

「ミメシス」の四つの意味契機

——『国家』におけるプラトンの詩人批判に寄せて——

加藤 好光

“μήησιν ὁδῶς ἔχουσ ἄν μοι εἰρεῖν ὄρι ποτ' ἔστιν;

οὐδὲ γάρ τοι αὐτὸς πᾶν τι συννοῶ τί βούλεται εἶναι.” (『国家』 X.595c7-8)

序

プラトンは、そしてアリストテレスは、文藝を論ずるにあたっていかなる意味で「ミメシス」ならびにその系列語を使用したのか。本論稿は、これまで繰り返し論じられてきたこの問題を改めて問い直す。その際、両哲学者の著作に直接あたり、そこからかれらの「ミメシス」概念を規定するという、これまで幾多なされてきた方法はここでは採らず、言葉は歴史を持つという自明の事実を踏まえて、はじめにもにかれらの時代以前に書かれた文典を参照し、そこで「ミメシス」ならびにその系列語がどのような意味契機を持っていたのかをあらかじめ検証し、その上で『国家』と『詩学』における文藝に関するかれらの主張を「ミメシス」概念を中心に再構成することを試みる。このように本論が取り扱うのは文藝についてのかれらの思想のごく一部分であり、また考察の手順上、形式的にも哲学思想についての論述ではなく、その予備的段階である文献学的方法によるアプローチという体をなしている。またこのような手順上の制約により、本論の論述の比重は、アリストテレスよりプラトンにより多く置かれることになる。アリス

トテレスが「ミメシス」概念を既に学問的術語として使用したのにたいし、プラトンは日常の言語生活から直接この概念を思索のなかに取り入れたのであるから。⁽¹⁾

一 原意の同定

「ミメシス」とその系列語の祖語は“*mimos*”である。この言葉の語源はいまだ明らかにされていない。この言葉から動詞“*mimēthai*”ができた。さらにそこから“*mimōsis*”という行為名詞と被動名詞“*mimēthōs*”が造語され、そのほか「ミメシスするひと」という意味の名詞“*mimētēs*”と「ミメシスに関する、ミメシスの」という意味の形容詞“*mimētikós*”などが派生している。

これら一連の言葉の祖語“*mimos*”が何を意味していたかを問うにあたって、アイスキュロスのサチュロス劇“*Hōvol*”の一部と見做されるある断片を取り上げる。これがこの言葉の最古の出典箇所である。アポドロソス（*Bibliotheca*:5.1）によるとこのサチュロス劇の粗筋はおよそ以下のとおりであった。ディオニュソスはフリュギアのキュベラの地に至り、そこで大地の女神レアによって清められ、秘儀の伝授を受けて衣装を与えられた。それからトラキアの地を急いだのであるが、エドノス人の王リュクルゴスによって侮辱され、追ひ払われた。そこでディオニュソスは海中のテティスの許に遁れた。それまでかれに追従してきたディオニュソス信者とサチュロスの大多数は捕らわれの身となった、云々。断片はディオニュソスとその一行のキュベラ到着場面の一部分である。

コテュトの聖なる儀式をとり行いつつ

(…)

ひとりは両手に旋盤で捲えた

笛を持ち、

息を満たして調べを指で吹き上げる、

狂気呼び起す笛の音を。

別のひとりは真鍮で縁取ったシンバルを鳴り響かせる

(…)

(…)
弦楽器がかき鳴らされて雄叫びが上がり、

どこからか隠れた所から雄牛の鳴き声をした

そら恐ろしいTimorがそれに応える。

そして、地下からの轟きにも似た

身の毛もよだつようなドラムの音が響いてくる。⁽²⁾

エルスによれば、ここではリユクルゴス王の臣下によつて構成されるコーラスが、土着の女神コテウト(「コテウス」また「コテユット」とも)の儀式とよく似たディオニュソスのオルギーを描写している。⁽³⁾

Timor、*Timor* の複数形) がここで何を意味していたのかについてふたつの異なつた学説がある。ひとつは「ミメシス」概念の起源を「舞踏」に見ようとするもので、カラーの採つた説である。カラーは、文化として確立した特定の制度ないし技藝に「ミメシス」概念の始まりを想定している。かれの説くところによれば、*Timor* は「舞人」、より具体的には、ディオニュソスを祭つた酒神祭のなかで舞う「役者」(もしくはその「面」)であり、そこにこの概念の原点があるという。⁽⁴⁾ カラーのこの解釈は、引用部分から直接導き出されたものではない。かれは、「ミメシス」

概念が「舞踏」を意味の核としてそこから意味の幅を広げていったと見做すことによって、これより後の時代の文献における「ミメシス」概念の意味契機の多様性が整合的に理解され、「ミメシス」概念にまつわる多くの疑問が氷解するといふのだ。

いまひとつは、エルスがコラーを批判して提示した説で、それによれば、*μῦθος* はそもそも人を指す言葉ではなく、引用の断片では、ある楽器の音が雄牛の鳴き声を模していること、つまり模倣の効果ないし行為を意味している。⁽⁵⁾ この見解の論拠としてエルスが挙げている諸点をここで列挙するとおよそつぎのようになる。まず、この断片の出典であるストラポンの『地理』(X.3.16)の先行箇所では話題となつてゐるのは楽器であり、酒神祭で催される祭儀劇もしくはオルギーではない。また、かりに *μῦθος* がコラーの言うように「人」を指した言葉であつたとすると、コラーはこれら「舞人」の舞いを目にすることができない、という不合理な事態になる。テクストでは、*μῦθος* は「*μῦθος*」から隠れた所から (*ποθὲν ἐξ ἀφανοῦς*)「雄牛の鳴き声をあげているとあるが、この表現に基づく」と、偶然何かが障害物になつていてリュクルゴスの臣下らにはその背後の舞いが見えない、と想定することは困難である。

ここでエルスが着目しているのは、オーストラリアなどで原住民が秘儀をとり行ふ際に使用する「うなり板 (*bull-roarer*)」という道具である。それは、雄牛の鳴き声を模す、見た目には小さな器具で、ギリシャ語では *πόμβος* と呼ばれるものである。恐ろしい音色と見た目の釣り合わない「うなり板」は、儀式では人目に触れないように案配され、実際オーストラリアでは、女性や秘儀を受けていない子供が見てはならない祭具とされているといふ。⁽⁶⁾

μῦθος が *μῦθος* を語尾とした男性名詞であり、後の時代のデモステネス (II.19) には「ものまね役者」という意味でこの言葉を使った用例も見える。また、スイダスの辞書では *τρίθκος* (猿) の項目に *τρίθκος* とある。⁽⁷⁾ しかしだからといって、*μῦθος* がもともと「舞う人」なり「まねる人」など行為者を指した名詞であつたと考える必要はない。このことを念頭におけば、エルスの説はコラーのそれと比べより説得力がある。引用したアイスキュロスの断片

に寄せて言われた、「これらミーモイとはいったい何者か“Wer sind diese Mimosi?”というカラーの問いかけはすでに偏った前提の上に立てられているのである。‘Mimos’を「人」ととると、たとえば、エウリピデスの『レーオス』中の“εὐράνου μίμων ἐξων ἐπρυγίου θηρός” (255-257) という詩句はたちまち⁽⁹⁾に不可解なものとなる。これを訳すと「地を這う獣の四つ足の μίμωνをして」となるのだ。

加えて、‘mimos’という言葉の由来をディオニュソスの祭りに関係づけることも問題なしとは言えない。周知のとおり、悲劇はまさにディオニュソスを祀った祭事に起源を持ち、それは、悲劇の競技会に参加する詩人に悲劇作品とならんでサチュロス劇の提出が義務づけられていたことにも現れている。その悲劇が古代最盛期を迎えた時期、ギリシャ人の植民地であったシチリアで「ミモス劇」という芝居のジャンルがあつた。これは物まねを旨とした、歌と踊りの見世物から発展した演劇で、実際の上演では芝居というより往々にして即興的な模倣や曲藝などが介入し、卑俗さゆえにアテーナイの悲劇のように国事となることはなかつた。もし、‘mimos’がディオニュソスに関係の深い言葉であつたならば、「ミモス劇」とこの酒神の関わりに言及した文献が見当たらないのは腑に落ちない。また、当時国事として権威を誇っていた悲劇が、遠来の卑俗な芝居にみずからの祀る神にゆかりのある言葉を冠することを許容したであろうか、という疑問もある。

