

〔研究ノート〕

ロマン・インガルデンの
『文芸作品論』について（I）

西 沢 孝

1. 概 要
2. 多層的構造体としての文学作品
3. その図式性と潜在性

——（以上、本稿）

1.

『文芸作品論』（1931年）は、インガルデンの美学と芸術論の出発点である、と同時にその核心をなす著作である。それ以後の『文学作品の認識活動論』と他のジャンルの芸術作品の存在論及び美学（美的体験論と価値論）は、いずれもここを論拠としており、その補完もしくはそれを敷衍したものである。この分野でのインガルデンの基本的見解はほぼここに集約されているといえる。美学者インガルデンを把握するためには、なによりこの著作の内容を検討しなければならない。だが、そのまえに本書の性格についていくつか注意すべきことがある。

そこには複雑な内容が加味されており、通常の文学理論とは少々性格を異にしている。すでに副題「存在論、論理学（ポーランド版1960年では、言語学）、文学（の哲学）の境界領域の研究」が示すとおり、様々な分野に関わっている。しかも、それらがそれぞれの分野での問題提起を含み詳細に論じられているところから、文学作品を扱うにしては、抽象的で煩雑であるという印象を与え、とりわけ文学研究者から本書が敬遠される原因にもなっている。論理学及び言語

論はともかく存在論については、この著作だけでなくインガルデンの活動全体を特色づけるものであり、この著作の成立の事情と合わせてここで略述しておく必要がある。

もともとインガルデンが文学作品に着目するようになったのは、彼の哲学の主要テーマである「イデアリスムスとレアリスムスの問題」に起因し、直接的には彼の師フッサールの超越論的イデアリスムスに関連してのことである。主著『世界の存在をめぐる論争』の序文によれば、すでに1918年～23年には、フッサールの影響の下で外的知覚と構成の分析をするなかで、これらをいかに詳細に論じて、認識論的アプローチだけでは世界の存在の問題を解決するには不十分であることを表明している。実在の対象性ひいては実在世界全体を、それらが所与となる純粹意識の体験に対して超越すると把えながら、すなわち実在世界のいかなる要素も意識体験の実的部分ではないとしながら、その実在的世界の存在証明を、内在的知覚において把えられる体験の領野を唯一の出発点ないしは不可疑な基盤として行なうことに矛盾を感じとっていたのである。かくして、インガルデンにとって、認識論よりもまえに、対象の形相と存在様式、とくに従来主観的形式と見なされていた実在的对象の基礎的な構造の解明が、先の問題のリアリスティックな解決への主要な課題となってきたのである。存在論を経た認識論の確立と形而上的な解決という雄大な構想は、この時期に生れ、彼の主著の準備が整えられている（『イデアリスムスとレアリスムスの問題覚書き』）。ところで、フッサールが実在的世界とその要素を純粹志向的对象、すなわち純粹意識をその存在と規定の基盤とする対象性と把え、意識によって構成される意味世界を理念的对象だけでなく、実在的世界にまで拡大している（その『論理学』において）、と理解したインガルデンは、この超越論的イデアリスムスに疑義を覚える。そしてこの師との対決のなかで、実在的对象と純粹志向的对象を両者の形相と存在様式の相違にもとづいて対比することがひとつの課題となった。そのためには、なにより純粹志向的对象の形相と存在様式の解明が急がれ、そのとき文学作品が純粹志向的对象として格好の対象に思われた

のである。こうして文学作品の存在論的解明のなかで、それとは別の文学研究に特有な問題が生じ、それらを合わせて考察した結果が本書である。従ってここには、純粹志向の対象としての文学作品の存在様式と文学作品の構造分析という二つの課題が与えられているのである。インガルデンの哲学の展開からみるなら、この著作は彼の哲学の主要な領野である存在論の最初の成果であったと見なすことができよう。また世の評価とは異なり、それ以後の芸術論と美学の展開は、言わば彼にとって脇道であり副産物であったと見なすこともできる。しかし、実在的对象とは異なる存在様式をもつ文学作品は、それに相応した認識方法を求める、そのことが本書の姉妹編である『文学作品の認識活動論』を生み出したとすれば、実在的对象の認識ではないが、これもまたひとつの認識論の試みとして彼の哲学の一部に含まれよう。

