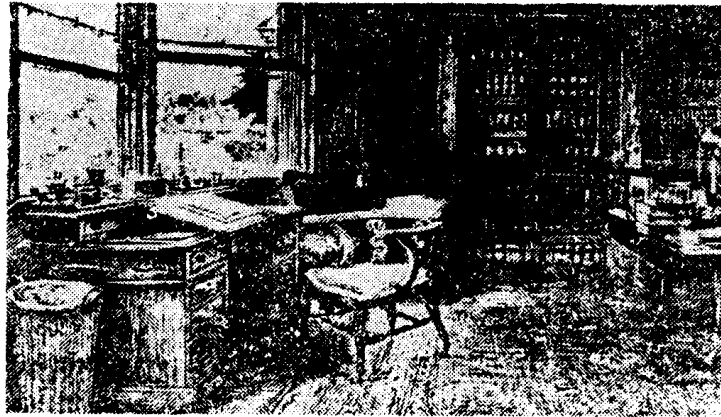


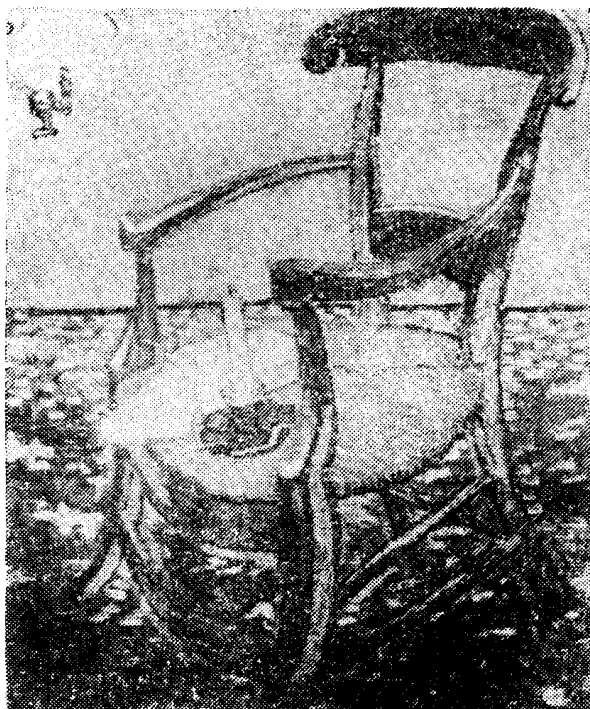
テクストの〈空白・排除〉の問題と精神的
芸術的発展との関連について
『冬物語』の場合

丸 小 哲 雄



この挿絵は、〈空っぽの椅子——ガッツ・ヒル, 1870年6月9日〉と題して、『ザ・グライック紙』に発表されたものである。この挿絵家ルーク・ファイルズはチャールズ・ディケンズの最後の未完の作品『エドウィン・ドルードの秘密』*The Mystery of Edwin Drood* の挿絵を担当したことで有名になった。彼はこの小説の舞台見学と打ち合わせのために、ケント州のガッツ・ヒルにあるディケンズ邸に伺う直前に、ディケンズの突然の死に遭遇した。ファイルズは、当時の偉大な作家ディケンズの死に対する自らの心情的風景をイメージ化して、座るべき人物の空白の椅子のある書斎を画いた。この挿絵における主の不在もしくは空白の椅子であればこそ、主に対する哀切きわまりない心的情景が観る人の想像力に強く訴えるのではあるまいか。

この挿絵はファン・ゴッホに強い影響をあたえたようである。¹⁾ イギリス版画やディケンズに対して興味を示したゴッホを考えれば、この挿絵のイメージが、〈死〉や〈不在〉といったイメージを伴ってゴッホの頭に焼きついて、残



ゴッホ<ゴッホの椅子>(図1)



ゴッホ<ゴーギャンの椅子>(図2)

響していたことが彼の書簡(252番)から推察するのは難しくない。あの有名な「耳切り事件」の前後にまたがって、ゴッホは二つの椅子を主題としたおどろくべき一对の作品を描いている。ひとつは『ゴッホの椅子』(図1)であり、もうひとつは『ゴーギャンの椅子』(図2)ある。²⁾

この二点の作品についての絵の色や形、重み、質感、その効用などについての造形上の問題はゴッホが二度にわたって弟テオに書き送った手紙から説明がつくが、ここではそのような資料的な側面を捨象してもよからう。私にとって興味深いことはさして造形的にみて魅力のない「椅子」をなぜテーマとして描出したのか、またそれにもまして椅子の持主は、<ゴッホの椅子>、<ゴーギャンの椅子>というようにそれぞれ決まっているにもかかわらず、椅子の持主が「空白」の状態、つまり「不在」の状態になっているかということである。一般的に、椅子はそこに座るべき人物を求めるものだが、「空っぽの椅子」のイメージ化を通して親しい人間の<不在>に淋しさ、また神秘さを感じることはままあることである。してみると、ゴッホとゴーギャンがアルルで共同生活をしていた時期にこれらの二点の椅子が描かれているのを彼の書簡(563と

571番)から推察してみるに、その時期にゴッホはやがて親しい友人ゴーギャンが彼のもとを去ってゆくという孤独感を味わっていたにちがいない。というのも、南仏のアトリエで新しい芸術創造への意欲と同時に、宗教的連帯感に結ばれた友人たちの共同生活を夢想していたゴッホにとって、その夢の実現のために必要な中心人物がゴーギャンであったからである。ところが、ゴーギャンはゴッホのもとから去って行く運命にあった。ゴッホの書簡(544番)から推察すると、親しいゴーギャンがいなくなるという破局の絶望感、恐ろしいほどに増大するの孤独感あるいは寂寥感がゴッホに主の不在となる椅子の絵を描かせたと思われる。絵として椅子それ自体は造形的にも心理的にも完成しにくい対象であることを考えると、ゴッホにとって「空っぽの椅子」は自らの内面的リアリティーにとって意味深いものでなければならぬはずである。これら二点の絵は、実は、椅子そのものの対象以上にその所有者の〈不在〉を、またその〈不在〉によって彷彿させる作者の悲哀の情を表出させたものであるといえる。これは、10年余り前にファイルズが《空っぽの椅子》のなかで主の不在に対する哀切きわまりない情感を盛り込んだ挿絵とは異質ではあるまい。とすると、可視的な絵の背後にある〈不在・空白・排除〉の不可視的な部分は、逆説的に言って、絵そのものがもつ内面的意味の充満したリアリティーであるのだから、この魅力的な絵を味解(appreciate)するためには、その不在の部分を取り込まなければならないはずである。

実は、のっけから長々と絵の事例を引き合いにだしたのも、文学テキストの読み・解釈・批評にとってもテキストの〈空白・排除〉の問題はきわめて重要であると思われるからである。先に述べたように、「不在の椅子」には〈不在〉のなかにもものすごく充足したリアリティーが〈存在〉していて、実はその〈不在〉の部分こそが絵の味解の手掛かりであり、鑑賞者の想像力が飛翔するトポスなのである。また同時にそれは作品の生産されるモーメントであり、しかも絵そのものが持つ不可視の精神的芸術的イデオロギーでもあることがわかる。描かれた内部(テキスト)と、その描かれた内部と有機的に結びついた「描かれていない部分」(テキストの不在)との間には隠れた相互関連性がある。

る。ところが、絵そのもののリアリティーは隠された内部(不可視のテキスト)の方に存在し、同時にその真の意味と主題を見出すためのテキスト解読の鍵となりうる。もしそうであるとするなら、文学テキストの味解にとってテキストの〈空白・排除〉の問題設定はなおざりにできない重要なポイントになるはずである。

1

文学テキストとテキストの〈空白・排除〉の相互関連性を考える場合、この問題は、一見すると、さして複雑なようにおもわれないようであるが、意外に込み入っており、しかもテキスト生産とテキストの読解・解釈・批評にとってもきわめて肝要なのである。

文学テキストに内在するテキストの〈空白・排除〉の問題には大きく分けて三つのことが考慮の対象となりうるであろう。(一) 作者がテキストのからくりとして意識的につくりだす〈空白・排除〉の問題。とりわけ、これは日本の伝統的な空白論でなじみ深いものである。西洋では、この問題はローマン・インガルデン (Roman Ingarden) と W. イーザー (Wolfgang Iser) が提出した空白論である。(二) 作者の創造した文学テキスト自体がもつ想像的世界が無意識的につくりだす〈空白・排除〉の問題。この問題はテキスト生産やイデオロギーと深くかかわる客観的空白論である。ルイ・アルチュセール (Louis Althusser), ピエール・マシュレー (Pierre Mecherrey) などが提出したものである。これに関する詳論は稿を改めておこなうが、本稿では『冬物語』の味解に限定して将来の研究について示唆するにとどめることにする。(次回ではさらに一層の理論化のために、フランク・カーモード (Frank Kermode), エドワード・サイード (Edward Said), テリー・イーグルトン (Terry Eagleton), フレドリック・ジェイムソン (Fredric Jameson), ジャック・デリダ (Jacques Derrida), ジークムント・フロイト (Sigmund Freud), ジャック・ラカン (Jacques Lacan) などがそれぞれのコンテキストで提出したテキストの排除

論または矛盾論について言及するつもりである。これは内在批評から外在批評へ向かうための通路となる重要な概念となるからである。) (三) テキストの作者と読者がそれぞれの立場で知識や準備不足または未熟や不注意などのために生ずるテキストの〈空白・排除〉の問題である。この種のものは、必要に応じて補填、充填されうるもので、本稿ではこれを論議の対象とする必要はあるまい。

2

一般的には、第一の空白論は受容美学あるいは読解的空白論と言われているもので、なじみ深い考えである。文学テキストに内在するテキストの〈空白・排除〉部分は、冒頭に引き合いに出したゴッホの「不在の椅子」のように、観る人や読み手に予期せぬ以上に強烈なイメージをあたえるものである。空隙のない確定したテキストでは読者の参入する余地がないため、テキストが読者を解放するというよりむしろ読者を拘束するため、読者は窒息して、不快感をかめる。文学テキストが読者の現実から限りなく遠くへ誘い出して、未だ経験したことのない世界のヴィジョンを醸し出すとき、そのテキストから読者は「テキストの快樂」をえるだろう。それはテキストの〈空白・排除〉部分が読者の想像力を刺激し活性化させ、読者はテキストの内部にあるさまざまな部分やイメージを結合して、自ら独自の象徴的世界をつくりだす快樂をえるものである。読者の観点にたてば、テキストの〈空白・排除〉の不可視の部分の読みこそ読者の想像力の活性化と快樂のトポスとなり、作者の視点にたてば、それは虚構世界を創造するためのテキストのからくりということになる。

読者の立場からの不在・空白論は、実は、われわれ日本人にとってはなじんでいるもので、むしろ伝統的なものである。音楽における〈余韻〉、〈間〉、〈しじま〉、絵画における〈余白〉といった独自性についてはなじみ深い。俳句が緊張した〈間〉と〈余韻〉に富んでいることは多言を要しないであろう。

「いひおほせて何かある」(芭蕉『去来抄』)ということは、芭蕉自らがすべてを表出し尽くしたのではなく、何かを言いのこしておくということである。歌

人や俳人は、意識的に<余韻>や<余白>あるいは<多義性>の部分をつくりだして、詠み手(読者)に想像力を働かせる余地を残しておくということになる。言語が空白の背後に沈むとき、その背後にある意味が浮き出すということである。言語空間には意味があり、余韻が強いほどその空白に参入し転換させる自由が増大するといえる。修辞学でいうレティサンス ‘reticence’ (欠語法)であろう。

ところで、芸術作品とはそういった空白を孕むものだと、体系的に言及した最初の人にはポーランド人のローマン・インガルデンであった。彼はその空白を<無規定箇所>(不確定箇所)と呼ぶ。彼は文学作品が志向対象の輪郭を図式的に形式化されたものとし、その志向対象は確定性がないとする。文学芸術作品は志向的性格をもつがゆえに、全面的に確定された実在の対象からも、自律存在としての理念的対象とからも本質的に異なると力説する。インガルデンによると、すべての実在的对象の本質を三つに要約して、次のように述べている。

