

虚構概念の哲学的分析

——予備的な考察

清 塚 邦 彦
(哲 学)

1 序論

虚構概念に寄せられる哲学的な関心は一樣ではない。道徳や社会規範に関心を持つ哲学者にとっては、虚構を論ずるとは例えば、人権や社会契約といった考え方を「虚構」と断じたベンサム⁽¹⁾の是非を論ずることであるかもしれない。認識論や科学論の分野では、科学理論において想定されるいわゆる理論的な存在者 (theoretical entities) の身分をめぐる一定の見解が「虚構主義」の名で呼ばれる⁽²⁾。心の哲学に目を向ければ、志向的な語彙を用いて特徴づけられる行為・態度・状態の領域の実在性をめぐる論議が虚構の問題と関連するかもしれない⁽³⁾。さらに、言語哲学では、いわゆる虚構的な作中人物 (fictional characters) の存在論的な身分、またその種の対象を指示する文や言語行為をどう評価するかといった問題が虚構の問題として論じられてきた。またもちろん、見かけ上は虚構作品の体裁をもったプラトンの対話篇の趣旨をどう受け止めるかという点は、哲学史に関心を寄せる人すべてが避けて通ることのできない問題である。

こうした多様な問題局面を通じて「虚構」が均一な意味を保っているかどうかは定かではない⁽⁴⁾。さしあたり本稿で行ないたいのは、主に文学作品や劇作品との関連で問題になる虚構概念の分析であり、上に羅列した中では、言語哲学で論じられてきた虚構的な存在者の問題と最も密接な関連を持つ。とはいえ、本稿の関心は存在論にあるわけではなく、また言語という媒体にも限定されない。むしろ、非言語的な媒体をも視野に入れた上で、虚構作品／ノンフィクション作品という対比がどのような意味を持つかというのが本稿の基本的な設問であり、この問いをめぐる考察を通して、虚構作品を制作あるいは受容する行為の基本的な性格を明らかにすることが以下の論述の目標となる。

こうした問題限定は、たぶんに恣意的な要素もあるとはいえ、虚構概念についての考察の出発点としては一応の妥当性を持つと思われる。というのも、恐らく一般の人々が虚構の概念に触れる最初の糸口は、テレビドラマの最後に表示される「本作品はフィクションであり」云々という断り書き、あるいはまた、例えば一人称で書かれた怪奇物語が実体験の記録ではないことに初めて気づいた時の失望と安堵の入り交じった経験にあると思われるからである。

こうした文脈で虚構の概念がどのような意味を持つかの解明は、他の様々な問題局面における虚構概念を展望する際にも基本的な準拠枠になるものと予想される。

ところで、文学的な虚構に関する理論的な著作に目を向ける時にまず気づかされるのは、そこで行なわれていることの多くが、小説というジャンルに特有の形態的・文体的な特徴の分析であることである。そうした事情は「虚構 (fiction)」がしばしば「小説」の同義語として使われる欧米語の慣例からすれば当然と言える。とはいえ、その種の分析は、ノンフィクションと対比される意味での虚構の特質がどこにあるかという本稿の問いに答を与えるものではない。これはその種の分析を卑しめて言うのではない。たんに問題の違いを確認したいだけである。本稿を導く問いは、その種の研究を導いている問いよりも、ある意味では狭く、別の意味では広い。狭いというのは、本稿の主題が、小説全般ではなくもっぱら虚構的な小説だからであり、また、広いというのは、本稿の主題が、特に小説に限らず、ノンフィクションと対比されうるあらゆるジャンルの虚構作品だからである。

もうひとつ断っておかねばならないのは、虚構作品と非虚構作品の間の境界線が、実際上は決して鋭利なものではなく、判別が困難な問題事例が数多く存在することである。その種の問題事例は大きく二つのグループに分かれる。一つは言語的作品内の問題事例である。例えば『創世記』やホメロスの叙事詩、あるいは『古事記』や『日本書紀』は虚構作品なのかどうか。またプラトンやバークリの書いた対話篇はどうか。もう一つのグループを構成するのは非言語的な作品の事例である。例えば絵画や彫刻は虚構作品なのか。あるいはダンスや音楽はどうか。また、仮にこれらの事例が虚構的でありうるとして、ではどのような絵画や彫刻、どのようなダンスや音楽が虚構作品なのか。言うまでもなく、これらの問題事例についてどのような説明を与えるかは、典型的な事例の場合の虚構作品／非虚構作品の対比の意味をどう考えるかに応じて変わってくる。本稿で問題にしたいのは、その典型的な事例に即した対比の意味の検討である。

予め以下における考察の手順を確認しておこう。第2、第3節では、主に言語的な虚構作品を念頭に置いた上で、作品の虚構性の本質をその作品が持つ統語論的あるいは意味論的な特徴に求める考え方について批判的な検討を行なう。第4節以下は、作品自体よりもむしろ作品の提示のされ方に着目する理論の検討である。第4、第5節では、作品の虚構性を、それが作者による主張の媒体になっていない点に求める「非主張説」、第6節では、作者による「擬装」に作品の虚構性の本質を求める「擬装説」を取り上げ、その趣旨と基本的な問題点の確認を行なう。そして、第7～8節では、小説以外の虚構作品をも視野に入れて一般的な虚構理論を構想する場合に擬装説にどのような不都合があるかを確認すると同時に、虚構理論が向かうべき方向について、今後の展望を明確化する。

2 統語論的な考察

虚構概念に関する従来の理論的な研究の中には、主に言語的な虚構作品を念頭に置いた上で、虚構的な作品の特質を、その作品の統語論的あるいは意味論的な特徴に求めようとする考え方が散見される。本節と次節で確認したいのは、そうした考え方が、仮に考察対象を小説に限定しても、適切とは見なしがたいことである。さしあたり本節では、作品そのものに備わる統語論的な特徴に着目するだけでは作品の虚構性の本質を捉えられないことを確認しておきたい。この論点を、カーリーの言葉を借りて次のように特徴付けておこう。

「すべての虚構作品が必ず共有し、すべてのノンフィクション作品に必ず欠けているような言語的特徴などそもそも存在しない」(Currie(1990),p.3)。

カーリーがこの論点の論拠として指摘しているのは、虚構作品とノンフィクション作品が、そこに含まれる語句や語り口の点ではまったく区別のつかないものでありうるという点である。例えば、「日記作家と小説家が単語や文の点では同一であるようなテキストを作り出すこともありうる」(Currie(1990),p.2)。これは極端な想定だが、しかし、与えられた文章の本体を読むだけでは、それが虚構かノンフィクションかを区別できない経験も珍しくないことを考えれば、決して不自然な想定ではない。しかし、このように文面上は区別がつかない場合でも、一方がノンフィクション作品であり、他方が虚構作品だという事実は変わらない。それゆえ、ノンフィクションとフィクションを区別する基本特徴は、統語論とは別の所に求めなければならない。

これは私見では基本的に正しい論点だが、誤解を避けるには、若干の補足が必要である。

第一に、上の議論は決して、虚構作品（あるいは非虚構作品）に特有の統語論的特徴が何一つ存在しないことを主張するものではない。確かにそのような言い回しは存在する。例えば野口武彦(1980)は（またそれを承けて野家啓一(1996)は）、柳田国男の「昔話」論を援用しつつ、「いずれの御時にか」「今は昔」といった書き出しの文句、「トサ・ゲナ・ソウナ」といった区切りの文句が、虚構作品の目印（野口の用語では「虚構記号」）に相当することを指摘している。

しかし、この種の「虚構記号」に関する考察は、文学作品についての理論的な理解を深めるものとは言えても、虚構作品の本質的特徴を捉える上では役立たない。現代のほとんどの虚構作品は上記の書き出し・区切りの文句を含んでいないから、「虚構記号」を含むことは作品の虚構性のための必要条件ではない。また、その種の文句を含んでいながらも史実に基づいていると見られる作品があることを考えれば、「虚構記号」を含むことが作品の虚構性のための十分条件だとも言えない。それゆえ、「あらゆる小説言語には、それが虚構であることを

示す弁別標識が、どこかに内蔵されている」(5)という野口の（また野家の）主張は、言い過ぎである。

もちろん、これに対して、野口や野家は次のように抗弁するに違いない。つまり、上に挙げた一連の「虚構記号」はあくまでサンプルであり、小説の言語を綿密に分析すれば、他にも多くの虚構記号が明らかになるはずだ、と。実際、野口は、「虚構記号」のより近代的な形態として、近代小説で多用される完了時制詞の「た」を挙げ、それが不確実な過去や物語の伝承の際に使われていた古典語の「けり」に由来することを指摘している。しかし、どのような「虚構記号」を想定しても、それらすべてを寄せ集めた選言的リストによって作品の虚構性のための必要十分条件を特定できるとは考えにくい。この点については野口が指摘した時制詞の「た」が好例になる。仮に野口の指摘の通り、この表現が元来は虚構に専用の言い回しだったとしても、それは非虚構作品にも転用可能であり、現に転用されている。より一般的にいえば、歴史叙述や日記や書簡を模した虚構作品の存在から類推されるように、ノンフィクション作品に見られるどのような特徴的な語句・語法も、原理的には虚構作品に転用されうる。逆にまた、小説仕立てのノンフィクション作品の存在から類推されるように、虚構作品に見られるどのような特徴的な語句・語法も、ノンフィクション作品のために転用されうる⁽⁶⁾。それゆえ、統語論的な特徴だけでは、作品の虚構性の本質を捉えることはできない。

第二に、「虚構記号」の存在を要請する野口や野家の議論において、次の二つの論点が明確に区別されていないことにも注意すべきである。

- (a) 虚構作品には、それが虚構作品であることを示す目印が必ず何らかの形で付随しているのだからなければならない。
- (b) 虚構作品であることを示す目印は、作品の本体に含まれる統語論的な特徴でなければならない。

野口と野家の議論の中では、(a)の論拠として、我々が現に行なっている虚構作品と嘘（欺瞞的な非虚構作品）の区別が成り立つためには、両者を見分ける目印が不可欠だという論点が示されている。それは受け入れうる論点である。その種の何らかの目印が伴っている作品を虚構作品の典型例と見なすことは、決して不自然ではない。しかし、その目印が作品そのものに備わる統語論的な特徴でなければならないとする(b)については、特別な論拠は示されていない。彼らの議論では、(a)で想定されている「目印」の具体例として作品そのものに備わる統語論的な特徴にもつばら考察を向けるという形で、(b)は暗黙の前提として機能している。しかし、ここには論理の飛躍がある。なぜなら、私見では、(a)は正しい論点として受け入れうるが、(b)は、明らかに間違っているからである。

(b)が間違いであるのは、虚構作品の目印が、その作品本体に備わる統語論的な特徴ばかりとは限らないからである。それは、作品が内容的に現実の世界から著しく逸脱しているとか、

