

メーイ美学思想の集大成としてのカタルシス解釈

津上英輔

本論はイタリアの人文学者ジローラモ・メーイ (Girolamo Mei, 1519–1594) のカタルシス解釈を主題とする。彼はここで、アリストテレスが『詩学』で論じ残したカタルシスの概念を、古代医学説に独自の観察も加えて、因果関係の連鎖で説明し尽くそうとする。そこには、彼の美学的論点のほとんどが流れ込み、「メーイの美学」と言えるものに結実している。

第1章 機械論的カタルシス解釈

メーイの理解によれば、古代悲劇は全篇歌われ、その中でコロスの踊りが重要な役割を果たした。¹ 彼は『古代旋法論』第4巻の始めの方で次のように述べている。

[引用1 = 『古代旋法論』第4巻p.105, 21–22] 彼ら〔古代人〕はコロスにおいて神事を執り行なうため、声とその張り合い手である道具〔楽器〕の他に、歌う者の律動と² ῥυθμός (numerus et ῥυθμόν) を使うのを習いとしていた...³

1 津上 (2015) 第5章参照。

2 ここだけに限らず、『古代旋法論』全体に関わることだが、numerus et ῥυθμόνにおける‘et’は注意を要する。なぜなら、これを通常の連結的 (copulative) 意味にとると、「numerusと(、それでない) ῥυθμός」となって、numerusと ῥυθμόςが別々の実体を表わすことになるのに対して、ここでメーイの意図するのは、明らかに「numerusであって ῥυθμόςであるもの」だからである。Glare (2012). s.v. etではこれを8b (joining a pair of words, etc., that have a closely related meaning, sometimes w. resultant hendiadys)と説明している。本論では1原語1訳語の原則から、「と」で通すが、しばしばこの補足的意味が込められていることに注意しなければならない。

3 ... cum in choris ad rem sacram peragendam, in quibus praeter uocem et huius quasi aemula instrumenta, numerum et ῥυθμόν canentium adhibere quoque consueuerunt, ... 今後、『古代旋法論』からの引用は、Mei (1991)のページ数と行数による。

前後の文脈からして、この「神事」が、主として悲劇を念頭に言われたものであること、⁴そして「律動とῥυθμός」が踊りを意味することは確かである。そして彼がわざわざギリシヤ語でῥυθμόςを引くのは、『詩学』第1章における詩作の3手段すなわちῥυθμός（リズム）、λόγος（言葉）、ἁρμονία（節）を示唆するためと考えられる。⁵さて、その踊りについて、次の発言がある。

[引用2 = 『古代旋法論』第4巻p. 107, 6–8] 上述のように、コロスにおいては、その[歌と楽器の]ほかに、さらに律動も使われていた。コロス[員たち]の体の身振りと動きにおける速さと遅さが、声の高さと低さとも相まって、自分[体]の調節⁶に即しながら、言葉で明らかに表現されたことがらを、演じられ唱えられているというより、むしろ[実際に]行なわれている⁷かのように見えるほど、言うなれば目に差し出すためである。⁸

まず、「身振りと動き」が俳優の演技を含まず、「速さと遅さ」の主体としての踊りを指示していることを確認しよう。するとここに、メイが踊りに認めていた大きな意義が表わされている。すなわち、コロスが、単に節の付いた言葉すなわち歌で、ある役割を「演じ」るにせよ、劇状況に関する評釈を「唱え」るにせよ、いずれの場合も、コロスはある他者（民衆としての役割なり観客なり）の思想・感情を代弁しているのであって、表現体と表現内容は乖離している。それと違って、「身振りと動き」を伴う踊りにおいては、体の姿と動きそのものが表現内容になっている。表現体と表現内容が重なるのである。もしこの重なりが極

4 アッティカ悲劇はディオニューソス神の祭礼の中で上演された。

5 津上（2015）第5章第2節第2項参照。

6 もともと「混合」を意味するこのtemperatioなる語は、下の引用4でカタルシスに関係して言及される「体液の案配（temperies）」と関係している。つまりコロスの踊りは身体と無関係な演技なのではなく、体液の混合具合による身体そのものの状態に即した体现であることがすでにここからも読み取られる。すぐ次の、この箇所に関する私の解釈も参照。

7 geri potius quam agi et pronuntiariの対比における gerereと agereの差については、Varroの次の箇所を参照：in eo propter similitudinem agendi et faciendi et gerundi quidam error his, qui putant esse unum. Potest enim aliquid facere et non agere, ut poëta facit fabulam et non agit: contra actor agit et non facit. ... Contra imperator quod dicitur res gerere, in eo neque facit neque agit, sed gerit, id est sustinet, translatus ab his qui onera gerunt, quod hi sustinent (*De Lingua Latina*, 6, § 77 Müll.). このように、gerereは「(実際に) 行なう」、agereは「演じる」の意味に、明確に区別されている。

8 Numerus praeterea in choro, uti diximus, adhibebatur, cuius in corporum gestu et motione celeritas ac tarditas pro sua temperatione una cum uocis acumine et grauitate rem uerbis luculenter expressam ita oculis quodammodo subiceret, ut geri potius quam agi et pronuntiari uideretur.ここでメイはアリスティデース・コインティリアーノス『音楽論』の第2巻第4章を踏まえていると思われる。「そのこと[音楽の働き]は、リズム術を教師とする昔のコロスの踊りからも、また演技（ὑπόκρισις）について多くの人々によって記述されたところからも、明らかである... 或るものには色彩が、或るものには嵩が、また或るものには言葉が差し出される（ὑποβέβληται）が、それらは真[現物]とは無縁のものである。それに対して音楽は説得の働きがこの上なく強い。というも、行為そのものが真において[現実]に実行されるままのもの[手段]によって、[音楽は]模倣を行なうからである。」(*De musica* 2, 4, 56, 21–57, 2) つまり、絵画における色彩、彫塑における嵩、そしてとりわけ詩作における言葉という模倣手段が、模倣対象とは別の範疇に属するのに対し、踊りを含む広義の音楽においては、模倣手段（人の体の動き）が模倣対象（人の行為）と同種だというのである。『古代旋法論』の上の引用箇所の直後（107, 13–14）にある「自分の感じの言うなれば真の似像（ueram... effigiem）」、あるいは同種療法的カタルシス解釈に現われる「ことがらそのものとの類似に応じて」（127, 20–21）という言葉遣いにも注意。

限に達して完全な一致に至るなら、すなわち signifiant と signifié の同一に至るなら、それは significance あるいは表現であることをやめるだろう。それがメーイのいう「[[実際に]]行われている」と見える事態である。歌の表現を間接的演示と呼ぶなら、踊りは直接の現示を行うと言ってもよい。ただし、ここで言う「踊り」とは、コロスが言葉を節に乗せて歌いながらする（引用1「歌う者の」）踊りであって、現代の多くのダンスのように、語らず、歌わない純粋な踊りなのではない。とは言え、コロスの踊りを動きのアスペクトから見れば、現代のダンスと同じことが言えるはずである。また、メーイは歌と（言葉を伴った）躍りが、詩作に包摂されず独立のジャンルと見ていたことも、このことに関係する。⁹ すなわち、独立の働きであればこそ、言葉単独の形に比して、躍りによる現示が単なる付加的効果でなく、別種の効果を持ちうるのである。

メーイは上の引用箇所続けて次のように述べる。

[引用3 = 『古代旋法論』 第4巻 p.107, 9-15] だからこそ、もし音楽が、彼ら[古代人]においてこれだけのまたこれほどの力に支えられて、ときおり次のものを招来したという記述を目にしても、思うに、全く驚くには当たらない。そのものとは、聴く者の心にいわば力をかけて、思うまどこへでも、言うならたやすく心を押し向けるまでに、聴く者を感動させるもののことである。というのも、詩行を作ったその同じ人が、自分の心を表わそうとしていたので、自分の πάθη (情念) と精神の動揺をいわば追い払い心を動揺からほとんどに空^{から}にすることのできるような¹⁰ 節^{ふし}を詩行にさらに添えて、自分の感じの言うなれば本物の似姿を、聴き手に呈示していたからである。聴く者はその似姿にいわば打ちのめされて、ことがら全体を認知するので、感動せずには全くいられなかった。¹¹

「本物の似姿」の修辞に注意しよう。言うまでもなく「本物 (uera)」と「似姿 (effigies)」は矛盾するから、これは一種の撞着語法 (oxymoron) である（メーイはそれを意識して「言うなれば (ut ita dicam)」と言い添えている）。メーイは、それが「似姿」でありながらも、「本物」と見紛うほどの迫真性を具えていることを強調したかったと考えられる。すると「自分の感じの言うなれば本物の似姿」は、前の引用文で言われた踊りによる現示に一致する。つまり彼は、悲劇の音楽はコロスの踊りを含むゆえに、まるで情動の主その人がそこに

9 津上 (2018) 参照。

10 この文は文法的に不整合である。quibus以下の関係文の動詞が欠けているのである。それを正すべく、F本とB本（『古代旋法論』序文参照）では patefacient を補っている。しかしこれでは、節で心の動揺を追い払うことによって心の動揺を顕わすことになる。顕わすことによって追い払うというならわかるが、これは不可解にするだけなので、この改変を採らない。私としては、eiciendo, euacuando の gerundium を eicerent, euacuarent と読み換え、上のような意味に理解する。

11 Quare, uti arbitror, non est omnino mirandum, si tot tantisque opibus suffultam, ea musicen apud istos quandoque praestitisse legimus, quae audientes ita afficerent, ut eorum animos, ui quasi adhibita, quorsum uellent uel facile impellerent. Iidem enim ipsi, qui uersus fecissent, quia suam mentem fuerant expressuri, cum modis illis quoque adiecissent, quibus sua πάθη et animi commotiones quasi eiciendo, eumque propemodum ab illis euacuando, ueram, ut ita dicam, sui sensus effigiem auditoribus commonstrabant. Qua illi quasi percussi, cum rem totam agnoscerent, non affici plane non poterant.

