

“文学作品の文章に関する或る見解”

塚 田 泰 彦

(1)

如何に内容をよく理解するかという観点から文学作品を形態的に解剖することによって、文学史的に帰納された形式（ジャンル、主義、方法等）に妥当な解釈方法を考察するのではなく、よく文章が理解できる視野を獲得するために新たに執拗に文章というものに取り組みることによって、文学作品を分析し直そうとした場合、作品として定着している文章の中に統辞の観点からは論理を越えた要素が存在しているということしか示すことはできない。とは云え、こうした方途は、文章を厳密且つ繊細に分析することで何処までも論理性を押し付け得る限界を知らない明敏な知性に対して、作品として定着している文章が引き連れている非論理的要素（註1）（即ち統辞のあやとしてしか指示できない論理の間隙）を探究しようとする志向性を要請し続ける。亦、この志向性は、即ちこうした要請を自覚するとともにそれに応え得る知性を言うのであるが、この知性が文学的名文に接して、一方で何処までも知覚内実を論理の内に定着させようと努めると共に、他方でその文章の持つ論理の間隙の内に住み続け得るとき、その事態を“観照”とも“視る”（註2）とも言って来たわけである。

「眼に見える世界において、ギリシャ芸術はつねに形態に執着を示したが、それは形態こそ知性のいわば手がかりであり、その構成力を示すものにほかならない」（註3）とルネ・ユイグが指摘するごとく、文章芸術においても亦、形態は同様の意味を持つのであるが、この“観照”という事態を固持する場合に適切な形態（部分）というものも存在するはずである。しかし少なくとも絵画のように常にその一枚の平面を視界に入れ得るのと違って、記憶力に委ねられている文章数はごくわずかである。そのため、もしジャンルに個有の形態から、同時にこの知性と記憶力を充分発揮しつつ認知し得る見出しされるべき形態（部分）が抽出されない限り、“観照”という事態を成り立たせ得る適切な教材の取り扱い方も困難なものとなるはずである。従来、往々にしてこの見出しされるべき形態が、全く外的な条件（教科書の頁数、生徒の能力、作品のテーマ等）のために攪乱されたり、文学作品の多様性を歌い文句に、文学史的に帰納された形式の説明辞でこれに代えられるといった有様である。これではどういふ能力が育っていくのであろうか。教材化に当って、心情的な理解を生徒に予期することほど文学に限らず、芸術の理解から遠い指導はないのである。特に知性を手がかりにして、その構成力を見出しさねばならないのである。

文学作品にとって、その本質的な特質も亦“イメージの志向性”に支えられてあるなら、しかもこの志向性が本来的に語ではなく文章の次元の問題であるなら、知性を手がかりにするとはいえ、その方途はこの文章の次元で考慮されるべきであろう。

(2)

仮に、語の次元だけで作られた作品（註4）に接して、読者がワード・メソッドによって読みの

視線を一つ一つの語彙に結びつけたとしても、ここで働きかける知性は、可能な限りの同義語の間で逍遙し続けるわけではない。むしろその一語の持っている多くのアナログン（類比物）の間を辿りつつ、次の語のアナログンの間をも同時に辿ることによって、この二語を読むのである。そしてより芸術的価値のある高尚な作品ほどこの連繫を多層的に持続する能力を必要とするであろう。しかし、これは、語を読むというよりも複数の語を如何に同時に読み得るかということに係わることである（註5）。こう考えて来ると、文章というものを語をして語の脈絡を具現し決定し得る構造体と捉えてもいよいよ思われるし、亦こう捉えることによって詩的言語の連繫をも文章の次元において考え得るのである。

ところで、この語の脈絡の具現ということは、意味を指示し定着さす（不徹底ながら）ことでもある。人が文章を書く場合、その第一語は何ら個有の意味を与え得ないので、次から次へ語を書き加えつつ、意味を意図に従って定着させて行くのであるが、必ずしも結果的に全ての語がその文章中で個有の意味を荷うのではなく、個有の位置しか荷わない語も登場してくる。この場合、個有の位置しか荷わない語は、ラングというよりも常套語句である。常套句は当初の個有の意味が人々の間で多用される基盤を得ることで個有の位置しか荷えなくなって、遂には語の次元に落ち込んで常套語となってしまう。

