

〔翻 訳〕

ロマン・インガルデン著

『文芸作品論——存在論, 言語論, 文学の哲学, ——』
その境界領域の研究

(1960 年, ポーランド語版) (3)

武井 勇四郎 / 西澤 孝 訳

凡 例

訳者前書き (2003)	武井 勇四郎	3
日本語版に寄せて (1981)	国際現象学会会長 A.-T. テイミエニエツカ	14
ポーランド語版序文 (1958)	ロマン・インガルデン	18
ドイツ語第一版序文 (1931)		26
〔ドイツ語第二版序文〕 (1959)		31
〔ドイツ語第三版序文〕 (1965)		33
	(以上 37 巻 3 号)	
第一部 予備的問題		43
第一節 序 説		43
第一章 先立つ問題		47
第二節 〔作品の〕事例範囲を暫定的に絞る		47
第三節 文学作品の存在様式の問題		51
第四節 文学作品の心理学主義的把握と作品の同一性の問題		55
第五節 「表象の対象」としての文学作品		63
第二章 文学作品に属さぬ構成要素を考察から除外する		70
第六節 テーマをさらに絞る		70
第七節 何が文学作品に属さないか		72
	(以上 38 巻 2 号)	
第二部 文学作品の築層構造		82
第三章 文学作品の基本的構造		82
第八節 多層的形成体としての文学作品		82
第四章 音声形成体の層		89
第九節 単語と語音		89



〈写真1/複〉 写真提供は哲学研究所図書館の室長のご好意による。
インガルデン (1893-1970) の最初の恩師トワルドフスキ (1886-1938)
と向き合いて、図書館正面に飾ってあった。参照、本邦訳9頁

第十節 いろいろなタイプの語音とその機能……………	103
第十一節 高次の音声形成体とその特性……………	109
第十二節 文学作品に属する音声形成体の範囲……………	121
第十三節 文学作品の築層構造における音声層の役割……………	123

(以上本号)

〔付：前回(2)の訂正表〕

凡 例

- 1) 本の書名は『』で、論文名は「」で示した。
- 2) ポーランド語版の脚註は番号を()で括って(原1)のように、訳者の註は番号を〔〕で括って〔訳2〕のように示し、各節の終わりに両者をまとめて通し番号にした。
ポーランド語版(1960)の脚註の最後に[1958]とあるのは、著者がポーランド語版に付け加えた新脚註である。しかし、[1958]で示されたもの以外にも、ドイツ語第一版の脚註になく、ポーランド語版にある脚註には[1958]で示した。
- 3) ドイツ語第一版と大きく増補されているか、大きく改変されている箇所は【】で括った。脚註でも。
- 4) 隔字体には下線をほどこし、イタリック体は例えば「疑似判断」のように斜体太文字にした。人名は、初出の場合に限り原名を記載した。
- 5) 訳文中、〔〕文は訳者の挿入したものである。
原文の „“ は文章も単語も「」で示し、欧文中ではそのままにした。
- 6) 写真を適所に配するが、提供の複製には〈写真1/複〉のように、訳者武井が撮影したものには〈写真2/武〉のように明示し、必要に応じて節註末尾に説明文を付した。
- 7) 当邦訳の文章および掲載写真の全部または一部を著者に無断で複写複製または転載することは堅く禁じます。

第二部 文学作品の築層構造

第三章 文学作品の基本的構造

第八節 多層的形成体としての文学作品

最初に文学作品の基本構造を略述して、文学作品の本質についての本書の概要を確定しておきたい。

文学作品における本質的築層構造の主要特徴の一つは、それがいくつかの異質な層^(原1)から組み立てられた形成体である点にある。個々の層は次のことによって互いに異なっている。1) それぞれの層に特徴的な質料。この質料特性からそれぞれ層の特殊な性質が生まれる。2) それぞれの層が、その他の層および作品全体の築層構造のなかで果たす役割。個々の層の質料が相違するにもかかわらず、文学作品は、ばらばらに並べられた構成要素の緩い束ではなく、むしろ、一つの有機的全体を成しており、その統一性はまさにそれぞれの層の特性によっている。というのも、これらの層のなかに作品全体の骨組みを成す層があるからである。意味統一の層がそれである。この層はその本質からして残余のすべての層を必要としている。意味の層はそれ自身いくつかの層を規定しているので、それらの層がこの層にその存在基盤を有し、その内実もこの意味の層の性質に依存している。よってそれらの層は文学作品の構成要素としては、この中心を成す意味と切っても切れない^(原2)。

それぞれの層の質料と機能の相違によって文学作品全体は、たった一種類の根本質の形成体ではなく、むしろ本質的にポリフォニー〔多声合唱〕の性格をおびている。つまり、それぞれの層は、それなりに作品全体のなかに見られ、それとして作品の現象的統一を壊すことなく、作品の全般的性格にその持分を持ち込んでいる。特に層のそれぞれは選別されたそれ自身の性質を有し、この性質から特殊な美的価値質が構成される。こうした後者の多種多様な質にその基盤をおいているのがポリフォニー的にして統一的な質であり、それが作品の価値である。



〈写真2〔註〕, 3/武) (G)織物ホール (14世紀に建立, 火災後再建。現存のルネッサンス共廊様式は1555年以後のもの) 前の観光馬車。(右)中央広場の花売り, ポーランド人は花が大好き。人気の的は菊。(1977年撮影)

文芸作品の様々なジャンルが普通は区別されている。この「ジャンル」について一般的に言うなら, 作品が変化変容する可能性を文学作品一般の本質(原3)から引き出すべきである。よって以下のことは明示さるべきであろう, — どの文学作品にとっても特定数の層とその選別が不可欠である。それでも, それらの層の本質的構造によりいろいろな役割を果たすが, 必ずしも, 絶対必要でない役割もある。さらに, どの文学作品にも必ず現れるとは限らない新たな層の出現も, 事情によってはある。

それならば, どの文学作品にとっても不可欠な層とは, いかなる層か。この先で明示するが, 先取りして言えば次のものである。

- 1) もろもろの語音とその上に築かれる高次の音声形成体の層。
- 2) 様々な次元の意味単位もしくは意味統一の層。
- 3) 各種の図式的情景(訳4)と情景の連続や系列の層, そして最後に,
- 4) 作中に描かれた対象とその成り行き〔筋の展開〕の層。

ことこまかに分析してゆけば分かるが, この最後の層は, こうも言ってよければ, — 「二面的」である。描き出す志向的な文相関者(特に事態)の「面」とこの志向的な文相関者によって描かれた対象の「面」である。とはいえこの場合, 一つの層として述べるわけは, 後ほど示すような重要な理由による。文芸作品なら作中に表現される「理念」の層がないのか(このことはしきりに言われる), そしてこの場合の「理念」という語は何を意味するのか, — これも問題であるが, 機会を見



〈写真 4, 5/武〉

(F)旧市庁舎時計塔 (70 m, ゴシック様式, 13世紀末。1525年に時計がつき, 尖塔の屋根はバロック様式, 1686) と(E)聖マリア教会 (81 m) は, (G)織物ホールを挟んで対角線上にある。
(1977年撮影)

て立ち戻りたい。

それぞれの層においてその層に特徴的な美的価値質が、いろいろな特性の上に築かれる。これと関連してこんな疑問が起ころう、——先に指摘したもろもろの層を、こうも言ってよければ「縦断」し、そこにその構造基盤をもつような文学作品のもう一つの層、つまり、美的価値質とその上に築かれる価値ポリフォニーの層を区別する必要はないのか。しかし、この問題はそれぞれの層の解析が済んだ後でしか解決できない。したがって、文学作品の築層構造全体において美的態度で見られる対象は、そもそも何か、——この問題も後回しにしなければならない。

築層構造の多層性をいうだけでは、まだ文学作品の特殊な本質を完全に汲み尽くしたことはならない。なおもそこに、文学作品に「始め」と「終わり」をもつような別の構造的契機を看取る必要がある。この契機は読書中に始めから終わりへと延びる「展開」をつくる。この特殊な構造的契機が意味統一の層を基盤として、多層性とあいまって、文学作品の二次元的拡がりの土台となっている。

文学作品が多層的ポリフォニーの築層構造を成すという主張は、ごく当たり前のことである。しかし、私の知る論者の誰一人、まさに文学作品の本質的構造特性があると、はっきりと看取った者がいない(原5)。実際に文学研究を行うとき、す

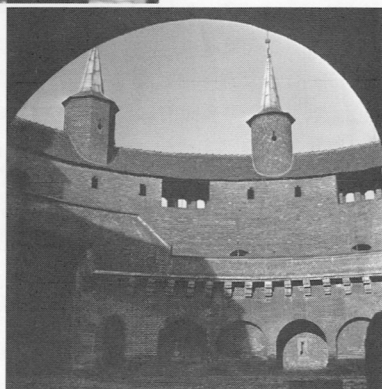
なわち具体的作品について論じたり、それらのいろいろなタイプを見つけたり、また異なる文学傾向や流派を比べたりするときなどに、文学作品の個々の要素を識別し、その性質の発見に努めてきたことは確かである。しかし、誰一人、各種の関係をとり結ぶもろもろの層の条件づけが、ここで肝要であることに気づかなかった。また一度も、もろもろの層の一般的構造をはっきり識別しなかったし、この構造から生じる層相互間の連関も支持しなかった。個々の層、それ固有の役割と機能、そこから生じる連関の種類、——それを一つ一つ分析にかけて初めて、文学作品の構造の独自性が明らかにされるのである。この分析によって初めて、これまで徒勞に終わった特殊な文学的問題や文学的美学的問題の解決の堅固な土台が、据えられるのである。なぜならば、文学作品の多層性を無視すると、それぞれの層の問題で説



〈写真 6, 7/武〉

(I) バルバカン要塞 (16世紀初頭)、——七つのトンガリ帽子のついた円形 (直径 20 m) で、130の銃眼、幅 3.5 m の壁でタタールの侵攻を防ぐため、(H) フローレンス門の前にどっしりと構える。右はその内部。

(1977年撮影)



明のつかないことが出てくるからである。例えば、よく考察もされ議論もされてきた文学作品の「形式」と「内容」（もしくは「形態」と「内実」）の区別と連関の問題も、多層的築層構造を考慮せずしてはおおよそ正しく把握できない。というのは、必要とされるすべての用語、——作品のもろもろの層の区別がなされる以前に用いられた用語が、多義的であって、ある層から他の層へと移り歩いているからである。特に、文学作品の形式の問題を解決する試みでは、多くの層のうちからただ一つの層しか注目されず、残余の層を考察からははずすなら、その成功はおぼつかない。なぜならば、この場合、作品の形式が個々の層の形相的契機ならびにそれらの緊密な協働に由来することが、見落とされるからである。これと連関して、われわれの成果を考慮に入れなければ、何が文学作品のいわゆる「質料」を成すのかという問題も解決できない。最後に、先に指摘した「文学ジャンル」の問題も、文学作品の多層的築層構造の理解が前提となっている。そこでまず先に、この問題を説明しなければなるまい〔訳6〕。

註

- (原1) この「層」という比喩的な表現が何を意味するかは、この先の考察で明らかになる。
- (原2) しかし、このことによって意味統一の層が、文芸作品の美的把握において中心的役割を果たすと言うつもりはない。
- (原3) 「本質的問い」で用いた正しい用語法では「文学作品一般の一般的理念の内実から」と表現することになる。しかし、このような回りくどい表現でもって、もっと本質的に正しいとする見解をここで展開することはできない。
- 〔訳4〕 Ansicht i (ドイツ語)の訳語。古くは、日本の能楽書に出てくる「景」に当たる。光景、風景、心景、情緒・感情の心象風景の総体、——外的知覚+内的知覚を含めた意味内容で「情景」の訳語を当てた。ポーランド語の訳語 wygląd の原意は「事物の表面的形象」の意である。
- (原5) J. クライナーは二度ほど文学作品の各種の「層」もしくは「局面」に、1) 論著『文芸における内容と形式』、2) 論著『文学作品の性格と対象』において、区別を設けている。しかし、最初のケース（前掲書〔本邦訳59頁〕140-142頁）で扱っているのは完成した文学作品の層ではなく、むしろその成立段階のそれである。ともかくこの段階は作品の完結後に作品そのもののなかに現れるものである。以下がそれぞれの層である。a) 表現に駆り立てる激しい心的高揚状態、b) その表現衝動を鎮めその心理的内容を定着する形象、場面、形姿、反省、c) すでにb) に含まれたものの文節化、これは作品の細部を構成し文学ジャンルをきちんと決め

る。最後にd) 表現体系とそれと等価な諸体系の細部規定。残念なことにこうしたそれぞれの「層」が完成した作品に現れるのか、どのように現れるのかの説明はクライナーに見当たらない。彼の論述は興味深い。しかし、私がここで文学作品の「層」と言うときに念頭においているものと関係がない。私の区別は完成した作品の層に関したものである。クライナーの区別した作品の成立には対応していない。二番目の論文で、クライナーは完成した作品を扱っている。彼は「テキストの内実」のなかに「人間現実の個別局面」を見ている。この局面をさらに四つの局面に分けている。「よってこの個別現実には四つの領域、四つの局面を含む。1) 語資料の全体(資料の個別化と有機化)、2) 内容の読解と再構成、3) 「生活現実」と類似しているがそれと切り離されて、特定の仕方意識に押し付けられる表象の体系、4) 創作と形態化において現象する精神的技能(前掲書〔本邦訳59頁の『文学作品の性格と対象』173頁)。その後の論述を基にしてもこの四つの局面が「テキスト」そのものの構成要素となっているのか、それとも読んだテキストの内実が「心的要素のすべて」を含むという先に引用した説明も、また余計不明瞭にする。それぞれの「局面」を識別することは、クライナーによれば、二義的なものでしかない(参照、同掲書280頁)。私の問題の把握がクライナーの見解といかなる関係にあるかは、もっと考察を進めてゆくなかで分かってこよう。さしずめ指摘しておくが、クライナーの理解する第一と第三の「局面」だけがどうやら私が区別した層のそれぞれに対応しているようだ。もちろん、彼の分析が心理学主義的観念から開放され、個々の概念や用語を純粹に仕上げているとしての話の上である。しかし、クライナーがこの二つの局面において、第二と第四の局面を同一面上に並べているところを見ると、彼が「局面」のもとで解しているものは、私が「文学作品の層」のもとで解しているものと、どうも別個のようだ。