いるかのような強い情動喚起作用を持つと主張するのである。

ところで前の引用文にはπάθηなるギリシャ語¹²と「心を動揺からほとんど空にする」という表現が見える。言うまでもなく、これはアリストテレス『詩学』第6章で一度だけ言及されるカタルシスのほのめかしである。事実、『古代旋法論』第4巻の末尾近くで、カタルシスがギリシャ語で引かれ、アリストテレスの名も現われる。

[引用4 = 『古代旋法論』第4巻p.127, 5-17] まさにそのこと[音楽]について発言した古代人がκάθαρσις(カタルシス)ともἀφοσίωσις(アフォシオーシス)¹³とも呼んだ浄化(purgatio)とは、このことである。というのも、体において、しばしば力や部位をほどよく保つ[量]より多い諸体液の量なり、諸体液のある有害な質なりが満ちるものであるが、心においてもそのように、諸情緒の多さと力がときに増大するのは確かである。したがって、前者[体]において、そのせいで病気にかからないよう、しばしば瀉血なり、粘液または両胆汁[黄胆汁と黒胆汁]の多量さを流し出すなりの必要があるのと同じように、同様のしかたで後者[心]においても、憐れみなり恐れなり怒りなり何か他の病なりの力と種^{たね}とも言うべきものが強まってしまう。そしてそれら[憐れみなど]のいわば重みから軽減されないと、心がついに屈してしまいはいしないか、また重みの力の騒動が続いて起きはいしないかと恐れられる。[そこで]浄化を用いることがどうしても必要なのである。ところで医学の祖たちが念には念を入れて調べ、経験と理に基づく確固不動の議論で確証したように、あらゆる体液の浄化は、それ[当該体液]に似たものによって生じることが確かなので、それと同様、心の中にあって、まさに諸体液の案配に伴うことが同じ祖たちによって明らかにされる配置[気質]についても、浄化は全く等しい理と道で果たされると、アリストテレスは¹⁴主張した。¹⁵

12 厳密に言えばπάθημαであるべきだが。

13 Bonitz (1870) およびTLGによる限り、この語は、元の動詞ἀφοσιόεινも含めて、Corpus aristotelicumには見られず、Gigon (1987) のアリストテレス断片集に出典著作不明の断片921番 (pp.815-816) として収められた、後5世紀の新プラトーン主義哲学者プロクロスによるプラトーン『国家』注釈書 (Proclus, in Plat. Remp. p.42-50 Kroll) に4度、アリストテレスの論として、詩による情念(πάθη)の浄化の意味で出現する。Vahlen (1911). I. 233はこの議論を『詩学』のカタルシスと結び付けている。ただしその箇所では逆に、κάθαρσιςの語は現われないので、もしプロクロスが『詩学』のカタルシス論を念頭に置いていたなら、それをこのἀφοσίωσιςの語で置き換えたことになる。メイがこの注釈書を見た証拠はないが、写本を通じての他に、1534年にバーゼルで刊行された刊本 (cf. Goulet (2012). v.1586) を通じて、参照する可能性は十分あった。また師ヴェットーリは、1576年に刊行したアリストテレス『政治学』注釈書中、κάθαρσιςの語の現われる第8巻第7章1341b38-40への注釈 (p. 689) において、プロクロスが他の古代作家とともに、「アリストテレスがκάθαρσιςと名付けるものをしばしばἀφοσίωσιςと呼んだ」と述べている。他方、TLGで検索する限り、κάθαρσιςとἀφοσίωσιςが近接して出現する例は、そこに収められた全ギリシャ語文書に、ない。ἀφοσίωσιςがκαθαρόςの類義語として用いられる例は、Plutarchos. Aetia romana et graeca 302a10-b2 およびPorphyrios, De abstinentia 1, 9, 16-17に見える。

14 『政治学』第8巻第7章1342a4-15を指すと思われる。その内容についてはすぐ後で説明する。ただし「心の中にあって、まさに体液の混合に伴うことが同じ祖たちによって明らかにされる」の部分はメイの補いである。

15 Purgatio autem, quam ueteres, qui de ipsa uerba fecerunt, tum κάθαρσιν tum ἀφοσίωσιν appellarunt, ea est. Vt enim in corporibus saepe uel umorum quantitas maior, quam uel uires uel loca commode ferant, abundare solet, uel eorundem uitiosa quaedam qualitas, ita et in animo affectionum quandoque multitudinem et uim excrescere certum est. Quemadmodum igitur ea de causa in illis saepe uel sanguinis missione, uel pituitae uel

メーイはここでカタルシスを purgatio (浄化) と訳しながら、情動の有害な量と質を除去することによって諸情動の均衡を保つという解釈を採っている。ただし彼は、当時の事実上の標準解釈であった、平静心を維持または回復することの倫理的・社会的効用には触れていない。¹⁶ 彼の議論は次のような表にまとめられるだろう。

表1 メーイのカタルシス解釈における身体と心の対応 (丸括弧内はメーイの前提または説明を表わす)

	身体	心	理論家
支配原理	諸体液の案配 (医学)	諸体液の案配 (「同じ祖」)	[古代医学]
異状	病気 (医学)	「屈する」「騒動」	[古代医学]
異状原因	体液の不安配 (医学)	諸情緒の量的・質的不均衡	[古代医学]
処置名称	[医学的カタルシス]	カタルシス, アフォシオーシス	[古代人]
処置内容	瀉血など, 「体液浄化」 (医学)	音楽による「浄化」 (アリストテレス)	メーイ
浄化手段	「似たもの」 (「医学の祖たち」)	身体と「等しい理と道」	[アリストテレス]

引用最後で彼が「アリストテレス」と言うのは、『政治学』第8巻第7章1342a4–15を指すと思われる。哲学者はここで、「憐れみと恐れ (ἐλεος καὶ φόβος)」のような情動に「憑かれた状態になりやすい (κατοκώχμοι)」人びとが、「心を神秘的に熱狂させる旋律 (τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι)」によって「落ち着く (καθισταμένους)」事態を、「治療とカタルシス[あるいはカタルシス治療]を受けたかのよう (ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως)」だと描写している。すなわち音楽のカタルシスとは、第1に、身体の治療における本来のカタルシス(瀉下, 瀉血)を、心の沈静における音楽の働きに転移 (metaphor) する (ὥσπερ) 比喩的概念であり、第2に、内容として心の異常状態を平常状態に回復することを意味し、第3に、方法として、熱狂した心に熱狂的旋律を用いることでそれは達成されるというのである。これは、発熱を体を温めて治すように、標準状態からの乖離としての異状を、同じ乖離を惹き起こすことによって治す同種療法 (homeopathy) に通じる考えであり、解消しようとする対象 (高熱) とその手段 (加熱) の同種性を特徴とする。

メーイはこのアリストテレスの記述をどう解釈しているのだろうか。まず第1, 2点について見れば、彼は哲学者によって示唆されたこの考えに明確な説明を与えるため、ヒッポクラテース・ガレーノスの体液説を援用する。すなわち、四体液という共通のものが体と心の両方を支配し調節しているという前提に立って、「身体における四体液の均衡」:「身体における瀉血などによる調節」=「心における諸情動の均衡」:「心における情動の有害部分の除去による調節」という類比を立て、身体における瀉血などが医学的にカタルシスと呼ばれる

bilis utriusque copia educta opus est, ne aegrotent, eodem pacto et in hoc siue miserationis siue timoris siue irae siue cuiusvis alius aegritudinis uis et fere semina increbruerunt, quarum quasi onere nisi is alleuetur, ne succumbat tandem, ac eius uirium consternatio prope sequatur, uerendum est, purgatione uti admodum necesse est. Quoniam uero, ut medicorum principes diligentissime inuestigarunt et argumentis, quae et experientia et ratione niterentur, firmissimis comprobarunt, umorum omnium purgationem a sui simile fieri certum est, itidem et earum dispositionum, quae in animo sunt, quaeque ipsorum umorum temperiei comitari ab iisdem demonstrantur, purgationes pari quidem ratione et uia effici affirmavit Aristoteles.

16 16世紀イタリアのカタルシス解釈については Hathaway (1962). 205–300を参照。

なら、心における情動の有害部分の除去も同様にカタルシスと呼び得るはずだということである。こうして、メーイにおいて、『政治学』第8巻のκάθαρσιςが明確な内容を獲得した。同箇所には「憐れみと恐れ」も出現するから、この内容を『詩学』第6章に援用する根拠はある。そもそも古代悲劇を全面音楽劇と見る彼にとって、この音楽論を（仮にそこで言われる「詩作論 (τὰ περὶ ποιητικῆς)」(1342b35) が現存の『詩学』であるかを棚上げにしても) 悲劇解釈に接続させることに何の問題もなかった。

残る課題は、上の第3点すなわち『政治学』におけるκάθαρσιςの同種療法的要素の説明である。メーイが「医学の祖たち」と言うのは、疑いなくヒッポクラテースとガレーノスのことである。¹⁷ 身体について前者は『人間の自然について (De natura hominis)』において、熱・冷・乾・湿の質との関係において四体液を論じ、後者はたとえば『自然の機能について (De naturalibus facultatibus)』(I. XII, 43–44; 188)において、「浄める (καθαίρειν)」ことあるいは「浄め (κάθαρσις)」による病気の治療に関連して、治療薬がそれ自体に「親近的な (οἰκεῖος)」体液を引き付け、それにより有害部分が排出されるという仕組みを説明している。¹⁸ 心については、その「配置[気質]」が「体液の案配に伴うこと」を「明らかにした」「同じ祖たち」に、やはりガレーノスが含まれると思われる。¹⁹ 結局メーイはここで、第1点と同様、四体液が心身両面において同じ調節の働きをすることを前提として、身体において薬が親近的なものに作用するなら、心においても、過剰になった情動を鎮めるのに、それに親近的な旋律を以てするはずだという論法によっている（この説の歴史的な位置づけについては下の第3章で検討する）。

メーイのカタルシス解釈にはもう1つの重要な論点が含まれている。それは引用3の「詩行を作ったその同じ人が、自分の心を表わそうとしていたので、自分のπάθη (情念) と精神の動揺をいわば追い払い心を動揺からほとんど空にすることのできるような²⁰ 節を詩行に