この常套句の一生の逆の過程を一語一語に与えようとするのが文学者の作業である。即ち、一語を句の次元で開き、さらに文章の次元で開くわけであるが、この開く方法はどのようなものか、ということである（註6）。無数の条件に固定されてある一語を、さらに統辞という条件下で使用しなければならないわけであるが、こうした問題より、より本質的なことは、「美的な仕事（作品）は差異というものを創造することであって、アナロジーというものを構成（組織化）することではない」（註7）ということである。

この“差異の創造”と“アナロジーの構成”という二面から、文学作品に定着した言葉及び文章の独自性を眺めてみる。語は前述したように、場面（文脈）を期待するので、文章の次元で考えた場合、或る語（例えば“花”）を使用する文章において、この語の視点からその文章を眺めると、この語にして他の要素は全てその脈絡として予期されているのだが、同様に別の一文に使用された“花”という語からみてもその文の他の要素は全てその脈絡として存在している。その場合、この“花”という語にとって、この二つの文章は場面（脈絡）が相異しているだけであって、語の次元では“花”というパロディー以上のものではあり得ない。さらに、この二つの文章の各々の場面（脈絡）が本質的にこの二つの“花”を区別し得ないとしたら、即ち唯場面が変わっただけで、この“花”自体に何の差異も指示できない脈絡としてしかその文章が組織されていないとしたら、そこには“花”という語を中心とする美的な仕事が成立していないのである。

本稿ではこの“差異とアナロジーの問題”を文章の次元に限って、さらに語、対象、意識といった視点の推移に照らして考察するつもりだが、引き続き、語を中心に視点を変えて考えてみたい。

ところで、文章の次元で処理できないものは、書かれた内容ではなく、書こうとして使用した対象だけである。ここでいう内容と対象は、虚構と現実の相異に比して考えると分るように、前者が

意味であるのに対して、後者は飽くまでも事実であり、事実¹は認識過程の中で意味²を与えられてこそ、認識の³対象となるのである。しかし亦逆に、対象⁴は人間の手の内を離れて事実で在り続けることにその意味を内在化しているので、本来的に結局その文章には書かれていない。この対象の本然の位置、これが言語芸術作品の存在価値に係わる前提でもある。現実⁵に絡み合う二人にも、眼前に咲き乱れる花にも文学的⁶価値は何もない、しかし、こうした光景を見て、“ああ”という感嘆詞が口に登ったとしても、次に“美しい”という言葉を得て、“ああ、美しい”と言ったところで、未だそれは文章芸術の意味ではない。少なくとも“ああ、何と美しい”というこの“何と”に対して言葉⁷が書き継がれない限り、文章芸術は生れないのである。そして、この“何と”に相当する文章は、対象⁸を離れて意味へと移行する過程である。そのため、“ああ”が現実⁹に存在する声という現象へ環元されて行く一方、“美しい”が、いつまでも不明のままに滞り続ける不在であるように、文章芸術は常に現実と不在の間で書き継がれるものであり、同時にこの“何と”を書き継ぐ方法において、文章芸術は本質的な問題に直面するのである。

(3)

この“何と”の部分¹⁰は、朗詠、語り、叙述(説明)といった要素の諸発達に従って、文学様式を決定する。勿論、こうした展開とは別に各ジャンルは独自の収斂に向けて、内容の問題に係わろうとするが、様式¹¹はどこまでも、一文中の“何と”の記述方法に連結されているべきものである。先述したように“ああ”が現実で“美しい”が不在ならば、この二語は文章中にあって、言葉と統辞の習慣性¹²へ立ち帰ろうとする読者の志向性を支える論理のことばである。むしろ、“ああ”も“美しい”も本質的に“差異の創造”を受けにくい言葉であればこそ、永遠の常套語である。科学のことばが、最も恒久性の高い常套語を生み出し活用する裏には、“差異の創造”をではなく、“差異の定着”を計ろうとするからであり、さらには言葉がパロールという流動物¹³に変わることによって、対象¹⁴の記述に不純物の流入することを避けなければ、この“差異の定着”が期せないからでもある。科学のことばが“差異の定着”を計ろうとして対象の記述に専心するのに対して、文学者のことばは、何処までも対象¹⁵を含まない文章を目指すことにおいて、語に差異を創造できるわけである。

