

文芸作品の構造に関する一考察

——主として重層性と統一性について——

北村 ひろ子

文芸作品に固有の存在方式は、没時間性と不可変性とをもつ観念的対象と同じではなく、また時間性と可変性とをもつ実在的対象と同じでもない。文芸作品に固有の存在方式は、一種独特なものである。こうした芸術的存在としての文学的作品を、観念的対象からも、また実在的対象からも区別して、「純粹に志向的なる対象性」(rein intentionale Gegenständlichkeit)として存在論的に考察したのがインガルデンである(R. Ingarden; Das literarische Kunstwerk)。¹⁾ かれは文学的作品存在に独自の存在方式をみとめようとして(op. cit. S. 5 ff. § 3. Das Problem der Saisweise des literarischen Werkes)、まず作品を「作者によって制作活動を通じて体験される、ある多様なもの」と同一視しようとする心理主義的立場を拒否すると同時に(op. cit. S. 8 ff. § 4. Die psychologischen Auffassungen u. das Problem der Identität des literarischen Kunstwerkes)、作品をして「主観的体験が関係するところのもの、すなわち作者の思考と対象の対象である」とするみかたからも脱却する(op. cit. S. 12 ff. § 8. Das literarische Kunstwerk als ein „Vorstellungsgegenstand“)。²⁾ その結果かれは、「文学的作品に独自の存在方式は、その純粹な志向対象としての存在にあると結論する(op. cit. Vorwort)」。こうした純粹な志向対象としての存在は、しかしながら諸芸術全般にわたる存在の固有性である。純粹な志向対象としての諸芸術のなかでもなかならず文芸作品の特殊性はどこにあるのであろうか。それ

をかれは作品構成の多層性にみいだす。「文学的作品の本質的構造は、多くの異質的な層から構成されている一つの形象である点にある」(op. cit. S. 24)。これをまたかれは文学的作品のポリフォニー的性格とよんでいる。すなわち(一)言語の声音形象の層(Schicht der sprachlichen Lautgebilde) (二)意味統一の層(Schicht der Bedeutungseinheiten) (三)描写された対象の層(Schicht der dargestellten Gegenständlichkeit) (四)図式化された象面の層(Schicht der schematisierten Ansichten) からなる多層的性格である。この四つの層は、第一にそれぞれ固有な材質によって互に区別され、第二にその各々が他の層に対して果している、あるいはまた作品全体の構成において演じている役割によって区別される。しかもこれらの異った層は、互に緊密に結合して一つの多声的な全体を形成する。いいかえればそれらは各層がそれぞれ特殊の美的価値品質を持しながら、相和して集合的全体の価値品質をかたちづくるのである(op. cit. S. 24 ff. II. Der Aufbau des literarischen Werkes)。

以上のようなインガルドンの文芸作品に関する存在論的考察は、文芸作品に関してその存在の基礎をあたえ、その実体に精緻な輪廓をもたらすに役立った。しかしながら全般において、作品の構造を分析的な側面において重視し、反面その統一的な中心においてとらえることが軽んじられている。作品の究極的存在は、その全体的存在においてみとめられねばならず、作品のもっとも顕著な特質は、その全体性にあるにもかかわらず、それを単なる多層的総和、あるいは多声的調和として処理することは、インガルドンの分析成果が、作品の構造洞察への有力な支点を提供するものではあっても、なお作品の構造を説明するのに不十分であるといわなければならない。ゼドルマイルは「ことばと芸術」(H. Sedlmayr; Über Sprache u. Kunst(1))において、インガルドンが規定しえなかった全体性の理念を作品構造の基礎におくことよって、むしろインガルドンにとっては根本的な命題の一つであった「作品の同一性」を、インガルドンが保証しえた作品の構成要素の同一性ないし物理的の同一性から、さらにすすんで作品の全体的同一性ないし観照的の同一性へと高めるに役立てた。ゼドルマイルの文芸研究は、相(Modus)および相間的全体性

(intermodale Ganzheit) の問題を顕著にとりあつてゐる。かれによれば、作品形成にとつてもっとも本質的な性質は、全体的性質である。この全体的性質は、インガルドンが予定したポリフォニーの集合的総体性ではなくて、じつに統一的全体性のそれである。ところでこの全体的性質は、他のもう一つの性質をいみする全体性の概念から区別されなければならない。この区別さるべき「全体性」とは、カントの「先験論的全体性」である。カントの先験論的全体性は、個々の存在を先験論的に統一する性質であつて、当然それは存在全般を個別的地平から普遍的地平へと高める能力である。それに対してゼドルマイルの相間的全体性は、一つの存在に属する個々の相を、存在形成的に統一する性質であつて、それはばらばらな要素としての諸相から一つの存在を形成する能力である。換言すれば、かの全体性は、存在一般の根柢にあつて一つの存在を超えるものであるが、この全体性は、個別的な存在の根柢にあつてその諸相をつらぬき、諸相をして一つの存在に到達せしめるものである。このような相間的全体性は、しかしながらまた、いわゆる感覚連合からも区別されなければならない。感覚連合は複数の感覚器官が、たとえば聴覚と視覚、視覚と触覚といった二種類以上の感覚器官が把握したデータに依存する性質であるけれども、これに対して相間的全体性は、ただ一つの器官においても成立する性質である。すなわち絵画なら視覚にのみ、音楽なら聴覚にのみ、文芸なら言語器官にのみ本来的にむすびついでるのである。しかし重要なことは、この性質が、一つの器官にのみ規定されていながらなおかつそれ自体感覚 \parallel 心理 \parallel 精神的でありうることである。この感覚 \parallel 心理 \parallel 精神的性質を、ゼドルマイルはまた観照的性質 (anschaulicher Charakter) とよんでゐる。(Goethe はすでに「感覚 \parallel 道德的な性格」ということはで、こうした現象を指摘したが、これには若干の修正を必要とするだろう。Siekkerer もまた Allesch と同じく「性格」という記号をもちいてゐるが、かれの表現的性格 Ausdruckscharakter というのは適當でない。なぜならこうした言ひまわしは、その性質が対象的なものであるという点から逸れているからである。次に心理 \parallel 感覚 \parallel 精神的性格というよび名はかなり正しいけれども、実用むきではない。《そしてこうしたよび名自身十分には事実

