OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	文芸学の対象 ： 文学（文芸）の概念論と価値論
Author(s)	森谷, 宇一
Citation	文芸学研究. 1998, 1, p. 6-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/50926
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

文芸学の対象

——文学（文芸）の概念論と価値論

森谷宇一

1．問題の所在

文芸学の対象という問題は、この学をめぐる最初にして最も根本的な問題であると言ってよかろう。というのも、自然科学——たとえば植物学——や若干の人文的諸学——たとえば歴史学——の場合、当の学の対象はまったくないし比較的自明なものとして与えられているのに対し、哲学的諸学や若干の人文的諸学と同様に文芸学の場合、その間（かん）の事情ははるかに錯綜しており、ために文芸学はその学の対象をより明確に画定ないし構成しなければならないからである。

それにしても、文芸学の対象の問題といっても、それは文芸学の方法の問題と密接不可分であるから、それだけを切り離して論ずることはできない、という主張もあるいは出されるかもしれない。すなわち文芸学の対象というものがあるとして、しかしそれは哲学的、美学的、心理学的、社会学的、歴史学的、文献学的、言語学的、記号学的などのさまざまな方法によって探究されうるのであって、それら方法の違いによって先の対象は大きく変様されざるをえないというわけである。たしかに一般に学においては、対象が方法を規定するとともに、逆に方法が対象を規定するという面があることもみのがしえず、その意味で対象と方法とのあいだには循環があるともいえよう。このことは、自然科学などの場合とちがって、哲学的諸学や若干の人文的諸学の場合には特にいちじるしくみとめられるところである。にもかかわらず、学の存立にとって優先権（プリマート）を有するのはひとまず

対象であって方法ではなく、それゆえ対象の規定が方法の規定に先立つとともに、そのかぎりで前者を後者とはひとまず別箇におこなうことが許されるということにもなろう(1)。

したがって文芸学の対象という問題は本来また、単に研究の視点ないし見地（パースペクティヴ）の違いにかかわるものではない。たとえば、文芸学というよりもむしろ広く文学研究の次元では、作者と作品と読者とのいずれに研究の中心をおくべきかというようなことが議論されたりする。この点についてごくおおまかに概括すれば、かつての実証主義的文学研究が作品よりも作者のほうに重点をおきがちであったのに対し、ロシア・フォルマリズムとその流れをくむニュー・クリティシズムや構造主義的文学研究は作者をほとんど度外視してもっぱら作品に焦点をすえ、さらにいわゆる受容美学や脱構築を標榜する最新の文学研究は作者でも作品でもなくむしろ読者ないし読みに重点をおくものであると言ってよかろう。そしてこのような点に関する議論も広く文学研究、ひいては文芸学にとって充分に意味あるものであることは、あらためて言うまでもない。しかしながらこの種の問題は文芸学の対象という本来の問題とはあきらかに別のものである。

文芸学の対象という問題は本来また、研究の部門ないし領域の違いにかかわるものともひとまず別のものである。文学研究を区分すれば普通、文学についての理論的（体系的）研究としての文学理論、個々の文学作品についての文献学的ないし解釈的研究としてのいわゆる作品研究、文学についての歴史的研究としての文学史、という三つの部門に分けられよう(2)。このうち文学理論は本来は、第一に個々の作品や作家やさらに時代の別を超えた、第二に特定の国民文学（日本文学やドイツ文学といった、言語の別にもとづいて成立する一民族の文学の全体）(3)の枠をも超えた、したがって時間的ならびに空間的に制約されない、あえてスピノザ的に言えば、永遠の相の下での文学一般を対象とすべきものともいえよう。そして文芸学は、「文芸学（Literaturwissenschaft）」という語をはじめて表題にか

かげたエルスターの著作以来[4]、狭義には、上のような意味での文学（文芸）一般を対象とする理論的（体系的）研究の学とみなされなくもない。しかしながら文芸学とは広義には、というよりもむしろ本来は、そのような意味での文学（文芸）理論であるのみならず、上のような意味でのいわゆる作品研究をも含むばかりか、文学（文芸）史をも一概に排除するものではないはずである[5]。このように考えてくると、文芸学の対象は文学（文芸）一般であるばかりでなく、個々の作品や作家や文学的時代でもあるということになろう。以上とは別に文芸学はまた、上のような意味での文学（文芸）一般を対象とする理論的（体系的）研究としての一般文芸学と、特定の国民文学（文芸）を対象とする国民文芸学という、二つの領域に区分されなくもない。このうち国民文芸学とはかつては特に、特定の国民文学（文芸）についての歴史的研究としての国民文学（文芸）史に対して、特定の国民文学（文芸）のみを対象としながらも歴史的にではなくあくまでも理論的（体系的）に研究する学とみなされた。実際、ペッチュによって提唱された「ドイツ文芸学（deutsche Literaturwissenschaft）」や[6]、わが国の岡崎義恵によって提唱された「日本文芸学」というものは[7]、それぞれドイツ文学（文芸）と日本文芸という特定の国民文学（文芸）のみを対象とする理論的（体系的）研究の学ということを標榜していた。ともあれ、このように考えてくると、文芸学の対象は文学（文芸）一般であるばかりではなく、特定の国民文学（文芸）でもあるということになろう[8]。そして以上に述べてきたことがおそらくあたっているのは、必要な変更をくわえれば、文芸学の隣接諸学ともいうべき美術学（狭義の芸術学）、音楽学などの場合と同様といえよう。しかしながらいずれにしても、以上に述べてきたような問題もまた、文芸学の対象という本来の問題とはひとまず別のものである。

こうして文芸学の対象という問題は本来、単に研究の視点ないし見地（パースペクティヴ）の違いにかかわるものでもなければ、研究の部門ないし領域の違いにかかわ

るものでもなく、文芸学の全体にかかわるものでなければならないということになる。それゆえ文芸学の対象という問題は本来、まさに文学（文芸）という事象の概念論的ならびに価値論的な広がりのなかで当の学の対象を画定ないし構成することにほかならない。そこで以下では本題に入って二つの節でそれぞれ順に、文学（文芸）の概念論と文学（文芸）の価値論という論理的枠組みのなかで当の問題をとりあつかうことにする。

2．文学（文芸）の概念論[9]

文芸学とは、その原語とされるドイツ語の“Literaturwissenschaft”[10]の字義に即して言えば「文学の学」、日本語の訳語の字義に即して言えば「文芸の学」にはちがいないが、文学ないし文芸という概念をどのように解するかに応じて、その対象は大いにちがったものとなりうる。

このことに関連しては、文学と文芸という両概念の異同についてあらかじめ簡単に述べておく必要があろう。たしかに両概念は普通には、美術（正確には造形芸術）、音楽、演劇などとならぶ芸術の一種類（ジャンル）を表しているかぎり、ほぼ同義で区別なく用いられる。しかしあくまでも厳密には、文学という概念がきわめて曖昧ないし多義的であるのに対し、文芸という概念は明確に芸術としての文学を表しているのである。ただし、日本語ではこのように対照的な両概念の別に応じて「文学」と「文芸」という対照的な両語が区別されるが、西洋語の場合に同様に対照的な常用される両語を挙げることは、ドイツ語における“Literatur”と“Dichtung”などを別にすれば[11]、かなりむずかしいようである。

なおここで日本語の「文学」と「文芸」という両語の語誌についてもごく簡単に述べておくことにする[12]。両語はすでに中国の漢文の文献で古くからかなり広く用いられており、それに応じて明治時代以前の日本の漢文や和文の文献でもある程度まで用いられた。ただしそのさいの意味は今日

の最も一般的な用法とは大いに異なっていた。すなわち元来「文学」とは学問、特にいわゆる四書五経に関する学問を、「文芸」とは、武芸に対するものとしての文化的教養、具体的に言えば、いわゆる六芸（君子が身につけるべきとされた六つの技芸、すなわち礼・楽・射・御・書・数）のうちの礼・楽・書・数を意味していた。しかるに明治時代になると両語は、英語の“literature”などの翻訳語として、美術、音楽、演劇などとならぶ芸術の一種類（ジャンル）を表す名称として用いられるようになり、今日ではこれが両語の最も一般的な用法となっている(13)。

