文学理論の再生 (II)
——「構造」概念の浸透——

赤 祖 父 哲 二

1 「新批評」をめぐる「構造」と「フォーム」

「構造」という概念は、ここ十数年のうちに、人類学や言語学によって質的な新しさを与えられ、日常の次元においてさえ、ほとんど常識化するに至った。しかし、それが流行語となると、硬化してしまい、物神崇拝の対象にまで持ち上げられる。そして、そういう概念が登場せざるをえなかった必然性が忘れ去られて、はじめの意図とは逆に弊害が生じてくる。

そこで、本稿では、まず、いわゆる構造主義以前においても、「構造」概念が文学批評において中枢の地位を占めていたことを明らかにしたい。そのためには、1930年代末から60年代はじめに至るまでアメリカの学界と批評界を席捲した「新批評」を、恰好の対象として選ばなくてはならない。

「新批評」が席捲という言葉にふさわしい影響力を振るったことは事実であるが、もちろん有力な反対意見がなかったわけではない。たとえば、アルフレッド・ケイジン (Alfred Kazin) は『アメリカに根を下して』(*On Native Grounds*, 1942) において、30年代におけるアメリカ批評が「新批評家」と「マルキシスト」という両極の陣営に分裂してしまった不幸を鋭く突いた。しかし彼の「新批評」批判が、新批評家たちによる「フォーム」の呪物対象化 ('a fetish of form') に向けられたことは、彼自身が当時の不幸な通念である「内容」—「フォーム」の狭間に陥っていたことを物語っている。

> 一言でいうと、フォームは秩序をもたない世界における秩序の象徴となったばかりか、あらゆる正統が失われてしまったなかで、残った最後の正統と化した。/ ランサムとテイト、ブラックマーとウィンターズのような批評家の著作のなかで気がつくのは、彼がフォームを神秘的かつ究極的な基準にしてしまったことである。[1)]

ケイジンから見れば、唯物弁証法も「フォームの宗教」(つまり、歴史におけるフォームの崇拝) であって、新批評にとってもマルキシズム批評にとっても、フォームは観念というよりイメージにすぎなかった——「根底において、新批評家のフォームという概念は、いつも、あるひそかな理念の、定かならぬヴィジョンであった」という。

こうしてケイジンは、新批評家たちをロシアの「フォーマリスト」にちなんで、「新しいフォーマリスト」('New "Formalists"') と名付けたのである。ロシアの「形式主義者」という名が蔑称として与えられたものであり、彼らがスターリン政権によってたちまち弾圧の憂目をみたことを思い起こす必要がある。また、ケイジンは理想の批評家として、両極に偏しないエドマンド・ウィルソン (Edmund Wilson) を高く評価し、20年代と30年代のリベラリズムの伝統を引き継ごうとしたのだから、彼の新批評家批判には、彼なりの筋道があったといえる。

しかし、絵画における「キュービスト」(Cubists) という愛敬ある蔑称とちがって、新批評家の場合は、笑ってすますわけにはいかない。ケイジンの「フォーム」という概念には「内容」(content) が裏打ちされていたし、また新批評家自身は「フォーム」よりも「構造」(structure) に中心をおいていたからである。

新批評家の代表格 J.C. ランサム (John C. Ransom) は、『新批評』*The New Criticism*, 1941) において、詩を構成する二要素として 'texture' (生地、きめ、組織) と 'structure' (散文にパラフレイズできる合理的内容 rational content) をあげていた[2]。だが、新批評家のうち普及に最大の功績をあげたクリアンス・ブルックス (Cleanth Brooks) は、ランサムの二元論に反対した。初期の代表作『精巧な壺』(*The Well Wrought Urn*, 1947) の副題が「詩の構造の研究」であることは、もっと注目してよい事項であろう。

> ここでいう構造とは、「内容」("content") を「含む」("contains") ある種の包みとして私たちが普通に考えているような「フォーム」では、まったくない。/それはさまざまな意味、評価、解釈の構造のことであり、この構造に統一性をもたらす原理とは、さまざまな内包、態度、意味を均衡させ調和させるような原理だと思われる[3]。

ブルックスは、「構造」概念を、韻律の型やイメージの連鎖というものより、もっと内面的なものだと考え、「アイロニー」('irony')、「パラドックス」('paradox')、「さまざまな態度の複合体」('complex of attitudes') などを提出

するのである。簡単にいえば、一見まったく異なったいくつもの詩に共通する「アイロニー」の構造こそ、「構造」にほかならないといえよう。

さらにブルックスは、＜パラフレイズの誤謬＞という章で構造論を展開し、この著作の結論としつつ、ランサムの構造概念を厳しく拒否している。しかも前掲のケイジンの「新形式主義者」という名称を返上し、無理に批評家をフォーム派と内容派に分けるのは、その大前提が誤っているのだと反駁する。このほか、ブルックスは名高い教科書『詩の理解』(*Understanding Poetry*) の第三版 (1960) のはし書きで、詩とはまず何より認識の行為 (knowledge) だと定義した上で、フォームの創造とは人間が陥っている切迫した状況を熟考し把握することだと明言している[4)]。

なるほど、これは通念としての「フォーム」とはまったく違う。外から見えたり、手で触れることのできるものではなさそうである。フォームとは認識の行為というドラマそのものであって、文化のコンテクスト全体に結びついているというのであるから。

