

文学における領域的二元性 (一)

象徴としての作品の構造

浅 沼 圭 司

一

〈ut pictura poesis〉——言うまでもなくホラティウスの『詩論』(Horatius: Ars Poetica)の中の言葉であり、原義はともかくとして、詩は絵画のように模倣を宗とすべきだとするルネサンスの詩学者たちによって好んで引用されたものと言われる。しかしこの言葉からわれわれは、詩が絵画と同様の具象性をもつべきだという、あるいは詩の描き出す事象があたかも絵画を見るかのような具体性と直接性をもつべきだという要請を読み取ることも出来るはずである。伝えられる「絵画は沈黙せる詩であり、詩は語る絵画である」というシモニデスの言葉の後半部も、同様に読むことが出来るだろう。確かに表現内容の直観性・具象性をもって詩は文学の特性とする考え方は、かなり古くから行われていたと考えられるし、現代

においてもたとえばニコライ・ハルトマンは、詩の特質としての「詩的具体性」(dichtersche Konkretheit) について語り、それを絵画における「感覚的に媒介された視覚性」(die sinnlich vermittelte Sichtbarkeit) に対応するものと考えている。⁽¹⁾

言うまでもなく文学における直観性・具象性は、絵画におけるそれと明らかに異ったものである。文学の場合、読者の感覚に対して直接与えられるのは、語音(の継起)や字形(の連なり)であるが、語音や字形は、たとえそれに対していかに綿密な形成が加えられても、それ自体で——つまり意味から完全に自律したものとして——作品の全構造を支えることは出来ないだろう。マラルメらの試みや所謂コンクリート・ポエム(concret poem)の存在も、このことに対する反証とはならないはずである。厳密な意味でシニフィアン(signifiant)のみで形成される詩作品は存在しえない。主たる形成原理をシニフィアンのレヴェルにもつような作品すら想定し難い——散文あるいは叙事的なジャンルに關しては特に。それに対して絵画の場合、シニフィエ(signifié)——何らかの意味でシニフィアンと自然的ないし制度的な絆によって結ばれたものとしての——を完全に欠いた、つまり純粹に視覚的な要素——線・形・色彩——からのみ成るタブローが存在する。言うまでもなく抽象絵画である。ところでロマン・ヤコブソンはシニフィアンとシニフィエの間に〈sensible〉—〈intelligible〉と云う「融和し難く二元的対立關係」(Dualisme indissoluble)を設定しているが、それに従えば少くとも抽象絵画は〈sensible〉のレヴェルにおいてそれとして成立しうるのに対して、文学作品は一般に〈intelligible〉のレヴェルにこそそれ本来の場をもつと言

うべきだろう。だから絵画（抽象絵画）の鑑賞（受容）は純粹に見ることで完結しようが、文学作品の場合受容は単に見る、ないし聞くことでは完結せず、さし当って意味諒解にまで展開しなければならぬ。このように考えて来ると、一般的な文学作品と抽象絵画作品の間には、存在の仕方の面でむしろ本質的とすら言うべき差異が存在すると言わざるをえない。

周知のようにプラトンはムーシケー (*mousikē*) とミメシス (*mimēsis*) とをある意味では峻別して捉える。ムーサの神々から授けられた聖なる狂気に基くムーシケーは、最終的には人々の中に美への愛をかきたて魂に秩序をもたらすのに対して、ミメシスは人々を偽りのうわべにつなぎとめ、真実在から遠ざけるものと考えられるからである。⁽³⁾ この二者が同一の領域に属すことはありうべからざることなのだろう。そして、ある意味では、ムーシケーは〈*intelligibile*〉のレヴェルに、ミメシスは〈*sensible*〉のレヴェルに、それぞれ固有のトポスをもつと言うことも不可能ではない。しかもムーシケーの中には明らかにある種の詩が含まれ、ミメシスの代表的なものとして絵画があげられるのである。もっとも抽象絵画は、具体的対象の表面（視覚性）の模倣によって成立するものではなく、たとえば形式美の諸原理——それはすでに感覚のレヴェルを完全に脱した、その意味でよりイデア界に近いレヴェルにある——が直接視覚的なものを分節化せしめたものであり、その点でむしろムーシケーに類似したものと考えられるかもしれない。抽象的な芸術が時にプラトンの的と呼ばれることがあるのも、おそらくこのことに基くのだろう。しかしながら抽象絵画の構造を決定する原理は、実際には純粹に視覚的（造型的）なものであり、抽

象的、一般的なものではありえないと思われる。レヴィ・ストロースによれば、一般的な具象絵画が言語のそれに対応する二重の分節——少数の単位とその結合から成る多数の項 (termes)、単位に関する一般的なコードと項に関する特殊なコード——をもつのに対し、抽象絵画は第一のレヴェルの分節、具体的対象との関聯において行われる色彩や形態の組織化、「感覚的経験の自然な組織化」(une organisation naturelle de l'expérience sensible) を欠いた、単なる画家の思ひつき (caprice) の産物にすぎない⁽⁴⁾。このことが、そして抽象絵画に「意味する力」(Pouvoir de signifier) を否定する彼の考え方が、正当であるか否かは、今ここでは問わない。ただ抽象絵画が一般的法則の支えをもたず、特殊・個別的なレヴェルにのみあるという考え方は、われわれにとって非常に興味深いものである。

問題はおそらく、具象絵画が言語 (langage) であり抽象絵画は言語ではない、といった所にあるのではない。基本的には同一の視覚的なマティエール——線・形・色彩……——を用いる表現領域 (絵画) の中に、一般的と個別的あるいは <intelligible> と <sensible> という二つのレヴェルにわたって存在するものと、単に個別的あるいは <sensible> なレヴェルにおいて存在するものという、存在の仕方も構造も異った二種類の作品——対立的ですらあるこの二つを、作品という同一の概念によって包括すること自体にすでに問題があるかもしれない——が成立しているという事実、それこそが問題なのだろう。一般的な文学と抽象絵画というわれわれが当初出会った対立も、実は単にジャンルの対立として解決しうるものではなかったのである。