さて文芸学とは、一面から言えば、上述のように「文学の学」でありながらも、厳密には文学のなかでも文芸を本来の対象とすると言ってよかろう。というのも、文学という概念は上述のようにきわめて曖昧ないし多義的な概念であるが、文芸学は明確に芸術としての文学を本来の対象とするからである。

再三くりかえすようながら、文学という概念はきわめて曖昧ないし多義的な概念である。すなわちそれは、外延と内包によって明確かつ一義的に規定された概念ではないのである。もちろんこのようなことはどんな概念にも多かれ少なかれみとめられるところで、特に具体的ないし自然的な概念とちがって抽象的ないし文化的な概念には通有のこととともいえよう。しかしそのような抽象的ないし文化的な概念のなかでもとりわけ文学という概念は曖昧ないし多義的な概念であって、文学の概念のこのような性格をやや誇張して言うならば、プロテウス的と形容することもできよう(14)。

文学という概念のこのような曖昧ないし多義的な性格は、西洋においては当然ながら歴史的背景を有している。ここでその詳細をたどることはもちろんできないが(15)、西洋語に関するかぎり、文学に相当する語（英語の“literature”、ドイツ語の“Literatur”、フランス語の“littérature”などはいずれもラテン語の“lit[t]eratura”という語に由来している。そしてこの

“lit[t]eratura”とは、文字という意味の“lit[t]era”から派生した語として、元来はアルファベット、読み書きの知識などを意味していたが、ひいては文書、学識などの意味をもおびるようになっていた。

文学という概念は、少なくとも西洋語に即して言えば、上述のような語源からして最広義には、あらゆる著作物の全体、すなわち文字でもって文書の形式に固定された言語表現の総体を意味している。したがってそのなかにはいわゆる文学作品のみならず、さまざまな分野の学問的ないし専門的な文献、さらには日常生活に必要な各種の雑多な書物や記録や文章までも含まれることになるのである。

文学史やそれに類する研究は、このような最広義の文学を可能なかぎり対象としようとする傾向を有しているといえよう。そもそも文学史の場合、その概念ないし少なくとも名称の起源を、フランシス・ベーコンがはじめて用いたとされる“historia litteraria (literary history)”という呼び名に求めることが許されるとすれば、彼においてそれは、「詩 (poesis [poesy])」をも「学問 (scientia [learning])」の一部とみなしたうえでの、そのような学問全体の歴史として構想されていた(16)。またスタール夫人は文学 (littérature) を、「哲学的著作と、想像力(イマジナシヨーン)による作品と、自然科学を除いて、つまりは著作物のかたちでの思想の行使にかかわるすべてのもの」を含むものとし、そのように解された文学についての一種の比較文学的研究を試みている(17)。そして十九世紀以降の専門的な文学史においては、特に文芸学的立場に立つものでないかぎり、またとりわけ著名な大部の文学史においては、その対象は上の二人などの場合よりもさらに拡大され、しばしば原則的には先のような最広義の文学とされてきた観がある。そのことはたとえば厖大な『ケンブリッヂ英文学史』などに端的に示されているところで、その対象は、「科学や哲学の文献 (literature)、また政治や経済の文献、議会演説、学校や大学や図書館の活動、人文研究、宗教的ならびに政治的な議論からなる小冊子類、新聞や雑誌、出版社の事業内容や営業内容、規

則や行儀作法や社交をあつかっている通俗書、家族間の手紙や俗謡、旅行記やスポーツの記録」までも含むとされている[18]。またドイツ文学史の例でいえば、ナードラーの浩瀚な著作においてその対象範囲の広さは、「ドイツ諸種族と諸地域の文芸（*Dichtung*）と著作物（*Schrifttum*）」という副題にいかんなく示されている[19]。

文学史やそれに類する研究が、以上のように最広義の文学を可能なかぎり対象としようとする傾向を有しているというのにも、それなりの理由がないわけではない。すなわち美術や音楽のような他の芸術にくらべとりわけ文学は、より多く人間の精神生活や文化の諸領域と密接なかかわりをもっているものであるから、少なくともその歴史的研究においては普通の意味での文学以外の各種の著作をも広く視野に入れるべきだともいえよう。またギリシア文学史やラテン文学史のように、比較的古い時代の文学をとりあつかう場合には、残された文献テクストの総量が比較的限られているという事情もある。

しかしながらやはり、以上のように解されたかぎりでの文学という概念はまだあまりに漠然たるものというべく、文芸学はこのような広漠たる意味での文学をすべて対象とするものではもちろんない。あるいは言葉をかえて言えば、以上のようではまだ、特に文学という概念を用いるさしたる必然性もなく、文学史もまだ多分に文化史ないし思想史のたぐいと区別がつかないということになろう。あるいは少なくとも文芸学の立場では、上述のような最広義の文学までもとりあつかうのは、あくまでも普通の意味での文学の歴史を解明するのに資するかぎりにおいてであって、そのような最広義の文学自体を対象とするものではない。また実際にも、英文学史、ドイツ文学史のように、比較的新しい時代の文学をとりあつかう場合には、上述のような最広義の文学をすべて対象とするというようなことはそもそも不可能なはずである。

こうして文学という概念をより狭く明確に限定する必要が生じ、最広義

の文学のなかにいわば固有の意味での文学が区別されることになる。この固有の意味での文学とは、なにほどか美的ないし芸術的な性格をもった作品（テクスト）のことであって、かつてドイツ語で“schöne Literatur”と、フランス語で“belles lettres”と呼ばれたものにほかならない。しかしながらこの固有の意味での文学というものについてもまた広狭両様のとらえ方が区別される。

固有の意味での文学とは広義では、本来的にであれ副次的にであれ、また内容とは別にともかく形式の面で、とりわけ表現や文体や構成の点で、なにほどか美的ないし芸術的な性格をもった作品（テクスト）と定義されよう。したがってそのなかには抒情詩や叙事詩や小説や劇などのみならず、元来は教化的、学問的、実用的などの目的で作られたものでありながら副次的に、またもっぱら上のような面ないし点で、一種の美的ないし芸術的な効果を発揮するような作品（テクスト）も含まれることになる。実際、世界文学的に見て、宗教書や哲学書や歴史書、伝記や紀行文やルポルタージュ、批評やエッセイやアフォリズム、日記や書簡、説教や演説の文章などにはこの種のものが少なくない。

固有の意味での文学を以上のように広義にとらえてそれを文学研究の対象とするというのは、当然ながら特に、文学への言語学的ないし文体論的なアプローチを主とする研究者によって支持されることになる。実際たとえば、そのような傾向の濃厚なザイドラーはある文学辞典で、文芸学の研究対象となる文学とは言語芸術的文学の全体であって、そのさい言語芸術作品（Sprachkunstwerk）たる基準は文体（Stil）であるとしている。そして彼はそこからして、このような意味での文学は文芸（Dichtung）の域を越えて叙景文、歴史記述、演説、書簡、人物評などをも、文体という基準にかなっているかぎり、そのうちに含むとしている[20]。そして以上のような考え方は、文学の表現手段が言語であり、したがって文学にとって言語的位相がきわめて重要なものであるかぎり、ひとまず納得のいくものといえ

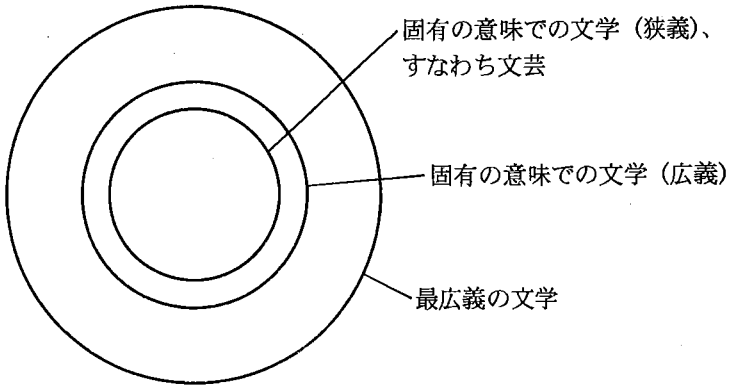
よう。

なお以上のように固有の意味での文学を広義にとらえてそれを文学研究の対象とするというのは、またとりわけフランス流の文学観と文学研究との主流をなすものと言っていいようである。実際たとえば、フランス語にはめずらしい「文学についての学（science de la littérature）」という呼び名を表題に含む書物を著しているミショーも、広い意味での文学に対して厳密な意味での文学を“belles lettres”と規定したうえで、“belles lettres”とは、感動や讃嘆や説得などといった、うみだそうとする効果に適した形式をそなえた言語表現にほかならないとしている。そして彼はまた、なんらの美的配慮もなされておらず、なんらの芸術的性格も有していないような作品は、“belles lettres”のうちに数えられないとしている(21)。実際また、ギリシア・ラテンの古典文学をひとまず別にすれば、近代文学のなかでとりわけフランス文学の場合には、モンテーニュ、パスカル、ルソーなど、詩人でも小説家でも劇作家でもない作家が文学史の上できわめて高い地位をあたえられているが、これも彼らの作品のなによりもまず表現や文体のゆえにほかならない。そればかりかフランス流の文学観と文学研究との主流においては、抒情詩や叙事詩や小説や劇などの作品もまずもってはその表現や文体の面から評価される傾向があると言ってよかろう。

