アリストテレース『詩学』の資料伝承と ヴェットーリによる ῥυθμός 概念の誤解

津上英輔

序　アリストテレース『詩学』からオペラ形式へ

16 世紀から 18 世紀中期までの西欧の多くの文学論と芸術論一般は，アリストテレース『詩学』を原点とする座標平面上に位置づけられる．それには，バトゥ（Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746）のように，やや長い直線で原点と直接に結ばれるものもあれば，いわゆる「三単一（les trois unités）」のように，同一直線上にないいくつもの点を紆余曲折して定位したものもある．また，短い直線で結ばれるにしても，スカリジェール（Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, 1561）のようにどちらかというと正の領域に伸びるものもあれば，パトリーツィ（Francesco Patrizi, *Della poetica*, 1586）のように負の位置から原点を目がけるものもある．

しかしその座標平面（影響）が成り立つためには，原点（原典）がまず確保されなければならない．ところが『詩学』の文面は，アリストテレースの現存全著作（corpus aristotelicum）中最悪と言われるほど，「筋道が立たず，中断・脱線・無関連に満ちている」[1]．つまりこの小品は，写本に伝えられるままを一読して理解するにはほど遠く，本文確定と注釈の長い積み重ねを通してようやく一定の理解が映し出される，そのような体のものなのである．

16 世紀イタリアでこの研究方向を代表するのが，*Petri Victorii Commentarii, in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*, Florentiae in officina Ivntarvm, 1560 である[2]. 著者ピエール・ヴェットーリ（Pier Vettori (Petrus Victorius), 1499–1585）は優れた文献学者として，三大悲劇詩人のギリシャ語本文編纂を手がける一方，一連のアリストテレース注釈書も著わした[3]．この『詩学』注釈書は，これら 2 つのヴェクトルの交点に位置する．そのような成り立ちからも察せられるとおり，本書は客観的，純粋文献学的研究であって，同時代のほと

1　D. W. Lucas, *Aristotle Poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1968, p. x.

2　第 2 版（1573 年）の影印版がある（München, 1967）．本文はページ付けを含めて初版と同内容である．私が用いたのは初版本である．近代語訳はない．本稿の日本語訳は『詩学』本文を含めてすべて私のものである．

3　ヴェットーリの生涯と古典学史における位置については John Edwin Sandys, *A History of Classical Scholarship*, New York and London: Hafner Publishing Company, 1960, vol.1, pp. 135–140 を，最新の研究文献については Peter Kuhlmann und Helmuth Schneider, hrsg., *Geschichte der Altertumswissenschaft*: Der Neue Pauly Supplement Band 6（Dorothee Gall 筆）, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, Sp. 1260–1261 を参照.

んどの研究者たちが『詩学』の思想内容を自らの理論に直接に関係づけようとしたのとは，趣を異にする[4].

ここに興味深い事実がある．現在『詩学』の標準的テクストと認められているカッセル（Rudolf Kassel）編 OCT 版の校注（apparatus criticus）で，ヴェットーリの提案した読みは計 13 箇所で言及されるが，そのうち 10 箇所では提案が編者カッセルに是認され，本文に取り入れられている．試みにこれを，同じ 16 世紀の『詩学』研究者たちと比べてみると，2 位の Madius（Vincenzo Maggi; 1550 年）が計 8 箇所，うち採用 5 箇所，3 位の Robortellus（1548 年）が計 5 箇所，うち採用 4 箇所という状況で，差は歴然としている．しかもヴェットーリが自ら序文（Petrus Victorius Lectori）で述べるところ，本文校訂に当たっては写本の読みを第一とし，次いで外的証拠を重んじるが，最後の手段として自らの推測（coniectura）を提案する場合は，「時折，しかも細心の注意を払って」行なうとしているので[5]，この数字は，彼の卓越した能力と現代文献学への方法的近似性とを示すものとしては，むしろ低めと見るべきである．

しかし皮肉にも，ヴェットーリはまさにその厳格な文献学的方法のせいで，ῥυθμός の概念について一つの誤解に陥り，それがまた弟子ジローラモ・メーイ（Girolamo Mei, 1519–1594）による，古代悲劇の上演形態に関するもう一つの誤解を呼び寄せて，最終的結果として 16 世紀末におけるオペラ形式誕生の一条件を準備した．本稿はこの連鎖の最初の輪に当たるヴェットーリの誤解の内容と原因を，上述の『詩学』注釈書に視野を限って，明らかにすることを目論む[6].

第 1 章　『詩学』における詩作の媒体

アリストテレースは『詩学』冒頭で詩作（ποίησις）の分類のため，摸倣の媒体（ἐν ἑτέροις），対象（ἕτερα），様態（ἑτέρως）の 3 基準を立て，第 1 章で ῥυθμός, λόγος, ἁρμονία という媒体の内訳を列挙する．このうち後二者は，概念自体の広がりと多層性にもかかわらず，ここでは「言葉」，「節（ふし）」[7] と訳して差し支えないと思われる．問題になるのは，一見む

4　Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961, vol. 1, pp. 461–462．ヴェットーリのギリシャ語本文校訂の方法およびその有効性と限界については Antonietta Porro, “Pier Vettori editore di testi greci: La «Poetica» di Aristotele”, *Italia medioevale e umanistica* 26 (1983), pp. 307–358 が詳しい分析を提供している．

5　Lectori 第 11 ページ．Porro p. 321 参照.

6　弟子の理解と誤解については，資料の問題もあって，別稿に譲る．そのうち，メーイの『詩学』理解のいくつかの点にかかわる手紙の翻刻と部分的日本語訳は，津上英輔「もう一つの『詩学』注釈：メーイ筆ヴェットーリ宛手紙 2 通（1559 年）」（成城大学大学院『美学美術史論集』第 20 輯（小林義武教授記念号）2013 年 3 月発行予定）にある．メーイの思想とオペラ形式誕生の関係については，同「ジローラモ・メイ『古代旋法論』：バロック音楽様式の成立に対するその意味」（1987 年　『美学』38：2，pp. 24–36）を参照．なお，ここで私が「オペラ形式」と呼ぶのは，リヌッチーニとペーリが《エウリディーチェ》（1600 年）で実現して見せたような，使者によるできごと報告なども含め，作品の初めから終わりまでのすべての言葉が歌われる音楽劇のことである．

7　節（ふし）とは，都節，田舎節と言えば音階ないし旋法であり，追分節，炭坑節と言えば特定の歌であり，談志節，親父節と言えば声質や時には発言傾向を含めた話しぶりであり，また節を付けると言えばメロディである．こ

しろ一枚岩に見える “ῥυθμός” を，通常どおり「リズム」と訳し得るかである[8]．あるいはそう訳したとして，ではその内包は何かである．ここで我々は注釈者ヴェットーリと同じ問題に直面することになる．そこで我々としては，彼の理解を位置づけるための座標を準備しなければならない．