次に文学の哲学についてもここで略述しておく必要がある。彼は哲学においても同じような区分をしているが、『文学の対象と課題』のなかで、作品を考察する観点から文学研究を次の三つの領域に分けている (S.1f.)。a) 文学の哲学、b) 文学作品の研究、c) 批評である。後には a) と b) の間に具体的な作品の分析をもとにした「文芸」作品の本質的特性を扱う「詩学」を導入している。これは彼の言う「文学作品」と真の芸術作品である「文芸作品」との相違に関係している。こうした領域の区分の意義はともかく、文学の哲学は、実際に存在する個々の作品を読んで、その特性を記述する「事実学」としての狭義の実証的作品研究とは異なり、また個々の作品の具体化(後述する)と芸術的価値及び美的価値にもとづく作品の評価、批評とは、文学研究において対極的な位置を占める。文学の哲学には、存在論と認識論、美学と創作の哲学、文学の社会学と価値論が含まれるが、なかでも存在論は、個々の具体的な作品を扱うのではなく、文学作品とくに文芸作品の「一般的理念の内実」を考察することになっている。つまり、一般に文学作品と呼ばれるものは、どのような構造をもち、どのような一般的属性をもっているのか、そして個々の部分の必然的關係と文学作品を文芸作品にするものを問い、更にはその主要な課題である

文学作品に固有な存在様式の解明から、作品と実在的世界との関係、とくに読者と作者との関係を問題にする。こうした存在論をもとに、文学作品の認識活動と美学等々が改めて問われることになる。こうした定式化からすると、インガルデンの『文芸作品論』はまさしく文学の存在論と位置づけることができる。それは文学作品の「本質解剖」、その一般的構造と存在様式の分析である。従って、その他の文学研究に方向づけと可能性を与える基礎的な研究である。

ここで、戦後の文学理論におけるインガルデンの影響と受容について述べることはできないが、本書の主要な見解と関連して次の点だけは指摘しておきたい。

文学作品の所謂「内在的解釈法」を代表する W. カイザーの『言語芸術作品』^{*}は、そこに単なる影響を見い出せるだけでなく、その基本的な考え方は明らかにインガルデンの方向づけに従っている。文学作品は文学外の諸現象の反照としてはじめて意味をもつものではなく、「それ自体で完結した言語構造体として存在し生成する」と把え、作品は作者によって創作されたものに違いないが、作者は「文学テキストには内在しない」として文学作品の心理学的あるいは心理主義的解釈への直接的な回路を絶ったこと、そして文学研究は作者と作品を媒介にして社会や時代等々の文学外の問題に向けられるのではなく、「美的な意味における」文学作品そのものを対象とする、そしてあくまで作品の内側から、実在的对象とは異なる独自の対象性を樹立する「文学的言語の独特な力と作品内に喚起された一切のものを統一へと向かわしむる言語の構造的性格」を記述すべきであるとする。この基本的な考え方は、インガルデンが文学作品の構造分析を通して狭義の文学研究に要求していることとほとんど一致している。インガルデンは第三版(1965年)の序文で、1930年代のポーランドの事情と比較して今日ではこうした主張はもはや不要になっているのではないかと、という感想を述べているが、作品の「客観的」基盤を作品外の事実を求める実証主義においては、作者の個性、その背景となる社会や時代の究明のなかで、作品

そのものは二次的なものとなり、ともすれば忘れ去られる傾向がある。あるいは、逆に作品に描かれた事件や思想なりが、作者の人間像や世界観、文学運動や世代、社会や風土などを説明する素材もしくは資料となって（これはもはや文学研究ではなく、別の分野である）、文芸作品の本質が等閑に付されていたことも事実である。それはともかく、文学作品の統一性、作者ないしは背景となる実在世界に対する作品の相対的独立性はインガルデンの実証主義、とりわけ心理主義に対する反証となるものである。カイザーはインガルデンを基礎に専門的な博識をもって綿密に文芸作品を分析している、と言えよう。しかし、カイザーのこの著作には、批評の領域と見なして除外されたのか、作品そのものと読者によって具体化された作品との識別というインガルデンの重要な指摘は継承されていない。それはいったん成立した文学作品の読者に依存する側面、作品の構造に見られる特有な図式性とその潜在性の指摘、そして具体化という読者による創造的な活動の評価と具体化における作品の「生命」の問題である。文学研究は文学作品そのものを対象とし、作品はそれ自体で固有な対象となりうる、しかしそこから文学作品を何にも依存せずに自立した対象と捉えるなら、それはインガルデンの見解ではなく、誤解ともつかぬ一面的な理解である。インガルデンの文学理論が十分な評価をうるのは、作品の生産の美学ではなく、作品の受容の美学の可能性を問う受容美学においてであろう。最近邦訳された H. R. ヤウス著『挑戦の文学史^{*}』の解説にある「作品は作者によってつくられたテキストとしての作品構造と、読者によって実現される解釈体系の二面をもつ（イーザー）。あるいは、作品は素材的な構成物としての（不変な）記号的性格と受容者の意識における相関概念としての（変化しうる）美的客体（ムカジョフスキー）から成り立っている」という捉え方は、これから述べるインガルデンの見解と重なり合っている。彼はこの作品の二面性を文学作品の形相的特徴である図式性と潜在性に基礎づけている。