固有の意味での文学を、本来的にであれ副次的にであれ、また内容とは別にともかく形式の面で、とりわけ表現や文体や構成の点で、なにほどか美的ないし芸術的な性格をもった作品（テクスト）ととらえ、それを文学研究の対象とするという以上のような行き方には、しかしながら少なくとも次の二つのことが難点として挙げられよう。第一は、上に挙げたような、文学への言語学的ないし文体論的なアプローチにおいては、インガルデン流に言えば、文学作品を構造的に組成している多くの層のうち(22)、ややもすると言語的層という比較的表面的な層のみの探究に終わり、より内奥の層、その意味で文学作品の核心をなすものをとりにがしはしないかと

いうことである。第二は逆に、これまた上に挙げたようなとりわけフランス流の文学研究においては、ややもすると固有の意味での文学以外の領域が不当なまでに広く対象としてとりこまれるばかりか、それにともなって素材的事実や抽象的思想など文学作品のうちの美的ないし芸術的な要素以外の種々の雑多な要素までとりあつかわれることになり、かくして、先にしりぞけたような最広義の文学を対象とした研究段階へ逆もどりすることになりはしないかということである[23]。しかるに文芸学の立場では、この種の作品（テクスト）をとりあつかうのは、あくまでもその表現や文体や構成の点に関してであって、そのほかの要素に関してまでもというわけではない。

こうして以上のような行き方からさらに進んで、固有の意味での文学とは狭義では、副次的にではなくあくまでも本来的に、また形式のみならず内容の面でも、美的ないし芸術的な性格をもった作品（テクスト）と定義され、これこそが文芸学の本来の対象でなければならないということになる。したがってそれは芸術としての文学[24]、一言にして言えば、文芸ということにほかならない。そして文学という概念の意味に関して以上になしてきた区別を図示すれば、ほぼ次のようになろう。[25]



なお文芸学においては、上のようなことを端的に文芸学ないしその諸部門の名称に反映させようとするような動きも見られた。すなわちまず日本語の場合、「文芸学」の原語とされるドイツ語の“Literaturwissenschaft”が直訳的に「文学学」ではなくそのように訳されたのは、語感のゆえばかりではなく、むしろ上のようなことを考慮したためであった[26]。またドイツ語においても、文芸学を表す名称として通用の“Literaturwissenschaft”にかえて、文字どおり「文芸についての学」を意味する語が用いられたこともあり、たとえば、第二次大戦前のドイツ文芸学の最大の成果ともいうべきペーターゼンの大部の著作は、*Wissenschaft von der Dichtung* と題されていた[27]。なおペーターゼンのこの著作はもっぱら文学（文芸）についての理論的（体系的）研究であったが、文学（文芸）についての歴史的研究に関してもヴァルツェルなどは、「厳密な意味では文学史（Literaturgeschichte）という表現は文芸史（Dichtungsgeschichte）という表現に席をゆずるべきであろう」と主張した[28]。

それでは、文芸学の対象たるべく狭義にとらえられた固有の意味での文学、言いかえれば文芸を、他の種類の作品（テクスト）から区別するためのいっそう精確な基準は、いかなる点に求められるであろうか。かつてマールホルツは、文芸学の対象たるべき狭義の文学を、「直観的形成の原理によって意志や認識や目的の領域から離脱しているたぐいの全作品」と定義した[29]。この定義は、上のような基準を作品（テクスト）そのものというよりもいまだ多分に言語表現の様態のうちに求めたものであって、あきらかに不充分なものである。これに対しカイザーは、上のような意味での狭義の文学を広義の文学から区別するための二つの基準として、「独自の対象性を喚起する文学的言語の特別な力と、作品のうちに喚起されたすべてのものが統一へともたらされることになる言語の構造的性格」とを挙げている[30]。この規定は、たしかにマールホルツのものにくらべ作品（テクスト）そのものに即していていっそう妥当なものではあるが、文学作品

の言語的側面をいささか重視しすぎているうらみがあり、また全般にかなり不正確と言わねばならない。そこで、文芸学の対象たるべく狭義にとらえられた固有の意味での文学、言いかえれば文芸を、他の種類の作品（テクスト）から区別するためのいっそう精確な基準としては、カイザーの規定を大幅に修正してさしあたり次の二点を挙げることができよう。1. 作品において日常的言語や科学的言語とは別様に形成された文学的言語[31]の独自の様式性格――この意味で文芸こそがまた言語芸術と呼ばれうる。2. 想像力により現実世界とは別種のものとして創造された作品世界の独自の存在性格――この意味で文芸はまた広義の文学に対して想像的文学ないし創造的文学と呼ばれよう。

ところで文芸学の対象たるべく狭義にとらえられた固有の意味での文学、言いかえれば文芸を、他の種類の作品（テクスト）から区別するための以上二つの基準は、韻文の文芸（いわゆる［狭義の］詩）にも散文の文芸にも妥当するものである。言いかえれば、これら両種の文芸は、上述の二つの基準をみたすものであるかぎり、言語の単なる外面形式によって区別される以上に本質的には同一なのである。たしかに上述の第一の基準（作品において日常的言語や科学的言語とは別様に形成された文学的言語の独自の様式性格）に関しては、散文とちがって韻文はそれじたいで美的ないし芸術的に形成された言語であるかぎり、散文の文芸よりも韻文の文芸のほうがこれをみたしやすいとひとまず言うことができよう。しかしながら散文の文芸もそのような基準を充分にみたしうるものであることはあきらかであって、このことを認めようとしないのは、形式主義的ないし古典主義的にすぎる、いなむしろあえて言えば、固陋にすぎる文学観ということになろう。そして上述の第二の基準（想像力により現実世界とは別種のものとして創造された作品世界の独自の存在性格）となると、それが韻文の文芸にも散文の文芸にも同様に妥当するものであることはまったくあきらかである。なおこの第二の基準に関連して附言すれば、狭義にとらえ

られた固有の意味での文学、言いかえれば文芸は、西洋語で詩に相当する語の語源に照らして見るかぎり、韻文によると散文によるとを問わず、これを広義の詩とみなすことができよう(32)。というのも、西洋語で詩に相当する語はおおむねギリシア語の“ποίησις”という語に由来し、このギリシア語は元来は作ることすなわち製（制）作を、ひいては創作（創造）を、さらには詩作（詩）を意味していたからである。このように第二の基準もまた韻文の文芸と散文の文芸との別にかかわらないということをいっそう先鋭化して言えば、逆に単なる教訓詩や韻文年代記のように、たとえ韻文の形式をとっていてもそのような基準をみたしていないものは、真の意味では文芸とも詩ともみなされえないということになるのである。

ともかく以上のような次第で文芸学は韻文の文芸のみならず、散文の文芸をも含めた文芸全体を対象とすべきものであって、このことはほとんど自明なことのようながら、文芸学をかつての古典詩学から分かつ点として、あらためて強調されねばならない。古典詩学は、古代ギリシア、特にアリストテレスに始まって十八世紀の中ごろまで生きつづけ、その間（かん）のほとんど唯一の文学理論であったものであるが、もっぱら韻文の文芸を対象としていた。それはもちろん、当時、詩と呼ばれていたものがもっぱら韻文の文芸であったからであるが、このことの根底にはとりもなおさずまた、韻文の文芸を散文の文芸よりも特権的に高い地位に置く考えがあったわけである(33)。そのうえ当時は、韻文の文芸が主であって、散文の文芸の比重ははるかに小さかった。しかるに、前段で述べたように、韻文の文芸と散文の文芸とは、上述の二つの基準をみたすものであるかぎり、言語の単なる外面形式によって区別される以上に本質的には同一なのである。そのうえ近代以後（正確には十八世紀の中ごろよりのち）は周知のように、特に小説の発達と散文劇の普及とにともなって、韻文の文芸よりも散文の文芸の比重のほうがはるかに大きくなってきている。したがって、文芸学の対象を韻文の文芸に限定するなどというのは、そのようにしようとする

