

比較の意味

—— 文芸社会学の試論 II (文芸学と文学史) ——

小川 悟

ここでいう歴史とは、いわゆる文学の歴史である。この歴史が、文学研究の中でどのように認識され、あるいはどのように研究とかわっているのかということが問題になる。つまり、ある文学研究が具体性をもっているかどうかということは、その研究が文学史的な意味で一つの方向性を保っているかどうかということである。文学が真に科学(Wissenschaft)として存立しようとする時には、そこには歴史意識の働きがなければならぬ。したがって、文学研究が科学的であるということとしては、歴史意識に支えられていることが第一の要件である。勿論、われわれの研究の直接の対象、もしくは研究の出発点となるものは作品自体であるから、研究者の主観的諸要素を無視することはできない。研究者の原体験ともいべき、作品に対する感銘や印象が、そのまま記述されたものを学と名づけてよいかどうか疑問である。即ち、研究者の原体験に出發し、原体験に終るものを、われわれは科学的作業の結果であると考えることはできない。かかる労作も時としては、われわれの研究の一助

たりうることがあるが、いわゆる科学的作業の結果と混同してはならない。文芸学を科学たらしめようとするものは、一つの明確な意識である。それはまた同時に、様々な状態で表現されている文化的事象を一点において集約しようとする方向への意志であるともいえよう。作品を主観的領域から解放することは、とりもなおさず文化史的圏内で作品を位置づけることに他ならない。ある時代の文芸作品は、その時代の文化的現象といえよう。同時に、その時代の文化的要素の一つである。しかし文化的要素の一つという表現は、文芸作品の機能を説明するのに、決して十分であるとはいえない。つまり、文芸作品は「伝達」のための具体的な手段をもっている言語芸術であるということから説明されねばならないからである。文化を支えている重要な部分として、言語芸術である文芸作品がある。個々の時代の、あるいは個々の民族の文化そのものが恣意的且つ孤立的に生じ展開したものではなく、それぞれの、まさに歴史的必然性の下にあって、しかも各民族間の影響・交換の上に成り立ってい

ること、文学の歴史は決して不可分ではない。こういう観点から、われわれの文学研究を狭隘な主観的審美観や判断から解放することが、文芸学を学たらしめる一義的な要件であろう。

ここに一つの反省がある。たとえば、われわれは美に絶対的なイメージを与える傾向はないか。美は美であるという、素朴な、それでいて正当ではない固定観念によって、われわれの審美観が形成されてはいないか。われわれの批評は、こういう先入観に支配されてはいないか。文芸作品の研究に際して、豊かな感受性と言語を通しての理解が要求されることはいうまでもない。しかし作品の理解が何に通じるのかということが問題である。研究者の理解の結果を、あるいは理解の過程を記述することで作業が完了するのではない。

何故その作品がわれわれの研究の対象になるのか。ここに重要な問題がある。美という観念は、決して非社会的なものではないばかりか、むしろこの観念は社会的なものである。美は人間によって観念されたものである。あるいは、美は、様々な物的且つ心的事象に仮託された人間の観念であるといってもよいだろう。とすれば、この物的かつ心的事象は、それぞれの時代によって異なることから、ここに仮託された人間の観念も一定ではない。また同時に、対象に美を発見する個々の人間の審美的能力も決して先天的に同等同質ではないから、観念された美もそれぞれに異なるであろう。人間の審美的能力は、元來資質の一部ではあるが、多分に生活環境や教育などによって形成されるものであることから、われわれはこれを社会的

に形成されるものであるということができよう。美は発見され、観念されるものではあるが、同時に客観化されうるものでもある。客観化された時に初めて、われわれは芸術作品について語ることができよう。

文芸学の任務は、文芸作品の存在の普遍性を証しすることにある。文芸学の対象たる個々の作品は、それらが個々に存在する時には、未だ普遍性を獲得していない特殊の状況にあるといえよう。したがって研究者が自己の原体験の範囲内に留まっている限り、彼は作品を個的特殊という学的には未分化の状況の中で扱うことにならう。かかる状況の中では、本来作品は歴史と有機的な連関を保っているのにもかかわらず、孤立したものとして扱われることになる。作品の出生を問うこと。これは、われわれの最初に行うべき作業であろう。しかし、この作業がたとえば作家論の範囲内で終始する時、われわれは十分な満足に達することはできない。伝記的考証によって当該作品の出生の源を知ろうとする方法は、これまた不可欠の一義的な要件であるが、そしてまた「証拠」の蒐集も不可欠の作業であるが、われわれはこういう方法の助けを借りて、対象になっている作品を「歴史」の内部で具体的に位置づけなければならない。なるほど文芸学といわゆる文学史は学的範疇において異なるけれども、両者は本質的に接点を有している。「歴史的に見る」とは、対象を生成・発展の相に於て見る、事を言ふのである。それはまた、対象を継続の相に於て見る、事と言つても、変化の底に継続を辿る事と言つ