あまりに多くの明白な矛盾を含むといった意味論的な特徴であることもある。また、本の表紙の帯に虚構作品である旨の断り書きがあったり、あるいはたんに、その作品が図書館や書店で「フィクション」として分類され、それに応じたコーナーに陳列されていたりといった、作品本体から見れば外部的な特徴であることもある。この点はテレビドラマの場合との類比で考えるのがわかりやすい。番組の最後に「本作品はフィクションであり…」といったテロップを流す必要があるのは、番組本体のうちには必ずしも決定的な「虚構記号」が存在しないことの証である⁽⁷⁾。

要するに、我々が現に虚構作品とノンフィクション作品を区別しているという事実は、虚構作品の何らかの目印が存在することは含意しても、すべての虚構作品が一定の統語論的特徴を持つはずだと要請すべき理由にはならない。

3 意味論的な考察

次に確認したいのは、作品中の語や文に備わる意味論的な特徴（指示や真偽）に注目しても、それだけでは作品の虚構性の本質は明らかにならないことである。以下ではこの点を、語のレベルと文のレベルとに分けて順次見ていく。

まず、語のレベルに考察を向けてみよう。すでに述べたように、作品で用いられている語の統語論的な特徴を見るだけでは、その作品を虚構作品たらしめる特徴は見いだされないが、語がどのような対象を指示するかに着目した場合には、一群の語が重要な着眼点として浮かび上がってくる。すなわち、「シャーロック・ホームズ」や「ワトソン博士」といったいわゆる非現実の対象を指示する（ように見える）名前その他の単称名辞である。この種の語に着目すれば、作品の虚構性の条件として、まずは次のような条件が思い浮かぶ。

- (1) 虚構作品に登場する単称名辞（名前、代名詞、確定記述）は現実の世界には指示対象を持たない。

あるいは、より積極的に次のような条件を考えてもよい。

- (2) 虚構作品に登場する単称名辞は非現実の対象を指示する。

とはいえ、これらがどちらも作品の虚構性の条件にふさわしくないことは、比較的簡単な考察からして、すでに明らかである⁽⁸⁾。(1)に関して言えば、虚構作品に登場する単称名辞が現実世界に指示対象を持たないという点は、明らかに事実と反する。虚構作品には、実在する人物や事物や土地への指示が数多く含まれている（シャーロック・ホームズの物語に出てくるロンドンやベイカー街は実在している）。逆にまた、ノンフィクション作品に登場するすべての単称名辞が指示対象を持っている保証はない。(2)について言えば、非現実の対象が登場することが作品の虚構性にとって不可欠なのかどうかは疑わしい。実在の人物や事物しか登

場しない小説があったとしても、そのことだけをもってその小説をノンフィクションと見なすことはできない。逆に、例えばライブニッツの伝記に「ライブニッツはパングロスほど楽天的ではなかった」という文が登場したとしても、そのことをもってその伝記を虚構と見なす人はいない。

このように、現実世界に指示対象を持たないことや、非現実の対象を指示することは、作品の虚構性の理解とは直接のつながりを持たない。しかし、次に、作品中の文の真偽に着目したらどうか。

この点についての最も正統的な見解は、作品中の文が偽である点に虚構作品の特質を求める考え方である。虚構作品は、たしかにノンフィクション作品と同様に実在の人物を指示することもあるが、それらの人物について虚構作品の中で語られている事柄は偽である。また、非現実の対象について言われている事柄は、その種の対象は現実には存在しないがゆえに、偽と見なされてしかるべきである⁽⁹⁾。このように虚構作品の特質を、それを構成する文が偽であるという点に求める考え方を、仮に「虚偽説」と呼ぶことにしよう⁽¹⁰⁾。

こうした考え方は、日常生活において、例えば「小泉構造改革の虚構と真実」という類の言い回しのように、「虚構」を単に「虚偽」や「嘘」の同義語として用いる用例が少なくないことを考えれば、一面では自然な考え方である。理論家の間でも、虚構概念の本質（ないしその一部）を虚偽性に求める考え方には有力な支持者が少なくない。例えばラッセルは、シェークスピアの『ハムレット』に触れて、「劇の中の命題は、そのような人物など存在しないがゆえに、偽である」(Russell(1962), p.277)と述べている。また、ラッセルとは哲学上の立場が大きく異なるグッドマンも、「虚構は字義通りの意味では偽である点で真なる報告とは異なる」⁽¹¹⁾と述べ、虚偽性を虚構性の不可欠の条件と位置づけている。

この見解の一つの明白な欠陥は、それが明らかに事実とそぐわないことにある。虚構作品には、実在の人物や事物や土地について、数多くの真実が含まれている（例えばシャーロック・ホームズの物語に出てくるロンドンについての記述の中には事実と符合する部分も多い）。逆にまた、ノンフィクション作品に登場する文がすべて例外なく真であるとも限らない。そこには恐らく数多くの偽なる文が含まれている(Cf. Beardsley(1981a), p.419)。

しかし、こうした事情を突きつけられても、虚偽説の支持者にはさらに次のように抗弁する余地がある。つまり、《虚構作品が数多くの真実を含み、またノンフィクション作品が少なからぬ虚偽を含むという事情は、すでに見たような、フィクション／ノンフィクションという対比の曖昧さの一例にすぎない。事実上、ほとんどの虚構作品は、多かれ少なかれノンフィクションの要素を含んでおり、また、ほとんどのノンフィクション作品は、虚構の要素を含んでいる。しかし、そうした多様な事例の二つの極限として、偽なる文だけからなる純粋な虚構作品、および真なる文だけからなる純粋なノンフィクション作品なるものを想定する

ことは可能である。そして、こうした二つの極限の間の対比こそが、フィクション／ノンフィクションという区別の最も核心的な内実には他ならない——》。

とはいえ、私見では、フィクション／ノンフィクションの区別をこのように真／偽の区別と単純に重ね合わせる見解は、虚構作品に関する我々の通念に照らして、決して受け入れうるものではない。ここではその論拠として、三つの問題点を挙げておきたい。

第一に、虚構に関する通念からすれば、ある作品が虚構作品だという認識は、それが虚偽だという認識と単純に同じではないし、また後者を一部として含むとも考えにくい。ウォルトンが指摘しているように、オーウェルの『1984』が虚構作品であることを確認するためには、それを1984年の事実と照合する必要はない。この小説が出版されてから1984年に至るまでの間、この作品が虚構作品であるかノンフィクション作品であるかが不確定であった、などということはない (cf. Walton (1990), p.74)。

第二に、ふつうに虚構的と解されている作品を、上記のように純粹に虚構的な部分と純粹に非虚構的な部分とに分離する操作は、作品理解の実態には即していない。というのも、実在の人物や事物や土地への言及は、虚構的な物語の本筋とは分離可能な挿入部分であるところか、むしろ、物語の流れを支える基本的な舞台設定を形成している場合が少なくないからである。例えば、三島の『金閣寺』から、事実と符合する部分をすべて削除した場合に、残余の部分だけで理解可能な虚構物語の体をなしているかどうかは疑わしい。そのためには(表題の変更も含め)大幅な改作が必要なはずである。

さらに言えば、虚構作品を理解するには、そこで明言的に行なわれている実在の事物への言及ばかりではなく、作品中ではっきりとは示されていないが、しかし作品の内容を理解する際に我々が暗黙裏に援用するような、実在世界に関する無数の真理を考慮に入れることが不可欠である (cf. Lewis (1983), p.268)。この点に関して興味深いのは、実在の事物への言及を虚構作品に織り込むことの効用に関するウォルトンの次の指摘である。

「物語り手が、自分の話の背景を帝国主義と民主主義の伝統を持ち、ある種の経済格差と階級構造を持つ国家の中の大きな近代産業都市にしようと望むなら、作中の出来事をロンドンに位置づけ……することで、望み通りの背景を一気に提供することができる。(このためにはふつう、作中の出来事が起った都市をロンドンと呼ぶだけでよい。)これによって物語り手と読者は共に背景の詳細についての退屈で時間と紙幅のかかる特定作業を省くことができる。それはまた、主題をおろそかにして背景を強調する愚を避ける役にも立つ。……こうして背景が整えば、作者は自由に読者の注意を作中人物とその行為におくことができる」 (Walton (1990), pp.114-115)。

もちろん、例えば東京を舞台にした小説では、東京について実際に真である事柄すべてが真と見なされているわけではない。場合によっては、どれだけの事実が問題の虚構作品を理解

するための適切な背景であるかについて解釈が分かれることもあろう。しかし、その種の微妙な問題の存在は、事実の援用が虚構作品の理解にとって不可欠の役割を演じうるということでの基本的な論点を揺るがすものではない。

第三の問題は、虚構作品を構成している一連の文の真偽の評価が、虚偽説の論者が想定しているほどには単純ではないことと関わる⁽¹²⁾。例えば、ある小説（それは架空の登場人物「太郎」を主人公にしているとしよう）に次のような文が現れるとしよう。

(a)「太郎は畑仕事が嫌いだった」

はたしてこの文は偽だろうか。そのような評価を下す人が決まって指摘するのは、この文中の「太郎」が架空の人物の名前であって、実在世界のいかなる対象も指示していないことである。しかし、そのような理解はどこから来るのか。文(a)をそれ自体として見る限り、そこには、それが虚構作品の一部であることも、「太郎」が架空の人物の名前であることも、示されていない。そこから読み取れるのは、「『太郎』という名のある人物は畑仕事が嫌いだった」という空疎な内容だけである。そして、もしも、現実存在する多くの「太郎」という名の人物の中に、現実に畑仕事を嫌っていた人がいるとすれば、文(a)をその実在の太郎に関する真理と解することも、決して不可能ではない。少なくとも、文(a)そのものは、そのような解釈を排除していない。

もちろん、これに対しては、小説内の文を同じ小説内の他の一連の文から切り離して解釈するのは公正でない、と抗弁されるに違いない。しかし、同じ小説中の他の文を考慮に入れても、基本的な事情は変わらない。例えば、問題の小説の中には、主人公の太郎を指示する多くの文が存在し、名前「太郎」は、それらの文において太郎に帰されている一連の記述的な性質を表す省略記号なのだとしよう。その場合、ラッセルの確定記述の理論⁽¹³⁾からすれば、先の(a)の趣旨は、おおよそ次のような形に敷衍できる。

(b) 「しかじかの場所でしかじかの時に生まれ、しかじかの性格を持ち、しかじかの交友関係を持ち、「太郎」と呼ばれ……等々である人物がただ一人存在し、かつ、その人物は畑仕事が嫌いだった」。

しかし、この文もまた、虚偽説の論者が想定するような明白な虚偽では決してない。例えば、いま、小説内で提示されている太郎に関する一連の記述にたまたま適う人物が現実存在し、かつ、その人物が「太郎」という名を持ち、かつ畑仕事を嫌っているとしよう。その場合、(b)は、その実在の太郎に関する真理と解する余地が十分にある。すくなくとも、問題の小説が虚構作品だという理解をひとまず括弧に入れた上で、その小説の文面だけを考える限り、そのような解釈を無下に退けることはできない。

誤解されてはならないが、私は決して、この場合に(b)を真と解釈すべきだと言いたいのではない。そのような解釈は、当の小説が虚構作品である限り、根本的に間違った解釈だと思