ミモス劇はシチリアの地方演藝にとどまらず、クセノフォンの『饗宴』からも窺えるように、遠くアテーナイでもその興行は好評を博していたし、ディオゲネス・ラエルティオス (3.18) の伝えるところによると、プラトンはミモス劇作家のソフロンを尊敬し、かれの書物を枕頭の書としていたということである。では、アテーナイにおいては‘mimos’というジャンルの名称が退けられていたかと言えば、そのような事実もない。たとえばアリストテレスは『詩学』第一章で「ソフロンとクセナルコスのみモス劇 (τοὺς Σόφρονος καὶ Ἐυάρχου μίμωνς) (1447b10-11) と、ミモス劇を、悲劇や喜劇などと併存する演劇的技藝の一ジャンルとして言及しているのだ。エルスは、「ミモス劇」が

シチリアに起源を持つことに着目し、語源不明の *ἡμῖνος* がもととはドリア方言に由来する言葉で、そこから東のアッ
 テイカーイオニア地方へと広がっていったと考える。ここで、ディオニュソス神がもとは東方の小アジアないしその
 近辺に由来することを顧慮すれば、⁽¹¹⁾ *ἡμῖνος* とディオニュソスの関係はさらに希薄になる。

ἡμῖνος の藝人は「道化 (*ἡλωροποιός*)」、「曲藝師ないし奇術師 (*βουλωροποιός*)」に類する者と見做されて
 いた。⁽¹²⁾ 直接ミモス劇とは関係ないが、プラトンの『国家』第十卷のエルの物語のなかで、あの世でエルには「道化師
 テルシテスの魂が、猿に姿を変えるのが見えた」と書かれていることが、スイダスの辞典の「*κίρκος ἡμῖνος*」とい
 う記載との関係で興味深い。

以上を顧慮してわれわれはコラーの説を退け、エルスの説を妥当とする。*ἡμῖνος* の原意は、楽器や身体を使つて
 なにかを真似ることである。⁽¹³⁾ ミモス藝人が「道化師」や「曲藝師」に近い部類の藝人と見做されようが、それは
ἡμῖνος という言葉の意味と関係があるわけではない。

ここに挙げた *ἡμῖνος* の語義は、『国家』第三卷におけるプラトンのミメシス概念の定義、「声においてにせよ、姿
 かたちにおいてにせよ、自分を他の人に似せるということとは、自分が似ようとしている相手の人を、真似る
 (*μιμηθεῖν*) とということにほかならない」(393c5-6)、⁽¹⁴⁾ に符合する。つまり、プラトンのこの定義はミメシス概念の
 根幹を捉えた、まさに正鵠を射た定義と言つてよい。すると、*ἡμῖνος* とそこから派生した *ἡμῖνος* という名詞は
 ほほ同義ということになる。⁽¹⁵⁾ エルスによれば、*ἡμῖνος* をはじめとした一連の言葉は単俗な事柄に関するとして語感
 が悪いらしく、悲劇作品での使用頻度は極めて低いという。なお、アッテイカーイオニア方言では、*ἡμῖνος* と
 ほほ同義の言葉として、*(ἄ) ὁμοῖον* と *(ἀν) εἰκάειν* がある。クセノフォンの『ソクラテスの思い出』第三
 卷 XI.8 では、ソクラテスが肖像画家や彫刻家と、造形藝術における精神的内面性の描写的表現の可能性について問
 答する文脈で、これら三つの動詞が適時使い分けられている。また、同じくクセノフォンの『饗宴』VI.8-10 では、

ソクラテスに嫌み口をきくシユラクサイの曲藝団長——この曲藝団は, *ῥήτορες* 藝人の「一団である——を道化(一)の
フィリッポスがまねる、まねないという文脈では、*ῥητορίας* という言葉が予想されてしかるべきところで
εἰκόσειν が繰り返される。

大般的に見て、おおよそつぎのことを認めることができる。*ῥήτορες*、*ῥητορίας* はおもに演技(パフォーマン
ス)としてのものまねを言い表しており、古くはこれがミメシス概念の外延を緩やかに枠づけていたのにたいし、
“(αφ) ομιλοῦν”と“(απ) εἰκόσειν”にはそのような限定はない。

二 派生的意味契機の分類

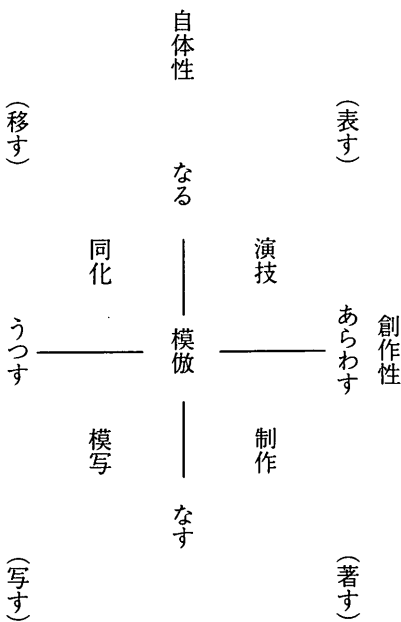
プラトンとアリストテレスが共々認めているように、「ものまね」は人間の本性に由来する。そして、この本性のな
かに、「ものまね」をそれとしてひとに示そうとする表現・演技の性向をも含めてよい。人は模倣衝動や演技衝動と
いうようなものを生まれながらに持っているのである。ただ、この本性を何の目的で活用するかはさまざまである。
さきに挙げたアイスキュロスの断片では秘儀の祭事の枠内で雄牛の鳴き声が模倣され、『レオソス』では狼に化ける
ことのための殺人であった。目的のこのような多様性が言葉に反映して、「ミメシス」はさまざまの意味合い(意味
契機)を持つようになる。また、「ミメシス」において用いられる手段、まねられるものとまねられたものの関係、
「ミメシス」を旨とする諸技藝についての理解と価値づけ、「ものまね」の仕上がり具合など、その都度的话题ないし
主題のおきどころによって「ミメシス」は「模倣」となり、「再現」ともなり、はたまた「模写」、「描写」、「表現」
(作品甲は対象乙を表現している)、「演技」、「猿まね」、「踏襲」、「同化」等となる。

二・一 分類基準と代表的意味契機

右に列挙したさまざまな意味契機は前節で取り扱った原意から系統的に派生して来たものであろうが、本論の枠内では発生論的にかかる系統それ自体を検証するのではなく、雑多な意味契機をとにかくいくつかに分類することによって、「ミメシス」概念が持つ意味契機を整理してみたい。分類にあたっては基準が必要である。本論では試みに、ミメシスにおける「自体性」ならびに「創作性」を分類基準として立てた。これら分類基準それ自体の妥当性はここでは問わない。いま、これらふたつの基準を座標軸とする四つの仕切りを設け、これら四つの仕切りを代表的な意味契機として挙げる。なお、「自体性」という基準は、ミメシスの所産とミメシスの行為主体との関係に関わり、ミメシスが、主体自身があるものに「なる」ことよってなされるか、はたまた主体があることを「なす」ことよってなされるのか、が問われる。いまひとつの基準である「創作性」において問われるのは、ミメシスの主体が「与える」もの（能動的）であるかむしろ「受け取る」もの（受動的）であるか、

であり、この基準にしたがってミメシスのさまざまな意味契機は、創作性・表現性・創造性を帯びたものと、対象の写実・描写・反復といった性格をもつものに分類される。各々の意味契機を図のように分類した。

ここで範疇としてあげられた四つの代表的意味契機のそれぞれについて、以下にいくつかの典型的な例を挙げて検討してゆこう。⁽¹⁷⁾



二・二二 演技「あらわす・なる」

模倣としての演技にはまねられるべき具体的対象があり、それは人物、動物等である。対象領域を包括する概念は「実体」であり、演ずる者はそのものに「なる」——より正確には、そのものの「ふりをする」——ことを意図して、「動き」と「かたち」ないし「音声」でそれを「あらわす」のである。これは、さきに確認した「ミメシス」概念のことも根源的で古い意味である。「演技」のうちにはエルスの言う「*prodrumatic*」(註(13))なもの、また、たとえば、ひとを欺くために他国の方言を使うこと(アイスキュロス *Choeph.* 564) や、楽器で音(声)をまねる行為(ピンドロス *Pyth.* 1221)、他人(異性)の衣装を身に纏うこと(アリストファネス *Thesm.* 156, *Ra.* 109)なども含まれることは論をまたない。われわれが先に引用したアイスキュロスのサテュロス劇「エドノス人」の断片ならびにエウリピデスの悲劇『レーソス』(255-257)もここに含まれる。この意味契機における模倣概念の定義がプラトンの『国家』第三巻に見られることも既に言及した。この範疇に入れられる用例はその他にも、エウリピデス、アリストファネス、プラトンなどに多数見受けられる。

