠に答えを得ることができない。しかもそれはすでに終わりのない議論を引き起こしてきたこともある。

現代の評者に広く好まれた解釈は、ヤコブ・ベルナイス(彼の姪はかつてジグムンド・フロイトの妻でもある)によって提唱された非常に影響力のある論文に由来し、それは一八五七年に発表されたものである。『政治学』の重要な一段落を強調して、ベルナイスは「カタルシス」を準医学的に解釈し、悲劇はわれわれに鬱積した感情を放り出す無害なものであり、音楽と同じように、熱狂させ、多感な情感を通じて彼らの心的な障害をくつろがせる。悲劇も同じで、哀れみと恐怖の刺激によって、不快な感情を清めてくれるのである。しかし、問題として、ある理論は哀れみと恐怖の感情それ自体が悪いことだと決めて、それを前提にしていることである。観衆が最も楽しんでるのは、いうまでもなく悲劇のパフォーマンスであるが、しかしその悲劇は人々の情緒の不快、障害によって成り立っているからだという。さらにもう一つの流派の解釈は、それぞれ違う研究者によって高度かつ多様なかたちで「カタルシス」をとりくみ、哀れみと恐怖の感情を浄化すると考えてきた。アリストテレスにとつて、感情はわれわれの倫理・道徳生活において重要な部分として役割を果たし、そこからあるべき感情的な反応を学ぶことが重要である。彼の『ニコマコス倫理学』の説明によると、われわれは恐怖、怒り、欲望、哀れみなどを感じる必要があるが、あまりに過剰に感じるか、あるいはあまり過不足に感じるか、例えば、恐怖を過剰に感じ過ぎると、臆病になってしまい、逆にあまり過小に感じると無謀になってしまう。われわれが必要とされる適切で中間の感情を感じるためには、どうすればよいか。それはあるべき時期に、あるべきことに対するあるべき反応のため、あるべき人々に対して、あるべきものを目指して、あるべき仕方ですれらの

感情を感じるのは最善である（1106b 18-23）という。恐らく悲劇を見るとは、このことに達するために励まして、哀れみと恐怖において、あるべきことを感じて、実際に出来事と関連づけることを手伝ってくれることであり、それを舞台で目撃することでもあろう。この視点からみて、悲劇はわれわれに正しい感情的な反応を発展させるための機会を提供していることで、われわれの苦難を忍ぶべき苦痛が悲劇のドラマの再現によって免れているのである。「カタルシス」に関して、説明の方途は限られているが、そのメカニズムによって哀れみと恐怖の感情のなか、われわれはその相応しきを感じるであろう。

このように解釈することは、いずれも限定的な範囲においての推論となり、しかも確かにアリストテレスも、「カタルシス」について明言していない（恐らく確実に把握することは永久に不可能であろう）。しかし、はつきりしているのは、アリストテレスはプラトンと違って、悲劇の感情の表出には重要な価値を加えたことである。そしてわれわれはそこから快樂の恩恵を受けているのである。この快樂の流れは直接悲劇の刺激によってもたらされた哀れみと恐怖からくるものであるが、しかしアリストテレスがその第四章において言及したように、あらゆる種類の快樂を悲劇に求めるべきではない。そこで唯一、適宜な理解とは、悲劇の詩人の目的は創作することであり、それはいわゆる「哀れみと恐怖によって組み立てられた悲劇的な快樂」を再現することである。『詩学』においてアリストテレスはスペースを割いて（第七・四章）プロット（筋）について議論し、「出来事の組立て」はプロットによるもので、彼にとってプロットは悲劇において最も重要な要素となったのである。それは先行の人物の性格よりも重要視され、第六章の説明によると「悲劇は人間の再現ではなく、行為と人生の再現だからである。幸福も不幸も、行為にもとづくものである。そして（人生の）目的は、なんらかの行為であって、性質ではない。人々は、たしかに性格によってその性質が決定されるが、幸福であるかその反対であるかは、行為によって決定される」という。

アリストテレスは複数のプロットの可能性を考え、結論としてもっともよいプロットは哀れみと恐怖を引き起こすも

ので、そこで再現されるのは人間の道徳の模範でもなければ、全く価値のないものでもない。それはどこか両極端の中間のもので、つまり主人公が何らかの過失(欠点、ハマルティア *hamartia*)によって繁栄・成功から不運に陥るようなドラマである。アリストテレスがハマルティアによって意味したのは、英雄の主人公が運命的な錯誤ではない。例えば周知のように、シェークスピアの『オセロ』の主人公が悲劇に陥ったのは、それ自身の取りつかれた嫉妬によるものである。しかしハマルティアとは、むしろ主人公が行なっていることが、本人が過ちだと知らずに行なっている誤り、あるいは欠陥のことである。古典の例でいえば、アリストテレスは、古代ギリシア悲劇のなか、ソフォクレスの『オディプス王』をモデルとして見做していた。オディプスは自分の父を殺し、母と結婚したのは、事実が知らされていないことによって起こったことであるが、それは彼の道徳の墮落によるものではない。たしかに主人公はあらゆる手段を講じて預言された不幸な運命を人為で避けることはできるが、しかし彼の苦痛はまったく不相応なもので、観衆は哀れみを感じるわけである。しかも彼への罰は偶然な事故ではなく、それは自分自身の行為によってもたらしたもので、諸行為は善意的だが、しかし悲劇の結果をもたらすわけである。

アリストテレスは苦痛や人間の無常さを悲劇の概念の中心に据えたが、それにしても『詩学』が人間の苦痛への宗教的説明において沈黙であったことが悪名で知れわたるほどである。それはジャンルとして不可欠なことだが、現代の批評家たちによって、さらに彼は神々を無視し、悲劇において社会と政治に対する興味が欠如していると批判が加えられてきた。しかしこれらの手抜きはあくまでもアリストテレスにとって本質的にフォルマリストとしてアプローチした現われであり、そもそも『詩学』は総合的に悲劇の研究を呈示しようとしたものではなかった。その目的は、むしろジャンルごとに文学の形式がどのようににそれぞれの特徴的な効果を最もよく発揮できるかを探究したことにある。悲劇の場合、アリストテレスが最も成功したのは形式・フォルムであり、その形式にもとづいて悲劇的な快楽がいかに哀れみと恐怖によって構成され、それを通じて悲しくて恐ろしい出来事が上演できたかを呈示したのである。