リズムとは何かを過不足なく定義するのは困難であり，ここで真正面から取り組む必要もない．ただ，リズムが，物理的に存在するのでは全くなく，専らノエーマとして意識に構成されるもの，平たく言えば感じ取られるしかないものであることは踏まえておかなければならない．この点，リズムは節と詩律（μέτρον；音楽的に言えば拍子．以下同様）に一部等しく，一部異なっている．すなわち節と詩律は，どの音からどの音までをひとまとまりと聞くかに，すでに人の判断が介在していることからも容易に察せられるように，それ自体ノエーマである．その限りで，節と詩律は，リズムと共通する．しかしこの二つにおけるノエーマは，個々の音という物理的事実と連続している．感覚への直接の現われを持つと言ってもよい．現に，特に反省的態度を向けない限り，ノエーマとしての節および詩律と物理的事実としての音の交替とを，普段我々は区別せずにいるのではないだろうか．それに対して，リズムは一切の感覚的現われを持たない．節と詩律を人に伝えるには，音をそのまま示せばよいが，リズムを伝えるには，音に強調を加えたり，身振りを付けたりすることで，相手に感じ取ってもらうほかない．また，リズムは言葉と違って，記号すなわち実在的・感覚的なものが非実在的な意味を指示するものでもない（この感覚性が節および詩律の感覚性と異質であることは言うまでもない）．このように，リズムは感覚への直接の現われを一切持たない点で，言葉，節と異なっている．したがって，『詩学』におけるアリストテレースが詩作の媒体としてこの3つを並べ，詩作の分類原理としようとするとき，個々の詩種における各媒体の機能はそれぞれ異なることになる．そしてこの差は，リズムにおいて特に顕著になるだろう．

この問題は，すでにアリストテレース自身の言葉遣いの中に影を落としている．それは，詩作の媒体が列挙される次の 3 箇所においてである．

1. 第 1 章 1447a22: ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ（ῥυθμός と言葉と節によって）
2. 第 1 章 1447b25: ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ（ῥυθμός と歌と詩律で）
3. 第 6 章 1449b29: ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος][9]（ῥυθμός と節［と歌］を）

の広がりは ἁρμονία にほぼ相当する．ここではそのうち，メロディの意味で理解できる．

8 本稿では，ῥυθμός はギリシャ文字のままで，またヴェットーリの注釈に現われるそのアルファベット形は rhythmus と表記し，ῥυθμός のラテン語訳 numerus は律動と訳す．私自身の文で，特定の原語との対応を度外視して概念そのものを指す場合は，リズムと表記する．

9 καὶ μέλος はアラビア語訳を含む（Tkatsch, vol. 1, p. 231）全資料が伝えている．ティリットは，これを καὶ μέτρον と改変するヴェットーリの提案に批判的に言及した上で，καὶ μέλος は “注釈的書き込みから生じたものとして，むしろ削除すべきと信ずる（potius delendas credo, ut ex glossemate ortas）” と述べる（Thomas Tyrwhitt, *Aristotelis de poetica liber*, editio tertia, Oxford: Clarendon Press, 1806, p. 140）．カッセルは校注でティリットの名を挙げてこれに従っている．ここではカッセルの判断を尊重する．ただし，ヴェットーリのために付言すれば，ῥυθμός をリズムではなく踊りと理解する彼において，「ῥυθμός，節，詩律」の並びは十分に筋が通っている．

3箇所ともにῥυθμός が第一に挙げられ，ἁρμονία は第1，第3箇所に共通する．第3箇所で λόγος に言及がないのは，この箇所が「味付けされた（ἡδυσμένος）」λόγος について説明するものだからであって，λόγος はもともとここに含まれている．問題は第2箇所で λόγος に代わって μέτρον が挙がっていることである．これを文字通りに取れば「ῥυθμός と歌と詩律で」となって，「詩律が ῥυθμοί の一部であることは明らかである（τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν：1448b21–22）」というアリストテレース自身の発言に抵触することになってしまう．現代の解釈者たちは第2箇所の μέτρον を換喩的に，詩律を体現するものすなわち「詩行（verse）」と理解することで困難を切り抜けようとする．たしかに，この程度の用語の揺れは corpus aristotelicum とりわけ『詩学』では普通のことでもあろう．しかし我々はもう少し観察を続けよう．同じ第2箇所で ῥυθμός に続いて μέλος（歌）が挙げられている．これは言葉を伴って実際に耳に聞こえる具体的なものであって，歌の中から音高変化という一面の形式を抽象的に切り取った ἁρμονία とは違う．μέτρον の場合，(i) 詩律という抽象的形式と (ii) 詩行（詩律に沿った言葉の並び）という具体的実体とを，一つの言葉で指示する．解釈者たちは，この語を後者（言葉＋詩律）の意味で取りながら，そこから語本来の「詩律」の意味を剥ぎ取り，残った「言葉」の契機だけをこの語に読み込んでいるわけである．

しかしこのような無理を通す前に，実体と形式あるいは具体と抽象の別を立ててみてはどうだろうか．すなわちここでは実体的・具体的な「ῥυθμός と歌と詩行」が扱われているという理解である．語法的には，この前にある「私が言うのは... のようなもののことである（λέγω δὲ οἷον）」と，あたかも例示するかのような言い回しが，以下の列挙の具体性を準備している．するとここでは，詩作が用いる媒体として，「ῥυθμός と言葉と節」という形式的・抽象的契機がではなく，現に「これ」と名指すことのできる実体が挙げられているはずである．ちょうど，アイスクリームが，糖分と脂質からなると言う代わりに，グラニュー糖と生クリームのようなものからなると言うがごとくである．「糖分と脂質」とは，成分を抽象的に表示するものであるのに対して，たとえば作り方の説明のために「これとこれ」と示すには，「グラニュー糖と生クリーム」という具体物の名指しが必要であろう．そしてこれは具体物であるだけ，他のもの（製品）で置き換えることもできるかもしれない（「のようなもの」）．ではこの「ῥυθμός と歌と詩行」の並びにおける実体的・具体的な ῥυθμός とは何を意味するのだろうか．

それに関係すると思われるのが，第1箇所の少し下（1447a26–28）で「踊り手たちの術[10]が節のない ῥυθμός そのものを用いる」ことの説明として言われる「姿づけられた ῥυθμοί を通じて（διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν）」という句である．LSJ はこの箇所における σχηματίζω を“accompanied with gestures”と訳し，Lucas もこの ῥυθμοί を“unaccompanied solo dancing”と説明する[11]．実体としては，無伴奏または音高変化を伴わない太鼓のような打楽器の伴奏付きの踊りであろう．しかし忘れてはならないのは，これが「姿づけられた」とは言え，あくまでも ῥυθμοί であることだ．つまりこれは，ῥυθμοί が目に見える姿を取っ

10　この読み（οἱ でなく ἡ）については，第3章（1）で論じる．ここではカッセルの読みに従う．

11　Lucas, p. 58.

たものとしての踊りなのである．実際，踊りとは音楽の，とりわけリズムの体現なのではないだろうか．この理解は，これが「ῥυθμός そのもの」と呼ばれていることとも符合する．