でも差し支えない。故に、単なる事実は、それが歴史的に見られないかぎり、如何に羅列並記されたとして、史料の蒐集蓄積にはなつても、『歴史』にはならない。かの『編年記』とか『伝記辞書』とかの如きものは、正に斯かるものの適例で、これを、今日、厳密な意味で歴史と呼ぶ人はあるまい^①。(傍点小川)この引用文の中で、既に十分意が尽されていることであるが、まさに「対象を歴史的にみることは、対象を生成・発展の相においてみることを意味する。この点に、文学研究の基本的な態度があるといえよう。しかしこの基本的態度は、更に次のように説明される。「対象が文学作品である場合には、これを何処迄も文学作品として見、これを他の観点から見ないやうにする事である。斯く『観点の純粹性』を保つ事、言ひ換へれば、納粹な観点に立つ事によつて、対象の歴史的価値は、自ら固を獲定性得すると共に、それを基礎として書かれる歴史は、他のものの歴史ではなく、純粹な文学の歴史となり得るのである。蓋し、対象をその本来性に於て見るといふ事は、唯一の観点に立つ事を意味するから、其処に生ずる歴史的価値は絶対的な性格をおびるのである^②」更に説明されたこの基本的態度に、われわれは問題が含まれているのを見る。なるほどこの引用文は、文芸学と文学史の接点を明らかに教示しようとしているのであるが、この接点は「観点の純粹性」という抽象化された観念の中で不明になってしまっている。一体「観点の純粹性」とは何か。それは、文芸作品、文芸作品として考察する態度をいうのであろう。しかしながら、対象を生成・発

展の相においてみると、純粹な観点に立つということは具体的にはどのように関連づけられるのか。この引用文の筆者によれば、歴史的に考察することは、資料の蒐集とその羅列を意味しないということである。対象を生成・発展の相においてみようとする時、先ずわれわれは文芸作品の機能と存在理由を知らねばならない。ただ審美的観点のみを純粹な観点とするならば、問題はさほど複雑ではないが、作品の機能を考える時、審美的観点のみが解釈と評価のための支点たりうるかどうかは疑問である。したがって、この「純粹な観点」とはそもそも何であるのかと問わざるをえない。極めて素朴な前提に—即ち文芸作品は言語芸術であるという前提に立つ時、いわゆる審美的観点のみが作品評価を具体的たらしめるかどうか。文芸作品の機能に即して考える場合、解釈と評価に関して純粹な観点というものはありえないのではなからうか。

作品を生成・発展の相においてみるということは、ひっきょう作品を存在せしめている法則を見出そうとすることに他ならない。

「様式の発展には、二三の社会学的法則を設定することが出来る。その第一は、様式の形成に於ける模倣の法則である。これは新しく勃興した階級が、自己の文芸を創造しようとする場合に見られる法則である。新興の階級は、新興であるから当然過去に於て文化に恵まれていない。従つて自己の文芸様式を作り得ていない。そのため、この新しい階級は、過去に於て存在した新興時代の階級、ならびに過去及び現代の他国に於ける自己と同じような新興階級から、

一定の様式を借用するのである。その様式を模倣して、自己の様式を形成するのである。たとえば、西欧においては、ルネサンスからフランス革命までの間に、商業ブルジョアジーが形成されたが、この商業ブルジョアジーは自己の過去に高度の文化を持っていなかったたので、商業資本の同じような経済的及び階級的基礎の上に安定していた古代社会の様式（所謂古典）に模倣して、自己の様式を形成した。そこでこの時代には古代の形式やギリシャ語、ラテン語が復興したのである^⑤。文芸作品は文化現象であり、常に文化史的圏内で問われるべき性質を有しているということが右の引用文から理解される。いかなれば、ある文芸作品はある社会—ある階級の産物であることは否定できない事実であることから、当該社会なり階級なりを下部構造とする文化の本質に通じる志向が研究を支えていなければならぬ。かかる観点から作品を考察しない限り、その研究は恣意的且つ主観的たらざるをえないだろう。研究の基本的態度としての「純粋な観点」とは、実は字義通りにいえば審美的観点に他ならず、文化の本質への志向、あるいは作品の歴史的認識に基づくかない観点に他ならない。われわれは、文芸学と文学史の接点について触れてきた。この接点を更に具体的に説明するために、文学史について今少し考察を加えてみよう。「文学史は、アイシニエルトイセンキヤ 個的科學である。文学史は作品に対して、作品が存在し、美の領域が存在するという前提をもつ諸問題を設定する。文学史は、決して原理教義ではないし、また認識論のかかひ分部としてあるのではない。文学史は専門