- (1) すべての実在的对象は全面において(すなわちすべての点で)一義的に規定されている。全面一義的に規定されているということの意味は実在的对象はその相在全体のどこにもそれ自体においてそもそも規定されていない箇所は一点も示さない。……要するに実在的对象はその相在にいかなる無規定箇所(Unbestimmtheitsstelle)も示さないということである。
- (2) 実在的对象のあらゆる規定は合流して一つの根源的具体的統一をなしている。
- (3) すべての実在的对象は完全に個別的である。³⁾

ところが、文学作品に呈示されるすべての純粹志向的对象性は、一見すると、実在的对象と一致するかのようだが、上記の三点とは本質的に異なっている。インガルデンは、文学作品を純粹的志向で他律的であるとし、そして志向的对象の表現は、共示的、潜在的特性を含んでいるが、あくまで「形式的」や「図

式性」であって、決して完全には材料規定によっては充実化することはないと、いう立場をとっている。というのも、図式的な構造物である文学作品には「空虚な規定箇所」、「無規定箇所」があるが、そういった無規定箇所が新しい特性を付与されることによって充実したり、補完されたり除去されたりすることはつねに可能だからである。つまり、文学テキストは原理的には未完であり、たえず補完を求め、決してテキストによって完結をみることはないということである。⁴⁾ したがって、文学テキストは、インガルデンが主張するように不確定性を孕むので、不確定性の度合に応じてさまざまな空白を生み出すことになるが、この空白の補完と充実の仕方には二つのタイプがある。ひとつには、テキストの確定箇所とのバランスのとりかたによって空白が充填される。つまり、テキスト自体によってテキストの不確定箇所が決定される場合である。もうひとつは、テキスト自体との調和によるのではなく、読み手の「恣意」によるもので、読者はテキストの純粹志向的対象性の可能性をはみ出して空白の補完や充実をしたり、あるいは排除したりする場合である。いずれにしても、文学作品自体とそのつどの作品の具体化との差異を認めざるを得ないが、作品自体と作品の具体化に差異があるという根拠には無規定箇所を許容する図式的組成が文学作品に存在するということである。

また、インガルデンは、読み手の恣意性あるいは無規定箇所の充実化に対しては一定の「拘束の細目や法則性」⁵⁾ をしたり、またそれをもうける必要があることを示唆している。彼は文学テキストの具体化 (concretization) にあたって「正しい」具体化と「正しくない」具体化とを区別する。「正しい」具体化の基準を設定しなければ、読み手の恣意性によって「誤った」あるいは水準の低い「具体化」が生まれてしまうからである。換言すると、無規定箇所の具体化や充実化のために基準を要求するということは、インガルデンの文学的作品に対する考えがテキストから読み手への一方通行だけが問題になっているためである。テキストと読者との不均衡を補うために読書過程で顕在化する無規定箇所を双方の接点に求め、そこで双方のずれを調整するのに必要な基準の図式を仕立てるということである。ところが、インガルデンにはテキストと読

み手との相互交通という問題設定がなおざりにされている。この点では無規定箇所に関する彼の考えは作者＝テキストの視点に立った考え方であるといえる。

ところが、作者＝テキストの古典美学の規範によるインガルデンの「無規定箇所」とは違って、テキストと読書行為の両側面を含む全体を美的対象とするW. イーザーは空白の美的側面を積極的に押し出すのである。インガルデンとイーザーは文学テキスト自体をその文学テキストの具体化から識別する点では共通するが、文学テキストの具体化のプロセスでは異なってくる。インガルデンによる文学テキストの具体化はテキストの潜在的要素を顕在化するだけであり、テキストと読み手との相互作用ではない。読者は文学テキストの素材となるテキストに働きかけることで意味を生み出すことができる。文学テキストにはつねに〈空白〉が潜在化されており、その〈空白〉を補完するのは読者だけである。従来的には、文学テキストは虚構であり、現実にはないもの表出するもので、虚構と現実の二項対立を存在論的關係で捉えようとしてきた。だが、イーザーは虚構の力をそのような存在論的な議論としてではなく、機能論的な見地から、つまり虚構と現実間の伝達関係から捉えてようとしている。彼は虚構を伝達構造とみなし、それによって現実を読者主体に結び合わせようとする。いわば虚構は読者主体と現実とを仲介するものとして考えられるわけである。イーザーにしたがうと、文学テキストがどの程度現実を読者主体に有効に伝達することが出来るかという可能性は、テキストと現実の交点とテキストと読者との交点とを記述することになる。そこでいきおいわれわれの関心は文学の語用論に向けられることになる。まぎれもなく、文学テキストは言語活動であるから、言語使用の語用論的な次元にかかわってくる。だから、イーザーはテキストと読者の相互作用を対話として捉えるのである。テキストの発話は外部の現実を模倣するだけではなく、読者になんらかの影響を及ぼすものだから、テキストの発話行為を構成するもろもろの条件を明確にすることで、テキストは吟味できることになる。イーザーによると、彼は伝達単位としての発話行為はたんなる「文」ではなく、つねにコンテクストをもつ「文」、つまり「状況ない

しコンテキストの中におかれた文」⁶⁾ ということを強調する。

場面は、従って、さまざまな局面（付帯的状況）をともしないながら、極めて限定されたコンテキストを形成する。このコンテキストによって、文が発言になり、また発言はさらに対話を生む。発話行為理論は、コンテキストがどの程度まで発言の意味内容を明らかにするか、いや、場面のコンテキストがあって初めて発言の意味が確定されるという、その範囲を明確にした。⁷⁾

だがイーザーは、インガルデン、オースティン、サールらが文学テキスト言語の由来を日常言語の模倣とみなしていることに、批判をくわえる。そこで彼は文学テキストの言語特性を力説する。虚構言語が象徴形式をおこなうのは実在を非在（現実には存在しない世界）に転移することで認識可能にするからである。象徴は非在の痕跡であって、それがなければ、経験的事実に近づく道がありえない。世界を把握するために、象徴言語はイメージを生み、そのイメージは非在をあたかも存在するかのようにみせる、つまり、文学テキストの言語は読者に対して場面状況の形成や実在しない想像上の対象を産出するための指示を与えるということである。場面形成が成立することでテキスト理解のプロセスが開けてくるからである。

ところが、文学テキストと読者が会うためには場面形成に必要な要素をそなえなければならないが、あらかじめ双方が会う場面は文学テキストにはない。そこでイーザーは、オースティンの枠組みを利用しながら、文学テキストと読者との共通項として三つの条件を言い換えている。話者と聞き手に共通な慣習を〈テキストのレパートリー (repertoire)〉と呼び、両者の承認された手続きを〈ストラテジー (戦略) (strategy)〉と、発話行為への参加を〈現実化 (realization)〉とそれぞれ言い換えている。ここでそれらの用語についての説明はイーザー自身の要約的な部分を引き合いに出せばことたりるであろう。

テキストのレパートリーは、社会的である生活世界および既存の文学から選択した要素によって構成されている。こうしてとり上げられた社会規範や文学上の引喩は、テキストの地平を定め、それによって、選択されたレパートリー要素全体に一定のコンテキストが与えられることになるが、そこからテキストの等価系が具体化されなければならない。このように本来は潜在的な等価系を具体化するには、そのための枠組を必要とする。それを行うのがストラテジーの機能であり、しかもこの目的を遂行するために、さまざまな形がある。ストラテジーは、レパートリー要素の間に結びつきを作り出し、等価系を生み出すために必要な見取図をいく通りか描いてみせる。またそればかりか、レパートリーと、等価系を具体化する立場にある読者との間にも結びつきを作り出す。つまり、ストラテジーは、テキストの主題構成とその伝達条件との両方を用意する。従って、ストラテジーは、テキストの叙述か作用のいずれか一方を指すものではなく、そうした区別が生じる前の段階のものであって、テキストの内部構造と読者の側に生じる理解行為とを包括している。⁸⁾

レパートリー（社会的、歴史的規範、あるいはテキストが生み出された文化一般）は、文学テキストと読者が対話する〈なじみ深い領域〉(familiar territory)⁹⁾で、双方に共通した既知のものであるが、他方ストラテジーはそういった共通の伝達素材をもとに一定の手続によってテキストの組織化をはかる戦略のことである。レパートリーはテキストと現実との間の通路となるが、それがテキストのなかに取り込まれるとき現実のコンテキストから切り離されてテキストのなかでは修正されることになる。イーターはテキスト外部の現実をレパートリーの前景 (foreground) と呼び、その内部に取り込んで修正された現実をレパートリーの後景 (background) と呼んでいる。このレパートリーの前景と後景との関係による構成を始めてはじめて、テキストと読者との相互作用ができるのであるが、その相互作用のプロセスにあって遠近法 (perspective) が生まれるのである。レパートリーとその構成によって生じた遠近法は、語り

手、登場人物、筋、そして読者の想像力に依存する。読書過程において読者の関心(意識)の的になっていたものがある特定の時点で主題となる。他方読者の視点は登場人物や事件の進展によって変化してゆき、そして次第に主題の地平(horizon)が構成されてくる。要するに、レポートリー的前景と後景は読者による選択により、主題と地平は読者の結びつけによりそれぞれ生み出されてゆくのである。読者はレポートリーを手がかりにイメージ形成し、それを中心にして関連するセグメントを想像力によって統合してテキストに何が描出されているかを捉えることが可能となる。このようにしてテキストと読者は相互に融合しあうのである。要約のために興味あるディテールを捨てなければならなかったが、イーザーの文学テキストと読者の主体との間にある伝達機能についての考えはほぼ以上のようなものである。

かくして、文学(虚構)テキストの意味は読者の主体なしには存立しえないし、充足もしえないものであることが判明できるであろう。インガルデンの文学テキスト=作者とは異って、このようにイーザーによる読書の現象学には主体の問題が深くかかわっているのである。イーザーの視点に立てば、われわれは文学テキストがなにを意味するかではなく、文学テキストの作用によってなにが読者主体にもたらされるかに焦点を合わせなければならなくなることは明らかであろう。したがって、読書による意味構成はテキストの遠近法の局面を総合して、その意味地平を捉える行為だけではない。同時に読者はこれまで未知であったことを知ること、自己自身を認識し直し、またそれによって自らの意識にないものを発見する機会をえる。このとき、読書以前の自己は異質の新しい自己によって反芻され、読者はある種の自己解放と自己革新を経験することになる。つまり、文学テキストの効用は読者の自意識を高揚させることになる。読者を高揚させるトポスが、実は、イーザーの空白論なのである。この意味では、ニュー・クリティシズムのように、テキストと現実世界を区別せず、文学と非文学との区別もしないようにすることが重要である。テキストの空白(不確定性)は読者の想像力がきわめて活性化する場だからである。イーザーの文学コミュニケーション過程は双方の相互作用の産物であるから、テク

ストの不確定性の度合に応じてさまざまな空白が生じる。この空白は読み手に積極的に働きかけ、読み手の想像力を刺激し、テキストのなかに盛り込まれているさまざまなセグメントを自ら結合して、独自のイメージを形成する。イーザーはテキストと読者との相互作用について次のように要約する。

一見とるに足りない場面で語られぬままにされたこと、会話の中で飛躍、こうしたことが読者に空所を投影によって補いたい気持を起こさせる。読者は出来事の中にひき入れられ、語られてはいないがこのように考えたはずだと想像するようになる。これがダイナミックな過程の始まりである。語られた言葉は、語られぬままになっていることに結びつけられて、初めて言葉としての意味をもつように思える。だが語られなかったことは、かたられた言葉がもつ含意であって、意味に形や重みを与える言述（ステイトメント）ではない。語られなかったことが読者の想像力の中で生み出されるようになると、語られた言葉は、初めに想像したよりも遙かに大きな意味の幅をおびてくる。そのため、とるに足らぬようなあ場面ですら、びっくりするほどの生命力の表現（「人生のもっとも永遠の姿」）となってくる。この「姿」はテキストそのものに言葉をもっては示されておらず、テキストと読者との相互作用の産物である。¹⁰⁾

