

## 「欧米の文学」についていかに授業するか —— 作品を情報の集まりと見た場合 ——

海老澤 君 夫

文学についていかに授業するか、つづめていえば文学教育法、聞いた人は誰でも大仰な表題、分を越えた表題だと思うだろう。このことは容易に想像できる。しかし我々ドイツ語教師の間にはドイツ語教育法云々という表題の論文もあり、しかもそれが増える傾向にあるのだから、文学教育法といっても今は必ずしも奇異ではあるまい。欧米の文学作品にほとんど触れたことのない受講者に「欧米の文学」を伝えるという授業が我々にもまわってき、さらに「ドイツ文学」関係の専門の授業でさえ作品をあまり、というよりこれまたほとんど読んでいない受講者を相手にするなど、ドイツ語教育法より文学「教育法」の必要性を感じることが多いからである。もちろん実際の授業ではその時々を受講者を相手にするのであり、どんな「教育法」でも直接それに沿っては授業できない。又あえてしたとしてもその効果がいつも現れるとはいえないのだ。しかしそれならば何故そのようなものを公にするのか。一つはそれであっても授業にははっきりした軸を持っているのといないのとではやはり違うということ、そしてもう一つは後で触れるように、同じような立場の多くの同僚とのコンセンサスを得るには、誰かが先ずたたき台を造らねばならないと思うからだ。

ここでいう文学とは主として欧米の文学をいう。すなわち我々が担当する半期15コマの教養科目「欧米の文学」の文学である。ここではまずは欧米の文学作品の紹介をしなければならない。欧米にはどんな作品があるか、それらの作品はどんな伝統の中で作られてきたのか。それらはどんな特徴を持っているか等々……。しかし実際はそこまではいかず、どんな作品があるかで終わってしまうことが多い。そしてそれでもいいのだと思う。それ以上は多くの場合我々の力量からしてかなり無理なことだし、仮に無理に何かをやったにしてもあまり意味のあることとは思われないからだ。そこで語られることは受講者には最初から知識として伝えられよう、そして文学が知識の寄せ集めにとられかねない。文学は確かに作品を読むだけではなくいわゆる文学研究を含む、そしてそれが主だという人もいる。いずれにせよそこでは相応の知識が必要なのだが、その研究にあつてさえ一番の土台はやはり作品を読むことなのだ。それ故それがされていない時は先ずそうすること、つまり作品を読むことが文学のすべてとなる。加えてこれが教養科目であることを考えると、この授業で最も大切な事は、受講者が文学作品は本来誰にでも開かれているのだということが分かること、そして先ずは作品をこだわりなく読んでみようという気になることだと思うのだ。

ここで述べることはもちろん授業方法の提示などではないし、自分の授業方法の紹介でさえない。そしてまた授業の内容でもない。授業で実際に言及するのは主としてこの小論のIVに挙げた作品についての部分であつて、その部分はここでは授業とは別の観点から簡単に触れているだけだ。ここで言われることはいわば授業で語ることの背景、あるいは実際に作品を読むことの大切さや、レポート等で書くことと口で言うことの間あまり違いがないようにすること

の大切さを強調しながらアドリブ的に語ることのまとめ、あるいは大筋である。それ故にわざわざがなだが、この小論は敢えて紀要に載せてはいただくが「学術」論文であるつもりはない。個々の部分を見れば常識的で、新しいことは何もないということになるかもしれないからだ。しいて何か新しさ云々と云われれば、その周知の個々の部分を実際の授業のためには組み合わせを試してみたことといえようか。あるいは最初から新しさなどという考慮はなしに、欧米の文学のイメージを半期で受講者に伝えるにはどうしたらいいのかの半ば実践したことの報告であり、またこれから実践しようとすることの提示の一つであるといった方がいいのかもしれない。この授業は他の教養科目と違ってローテーション形式——担当は各人2年間で筆者は今ちょうどその半分の所にいる——になっており、また担当者間に特別の取り決めもなく、しかも学会等を単位とする一つの専門分野になってもいい。ある意味で得体の知れないものになっているのだが、このような状態の中ではこんな文も先に言ったようなたたき台の一つとして少し意味があるのではないかと思うのである。

今までの授業案内等を参照すると、多くの場合この科目の授業は時代に沿って有名な作品、作家が紹介されていくか、講義する側に特に関心のある部分、つまり特定の作家または作品、あるいは文学をめぐる特定のテーマ等に焦点を当てて詳しく述べられるかのどちらかであったように思う。筆者はどちらかというとは前者であるべきだと思うのだが、この場合は減り張りがなければ作家名や作品名、年代等の記述、あるいは粗筋紹介等の連続になりやすい。また後者では多くの場合初めから欧米の文学の全体を覆うことはできないし、またいわゆる教養科目としては不必要なものの提供になりやすい。全体的に語るものでありながら羅列的にならない方法、一つのまとまりを持ちながらも「〇〇文学特講」のように自分の専門に偏らない方法、そんな方法を取りながらなるべく広い範囲に触れ、一方ではこちらからの知識の提供だけでなく受講者が実際作品を読み、かつ自分で作品を捉えたという実感を持つこと、「欧米の文学」のさしあたっての目的はこんなふうだと思うのだが、この目的の達成のための一つとして掲げてみるのが、この「作品を情報の集まりと見た場合」というタイトルだ。一種のはやり言葉を使うのは少し気がひけるが、しかしこの言葉が解釈のしようでは文学のすべてを覆う広さを持っていることも事実だ。もっともここではそれをいわゆる専門語として使用するのではない、日常での極普通の使い方でこの言葉を使いながら、以下次の順で文を進めていく：I 文学作品にはどんな情報が含まれているか、II どのようにしてその情報を読み取るか、III 作品に間接的に付着している情報を見る、IV 授業で実際に扱う作品。

## I 文学作品にはどんな情報が含まれているか

このタイトルは文学作品が一つの情報、あるいは数々の情報の塊であることを前提としている。というよりそう見ることができる、あるいはそう見た方が便利だということだが、いずれにせよその場合は文学作品にはどんな情報が含まれているかが先ず問題になる。これはしかし簡単には規定できない。一口にいえば言葉で表された作者の想像の世界だということだ。このことは普通の本とはいささか趣を異にする。普通の本はある事実や自分の考えを相手にとって最も分かりやすいよう工夫しながら述べる。そして内容が事実と一致していることや言っていることに筋が通っていることに、さらに多くの場合自分の生き方とそれとに整合性があることにも責任を持たなければならない。これに対し文学作品はそのような責任は持つ必要がない。また普通の本のように目次を設けてあらかじめ全体の構成を読者に俯瞰させ、読む準備をさせる

わけでもないし、事を論理明解に述べて自分の考えを理解させようと努めるでもない。また普通なら第一番目の、そして最も重要な情報である書名さえも本の内容を直接表わしはしないし、専門書のように最初から特定の読者を対象にしているわけでもない。さらに扱われる領域も極めて多様で限定がない。

このような本である故その情報を内容的にをまとめて言うことは究めて難しいのだ。さしあたってそこに具体的にあるといえるのは作品の本文のみ、つまり多くは読み進むに従って次々に飛び込んでくる言葉、イメージ化し易い、あるいは想像力に働きかける言葉——そこでは比喩的表現、非日常的表現が多いし、また詩では当然のことリズムカルな言葉使いが多い——である。しかし初めははっきり見えないにせよ作品はやはりまとまりを秘めていて、その中のイメージ化された言葉はやがて動きだす、そして最後には核もあり軸もあり輪郭もある一つの全体・世界に変わり得るのだ。作品は少なくとも読者にそう感じさせ、あるいは信じさせる力を持っている。

それ故、表面的にはこのような意味でのイメージの集積であるが、その奥には色々なものが含まれている。第一に作者の意図あるいは構想。作品内の言葉がなぜそのような順序で並べられたのか、そもそもそのような言葉・あるいは表現がなぜ選ばれたのか、読者がそれらを最終的に決めたのが作者だと解する限り、それらの表現等は作者の計画に基づくからだ。もちろん作者は計画そのものをはっきりとは語らないから何が作者の計画かは分からないし、計画があったかどうかさえも明確にはいえない。また作者の計画がたとえはっきりしていたにせよ、作品のそのような在り方によりその計画が実際に貫徹されたのかも分からない。しかし天才が計画もなくただ筆のおもむくままに書いたのだなどと思うよりは、やはり作者には一定の構想があり、作品はそれに従って構成されたのだと仮定した方が生産的だ。そしてその限りでは作品内の情報は作者の意図（計画、構想）を含んでいる。

次にこれらの計画を決めた背景、特に作品制作のための直接的なエネルギー源となったもの。卑近なものでは生活上作者に大きい影響を与えた事柄、しかもそれは例えば心に大きな傷を残した失恋のように作者にとって不如意なものが多い。次には社会の何かに対する特別な関心や批判、そしてとりわけ文学上の何かに対する強い関心である。これらのものはしかしその裾野を求めていくと、必然的に作者のものの見方一般にまでおよび、そしてそのもとをさらにたどれば、それは作者の意識的な世界には留まらない、必然的に無意識の世界にまで行き着いてしまう。そしてこの無意識の世界を構成しているものといえば、一つには作者のそれまでの過去の経験、さらにいえば社会の一般的な通念、そして個としての人間一般や社会の深層に潜む文字通りの無意識の部分である。結局これらが作者の内部に集積し、ものの見方を決定しているといえるのである。このように見てくるといわゆる作者の計画・構想の背後には作者の存在そのものが控えている。

このように文学作品は結局作者の存在、いいかえれば作者がそれまでに意識的・無意識的に得た情報の集積、あるいは広い意味での体験・経験の反映だともいえるが、この経験の中で作品作成上特に注目すべき部分は、それまでに接した文学作品との関係であろう。というのも作者に何かへの強い関心があり、それがもととなってエネルギーが既に充電されていることは間違いないのだが、作品を書こうとする気持ちそのものは他の作品を読むことによって誘発されることが多いからだ。そしてその場合の気構えは一般にその作品を越えるものを書こうとするであろう。これは作品制作の計画、作品の構想に大きい影響を与えるはずだ。しかも過去の作品は意識的な形でのみ影響を与えるのではない。何らかの形で制作のエネルギーを他人に与えるほどの作品ならば、多くの場合それはその読者である制作者の深層、ものの見方にまで

何らかの形で、例えば反面教師的な形でさへ影響を与える。そしてさらにいえばその作品そのものも、これまた何らかの形でそれ以前の作品の影響を被っているはずである。

また作品の中のもの扱い方・描き方も色々なことを表している。第一に作家がどんな姿勢でことを描いているかである。賛美的、詠嘆的、反省的、……告発的、風刺的、アイロニ的、ユーモア的、これらはジャンルの区別なく、そして一人称的・三人称的語り口の区別なく感じとることができる。一口にいえばそれは描く者<sup>1)</sup>と描く対象との関係、あるいは描くさいの作者の余裕の程度によって決まってくるということだ。例えば上に列記した順序は、作者が対象に対するさいの余裕の程度の高い方への順序と見ていいが、ユーモアをもって描くのが最後に来ているのは、ここでは作者が対象に対して批判精神——これは程度の差こそあれ大概の作品にある、そして対象への距離、背景の大きさ等によって現れ方が違ってくる——のほかに温かさあるいは好意と一種の優越の気持ちが加わっていない<sup>2)</sup>。扱い方・描き方は次に社会がどれだけ柔軟であるかを表す。というのは対象への距離の大きさは、作者が時代に迎合するか批判的になるか、そして時代が作者あるいは文学一般に対し好意的か否定的かという二重の力関係の中で決定するからだ。時代が作者の批判に対して寛容でなければ作者は批判の仕方を色々工夫しなければならないわけだが、その工夫は何かの形で作品に表れてくるはずある。さらに三番目、少し違った角度から見てのことだが描き方の中には作者が想定する読者が、そしてその読者との関係が含まれているともいえる。すなわちいかなる情報をいかなる形、いかなる順序で提供するか、あるいは何を語らなくて済むか等は結局相手がどのような人かに依るからである。また上述の素材の扱い方、表現のさいの余裕等もそれら素材等との関係だけではなく、読者としてどのような人を想定するかにも関係する。これは作者が作品の中で語り手を設定して語らせても事は同じで、その語り手は常にその相手を想定している。そしてその相手が直接的に読者ではないにせよ、その背後にはやはり読者がいるのだ。