他の論者について言うなら、私の見解は、W. コンラートが論著『美的対象』(„Zeitschr. f. Aesthetik“, t. III, IV)のなかで示した立場にかなり近い。コンラートも文学作品の四つの異なった「面」(彼のいう Seiten)、——音記号、意味、思念対象、表現(ないし表現された対象)を区別している。しかも、取り上げた論文の別の箇所では文学作品全体の三つの本質的「契機」——記号、意味、対象しか挙げていない(参照、同掲書489頁)。いずれにせよコンラートは情景の層(コンラートの用語では「表象像・Vorstellungsbilder」)を作品から除外している。似ているには似ていても、われわれの見解と多くの点で違っている。特に文学作品内に現れる個々の構造や現象の分析成果の点でそうである。個々で細部すべてにわたって論じ、コンラートの主張と議論をたたかわすことはできない。ただし次の点だけは指摘しておきたい。1) コンラートは、異質なもろもろの層のポリフォニーが、文学作品にとって本質的である点を看取っていない。どうやらこうしたポリフォニーが生まれることに気づいていないようだ。作品の「もろもろの層の面」を彼が区別

したことで基本的にはいい線をいっていたが、文学作品の基本構造を、その特殊な築層構造や統一性において正確に解明するほど深めたわけではない。2)「美的対象」をある理念の対象と見る彼の見方は、本書の最終成果が示す通り支持できない。この点でコンラートはフッサールの『論理学研究』の観点の強い影響を受けすぎて、文学作品の独特の存在様式を捉えることができなかった。しかし、この点で彼も、文学作品、例えば、数学的对象との間に何か相違のあることに気づいていた。ただし彼のこの問題に関する主張は大変幼稚なものだった。そしてこれは何も驚くに当たらない。当時、実在的存在論の研究がほとんどなされていなかったので、文学作品の存在様式の問題は一般にまともに提起できなかったからである。それでも、私はコンラートの論文を、文学作品の哲学的理論の重要な緒になっている、と見る。

[訳6] インガルデンはギリシャ哲学に造詣が深く、ギリシャ哲学用語、——フォルム(形式、形態)、マテリア(質料、材料)を用いて、とりわけ第三、四、五、六章を論述している。

なお、ついでに言うと、筆者が留学中お世話いただいた、クラクフ在住の第三子ヤヌシさんによると、彼の趣味の一つは、ピアノを弾くことであった。

インガルデンが前出註(原1)で「「層」という比喩的な表現」と言うとき、建築物の構造を念頭においていたのであろう。インガルデンは、文芸作品の構造を、語音・語義の層の上に意味単位・意味体系の層を、さらにこれらの言語二層の上にもろもろの情景の流れの層を、そして最後にその上に小説なら話しの顛末の層を積み重ねるといった構造とし、つまり、入れ子的築層構造として、そしてそれぞれの層やその価値質の相互作用によって生まれる事象を、音楽用語を用いてポリフォニー(多声和音)やポリフォニー的ハーモニーであるとす。また、リズム、テンポ、メロディーの音楽用語も多用している。この点で、インガルデンの『文芸作品論』の発想には、建築構造と音楽のイメージが強く働いていたと見て大過ないであろう。

[写真2] クラクフは中東ヨーロッパの交通・交易の要衝地、近郊ヴィエリチカに中東最大級の岩塩鉱もある。織物ホルの1階は土産物売り場、2階は国民的歴史画家Jan Matejko ヤン・マテイコ(クラクフ生まれ、1838-93)美術館。彼の巨作2点『ラツワヴィツェのコシチューシコ』(1888)、『プロシャの忠誠』が展示されている。参照、拙稿「ポーランド紀行」①「ヤン・マテイコと黒い聖母子像」(未来社刊『未来』誌1979年6月号)。



(写真 8, 9/複)
マテイコ作、最晩年の失明直前の『自画像』(1892)と『プロシヤの忠誠』(1882, 部分)



第四章 音声形成体の層

第九節 単語と語音

「言語」が文芸作品の本質的要素を成すのか。この問いは古くから論争的であるが、解答は様々で、肯定的なものもあれば否定的なものもある。ひとまず文句なく文学作品と見うけられる事例を挙げてこの問題を考察しよう。【例えば、ミツキューヴィッチの『クルミア・ソネット』『タデウシ氏』、ゲーテの初期の抒情詩、Berent ベレントの『生きた石』、Wispianski ヴィスピアンスキの『結婚式』に注目しよう。このいずれの事例を見ても、文学作品の築層構造に言語の層（正しくは二つの層）が現れていることは確実である。取り上げたどの事例においてもまず目につくのは語、文、文の体系である。ところで、】ただ事実を確認しただけでは、どれほどそ



〈写真 10, 11/複〉〔註〕

ヴィスビアンスキ (1869-1907) は「若きポーランド時代」の劇作家にして画家。(上)『夫婦自画像』(1904), (右)『エリーザ・パレンスカの肖像』(パステル画, 1907)

れが、一連の問題解決に意味や意義があろうとも、解答は出ずじまいに終わる。というのは、こんな問題が提起されるからである。第一に、「言語」はいかなる意味で文学作品に含まれるのか。第二に、多くの研究者が表明しているように(原1)、言語は文学作品にアプローチするのに不可欠かもしれないが、単なる一手段にすぎないのではないか。また逆に言語は作品そのものの本質的構成部分(材料)ではないか。しかも芸術作品たる文学作品において本質的な役割を果たす構成部分ではないか。そして最後に、極端な別の立場によって表明されているように(原2)、言語は文学作品の構造を丸ごと汲み尽くしているのではないか。これらの問題を順次考察しなければならない。

「言語」(言葉)は生理的に条件づけられた心理的機能の意味に解することもできよう。他者への話しかけとか、自分自身への話しかけのいわゆる「内言」ともなる(原3)。この意味での「言語」はわれわれの問題との共通点は何もないことは明白である。ところで、例えば、「英語」とかと言うときの意味の「言語」もここで除外しなければならない。ここでもつばら扱われるのはどの文学作品にも出てくる言語形成体、——もちろん、つねにある言語の語、語句、文、文の体系である。この種の形成体とは何か、——これが最初の課題である。

これらの形成体のいずれにおいても、二つの面ないし二つの構成要素を区別しな

なければならない。一つは特定の音質料^(原4)、これは多様な差異をもち、個々の文学作品で様々に配列されている。もう一つはそれと「結合している」意味である。両構成要素はいずれの言語形成体にも現れる。人との言葉のやりとりとか、文学作品においてそれが果たす機能とかにはまったくかわりない。よってまずこの両構成要素を個々別々に、また両者の相互関係において研究しなければならない。

本源的ではないにしろ言語の最も単純な言語形成体は、単語である^(原5)。単語には一方に語音と他方に語義がある。特定の音響質料が語音と成る場合は、それが多少なりとも特定の意味を「もつ」場合に限られる。語音は意味を担う機能を果たし、場合によっては意思疎通において意味を伝達する機能を果たす。この機能が語音にとって非常に重要で本質的である。そのため音響質料から、音のまとまった統一的全体たる語音が区別されるのは主にこの機能によってである。【ここから95頁まで大幅な増補であり、【】で示した。また、ドイツ語第一版の註にも増補があるので、【】で示し、[1958]とした。】このことはH.ベルグソンも『物質と記憶』のなかでいみじくも指摘している^(訳6)。外国語か少なくともわけの分からない言葉を耳にするとき、聞こえるのは個々の単語ではなく、連続音の流れである。この場合この言語の文字つづりが「発音転写」(例えば、英語とかフランス語の)でないと、個々の語の文字書体をいくら知っていても、語の識別(聞き分け)には役立たない、それどころか邪魔にすらなる。外国語を習得している場合にのみ語義は反省抜きにいきなり特定の音と結びつく。聞こえるのは切れ目のない音波ではなく一続きの語音である。とすれば、具体的な音全体ないしは具体的な音響質料と「語音」は対立していることになる。なぜならば、語音の構成に寄与するものは、それと結びついた何回となく用いられた厳密に同一^(原7)な語義であるから。こうなるのも音単位の隣接の音単位からの区別によるだけでなく、すぐ述べる別の様式にもよる。

「同じ」語(例えば、「家」という語)が何回か「発音」されるといっても大過ない。例えば、高く鋭い音調で発音される時もあるれば、低く柔らかい音調で発音される時もある。そう発音されてもどの場合も同じ意味が注目されている。と同時に具体的な音響質料は、そのつど新たなものであるばかりか、いろいろな点から見て(例えば、抑揚、音色、声の強さ等)違っていても、この語の同一性が同一の語音によって捉えられていることは確実である。この「同一」の語音とはそもそも何か、そして同じ語音が発音されるための条件は何か、——こういった問題が提起される。

最初の問題についてはこんな見解を表明する人もいよう。語音とは具体的な音響質料からの部分の選別とその配列にほかならず、この部分が沢山ある様々な音声単位の中から反復される。反復されることによって個々別々の具体的な音響質料に、特にある点からこの音声に注目される。そのとき、見かけの同一性がつくられる。それと対応して音響質料（「分節化した」）を聴き取る場合には、この具体的な音響単位からその部分や側面が選別される。そのうちのある部分は存在しないかのごとくある程度「見逃され」、無視される。それに対して他の部分は特別に注目され、力点がおかれ、前面に出て、具体的な音響質料全体の役を引き受けるのだ、と。

しかし、この見解は間違っていると思われる。ある言葉を耳にするとき、実際に聴こうとしているものは、そのときに聞こえる具体的な音響質料の選別された部分や特徴、それに音響質料そのものと同じ具体的なものや個々別々のものではなくして、むしろ音の典型的な形態である。この形態は具体的な音響質料の上のみに現れ、いわばそれに基づいて与えられ、たとえこの質料が時によってかなりの差異を示しても、同じものか同種類のものとして現れるものである。また聴き取るさい実際にこの語とその理解に集中する場合でも、この音の典型的形態が、今この場限りで響く個別的種差のものとして与えられるのではない。逆である。特定の言語のなかでその語が何回か繰り返し発音されても変わらない。この音の同一の典型的形態こそ当の語の特質であるとされるのである（特定の言語において、これこそが私が「語音」と名づけるものである）。この形態は具体的な音響質料の反復される特性とか、部分の単なる「選別」とか「選択」とかではない。それは音響質料を土台にして築かれ、そこで具体的な形態をとってありありと知覚されるものである。その場合、音響質料とも同一視できないし、この語が発音されるたびに現れるそれ独特の個別的具體化とも同一視できない。というのは、典型的な音として、典型的な形態として同一であり、それに引き換えそれを築き上げている音響質料の方は、多種多様で、その数も切りがない。よって典型的な音は実在的なものとは見なせない。なぜならば、実在的なものには本質上、多くの実在的個体や個別的出来事においてまったく同じものは、一つとしてないからである。しかし、他方、語音（特定の言語における、例えば、ポーランド語の語音）を数学的対象のような理念的タイプの存在自律的対象と見なすことは誤りであろう。そうであれば、発見するのみで、没時間的な不変的単位として認識し、また数学的対象とか、純粋な理念的質の場合に見られると同じような存在物とするしかないだろう。ところで、特定の言語にお



〈写真 12, 13/武〉

(H)フローレンス門、旧市街の最重要な門 (13世紀建立、頭部はバロック様式、高さ33.5 m)、この門の左右の市街壁が残り、当時を偲ばせる。(右)内側の壁に絵画などをかけて売る青空市場であり、人だかりして賑わう。

(1977年撮影)



る語音の形成は、間違いなく時代の移り行きのなかで、実在的な文化的条件の影響をいろいろと受ける。また語音は歴史の歩みのなかで様々な変遷と変容を受け、ある時点にいたってようやく安定する(原⁸)。語音は実在的なものではない、でも何か現実に棹さして、その変遷とともに変わる。しかし、この変化は、いったん成立し、発展し、しばらく続き、永久に消える具体的な音響質料の変化や推移と根本的に異なったものである。語は何回となく発音される、しかし、その「語音」の方は、「発音」(原⁹)が違っててもその都度同じままである。そしてかなり長い重大な歴史的過程、外的環境の変化、とりわけ特定の語が用いられる文化的雰囲気の大変換とかがない限り、語音はそう簡単に変化しないのである。

この問題の細部を調べだせば深追いすることになろう。言語学者におまかせしたい。当面のところ、もっと重要なことは、具体的な音響質料と語音との相違をつくるものは何かという問題である。もっと正しく言うならば、どうして、ある語の特定の音が一定の音響質料の上に居座り始め、徐々にその質料を覆い尽くしてしまっ、もう音響的実験器具を用いずしては、実際にわれわれがつくったはずの音響質料と、特に訛りの場合だと、聴き取っている語音の形態との区別がつかなくなるほどになってしまうか(原¹⁰)、最も妥当な考えとしては、音響質料が主要な点で同一で不変な意味の担い手の機能(原¹¹)を獲得して、それが語の典型的な音形態の誕生

を促し、またその形態を、たえず更新して変化する音響質料に対立していると見るのがよい。日常語の意思疎通の場合など、意味はそれがよってもって「表現される」、もっと正しくは、「発音される」外皮とか手段を要求する。ある決まった意味をそれとは別個の、いろいろと関係し合う多種多様な意味のなかで用いるには、個々の意味とその外的「表現」とに一義的な対応関係を設ける必要がある。よって同一の意味の「表現」には、意味と同じようにそれ自体不変でつねに同じものが選別されることが目的に合い理屈に適っている。多くの様々なケースで用いられる同一の意味によって現れる外的表現として役立つものには、その場一回限り起こるような実在的個体や実在的事象ではまずい。そのわけは、一方では「語音」の基礎として役立つ具体的（聴覚的、視覚的等）質料の性質によるし、他方ではいろいろな関係をもつ同一の意味の現れるケースが原理上無限の数にのぼることによる。したがって、個々のケースで確かに具体的質料（別のケースで使用される質料と類似しているだけで、それと同一でない、よって「語音」そのものではない）を用いざるをえないが、それは「語音」となる同一の典型的形態の具体化たる「感性的」基盤や土台をして役立っているにすぎない。この典型的形態こそが、具体的な音響質料の上に「当てがわれ」付与されるのであり、とりも直さず、この質料に助けられて「感性的形態をとり」、現象的に知覚されることになる。また、そのとき初めてこの典型的形態が、意味に属しそれを「担う」ものとなる。