* 両書の文中の引用は、『言語芸術作品』柴田斎訳、1972年（法政大学出版局）の序文、『挑戦としての文学史』巒田収訳、1976年（岩波書店）による。

2.

「文学の哲学」と言うとは何やら厳しいが、ここでのインガルデンは、物理的には音、もしくは紙とインクの染みでしかない文学作品について、ごく当然なことをありのまま記述する態度をとっている。しかし、ありのまま記述することが、読者に様々な感動を与えるこの不思議な存在について、いくつかの提言を生み出している。文学作品は言語を土台とする形成体であり、論文などとは異なりそこに描かれた対象は、あたかも実在するかのように生々とわれわれの前に立ち現われる。しかしそれは実在的な意味では「無」に等しく、虚構の、言わば宙に浮かんだ「言語の館」である。しかもそれは、通常読んでいるときには意識されないが、作品そのものを観察すればわかるように、暗示的にしか描かれていないところや全く規定されていないところが多い骨組、図式的形成体である。また作品は読む度にどこか異なって現われる、そして同一の読者でなくても、時代によって異なった現象の仕方や姿を見せる。このような、言語形成体の直観性、その構造に特有な図式性、虚構性、読者への依存性は、われわれが日常文学作品に接するとき感ずるごく普通の作品の有り様である。そして言語を除くなら、他の芸術作品にも共通することであろう。分析は多岐に及び複雑だが、彼の本書で述べていることは大きくこの四点に整理できると思う。これまで、作者について、また具体的な作品についてはいろいろ詳細な知識が与えられている、しかし前提となるこうした問題は自明のこととされており、そのまともな解明は数少ない。まず基本的なところから始めよう。

周知のとおり、文学作品の構造は二つの面から捉えられる。ひとつは作品の言わば断面である。彼によると、文学作品はその機能と属性の相違によって異なる四つの層から成り立つ多層的構造体である。誰もがそこに言語の二つの層は認めよう。単語の音とそれらにもとづいて構成される高次な音声的形成体の層、それに語義と文章の意味統一の層である。この言語の層の上部構造として、

語と文章に相関する(あるいはそれらが「樹立する」)志向的対象と事態、特に事態によって描出される対象性の層が挙げられよう。この三つの層は、フッサールの「表現と意味と対象性」に対応し、よく行なわれる区分である。それに加えて彼は、描かれた対象が現象する「情景 (Ansicht)」の層を作品に見い出している。これらの層はそれぞれ特有な機能をもって、他の層を基礎づけ、また基礎づけられることによって、有機的な構造を成している。その統一性は、なにより音声面と一体となって作品の土台となる意味層の統一性に支えられている。(個々の層については後ほど補足したい。) 更に、これらの層はそれぞれ多種多様な属性を有し、そこから個々の層に特有な芸術的もしくは美的な価値が生れ、その価値質のポリフォニーから作品全体の美的価値が構成される。このポリフォニッシュな調和は、ある層の価値質が欠けると、ひとつの「声部」が欠けるだけでなく、その調和自体が現象しなくなる。そのときその作品は文学作品であっても、もはや文芸作品とはいえない。もちろん個々の層による不調和な効果をねらった作品も考えられるが、ともかくこの調和は作品全体の性格を決定する、これがまた同時に作品の構造に依存していることは言うまでもない。

ところで、こうした多層性にもとづくポリフォニーは、文学作品においてはもうひとつ別の次元で展開される。文学作品は、語と文章、節と章等々の、絵画にはありえない各部分の継起的秩序をもっている。始まりから終わりまで、特有な擬似一時間的延長(これが読書における具体的な、その度に異なる時間を生み出すが、それと同一視することはできない、また当然作品に描かれた物語の時間とも異なる)をもち、各場面の構成にもとづくダイナミックな展開を見せる。多層的構造と同じく、ここでも各要素は単なる寄せ集めではなく、相互に緊密に結びつき合っている。単純な例ではあるが、文章の継起の順序を変えるなら、文章の意味は通じなくなる。それほどひどくなくても、全く別の意味が構成されよう。それでも統一的な文学作品と言えるなら、それは全く別の作品である。そしてまた文章の順序の変換は個々の層の価値質にも変化を及ぼ