レヴィ・ストロースは絵画の内部に具象絵画と抽象絵画という対立を設定したのだが、プラトンはムーシケー（文学）の内部にある対立を想定する。複雑なリズムやメロディをもった模倣を中心とするものと、単純かつ卒直な表白を行うものという対立である⁽⁵⁾。前者は叙事詩・ドラマに、後者は抒情詩にほぼ対応するが、プラトンによってその価値を認められるのは言うまでもなく後者のみである。絵画は全体としてミメーシスの中に組み入れられており、その内部での対立は考えられていない。ミメーシスは具体的世界の影象として〈sensibile〉のレベルに、ムーシケーは感覚的でありながらも終局的には意識をイデアとの合一にもたらしものとして〈intelligibile〉と〈sensibile〉の二つのレベルにその場をもつものと考えべきだったが、プラトンが文学の内部に設定した対立は、レヴィ・ストロースが絵画の中に設定した対立と同類の、あるいは少くとも何らかの対応関係にあるものと考えべきなのだろうか。あるいは、プラトンやレヴィ・ストロースを離れて問題を一般化すれば、表現の領域（芸術）に一つの基本的な対立関係——一定の価値規準に従って肯定されるものと否定されるものという——を想定することが出来るのだろうか。そして抽象絵画や音楽においてそれと対応するものと考えられているセリー音楽（musique sérielle）が現代的な現象であることを考えれば、想定される対立関係は芸術の歴史的展開の中で生ずるものなのだろうか。

このような問題に対して全面的に解決を与えることは、しかしながら極めて困難なことである。ここでは、さし当って文学作品の分析を通して、解決への手がかりを模索してみるしかない。

問題の所在を明らかにするために、まずニコライ・ハルトマンによる文学作品の分析を検討してみたい。彼は芸術作品に普遍的な構造を、存在の仕方 (Seinsweise) から見れば「二層的」(zwei-schichtig)——實在的な前景 (der reale Vordergrund) と非實在的な後景 (der irrealer Hintergrund)——、作品の内容的な全体構築から見れば「多層的」(mehrschichtig) と規定するが、文学作品において前景を形作るものは、言うまでもなく言語である。ところで造型芸術の場合、前景層は勿論實在的、感覚的であり、それを通して人物の形態、表情、性格などの後景層が現出するのであるが、言語は、たとえば絵画の材料などと比較した場合、感覺性・直接性が極めて薄く、したがって全体的に見れば具体性や直觀性はそこでは失われる傾向にある。言語はむしろ内的、観念的なものを一挙に語り出すことにこそ適していると言ふべきだろう。しかし文学はこれらの内的、観念的なものを直接にはなく、間接的に、媒介的に語ることをその特色としている。文学に特有の「中間層」(Zwischenschicht) の役割がここで強調される。作者はたとえば人物の内的生活 (das Seelenleben) を心理学者のように直接、概念的に捉えるのではない。正確に規定された概念の代りに、生活からえられる具体的な形象、情景、状況が現れる。勿論それらは非實在的な後景に属するものであるが、にも拘らずあたかも感覺的なものであるかのような直接性をもって読者に与えられるために「第二の前景とでも言ふべきもの」(eine Art zweiten Vordergrundes) となり、それ以外

の諸後景に対して「感覚的に与えられたもの」の役割を演ずる——いわば「現出する知覚性の層」(eine Schicht erscheinender Wahrnehmbarkeit) と言ふべきものである。⁽⁶⁾

「対象的な中間層」(die gegenständliche Zwischenschicht)とも呼ばれるこの層の存在の指摘によって、文学作品の特殊性——言語の観念性、材料における感覚性の稀薄さ、にも拘らず実現される具体性、直観性にされており、ハルトマンの分析はこの点でも十分に注目し値するものと言ふべきだろう。しかし幾分疑問が残ることも確かである。言語において語音と語意は「強固な結合関係」(die feste Zuordnung)で結ばれているが、そのために語はこの中間層の対象的な多様性について直接的に語ることが出来るのであり、読者の想像力においては、「知覚されるのではないが、知覚されるものの具体性をもった事物・人物・出来事から成る一つの全体的な世界が生ずる」と考えられている。以上のことは、この「中間層」が語によって直接的に意味されるものであると同時に、読者の想像力の所産でもあることを結局は意味しているのだろう。事実ハルトマン自身も、この層は確かに語によって生ぜしめられるが、しかし「語のみによって作り出されたものではなく、想像力によって自発的・再現的 (selbsting-reproduktiv) に生み出された (herorgebracht) ものでもある」と述べているのである。この層が語によって意味されるものであり、語の意味ないし「意味されるもの」(sinnliche) が何らかの意味で概念的なものであるとすれば、この層の生成には当然意味の読解という概念作用がなければならぬが、それと想像力の間にはどのような関係が考

えられるのだろうか。概念作用と想像作用が同一の意識内で同時に進行することは、おそらく考えられないことだろう。とすれば、S・K・ランガーの言うように、把握された概念（事物に関する共通なパターン）を読者の想像力が私的で個人的な表象で装い、個別化し具体化すると考えるべきなのだろうか。しかしながらこの場合には「意味されるもの」と「中間層」の間はある距離——それは多分ごく微細なものだろうが——によって距てられることになり、この層が「第二の前景層」と言われる大きな理由であった。直接性や感覚的所与に準ずる性質が薄れることは避けられないだろう。そして、想像力の所産たるものが、いったいどのようにして「知覚されるもの具体性」をもつことが出来、かつ「全ての外的に知覚されるもの」(alles äußerlich Wahrnehmbaren)の領域たりうるのだろうか。

絵画の場合にも、表現される対象の形象や三次元的空間性などの層は、すでに実在的な前景層によって媒介された、現象するものにはかならない。画面上に見られる色彩その他を、材料——キャンヴァス上に塗られた絵具——の属性として捉えることを停止すること、サルトル流の言い方をすれば、不在の対象のアナログンとして現し出すことが、この層の現出の不可欠な条件であろうから、それは知覚の対象ではなく想像力の対象と言うべきだろう。にも拘らずそれが直接的、具体的であるのは、ハルトマン自身も言うように、⁽¹¹⁾ 絵画の材料そのものが著しく感覚的であるからであり、一方ここでのアナログンが感覚的アナログンであるからにはかならない。というより絵画は、具体的対象の視覚対性質を抽出し同様に視覚的である材料の形成によって提示したものと考えられるのだから、そこにほぼ直接的に具体的対象を見る場合の

