

# 詩的模倣の概念について

——アリストテレス「詩学」を中心として——

毛 利 千 鶴

(一)

アリストテレスは、「詩学」(De poetica) 四章において詩の原因を二つあげて、その一を、人間の模倣の本能、他を、模倣されたものに感ずる人間のよろこびとしている(1)。

詩が人間にとって本能的であるのは、模倣が、一つの人間的本能であるからであり、詩が私達に喜びを与えるのは、模倣が、人間の本性にねぞす喜びであるからにはかならない。「形而上学」において、人間には、知ろうとする本能がある(2)、といわれ、「ニコマコス倫理学」において、人間には、善いものになりたいと思う欲望が生れつきをなわっている(3)、と明らかにされているのと同じ意味で、「詩学」の出発点は、模倣の本能におかれているのである。

アリストテレスは、「模倣」(μίμνησις) という語を、とりわけ詩と音楽にかぎって用いているが *mimesis* という動詞の型では、たえず、他の芸術についても語られているから、一般に詩のみならず、芸術は、模倣として考えられたようである。

Gilbert Murray は、「芸術は、単なる模倣以上のものでなければならぬ」と私達は感じてゐる。近代の批評家達は、むしろ、芸術

詩的模倣の概念について

術が何らかの模倣的要素を含むことを否定する傾向がある。私は、アリストテレスは正しいと考えている。芸術は一つの *mimesis* (3) なのである。私達がこの論述にけちをつけるのは、この語の正確な意味を、私達が会得していないからにすぎない。」(4)と述べている。

そういうわけで、Murray の云う、模倣という語の正確な意味とは、どういう内容をもつものか、特に、詩的模倣が、アリストテレスにとってどう考えられていたか、彼の「詩学」を、その面から考察することを、この論文の主題とした。

(1) Aristotle; De poetica 1448 64—10

この箇所について、I. Bywater が、詩の原因を、模倣の本能、と模倣の産物についての喜び、としてゐる (I. Bywater: Aristotle on the Art of Poetry 1909, Oxford, P.125, 127) のに反して、S. H. Butcher は、模倣の本能及び調和と律の本能を詩の原因と解すべきであるという説をとつてゐる。(S. H. Butcher; Aristotle's Theory of Poetry and Fine art. 4ed. P.140)

夫々の説についての説明は、ここでは取り上げないことにした。只、私は、こゝで、Bywaterの説をとることにした。

(2) Aristoteles ; *Metaphysica* 冒頭の文章

(8) Aristoteles ; *Ethica Nicomachea* A. I. Init

(4) Gilbert Murray ; *The classical Tradition in Poetry*

1927 Oxford p. 54

(11)

アリストテレスは、模倣 (*mimesis*) という語を何度も用いていながら、どこにも、その明確な概念規定を与えてはいない。既にプラトンが、この語を彼の哲学体系にとり入れて、詩をはじめ、その他の芸術に適用しているが、アリストテレスは、直接には、これをうけて、*mimesis* を「詩学」の根本概念としたと思われる。けれども *mimesis* という概念は、プラトンによつてはじめて作りだされたのではなくて、当時一般の概念を、プラトンが、ただ襲用したのだと考えられる。

一体、ギリシヤには、少くとも、今日私達という芸術という意味にあたる語はなかつた。Bywaterによると(5)、西洋で、芸術という語が使われるようになったのは、ゲーチやウィンケルマンの時代からである、というが、ギリシヤにおいては、芸術と技術の両方に *techné* の語が用いられ、両者は未分化の統一をなしていた。プラトンは、「法律」十巻で *techné* について、当時の無神論者達の説にふれているが、それによると(6)「*techné* は、後になってから、これらのもの(自然と偶然から生れてきたものであつて、それ自体の性格もその出生も死すべき定めをもつものであるが、さらにおくれ

て、何か児童に類するものを生んだ。この *techné* の産物たるや、真実性のまるでないもの、それを生んだ *techné* そのものと同様に何か影のごとき存在であつて、それは丁度、絵画や音楽や、そのほかこれと同列に数えられる *techné* の生み出すところのものに似ている。こうした *techné* の中で、もし何らかの真実の価値あるものを生み出すものがあるとすれば、それは、たとえば、医術や、農耕の術や体育術のように、その能力を自然と共同させるかぎりの技術だけである。」と説明されている。アリストテレスも、「あらゆる技術、あらゆる教育は、自然の短所を完全にする目的をもっている。」(7)と語っている。これらの箇所からみると、*techné* は、むしろ色々の実用的技術を意味したとみえる。また、プラトンの「国家」では、種々の道具を製作する技術とそれを使用する技術とが区別されているのみならず、それを模倣する技術が別にあげられている(8)。馬具についていえば、これを作る大工と、これを使う馬術家と、これを描く画家とが、この三つの技術を代表する。この分類によると、芸術が、「模倣」という点で、他の技術から区別されていることは明らかである。ギリシヤにおいては、芸術は「模倣技術」と考えられたのであつて、この語は古くから一般に行われていたのである。

ところで、アリストテレスは、その哲学体系を、みる (*opsis*) と行う (*praxis*) と作る (*poiesis*) とに三分したのであるが、それによつて、彼の哲学体系は、論理学と実践学と制作学との三領域に区分される。そうして技術の問題は、制作学に属するものである。

「詩学」が狭義の *poetics* 即ち詩の技術的方法を規定したものととして、広義の *poetics* の学(制作学)に属することは、いうまでもない。したがって、芸術が、模倣の技術であるとすれば、その *poetics* は何よりまず、一種の *mimesis* でなければならぬ。プラトンは、「模倣は制作の一種類である」(9)と云う。しかも「事物を非存在から存在へ移らせるものは、*poetics* であり、すべての技術の過程は制作的である。」(10)と云う。この意味における *poetics* を有する人が *poetes* とよばれることを指摘している。

それでは、模倣という制作はどのような制作であるか、一般に、模倣という制作には、二つの意味が含まれていると考えられる。一つは、人が自然の生産、又は人間の制作を手本として、それと同様のやり方で制作することであり、もう一つは、自然の所産や、人間の生産物を模して模倣を作ることである。アリストテレスにおいても、模倣する (*mimēsthai*) という動詞は、この二つの意味で用いられている。「自然学」で、「一般に、技術は一方で、自然がなしとげることのできないものを完成させ、他方で、自然を模倣する」(12)というの、自然の目的的活動に倣って、それと同様の仕方で作することを意味するものであろう。又「詩学」十五章において、「すぐれた肖像画家を模倣すべきである」(13)というの、詩人が、モデルに似てしかももっと美しいものを描く画家の創作法に倣うべきであることが意味されている。

しかし、後述するように、アリストテレスが、芸術の本質的モメントと考える模倣は、すでに生産された対象を、客体として模倣す

詩的模倣の概念について

ることであって、アリストテレスの「詩学」の原理としての *mimesis* は、自然の所産を模倣することなのである。(14) また、これが一般に模倣説において問題となるものである。