17 偽アリストテレス『問題集』第30巻第1章は黒胆汁と気質、行動との関係を論じているが、異状の治療については触れていない。またメーイの言う「祖たち (principes)」に、アヴィケンナ、アヴェロエスらガレーノス説の展開者は含まれないと思われる。ガレーノス主義についてはTemkin (1973)を参照。なお、Restani (1990), 38は不正確に、*De modis*執筆中 (1567–1573) のメーイが、ガレーノスのテキストの読みについてヴェットーリと頻繁にやりとりしていたと述べている。事実、1571年4月27日付けヴェットーリ宛ての手紙88番 (BL. Add. 10268, fol. 298r) では、(おそらく『政治学』注釈との関係でガレーノスのどの作品を読むべきかを尋ねた師に) 次の4点を薦めている。1. “περὶ τροφῆς δυνάμεως (=περὶ τῶν ἐν ταῖς τροφαῖς δυνάμεων. *De alimentorum facultatibus libri iii*)”, 2. “τὸ περὶ εὐχυρίας καὶ κακοχυρίας (*De rebus boni malique suti*)”, 3. “περὶ λεπτονόουσης διαίτης (*De victu attenuante*)”, 4. “τῶν ὑγιεινῶν (*De sanitate tuenda*)”. しかしこれらはカタルシスや同種療法に特に関係しない。

18 同じガレーノスの『浄め剤の機能について (*De purgantium medicamentorum facultate*)』、『誰をいかなる浄化剤でいつ浄めるべきか (*Quos quibus catharticiis medicamentis et quando purgare oporteat*)』、『ヒッポクラテース『人間の自然について』への注釈 (*In Hippocratis de natura hominis librum commentarii*)』も同様の記述に満ちている。

19 ガレーノスの著作に、まさに『心の風が体の混合に従うということ (*Quod animi mores corporis temperamenta sequantur*)』と題されたものがあり、適度の飲酒が、諸体液を中庸にすることによって身体における中庸な混合 (κράσις) を実現し、その結果心を穏やかかつ大胆にするという例が挙げられている (Kühn 4,778–779)。別の箇所ではこのような心の状態が「気質 (ἡθος)」と呼ばれる (Kühn 4,795,798–799)。気質と体液の関係については、『ヒッポクラテース『人間の自然について』への注釈 (*In Hippocratis de natura hominis librum commentarii*)』(Kühn15,97) でも触れられる。

20 この文は文法的に不整合である。quibus以下の関係文の動詞が欠けているのである。それを正すべく、F本とB本(『古代旋法論』序文参照)ではpatefacereを補っている。しかしこれでは、節で心の動揺を追

さらに添えて」における「ので (quia)」である。つまり「自分の心を表わす (exprimere)」ことが「心を動揺からほとんど空にする」ことの目的として、因果関係で結ばれている。一見無関係なこの2つの行為はしかし、exprimereの二義性によって繋がっている。すなわちこの語は「表わす」以外に「絞り (premere) 出す (ex)」ことを意味する。いや、「二義性」と言うのも正確ではない。むしろ「絞り出すというしかたで表わす」と言うべきである。したがって、詩人はまず言葉によって自分の情念を表わし＝絞り出し、さらに節を付けて心を「ほとんど空にする」まで表現＝絞り出しを完遂することになる。カタルシス解釈との関係に戻れば、この考えは、まず、受容者でなく表現者側におけるカタルシスを対象とする点、同時代の地平から大きく抜き出ている。²¹ 次に、表現＝絞り出しの過程が、何らか他の過程と組み合わせさってではなく、これそのままがカタルシスの過程であるとする明快さにおいても、この説は際立っている。これは現代の心理学に言う「カタルシス」の機序と一致するが、メーイは自らの観察によってこの明快さに到達しているのである。

彼はこのように、『政治学』の音楽カタルシス論に基づきつつ、四体液という機構によってそれを補強しながら、『詩学』のカタルシスを踊りに結び付けようとする。その締めくくりにして、メーイはカタルシス作用の強度について説明する。

[引用5 = 『古代旋法論』第4巻p.127, 17-22] というのも、あらゆる情緒が心の中で喚起されるのは、常々感動の元となるもの自体の現前といわば出現によるか、同じもののある像・摸倣によるかだからである。摸倣・像の全体は諸感覚に差し出される。視覚には色と形のいわば再現する摸倣・像が[差し出され]、聴覚には声の音と言葉の[再現する摸倣・像が差し出され]、その両方には最後に律動そのものの[再現する摸倣・像が差し出される]。これらはすべてことがらそのものとの類似に応じて我々を感じさせ、その力で、荒れた諸情緒の、自分[荒れた諸情緒]に似た形に刻印されたような配置[気質]が内面で占拠していたものを、心から外に導き出すのを常としている。²²

「これらすべて... 常としている」は、『詩学』の悲劇定義中、κάθαρσις が出現する1449b27-28のパラフレーズである。比較のため、原文とその逐語訳を並置し、ギリシャ語原文の各語句に、メーイの文言のどれが対応するかを示すため、下線と番号を付する。

『詩学』第6章1449b27-28: δι'(1) ἐλέου καὶ φόβου(2) περαίνουσα(3) τὴν τῶν τοιούτων(4)

い払うことによって心の動揺を顕わすことになる。顕わすことによって追い払うというならわかるが、これは不可解にするだけなので、この改変を採らない。私としては、eiciendo, euacuandoのgerundiumをeicerent, euacuarentと読み換え、上のような意味に理解する。

21 表現者のカタルシスを考えるのは、第3章で見るとおり、体液説的同種療法説が最初で、メーイはその嚆矢であった。

22 Excitatur enim omnis affectus in animo uel ipsarum rerum, quibus affici solet, praesentia et quasi aspectu, uel earundem imagine quadam et imitatione. Imitatio et imago omnis sensibus subicitur: uisui quidem, quas color et forma quasi repraesentat, auditui, quas uocis sonus et uerba, ambobus uero, quas ipse tandem numerus. Quae omnia pro sua cum ipsa re similitudine nos afficere solent, suique ope ex animo foras educere, quae intus sibi similes turbidarum affectionum propemodum impactae dispositiones insederant.

παθημάτων(5) καθαρσιν(6)

『詩学』の日本語訳：憐れみと恐れ(2)を通じて(1)，そのような(4)情念の(5)浄めを(6)成し遂げる(3)

『古代旋法論』第4巻p.127, 20–22：Quae omnia pro sua cum ipsa re similitudine nos afficere(2) solent, suique ope(1) ex animo foras educere(3)(6), quae intus sibi similes(4) turbidarum(2) affectionum(5) propemodum impactae dispositiones insederant.

『古代旋法論』の日本語訳：これらはすべてことがらそのものとの類似に応じて我々を感じさせ(2)，その力で(1)，荒れた(2)諸情緒の(5)，自分に似た(4)形に刻印されたような配置が内面で占拠していたものを，心から外に導き出す(3)(6)のを常としている。

『古代旋法論』の「荒れた」「感じ」は、語そのものとしては『詩学』の「憐れみと恐れ」より広く他の情動も含むが、これが12行上の「憐れみなり恐れなり怒りなり何か他の病なり」をまとめて承けることは明らかである。すると(1)から(6)のすべての要素が少なくとも量的に重なっている。

その目で、先立つ「というのも…差し出される」を見ると、それが『詩学』の悲劇定義においてカタルシス部分に先立つ δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας（行為する人が行なつて、つまり報告によらずに）の、さらに「上述のように…目に差し出すためである」（107, 6–8）も ἡδυμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις（旨味づけられた言葉により、諸部分においてその「旨味付けの」種しゅのそれぞれを別々に用いて）のパラフレーズであることがわかる。すると、メイの踊りの現示の理論は、アリストテレスにおいて明示されていなかった悲劇の手段（第1章）と方法（第3章）と1つに重ねて論じていることになる。²³

このように、メイはここで、これまでの言述が『詩学』の文言に即することを確認しようとしているのだと考えられる。その中で彼が何を加え、全体としてどのような思想が現出しているかについては第4章で検討することとして、ここでは引用文の観察を続けよう。そこで、「色と形」が絵画と彫刻ではなく、踊りの視覚面を指すこと、²⁴ またこの「踊り」が歌としての言葉と旋律を含むことを再確認しよう。メイがここで言うのは、このような踊りが視覚と聴覚の2感官に向けられるだけ、1感官の場合に比べて現物との類似度が高く、その分情動喚起力も高まるという考えである。しかしこれは、単に 1+1=2 という数の問題ではない。なぜなら、人が何かを表象するとき、関与し得る感官は基本的に視覚と聴覚しかなく、したがってこの両方の感官を動員するとは、関連する全感官に訴えらるに等しい。具体的な場面を想像しよう。たとえば歌によってある人物を摸倣する場合、言葉と旋律によってその人の思想や心情が描写されるわけだが、演者は（「歌によって」、すなわち踊りを用いず、という設定上）一定の場所から動かず、姿勢を変えることもない。すると演者は受け手から見て、歌うためにそこにいると映るだろう。それが演技であることは徹頭徹尾前

23 ここに詩的摸倣の対象を扱った第2章の内容が現われないことは、一連のメイの議論が悲劇の構成ではなく演示をめぐるものであることを象徴している。

24 手紙28, 207v10–18への注（津上(2015), 203）参照。また、この箇所とアリスティデース・コインティリアーノス『音楽論』との関係については、注8を参照。

提されている。それに対して、踊りで模倣する場合、演者は体を動かし、身振り手振りを添えて歌う。もしこの演技が成功すると、演者は上述のように人物と一体化し、受け手はそれが演技（上の言葉遣いに合わせてsignificanceと言ってもよい）であることを感じなくなる、そのような事態を想定することができる。無論受け手はそれがあくまでも演技であることを理解していて（さもないと舞台の人物に向かって警告や助言を発するようなことになる）、現にそこに人物がいると実際に感じることはないだろう。しかしその枠の中で、演技であることを一瞬忘れさせるような迫真性を考えることはできるはずである。それは現示の極致である。

