

フィクションの鑑賞行為における認知の問題

人間文化創成科学研究科 比較社会文化学専攻

石田 尚子

目次

序論	1
第一章 フィクションとは何か.....	6
第一節 フィクションの定義.....	6
第二節 文学理論における試み.....	7
第三節 分析哲学における試み.....	10
第二章 言語哲学における虚構上の存在の問題.....	13
第一節 ラッセル	13
第二節 サール	14
第三節 グッドマン	16
第三章 ウォルトンによるメイクビリーブ理論.....	22
第一節 メイクビリーブ理論の概要.....	22
第二節 メイクビリーブ理論に対する反論.....	30
第四章 マトラヴァーズにおける「直面」と「表象」	33
第一節 「フィクション」に対する反駁.....	33
第二節 直面と表象について.....	33
第三節 マトラヴァーズの理論における問題点.....	36
第五章 二つの意識による説明.....	39
第一節 シェフェールによるフィクション的没入.....	39
第二節 キヴィによる証拠的信念と知覚的信念.....	42
第三節 キルティダンの信念的理論.....	43
第四節 パスコーの实在主義者の理論.....	51
第五節 フィクション鑑賞の特性はどこにあるか.....	57
第六章 フィクション鑑賞における二つの心的機能について	60
第一節 背景知識とは.....	60
第二節 IM 機能と BK 機能	68
第三節 フィクションのパラドックスの解決.....	79
結論と展望	81
参考文献	82

序論

本論文の目的は、文学や映画、漫画、絵画などのフィクション作品の鑑賞行為とはいかなる認知の行為なのかを明らかにすることである。

そもそもフィクション作品、そしてそれを鑑賞する行為は、古来より人間の生活に普遍的なものとして存在している。フィクション作品を娯楽として鑑賞する行為や、鑑賞の結果登場人物を憐れんだり、登場した怪物を恐れたり、あるいはこんなものを見て時間を無駄にしたと腹を立てるような行為は、説明するまでもなく日常にありふれたものである。しかしながら、果たして鑑賞者がどのようにしてフィクションを鑑賞しているのか、あるいはどのように鑑賞した作品に対して情動をもつのかといった疑問に対しては、普遍的な答えが用意されているとはいいがたい。例えばなぜフィクションの鑑賞者は、作品の内容が虚構を含むとわかっていながら、作品の登場人物の人生の行く末を案じ、作品を鑑賞していない時でも思いを馳せることがあるのだろうか。鑑賞者は当該登場人物が人類史上のどの時点にも実在（現実存在）したことがなく、たとえその登場人物が作品中で非業の死を遂げたとしても、自分の日常生活に本来ならばなんらの影響も与えないと知っておきながら、その登場人物の幸せを願う。あるいは、このように作品に深く感じ入っている鑑賞者がいる一方で、同じ作品に対して別の鑑賞者が駄作だと断じていることもある。このような状況はどのようにして発生しているのだろうか。人々はどのようなメカニズムでフィクションを鑑賞しているのか、またフィクションは精巧な嘘とは何が違うのか——こうした疑問に即座に返答するのは難しい。

そして哲学、ことに分析哲学においては、フィクションについて長く議論されている。「ホームズ」や「現在のフランス国王」のように、指示する対象が実在しない語をどのように扱うべきかという言語哲学的な疑問として俎上に載せられたフィクションは、上記のようなフィクション作品の鑑賞行為への疑問、つまり「なぜわれわれは実在しない対象に情動をもつのか」というような疑問へと発展していった。この問題への議論は特に 1990 年代からアメリカ合衆国を中心として盛んになり¹、今も議論は続いている。

例えばホラー映画に登場する怪物を怖がる時、鑑賞者はそのホラー映画がフィクションであり、怪物は実在（現実存在）しないと知っている。すなわち、「この怪物は実在すると思うか」と問われれば「いいえ」と答えるだろう。にもかかわらず、鑑賞者は映画の怪物を怖いと思う。これはノンフィクション作品を鑑賞する際、あるいは現実の事物に対しては起こり得ない現象である。われわれが「友人の姉が病気になった」と聞いてその友人の姉を心配するのは、対象となる人物が実在すると信じているからであり、もし友人に姉などいないと判明したなら、先ほどまで抱いていた「心配」という情動は消えてしまうだろう。したがって「実在しないと知っているものに対して情動をもつ」という状況が合理的に成立する

¹ 中村(1994), 6 頁。

のは、フィクション作品の鑑賞においてのみだといえる。これは、「フィクションのパラドックス」としてフィクションの哲学では定式化された問題である²。そしてその解決は哲学的に意義があると考えられつつも³、今なお果たされていない。

上記のようなフィクションの鑑賞行為に関する問題について、分析哲学（あるいは分析美学）におけるアプローチの方法は、現在大きく分けて二つある、と本論文では整理する。一つは、フィクション作品の鑑賞行為にはその他の日常的な認知の行為（例えば目の前の対象を認識する行為）などとは異なった独自の特性があると考え、その特性を明らかにしようとする方法である。この方法をとる論者を、フィクション鑑賞をそれ以外と区分しようとしているとして本論文では「区分派」と呼ぶ。もう一つは、フィクション作品の鑑賞行為には考慮すべき特性などなく、鑑賞行為のメカニズムは日常的な認知の行為と同じであると論じること、で、「フィクション特有の問題」を解消しようとする方法である。こちらの方法をとる論者を、フィクション鑑賞をそれ以外の行為に還元しようとしているとして本論文では「還元派」と呼ぶ。

分析哲学においてフィクションの鑑賞行為が議論されるようになった当初は、区分派のほうが主流だった。というよりも、フィクション鑑賞には特有の現象がある（例えばフィクションのパラドックスなど）という考えのもとに議論が展開されていったのだから、こちらが主流なのは必然であった。区分派の論者として、これまで最も受け入れられてきたのはケンダル・L・ウォルトンによるメイクビリーブ理論である。なぜならこの理論は先述したフィクション鑑賞における情動の問題のみならず、フィクションの哲学における存在論上の問題に対しても解決案を提示し、かつ文学作品だけでなく映画や絵画等のフィクション作品をも包括した議論が行えるためである。ウォルトンは、鑑賞者はフィクション作品の鑑賞中に信念をもつのではなく、作品を小道具として信念をもつふりをするメイクビリーブ（ごっこ遊び）をするのだと論じ、このメイクビリーブこそがフィクション鑑賞の特徴であるとする⁴。また同じ区分派として、他にグレゴリー・カーリーは、フィクション作品の鑑賞者は作品内容を用いたシミュレーションをしているのだとした⁵。タマル・ジェンドラーは、「信念に似た機能をもつが真の信念には含まれないもの」として *alief* という概念を用い、これをもってフィクション鑑賞を特徴づけた⁶。いずれにせよ、こうした区分派の議論に特徴的なのは、フィクションの鑑賞行為を「信じるふりをする」とあるいは「想像すること」だとする点である。フィクション作品とは虚構を含むものであるのだから、その内容を完全に信じてしまつては、鑑賞者は虚構と現実の区別がつかないこととなり、明らかに不合理であ

² Radford(1975), pp. 67-93 がこの問題の提起のきっかけとなった。

³ 例えばロバート・ステッカーはステッカー(2011)において、このパラドックスの解決は、われわれの情動的な反応を主要な情動的反応とそうでないものとに分類することに役立つと論じている。同書、190-191 頁。

⁴ Walton(1990).

⁵ Currie(1990).

⁶ Gendler(2010).

る。であれば、われわれはフィクション作品の鑑賞中に、実際には作品の内容を信じていない——信じるふりをしているか、あるいは作品内容を頭に思い浮かべて想像しているだけなのだとすることで、区分派は鑑賞行為の説明を試みた。

しかしながら、これら区分派の説明は反直観的であったり、あるいは説明不足であったりと、多くの問題を抱えていた。そこで還元派はフィクション作品の鑑賞行為は日常的な認知の行為と同じであるとするすることで、フィクション特有の問題の消去を試みるようになった。還元派の論者として、近年大きな反響を生んだのはデレック・マトラヴァーズによる理論である。マトラヴァーズは、フィクション作品の鑑賞行為は、実際のところ他の認知の行為と比べてさしたる固有の特性を持たないと主張する。そしてメイクビリーブ理論に反論する形で、重要なのはフィクションとノンフィクションの区分ではなく、「直面」と「表象」の区分だと主張している⁷。先述したような情動的反応の問題についても、マトラヴァーズはそれをフィクション鑑賞特有の問題としてではなく、「表象」の問題だとして解決案を提示している。

このマトラヴァーズによる主張は、メイクビリーブ理論における問題点を解決し、フィクションの哲学に新たな展望をみせるものとして評価を受けている⁸。だが本論文は、結局のところマトラヴァーズの理論にも問題点があると主張する。彼の理論は、鑑賞者がフィクション作品の鑑賞に際して持つであろう「フィクション性の認識」に言及できていない。端的に述べれば、鑑賞者は鑑賞する作品がフィクションであることを、たいていの場合あらかじめ知っている。また、ある作品を「フィクションだ」と思って鑑賞する場合と、「ノンフィクションだ」と思って鑑賞する場合とでは、情動的反応を含めた鑑賞者の態度は変化する⁹。この点について考慮することなしに、フィクション作品の鑑賞行為の考察はできない。

したがって本論文は、フィクション作品の鑑賞行為について「区分派」の立場をとる。そしてこのフィクション性の認識に着目した理論を展開していく。つまり本論文が主眼を置くのは「鑑賞者は、鑑賞者自身がフィクションだと認識している作品をどのように鑑賞するのか」という問題の解明である。ゆえに、例えば「あるフィクション作品を（それがフィクションだと知らず）ノンフィクションだと思って鑑賞する行為」といったような、鑑賞者がフィクション性の認識をもたない場合については考察の対象としない。これは第一章にて詳述するが、そもそもフィクション／ノンフィクションの区分には多分に主観的要素が含まれているためである。

上記の観点から、ここで本論文が注目するのは、二つの意識を用いてフィクション作品の

⁷ Matravers(2014), p. 47.

⁸ Kajtár(2015), Worth(2015)など。

⁹ ドナルド・デイヴィドソンもまた、史実とフィクションのどちらの文脈で生み出されたのかを知らなくても把握できるような意味は、それらの文脈には依存しえない、と述べたうえで、「ある著作に対するわれわれの反応は、それを事実とフィクションのいずれと見なすかに応じて異なりうる。また、事実とフィクションのいずれを意図したものと見なすのかに応じても異なりうるだろう」と論じている。デイヴィドソン(1993), 277 頁。

鑑賞行為を説明しようとする理論である。フィクション鑑賞における情動の問題に関して、実在しないと知っているものに対して情動的反応をもちつつも、鑑賞者がフィクションと現実とを混同しない理由として、鑑賞中の鑑賞者の意識が「フィクションに没入する意識」と「没入を否定する意識」とに分かれているのだとする主張は多い。こうした主張の利点は、フィクションの鑑賞行為について、鑑賞者の信念の代替となるもの（例えばメイクビリーブ）を用意する必要がなく、煩雑な議論を行わずに済むことである。だが一方で、単純な問題をも抱えている。つまりたいていの場合、われわれは矛盾した二つの信念を同時にもつことはできないという問題である。ウサギにもアヒルにも見える騙し絵を、同時にウサギでありかつアヒルであるように見ることはできないように、虚構上の存在を「実在しかつ実在しない」と同時に考えることは不可能である。二つの意識による理論を主張するには、この問題に対する解答を提示しなければならない。

上記のような二つの意識による理論は、ジャン＝マリー・シェフェールによって論じられた後、ピーター・キヴィの論じた議論が、アラン・パスコーやジェイク・キルティダンらによって批判的検討をされることによって発展してきた。このうち、シェフェール、キヴィ、パスコーは区分派であり、キルティダンは還元派である。そしてキルティダンの理論は二つの意識による理論に再び光を当てるものとして注目されている。しかしながらこれらの既存の理論もまた、フィクションの鑑賞行為の解明に成功しているとはいえない。その理由は、またもフィクション性の認識に対する考察の欠如にある。これらの理論においては、虚構を虚構だと認識する意識は常に没入の後で作用する。しかしそれでは、フィクションの鑑賞行為における様々な側面を説明できない。またわれわれはフィクション作品を鑑賞する時、その内容を意識するのみならず、作品の外部にも意識を向けている。つまりその作品のジャンルがなんであるのかとか、リアリティがあるか、その作品の作者はどのような人物かなどの認識が、作品の鑑賞行為そのものに深くかかわっている。先述した「フィクション性の認識」も、作品の外部に相当する。なぜならほとんどのフィクション作品において、「この作品がフィクションであること」は作品の内容そのものではない¹⁰。その作品の登場人物や描写されている出来事は、その作品の内部では現実であるように描写されている。例えば『シャーロック・ホームズ』のシリーズにおいて、ホームズたちは自分たちの存在や出会う事件が虚構であるとは認識していない。本論文では、こうした作品外部に関する事実をフィクション作品の外部にある文脈に関する背景知識（contextual background knowledge）として定義する。そしてわれわれのフィクションの鑑賞行為は、フィクションの作品内容に没入する心的機能と、先述した背景知識を認識する心的機能によって成立するのだというのが、本

¹⁰ 作品の登場人物が、自分の登場する作品がフィクションであると知っているような作品も存在するが、それらはそうした特定の表現を目的とした例外である。

論文の結論である¹¹。

フィクションとは鑑賞されることを目的として作られたものであり、その点において単なる嘘と異なっている。またその鑑賞行為は、作品の内容を信じたり、あるいは信じるふりをしたりする行為ではなく、作品の内容と作品を取り巻く背景知識との双方が様々な仕方で作用する行為である。またこの理論により、「フィクションのパラドックス」を解消するのが、本論文の最終的な目標である。