科学である^⑥」この引用文の筆者であるミルヒの文学史に関する見解を、もう少し推し進めよう。彼は、文学史は美の哲学とは区別されねばならないといいつつ、どのように文学史が作品裁断や作品批評と相違するかを一義的に説明することは難かしいと述べている。ただ大雑把に言えば、この区別は、文学史が科学であろうとし、認識のための方法的な努力たらんとすることの中に見出されるとする。そして、この方法とは歴史学の方法である。文学史は、歴史学の主張に従って問題を処理していくが故に科学である。「われわれは過去の事象を過去として記述できる。われわれが記述するものは、一回限りの反復されざる諸事象である。それらの諸事象を系統的に分類するのに、われわれはEpochéという言葉を用いるのである。歴史家として、われわれは、何によってたとえ、『中世』と、『近世』が区別されるかということ論争する。しかし、Epochéを相互に分つ正当さがあり、が存在するということは疑われてはならない。……哲学者Epochéは正統の概念であるかどうかと尋ね、歴史家はEpochéという言葉で作業する。それは、彼の学問の不変数式である^⑦」（傍点小川）ミルヒのいうところは、文学史が一般的な文芸学と区別されるという点にある。そして、文学史は方法的に歴史学に従うという点にある。このように文学史は方法的に基礎づけられているということから「歴史科学であり、文芸批評は歴史科学ではない。文芸批評は、かつてあったものに従事するのではなく、現在における芸術作品の効用ということに従事する^⑧」ミルヒは、哲学や批評乃

至美学というような言葉を無限定的に用いているので、いささか精密さに欠ける憾みなしとしないが、これらすべては「文学史」以外の学的範疇を意味しているといつてよいだろう。彼の文学史に関する断定は、更に次のように続けられる。「文学史家は、過去の文学を整理する。彼は端緒と終極をもつ Epöche を知っている。批評家は、その終りが自分自身である Epöche を知っている。彼は、かつてあったものを問わないで、何がわれわれにとって重要であるかということ問うのである」

文学史家が、文学現象を時代区分することによって排列すること、自らの任務を果しているとするならば、ミルヒのこの言葉にそれなりの正当性を認めねばならない。しかし、彼の意見には、一種の学問的偏見があるような気がしないでもない。過去の文学の整理というだけでは、文学史家の任務を論じることができない。文学史が常に書き換えられる運命を担っているということは、文学史は整理と排列の作業内に留りうることを意味するものではないだろう。ミルヒは、文学史家と批評家を媒体とした客観的存在と主観的存在に分類し、何によつて、「中世」と「近世」を区別するかが文学史家の任務であるとしている。しかし、この何によつて、ということの中に、常に文芸学全般のもつ問題があるのであり、これが明らかにされない限り文学史自体のもつ問題は解決しないのではないだろうか。なるほど、文学史には Epöche を規定する任務がある。しかし、文学史でいうところの Epöche は、文芸作品の本質と機能か

らいつて、いわゆる歴史学の方法による時代区分のしかたでは明らかにならないだろう。歴史的事実の「一回限り」ということが、文芸作品にもその儘あてはまるかどうか。文芸作品の特質はこういう歴史的事実の特質とは異なるという点から、文学史はそれが歴史学の範疇に含まれるとしても、独自の性格を帯びているといえよう。

文学史でいう Epöche は、単に歴史学の方法で説明しきれぬものではないだろう。即ち、文学史における時代区分ペリオディゼーションに関しては、作品の様式、主題、形式、素材といったような分析概念がそれぞれ歴史的必然性ともいべき系譜を担っているのであるから、それらを徹底的に研究することによって、区分の視点や Epöche そのものの構造が明らかになるだろう。文学史家がある Epöche を扱う際に、彼はその時代の作品群を帰納的に取り扱うだろう。ミルヒは、哲学者（文芸学者といつてもよからう）は、Epöche は正統の概念であるかどうかと尋ねるといつている。この疑問は、彼が作品を演繹的に扱うことから生じる。そうすることで、更に普遍の中に特殊を見出すとするのである。

ともあれ、文芸作品を文芸作品として考察するという制約は、文芸学に偏狭な一種の芸術至上主義的な枷をはめることになる。文芸作品を文化現象として考察し、文学史を文化の集約されたものであるという形で把える視点が、文学史と文芸学との接点を強力に保たしめるのである。「文学史が科学性を獲得するためには、先ず何よりも他の科学の構造を模倣することを断念することから出発しなけ

