

『詩学』における悲劇の二重性

末松, 壽

<https://doi.org/10.15017/1398582>

出版情報：哲学論文集. 28, pp.21-38, 1992-09-20. 九州大学哲学会
バージョン：
権利関係：

『詩学』における悲劇の二重性

末松 壽

演出、制作つまりそのうちに固有にある演劇的なもの全てをテクストに従属させる演劇とは、白痴の、気違いの、倒錯者の、文法家の、八百屋の、反・詩人の、実証主義者の、すなわち西欧の演劇である（A・アルトオ、一九三二）。

悲劇の何たるかにかかわる基本的な問題のひとつをこの語「悲劇」の多義性がしめしている。^①「喜劇」とおなじように、それは「不幸な事件」といった派生した意味をのぞけば、一方では舞台上上演されるかぎりでの（あるいはすくなくとも上演を目的としたものとしてうけとられる）作品（の総体）を、他方では、書かれたものとしての文学作品（の総体）をいみする。同じ曖昧さは、総称語「演劇」についてもいえる。「戯曲」とは文学ジャンルなのである。由々しいことにそれは、名前の定義を正すことよって整理できることばの問題でもなく、遅かれ早かれ消滅する流行現象でもない。そのことは、歴

史への警見がこれを容易にあかしてくれるだろう。

まず問いをひらく手がかりとして、いにしえの一つの言葉をおもいだそう。

Π α ρ γ ρ ρ ο δ ι δ δ σ κ α λ ο ι

これである。『詩学』テキストで悲劇詩人をさすこの語は、文字どおり「悲劇を教える者」をいみする。だれに？ 俳優に。そして合唱舞踏隊に。西洋演劇の出発において悲劇詩人とは、喜劇詩人 (Καίγρηδὸςδίασκάλος) とおなじように、言う(書く)人であるのみならず、否そのまえにまたある意味で優れて作る人であった(ある意味でという限定を忘れまい)。十七世紀のフランスでも、書く人がまた教える人であったことはモリエールの例が雄弁につけている。ただ、この喜劇詩人はまず役者でありかつ座長でもあったのだから例外的なケイスである、との異論があるかもしれない。しかし、コルネイユやラシーヌをはじめとする一般に詩人に関するいくつもの証言がある。ひとつだけ参照しておく。

「わが詩人たちには、その作品を面前で演じさせて、なさねばならない全てのことを俳優たちに告げ知らせる習わしがある……」⁽¹⁾

筆者は、書く行為／作る行為の分離のプロセスは十七世紀末から十八世紀において完成すると推定している。機能の分化が完成した後、かなり遅れてそれぞれを受けもつて果たす者(agent)が現れることになるだろう。

では、文学理論としての詩学の源泉、アリストテレースにおいてはどうかであったか。それをこの試論は観察しようとする。

*

差異の基準

『詩学』は、ミメーシスの活動、芸術を区分するために三重の分類を提出する。第一章のテキストをみよう。

「しかしそれらは互いに三通りのやり方で異なっている。別のものによつて模倣することにおいて、別のものを模倣することにおいて、別様にすなわち同じやり方でなく模倣することにおいて」⁽⁴⁾

それぞれ日常語の「何によつて」(ἐν οὐτῷ)「何を」(ἄ)「どのように」(ὡς)にこたえる、おなじ単語族に属するおなじく卑近な ἐρείδους/ἐρέπα/ἐρέπας によつて分節されるこの対立は、手段/対象/様態のそれとして翻訳することができる。第三の基準による識別がとくに我々の興味をそそる。第三章のテキストがこれを説明する。

「なぜならば、同じ手段によつて同じ対象を、一方では伝える者として、ホメーロスがするようになにか他のものになるにせよ、同じものとして自分をかえることなくにせよ、模倣することができるし、あるいは皆がじつさいになすものとして、活動しつづつあるものとして模倣するものにも成りうるからである」(48a20-24)⁽⁵⁾

仏訳者は後半部分を解説してこのうえなく判明に書いている。

「ここでも *prattein* には *energein* (実際に行爲する) が重なり明確にしている。今やテキストの行爲化・現実化 (*mise en acte*)、劇的行動が問題なのである。作家によつて言葉を委ねられて自ら「我」という、行動する人物たちが舞台上で表象を実現する人々なのである」(p. 161)。