しかしメーイはおそらく、この舞踊美学を無から創造したのではない。それは『国家』第3巻(392d1-394d4)におけるプラトーンおよび『詩学』第3章(1448a19-24)におけるアリストテレスの述べる演示法に関わる。演者が第三者としてできごとを報告するしかた、すなわちディエーゲーシス(διήγησις, ἀπαγγελία)と当の人物に成り代わるしかた、すなわち勝義のミーメーシス(μίμησις)である。アリストテレスは後者を「行為する者、実行する者としてすべてのことを模倣する」(1448a23-24)と説明する。悲しむ人の演技の場合としてこれを具体化して考えるなら、ディエーゲーシスの演技が、最も極端な場合、ニュースを読むアナウンサーのように、概念化されたできごとを、言葉通りの引用も含めて淡々と伝えるのに対して、ミーメーシスの演技では、演者が悲しむ人(persona)に成り代わって(impersonate)、現に悲んで見せることに他ならない(無論、これは演者本人が悲しむかどうかという議論とは無関係である)。これはまさに我々の言う「現示」である。このように、メーイの考えは内容的に勝義のミーメーシス概念に通じる。すると、踊りによる「本物の似姿」の呈示とは、ミーメーシスであることをやめるほどまでのミーメーシスの極まりを言っていることになる。たしかに彼はこの関連でプラトーン・アリストテレスの理論に言及していないし、それを暗示する文言もない。しかし手紙21番で、詩作の「方法(ὥς)」を言う『詩学』第3章の箇所(1448a24-25)を引用してもいて、²⁵ 彼がこの理論を知っていたことは、疑いの余地がない。結論として、メーイはおそらく『詩学』に基づきながら、踊りの強い情動喚起作用を説明した。

この現示の論をさきほどの表現＝絞り出しの論と合わせて、次のような思想にまとめることができる。すなわち、詩人＝音楽家は、ある情動を表現する＝絞り出すことによってその情動から自由になるが、観るものは演者の迫真性を通じてその過程を追体験する。

ところでこの論は、このような明快さと引き換えに、1つの問題を露呈しているかに見える。すなわち、この過程に関わるのは、現に表現された個別の情動（たとえば恐れ）に限られ、表現者だけでなく観客もその特殊な情動に関してだけ、浄化を体験する（恐れから自由になる）ことになるのではないか。すると、この解釈は悲劇カタルシスの妥当範囲を著しく狭めることになりはしないか。しかしメーイは予めその疑問に答えていると思われる。それは「荒れた諸情緒の、自分〔荒れた諸情緒〕に似た形に刻印されたような配置が内面で占拠していたものを、心から外に導き出す」という一見回りくどい言い回しである。これが『詩

25 手紙21番192r36. 津上(2015). 168.

学』のカタルシス箇所(1449b27-28)のパラフレーズであることは上で見た。ここでまず確認すべきは、憐れみ、恐れ、怒りなどの「荒れた」諸情動そのものが「導き出」されるとされているのではないことである。メイが「導き出」されると言うのは、そのような情動のどれが中心あるいは前面を占めるかというような「配置」すなわち気質が、各情動に似た状態になって、心の中で「占拠」していたもの、言うなれば心のわだかまりのことである。メイが上の引用文の直後(127, 23—33)で挙げる例を用いながら具体化するなら、怒りを前面に持ち怒り心に似た姿になった怒りっぽい気質が、何かに怒ることで心の一部を占領していた(わだかまりを作っていた)ところ、口論することで怒りが吐き出され、平静心が戻る。心の混乱には、怒りのように明確な姿を呈しないものもあるが、それについても怒りと同様のことが生じる、ということである。すると、「これ」と名状しがたい心の鬱積から解放されるには、怒りなり、恐れなりの明確な情動を以てするほかないだろう。メイはこの機序に、踊りの現示の強い情動効果を結び付け、表現者における特定情動の表現が、観者においてさまざまな情動的わだかまりの解消をもたらすことを説明しようとしていると考えられる。

もう1つ、この説の観察として見落とすことのできないのは、「配置」=「気質」が概念上、体液説との関係を保っていることである。その結果、同種療法的カタルシス解釈と現示による強い情動喚起の論とが一体となって、また先ほど見た表現者における表現即解放の理論も加わって、表現から演示、受容に至るまでの悲劇カタルシスの全過程を整合的かつ明快に説明することに成功している。

このように、『古代旋法論』では、『詩学』第1章で提示された詩作3手段の1つとしてのリズムが踊りと同一視され、同種療法的四体液説と勝義のミーメーシス概念に補強された踊りの強い情動喚起説を仲立ちとして、第6章のカタルシス概念に無理なく接続されている。隣り合う項同士を結び付ける根拠の在処を示しながらそれを図式化すれば、表2のような系が成り立つ。

表2 メイの解釈におけるリズムとカタルシスの関係

(丸括弧内はメイの結びつけの根拠を表わす)

リズム——(『詩学』第1章)——踊り——(おそらく『詩学』第3章)——強い情動喚起——(『政治学』第8巻、体液説で補強)——カタルシス

こうして事実上初めて我々の目の前に姿を現わしたメイのカタルシス解釈は、『詩学』におけるリズムを踊りと見なす Scott の解釈²⁶ も加わった現代の研究状況の中で、1つの新説として顧慮される価値があるだろう。²⁷

26 Scott (1999).

27 Restani (1990). 55. は「メイは『詩学』で「脱落した」カタルシスとムーシケーの関係についてのページを、アリストテレースに代わって書き直した」と述べている。しかし、これに関連して「『政治学』、『詩学』および科学の著作の文脈的特殊性と文書の目的を度外視した」とする彼女の評価は厳しすぎるだろうし(関連する思想を、必ずしも同趣旨でない文脈から引いて説明することは、現代でも古典研究の常道である)、「解釈の中でヴェットーリの文献学的厳密さから離れた」とする批判が当たっているとすれば、参照箇所をいちいち明記することをしていない点だけであろう。この点は、『古代旋法論』が師ヴェットーリに宛てて書かれたことから説明できる。

ところで、上の図ですべての項が何らかの説明で結ばれていることは、何を意味するだろうか。それは、すべての行為またはできごとが、1つ前の原因によって生じるという因果関係が全体にわたって成り立っていることである。このように全事象を先行事象から後続事象への因果関係の連鎖によって説明しようとする立場、それは一種の機械論である。²⁸ メーイはカタルシスという現象を前にして、それがいかなる原因と結果の連鎖を経て生じるかを、隙間なく説明せずにはいられなかったに違いない。次の世紀にF. ベイコンやデカルトによって定式化されることになるこの考え方を、メーイはカタルシス解釈の中で先取りしていたと言えるかもしれない。

しかし改めて問えば、それは『詩学』解釈と言えるのだろうか。そこで次に、彼の考えが『詩学』そのものの論述にどこまで即するかを確認しなければならない。

第2章 『詩学』における踊りとカタルシス

『詩学』第6章の名高い悲劇の「本質の定義」は次のとおりである。

[引用6 = 『詩学』第6章1449b24–28] 悲劇とは①立派で大きさを持って完結した行為の模倣であり、②旨味づけられた言葉により、諸部分においてその[旨味付けの]種のそれぞれを別々に用いて、③行為する人が行なって、つまり報告によらずに、憐れみと恐れを通じてそのような情念の浄めを(κάθαρσιν)成し遂げるものである。²⁹

ここではκάθαρσιςを緩く「浄め」と理解し、それにつく複数属格の問題も棚上げにして、「情念の」としておこう。³⁰ さて、引用文で①②③と便宜上番号を振ったのは、それぞれ詩作の分類原理である①模倣対象、②模倣手段、③模倣方法と言い換えてよく、ここに先立つそれぞれ第2章、第1章、第3章の論述を踏まえている。アリストテレースは次に、この定義から筋、性格、言葉遣い、思想、見かけ、³¹ 歌作り、という6つの「質的」「部分」を析出し(1449b28–1450a10)、さらにこの6つを先ほどの詩作の分類原理に対応づけている(ibid. 10–12)。それによれば、手段が2つの「部分」、方法が1つ、対象が3つとされる。それぞれの内訳については言明されないが、言葉遣いと歌作りが詩作手段としての言葉と^{ふし}節に、見かけが方法としての体現に、そして筋、性格、思想が対象に対応すると考えられる。すると、

28 ここで私が「機械論」と呼ぶのは、事象を作用因から、ないし仕組み(mechanism)で、説明しようとする方法のことであり、第一原因としての神を認めるかという問題には関わらないものとする。

29 ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῃ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. 『詩学』第6章1449b24–28. δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσινの解釈史については、Bywater (1909). 361–365に、16世紀から19世紀末までの便利な一覧がある。

30 A写本の記述に従って τὴν τῶν τοιούτων μαθημάτων κάθαρσινと読む私自身の解釈については、津上(1998–1)および(1998–2)を参照。

31 この語はspectacle、視覚的装飾などと訳されることが多いが、本論では一原語一訳語の原則に従い、なるべく字義通りを伝えるため、「目に見えるもの」の意味の「見かけ」の訳語を選ぶ。

ここには踊り概念は現れず、したがってメーイの考えるような系は『詩学』に実在しない。

しかしここであらためて確認しておくべきは、現存の『詩学』において、「カタルシス」は、別の1箇所(1455b15)でこれとは無関係な意味で現われるのを除けば、上に引いた以外、何の説明もないことである。したがって『詩学』のカタルシス概念を理解しようとする者は例外なく、『詩学』の関連箇所、アリストテレースの他著作、あるいはアリストテレース以外の外的手がかりから、論を再構築するほかない。さらに言えば、上述の定義中、「言葉により」「憐れみと恐れ」を喚起する方法については、筋の構成の問題として現存『詩学』で詳しく論じられるが、「旨味」すなわち音楽的部分については「明々白々な力を持つ」(1449b35-36)という記述以外何の補足もなく、「行為する人が行なって」の部分については、以下に「見かけ」について見るわずかの説明があるのみである。したがって、この定義に沿って悲劇とは何かを理解しようとする者は、現存『詩学』によっていわば梯子が外され、宙ぶりの状態に置かれているのである。現代アメリカの古典学者Peponiは、プラトーン、アリストテレースらによるコロス関連の言説を通観する中で、次のように述べている。この部分についての論の再構成が作品自体から要請される所以である。

[引用7] もし『詩学』におけるアリストテレースのコロスの理論的扱いに問題があるとすれば、それは悲劇におけるコロスの役割と考えられるものに彼が触れる不適切なしかたのうちに見いだされる.... では、アリストテレース自身の言葉を借りるなら「盛りつけ (garnishings)」(*hédusmata*) の数々が、悲劇の主目的、すなわち憐れみと恐れを喚起することを通じてのカタルシスを、いかに達成するのだろうか。コロスについて言えば、コロスの顕著な音楽性がコロスの劇的、ひいてはカタルシス的効果を左右するのだろうか.... そのような問題は現存『詩学』では無解答のまま残されている。³²

さて、カタルシスおよびその前提としての憐れみと恐れは、悲劇を見る者への作用であるが、それは戯曲の構成とその上演によって達成されるであろう。その目で上述の6構成要素を見ると、対象に当たる筋、性格、思想は主として戯曲の構成に、手段に当たる言葉遣いと歌作り、加えて方法に当たる見かけは、主として上演に属する。そもそも、注釈者たちが指摘するように、³³『詩学』におけるアリストテレースが悲劇を劇文学としてではなく、常に上演されるべきものと考えているとすれば、その「手段」は上演に関わる要素を含むはずで、「手段」と「方法」は、地続きなはずである。すると、悲劇構成要素のうち、上演に関わるものとしての言葉遣い、見かけ、歌作りと、第1章で詩作手段とされた言葉、リズム、節との一致が想定されてくるが、この中で見かけに対応するのはリズムである。したがって、もしこの「見かけ」が『詩学』の理論構造の中で、踊りとしてのリズムとつながるならば、『詩学』の中で踊りとカタルシスが潜在的に結びついていることになる。

「見かけ (ὄψις)」は上述のように、悲劇の6構成要素の一つに数えられながら、筋重視の

32 Peponi (2013). 24-25.

33 たとえばBywater (1909). 356.