二・二三 模写「うつす・なす」

ある写実的な絵画作品について、「これはしかじかのものを模倣(表現・描写)している」という場合の「ミメシス」概念はこの意味契機をもつ。ここでは、「演技」の場合のように、ミメシスの主体が「自身」であるものを「表現」する行為が問題となるわけではない。また、ここで言うミメシスは「模写されたもの(作品・制作物)」と「模写された現物」との関係について言われるのであり、その点で「制作」[なす・あらわす]という(行為としての)ミ

メシスとは異なる。なぜなら、「模写」のミメシスは対象を模写する（写す）こと——もしくは対象が描写されていること——を語義とし、その模写がたとえ具体的な作品の制作におけるそれであるにしても、「ミメシス」という言葉自体には「制作」「作る」ないし「あらわす」という意味契機は含まれないのであるから。動詞「μεικτοβαί」の過去分詞形が受動で形容詞的に用いられるとき、しばしばこの「模写」という意味を持つ。すでにヘロドトスにおいてこの用例が認められる。

エジプトの富裕階級の者の催す宴会では、食事が終り酒宴に入ろうとする時、一人の男が木で人間の死骸にかたどつたものを棺に入れて持ち廻る。この木製の死骸は、描き方といい彫り方といい、実物そっくりに模してある（μεικμημένον ἐς τὰ μάλιστα）（…）（II.78）

職人たちは遺体が運び込まれてくると、絵具を用いて実物に似せた木製のミイラの見本を、運んできた者たちに出してみせる。その説明によれば、もつとも精巧な細工のものは、さる尊い姿（…）を模したもの（μεικμημένα）であるといひ、（…）（II.86）¹⁸

（ただし、この語法がつねに「模写」の意味契機を持つとはかぎらない。たとえば、プラトンの『ファイドロス』のなかの「美をよく模した（κάλλος εὖ μεικμημένον）神々しい顔立ちを目にするとき」（251a2）は、語法的には右の引用と同じであるが、「なす」という契機を含まず、むしろ「同化」「うつす・なる」の範疇に分類すべきである。）なお、「模写」という意味契機における「ミメシス」概念は、『国家』第十卷における「真実から三番目」という絵画の存在論的位置づけの根拠ともなっている。¹⁹

なお、模されるのは实在物のみではなく、方法や制度もある意味で「模写」の対象となりうる。ある行為をなすとき、またある事業を興すにあたって、他者の「方法」や「制度」を「模範」として「うつす」ことは「模写」の範疇からさらに派生した亜種と考えることができよう。ここでそれを「踏襲」とよぶ。われわれはその顕著な用例をヘロドトスの『歴史』Ⅴ.66-67に見出すことができる。

クレイステネスは、それまで四部族であったアテーナイ国民を十部族に改編し、イオンの四子、ゲレオン、アイギユレス、アルガデスおよびホプレスの名にちなんで命名されていたこれまでの部族名を廃止し、別の英雄を選んで、その名によって新部族の名称を制定した。(…) 私の思うには、クレイステネスのそうしたやり方は、彼の母方の祖父に当り、シキュオンの独裁者であったクレイステネスの政策を真似たもの (*ἐπιπέτο*) であろう。(邦訳二四六—二四五頁、一部改削)

この意味でのミメシスの用例は紀元前五世紀のいまひとりの歴史家、トゥキユデイスにも認められる。『歴史』II.37.1で引用されているペリクレスの演説に、「(…) 我々の政体は近隣の慣例に追従せず、他に真似ること (*μιμητικὴν ἰσχυροτέραν*) なく、かえって自らを他への規範たらしめている」とあるのがそれである。⁽²⁰⁾

二・四 同化「うつす・なる」と制作「あらわす・なす」

これら両意味契機はそれぞれ、プラトンの『国家』第三巻における作家批判の根拠となった「ミメシス」概念と、アリストテレスの『詩学』における「ミメシス」概念の主要契機をなしている。いわずもがなのことであるが、プラ

トンがおもに「同化」の、アリストテレスがおもに「制作」⁽²¹⁾の意味契機を含んだ「ミメシス」概念を使用しているのである。なお、ここで言う「同化」とは、対象の模倣を通じて、対象との心理的距離が取り払われ、模倣者のエートスがそのものになりきってしまうような模倣のありかたを指して言う。

「ミメシス」概念は、すでに明らかのように、意識的で見世物的要素をもった「演技」ないし「パフォーマンス」におけるものまねをその起源としている。その意味で「同化」はミメシスという「概念」の根源ではありえないが、模倣という「本性」もしくは「衝動」の基底をなす、こう言つてよければ、精神の先天的性向であるように見受けられる。その限りで、「同化」は模倣の「本性上」の根源とも言いうるであらう。

それには、し、「制作」は、「演技」と「同化」というミメシスの概念上と本性上の根源から派生した模倣の一樣態であるとはいえず、実際の所作においては最もそこから遠く、「ミメシス」概念の四つの主要な意味契機のなかでは「まねる」という要素が最も少ないものである。

プラトンもアリストテレスも、それぞれの思索の文脈のなかで「ミメシス」概念を意図的に使用している。節を改めて両者の考えを比較しつつ検証してゆきたい。

三 ホメロスの叙事詩をめぐるプラトンとアリストテレスの「ミメシス」概念

三・一 『国家』第三巻における「ミメシス」——語りの様態との関連から

プラトンの『国家』第三巻は「ミメシス」概念を哲学的思索のなかで主題的に取り上げた最古の文献であるが、そこには、さきに引用した339d5-9の「演技」という意味契機における「ミメシス」概念の定義とならんで、この概念

を敷衍して、「より劣悪な人間たちの型に自分をはめこんで形びくべ (αὐτὸν ἐκμάττειν τε καὶ ἐντοράναι εἰς τοὺς τῶν κακίων τύπους)」（396d7-e1）という言葉が見出される。本論稿で、「ミメシス」の四つの主要な意味契機のひとつに「同化」をおいた根拠となった表現である。ここで使われている動詞「ἐκμάττειν」(to mould, modeln)と「ἐντοράναι」(to place in, sich hineinsetzen)からも窺われるように、これはもはや主体が対象に「似る」もしくは「自己」を対象に「似せる (εἰκόζειν, φησὶν)」という段階——この段階では「演技」と「同化」ないし「同化」の範疇に入り、プラトンの哲学において重要な意味を持つ「陶冶」としてのミメシス（「神に似たものとなる」）こと。「同化」は「陶冶」の結果である）⁽²²⁾はいまだ未分化である——を超え、「ミメシス」概念の内包を新たな地平へとおし広げている。

『国家』第三巻の文脈で問題となっているのはホメロスの叙事詩である。プラトンはそこで、詩人が登場人物を描写するのではなく、その人の内側に語りの視座をおき、直接その人に語らせることがその登場人物を「μυεῖσθαι」すること、と言う。これは語りの様態に関する⁽²³⁾

ここで語りの様態に関して、F・K・シユタンツェルの語りの理論からふたつの分類概念を援用しよう。物語の語り手が外からの視点で登場人物やそれを取り巻く状況を描写する場合は「auktorialな語り (auktoriale Erzählsituation)」であり、語り手が登場人物（いわゆる“Reflektorgan”）の背後に回って——つまりたんに登場人物の内面を全知視点で描写するのではなく、劇的手法によって登場人物を前面に呈示することを通じて——、登場人物に直接語らせたり、意識の流れを内的独白で示す場合の語りのありかたを「personalな語り (personale Erzählsituation)」という。語りの様態が“auktorial”から“personal”へと移行することはプラトンの言葉では、叙述 (διήγησις) が「たんなる叙述 (ἀπλὴ διήγησις)」から「ミメシス」に変容することである。プラトンは、personalな語りであるミメシスにおいては、語り手がみずからあたかも登場人物その人であるかのような振りをするのだ、と説く。その際、それはた

なる「演技」、即ち技巧的所作とは考えられていない。つまり、語りの様態差はたんに技巧の問題に留まらないのである。プラトンは、現代の語りの理論においてなされるような「語り手」と「作家」との区別を立てない。かれに就いて、*persona*な語りを用いて「語り手」が登場人物の言葉や心情を直截的に表現することはただちに作品の制作者である「作家」の主体性の放棄を意味するのである。

