

# インガルデン美学における文芸 作品の「命脈」と人間の生(Ⅱ)

武井勇四郎

- 1 文芸作品と読者
- 2 文学的「見え」
- 3 文芸作品と読者との「考想」的關係 (以上、前号)
- 4 具象化の通時性と翻訳作品
- 5 文芸作品の擬似時間と時間価値
- 6 読書時間の時間性と人間の生 (以上、本号)

## 4 具象化の通時性と翻訳作品

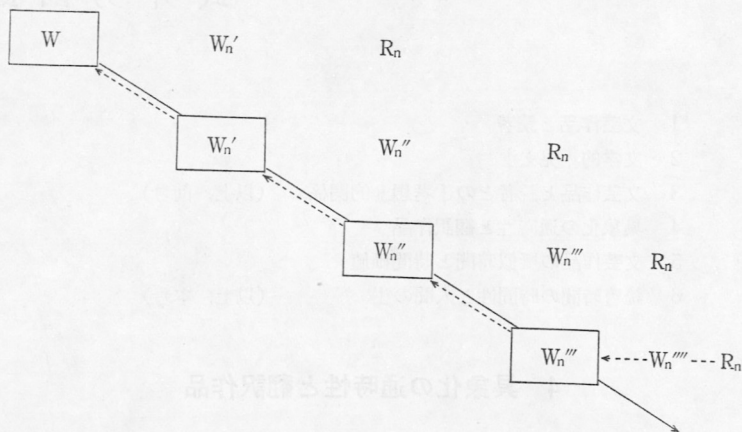
文芸作品の「生命」についてのインガルデンの主張を掲げておこう。彼は次の二点においてそれを規定する。

(1) 「文芸作品が「生きる」のは、多種多様な具象化においてそれが浮び上ってくることによる。」

(2) 「文芸作品が「生きる」のは、意識主体〔読者〕によってしかるべくつくられた具象化が常に新たな変容を受けることによってである。」 („Das literarische Kunstwerk“ 1931 s. 370-371.)

(1)は、砕いて言えば作品が読者において「見え」ている時に「生きている」の謂で、作品の「生命」の共時的面を衝いている。それに対して(2)は、その「見え」は決して一定の決ったものでなく、時代が変り、所が変り、人が変れば新解釈の薬味が加わって、変ってくるの謂で、いわば作品の「生命」の通時的面を衝いている。つまり作品が「命脈を保つこと」を言っている。(1)について

は図式 I で示し、説明した通りであるが、それを時間軸に置いて作図すると、非常に単純化された形ではあるが、通時的=共時的図式 III が得られる。同一作品の「見え」の良し悪しに拘らず、時代や社会や言語の文化や精神的雰囲気の中で様々に変る歴史的歩みが見てとれる。つまり  $\overline{W} \rightarrow \overline{W}_n' \rightarrow \overline{W}_n'' \rightarrow \overline{W}_n''' \rightarrow$  は通時的な具象化の歩みである。 $\overline{W}_n$  は一つの固有の「見え」、つ



図式 III

まり作品の具象化である。特にこの図式で特徴的な点は破線で示したような逆行作用が  $W$  にまで及び得ることである。この図では単純化したために逆行作用は単線であるが、実際はもっと複雑な階層的フィード・バックの結構をとるのが普通である。色々な場合が考えられ得るが一例を挙げれば、原作の同時代の批評家や文学研究家がそれについての彼なりの受けとめ方や文学的「見え」を言葉でしたためたとすれば、同時代や次の世代の読者及び批評家は、この先行の識見、知見、所見を通して原作に接したり、それを踏まえて研究するのが普通である。これはもはや原作とじかに接しての読書ではなく、一定の文学的解釈やそれとなくただよふ文学的雰囲気の中での読書となる。 $\overline{W}_n$  は「見え」で非常に記述しにくく言語定着を拒否する類の直観対象であるが、言語的表現をことごとく拒否し、言語的伝達が全く不可能といったものでもない。それは

先述した如く、日常言語は常に情景の層を持合せているので、批評文や印象文はそれはそれで読者にいくばくかの情景を樹立させる。例えば見事な語り手は彼の見た睡眠中の夢を他者にありありと物語り、他者をしてその夢を彷彿たらしめる言語能力をもっているものである。このようなことを勘案すればこの通時的図式Ⅲにおいては次のようなケースが考え得る。

- I. 同一の読者が同一作品を何度か読む場合。この場合だと文学的「見え」(具象化作品)は彼の記憶に保持される。
- II. 文芸批評家や文学研究者らが作品についての感想、所感、批評、研究を言葉でしたためる場合。ここにあっては批評史、文学史、解釈学、解釈史が成立する。
- III. 原作の忠実な翻訳作品、咀嚼版、シナリオ等。翻訳者は原作の一読者であることを免れることは出来ない。翻訳、翻案は彼の文学的「見え」を通してしか成立しない。この場合、言語は異なるが常に言語作品内においてその枠を超えない。
- IV. 原作が言語作品にとどまらないうで映像化される。原作の映画化、劇漫画化、演劇化等。

これらの四つのケースはそれぞれ孤立しては、相互媒介的で種々様々な複雑なケースが生じ得る。例えば、同じ翻訳作品を色々な文学研究を通して何度か読むようなこともあるし、場合によっては原作の映画化を通して読むことすらある。ここではこれらの個々のケース一つ一つについて論じる余裕はないが、IVが何故可能なのか触れておこう。図式的情景の層が作品の築構層の一つとして機能していればこそ、その具象化としての映像化が可能なのである。この手は、既に新聞の連載小説の挿絵に早くも現われていた。挿絵はある対象や場面の情景化にほかならない。おおまかに言えば言語層は科白として簡約化され描かれた世界の展開に一本筋を通すが、描かれた諸々の対象、場景は舞台や映像コマの一連の情景において具体化ないし具象化される。舞台的一幕から二幕への移りやコマ送りは筋展開と同時に諸々の対象や事象の展示機能を果

す。ごく単純に言うなら筆者の言う文学的「見え」の時間的推移である。しかしこれとて絶対にこれであるといった一つだけの文学的「見え」の推移はあり得ず、それは監督、演出家等によって多種多様である。具象化は十人十色である。現に同じ名作の何本かの映画がある。

われわれはこの映像化に深入りは出来ない。Ⅳは既に純粹言語作品の粋を出ている。ここでは原作が言語的変換を通じて生き延びる翻訳作品について若干紙数を割きたい。翻訳作品の文学的「見え」が原作のそれと異なって来ると見られる。この文学的「見え」の変化が何によってもたらされ、その「見え」の変化にあっても作品が「命脈を保つ」とすれば何によってなのかを明らかにする必要があろう。このことの説明は作品と読者との「考想」的關係を更に詳らかにすることにならう。

ミロの『ヴィーナス』の大理石像には模造品や複製品はあっても、原理的には観者がルーヴル美術館に赴けば原作をまのあたりに観賞出来る。ベートーヴェンの『第五番交響曲』の演奏は音楽会でどの言葉を操る人もじかに聴くことが出来る。チャプリンの無声映画『モダン・タイムス』にも同じことが言える。しかし、言葉が入っている歌劇、楽劇、演劇、映画ともなると、原作の言葉を解さなければ、まともに観賞は出来ない。純然たる言語作品である文芸作品ともなれば、そこに書かれている言語体系を十分に習熟、通曉していなければ文学的に交流することは出来ない。一つ一つの語義にひっかかっているようでは文学的「見え」は見えてこない。作品と読者との「考想」的關係は、もともと書かれている言語体系の修得を前提にしているのである。ここで言語体系というのは辞書上の個々の語義や文法の体系ではなく言語文化の総体のことを指す。

