

インガルデン美学における文芸 作品の「命脈」と人間の生（I）

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、本号）
- 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

1 文芸作品と読者

ある文芸作品がその時代に広く読まれるか、また時代を超えて末ながく読まれるか、また民族を超えて永きにわたって命脈を保つかといったことは、いくらその作家をあれこれと論じ立てても始まらないし、またその作品の成立事情を色々と講釈してみても積然とししないし、またその作品の中身だけをこと細かに扱っても明らかになる事柄でもない。いかに推賞に価する秀逸な作品であれ、それがしかるべき読者を見出して読んでもらえなければその本領を十分に発揮することは出来ず、ただの紙の束か、場合によっては紙屑となる。読者抜きで文芸作品の「生命」や「命脈を保つ」ことを論ずることは、魚の生命を水抜きで論ずるに等しいような無謀な筆法であろう。読者なき作品は形骸にすぎない。確かに魚を水から引き揚げた上で、解剖台に乗せてメスを入れその骨格や内臓を調べることは出来ようが、魚の生き様をその環境の水抜きでつぶさに観察することは全く不可能な極みである。勿論、生きた姿を詳しく調べるのに

は生体解剖も必要とされようが、それはあくまでも仕組の解明に資することはあっても、生き様をそのものとして見る生態学的考察に至るにはほど遠い。生魚は水を必要とする。水から引き揚げられた生魚は間もなく死ぬだけでなく腐敗するか干からびてしまう。干からびた干魚は魚ではあってももはや生魚ではない。生魚には水が命である。文芸作品は読者を心要とし、読者を命にして「生きて」いる。だから読者との関係抜きでの作品の「生命」や「命脈を保つ」ことの考察は、事の本質に迫ることは出来ない。

ところで作品の生き様といっても魚と水の生体環境論をいきなり作品と読者との関係に押しこんでも正しく論じられないことは文芸作品そのものが生き物でないことから自明である。魚のように文芸作品は読者大衆の中を泳ぎ廻って餌をとり成長し産卵するなどのことはしない。作品は読み手の出現を書棚でじっと我慢強く待ちつづけているだけである。本棚で待っている姿の本は書棚を飾り立てても、水中から出た魚と同じく、本来の文芸作品としての生を全うすることは出来ない。本が文芸作品として「生き」始めるのはそれが読者によって読まれ始めた時からである。読まれない本は、干魚と同じく死物と同然である。魚と環境の水との関係は文芸作品と読者との関係には通用せず、事は逆で、事物作品としての本は非有機体で、環境の読者の方がいる言語的文化的世界に生きる生身の実在的存在者である。本は焼却でもされない限り事物としていくらかでも時代を超えて持続するが、読者の方はそんなわけに行かず世代交替する。文芸作品に事物作品としてでなく文芸作品としての生を与えるのはこの世代交替する読者の方であって、作品が書き上げられて本になったからとて生を吹きこまれた状態にあるわけではない。それを生かすのは作者ではなく読者の方である。読者が作品の骨組に血を通わし肉を付けて生氣をもたらすのである。本は独り歩きして読者にあれこれと話しかける生体的仕組などはなく、いくらラジオに名作が流れていても人がその気にならなければ、単なる雑音以上のものではない。つまり、文芸作品はそれとしては立居振舞をする生体の仕組を自ら内に秘めてはいず、相手となる人が読み手となり聞き手となって己れに

立ち向って来る時にのみ己が姿を彼らに立ち顕わす^{たち}性のものである。文芸作品は丁度、冬期の池底の泥の中に潜って動かない寒鯉のように、環境の水が温み出した時に初めて動き出す。文芸作品はそれに目を向け、耳を傾けなければ、依然として事物作品としての単なる紙の束にすぎず、真の意味での文芸の機能を果たさない。文芸作品は読まれている時に読者の中を泳ぎ廻るのである。

魚の生体環境論をそのまま作品と読者との関係に当て嵌めることは危険であっても、作品の「生命」や「命脈を保つ」ことが魚のそれと比せられ得るのはそれ相当の類似点と理由があるからである。周知のように淡水魚をいきなり海水に入れても生きられないし、海水魚を淡水に入れても生きられないように、他国語で書かれた小説をそのまま日本に持ちこまれても多くの大衆に迎えられることはない。それはとりわけ読者の言語環境が原作のそれとあまりにもかけ離れすぎていることによる。絵画、音楽、舞踏のように言語を介さずに直接見たり聴いたり出来るのとは違って、文芸作品は、何よりもまず読解を要求する言語的形体である。淡水で一生を過す魚類もあれば淀んだ沼や池でのみ、また清澄な湖でのみ生きる止水魚もある。冬期ともなれば冬眠状態の魚類もある。河の水と海の水がいりまじった汽水域で泳ぐ魚類もおれば、寒流や暖流に乗って一生暮す魚もいる。また興味深いことに淡水から海水へ、海水から淡水へと往き来する回遊魚類も少なくない。それと同様、文芸作品においても似たような現象が見られる。一民族内にとどまって一度も海外に出向かない民族的情緒の強い作品もあるし、似たような言語文化圏だけを渡り歩くのもあるし、長い期間読まれず突如冬眠から覚めたように時代を一飛びした読者に歓迎されるものもある。時代を超えるだけでなく、民族を越えて世界中を駆け巡る世界文学の名をほしいままにする作品もある。

また料理の仕方の違いに応じて読者の口に供されるものもある。しかり同じ魚でも活魚の刺身もあるし、塩焼きもあるし、甘い煮付けもあり、その食膳の出され方は様々であるように、原作も同じような処理がなされることが多い。これまでとは一味違った調味料が加わったがために美味となるものがある。