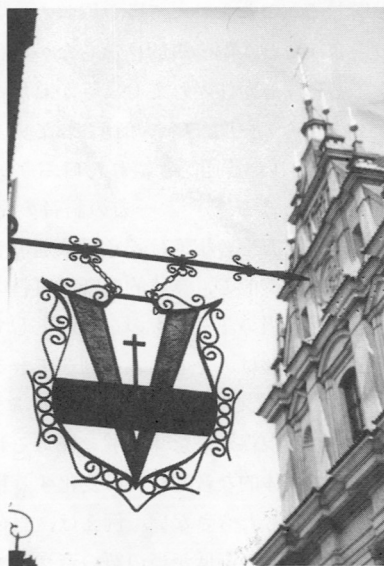
この「語音」の見解は次のような事実によっても確証が得られる。厳密な言い方ではないが、「同音」異義語でもその音は *de facto* (事実上) ぴったり「同じ」ではなく、それを感じ取れる差異がある（参照、例えば、ポーランド語における *iter* (道) の意味の「droga」と *cara* (値段が高い) 意味の「droga」)。違った意味と結びついている音は、^{ホネテック} 純粋な音声的視点から見て、若干違った風に発音されるにとどまらず、差異をつける特定の性格をおびている。この性格はやはり語音の性格であるにしても、純粋に音声的なものや視覚的なものをそれ自体超え出ている。語音の一般的形態を変容するこの性格は、意味から語音にはねかえる特殊な反射のごときもので(原12)、少なくとも若干のケースでは情緒的性質のものである。したがって、意味の差異が外見上「同じ」（もしくは同種類の）語音に或る差異をもたらすように、他方で意味の同一性も語音の同一性を保つのに寄与する。そうなるわけは、類似した具体的な個別的音響質料の上に築かれているものが、ともかく具体的なものでなくて、むしろその具体的なもののなかに現れる語音の典型的な形態質(原13)である

ことによる。われわれが他人の話しを理解しようとして耳をすますのはこの典型的形態質である。】

個々のケースにおいて何が語音(先に確定した意味での)に属するのか——これは一般的に述べるににくい。それは語音形成がきわめて多くの事情に、わけても当該言語にとって特徴的な音体系に依存していることによる。ともかく単音節や複音節の一定の選別や配列だけが、ここで働いていると断ずるのは誤りであろう。ただし音節が、通常の場合、語音において最重要な役割を果たしていることには間違いはない。経験が教えてくれるように、語音に属するものとしては、個々の複音節が発音されるときの音調の高低(例えば、ドイツ語の die Liebe の ie として書かれる高音の i 発音の、特に母音の長短【(参照, 例えば, ドイツ語の die Jugend の長い u とか bund の短い u)】, 単語におけるアクセントの位置, 特にいわゆるアクセントの移動等がある。複音節の秩序と配列をそのままにしておいて、音調を変えるだけでも二つの語音に区別が付き, 対応の意味に差異がもたらされることがよくある(原 13)。最後に、語音に属するものとしては、音に基づいて現れるにせよ、本質的にもはや純粋な音現象でなく、共属する意味内容に直接依存している様々の特性がある。例えば、「俗」語、「失礼」語、「誇張」語、「露骨」語等がここから出てくる。これに反して日常会話で単語や文全体が喋られるときのいわゆる「口ぶり」はこの語音に含めるべきではない。この「口ぶり」は話し手の心理状態と直接結びついていて、その外化となるか、よく言われるように「表現」となっている。この問題、——生々しい言葉が果たす「表出」機能の問題一般にはこの先の論述に戻ることにする。当面、「表出」現象の一切が語音そのものに属さず、むしろ具体的な音響質料のつくられ方にかかっていると強調しておくだけで十分である。具体的な音響質料の典型的形式(個別的具体化においてでなく)においてのこのよう

〈写真 14/武〉

②フローレンス通りの聖具店の看板
(1977年撮影)



な特殊形態とか、着色とかは、少なくとも若干の文学作品、例えば、戯曲や抒情詩の言語にも含まれる。このことについてもこの先で言及する。

語音についてのわれわれの見解は、同一の語がいろいろな文や文連関のなかで用いられるとき、それで高次の意味単位のなかで占める位置とそこで果たす機能に応じて語音が二次的変容を受けるという事実を否定するものではない。例えば、ここでは文意によって課せられたアクセントが働く。この事実はわれわれの意味の「語音」がなんら存在しないとか、またこれと関連して具体的な音響質料しか扱っていないということにはならない。このことは、同一の語音形態がしかるべき事情によって二次的な、またも典型的な形態質と結びつくということの証でしかない。こうしたことによって語音と結合した意味ニュアンスがもっと細かな表現となる。このニュアンスは高次の意味統一のなかにある語の機能によって生じる。この先で(参照、第五章)意味の構造をもっと詳しく分析すればこの一風変わった音性格がどのような役割を果たしているかがはっきりしよう(原14)。

この論述を締めくくるに当たって今一つ指摘しておけば、私が論破したい語音論への反論として役立つ。つまり、その都度変化しても語音の具体化に影響することのない具体的質料の特性が、人が話しているとき全然注目されないとか、それにも増して、これといって聴き取れないとか、というのは正しくない。確かに、通常の場合、それが関心の的にならないのは、人の話しの意味をつかもうとしてもっぱら語音に注意が注がれてしまうからである。しかし、具体的な音響質料の特性も少なくともある程度一緒に知覚されているのである(しばしばことのついでに知覚される)。それが普通聴き慣れた口ぶりから外れていると気づくし、時には全面的に注意的となる(原15)。一方の語音の聴き取り方と他方の具体的な音響質料の特性の聴き取り方との相違は、意思疎通の手段として語を生々しく使うときの既成の語音が果たす機能と、具体的な音響質料の特性の変化との相違に対応している。つまり、語音は当の語そのものをそれとして特徴づけその意味を規定している。その語音を聴き取れば、その語義に到達できる具合になっている。このことによって話しを聴いたり、文学テキストを理解する通常の場合だと、テキストを理解する(原16)人の主たる視線が、意味理解を経てそれが指す対象へと注がれることになる。それに反して具体的な音響質料の変化する特性には、こうした語の機能の働きに対して何の寄与ももたらさない。例えば、当の語が重い低い口ぶりで発音されようが、もちろん口ぶりの高低が当の語の音に含まれないなら、その語義、その合理的意味に

は何の変化も来さない。しかし、この音響特性の方は生々しい会話において果たされる「表出」とか「告知」(原17)とかの機能において本質的な役割を果たす。このほかにこの特性は、聞き手の意識に起こる具体的な心理的内容の形成とか、互いに話しを交わす人の挙措に著しい影響を及ぼす。同一の語でもきつい不快な口ぶりで喋ったり、やさしい穏やかな口ぶりで喋ったりすれば、話し手の無作法とか、好意や丁寧さを表出することになる。しかし、これは語義に影響を及ぼすことはない。しかし、こうしたことでしばしば分かる



(写真15/武)〔註〕
インガルデン家のお墓 (1977年初夏撮影)

ることだが、当の語が当該言語のなかでその独自の意味を失っていないのに、話し手が本当に頭に考えたことをはっきりと述べるのを避けて相手に見当のつきそうな語を使っているのである。「口ぶり」を変えれば、聞き手に違った情緒気分を抱かせるし、いろいろな行動をとらせることもできる(例えば、「きつい」命令口調、やさしい口調、——ていねいな誘い口調、それとつながる聞き手の反応)。当然のことながら、いずれにおいても純粋な語音が一定の役割を果たしている。この理由から、ただちにいろいろなタイプの語を区別することにしよう。それにしても、語音の基本的な本質的な機能とは、当の語の意味を規定することにある。

註

- (原1) 参照、例えば、E. Kucharski クハルスキ「文学作品の美的解析法について」。
(原2) このような立場に立つのが、ロシアのいわゆるフォルマリスト、例えば、Томашевский (Tomaszewski) トマシェフスキー、Жирмунский (Zirmunski) ジェルムンスキー、Шкловский (Szkłowski) シクロフスキーと思われる。[1958]
(原3) H. Annman アンマンが「Sprachen」と「Reden」とに設けた区別(参照、『人間の言葉』t.I, s.38 n.)は、ここでは役に立たない。【それに対して、Saussure ソシュールのLangueとparoleの区別の方が、ここである程度便利だが、ここに提出された問題を汲み尽くしているわけではない(参照、『一般言語学講話』1912)。参照、

ポーランド科学アカデミーにおける私の報告「音声論者の見解への批判的覚書」
ポーランド科学アカデミー報告書, 1948, クラクフ。】[1958]

(原4) 「音声質料」の用語は多義的である。参照, この先の論述。

(原5) ここでまず念頭に浮かぶのが「話」語である。しかし、「書」語や「活字」語もある。「書」語については二通りの意味で言える。1) あるときに成立し, しばらく続き, 消えてゆく個々の定用の書体として。これは話語に対して特殊な代理機能を果たす。書体の個別性もその定用性もこの機能にとってはどうでもよい。これと連関して「書」語(手書き)についても一つ別の意味で言える。2) 普通, 漠然とした典型的形態質として。この形態質は, 実際に「記号」の形で具体化されると「単語」(語音)として現れる。最初の意味での書語は一般に文学作品の構成には入らない(*)。それに対して二番目の意味のものは文学作品に属するが, それも手書きで印刷された視覚的に読みとれる作品に限られる。二番目の意味での書語をこの先でもっと詳しく扱わねばならないだろう。参照, 第十四章。

コンラートは語の本質に属するものは語音だけであってその視覚的には入らないと主張するが, 少なくとも私には疑わしい。「字の書けない」人と書ける人によって話される語の二つのタイプを区別しなければならないように思える。字の書ける人の語はその語音が文字と緊密に結びついていてある程度それと一体となっている特徴をもつであろう。ところでコンラートはこの場合, まず語音が語に属するとした限りでは正しい。注意あれ, ここで分析した意味での語音の具体的音響質料から区別したわけではない。

(*) 本書第一版刊行後数年後にN.ハルトマンは『精神的存在の問題』を書いた。そのなかで彼は, とりわけ文学作品の層の見解を自分の論述に用いた。そのさい彼は, 意に反して文学作品の「もろもろの層」の概念を改変し, それについて述べてはいるものの, 別の要因を示している任意の存在基体や要因を念頭におく始末となった。その結果, 彼はここで一番目の意味で「書語」と呼べるものを文学作品に含めている。[1958]

[訳6] インガルデンは1918年, フッサールに博士論文「アンリ・ペリグソンの直感と知」を提出し, 博士号を取得する。その造詣の深さは恩師を驚かせた。

(原7) この同一性にもかかわらず, 同一の語義の内実にある変化が生まれる。参照, 以下の十六節と十七節。しかし, そうしたときでも, 同じ「語音」の違う形式で現れるのが普通である。

(原8) 文法はすべてこのことに寄与しているのだ! [1958]

(原9) この「発音」のされ方の違いが, ある種族語の地方色の違いとなる(参照, 例えば, 同じポーランド語の小ポーランド「訛り」やワルシャワ「訛り」)。[1958]

(原10) 語音がいわゆる国語(「文」語)や, その方言において何なのか, そしてそれが具体的音響質料とどれほど大きく違っているかをわきまえている人のみが,

個々人の具体的「訛り」のレコードや磁気テープによる「録音」全体が生きた言語の研究にとっていかに大きな誤解の種を撒き散らしているかに気づき、また、どれほど、録音されたものは、それ自体言語の構成要素を成さない具体的な聴覚的質料にすぎず、言語形成体としての語音ではないと、気づいている。日常会話ではわれわれは、この音響質料に全然注目しないし、それがいかなるものかおよそ意識もしない。仮に本当にわれわれが会話でこの質料に注目してその質の個性を正確に聴き取ろうとすれば、相互理解はまったく不可能か困難をきわめよう。おそらくわれわれは「本から」言語を学び、「訛り」の規則を理屈だけで覚えて、この言語(例えば、英語)の語音を具体的に耳で覚えずに英国に出かけ、その住人と話して何も分からない人々と同じ感じをもつことになろう。彼らが具体的な流れの響きを正確に聴こうとすればするほど、聞こえることが理解できなくなる。彼らが具体的な音響質料に細心の注意を向けてその具体的な発音の違いを知って、まさにどんな単語がこのような違った響きで発音される「ことになっている」のか見当がつかない。「喋りぶり」の具体的な違いを捨てて、音のある典型に注目し始めたときに初めて、この言語の語音のまさにとるべき方向が徐々に分かり始め、そうしたときに初めて話し手の言うことが理解できるようになるのである。それに引き換え、この言語を「流暢に」話す人は具体的な音響質料の方はとり立てて気にしない。またこの偏りがあったとしても、この単語を、その典型的な音でただちに聴き取り、それを「規則通りに」発音しているものと確信していて、自分がつくり出した具体的な音響質料が発音され聴き取られるべき語音からずいぶんはずれていることに、およそ気づかないのである。音声学の実験的研究は、本来の言語形成の脇道に通じていて、われわれの言語研究を大きく迷わすものである。これこそ一見して大変「厳密で」、「客観的に」見える自然科学的方法が人文科学的形成体に適応した場合、いかに本来の研究成果と関係のない、空虚な成果に終わるかの典型的見本である。音声学の実験的研究が証明した唯一のことは、われわれが話すさいにつくり出す具体的な音響質料が、どれほどかけ離れているかであった。同様に手書きの書体は、例えば、ラテン語アルファベットの字体からずいぶんかけ離れている。しかし、誰が一体、作家個々人の飾り文字書体などを、例えば、ポーランド語の単語として研究するであろうか。[1958]

(原 11) これとてまったく正確な言い方とは言えない。なぜならば意味の担い手となるのは具体的な音響質料ではなく、むしろこの質料の上に築かれた語音にすぎないからである。しかし、たえず使用されることで、こうも言ってよければ言語のなかに根差した出来合いの表現になるという点でのみ正しい。それに対して語の成立、誕生の段階というものがあり、音が形成されたばかりの段階では、音響質料がある程度意味を担う機能を果たす。

(原 12) J. シュテンツェルの例文、「Der Herr hat gegeben, der Herr hat genommen」と「Herr hat seinen schirm vergessen」がこれに属する。〔日本語で、この「Herr」

を同じ語や字形を用いて訳せないが、一応訳すと「主が与えたまい、主がもらいたもう」——とヨブが言う、「旦那さま傘をお忘れです、——と主人に使える女中が言う。」ポーランド語版の訳者もこのドイツ語原文を示さずに、いきなりこの「herr」をポーランド語の「pan」に置き換えてポーランド語文（ポーランド語原文省略）で表記しているが、訳しにくいと述べている。（参照、J. シュテンツェル『意味、語義、概念、定義』„Jahrb. f. Philologie“, t.I, s.160 n.）【また参照のこと、J. シュテンツェル『言語の哲学』（1935, ss.16-17）, „Der Abgeordnete XX, schlug nach einer erregten Debatte ...