叙事詩/演劇という二大ジャンルの区別である。後者における模倣は(ここに現れない語を用いれば)「俳優」(*ὑποκριτής*) (49a16) が、(ギリシア人たちが対応物をもたなかった概念を用いれば)「登場人物」になつて、これを実現する。ただし < *ὑπόκριτες* > は文字どおり「なす(*ὑπόκριται*)者」を意味する(能におけるシテ *Actor* に比肩できる)のであつて、行爲をいわば抽象しゆえにまた < 普遍化 > した把握の仕方をしめす。それに対して < *personages* > には、身体的な特徴はもちろん心理や性格が本質的であつて、それは個性あるいは個別者としての把握を特徴とする。ギリシアにおける仮面の使用として、固有なものを二次的なものとする (51b10) この抽象的な「人物」把握と連帯した現象として理解されよう。(フランス十七世紀においても、脚本冒頭の教示 < *didascalie* > はまだ「行爲者」(*Acteurs*) のリストをかかかけていた。「登場人物」は十八

世紀以後の発明である)。叙事詩と悲劇の種差 (differentia) はそれゆえ、ミメシスの対象の何たるかにはなく、用いられる手段にでもなく、一方が、語られ聞かれる、ところの說話であるという事実、他方が、事物化されて見られ聞かれる、上演であるという事実に存する。說話学の立場から哲学者における二項の關係をプラトーンとの関連で統一的に解釈したジェラルド・ジュネットの論文以来 (diégésis) / (mimésis) の形でよく知られる対立である。⁽⁶⁾

この読みが、上記テクスト (48a20-24) の指示対象は言語芸術としての詩に限られ、よって後半は戯曲をいみするという解釈を拒むことはいうまでもない。その見解は、大前提「ある種のミメシスは韻文を手段とする」にたいして、小前提「ところで叙事詩は書かれ読まれる」をもちこみ、ゆえに後半の主題は戯曲であると結論し、そこから「行為するもの」を字義から離れて文字 (テクスト性) に閉じこめてしまったのであろう。異論が二つある。一は小前提がグーテンベルヒの銀河系においてのみ自明の速断にすぎないこと。叙事詩は聞き手 (akroúvra 59b30) を相手に語られたのではないか。一は様態の議論が手段のそれによって無化されていること。書かれた韻文による、說話 + (他のものによる) セリフ / セリフの対立なら、それは同じ手段の細分にすぎまい。我々の読みは「行為するもの」を字義どおりにとつて、これを文字から解放することにである。韻文で話す——これまた行為である——ミメシスは韻文で語る部類と「同じ手段に」よっているといわれようが (cf. 62a14-15)、著者が強調のために反復する「行為するもの」を「行為するものとして書かれたるもの」と読み直すことが許されるのか。ホメーロスが「他のものになる」(cf. 60a16) としても、それゆえにこれはソポクレスと同じタイプの詩人であるとはいわれていない (48a26-27)。ソポクレスは τραγῳδοδιδοκαστος ではなかったのか。

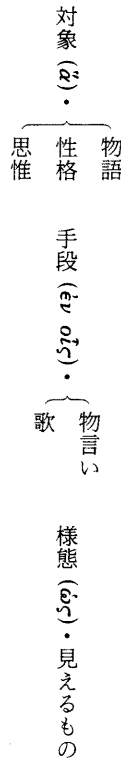
構成要素

三通りの区分は、悲劇の構成要素あるいは部分の列挙にも関与する。すなわち、物語 (μῦθος)、性格 (ἦθος)、思惟 (δράματα) 見えるもの (ὄψεις)、物言 (λέξεις)、歌 (μελοποιία) のうち、前の三つは「何を」に、後の二つは「何によって」に、残る

一つは「どのように」に應えるからである。これはつとにラシーヌその人の解釈でもあった。あまり知られていないテキストなのでここに報告する。

「なぜならば、それによって模倣がなされるものは二つあり（歌、言うこと *diclion*）、模倣の仕方は一つあり（劇の上演 *représentation du théâtre*）、つまり舞台装置、衣裳、身振りなど）、そして模倣されるものは三つ（即ち劇行為 *action*、品性 *mœurs*、思い *sentiments*）あつて、それ以上にはなにも無いからである。」⁽⁹⁾

表にえがけばこうなる。



六つの要素が等質でないことをまず確認しておく。

そこで詩学者はいう。

「あらゆる悲劇が必然的にこれら六つの部分をふくむ。それらがいかにあるかによって悲劇のいかにあるかは決まるのである」(50a7-9)。

そしてこれに続いて、多くのいみで問題的なテキストが来る。

「見えるものはすべてをもつ。性格も、物語も、物言いも、歌 (*véloci*) も、思惟もおなじように。」⁽¹⁰⁾

あらゆる要素が舞台に乗せられるし乗せられねばならない。ヴィジョンしか意味しないオプシス概念を拡大すれば、それらはすべて見せられかつ聴かされる。だがある奇妙なものが現れている。全体のひとつの部分でしかないものが、この全体を構成するほかの全ての部分を、これまた内にくむというのである。入れ籠構造なのか？ あるいはむしろここには、すでにひとつの曖昧さを見破るべきなのであろうか。見えるものはひとつのものの部分でありながら、同時にそれに平行するも

