

《評 論》

文学作品の多義性

——坂野論文『研究対象としての文学』に寄せて——

木 村 崇

1

この夏、ある研究会の合宿でガルシン В. М. Гаршин の童話『蛙の旅行家』“Лягушка-путешественница”について討論をしたとき、主人公の蛙の形象をめぐる見方が分れた。作品に逐一分析を加えながらお互いの主張を展開していくうちに、けっきょく見事に異ったふたつのテーマ規定にまで到達してしまった。

そもそもこの蛙の形象に対する読者の好悪の感情の違いが、このような隔りの分岐点になっていたのは明らかである。わたしは蛙の決断のよさ、独創性、行動力、どんな不利な状況でも失なうことのないしたたかさが気に入っていたので、語り手の語り口にも、元の話であるインドの古い説話とは違った結末をわざわざ用意した筋の展開の仕方にも、終極的な意味で、蛙のもつ資質の賛美を読み取った。ところが蛙の「小賢しさ」や「高慢さ」や「空威張り」が気に入らないという人は、物語りの中のエピソードのひとつひとつに、ことごとくわたしとは正反対の価値判断を下したのである。けっきょく、この童話はこどものために書かれたもので、現にソ連の小学校の読本にも入っているようだから、大人の生活体験や倫理観をまじえずに、こどもの生の意見を聞いてから再度議論しようということになった。

合宿から帰ったわたしは、5才になる娘にさっそくこの童話を読んで聞

かせ、「このカエルをどう思う？」と聞いてみた。娘は「わかんない」としか答えなかった。それと同じことをしたカエルの話は、幼稚園の先生にしてもらったので覚えているけれど、でも違うみたいだから「わかんない」そうだ。そこで、このカエルが好きか嫌いかを聞いてみた。返ってきた答は、しかし相変わらず「わかんない」であった。小学2・3年ぐらゐの分別がある子なら、あるいはもう少しまともな反応が期待できたかもしれない。だがたとえば、童話の文学的内実が、かれらにおいて大人とは別のかたちで受容され、それがかれらの能力に応じて整理され、論理的な言語表現に置き換えられてわたしたちに伝えられたとしても、はたして合宿でのあの議論はひとつの結論に向って収斂し始めたであろうか。

それを考えながら、わたしは『続創作余談』の中で志賀直哉がしている言葉を思い出した。「小林秀雄君と河上徹太郎君が『暗夜行路』を恋愛小説だと云った事は私には思ひがけなかった。然しさう云ふ見方も出来るといふ事は此小説の幅であるから、その意味で嬉しく思った。所謂恋愛小説といふものに興味がなく、恋愛小説を書きたいとは少しも思はなかったが、『暗夜行路』が若し恋愛小説になってゐるとすれば、それも面白い事だと思った」¹⁾と、志賀直哉は書いている。この「小説の幅」の存在は、一般的には日常の体験を通して誰にでも認められていることではあるけれど、いったい「小説の幅」には限りがないのだろうか。正反対のものを包含してしまうほどにも広いものなのだろうか。

そのことを考えているうちに、またひとつ思い出した。数年前の日本ロシア文学会の研究発表会である人が、芥川の『蜘蛛の糸』の原文と露訳のテキスト構造（ただし、形式的にとらえうるところのそれ）を比較することによって、作品のテキスト構造が、翻訳されても保存されることを調べ——より正確には、「調べた」と称して——、分析結果を発表した。それは将来文学作品の機械翻訳を実現するために試みた、基礎的な研究であるらしかった。その時わたしは報告に反感めいたものを覚え、おおよそ次のような質問をしたはずである。「あなたは、文学作品の言語レベルでの形式的構造に、その作品の形象レベルでの美的構造がもれなく対応してい

て、前者が解明できれば、すなわちそれによって後者をも確立しようという前提に立って、そのような分析をなさったのですか？」と。この間に対してかれはひと言、「そのとおりです！」と、まるでそれ以外の立場など存在しえない、といわんばかりの調子で返答した。