者などまずいないであろうが、まったく問題外である。

最後に念のため附言しておけば、以上のように文芸学の対象たるべく狭義にとらえられた固有の意味での文学、言いかえれば文芸とは、具体的にはやはり抒情文芸（抒情詩）、叙事文芸（主に叙事詩と小説）、劇文芸（戯曲）という三大ジャンルを主とするものであると言ってよかろう。というのも、これら三つのジャンルのいずれも、文芸を他の種類の作品（テクスト）から区別するための先の二つの基準をともにみたすのに対し、それ以外のジャンル――たとえば歴史書、紀行文、エッセイ、書簡、説教の文章など――は少なくとも第二の基準（想像力により現実世界とは別種のものとして創造された作品世界の独自の存在性格）をみたさないからである。*

ところでしかし文芸学は、また他面から言えば、前述のように「文芸の学」でありながらも、実際には文芸のなかでも文学を主たる対象とすると言ってよかろう。というのも、文芸は作品の存在形式からして記載文芸（文字でもって文書の形式に固定された文芸）と口承文芸（口づてに語りつがれあるいは歌いつがれてきた文芸であって、神話、伝説、説話［おとぎ話ないしメールヒェンなど］、民族叙事詩ないし英雄叙事詩、民謡などに分けられる）とに大別されるが(34)、文芸学は実際には前者のタイプの文芸を、したがって文学としての文芸を主たる対象とするからである。

このことに関連して文学と文芸という両概念の異同についてあらためて述べておけば、あくまでも本来的には、文学という概念が少なくとも前述のような西洋語における語源からすると著作物（文字でもって文書の形式に固定された言語表現）の範囲に限られるのに対し、文芸という概念はこれには限られないで口頭の言語表現をも含むものである。たしかに、上述の「記載文芸」と「口承文芸」にかわる「記載文学」と「口承文学」という言い方に示されているように、文学の概念を著作物の範囲に限らないかのような用語法ないし解釈もけっこうみられる。しかしこれは概念の不当

な拡張というべく、その意味で「記載文学」という言い方は形容重複(reduplicatio in adjecto)、「口承文学」という言い方は形容矛盾(contradictio in adjecto)と評されねばなるまい。

文学の場合とちがって、文芸という概念があくまでも本来的には著作物の範囲に限られないのは、著作性ということが文芸の本質には属しないからである。たしかに著作性ということは文芸にとって、作品を一定の形態に固定し広く普及させるという重要な機能をはたすものであり、また後に述べるように、作品の芸術性に大きく寄与するものでもある。しかしながら文芸作品そのものは著作によらなくても成立しうるのであって、その意味で、著作性の要素たる文字や文書というものはひとまず音楽における音符や楽譜に相当するものである(35)。また文芸作品の真の感覚的基礎をなすものは、視覚的形態としての文字や文書の形像ではなく、あくまでも聴覚的形態としての言語の声音形像なのである(36)。

実際また口承文芸は無視しえない重要性を有してもいる。ヘルダーが芸術詩(Kunstpoesie)に対し自然詩(Naturpoesie)ないし民族詩(Volkspoesie)の理念をもって宣揚したものも、とりもなおさず口承文芸にほかならない(37)。世界文学的に見て口承文芸のなかでとりわけ重要なのは、『イリアス』と『オデュッセイア』に代表される民族叙事詩ないし英雄叙事詩であるが、また民謡などのうちには、素朴な独特の魅力をひめたものが少なくない。

ともかく以上のような次第で、文芸学は記載文芸のみならず口承文芸をも対象とするとひとまず言うことができよう。現にたとえばヴィルパートは、文芸学の対象としての文学は口承的なものをも含むとして、神話、伝説、メールヒェン、ことわざ、民謡などの例を挙げている(38)。

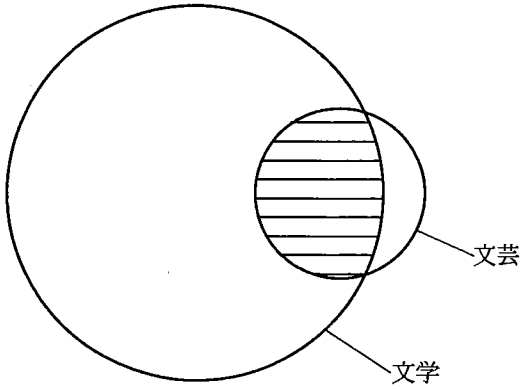
にもかかわらずやはり、文芸学は実際には記載文芸を主たる対象とせざるをえない。現にたとえばペーターゼンは、文芸学はその出発点や基礎からして「文学についての学、書かれたものとその諸関連との研究」以外で

はありえず、その対象は、「写本もしくは印刷のかたちで伝えられている言語芸術作品」であるとまで断定している(39)。

このように文芸学が実際には記載文芸を主たる対象とせざるをえない理由としては、少なくとも以下の四点を挙げることができよう。1. 口承文芸よりも記載文芸のほうが、文芸として純粋であって、したがって文芸の本質をよく表している。というのも、口承文芸が前述のような意味での広義の詩作の芸術のほかに語り方や歌い方のような口演の芸術に多かれ少なかれ依存しているのに対し、記載文芸はもっぱら広義の詩作の芸術によって存立するものであるからである。2. 作品の芸術性においても口承文芸よりも記載文芸のほうが概してまさっている。というのも、口承文芸の作品がいまだ口頭の言語表現に通有の不完全性を多かれ少なかれ呈さざるをえないのに対し、記載文芸の作品は、言語が文字でもって文書の形式に固定されて形成されることにより、細部にいたるまでいっそうよく彫琢された芸術作品として成立するからである。たしかに上述のように口承文芸は無視しえない重要性を有してもいるが、その作品の多くは、単純ないし古拙にすぎて記載文芸の作品にとうてい匹敵するものではなく、文芸学の対象というよりもむしろ民俗学や民族学ないし文化人類学などの対象となるべきものである。3. 元来は口承文芸として成立した作品であっても、古くからもっぱら記載文芸の作品として伝承されそのように読まれてきたものが多い。文化的な先進民族の口承文芸の作品の多くがそうであって、その代表が『イリアス』と『オデュッセイア』である。4. 研究の実際上から言えば、口承文芸に関しても、記載文芸に準じた扱いをせざるをえない。すなわち口承文芸の作品の場合といえども、学問的研究のためには、口演で呈示されるのを聴くだけではとうてい不充分であって、文字でもって文書の形式に固定されたテクストにもとづかねばならない。

以上、本節で述べてきたことをあらためてまとめれば、文芸学は、一面

から言えば、「文学の学」でありながらも、厳密には文学のなかでも文芸を本来の対象とし、他面から言えば、「文芸の学」でありながらも、実際には文芸のなかでも文学を主たる対象とするということになる。このようになるのは、これまた以上からあきらかなように、文学と文芸という両概念の範囲が、その枢要部分においてはかさなりあうにしても、全面的にあいおおうものではなくてたがいに他を超え出ているからである。したがって文芸学の中心的対象とは、まさにこれら両概念の範囲がかさなりあう部分というべく(40)このことを図示すれば、ほぼ次のようになろう。



3．文学（文芸）の価値論

文芸学の対象という問題は、文学（文芸）の概念論にとどまるかぎり、ひとまず文学（文芸）の価値論とは無関係である。というのも文学（文芸）という概念は元来は評価的なものではなく、記述的なものであるからである。たしかに文学という概念が記述的というよりもむしろ評価的に用いられるような場合もないわけではない。たとえば次のように言われるときである――「こんな作品は文学ではなく、ただ流行と風俗を描いた作り話に