このようにイーザーにとって空所は読者の想像力を活性化する場所であり、その空所を充実することは、読者による「結合の可能性」を実現化することである。文学テキストの一貫性が一時的に中断され、イメージ形成が阻害されるとき、このときテキストのセグメントの意味生産は充足されないで、一時的に保留される。だが、読者の視点が後続のセグメントに移動したとき、それまでテキストの〈不在・空白・沈黙・隠蔽・否定・排除〉となっていた意味がおもいがけなく活性化してくる。テキスト解読する場合、受容美学にとってこの空白論はきわめて肝要である。というのも、読者主体がとりわけテキストに参入できるからである。

ところが、文学テキストが意味形成をする場合、それは、外部の現実システムないし一定の構造に基づく現実モデルを模倣したり反映したりするのではなく、支配的な意味システムあるいは思想体系に対して独特な対応関係をもっている。文学テキストは支配的な意味システムへの反作用を表現し、テキスト外部のシステムとは別の準拠枠を作り出す。とはいえ、文学テキストも、ひとつの意味構成システムであるという点では、意味の安定化のため外部のシステムと共通したものをもっている。読者はレポーターにそういったものを読み取ることができる。だが、ちょうどテキストの外部としての支配的な意味システムそのものはその安定化のためにテキスト内部に採択されなかったものをつねに背景にもっているように、文学テキストも、ひとつの意味構成システムであるかぎり、潜在化されたり、否定されたり、排除されたものをその背景に隠しもつことでテキストの安定化を図るものである。したがって、いかなるテキストもそのテキスト外部の現実に対する一種の相互作用の関係のなかで捉えられることができる。このことは、読書過程の審美的受容を構築しようとしたユーザーでさえも、文学テキストの味解 (appreciate) ではテキスト外部の現実から切り離してはならないことを自らの文学批評の射程にしっかりと盛り込んでいる。¹¹⁾ 次の彼の表現のなかには、広義においては、私の問題としていることに関連してしているので引き合いに出しておくことは意義あると思われる。

およそすべての意味システムないし思想体系は、選択決定によっていくつかの特定の可能性を排除し、そのために必然的に欠落を内包している。文学がとり上げるのは、まさにこうした意味システムの欠落部分である。それは18世紀の小説や演劇で、道徳の問題が大規模にとり上げられ、たちまちのうちにヨーロッパ全土に影響を及ぼしたところからも知られる。18世紀文学は、同時代の支配的な意味システムが生み出した人間関係に対する考えの不備を補ったわけである。小説や演劇が露呈したさまざまな可能性は、社会全体を支配していた意味システムが黙殺していたものであって、それは生活世界の中では虚構によってしかとり上げることができなかつ

た。文学のこのような機能に目を留めると、なぜ虚構と現実を対立的にとらえる傾向があるかという理由に説明がつく。だが事實は、虚構によって、むしろ支配意味システムから排除され、従って、そのようなシステムでとらえられた生活世界に組みこむ余地のない領域のあることが伝えられる。従って、虚構は現実の対立でなく、むしろ現実の補完と考えられる。¹²⁾

次に、第二の〈空白・排除〉論の問題である。(本論ではこの概念のポイントのみに限定して次回では詳細に論じることにする)。これは、作者の創造した文学テキストがもつ無意識の客観的空白論である。文学テキストの空白を主体の意識作用に根拠をおくことから、つまり読者主体の「読み」行為から説明する受容美学的空白論とは異なって、テキスト自体の客観的構造に力点をおいた読み方である。イーザーのように文学テキストのリアリティーを鋭敏に読み込むか、そうではないかといった次元での論議からテキストの空白を具体化するのではなく、テキストの語り自体が必然的に生み出す空白を探りあてる読書方法である。テキストを読むことは、読み手の考えや視点をテキストに押し込めるのでも、またテキストの見地やイデオロギーに同化することでもない。文学テキスト自体の語りのなかにあつて、テキスト自体が補完することも補填することもできない必然的なテキストの空白を読み込むことである。テキストの「読み」行為は、読者の主体の意識作用を超越してテキストの構造によって、必然的に空白を産出するメカニズムにつきしたがう行為である。これは精神的芸術的イデオロギーに深くかかわるもので、ある特定のテキストより大きな文学的コンテキストあるいは文化的コンテキストとの関係を発見することにある。これはあとで取りあげる『冬物語』の理解にも間接的な手掛かりとなるものである。

この読書法は、ニュー・クリティシズムのように文学テキストを「よく作られた壺」とみなし、それを分析的な細密なテキストとして読み、そこから批評体系をきずきあげようとするものではない。¹³⁾ それどころか、この方法は文学テキストのなかにある言説は未完であり、そしてそのテキスト内の空白・排除を

認めることが文学テクストを認識し、味解する (*appreciate*) うえで不可欠であるとするやり方である。同時に、この読み方はテクストに対しての文学批評の契機ともなりえるモーメントとなり、テクストから外部の現実もしくは他のテクストに向かって出てゆき、より大きな文学テクストまたは支配的な意味システムと関連する指標を導きだしてくれる。また同時に、これはテクストからその読み手を解放してくれる機能を果たす役割をもっている。したがって、テクストが必然的に産出する〈空白・排除〉という概念について論理的に言及する必要がある。ここではその概念を示唆するにとどめておくことにする。

フランスのピエール・マシュレー (*Pierre Mecherrey*) は、『文学生産の理論』 *A Theory of Literary Production* の中で、テクストの未完性とテクストの不在について言及した後で次のように要約している。

作品を知るということはその作品の内部で熟慮するのではなく、知識とその対象との間にある隔たりを仮定することである。つまり、作者の言説を知るためには作者を語らせるだけでは十分ではない。というのも、作者の言説には空白があり、けっして作者の語る次元では完成されることはできないからである。論理的に調べても、作品のそういった空白または空所の概念は説明できるものではない。批評言説も作品を完成しようと試みはしない。なぜなら、理論とは空白を埋めることができないほど本質的な未完性部分から始まるからである。¹⁴⁾

このように、文学テクストは完全に充足した統一体などではなく、作者の〈語らない部分〉があって未完性なのである。テクストのなかには空白がそれとなく暗に含まれており、それがテクスト理解にとって不可欠であり、かつ批評にとっての鍵でもある。つまり、

書物の言説はある種の沈黙に由来する。それは書物が形を与える素材あるいは形をたどるための土台を含んでいる。従って、書物それ自体では十分

ではない。書物は必ずそれなしには書物がありえないある種の不在が伴っている。書物を認識することはこの不在を考慮にいれるのでなければならない。

だから、あらゆる文学生産において書物が暗黙のうちに語っていることを、あるいはその沈黙部分を探ることは有用であり、かつ正統的なことである。全体的にも部分的にも、表わされているものは表されていないものを要求する。というのも、なにかを語るためには必ず語らずに置かなければならない他の事柄も存在するからである。¹⁵⁾

このように、P. マシュレーにとって文学テキストの問題は<語られたテキスト>と<語られないテキスト>との弁証法ということになる。ひとつの文学テキストの世界を創造するために、その世界創造にとって不都合なものあるいは矛盾するものはテキストの安定化のために排除される。そもそも文学テキストは未完を前提にしているにもかかわらず、作者はひとつの完成した世界を形成することによって語るべきでない何かを排除して、テキストのなかで齟齬をきたさないように充足した雄弁な空白・沈黙としての不可視のイデオロギーをテキスト内に潜める。テキストを安定化するために作者は何かをテキスト外に排除する。そこでテキストの空白というのは、テキストにとっては外部的な空白ではなく、テキスト内部の隠蔽された<内なるリアリティー>ということになる。この場合、テキストの不在の外部はテキストの無意識部分である。したがって、テキストの解釈とは、とどのつまり、テキストの内部（意識）に隠されたリアリティーを、つまりテキストの無意識的な空白を読みとることになる。このテキストの客観的無意識的空白こそ間テキスト性の解釈の鍵であるといえる。それは、イーザーのいう間テキスト性の<なめらかさ>を作り出すための主観的な読みではない。それどころか、この種の空白の機能は、以前の読み・再読を促し、可視的なテキスト空間の解体を要求し、時にはテキスト構造を支えているさまざまな要素を再編成させる働きをもつ。文学テキストの問題設定はテキストの可視的なテキストの存在なしにはありえないが、逆説的に言っ

て、可視的なテキストの場が秘やかに生み出す不可視的なテキスト空白によってこそ活性化されるものである。テキストの〈空白・排除〉の問題は、いわば、テキストの語る可視的な部分とテキストの語らない不可視的な部分との重層性のなかに見いだせることができる弁証法といえるであろう。ある意味では読者はテキストを読むのではなく、可視的なテキストから漏れているもの、余白化されているもの、排除されている何ものかを読むともいえるわけである。かかるイデオロギーと文学テキストとを隔ててある場所がテキストの「語られていないところ」であり、文学テキスト内に見出だされるさまざまな空白・沈黙ということである。文学テキストの解明および批評は、必然的に、さまざまなかたちでテキスト内に潜在する雄弁な精神的芸術的イデオロギーの不在とそのテキスト外部の現実とのかかわり方を明かし、そのイデオロギーの語らぬところを「語らせ」ねばならなくなる。したがって、この空白論的な視点からすると、文学テキストの解読とはイーザーが主張するテキストの補完というだけではなく、テキストの「語らないもの」、排除されて不在となっている不可視のテキストをも考慮にいれなければならなくなる。解読の任務はテキストの〈空白・不在〉の空間に立ち、文学テキストの構成原理ともいべき「語られていないところ」のイデオロギー的必然性を説き明かすこと、そしてテキスト自ら産出したイデオロギーから読者を解放することである。

文学テキストにおけるテキストの〈空白・排除〉の問題を説いて人々の納得をえるためには、テキストと現実世界との関係を論理化しなければならない。というのも、文学テキストが人間の感動を刻む行為であるかぎり、人間の他の行為と同様に、それは抑圧的・排除的行為ともかかわっており、テキストの意味とテーマの解読のためにそのように排除された声をくみ取らなければならないからである。かかる理論化のためには主として内部的秘義の露呈を説くフランク・カーモードの『秘義の発生』(*The Genesis of Secrecy*)、秘義的批評より世俗的批評を強調するエドワード・サイードの『世界、テキスト、批評家』(*The World, the Text, and the Critic*)、政治的批評を唱えるテリー・イーグルトン文学とは何か』(*Literary Theory; an introduction*)、矛盾部分によっ

てテキストをこじ開けようとするジャック・デリダの『グラマトロジーについて』(*of Grammatology*), 内部テキストと外部テキストの中間地帯を開拓しようとするフレドリック・ジェイムソンの『政治的無意識』(*The Political Unconscious*), それにフロイドやラカンの無意識の概念などについても言及しなければならぬであろう。この理論化は文学テキストの批評理論そのものにもかかわるので、本論では割愛して、次の機会に譲るほうが適当であろうと思われる。