彫刻や絵画の贋物は世にもてはやされたためしはなく、模造者は贋金作りと同じく常に犯罪者扱いされる。作家がある人の書きものの一部を剽窃するなら盗作として世の批難を浴びるが、翻訳家を紙幣贋造者並にする人は世にはいない。逆に世には翻訳賞が設けられ、すぐれた訳者は翻訳家として名を通して行く。これらの現象からすると、翻訳作品は原作の「また」の作品という類似性

を示すにも拘らず、賈物や粉物扱いされていないことが分る。かといって翻訳者は第二の作家かというところは言われない。創作したわけではないからである。英語の **translator** にも **author** の意はなく、あるものを他の場所に移す人であり、日本語の「翻訳」も「訳」、つまり意味を翻すの意である。しかし原作のもっている意味を勝手に翻すなら誤訳であるから原作の言語がもっている意味を別の言語のもっている同じ意味に移すということであろう。この点で変圧器 **transformer** の比喩が若干役立つ。変圧器は、例えば、一般家庭では高電圧は危険なため低電圧にして供する電圧の変換器である。しかし入力電力と出力電力とは同じで変化しないことを建前とする。翻訳者は同じように言語の形態は別のものに変えても、電流と電圧の積としての電力に相当するものを変えないのが望ましい。作家はあくまでも発電機であってそれは電力を供給しよう。変圧器はその電力を消費者に使い易くするもので、発電にたずさわるわけではない。すぐれた変圧器が入力電力と出力電力の差をうみ出さないように、すぐれた翻訳者もこのような変圧器の役目を果していると思われる。

現代語訳であろうと外国文学の翻訳であろうと、原作の築構層の土台である言語層が翻訳作品において大きな変更が加えられていることは疑いの余地ない。このことによってその上に築かれている描かれた対象の層と特に情景の層が変容を受けることも間違いない。だから原作の異本と言われる。まず翻訳者は原作の一読者であることに止目しなければなるまい。翻訳者は文芸批評家や文学研究者のように原作についての文学的「見え」について自らの所感を述べ批評を下すのとは違ってはいても、彼自身一読者の具象化  $W_n'$ 、つまり文学的「見え」を通して、あるいは彼なりの独自の解釈を通して原作の言語を自らの母語に変換している。このことは否定出来ない。翻訳者は一般に翻訳作品の読者とはほぼ同時代に生きていることは、同じ言語的文化環境を共有していることを意味する。しかし両者ともに原作の言語的文化環境を共有しているとは限らない。周知の如く、言語体系（母語）はその民族の文化の中枢をなし、その文化から遊離した形では存立し得ず、常にそれと渾融している。だからおおまか

に言えば言語が異なれば文化が異なるという具合に言語と文化は一体的で、音の響き、言葉の意味、言い廻しにはその文化が染みつき、更にはその社会の歩みをとどめている。例えば、衣食住の事物名辞ですら対応を求めることが出来ないほど民族的習性をもっていて、他の言語に置き換えられない。いかにすぐれた文章能力をもつ翻訳者でも母国内に見当らない事象の対応を母国語に求めることは出来ない。この意味ではどの翻訳作品も原作の「また」の作品であり瓜二つというわけにはいかない。従って翻訳作品は、その訳の巧拙は別として、翻訳者の生きている文化的言語的環境において原作を理解し解釈し「見え」ている通りにおいてしか成立し得ない。また翻訳作品の読者の方も原作の言語体系とそれによって作り出されている文化を知悉していないのであるから、読者は読者で翻訳者と共有する言語的文化的環境の中でしか作品との「考想」関係をもち得ないのである。従って原作がその民族の読者において作り出す文学的「見え」と翻訳作品がその読者において作り出す文学的「見え」と全く同じであるとは決して考えられない。翻訳において一番損傷を受けるのは文学的「見え」にとって重要な情景の層である。情景の層は、例えば微妙な語音（方言、男コトバ、女コトバ等）、文と文との統語上の相違（理屈ばい言いぶり、さらさらした言い廻し）等々によって大きな変容を受けやすい。このため抒情性の強い文体の翻訳不可能論が強力な支持を受けることになる。その反面飛び出して来るのが、原作のいわゆる思想（あるいは作家の思想）の輸入論である。しかしこの思想輸入論にあっては文学的「見え」は無視されないまでも軽視につながっている。これが嵩じると他国語に翻訳されないのはいわゆる思想が欠如しているからだ、という性急な論法がもち出されることになる。ところで思想を打ち出すのは何も文芸の専売特許権ではなく、社会思想も政治学も哲学もかようなことはし得る。文芸の文芸たる所以は果して思想の提示にあるであろうか。まず文芸作品の翻訳と学術的作品の翻訳を同断にすべきではない。そして美的価値と認識的価値とを同次元に置いてはならない。読者が翻訳小説、翻訳詩に求めているのは真偽の認識的価値などではなく、あくまでも文学的美的

「見え」なのである。翻訳作品において確かに原作の文学的「見え」は変容を受けようが、それでも読者に見えてくる文学的「見え」が美的であればこそ、翻訳作品を読むのである。問わなければならないことは電力に相当するものが何であるかである。

次の童話(民話)の数節で文学的「見え」について若干調べてみよう。

「むかし、ひごの くまもとは  
火のくにて よばれとった。  
そこじゃ、山は みどり のも みどり、  
人も けものも ことりどんも  
みーな すくすくと よう そだった。  
ばってんな、たった いっちよ  
こまった こつが あった。  
このくにの 山にや たける ちゃうて、  
おとろしーか 大おとこが すんどってな、  
山の みねかる みねへ またぐらば かけ、  
ふとーか 手ば うっぴろげたまま  
どどーん すう  
どどーん すう  
て、まあ 地の そこかる ほゆるごて  
ふとか いびきば きゃあて ねむとったげな。  
たけるはな、ときどき ごそつと おきあがって  
よめごば くれえ  
よめごば くれえ  
て、大ごえば はりあげて おめくげなもん。  
そんときゃあな、くちかる  
まっかな 火ば はき、山<sup>いっ</sup>岩ば  
ちぎっちゃ なげ、ちぎっちゃ なげ

したげなばい。

3

山ん 水ちゆう 木 のっばらん

くさちゆう くさ、とりちゆう とりが、

なんも かんも そうよ

やけしんで しもうたげな。

村んもんな きのみ きのまま

とびじゃあちきて、

「いますぐ よめごぼ つれちいくばーい」

て、大ごえで おめえたげな。

やがちな、村かる ひとりの おなごんこが

えらばれち、なく なく

たけるが よめごになったて。……」

↓

↑

4

↓

『しらぬい——不知火——』たかし よいち 絵 斎藤博之 岩崎書店 1970)

『しらぬい』は九州地方の民話とその地の方言で童話風に書かれた作品である。引用された部分までには三つの色彩豊かなダイナミックな絵が絵本一杯のところ狭しと描かれている。それは重要な場景を画家が情景化しているものであり、勿論、児童の文意の理解を視覚的に助ける働きもしている。この地方の方言を十分に習熟している児童なら容易に読み進むことができようが、その方言を知らない児童読者でも少し高学年になれば前後関係から段々読み進むうちにその意味を吸み取ることは出来る。この場合、その方言を頭の中で標準語に近いものに翻訳していると見られる。もし母親が幼い子に読んできかせるなら、耳なれない方言の部分を日常語に易しく同時通訳して理解を助けることになろう。この方言を習熟している読者には、その方言のもつ語り口、語音の質感は場景の細部のニュアンス、たけるの姿や彼の欲求の微妙な形象を彷彿とさせよう。方言がもっている微妙な響きが読者に標準語ではかもし出せない何かを伝え、もし標準語で全部書かれるなら何かしっくりしなくなり、ある味を失うことになろう。このことは方言による対象や出来事の描出が、一味違う