をくみつくしてはいなら」(op. cit. S. 15) そしてこの観照的性質と云うことを、なかならずく文芸作品における観照的性質を、声音の相 (Lautungsmodus) と意味の相 (Bedeutungsmodus) とからなるポイエシスとしてみいだしているのである。

以上のような相間的全体性の理論は、インガルデンにおいて注視されなかった作品統一を、作品構造の前景におき、構成的諸要素に全体的直観的表面をあたえるものである。しかしながらそれが全体的性質を観照的性質として提唱するとき、その根拠となっているのは、全体的性質に対する相貌学的な把握である。すなわち「Miller の師である Witmann は『単語と事象』との間にある繫帯を『構造』Struktur においてみとめていたが、わたくしはそれを相間的品質すなわち観照的性質にもとめる。しかし Witmann もまた『構造』の名のもとに相貌学 Physiognomie を考えているので、結局大したちがいはない」(op. cit. S. 17) と。

すなわちかれの注目する全体的性質は、直ちに作品の起立する内面の統一を意味するものではなくて、むしろ作品に所属する実際の現象の統一を明確にするものである。しかしながら作品の直観的な性質に直接統一の基礎をあたえ、作品の全体性に対して形成的な規準を規定するものは、それ自身このような現象形式ではなくて、内面形式とよばれるべきものであろう。作品の全体性に根源的な根拠をあたえ、作品の現象形式に実質的な核をもたらずこうした内面形式は、したがってまた作品のレアルな構成要素、換言すれば作品を充足するさまざまな品質に対して、存立の規準をあたえるものである。インガルデンのように文学的作品を、四重の層により充足されたものとしてみるにもせよ、あるいはまたニコライ・ハルトマンのように文芸作品を後景の著しい重層性において特徴づける (N. Hartmann, Aesthetik) にもせよ、それらの品質は、それぞれ固有の原理、法則、範疇を有すると同時に、まずそれらの品質を作品の要素として協働せしめている全体性によっておおわれていることを見のがすことはできない。しかしながらさらに根本的には、それら品質は、それらをおおっている全体性の根拠、換言すれば現象的な全体的性格に

内的な規準をあたえているその内面形式によって、直截につらぬかれ、あまねく支配されているのである。この内面形式の概念は、文芸学の領域では、ヴァルツェルによってとくに検討されたものである。ヴァルツェルはジャンルの異なつた諸芸術の間に本質的に共通するものを見出そうとして、*（O. Walzel: Gehalt u. Gestalt im Kunstwerk des Dichters）*。その方法はヴェルフリンの視覚的作風根基を他のジャンルにも敷衍することによって、その共通する性格を証明するにあつた。すなわちかれは、文芸作品の形態に注目しつゝ、ヴェルフリンが「美術史の基礎概念」*（H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe）*で提示した五組の類型概念を、文芸作品の内面形式として適用することを企ててゐる。それは「線のと絵画的」「平面と深奥」「閉じられた形式と開かれた形式」「多数性と単一性」「明瞭性と不明瞭性」の対極的形式である。すなわち「ヴェルフリンは、伯林翰林院会報（一九二二年・五七八頁）の中で次のように発言している。すなわち自分のこころみた五組の対極的基礎概念にもとづくルネッサンス Renaissance とバロック Barock という展開は、必要な修正を加えれば、世界の音楽に、そして世界の文学にも発見することのできるものであると。さて今日多くの人々がこの問題に従事しているが、わたくしは、諸芸術の解明という仕事に際して、さしあたり、どの程度までかれの基礎概念が文芸にも適用しうるかを吟味しようと考えた。*（中略）*第四と第五の対概念、すなわち多数性 Vielheit と統一性 Einheit の対立、および絶対的明瞭性 absolute Klarheit と相対的明瞭性 relative Klarheit の対立は、ヴェルフリンの用語法にしたがつても単に視覚芸術にもすびついたものではない。この二組の対概念は、そのまま文芸の上に転用することができぬ。*（中略）*平面的 Flächenhaftes と深奥的 Tiefenhaftes の対立は、本来、上述の多数性と統一性の対立に緊密に結びついている。*（中略）*平面的と深奥的という表現は、もっぱら空間芸術にぞくしているように思われるが、しかし文芸にもまたあてはまるものである。*（中略）*閉じられた形式 geschlossene Form —— あらうは構築的 tektonisch と開かれた形式 offene Form —— あらうは非構築的 atektonisch —— の対立は、フランスおよびドイツの古典劇と

シュクスピアの作品との間にある対立をびたりといっているものである」(O. Walzel; op. cit. S. 313-315)。「フェルプリンの対概念の他のものは、たしかに文芸の分析者にとって構築的而非構築的の対置ほど重要ではない。構築的而非構築的の対置は、わたくしが何らかの文芸の構成についてのべるばあい、つねに念頭にあるものである。(中略)なおヴェルプリンの五組の概念について最初のもの、すなわち線的 linear と絵画的 malerisch の対置についても、その文芸解明に対してもつ利用価値を吟味すべきである。この概念については視覚領域においてもはげしい論争のあるところであって、人はかれに対して次のように異をとなえる。すなわちこの対置は、じつは彫塑的 plastisch と絵画的 malerisch といいかえられるべきではあるまいかと。(中略)しかしながらともかくもわたくしは、線のない彫塑的と絵画的の対置を、文芸に適用しうることをみとめる」(op. cit. S. 317-318) 云々。