あることは当然だろう。絵画の材料と比較した場合、言語には感覺性はほとんどないと言っている。むしろ言語の觀念性が文学において内面的生の表現を極めて豊富にしていることは、ハルトマン自身も指摘していることである。⁽¹²⁾ このような点からも「対象的中間層」に関する彼の説明に幾分かの疑問の残るところとはなお否定し難い。

語がシニフィアンとシニフィエの、語音ないし字形と語意の二項から成ることは改めて述べるまでもないだろう。そしてシニフィアンの所謂「透明性」によってわれわれの意識はほぼ直接的にシニフィエに出会うのだとすれば、語の連鎖はシニフィエの連鎖にほかならず、さらに語のシニフィエがソシユールのな意味で概念として捉えられるかぎり、語の連鎖は結局概念の連鎖にほかならないことになる。われわれが読書において出会うのは、こうして概念の連鎖だということになるだろう。もっとも語は、他の語と隣接関係におかれることによって、その意味が相互的に規定されると考えられるから、一定の意図に基いて形成された語の連鎖の中で、シニフィエ（の連鎖）もある規定性を獲得して行き、同時に何らかの程度の具体性も実現されると言えるだろう。しかしながらこの規定性・具体性は、言語あるいはそのシニフィエの本性から考えて、たとえいかにその強度の実現が企図されたとしても、所詮は具体的事物（知覚対象）のそれと同等の段階に達しうるはずはなく、視覚的な領域において絵画が実現しうるそれにすら遠く及ばないだろう。勿論語の連鎖によってなお未規定のまま残されている空隙は、想像力によって充填され、具体化が実現されると言うことが出来るかもしれないが、その場合想像力が十分に発動されることが予想され

るなら、規定性や具体性は必ずしも強度のものである必要はなく、逆に規定性や具体性が高度に実現されている場合には、想像力の発動の余地は必ずしも大きくないと言ふべきだろう。この両者の調和的關係の上に文学が成立すると考えればいいかもしれないが、その場合にも先に述べた意味理解と想像力の關係についての問題は残りつづける。

語が最も完全な規定性と具体性を獲得するのは、たとえば具体的なバラの花を指示しながら「これはバラだ」と言う場合や、ある種の固有名詞の場合などではないだろうか。いずれにしてもそれは語が具体的事物と直接的な対応關係におかれる場合である。このことから次のように考えることが出来るのではないか。語の結合は、言うまでもなく構文法的な法則の支配下に行われるが、その中にさらに二種類の結合が、さし当って想定される。即ちシニフィエ間の關係が論弁的 (discursif) なしし論証 (raisonnement) 的な法則によって支配されるものと、何らかの事實的 (factuel) な法則によって支配されるものである。もし極めて純粹かつ嚴密に事實的な法則に従って實現された語の連鎖を想定するならば、それは当然ある事実と何らかの対応關係におかれることになり、全体としてかなり強度の規定性・具体性を獲得するに到るだろう。具体的にはたとえば客觀的な觀察記録のようなものが考えられるだろうが、そこでは通常の意味で想像力の自由な発動があるとは考えられず、また一般にはそれは文学作品の一つに数えられることはないだろう。むしろそこには、それ以降の諸後景層を生々と現出せしめるものとしての「対象的中間層」が欠如していると感じられることが多いはずである。

われわれはこの世界の中である特定の位置から具体的対象と接する。具体的対象は極めて多くの側面 (aspects) をもつが、一つの位置からはその一部分しか知覚しえない。サルトルが正六面体について言うように、一つの位置からは多くて三つの面しか見ることが出来ない。もっともサルトル自身は観察 (observation) によって無限に多様な側面が見出されて行くと言っているが、しかし日常的な知覚においては、この意味での観察はむしろほとんどなされないと言うべきだろう。同一の対象をまったく同一の位置から反復的に知覚することは、われわれの具体的な生の範囲ではありえぬことなのだから、われわれは一つの対象に関して微妙に相違する無数の側面の系を所有することになるだろう。にも拘らずある対象が同一の存在として認識されるのは、一回ごとの知覚によって獲得される無数の側面が、実質上の微妙な相違を示しながらも、全体として一つの形式的な共通性を有するからにはかならない。別の言い方をすれば、諸側面の示す強固な形式的共通性こそが、ある対象の独自性 (固有性) を形成し、自己同一性 (identité) を保証することになるだろう。今そのある側面を捉えた対象をかくかくのものとして認識するということは、その時捉えた、一回かぎりの側面が、それまでその事物から獲得された無数の側面の系から抽出的に作られた共通な形式——シエマ——の枠内に納まったということを意味するだろう。共通な形式——シエマ、あるいはローマン・インガルデンの言う「シエマ化された側面」(die schematisierte Ansichten) に相当するもの⁽¹⁴⁾。その時々獲得される側面は、言うまでもなく知覚されたものであり、その意味で <sensibili-

(c) のレヴェルにあるが、このシエマは個別的な側面の系から抽出的に形成されたものとして、すでに〈Intelligibilté〉の、あるいは〈idéalité〉のレヴェルにあると考えなければならぬ。

ところでこのシエマ、「シエマ化された側面」は——われわれはこの概念を多くインガルデンに負っているが、以下の論述においてはインガルデンの規定から次第に離れて行くことが予想されるので、以降はわれわれの論旨に合わせて、「知覚的シエマ」と呼ぶことにし、それとともに、直接的な引用ないしは關聯が明白な場合以外は、インガルデンへの言及も特に行わない（なおシエマは、言うまでもなくカントにおいては重要な概念であり、ベルグソン、メルロー・ポンティなどもこの概念を用いているが、ここでのそれは、それらと直接的な關係にはない）——知覚的シエマはある事物に關して獲得された無数の側面の系から抽出的に形成されるものであった。一人の個人がある事物に対して採る態度（位置）は、時間の流れの中で無限に変化して行くが、一方それは各個人間においても千差万別のものでなければならぬ。とすれば、各人が形成するシエマの基本的同一性は事物そのものの独自性（固有性）によって勿論確保されるものの、なお各シエマ間には微妙な差異が生ずると考えなければならぬ。この差異は、日常生活においてはほとんど自覚されないほどに微細なものと思われるが——差異の自覚は逆に日常的世界の統一を侵害し、日常生活の円滑な運営を妨げるものでしかないだろう——、この微細ないわばずれの中に各個人に固有の見方が、あるいはそれまでの経験の総体の特徴づける何か、一言で言えば各人の個体的理念とも言うべきものが、その姿を垣間見せるのではないだろうか。その点を強調して言うなら、事物の独自性