文学的美的「見え」をつくりだしているものと見られる。標準語に書き直しても文学的美的「見え」がニュアンスの上で変わっても方言のつくるそれと全く違ったものになることはあり得ない。標準語にしても文意や文と文とを結びつけている意味統一(文脈)が根本的に変化することはあり得ず、またそのことによって描かれている対象や事象や事件が別のものになってしまうわけでもない。ただ描かれた諸々の対象などが情景において違った美的ニュアンスを生み出す。図式的情景の活性化ないしは具象化にそれぞれの読者の言語能力による変化が見られる。方言を熟知している読者は標準語だけを知っている人よりも図式的情景の肉付けにおいてすぐれているであろう。

今、この童話を外国語に翻訳した場合、文学的「見え」の変容は、日本の方言を標準語に変えた場合の比ではないことは疑いない。もし翻訳者が絵本の挿絵を全部そのまま用いて本文だけを母語に、しかもある地方の方言を用いて翻訳したとしても文学的「見え」には大きな変容が見られよう。しかしこの場合でも文学的「見え」が日本語におけるのと全く別物になってしまうわけではない。多くの定数部分は翻訳作品に転移する。文によって樹てられる志向的事態、文と文との結びつきによって出来る志向的事態の連関、筋の展開(構成)は定数的である。引用された童話全体の物語り展開は自然的な時間推移となっていて至極明解であるが、この構成をつくる文の継起順序は翻訳作品においても保持される。例えば引用された文において、四つの大きな場面があり、それは文がつくる大まかな四つの志向的事態であるが、その展相は  $\left[ \left\{ (1) + (2) \right\} + (3) \right] + (4) \dots$  の如き伸延の膨張のそれで、翻訳において多少の対応する文の前後に移動はあっても、おおまかな志向的事態の継起順序は忠実な翻訳であるならいささかも変るものではない。つまり文学的「見え」の時間性は変らない。これは丁度、外国映画のセリフを吹き替えても映像の継起順序が全く変らないのとよく似ている。

文芸作品が図式的な言語形成体であるというインガルデンの規定は翻訳作品の可能性を推しはかるに十分である。それは読者に具象化(肉付け)の余地を

与える根拠になっているが、これはまた翻訳作品の存立理由ともなっているように思える。図式的とは未知数部分を多く残しているの謂である。翻訳作品はこの未知部分のおかげで成立するようなものである。

今人の目をあざむく本物そっくりの偽造紙幣をつくるとしよう。何よりも要求されることは寸分たがわぬ図柄、同じ大きさの同じ質の紙、スカシ、同じ色調の印刷である。でなければ人の目をごまかすことは出来ない。極言するなら、本物の紙幣はすべての点で決定済みで、質、量共に充実していて、未知数部分がないのである。例えば若干の図柄の変更でも見破られる材料となってしまう。これは定数部分の変更であるからである。贋金造りの偽造者には自由裁量の余地は全く残っていない。ある部分を偽造者の自分流儀の想像で図案を描くわけにいかないのであり、もしそうすれば贋金の通用力はなくなってしまう。

文芸作品の翻訳者にはこのような事は要求されない。翻訳作品の通用力には原作と寸分たがわない写実の必要はないし、かようなことは原理的に不可能に近い。もし可能であるとするなら同じ言語での同じ印刷本ということになる。事実は逆で、同じ原作の異なった翻訳者による何種類かの翻訳作品が世にある有様である。そしていずれの翻訳者も巧拙の差はあっても偽造者の烙印は押されていない。

既に文学的「見え」のところで指摘したことだが、文「二つの大きな赤いリンゴと二つのミカンが果物籠に入っている。」はそれぞれの読者において様々な「見え」方がする。どの読者にも絶対にこう「見え」なければならないという一つの「見え」はなく、この文の枠組内では細部のニュアンスの具象化は読者の想像力に委ねられている。それを許しているのはこの文が図式的な骨組で潜在的要素と非規定箇所を含んでいるからに外ならない。この文が他の外国語に翻訳されてもこのことは少しも変わらず、依然として読者にはその潜在要素を活性化し、その非規定箇所を補填し埋め込むことが許容されている。既に述べたように文学的「見え」は作品と読者との「考想」的關係において成立するも

ので、言語規定や概念規定や定義とは次元を異にしている。文芸作品は何もかもその細部に至るまでがなじがらめに縛られていないから、同じ原作からいくつかの翻訳作品が産れ得ることになる。とって骨組という大枠の規定がある以上、その枠内での自在な変容であって、その大枠を毀すようならもう原作の同一性は保たれないであろう。園芸家はこれまでの朝顔に異なった土壌、異なった肥料を与え、色々と交配することによって色調や形態の違った新種を創りだすことが出来る。しかしかには品種改良を重ねてもヒルガオ科の朝顔からウリ科の夕顔をつくりだすことは出来ない。朝顔は変種がいかほど生れても朝方に開く花であり、夕方に開花する夕顔に変貌することはない。すがすがしい価値をもつ朝顔の新種は野趣の価値をもつ夕顔の部類には変貌しない。従って朝顔の新種は同じ価値内で、その価値の趣きを多少変えたのである。この価値変容が原作を上廻るか下廻るかは、今ここでの論題ではない。問題は園芸家が、決して贋物づくりの人とは言われぬという点にある。

ある文芸作品が翻訳作品の姿でその誕生地を離れ、時代を超えて多くの読者の観賞の対象となるとするなら、それは風土を異にし、言語を異にし、文化社会歴史を異にした異国での変種の開花と考えて差支えない。しかし異国で開花したからといって、その作品の価値の同一性まで丸ごと変って別個の価値に変転するというにはならない。価値に視点を絞って電力に相当するものは何かを考えて見よう。

○ 文芸作品の美的価値は文学的「見え」においてしか見えない。翻訳作品の美的価値も文学的「見え」においてしか見えない。しかし美的価値は読者が「考想」的関係の中で美的魔境において見える美的対象性の価値である。もし翻訳作品が、読者をして美的対象性  $W_n'$  を樹立構成せしめるような原作の芸術的作用を破壊してしまうなら、美的価値を見せしめる威力はなくなるだろう。事実、悪訳や拙い訳は、文学的「見え」を可能とする美的魔境を設定する力を大かた失っている。まずすぐれた翻訳作品であるかどうかの判定規準は、その作品がしかるべき読者に美的対象性を樹立構成せしめる芸術的作用をもち得るか

どうかに拠る。何故ならば翻訳作品が原作の「また」の作品であるからには、それはそれとしてまた、読者に芸術的作用を及ぼし得るような芸術的価値を装備していなければならないからである。ここで原作のもっている芸術的価値をどれほど「また」の作品がもち得るかが問われる。そしてどれほどもち得るかが、原作の同一性を保ち得るかの厄介な問いにつながっていく。ここでインガルデンが芸術的価値や美的価値についてどんな見解をもっていたのか大雑把に見ておこう。