3

機の熟するをまつ覚悟がだいじです¹⁶⁾

先にテキストの〈空白・排除〉の問題設定をみてきたように、文学テキストにおけるテキストの不確定性の〈程度〉と〈質〉は文学テキストのあり方を規定する手掛かりになりえることが明らかであろう。また、文学テキストの語り自体が無意識的に必然的に生み出すテキストの〈空白・排除〉を探りあてることは、文学テキストの解読の契機になると同時に、テキストの織り目を解く重要な鍵にもなりえることも確かなことであろう。かかるテキストの不確定性や必然的な空白といったものの読み方は、より大きな文学的展開（後で言及する精神的芸術的發展過程）のコンテキストで、つまり個々の特定のテキストを全文学テキストの流れとの発展的関連で、意味と主題だけではなく、精神的芸術的イデオロギーとしてとらえるプロセスを含むということである。ややこしい問題にとり組む場合に、理論は思考の手助けになり、その有効性は実践的な問題にぶつかってみないとわからない。そこで、〈空白・排除〉といったテキストの資質としてシェイクスピアの『冬物語』をとりあげてみることにする。この文学テキストが、筆者の取りあげた問題の試金石のモデルになりうるか否かは別にして、少なくともこのテキストにみられる〈空白・排除〉となる不可視のテキスト部分はさまざまな解釈を生み出しているからである。それは、ジャ

ソルを問わず（文学的な読みと演劇的なものとは必ずしも合致するものではないが）、テキストの調整機能としてつながりのないセグメントを統一するために読み手（観客）が埋めなければならないものであることは確かだと思われる。同時にこのことはシェイクスピアを理解するうえできわめて重要な問題となると思われる。以下に述べることは、そのすべてが新説というわけではないが、とりわけテキストの〈空白・排除〉による味解（*appreciation*）の仕方の有効性に、あるいは戯曲の文学性に対しても力点がおかれていることに留意していただきたい。

『冬物語』¹⁷⁾には三つの重要な〈空白・排除〉となるテキストがみられる。この文学テキストにはテキストの語り自体が無意識的に生み出す不可視の空白テキストが見いだされるが、それはテキスト自体が補完することも、補填することもできない無意識的な必然性をもったテキスト不在である。このテキスト空白を補完し、かつ文学テキストの精神的芸術的リアリティーを把握することは観客（読者）の想像力と思索と研究とを要求するものである。第一に、シチリア王レオンティーズの唐突な嫉妬についてのテキスト不在、第二に、ハーマイオニの命の甦りについてのテキスト不在、第三には、16年の歳月の突然な流れに関するテキスト不在である。多くの説話的物語において物語の展開が、唐突に始まったり、唐突に中断したりして、予期しない別のパースペクティブから再開されたり、観客（読者）の期待の地平からそれた方向へと展開して行くことはままあることである。そういった時に観客（読者）が直面するのが、多くの場合、テキストの空白であり、テキストの不在であり、テキストの否定（この論議は別の機会に譲るが）であり、テキストの排除である。観客（読者）の文学（虚構）テキストの味解のためにはそのような「空白・不在・否定・排除」といった不可視的なテキストによって解消されるべき緊張感が生じるものである。先にみてきたように、この緊張感の解消こそテキストの〈空白・排除〉の機能によるものであり、それは観客（読者）の想像力によって解決すべきトポスでもある。

そこで、第一のレオンティーズの唐突な嫉妬に対する動機とその必然性に関

するテキストの不在は、その不在のため観客（読者）の想像力は活性化されるけれど、その不可視的なテキスト部分（語られていないもの）を補完することはこのテキスト全体（語られているテキスト）からみても困難である。そのためこの文学テキストはきわめて不自然で不合理となっている。その結果、ここではレオンティーズの嫉妬の必然性を観客（読者）に納得させるほどのドラマトゥルギーを少なくとも持ち合わせていないことになる。この芝居は友情と平穏な家庭生活の雰囲気で開催する。だが、唐突にレオンティーズを襲う嫉妬に観客（読者）は直面する。それはまさに小春日からいきなり冷気にひき裂かれるひとつの生の状態であろう。彼は唐突に嫉妬という病にかかり、妻の不義の妄念に囚われる。レオンティーズの必然的な嫉妬についての用意周到な状況設定となるテキストの不在、またこの嫉妬の必然性についての登場人物の心理的变化を通じた巧みな運用操作によるテキストの不在はふにおちない。彼の錯乱となる種子はこのコンテキストには蒔かれていないからである。『冬物語』からこの嫉妬に関するレオンテーズの心理的動機あるいは合理的な最初限度の説明となるテキストを排除するというドラマトゥルギーの常識をなぜシェイクスピアはなおざりにしたのかという問題は、今までにも論議の的にはなっているが、依然として観客（読者）の首を傾げるところである。というのも、二十年以上の芝居経験（30本以上の芝居）を積んだ手練主管の劇作家シェイクスピアが芝居の常識にはずれるような不自然で、不合理な芝居設定をしたとは考えられないからである。

ところで、この点においてシェイクスピアの〈精神的芸術的發展〉という視点に立ってみると、つまりこれに先行する文学テキストから逆照射すると、まぎれもなく『オセロー』におけるオセローの嫉妬も、熟慮してみれば、必ずしも自然で合理的な状況設定とは言い難い。だが、この場合シェイクスピアは、オセローの抱く嫉妬を〈イメージ形成〉するにあたって、登場人物やプロット、それに観客（読者）の想像力によってそれぞれのセグメントから新しい主題的なセグメントへと遠近法をずらせながら、いわゆる W. イーザーの術語である「移動する視点の視野」‘a field of vision for the wandering viewpoint’¹⁸⁾

をかたちづくりながら、セグメントの相互投影のトポスを与えることで、オセローの嫉妬の必然性を観客（読者）に納得させることができる。ヴェニス社会にあってオセローが異邦人で武骨なムーア人であり、若いヴェニス女の白人との恋愛感情も素朴そのもので、恋愛に長けていたわけではないであろう。また、恋い女房となるデズデモーナとの交際期間も短く、おまけにじっくりと時間をかけて語り合う時もなく、早くも出陣を命じられるという用意周到なテキストの状況設定を熟慮してみれば、オセローが嫉妬に狂乱する必然性は納得できる。あまつさえ、奸計の天才イアゴのレトリックには圧倒的な魔力があり、彼の魅惑的な台詞によって嫉妬を起こさせる疑惑の毒薬をオセローに注ぎ込ませるプロセスはまさに圧巻である。根も葉もない虚偽のテキストによって嫉妬に狂うオセローの激情が自らの高潔な人格もデズデモーナの無垢でナイーブな生命も滅ぼし、その嫉妬に狂乱する激情に溺れるオセローが愚鈍で悲哀に満ちた切迫感あるリアリティーとして観客（読者）に意識させることのできるシェイクスピアの観客（読者）操作こそ彼の卓越したドラマツルギーである。その結果、嫉妬の同義語にまでなったオセローの名前である。かかるシェイクスピアの演劇技術を通じてオセローが激しい嫉妬感情に落ち込んでゆくプロセスはわれわれ観客（読者）にも納得できる。

ところが、『冬物語』ではレオンティーズが嫉妬感情にとらえられる状況設定となるテキストも、登場人物の心理的変化の巧みな操作によってかもしだされる必然的な嫉妬感情となるテキストも不在となっている。シェイクスピアはこの文学テキストからレオンティーズの嫉妬感情の動機となるテキストを一切排除した。この芝居には奸計家イアゴに匹敵する登場人物も不在である。また、レオンティーズはオセローのように異邦人でもなく、長い結婚生活の経験をもち、不倫の相手に擬されたボヘミア王ポリクシニーズも竹馬の友として無二の親友である。それに加えて、理由のない嫉妬に狂うレオンティーズを取り巻いている連中もことごとく口を揃えて彼の妻の不倫に対する疑惑の可能性を否定する。

まぎれもなく、レオンティーズの唐突な嫉妬にはさまざまな原因が考えられ

る。ボヘミア王ポリクシニーズがシシリア王のもとに9カ月滞在の後、明日に帰国するというとき、シシリア王レオンティーズは彼の逗留を引き延ばそうとしたが、首尾よくいかなかった。ところが、王妃ハーマイオニが彼を引き留めることに成功した。この二人の過度の親密さが夫レオンティーズの嫉妬の引き金になったと考えられる。また、彼の嫉妬の動機は妻ハーマイオニの身重の体とポリクシニーズの9カ月の滞在とを結びつけることも可能であろう。また、開幕から彼は嫉妬の病に囚われているとしてこの文学テクストを読み込むことも、あるいは舞台俳優たちの演技によって二人の関係を邪推するように観客（読者）を誘い込むこともできなくはない。さらに、一般的経験の推察からすると、人間の嫉妬とはそもそも不合理で不自然なところを保有しているものと考えられる。男女二人の関係に疑いの眼差しを挟むと、止どめもなく邪推は拡大し、第三者の目からすると理不尽な嫉妬から悲劇的結末をむかえるという愛の不条理などがかいまみれることがよくある。それはこの場合にもあてはまる。30歳過ぎたばかりの夫レオンティーズが美しくて貞淑な妻ハーマイオニと竹馬の友でハンサムなポリクシニーズといった三角関係であってみれば、一般的経験からして理不尽な嫉妬の動機が唐突に起こりえると推論することもあながち的外れでもないであろう。このようにレオンティーズの唐突な嫉妬に関するテクスト不在によってさまざまな推論が起こりえることは明らかであろう。とすると、演劇経験を積み上げたシェイクスピアは、なぜこの文学テクストからレオンティーズの嫉妬の原因となる最小限度のテクスト（R. グリーンの散文には過度の親密さによる疑惑の振舞いとなるテクストがあるが）を排除したのか、またなぜそのようなドラマトゥルギーの常識をなおざりにしたのか。このテクスト不在は観客（読者）の想像力の飛翔を誘うけれど、依然として観客（読者）に不満（テクストの不人気）を残している。

第二のテクスト不在は最後の場面に現れるレオンティーズの妻ハーマイオニの生命の甦りについてのテクスト不在である。裁判の場でハーマイオニが気絶して倒れ、別室に運び込まれる時、女官ポーリーナはただちにレオンティーズのもとに駆けもどって、王妃が亡くなられたことを報告する。この最後の場面

を除いて、この文学テキストはそれまでに王妃が生き永らえてきたというセグメント（グリーンの散文では彼女は死んでしまうが）は一切排除されている。これに関するテキストの不在は、王妃ハーマイオニの生存はポーリーナ以外には誰にも知られておらず、観客（読者）にも知られておらず、隠蔽されて生き延びていたということの意味するであろう。この「彫像の復活」といわれているものについてのテキスト不在は、レオンティーズの嫉妬の動機に関するテキスト不在と同様に、不自然で不合理であり、ドラマトゥルギーとしての問題をなげかけている。それは、まず第一に、観客（読者）の構想力が際限なく増幅し、無限の詮索が可能だからである。たとえば、レオンティーズが自ら犯した罪を後悔して、痛悔と恥辱の日々を16年間も送っている状態を目の当たりにしながら、なぜ女官ポーリーナはハーマイオニの生存をかたくなに守ろうとしたのか。またそれを貫徹することにどんな意味があるのか。さらに、王女パーディタの16年ぶりの帰国によって王妃ハーマイオニの生存が暴露されるというのは偶然にしかすぎないではないのか。なぜそのときアポロの神託にゆだねることをしたのか。あるいはハーマイオニは仮死状態だったのか。もしそうだとしたら、なぜポーリーナは王に嘘の報告をしたのか。このように際限のない空想はふくらむ。これはテキストの構成の散漫性ではないか。とりわけ日常生活のリアリズムの視点からでは構成の弱さはまぬがれないであろう。第二には、文学テキストの作者というものは、そのような芝居の状況設定となるテキストの虚構性を観客（読者）にまことしとやかにみせ、意識的にその虚構性をリアルに、しかも自然にかつ合理的に仕立てようと意識を集中するものである。シェイクスピアはそのことのために演劇経験を積み、演劇技術に腐心してきたのではないか。ところが、『冬物語』の作者には不自然で不合理な心理描写やプロットを意識的に露呈させて、テキストの虚構性を〈リアル〉にみせようとする意図さえもみられない。このようなテキスト不在はロマンス劇である『ペリクリーズ』、『シンベリン』、『テンペスト』などにも共通する特質でもある。だとすれば、なぜロマンス劇ではそうなのか。このことは観客（読者）の想像力をたくましくするところである。