われる。しかし、では当の小説が虚構作品だと言えるのは、どのような場合なのか。この点について答が得られない限り、問題の作品内の文の真理値をどのように解するのが適切にかについても、答が決まらない。つまり、作品中の文の真偽の評価は、作品の虚構性に関する理解の後に来るものであって、それに先立つものではない。

この第三の問題点は、虚偽説ばかりでなく、その変種とも言える他の諸説にも当てはまることに注意しておこう。変種というのは、虚構作品中の文は一律に真理値を持たない（真でも偽でもない）とする見解⁽¹⁴⁾、ならびに、虚構作品中の文はすべて特殊な意味において真（つまり現実世界とは異なる何らかの可能世界において真）であるとする見解である⁽¹⁵⁾。先の例文(a)と(b)から明らかなように、作品中の文それ自体を見る限り、その真偽については様々な評価の可能性が開かれている。それらの文に関して一律な真理値の評価（すべて真、あるいはすべて真でも偽でもない、あるいはすべて特殊な意味で真）を下そうとするなら、それらの文すべてが、一律な評価を可能にする特殊な文脈に置かれているという理解が不可欠である。ではそれはどのような文脈かと言えば、今の場合、虚構作品の内部に属するという文脈と答える他はない。とすれば、虚構作品中の文の真理値に関して一律な評価が可能だとする見解は、真理値の評価に先立って、問題の文が虚構作品の一部だという理解を前提している。しかし、虚構概念の解明が目指すべきなのは、そこで前提されている当の理解の中身である。真理値の評価はその中身に該当するものではない。

以上の考察が正しければ、虚構作品の特質を捉えるには、単にそれを構成している語や文の持つ統語論的・意味論的な特徴に注目するだけでは不十分である⁽¹⁶⁾。そこで次に、それらの語や文の提示のされ方、あるいはその受け取られ方に目を向けてみよう。

4 非主張説

作品の虚構性の本質を《作品の提示のされ方》に求める諸見解のうちで、最初に取り上げたいのは、虚構作品の特質を、それを構成する一連の文が作者による主張という形では提示されていない点に求める見解である。この見解には様々な形態があり、後ほど取り上げる「擬装説」もその一例と言えるが、ここでは、特に「擬装（振り）」という概念に力点を置かずに、作品の虚構性をもつばそれが非主張的な形で提示されている点によって特徴づけるモンロー・ビアズリーの見解（Beardsley(1981a)における）に考察を限定する⁽¹⁷⁾。

ビアズリーの論点は三つの部分に分かれており、そのそれぞれは、虚構作品を構成する文の種類に関する彼の分類と対応している。彼の分類では、虚構作品を構成する文は、まず「報告文 (Reports)」と「反省文 (Reflections)」の二種類に分かれる。前者は、虚構作品に登場する人物や事物や状況を述べる文のことであり、虚構作品を構成する文の大半はこの部類に

属する。この部類は、問題となる人物や事物が実在のものであるか、架空のものであるかに応じて、さらに二つに区分され、架空の人物や事物についての記述と目されるような報告文は、特に「虚構文 (fictional sentences)」と呼ばれる。他方、「反省文」というのは、見かけ上、物語の本筋に属するというより、むしろ、物語を中断して作者が自らの考えを直接に主張しているかのように見える文であり、『アンナ・カレーニナ』の冒頭にある「幸福な家庭はみな一様に似通っているが、不幸な家庭はいずれもとりにどりに不幸である」(原久一郎訳)の一句などがその典型例に当たる。

以上の「虚構文」「(虚構文以外の)報告文」「反省文」の三つのうち、ピアズリーが虚構概念の分析の際に最も中心的な位置づけを与えているのは、虚構文以外の報告文である。この種の文は、指示対象の点では非虚構作品に登場する文と区別がつかず、しかも、その指示対象について当の文で語られている事柄も、現実の世界に照らして真と見なしうる場合が少なくない。しかし、ピアズリーによれば、

「文学的な意味での虚構に出てくる報告文は主張されていない。それらは……真や偽であることもありうるが、作者はそれらが真であることを主張していない。作者は自分がそれらの文を信じていないこと——またその点について読者に誤解されたくないこと——を何らかの形で示している」(Beardsley(1981a), pp.420-421)。

ここで「何らかの形」と呼ばれるものの内訳についてピアズリーは一律な規定は与えていない。それは統語論的な特徴によることもあれば意味論的な特徴によることもあり、それ以外の特徴によることもある。しかし、どのような点が目印として機能するかは作品に応じて多様だとしても、とにかく何らかの形で主張としての効力が差し止められていること、それが虚構作品を構成する報告文の基本的な特質だというのがピアズリーの論点である。

ピアズリーによれば、見かけ上は作者による主張の媒体のように見える「反省文」についても、これと同様の受け止め方が適切だという。それらは、ピアズリーの言い方では、「広い意味での物語の一部であり、話の筋の一部である」(Beardsley(1981a), p.422)。

他方、虚構文についての扱いは、他の二者の場合とは異なる。それらが主張の媒体となっていないという点は、他の報告文や反省文の場合と同様だが、ピアズリーによれば、虚構文は、主張の媒体になっていないばかりか、そもそも指示対象に一定の述語を適用する述定文(Predication)になっておらず、真とも偽とも言えない。ピアズリーがこの見解の裏付けとして依拠するのは、ストローソンの「前提」の理論である。ストローソン理論では、名前や代名詞や確定記述といった単称名辞を含む文を用いて行なわれる言明は、それらの単称名辞の指示対象の存在を述べる言明が真である限りにおいて真理値を持つという意味で、後者の言明を「前提 (presuppose)」している (cf. Strawson (1971), ch.1-3)。ところが、虚構文の場合、見かけ上の指示対象である人物や事物はそもそも実在していない。それゆえ、この

場合には真偽を問われうる述定のための「前提」条件が満たされていない、というのがピアズリーの立場である。

以上がピアズリーの理論の概略だが、それに対する代表的な異論を取り上げる前に、すでに前節までの考察からして明らかな一つの問題点をまず片づけておきたい。それは「虚構文」に関する彼の扱いが、虚構概念の特徴付けを目指す当面の文脈では、論点先取を犯すもののように見えるという点である。

ピアズリーによれば、虚構文は真でも偽でもなく、そもそも述定文ではない。そして、その理由は、虚構文の見かけ上の指示対象が、実在の人物や事物ではなく、架空の人物や事物である点に求められる。しかし、問題は、ではそれらの人物や事物が架空のものだという理解が、どこからくるのかである。問題の作品が虚構作品であることがすでに理解されている場合なら、その理解に伴って、そこに表れる言葉が必ずしも実在の人物や事物を指示するものでないことは自ずと理解される。他方、問題の作品が虚構作品であるかどうか不明である場合には、作品中に架空の人物や事物が登場しているかどうかについても、理解が定まらない。実際、文面を見るだけで、物語が実在の人物や事物にかかわっているのか、架空の人物や事物にかかわっているのかが分からず、それが虚構作品であることを人から告げられて初めて、その作中人物が必ずしも実在の人物でないことに気づくことも珍しくない。とすれば、作品中の一定の文が虚構文（つまり架空の人物や事物にかかわる文）であるという理解は、当の作品が虚構作品だという理解に先立つというより、その逆だと考える方が自然である。では作品の虚構性はどうすれば分かるのか。それは、ピアズリーが虚構文以外の報告文について述べている所に即せば、当の作品やそれを取り巻く状況の中に、作品中の文の見かけ上の主張の効力を差し止めるような手がかりが見いだされるからということになる。このように考えるなら、実は虚構文に関しても、それ以外の報告文の場合と同じ事情が成り立つと考えることができる。

以上の考察が正しければ、ピアズリーの理論のうち、真摯な検討に値する論点として残るのは、最終的には、《虚構作品を構成する文は、当の作品やそれを取り巻く状況の中に見いだされる手がかりからして、主張の媒体としての効力を差し止められている》という論点に絞られてくる。

この絞り込まれた論点に関する本稿の評価は、結論から言えば、《基本的に正しいが、しかし決定的に不十分だ》というものである。それが不十分であるのは、一つには、虚構作品中の文が、主張の見かけを持った文だけでなく、命令、質問、依頼、等々の様々な行為の見かけを持った文でありうることで、ピアズリーの説では見落とされているためである。この点を加味すれば、ピアズリーの理論は、主張が差し止められていることだけでなく、命令、質問、依頼等々のいわゆる「発語内行為」全般が差し控えられていることを論旨とする形へと

一般化されねばならない。

しかし、より重要な（そして単純な）問題点は、仮にそれら様々な行為をピアズリーの理論に織り込んだとしても、それだけでは作品の虚構性の特徴付けからは依然としてほど遠いことである。卑近な例でいえば、文法教育や発音練習の例文として使われた文は主張されていないが、だからといって虚構的ではない(cf. Walton(1990), p.78)。それゆえ、作品の虚構性を説明するには、たんに主張その他の発語内行為が行なわれていないことだけでなく、さらに何らかの要素を指摘しなければならない。しかし、それは何なのか。こうした疑問に対してしばしば与えられてきた回答は、多少の差はあれ、「擬装（振り）」(pretense)の概念を援用するものである。本稿でも後ほど、いわゆる「擬装説」の是非について検討を加える。

しかし、その前に片づけておかなければならない仕事がある。というのも、非主張説は決定的に不十分ではあるが正しい、という控えめな立場を維持するためにすら、少なくとも二つの有力な異論を退けておく必要があるからである。

5 非主張説への二つの異論

第一の異論は、虚構作品がしばしば現実的な主張の媒体になるという明白な事実を指摘するものである。例えば、プラトンの対話篇の解釈者は、多かれ少なかれ、対話篇から一定の主張を読み取らざるを得ない。また、その種の周辺的な事例は別としても、イソップの寓話のように、丁寧に教訓が書き添えられている虚構作品もある。現代においても、いわゆる社会主義リアリズムの作品はじめ、一定の社会思想を広めることを目的として書かれたように見える多くの作品が存在する。さらに、プロパガンダの性格の強い作品を別としても、すべての偉大な文学作品は偉大な思想の表現であり、一定の思想内容を作品全体として主張していると見ることも決して不自然ではないし、なかには、文学作品の価値を、それによって主張されている思想の質に求める人もいる。とすれば、虚構作品が非主張的に提示されているというのは、明らかに事実反する⁽¹⁸⁾。

これはもっともな異論だが、しかし、虚構作品がこのように現実的な主張の媒体になるという事実は、必ずしも「非主張説」の趣旨に反するものではない。非主張説の論者には、次のように応答する余地がある。すなわち、虚構作品が作品全体として一定のメッセージを読者に伝えるとしても、作品を構成している一つ一つの文は、それぞれが個別に主張の媒体になっているわけではなく、やはり非主張的な形で提示されているのだ、と。とはいえ、まさにその点を疑問視するのが、第二の異論である。すなわち、虚構作品は、一つ一つの文のレベルでさえ、主張の媒体になりうる、という異論である。

