

ヨーロッパ演劇の理論的礎
—アリストテレスの定義を巡って—

高橋 信良

千葉大学国際教養学部

Theoretical foundation of European theatre:
Study about Aristotle's definition of tragedy

TAKAHASHI Nobuyoshi

要旨

ヨーロッパの現代演劇の理論的礎はどこにあるのか。本論は、『詩学』におけるアリストテレスの定義を再読し、どのような理論が現在まで存続しているのかを明確にする試みである。そのために、まず悲劇の定義を中心としたアリストテレスの考えを整理し、その根幹となるミメーシスとミュトスの内容を考察した。そして最後に、彼の考えた最良の詩作方法を具体的に検証するために、ソポクレスの『オイディプス王』の構造分析をおこなった。その結果、ミメーシスは単なる複製を意味するものではなく本質の認識としての再認識の行為として、またミュトスはプロット概念にまで拡大解釈され、演劇だけではなく文学も含めて、現在でも創作の基本理念となっていることが明らかとなった。そして、『詩学』で重要視されなかった視覚的要素（セノグラフィや俳優の所作など）の理論化が進むことにより、演劇の可能性が広がっていったのである。

キーワード

オイディプス、逆転、認知、ミメーシス、ミュトス
anagnorisis, mimesis, mythos, Oedipus, peripeteia

1. はじめに

演劇とは何でしょうか。それはサイバネティックス機械のようなものです。停止中、この機械は幕の後ろに隠されています。しかし幕が上がるやいなや、あなたに向けていくつものメッセージを送り始めます。これらのメッセージは独特なものであり、同時に発せられますが、それぞれのリズムは異なっています。スペクタクルのしかじかの時点で、あなたは六つか七つの情報（装置、衣装、照明、俳優たちの配置、身振り、表情、台詞に起因する情報）を同時に受け取りますが、そのうちのいくつか（装置の場合など）は、その他（台詞、身振り）が進行している間、ずっと止まっているのです。ですから、われわれはまさに情報のポリフォニーを相手にしているわけで、これこそが演劇というものなのです¹。

これは、1963年、ロラン・バルトが『テル・ケル』誌上にインタビュー形式で発表した「文学と記号作用」の冒頭部分である。古代ギリシア以来、演劇とは何かという問いはさまざまな角度から検討されてきたが、はっきりとした答えは出ないまま、演劇の枠組は広がりつづけ、現実／虚構、舞台／客席など、さまざまな関係性の捉え方は多岐にわたっている。とりわけ、映画の誕生以降、演劇＝総合芸術といった図式は壊れ、演劇の独自性を精査する間もなく、テレビが普及し、現在ではインターネットを通して視聴覚作品の楽しみ方が多様化している。そして舞台芸術も多様化した視聴覚芸術の影響を受け、舞台／客席という送り手と受け手の明確な役割分担は不確定なものとなり、ときには双方向のコミュニケーションが可能となるケースも例外ではなくなってきた。視聴覚芸術が氾濫し、メディア・ミックスによる発信が当たり前となっているこの現代社会においてこそ、演劇の存在理由は問われるべきであろう。演劇とは何か、その役目とは何か、あるいはそれらの疑問が解明される前に、演劇はその役目をすでに終えてしまっているのだろうか。

こうした疑問に答えるためには、現代の上演方法の中心となって久しいヨーロッパの演劇形式の基本理念を今一度考察することも必要であろう。そこから現代演劇の存在理由を探る手掛かりがみつかるかもしれない。つまり、古代ギリシアから現代に至るまで、演劇はかなりの変貌を遂げたように見えるが、概念的には、古代の理念をそのまま存続させている部分もある。それでは、何が変わって、何が変わっていないのか。それを明らかにするためには、西洋で最初の詩論であるアリストテレスの『詩学』に立ち返る必要がある。本論では、悲劇の定義を中心に、詩に関するアリストテレスの考えを整理し、つぎに、彼の論述の中心である、ミメシスとミュトスについて考察する。そして最後に、彼の考えた最良の詩作方法を具体的に検証するために、『オイディプス王』の構造分析をおこない、ヨーロッパ演劇の理論的礎となったものを明らかにする予定である。

2. 『詩学』の定義

アリストテレスの『詩学』は、紀元前330年代から320年代の間に書かれたものであり、古代ギリシアにおける最初の詩論（詩作の理念とその方法）とされる²。人はなぜ詩を作ろうとするのか。アリストテレスは、それが人間の本性に根ざした二つの理由に起因すると考える。

（1）まず、再現（模倣）することは、子供のころから人間にそなわった自然な傾向である。しかも人間は、もっとも再現を好み再現によって最初にものを学ぶという点で、他の動物と異なる。（2）つぎに、すべての者が再現されたものをよろこぶことも、人間にそなわった自然な傾向である（1448b 6-9）³。

「再現（模倣）する」とは動詞、ミメイスタイ *mimeisthai* のことであり、対象を模倣・模写し、その模倣を作り出すことを意味するが、演劇の場合は役者の演技（手本を見習うこと）までが含意される。また、「再現」とはミメーシス *mimēsis* の訳である。いずれにしても、アリストテレスは、ミメーシスによって物事を学び、ミメーシスによってもたらされたものをよるこんで鑑賞するのが人間であるという考えにもとづいて、詩の本質とその機能について論じた。それでは、詩とは何か。詩というものは、悲劇であれ、叙事詩であれ、喜劇であれ、ミメーシスによって創作されるものであり、それぞれのジャンルは、ミメーシスの対象、媒体、方法の違いによって区別される（Cf. 1447a 14-17）。それでは、その違いを分析することが詩の本質を解く鍵となるのか。

現存の『詩学』は26章に分かれているが、1章から5章までは序論的部分であり、ミメーシスの媒体、対象、詩作の起源と発展、喜劇、悲劇、叙事詩の相違点についての基本的論述となっている。そして、6章から22章までが、悲劇の構成要素について詳述された部分であり、これが『詩学』の核心部分である。残りの23章から26章までは、叙事詩と悲劇の比較が中心となっているが、これは詩に対する批判に答えたもので、プラトンの模倣芸術批判を念頭においたものとも考えられる。この『詩学』の構成からも分かるように、アリストテレスは、悲劇こそがミメーシスによる詩作の可能性を最大限に実現したものであり、悲劇を論じることが「詩作そのもの」を吟味することに繋がると考えた。つまり、詩の本質を探り出すためには、悲劇の本質を、言い換えれば、悲劇の対象、媒体、作成方法を解明すればよいと考えたのである⁴。そして、悲劇の原理であると同時にその構造となるのがミュトス *mythos*（筋）であり、ミュトスの完成が悲劇の目的といっても過言ではない（Cf. 1450a 22 ; 38）。以上の考えにもとづき、アリストテレスは、悲劇をつぎのように定義する。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミメーシス）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おこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するものである（1449b 25-28）。

2-1. ミュトス = 行為の再現

それでは、定義の内容について順を追ってみてゆく。まず、「一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミーメシス）」について。ミーメシスが詩作のもとになっている以上、悲劇のもとになっているものもミーメシスである。それではミーメシスの対象は何か。「再現をする者は行為する人間を再現する」（1448a 1）のだから、対象は「行為する人間」である。さらに、行為する人間は、「わたしたちよりすぐれた人間か、より劣った人間か、あるいはわたしたちのような人間であるか、のいずれか」（1448a 5-6）に細分される。そして、「すぐれた人間」を対象とするのが悲劇や叙事詩であり、「劣った人間」を対象とするのが喜劇である（1448a 18-19；1449a 2-6）。「行為」praxisについては、

（A）個人の性格と思想にもとづく行為と、（B）複数の人間による一つの行為が区別される。「作者は複数の人間の複数の行為から一つの緊密な連鎖の構造を読み取り、これを一つの行為として劇のなかで再現する⁵」のだから、「行為の再現とは、筋（ミュトス）のこと」（1450a 3）と明言されるとき「行為」とは（B）の行為である。そして、「高貴な行為、の再現」とは、悲劇固有のミュトス（筋）のことになる。ミュトスには必ず「初めと中間と終わり」（1450b 27）があり、観客が理解できる適度な長さが必要な（長すぎたり、短すぎると理解しにくくなる）のだから、悲劇はその形式を守らねばならず、「一定の大きさをそなえ完結した」という表現になったと考えられよう。

2-2. 悲劇の目的 = よろこび

つぎに、「快い効果をあたえる言葉」について。アリストテレスは、悲劇の目的は悲劇固有の「よろこび」であるという（Cf. 1448b 12-17；1453a 30-38；1453b 10-14；1462a 16-19；1462b 1-16）。この目的のために悲劇のミュトスは構成されるのであり、ミーメシスの媒体の一つとして語法がある。そして、「快い効果」を生み出すために語法が組み立てられねばならないことが、19章から22章まで述べられている⁶。ちなみに、語法は、字母、音節、接続語、分節語、名づけ言葉、述べ言葉、語の屈折、文の八つに細分され、それぞれが詳しく論じられているが、『詩学』において、語法とは「言葉を韻律にあわせて組み立てることだけ」（1449b 4）を意味し、「言葉による意味伝達のこと」（1450b 15）である。具体的には、台詞の組み立て方のことであって、コロスの歌の歌詞は歌曲に含まれていることに留意せねばならない。

2-3. 悲劇の構成要素

「それぞれの媒体」とは、ここでは、「作品のある部分は韻律のみによって、他の部分はこれに反し歌曲によって仕上げること」(1449b 30)を意味する。言い換えれば、「韻律」が俳優たちの台詞部分のことであり、「歌曲」が歌の部分、すなわち、コロスの合唱、コロスと俳優が歌の掛け合いをするコンモスkommos（嘆きの歌）の部分のことである。これら聴覚的効果は、舞台上の視覚的効果（扮装、衣装、書割）と相まって、筋の展開を盛り上げ、観客の心を引きつけるために必要なものとなる。