文芸作品の構造が四つの層（語音層、意味単位層、描かれた対象層、図式的情景層）からなる築構層と文の継起順序の言語的構成であると見做しているインガルデンの見地からすれば、価値は各層と構成のもつ芸術的及び美的価値質の多声和音的諧和であるのはごく当然のことである。われわれも気付いているように、いくら美文調の文がつらねられても、描かれる対象に新味がなければつまらないし、またいくら構成に技巧をこらしても描かれた諸々の対象が情景として彷彿としてこなければ学術論文を読む思いをするし、またいくら文意、文脈が達意でもだらだらした構成で物語の筋に変化がないと退屈してしまう。現代の文芸作品で、予想されるしかるべき読者抜きで書かれる作品はない。読者が透明読者として作品に内在していると論ずる読書論すら出現している。この論の正否はさて置いてともかく読者抜きでは作品は書かれまい。すると作品は常に読者への何らかの働きをもって書かれていよう。図式 I で見られるように作品 W に起源をもち読者に及ぶ作用は当然存在しなければならない。この作用が芸術的作用であると述べておいた。しかしこの作用はいきなり読者に及ぶのではなく、読書中に読者自身が樹立構成している美的対象性  $W_n'$  を通して働くものである。従って作品とすれば一つの芸術的価値をもっていなければ読者に美的価値を享受せしめる力をもち得ないであろう。だからインガルデンは芸術的価値と美的価値の相関的依存関係を説きながらも両者を峻別して、芸術的価値は作品 W に、美的価値は美的対象性  $W_n'$  に帰属するものとしている。読者が文学的「見え」の中で見るのはまさしくこの美的価値である。 $W_n'$  を

Wの「また」の志向的構成体に単にとどめずにそれを美的対象性と図示したのは、まさにこの美的価値の担い手としての側面を浮彫りしたかったからである。しかしこの美的価値がどのように構成されるかは、インガルデンの現象学的美学においてはかなり複雑である。彼の述べている確定的な事柄はこうである。作品は芸術的価値質、美的価値質並びに形而上学的質を装備している。それらの中、美的対象性において美的に重要な価値質はいくつか集って、美的形態質となりそれが形而上学的質と多声調和して独特の美的価値を構成する。構成するのは読者である。

インガルデンが美的価値質として提示しているものは、

### I 質料質

- a) 情緒的契機——哀調的、爽快な、苦痛な、等々
- b) 知的契機——理知的、冷静な、推論的、等々
- c) 素材契機——純金の、金属音の、大理石のような白さの、等々

### II 形相質

- a) 対象的に均斉のとれた、まとまった、コンパクトな、等々
- b) 観者に対して透明な、不明瞭な、暗い、等々

### III 質の変容——高貴な、エレガントな、月並な、等々

### IV 質の顕われ方——やわらかい、硬い、強い、等々

### V 新奇さの変容——新しさ、古い、現代的な、等々

### VI 自然さの変容——単純な、自然な、技巧的な、等々

### VII 真実性の変容——真の、不正の、まっとうな、等々

### VIII 真実性の様式——実在的、幻想的、夢想的、等々

### IX 観者への作用——魅力的、感動的、恐怖の、等々

であり、形而上学的質としては

崇高な、悲劇的な、罪深い、恐しい、聖なる、悪魔的な、等々が例示されている。

これらの質が、いくつか統合されていくつかの美的形態質となり、それに形

而上学的質が加わって美的価値が構成される。インガルデンが美的価値として示しているものは、

- a) 可愛さ、美しさ、愛らしさ
- b) きたない、醜さ、輝きのない
- c) 優美な、魅惑的な、魅力のない
- d) 偉大な、力強い、無力な
- e) 熟した、未熟な、粗雑な
- f) すてきな、完璧な、光彩を放つ、際立った、優秀な、壮麗な、良い、不完全な、つまらぬ、出来の悪い、等々

である。(Przeżycie dzieło wartość 1966 s. 165-168.)

形容詞で表現されたこのような価値質や形而上学的質のいずれがどのように選択され組み込まれれば、同じく形容詞で表現された美的価値のいずれとなるのかは、至難の問題である。しかし読者は美的対象を構成している時にこのような至難な業を行い、その価値を直視していることは間違いない。

翻訳作品において、原作において感じ取れるある価値質は脱落するに違いない。例えば原作言語がもっている微妙な語音、文の流れ、情景のそこはかとないうニュアンスのいくつかの価値質は翻訳作品に転移しないであろう。しかし原作が読者につくらせ得る美的価値のあるタイプや様態を翻訳作品も装備していなければ読者をして「また」の作品としてのそれと交流せしめ得ないであろう。従って何らかの程度と意味合いで原作のもつ諸々の価値質や形而上学的質をもち合せていないことには、翻訳作品は名訳の資格を手にしなからう。しかし原作の「また」の完全作品は原理的に成立すべくもない謂れについては、言語作品が図式的形成体であって読み手の具象化を待ってしか成立しないという事情で述べた。従って原作と全く同じ文学的美的「見え」なるものは原理的にあり得ないが、最小限読者をして美的対象性を樹立構成せしめるような美的魔境を供するような原作の芸術的作用を保持し得るものでなければ、「また」の作品となり得ない。しかし、再度強調したいが、この芸術的作用とて単純に

成立しているものでなく、美的対象性を通しての美的作用に包まれてのそれとしてしか読者には及ばないのである。従って作品の各層と構成のもつ芸術的及び美的価値質を別の言語においても保持されるのでなければ美的魔境を設けることは出来ない。原作を原語で読めない読者にとっては翻訳作品の文学的「見え」においてしか美的価値は見えない。だからすぐれた翻訳はそれとしては一つの作品、翻訳の作品なのである。原作がすぐれた翻訳者を見出し得なければ、原作は「また」の作品において生き永らえることは出来ない。

翻訳作品において原作の文の継起順序、ないしは志向的事態の展相は比較的安定して保持され得る定数部分であることは既に示唆しておいた。われわれはこの点からも原作の「また」の作品への遺伝的側面を考察する必要がある。

## 5 文芸作品の擬似時間と時間価値

図式Ⅰは一見、静態的な図式のように見えるけれども、実はそうではなく、作品の具象化は常に時間的推移が伴った具象化でしかない。従って文学的「見え」は一瞬の「見え」ではなく、時間性を帯びている「見え」である。何故なら短い短歌や俳句にしても字句はいくばかりかの線系列を有し、ましてや長編小説ともなれば歴大な文の連結であって、一瞬にして通読するなどのことは出来ない。描かれた諸々の対象のつながりや物語の筋は、文の継起順序によって展開する志向的事態の伸延的膨張によってしか展叙されないし、そのことによってしか読者にそれらのことを展示展覧出来ない。しかし、諸々の文の継起順序は本来の意味での時間でないことは、長い巻尺にいかに目盛が付されていようとも時間でないのと同じである。小説の第一ページの書き出しの文から最終ページの結びの文までは、一本の長いテープに印刷できて時間ではない。むしろ読者がこの諸々の文の継起順序に沿って読む時に恰も時間推移が生じてくる。この時間推移がどんな特性をもつかはただちにここでは論及せず、いましばらく後廻しにする。インガルデンは文芸作品 W の文の継起順序を「擬似

時間」と命名している。この擬似時間を浮き立たせるためにまず作品に描かれている時間から区別しておかなければならない。

作中に描かれている時間というのは、例えば作中人物の二日間の出来事や事象が描かれているとすればその二日間である。この二日間の出来事が自然的な時間推移をたどるなら、暦上の日付のつく推移であるのが普通である。この二日間が例えば八月五日六日であれば、事件の描写もこの順序をたどることになる。この順序は作中のどこかで保たれていれば五日から見た明日（六日）の事件への期待の描出も、また六日から昨日（五日）の出来事の思い返しも、幼年時代当時の希望も作品のどこへでも織り込むことが出来る。しかし物語文と説明文はどれほどこみ入っても二日間の出来事である点では変りはない。出来事や生起事象が自然的経過を辿る場合、時間の不可逆性が働いているためこの原理を破ると実在的装いのリアリティーを失う。しかし、煙突から吐き出されてくる煙の状態を記録撮影して、逆転映写した場合煙が煙突の中へ吸いこまれていく様子を見る事が出来るが、二日間の生起事象をこのように可逆的に描出することも出来る。文はこのような現実的時間推移に反する非現実的非自然的時間推移をも描出できる志向的事態を構成できる特性をもつ。SFにおいて歴史上の遠い過去へと時間跳躍して時間逆行しても、到着時点の処から自然的な時間推移に作中人物が乗ると、時間のパラドックスが生じる。かの有名な「母親殺しのパラドックス」——自分を産む前の母親を殺したら、どうして産まれてもいない自分が母親を殺せるか——が生じる。このような可逆的時間やパラドックスを描き得るのも文であり、描かれた時間をいかようにも自由自在に描出し得る。