作品が含むものを考える上で見逃されやすいのは、いうまでもないが我々が読む作品は何よりも日本語の集りだということだ。しかし欧米の文学作品は本来日本語で書かれているのではない、作者が所属する各々の集団の母語で書かれているのである。我々はその日本語訳を読んでいるわけだが、細かいことを言えばここにもやはり問題が生じてくる。一般に作品は上記のように作者と同じ時代の人に向かって書かれている。つまりは作品には時代が変われば情報として不十分な部分が出て来るということだが、ましてこれに加えて違う言葉への——しかも文学作品で使われる言葉は多くの場合生活に根差した言葉である——翻訳ということになればかなりの不十分さ、あるいは不適切さが生じざるを得ないということだ。常識的に考えても原語に付着しているかなりのものがなくなり、一方ではかなりのもの、すなわちその日本語に不可避免的に附随するニュアンス、読みやすさや理解しやすさ等を考えた訳者の注釈、そして間接的にはその作品に関するそれまでの研究成果等が加わるということである。翻訳で読むよりほかにすべのない我々は——多少の原語の知識があるとして翻訳以上の情報を原作から得ることは仲々できまい——訳者は作品の全体的構造を完全に捉えた上で訳したのだと固く信じて作

- 
- 1) 描く者の中には台詞の中などで何かを描く登場人物、地の文で色々描写し、かつ説明する見かけ上の采配家語り手、実際は語らないが見えない采配は振るう作者、の三者がいる。各々が別の者だが一般には登場人物、語り手の上に作者がいる形で、結局は作者が源になるのだから、これ以降は便宜上これらすべてを代表させて作者とする。
  - 2) 一種の余裕だが——この余裕は語り手を通じて対象全体に対して感じさせる場合のほかに、特定の人物の台詞の中などを通じて対象の一部に対して感じさせる場合もあろう——他方そういう気持ちで描ける対象(素材)は限られるだろうから、その余裕にこだわれば描写の範囲は必然的に狭いものとなる。

品に向かうよりほかはない。そしてもちろん多くの翻訳はそうに違いないのだろうが、それにしてもし上に述べたような翻訳のさいに失われるもの、加わるものの存在は考慮すべきであろう。

最後には一つの世界にまでまとまるはずのイメージを誘発する一連の言葉、作者の構想、その基となる作者のものの見方に影響を与えたもの、作者の素材に対する関係、作者が想定する読者、原作の言語そのものに含まれている文化、翻訳時までのそれが読まれてきた経過、日本語そのものに含まれている文化、おおまか分けてこれらのものが作品に含まれる情報とみていいだろう。しかしこれらのすべてが最初から同じように重要なのではない。読書として楽しむためには先に挙げたものほど、というよりさしあたっては第一のものだけが大事であって、後のものになるほど考慮する必要のないものだと考えていい。

## II どのようにしてその情報を読み取るか

次に我々読者がこれらの情報をどのように読み取っていくかに焦点を当ててみよう。作品に向かうとき我々読者には先ず何が必要か。いうまでもないが最低は書かれている内容の大部分が自然な形で理解できるということだ。言い換えればそれが自分の感情と体験に根ざしたイメージを呼び起こすことができることである。そしてこれだけが絶対的条件であって、その他のものはさしあたり必須のものではない。読み始めてからしばらくの間読者がすることといえば、前に述べた全体性を信じながら次々に飛び込んでくる情報を適当に区切り、自分の記憶の中にしまい込んでいくことだ。例えば印象に残る言動、人物の外観の特徴等の断片的なデータを、いわば基本单位的なイメージとして来た順で蓄積させていく。しかしそれらの個々のイメージはその小さい単位故に他との結合の大きな可能性を持ち、機会あるごとに互いにつながりを結んで複合的でさらに次元の高いイメージを形成する。一方相互の結び付きが活発化した個々の情報の前では、いついかなる問いが、例えばその時のハムレットの心持ちはどうか、彼はどのような性質なのか、彼と母親とはどういう関係なのか、国王はハムレットにとってと母にとってでどう違うか……、そして果ては仮に父王の幽霊が出なかったら彼のその後はどうなっていたか等々の問が出されても、それなりの情報がただちに色々な方向から集まってくる。そしてその繰り返しの中で各々の登場人物の輪郭、彼らの思考や感情の特徴、他の人物との関係、それらの人物が関係する事件等々……、そして最後にそのような多くの人物・事件が互いにおつかり合っただけで出来の一つの暫定的全体ができあがるのだ。もちろん作品内の情報はかならずしも理解しやすく並べられてはいない、むしろ意図的に理解しにくくされているときえいえるのだが、それも結局はより大きな全体を表現するための手段と考えられよう。

いずれにせよここで要求されるのは一種の情報処理であり、しかもコンピュータなどは使用しない最も原始的な情報処理、それゆえに人間にとって最も自然な情報処理、そして作者も当然そう期待している情報処理なのだが、ともあれこれを通じて読者は一つの全体を見つけ得る、あるいは少なくともそれを求める気になるのだ。ただしこの場合作者が持っていた、あるいは表そうと意図した全体性が読者によって再現されるかどうかは分からない。というよりは完全な再現はないと考えてよい。先にも言ったように文学作品の情報は時間の流れに沿って入ってくる断片であり、絵画のように一度に全体が見えることはない、そして情報はイメージ中心であり、その意味解釈の可能性は一般に収斂というより拡大の方向をたどる。さらに全体は常に暫定的で、新たに意味を持った部分との関係の中で修正され、それに伴い他の部分の位置づけも変更される。これはまだ言葉の意味が一定であることを仮定しての話だが、実際はそれに加

えて言葉の作用は一般に受け手によって違い、読書には読者の言葉の世界が大きい役割を果たす。スムーズにイメージ化されても、それが作者が目指したイメージと同じかどうかは分からない、またイメージ化できない所は不可解な箇所として残り、最終的には読者の大きな補いを受けて処理されるのだ。作品は確かに読者の感覚や意識に働きかけはするが、しかしそれが仮に読者がほぼ一致した反応を示すほどに定まった働きかけであるにしても、読者が描く作品の全体性は既に読者のものだ。ここには先に作品・作者について言ったと同様のことが読者の側でも起こる。すなわち語られた言葉に応じてイメージを結ぼうとする力の裾野、あるいはその源は読者の意識的部分を通り越して無意識の世界にまで達しているということだ。そしてここ、つまり文学作品を読む時にも、読者のそれまでの体験全体、あるいは彼の存在がその基盤となる、そしてとりわけ文学的体験がその前面に出ることになるのだ。

上記のことを考慮しながら、以下読者からみた情報の区分け、情報を処理するためのフィルター、読むことを通じて読者に何が起こるか、情報を残らずに見るためにはどしたらいいかの順で読者側からのいわゆる情報処理について語ってみる。

**読者からみた情報の区分け：**作品を情報の集積と見てきたが、その場合の情報の単位は一様ではない。単語の場合もあれば、語群、文、文章の場合もあり、いずれも読者が読書中に形成すべき色々な次元のイメージの基となるものだ。しかしいわば次元の高い複合的なイメージの形成には多くの情報、例えば作品が含む新しい情報のほかに既に出て上がっている下位の次元のイメージも必要である。しかしこの下位の次元のイメージからして作品内の情報だけで作られたわけではないのだ。すなわち読書は一種の対話である。その対話は読者に新しい情報を提供するだけでなく読者が既に持っている情報を活性化させる。そしてどんな小さなイメージであれ、それは実際作品内の情報と読者の中の情報の共同作業として結ばれるのである。そのようなことをも考慮してみると、作品の全体像形成時に読者の脳裏で処理される情報は、大きく分けて次の三つになるであろう。

一つは作品そのもの(仮に一次的情報とする)。これは完成品としてはただ一つと見られるべきもので、量的にはそれ以上増えない。文学作品に言及する場合はこれが最も重要で、作品に関する言及の最終的な根拠はすべてここに求められなければならない。二つめは作品に関して書かれたもの(仮に二次的情報とする)。これは過去におけるその作品についての言及で、一般的に言ってその情報量は時間とともに増える。また一定期間を区切ってみても直接的言及のみならず間接的言及をも加えれば、その範囲設定の具合により、その情報の量は大いに拡大する。しかしいずれにせよ個々のものは作品そのものと同様はつきりした形、全体性を持っているし、さらに明確な主張も持っている。読者はこの情報を作品を読む前から持っている場合もあるし、作品を読んだ後に求めて手に入れる場合もある。最後の三つめはその他の情報(仮に三次的情報とする)。これは作品理解にさいして読者が必要と認めたその他の一切の情報といえる。その意味では範囲は非常に不明確であり、情報の形も文献、あるいはまとまった形で紙に書かれたものでなくともいい。むしろ何にも対応できる形、そしてお互いかなりルーズな形で読者の脳裏に収まっているものと考えていいであろう。これらの情報は普通作品を読む段階で作者が身に着けており、読書中任意に作品内の情報と結びつく。その中には読者が潜在的に持っていたものが読書時に初めて顕在化する、あるいは意味を持ったり活発化する情報もあろう。また一つの情報も読む作品によりある時には二次的情報となり、ある時は三次的情報になる。

この中で一次的情報が最も重要であることは言うまでもない。ならば二次的情報と三次的情報はどちらが重要なのか。さしあたっては二次的情報の方が重要ではない。読書が自主的であるためには三次的情報の方が重要であり、読書とは本来一次的情報と三次的情報の間のとらわ

れない行き来であると考えてもよい。そして読者間の意見交換——これは是非とも必要なことだ、そして文学研究も結局はその一つであろう——が問題になって初めて二次的情報が重要となるのだ。一つは吟味のための指標として、次は意見交換のための土俵設定としてである。すなわち読者が捉えた最初の全体はあくまでも暫定的な全体なのだから、それは読者自身によってさらに多彩かつ弾力化されなければならない、またそれが他人に通用するものかどうか吟味される必要がある。二次的情報はその過程において重要な目印として利用されよう。それは第一に作者の言語空間を育成し、制約したのはどのようなものだったか教えてくれる。すなわちどんな教育を受けたのか、どんな本を読んだのか、社会のどこに興味を持ったのか、その時代の一般通念はどのようであり作者はそれにどう反応したのか等々。さらには作品がどう読まれてきたのか、あるいはどう読まれるべきかについての色々な解説をしてくれる。語句解説的なものから特殊なテーマを持ったものまで、標準的・権威的解釈から特殊な解釈まで、理解し易いものから理解のためには特別な基盤に立たなければならないものまで色々である。