第三に、唐突な16年の歳月の流れに関するテキスト不在はこの文学テキストの前半と後半との間にあるこれは演劇的時間の問題である。16年という時間の空白が突然に現れ、ここでコーラスとしての「時」が芝居の展開を阻止する。この空白によって観客（読者）はイーザーのいう「なめらかな」演劇的展開を中断せざるをえない。場面もシチリアからボヘミアへ移動する。（グリーンの散文では逆の場面になっている。）手練主管の演劇家シェイクスピアがなぜこのような稚拙なやり方をしたのか。『オセロー』のなかではオセローが初めてデズデモーナに対して疑惑をめぐらしてから嫉妬に狂乱するまでの一連のテキスト展開では舞台の時間と現実の時間が<リアル・タイム>で合致させるイリュージョンを形成するのに成功している。ところが、『冬物語』ではそのような<リアル・タイム>をかもしだすイリュージョンを設定する意図は一切排除されている。観客（読者）にむかって突然に時（コーラス）と名乗る説明役を登場させて、16年の歳月が流れたことを語る。これは古臭く、いささか乱暴で、稚拙な劇的手法だと思われる。というのも、この文学テキストにおける時間の設定も、先の二つのテキスト不在と同様に、芝居の虚構性をあからさまに露出させるやり方で、日常生活のリアリズムの欠如となっているからである。当時のエリザベス朝時代では演劇における時間と場所の問題に関しては、「三統一の法則」があった。劇中の時間は一日以内、場所は同じひとつの舞台、ひとつの都市、ひとつの部屋、プロットもいくつもの筋が混在しないようにひとつのプロットに統一すべきだという法則があった。シェイクスピアが20年にわたる芝居経験を積んで晩年に近づいた今になって、古い様式を図的意に選びとって、それをこの文学テキストに採用したのはどういうことであろうか。

以上三つの疑問となるテキスト不在に加えて、『冬物語』という文学テキストにおいてはシェイクスピアは、登場人物の性格そのものに対してもあまり現実的興味も好奇心も示しておらず、人物の性格の発展的展開ももくろんではいない。その意味ではそもそもロマンス劇¹⁹⁾は少しも現実的ではない。ところが、文学テキストのリアリティーの喪失にもかかわらず、なぜこの文学テキストはひとつの統一性を持ち合わせているのであろうか。かかる問題は『冬物語』を

捉えるうえで私を捉えた。つまり、この文学テクストの構成を散漫にしていると思われるテクストの〈空白・排除〉は、このテクストの観劇（読み）の契機となり、テクスチャーの織り目を解いて味解（*appreciate*）してゆくモーメントとなるからである。

ここで私の提出した問題に対するひとつの解決方法は、実は、文学における精神的芸術的発展過程に注目することである。²⁰⁾ というのも、この視点は、最期まで精神的芸術的に発展したシェイクスピアの全文学テクストを味解する時に、個々の文学テクストを一層享受するのに役立つからである。文学テクストの生産は、創造的想像力に充実したあの激しく豊かな生命がともなわなければ、やがてマンネリズムに落ち込んでゆくものである。「生き生きとした動きがとまると人間の心にも雑草が生える」（『アントニーとクレオパトラ』）。マンネリ化した個性やモチーフには、芸術の衰退と模倣があるだけで、自然というよりもわざとらしく、陳腐なものがあるだけである。マンネリ化した場合の文学テクストは生硬でこわばり、内的緊張感を欠き、形式ばかりで空虚なものになる。このことは、作家の個性の成長が止まれば、必ず衰退がはじまるということの意味する。ところが、同じ繰り返しをせず、ことごとくまだ実現されていないものを実現しようとする作家は、一般的に言って、最期まで変化し成熟するものである。自から課した課題がその作家のリアリティーを捉え、離さないからである。そういった作家は芸術家として成熟するのを止めると、自己を模倣・反復することを知っているがゆえに、芸術活動も止めるものである。作家の全生涯を通じて不断に休みなく変化し成熟するものではないが、それは情熱の高揚と沈滞との対照を示しながら円熟していくものである。「機が熟するをまつ覚悟がだいじです」（『リア王』）。円熟があるという場合、それは、作家の資質と環境と時代とに負うものであるが、作家の円熟をもたらす内的必然性には突然の飛躍や奇跡的な干渉がないことを意味する。外見的には突然で偶然であるようにみえても、その作家の全文学テクストの展望に立つかぎり、その深い根底には隠れた発展的必然性と構造が見えてくるものである。自己実現してゆく作家にしてはじめて人間全体についての固有の精神的芸術的な理解がで

きるからである。この点において文学テキストを味解する場合、作家の個性を萌芽期から上昇する成長段階を経て成熟期にいたり、成熟期から下降的段階を経て老衰にいたる必然的な展開に力点がおかれてもよい。卓越した作家なら、遅かれ早かれ、自己の天稟の資質にかなった果たすべき課題を実現するための道を発見し、その道をひたすら歩むものである。たとえば、ミケランジェロが些末なものを、ラファエロが粗野なものを、デューラーが軽率なものを生むことがなかったように、シェイクスピアがミルトン的なものを、キーツがワーズワス的なものを、T・S・エリオットがD・H・ロレンス的なものを生むことはけっしてなかった。シェイクスピアのような作家は、芸術家としての萌芽がどのように出発したにせよ、その出発点から遠く離れたところを歩み、そして本来的自己に戻ってゆくタイプの芸術家である。シェイクスピアのように発展する作家は、必ず伸張し、自己実現してゆくものである。発展の潜勢力を持ち合わせているということは、その作家の非凡な才能の特質である。シェイクスピアのように円熟する作家は、目立たないかたちであるが、文学テキストの先駆者の延長線上に、また切れ目のない連鎖のような豊富な作家の全文学テキストあるいは連綿としてある形式が続いていく線上に、出現するものである。かかる作家は自らの力で展開してゆき、本来の精神的芸術的な自己になりきってゆく。それは、まさに、精神が成熟して故郷に回帰しようとするさいに経てゆく道程として考えられる変容である。それは自然の法則にかなっている。

この点において、『冬物語』のレオンティーズの老成的なものがもつ全体的トーンは、エドモンド・スペンサーの『妖精の女王』の「無常詩編」(第7巻第7編58節)に表出されているものと異質なものではない。

私はそなたの申し立てたことをすべて十分に考えてみて、万物は固定を嫌い、変化するものであることを認める。だが、正しく考え合わせてみると、万物は、最初の状態から変わってはならず、その変化によって、自分の存在を拡大し、最後には、再び、元の自分にかえって、運命に定められた自己の完成を成し遂げるので

ある。だから、『変化』が万物を支配し始めるのではなく、万物が『変化』を支配し、自己の状態を維持するのである。²¹⁾

この考え方は実に自然の理にかなっている。このスペンサーの考えは後期シェイクスピアの創作過程を理解するうえで私の立場を補完する。このような発展的な過程をとる視座に立てば、シェイクスピアには最期の最期まで自らの精神的芸術的な發展があったことが認められるからである。²²⁾ 後期シェイクスピアのリアリティーにある情緒的彼岸的〈現実性〉は、戯曲的には人気はないが(価値はあるが)、日常世界のリアリズムを捨てて、演劇の起源に回帰し、一般大衆の世界を越えてゆくリアリティーとして、かつ彫琢された詩的言語によって表出されている。かかる内発的発展的展開に立つのでなければ、『冬物語』に関して取りあげた私の問題は解決をみないであろう。文学テキストというものが常にそれ以前のすべての文学テキストの結果としてみるならば、個々の特定の文学テキストを創作年代順に配列して、テキストとテキストとの有機的関係を検討し、すべてのテキストがより大きな文学テキストの全系列のなかで占める位置を示さなければならない。それはちょうどジグソー・パズルの一片が全断片によって規定されるのと同じことである。だが、いまここでは私の提出した問題に眼鏡の焦点を合わせて、シェイクスピアの文学テキスト全体から『冬物語』に向けて逆照射するために必要なテキストの際立った特質と高まりを示すことにとどめたい。

『冬物語』の雰囲気は、精神的芸術的發展過程における必然性の視座に立てば、すべての人間の幸福を願う老人の贖いというトーンというよりも、日常生活のリアリズムを放棄し、そのリアリズムの背後にある彼岸的情緒的現実性を空想的・メルヘンのロマンス形式のなかで担う人間的リアリティー——つまり人間の愛と調和の世界——を持ち合わせた登場人物としての老成のトーンであるといえる。老成するとは、人間の普遍的特質である無垢の情熱、残酷さの魅力、受苦、嫉妬、野心、狂乱、憎悪、傲慢といった世界像を経験して、最後に和解、調和、愛(慈悲)の世界像へと到ることである。それは現実の世界を前提にし

て、その現実とは全く等価値ではない世界、つまり通常の生の領域を越えたりアティーをもつ世界像である。この老成のリアリーのなかには演劇にとって必要な矛盾的葛藤、激情、愛の不条理といったリアリズム的な要素はもはやない。換言すると、最期の文学テキスト群となるロマンス劇は、一般大衆がついてゆける『ロミオとジュリエット』と『ハムレット』を経て、『コーリオレイナス』と『アントニーとクレオパトラ』にたどりつき、そして一般大衆の理解を越える観客（読者）のための、つまり円熟する観客のための芝居群となったものである。そのひとつが『冬物語』である。さまざまな感情体験を経て本来の人間に戻ろうとする円熟せる人間の世界こそロマンス劇の本質である。リチャード三世の残酷（悪の魅力）、リア王の受苦、オセローの嫉妬、それにアントニーとクレオパトラの愛の殉教といった人間的感情に共感する者は多くいる。ロミオとジュリエットのもつ青年期の無垢の情熱は多くの男女が体験するものであり、またフォールスタッフのリアリズムとユーモアなどは、誰の心にも訴える。またハムレットの複雑な葛藤は成年期の内面的な感情体験に誰でも親近感を覚えることができる。われわれはシェイクスピアの過剰なエネルギーをもつレトリックに共鳴できるからである。こういった文学テキストに人気があるのは一般大衆の好む素材であり多くの人々が体験しうるもので、多くの人が親近感を抱くのも不思議ではない。ところが、これらの文学テキスト以後にシェイクスピアの深い鉤脈から表出されたものである、マクベスの野望、リア王の狂乱、タイモンの憎悪、コーリオレイナスの傲慢といった人間の普遍的欲望の過剰的エネルギーというものに共鳴する者も多くいるであろう。だが、そういった感情体験をする人々は実に少ない。まぎれもなくそう多くはいない。してみると、『ロミオとジュリエット』、『ジュリアス・シーザー』、『から騒ぎ』、『真夏の夜の夢』、『リチャード三世』、『リチャード二世』、『オセロー』、『マクベス』、それに『ハムレット』といった文学テキスト群に人気があるからと言って、『トロイラスとクレシダ』や『タイモン』、『コーリオレイナス』、『シンベリン』、『ペリクリーズ』、『冬物語』そして『あらし』といった上演の頻度数の少ない文学テキスト群が人気のある文学テキスト群よりも価値が低いと

いうものでもない。まぎれもなく上演度の少ない文学テキストは、その頻度の多い文学テキストほど傑れていない場合が少なくないが、少数の観客（読者）のために書かれる場合もある。このことは私の問題にとって精神的芸術的發展を持ち合わせた人間に対する深い理解への重要なポイントとなる。実は、成熟する少数の観客（読者）のための芝居が後期シェイクスピアのリアリティーから発露したロマンス劇であるということである。観客（読者）の経験が、後期シェイクスピアのリアリズムを越えた清楚な言語による情緒的彼岸的〈現実〉——人間の中に永遠に存在する空想と夢の世界——に迫れないために、彼の後期文学テキスト群に人気がないだけで、文学テキストそのものに精神的芸術的価値がないわけではない。要するに、人気のある文学テキストと人気のない文学テキストとの差異は文学の価値基準が違うということである。これは文学概念の相違ではなく、文学と人間に対する認識の問題なのである。