(固有性) とある個人の個体的理念の相関関係から、知覚的シエマが成立するのだとも考えられる。ところで一定の制度内に共存する人々が一つの事物に関して形成する多様な知覚的シエマから、さらに抽出的に形成される形式的共通性を考えることが出来るが、それはある事物に関しての、その制度に一般的なシエマ——社会通念としてのシエマ——だと言うことも出来るだろう。そして各制度に固有の一般的(通念的)シエマの全体的系からさらに抽出され形成されるものが、ある事物の概念であるのだから、抽出・形成の連鎖によって行われるシエマの一般化・普遍化は、次第にア・プリオリの領域に近づいて行くのかもしれない。

発生的ないし成立的な観点から見れば、知覚的シエマは側面の知覚の反復によって次第に形成されるが、しかし多くの人にとっては、少くとも(社会生活にとって)基本的な事物や現象に関しては、知覚的シエマはすでにある程度固定されたものとして与えられているのではないだろうか。そして今日の高度に制度化された社会においては、あの一般的(通念的)シエマはほぼ確立したものとして予め与えられており、個人的なレヴェルにおける知覚的シエマ、あるいはさらに個別的に知覚される側面をも強く規制していると考えられる。こうした発生的秩序の崩壊・逆転には、たとえば写真や映画あるいはテレビジョンなどの所謂映像現象がかなり大きな影響を及ぼしていると思われるが、この点についてはここでは触れない。一つの新しい側面の知覚は、厳密には、それまでに形成されていた知覚的シエマの在り方に何らかの変更をもたらすはずであるが、普遍的なシエマによる規制が強まっている社会においては、新たに知覚された

側面は知覚的シエマを喚起しつつその中に解消し、知覚的シエマはまた一般的シエマを喚起しつつその中に解消するだけではないだろうか。しかも、繰り返して言えば、一般的シエマの強度の規制のためにこれら三者の差異はほとんど失われるに到っているのだから、先の過程は段階的ではなくむしろ一瞬の間にたどられ、人々は具体的事物と関りながらその一般的シエマの認識（確認）に終っているとも考えられる。観察によって事物の無限な側面を現し出し、それによって事物の独自性と自ら深く関わり合うという体験は、ロカントンの体験が示すように⁽¹⁵⁾、むしろ特異なものだろう。しかし事物の一般的シエマの認識は、事物の自己にとっての真の意味・価値の発見をもたらすことではなく、その一般の意味・価値を現し出すだけに終るだろう。そして人は事物に対して一般的な判断を行い、一般的な行為（実践）をなすことで終るのである。おそらくこれが日常的世界における事物の認識と行為（実践）の在り方なのだろう。しかしながら、事物の一般的シエマの確認は、ともかくもその一つの側面の知覚をきっかけとして行われるのだから——そして二者間の差異はほぼ失われているのだから——、多くの人は一般的シエマの確認をもって事物と自己の独自の関係の樹立と見なし、行為も自己独自の判断に基いたものと信じこんでいるのではないか。制度化された世界の中で、シエマ化された生活を営みながら、人は固有の世界を生きているという信憑を抱いているのだろうか。

一般的な意味での感覺性・具体性を欠く言語によって構築される文学作品の中に、「全ての外的に知覚

されるもの」の領域が、直接的に、しかもその「知覚されるものの具体性」を失うことなく組み込まれると考えることの不可能性は、先に明らかにされたと思う。そして今明らかにされた知覚される側面に關しても、それが作品の構造の中に組み込まれうると考えることは出来ない。確かにそれは具体的事物そのものではなく、一定の態度を採る主観に対して現れたものであるが、しかしなお具体性の、〈sensibilité〉のレヴェルにあるものだからである。絵画の場合——比較のために問題を単純化して言えば——一定の視点を採る画家に対して現れた対象の視覚的一側面が、それ自体視覚的である材料の形成によって抽出され再現されていると言っている。絵画を見る人は、だから自己のそれとは明らかに異った見方によって捉えられた対象の一側面を、ほとんど直接的に見るのである。色彩その他の視覚的性質と材料の具体的存在との關係の否定は、サルトルなどの言うような意識の自発性⁽¹⁶⁾を必ずしも必要とせず、むしろほぼ自動的に行われると考えられる。すでに述べたように、日常的世界においても、知覚された側面そのものは、事物の固有性にはなく普遍的シエマと關聯づけられるのであり、あるいは事物の感覺的性質が、制度化された世界においては、その具体的存在にはなく、むしろその意味との關聯において捉えられる傾向にあることは、ロラン・バルトの言う「機能記号」(fonctions-signes)の存在が明らかに物語っている。もっとも絵画の場合、それに固有の視覚的性質の存在基礎は、勿論繪具やキャンヴァスなどの材料であり、知覚された視覚的側面を支える事物とはまったく異種の存在であるため、視覚的側面そのものが直接作品の構造に組み込まれるとは言えない。ところが映画の場合、観客がスクリーン上に見る視覚的性質は、カメラと

映写機によって完全に機械的に再現された具体的事物の視覚的一側面そのものであり——映画固有の視覚的性質と知覚される一側面とは同一の存在基礎を共有するのであり、その意味では知覚される側面それ自身が作品の構造に直接組み込まれていると考えることも出来るのである。⁽¹⁷⁾ こうして絵画や映画との（特にその材料に関する）比較を通して、われわれが先に文学作品について述べたことはさらに明確にされるだろう。