それらの多くは、あるいはすべては自分より数段深く読んだ結果としての情報なのだが、だからといって理解し得ないままでも従わなければならないものはない。いずれのものも十分に理解・納得した上で、すなわちそれと自分との違いの原因は何であるかを理解した上で参考にするというのが基本姿勢である。また当然のことながらそれらが一次的情報、すなわちテキストそのものより重視されることはない。つまりは二次的情報は一次的情報の解釈の補助としてのみ使用されるべきだということだ。しかしこれら自分の理解できない部分、服しかねる部分をも含めての二次的情報はもう一つの重要な役割を持っている。つまり意見交換の共通基盤の設定そしてその拡大で、参加者の共有部分が——もちろんそれに応じて共有しない部分もだが——大きければ大きいほど意見交換の実りは大きいということになる。

**情報を処理するためのフィルター：**次にこれらの情報をいかに処理すべきか、というより上記の三次的情報および二次的情報と一次的情報たる作品の交流をいかにして活発化させるか、そしてさしあたっての目標である作品の全体把握をいかにして成し遂げるかが問題になる。これに際して思うのは我々読者は意識的・無意識的にある種のフィルターをかけながら、情報を整理しているのではあるまいかということだ。そしてそのフィルターをここでは三つに分けることができる。これらは主として先に挙げた三次的情報——これは言い換えれば読者の内部そのものである——を基盤にしているもので、一つはジャンルに即してのフィルター、二つめは作品に則してのフィルター、そして三つめは構造の深層を見るフィルターである。第一のものは読む前に用意されるフィルターと言ってもよい。すなわち作品内の情報がまだなくとも、既にその形態からジャンル等に関する情報は得られる。そしてその情報とともにジャンルに沿った定石的な処理表が脳裏に、あるいは実際ノート上に準備される。すなわち叙情詩ならばリズムや韻律、あるいはイメージの変化等に関する注意を喚起するための整理表、小説ならば登場人物の性質、お互いの関係を見極めるための整理表の作成である。作者の名前もこの場合はその種の情報ということができよう。これから喚起される作者の生涯、作品の成立の状況、作者の生きた時代等もそれを知っている者にとっては何らかのフィルターができるかもしれない。いずれにせよこのフィルターは総じて外ならぬその作品を読むのだという構えのフィルターで、文学事典的知識の集積からなると考えてよい。

第二のものは作品を読み始めてから徐々にできるフィルターだ。例えば一般に叙事的な作品を見るときに読者の中に形成される整理表、つまり登場人物、その関係、背景、事件の原因・進展、その結果、登場人物の在り方と事件の進展の関係、出来事相互の関係、本筋と脇筋の関係等を整理する表である。これは第一のフィルターと無関係ではない、つまりはそれを基礎に

しているのではあるが、さらに進みその応用として、さらに読者の経験の全集積の無意識の応用として、作品に応じて脳裏の中に作られる表である。これはある意味では第一のもの、そして次に述べる第三のものまでも無意識のままに含み、読者が行う個々の読書の最も基礎となるものといってよい。文学作品についてのコミュニケーションがあるとすればその土台は先ずこのフィルターに関する部分であろう。第三のフィルターは総じて作品の構造の深層を意識的に見ようとするためのフィルターとすることができる。一般に文学研究法としてあげられるニュー・クリティシズム、精神分析的批評、文学社会学的批評、マルクス主義的批評、構造主義的批評、フェミニズム批評、テーマ批評、受容理論等は多かれ少なかれすべてこの深層に関係しているといえよう。そして、というよりそれゆえにこそこれらの研究法はすべてその「深層」において結びついているといえる。読者がこのような深層を求めるとすれば、必然的にこれらの研究法の助けを借りなければならない。つまり読者自身が多くの場合それらの研究法等について学びながら、その入り口への指標を見つける力を自ら持たなければならないのである。もちろんこれら三つのフィルターは明確な形で区別されているものではなく、また一方が全面的に他方の基礎になっているのでもない。

**読むことを通じて確立する読者の内的全体性：**このようにして作品に働きかけられる読者は、読書におけるイメージ形成の過程において、作品内の情報とそれに反応して思い出された自分内部の情報の、より多様な結び付きを模索しながら全体を求める。それらのイメージは読者が自分の存在に根ざした形で形成されるもので、最初から映像として飛び込んでくる映画等とはまったく別のものである。いわば自分の感覚的・精神的経験のすべてを動員しての一種の創造行為なのだ。すぐに理解できない所は記憶をたどらなければならないし、それでも作品内の情報でイメージが結べない所は無理にでも自分で補わなければならない。が、一方そうして補われることはあっても作品内の情報は一つとしてなおざりにされてはならない。理解できない、あるいは他と簡単には結びつかない情報があるにしても、それが翻訳の間違いでなければ、まさにそれこそがその作品の輪郭を大きくする源なのだ。そして読者の想像力がそれによって緊張させられ、その能力のいわば限界まで働かせられる、それまでに経験したことの無い結び付きを発見・経験させられるのである。作品の全体性はそのようにして求められるのだが、この過程の中でその全体性がいわばレフレッシュされ、再構成され、あるいは拡大される。つまりは作品の全体性把握は読者自身の新たな全体性形成なのだ。

作品の全体性を把握しようという行為はこのようにいわば全人的な行為であって、読者の中の一部の専門的知識の部分に働くのではない。作品の内容も多くの場合個としての人間の全体、あるいは社会の全体に関わる——これは個々の作品ではいくらかの偏りがあっても複数の作品を念頭に置けばこういえるであろう——からである。この点に注目すれば文学作品を読む行為は暗黙のうちに自分自身の全体性を求める行為だといえる。読者にこのような構成員があれば、たとえトルソーであっても全体として捉えることが出来るし、異常な人物、異常な事柄であっても補いを通じて調和的全体性にまで持っていける。Fr・シラーはかつて文学を人間の調和的全体性回復の手段と見た。文学は既にその制作において作者の調和的人間性を求める活動である。現実における——シラーは自分が生きていた時代の現実を個々の人間が断片化、社会の歯車化している状態と見た——断片化の状態から一個の全体性を抽出した形で作品を作る。読者は読者でその作品を読む中で作品の全体性を求め、それを通じて自分自身の全体性を獲得するのだ。これを美的教育という言葉で表しているのだが、シラーはこれを個人の段階だけではなく社会の段階にまで拡大することを念頭に置いている。

美的教育の美の意味する所は仮像による調和的全体の創造（想像）である。これは現実の不



調和、現実の断片性を精神によって補って自分の内部に創造するところの調和的全体性だ。そしてその仮像の創造とともにそれを創造する者そのものも、例え瞬間的ではあれ自分の調和的全体性をとりもどしている。断片を断片と見るのでさえその世界に浸かってしまっていては不可能だ、ましてや断片の中に調和を見るのはさらにその次元から飛び出なければならない。飛び出るということは別の目で見ること、あるいはもっと大きい背景の下に見ることだ。すなわち読むための情報量、特に前に挙げた三次的情報の量を拡大しなければならないし、しかもいわばその稼働率をも良くしなければならない。これは既にいわゆる専門諸分野の知識（情報）との密接なタイアップを前提としている。それらの知識が作品を読むための、あるいは美的であるための基盤となっているのだ。シラーが指摘した社会の専門分化、個々の人間の歯車化・機械化はそれから200年たった現在さらに深刻化している。美的教育はこれを観念化したり神秘化したりすることなく、むしろ人間性への信頼、そして科学的知識・情報と結びつけた場合は、彼が考えた以上に社会の中での応用が可能かもしれない。

**情報を残りなく見るために：**表面に現れない情報を読む、作者が表すことを意図も意識もしなかった情報をも読む、これは大それたことと思う人もいるであろう。しかし今までも語ってきたように、情報を発するものはすべてを意識しては語るわけではないし、また一方では情報は発したのから離れて独り歩きをする。それゆえ一つの情報でも違った観点から見れば違った意味をも持つのだ。こんなことから読者が作者の意識しなかった部分を発見することがあっても不思議ではない。このためには同一作品、同一作家等各々の次元で尋常でない表現、珍しい比喩、繰り返される語り口、多用される素材、多用されるイメージ等が、そしてまた何が語られなかったかが注目されよう。そしてさらに作品を十分に読むことの外に次のことが必要である。すなわち前にさしあたっては必要でないとした二次の情報、そして第三のフィルターを十分に積み上げ、稼働させるということだ。もちろん二次の情報そのままではだめで、それを利用し、加工しながら自分なりに作品を制作している時の作者の状態を再構成しなければならない。つまりは二次的情報をいわゆる三次的情報にまで移し換えるわけだが、それによつてはじめて作者や作品に関係する詳しい情報が自分のものになる。そうなれば第三のフィルターは意識されないままに第二のフィルターの中に溶け込んでいくであろう。個々の情報の結合の手も多くなり、又その力も強くなる、すなわち深層を表す指標を逃さず捉える基盤となるのだ。とはいえこの指標が整理されていることは重要である。このためには前に挙げたような研究方法を学ぶより外はないようだが、これらはその源をたどれば心理学、文化人類学、民俗学、社会学、言語学、哲学、歴史等の諸分野にたどり着く。一方では過度の拡散を避け、一方では先行のものの模倣を避けつつ確実にその方法を学び、身につけていくことは容易ではない。

そして次に必要なものはやはり、自分の特別な体験に根ざしている深層に対する直感的反応である。これも何かと接する中で顕在化するわけで、独立したものとして挙げるべきかどうか迷うが、一方潜在的興味がないと学んでも身につかないのだから、やはり純粹に知識から得たものとは違うものといえる。こう云うのもここでは特に読者の役割を強調したいからである。すなわち作品の深層、登場人物の深層、作者の深層、作者を囲む社会の深層、これらはすべてそれを感じず読者の深層と関連があるということだ。そしてそこでの中心となるのは結局最後に挙げた読者の深層であろう。読者がそれに気付かなければ何も始まらない、読者が気付いて他のものの深層が現れることになるからだ。もちろんその場合、作品の中に刻印されているこれらを感じずには単に作品に対する関心だけで間に合わない。話は戻ってしまうが、読者のそのような関心、そして特別な体験との触れ合いが、先に語った読者内部の二次的情報、三次的情報と結びついたとき作品の中にそのような深層が見えてくるのだ。ことをそのように考える

といわゆる文学史という一見取りつきにくい分野も比較的身近になる。というのは文学史は三次的情報の中では最もまとまったものの一つであり、また作品つまり一時的情報に、そして二次的情報にも、長い目で見れば最も近いものだからである。

### III 作品に間接的に結びついている情報を見る

**文学史：**一般に言われる文学史とは何だろうか。文学の在り方を軸に据えた歴史、あるいは文学的知識をいわゆる通時的に並べてみたもの。いずれにせよ知識優先のもので、しかもその知識は勢い羅列的にならざるを得ないのだが、これらの知識は作品との関わりを中心に区分けした場合4つの層に分けられる。一つは文学作品そのものについての知識、次はその作品が作られた時の作者の状態についての知識、3つめは作者の存在をそのように規定した社会についての知識、そして最後はその作品は後代どう受け取られてきたかについての知識である。つづめれば作品の内容、作品の成立過程と作者、作品と作者を規定した社会、そして作品の受入れを規定した社会についての知識ということになる。普通我々が知っている「○○文学史」とか「○○文学案内」の記述もたいていは時代を区切り、各々の時代について社会と文学の一般的状況、代表的作家、代表的作品について記述している<sup>3)</sup>。もちろんこれでくれない場合もある。例えばある特定の時期にある特定のジャンルの作品が非常に栄えたことを詳しく述べようとして、そのジャンルの特性を他との差異を強調しながら語り、又その特性と結びつくその時代の特徴等についても語るとする。この場合かかる叙述は、一般にはジャンル間の関係あるいは差異を共時的に扱うジャンル論に、部分的にはそれ以上の深さで既に踏み込んでいることになるのだ。またある時代にある修辞が盛んだったことを詳しく語ろうとする場合等にも同じことがいえよう。いずれにせよ文学史には一見似つかわしくないと思われるものも、ことを詳しく述べるという形にすると自然に収まってしまふ、つまりは原則は通時的でありながらも必要に応じて十分に共時的なところに留まる場合があるということだ。それゆえ仮に各部分が等しく詳しいのであれば文学史はいわゆる文学の知識のほとんどを含むと言っていいのかもしれない。