『詩学』は文学の批評史において、かつて多大な影響を与えたとは言うものの、古代ギリシア・ローマにおいてそれほど知られていなかったのである。それはルネサンスだけにおいて、後の十六世紀イタリア人文学者たちによって再発見されてから、古典として成立され、その後、全ヨーロッパに広がり、イングランドとフランスで珍重されるようになる。ルネサンスの批評家たちは文献を読む場合、まるで作文の規則を読むような傾向があり（概念の誤用は現在までも続いているものがあるが）、多くの理論をアリストテレスに帰しているが、残念ながら実際、それは『詩学』によるものではなかった。もっともよく知られている三一一致の法則という、いわば行為、時間と場所の一致のことであるが、実際、それはイタリアの批評家カステレビトロの発明によるものである。彼は一五七〇年『詩学』の注釈付きの翻訳を出版するが、それはアリストテレスの『詩学』第五章の「悲劇は、できるだけ太陽がひとまわりする時間内に収まるように努める（…）のに対して、叙事詩は時間の制約をうけず、その点でも悲劇と異なる」という考察にもとづいたものである。かくしていわゆるアリストテレスの三一一致法則は新古典批評の基本原理となり、それが詩の多様なジャンルにおいて厳格なルールの枠組として発展したわけである。この流れは十七世紀のフランスにおいて絶頂期を迎え、『詩学』の影響が批評家たちの間ではいうまでもなく、著名なコルネユとラシーヌにもみられるように、劇場のための新しい悲劇の創作において多大な影響を与えていたのである。十六世紀から十八世紀まで、ヨーロッパの文学理論はアリストテレスの『詩学』が優位になっていた。その後、ロマン主義の勃興によってその影響は衰退してきたが、しかし、言うに及ばず、その古代ギリシアから呈示されてきた批評理論の基本文献の地位はいまだに保たれている。

六、アレクサンドリア人たち

アリストテレスの著作は著れ高く継承されてきたが、古代文学批評においてわずかしき影響を与えていない。ヘレニ

ズム時代(紀元前三世紀―一世紀まで)、詩と詩論はアレクサンドリアの宮廷という新しい環境に受け継がれ、それはブトレマイオスのエジプト統治の後、アレクサンダー大帝に征服され、首都の威信を高めることを熱望し、図書館と博物館を建立させたが、そこがギリシア語世界の文化と学者の中心となったのである。学者と詩人はここで気前よく給料が払われ、世俗的な世界から自由になって、好きな時間に勉強と研究することに専念でき、「まるで鶏小屋で太らせた鶏のような生活を送って、それがいわゆる象牙の塔の原型だったかもしれないと、ある現代の皮肉屋に批判されていた。彼らの仕事は過去の偉大な文献の収集、編集、翻訳と保存をすることだが、当時、過去の古い時代に創られた文学はほとんど散逸していた。学者たちは信頼できる文献テキストの奉納と構築のため、編集だけではなく、言葉の元来の意味を批評し、判断し、作者と作品を選択し、識別して、どれが特別に賞賛すべきかを決定していた。この進化の過程は作者の古典的な基準の発展につながり、それがまず詩に及び、後には雄弁術へと発展したが、それが実質的に固定され、古典のキャンソンとして残されてきたのである。もちろん後に、時代ごとに新しい著者が加えられてきたが、現代の文献はいつもそのリストから外されていた。この古典への崇拜のなか、伝統的な考え方の重要な一部分は、先人の作者を模倣することである。そのなかで最も優れた文献は後期のギリシアとラテン文学であり、それが古典主義の品質の印として継承されてきたのである。その古典の基準は、かつて西洋の文学史に深い影響をあたえ、それが現在までも議論的になっている。

アレクサンドリアの文化的背景において、長老たちが尊敬され、過去への郷愁は決して現在の文学を抑圧することはなかった。たしかに、現代詩との関係において、詩の復興にはどれが最も重要な要素であるかという問いかけが立てられていたが、問題は詩人たちが単純に些細な模倣したのではなく、むしろポスト哲学の時代(ブルノ・スネルによる)において詩の役割は明らかだったという。紀元前四世紀、大いなる哲学の散文の時代、都市国家の崩壊はすでに目に見えており、巨大な公共的ジャンルとしての叙事詩、悲劇と喜劇は続けてヘレニズムの諸都市の広大な観衆の前

に上演していたとしても、詩人たちはもはやかつて彼らの地位と道徳的な權威を一身にすることはなくなった。

カリマコス（305～240 BC）、彼の博識な、婉曲で自意識過剰な詩はアレクサンドリア精神の文学を象徴し、もつとも議論好きで、学者詩人の時代に影響のある詩人として詩の新しい発展の方向を代表する人物だといえる。彼は伝統的な詩のジャンルと陳腐なテーマを拒否し、短くて断続的な詩の方を好むと明言して、「太い」詩句よりも、むしろ「スリム」の方を好み、詩はまるでとぎれとぎれの旅道を歩んでくるもので、あるいは神聖な泉から滴る純粹な滴のようなものであるという。詩はもはや過去の叙事詩の標準で審査されるものではなく、新しい繊細で、婉曲と機知の基準で評価されるようになる。それはアポロが詩句についてカリマコスの詩『アティアのプロローグ』を要約したところからみることができる。つまり「芸術（技術）によって詩的技巧を測るのを学ぶ」という。観衆はもはや公共的なスケールの広大な数ではなく（カリマコスは自分のあるエピグラムにおいて「私はすべての大衆的なものを嫌う」と述べている）、文化的に高度に洗練された、エリートサークルの学者たちであった。芸術のための芸術はまさにこの時期に誕生し、詩は自身に回帰して、少数の造詣ある、遊び好きなもののための分野になったのである。