すぎない」。このように言われるときの文学とは、現実の再現にもとづく虚構としての言語表現という記述的な意味を超えて、人間と世界とのあり方をあくまでも根本的、普遍的、具体的に問う内的探究としての言語表現という一種の評価的な意味でとらえられているといえよう。しかしながら文学という概念のこのような用法は、けっしてまちがっているというわけではないが、少なくとも一般的ではない。したがって、前節で述べたように、文芸学が一面では文学のなかでも文芸を、他面では文芸のなかでも文学を本来の対象とするといっても、それはまずもって記述的な意味においてであって、そこにはかならずしも評価的な意味は含意されていないのである。

しかしながら文芸学の対象という問題は、文学（文芸）の概念論の次元にとどまるものではなく、さらに進んで文学（文芸）の価値論の次元にもかかわっている。このことに関連しては、ジンメルがそのレンブラント論において述べている次の有名な言葉が示唆的であろう――「というのもまず、あらゆる歴史的発展は、われわれがそもそもその歴史を知りたいと思っている事象内容の価値をすでに前提しているからである。なぜわれわれが任意のへぼ絵かきの芸術のためではなく、レンブラントの芸術のために歴史的発展を探究するのかということは、あきらかにこの発展そのものからは言えないのであって、われわれがこの芸術そのものに、この芸術の成立条件とはまったく無関係に、結びつける価値感情にもとづいている」[41]。ここでは、芸術についての歴史的研究は対象たる作品についての価値判断を必然的に前提するとされているわけであるが、文学（文芸）が芸術であるかぎり、同様のことが文芸学にも多分に妥当するであろう。

しかしながらこのことはかならずしも、文芸学の対象を少数の最高水準の傑作に限定するということにはならないはずである。たしかに文芸学者のなかには、そのような立場を鮮明に打ち出している者もないわけではない。今世紀前半に『文芸学』（*La science de la littérature*）と題された５巻

からなるまことに大部の著作をあらわしたルーマニアのドラゴミレスクは[42]、その代表であるといえよう。彼によれば著作物は、1.文学的になんらの重要性もない作品、2.「才能や技巧」によってつくられ「知的関心」をそそる作品、3.永続的生命を有していて「美的関心」をそそる、すなわち「独創性」をそなえた「傑作(chefs d'œuvre)」、という三種類に大別される。しかるに一般に「人間的個性」から区別された「芸術的個性」は、あくまでも傑作にのみかかわっている。したがって文芸学は上のような意味での傑作のみを対象とする。そしてこのような考え方と軌を一にしてドラゴミレスクはまた、文芸学を歴史的方法にではなくもっぱら美学に依拠せしめようとし、こうして文芸学から文学史の部門を除外してそれを文学(文芸)理論に限定しようとしている[43]。しかしながら文芸学の対象と領域に関するこのような考え方は、部分的には示唆的でありながらも、全体としてはあまりに狭隘にすぎると言わねばなるまい。

以上とは正反対に、文芸学の対象をひとまず作品の価値とは無関係に設定しようとするような考え方もないわけではない。哲学と美学との領域を本拠地としながら文芸学の領域ともきわめて深いかかわりをもちつつ、あえて言えば、いささか不毛で無味乾燥なまでに厳密で鋭い現象学的分析にもとづく根本的な業績を残したインガルデンの名を、この関連で挙げることが許されるとすれば、彼こそそのような考え方の代表者であるといえよう。特にその主著の一つでは最初に、「高度の文学的ないし文化的な価値をもっている作品のみ」を文学作品とみなすような考えがしりぞけられているばかりか、研究目的との関連において研究対象の範囲が次のようにさえ規定されている――「しかもまさにわれわれの目的は、いかなる価値をもっているかにかかわりなく、あらゆる文学作品に共通する根本構造をとりだすことである。それゆえわれわれの研究の実例には、普通一般の判断では無価値な作品や小品、たとえば新聞の探偵小説や若い生徒の陳腐な恋愛詩も選ばなければならない。」[44]もっともインガルデンのこのような研

究上の根本態度はのちにとりわけウェレックによって厳しく批判されることになったが[45]、インガルデン自身は第3版でこれに執拗な反駁を試みており、それをわれわれの問題との関連において整理すれば、次の三点に要約されよう。1. 構造こそ「根底にあるもの、基づけるもの（das Zugrundeliegende, Fundierende）」であり、価値は「基づけられるもの（das Fundierte）」である。2. 個々の文学的芸術作品（das literarische Kunstwerk）を分析することと、文学的芸術作品一般の普遍的な哲学的理論をうちたてることとは別である。3. 文学的芸術作品を価値と無関係に分析しようというのではなく、文学的芸術作品の価値の本質にかかわる普遍的な問題はさしあたり脇へ置いておこうというのであって、それゆえまた、積極的価値をもつ作品も無価値な（すなわち消極的価値をもつ）作品も区別なく考察の対象としようとするのである[46]。このうち1. と2. は大筋において正しいといえようが、問題は3. である。それは文芸作品の理論的（体系的）研究において、作品の価値という観点を度外視するものではないと主張しながらも、その価値の普遍的本質をさしあたりは問おうとしないばかりか、考察の対象を作品の価値とは無関係に――しかもはじめの引用文から見るかぎり、極端かつ不当に広く、ほとんど無際限なまでに――設定しようとする、あきらかな論理的矛盾におちいっているのである。実際、インガルデンが研究の実例として挙げている「普通一般の判断では無価値な作品や小品」などが文芸学の対象となりえないことは、自明と言ってよかろう。

ただし、その種の実例のさらなる具体例として挙げられているもののうち、「新聞の探偵小説」など、より一般的に言えば、かつていわゆる純文学に対し大衆文学と呼ばれたもの、より適切には通俗文学とか娯楽文学と呼ばれるべきものは、いかにとりあつかうべきかいささか問題となる。まず確認しておかねばならないのは、この種の作品はけっして純粋な意味での芸術ではないということである。たしかに現代においてはこの種の作品が量的にいちじるしく比重を増してきているばかりか質的にもかなり向上

してきており、そこからして、いわゆる純文学とこの種の作品とのあいだには違いはないのだとするような議論もある(同様の議論はいわゆるクラシック音楽とポピュラー・ミュージックとのあいだに関してもみられる)。しかしながらこのような議論は、ありていに言って、文化や芸術の領域までも貪食してやまない現代の大衆社会的状況[47]を追認するだけの「口当たりのよい」議論にすぎないか、論理的厳密さを欠いたまま自説の目新しさを売り込もうとするだけの「為(ため)にする」議論にすぎない。結局のところ、通俗文学ないし娯楽文学というようなものは、文学研究の対象となりえないというわけではないが、いわゆる純文学と同等の資格で文学研究やいわんや文芸学の対象となるべきものではなく、それらの研究対象のあくまでも周辺を占めるものにすぎない。

以上に論じてきたことと関連してまた特にとりあげるべきは、特殊な意味での詩と文学との区別にかかわる問題である。この区別において詩は、普通の理解とちがって、いわゆる(狭義の)詩として文学のうちに包摂されるというのではなく、文学とはまったく対蹠的にしてしかもそれよりもいちだんと価値の高いものとみなされているのである。

このような区別は西洋においてはそれなりの歴史的背景を有している。というのも西洋語で詩と文学という両概念は、前節で述べたところからあきらかなように、すでにその語源からしていちじるしく次元を異にするものであるからである。すなわち西洋語で文学に相当する語はいずれもラテン語の“lit[t]eratura”という語に由来し、このラテン語は元来はアルファベット、読み書きの知識などを、ひいては文書、学識などを意味していた。これに対し西洋語で詩に相当する語はおおむねギリシア語の“ποίησις”という語に由来し、このギリシア語は元来は作ることすなわち製(制)作を、ひいては創作(創造)を意味し、さらには詩作(詩)を意味していた。こうして西洋語に即して見るかぎり、詩と文学という両概念はいわば主体的