作品にあっては、文の継起順序が描かれた時間の推移と一部始終合致していることはほとんど希れである。例えば六日の昼に交わされる会話の中に前日（五日）の事件の成行きを語らせることで、進行中の現在に過去をもち込むことが出来る。別言すれば過去、現在、未来は様々に飛び交う。個々の文は離散的単位をなしてその文意は必ずしも前後の文とつながっているわけでは



く、かなり前かかなり後の文と結びつき得る。それぞれの文は数珠の玉のように糸に通されるが、文の意味単位は先行の玉や後続の玉と色々と絡み合って複雑な様相を呈し、決して線条的な一本の文脈をつくるわけではない。大小様々の枠構造があり、それが線条的あるいは重層的に、あるいは入れ子構造的に組み込まれている。そしていかに複雑な結構となっても先の『しらぬい』において説明したように文の継起順序は志向的事態の伸延の膨張となって  $\left[ \left\{ (1) + (2) \right\} + (3) \right] + (4) \dots$  の方向性をもつ。この方向性は、諸々の描かれた対象や事象の展叙の向きで、筋の展開ないしは筋の運びである。これは言うなれば構成〈時間〉であって、描かれた時間の推移とは別個である。インガルデンの言う擬似時間とはこの構成〈時間〉のことを指す。

われわれが博物館や美術館に行った場合、日本画、洋画、書道、美術工芸の順に作品が展示され、そこには順路があるけれど、何もこの順路を辿って観賞する必然はない。逆コースも可能である。裏返せば、その順路は観賞者の歩行を統制するだけの手段であって、展示品間の配列順序には必然性がないことを物語っている。しかし、文芸作品の文の継起順序には文脈という文意の進展方向が有機的に構成されていて途中から後方へ、ましてや前方へと読むことは出来ない。特に緻密な入りくんだ構成だと中途から読むことは全く不可能である。文の継起順序は読者が守らなければならない順路である。

次に擬似時間を文法上の時制から区別しておこう。文学テキストにおいて説明枠や物語枠の文の動詞が現在形をとるか過去形をとるかの時制は直接この擬似時間と関係がない。また仮定法や接続法の時制もそうである。これらは作品構成の文章技法、物語技法上の問題である。

次に読書時間から区別する必要がある。同じ小説をある読者は味読しながらゆっくりと二週間かけて読むし、他の読者は三日間で読みとばすことが出来る。読者の読みのスピードは文の継起順序によって直接規定されない。音楽演奏や野球試合の場合は音楽会場や球場に臨場して、聴者や観者はその演奏時間や試合時間と同期を余儀なくされ、途中で待ったをかけるわけにゆかない。この意

味では演奏時間や試合時間は、その継起順序が生起事象として高度に組織され、実在的時間の中に棹を差している。読書の場合、朗読を聞く場合のように文の継起順序に同期する必要はなく、むしろ読者は順路に沿って読み進めばよい。無論、経験からわかるように単文を読むスピードは複雑な長文を読むそれより速いが、これをもって筋の運びのテンポとするには及ばない。音楽の生演奏や演劇などに観覧者が会場に臨んでいる時間を臨場時間と名づけるなら、文の継起順序に従う読者の時間を同順時間と呼ぶのがふさわしい。展覧会場で順路に沿って観賞すれば同順時間は成立するがいくら会場に臨んでいるからと言っても臨場時間が成立するわけではない。ある人は一時間で他の人は三時間もかけて観賞できるからである。この点で文の配列順序は、美術館の作品の展覧順序と似ている。後述のために指摘しておくが、野球場の観客は野球試合の進展に応じて観戦するため、それは臨場時間であるが、そのテレビの実況中継の聴視者は球場に臨んでいないのでその時間は映画同様に同期時間である。臨場時間、同期時間、同順時間の区別は被享受対象に対する享受者のかかわりの様式であるので作品そのものがもつ時間特性と峻別さるべきである。

文の継起順序（擬似時間）をもう一つ別の時間、意識地平の現象時間から区別しておかなければならない。インガルデンは『文芸作品認識活動論』の中で、読者が文の継起順序に沿って読む際に意識に把持される時間遠近ないしは時間短縮について現象学的考察を行った。短編小説なら段落、節、長編小説なら一部二部の構成があり、通読までにはかなりの時間を要する。この場合、読者はこれまでに読んで来た箇所、場景、主人公の会話の内容を一々全部、継起順序通りに暗記しているわけではなく、これまでの筋をかなり圧縮したり、意味を要約したり、あるいは極めて印象に強い箇所のみを記憶にとどめる。このような記憶は十数年後まで保持されるものでなく、把持と言ってよいようなきわめて現在の記憶である。インガルデンはこれを今的な能動的記憶と言っている。この記憶にあって今読んだばかりのところが鮮明に大きく映っていて読んだ先々になればなるほど鮮度は薄れ曖昧となる。丁度外的知覚の遠近と同じような現

象が意識地平に生じることになる。これをインガルデンは現象時間と名づけている。時間遠近と短縮は常に変動していて定かでなく、これから読む後続部分はこの時間遠近の中でしか読まれないし、その中でしか意味付けを受けないし、予料されない。博覧強記の読者とそうでない読者との記憶量の差は自明である。連載小説などは長期間に及ぶから、しばしば読者の便宜をはかって先行の場面や登場人物の関係を復唱したり、あるいは作家以外の人が荒筋の梗概を作ったりするのは、この時間遠近の現象時間が現に存在している証左である。しかし、読者が先行の章や節の内容を忘れたなら、今一度その箇所を読めば事件や関係が再び浮び上る。小説の文の継起順序は一度読まれたからとて消滅するような代物ではない。それは事物作品としての本の紙や印刷によって存在的に支えられているのである。このことを勘案すれば、擬似時間と時間遠近の現象時間は同一視さるべくもないことが分ろう。文の継起順序は作品 W がもっている時間特性であって、読者の把持能力によって変動するような記憶操作上の主観的なものではない。どの読者からも強く超越している構成〈時間〉である。

以上考察したように擬似時間は、描かれた時間、文法上の時制、読書時間、時間遠近の現象時間から区別される作品の独特な過程である。爾来これは構成 (composition) と言われ、絵画などの構図から区別された。

音楽、映画等と並んで文芸作品が時間芸術の部類に入れられて来ているが、音楽ほどにその時間特性が研究されて来ているだろうか。確かに文体論はこれを目差し大きな成果を出している（例えば小林英夫『文体論の建設』〔1943〕）。しかし管見によれば、小説全体の運び（踏み出し、歩み、踏み切り）が時間質の一つであるテンポで規定され、それも読者の読みのスピードと同一視されていなくはない（小林英夫著作集、みすず書房、第7巻63—68頁、第6巻117—118頁、第5巻54—56頁）。九鬼周造は描かれた時間と読みの時間（彼の用語では「想像的観念的時間」と「現実的知覚的時間」）の重層性には気付かれているが、小説の全構成時間の構造については十分な研究はなされていない（『文学の形而上学』岩波書店、1941、17—19頁、33—38頁）。インガルデンも擬似時間は実在的時間と異な