詩のサークル、批評と学識は、ヘレニズム時代の文献文化の目立った一つの特徴である。もう一つの意味深いことは、批評史の発展において、詩学と修辞学が合併したことである。プラトンはかつて詩の側から弁論術・修辞学と敵対したことがあり、彼にとって詩と弁論術はライバル関係で、両者は真理の分野の哲学とは一線を引くべきであるという。『ゴルギアス』（462 ff.）においてプラトンは修辞学を軽蔑し、内容など何もなく、巧みなわざをもって観衆を満足させ、楽しくさせ、料理教室か美容教室のレベルで活躍しては、それを芸術（*a techné*）だと定義するのは難しい。なぜなら人々に提供せねばならぬものは何か、それについて合理的にその考えを説明することができないからである。その後の対話『バイドロス』において、プラトンは相変わらず懐疑的で、修辞学を一時的な熟練されたものだと考えていた。もし修辞学が本当の芸術（*a techné*）であったならば、根本的に人間の魂に対して正当な理解をしなければならぬが、哲学者

と同じように、唯一哲学者がそれを獲得することができようと示唆している。その示唆したことに對して、アリストテレスによって著作『修辭学』に引用され、『詩学』と同じように少なくともある部分においてプラトンの挑戦に応答しているのである。アリストテレスは、修辭学がたしかに「技術」であり、しかし簡単にそれを説得する芸術だと定義せずに、「弁論術(修辭学)とは、どんな問題でもそのそれぞれについて可能な説得の方法を見つけ出す能力である」と定義している(『弁論術』1.2.1)。そういった背景において、早い時期から、実際の経験に基づいて収録された膨大な説得のトリックと用法のリストが現われ、それによって構成されたレトリックの手引きはすでに世に出回っていたのである。アリストテレスは哲学者としてそれに手をつけ、初めて合理的な原理に従って修辭学研究のための堅固な理論的な枠組を呈示したのである。その理論的な枠組は主に三つの領域にわたっている。つまり、論理的な議論・弁論は演説者・雄弁家に使うことができること、観衆の心理と議論は人間の感情の知識と性格に基づいていること、スタイルは明晰かつ美的な道徳と適切さ(中庸)にあることである。

アリストテレスにとって、修辭学の芸術は明確に詩の芸術と区別されるべきジャンルである。一方、実際のスキルで、観衆を説得することに献身しているが、他方は模倣の芸術で、その目的は特別な喜びを生み出し、しかもそれは適切(中庸)であるべきだという。それ以来、言語は両者の中間に位置づけ、そこには必然的に両者を重ねかける可能なものが現われる。とりわけ形式分析の分野において、修辭学理論は詩を応用することと同じように、散文においてもうまく応用できる。それはまったく驚くにあたらないことだが、アリストテレスは詩の形式における美的な道徳と散文との区別を主張したにもかかわらず、この区別はほとんどその後継者によって忘れ去られたのである。アリストテレスのあと、批評の主眼は形式の分析におくようになり、實際応用の技法は各種の文学の研究から由来し、詩と散文は共に研究されていた。ヘレニズム時代のギリシアにおいて、修辭学は徐々に第二教養として優位的になり(その過程の始まりはすでに紀元前五世紀末ソフィストたちの時代になる)、従って文学批評それ自体はますます修辭学の教育に集中するようにな

る。その後の主要な発展は、批評においてその中心が文学理論と文学によって提起された多くの哲学的な問いかけより、むしろ言説の形式分析に移ったわけである。

七、ホラティウス

ホラティウスの『詩論』は、もっぱら詩についての専門的著作であるが、しかし修辞学的なアプローチの影響を受けて、それは規範的な語調と観衆に対する詩の効果をも探究しているのである。『詩論』は、一節の形式的な書簡をもって若いピーソー兄弟が話を教わるというかたちで、どのように創作すれば悲劇が成功するかというような話を続けるようにしているが、その間、同時にさまざまな一般的な話題から詩の芸術に及ぶようになる。ピーソー兄弟が本当に悲劇を書いていたか、それとも単にホラティウスの手頃なフィクションの一部分になるのか、議論のネタになるが、しかしホラティウスの詩の焦点として悲劇を選択したのは、あきらかにアリストテレスの弟子たちの移動学校による影響を示している（ホラティウスが『詩学』それ自体を知っていると示されていないにしても）のであろう。というのも、悲劇はアウグストウスのローマにおいてすでに中心的な分野でなくなり、それは過去のギリシア古典にあるものとされていた。その詩句は一つの特殊な流派の見方を参照してまるごと真似したのではなく、むしろ複数の違う文献資料から詩学と修辞学両方にわたって自由に引用しており、そこから自分の独特な伝統的な諸理論の融合物を生み出して、ローマの当時の観衆に合わせていたのである。

ホラティウスの語調は散漫的でスタイルにこだわらず、詩が多少構造的だが、主題から主題に飛び跳ねて、あたかも無秩序な流儀に見える。しかしその素朴な書簡体のスタイルか、作法の欠如に騙されてはいけない。それはシステマティックな論説文ではなく、膨大な詩的な表象と多様な分野の統一は、彼の詩の確実な鍵となる主題の反復と強調から

