

タイトル	モダニズム雑考
著者	川上, 武志
引用	北海学園大学人文論集, 28: 21-45
発行日	2004-07-31

モダニズム雑考

川上武志

“歌う”『ツァラトゥストラ』の姉妹篇として企てられ、その散文の《理論書》となるはずの断片をニーチェが書き綴っていたのは1880年代のことである。残された膨大な原稿は、死後ほどなく実妹のフェルスター・ニーチェの手によって強引に編集され、『権力への意思』の表題で姿を現すことになる。プラトン以来の西洋の理性（ロゴス）を中心とした形而上学の伝統に異議を唱えるこの大部の著作のなかに、例えば、言語にもとづく世界解釈の《多様性》といった現代思想の先駆となる考察を読み取ることができる。

現象に立ちどまって「あるのはただ事実のみ」と主張する実証主義に反対して、私は言うであろう、否、まさしく事実なるものはなく、あるのはただ解釈のみと。私たちはいかなる事実「自体」をも確かめることはできない。おそらく、そのようなことを欲するのは背理であろう。

・・・・・・・・・・・・・・・・

総じて「認識」という言葉が意味をもつかぎり、世界は認識されうるものである。しかし、世界は別様にも解釈されうるのであり、それはおのれの背後にいかなる意味ももってはおらず、かえって無数の意味ももっている。——「遠近法主義。」

これは481番（クレエナー版）のアフォリズムであるが、さらに600番でも、

世界は無限に解釈可能である。あらゆる解釈が成長の徴候であるか没落の徴候であるかなのである。

統一（一元論）は惰性の欲求であり、解釈の多様性こそ力の徴候である。世界の不安な謎めいた性格を否認しようと欲してはならない！

といった主張がなされている。また、事物「自体」を指し示すものとしての「言葉」という従来概念にたいして、

私たちの価値は事物のうちへと解釈し入れられている。

いったいそれ自体でのものうちに意味があるのであろうか？

意味は必然的に正に关系的意味であり遠近法であるのではなかろうか？

といった590番の主張は、「言葉」の《関係性》や《恣意性》という新たな言語観を示唆するものとも考えられる。加えて、これに557番での言明

事物の固有性とは他の「事物」にはたらきかける作用のことである。

すなわち、

この他の「事物」をなきものと考えれば、事物はいかなる固有性をもたなくなる。

言いかえれば、他の事物なき事物はない。

言いかえれば、「物自体」はない。

を重ねると、《世界》には、実は「物自体」が存在するのではなく、「力」（支配欲の衝動）をもとにした解釈者による差異的關係（＝遠近法）があるだけなのだ、という見解となる。

それまでたびたび激しい頭痛に襲われていたニーチェの終焉は突然に訪れる。1889年1月、トリノ市の路上でのことである。御者に鞭を当てられ

ている辻馬車の馬の首にニーチェはいきなり縋りつき、激しく嗚咽しながら崩れ落ちたのである。それから十年余り二度と正気に戻ることなく、この稀代の思想家は1900年の夏にこの世を去ることになる。原因としては若い時分に罹った梅毒によるもので、その症状も第三期に達していたという説がある。

このトリノでの事件は、同じようにショーペンハウアーの普遍的性欲動としての《生への意思》の哲学に深く影響を受けた、トーマス・ハーディのことを筆者に思い起こさせる。動物愛護に心を砕いたハーディには、次のようなエピソードが残されている。道で出合った荷車を引く馬の満眼に溢れた諦めの表情を、どうしても頭から払拭することができずに、自ら馬の亡霊となって人間に抗議するさまを、日記に書きつけたというものである。また、彼が代表作である『ダーバヴィル家のテス』や『日陰者ジュード』を執筆したのは、丁度、ニーチェ晩年の狂気の頃であった。そういえば、過酷な運命（「内在意思」）に翻弄されるこれらの小説の主人公も、小鳥やその他の小動物に対していたわりの心を抱く（虫けら一匹も殺すことのできぬ少女時代のテス、カラスを麦畑から追い払うことに逆らうジュード）人物として登場する。

ところ変わって、ニーチェが亡くなった年の秋も深まる頃に、浮かぬ顔をした一人の小柄な日本人が、ロンドンのヴィクトリア駅に降り立った。文部省より第一回の留学生として英語研究を命ぜられた夏目漱石である。滞在もほぼ終わらんとする頃に、「ナツメ、ハッキョウス」（夏目、発狂す）などといった（怪）電報が本国に届くほどであるから、漱石にとってこの留学はよほどの重圧であったにちがいない。心身ともにすっかり衰弱させる二年間の英国生活がようやく終わる。帰国後の彼には、ラフカディオ・ハーンの後任として第一高等学校教授、東京帝国大学講師の地位が与えられる。神経症が尾を引き、嫌々ながら英文学を講じていた漱石は、高浜虚子の勧めもあって小説を書き始める。ここに取り上げるのは、その二作目となる『坊っちゃん』であるが、大抵の人は学生時代に一度は手にしたこ

とがあるものと思う。好評だった『猫』に引き続いてこの作品が書かれるのは、明治39年(1908)3月であるから、漱石があっさりと教職を擲って東京朝日に入社する一年前のことになる。第五章は、赴任してまもない数学教師の主人公が、教頭の“赤シャツ”と腰巾着の“野だ”に釣りに誘われる場面から始まる。赤シャツが文学で野だが美術教師という人物設定がいかに漱石らしい。三人を乗せた釣船が沖へと向かう。

赤シャツは、しきりに眺望していい景色だと言っている。野だは絶景でげすと言っている。絶景だかなんだか知らないが、いい気持ちには相違ない。ひろびろとした海の上で、潮風に吹かれるのは薬だと思った。いやに腹が減る。「あの松を見たまえ、幹がまっすぐで、上が傘のように開いてターナーの絵にありそうだね」と赤シャツが野だに言うと、野だは「全くターナーですね。どうもあの曲がり具合ったらありませんね。ターナーそっくりですよ」と心得顔である。ターナーとはなんのことか知らないが、聞かないでも困らないことだから黙っていた。……すると野だはどうです教頭、これからあの島をターナー島と名づけようじゃありませんかとよけいな発議をした。赤シャツはそれはおもしろい、われわれはこれからそういおうと賛成した。