したがって本論文は以下のような構成となる。

第一章では、議論の前提として、これまでに「フィクション」あるいはその対義語としての「ノンフィクション」を定義する行為がどのように行われてきたかを、文学理論および分析哲学からキャロルの議論を概説する。改めて本論文の立場を述べれば、本論文は「鑑賞者は、鑑賞者自身がフィクションだと認識している作品をどのように鑑賞するのか」という問題の説明に主眼を置くため、「そもそもフィクションとノンフィクションはどのように区分されるのか（区分可能なのか）」という問題には深く言及しない。第一章で触れるのは、そうした試みがなぜ困難であったかを説明し、本論の主目的を明確にするためである。

第二章では、言語哲学においてフィクション作品に登場する人物や事物（つまり虚構上の存在）がこれまでどのように論じられてきたか、特に 1990 年のウォルトン以前の、虚構上の存在の問題に関する議論を取り上げる。これはフィクションの哲学の歴史的な背景を明らかにするためである。また、フィクションの鑑賞行為について論じる必要性を強調する目的もある。

第三章では、区分派の代表として先述したウォルトンによるメイクビリーブ理論について詳述し、その問題点を明らかにする。

第四章では、還元派の代表でありメイクビリーブ理論に明確に反駁している論者としてマトラヴァエーズの理論を取り上げ、その問題点を明らかにする。

第五章では、二つの意識を用いたフィクションの鑑賞行為の説明を行っている先行研究として、シェフェール、キヴィ、パスコー、さらにキルティダンによる理論を説明し、それぞれの問題点を明らかにする。

そして第六章では、これらの理論における問題点を踏まえたうえで、本論文独自の理論を説明する。そして、「フィクションのパラドックス」といったフィクションの哲学上の諸問題への解決案の方向性を提示する。以上が、本論文の構成である。

¹¹ 没入ではない要素がフィクション鑑賞行為に関わるとする考察は既に存在する。例えばカーリーは「フィクションへの反応は、メイクビリーブと、メイクビリーブの枠内では発生しない作品に対する判断とが複合したものなのである」と論じている。Currie(1990), p.119. しかしながらカーリーは本論文の結論と異なり、フィクション作品の鑑賞には背景知識の認識が不可欠だとは述べていない。さらに彼はフィクションのパラドックスの解決を、シミュレーション理論に求めている。Currie(1997).

第一章 フィクションとは何か

第一節 フィクションの定義

この章では、フィクションそのものの定義（または対義語としてのノンフィクションの定義）について、これまでにどのような議論がされてきたのかを論じる。繰り返し述べることになるが、本論文ではこの問題について深く考察することはしない。なぜなら本論文の目的は「鑑賞者は、フィクションだと認識している作品をどのように鑑賞するのか」という問題の説明だからである。したがってこの章でフィクションの定義について論じるのは、その定義がいかに困難なものであるかを再確認したうえで暫定的な結論を提示するためである。

そもそも「フィクション (fiction)」とは、元々はラテン語の *fingere* に由来する¹²。この言葉は、「形づくる」ことを元の意味としていた。しかしこの語意は、当初から二面性をもっていた。肯定的な意味、すなわち「想像力によって何者かを作り出す創造行為」という意味と、否定的な意味、すなわち「事実のないものをあるように見せ掛ける行為」という意味である¹³。このラテン語から派生した現在のイタリア語 (*fingere*)、フランス語 (*feindre*)、英語 (*to feign*)、ドイツ語 (*fingieren*) においては、「いつわり装う」「見せ掛ける」など、もっぱら後者の否定的な意味で用いられる。しかしラテン語名詞 *fictio* においては、創造的な形成という肯定的な意味のほうが優勢である¹⁴。つまり原語が持っていた二つの意味のうち、肯定的な意味の方が「フィクション」、否定的な意味の方が「フェイント」の意味に継承されていったと考えられる¹⁵。

ところで現代においては、映画や文学、絵画、漫画などの作品において、それが「フィクション」あるいは「ノンフィクション」であるという区分は、その作品のジャンルを表すものとして一般に使用される。すなわち『シャーロック・ホームズ』のシリーズはフィクション作品として区分され、ルポルタージュはノンフィクション作品として区分されており、これらは自明のことと考えられている。

しかしながら、実際には何がこの区分を特徴づけているのか、つまり何がフィクションの実質をなすのかについては、明確であるとはいえない。例えば登場する人物がすべて実在する人物をモデルにしており、実際に過去に起こった出来事を元に描写していながら、フィクション作品として提示される作品はありうる。一方で、登場する人物はすべて架空の人物に置き換えられているが、出来事は実際に過去に起こったものであるような作品が、ノンフィクションとして鑑賞者に捉えられる場合もありうる。フィクションかノンフィクションかの区分が、製作者によって意図的に曖昧にされている作品もある。

また同じノンフィクションに区分されているものであっても、そのリアリティには様々

¹² 中村(1994), 43 頁。

¹³ 同書、44 頁。

¹⁴ 同書、43-44 頁。

¹⁵ 同書、44 頁。

なレベルがある。映像作品を例にあげれば、ニュースの映像やネットでの生放送のように現実には起こっている出来事を映していると考えてよいノンフィクションもあれば、ドキュメンタリーのように、製作者側が映像を取捨選択して編集した結果、一本の作品になる場合もある。後者は前者と同じノンフィクションのジャンルに区分されるが、編集されているという点で前者よりは現実そのものから離れている。さらに両者とも、映像であるという点において、目の前の現実そのものとは異なっている。つまりノンフィクション作品といえども、完全に現実そのものと同じというわけではない。したがって、「現実と異なる要素を含むものはフィクション作品である」というような単純な定義は行えない。

このように、フィクションとノンフィクションの区分は明確であるようで、実際には不明確なものであり、検討の余地がある。それゆえに文学理論、およびフィクションの哲学においても、区分の定義が試みられてきた。以降では文学理論における試みと、それに対する分析哲学における試みを概観する。

ちなみに序論でも述べた通り、本論文では文学作品のみならずすべての形式のフィクション作品を包括的に論じることを目的としている。しかしながら次節で取り上げる内容が文学理論であることからわかる通り、本論文で個別に取り上げる理論のすべてが、すべての形式のフィクション作品を包括的に論じることを目的としているわけではない。それぞれのフィクション論がどのような形式のフィクション作品を念頭に置いているのかについては、それぞれを詳述する際に説明する。

第二節 文学理論における試み

かつて文学理論においては、文学的なフィクション作品の内容に統語論的な特徴を探す試みがあった。こうした議論においては、フィクション作品の本文に、それがフィクションであることの目印となるような統語論的特徴（虚構記号）が見出されるかどうか議論の中心になる¹⁶。その中でケーテ・ハンブルガーは、フィクション作品における統語論的な特徴として、「過去を表現しない過去形」や「体験話法、あるいは自由間接話法」が見いだされると論じた。

過去を表現しない過去形とは、例えば「彼は学校へ行かなければならなかった。明日は部活の大会だった」というように、「過去形の使用が、発話の時点ではなく話題となっている過去の時点に定位した指標的な時間指示表現（「昨日」「今日」「明日」等）と共存している」という特徴である。つまりこの場合、過去形は「過去を表す」という通常の機能を失っていると論じられる¹⁷。また体験話法とは「考える」「信じる」などの動詞を使用して、「登場人物の内的な思考過程を逐次詳細に語り聞かせるような語り口」のことである。例えば「彼は今すぐ学校へ行かなければ落第してしまうと考えた」というような文章にみられる。そして

¹⁶ 清塚(2009), 20 頁。

¹⁷ 同書、21-27 頁。

これは近年の論議では「自由間接話法」と呼ばれている¹⁸。ハンブルガーは、これらこそが虚構記号だと主張した。

しかしながらこれは二つの点で問題がある。第一に、これらの特徴が見いだされるのが三人称形式の文学作品に限られるという点である。ハンブルガーは、一人称形式のフィクション作品における語りの文章が自伝や日記・日常会話で用いられる文章と外見的に区別がつかないことを理由に、これらは偽装された事実言明なのだと主張している¹⁹。第二に、仮に虚構記号が、ある作品がフィクションであることを示す目印として機能しているとしても、それがなぜフィクションをフィクションたらしめているのかを説明できない点である²⁰。例えばたいていの一人称形式のフィクション作品において、作者と物語の語り手は別個の存在である。これは同じ一人称形式であっても、例えば自伝や日記などのノンフィクションの場合には発生しない現象である。こうしたフィクションならではの特性について、統語論的特徴はその目印にはなっても、原因とはなりえない。したがってこうした試みは、成功しているとはいえない。

そこで文学理論においては、その後、虚構記号そのものを探すのではなく、フィクション／ノンフィクションに区分される文学ジャンルの特徴をさらに細分化する試みがなされた。これはマリー＝ロール・ライアンによるものである。

ライアンはまず、虚構性と物語性を別々の性質とみる考察を行った。なぜならそれまでの文学理論においては、この二つの概念は合わせて一つのものとして考察されることが多かったからである²¹。ライアンはそうした先行研究に対して、そもそも虚構性と物語性、さらにそれが文学的であるか否かは、三つそれぞれ異なった性質として考えられると反論している²²。例えば「文学的・物語的・虚構」としては小説や劇や叙事詩が挙げられ、「文学的・物語的・非虚構」としては文学として認められている自伝・歴史作品、例えばジャン＝ジャック・ルソーの『告白』が挙げられる。一方で、「非文学的・物語的・非虚構」としてはニュースレポートや歴史研究、体験談が挙げられるし、「文学的・非物語的・非虚構」としてはブレーズ・パスカルの『パンセ』のようなアフォリズム集などが挙げられる。「非文学的・非物語的・虚構」としては算数の文章題に出てくる架空の状況など²³が挙げられる。いずれにせよこのように考えると、文学的であるからといって必ずしもフィクションではありえないし、物語的だからといってフィクションでもありえない。逆もしかりである。

以上のような観点から、ライアンは物語性と虚構性の議論を分離する。さらにある文学作品（虚構・非虚構問わず）のジャンルを、それらの作品で描写される世界が、われわれの現実体系の中心である実際の世界（actual world）からどのような点で異なっているか（異なっ

¹⁸ 同書、28-31 頁。

¹⁹ 同書、24 頁。

²⁰ 同書、48 頁。

²¹ ライアン(2006), 15 頁。

²² 以下の例は同書、16-17 頁による。

²³ 例えば「りんごが六個あります。三人で分けると一人何個ずつもらえますか」など。

ていないか)を「ジャンルと到達関係」として示した²⁴。例えばある作品で示される世界に含まれる物品の目録が実際の世界と同一あるいは両立するものか否か、作品世界が実際の世界の過去または現在であるか、作品世界と実際の世界が自然法則を共有しているか、論理的法則が作品世界で成り立っているか、などを比較している。この分類を元に、ある文学ジャンルを、それがいかにフィクショナル(つまり実際の世界と異なっている)であるかによって整理すると、以下の図のようになると本論文では示す²⁵。

正確なノンフィクション	実話もの	歴史小説およびリアリズム小説	歴史改変譚	「宙づり地帯」のリアリズム小説	未来小説	SF	おとぎ話(ファンタジー)	伝説
-------------	------	----------------	-------	-----------------	------	----	--------------	----

←よりノンフィクション的

よりフィクション的→

ここでいう実話ものとは、歴史ドラマや史伝小説、あるいはフィクションの技法を使って本当にあったことを扱う「ノンフィクションノヴェル」を指す²⁶。歴史改変譚とは、例えばアドルフ・ヒトラーが第二次世界大戦で勝つといったように、現実の歴史の一部を改変した物語のことである²⁷。また「宙づり地帯」とは、自然法則が有効であり、作品世界には実際の世界と同種の物品があるにもかかわらず、実際の世界における固有名が作品世界でいっさい指示対象をもたないということを指す。ライアンはフランツ・カフカの小説『審判』や『城』を例に挙げている²⁸。ところでこのように並べてみると、ひとくちに「フィクション」あるいは「ノンフィクション」といっても、やはりそのジャンルによってどれだけそれがよりフィクション／ノンフィクション的であるかは異なっていることがわかる。しかもフィクション／ノンフィクションの度合いは、実は連続体となっていることも判明する。なぜならジャンル横断的な作品は必ず存在するし、どこに分類されるべきかが不明瞭な作品も存在するからである²⁹。しかしながら、フィクション／ノンフィクションの区分は作品のジャ

²⁴ ライアン(2006), 69 頁。

²⁵ ちなみにライアンは伝説よりもさらにフィクショナルな作品のジャンルとして、ノンセンス詩やジャバウオッキズム、音響詩をも例に挙げている。同書。

²⁶ 同書、68 頁。

²⁷ 同書、71 頁。

²⁸ 同書。

²⁹ 例えば抒情詩やメタフィクションなどをどのように分類するべきかについては、ライアンが分析している。同書、141-182 頁。

ジャンルによってある程度の方向性を提示できる。ライアンも「あるテキストがどのジャンルに属するかわかっていて、しかもそのジャンルが虚構ゲームの規則に支配されていることもわかっているとき、われわれはそのテキストを虚構と見なす」³⁰と論じている。つまりこのことは、フィクション／ノンフィクションの区分が社会的な側面をもつということを示している。なおかつ、われわれがある作品がフィクションであるかどうかを判断する際に、その作品のジャンルが大きな判断基準となるという点は、第六章にて論じる本論文の理論においても重要な観点である。

ともあれここでは、文学理論においてフィクション／ノンフィクションの区分を虚構記号として発見する試みは成功せず、かわりにジャンルによってある程度の指針を与えているということがわかった³¹。次の節では、分析哲学においてフィクションの定義がいかに試みられてきたかを論じる。

第三節 分析哲学における試み

それでは分析哲学においてフィクションの定義がどのように試みられてきたかといえば、例えばカーリーが「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はそもそも存在しない」³²と論じているように、虚構記号を見出そうとする試みは行われていないといってよい。ゆえに序論にて述べた通り、分析哲学における先行研究においては、しだいにフィクションの鑑賞行為そのもののものにフィクションの特徴を求めるようになった。つまりフィクション作品の鑑賞行為は、ノンフィクション作品の鑑賞行為とは異なる特性を持ち、それこそがフィクションとノンフィクションの区分の基準となると考えられるようになったのである。

だが一方で、フィクションとノンフィクションの区分の定義の試みも行われている。ここで本論文が注目したいのはノエル・キャロルによる議論である。

キャロルは映像作品におけるフィクション／ノンフィクションの区分の可能性について論じるなかで、まず現実そのものと表象（representation）との違いについて述べている³³。第一節にて述べた通り、どのようなノンフィクション作品であれ、作品であるという段階で現実そのものとは異なっている。しかしながら、それを理由に例えば「すべてのドキュメンタリー映像作品はフィクションである（なぜなら現実そのものではないから）」と論じることは不合理である。したがって、まず現実と表象との区分があり、さらに表象がフィクシ

³⁰ 同書、88 頁。

³¹ ちなみにジャンルに関する議論は、分析哲学においても既に存在する。例えばカーリーは、ある作品のジャンルが何かを認識することはその作品の内容への期待を生み出し、そうした期待は作品の構造などと同様に、ある作品への鑑賞者の反応に影響を与えるのだとしている。Currie(1990), p.118. ここでいう知覚は、本論でいう背景知識である。

³² Ibid., p. 3. ジョン・R・サールも同じ観点から、フィクションの特徴はテキスト上の性質ではなく製作者の発語内の構えにあるとしたが、これについては第二章の第二節で述べる。

³³ Carroll(1997), p. 176.