ればならない。実験室の科学にとつて現実的であるすべての方法も、文学史にとつては比喩的なもしくは理想的な意味のものでしかあり得ない。詩的天才の分析と砂糖の分析とはその名前のほか何等共通のものを有しない。模倣によつて維持される文学上のジャンルと生殖によつて存続する生物の種とを同一に見るといふことは純粹に名目的意味のものである^⑥。これはテーヌやブリュンティエールの方法に對する三木清の批判である。構造の模倣という時、それが自然科学の構造の模倣というだけでなく、ミルヒのいう歴史学の構造の模倣ということもあてはまるだろう。文学史が他の科学の構造の模倣を断念することは、具体的には分析概念としての作品の様式、主題、形式、素材等々を総合的に考察し、これらの根差している文化的基盤に通じることであり、具体的には他の作品との共通点、一致点、相反点の指摘並びに、当該作品の属している Epöche と前後する Epöche の比較、そして相互間の影響と伝播に関する研究を行うことと解してよからう。「人間の内部はただ言語においてのみ、自己の完全な、普遍的な、客観的な表現を見出す。ここに広義における文学が精神生活及び歴史の理解に對して有する甚だ重要な意味が存する。……ディルタイは詩は生の信憑すべき解釈であると述べ、文学が生の解釈として優越な位置を占めることを認めた。歴史上の記念物、事件の原因などの解釈にしても、文学をもつて伝へられたものと關係して初めて満足な結果に導かれ得るであらう。文書において保存された人間的存在の遺物の解釈があらゆる解釈の技術

と方法の中心を占めている。ところで解釈学の發展が何よりも言語の本質についての認識の深化と結び附いてゐるのは当然である。そして言語の深き本質について理解を有することは言語の芸術たる文学及びその歴史の研究者にとつて極めて大切なことでなければならぬ^⑦。文学史に對するこの基本的態度にのつとつて、われわれは次のようにいうことができよう。即ち文芸作品が内包しているものは、歴史、いふなれば文化の歴史にたえず働きかけているということである。この働きかけは、文芸作品を一つの社会的總体として考察することで具体的な意味を明らかにする。同時に、このように考察する時にこそ、文学史と文芸学はその接点を明らかにするだろう。單に文化史的というだけでは十分ではない。文化的事象のまさに根幹である言語の本質が、常に社会的なものに根差しているという事実から、文芸作品の本質と機能が把握されねばならない。文芸作品を社会的總体として把握する時には、その作品を生み出した基盤、即ち歴史の流れの中で継起する社会的な諸要因を度外視することは、あるいは研究を學問的に無意味なものにしてしまうかも知れない。作品間の因果關係的法則、乃至文学史の持つ文化史的に必然的な系譜が、常に書き換えられようとすることの所以はここにあるといえよう。

歴史と相渉ることの意は、たとえば文芸学においては、作品を通して古い時代に沈潜することではない。しばしばかかる沈潜を、人は學問と混同するが、それは甚だしい誤りであるといわねばならな

い。かかる意味で誤解され易い一つの態度として、われわれは作品解釈、即ちインタープレタチオンということを知っている。しかしインタープレタチオンは、所謂言葉の謎解きではない。解釈そのものに、研究者の主体の反映があるといえるものである。従ってこの方法は、われわれの研究作業のまさに重要な基礎をなすであろう。しかしながら、基本的な問題として、そこに反映される研究主体がある。あるいは、研究者自身の態度の問題があるといってもよいだろう。更に原初的な問いかけをするならば、われわれは次のようにいうことができる。「文芸学者とは何か、文学史研究に従事する人間とは何か」今一度われわれは、三木の文章の引用によって理解の一助としよう。三木は（これは文学史家に関してのことであるが）、次のようにいつている。「ところで、もし文学史の考察すべき主たる対象が傑作であり、その含む美であるとしたならば、批評は文学の歴史と離すべからざる要素であるばかりでなく、進んで文学史は本来文学批評であるといふことにさへなるであらう。——批評の根本をなすものは広い意味での印象批評である。ひとつの作品に接するとき、私はつねに一定の印象を受ける。この疑ふことのできぬ事実を如何に評価するかが問題である。——けれども主観的判断をなくしては文学におけるまさに文学的なものの理解は不可能になるであらう。もし我々が我々自身の印象を抹殺し去るならば、我々はずまり他の人々の印象によつてゐるのである。——我々が自分自身の主観的な批評を避ける場合、我々は知らず識らず他の或る