留学期間中に、漱石はまめに美術館などを(ナショナル・ギャラリーには少なくとも二回)訪れているので、コンスタブルとならんで19世紀英国を代表する風景画家であるターナーの作品を、実際に眼にしたことは容易に推測できる。また、『猫』の苦紗弥先生にそのモデルが窺えるが、漱石には(水彩)画の心得があって、ロンドンで水彩画展を見てその水準の高さに感心している文面(『漱石日記』)もある。ところで、小説のこの部分から「ターナー島」は松山市の沖合に実際に存在する島となる。現在も、ある篤志家が近年ますますひどくなる立ち枯れから「ターナー島」の松の木を守っているときく。このことは、芸術(文学)が本来は連続している自然の風景を切り込んで、“ある”風景を生じさせたことを意味する。つまり

絵画の経験にもとづく文学の視点による切り取りが、ここでは行われているのである。臆気で幻想的なターナーの絵画を知っていれば、茫洋とした光のなかに融け込む松の島の風情を思い浮かべると同時に、我々は取りも直さず芸術（作品）を通じて自然を眺めていることになる。

さて、英語の landscape という語は、現在は「風景」という意味で使われることが多いが、もともとは絵画における自然風景の描写を表すために用いられていた。原義はオランダ語の landschap に由来する画家の専門用語であった「風景画法」のことであり、17世紀に英国に招かれたフランドルの画家達（リュベンス、ヴァン・ダイク）によって持ち込まれた概念であるといわれている。ターナーもその経歴を、特定の場所の景観をあらわした（地誌的）水彩画を描くことから始めているが、18世紀の中頃の英国では、新たな感性で自然を見ようとするいわゆる「ピクチャレスク」(picturesque)の趣味から、水彩による景観画が盛んに描かれるようになる。またそのころ、グランド・ツアーの縮小版ともいえる「ピクチャレスク・トラヴェル」なる自然美を探勝する国内旅行の流行があった（これは現代も変わらないようだ）。自分達の経験をそのまま描いたものを見たいという市民階級の願望が、芸術による風景の客体化を促したのだともいえる。19世紀になってようやく風景画は絵画の一ジャンルとして認められるようになる。それまでの画壇には、絵画の主題によるヒエラルキー（宗教画または神話画→肖像画→風景画）があつて、風景画や静物画はもっとも低いジャンルのものとして扱われていた。神の投影に過ぎない自然は、欠陥だらけの価値の持たない不完全なものであつて、美の対象とはなりえなかつたのである。しかしながら近代科学が発展を極める19世紀は、その一方でロマン的な感性を希求する時代でもあつた。芸術家は新たな目で自然と接するようになる。いふなれば彼の内面（感情）を自然に融合させることによって、自然（宇宙）に新たな意味を付与するという考え方にたどりつく。

概して、18世紀末までのヨーロッパの文芸論は、アリストテレスのそれを連綿と受け継いできたものであるといつてよいだろう。例えば、エリザ

ベス時代を代表する宮廷人で‘miracle of the age’と称せられたフィリップ・シドニーの『詩の弁護』(Apologie for Poetrie)には、次のような定義がみられる。「したがって、詩は模倣の技術であります。というのは、アリストテレスはミメシス(mimesis)という言葉でそう呼んでいるのでありまして、つまり再現すること、模造すること、あるいは抽出することです。譬えていえば、話す絵画ということになりますが、その目的は教えかつ楽しませるということになりましょう」。ルネッサンス期には特に古典の忠実な模倣が推奨されることになるのであるが、同じ様な考えはシドニーより少しばかり時代を下ったシェクスピアにおいても見出すことができる。『ハムレット』の第三幕第二場である。ここは、たまたまエルシノア城の近くに巡業に来ていた旅の一座に、ハムレットが頼み込んで、叔父である現王クロードィアスによる父親(先王ハムレット)殺しを演じさせようとするところ。城の屋上に現れた父親の亡霊の話(毒殺)は果たして本当か否か、悩めるハムレットはぜひとも確かめねばならないという設定である。

ハムレット　　と言ってあまりにおとなしすぎるのも困る、そこはそれぞれの分別に従ってやってくれ。動きを台詞に合わせ、台詞を動きに合わせるのだ。一つだけまもってもらいたいのは、自然の節度を越えぬということだ、なにごとでもやりすぎれば芝居の目的からはずれることになる、芝居というものは、昔もいまも、いわば自然にたいして鏡をかかげ、善はその美点を、悪はその愚かさを示し、時代の様相をあるがままにくっきりとうつし出すことを目指しているのだ。(小田島雄志訳、下線は筆者)

シェクスピアの演劇論が開陳されるよく知られている場面である。当時の身体論からの《中庸》が演技の目標として説かれていることに気がつくが、この台詞においても、ほぼ模倣論が踏襲されていることがわかる。“芝居というものは自然にたいして鏡をかかげる”ということ、つまり媒体は違っ

ていても、芸術は自然を模倣 (*mimesis: imitation*) するというのがアリストテレスの文芸論の要点であるが、

叙事詩、悲劇、さらに喜劇、ディテュランボス、またはほとんどの笛や豎琴の演奏は、いずれも全体として見れば、模倣様式である。だが、同時に、それらは、それらのもちいる媒体の種類の違い、それらの対象の違い、それらの模倣の仕方の違いという三つのうち、いずれかの点において、互いに異なっている。