立場から、著者の扱いは軽く、注釈者の目を引くことも少なかった。³⁴ しかし今世紀に入って、この概念は幾人もの論者の注目を浴び、opsis-Renaissanceとも言うべき活況を呈している。³⁵ それには後で少し触れるとして、そもそも、「見かけ」とはどのような概念なのだろうか。ここでは可能な結びつきを探るという立場から、それが何を含まないかではなく³⁶、何を含みうるかを見ることにしよう。するとあらためて確認すべきは、6構成要素列举の直後で、これが摸倣の方法と位置づけられていると考えられることである。方法とは、第3章で立てられた報告か現示すなわち俳優の演技かの区別を指し、悲劇は後者に分類される。つまり悲劇の方法としての「見かけ」は、衣装、仮面、舞台装置などと並んで、いやそれ以上に、俳優とコロスの演技を含む。

次に、6構成要素それぞれの説明の中で、「見かけ」については、次のように解説される。

[引用8 = 『詩学』 第6章1450b16–21] 見かけは心を動かすものではあるが、[6構成要素のうちで] 最も非術的なものであり、詩作術とは最も縁が薄い。というのも、悲劇の力は、競技や俳優たちなくしても、あるからであり、また見かけの仕上げには、詩人たちの術より衣装作りの術の方がより主なるものだからである。³⁷

「非術的」以下の検討は後に回すとして、ここでは「心を動かすもの (ψυχαγωγικόν)」に注目しよう。すると、この引用箇所直前には「悲劇が心を動かす最大的手段は、筋の部分としての急転 (περιπέτεια) と認知 (ἀναγνώρισις) である」³⁸ (1450a33–35) とあり、第11章では急転と認知が「憐れみまたは恐れを持つ」³⁹ (145a38–b1) とされるので、筋が「心を動かす」と言うとき、その内容は憐れみと恐れを喚起することに他ならない。同じことが「見かけ」にも当てはまる。それは、第14章の「恐ろしいものと哀れなものは見かけから生じることがある。しかしできごとの組み立てそのものから [生じること] もある」⁴⁰ (1453b1–3) という記述から確かめられる。「出来事の組み立て」とは筋の言い換えだから、この一連の記述から、アリストテレスが「見かけ」に、筋が行なうのと同種の情動喚起作用、すなわ

34 この概念を大きく取り上げたおそらく最初の注釈者はHalliwell (1986)である。彼は7ページにわたるAppendix 3 “Drama in the Theatre: Aristotle on ‘spectacle’ (opsis)”においてὄψιςの復権を試みているが、アリストテレスの態度を「どっちつかず (equivocation)」(337)と見、その原因を当時のアテーナイで大衆化しつつあった劇場事情に求めている。

35 私が気付いた限りでも、Chaston (2010); De Marinis (2009); Konstan (2013); Ley (2007); Peponi (2013); Scott (1999); Sifakis (2002), (2009), (2013); Taplin (1995)が挙げられる。De Marinisは『詩学』のopsisについて「上演術の自律性の貴重な認知 (il prezioso riconoscimento dell'autonomia di un'arte della messa in scena)」をすら語っている。

36 Else (1967). 278–279はὄψιςがspectacle や staging of the play as a wholeではなく、the visual aspect of the dramatic charactersを意味すると主張するが、彼は以下に挙げる箇所を視野に入れていない。

37 ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικόν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῶν τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

38 τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἔστιν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις. (1450a33–35)

39 ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον.... (1452a38–b1)

40 Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἔλεεινόν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων. (1453b1–3)

ちカタルシスの前提としての憐れみと恐れ of 喚起作用を認めていたのは明らかである。

さて、「見かけ」が悲劇の方法としての資格上、俳優とコロスの演技を含むことは上で見たとおりだが、次にその内容を見極めることにしよう。それは『詩学』最後の第26章に現われる。

[引用9 = 『詩学』第26章1462a5—13] まず、[悲劇は演技を伴うゆえに低劣であるという] 非難は、詩作術ではなく演技術 (ὕποκριτική) に当たっている。そのわけは [(i) 中略]。次に (ii) 踊りも [排斥されるべきだ] というのでないなら、動き全体ではなく、低劣な人々の動きが排斥されるべきである。[中略] また (iii) 悲劇は叙事詩と同じように動きなしでも、自分のなすべきことを為す。というのも、読むことを通じて [悲劇は] どのようなものであるかが明らかだからである。⁴¹

ここから次のことが読み取られる。第1に、悲劇を詩作術すなわち書かれた戯曲と、演技術すなわち上演とからなるものという上述の我々の理解がアリストテレースの考えに即することが確認される。第2に、演技術が悲劇と叙事詩の差としての「動き」と言い換えられている。第3に、そのうちの、不可欠の一部として、踊りが含まれる。ここまでで疑いの余地なく明らかになったように、「見かけ」は本質的に踊りを含む。すると、踊りは観客の「心を動かし」、憐れみと恐れ of 情動を喚起する働きをすることで、カタルシスを成し遂げる一助となる。このように、『詩学』において、踊りとカタルシスを結び付ける道は、いちおう開けている。

私が「いちおう」と言うのは、棚上げにしておいた問題があるからだ。それは「見かけ」概念が、『詩学』の中できわめて低い扱いを受けているように見えることである。もしアリストテレースが「見かけ」を6構成要素の1つに挙げながら、一部の解釈者が言う⁴²ように事実上無視したとするなら、我々が見出した道の行く手には虚像が待ち構えているだけかもしれない。その検証は、さきほど仮に *opsis-Renaissance* と呼んでみたものの実体を見ることに他ならないが、その主要なものをいちいち検討することも、『詩学』の関係箇所すべてに当たることも、本論の範囲を越えるので、これまで引用した中に姿を現わしていた2つの点に絞って考察を加えることにしよう。

引用8で「見かけ」は「最も非術的なもの (ἀτεχνότατον)」(1450b17) とされており、第14章1453b8でも、同じ語が「見かけ」の述語に当てられている。ἀτεχνος はわざのないことを言うので、「見かけ」は構成要素として取るに足らないものと断じられているかに見えるし、そう解釈する研究者もいる。⁴³ しかし私としては、ハリウェル⁴⁴とともに、当の記述が、詩作という術に関係の薄いことを言うもの(「最も非術的なもの」の直後には「詩作術とは

41 πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορίας ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ... εἴτα οὐδὲ κινήσεις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μὴ δ' ὀρχήσις, ἀλλ' ἢ φαύλων, ... ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν.

42 たとえば Golden (1968). 132. その他の例は Scott (1999). 38–39に挙げられている。

43 Bywater (1909), Butcher (1911), Else (1967). 278f. など, Cf. Sifakis (2013). 54, n. 29.

44 Halliwell (1986). 340.

最も縁が薄い」とあり、2つの句をつなぐ καὶ は説明的 (explanatory) であるとも取れる) と解して、この問題に決着をつけたと考えたい。

次に同じ引用8の「悲劇の力は、競技や俳優たちなくしても、ある」(1450b18-19)の文を見よう。これは引用9「読むことを通じて[悲劇は]どのようなものであるかが明らかだ」(1462a12-13)という記述と並んで、アリストテレスが悲劇において上演の契機を軽視し、悲劇を一種の劇文学と考えていたという理解を喚んできた。⁴⁵ とすると、やはり「見かけ」は宙に浮いて、踊りとカタルシスを結び付ける環の役割など、到底期待できなくなるであろう。これについて、私はこう答えたい。アリストテレスが、戯曲を読むだけである程度の情動喚起がなされると考えていたことは認める。しかし情動喚起の「力がある」という文は、実際に情動喚起をするという文を弱めた形であり、また、「どのようなものが明らか」だという文は、作用について語っていない。この差ないし作用こそ、まさに上演が担うものであり、上演によってこそ、悲劇はその全作用を全うすることができる。

『詩学』の検討の最後に、系の端緒に位置するリズムと踊りについて見よう。『詩学』にはリズムを詩律に結び付ける考え方がある(1448b21-22)一方で、第1章、まさに詩作の手段を説く中で、

[引用10=『詩学』第1章1447a26-2] 踊り手たちの術は節なしにリズムそのものを[使う χρωμένῃ].⁴⁶

ともある。するとここに、リズムが手段ないし要素であり、それを具現化したものが踊りであるという理解が成り立つ。こう見るなら、踊りを詩作の手段としてのリズムに結び付ける考えは、少なくとも不可能ではない。⁴⁷

以上の考察を、メーイの場合に合わせて系に図式化しよう(表3)。ここでは隣同士の項の結びつけの根拠について、『詩学』に文言としてそう明言されている場合を「顕在」、別々の論述を結び付けた結果、そう解釈される場合を「潜在」、現存『詩学』には記述が存在しない場合を「不在」としよう。

表3 我々の解釈におけるリズムとカタルシスの関係

リズム——(潜在)——踊り——(潜在)——見かけ——(『詩学』第14章に顕在)——情動喚起——(不在)——カタルシス

比較の便のため、メーイの系をもう一度引こう。

45 Bywater (1909). 176 (ad 1450b18) は “The tragic effect may be produced by a good tragedy even without any actual performance of it on a stage, i.e. as a mere work of literature” と述べる (ただし彼は1462a12については、読むことと上演を別物とはせず、「彼において悲劇は本質的に演じられるべきもの」としている)。Taplin (1995).95は「この新式の「読み」への彼[アリストテレス]の固執 (his fixation with this new-fangled ‘reading’)」とさえ言う。

46 αὐτῶ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμουῦνται χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν.