叙述のありかたが作家その人のありかたを端的に反映するとすれば、「自分「語り手」があたかも誰か別人であるかのようにして、あるせりふを語る場合には、作者は自分の話し方を、これからその人が語ると彼が告げたそれぞれ的人物に、できるだけ似せよう」(393c1-3)としていることになる。ここにプラトンの批判が向けられている。すでに叙事詩においてミメシスが問題となるのであれば、主に行為とせりふから構成されている劇作においてはなおさらである。叙事文学に関するシュタンツェルの語りの理論を劇文学へと敷衍すれば、劇は *personal* な語りのみから構成される文藝ジャンルと言える。これをプラトンの言葉で言うならば、「せりふとせりふの間の作者の語りを取り除いて、対話のやりとりだけを残す」(394b4-5) 悲劇や喜劇は「その全体が〈真似〉というやり方によるもの」(394c1) ということになる。喜劇や悲劇の許容は「ものまね」の奨励にほかならないのであるから、(一部の優良な英雄劇や英雄譚を除いて) プラトンの描く哲人国家にはこれらを許容する余地はない。その国家に必要な守護者(のみならず職人ら)は自己の職務に忠実な専門家である。だからかれらには、「ほかのことを何ひとつ仕事として行つてはならないのと同様に、〈真似すること〉も許されない」(395c2-3)のだ。

あるひが他のものを「まねる」と言うとき、まねる人のエートス(そしてプラトンにおいてはとりわけ真似を觀せられる、未だ柔軟性に富んだ若年者の可塑的なエートス)とまねられる対象のありさまとの関係が問題となる。

「うつす・なる」のミメシスのもっとも極端な私たちは、自己の主体性を完全に放棄して他者になりきることである。それをそのものの「ふり」をする、もしくはそのものの「まね」をすと言うのは、そうするひとを外部の者が

見て言うのである。「ふりをする」にしても「まねる」にしても、それを主体の意識的な所作としての「似せ (*ἀφομοῖον*)」ととれば、たとえは、人を揶揄する際の常套手段としてつかわれる、戯画的に誇張した「ものまね」もそこに含まれる。このような「演技」という意味での「ものまね」においては「まねるひと」と「まねられるもの」の間の距離が保たれている。「演技」としてのミメシスは時に「異化」の効果も持ちうると言ってよい。それもまごうかたなき「ミメシス」である。

むろん、このような「演技」のミメシスは揶揄の手段であるばかりではなく、野卑な滑稽さの表現手段でもありうる。クセノフォンの『饗宴』では、笛の伴奏で優美に踊る舞子の「まね」をして、フィリッポスが滑稽に体をくねらせてみせる箇所で、「少年と少女の舞をまねながら (*μυθοῦμενος τῆν τε τοῦ παιδὸς καὶ τῆν τῆς παιδὸς ὄψιν*)」(II.21)と書かれている。道化のフィリッポスのミメシスの意図は滑稽に踊ってみせること自体にある。『国家』第三巻での詩人批判で問題となっているのは、しかし、このような「演技」とは異なる「同化」のミメシスである。

三・二 「詩学」における「制作」のミメシス——「同化」のミメシスとの対比から

「同化」と「制作」は主体が自己を括弧に入れるという点を共有する。「制作」という意味契機におけるミメシスもある意味で、「自らは黙して対象に語らしめる」、もしくは比喩的な意味で「自己を殺して対象を描写する」ことを旨としたミメシスである。しかし、「制作」においては「主体性の放棄」と「対象への没入」という対象との間の距離の排除があるわけではない。(ここで言う「制作」とはあくまで「ミメシス」の意味契機としての「つくる」であり、実際にものを制作する過程で「同化」がなされるかどうかは位相を異にする問題である。)

両者の違いを引き続き叙事文学を例にとって説明しよう。プラトンとアリストテレスのミメシス概念の違いは、両

者とも「語り手」と「作家」の理論的分別を知らないながらも、『国家』第三巻ではプラトンが「作家」（実在する制作者）を「語り手」（虚構中の報告者）に引き寄せてミメシスを論ずるのたいし、アリストテレスの『詩学』においては「語り手」が「作家」（実際の制作者）に引き寄せられて論じられていることに起因する。だから、プラトンは「語りの様態」を中心に据え、虚構のなかでの語り手の態度を問題とし、アリストテレスは作家による「実際の制作」の枠内で作品世界を捉え、それを現実との関連から「起こりうること」（τὸ θεαματόν [1460a12] や τὸ βλογόν [1460a13]、²⁴ δόξανον [1461b1]）をも πιθανόνとして受け入れるわれわれの想像力にとつての蓋然的事柄」と性格づけるのである。よつて、アリストテレスにおいては虚構の枠内で「語り手」が登場人物の背後に回つたからといって、言い換えると、「語り手」の「叙述」が物語の舞台から姿を消したからといって、ただちに作家が登場人物になりきつたとは考えないのである。「ありうべきこと」という「虚構」の世界にたいして「現実」の作家が持つ距離は、その都度の語りの様態にかかわりなく保たれ、「起こりうること」は常に制作の「対象」として確保される。作品制作がミメシスであるか否かは、この「対象」との関連で考えられるべきであり、その意味で、作家のエトスと登場人物の品性との呼応の問題はここでの「ミメシス」概念とはまったく位相を異にしている。

このような前提の違いから、アリストテレスはプラトンとは異なつた観点からホメロスを評価している。「ホメロスは多くの点で称賛に値する。とりわけ、作家のなかでひとりかれこそがなにを創作すべきかについての心得違いをしていなかったという点で。というのも作家はみずから語ることをできるだけすくなくすべきであり、そうしないかぎり μίμητιςではないのだから」（1460a5-8）というのがそれである。

この引用に関して注目したいのは、「同化」のミメシスと「制作」のミメシスがおのおの異なつた対概念をもつていることである。『国家』第三巻のホメロス批判のもとになつた「ミメシス」概念の対は「たんなる叙述」としての“auktoria”な「語り」であつた。敷衍するとそれは、「語り手」——それ自体虚構の存在者——が自己の位置を踏ま

え、「距離」(いわゆる“epische Distanz”)を保ちながら、語られるべき出来事を叙述することである。アリストテレスの『詩学』からの先の引用箇所では、しかし、これは「ミメシス」概念の対とはなりえない。それによれば、「作家」の制作がミメシスでなくなり、かれが *μυητικός* ではなくなるのは、制作のなかに作家自身が割り込んでくる時と言われるのだ。

「作家みずから語る」とはいかなる事態を指しているのかはともかく、ホメロス以外にここで「作家」として考えられているのがおもに悲劇作家であり、『国家』第三巻におけるプラトンの「ミメシス」概念に基づけば、かれらこそすぐれて *μυητικός* であるはずである。しかし、アリストテレスはまさにかれらについて「作家みずから語る」と言い、それゆえかれらが *μυητικός* ではない、と断じているのだ。つまり、かれの「ミメシス」概念に基づけば、「作家みずから語る」という事態は、物語が報告者である語り手によって *auktorial* に叙述される場合にも、*personal* な語りによって登場人物の心情、かれの置かれた状況を登場人物自身の視点から描写される場合にも、はたまた悲劇・喜劇においても等しく起こりうるし、また回避されうるということになる。つまり、*auktorial*, *personal* という語らない叙述の態差にかかわらずなく物語制作はミメシスたりうるのである。また、だからこそアリストテレスは基本的に *auktorial* なジャンルである叙事文学と、*personal* な語りの延長上にある劇文学をともども「ミメシス」として論じたのである。

アリストテレスは詩的ミメシスの「いかに (*τὸ ὅς*)」をつぎの三つに分別している。〔…〕ホメロスが創作したように、時に報告者 (*ἀρραγέλαδοντα*) として、時にはほかの何ものかになって *μυητόβα* すること、また、報告者であり続けてほかのものに成り変わることなく *μυητόβα* すること、もしくはすべての登場人物を行為し、活動するものとして *μυητόβα* すること〔…〕(1448a21-22)。⁽²⁵⁾ 「詩人がみずから語る」というアリストテレスの言葉を、読者なし鑑賞者の視点から言い換えると、一八世紀の *auktorial* な語りの小説で顕著な、語り手の作中への登場(ギリシ