ると述べはするものの、時間質、時間価値については晩年に努力を集中した価値論でも展開していない。先に掲げた美的価値質には時間性質にかかわるような形容詞は見当らない。果して美的価値は時間質や時間価値から分離し得る類いのものであるのか。読者はだらだらした長ったらしい同じことばかりの変化のない叙述にいつまでも我慢強く読み続けられるのか。例えば推理小説から緻密な構成とその展開を抜きとったら読める代物なのか。現代の読者は変化を好む。一昔前の悠長な時間意識の持主ではない。

文芸作品の具象化は時間的である。文学的「見え」は一瞬間の「見え」ではない。それは常に時間性を帯びている。作品のもつ芸術的作用の一つは、読者をして先へ先へ読ませしめる牽引力を技巧的につくることである。それには文の継起順序による擬似時間を技巧をこらして組み立てることが大きな課題となる。

一般に時間作品は始めと終りのある一つの推移過程であり諸々の位相から構成される。位相には連続的位相もあれば離散的位相もあるが、いずれもいくばくか推移する、過ぎ去る。推移の仕方は多種多様でそれを決めているのは質である。これを時間質と名づけておく。位相は先行の位相によって基礎づけられ後続の位相を基礎づけるが、必ずしもその限りではなく、初位相は基礎づけられないし、終位相は基礎づけない。位相から位相への移り行きは展相であり、単なる位相と位相の線型的加算ではなく、多種多様な質をもっている。これを展相質と名づけておく。展相にも連続性もあり離散性もあり、また一過程一展相とは限らず、線型的にいくつかの展相が継起する場合もあれば並列的に継起する場合もあり、主展相に対して副展相、顕在的展相に対して伏在的展相もある。このような諸々の位相と諸々の展相が寄合い有機的に結合して形態質をなし一過程の推移特性、継起特性をつくりだす。この過程全体がもつ特性を時間価値と名づけ、時間質、展相質を一般的に時間価値質と名づけておく。従って時間価値は諸々の時間価値質から組み立てられる。

われわれは次のような時間価値質を見出し得る。

インガルドン美学における文芸作品の「命脈」と人間の生(Ⅱ)(武井)

- a) 時相質——現在の、過去の、未来の、現世的、昔の、来世的
- b) 間隔質——冗長な、簡潔な、一瞬の、永遠の、短期的、長期的
- c) 変化質——めまぐるしい、一变的、突発的、棒調子の、飛躍的、急变的
- d) 状態質——停滞的、足踏み、膠着的、静止的、均衡的、沈滞的
- e) 速度質——速い、遅い、のろい、急速な、緩慢な、減速的
- f) 適時質——好機的、機会的、時宜を得た、折のよい、間に合った、運よく
- g) 継起質——交互的、連続的、前後の、数列的、配列的、経過的
- h) 周期質——循環的、反復的、一巡的、円環的、間歇的
- i) 密度質——濃い、厚い、薄い、重い、中身のある、緊張した、弾力的
- j) 方向質——前進的、後退的、建設的、破壊的、水平的、垂直的、逆及的
- k) 組織質——有機的、協和的、連繋的、バラバラの、脈絡的
- l) 層序質——階梯的、階層的、重疊的、累進的、地層的
- m) 展相質——のんびんだらり、起伏のある、凹凸のある、めりはりのきいた、対位法的、一本調子の、勢のある、弾力的、流動的

そして時間価値については次のような形容詞で表現される。

流れが速い、流れが遅い、坦々たる、変化のある、一本調子の、テンポが速い、テンポが遅い、律動的、力動的、動きのある、緩急が激しい、抑揚のある、山場のある、起伏の多い、盛りあがりのある、収束的、紆余曲折の、シーソ的、劇的結末の、波瀾万丈の

以上提示した時間価値質や時間価値は純粋に価値論的に摘出したものでこれを何によって作り出すかは時間作品の質料によって決る。例えば音楽なら音響であるし、映画なら映像、音楽、発話であるし、舞踏なら運動体(踊り手)や音楽であるし、マラソンなら複数の走者であるし、サッカーなら競技者とボールである。そしてその時間価値の主体(担い手)は一楽曲の音楽演奏、一本の映画上映、マラソン競走、サッカー試合となる。質料のない純然たる時間価値質はないし、担い手のない純然たる時間価値などは存在しない。

文芸作品にあっては質料は明らかに語音や文の意味単位の言語層である。文体が色々な時間質をつくり出していることは経験的に知られている。明解な達意の短文のつながりは、複雑な難解な長文のつながりとは異なる時間質をつくりだす。それは速度質である。文と文の連結としての段落や章の他の段落や章への移りは様々な展相質をつくり出している。ここでは文のテンポやリズムのことを指しているのではなく、場景から場景への、情景から情景への、纏れた事件のその解決への、瀬戸際でのうっちゃりの、土壇場でのどんでん返しの、劇的な幕切れなどの展相である。文脈は文脈で時間質や展相質をつくり過程の形態質をつくりだす。どんな文体がどんな位相、展相をつくるかは文体研究や文章技法の研究課題であって筆者の力量の及ばない領域であるが、擬似時間の時間価値はこのような時間質、展相質の時間価値質から成ることは疑いない。注意しておきたいが、擬似時間とは、文芸作品の最初の文の切り出しから最後の打ちどめの文までの全過程を指すものであって、部分的な文の押韻とかリズムとか美文調のことではない。後者は前者の要因とはなっても全過程そのものの価値特性とはなり得ない。問題は一時間作品の流れの過程の価値特性である。

爾來、時間作品の筆頭に音楽芸術が挙げられて来た。それは空間性を捨象した専ら時間的推移の特性に注目したからである。そして享受者の聴覚器官も眼と違って時間的であることは指摘するまでもない。音楽は空間の色彩、形態、図柄等の質を伴わない時間質、展相質、特にテンポやリズムの特性によって一過程が構成されている。この純粹性が、音楽以外の時間作品の形成に伴奏的に大きく与ることになる。映画、テレビドラマ、床運動、フィギュアスケート等には音楽が伴い、出来事、事象（事態）の進展に効果を出すか、音楽に乗った運動体の推移の手助けとなっている。ここにおいては何らかの意味で事象展開は音楽と同期、同調し、観者も常に聴者となって事象進展に同期を余儀なくされている。文芸作品の読書にあっては既に指摘したように同期は余儀なくされず、同順すればよく、速読も遅読も文の継起順序に応じた読みである点では何ら変らない。これに匹敵するようなものは将棋や囲碁である。実際に対局者は

持時間内で一定の時間を費して一局は終了するが、棋譜は交互に指す譜の継起順序であって、一駒を動かすに要した考慮時間（時計で計測される間隔）は盤面上の戦局には意味をもたない。従って棋譜で勝負を再現する場合、実戦で用いられた通りに時間を消費して再現することは何らの意味もなく、人によっては一時間で再現する人もいるし、半日かかって研究する人もいよう。激しい攻め、堅い守り、息詰まる戦闘、一時の凌ぎ、総攻撃、死闘の力動性は、棋譜の再現時間にかかわりのない盤面上の戦闘過程であり、駒を進めるまでの考慮時間とは別の境位の時間推移である。棋譜通りの順序を踏めば何度も再現可能な同順時間である。

このようなことを考え合せると文芸作品の擬似時間は、音楽や映画やスポーツ運動の組織され現実には棹さしている時間とはその特性において異なることが分る。

残る問題は、虚構の時間としての文芸作品の擬似時間と交流する際、読者がいかなる時間性を構成するかである。文芸作品の「生命」や「命脈を保つこと」はこの読者の時間性と大きなかわりをもっている。