- (5) I. Bywater ; Aristotle on the Art of Poetry P 7
- (6) Platon ; Leges X 889 c 6—d6
- (7) Aristoteles ; Politica 1337 a
- (8) Platon ; Respublica X 601 d
- (9) Platon ; Sophista 265 b1
- (10) Platon ; Symposium 205 b
- (11) Platon ; Symposium 205 c
- (12) Aristoteles ; Physica 199 a 15
- (13) Aristoteles ; De Poetica 1454 b9
- (14) こういふ意味では、次の様な箇所でも *mimesis* がのべられている。
- 1. Metaphysica 987 b 11. 13
- 1. Fragmenta 61. 1486 a 10
- 1. De poetica 1447 a 22. b 21
- 1. Ibid. 1447 a 16
- 1. Ibid. 1448 b 12—19
- 1. Ibid. 1448 b 35
- 1. Ibid. 1450 a 4
- 1. Ibid. 1451 a 31
- 1. Ibid. 1459 b 33
- 1. Ibid. 1461 b 24. 26

以上述べた意味での模倣は、つねに、何らかの対象の表現である。それは表現されるべき対象を、原像として前提し、これに似た模倣 (*eikō*) (15) を作ることである。

古く、アイスキュロスの悲劇の中に於て (16) 「*ou'ō' einaustōar' apōs' ēkōnōrou' daktos' ekōu' pōpōura' tolektar' ēk'antiōos'*」という句の中にも *ekōu'* という語が見出されるが、ソクラテスもかつて、画家のパルハシオスのもとに行き、会話して、「(芸術とは) 見たところのものの模写 (*ἀρεσκῆρια τῶν ὁπιζῶν*) ではないか」と言ったという。(17)

既に紀元前五世紀、画家ゼクシウスの逸話にうかがえるように、古代ギリシャ人は、錯覚をおこさせる程、真に迫った模倣をたたえ、そのような模倣の技術をもった芸術家を歎賞した。形似をよろこび、逼真の妙技をたたえるところという芸術享受の態度が当時一般に行われていたのである。たとえば、ポリュクレイトスの「カノン」のような技法上の規律を定めたものが存在したということが、この間の事情をよくものがたっている。その対象が、どれだけ真に迫って描写されるかというその真实性は、文芸の面では、エウリピデスの写実的なドラマ (18) において追求されているが、プラトンが、「*國家 (19)*」十卷 (20) で行った詩人追放論でも、ゼクシウスやエウリピデスの *realism* が、彼の念頭にあったのであると思える。

それはさておき、アリストテレスも、模倣としては、まず写実的な模倣を考えたと思われる。彼において、*mimesis* という語は、特に、詩と音楽にかぎって用いられたが、模倣する (*mimēsthai*)

という動詞の形では、他の芸術についても、しばしば語られている。特に、*mimesis* の概念は絵画に多く適用されており、しかも詩的模倣の説明のために、頻々と、造型的模倣が引き合いに出されているところからみれば、彼も、この概念において、まず、形による形の模倣を考へていることはたしかであろう。

「詩学」四章で、「*きわめて正確にうつしたものをみて、人はよろこぶのである。*」(21) と述べられているが、アリストテレスにとつては視覚による対象の再現が、模倣として把握されていて、これとのアナロジーにおいて、詩的模倣も問題とされたということができよう。(22) 「詩学」では、次の箇所でも、いずれも絵画や画家の例を引いて、詩的模倣が説明されている。

- ① 1447 a18 「模倣の手段」に関して。
  - ② 1448 a5—7 「模倣の対象」に関して。
  - ③ 1448 b9—19 「模倣のもたらすよろこび」に関して。
  - ④ 1450 a23—29. 38. b3 「性格描写」「性格と筋の関係」に関して。
  - ⑤ 1451 a30 「悲劇の大きさ」に関して。
  - ⑥ 1451 b8—15 「人物の理想化」に関して。
  - ⑦ 1460 b8 「模倣者」に関して。
  - ⑧ 1461 b9 「不可能なことをえがく事」に関して。
- このように多くの箇所でも、造型的模倣の例をひいて詩的模倣が語られている。

一般に、「模倣」という語が、ギリシャに於て、詩に適用されるようになったのは、詩の劇的形式において、しづきの演技や台詞の朗

誦がいわゆる物真似的な印象をあたえたからであろうと思われる。悲劇や喜劇は、戯曲として読まれる時も、叙事詩と同じように、人物の姿や行為を想像の中に、現前させ、その朗読においては、人物の対話を現実にかいているように再現するが、演劇としてみられる時は、人物の言動を、直接に、感覚的知覚に対して再現する。この外面的模倣において、詩は造型美術に通ずるからであろう。さて、画を見る人のよろこびは、一つは、その画を見て、「これは誰である。」②と類推できるところにあるのだから、絵画は、外面の形態 (Ansehen) を模倣することを離れては成立しない。しかし、それは単に、対象の外形を描写するだけでなく、対象そのものを、一定の意味をもつものとして、表現することができる。前に掲げた②の箇所で、「ポリュグノートスは、人物を実際よりよく描き、パウソンは、より悪いものとして、ディオニュシオスは、実際と同じものとして描いた」と言われ、④の箇所では、「ポリュグノートスは、立派な性格描写家であるが、ゼクシウスは性格 (Ψόον) を描写しなかった」と言われていることからみても、絵画には、色々の性格が表現できることが認められていたのである。アリストテレスにおいては、だから、人間や動物の形態は明らかに造形的模倣の対象とみなされていて、画家はそれを再現することによってはじめ、そのものの内容としての *εἶδος* を表現することができる。それと同じように、詩人は、「できるだけ、自分では少く語る」②ように注意しながら、客観的に、人物の行為 (*ποιεῖν*) の外面を描写することによって、人物の内面を表現するのである。詩的言語によって、私達の目の前にあらわれる模倣は、だから、表現される

詩的模倣の概念について

べき対象の外面形態の模倣であるべきで、これによって、精神的内容が、形態化されていなければならない。

しかし、詩的模倣は、「言葉をもってする」④芸術であり、言語的芸術としての特有な表現機能を發揮しようとするかぎり、造形的模倣とは異なるものである。Butcher は、造型的模倣が結局のところ、魂の模倣をすることのできないのを指摘しているが、したがって、画家がたとえ、*εἶδος* を完全に描くことができなくても、「言葉の匠」②としての詩人にくらべると、それ程重大な欠陥ではない。

人物の行為や性格の模倣においては、造型美術は到底、詩にはおよばない。それは、詩的模倣において十分形態化されるからである。

以上の様に、アリストテレスは、詩的模倣を、造型的模倣と同じく *μίμησις* の概念において、まず、対象の外面形態の再現であると考えたが、それはもとより、単に皮相を写すものではなく、ドラマの技法を論じている中にうかがえるように、行為とそれを支える性格及び思想 (*διάνοια*) をうつすものとして把握していた。

「ドラマとは、行為 (*ποιεῖν*) の模倣である。」これが、アリストテレスの演劇論をつらぬく根本的な規定である。この、行為を模倣する、という点で、演劇は、絵画や彫刻等の静止的な芸術からはつきり区別される。アリストテレスは、悲劇を規定して⑦「悲劇は、人間と人間の行為を模倣するものである。又、それは、人間の生活や幸不幸を模倣するが、幸福も不幸も、行為の仕方によってわかれる。だから、劇における本来の模倣の対象は、性格ではなくて、行為であり、性格は、行為を描くためにとり入れられる。」〔筋