もちろんヴェルプリンの基礎概念は、かれ自身伯林翰林院会報や「美術史の基礎概念」でことわっているように歴史上の作風問題に関して立てられたものである。しかしながらその問題のためにとりあげられたルネッサンスとバロックの作風概念は、ヴァルツェルも指摘するように、ふかく Sehen の概念によって根柢つけられており、そのゆえに、ザイトラーのとくように (H. Seidler; die Dichtung) 単に歴史的な作風概念をこえて、普遍的な作風概念として、個人の作風を規定する上にも、また個々の作品の作風を規定する上にも役立つものである。したがってそのような普遍的作風形式のための基礎概念として、五組の形式は、ヴァルツェルのように作品の内面形式の基本としてもちいることもあながち無理ではない。しかしながらヴァルツェルが、このころみでもとめたものは、ヴェルプリンの基礎概念の文芸に対する適用ということよりは、さらに、文芸における内面形式の概念の確立であった。このばあいかれの開拓した文芸作品の内面形式は、それまで文芸の領域——とくに散文に関しては閑却されがちであった形態の概念(たとえばそれまでに F. C. S. Schiller の提唱した naïv と sentimentalisch の対概念、あるいはまた F. W. Nietzsche の apollinisch と dionysisch の対概念は、文芸作品の内容に関する内面形式の類型を示すものとも考

えられる)を宣揚するに役立ち、同時に形態としての作品にはじめてかかわるものであった。しかしながらこのことはまた同時にかれが形態を強調するのあまり、本来はサイトラーのいうように内容と形式との渾然たる一体化をもって形態とよぶのにふさわしい(H. Seidler; Allgemeine Stilistik, ders.; die Dichtung)にもかかわらず、形態から内包を捨象する結果となり、ついにその内面形式は「かれみずからよぶような「形態の高等数学」(höhere Mathematik der Gestalt)におちいった。もちろんそれはかれのいう単なる「形態の下級数学」(niedere Mathematik der Gestalt)からは区別せられて、フィジッシユなもの、精神的なものによる表出的性格が把握せられようとしているといわなければならない。

しかしながらこの、いわば精神的・物質的性質は、作品の声音的な層においてのみとらえられたものであり、作品の表象的品質や、とりわけこれも作品の一つの層を形成しているメタフィジッシユな品質から切りはなされたものである。しかるに内面形式というものは、ヴァルツェル自身が、上掲の書のなかで、とくに「内包と形態」(“Gehalt u. Gestalt” op. cit. S. 144 ff.)の項や「内包と形態との相互関係」(“Wechselbeziehung v. Gehalt u. Gestalt” op. cit. S. 368 ff.)の項において意図したように、内包と形態との統一原理「見ること」(Sehen)の形式でなければならず、したがって単に物理的・声音的相にのみその根基をあたえうるものではなくて、作品構成の一切の品質を動的につらぬいて、いわば一切の品質の形態への根基をなしているものであろう。とりわけ文芸の内面形式は、作品の多くの層と複雑な構造をふくんで展開される詩的言語的形成にあらわれた作風に対して、決定的な内面の中心をあたえるものであり、その統一の精神的根柢をなすものである。作品はあたかも積分的な方法において精神の丸天井を構築するものであると考えるサイトラーはその構成的諸要素を低次価値(niedere Werte)と高次価値(höhere Werte)とに分ち、高次価値の成立根基に「内面形式」(innere Form)と「最も内なる態度」(innerste Haltung)、「および」「形成地平」(Gestaltungsebene)の概念を提起する(ders.; Die Dichtung)。このはあくかれのよぶ「内面形式」もまた、かれみ

ずからことわるように、「外面形式に對する相對概念」として、単にフィジッシュな形式の成立根基とも、また声音的品質にのみかかわる形式根基ともみるべきものである。そして「最も内なる態度」とは、作品諸層のうち、もっとも深い層をなすメタフィジッシュな層、すなわち世界觀的品質を規定するものであろう。かれによればフンボルトの「内的言語形式」(innere Sprachform)が、人間の經驗界を言語的に把握し、言語的に鑄造する仕方の根源的形式をcf. (W. v. Humboldt: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, ders. : Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*) に比し、ザイトラーの「内的態度」は人間が世界を文芸的に把握する仕方の根源的形式をさすという。そしてこの根源的態度に規定せられて、具体的に個別的に作品を構築する基底が「形成地平」である。したがって「形成地平」とは、かれのばあい、換言すれば作品構造の全品質をつらぬいてそれに形成的な規準をあたえる内面形式ともみるべき意味をになっている。そこでかれは形成地平の実例として「流動的と阻害的」「統一的と矛盾的」「均質的と異質的」「均衡的と不均衡的」「廣大と狭小」「開放的と閉鎖的」「乾燥的と湿潤的」「秩序的と混乱的」「固定的と崩壊的」「深淵と平面」の類型概念を勘案しているのである。

しかしながらここでは文芸の本質と内面形式との關係、さらに内面形式と各層との關係が証明されておらず、その對概念は、ヴェルフリンにおける五組の基礎概念のように、根源的形式としての意味を主張することはできない。すなわちそれは内面形式をも自己の現象として深く根柢づけている文芸固有の原理への連関を欠き、同時に現象としての作品を各層において説明する能力への顧慮に欠けている。すなわちヴェルフリンの諸概念は、それが美術固有の原理である視覚 *Sehen* の理念によって規定されているがゆえに、十全に美術の基礎形式でありえたのに比し、ヴァルツェルの内面形式における外面形式への転落や、ザイトラーの形成地平にみる恣意性は、すべてそれらが美術における視覚の原理 *Sehen* にも匹敵するような、文芸における独自の表現原理「かたること」*Sprechen* からの規定を