一般に詩が生まれる原因には二つのものがあったのは明らかであるが、それらはいずれも人間の自然な性質の一部である。模倣は子供時代から人間にはつきものであって、人間が下等動物より優位な点のひとつは、人間がこの世界で最も模倣力に富む生物であり、まず模倣によってものを学ぶということである。さらに、すべての人間が模倣されたものに喜びを感じることにもまた、人間の本性である。(『詩学』)

世界(自然)が先にあって芸術がそれを映し出すということには、世界は理性によって認識されるイデア(真理)を原型とした模造であるという前提がある。言い換えると、自然の秩序だった動きのなかに理性的な表現をギリシャ人は見るわけであるが、この理由によって、芸術は自然を模倣することによってイデア(真理)からさらに遠ざかるものとして、師匠のプラトンは(理想)国家から詩人を追放することを宣言した(『国家』)。対して、弟子の方は、世界(現象界)の背後にある真理(規範)を模倣によって写し取る芸術に、肯定的な評価を与えた。そこでよく引合いに出されるのが、文芸(特に悲劇)は恐怖と憐憫を引き起こすような行為を模倣しなければならないが、それによって観る者の心を浄化(*catharsis*)する作用が伴うというものである。また上述したシドニーの定義でみられるような、“教えかつ喜ばす(為になって楽しい)”という道徳的な効用も力説されるようになった。

S. T. コールリッジが『文学評伝』 (*Biographia Literaria*) のなかで、「詩人は想像力 (imagination) という名で呼ぶ総合的、魔術的な力によって、一つ一つの精神能力を互いに混ぜ合わせ、いわばそれを互いに溶かしこんでしまうような調和的統一の趣と精神とを放散する」であるとか「想像力こそ、すなわち至るところにおいて偏在し、すべてを優美にして英知的な全体へと創りあげる霊力である」と述べた頃には、既に文芸の創作原理に重大な変化が起きていた。模倣 (imitation) から創造 (creation) への転換、いわゆる自然を写し出す鏡 (mirror) から自ら光を放つ想像力のランプ (lamp) へのそれである。この考えは前代の人々には思いもよらぬことであった。古典主義時代における文芸論の中心は当然ながら模倣論にあり、自然 (nature) のなかの普遍的な秩序を志向することが、人間の本性 (nature) であるとされた。自然の秩序は理性 (reason) の表れであって、人間性 (human nature) と理性とはイコールであった。それと同時に自然は理性を反映する社会秩序のことであるとも考えられていたのである。このことを (新) 古典主義の泰斗である A. ポープによって確認してみよう。

First follow Nature, and your judgment frame

By her just standard, which is still the same:

Unerring Nature, still divinely bright,

One clear, unchanged, and universal light,

Life, force, and beauty, must to all impart,

At once the source, and end, and test of Art.

(*An Essay on Criticism*)

(まず自然に従え、そして常に同一なる

自然の正しき基準によって判断力を培え。

誤ることなき自然、それは常に神々しく輝き、

明るく変わることはない普遍の光であり、

すべてのものに生命、力、美を分け与え、

同時に芸術の源であり目的であり尺度である。）

ご覧のように、自然は不変かつ普遍的であり誤謬なきものであると詠われ、自然に従うこと（模倣）で、それがもつ正しき規範によって判断力（≡理性）が養われるとされる。続いて、芸術は自然から正しい糧（題材）を得て、それを真正な作品に統括するといった調子で論は展開される。

ところで、自然を模倣するためにはそれを「観察」することが必要とされる。ルネッサンス以降の自然科学に助長された「観察」という方法は、自然のなかに法則性を求める一方で、個別のものにたいして眼差しを向ける態度を育むものとなる。個々の人間が、自然のなかの個々の事物を観察し、その独自性に気づき始めたことが、新たな感受性を生み出す下地となるのである。天上の創造主であり自然の支配者の英知の表現であった、キリスト教の自然観の根底が徐々に軋みはじめ、人々の興味の対象が天上の世界よりも現実の世界に移っていく。元来が神学用語である creation（「創造」）の意味は、人間と自然が神によって無から創造（creatio ex nihilo）されたというものであった。ところが、imagination（「想像力」）とは“あらゆる人間の生きる力であり、またその知覚の一番最初の作動者であり、かつ無限の「神」（I AM）における永遠なる創作作用を、有限の心の中で反復するものでもある”といったコールリッジの定義をみると、「創造的想像力」（creative imagination）を操る詩人は（いつの間にか）神と同様の役割を担わされるのである。imagination の語義も 18 世紀頃になると聖書での 'scheming, planning, devising' といった用法ではもはや使われなくなる。さらにロマン派の第二世代である P. B. シェリーの『詩の弁護』（*A Defence of Poetry*）においても、“かぞえること”すなわち分析の原理である「理性」にたいして、「想像力」のほうは

……独自の光でそれらの想念を色づけるように働きかけ、それらからちょうど元素から構成するように、それぞれのうちにそれ自体完全という原理を含む別の想念を作りあげる精神と考えることができる。想像力

は“つくること”すなわち総合の原理であり、天地・万物そのものに共通する諸形態を対象とする。

といった働きをするものであるとされる。そして人類の起源と時を同じく誕生する詩は、まさしく「想像力の表現」であり、「詩人は計り知れぬ靈感の秘儀を説く司祭である、未来が現代に投げかける巨大な影を映す鏡である」などと賞揚され、最後に、「詩人は非公認のこの世界の立法者 (the unacknowledged legislators of the world) である」という有名な言葉となる。