といってもこれらの知識すべてが文学史的知識とすれば文学史とはあまりにも捉え所のないものとなる。これがいわゆる特定の作品や作家を中心とした論と違うべきとすれば、重きはやはり先に挙げたものうちの3番目にあるのだろう。個々の作品が個々の山の頂だとすれば、文学史は遠くから見る山脈、また個々の作品が川の中の大きい岩床だとすれば文学史は川の流れそのものだといえようか、いずれにせよ文学史にとってはこの山の頂よりは裾野の連なり、大きい岩床よりは川の流れ具合の方が重要だ。一定の傾向・方向性が徐々に変化していく様を見るのが重要なのであって、各々の頂の方は結局その現われに過ぎないと見るのである。つまりは広い意味の文学論の中でも具体的作品からは一番離れたところにあるもの、我々が先に語ったことからすれば、作品には直接関係のないもの、さしあたっては考慮する必要のないものということだ。が、さしあたっての段階が終われば当然必要になってくる。

しかし我々の授業でこれを扱うことはできない。理由は色々あるがまずは——そして最大のものだが——一人の教師には、少なくとも筆者には手に余るということから始まり、前に挙げ

3) そのさい上に挙げた4つめのものは当時の文学に大きい影響を与えた過去の作家とかその時代をリードした作家、ある作家に影響を与えた他の作家とか、ある作品に影響を与えた他の作品とかという形を取って記述されている。

たようなこの授業の目標からして………，そして最後は受講者にとっても興味あるものではあるまいということだ。そのようなわけでここでは作品の全体，あるいはその深層を捉えるための補助というさしあたっての目的に合わせ、先に作品が含む情報として挙げたものに加えて、さらに作品に付着しているものをも挙げ、それらをも読書のときに是非考慮すべきことを強調することによっていわゆる文学史との触れ合いとしたい。すなわち作品にはその時代の在り方が染み込んでおり、とりわけ登場人物、扱われる事件などは時代を、とりわけパトロン層の在り方を反映している。さらに文芸思潮、作者と読者の間の介在するものたち等も素材選びやその取り扱いの中に反映しているはずだ。これらの項目は言うなれば文学を社会の変遷の中で捉えるための区分けの一つなのだが、その各項における言及は、それがあまりにも一般的であることも相まって、とりわけその後半になると似通ってきてしまう。これはしかし各項目ごとの関係が結局時代が下れば下れるほど入り組んできて、別々には語れないからだと考えてよいのかもしれない。

**時代区分：**ギリシャ時代を含めての二千数百年のヨーロッパの文学を、何らかの形で時間の流れに沿ってイメージするためには、我々はそれをどんなふうに分けたらいいのか。非常に乱暴な区切りだが覚えやすいように敢えて単純化して言えば、重要な年代としては前800、前500-400、後1、800、1200、1600、1800の各年を記憶しておこう。前800年はいわゆるホメロスが生きていたとされる紀元前8世紀の始めの年、前500-400年はアテネでギリシャ悲劇が盛んだった時代、後1年は0の代わりに便宜上もうけた区切りだが、敢えて言えば初代皇帝のアウグストゥスの時代で、ローマ文学が最も栄えた時期の一つ、ヴェルギリウス、ホラーティウスが活躍した少し後、そしてオウィディウスが活躍した時代、800年はカール大帝（シャルルマーニュ）がローマ帝国の帝冠をローマ教皇からうけた年だが、この前後の時代はカロリング・ルネッサンスと呼ばれた時代だった。次の1200年ごろは宮廷の騎士文学が盛んだった時代、1600年ごろはシェイクスピアが活躍した時代、そして1800年頃はゲーテが活動をした60余年のほぼ真ん中頃にあたる。19世紀、20世紀はもちろんこんな粗い区分は出来ない。

しかし一方ではあえてこれらをさらに粗く分け、文学の在り方は中世以前とそれ以降ではかなり違うということを強調するのも意味のないことではない。すなわち中世以前の文学の在り方はかなり単純であった。パトロンと受容者はほとんど同じ者だったし、その数も限られていて、作者自身もはっきりと知っていた。加えて文学の媒体も限られていたことから、その素材、形式、そして制作の態度まで限られていた。これらが多様性を帯び始めるのは中世末期であるが、そこでの重要な変化はなんとといっても市民層の台頭であろう。もちろんこれは一時に出来たことではない。13・14世紀にその萌芽を見せ、16世紀、17世紀にかなり力をつけ19世紀でその力を確固たるものにする、つまりは区切りの移行時期はかくも長く、ある意味では現在も進行中であるが、いずれにせよ全体を二つに分けることが出来る。そしてそのうちの前半は先ずはギリシャの時代、そして中世の時代である。

**ギリシャ文学の素材：**ギリシャ神話の初めは事物の生成の話、神々の話である。これは後代からの目で見ればゼウスの支配体制ができるいわばプロローグ、そしてその過程といえよう。ウラノス、クロノスの支配を経て、言い換えれば二代連続しての父からの権力奪取を経て、ゼウスの時代に入る。神々の世界の変転はここで終り、次に神々が色々な形での神々の末裔を人間たちに残す。それらの中から有力な氏族が生まれさらに神々と関係して行く。このような中で幸運というよりはむしろ禍な意味で神々の目に留まった、しかし結局は神々の力を示すために選ばれた者たちは人並みを越えた経験をせねばならない。文学の素材となるのは多くの場合この様にして神々に目を付けられ、特別な体験をしなければならない者、あるいは欣然として

その体験をしてゆく者の話である。このような人物たちを我々は大きく分けて4つの系統のに分けることができる。まとまったものとしては一つはトロイヤ戦争に関係した人物たち、次にミュケナイ王家、つまりアトレウスの末裔たち、そしてテーバイ王家、つまりカドモスの末裔たちの三つのグループ、もちろんその他の英雄たち——これが4つめである——も扱われるが、この4つめは先の3つに匹敵するまとまりとして挙げることはできない。有名なホメロスの作品はいうまでもなくトロイヤ戦争関係であり、三大悲劇詩人の多くの題材も上記の三つからとられている<sup>4)</sup>。

これら叙事詩および悲劇のほか古代ギリシャで栄えたジャンルに叙情詩と喜劇がある。叙情詩はかなり前から盛期に入っており、その衰退の時期は悲劇のそれより早い。そして代表的叙情詩人三人のうちの最後の人ピンダロスは、三大悲劇詩人の最初の人アイスキュロスとだいたい同じ頃に生まれている。喜劇は悲劇と前後して発生し、悲劇と平行して上演され続けた、そしてその全盛期は悲劇のそれよりもやや遅く、また悲劇より遅くまで存続した。しかしこの喜劇と叙情詩は当然のことながらとも上記の伝説等にはそれほど関係はない。それゆえ——叙情的精神や風刺的精神、あるいは詩形などとなれば話は別になるが——素材的に後世に与えた影響は前二者にははるかに及ばなかった。

**中世の文学の在り方：**キリスト教が支配した時代は本質的に文学は栄えにくい。当時の文化の担い者はまさに教会と修道院で、文学の在り方も結局はここに握られていた。一般に世俗的である文学はここでは原則的に不必要なもの、あるいはあってはならないものであったともいえよう。ゲルマン人の大移動期には諸部族の興廃を歌った多くの叙事詩が生まれ、カール大帝はそれを収集させたのだが、息子のルートヴィヒ敬虔王はそれらを隠滅させたともいわれている。しかし教会と修道院は同時に伝道者の基地でもあったから、キリスト教関係の文化的遺産蓄積のほかに聖書の翻訳やその翻案、そして聖者伝編纂等がなされた。そしてそのさいは伝道の必要からとなれば文学的要素や異教的要素（ゲルマン的要素）を取り入れることが許容された。ちなみに上記のルートヴィヒ敬虔王は北部ドイツ地方にキリスト教を広めるため、ゲルマン的気質に合うような形でキリストの生涯を歌った叙事詩「ヘーリアント」を作らせた王でもある。そしてそのような中で異教的素材のものがわずかながら聖職者の手によって伝承されることになったし、又時代がさらに下ると彼らによっても世俗的素材を扱った作品が作られるようになった。

しかしいわゆる世俗の者たちが文学作品制作に携わってくるようになったのはようやく12世紀中期以降である。そしてその担い者は下級の騎士、あるいはそれ以下の位の従士、そしてそのパトロンは大小の宮廷である。それは叙情詩および叙事詩の詩人のどちらについてもいえ、宮廷においてはそれらの作品が人々の集まりの中において朗読され、あるいは宮廷の注文に応じて作られた。とりわけ叙事詩は注文によって作られることが多く、その場合は素材等を注文主が用意したといわれている<sup>5)</sup>。素材の中でも有名なものはアーサー王伝説やその他のケルト系の伝説である。これらの伝説はかなり国際的で、源はブリテン島やブルターニュであり、フランスにおいて色々な作品にまとめられ、さらにドイツに伝えられて1200年前後にそこに現れた色々な作品の素材となった。これらは一般に宮廷叙事詩といわれるが、これらとは別の素材、いわゆるゲルマン民族の伝説等を素材にしたものも作られた。例えば「ニーベルンゲンの歌」

4) ちなみにいわゆる三大悲劇詩人の現存の悲劇32を上での分類によって示せば——トロイヤ戦争のギリシア方総大将アガメムノンに彼にまつわるものすべてとともにミュケナイ王家関係に入れている——トロイヤ戦争関係7、ミュケナイ王家関係8、テーバイ王家関係7、その他10となる。

5) ドイツ文学史 P.10

で、これは複数のゲルマン系の伝説を組み合わせる形で作られている。素材がケルト系伝説であれゲルマン系伝説であれ、いずれのものもキリスト教的影響は免れないが、しかし後者においてはその度合いが前者よりずっと少なく、特に「ニーベルンゲンの歌」は基本的にはゲルマン的要素を残した作品となっている。

宮廷をパトロンとした文学は13世紀初頭を頂点として急速に衰えていく。そしてそれ以降は同じ形式は取りながらも時代に合った形、つまり素材的にも内容的にも大筋では世俗化を強める形で変容していく。このことは演劇についても言え、最初は教化のために祭りなどのさい教会の中で行われていた宗教劇は——これは古典古代を除けばヨーロッパの演劇の初めとされるが——段々と教会の外で行われるようになり、また世俗劇の芽生えとも相まって演劇全体としてはこれまた大体上記のような形で変容していく。