一方一般的シエマに関して言えば、それは知覚される側面のレヴェルから見れば二重の抽出作用によって形成されたものであり、言うまでもなく〈*intelligible*〉のレヴェルにあるのだから、その点で言語のシニフィエとの親近性をもつ。勿論語そのもののシニフィエ——ソシユールの意味での概念——との間には、なおその普遍性（一般性）の度合の点で大きな差異が存在すると言うべきであるが、他の語と隣接関係に置かれることによってある語の意味は規定されると考えられるのだから、何らかの法則——たとえば事実的法則——によって意図的に結合された語——シニフィエの連鎖——は、一般的シエマとの間にかなしの近似性を実現しようと考えられる。しかも語の透明性によってわれわれはほぼ直接的にシニフィエの連鎖に、つまり近似的な一般的シエマに出会うのである。だからこうして形成されるあるディスプレイれる世界——の一部に出会わせるのである。

あるディスプレイ——ある全体的なシニフィエの連鎖——を通してのシエマ化された世界とのほぼ直接

的な出会いは、果してわれわれに日常生活におけるような直接性と具体性——たとえばそれらが本性上は、見かけ上のものにすぎなくとも——をもった体験を与えてくれるだろうか。おそらく否である。何故なら、先にも述べたように、日常生活における事物の一般的シエマの確認は、その一側面の知覚をきっかけとするものであったのに、ここにはそのきっかけが完全に欠如しているからであり、それ故にまたシエマ化された世界を固有の世界として生きているという信憑も生じえないからである。そしてさらに、日常の世界においては、一般的シエマは、知覚的シエマを媒介として、しかし事実上はほぼ直接的に知覚される側面と結びれていたのであるが、ここでは媒介する知覚的シエマが欠落しているからである。最後に——これが最も重要なことも考えられるが——、シエマ化された世界の中の体験が一般化されたものにほかならないのに、自己に固有の体験であるという直接性と充実性の信憑が生ずるのは、一般的——一般化された——シエマがなお自己に固有の見方によるものだ^と確信されるからにほかならないが、ここではそれ自体一般であるシニフィエの連鎖を通してシエマ化された世界がそれとして提示されるだけであって、ある固有の見方と対応するものは——語の連鎖そのものが完全に事実的（客観的）な法則に基いて行われているのだから——、ディスクールの構造そのものの中にはいささかもないからである。

シニフィエの連鎖を通して現れるシエマ化された世界は、こうして具体化され充実を与えられることなく、空疎なままに留まらざるをえない。したがってそれは、ハルトマンの「対象的な中間層」のよう^にそれ以外の——より普遍的、理念的な——層の現出のために機能するとは考えられない。つまりそれは、他

との関聯を欠いたまま、それ自体として、その本質的な空疎の状態においてありつつづけるしかない。

インガルデンは「シユマ化された側面」が文学作品の構造の中で固有の役割 (Role) をもつ独自の層を形成すると考えているが、それと対応すると考えられた知覚的シユマの場合はどうだろうか。まずそれは、一般的シユマに比較してより個別的——個人的——であるが、しかしすでに〈intelligibile〉のレヴェルにあるものとして、言語のシニフィエとなおある親近性をもつ。勿論それと語自体のシニフィエの間には、一般的シユマの場合よりもはるかに大きな差異が存在するが、しかしそれはなお語の結合による語意——シニフィエ——の規定を通して解消せしめられる程度のもと考えられる。知覚的シユマは、ある事物が、その固有性において、ある個人に固有の見方に対して現れたものであり、換言すれば事物の独自性と個人の個体的理念の相関関係によって成立すると考えられるのだった。したがって知覚的シユマと相似的なシニフィエの連鎖を現し出すような語の結合もまた、事実的 (客観的) 法則と個体的 (主観的) 法則によって規定されると考えられる。事物の固有性は、語の (事実的法則に従った) 結合によってほぼ直接的に意味されるが、ある個人に固有の見方は、語の結合によって直接意味されるようなものではなく、結局は語の選択と結合の仕方を通して具体化されるしかない。シニフィエのある連鎖を通して事物の固有性は意味されるが、その連鎖そのものはある個人 (作者) によって任意に選ばれ結合された語によって実現されているのだから、意味されるものは作者の固有の見方に対して現れた事物の固有性、即ち知覚的シユマにほかならない。

ところで日常の生活においては、知覚的シエマはその個別性をむしろ覆いかくされ、一般的シエマの中に解消すると考えられたが、それはこの高度に制度化され均質化された世界の中で日常生活を円滑に運営するためには不可欠のことと考えられた。しかしながら、シニフィエの連鎖を通して現し出される知覚的シエマは、いかなる意味でも具体的行動を誘発するものではなく——事物の具体的存在との関聯を絶ち切られているのだから——、一般的シエマの中に解消してその個別性を覆いかくす必要をいささかもたない。知覚的シエマは、ここでは、事物の具体的存在は言うまでもなく、その時々知覚される側面との関係も絶たれ、他方では一般的シエマとの連続関係も絶たれて、それ自体として読者の意識に現前するのだから、その個別性は——独自の見方・個体的理念は——自ら露わになると考えられる。そしてさらに読者は、日常生活におけるように、時に事物の具体的存在に捕えられて意識の自由を失う危険もなく、一般的シエマの中で空疎化される味気なさを味わうこともなく、知覚的シエマを通して事物との諧調的な関係を享受することが出来るのである。いづれにしても、固有の見方（主観）によって捉えられた事物（客観）、理念化された事物として、知覚的シエマは文学作品の構造に組み込まれるに十分相応しいものである。

日常の世界においては、ある知覚された側面は知覚的シエマを喚起しつつその中に解消されると考えられた。知覚された側面への滞留は、他の側面の知覚へと展開し、物の充実に捕えられる危険をはらんでいる以上、それは当然のことだった。われわれが具体的に体験する（生きる）世界は、知覚された側面の連なりなのではなく、むしろ知覚的シエマの連なり、より厳密に言えば、知覚された側面が喚起しその中に

自らを解消させた知覚的シエマの連なりにほかならない。読書において、われわれは透明なシニフィアンの連鎖をつき抜けて直接的にシニフィエの連鎖に出会うのだったが、知覚的シエマはシニフィエの連鎖を通してほぼ直接的に現れ出ると考えられたのだった。事実的法則と個体的法則によって結合された語の連なり——それはある意味では対象的（客観的）法則と主体的（主観的）法則との融合として、表現的法則により形成された語の連なりと言えるだろう——を通して、読者は知覚的シエマの連なりにほぼ直接的に出会うのである。その経験はだからほぼ直接的かつ具体的であり、諒解された意味を後から想像力によって個別化・具体化するという間接性・媒介性はそこにはない。シニフィアンの透明性と、表現的法則に従って形成されたシニフィエの連鎖と知覚的シエマの本質的——あるいは本性上の——親近性、それが読者の意識と知覚的シエマの直接的な出会いの原因にほかならない。