一調味料は一解釈である。また注解とか解説とかの妻が添えられた古典も少なくない。長編小説のさわりの場景だけを抜き出した圧縮版もあるし、少年少女向きに書き直した咀嚼版もあるし、一般読者の理解を助ける挿絵入りの大衆版もある。シナリオとして変身するものもある。もっと事が進み、もう純粋な言語作品の粋をはみだして演劇化されたり、映画化されたり、最近では劇漫画化されたりするのもある。これらは料理の仕方の違いに応じた同じ魚のたべ方であり、決して別の魚が口に入るわけではない。これらは同じ一つのものが時を変え、所を変えて生き延びている姿とも受けとれる。最近の急速な映像文化の発達によって文芸作品の「生命」にとって別の境が開かれて来ていることは否定すべくもなく、その場合ジャンルの架橋の問題や作品の同一性の問題が問われるようになって来た。小説の映画化はもはや映画であって、それは読者でなく観者を要求しているが、小説の映画化が原作のその後の帰趨を決めかねなくもなく読者離れの現象もつくりだすし、逆に映画という一解釈を通じて原作の理解を深めることもなくもない。当論攻ではこのような問題を深める余裕はないが、何故、文芸作品が映画化されたり劇化されたりするかの作品構造上の仕組については築構層の中の図式的情景の層のところでも述べたい。

要は、原作が原形のままで必ずしも生き延びないということである。生き延びるために原作は昆虫のように変態を余儀なくされ、植物のように変種を産みだすべく余儀なくされる。それは常に読者の口に合うように料理されることを意味する。なにしろ読者の胃の腑を満たし栄養価とならないことには、作品の「生命」はおぼつかない。作品の「生命」は所詮読者の生に通じるのでなければ、「生命」は真の意味での「生命」とはならないのである。事、作品の「生命」にあっては作品が第一義的で読者が第二義的であるとの存在論的先後序列を設けることはさしたる意味を持ちえない。勿論、作品がなければ読者は読むべきものがないのだから存在論上の第一義性は否定すべくもない、が、しかし読まれない作品は事物作品ではあっても文学的機能を果さない以上認識論がここでは前面に立つ。認識論にあっては作品と読者との関係は持ちつもたれつの

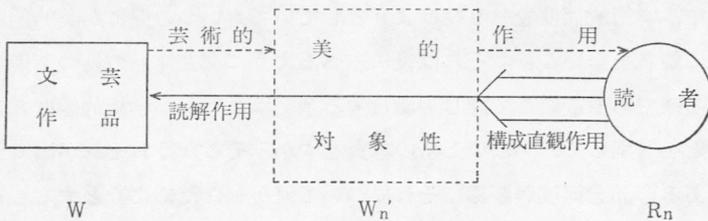
関係にある。丁度、魚の生命において魚が先きか水が先きかを問うのが愚問であるように作品の「生命」にあっては作品と読者の先後順序を問うのは無意味である。明かすべきは作品と読者の認識論的關係における作品の「生命」と読者の生である。

文芸作品と読者という両極があればそこに「場」が成立するような持ちつ持たれつ^①の關係が文学的認識の關係である。この場合、どんな「場」が成立するのか。無論、この「場」は電磁場の如きそれでないことは自明であるが、といって石庭を觀賞するような外的知覚の「場」でもなければ、音楽演奏を聴き映画を觀賞するような知覚の「場」とも異なる。文芸作品が言語的形成体であることは「場」の性格を特色付けずにはおかない。しかし、ただちにこの「場」を言語的「場」とするのも速断に過ぎるであろう。何故ならば文芸作品に限らず科学的な學術作品もまた言語的形成体であるからこの規定ではいささかものたりない。

まずこの「場」は両極が存在すれば一瞬にして成立し存続するといった類のものでなく、読者の作品にたいする態度如何にかかわっている。読者が美的態度^②で臨むのでなければ文芸作品は文学的に「見え^③」てはこない。例えばある古典的名作を史料や資料調査的態度で読んだり、当時の風俗習慣を探る目的で読むなら、それに臨む態度は美的態度ではなく學術的態度であろう。事実、どの文芸作品も学藝術的態度でいくらでも読めるのである。こうした場合、文芸作品は文芸的立ち頭^④われをしないで、それが写していると思われる歴史的な客觀的事実の「写し」の形で頭^⑤われてくる。しかしすぐれた文芸作品はまことに妙なもので、學術的態度を執り続けようとしていてもいつの間にか美的態度を執るように読者を誘いこむ。それは後に述べるように文芸作品の持つ藝術的作用のなせる業である。ここで詳しく論及する余裕はないが、學術的態度と文學研究態度とを區別しておかないと事の本質をつかみそこなうおそれが出てくる。例えばある作品を何度か読んでそれについて何かしたためようとするときに執る態度は研究態度である。この態度は初回の読書において執る美的態度と比し

て対象に距離をおいた、いささか冷たい態度である。しかしこの態度は、ある歴史家や民俗研究者が史料や風俗に専ら目をつける探る態度とは異なっている。もし文学研究者が作品構造研究にうちこんでいるなら彼は作品内にとどま^{どま}っていて作品外に出ることはない。それに対して歴史家の態度は言語外的な事^事実を作品内に求める態度である。彼の思考背景には作中の文はある言語外的事^事態を、もっと正しく言うなら、言葉とはかかわりのない客観的事態を表現するか叙述するかしているものと見る素朴反映論的な見方が隠れている。一口で言う^うと作品の文を真理要求する命題文（主張文）と看做しているわけである。軽率な読者もよく作中人物や事件のモデルを現実^{リアリティ}に求めそれが探し出せた場合、その作品は本当のことを書いていると思ひ込んだりする。しかし現実性を持った文と現実とは同じではないことに気付いていない。インガルデンは作中のいかなる文もすべて基本的には真理要求しない擬似文であると主張している。何故そうなのかは文が相関者として樹てる志向的事態の特性にあるが、後ほど例文でもって詳述したい。「場」の問題に戻ろう。