同性愛の咎で二年間入獄していたオスカー・ワイルドが、英国を追われヨーロッパ各地を彷徨ったあげく、パリの安宿でその惨めな最後を迎えたのも1900年の晩秋のことであった。死因は梅毒からくる脳膜炎であるといわれているが、はっきりしたことではない。“英国の近代(文学)はワイルドから始まる”として、吉田健一はその「ワイルド」論を始めるのであるが、我々はこの「近代(文学)」というところを「モダニズム」という言葉に置き換えてもよからうかと思う。彼はワイルドの思想を語る時、『意向集』(Intentions)に収められている評論「芸術家としての批評家」(The Critic as Artist, 1890, 雑誌『19世紀』初出)を取り上げるだけで十分であるとしているが、ここでは執筆年からみてその結論部ともなる「嘘の衰退」(The Decay of Lying, 1889, 同)のほうを先に見てみたい。論文はシリルとヴィヴィアンというワイルド自身の息子達の名を採った人物の対話で進められるが、この二人は(特にヴィヴィアンは)文字どおりワイルドの分身と看做してよいだろう。「芸術が想像力という手段を放棄するときそれは一切を放棄するのだ」とヴィヴィアンは述べたあとに、この時期に華やかなりし通俗劇(メロドラマ)——生身の人間をそのままに描く、もっぱら写実(主義)をむねとする——の隆盛は、「模倣的手段をもって創造的手段に代用したこと、そして想像力という形式を放棄したことの必然的な結果」として現われたのだと説く。次いで二人の会話は佳境に入る。

シリル その理論は確かにとても好奇心を唆るものではあるが、しかしそれを完全にするためには「自然」もまた、「人生」に劣らず、「芸術」の模倣である、ということをきみは示さなければいけないよ。それを証明する用意ある？

ヴィヴィアン おいきみ、ぼくはなんだって証明する用意があるんだぜ。

シリル 「自然」は風景画家のあとを追うんだね、それじゃあ、そしてその効果をかれから学ぶわけ？

ヴィヴィアン そのとおり。印象派からでなくて、どこから、街路へ這いおりてきて、ガス燈をぼかし家々を奇怪な影に変える、あのふしぎな褐色の霧を得るのだ？……というのは「自然」とは何だい？
「自然」とはぼくらを生んでくれた大いなる母なんかじゃない。それはぼくらが創ったものなんだ。それが生命によみがえるのはぼくらの脳髓の中なんだ。ぼくらが見るからこそ物があるのであり、ぼくらの見るもの、またその見方は、ぼくらに影響を与えてきたその「芸術」に依存するのだ。あるものを眺めるということはあるものを見ることとは大違いなのだ。ひとはそのものの美を見るまではなにもものをも見てはいないのだ。美をみるとき、そしてそのときにのみ、ものは生まれてくるのだ。現在、ひとびとは霧を見ている、だがそれは霧があるからではなく、あのような効果の神秘的な美しさを詩人や画家が教えてくれたからなのだ。ロンドンにはもう何世紀も霧があったかもしれない。あったとっていい。でもだれひとりそれを見はしなかったし、だからぼくらはそれについてなにも知らない。それは「芸術」によって考え出されるまで存在しなかったのだ。

(西村考次訳、下線部は筆者)

遣り取りの要点は、現実世界（自然）は芸術によって取り込まれることによって分節（相互に関連づけられて構成）された世界となるということにある（以前に触れた『坊っちゃん』の部分の説明を思い出してもらいたい）。

とすると、芸術家は現実には虚構の意味を与えることにより制作せねばならない、つまりこの時代の文学の陳腐さは「嘘の衰退」にあるという評論のタイトルと繋がる。また「現実を許容する芸術家はいない」というのがニーチェの主張でもあったが、このような見方——たとえ19世紀末の合理主義や進歩主義の行き詰まりにたいする審美主義者の冷笑であるにせよ——芸術は世界（自然）を模倣するという（古典的）芸術観を逆転して、世界こそが芸術を模倣するという洞察は、続く世紀に大きな意味をもたらすことになる。

「芸術家としての批評家」のほうもまた、アーネストとギルバートという二人の人物の真面目な (earnest) 二部構成の会話からなる。この長大な論文の内容は多彩であるが、例えば第一部では、芸術の本質は「内容」よりも「様式」にあるとし、世紀末の外表面のみを模倣する写実主義や具象主義の手法を、「たった一つしか伝えるべき内容をもたず、それを伝えてしまうと啞になり不毛となるようなもろもろの自明な芸術の様式」であると拒否し、「幻想や気分を暗示し、その想像力にあふれる美によってあらゆる解釈を正しいとはするが、どの解釈も決定的なものにしないような様式」を審美的批評家は求めるのだと述べられる。また主な論旨としては、批評自体がひとつの芸術であり、芸術創作には批評能力が含まれている、「『批評』とは実は語の最高の意味において創造的なのだ」ということが上げられる。吉田の「ワイルド」論では、第二部の「そうだよ、アーネスト。観照の生活、なすことではなくてあること、しかも単にあることではなく、さらになることをその目的とする生活——これこそ批評精神がわれわれに与えるものなのだ」という部分が着目される。つまり、文学の役割は認識することであり、認識することがこの世界に任意の一点として存在することにならざるを得ないということになり、近代文学の場合その手段が「言葉」であるのだから、言葉自体が問題とならざるを得なくなるという帰結である。さらに吉田は次のように続ける。

詩人にとって、世界はこれを言葉で表現するためにあるものならば、

その表現を得たと信じる時に詩人は世界を認識し、そこに自分を見出す意味で詩人は世界に存在する。マラルメは葉が金色に変わった森を、秋が地上に打ち合わすシムバルの最初の音という形で認識し、その形で森が彼には存在することが、そこに彼がいることの実証にもなった。

(『英国の近代文学』)

この件は、すぐ前に引用した「嘘の衰退」におけるヴィヴィアンの趣意の繰り返しであることにすぐに気付かれたと思う。さらに筆者は「芸術家としての批評家」の第一部に戻って、「批評」の意味に続いて次のように展開されるギルバートの意見

……それは——さしあたり少なくともこう考えておこう——芸術家の真意を発見することおよびそれを究極のものとして受け入れることに局限しない。そしてこの点でそれは正しいのだ、というのはおよそ美しい作品の意味は、少なくとも、それを作った人間の魂のなかに存するのと同じだけ、それを眺める人間の魂のなかに存するからである。いや、その美しいものに無限の意味を与え、それをわれわれにとって驚嘆すべきものとし、それを時代との新しい関係にのなかに置くのはむしろ眺める人なのであり……