すだろう。同じ層に現われる同じような要素が継起的結合のなかで、例えばある語音が繰り返されることにより、詩句と呼ばれる単位を形成し、その詩句は節となり、更にソネットなどの形式を構成するからである。これは文章のメロディーやテンポという音声的形体と同様に、その意味層とは直接関係しない、音声層に独特な特性である、しかしそれは単なる音声現象ではなく、作品全体のポリフォニーのなかで意味層を規定し、また描かれた対象を包み、それが現象する然るべき情景を準備する。従って、「同じ」意味により「同じような」対象が描かれていても、情景の層を欠き、価値質のポリフォニーを欠いた作品は別の意味で「無味乾燥な」全く別の作品である。文学作品の多層的構造と各場面の継起的展開は有機的に結合しており、それを分離することはできない。ここで次の点も述べておいてよいだろう。「詩語」とか「雅語」と呼ばれ、一語にして響きがよく、また微妙な意味のニュアンスをもつ語がある、それにいわゆる「美辞麗句」という表現もあろう。しかし本来「詩的」あるいは「文学的言語」というものがあるとするなら、作品のテキストを離れて成り立つものではなく、層構造と継起性のなかで身につける音声の特性や意味の変容あるいは多義性によって（こうした表現が許されるなら「詩的論理」によって）、作品全体のポリフォニーに芸術的及び美的価値質を賦与する言語である。しかし、詩に限らず小説においても、それが単なる文学作品ではなく、真の芸術作品であるなら、その言語はすべて全体として「文学的言語」と呼んで差しつかえない。これに関連して、様々な表現上の技巧から生れる価値質とか特性に基づく価値をインガルデンは「芸術的価値」と総称している。これは作品に内在する「美的な質に満ちたもの」と共に、作品全体のポリフォニーから生れる「美的価値」に依存しており、それに対して相対的な価値である。作品全体の美的価値と無関係に芸術的価値を取り上げても意味はなからう。読者は、もちろんいろいろな作品の読み方はあろうが、文学作品とりわけ文芸作品に忠実であろうとすれば、作者の賦与した文章の志向性に従いながら、同時に現象する多層性と共に価値質が開示されてゆくダイナミックな展開を統一的に把えなくてはな

らない。逆に言うと、作品の構造自体がこのことを読者に求めているのである。

以上がインガルデンの文学作品の構造の基本的な捉え方である。その層的把握と音楽に類似した部分の継起性の指摘は、それ自体ごく当然のことに思われる。インガルデンと言うと、すぐこの層的把握が挙げられるが、脚注によればW. コンラートをはじめ様々な論者を参考にしたもので、情景の層を加えたことを除いて殊更斬新なものではない。あまり注目されていないが、ここでのインガルデンの積極性は、層構造の指摘よりもむしろその統一的有機的な捉え方にあり、そして作品の個々の要素の関係に見られる必然性と価値質のポリフォニーの指摘にある。こうした機械的でない有機的な層的把握とポリフォニーの指摘を可能にしたのは、その分析がなにより文芸作品の美的体験に基づいているためであろう。通常、読者は描かれた対象にしか注目しないものだが、（こう言ってよければ）うまく読めたときには、個々の要素と場面をひとつひとつ積み重ね、とりわけ作品全体のポリフォニーに感動しながら作品を統一的に捉えて自らの「美的対象」を創り出している。それは劇的な一場面に結晶することであろう。そこでは、もちろん描かれた対象、通常人間とその運命が中心であるが、価値質を備えた音声と意味の層、また対象が現象する情景の層も合流し共鳴し合っている。そしてその対象を照らし出し、情緒的質で包むのは各層の価値質にもとづく多声的調和である。これらの全体が「美的対象」であり、文芸作品である。インガルデンの分析はこうした美的体験による統一的な「美的対象」にもとづいて行なわれている。このような方法それ自身が専門的で「客観的」と言われる文学研究に対して初歩的だが、根本的な反省を促がしている。作品の「客観的」基盤を作品外の事実を求める実証主義や美的体験を欠いた表現上の技巧の研究についてはここで触れる必要はあるまい。なによりそれは美的価値の指摘に現われている。しばしば、この価値は読者の幻想とか情緒として「主観的」と見なされて、文芸作品には含まれないとされてきた。またこうした質を作品に認めても、「非合理的」なものとして作品の理解の妨げ