ヤ古典文学におけるそのもつとも有名な例は『イリアス』の冒頭部分に限らず、とりわけ作品のなかに作家の個性がかいま見られること、作中の出来事や登場人物の運命にたいするかれの個人的な思い入れ、つまり作家自身の“*thōn*”と“*phōn*”が介入し、あたかも舞台のうへの俳優のように作品を舞台としてかかる“*thōn*”と“*phōn*”をわれわれに示すこと(δραματικός 1460a)を意味している。これは叙事詩と戯曲の両ジャンルいずれにも該当する。

三・三 意味契機の重複

これまでわれわれは「ミメシス」という言葉のもつとも根幹的とみられる意味と、そこから派生してきた幾つかの意味契機を検討してきた。これら意味契機は、「なる——なす」ならびに「うつす——あらわす」という基軸を交差させることによって得られるおのの意味領域を代表するものとして選択した。(もつともこのような選択はその性質上つねに暫定的である。それぞれの意味領域を範疇的により明確に特徴づける概念がほかにあれば、変更してよい。) ここで留意すべきことがある。これはおそらく言葉の語義一般に関わることだが、ある文脈で使用されるひとつの言葉にはしばしば複数の意味契機が混在している、ということである。²⁶⁾ 引き続きアリストテレスの『詩学』から例を引こう。詩作の起源を叙述する第四章で、アリストテレスは文藝のふたつの原因を挙げている。ひとつはミメシスという行為が人間の先天的な能力であり、ひとはミメシスを通じてものを学び始めるとのこと。いまひとつは、ミメシスの所産(μύθημα)を喜ぶという人間の本性がこれらふたつの原因であるとされる(1448b4-9)。ここでは「ミメシス」概念に複数の意味契機が含まれている。本性としての「同化」のミメシスは「なる」ことを通じてのミメシスであるとききに述べた。ことに子供のミメシスは顕著に「なる」ミメシスであり、「なす」ミメシスではない。それにたいし、ひとがミメシスを介して「学ぶ」というとき、そのミメシスには「なる」ことと「なす」ことの両契

機が等しく考えられる。しかし、その様態は「うつす」ことが主であつて、「あらわす」ことは従である。さらに、ひとがミメシスの所産を観るにつけて再認の喜びを感ずるといふときには主に技藝によつて「あらわさ」れたミメシス、つまり「演技」と「制作」のミメシスの所産が念頭におかれてしかるべきである。

四 『国家』第十卷の作家批判と「ミメシス」

さてこれまで、ミメシスという言葉とその同族語がプラトンをいしアリストテレスの活躍した時期までに持つていた主要な四つの意味契機を検証してきた。つぎに、ここまでに得られた認識に基づいて、『国家』におけるプラトンの作家批判を取り上げ、いかなる位相でいかなる意味契機において文藝が「ミメシス」概念に結び付けられているかを確認してゆこう。

プラトンは「ミメシス」概念を援用することによつて作家追放を企てており、作家ないし文藝に対して物言いをつけている点が即ち「ミメシス」概念の登場する位相である。それは三つある。

一、叙事詩における語りの様態が問題となる場合。

二、文藝作品の内容と、それが描き出している対象との関係が問題となる場合。

三、作家の何たるか（真のすがたという意味での「実体」）が問われる場合。

これらのうち、第一の位相についてはすでに言及した。そこでは、語り手がたやすく自己を放擲して登場人物になりきること、即ち「うつす——なる」の「同化」のミメシスの主体としての作家に批判が向けられていた。これを許容することは、ひいては国の守護者や職人の持ち場放棄の許容に繋がるからだ。

二番点はこれとは問題の位相を異にする。作品の内容に焦点があてられ、「模写」としてのミメシス（「うつす——

なす」がその対象をよく模倣（表現）しているか否かが問われる。「文藝はミメシスなり」と最初に規定したのはプラトンである、とこんにちわれわれが言う場合はおもにこの「模写」という意味契機における「ミメシス」概念を念頭においている。文藝と絵画が比較されるのもこの位相においてであり、文藝作品が再現する対象には、絵画作品の描写する対象に劣らぬ実在性が認められている。これよつてプラトンは、文藝作品を絵画作品と類比的に考察することができるようになった。かかる類比に基づいた、「真実から遠ざかること三番目」という文藝作品の存在論的規定もこの意味契機における「ミメシス」概念に依拠している。

また、すがたを目にすることはできないまでも、徳性・卓越性の具現者としてその実在が疑われることの決してなかつた神々や英雄たちがはたして物語のなかで「正しく」、もしくは「ふさわしく」描かれているか否かを個々の事例に即して吟味する場合（第二卷 377b1以下）、吟味の対象となる物語は容易に「模写」のミメシスと結び付く。なるほど、第二巻後半ではいまだ「ミメシス」概念が見出されず、続く第三巻では主に「同化」の意味契機におけるミメシスが問題となっている。しかし、第二巻のかかる議論のなかで提示されている主張、「ちょうど画家が、似せて描こうとしたものをまったくそれらしく描かない場合のように、言葉でもつて（*λογος*）、神々や英雄たちが如何にあるかを不出来に（*κακως*）描写する（*εικάζειν*）ときにこそ」（377e3）物語作家は取りも直さず非難されるべきだ、からは、第十巻で主題的に取り上げられることとなる「模写」という意味でのミメシスがおのずと想定される。²⁸

ここで、文藝において「模写」されるものとはいったい何かを改めて問うてみよう。『国家』第十巻で絵画との類比から文藝が論ぜられる際、絵画作品の具体例として挙げられているのは「寝台」など日頃目にするのできる事物であつた。対して文藝作品の場合、それが対象とするものは、たんに神々や英雄ならびにかれらの所業に限らず、むしろわれわれは、かれらに帰されている特性、即ち善のイデアを頂点としたもろもの徳性ないし精神的卓越性をこそその対象と考へねばなるまい。²⁹ 問題とされるのはこのような対象がふさわしく語られているか否かである。

この問いかけによつて、作品評価は、物語がたんに出来栄えよく立派に神々を描き出しているかどうかという印象批評の段階をはるかに超え、すぐれて哲学的な吟味となる。画家が感覚的事物の外観を模写する場合、作品の制作や、制作された作品の出来栄えの善し悪しについての吟味ないし批評は、経験やおもいなしに基づいてなされるが、文藝作品を精神的徳性の模倣的表現と見做した場合、かかる表現（模写）には徳にたいする「知（*ἐπιτήρησις*）」が必要とされることは論をまたず、そのような営為の主体である作家や、所産である作品は哲学者の吟味を免れえないのである。文脈は異なるが、「ロゴスの旅路」を終えたティマイオスを引き継いでクリチアスが哲学的ミユトスを絵画と類比させながら言った、「われわれ皆のところでは話されることは、ミメシスとなり、描写（*ἀπεικαστική*）とならねばならない」（『クリチアス』107b5-7）という言葉における「ミメシス」はこの「ミメシス」と同一の対象領域を持つ。

右の引用で語られているミメシスは、哲学的営みを存在論的観点から規定しているという点を、⁽³⁰⁾ *ἐπινοητικῆς* としてのミメシスと同じくしている。しかし、これらふたつのミメシスは明らかに意味契機を異にする。前者のミメシスは「模写」のそれであり、後者では——「陶冶」という価値的な位相での——「同化」のミメシスが説かれているのである。もともとこれら両意味契機がつねに互いに排斥し合っているわけではない。たとえば、「陶冶」の例としてすでに註（22）で引用した『国家』第六巻の箇所では、「すべてが秩序を伴い、ロゴスに従うのを観照しながら、これらのものを模倣してそれらになるべく同化する」（500c4-5）ことは、「秩序づけられ、つねに同一性を保つものに目を向ける」（500e1-2）ことを通じてなされるとされているのであるが、これは、『国家』第十巻の画家と詩人の類比において、職人が「イデアに目を向けつつ」（*πρὸς τὴν ἰδέαν βάρων*）（596b7）制作すると言われることに通ずる。その限りにおいて、哲学者の自己陶冶は職人の制作と類比的位相を持つということになる。さらに、『国家』第十巻では、哲学者の作家にたいする関係は職人の画家にたいする関係と類比的なのであるから、翻って、『国家』第六巻からの引用箇所における「同化」を主要な意味契機とした *μυθεῖσθαι* という言葉には、「模写」の意味契機が

含まれていると考えることができる（意味契機の重複）。事実、引用に近い箇所では、哲学者は「神的な範型を用いる画家（*οἱ τῶν θεῶν παραδειγματὶ χρῶμενοι ζωγράφοι*）」（500c3-4）と称されている。