に瞠目する。というのもこの部分は、芸術作品において芸術家の作意がその唯一の意味であるというものから、解釈者の《主体性》あるいは意味解釈における《恣意性》というそれへと移行する考えを窺わせるものだからである。19世紀から20世紀への変り目において、言語を通して世界を知るといったそれまでごく当たり前とされた見方が失われ、認識の純粋な客体としての言語というものに人々は直視せざるを得なくなった。要するに人々は言語とともにではなく、言語について考え始めるのである。

ここからテーマを移して言葉について述べることにするが、差し当たっ

て言葉というものを、それを含んだ記号の一部と考えることにしよう。先ず言葉といえば、ふつう事物を指し示すものであると考えるかもしれない。つまり、Xという「モノ」が実体として先にあって、次にYという「コトバ」がそれを指し示すといった具合であるが、果たしてそうなのであるか？

ところで、やはり20世紀の変わり目に記号論(semeiotic)という学問(分野)が登場するのであるが、その先達の一人であるアメリカの記号学者 C. S. パースの理論のさわりを紹介してみたい。彼の考えによると記号は対象との関係によって次の三種類(三項関係)に分けることができる。(1)「アイコン」(Icon, 写像), (2)「インデックス」(Index, 指標), (3)「シンボル」(Symbol, 象徴)である。(1)の「アイコン」は肖像画が肖像中の人物を表すような主として類似的な関係にあるものであり、(2)の「インデックス」は黒雲が雨、煙が火、ノックの音が訪問者を表すといった因果関係や近接的な関係にあるもの、(3)の「シンボル」は「犬」、「狼」、「りんご」などといったごくふつうの名辞的な記号のことであり、音声と文字のような約定的な関係にあるものである(ここで「シンボル」(象徴)は、例えば、「鳩」が「平和」の象徴であるといった意味の象徴とは異なるものであるということを断っておく)。またパースの卓見は、人間の認知(意味作用)の過程は「アイコン」→「インデックス」→「シンボル」と発展的に進むものであるということにある。この三項をみると、(1)の「アイコン」と(2)の「インデックス」は、自然法則的であり一対一の記号関係つまり「有契性」(motivated)にあるが、人間だけにあり動物には見られない(3)の「シンボル」は、社会法則的であり「無契性」(unmotivated)にあって、そのことにより有限個の組み合わせから無限個のものを生み出すことができるものとなる。しかしながらパースの記号論では、先行する普遍的概念や対象物に対応する(透明な)道具として言葉が捕らえられているので、総じて「古典的記号としての」言語観といえそうである。そしてこのような見方は、丁度、聖書の『創世記』のなかでアダムが動物たちに名前を与えた(「主なる神は、野のあらゆる獣、空のあらゆる鳥を土で形づくり、人のところへ持ってきて、

人がそれぞれをどう呼ぶか見ておられた。人が呼ぶと、それはすべて、生き物の名となった。)」ように「言語名称目録観」などと呼ばれる。

パースと同時期に洋を隔てたヨーロッパに、従来の言語観に疑問を投げかけたもう一人の記号論(semiologie)の創始者がいた。これまでの言語観を180度変えたともいわれるスイスの言語学者フェルディナン・ド・ソシュールである。彼が余り気の進まないままに一般言語学の講義を担当したのは、故郷のジュネーブ大学での22年間に渡る学究生活の最後の数年間(1908-13)であった。その構想はかなり早くから暖められていたようではあるが、三回に分けて行われた講義は全て未完に終わり、受講生も五〜十名程度といった有様であった。授業を休まなければならぬほど病(喉頭癌?)が悪化したのは1912年夏、そして年があけた二月に春を待たずしてソシュールは55歳でその生涯を閉じる。没後三年目にして弟子のバイイとセシュエ(彼らは実際には講義を聞いていない)によって、残された学生の講義ノートをもとにした『一般言語学講義』が出版される。この著作が世界のどの国にも先駆けて小林英夫氏によって日本語に翻訳(岩波書店)されたのは、氏の慧眼にあったというべきであろう。そもそも『講義』が受講生のノートから編纂されたことから、最初からその内容に懸念が生じていた。1955年に遺族の手によってソシュールの手稿『原資料』が発見される。それをもとにゴデルやエングラーという人達によって注釈版や校正版が出され、ソシュールの自身の考えが徐々に明らかとなっていくのである。ちなみに、最も詳細といわれるコンスタンタンによる『第三講義』のノートが今年(平成15年)邦訳出版(エデット・パルク社)された。

E. カッシーラーは、ソシュールの業績を物理的世界における観念をかえたガリレオのそれとも匹敵すると賞賛する。その考えを一言でまとめると、概念や対象物が生まれるのは「言葉」によってであるということにある。ソシュール以前では、あらかじめ分断された「モノ」が実体として先にあって、それに名称としての「言葉」が与えられているとされていた(言語名称目録観)。ところがソシュールからは、「言葉」のほうが境界のない「モ

ノ」をその連続する世界から切り取る(分節, 関係づける), つまり概念化しているとされる。例えば, 「犬」と「狼」という言葉を取り上げてみよう。我々はこの二つの動物を普通に区別しているが, もし狼がいない文化圏の人が初めて狼を見たら一体なんと呼ぶであろうか。(犬のいない文化圏はあまり考えられないので)「犬」という語に取り込まれて, やはり「犬」と呼ぶか, せいぜい「野生の」「犬」とでも呼ぶのではなからうか。もう一つしばしば引かれる「虹」の例。日本人は「虹」を七色とするが, 英語圏の人は六色であり, アメリカ・インディアンのある部族では三色, 極端になると二色しか識別しないアフリカの部族もいる。視覚能力があらゆる民族に共通であり, 全く同じように「虹」を見ているのにもかかわらず, こういったことは一体なぜ起こるのであろうか。このことが示すのは, 同一の現実世界を異なる言語が(言語が異なるゆえにそれを取り巻く世界を)それぞれ別に区切って概念化しているということに他ならない。つまり日本人の場合では, 「七色の虹」といった日本語の表現が我々に虹を七色に見せるのであり, この表現は慣習化されたものとして爾来受け継がれてきたのだといえる。

