

## 《研究ノート》

“意味するもの”の線型性と  
主題展開の構造

木 村 崇

## 1. 問題の確認

§ 1 音楽、絵画、彫刻、文学、演劇といった芸術の種類多様性は、直接的には、その芸術を実現させている物質的な基盤、すなわち楽音、絵の具、変形可能な材料、ことば、人体の動きなどの媒材のちがいによって生じる。同種や同一の媒材を持ついくつもの異なった種類の芸術が存在するのは、媒材の使用方法の類型にちがいがあるからである。

芸術家の描こうとする対象が千差万別だからこそ、それに照応して芸術の種類多様性が生ずるのだという考えがある。<sup>1)</sup> これはあまり説得的な考えではない。もしそうなら、芸術の種類やジャンルの相対的寡少性は何によって説明するのか。対象が無限に多様なのは、ごく限られた媒材（人間はどういうわけか、媒材を増やすことには消極的だ）を用いてなされる創造的芸術活動の結果、作り手と受け手が、できあがった作品を通してはじめて、未知の豊かな現実を認識するからであって、芸術にとらまえられる以前の生の現実には、その多様性や複雑さをまだ露呈させてはいないのである。

ひとつの対象が異なった種類の芸術によって幾通りにも表現された例は、容易に列挙できそうである。これも上の説の反論になろう。たしかに、特定の種類の芸術でなければ再現不可能な対象があるなどと断言すれば、多くの芸術家たちは屈辱を覚えるであろうし、別の種類の芸術でその対象を

描いてみせようと奮起するであろう。

芸術の本質は、限られた媒材を、前人にはなしえなかった巧みさで操りながら、複雑な内容をいかに豊かに表現するかだ、といっても過言ではない。媒材のちがい、すなわち芸術の種類がちがいは、直ちに相互の翻訳不能を意味しない。事実、プーシキンが言葉という媒材を用いて見事に実現させた韻文長編小説『イェヅゲーニィ・オネーギン』や散文小説『スペードの女王』を、後にオペラの傑作に仕上げた天才的な音楽家がいた。オペラにおける言葉は小説の言葉よりもはるかに制約が多いし、そのうえ上演可能な時間内で表現しなければならないという、絶対的条件がつきまとう。にもかかわらず、オペラの『オネーギン』や『スペードの女王』は、ロシアの音楽史上に残る名作だといわれている。

それでは、ふたつの種類の芸術による『オネーギン』や『スペードの女王』は、まったく同じ対象を描いていると見てよいのであろうか？ あるいは、対象というものは作品を通じてはじめて認識可能な未知の現実のことであるから、プーシキンの作品を読んで知りえたひとつの対象とは、お互いにヴァリエーションの関係にあると理解すべきなのだろうか？ 媒材と形象の関係は、“意味するもの”と“意味されるもの”の関係であり、後者には前者の物質的特質は捨象されているはずであるから、文学とオペラというふたつの芸術における形象も同質のものとして見てよいのであろうか？ それとも媒材がもつあれこれの特徴は必然的に形象を規定しており、その物質的特質は“意味されるもの”にも捨象されきれず移しかえられているから、ふたつの形象を同質のものとして見ることはできないと考えるべきであらうか？

もし、対象のヴァリエーション性が肯定されるなら、それは何らかのかたちで、何ほどかの程度において、芸術の種類が選択される際の規定的要因になっていると考えることもできよう。また、形象に媒材の物質的特質が残留するものとするれば、芸術は、記号の恣意性を原理とする記号論の枠をこえた本質をそなえているとみなしうるかもしれない。

これらの諸問題に正しい解答を与えるためには、きわめて具体的にあら

ゆる種類の芸術について、現実の側にある「対象」と、その表現のための物質的基盤である「媒材」と、媒材を色いろに操作して作りあげた、それ自体が全体として“意味するもの”になっている「作品」と、その作品によって“意味されるもの”の体系をなす「形象」との、複雑な相互関係を把握しなければならない。この≪研究ノート≫では、筆者の能力の限界のため、考察の対象をもっぱら文学にかぎることにする。したがって、フーシキンの傑作のオペラ化については、ここでは言及されず、この問題の究明は後日の機会に譲ることにする。