4

かかる認識が私の問題に対するひとつの味解の仕方を与えてくれるのである。第一のレオンティーズの根拠のない唐突な嫉妬に対するテキスト不在の意味は次のことにある。長い演劇経験を積み上げてきたシェイクスピアは、演劇技術に磨きをかけながら、意識的に芝居というイリュージョンを、つまりテキストの虚構性をまことしとやかに仕立てて、しかもリアルに、自然的にかつ合理的に創造してきた。彼は愛と権力に象徴される日常生活のリアリズムの中で経験する人間的脆さや弱さ（絶対的なものから相対的なものへの異化作用によって）を認めつつ、しかも人間に共鳴しつつ、自らの日常言語を彫琢していった。彼は、自らの芝居のなかで同じことを繰り返すことなく、自らの演劇問題に課していたものを解決しながら最期の最期まで発展していった劇作家である。円熟する作家は円熟する少数の観客（読者）のための芝居に対して、不必要な動機や情況設定となるテキストを必要とする別種のリアリティーを描出するために簡略化・簡素化したと思われる。というのも、老練とは自然な言語と

単純化して高められた詩や形式とを好むものだからである。オセローが嫉妬に狂うための必然的・合理的な情況設定やイアゴの魔術的修辭的言説はもはや別種のリアリティーにおいて老成する人間にはくどいものになる。たとえば、オセローに対するイアゴの憎悪についての根拠は、老成する者にとっては豊饒な言葉を噴出させる替わりに圧縮され凝縮された言葉でしかも憎悪してゆく過程の説明さえも省略して、「オセローが憎いから憎いのだ」といってのけるだけの理屈抜きの表現でことたりるのであろう。「理由があるから嫉妬するのではなく嫉妬深いから嫉妬する」（『オセロー』第3幕第4場） 円熟する者にはそれ以前とは異なった別種の現実性が存在するからである。円熟する者は愛憎を発揮する過剰なエネルギーに替わる現実感を持ち合わせるし、そして間口は広くはなくなるが、奥行きは深い人間的リアリティーを、奥深い構造を獲得した言葉で単純に表現することを好むものである。シェイクスピアのように円熟するような作家は生きている人間の具体的な高まり——生命力を突き動かすもの——はけっして手放しはしない。もしそうであるとすれば、愛の不条理を知り尽くしている手練主管の劇作家と老熟する人間の心にはレオンティーズの唐突な嫉妬をまことしとやかに、かつリアルに仕立てあげるためのテキストは別種な情緒的なリアリティーをもつテキストのために、簡略化されるであろう。ある意味では疑惑や嫉妬が合理的な手順を経て必ず起こるものだと考える方がむしろ不自然なのではなからうか。実人生における陥穽はいたるところに待ちうけており、思いもかけずそこに引きづり込まれることがある。レオンティーズの唐突な嫉妬も不意に下される生の本質が開示されたものといえる。ハーマイオニとポリクシニーズのダイアログのなかで〈罪過〉‘fault’、〈悪魔〉‘devils’、〈誘惑〉‘temptations’、〈罪〉‘sinned’、〈原罪〉‘Hereditary’、〈つまづき〉‘slipped’といった言葉が噴出てくるところをみると、人知の届かない（リアリズムを越えた）アダムとイヴによる〈原罪〉としかいようのない暗示もある。だからといって、それを宗教的に捉える必要はまったくない。かかる言葉の反復は、その繰り返しの含意のコードがこのテキストの隠された構造を明るみに出し、個人の生と歴史の普遍的經驗を融合させてい

る。この文学テキストは人生に潜在する嫉妬は普遍的で、また老成する者にはそれを暗黙の前提としてただ必要なものは破壊的な憤怒を鮮明に表出することが肝要であることを暗示していると思われる。演劇は新しい可能性を探求し、発見するものである。そこで彼は芝居の情況設定、心理描写、プロットなどを簡素化し、登場人物にリアリズムを越えてゆく者の抱く別種の情緒的リアリティーを与えるために単純化していったと思われる。後は円熟する観客（読者）の想像力にゆだねる。シェイクスピアのような円熟する作家が円熟する人々のために（少数の観客のために）創造した文学テキストは人生の虚構性と芝居の虚構性とを前提にして、その上で日常的リアリズムを越える情感を表出したと考えられるかである。自常生活のリアリズムを単純化する分だけ、それだけ空想的・メルヘン的な芝居はヴィジョンと夢想が必要になる。このことがロマンス劇に共通するものの背後にある不可視的テキストによる芸術的イデオロギーなのである。たとえば、『ペリクリーズ』の第五幕第一場の離散と再会のテーマのなかで、苦悩する老いたる王と魔術的な美德をそなえた王女マリーナとのテキストは美しい二重唱(天上の音楽)であり、ロマンス劇の本質である。テーマは明確であり、詩的で音楽的で、無駄なレトリックはない。それは生々しい日常的リアリズムから解放された純粹な感動をわれわれの心に蘇らせている。また、無韻詩の巧みさを示す『あらし』のなかでは仮面劇が終わった後のテキストのなかでプロスペローは人生の虚構性と芝居の虚構性を確認している。人口に膾炙したプロスペローの次のレトリックの中には老熟した人間のある種の諦観を見いだせる。

もう余興は終わった。いま演じた役者たちは、
 さきほども言ったように、みんな沃精であって、
 大気のなかに、淡い大気のなかに、溶けていった。
 だが、大地に礎をもたぬいまの幻の世界と同様に、
 雲に接する摩天楼も、豪奢を誇る宮殿も、
 荘厳きわまりない大寺院も、巨大な地球そのものも、

そう、この地上に在るいっさいのものは、結局は
溶け去って、いま消え失せた幻影と同様に、あとには
一片の浮き雲も残しはしない。われわれ人間は
夢と同じもので織りあさされている、はかない一生の
仕上げをするのは眠りなのだ。²³⁾

ここには嵐をへた後の静寂な境地に到達した感嘆があり、透明感が漂っている。それはまさに老成の境地であろう。「もう余興は終わった」という実感の中には明るく人生を清算するという片づけ心があり、虚の虚のイリュージョンであるという人生と芸術の和合の美しさがある。そこでは宇宙の秩序と小宇宙の人間的秩序との音楽的な調和が中世の音楽観の流れを漂わせている。日常生活のリズムを越えた向こう側にある別種の現実において人間の虚飾をはぎとり、人生とはこんなものであるという視線が読みとられる。してみると、芝居とは自然を鏡に映すことであり、鏡に映すことで現実を虚像化することであるとすれば、虚像の登場人物を舞台にのせることは、虚像の虚像化であり、この虚像化された虚像が、逆にリアルなものとして観客（読者）の想像力をたくましくさせる。このイリュージョンの凝縮された単純化こそがこのロマンス劇の本質であり、円熟する観客（読者）の想像力にとってはこのうえない醍醐味であろう。というのも、現実の虚構性がイリュージョンのリアリティーとなり、その言表がわれわれに解放感と虚像の意識を広げ、われわれの経験の領域を広げてくれるからである。『冬物語』の第四幕第四場で人口と自然との二項対立²⁴⁾の揚棄についてはポリクシニーズとパーディタとのダイアローグのなかにその解決が見出せるが、それは、レオンティーズの嫉妬と同様にそれは虚構の虚構の上に築かれているという認識を前提にしたものである。つまり、ダイアローグの虚構のリアリティーを前提において双方の考えが無意識（テキストの客観的空白）のうちに神聖な音楽を伴って揚棄される対話となっているからである。さらに一層わかり易い虚像と現実の融合は終幕のなかにレオンティーズの最後の台詞に見出せる。

ポーリーナ、案内を頼む、
 むこうへ行ってから、おたがいにゆっくり尋ねたり
 答えたりしよう、われわれが離ればなれになって以来、
 長い長い歳月の舞台上、それぞれがどのような役を
 演じてきたかを。²⁵⁾

この情況場面にあつて死んだと思われていた妻ハーマイオニと捨てさせた娘ポーリーナに16年ぶりに再会したレオンティーズにとっては、まさに現実と虚像との区別はない。その再開の情況は彼にとってまぎれもなく〈人生は夢〉であるというリアリティーである。「役を演じてきたかを」という言葉はもはやレトリックを越えており、掛け値なしに彼の情緒的彼岸的リアリティーそのものとなっている。観客（読者）にとってもそれは真実性をおびるであろう。人生の虚において劇場の虚と神話的・メルヘン的な虚が交映することで観客（読者）のリアリティーは昇華されてしまう。したがって、これがこの文学テキストの虚像の虚像の虚像のリアリティーの核心であるといえるであろう。

かかるコンテクストにわれわれが身を置くとき、この文学テキストの再会・和解・再生という支配的なテーマのために開幕のレオンティーズの唐突な嫉妬に関するテキストが不在になってきても不思議ではなくなる。和解のテーマは特定の個人的な精神から生じるのではなく、成熟する没個性的で普遍的な魂——リアリズムの向こう側にある別種の現実性から突きあげてくるもの——から生まれてくるものだからである。また、こうしてくると第二のハーマイオニの秘められた生存についてのテキスト不在もさして大きな問題ではなくなってくる。このテキストの部分と類似した場面設定はシェイクスピアの他のテキストにもいくつかある。たとえば、『ロミオとジュリエット』ではジュリエットはローレンス神父の考えにしたがって眼り薬を飲み、仮死状態に陥る。その亡骸を廟堂に納める。そして仮死状態のジュリエットが復活するというテキストがある。また、『十二夜』の女主人公ヴァイオラとその双子の兄セバスチャンは海で水死したものと思われているが、この兄妹の生存は観客（読者）にみせ

ている。さらに『から騒ぎ』では女主人公ヒアローが死（気絶）に追いやられるが、最期に彼女は復活する。ところが、『冬物語』ではハーマイオニの生存については一切観客（読者）に知らされていない。これまでの芝居のなかではシェイクスピアは観客（読者）に生き延びている姿をみせていたのに、この『冬物語』ではハーマイオニの生存は観客（読者）に知らせていない。もし精神的芸術的発展的な視点に立てば、演劇技術に熟達していたシェイクスピアが劇作上の基本的な約束を破るはずがないと考えるのが賢明であろう。この問題の解決も、第一の問題の理解と同様に、演劇の虚構性をまことしやかに、かつリアルにみせることをすでに超越しているシェイクスピアが演劇の虚の虚として語ろうとするコンテクストのなかで見いだせるものである。今やシェイクスピアは、リアルな日常的なものよりは、はるかにハーマイオニの死の隠蔽とその回復のほうに精神を集中させている。芝居＝夢という公式に違和感がなくなると、人生の虚構や芝居の虚構について熟知していたシェイクスピアにはそういった虚像を円熟する観客（読者）にリアルにまことしやかにみせることはもはやいらぬ。むしろ彼が観客（読者）に感動を与えたいのは次のレオンテーズの台詞であろう。

いまなお生きておれば、このような姿で
どんなにおのれの心を慰めてくれたことか、いまはかえって
この魂が刺しつらぬかれる思いだ。ああ、あれはこのように、
気品に満ちたいのちをもって、血の通ったいのちをもって、
いま冷たく立つように立っていた、おれがはじめて
愛を求めたとき？ おれは恥ずかしい。この石像は、
おれの心こそ石だと言って叱ってはくれぬのか？ ああ、
妃の像、おまえの気品には魔法の力がある、それが
おれの罪悪を呼び出して記憶によみがえらせ、また
おまえの娘から魂を奪ってしまったらしい、それ、娘は
驚きのあまりおまえと同じ石になったようだ。²⁶⁾