(*Lybros*) は、行為を模倣する場合に、そこから最初にてでくるものだから」すべてのものにとつて、最も大事なのは筋である」として、二番目に大事なのは性格であり、思想は三番目におかれてゐる。そして、この三つが詩的模倣の対象に関する構成要素であり、場面 (*Scenes*) と措辞 (*Meters*) と旋律 (*Melodies*) は媒材として低く評価されている。

こういった論述からみて、アリストテレスにとつて、詩的模倣とは、精神の模倣、つまり内面の模倣を意味したといふことができる。詩的模倣が、彼にとつて、単なる外面的模倣でなく、内面的模倣であつたとすれば、これを享受して得るよるこびも、模写された実物を再認して得るよるこびや、模倣のたくみな技倆に対するよるこびのみでなくて、芸術家—詩人—の中に体験されたのと同様の心の動きが、享受者の中によびおこされ、その結果として、悩みと怖れが誘発されてでてくる快感を生ずることにある。そこで、情緒のカタルシスといふことが、技法論の中で、問題とされているのである。したがつて、要約すれば、アリストテレスにとつて、詩的模倣とは、人間の生を、その内面性において、外面の模倣を通じて模倣し、これによつて、表現内容に対応する心情の動きを誘発するものであつた、といへよう。

(5) アリストテレスは、これを *Quotations, Imitation* としても表現してゐる。たとえば *De Poetica* 1448 b11, 1460 b9, *Rhetorica*, 1340 a18—40

- (6) Aeschylus ; *Septem Contra Thebas* 555
- (7) Xenophon ; *Apomnem* III 10

(8) 「ヒッポリトス」において、エウリピデスは、継母の継子に対する不倫の恋という広く流布した話を用いても、パイドラにせよ、ヒッポリトスにせよ、彼等を新しい型の人間として描いてゐる。エウリピデスの人物は、古い伝統的な神や英雄でなく、血の通う現実の人間であつた。人物の行為や言葉は、彼の時代の人間の立場から解釈されねばならなかつた。このような意味から、彼の悲劇は写実的だといわれた。

- (9) Platon ; *Respublica* 595c—606
  - (10) Arist ; *De Poetica* 1448 b11
  - (11) この序は、Bywater も指摘してゐる。  
Bywater ; *Aristotle on the Art of Poetry*. P7
  - (12) Arist ; *De poetica* 1448 b17
  - (13) Arist ; *De Poetica* 1460 a7—9
  - (14) Arist ; *De Poetica* 1447a 28—29
  - (15) Butcher ; *Aristotle's Theory Poetry and Fine art*. p135
  - (16) Aristophanes ; *Batrachoi* 826
  - (17) Arist ; *De poetica* 1449 b24 25—
  - (18) Arist ; *Rhetorica* 1371 b4
- 「ものを学び知ることと驚歎することは快適であるから、絵画や彫刻や詩のような模倣的なもの、その他凡てのよく模倣されたものは、たとえ、模倣されたものが、それ自身、快適でなくとも快びを与えるにちがひない。」