§ 2 文学の媒材である言語と、それ以外の芸術の媒材とのちがいは、見たところ、疑問の余地なく明白である。言語はそれ自体がすでに記号体系であって、現実のすべてを反映させうる潜在的な能力を持つものであるから、楽音や絵の具や大理石や人体とは比較にならぬほど豊かな表現能力を有するはずである。

ところがロトマン(Ю. М. Лотман)は、むしろそこに媒材としての特別な困難を見出している。「話し手の心には、言語はそれ自体『第二の現実』であり、言語の条件的信号によって再現された生であるという確信が生ずる。これが芸術の素材として言語を使用するうえで特別な困難をもたらすのである」<sup>2)</sup>と、かれはいう。ロトマンのいう「特別な困難」は、「一方では文学作品の言語は非芸術的言語のすべての規範にしたがうが、他方ではそれは芸術の諸法則のなかに編入される<sup>3)</sup>」ことから来るものと考えられている。ところで「芸術においては意味されるもの(内容)は作品のモデル形成体系全体によって伝達され」<sup>4)</sup>るわけだから、語はもはや、言語におけるような独立した記号ではなく、それ全体が大きなひとつの記号である文学作品の、記号構成要素に転化してしまう。

芸術の記号が言語の記号に比べて異っている点は、“意味するもの”と“意味されるもの”の関係に顕著だとされる。言語にあっては、それらは恣意的に対応づけられているわけであるが、「芸術における記号は同時にモデル、対象(客観的現実、描写の対象)の類似物として登場するという<sup>アナログ</sup>ことは、たとえこのモデルがどんなに抽象的なものであろうとも、意味す

るものと意味されるものの関係の恣意性を問題外にしてしまふ』<sup>5)</sup> のだと、ロトマンは主張する。

芸術の記号の“意味するもの”と“意味されるもの”の「反」恣意性については、後日、別の研究テーマとして取り上げることにする。この《ノート》は、その準備的テーマを論究するものである。提起されている課題は、記号としての言語が、別の記号である「芸術の諸法則」に対して、いかなる影響を及ぼしているかを確定することである。ロトマンがいうように、たしかに言語は「芸術の諸法則のなかに編入され」てしまふが、しかしそのことによって芸術の諸法則は逆に、言語の「論理」にも譲歩せざるをえないはずである。この側面に光をあてることは、すなわち芸術としての文学の特殊性を浮彫りすることになるろう。

では言語の「論理」とは何であるか？ ソシュール (Ferdinand de Saussure) は、言語記号の性質をのべつつ、第一原理として記号の恣意性を、第二原理として“意味するもの”の線的特質をあげている。第一原理は、すでにロトマンが指摘しているように、ふたつの記号体系の間で正反対の位置にあるから、われわれの研究課題とするにはおよばない。芸術における記号の「反」恣意性の問題に立入るにしても、言語記号の恣意性から出発する必要はないように思われる。

第二原理は「芸術の諸法則」の中にも貫かれているという意味で、第一原理とは本質的に異っている。

ソシュールは、あたかもわれわれに警告を発するかのよう、「この原理は明白であるのに、ひとはこれを言い表わすことをつねに怠ってきたようである。それはあまりにも簡単なものと見たからに相違ない；しかしながらこれは根本的なものであって、その帰結は無数である；その重要性は第一法則のそれに匹敵する。言語の機構はすべてこれに依存する」<sup>6)</sup> とのべている。ソシュール言語学においてこの原理は統合 (syntagme) 論へと発展させられ——当然のことながらそれとの対立において連合関係 (rapport associatif) 論も展開される——、そのことによって一連の文学理論研究者に、テキスト構造解明のための決定的な指針を与えている。