この教科書の巻末にある＜用語集＞を見ると、「フォーム」については、ふつう「韻律形式」(metrical form) のような使い方をするが、リズムは詩全体の効果にとって一つの要素にすぎないのだから、他の要素との関連においてはじめて問題にされうるのだという。また、「構造」については、もっとも広義において「フォーム」と同義であるが、実際は挿話、叙述、場面などの配列の仕方の意として使われ、言葉の配列の仕方(スタイル)に対する(ただし、「スタイル」はもっとも広い意味で「フォーム」と本質的に変わりない) と説明されている。

こうしてみると、ブルックスにとって「構造」、「フォーム」、「スタイル」はかなり重なり合う概念であり、「内容」との対比で使われていた「形式」という通念は、すっかり影をひそめていることがわかろう。「容器」に対する「中身」といった考え方ほど、不毛であり、混乱をまき起こした概念はない。しかも、ブルックスが用語を振り廻し、それに不必要な重みなどをかけていないことは特記してよい。『精巧な壺』で、「構造」も「アイロニー」も「パラドックス」も満足すべき用語ではなく、おそらく不適切だと但し書きさえ加えているのである。

特殊な新用語を多く製造して振り廻したと悪評の高かった新批評家ではあるが、ブルックスはきわめて中庸を心得た啓蒙家だったことがわかる。そこで、用語法に特徴のあるケネス・バーク (Kenneth Burke) が、「フォーム」とは

「観客の心理」だと、読者の側に引きつけ、読む行為のなかにあるものとして割り切ってしまったのが注目される(『反対陳述』*Counter-statement*, 1931)。つまり、コミュニケイションの戦略として再生された「レトリック」の構造が、そのまま「フォーム」と重なり合うといえる。

以上のように、「構造」とか「フォーム」というもっとも重要な鍵概念について、意見がまちまちで、ついに混乱がはじまったかと思わせる。しかし、「フォーム」についてはプラトンやアリストテレス以来の西欧哲学の全歴史が煮つまっているが、文学批評における原理的な考察は緒についたばかりというのが30年代における現実の状況であったのである。ともかく、論議は新批評をめぐって広まり深まってゆく。

たとえば、シカゴ大学を根城とする「新アリストテレス派」の指導者 R. S. クレイン (Crane) は、新批評家たちにとって「構造」概念こそ中心問題なのであるが、フォームの形成因 (‘shaping cause’) を無視して還元法ばかりに頼っている、たとえば、ある批評家は詩の構造を隠喩に、別の批評家は主題に、それぞれ還元して事足れりとしている、と厳しい批判を投げかけた。彼はアリストテレスの「質料」と「形相」(matter—form) という概念にまでさかのぼり、アリストテレスが完成しえなかった面まで含めて、基本概念の根本的な再検討を提唱したのである。

> (...)個々の作品における素材の処理方法を指示できるような、フォームについて芸術家がもつ直感力のなかに、詩の構造の本質因が存在している。これは、詩を構成する行為を直接制御するがゆえに、詩のあらゆる構造因のうちで、もっとも決定的な因となるものである[5]。

こうして、鍵概念は以前とくらべて、はるかに本質的な掘り下げを獲得してきたといえる。たとえば、読むという行為とは作品というドラマへの参加なりと規定するとき、「構造」にしろ「フォーム」にしろ、かなりダイナミックな実質を手に入れたのであり、それまでの通念から感じとれるような硬化した骸骨や形骸のたぐい、あるいは「形式的な、形だけの枠組み」ではないことがわかろう(「フォーム」に関する他の情報については<註>で付記する)。

したがって、ダイナミックな関係の束として「構造」を捉える今日の方法はすでに30年代からはじまっていたのである。しかも、これは世界的に広がる思想上の大きな変化と対応していた。すなわち、「もの」から「こと」へ、実体から機能へ、という一大変革であった。

2 「もの」から「こと」へ——「構造」と「フォーム」の総括

いわゆる客観的調査によって本質が探求できると信じた19世紀風の実証主義、あるいは概念の実体化を前提とした観念論哲学にかわって、思想風土の大きな変動を確認させたのは、量子力学の出現であったといわれている。そういえば、20世紀初頭には、衝撃的な著作が目白押しに並んでいる。

1908年　ヴォリンガー『抽象と感情移入』
1912年　デュルケム『宗教生活における原始形式』
1913年　フッサール『純粋現象学および現象学的哲学考察』
1916年　フロイト『精神分析学入門』、ソシュール『一般言語学講義』
1918年　シュペングラー『西欧の没落』
1921年　ヴィトゲンシュタイン『論理・哲学論考』
1923年　カッシーラー『象徴形式の哲学』
1926年　ハイゼンベルク『不確定性原理』を発表
1927年　ハイデガー『存在と時間』

これらを並べたのは、時代の動向を感じとり、「構造」や「フォーム」といった基本概念が新しい意味を帯びるに至った背景を知るためにほかならない。エルンスト・カッシーラー (Ernst Cassirer) は啓蒙的にして総括的な著作『人間——文化の哲学序説』(*An Essay on Man—An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, 1944) のなかで、次のようにいう。