(E) これまでのところでは、外面的にせよ、内面的にせよ、現実存

在する対象を、そのまま、正確に作品に表現することが、模倣する (*mimesis*) ことの意味であるように言ってきた。その対象が、どれだけ真に迫って作品に描写されているかという、その真実性 (*objectivity*) の観念は、プラトンのイデア論にもとづいて、「国家」十巻 505C—602B で問題とされている。プラトンにおいては、現実の世界は、原型的なイデアの世界の弱い不完全な模倣であると考えられた点からしても、「模倣」という語は、彼の形而上学において重要な意味をもつものであったと思われる。彼は「国家」前述の箇所でも、文芸が模倣するのは、真の意味での対象の本質ではなく、ある特定の「実物」であると規定され、後者は前者にくらべると真実性の程度が劣る存在 (*ἐπιφανέστερον οὐκ ἐστὶν ἀληθινόν τε καὶ πρὸς ἀληθείαν*) であるから、それをさらに模倣して、——といつても、実物そのままの再製ではなく、特定の視覚からとらえた像 (*εἰκόντιαν*) を模倣して——できる作品は、結局、ものの本質、もしくは「真実から遠ざかること第三番目の存在 (*τρίτου βαθμίδος ἀπὸ τῆς αὐθεντίας; τρίτου ἀπὸ τῆς ἀληθείας*)」である。⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿ ㏀ ㏁ ㏂ ㏃ ㏄ ㏅ ㏆ ㏇ ㏈ ㏉ ㏊ ㏋ ㏌ ㏍ ㏎ ㏏ ㏐ ㏑ ㏒ ㏓ ㏔ ㏕ ㏖ ㏗ ㏘ ㏙ ㏚ ㏛ ㏜ ㏝ ㏞ ㏟ ㏠ ㏡ ㏢ ㏣ ㏤ ㏥ ㏦ ㏧ ㏨ ㏩ ㏪ ㏫ ㏬ ㏭ ㏮ ㏯ ㏰ ㏱ ㏲ ㏳ ㏴ ㏵ ㏶ ㏷ ㏸ ㏹ ㏺ ㏻ ㏼ ㏽ ㏾ ㏿ 㐀 㐁 㐂 㐃 㐄 㐅 㐆 㐇 㐈 㐉 㐊 㐋 㐌 㐍 㐎 㐏 㐐 㐑 㐒 㐓 㐔 㐕 㐖 㐗 㐘 㐙 㐚 㐛 㐜 㐝 㐞 㐟 㐠 㐡 㐢 㐣 㐤 㐥 㐦 㐧 㐨 㐩 㐪 㐫 㐬 㐭 㐮 㐯 㐰 㐱 㐲 㐳 㐴 㐵 㐶 㐷 㐸 㐹 㐺 㐻 㐼 㐽 㐾 㐿 㑀 㑁 㑂 㑃 㑄 㑅 㑆 㑇 㑈 㑉 㑊 㑋 㑌 㑍 㑎 㑏 㑐 㑑 㑒 㑓 㑔 㑕 㑖 㑗 㑘 㑙 㑚 㑛 㑜 㑝 㑞 㑟 㑠 㑡 㑢 㑣 㑤 㑥 㑦 㑧 㑨 㑩 㑪 㑫 㑬 㑭 㑮 㑯 㑰 㑱 㑲 㑳 㑴 㑵 㑶 㑷 㑸 㑹 㑺 㑻 㑼 㑽 㑾 㑿 㒀 㒁 㒂 㒃 㒄 㒅 㒆 㒇 㒈 㒉 㒊 㒋 㒌 㒍 㒎 㒏 㒐 㒑 㒒 㒓 㒔 㒕 㒖 㒗 㒘 㒙 㒚 㒛 㒜 㒝 㒞 㒟 㒠 㒡 㒢 㒣 㒤 㒥 㒦 㒧 㒨 㒩 㒪 㒫 㒬 㒭 㒮 㒯 㒰 㒱 㒲 㒳 㒴 㒵 㒶 㒷 㒸 㒹 㒺 㒻 㒼 㒽 㒾 㒿 㓀 㓁 㓂 㓃 㓄 㓅 㓆 㓇 㓈 㓉 㓊 㓋 㓌 㓍 㓎 㓏 㓐 㓑 㓒 㓓 㓔 㓕 㓖 㓗 㓘 㓙 㓚 㓛 㓜 㓝 㓞 㓟 㓠 㓡 㓢 㓣 㓤 㓥 㓦 㓧 㓨 㓩 㓪 㓫 㓬 㓭 㓮 㓯 㓰 㓱 㓲 㓳 㓴 㓵 㓶 㓷 㓸 㓹 㓺 㓻 㓼 㓽 㓾 㓿 㔀 㔁 㔂 㔃 㔄 㔅 㔆 㔇 㔈 㔉 㔊 㔋 㔌 㔍 㔎 㔏 㔐 㔑 㔒 㔓 㔔 㔕 㔖 㔗 㔘 㔙 㔚 㔛 㔜 㔝 㔞 㔟 㔠 㔡 㔢 㔣 㔤 㔥 㔦 㔧 㔨 㔩 㔪 㔫 㔬 㔭 㔮 㔯 㔰 㔱 㔲 㔳 㔴 㔵 㔶 㔷 㔸 㔹 㔺 㔻 㔼 㔽 㔾 㔿 㕀 㕁 㕂 㕃 㕄 㕅 㕆 㕇 㕈 㕉 㕊 㕋 㕌 㕍 㕎 㕏 㕐 㕑 㕒 㕓 㕔 㕕 㕖 㕗 㕘 㕙 㕚 㕛 㕜 㕝 㕞 㕟 㕠 㕡 㕢 㕣 㕤 㕥 㕦 㕧 㕨 㕩 㕪 㕫 㕬 㕭 㕮 㕯 㕰 㕱 㕲 㕳 㕴 㕵 㕶 㕷 㕸 㕹 㕺 㕻 㕼 㕽 㕾 㕿 㖀 㖁 㖂 㖃 㖄 㖅 㖆 㖇 㖈 㖉 㖊 㖋 㖌 㖍 㖎 㖏 㖐 㖑 㖒 㖓 㖔 㖕 㖖 㖗 㖘 㖙 㖚 㖛 㖜 㖝 㖞 㖟 㖠 㖡 㖢 㖣 㖤 㖥 㖦 㖧 㖨 㖩 㖪 㖫 㖬 㖭 㖮 㖯 㖰 㖱 㖲 㖳 㖴 㖵 㖶 㖷 㖸 㖹 㖺 㖻 㖼 㖽 㖾 㖿 㗀 㗁 㗂 㗃 㗄 㗅 㗆 㗇 㗈 㗉 㗊 㗋 㗌 㗍 㗎 㗏 㗐 㗑 㗒 㗓 㗔 㗕 㗖 㗗 㗘 㗙 㗚 㗛 㗜 㗝 㗞 㗟 㗠 㗡 㗢 㗣 㗤 㗥 㗦 㗧 㗨 㗩 㗪 㗫 㗬 㗭 㗮 㗯 㗰 㗱 㗲 㗳 㗴 㗵 㗶 㗷 㗸 㗹 㗺 㗻 㗼 㗽 㗾 㗿 㘀 㘁 㘂 㘃 㘄 㘅 㘆 㘇 㘈 㘉 㘊 㘋 㘌 㘍 㘎 㘏 㘐 㘑 㘒 㘓 㘔 㘕 㘖 㘗 㘘 㘙 㘚 㘛 㘜 㘝 㘞 㘟 㘠 㘡 㘢 㘣 㘤 㘥 㘦 㘧 㘨 㘩 㘪 㘫 㘬 㘭 㘮 㘯 㘰 㘱 㘲 㘳 㘴 㘵 㘶 㘷 㘸 㘹 㘺 㘻 㘼 㘽 㘾 㘿 㙀 㙁 㙂 㙃 㙄 㙅 㙆 㙇 㙈 㙉 㙊 㙋 㙌 㙍 㙎 㙏 㙐 㙑 㙒 㙓 㙔 㙕 㙖 㙗 㙘 㙙 㙚 㙛 㙜 㙝 㙞 㙟 㙠 㙡 㙢 㙣 㙤 㙥 㙦 㙧 㙨 㙩 㙪 㙫 㙬 㙭 㙮 㙯 㙰 㙱 㙲 㙳 㙴 㙵 㙶 㙷 㙸 㙹 㙺 㙻 㙼 㙽 㙾 㙿 㚀 㚁 㚂 㚃 㚄 㚅 㚆 㚇 㚈 㚉 㚊 㚋 㚌 㚍 㚎 㚏 㚐 㚑 㚒 㚓 㚔 㚕 㚖 㚗 㚘 㚙 㚚 㚛 㚜 㚝 㚞 㚟 㚠 㚡 㚢 㚣 㚤 㚥 㚦 㚧 㚨 㚩 㚪 㚫 㚬 㚭 㚮 㚯 㚰 㚱 㚲 㚳 㚴 㚵 㚶 㚷 㚸 㚹 㚺 㚻 㚼 㚽 