権威者と認められる者による批評乃至は伝統的に行はれる批評に信頼して、それをそのまま受け容れてゐることになつてゐる。——かやうにして勝れた文学史家は同時に勝れた文学批評家でなければならぬ」ここでは、三木は視野の広い文学史家のあり方を考えている。ここでは、所謂文芸学に従事するものと文学史に従事するものが、不可分離であることの理が述べられている。また、作品から最初に一定の印象を受けるということは、単なる印象批評を意味するのではなく、作品に対して研究者の主体が問われていると考えてよいだろう。ここでは、まさに三木のいう伝統的に行われる批評に対する無批判な寄りかかりへの拒絶であるといえよう。ミルヒのいう文学史家は過去を取り扱い、Epocheの最先端にいる批評家は自分にとって重要なことを扱うということ、実は矛盾するものではないばかりか、本質的には相通じるものである。そして、文芸学はこの相通じる点から問われねばならない。こういう観点から、われわれは既に述べた如く、作品の解釈を再検討しなければならない。われわれは、解釈の際に、そこに反映する研究者の主体性が重要な問題であることに言及した。文芸学を字義通り学たらしめるには、解釈の結果が単なる印象批評に留つてはならないことは明らかである。「Epocheの最先端にいる批評家」がEpocheを意識する時に、初めて彼の批評は効用のあるものとなるであらう。歴史と相渉るということは、かかる意味においてはまことに具体的なことである。研究主体が、このように確立されるに及んで、初めてその研究が具

体性を獲得するのである。

われわれは、シュタイガーの現代に対する告発を聞くことから、更に論を進めよう。シュタイガーの見解は次のようである。現代においては精神科学がいかにも片隅で辛うじて己が立場を守っているかというのを嘆き、それは工業と技術の所為であるとす。そして、多くの学生達は、過去の時代の偉大な作家達より、同時代の作家達に惹かれていて、たとえば劇場では、情熱的な闘いが生じる。つまり古典には精々ある種の敬意が払われるだけで、演出者がそれを大胆に当世風にしない限りにおいては、片隅に追いやられてしまう。

いろいろな当世風の試みが評価される。悪いことではないが、それはまるで人々の父祖の家に多くの部屋があるということが真実でないかの如く、古い時代の作品に対して異様な熱心さで演じられるのである。こういった一般的な風潮は、工業と技術を満足させるであろうが、精神科学の存続を損ねるものである。精神科学は歴史があるのであるが故に、また歴史である限りにおいて人々の尊敬を失くしてしまった。そして更に彼は次のようにいう。「歴史への沈潜や、伝統に対する畏敬、過去への愛情が無視されたり、いかがわしい呼名をつけられたりする時には、そういうことに対して抗議がなされて当然であろう。今日まさに、このことが当てはまる。即ち、享受的とか博物館的とかロマンティックとかいいう言葉があって、それらの言葉が堂々とまかり通っているではないか。こういう言葉で、自らを近代的精神であると自負している人々は、歴史的に考え感じる人

間に関する自らの判断を制約しているのである」^⑧シュタイガーは、根本的な認識において、その方向づけを誤っているといえよう。精神科学が片隅の科学になってしまっていることは、決して故なしとしない。その根拠、その原因の探索を彼は断念している。ただその責を工業や技術に帰すことのみでは、何の説明にもならないのである。このことは、多分彼が現代という Epoch を十分認識していないことと、彼の歴史認識が不徹底であることから生じたものであらうと思われる。現代が歴史の継起の結果であることに對する意識の希薄さが、彼の主張の中に感じられるのである。あげ足を取るつもりはないが、彼自身の一連の作物、とりわけゲーテに関する一大著作の序文で、彼は極めて恣意的にある種の作家達を博物館行きと片附けていることと、上の引用文中の同じ言葉に對する彼の焦慮を、彼自身はどのように考えているのであらうか。歴史意識の欠如が惹き起した矛盾であるといわざるを得ない。勿論、こういった通り一辺の言葉で過去を片附けるやり方は、決して肯まれるものではない。こういうやり方も、その実は歴史に對する不感症のしからしめるところである。われわれはそれがまさに学問的必然に従っている時には、たとえば歴史に沈潜することを決して軽視するものではない。またたとえ古典に對する認識に欠けるものではない。ただ重要なことは、シュタイガーがいるから古典があるというものではないということである。