それでは、悲劇の構成要素にはどのようなものがあるのか。アリストテレスによれば、それらは、ミュトス（筋）、性格、語法、思想、歌曲、視覚的装飾⁷である。ミュトスが「悲劇の原理であり、いわば魂である」(1450a 8)のだから、最も重要な構成要素がミュトスであり、他の5項目は、性格、思想、語法、歌曲、視覚的装飾の順で優先されるべきだと考えられていた。悲劇は行為の再現であって、性格のみを再現するものではない。そのことは、絵画を例に説明される。「いかに美しい色の絵の具を使っても、手当たりしだいに塗りまくるのであれば、白と黒で正確に描かれた似像ほどにも、人によるこびをあたえないであろう」(1450b 1-3)。つまり、性格だけをどれほど克明に再現したとしても、行為を再現しなければ、人によるこびを与えることはできないということである。ただし、行為を再現していれば、性格の再現は必要ないといっているわけではない。登場人物は「性格を再現するために行為するのではなく、行為を再現するために性格もあわせて取り入れる」(1450a 20-21)。人の幸・不幸は、その人の行動によって決まるのであって、性格によるものではないが、行為に性格が付随することで、よりよく再現されることになる。これは「語られうることと語るにふさわしいことを語る能力」(1450b 5)である思想にも当てはまる。そして、歌曲や視覚的装飾よりも語法が優先される理由は、当時、悲劇とはまず読まれるもの（聴くもの）であったことに起因している⁸。また、悲劇のもととなっているものがミメシスなのだから、悲劇におけるミメシスの対象、媒体、方法も以下のように明らかにされる（Cf. 1450a 10-11）。

再現の対象：筋、性格、思想

再現の媒体：語法、歌曲

再現の方法：視覚的装飾

ちなみに、アリストテレスは、歌曲が感覚的魅力を与えるもので、視覚的装飾が観客の心を引きつけるものと考えている。

2-4. 行為を再現するための性格

「叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ」とは、悲劇が行為の再現である以上、自明のことにように思えるが、ここで重要なのは、ミュトス（筋）＝出来事の組み立てが前提条件となっていることであろう。ひとりの行為がいくら積み重なっても、それは悲劇とはならない。悲劇は、複数の人間による複数の行為が絡み合うことで

成立するのであって、複数の出来事をどのように組み立てるか、その組み立て方がミュトス（筋）の核心となる。

性格描写よりも出来事の組み立てが重んじられることはすでに述べたとおりである。ただし、性格描写が軽んじられたわけではない。性格は「行為する人々がどのような性質をもっているかをわたしたちがいうときの基準となる」（1450a 5-6）。言い換えれば、「登場人物が（何を）選び、（何を）避けるかが明らかでない場合に、その人物がどのような選択をするのかを明らかにするもの」（1450b 9-10）が性格なのである。要するに、行動の選択にはつねに性格が伴い、選択がすぐれたものであれば、性格もすぐれたものでなければならない。また、性格は、身分や状況にふさわしいものでなければならない。そのうえ、アリストテレスは、性格が「（わたしたちに）似たもの」（1454a 24）であることを要求する。つまり、「高貴な行為」の再現であっても、それが観客の理解を超えてしまえば、「あわれみ」や「おそれ」を惹き起こすことはできないのだから、性格も観客の理解を超えるものであってはならない。そしてアリストテレスが最後に要求するのが、「性格を首尾一貫して再現すること」（1454a 26）である。これは、必ずしも性格の良し悪しをはっきりさせることではない。仮に登場人物の性格が曖昧で、優柔不断なものであったとしても、それが行為に関係するのであれば、つねにそのようなものとして性格は一貫していなければならない。したがって、ミュトス（筋）同様、性格にも、エイコスeikos（ありそうなこと）、あるいはアナンカイオンanankaion（必然的なこと）が求められる。こうして、一貫性を持った性格は、出来事の因果関係のなかに組み込まれてゆくのである。

2-5. カタルシスからよろこびへ

最後に、「あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するもの」について。

『詩学』において、「あわれみ」eleosと「おそれ」phobosとは衝動的な激しい感情のことではない。「おそれとあわれみを惹き起こすものは、なるほど視覚的装飾によって生じることがある。しかしそれは出来事の組み立てそのものから生じることでもあり、そのほうがすぐれているし、またすぐれた作者がすることでもある」（1453b 1-3）と示唆されているのだから、この二つの感情は、外観の印象や視覚的効果によって惹き起こされるというよりも、複数の出来事の因果関係を正しく理解することで生じる感情ということになる。だからこそギリシア悲劇では、一時の激しい恐怖を惹き起こす出来事（殺害など）は舞台上で再現されるべきではなく、舞台の外で起こったこととして報告されねばならないのである。観客は、自分が理解できる不幸を目の当たりにして、自分にも起こりうると感じた場合に恐怖を感じ、その不幸が同情に値すると感じた場合に哀れみを覚える。したがって、パトスpathos（苦難）は、親しい関係にある人々のなかに求められるべきであって、敵対者や何の関係もない人々の間に求められても、そこに哀れみを誘う要素はない。

それでは、「そのような感情の浄化（カタルシス）」とは何か。「そのような感情」とは

どのような感情なのか、「カタルシス」はどのような意味で用いられているのか、『詩学』のなかでは何も説明されてはいない。そこで、今日まで数多の議論が重ねられてきたが、決定的な答えは出ていない⁹。したがってここでは、悲劇の構造的な理解に役立つと思われる解釈に絞って、基本的な理解の方向性を示すに留める。

「そのような感情」 *toitūtōn pathēmātōn* を直訳すれば、「その種の諸感情」となる。直前の「あわれみとおそれ」を指していることは明らかであるが、「その種の諸感情」という表現からは指示対象を「あわれみとおそれ」だけに限定することはできない。つまり、この二つの感情に類する感情（哀悼、憐愍、動転、狼狽など）も含みうることは、頭の片隅においておく必要がある¹⁰。いずれにしても、アリストテレスは、「あわれみとおそれ」を掻き立てることをよしとしながらも、「そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するもの」が悲劇であるという。これは一体どのように理解すればよいのだろうか。

カタルシス *katharsis* とは「排泄」「浄化」を意味するギリシア語であり、医術用語としては体内の不純物を排泄することである。すでにプラトンは、この医術用語を使って、魂が純粋なあり方を取り戻し、純粋な存在の真実に触れるためには、肉体によって蓄積された不純物を取り除き、魂を切り離さねばならず、そのために哲学があるといっている¹¹。つまり、この用語を医学以外の分野で使うことは当時から珍しいことではなかった。哲学同様、悲劇も過度の望ましくない情動から観客を解放し、観客を純化する、と考えれば、「そのような感情の浄化（カタルシス）を達成する」ことは筋がとおっているように思える。それでは、アリストテレスも医療の意味でこの用語を用いたのであろうか。この疑問は、『政治学』第8巻第7章「音階とリズム」を読めば解消する。そこでは音楽教育が論じられるが、音楽というものは教育だけではなく、心の浄化にも寄与することが説かれている¹²。浄化を惹き起こすためには、「活動的な音階と霊感的な音階を使うべき」であり、そこから「湧きあがる感情」は、強弱の差こそあれ、「すべての人の魂にも生じる」。つまり、音楽を聴くと、過度の感動から興奮状態になる者がいる。しかし、その状態が長くつづくわけではなく、かならず落ち着きを取り戻す。「それはあたかも彼らが治療や体内の清浄をうけたかのようなものである。同じことが憐れみを感じやすい者や恐れを感じやすい者にも、一般的に感情的になりやすい者にも、またこうした感情にそれぞれが与かる範囲で他の者にも、かならず経験されるはずである。そしてすべての者が一種の浄化を得て、快さによって荷がかかるくなる思いがするはずである¹³」。ざっとこれがアリストテレスの述べたカタルシスの効果である。「要するに、過激すぎて容易に『あわれみ・同情』を催したり、すぐに『恐れ・恐怖』に駆られやすい人に対しては、かえってその情緒的興奮を高める刺戟を与えると、そのあとで逆に心の安定が獲られるというわけである¹⁴」。

医療的意味以外には、倫理的意味の解釈もある。これは、『ニコマコス倫理学』で言及される「中間」の徳をよりどころとしたもので、カタルシスは「あわれみとおそれ」の除去ではなく、過度の感情を浄めて「中間」に導き、倫理的に高めるという解釈である¹⁵。そうすると、医療的解釈も倫理的解釈も、ともに過度な感情の「適度な状態への軽減」が

カタルシスということになる。アリストテレスの定義の最後は、ルカスおよびガダマーの解釈に則った渡邊二郎の言葉を借りれば以下のようにになる。

悲劇は、「あわれみ・同情」と「恐れ・恐怖」を観客のうちに惹き起こしながら、「その種の（苦しみに充ちた）諸感情の（根源にある分裂の状況を乗り越え解消することによって、有限性に貫かれた人間の運命的存在を自己認識して、その肯定へと至るという形での、そうした苦悩に彩られた諸感情の）浄化」を、達成するのである¹⁶。

「あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するもの」とは、あくまで観客の心において達成されるべきものである。したがって、「分裂を乗り越え」るのも「人間の運命的存在を自己認識」し、「その肯定へと至る」のも観客がおこなうことである。観客の心のなかにこのような変化を誘発するためには、ミュトス（筋）＝出来事の組み立て方が重要であり、その基本となるのがミメーシスということになる。