㚾 㚿 㜀 㜁 㜂 㜃 㜄 㜅 㜆 㜇 㜈 㜉 㜊 㜋 㜌 㜍 㜎 㜏 㜐 㜑 㜒 㜓 㜔 㜕 㜖 㜗 㜘 㜙 㜚 㜛 㜜 㜝 㜞 㜟 㜠 㜡 㜢 㜣 㜤 㜥 㜦 㜧 㜨 㜩 㜪 㜫 㜬 㜭 㜮 㜯 㜰 㜱 㜲 㜳 㜴 㜵 㜶 㜷 㜸 㜹 㜺 㜻 㜼 㜽 㜾 㜿 㝀 㝁 㝂 㝃 㝄 㝅 㝆 㝇 㝈 㝉 㝊 㝋 㝌 㝍 㝎 㝏 㝐 㝑 㝒 㝓 㝔 㝕 㝖 㝗 㝘 㝙 㝚 㝛 㝜 㝝 㝞 㝟 㝠 㝡 㝢 㝣 㝤 㝥 㝦 㝧 㝨 㝩 㝪 㝫 㝬 㝭 㝮 㝯 㝰 㝱 㝲 㝳 㝴 㝵 㝶 㝷 㝸 㝹 㝺 㝻 㝼 㝽 㝾 㝿 㞀 㞁 㞂 㞃 㞄 㞅 㞆 㞇 㞈 㞉 㞊 㞋 㞌 㞍 㞎 㞏 㞐 㞑 㞒 㞓 㞔 㞕 㞖 㞗 㞘 㞙 㞚 㞛 㞜 㞝 㞞 㞟 㞠 㞡 㞢 㞣 㞤 㞥 㞦 㞧 㞨 㞩 㞪 㞫 㞬 㞭 㞮 㞯 㞰 㞱 㞲 㞳 㞴 㞵 㞶 㞷 㞸 㞹 㞺 㞻 㞼 㞽 㞾 㞿 㟀 㟁 㟂 㟃 㟄 㟅 㟆 㟇 㟈 㟉 㟊 㟋 㟌 㟍 㟎 㟏 㟐 㟑 㟒 㟓 㟔 㟕 㟖 㟗 㟘 㟙 㟚 㟛 㟜 㟝 㟞 㟟 㟠 㟡 㟢 㟣 㟤 㟥 㟦 㟧 㟨 㟩 㟪 㟫 㟬 㟭 㟮 㟯 㟰 㟱 㟲 㟳 㟴 㟵 㟶 㟷 㟸 㟹 㟺 㟻 㟼 㟽 㟾 㟿 㠀 㠁 㠂 㠃 㠄 㠅 㠆 㠇 㠈 㠉 㠊 㠋 㠌 㠍 㠎 㠏 㠐 㠑 㠒 㠓 㠔 㠕 㠖 㠗 㠘 㠙 㠚 㠛 㠜 㠝 㠞 㠟 㠠 㠡 㠢 㠣 㠤 㠥 㠦 㠧 㠨 㠩 㠪 㠫 㠬 㠭 㠮 㠯 㠰 㠱 㠲 㠳 㠴 㠵 㠶 㠷 㠸 㠹 㠺 㠻 㠼 㠽 㠾 㠿 㡀 㡁 㡂 㡃 㡄 㡅 㡆 㡇 㡈 㡉 㡊 㡋 㡌 㡍 㡎 㡏 㡐 㡑 㡒 㡓 㡔 㡕 㡖 㡗 㡘 㡙 㡚 㡛 㡜 㡝 㡞 㡟 㡠 㡡 㡢 㡣 㡤 㡥 㡦 㡧 㡨 㡩 㡪 㡫 㡬 㡭 㡮 㡯 㡰 㡱 㡲 㡳 㡴 㡵 㡶 㡷 㡸 㡹 㡺 㡻 㡼 㡽 㡾 㡿 㢀 㢁 㢂 㢃 㢄 㢅 㢆 㢇 㢈 㢉 㢊 㢋 㢌 㢍 㢎 㢏 㢐 㢑 㢒 㢓 㢔 㢕 㢖 㢗 㢘 㢙 㢚 㢛 㢜 㢝 㢞 㢟 㢠 㢡 㢢 㢣 㢤 㢥 㢦 㢧 㢨 㢩 㢪 㢫 㢬 㢭 㢮 㢯 㢰 㢱 㢲 㢳 㢴 㢵 㢶 㢷 㢸 㢹 㢺 㢻 㢼 㢽 㢾 㢿 㣀 㣁 㣂 㣃 㣄 㣅 㣆 㣇 㣈 㣉 㣊 㣋 㣌 㣍 㣎 㣏 㣐 㣑 㣒 㣓 㣔 㣕 㣖 㣗 㣘 㣙 㣚 㣛 㣜 㣝 㣞 㣟 㣠 㣡 㣢 㣣 㣤 㣥 㣦 㣧 㣨 㣩 㣪 㣫 㣬 㣭 㣮 㣯 㣰 㣱 㣲 㣳 㣴 㣵 㣶 㣷 㣸 㣹 㣺 㣻 㣼 㣽 㣾 㣿 㤀 㤁 㤂 㤃 㤄 㤅 㤆 㤇 㤈 㤉 㤊 㤋 㤌 㤍 㤎 㤏 㤐 㤑 㤒 㤓 㤔 㤕 㤖 㤗 㤘 㤙 㤚 㤛 㤜 㤝 㤞 㤟 㤠 㤡 㤢 㤣 㤤 㤥 㤦 㤧 㤨 㤩 㤪 㤫 㤬 㤭 㤮 㤯 㤰 㤱 㤲 㤳 㤴 㤵 㤶 㤷 㤸 㤹 㤺 㤻 㤼 㤽 㤾 㤿 㥀 㥁 㥂 㥃 㥄 㥅 㥆 㥇 㥈 㥉 㥊 㥋 㥌 㥍 㥎 㥏 㥐 㥑 㥒 㥓 㥔 㥕 㥖 㥗 㥘 㥙 㥚 㥛 㥜 㥝 㥞 㥟 㥠 㥡 㥢 㥣 㥤 㥥 㥦 㥧 㥨 㥩 㥪 㥫 㥬 㥭 㥮 㥯 㥰 㥱 㥲 㥳 㥴 㥵 㥶 㥷 㥸 㥹 㥺 㥻 㥼 㥽 㥾 㥿 㦀 㦁 㦂 㦃 㦄 㦅 㦆 㦇 㦈 㦉 㦊 㦋 㦌 㦍 㦎 㦏 㦐 㦑 㦒 㦓 㦔 㦕 㦖 㦗 㦘 㦙 㦚 㦛 㦜 㦝 㦞 㦟 㦠 㦡 㦢 㦣 㦤 㦥 㦦 㦧 㦨 㦩 㦪 㦫 㦬 㦭 㦮 㦯 㦰 㦱 㦲 㦳 㦴 㦵 㦶 㦷 㦸 㦹 㦺 㦻 㦼 㦽 㦾 㦿 㧀 㧁 㧂 㧃 㧄 㧅 㧆 㧇 㧈 㧉 㧊 㧋 㧌 㧍 㧎 㧏 㧐 㧑 㧒 㧓 㧔 㧕 㧖 㧗 㧘 㧙 㧚 㧛 㧜 㧝 㧞 㧟 㧠 㧡 㧢 㧣 㧤 㧥 㧦 㧧 㧨 㧩 㧪 㧫 㧬 㧭 㧮 㧯 㧰 㧱 㧲 㧳 㧴 㧵 㧶 㧷 㧸 㧹 㧺 㧻 㧼 㧽 㧾 㧿 㨀 㨁 㨂 㨃 㨄 㨅 㨆 㨇 㨈 㨉 㨊 㨋 㨌 㨍 㨎 㨏 㨐 㨑 㨒 㨓 㨔 㨕 㨖 㨗 㨘 㨙 㨚 㨛 㨜 㨝 㨞 㨟 㨠 㨡 㨢 㨣 㨤 㨥 㨦 㨧 㨨 㨩 㨪 㨫 㨬 㨭 㨮 㨯 㨰 㨱 㨲 㨳 㨴 㨵 㨶 㨷 㨸 㨹 㨺 㨻 㨼 㨽 㨾 㨿 㩀 㩁 㩂 㩃 㩄 㩅 㩆 㩇 㩈 㩉 㩊 㩋 㩌 㩍 㩎 㩏 㩐 㩑 㩒 㩓 㩔 㩕 㩖 㩗 㩘 㩙 㩚 㩛 㩜 㩝 㩞 㩟 㩠 㩡 㩢 㩣 㩤 㩥 㩦 㩧 㩨 㩩 㩪 㩫 㩬 㩭 㩮 㩯 㩰 㩱 㩲 㩳 㩴 㩵 㩶 㩷 㩸 㩹 㩺 㩻 㩼 㩽 㩾 㩿 㪀 㪁 㪂 㪃 㪄 㪅 㪆 㪇 㪈 㪉 㪊 㪋 㪌 㪍 㪎 㪏 㪐 㪑 㪒 㪓 㪔 㪕 㪖 㪗 㪘 㪙 㪚 㪛 㪜 㪝 㪞 㪟 㪠 㪡 㪢 㪣 㪤 㪥 㪦 㪧 㪨 㪩 㪪 㪫 㪬 㪭 㪮 㪯 㪰 㪱 㪲 㪳 㪴 㪵 㪶 㪷 㪸 㪹 㪺 㪻 㪼 㪽 㪾 㪿 㫀 㫁 㫂 㫃 㫄 㫅 㫆 㫇 㫈 㫉 㫊 㫋 㫌 㫍 㫎 㫏 㫐 㫑 㫒 㫓 㫔 㫕 㫖 㫗 㫘 㫙 㫚 㫛 㫜 㫝 㫞 㫟 㫠 㫡 㫢 㫣 㫤 㫥 㫦 㫧 㫨 㫩 㫪 㫫 㫬 㫭 㫮 㫯 㫰 㫱 㫲 㫳 㫴 㫵 㫶 㫷 㫸 㫹 㫺 㫻 㫼 㫽 㫾 㫿 㬀 㬁 㬂 㬃 㬄 㬅 㬆 㬇 㬈 㬉 㬊 㬋 㬌 㬍 㬎 㬏 㬐 㬑 㬒 㬓 㬔 㬕 㬖 㬗 㬘 㬙 㬚 㬛 㬜 㬝 㬞 㬟 㬠 㬡 㬢 㬣 㬤 㬥 㬦 㬧 㬨 㬩 㬪 㬫 㬬 㬭 㬮 㬯 㬰 㬱 㬲 㬳 㬴 㬵 㬶 㬷 㬸 㬹 㬺 㬻 㬼 㬽 㬾 㬿 㭀 㭁 㭂 㭃 㭄 㭅 㭆 