> シンボル形成の理論は、次のような前提から出発する。すなわち、もし人間の本性あるいは「本質」(" essence ") について何らかの定義があるとすれば、その定義は実体的な (substantial) ものではなく、機能的な (functional) ものとしてのみ理解しうる。人間が人間を定義できるのは、人間の形而上的本質を構成する固有の原理によってではないし、経験的な観察によって確認できそうな先天的な能力や本能によってでもない。人間のとくに目立った特徴、人間の人間らしい目じるしは、人間の形而上的あるいは形而下的本性ではなく、人間の仕事である。「人類」の範囲を定義し決定するのは、この人間の仕事であり、人間の活動の体系 (system) である。言語、神話、宗教、芸術、科学、歴史は、この範囲の構成要素であり、そのさまざまな部分をなす。したがって、「人間の哲学」は、こういう人間活動のそれぞれの基本構造 (fundamental structure) を明らかにし、同時にそれを有機的全体 (organic whole) として理解することを可能にするようなものとなろう。言語、芸術、神話、宗教は、孤立したでたらめの創造物ではなく、共通の絆によって結ばれている。しかし、この絆はスコラ哲学により考え出され記述されたような実体的結合 (*vinculum*

substantiale) ではなく、むしろ機能的結合 (*vinculum functionale*) なのである[6]。

少々長く引用したのは、このなかに「構造」はもちろんのこと、「シンボルのフォーム」(symbolic forms)、「本質」、「本能」、「体系」、「機能(的)」、「実体(的)」という鍵概念が出てくるためである。さらにカッシーラーは、上掲文に続く個所で、文化の構造論的見解は単なる歴史的見解に先行する必要があるとか、「一般構造原理」(general structural principles) の探求を明言している。いうまでもなく、有機的全体をなす人間活動のシステム、すなわち諸活動の機能的結合のあり方こそ「構造」であると定義しているのであり、「構造」本来の意味にぴったりしている[7]。

つまり、「構造」は「機能」と切り離しえないのであり、「関(函)数」、すなわち $y=f(x)$ という定式を基本とする関係のあり方そのものにほかならない。だからこそ、「構造」という用語を鬼の首でもとったように振り廻して、これを物神化するとき、本来の概念から離れ、まったく正反対のものに転化させることになろう。もっとも、このことはあらゆる概念にあてはまる。第一、「本質」(essence) は「精髄」、「エキス」であって、外からは見えにくい内部を指すのだが、語源は esse (=be,「存在する」) である。本質探しは、うっかりするとラッキョの皮むきに似る。問題は、近代人が分析的思考にふけるがあまり、外と内との分裂をきたし、直観(「観ずること」)への信を失ったことにある[8]。

では、カッシーラーはやっかいな「フォーム」のほうを、どう処理しているか。これは、人間だけがシンボルを創造できるがゆえに、人間を理性的動物ではなくシンボルを操る動物 (animal symbolicum) と定義すべきだという考えで明らかであろう。「フォーム」という語は哲学の長い歴史を反映して、「かたち」、「生成力」、「形成原理」、「構造」、「なり立ち」、「像」、「型」、「表現様式」など重層的な意味を内包してきたのであり[9]、まさに「形成原理」(formative principle) のあらわれそのもの、すなわち構造の機能だといえる。したがってカッシーラーの主著 *Philosophie der symbolischen Formen* は、「象徴形式の哲学」とするよりも、「シンボル形成の原理」のほうがまだ誤解は少ない。「フォーム」に重きをおけば、「フォームの象徴学」といってよい。そして、「シンボル」こそ、人間が作ったもっとも創造的な「形」であり、「記号」だといえないだろうか。

ジュリアン・フロイント (Julien Freund) の『人間科学の諸理論』(*Les theories des sciences humaines*, 1973) によれば、文化科学の原理は価値の概念

ではなくフォームの概念のなかに求めなくてはならず、カッシーラーは「フォーム」を時には「構造」と、時には「様式」と同義に扱い、結局は両者を含めていたという[10]。いい換えると、「フォーム」の特徴は全体性を規定していることであって、フッサールの「理念化的虚構」なのだとある。

つまるところ、この「フォーム」にも、「本質」と同じく、分析的思考の弊害である内と外との分裂が生じたのである。これを正すために、次のような例はいくらかなりとも役に立つのではないか。

> 物の見えたる光、いまだ心に消えざるうちにいひとむべし。——服部土芳『三冊子』[11]

> 能も住する所なきを、まず花と知るべし。住せずして、余の風体に移れば、珍らしきなり。——世阿弥『風姿花伝』第七[12]

この「光」といい「花」という語は、普通にいえば隠喩ではあるが、これこそ「フォーム」の実質を示しているといえる。内と外とが統一してあらわれており、まさに Gestalt (各部分を包括する有機的全体) にほかならない。

さて、ここ十数年において唱えられ流行をみせた構造主義では、「構造」と「フォーム」はどのように捉えられているのだろうか。ロバート・スコールズ (Robert Scholes) の簡便な解説書『文学における構造主義序説』(*Structuralism in Literature: An Introduction*, 1974) によると、哲学が学問の王座からずり落ち孤独なワード・ゲームに陥り、断片化を基調とせざるをえなくなった20世紀の西欧において、「世界は物 (things) の総体でなく、事実 (facts) の総体だ」と唱えたヴィトケンシュタインに、まず構造主義的な見解が見出せるという[13]。

> 20.033 フォームとは構造の可能性である (Form is the possibility of structure.)。——『論理・哲学論考』

スコールズの解説で注目されるのは、次の二点である。まず、彼は「ロシア形式主義者と、その後継者としての構造主義者」という呼び方をして両者の連続性を認めてはいるが、「形式主義の誤謬」('formalistic fallacy') に警告を発するのを忘れてはいない。すなわち、構造主義の核心には、「体系 (system) としての構造を維持しながら、その特徴を変えることによって、新しい状況に適応してゆく完結した自己制限的なもの」という考え方があるけれど、その自己完結性をむやみに強調し、たとえば文学作品を文化の体系から切り離す危険に陥ってはならないのであり、ロシア形式主義にはそういう面があったと指摘し