になり、研究対象から除かれる傾向があった。学術論文などでは、たしかに装飾的で副次的なものであり、時にはその機能を妨げることもあろうが、文芸作品には本質的なものである。この価値は直接的には読書という美的体験に依存し、読者にも左右されるが、インガルデンはそれを各層において構成される価値質に基礎づけている。そのことを特にここで強調しておいてよいだろう。例えば、彼は描かれた対象の役割のひとつとして、日常ではほとんど経験できない「形而上的 (metaphysisch) 質」の開示を挙げている。それは「崇高なもの、悲劇的なもの、デモーニッシュなもの、聖なるもの、罪深きもの、幸福の晴れやかさ、グロテスクなもの、静寂」などである。この質についてこれ以上詳しく述べられていないが、読者の立場から言うなら、作品に描かれた対象と「生々と精神的に交わる」なかで、その「現実性」と接するとき、読者を魅了し圧倒する何ものかではないのか。それは主観的な心情などとは全く異なり、客観的で、はるかに明晰なものである。読者を独特な孤独な位置に立たせ、日常や現実世界に対峙させるもの、それを読者は作品の現実性に接するとき感得しているのではないだろうか。質相互の様々な関連はあるが、これらの質の感性的知覚的現象が美的 (ästhetisch) 価値である。ここでの「美的」とは、この質の感性的知覚的現象の仕方を含み、もちろん単なる美しさではない。こうしたインガルデンの見解は、例えば現実世界の形象的認識、更にはそこで「人間の生き方」を文学に求める方法もしくは文学観からすると「美的主義」というレッテルを貼られるかもしれない。しかしその場合の多くは、「美的」と言っても単なる装飾的意味に用いられ、ここでの美的価値には言及されていないことに注意したい。それは「道具的価値」としての「芸術的価値」にとどまっていることが多い。それはともかく、文学作品にはこうした認識価値と倫理的価値も含まれようが、その基本的性格にかかわり文芸作品が第一に開示するのは、この美的価値である。この価値にはまだ創造されていないものもあり、多種多様である、この美的価値そのものの究明、この価値と人間とその生活との関係、時代により人間が社会が求める美的価値の変様、そしてこの価値と他の二つの

(認識, 倫理的) 価値との関係はすでにここでの範囲を越えて美的価値論に含まれる。

3.

個々の層についてのインガルデンの分析のなかには、特殊な文学研究のテーマとして取り上げ、具体的な作品にあたって展開しなければならない課題が多々あるが、ここでは各層について簡単な補足を加えながら、主として文学作品の構造に特有な図式性 (Schema) と潜在性について、インガルデンの所説を要約することにする。――

言語の音声面に、インガルデンはすでに本書において、物質的なものを越え出た現象を見出ししている、そしてそれを意味層との関連のなかで把えている。

彼によると語音 (Wortlaut) は、現在の「音韻」と比べられようが、実在的で具体的な音質料 (Lautmaterial) とは異なる典型的な音声形態であり、単なる音の集合ではない。音質料は間主観的な言語交流に役立つ限りでの物的基盤にすぎない。それとは別の意味で、語音の構成には、語音と結合する常に同一な意味が働いている。実際に、同一の語が様々な高低、強弱、音調で発音されても、それは同一な意味を指示し、われわれはそれを語音の点でも同一と把えている。語音は同一の意味によって具体的でその都度異なる音質料に当てがわれた形態であり、そのことによって現象する。意味を担い、意味に属するのは具体的音質料ではなく、この語音形態である。

こうした語音は音節の一定の配列だけでなく、そこには音の高低、長短、アクセントなども含まれている。そしてそこから美的に重要な質が構成される。例えば、日常語のなかでも「きれいな」「軽やかな」「重々しい」響きをもつ語をわれわれは区別している。語音と意味の結合は、各国語を比較するとわかるように、偶然的なものであるが、特に日常語では自ずからその意味に適した語音が選択されて「生々とした」表現力をもつ語が形成されている。その例をこ

こであげることもあるまい。しかもこれらの語のなかには、具象的な意味を喚起する力だけでなく、話し手の体験を直観的に知らせる「告知機能」を有する語もあり、こうした語は文学作品には特に重要である。