文学作品の芸術的構造のうちの統合関係の軸に沿って表われる諸側面を分析し、一般則を構築しようとする作業は、すでに何人もの研究者が試みて、豊かな成果を上げていることでも明らかなように、文学理論における創造性あふれる領域である。ささやかながらわれわれもその一部に足を入れようとしている。その際、“意味するもの”の線的特質を、「これは根本的なものであって、その帰結は無数である」といったソシュールの言葉の裏に、後世の研究者にその「無数」の「帰結」を追求させようとする意図を読み取らねばなるまい。

## 2. 仮説の提起

§ 3 ソシュールは言語記号の原理を説きながら、第二原理では“意味される”方にこの線的特質が作用するのか、しないのかを語っていない。これは何を意味するのであろう？ ソシュールによれば、“意味するもの”は聴覚的なものであれ、文字として定着させた書記的なものであれ、時間のなかで、ひとつの次元において測定可能なかたちで、つまり線的特質を帯びて存在する。ここで補足しておかねばならないのは、“意味するもの”は時間の経過とともに、次つぎと消滅していく存在であるということだ。文字は一見したところ「消滅」しないかのように見える。しかし、われわれがいうのは、読む人の目に連続してとびこんでくる文字のことであり、それらは読まれてしまったとたんに、読む人にとっては消滅しているのである。

“意味するもの”と同時に“意味されるもの”が消滅すると考えるのがいかに無意味かは、あえて立証するまでもないであろう。“意味されるもの”はふつう、何らかの心理的、生理的作用によって、読む人の頭脳の中に記憶されていく。たしかに入力としての情報は線的特質を帯びて入ってくるが、記憶までが線的特質を帯びたままであるということとはできないであろう。いったん記憶された“意味されるもの”の蓄積がプレイバックされたり、アウトプットされる場合は、ふたたび線的特質を帯びる。なぜならその際には“意味するもの”の外皮をまともわねばならないからである。

そのため、記憶がはたして線的性質を帯びていないかどうかを、内省的方法によって確認することは不可能である。いずれにせよ、“意味するもの”は線というよりは、たえず点として表われ、消滅していくものであるのに対して、“意味されるもの”は、時間的空間的拡がりを持ったイメージとして記憶（それには忘却がつきまとうが）されるということが、このさい重要なのである。

いま述べたことが正しいとすれば、“意味するもの”の線的特質には、人間の心理や生理にかなった仕方で、より持続性があり、より鮮明さのきわだった記憶を組織しなければならぬという使命が負わされているはずである。

伝達されようとしている情報は、ふつう三次元的拡がりの中に存在しているはずであり、もしそれが一瞬にしてそっくり伝達できる手段があれば、それに越したことはないのである。いわゆる空間芸術は、そういう伝達手段のうちの数すくない例である。このばあいは記憶を組織するという使命が、“意味するもの”に負わされていないと見てよいだろう。

学術論文では、“意味するもの”は“意味されるもの”の論理的、因果的關係の線に従って並べられる。文の単位の内部では、言語の統辞論的規則に従って並べられるが、文と文の序列は、論理的、因果的關係の序列に一致する。学術論文を書いたり読んだりするには、ほう大な思考が要求されるが、叙述の論理的一貫性は、その思考過程を整理し、逆に記憶をより容易にしているのである。

新聞記事にも独自の記憶組織法則がある。見出しはふつう、読者が共通の認識としてすでに持っている情報（テーマ）を省略し、未知の情報（レーマ）のみを、不完全文のかたちで表わす。記事にはいわゆる5W1Hが必須の条件とされているが、ふつうそれらが書かれる順序はきまっているのである。紋切り型表現が悪文の典型とされながらも、新聞記事がその宝庫としていつも槍玉にあがるのは、統合關係の軸方向での結合の異常な強さが、連合關係の軸方向での選択の幅を狭めるためだろう。