きているのである。そのなかでの原則は、礼儀正しい作法であつて、それが全作品にわたつて中心的なモチーフとして貫かれている。この中庸の原理、あるいは文学の適切さは、かつてアリストテレスが『詩学』と『修辞学・弁論術』において検討したことがあり、キケロが自分の修辞学理論においてそれを発展させ、ホラティウスはその基本原則を打ち立てたのである。彼はあらゆる芸術作品に必要とされる有機的な統一を主張し、全体としていかなる部分、局面においても、作品の性格は適切でなければならぬと強調する。つまり、主題の選択はジャンルの選択、特徴、形式、表現、リズム、スタイルと語調に関係するが、詩人はジャンルの混同を避けなければならない。さもなければ登場人物に迫真性が欠けてしまうという。ホラティウスはドラマの人物が真に生きていなければならないと強調し、その主題には忘れたい様々な年齢の人物を一念に設定せねばならず(251-28)、また別の詩句において、それぞれ人物にふさわしい性格をあたえること(310-118)が重要だという。この二つの段落は、いずれもプラトンとアリストテレスを中心とする理論を参照しており、詩は模倣の芸術だということを示しているが、彼はこの考えを明確に次のようにも宣言している。「その技法を学んだ模倣者は、人生とモデルの人物を手本にし、そこから生命に溢れる言葉が出てくる」(317-318)。この考え方においてホラティウスにとって、最も懸念している問題は、不調和、不確実な人物の性格、主題、あるいは言葉づかいなどだが、それは彼の詩の冒頭において、まずふさわしくない絵画から語りはじめ、そこで自分の原則の重点を強調したのである。「もしある画家が、人間の頭に馬の首をつけ、四方から手足を掻き集め色彩豊かな羽をつけ、挙句の果てに、上だけは素敵な美人が、下半身は醜く黒い魚になる絵を描き、貴方に見せたならば、貴方は吹き出すことでしょう」。

もう一つの顕著な主題は、詩が能力にかかわることで、職人的に、努力して詩の創作に身を投ずることである。詩人が認められるためには先天の才能(ingenium)が必要であり、しかしその才能は訓練と勤勉を抜きにして手にすることはできない。前期ローマの詩人、エンニウス、アッキウス、プラウトウスなどは、みんないずれも公衆に寵愛されてい

たが、ホラティウスの見たところでは、彼らの作品は最高の作品として、洗練さ、優雅さと芸術性には物足りない。もしローマがギリシアと文学において肩を並べようとするなら、詩人の若い世代は、多くの苦痛を耐えながら以上のすべてにわたって修正、訂正するように働き、経験のある批評家の忠告に応答する用意がなければならない。ジェラルド・エオスがそれを一言でいったように、ホラティウスのアドバイスは高い目標を目指した作者たちに、「出版、出版、出版」というより、推敲、推敲、推敲」と。しかしそれはまさにローマの詩人たちに向かって「時間をかけて丹念に推敲しては書き直す」（290-91）ということをもつて指摘していたのである。前期ローマ詩は偉大な人物によって実によく綴られたようだが、それは今日どこでも見られるような三文文士の作品である。以上のように、ホラティウスにとって、詩とは洗練された職人の極品であり、それは紳士が余暇の合間に求めるアマチュアのものではなく、あるいは一部分の詩によってそれが詩人になれるのだということでもない。ホラティウスはまた言う、インスピレーションはみんながあるようで、ローマは現在、顎ひげと髪を伸ばしさえすれば天才となり、爪を切らずに隠遁の場を求め、浴場を避ければ詩人になれる（295-303）。狂気の詩人は詩を吐き出しながら井戸に落ちていく（453-160）というように、当時の詩的なインスピレーションを戯画し、それは詩句を空騒ぎの結末へと導くことになるが、そこでホラティウスは詩の創作には二者択一の選択をする必要があるということを鮮やかに呈示したのである。

かくして、新しい詩学はホラティウスによって唱えられ、彼はアウグストウスのローマ時代がヘレニズム時代のカリマコスの美学に見習うべく、詩の評価の基本基準が「アルス」（技巧あるいは職人的気質）におくことを強調した。またヘレニズム時代の詩人と同じように鋭い洞察力をもって、彼は過去の偉大な文学との関係において自分の時代の新しい詩人を見定めたのである。つまり、彼は前期ローマの詩人よりも、古典ギリシア作者のアレクサンドリアの規範を理想像としたのである。そして彼は「あなたがたは、夜であれ昼であれギリシアの手本を手にとって学ぶように」（268-9）といい、そのなか唯一ホメロスとアテネの劇作家に言及して、ギリシア文学の古典時代の偉大な作家は特別だと考えて

いた。先人を見習うのは、技術を高め、雄弁者の訓練に役だったが、ホラティウスにとってそれは詩の創作を發展するためであった。一つの伝統的な考えだが、かつて一地方の古典文学が全体の文学として扱われたことによって、古代のジャンルの選択者はひたむきに古代ギリシア・ラテン詩を選択してきた特徴がある（現在、われわれはそれを間テクストという）が、その傾向はほとんど始まりの起源からそうであった。しかしラテン詩の復興の原理を經典規範として、それを模倣、学習することを主張するとき、ホラティウスは明確に自分の古典主義の理論を打ち出し、はっきりと自分のラテン詩の慣習（例えば、『オード』）に振り返ることを推奨し、いわばウェルギリウスとその他の同胞の詩人を回顧したのである。それと並行して修辭学において發展がみられたのは、ホラティウスの時代、ハリカルナッソスのディオニュシオスがホラティウスの賛同者としてスタイルの基準を復活させ、雄弁家たちの育成においてアテネの偉大な作者たちを最高の模範として模倣させたのである。このような古代の模倣の教義規範はルネサンスにおいても古典の詩と雄弁についての重要な特質として考えられ、いうまでもなく、新古典主義文学の「存在の理由」にもなったのである。

ホラティウスの主張全体は詩人の技能のテクニク的な面だけではなく、良い詩人になるには単に技能的な専門家であるだけでは物足りず、もし説得力のある人物を作り出して、観衆を高めるのには、詩人がまた道德的な哲学の知識と生活が必要とされるという。「知識をもつことは詩を正しくつくる第一歩であり、源泉である」(306)という主として彼の意味するところの知識は、倫理の学習から取り込むことであり、それによって詩人は中庸という人間の行動の模範を觀衆の前に呈示するのである。この主張がホラティウスの作品『書簡(一-2)』において詩の模範的な役として描き出され、そこで彼の道德への擁護はホメロスを読むことから取り入れている。いわば、一般的にいう、『イーリアス』は人間の愚行と邪惡の模範を描きだし、『オデュッセア』はオデュッセウスを通じて賢明と美德を教えてくれるが、ホメロスは倫理の教師として専門的な哲学者よりもましだということを氣付かせてくれるであろうという。ホラティウスにとって（著しくアリストテレスと相反して）登場人物はプロットより優先させられ、詩の道德的な役割は最高權威を有するのであ