そして、すべては観客をよるこぼせるためなのだから、観客が物語に関心を抱き、登場人物に同化しやすいように、出来事を組み立てる必要がある。しかし、観客はつねに傍観者であり、舞台に参加するわけではないのだから、同化は共感の域を出るものではない。舞台と客席には一定の「距離」がつねに存在する。この「距離」を利用して同化効果とは真逆の「異化効果」という概念を導き出したのがベルトルト・ブレヒトであるが、それはまた別の話である。いずれにしても、観客に同化的感情が惹き起こされるならば、ミメーシスは、作家や俳優だけではなく、観客にも関わる模倣的概念ということになる。

3. ミメーシスとミュトス

ここまでみてきたアリストテレスの見解にしがえれば、詩作において最も優れたジャンルが悲劇であり、ミメーシスにもとづいてミュトス（筋）を組み立てねばならないことが分かった。それでは、ミュトス（筋）はどのように組み立てるべきなのか。それを明らかにするためには、まずミメーシスを「再現」と訳した意図について説明しておかねばならない。

3-1. ミメーシス

3-1-1. 二重の模倣

古代ギリシアでは、アリストテレス以前から芸術一般がミメーシスによって成立するという考えは広く認知されていた。ただし、ミメーシスとは第一にアイデア（真なる实在）の「模倣」であり、その模倣物が自然の事物全般、という考えが出発点にある。そうすると、アイデアの模倣物をさらに模倣するということは、アイデアから遠ざかること「第三番目¹⁷」の存在ということになる。これがかの有名な『国家』におけるプラトンの芸術排除論の根

本理由である。プラトンは「手綱や馬銜」を例に挙げる。これらを作るのは「皮職人や鍛冶家」であり、その「手綱や馬銜」を描くのが「画家」である。しかし、それらの使い方を心得ているのは「馬に乗る人だけ¹⁸」である。ただし、「製作者のほうは、知っている人とつき合い、知っている人から聞かなければならないおかげで、その道具の美し悪しについて正しい信念をもつことになるわけだし、使用者のほうは知識をもつことになる¹⁹」。その一方、画家は「自分が真似て描写するその対象について、その美し悪しに関する知識をもつこともなければ、正しく思わくすることも無い²⁰」のだから、「〈真似ごと〉とは、ひとつの遊びごとにほかならず、まじめな仕事などではない²¹」ということになる。そして、〈真似ごと〉=芸術は教育から排除すべきという結論になるのである。

その一方、『饗宴』では、「芸術の範囲に属する作品は創作²²」だとして創作者としての詩人が肯定され、『パイドン』では、真の詩人になるには「ロゴス [真実を語る言論] ではなくてミュトス [創作物語] を作らなければならない²³」といわれる。そして『パイドロス』では、「ムッサの神々から授けられる神がかりと狂気」について、「この狂気は、柔らかく汚れなき魂をとらえては、これをよびさまし熱狂せしめ、抒情のうたをはじめ、その他の詩の中にその激情を詠ましめる。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²⁴」といわれる。ここに至っては、プラトンこそが美学の源流であり、アイデアのミメーシスとしても芸術を捉えていたとする意見が出てきても不思議ではない²⁵。しかし、芸術のミメーシスをアイデアのミメーシスとみなすことは、先の「皮職人や鍛冶家」と「画家」を同列におくことであり、アイデアから遠ざかること「三番目」の存在が「二番目」の存在に格上げされたことになる。そして、藤沢令夫が指摘するように、この見解は「芸術がまさに芸術であって他の何ものでもないことの積極的な意味を、かえって喪失させることになりはしないだろうか²⁶」。ここでは、プラトンの是非を問うことよりも、ミメーシスの捉え方に注目しよう。プラトン、プラトン擁護者たち、それいづれもがミメーシスを「模倣・真似」と捉えて疑わない。アイデア／自然の事物／真似事という序列が生じる原因は、まさにそこにあるのではないか。模倣はいくら繰り返しても模倣でしかない。しかし、プラトン自身は、芸術の創造性に気づいていたし、その点を積極的に肯定したからこそ、詩人=創作者という発想が出たのである。そこにプラトンの矛盾があるとすれば、それは、プラトンに創作creationと模倣imitationを結びつける発想の転換がなかったからではないだろうか。

3-1-2. 模倣から再現へ

アリストテレスにおいて、ミメーシスを模倣とする解釈は拡大される。1972年、今道友信は『詩学』を翻訳した際に、ミメーシスの訳語として「再現」を提案する。「藝術と言えばみな予在するものの人工的模倣による再現なのである。それゆえ、ミメーシスはimitationではなく、representationである」。したがって、「藝術理念としてのrepresentationという再現を」ミメーシス「にあてるのがあらゆる点でより適当である²⁷」。また、今道訳

から8年後、パリでは、ロズリース・デュポン=ロックとジャン・ラロが共訳で『詩学』フランス語版を出版する。ここでも、ミメーシスは完全に（動詞も含み）représentation（représenter）と訳されている²⁸。つまり、これらの研究者たちは、「模倣とミメーシスが提起する問題を、言語による世界の模写と再現という現代的枠組に位置づけようとしている。そうすることで、自然な模倣（とりわけ子供による）という捉え方は、再現的構築という捉え方にとって代わられる²⁹」。そして、「模倣」から「再現」への拡大解釈が、アリストテレスのミメーシス観に関する数多の現代的解釈の糸口となったのである³⁰。

3-1-3. 再現 = 認識 = 発見

それでは、現代的解釈とは何か。それについては、もう一度、第1章の冒頭で触れた詩を作る理由に戻らねばならない。ミメーシスが「子供のころから人間にそなわった自然な傾向」であり、「再現されたものをよろこぶことも、人間にそなわった自然な傾向」だから、人は詩を作りたいという欲求に駆られるのであった。アリストテレスのこの考え方に注目したのは、ハンス=ゲオルク・ガダマーである。ガダマーは、芸術を模倣概念から説明しようとするれば、そこに潜む「認識の意味」を念頭におかねばならないと考える。たとえば、子供が仮装するとき、そのよろこびとは、変装が見破られることではない。よろこびは、「表現することそのもの、表現されたことがらのみが存在しているのだというように表現することにある³¹」。「小さな子供の遊びは模倣で始まるが、その際自分が知っているものを使い、しかもそれで自己認識をしている」。表現していること自体が「〈存在〉しているままに再認識される必要があるのである」。つまり、ミメーシスに潜む「認識の意味」とは「再認識」のことであり、ミメーシスのよろこびとは、すなわち「再認識」のよろこび、ということになる。それでは「再認識」とは何か。それは「本質の認識」である。

模倣と表現は、現実を写すだけの繰り返しにすぎないものではなく、本質の認識である。[……] 模倣と表現は、表現が向けられているすべてのひととの本質的関連を自己のうちに宿している³²。

確かに、模倣のもととなる事物とその結果には隔たりがある。それを序列化すれば、模倣物はもとの事物に劣るという考えになる。しかしガダマーは、芸術的表現のうちには「本質の認識」となる「再認識」が働いていると考える。彼にとって、ミメーシスとは模倣的表現によって、われわれの目の前に指し示すzeigenことである。何かを指し示すのだから、強調や省略が適宜おこなわれるだろう。したがって、ミメーシスは単なる複製でも模写でもない。

このガダマーの視点は、「しかも人間は、もっとも再現を好み再現によって最初にものを学ぶという点で、他の動物と異なる」という詩作理由の補足説明からも理解できるが、このミメーシス観を裏づけるアリストテレス自身の決定的な発言は『形而上学』冒頭にみ

られる。

すべての人間は生来^{せいらい}知ることを欲する。その証拠^{しょうこ}は感覚に対する愛好である。けだし感覚は実用を離れてそのもの自身のためにも愛好せられ、またなかならず眼による感覚が愛好せられる。けだし我々は何かをなそうとするためばかりではなく、何事もなす心算のない時でも、いわば他のあらゆることにまして見ることを願う。その理由は種々の感覚中この感覚が我々をしてもっともよく認識せしめ、また多くの特性を明らかにするからである³³。

ミメシスには、表現する喜びとは別に、事物の本質を知る喜びがある。『詩学』においても、ミメシスによる「知る」よろこびは、俳優と観客双方に与えられる最終目的であり、このことは忘れてはならない。これを別の角度から証明してみせたのが、ポール・リクールである。リクールによれば、アリストテレスのミメシスには二つの特徴があるという。第一の特徴は、ミメシスにもとづいてミュトス（筋）が組み立てられることである。ミメシス＝模倣と捉えるならば、「自分が模倣するそのものを、自分で構成し、制作する」ということは「じつに奇妙な模倣³⁴」となる。「歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語る」（1451b 3-4）のだから、「詩は普遍的なものにたかまる³⁵」。そして、観客がその「可能性」を信じるとき、「ミメシスの核心において、現実への従属（人間の行為）と、詩そのものである創造作業との間に緊張が生じる³⁶」。したがって、「詩人（作者）は再現をおこなうゆえに詩人であり、しかも行為を再現するのであるから、詩人はそれだけいっそう、韻律をつくる者であるよりも、むしろ筋をつくる者でなければならない」（1451b 27-29）。リクールは、このミメシス＝再現によるよろこびこそが、知るよろこびだと考える。そして第二の特徴は、「人間的なものを、その本質を保つだけでなく、もっと偉大に、高貴にするように復元する³⁷」ことだという。そして、この二つの特徴が重ね合わされることで、ミメシスは創造的なものとなり、「世界内存在をミュトスのレベルにたかめるに依じて、それを明瞭に示すのである。想像性の真理、詩の存在論的な発見能力、そこに私はアリストテレスのミメシスを見いだすのである³⁸」。けだし卓見である。