§ 4 文学理論はこの問題を伝統的に構成論の問題としてあつかってき

た。いまわれわれがあらたな理論展開をするにあたって、まず最初に理解しておかねばならないのは、文学の媒材である言語は一次元的存在でありながら、それが描き出す「対象（客観的現実、描写の対象）の類似物」は、空間と時間系をもつ四次元的存在だということである。芸術の任務が対象とあらゆる点で同一なものを再現することだとすれば、一次元の媒材に四次元的存在を表現させることなど最初から問題にならない。それどころかリンゴをキャンバスに描くことさえ不可能になるのである。しかし、「芸術作品は、原理的にいって有限性のなかでの無限の反映、エピソードの中での全体の反映であるから、対象に固有の形式フォルムによる、対象の模造としては組み立てることができない。それは一つの実在の、他の実在への反映、すなわち常に翻訳トランスレーションなのである」<sup>7)</sup>とされるからには、言語に四次元的存在が再現できないということにはならないのである。

直前のパラグラフで確認したことをここに適応すれば、文学の媒材の“意味するもの”は、文学作品が全体として複雑で巨大な記号となって機能するときの、その“意味されるもの”を、可能なかぎり完全なかたちで読者の記憶の中に形づくるように、組織しなければならぬ使命を帯びていることになる。

かりに『イェヴゲーニイ・オネーギン』に使用されているすべての語をばらばらに並べて暗記しようとする、天才的な強記の持主でもそれは不可能であろう。ところがソ連には、この作品を完全に空んじている人がけっこういるのである。この事実をもって仮説の論拠とするには、いささか論理的飛躍の感があるが、いくつかの中間項が埋められれば（そのためには他の科学の助けが必要）、仮説の婉曲な傍証にはなるであろう。

ここでさらに強調しなければならないのは、文学の「対象の類似物」が時間系をそなえた四次元の存在であることが、むしろ二次元三次元のみを対象のときよりも、文学の媒材にとっては「相性」がよいということである。なぜかといえば、まず第一に、言語は人類の歴史とともに、まさに四次元的存在であるあらゆる現実を反映しうるよう、改良に改良を重ねて作りあげられてきた記号体系だということ、第二には、時間系でものを表現

するには必然的にもものの変化，発展，つまり矛盾の発現形式を表現せざるを得ず，それは人間の記憶にとって，もっともよい刺激だからである。どんな有能な作家であれだれもが，いかに読者の興味をひきつつけ退屈させぬようにするかで苦心するそうである。もし時間系での変化や発展の描写が禁じられたら，おそらく作家という職業はなりたたないであろう。残るのは何人かの抒情詩人だけであろう。文学の媒材が一元的で，線としてしか実現しえぬからこそ，対立物の闘争，発展，転化を描くことによって，刻一刻読者の興味を喚起し，それらの印象を読者の記憶の中で次々に連鎖させなければならぬのである。そのような印象の連鎖がついに，読者の記憶装置のなかで美的論理によってひとつの“意味されるもの”に構成されるわけである。

だからどんなに稚拙な恋愛小説でも，主人公たちの「すれちがい」や三角関係やその他もろもろの矛盾を描くのである。何の変化も生じない恋愛状態を描いたところで，けっして芸術的に成功しないであろう。

§ 5 文学作品の構造の各レベルのうちで，媒材の線型性の影響をもっとも強く受けるのは，主題展開（сюжет）である。主題展開はふつう「筋」として理解されているが，筋そのものが主題に従属する要素として表われることもあるので，術語として適切ではない。またこの用語についていえば，文学理論に取り組む研究者たちの間では，理解の幅ないし差異が著しく，фабула（これの理解もまた一致していない）という，類似するが区別されるべき概念を意味する用語を，сюжет とは別に用いるべきだと主張する研究者（筆者もそのひとりである）がいるほどで，いずれにしても сюжет を術語として用いるには，条件の明記が必要とされるのである。われわれは сюжет なる術語の下に，主題——これは記号としての文学作品における“意味されるもの”の中の美的思想的中枢である——を，連鎖的な関係において構成する，ひとつのまとまった範ちゅう，あるいはレベルを理解している。