ここでひとつ問題が生ずる。『国家』における作家批判は、哲学者による作家についての批判的考察であり、同一の対象にたいして異なった態度で臨むこれら二者の間の相剋と読まれてしかるべきであろう（cf. 607b3-6）。その文脈のなかで言われたことが「文藝はミメシスである」という規定であった。その際作家の所作が画家のそれと比べられていることをこれまで見てきた。しかし、同じ『国家』の別の箇所では、哲学者もある種の「画家」であると規定され、『クリチアス』においては、哲学的なミュトスが「ミメシス」（模写）として考えられているのだ。では、見方をかえて、文藝と絵画の類比において哲学者と対応する職人の営為が「イデアに目を向けつつ」制作することとして、「ミメシス」概念の枠内で捉えられているかといえ、そうは言えない。詩と絵画の類比がなされる際、職人の制作行為は「模倣」とは言われないのだ。

『国家』第十巻での作家批判の後半部分（602c1-607a9）では、ミメシスであるかぎりの文藝作品が魂に及ぼす悪しき影響が陳述される。そこでの主張をもっとも簡潔に表現しているのは、「ミメシスをなす作家はひとりひとりの魂のうちには悪しき国制を築く」（605b7-8）という言葉である。この言葉の背景には、先行する魂のはたらきの三分割ならびに魂のありかたと国制の呼応関係の認識がある。ではなぜミメシスは魂の低俗な部分にたいして強くはたらきかけるのか。この問にたいするプラトンの答えはつぎの一点につきる。即ち、このような低劣で、感情を昂ぶらせやすい千変万化なエートス（*το ἀγανακτικὸν τε καὶ ρουκίλον ἦθος*）は、つねに同一性を保つ（もしくは保とうと自制する）魂と比較して、よりミメシスによって表現しやすい（*εὐμμήτητον*）からだ（604e1-605a6）。

しかし、文藝作品の受用者（読「聴」者・観衆）の魂の低劣な部分に語りかける同じように低劣な対象が「ミメシスによって表現しやすい」からといって、ミメシスによる文藝を許容すべからず、と主張することは——たとえ現

存の文藝作品がここで批判されているような性質のものばかりであったとしても——できない。そのように主張するためには、ミメシスが表現しうるのが「必然的に」魂の低劣な部分のみであること、またミメシスが魂のそのような部分にのみ語りかけるといふことの論証が必須の条件である。しかし事態はそうではない。それは哲学もミメシスであると考えられていることからも明らかである。議論が錯綜してきた。問を立て直して問題を整理してみよう。

哲学を「同化」と「模写」の意味における「ミメシス」だと規定している哲学者が、「文藝はミメシスなり」として、しかもまさにこれらの意味契機における「ミメシス」と主張して、文藝を批判することはできるのであるであろうか。それに加えて、『国家』におけるプラトンの文藝批判は、文藝と絵画の類比を含めて、周知のごとく、整合性を欠いており、かれの思い入れと意図は明瞭に伝わってくるのであるが、論としては理解に苦しむ箇所がある。¹⁾ 整合性の欠如の一端は、否むしろその大部分は、かれの作家批判が「ミメシス」概念に依拠し過ぎていることにあるのではないか。同じ「ミメシス」概念によって哲学の本質を捉えるプラトンが、作家批判においてなぜそれほどこの概念に固執したのか。一度考察の地平を広げて、全体を俯瞰してみる必要がある。

文藝を、それが本来対象とすべきものに適った仕方、即ち哲学的問いかけによって吟味するにあたって、ソクラテスは作家、即ち技術的知識や徳性にたいする知識を含め、神事人事を問わずあらゆる知識を持ち合わせる知者として崇められていた作家に実際にあたり、その知識を問答を通じて試し、かれらの無知を看破した。これを受けてプラトンは、作家の制作が「見かけ」の模倣であり、それを「真実から遠ざかること三番目」に位置する行為と規定し、絵画作品との類比から文藝作品の価値の低さを強調した。ここでさきに挙げた、作家批判と「ミメシス」概念を結ぶ三つの位相のうちの三番目（詩人の実体）が問題となってくる。ソクラテスが看破したのは、作家が自らの語ることに ついての知識をじつは持っていない、ということに止まらず、あたかもそれを持っているかのごとく「ふるまっている」といふことを含む。これを「ミメシス」の意味契機との関連から捉え直すと、つまり、詩人は、見せかけを

ば、それ以上の何らの説明も必要としない類いの批判である。というのも、これを言い換えれば、作家は徳性についてのまがいものの知識をひけらかす「詐欺師」と言っているに等しいのであるから。ソクラテスの“μυνητής”は、「模倣者」というよりむしろ「幻惑者」、「ほら吹き (pretender, Angeber)」なうし「かたり (impositor)」と訳されるべきであろう。いずれにせよこの言葉に込められた「ミメシス」概念の核をなす意味契機は「演技」のそれである。プラトンは『国家』(X. 598d3³³ 註(32))ならびに、後期の著作『ソフィステス』(235a1, a8)と『ポリテイコス』(303c3-4)におおむね“μυνητής”という言葉を「いかさま師 (yongis)」と並べて使用している。

結

作家を“μυνητής”と性格づけた最初のひとはプラトンであり、かかる本質規定は、それ以上の説明をまたずにすにきわめて手厳しい作家批判となっている。知者のふりをする「かたり」としての“μυνητής”という言葉はそれ自体ですでに抗うべくもないほど判然とした負の価値的評価を与えているのである。プラトンが「文藝」について繰り返しているのは、文藝が魂の低劣な部分に迎合し、魂を、そしてひいては国制を劣悪なものにしてしまうということであった。この文藝批判は『国家』篇全体の議論に関連している。文藝批判を展開する過程でかれは「ミメシス」概念を援用するのだが、文藝が魂と国制を危うくするということを直接この概念から演繹することはなるほどできなかった。しかし、他方で、「ミメシス」概念が文藝批判に欠かせない概念であることは疑いをいれない。なぜならば、この概念によって「作家は知者である」という当時の通念を打ち破り、作家の実体を、作家の営為の何たるかを言い当てることのできるからである。「ミメシス」概念は、『国家』においてプラトンが「文藝」について主張していることを補足するにとどまらない。それは、『国家』篇の文脈を超えて、ソクラテスから受け継いだ作家批判を、そして

作家と哲学者の間の「古くからの確執 (παλαιὰ διαφορά)」（607b5）を反映している。その意味で、『国家』における文藝批判に際して、かれはこの概念を出さざるを得なかつたのだ。

「ミメシス」概念をもつてプラトンが言いたかつたのは、作家とは「かたり」であり「ほら吹き」だということ、このことであり、「ミメシス」概念に基づいたその他の文藝にたいする批判点、即ち「登場人物に同化する模倣的な語りをすべきではない」「同化」の意味契機）とか「文藝作品の内容はみかけのたんなる模倣であるから真実から遠く隔たつている」（「模写」というのは、実はこの「作家即 μιμητής」（「演技」という帰結を導き出すための布石であり、同時にこの端的な価値評価を異なつた位相から支持する一本の支柱なのである。

註

- (1) Koller, Hermann, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954, pp. 21-25. は「プラトン以前にはダノンがその音楽論で「ミメシス」概念を使用し、プラトンがこれに依拠しているという見解をとつているが、これはプラトン以後の文献（おもに Arist. Quintil. *De musica* 第一巻）に依拠した考証であり、厳密には「ミメシス」の概念史の再構成とはなつていない。また、たとえコロラーの考証がいくばくかの真実をもつてはいても、そこからただちに、プラトンがダノンの術語を借用した（ことにもなる）。論者は、Eise, Gerald F., "Imitation" in the Fifth Century, in: *Class. Philol.* 53 (1958), pp. 83-87. の論述に基づいて、アリストテレス『形而上学』第一巻における "οἱ μὲν γὰρ Πυθαγόρειοι μιμήσει τὰ ὄντα φασὶν εἶναι τῶν ἀριθμῶν" (987b11-12) という概念史的には証言力をもたない言及を含めて、ダノンやピタゴラス派など、プラトンに先立つ時代に「ミメシス」概念を学問的術語として使用した著作家、思想家は存在せず、プラトンはこの言葉を直接日常言語から哲学的論述に導入したと考える。
- (2) Frag. 57 (Nauck), in: Aeschylus (Loeb), Lloyd-Jones, Hugh (ed.), *Fragments* (No. 27), p. 399.
- (3) Eise, *op. cit.*, p. 74.
- (4) Koller, *op. cit.*, p. 39, pp. 119-120. の「コロラーは、"μιμος=Akteur eines Dionysosdramas" (p. 119) をたんなる推論として提示している。ただし、かれは、"μιμος" が人をあらわす言葉であることを端的に前提しており、また、この言葉から派生した動詞 "μιμηθεῖσθαι" が「舞踏による表現 (tänzerische Darstellung)」を意味すると主張しているのであるから、ここで推測