この異論の背景には二通りの考察がある。一つは、ピアズリーのいわゆる「反省文」につ

いての考察である。先述のように、ピアズリー自身は、反省文も他の報告文と同様、主張的な形では提示されていない、という見方に傾いている。とはいえ、理論家の中には、「反省文」を、虚構作品の中に挿入された作者自身の主張の媒体だと見る向きもある。仮にこのような理解を受け入れるならば、作品中の文がどれも主張されていないという条件は、作品全体が虚構作品であるための必要条件ではないことになる。

第二の異論のもう一つの背景となるのは、典型的な虚構作品と目される作品の場合でも、そこに含まれる「報告文」の一部が、作者による主張の媒体となっていることが珍しくないという考察である。例えば、綿密な史料の調査に基づいて書かれた歴史小説の場合、全体としては虚構作品であっても、そこに含まれる一部の「報告文」は、従来の歴史観の修正を求める主張の役割を担っていることが明白であるような場合もありうる。この異論を最も強い形で提示しているのは、ウォルトンである。彼によれば、作品中の一部の文が主張の媒体となっていることが、作品全体が虚構作品であることと両立するばかりか、作品を構成するすべての文が主張されていることも、その作品が虚構作品であることと両立しうるのだという。彼の言い方では、「事実を脚色することが許されず、すべてを主張的に語らねばならないような歴史小説があってもおかしくはない」(Walton(1990), p.79)。

以上の二通りの考察はどちらも多くの複雑な問題と関連しており、そのすべての側面にここで立ち入ることはできない。ここでは、これらの考察が非主張説への致命的な反論とは程遠いことを明らかにするのに必要な限りで、若干の批判的コメントを述べておきたい。

まず「反省文」の問題を取り上げよう。作品内の「反省文」が作者自身による主張の媒体になっているという見方に対して、非主張説の立場から考えられる対応には二通りのものがある。一つは、「反省文」が作者による主張の媒体であることをそのまま認めた上で、それを虚構作品の本体からは分離しようとするものである。例えばサールは、『アンナ・カレーニナ』の冒頭の一句に触れて次のように述べている。

「それは、私の理解では、虚構的な発話ではなく真面目な発話である。それは本物の主張である。それは小説の一部だが、虚構的な物語の一部ではない」(Searle(1979), p.74)。このような見方からすれば、作品の内部に反省文が多ければ多いほど、非虚構的な要素の比重が大きくなり、作品全体は虚構作品の典型からは遠ざかるということになる。

私はこうした見方が当てはまる事例が存在することを否定するつもりはない。しかし、それが全ての事例に当てはまるかどうかには疑問が残る。疑問の中身を明確化するため、次のように反問してみよう。仮にある作品から反省文を削除した場合、残りの部分が持っている虚構的な内容は、反省文を削除する以前の作品が持っていた虚構的な内容と、完全に同じだと言えるのか。この反問の趣旨をさらに明確にするには、ラマルクとオルセンが挙げている次のような事例が好適である。親が子供に物語を聞かせている最中に電話のベルが鳴り、親

が子供に「ちょっと待って、すぐ戻るから」と言う。あるいは物語を語り聞かせている途中で、親が率直に「続きは忘れた」と言う。これらは物語の中断の明白な事例であり、親のこの種の発言の理解は、物語の内容の理解とは何の関連も持たない。しかし、虚構作品に登場する反省文の理解も、これらと同様に、作品が提示している物語の理解とはまったく無関係だと言えるのかどうか（Cf. Lamarque & Olsen(1994), p.65）。

ここでは「虚構的な内容」や「物語」といった言い方を無定義のまま直観的理解に即して用いているから、上の設問への応答も決して明確なものとはなり得ないだろう。しかし、漠然としているとはいえ、この設問は、目下の異論への応答の方向を決める目安としては十分に役立つと思われる。すなわち、上の設問への応答が「無関係だ」というものである場合には、サールに従って、その種の文は虚構作品の合間に挿入された非虚構的な部分と見なすのが適切である。そして、その種の挿入が多ければ多いほど、作品全体の虚構性は、典型からは遠ざかる。しかし、応答が「無関係ではない」というものである場合には、問題の反省文は、ピアズリーにしたがって、あくまでも「物語の一部」だと考えるのが適切である。もちろん、この場合に反省文が、真偽を問題にしようする一定の思想を表現していることは間違いのない。しかし、その文を作品中に挿入する狙いは、その思想が正しいことを主張することよりもむしろ、作品の内容に対する読者のスタンスを指定あるいは制御するための巧妙な装置と見なす方が、作品理解の実態には合っていると思われる。

それゆえ、反省文に依拠した異論に対する本稿の応答は次のようになる。反省文は作者の主張の媒体となっていることもありうるが、その場合には、それを含む作品は、それを含むぶん、虚構作品の典型からは遠ざかる。また、反省文は、多くの場合、作者による主張の媒体ではなく、むしろ、作品の内容に対する読者の態度に影響を及ぼす装置であり、その場合には、主張されていない「物語の一部」と見なされてしかるべきである。

では、歴史小説の事例はどうか。この種の事例に関して最初に確認しておきたいのは、虚構作品中に作者による事実の主張の媒体となる文が含まれていることがありうるという言い方が、無条件には受け入れがたいことである。もちろん大まかな意味に受け止めておく分には、そのような言い方には何の問題もない。しかし、虚構に関する通例の理解からすれば、作品は、その中に作者による主張の媒体となっている文が含まれている限りで、虚構作品の典型からはそれだけ遠ざかると考えるのが自然である。その種の文が作品の全体に比して少数にとどまる限り、作品全体を依然として虚構作品と見なしても大きな問題はない。しかし、その種の文の比率が大きくなればなるほど、作品全体の虚構性に関しては評価が分かれてくるはずであり、たとえ依然として虚構作品として遇されたとしても、それはもはや、非主張説への反対事例となりうる典型的な虚構作品とは見なしがたい。

しかし、ではウォルトンが想定した《事実の主張だけからなる虚構的な歴史小説》の例は

どう考えたらいいのだろうか。彼がその実例として想定しているのは、いわゆる「ニュー・ジャーナリズム」を一つの代表例とするような、小説的な技法を駆使して書かれた事実の記録である。はたしてこの種の事例を虚構作品と見なしてよいのか。ウォルトンがそれらを虚構作品と見なすべき理由として挙げているのは、この種の作品が小説的な技法を駆使していること、とりわけ、「このジャンルの小説の言葉が架空の語り手に帰される」(Walton(1990), p.79)という事情である。こうした事情の位置づけについては第7節で改めて検討を加えるが、しかし、この点だけを理由に問題の作品群を虚構作品と見なすことには、控えめに言っても大きな無理がある。疑いようのない事実として、この種の作品は事実の記録を主たる目的とし、また一般には「ノンフィクション」小説とも称されている。それらを同時に「虚構」作品と呼ぶことは、明らかな形容矛盾である。

もちろん、この種の作品の作者が、作品が一方では（あるいは一定の読者からは）事実の記録として読まれることを意図していながら、同時に（別の種類の読者からは）単に興味深い読み物として読まれることを期待している、といったことは容易に想定しうる。そうした場合、問題の作品を、「非虚構」作品であると同時に「面白い読み物」でもあると呼んでも決して不自然ではない。しかし、「面白い読み物」であることは、「面白い虚構作品」であることと、同じことではない。「読み物」にはノンフィクションもあればフィクションもある。事実の記録は、単に面白い読み物だという理由で虚構作品になるわけではない。それゆえ、完全に事実の主張だけからなる虚構作品なる事例は、容易には認めがたい。

では、同一の作品が、ある種の読者に対しては非虚構作品として提示され、別の種類の読者に対しては虚構作品として提示されるということはあるだろうか。たしかにそれはありうるだろう。例えば、「欺く神」を持ち出すデカルトの誇張的な懐疑の議論はその好例になるかもしれない。しかし、同一の作品が非虚構作品であると同時に虚構作品でもあるというのは、明白な矛盾である。ここで起こっている事柄をより正確に記述するには、一連の言語表現の集成としての「テキスト」と、一定の解釈を施されたテキストとしての「作品」とを区別した上で、次のように言うべきだろう。つまり、同一の作品が非虚構的であると同時に虚構的なのではなく、むしろ、同一のテキストが、ある文脈では非虚構作品として理解され、別の文脈では虚構作品として理解されるのだ、と。そして、あるテキストが非虚構作品として理解されている文脈において、そのテキストを同時に「虚構作品」と呼ぶことは、明らかな誤りである。換言すれば、事実の記録として理解されているテキストを、その同じ文脈の中で「虚構的」と呼ぶことはできない⁽¹⁹⁾。それゆえ、ノンフィクション小説は、それがノンフィクション小説と解されている限り、虚構的ではあり得ない。

作品中の「反省文」や「報告文」が作者による主張の媒体になりうるという異論への基本的な応答は以上だが、応答の最後で触れたテキスト／作品の対比は、前節で指摘した非主張

説の不十分さという論点をより明確に定式化する上でも、好都合な手がかりを与えてくれることに注意しておこう。この区別を踏まえて考えるならば、虚構作品を制作し提示する行為は、単に一定のテキストを制作し提示する行為なのではなく、そのテキストについての一定の解釈を読者に促す、あるいは読者に指定する行為でもある。しかし、それでは読者に指定される解釈とはどのような解釈なのか。この点について非主張説が述べているのは、問題のテキストを主張の媒体としては受け取らないような解釈、ということにとどまる。そして、テキストを主張の媒体としては受け取らないとすると、ではどのように受け取るのかという点について、非主張説は何も示唆を与えてくれない。

次に検討を加えたいのは、この空白部分について、「擬装（振り）」の概念を援用する一連の見解が、どのような示唆を与えてくれるのかという点である。

6 擬装説

ここでは、作品の虚構性の本質を作品の提示のされ方に求め、かつ、その提示のされ方を「擬装」あるいは「振り」の概念によって特徴づけようとする一連の理論を、ひとまず「擬装説」として括しておくこととする。見ようによっては、前節までで取り上げたピアズリーの理論も、主張の見かけ（いわば「振り」）と、その主張としての効力が差し止められていることの間の落差に虚構の本質を求めようとしている点では、擬装説の一形態と見なしうる。とはいえ、本節以下では、虚構作品の制作・提示の行為を、よりあからさまな形で「擬装」ないし「振り」といった演劇的な概念になぞらえる形の理論を考察の的とすることにしたい。そこで、まずは、虚構作品の執筆行為と、舞台上での俳優の演技との間の類比関係という点から考察を始めよう。

舞台上の俳優は、一定の身振りをを行い、一定の言葉を発することで、一定の劇中人物（例えばオイディプス王やハムレット）の言動を舞台上に現出させる。この場合、俳優が扮装する劇中人物は、原則的には、俳優とは別個の人物と見なされる⁽²⁰⁾。そして、舞台上で俳優が行なう様々な言動は、俳優自身が行なった現実の行為としてではなく、劇中人物が行なった行為として理解される。例えば、オイディプスに扮した俳優が「先王殺しの下手人を捜し出せ」という文を発する時、この文を発すること自体は現に俳優が行なっている行為だが、その文を発することで命令を下しているのは、俳優ではなく、劇中のオイディプスである。俳優は現実にはいかなる命令も下していない。