主題展開はしたがって，文学作品における情報の直接の，かつ主要な伝達手段である。この伝達手段の物質的材料は，ときには「事件」であり



(このばあいが多い), ときには「主人公の心理的変遷」であったり, 作品の中に虚構される「美的状況」であったりするが, かんじんな点は, それらは最初から最後まで質的一貫性を保たねばならず(たとえば「事件」が主題展開の物質的材料に選ばれたのなら, 途中でそれを「美的状況」などに切りかえることはできない), また一連の発展する総体として連結されていなければならない。ひとつの文学作品の中に複数の主題展開が平行して存在することはありうるし, そのさい, おたがいの質的な不一致は許される。一般に作品の規模が大きくなればなるほど, 主題展開はこの原理を保持しつつ複雑化していくのである。

チモフェーエフ(Леонид Иванович Тимофеев)の『文学理論の基礎』は, ソ連の高等教育部門において使用されている伝統的な教科書であるが(したがって版を改めるごとに, かなり内容が異っているが), そこに表明されている次のような規定は, 厳密な再検討を要するであろう。かれは主題展開が生活過程の矛盾を反映することを, ひどく一面的で俗流唯物論的に解釈しているのである。

Раскрывая общее идейно-жизненное содержание в конкретном сюжете — в непосредственном содержании, в деятельности людей, в событиях, писатель, как мы помним, рисует перед читателем определенный момент жизненного процесса, а поскольку жизненный процесс есть процесс противоречивого развития жизни, процесс жизненной борьбы, постольку и произведение писателя необходимо отражает в той или иной мере определенные общественные противоречия, определенньe формы жизненной борьбы.<sup>8)</sup>

われわれが知っているところでは, 作家は全般的な思想的・生活的内容を具体的な主題展開のなか, つまり直接的內容や人間の行動や諸事件のなかで解明しながら, 読者の前に生活過程の一定の場面を描いてみせるが, じつは生活過程が**生活の矛盾ある発展の過程であり, 生活闘争の過程である**以上, そのかぎりにおいて作家の作品は一定の社会的矛盾や一定の生活闘争の形態を, どうしても大なり小なり反映させなければならないのである。

チモフェーエフの解釈はふたつの欠点を持っている。ひとつは, 文学作

品が「社会的矛盾」や「生活闘争」を「どうしても大なり小なり反映させなければならぬ」ことの原因を、もっぱら矛盾を孕む客観的实在の側のみに認めている点である。反映理論のこのような一面化、単純化は文学と現実の間の相互の緊張関係を、あたかも鏡にものが映されるような、一方的で受動的な「反映」に矮小化するものである。すでに仮説の提起の段階で確認した通り、“意味するもの”の線型性が、主題展開という文学独自の情報伝達手伝を必然的に生み出さざるをえず、また主題展開の存在形式は自らのうちにたえず矛盾を取り込んでいかなければならぬとちえないという、文学作品の側にある「事情」によって、文学は主体的・積極的に客観的实在のうちからさまざまな種類の矛盾を抽出し、発展過程として再構成するのである。

欠点のふたつめは、あたかも文学作品の中で再現された「社会的矛盾」や「生活闘争」は、その鋭さの程度において、現実のそれをこえるものではないかのごとく言っている点である。チモフェーエフのように反映を一方的で受動的なものとして受けとめるなら、その理論的帰結として、現実の矛盾の鋭さをのりこえるような内容をもつ文学作品は生まれないことになる。しかし実際に文学作品は、現実よりもはるかに鋭く、はるかに豊かに、はるかに生き生きと「社会的矛盾」や「生活闘争」を描いてみせる。それは文学による現実反映が、主体的かつ積極的であり、その情報伝達手段の存在形式が、現実よりもはるかに純粋で鮮明だからである。