㭇 㭈 㭉 㭊 㭋 㭌 㭍 㭎 㭏 㭐 㭑 㭒 㭓 㭔 㭕 㭖 㭗 㭘 㭙 㭚 㭛 㭜 㭝 㭞 㭟 㭠 㭡 㭢 㭣 㭤 㭥 㭦 㭧 㭨 㭩 㭪 㭫 㭬 㭭 㭮 㭯 㭰 㭱 㭲 㭳 㭴 㭵 㭶 㭷 㭸 㭹 㭺 㭻 㭼 㭽 㭾 㭿 㮀 㮁 㮂 㮃 㮄 㮅 㮆 㮇 㮈 㮉 㮊 㮋 㮌 㮍 㮎 㮏 㮐 㮑 㮒 㮓 㮔 㮕 㮖 㮗 㮘 㮙 㮚 㮛 㮜 㮝 㮞 㮟 㮠 㮡 㮢 㮣 㮤 㮥 㮦 㮧 㮨 㮩 㮪 㮫 㮬 㮭 㮮 㮯 㮰 㮱 㮲 㮳 㮴 㮵 㮶 㮷 㮸 㮹 㮺 㮻 㮼 㮽 㮾 㮿 㯀 㯁 㯂 㯃 㯄 㯅 㯆 㯇 㯈 㯉 㯊 㯋 㯌 㯍 㯎 㯏 㯐 㯑 㯒 㯓 㯔 㯕 㯖 㯗 㯘 㯙 㯚 㯛 㯜 㯝 㯞 㯟 㯠 㯡 㯢 㯣 㯤 㯥 㯦 㯧 㯨 㯩 㯪 㯫 㯬 㯭 㯮 㯯 㯰 㯱 㯲 㯳 㯴 㯵 㯶 㯷 㯸 㯹 㯺 㯻 㯼 㯽 㯾 㯿 㰀 㰁 㰂 㰃 㰄 㰅 㰆 㰇 㰈 㰉 㰊 㰋 㰌 㰍 㰎 㰏 㰐 㰑 㰒 㰓 㰔 㰕 㰖 㰗 㰘 㰙 㰚 㰛 㰜 㰝 㰞 㰟 㰠 㰡 㰢 㰣 㰤 㰥 㰦 㰧 㰨 㰩 㰪 㰫 㰬 㰭 㰮 㰯 㰰 㰱 㰲 㰳 㰴 㰵 㰶 㰷 㰸 㰹 㰺 㰻 㰼 㰽 㰾 㰿 㱀 㱁 㱂 㱃 㱄 㱅 㱆 㱇 㱈 㱉 㱊 㱋 㱌 㱍 㱎 㱏 㱐 㱑 㱒 㱓 㱔 㱕 㱖 㱗 㱘 㱙 㱚 㱛 㱜 㱝 㱞 㱟 㱠 㱡 㱢 㱣 㱤 㱥 㱦 㱧 㱨 㱩 㱪 㱫 㱬 㱭 㱮 㱯 㱰 㱱 㱲 㱳 㱴 㱵 㱶 㱷 㱸 㱹 㱺 㱻 㱼 㱽 㱾 㱿 㲀 㲁 㲂 㲃 㲄 㲅 㲆 㲇 㲈 㲉 㲊 㲋 㲌 㲍 㲎 㲏 㲐 㲑 㲒 㲓 㲔 㲕 㲖 㲗 㲘 㲙 㲚 㲛 㲜 㲝 㲞 㲟 㲠 㲡 㲢 㲣 㲤 㲥 㲦 㲧 㲨 㲩 㲪 㲫 㲬 㲭 㲮 㲯 㲰 㲱 㲲 㲳 㲴 㲵 㲶 㲷 㲸 㲹 㲺 㲻 㲼 㲽 㲾 㲿 㳀 㳁 㳂 㳃 㳄 㳅 㳆 㳇 㳈 㳉 㳊 㳋 㳌 㳍 㳎 㳏 㳐 㳑 㳒 㳓 㳔 㳕 㳖 㳗 㳘 㳙 㳚 㳛 㳜 㳝 㳞 㳟 㳠 㳡 㳢 㳣 㳤 㳥 㳦 㳧 㳨 㳩 㳪 㳫 㳬 㳭 㳮 㳯 㳰 㳱 㳲 㳳 㳴 㳵 㳶 㳷 㳸 㳹 㳺 㳻 㳼 㳽 㳾 㳿 㴀 㴁 㴂 㴃 㴄 㴅 㴆 㴇 㴈 㴉 㴊 㴋 㴌 㴍 㴎 㴏 㴐 㴑 㴒 㴓 㴔 㴕 㴖 㴗 㴘 㴙 㴚 㴛 㴜 㴝 㴞 㴟 㴠 㴡 㴢 㴣 㴤 㴥 㴦 㴧 㴨 㴩 㴪 㴫 㴬 㴭 㴮 㴯 㴰 㴱 㴲 㴳 㴴 㴵 㴶 㴷 㴸 㴹 㴺 㴻 㴼 㴽 㴾 㴿 㵀 㵁 㵂 㵃 㵄 㵅 㵆 㵇 㵈 㵉 㵊 㵋 㵌 㵍 㵎 㵏 㵐 㵑 㵒 㵓 㵔 㵕 㵖 㵗 㵘 㵙 㵚 㵛 㵜 㵝 㵞 㵟 㵠 㵡 㵢 㵣 㵤 㵥 㵦 㵧 㵨 㵩 㵪 㵫 㵬 㵭 㵮 㵯 㵰 㵱 㵲 㵳 㵴 㵵 㵶 㵷 㵸 㵹 㵺 㵻 㵼 㵽 㵾 㵿 㶀 㶁 㶂 㶃 㶄 㶅 㶆 㶇 㶈 㶉 㶊 㶋 㶌 㶍 㶎 㶏 㶐 㶑 㶒 㶓 㶔 㶕 㶖 㶗 㶘 㶙 㶚 㶛 㶜 㶝 㶞 㶟 㶠 㶡 㶢 㶣 㶤 㶥 㶦 㶧 㶨 㶩 㶪 㶫 㶬 㶭 㶮 㶯 㶰 㶱 㶲 㶳 㶴 㶵 㶶 㶷 㶸 㶹 㶺 㶻 㶼 㶽 㶾 㶿 㷀 㷁 㷂 㷃 㷄 㷅 㷆 㷇 㷈 㷉 㷊 㷋 㷌 㷍 㷎 㷏 㷐 㷑 㷒 㷓 㷔 㷕 㷖 㷗 㷘 㷙 㷚 㷛 㷜 㷝 㷞 㷟 㷠 㷡 㷢 㷣 㷤 㷥 㷦 㷧 㷨 㷩 㷪 㷫 㷬 㷭 㷮 㷯 㷰 㷱 㷲 㷳 㷴 㷵 㷶 㷷 㷸 㷹 㷺 㷻 㷼 㷽 㷾 㷿 㸀 㸁 㸂 㸃 㸄 㸅 㸆 㸇 㸈 㸉 㸊 㸋 㸌 㸍 㸎 㸏 㸐 㸑 㸒 㸓 㸔 㸕 㸖 㸗 㸘 㸙 㸚 㸛 㸜 㸝 㸞 㸟 㸠 㸡 㸢 㸣 㸤 㸥 㸦 㸧 㸨 㸩 㸪 㸫 㸬 㸭 㸮 㸯 㸰 㸱 㸲 㸳 㸴 㸵 㸶 㸷 㸸 㸹 㸺 㸻 㸼 㸽 㸾 㸿 㹀 㹁 㹂 㹃 㹄 㹅 㹆 㹇 㹈 㹉 㹊 㹋 㹌 㹍 㹎 㹏 㹐 㹑 㹒 㹓 㹔 㹕 㹖 㹗 㹘 㹙 㹚 㹛 㹜 㹝 㹞 㹟 㹠 㹡 㹢 㹣 㹤 㹥 㹦 㹧 㹨 㹩 㹪 㹫 㹬 㹭 㹮 㹯 㹰 㹱 㹲 㹳 㹴 㹵 㹶 㹷 㹸 㹹 㹺 㹻 㹼 㹽 㹾 㹿 㺀 㺁 㺂 㺃 㺄 㺅 㺆 㺇 㺈 㺉 㺊 㺋 㺌 㺍 㺎 㺏 㺐 㺑 㺒 㺓 㺔 㺕 㺖 㺗 㺘 㺙 㺚 㺛 㺜 㺝 㺞 㺟 㺠 㺡 㺢 㺣 㺤 㺥 㺦 㺧 㺨 㺩 㺪 㺫 㺬 㺭 㺮 㺯 㺰 㺱 㺲 㺳 㺴 㺵 㺶 㺷 㺸 㺹 㺺 㺻 㺼 㺽 㺾 㺿 㻀 㻁 㻂 㻃 㻄 㻅 㻆 㻇 㻈 㻉 㻊 㻋 㻌 㻍 㻎 㻏 㻐 㻑 㻒 㻓 㻔 㻕 㻖 㻗 㻘 㻙 㻚 㻛 㻜 㻝 㻞 㻟 㻠 㻡 㻢 㻣 㻤 㻥 㻦 㻧 㻨 㻩 㻪 㻫 㻬 㻭 㻮 㻯 㻰 㻱 㻲 㻳 㻴 㻵 㻶 㻷 㻸 㻹 㻺 㻻 㻼 㻽 㻾 㻿 㼀 㼁 㼂 㼃 㼄 㼅 㼆 㼇 㼈 㼉 㼊 㼋 㼌 㼍 㼎 㼏 㼐 㼑 㼒 㼓 㼔 㼕 㼖 㼗 㼘 㼙 㼚 㼛 㼜 㼝 㼞 㼟 㼠 㼡 㼢 㼣 㼤 㼥 㼦 㼧 㼨 㼩 㼪 㼫 㼬 㼭 㼮 㼯 㼰 㼱 㼲 㼳 㼴 㼵 㼶 㼷 㼸 㼹 㼺 㼻 㼼 㼽 㼾 㼿 㽀 㽁 㽂 㽃 㽄 㽅 㽆 㽇 㽈 㽉 㽊 㽋 㽌 㽍 㽎 㽏 㽐 㽑 㽒 㽓 㽔 㽕 㽖 㽗 㽘 㽙 㽚 㽛 㽜 㽝 㽞 㽟 㽠 㽡 㽢 㽣 㽤 㽥 㽦 㽧 㽨 㽩 㽪 㽫 㽬 㽭 㽮 㽯 㽰 㽱 㽲 㽳 㽴 㽵 㽶 㽷 㽸 㽹 㽺 㽻 㽼 㽽 㽾 㽿 㿀 㿁 㿂 㿃 㿄 㿅 㿆 㿇 㿈 㿉 㿊 㿋 㿌 㿍 㿎