**近代以降の概括：**この中世末期から上述のように都市が漸次生まれて来、そして何世紀かを費やして市民の社会が成立する。そしてその過程の中で文学を取り巻く環境もだんだん複雑になってくるのだ。最大の特徴は受容者の拡大・多様化という点で、これは受容者の層の拡大という点からと作者と読者の間に立つものの拡大という観点から見ていくことができる。前者にあってとりわけ重要なのは文学作品が文字、そして書籍の形になってからの受容者の拡大で、ここではパトロン層の拡大と分化、特に近代以降の市民層の拡大と分化の把握がその重要な軸となる。さらに量的拡大は内にその質的多様性を含むことになるが、これは必然的にそれに対応する形で文学作品の内容の多様性に関係していく。すなわち登場人物層の拡大、扱われる事件の多様性、ものの見方の許容範囲の拡大等だ。次に後者、つまり受容者と作者の間に介在するものだが、これは最初はほとんどなかったが時代が下るに従って色々な形で増えていった。一つには受容者とは別のパトロン、批評家、同じようなものにサロン、ジャーナリズム、そして文芸思潮、さらに広い意味での流通システム等々……。この中では特に批評家、そして流通システムに光が当てられなければならない。批評家、これは作家自身もそうであることが希ではないが、いずれにせよ彼らは同時代の読書の傾向、ひいては作品制作の傾向を左右し、また文芸思潮の形成にも大きく関わる。またサロンやジャーナリズムで大きい位置を占めるのも彼らである。作品研究家でもある彼らの作用としての二つめは、作品に関する二次的情報を蓄積していくことであり、そしてそれらのいくつかを通じて後代の解釈に大きい影響を与えることだ。また流通システムは文学作品とは一番縁遠いようだが——しかしジャーナリズムという媒介を通じて批評家とかなり近い位置にあり、他方社会の在り方全体と大きく関係しているため——それだけに深い所で文学に関係し、これも又作品の在り方に大きい影響を与える。それとともに紙の普及や印刷術等の技術面、そしてそれまで見えなかったものを見えるようにした学問の発達、作者や受容者の層と数の拡大には欠かせない教育や余暇の普及等の社会的要素も文学の在り方を変えていく。以下それらの内のいくつかについて簡単に述べる。

**パトロン、受容者、読者：**先ず詩人・作家等の存在を主として経済的に、しかし場合によっては精神的にも支えるもの、すなわちパトロンに目を向けたい。これは近代以降とそれ以前は大いに異なる、それ以前は比較的単純でパトロン=受容者であり、作者は受容者の云わば顔を見ることが出来た。しかし近代以降はそうはいかない。パトロンはもはや一つの階級に収まってはいない。先ず聖職者階級は制作者としてもパトロンとしても完全に文学を離れ、貴族階級も主たるパトロンの位置から去っていく。代わりに登場するのが市民層、とりわけ富裕市民層、中産階級の市民で、後者は特に単にパトロンであっただけではなく、一部下級貴族層と同様インテリ層の出身母体ともなって文学のあらゆる部分に関わった。ここにおいて文学は貴族の手をも完全に離れ、労働者と農民を除く庶民、すなわち市民、とりわけその中のインテリ層

の手に移る。彼らは一方では文学の制作者となり、一方では読者、さらに一方では批評家、出版社、雑誌編集者等となって文学の傾向を決定する。作品の中にも彼らの階級の者が最も多く登場し、その他の階級のものも彼らの目を通じて、あるいは彼らの価値観を通じて描かれる。さらに時代が下り、現代に近くなるとインテリ層は高等教育の普及により飛躍的に拡大し、あるいは同じことだがいわゆるインテリ層と非インテリ層の区別があまりなくなって、かつてのインテリ層という比較的狭い層と結びついていた文学は急激に大衆化する。これによりパトロンとしてまだ大体の輪郭を保っていた受容者・読者は今や完全に顔の見えないものになっていく。そして作者と読者の間にはインテリ層とは違った市民層の別な部分、企業家が出版業とジャーナリズムとして入りこみ、これら文学の生産者と消費者を完全に隔て、ついには自らが文学の直接的なパトロンへと成長していくのだ。

**登場人物：**パトロンの変遷を文学作品そのものから確認しようと思うならば、先ず登場人物の変遷を見るのが一番いいかもしれない。古代には主として英雄(喜劇には庶民も)、中世には主として聖者、そして広い意味での貴族だったが、その後期、そして近代になるとさらに庶民も登場する。変わった形では動物たち、これは文学での庶民の目、庶民の登場の先触れといってよい。そして以降この庶民は色々な形をとりながら登場してくる。最初は端役としておもむろに、そして時代がずっと下ってではあるが次には副人物として、そして最後には主人公として登場する。これは実際社会の庶民の分化と関係があろう。庶民(富裕市民、官吏、商人、職人、農民)、庶民の中の定職のない者・非定住者(下層民、芸人、道化、学生等)、貴族や富裕市民からの脱落者、芸術家や詩人をも含むインテリ等、そして最後に労働者、……そして現代ならば登場しないものはほとんどないと言ってもいい。そしてこの中ではインテリ、とりわけ暇なインテリが最も重要だろう。結局庶民の中で文学作品を一番書くのも読むのもこの層で、登場する人物も扱われた事柄も結局それを見る視点、あるいは描写する視点を通じてこの層に一番関係する。さらに興味あるのは——逆に見ればいいのだが——何が登場しないかだ。そして登場したにしてもどれくらい多様に描かれているかどうかである。女性はどちらに関しても興味のある存在である。

**素材、単位的事件、テーマ：**それらの何が問題にされるか、抽象的に言えば名誉、ヒュプリス、清貧、従順、忍従……、偽善、正義、裏切り、支配、反抗、所有、貧困、貪欲、愛、恋、不倫、好色……。文学が目指すところは突きつめていけば人間とそのまわりとの関係の可視化、人間の広さまたはその限界の描写、というよりある意味ではその追究である。そして登場人物のまわりにはこれらを表すに自然なように何らかの状況が、多くは通常を越えた状況が色々な要素を組み合わせた形で設定される。既に述べたようにこのような状況の典型は古くは色々な形での神々と関わり——これだけで既に通常を越えている——の状況だった。しかし近代での典型的なものはやはり何らかの犯罪を犯す、あるいは犯さざるを得ない状況である。一つには殺人、盗み、そして詐欺や裏切り。これらも社会の変化、階層の多様化、価値基準の相対化に応じて多彩化し、例えば殺人を例にとっても、戦いの中の殺人や怨恨による殺人から社会の組織に隠れていて見えない殺人、あるいは殺人とはいわれない殺人などに至るまで色々ある。これら犯罪について代表的な素材は恋愛で、これも時代が進むに従って多様化する。禁じられた間の恋愛、それに伴って生じる複雑な内面の描写、そして色々な形の性的欲望……等々、新しい状況を時代に先駆けて感じとり、これらを効果的に組み合わせることによってそれまでは描かれなかった人間の内部を描いていくのだ。

そして最後に問題にされるのは、というより最も根本的なものですべての作品に含まれるものとして挙げられるべきは、広い意味での社会批判、直接的には社会の不正の告発、反抗の表

現である。批判の対象はまず近くからだんだん奥にまでに及ぶ。教会や修道院内部の偽りの部分、さらに上層部の偽り、その時代その時代の搾取のためのシステム、さらに具体的にいえば告発される者は僧侶、貴族、市民階級上層部、資本家等広い意味での支配者・偽善者・不正を働く者たち、そして最後はインテリ層と庶民大衆である。告発する者はもちろん作者であるが、その視点は被害を被る者の立場、そして多くの場合は支配層からは離れているインテリの目を通して語る形を取る。これらの批判の範囲は社会の仕組みがどれほど見えるようになったか、どのような社会が理想とされたかに関係しようし、一方ではその時代がその批判をいか程まで許容したか、その批判を支える勢力が形成されたかどうか等に関係しよう。そして又そのような条件下でのかかる批判の最大効果をめぐって、表現方法が工夫されることになる。

**文芸思潮：**文芸思潮は後の人が過去を振り返ってみてその時代を特徴づけるために名付けられたものと、自らそのように自覚していた場合とに分けられる。前者に関してはあまり言うことはない。問題は後者に関してなのだが、それが生じてくるには何よりも文学の受容者がそれなりに多くなり、同時代的区分けによっても、あるいは時代的区分けによってもある程度はつきりした特徴・傾向を持つようになってからである。受容者が多くなれば当然色々な傾向のものを受け入れる可能性が生じる、そうすれば作家達は多彩になり、同時に文芸サロンや批評も盛んになる。同じ傾向の作家達は集まって雑誌を造り、あるいはある出版社がある特定の作家達の傾向を支持する。ここでは過去の何を受け継ぎ、何を批判したか、どのようなものに強い影響を受けたか、どのような層の人々がそれを支えたか等々を背景にしながら素材や描き方の共通点を見るとおもしろい。

ところで本人たちが自覚的に帰属意識を伴って生じてきた文芸思潮は総じてロマン主義からであろう。これが生じたのは総じて19世紀初頭だが、この時代になると芸術諸分野の理念の交流、あるいは相互の影響が一層盛んになった。また思潮そのものも短期間の内にヨーロッパ的規模になり、その変化もヨーロッパ的規模で推移した。これはもちろん一つには文芸思潮が社会の変化と密接な関係を持っていたこと、社会が変れば変らざるを得なかったことを示している。が、同時に思潮があるということは芸術家層がある程度独立していたこと、社会に対する反応であれ、自分達の活動であれ彼らの自主性を社会がまだ許容していたこと、思潮が社会の影響を受けつつも、まだその根底にまで関係することなく、その内部で変化できることを示しているといえる。結局19世紀、あるいは20世紀においてさえ特にその初期には、社会の底辺と文学の関係は未だ稀薄であった、すなわち文学は未だ市民の多くの者には共有されておらず一部インテリ層のものであったのだ。その結果文芸思潮、あるいは他の芸術思潮はそれらの思潮そのものの中にも独自の変遷のファクターを持つことができた。例えば広い意味での主観主義と客観主義の交代である。新しいものは硬直化したものを克服するのだが、その克服が終わるやいなや体制化し硬直化が始まる。そしてそれは反対の性質を持つ新しいものを呼ぶのだ。19世紀から20世紀初頭にかけての文芸思潮の推移の底には、もちろん時代時代のいろいろな衣装をまとっての形でだが、そのような様が見られる。

**流通：**読者層の中心が市民層になることにより文学の受容者の範囲は飛躍的に広がり、それとともに内容、形式、視点、描写法もそれに応じて多様になる。この多様化をさらに拡大させた大きな要因の一つが出版関係の技術革新、そして出版物以外のメディアの発達である。とりわけ後者の技術革新は終わりを知らない。特に映像分野の発達は、文学的要素はあるが明らかに文学の領域を抜け出した新しいジャンル、新しい領域を生み出し、それがさらに拡大あるいは多様化していく、そして結果的には書籍としての文学、文字を媒体とした文学、言語を表現手段とした文学が、次々に出現してくるそれらの派生的ジャンルに侵食されるのだ。文学はそれ

に対しその独自性<sup>6)</sup>を主張して他のものが描写不可能なものを求めていくか、資本の活動の通例に則って他のものと競争し、手段を選ばず「生き残りを求めて」受容者の拡大を求めるかである。同じようなことが次の観点からもいえる。つまり我々はいま情報処理としての読書などという題をいいながら文学を情報の塊と見てきたが、これは結局文学作品も情報という生産物の一つだということを認めたことだ。芸術が生産物、あるいは生産力——これも情報の一つとしてもはや生産物といえるかもしれない——になって、ここ、つまり生産重視・商品重視の世界でも市民権を得るが、一方商品ともなれば販売の対象にもなり、当然我々の考えの至るところに顔を現すようになった「数値化」の源、金銭にも換算されることになる。