ンかノンフィクションかに区分できると想定できる。

そしてここでキャロルが注目するのは、製作者の意図である³⁴。ある作品には、それをどのように鑑賞者に鑑賞してほしいかに関する製作者の意図が存在する。鑑賞者は、それを読み取ったうえで作品を鑑賞する。この観点においてノンフィクション作品とは、その作品内容を楽しむことを製作者が鑑賞者に命じていないということを、鑑賞者が認識しているという意図のもとで作られているものである³⁵。キャロルはこの定義を必要十分なものとはしていないが、これはフィクション／ノンフィクションの区分が、社会的なものであるということを示す手がかりである。

先ほどの第二節にても述べたように、ある作品のジャンルはフィクション／ノンフィクションの区分の指針となり、かつ社会的なものである。キャロルの論じた製作者の意図は、このジャンルと同じく社会的なものであるといえる。例えば「この作品はフィクションであり～」といった文言によって、製作者側が作品のフィクション性を明示している場合もある。こういった場合は、仮にいかに鑑賞者の側が「この作品はノンフィクションに違いない」と主張したとしても、たいていは製作者の意図、つまり「作品はフィクション」という主張が正当だとされる³⁶。このように考えると、やはりフィクション／ノンフィクションの区分には、多分に社会的な側面が含まれている。

しかしながら、時に鑑賞者の側がフィクション／ノンフィクションの区分を行う場合もある。製作者自身が製作意図を伏せていたり、あえて曖昧にしていたり、意図が不明なまま現代に伝わっている場合もある。この場合、鑑賞者は作品がどちらに区分されるのかを（必要なら）独自に判断しなければならない。これは主観的な区分が行われている例である。

あるいは、区分が新たな発見などによって覆ることもある。例えばドナルド・デイヴィッドソンが論じたように、もしホメロスが「トロイ」という語を実際の場所を指すものとして聴衆に捉えてもらおうと意図していたならば、彼の意図はハインリッヒ・シュリーマンが現れるまで失敗していたことになる³⁷。

また、神話は信仰者にとってはノンフィクションだが、そうでない者にフィクションとして鑑賞されることもある。しかしながらこれは主観的であると同時に社会的な区分としての側面ももつ。ある人がどのような宗教を信じるかは、その人が所属する社会がどのような宗教の教えを真実として通用させているかという、多分に社会的な観点が影響している。そうすると、ある神話をフィクションだと捉えるか、ノンフィクションだと捉えるかは、主観的・社会的、双方の観点が影響していると考えられる。

このように考えると、フィクション／ノンフィクションの区分は結局のところ、作品のみを調べてそれを定義づけることは不可能であり、かつ社会的な観点・主観的な観点の双方が

³⁴ Ibid., p. 180.

³⁵ Ibid., p. 185.

³⁶ 例えば裁判などの結果覆ることもあるかもしれないが、その場合においても、区分を覆すには社会的な取り決め（＝裁判）を乗り越えなければならないというのは同じである。

³⁷ デイヴィッドソン(2010), 282 頁。

影響して決められているものだとわかる。本論文においては、この暫定的な結論をもってこの問題の考察は終えることとする。繰り返すようだが、本論文の目的は「鑑賞者は、鑑賞者自身がフィクションだと認識している作品をどのように鑑賞するのか」という問題の説明であって、そもそもの作品の区分の定義ではないからである。

さらに、本論文にとって重要なのは、われわれはフィクション作品を鑑賞する際、それがフィクションであるのかノンフィクションであるのか、たいていの場合あらかじめ知っているということである。先述したキャロルもこの点について、「われわれは、フィクションであるのかノンフィクションであるのか知らない状態で、ある文章を目の当たりにするということがほとんどない」³⁸ために、フィクション／ノンフィクションの区分の問題は現実的な問題というよりは理論上の問題である、と論じている。本論文も、それに賛同する。さらにこの点は、本論文が結論とする理論を述べるうえで非常に重要なものである。われわれはある作品がフィクションであるのかノンフィクションであるのかをあらかじめ知っているし、さらにいえばそれを前提として作品内容をある程度期待ないし予想する。表紙に「伝記」と書かれていればその内容が真実を含んだノンフィクションであることを期待するだろうし、映画のポスターに大きな宇宙船と宇宙人が描かれていれば、その内容がSF的フィクションであるだろうと予想する。われわれのフィクション作品の鑑賞は、こうした期待や予想に基づいたものであり、さらにいえば、そうした期待や予想もまた鑑賞行為の一部となっているのだというのが、本論文の主張の一部である。

次の章では、フィクションの鑑賞行為が分析哲学で論じられるようになる前、つまりフィクションが言語哲学の研究対象であった時に、どのような議論が行われてきたかを振り返る。

³⁸ Carroll(1997), p. 178.

第二章 言語哲学における虚構上の存在の問題

第一節 ラッセル

そもそも分析哲学においてフィクションが論じられるようになったきっかけは、「ホームズ」や「ユニコーン」、「現在のフランス国王」などのように、指示する対象が実在しない語をどのように扱うべきかという問題である³⁹。指示の対象がその語句の意味となるのだとすると、単純に考えると、これらの語は指示の対象が実在しないゆえに意味をもたないことになる。例えば、ユニコーンは実在しない。したがって「ユニコーンは存在する」という文は、もしそこで現実の個体に当てはまることが言われているとすれば、真でない限りなんら意味をもたないことになる。しかしながら、われわれは「ユニコーンは存在する」という命題を考察でき、また偽だと理解できるのだから、これは無意味ではない⁴⁰。つまり、「ユニコーン」という語が意味をもたないとするのは、明らかに実情にそぐわないことになる。それでは、これらの語句をどのように考えるべきなのだろうか。

上記の立場において、もし虚構上の存在を指示できるとするならば、虚構上の存在が現実になんらかの形で実在していることを示さなければならない。逆に虚構上の存在は実在しないとするならば、虚構上の存在を指示するように見える語句が、実際には何を指示しているのかを提示しなければならない。

こうした問題について、バートランド・ラッセルは記述理論を提示した。これは、「ユニコーン」などの語句や「ホームズ」という名前は実は圧縮された一種の記述であるとする理論である。例えば「ユニコーン」とは角を持ち、馬に似ており、乙女を愛する（と記述される）生物の代理をするものだと翻訳できる。これにより、指示対象が実在しなくとも、または指示対象となる何かしらの代替物を提示しなくとも、それらの語句が含まれる文を問題なく解釈できることになる。

つまり、「現在のフランス国王は禿である」という命題の真偽を考える時、「現在のフランス国王」を実在する対象を指示する語句だとせず、この命題が「現在フランス国王であり、禿げているようなものが存在する」という意味であると解釈するのである。これにより、この命題を否定したい場合は「彼が禿げていることを否定するかわりに彼が存在することを否定してもよい」ことになる⁴¹。つまり、現在のフランス国王は存在しないため、この命題は偽ということになるのである。

ラッセルはこうして、虚構上の存在を示す語句（名前）を圧縮された記述に還元することによって、虚構上の存在への指示に関する問題の解決策を提示した。ところがこのラッセルの理論に対して、ジョン・R・サールは「それ自身がきわめてグロテスクで首肯し難い見解

³⁹ Lamarque and Olsen(2004), p. 297.

⁴⁰ ラッセル(2007), 112 頁。記述理論に関するおおもとの議論については、ラッセル(2013)を参照。

⁴¹ ラッセル(2007), 150 頁。

であるという点を別にしても、数多くの明白な真理との不整合をもたらす」として批判している。記述理論について、サールが挙げた問題点は以下の二点である⁴²。

第一に、一般には固有名に対して定義が存在しないという点である。もし固有名が圧縮された記述ならば、すべての固有名に対してそれと定義上等価な記述を発見できなければならない。しかし、それらの記述が正しい記述であったとしても、それらはその名前が与えられた対象について「偶発的に成り立つもの」であるゆえに、定義とはいえない。

第二に、それらの記述がすべて固有名の言い換えであった場合、不合理な状況が発生する点である。例えば、「その名前を主語としてその対象についてなにごとかを語る陳述は、真であればすべて分析的であることになり、また偽であればすべて自己矛盾的ということになる」⁴³。つまり「ホームズは探偵である」という文は、記述理論の立場では「ホームズと呼ばれ、探偵であるようなあるものが存在する」という記述になるが、これはホームズが虚構上の存在である（実在しない）ゆえに偽となる。だが一方でこの文は「ホームズは探偵である」ことを主張しており、コナン・ドイルの書いた小説の内容と単純に照らし合わせれば、ホームズは探偵であるのだから真である。この点で、記述理論は自己矛盾的である。また記述理論に則った場合、名前に関する記述は、記述の対象に少しでも変化が生じるならばその都度変化することとなり、一つの名前がもつ意味がその名前を使う人とともに変化するということまで起こりうる。これもまた受け入れ難いとサールは論じている。

上記の内容を振り返ると、ラッセルは、フィクションの特質は「作品中の文が偽である」点にあると考えたといえる⁴⁴。しかしながら、この定義は、以下の二つの事実によって反駁される⁴⁵。第一には、歴史書や伝記に登場する文が例外なく真であるとは限らないという事実である。例えば、一部に虚偽が含まれるからといって歴史書の内容すべてがフィクションとされるのは妥当ではない。そして第二は、フィクション作品内にも実在の人物や事物や土地への指示が見いだされるだけでなく、それらに関する多くの真実が含まれている点である。これはフィクション作品とは虚構のみを含むものではなく、現実との繋がりをもつ場合が多いという端的な事実を示す。いずれにせよ、サールの指摘通り、記述理論のみによって虚構上の存在の指示に関する問題を解決することはできなかった。ここにおいてサールは、「指示されるものは存在する」という立場をもちつつも、虚構上の存在に関して、ラッセルと異なった理論を展開する。

第二節 サール

虚構的な発言の問題についてのサールの議論は、フィクションの哲学のなかで非常に大きな影響を及ぼすものだった⁴⁶。サールは言語行為論の立場からフィクションを捉え、その

⁴² サール(1986), 295 頁。

⁴³ 同書。

⁴⁴ 清塚(2010), 67 頁。

⁴⁵ 同書、68-69 頁。

⁴⁶ Lamarque and Olsen(2004), p. 297.

結果、虚構的な発言は「存在の公理」に抵触するがゆえに問題となると論じた。

サールの存在の公理とは「指示されるものは、いかなるものであれ存在していなければならない」⁴⁷というものである。これはサールが、指示と指示表現に関して、一般的に承認されている公理として挙げたものである⁴⁸。しかしこの公理は、例えば、「シャーロック・ホームズは存在しない」といったような、一見して真と思われる文に対して対応できないようにみえる。つまり「ホームズを指示するためにはホームズが存在していなければならない。しかし、ホームズは存在しない」というパラドックスが発生するように思われる。だがこの点についてサールは、虚構の存在物を指示していることは反例とはならないと述べ、なぜならそれらはまさに虚構において存在しているからであるとする⁴⁹。

サールは、小説や演劇における言語使用を、現実世界に関わる正常の言語使用とは異なる「寄生的」⁵⁰なものとして区別する必要があるとする。サールによれば、現実世界に関わる正常の言語使用の際には、われわれはホームズを指示できない。なぜなら、そのような人物は存在しないからである。しかし、「虚構、演技、ないし、『さあ、つもりになってみよう』という様式の言語使用」⁵¹においては、われわれは現実には存在しなくとも虚構上では存在する登場人物を指示できることになる。すなわち「虚構的な言語使用においては、虚構的に存在するもの（および虚構のストーリーに内含されている現実世界のものと）を指示することが可能となる」⁵²のだとサールは主張する。したがって、「シャーロック・ホームズはまったく存在していないが、このように述べることは、彼が虚構内存在するということを否定することではない」⁵³のである。

この「虚構内存在」というあり方について、サールは後の研究において詳述している。それによれば、あるものが虚構的に指示される前提として、まず作者がある人物を指示するまねをすることにより、虚構上の人物が創造される。そして一度その虚構上の人物が創造されれば、虚構上の物語の外にあるわれわれは、現実には虚構上の人物を指示することができるのだとする⁵⁴。さらに、虚構上の物語の大部分には非虚構的要素（例えばホームズ作中におけるロンドンなど）も含まれることを認め⁵⁵、何が虚構上のもので何がそうでないかを確かめるには、何が誤りとされるかをテストすればよいのだとしている⁵⁶。