ここで文芸作品と読者との「場」を表わすおおまかな図式を示しておこう。図式 I から分るように、美的態度を執る中で何よりもまず読者に起源をもつ二つの作用が、一つは文芸作品 W に、他は美的対象性 W_n' にとどいている。二つの作用は及ぶ対象によって異なっていて、文芸作品 W の主として言語層（語音層と意味単位層）に及ぶものは、文字の読み取り、語義解釈、文意の理解、文脈の把握、事件や事柄のつながり、筋の把持、筋の要約等の読解作用である。他の作用は、この読解作用に支えられながら美的対象性 W_n' を樹立構成し、構



図式 I

成しながらそれを直観し情緒的に反応する作用である。それを一口で構成作用と言っておく。この作用は言語層の上に築かれている描かれた諸々の対象の層と図式的情景の層に主として向けられ樹てられ対象性に向い、描かれた世界を具象的に情景的に仕立てる極めて主観性の強い作用である。別言すれば美的魔境において諸々の対象の「見え」を創る風にしながらか美的対象を構成する作用と言ってもよい。この二つの一方向的作用だけでは「場」は片手落ちで成立しない。「場」は文芸作品 W の方から読者の方へ何がしかが及んだ時に初めて成立する。作品 W は一旦読まれ始めると作品としていつまでも受身の姿勢を保ち続けているわけではなく、むしろ逆に読み手を己の世界の中に引きずり込むような威力を発揮する。特に、真にすぐれた作品であれば余計そうである。この威力があればこそ作品と読者の両極間に特有な引力が働き、たがいに引き合って相手を離さない。これは読者が作品に吸い寄せられ、作品が読者を離さない力、別言すれば、読者をして先へ先へと読ませしめるような力である。現に秀逸な魅力的作品であれば、男女の愛情の如き相乗作用となる。このように読者からの二つの作用と作品が読者に及ぼす作用とが相合してつくられるのが「場」であり、作品と読者の両極はこの「場」の中に包含されるそのような「場」でもある。この「場」の中であって、恰も宙ぶらりんに両極のどちらにともつかずに様々の対象が「見え」てくる境位がある。美的魔境である。これは「場」の中で盛り上がった高ポテンシャルな特異な境位と言ってよい。読者が魅せられ種々様々な対象や事象に見入るのはこの魔境においてである。魔境に誘われてそこに入れば、読者の身柄は日常的な実践的生活では経験出来ないような境位におかれる。それは丁度、初めて異境に旅した時、希有なる景色や体験が可能となるような境位と同じである。旅は日常性を脱する手立てであるが、読書も日常性を脱却する別の種類の手立てである。旅人は実際に異境に赴かなければ変わった風景や人情を見る境位をつくるのが出来ないが、文芸作品の場合は半ばこの境位をその場で読者に供しているのである。半ばと言うのは読者の方も受身でなく作品を積極的に美的態度で読んでくれることを要求するからである。

この美的魔境において美的対象性が空中楼阁のように建てられる様子を図式 I に求めよう。作品 W と読者 R_n とのいわば中間に美的対象性 W_n' が介在することによって作品と読者との相互関係は二つの部分に分けられる。一つは W と W_n' との関係、つまり書かれている言葉を了解出来る人なら誰もを対象ともなり得る間主観的な言語形成体 W と、それが読書中に具象化されてそれぞれの読者自身の対象性でしかあり得ない単主観的な志向的对象性 W_n' との関係である。他は R_n と W_n' との関係、つまりある具体的な言語的文化的環境に住む特定の生身の様々な読者と、彼が半ば自分流儀で樹立し構成し彼独りにとっての対象性としかなり得ずしかもそれに情動的に情緒的に反応する美的対象性との極めて主観性の強い関係である。 W はどの読者の読書対象ともなり得るが、 W_n' はそれぞれの読者の、こうも言ってよければ心中の対象性である。この二つの関係において注目すべきは W に起源をもって読者に及ぶ破線で示した作用があることである。 W と W_n' との関係ではこの作用は、 W が許容する範囲内で W_n' を読者に樹立構成せしめる規制の働きをしているので、これを相関的作用と言ってもよい。この意味で W_n に対して W_n' の記号を用いた。 n を付したのは同じ作品がそれぞれの読者一人ひとりに応じての多様さを示す。ダッシュを付したのは W_n' が、読者の具象化による「また」の作品という意をこめたからである。しかし「また」の作品と言っても W のように言語的定着を受けているわけではなく、極めておぼつかない不安定な対象性であるのでその意をこめて W_n' を破線で示した。作品 W に源をもつ読者への作用は芸術的作用と言って差支えないが、この作用は直接読者に及ぶことはなく、読者が樹立し構成しつつある美的対象性を通してしか及ばないのである。従って W_n' を通って読者に及ぶ作用は W からの単なる延長線的作用でなく、こうも言ってよければ W_n' というプリズムを通過した光線のように、 W_n' の美的作用に包まれた芸術的作用である。 W_n' の構成され具合に応じて読者への及ぼし具合が異なってくる。読者は W_n' を構成しているさなかにそこから来る作用を受けながら W_n' そのものを読書の終了まで構成し続ける。そして構成