- a) ... Vertagung vor.“
- b) ... Der Abgeordneten Y ins Gesicht.“

〔このシュテンツェルの例文も忠実に日本語に移すことはできない。Schlug ... vor には「提案した」の意味があり、Schlug だけなら「なぐった」の意味であるから。

「代議士 XX は激論の末、

- a) 延期を提案した。」
- b) 代議士 Y の顔をなぐった。〕

「議会の延期提案の方は、議会のことでない挙動が報じられるさいの憤激した音調や満足げな音調とまったく違う「響き」をもとう。発話のこの音調は初めから全音節をも変えて、「延期」か「顔」のところでクライマックスに達している……。」〔ドイツ語原文省略〕 [1958]

(原 13) この理由から語音が言語の「感性的側面」とよく言われるが、まったく間違っているように思える。（参照、例えば、E. Cassirer カッシーラーの『象徴形式の哲学』第 1 巻「言語」（ベルリン、1923）の多くの箇所）、もちろん「感性的」ということで「単なる感性的（外的）知覚に与えられる」というほどの意味にとるなら。なぜならば、ここで確定した意味での「語音」は、厳密な意味の単なる感性的知覚には決して与えられないからである。この知覚に含まれる志向的にはつねに特殊な理解が伴っている必要がある。すると「語音」のようなものがこの理解の志向的相関者としてその所与のなかに現れることができる。

具体的音質料と語音との相違は、E. フッサールが『論理学研究』のなかで、次のように主張しているところを見るとすでに念頭においていたと思われる。「表現と意味との関係の理念性は、この両分岐に関して次の点でただちに明らかになる。すなわち、われわれが何らかの表現の意味を問うとき、表現として考えているものは明らかにその場で発せられた音声形態ではない。つまり、その場限りで消える二度と同じに反復できない音響ではない。われわれは「類」における表現を考えている。」〔ドイツ語原文省略〕（同掲書第 2 巻 42 頁）。ただし注意しておくが、語音は当時のフッサールが意味していた「類」^{スベチエス}ではない。【したがって、理念的な、没

時間的対象ではない。それにフッサー
ルは『論理学研究』第一版において、
その後まったくそうでないと分かった
いろいろな対象を理念的対象として見
なしていた。「理念的対象」の概念そ
のものは、現象学者が研究を進めてゆ
くなかでもっと精密化され限定化され
るようになった。参照、J. Hering ヘー
リング『本質、本質性、イデーの覚
書』、また拙論「本質的問い」と『世界
の存在をめぐる論争』第2巻。】[1958]

(原14) カッシーラー、前掲書141頁「こ
のほかに特にスーダン語は、音節のい
ろいろな音調によって、高音、中音、
低音によってあるいは複合音の陰影に
よって、例えば、上昇音や下降音に
よってきわめて多種多様な意味ニュア
ンスを表現できる。このように示せる
のは、一部は語源的区別による。つま
り同じ音節がその音調によってまった
く異なる事物や過程を示せるわけである。一部はまた音節音の差異によって特定の
空間的および数量的区別が表現される。例えば、高い調子の単語は近くを表現する
のに用いられ、前者は速さの表現にも、後者はのろさの表現にも用いられる、
云々。」[ドイツ語原文省略]

(原15) 語音の問題と関連して、ここでもう一つの問題について述べておかなければ
ならない。これは言語の哲学理論にとって重要な意義をもつが、文学作品の問題
内ではかなり特殊な課題であるので、ここで指摘する程度にとどめておく。ある
語音の変化や「この変化」に出てくる、たとえば、名詞や動詞のいろいろな文法
形式が問題となる。ポーランド語のこれはどうか。「człowiek」、「człowieka」、
「człowiekowi」[「人間は」(一格)、「人間の」(二格)、「人間に」(三格)]はまったく
違った語音なのか。これは文法家によってひとまとまりの語群にされている。そ
れとも逆にこれはある意味で、音においても意味においても「同じ」語であるの
か。これは基本的音(一格や語幹)からの偏りとその基本的意味からの偏りによっ
ていろいろな形態をとっているにすぎない。この場合、前者の一連の偏りは後者の
それに対応し、つまり両者が基本的意味のずれをつくる。単語が高次の意味単位で
果たす機能について述べるさいに、また語義、特に名辞と定動詞の語義における変



(写真16/武)
ヴィスワ河の河畔で深まる晩秋の陽射し
を惜しむ老婦人(1977年撮影)

化を考察するさいにこの問題に触れよう。ともかくここでこの問題の最終的決着をつけないでおく。[1958]

- (原 16) こうしたときに語音と具体的音響質料との違いが、一番よく目につく。
- (原 17) 「告知」機能(「kundgabefunktion」)については E. フッサールの『論理学研究』第 2 巻、研究 I を参照のこと。フッサール以前に、語(特に名辞)のいろいろな機能を扱ったのは K. トワルドフスキの論著『表現の内容および対象の理論』(ウィーン、1894)である。【本書刊行後に K. Bühler ビューラーは『言語理論』(1934)を発表した。ここでもとりわけこの問題が考察されている。】[1958]
- [写真 10, 11] オペラ『結婚式』はクラクフオペラ劇場の十八番の演目。ステンドグラスのデザインも手がけた。『エリーザ・パレンスカの肖像』——憂愁の眼差しを秘めたポーランド女性の典型美。参照、拙稿「ポーランド紀行」⑤「ヴィスビアンスキの『エリーザ・パレンスカの肖像』」(前掲『未来』誌 1979 年 11 月号)。
- [写真 15] 墓誌に、

ROMAN INGARDEN

* 5. II. 1893 † 14. VI. 1970

FILozOF

PROFESOR UNIwersYTETU
JANA KAZIMIRZA WE LWOWIE
JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE

と、白大理石に「哲学者 ルヅフ ヤン・カジメーシュ大学教授、クラクフ・ヤギェウォ大学教授」と浮き彫り文字で標されている。筆者は「哲学者」と名門の「大学教授」の文字の重みをひしひしと感じ、晩年の肖像写真の風貌からしても、生前なら近寄りたがたい人物に見えた。1978 年 1 月 9 日に愛妻ヌーナさんの棺がこのインガルデン家のお墓におさめられた。2 月下旬に筆者が帰国の報告に参墓したときは、一面に雪が積もり、白い紙が一枚貼ってあった。[† Dr. med. MARIA INGARDEN ヤギェウォ大学教授の未亡人 (26.V.1889-2.I.1978)] と標されていた。ヌーナさんの本名はマリアである。参照、本翻訳 9 頁。

第十節 いろいろなタイプの語音とその機能

人と人との交流のなかで果たされる各種の機能や用法に関係なく語だけに注目し、用語体系における語音と意味との一対一の対応だけを問題とすれば、特定の語音と特定の意味との結合がまったく偶然的で恣意的であるという主張は正しい。よってどんな語音も原理上どんな意味とも結びつきうる。なかなづくこれに資する事実もある、——言語の違いで同一の意味が多少の差はあれ違った語音と結びついているし、またしばしば逆でもあって、一つの語音が違った意味で結びついている(同一の母語内においてすら)。ところが生々しく交わされいろいろな情況に応じて用いられる母語内では、ある語音が特殊な意味を担い、それと関連して、特殊な言語機能を果たす傾向がある。明らかに、こうした特殊な傾向は、その地盤を、具体的生活関係から切り離された純然たる音的、音声の特性とか、その意味の純然たる合理的内容とか、においていない。語、特に語音には、周知のように言語社会の発達史や生活史がまわりつき、この社会生活の変遷と緊密につながっている。そこで同一の生活共同体や言語共同体のなかで、どうしてある語が特定の意味をもつように定められ、このことによって、こうも言ってよければうまく理解されるばかりか特殊な用法の可能性を含むのか、——そのわけをこの生活史のなかに探すべきである(原1)。

これと関連して語、特に語音の個々のタイプが区別できる。そのなかには文学作品の創造にとって特に重要なのが二、三ある。文芸作品の構造にほとんど用いられることのないタイプから始めるなら、生命を欠いた「死語」が挙げられよう。その最も際立ったものとしては、人工的につくられた学術専門用語がある。その機能は、一義的に決められた明確な意味の確保と伝達にすべて尽きる。語音はその機能にとってどうでもよい。要するに原理上どの任意の音も「学術用語」の音になりうる。正しいこの

〈写真 17/武〉

ヴィスワ河対岸から望むワーズェル城の丘
(1977年撮影)





〈写真 18/武〉

中央広場から一直線の③グロッツカ(王城)通りを行くと、ワーヴェル城の城壁と穀倉塔が頭上に聳え立つ。(1977年撮影)

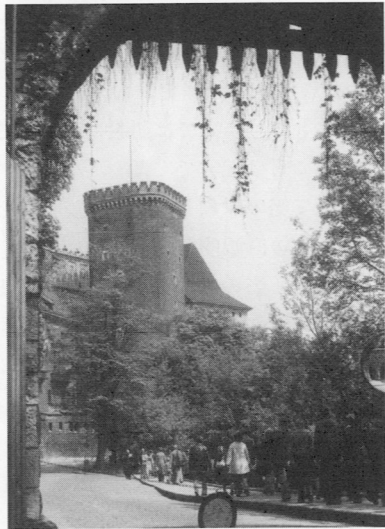
用語体系のなかに出てくる他の音からはっきり区別しておく必要がある。この条件が満たされれば別のどんな音と取り代えてもかまわない。そこでこのような音は意図的に取り決めた約束事に基づいて固定されなければならない。こうした用語をつくる特徴として個々の語音をでたらめに確定するのではなく、ある統一的原理に基づいて用語の体系全体を整えればよい。その理想としては語や記号の外的形態が当の「概念」間の関係を写しとっていればよい(参照、Laibniz ライブニッツの「記号統合術」や Frege フレーゲの「概念語」(原2))。その狙いは、用語に属する対象の直視的把握から

できるだけ離れ、その把握を用語の統合法で取って換える点にある(原3)。用語の形成原理やしかるべき名目的定義をわきまえていない人には、この用語はおよそ理解できないか、当の学術用語で用いられているのとはまったく別の意味で理解されることになる。日常語のなかにも学術専門用語のレベルで、こうも言ってよければ、すたれた語が結構ある。これは死んだうたい文句(ドイツ人の言う Schlagworte きまり文句)であって、相手方に当の対象との直観的關係を喚起する機能が欠けている。

この種の語に対置しなければならないのが「生きた」語、特に日常生活でしきりに直接交わされる「生気に充ちた」「迫力のある」語である。そのうちでもとりわけその語音が、直接理解できる「表現」機能を、「表出」の意味においても、「考えた意味の外化」の意味においても果たす語群がある。ここで問題とするのは、この種の語の受け手が話し手の体験した通りのことを非直観的に「空虚に」知ることでない。というのは「死語」でもそうしたことはできるからである。何か別のことが問題である。つまりこの種の語音の特殊な性格によって、喋る「口ぶり」のように話し手のちょうど心に思っていることが開示されるため、聞き手は推論や推測の手を用いずに、いわばずばりそれと交流できる。話し手の心理状態はこの種の生きた表出語によっていわば「目に見えるように」なる。

ここで話題にしている事柄がうまく理解できるこの種のいくつかの語を取り上げてほしいと言われても、十分確信のもてる確たる例を出せないで困る。すると出せないなら先に述べた意味の「直接的表出」能力をもつ語など無い証拠だと断を下したくならう。しかしこの結論はひどく性急である。というのは、忘れてはならぬが、話し手の心理状態や体験を直接表出する語が、この機能を果たせるのは、それが喋られる生の具体的状況においてしかないからである。この語の機能はその特徴的な音や喋られ方によって果たされるが、話し手のしぐさ全体もそれに協力しているのである。語をその状況やこの状況を樹立する文脈から切り離してここで「言及」しても、その表出機能は、一般に失われるか少なくとも著しく損なわれることが多い。つまり、語音が「表出」の働きをしても具体的な生の状況から切り離されれば、その機能の点で自立できないだけに、聞き手が話し手の心理状態を直接的に把握することはできない。語音が直観的把握に役立つ場合は、われわれが具体的な言葉のやりとりのなかで相手との生きた連関（「Lebenszusammenhang」ある論者の言う「Sinn」）の展開に注目しているときに限られる。すると、直接の表出語は文学テキストには登場しないとわれよう。なぜならば、その語が本質上具体的な生の状況から切り離されているのだから。しかし、そうではないのである。というのは、「文学」テキストそのものによっても、描かれた「現実」内である語と喋る人物の、背景ともなるような具体的な生の状況は、樹立されうるからである。語のなかには、作中の場面のなかで話し手の心理状態を、「直接表出」する機能を果たすような語が見当たる。このことによって描かれた場面が話し手（登場人物）の体験や心理状態とあいまって生の具体的現実のごとくなる。はっきり申し述べておろが、われわれはこの人物がただ読書の対象にすぎないことを忘れて、この人物と交流しているの

〈写真19/武〉 東門よりセナトール塔（参事、貴族の居住）を望む。ワーヴェル城には三つの塔——穀倉塔、セナトール塔、監獄塔がある。この柵門の坂道を登ると監獄塔の前に出る。（1977年撮影）





(写真 20/武)〔註〕
向かって左側が監獄塔 (1977 年秋撮影)

である。したがって、直接表出する語音をもったものの例を挙げたいのは山々だが、それを切り離して「取り上げる」こともできないし、「言及する」こともできない。むしろ当の生の場面を描き出しているテキストを丸ごと引用する羽目となろう。しかし、厳密に言うなら字面をいくら引用しても事足りない。というのは、語や文の音声面の具体的形態もここで本質的な役割を果たしているからである。よって、このような言葉を舞台で生々しく喋ってみるか、少なくとも声に出して読んでみるか、朗読してみるしかない。したがって、ここではあ

きらめざるをえない。

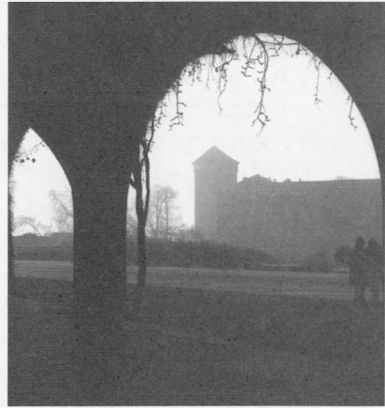
以上述べたもののほかに、さらに別のタイプの「生气に充ちた」語がある。この語の特徴はその純粋な音声的なものの上にあるものが、その語義から派生する情緒的な性格をもつ点にある。この語音はこの語によって指される対象の特徴となる質的契機の色合いをおびる。この例として「みだら」語や「下品」語などが挙げられる。その場合、前面に出る機能は語の表出機能ではない。むしろこの語を喋る人(かそれだけを理解する人)と語義によって樹立される対象との生々しい関係が活性化される。ここでは語義に含まれている志向的表現機能そのものを、生き生きと働かすことはどうでもよく、語義と平行して聞き手に対象の生き生きとした表象を喚起して当の対象と生々しく接触させてやることにある。この種の語によって本質的に対象の直観的把握が容易になる。この種の語を(積極的あるいは消極的に)用いると、当の対象をいわば「見てとる」(原⁴)ことができるようになる。この活性化は表象されうるような形でしかなされない。この語の最も本質的な機能は、当の語が指す対象の「情景」を準備態勢におき、その対象に直観的事実(E.フッサールの用語では「Fülle」(原⁵))を与えるのである、と言ってよい。