もし発表者の見解が真理だとすれば、「小説の幅」だと志賀直哉が思っていたものは、作品の言語レベルでの構造を——発表者はコンピューターに分析させる都合上、その“構造”にさらに「形式的にとらえる」という限定を付していたが——すっかり解明してはいない段階での、作品に対する認識の浅さゆえに起りうる現象だということになる。個々の文学作品は、読者の前に置かれた時はすでに、形式的・言語的には“確定済み”の存在のはずだから、それにもれなく対応していて、一方が決定されれば他方もまた決まる関係にあるという形象的レベルでの芸術作品の構造も同様に、“確定済み”の存在だといわなければならない。とすれば、一般に「小説の幅」なるものが認められているのは、読者も研究者も、さらに作者までもが、それを読む時点では、一面的で部分的で皮相的で、主観によって歪曲されたかたちでしか受容しないために、ちょうど「群盲が象を撫でる」のたとえに類する誤解が生じるからだ——このような理解が当然の結果として、発言者の理論的な立場からは導き出される。

坂野氏が先日『中京大学教養論叢』に発表した論文『研究の対象としての文学』は、ちょうどこれとは反対の極に位置する見解を表明したものである。坂野氏は明確に「作品の読みかたを、すなわち作品のいわゆる意味内容や文学性を一義的に規定することは……いかなる例外もなく、つねに独断的な行為であるほかはない」²⁾ といいきり、「文学の内容は、作者が決めるものでもなく作品じたいにそなわっているものでもない。それは作品をもとにして享受者が決めるのである」³⁾ と主張している。もしこちらが真理なら、志賀直哉がいう「小説の幅」とは、じつは“小説”の幅ではなく、“享受者による文学内容の決定”の幅だということになる。「相対的なもののひとつを一方向的に絶対化する権利は研究者にはない」⁴⁾ とする、氏の理論的立場から必然的に出てくる観点からすれば、わたしがこの夏、

研究会の合宿で経験した議論は、“無権利者” 同士の空しい権利主張として映ったことであろう。

いったい真理はどこにあるのだろう。この問題を理論的に正確におさえながら考えてみよう。

2

20世紀初頭のロシアに、それまで歴史学や哲学、心理学、美学などの「成果」を流用してはあれこれ方法を凝らして文学解釈をやっていた様ざまな学問傾向とは訣別して、たんなる方法の開拓ではなしに、研究対象としての“文学”そのものを問題にすることに専念した新しいグループ、すなわち文学についての自立的な学問をうちたてようとした「フォルマリスト」と呼ばれる人々が現われた。かれらの研究活動は短期間に急激な発展を遂げたために、理論的到達点も人と時期によって大きな隔りがあるように思われる。したがって、それらの人びとのちがった時期の（たとえ2・3年の差であれ）個々の業績を、「フォルマリズム」の潮流全体の原理的・普遍的立場のように扱うことはできないであろう。このような制約性をあらかじめ明らかにしたうえで、トィニャーノフ Ю. Н. Тынянов の『文学的発展について』“О литературной эволюции” という15のテーゼからなる論文を紹介して、半世紀を隔てながらも同様の学問的パトスをいだいて書いているように見えるふたり、トィニャーノフと坂野氏を比較してみよう。

トィニャーノフも坂野氏と同じく、文学作品と文学を区別して考えている。かれにあっては文学作品も、また文学も体系をなしているのである。さて体系としての文学作品を成りたたせている個々の要素（たとえば、シュジェート、スタイル、リズム、シンタクスなど）は当該の体系全体と相互に関連しあい作用しあっていると見る。そこで、作品の個々の要素が体系全体との間に見せる“共時的”な相関性のことをかれは構成的機能と名付ける。

ところで作品は色々な時代に、その外に存在している文学的諸系列の

体系——それ自体も他の諸系列（それは多層的、多面的に構成された“生活”に他ならぬ）との間に不断の相関関係をもっていて、変化発展している——の中に置かれ、したがってそこに“通時的”次元での相関関係が生まれるが、そのことをトィニャーノフは文学的機能と呼んでいる。この概念規定につづいてかれはこんな興味深いことを述べている。