されつつある進行中の対象性を直観し、それに情緒的に反応して尚もその構成をつづけると言った具合となる。美的対象性は時間経過をもって一挙にして同時に構成されなどはしない。従って美的対象は過程的形態をとるもので完成品としての固定した物的姿をとっていない。例えば読書中用事が出来て読書が中断されれば美的魔境は消え、日常的な生活環境に引き戻される。また読んでいても作品にたいする興味が薄れ出すと美的魔境はおぼつかなくなり、あげくの果には途中で作品を放棄する羽目になる。美的魔境は作品が芸術的作用で読者をひきつけておれば、それとして保持されるし、読者もその保持に力をかす類いのものである。人が森閑とした神社の境内に立てば周界の何もかもが厳かに見えてくるあの境地とよく似ている。ただの木でもただの小川でもただの石でもこの境内にあっては別のように「見え」て来る。信者でなくともその境内にあれば神秘的な空気にとりかこまれて風景や光景は別風に神々しく「見え」てくる。作品はこの境位をつくる芸術的作用を持っていなければその「見え」をつくることは出来ない。

2 文学的「見え」

読者は作品にある通りにあるがままに読むのだという素朴な読書論があった。いふなれば作品なぞり論とでも言うべき代物で、読者は作家の創った作品の二番煎じしか飲めないという見解に行きつく。それは作家の創造活動の二の舞いしか踏めないという読者の想像的創造活動の軽視につながる。「作品にある通りにあるがままに」読むというこの表現は、実はきわめてくせものの表現であって、いかにも一つだけの正しい読み方しかないような言いぶりである。よくこのまやかしの表現に人はたぶらかされるのである。このなぞり論で行くと千篇一律の読みしかなく、もし読者の読みが百人百様であるならそれはどこかが間違っていて軌道はずれていたことになる。つまり正しいとされる「読み」は作品の「写的読み」でなければならず、もっと端的に言うなら読者の

読みは複写であるべきだとされる。しかしこのなぞり複写論は色々の点で破綻を来たした。同一の読者が同じ作品を何回か読む毎に違った風を感じられることがその反証となる。ここでわざと他者の読みと自分の読みとの違いを引き合いに出さないのは、他者の読みとの比較は困難だという人のためにである。その都度違う読みなら、どの読みが正しくどの読みが間違っているか何の基準によって決めるのであろうか。読み重ねれば読み重ねるほど正しくなるのであろうか。そして最後の読みが窮極的に正しい読みとされるのか。如何なる理由でそうなのか。これまでこれへの理由づけはなされていない。

なぞり複写論者は、作品 W と読者 R_n との間に美的対象性 W_n' の存在に気づいていず、この W_n' が「知解」でなく「見え」であることにも気づいていないのである。もっと正確を期すなら美的魔境においては諸々の対象や事象は理解や知解のそれらではなく知覚におけるそれらである。しかしこの知覚は風景を見る外的知覚ではなく、これから述べる言語上の知覚である。

われわれは外的知覚において、ある机は知覚者の位置に応じて色々な形態に「見え」ることを知っている。真上から見れば矩形に「見え」るが、少し離れた斜め上から見れば平行四辺形的遠近に「見え」る。文芸作品は机ではないが、この外的知覚におけると同じような「見え」が読者において生じるのである。外的知覚の場合、矩形の「見え」と平行四辺形的遠近の「見え」の内、どちらが正しく、どちらが誤りであるか言えるであろうか。もしその判断基準があるなら何か。おそらく人は第三者の神の眼差しを持ち出すか、幾何学的な思考上の形態を持ち出すことになる。しかしこの見地は知覚の「見え」はいつも虚偽で、思考的形態、あるいは概念的形相が常に真理であるという先入観に貫ぬかれている。外的知覚の「見え」は常に単主観的なその見る人の個人的「見え」であって、問主観的な「見え」、つまり個々人に共通した全く同じ「見え」などは存在すべくもない。文芸作品とて同じである。美的魔境においてそれぞれの読者が見る「見え」は個々人によって種々様々である。われわれに必要なことは外的知覚の「見え」と文学的「見え」の相違を明らかにすることであって、

文学的「見え」を「正しい読み」の知解に単純に置き換えることではない。

まず「見え」とは何のであるかを定めるために望遠鏡で月面を見る場合を考えてみよう。観察者が望遠鏡で見るものは月面の「見え」だが、まず望遠鏡を肉眼で見える月に向けた方向にその「見え」が、恰も肉眼で見える月よりもはるかに近くに大きく見える。しかしこの「見え」はまず肉眼で見える月の「見え」ではないし、月面に実際に立って見る月面の「見え」でもない。よく言われるようにレンズによって拡大された「見え」でしかも中天にかかる「見え」である。さて夜空に雲がかかって望遠鏡で「月が見えなくな[○]った」と言う場合、この表現は「月がなくなった」とは言っていない。そうではなく「見え」が「無くなった」と言っているのである。この相違に気付く必要がある。「見え」がなくなった事は、雲という障害物が月と観察者との知覚認識の関係をこわしたか、知覚的「場」を乱したかによるのであって、月の存否については何も言及していないのである。「月が見えなくなった」という日本語の表現は非常に意味深長であって、このような表現が外国語にあるのか筆者は知らない。パークレーなら、月の「見え」が存在そのもので、月の「見え」とかかわるクレーターや岩石からなる客観的な実在的な月は認めないであろう。「月が見えなくなった」という表現からは少しもパークレーの知覚 = 存在の理論は導出されないことに注意すべきである。つまり「月が見えなくなった」の表現は、雲に隠れたものが在るのか無いのかについては何ら触れていない。月の「見え」がなくなったからとて、月の存在がただちに無くなったという推論は通じない。日本語のこの絶妙な表現はむしろ月の存在を背景に予想しているが、ここで存在論に深入りすることは出来ない。