ている。

第二に、スコールズはアンドレー・イョーレ (André Jolles, 1874–1946) の『単純なフォルム』(*Einfache Formen*) という著書を紹介し、「単純なフォルム」という概念とは、「言語に形をあらわす人間の思考の構造原理の一種」であり、「実現はされないが、神話とかジョークとか謎とか呼んでもよい特定の構造の可能性」を指すという。これは文学のジャンル (genre) のことではなく、イョーレによれば、legend, saga, myth, riddle, proverb, case, memoir, tale, joke の九つに分類されている。

次には、フランス構造主義の旗手ロラン・バルト (Roland Barthes) の場合を瞥見してみよう。<批評とは何か> (1963) という小エッセイにおいて、フランス現代批評の流派を、実存主義、マルクス主義、精神分析、構造主義と分類し、構造主義について、「おそらく言いすぎかもしれないが、大胆に単純化するとフォルマリズム」だという。

> 文学の実質は、そのメッセージにあるのではなく、記号体系のなかにある。そのゆえにこそ、批評とは、作品のメッセージではなく体系 (système) を再構成することである。ちょうど言語学者の任務が、一つの文章の意味を解説することではなく、その意味を伝達可能なものにしているフォルム (forme) の構造を確立することにあるのと同じである[14]。

結局、バルトにあっては、「記号体系」や「レトリック」の構造が中心問題となっている。ほかの例をあげると、『記号学入門』(*Éléments de Sémiologie*, 1964) においては、イェルムスレフ (L. Hjelmslev) の「フォーム」と「実質」(substance) という対概念の紹介にとどまっているし、『モードの体系』(*Système de la mode*, 1967) では、「フォルム」は鍵用語としては姿を消しており、ただ「構造」について、「内部にさまざまな相互依存の関係をもつ自律本体」と明確に定義づけているのが参考となろう[15]。

言語学や記号学に没入してしまった感のあるロラン・バルトよりは、頻発するイメージの分析によって主題を追求するジョルジュ・プーレ (Georges Poulet) のほうが、既成の批評のあり方をさかなですることは少ない。『円環の変貌』(*Les metamotrphoses du Cercle*, 1961) において、円環のイメージをめぐって、十数人の詩人と思想家やルネサンス以降の各時代を論じているが、円環は単なるイメージを越えて、発想法そのものとなっている。

> 円環という形 (forme) は、それによってわれわれが自分たち自身のいる精神的ないし現実的な場所を描き出し、われわれをとり巻いているもの、ないしはわれわれ自

身がとり巻いているものを位置づけることができるようになる種々の形のうちで、もっとも恒常的なものである[16]。

たとえば、神は宇宙の中心であると同時に、宇宙を包む無限大の球体上のあらゆる点に等しいがゆえに、コペルニクス的転換によって、人間は中心からずれ落ちたと見えながら、同時に以前よりもっと有利な地点を宇宙にたいして確保できるようになったという。

このプーレについて、イェール大学の学者批評家ハートマン (Geoffrey H. Hartman) は、プーレは反フォーマリストだと自認しながら、みずから考えているよりもはるかにフォーマリストであること、また、フォーマリズムを乗り越えるには、とことんまでフォーマリストになり切る以外にない、と論評している。これは、「新批評」以後のアメリカ批評が、60年代に構造主義を吸収しつつ再生を企てている試みとして、興味深いものがある[17]。

ハートマンによれば、C. ブルックスなどは「アイロニー」を構造原理として捉えてはいるが、それは独立した構造原理ではありえず、ブルックスには「フォーム」の歴史的変遷と伝統への視野がない、という。ハートマンの「フォーム」とは、たとえばヘンリー・ジェイムズ (Henry James) の「視点」(point of view) という概念をフォームのあり方として考えているところから、作家の発想を形成する構造原理のことだと理解される (この点の洞察が足りないとして、プーレのジェイムズ論を批判している)——「創作家にとってフォームとは、他者 (the Other) をあらわすものであり、創作家が我あり化 (I-am-ize) しなくてはならないのはフォームなのである」[18]。

ところで、ヨーロッパの批評文学全般について驚くほどの博識家レネ・ウェレック (René Wellek) に、〈20世紀批評におけるフォームと構造の概念〉という恰好の論考がある (『批評の諸概念』、*Concepts of Criticism*, 1963)。ただし、表題にかかわらず、ほとんど紙幅は「フォーム」に費いやされている。フォーマリストとは正反対で純粋に観念的な一元論を企てたクローチェ (Croce)、フォーム以外にないとするヴァレリー (Valéry)、フォームについてとくに意識しなかったエリオット (T. S. Eliot)、リチャーズ (I. A. Richards)、エンプソン (William Empson)、リーヴィス (F. R. Leavis)、「有機的フォーム」を唱えながら結局はエリオットと同じく「情緒主義者」('emotionalist') だったリード (Herbert Read) などを簡単に検討しながら、アメリカの「新批評家」やロシアのフォーマリストで、批評がとうとう袋小路に行きついてしまったと認める。