まぎれもなくこのテキストの場面情況は虚の虚のイリュージョンにおいてはじめて観客（読者）に訴えることのできるものである。もはや作者には日常の身近かな問題を無理に押しつけるという意匠はここにはない。この場面は日常的な現実でなく、純粹に虚構であることによって現実的になるのである。このことから日常生活のリアリズムによる価値の空洞化が観客（読者）のなかに起こる。そのため、リアリズムの視座からすると、ある場面は芝居の結末部に迫ってくるテーマを高めるために粗雑な演劇手法と思われるかもしれないが、そのように思われるのはその場면을促える観客（読者）の視点と尺度が異なるためである。次元の異なる別種のリアリティーを捉えるための物差しが違うのである。そのような場面では虚の虚のリアリティーに捉えられた老練な作家はもはや日常のリアリズムを捨てている。そのことを想起すれば、老成する人間は人間の不自然さ不合理さによって生起する情念や疑念、愛の不条理や嫉妬といったリアリズムの背後にある情緒彼岸的〈現実性〉に捉えられていると考えてもあながち不当でもあるまい。そこには日常のリアリズムの視点と尺度は入りえないものであろう。リアリズムを捨てて円熟する劇作家が円熟する少数の観客（読者）のために書くということは、日常生活のリアリズムの向こう側に存在するものを表出するために、彫琢された日常言語を濃縮し、かつ弾力性をもたせて、単純化された詩的音楽的リアリティーを表出するということであらう。ところが、一般の人々は偏執性や体験感情に振り回されて、やがてその足枷に身動きできなくなるであらうが、シェイクスピアのように自らの天稟の個性を最期まで發展させる作家はそういったものを客観化し、文学テキストのなかで言語とその表出方法とを実験しながら、普遍化し絶えず成長してゆくタイプである。精神的芸術的成長が止まると、シェイクスピアのような發展する作家はペンを捨てる。このように、『冬物語』の二つのテキスト不在の問題はシェイクスピアの精神的芸術的發展というプロセスを取り込んだより大きなコンテキストのなかでのみその解答を見出せるものである。

同様に、第三番目の唐突な16年の歳月の流れに関するテキスト空白の問題も先の二つの問題と同じような観点からその解決が見出される。かかる不可視の

テキスト不在は芝居の前半と後半との間にあるが、その簡略的な演劇手法のためテキストの円滑的な流れは中断される。それは、古めかしい手法で、かなり乱暴な劇的手法であると思われる。時（コーラス）と名乗る説明役のテキストは、先に引用したスペンサーの「無常詩編」のテキストと呼応するものである。

16年間を飛び越えて、
 その長い年月のあいだに生じたいっさいのことを
 説明抜きにいたしますが、その早すぎる飛翔を、どうか
 お叱りになりませぬよう、法律をくつがえすことも、
 ある習慣を植えつけると同時に根こそぎ引き抜くことも、
 私の権限なのですから。最古の秩序が生まれる以前も、
 現在の秩序が支配しているいまも、私はいつも
 同じ私であるとお思ってください。²⁷⁾

<時>は^変^化と^恒^常の役目を果たす。だが、この時間的合理化（『ペリクリーズ』の中でも前半と後半の間には14年間の空白テキストがある）は一見不自然である。劇的手法について長い経験を積んで、円熟してきたシェイクスピアがそんな不自然なことをするはずがないという視点に立てば、日常生活のリアリズムを越えてゆくシェイクスピア像を捉える発展的視点が必要になる。かかる観点に立てば、それは次のように捉え直すことができよう。前半のシシリアの悲劇的雰囲気から後半のボヘミアの喜劇的調子へと滑らかに展開するため、作者は民衆劇の伝統に回帰し、《羊毛刈祭り》の長いテキストを採用することで、歌や笑いで舞台と観客とを結びつけて楽しい雰囲気を醸し出して、前半の重々しい調子を観客の心のなかで溶解させ、後半の失われた回復場面に向けて「なめらかに」移行させようと企てたのではないと思われる。悲劇は一変して笑劇のトーンをおびるからである。また、突然に歌を歌いながら登場して陽気に笑いをふりまくオートリカスという悪漢ぶりの役も、また、トリックスター的存在として、リアリズムの世界を越えて存在する情緒的彼岸的<現実性>

に生きる人物のなせる業であろう。オートリカスによる巧みな転調のリズムは観客を巧みに悲劇から喜劇へ移行させるのに役立っている。というのも、この芝居の前半と後半との間に16年の経過（テキスト空白）があるにもかかわらず、その断絶を感じさせないのは、日常経験のリアリズム的世界を記憶の片すみに押しやり、同時に日常経験を越えた別種の現実的世界を前景化して、そしてその二つの世界を越えてゆく次元に観客（読者）を誘い込むという後期シェイクスピアの演劇手法の本質がみとどけられるからである。作者は、本来の自己に回帰しつつ、人生の虚構と芝居の虚構の認識に立って古い様式こそ演劇の原型であることを認め、そのうえで〈時〉と名乗る説明役を登場させて、次のように観客（読者）の想像力に頼むのである。

砂時計を

転回しますお許しを願えれば、皆様が夢うつつのあいだに
 舞台はだいぶ先へ飛ぶことになります。それと同時に、
 かのレオンティーズは、愚かな嫉妬の結果を嘆き、
 一人自分の部屋に閉じこもるに任せておき、
 どうかご観覧の皆様、私がいまおります舞台は一転して
 美しいボヘミアであるをご想像ください。²⁸⁾

ここでは作者はリアルでまことしとやかな芝居のテキストをつくる意図はさらさらない。「砂時計」そのものは時間的回帰（初めが終りで、終りが初め）のイメージ形成であり、この時間のサイクルは同時に、人間の再生のイメージ化でもあろう。さらに、作者の態度は登場人物の心理や物語そのものも現実性のあるものに仕立てあげて無視している。また、かかるテキストの不在はまさに芝居の虚構性の虚構性にあるリアリティーにのみにシェイクスピアが集中して、もはや日常のリアリズムに桎梏してないことも暗示している。日常的リアリティーの雰囲気のある シシリアの世界—— 苦悩と緊張のリアリティー——が遠のき、イリュージョンとして受容されるボヘミアの世界が新しいリア

リティーを帯び、笑劇のトーンを伴って前景化する。このようなイリュージョンからさらに情緒的彼岸的リアリティーの世界のなかに観客（読者）は引き上げられる。時間と非時間，人工と自然との二つの世界が円熟する観客（読者）のなかにおいて，虚実の皮膜という次元にではなく，虚像の虚像の虚像のリアリティーとして揚棄されているからである。

私の提出した三つのテキストの〈空白・排除〉を契機として，文学テキストの個々のテキストの持続関係に注目して，そしてその発展的原理の立場に立つことで全文学テキストから逆照射してひとつの特定のテキストに迫っていくと，問題となるテキストの〈空白・排除〉は補完・充足されると同時に，テキスト生産過程とその文学テキスト全体の不可視の精神的芸術的イデオロギーを捉えることになる。文学テキストとして（虚曲の文芸性として）の『冬物語』におけるテキストの〈空白・排除〉——レオンティーズの潜在の中で出し抜けに現れる嫉妬，16年間の歳月の流れ，ハーマイオニの彫像の復活といった不可視のテキストの問題——は，一見すると，不自然で不合理であることを示めす。また同時に，それらのことごとくが自然で合理的な解釈などのおよばないことをテキスト自ら暗に語っている。さらに，それは人生の不条理とでもいえるようなもので，人間はえらそうな顔をしているけれど，とどのつまりは脆くて傷きやすい存在であるということも暗示しているであろう。『冬物語』以前のテキストに比べてこの虚構テキストには激しく生々しい現実が欠けていると主張する者と，そのようなリアリズムを越えて天上的な音楽による情緒的彼岸的現実的世界に入りえることにおいて現実的なものを享受する者とは，そもそも味解（*appreciate*）するレベルが異なっている。前者はけして後者の世界のリアリティーに入りえないからである。このような味解は，テキスト自体とのかかわりあいのなかにのみ見いだせるものではなく，円熟する観客（読者）の高まりと想像力とによる精神的芸術的発展によるものでもであろう。そこでは少数の観客（読者）がもちえる世界においてのみ意味のあるテキストとなる。『冬物語』はその一例であるが，この文学テキストのなかからでもその作者の見えざる老練な手の動きを通して文学と人間に対する理解が見とどけられるので

ある。シェイクスピアのこのような老練な精神的芸術的特質をとらえるのでなければ、われわれは彼の後期の演劇手法に対する理解と同様に、彼の魂のなかで起こっている情緒的リアリティーには入り込めない。このような味解は、精神的芸術的發展という観点——全文学テクストから逆照射してある特定の文学テクストを検証してみる立場——に立つのでなければ、説明できるものではない。少数ではあるが、円熟する者のみがそういった文学テクストを味解することができる。『冬物語』は、疑念や嫉妬、エロスや権力、不信や死といった日常生活のリアリズムに桎梏している人生の〈冬〉から、「愛と調和の世界」の回復という神話的・メルヘンの現実となる人生の〈春〉へと転移してゆく虚構テクストであろう。新しい位相の世界の発見にはいつも神話的・メルヘンの世界が伴うものである。かかる意味合いでこの物語は、大自然のリズムのなかにおける人間の奇跡的な和解を経験的言語とユートピア的言語とをからめて表出したものといえる。このようにしてシェイクスピアは自ら課した課題を独りの芸術家としてもちあわせたエネルギーのすべてをだしきり、個人としてなしえるもののすべてを表出したのである。これは自然の理にかなうものである。換言すると、『冬物語』（ロマンス劇に共通するものだが）は、人生の表層をなぞったものではなく、冬のなかに春が、春のなかに冬があり、季節と生命の実相を照応させつつ、一般大衆のリアリズム的理解を越えた（人気のない）文学テクスト²⁹⁾であるが、円熟する（情緒的彼岸的リアリティーの把握する）者しか入れない没个性的で、普遍的な世界において享受できる特定の芝居の文学テクストであるといえないであろうか。

むすび

先に言及したテクストの〈空白・排除〉の問題設定、そしてその問題設定によって文学テクストにおけるテクストの不確定性の程度と特質を浮き彫りにさせるということ、また同時にこの問題設定は文学テクストの解読の契機となり、テクストの織り目を解くきわめて重要な鍵にもなりえるということを示し

てきた。しかる後に、かかるテキストの不確定性や必然的な空白・不在あるいは排除といったものの読み方の実践としてシェイクスピアの『冬物語』をとりあげた。文学テキストのあり方を孕むテキストの〈空白・排除〉を契機として、つまり『冬物語』への入射角として入り込み、この演劇テキストのテクスチャーと構造の問題性を指摘し、そしてそれらの問題を解きほぐすために、つまりこの文学テキストからの解放のための出射角として文学の精神的芸術的發展という考えを持ち込んだ。これには二つの根拠が筆者にはある。ひとつには、文学テキスト自体がそもそも未完成であり、無意識的に生み出した不可視のテキスト空白を保有しており、またそのテキストそのものがその空白を補填したり補完したりすることが困難であるということ、もうひとつは、シェイクスピアの演劇テキストを發展的全体として捉え、先行するテキストの全体から逆照射して個々のテキストを検証し直すことでテキストの空白・排除の部分を充足させることが可能となり、それだけ一層彼のテキストを享受し味解アブリシエイトすることができるということを筆者の恒常的な文学経験から主張したかったからである。この二つの問題の関連性は強調されてもよい。たとえば、ウェウギリウスゲオルギガの『農耕詩』に精通していれば、それだけ一層『アエネイス』を、ダンテの『新生』になじめば、それだけ一層『神（聖喜）曲』を味解できるのである。ブレイクの『経験の唄』は『無心の唄』のヴィジョンをまとめて『四つのゾア』へ、『四つのゾア』のヴィジョンから『ミルトン』へ、『ミルトン』での円環的ヴィジョンの修正から『ジェルサレム』へと揚棄してゆく。かくして終始全体的把握を目指すブレイクは円環的ヴィジョンと直線的なヴィジョンを同時的に捉えるにいたる。また、T. S. エリオットの『荒廃国』と『うつろなる人々』を味読すれば、それだけ一層『灰の水曜日』と『四つの四重奏』を享受し味解することができるのに気づくであろう。このことは、先に『冬物語』で見てきたように、シェイクスピアのように精神的芸術的發展をとげるタイプの作家にもあてはまることを側面から立証だてるものである。作家の創造過程にあって先行する文学テキストと後続する文学テキストの間に有機的・持続的關係を見いだす（必ずしもすべての芸術家に見いだされるわけではないが）とき、P・