る。

詩人はその登場人物の役において、カリマコスの芸術性の基準と伝統的な道徳の責任性をともに持ち合わせなければならぬ。その主題がホラティウスの入念に補ったような「トポス・モチーフ」（最初に出会ったのはアリストパネスの『蛙』においてである）でさえあれば、詩人は社会から褒美が与えられる。かつて太古から詩人は文明の活気に満ちた部分を担い、その役目を果たして（301-47）きたが、ローマは古代ギリシアに劣らずにその伝統を継承する詩人が必要とされているという。ホラティウスは可能な限り詩の役割を考え、詩人が狙うのは役に立つか、よろこばせるか（333）、あるいは両方をこなせ、利益と快楽を混ぜ合わせる者が万人の票を獲得する（333-4）という。この大要は幾世紀にもわたって議論されてきたもので、その原理が末永く反響され、ルネサンスの批評家たちによってさらに発展させられたのである。

詩の感情的な影響は、古代全体にわたって議論してきたかためのテーマであるが、ホラティウスはその詩句の始めのところ九十九行においてそれを扱っている。「詩は美しいだけでは十分ではない。それは快いものでなければならぬ。そして、どこであれそれが望むところへ、聞き手の心を導くものでなければならぬ」と。ホラティウスがここで言ったことは決して新しいことではない。『イオン』において（335b-c）、プラトンはずでにソクラテスを通して吟遊詩人がどのように観衆に靈感をあたえたか、その感情をどのように自らも感じ取っていたかを述べていたのであり、またアリストテレスも『詩学』（第十七節）において、その感情は必ず生き生きとして描かれるべき、詩人もまたみずから感動しなければならぬという。修辞学の分野においてもそれは共通の注目するところであり、演説者はもし説得のために伝達しようと思うなら、感情をこめなければならぬと。これらの先人の発想はホラティウスの有名な言葉として古典の表現として受け継がれてきたのである（もしあなたはわたしを感動させて涙がでるようにさせたいと思ったら、あなたは自分がまず悲しくならなければならない）。

一般的に、『詩論』が重要視されたのは、そのオリジナルな発想と、記念的な表現によるものではなかった。むしろその生き生きしたイメージと、詩的小品がホラティウスのローマ時代の詩と詩人の実際の運用にぴったりと呼応されたからという。詩の背後には抽象的な文学理論の概念が横たわっているが、しかしホラティウスは詩人として、ギリシア・ローマの複雑な伝統を融合して、彼自身の特有な詩人の天職の展望を描いたわけである。詩と批評と両方に跨った彼の役目は、伝統の受容と変容において詩と詩学を創出し、それが批評の歴史において独特な位置づけを獲得し、後の時代に詩の古典の見方の伝承において主要でかつ重要な役割を果たしたのである。

八、ロンギヌス

ホラティウスの詩は世によく知られ、中世全時代にわたって広く読まれてきた。しかしロンギヌスはそれとは対照的に、出生日付と身分が確認できない影の人であり、唯一『崇高について』という未完の原稿を古代に残したのである。その原稿は十七世紀末、ニコラ・ボアローの有名な翻訳(一六七四年)によってその記念的転換点を迎えるまで、ルネサンスにおいてすでに再発見されていたにもかかわらず、批評史においてそれほど影響はなかったのである。したがって、最も早く古典のエッセンスとして教養ある読者に馴染まれ、例えばスウィフトの諷刺において次のように批評されている。

批評に向かうと常に騙されて

見せかけの『崇高について』を引用する

もしロンギヌスを読んでいなかったなら

われは威厳をもって輝いただろう。

そして彼と同じようにギリシアに身を入り過ぎたように、君は、

愛か金かのためたに本を手に入れ、

ボワローの翻訳から翻訳して

引用の引用を引用して。

『詩人（？）の狂想曲』（271-8）（1733）

ロンギヌスは主に十七世紀の文学批評に影響を与えたが、その始まりのきっかけは「崇高」によって幅広く議論を呼び起こしたのである。それは自然と文学と芸術に及び、さらに美学者、哲学者の時代によって複数の理論として発展され、ロンギヌスのテクストそれ自体を遥かに超えてしまう。

ロンギヌスの論説は他の批評とはかなり違う形で古代からわれわれに伝わっており、その伝統の出現は修辞学スクールにおいてである。ヘレニズム時代から高い教養を目指したギリシア・ローマ世界は修辞学に基づき、創作の芸術、演説の芸術というような分野を含む教育を進めていた。ヘレニズム時代に修辞学の詳細についてわれわれは少ししか知らないが、この時代によく知られ、区分された演説の三つのスタイル——高揚した感情のための雄大さ、論争を取り決めるための簡潔さと喜びを与えるための中庸——は確実に発展を遂げていたのである。詩と散文はフォーマル的な視点を互いに学び会い、内容あるいは一般的に意味よりも、むしろスタイルの技術を強調して優先していた。古代全体にわたって、演説の訓練におけるカリキュラムは、その延長上において文学学習が重要な部分となり、その学習の目的は、学生が言葉の才能を獲得するためであった。