小説を執筆する行為に関しても、これと似た事情が成り立つ場合が少なくない。小説家は、一定の言葉を書き記すことで、ある作中人物による語りを読者に提示する。例えば、シャーロック・ホームズの物語を書くドイルの行為は、読者に、友人のシャーロック・ホームズに

関するワトソン博士による一連の語りを提示している。その際、ドイルは、ちょうど舞台上の俳優が劇中人物に扮装するように、作中人物であるワトソン博士に扮装している。そして、ドイルが行なった執筆行為は確かに現実のものだが、読者はそれを、ドイル自身がホームズに関して行なった主張の行為とは見なさず、むしろワトソン博士が行なった主張の行為と見なす。このような類比に即していえば、小説家が行なっている行為は、ちょうど舞台上の俳優が、自分が現実には行なっていない行為を行なっている自分とは別の人物に扮装しているのと同様に、自分が現実には主張していない一連の文を主張している自分とは別の人物に扮装する行為だということになる。

もちろん、こうした見方が自然に見えるのは、小説の中に、その語り手に相当するような作中人物が登場する場合に限られる。そして、必ずしもすべての虚構作品に、その作品の語り手に相当する作中人物が登場するわけではない。例えばカフカの『変身』の語り手は誰なのか。この作品は見かけ上は事実の主張と思われるような一連の文からなっているが、それらの文の語り手に相当する作中人物はこの小説には登場しない。しかし、ではそれらの文を用いて語っているのはカフカ本人かと言えば、事はそう簡単でもない。この作品を執筆したのはカフカだが、読者は、この作品をカフカ本人による事実の主張とは受け取らない。主張の見かけを持った語りが行なわれていることは間違いないが、同時に、作品を執筆した作者がその見かけ通りの主張を行なっていないことも明らかである。それゆえ、この場合に作者は、誰かに扮装しているとまでは言えないとしても、少なくとも、見かけ上は事実を語る行為のように見えるある行為を行なっており、かつ、実際にはその見かけ通りの行為を行なっていない。こうした事情に着目して虚構作品の制作行為を特徴づけようとする立場を、ここでは「擬装説」の基本形態と見なす。その典型例として、デイヴィッド・ルイスの次の発言を引用しておこう。

「物語を語ることは、振りをする事 (pretense) である。語り手は、自分が知っていることに関する事実を述べ、また、自分が知っている人について、通常の固有名による名指しという典型的手段を用いて、語っているかのように装っている。しかし、その物語が虚構であるなら、語り手は本当はこのようなことを行なっていない。通常、このような振りに騙される人はまずいないし、語り手の側にも誰かを騙す意図は全くない。しかし、語り手は一芝居打っているのであり、あたかも自分が知っていることを話しているかのような振りをして、実際はそうしていない」(Lewis(1983), p.266)。

この考え方の趣旨と妥当性を正確に評価するため、まずはこの文脈で問題となっている「振り (擬装)」(pretense) の概念について、二通りの区別を行なっておこう。

まず、“pretense”の訳語に当てられることの多い「振り」という日本語に即せば、混乱を避けるため、少なくとも二つの意味（あるいは側面）を区別しておく必要がある。

(1) 「振り」は、一つには、演劇や舞踊との関連で「振りを付ける」という言い方が行なわれる場合のように、行為や動作の一定の外形・外見あるいはパターン（もしくはそれを身にまとうこと）を意味する。言語行為の場合で言えば、我々は例えば「今日は天気がいい」という言葉を発することで、①誠実な主張を行なったり、②不誠実な嘘の主張を行なったり、③舞台上その他で主張の演技をしたりすることがあるが、それら一連の行為は、互いに大きく性格の異なる行為ではあれ、誠実な主張という外見の点では、すべてが同じ「振り」を共有していると言える。「振り」のこの第一の意味は、おそらく英語“pretense”の語義とは一致しないが、しかし“pretense”の意味する事柄の一つの重要な要素に当たることは間違いない。それはまた、“pretense”をめぐる議論の中でよく引き合いに出される persona の概念とも部分的に重なるものだと考えられる。以下ではこの第一の意味での「振り」のことを弱い意味での「振り」（あるいは単に弱い「振り」）と呼ぶ。

虚構作品がこの弱い意味での「振り」に満ちていることは明らかである。しかし、同じく明らかなのは、この種の「振り」が、虚構的ではないノンフィクション作品にも、また実生活の中にも蔓延していることである。前段落での例でいえば、我々は実生活の中で誠実な（あるいは嘘の）主張を行なう時にも、虚構的な演技を行なう場合と同じ「振り」を身にまわっている。それゆえ、弱い意味での「振り」を身にまわうことは、虚構とノンフィクションの違いを構成するどころか、むしろ、両者の共通点に当たる。

ところで、上の説明では目下の弱い意味での「振り」を言語行為に即して例示したが、言うまでもなく、この意味での「振り」は、言語行為に限らずより広い領域と関わりを持つ。例えば、本当に人を殴る時にも、殴っているかのようなそぶりでも人を欺く時にも、欺く意図なしに人を殴る演技をする時にも、我々はある共通の外見的特徴を身にまわう。とすれば非言語的な行為に関しても弱い意味での「振り」がある。また、一定の心理状態（例えば悲しみ）が表出されるさいの表情や口調についてもパラレルな考察が可能である。実際に一定の感情の表出であるような表情や口調もあれば、人を欺く表情や口調もあり、さらには、欺きの意図のない演技としての表情や口調もある。これらすべての場合に共通の顔や声の外見的特徴がここにいう弱い意味での「振り」に当たる。さらに、父親・会社員・上司・部下・夫・友人等々の一定の社会的な役割に適ったいかにもそれ「らしい」身なりや振る舞いについても同様の考察が成り立つ。その種の身なりや振る舞いは実際に我々が引き受けている社会的な役割の表れであることもあれば、真相とは異なる欺瞞的な身なりや振る舞いであることもあり、欺瞞の意図を伴わない演技であることもある。これらすべての場合に共通の一定の身なりや振る舞い（その外見的特徴）もまた、先の弱い意味での「振り」の一例である。我々はふだんこうした様々な振りを身にまとい、また場合によっては、一定の「振り」を脱して別の「振り」を身にまとうと努めたり、新しい「振り」を身につけるための練習・訓練に

励んだりもする。しかし、日常生活の中にこれら様々な「振り」が蔓延していることを理由に、日常生活の総体が虚構的だと結論するのは筋違いである。それらの大部分は、我々が、たんに見かけの上だけでなく、現実に行なったり引き受けたりもしている行為や状態や役割の一部である⁽²¹⁾。

(2) 「振り」は、もう一つの意味では、日常生活の中で「見て見ぬふりをする」「知らない振りをする」という言い方が行なわれる場合のように、一定の外見を持った振る舞い（弱い「振り」）が行なわれていながら、それに見合う実質が伴わないというような、外見と実質の間の落差を伴うような行為の全体を指す。先の言語行為の例で言えば、「今日は天気がいい」と言って誠実な主張を行なう人（先の①）は、誠実な主張の（弱い意味での）振りを行ないながら、同時に、実際に誠実な主張を行なっているが、②～③に該当する事例では、誠実な主張の（弱い意味での）振りは行なわれているが、実際には誠実な主張は行なわれていない。このように一定の行為や感情表出や役割表示の（弱い意味での）振りを行なっているが、なおかつ実際には当の行為や感情表出や役割表示が行なわれていない、という落差を伴う行為の全体を、第二の、強い意味での「振り」（あるいは単に「擬装」）と呼ぶことにしよう。これは英語“pretense”の語義とも重なる概念である。

(3) この強い意味での「振り」に関しては、それが相手を欺く行為という性格を持つかどうかに応じて、さらに二つに細分化することもできる。この点については、欺瞞的な擬装と非欺瞞的なそれとを区別したサールの説明を引用しておこう。

「擬装する (pretend)」の一つの意味では、自分が行っていない何かを行っている（あるいは何かである）と擬装することは、一種の欺瞞の行為だが、「擬装する」の第二の意味では、何かである（あるいは何かを行っている）と擬装することは、あたかも何かである（何かを行っている）かのような振る舞いに従事しているということであり、そこにはいかなる欺瞞の意図も伴わない。私が護衛官をだましてホワイトハウスに入れてもらうためにニクソンを擬装するなら、私は第一の意味で擬装している。私がジェスチャー遊びの一環としてニクソンを擬装するなら、それは第二の意味での擬装である。ところで、言葉が虚構的に使用されている時に問題となっているのは第二の意味での擬装である」(Searle(1979), p.65)。

以上の二通りの区別を組み合わせれば、「振り」あるいは「擬装」に関して、次の三つの意味が区別されることになる。

- (a) 弱い意味での「振り」
- (b) 非欺瞞的な、強い意味での「振り」
- (c) 欺瞞的な、強い意味での「振り」

この三つのうち、(a)は、すでに述べたように、虚構と虚構ならざるものを区別するところか、

むしろ両者に共通の要素に当たる。また、先のルイスやサールからの引用の中でも断られているように、一般に擬装説の論者は、問題とされている「擬装」を、(c)の意味での欺瞞的な「擬装」とは区別している。したがって、擬装説の是非を問う際に中心的な問題となるのは、(b)の意味での「振り」が、作品を虚構的たらしめる《提示のされ方》の特徴付けに貢献しているのかどうかである。

一見、答は「然り」であるように見える。作品の語り手が作者本人と同一であることが明白なオーソドックスな非虚構作品（例えば歴史叙述や日記）と、通常の虚構的な小説を比較する分には、作者が強い「振り」を行なっているかどうかは、虚構と虚構ならざるものとを分かつ重要な目印になる。例えば、日記に「今日は晴天だった」と書き記す人は、問題の日が晴天であったことを主張する弱い「振り」をすることで、現実には、問題の日が晴天であったことを主張しており、強い「振り」はしていない。他方、同じ文を虚構作品の執筆の中で書き記す作者は、弱い「振り」を行っているばかりか、現実には問題の日が晴天であったことを主張してはいるがゆえに、強い「振り」も行なっている。とすれば、虚構作家は弱い「振り」だけでなく強い「振り」もしているが、ノンフィクション作家は弱い「振り」をしているだけで、強い「振り」はしていないと言えそうである。

このような強い「振り」（「擬装」）の有無に応じて作品の受け取られ方がどう変わるかという点についての明快な分析として知られるのが、先にも触れたサールの理論である。

サールの用語では、先に弱い「振り」と呼んだものは、主に言語行為が問題になる小説の執筆の場合、通常ならば主張の行為を行なう時に発話されるような文を発する「発語行為」に相当する。ノンフィクション作家も虚構作家も、一定の「発語行為」を現実に行なっている点では違いがない。しかし、ノンフィクション作家は、単に「発語行為」を行なうだけでなく、それによって実際に主張という「発語内行為」を行なおうとしており、その限りで、次のような慣習的な規則に服している（Searle(1979), p.62）。