先に述べた意味での表現的法則によって形成された一つのディスクールを想定してみよう。読書が進行するにつれて、ほぼ直接的に出会う知覚的シエマも多様化し、かつ相互に閏聯しあいながらその連なりを展開させて行くだろうが、それとともに——いわば力動的に——ある対象的（客体的）なものが姿を現して来ると思われる。この対象的なものは、知覚的シエマの連なりから力動的に現出するものとして、固有のものとして体験された——生きられた——世界に酷似していると思われる。しかしシニフィエの連鎖を通して現れる知覚的シエマは、知覚された側面によって喚起されたものではなく、したがってこの対象的なものも現に体験され生きられつつある具体的世界とは異質のものであり、といってあの一般化されたシ

エマの世界であるのでもない。純粋にそれ自体として提示される多様な知覚的シエマから構成され、最終的には作者の見方（個体的理念）によって統一を与えられたこの対象的なものは、確かに一つの世界と言すべきものであるが、しかし作者自身が実際に生きた世界なのでは決してない。具体的存在とも知覚された側面とも関りのない、その意味でそれは個別的な実質を欠いているからである。それはむしろある体験され生きられた世界のシエマ、あるいはあるシエマ化された生きられた世界とも言うべきものであろう。その中である世界が生きられるような、ある世界での生がそれによって方位づけられるような、シエマ。ところでこのシエマは、もう一度繰り返して言うなら、知覚的シエマの連なりが、読書の進行とともに展開するにつれて、力動的に現出するものであり、明らかに知覚的シエマの連なりとは異ったレヴェルにある。そしてこのシエマが全体的に現れ、完結するのは、読書の完了によってであろう。生きられた世界のシエマは、こうして文学作品——表現的法則により形成されたディスクール——の構造の中に（そこのみ）固有の場をもつのであり、文学作品の全構造の中で枢要な位置を占めるとも考えられる。文学に特有の、文学の特質を構成するシエマ……。

文学作品の基盤を形作るもの——N・ハルトマンの言う「前景」——が言語であることは論を俟たない。しかし言語における二つの項の中シニフィアンはシニフィエに対して極めて透明であるため、読書において意識はほぼ直接的にシニフィエに、シニフィエの連鎖に出会う——散文の場合特に……。シニフィエの

連鎖は一般に知覚的シエマと強度の親近関係にあるため——というよりはそのようなものとして形作られているため、あるシニフィエの連鎖を通してある知覚的シエマがほぼ直接的に現出する——具体的存在における事物ないしその知覚された側面（視覚的、聴覚的……）とシニフィエの間には極めて大きな差異が存在するが、知覚された諸側面の系から抽出・形成される知覚的シエマとシニフィエの間には、まさにシエマ性という点で、本質的な親近性が成立すると考えられる。つまり読む意識はほぼ直接的に知覚的シエマ——純粹化されそれ自体として提示される——に出会うのであり、読む意識と別種のものとして想定された想像力によって生み出されるものとは考えられない。この出会いは、ある意味では、絵画においてほぼ直接的に、無媒介的に事物の一側面を見るのに対応する。だからこそ知覚的シエマの連なりは、言語的構築物ではなく、文学作品の構造上の基盤を形成すると考えられる——N・ハルトマン的に言うなら、存在の仕方からすれば〈ideal〉であるにも拘らず、「第二の前景」として機能しうるのである。ところで知覚的シエマの連なりは読書の進行につれて力動的に展開して行くが、知覚的シエマの展開から、同様に力動的にある生きられた世界のシエマが現れ、読書の終了とともに全体的なものとして完結する。そしてこのシエマの全体性・統一性が、結局は作品の統一を支えていると考えられる。音楽作品や絵画作品は、〈sensibile〉のレヴェルにおける形式的統一にその最終的統一の基盤をもつと考えられるのに比べて、これは極めて特徴的である。極端化して言うなら、〈intelligibile〉のレヴェルにあるこのシエマが統一のかつ自己同一的なものとして現れうるかぎり、シニフィエやシニフィアンの連鎖はある種の浮動を許容されるの

である——たとえば印刷字体、本の形態などは一般に作品自体の統一と何ら関りをもたないし、作品の「前景」と見なされる語が他の国語の語と置換される——翻訳——場合ですら、作品としての統一性や自己同一性は（勿論一定の限界内ではあるが）保たれると考えられる。

ところでこのシエマ化されたある生きられた世界は、それ自身がかなり複雑な構造をもつのではないだろうか。この世界の中には、たとえば作者ではない任意の人物と対応する知覚的シエマの連なりも含まれうる。ある事物の固有性である人物の個体的理念との関聯から生ずるのが知覚的シエマだったから、知覚的シエマの形成（提示）の仕方によって事物の固有性とともにある人物の個性（個体的理念）が現し出されることも考えられるだろう。勿論これは単に一つの例にすぎない。シニフィエの連鎖もまたつねに知覚的シエマ——その連鎖——のみを現し出すのではない。直接的に——むしろその本性に従って——内的世界や概念的なものあるいは理念的なものに対応する場合も少なくないだろう。いずれにしても極めて多様な要素を包含し多くのレヴェルにまたがるこの世界に最終的統一を与えるのは、言うまでもなく作者の視点、個体的理念なのであり、この世界を独自のものに作り上げているのが知覚的シエマそのものなのである。そしてその終結とともにこの世界を全体的、統一的なものとして現すべき、錯綜する知覚的シエマの展開のシエマないしスケルトンが、一般に作品の物語（筋）と呼ばれているものにほかならない。

さて作品の構造内に組み込まれた知覚的シエマは、それ自体として、純粋なものとして提示される——ある知覚された側面によって喚起され、それ以前に知覚された側面の全てをその中に包摂する日常的世界