こう解釈すると，第 2 箇所は，この「ῥυθμός そのもの」，すなわち体の動きのおかげで感覚への現われを持ち実体的になった ῥυθμός，つまり踊りのようなものについて語っていると考えられる．じっさい「踊りと歌と詩行」の並びはかなり滑らかである．念のため前後を続けて訳すなら「或る詩種があって，それらは前述のものをすべて用いる．［前述のものと］私が言うのは，踊りと歌と詩行のようなもののことである．［その詩種とは］たとえばディーテュランボスとノモスの詩作および悲劇と喜劇である．」

ところで，この「踊りと歌と詩行」の並びに，依然として或る落ち着きの悪さが感じられるとすれば，それは歌と詩行が詩の中で実在的要素として姿を現わすのに対して，踊りが詩と直接に関係しないと我々が考えるからであろう（別の考えについては，次の第 2 章で，引用 6 との関係で説明する）．その落ち着きの悪さを引き起こしているのが，先述したリズムの非感覚性である．なぜなら，リズムは通常の状態では感覚への現われを持たないゆえに，それを実体化するには特別の過程が必要になるからである．それは通常の詩の中に安らうことができない．結局のところ，第 2 箇所は第 1，第 3 箇所と整合的に理解することができるが，そこにリズムそのものの特異な性格から来る或る違和感が残る．

2. ヴェットーリの “ῥυθμός” 解釈

ヴェットーリの上述の注釈書は，著者が独自に校訂したギリシャ語本文を数行ごとに区切って掲載し，語順を含めてできるかぎり逐語的にしたラテン語訳が続く．そしてその箇所の本文校訂に関する説明および語法的，文法的，内容的注釈が，やや小さな活字のラテン語で，一段落として置かれている．内容としては，前の区切りからのつながりを含めて，本文の内容を逐一，網羅的に解説する．現代のほとんどの注釈書では，説明の必要な箇所を本文から抽出して解説する断片的形式が取られるが，このヴェットーリの形式からは，すべての語句について説明し，しかも前の説明と後の説明を一貫させることが求められる．その結果，注釈者は『詩学』をすみずみまで整合的に説明し尽くすことを身に引き受けることになる．巻末にラテン語索引とギリシャ語索引が付されるが，補説や内容の再構成のような章はない．このような本の構成からも，この注釈書の純粋文献学的性格は見て取られる．A4 版ほどの大判で，索引を含めない本文は xx + 308 ページあるから，かなりの大冊と言ってよい．

その中でヴェットーリは ῥυθμός をいかに理解しているのだろうか．それを明らかにするため，該当箇所のギリシャ語本文をカッセル版と比較し，それについてのヴェットーリの注釈を見ることにしよう．まず前章で第 1 箇所とした 1447a22 のヴェットーリ版（p. 5）は ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ であって，カッセル版と同じである．この箇所のラテン語訳は “in rhythmo et oratione et harmonia” である．この ῥυθμός について，ヴェットーリの注釈は次のように始まる．

引用 1：rhythmus が動きの中で考察され，動きの長短の秩序ないし他類の動きにおける遅速の秩序であることは確かである．この律動の類は様々あるので，主にどの律動がここで著者［アリストテレース］によって理解されていると考えるべきかを示すことは，場違いではあるまい．じっさい，ことがらは大きな重みを持ち，この箇所全体に立ちこめた靄を晴らすのに大いに役立つ．というのも，大碩学［アリストテレース］はこのことがらについては，当時の誰もが知っていて当たり前のことでもあるかのように，僅かな言葉で，しかも実に曖昧に論じているからである[12]．

「この箇所全体に立ちこめる靄（caligo）」という表現は重要である．なぜならここから，注釈者が ῥυθμός とは何かを，解決すべき一つの難問と考えていたことがわかるからである．次に彼は，それに対する解答を，結論から示す．

引用 2：思うにここで，rhythmus とは次のものと理解されなければならない．すなわち体の動きから，そして両足または両手の調節され或る秩序をもった上げ方と置き方から生じる rhythmus であって，楽器の音に認められる rhythmus ではない[13]．

ヴェットーリが「楽器の音に認められる rhythmus」と言うのは，普通に言うリズムのことであり，他方「体の動きから，そして両足または両手の調節され或る秩序をもった上げ方と置き方から生じるリズム」とは，要するに踊りである．つまりヴェットーリは詩作媒体としての ῥυθμός が，いわゆるリズムではなく，端的に踊りであると言うのである．たしかに我々は前章で，「姿づけられた ῥυθμός」とアリストテレースが呼ぶものが踊りの一種であることを見た．しかしそれは「姿づけられ」てはじめて踊りとなるのであって，そもそも ῥυθμός という徹頭徹尾非感覚的なものが，端的に踊りと同一視できるとは考えにくい．しかしこの点について，注釈者は次のように述べる．

引用 3：さらに著者は，踊り手たちが節なしの rhythmus そのもので摸倣するとすぐに述べているし，声なく楽器の音なく務めを果たすこのわざがいかなる rhythmus を用いるかは明らかなので，全く同じ律動が著者によって上の箇所でも理解されていたと我々は主張することができると思われる．というのも，かの αὐτῷ［1447a26］はその意味を持ち，私の思い違いでなければ，かの rhythmus それ自体で，を意味する[14]．

12 rhythmum autem in motu considerari, esseque ordinem breuis ac longi motus, siue celeris ac tardi in alio genere motus constat. Cum igitur varia sint genera horum numerorum non alienum erit ostendere, quem potissimum numerum putemus hic ab auctore intelligi: res enim est magni momenti, multumque valet ad pellendam caliginem, quae totum hunc locum occupauit: paucis enim & obscure profecto eruditissimus doctor de hac re disseruit, vt quae tunc nota omnibus peruulgataque foret.（p. 7）

13 Existimo igitur accipi hic debere rhythmum, qui nascitur è motu corporis, pedumque aut manuum moderata atque ordinem quendam habente, elatione ac positura. & non rhythmum illum, qui notatur in sonore musicorum illorum instrumentorum.（p. 7）

14 Cum praeterea statim dicat, ipso rhythmo sine harmonia imitari saltatores: planumque sit, quo rhythmo ars haec vtatur, quae sine voce, sonoreque vllo musicorum instrumentorum conficiat munus suum, videmur affirmare posse eundem profecto numerum supra etiam ab auctore intellectum esse: eam enim vim habet illud αὐτῷ.