ガダマーもリクールも、ミメシスに認識と発見があるという点で一致している。ミメシス＝行為の再現とは、「起こる可能性のあること」を表現することなのだから、認識と発見という点で創造的なものであり、そのことを知るということがよろこびへとつながる。「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あとで起こるかでは、大きなちがいがあがる」（1452a 20-21）。つまり、ミメシスは現実を忠実に再現するだけに留まるものではなく、エイコスeikos（ありそうなこと）とアナカイオンanankaion（必然的なこと）を描くことによって、出来事の本質を認識・発見することなのである。そのために詩人は、再現したものを組み立て、構造化せねばなら

ない。まさに詩人は「筋をつくる者でなければならない」のである。

3-2. ミュトス

3-2-1. 秩序

ミュトスとは、もともと神話など、語り伝えられる物語のことであった。詩人はそこから材を得て、さまざまなモチーフやテーマを形成していた。漠然とストーリーを意味していたミュトスを巧みに組み立てられた筋へと変更したのは、アリストテレスである。『詩学』において、ミュトスとは、何よりもまず「初めと中間と終わりをもつものである」(1450b 27)。そして「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ってはならない」(1450b 35-36)。言い換えれば、筋は、順序立てて組み立てられ、その全体が理解可能な長さに収まっていなくてはならない。同じく、観客が理解できるためには、筋はまとまっていて、論理的に展開される必要がある。「筋もまた、行為の再現であるかぎり、統一ある行為、しかも一つの全体としての行為を再現するものでなければならない。さらに、出来事の部分部分は、その一つの部分でも置きかえられたり引き抜かれたりすると全体が支離滅裂になるように、組みたてられなければならない」(1451a 30-33)。こうして、語り伝えられる物語でしかなかったミュトスには、叙述的な秩序づけがなされたのである。

3-2-2. 個別性と普遍性

アリストテレスは、「ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方で」(1451a 37) 出来事が組み立てられねばならないことを強調するために、詩と歴史の違いを持ち出す。詩人のなすべきことは「起こる可能性のあることを語る」(1451b 4) ことなのだから、「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」(1451b 5-6) という。実際に起こった出来事を報告するだけでは、普遍的なことにはなりえない。実際の出来事に、ありそうなことや必然的なことを付け加えることで、その行為は普遍的な行為となる。だから詩は、歴史よりも思索的で意義深いものなのである。

ありそうなことや必然的なことを実際の出来事に付け加えるとき、注意せねばならないのはさまざまな行為の因果関係である。実際に起こった諸事件に何ら因果関係がなかったとしても、詩人というものは、そこに結びつく可能性を見て取り、因果関係を創作することによって出来事を組み立てる。そして、行為は普遍的な行為となり、それを再現した全体がミュトスということになる。ただし、普遍的な行為が見いだされるのは個別的な行為のなかであることを忘れてはならない。「行為は、ある人物を例えばオイディプスやイオカステーとして特定することによってはじめて再現の対象となりうるのであるから、詩作は人物に名前をつけること(特定化・個別化)によって普遍的なことを目指すといわれる[……]。この点に詩作は、哲学でもなければ歴史でもない、その独自性をもつのである³⁹⁾」。確かに、起こりうることは起こったことにもとづかなければ描けない。普遍的な

行為は個別的な行為からしか生じないのだから、個別性と普遍性の共存こそが詩の独自性ということになる。因果関係によって、予想もしない結果になるとき、観客は大きな驚きを覚えるのである。

3-2-3. ミュトスの質的構造

筋が複合的でなければならないことはすでに述べたとおりであるが、その展開には三つの要素がなくてはならない。つまり、ペリペテイア *peripeteia* (逆転)、アナグノーリシス *anagnōrisis* (認知)、パトス *pathos* (苦難) の三つである。

ペリペテイアとは、「これまでとは反対の方向へ転じる、行為の転換(メタボレー)のことである」(1452a 3-4)。つまり、逆転とは、ある行為がその意図と予想に反して、正反対の結果になることを意味する。もちろんこの「転換」メタボレー *metabolē* は「ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方」導き出されねばならないが、「変転」メタバシス *metabasis* と区別せねばならない。「変転」は、幸福から不幸へと変わるような身の上の変化のことである。この変化は単一の筋でも起こりえるが、逆転のような転換は複合的な筋でしか起こりえない。ある行為に別の行為が影響し、予想とは正反対の結果が生じることで、つまり正反対の方向に逆転することで、幸福から不幸、あるいはその逆への変転が生じる。アリストテレスが複合的な筋を要求する理由はここにある。

アナグノーリシスとは、「無知から知への転換——その結果として、それまで幸福であるか不幸であるかがはっきりしていた人々が愛するか憎むかすることになるような転換」(1452a 30-32) のことである。認知のタイミングとしては「逆転と同時に生じる」(1452a 33) ときが最も適切であり、認知させる方法としては①「出来事そのものから起こる認知」(1455a 16) が最も優れている。つぎにすぐれた方法は、②筋道や「ありそうなこと」の「推論による認知」(1455a 5)、そして③「観客の誤った推論を利用する複合的な認知」(1455a 12) がある。その他は、④「記憶による認知」(1454b 39)、⑤「作者によってつくられた認知」(1454b 31)、⑥「印による認知」(1454b 20) があるが、⑤は「筋が要求することではなく、作者が要求すること」(1454b 35) だから、「技法としてまったく価値がな」(1454b 32) く、⑥は印の象徴性ゆえに、その使い方に巧拙の差が生じてしまい、最も劣った技法ということになるが、それが逆転から生じる場合は別であるという。いずれにしても、認知の技法は合計六つと考えられていた。

最後のパトスとは、「人物が破滅したり苦痛をうけたりする行為」(1452b 10) と述べられているが、弁論術では聴衆を感動させる技であったのだから、演劇でも観客の同情を誘う悲壯感 *pathétique* とみなされるのが一般的である。したがって、パトスは、登場人物の死などの悲劇的出来事を通して、観客に「あわれみ」 *eleos* と「おそれ」 *phobos* を惹き起こし、観客をカタルシスへと至らせるのである。そして、パトスの原因となる行為は、ハマルティア *hamartia* (過ち) とヒュブリス *hybris* (傲慢) によってなされると考えられていた。悲劇の主人公は自ら犯した過ちのせいで不幸になる、つまり、自らの判断の誤りや

無知が原因で不幸になる。そして、傲慢さを意味するヒュブリスによって、主人公は我を通そうとして神々の怒りをかい、破滅する。つまり、道理が分かっているながら、我を通そうとすることで破滅する。まさにヒュブリスは、悲壯感を惹き起こす絶好の手段なのである。いずれにせよ、パトスによって、観客に「あわれみ」と「おそれ」を惹き起こさなければならないのだから、以下のメタバシスは避けねばならない (Cf. 1452b 29-1453a 6)。

- ① 善人の幸福から不幸への変転 (行為に過ちがなく、結果が偶然の場合、そこにエイコスもアナンカイオンもないので、「あわれみ」も「おそれ」も惹き起こさない)。
- ② 悪人の不幸から幸福への変転 (同情の余地がない)。
- ③ 悪人の幸福から不幸への変転 («あわれみ」とは不幸になるべきではないのに不幸になった人に対して湧き起こる感情なので、この場合はありえない)。

したがって、「すぐれた筋は、[……] 幸福から不幸へと転じるのでなければならない。しかもその原因は、邪悪さにあるのではなく、大きなあやまちにあるのでなければならない」(1453a 12-15)。また、二重の筋も混乱を生じるだけなので、悲劇では避けるべきである。

3-2-4. ミュトスの形式的構造

『詩学』の17章と18章は、悲劇の制作方法に関する論述である。まず、制作の順序 (筋書→場面→因果関係による組み立て) が説明されるが、ここで重要なことは、出来上がった筋を前にして、それぞれの場面を頭のなかで映像化してみることであろう。つまり、観客の立場に立って、あたかも舞台上で演じられているように筋全体を眺めてみるのである。そうすることで、些細な不自然さも見落とさず、矛盾点を客観的に炙り出すことができる。ミュトスにおいて何よりも大切なことは、全体の組み立てに矛盾がないことである。

つぎに、ミュトスは前半と後半に二分される。前半とは始まりから幸／不幸への変転前までのことであり、「結び合わせ」と呼ばれる。そして、後半とは変転の始まりから結末までのことであり、「解決」と呼ばれる (Cf. 1455b 23-1456a 10)。そして、この二分は以下の四つの形式的パートによってさらに細分される (Cf. 1452b 13-27)。

- ① プロロゴス *prologos* : 芝居の始まりの部分で、普通、俳優の台詞によって語られる。この直後にコロス *choros* (合唱隊) が登場する。
- ② エペイソディオン *episodion* : 俳優の台詞と所作によって筋が展開する部分。コロスのスタシモン *stasimon* (間の歌) がエペイソディオンを区切り、俳優はスタシモンが始まる前に退場する。
- ③ エクソドス *exodos* : そのあとにコロスの歌がない部分、つまり最後のスタシモンのあと、劇の結末部のことであり、俳優の台詞が中心。

- ④ コリコンXOPIKON：コロスの部分。プロロゴスのあとがパロドスparodos（入場歌）、エペイソディオンの間に歌われるのがスタシモン（間の歌）、また、エペイソディオンとエクソドスには、コンモスkommos（コロスと俳優が交わす嘆きの歌）が含まれることもある。つまり、プロロゴスのあと、コロスは登場すると最後まで舞台上に留まるのがつねであり、エペイソディオンやエクソドスの途中に、コリュパイオス koryphaios（コロスの長）と俳優との対話が挿入されることもある。