文学的「見え」の場合はどうか。書棚に飾ってある事物作品としての本や本の装幀を見ている時の「見え」でないことは明らかである。これは月を見る時の外的知覚と何ら変るところはない。問題は読書しているさなかの「見え」であるから次のような例文の読みの考察から進めるのがよかろう。

1. 「2たす2は4である。」

2. 「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。」

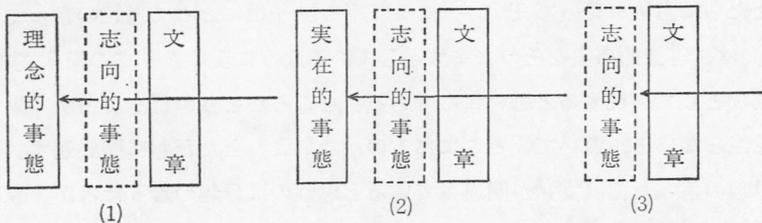
われわれ読者が(1)の文を読んでも具体的情景は浮べにくい。「2」という数(数字のことではなく)に具体的な色彩も形態も大きさもあるわけではなく、「4である」と言っても合算の「4」は数量的な理念的の概念であってこれも形態や色彩はなく、量的に「2」を内含するというだけのことである。従って「 $2+2=4$ 」と記号化してもよい。いずれも数量的概念操作であってそれに尽きる。これに反して、(2)の文を読んだ場合、果物の合计数は数量的操作でわけもなく「4」と加算出来て万人にとって普遍性をもつが、「大きな赤いリンゴ」と言ってもこのリンゴがどんな形をしているのか「赤」と言ってもどんなニュアンスの赤色なのかはそれぞれの読者の想像にまかすしかない。そして果物籠がいかなる素材で出来ているのかも読者によって様々であり得る。果物籠に入っている4箇の果物の配置ともなれば余計どうにでも想い浮べ得る。(1)の具象性のない文と比べると天と地の開きがある。しかし、(2)の文を読んで色々と想い浮べても、実際に眼前の食卓の上にある果物籠を知覚するのはこれまた大きな相違がある。眼前の果物籠を見る場合はありありとその姿がまたその輪廓がくっきりと色も鮮かに見えるが、(2)の文を読んで想い浮べてもそのようなわけにはいかない。しかしそれでも(2)の文においては(1)の文と違って、恰も眼前に彷彿と想い浮べられる。このことは重要である。(2)の文には(1)の数と同様、色彩や形態があるわけではないのに読むとリンゴ、ミカン、果物籠、それらの配置、それらの形態と色彩が「見え」て来るのである。そればかりではない。場合によっては美味そうだと感じられるし、馥郁たる香りも匂う。これはもう感性、情緒が染みついた想い浮べられた有情的風景や光景と言って差支えない。しかしキャンバスに描かれた静物画を見ているわけでもなく、われわれは文を読んでいるのである。なのにそのような「見え」が生じる。従って(2)の文は初めから潜在的に絵画性を具備していて、読んだ時にそれぞれの読者の想像力に応じてそれが顕在化ないしは活性化されてくると見られる。これが故にインガルデンは文芸作品の築構層の一つに図式的情景の層を設け、それを最上層に設定し

たのである。この層の作品における装備のされ方は、丁度大砲に弾丸が装填されて一触即発の状態にあると言える。読者が具象化を働かせれば図式的情景は何がしかの具象性をもって「見え」てくる。インガルデンはこのような「見え」を *Ansicht* と名付けている。観面とか象面とかの用語にした識者もいるが筆者はこの語を、読者の情性、情感もかかわる意で「情景」とした。心景としてもよいが情性が伴わない。インガルデンがフッサールの *Abschattung* を用いなかったのは、おそらく外的知覚の「見え」を予想させまいとしたからだと思う。読者は文を読んでいるのであって外的な風景や光景を見ているのではないし、また睡眠中夢の形象を見ているのでもない、そして独り空想に耽っているのでもない。ましてや幻覚などではない。作中人物の心の動き、悲しみ、痛みなどでも作中の文を読んでいる時に何げなしに「見え」てくる。このような「見え」は外的知覚の「見え」と区別して文学的「見え」と呼ぶのがふさわしいだろう。

では何故このような文学的「見え」が生じるのか。文がその相関者として樹立する志向的事態に止目しなければならない。先きの(2)の文「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、それ自体は個数詞、名辞、形容詞、動詞より構成されている単文であるが、われわれ読者がこれを読んだ時、一見して、実際に食べられるリンゴとミカンの入った果物籠がどこか食卓の上にも実在するかのように受けとれる。つまり文とは別の客観的な実在的事態がまるで眼前に「見え」てくるようである。例えば母親が居間にいる子供に向かって「台所にあるリンゴの入った果物籠をもっておいで」と言うと、子供はただちに台所に走ってそれをもって来る。子供にとって母親の言った言葉(文)は、客観的事実をそのまま直示しているように受けとり文の指す対応物が現物として存在すると思ひこんでいる。ところがとりに行って台所に果物籠が見当たらないと、驚いて「どこにあるの、ないよ」とただちに問い返す。子供は母親の言った言^{コト}(文)が間違っていると思うのは母親の言った言^{コト}が実際の事^{コト}と合っていないと思うからである。ここで言葉がつくっている事^{コト}と実在的事物