失っている点に由来する。したがって文芸の領域で真に内面形式とよばれるものは、一面においては文芸固有の原理である「かたること」に規定され、他面において作品の重層的構造をつらぬいて各層の品質を特徴的に規定しているものでなければならぬであらう。けだし内面形式とは、美術にあつては「見ること」の形式であり、視覚形式の基本的、類型的把握である。そして文芸にあつては「かたること」の形式であり、言語的表現形式の基本的・類型的把握でなければならぬであらう。

以上、文芸作品の構造考察における、基本的態度と概観とをのべてきた。それは、作品を重層的と統一的との両面において構造的に把握する仕方である。したがって、次に行なうべきことは、その重層性の観察であり、それと同時に統一性の洞察である。

A 物理的 (physisch) 層における声音の相

さて、このような観点に立って、文芸作品を対象的に分析するならば、まず第一の層としてみとめられるのはフィジッシュな層である。この第一の層(上部層)に属するのは声音の相と表象の相とである。声音の相のうちでもその物理的な品質を形成しているのは声音の品質である。ここで声音の品質がいわゆる音響的品質から区別されるのは、音響的品質が発生のつど変動するのに対して、声音の品質は本質的に同一性を確保するからである。くわしくいえば、理念的の同一性によって質料的類型性が確保されるからである。そしてこの質料に類型性をもたらす理念的の同一性とは、いいかえれば単語性である。単語とは観念的に意響と意味とを志向しているものであつて、そのいみで観念的存在にすぎないが、ことばはこの単語性にもとづいてレアルに声音の品質と表象的品質とを獲得している。ところで声音相における声音的品質は、実際には語調、すなわち Sprachmelodie (すなわちトーン)とよばれる。語調 Sprachmelodie の厳密な規定はケーラーにみることができる(L. Köhler: Die Melodie der Sprache)。かれによれば語調は、ことばの自

由な音色と韻律とによって成立する。すなわち語調は規則づけられたメトリックシユなものではなくて、きわめて自由で個別的でそのつど特殊に成立する全体的なものである。このうち音色とはシュトルツがメロス (Melos) とよんだところの、声音自身に固有の音質 *Tonbeschaffenheit* であると考えられる (G. Storz; *Sprache u. Dichtung* S. 41)。すなわち部分的・単独的・孤立的にとらえてもなお声音にぞくしている音性質である。次に韻は、母音によって形成されるライムの他に、日本語のそのように子音と母音との結合単位によって形成されるばあいがある。最後に律 (動) とは、音色と韻のない単なる音響の連続からもまた成立する運動をさす。すなわち知覚的にとらえられる分節と持続、あるいは繰り返しをもつ一種のディナミックであるが、しかしこれは厳密な同一形式のタクト、あるいは数理的なタクトとはちがって、むしろ有機的な人間の身体的なタクトとよぶにふさわしい。それは人間の根源的な要求に発し、自然の生命現象の基礎として、ことばにも当然みいだされるものである。したがって律動は、詩句にのみあらわれるものではなくて、散文詩にも、さらにまた散文にも存在する。むしろ詩句における律動も、法則的に不変の図式というよりは、たえず変化する個別的に内的な緊張形式であり、波動形式である。これに対してメトリックはこゝうした内的な緊張をになうことによつてはじめて生命的となりうるところの外的な枠を規定しているものにすぎない (vgl. W. Kayser; *Das sprachliche Kunstwerk*, G. Storz; *Sprache u. Dichtung*)。

以上のような語調はしかしながら、緊密に、次にのべる表象相と機能的に連関しながら成立する。とくに律動は表象相との機能的連関なしには、いかなる形もとることができない。以上の点を、実例で考察すれば、

にはとりの卵の黄味の乱れゆく

さみだれごろのあぢきなきかな

斎藤 茂吉

大土佐の海をみるとうつらうつら

桂の浜に我は来にけり

吉井 勇

茂吉の作にみられる声音的品質すなわち語調は、比較的地味な音色と、ひかえめな韻律とによって成立する。すなわち、二種二組の押韻へにわとりの。たまごのきみ。みだれゆくさみだれと、五・十二・十四へにはとりの—たまごのきみのみだれゆく—さみだれごろのあぢきなきかなの律動から成る。これに対して勇の作にみられる語調としての声音的品質は、ゆたかな音色・複雑な韻・なめらかにゆるやかで大きなある律動からなっている。というのは、まず音色にはとざされた音へうとひらかれた音へらの諧調（へうつらうつら）があり、韻は三種三組の押韻へうみをみんとてうつらうつらかつらをもつ。律動は五・十三・十四へおとさの—うみをみんとてうつらうつら—かつらのはまにわれはきにけり」となっていて、中程に字余りと反復を含んでいる。以上から茂吉の作の声音的品質は、「平板的」とよぶべく、勇の作の声音的品質は、「構築的」とよぶのがふさわしい。