における知覚的シエマとは明らかに異つたものである。いわばそれは特殊な（個別的な）側面に対してはニュートラルであり、かつ実質を欠く。日常的世界の中で曖昧に充たされることのないため、シエマの性格は純粹に現れ、シエマはその意味で空ろだと言つていい——もつともこの空ろはいわば純粹なる読書の意識に対してこそ現れるのであり、日常性をなお混在させた曖昧な意識に対しては知覚的シエマはその純粹性を減じ、曖昧に充たされた、それ故にかえつて具体的なものとして現れると考えられる。ところで日常の場合には、シエマはシエマそのものを喚起したある知覚された側面を自らの中に取りこむことによって充たされると考えられたが、この場合にはシエマはその空ろを現し出した読書の意識そのものによつて充たされると思われる。純粹な読書の意識は、言うまでもなく明確な（特定の）方向性（志向性）をもつだろうが、空ろなるシエマはそのような方向性をもつた意識と関ることにより自らを一つの側面として現さざるをえない——恰もそれ自体透明な寶石がそれに映ずる光の角度によつて特定の色彩をもつものとして現れるように……。読書の意識はシエマの空ろを露わにするとともに、それを一つの側面として現し出す。日常的意識と事物の関聯からある知覚された側面が成立するが、空ろな知覚的シエマと志向的（読書の）意識の関聯から現れ出るこの側面は、事物の具体的存在との直接的関聯を完全に絶たれている。純粹で自律的な側面——イメージ。

シエマそのものに関する意識——シエマ的意識に対して、シエマと関りながらなおそれを純粹な側面——イメージ——として現し出す意識は、字義通りイメージ的意識（conscience imagante）——想像力（ima-

gination)にほかならないだろう。とすれば読書の意識、殊に表現的法則によって形成されたディスクールと自覚的に関する読書の意識と想像的意識の間に本質的な差はないと思われる。透明なシニフィアンの層をつき抜けてほぼ直接的にあるシニフィエの連鎖に出会った意識は、さらにこの連鎖を通してこれもほぼ直接的に知覚的シエマに出会う。そして知覚的シエマが純粹に提示される場合その本質的な空ろも自ら露わになると考えられたが、空ろな知覚的シエマと読書の(志向的)意識の関聯から純粹な側面、イメージが現出するのだった。確かにここには幾つかの段階が存在するが、しかし意識はそれを順次に通過して行くのではなく、むしろ一挙に、一瞬のうちに通り抜けて行くのだろう。というよりはむしろ逆に、次のように言うべきかもしれない。具体的に即して考えた場合には分析不可能に思われる読書体験であるが、理論的にはなお幾つかの異った過程に分解して考えられるべきである……。

知覚的シエマの連なりから生きられた世界のシエマが現れるとすれば、純粹な側面——イメージの連なりからは、当然想像的に生きられた一つの世界が現れるだろう。それは世界のシエマが、想像力の作用によって、肉づけされ生気を与えられたものと考えられることも出来るだろう。生きられた世界のシエマは、それ自身意識に対してほぼ直接的に現れるが、しかしなお全体としては、生気づけられることもなく靜的に客体として意識に対してと言わざるをえない。しかしこのシエマは、想像力による生気づけによって想像的に生きられた世界となることによって、意識に対する真の直接性と明証性を獲得し、さらにそのことによって読書体験は充実を与えられるのだろう。シニフィアンの連鎖から、シニフィエ、知覚されたシ

エマの連なりを経て、生きられた世界のシェマに到る道筋は、意味的法則、作者の個体的法則と事実的法則という、読者にとっては客観的である法則によって方位づけられており、したがって先の四つの層も作品という言語的構築物全体の構造の中に組み込まれていると考えられるが、世界のシェマと想像的に生きられた世界の間には、読者の想像力による主観的、個別的関係だけが成立する。だから世界のシェマがその自己同一性を明確に保持していたとしても、読者の想像力の方位はまさに千差万別と言うべきだから、現出する想像的世界もまた読者によって微妙な差異を生ずるだろう——たとえば『若きヴェルテルの悩み』(Die Leiden des jungen Werthers) と同じの作品と関りながらも、読者はそれぞれに固有の「わがヴェルテル」(Mein Werther) をもつと言われるのも当然である。さらに言えば、同一の読者においても、想像力の方位は微妙に揺れ動いて止まないだろうから、彼自らも「その時々ヴェルテル」をもつと考えるべきだろう。だからこの世界は作品の固有の構造の中にはない。作者によって形成されたある世界のシェマと、読者によって想像的に生きられたある世界……。

多様な「わがヴェルテル」に対して『ヴェルテル』としての共通性・同一性を与えているものが結局世界のシェマと考えられたのだから、読者によって創造的に生きられた世界はより具体的に個別的と考へることが出来るかもしれない。N・ハルトマンの言う「現出関係」(Erscheinungsverhältnis) においては、存在論的に上位のカテゴリーのものが下位のカテゴリーのものを通して現出するのが原則であったから⁽¹⁹⁾、その意味からも想像的な世界は作品固有の構造に組み込まれていると考えることは出来ない。しかし

具体化・個別化と言っても、世界のシエマが個別の実質を与えられて読者自身の世界へ転化せしめられるのではない。単に静的、客体的なものとしてあった世界のシエマが、読者に固有の想像力によって生氣を与えられ、意識に対する現前性と明証性を獲得する——M・ガイガーの用語を借りれば、「主観的意義」(Subjektbedeutung)を獲得するにほかならない。⁽²⁰⁾確かに、シニフィエ(概念)↓知覚的シエマ↓ある世界のシエマ↓生きられた世界……と言う関聯を想定するなら、それは個別化・具体化の方向性をもつものと見ることも出来るが——それはある意味では〈ut pictura poesis〉という要請と直接的に対応する方向性である——、しかし文学作品がこのように単純化して捉えられぬことは、これまで述べたことからすでに明らかであろう。

それ自体複雑な構造をもつ生きられた世界のシエマに最終的統一を与えるのは、作者の個体的理念であり、想像力の方位を決定するものは、読者の個体的理念であるとするなら、想像的に生きられた世界は、異った二つの個体的理念によって同時に支配されていると考えるべきだろう。というより、この世界はそれ固有の統一性と全体性を実現して自律していると思われるべきだろうから、異った二つの個体的理念は単に並列的關係にあるのではなく、ある統一を実現しているのでなければならぬ。異った二つの個体的理念の間の、ある意味では弁証法的な關係から生じた統一的な原理として、それはもはや個別性のレヴェルにではなく、より普遍的な理念性のレヴェルにあると見るべきだろう。その強度の「主観的意義」によって時には現実的な生の世界にも比すべき具体性・個別性をもつものと考えられる想像的な生の世界は、実は