47 前述の通り、『詩学』の ῥυθμός を踊りの意味で理解する現代の研究者に、Scott (1999) がいる。

表2〔再掲〕　メイの解釈におけるリズムとカタルシスの関係

(丸括弧内はメイの結びつけの根拠を表わす)

リズム——(『詩学』第1章)——踊り——(おそらく『詩学』第3章)——強い情動喚起——
(『政治学』第8巻、体液説で補強)——カタルシス

我々の理解する『詩学』の系とメイの系を比べてわかるのは次のことである。まず、最初の環、すなわちリズムと踊りの結びつけの根拠はどちらの系でも解釈の様態にあるので、同等である。最後の環、すなわち情動喚起とカタルシスの結びつけの根拠は、『詩学』において不在である以上、比較を絶している（この断絶の無さが、メイの機械論的解釈の特徴である）。2つの系ではっきり異なるのが、踊りと情動喚起の結びつけである。『詩学』では顕在的に存在している見かけと情動喚起の回路をメイは通らず、代わりにおそらく『詩学』第3章の解釈を以てしているのである。これは一種の短絡であって、解釈の忠実度におけるメイ理論の弱点としなければならないだろう。しかしおよそ短絡とは、「絡」である以上、環と環のつながりすなわち論の要件は確保している。その問題は、解釈としてあり得るか否かではなく、あり得る解釈としての優劣をめぐるものである。そして解釈の優劣を言うなら、忠実度の他に、整合性と生産性の点も考慮されるべきだろう。すると、メイの解釈は、悲劇の強い情動喚起作用とカタルシスとを、体液説的同種療法説で補強された『政治学』解釈でつなげているだけ、首尾一貫性に優れている（これを私は機械論的と呼んだ）。生産性の点で見ても、『詩学』に潜在しながら十分な展開を受けなかった踊りの概念を解釈に取り込んだ点、カタルシス概念の広がり確保することに成功している。これはカタルシス解釈を離れて見ても、悲劇において踊りの持つ強い情動喚起作用の説明になっている。全体として、現代の目から見ても、傾聴に値する優れたカタルシス解釈と言えるのではないだろうか。

第3章　メイ解釈の歴史的位置づけ

この章では、メイの解釈がカタルシス解釈史上、どのような位置を占めるかを、ワインバーグ(1961)とハザウェイ(1962)の先行研究を手がかりとしながら概観しよう。彼のカタルシス解釈は、悲劇におけるコロスの踊りの強い情動喚起作用と体液説による同種療法的カタルシス作用の説明とを主特徴とする。したがって、ここでの我々の課題は、同様の思想が前時代と同時代に見られるかの探索にある。

まず踊りについて、メイの師ヴェットーリは、詩作手段としての *ῥυθμός* を「躍り」と解している。⁴⁸ サルヴィアーティ(Leonardo Salviati, 1540–1589)が *Il Lasca dialogo* (1584)において、詩作の手段(*stromento*)として、詩行、旋律に加え、「踊り(*ballo*)」を挙げ、また詩作品の目的は「心を情緒から浄めて(*il purgar*) 美よいものにすること」⁴⁹とあるとする。

48 津上(2015)。第4章第2節参照。

49 ... il fine il purgar gli animi dagli affetti, e renderci ben costumati. (Salviati (1584).11) Weinberg (1961). 15–16

また「踊りの高揚 (il solleuamento del ballo)」を「摸倣の快、詩律の優美さ、歌の甘美さ」⁵⁰と列挙するくだりもあるものの、踊りとカタルシスの特別な関係に言及してはいない。

次に、体液説的同種療法説についてまず見るべきは、やはりヴェットーリの考えである。メーイは必ずそれを踏まえていたはずだからである。しかし師はカタルシスについてあまり踏み込んだ解釈を加えていない。彼の解釈を端的に示すのが「περαίνειν κάθαρσιν (カタルシスを成し遂げることはその治療を成し遂げ完成させること、そして心の一層激しい動揺を緩和することを意味する)」⁵¹ というまとめであり、結論としてはメーイの解釈と一致するが、体液説によるその補強は見られない。また、躍りとしてのリズムとカタルシスを結び付ける考えもない。

ワインバーグとハザウェイの報告の限りで、カタルシスに体液説的同種療法説(に似た考え)を関係づけている主要解釈者は、ミントウルノ (1559)、ジャコミーニ (1586)、グァリーニ (1588) の3人である。⁵² 年代順にまずミントウルノ (Antonio Sebastiano Minturno, 1500–1574) を見よう。ワインバーグは、彼が『詩人論 (De poeta)』(1559) の中で「十分に発達した倫理・医学的カタルシス解釈」⁵³ を示していると言う。16世紀人は次のように述べる。

[引用11=『詩人論』64] 確かに、毒に等しい病気を追い払うには、激しく有害な性質の薬で、体内に動きを引き起こす力が呼び出される。苦悩の償いのために精神が揺り動かされる必要はないだろうか。⁵⁴

ここでミントウルノは、身体的病気とその治療に用いられる薬とが毒という同族性を有すること、そしてそれが精神的混乱へ拡張できることを示唆していて、一見するとメーイと似た同種療法的カタルシス解釈を提示しているかに見える。しかし彼は次のようにも述べている。

[引用12=『詩人論』64] 憐れみなり恐れなりと同等に、怒りの激しさを和らげ、金銭欲を消し、功名心を減じ、支配欲を抑え、邪悪な快楽の追求を妨げ、心のいかなる無制御の狂乱をも制限するものは何か。いったい誰が、復讐、支配、所有の放埒な情熱に導かれるあまり、他人の災難への憐れみなり恐れなりによって激しく動かされて、精神を

も参照。

50 Il piacere della imitazione, la vaghezza del verso, la dolcezza del canto, il solleuamento del ballo... (Salviati (1584). 40)

51 περαίνειν κάθαρσιν significat efficere & ad finem perducere curationem hanc, & animorum vehementiorem commotionem alleuare. (Vettori (1560). 56)

52 Hathaway (1962) 261–263, 274–284は体液説的カタルシス解釈者として、他にブオナミーチ (Francesco Buonamici, 1587)、スンモ (Faustino Summo, 1600)、タッソ (Torquato Tasso, s.d.) を挙げるが、この3人は年代が下る上に、Hathawayの評価において、解釈の一貫性と学問的価値において劣ると思われるので、個々に取り上げない。

53 Weinberg (1961). 739.

54 Scilicet ad depellendam aegrotationem, quae ueneni instar habet, uis ciens in corpore motiones medicina uehementis noxiaeque naturae excitatur; ad morborum expiationem animus commoueri non debet?

浄め、上述の不幸を運び込んだ混乱を洗い流さないことがあろうか。⁵⁵

つまり、怒りや強欲のような激しい心の混乱を癒やすには、それに劣らず激しい心の揺さぶり（「他人の災難への憐れみや恐れ」）が必要だというのである。結局彼は、薬（φάρμακον）がもともと毒（φάρμακον）でもあるという、古来よく知られた事実を指摘しているに過ぎないことがわかる。また、ここに体液説への言及が全く見られないことにも注意しなければならない。

次にジャコミーニ（Lorenzo Giacomini, 1552–1598）を見よう。⁵⁶ 1586年にAccademia degli Alteratiで発表され、1597年に*Orationi e discorsi di Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini*の中で出版された講演「悲劇の浄めについて（Sopra la purgazione della tragedia）」の中で、彼は次のように述べる。

[引用13=「悲劇の浄めについて」36] 悲劇の浄め（la purgatione）とは何かをよく理解するために、次に浄めがもともと何を意味するかを理解しなければなりません。それは体と体の諸体液とに関係するように思われます。治療行為は反対のものを介して、あるいは浄め薬による浄めを通じて行なわれます。そのような薬は体液を動かすが、それ自体は動きません。この種の施療はギリシャ人にカタルシスすなわち浄めと呼ばれます。そしてそれ自体にそのような力を保つ薬は浄化剤と言われ、反対物、敵として働くのではなく、似た友として体液に作用します。⁵⁷

彼は身体的清めをカタルシスの原義とし、病気の元となった体液を、それに親和的な薬で集め洗い流すことによって、病気を治療することであるとする。これはヒッポクラテース・ガレーノスの医学説に沿っている。彼は次に、これを『政治学』第8巻の音楽カタルシスに援用した上で、次のように結論づける。

[引用14=「悲劇の浄めについて」42] したがって次のことは明らかです。すなわち浄め剤を用いると、浄められるべき体液との自然的親和性と適合性によって当の体液が動

55 Quid est enim quod aequè atque uel misericordia, uel metus irae impetum frangat, pecuniae sitim extinguat, honorum cupiditatem imminuat, dominandi studium comprimat, nefariae libidinem uoluptatis cohibeat, quemuis indomitum furorem mentis coerceat? Nam quis ita effrenato uel ulciscendi, uel imperandi, uel habendi ardore ducitur, qui si alienae calamitatis, aut miseratione, aut terrore concitetur, non animum purget, expietque ab ea perturbatione, quae infelicitatem illam inuexit?