さらに、アリストテレスは、「可能だが信じられない事よりも、むしろ、不可能でも信じられる事を選ぶべきである。」(㉠)とのべている。また、「合理的でないものは、実際の出来事のうちに、あるべきではない。しかし、もしそれが避けられない場合は、ソフォクレスのオイディプス王における様に、悲劇の外におかれねばならない。」(㉡)と注意している。詩人は、本来、実際に可能で、しかも蓋然的な事を描くようにすべきであつて、不合理なものとは作品の中に含めてはならない。もし、どうしてものできない場合は、表現外におくべきである。しかし、事実上ありえない事でも詩人の扱ひ方によっては、いかにもありそうに思えることとして描くことができる。「ホメロスが嘘をうまく語ることを私達に教えた」(㉢)のは、その故にである。だから、詩人は蓋然性のない可能事よりも、蓋然的な不可能事を描くべきなのである。そうする事が許されるのは(40)

①それが詩の目的になつてゐるから。

②表現されたものが実際より良いものだから。

③臆断になつてゐるからである。

①の場合は、詩人の仕事が普遍的なものを描くことだから、経験的事実において不可能なことも、蓋然的なものとして描く事ができ、したがつて、理念的な模倣を達成しうるから許される。②の場合、実際には不可能でも、理想像としては蓋然的に描く事ができるから許される(40)。③の場合は、あるといわれているものは、蓋然的に描く事ができるから、許されるのである。