出版者も資本主義のシステムの中にある限りそこの常套手段を取る。このとき大きな働きをするのは別の意味のメディア、正確に言えばマス・メディアで、これによる広告・宣伝を通じて消費者に対する大量販売の礎地を造る。価値の多様化ということがスローガンの的に前面に出されて、今や質が高いか低いかもあまり問題ではなくなり、最後は多様性も問題ではなくなる。加えて文学作品は普通の専門書とは違い、いかなる専門領域にも縛られない、そして誰でもが等しく読むことができ、誰が買ってもおかしくない普通の商品になってしまっている。さらに他の商品の場合と同じくここでは生産者と消費者の本質的、そして長期的な利益はもちろん、見かけ上の、そして短期間の利益さえもあまり問題にされない。商品は消費者の好みに応じているような外観を取るが、もちろん消費者の利益を最優先にするわけではない。再優先されるのは二者の間の仲介者たちがいかにしてより多くの利益をあげるか、最小の投資でいかに多くの直接的利益、つまり金銭的利益をあげるかである。ここの部分はある意味では今まで述べたパトロン、読者、素材、登場人物、描き方、作品が持つ批判精神の度合等のすべてが関係せざるを得ないところで、現在におけるそれらの在り方が凝縮されている所と言えるだろう。作品を制作する者はこの状況を——どう反応しているかは別にして——意識しているか、あるいは無意識にその在り方を受け入れているかいずれかである。そしてそのどちらであってもこれらはやはり作品の素材選びや描き方に影響を与えるのだ。

多少誇張しすぎた、あるいは極端なものいいだったろうか。要は消費者たる読者には、自分の独立性を守るため大いに自主性を発揮した情報処理が必要だということである。精神の遊び、すなわち実用的でないものの代表みたいな文学は、ここ、つまり低価格の大量消費を離れ、人間の価値のつまった商品を生産販売するよりほかは健全な存続の手だてがないように思われる資本主義の中にあつて、はなはだ本質的かつ実用的な問題と結びつくことになる。

#### IV 授業で実際に扱う作品

授業で扱う作品を何にするか、言い換えれば何を強制的に読ませるかになるのだが、この場合はどうしても「古今の名作」にならざるを得ない。名作にはやはりその呼び名からして既に、文学に関するコミュニケーションの共通基盤の要素が備わっているからだ。今回は「オイデッブス王」「ハムレット」「ファウスト」「カラマーゾフの兄弟」そして出来れば「異邦人」あるいは「変身」をとりあげる。これらを取りあげるのの一つは個人的な好みにもよるのだが、その

6) これは言葉を通じてイメージを形成するよう他人に働きかけることであろう。このことによって相手の言葉の能動性を高める。言葉はまた概念を通じてもそれらが有する構造の隅々まで影響を与える潜在力を持つ。精神、感情、体験等が主として言葉でできあがっているものならば、文学は他の存在に対して最も広く、最も自覚的に、そしてその最も深部に作用するはずだ。



他次のような理由による。1) 各々がその時代の代表的作品の一つになっている、2) 各々がその国の代表的作品の一つである、3) 各々が後代の文学に大きな影響を与えている、そして4) 各々がそれぞれの現代性を持ち、今の人をも引きつける要素を持っている。1)に関しては強いて補足するまでもあるまい。このような場合には各作品について言及するさいに同時代のその他の作品、その他の詩人、文学をめぐる状況等にも比較的自由に言及できるという便利さがある。2)に関してはいば無理に各国に分散させる必要もないのだろうが、講義の目的が欧米の文学の紹介なのだから出来るだけ複数の言語圏のものを扱った方がいいと思うからだ。3)に注目するのは、少ない数の作品しか扱えない限りは、扱う作品はなるべく知られた、それゆえに後の時代の文学作品に影響を与えた、そしてまた我々読者の文学に関するコミュニケーションに際して共通の場を形成しやすいものと思うからだ。4)に関しては、少なくとも「古い作品であって、しかも」という条件を付ければ、これらの作品がそうであることには異論があるまい。そう感じられる部分は上記の各作品から色々挙げることができようし、見ようによってこれらは作品全体としても際だって現代的だといえるからである。

さらに個々の作品に関して、特に情報という観点から次のことがいえよう。

### 「オイデプス王」

その上演が祭りであったことを除いても、ギリシャ悲劇は歴史上最も公共性を持った文学の一つではなかったろうか。都市国家でのこととはいえ国の総人口に対する客席数から考えると、後代では考えられない程の割合の人々が同じ時間に同じ場所で同じ作品を享受したのである<sup>7)</sup>。扱われる素材は神話の類、自分達の過去に関する伝説で、そのことからして観客の受容の基盤には多くの共通性があるはずだが、さらに彼らはそれらが色々な形で扱われた作品を今までも見ている。その意味では、一方では作品を見る観客の目はかなり高かったのではないかと予想されるし、また文学は社会一般の世界観、ひいては自分自身の世界観と最も緊密な関係で結ばれていたともいえよう。各々の観客にあってはそれまで社会から得た本質的情報すべてが舞台の言葉によって呼び覚まされ、お互いが活発化して結びつくのである。

情報という言葉を使えば、この作品では特に分散された情報ということに興味を引かれる。いったいに文学はある意味ではすべて分散された情報の読み解きのためのものだから、その点ではこの作品は文学として特異、というよりは典型的だといえる。自然の中には、そして歴史上の出来事にも神々の色々な企てが隠されている。それを読み解く者もいるのだが多くは周りの人がそれを理解しない。それをいわば理解しやすく再配置するのが文学作品である。その場合それを作る詩人は一方では自然あるいは歴史の中のかかる情報を読み解く者であり、一方ではそれを人々に伝える者である。この作品「オイデプス王」で特に興味深いのは、分散されている重要な情報がいかにして一箇所に集中してくるか、あるいは将来に実現すべきその集中のためにかかる分散がいかに巧みに為されているかである。このような分散を行ったのは構成全体を考慮しながら、筋を出来るだけ複雑にし、また興味を出来るだけ持続させようとする作者なのだが、しかしともするとそうしたのはアポロン自身であるような錯覚に陥り、この神が長

7) 当時のアテナイの人口は市民である成年男子が3万から4万ぐらゐ、その家族を含めて12万から13万ぐらゐ、そして在留外人1万ぐらゐ、さらに男女の奴隷がおり、その数は10万を超えていたと推定されている。一方劇場の収容数だが、三大悲劇詩人の時代から約一世紀後に大改造されたディオニソス劇場は1万4千から1万7千の観客を収容できたといわれる(小学館日本大百科事典等)。観客について記述しているものは少ない(しかし女性や子供、そして奴隷も劇場に来ていたと説明しているものもある。例：中村善也、「ギリシア悲劇入門」P.7 岩波新書1974)ので何を分母にすべきか迷うのだが、いずれにせよ国民の数のわりに観客の数が多かったことは納得できよう。

きにわたる計画をいかに緻密に練っているか、そして神々の復讐はいかに確実に訪れるかを見せつけられたような気になる。

しかしもちろんそれ故にこそ神々の復讐などは最初からは問題にならない。さしあたっての興味は、自分の知力には自信のある主人公のオイディップスがいかにして自分にまつわる真実を知っていくか、いや最初はそれさえも問題にならず、観客の関心はただ信仰深く責任感の強い統治者オイディップスが、たまたま降りかかった国の難儀をいかにして解決するかに注がれる。しかしこの興味はすぐに変る。情報を持っている者とそうでない者の対比が興味に加わるのだ。観客は初めのうちは情報ゼロの状態だから、彼を初めとする登場人物の言うことを黙って聞いていなければならない。が、ほどなくしてライオスの殺害者が問題になり、さらにティレシアスが登場して、彼が父を殺し母と交わっていることがやがて明らかになる云々と語る場になれば、彼自身がそれに対していかに無関係と言おうと、観客には自分が既に持っている彼に関する一般的情報、すなわち彼は父を殺し母と交わったという情報がすぐ呼び起こされる。これはこの劇が問題にする情報のうちで最も重要なものであることから、これを有することにより観客は主人公の言葉を少し距離を置いて聞くようになるし、また主人公に対して情報上での優位を保つことになる。誠実な、それであって、というよりはそれだからこそ自分に対して他には慢心と見えるほどの絶対的信頼をおいている彼は、他の情報の、ひいては自分の持つ情報の真意を理解しない。むしろそれらの情報の自分への支えを信じて話を別の方向へ、しかし神が企てた方向へと持っていく。観客はこのオイディップスが自らを知っていく様子をじっくり見ることになる。

#### 「ハムレット」

自分の内部にできるだけ多くの人物のイメージを作っておくことは、文学作品を読むにあたって非常に有益なことだ。そしてそれらを一番多く提供してくれる、あるいはそれらを作る修練の場として最もいいのがシェイクスピアの作品ではないだろうか。いわゆる史劇、そして悲劇、喜劇と演劇の広い分野にわたって特色ある人物を描いている。人物の中にわざとらしい要素が感じられず、事柄のすべてもただ必要に応じて、そして素材のおもしろさ、観客の好み等に関する情報の半ば本能的な処理の結果としてこの世の色々な所から詩人の意のままに集めてきたもの、とさえ錯覚する。読者は彼の作品中の印象に残る誰をとっても、いわゆる悪人・善人の区別なく、捕らわれのない人によって描かれた捕らわれのない人物という感を強くする。例えばリチャード三世、あるいはイヤーゴ、エドモンド、これらはシェイクスピアの作品にあっても第一級の悪人には違いないのだが、何か親しみさえ混じった興味を——というのはあまりにも彼らが他人の弱点を捕らえており、また当の他人はあまりにも安々と彼らに翻弄されるからだろうか——持たざるを得ない、いずれにせよ現世に住み、望むままに振舞っている人物たちの多くの情報が、彼の作品の中には凝縮されているのだ。この作品「ハムレット」の中でもことは同じで、いわゆる悪人にも善人にも興味は等しく注がれる。ハムレット、クロードィアス、ガートルート、ポローニアス、オフューリア、ホレーショ、そしてその他の人物たちも、多くの場合一口には性格付けが出来ない。

そのさいハムレットの性格のように特に混然としているものを捉えるためには、何らかの区分けをしてみるより外はない。例えば相手との関係：父子関係、母子関係、恋人との関係、友人関係、君臣関係……主人公の人間関係をこんな図表で区分けしながら特色付けるのも良い。主人公ははっきりしているが副主人公的人物は複数なのだから、それらの重要人物群のうちの誰を強調するかによって話の重点が微妙に変る、これを楽しむのもおもしろい。また彼の言動を相手によって特徴づけ、あるいは内容を例えば自分について、国や宮廷について、女性につ

いて、演劇について……等に区分けし、語る状態によって普通るとき、激情に駆られたとき、狂気を装っているとき……等に、あるいは肯定的批評をこめてか否定的批評をこめてか等に区分けしてみるのもよい。これらをまとめ、さらにそれらを組み合わせてみる中で何らかの特色が見えてこよう。そのような特色が読んで直ぐに感じられる場合はもちろん問題はない。しかし自分が読み取った結論と自覚できるものは新たなものを産む力ともなり、他人に対しても責任を持って語れるのだから、これは多ければ多いほどよい。まとめなど必要ないという人も念のために、あるいは整理のためにやってみるといいだろう。少なくとも何が言及されているかはまとめてみない時よりはっきりする。もちろん区分けとは本来諸要素が絡み合っている全体から一つだけをはっきり見るためにしつらえた抽出装置みたいなもので、必ず無理を伴っているのだから、その最後にはまたもとの全体に戻さなければならない。