うひとつの何かでもあるという二重性を？ 換言すれば、悲劇とは上演をつつむ全体、いやむしろ総合としての上演そのものであり、なおまた上演を捨象した部分、テキストでもあるという概念の分裂を。ヴィジョンが全てをもつという命題は、演劇におけるヘロコス中心主義の拒否という注目すべきテーゼである。もしこの文章を知っていたならば、アルトオは熱狂したでもあろう。しかし、かならずしも明確ではないテキストにもとづいての先走りはさけるのが賢明なかもしれない。後退しよう。くりかえせば、悲劇が悲劇であるのはそれが「見えるもの」をもつ、つまり上演をミメーシスの様式とするからである。それが叙事詩にたいする悲劇の種差である。ところで、悲劇の身分の二重性は、構成要素それぞれの重さをはかる時にこんどは明白な形で立ち現れてくるだろう。アリストテレースはいう。

「これら要素のうちでもっとも重要なのは諸々の事件の構成である」(50a15)。

すなわち、「初め、なかば、結末」(50b26)をそなえた事件(行為・事実)(*pragmata*)の連辞的な統一、システム化である。要するにひとつの物語の形成。これこそが「悲劇の原理でありいわば魂である」(50a38)。この命題の解説は、パラフレイズではなく、ジャン・ラシーヌの有名な逸話にあおぐことにしよう。息子のルイは書いている。「あらゆる場(面)をたがいに結びつけたとき」——それも散文で。つまりこれは梗概(*canvas*)である。恐らく起草したこれらの文章を詩人が保存していたら！——

「彼は言うのだった。『私の悲劇作品はできた』と。残余は何でもない(*rien*)とみていたのである。」⁽¹²⁾
残余、殊に作詩法を。これは『詩学』がエムペドクレースをむしろ自然学者とよび(7b19) 韻文訳ヘロドトスは蓋し歴史だとする箇所(51b24)への注解ともなろう。

等質ではなかった六つの要素はゆえに等価でもない。それらは、物語が頂点にたつところの価値のヒエラルキーをなす。対象の範疇内部におけるミュートスの〈性格〉にたいする優位(50a15, 25)もいうまでもない。古典主義はとりうけたもののブルジョワ小説とブルジョワ演劇が転倒することになるこの見解の意義をバルトは積極的に評価している。⁽¹³⁾ その点には喜ん

で与する我々は、その大枠をなす対象範疇そのものが文学を支配した事実をわすれることはできない。「何によって」および「どのように」にたいする「何を」の優位は、自明の信条として、長きにわたって文学観の歴史をたらぬいていくのだから。書簡におけるフロベールを別にすれば、筆者の知るかぎり、二十世紀初めにロシア・フォルマリストたちがこれに異論を唱えるまでは、文学はその支配のもとにあった。このグループが「何を」でも「何のために」でも「誰が」でもなく、「…はどのように作られているか」と執拗に問うていくことの意義を無視してはなるまい。それが哲学者の「どのように」よりは個々の作品（ないしジャンル）のもっと微細な〈手法〉をいみしたにせよ。主題の優先は西欧、フランスにおいては一九五〇年代、サルトルまで変わることはないであろう。しかし『詩学』にもどらう。

それでは、ヴィジョンはどこに位置するのか。ここで『詩学』は断層をみせる。

「見えるものとはいえば、心を動かすものではあるが、これは術技には全く無縁であって詩学には属さない。悲劇の力は競演や俳優なしにあるのだから」(50b16-19)。

知性の営みとしての詩学はその領域からヴィジョンを、よって上演を排除する。悲劇の何たるかはそれに依存しないという。しかし、上演をなにか非本質的なものとすることによって、悲劇はそれであることをやめるといふ〈悲劇〉を演ずることになりはしないか。

概念の分裂

舞台なき悲劇とはなにか。それは詩、今日いわゆる戯曲である。我々はこうして、悲劇の分裂、そのふたつの概念、ふたつの現実への離別にたちあう。『詩学』は *opsis* を強調し（魂を動かす、快樂 62a16 観客が悲劇の判定者 55a27sq, 53a27）ながら、他方では異なるレヴェルで、様々なやり方によって「見えるもの」を除名していく。それはまず作品の構成において現れる。部分の列挙と説明のあと、『詩学』はこの「術技にはまったく無縁 (*atekhnōratos*) の」要素については「俳優と