さて、実際にはないことを、いかにもありそうにえがくことは、

対象を *oia eivai dei* としてえがくことに通じる。事物を *oia einai dei* として、理想化することは、普遍性を描くことである。

この意味的理想化的模倣において、悲劇や叙事詩は、現実を超越して、芸術的世界を構成するものである。エウリピデスが、写実的な衣裳や、台詞でもつて、現実の模倣をすすめた時、アリストパネスは、暗にこれを非難している(40)。悲劇詩人は、性格上の弱点を持った人物を、もつともよいものとして、更に高い存在にまで昇華させなければならぬ。アリストテレスは、詩人が模倣するものは、ありのままのもの、あるといわれ考えられているもの、そうあるべきもの、の三つだと規定して、現実にあるものや、世間の通念を模倣することを認めてはいるが、*oia eivai dei* として理想化され模倣を行うことこそ、詩人のなすべきわざである。つまり、個別的なものに普遍性を認め、そうあるべきものとしてたかめることこそ、アリストテレスが、詩的模倣に要求している中心的な考えである。

したがつて、筋を構成する場合、「詩人は、伝承された材料に固執することはない。むしろ、与えられた素材を、蓋然性と必然性の法則に従つて、作りかえ、創作しなければならぬ」(41)し、人物の性格を描写する時には、「その人物の特徴をあらわすと共に、より高尚な人物として描かねばならないのである。」(42)その場合、たとえば、*Androia* の徳は男子により高度にあらわれ、*gynaikeion* の徳は女子により著しくあらわれる(43)といふように、その属する種類の人間の一般的性格に適合するもの (*to eudaktor*) としなればならない。すなわち、たとえば、女はこの様でなければなら



ない、といったような、女としての理想像が、詩人の中に出来ていなくてならぬ。アリストテレスは、画家が、実際の人間の、だれかれから色々の部分をとって、一つにまとめる、というような描き方することを認めているが<sup>(40)</sup>、その場合、画家は現実にはありえないような理想的な美しさをもった人間の像を心の中にもっているのであって、プラトンのいえば、イデアの *εἰκόντι* をするわけである。

しかしながら現実には存在しえないような *εἰκόντι*、な人間の像をえがく画家といえども、彼が模倣したもの、それに目を向けつつえがいたところの *κατὰ εἰκόνα* は、「理想像」として、現実に見ることはできないが、イデアにもとづいてできた、やはり一つの感覚像といった方がいいのではなからうか<sup>(41)</sup>。

「詩人は、筋をくみ立て、ことばをもってそれを仕上げるにあたっては、できるかぎりそれを眼前にうかべていなければならぬ。そういう仕方、現実起っている出来事を目撃しているかのように、きわめて、生き生きとすべてを直観することに依って、詩人は適切なものを案出し (*εὐλόγητος ὁ νόστος*) 矛盾をみのがさずにすむであろう。<sup>(42)</sup>」ここでは、明らかに詩的創作の過程における想像(↓感覚像)の作用が考えられている。以上述べてきたことから詩人が、理想化的模倣を行う場合は、ものの本質(イデア)を考え、それにもとづいた感覚像を心の中にもって、それを *εἰκόντι* するのであるといえよう。

そしてその場合、その感覚的像をどれだけ忠実に、正確に模倣するかということが、どれだけ忠実にものの本質をうつしたかという

詩的模倣の概念について

ことに関係するわけである。<sup>(43)</sup>で、<sup>(44)</sup>詩的模倣の対象である行為は、内面的に把握されていて、性格や思想と結びついているものがあるが、こういった内容も、人物の行為の客観的模倣によって、より有効に表現される<sup>(45)</sup>ことを述べたが、それと同じ意味で、より高次の模倣はつねにより低次の模倣に依存するということができよう。そうして、その故に、アリストテレスの詩的模倣は、単なる造型的模倣、内面の模倣を超越し、心の中の感覚像の模倣を超え、その奥の真なるものの模倣であるといえども、なお、あくまで、「模倣としての意義を保っているのである。アリストテレスが、*μίμησις* の概念をきわめて広く解釈したといっても、つねに、表現を原像と模倣の関係において把握したのである。とはいえ、アリストテレスの「模倣」は決して、「創造」に対立する「模倣」ではないことは明らかである。創造的想像の産物をえがくことも又、*μίμησις* の概念に含まれているからである。詩人の自由な主体的創造は、*μίμησις* の概念において可能である。この意味で、*μίμησις* は<sup>(46)</sup>にふれたように、やはり、*ποίησις* であるといわなくてはならぬ。

であるから、詩を *μίμησις* として捉えることは、狭義の *ποίησις* としての詩の本質を十分つくしたものと いえるであろう。

<sup>(47)</sup>——<sup>(48)</sup>中は、西洋古典学研究Ⅳ三十四ページ、「文芸の *χαρακτήρις, ἀποδότης, ἀφελία*」(藤沢令夫) から引用

<sup>(40)</sup> Arist.: De Poetica 1451 a36—38

<sup>(41)</sup> Ibid., 1451 b5

<sup>(42)</sup> Ibid., 1451 b2

- ③ Ibid., 1451 b6  
 ④ Ibid., 1451 b8  
 ⑤ Ibid., 1454 a22  
 cf. Arist : Politica 1227 b 20—24  
 cf. Arist : De Poetica 1454 a 22—24  
 Bywater ④ Arist : on the Art of Poetry' Comment. p226 ④ 「個人が属する Class の性格とくらしがむなしく」  
 と語つて此事を論じてゐる。  
 Bywater : Aristotle on the Art of Poetry, Comment.  
 ⑥ Arist : De Poetica 1460 a26  
 ⑦ Ibid., 1454 b6—8  
 ⑧ Ibid., 1460 a18—19  
 ⑨ Ibid., 1460 b22 以下  
 ⑩ Arist : Politica 1281 b10—15 で、マリストテレスは、画家が人間のたれかれから、色々の部分をとつて、一つにまとめることゝした描き方をすることを認めてゐる。  
 ⑪ Aristophanes : Batrachoi 959—992  
 ⑫ Arist : De Poetica 1451 b23, 27  
 ⑬ Arist : De Poetica 1454 b11—15  
 ⑭ Arist : Politica 1227 b20—24  
 cf 註 (14)  
 ⑮ cf. Xenophon. Memorabilia III 10  
 ⑯ Arist : De Poetica 1455 a23—26  
 (H)

アリストテレスの言う詩的模倣とは、

(1) 自然のうちにある存在物について。

1 それを外面形態において再現する事

2 それを、一特に人間の生を—内面的、精神的状態で再現する事

(2) (1)にのべた個物をその普遍性において、理想化されたものとして再現すること。いいかえれば、心の中の理想像を、再現する事。そして、それによつて、普遍的真をうつす事

こういふ内容を有する。そして、アリストテレスが、詩的模倣に要求した中心的な考えは、(2)にあらわされてゐる。彼においてはより深い意味における模倣は、つねに、より浅い意味における模倣に依存したために、表現は、原像と模倣との類似関係によつて把握される。しかし、この「模倣」は、考察したところから、創造に對立する「模倣」ではなかつた。それは、*imitatio* であつた。

それ故、*imitatio* の概念は、模倣の「技術」—技術は、彼の哲学において、また、*techné* であつた—として考えられる詩の本質を十分つくしたものと見えるであらう。

Murray は、「模倣とこの語の正確な意味」といふことのうち、以上のようなことを、意味しようとしたのではなからうか。