「われわれは^{ウスタノフカ}《志向》という言葉を知っている。それはほぼ、《作者の創作的意図》を意味する。しかし『ねらいは立派だが、出来ばえはどうも芳しくない』、ということもよくある。つけ加えておくと、作者の意図というものは、いわば酵素でしかありえないということもありうる。文学固有の素材を扱っていると、作者はその素材に従属してしまい、自分の意図からはなれてしまうものである。たとえば、『知恵の悲しみ』は《高雅》で（われわれが用いているのとは違った作者の用語にしたがえば）《壮麗》なものとなるはずであったのが、《擬古典》スタイルの政治的パンフレットのような喜劇になってしまった。また、たとえば、『エヴゲーニィ・オネーギン』は最初、作者がうっぷんをはらすための《諷刺詩》となるはずであった。しかし、第四節にとりかかると、プーシキンは、『私の作品のどこに諷刺などというものがあるのか。『エヴゲーニィ・オネーギン』には諷刺の影すらも見当たらない』と書くしまつである。

構成的機能、すなわち、作品内での諸要素の相関性は《作者の意図》を酵素に変えこそすれ、それ以上のものにはしない。《創作の自由》なるものは、楽観的なスローガンであることが判明したが、それは現実とは一致せず、《創作上の必要》に席をゆずることになる。

文学的機能、すなわち、作品と文学的諸系列との相関性がこのプロセスを完成させる」⁵⁾

この長い引用文から窺えるトィニャーノフの文学に関する見取図には、作品内の諸関係のレベルが、文学の“共時的”および“通時的”な局面での実現過程のうちにきちんと取り込まれている。厳密に機能の差異を探究しているように見える作業がじつは、全見取図内の（たとえば、体系としての文学作品と文学的諸系列の）密接な結びつきと相互作用を明らかにす

るために用意されたのだ、ということがわかる。

坂野氏の見取図はこの点で大きく異なっている。かれはまず「作家による制作の結果として存在する客観的・形成物」⁶⁾である作品は、いかなる性質の形成物であろうかと自問する。次に〈物質的なもの〉なのか〈精神的なものなのか〉と、論理学でいう二分法を使って結論を導く。かれは、「作品は〈物質的なもの〉である」⁷⁾と自答する。そこで今度は三段論法に移る。ところで「物質的存在としての文学を想定しうる道理はありえない」⁸⁾、ゆえに「文学は……作品そのものの中には存在しえない」⁹⁾と。はたしてこの「論理的整合性」とひきかえに失なつたものはないだろうか？ たしかに坂野氏は終りの部分で『『文学』はここでは、作者の制作した作品にもとづいて個々の享受者（もしくは享受者たち）が具体的な認識体験をもつところに成立する現象であつた」¹⁰⁾（傍点——木村）と述べてはいるが、どのように「もつづく」のかはついに言及されていないし、この論文の論争的印象が強く目に映っているわたしには、どうしてもそれを見取図から「切り落した」としか思えないのである。たとえば、氏の「ある特定の『作品の世界』は、つねにある特定の享受主体の所産であるから、作品じたいが特定の『世界』を内蔵しているかのようにみなすことは、とうてい許されない」¹¹⁾という言葉は、むしろ「もつづく」とは反対の方向を志向するからこそ生れた発言ではないだろうか。

トィニャーノフの命題が完全だとはとても思えないし、実際、そのわずか後に、プラハ学派の人びとによってかれの成果は批判的に継承され、構造主義美学の中にもう一段高められたかたちで発展を遂げるのである。だがかんじんなことは、不完全であつたかどうかではなく、その命題の体系が“閉塞した”ものではなかつた点である。もしトィニャーノフの見取図が、伸びそうな枝が全部きれいに刈り込まれたような姿であつたとしたら、たとえそれが理論体系としての完結した美しさを見せたところで、このような継承性を含んでいなかつたはずだ。

構造主義美学の第一人者であるヤン・ムカジョフスキィ Jan Mukařovský の「美的機能」という概念は、上述のトィニャーノフの論文をもとにして

作られたものであると、平井正氏は語っている。「……ムカジョフスキーの精緻な美的機能の概念の出発点として、トィニャーノフの機能的概念がどのような意味をもつかを考えてみよう。まず第一に、構成的機能と文学的機能（または自立的機能）という不明確な概念によってではあるが、作品の内在的次元と作品外の次元の二つを一緒に取り上げたことに注目しなければならない。そして作品の働きを、内在的次元から見たアスペクト……と、文学外の次元から見たアスペクト……という、両義的な観点において把握したことに注目しなければならない……ともかく、共時性と通時性の統一の見地と、『文学的系列と他の歴史的系列の相関関係』の問題が、すでにここで取り上げられていることの意義は大きい。第二に、文学と生活の相関という不明確な考え方によってではあるが、文学の社会的機能が問題とされていることに注目しなければならない。ムカジョフスキーの美学は、『美的なものを社会的諸現象の中へ組み入れ』るものとしての美的機能の研究を中心としたものであるが、トィニャーノフの概念は、そうした方向を示唆したものとして、原型の意味を持っている」¹²⁾と。