の域を出ないと思われるのは、“μίμος”という言葉とディオニュオス祭事劇との語源上の関係であり、“μίμος”が「舞人 (Tänzer)」なら「役者 (Akteur)」であるという説まで譲っている訳ではない。

- (5) Else, *op. cit.*, p.75.
- (6) *Ibid.*, pp.74-75, note 8 (p.88).
- (7) Ada Adler (ed.), *Suidae Lexicon*, pars IV (Π-Ψ), Stuttgart 1971 (origin. 1935).
- (8) Koller, *op. cit.*, p.39.
- (9) Else, *op. cit.*, p.76, “... here, as in Aeschylus, μίμος denotes not the actor but the act of imitation.”
- (10) *Ibid.*, p.78.
- (11) cf. *Lexikon der alten Welt*, Andresen, Carl et. al. (ed.), Zürich 1965, “Dionysos” (755-756).
- (12) デモステネス (II.19)「ネッでかれの周りに残るのは強盗、おんつか使ひ、そして、らまらで諸君らにその名を挙げるのも憚られるような類いの踊りを踊ってみせる酔っぱらったちである。それが事実であることは明白である。というのも、ここには曲藝師よりずっと放埒なこれらの者たちを皆で面白がっていたのだし、公僕 (皆の道化? ἑπιπόσιον) のカリアスやその類いの連中、たとえば滑稽なこと演ずるものまね師 (μίμουσ γενόταιν) や、笑いをとるために卑俗な唄を周りの者たちに作って聴かせる唄作りを喜んで周りにへらせているのだから。」
- (13) エルスはつぎのように「ミメシス」概念の原意を規定している。「『ふり真似』。発声、歌、舞いによって、動物や人間の外界、振舞ひ、発話を直接再現するもの (演技的もしくは前演技的) (“Miming”: direct representation of the looks, actions, and/or utterances of animals or men through speech, song, and/or dancing (dramatic or prodrumatic sense))」(*op. cit.*, p.79.) また、エルスは「の原意から、アッティカ方言で優勢となった『実際のなふり真似を伴わない他者の行為の模倣 (“Imitation” of the actions of one person by another, in a general sense, without actual miming)』(ibid.)とらう広く曖昧な意味 (主に動作名詞“μίμησις”)と「人物や事物の物質的な像・肖像 (“Replication”: an image or effigy of a person or thing in material form)』(ibid.)とらう意味 (“μίμησις”) が派生したと説くこと⁹⁰ cf. *idem*, *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill and London, 1986, p.26.
- (14) この節での「プラトン『国家』からの引用は、『プラトン全集』一一、岩波書店、一九七六年、の藤沢令夫訳を利用した。本論の文脈にあわせて手を加えた箇所についてはいちいち指摘しない。
- (15) ただし、註 (13) 参照のこと。
- (16) Else, “Imitation” in the Fifth Century, p.76. ただし、アッティカイオニア地方では名詞“μίμος”が「タナー」(*op. cit.*, p.82) でありつづけたにたいし、動詞“μίμηθαι”は紀元前五世紀後半には意味の幅を広げてゆき、徐々に「抽象的で (価値的

(16) に「無色」(ibid.)にも使用されるようになった。

- (17) プラトン以前の「ミメシス」とその同族語の出典箇所はエルスの前掲論文のなかでは網羅的に挙げられており、本論で言及される出典箇所のほとんどはこれに負うている。もっとも、基準を異にするため、個々の箇所の取り扱いはおのずと異なったものとなっている。なお、「ミメシス」概念の分類・整理の試みとしては、エルス(註(13))やコラー以外にも例えば、Halliwell, Stephen, *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill, pp.109-137,がある。Halliwellの論述は、本論では限られた視点からしか取り扱わずにプラトンとアリストテレスの「ミメシス」概念を包括的に論じている。併せて参照されたい。

- (18) ヘロドトス『歴史』松平千秋訳(『世界古典文学全集』一〇)筑摩書房、一九六七年、九三頁(II.78)、九五頁(II.86)。II.78からの引用は論旨に合わせる文言を変えてある。cf. III.24.

- (19) cf. Xenophon, *Mem.* III, x.1-8. $\nu\epsilon\lambda\upsilon\tau\omicron\varsigma$ は“ $\acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\iota\kappa\acute{\alpha}\varsigma$ ”, “ $\acute{\epsilon}\kappa\mu\epsilon\iota\sigma\theta\epsilon\alpha\iota$ ”, “ $\acute{\alpha}\phi\omicron\rho\omicron\upsilon\sigma\theta\upsilon\varsigma$ ”, “ $\acute{\alpha}\tau\omicron\mu\mu\epsilon\iota\sigma\theta\epsilon\alpha\iota$ ”, “ $\rho\omicron\sigma\epsilon\iota\kappa\acute{\alpha}\tau\epsilon\upsilon\alpha\iota$ ” という動詞を使いながら、たんに可視的な形象を超えた、 $\nu\epsilon\lambda\upsilon\tau\omicron\varsigma$ のありさまにまで模写の可能性が広げられてくる。

- (20) トウキユディエス『歴史』小西晴雄訳(『世界古典文学全集』一一)筑摩書房、一九七一年、六六頁。

- (21) ここで論者が念頭に置いているのは、アリストテレスの「ミメシス」概念を“Darstellung”と見たケーテ・ハンブルガー(Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 21968, pp.17-19)の見解である。ケーテ・ハンブルガーは例えば「詩学」中の文章“ $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\iota\ \delta\epsilon\ \mu\iota\mu\omicron\upsilon\nu\tau\alpha\iota\ \omicron\iota\ \mu\iota\mu\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \rho\alpha\rho\tau\omicron\nu\tau\alpha\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\alpha\rho\eta\tau\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma\ \eta\ \sigma\tau\omicron\upsilon\delta\alpha\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma\ \eta\ \phi\alpha\upsilon\lambda\omicron\upsilon\varsigma\ \epsilon\iota\upsilon\alpha\iota\ \dots\ \eta\ \tau\omicron\iota\ \beta\epsilon\lambda\tau\iota\omicron\nu\alpha\varsigma\ \eta\ \kappa\alpha\theta\ \eta\eta\alpha\varsigma\ \eta\ \chi\epsilon\iota\rho\omicron\nu\alpha\varsigma\ \eta\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma$ ”(1448a1-5)を“ $\kappa\alpha\theta\ \eta\eta\alpha\varsigma\ \eta\ \chi\epsilon\iota\rho\omicron\nu\alpha\varsigma\ \eta\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma$ ”と独訳してある。“Da die Darstellenden Handelde darstellen, diese aber notwendigerweise edel oder gemein sein müssen ... müssen diese entweder besser oder schlechter als wir oder auch uns gleich sein.”(p.18) $\nu\epsilon\lambda\upsilon\tau\omicron\varsigma$ “Darstellen” ($\nu\epsilon\lambda\upsilon\tau\omicron\varsigma$ → 置く/ 呈示する)とは藝術的制作用行為(より具体的には虚構の制作)そのものを意味している。プラトンの対比でエルスもつぎのようにアリストテレスの「ミメシス」概念を特徴づけている。““Imitation”... becomes the closest neighbor to creation: not out of nothing — no Greek ever believed in creation *ex nihilo* — but out of carefully observed “universal” human tendencies to thought and action.” (Plato and Aristotle on Poetry, p.75) — $\alpha\upsilon\tau\omicron\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma$ 自明のことながら、アリストテレスの「詩学」における「ミメシス」概念が全体としてこのような意味契機を帯びていることと、特定の文脈中においてこの概念が「演技」「同化」「模写」の意味契機を持つこととは矛盾しない。——本論は、「ミメシス」概念が具体的な、いわば「生きた」文脈のなかで使用される場合に示す語義の多様性、これを分析することを意図しており、この概念を「乾いた」専門的な術語として使用しているアリストテレスの「ミメシス」概念についてここではこれ以上詳細な議論を避け、竹内敏雄「アリストテレスの藝術理論」弘文堂、一九六九年、第二章「模倣としての藝術」をはじめとした内外の研究書にその場を譲る。——私見では、「ミメシス」概念に「制作」という意味契機を最初に認めたのはプラトンである(“ $\eta\ \gamma\alpha\rho\ \tau\omicron\upsilon\tau\ \mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma\ \rho\omicron\iota\eta\sigma\iota\varsigma\ \tau\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu\iota$ ”, *Soph.* 265b1)。“たゞし”嚴