シュタイガーは、歴史に従事するものの道は既に示されていると

し、次のようにいう。「彼は、自らをそれに方向づけることを決心した過去の精神や、古代や中世の精神、そしてテクストの解釈や、遠い昔に用いられたイデオムの意味や文法以外には、何ものにも心を煩わさないであろう。(中略)何故なら、すべて過去のものは、われわれの偏見や、われわれの我意や願望によって閉鎖されるからである……そして、すべて過去のものは、誠実で忍耐強い自己放棄に對してのみ開示される。しかし、この自己放棄の能力を証しするもの、また遂には歴史の中に侵入し、既に長い間消えていたものを再び理解し現在化できるものが、今日的な意味で妥当と思われる精神の呪縛から免れ、自由にこの精神に對したり承認したり、また拒絶することに成功した」^⑩しかし自己放棄によって過去が現在化されるかどうかという時、矢張りわれわれはそこに論理の矛盾を感じざるを得ない。シュタイガーにとっては、過去のなもの、あるいは歴史は既に消え去っているものなのである。歴史に對するこの基本的な態度から、彼の作品解釈は出発しているといえるのどはあるまいか。勿論、解釈に際して、彼の主体の反映があることは否定できない。いやそのみならず、彼の業績はわれわれに多大の示唆を与えた。われわれは、彼の業績に負うところが少くないということも否定できないであろう。しかるに、われわれがいささか批判を試みようとする所以は何か。既に言及した如く、われわれは、この彼によって確立された、まさに彼独自の *Kunst der Interpretation* の文芸学という広範な学的範疇における限界性を指摘することにも

比較の意味(小川)

ある。

われわれは、もう一度本論の最初の部分で述べた美の絶対化という問題に立ち戻ろう。美は絶対的な何かであるが、われわれは、それに対して、美は人間によって觀念されるものであり、この觀念はひいては社会的なものであるということに触れた。美の本体は、たとえば形象であり、リズムであり、色彩である。本体はかく具体性を持ったものである。空無の中に美は存しないということは、これはいうまでもない。美学という学問のある所以である。美学は美の本質を追求する学問である限り、形而上学であってはならないのである。美学が美に神秘性を附与しようとするならば、最早学としての具体性を失うことになるだろう。さてわれわれがある種の文芸作品に接する時に得る感動や印象を、われわれは分析し、記述することができる。ある種の読者の場合には、極めて素朴な次元で、この作品の価値を断ずることもできよう。文芸作品は、本来はまさに公平に誰彼の差別なしに——シュタイガー流儀にいえば——享受されるものであるとし、またそうでなければならぬ。(一切の芸術作品は、こういう風に志向する)。従って文芸作品は、本来ある種の宗教的教典の如く深遠且つ不可知論的説明を必要とするものではないのである。作品が興味深いものであるか、あるいは退屈極まりないものであるかということは読者次第である。読者の感受性の度合や、知的訓練の度合によるのである。ところでわれわれがもしこの種の読者より高級であり、即ち何らかの読書の為の補助手段を弁え

ているとするならば、つまり読みの深さを誇るものであとするならば、更に次元の高いところでその作品の価値を見出すことができる。しかしながら、そこで見出された価値、あるいはかかる価値を付与された作品は、果して十分客観性を獲得できるかどうかは分明ではない。従つて、シュタイガーが己れの主観的感情が学問と、とりわけ文芸学と調和し、そうであればこそ学問は正当性を獲得するという彼の学問の発想^⑥は理解できるが、彼が次の如く解釈の任務を説く時に、われわれは既にしてそこに解釈の終点をみるように思う。

「ある詩のリズムにわれわれの心が触れたと感じ、一瞬もわれわれの感情がつまづかずに、たとえ掴みどころがないようでも、はっきりと感覚で把えられる時に、われわれは既に、全体としてその詩固有の美を知覚している。この知覚を伝達し得る認識に精製し、この認識を個々に論証することが、解釈の任務である^⑦」ここで彼は、文人 (Forscher) と素人 (Liehaber) が分たれるという。即ち後者は作品に接して、かかる論証の必要性を感じないが、それとは反対に論証の可能性が文芸学を基礎づけているというのである。そしてこの論証がなし遂げられた時に解釈の解釈学的循環^⑧が完了すると説く。こういうシュタイガーの解釈法自体の具体性を、多分誰も否定することはできないし、勿論誤りであるということもできない。ただ法 (Kunst) に終わっているところに憾みなしとしない。われわれにとってこの方法は必須不可欠である。というのは、この方法は研究の唯一の基礎をなすものであるからである。