プロロゴス→パロドス→エペイソディオン→スタシモン→エクソドスの順番が基本となり、『詩学』が執筆された当時は、エペイソディオンが3回から5回繰り返され、エペイソディオンが終わる度にスタシモンが挿入されたようである。なお、エペイソディオンの回数が筋の長さに比例するのだから、この3回から5回というのが適度な長さと考えられたのであろう。いずれにしても、ミュトスの質的構造と形式的構造が明確に規定されることによって、悲劇の作り方がはっきりと定められたのである。

4. 悲劇の基本構造

最後に残った疑問は、これまでみてきた劇作法が具体的にどのように機能するのか、ということである。そこで、具体的な作品の構造にアリストテレスの劇作法を当てはめて分析することが必要であろう。対象とする作品はソポクレスの『オイディプス王』（紀元前429年から426年頃に上演⁴⁰）である。古代ギリシア悲劇の白眉といわれる同作品は、『詩学』のなかでもさまざまな用法の模範例として挙げられている。また、これまで数多のテーマ分析（近親相姦と尊属殺人）がおこなわれた作品ではあるが、その構造分析からソポクレスの劇作法とアリストテレスのそれとを比較した研究はさほど多くはない。そこで、ここでは構造分析に絞って、劇作法を考察するが、構造分析とは、ミュトスの質的構造と形式的構造を踏まえた分析のことである。

4-1. 構成要素

まず、登場人物について。演ずる俳優はソポクレスによって三人に増やされている。歴史的には、もともとコロスが筋を斉唱し、舞を踊っていたものが、テスピスの作品で俳優hypokrites（解釈し、説明する者）がひとり登場するようになり、アイスキュロスの作品で二人に、ソポクレスの作品で三人になったといわれている。中心となる役の演じ手がプロタゴニストprotagoniste（第一俳優）、二番目の役の演じ手がデウテラゴニストdeuteragoniste（第二俳優）、三番目の役の演じ手がトリタゴニストtritagonisteと呼ばれる⁴¹。『オイディプス王』における配役では、プロタゴニストがオイディプスを、デウテラゴニストが神官、イオカステ、羊飼いの男、第二の知らせの者を、トリタゴニストがクレオン、テイレシアス、コリントスからの知らせの者を演じた⁴²。つまり、ギリシア悲劇

は仮面劇であったから、上限（同時に登場できる俳優は三人）を越えなければ、俳優は仮面を取り替えることで複数の役を演じられたのである。

構成要素の片方の極が俳優であるならば、もう一方の極はコロスである。コロスの基本的な役割は抒情詩を斉唱することであったが、俳優の増加に反比例するかたちで、その数は減少し、ソポクレスの作品では15人であった。つまり、筋の展開を担うのは俳優たちであり、コロスは、成り行きを見守り、そこに説明を加えながら、感情を吐露したり、祝詞をあげたりする⁴³。しかし、アリストテレスが「コロスもまた、俳優の一人とみなされなければならない」(1456a 25) というとき、コロスにも行為者としての役割（ミュトスの一部としての役割）がすでに求められていたことが分かる。『詩学』では、悲劇＝人間の行為の再現と考えるがゆえに、出来事は神々や偶然のせいだけではなく、人による過ち（ハマルティア）が最大の原因となる。したがって、神話をなぞるだけのものではない、人間の行動を中心とした悲劇が提唱されるのである。ソポクレスもこの時代の要請を察知していたのであろう。『オイディプス王』では、俳優としてのコロスの役割が増し、各エペイソディオンとエクソドスの途中には、コリュパイオス（コロスの長）と俳優との対話、あるいはコンモス（コロスと俳優が交わす嘆きの歌）が必ず挿入されている。そしてスタシモンでも、コロスはストーリーに呼応した内容を斉唱するのである。

4-2. 形式上の区分（結び合わせ）

プロロゴス (1-150⁴⁴)：まず、オイディプスと神官の対話によって、テーバイに疫病が蔓延し、その解決を王であるオイディプスに懇願していることが分かる。王は、アポロンの神託を得るために后イオカステの弟であるクレオンをデルポイに遣わしたことを告げる。そこにクレオンが登場し、神託を報告する。神託は、先王ライオスを旅の途中で殺害した者を追放するか、処刑すれば、疫病は終息するというものであった。旅の随行者のうち唯一の生き残りである下僕は、盗賊の一団に襲われたと証言したが、当時スピクス事件（スピクスが謎を解けない者を次々に殺害する事件）が起こったので、真相を究明することはできなかった。このクレオンの説明を受けて、オイディプスは自ら真犯人を突き止めることを誓い、全員退場。

パロドス（入場歌）(151-215)：コロス入場。二つ一組のスタンザ（詩節）であるストロペー（旋舞歌）とアンチストロペー（対旋舞歌）が三回繰り返され、以後、コロスはオルケストラ（舞踊場）に留まる。

第1エペイソディオン (216-462)：オイディプスが登場し、自分がよそ者だから事情に疎いこと、事情を知る者は真実を語ること、さもなければ処罰することを告げる。それに対してコリュパイオスが、自身の潔白を訴えるとともに、盲目の予言者ティレシアスへの尋問を進言する。クレオンも同じ進言をしていたので、すでに迎えの者をやっていること

をオイディプスが説明すると、そこにテイレシアスが登場。彼は、真相を知っていることを仄めかしながらも、それを告げることを頑なに拒む。業を煮やしたオイディプスは、予言者自身が殺害の加担者だと断定する。怒った予言者は、「あなたこそ、探し求めておられるあの方の殺害者だ⁴⁵」とってしまう。事情が飲み込めないままに激怒したオイディプスは、クレオンとテイレシアスが結託して王の座を狙っていると思い込む。最後にテイレシアスがこれから明かされる事実を予言して、オイディプスとテイレシアス退場。

第1スタシモン (463-512)：コロスがストロペーとアンチストロペーのスタンザを二回繰り返して、予言に対する動揺を吐露し、神託から逃れようとする人間の様子を描き、そしてオイディプスの身の潔白を訴える。

第2エペイソディオ (513-862)：クレオン登場。自分にあらぬ疑いをかけられたことに激怒した彼は、身の潔白をコリュパイオスに訴える。そこにオイディプスが登場してクレオンと口論になり、オイディプスはクレオンの死を望む。この激しい口論はステイコミュティア（隔行対話）で進行し、場面の緊迫感を生み出している（557-571；621-630）。なお、626行から629行までは一行がさらに分割（アンティラバイ antilabai）され、激しさは頂点に達する。634行目からイオカステが登場し、必死に仲裁を試みる（俳優が三人登場する場合も対話は二人の間で行われるのが普通だが、ここでは三人のやりとりが緊迫した雰囲気強調する）。そして649行から697行まで第1コンモス（コロスと俳優が交わす嘆きの歌、ストロペーとアンチストロペーで構成）が挿入され、その途中でクレオンが退場する。その後、イオカステが先王ライオスに告げられた神託の内容を説明する。ここで観客は、ライオスが息子に殺されるという予言を受けて、赤子を山中に捨てたことを知る。しかし、ライオスは盗賊たちに殺されたという噂なのだから、神託は成就しなかった、と后は説明する。この件で、「車径^{くるまみち}が三つに分かれるところで殺されました⁴⁶」という殺害場所への言及に敏感に反応したオイディプスは、より詳細な場所と殺害時期を問いたです。「それはポーキスと呼ばれるところ、分かれた道が、一つはデルポイから、もう一つはダウリアーからきて合流します⁴⁷」。そして殺害時期はオイディプスがテーバイの王になる少し前のことであった。さらに、当時のライオスの容姿や随行者の数などを確認したオイディプスは、自分が犯人かもしれないことに愕然とする。そして、唯一の生き残り、今は羊飼いとなり身を隠している下僕を引見したいという。理由を尋ねるイオカステに、彼は自分の身の上を語って聞かせる。彼はコリントスの王ポリュポスとメロペーの子であるが、自分が彼らの実の子ではないという噂を知る。両親はそのことを否定したが、悩み苦しんだ彼はアポロンの神託をきく。神託は、実の子であるか否かには触れず、彼が母と交わり、父を殺すという内容であった。そこで彼はコリントスをあとにする。そして旅の途中、ライオスの殺害現場近くで、ライオスそっくりの男の団と悶着を起こし、皆を殺してしまった。だから自分が犯人の可能性が高い。下僕の証言（下手人は盗賊たち）が真実だと確認

できれば、自分は救われる。「一人の者が大勢の者と同じ数になるはずはないからだ⁴⁸」。
オイディプスとイオカステ退場。

第2スタシモン (863-911)：コロスがストロペーとアンチストロペーのスタンザを二回繰り返し、驕りを戒め、神託が絶対であること、神を尊ぶ心の大切さ、神託を蔑ろにするイオカステへの批判を斉唱する⁴⁹。

以上が前半の結び合わせの部分である。その筋書の骨子はつぎのようになろう。疫病の蔓延→神託（ライオス殺害者の処罰により疫病が終息）→オイディプスが犯人捜しを決断→真犯人はオイディプス（テイレシアスの告発）→オイディプスはクレオンとテイレシアスの謀略と判断→オイディプス、クレオンと口論→イオカステが仲裁→イオカステ、ライオス殺害状況を説明→オイディプス、真犯人の可能性あり。