虚構上の存在への指示に関する上記の説明は、作者の創造行為を「ある人物を指示するふりをする事」であると説明することにより成立する。つまり「あるテキストをフィクショ

⁴⁷ サール(1986), 139 頁。

⁴⁸ 同書。

⁴⁹ 同書、141 頁。

⁵⁰ 同書、141 頁。

⁵¹ 同書、142 頁。

⁵² 同書、143 頁。

⁵³ 同書、144 頁。

⁵⁴ サール(2006), 117 頁。

⁵⁵ 同書。

⁵⁶ 同書、118 頁。

ンに属する作品として同定するような、テキスト的特性は存在しない。作品をフィクションの作品とするものは、言わば著者が作品に対してとる発語内の構えなのであり、その構えとは、彼がその作品を書く、ないし他の仕方で組み立てる際に彼がもつ、複合的な発語内行為意図の問題なのである」⁵⁷とするのがサールの立場である。

しかしこの前提について、ウォルトンは反論を行っている⁵⁸。ウォルトンは、絵画や彫刻などの他の表現媒体において作者が常に「指示するふりをする」行いをしているとは考えられないため、サールの説明は不適であると論じている。絵画や彫刻の作者が、何かを指示するふりをして作品を創造することはあり得るし、実際に何かを指示するために作品を創造することもあるだろう。しかし、絵画や彫刻のフィクション作品を創造する行為が、すなわち真なる言明を主張するふりをするということだとは考えられない、とウォルトンは述べる。ウォルトンは、そうした創造はふりをするというよりは彼らの想像的な活動の小道具を作成しているのだといえると論じ、自らが論じるメイクビリーブ理論に繋げている。メイクビリーブ理論については第三章にて考察するとして、ここでは、このサールによる存在の公理の説明だけでは、虚構上の存在の存在論上の問題は十分に解決し得ないことを確認した。実際のところ、フィクションを「指示をするふりをする」行為であるとするサールの説明は、言語行為論の中の美学的な側面を解明するには至らなかったといえる⁵⁹。

では、「指示されるものは存在する」という立場はそのままにして、「虚構上の存在は虚構的にも存在しない」「虚構内存在という存在の仕方などない」という、よりラディカルな姿勢になった場合はどうなのだろうか。それが以下に論じるネルソン・グッドマンの立場である。つまりここにおいて、グッドマンは本論文でいうところの還元派の立場をとっていることになる。フィクションを現実に還元しようとする試みだからである。

第三節 グッドマン

グッドマンはラッセルと同様、非現実の対象の存在を否定する立場である。多くの著作において、グッドマンはフィクショナルな対象はいかなる形においても存在せず、その理由を「外延がない」ことに置く⁶⁰。彼は「外延指示 (denotation) は表象 (representation) の核である」⁶¹と述べている。ユニコーンやドン・キホーテは、確かに画像なり記述なりで表現されているが、そのものに対応する動物や人物が現実に存在するわけではない。したがってユニコーンやドン・キホーテは外延がなく、その点において同値である。しかし当然のことながら、ユニコーンとドン・キホーテとは、区別が可能な対象でもある。

このことについてグッドマンは「ケンタウロスの画像」「ドン・キホーテの記述」という語の誤謬を指摘する。彼の議論によれば、これらは本来「ケンタウロスの画像 (a centaur -

⁵⁷ 同書、107-108 頁。

⁵⁸ Walton(1990), pp. 81-83.

⁵⁹ Lamarque and Olsen(2004), p. 297.

⁶⁰ Goodman(1976), pp. 21-26, Goodman(1984), p. 60.

⁶¹ Goodman(1976), p. 5.

picture)」「ドン・キホーテ的記述」と呼ぶのが適切である⁶²。そしてわれわれは、架空の画像や記述を、「問題の述語の適用のしかたを学ぶことによって——ちょうど家具を椅子、テーブル、机、などに分類する場合のように」⁶³分類するとしている。

具体的に説明すれば、例えば「この絵はユニコーンを描いている」という文は、「この絵はユニコーンの画像である」と述べていることになる。この時、この絵は「ユニコーンの画像」という語によって外延指示されている。そしてユニコーンの画像と、ケンタウロスの画像は、一見して異なっている。われわれはこのことから、「ユニコーン」と「ケンタウロス」が異なることを学び、それを「ユニコーンについての知識」「ケンタウロスについての知識」と呼んでいることになる⁶⁴。すなわち実在し指示されているのはそれに関する具体的な画像や記述なのであり、表現されている対象「そのもの」に関するように見える文は、それらの画像や記述における描写で得た知識を参照しての文に言い換えられる。このように、虚構の対象をそれに関する物質的な記述や画像に換言するのが、グッドマンの解決法である。

この主張に対してまず考えられる反論は「厳密には区別ができない同値の対象に、異なった述語が適用される事態は矛盾している」というものである。だが例えば、「明けの明星」と「宵の明星」という語は、同じ金星を指示する語でありながら異なった用いられ方をする。フィクショナルな対象もこれと同じだと主張すれば、この点での矛盾は解消されるだろう⁶⁵。だがグッドマンの立場に対しては、これ以外にも多くの反論がなされている。以下では、その反論の中から特に三つを挙げる。

第一に、マイノング主義による反論である⁶⁶。アレクシウス・マイノングの主張は「対象が存在するということと、その対象が様々な性質を持つということは、独立である」⁶⁷とい

⁶² グッドマン&エルギン(2001), 120 頁。同様の主張は Goodman(1984), p. 125 でも行われている。

⁶³ グッドマン&エルギン(2001), 120 頁。

⁶⁴ グッドマンに即してより慎重に言うならば、「ユニコーンの知識」「ケンタウロスの知識」となる。同書、121 頁。

⁶⁵ ちなみにグッドマンは、「ユニコーン」などのフィクショナルな名がある対象を指示する場合として、比喩的な例示として用いられる時を挙げている。例えば「ユニコーン」あるいはユニコーンの画像は、貞潔を表わすラベルとして用いられうる。Goodman(1984), p. 64。また、グッドマンのこの主張に対しては、Lamarque and Olsen(1994), p. 221 にて反論がされている。例えばある人が「ドン・キホーテだ」という言明の意味は、ある人がまさにドン・キホーテのような（無謀な）側面をもっているということのみ意味するのであり、そこに比喩的な例示を持ちだす必要はない、と彼らは主張する。

⁶⁶ 注意したいのは、本論文におけるマイノング主義は、「非現実の対象が存在する」と主張する、一般に批判される内容とは異なる点である。Sainsbury(2010)の第三章における解説にもみられるように、マイノング主義は「実在の対象を指さない指示句も、存在しないある対象を指している」という考えだと解釈され、存在しないもの（ないもの）もある意味では存在する（ある）というまったく理解し難い主張をしているという批判を受けている。しかし新マイノング主義に立つグラハム・プリーストによれば、それはまったくの誤解である。プリースト (2011), 259 頁を参照。

⁶⁷ 同書、257 頁。

うものである。この立場は、存在するのは具体的対象だけであり、その他の対象は存在しないと主張する⁶⁸点においてはグッドマンと同様だが、ある思考の対象がある特徴や性質を、その存在・非存在に関わらずに、当該の特徴づけを含む描写を実現している世界で持つことができる⁶⁹と主張する点で異なっている。

第二に、トーマス・G・パヴェルによる反論である。パヴェルはグッドマンによる言い換えが不可能な例として、とある劇を想定する⁷⁰。その劇の登場人物にはウゴロという男がいるのだが、彼は舞台には上がらず、劇中のいかなる行動にも関係せず、誰も彼について正確なことを知らないとする。ウゴロはただ「メアリー、ウゴロのことを考えろ」というような、舞台上の人物の台詞の中にしか現れず、それらの描写とウゴロとの関連ははっきりしない。この場合、劇を最後まで鑑賞しても、ウゴロについての知識は何一つ得られず、彼の持つ性質や特徴も不明瞭なままである。次に同じ劇を、今度はウゴロに関する特徴⁷¹を知ったうえで鑑賞したとする。すると、観客は同じ劇を鑑賞しながら、ウゴロに関する台詞について彼の特徴と関連付けたうえで理解できる。だが最初に劇が上演された時から、ウゴロがそれらの特徴を持っていたことは変わらない。この例は、フィクショナルな対象があらゆる種類の記述から独立して名づけられ、特徴づけられうることを示している。また、そのような構造をもつのは実在の対象であっても同じであるとパヴェルは指摘している。

第三に、記号論的立場から、ウンベルト・エーコによる反論である。エーコの主張では、記号論が究明する表意作用の条件（内包的意味論）と、分析哲学が究明する真理値の条件（外延的意味論）の間には境界がある⁷²。エーコは、意味作用の体系（コード）が「社会によって受け入れられている限り、それによって存在論的に現実でも可能な世界でもない『文化的』な世界が作り出される」⁷³としている。つまり表現が伝えるのは文化的な内容だという反論である⁷⁴。

これらの反論を踏まえたうえでの本論文の結論は、やはりグッドマンの虚構論は矛盾を含んでいるというものである。だがその理由を述べる前に、グッドマンにおける心的イメージ論について論じる必要がある。なぜなら、本論文が指摘する問題点は、フィクショナルな対象に関わる作品を鑑賞し、心的イメージ（表象）を持った時にも関するものだからである。

グッドマンが心的イメージ論を取りあげた理由は、当時（1987 年）の認知心理学において「心のうちにまさに画像があるかどうか」をめぐる⁷⁵行われた議論の解決のためである。すなわち、心的イメージは存在せず、しかし異なった言明に言い換えることで有意味に語れ

⁶⁸ 同書、137 頁。

⁶⁹ 同書、263 頁。ただし非存在の対象は「存在する」という性質、すなわち存在帰結的性質を持つことはできない。同書、261 頁。

⁷⁰ 以下の例は、Pavel(1986), p. 37 による。

⁷¹ 例えば、半分狂った小人で、地下に幽閉されている、など。Ibid.

⁷² 中村(1994), 95 頁、エーコ(2013), 121 頁。

⁷³ エーコ(2013), 125 頁。

⁷⁴ 中村(1994), 96 頁。

⁷⁵ グッドマン&エルギン(2001), 116 頁。

るのだと結論することが目的だった。では心的イメージを持つとは、具体的にどのような行為なのだろうか。

先述した虚構論におけるグッドマンの主張は、「ケンタウロスがユニコーンと違うのは、ケンタウロスの画像および記述がユニコーンの画像および記述とは違うという事実以上でも以下でもない」⁷⁶というものである。ここに彼は「ケンタウロスのイメージとユニコーンのイメージ」を付け加える。なぜなら、ケンタウロスのイメージとユニコーンのイメージもまた違っているからである⁷⁷。「だがその場合、ケンタウロスのイメージやユニコーンのイメージは（あるいは他のどんなイメージも）存在しないのだから、これらのイメージについて見かけ上なされているように見える語りを、ケンタウロスおよびユニコーンについての語りと同様に扱わねばならない」⁷⁸。したがって、イメージについての見かけ上の語りは、事物や出来事についての語りに置き換えられる。つまりイメージを抱くとは「一定の画像および記述を産出し、判断し、修正する」⁷⁹行為である。なぜなら、「例えば、私が馬を記述したり描いたり、さまざまな記述や画像を馬についてのものとそうでないものとに分類したり、馬についての誤った記述や画像を批判したり修正したりすることができる限り、私は馬的イメージを抱いている、と言える」⁸⁰からだグッドマンは述べている。

このようにグッドマンは心的イメージを記述から削除する。しかも、ここでの心的イメージは、対象の虚構・非虚構を問わない。グッドマンは、実在の対象であれ、架空の対象であれ、心的イメージを抱く行為を同じ定式で解釈している。

はたして、この試みは成功しているだろうか。本論文では、この件についてウォルトンの反論を参照する。ウォルトンの反論は、グッドマンの虚構論に対するものであり、心的イメージ論に対するものではないが、十分に後者への反駁となる。

ウォルトンはグッドマンの「外延指示は表象の核である」とする主張に疑問を提示している⁸¹。ウォルトンの議論によれば、グッドマンはこの主張における「外延指示」によって何を意味したいのかははっきりしていない。グッドマンの「外延指示」には、ウォルトンが「表象行為」と呼ぶような意味と同時に、「一致する (matching)」に該当するような意味も含まれているように見受けられると、ウォルトンは主張する。

そもそも、何かを外延指示したり表象したりする行為は、一致とは異なる意味をもつと考えられる。一方でグッドマンは実在の対象を外延指示する例として、肖像画を例に挙げている⁸²。しかし肖像画は、確かに実在する人物を描いてはいるが、往々にしてその対象への美化や非難が含まれることを考えると、どんな場合においても、「その肖像画に描かれている

⁷⁶ 同書、123 頁。

⁷⁷ 同書。

⁷⁸ 同書、123-124 頁。

⁷⁹ 同書、127 頁。

⁸⁰ 同書、128 頁。

⁸¹ Walton(1990), p. 122, および pp. 122-123 における脚注 11 を参照している。

⁸² Goodman(1976), p. 27.