みなされるべき」(56a25) 合唱舞踏隊についてとおなじく、もはやさほど論ずることはない。ほかの要素はもちろん論義の対象となる。物語は第七〜十四章、第十六〜十八章で——いかにミュートスが重大であるか!——、性格は第十五章で、思惟は第十九章で、物言いは第二十〜二十二章で。¹⁴最後のレクシスが物語についてしめる特権的な地位はいささか意外であろう。俳優のセリフが実現するかぎりではそれは俳優術の対象であるとして、哲学者は詩学からこれを除外するという(56b8-19)。これまた追放宣言である。¹⁵しかるにそれは、とりわけ書かれもするがゆえにもうひとつの知の体系、修辞学に(また文法学にも。第二十章)属する。そしてそのかぎりでは『詩学』はこれを扱おうというわけである。こうして我々は、西欧の後世においてながらく同伴しあうことになるふたつの学が、すでにその淵源において部分的に重なりあっていることを知る。¹⁶

概念の分裂は、テクストを分節するいくつもの論点において、それもつねに上演の軽視ないし排除というかたちで現れる。一連の顕著な例を観察しよう。まず諸事件の案配の手法としての「認知」(ἀναγνώρισις)について。理論家はさまざまな種類の認知の価値をかたる。最高位には「事柄そのものから出てくる」(55a16) 物語の筋が不可避的にもたらす認知がくる。たいして、最低のそれとは標(σημείον)によるものである。感覚され見えるものに属する(蓋然的)でしかないし。¹⁷これを哲学者は、*opsis* についてとおなじ語をもって「術技にもつとも無縁」(54b20)と評価する。ここでも詩学はヴィジョンを(認知)すまいとする。作品の途中から侵入した悲劇のせまい定義は、冒頭で立てられたそれに矛盾し、叙事詩にたいするこのジャンルの固有性を無化しかねない。だが、それはたまたまの逸脱ではない。なぜならば、おなじ否認は悲劇の力(デュナミス)あるいは目的である恐れと憐れみの議論においてもみえるからである。そのくだりを読もう。

「まさにそれらをオイディプースの物語をきく者が受けるであろう。それを諸々の見えるものによってしつらえるのは術技にはむしろ無縁のことであって、クロスを編成する者の仕事である」(53b6-8)。

これは、詩人と合唱舞踏隊長あるいはむしろ費用をうけもつパトロンとの役割分担、したがって「悲劇を教える者」の任務

の限界を示唆する件として面白い。¹⁸だが、『詩学』体系にとって奇妙なあふない指摘である。なぜか。人は物語を、散文 (*λόγος* *ᾠδῆς*, 47a29) によるにせよ、場合によっては韻文によるにせよ、誰かが語るときに聴く。それは (語られる) 小説、もしくはラプソドスの朗誦する叙事詩のごときのものであろう。さらに後者はその韻文性の脚枷を外せば前者へと転落する。文学の歴史はこれを古典時代に実現する。じつさい、かたや古代派が小説とは「散文による叙事詩」にすぎぬときめつければ、近代派はホメーロスこそ「韻文による小説」でしかないと反駁した事実は象徴的であった。¹⁹悲劇からの物語抽出の、あるいはむしろミメーシスのミュートスへの還元の可能性とは、ジャンルにとって不吉である。筋の威力の強調は、悲劇が叙事詩によつて、あまつさえ小説もどきによつてその力を発揮しその目的を達成できるとの奇妙な命題に導き、悲劇はその演劇たるかぎりにおける存在性を奪いとられるからである。ジャンルを支えるものこそがまたこれを解体していくのである。だが我々はまだ終わり (テロス) にきてはいない。

基準の差異

アポリーアはまたべつの面をもつ。先に読みかかった一つの條が三大ジャンルのあいだの構造的均衡を確定するようにみえる。ホメーロスとソポクレスが模倣の対象において同じタイプの詩人であるように、ソポクレスとアリストパネースは様態の基準からしてそうである (48a26-28)。もしもこれらをかっ結びかっ離すふたつの基準がおなじ価値をもつのであれば、均衡はたしかに完璧であろう。ところがそんなことはない。すでに読んだ事件構成の重要性にかかわるパラグラフにおいて、哲学者は書いている。

「事柄と物語とは悲劇の目標である。そして目標はすべてのうちで最も重大である」 (50a22-23)。

模倣の対象であったミュートスは、ここで〈ヘテロス〉なる賓辞をうけて昇格する。この卓越性の宣言をどう理解しようか。ふたつの拡大解釈がゆるされるであろうか。

①悲劇論での言表の射程をほかのジャンルにおよぼすこと。このことの正しさは、行為（筋・物語）の単一性をホメーロスを範として叙事詩について説く第八章 51a22-29 や第二十三章の存在の事実が暗黙にこれを承認しよう。

②悲劇の部分相互の比較の論議を、「すべてのうちで」の拡大によって、区分の基準のレヴェルに応用すること。そのことにもたいした障碍はない。六つの要素とはまた三とおりのジャンル区分の基準である手段／対象／様態が再編成するものであったのだから。