思想は, それ自体, まるで星雲のようなものであって, その中では必然的に区切られているものは一つもない。あらかじめ確立されている観念などというものはなく, 言語が現れる以前には, 何一つ判別できるものはない。

思想というこの漂い浮かぶ王国に対して, 音の方は, それだけであらかじめ確立された本質体を呈しているだろうか。いや, これもまた同じである。音の実体といえども, 思想以上に固定したものでなければ, 堅固なものでもない。(『一般言語学講義』)

ソシュール理論の基本原理は, 言語(記号)は《恣意的》(arbitraire)なものであるということにある。言語は実体(「モノ」)との必然的なつながりはなく, (それは歴史的・社会的人為という意味で非自然であって)ある

言語を話す集団が決めた作り事なのである。さらに言語は思想と音との結びつきから成り立つが、記号内の思想と音の関係も同じく恣意的である。上の例でいえば、今まで「犬」を [inu] と呼んでいたものを、何らかの理由でその一部を「狼」として [ohkami] と呼ぶことに決めて皆が(ある言語集団)が使用することにしたとしても、それはそれでかまわないのである。

ソシュールは言語記号(シーニュ, signe)を次の二項から成り立つと考える。言葉の表現部分、つまり音の部分であるシニフィアン(signifiant, 「意味するもの」: 能記)と言葉の意味の部分であるシニフィエ(signifié, 「意味されるもの」: 所記)である。この両者シニフィアンとシニフィエは、物理的な音と言語外の現実というものとして別々の実体を合体させたものではなく、相互依存関係にある心的(概念的)な複合体であるのだが、「inu: 犬」—「ohkami: 狼」の例のように常に安定した構造を持つものでもない。

言語はまた、一枚の紙にもたとえることができる。思想は表であり、音は裏である。表を切断すれば、必ず裏も切断される。同様に言語においても、音を思想から切り離すことも、思想を音から切り離すこともできない。理論上の目的のためにこの二つを切り離すとしても、それは純粋な心理学か純粋な音声学の仕事であって、言語学ではないのである。

したがって言語学の仕事は、音と思想が結合する境界領域で行われることになる。ここの結合は、形式を生み出すのであって、実質を生み出すのではない。

ここの『講義』の部分とを合わせて再度説明すると、言語記号(シーニュ)はあらかじめ別々に存在する二つの実体を結び合わせたものではなく、シニフィアンとシニフィエはシーニュの画定(区切る)とともに生まれ、互いの存在を前提として始めて存在する。シーニュは個人の自由選択(自分勝手)に委ねられているという意味での恣意性ではなく、事物や概念との関係において恣意的であるということになる。さらに、原理的にはいかに

恣意的であろうとも、出来上がったものとして現存する言語は、必然的（慣習的）なものとして私たち一人一人に押し付けられているのである。

ソシュールは、言語は積極的事項のない（混同されない程度 of 関係を有する）差異の体系であるとする。だから記号（シーニュ）の総和がそのシステムを作り上げているのではない。言語は恣意的であり、また差異の体系であることを例示すると、先ず我々は「パン」（食べ物）というものに[p][a][n]という音を（恣意的に）与えているのであるが、「パン」と聞くと、「パン」そのもの（実体）から出てくる感覚ではなくて、「パン」という言語記号の音から出てくる感覚として我々は捕らえていることがわかる。さらに「パン」という語の実際の音調は人によってかなり異なっているが、「パン」([pan])であって「バン」([ban]：「晩」)や「ハン」([han]：「判」)でなければ判別できるのである。いやむしろ異なっているからこそ判別できるといってよいだろう。また英語では bled—bread, lead—read, led—red を l [l] と r [r] の違いで区別しているが、[l] と [r] の違いがない日本語では区別できないということになる。J. カラーはその『ソシュール』論で、言語がその差異によっていることの好例を上げている。ここに仮に brown（褐色）という色を知らない人がいるとする。その人に brown という語を説明する場合に、brown 色のものをいくら見せてもその色を理解しないという。brown（褐色）と red（赤）、brown（褐色）と tan（黄褐色）、brown（褐色）と yellow（黄色）などが異なるということを認識させることによって、初めてその人は brown という色を理解するのというのである。再び『講義』から引用してみよう。

もし言語記号が差異とはべつのものからできていたとすると、単位と文法事実とは混同することはないはずである。けれども言語はそのあるがままのものであるから、これにどの側からぶつかってみても、なんら単純なものを見出さないであろう。いついかなるばあいにも、たがいに規定しあう辞項のこの同じ複雑な均衡がある。いいかえれば、言語は形態であって、実体ではない。人はこの真理をいかにふかく体得しても充

分ということはない；なぜなら、われわれの用語法の誤りはすべて、言語上の事がらを示すわれわれの不正のやり方はすべて、言語現象のうちに実体があるとする不用意の想定に由来するからである。