1. 本質的規則：主張者は表現された命題が真であるとする立場に自ら加担している。
2. 準備的規則：話し手は表現された命題を真とみなすべき証拠や理由を提示できる立場にいたのでなければならない。
3. 表現された命題は、発話の文脈において、話し手と聞き手の双方にとって分かり切った真理であってはならない。
4. 誠実性規則：話し手は表現された命題が真だという信念に加担している。

サールはこの種の規則を「垂直的な慣習」と呼ぶ。垂直的というのは、これらが言語と実在の間のつながりを確立する慣習だという点を比喩的に言い表した形容句である。

他方、虚構作家は、通常ならば主張の行為を行なう時に行なわれるような発語行為（弱い「振り」）を行なっていないが、実際には主張を行なっていない（強い「振り」をしている）。

この事情をサールは次のように記述する。

「虚構作品を書く行為の実質をなすのは発語内行為の擬装的な遂行であり、それは、発話の通常の発語内的コミットメントを差し止めるような水平的慣習を引き合いに出そうという意図を伴って、実際に発話行為を遂行することに他ならない」(Searle(1979), p.68)。ここで「通常の発語内的コミットメント」と呼ばれるのは、具体的には先に引用した1～4の規則に他ならない。虚構作家は確かに一定の発語行為を現実に行なっているが、それは強い「振り」(「発語内行為の擬装的な遂行」)であり、その特質は、行なわれた発語行為が、主張という発語内行為のための通常の規則1～4には服さないものとして解釈されることを意図している点にある。サールの考えでは、このような意図を伴う行為が成立しうるのは、通常ならば一定の発語内行為を行なう際に用いられるような文を用いた発語行為を、発語内行為が成立するための条件は度外視した上で受け取るという慣習が存在するからに他ならない。現実世界との関わりを括弧に入れるそのような慣習(「水平的な慣習」)の存在こそが、虚構作品の制作行為を可能にする。このような慣習の存在を前提した上で、それを引き合いに出そうという意図を伴って行なわれる発語行為——サールによればそれこそが虚構作品を制作し提示するという行為の本質的な特質である。

以上がサールの分析のあらましである。この分析に対する一つの標準的な異論は、それが、先に検討した非主張説の洞察に、さほど多くを付け加えていないというものである⁽²²⁾。サールは「擬装」という一見演劇的な概念を用いて非主張説の見解をさらに敷衍しているように見えるが、しかし、上に見たように、サールが「擬装」(強い「振り」)という言葉に託している意味は、もっぱら、通常の主張の行為が遵守すべき一群の規則が適用されない、という消極的な内容のものであり、結局の所、虚構作家の執筆行為は主張的な形では行なわれていない、ということに尽きている。

公平を期して言えば、その種の行為が成り立つために一定の慣習の存在が必要であることを強調している点は、確かに注目に値する⁽²³⁾。サールが強調するとおり、虚構作品の執筆を可能にする一定の慣習が存在することは間違いない。虚構作品に対して、本気で「うそ」や「いつわり」という非難を向ける人は、そのような慣習を知らない。また、ポオの『黒猫』のような一人称の怪奇物語を実話と思いこむ少年少女が捉え損ねているのも、その種の虚構の慣習である。しかし、その慣習の下で作品を読むとはどのようなことなのかについて、サールの理論では、それを通常の主張の行為とは見なさないという否定的な特徴付けが与えられているにとどまる。それを積極的にはどう特徴づけるべきなのかという点の解明は、依然として残された課題である⁽²⁴⁾。

この課題について、本稿ではもはや詳細な考察を展開する余裕はないが、以下では、擬装説が抱えているさらに二通りの重要な問題点に検討を加えることで、考察が取るべき進路に

についての展望を明確化しておくこととしたい。

7 擬装説批判（1）

擬装説では、虚構作品と非虚構作品の違いは、作品が「擬装」（強い「振り」）を伴って提示されているか否かの違いに求められる。しかし、はたしてこの論点は的を得ているのかどうか。第一の異論はその点を疑問視するものである。

話を分かりやすくするため、前節の冒頭で触れた演劇との類比に立ち返ろう。舞台の上の俳優は、例えば何かを主張している弱い意味での「振り」をしており、かつ、現実には何ごとも主張していない点で、強い意味での「振り」もしている。しかし、俳優が演じている劇は、ノンフィクション作品であるかもしれない。その場合、俳優が強い「振り」によって舞台上に提示した主張の行為は、俳優が現実に行なっている行為ではないにもかかわらず、現実の世界に照らして真偽や適否が評価され、その評価次第で劇全体のノンフィクション作品としての適否が決まってくる。この場合、舞台上の俳優は、いわば過去に実在した人物を代理する記号であり、俳優が舞台上で行なう挙動は、その実在の人物が行なった行為の再現と見なされる。

こうした事情を考慮に入れば、強い「振り」の存在は、それによって作りだされた作品が虚構作品であることを必ずしも含意しない。しかも、これは演劇に特有の事情ではない。確かに、オーソドックスなノンフィクション作家は、弱い「振り」をするだけで強い「振り」はしていないが、なかには強い「振り」をするノンフィクション作家もいる。先にウォルトンの議論（第5節）との関連で触れた、小説仕立てのノンフィクション作品を書く作者がそれに当たる。この種の作品では、例えば、遠い過去の出来事を、作者自身の視点から「しかじかの出来事が起こった」と語る代わりに、作者自身が現実には取り得ないはずの視点から「いましかじかの出来事が起こっている」と臨場的に語る類の技法が用いられることがある。この場合、ノンフィクション作家は、問題の出来事に居合わせている人物がその出来事を報告する場合に使うだろう文を使っているという意味で、弱い「振り」をしている。と同時に、作者は、その文を用いながらも、実際には問題の出来事に居合わせたその場でその報告を行なっているのではないという意味で、強い「振り」も行なっている。作者が行なったような語りは、厳密には、問題の出来事に居合わせている人物にしかできないが、作者は、その現実には行い得ない語りを現に行なっているかのような（強い意味での）「振り」を行なっている。この点では、ノンフィクション小説を執筆する行為と、虚構的な小説を執筆する行為の間に、違いはない。

もちろん、このような強い「振り」を伴う事実の叙述法については、根強い否定論の伝統

があるのも確かである。例えばプラトンは、『国家』の第三巻で、過去・現在・未来の事実を叙述する方法を「単純な叙述」と「真似を通じて行なわれる叙述」とに分け、後者を厳しく弾劾している(392C-398B)。しかし、プラトンにしても、「真似を通じて行なわれる叙述」が、それでもなお一般には事実の叙述と見なされていること自体には異を唱えていない。この種の叙述法を推奨するにしろ弾劾するにしろ、ともかくそれが非虚構的な叙述法と見なされてきたこと——当面の文脈で重要なのはもっぱらその点である。その点を認める限り、虚構作品と非虚構作品の違いは、弱い「振り」の有無にあるのではないばかりか、強い「振り」の有無にあるとも言えない。それゆえ、虚構作品に特有の提示のされ方を強い「振り」の有無によって特徴づける擬装説の考え方は、基本的に間違っている。

とはいえ、サールが強い「振り」の有無との関連で引き合いに出した「垂直的慣習」と「水平的慣習」の対比は、依然として、一定の効力を持つことも認めておくべきだろう。確かにノンフィクション作家は強い「振り」の下で一定のテキストを提示することがある。しかし、そのテキストがノンフィクション作品と解されている限り、この強い「振り」によって読者に提示された主張の行為は、現実の世界内の出来事に照らして真か偽かが評価され、それに応じてノンフィクション作品としての適否が評価される。他方、虚構作品の場合、作者が強い「振り」によって提示する主張の行為は、原則として、現実の世界に照らしては評価されない。そのような評価が可能な場合でも、その評価に応じて虚構作品としての適否が問われることはない。このように考えるならば、非虚構作品と虚構作品の違いは、その提示に際して作者が強い「振り」を行なっているかどうかにあるのではなく、むしろ、提示されたテキストを現実の世界に照らして評価することが読者の側に求められているかどうかの違いにある。それは、サールの言い方に即せば、垂直的な慣習に照らしての解釈が指定されているかどうかの違いということになる。

ただし、小説的な非虚構作品の場合、垂直的な慣習に照らして真偽を評価される当の主張の行為は、現実には行なわれていないという点にも注意しておこう。作者は、例えば、過去の出来事を、あたかも自分がそれを目撃しつつあるかのような語り口で語るが、現実には、作者は自分が目撃している出来事をリアルタイムで報告しているわけではない。その種の語りに直面した場合、読者の側には、あたかも作者が（あるいは別の誰かが）問題の事件を目撃し、かつその事件をリアルタイムで報告しているかのように想像することが求められており、さらにまた、その報告の真偽を問題にすることが求められている。他方、虚構作品の場合には、読者の側に一定の語りの行為の想像が求められるという点はノンフィクション小説の場合と同様だが、しかし、想像された言語行為の真偽や適切性を現実の世界に照らして評価することまでは——仮にそれが可能である場合でも——求められていない。このように考えるならば、虚構作品と非虚構作品の違いは、読者に一定の想像を指定するだけにとどまる

か、さらに、想像された言語行為について真偽や適切性を問うことまでもが求められているかの違いに帰着する、とすることができる。

これが作品の虚構性の特徴付けとしては依然としてきわめて消極的なものであることは認めざるを得ない。とはいえ、「想像の指定」という着眼点は、より積極的な特徴付けを得るための出発点を与えてくれる。この方向での考察にとって重要な道標となるのは、ウォルトンの「ごっこ遊び」の理論である（Cf. Walton(1990), Part I）。

ウォルトン理論の出発点は、子どものごっこ遊び、とりわけその中で実在の様々な事物が参加者の想像を指定する仕方についての考察である。例えば太郎と次郎が木の切り株を熊に見立ててごっこ遊びを始めるとしよう。このゲームを成立させる基本規則に相当するのは、「木の切り株はすなわち熊であるものと想像せよ」という指定である。いったんこの基本規則が受け入れられれば、以後、切り株は、二人に様々な想像を指定する。例えば二人の眼前に切り株が見えるなら、二人は、今自分たちの目の前に熊がいるものと想像しなければならない。また、さしあたり二人は、藪に隠れて見えない切り株については何も想像していないが、それらもまた熊として想像されるべきであり、実際にその切り株が発見されれば、二人はその切り株に、熊に対する態度で臨まなければならない。このゲームの中では、実在する様々な切り株は、ゲームの参加者に一連の想像を指定するゲームの「小道具（props）」である。ゲームの参加者が想像すべき事柄を仮に「虚構的真理」と呼ぶなら、ゲームの小道具の基本的な役割は、様々な虚構的真理を生成する（generate）ことにある。そして、小道具が生成する虚構的真理の総体が、当のゲームの世界を構成する。

ウォルトンによれば、虚構的な芸術作品の役割も、このゲームの小道具としての役割に他ならない。あるテキストが与えられた時、それを虚構作品として扱うとは、それを一連の想像を指定する小道具として扱うことを意味する。もちろん、見てきたように、あるテキストを虚構作品として遇するべきかどうかを決める目印には様々なものがある（第2節）。しかし、とにかく何らかの手掛かりをきっかけに、このテキストを真実の記録であるものと想像しようという基本規則が発動すれば、以後、問題のテキストを構成する一文一文は、事実を報告する主張であるものと想像されねばならない。そのような想像によって生成される虚構的な真理の総体が、作品を小道具とした読者のゲームの世界を構成する。