創造行為と客観的文化財として対立し、しかもおのずと前者はつねになにがしかの価値意識と結びつけられて後者よりも高い地位に置かれることになったのである。

以上のように詩と文学とを区別することは、実際、西洋の詩人や小説家や文学研究者のあいだに広くみられるところである。それはたとえばヴァレリーの一連の詩論のうちにも見え隠れしている(48)。またカフカは若い友人との対話において、「詩（Dichtung）は濃縮（フェアディヒトゥング）、精髄（エッセンス）です。これに対し文学（Literatur）は溶解、無意識の生を軽快にする嗜好品、麻酔剤です」とも、「詩はまさに正反対です。覚醒です」とも述べている(49)。そしてグンドルフも詩（Dichtkunst）と文学（Literatur）とを対置し、その一つの相違点として、詩が「既成の世界とは独立の独自な現実の表現」であるのに対し、文学は「既成の現実の模像」にすぎないとしている(50)。

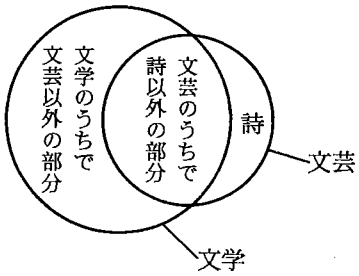
以上のような段階の議論からさらに進んでマールホルツは、詩と文学とをより明確に区別するとともに、両概念の区別を文芸学の対象という問題と関連づけて論じている。それによれば、文学（Literatur）が時代の多様性の反映であるのに対し、詩（Dichtung）は時代の最も深い本質の象徴であるという意味で、両者はあたかも仮象（シャイン）と本質（ヴェーゼン）とのあいだのような関係にある。すなわち文学が偶然的な、一時的な、制約されたものを表現するのに対し、詩は必然的な、永続的な、制約されざるものを呈示する。それゆえまた、文学が、好んで社会的、道徳的、政治的な素材をとりあげあるいは流行と趣味との変遷を追うなど、時代の諸傾向を表現するのに対し、詩はそれら諸傾向を存在の永遠なる根底にまでひきもどし、時代的に制約された生（せい）の素材から不滅の作品を創造する。このように詩と文学とは対蹠的なものであるが、文学はまた、時代の様式を形成しようとするものであり、伝統を保持していくものであって、かくして詩を準備するものでもある。マールホルツは以上のように詩と文学とを区別したうえで、文学体系論とならんで文芸学のもう一方の部門を占める文学史は様式史

(Stilgeschichte) として、文学を対象としそこにおける様式の生成と衰退を追求するものであり、これに対し様式記述 (Stilbeschreibung) は、詩を対象としそこに実現された様式を相互に関連なく記述するものであるとしている(51)。しかしながらマールホルツの以上のような考え方は多分に問題であって、とりわけ疑問が残るのは、なぜ文学史が文学のみを対象とすべきであって詩を対象としてはならないのかということであろう。

以上に論じてきたような詩と文学との区別という問題に関して、おそらく最も徹底していてそれだけに最も有名なのはクローチェの説であろう。彼によれば「文学的表現 (espressione letteraria)」は、礼儀と同様に文明や教育の一部であって、「情熱的 (感情的ないし直接的)」、「散文的」、「演説的ないし煽動的」という三種の「非詩的表現」と「詩的表現 (espressione poetica)」との調和に存する。こうして根本的には、詩 (poesia) が、あらゆる部分をもっぱら美の基準に照らして一つの調和ある全体に統合することにより有限の域から無限の域へと高まる内面的創造であって、時代や民族という時間的ならびに空間的な制約を超越したものであるのに対し、文学 (letteratura) は、社会的基盤の上に成立する別種の精神形式であって、つねに時間的ならびに空間的に制約されたものであるということになる。しかもクローチェにおいてわれわれを最も驚かせ、ひょっとして少なからぬ人々を憤激せしめかねないのは、このような見解にもとづき、文学にすぎず詩ではないとしてそこから除外された具体的な作者ないし作品のリストであろう。というのもそのなかには、演説家や学者や歴史家など文芸作家以外の者たちの作品ばかりでなく、ホラティウス、モリエール、シラー、ユゴーなど通例は第一級の詩人ないし文芸作家と認められている者たちの主要作品も含まれているからである。ともかくこうしてクローチェは研究という局面においても、詩の批評と歴史とを文学の批評と歴史とからはっきり区別しようとしているのである(52)。

それにしても、以上のように詩と文学とを区別することははたして妥当

なのであろうか。そこで念のため、そのように区別された両概念と、前節で規定したような意味での文芸という概念との関係についてあきらかにしておこう。まず詩は、いうまでもなく文芸のうちに含まれるが、それとあいおおうものでないどころか、そのうちのごく限られた小部分を表しているにすぎない。これに対し文学は、主には文芸のうちで詩以外の大部分を表しているが、文芸以外の部分をもなにほどか含んでいると解される。このあたりのことを図示すれば、ほぼ次のようになろう。



このように整理してみると、文学のうちで文芸以外の部分から詩が区別されるのは当然であるから、問題の核心は、文芸全体を上のように小部分としての詩と大部分としての文学とに区分することは妥当なのかということになろう。結論を言えば、両者のあいだにはたしかに大きな差が認められるが、上述のところからあきらかなようにそれはまずもって評価的な、つまりは価値論的な意味においてであって、厳密に記述的な、つまりは概念論的な意味においてではないのである。というのも、カイザーも主張しているように、「詩を特殊領域として限界づけることを許すような存在論的特性は挙げられえない」以上、詩と文学とのあいだに明確な境界線を引くことはできないからである(53)。もっともペーターゼンによれば、詩(Dichtung)と文学(Literatur)とを普遍妥当的な概念規定において区別することは困難であるが、詩人(Dichter)と文士(Literat)とのあいだには

人格や職分や創作方式に関してあきらかな区別がつけられるとされる(54)。しかしながら、そのようにして彼が詩人と文士とのあいだになしている区別も、所詮は上述のような詩と文学との区別に還元されざるをえないであろう。

注

(1) たとえば、文芸学方法論ないし文芸学基礎論に属する書物として現在のところ最もスタンダードなものの一つといってよい Joseph Strelka, *Methodologie der Literaturwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1978 も主要部分たる II. Methodenlehre に先立つ I. Prinzipienlehre の A. で文芸学の対象の問題をあつかっている。

(2) たとえば、現在もなお代表的な文学理論書の一つとされている René Wellek and Austin Warren, *Theory of literature*, New York: Harvest-Harcourt, ²1955 [R. ウェレック・A. ウォーレン『文学の理論』太田三郎訳、筑摩叢書、1967] も同様の区分をしているが、作品研究に相当するものを「文学批評(literary criticism)」と呼んでいる (ch. 4 [第4章])。このようにいわゆる作品研究を「文学批評」あるいは単に「批評」と呼ぶのは、英米系やフランス流の文学研究にかなり一般的な傾向であるが、これはいささか不正確な用語法と言わねばならない。というのも学的研究と批評とは本来別のものであるからである——このことは批評をおとしめるものではないどころか、真の文学 (文芸) 批評はなまじないわゆる作品研究などよりもはるかに創造的な、少なくとも困難な仕事である。これとは別に、「文学批評」ないし「批評」という語を、文学理論をも含む意味で用いるのも、英米系やフランス流の文学研究にかなり根強い傾向であるが、ウェレック自身も指摘しているように (28 [32]) 不適切な、先の場合以上に不正確な用語法である。

(3) 日本語の「国民文学」という語はいささか曖昧かつ多義的に用いられるが、ここでは、ドイツ語で "Nationalliteratur" と呼ばれるものにほかならない。正確にはむしろ「民族文学」というべきであるが、この言い方も特殊な連想をさそ

うためか、一般的には「国民文学」という言い方がされている。しかしいずれにしても、英語やスペイン語のように、広い世界地域にわたって普及している大言語の場合、そのような言語の別にもとづいて成立する文学の全体を国民文学とか民族文学と呼ぶことには多分に問題があろう。

(4) Ernst Elster, *Prinzipien der Literaturwissenshaft*, 2 Bde., Halle: Niemeyer, 1897-1911 [エルンスト・エルスタア『文學原論』高橋禎二訳述、東京堂、1924].