人物」は現実の人物の外見とはいくつか細かい点で異なっているとするのが妥当である。グッドマンもまた、外延指示される対象の表象を失敗している例を考慮している⁸³。しかしここにおいて、グッドマンの言う表象の失敗とは、一致を欠いた表象に他ならない、とウォルトンは述べている。

一致と表象と外延指示の意味が混ざった状態だと、グッドマンの主張は立ち行かなくなる。例えばバイソンの絵を描く時、描かれている対象は「実在するバイソンという動物」であるが、「実在するある特定のバイソン」とは（完全に）一致しないものになる。ここで行われているのは、正確には、（想像上の）バイソンを創作する、作りだす行為である⁸⁴。しかしだからといって、この絵が「絵の中のバイソン」というフィクショナルな動物を描いているとするのはナンセンスである⁸⁵。実際のところ、ここで発生しているのは対象について知っていることを想像したうえで、それを画像として産出する行為だろうと、ウォルトンは述べる⁸⁶。ここで本論文が注目したいのは、ウォルトンが表象と「知っている」ことの同質性に触れている点である。

グッドマンの心的イメージ論では、イメージを抱く行為は、一定の画像や記述を産出し、判断し、修正する行為であった。したがってここでも、実在する対象について心的イメージを抱く、つまり何かを表象するには、その対象について「知っている」必要がある⁸⁷。一方でわれわれは、どうていあり得ないことをも表象できる。例えば「月が落下する光景」の心的イメージを抱くことは（グッドマンの議論においても）可能である。ところがこの場合、この表象は「知っている」ことを必要としない。「私は月が落下する光景を知っている」と述べると、これは起こり得る未来か起こった過去についての記述となってしまうからだ。だがグッドマンの心的イメージ論は、対象の虚構・非虚構を問わず同じ定式を用いるため、この非同質性に言及できない。

だがあるいは、グッドマンは〈ヴァージョン〉を用いて上記の問題を説明するかもしれない。彼の世界制作論のなかでは、世界は様々な語り方・記法、すなわち〈ヴァージョン〉によってその都度制作されていると説明される⁸⁸。つまりグッドマンにとって世界とは、あらゆる正しい〈ヴァージョン〉によって記述されており、しかも現実世界を語る正しい〈ヴァージョン〉は複数存在するので、それに応じて現実世界も複数あることになる。すると先述したあり得ないことに関する表象も、「それがどのように起こるか、私が知っていること」というように、個々人によって異なった〈ヴァージョン〉を用いた心的イメージが制作され

⁸³ Ibid., p. 27, pp. 29-30.

⁸⁴ Walton(1990), p. 125.

⁸⁵ Ibid., p. 129.

⁸⁶ Ibid., p. 136.

⁸⁷ そうでなければ、画像や記述に関する判断・修正は行えないだろう。グッドマン自身も、「馬とシマウマの画像を見て、馬とシマウマを識別することを学ぶ子供は、同時に馬的画像をシマウマ的画像から識別することを学んでいる」と述べている。グッドマン&エルギン(2001), 165 頁。

⁸⁸ グッドマン(2008), 284 頁。

ているのだと説明できるのかもしれない。

だがこの点を認めたとしてもなお、グッドマンの議論においては、虚構の表象と非虚構の表象の同質性が問題となる。それは、フィクション作品の鑑賞行為における情動の問題に対応できない点である。序論にて述べた通り、フィクションの鑑賞行為における情動は、「実在しないもの」に対しての情動である。上記の現象は、グッドマンの心的イメージ論を用いる時も起こり得るはずである。彼の定式に則れば、われわれは虚構の対象を含んだ作品（虚構的記述）を鑑賞し、その内容に応じてある種の心的イメージを抱き（一定の画像および記述を産出できるようになり）、その結果情動をもつ。一方で、この情動の発生過程は、還元派の立場をとるグッドマンにおいては、現実の出来事に対しても同じである。われわれは現実の出来事に対してある種の心的イメージを抱き、その結果情動をもつ。だがこれでは、フィクションのパラドックスで論じられるところの両者の非同質性、つまり「事実でないこと」に対しては情動をもたない。同じく事実でないことであるはずのフィクション作品には情動をもつ」という実情にそぐわない。何度も述べるように、グッドマンの心的イメージはその対象が虚構・非虚構を問わず同じ定式で語られるからである。つまりここにおいて、グッドマンの虚構論はフィクションを現実に戻しきれていないのである。

虚構を対象としようと非虚構を対象としようと過程が同じだとするならば、端的に実際の状況と矛盾する。さらにもしパラドックスで論じられるところの非同質性を認めるならば、それは心的イメージ論の破綻を意味する。そして心的イメージ論が破綻するならば、前提として用いられたグッドマンの虚構論もまた、破綻するのではないかと本論文は主張する。

一方でこうした議論を経たうえで、フィクションの鑑賞行為には固有の性質があるとして（つまり区分派の立場で）構築されたのが、ウォルトンによるメイクビリーブ理論である。フィクションの鑑賞行為に関する哲学的な議論において、このメイクビリーブ理論は多大な影響を与えている。

第三章 ウォルトンによるメイクビリーブ理論

第一節 メイクビリーブ理論の概要

第一章にて述べた通り、メイクビリーブ理論とは、フィクションの鑑賞行為をメイクビリーブという観点から説明する理論である。ウォルトンはこの理論を 1990 年に発表した。以下、その内容について詳述する。

メイクビリーブ理論では、フィクション作品の鑑賞行為とは作品を小道具 (prop) としたメイクビリーブ、すなわち一種の「ごっこ遊び」を行うことだとする⁸⁹。例えば子どもは怪獣ごっこをする時、実際に「がー」と声を立てつつ、その声を立てる行為を怪獣が吠えることとして想像する。メイクビリーブ理論においては、フィクション作品の鑑賞行為をこれと同じように考える。すなわち、例えば小説におけるメイクビリーブでは、鑑賞者は「文章で記述されている出来事を事実として語る語り手の報告を受けている」という想像を行っている」と説明する。また絵画や彫刻の場合は、鑑賞者は「描写されている人物や事物に立ち会っている」想像を行うとする。つまりメイクビリーブ理論における鑑賞行為は、鑑賞者が「小道具で表象される内容を自分は信じている、もしくは知っている」という想像を行うことで成立するのである。

このメイクビリーブ理論における「想像」は、以下の三点のような性質を持つと整理される⁹⁰。

- (1) それは、「一定の命題的な内容が成り立つ (= 真である) かのように考える」という意味である。
- (2) またそれは、単にその作品によって促された想像であるだけでなく、さらに、当の作品に関する想像でもある (ウォルトンの用語でいえば、フィクションは、たんに様々な想像を「促すもの」であるだけでなく、想像の「対象」となる)。
- (3) さらにそれは、作品をきっかけとして行われる勝手気ままな空想ではなく、むしろ「作品そのものやそれを取り巻く文脈 (= 「生成原理」) により方向性を指定された想像」である。

(2) の点については、以下のような説明ができる。

例えば枯れ木の切り株を見て、その独特の形状からクマのことを思い浮かべる時を考える⁹¹。この場合、クマを思い浮かべるというのは、単に「クマについての様々な想像が切り株の知覚をきっかけに促された」というだけのこともあれば、「目の前の当の切り株があたかもクマであるかのように想像される」ということもある。そして後者の場合、切り株は、

⁸⁹ Walton(1990), p. 4.

⁹⁰ 清塚(2009), 140-148 頁。

⁹¹ 同書、142 頁。

クマについての想像を促すことに加えて、それ自体がクマ（の知覚）として想像されている。このような働きを切り株がする時、メイクビリーブ理論においては、切り株はクマについての想像を促すものであるだけでなく、想像の対象にもなっている、と述べるのである（ちなみに前者の想像においては、切り株は単に想像を促すものであっただけである）。

また（３）の点については、以下のような説明ができる。

例えば子どもが積み木遊びをする時のことを考える。この時、積み木を対象とした一定の想像が、メイクビリーブの規則によって指定されているといえる。つまり例えば子どもがある積み木を指して「これはおうち」と言う時、それは想像を指定するゲームの基本規則の表明であるといえる。相手はこの積み木が「家」とであるという想像に同調し、その想定に見合ったふるまいを行わなければならない。もしその規定に従わなければ、ごっこ遊びは成立しているとはいえないのである⁹²。

これと同じように、作品を小道具としたメイクビリーブにおいても、生成原理の示す方向性に従ってメイクビリーブを行わなければならない。例えばマルセル・ブルーストの小説『失われた時を求めて』のページを見て、そこに書かれている文字を火星人の足跡として想像するメイクビリーブも可能ではある⁹³。あるいは、『モナ・リザ』を見て「これはウサギの絵だ」とメイクビリーブすることも不可能ではない。しかしそれらは作品の生成原理に反するものであり、また通常そのように想像することは、『失われた時を求めて』や『モナ・リザ』を鑑賞している態度、あるいは作品理解に貢献する態度だとはみなされない。

ここにおいてウォルトンは、フィクションにおけるメイクビリーブと、その他のメイクビリーブ（子どものごっこ遊び）における違いについて論じる。その違いとは、以下の三点に纏めることができる⁹⁴。

第一点として、フィクションにおける想像の指定（＝生成原理）は、柔軟に変動することがない点が挙げられる。先ほど述べたように、生成原理は作品自体の形状や、作品を取り巻く社会的文脈によって指定されている。この「作品を取り巻く社会的文脈」には、例えばその作品の作者の属する文化そのものなどもカテゴライズされる。

例えば日本の漫画はページは右から左に進み、ページの中のコマは一番右上のコマから左にと読んでいき、左端のコマまで行ったらそのすぐ下の段の一番右のコマに移り……という読み方が規定されている。これは日本の漫画は台詞が縦書きであることが理由だが、一方で台詞が横書きであるアメリカのコミックは、日本の漫画とまったく正反対の方向に読むことを規定されている。このような文化・慣習等による違いも、この生成原理に加わるのである。

さらに、ここで重要なことは、ウォルトンがこの生成原理として論じている「現実原理」

⁹² 同書、144 頁。

⁹³ Walton(1990), p. 397.

⁹⁴ 清塚(2009), 149-156 頁。

と「共有信念原理」である。この概念は、正確にはデイヴィッド・ルイスが可能世界論⁹⁵を唱えた際に論じた「背景」を、ウォルトンがさらに整理して論じたものである。

ルイスは、フィクションはよりファンタジックなものになるにつれ現実から隔離されていくものだが、「そのような現実からの隔離は、常にコントロールされなければならない」⁹⁶と論じ、あるフィクション作品内で何が真とされるかは背景によっても導出されるとした。そして背景を「われわれの世界の事実」であり「フィクションが語られた当時の共同体において公然の諸信念」とする⁹⁷。例えば、ホームズのシリーズにおいて「ホームズには鼻の穴が三つない」というのは明示されていないが正しい事実といえる。これは通常、人間には鼻の穴が二つあるというわれわれの世界の事実があるからである。つまり、あるフィクション作品においても現実世界と同じような論理や自然法則がなりたち、同じような地理的事実がなりたつとする考えを、鑑賞者は鑑賞の際にもっている。また、ホームズのシリーズが書かれた時代に生きていた人々は、ロンドンの主要な駅がどこにあったかをおおまかに知っていたし、紫色の小人は実在しないと考えていた。これらはフィクションが語られた当時の共同体における公然の諸信念であり、鑑賞者はホームズのシリーズを読む時、これらの背景を念頭に置いている。

そしてウォルトンは、上記のルイスの議論における「われわれの世界の事実」を「現実原理」、「フィクションが語られた当時の共同体において公然の諸信念」を「共有信念原理」という形で整理し、以下のように論じている。

まず現実原理について、ウォルトンは例を挙げて述べている。例えばある作品に人間の女の子が出てきた場合を考える。われわれは、その女の子の血に関して何ら記述がなかったとしても、その女の子には血管があり、中に血が流れていると考える。なぜならそのキャラクターは人間であるからである⁹⁸。ここに、フィクションを現実と類似した世界だという想像を指定する現実原理が働いている。あるいはある作品の中にピアノが登場した場合、われわれはその鍵盤は白と黒の色をしており、音もわれわれの知るピアノと同じ音を出すだろうと考える。これも、現実原理によるものである。このような現実原理の存在は、物語の製作者にとっても便利なものといえる。なぜなら作中に「ここはロンドンである」と記せば、それだけでロンドンに付随するあらゆる事柄（首都であること、過去の歴史、地理など）がこの作中で真理とされるということが、いちいち記述する必要なく明らかになるからである。

しかしながら重要なのは、現実原理は、作品の根幹をなすフィクションの中の真理に従う

⁹⁵ フィクションナリズムにおける可能世界論とは、フィクションの人物・事物は、(われわれが住む) 現実の世界ではない別の世界に実在しているとする立場である。可能世界論においては、現実世界は可能世界のなかの一つであると考えられる。そしてフィクションの世界とは、無数の可能世界の集合だと論じる。なぜなら各フィクション作品は作品自体では明言されない不確定な内容を多く含むためである。詳しくはルイス(1995)を参照。

⁹⁶ 同書、171 頁。

⁹⁷ 同書、176 頁。

⁹⁸ Walton(1990), p. 142.

ということである。例えばあるフィクションのキャラクターの両親が人間であるとされているなら、われわれはそのキャラクターは（自然に考えるなら）人間であり、カエルや昆虫やサイやカボチャではないと考える。しかし例えばカフカの『変身』においては、グレゴール・ザムザは人間の両親を持ちながら、ある日毒虫の姿に変身してしまう。この時、「人間が毒虫に変身するなど、現実と照らし合わせてあり得ないことだ」と現実原理に照らした反応をしてしまった場合、鑑賞者はうまくその作品を鑑賞できていないことになってしまう⁹⁹。このような場合は、現実原理ではなく、フィクションの中の真理（この場合は、ザムザは変身したということ）のほうが優先されるのだと、ウォルトンは論じている。

次に共有信念原理として、ウォルトンは以下のような例を挙げて説明している。つまり、作品が作られた当時の人々が信じていたものの例としてルイスが挙げた「ロンドンの主要な駅の位置」や「紫色の小人は実在しない」といった信念に対しては、現代の鑑賞者もさして疑問を呈さないだろう。だがもし、「地球は平らな形をしていて、その端まで行ってしまうことは落下の危険がある」と皆が広く信じているような文化の中にいるある人物が、世界の端まで冒険しようと決意した勇敢な船乗りの話を書いたとしよう。さらにこの作中で、地球の形状や、その端の危険性について何ら言及されていなかったとしよう。そしてその理由は、この物語の作者が、自分と同じく鑑賞者たちもまた、地球は平らな形状であると説明するまでもなく信じているだろうと想定していたからだとする¹⁰⁰。この場合、現実原理によれば、地球は球体であって落下の危険などない。けれどもこれを主張することは、物語自体を根幹から否定することである。この場合、鑑賞者としては、物語の鑑賞のために地球の形についての誤りはそのままにして、「地球の端には落下の危険がある」ということをフィクションに受け入れるという態度が適切であると考えられる。これは共有信念原理が、現実原理よりも優先されている事例である。

しかしながら、共有信念原理よりも、現実原理のほうが優先されるべき場合もあるとウォルトンは論じている。それは、その作品の内容に倫理的な問題が含まれている場合である。例えば、異なった人種の間での交流は邪悪なことであると共有的に信じられているような、ファシズムの横行した文化に属する人物が物語を書いたとする。そしてその物語の中で、異なった人種の登場人物同士が友情を育んだものの、そのことで公的に処罰されたと語られている（そういうメイクビリーブを規定されている）としよう¹⁰¹。そして製作者はそうしたファシズムを非難する目的ではなく、むしろ励行する目的でこの物語を書いたと考えられる。この場合、果たして鑑賞者であるわれわれは共有信念原理に基づき、その物語を受け入れ理解するために、自身の倫理観を捨て置けるだろうか。おそらくわれわれは、そうしたくないと思うだろう、とウォルトンは述べる。あるいは鑑賞者は、そうした非難されるべき物語で楽しむことは不可能だと気付くかもしれない。こうした状況において、鑑賞者は「現実

⁹⁹ Ibid., p. 146.