周知の如く、シュタイガーは、メーリケの「ランプに寄せて」に關して克明な解釈を試みた。われわれ異邦の研究者には——多分期待できない程の克明さである。しかしながら、何故にメーリケのこの作品が選ばれたか。シュタイガーは、何故とかだからとかいう風に説明しないで、ただ記述しなければならぬというが、矢張りわれわれは何故にこの詩が選ばれたかと問わねばならない。それは、彼がこの作品に愛着を持っているからである。またこの場合適量な分量の作品だからでもあるが、これはさしたる理由ではない。要するに、彼の主観的感情がこの詩によって自らを論証することを要求したからである。しかし、このことは決して誤りであるのではない。しかし彼は歴史的に、結果的にはまさに歴史的に^⑨作品を扱っているといえよう。シュタイガーが現代の人であるから、彼の解釈の記述が現代の彼と同じ研究者の共感を呼ぶものとは限るまい。Epocheつまりメーリケのこの作品が書かれた Epoche が、論証の結果明らかになったかどうか、換言すればこの作品はそういう論証の為にふさわしい作品がどうかという問題が残るのではあるまいか。彼は文学は、人類の歴史の中で考察されねばならないといい、それは否定すべくもないが、その為には解釈による論証の必然性が他の観点から、まさに歴史的観点から論じられねばならない。

シュタイガーは、解釈法は非歴史的存在であるという批判に対して、真の解釈には既にして註釈が纏綿している。そしてこの註釈は、言語の状態や意味、信仰や思想、時代の慣習に關して、また社会的か

つ政治的状况に關してすら説明を与えるものである。従つて註釈そのものが、解釈の歴史的な部分を含んでいるという^⑧。こういう註釈が含んでいるのは文献的知識の示唆であつても、決して継起として扱えられる歴史そのものではない。既にシュタイガーの歴史観からも明らかになつた如く、彼においては歴史は継起の結果がもたらす継起という一連の時間の流れの中では扱えられていない。つまり、彼の取り扱う作品はかかる意味で歴史的なのである。「もしわれわれが、この人間の空想力の支配を時間として——超越的な美学という意味で——解釈してもよいのなら、あらゆる様式は時間の変態として証しされ、次のようにいわれる。即ち一作品、一詩人、一時代を解釈することは、包括的であれ顯現的であれ、それらの時間的構造を發見することである^⑨」卓拔な把え方ではあるが、その際われわれはこの時間の内容を更に具体的にすべきであると考ええる。シュタイガーのいう様式に關して、いささかの異論も差しさむものではないが、文芸作品を社会的總体とみる時、またそこに人間のなものの集約をみる時には、この時間、は更に具体的に、即ちまさに流れて、いるものとして把えなければならぬと考える。文芸学と文学史の接点が認識されねばならない所以である。「文芸学は、普遍的な文化科学の一環として、あらゆる様式現象を洞察し、作品乃至 Epoche の多様性における統一を論証することによって、様式の本質の正当さに従うのである」^⑩シュタイガーの提言は、われわれに重要な示唆を与えるが、依然として彼は局限された枠内から出ようと

比較の意味(小川)

はしない。彼は過去のなものを、それがあがるが儘に、つまり静止の状態においてみようとする。彼は文献學的諸要素、伝記的諸条件を補助手段として容認することで研究に關するわれわれの考える歴史的条件は満足されるものと考えているようである。彼は様式が「体験されたもの、習得されたもの、受け継がれたもの」と規定するが、その反対はあり得ないという^⑪。しかし Epoche の内容を考える時には、両面からの様式の規定があると考えられる。いやむしろ、兩者の關係は本質的には同一であらう。シュタイガーのいうように様式規定がなされるのであるならば、様式変遷の必然性は論理的に説明できないものになるだらう。「解釈は、《頭》とかかわり合いを持ち、様式の変遷の研究は、『受け継がれたもの』とその中で受け継がれたものを己がものにするのが完成される過程と、かかわり合いを持つ。この二つの方法は、相互に妨げ合うことはない。これら二つの方法は、共に文学の存在と生成の為に戦う^⑫」ここにシュタイガーの方法に關する歸結をみることが出来る。しかし彼のいうこれら二つの方法は、本質的には決して同一軌道にあるものではない。従つてこの彼の意見は、文芸学を巨視的に文化科学の領域に参加せしめることへの断念を意味するといえないだらうか。

以上われわれは、文芸学と文学史の接点に關して若干の考察を試みた。しかし、われわれの理論的展開は、未だ問題の核心に觸れてはいない。文芸作品を歴史的に考察することは、けだし評価の問題や作品の自律性の問題と不可分離ではない。勿論、考察が同時にこ