今述べた語の機能で本質的な役割を果たすのは、語義でなく語音の特殊な性格であるのかと疑問をもつ人もいよう。私の主張の正しさを裏打ちしてくれる次の事実を引き合いに出しておこう。例えば、みだら語を口にするのではどぎついで、そ

の代わりに文字どおり同じ意味をもった別の語音の語でおきかえるのである。婦人の集いで、何か口ににくいことを、できるだけ遠回しに喋るときによくそうする(そういうときは、例えば、ラテン語表現、学術語、医学用語などを使う)。

以上の語音のタイプをもとにした個々の語の区別は、当然予想されるように、文学作品の構造のなかで重要な役割を果たす。作中に用いられる語のタイプにかかわるのは、作品における音の層の特性——これは当然作品全体のなかで目立つものだが——ばかりではない。言語の二つの層が残余の層に対してどんな役割を果たすかにかかっている。これをもっと詳しく扱わなければならないだろう(参照、第八章と第九章)。

最後に次のことにも注意を促しておかねばなるまい。語音の音声的形態そのものは、とりわけ語音全体は、美的視点から見て重要な質をすでに含んでいる。よって例えば、「きれいに」響く語と「きたなく」響く語とは区別されてしかるべきである(原6)。さらに「軽やかな」と「重々しい」響きの語、「せせら笑う」か「真面目な」響きの語とか、「荘重」で「もったいぶった」とか、「あっさりとした」「普通の」「まわりくどくない」響きの語等がある。以上は語音そのもののなかに出てくる相違や特徴である。しかし、それらが語義と緊密に関係しているが、同時に語の喋られ方やその喋りの「口ぶり」によってもよく現れるものであることは間違いない。



(写真 21/武)

穀倉塔を望む。(1977年晩秋撮影)

註

(原1) 参照, M. Dessoir デッソワール, 「ところですべて感性的性質をもった対象や性質や状態に的中できるわけは、今のところ、もともとの言語音が擬声語であり、よって他の身振り同様に、客体からとられた印象の外化であるということによって説明されている。」[ドイツ語原文省略] M. デッソワール『美学』356頁。さらに参照, W. Wundt ヴント『民族心理学』第1巻2〔分冊〕, 607頁。

(原2) 本書刊行数年後に J. シュテンツェルは『言語哲学』(1935, 11頁)でこう書いている。「一応、意味と記号との必然的関係が前提となるが、思念された意味内

容はできるだけ「偶然的な」記号づけから解放される。このことが一番うまくいつているのが、記号体系を自由に設定できる数学言語であって、数学的事態が「構成され」、よって、その本質において厳密に規定され、一切の偶然性から解放されていけばよいわけである。とはいえ、「直観」的特徴がこの面でもたらず困難はあるが、それについては、ここでは触れない。というのは、これとは正反対のまったく別の事情がやたらと目につく。つまり自由な記号づけが許されず、表現が、いかなる恣意にも左右されずに思念されたものに即して、それとともに形成される場合があるからである。その場合、自然言語に再びはつきり出てくる。この場合における意味と表現との緊密な結びつきは、一切のより高度な表現を可能とするための標準型となっている。この可能性は詩的言語において、また文化構造における他の美的表現領域において実現される。これらの^{ヘルメウティク}解釈 (Interpretation) としての理解、別の表現への翻訳は、19世紀が進むなかで哲学的テーマの最前線に押しあげられた。(Dilthey デイルタイ, J. Wach ヴァッハ) [ドイツ語原文省略] [1958]

(原3) この傾向の背後に隠れているのが、いわゆる「直観」に反対する最近の数学者の懐疑的態度である。彼らの確信するところによると、「直観」は、公理と矛盾する点で誤謬と分かっている多くの命題に、しばしば真理の見せかけをかもしだす。彼らが「直観」の下で解するのは、主に何かをちらっと見てあれこれと見えてくることである。しかし、彼らはそれと同時にこの名称をすべてのアプリアリな直観的直接知にまで適用し、また公理のなかに恣意的な約束事しか見ていない。これがアプリアリな認識 (特に数学的認識) において出てくる困難の本質的解決になるのか、——ここはそれを決する場所ではない。[1958]

(原4) 「情景」については以下の第八章参照のこと。

(原5) 参照, E. フッサール『論理学研究』第2巻, 研究6。[1958]

(原6) 特に各種の言語をこの点から比較してみると、いずれもその語音質料の点で別の「美しさ」を秘めていることが分かる。同じことは同一言語 (例えば、フランス語) のいろいろな「発音の仕方」(「アクセント」) を比較してみても言える。そのさいあるタイプの「発音の仕方」が「本来の」「理想的な」ものと見なされている。それが当該言語の語音質料のなかに秘められている美しさを示すことができる。当然のことながら、どの言語にも、その国の各地の方言ないし訛りとなる単語音の変容が多くある。しかし、この事実はここで提示した語音の理解の反証とはならない。

[写真20] 中央広場から③グロッツカ(王城)通りを真直ぐ歩いていくとワーヴェル城の東門にいたる。監獄塔前でヴィスワ河が眼下に見える。

対岸に(J)日本美術・科学技術センター (通称, 日本館) が見える。この日本館はワイダ映画監督 (筆者は彼の新作『大理石の男』を留学中クラクフで観映した) が京都賞 (1987) の基金をもとに岩波ホールの総支配人・高野悦子女史が寄付金を

募り、建築家・磯崎新氏の設計で、1994年に建てられた。ロマン・インガルデンの第一子 Roman Stanisław Ingarden トルン大学教授(電子工学の研究のために日本に留学)の御子息 Krazysztof Ingarden が磯崎氏に師事し、この日本館の建設に参加した。日本館と言われるゆえには、ポーランドの貴族ヤシンスキが19世紀後半パリで蒐集した浮世絵を収蔵しているからである。筆者は帰国後、この浮世絵のいわば里帰り展(「ポーランド秘蔵浮世絵名作展」)を観覧したが、すでに留学中にクラクフ東洋美術館でその一部を観ることができた。

筆者が20年ぶり(1997年)で再訪したさい、日本館を参観した。磯崎氏は美術館へのアプローチを直線にせず直角に曲げ、展示室の動線を緩やかな曲線にしていたので、御子息と伊勢神宮(内宮)の参道の曲折について私見を述べ長時間歓談した。参照、拙論「日本人の「待ち心」今昔」(1)-(11)——このシリーズ論文のなかで筆者は、日本人特有の「垣間見の美学」を提唱した(『岐阜経済大学論集』特に、33巻2号、1999年、34巻1号、2号、2000年)。

第十一節 高次の音声形成体とその特性

単語は言語の一構成要素にすぎない。それを文の全体から切り離して一単位として把握したのはずっと後のことになってからのことであろう。言葉のやりとりにおいても文学作品においても、単語が孤立して出てくることは決してないかほとんどない。単語が孤立した自足的なものとして現れるところでも、普通そう見えるだけのことである。というのも、省略であって、文の全体や文複合体の代わりもしているのである。言語の本当の自立形成体は単語ではなく、文である(原¹)。したがって、単語の寄せ集まっただけでは特別な単語のつながり、——略して「文」は、つぐれない。むしろ逆で、文は意味の一単位であり、単語と比べてまったく新たな種類の形成体を成す。そこにはある分節があり、その分節が、ついには互いに非独立的な構成要素としての単語に分けられる(原²)。ところで文が単語との関係でまったく新たな種類の形成体であるとすれば、そうなるのはひとえに文の意味内実の特殊構造による。別言すれば、語音はまとまった典型的な形態として存在するが、それに引き換え同じ意味での「文音」なるものは存在しない。文の意味単位ならびに文機能の特性の働きによって単一文に属する語音は、共属し合うものとなる(原³)。そればかりか語音をもとにした文の特徴となる文メロディーが、独自の全体として創られもする。それにこのメロディーにいろいろな変容が可能である(原⁴)。にも



〈写真 22/武〉〔註〕 ワーヴェル城大聖堂。左の鐘楼からジグムントの鐘の音がクラクフ旧市街地区一帯に鳴り響く。

(1977年春撮影)

〈写真 23/武〉〔註〕 右端の黄金張りのドームが修復されたジグムントの礼拝堂であり、ルネッサンス様式の珠玉 (1977年秋撮影)



かかわらず、文は、その純粋な音声面に関しては語音と等価ではなく、また語音のように操作でき、別の種類の全体をつくることに用いられる役立言語の音的要素ではない(原⁵)。疑いもなく日常語には慣用句とかきまり文句とかができている。それは音声面では語音と類似したまとまりをもっているように見える。例えば、我が国の挨拶の「dzien dobry」〔ディエンドブリ=こんにちは〕とか英語の「How do you do?」はほとんど単一語のように響くが、厳密にとると不完全に発音された簡略文である。文意の単位が語の集まりにまとまりの見かけをつくるのは、その文意がいわば「圧縮された」形をとっているからにはかならない。この簡略文では完全文に現れる個々の語音は区切りを強調する分節が消えている。それに反してこの文が完全に展開されて発音されると、語音の方が相対的に独立した要素から成る集まりとなる。しかし、このことは語音がすぐ継起することで二次的に互いに影響を及ぼし合うことを妨げるものではない。語音のこの二次的な相互影響をここで留意したい。なぜならば、個々の語音の独立性にもかかわらず、語音が継起すると単独の語音だけではできないようなまったく新たな音形成体や音現象や特性が生まれるからである。他方、すでに指摘したように文意のまとまりと特殊構造は、文中の語音の集まりに影響を及ぼさずにはおかない。ところで、二つの方向で以前の節の考

察を補足しておかなければならない。

最初に一番目のグループの音声現象から始めよう(原6)。まず目につくことに、語をしかるべく選別して配列すると、語音をもとにした新たな派生的な特徴契機が生まれる。一定の集まりのなかに現れる語音は先行音や後続音によってまったく別の音に一変するわけではないが、隣接の別の語音や語でその語音の上に、こうも言ってよければ、それと感じとれる相対的契機(原7)がしばしば現れる。この新たな契機の源は、まず語音の純粋な聴覚的契機にあるが、その他の契機も語音の二次的変容を起こすか、自らもそうした変容を受ける。例えば、「柔らかい」響きをもつ語音に、きつい硬い響きの語が続くと、聞き手にはコントラストのため、余計にきつく響く。上品な丁寧な語から成る言葉遣いのなかに、意味の点でも語音の点でも下品か荒っぽい語が突然現れると似たようなことが起こる。このような語は下劣な言葉ばかりのなかに出てくるよりももっとどぎつく響く。当然のことながら、この種の「相対的」な特性の変種は山ほどある。

以上に述べたことよりも、もはや個々の語音ではなく、語音の集まり全体を特徴づける言語の音現象のほうがもっと重要である。それは個々の語音の特性と比べてまったく新たなものである。この現象に属するものは、まずリズムとテンポである。ここで音質料の上にもつぱら築かれるリズム(原8)を問題とするなら、この現象は、アクセントのある音とない音の継起の反復によっていて、しかも、その音の長さや継起順序が本質的な役割を果たしていることを主張しなければならない。リズムは音の絶対的、相対的高低や音響質料のその他の特性に全然依存していない。というのは、「同じ」リズムをいろいろな言葉の音質料を用いても、ある楽器の特徴的な楽音を用いてもつくれるし、また例えば、棒を叩いても口ずさんでもできる。も



〈写真 24/武〉〔註〕

総大理石造りのルネッサンス様式列柱共廊の王宮 (1977年秋撮影)

ちろん、リズムはアクセントのある音の順序と単純に同一視されるべきではない。リズムは音形成体のこの種の継起の反復によってのみ構成される特殊な形態質(原9)である。しかもこのリズム質には二つの異なった根本的なタイプがある。一つは、その構成のためにつねに同じ種類のアクセントが継起する規則正しい反復を必要とするものであり、他は、必ずしもこうした厳格な規則性を必要としていないもので、逆にその発生の点で可変性を条件としている。前者は「規則的」リズムであり、後者は「自由」リズムである。最初の種類のリズム質が構成される場合は、語句配列に厳格な反復が生じる場合に限られる。二つの違ったリズム体系が纏り合うこともある。それに反していわゆる「自由」詩、特にいろいろなタイプの散文にあっては自由リズムがつくられる。文学作品にリズム性格をもたせるのに、終始同じリズムで書く必要はもちろんない。逆に一定の限界内でリズムに変化をつけると高次のリズム特性が生まれる。しかし、このような変化は作品に特別な分析を必要とする問題である。

厳密にとると、どの文学作品にも何らかのリズム質がそなわっている。その出現の鮮明さや印象の度合いとわれわれに迫る迫力は種々様々であり、自由リズムに属する質の場合は特にそうである。リズム質が「迫らず」、「目につかない」なら鮮明さに乏しく、逆に大変煩雑で「難しすぎる」とその独自性は読者の意識にのぼらないのが普通である。これを盾に取ってテキストのリズム性を否定しかねない。そこで二つの事柄を区別しておかねばならない。1) 多種多様な語によって決められているテキスト自体に内在するリズム。2) テキストの特定の読み方における声の出し方によってしか現れないリズム。したがって、当のテキストに付与されるリズム。付与されるリズムが内在的リズムを歪めたり、まったく変形したり覆い隠すことがある(原10)。こうした二つの違ったリズムのケースを根拠もなく同一視すること、同じテキストを読むたびに付与されるリズムが相違すること、そしてリズムが読む人の心理的生理的性質や、おかれている状態、(自由、いらだち等)に左右されること、——このようなことが一緒くたになると文学作品の言語それ自体にはリズム特性が欠けているとか、リズムは読み方次第であるとかいう誤った見解がえてして生まれる。しかし、実は語(特に語音)の選択も配列もテキストのリズム特性そのものを規定し、それはそれで声の特定の出し方を要請しているのである。この要請がテキストを読むさいに充たされないと、当の作品における言語の音の層が歪められ、あまつさえ原作の歪曲ともなる。このような歪曲が原作の本質と食い違う

ほどまでになると、作品の他の層もこのような読書にあってはしかるべく再現されなくなる。層の構成要素がおよそ浮き上がらず、そのためすべての層が歪曲を受け、作品の一般的ポリフォニーは本格的に損なわれる。