¹⁰⁰ Ibid., p. 150.

¹⁰¹ Ibid., pp. 154-155.

原理のようなもの」に従っているのだとウォルトンは論じる¹⁰²。

また、現実原理や共有信念原理のみでは説明できない事例についてもウォルトンは補足している。例えば簡単な例として、子どもが描く魔女の絵を考えてみる。普通それは黒いマントをはおり、円錐形の帽子をかぶり、長い鼻をした女性の姿をしている。しかし、現実の世界にそのような女性はいない。さらにまた、現実の世界で、そうした女性が実在するという信念が共有されているともいえない。つまり、現実原理、共有信念原理、共にここでは働かないことになる。にも関わらず、絵の中の女性は魔女として認識される¹⁰³。この場合にもまた先ほどのように慣習が真偽の決定要因となる。魔女の描き方に関する慣習的な約束事や、ハロウィーンなどの魔女関連の催し物、絵本などで広く描かれている魔女の表われ方などが、ここでの生成原理となるものである¹⁰⁴。

ここで本論文にとって重要なのは、このウォルトンが論じるところの生成原理が、まさしく作品の背景知識となっていてところである。そもそもルイスが「背景」として論じていたことからわかる通り、これらは作品の内容として記述されているわけではないが、鑑賞者の鑑賞にかかわるものである。こうしたウォルトンによる議論を本論文ではどのように扱うのかについては、第六章にて論じることとして、この章において重要なのは、ウォルトンがこうした生成原理はその作品内容をメイクビリーブするための規則となっていると論じたことである。

一方で子どものごっこ遊びにおいては、規則は遊びの参加者同士でのそのつどの合意形成に基づいて設定される点で、フィクションのメイクビリーブと異なっている。規則は遊びの中でたいていは柔軟に変更されたり付加されたりするため、そのことに応じて、何をどのように想像するべきかの指定も柔軟に変動する。例えばそれまでは切り株をクマに見立てて遊んでいたが、今度は切り株はキリンだということにしよう、と子どもの間で決定されたなら、これは切り株を小道具とした想像の指定が変動したということになる。これはフィクションにおけるメイクビリーブとごっこ遊びとの大きな違いである¹⁰⁵。

さらに、メイクビリーブが子どものごっこ遊びと異なる理由の第二点として、フィクションは、「高度に限定されたメイクビリーブの小道具になることが社会的な機能になっている

¹⁰² Ibid., p. 155.

¹⁰³ Ibid., p. 161.

¹⁰⁴ これはルイスによる「フィクション間の真理」に関する議論に関連している。ルイスの指摘によれば、例えば「スクラルシュ」という名のドラゴンがルイスの書いた物語に出てくるとして、このスクラルシュが火を噴くのは、他の作品に登場するドラゴンが火を噴くからである。これは他のフィクション作品における真理が他の作品に通用している例である。ルイス(1995), 176 頁。

¹⁰⁵ ただしここで留意しておきたいのは、メイクビリーブ理論における生成原理、つまり作品を取り巻く文脈等は、メイクビリーブの「方向性を指定する」ものであって、メイクビリーブを差し止めたり、それを認識することが鑑賞行為のなかに組み込まれているものであったりするわけではないという点である。メイクビリーブ理論における鑑賞行為は、あくまでメイクビリーブそのものである。

事物」¹⁰⁶といえる点が挙げられる。

例えば一人称の小説を読む人は、ある非現実の作中人物が、まさにその小説に書き記された言葉によって語りを展開していくさまを想像するように生成原理によって指定されているのであって、文面を勝手に変えることはできない。また風景画を見る人は、まさに絵に描かれている通りの情景を見ているかのように想像するべく指定されており、変則的な見方（『モナ・リザ』をウサギの絵とみなす等）は「逸脱した見方」とみなされる。つまりここから、鑑賞者は高度に限定されたメイクビリーブを行っているといえるのである。

ちなみに生成原理に従ったメイクビリーブのことを、ウォルトンは公式の（authorized）メイクビリーブと呼んでいる¹⁰⁷。一方で先ほど挙げた変則的な鑑賞の仕方、変則的なメイクビリーブについては、非公式の（unauthorized）メイクビリーブとされる¹⁰⁸。

子どものごっこ遊びにおいても、この限定はある程度存在すると考えられる。例えば積み木に比べると、クマのぬいぐるみやミニカーのトラックなどは、それを用いて行われるごっこ遊びはある程度の制約を受けている¹⁰⁹。つまりクマのぬいぐるみはクマに関わるごっこ遊び、ミニカーのトラックはトラックに関するごっこ遊びで使われるようにと作られている。それ以外の使い方、例えばクマのぬいぐるみを自動車に例えて遊んだり、ミニカーを人間に例えて遊んだりすることも可能ではあるが、それは本来の機能からは外れているとみなされるだろう。しかしフィクションが小道具としてメイクビリーブに与える制約に比べれば、子どものごっこ遊びにおけるそれは非常に弱いものとみなすことができるのである。

そして第三点として、フィクションのメイクビリーブは（制御されてはいるが）作品が鑑賞者に指定する想像は鑑賞者ごとに異なっているという点が挙げられる。なぜなら鑑賞者自身もまた、メイクビリーブの対象だからである。例えば同じミレーの『種を蒔く人』を見ているにしても、私が行う想像とあなたが行う想像は異なっている。なぜなら「私が想像しているのは、私がいまある農夫の姿を見ているということだが、他方、あなたが想像しているのは、あなたがいまある農夫の姿を見ているということ」だからだ¹¹⁰。つまり、私の想像とあなたの想像とは、登場する人物が「私」か「あなた」かという点で違っている。しかしどちらの想像も、『種を蒔く人』という作品によって指定されている。それぞれの鑑賞者にとっての現実の出来事が指定されたメイクビリーブの想像の対象となり、かつ小道具として作用しているということである。

ではメイクビリーブ理論において、フィクション作品の鑑賞は具体的にはどのように行われるのだろうか。例えばホラー映画を鑑賞中に、映画に登場するスライムを怖がるという状況を考えてみよう¹¹¹。ウォルトンによれば、この時鑑賞者は「自分がスライムを怖がって

¹⁰⁶ 清塚(2009), 152 頁。

¹⁰⁷ Walton(1990), p. 51.

¹⁰⁸ Ibid., p. 60.

¹⁰⁹ 清塚(2009), 151 頁。

¹¹⁰ 同書、153 頁。

¹¹¹ Walton(1990), p. 241.

いるかのようなメイクビリーブ」を行っている」とされる。つまり「スライムが目の前にいる」という虚構上の信念をもち、それに対して情動をもつということである。一方で鑑賞者は映画のスライムを見て実際に（現実には）身体がこわばったり、動悸が激しくなったりする。メイクビリーブの中で鑑賞者が感じるこうした生理的・心理的な状況を、ウォルトンは「疑似（quasi）」¹¹²情動と呼ぶ。ただしここでいう疑似とは、「あくまで怖がるふりであり、本当のところは怖がってなどいない」という意味ではない¹¹³。この感情を疑似と呼ぶのは、それが「現実には存在するスライム」に対する恐怖ではなく、「虚構上の信念におけるスライム」に対する恐怖だからである。つまり鑑賞者が情動的反応をもっていることは確かだが、その対象が虚構上の信念に向けられているという点で、フィクション作品の鑑賞中の情動は日常生活において実在する事物に向ける情動とは異なっているというのが、メイクビリーブ理論の主張である。

さらにここで、このホラー映画の鑑賞者が「気を付けろ、こっちにスライムが来るぞ！」と発言したとする。メイクビリーブ理論において、この発言はメイクビリーブ内の発言だと考えられる。つまり鑑賞者は「スライムが来ているという事実を報告しようとしているふり」をしているということになる。そして「ふりである」と明示するのはふりをするものの本質に反するため¹¹⁴、鑑賞者は映画の内容を語る時に「映画において、スライムがこちらに近づいている」と言わずに「こっちにスライムが来る」と言っているのである。つまりメイクビリーブ理論における虚構上の存在は、メイクビリーブによって実在するかのように扱われているのみで、実際のところは実在しないのである。こうしたメイクビリーブ理論における実在論的な説明について、詳述すると以下ようになる。

先述したように、虚構上の存在について実在論を唱えるならば、虚構上の存在が現実になんらかの形で実在していることを示さなければならない。逆に非実在論を唱えるならば、虚構上の存在について、ではそれが実際には何を指示しているのかを提示しなければならない。ここにおいてメイクビリーブ理論は、虚構上の存在をメイクビリーブ内の存在とすることで、実在はせず、かつ言及できるものとして説明する¹¹⁵。ウォルトンは、実在論・非実在論の双方に立って考えてみると、双方に問題点が見られるのだと述べる。フィクショナルな存在を認めるにしても否定するにしても、非常に多くの説明を要する。非実在論者は、日常に多く見られるフィクションに対する明確な言及について理由を説明する必要がある¹¹⁶。もしリア王が存在せず、われわれがそれを知っているのだとしたら、われわれが「リア王には3人の娘がいる」「彼はシェークスピアの劇のキャラクターの一人だ」と述べる時、一体

¹¹² Ibid., p. 244.

¹¹³ メイクビリーブ理論に対する反論のうち、本論文で取り上げないものの多くはこの点の誤解に基づいているが、ウォルトン自身が Walton(1997)で再反論している。

¹¹⁴ 三浦(1995), 272 頁。

¹¹⁵ これまでに論じられてきた虚構上の存在に関する実在論的議論に関しては Sainsbury(2010)を参照。

¹¹⁶ Walton(1990), p. 386.

何を言っていることになるのだろうか。また実在論者は、われわれが多く文脈において、リア王やドラゴンの存在を簡単にかつ自然に否定することについて説明する必要がある。また彼らは、フィクショナルな人物や事物がどのような性質を持つのかということについても、説明をする必要があるのである。ウォルトンによれば、実在論者は、人々がフィクショナルな存在について語る時に含まれているメイクビリーブの要素を見過ごしている、もしくは十分に強調していない。また、ウォルトンはフィクショナルな存在は抽象的な存在とみなすこともできないとしている¹¹⁷。抽象的な存在、例えば「赤さ」や数字の「17」についてわれわれがまさに指さすような機会がめったにないことと、われわれがリア王やドラゴンがいらないと考えることとはまったく別種で、その点で彼らを抽象的な存在の一つとすることはできないとしている。

そこでウォルトンは、ある人が船の描かれた絵を見て「これは船だ」「いくつかの船が停泊している」と言ったり、あるいは『ガリバー旅行記』を読んで「ガリバーはリリパットに捕まった」と述べる時、その人はそのメイクビリーブ世界の内側から、その作品について述べているのだと説明する。つまりメイクビリーブ理論においては、フィクションに対する言及はメイクビリーブの内側から、作品世界を構成するものとして、メイクビリーブの内容として行われるものなのである。発言者は、目の前にその対象が迫っていたり、ある発言や出来事を見聞きしたりしているかのように想像しているがゆえに、フィクショナルな内容を含む発言を行っているのである。つまり鑑賞の結果なされる発言は、あくまでも鑑賞者のメイクビリーブの結果なされている発言なのである。

ここにおいて、例えば「ユニコーンは存在する」という文は「あたかもユニコーンが存在するかのように」行うメイクビリーブの中でなされる発言だと理解されるし、逆に「ユニコーンは存在しない」という文は、フィクションの作品の外から、真理を語っている文のだと理解すればよいのである。つまり、「メイクビリーブのゲームの外では、ユニコーンという存在は現実に存在しない」と述べている文だというように。

ここで反論が一つ考えられる。それでは、フィクショナルな対象に言及していながら、一見メイクビリーブを行っていないように見える状況の時はどのように説明しうるのか、という反論である。つまりフィクションを鑑賞しているのではなく批評する時、あるいはフィクショナルな事物についての講義を行う時や、他人に真面目に映画のあらすじを説明する時などはどうなるのだろうか、ということである。

これに対しウォルトンはまず、鑑賞と批評は人々が別の活動をしていると考えることで区別できるとしている¹¹⁸。批評家が理論的著述の中で「スライムがこちらに迫ってくる」と述べる時、彼は映画の鑑賞者と違い、「スライムが来ているという事実を報告しようとしているふり」をしているわけではないといえる。けれども映画を見ている最中でない鑑賞者や批評家も、普通の会話や論述で「映画の世界の中で～……」とは述べず単に「スライムがこ

¹¹⁷ Ibid., p. 390.

¹¹⁸ Ibid., p. 393.