こうして目標に昇格した対象による規定はもうふたつの基準によるそれより本質的なものである、ということになる。そうすれば叙事詩と悲劇とはおなじ対象（むしろ優れた人の行為）を模倣するのであるからして、その差異は悲劇／喜劇をわかつそれよりラディカルではないことになる。パロドクサである。というのも、我々のドクサとは類においてまず詩（叙事詩）／演劇をわけるのが様態であり、その下位の種においてこんどは対象の基準が演劇を二分（悲劇／喜劇）するということなのだから。ここには、彼方から詩学をみちびく形而上学的目的論による一種の論理の倒錯がありはしないか。ともあれふたつの高貴なジャンルのあいだの近接性は、すくなくともほかの箇所によっても確認することができる。

親族関係

第四章がかたる詩の生成の歴史がそれである。そこでアリストテレースは、詩の起源、発展そしてそれにもなう通時的な分化の展望をえがく。悲劇・喜劇の誕生という発展段階の終わりをひらくテクストをよもう。

「悲劇と喜劇があらわれたとき、その本性からしてそれぞれの詩に専念する人々のうち、ある者はイアムボスではなく喜劇の詩人になり、ある者は叙事詩のではなく悲劇を教える者になった。これらの形式は前のものよりもっと大きくもつと誉れが高いからである」（19a2.6）。

この件とその文脈にしたがつて、詩のジャンルの発展の図式をえがくことができる。

詩の誕生 ———— (重い詩人) … 祝い歌、讃歌
 (軽い詩人) … 非難の歌

————— ホメーロス

『イリアス』『オデュッセイア』… 叙事詩 (六脚律) … 高貴な主題 ———— 悲劇

『マルギテース』… イアムボス(短長律) … コミックな主題 ———— 喜劇

いうまでもなく我々の主旨は、『詩学』におけるドクサとしての知を、それも個別のトボス(模倣、術技、認知、カタルシス、普遍性、真実らしさ、急転…) についてのいかなる思想かではなく、むしろそれらがどのよう、分節されるのかを問うことである。『マルギテース』がホメーロスの作か否かについては世の註解にゆずる所以である。

二重の事実注目しなければならぬ。一は叙事詩・悲劇の血縁関係であり、一は親・子がつくる尊嚴の序列である。すなわち娘は先行する母親の上に位置する。進化論的なヴィジョンである。もつとも「より大きくより普れの高い」と直訳した *ἡμεῖς καὶ εὐρυότερα* (20) の意味はかならずしも判明ではない。量の大きさは論外としても、我々がそう理解するよりに、品位や効果や価値の高さをいうのか、それともひよつとして世評の謂なのか。もつともこのふたつは排除しあうとはかぎらない。いづれにもせよ、作者がおなじ文脈で、ジャンルの変化を本性 (*φύσις*) へむけての歩み (49a15) としてとらえている事実——ゆえに無限進歩は語れない——、また最終章にみる叙事詩にたいする悲劇の優越論を援用することができる。しかし、ソポクレスはホメーロスにまさるのか。エウリピデースはアイスキュロスに (cf. 53a29-30) … ほかの評価もありうる。たとえばニーチェのそれがあつたし、また詩に二重の意味での *ἡ cathoricité* —— 敬虔 + 普遍性 (*τὴ καθόλου*) (哲学者ではこれがポイエーシスをヒストリアから分かつ (51b:7) —— を要請していたクロデルも、五大詩人としてウエルギリウス、ダンテ、シェイクスピアとともに、ホメーロスとアイスキュロスを考えていたらしいのだから。とにかくこれらの発言がなされ得たことに我々は驚けばよい。じつさい詩学者は悲劇がいまや十分に完成にたつたか否か、つまりその本性を表現し得たかどうかとさえ問いかねないのである (49a7)。

ゆえにその由緒からしてメルポメネーはタレイアによりはむしろカリオペーと親しく結ばれている。この系譜の思想は冒頭でよまれた芸術の区分を、その解釈を乱さずにはおかない。単純に共時態における類／種／亜種という論理的な階梯上のそれとおもわれた(ゆえに我々は〈種差〉をかたつた)あの三つの基準にもとづく分類は、じつはすでに通時の思考におかさされ、その軸のうえに位置していたのではないのか。それ自体、順次に作動すべき区分ではなかったのか。すくなくとも系統図はそのことを暗示する。対象をもつての区分が出現し、次に、つまり最後に様態が介入しているからである。対象による区分がまずパラダイグマを与え、次に様態によるそれがシュンタグマを構成すると言い換えてもよい。しかも後者がまた派生ないし変様という通時的な動きなのである。もちろん手段は、色・形による絵画／メロディー・リズムによる音楽／音楽・ロゴスによる悲劇など／ロゴスのみによる無名のもの(いわゆる文学)……というぐあいに、起源(歴史)において諸芸術をわち、本性(論理)において詩を規定したのである(47a18-28)。