60年代のソ連のいわゆる「公認」美学は、チモフェーエフと共通する欠点を持っていた。たとえば、科学アカデミー哲学研究所および芸術史研究所の編纂した『マルクス・レーニン主義美学の基礎』にも、芸術の一分野である文学に関する記述のなかに、つぎのような規定が見られる。

Изображение человека в отношениях с окружающими людьми, в общественной борьбе, естественно, определяет отражение в литературе всего многообразия жизненных противоречий и конфликтов, воздействующих на человека и ставящих его в определенные обстоятельства. Отсюда вытекает богатство

и сложность композиционной структуры и сюжетных ситуации, в которых выступают герои литературных произведений.<sup>9)</sup>

周囲の人びととの関係や社会的闘争のなかで人間を描けば、人間に影響をおよぼし、かれを一定の状況におとし入れる生活の矛盾や葛藤のもつあらゆる多様さは、とうぜん文学に反映することになる。そこから、文学作品の主人公たちが登場する場である**構成構造や主題展開の諸状況の豊かさや複雑さ**が出てくるわけである。

『マルクス・レーニン主義美学』によれば、文学作品の構成の基礎には、主人公が現われる様々な行動分野の関係とか矛盾とか発展の首尾一貫性の反映があるので、終局的にはそれらは作品中に反映された現実の歴史的諸条件によって説明でき、またそれらがいかに選択され理解され評価されているかについては作家の世界観によってきまるのだという<sup>10)</sup>。このように、「公認」美学はけっきょく、芸術としての文学を実現させるものとしては、現実と作家というふたつの要因にのみ積極的役割を認め、作品そのものは積極的要因とはみなさないわけである。これが哲学的には唯物論の俗流化であることについては、あらためて立証する必要はないであろう。

### 3. 検 証

§ 6 “意味するもの”の線型性は、ソシュールが言うようにあまりにも明白なことだからかえって「言い表わすことをつねに怠って」こられたのかもしれないが、もっと決定的には、人間の中に蓄積される“意味されるもの”が線型性をそなえていないからではなかろうか。中村雄一郎は「言語表現は、目に見える部分では線的であるにしても、実は隠れた空間的拡がりや複雑な構造を持っているので、実際それにかかわる者にとって線的なものとして意識されないことには積極的な意味もある——書き手や語り手はもちろんのこと、読み手や聞き手も、言語表現のいわば内部に入りこむとき、それは線的なものとしてではなく、拡がりを持った小世界のたえざる現前としてあらわれるだろう」<sup>11)</sup>と言っている。かれのこの指摘は、もちろん言語が自動的に「空間的拡がりや複雑な構造」を実現するも

のだといっているわけではなかろう。引用した部分からだけでも、書き手と読み手、語り手と聞き手の言語運用の自発性——それに応えられるような能力が言語に潜在するからだが——を認めていることがうかがえる。

写真が瞬間にして空間を平面に撮し取るように、言語のメカニズムが自動的に働いて空間を（瞬間的にはではないにせよ）表現するものだとしたら、文学の媒材と文学の構造（とりわけ主題展開）との間にある基本的な矛盾は——まさにこの矛盾こそが、文学の芸術としての可能性の源泉なのである——著しく弱まり、作者は技巧を発揮しにくくなり、美的価値は乏しくなるであろう。

さてわれわれは§ 4において、文学の媒材である言語にとって時間を含む四次元的存在の方が、時間系を含まぬ二次元や三次元の存在よりも「相性」がよいことを立証した。もし言語運用の主体がその力量によって、このような制約を克服できるとしたら、“意味するもの”の線型性が主題展開の構造に対して有するはずの規定性は弱まるであろう。逆に、ものを発展においてとらえることの方が本性にあって主題展開の構造的な能力が媒材を操る能力とは関係なく絶対的なものだという事になれば、その規定性は決定的といつてよいだろう。