ところでハムレットの性格を複雑にしているものに道化的要素がある。道化は一般に天下無用の無礼な言い方であるときは猥雑に振舞い、あるときは他の人物を茶化し、あるときは時世の批判をする。シェイクスピアの多くの悲劇にはどのような形かのこの種の人物がいる。例えば「リア王」、この作品には群を抜いて多い。本物の道化あり、狂気になった者あり、狂気そして道化を装う者あり、目明きのめくらあり、そしてめくらにさせられた者あり……道化と狂気とめくらは一人の人間の中でも、この作品全体の中でも混然とした一つの世界を作っている。「ハムレット」においてはその数こそ「リア王」に及ばないが、なによりも主人公が、しかもインテリで、そうでなくとももの見方に褻のある人物が狂気を装い、そして結果的には道化師の役割をも担っている。さらに彼は狂気を装うという意味以外でも役者であり、またいわゆる舞台監督、演劇批評家をも兼ねる。しかも舞台ばかりでなく観客の反応をも視界に入れているほどのまさにプロのそれだ。そしてこれらのすべてを道化的要素に含めれば彼のこの要素は規模が大きい。普段の彼にあってもこの要素はさほど異質なものと見えただけに観客は彼の言動のすべてにそれを見てしまう。彼自身が二重・三重に見え、彼に接する多くのものも二重・三重に見えるのだ。最後には確かに道化的要素が諦めの境地に接し、はしゃぐ気持ちよりは一種の澄んだ境地が前面に出てくように見える。しかしこれは道化師の要素を捨てて、内面的に成長したことを表すのではなく、この要素の色々な表れの内の一つ——しかし究極的な形の一つではあろう——だと思った方がよい。彼のほかポーニアスも道化を兼ねるが、この方は彼に比べれば辛さも厳しさもない、そして変化も深みも悲しさもない。本人は他人への優越感を持ち自己満足もしているようだが結局はサービス専門の道化といえようか。そしてこの種の道化、さらにその意味をハムレットとは反対の方の境界すれすれの所まで拡大した道化、つまり本人が意識していない道化ともなるとこれは切りがない、オブリック、ローゼンクランツとギルデンストーン等……のみならず作品中のほとんどの人物がそう見えてくる。

### 「ファウスト」

この作品の中で一番問題にしたいのは人間が体験し得る空間、そして結局は同じことだが人間が描き得る詩的空間の限界を求めての活動である。それには先ずここではどの部分が描かれているかに注目して表、あるいは図を作ってみるとおもしろい。主人公ファウストはこの作品の中でほとんどすべての階層の人々に出会う。つまり皇帝、貴族（宰相から下級貴族まで、さらに貴婦人や女官、そして道化に至るまでの宮廷のものたち）、僧侶（大司教から一般の司祭まで）、庶民（農夫、職人、商人、富裕市民、寡婦、若い女性、老夫婦等；兵士、学生、大学教授等）、それに加えて地霊（現世のすべての生成変遷をつかさどるもの）、悪魔、魔女、そして魔女の世界、本源の世界、神話の世界、妖精の世界、天上界（ここだけはファウストのいない場面だが）等に住むものたち、言い換えれば地上におけるすべての種類の人間、すべての種類の

活動するものと出会い、彼らのすべての営為に接する、そして一方ではその奥に控える色々な次元での無時間の世界に入っていくのだ。この作品の制作目的も最終的には、あるいは結果的にはそれらを描くことだったのであろう。そしてここで作者を——後程にも触れたいが——引き合いに出せば、この作品は文字通り作者ゲーテの存在、文学のすべてのジャンルで作品を制作し、芸術のほとんどの分野、自然科学のほとんどの領域に興味を示し、行政官としても有能だった彼の存在のすべての情報が凝縮されているとあってよい。それは一つには精選されたいわゆる実体験の凝縮された表現であり、また結局は同じことだが人間ほどまで体験可能かという脳裏での実験的体験の極致である、そして後者はそのまま文学の一つの極致となるのだ。言い換えれば「ファウスト」は一つの「文学そのもの」だということになる。

また次のことも強調していいであろう。それはこの作品には遊びの要素に満ち溢れている、つまり本筋とはあまり関係がないと思われる部分がしばしば挟まっているということだ。市民生活、学生の世界、宮廷、魔女たちの世界、ギリシャ神話の世界、戦場……これらの場面はもちろんその場その場で必要なのだが、ここでの時局批判とか、その他の色々なものに対するコメントはやはり遊びと見て差し支えはないだろう。遊べる人は遊べばいいのだが、一方遊べない、すなわち意味が分からない人でもそれ故に頭を悩ます必要はないと言っているかのようだ。また時には戯曲であることを忘れて叙事詩でもあるかのように寄り道する、先に進むことをやめて今までとは直角の方向に進んでいくことも、大きい目で見れば遊びの一種といえよう。第二部のすでに第1幕から、とりわけ冒頭部を除いた第2幕から第3幕までの大部分は一時現実を離れ、現実とは別の時間が支配する世界、あるいは無時間の世界にはいって行く。そして第4幕に入ってまたいわゆる現実の世界に戻るのだ。この部分はもちろん作品全体の目的からいっても重要ところで省くことは絶対できない所ではあろう。しかし現実の歩みから離れてしまっているということからすれば、演劇の進行としてはかなり特殊な部分で、敢えていえばこれも一種の遊びの部分である。そしてこのような遊びが文学にとって必須のものであるとするなら——こうなると遊びの部分が多すぎても分らないでは済まされないのだが——これまた「ファウスト」は文学作品の一典型ということが出来る。そしてこのような遊びを可能にするのは作者の余裕である。作者はユーモアを、あるいはアイロニーを忘れない一方<sup>8)</sup>、とりわけ第2部ではどんな対象を描くにも憧れはない、詠嘆もないし、怒り、直接的な皮肉もない、個々の台詞の中には確かにそれらが見つけられもしようが、構成の中には淡々としたもの、晴れ晴れとしたものしかないのである。

約60年間の制作期間、しかも完成を決して急がず、その完成は82歳で死ぬ前年だった云々と聞くと、この作品はよく言われるように自分の一生を作品化したもの、いかに言えば自分という凝縮された情報を曼陀羅化したものといえよう。そうなると当然作品そのものだけではなくて作者等にも関心が行く。すなわちそれが作者ゲーテの存在とどのように関係するか、作者はそれを描くために如何なる素材を選んだか、かかる素材はそもそも如何なる可能性を持っていたか、制作期間中に素材の扱い方がいかに変わったか等々……。しかし一方では長い間のそれらの変化のわりに登場人物たちには成長、いやただの変化さえあまりない。のみならずここでは登場人物の個としての性格とかそれらの関係の変化なども問題にはならない。主要な人物は二人で<sup>9)</sup>、本筋上の年月が経っているわりには二人の性格も二人の関係もさほど変らな

8) そしてその対象はしばしば主人公のファウストだ。冷笑的・風刺的に、そしてアイロニカルに彼を笑うのは多くの場合メフィストだが、しかしこのメフィストも時には風刺的に笑われ、そして全体的に見れば神(主)にはユーモアをもって、作者にはアイロニーをもって常時笑われている。

9) 他の人物の中ではグレートヒェンは特筆しなければならぬだろうが、彼女とて作品全体から見ると、そ

い。とすればそれらの変化に対する興味よりは——個性という形ではないにせよ——二人の性格そのもの、および関係そのものに興味を向けざるを得ないのだ。そしてこの二人のうちのどちらがより我々の興味を引くかといえば、それはむしろメフィストであろう。というのは彼の考え、行動は現代人のそれに非常に似かよっている、そして彼は事をあれほどにあからさまに言うのでなければ、物事の本音をかたる正直者、事の裏面を知る大人の人間として今の若い人達の間でさえ、あるいは特に彼らに通るかもしれない。彼の性格を構成している要素は、さしづめ金銭・資本が50%、科学技術30%、その他キリスト教的要素等20%ぐらいといえようか、彼の行ったいわゆる魔法的行為は資本と科学技術——この両者は一般に密接に結ばれている——があれば今はほとんど遂行可能だし、彼が持つ悪魔性もこれらが持つ悪魔性に極めて近いのである。

### 「カラマーゾフの兄弟」

話の中の太い筋は親殺しと犯人の特定、そしてその裁判である。そうと見る限りは一種の推理小説で「オイディップス王」で述べたことが一部当てはまる。また登場人物の個性がかなりはっきりしており、一方そのわりには彼らに関する語り手の情報提供がかなり戦略的で、読者のいわばイメージ形成の修練の場としてもおもしろい、その点では部分的には「ハムレット」にも通ずる。しかし一番興味があることはこれも一種の精神空間開拓の文学だということ、もちろんやり方も方向も違うが「ファウスト」と同じ性質を持っているということだ。そのようなわけでこの作品は今までの三つの作品で各々特に強調してきたものを同じような割合で含んでいるといえるのだが、ここではとりわけ最後の精神空間開拓の部分を強調したい。

「ファウスト」がいわば外部へ向かっての空間開拓であるとするれば、「カラマーゾフの兄弟」は人間の内部へ向かってのそれである<sup>10)</sup>。また前者においてファウストとメフィストが一方はその根元的エネルギー、もう一方はその実現手段として一対になって空間開拓をしたのだとするれば、後者では人間の要素の分散化・極端化という操作でそれを行っただけだ。いわゆるロシア的人物の(怪物的)典型の一人ともいべき人物フォードル・カラマーゾフの子供たち3人、あるいは4人の各々は、あたかも父親の資質の——部分的には母親の資質とも関係しながら——ある要素だけを与えられたかのように性質が異なっている。もちろん実際はいずれもがすべての要素を持っていて、自分が「カラマーゾフ」的人物であることを知っているのだが、しかし少なくとも兄弟の各々が他にはないほどに一つ要素を大きく育てあげているのである。「ファウスト」の眼目がいわば空間のマクロ的拡大だとすれば、ここで問題になるのは一部を培養してそれを顕微鏡で見えていくようなミクロ的拡大だ。そしてそれを通じてその要素が持つ可能性の最大値を描こうとし、また人間にあってはそこにおいてさえなお複数のベクトルが働いていることを示している。もちろんここではそれらの拡大・実験が無秩序に行われるわけではなく、背景にはまだ神への信仰があり、それらがミクロ的異常を大きく包んでいて、最終的に

の重要度においてファウストにはもちろんメフィストにもはるかに及ばない。

- 10) これは例えばこの作品が扱っている時間・空間の大きさを「ファウスト」のそれ(空間的には上述の通り、時間的には——あまり意味はないだろうが——70年位)と比べてみるとよい。空間的にはいえばほとんどがロシアのある一つ町が舞台、時間的には間にそれぞれ2カ月、5日間を置いた足かけ4日、2日、そして1日で、描写の時間だけをいえば都合7日、全体を見ても2カ月ちょっとである。その代わり過去についての——全体が13年前のことという設定なので過去のその又過去ということになるが——語り手の情報提供が多くなるが、それは同時に語られるもの、つまりは登場人物の内面の情報の掘り起こしでもある、その掘り起こしを行いながらいわば新たな空間開拓の準備を、あるいはいつのまにか開拓そのものを実施しているのだ。ここにも「ファウスト」と同じような、流れるべき時間からいわば直角の方向へ向かう流れの描写が、そこは違った時空間でながらもあることが分かる。