この骨子だけをみれば、ミュトスはほぼ完成している。というのも、真犯人を明らかにすることがこの物語の目的であるとすれば、真犯人はほぼ確定したからだ。しかし、事態はそれほど単純ではない。複数の行為が錯綜し、さまざまな伏線が張り巡らされる。原因と結果が幾層にも折り重なることで、依然として真犯人が確定しないまま、事態はありそうなこと（エイコス）として、あるいは必然的なこと（アナンカイオン）として進展するのである。それでは、それぞれの行為にはどのような理由づけがなされたのか。

まず、オイディプスがテイレシアスの告発を信じない理由は、ライオスの殺害状況をまだ知らないからではない。テイレシアスの意見を聞くことはクレオンの勧めであったが、なぜクレオンはそう勧めたのだろうか。理由が不明だからこそ邪推が生まれる。ましてや、いきなり下手人呼ばわりされるに至っては、クレオンとテイレシアスが結託して謀反を企てていると勘違いしても無理はない。

つぎに、イオカステがライオス殺害状況を説明するのは、オイディプスの勘違いを正し、クレオンの潔白を示すためである。オイディプスは、そこではじめてライオスに下された神託の内容（彼が息子に殺され、息子が母親である彼の妻と交わること）を知る。この神託は、オイディプスに下された神託（父を殺し、母と交わること）と同じであるが、この時点で、イオカステはその事実を知らない。そのうえ、彼女は、ライオス殺害犯が盗賊たちであること、そして我が子は山奥に捨てたのだからすでに亡くなっていること、それによってライオスに下された神託が成就しなかったこと、この三点を信じ切っていたのである。この無知も後の伏線となっている。いずれにせよ、イオカステはオイディプスが犯人ではないと確信しているからこそ、殺害の状況を説明するのであり、この説明は必然なのである。しかし、必然は偶然を生む。この説明のせいで、オイディプスは、自分の起こした殺害事件とライオス殺害事件を偶然にも結びつけてしまう。

それでは、真犯人はオイディプスなのか。オイディプスの告白（とくに二つの神託が同じであること）を聞いても、イオカステには我が子とオイディプスを結びつける理由がな

い。神託は同じでも、親が違う。オイディプス自身、この時点では、育ての親を生みの親と信じ、まったく疑っていないのだから、山中に捨てられた赤子の経緯など分かるはずもない。だからこそ、たとえ神託が同じにみえても、自分が真犯人ではないという一縷の望みを羊飼いの証言にかけたのである。

ミュトスは巧みに仕組まれている。筋の整合性こそが、言い換えれば、矛盾のない因果関係の構築こそが、観客を納得させ、芝居に引き込む原動力となっている。「行為の転換(メタボレー)」は起こりそうで起こらない。このもどかしい雰囲気の中で、観客の気持ちは次第に大きく揺さぶられてゆく。こうして、筋書→場面→因果関係による組み立てというアリストテレスの制作順序は、ソポクレスによってすでに実行されていたばかりか、入念に仕上げられていたのである。

4-3. 形式上の区分 (解決)

第3エペイソディオ (912-1085)：イオカステにつづきコリントスからの知らせの者が登場。コリントスの国王ポリュポスが亡くなったことを告げる。神託が成就しなかったことに喜ぶイオカステ。そこにオイディプス登場。彼は、自分が父親を殺さなかったことに安堵するが、それも束の間、まだ母親メロペーを恐れているという。事情が分からない知らせの者に、オイディプスは自分に下された神託の内容を説明し、神託がまだ有効である以上、コリントスには戻らないという。ここから、オイディプスと知らせの者とのステイコミュティア (隔行対話) が始まり、緊張感が高まるなか、新事実が明らかとなる (1007-1046)。内容はつぎの通り。事情が判った知らせの者は、メロペーが実の母親ではないことを告げる。そして、その理由を説明せねばならなくなる。実はオイディプスは、キタイロンの山奥である羊飼いから預かった子であり、預かったのは知らせの者自身だという。その子とオイディプスを同定できるものは、両足の刺し傷であり、そのせいで、オイディプス (膨れ足) と呼ばれるようになったことまで説明する。それでは、ある羊飼いとは誰のことか。本人はライオスの家の者だといっていた。そこにコリュパイオスが、その羊飼いこそがライオス事件の生き残りに違いないという。すべてを悟ったのは、イオカステただ一人。彼女はオイディプスを羊飼いに会わせまいと必死に説得するが、何を言っても無駄である。オイディプスは自分の素性を知ること躍起になっている。諦めた後は、悲嘆に暮れながら退場する。そして、彼女が再び舞台に現れることはない。

ここでも因果関係は綿密に練り上げられている。コリントスからの知らせの者が現れたのは偶然ではない。オイディプスが王座を継げば、自分も何らかの恩恵に与れると踏んで、知らせに来たわけである。彼は、オイディプスが恐れているのが神託 (母と交わること) の実現であることを知り、安心させようとしてオイディプスの育ての親が生みの親ではないことを明かす。そして、知らせの者自身が預かった赤子こそオイディプスであり、預けた者がライオスに仕える者であった。それを証明するのはオイディプスの両足に残る刺し

傷である。第2エペイソディオンで、イオカステが息子について、「ラーイオスはその両足を縛り、他人の手をかりて／人も踏み入らぬ山のなかに捨てた⁵⁰」（傍点、筆者）といったときには、ライオス殺害状況に気をとられていたオイディプスは自らの両足の傷跡と結びつけはしなかった。だから、オイディプスが気づかないままストーリーはここまで展開したわけである。オイディプスは、両足の刺し傷という証拠によって、自分がテーバイの生まれであることは確信するが、自分がライオスの息子で、父をこの手で殺めたとは夢にも思っていない。この場面で、真実をすっかり悟ったのはひとり、イオカステだけであった。ここでイオカステの人生は幕となる。彼女にとってのペリペテシア（逆転）とアナグノーリシス（認知）はここで起こったのである。そして、まもなく彼女は自害するが、そのことは舞台外の出来事として、最後の場面（エクソドス）で報告される。その一方、オイディプスの目的は、犯人捜しから自分探しへとはっきり転換する。「ああ、ふしあわせな方。あなたをお呼びする名は／これしかない、別の名でお呼びすることは二度とありませんまい⁵¹」といって、イオカステは退場する。この台詞に呼応するかたちで、オイディプスが「このような生まれのわたしが、どうしていま別の人間に／なり果て、わが素性の探索を放棄しようか⁵²」といって、この場面は締めくくられる。こうして、オイディプスのペリペテシア（逆転）とアナグノーリシス（認知）はつぎの場面に持ち越されるのである。

第3スタシモン（1086-1109）：コロスはまだイオカステの逆転と認知を知らない。つまり、不幸な真実を知らない。分かったことはオイディプスがキタイロンの山中で第二の生を受けたことだけである。したがって、コロスはストロペーとアンチストロペーのスタンザを一回繰り返しながら、キタイロンの山中で命拾いしたオイディプスとはすなわち神の子ではないか、と歓喜の言葉を斉唱し、舞い踊る。これは、オイディプスが真実を知るつぎの場面と明確な対照をなしている。これによって、オイディプスの逆転と認知が起こるとき、観客の驚きと恐怖は弥がうえにも大きなものとなる。

第4エペイソディオン（1110-1185）：オイディプスとコリュパイオスによって羊飼いの男の登場が告げられる。知らせの者もその男が赤子を預けた男であることを確認する。そして、オイディプスによる尋問が始まる。当初しらを切っていた羊飼いの男は、知らせの者の証言とオイディプスの恫喝によって、最後には真実を話してしまう。彼は、イオカステから始末せよとの命を受けて赤子を預かったが、その子を不憫に思い、知らせの者に託したことを告白する。これですべての真実が明らかとなった。この間、羊飼いの男とオイディプスとの対話は、ステイコミュティア（隔行対話）から始まり（1149-1170）、最後にはアンティラバイとなって（1173-1176）、緊張は頂点に達する。そして、すべてを知って悲傷憔悴したオイディプスは、死を決意して退場。

第4スタシモン（1186-1222）：コロスがストロペーとアンチストロペーのスタンザを二

回繰り返し、悲運のオイディプスを哀れむ抒情詩を斉唱する。彼の栄光はかりそめの儂いものであり、人の子はみな彼と同様であると嘆く。ここで、コロスの抒情詩は普遍的人間理解という、この作品の真の主題を示すものとなる。

エクソドス（1223-1531）：第二の知らせの者が登場し、コリュパイオスに舞台外の出来事を報告する。それは、イオカステが自害し、オイディプスが自らの両の目を刺し貫いたことである。そこに血まみれのオイディプスが登場。そこから、第2コンモス（俳優とコロスが交わす嘆きの歌）が始まる（1297-1368）。1297行から1312行まではアナパイストス anapaistos（短々長格）によるコンモスの導入部。1313行から1368行まではストロペーとアンティストロペーによるコンモス。その後、オイディプスとコリュパイオスの対話がつづき、1422行目からクレオン登場。オイディプスはクレオンに懇願する。それは、イオカステの埋葬、自分のキタイロンの山中への追放、そして子どもたち、とりわけ二人の娘たちの身の上と娘たちとの最後の面会であった。その後、オイディプスとクレオンとのアンティラバイ（1516-1522）が交わされるが、ここでの効果は、興奮した観客の心を静めるためのものである。そして最後にコロスの斉唱で締め括られる。