では、“語における差異の創造”とは、具体的にどのようなことを指すのだろうか。パロールにとってのラングと同様、様々な赤色¹⁶にとっての赤、という対照の許に、画家マチスの色について引用しよう。

「彼の絵画は、画面の平面性と描写対象の三次元的空間性との相想が、絶えず一種の緊張をよび起し、画風はしばしば、その両極のあいだを微妙に揺れ動くことになる。ここで彼に大きな示唆をあたえたのは、セザンヌの、色面の関係によってヴォリュームと空間のイメージを喚起するという方法であり、またデュッサンと色彩は、けっして別個のものではないという思考であった。ここから彼は、線と色彩はひとつの暗示にすぎず、イリュージョンによってひとしく見るひとに、外界の認識に参加せしめ得ることを発見し、対象をすべて色づけられた平面もしくは装飾に還元しつつ、イメ

ージの空間性を示現するという独自の様式を創造した。」（註8）

この引用がその天才の作品に対して述べているように、彼は色面の関係において仕事をしたのであるが、色の次元でも、対象の次元でも敢て何かを語ろうとしたわけではない。彼が“色彩の関連”において何かを語ることによって、一担、一つ一つの色を視る人の眼底から消去し得たように、文学者の文章は、どこまでも論理にしがみつくとによって語（色）へ立ち帰ろうとする読者の視線を、論理の間隙（語の関連）へと引き込むのである。マチスが、色彩の流動において何かを語ろうとしたのではなく、色面の関係において何かを語ったように、一つ一つの色面の単位は、常套語なのである。しかし、彼がその著しい平面性の特色を有しつつも、抽象的な色彩構成に入らなかったのは、科学のことがばがそうであるような常套語（色面の単位）を定着することにおいてもう一つの常套語（もう一つの色面の単位）を記述することをしなかったからである。彼は色彩の関連を通して様々な絵画的要素を解消することによって、結果的に、一つの常套語（色面）の持つ可能性の中から、その本質（色）のもつイメージを開き得たのである。

“語における差異の創造”とは、こうしてその語の世界の本質を開くことを言うのであって、その語の開き方の如何を問わず、開かれてあること自体が創造の呼称に対置しているのである。

(4)

無論、こうした純粹な形で語を開くことを論じ得るのは詩的言語においてであって、往々にして文章を論じる場合には散文作品における問題へと移らねばならない。とはいえ、前述したように、それが韻文であれ散文であれ、文章芸術における言語の問題は変わらないのである。

ところで名文といわれるものの中には、実際“ああ”と“美しい”という語に相当する対象の記述しか文字面化しないものがある。勿論それが名文と言われるのは、こうした対象の記述だけで、そこに多くの“何と”が埋め込まれているからであるが、この種の名文は、“何と”に相当する隠喩をあまりにうまく対象に環元したように見せるので、老練な読み手以外の者を、無限の文章芸術の認識の可能性から排して、門前から出口へと扇動して来たのである。（無論その代償として、文章の問題を離れて文学のもう一つ別にあると思われる世界へとたやすく彼らを導くことによって漫然と文学作品を愛好するようしむけたのであるが。）

この種の散文は、韻文のそれと違って、文中の語の次元で常套語を開くのではなく、飽まで常套語をして、対象を開くようしむける点に特色がある。“対象を開く”のであって“対象を書く”のではないことは先程からの前提であるが、少し詳述しなければならない。

散文というのはどうしても統辞の一定の形に則って書かれるために、ある一文中に詩語が一個含まれた場合、他の言葉のいくつかが積極的に常套語の役目を引き受けざるを得ない。ということは、語を開くとはいえ、それは一文中の統辞形式内で行なわれてしまうわけで、次の開かれるべき語（詩語）までの論理が、常套語の解消すべき役目となる。しかしながら、一つの詩語からもう一つの詩語までの論理を科学のことがばで記述することは、結果的におのずとこの二つの詩語を再び閉じた語へ帰してしまうことになるので、文章芸術といったものから離れてしまう。それならば、こう