以上が、作品構造における第一の層、すなわちフィジッシュな、上部的・表面的層にぞくする声音相の、声音的品質についての規定であり、実例である。しかしながら声音相には、声音的品質のみがぞくするのではない。声音的品質を、声音相における物理的な品質とみなすならば、同時に声音相には情感的な品質が所在する。インガルデンは作品の重層的構造に対して各層にそれぞれ特殊の美的価値品質（ästhetische Wertqualität）を予期しながら、ついにこの美的価値品質を積極的に規定するに到らなかつた。それはかれが心理主義を忌避するあまり、作者ならびに読者の体験と、作品の客観的所与性とを峻厳に対立せしめた結果、美的価値品質はかれのいう作品存在の内部において顕現的に成立しえないものとなったからである。しかしながらこうした価値はインガルデン自身が読者の体験において adäquat に顕現されるというように、それ自身顕現に先き立って作品内部に品質として存在していなければならぬ。ザイトラーはこうした価値を効果とよび、効果とは作品の実体ではなくて実体に到る過程であると規定する（A. Seidler: die Dichtung S. 675 ff.）。しかしかれの効果とよぶものが単なる道程であるならば、そこからすすんで到達する実体とは、物理的な声音質であり、物理的な表象質（後述）であり、形而上学的な世界観（後述）であるにすぎなく

る。読者は効果にあざむかれて物理的な諸品質 (physische Qualitat) や形而上学的品質 (metaphysische Qualitat) に到達するのではなくて、むしろこれらのものに到ると同様、効果にもまた到達するのである。したがって効果は物理的品質そのものではないけれども、作品の実体そのものでないということではできない。これをとくに物理的品質と區別して、物理的品質にともなう情感質とよぶことができよう。けだし声音相に所屬するものは、声音的品質と情感的品质とである。茂吉の声音相の情感的品质は「勁硬」とよぶにふさわしく、勇の作の声音相の情感的品质は「華麗」とよぶにふさわしい。

以上声音相には声音的品质と情感的品质とがみとめられる。しかしながらこうした物理的・情感の諸品質の形成根基、あるいは形式規準は、声音相自体のうちにみとめることはできない。二つの品質に対する形成規準とは、茂吉においてまさに「平板」「勁硬」の作風現象をとらしめたものであり、他方勇にあって「構築的」「華麗」の作風現象をもたらしたものである。たとえば茂吉の作は、制作の当初へかにかくに卵の黄味の乱れゆくであつたのが、のちになつてへにはとりの卵の黄味の乱れゆくにあらためられている。当初にみえるへかにかくにの用語は、吉井勇や与謝野晶子が好んで用いたように、むしろすぐれた語調を形成している。したがって声音相が単独の規準にのつて、あるいはまたそれ自身の基準にもとづいて成立するものであるならば、あきらかにへにはとりのへはへかにかくにに席をゆずらなければならぬであろう。それにもかかわらず茂吉をしてへにはとりの卵の黄味のへと改竄せしめたのは、声音相を規定するものが単に声音相の形式根基にあるのではなくて、じつは作品の一切の諸品質をして統一的に規定する根源的な規準、すなわち内面形式にあるということをもものがたるものである。

B 物理的 (physisch) 層における表象的相

次に声音相とおなじく第一の層・フィジッシュな層を形成しているものに、表象的相がある。これはさきにもべ

たように声音的相と機能的に連関し合いながら一つの層を形成している。表象的相の物理的な品質は、表象的品質である。表象とは、かたられたことばにおいて獲得せられた意味対象であり、単語の観念的意味とはまた別のものである。ことばの表象と単語の意味との相違を顕著に示すのは、たとえば両者の名称的意味である。シュトルツが、文を形成しているものはことばであると考えて、ことばを峻厳に単語から区別したのに対して、インガルドンは、文の要素を単語であるとし、単語とことばとの区別をみとめなかった。そのばあい単語を名詞 (Name) と、作用語 (Funktionierendes Wort) と、定動詞 (Verbum finitum) とに分ち、これらを以て直接文形成の要素とみた。そして名詞の意味を五つの要因に分ち、これを一、志向的方向要因 (intentionaler Richtungsfaktor) 二、質料的内容 (materialer Inhalt) 三、形式的内容 (formaler Inhalt) 四、存在的性格 (Moment der existentiellen Charakterisierung) 五、存在的位置 (Moment der existentiellen Position) とよんだ (op. cit. S. 61)。

しかしながら以上のような要因を含む名称的意味は、文の要素におけるものと、単語におけるものではあきらかに違ってくる。たとえば単語の「あやめぐさ」と、

郭公　なくや五尺の　あやめぐさ　　芭　蕉

の句における「あやめぐさ」とを、おのおの意味要因について分析すれば次の様である。まず単語の「あやめぐさ」は、方向要因が多肢的であり、可変的であり、かつ潜在的である。すなわち、方向は「この」とか「あの」とかの特定の一点にむけられているのではなく、まんべんに放射されている。そのいみで多肢的である。と同時にそれはあくまでまんべんである必要はなく、ときに「この」とか「あの」とかの方向であってもよいのである。そのいみで可変的である。しかも「この」とか「あの」とかは、いまだ限定されていない。そのいみで潜在的である。第二に質料的内容は、いちほつ科多年生草本である。第三に形式的内容は同じ質料的内容をもつ「しょうぶ」ではなくて、まさに「あやめぐさ」である。第四の存在的性格、第五の存在的位置は、ともに未規定的である。以上のような単語の「あ

やめぐさゝがもつ意味要因に対して、芭蕉の句のへあやめぐさゝがもつ意味要因は、第一に方向要因が、単肢的であり、固定的であり、顕在的である。第二に質料的要因は、美女である。第三に形式的内容は「美女」ではなくてまさに「あやめぐさゝ」である。第四に存在的性格は、夢幻的ではなく実在的である。第五に存在的位置は、現実ではなく非現実である。以上のような意味要因の相違は、けだしイルレアルな意味存在としての単語と、レアルな表象存在とすることばとに介在する名称的意味の相違であると考えなければならぬ。しかしながら名称的意味の相違は、単に単語とことばとの間にみいだされるのではなく、同時にことばとことばとの間においてもまたつねにみいだすことができるものである。そして表象的相の考察にあたっては、このことの方が重要である。