かくて、残された唯一の出口は、プラーグ学派の「構造主義」にありといわんばかりに、ポーランドのインガルデン (Roman Ingarden) の『文学芸術作品』(*Das literarische Kunstwerk*, 1931) や自己の『文学の理論』(*Theory of Litarature*, 1949) で展開されている、「さまざまな層からなる全体」という「構造」概念を提出する。プラーグ学派がフォーマリズムよりも構造主義という名称を選んだのは、「構造」のほうが作品の全体性を正しく扱え、「フォーム」は作品の外面という意味の重荷から脱ぎきれないためだという。そして、文学研究は、価値判断を任務とする文学批評と離れては存在しえない、とつけ加えているのが注目される[19]。

だが、ウェレックには、「フォーム」という概念にまつわる広大な思想的背景への視点が、まったく欠けている。

この点では、ウィムサット (W. K. Wimsatt) が『文学批評小史』(*Literary Criticism—A Short History*, 1957, C. ブルックスとの共著) において、「フォームとは(...)技法とスタイルのことだ」とし、同じ「フォーム」でも三種——(1) プラトン的イデアや普遍概念 (universals)、(2) structure, shape, style, technique, (3) クローチェのいう expression としてのフォーム——に分け、このうち (2) を採用しながらも、(1) と (2) の二千年にわたる歴史的経過にかなりのページを費しているのは、批評史が思想史の裏付けなくしてありえないことを示してあまりあるといえよう。

以上、さまざまな概念をあまりにも概念的に扱いすぎたきらいがある。うっかりすると、上述のウェレックが心配するように、バベルの塔の絶望に陥りそうである。次には、これまでとは、まったく趣を変えて、実践的に「構造」を考えてみることにする。

3 「もの」と「こと」の間——文章空間の構造について

夏目漱石が『草枕』のなかで、レッシングの『ラオコーン』に異論を唱えているのに、私はひかれたことがある。いうまでもなく、レッシングは文学の本領は時間の経過に基づき、絵画は空間のうちに展開すると区別を立てたのであるが、漱石は「余が嬉しい」と「詩」に感ずるのは、「時間の流れに沿うて、逓次に展開すべき出来事」のためではないとして、次のようにいう。

> 初めから窈然(ようぜん)として同所に把住(はじゅう)する趣きで嬉しいのである。既に同所に把住する以上は、よしこれを普通の言語に翻訳したところで、必ずしも時間的に材料を按配する必要はあるまい。やはり絵画と同じく空間的に景物を配置したのみで出来るだろ

う。(……)もし詩が一種のムードをあらわすに適しているとすれば、このムードは時間の制限を受けて、順次に進捗する出来事の助けを藉らずとも、単純に空間的なる絵画上の要件を充たしさえすれば、言語を以って描き得るものと思う[20]。

漱石のいうような文学の空間構造を捉えるのが、本節の目的であり、次にはまず「空間」の概念を身近かなところから解明してゆくこととする。しばらくは文学を離れ、そしてまた文学に戻ってくる。

さて、人にはそれぞれ独自のつき合い空間があるというところから、議論を出発させる。つき合い空間といっても、交際範囲のことではなく、つき合いの質を指す。つまり、他人と接触する行動の構造を、ここでは「空間」と呼ぶことにしよう。

その質というと、付き合い——タッチ——の強弱がまず考えられる。深からず浅からず、ほどほどにして適当に広く付き合うという人もいるし、狭い範囲で濃厚にのめりこむ人もいる。前者は博愛衆に及ぼすタイプで、八方美人だと悪口をいわれもしようが、都会人の一典型として賢明さを身につけているともいえる。これにたいして、後者は触覚型あるいは嗅覚型であり、独特の濃密な空間を周囲に作りだしており、これに合う者だけを強引に引っ張りこむ反面、強烈な拒否反応を示すこともある。

昔から「肌が合わぬ」とかいう。男同志でも、こんなにシットリ付き合うのだから、日本人はよほどタッチが好きなのかもしれない。だが、タッチし合う挨拶の形式は生み出さなかったし、横への広がりは驚くほど稀薄で、福沢諭吉が「ソサイアティー」の訳語に苦心したほどであった。狭い封建藩内の同一階級のなかだけで、むせかえるほど密着して三百年もの間、生活を続けてきた日本人にしては、肌と肌の間に一線を画するつき合いは戸惑うばかりであったろうと想像される。これこそ単なる風習を越えて、文化構造の違いであることを最近ようやく人びとは気がつきはじめている。

そこで、肌と肌の関係は、身体と身体の関係、つまり個人相互間の行動空間のあり方として捉えられるといえる。身体は精神そのものであるばかりか、生身の肉体として五官を備えた生理構造体であり、さらに表現媒体として他者につながる。

表現媒体といえば、人間は身体によるタッチより先に、まず言葉と沈黙をもって他者と関係を結ぶことが多い。朝寝坊でも、とにかく「お早よう」といったり、気分悪くても「グッド・モーニング」とか「ファイン」などと適当に対し合わなくては、やりきれたものじゃないと思われる。いつも眼をギラギラさ

せ真実の光線だけを放ち、ウソを許さぬなどというサムライ気質で生きていたら、いったいどうなることかと心配になる。いや、サムライだって腰にダンビラを差している以上、適当な緩衝用の挨拶を気取ってかわしていたのである。

言葉とは伝達の道具だという場合の「伝達」を狭く解すると、固苦しくていけない。また、つき合いにおいて、触覚空間や嗅覚空間が支配している場合ほど、言葉が緩衝用として働きにくいといえる。