した文章芸術が統辞の次元では非常に論理性の高い散文を用いて、なおかつ“差異の創造”を果し得るのはどうしてなのかということである。

韻文は、詩語間の論理を文字化しないで（省略して）、それを隠喩に変え、この隠喩の説明辞を亦一つの詩語で置き換えて行くといった創作形式を取るのである。これに対して散文芸術の文章は、現実の対象を一担フィクションの次元で書かれるべき対象として操作し、この書かれるべき対象をリアリステックにしかも一定の論理に則って記述して行くのである。そのため、韻文の場合に隠喩が次の詩語へと還元されるのに対して、散文の場合には、その隠喩をこの書かれるべき対象に還元しているのではあるが、その書かれるべき対象の記述がリアルであるために、フィクション性を自覚させないまま、読者の眼をして、現実の対象へと引き込んで行くのである。そこで現実の対象と書かれるべき対象と論理性の高い記述との関係にあっては、現実の対象に対して書かれるべき対象が開かれると同時に、この開かれた対象が論理のことばを通して“差異の定着”として提示されるのである。よって散文作家にとっては、詩人が語の次元で言葉を開くことと同様の苦役を現実の対象を書かれるべき対象へと操作する時点で行なっているのである。

それならば散文作家にとって文章というものは、科学者にとっての文章と同程度の意味しか荷っていないのであろうか。

確かに書かれるべき対象と記述との間には最早“差異の創造”はなく、あるのは“差異の定着”である。しかしながら科学の文章が事実及びその確実性の追求において、この定着を行なうのに対して、散文作家は既に自己を含有した新しい流動性の高い対象を、（その明晰な記述において追及するのではなく）そこに投入された自己の意志に同化した形で対象とコミュニケーションした事実を定着するのである。このコミュニケーションは作品の中にあっては様々な次元や位置を構成するとともにそれぞれ独自の種類の言説（註9）として定着する。それは、あたかも書かれるべき対象の側から作者の言葉が開かれて行くように見えるので、科学の散文とは明確に違ったもののように映るのである。しかも、もし散文作家に個有の文体というものを認めるとすれば、それは彼が操作した対象によって自らの言葉を開いていく様式を言うのであろう。

しかし、韻文と対照するために、或る典型として考察しているこの種の名文の場合は、現実の対象を書かれるべき対象に操作する時点で、既に自己を書かれるべき対象の内に同一化しているために、今述べたような投入された自己の意志に同化した形で再び対象とコミュニケーションする自己を直接的に記述することを全くしないタイプの散文である。そのため一層、書かれるべき対象の個々は、現実の対象のそれと区別し難くなる。何故なら、例えば現実のコップというものを我々は現実のまま記憶できないのと同様、逆にフィクションの内に記述されたコップが、現実のコップへとアナログ的に流動していくからである。こうしたコップについてのアナロジーは無限に存在するのであるから、仮え、このアナロジーを或る視点から組織化したり、再構成したりしても、結果的にはもう一つのアナロジーを生み出しているに過ぎないので、その視点についての何らかの価値を取り立てて問題にするために、その視点自体が語られるのでない限り、こうしたもう一つの“アナロジーの構成”は現実のコップと書かれたコップとの間に何ら創造的な意味合いを含まないのである。そ

ここで書かれるべき対象の操作が非創造的な結果を生まないために、この種の名文が心掛けていることは、コップについての“差異の創造”ではなく、コップの本質と渡り合う自己の内実を、コップについての“アナロジーの構成”の内に隠喩の形で含め込むことなのである。そのためにこの種の名文にとっては、例えばコップならコップについての新しいアナロジーを見い出すとともに、これを記述し得るように現実のコップを固定化する冷徹な眼が必要となって来るのである。しかも、この種の名文家は操作の舞台裏が露見することをよしとしない志向なので、隠喩を特に一層隠されたものとするために、常套語による明晰な記述を、そのぎりぎりの線まで押し進めるのである。

(5)

以上、韻文と散文について文章の次元だけで、それぞれの典型的なタイプを考えてみたのであるが、無論現実存在している文章はその一々を体系化しがたい様々な要因のために雑然としている。