## 6 読書時間の時間性と人間の生

ある文芸作品が「一気に脇目も振らずに読めた」とか、「時の過ぎるのも忘れて読み続けた」とか、「読んでいる時は無我夢中であった」とか、「分量の割には速く読めた」とか、「先へ先へと読まされた」とか、「耽読した」とかなどと表現される場合、何らかの意味で読者の時間性を表明していると思われる。そしてこのような場合には「面白い時間」、「楽しい時間」、「感動した時間」、「泣けた時間」というように、情緒的、情趣的、情動的、感興的形容詞で修飾される時間で表明される。これが読者の時間性であって、作品と交流している時の特異な境位の時間である。無論、否定的な価値の時間性もある。「退屈でしのぎにくい時間」とか、「うんざりする時間」とか、「飽き飽きした時間」とか、

「嫌気のさした時間」とか、「らちもない時間」とかなどがある。これらの肯定的価値や否定的価値をもつ時間性は、読者が作品を読んでいる間の時間の特徴づけている。擬似時間の時間質、展相質がただちに無媒介に読者の質的時間性を規定するというのは当たらない。擬似時間の時間価値質が読者の時間性を規定する大きな要因とはなっていないも全面的にそれを規定することにはならない。文芸作品の築構層を成す四つの層のもつ美的価値質も大いに参与している。例えば扱われる対象に新奇新味がなかった場合、いかに構成を巧みにしても読者をひきつけ得ないからである。またたとえ新しい題材がとり挙げられていても、情景の層の乏しい論理的構成であるなら、読者は論文とつき合っている思いであって文芸作品に接している興味はもてないであろう。従って読書時間の時間性は、先に述べた筆者の言う作品にたいする読者の「考」と「想」の縫り合った関係においてしか樹立構成されない。読書過程は確かに文の継起順序に沿って行く同順的過程であるが、そしてかなり大きな程度で、読者の時間性は文の継起順序としての擬似時間に相関的であるが、それでも築構層の各層のもつ美的価値質、形而上学的質が関与して時間性を特色づけずにはおかない。そして読書における時間性と、音楽作品と交流し野球試合と交流している時間性とはその内実において同一視さるべくもない。音楽にはメロディー質が、野球には勝ち負けの敵対質が本質的に内在していてそれが聴者、観戦者の時間性を異なったものに彩る。音楽からメロディー質を抜き、野球試合から敵対質を抜きとったら亡骸にすぎないであろう。文芸作品から描かれた虚構の世界を抜きとったら亡骸となろう。時間作品の相違に応じて享受者の時間性の特性は彩られるが、演奏会に出かけ、球場に出かけ、書齋で座って特定の時間作品を享受した時の「面白い」時間、「楽しい」時間、「しんどい」時間、「つまらぬ」時間と一般的に形容詞で規定される時間は、享受者の情性と感性、情緒と情感、情動と感興の染みついた有情の時間である。これが享受者の時間性である。時間作品の時間と、それと交流して享受者が構成する時間性とは峻別されなければならない。



虚構時間との交流が臨場時間でないことは興味を惹く。音楽会での演奏は聴き逃したら、そして球場での野球試合を見逃したら、時間の不可逆性の原理によってその演奏や試合は過去へと永遠に過ぎ去るために聴いたり見たりすることは出来ない。またその同じ試合や演奏に再度立合うことも出来ない。もし出来るのであれば、そのレコード録音か録画に同期するしかなく、もはや臨場時間における観賞ではない。小説は、読者がその気になれば、いつでも読めるし、何回でも読めるのは、擬似時間としての虚構時間が現実の時間の中に棹を差していないからである。この意味では文芸作品は国籍を超え、時代を超え、場所を変え、時を移し、読者の享受対象となる時間作品である。読者はその時間価値を享受出来る。読者に要求されるのは同順だけである。これは特異点であることを特筆大書しておこう。翻訳作品とて同じである。何故ならば翻訳作品も原作がもっていると同じような擬似時間を内にもっているからである。擬似時間は翻訳作品において比較的安定して保持されることも先に指摘しておいた。従って翻訳作品と交流する読者にあっても、多少の変容はあれ同じような時間性が樹立構成されるであろう。

筆者は先に擬似時間を時間遠近から区別しておいたが、今度は意識地平の時間遠近を時間性から区別しなければならぬ。時間遠近や短縮の現象時間は、作品を読んでいる際の認識上の操作過程であって、これは時間性の構成の基盤とはなり得ても時間性そのものではあり得ない。「面白い」時間遠近と言うのは意味や筋の「面白い」梗概と言うのと同じで、ナンセンスである。むしろ時間性は最初の文の読みから最後の文の読み終るまでの読書時間の時間価値特性を示しているもので正しくは美的対象性  $W_n'$  の時間推移である。この意味では美的具象化の時間である。美的対象性  $W_n'$  は美的価値の主体（担い手）であるだけでなく、時間価値の主体でもある。先に指摘したように時間性の価値が時間質や展相質だけでなく各層の美的価値質と相俟って構成される性質のものであるから、美的対象性は空間的延長性の物的対象ではなく、流動する過程、つまり時間性である。この流動過程が美的時間価値を担っているの

る。これは作品と「考想」的關係をとり結んでいる読書中の時間性、別言すれば独特の美的価値と時間価値によって特徴づけられる読者の読書時間のことである。もし人が「この小説を読んでいた面白くて時の過ぎるのを忘れていた」と言う場合、「時の過ぎる」その「時」は時計の時刻か、時計で計測されるような同質的な物理的時間、ないしはあの無表情で殺風景な時計の針の刻みの進みである。「面白く小説を読んでいる」時間はこの「時」ではなく、むしろその「時」を完全に蔽い尽してその「時」が立ち顕われるのを抑えている時間である。だから一段上の境位の時間であって物理的時間や生物学的時間に還元さるべくもない独特の価値性をもっている。既に文学的「見え」は美的魔境においてしか見えないと指摘したように、この価値性をもった時間はこれまた美的魔境においてしか立ち顕われ<sup>ない</sup>し、そこでしか体験出来<sup>ない</sup>性<sup>た</sup>のものである。

作中に描かれている諸々の出来事、事象、人物、過程、心的事象——これらすべては現実に生起している事柄ではないにも拘らず、読者は読書中、感激し、胸が高鳴り、涙にむせび、悲しみ、興奮し、陶醉し、場合によっては歓声をあげ、性的興奮を覚えたりもする。読書後もそれらの余韻が続きさえる。これはまさしく生身の読者が読書中生まましく生きていることを示している。たかが虚構といわれるのに作品はかくも読者の情動、情緒をゆさぶり、読者をして計算高い冷静な無感動の存在にとどめおかないのである。読者側からすれば読書中にこそ真に生きられていることになる。読書時間は人が真に生きられる時間性であって、すぐれた真の芸術作品なら、その時間をまさしく掛け替えのない時間性たらしめ、人をして日常的生活時間とは別の境位におく。人は日常実践においては経験し得ない次元の高い上位の秩序の、価値性のある時間性において生きることになる。この場合、読者となる人はもう別の境位の時間に住んでいる。別言すれば別の時間を生きていることを意味している。「いい時を過した」とか「すばらしい時間を楽しんだ」という時の内実は、いい生き方をした、楽しく生きられたの謂に外ならない。