ところで、本稿の目的は、こういう対話空間よりも、文章を書く行為において、どのような空間が形成されるかにあった。だから、対話空間と文章空間はどんな相違をもち、どこで結びついているのか考えなくてはならない。

まず、文章の場合には、直接相手と対面していないため、緩衝の煙幕を張る必要はさほどなく、活字そのものがその役割を引き受けてくれる。つまり、相手との距離を充分に意識するだけの余裕が生まれる。したがって、抽象度が高く、空間としての自律性に富んでいるといえる。だが、この反面、その抽象度や自律性が生煮えである場合には、何となく訴えるところがないし、またその逆に、読み手の状況と切り結ぶことがないときには、面白さがなく生気を失っている。文章空間の構造を考えるための例を、次にいくつかあげよう（英語散文については別のところでおこなったので[21]、日本文をとりあげる）。

> 剃刀を使うことにかけては芳三郎は実に名人だった。しかも、癇の強い男で撫でて見て少しでもざらつけば毛を一本一本押し出すようにして剃らねば気が済まなかった。それで膚を荒らすような事は決してない。客は芳三郎にあたって貰うと一日延びが、ちがうと云った。そして彼は十年間、間違いにも客の顔に傷をつけた事がないというのを自慢にしていた。 ——〈剃刀〉[22]

志賀直哉は、現実生活において相当の癇性のもち主であり、かなり意志の強い男でもあったようであるが、それはさておき、彼の文章はちょうど上の引用文のように、剃刀を胸に抱き、それをなだめすかしているといった感を与えられるほど、ぴりぴりっとした神経空間を形成している。

ともかく、この芳三郎という床屋職人は風邪をおして仕事をはじめ、高熱のため、ついに客の喉をぐさりと剃刀の根元が入るほどえぐってしまう。ある感情に「惰性的に依然こだわって」手の働きをやめず、とうとう神経の自壊作用をおこしたのだが、これは名人気質の職人に限っているわけではない。直哉は他の例も描いている。妻の不実に苛立ち、ついに殺してしまう〈范の犯罪〉の軽業師は、苦しみから逃れるため英語のバイブルを読む知識人風の男であり、按摩の女児を誘拐し、みずから警官に出刃包丁を向けて捕えられる〈児を盗む

話〉の男は作家らしい。また、〈濁った頭〉の殺人者は学生のようである。だが、いずれも、その心理的こだわりは職人的とでもいえる。論理は少しも走っていない。

軽業師の范も、ただ苛立ち、「自分の未来には何の光も見えない。自分にはそれを求める欲望は燃えている。燃えていないまでも燃え立とうとしている。それを燃えさせないものは妻との関係なのだ。しかもその炎は全く消えもしない。プスプスと醜く燻っている...」と苦しむのみである。

児を盗む作家も、なぜか父親と衝突し(原因はまったく書かれていない)、瀬戸内海の小都市まで来て原稿に向かう。しばらくはうまく筆が動くが、すぐ頭が重くなり肩がこってきて、どうにもならなくなる。しかし、これもなぜなのか、さっぱり要領をえない。

文章を書くことが、他者とのつながりの場の拡大だとすれば、直哉の文章は文章とはいえないことになるだろうか。文章の場合、他者とは読み手のことであり、文章によって形成された空間に、読み手は何らかの形で参入を強いられる。直哉は神経の苛立ちを克服する努力として文章を書いているらしく、読者とのつながりは、論理的な関係においては成立しえない。だが、神経の震えを抑制する倫理的態度において、つながりを持ちうると考えられる。そこには、幾何学的な遠近法の世界は皆無といってよい。あらゆる直線が遠方の一点に集中する絵を見るときに、鑑賞者はごく自然にその空間に同化されるのだが、この場合と比較してみたら、直哉の文章の特徴が理解されやすい。

そういえば、今まであげた作品のうち、〈児を盗む話〉だけに、しかも一ヵ所のみに遠景があらわれるのは興味深い。下宿のすぐ前は展望が開け、島と造船所と石切り場が見え、山寺の鐘の音や連絡船の汽笛が聞こえる。東京育ちの「私」はすっかり興奮して仕事が進んだというから、神経症患者には遠景が何よりの薬となるらしい。だが、しばらくしてこの眺めにも慣れると、「私」の苛立ちがふたたびはじまる。また、『暗夜行路』の最後で、大山の神々しさにうたれる有名な場面があるが、この出現とともに小説が終わるのだから、やはり直哉は遠くを見ることには縁がうすいらしい。

次の例は、ただ遠景だけではない。視覚と触覚が不思議な一致を見せて、読者の心を洗い清めてくれる。...城跡から平野を見渡して、除虫燈が星のようにまたたくのを見て、「彼」は昂奮して涙ぐむ。また、あるときには、

——食ってしまいたくなるような風景に対する愛着と、幼い時の回顧や新しい生活の想像とで彼のときどきの瞬間が燃えた。またときどき寝られない夜が来た。/寝

られない夜のあとでは、ちょっとしたことにすぐ底熱い昂奮が起きる。その昂奮がやむと路傍でもかまわないすぐ横になりたいような疲労が来る。そんな昂奮は楓の肌を見てさえ起こった。——/楓樹の肌が冷えていた。城の本丸の彼がいつもすわるベンチの後ろでであった。/根方に松葉が落ちていた。その上を蟻が清らかにはっていた。/冷たい楓の肌を見ていると、ひぜんのようについている苔の模様が美しく見えた。/子供の時のござ遊びの記憶——ことにその触感がよみがえった。