ちらに迫って来る」と言うのだが、それはまさしく、メイクビリーブをしていた余韻なのであるとウォルトンは述べる。その点で鑑賞と批評は、それほど離れた位置にある活動ではない。メイクビリーブに参加した状態での発言と批評とは互いに結びあっていて、その他の（講義などの）虚構的真理について外側から述べる活動も、批評と同じなのであると述べている。

またメイクビリーブに参加した状態での発言と、虚構的真理について外側から述べる発言とが同時になされる場合もあるのだとウォルトンは述べる。例えばある人が、彼が非常に空腹であるという真剣な主張を行う時に「今ならサイだって食べられるよ」と述べることは十分にある¹¹⁹。またある作品について文学の教師が「かわいそうなウィリー」とキャラクターを憐れむ発言をしたうえで講義を行った場合、彼は「ある実在の人物の境遇について同情的な態度をみせるふり」をしているのと同時に、その作品世界について真面目な考察を行っているのである¹²⁰。このようにして、われわれはメイクビリーブを行いつつ、あるいは行った余韻に基づいて、フィクションに関する言及を行うことができるのだとウォルトンは述べる。しかしながらこの点、とりわけ鑑賞行為がすべて同じ「メイクビリーブ」の作用によるものであるとする論点は、メイクビリーブ理論における問題点を生み出していると本論文は主張する。それは、作品に対する鑑賞者の没入の程度の違いを説明できない点である。これについては、次節にて詳述する。

そして重要なことは、メイクビリーブの小道具として働く機能をもつ作品は、その機能がどれだけ小さく、補助的なものであろうとも、フィクション作品たる資格をもつのだとウォルトンが述べている点である¹²¹。つまりメイクビリーブ理論におけるフィクションとは、「メイクビリーブして鑑賞するもの」を指すということになる。したがって、メイクビリーブ理論における「フィクション」の区分の中には、文学や映画、漫画、絵画のみならず、彫刻や、ノンフィクションの旅行記なども含まれるのである。

以上のようにして、メイクビリーブ理論はフィクションの鑑賞行為を説明する。この理論は発表されて以来、大きな賛同と共に多くの反論をも生んだ。それは本論文で第四章以降に取り上げる理論の多くが、メイクビリーブ理論に対する反論から成立していることから明らかである。ここではメイクビリーブ理論に関する反論として、ピーター・ラマルクによるものと共に、第四章で詳述するマトラヴァーズによる反論について述べる¹²²。

第二節 メイクビリーブ理論に対する反論

メイクビリーブ理論の問題点の一つは、その反直観的な性質にある。ラマルクが指摘する

¹¹⁹ Ibid., p. 394.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., p. 72.

¹²² メイクビリーブ理論に対するその他の批判については、三浦(1995), 281-283 頁、Tomasson(1999), pp.94-100, Yanal(1999), pp. 49-66 などを参照。

ように¹²³、メイクビリーブ理論において鑑賞者はフィクション鑑賞中の情動が疑似情動であるということに気づかず、真なる (genuine) 情動であると考えているという点で、自らの情動について系統的に誤っていることになる。さらに鑑賞者は、その鑑賞中、自分がメイクビリーブしていると自覚していない。果たして無自覚にメイクビリーブのゲームに参加し、かつ自らの情動について誤認し続けるということが可能であるのかどうか、ラマルクは疑問を提示している。

さらに重要な問題点として、マトラヴァーズが挙げている二点がある。マトラヴァーズは当初はメイクビリーブ理論を支持していたのだが¹²⁴、近年になって反対する立場となった論者である。

第一に、マトラヴァーズは、メイクビリーブ理論はそれが依拠する「変化基準 (the transformation criterion)」を満たしていないと論じる。この変化基準とは、「現実の世界において真であるような命題を、フィクションの世界において真である異なった命題へと変化させることが想像力に求められるならば、それはフィクション作品である」というものである¹²⁵。結局のところ、メイクビリーブ理論においてこの変化基準は成立していない。例えば子どものごっこ遊びにおいては、現実の世界において「これは切り株である」という命題が、フィクションの世界において「これはクマである」という異なった命題へと変化する。しかし、フィクション作品の鑑賞においては、言語的表象における命題がフィクションの世界において真であるような命題に変化しない。つまり作品中の情景描写である「これは切り株である」という文が、作品世界内で何か別の命題に変化することはない。これはメイクビリーブそのものが、変化基準を満たしていないことを示すとマトラヴァーズは述べる。

第二の問題点は、ウォルトンの理論における「フィクション」の範囲が曖昧であることである。先述したように、ウォルトンはメイクビリーブの小道具として働く機能をもつ作品はフィクションに区分されると論じている。しかし問題は、どのような語りの表象もメイクビリーブを必要とするだろう点である。例えばノンフィクションの旅行記を読んでいる時に、その風景をありありと思い浮かべることはありうる。これは風景をメイクビリーブすることになる。するとこの旅行記は、ウォルトンの定義からすればフィクションということになってしまうが、これは一般的な「フィクション」の定義からすれば不自然である（旅行記は通常フィクションとして区分されない）。この点でウォルトンによるフィクション／ノンフィクションの区分は十分に機能していない。またウォルトンは、ノンフィクションの例として伝記を挙げているが¹²⁶、伝記も語りである以上、ウォルトンの立場をとればフィクションに含まれてしまうのではないかとマトラヴァーズは主張している。ウォルトンは変化基準に依拠して、自分が定めたフィクション／ノンフィクションの区分を守ろうとするだろうが、すでに指摘したように、変化基準はメイクビリーブの特徴づけにはなっていない。

¹²³ Lamarque(2009), pp. 215-216.

¹²⁴ Matravers(2014), p. 2.

¹²⁵ Ibid., p. 13.

¹²⁶ Walton(1990), p. 70.

したがって、やはりウォルトンはフィクションの定義に失敗しているのではないかと、マトラヴァーズは論じている。

以上の二点から、マトラヴァーズはメイクビリーブ理論ではフィクション作品の鑑賞行為の内容が説明できず、かつフィクション／ノンフィクションの区分にも成功していないとする。ここからマトラヴァーズはフィクション／ノンフィクションの区分に変わる新たな区分を定義し、自らの理論を展開するのだが、その点については次の章で詳述する。

ここで本論文が挙げたいメイクビリーブ理論の問題点は、「メイクビリーブ」の効果範囲が広すぎるうえに、細分化できないという点である。マトラヴァーズが第二の問題点として論じたように、メイクビリーブ理論においては、「フィクション」として定義される対象が（日常的な意味での）ノンフィクションを含んだ不自然なものになっている。かつ、前節にて述べたように、メイクビリーブ理論においてはメイクビリーブにおける没入の度合いの違いを説明できていない。例えばある作品について、それを鑑賞して深く感動している状態と、冷静に批評している状態とでは、明らかに鑑賞者の作品内容への没入の度合いは異なっている。つまり前者のほうが、より没入が深い状態である。だが一方で、メイクビリーブ理論においては両者の状態は同じものであり、それ以上の説明ができない。なぜなら先ほど論じたように、虚構上の存在に対する言及は、すべてメイクビリーブか、あるいはメイクビリーブの余韻だと考えられているからである。こうした曖昧さは、メイクビリーブ理論がフィクション作品の鑑賞行為の特徴を捉えきれていないことに原因があると本論文は主張する。つまり鑑賞行為の本質を「想像」、すなわち作品内容に没入して思い浮かべることにのみを求めているために、正しい説明が行えていない。

以上の点から、メイクビリーブ理論にはそのまま受け入れがたい問題点がある。したがって次の章では、区分派であるウォルトンとは反対の還元派の立場をとるマトラヴァーズの理論について論じ、その問題点を考察する。

第四章 マトラヴァーズにおける「直面」と「表象」

第一節 「フィクション」に対する反駁

第二章にて述べたメイクビリーブ理論は、フィクション作品の鑑賞行為をメイクビリーブという観点から説明するものであったが、反直観的であり、また「メイクビリーブ」の曖昧さに関して問題点を残すものであった。ここにおいてマトラヴァーズは、「想像力は最近のフィクションの哲学者によって置かれた重みに耐えられない」と論じている¹²⁷。彼にとって、ノンフィクション作品の鑑賞とフィクション作品の鑑賞とには重要な違いがないのである。したがってマトラヴァーズはフィクションの哲学において基本となるのはノンフィクションとフィクションの区分ではなく、「直面 (confrontation)」と「表象 (representation)」の区分だと論じる。彼は「われわれがフィクションを読む時に、ノンフィクションを読む時とはまったく異なったことが起きていると考えるのは妥当ではない」と述べ、フィクションの鑑賞行為にはさしたる特性がないと論じている¹²⁸。つまり彼は、フィクションの鑑賞行為を日常における認知の行為に還元しようとしているという点で還元派の立場である。

マトラヴァーズの主張には二つの着目すべき点がある。第一に、フィクションに関する先行研究（とりわけウォルトン）の妥当性を問うている点である。前章にて述べたように、マトラヴァーズはウォルトンのメイクビリーブ理論ならびに「想像」という観点をを用いたフィクションの鑑賞行為の説明に対し批判を行っている。彼がフィクション／ノンフィクションの区分を重要ではないとする理由は、この批判が原因である。第二に、フィクションを鑑賞することとノンフィクションを鑑賞することの間の共通点を明らかにしたことである。この共通点は、フィクションの鑑賞行為とは何かを理解するうえで重要なものである。しかしながら、フィクションの鑑賞行為についての仮説を論じるために、本章ではマトラヴァーズの議論を再検討する。彼の論点には、フィクション作品における背景知識に関する考察が十分ではないという問題点がある。例えばマトラヴァーズは、背景知識はノンフィクション作品の鑑賞でもフィクション作品の鑑賞でも作用するものだとしている一方で、それらの知識は鑑賞行為中に重要な働きをしないと考えている。しかしながら、鑑賞者の背景知識、とりわけ鑑賞する作品のフィクション性の認識は、その鑑賞行為に大きな影響を与える。マトラヴァーズの理論は、この点を考慮していない。本章ではマトラヴァーズの理論について詳述しつつ、その問題点を明らかにする。そして諸問題点を解決するものとして、フィクション性の認識に着目した、二つの意識によるフィクション論の説明へと繋げていく。

第二節 直面と表象について

先述の通り、マトラヴァーズはメイクビリーブ理論における問題点を受けて、フィクションの哲学においてはノンフィクションとフィクションの区分について論じるべきではない

¹²⁷ Matravers(2014), p. 157.

¹²⁸ Ibid., p. 47.

とする。そして、彼が直面と表象と呼ぶ状況の区分を導入する。それぞれの状況に関する彼の説明は以下の通りである。

直面とは、われわれが、ある対象がそこにあると知っていて、かつその対象の位置に気づいているような状況のことである。もしわれわれが正しい「道具的信念（われわれの行動したいという欲求を行動に変化させることを可能にするような信念）」¹²⁹を持っているならば、われわれはその対象に行動できる。対象の知覚によってわれわれの心的状態が発生し、われわれはその対象に対して行動するのである。例えば目の前に狼がいて、襲い掛かってこうとしているとしたら、われわれはその狼と直面的状況にいる。そしてもし足が縛られたりしているのであれば、その狼に恐怖を感じて背を向けて逃げる（という行動をとる）ことができるのである。

一方で表象とは、表象されている対象がわれわれの行動可能範囲の外にあるために、その対象に対してわれわれが行動できないような状況のことである。例えばわれわれはフィクション作品に登場する可哀想な子どもたちを救うことはできないし、そもそも救おうとしてみることも（たいていは）ない。表象の状況においては、われわれの心的状態は対象の知覚によって引き起こされず、したがってその対象に行動することもない。マトラヴァーズにとって、すべてのフィクション作品は表象である。また伝記、歴史書、仮定や思考実験も表象である。

一方で、ある種の表象は直面に変わることがある。例えばTVの生放送に今まさに映っている苦しんでいる人々を救いに行くことは、困難ではあるが、可能である。このように、ある状況が直面か表象かは常に一見してわかるわけではない。

以上が、直面と表象の定義である。ここからマトラヴァーズは、フィクション作品の鑑賞行為の過程は、ノンフィクション作品の鑑賞行為の過程と同じなのだと論じる。そもそもマトラヴァーズの理論においては、フィクション作品も、伝記や旅行記などのいわゆるノンフィクション作品も、「表象」であるという点では同じである。さらに鑑賞の過程も同じである理由として、彼は心理学の研究結果を挙げる。複数の心理学の研究結果に基づくと、心理学における方法論的な公理として、フィクションの語りを理解する過程と、ノンフィクションの語りを理解する過程は同じ認識の過程である。さらに神経科学的にも、想像による情動と現実における情動とは同じだと判明していると、マトラヴァーズは主張する¹³⁰。したがってマトラヴァーズは、鑑賞行為とは表象に没入すること、すなわち表象を理解してある心的構造をもち、かつ登場人物に対して情動をもつなどの、文章からの推定によるものではない反応をもつことであると規定する。ゆえにマトラヴァーズの理論において、例えばホラー映画の鑑賞中に鑑賞者が映画館から逃亡しないのは、鑑賞者が見ているのがフィクション作品だからではなく、それが表象だからなのである。

そしてマトラヴァーズは最終的に、表象の鑑賞行為は、対象がフィクション作品であるか

¹²⁹ Ibid., p. 48.

¹³⁰ Ibid., p. 57.