ころもがへ 人も五尺の からだかな

蕪 村

ここでさきの芭蕉の句とこの蕪村の句との二つの句におけるへ五尺を比較すると、その方向要因は、芭蕉のばあい単に単肢的・顕在的であるのに対して、蕪村のばあいは、芭蕉の句をうけて複肢的であり、潜在的かつ顕在的である。このようなあらゆることばの上に見出される一つ一つちがった志向性は、如何にして生ずるのであろうか。Wortとしては一つの形をとっているものでも、Spracheとしてあらわれるときはそれぞれちがった存在となるのは、いかにして可能であるのか。こうした問題を単語および単語意味の問題としてあつかうのは、なお不十分である。インガルデンは「同一の単語意味がある時はこのような、他の時はかのような意味でもっとより高い秩序の統一を作り出すのは何故であるのか。同一の単語が文中のさまざまな位置にあらわれることによって、単語意味が志向的方向要因や形式的内容のさまざまな変様をうけるのは何故であるのか」を問うている (op. cit. S. 96 ff.)。

しかしながらこうした問題のとらえ方は、単語存在と文存在との本質的な区別から出発していない。問題は文および文としてのことばにおける、志向性の多様さであり相違である。したがって問題は、単語がつねに同一の志向性を有するのに対して、なぜことばはつねに特殊な志向性を有するのか、という形においてとらえられなければならない。

ここでまず指摘されるのが、単語の志向性は意味的志向性であるのに対して、ことばの志向性は本質的に表象的志向性であるという点である。すなわち意味的志向はそれ自身で単独に、孤立的に成立するが、表象的志向はそのことばと協働する他のことばのもつ表象的志向に連関して、文的に、全体的に成立する。表象的志向は文全体から規定されるか、あるいはまたそれ自身分節をもつ文全体として規定されるかのいずれかである。シュトルツは「かたること」としての「ハツバ」(Sprache als Sprechern) の概念を強調するが (G. Storz; op. cit. Dichtung S. 31 ff.)、作品および文のあらゆることばが、このような「かたること」としての「ことば」として本質的に単語と区別されるならば、ことばは文の根源的な表現意志「かたるもの」によって端的に基礎づけられたものとなる。そしてこのばあい文は、部分において、あるいは未完のまま、いなむしろ一つのことばにおいてすら、完結的であるという一面をもつ。しかしながら他方また、文は、「かたるもの」の「かたられたもの」における無限の自己追究によって、全体すらが未完の過程であるという面をもつ。したがってあらゆることばは、それ自体で文全体を規定しつつ、同時に自己否定的、自己超克的に次の表現段階へと展開するのである。

このことからことばの対象志向、すなわち表象的志向の特性が生ずる。さきのへ郭公、なくや五尺の、あやめぐさのばあいのへ五尺のの表象質は、それ自体でこの句全体の表象質を内包していると同時に、発展的にこの句全体へと展開すべく要請されているものである。おのずから、単なる単語のへ五尺のの意味質からも、そしてまたへころもがへ、人も五尺の、からだかなのへ五尺のの表象質からも区別された表象質であるゆえんであるだろう。このことからしてまた、ことばの表象質は、事態志向的とよぶにふさわしい。単語の意味は事物志向的であるに比し、これは事態志向的である。勇のへ大土佐の海をみるとうつらうつら、桂の浜に我は来にけりへのへ我は、単なる事物的象面におけるわけではなくて、むしろ事態的象面におけるわけであろう。一家をたんで都の近郊にすまいし、さらに土佐の国におち来てひとり居するわけであり、むすばおれた心に都をおもい、都の人をしのぶわけである。そしてま

た自分のさびしくも、うい気持に押し出されるようにして、浜へやってきたわれである。このような事態全体をば、
 〈われ〉の表象質とよび、同時に作品の表象的品質とよぶのである。

以上のような事態的内容をもって、余情と考えるばあい、余情のよび名にはある未規定的なものを連想させる。しかしながら作品には、厳密ないみでの未規定的なものは属さない。作品には作品自体において明確に規定されているもののみが属する。インガルデンは未規定的なもの (Leerbestimmtheitsstelle, Unbestimmtheitsstelle) ハズ、実在の対象に対する純粹志向の対象の特色であり、芸術作品の特色である (op. cit. S. 253) とくが、じつはかれのいう未規定的なもの、いわば余白というものも、実在の対象の存在方式や、観念的対象の存在方式からすれば未規定的ではあっても、純粹志向の対象の存在方式からすれば規定的なものである。それこそ芸術作品に固有の独自の規定性である。まことにこの規定の仕方にしてすべて作品の表象的品質は成立する。そしてこの規定性にもとづいて作品の表象的明瞭さは、実在的存在の属性的明瞭さからも、観念的対象のそれからも区別されるのである。この規定性および明瞭性は、対象的存在から投写してくるのではなく、ことばの純粹志向性から生ずるものである。

以上が声音相とともに作品のフィジッシェな層を形成している表象相の表象的品質である。しかし表象相には、表象的品質が属すのみでなく、この物理的品質ならんで、情感的品質も所属する。さきの茂吉の自然的な表象的品質にともなう情感的品質は質朴であり、勇の浪漫的な表象的品質にともなう情感的品質は官能的である。ところでさきにふれた茂吉の改竄は、表象相に関するかぎり、前より浪漫的な品質から後のより自然的な品質への展開をいみする。しかしながらそのより浪漫的な品質からより自然的な品質への展開を規定したもの、換言すれば作品の内部においてそれを要請しているものは、表象相自体でも、フィジッシェな層全体でもない。けだし浪漫的傾向を超克し、自然的傾向にむかって展開せしめたものは、表象相を内から規定するもの、すなわち内面形式に他ならない。