三重の思考の糸が『詩学』の〈textus〉を織りあげている。共時システムの糸、通時的進化の糸、そしてこれらを買きもしくはひそかに導く目的論の糸である。それがこの書をして豊かで(おなじ文章がほかのいくつもの文章によつて照りはえる)、どうじに不純な(その取り合わせがいつも馴染むとはかぎらない)言説としている。

ペルソーナ

最後に、ふたたび主題にたち帰つてもうひとつのパラダイグマをとりあげよう(戯曲の朗読のそれ 62a12-17 は論ずる余裕がない)。詩学からの見えるものの追放は、作者が仮面の考察にわずかの行しかあてていない理由を説明する。この、日本の神楽や能とともにギリシア劇を特徴づけるもののひとつに関して『詩学』は、喜劇のマスクについて二回めだたない言及をしているだけである。一に曰く、「おかしな面は苦痛はなしに醜くゆがんでいる」(49a36-37)。なるほどそれは暗黙に、悲劇のそれは醜くはなくして苦痛をあらわすことも意味しよう。もうひとつは、仮面の使用の起源は未詳であるとの指摘(49d4)

である。しかし、もしヴィジョンが全てを、したがって性格や思惟（それに感情もくわえて）をつたえるものであるとすれば、「見えるもの」の一部であるペルソーナがどうしてそれをあらわにしないことがあるのか。じっさい、一方においてギリシア演劇がもちいたこれらふたつのタイプの仮面をつきあわせ、他方、これらと異国のそれを照合するならば、従姉妹の關係にしかないとされたふたつのジャンルの間に、ジオルジュ・ピュローが看破したように、じつはもつと深い絆、「悲劇的なものと滑稽なものとのあいだのひそかな照応」を見ることができたかもしれない。それもミメーシスの対象のあり方が規定するテーマのレヴェルにおいて。あの、ひとつは苦悩しもうひとつは哄笑する「それらの深い表情の」、すなわち運命をまえた「錯乱の表情の奇妙な合致」を、²²強調はすまい。それは、アテナイ人でありつつクセノス、さらにはバルバロスでもあれかしという不可能な要請であったのだから。

*

『詩学』の考察を終わる。おひらきとして展望をもつと明らかにするために、ここにまたひとつの、こんどは新しい語、現代批評の造語に言及しよう。

Théâtralité

「演劇性」である。²³これは、一九六〇年代につくられた「文学性」(littérarité)²⁴に平行する用語である。便利な抽象名詞化の字、へ性をもった文字言語を使用する者には意外に思われるが、サルトルは論外にしても、ヴァレリのように文学性の概念を主張してやまなかつた人が「文学性」を知らなかつたように、アルトオのように、一九三一年の講演いらい「特殊的に演劇的なもの」を絶望的に確立しようとした人もその語は知らなかつた。これをいち早く定義した人のひとりバルトの一九五四年のテクストをみよう。

「ボードレールの演劇の理解のためには、ひとつの概念が必要になる。演劇性の概念である。演劇性とはなにか。それは演劇マイナステキストであり、書かれた梗概から出発して舞台上で築かれる記号と感覚印象の厚みである……」⁽²⁶⁾
文学がとにかくテキストから成る（口承文芸とてもはや例外ではない）のにたいして、演劇性とはそれがうちに取りこんでいるもの、文学を排除した残余だという。こうして、上演こそ演劇であり、それは文学とはべつの営みであるということが明確になる。

ところで演劇はどのように扱われてきたか。伝統がこれを文学と見做しがちであった事実は、何でもよい、いわゆる文学史の書物を開いてみれば十分である。批評はまるで小説を研究するかのようになり、やれ登場人物の性格や心理(対象)、さらには作品からそれを生んだ人格への興味のすべりによって作家(tragédien)ではない)の思想とりわけモラルを対象としてきた。レヴェルを変えてのやはり「何を」の支配。(それらがそもそも文学の学の特権的对象であらねばならぬという証明はなされたのか)。その意味では、新批評の時代を画したバルトの「ラシーヌ的人間」⁽²⁷⁾とて必ずしも例外ではない。
あるいみで、(西欧)演劇の歴史は、我々が注目したふたつの概念の盛/衰の歴史であったとみ得る。ひとつの消滅と、ひとつの誕生のプロセスである。あるいは重複した演劇概念の純化、つまり劇作家の書き手/演出者という形での独立の。そしてその徴候は詩学の源においてすでに現れはじめている。我々はその痕跡をたどることを試みた。