以上、ざっとみただけでも、第2エペイソディオンが山場となり、その後、逆転、認知を経て、大団円を迎えることが分かる。それでは、なぜ、イオカステの逆転と認知が第3エペイソディオンで起こり、主人公オイディプスの逆転と認知が第4エペイソディオンに繰り延べられたのか。それは、犯人捜しから自分探しへと目的をずらすためであった。オイディプスが真犯人であることは最後のエペイソディオンまで明らかにならないが、その前に彼の関心は自らの素性の解明へと移っている。真犯人は誰なのか、オイディプスはそのような素性なのか、想像を膨らませる観客は徐々に恐怖を増大させることになる。そして、真実が確定した瞬間、観客は戦慄し、恐怖は頂点に達する。しかし、自らの両の目を刺し貫いたオイディプスが再び舞台に現れると、観客には同情の念が芽生え、オイディプスが語る悔恨の情が理解できることで同情の念は弥がうえにも高まってゆく。そして、「あわれみ」と「おそれ」の感情は、最後のコロスの抒情的斉唱によって浄化され、観客は落ち着きを取り戻すことになる。

ここでもう一度アリストテレスの指摘を思い出そう。「出来事の部分部分は、その一つの部分でも置きかえられたり引き抜かれたりすると全体が支離滅裂になるように、組み立てられなければならない」という指摘である。ミュトスは、連関性、整合性、脈絡をもって組み立てられねばならないのだから、そういった意味で筋は統一されねばならない。そのうえ、全体は観客が理解できる長さでなければならないのだから、出来事の時間も勝手に拡大するべきではない。こうして、「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か、収まらない場合でもわずかしかはみださないように務める」（1449b 12-13）必要が説かれたのである。そして、『オイディプス王』の場面設定が「テー

バイのオイディプス王の館の前⁵³」に限定され、別の場所での出来事については俳優が報告したことを考えれば、筋の統一、時の統一、場所の統一という三統一の規則がすでに当時から要請されていたことが分かる。『オイディプス王』はその最良の見本だったのである。ただし、アリストテレスは場所の統一については言及してはいない。それでも、17世紀のフランス古典主義の時代に三統一の規則が劇作法の大原則として規定されたことは、ギリシア演劇を模範とした以上、必然だったのである。

また、ギリシア演劇には「幕」の概念はなかった。緞帳の意味でも、場面転換の意味でも、「幕」はなかった。しかし、コロスの合唱（パロドスとスタシモン）が「幕間」ないし場面転換の役割を果たしていたことは容易に理解できる。そうすると、17世紀のフランス古典主義において、5幕物の悲劇が最良の悲劇とされる理由も、アリストテレスの形式上の区分に則ったものであろう。『オイディプス王』を例にとれば、前口上の役割しかないプロロゴスと場面転換としてのコロスの合唱部分を除けば、第1エペイソディオンからエクソドスまでが五つに分かれる。このあたりが幕を五つに分ける起源となったのではないだろうか。

5. おわりに

アリストテレスが精査したギリシア悲劇の形式的区分は「幕」という概念に発展し、物語の整合性を遵守したうえでの逆転と認知は今なお有効な手段として残っている。しかし、『詩学』は詩の典型として悲劇を取りあげ、叙述ではなく行為に重きをおきながら、俳優の演技については語法以外触れられてはいない。古代ギリシアの演劇は朗唱されるものだから、視覚的効果よりも聴覚的効果が重視されるのは当然といえ当然である。そうすると、アリストテレスが残した理論的遺産は、形式的区分、逆転、認知の他にはないのか。これら三つの理論はミメシスにもとづいてミュトスに組み込まれるものだから、最も重要な概念がミメシスとミュトスということになる。そこで今日まで、この二つの概念についてはさまざまな解釈がなされてきた。ミメシスの解釈についてはすでに触れているので、最後にミュトスの意味について少し触れておく。

今日、ミュトスはプロットplotと訳されることが多い（仏語ではファーブルfable、独語ではハンドルクHandlung）。本論では松本仁助・岡道男訳の「筋」を使ってきたわけだが、なぜストーリーではなくプロットなのか。エドワード・モーガン・フォースターの定義にしたがえば、「ストーリーとは時間的順序に配列された諸事件の叙述⁵⁴」であり、「時間的順序を破壊すればそれに代わるべきほかの要素も同時に破壊し去る⁵⁵」ことになるものだから、ストーリーと時間を切り離して考えることはできない。仮にできたとしても、「価値だけを表現しようとする小説は理解できなくなり、したがって価値のないものになってしまう⁵⁶」。この定義は、アリストテレスのミュトスと性格の規定に実によく似ている。「ストーリー」をミュトスに、「価値」を性格に置き換えれば、一目瞭然であろう。しかし、

アリストテレスが「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あとで起こるかでは、大きなちがいがあある」といったことを思い出せば、彼が「時間的順序」だけではなく因果関係にも重きをおいていたことが分かる。そしてもう一度フォスターに戻れば、プロットはストーリーと同じく「諸事件の叙述」であるが、その「重点は因果関係に⁵⁷」ある。「〈王が亡くなられ、それから王妃が亡くなられた〉といえはストーリー」だが、「〈王妃が亡くなり、誰もまだその理由がわからなかったが、王の崩御を悲しむあまりだということがわかった〉となれば、これは神秘をふくむプロットで、高度の発展を可能とする形式⁵⁸」となる。フォスターがこの定義をおこなったのが1927年なので、『詩学』から実に2250年余り経ったことになる。アリストテレスのミュトスは時を超えて現代のプロットとなったのである。ただし、フォスターは同じ本のなかで、皮肉にもアリストテレスの考え（人の幸・不幸は行為の再現によるもの）を否定している⁵⁹。フォスターは、自分の定義がアリストテレスの規定に準じているとはまったく気づいていなかった。アリストテレスの理論は、皮肉なことに（あるいは批判者が自覚することなく）言葉を変えながら存続している場合が往々にしてある。それほどまでにミメシスとミュトスの概念は、長い年月をかけて、ヨーロッパ演劇だけではなく西洋文学全体に深く浸透した。そして、意識するか否かにかかわらず、文学を語るうえでの理論的礎となったのである。

ただし、『詩学』では軽んじられた演劇の構成要素のなかで、今では逆に重要なものとなったものもある。それはとりわけ視覚的装飾（視覚的効果）であろう。朗唱である演劇は、視覚的にも聴覚的にも目覚ましい進歩を遂げた。言い換えれば、言語芸術でしかなかった演劇は、2000年の時を経て、名実ともに完全な視聴覚芸術となった。つまり、アリストテレスの理論は現代演劇理論の礎には違いないが、正確に言えば、彼の理論に欠けているもの（俳優の配置、演技方法、舞台美術、舞台構成、衣装、メイキャップ、音響効果、照明技術）を考慮しながら、彼の理論を拡大解釈してきた結果が今日の演劇理論ということになるであろう。ときには曲解したり、反論したりすることで、新たな理論が生まれることもあった。それでも、アリストテレスの理論は今でも充分有効な理論である。ジャンルが多様化し、劇作術が複雑になった現在、われわれは演劇の本質を忘れてしまいがちであるが、そういうときこそ、演劇の基本を規定した理論的礎に立ち戻るべきであろう。なぜなら、それは、今、ここにある舞台の根本概念でもあるからである。

演劇とは何か、という問いの答えにたどり着くためには、社会にとっての演劇の役目など、時代ごとの現象的問題を検討することも大切ではあるが、演劇の本質にもとづいて積み上げられてきた理論の考察も不可欠なのである。いみじくもキルケゴールはこう言い得た。「遡ってアリストテレスの美学を理解するのが単なる義理や因習のせいでないことは、多少なりとも最近の美学を知ってそれがアリストテレスによって定められた方向にいかにか正確に沿っているかを眺めたことのある者なら、誰もが許容するところであろう⁶⁰」。本論を締めくくるのに、これほどふさわしい言葉はあるまい。

参考文献

1. Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
2. Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, le livre de poche *classique* 6734, Librairie Générale Française, Paris, 1990.
3. Aristotle, *Poetics*, introduction, commentary and appendixes by D.W. Lucas, Clarendon Press, Oxford, 1968.
4. Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, tome I 1942-1965, Éditions du Seuil, Paris, 1993 [邦訳「文学と記号作用」(渡瀬嘉朗訳)、『エッセ・クリティック』、晶文社、1972所収].
5. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 4e édition augmentée, Armand Colin, Paris, 2019.
6. アリストテレス、『形而上学』(岩崎勉訳)、講談社学術文庫(1116)、講談社、1994。
7. アリストテレス、『詩学』(松本仁助・岡道男訳)、『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』、岩波文庫(青604-9)、岩波書店、1997所収。
8. アリストテレス、『詩学』(今道友信訳)、『アリストテレス全集17』、岩波書店、1972所収。
9. アリストテレス、『政治学』(牛田徳子訳)、西洋古典叢書、京都大学学術出版会、2001。
10. アリストテレス、『ニコマコス倫理学(上)』(高田三郎訳)、岩波文庫(青604-1)、岩波書店、1971。
11. 今道友信、『アリストテレス』、講談社学術文庫(1657)、講談社、2004。
12. ウェルデニウス、『ミメーシス——プラトンの芸術模倣説とその現代的意味』(渡辺義治訳)、フィロソフィア双書(9)、未来社、1984。
13. ガダマー、ハンス=ゲオルク、『真理と方法 I』(饗田收、麻生建、三島憲一他訳)、叢書・ユニベルシタス(175)、法政大学出版局、2012。
14. 川島重成、『『オイディプス王』を読む』、講談社学術文庫(1259)、講談社、1996。
15. キルケゴール、セーレン、『美しき人生観』(飯島宗享訳、中里巧校閲)、未知谷、2000。
16. ソポクレス、『オイディプス王』(岡道男訳)、『ギリシア悲劇全集3』、岩波書店、1990所収。
17. ソポクレス、『オイディプス王』(新関良三訳)、『ギリシャ・ローマ演劇史第2巻 アイスキュロス・ソポクレス』、東京堂、1957所収。
18. ソポクレス、『オイディプス王』(高津春繁訳)、『ギリシア悲劇Ⅱソポクレス』、ちくま文庫(き1-2)、筑摩書房、1986所収。
19. タプリン、オリヴァー、『ギリシア悲劇を上演する』(岩谷智・太田耕人訳)、リプロポート、1991。
20. 丹下和彦、『ギリシア悲劇』、中公新書(1933)、中央公論新社、2008。
21. プラトン、『国家(上)』(藤沢令夫訳)、岩波文庫(青601-7)、岩波書店、1979。
22. プラトン、『国家(下)』(藤沢令夫訳)、岩波文庫(青601-8)、岩波書店、1979。
23. プラトン、『饗宴』(久保勉訳)、岩波文庫(青601-3)、岩波書店、1965。
24. プラトン、『パイドロス』(藤沢令夫訳)、岩波文庫(青601-5)、岩波書店、1967。
25. プラトン、『パイドン』(岩田靖夫訳)、岩波文庫(青602-2)、岩波書店、1998。
26. リクール、ポール、『生きた隠喩』(久米博訳)、岩波現代選書(特装版)、岩波書店、1998。
27. 渡邊二郎、『芸術の哲学』、ちくま学芸文庫(わ3-3)、筑摩書房、1998。