——梶井基次郎〈城のある町にて〉[23]

文章空間を、書くという行為の構造のあらわれだと定義するとき、文章は豊かなその活動態をあらわにし、(1) 見る、(2) 聴く、(3) 触れる、(4) 語る、(5) 祈る、(6) 嗅ぐ、(7) 筋肉運動、(8) 反射神経などの行為としての文章というように分類できる。「...としての文章」というのは、それがいわば象徴的行為であって、書く過程のうちに知覚上の転移を生じさせることを意味する。すなわち、書く行為(「こと」)とその結果(「もの」)という二つの側面を、「構造」——書き手と対象や読者を包みこむ知覚空間の内部関係——という動的な概念によって統一して捉えることができよう。

第一、言葉は同時に「もの」であり、かつ「こと」であるという両義性を備えている。また、これこそ「フォーム」という概念が持ってきた両義性と同質であり、したがって、この両義性を忘れるなら、「フォーム」という用語を放棄し「構造」に代えたところで、何の解決にもならないのではなかろうか。

文章空間も、このような「もの」と「こと」の微妙な統一の上に成立しているのだが、その統一を実感するには、読み手がその空間にどのように参入してゆくかという点に、すなわち読み手の能動性に、かかる度合が大きい。また、いうまでもなく、特定の時代や社会には、特定の文章空間が展開していて、作者も読者もこれに規定され、かつこれを打ち破る努力がなされることが時としてある。

かくして、次には、人物描写、風景描写、心理描写などの例をとりあげて、作者—対象—読者という三つ巴の関係をさらに具体的に明らかにしてゆく試みがなされなければならず、究極には、たとえば、これを英語散文の歴史のなかで実証してゆく作業が残されている。

1) Alfred Kazin, *On Native Grounds*, 1942, 1956, An Anchor Book, p. 332.
2) 小川・橋口編『ニュークリティシズム辞典』、1961, 研究社、pp. 107–9.
3) Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, 1947, Harvest Books, pp. 194–5.
4) C. Brooks, & R.P. Warren, *Understanding Poetry*, 3rd ed., 1960, Holt, pp. xiii–xix.

[5] R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, 1953, Univ. of Toronto Press, p. 143.

[6] Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, 1944, Yale Univ. Press, pp. 67–8.

[7] *O.E.D.* によると、**structure** は、③ The mutual relation of the constituent parts or elements of a whole as determing its peculiar nature or character. 初出 1615. ⑦ An organized body or combination of mutually connected and dependent parts or elements. Chiefly in Biology. 初出 1830.

[8] 小林秀雄は『近代絵画』において、形と聞けば内容を考えるのは近代人の弊であり、「凡そ物の形とは、物の本質である事を、思索人は疑いはしなかったであろう」という(新潮文庫、241 ページ)。

[9] *O.E.D.* によると、**form** は、① shape, the visible aspect of a thing. 初出 1297. ② an image. 初出 1225, 廃用. ③ a body considered in respect to its outward shape and appearance. 初出 1297. ④ スコラ哲学——the essential creative quality. 初出 1385. カント哲学——the formative principle which holds together the several elements of a thing. 初出 1803. ⑤ the particular character, nature, structure, or constitution of a thing. 初出 1300. ⑨ style of expressing the thoughts and ideas in literary or musical composition. 初出 1551. その他、日常用法として、「書式、用紙」、「型にはまった礼儀作法」。

「**形**」、「**形式**」。「形」は、古語では「象」や「兆」とも書いた「型(かた)」(鹿の骨を焼いて現われたひび割れの形)に接尾語がついてできた語らしい(岩波『古語辞典』)。form といえば「形式」と、一つ覚えのように訳語を固定するのは誤りであり、これは、また明治初期に数多くの二字語を作って、昔ながらの微妙な語感を忘れた弊のあらわれである。「形態」、「形象」、「形相」などと目まぐるしい。「フォルムとは言うまでもなく形の事だ」——小林秀雄『近代絵画』。

form<ラテン語の forma, ギリシア語の morphé (?)。forma=姿、形、容貌、模像、図形、現象、型、理想、典型など。

eidos (ギリシア語)はプラトンにおいては idea と同義 (<ıden [見る]) で「見られたもの」の意。プラトン以前では、ピタゴラス派によって、面積や幅をもたぬ点や線のような純粋な幾何図形と定義されていた。アリストテレスによって telos (目的) と同一視された。「質料」(hyle) の対概念で、家屋についていえば、材木が質料、目に見えない構造や機能を eidos といった(山崎・市川編『現代哲学事典』)。eidos は「形相」(古い仏教語の「色」[しき] にあたる)と訳されたが、誤解をまねきやすい。cf. Eıdetik=本質学、形相学。

「凡そ形(フォーム)あれば、茲に意(アイデア)あり。意は形によって見(あら)はれ、形は意に依って存す」——二葉亭四迷〈小説総論〉、明治 19 年。これに続く個所で四迷は、「形」に「実」を、「意」に「虚」をあてはめているが、穂積以貫の「虚実皮膜の間」を忘れていたらしい。「フォーム」の誤解は、四迷にはじまるといえる。

ついでにいえば、**idea, form, nature, reality** の四語の翻訳が、ヨーロッパの受容において決定的な役割を演じた鍵語であり、これほど彼等の思想の差を見せつけたものはない。いずれも、内と外の統一、もしくは分裂にかかわる。今日までなお、明治は尾を引いているが、宿命ではなく、新しい展望の鍵となりえよう。cf. 柳父章『翻訳の思想——「自然」と NATURE』(1977, 平凡社)。