56 ジャコミーニはメイの「最も親しい友人（closest friends）」の1人であり、Accademia degli Alteratiにおける盟友でもあった（Palisca (1977). 23）。ジャコミーニの未刊の『詩学』翻訳についてはWeinberg (1961). 523–538に、彼の体液説的カタルシス解釈についてはWeinberg (1961). 626–627にも簡単な紹介がある。

57 Ma per ben comprendere che cosa sia la purgatione de la Tragedia, è da intendere nel secondo luogo che significhi propriamente purgazione, la quale pare che pertenga al corpo, & agli humori del corpo. l'atto del medicare si fa, o per mezzo de contrari, o per via di purgazione con medicamenti purganti, i quali muouon gli humori, che per se non si muouono. questa spezie di medicatura è da Greci chiamata catharsis, cioè purgazione, & il medicamento, che in se ritiene tale uirtù, è detto purgatiuo, & opera non come contrario, & inimico, ma come simile & amico al humore. この文書はWeinberg (1972). 345–371にも収録されている。

き、排出されるのと同様、陰気な観念、不安、同情に満たされた心においても、憐れみと恐怖を用いると、そのような観念が、叙事詩によるより、一層完全かつ効果的に動き、流れ去ります。叙事詩は、恐ろしく、また憐れな行動を、語るのであって、目の前で演技するのではないので、大いに劣ったものに留まるのです。このような理由でアリストテレースは、むき出しにするような形で *dronton* [δρῶντων, 行為する人たちの] という語を付け加え、語りによってではなく憐れみと恐れを用いてそのような激情の浄めを果たすとしたのです。⁵⁸

ハザウェイは16世紀後期から17世紀初頭までのイタリアにおけるカタルシス解釈を概観する中で、ここに引いたような同種療法的・体液説的なジャコミーニ説を詳しく取り上げ、「16世紀イタリアで最も完備したカタルシス研究 (the most exhaustive inquiry)」, さらに「レッシングの解釈より前進したもの」とさえ評している。⁵⁹ 叙事詩における語りに並行するものとして、悲劇における俳優の演技 (impersonation, 勝義のミーメーシス) でなく「憐れみと恐れ」を持ち出す点、小さな混乱が見られるものの、この発言は、悲劇と同種療法的体液説との関係ばかりでなく、「行為する人たちの」を強調することによって、悲劇の現示作用をも主張しているようであり、まるでメーイの思想を言い直しているかのように聞こえる。だが、実際そうなのである。彼は自身のカタルシス解釈を締めくくった後で、明確にメーイの名に言及している。

[引用15=「悲劇の浄めについて」44] この男 [アリストテレース] は我々が提示したような浄め以外の何を意図したはざがあらましようか。これに次のことを加えて下さい。すなわちあなたの方のアカデミー [Accademia degli Alterati] の会員で、その権威にあなたの方の中でも学者たちの間でも、相応の高い敬意を払われている人、メーイ (il Mei) のことを私は言っているのですが、彼の判断が悲劇の浄めをこの意味に取っていることです。⁶⁰

この、これまでメーイ研究の側からもルネサンス人文主義研究の側からも一切注目されたことのない、驚くべき発言からわかるのは次のことである。第1に、『詩学』解釈においてメーイの名は、わざわざ（唐突に）持ち出して聴き手が訝かることのないほど権威あるもの

58 Percioche è chiaro, che si come per mezzo de medicamenti purganti per la naturale simpatia, e co(n)uenienza che hanno co'l humore da purgarsi, si muoue, e sfoga il detto humore, così nel anima grauida di concetti mesti, di timore, e di co(m)passione per mezzo de la pietà e de lo spau(e)n(to si muouono, e si purgano concetti tali piu perfettamente, e piu efficacemente, che per mezzo del Epopea, la quale narrando, e non rappresentando a gli occhi le azzioni horribili, e pietose, resta molto inferiore. E per tal cagione Arist. quasi esponendo la uoce dronton soggiunse, non per narrazione, ma per mezzo de la misericordia, e del timore adempiendo la purgatione di tali appassione(n)ti.

59 Hathaway (1962). 251–261.

60 che altro potette constui intendere, che quella purgatione che noi habbiamo esposta? Aggiungete il giudicio di Academico vostro la cui autorità appresso voi, & appresso gli huomini scienziati è meritamente di molta stima, il Mei dico, che in questo sentimento prende la purgatione de la Tragedia.

と考えられていたこと、⁶¹ 第2に、しかしメーイの解釈は、この講演の聴き手の誰もが知っているほどには知れ渡ってはいなかったこと、第3に、「悲劇の浄めについて」と題する講演をアカデミーで行なうほど専門的な研究者にとって、カタルシスと体液説を結び付ける考えはメーイのものであって、他の誰のものでもないと受け取られていたこと、である。第2点について補足すれば、ジャコミーニがメーイとの個人的やりとりからこの説を知った可能性もあるが、現在知られているメーイ文書の中で、『詩学』のカタルシスを論じているのは、『古代旋法論』第4巻の箇所だけであり、またこの巻は、前の3巻から切り離されて独立に回し読みされた。⁶² したがって、ジャコミーニが念頭に置いていたのは、まさに『古代旋法論』第4巻の箇所（引用4）であったと考えてよいだろう。現にジャコミーニの記述は、ここでのメーイの記述の範囲を一步も出していない。このことから、『詩学』のカタルシスと体液説を結び付けるメーイの考えは、『詩学』の権威と見られた彼の新説であったと言える。この考えはジャコミーニを通じて Accademia degli Alterati に、そして1597年の講演録刊行によって、ある程度同時代の知的世界に広まった（しかしその後ある時期に消息を絶ち、我々の視界からは消え去っている）。⁶³

カタルシス解釈と同種療法的体液説との関係について次に見るのはグァリーニ（Giovanni Battista Guarini, 1538–1612）である。彼は1588年に世に出た *Il Verrato* において、悲劇のカタルシスを体液説と同種療法で説明し、さらに諸体液の均衡と調節を論じる点、ジャコミーニとの共通性を見せる。⁶⁴ しかしハザウェイによれば、彼はカタルシス解釈を理論的問題として引き受けようとしておらず、体液説においても結局のところ同種療法ではなく、異種療法者（allopathist）であった。⁶⁵

これまでの検討の結論として、踊りの強い情動喚起力と同種療法的体液説からカタルシスを説明する解釈は、メーイの独創になるものと結論づけることができる。この独創性は、ロボルテッロを嚆矢とする16世紀イタリアのカタルシス解釈者が、例外なく倫理的・社会的効用からカタルシスを説明しようとする状況⁶⁶ を背景として、ひときわ異彩を放つ。そしてそれは、同時代人ジャコミーニにとっても、現代の思想史家ハザウェイにとっても、群を抜いて優れた解釈であった。

第4章 カタルシスの美学

本論の最後に、メーイのカタルシス解釈と彼の美学思想全体との関係を検討しよう。彼の体液説による同種療法的カタルシス概念は、悲劇において憐れみと恐れのような強い情動が

61 Palisca (1977). 204によれば、メーイはこの講演の前年に、フィレンツェ不在のまま Accademia degli Alterati の会員に選ばれていた。

62 Palisca (1977). 31. 自筆本 (Vat. lat. 5323) では第4巻が1ページから始まる。

63 Hathaway (1962) 258–259によれば、ジャコミーニ説はほとんど後代の反響を持たなかった。

64 Guarini (1588). 22v–23v. Cf. Weinberg (1961). 656–657.

65 Hathaway (1962). 266–273.

66 Hathaway (1962). 205–300.

喚起されるという事実（とメーイの考えるもの）を前提とする。メーイの考えでは、そのような強い情動喚起は、コロスの踊りにおいて典型的に達成されるが、それはまず踊りの直接現示における強い情動喚起という要因による。次に、踊りは歌に乗るが、彼は古代悲劇を全面音楽劇と考えていた。その歌は多声的でなく単旋律のものと想定された。⁶⁷ そしてその歌の音高上の構成原理である旋法体系をメーイは誤解し、旋法変化による音高差を倍の大きさで理解した。⁶⁸ その結果、音高に依存する情動も、倍加された差異を受けることになる。歌の強い情動喚起作用は、メーイの理解する旋法理論を前提とする。さらには、芸術体系論において、音楽と踊りが詩作とは別のジャンルと位置づけられることによって、悲劇は言葉に加えそれとは別種の、歌と踊りによる情動喚起効果をもつことが帰結する。こうして見ると、彼の古代旋法論理解と古代音楽のおよびそれを全面的に用いた古代悲劇の情動喚起理論とがカタルシス解釈に流れ込み、1つのまとまりを成していることがわかる。悲劇カタルシスの解釈は、メーイの芸術思想の集大成であると言ってよい。

しかしここで、次のような疑問が湧くかもしれない。このようなまとまりとは、そう見ようとする私の目にだけ現われるもので、メーイ自身はさまざまな思想項目をバラバラに構想していたに過ぎないのではないか。現に、思想のほとんどすべてを取める『古代旋法論』においてすら、芸術理論が体系的と言えるようなしかたで論じられていないのではないか。たしかに『古代旋法論』は4巻という以上の分節をもたず、章と節の積み重ねによって1つの論の体系を形作るという構成を取っていない。

これについては2つのことを勘案しなければならない。まず、この時代の書物は章・節に分かれていないものが多い。パラパラとめくることで全体の見通しが立ちやすい印刷本ですらそうなのだから、自筆手書き本であれば、なおさらだろう。したがって、メーイの論の各部分が量的・視覚的に組織化されていないのは、ある程度当然と言える。もう1つの勘案点は、逆に『古代旋法論』に、この著作なりの整合性があることである。すなわち、はじめの3つの巻が古代の旋法とはいかなるものかを明らかにし、第4巻がそれに立って古代における音楽の「用 (usus)」すなわち用法と有用性とを論じるという構成である。一見第4巻とそれ以前の巻の間に断絶があるように見えるかもしれないが、「用」について論じることは『古代旋法論』第1巻冒頭で予告され、かつ第4巻の冒頭は次のように第1巻冒頭をほぼ同じ言葉で繰り返している。

[引用16=『古代旋法論』104,1-5] さて、古代の旋法が古代人のもとでいくつあり、どのようなものであったか、彼らのもとで互いにいかなる^{しるし}徴で区別されていたか、またそれらと当代音楽家の旋法との間にいかなる違いが介在するかについて、全く十分にしかも私の思い違いでなければきわめて明らかに、以上の3つの巻で我々によって解明された。それゆえ次に、用について述べなければならない。⁶⁹

67 津上 (2008).

68 津上 (2016).