このような文学に対する修辞学の接近は、ギリシアとラテンの作者たちによく知られているクインティリアヌスによ

る概説書、第十巻の『演説的教育』(AD95)において、はっきりとその例をみることが出来る。それはかつてのローマ帝国時代の教育システムを最優先にして、最も完璧に配慮した書物である。クインティリアヌスは演説者のスキルを発展するためには、多くの最良の作者を模倣し、それらを読むことを通じて達成できると考えていた。その目標のために彼は読書リストをつくり、作者ごとに「特別な美德」というコメントを挿入する。ギリシア詩ホメロスにみられるように、伝統的な慣習に従って、そのモデルとインスピレーションはどの雄弁の部分においても配置され、ホメロス以降は古いコメデイが最も演説者の読書にフィットしたものとされ、悲劇において、アイスキュロスは高邁で、深い感銘を与え、しかし決して無骨で不調和を失していない(その見方はアリストパネスの『蛙』に戻るが)。ソフォクレスとエウリピデスは同じく上等で、しかしエウリピデスはもつと法廷での講演のために役立つもので、彼のスタイルはもつと演説的なタイプに適しているという。これらの例からわかるように、クインティリアヌスの議論のおもむきは幅広く、詩を超え、歴史、哲学と雄弁術、さらにギリシアとローマ両方の作者をも含めているのである。このように時代ごとに評価しているのがいくぶん異様かもしれない(哲学においては、例えば、キケロがあたかもプラトンとライバル関係をもっているように)が、しかしそれはクインティリアヌスの視点からいえば、演説者・雄弁者の必要に応じて書かれたもので、作者たちの評価を優先したのは、演説的なスタイルの編成のために何が最も建設的かということに基づいたからである。

かくして、修辞学の伝統はロンギヌスの論説『崇高について』の背景を成してきたわけである。したがってその主題とは「高い、雄大、あるいは崇高」のことである。これは前に言及したところの雄弁術の基準の部分、いわゆる三つのスタイルとしていた雄大、簡潔と中庸とは、さほど関係しているとはいえない。むしろそれはとりわけ詩の創作の質に関係しており、その書いたのは詩の優良さと品質についてのことであり、つまりどうすれば、詩が偉大な文学に通ずるかについてであった。その崇高とは、その能力によって聴衆を驚愕させ、夢中にさせ、彼らが圧倒され、それによって

抑えられないほど大きなパワーを感じるといふこととして特徴づけられよう。彼はプラトンやアリストテレス、ホラティウスと相反して、ロンギヌスは詩と散文の間に境界線をつくらず、修辭学と詩学を融合させ、ともに批評理論の原理を創出して、すべてが文学を抱擁し、それらすべてを一個の全体として見做していた。崇高の質について、「偉大な詩人たちと散文家たちから獲得したのは……永遠の名声」であり、そこで発見され、汲み取った作家たちは、ホメロス、デモステネス、プラトンとソフォークで、あるいは『聖書』の創世記ですら含まれよう。彼らはいずれも鮮やかに、個性的な一段落、あるいは一行の詩において、あたかも全体を表現してのけたのである。たしかに、不滅なる崇高を維持しようとは、だれもが期待できない。神のようなホメロスとプラトンですら衰退を見せ始め、そしてだれも崇高を長く持続させる能力を持ち合わせていない。しかしながら、作者は偶にはときめきのなか優れたものによつて崇高に輝くことがあるが、弁論家のヘパリデスのように、どんなこともうまくこなしたが、崇高のみにおいて完全に業績はなかった。真の崇高とは、教養のある読者の前に立ち竦んで繰り返しの鑑賞をうけ、時間の試練に耐えられ、すべての時代のすべての人の心を引き付けることである。そして、いわゆる芸術の崇高は、崇高だといえるのか、と質問されたとき、ロンギヌスは、それに応答して、われわれはすでにホラティウスとほかの先人の批評家から教わってきたが、崇高とは先天的、生れつきの天分であり、しかしながら磨かれなければならないことである。もし先天の能力を最大に有効に発揮しようとするなら、芸術が必要とされるのは、磨くことであらうと。かくしてロンギヌスは古代の批評家のなか、きわめて格別な存在となつたが、しかしながら、重要なのは彼の珍重した直観の要素は、すべてが過去の偉大な作家たちから由来していることである。

そして彼の論文の主要な内容は五つの崇高の源泉について議論し、その実例をあげているが、そのなか三つの源泉は芸術によつて創出されるものであり、残りの二つは原則的にほぼ天分によるものだといふ。まず始めに、極めて重要なものは（八〜十五節）思考の雄大さであり、それは雄大という概念からくる能力であり、自然の偉大さとして特徴づけ

られ、作者の心的なパワーの度合いによって文学作品に存分に表現されることである。つまり「崇高とは高貴なところの反響である」(九節)という。崇高とはまた作者が捉えて選んだ最も直接的に細かい状況を描写して、それによって全体につながるきつかけとなること、その点についてロンギヌスはサフォールの有名な詩の分析によって描出したが、それはよく知られてきた引用による唯一のサフォールの詩でもある。心的な偉大さは自然の能力であるが、崇高は過去の作者を模倣することと、あるいは彼らと競争することによって霊的なものを受容することができ、崇高のために貢献する能力をみせることができる。ロンギヌスはこの模倣という用語を用いて、すべての先人より幅広い発想を意味し、過去の野心的な作者の偉大な人々の影響を聖なるインスピレーションとして比較して、それを権能のある女司祭がドルフイから伝えた宣託(十三節)と匹敵するように見倣していた。「ミメシス」という修辞学的概念において、ロンギヌスはプラトンのインスピレーションのメタファーを応用したが、そこで示唆したのは、過去のモデルへの敬意的な模倣はかならずしも単に技巧のテクニクあるいはスキルにあるのではなく、むしろそれは創造と神秘的なプロセスにあるという。

もう一つの崇高を獲得するための育成の方法は「ファンタジー」、あるいは視覚化によるものであるという。演説者が想像したシーンが生きて生きとして書かれていれば、聴衆の目の前に生き生きとしてもたすことができる。ロンギヌスはここで詩と預言を区分せず、詩人の目指すところは情景の描写によって聴衆を驚愕させ、信憑性に縛られることを乗り越えることにあるが、預言者のゴールは生き生きとしたリアルな描写である。両者はいずれも聴者の感情をもって効果的に圧倒することである。力強さと霊的な感情は第二の崇高の源泉となるが、それについて少ししか議論(この話題に関するさらなる研究はこの論説の末尾に約束されていたが、現在それは散逸している)できなかった。しかしながら、ロンギヌスは疑いの余地のない重要なものをわれわれに残してくれたのである。「わたしは確信をもって継承するが」、彼がいうには「こんなに決定的な偉大さを崇高な感情として正しく構築することよりは、他に何が建設的だといえようか」(八節)と。