の二つの問題を満足させ得るものとは考えられないが、これらの問題をも含んでいるということである。評価に関して、カイザーはかつて提言を行ったが、彼の評価説には、矢張りシュタイガーの、歴史性に欠ける憾みがあるといえよう。つまり評価が、評価主体の個人的原体験の範囲内で終始しているという感があるといえよう。学問自体が、批評精神によって支えられている限り、文芸学は批評性を体していなければならないことは、この学問の性質上当然のことではないだろうか。ところでカイザーは、ドイツ文芸学において批評性の欠乏について慨嘆し、遂には解釈と評価の一致、即ち解釈は評価を含んでいると定義する。この点で、カイザーはシュタイガーと完全に同一といえないまでも、それでも己の評価を原体験の範囲内に留めているといえよう。それが間違いであるといえないとしても、彼自身折角文学上の影響について、即ち作品を歴史的観点から考察する時、無視することのできないこの要素について論及しながらも、十分に論じ尽くしていない。作品評価は、影響という文学史的要素を無視しては客観性を失うことになるだろう。文芸作品を社会的総体として扱え、その作品が書かれた Epoche との具体的な連関に言及される時、初めてその作品の評価も具体的なものになる。それは、単に作品の審美的評価に留らず、その作品の必然性の計量にも通じることである。われわれの研究は、実はこの点で終了する。但し、文芸作品を社会的総体として扱えることの意は、既に述べた如く、当該作品の存在の必然性を論証することであるから、その論

証の過程において一定の枠内乃至一定の方向内での作業は行わない。つまり、われわれは文芸作品のかかる意味での解釈の論証において、その作品にたとえば啓蒙的且つ教育的指針を見出すことはない。

註

- ① 矢野峰人『文学史の研究』七ページ、昭三。
- ② 矢野峰人 同書 一一ページ
- ③ 岡沢秀虎『文芸学原論』七四ページ、昭三七
- ④ Milch, Werner: *Über Aufgaben und Grenzen der Literaturgeschichte* (Abhandlung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Klasse der Literatur) Nr. 2, 1950, S. 8
- ⑤ Milch, Werner: *ibid.*, S. 9
- ⑥ Milch, Werner: *ibid.*, S. 9f.
- ⑦ Milch, Werner: *ibid.*, S. 10
- ⑧ 三木清『文学史方法論』九ページ、昭二一
- ⑨ 三木清 同書 四六ページ
- ⑩ 三木清 同書 一九ページ
- ⑪ Staiger, Emil: *Geist und Zeitgeist*, 1964, S. 11
- ⑫ Staiger, Emil: *ibid.*, S. 15
- ⑬ Staiger, Emil: *Die Kunst der Interpretation*, 1955, S. 12
- ⑭ Staiger, Emil: *ibid.*, S. 14f.
- ⑮ Staiger, Emil: *Stilwandel*, 1963, S. 8
- ⑯ Staiger, Emil: *ibid.*, S. 12
- ⑰ Staiger, Emil: *ibid.*, S. 14
- ⑱ Staiger, Emil: *ibid.*, S. 18
- ⑲ Staiger: *Stilwandel*, S. 23
- ⑳ Kaiser, Wolfgang: *Literarische Wertung und Interpretation* (i. Der Deutschunterricht Heft 2—1952) S. 13

Über die Dichtung der Vergangenheit sprechen und werten die Literaturhistoriker. Vor der Gegenwartsdichtung verstummen sie gewöhnlich. Wollen sie nicht oder können sie nicht? Im zweiten Fall würden Zweifel an ihrem Verhalten gegenüber früheren Dichtungen wach. Tatsache ist jedenfalls, daß an den Brennpunkten der heutigen literarischen Kritik die Reflexe von der Literaturwissenschaft her spärlich sind.

⑤ Kayser, Wolfgang: *ibid.*, S. 22

Die Wertung liegt in der Interpretation beschlossen. Damit müssen wir einer Frage Antwort stehen: wo bleibt die Rücksicht auf die historischen Bindungen, in denen das Kunstwerk wie jedes menschliche Erzeugnis steht? Die beiden extremen Positionen wären: das Kunstwerk ist völlig Ausdruck seiner Zeit, so daß es mit ihr veraltet. (Herder deutet sie am Schluß des *Shakespeare-Aufsatzes* an.) Die andere: das Kunstwerk ist in seiner Geschlossenheit gegen die Zeit abgekapselt, es ist dem geschichtlichen Verlauf enthoben. Das Nachleben Shakespeares, bei dem Herder die Frage des Veraltens erwog, beweist zur Genüge, daß Kunstwerke nicht einfach verhalten wie ein Verkehrsmittel. Daß andererseits Dichtungen nicht der Zeit enthoben und damit immer und ohne weiteres zugänglich sind (wie es Werke der bildenden Kunst und der Musik zunächst zu sein scheinen), das zeigt an den Dichtungen ihre Sprachlichkeit, mit der sie allein schon in den unaufhaltsamen Fluß der Sprachwandlung gestellt sind.