つまり彼は，前章で我々が 3 箇所の媒体列挙の間に見た形式と実体，抽象と具体の別を立てず，しかも現代の解釈者たちと反対に，形式的・抽象的な第 1 列挙における ῥυθμός を，第 2 箇所に合わせて実体的・具体的な踊りの意味で理解できると言うのである．これに従うと，詩は「踊りと言葉と節」を媒体とすることになって，ことがらとして奇妙なだけでなく，前章で述べた我々の理解に照らして，いささか無理な解釈と言わなければならない．この無理に関する考察は後回しにして，ここではともかくヴェットーリの挙げる他の理由を見よう．まずは媒体列挙の合理性である．

> 引用 4：この律動［楽器演奏にも見られる音の長短の秩序］は節から離れてあることはほとんどできず，ふつう節に付き従う．じっさい高低の動きの秩序のあるところ，長短の動きの秩序もある．すると，これら種々の摸倣法が用いる諸道具［＝媒体］が様々であることを慎重な教師［アリストテレース］が示そうとするとき，彼は相互に切断し分離することがほとんどできないほどに結合し合い似通った諸道具をではなく，もっと遠く異なる諸道具を措定したはずである[15]．

節にはすでにリズムが含まれているというヴェットーリの指摘は全く尤もである．たとえばグレゴリウス聖歌のように，予め定まったリズムを持たない歌であっても，声に出して歌えば，結果的にリズムが生じる．これは前章で見た，リズム概念の特殊性から生じる 3 媒体列挙の並びの悪さが，別の形を取ったものに他ならない．こうして ῥυθμός は注釈者において，通常のリズムの意味ではなく，節および言葉と重なりのない或る別の意味で理解されなければならないことになる．彼は『詩学』の別の箇所をその考えの支えとしている．

> 引用 5：なぜならこのことを確証するのにさらに少なからず役立つのは，彼がずっと下で述べていること，すなわち悲劇の或る部分は詩律の力だけで，すなわち節も rhythmus もなしに，実行され仕上げられるという発言である[16]．彼はそれを，登場人物の会話，せりふのやりとりが，歌なくコロスの働きなく行なわれる部分と理解している[17]．じっさい，時間の長短に認められる律動についてとするなら，この発言はまったく真でないことになってしまうだろう．じっさい，ことがらそのものからして明白に立ち現われるとおり，詩律あるところに必然的に或る rhythmus がある．じっさい，詩律

---

significatque nisi fallor, ipso illo rhythmo.（p. 8）

15 vix enim numerus hic ab harmonia abesse potest, ac comitatur plerunque illi: vbi enim ordo est acuti & grauis, illic etiam breuis ac longi motus est ordo.Cum igitur varia instrumenta esse ostenderet diligens magister, quibus vterentur hae diuersae rationes imitandi, remota magis discrepantiaque ponere debuit, non quae ita inter se coniuncta assimiliaque forent, vt secerni diiungique alterum ab altero vix posset.（pp. 7–8）

16 第 6 章 , 1449b30–31:「［悲劇の］或る部分は詩律だけを通じて実現され，他の部分は逆に歌を通じて［実現される］（διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους）」．なお，彼が「ずっと下で」のような言い方をしているのは，corpus aristotelicum の統一的ページ付けがなかったためである．Bekker 版が世に出るのが 1831 年，プラトーンの Stephanus 版は 1578 年である．

17 第 4 章最後 1449a21–28 を指していると思われる．この箇所から，悲劇の語りは歌でも踊りでもないという理解を導くことができる．なお，引用 5 最後の「詩律は律動の一部である」という文は，第 1 章で引用した『詩学』1448b21–22 の訳である．

は律動の一部である[18].

ただし，第6章におけるアリストテレースが「μέτρα だけ」と「歌」とを対比しているのを，言葉＋リズム（＝詩行）vs. 言葉＋リズム＋節（＝歌）の対比，つまり節（ふし）なし vs. 節つきの対比と取ることも十分可能であって（むしろこれが通説である），ヴェットーリのように「詩律だけ」を直ちに「節も rhythmus もなしに」の意味で理解する必然性はない．ここには，ῥυθμός が詩律を含まないという論点先取が働いている．しかし注釈者はこの支えに依って，いよいよ ῥυθμός を「踊り」と理解すべき積極的根拠を提示する．

> 引用6：登場人物のせりふはたしかにこれ［動きの遅速に見られる rhythmus］を欠いている．しかしそれ［上の rhythmus］がコロスの歌に実在しているということは，そこ［悲劇］に strophe と antistrophe の両方があったという事実が明示している．これらのもの［strophe と antistrophe］は体の動きと回転なしには留まらない[19].

ギリシャ語でもともと「回転」を意味する strophe（στροφή）とは，1577年出版のギリシャ語辞典に「στροφή は劇におけるひとまとまりの詩句について言われ，またコロスが舞台の左右で公衆すなわち観衆に向かって発声し詠唱する詩行群）」[20] とあるように，悲劇などの上演において，コロスが歌いながら舞台の一方から他方へ移動し，また逆（anti）方向に「回転」（strophe）して移動する部分を指している．上演形態の詳細は現在でも知られていないようだが，この部分はコロスによって，歌われただけでなく，おそらく踊られもした[21]．日本語で「正旋舞歌」と訳されるのも，この理解に立っている（antistrophe は「対旋舞歌」）．ヴェットーリが言いたいのは，この strophe/antistrophe の組語（正と逆）が，その原義（回転）と合わせて，この部分のコロスに「体の動きと回転」があったことを示しているということである．これを直ちに「踊り」と同一視するヴェットーリの議論にはいささか無理を感じざるを得ないが，当時の（そして現在も）知識状況からすると，精一杯の論証だったのだろう．我々としては，踊りが悲劇に含まれていたことを認めるとしても，それが詩作全体の媒体の一つと見なせるほど重要なものなのか，そもそも踊りとはリズムを目に見える形にした，リズムの特殊形に過ぎないのではないか，というような疑問を懐かざるを得ない．また，16世紀および現代の一般的な辞書で見る限り，ῥυθμός の語が「踊り」の意味で用い

---

18 Nam valet etiam non parum ad hoc confirmandum, quod multo infra inquit, partes quasdam tragœdiae ope metrorum solum confici, ad exitumque perduci, idest sine harmonia & rhythmo. intelligit autem illas vbi sunt colloquia personarum, mutuique sermones sine cantu vllo, opera ve chori: hoc enim nullo modo verum foret de numero prolatum, qui notatur in breuitate, & longitudine temporis. vbi enim, hoc etiam ipso manifesto prodente, metrum est, illic necessario quidam rhythmus: metra enim partes sunt numerorum.（p. 8）

19 à quo sanè sermones personarum vacui sunt: illum vero in cantilenis chori existere declarat, quod illic erant & strophe, & antistrophe. quae res sine motu corporis, conuersioneque non manent: (p. 8)

20 *Dictionarium graecolatinum*, Basel: Henrici Petrina, 1577, s.v. : Στροφὴ in fabulis uocatur τῶν κωλῶν σύστημα, atque ii uersus quos Chorus ad populum spectatoresque conuersus pronunciabat atque decantabat in altera parte theatri.

21 *Grove Music Online*, s. v. tragōidia.