このためか、文学作品をその内容の理解という眼目においてしか教材化して来なかったために、ここに挙げたごとき二つの典型以外の教材においては、その文章の多くは、何が書かれているかの適確な指示を求めるために解体されたのであって、この文章は如何に書かれているからこそ、小説の文章であり得たり、観察文であり、亦説明文であり得るかといった方向からの教材の扱いを行なわなかったために、“文章が読める”という一線が堅持され得なかったのである。教科書の単元は例えば小説や論説において、それぞれ、小説としての、論説としての傑作を掲載することでこの辺の論理をうやむやにしているのである(註10)。

確かに小説のように総合的な形式であればあるだけ多くのタイプの作品を生み、それだけ多くの扱い方も可能である。ただここでは文章の次元から逸脱しないためにも、もう一点文学作品の文章の問題に触れたい。

(6)

文章の意味が、語を開くために語へと還元されて行くタイプと、対象を開くようしむけることによって、隠喩を対象へと還元して行くタイプとを挙げたが、ここでは、文章が作者の意識の流れ(stream of consciousness)をリアルに記述するタイプを取り上げる。

この場合、意識とは何かについての意識なのであるから、その何か(対象)は無論、記述されるのではあるが、この“についての意識”に記述の主眼が置かれているために、“何か”との距離は流動的、無意図的であり、むしろ文章は意識自体との間にある意図された距離を基本にして統辞形式を維持しようとする。即ち対象と意識主体との間の論理が、文章自体を構成することになる。あるいは、この二者間に生じた意識が非論理的なものであっても、それがリアルに記述されることにおいて論理となってしまうという散文の構成力(記述するということの本来の手腕)がその文章自体に意味を与えていると言ってもよい。

こうなると、現実の対象と書かれるべき対象との間における冷徹な眼による操作は行なわれ難くなるし、一方語を開くことによって何かを語ろうとする志向も(結果的の如何は問わず)第一目的

からはずされる。即ち現実の対象から書かれるべき対象への推移における意味や、常套語と開かれた言葉との間に生じる価値も、“意識を開く”ために積極的に従属しつつ、充分な定着を見ないまま、流動性の高い状態で、意識の流れと同一化するよう指示される。このため、統辞は常になく変更し、一語一語の指示しているものを一々確認することが困難な文章が登場する。そこでこの種の往々にして長文の難解な文章はもはや語をリズムを構成する独立単位として認めがたいほど語の連続が棒状で、その節々でリズムの単位を確認できるに止まる。将に常套語ではなく、常套句が意識にとっては語の単位に対置しているのである。このことは現実には文章を読む場合、我々が一句ごとに認識のリズムを持っていることの、作家の眼が文章の追求の中で体現して見せた証左でもある。

さて、この常套句の問題であるが、独断を恐れずに述べれば、この種の作家及びその文章にとっては、他のタイプの文章にとっての対象に相対するのが常套句なのである。彼は何とか現実の対象の中に蠢めいている自己の意識を、その痛ましい従属関係から開放したいと願い、それをより意識的な次元にまで高める。そこで、所記と能記との間に含まれる価値あるニュアンスを開放しようとするタイプや、常套句によってこそ本来的に統制されてある意識の組成を再び対象に一語一語転化することによってそこにいささか醸し出される（言葉を所有していることにおいて人間的である）意味を暗示しようとするタイプとは違って、彼は、対象との係わり方（認識）の歴史として固着した常套句によって今なお対象に従属させられている自己の意識を、まず、この常套句との関係において開放することによって、引いては対象との新しい係わりの意味合いを意識の流れの中から見出しそうとするのである。このため、その一文中に登場する現実の対象は、意識の流れを確認するのに適切であるとともに、常套句と作者の意識が最も直接的な対置関係を生むような、二重の役目を同時に荷い得る触媒でなければならないのである。最早、書かれるべき対象は自己の内にある常套句の中にあるとわかっていいのである。

(7)

以上、語、対象、意識に統辞の志向が向けられる三種の文章を略述したわけであるが、それぞれの文章は皆、作者の志向を成就するのにもっとも必然性（文章効率）の高い構成において、この三者の位置関係を決定している。この決定は単に文章効率において成されるというよりも、それぞれのタイプが持つ“求めるべき価値の提示”に従属しているわけで、作者は創作意識と求めるべき価値とを充分認識しなくとも、経験的（直観的）に、文章のタイプが求めるべき価値（対象）と表裏一体を成し、同行していることを認識（予感）しつつ、こうした文章の次元での芸術的作業を営むことができたわけである。