最近発刊された文学用語辞典によると、form は genre のことを指す場合が多いが、

「パラフレイズできる内容と解したい、つまり what にたいする how」だと、まだきわめてあいまいである (Roger Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, 1973, Routledge)。

新しい見解としては、Susan Sontag が、マルクス主義だのフロイディズムなど解釈術ばかり生んできたヨーロッパにおけるミメーシスの伝統的な重荷から、生き生きしたフォームの感覚を解放しなければならないと唱えているのが注目される (*Against Interpretation*, 1966)。このほか、「生きた形式」という概念を提出した S. K. ランガーもいる (*Feeling and Form*, 1953 ; *Problems of Art*, 1957)。

10) Julien Freund『人間科学の諸理論』、竹内・垣田訳、白水社、1974, 220-1 ページ。なお、訳者は「フォーム」を「形式」と訳している。

11) 服部土芳『三冊子』、岩波文庫、潁原退蔵校訂、104 ページ。

12) 世阿弥『風姿花伝』、岩波文庫、野上豊一郎校訂、69 ページ。平仮名に改めたのは引用者。

13) Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, 1974, Yale Univ. Press, p. 4.

14) Roland Barthes, "What is Criticism," *TLS*, 1963, 27th, Sept.

15) R. Barthes『モードの体系』、佐藤信夫訳、1972, みすず書房、14 ページ。

16) G. Poulet『円環の変貌』、岡三郎訳、1973, 国文社、5 ページ。

17) G. H. Hartman, *Beyond Formalism*, 1970, Yale Univ. Press.

18) *Ibid.*, p. 54.

19) R. Wellek, *Concepts of Criticism*, 1963, Yale Univ. Press, pp. 54-68.

ウェレックはロシア形式主義に批判的であるが、当のロシア形式主義者たちは、「フォーム」についてどうだったのか。『ロシア・フォルマリズム論集』(水野忠夫訳、せりか書房、1971)によると、「『形式』に関して、フォルマリストにとって重要だったのは、この混乱した術語がより混乱したまったく非科学的な術語である『内容』の概念と絶えず結びつくことがないように、その意味を修正することだけであった」と断言され、結局は「方法」(プリヨーム)という概念のほうが重要になったという(エィヘンバウム〈「形式主義方法」の理論〉、1925)。また、V. シクロフスキーも『散文の理論』(1925, 水野忠夫訳、せりか書房、1971)のなかで、「新しい形式は、新しい内容を表現するためではなく、すでに芸術性を喪失してしまった古い形式にとってかわるものとして出現するのである」(同訳書、52-3 ページ)という。

英米圏にはじめて本格的にロシア・フォルマリストを紹介したヴィクトル・エールリッヒ (Victor Erlich) の *Russian Formalism: History-Doctrine* (1969, Mouton) によれば、フォルマリストの指導者シクロフスキーは、「フォーム」の定義について明確さを欠き、作品全体に固有の性質を指すか、ある性質を与えられ作品全体を指すかで動揺していたという。そして結局、「フォーム」は動的な統一をもたらす形成原理(アリストテレスの eidos に近く、「内的な形成力」'inward shaping power') をあらわすこととなり、「内容」という対語は放棄されたという (前掲書、pp. 187-9)。

なお、大正末期から昭和のはじめにかけて、日本の文壇で「内容—形式」論争がたたかわされたことは、文学史に記述されていることろである。プロレタリア文学の陣営内部において、文学の評価にとって政治的価値が上か、芸術的価値が上かで論争がおこなわれていた。ところが、蔵原惟人の「芸術はイデオロギーであると共に技術である。内容であると共に形式である」(〈芸術運動当面の緊急問題〉、昭和 3 年) という考えにたいして、横光利一が「文学の形式とは文字の羅列」であると攻撃を仕かけたことから、中河

興一、犬養健、勝本清一郎らをも含めてカンカンガクガクとなり、用語の充分な定義のないまま空廻りに陥った感を呈した。そして、谷川徹三が「内面的な形式」(inner form, ゲーテも考えたし、ドイツの美学者によって規定された概念)をもち出し、何となくおさまったという。

明治末期の自然主義論争、さかのぼれば、逍遙—鷗外の没理想論争とまったく同じく、「フォーム」、「現実」、「イデア」、「自然」をめぐって、鍵概念にたいする理論的掘り下げの浅さ、翻訳と輸入による伝統との断絶を暴露するにとどまったといえる。

20) 夏目漱石『草枕』、新潮文庫、68ページ。

21) 拙著『ウィリアム・フォークナー』、1977, 冬樹社。

22) 志賀直哉〈剃刀〉、『清兵衛と瓢箪ほか』、新潮文庫、64ページ。

23) 梶井基次郎〈城のある町にて〉、角川文庫、40-1ページ。

なお、「フォーム」が最近どのように受けとられているか、例を一つ追加する。寺田透〈「文体論」のためのノート〉(『ことばと文体』、1954, 河出)などによると、フォームが作品を静的にとらえる場合の対象、いわば「作品形態」であるのにたいして、スタイルは表現様式、すなわち作者の精神の行為を対象とするだとはっきり分けられている。また、日本語の「文体」は「文章の forme と style を併せ指示する名詞」であるが、これでは style の style たるゆえんは捉えられないという。

(追記) ギリシア語の eidos について柳沼重剛氏から教示を受けた。記して感謝したい。