がつくっている事コトとが必ずしも同じでないことに気付いたのである。このことをもっとはっきりさせるために、(2)の文を次のように変えよう。

3. 「二つの大きな赤いルビーのリンゴと二つのトパーズのミカンがダイヤモンドの果物籠に入っている。」これをわれわれ読者が読んだ場合、本当にこんなものがあるかなと訝るのが普通である。つまりこの文に対応するような事態が実際にあり得そうもないので訝るのである。もし母親が子供に「ルビーのリンゴとトパーズのミカンの入ったダイヤモンドの果物籠を台所からもっておいで」とでも本気になって言ったら、子供は冗談を言っているとしか思わないか、母親が気でも狂ったのかと思うだろう。あるいはわざと嘘をついていると思うだろう。しかし、われわれ読者や子供がこのような文や母親の発言を童話の中に読んだ場合、訝りもせず、嘘とも思わず、空事とは知りながらも本当にかようなものがあるように思ひ、あるように「見え」るのである。ということは(3)の文は、客観的な現実的事態ではないけれどある一つの事態、つまり空事をつくっていてそれがそれとして「見え」てくるからである。空言が空事をつくるためその空事が「見え」てくると言ってよかろう。あるいは作言が作事の「見え」を創り出すのである。インガルデンはこの事態を文(3)が名辞や動詞や他の詞が一つの文をなして樹立構成している志向的事態であるとしている。しかし(3)の文だけがその相関者としての志向的事態を樹立構成するのでなく、(1)の文といわず(2)の文といわず、文はすべてそうなのである。ただ(1)の文の志向的事態は理念的事態に重なり、(2)の文のそれは客観的な言語外的事態に重なっていて、(3)の文のそれは何ものにも重なっていない。読者が(1)と(2)の文を読



図式 II

んでその志向的事態に気付かないのは、志向的事態が恰も透明であるがため、読者の目はそれを素通りして理念的的事態や客観的事物事態に衝き当るからである。しかし(3)の文においては読者の目はその志向的事態に止まり留まるしかない。図化すればⅡのようになる。

図式Ⅱの(2)について若干付加しておこう。母親の先の言葉を聞いて子供が台所に行って果物籠を見出すなら、文の樹てる志向的事態と実在的客観的事態が、いわば合同であって母親の言った言^{コト}は正しいとされるが、もし見出せなければ、誤りとされる。このような文は一般に真理要求する意で命題文と言われる。同じことは(1)についても言えよう。ところで(3)においては客観的事態が存在しないため(3)の文の真偽について言うことが出来ない。そのためインガルデンは文芸作品における文は、どんな種類のものであれ基本的には擬似文、擬似判断文、擬似主張文であるとした。こうしたインガルデンの考察の背景にあるものは、文が樹てる志向的事態と客観的事態との峻別である。爾来、言語学者や文法家や言語哲学者は語義、文意、文の種類（単文とか関係文、疑問文とか命令文など）、その機能（指示機能とか喚情機能など）を様々に論じて来たが、文、文の連結が様々な志向的事態を樹立構成することについては触れることが少なかった。そして論理実証主義にあっては経験的に検証不可能な命題文はすべて偽の文として処理され、文が相関者として樹立する志向的事態の権利はそれとして認められなかった。文を実物の写像としか考えないのである。われわれは本居宣長が『うひ山ぶみ』で述べている言^{コト}が事^{コト}であり事はワザであることを想起する必要がある。これは言葉が事態をつくり得ること、言葉で技巧的につくられた事態がまさしく言^{コト}の事^{ワザ}、文芸であることを意味している。本居宣長は言^{コト}を事^{コト}として捉えることによってインガルデンの言う志向的事態を捉えていたのである。別言すれば作言がその相関者として作事を常に創っているということである。最近この宣長のこの見解を拡大解釈して世界はすべて言語的事象に尽きるかの如き見解の論者が輩出している。子供が台所へ歩いて行って果物籠をもって来る行為事象は、果して言語的事象であろうか。これは実在的な

事態、事象ではあるまいか。たしかに子供の行為は言葉によって媒介されているが、果して果物籠がコトバであり、歩く行為がコトバであろうか。当論攷では当主題にふさわしくないのここで深い議論はしない。

当面のわれわれの問題は何故文学的「見え」が生じるかである。文によって樹立された志向的事態は必ずしもすべて「見え」てくるとは限らないことは先に(1)と(2)の文の比較によっても分る。文芸作品は日常の生活言語で書かれていることは注目に値しよう。日常生活で母語が多用される場面は日常会話である。日常会話では高度の学術用語や抽象用語が用いられないのが普通で、また数式の使用も少ない。一般にこれらの用語は情景性に乏しく、会話で用いれば相手に強い理解が概念構成を求めることになり思考的疲労を覚えさせることになる。会話にあってはむしろ言葉にならない非言語的な顔の表情、身振りが有効に働いて、相互了解、意思疎通をはかっている。このことは言うなれば外的知覚の「見え」に荷なわれていることを意味している。「一見にしてわかる」とか「百聞は一見にしかず」と言われるように「見」はすぐれた人間の認識の一つで「見」なくしては日常会話はスムーズに行かない。ともかく日常言語はこの「見」にすぐれて近い立場にあるから、作家は極力日常言語でもって描かれた世界をうち建てようとする。また読者とすれば、何の抵抗も苦痛もなく日常母語で読むのがよく、出来るだけことやものは「見え」るように見たいのである。後に述べるが、作品を読んで享受する美的価値は、知解や理解の対象ではなく、じかに見る直視の対象である。そこでは外的知覚において美しい風景が「見え」て来るように「見え」てくるのが望ましい。数学者や論理学者は無矛盾に論理を展開し、経済学者は理路整然と叙述すればよい。理念的事態や実在的経済的事態が背後に控えていて彼らの論述を支えている。小説家にとっては言語外の事態に何もかも訴えたりするわけに行かず、言語内でつまり言葉で志向的事態を見事につくり出さなければならない。文芸は、本居宣長の言うように言^{ワザ}の事、言葉^{ワザ}の芸なのであるから、言^{コト}をたくみに組み立てて、読者をして描かれた世界の文学的「見え」を創らしめなければならない。インガルデ