密には、ここに引用した文章は、「ミメシスは制作である」という判断文であって、文章中の“μίμησις”（主語）に述語の「制作」は含まれていない。つまり、プラトンは「ミメシス」という営為が制作の一種であると認識したのであり、「ミメシス」概念を「制作」という意味契機を付与して、もしくは「ポイエシス」と置換可能な概念として使用しているわけではない。それが可能になるには、アリストテレスを待たねばならなかったのだ。なお、『ティマイオス』などから、(後期の)プラトんに、先の命題(それ自体も後期の)「国家」における「ミメシス」の主題化を前提としている(の逆の)、「ポイエシスはミメシスである」という思想を見出すことも可能である。この問題についての詳細は次註に挙げた藤田論文を参照されたい。

- (22) プラトンの「ミメシス」概念の持つこの位相——“κρῶνόςθεός”としての「陶冶」——については、藤田一美「ミイメシスとポイエシス」、新岩波講座 哲学 一三「超越と創造」、一九八六年、一四六一—一五五頁(特に一四八一—一四九頁)、ならびに Furuta Kazuyoshi, *Poiesis als Mimesis 2*, in: *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, Vol.13 (1988) pp.125-146を参照のこと。「ミメシス」概念が、「陶冶」の位相において「同化」の意味契機をもつて使用されている例として、『国家』第六巻 500b8-d1では哲学者についてつぎのように語られている。秩序づけられ、常に同一性を保つものに目を向け (εἰς τὸ τεταμένον ἕρτα καὶ κῆρα ταύτα δεῖ ἔχοντα ὁμοίαν) ∴、すべてが秩序を伴い、ロゴスに従うのを観照しながら、これらのものを模倣し (μιμητοῖαν) てそれらになおべく同化する (ἀφομοιωθῆαι) (このことこそ哲学者は時間を費やすのだ)。それとも、賛嘆しながら交わっている (διδυκεῖ) ものを模倣 (μιμητοῖαν) しないでいられると思うかね。(…) 哲学者というものは神的で秩序あるものと交わり、人間に可能な限り秩序ある神々しい者となるのだ。」Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979, 70で問題となっているプラトンの「語り」の様態分析については、同書、一九〇頁に短い言及があり、本論の以下の叙述との関連から興味深い。

- (23) ここでのプラトンとアリストテレスとの視点のズレは、あくまで制作された虚構の枠内での「語り」の理論を展開したシユエタ・ハンブルと、かれの論敵で、文藝の論理構造を現実の作家の虚構「制作」のレヴュエルにおいて考察したケーテ・ハンブルガーの着眼点の相違に呼応してゆく (cf. Stanzel, *op. cit.*, pp.28-32, e.g.: “Beide Thesen können nebeneinander bestehen: Hamburgers These gilt für den Bereich der Genese, der Konzeption und Hervorbringung einer Erzählung ∴; die Typologie der E (tzähl) S (ituation) gilt dagegen im Bereich der Übermittlung des ∴; Hervorgebrachten mit Hilfe eines Erzählers quasi als Wirklichkeitsaussage.” p.32)。) 70で興味深いのは、ハンブルガーがコラーに依拠しつつ古代ギリシャの「ミメシス」概念を“Nachahmung”ではなく“Darstellung”と解釈し、この解釈の典拠をアリストテレスに求めている点である(註(21))。“Darstellung”とはその)では「作品創作」「制作」を意味している。アリストテレスの「ミメシス」概念に「制作」という意味契機を見出したこと自体は妥当な解釈であると言えようが、この解釈をもつてたたちに「ミメシス」即「模倣」という通念

を打ち破ろうとするのは強弁であろう。

- (25) この箇所の原典の読み方については、『詩学』今道友信訳（『アリストテレス全集』岩波書店所収）訳者註、一三三―一三三頁を参照されたい。「ホメロスが創作したように」は「ほかの何ものかになって」のみならず、「報告者として」にもかかる。というより、むしろ叙事詩人の本領は「報告者」としての、つまり虚構の「語り手」としての叙述こそあるのである。1149b9-12では悲劇と叙事詩の違いを挙げて、「叙事詩は、(…)その作者が事件の報告者になるという叙述形式になっているが、この限りでは、叙事詩と悲劇とは相異なっている」（今道訳、二八頁）と語られている。

- (26) 具体例を一、二挙げよう。「バイドン」において、此岸的な事柄に関わり続けた魂は、肉体の死後も *ἑωμεροεὐδής* なるものに囚われた状態にあると言われるとき (81c4)、「この言葉には「身体のかたちをした」という接尾辞 *-eōng* の本来の用法に則った意味と、「肉体（ないし此岸）への傾向性」という接尾辞 *-eōng* の新しい用法に則った意味とが組み合わされているのがこの例である。（これについては、近く発表予定のゲーテについての論文「詩」眼が太陽のようでなかったならば「について」で論じているので参照されたい）。また、『バイドロス』のなかで神々の回遊のミュートスが語られる文脈では *“Geopely”* (247c) という言葉が使用されているが、この言葉には「天蓋の彼方にあるものの観照」という意味に、そこへと至るまでの「幸福な道行き・旅」という意味契機が加味されている。「詣」の祭事としての晴れやかな「テオリア」の一行に加わって、ポリスを遠く離れた地へと旅に出ることは、古代ギリシャの人々にとって、（場合によっては「世一代の）晴れ舞台であった（cf. Aristoph. *Vesp.* 1003-6, 1186-9）。（この昂揚した幸福感はまた、『ニコマコス倫理学』第十巻でアリストテレスが幸福を「テオリア」と規定する際の素地にもなっているのではなからうか）

- (27) 今道友信『美の位相と藝術』増補版、東京大学出版会、一九七一年、一八四―一五頁参照。

- (28) ただし、『バイドロス』275d4-e5における「書くこと (*γρᾶν*)」と「描くこと (*ὑπογράφειν*)」の類似性を参照のこと。

- (29) 伊集院利明「詩人は何を模倣するのか」『東京大学文学部哲学研究室 論集』八号（一九八九年）、九六―九七頁。

- (30) 藤田一美、「Poiesis als Mimesis 2」, p.136. (註 (22) 参照)。

- (31) cf. Janaway, Christopher, Plato's Analogy between Painter and Poet, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol.31 Nr.1 (Jan. 1991), pp.1-12.

- (32) cf. *Apol.* 23a8-c8. ただし、『弁明』では「ソクラテス」は、ここでの問題とは異なった文脈で作家の無知を説いていることに留意されたい。もともと、当時「作家は知者である」という通念があったこと、ならびに作家の側にもそのような自負があったことは『弁明』からも明らかである。ホメロスが持っていた絶大な権威についてはクセノフォン『饗宴』のなかの、ホメロスの叙事詩をすべて暗記していると自負するニケラトスのつぎの言葉が参考になる。「諸君も知っての通り、最高の賢人であるホメロスは人事に関するこのほとんどすべてについて詩作している。諸君らのうちで、家政を執りしきりたい者、演説家

(33)

や將軍になりたい者、それにアキレスやアイアンやネストルやオデュッセウスのようになりたい者は、よくを大切に扱うことだ。よくはそれらすべてを熟知しているのだから」(49)。『國家』第十卷 598d1-5 はニケラトスの言葉にたいする返答となっている。曰く、「そのようなひとには、おひとよしのきみが出会ったのはどうやらいかさま師かほら吹きの種類 (ποτατινὴ καὶ κρηνη) で、きみはだまされてその者が全知であると思ひ込んでゐるにすぎないのだ」と応えねばならぬ」。

『國家』における作家批判の根幹を「演技」の意味契機におけるミメシスに見ることによって、それは後の『ソフィステス』におけるソフィストの断罪に通じてゆく。ἐπιπονεῖς μῆτις (Soph. 268a7. 原文では対格) はある意味で詩人にもあてはまるのではないか。