マシュレーの解読のように、その作家の全体から再び個々の文学テクストを捉え直してみる場合、その作家の精神的芸術的發展過程がテクストの〈空白・排除〉を補填・補完をしてくれ、同時にテクストの生産とテクストの批評とにかかわる重要な鍵を提供してくれるからである。これは強調し過ぎることはない。人々に説得するために次の論稿ではこういった関連性についての詳細な理論と実践をさらに展開したい。

注

- 1) 高階秀爾『ゴッホの眼』（青土社, 1984）, 6-94頁。宇佐見英治他訳『ファン・ゴッホ書簡全集』（みすず書房, 1970）。
- 2) ≪ゴッホの椅子≫(図1) はロンドンのテイト・ギャラリーにあり ≪ゴッホの椅子≫はアムステルダムの国立ファン・ゴッホ美術館にある。この二点について高階秀爾氏は、ゴッホの椅子の上に置かれた蠟燭はゴッホが友人の中にみる ≪生命≫の原理であり、二冊の本（当時は「黄色紙本」と呼ばれた小説）はゴッホにとってはパリの芸術の世界を意味し、友人がどこに去ったかを暗示すると説明している。もうひとつの作品 ≪ゴッホの椅子≫の上に置かれた「パイプと煙草の袋」はゴッホにとっては ≪自殺予防の薬≫であることを弟テオの手紙から明らかにしている。前掲書88-91頁。
- 3) ローマン・インガルデン, 『文学的芸術作品』（勁草書房, 1982, 211-2頁）。
- 4) 前掲書訳, 215頁。
- 5) 前掲書訳, p. 218。
- 6) Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Johns Hopkins University Press, 1978) p. 55. 轡田 収訳『行為としての読書』（岩波書店, 1982）, 88頁。
- 7) Ibid., p. 62. 前掲訳書 102頁。
- 8) Ibid., p. 86. 前掲訳書 149-50頁。
- 9) Ibid., p. 69.
- 10) Ibid., p. 168. 前掲訳書 289-90頁。
- 11) たとえば、近代文学者である前田愛は近代文学の主流を支配的意味システムから排除された世界の表出であると捉えている。具体的には、松原岩五郎『最暗黒の東京』, 横山源之助『日本の下層社会』, 大正期の『女工哀史』などがある。これらは虚構テクストではないが、支配的意味システムから排除され否定された、テクストである。ちなみに、虚構テクストでは、樋口一葉『たけくらべ』, 森鷗外の『雁』や『舞姫』, 田山花袋の『蒲団』, 泉鏡花の『竜潭譚』や『化鳥』の短編などを引き

合いに出している。『文学テキスト入門』（築摩書房、1988）、132-48頁参照。

12) Ibid., p. 73. 前掲書訳 123頁。

13) Cleanth Brooks, *The Well wrought Urn*, (1947); *Modern Poetry and the Tradition* (1939); Robert Penn Warren 共編 *Understanding Poetry* 『詩の理解』を参照。

14) Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Routledge and Kegan Paul, 1978) (French edition, 1966), p. 84.

A knowledge of the work is not elaborated within the work, but supposes a distance between knowledge and its object; to know what the writer is saying, it is not enough to *let him speak*, for his speech is hollow and can never be completed at its known level. Theoretical inquiry rejects the notion of the *space* or *site* of the work. Critical discourse does not attempt to complete the book, for theory begins from that incompleteness which is so radical that it cannot be located.

15) Ibid., p. 85.

The speech of the book comes from a certain silence, a matter which it endows with form, a ground on which it traces a figure. Thus, the book is not self-sufficient; it is necessarily accompanied by a *certain absence*, without which it would not exist. A knowledge of the book must include a consideration of this absence.

This is why it seems useful and legitimate to ask of every production what it tacitly implies, what it does not say. Either all around or in its wake the explicit requires the implicit: for in order to say anything, there are other things *which must not be said*.

16) *King Lear*, 5. 2. 12. Ripeness is all.

17) 『冬物語』はほぼロバート・グリーン (Robert Greene) の散文『パンドスト王または時の勝利』(*Pandosto: The Triumph of Time*, 1588, 1507年再版)に依拠している。この文学テキストのプリ・テキストとして粗筋を述べておく。フランク・カーモードによると、この小説の梗概は以下の通りである。(カッコ内は筆者) グリーンは彼のレオンテズ (パンドスト) をして、妻ハーマイオニを疑うだけの根拠を与えている。ポリクシニーズに対し、あまりにもなれなれしすぎる振舞いをするからである。やがて王の嫉妬心 (この場合もはっきりした根拠はないが、シェイクスピアとは違って、まったく空想だけというわけでもない) 耐えがたいほどにふくらんでいく、ハーマイオニとポリクシニーズの毒殺を命ずる。ポリクシニーズは逃亡する。王は王妃を投獄し、生まれたての王女をおおいのない舟に乗せて、海

に流す。裁判の後で、王は直ちに御託宣の言葉を受け入れる。しかし王子は死に、後に悲しみのあまりハーマイオニも死んでしまう。パーディタはシシリーの岸に打ちあげられ（なぜかシェイクスピアはボヘミアとシシリアをひっくりかえしている）、羊飼いに育てられる。何年かして、彼女はポリクシニーズの息子フロリゼルから求婚される。フロリゼルは父のもとを逃れ、彼女を海へとひきたてていく。彼らはボヘミアの岸につき、レオンテーズの宮廷へと行く。レオンテーズはフロリゼルを投獄し、自らパーディタに求婚する。しかしことの一部始終をポリクシニーズから聞いた彼は、王子を釈放し、羊飼いの娘を処刑しようとする。さまざまな証拠品から彼女の本当の身許がわれ、フロリゼルとパーディタは結婚し、レオンテーズは自殺する。（シェイクスピアがグリーンの散文を忠実にまねているのは、ハーマイオニ裁判の場だけである。あとの部分は物語を大幅につくりかえている。）フランク・カーモード『晩年の劇』（英文学ハンドブック——作家と作品〈シェイクスピア No. 10〉）（研究社 1969）、40-41頁参照。

- 18) Wolfgang Iser, *ibid.*, p. 197. 前掲書訳 337頁。
 - 19) シェイクスピアは一度も〈ロマンス〉という言葉を使用しておらず、後の批評家が彼の後期の戯曲をそう呼んだのである。
 - 20) 拙論 研究紀要「発展原理の文学（芸術）批評への適用性について」（駒沢大学外国語部 第13号, 1984）, 83-181頁。
 - 21) Edmund Spenser, *The Works of Edmund Spenser* (The Johns Hopkins Press, 1966), vol. 6, p. 180. 『妖精の女王』熊本大学スペンサー研究会訳（文理, 1978）, 942頁。
 - 22) たとえば、シェイクスピアのように偉大な作家には批評ではなく、解釈が最適であると主張するウィルソン・ナイトでさえ、作品の解釈原理のひとつとして作者の発展を考慮にいれている。彼は『ジュリアス・シーザー』から『あらし』（1599年頃～1611年頃）に至るまでの劇には「シェイクスピアの発展」‘Shakespeare Progress’があることを認めている。彼は『あらし』をシェイクスピアの発展の結びとして把えようとしているのである。また首尾一貫した総体を旨とする L. C. ナイツにしてもシェイクスピアの主題が年代順に作品のなかでどのように発展してゆくかを説き明している。文学における発展という問題にかかわることによってウィルソンナイトと L. C. ナイツは、ある意味では、諸作品の解釈からシェイクスピアの全体的展望を獲得し、個々の作品のリアリティーに迫っていったのである。彼らは文学の総体に生き、文学の階層性を暗黙のうちに認めているのである。
- G. Willson Knight, *The Wheel of Fire* (Methuen, 1968), p. 15. The plays from *Julius Caesar* (about 1599) to *The Tempest* (about 1611) when properly understood fall into a significant sequence. This I have called ‘The Shake-

speare Progress'.

L. C. Knights, *Some Shakespearean Themes and An Approach to 'Hamlet'* (Stanford University Press, 1956). This book is based on the belief that Shakespeare's plays from a coherent whole, that they stem from and express a developing 'attitude to life'. (p. ix). But I believe that the themes I offer for your consideration are 'there' to this context, that your provisional assent to them will help you towards that point, beyond 'appreciation', where you see the works in question not as isolated facts of experience, but as parts of a pattern unified 'by one significant, consistent, and developing personality. (p. 15)

- 23) W. Shakespeare, *The Tempest* (The Cambridge University Press), 4. 1. 148-58。小田島雄志訳『シェイクスピア全集』(白水社 1982)

Our revels now are ended.....These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air,
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind: we are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

- 24) ここでの二項対立によるダイアローグはパーディタは、自然に人工の手が加わったものは欲しくないという主張に対して、ポリクシニーズは人工の手も大自然の生産する力の一部なのだと説き明かすことで揚棄されている。たとえば、人工は自然の代理人で、庭師は自然の改良を目指すことで解放されるという具合に考えられる。

- 25) Ibid., 5. 3. 151-4。

Good Paulina,
Lead us from hence, where we may leisurely
Each one demand and answer to his part
Performed in this wide gap of time.

- 26) Ibid., 5. 3. 33-42。

As now she might have done,
So much to my good comfort, as it is

Now piercing to my soul. O, thus she stood,
 Even with such life of majesty (warm life,
 As now it coldly stands) when first I wooed her!
 I am ashamed: does not the stone rebuke me,
 For being more stone than it? O royal piece!
 There's magic in thy majesty, which has
 My evils conjured to remembrance, and
 From thy admiring daughter took the spirits,
 Standing like stone with thee!

27) Ibid., 4. 1. 4-11。

To use my wings...Impute it not a crime
 To me, or my swift passage, that I slide
 O'er sixteen years, and leave the growth untried
 Of that wide gap, since it is in my power
 To o'erthrow law and in one self-born hour
 To plant and o'erwhelm custom. Let me pass--
 The same I am, ere ancient'st order was,
 Or what is now received.

28) Ibid., 4. 1. 11-21。

I witness to
 The times that brought them in, so shall I do
 To th' freshest things now reigning and make stale
 The glistening of this present, as my tale
 Now seems to it...Your patience this allowing,
 I turn my glass, and give my scene such growing,
 As you had slept between: Leontes leaving—
 Th' effects of his fond jealousies so grieving
 That he shuts up himself—imagine me,
 Gentle spectators, that I now may be
 In fair Bohemia.

29) ロマンズ劇がある特定の[・][・][・][・]大衆の要求に答えるべく執筆したという可能性は考えられる。当時の観客は優れた仮面劇の時代に生きていた。裕福な観客が宮廷での精巧な見世物に自らの要求を充足させるためにブラックフライヤーズ座 (Blackfriars) のような私設室内劇場に要望したと考えられなくもない。また当時牧歌的悲喜劇というヨーロッパ的ジャンルの実験がおこなわれていたことなども考え合わせると、

シェイクスピア自らが今までに持ち合わせていない精神的芸術的な領域に関心を抱いていたものがロマンス劇ということになるのではないか。フランク・カーモード前掲訳書，5-7頁参照。

参考文献

- 安西徹雄『この世界という巨きな舞台』（築摩書房 1988）195-232頁。
今村仁司『現代思想の系譜学』（築摩書房 1986）219-235頁。
岡本・川口・外山編『現代の批評理論』（研究社 1988）第1巻参照。
小林秀雄『小林秀雄全集』（新潮社 1979），第10巻（「ゴッホ」）参照。
橘 忠衛『火炎の車』（英宝社，1965），119-145頁。