註 釈

- (1) この試論は、現在すすめているラシーヌを中心にした「Ecriture théâtrale」に関する考察の一部をなす。この研究の企てにあたり、一九九〇—一九九一年にかけて筆者は、セミネール・面談・書簡…をつうじて様々な意味で、殊に Ph. Sellier, Ph. Hamon, G. Genette, J. Mesnard, H. Gauthier 諸氏の励ましと示唆をうけた。記して感謝申しあげる。

(2) Aristotle, *La Poétique*, 1449a5. 文脈は「これきく^κκαυροφόροισι」に對比して「ε^ο」むふふく^κτραγῶδῶς」は舞出す^κ(1458b32...)。『詩学』のテクストは *La Poétique*, texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot (Seuil, 1980) を用いる。日本語校本 (Aristoteles *De arte poetica liber*, éd. R. Kassel, Oxford, 1965) は「ε^ο」を「ε^ο」に訂正し、同テクストは Aristotle, *Poetics*, éd. D. W. Lucas (Oxford, 1968) を用いる。和訳『Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy (Les Belles Lettres, 1965, 4e éd.) : *Poetics*, translated by S. H. Butcher, with an Introduction by F. Fergusson (Hill and Weng, 1961) : 今道友信訳『詩学』、マリストトテニス全集17、岩波書店(一九七二)『第二刷(一九七二)』を参照する。

(3) F. Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), I, Ch. 8, p. 55, éd. Martino (Alger/Paris, 1927). 悲劇(2) 大詩人(2)に「ε^ο」J. L. Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitaf*, p.130 (Paris, 1707); Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719, 7e éd. 1770), IIIe Part., p. 334 (Stalkine Reprints, 1982); L. Racine, *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine* (1747), in *Œuvres Complètes*, T. I, p.40-41, éd. Picard, La Pléiade (Gallimard, 1950) 参照。

(4) *La Poétique*, 1447a16-18 (1447... は1447と略記)。なまそとエ版は「μυεῖσθαι」を終始「représenter」と訳している。ミメーシスの多義性を代補するために同じく不明確な訳語(上演、再現、表現、表象...)をもつてして解決になるのか。

(5) « καὶ γὰρ ἐν τοῖς αἰσθητοῖς καὶ τὰ ἀπὲρ μυεῖσθαι ἐστὶν ὄρεῖ μὲν ἀταγγέλλουρα — ἢ ἐρεῖον τι γινώσκονον ὁστέον ὄμπος ποιεῖ ἢ ὡς τοῦ αἰσθητοῦ καὶ μὴ μεταβάλλουρα —, ἢ πᾶντας ὡς πᾶντων καὶ ἐνεργούντων τοῖς μυχουμένων » (48a20-24)

諸々の読み(今道訳「第三章註」, p.132-133 参照)に対する新しい読み (cf. 49b31) の根拠となる文法的説明は、「長い引用になるが、復元しなければならぬ」。

「我々は伝えられたテクストを維持すべきだと考え、次のように文章を構築する。

一 *est*in には二つの不定詞節がかかっている。動詞 *mimesis*hai はそれらに共通の要因として置かれている。

二 二つの不定詞節は少々ちぐはぐな並行関係にしたがって展開する。なぜならば *hote men* にはただと (*tantus*) が応える。そしてこれは間にくるとの系列の中にも組み込まれていると見えかねない。

三 第一の不定詞節においては *apangellonta* は「正常な仕方で」、*minesthai* の表明されていない主語と同格におかれている。これはつづいていくつかの同格節(分詞のみあるいは *hos* に導かれる分詞)によって明確化される。

四 しかし、第二の不定詞節において表明される主語はいきなり複数、*phantas* にかわる。それは *hos* + 分詞によってまた文末においては一種の解說的(*epexegetique*)同格節(つまり実体詞化された分詞 *tous mimomenous* によって展開され明確化される。これは意味のうえで、文頭のきわめて離れた動詞 *minesthai* を取り直す。

五 つまり、『みなが行為し実際に行動に移る限りにおいて表象することができ、表象するものたちは』とある(*op. cit.*, III, n. 1, p.160-161)。

この説明に続いて我々が本文ですぐ引用する解説がくる。ところが、その次のパラグラフにおいて註解者たちは「*pratontes kai energountes* なる表現は：登場人物よりはもっとへ俳優を探すへ人物たちをカヴァーする」と書いている。ピランデルロをもじつたこの「人物」とは俳優によって表現される以前の人物、戯曲の人物にほかならない。同一の件に関する同一の注解中の「段落から段落にかけてのこの「急変」は我々には不可解としかいえないようがない。

(9) G. Genette, < Frontières du récit >, in *Figures II*, p. 50-56 (Seuil, 1969).