(5) この点に関しては本誌の「発刊の辞」3-4 をも参照。なおすでにたとえば Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenshaft*, Bern: Francke, ²1969, 4 は、文芸学を文学史に対置する用語法に反対したが、Strelka, *a. a. O.* X は文芸学を、「形態論的――解釈的研究」と文学理論と文学史という、「文学についての学的研究の全部門を包括する上位概念」としている。しかしながら以上のようなとらえ方とはかなり対照的に インガルデン は、文芸学基礎論に属する一連の論考の一つで、「文学についての知（Wissen von der Literatur）」を I.「文学についての学（Wissenschaft von der Literatur）、II.「文学批評（literarische Kritik）」、III.「文学の哲学」、特に「文学作品の存在論」、という三つの部門に区分している。そして彼は I. をさらに 1. 個別文学作品の記述、2. 文学類型の記述、3. 文学史、という三つの部門に区分している（Roman Ingarden, „Anhang. Gegenstand und Aufgaben des ‚Wissens von der Literatur'", Deutsch v. Rolf Fieguth, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1976, 1-28）。

(6) Robert Petsch, *Deutsche Literaturwissenschaft*, Berlin, 1940 (Nendeln, Liechtenstein: Kraus Repr., 1969).

(7) 岡崎義恵『日本文藝學』岩波書店、1935（1993）。

(8) この点に関しては本誌の「発刊の辞」2 をも参照。

(9) 本節でいう「文学の概念」とは、文学の機能ないし意義ではなくあくまでもその実体を定義したもののことである。これに対し Helmut Arntzen, *Der Literaturbegriff*, Münster: Aschendorff, 1984 における「文学概念」とは、文学の実体と機能ないし意義との両方を含めた、文学の本質というぐらいのことを意

味しているようである。しかしいずれにしても彼のこの書物は主には、ドイツにおける文学思想（文学をめぐる思想）の歴史ともいうべきものにすぎず、題名のわりには筆者などには期待はずれのものである。

(10) 日本語の「文芸学」に文字どおり対応する語を西洋語のうちに求めても、ほかにはロシア語の“литературоведение”ぐらいしかみあたらないようである。ただフランス語の“science de la littérature”という言いまわしは、あまり一般に用いられるものではないが、バルトなどの構造主義者たちによって提唱されるはるか以前にルーマニアのドラゴミレスクなどにおいては、明確に「文芸学」という意味で用いられている（本稿の23-24を参照）。

(11) ただし“Literatur”と“Dichtung”という両語も、文学と文芸という対照的な両概念の別に完全に対応しているわけではなく、したがってつねに「文学」と「文芸」というように訳しわけられるわけではない。また“Dichtung”は“Poesie”と同様に詩という意味でも用いられる。

(12) 以下に関して詳しくは特に源哲磨『文学の原論』彩流社、1982、第1章を参照。

(13) ただし「文芸」という語は少し前までは、学芸（学問と芸術）という意味でも用いられた（「文芸復興」という場合など）。またこの語はいささかとりすました感じがするため、一般には「文学」という語ほどには用いられない。

(14) ロシア・フォルマリズムの信奉者たちによってしばしば引かれるモットーとして、「こうして、文学についての学の対象となるのは文学(литература)ではなく、文学性(литературность)、すなわち当の作品を文学作品たらしめているものである」というヤコブソンの定式がある(Роман Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, Прага, 1921, Roman Jakobson, *Selected Writings* V, The Hague: Mouton, 1979, 305 [ロマン・ヤコブソン『最も新しいロシアの詩――素描1』北岡誠司訳、水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集』1、せりか書房、1984、21])。文学性という概念は充分に意味あるものであるが、このヤコブソンの定式自体はかなり不正確にしてしかもいまだ多分に無内容なものと言わねばなら

ない。なお文学性という概念についてはたとえば Mircea Marghescou, *Le concept de littérarité*, The Hague: Mouton, 1974 を参照。

(15) 以下に関して詳しくはたとえば René Wellek, "Literature and its Cognates," *Dictionary of the History of Ideas*, vol. 3, New York: Scribners, 1973 [ルネ・ウェレック「文学とその類似概念」高山宏訳、『西洋思想大事典』4、平凡社、1990] と、Robert Escarpit, «Littérature», *Dictionnaire international des termes littéraires*, t. 50, The Hague: Mouton, 1973 を参照。

(16) Francis Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum*, praec. lib. 2 cap 4, *The Works of Francis Bacon*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Spedding, Ellis and Heath, London, 1857-74, Bd. 1, Stuttgart: Frommann, 1963, bes. 502-04 (*The Proficience and Advancement of Learning Divine and Human*, bk. 2, *The Works of Francis Bacon*, obengenannte Ausg., Bd. 3, 1963, bes. 329f. [ベーコン『学問の進歩』服部英次郎・多田英次訳、岩波文庫、1974、特に 126-27]).

(17) Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, *Oeuvres complètes de Madame La Baronne de Staël-Holstein*, t. 1, Paris, 1861 (Genève: Slatkine Repr., 1967), spéc. 200.

(18) *The Cambridge History of English Literature*, vol. 1, Cambridge: Cambridge UP, 1907, vii.

(19) Joseph Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, 4 Bde., Berlin: Propyläen, 1938-42（これは同じ著者の *Literaturgeschichite der deutschen Stämme und Landschaften*, 4 Bde., Regensburg: Habbel, 1912-28 の第 4 版に相当する）.

(20) Herbert Seidler, „Literatur", *Kleines literarisches Lexikon*, Bd. 3, Bern: Francke, ⁴1966.

(21) Guy Michaud, *Introduction une science de la littérature*, Istanbul: Pulhan Matbaasi, 1950, 61, 100 [G・ミショー『文学とは何か』斉藤正二訳、『世界教養全集』13、平凡社、1962（ただしこの邦訳は、翻訳の分限をまったく逸脱したパラフレーズというべく、また全訳ではない）、204-06, 237-38].

(22) Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Niemeyer, 1965 [R・イン

ガルデン『文学的芸術作品』瀧内槇雄・細井雄介訳、勁草書房、1982].

(23) ついでながら、わが国ではフランス文学の専門的な研究者とは別に評論家の加藤周一氏は、今日広く用いられている文学概念を、文体（散文の質）によって定義する「大陸型」の広い文学概念と、ジャンルによって定義し特に虚構(fiction) 性を強調する「英米型」の狭い文学概念とに二分している。そして氏は、現代においては文学を、「現実の細分化を拒否して、現実の全体を問題とする事業」として再定義する必要があり、そのような広義の文学概念をうみだすためには、英米型の文学概念よりも大陸型の文学概念のほうが有効であると説いている（「文学の擁護――狭義の文学概念から広義の文学概念へ」、『岩波講座文学』4、岩波書店、1976、3-40、『加藤周一著作集』1、平凡社、1979、5-52)。その所説は氏の多くの議論と同様に、氏一流の強靭な論理と華麗なレトリックとで挑戦的なまでに刺激的にして示唆に富むが、いささか単純に割り切りすぎている感がないでもない。また氏の説く広義の文学概念とは、要するに、文学を現実ないし現在の全体的批判とみなすものであって、そのような営み自体は充分に有意義なものであるが、そのような文学概念には多分に問題があると言わねばならない。それはあきらかに、注9でなした区別を用いれば、文学の実体というよりもむしろその機能ないし意義を定義したものであるとともに、氏自身が大きく影響を受けていると思われるかのサルトルの実存主義的文学論（Jean-Paul Sartre, 《Qu'est-ce que la littérature?》, *Situations* II, Paris: Gallimard, 1948 [サルトル『文学とは何か』加藤周一・白井健三郎訳、『サルトル全集』新訳版、第9巻、人文書院、1962]）と同様にきわめて傾向的なものであって、それに対しては少なくとも二つの問題点を指摘することができよう。すなわち第一に、文学をいまだそのようなものとしてしか定義しないということは、文学の固有性をみのがしてそれを思想一般や哲学へと還元してしまうことになりはしまいかということであり、第二に、文学をもはやそのようなものとしてしか定義しないということは、逆に文学からその広がりと豊かさを奪ってそれを狭く貧しいものに限定してしまうことになりはしまいかというこ

とである。

(24) あらためて言うまでもなく、文学、少なくとも上のように狭義にとらえられた固有の意味での文学は一般には芸術とみなされているが、文学は断じて芸術でないとする、文学非芸術論ともいうべき主張もあり、わが国におけるその代表者は、自身がドイツ文学者であるとともに文芸学者でもあった高橋義孝氏である（『文学非芸術論』新潮社、1972、『高橋義孝文芸理論著作集』下、人文書院、1977、307-499）。しかしながらそのような説は、文学についての考察にとってそれなりの示唆を含んでいることはたしかであるが、やはりあまりに極端な、つまりは性急にして一面的な議論といわねばならない。以上の点に関して詳しくは拙稿「何を語るか——文学は芸術か否かという問いをめぐって」、原田平作・神林恒道編『芸術の楽しみ』晃洋書房、1996、138-50 を参照。