個別的な生の世界を超えた普遍的な理念的な生のレヴェルに位置づけられるのである。だから読書における想像的な生の世界の現出は、読者が個別的な生のレヴェルを脱して普遍的生のレヴェルへと昇まることを意味する。この意味での読書は、だから陶醉 (ekstasis) を伴った一種の超越体験である。

もしわれわれが、たとえばプラトンなどにおいて典型的に見られるような、理念性の上昇するスカラを想定するならば、想像的な生の世界は明らかにこのスカラの中に組み込まれ、より上位のレヴェルに向って開かれているとすることが出来るだろう。想像的な生の世界——それ自体としての存在をもたないこの全体的なイメージは、結局は、このスカラに媒介されながら、それ自体として存在する最終的な理念との相似性——具体的世界との相似性ではなく——によって、そのみによって、意義づけられ、価値づけられるはずである。しかしこの想像的世界は、くり返し述べたように、作品の構造の内に組み込まれてはいない。それは作品——シエマ的な生の世界——と想像力の関聯から現出するものであった。やや譬喩的に言うなら、それは作品という鏡に映じた理念的世界全体のイメージなのであり、あるいはあのシエマを通して読者の意識に対して現れた理念的世界の一つの側面にほかならない。いずれにしてもこのイメージ、側面の現れは、それ自体としてではなく、原因としての最終的理念との相似性において意義をもつものであった——プラトンの意味でのエイコン。最終的理念を、あるいは理念的世界をいかなるものとして措定するか、それはここでは必ずしも問題でない。

われわれがこれまでその構造を極めて概念的に分析した文学作品は、こうして理念的世界のエイコンが

現れる場 (xópa)——としても捉えられるだろう。(21) しかしそれはプロティノスの意味での「質料」(ὕλη)——プロティノスの場合それはイメージを映す鏡に譬えられているのだが——ではない。(22) 何故ならそれは、理念的世界のエイコンを映し出すために念入りに作り上げられたものだから。幾分逆転した言い方をするなら、作品は、エイコンを映し出すために(エイコンがそこに映じうるために) エイコンに似せて作られたものであり、それ自体としてではなくそこに映ずるエイコンによって意義をもつものであり、それ自体がエイコンと言ふべきものである。あるいは、敢えて言うなら、意味するもの(現し出すもの)としてのエイコンと、意味されるもの(現し出されるもの)としてのエイコン。勿論作品がこの二つの項(エイコン)から成るとは考えるべきでなかった。むしろ次のように言うべきかもしれない。作品とはこの二つの項の関係そのものであり、あるいは二つの項を関係づける作用そのものである……。いずれにせよこの意味での作品は明らかに象徴として捉えられるべきだろう。カッシーラーが「プラトンからヘーゲルに到る全ての思弁的な美学の中で、象徴の概念や問題は、感覚の世界と理念の世界、現れとイデアの関係が問題とされる時に、まさに生じている」(23)と語る意味での象徴……。

プラトンとレヴィストロースの二分法によって暗示的に示された芸術(あるいは表現)の二つの分野の中で、一方は象徴として最終的には規定された。(24) もう一方の、それと対立する領域はいったいどのようなものとして規定されるのだろうか。

註

- (1) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin, 1953, S.177.
- (2) Roman Jakobson: *Essai de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 162.
- (3) トハルハ『国語』400—402, 596—597, 605—605c, etc. cf. Platon: *République*, texte établi et traduit par E. Chambry, Belles Lettres, Paris, 1973.
- (4) Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Plon, Paris, p. 28sq.
- (5) トハルハ『国語』392c—398B, etc. 参照°
- (6) N. Hartmann: op.cit., S.106ff.
- (7) *ibid.*, S.106.
- (8) *ibid.*
- (9) cf. S. K. Langer: *Philosophy in a new key, a study in the symbolism of reason, rite and art*, Harvard University Press, New York, 1957. 矢野他訳『シムソールの哲学』岩波書店、一九六〇° 八
 頁参照°
- (10) cf. J.-P. Sartre: *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Librairie Gal-
 limard, Paris, 1948, p.241sq.
- (11) N. Hartmann: op.cit., S.190.
- (12) *ibid.*, S.102, usw.
- (13) cf. Sartre: op.cit., p.18.
- (14) Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Max

- Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960, S.278ff.
- (15) cf. J.P. Sartre: *La nausée*, Gallimard, Paris, 1938.
- (16) Sartre: *L'imaginaire*, p.26.
- (17) cf. Keiji Asanuma: *Structure de l'image et du plan comme unité*, in *Ça Cinéma*, No 3, Editions Albatros, Paris, 1974, p.38sq.
- (18) vgl. Ingarden: *op.cit.*, S.281ff.
- (19) vgl. N. Hartmann: *op.cit.*, Kap.5, Kap.11, usw.
- (20) Moritz Geiger: *Die psychische Bedeutung der Kunst*, in *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist Verlag, Leipzig.
- (21) プラトンの『レポトヤク』50d, 52a, etc. cf. Platon: *Timée*, *texte établi et traduit par A. Rivaud*, Les Belles Lettres, Paris, 1970.
- (22) cf. Plotin: *Ennéades*, *texte établi et traduit par E. Bréhier*, Les Belles, Paris, 1963, Tome III. Livre VI, 7, p.104sq.
- (23) Ernst Cassirer: *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 21, 1927, S.295ff.
- (24) 象徴については、浅沼「作品解釈とテキスト読解の構造——象徴と記号——」(今道友信編『芸術と解釈』東大出版会、一九七六所収)を参照。

後記

この小論全体はなお三つの章を含むものとして構想されているが、それらを通して本稿で分析された文学作品(象徴)と対立的なもう一つの領域の特性が検討されることになるだろう。なお本稿は、ほぼ並行して作成された、*“Schema et imagination — essai d’une analyse de l’oeuvre littéraire (en prose) —”* と題される *version française* を参照。