69 Quot sane apud ueteres fuere modi musici, qualesue illi exstiterint, quibusque notis apud ipsos distinguerentur, nec non quatenam inter illos et nostrorum musicorum modos differentia intercedat, fuse quidem atque

このように、『古代旋法論』の第3巻までと第4巻とは、むしろ細心に連続を確保されている。したがって、第4巻における諸々の議論は「用」を核として関連し合っているはずである。事実、メーイの思い描く古代の悲劇では、終始歌が用いられ、特にコロスの踊りは、音楽の活用である。そして踊りのカタルシスには音楽が作用している。こうしてみると、メーイの一連の議論は、緩やかとは言え、連関を保っていて、これを「メーイの芸術思想」とまとめることには、一定の根拠がある。

さて、このようなメーイのカタルシス解釈を、『詩学』そのものの記述と比較してみよう。その差にこそ、「メーイの美学」が姿を現わしていると考えられるからである。それはまさに、前項でメーイの系とアリストテレスの系として比較した中で、『詩学』そのものにはなかった、表現者自身のおよび受け手への強い情動喚起からカタルシスまでの部分に相当する。すなわち、憐れみと恐れによって、どのようなしかたでカタルシスが成し遂げられるのか、そしてそのカタルシスとはいかなる内容のものなのかであるが、これはほぼすべて、悲劇の受け手における反応である。メーイはアリストテレスと違って、その反応の大元である筋の構成には一切言及せず、ひたすら機械論的に、反応が生じる現場に注目する。作品の構成や内容より、それが受け手に与える情動効果を重視するのである。

他方、この解釈は同時代の中で、いかなる特徴を有するのであろうか。前述のように、同時代の理論は倫理的・教育的有用性からカタルシスを解釈するものがほとんどであった。それに対してメーイの解釈において、有害諸情動の消散としてのカタルシスは、それ自体に効用が存し、その外にある別の効用を求めることがない。そもそもアリストテレス自身が、「悲劇固有の快」すなわち「憐れみと恐れからの快」を求めるべきであるとするとき（『詩学』1453b11-12）、それはとりもなおさず、カタルシスの快を悲劇の目的と定めることに他ならない。哲学者自身がこの快そのものよりはその原因としての筋の構成に理論の重点を置くのに対して、『古代旋法論』におけるメーイは前者を展開して見せた。これを近代的な目で見ると、悲劇（のカタルシス）という美的現象を、情動変化というやはり美的現象として説明するという意味で、自律的・美的説明と言えるかに見える。しかし我々は慎重でなければならない。なぜなら、メーイの言うカタルシスは、有害情動の消散という意味で、精神的平衡状態を回復するものであり、精神医学的な意味での健康に資するもの、あるいはせいぜい苦の除去としての快をもたらすものであるに過ぎない。これはカント的に言えば快適（das Angenehme）に相当し、美の快からは峻別されなければならない。したがって、メーイの解釈を直ちに「カタルシスの美学」と性格づけることは慎まなければならない（これは無論、今日なお優勢であるベルナイス流のカタルシス解釈にも、そのまま当てはまる）。

とは言え、メーイの古代音楽観と古代悲劇観が情動喚起を焦点としているのは紛れもない事実である。そして近代的芸術観において、情動喚起というものが、悲劇を含む芸術作品の主目的の1つであるなら、メーイの芸術観が、最も基本的な方位において、近代的芸術観と

admodum, ni fallor, dilucide superioribus tribus uoluminibus a nobis est explicatum. De usu itaque restat dicendum. 一方、第1巻冒頭は次のとおりである。... de modis musicis ... quot scilicet qualesue illi apud ueteres fuerint, quibusque notis inter se dinoscerentur, nec non qui fuerit eorum usus... (ibid. 3,1-3). また第4巻末尾 (ibid. 129,103) にも殆ど同じ文言が現われるほか、第2巻末尾 (ibid. 70,1-2) にも前半部が見られる。

重なることも確かである。これは芸術分類の論と合わせて、おぼろげにはあるが、「美学者メーイ」の像を映し出している。

引用文献

- Bywater, Ingram (1909). *Aristotle on the Art of Poetry*. Oxford at the Clarendon Press.
- Chaston, Colleen (2010). *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*. Leiden and Boston: Brill.
- De Marinis, Marco (2009). “Aristotele teorico dello spettacolo nella «Poetica»”. URL: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4275>. Data di pubblicazione su web 22/10/2009.
- Else, Gerald E. (1967). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Giacomini, Lorenzo (1597). *Orationi e discorsi di Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini*. in Fiorenza Ne le Case de Sermartelli nell'Anno 1597.
- Gigon, Olof (1987) (ed.). *Aristotelis opera*, volumen tertium: librorum deperditorum fragmenta. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Glare, P. G. W. (ed.) (2012). *Oxford Latin Dictionary*. 2nd ed. Oxford U. P.
- Golden, Leon and O. B. Hardison, Jr. (1968). *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc.
- Goulet, Richard (2012) (ed.). *Dictionnaire des philosophes antiques*, 7 vols. Paris: CNRS Editions.
- Guarini, Giovanni Battista (1588). *Il Verrato*. Ferrara: Ad istanza di Alfonso Caraffa.
- Halliwell, Stephen (1986). *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.
- Hathaway, Baxter (1962). *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca and New York: Cornell University Press.
- Konstan, David (2013). “Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of *Opsis*”. in George W. M. Harrison & Vayos Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden & Boston: Brill, 63–75.
- Ley, Graham (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mei, Girolamo (1991). *De modis*. ジローラモ・メイ『古代旋法論』。津上英輔編。勁草書房。
- Minturno, Antonio (1563). *L'Arte Poetica*. Per Gio. Andrea Valuassori.
- Palisca, Claude V. (1960=1977²). *Girolamo Mei (1519–1594) Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. 2nd, corrected edn. with Addenda. American Institute of Musicology.
- Peponi, Anastasia Erasmia (2013). “Theorizing the Chorus in Greece”. in Joshua Billings, Felix Budelmann, and Fione Macintosh (eds.), *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford University Press, 15–34.
- Restani, Donatella (1990). *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «Poetica» alla musica: con un'appendice di testi*. Firenze: Leo S. Olschki editore.
- Salviati, Lionardo (1584). *Il Lasca dialogo*. Firenze: Domenico Manzani.
- Scott, Gregory (1999). “The Poetics of Performance: The Necessity of Spectacle, Music, and Dance in Aristotelian Tragedy”. Salim Kemal and Ivan Gaskell (eds.), *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge U. P., 15–48.
- Sifakis, G. M. (2002). “Looking for the actor's art in Aristotle”. in Pat Easterling and Edith Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge University Press, 148–164.
- Sifakis (2009). “Aristotle, *Poetics* 17, 1455a29–34: people in real life, poets, or spectators in the grip of passion?”. *Classical Quarterly*, lix, 2, 486–493.
- Sifakis (2013). “The Misunderstanding of *Opsis* in Aristotle's *Poetics*”. in George W. M. Harrison & Vayos Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden & Boston: Brill, 45–61.
- Taplin, Oliver (1995). “Opening Performance: Closing Texts?”. *Essays in Criticism* 45.2, 94–120.
- Temkin, Owser (1973). *Galenism: Rise and Fall of a Medical Philosophy*. Ithaca and London: Cornell University

Press.

TLG: *Thesaurus Linguae Graecae: A Digital Library of Greek Literature*. University of California, Irvine.

津上英輔 (1998-1). 「τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων/ μαθημάτων κάθαρσιν: アリストテレス『詩学』の『カタルシス』」. 『成城文芸』161, 212-222.

津上 (1998-2). 「学びのもたらす解放: アリストテレス『詩学』の『浄め^{きよめ}』」. 『美学』49, 2, 1-11.

津上 (2008). 「対位法史の中のジローラモ・メーイ」, 東川清一編『対位法の変動・新音楽の胎動: ルネサンスからバロックへ 転換期の音楽理論』春秋社. 93-113.

津上 (2015). 『メーイのアリストテレス『詩学』解釈とオペラの誕生』. 勁草書房.

津上 (2016). 「メーイのプトレマイオス旋法論解釈」. 『成城文芸』233・234, 97-124.

津上 (2018). 「古代理論を近代思想に仕立て直す——ジローラモ・メーイの芸術体系論——」『美学』252, 13-24.

Vahlen, Johannes (1911). *Gesammelte philologische Schriften*. vo. 1. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner.

Victorius, Petrus (1560). *Commentarii, in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*. Firenze: In officina Iuntarum, Bernardi Filiorum.

Weinberg, Bernard (1961). *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vols. Chicago: The University of Chicago Press.

Weinberg (ed.) (1972). *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. vol. 3. Bari: Gius. Laterza 6 Figli.

Bringing Aesthetic Thinking into Focus: Girolamo Mei's Interpretation of Tragic *Katharsis*

TSUGAMI Eske

Girolamo Mei (1519–1594) is known in the history of Western music as a humanist who stimulated the birth of the opera form by his description of ancient tragedy. However, scholars have been silent about the detail of his thought, including the way he describes tragedy, which this paper aims to make clear. In the second and third books of his chief work *De modis* (written in 1567–1573) Mei projects ancient Greek music as capable of affecting the audience profoundly by means of its methodical use of the modes, while in the fourth book he reads Aristotle's discussion of the means of poetry (*Poetics* 1) to mean that all words were sung and the chorus part was danced in ancient tragedy. We must remember that the chorus is considered here to sing while dancing, in representing a persona, be it a commentator on the dramatic situation or a spokesperson of the audience. Mei portrays such dancing in tragedy as “bringing the matter so vividly to the audience that it seems to be doing [actual things] rather than playing and speaking [its part]”. This is why, in his opinion, ancient tragedy had such an overwhelming emotional impact on the spectator as *katharsis*.

In this framework, he approaches the enigmatic phrase of *Poetics* 6: “tragedy ... by means of pity and fear accomplishes purification (*katharsis*) of such passions”. Mei's theory is medico–mechanical: when applying the doctrine of homeopathy to *katharsis*, he is based on the Hippocratic–Galenic idea of the cardinal humors. Just as purification of the humors is needed when their equilibrium is disturbed in the human body, he explains, the mind, when burdened with passions like pity, fear, or anger, must be relieved by the use of *katharsis* (*purgatio*). In support of this analogy, he refers to “the originators of medicine” who considered that purification works in body and mind in the same homeopathic way (“like affects like”). My comparative examination of other contemporaneous views has made it clear that Mei is the first theorist to advance such a homeopathic–humoral interpretation of *katharsis*, some three centuries ahead of J. Bernays.

Mei's theory of the intense emotional effects and of the coincidence between object and means in the case of tragic *katharsis* forms a sharp contrast with the then predominant utility view of tragedy, in which *katharsis* operates as a way of training the public to well–controlled conduct. His is a truly aesthetic theory of *katharsis*, making appeal not to an external good, but to its own emotional effects.