音の側面の特性からまっばら生まれる語音のリズムと、文の意味^{センス}を創る音の層のリズム性格とは区別されなければならない。この問題をただちに扱おう。

いろいろなリズムとリズム性格は、新たな言語の音の現象、つまりテンポとつながる。この場合「テンポ」の下で解すべきは、読む毎にどうにでも変えられる朗読の客観的速度のことでなく、作品言語の、音的側面の特定の性格である。例えば、「流暢」とか「つかえ」（語の走りの「のろさ」）、それと一緒に「すらすら」とか「ひっかかり」とかである（原11）。この性格は、なかならずテキストに内在するリズムの特性を条件とし、リズムによって決められそれに「固有な」速度によって得られる。音楽では同一のリズムはいろいろな客観的速度を受け入れ、速度が変わっても別のリズムになるわけではない。しかし、漠然としか決まっていなくてせよ一定の限度があってその限度内でしか朗読の速度は変えられない。この限度をつき破ると当のリズムに「そぐわず」「不自然なもの」となるようだ。なぜならばその速度が適切でないと対応のリズム形態質（原12）とちぐはぐな耳障りなテンポ性格が生まれるからである。この理由がこの意味で言えるが、当のリズムによってあらかじめ決められていて、個々の読書に当たりその速度を使うことが要求される。このことは、作品のリズム質と調和しないテンポ性格をもたらず速度と個々の読書において用いることを排除するものではない。むしろそれを許容している。しかし、こうした可能性は一般的に文字作品自体に関するのではなく、むしろ個々の読書に関することで、しかも当の読書が作品特有な性格契機に忠実であるか否か不問にされる場合である。しかし、作品の特性に忠実ということになると、許容範囲はぐっと狭まる。しかし、先に述べた不調和現象をつくるのが作家の要請であることがよくある。例えば、戯曲の「ト書き」（原13）で登場人物が当の台詞を「速口で」話せとか、逆に「ごくゆっくり」に話せと指示し、作品自体の構造に含まれる不協和効果を狙うことがある。

こうしたいろいろなテンポ性格の出現には、とりわけ文ないしは文体系に現れる語音の長短か（単音節か多音節）、その形態質に応じて必要とされる発音の長短がかかっている。最後にテキストのテンポは文意と文構造、とくに文の分節化とはつきり結びついている。例えば、短い単純文は（別の要因がこれと矛盾しないなら）



〈写真 25, 26/複〉〔註〕クラクフ在住画家 S. Rostworowski ロストウォロフスキが印象派風に描いた④カノニツァ(聖職者)通りの油絵 (80.5 × 170 cm), (下) 訳者武井肖像画, 1977 作



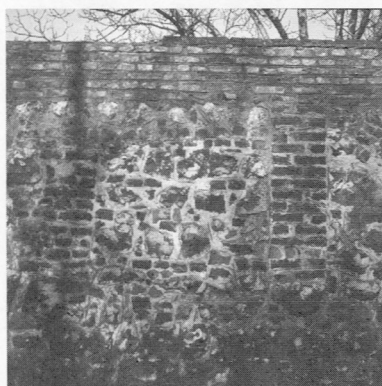
比較的早いテンポをもたらす。しかも銘記しておくが、文意によって規定されている「事態」(原¹⁴)が目まぐるしく変わると音の面にはね返り、もっぱら音の体系で決まっていたテンポを変えることになる。

作品に「規則的」リズムがあれば、例えば、「詩行」とか「詩節」とかになる高次の音単位(ひとまとまり)が構成される。このような単位は、個々の語音の継起がリズムを規定するだけにこの語音に依存している。それを語音の単位となる語(語音)の共属現象からも区別しなければならない。例えば、「詩行」の単位(ひとまとまり)がまったく意味を欠いていても成り立つ。例えば、意味をとらない「棒読み」の朗読によくあるケースである。それに対してこの場合の意味単位となる語の共属現象は消える。二つの違ったまとまりのタイプの語が保たれていれば、互いに重なり合うか(例えば、詩行に独立文が入るとき)、交叉する。後者の場合は実際のケースでひんぱんに起こる。二つの一続きのまとまりは変容し合い、しばしば積極的な美的価値の特殊効果をもたらすか、全体の構成の邪魔となって文学作品における言語音の層に「不協和音」をつくる。

文学作品の特性となる言語の音のもう一つのグループは、各種の「メロディー」とメロディー性格である。これを創るかその条件となるものは、語音の現れる母音の継起である。母音は周知のようにいろいろな

相対的(ある程度までは絶対的)音調の高低を特徴としている(原¹⁵)。特に詩行のメロディーに影響を及ぼすものは、分けてもアクセント箇所にある母音であり、しかもその継起順序はとても重要である。メロディー性格の構成に対して「脚韻」や「押韻」も重要な役割を果たしている。ある程度までリズムもこれに参加している。というのは、リズム性格を欠いたメロディーはないからである。またメロディー特性をつくるには周辺に根を伸ばしている、先に述べた相対的な語音の契機も大事である。この契機はばらばらの語音を有機化して高次の音形成体、特に各種のメロディーに仕立てる端初となる。現行の言葉、ましてや方言(訛り)はそれ特有のメロディー特性をもっている。個々人の言葉は特殊なメロディーの極印をおび、しかも身分や階級の違い、特にその共同体と地域の喋り方(「パリ流のアクセント」「ルヴフ流の節回し」等)は個々人の話す言葉のメロディーのタイプに変わった影響を及ぼしていると言ってよい。このことは現行の言葉、特に方言が作品の素材となっている場合なら、必ず意義をもってくる。ここで Tetmajer テットマイヤーの『ポドハレの巖』や Reymont レイモントの『農民』を挙げれば十分である。作品はそれぞれそのメロディー特性に関して互いに際立った相違を示す。分けても、これは作家が現に使っている言葉のメロディー特性が、しばしば作品に極印を押すことによる。作家の用いるメロディー特性が、いわば作品に再現されている言語メロディー構造を貫いて、メロディー契機の特殊な複合体をつくるのである。作品には登場人物の喋る言葉もあり、それが、例えば、『ポドハレの巖』においてのように方言の再現である場合もままある。そうした場合、メロディー属性について二つの違った言葉が作品に出てくるか、相互に影響し合うかすることになる。この二つの違ったメロディー特性をメロディー美だけを狙って駆使するか、芸術的描出手段として利用して作品(構造全体の芸術的価値)たらしめるかは、ひとえに詩人の技巧にかかっている。このことについてはこの先で言及しよう。

最後に、もう一つ特定の語音の継起を基盤としている音の面の特性があることを忘れてはならない。ここで問題となる契機は、それとしてはもはや音の性質ではなくて、語音とそこに生じる音形成体や音現象の配列(例えば、リズム、テンポ、メロディー、それぞれの語音がもつ音色等のたぐいのもの)の純粋な音特性を基盤としているような契機である。これは各種の感情質や情緒質である。これが対象にくつつくとその対象が「悲しい」「痛々しい」「憂鬱な」「陽気な」「快活な」「激しい」などと言われる(原¹⁶)。この契機の出現は語音と結びついた意味を条件とし、



〈写真 27/武〉
旧市街地の歴代の壁（1977年撮影）

す具体的な音響質料の形成がかかっているからである。できるだけ忠実に作品の特性を再現しようと努めるすぐれた朗読者ですら、朗読に当たって個人的な心理状態の表出機能を完全に押さえ込むことは難しい。このため作品の音の面は再現者の朗読中に受ける感情質によって色とりどりに着色されることになる。詩の朗読中に聞き手が抱く気分の方も、この感情質の出現を妨げもするし促しもする。場面によってはこの質の若干のものの出現しか促さず、他の質の出現をだめにしてしまう。といっても、文学作品そのものの音の面がそれ自体まったく感情質に欠け、この質が再現者（朗読者）とか聞き手とかによって、音の層にいわば付与されるにすぎないと憶測するのは間違いであろう。読み方がどうみても間違っているとしか見られない場合とか、聴き出しのときに抱いていたあれこれの個人的気分にもかかわらず、聴いてゆくうちに当初の気分と無縁な、それと重ならない感情質が心中を支配する場合とかは、私によれば今取り上げた見解の誤りの十分な反証となる。音の層に現れる感情質が最もはっきり感じ取れる場合は、この感情質と、当の作品の他の層に由来する感情質とに歴然たる不一致が生じるか、それ以上に不調和が目立つ場合である。

こんどは文意によって条件づけられた語音の音現象に目を転じよう。先に指摘した個々の語音の二次的変容がここでまず目につく（原18）。この変容は語が文全体のなかでいろいろな機能を果たすことから生じる。ここで主として問題となるのは文全体のなかのどの語の意味にアクセントがおかれるかである。これとしばしば関連

少なくともその影響下にあることが多い。しかし、純粹な音楽作品において分かるようにこの質がもっぱら音質料に基づいて創られることもある。純粹な文学作品においてもそういうことがある（原17）。これがいかに可能であるかは、わけの分からない外国語で書かれた詩の朗読を聴いても、語音の質料の上におかれた感情質が、われわれの心胸を打つことからしてもよく分かる。詩の朗読の仕方が、感情質の出現に決定的影響を及ぼすことはもちろんある。納得のゆくことである。というのは、これにはま

してくるのが、沢山ある語の共属性と他の語群との区切りである。この区切りの一般的タイプは、——書き言葉では各種の句読点となるが——単一文の区切りか分節のそれか、分節内の句のそれかに応じて多種多様である。読む場合だと音の流れを中断する各種の「休止」の長さを使えばできるし、また休止直前直後の語や言葉の発音のされ方によってもできる。それに対して語の共属の方は、できるだけ接近させて切れ目なく発音される。しかも共属する語のメロディーの発展線は個々の場合で様々であり、このタイプの語群の特徴となる。当然のことながら、ここで念頭においているのはそのつどの読みの個別的事柄ではなく、むしろ文学テキストの多種多様な語そのものに属する典型的な音現象である。この現象が文学作品の音の層に属するのは、まさしくこの現象が文意を条件として生まれることによる。この典型的現象は、言語における音質料の文意のいくつかの特性を、こうも言ってよければ、反映しているのである。そしてこの現象の存在は、言語の二つの面、——音の面とそれによって外化する意味の面とが、どれほど緊密に結び合っているかの見事な例示となる(原19)。



〈写真 28/武〉〔註〕

機械怪獣さながらのドラゴンが火を吹き大空を赤く染める。(1977年撮影)

註

(原1) 文も相対的に独立した形成体(つまり、文連関の分節)にすぎないことについてはこの先で言及する(参照、第二十三節)。

(原2) 参照、例えば、W. フンボルト——「実際に話し言葉はそれに先立つ単語から構成されるのではなく、むしろ逆に単語の方が話し言葉の全体から生まれてくるのである。」「ドイツ語原文省略」「人間の言語構造の研究について」Akad. Ausg. VII. I. 72. 【同じようなことを、J. シュテンツェルも主張している(前掲書15頁、1935)。「単語の意味内容(!)が相対的に規定されないことが第一前提となる。……この無規定性を覆い隠すことが、奇妙なことに言語の本来の働きである。なぜならば、言

語の任務は、人が個々の単語でもって何を思念するかを知るということである。このことが大変自明であるため、少なくとも言語を生き生きと使う人には、言語にきちんと確定した位置概念を指す一義的な単語が存在しないのではなく、むしろどの単語も、それ自体では見通せない一段階上の意味を、——言語の目的に適用すべきなら——もちうるし、またもたねばならぬと、余計意識されているのである。〔ドイツ語原文省略〕「どの単語も具体的言語情況のなかでつねに前提とされるべき意味連関から、初めてその規定を受けとるのである。」「ドイツ語原文省略」前掲書 16 頁。(単語の語義についてのことはこの先の私の論述を参照のこと。第十五、十六、十七節)〔1958〕

(原 3) 参照、この先の第十二節。

(原 4) 最近 H. アンマンが文メロディーの問題を『人間の言葉』で取り上げた。T. II, Lahr i B. 1928. J. シュテンツェルも言語のメロディーについて述べている (前掲書)。しかし、次のように主張するとき、確かに言い過ぎである。「文章論は言語メロディーからのみつくられる。ただ言語メロディーを分節化した意味系列との直接関係のなかで識別すべきである。」「ドイツ語原文省略」(前掲書 188 頁)。**【その後シュテンツェルは『言語の哲学』(1935, 17 頁)でこう書いている。「したがって、言語の音響形態(ゲシュタルト)は分節化した単語において本質的であるばかりか、意味付与の統一的エネルギーから形成された文全体においても本質的である。したがって、あらかじめ文の全体を前提しているこのエネルギー(私のいう「文作り操作」参照、第十九節)は、いまや情動的な情緒的言語にとって重要であるばかりか、それぞれの文のリズミカルな「分節化」に一つの「見通」をつけている。朗読のさい、この文の全体を見通せない人は、文が具体的意味をこめて理解できないし、また理解してもらえない。」〔ドイツ語原文省略〕〔1598〕**

(原 5) しかし、ここで考慮しなければならないのは、語の単一音を超える音全体である。このことは 59 頁〔本邦訳 91 頁〕で述べておいた。

(原 6) 続く論述に関しては Th. Lipps リプス『美学原理』Lipsk 1903, ss.487-492 を参照のこと。

(原 7) なお、相対的契機が純粋な音形成体の継起のなかにもつばらその源泉をもつのか、また、純粋な音の継起でなく意味を担った語全体の継起のなかにもつのかは、特別の分析を待って示されるべきであろう。〔1958〕

(原 8) また視覚運動や筋肉感覚運動のリズム現象もあるし、さらにスケッチ画や建築に見られるリズム現象がある。参照 O. Walzel ヴァルツェル『諸芸術の相互証明』(1927)と彼が報告した Schmarsow シュマルソフ, Pinder ピンダー, Russaak ルサークの考察。この問題はわれわれにとって副次的意義しかない。

(原 9) J. シュテンツェルはすでに取り上げた論文 (前掲書 175 頁) でまた、リズムが「形態」であることを主張している。**【リズムの問題を考察したものには、A.**

Kreiner クライナーの『言語リズムの美学』(1916), ハンス・Hellenbrecht ヘレンブ
レヒトの『ニーチェに関する自由リズムの問題』(1932), L. Klages クラーゲスの
『リズムの本質について』(1933), その他多数ある。ポーランドではリズムの問題
は30年代作詩法の問題と関連して活発に論じられた(Duska ドウスカ, Siedlecki
シェトレツキら)。〕[1958]