そのことを検証するためには、ひとりの作家の、できれば同一作品内における、四次元と三次元または二次元の世界の描写とを比較分析することが必要である。

§ 7 野間宏の『暗い絵』は恰好の分析対象であろう。出だしの部分の長い、ブリューゲルの絵画集から主人公が得た印象の描写は、おそらく作家がよほど旺盛な創作意欲にとりつかれて書いたものであろう。構成論的な意味においてこの描写のもつ意義の大きさは歴然としている。したがってこの「平面」もしくは「空間」を言語を用いて描いたときに作家が放出しなければならなかったエネルギーは、時間系を含んだ他の場面の描写に要したエネルギーに劣るということではなかろうし、その時に作家がふるった技巧や発揮された創造力も、落ちこんではいなかったはずである。だから出だしの場面とそれ以外の場面を、われわれの仮説の検証のために分析

対象として採用するのは妥当だと思われる。

「これはフランドルの画家、百姓ブリューゲルの絵画集から深見進介の得た印象——奇妙な、正当さを欠いた、絶望的な快樂に伴うごとき印象、そしてまた、そうした暗い快樂の深い穴の中で無益に呻きもがいているとも言えるような印象の集りである」<sup>2)</sup> という所で四次元の世界に戻るまで、その絵画の印象（つまり三次元的存在）を線型に分解した描写をたどりながら、平均的読者は約8分間かけて、自分の中でイメージの再構築をしなければならぬ。

その作業はおそらく困難をきわめることであろう。ひとつには、野間宏の文体の屈曲性からくる読みにくさのためでもある。しかし同一作品内では文体の質的变化は生じぬだろうから、読みにくさの条件は無視してよい。そこで、ブリューゲルのこの絵を見たことのない読者がどの程度の完全さで、そのイメージの再構築を行なえるかについて推定することが許される。「漏斗形の穴」や「首吊台」、「黒い鳥の群」、「磔刑にされたキリスト」といった、描写の停留点は、ざっとかぞえて30個所ばかりあるが、平均的読者にすれば、たとえその3分の1でも鮮明に記憶しイメージをよみがえらせることはむずかしいであろう。

いちばん問題なのは、それぞれの停留点で作られたイメージの単位の位置関係がなかなかのみこめないことである。個別的には一瞬しっかりとした像となって印象に焼きつけられるし、ときには主人公の印象を披瀝する小さな「脱線 *отступление*」が用意されているので、各停留点での描写は深化するが、方向感覚、空間での位置感覚はどれもはっきりしない。

ではその位置関係の描写を作家は怠ったのであろうか。よく読みかえすと、けっしてそうではないことがわかる。野間は遠景から始めて、順を追って描写の停留点を移動させている。その際大切なことは、4つの段落の内部では、ひとつの停留点で喚起されたイメージ形成要素が「尻とり」のようにつなぎあわされていくことである。たとえば「鈍重で淫らな触感を待ち受けて、まるで軟体動物に属する生きもののように幾つも大地に口を開けている」<sup>3)</sup> という個所においてわきあがる“女陰”のイメージは、「そ

こには股のない、性器ばかりの不思議な女の体が幾重にも埋め込まれていると思える」<sup>14)</sup> という次の描写個所に一部が移しかえられ、さらにそこから引き出された“女”のイメージは「遠景の、羞恥心のない女の背のようなくぼみのある丘には……」<sup>15)</sup> という新たな停留点によって引きつがれるのである。にもかかわらず位置関係の記憶がぼけてしまうのは、ちょうど大きな絵の前にうんと顔を近づけて、なでまわすように鑑賞しているのと同じだからであろう。

この絵の中でいちばん中心的な形象は、けっきょく、わけのわからない「穴」ということになる。だから、すべての停留点についての鮮明なイメージの記憶は必要ないのだという反論が可能かもしれない。しかし、読者が『暗い絵』を読んでつかまえた「穴」の形象は、はたして深見進介の得た印象のそれほど明確であろうか。全体が不明のまま部分だけが明確になることはないのである。なぜなら、その部分はずっと全体との密接な関連における部分なのだからである。