(25) 以下の三つの同心円の図式は、Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971, 35 のものと外見上はほぼ近似しているが、内容的にはかなり異なっている。

(26) このため、文芸学のいわば旗幟を鮮明ならしめんとする者のなかには、潔癖かつ偏執的に「文学」という語を禁句あつかいしてなにがなんでも「文芸」という語で通そうとするようなむきもあった（美学・一般文芸学の竹内敏雄、日本文芸学の岡崎義恵など）。このような用語法はたしかに論理的には厳密で正確なものであるが、日本語の感覚ないし生理からするといささかついていきかねるところがあるのも事実である。ともかく以上のように日本語では、なまじ「文学」と「文芸」というほぼ同義の二つの語があるため、学術的な文章においては両者の使いわけに神経質にさせられざるをえないというところがある——西洋語においてもドイツ語などではやや似たところがある（“Literatur” と “Dichtung”）。

(27) Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Bd. 1, Berlin: Junker, 1939. ただし “Dichtungswissenschaft” と呼ばれるものは、普通には文芸学と同じものとみなされていない。現にたとえば、めずらしくも個人単独で文学事典を著した

ヴィルパートによれば、それは文芸学の一部門であって、もっぱら文芸作品（dichterische Kunstwerke）を対象とするものであるが、伝記的、文献学的、世界観的、社会学的といったいっさいの非美的な問題とかかわらずに、したがってまた文学史とは対照的に、「作品と書かれた言葉とに真近いところで」文芸のあり方を問うものであって、その本来の方法は解釈（Interpretation）であるとされる（Gero von Wilpert, „Dichtungswissenschaft", *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, ⁶1979）。

(28) Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Neubabelsberg: Athenaion, 1923, 8.

(29) Werner Mahrholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Berlin: Mauritius, 1923, 59f. [マールホルツ『文藝學と文藝史』角田俊訳、桜井書店、1942、87-88].

(30) Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern: Francke, ⁶1960, 14 [ヴォルフガング・カイザー『言語芸術作品』柴田斉訳、第2版、法政大学出版局、1981、7].

(31) ロシア・フォルマリストたちが宣揚したいわば最大のうたい文句（キャッチフレーズ）に「詩的言語（поэтический язык）」というのがある。この用語は、広義では「文学的言語」にひとしいが、実質的には当然ながらもっぱらいわゆる詩（韻文の文芸）の言語をさしているかぎり、次段で述べることからしても、少なくともこの関連では不適切である。

(32) 注11で述べたように、ドイツ語の“Dichtung”という語は文芸とともに詩をも意味している。またモウルトンは広義の文学を詩（poetry）と散文（prose）とに二分したが、両者の別は言語の単なる外面形式としての韻文と散文との別にはかかわらないとしている。すなわち詩とは、創造的なものとして、「存在の総計に附加する」ものであり、散文とは、非創造的なものとして、「すでに存在するものの論議に限られている」ものである（Richard Green Moulton, *The Modern Study of Literature*, Chicago: U of Chicago P, 1915, 13-16 [リチャード・グ

リーン・モウルトン『文學の近代的研究』本多顯彰訳、岩波書店、1951、12-16])。

(33) ただしすでにアリストテレスは、「詩作することを韻律と結びつける」、すなわち「再現（ミーメーシス）ということによってではなくひとしなみに韻律ということによって詩人と呼ぶ」通俗な用語法――いやみを言えば、それはまた、先に述べたような、形式主義的ないし古典主義的にすぎる、いなむしろあえて言えば、固陋にすぎる文学観に、ただちに通じるものである――を、徹底的に批判している（Aristoteles, *Poetica* 1, 1447b13-20 [アリストテレース『詩学』・ホラーティウス『詩論』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、1997、22-23])。

(34) この点に関連してモウルトンの説を紹介しておけば、彼は広義の文学を「浮動的文学（floating literature）」と「固定的文学（fixed literature）」とに二分しながらも、文学の発展を 1.「浮動的（口承［oral］）文学」、2.「固定的（書物［book］）文学」、3.「浮動的（定期刊行［periodical］）文学」、という三段階に区分している（Moulton, *op. cit.* 20-25 [モウルトン、前掲訳書、21-27])。この説は、たしかに興味深いものではあるが、次段で述べるような用語法上の問題点を別にしても、2. の段階と区別して特に 3. の段階を立てることには、やはり少なからず無理が感じられる。

(35) 竹内敏雄『文藝學序說』岩波書店、1952（1993）、72-73。

(36) それゆえ文芸作品についてのインガルデンの現象学的構造分析においても、文芸作品を組成している第一の層としては、「言語の声音形像の層」があつかわれている（Ingarden, *a. a. O.*, Kap. 4 [インガルデン、前掲訳書、第4章])。

(37) この思想はヘルダーにおいて処女作（Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur, Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 1, Berlin, 1877, 131-531 [Hildesheim: Olms, o. J.]）以来くりかえしみられるものである。

(38) Wilpert, „Literatur", *a. a. O.*

(39) Petersen, *a. a. O.*, Bd. 1, 51.

(40) これは竹内、前掲書 80 とほぼ同趣旨であるが、用語法など若干の点で異なる。

(41) Georg Simmel, *Rembrandt,* Leipzig: Wolff, ²1919, V [ジンメル『レンブラント』浅井真男訳、『ジンメル著作集』8、白水社、1977、9-10].

(42) Michel Dragomirescou, *La science de la littérature,* 5 vol., Paris: Lib. Univ. [Gamber], 1928-38.

(43) *Ibid.,* vol. 1, spéc. 9, 28sq., 51-53.

(44) Ingarden, *a. a. O.* 4 [インガルデン、前掲訳書 4-5].

(45) Wellek and Warren, *op. cit.* 144f. [ウェレック・ウォーレン、前掲訳書 159].

(46) Ingarden, *a. a. O.* XXI-XXIV [インガルデン、前掲訳書 10-12].

(47) いわゆるサブカルチャーの氾濫ともいうべき事態であって、その端的なあらわれが芸能化や映像化という支配的な傾向である。また美術の領域では、すでに少し前の時代のことになるが、まさに現代アメリカの大衆文化の反映でしかないポップ・アートなる流行もあった(わが国においてそのお先棒をかつぐ者たちもけっこういたようである)。

(48) Paul Valéry, spéc. «Fragments des mémoires d'un poème», Oeuvres, t. 1, Paris: Pléiade-Gallimard, 1957, 1464-91 [ヴァレリー「自作回顧断篇」佐藤正彰訳、『ヴァレリー全集』6、筑摩書房、1967、52-96].

(49) G・ヤノーホ『カフカとの対話』吉田仙太郎訳、筑摩叢書、1967、67。

(50) Friedrich Gundolf, *Goethe,* Berlin: Bondi, 1916, 2.

(51) Mahrholz, *a. a. O.* 70-77 [マールホルツ、前掲訳書 103-13].

(52) Benedetto Croce, *La poesia, Opere di Benedetto Croce,* Edizione economica, vol. 6, Roma: Laterza, 1966, spéc. Parte I et II.

(53) Kayser, *a. a. O.* 16 [カイザー、前掲訳書 9].

(54) Petersen, *a. a. O.* 65f.

* ただし Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung,* Stuttgart: Klett, ²1968 [ケーテ・ハンブルガー『文学の論理』植和田光晴訳、松籟社、1986] は、言語の言表体系という見地に立って、「虚構的(フィクション)ないし再現的(ミーメーシス)ジャンル」(これはさらに「叙事

的フィクション」と「劇的フィクション」という二種類に分かたれる）に対し「抒情的ジャンル」は「現実言表」に属するとしている。彼女のこの説は示唆には富むが、結論的には同意しがたいものである。

附記

引証した文献のうちで邦訳のあるものについては、先学への敬意と参照の便とのため（Quis legat?）つとめてその旨を記すようにしたが、訳語や訳文はときに自由に変えた。