このように、作品が読者にどのような想像を指定するかという点に着目するならば、作品の虚構性ということについて、単に消極的な特徴付けではなく、一定の虚構世界の構成という積極的な観点からの特徴付けが可能になる。

もちろん、単に作品を小道具と見なすと言うだけでは、ある作品によって提示される作品世界を捉えるのに十分ではない。一つには、人々がある作品を小道具として行なうゲームには様々なものがありうる。例えば、作品中の単語の一つ一つをそれぞれ別種の動物になぞら

えた手の込んだゲームを考案する人もいるかもしれない。こうした多様なゲームの中で、作品にふさわしいいわば「公認された (authorized)」ゲームと、そうではないゲームを区別するのは、どのような要因なのか。また、「公認された」ゲームに限定しても、人がある作品を小道具として行なうゲームの世界(そこにはふつう、鑑賞者自身が登場人物として含まれる)と、当の作品の世界(そこにはふつう、鑑賞者自身は登場しない)の間には隔たりがある。その隔たりをどのように説明するのか。さらに、言語哲学的な関心に引きつけて言えば、作品を小道具としたごっこ遊びと、虚構的な作品に登場する人物や事物や場面への言及を含むような日常的な言明の間には、どのような意味論的つながりがあるのか。またそもそも、虚構「世界」という言い方の意味をどのような形で説明するのか。

こうした一連の問題についてここでさらに考察を展開する紙幅は残されていないが、さしあたり確認しておきたいのは、作品による想像の指定のされ方、またそこに、テキストそのもの・作者・受け手・社会的文脈といった多様な関連要因がどのような形で貢献するかという問題が、虚構概念についての積極的な特徴付けのために避けて通れない基本的な検討課題だという点である。

8 擬装説批判(2)

前節では、小説仕立ての非虚構作品を例に、擬装説の基本的な問題点を指摘し、併せて考察の展望を略述した。しかし、そこでの論点は、強い「振り」が虚構作品にとって原理的に不要であることまでは含意していないことに注意しておかねばならない。強い「振り」を伴う非虚構作品もあるがゆえに、強い「振り」が含まれることは虚構作品であるための十分条件ではないが、しかし、それでは強い「振り」を含まない虚構作品があるかと問われれば、さしあたり小説に考察を限定する限り、容易には反例が見あたらない。その限りでは、強い「振り」の存在は、作品が虚構的であるための必要条件に当たると考える余地は残されている。しかし、それでは小説以外の虚構作品をも視野に入れた場合にはどうなのか。次の取り上げたいのはこの点と関連する二通りの異論である。

(1) 第一の異論は、サールの理論を含め、従来の虚構論の多くがもっぱら小説に代表される言語的な虚構作品に焦点を置いてきたことを問題視するものである。サールの理論でも、本稿において弱い意味での「振り」と呼んでいる広範な現象の中から、もっぱら、主張を行なう際に用いられるような文を発する発語行為だけが問題にされ、それが「垂直的慣習」に照らして主張(発語内行為)と見なされるか、「水平的慣習」に照らして虚構的な発話と見なされるかの違いが、ノンフィクションとフィクションの分かれ目だと見なされる。これに対して、ウォルトンは絵画や彫刻を例に次のような異論を述べている。彼によれば、ルノワ

ルの絵画『入浴図』やリブシッツの彫刻『ギター弾き』は明らかに虚構的な作品だが、それを制作する際にルノワールやリブシッツが主張その他の発語内行為を擬装していたとは考えにくい。そもそも、絵画や彫刻は標準的な主張の媒体ではない。またもちろん、ルノワールもリブシッツも、発語行為を行なっているわけではない。それゆえ、虚構作品を制作する行為の本質を、《現実に発語行為を行なうことで、一定の発語内行為を擬装すること》に求める考え方は、虚構の本質を取り逃がしている（Cf. Walton(1990), p.82）。

この異論は、本稿では暫定的に虚構作品の周辺的な事例として位置づけている絵画・彫刻に依拠したものだが、その要点は、本稿でも中心的な事例として位置づけてきた演劇を例に挙げても変わらない。例えば虚構的な無言劇を考えれば、俳優の仕事が発語内行為を擬装することにあるとする見方はあまりに制限が厳しすぎる。通常の演劇でも、俳優が行なう「振り」は、単に言語行為の「振り」ばかりではなく、非言語的な行為や感情表出や社会的役割の表示といった多様なものの「振り」である。それゆえ、俳優が行なう行為は、水平的な規約を引き合いに出す意図を伴いつつ、一定の振りを身にまとい、それによって一定の行為や感情表出や社会的役割を擬装する行為であると言えるが、しかし、発語内行為を擬装する発語行為という風に限定するのは不適切である。

この異論は、サールの理論に当てはまるばかりではなく、虚構制作の行為を言語行為の一種として説明しようとする他の一群の説明⁽²⁵⁾にも当てはまる。虚構制作の行為がどのような種類の言語行為であるかについては多くの提案がなされてきたが、それらはどれも、虚構理論としては一般性を欠いている。

(2) 今ひとつ注意しておくべきなのは、虚構作品全般を視野に入れた場合、そこで問題になる「擬装」が、必ずしも作者自らが行なうものとは限らないことである。例えば、演劇には、演技を行なう俳優ばかりでなく、劇の上演を監督する演出家、さらにはその他一連の裏方が関与しており、俳優以外の一連の人々もまた作品制作に関与している。しかし、俳優以外の関係者は、演技指導の際に自ら一定の（弱い）「振り」を身にまとう場合を除けば、自ら「振り」を身にまとうことはない。これらの人々は、俳優に一定の「振り」を身にまとうことを指示したり、その場を設える作業に従事している⁽²⁶⁾。

こうした事情を踏まえれば、虚構作品における「振り」の位置づけに関して、通例の擬装説はあまりに狭量だと言わざるを得ない。たしかに小説家や俳優は一定の「振り」を身にまとう。しかし演出家やその他の裏方は自らが「振り」を身にまとうことはない。そして、これらの人々も虚構作品の制作に携わっていると見なしうる限りで、虚構作品を制作し提示する行為は、自らが「振り」を身にまとうという行為ではない。

この点が十分に認識されれば、俳優の演技と並んで演劇の重要な要素となる絵画・彫刻等の舞台装置にまで視野を広げることも決して不自然ではない。絵画や彫刻は、様々な事物や

人物や風景や室内情景の「外見」を見る人に提示する点では、行為や感情や社会的役割の「外見」を見る人に提示する俳優の「振り」と、共通している。もちろん、絵画・彫刻の場合、作者がその「外見」を身にまとうことはない。しかし、それを言うなら、演劇の演出家や裏方も、「外見」を身にまとうことはないが、しかしそれらの人々は虚構作品の制作・提示の関係者には違いない。画家や彫刻家は、自ら一定の「外見」を身にまとうことはないが、しかし、キャンヴァス上やその他の場所に、そこに一定の人物なり静物なり風景なりが存在するかのような「外見」を作り出し、虚構的な世界の創出に関与している。

さて、以上の(1)と(2)を踏まえた場合、はたして作品が「擬装」から構成されていることは、それが虚構作品であるための必要条件だと言えるかどうか。この問いに対する答は、「擬装」や「振り」という言葉にどれだけ広い意味を与えるかにかかっている。

もしも「擬装」という言葉を、作者自身が行なうような言語行為の「擬装」に限定して理解するならば、擬装説は、本稿において虚構作品の典型例の一部と見なしてきた虚構的な劇作品に関してすら、必要条件の提示に失敗していると言わざるを得ない。なぜなら、演出家は自らが「擬装」を行なうわけではなく、また、自ら「擬装」を行なう俳優にしても、その「擬装」は言語行為の擬装ばかりではないからである。もちろん、「擬装」という言葉を、言語行為以外の「擬装」をも行なう俳優や、またそもそも「振り」を身にまとうことのない演出家の行為にも当てはまるように広い意味に取る場合には、擬装説は、虚構的な文学作品や演劇作品については、必要条件の提示に成功していると言えそうである。しかし、そこまで語義を拡大した場合、その自然な延長として、画家や彫刻家が絵や彫像を制作・提示する行為をも視野に入れていけない原理的な理由は見あたらない。そして、そこまでを視野に入れるならば、もはや「擬装」や「振り」という言葉にこだわる必要があるのかどうか疑わしくなる。この場合、「擬装」や「振り」という代わりに、単に一定の「外見 (appearance)」(あるいはウォルトンや後年のピアズリー⁽²⁷⁾にしたがって、“representation”)という言い方をしても、趣旨の上では大きな違いはないからである。

それゆえ、擬装説は、それを狭い意味に解するならば、虚構性のための必要条件の提示に失敗しており、他方、それが必要条件の提示に成功していると言えるよう、「擬装」の概念に拡大解釈を施すならば、もはや「擬装」概念自体にこだわる理由が不明瞭になる。

ともあれ、いずれにしろ明らかなのは、虚構理論に求められている一つの重要な課題が、この非常に広い意味での「擬装」(「外見」 “representation”)が正確にどのような特徴を共有しているかについての実質的な究明だという点である。文学作品や劇の台本のテキスト、劇の上演、絵画や彫刻、これら全ての事例に共通の見かけ上の特性をどのように特徴付け、どのような言葉で言い表すか。その点もまた残された重要な検討課題の一つである。

9 まとめ

本稿では、虚構作品と非虚構作品とが対比される場面で、虚構の概念がどのような意味を持つかについて、従来の諸理論の批判的な検討を行ってきた。それは大きく二つの部分に分かれる。最初の部分で批判の対象となったのは、作品を構成する語や文が持っている統語論的および意味論的な特徴に着目する理論である。我々が作品の虚構性を見分ける際の手かりが多くの場合に作品内の言葉の統語論的・意味論の特徴である限りでは、これらの理論には一応の存在意義があるが、しかし、これらの理論は虚構性の目印が必ずしも作品の内部にあるわけではないという点を見落としている点で、虚構理論としては失格だというのが本稿での評価である。本稿の後半部では、作品の提示のされ方に着目する「非主張説」と「擬装説」について批判的な検討を行なった。非主張説については、正しいけれども不十分だというのが基本的な評価である。「擬装説」はその不十分さを補うものと予想されたが、しかし、「擬装」の概念自体は、虚構概念の本質的な要素とは見なしえない。重要なのは、作者が「擬装」を行なうかどうかではなく、読者に対して作品のどのような受け止め方が求められているかである。この点に関して、サールが提案した「垂直的慣習」と「水平的慣習」の対比は一定の意義を持つが、虚構概念についてより踏み込んだ積極的な特徴付けを行なうには、作品による「想像の指定」という働きに関してより詳細な考察を展開する必要があるというのが本稿の基本的な見通しである。また、そのことと併せて、虚構理論には、小説に限らず演劇や映画、絵画や彫刻といった他のジャンルの虚構作品をも包摂できるような、「擬装」よりも一般性を持った概念を構築することが求められている。