ンが文芸作品の築構層の一つとして最上層に図式的情景の層を設けていることは、この文学的「見え」という現象をことのほか重視したがためである。彼によれば文芸作品は、純粋言語芸術でもないし、絵画のような純粋直観芸術でもなく、両者の中間を行くのである。この文学的「見え」に更に別の視点から光を当ててみよう。

3 文芸作品と読者との「考想」的關係

既に図式 I の説明において作品と読者の両極によってつくられる「場」は、純然たる言語的「場」でないことを指摘しておいた。そしてこの「場」の中に高ポテンシャルな美的対象を構成する美的魔境が神社の境内の如く出来ることも指摘しておいた、そしてこの魔境の中で作品の中に描かれた諸々の対象や事件などが具象的な情景において「見え」てくることも述べておいた。さて改めて図式 I においての W と W_n' 、 W_n' と R_n の二つの関係を含めた W と R_n との総体的関係とは如何なる関係であるのか考察してみよう。第一に W は事物作品ではないから、当然のこと物理的な因果関係や外的知覚関係ではなく、そして既述の如く存在論的關係ではなく認識論的關係である。文芸作品 W そのものは作家の意識や体験によって産み出された志向的所産であり、しかも言語作品である。言語は言語で、ある民族の無意識的ではあるがこれまた志向的所産であって一定の意味賦と体系である。作品 W と交流する読者はある物的生産活動のような身体的活動を行うわけではなく、ひたすら言語的読解と想像活動を行う。インガルデンはこの作品と読者との関係を志向的インテンショナル関係と規定し、一応実在的な事物関係から区別しているが、筆者は基本的にはこの志向的關係であることに異論を差し挟む気はない。それにしてもこの規定は、絵画、映画、彫刻、音楽その他の芸術にも適用する外延の広い規定に思える。文学的「見え」を特徴付けるにふさわしい用語はないものか。日本語の「志向」とか「指向」の用語の利点は、作用方向が出ていることと、この方向性の故に志向対象が作

用源泉から距離をもった処にあること、別言すれば志向対象が作用源泉から超越している感じが出ていることとにある。図式 I で述べるなら作品 W は読者 R_n から強く超越し、美的対象性 W_n' が R_n から弱く超越していることになる。そしていずれも志向的对象である。しかし方向や超越は分ってもその作用がどんな種類のものであるかが分らない。つまり、想起作用なのか、空想作用なのか、期待作用なのか、想像作用なのか、思考作用なのか分らない。もっと具体性を帯びた作用規定がないのか。

ここで筆者は「考^〇想^〇」の用語を用いたい。例えば「彼女の^〇ことを^〇考^〇え^〇る」と「彼女の^〇ことを^〇想^〇う」との相異は敏感に感じとれる。後者の想う人は男で恋心が見てとれるが、前者についてはそのようなことはない。この両方の場合、現象学の言うノエシス-ノエマの志向的關係は同じであるが、ノエシスにこうも言ってよければ知性的色彩と情性的色彩との相違が気づかれよう。「考^〇想^〇」の「考^〇」はものごとを筋道をたてて比較対照し、また客観的に判断する知解の意が強い。それに対して「想^〇」は思う、憶う、懐う、念うに通じて主観的な情趣の意が強い。従って「考^〇想^〇」は「考^〇え^〇る」と「想^〇う」の二作用的ニュアンスが籠められていて、一つは思考、考究、考量、考慮の、学^〇的^〇知^〇的^〇思考^〇や^〇言^〇語^〇的^〇思考^〇のニュアンスをもち、他は想像、想念、想起、夢想、空想に寄った主観的な非言語的ニュアンスをもつ。「考^〇想^〇する」はこの二つの作用が縊り合った作用と見立てても勝手すぎはしないだろう。

読者が文芸作品と交流している時の作用はこの「考^〇想^〇」作用である。

再度図式 I に目を向けて見よう。読者 R_n に起源をもつ読解作用は主として作品 W の言語層に及んでいる。その語音の層、意味単位の層は間主観的な形成体であって一定の母語体系内に収まるものであり、個々人が勝手気儘に変更するなどは出来ない、ソシユールの用語で言えば^{フンク}言語である。語義があり、文の種類があり、文法がある体系であって、勝手な個人の恣意的語義解釈や意味付与は出来ない。読者の方は作品に書かれている言語体系(日常言語)を習熟していなければ正しく読解する資格ある読者となることは出来ない。読解は言語

思考的でもある。従って「考」的作用とも言えよう。文意をとること文脈をおさえることは思考的であり、また深く考えることを要求される難しい単語や語句や言い廻しがあれば辞書に当ることにもなる。他方、美的対象にとどく構成作用は読解作用に支えられながらそれを通じてのみ可能な作用であるが主として図式的情景の層の具象化、つまり描かれた諸々の対象や事象を情景において見る作用である。ここには読者の情性的想像が与って力がある。そしてインガルデンの言うように各層にある潜在要素が活性化、顕在化され、多くの非規定箇所（例えば②の文における果物籠の素材は規定されていない）が補填され、補完され、埋めこまれる。一言で言えば図式的言語形成体 W の肉付けという具象化である。美的魔境で「見え」てくる美的対象性は骨組や肋骨ではなく肉や血のある生化した姿の「また」の作品でなければならない。文芸作品には読者の想像的創造の活動と活躍の余地が十分に残されていて、能動的読書であれば作品は豊富化され得る。読者が「考想」作用によって創り組み立てるものは、作家が長い月日を費して構想された結構の再現である。この再現が「また」の作品、つまり読書中の現在に読者に見える「見え」である。現在に顕わになっている作品の姿の「見え」が文学的「見え」である。従って読者と作品との「考想」の関係がなければ文学的「見え」はない。「考」と「想」の縊り合った作用が美的対象性 W_n' の結構を組み立てるのである。