野間宏は、ブリューゲルの絵の再現に際して、一眺にして全体を見わたしうるような描写の手法を工案しえたか？ それは不可能と考えるよいであろう。図の助けを借りずに幾何の問題を解くのはむずかしいし、設計図なしで建物の構造を説明するのは困難にちがいない。それと同じような困難さを、『暗い絵』の読者は最初の8分間味わわなければならないわけである。

さて比較のために、四次元的存在についての描写をこと細かく分析する必要は、もはやないであろう。そのかわり、時間軸の延長での描写が許されるということが、どれほど人間の記憶を組織するうえで有効な手法を可能にしているかということについて、実例を挙げよう。

この小説は五つの章からなるが、最初の章の終りを作者は次のように結んでいる。

……深い悲しみというような一種の落ちつきさえもない、価値などに全く関係のない焦躁に貫かれて、何時ものように永杉英作のアパートに足を向けた。しかし深見進介は永杉英作のアパートに着くまでに食堂に立寄り其処で再び金の問題に出会い、

そしてさらに、その当時の思想運動と呼ばれる小さな衰れた動きに出会わなければならなかった。街の金貸しと街の思想運動家が彼の途中に待っていたのである。そしてそれは金貸しと思想運動家と、こういう風に二つを並べて書いても少しも不思議ではない程どちらも衰れた汚れた存在であった。<sup>16)</sup>

下線をほどこした部分は、この小説の中でこれから起こる出来事の予告である。そしてこれはまた小説のテーマの一部を暗示している。読者はこれを読むことによって、一定の緊張感をともなった期待をいただくことになる。その期待はもちろん内容に対する興味を直接に刺激し、なおかつ記憶の定着を促進するのである。

最後の章には、主人公たちのその後の運命についての断片的な紹介が、時間的前後関係を逆転させて挿入されている。これも散文ではよく用いられる構成法上の手法である。主題展開の発展の内的必然性がそれをもたらすわけであるが、すでに述べた通り、主題展開は読者の記憶をもっとも能率的に組織し、文学作品全体に対置される“意味されるもの”が完全なイメージとなって形成されるように機能する文学特有の情報伝達手段なのである。

こうした検証はいくつもくりかえされなければならないのであろうが、≪ノート≫としての課題は遂行されたと思われるので、このへんで筆をおくことにする。

- 1) Ср. Основы марксистско-ленинской эстетики, Гос. изд. Политической литературы, М., 1961, стр. 463.
- 2) Ю. М. Лотман, 邦訳（磯谷孝訳）『文学理論と構造主義』, 勁草書房, 1978, 32ページ。
- 3) 同書, 49ページ。
- 4) 同書, 50ページ。
- 5) 同書, 51～52ページ。
- 6) Ferdinand de Saussure, 邦訳（小林英夫訳）『一般言語学講義』, 岩波書店, 1972, 101ページ。
- 7) Ю. М. Лотман, 前掲書, 212～213ページ。
- 8) Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, издание 3, исправленное, изд. «Просвещение», М., 1966, стр. 162～163.

- 9) Основы марксистско-ленинской эстетики, Гос. изд. Политической литературы, М., 1961, стр. 495.
- 10) См. там же.
- 11) 中村雄一郎, 言語表現の可能性と不可能性——創造の言葉と認識の言葉, 『岩波講座 文学 3 言語』中収録, 1976, 228ページ。言語心理学的な理解でも, 音声の段階では情報は線型性を帯びているが, 知覚の段階に移ると, その情報は階層的構造に組みなおされると, されているようである。この点については, 月刊『言語』2月号, 大修館書店, 1979, Vol. 8, No. 2 中に収録の上野田鶴子氏の発言 (p. 89) から知った。
- 12) 野間宏, 『暗い絵』, 現代文学大系55, 筑摩書房, 1969, 297ページ。
- 13) 同書, 295ページ。
- 14) 同所。
- 15) 同所。
- 16) 同書, 300ページ。下線は筆者。