そのミクロ的異常が突出したり方向性を失ってしまうことはまだない。

語り手がいつている通りにこの作品がアリョーシャを主人公とする本編の前編だとすれば、この作品の主人公もアリョーシャでなければならないのだろう。確かに彼は他のすべての人物と直接に関わりを持ち、単に自分とその場その場の相手との関係を作るだけではなく、他の人物間の関わりを媒介になっている。その意味で彼は情報のいわば集散地ということができ、ある種の中心にはなっているのだから、問われれば彼が主人公と言わざるをえない。しかしとりわけ本筋に関する限り読者の関心を引く力云々となると、群を抜いているとはいえない。その場合は3人あるいは4人がほぼ同じぐらいの力を持つことになる。作者が読者に与えている情報もほぼ同じぐらい、しかも同じように何回かに分けてなのだから、当然作者もこれに注目するよう読者に期待、あるいは要求していると見て良い。構成上の、あるいはまた最終的な主人公はアリョーシャだとしても、読書過程中の主人公はタイトルそのままにカラマーゾフ兄弟すべてであるといえよう。彼が主人公であることを前面に出すよりは、要素の色々が兄弟の各々でどのように組み合わせられているのか、その中の特別な要素が小さい場合と他を圧倒するほど大きい場合とではどう違うか等のいわば実験に注目する方が生産的だ。

また作品の人物関係の中心がアリョーシャだとすれば——上記のこととしてこのことは認めているのだから——話題の中心は「神」である。作品の最後の部分、裁判の場も結局は父殺しの結果で、この作品では筋を展開させ、あるいは話を推進させる事件についていう限りはやはり親殺しが軸になっており、それに男女の関係が密接に結びついているのだとはいえよう。しかしその本筋の周りには修道院の世界があり、子供の世界が広がっている。そしてその中にはゾシマ長老の姿、素朴な信者たちの姿、僧院内の争い、さらにイリョーシャ親子の物語や子供たちの中のおとなコーリヤの世界の芽生えがあったりする。アリョーシャはこれらのいわば脇筋では——本筋と同様ここでも決して華々しくはないが——しかし間違いなく中心的人物となる。そしてこの彼によって本筋と脇筋を結ばれ、作品が一つの大きな世界になるのだ。このように本筋と脇筋を融合したものとして捉えると父殺しの要素が後退し、そこでの重要なテーマとして「神」の問題が浮上してくる。このテーマは既に本筋の中でも色々な形をとりながら展開しており、しかもほとんどは誰かがアリョーシャに語る形で進められていた。それゆえこのテーマに関する限り彼がその中心であることは本筋の世界だけでも言えるのだが、彼の背後にさらに大きい世界を見るとき、神についての言及はあたかも彼の存在に吸い込まれるようにして他の人物によってなされているのに気付く。そしてここに至りアリョーシャは名実ともに作品の主人公になるのだ。話題の中心はそのほか「カラマーゾフ」の概念、あるいはその特徴づけだともとれる。裁判の場で長々と続く「論告」「弁論」などはその総仕上げだとも見られるし、そうした方が作品の表題とも一致する。しかしこの場合、すなわち全体が「カラマーゾフ（的要素・性格）」について語っていると捉える場合でも、その最も重要な部分が「神」をめぐる部分であることは否定できない。主人公としてのアリョーシャの在り方と「神」というテーマのこの作品の中でのあり方はいわばパラレルで、どちらも作品の至るところに染み込んでいる。そのことからしても「神」と「カラマーゾフ」のいずれが主要テーマかの問題は見かけほど大きな違いを含んではいない。そしてもちろんこの神の概念の各人への働きかけがかのミクロの世界の開拓を深く鋭くしているのだ。

他の分野でも多かれ少なかれそうであろうが、特に文学作品が持つ情報は個々のものがまったく新しいものとして受け手（読者）に入ってきて、そこにそのまま蓄積され、そしてその蓄積に応じてのみ作用するというものではない。入ってくる情報は断片のまま最初から読者が持つ

すべて情報、潜在的情報にも働きかけ、それらとの結び付きの中で新しい空間を形作ろうとするのだ。そしておぼろげながらも空間が設定されれば、そこには次々に情報が生じてくる、つまりその存在に気付かれないままになっていた読者の内部の情報が顕在化するのである。空間設定とは自分の内部の区分け、区分けとは混沌としていた部分に光を当てること、そして文学作品を読む・理解するとは結局そのような区分け・空間設定なのだ。あるいは人間が持つ潜在的想像力、潜在的記憶、そして同じことだが潜在的情報を呼び起こすことだと言ってよい。人が持つ経験も知識も結局は情報、我々の存在そのものが——顕在化している、あるいは潜在的な——情報ということになる。文学作品は我々内部の情報に光をあて、自分を基盤とした詩的空間を自ら作るように強制するのだ。

文学の空間は時間を含む、あるいは多次元、あるいは入れ子構造になっている。個人の空間と社会の空間の瞬間的一致、色々なタイプの曼陀羅的配置、その各々の内部空間の追体験、違った方向から光を当てた場合の空間の二重性、人間が体験し得る限りのマクロ的世界空間、意識し得る限りの人間内部の多層のミクロの空間、現実と平行して存在し芸術等を介して入っている根元的空間……、人間の内面や習慣等の中に神がいる時代の神と人間の空間、神の存在などは気にせず生きる人間たちの空間、神をではないが神聖なものは意識している人間とそれを認めている神との空間、肯定的であれ否定的であれ常に神を意識しているものたちの空間……。そして空間の意味はここでは情報の枠組み、あるいは情報そのものと同意である。上記の作品を読むことを通じて読者は色々な種類の情報に接し、自分内部でそれらを加工しながら、情報を新たな形で多元的にくくっていくのだ。

今空間について色々述べたことは、結局はIVのまとめのつもりなのだが、最後のパラグラフであるここではさら全体をも振り返ってみたい。Iでは文学作品に含まれている情報の多層性を見た。IIではそのような情報を読み取るための読者側の構えについてのべた。そしてIIIでは作品には間接的な形ではあるが時代・社会も付着しているのだということを、作品制作を制限する要素毎に区分して述べてみた。しかしこれらの付着している時代・社会というのは閉ざされた過去ではない、読まれ、解釈され、そしてある場合は好まれ、ある場合は権威化さえされる、このようにしていれば変化し続けてきた過去で、しかもその変化はまだ引き続けている。そして一方では読書のさいの我々との対話を通じても作品には「現在」が必然的に付着するのだ。そしてこの現在とはいわゆる多様なようで一様な世界、甘えと不安が交差するボーダーレスの世界、見えぬ形で支配されている世界、自分と他人の区別さえ判然としない世界……だ。そういう状況にいる我々がいかに自主的に文学作品を読むか、言い換えればいかにして作品と対話するか、さらに言い換えればいかにして作品が持つ情報と自分内部の情報を多元的に接続させるか、これが今行っている授業の、そしてこの文全体の主たるテーマである。

\*\*\*\*\*

この小論が報告書の機能をもになっているのだとすれば、授業についても書き加えておかなければなるまい。といっても今年(2000年)度の後期について結果だけを簡単に書き留めることにしたい。授業では講義ということもあり、一方的にこちらが話すことが多かった。1回目の授業にその期の授業で言及する作品を10ぐらい挙げ、少なくとも主として取り上げる5~6つはそれまでは読んでおくように指示した。できるなら作品についての意見交換をしたかったからである。が、これは実を結ばなかった。それまでに読んでいる受講者はあまりいなかったし、また意見や感想を述べる受講者が少なかったからである。評価は出席の参加の度合いとレポートで行った。毎回カードを配り出席を1点としそのカードに授業についてのコメントをすれば

内容により2点の範囲で加点した。これは強制しなかったし、また毎回2点加点の受講者もいなかったから、この授業参加点の最高は30点ぐらいであろう。これにレポートを2つ課し、各々40点の計80点、合計110点としたが、そのうち60点以上を合格、80点以上をAとした。レポートの課題は次の通りである。

- 次の4つの課題のうち1)は必須、そして2)から4)までのうちの1題、都合2題を選び各々を3000~4000字でまとめなさい。またレポート作成のさい大いに依拠した参考文献(今回のレポート作成では多くの参考文献を読むことをあえて薦めないが)があればそれをも記しなさい。
- 1) 授業で扱った作品、あるいは扱う予定として最初の授業で掲げた作品から、何らかの意味で比較が可能と思われる任意の作品2つを選び、比較の共通基盤をはっきりさせた上で自分でテーマを設定し、それにそって2つを比較しながら思うところを述べなさい。
  - 2) 文学作品の制作、作品の享受、作品の研究等文学作品に関わる一切のことを仮に文学というとなれば、文学における読者(受容者、批評家、パトロン)の役割、あるいは関わりについて思うことを述べなさい。
  - 3) 市民層の拡大・分化、特にいわゆる知識階級の拡大と文学との関係を、総論的に、あるいはテーマを絞って思うところを述べなさい。
  - 4) 授業で扱った作品、あるいは扱う予定として最初の授業で掲げた作品から、何らかの意味で比較が可能と思われる任意の作品2つを選び、比較の共通基盤をはっきりさせた上で自分でテーマを設定し、それにそって2つを比較しながら思うところを述べなさい。

受講申告者77名中52名がレポートを提出した。未提出者の多くは2年以上の受講者で出席の度合いも良くなかった。提出者のほとんどは出席点も良く、また書くことそのものがかなりの労力を意味したこともあって、提出は多くの場合即合格を意味した。レポートの題は1)と4)の組み合わせが多かった。授業の趣旨がなるべく多くの作品を自主的に読むことだったので、このことには不満はない。内容等は大まかに分けると次の4つのタイプになる。イ) 作品の内容把握に間違いがないわけでもないし、また文章の進め方も必ずしもこちらが求めた通りではないが、思った事を素直に書いているもの ロ) こちらの意を察し、授業で語られたこと等を——多少無理をしながら?——所々に入れたりしてスマートにまとめてくれているもの ハ) 作品や作者についての解説等何らかの参考書の内容が多すぎて、自分で作品を読んでいることが表に出なくなってしまうもの ニ) 当該の作品だけではなく、他の作品、あるいは文学に関する他の本をも読んでおり、それらを背景としながら課題のテーマについて自分の思うところを綴っているもの。このうちロ)とニ)のすべて、イ)とハ)の一部がA、イ)とハ)の他の一部がB、出席状況が思わしくない場合と一題しか提出しない場合はBかCにした。Aは28名で、それだけにAの幅はかなり広い。イ)がAに値するかどうかは問題だが、授業の最大の目標が実際作品を読んで先ずはそれについて自由に語ってみることだったことから、自分で読んで工夫しながら書いていることが分かる限りは、多少まとまりが悪いからといってBにする気にはならなかった。これらについては言うべきことも多いがこれ以上はここでは控えたい。



主な参考文献

- J・ド・ロミイ（細井／秋山訳） ギリシャ文学概説 法政大学出版局 1998  
藤本淳雄ほか5名著 ドイツ文学史 第2版 東京大学出版会 1995  
田村 毅・塩川徹也編 フランス文学史 東京大学出版会 1995  
川島重成 「オイディプース王」を読む 講談社 1996  
福田恆存ほか5名 シェイクスピアハンドブック 三省堂 1987  
柴田 翔 ゲーテ「ファウスト」を読む 岩波書店 1985  
江川 卓 謎とき『カラマーゾフの兄弟』 新潮社 1991  
岡本・川口・外山編 現代の批評理論（全3冊） 研究社出版 1988  
W・イーザー（轡田収 訳） 行為としての読書 岩波書店 1982