「作品の働きを」「両義的な観点において把握」することによって、また「文学の社会的機能」を問題とすることによって作られた原型があったからこそ「美的機能」の概念は生れたというのである。こうして出来あがった新しい概念が、文学の発展にどれほど寄与したかを具体的に検討しなければ、トィニャーノフの学問的態度の価値も定まらぬことは、たしかである。だが、その作業を経てからでなければ、坂野理論の価値とは比較できないであろうか？

坂野氏が「おわりに」で書いている次の言葉を見た時、わたしは、氏みずから論理的思弁的方法による自分の理論構築の一面性と脆さに気付いたような感がしている。「……しかしじつはこの観点からだけでは、文学の十分な理解はとうてい達せられないといわねばならない。というのは、個別的にみた場合には、作者は自分の意志にしたがって自由に作品を制作し、享受者もまた自分の個性に応じて恣意的に作品を享受し評価しているようにみえてしまう。認識の主体性と個別性が、そこでは必要以上にクロ

ーズアップされてとらえられてしまうのである」¹³⁾——氏はこのように反省している。そして、これでは「文学の社会的一般性を正当に把握」¹⁴⁾できないとして、その不備を補完するために、「文学は一方では社会的な制度（もしくは慣習，規範，約束）の束としてとらえられなければならない」¹⁵⁾という、さらに新しいアスペクトでの検討の必要性を指摘する。

この方向の模索は、おそらく理論的に大きな豊りをもたらすであろう。ただし、坂野氏が自分の論文の中で「社会的な制度」として大ざっぱにつかんだのとほぼ同じものを、50年前にトィニャーノフは「文学的系列」と「他の（歴史的）系列」として厳密に区別して把握し、それらの間の相関関係に注目した定式化を済ませているということ、過去の精神的遺産としてすでに博物館入りしているかれの理論の名誉のために、しっかり証言しておかなくてはなるまい。彼の第8テーゼは簡単な表現で実に多くの内容を含んでいる。

8 作品が共時的な文学体系の中に入りこみ、そこで機能を≪身につける≫、という形で文学現象の相関が生じる、といった考えは、完全に正しいとはいえない。共時的体系が絶えず発展していく、という考え方自体が矛盾しているのである。文学的系列の体系は、なによりもまず、**他の諸系列との不断の相関性のうちにとらえられた、文学的系列の諸機能の体系**なのである。諸系列の構成は変わっても、人間の諸活動の分化性ということは残る。他の文化的系列の発展と同様、文学の発展は、その速度の点でも、（それが扱う素材の特殊性にかんがみて）性格の点でも、それと相互関係をもつ他の系列とは一致しないのである。構成的機能の発展は、急速に行なわれる。文学的機能の発展は、時代から時代へに行なわれるが、他の諸系列に対する文学的系列全体の機能の発展は、何世紀もかかって行なわれる¹⁶⁾。

トィニャーノフのこの定式の先見性は、そこですでに、「構成的機能」と「文学的機能」と「他の諸系列に対する文学的系列全体の機能」の間にある発展速度の大きな違いに注目し、その“矛盾”をもって、文学のダイナミックな発展の現実を説明しようと試みている点にある。かれ以後の学者は、この「成果」に依拠して、さらにそれを乗り越えていかねばならぬはずである。

3

このあたりでそろそろ本題に戻るべきであろう。いったい志賀直哉の「小説の幅」というのは、今検討してきたような「文学」のパースペクティヴの中でどのように位置付けられるのか。

坂野氏は少なくとも「ひとつの作品をめぐる多様な享受内容」¹⁷⁾には、認識の社会的一般性があることを認めている。これはまぎれもない事実なのである。坂野氏はその原因を、作家と読者の認識をともに条件づけているところの、作品外的存在である「制度」に帰着させている。