[注]

- (1) Ogden(1951).
- (2) Scheffler(1963), Part II.
- (3) 例えばデネットは、志向的な語彙を用いた態度帰属に関する自らの道具主義的見解に関して、「はたして私は、人々が信じている事柄に関して客観的真理が存在すると考えているのか、それとも、私はすべての信念帰属がたんに有用な虚構にすぎないと主張しているのか」(Dennett(1987), p.37)と自問している。
- (4) 本稿で取り上げる以外の多様な虚構概念に関しては Lamarque & Olsen(1996), ch.7で与えられている整理が参考になる。
- (5) 野口(1980), p.38. Cf.野家(1996), p.194.
- (6) Cf. Lamarque & Olsen(1994), p.30; Carroll(1997), p.178. キャロルは映画の場合に即して、本文中で述べた転用可能性を“mirror-image problem”と呼んでいる。

- (7) Carroll(1997)は虚構概念の解明に際して作品の虚構性を示す外部的な指標(index)の重要性を指摘している。しかし、キャロルは、作品内の手掛かりを過小評価することで、野口・野家とは反対方向での誤りを犯していると思われる。
- (8) Cf. Walton(1990), ch.2, sec.2.
- (9) このような評価のためには、ラッセルのいわゆる「固有名＝擬装記述」説や「確定記述の理論」といった補足的な前提が必要だが、その点については後ほど触れる。
- (10) この呼び名は Lamarque & Olsen(1994), ch.3に従う。
- (11) Goodman(1984), p.124. ちなみに、グッドマンは、虚構作品も非虚構作品も含めたあらゆる芸術作品、さらには様々な科学理論や民間伝承のすべてをそれぞれ別個の version と呼び、どのような種類の version も「真」あるいは「正しい」ものでありうるとする多元論的な世界観の提唱者であり、その立場は、虚構をめぐる論議の中ではよく、虚構と非虚構の区別を抹消しようとする流れに与するものとして引用される(例えば中村(1994) 第3章)。しかし、グッドマンは決して、すべての version が正しい(真である)というような、真偽や正否の区別を抹消する見解を唱えているわけではない。彼の主張は、正確には、どのようなジャンルの version も正しい(真なる)ものでありうる(換言すれば、どのような種類の version にも正しいものと正しくないものがある)というものであり、真偽や正否の区別自体は強固に維持されている。そして、グッドマンは、虚構作品が隠喩的な意味において真でありうることは認めるが、それが文字通りの(literal)意味で真である(正しい)ことを決して認めていない。本文中でも引用したように、虚構作品は、グッドマンにおいては、その定義からして、文字通りの意味では偽である。
- (12) 第三の異論に関する論述の着想と例文の原型は Lamarque & Olsen(1994), ch.2に負う。
- (13) ラッセルの「固有名＝擬装記述」説と「確定記述の理論」については Russell(1956)に所収の“On Denoting”ならびに“The Philosophy of Logical Atomism”を参照のこと。
- (14) Beardsley(1981a)は作品中の架空の対象に言及する文に関してそのような見解を取っている。類似の見解の様々な変種については Lamarque & Olsen(1994), pp.57-60を参照。
- (15) Beardsley(1981a), p.411ではこの種の見解が「可能性理論(Possibility Theory)」と呼ばれている。
- (16) 意味論的な考察が虚構概念の解明に貢献しないという本節での立場は、虚構論において意味論的な考察が無用だという結論を直ちに帰結するものではない。意味論が虚構概念の解明に直接には貢献しないことを認めながら、なおかつ、虚構作品の内容が特定される仕方についての一つのモデルとして可能世界意味論を援用するという立場もありうる。ただし、本稿では、そうした立場の是非には立ち入らない。なお、可能世界意味論的なアプローチの代表例としては、Lewis(1983)を参照。また、ルイス理論の問題点や他の諸説を概説したものとして三浦(1995)が参考になる。
- (17) ビアズリーの見解については西村(1993)第2章にも解説がある。
- (18) Cf. Walton(1990), p.78. より詳しくは Lamarque & Olsen(1994), Part 3を参照。
- (19) 「テキスト」の概念については例えば Goodman & Elgin(1988), ch.3を参照のこと。
- (20) 可能性としては、実在人物を主人公とした架空の物語を台本とし、その実在人物が俳優として上演に参加しているような演劇も考えられなくはない。しかし、そのようにして俳優と俳優扮する劇中人物の間の隔たりが曖昧になればなるほど、当の演劇作品の虚構性もあやふやになる。そして、当面問題にして

いるのは典型的な虚構作品である。

- (21) 類似の論点は西村(1989)第7章にも見られる。
- (22) Cf. 西村(1993)第2章； Lamarque & Olsen(1994), p.68.
- (23) この点は Lamarque & Olsen(1994)で強調されている。
- (24) サールの「水平的な慣習を引き合いに出す意図」という概念に関しては、本文中で述べた問題点とは別に、いま一つ、「意図」という内面的な要素を持ち出すことへの異論もある。例えば野家(1996)は、意図の私秘性を理由に、虚構作品と嘘(欺瞞的な非虚構作品)とを区別できるためには、公共の場で確認しうる何らかのメルクマール（「虚構記号」）が必要だと主張している（pp.187-190）。しかし、この異論は二重の意味で紛らわしい。

第一に、すでに指摘したように、虚構作品と非虚構作品の区別のために、作品そのものに備わる統語論的な「虚構記号」が必要だという論点には問題がある。区別の目印は意味論的な特徴や、またそもそも作品本体には属さないものでもありうる。

第二に、「意図」を私秘的な現象と見なした上で、それを外面的なメルクマール（「虚構記号」）と対立的に捉えるという発想自体、サールの議論を論評する枠組みとしてふさわしいかどうか疑わしい。確かに、「意図」の問題をデカルト的な二元論の枠組みで捉えれば、「意図」は心的な領域に属し、虚構作品の目印は物的な領域に属するがゆえに、両者は互いに独立の存在であり、たかだか因果関係を持ちうるだけということになる。しかし、サールがそのような枠組みで意図を理解していると言えるのかどうか。卑近な例で言えば、例えば、就職活動をまったく行っていない人が「自分には職を探す意図がある」と言っても、その意図表明は額面通りには受け入れがたい、といった常識的な理解に即せば、「意図」と一定の外的な事象との間の関係は、互いに独立の二つの事象の間の因果関係というより、むしろ、一定の外的な事象の存在が意図帰属の正しさのための条件になる、という論理的なつながりだと考えるほうが自然である。そう考えれば、ある作品に関して虚構性の目印を確認することは、それが水平的な慣習を引き合いに出す意図を伴って提示されたことを確認することと、異なることではない。

- (25) Cf. Ohmann(1971)； Eaton(1972). これらの議論については Lamarque & Olsen(1994)第2章に批判的論評がある。同様の批判は虚構作品を制作・提示する行為を「伝聞報告」の言語行為の一種と見なす野家(1996)第4章にも当てはまる。
- (26) Searle(1979)には演劇の脚本家の役割についての言及もある（p.69）が、その洞察はサールの理論の中に明確な形で盛り込まれていない。
- (27) Cf. Walton(1990)； Beardsley(1981b).

〔文献〕

- Beardsley, Monroe., 1981a, *Aesthetics*, 2nd ed., Hackett Publisher: Indianapolis.
- Beardsley, Monroe., 1981b, "Fiction as Representation", *Synthese* vol.46, 291-313.
- Ogden, C.K., 1951, *Bentham's Theory of Fiction*, 2nd ed., Routledge: London
- Carroll, Noël. 1997, "Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", in R. Allen and M. Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford U.P., pp.173-201.
- Currie, Gregory. 1990, *The Nature of Fiction*, Cambridge U.P.

- Dennett, Daniel., 1987, *The Intentional Stance*, MIT Press. [若島正・河田学訳『志向姿勢の哲学』白揚社, 1996年]
- Eaton, Marcia., 1972, “The Truth Value of Literary Statements”, *British Journal of Aesthetics*, vol.12, 163-174.
- Goodman, Nelson.,1984, *Of Mind and Other Matters*, Harvard U.P.
- Goodman, Nelson.& Elgin,C.Z.,1988, *Reconceptions in Philosophy*, Routledge:London. [菅野盾樹訳『記号主義』みすず書房, 2001年]
- 中村三春, 1994, 『フィクションの機構』ひつじ書房
- 西村清和, 1989, 『遊びの現象学』勁草書房
- 西村清和, 1993, 『フィクションの美学』勁草書房
- 野家啓一, 1996, 『物語の哲学』岩波書店
- 野口武彦, 1980, 『日本語の世界 1 3 : 小説の日本語』中央公論社
- Lamarque, P. & Olsen, S. H.,1994, *Truth, Fiction and Literature*, Oxford U.P.
- Lewis,David.1983, “Truth in Fiction”, in his *Philosophical Papers, Volume 1*, pp. 261-280. [樋口えり子訳「フィクションの真理」『現代思想』1995年4月号163-179頁]
- 三浦俊彦, 1995, 『虚構世界の存在論』勁草書房
- Ohmann, Richard.,1971, “Speech Acts and the Definition of Literature”, *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1-19.
- Russell, Bertrand.,1956, *Logic and Knowledge*, ed. R.C.Marsh, London.
- Russell, Bertrand.,1962, *An Inquiry into Meaning and Truth*, London.
- Scheffler, Israel., 1963, *The Anatomy of Inquiry*, New York.
- Searle, John., 1979, *Expression and Meaning*, Cambridge U.P.
- Strawson, P.F., 1971, *Logico-Linguistic Papers*, London.
- Walton, Kendall L.,1990, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard U.P.

Philosophical Analysis of the Concept of Fiction: Preliminary Considerations

KIYOZUKA, Kunihiro

The subject matter of this paper is the concept of fiction (as opposed to that of non-fiction) as far as it appears in the context of literature, drama, and other kinds of artworks.

This paper divides roughly into two parts. In the first part (sections 2 and 3), I criticize theories which characterize fictionality in terms of syntactic and/or semantic properties of the works themselves. I argue, among other things, that they ignore the fact that the marks by which we recognize fiction are not necessarily the properties intrinsic to the work in question. In the second part (sections 4 to 7), I criticize theories which characterize fictionality in terms of the way the work is presented. One such theory is the so-called 'non-assertion theory', which characterizes fictional works as those which are not presented as the vehicle of assertion by the author. I argue that this theory is basically correct but completely insufficient as an analysis of the concept of fiction. Another influential theory which is subsumed under the same category is the so-called 'pretense theory'. I argue that the same kind of pretense that figure in fictional works can also figure in non-fictional works, so the concept of pretense is not appropriate for the elucidation of the concept of fiction. I also argue that the concept of pretense is insufficiently comprehensive to cover various kinds of artworks.

In the last section (section 8), I make a brief summary of this paper and draw up the agenda for the theory of fiction. I suggest that the appropriate theory of fiction must both attend to the role of fictional works to prescribe imagination on the part of audiences, and seek to find more comprehensive concept than 'pretense' to cover all kinds of fictional works.