註

- 1 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome I 1942-1965, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 1362.
- 2 最初のまとまった詩論であることには異論はないが、執筆時期については諸説ある。アリストテレ

スの活動時期のうち、アカデメイアの学習時期以降（紀元前367年以降）とする説が多数であるが、今道友信は、資料の必要性を鑑み、リュケイオンで教えた時期（紀元前335年～323年）であると考える。（今道友信、『アリストテレス』、講談社学術文庫（1657）、講談社、2004、457頁参照。）

- 3 アリストテレス、『詩学』（松本仁助・岡道男訳）、『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』、岩波文庫（青604-9）、岩波書店、1997、27-28頁。『詩学』からの引用は、すべて松本・岡訳を使用させていただいた。以降は、邦訳書を参照して、引用末尾に、原文（Bekker版）の頁数、縦二段組みの左（a）右（b）、行数のみを記し、邦訳書の頁数は省略する。なお、行数は邦訳文の長さにより多少前後する場合がある。
- 4 『詩学』は2部構成で、現存の写本からは第2部（おそらく喜劇論）の部分が失われている、と考えられてきたが、その点に関して今道友信の指摘を引用する。「本書は訳文の最後をみれば明らかなように、文章が未完のまま脱落している。ということは、本書自体が未完であったのか、あるいは完成された文献が失われたかのいずれかである。これに就いて回答を与えるだけに明瞭な証拠は何も残されてはいない。／ただ、本来、本書すなわち悲劇及び叙事詩を論じた現在の二十六章に及ぶ第一巻と、その後に喜劇を論ずる第二巻とがあり、恐らくその二巻の最後に於いて、詩全体に就いての比較優劣などに関する構想が秘められていたにちがいない。プラトーンもこころみ、アリストテレスの時代にも愛誦されていたさまざまな抒情詩に就いての記述も、そのなかに当然含まれていなければならなかったのではなかろうか。」（今道友信、「訳者解説」、『アリストテレス全集17』、岩波書店、1972、220頁。）
- 5 アリストテレス、『詩学』（松本仁助・岡道男訳）、前掲書、訳注（第6章10）、141-142頁。
- 6 内容は以下のとおり。19章「語法の型」20章「語法の構成要素」21章「詩的語法」22章「文体の注意点」
- 7 視覚的装飾とはopseos kosmosの訳語。opsisが視覚、外観を意味していることから、『詩学』では、舞台上の視覚的効果一般を表していると考えられる。
- 8 アリストテレス、『詩学』（松本仁助・岡道男訳）、前掲書、訳注（第14章2）、170頁参照。
- 9 これまでの解釈の変遷については、今道友信訳『詩学』の第6章の訳注2（前掲書、143-148頁）、および渡邊二郎の『芸術の哲学』第3章第2節「カタルシス」（ちくま学芸文庫、筑摩書房、1998、83-98頁）を参照のこと。
- 10 Cf. Aristotle, *Poetics*, introduction, commentary and appendixes by D.W. Lucas, Clarendon Press, Oxford, 1972 (reprinted with corrections), p. 98.
- 11 プラトーン、『パイドン』（岩田靖夫訳）、岩波文庫（青602-2）、岩波書店、1998、34-39頁参照。
- 12 同じ章のなかで、浄化が「何を意味するかに関しては、いまは説明ぬきでこの語を使うことにし、詩学の論述のなかでふたたびそれを取りあげて、もっと精密に語ることにする」と予告されているが、現存する『詩学』のなかには該当箇所は見当たらない。おそらく失われたと思われる第2巻に存在したのであろうとする見方が一般的である。（アリストテレス、『政治学』（牛田徳子訳）、西洋古典叢書、京都大学学術出版会、2001、425-426頁、および427頁の訳注（1）を参照のこと。）
- 13 ここまで『政治学』からの引用はすべて牛田徳子訳、426頁からのものである。
- 14 渡邊二郎、前掲書、93頁。
- 15 『ニコマコス倫理学』第2巻第6章で、アリストテレスは倫理的卓越性としての徳が魂の中庸「状態」を目指すものとする。つまり、情念による過剰な感情を排し、しかるべき状態に感情を制御することが最善であり、これを「中」的状态と考える。（アリストテレス、『ニコマコス倫理学（上）』（高田三郎訳）、岩波文庫（青604-1）、岩波書店、1971、68-73頁参照。）

- 16 渡邊二郎、前掲書、105頁。
- 17 プラトン、『国家（下）』（藤沢令夫訳）、岩波文庫（青601-8）、岩波書店、1979、310頁。
- 18 同書、320頁。
- 19 同書、321頁。
- 20 同書、322頁。
- 21 同書、323頁。
- 22 プラトン、『饗宴』（久保勉訳）、岩波文庫（青601-3）、岩波書店、1965、113頁。
- 23 プラトン、前掲書、21頁。
- 24 プラトン、『パイドロス』（藤沢令夫訳）、岩波文庫（青601-5）、岩波書店、1967、54-55頁。
- 25 ウェルデニウス、『ミメシス——プラトンの芸術模倣説とその現代的意味』（渡辺義治訳）、フィロソフィア双書（9）、未来社、1984参照。
- 26 プラトン、『国家（下）』、前掲書、訳者による「補注」、421頁。
- 27 アリストテレス、『詩学』（今道友信訳）、前掲書、訳者註（第1章11）、121頁。
- 28 Cf. Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 43.
- 29 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 4e édition augmentée, Armand Colin, Paris, 2019, p. 644.
- 30 とはいうものの、模倣説に関する論争を踏まえ、「模倣imitation」、「再現représentation」、「模倣的再現imitation-représentation」を適宜使い分けている翻訳もある。Cf. Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, le livre de poche *classique* 6734, Librairie Générale Française, Paris, 1990, pp. 30-31, 184.
- 31 ガダマー、ハンス＝ゲオルク、『真理と方法 I』（饗田收、麻生建、三島憲一他訳）、叢書・ユニベルシタス（175）、法政大学出版局、2012、164頁。同段落の引用はすべて同頁からのものである。
- 32 同書、166頁。
- 33 アリストテレス、『形而上学』（岩崎勉訳）、講談社学術文庫（1116）、講談社、1994、45頁。
- 34 リケール、ポール、『生きた隠喩』（久米博訳）、岩波現代選書（特装版）、岩波書店、1998、49頁。
- 35 同書、49頁。
- 36 同書、49頁。
- 37 同書、51頁。
- 38 同書、57頁。
- 39 アリストテレス、『詩学』（松本仁助・岡道男訳）、前掲書、訳注（第9章4）、150-151頁。
- 40 川島重成、『『オイディプス王』を読む』、講談社学術文庫（1259）、講談社、1996、21-24頁参照。
- 41 Cf. Pavis, Patrice, *op.cit.*, p. 438.
- 42 新関良三、『ギリシャ・ローマ演劇史第2巻 アイスキュロス・ソポクレス』、東京堂、1957、529頁参照。
- 43 タプリン、オリヴァー、『ギリシア悲劇を上演する』（岩谷智・太田耕人訳）、リプロポート、1991、38-40頁参照。
- 44 （ ）内の数字は原典に対応した行数を示したものの。形式上の区分および訳文はすべて、岡道男訳『オイディプス王』（『ギリシア悲劇全集3』、岩波書店、1990）を使わせていただいた。なお、太字の人物名は登場人物の区分ごとの最初の登場を示したものである。
- 45 同書、25頁。
- 46 同書、48頁。

- 47 同書、49頁。
- 48 同書、55頁。
- 49 このスタシモンは、作品の主題とどのように結びつけるか、従来さまざまな意味論的解釈がなされてきた。しかしここでは、「イオカステとオイディプスという二つの焦点を持っている」ことを指摘するに留める。なお、この指摘は川島重成のものである。(川島重成、前掲書、158-168頁参照。)
- 50 ソポクレス、『オイディプス王』(岡道男訳)、前掲書、48頁。
- 51 同書、70頁。
- 52 同書、71頁。
- 53 同書、3頁。
- 54 フォースター、エドワード・モーガン、『小説とは何か』(米田一彦訳)、ダヴィッド社、1996、40頁。
- 55 同書、53頁。
- 56 同書、53頁。
- 57 同書、108頁。
- 58 同書、108頁。
- 59 同書、105-107頁参照。
- 60 セーレン・キルケゴール、『美しき人生観』(飯島宗享訳、中里巧校閲)、未知谷、2000、200頁。