わたしの抱いている疑問は、作品の中にすでにその多義性の原因が存在するのではないのか、ということである。この疑問を解くために、トィニャーノフの考えをさらに発展させて、記号理論という大きな枠組の中で新たに機能的構造美学へつないでいったといわれるムカジョフスキーの理論を覗いてみたい。

かれは『記号学的事実としての芸術』という論文の中で、A～Eのテーゼを披瀝している。まずそれを検討してみよう。

B 芸術作品は記号の性格を持っている。それは、著者の意識の個人的な状態と同一視することもできず、この作品を知覚する誰かある主体の、個人的な意識の状態と同一視することもできないし、また物としての作品として同一視することもできない。芸術作品は、集団全体の意識の中に位置している「美的対象」として存在する。感覚的に知覚できる物としての作品は、この非物質的対象と比べれば、その単なる外的シンボルにすぎない。物としての作品が喚起する意識の個人的諸状態は、そのすべてに共通なものによってのみ、美的対象を表現している¹⁸⁾。

文学作品と文学を切りはなした坂野氏とは違って、ムカジョフスキーは、物としての作品だけが作品だとは考えない。記号としての芸術作品は、記号であるがゆえに当然のこととして「意味されるもの」を持つと考えられている。かれはそれを、「集団全体の意識の中に位置している『美的対象』」だというのである。もちろん「美的対象」は非物質的対象だから、坂野氏流に言えば〈精神的なもの〉というべきだろう。坂野氏におい

て「作品」と「文学」とに分けられてしまったものが、ムカジョフスキーにあっては記号としての芸術作品のふたつの側面として統一的に把握されている。このテーゼは次のテーゼの中でさらに精密化される。

C すべての芸術作品は、次のものから構成されている自律的記号である。(1)感覚的シンボルの機能を果す「物としての作品」、(2)集団意識の中に位置し、「意味」として機能する「美的対象」、(3)意味された物への関係。その関係はある別個の存在を指し示しているのではなく——自律的な記号に関する限り——、問題となる環境の社会的諸現象（学問、哲学、宗教、政治、経済など）のコンテクスト全体を指し示している¹⁹⁾。

ここに指摘されている(3)の意味するものは何か。自律性をもっているために、目に見えて分る何らかの特定の現実を指し示すのではなく、不定の現実、すなわち社会的諸現象の全コンテクストと結びつけられるということだ。たとえば、ある時代のある社会の人びとにとって全然受け入れられないような「呪われた」詩が現われたとしても、時代が変わり、社会的コンテクストが変われば、それも文学として受け入れられるようになる。逆の場合もあるだろう。このように、芸術作品は、社会的コンテクストとの一定の関係のもとではじめて芸術作品として実現しうるものであり、その関係が保てないものは、芸術作品として存在しない（それが記号として何かたしかに「意味されるもの」を持つというだけで、さらに文学的自律性を持っていなければ芸術作品ではないのである）ということを行っているのだと思われる。

ムカジョフスキーはさらに「主題」（＝テーマ、内容）を持つ諸芸術は、ここに引用した諸特徴に加えて、“伝達的機能”を有し、自律的機能と「いっしょになってこれらの芸術の発展の、本質的な弁証的アンチノミーの一つを形成する」²⁰⁾ といっている。

文学はもちろん「主題」を持った芸術であって、その記号の伝達的機能は、作品の受容の際に言語的意味を伝えてくれるはずである。坂野氏が例としてあげている芭蕉の句を借用して表現すれば、「古い池があって、そこへ蛙が飛び込んだので、水の音がした」という“非文学的”な情報は、

好むと好まざるとにかかわらず、受容するものへ伝達される。散文学の場合であればなおさら、そういった“非文学的”な情報をぬきにしては、その“文学”さえも受容できない。多くの読者たちが、どんなに多様に、ある場合には相反するようなかたちで文学を受容するにしても、この句の語義とはまったく無関係のような受けとり方はしないだろうし、すれば、それは文学の受容ではなく、単なる誤解にすぎないはずである。芭蕉の句からうけとる「季節」の問題は、ムカジョフスキーのいう“コンテキスト”に所属することだと思う。季語は、作品が生まれる以前に超作品的に存在している文学的事実である以上、受容者自身はそのコンテキストから脱落すれば、「意味された物」への関係に動揺が生ずる。たとえば俳句にたしなみのないわたしには、この句などは、その伝達機能が示しているもの以上のものを認識することができない。つまりわたしにとってこの句はもはや文学ではなさそうな気がするのである。文学が見えなくなったわたしにさえ伝達機能がはたらくことでもわかるように、作品への読者の認識活動が無限に拡散していかない原因のひとつは（けっして唯一とはいっていない）、記号としての文学作品が「主題」芸術であるがためにならざるなえている伝達機能が、作品のいわば骨格を形づくっているからだ、と考えられる。