(7) 竹内敏雄『アリストテレスの芸術理論』, p. 663-681 (弘文堂, 昭和44年) はその一例。

(8) *La Poétique*, 50a9-10. 引用では列挙の順序を変えている。

(5) Racine, *Extraits de la Poétique d'Aristote*, traduit en marge d' un exemplaire de l' édition de P. Vettori (Florence, 1573), in *O. C.*, II, p. 924, La Pléiade (Gallimard, 1960).

(10) <... *kai yâp ôphros êxei nâu kai ðêthou... ôdarôtas*> (50a13-15)

ガルラヴォットニヤム：< uno spettacolo comprende tutto, e in pari grado: caratteri e racconto...> (Gallavotti, Aristotele: *Dell'Arte poetica*, Milan, 1974) とともに「伝えられたテクストを維持せよとするとする註解者はこの件を「経験的事実の確認による部分の数の説明(p.202)と解する。普通にはこれは50a7-10の再説とされる。アルデイ版のテクスト：< *kai yâp ôphros êxei*...> (p.37. などゆえの複数)」「フッチャー訳 (p.62) 今道訳 (p.31) 参照。けれどもスイエ版は、その選択の演劇学上の射程を強調しない。

- (11) < Plan du Premier Acte d' *Iphigénie en Tauride* > 『オネ』の巻の巻 (O. C., T. I, *op. cit.*, p. 948-951)°
- (12) L. Racine, *op. cit.*, p. 42.
- (13) R. Barthes, < Introduction à l' analyse structurale des récits > (1966), in *l' Aventure sémiologique*, p. 189-190 (Seuil, 1985).
- (14) スノム版の < Introduction >, *op. cit.*, p. 14-17 以下へ。
- (15) 詳細はスノム版の優れた解説 (chap. XIX, n. 5, p. 311-313) 参照°
- (16) アリストテレスから、キタロー・アウグスティーヌス・ダンテを介してフランス古典時代にいたる詩学との関連における修辭学の歴史の素描は拙著『ソクセンにおける声』 (九州大学出版会、1990) に見られる°
- (17) 古典記号学は『記号の幾何学』の *τεχνήματα / ornelia* (雑美な／蓋然的なこと) をあげよう° Cf. Arnaud et Nicole, *Logique ou l'art de penser* (1662), I, ch. 4, p. 55-56 (5e éd., Paris, 1683).
- (18) また道具作り (*ορεινοροτοφ* 50b20) < の言及参照° だが他方にはソポタレスが舞台画 (*ορεινοροτοφία*) を導入したとの指摘 (49a18-19) がある°
- (19) 以下を B. Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique* (1678), p. 210 (Slatkine, 1973); Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Tome II (1690, 2e éd. 1693), < IIIe Dialogue >, p. 128 (Slatkine, 1979) 参照°
- (20) スノム版異文注 (p. 44) 以下を『』 Parisinus 1741 及び *Jeſou* のほかに < *Jeſou* > と記載している° アルチャイ版 (p. 34) は後代の写本に従って『』を『』と訂正° 後者は訂正はカッセルルーカス (p. 8) に記載はない°
- (21) Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), Chap. 10-12, trad. fr. G. Bianquis (Gallimard, 1949); P. Claudel, < Introduction à un poème sur Dante > (1921), < L' Oreste d' Eschyle > (1943), < Le Roi Lear > (1946) et < Homère > (1947), in *Œuvres en prose*, La Pléiade (Gallimard, 1965). なお『オネ』三部作のミロトニ説 (1896-1920) 及び *Théâtre*, Tome I, La Pléiade (Gallimard, 1967) にもある°
- (22) G. Burand, *Les Masques*, p. 28-29 (Seuil, 1948).
- (23) *Lexis* は『』の『 *Le Robert* 及び『』年代の『』の早い時期° 一九五〇年頃の出現とある (p. 1875) (Larousse, 1979/

1989). 出現年代の不一致・不明確さはこの語の〈市民権〉の曖昧さをしめしている。

- (24) *Lexis* はこれを一九六八年の出現としている (p. 1058)。だが〈littérarité〉は、ヤコブソンからの引用として、ツヴェタン・エズロンによるロシブ・フォルマリスト選文集の仏訳 *Théorie de la littérature*, p. 37 (Seuil, 1965) に見える。

- (25) Cf. A. Artaud, *le Théâtre et son double* (1938), in *Œuvres complètes*, IV, p. 35-36 (Gallimard, 1978)。題名の引用は同書 p. 39-40 に見える。

- (26) R. Barthes, 〈Le Théâtre de Baudelaire〉 (1954), in *Essais critiques*, I, p. 41 (Seuil, 1964).

- (27) R. Barthes, 〈l'Homme racinien〉 (1960), in *Sur Racine* (Seuil, 1963).

(昭和四十四年本学大学院博士課程中退・山口大学人文学部教授)