語音の継起にもとづく高次な音声的現象はひじょうに様々である。例えば軟らかな響きをもつ語音が続くなかに、硬い鋭い音が現われると、そこにある種の対照現象が見られ、その鋭さが強調される。こうした相対的特性は数限りなくある。だがそれよりも、語音全体を特色づけるリズム、テンポ、メロディーの方が重要である。リズムは一般に詩に現われる規則的なリズムと散文に特徴的な自由なリズムに区別される。ただし彼はリズムをアクセントの継起にもとづく「形態質」と把えて、アクセントの継起とは同一視していない。それに彼は、明確さや力強さの点で様々な段階があるが、どんな文章にもなんらかのリズムの特性を認めている。このリズムとリズムの質はテンポという音声的現象を伴う、これは客観的な読みの速度ではなく、例えば「滑らかな」「スラスラ」読める文章に現われる音声的特性である。メロディーとなると語音の様々な要素が関連して構成される現象である。更にこれらの現象にもとづいて構成される、例えば「悲しみ」「痛々しさ」「陽気さ」等々の「感情や情緒の質」を挙げている。これは純粋に音声的な特性ではないが、外国語の朗読を聞いて、意味がわからなくても察知できるあの質である。個々の内容は例文を参考にしなくては明確にできないことであり、それは他にゆずるとして、ここで重要なことは、彼があらかじめ語音に指定されている内在的リズムと朗読の仕方によってテキストに外から与えられるリズムを区別している点である。テンポも内在的リズムを条件にして、そこに内在する固有な速度から生れる。しかし、高次なこうした音声的形体は、読書の際にはじめて具体的に充実されて現象するものである。作品そのものにおいては、ある種の潜在性とどまっている。基礎となる語音も、そのすべての要素にわたって明確に規定されているわけではない。読書は音楽の演奏家による楽譜の演奏に似ていよう。読書という演奏は具体的で一回ごとにどこか異なっている、そして作品そのものよりも効果的

な朗読の例もわれわれは知っている。しかし、例えば一定のテンポは作品によってあらかじめ指定されているのである。なお黙読の際には、具体的な音質料では充実されないが、これらの現象は想像的に読み取られている。

*

意味の層は、文章と文章関連のなかで高次な意味統一をなし、対象を樹立するだけでなく、様々な文章構造によって事態による対象の描出方法をも規定する、他の芸術作品には見られない合理的な層である。また「明快な」「弾力のある」「錯綜した」文章等々の構造上の様々な特性を帯びて作品のポリフォニーの「声部」をなしている。ただしここでは文章論には触れずに名辞的語義だけに限定したい。図式性を明示するにはこれで十分であろう。

語義はその内実そしてその機能の相違から見ると、名辞的語義（形容詞、動詞も含む）と機能的な語義（接続詞、繫辞等）とに区別される。機能語と異なり、名辞の最も重要な機能は志向的对象を樹立すること、比喩的な意味で対象を「創立する」ことにある。

語音と結合して「語」を形成するものをすべてその「意味」と見なすなら、インガルデンによると、そこには次のような様々な要素、すなわち志向的方向要因、質料的内容、形相的内容、実存的性格づけ及び位置づけの契機が含まれている。これらの要素は内的に関連し合い相互に依存して意味統一を成し、その語の意味を形成している。志向的对象の樹立はこれらの要素の働きにもとづき、名辞の個々の意味の相違もちろんこれらの要素の相違に求められる。この独特な分析の是非はともかくインガルデンの説明を聞こう。どんな名辞的表現、例えば「男」「椅子」という表現も、ある対象と関係しており、それを表示し指向している。だがそれを果せるのも、その対象が何であり、どのような性質であるかを規定する契機がそこに含まれているからである。このように対象を質的性質の点で規定する契機が質料的内容であり、その語を他でもないその対象と関係づける契機が志向的方向要因である。この方向要因は特定の対象に向けられることもあるが、「人々」という表現におけるように不特定で多放

射的なこともある。もちろんこれは質料的内容に依存している。ところが、この二つの契機だけでは、対象とくに個的对象は樹立されない。そこには対象を形相的な点で（それが事物であるのか、事象であるのかを）決定する契機、更には存在様式の点で（実在的对象、理念的対象、もしくは虚構の対象と）規定し、そして同じく実在的对象と規定されても「ハムレット」と「フランスの首都」とを比較するとわかるように、実存的な位置づけの契機も含まれている。なお、言語形成体として独立した意味統一体をなすのは文章であり、個々の語はそこでは非独立的要素にすぎない。したがって、「ある初老の男が椅子に腰掛けていた。」という文章では、それぞれの名辞は主語と目的語、また形容詞と動詞として用いられることによって構文上の様々な意味要素を獲得する。