られるという報告はない．しかし注釈者は，悲劇に踊りの要素が含まれていたことを確保したところで，次のように高らかに宣言する．「靄」（引用 1）は晴れたというのである．

> 引用 7：私の思い違いでなければ，この観察は実に有益であり，この本の多くの箇所から軽からぬ煩いを根絶する[22]．

一連の議論を振り返ると，引用 3，すなわち「姿づけられた ῥυθμός」を ῥυθμός 一般に押し広げるくだりに大きな無理が認められ，その後の 3 つの理由によってもこの理解が十分に根拠づけられていないのは明らかである．では，注釈者はなぜこのような無理を通そうとするのだろうか．Weinberg は，ヴェットーリがこの注釈書全編において，『詩学』の記述を当時の伝統的詩理解に摺り合わせようとしていることを指摘し，そのような試みの「最も顕著な例」として詩と韻文（verse）の関係についての考えを挙げている[23]．すなわち，詩が韻文たることはヴェットーリにとって動かしがたい公理であって，『詩学』におけるアリストテレースもこれを自明視していると注釈者は考えていたということである（この問題は 1447a29 の λόγοις ψιλοῖς（むき出しの言葉で）の解釈で明確な姿を現わす．次章(2)を参照）．

これがヴェットーリによる ῥυθμός 誤解の一つの根であることは明らかである．この優れた古典学者は，自説を通すために『詩学』を利用する当時の他研究者たちとは違って，客観的，中立的にこの本を解説しようとした．ところがそこには，伝統や常識の強い力が，目に見えない形で働いていた．しかし，誤解の根または目に見えない陥穽は，もう一つある．

第 3 章　『詩学』の資料伝承

(1) 1447a26–27

ヴェットーリの『詩学』ギリシャ語校訂本文は，最古・最良の A 写本 Parisinus 1741（10/11 世紀）を含む多くの写本に基づき[24]，「当時最良」[25] であった．しかしそこには，現代の標準的テクストと文言の差が散見される．そのうち，詩作媒体論にかかわるものとして，まず 1447a26–28 がある．これは 3 媒体が具体的にどの詩種に用いられるかを列挙する文脈で，節のない ῥυθμός を媒体とするものに言及するくだりである．現代の標準版編者カッセルは，諸写本に伝えられる μιμοῦνται を（おそらく gloss と見て）編者判断で削除し，次のような読みを提示している．

---

22 Haec nisi fallor, animaduersio valde vtilis est, euellitque ex pluribus locis huius libri scrupulos non paruos.（p. 8）この表現から見ると，この解釈はヴェットーリの新説のようにも思われるが，Hanning によると (Barbara Russano Hanning, *Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, p. 15)，Benedetto Varchi が 1553–54 の Accademia fiorentina で行なった講演（*Lezzioni della poetica*）の中で，rhythmus を「踊り，身振り」の意味で理解する人たちがいることを述べている．

23 Weinberg, p. 463.

24 Porro, pp. 307–328.

25 Weinberg, p. 461.

Kassel: [μιμοῦνται] χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν（踊り手たちのわざ（ἡ [τέχνη] ＝詩種）は節のない ῥυθμός そのものを［用いる（χρωμένη）］）.

次にカッセルの校注をもとに，各資料の伝える読みを検討してみよう．まず A 写本は次の読みを伝えている.

Paris. 1741: μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν（踊り手たちの或る者は節のない ῥυθμός そのものによって摸倣する）.

B 写本 Riccardianus 46（14 世紀）から，その冒頭部分欠落以前のよい読みをいくつか受け継いでいるとカッセルの言う Parisinus 2038（15/16 世紀）では，次のようになっている.

Paris. 2038: μιμεῖται χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν（踊り手たちのわざ（ἡ [τέχνη]）は節のない ῥυθμός そのものによって摸倣する）

さらに，9 世紀？のシリア語訳およびそれからの重訳として 10 世紀に作られたアラビア語訳からは，次の読みが再構成される.

Ar.: χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν（踊り手たちのわざ（ἡ [τέχνη]）は節のない ῥυθμός そのものを［用いる（χρωμένη）］）.

ここから，カッセルが諸写本ではなく，シリア語訳・アラビア語訳の伝えるところに従っていることがわかる.
それに対して，ヴェットーリは次のとおり，A 写本と同じ読みを掲げている.

Vettori (p. 10): μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν（踊り手たちの或る者は節のない ῥυθμός そのものによって摸倣する）.

以上の相違は，μιμοῦνται（μιμεῖται）の有無と，οἱ τῶν ὀρχηστῶν か ἡ τῶν ὀρχηστῶν かの 2 点にまとめられる．このうち前者は内容に大きくはかかわらないのに対して，後者すなわち定冠詞男性複数形 οἱ（踊り手たちの或る人々は）と女性単数形 ἡ（踊り手たちのわざは）の違いは意外に大きな意味を持つ．ヴェットーリは前者の読みを採りながら次のように注釈する.

引用 8：或る踊り手たちの専門がこのようなもの［節なしの rhythmus だけで摸倣する詩種］であると彼は言う．じっさいアリストテレースはまさにこのことを意図していたと思われる．ただし彼は οἱ τῶν ὀρχηστῶν と述べていて，単純にすべての踊り手を包

括してはいないので，言葉としては難しい．しかし思うに，彼がこのように述べたのは，踊る人のすべてが特定の誰かを摸倣しようと目論むのではなく，ときには出鱈目かつ無思慮にそれを行なうからである．じっさいこの問題は何か他のしかたで解けるとは見えない[26]．

ヴェットーリはなぜ，ここに言及されている以外の踊り手として，「出鱈目かつ無思慮に」踊る（つまり模倣的にでなく踊る）人々を考え，（より自然と思われる）節つきのリズムを用いて模倣的に踊る人々を考えなかったのだろうか．ここに οἱ と ἡ の差が現われている．すなわち，ἡ と読み「踊り手たちのわざは節のない ῥυθμός そのものによって摸倣する」と理解した場合，「わざ」が抽象物であるだけ，文全体もそのわざの抽象的形式を示していることになる．それに対して οἱ と読めば，「踊り手たちの或る人々は節のない ῥυθμός そのものによって摸倣する」と，踊り手その人の行為の具体的描写になる．この違いは，「節のない ῥυθμός そのもの」の対立項として，節のある ῥυθμός（アウロスなどの旋律楽器の伴奏のついた踊り）を許容する（ἡ わざ）か，しない（οἱ 人々）かの差となって表われる．すなわち，踊りの「わざ」は伴奏者の存在を想定するに何の違和感もない（踊り手たちのわざは伴奏者が付くかというとそうではなくリズムそのもので摸倣する）のに対して，踊り手その人が楽器で伴奏を付けるとすれば，踊りながら旋律楽器を奏する事態（踊り手たちの或る人々は伴奏楽器を奏しながらかというとそうではなくリズムそのもので摸倣する）を考えなければならない．この場合，旋律楽器として，両手で楽器をしっかり固定しなければならないリュラー，キタラーのような弦楽器を想定するのはまず無理だろう．するとわずかに，アウロスのような管楽器が可能性として残る．これをもとの文脈にまた戻して敷衍すれば，踊り手のうちの或る人々はアウロスを両手で構えて吹きながら模倣的に踊るのに対して，別の或る人々はそのような伴奏なしに模倣的に踊る，と言っていることになる．前者の「或る人々」は，アウロスを吹きながら一定の型の踊りを繰り返すのではない．奏しつつ踊ることによって，人の「性格も，感情も，行為も摸倣する」（1447a28）というのである．