第三の崇高の源泉は修辞学上の標準的な省察である。つまり効果的に形式の運用と修辭的な文彩は文学の感情的インパクトの増幅を意味（十六〜二十九節）するが、ロンギヌスの觀察によれば、最良の文彩の使い方は、事実への注意から文彩が逃れることである。第四の崇高の源泉は崇高な語彙とフレーズ（三十〜三十八節）を発見することにある。それはメタファーと演説の文彩の巧みな使い方をも含める。最後の第五の崇高の源泉は（三十九〜四十節）威嚴的に、高く文章の創作にあり、そこで強調されたのは言葉の最も効果的な配置であるが、今日、それが有機的な統一体の概念としてかなり発展しているのである。

ロンギヌスは修辞学者として著作を書き、それが公共的な生活において人々に使われるように想定していたが、しかしながら、そのテクストの構造と文学形式の分析は、公共的演説者の技術的、実用的なハンドブックよりは、遙かに劣っている。以上のように、すべての貴重な問いかけに興味を示したロンギヌスは、見事に形式の分析を越えて、偉大な文学の崇高の成り立ちは、形式の質によるのではなく、それは作者のこころと性格によるものだということを示したのである。彼は第九節において「それは、真の弁論家は低劣でいやしい心をもつてはならないということだ。というのも、一生卑小で奴隷のようによい心をもつて生きて行く人間は、永遠の生命をもつようすばらしいものは何一つもたらないからである。考えることが莊重なら、当然、ことばは偉大なものになる。それゆえにもっとも心気高きものが崇高を自分のものにする」と。ロンギヌスの議論のテクニク全体は崇高を創出するためのものであり、その論説の強調したところは、偉大な作家の発端において重要なのは作者の個性である。熱狂的な言葉の反復と、インスピレーション（何よりもプラトンの影響は確実な証拠になるが）は、彼をして古典世界においてユニークな存在として位置づけるが、天分、インスピレーションと感情の思想を複合的に総括した先駆者として、彼は十八世紀において光り輝き、そして究極的にはロマン主義の誕生をもたらしただのである。

ロンギヌスは哲学と古代文学批評における修辭学的伝統を結合して、両者に記念すべき仕事を創出したが、それは情

熱的に書かれたことと、高質の文学の独自の批評的分析によって達成されたのである。数多くの有名な賛辞のなか、彼の賞賛したものには「並みならぬ才能の持ち主だったユダヤ人の法律家も、神の偉大な力を的確にとらえて書いている。その法律の最初にまず『神は言った』と書く。何を。光あれ。そして、光があった。大地あれ。そして、大地があった。』（九節）というのがある。それとは同じように、よく知られてきたところだが、同じ章において、彼はホメロスを省察し、とくに『イリアス』と『オデュッセア』を比較したのである。アリストテレスはすでにこの両者の一般的な違いを指摘していた。つまり、一方は基本的に単一のもので、その構成は主として苦難的なものである。他方は複合的なもので、性格的なもの（『詩学』第二十四章）に満ちているといったが、しかし、ロンギヌスはその評価には新たな精神を吹き込んだ。彼が言うには『イリアス』を書いたとき、ホメロスの詩才が最高潮にあつて、したがって劇的で、生き生きしていた。それに対して、『オデュッセア』は物語的なものが支配的になり、年老いた年齢にふさわしい性格に変貌し、「それゆえに『オデュッセア』におけるホメロスは沈み行く夕陽になぞられていいだろう。彼の偉大さは激情を欠いたものとしてあるのだ。……ここで、私は『オデュッセア』のなかの嵐やキュクロプス人やその他類似の話を忘れずに話しているのだ。老齢の問題がここにはある。しかし、それはホメロスの老齢についてのことでもある。」ロンギヌスが文学の愛に通じ合つて、それを伝え、それが幾世紀にわたつて語られてきたが、今度、エドワード・ギボンが観察して、その『日記』（二七六二年九月三日）において次のように記している。

その第九章は古典において最も素晴らしい瞬間の一つである。現在まで美的文章を批評するには、私が熟知しているのが二通りであった。一つは、明晰な美は確実な解剖によって示すもので、そこから弾き出たひらめきだという。もう一つは、不意の驚愕あるいは一般的な賛辞から生み出されるもので、その後何の余韻も残されていないことである。しかしロンギヌスはわたしに三つ目の美を教えてくれた。それというのは、一人で読みふけて感じる

ことであり、かつて彼らがどんなにエネルギーギッシュであったか、また彼がどんなに彼らと通じ合っていたのかのことであった。

意味深いことに、ギボンはロンギヌスの批評のパワーを跡付けて、それにあやかり感情をこめて読者に靈感を吹き込むようになったとき、彼の内面には偉大な作家が喚起されてきたのである。同じくアレクサンダー・ポープも有名な賛辞を送っていたのである。

汝、自由奔放なロンギヌスよ、大いなる九つの女神よ、

批評家に詩人の靈感と狂気を恵んでくれるように、

敬虔な熱望をもって信じただけに、熱狂的な審判と、

激高たる語りのなか、つねに適正で正確さを。

彼らの示した実例が彼らの法則を強化し、

そしてそれ自身が自ら描いた崇高そのものとなるように。

（『批評論』一七〇九年）。

エピソード

かくして、単一の流れとして古典文学批評を述べるのは困難である。というのは、その「文学批評」という用語それ自体が、無限に開かれたもので、そこには古典文学のジャンルとして、確実に応用できるような切札はなく、むしろ一