さて以上のようなフィジッシェな層を構成する声音相と表象相との存在的関係は、互に独立的であり、並列的であ

る。すなわち声音相は表象相を包摂する外殻でもなければ、表象相は声音相を内より充足する内実でもない。もしここで形式と内容、形態と内包の一般的な対概念を想起するならば、声音相が形態であり、表象相が内包であるというよりは、むしろフィジッシュな層全体が外殻であり形態であるだろう。しかしながら芸術作品に妥当する形態の概念は単にフィジッシュな層によって代行される概念ではなく、むしろメタフィジッシュな層にも直接にかかわるような概念でなければならぬことは、すでにのべたところである。したがってこのばあい、二つの相は、相並んで作品構造の上部的・表面的層を形成しているとのみいうべきであらう。

C 形而上学的 (metaphysisch) 層

以上は物理的層に関する考察である。次に作品の構造には形而上学的な層の存することを指摘しなければならぬ。フィジッシュな層に対応するこのメタフィジッシュな層とは、心理的な品質の層ではない。この層にぞくする品質は世界観の根源から直接作品の内部に注ぎこまれていく気分的直観的品質である。すなわち普遍的な精神的方向としてのイデーに発し、日常生活ではかくされている存在一般、生一般の深い意味と、その根源とを洞察する一つの世界観的態度において形成されている直観的性質である。こうした品質は、あらゆる芸術作品のなかで、積極的と消極的とにかかわりなく核心的内包をなしている。芸術作品がこうした品質をも内包していることは、芭蕉の、かの有名な

古池や 蛙飛びこむ 水の音

の句において明瞭である。すなわちこの句の価値に言及することは、メタフィジッシュな品質をぬきにしてはなしえない。あるいはまた「去来抄」にみるごとき、病鷹のよさむに落て 旅ね哉をへあまのやハ 小海老にまじるいとど哉よりも高しとした芭蕉の心は、翁みずから前者によこたわる求心的・運命的な世界観的直観的品質を後者

にふくまれる世界観的直観的品質よりも高しと考へたからである。そしてまた、句にぞくしている他のいかなる品質よりも、このメタフィジツシユな品質を重く視たからであらう（病鷹のよさむに落て旅ね哉 はせを あまのやハ小海老にまじるいとど哉 同 さるミの撰の時、此内一句入集すべしト也。凡兆曰、病鷹ハさる事なれど、小海老に雜るいとどハ、句のかけり事あたらしき、誠に秀逸也と乞。去来ハ小海老の句ハ珍しといへど、其物を案じたる時ハ、予が口にもいでん。病鷹は格高く趣かすかにして、いかでか爰を案じつけんと論じ、終に両句ともに乞て入集す。其後先師曰、病鷹を小海老などと同じごとくに論じけりと、笑ひ給ひけり」去来『去来抄』—先師評—）虚子をして「客観的の句」とよばしめた（高浜虚子「進むべき俳句の道」 凡兆の句の自然的・叙景的作柄に対して、同じ虚子をして「主観的の句」とよばしめた（同上）芭蕉の句の精神主義的・抒情的傾向は、作品構成の諸層の中で、とくにメタフィジツシユな層への意図的な傾重をかんせしめる。けだし芭蕉の作では、メタフィジツシユな層の占めている位置はまことに大きい。さて以上のようにこのメタフィジツシユな層を充足する世界観的直観相には、直接、世界観的直観的品質が、いわば質料的品質としてぞくしている。しかし、それと同時に世界観的直観相には、質料的品質にともなう情感的品質が所属している。すなわち「病鷹の—」にみられる求心的・悟入的直観質には、いわば嚴肅・崇高な情感的品質がともない、これに対して「あまのやハ—」にみられる外延的・観照的直観質には生新・細緻な情感的品質がともなう。こうした二つの品質からなるメタフィジツシユな層は、さきにもみたフィジツシユな層の下部にあつて、作品構造のうちのもっとも深い層をなしている。

D 内面形式

以上が作品形成の諸要素である。すなわち作品の構造は二つの層からなり、そのうち一つはフィジツシユな層、他の一つはメタフィジツシユな層である。さらにフィジツシユな層は、声音相と表象相とからなり、メタフィジツシユ

な層は、世界観的直観相からなっている。さらにまた三つの相は、それぞれ物質的、あるいは質料的品質と情感的品質とから成る。これらをまとめていえば、作品の構造は究極的に、声音的品質とその情感質、表象的品質とその情感質、および世界観的品質とその情感質との六種の質料から成り立っているといえよう。しかしながら以上のような六種の質料は、単に要素としてばらばらに作品を充填しているのではなくて、かえって形成的に、有機的統一形態としての作品 (nach Goethe, nach Walzel) を成立せしめているものである。それ自身ではメタフィジッシュである世界観的直観的品質が、作品において直截に把握可能な性格をえているのも、じつはこの全体としての有機的形態においてはじめて可能なことである。ところで、この各々の品質をして形態形成的に統一の基礎をあたえているのが、作品の内面形式であった。内面形式は作品構造のなかで一つの品質を形成するものでもなく、したがってまた作品を直接充填している質料でもないが、これら諸品質の一切にかかわって、質料を形成的に規定する作用である。この根源的な形成作用としての内面形式にもとづいて、質料は作品現象に参画する。換言すればあらゆる品質は、内面形式に規定されていることによつて作風の形成要素となりえているのであるし、逆に内面形式はあらゆる品質にかかわることによつて作風の直接的な規定根基となりえているのである。