このような事態はたしかに想像できなくないし，おそらく世界のどこかで実際に行なわれてもいるだろう．しかしそれにしても，アリストテレースが理論の中で示唆するにふさわしい事態と思う人は多くないだろう．ヴェットーリが消極的にとは言え（「この問題は何か他のしかたで解けるとは見えない」），非模倣という対立項を選んだのは，この唐突さを嫌ってのことであったかも知れない．いずれにせよ，「踊り手のうちの或る人々は」（οἱ）という表現は，「踊り手たちのわざは」（ἡ）という表現と違って，「或る人々」でない別の人々を含意しているわけだから，それがどのような人々であるのかを考えないわけにはいかない．そしてどちらの解につくにせよ，そこには不自然さが残る．ヴェットーリの言う「難し」さはここに由来すると考えられる．

26 huiuscemodi autem esse, inquit, studium quorumdam saltatorum: hoc ipsum enim significare uidetur Aristoteles: durus tamen sermo est, cum sic loquatur, οἱ τῶν ὀρχηστῶν, et non simpliciter omnes saltatores complectatur, ita uero locutus est, ut opinor, quia non omnes qui saltant propositum sibi habent certos aliquos imitari, sed aliquando id temere atque inconsiderate tractant. non enim uideo, quomodo aliter hic nodus dissolui possit.（p. 10）

このことは詩作媒体としての ῥυθμός 概念の理解にどのような帰結を及ぼすのだろうか．たった今見たように，οἱ の読みは踊り手の具体的描写を意味するのであった．ヴェットーリの採る μιμοῦνται（彼らは摸倣する）の読みが，なおさらこの具体性を強めていることにも注意したい．すると，具体的な場面で，踊り手たちが摸倣に用いるものとしては，抽象概念よりは，どちらかと言うと，具体的実体がふさわしいであろう．「ῥυθμός そのもの」を，感覚への現われを持たない「リズム」でなく，実在的に観取できる「踊り」と理解したいヴェットーリの思いは，このように οἱ および μιμοῦνται の読みに，ある程度，導かれている．

(2) 1447a28–b9

次に，アラビア語訳が決定的な役割を果たす箇所を見よう．(1)で扱った文の直後で，詩作媒体としての詩律について論じた部分である．カッセル版では，編者判断で，ἐποποιία を削除し，逆に καὶ を補って，次のような語の並びが提示されている．なお，比較を容易にするため，ギリシャ語本文は必要最低限の語を引用するが，日本語訳は文全体を掲げる．

> Kassel: ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἡ τοῖς μέτροις ... ἀνώνυμοι τυγχάνουσι ...（また或るわざ（ἡ [τέχνη] = 詩種）は λόγοις ψιλοῖς だけを用い，別のわざは詩律を用いる．しかも後者には多種の詩律を混ぜ合わせるわざと或る一種の詩律を用いるものがあるが，それらは今のところ名を欠くことになっている．）

カッセルの判断のもととなった資料の記述を彼の校注から再構成すると，まず A 写本を含む現存諸写本では次の読みが伝えられている．

> codd.: ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ᾗ τοῖς μέτροις ... τυγχάνουσα ...（また叙事詩は λόγοις ψιλοῖς だけを用いるか，または詩律を用いる．しかも後者のうち，現在まで，或る叙事詩は多種の詩律を混ぜ合わせるということに，また他の叙事詩は或る一種だけの詩律を用いるということになっている（μιγνῦσα ... χρωμένη ... τυγχάνουσα）．）

他方，アラビア語訳からは次のような文言を再構成することができよう．

> Ar.: ἡ δὲ μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ᾗ τοῖς μέτροις ... ἀνώνυμος ἐστὶν（または ἀνώνυμοι εἰσὶν）...（また或るわざ（詩種）は λόγοις ψιλοῖς だけを用いるか，または詩律を用いる．しかも後者には多種の詩律を混ぜ合わせるわざと或る一種の詩律を用いるものがあるが，それ(ら)は今のところ名を欠いている．）

ヴェットーリの読みはギリシャ語写本に従っている．

> Vettori (p. 11): ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς, ᾗ τοῖς μέτροις ... τυγχάνουσα ...（また叙事詩は λόγοις ψιλοῖς だけを用いるか，または詩律を用いる．しかも後者のうち，

現在まで，或る叙事詩は多種の詩律を混ぜ合わせるということに，また他の叙事詩は或る一種だけの詩律を用いるということになっている（μιγνῦσα ... χρωμένη ... τυγχάνουσα)).

異同は以下の 3 点にまとめられる．① ἐποποιία（叙事詩）を読むか．② τοῖς λόγοις ψιλοῖς と τοῖς μέτροις の間に ἢ（または）を読むか <καὶ> ἡ（そしてまた別のわざ（＝詩種）は）を読むか．③ ἀνώνυμος（ἀνώνυμοι）（名を欠いている）を読むか[27]．アラビア語訳は① ἐποποιία を伝えず，③ ἀνώνυμος（ἀνώνυμοι）を伝える点で，他の資料と大きく異なっている．カッセルはこの 2 点でアラビア語訳に従い，②では Lobel の改変を，別の根拠も示しつつ，受け入れている．では，この 3 点は内容理解にどのような差をもたらすのだろうか．

カッセルは現代の理解に沿って，λόγοις ψιλοῖς（文字通りには，裸の言葉で）を「散文」の意味に取っていると考えられるから，彼の理解は次のように図示されるであろう．

或る摸倣のわざ＝散文詩（名無し）
別の摸倣のわざ＝韻文詩（名無し）——多律詩
　　単律詩

次に，アラビア語訳が単数形 ἀνώνυμος ἐστν に対応するなら，次のように，この文全体が一つのわざ（詩種）について述べていることになる．なお, 下の複数形の場合も含めて,「名無し」が多律詩／単律詩という下位区分にかかる可能性もある．

或る摸倣のわざ（名無し）——散文詩
　　韻文詩——多律詩
　　単律詩

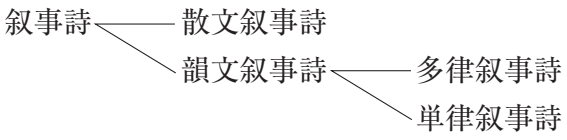
他方，同じアラビア語訳が複数形 ἀνώνυμοι εἰσὶν に対応すると考えると，次のように，2 つの別々のわざ（詩種）が挙げられていることになる．これはカッセルの理解に等しい．

或る摸倣のわざ＝散文詩（名無し）
別の摸倣のわざ＝韻文詩（名無し）——多律詩
　　単律詩

このように，アラビア語訳を踏まえた読みからは，散文詩と韻文詩の類種関係をどう考えるか，そして名を欠いているのがどの詩種であるのかの対立はあるものの，それぞれに筋の通った理解が得られる．それに対して，諸写本とヴェットーリの読みでは，この文全

27 τυγχάνουσι の有無と語形，および οὖσα の有無は③から派生する二次的問題と見て，ここでは問わない．

体が叙事詩についての記述であるとしか理解できない．その結果，まず「現在まで... ということになっている」が「混ぜ合わせる」と「使う」とにかからざるを得なくなることと併せて，叙事詩の（アリストテレースにとっての）現状が，多律叙事詩と単律叙事詩の二種あることになる．言うまでもなく，我々の常識では，ギリシャの叙事詩はすべて英雄六脚（dactylic hexameter）の単律詩である．またそれ以上に，λόγοι ψιλοί を素直に「散文」と取るなら，実に散文叙事詩なる奇想天外な発言をアリストテレースがしていなければならなくなるのである[28]．図示すれば，次のようになろう．