文学作品を受容するとき、ふつうわたしたちは、その伝達機能によって伝えられる言語的情報をそのままのかたちで直接受けとることはしない。そのような情報は色々な単位の、さまざまなかたちの“形象”にいったん変形され、わたしたちはそれらの形象を受けとっている。そして主題は、これらの形象のばらばらな集合の全体の上に存在するわけではなく、それらの構成のうちに、つまり作品という統一体としてそれらの形象が芸術的必然性を感じさせる有機的關係におかれたとき、その關係全体が「意味するもの」として表われて、読者に伝えられるのである。したがってそこにあるのは日常的言語生活に見られるような比較的単純な「記号学的」現象ではなく、「意味するもの」と「意味されるもの」が、質的に異ったいくつかの段階を経ながら次つぎに相互転化をとげて、作品全体がひとつの記号

となって受容者の前にあらわれるような、複雑きわまりない現象なのである。この際ムカジョフスキーのいう「美的機能」は3乗・4乗されていくわけだから、この作品という“記号”は必然的に多義的になる。

「チチシス、スグカエレ」という電文を見れば、受信人は現実に生きていた父が死んだこと、自分は国へ早速戻るように命ぜられていることを知る。この場合、この電文は一義的だといえよう。もし搜索願いの出ている家出人が、これを広告で見たのなら、そのままでも二義的になるかもしれない。さて、もしこれが詩行の中のひとつであったなら、事態はたちまち複雑になる。だが多義性をもつということは、意味を確定できないということと同じであろうか。意味は一義的でなければ確立できないのだろうか。

わたしたちはすでに、文学作品の意味が無限に拡散するような不確定で、とらえようのないものではないことを知った。しかしまた同時に、文学作品は本質的に多義的であり、しかも言葉の多義性とは異なって、構造として、歴史的・社会的存在としての多義性を有するがゆえに、とてつもなく複雑なものとなっていることを知った。しかしこのふたつのことの認識は絶対的に矛盾するものではない。むしろ文学を研究しようとする人間たちの前に、その認識のたしかな発展にむけての手がかりを与えてくれるのである。

注

- 1) 志賀直哉集，現代文学大系21，筑摩書房，昭和44年，472ページ。
- 2) 坂野信彦，研究の対象としての文学，『中京大学教養論叢 第18巻 第2号』，昭和52年，9ページ（後より付けたノンブル）——以下同論文からの引用はページのみ記す。
- 3) 19ページ。
- 4) 23ページ。
- 5) Ю. Н. Тынянов, О литературной эволюции. В кн.: «Архаисты и новаторы», Ленинград, 1929. ——原文を入手できなかったため、『ロシア・フォルマリズム論集 詩的言語の分析』，（現代思潮社，1971年）に収録された同論文の日本語訳（磯谷 孝訳）を利用させていただいた。389ページ。
- 6) 4ページ。

- 7) 5 ページ。
- 8) 同上。
- 9) 同上。
- 10) 23 ページ。
- 11) 14 ページ。
- 12) 平井 正, ヤン・ムカジョフスキーの構造美学, 『チェコ構造美学論集』, せりか書房, 1975年, 245~246 ページ。
- 13) 23~24 ページ。
- 14) 24 ページ。
- 15) 同上。
- 16) Ю. Н. Тынянов, 前掲書 (注 5), 369 ページ。
- 17) 24 ページ。
- 18) Jan Mukařovský, ≧L'art comme fait sémiologique≦, in : Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague 2-7 septembre 1934, Prague, 1936. ——ただしこの引用は前掲文『チェコ構造美学論集』の中の訳文を利用させていただいた。54 ページ。
- 19) 同書。54~55 ページ。
- 20) 同書。55 ページ。