読者はどこにあってもどの時代にあっても常に生身の具体的な実在者であ

る。実在者は時を超越することは出来ない、時において時によってしか生きられない生体であって時の外に出るわけにはいかない。だから個的な読者は常に一定の歴史社会に規定され、特定の言語的文化の中に生きる時間的存在者である。しかし生物として時間的存在者であるが、人間の場合、人間自ら志向的に創り出した芸術作品と交流する点で大きく区別される。棲家をつくる動物といえども、芸術作品をつくってそれを享受している動物はこの地上に見当らない。ビーバーのダム、鳥の求愛ダンス、蜜蜂の輪舞は「……のための」ものとして、つまり功利的目的のもので、それ自体決して観賞享受対象となっていない。美的価値は「……のための」価値ではない。美的価値享受はそれ自身で充足するもので何かのための、何かにとってのものではない。読書時間は、音楽会で生みの演奏を聴く時間と同じように、また球場で野球の試合を観戦する時間と同じように、美的な時間を享受する時間なのである。享受様式からすれば臨場時間でなく同順時間である。「美的な」というのは、数学的でなく、物理学的でなく、単に生物学的でなく、人間のみが創り得る品位のある尊厳に価する〈美事さ〉の価値表現である。享受するというはその価値ある対象を、こうも言ってよければ食べて生きるの意である。「あの人の人生には波瀾万丈の美があった」という表現は、その人の生涯がのんびんだりとした無為のそれではなく、旋律的美に彩られていたの謂で、時間的価値と美的価値が一体渾然としたその人によって生きられた時間的間合いの表現である。個々の生身の読者が体験する読書時間も、その人にとって真に生きられる間合いであるなら、それはその人の生の充実した密度の高い間合いであって、ヘビが胴中にカエルを呑み込んでいる情景に比せられよう。それはやがて消化され膨らみが消えてもその人の生の滋養となっているのである。

読者が生きられるのは時間性においてである。再度図式Ⅰをとくと見る必要がある。時間性は文芸作品 W の擬似時間そのもののことではない。何よりもまず読者が擬似時間としての文の継起順序に同順して読書を続行しないことには生じてこない。従って時間性は作品の擬似時間によって規制を受ける意味

では、この時間性は人（読者ではない人）が老いて過ぎ去りし日々を回想し、それを追体験している追想の時間性でもないし、また人が独り夢想や空想している恣意的な時間性でもない。読者は本とつき合っているのである。かといって読者は作品と「考想」的關係を結んでいる以上、ひたすらそれと受動的につき合っているわけでもない。積極的な能動的な、しかも想像的な情緒的なつき合いをしている。よって時間性によって、その中において「生きられる」と言った場合、文法的に表現するなら、受動態の「生かされる」でもなく、能動態の「生きる」でもなく、この両態のどちらつかずの融合としての「生きられる」ことの謂である。このことは図式Ⅰの美的対象性  $W_n'$  の樹立構成が、読者側からの作用と作品側からの作用の両作用によって行われることから分ろう。時間性は美的対象性  $W_n'$  の推移のそれであってほかではあり得ない。この図式Ⅰは一見して静態的に見えるのは、図式全体が動的過程の一断面図として見えるからである。読者  $R_n$  も静態的事物のように見えるがそうではなく、歴史的社会的に規定された、物理的生物学的時間の上に築かれた読書時間の中に生きつつある時間的存在である。また  $W_n'$  は読者の外にあるように見えるがそうではない。読者体験内のことである。更に注意すべきはこれは読者の<sup>〇</sup>自分<sup>〇</sup>の時間を生きている時間で、人が他者とお喋りして共に創りだしている時間を共有して共に生きる時間ではない。そして既に指摘したように擬似時間はあくまでも現実に棹差していない虚構の時間であるから、ある特定の場と時間帯に拘束されることがなく、どこでもいつでも好きな場所と好きな時に本を読めばこの時間性は構成される。人は書齋に限らず、車中においても、青空の下でも、山頂の上でも、昼中でも、燈火をともした夜半においても本は読めるのである。人は反論しよう。レコード演奏、テレビビデオも時も場所も選ばないではないか、と。しかり、それは臨場時間から切り離された作品となっているからである。文芸作品は初めからそれから切り離されているのである。ただ文芸作品は言語作品である以上、用いられている言語体系が読者のそれと同一であることが不可欠である。もし異なるなら読者が自ら翻訳しながら読むか、翻訳作

品という「また」の作品と交流するかである。

翻訳作品を含めた文芸作品は、こうも言ってよければ、読者に美的価値のみならず時間価値を提供する一つの道具である。この道具の価値はそれを使用する人にもみ感知される値打ちのものであって、使用しない人には感知するすが一切欠けている。もし文芸作品が読者をして「すばらしい時間」をつくらしめ得るなら、別言すれば、読者を真に生かせしめるなら、それは虚構の時間のもつ美的な時間価値によろう。裏返して言うなら、文芸作品が読者をしてその中でそれによって真に生きられる時間性を構成せしめないなら、作品は「命」をもたないし、「命脈を保つ」ことは出来ない。

インガルデンは晩年、存在自律の実在的存在領界と存在他律の志向的領界の織合いと、価値の存在様式に多大の関心を寄せている。われわれが提示した図式ⅠとⅢの作品と読者の共時的側面と通時的=共時的側面はこの織合いの様相を示しているとしてよい。第一に文芸作品は「事物作品」（本、テープ等）の物的存在基盤によってのみ持続し得るものであり、後者そのものは実在的存在領界に属する。しかし言語形成体としての文芸作品は、実在的存在のように因果関係にいささかも縛られていない、それから解放されている自由な虚的世界である。そしてそれは読者の意識と体験によってしかその本領が発露出来ない存在的に他律的なものである。第二に、読者は生身の存在としてはある一定の実在的な言語文化的世界に住む。つまり読者は時間的存在者として実在的領界に属している。文字記号や物的音波としてでなく意味体系としての言語体系はこれまた志向的存在領界に属する間主観的存在である。作品はこの言語体系によって書かれるし、生身の読者はこの言語体系を日常言語としている。この点で言語としての志向的存在が実在的な生身の人間と織合っている。更に、文芸作品の装備している美的価値及び時間価値と交流するには、筆者の言う言語的知覚「場」において「考想」的關係をとり結ぶことになる。これもまた志向的存在様式をとる美的価値や時間価値と実在的読者との織合いであって、しかも生ま生ましい目下進行中の織合いである。読者がその中で、それによって

生きられる美的時間性とはこの機織の織成す色鮮かな綿織にほかならない。無論、織出して行くのは読者である。この織出して行くことそのことが生きられる時間性にほかならない。この時間性こそ人間化された時間、美的価値質及び時間価値質によって彩られた、もはや時計では計測されない高い境位の〈価値ある〉時間、何ものにもかえがたい掛け替えのない時間、ただならぬ時間たらしめている価値性に彩られた時間である。

人は既に組織され構造化した時間の中に住っている。一年は暦によって分けされ、一日は社会的に細分化され同期を余儀なくされ臨場を余儀なくされる。そのような時間に大半以上占められている。主婦は食事を用意し、子供は勉強し、父親は勤めに出なければならない。しかし人は半ば縛られたこの現実的時間に満足しない。人は別の時間を求めて旅行に出かけ遠足に行き釣を楽しみ、また音楽を聴き歌舞伎を見る。「……ねばならない」時間から解放される自分の自由の「楽しい」時間を憧憬して止まない。真に生きられる時間を追求して止まない。

単に志向的に創られた文芸作品もまた読者にいくばくかの虚構の時間を供しており、人はこの時間と織合うことによって真に生きられる時間性を生きるのである。文芸作品が「生命」をもち、「命脈を保つ」とするなら、この生きられる時間性を読者の時間たらしめる限りにおいてである。

(了)

〔註〕

当論攷は1982年7月4日（於台湾台中 私立東海大学 Tunghai University）国際現象学会第二次東方會議 The Second Oriental Phenomenology Conference 第7部会 芸術在生命中之分位 The Locus of Art in Life において発表した報告論文 “The Life of the Literary Work in Roman Ingarden’s Aesthetics” を骨子に大幅に加筆したものである。