ヴェットーリはこれについてどう考えているのだろうか．

> 引用 9：しかし思うに，ここに散文（prosa oratio）があると取るべきではない．じっさい著者［アリストテレース］はこの本で詩の言葉（poetica oratio）について語っていて，詩の言葉とは或る一定の脚と律に縛られたものでしかあり得ない（necessario）．彼自身直ちに後続箇所でそのことを明言している．じっさい，私の思い違いでなければ，それは上の文を修正し確立するための或る訂正のようなものである．じっさい彼は次のような語り方をしているのである．すなわち，もし誰かが，叙事詩の用いる言葉は，或る一定の決まった脚を身に纏っているがゆえに，丸裸とは言えないと主張するなら，私［アリストテレース］はそれに反論したくない．そしてもしこのこと［脚］が外的，付加的事物の並びに定位されなければならないなら，その言葉が詩律［という外的事物］で装飾されていることを私は認める．なぜなら著者は他の箇所でもこの小詞 ἤ を同じしかたで，すなわち何かをいわば訂正し修正したい場合に用いたこと，そして「むしろ」,「要するに」と，自分の思念を言明していることは確かだからである[29]．

この後，ヴェットーリは『詩学』を含む corpus aristotelicum から ἤ の類似用例を 4 つ挙げ，「以上から... λόγος が律ある言葉（metrica oratio）の意味でとらえられるべきことが認識さ

28 パトリーツィは額面どおり散文叙事詩を読み取り，『詩学』を槍玉に挙げる一要因としている（*La deca disputata* (1586), pp. 209–210, Weinberg, p. 767–768 に引用）．

29 neque tamen puto prosam orationem hic esse accipiendam: loquitur enim hoc in libro auctor de poetica oratione, quae necessario certis quibusdam pedibus ac mensuris uincta est: quod statim ipse declarat eo quod consequitur: est enim illud, nisi fallor, quasi correctio quaedam, qua emendat, constituitque superiorem sententiam: quasi enim ita loquitur. Quod si aliquis contendat orationem, qua utitur epopoiia, non omnino nudam esse, quia certis quibusdam ac definitis pedibus instructa est, controuersari de hoc nolo: assentiorque metris ipsam excultam esse si hoc in externis rebus et adiunctis collocari debet. Nam alijs etiam locis usum fuisse auctorem hac particula ἤ eodem pacto. id est cum quasi corrigere aliquid uellet atque emendare, magisque, denique sensum animi sui explanare certum est.（p. 11）

れる」と述べる．要約すれば，ἤ を普通に甲または乙の意味にではなく，甲言い換えれば乙，甲もっとよい言葉を使えば乙の意味に解し，τοῖς λόγοις ψιλοῖς と τοῖς μέτροις を同一のものとする（裸の言葉で，言い換えれば詩行で）．この場合，ψιλός（裸の）は節（ふし）と ῥυθμός を欠いたという意味になる．無論 ἤ をその意味に取ることは語法的に不可能ではない．しかしそれが妥当か否かは，ひとえに甲と乙の関係に依存するわけだから，ἤ そのものの類似用例をいくら挙げても，積極的に妥当性を主張する根拠にはならない．すなわち，同じ主語について，甲と言ってもよいし乙と言ってもよいという場合にしか，この論理は成り立たないのである．この箇所の場合，τοῖς λόγοις ψιλοῖς と τοῖς μέτροις とが同じ主語に対する述語であることは根拠づけられていない．このように，我々からすれば，ヴェットーリ説には無理があるが，詩即韻文を公理と認める彼の目には，この ἤ の理解こそが，矛盾を避ける有効な手立てに映ったはずである．こうして彼は，散文叙事詩の問題は解決済みと考える（「確かだ」）．では多律叙事詩についてはどうであろうか．

> 引用 10：しかし［アリストテレースが］「現在まで」と述べているのは，古人の習いであり真理そのものであるものをなおざりにするなら，かの立派な詩［叙事詩］においてでさえ，詩律を変える余地が詩人たちにあることを彼が知っていたからである．じじつ，何ら賞賛なしにではあるが，これを試みる者が見いだされ得た[30]．

ヴェットーリは「これを試みる者」について，何の説明もしていない．しかもそれは有史以前のことではなく，アリストテレースの同時代の現実（「現在まで」）であるはずで，読者としては是非とも具体例を挙げてほしいところなのに，注釈者は沈黙しているのである．彼はここでも大きな無理を押し通し，ともかく多律叙事詩については，実在を主張することで切り抜けようとしている．この理解を上と同じしかたで図式化すると，次のようになる．

叙事詩＝韻文叙事詩 ―― 多律叙事詩：実在するが顧みられない
　　　　　　　　　　　 ＼ 単律叙事詩：現在の叙事詩

ではこの中で ῥυθμός はどう位置づけられるのだろうか．散文詩，単律詩，多律詩を示唆するアラビア語訳は，詩律の有無を論じることで，詩律が一つの媒体であることを示唆し，ῥυθμός だけによる詩種の論（1447a26–28）の直後という位置関係からしても，詩律が ῥυθμός の一部であるという理解を呼び寄せる．それに対して諸写本およびヴェットーリの読みでは，文全体が一詩種としての叙事詩の説明であるという位置づけのせいで，媒体による詩作分類という文脈から一時逸脱していることになる（次の一文も詩種の名を問題にしていて，逸脱と言えば逸脱である）．となると，「散文叙事詩」，「多律叙事詩」なる法外な

30 vsque ad hoc tempus autem inquit, quia sciebat licere poetis, si superiorum institutum, et veritatem ipsam neglexissent, in grandi etiam illo poemate variare metra: inueniri enim poterat, qui quamuis sine vlla laude, hoc tamen tentaret.（pp. 12–13）

観念を封じ込めるのが注釈者の主たる関心事になるのも無理はない．こうして彼は，詩即韻文という自身の前提を疑う機会を逸してしまった．しかもヴェットーリは引用 9 の箇所で，類例の参照から τοῖς λόγοις ψιλοῖς と τοῖς μέτροις が外延的に同一という命題を確保されたものと述べている．すると，詩作媒体としての言葉は詩律を本質的に含んでいることになり，詩律は別の媒体である ῥυθμός に属することができない．なぜなら，我々が便宜上「媒体」と呼んでいるものは，アリストテレース自身の言葉では ἐν ἑτέροις（異なるものにおいて）であって，互いに異なるものでなければならないからである．したがってもし詩律を ῥυθμός の内容とすると，詩即韻文の前提に立つ限り，言葉と ῥυθμός は完全に重なって，「異なるもの」とは全く言えなくなる．こうして，彼の ῥυθμός 即踊りの理解は一つの，否定態としてではあるが，（注釈者自身にとって）堅固な支えを得ることになる．これに前章で見た内容解釈を加えれば，本人から見て「軽からぬ煩いを根絶する」だけの十分な根拠になるだろう．