領域に属して、広範囲にわたった違うタイプの言説だと言えるからである。概括的にいえば、わたしたちは文学批評を二つの種類のアプローチとして分類することができる。一つは哲学的で、もう一つは修辞学的である。この両者は紀元前五世紀末に定着していたが、当時、修辞学の伝統が優勢であった。なぜなら、古代ギリシア・ローマ世界においてそれを教育の発展の手段として用いていたからである。そして修辞学と教育は密接に批評の歴史に結ばれていた。その批評の歴史は、ヨーロッパ文学批評のアリストテレス、ホラティウスとロンギヌスに多大な影響を与え、彼らの後ろに聳え立っていたのは巨人プラトンであった。

一方、恐らく真の文学批評とは狭義の意味において、それはきめ細かな文体の分析活動だとして考えることができる。しかし同じように、古典批評における哲学の伝統だとして考えることができないであろう。その始まりは前期古代ギリシア詩人たちと、ロンギヌスの非凡な論文の省察にあるのであり、今まで見てきたように、彼ら古代批評家たちが人間活動としての文学研究のため、不朽な貢献をしてきたのである。「なぜ古典を読むのか」という有名なエッセイにおいて、イタロ・カルビーノは、次のように述べている。「古典の本とは、未だかつて語り尽くしたことのない、かつ語らなければならぬこと」であり、また「古典の本とは、われわれに語り継がれてきた、かつて昔の読書の足跡と、われわれにもたらしてきた、古人たちがかつてどのように文明と、あるいはあらゆる文化に目覚めてきたかの足跡である」と。この二つの考えの意味において、私は諸古典文献を巡って古典文学批評について検討してきた所存である。

注

- (1) T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933), P.141.
- (2) T. Todorov, *Introduction to Poetics*, trans. R. Howard (Brighton, 1981), Xxiii.

- (c) Aristophanes, *Thesmophoriazusae* (or The Poet and the Woman), trans. D. Barrett (London, 1964), lines 146-67. I have used the same translation for extracts quoted from the Frogs. (ヘリストパネスの作品の和訳には『女だけの祭り』(あるいは「詩人と女」)がある(呉茂一、人文書院、一九六一)。
- (4) この要約はE. Belioreによるものである (*Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, 1992, p.48)。
- (5) この注は訳者による(アリストテレスの元の具体的な言葉は、次のようであった。「詩人は、画家やそのほかの似像作者と同じように再現する者であるから、次の三つのうちのいずれかをつねに再現しなければならない。すなわち、(a) 過去にそうであったもの、あるいは現在そうであるもの、(b) 人々がそうであると語ったり、考えたりしているもの、(c) そのようにあるべきもの。『詩学』(松本仁助・岡道夫訳) 岩波書店、一九九七年(九十六頁)。
- (6) A. D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure?* (Oxford, 1996), p.38.
- (7) Italo Calvino, 'Why Read the Classics?' in *The Literature Machine*, trans. P. Creagh (London, 1987), pp.125-34.

訳者あとがき

本論は、*Classical Literary Criticism* (Penguin Books, 2000) の「Introduction」の全訳である。日本語への訳出において、元の『古典文学批評』の「序説」にあたる論文を切り離し、その論文の題名「Introduction」を用いてもタイトルにならないので、著者に依頼して「Western Literary Criticism and its Classical Origins」をつけてもらい、また「プロローグ」、「エピローグ」など複数の箇所にも手を加えてもらって、現在の翻訳された形になったわけである。

著者のペネロペ・マレー (Penelope Murray) はケンブリッジ大学ニューナム・カレッジで古典文学博士学位を取得。ロンドン大学キングス・カレッジ、オックスフォード大学セント・アンカレッジで研究をしたあと、ウォーリック大学古典学科の創立者の一人となり、そこで数年教鞭を取った。現在彼女は主として古典詩学と古典の思想における創造

性、とりわけ神話と隠喩における表現に注目し、西欧世界がどのように古典の伝承によって形作られてきたかを研究している。彼女の執筆テーマは広範囲にわたり、ムーサと古典の想像力とインスピレーションの概念を含め、著作には *Genius: the History of an Idea* (Blackwell 1989); *Plato on Poetry* (Cambridge 1996); *Classical Literary Criticism* (new Penguin ed. 2000); *Music and the Muses: the Culture of Mousike in the Classical Athenian City* (ed. with P. Wilson, Oxford 2004) など多数ある。

二〇〇六年から二〇〇七年まで、わたしは本学の在外研修を利用してケンブリッジ大学で研究をし、そのなか東西詩学の比較研究にも力を入れていた。そして日本の大学向きの西洋古典文学批評について簡潔な解説には、どういふものがあるのかと読み比べて選択した結果、最も適したのは、『*Plato on Poetry* (Cambridge 1996)』の「序説」(ケンブリッジ大学出版)と、この『*Classical Literary Criticism* (new Penguin ed. 2000)』の「序説」であった。著者のベネロペ・マレーは、古典ギリシア・ローマ文学の原典の解析と翻訳の第一人者だけに、これらの「序説」において、確実な原典の基礎に基づき、西洋文化の基盤を形作った膨大な古典を概観しながら、新たな解釈を施したところが高く評価されている。また岩波文庫に匹敵するペンギン出版のペーパーバックと、ケンブリッジ大学出版会の古典シリーズは、定番の教科書として長年にわたって使われてきただけに、古典の基礎としても重視すべきものであろう。とりわけ、彼女の数々の解釈と見解は、欧米において文学を解釈や理解するうえで、重要かつ主要な前提となっているが、残念ながら日本において数少ない専門家を除き、それはほとんど無視されてきたのが現状である。こういった東西の西洋古典文学批評にまつわる諸事情を鑑み、氏の論文を訳出したが、諸読者の西洋古典文学ないし現代西洋文学・文化に関する理解に、ひいては、日本の西洋受容に再認識において少しでも役立てば幸いである。

なお、原文に引用された古典諸作品の翻訳にあたって、既存の諸和訳を利用か、または訳し直したものがあるが、ここで先行の訳者たちに篤くお礼を申し上げるとともに、それらを一々明記するのを省かせていただいたことを付記する。