ところで、インガルデンは語義のなかに「顕在的成素」と「潜在的成素」を見い出している。「正方形」という表現は「等辺直角平行四辺形」という意味をもってしよう。しかしこの二つの表現を比べたとき、いずれも同一の対象と関係しているが、意味の面では全く同一とはいえない。一方は複合的語義であり、質料的内容も方向要因も異なり、それぞれが自らの意味をもっているからである。それは「同じ対象性のひとつの同じイデア的概念」に含まれる二つの意味であり、それぞれがその概念の異なる部分の顕在化である。等辺性、直角性等々の他に、正方形という概念には対角線の直交、ある長さの辺という成素も含まれている、だがそれは顕在化されていない潜在的成素である。また「机」という表現も、机性という概念のひとつの顕在化であり、様々な潜在的成素をもってしよう。そしてその「机」は、形相的内容によって事物と規定される時、その個性の点で様々な属性を含んでいる。その質的性質を規定するのが、語義の質料的内容である。インガルデンはそこにも「不変的な」部分と「可変的な」部分を見い出している。「木」という語義の質料的内容のなかには、まさに「木」であり「鉄」でないという不変的な部分が含まれているが、それがどのような個的な属性をもつのかは規定されていない、木である以上一定のタイプの質的規定をもってしていると暗示されているだけである。そこが質料

的内容における可変的な部分である。また「赤」という表現でも、その赤のもつ様々なニュアンスはその可変的な部分に当らう。「木」という名辞を付加語に用いた複合的語義「木の机」において、その本性の一部分は顕現的に示されている、だがそれが三脚であるのか四脚であるのかは全く明示されておらず、潜在的成素によって暗示されているにすぎない、またその質的規定も木製であることが示されているだけで、その個的な属性のほとんどは全く可変的である。常にそこには一義的には規定されていない曖昧な部分が残されていることになる。たとえ固有名詞を用いても未決定なところは残ろう。この語義の潜在性と質料的内容の可変的な部分は描かれた対象の図式性を基礎づけるインガルデンの主要な概念となっている。

実際にはこうした可変部分に様々な規定が与えられている。特に文学作品では「雲の机」という表現もありえよう。また文章のなかで同一対象に矛盾するような属性が与えられることもある。そのとき、同一対象に属するとされるこれらの規定は、言わば同一対象を目指して先を競い合う、しかし互いに反発し合い、いずれも一義的にはその対象に至りえず不安定な状態が生ずる。それが語の多義性の状態である。それを対象から見ると、多彩な光を放つ特殊な現象が生み出される。これは一義的に規定されている実在的对象にはありえないことである。語義の多義性にもとづくこの現象をインガルデンは、「opalisieren」という語で扱っている。ただし、同一の机が「木の」机であり、同時に「雲の」机として顕在化される時、たとえ詩的論理であれ一般的規定を破ってそれらを統一することは難しく、意味層の一貫性は失われ、全く訳がわからなくなろう。もっともそのときには、この二つの表現に対応する対象は同一ではなく、二つの対象に分化していよう。

*

作品に構築される対象の純粹志向的性格と虚構性については後述することにして、ここで描かれた対象の図式性に移りたい。

文学作品の対象はもちろん、名辞的表現によって樹立されるだけでなく、事

態によっても描出される。名辭的語義によって樹立された主語対象は、文章のなかで動詞によって事態として展開される。この文章に相関する事態のなかで、諸々の対象性が構成されて、統一的な作品世界が形成されてゆく。このように作品世界が様々な面から事態によって「開示」されるとすれば、事態はその世界に開けられた「覗き窓」である、そして読者はそこから未知なるものを覗き見ることになる。別の比喩を用いるなら、事態は対象を捕える「網」である、その糸は様々な構造をもつ文章関連に応じて多種多様な編み方をされている。しかし、そこにはすべてを捕え切れない網目がある。その網目を先に述べた語義における潜在的成素及び質料的内容の「可變的な部分」と見なしてもよいであろう。そしていかなる長編小説であれ、その有限な数の文章によって、たとえひとつの対象であってもそのすべての属性を開示すること（あるいはその可變部分を除去すること）はできない。まして諸々の（時間内に存する）対象が出現する作品世界全体となれば尚更である。当然のことながら、対象の図式性は作品に含まれる文章の有限性の結果である。