さきにも指摘したように茂吉の作が「へかにかくに」から「へにはとりの」に展開したのは、この内面形式からの要請にもとづくと考える他はない。すなわち、単独のことばとしてそのもつ声音的品質やその情感的品質、あるいは表象的品質やその情感的品質からすれば、むしろ高度な質料ともいべき前者すなわち「へかにかくに」をして、全体の形態において統一的に高度な質料というべき後者すなわち「へにはとりの」へ展開せしめるものは、この統一的形成の根基である内面形式に他ならない。この内面形式にもとづいて、はじめて作品は高い調和と有機的価値を獲得するのであろう。技巧的で情緒的、耽美的なことば「へかにかくに」から平明で日常語に近いような散漫な感じのする「へにはとりの」に改められることによつて、統一的全体としての作品形態は一その緊密さを増した。いいかえれば作風

の醇化がもたらされたのである。つまり茂吉のへにはとりの卵の黄味の乱れゆく さみだれごろのあぢきなきかな
 では、声音の品質は「平板的」その情感的品質は「勁硬」、表象の品質は「自然的」その情感的品質は「朴直」、世界
 観的直観的品質は「閉鎖的」その情感的品質は「抑鬱的」である。勇の「大土佐の海をみるとうつらうつら 桂の
 浜に我は来にけり」では、声音の品質は「構築的」その情感的品質は「華麗」、表象の品質は「浪漫的」その情感的
 品質は「官能的」、世界観的直観的品質は「開放的」その情感的品質は「憧憬」とみることができ。すなわちこれ
 らのことは茂吉の作と勇の作とによる、内面形式の、構造的各層への規定に関する事例的考察であり、あるいは逆に
 構造的各層における内面形式の把握に関する事例的考察である。

以上、文芸作品の構造の考察において、その構造的重層性を、内面的統一性への顧慮のもとに観察してきた。文芸
 作品の重層的ないしは多層的構造への注目、インガルドンやニコライ・ハルトマンによって導かれたものである。
 しかしながらインガルドンやニコライ・ハルトマンには、その多様な諸部分を全体的性質として統一する基礎への積
 極的な関心に欠けていた。とりわけインガルドンの構造分析は、作品を形成している諸成分の上に、作品的独自存在
 の性格と、その存在論的基礎とをあたえるに役立ってはいいるが、ひるがえって作品の全体的存立、いうならば真の
 作品的存在に関しては、その地盤を、むしろかれのもっとも忌む個人的・心理的地平にゆだねている感がある。こ
 うした全体的作品、あるいは作品的存立の基礎を、作品自体のうちに見出すためには、作品自体のうちにある、しか
 も諸要素を統一して全体的性質を作品にもたらしめている、根源的・形成的性質に注目する他はないであろう。こうし
 た形成的性質をここでは内面形式とよんできた。とりわけ文芸作品に固有の内面形式は「かたること」のはたらき
 もとづく能力として、言語的内面形式あるいは文的内面形式とよばれるべきものである。すでにヴェルフリンが「み
 ること」の能力にもとづく形式として、視覚の内面形式の概念を確立しているように、文芸の領域でも、独自に、

「かたること」の能力にもとづく「ことば」(Sprache als Sprechen, Sprache als Satz)の内面形式の概念が、今後さらに追究されなければ、文芸作品の構造に関して、単にここに示したような事例的観察にとどまらない、一般的な論理の確立は期待されないのであろう。

(了)

(筆者 京都大学文学部〔美学〕研修員)

前	号	目	次
		生の存在学か死の弁証法か……田	辺 元
		エイコース・ロゴス……森	進 一
		書評 西谷啓治博士著	
		「宗教とは何か」を讀みて……阿	部 正 雄

次	号	論	文	予	告
		近代哲学の世界概念……カール・レビット			佐藤 明 雄 訳
		苦しみの場所……森口美都雄			—その二—
		デカルトの悟性……水野和久			

universally accepted as unquestionably true. The Christian hedonism must be secularized.

But the concept of happiness is too vague to be made the principle of action. Accordingly, Locke sought the principle of action not in the pursuit of happiness but in the preservation of life. Everyone has the natural right to preserve himself. Since self-preservation requires property, the right to property is a corollary of the fundamental right of self-preservation. It is labour that creates property, and different degrees of industry give men property in different proportions. The necessary connection between the industrious labour and the enlargement of property is, so to speak, the secularized form of 'the connection between virtue and happiness'. And this secularized form of the connection gives the natural law its content. It is now not God but State that guarantees this connection in this world. State is completely separated from Church. Locke's concept of the natural law was thus completely secularized.

Betrachtung über die Struktur des dichterischen Kunstwerks

—besonders von ihrer Mehrschichtigkeit und Einheitlichkeit—

von Hiroko Kitamura

Die existentielle Eigentümlichkeit des Kunstwerks überhaupt liegt in seiner rein intentionalen Gegenständlichkeit.

Unter den Künsten hat das dichterische Kunstwerk seine existenzielle Eigentümlichkeit darin, dass es ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde ist. Das heisst, seine Eigentümlichkeit besteht in seiner Mehrschichtigkeit und zugleich auch in seiner Einheitlichkeit. Betrachtet man das dichterische Kunstwerk von diesem Zusammenhang aus, so dann man hier die Idee der inneren Form und dort die physische und metaphysische Schichten auszeichnen. Nun handelt es sich aber um die Art und Weise, wie die innere Form als die Vereinigungskraft aus den Elementen der mehreren Schichten ein Gebilde formt. Also bedarf es zunächst, um das Problem zu lösen, der Klärung des Wesens des "Sprechen", woraus die Schöpfung des dichterischen Kunstwerks besteht, und der unmittelbaren Begründung der inneren Form durch das Sprechen.