- (原10) これがいずれの場合でも可能かは決めないでおきたい。
- (原11) Berent ベレントの『生きた石』における散文の——ゆっくりとした荘重な
——テンポと, Zeromski ゼロムスキの『灰』とか, それと対照的な『軍司令官の
誇り』とかの散文のテンポを比較してみるとよい。当然のことながら, しかるべき
箇所を集める必要がある。このような違いは Kasprowicz カスプローヴィッチ家の
『賛歌』とヴィスピャンスキの『結婚式』のテンポを比較しても目につく。[1958]
- (原12) テンポとリズムの依存的関係は, ギリシャの韻律法【(ゆっくりした長長格,
速い長短短格)】を例にとると分かり易い。[1958]
- (原13) 参照, この先の第六章第三十節。
- (原14) 参照, この先の第二十二節。
- (原15) 参照, 経験心理学の部門でされた研究, 分けても G. Revess レーヴェシ。さ
らに論文集——Dessoir デッソワール『美学と一般芸術学』385頁。【我が国ポーラ
ンドでは本書刊行後に M. ドウスカが詩行メロディーに関する問題をおおきく扱っ
た。】[1958]
- (原16) このような「感情質」について M. シューラーが論文「理想的なものの現象
に寄せて」のなかで述べている。そのなかで彼は, 例えば, 風景のなかに見られる
この種の「感情質」を扱っている。しかしこうした質はいろいろな音声形成体を背
景にしても現れる。【この質の問題になお立ち戻る必要があろう。参照, 第四十八
節。】[1958]
- (原17) 音声形成体にこの種の質が現れることは, 他の論者も認めている。例えば,
ヴァントの次の指摘がその証である。「音の隠喩(メタファー)とは〈言語音とその
意味との関係〉を指す。意味が意識されるのは, 音の感情のトーンが意味表情と結
びついた感情に類似していることによってである。」[ドイツ語原文省略] ヴアント
『民族心理学』第1巻第1部, 326頁。[1958]
- (原18) 参照, 66頁〔本邦訳95頁〕。
- (原19) 以上ここで述べた言語の音声現象において第一にはっきりとしたことは, 築
層構造が文学作品の構造の一面にすぎなく, それが作品における個々の継起位相の
特殊構造と密接に縊り合っているということである。この継起はリズム, メロ
ディー, テンポの種類の現象, 詩行や詩節などの形成体を構築する不可欠な条件と
なっている。そこで文学作品の築層構造のこの別の面をこの先で詳しく扱わなけれ
ばなるまい。参照, 第五十四節以下。[1958]

[写真 22] ワーヴェル城の大聖堂はクラクフ市民が誇るゴシック様式の建造物であり、天を衝く二つの塔より成り、はるか遠方からも望める。ロマネスク様式の聖堂(11世紀)の廃墟に1320年から1364年にかけてカジミエシュ大王のときにゴシック様式で建立され、歴代の王様の戴冠式がここで行われた。15世紀末に火災に遭い、ジグムント I 世の治世(1506-48)のときにルネッサンス様式で再建された。

写真の左端の天を衝く塔が鐘楼であり、そこにジグムントの巨大な鐘、——1520年鑄造、直径3m、重さ18t、10人以上の力持ちでしか吊るせない代物、ロンドン塔のそれより3倍も重く、350年も古い鐘がある。除夜の鐘、イースター祭の鐘として有名。普段は鳴らさない。2005年4月2日、ポーランド出身の法王パウロ II 世の死去に伴い、今回は特別に弔意の鐘の音が鳴り渡ったと新聞は報じた。

現在の大聖堂は、ゴシック様式を基調にルネッサンス様式のドーム、過飾なバロック様式、三角屋根のロココ様式などが時代の進展とともに付け加わり、まさしく多層的築構造を成す混成体である。

その地下には歴代王族の、彫刻像の大理石石棺が安置されている。またポーランドの国民的英雄 T. コシチューシコ、詩人 A. ミツキエーヴィッチ、J. スオバツキらの有名人の石棺も安置されている。この地下に葬られることは、ポーランド人にとって最高の榮譽である。

[写真 23] ジグムント・ドームは左手側廊につけられた黄金張りの屋根で、ルネッサンス様式の礼拝堂。16世紀。

[写真 24] 王宮。王宮のなかでも、とりわけ、謁見の間は、異様にも天井格間にはめ込まれた木彫の30人の木彫顔面が下を見下ろし、玉座の王と来客とのやりとりを見守っている観がある。金糸銀糸を織り成したタピストリーが壁面一杯にかけられ、調度品や什器がおかれ、豪華絢爛たる様は、当時16世紀の繁栄を示して余りある。また別の部屋にはトルコ軍からの戦利品(天幕、宝石など)があり、観光客の目を奪う。

[写真 25, 26/複] ワーヴェル城への入り口は西の正門と東門があり、この画家が印象画風に描いた場所は、クラクフで最も美しい通り④カノニツァ(聖職者)通りであり、それぞれの公国の紋章で飾られた正門に通じる。展覧会に出品した作品で、正月招待されたさいに記念品として購入した。この画家の知遇を得たのは、たまたま郊外に出かけた帰りの車中でのお出合いがきっかけであった。画家が車中においてカーボンでスケッチしてくれた訳者武井の肖像画。

[写真 28] ワーヴェル城の西、丘の崖に60mの横洞穴に巨大なドラゴンが棲み着いていて生贄の処女を食らっていた。Krak という皇子が勇猛果敢にもそれを退治したとか。この民話に Kraków の地名が由来するとされる。現に石器時代から16世

紀まで人がこの洞穴に居住していた。

このドラゴン怪獣、ヴィスワ河の水を飲んで、それを火に換えて大空に火炎を噴き出すのであろうか。

第十二節 文学作品に属する音声形成体の範囲

もう、音声面のうち何が文学作品の構成部分になるのかという問いに、答えを出すときである。以前にした具体的な音響質料と語音との区別から見当がつくように、具体的な音響質料は作品から除外されるべきである。事実それは、声を出して読む度に具体化される語音と、前節で指摘した他の音現象や形成体の音的土台となるにすぎない。しかも、それはその都度に違っている偶然的なものである。「黙読」だとまったく欠落する。よってそれが作品に属さないことは明らかである(原1)。

ところで、文学作品から具体的な音響質料を除外すれば、語音そのものを作品に含めることに通じるわけではない。すべての人が語音を作品に含めることに賛成しているわけではない。とりわけ、E. Kucharski クハルスキは、音声面が作品に属さないという意見の持主のようである。というのは、彼によれば、およそ文学作品の素材とならない。なぜならば、音声面によって文芸の本質に関係のない要因、つまり感覚が持ち込まれるという意見であるから(参照、前掲書 35頁)。

この見解は断じて支持できない。これは、文学作品の本質が体験やいわゆる表象にあるとする誤った主張からくるクハルスキの窮余の一策にすぎない(原2)。この見解に抗して私は、語音が文学作品——少なくとも取り上げた事例の一番目のグループに属する作品(本書の26頁[本邦訳47頁])に関して——から除外されないと主張しなければならない。実際に知られている文学作品すべてが語音の層を含んでいると言ひ張るだけでは、われわれの見解が十分根拠のあるものにはならない。というのは、われわれの問題の本質にかかわる事柄であるからである。事実そのものに訴えていい場合は、文学作品の領域の範囲があらかじめ決まっていて、特に映画作品(無声映画)を文学作品に含めるべきか否かの解決がついている場合である。しかし、これはこれまでのところ決着を見ていない。音声面が文学作品(特に文芸作品)の全体のなかで果たす機能が明らかにされ、この機能がなくてはならぬと分かったときに、初めてこの問題が解決されるのである。

しかし、これに移る前にさらに注意しておくべきことがある。もし音声面のうち

語音だけしか文学作品の構造に含めないとしたら、作品からきわめて重要な、時には不可欠な構成要素が奪われよう。そこで語音そのもののほかに作品に含めるべきものには、別の典型的な純粋に音の形態質か、その音の上にある音以外の形態質、高次の言語形成体もある。これらの質のなかでとりわけ考慮すべきものは、話し手がそのときに体験している心理状態が、その話しぶりによって表出される質である。まずそれは作中の登場人物(原³)が発話する場合に出てくる。戯曲ならどれもそうである。喋る口ぶりにはいろいろな形態質がある。例えば、「不平たらたらの」口ぶり、「朗らかな」口ぶり、「潑刺とした」口ぶり、「くたびれた」口ぶり、「情緒的な」口ぶり、「もの静かな」口ぶり等である。他方、他人に話しかける口ぶりにも形態質がある、例えば、「きつい」か「親切な」口ぶり、「頭ごなし」か「丁寧な」口ぶり、「がみがみした」憎ったらしいか「やさしさに溢れた」口ぶりなど。ここで念頭においているのは、もちろん喋りぶりの形態質だけである。しかし、この形態質はそれが直接表現している事柄と大変強く結びついているので、その口ぶり通り以外では言いようがない。この質を「表出」質と名づけたい。というのは、それによって話し手の隠れた心理状態が会話の相手や読者に「顕わになる」からである。もしこの質を話し手が登場する作品から除外するなら、作品のおおかたは著しく歪められ、おそらく肝心な構成要素が構成されなくなろう。しかし、文学作品にこの種の表出質がない箇所は、もちろんいくらでもある。例えば、周囲や事件が「冷静な」「客観的な」(主観的口ぶりを欠いた)筆致で書かれているところに見られる(原⁴)。

すでに述べた表出質のほかに前節で述べた他の音現象——リズム、テンポ、メロディー、またリズムや文意を条件とした高次の形成体などは、すべて文学作品の構成に含まれよう。ただし、典型的な形態質(や音声形成体のタイプ)のみであって、具体的な音響質料にしか現れない個別的事象や対象ではない。しかし、これらがどの文学作品にも出現するわけではない。それらの条件となる語音や語の一定の集まりと秩序がそれらを構成するのではない限り、作品には属さない。それらは作品の音声面がもつその本来的構成要素の派生現象である。

こうして私の考えによれば、言語の音声形成体と現象や契機のうちで、文学作品に含めるべきか。含めうるすべてのものの範囲が確定された今となつては、私の立場の基礎づけに移りたい。それらが文学作品で果たす機能を明示することでそうしたい。

註

- (原1) ニコライ・ハルトマンは『精神存在の問題』(1932)でおおまかに文学作品の存在と築層構造の問題を論じたが、誤りをいくつか犯している。なかでも、具体的音響質料を私の言う語音からはっきり区別せずに、それを文学作品の層の一つと見なしている。それに「層」概念は、ハルトマンにあっては若干違う。[1958]
- (原2) この最近の主張におけるクハルスキの見解は、文学論では何も目新しいものではない。例えば、E. v. Hartmann ハルトマンの『美の哲学』の715頁にこうある。「文芸的機能そのものがかわるのは語義だけであって、美しい言葉でもその美しい朗読でもない。この機能が後者の二つの機能によって強められる場合にわれわれが扱うのは、文芸以外の美的機能への付加である。したがって多くの芸術から集められた一芸術作品の総合的機能である。」〔ドイツ語原文省略〕M. デッソワールはE. v. ハルトマンの立場を報告して『美学と一般芸術論』でこう書いている。「言語は、芸術作品の理想的内容がよってもって生きる幻想的仮象を成立させるための補助的な技術手段にすぎない。」〔ドイツ語原文省略〕「言語的に定着した幻想的仮象は、この美学にとって文芸の具体的現象形態と見なされる。語は確かになくてはならないのが、その仮象において止揚された契機になっている。」〔ドイツ語原文省略〕(前掲書 358頁)。上に引用したハルトマンの主張とデッソワールが彼の見解について記していることから分かるように、ハルトマンは「文芸」の理解に関しては非常に特殊な前提の持主である。私の考察の方途は逆であって、私の個々の作品から出発してその築層構造を問題にする。これらの問題を考察した後でようやく、文学的芸術ないし文芸の一般的概念が組み立てられる。[1958]
- (原3) 「描出」の概念についてはこの先の第二十九節を参照のこと。
- (原4) この種の表出質を作品に組み込みそれを読者に伝えるには、詩人がいかなる手段を用いたらよいか、この問題は疑いもなく考察課題として残る。この課題は、文字を用いて沢山の語音を定着することよりも困難ではるかに煩雑である。しかし、この課題がどう解決されようと、表出する質が(少なくとも若干の)文学作品に属するのだというわれわれの主張には何の変更も来さない。

第十三節 文学作品の築層構造における音声層の役割

これまでの節で述べた音声の形成体、現象、特性は、文学作品の築層構造において重要な役割を果たしている。しかし、二点において、1) これらは作品の独特の構成要素となる(原1)。2) 他の諸層の展開ならびに部分的な構成において独自の機能を果たす。



〈写真 29/複〉
中央広場からまっすぐの③グロツカ
(王城)通り左手にロマネスク様式(11世
紀建立)の外観が見える。内部はバロック
様式(17世紀)

それらは作品の構成要素であるだけに、その形を与えられた質料の分だけ、その美的価値の分だけ作品全体を豊かにする。この美的価値質は残余の層によってつくられる価値質とあいまって、先に述べた文芸作品のポリフォニーをつくり出す。この音声形成体と特性は、このポリフォニーのなかに実際にその「独自の声部」を受けもつが、このことを見事に証明しているのが、「よその」言語に翻訳されたときに蒙る作品のとてつもない変貌である。原作の「この上ない忠実な」再現にこれ努め、音声質の機能の類似性や少なくとも対応性にいくら重点をおこうとも、個々の言語の異質性によってどうしても別の音声形成体と特性になってしまう(原²)。それに音声面は、芸術的価値に関して中和的なものではない。そのいくつかの性質と形成体は、まったく特徴的な美的契機の出現をもたらす。この

契機を念頭において、それを有する全体を「美しい」「醜い」「きれい」「美事な」「力強い」「迫力がある」等の形容詞でもって表現するのが、普通である(原³)。しかし、こうした言葉を用いても、作品の美的価値で役割を果たす多種多様な契機は述べ尽くせない。例えば、「美しい」と言えばある共通の契機は、見いだせるかもしれないが、普通こうした共通の契機は全然扱われず、むしろ扱われるのは個々の芸術作品に極印を押されている具体的な直観的性格である。この「美しい」(と以上に挙げたほかのもの)という語の性格は厳格には規定できない。これは当然のことである。というのは、いろいろな「美しさ」があるだけでなく、そのタイプも色とりどりで、そのもととなる質とその多様性によって区別されているからである。ロマネスク様式の教会には、例えば、ゴシック塔と違った趣の「美しさ」がある。音声の、特に楽音の「美しさ」は建築作品の「美しさ」と本質的に種類を異にしている。同様に異なる二つの言語(例えば、ドイツ語とフランス語)においてつくら

れる音声体系と配列に基づいて現れる各種の美的契機でも、その内実の点で、例えば、人と人との悲劇的情況や悲劇の人物の迫力に出てくる美的契機とはまったく異質である。そしてまさにこの異質性は、片や音声形成体に、片や人間の魂に由来する質——これが全体を美的に特徴づける諸契機となっている——の異質性に発しているのである。この美的契機の基盤となる形成体や質は、適切な言い方ではないが、「素材」と名づけられるならば、美の変容がもつ根本的類型の相違は、芸術作品の「素材」特性に依存し、それに応じて区別されると言ってもよい。同じことは先に述べた各種の美的価値契機についても言える(原4)。