文学作品の対象の多くは、語義の形相的内容と実存的性格づけの契機によって「実在的」な事物もしくは事象として樹立され想定されている。実在的对象の形相的本質として、インガルデンは次の三点を挙げている。1. どんな対象もそのすべての面がどの点をとっても一義的に規定されている。つまり一義的とは、その規定において全く規定されていない箇所、Aでも非-Aでもないような箇所をもっていないことである。2. その規定性は本源の統一をなしている。それが認識において区別され別々に把握られるとき、無限な多様体となる。そのすべてを有限な認識活動では把握切れない。3. どんな実存的对象も個的である。ある対象が「有色」であるとき、そこに属する対象のすべては色をもっている。また色を有する限り、なんらかの色をもち、赤でも黄色でもないということはあるえない。この三点で、文章の意味内実によって樹立され、「実在的」と想定された対象そのものを考察するなら、それが無数の「無規定な箇所」を有する骨組にすぎないことがわかってゆく。

すでに述べたとおり、「バラ」という名辞的表現によって樹立される対象は、その質的性質の点で明示的に顕在的に樹立されるのは、その本性の一契機にすぎず、そこに含まれる質的規定性は暗示的潜在的にしか規定されていない。そのほとんどは潜在的成素によって、特定のタイプの属性（例えば色彩、香り）に含まれると「間接的」に想定されているにすぎない。読書の際には通常意識されず、香りも色彩ももつものと想定されているが、そこには無数の「空白の」「無規定な」箇所が存在する。個性性の点から見ても同様である。名辞的表現の多くは「普通名詞」であり、通常「赤い」バラという表現で満足している。赤のニュアンスのそれ以上詳細な規定は、文学作品ではわずらわしく不必要でさえある。もうひとつ別の例を挙げておこう。ある人物が「A市からB市まで行った」と表現されていても、その中間地帯は何も規定されていないことがある、また描かれた場面がひとつの部屋の内部に限定されていることもあろう。その外部の空間はあるともないとも規定されていないが、ないと言ったら間違いであろう。そこは「空間には断絶はない」という空間一般の本質から、つまり潜在的成素によって間接的に描かれているのである。しかしそこがどのような空間であるのかは分からない。そこも、個的で具体的な質的規定性をもたない「空白な」箇所である。この点は作品に描かれた時間にも言えよう。

この「空白の」箇所は読書の際に様々な充実を許す。事実そのいくつかは読者によって具体化され除去されているものである。しかしその充実の仕方とその程度は個々の読者の体験によって異なる。そこには様々な年齢あるいは容貌の「ハムレット」が出現することになる。とはいえ、一定の充実の仕方はあらかじめ作品によって指定されている。

もし描かれる対象が個的で実在的な対象であるなら、そこには無限な事態が含まれている、しかもその対象の時間的存在を考慮するならば二重に際限のない事態が含まれていることになる。したがって作品の描出はどの部分のどの面からの事態を選択するか、またその事態をどのように織り合わすかにかかっている。逆に言えば、どのような「無規定箇所」を創り出すかによってその描出

の方法と性格が左右されることになろう。またそれにより作品の形態も異なってくる。ここで事態の描出方法について若干補足しておきたい。インガルデンは叙述文の事態を三つ挙げている。「鉄は重い。」という相在態と「顔色が悪く見える」という外見態、そして「犬が走り去る」という事象態である。個々の対象はこうした事態によって開示される。これを彼は事態の描出機能と名づけている。更に、同じ相在態のなかでも「そのバラは赤い」と「木は弱熱伝導体である」とを比較するとわかるように、対象を直観的に把えられるように「展示する (Zur-Schau-Stellen)」機能も区別している。これは事態に含まれる具象的な意味要素にもよるが、音声的要素とも関連している。この要素による情緒的な色調は情景の層に加味されて、そこに現象する対象は同じであっても現象の仕方は異なり、作品全体の性格が異なってくる。また外見を現わす事態のなかでも、視覚的な面が優先されるのか、それとも聴覚的あるいは触覚的契機が多く現われるかによって、その描出も異なろう。人物の描出において、外面的な身体的特徴を示す事態だけが選ばれて、その内面は間接的に描かれることがある。逆に心理描写に終始して、その人物の外貌がほとんど描かれないこともある。更に事態の描出のなかには、ある対象を描出するだけで終わらずに、文章によって直接規定されていない別の事態を開示するものもある。例えば暗喩や比喩を多用する象徴的な作品に見られる事態の描出である。その他語り手が作品に描かれている場合とない場合、一人称小説と三人称小説による視点の相違から様々な事態が生ずるが、これはすでに具体的な作品を通して研究するテーマである。