勿論、これら全ての作業は先述した“何と”の記述方法に相当する諸行であり、その諸行は〈Narration〉と〈Point of View〉という軸を基本に構成されているのである。現在この方面の著作は、デカルトがこの軸を基本に解析幾何学を創始して数学の分野を大きく進展させたように、文学作品という漠然とした世界の一端を記述し始めたかに見える、しかもそれは旧来からの修辭学の新しい記述方法となるであろうことを物語るに足るものである。

最後に、文学作品を文章の次元から開放しようとする前に次の一事に触れて置かねばならない。
以上の拙稿を踏まえると、文章芸術にとっては文学ジャンルの個有の形式がその価値を荷っているというよりも、“書かれるべき対象の収斂”（価値の収斂と同行する）と“言葉の存在論的意味合い”（価値の収斂を規定する）とがそれを荷っていると見るべきであろう。そしてより明確に指示すれば、この二者の間に存在する、作者の“視線の様式”が文章芸術の意味として考え得るエッセンスであろう。

読者としての作者は、文学作品の文章に在る論理の間隙へと志向し続ける知性の眼を通して、さらに自覚的に自らの視線へと映し出されて来る形を確認する過程で、そこにこの“視線の様式”を見出すのである。垣内松三の言う形象は、この“視線の様式”によって造形化された、文章芸術の意味の実体の概念なのである。作家はこの概念に見合ういくつかの実体を捻出する過程を通して、文学作品を造形するとともに、そこに或る形象（概念）の理念を意図しようとするのである。

しかし、深層心理の内にいつのまにか植え付けられたこの形象の理念（例えば美、愛等）という不在の核が、完全な自然美は模写（表現）できないという潜在意識（事実そうであろうが）に触発されて、人間的というニュアンスに我々を勧誘するとき、知性をして、言葉をして、既に何かの始まる以前から、我々を苦悩の内ですべて育て始めたのである。そしてこのことを直観的に自覚し、しかも言葉の不備、統辞の不備という一点で、文章芸術が見かけ倒しになってしまうという文章観の獲得に意識的であった作家（註11）は文章を書くことの不安を絶対的なものにまで高め得たのである。

’76. 5. 27.

<付 記>

はたして垣内松三のいう形象が文章の様式、形、量で、さらには文学形式によって、どのような在り方を強いられているかが、一端なりとも記述されれば、教材化の問題に資すること大ではないだろうか、と思い、ここではプロットを取り上げて考察するつもりであったが、前置きが長くなってしまったので、このような形で掲載した。

[付 註]

<註1> 厳密に論ずる場合には、通常行なわれているような文学的文章と論理的文章といった類の区別は統辞論上の学的判断には資するところが少ないのだが、現在尙これに答え得る言語学上の成果が充分定着していないので、その点に注意しつつ敢て論を進める。

<註2> 「国語の力」垣内松三、参照。

<註3> 「見えるものとの対話 (1)」ルネ・ユイグ、p 231, 美術出版社, 1962.

<註4> 詩集「語彙集」中江俊夫、参照。

<註5> 文字化されていない実際のな語と場面の問題や、“山” — “川” と呼び合う武士の話とは別に“秋” — “月”, “春” — “花”といった語の併置は脈絡(場面)を想定し易いことを、常套句の問題と合せ考えるべきである。

<註6> “開かれた言葉”とは、或るパロールがその時点で、その状況の個有性や話者の個人的

価値を起えた意味を、その一語に集中して伝え得る状態に達していることば。

<註7> “ The Psychology of Art ” J.P. Weber, p88, 1969 (“ La Psychologie De L’ Art ” 1958)

<註8> 「リッツアー版世界美術全集 22 マティス」 p 76 (「マティスの世界」 乾由明) 集英社刊、1975.

<註9> 「小説の記号学」 トドロフ, (“ Littérature et signification ” 1967) 大修館書店 1974, 参照。

<註10> この辺の事情について、小林英夫 「文章の美学」 (「小林英夫著作集5」 集録), 参照。

<註11> ホフマンスタール 「チャンドス卿の手紙」, P・ヴァレリー 「テスト氏」, G・パティユ 「内的体験」 等, 参考。