文学作品にしかるべく選別された多種多様な契機が出てくれば、もっと高次の美的価値質が、したがって、個々の総合的価値契機が現象する。窮極的に芸術作品全体のまたない契機——それ固有の芸術的価値が構成される。

文芸作品は、主張しておいたように多層的形成体である。とりわけこのことは、美的価値質を生み出す「素材」が文学作品のいくつかの異質の構成要素、つまり層から成り立っていることを意味する。それぞれの層がもつ素材の種類にぴったりした独特の美的価値が生まれることになる。その結果、それぞれの層に固有な質の集まりのなかに高次の総合的な美的価値質が現れる。少なくとも現れうる。さらにもっと高次の総合がそれぞれ層の集まりから生まれる。別言すると「素材」が多層を成しているため。文芸作品には、異質のタイプの美的価値質による見事なポリフォニー〔多声知音〕が生まれる。そのさい異質なタイプのもろもろの質は、こうも言ってよければ、互いに知らん顔をしているのではなく、相互にいろいろと手を取り合っているのである。その結果、まったく新たな種類の総合、調和と不調和が多種多様に生まれる。この種の調和はどれも総合体に導く契機をその特性に秘めている風になっているが、この契機そのものは総合的契機の背後に消えてしまうものではなく、むしろこうも言ってよければ、その背後にあってもそれとして感じ取られ見て取られるものである。全体がまさにポリフォニーとなっている(原5)。

このポリフォニーに参加しているのが、文学作品の音声層に出てくる美的価値契機であり、このポリフォニーをその持前の音調の分だけ豊かにする。しかしそれと同時にこの契機は総合的価値質のまったく特殊な調和を生み出す、作品全体のなかに音声層が存在するおかげで生まれるような調和である。この事実、音声層が文学作品を開示する単なる手段ではなく、むしろ作品に全体的に属している層であることの決定的論拠を与えてくれる。この層がなければ作品は根本的な変化を蒙

ることになる。そのとき、作品のポリフォニーが一つの「声部」の分だけ貧弱になるにとどまらず、まったく別のポリフォニーになるに違いない。なぜならば、そのとき、そこにまったく別のタイプの調和がつくられるに違いないからである。

ところで、音声層が作品を豊かにし、ポリフォニーを変えることによって、もっぱら文学作品の築層構造に寄与しているとするなら、この層の欠落は、やはり文学作品全体の存立を不可能にしよう。そこでなお、音声層が、文学作品の残余の層が、開示や部分的構成において果たす役割を明示する必要がある。ここには二つの違った視点がある。第一に、ここで純粹に存在論的に研究できる。つまり作品全体が読者に与えられ開示されるときに、この層がいかなる機能を果たすかである。第二に、現象学的に研究できる。つまり作品全体が意識の心理主観に与えられ開示されたときに、この層がいかなる機能を果たすかである。

最初の場合、音声層、特に多種多様な語音が、いったん作品の確固たる外皮となると、他のすべての層はそれを外形的足場にする。言うならば、外的表現にする。文学作品の本来的な構成基盤は、低次高次の意味単位の層にある。しかし、語義は本質的に語音と結びついている(原6)。このことは、意味と事実上結びついたらしく特定の語音に関して言えないことは確かである。同一の意味が、周知のように、例えば、母語が異なると違った語音と結びつくからである。しかし、意味には、それがなんらかの語音(か何らかの語記号——視覚的、聴覚的、触覚的などの記号)と結合し、この結合をもって初めてその意味となるという考えがある。意味は語音をその外皮、その「表現」、その外的「担い手」とする。「語音」(今となっては、広義の、なんらかの形態質的要素)抜きでは意味はおおよそ存立できないであろう。特定の母語で書かれた文学作品の特定の音声質料は、オリジナルな美的価値に充ちた作品の存在にとって不可欠である。語音を一切捨て去れば意味単位の層は存在しなくなるだろう(原7)。その層ともども残余の層もすべて消えよう。これらの層のいくつかは、言語の意味とは別個の手段によってできないものか、——これはもう別個の問題である。そんな作品は文芸作品の特徴を欠いていよう(原8)。

音声層はまた読者が作品を享受するさいに本質的な役割を果たす。それも作品の直観的外皮となっていて、読者がそれを通してしか作品に近寄れないことによる。語音は確かに「外皮」であるとはいえ、その質料と特性の点で作品のそのほかの一切のものから本質的に異なったものである。このため読者の態度が不適切だと作品の残余の内実は読者によって「皮をかぶされて」しまう。だが語音は意味の担い手

としてまさに作品全体を読者に開示することができる。読者の本質的な働きは、特定の語音と特定の意味との対応関係が母語において決まっているとき、その意味を「樹立する」点にある。つまり、特定の語音が読者や会話の相手によって聞き取られるとただちに読者の志向作用が働き、ある特定の意味内実が、つまりこの音声と「結合した」当のものが思考される。そのさいこの意味は思考対象としてそのまま与えられるのではなく、むしろ当の思考作用がこの意味を思考するか、対象に関係する意味思考を内を含むかによって意味が働き出すにすぎない。「意味が働き出す」ところでは、意味によって樹立される対象が思考の客体となる、こうして文学作品の別の層がさらに読者に開示されることになる。この場合、この意味は語義か文の意味である。このケースに応じて意味によって樹立される対象は別の形相構造をもつであろう(参照、第十九節—第二十四節)。しかし、そのいずれのケースであれ、意味を生き生きと思考することによるテキストの能動的理解が行われる(原⁹)。

ところで、対応の意味を「樹立する」この機能——語音の主要な機能であるばかりかそれ独自の機能——のなかに、語音(少なくとも若干のもの)は、文学作品を読者に開示するさい、さらに別の機能を果たしている。例えば、特に「生き生きとした」語音(ないしは語)によってその意味に属する対象が、ただ非直観的に(いわば「目をつぶって」)思考されるだけでなく、しかるべき「情景」において想像されるようになる。このような生き生きとした力に満ちた語音が現れると、ただちに多種多様な「情景」の選別が決まり、描かれた対象がその情景で読者に髣髴するものとなる(原¹⁰)。ところで、描かれた対象のこうした直観的な現象的な仕方だけが、音声層によって共に規定されるだけではない。描かれた対象の若干の構成要素のうちで、特殊な音声の手段を用いて初めて創られるものがある。語音が意味規定機能にとどまらず同時に「喋りぶり」機能(フッサールの意味での「Kundgabefunktion」)やほかの論者(例えば、ビューラー)の言う「表出」機能を果たすところだと、よってまず「戯曲」だと、語音(特に喋りぶりのいろいろな「表出質」)は、登場人物のいろいろな心理状態を「表出」^{マニフェスト}するかけがえのない役割を果たしている。こうした方途でしか登場人物の具体的心理生活の全容は構成されない。後者は思想や考え事に還元できない。仮に、文学作品から語音とその他の音現象が除去され、そのためにこう言ってよければ、「裸」(一般にありうるとして)になるとしよう。すると登場主人公がそのときあれこれ考えたことは知りえても(原¹¹)、またしかるべき記述を頼りに彼の心理構造や成り行きの細部について推測はできても、心



〈写真 30/武〉
ヴィスワ河河畔の草刈 (1977年撮影)

理生活の「口で語れ」ないこと、純粋な概念的的方法では規定できないこと、喋りぶりの表出質でしか直観的に示しえないこと、——これら一切はまったく漠然としたものにとどまろう。というわけで、文学作品に音声層が存在することによって、描かれた対象の層が見事に補足される場合がある。この補足が欠ければ個々の文学作品は、特定の音声層をもったものとは丸切り変わったものになるだろう。しかし、そうした方法で語音による意味規定機能は完璧なものとなる。なぜならば、登場人物の心理状態が表出機能によって現れればこそ、それが読者にも伝わり、その人物が話す語や文の意味が、そのときに限って精確を極めることがよくあるからである。そうなるのは、意味がここで十分に発揮されるか、ただあ

れこれの語を喋るだけでは得られない特殊な変容をこの意味が受けることによる(原12)。こうして多くのことが「行間」で語られる。つまり、それは別の方法では語れないものである。同一の語、同一の語音を用いて発せられる同一の文でも、表出質を用いて「口ぶり」を変えると、例えば、激怒して発するか、まったく冷静に発するか、憎悪をこめて発するか、意地悪な皮肉でもって発するか、に応じてそれぞれ違った意味合いをおびるようになる。

また、以前に指摘したいろいろな高次の音声形態質も、意味の確定と作品の残余の層を構成するにさいしてかけがえのない役割を果たし、描かれた対象の非合理的契機を共に構成している。この機能の役割についてはずっと先の適当な場所で説明することにする(原13)。ともかく簡潔に言えば、音声層は文学作品の本質的構成要素である。この層がもし欠けるなら作品は丸ごと存在しなくなろう。というのは、意味単位が必ず音質料を必要とするからである。またこの層が現にある通りのものと違った風に形作られるなら、その作品はとてつもない変容を受けるだろう(原14)。最後に、この層が特殊な美的価値質を内に含まないとしたら、作品の美的価値のポ

リフォニーはその重要な要素の分だけ貧弱になろう。よって、この層はただ作品に近づくだけの手段ではなく、また「文芸に無縁な要素」でもない。それどころか文芸作品にとって不可欠な要素となった。

註

- (原1) 私がかなり広範囲にわたって音声形成体とその特性を扱ったのは、これらの要素が文学作品においてどれほど多様な形態で現れるかを示さんがためであった。この方向でさらに研究を進めることが詩学や文芸学の課題である。
- (原2) 私は作品問題を、論集『翻訳技術』(1956)に載せた論文「翻訳論」で詳細に論じた。[1958]
- (原3) この種の全体を特徴づける契機が現れるためには、多種多様な特定の音声質の基盤以外にさらに知覚主体による、特定の態度と把握が必要とされるのか、それともこれらの主観的要因がこのような契機を発見するのになくしてはならないものなのか、——これは別個の問題であってここで解決するつもりはない。ともかく、いろいろな主観的条件、——別の分析で発見されるべき条件が満たされれば、かような言葉で表現した特徴的契機が、音声形成体そのものに現れるものとして見いだせることは確かである。
- (原4) 美的契機、もっと一般的に言うと、価値質とその独自な変容の概念のことなら、M. シューラーの『倫理学における形式主義と実質的価値倫理学』第1章第1節「財と価値」(„Jahrb. f. Philosophie“, t. I, s. 412 n.)を参照のこと。私はこれらの契機を次の論文で詳しく扱った。新版『絵画の構造』(所収『美学研究』第2巻, 1957), 論著『美的価値とその客観的基礎づけの問題』(Atti del III Congresso Internazionale dei Estetica 1956)。『文芸作品論』第一版でも、この考えの端緒だけを示しておいた。[1958]
- (原5) こう述べることで、先に引用したE. v. ハルトマンやE. クハルススキの立場からの非難に対する私の返答となる。文芸作品とはこのようなポリフォニーの形成体であり、作品の本質にこうした事実を含めることで初めて「文芸」と「文芸性」という概念構成の礎となる。なるほど、ハルトマンには「総合芸術作品」の用語が出てくるが、私の立場と外見上一致するだけのことである。完全に一致する場合は、1) ハルトマンが自らの定義からしかるべき帰結を出し、先に述べた勝手な概念を無闇につくらず、2) 「ポリフォニー性」と「総合性」が同義語と見なされるときに限られる。しかし、見られるようにそうなっていない。「総合」芸術作品とは、例えば、舞台上で上演される「オペラ」のことである。しかし、R. Wagner ワグナーですらオペラを同質の芸術作品として構成したわけではない。この問題に立ち戻る機会があろう。[1958]

- (原 6) 参照，第五章。
- (原 7) よく混同されるが，言語形成体の意味単位と概念の理念的意味とを混同すべきではない。参照，第五章。
- (原 8) 第五十八節で示されるように，例えば，〔無声〕映画においてのように情景構成の場合だと，描かれた対象の層も情景の層も意味から独立させることができる。しかし，この場合二つの層は文学作品とは違った形をとる。
- (原 9) テキスト理解の課題を戦後に扱った人は博士 D. ギェルランカであり，このテーマの報告をクラクフ哲学協会で発表した。論集『哲学運動』t.XVII, 2.1. [1958]
- (原 10) 参照，この先の第八章と Th. A. Meyer マイヤーの本『詩の文体律』160 頁以下。それにマイヤーは文芸の「映像」に反対し，レッシングに賛成している。
- (原 11) 「戯曲」において登場人物によって語られる語音の面が欠落すると，人物同士の意味疎通ができなくなるだけでなく，「舞台上」で起こってくることの一部分が作中世界において欠落することになる。参照，この先の第五十七節。
- (原 12) 参照，Th. A. マイヤーの興味深い，また心理学主義的色彩の濃い論述。前掲書 19 頁以下。
- (原 13) 参照，この先の第四十七―第五十節。
- (原 14) この問題を文芸作品に関係させて論著『翻訳論』で詳しく論じた（参照，『翻訳技術』ワルシャワ・ヴロツワフ，1956）。[1958]

訂正表 [(2), 38 卷 2 号]

頁 / 行	誤	正
41 / 図の中	記号(J)の位置	図の下端に沿って左端から 2.5 cm のヴィスワ河河畔に移動
41 / 図下	(E) 聖マリア協会 (I) バルビカン要塞 (J) アンドレフ教会 (K) 東洋美術日本館	(E) 聖マリア教会 (I) バルバカン要塞 (J) 日本館 (K) アンドレフ教会
42 / [図註] 10 13	聖マリヤ教会	聖マリア教会
同上 17	フローレンス通り	②フローレンス通り
51 / [写真 13-16] 2	ヤギェウオ通り	①ヤギェウオ通り
54 / (原 2) 3	理念的対象	理念的対象
65 / 写真 26 66 / 写真 27	聖マリヤ教会	聖マリア教会

頁 / 行	誤	正
46 / (原 2)文末		
49 / (原 1) "		
51 / (原 2) "		
55 / (原 4) "		
60 / (原 1) "		
60 / (原 5) "	[1958]	[1958]
63 / (原 8) "		
71 / (原 2) "		
72 / (原 4) "		
76 / (原 2) "		
76 / (原 3) "		
77 / (原 5) "		

〈59 / 下から 4-2〉 [正] 下線部 (~~~~) が訂正箇所

[誤] …… (参照、『作品分析』(1914),『文学作品の性格と対象』(1913),『文芸における内容と形式』(1923),『文学と哲学の境界上の研究』合併巻(1925)の四つの論文)。……



[正] …… (参照、『作品分析』(1914), 論文「文学作品の性格と対象」(1913), 論著『^{ポエジー}文芸における内容と形式』(1923), この三つの著作は『文学と哲学の境界上の研究』合併巻(1925)に収録されている)。……