言語は実体ではなくて関係的なものであるということを、ソシユール自身の例に倣って説明しよう。チェス好きの彼はナイトという駒のことを取り上げる。この駒の価値はチェスというゲーム体系のなかで、他の駒（ビショップ、クイーン、ポーンなど）との関係において価値を担うのであって、即時的な価値（つまり実体としての）をもつものではない。従って、駒の材質（木、象牙、コンピューターのゲーム画面）が何であっても、またその形状（大小、粗雑・精緻）がどうであっても、その価値は少しも変わらない。早い話が、子供の頃に（日本）将棋に興じたときに、18枚あるはずの歩（ふ）が一枚足らなくて、（ボール紙かなにかを用いて）歩のように切り取ったもので代用して遊んだ経験は、どなたにもあるのではなからうか。さらにもう一例。ジュネーブ～パリ間の8時30分発の急行列車を想定してみる。この列車は、車体や乗員またその乗客がそのつど代わって運行されるであろう。それでもやはり、この列車がジュネーブ～パリ間の8時30分発の急行であることには変わりはない。また何らかの事情で列車の出発が10分遅れたとしても、乗客はやはり8時30分の列車に乗ったと言うであろう。この急行列車は時刻表という体系のなかに位置づけられているからである。これらの例は、言語がネガティブな差異の体系であり——違いが分かればよい——構成要素である言語記号は体系内に位置づけられて、自らの価値を諸関係のなかで現すことを示すものである。そしてそこに働くメカニズムを研究することが、後に構造主義と呼ばれる方法の基本姿勢となる。このようにソシユールの功績が、長いあいだ自明とされてきた実体論的な言語観（ひいては世界観）を、関係論的な言語観へと覆したのである。

ここまでは言語記号についてもっぱら述べてきたが、文（デスクース）レベルにおいてもこの考えは適用されるので少し触れておく。言語はラ

ング (langue) とパロール (parole) との相互依存関係にあるという、ソシュールの第二原理である。パロールとは、特定の話し手がある状況で発した具体 (顕在) 的な発話のことで、あくまでも個人的なものといえる。一方、ラングのほうは、話し手の発話を可能にする潜在的な規則体系 (平たく言えば文法) のことであり、こちらは社会的な制度のことになる。言語はこの二つの関係の総体であり、やはり構成する要素の価値は他の諸要素との関係によって決定される。例えば、I am tired. というとき、パロールにおいて I は、実際の発話者 (Tom, Jack, Mary など) が異なるが、ラングの体系内においては、I は誰にも言及していないのであって、ただ you, he, she との区別の結果であり、I はただ「話し手」としての意味だけを持つということになる。

ソシュールはそれまでの表層的な特徴を事例ごとに考察した個別言語学の方法から脱却し、ラングとパロールに分岐する方法をとったのであるが、とりあえず彼は言語研究の対象をラングに限定した。これがもつ意義は、ラングが社会制度の一つばかりではなく、社会さらに文化総体が一つのラングとして見通す人間学的な認識にある。世界を体系として捉えそのメカニズムを解明する手法は、その後、R. ヤコブソンの音韻論 (そこでは《音素》がラングに相当する) や C. レヴィ・ストロースの構造人類学 (《神話素》) さらに下って R. バルトなどの構造主義文学批評となって引き継がれる。ソシュールの思想にはヨーロッパ伝統の言語 (理性: ロゴス) 中心主義に対する疑念がある。近代に至るまでヨーロッパ社会は、主として理性的精神に支えられた意識世界を形成してきたといっても過言ではない。デカルト、カント、ヘーゲルと連なる哲学の系譜において、何れも (健全な) 理性を前提とし、かつその結論としてきた。ところが、理性は人間の持つさまざまな能力の一部に過ぎない (S. フロイト) にもかかわらず、理性的精神はほかの能力と無関係な (自立的な) 実体とされ、真理や本質といった衣を纏ったのである。かようにヨーロッパの思想は、理性に支えられた実体論に基づくものであり、その基準枠から外れるものは異常なものとして排除 (M. フーコー) してきた。しかしながら思考を支える言語は、ソシュール

が暴きだしたように、形式であり実体ではないのである。

最後に筆者の最も関心があるところでもある文学批評について述べてみたい。20世紀はじめまでの文学批評の方法は、いわゆる「内容主義」とでも呼ばれるものであった。それは、文学作品が先にある、その作品を通して（ある意味で「飛び越えて」）人間と社会の関係を考察するものであったので、作品そのものよりも、作者、時代、思想などの外部に向かうものであった。さらに、作品の周辺の資料などの収集により《趣味の規範》や《天才の概念》（特にロマン主義時代）などを持ち出して、権威的な評定を下してきた。しかし、近年の（ポスト）構造主義文学批評においては、テキスト（作品という語は既に慎重に避けられる）そのものを研究対象とすることにより、作品を言語的な対象とする批評は、テキストそのものの性質と対峙することになる。ここでは、従来のように作品の個別的価値ではなくて、文学の一般的特性（法則）が考察されるのであるが、ソーシャルがパロールの向こうにある抽象的存在ともいえるラングの研究に拘わったことと一致する。文学批評がこのように「内容主義」から「構造主義」に転じたことは、これまでに述べてきた実体論から関係論へのパラダイム・シフトを意味する。構造主義批評においては、テキストの個々の文章は一対一に対応した固定した（唯一の）意味があるのではない、読者がそれと関係することによって始めて意味が生まれるという立場をとる。要するに、テキストを意味させるのは読みの行為、すなわち読者との関係ということになり、テキスト作品の複数解釈に道を開くものとなる。

小説『薔薇の名前』でその名が良く知られるようになったU. エーコは、ボローニャ大学の記号学担当の教授である。彼は情報理論から作品解釈における意味の多様性に着目する。芸術作品の情報伝達は、通常のコミュニケーション秩序と異なって、その情報量が増大する。

……一方、これらの新しい音楽作品は、完結した一定のメッセージにおいて存するものでも、一義的に組織された形において存するものでもなく、

解釈者に委ねられたさまざまな組織化の可能性において存するのであり、それゆえ、一つの所与の構造的な方向で再生され理解されることを求める完成した作品としてではなく、解釈者によって美的に享受されるその瞬間に完成される開かれた作品として提示されるのである。

『開かれた作品』からのこの引用部分は、音楽芸術についての言及であるが、文学にも即応することは言うまでもない。エーコは、作品とは作者の意図を一義的に読み解く“閉ざされた”ものではなく、メッセージの多様性を読者の解釈の自由へと“開かれた”ものであると主張する。