ところで我々は上で，ヴェットーリが散文叙事詩と多律叙事詩に関して無理を通したと述べた．すると，彼の ῥυθμός 理解がこの箇所から「一つの…支え」を得たと言っても，それは客観的根拠づけたり得ていないことになるのではないだろうか．たしかに，詩即韻文という前提を外せば「散文叙事詩」の観念が回避できないことは上で見たとおりである．また第二の「多律叙事詩」についても，具体例を挙げない以上，注釈として成り立っていない．このように，現代の我々が彼の本に相対（あい）して行論を評定するかぎり，彼の論は破れていると言わざるを得ない．

しかし我々は，16 世紀の碩学を批判する前に，普通のギリシャ語理解からは散文叙事詩，多律叙事詩なる途方もない観念が導かれてしまうような，当時の劣悪な資料伝承状況のことを忘れてはならない．じっさい 16 世紀と現代とでは，『詩学』の資料状況は大きく異なっている．とりわけ 1878 年の Susemihl から急速に脚光を浴び始めた B 写本（Riccardianus 46）および 1887 年の Margoliouth とともに西欧学界に姿を現わしたシリア語訳断片とアラビア語訳が重要である．B 以外の現存ギリシャ語写本はすべて A に依存しているから，一部 B の流れを汲む Parisinus 2038 などを除けば，ヴェットーリの視野は A 系写本に限られていた．つまり彼はいかに多くの写本に当たっても，A の読みを相対化するような読みに出会うことはついになかったのである[31]．写本重視を基本方針とする彼にとっては，この制約のもつ意味は特に大きかったと考えなければならない．詩作媒体論との関係で言えば，1447a26 の οἱ/ἡ について，ヴェットーリが Parisinus 2038 の読み（ἡ）の恩恵を逸したことと B 写本の重要性の未認識とを関係づけるかはともかくとしても，1447a28–b9 の ἐποποιία と ἀνώνυμοι の箇所について，現代の我々が整合的な解釈にたどり着けているのは，アラビア語訳に負うところが大きい．

いや，我々の理解が「整合的」と言えるか，実はそれも怪しい．というのも，詩作媒体

31 さらに，Porro の指摘（pp. 322–328）によれば，ヴェットーリは recensio（校合）の観念を欠いており，写本の年代確定や写本同士の関係について明確な意識を有していなかった．すると，諸写本の資料価値が定まらず，したがって個別の読みの判断についても，内容的整合性だけに拠ることになる（recensio を含む本文校訂方法を確立したのはラッハマン（Karl Lachmann, 1793–1851）である）．

としての ῥυθμός が詩律を含むと見る限り，それは「異なる」媒体としての言葉と外延上ほとんど交わり，差として残るのは，わずかに散文詩だけになる．なぜなら「節と ῥυθμός だけを用いる」（1447a23–24）と言われる「アウロス術とキタラー術」は，本当にそこに言葉がないのであれば，詩とは言えない純粋器楽と理解せざるを得ないからである．「踊り手たちのわざ」についてはなおさらであろう．散文詩なる，古代にあってはいかにも影の薄い詩種を析出するために，アリストテレースはわざわざ ῥυθμός を詩作の媒体に加えたのであろうか．また，1447a26 の ἢ を <καὶ> ἡ と読み替えるカッセルの判断は，散文詩と韻文詩が別物であることを明示するが，これは資料の支えを一切持たない推測であるにすぎない．このように，詩作媒体論だけを見ても，『詩学』の資料状況は，今なお盤石と言うにはほど遠い．第 1 章で見た ῥυθμός 概念の特殊性がこれに輪をかけて，論全体に靄がかかっているように感じられるのである．そして現代人はこの靄が晴れそうにないことを知っている．現に慎重な編者カッセルは，整合的理解の不可能を示すダガー符（† .... †）を少なからぬ箇所で用いざるを得なかった[32]．

このようにヴェットーリの無理は，当時の資料状況を斟酌するなら，かなりの程度免責されるべきだろう．さらに，網羅的・整合的解説を使命とした彼の注釈が，理解不可能性を許容する現代人の目に，無理を通しているように見えたとしても，それは目指すところの違いからの帰結であるかもしれない．それは古典学者の良心から来る過剰説明ではあっても，不注意や下心あっての無理とは区別されなければならない．

結

ヴェットーリの誤解の主因は詩即韻文のイデオロギーと劣悪な資料状況とにあり，それが網羅的・整合的注釈方法によって顕在化することになった．これが個々の説明における，そして ῥυθμός 概念の全体的理解における無理の由来である．

ところで，資料状況とは，どう足掻いてもけっして抜け出すことのできない，絶対的と言ってよい制約である．それは，渦中にある人の目には見えないという点でイデオロギーに似ているが，イデオロギーは，注意深く自ら考えることで，少しずつそこから抜け出す可能性があるのに対して，資料状況については，現状を疑い，正しくはこうではないかと推測することはできても，それを根拠づける手立てはない[33]．その意味で，資料状況はイデオロギー以上に強い制約であると言わなければならない．

このような状況に鑑みれば，ヴェットーリの ῥυθμός 理解を「誤解」とすること自体，酷と言うべきかも知れない．このことは，一つの教訓を我々に与えてくれる．すなわち，古

32 Richard Janko（*Aristotle, Poetics I*, Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987, p. xxii）はカッセルがB写本とアラビア語訳を軽視していると批判し，訳と注釈によってカッセルのダガー箇所の多くを解明して見せている．Schmitt はこの Janko の業績を『詩学』解釈の一里塚と見ている（Arbogast Schmitt, *Aristoteles Poetik*, Berlin: Akademie Verlag, 2011[2], p. xxii. この部分の執筆は Thomas Busch）．

33 アラビア語訳が西欧で知られる前に ἀνώνυμος（1447b9）の読みを提案した Bernays の慧眼には敬服するが，それとて改変提案でしかない．

典作品は，それ自体が資料伝承の過程で姿を変え，さらにそれが解釈によって増幅されて，人々の目に映る像を変える．古典作品が，それを受け取る我々にとって永遠普遍の本質的価値を有するか否かの議論の前に，作品そのものが歴史状況の関数であることを，我々は忘れずにいるべきなのである．

The Manuscript Tradition of Aristotle's *Poetics* and Vettori's Misunderstanding of "ῥυθμός"

TSUGAMI Eske

ῥυθμός is one of the three media (ἐν ἑτέροις) of poetry Aristotle names besides words and melody in the *Poetics* (1447a8–b29). The Italian philologist Pier Vettori in his *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* (1560), which contains his own Greek text, followed by its verbatim Latin translation and comprehensive running commentary on textual, grammatical and interpretative topics, identifies it with dance, instead of rhythm as it is commonly held. Vettori was led to this (mis-)conception through two factors: (i) his supposition, conforming to the then current notion, that all poetry was verse (words with metre), with the consequence that metre, present, according to his view, in every poem, belongs to words, not rhythm; and more importantly (ii) the limited knowledge scholars in the sixteenth century commanded about the sources of the *Poetics*, without the aid of the Arabic version, from which modern editors have substantially benefited. Since both factors were historically conditioned, the resulting misunderstanding of Vettori's was more of a historical nature than his personal.