文学ジャンルの相違を決める要因の一因には、描かれた世界の实在世界への密着度の外に、文体質の相違による描出法がある。抽象語、感性語の頻度の相違は読者の「考」と「想」の度合を微妙なものにする。これは文体論の研究テーマの一つであろう。問題は、文学的「見え」の見え具合は一義的に決定されているわけではなく、ジャンルに応じて、文体に応じて微妙な変化を見せる。丁度、望遠鏡で月面を見れば、明るい「見え」もあるし暗い「見え」もあるし、微調節をすればぼけた「見え」から鮮明な「見え」までの変容があるが、それと同じで小説にも理屈っぽいものから抒情性の強いものがある。しかし文体は図式的情景の層と不即不離の関係にあって、もし文芸作品が美的魔境において

描かれた諸々の対象を情景において直観せしめて読者の感動をそそり感興を覚えさせるものでなければ、読者を惹きつけることは出来ないであろう。読者をして先へ先へと読ませしめる牽引力をもたないであろう。文芸作品は論弁的な学術作品のように論理展開で読者に知解を迫るものではない。人はよくすぐれた学術作品を読んで「教えられること大である」とは言うが、「楽しめた」とは言わない。文芸作品にあってはまず「面白く」なくては「教示される」ことではない。作品 W に起源をもち美的対象性 W_n' を通して読者に及ぶ芸術的作用は、読者をして美的態度をとらしめ、別言すれば美的魔境において描かれた諸々の対象の「見え」を創らしめる類いの作用なのである。そればかりか美醜の美的価値がこの魔境において「見え」てくるのである。インガルデンが芸術的価値と美的価値の不即不離をときながらも両者を峻別して前者を作品 W に、後者を美的対象性 W_n' に帰属せしめていることは見逃しがたい重要な事柄である。読者が W_n' に「見る」のは美醜の価値であって、 W の巧拙の価値ではない。美はじかに「見る」対象であって知解や分析の対象ではない。文学研究者は作品の巧拙の芸術的価値を様々な視点から解析し、摘出するだろう。文体の出来の良し悪しも解明の一つである。それは美的魔境の設定如何にかかわっている。しかし文学研究者が美醜の「見え」をさて措いておいて芸術的価値をことさら純客観的に分析するなどは妄想である。なによりもまず文学研究者とて作品の一読者である。既に指摘した如く芸術的作用は直接に読者には及ばず、常に読者が「考想」的關係の中で樹立構成している美的対象性 W_n' を通してしか読者に及ばないのである。このことを失念した芸術的価値の研究は良い成果は得られないであろう。インガルデンの美的価値の見解については翻訳作品について論及する時に触れたい。

以上の文学的「見え」ということに止目するなら、作品と読者がつくる「場」は単純に言語的「場」とは規定出来ないことが分る。むしろ言語的知覚「場」と規定した方が事の本質に近いであろう。再度注意を促すまでもなく「知覚」と言っても外的知覚のことではない。この「場」のポテンシャルの高い処の美

的魔境で「見え」るが文学的「見え」である。

ここで一頃流行ったリアリズム論者の一見解について触れておこう。この見解によると、文芸作品は、科学的学術作品も扱う同じ対象の文学的〈認識〉である。ここで同じ対象とは何であるかは不問に付して、学的〈認識〉と文学的〈認識〉の相違は、後者が同じ認識を文学的に表現する点にあるらしい。ここには価値の類型や特性にたいする事実誤認が見受けられそうである。何よりもまず認識価値は真偽にかかわるものであって、先に指摘した如く図式Ⅱの(1)と(2)の客観的事態と志向的事態の内容上の合同の如何にあるものである。歴史小説、ノンフィクション、伝記小説等がいかに客観的実在に密着していようと、(1)や(2)におけるような両事態間の対応、合同が第一義的に問わるべき筋合のものではない。文芸作品において尚も文学的〈真〉と言われても、それは言語内の事柄の中に、とどまるような〈真〉であって、学術が要求する真理概念は通用しない。文芸は常に言^{コト}の事^{ワザ}であって客観的事態の模造品としての志向的事態などをつくる業^{ワザ}ではない。志向的事態をそれとして言語の次元において作家が創造するのである。仮に学的認識がなされ、文中にしたためられ、また真の道徳的行為が描かれても、それらは美的魔境においてしか「見え」てこない代物であって、こうも言ってよければ、認識的価値や道徳的価値は美的価値に包まれてしか映じない。それは丁度障子にうつる影のようなもので本体がそのままありありと見えるようなものではない。従って読者として美的魔境において見るものは美的価値とそれに包まれた他の価値であって、文学的〈認識〉なる真理価値ではない。既述した如く文学的〈見え〉は「考」と「想」の縊り合いの関係においてのみ成立するのであることを銘記すべきであろう。学術的〈認識〉は主観的な想像によってなされるような代物ではないはずである。逆に主観的な恣意的想像を排除するのが学的認識である。そこにはもっと冷静な殺風景な論述が目立ち、情意、情趣の有情の情景は少ない。学問的認識にあってはむしろ美的な「見え」は禁物である。それは読者の目をあざむくばかりで、事の本質を隠蔽する。

—つづく—