『タイムズ文芸付録』で、構造主義を言語学の方法を踏まえて文化の産物を分析する方法であると定義し、その後コレージュ・ド・フランスで文化記号学の教授を務めたR.バルトによると、批評家の役目とは、作品の隠されたいわば過去の真理を発見するものではなく、我々の時代に理解できるものを表白することにある。彼の批判はこうである。これまでのいわゆる講壇的な文学批評においては、文学作品を外部にある何かの再現であるとしみなすので、作品の外にある作者の世界やその周辺との関連によって説明することに始終するだけである、つまり、作品にはその作品の絶対的な創造者としての作者がいて、読み手の営みといえ、作者の意図を真実のものとして読み解くことであると。ここには明らかに作者の意図なるものが先んじてあるという実体論が認められる。いうなれば、作者が生産者であり、読み手は一元的に作者の考えを解明する消費者としての存在にすぎない。他方、バルトの内面的な文学批評では、作品が何を意味するのかを探ることではなく、いかにして作品の意味が生じるのか、またいかにして意味が受け入れられるのかといったことを明らかにすることにある。作者のほうも書くという様式・行為（エクリチュール）によって初めて意味を生じさせるテキストを創り出すのであって、彼が書く以前に既に完結したものとしての何物かを、単に言葉に置き換えるだけではない。読者のほうも読みを可能にするコードを具体化する積極的な役割を担うのである。テクス

トに接近する主体としての読者は、

すでに、それ自身、他のテキストの複数性であり、無限のコード、あるいは、もっと正確に言えば、見失われた(その起源が見失われる)コードの複数性である。……主観性とは充実したイメージであり、人は私がそれでもってテキストを充満させると思っているが、その豊かさは偽造されたものであり、わたしを形成するすべてのコードの航跡でしかない。したがって、わたしの主観性とは、結局、類型の普遍性そのものである。

(『S/Z』V 読書, 忘却)

そしてバルトはついに、確かに作品は作者のものであるかもしれないが、テキストは読者に属するものとして、大胆にも生産者である作者に死の宣言を下す。

われわれは今や知っているが、テキストとは、一列に並んだ語から成り立ち、唯一のいわば神学的な意味(つまり、「作者=神」の《メッセージ》ということになる)を出現させるものではない。テキストとは多次元の空間であって、そこではさまざまなエクリチュールが、結びつき、異議をとえあい、そのどれもが起源となることはない。テキストとは、無数にある文化の中心からやってきた引用の織物である。

(『物語の構造分析』「作者の死」)

価値のあるテキストに切り込む読者は、読みという行為(エクリチュール)によって自身によるテキストと世界とを絶えず再創造する存在となり、テキストのほうも多元的意味解釈の可能性を孕むものとなる。「文学作品=労働において重要なのは、読者をテキストの消費者ではなく、テキストの生産者にすることである」とバルトは言う。“テキストが無数の文化の中心からなる織物”であり、読者のほうもすでに“複数のテキストから成り立つ”存在であるとなれば、テキストでは読者の読みによって常に新たな解釈

が生み出され、その意味は決定されることなく常に先送りされる。(文学のテキストにおいては、シニフィアンとシニフィエは最大限に流動的な関係にある。)バルトがこのように完結する知の秩序を警戒するのは、「完結された言表はすべてイデオロギー的となる危険をはらむ」(『テキストの快楽』)からに他ならない。まさに文学(エクリチュール)は、

テキスト(およびテキストとしての世界)に、ある《秘密》、つまり究極的な意味を与えることを拒否し、反神学的とでも呼べそうな、まさしく革命的な活動を引き起こすのである。というのも、意味を固定することを拒否することは、要するに、「神」や「神」と三位一体のもの、理性、知識、法を拒否することだからである。

というのが「作者の死」の結論であるが、ここにはニーチェの思想が深く影響していることは、バルトの告白どおりである。ここに至って、かつて作品とはその読者がただ単に作者の意図を読み解くものであったものが、それが今や逆転して、読者のほうがテキスト(作品)に意味を与えるものとなった。

20世紀前半に活躍したモダニズムの作家達(T. S. エリオット, J. ジョイス)の考えは、いかにも“自然”に見える歴史的時間の(直線的な因果関係)連続・発展や秩序に基礎をおかず、循環的時間(ニーチェ)を意識するものであった。(序列的な)時間形式よりも空間形式を志向したことは、通時的なものよりも共時的なものに焦点をあてたソシュールの考えと一致する。また彼等は客観から主観(つまり意識)へ(フッサール)、合理的なものから非合理的なものへ(フロイト, ユング)と向かった。その文学手法においても、「言葉」をことさらに意識した——異質なものを同時に提示する隠喩的技法を駆使するものであり、その作品は確かに、“無数の文化の中心から綾なされる織物”と呼ぶのに相応しいものであった。最後にやはりモダニズム文学の大家である W. B. イェイツの詩の一部を引用すること

にするが、この詩の結句の“舞”と“踊り子”の関係を、ソシユールのシニフィエとシニフィアンとのそれと比べて、両者は決して切り離せないものであることを想起して読んでもらってもかまわない。なにぶん、テキストを解釈するのは他ならぬ読者なのだから。

労苦は花開くこと、踊ることである郷では
肉体は魂をよろこばすために損われはしない。
美はみずからの絶望のなかから生まれはしない。
かすみ目の叡智が深夜の燈火から生まれはしない。
ああ、栗の樹よ、大きく根を張り花咲くものよ、
おまえは葉なのか、花なのか、幹なのか。
ああ、楽の音にのり揺れる肉体よ、煌めく瞳よ、
どうして踊り子を舞と切離し得ようか。

(「学童のあいだで」 鈴木弘訳)

*本稿は、平成15年秋に行われた北海学園大学人文学部主催による「第11回市民公開講座」において、筆者が口演したものをその骨子としている。ただし表題を『モダニズム雑考』と変更した都合もあって、一部加筆、修正を加えていることをお断りしておく。