ノンフィクション作品であるかに左右されないと論じている。つまり、われわれはある作品を、それがノンフィクションだと信じようとフィクションだと信じようと、またはどちらであるかについて意識しなかりと読書でき、表象へのわれわれの没入はこの情報に左右されないと主張している¹³¹。フィクションであろうと、ノンフィクションであろうと、われわれは共通の過程によってこれを理解し、その結果情動をもつ。マトラヴァーズは、こうした論点は、表象の内容に対するわれわれの態度について考察する時に重要であると考えている。しかしながら、もしフィクションを鑑賞する行為にはノンフィクションの鑑賞行為にはない特性があるとしたなら、上記の説明はその妥当性を失うことになる。この点に基づいたマトラヴァーズの理論への反論を、次の節で述べる。

ところで反論に移る前に、ここで本論文が注目するのは、マトラヴァーズの理論における背景についてである。マトラヴァーズもまた、鑑賞者がある作品内容を理解するにあたって作用している背景について論じている。ウォルトンのメイクビリーブ理論における現実原理と共有信念原理はフィクション作品の鑑賞行為（メイクビリーブ）に関わるものだったが、ここでマトラヴァーズが論じているのは、むしろ、フィクションかノンフィクションかを問わず、表象の理解のために必要な背景である。この点は本論文の理論である二つの心的機能に基づいた鑑賞行為の説明を論じるうえで重要であるので、ここで詳述する。

まずマトラヴァーズは「ノンフィクションの語りとある種のフィクションの語り（広くは「現実的」なもの）においては、われわれは自分たちの背景的な信念に訴える。ある種のフィクションの語り（「非現実的」なもの）においては、背景は信念、またはわれわれは信じていないが、「物語の中では真である」ようなもので埋められる」¹³²としている。そして背景知識として、言語能力・一般的なスキーマの理解・専門的知識を挙げている¹³³。それぞれについて述べると、まず言語能力とは、代名詞が何を指しているのかを理解したり、時空間的な繋がり、因果関係や動機、矛盾を理解したりするための能力のことである。そして一般的なスキーマとは、知識の枠組みのことである。例えばわれわれはレストランに関するスキーマを持っているので、ある作品の製作者は、二人の登場人物がレストランで食事をする描写をする時、そこで起こるすべての情景描写をする必要はない。「レストランに入って食事をした」と書かれているだけで、鑑賞者はそこにテーブルがあり、ウェイターかウェイトレスがおり、二人は食事をし、その代金を払ったのだろうことが理解できるだろう¹³⁴。そして最後に専門的知識とは、専門的な内容が書かれている時にそれを理解するための知識という意味である。例えば作品内にクリケットに関する専門用語が大量に出てきた場合、何も説明がなければ、クリケットに詳しくない者はその作品を理解できないだろう。だがクリケットに関する専門的知識があれば、内容を理解し、鑑賞することができる¹³⁵。マトラヴァーズ

¹³¹ Ibid., p. 78.

¹³² Ibid., p. 35.

¹³³ Ibid., p. 61.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid., p. 62.

はこのように、フィクションかノンフィクションかを問わずに必要な背景知識について論じているのである。

ここで気づくのは、このマトラヴァーズの議論における「一般的なスキーマ」と、ウォルトンのメイクビリーブ理論における現実原理との類似性である。言語能力と専門的知識は、それがなくてはおよそ作品の理解すら不可能なものである。しかし一般的なスキーマは、作品において明確な描写がされていない内容をも理解させるものという点で現実原理と同じである。ウォルトンが例に挙げた『変身』におけるザムザの毒虫への変身の事例は、マトラヴァーズにおいては「非現実的」なフィクションの語りにおける「物語の中では真である」ようなものとして捉えられるのだろう。つまりフィクションの中の真が鑑賞行為に関わってくることを、マトラヴァーズも認めているのである。このように考えると、まずウォルトンもマトラヴァーズもある作品の鑑賞行為には背景が不可欠であると考えており、かつ（より「非現実的」な）フィクション作品の場合は、現実の世界ではどうなのかということよりは、むしろフィクションの中の真実が優先されること（によって鑑賞が可能となること）を認めているといえる。こうした背景に関する議論は、本論文の理論における背景知識を論じるために重要なものである。しかし、では実際にどのように本論文の理論で整理されるのかという点については第六章で論じるとして、次の節では先述の通り、マトラヴァーズの理論における問題点について論じていこう。

第三節 マトラヴァーズの理論における問題点

マトラヴァーズの理論に対する先行する批判としては、ユッカ・ミッコネンによるものが挙げられる。ミッコネンは、マトラヴァーズがフィクションを読む行為とノンフィクションを読む行為の間の、想像力の種類の違いについて追究していないと批判している¹³⁶。ここでいう想像力の種類とは、作品の内容に対する内的・外的観点の違いである。例えばフィクション作品を読んでいる時、われわれは「外的な考察」としてその作品のリアリティを考えることがある。一方でサールの論じた思考実験である「中国語の部屋」¹³⁷について考える時、われわれは「なぜその人は部屋の中に閉じ込められているのか」といった事柄をさして考えない¹³⁸。しかし、同じ「表象」であるはずなのになぜこのような観点の違いが生まれるのか

¹³⁶ Mikkonen(2014).

¹³⁷ 意識の問題を考察するためにサールが論じた思考実験。中国語を理解できない人間を部屋に閉じ込め、外部から差し込まれる紙に書かれた中国語の下に、マニュアルに従って中国語で返答を書き込ませ、外に戻させる。すると、部屋の中にいる人間はただ（彼にとっては）理解できない記号の羅列をマニュアル通りに書き込んでいるだけなのに、部屋の外にいる人間からすれば、あたかも部屋の中に中国語を理解できる人間がいるかのように見えるというもの。詳しくは Searle(1980)を参照。

¹³⁸ Mikkonen(2014).

について、マトラヴァーズは説明していない¹³⁹。

実際のところ、マトラヴァーズの議論では上記のような想像力の質的な違いは考慮されておらず、むしろそうした違いを無視できることが彼の議論の利点であるとされる。だがこの点には疑問が残る。とりわけ「われわれはある作品を、それがノンフィクションだと信じようとフィクションだと信じようと、またはどちらであるかについて意識しなかりと読書でき、表象へのわれわれの没入はこの情報に左右されない」とする説明には賛同できない。ある物語について、それが実際に起こったこと（すなわちノンフィクション）だと信じて読む際と、誰かが作りだした架空の物語（すなわちフィクション）だと信じて読む際とでは、鑑賞者の情動的反応は異なるだろう。どちらの場合でも表象の語りを理解、つまり読解できるという点は確かだが、それがもたらす結果の違いについて、マトラヴァーズは触れていない。例えば、事実だと信じて読んでいた悲劇的な話が実はフィクション作品だと判明した時、鑑賞者が「なんだ、嘘か。それなら真面目に読むのは馬鹿馬鹿しいな」と反応することは充分にあり得る。そして、もし情動的反応に違いが生じるなら、それは同じ鑑賞行為ではない¹⁴⁰。つまり、マトラヴァーズの議論はフィクションの鑑賞行為についてすべてを説明できていないのである。

上記の問題点について、マトラヴァーズは先述したように心理学の実験結果から反論するだろう。しかしながらサラ・ワースが指摘したように¹⁴¹、マトラヴァーズが言及する「フィクション」はもっぱら文字で書かれたフィクションである。彼が引用する心理学上の実験は、例えば実験者が短い物語を音読し、その文章をどのように理解しているかを節ごとに被験者に質問することで確認していくといったように¹⁴²、文字によるフィクションの理解に関するものが多い。つまり彼の依拠する実験は映画や漫画といったフィクション作品を鑑賞する行為に関するものではないため、実験結果がそのまますべてのフィクション作品の鑑賞行為にあてはまるかは疑問が残る。さらに、マトラヴァーズが依拠する実験結果においても、ジョージ・R・ポッツの研究の結果、読者はフィクションの表象からだと思じた情報よりノンフィクションの表象からだと思じた情報のほうが、より記憶構造に吸収しやすいと判明したとあるように¹⁴³、読者が事前にそれをフィクション・ノンフィクションのどちらだと思っているかによって、理解の内容に違いが生じている。このことは、フィクション作

¹³⁹ またミッコネン、フィクションとノンフィクションを同じ「語り」という大きなカテゴリーの中に同化させるのは問題であると思われると指摘する。われわれはフィクションを読む時とノンフィクションを読む時とでは、異なった期待をすることがある。例えばフィクション作品に対しては結末がどうなるかを期待するが、ノンフィクションに対しては情報の正確さを期待する、などである。

¹⁴⁰ 本論文と同じような疑問点を、ラスロ・カジターも述べている。つまり、鑑賞している作品にフィクションである旨がはっきりと示されていた場合、それは鑑賞者の心的態度に影響を与え、ひいては想像する内容に影響を与えるのではないか、という疑問である。Kajtár (2015), p. 2.

¹⁴¹ Worth(2015), p. 352.

¹⁴² Matravers(2014), p. 60.

¹⁴³ Ibid., p. 80.

品の鑑賞行為とノンフィクション作品の鑑賞行為との間の質的な違いの存在を裏付けるものと想定できる。

これらの理由から、マトラヴァーズの主張をそのまま受け入れることには問題がある。しかしそれでは、フィクション作品の鑑賞行為についてどのような説明が可能なのだろうか。ウォルトンのメイクビリーフ理論ではフィクションの鑑賞行為と日常的な認知の行為との間の質的な違いについて論じることができるが、反面、メイクビリーフという概念の曖昧さが残った。マトラヴァーズの理論では鑑賞中の情動についてウォルトンのような説明を必要としないが、フィクション作品の鑑賞行為とノンフィクション作品の鑑賞行為の間に明確に存在する違いを説明できなかった。

したがって本論文においては、この両者の立場を組み合わせた理論を用いることでフィクション作品の鑑賞行為について妥当な説明が可能となるのではないかと主張する。

メイクビリーフ理論は、フィクションの鑑賞行為はメイクビリーフであり、そこで得られた情動は疑似情動であると論じた。一方でマトラヴァーズの理論は、フィクションの鑑賞行為は日常の認知の行為と同じであるがゆえに、そこで得られた情動は真なる情動であると論じた。この二つの立場、つまりフィクション作品が「フィクション」であるという点で特性をもつとする立場と、フィクション作品の内容は現実と同じように理解されるのだとする立場を、それぞれ意識の中の異なった機能に基づいていると想定する。するとフィクション作品の鑑賞行為は、これら双方の働きで成り立つと想定できるのではないだろうか。すなわち、フィクション作品を鑑賞している時、鑑賞者はフィクション作品の内容を真だと信じる＝「没入」する心的機能と、没入の外側、つまりフィクション作品の外側を認識する機能との双方を作用させる。この双方の機能があるからこそ、われわれはフィクション作品の鑑賞によって情動をもち、しかも作品内容を現実と混同してしまうこともないのだとすれば、フィクションの哲学における情動の問題が解決でき、フィクションの鑑賞行為についても完全な説明を提示できる。

そして実際のところ、フィクションの哲学における先行研究を概観すると、二つの意識を用いた鑑賞行為の説明は複数の論者によって何度か行われている。ただし、その意識の作用の仕方は、本論の結論とは異なっている。次章ではそれぞれの理論について詳述する。

第五章 二つの意識による説明

この章で扱う理論について、本論文の結論から述べれば、これらの先行研究にはいずれも問題点があり、フィクションの鑑賞行為のすべてを説明できているとはいえない。なぜならそのいずれもが、一つの意識を「(フィクションに) 没入する意識」、そしてもう一つの意識を「没入を否定する意識」としてしか捉えていないからである。フィクション作品の鑑賞は、「没入かそれ以外か」あるいは「没入の後に否定」といったような、電源のオン・オフのような単純な行為ではない。これまでに何度か述べてきたように、フィクション作品の鑑賞者は、あらかじめ「これはフィクションだ」と認識している。しかもある作品に対する各鑑賞者の没入の程度はそれぞれ異なっているのが通常であり（いかなる傑作でもすべての人間が同じだけ賛辞を述べるということはない）、かつ一人の鑑賞者でもある作品に対して常に同じだけ没入しているということはない。「物語に引き込まれる」という表現があるが、鑑賞には必ず「物語に引き込まれる」前、つまり没入する前があり、そして鑑賞後はその没入から戻ってくるのである。この点を説明できないことには、フィクション作品の鑑賞行為のすべてを説明できたことにならない。

しかしながらこの第五章で二つの意識を用いた鑑賞行為の説明に関する先行研究を論じるのは、その問題点を指摘することで本論文における考察を補強するため、またこの二つの意識を用いた鑑賞行為の説明が、近年どのように論じられてきたかを振り返るためである。

第一節 シェフェールによるフィクション的没入

ウォルトンのメイクビリーブ理論に反論しつつ、二つの意識の作用を重要な観点としてフィクションの鑑賞行為を説明した論者としては、まずシェフェールが挙げられる。このシェフェールの議論は「フランスにおけるフィクション理論のパラダイムを一新し、フィクションを論ずる者にとっては参照せずに済まずことのできない」¹⁴⁴ものとして評価されている。またこのシェフェールの理論は、フィクション全般に向けられたものである。

シェフェールはウォルトンのメイクビリーブ理論について、メイクビリーブすなわち「かのように振る舞う」ということの内実が説明されていないとして批判している¹⁴⁵。そして彼自身はフィクションを「遊戯的な偽装 (ludic feint)」¹⁴⁶として考え、文学や芸術のみならず、子供のごっこ遊びや空想をも扱った議論を行っている。「遊戯的」というのは、例えば騙しや嘘のように偽装を本物と思わせるための偽装は「真面目な偽装」と捉えられるが、一方でフィクションはこれと異なり現実的な利害を離れた行為といえるからである。そしてフィクション作品の鑑賞者には、作品の内容を「フィクションだと知りつつ没入する」態度が求められるとし、これを「フィクション的没入」とした。さらにフィクション的没入について

¹⁴⁴ 久保(2013), 316 頁。

¹⁴⁵ Schaeffer(2010), p. 167.

¹⁴⁶ Ibid., p. xii.

シェフェールは、フィクション作品における偽装を、釣り道具のルアーになぞらえ、「ルアー」と呼んで説明する。彼の議論において、フィクション作品への没入は、模倣的なルアーを一見した時の反応と、意識的な注意によるルアーの効果の中立化によって特徴づけられる¹⁴⁷。つまり鑑賞者はフィクション作品内の、本物らしく見せかけられた表象を一見した時は、それを現実と同じもののように入受ける。しかしそれと共に、「これはフィクションである」という意識の注意が入ること、表象の効果が中立化する。これによって鑑賞者はフィクションと現実を混同することなく作品を鑑賞し、情動的な反応をとることができるのである。すなわちシェフェールのいうフィクションの鑑賞行為では、鑑賞者の意識は、フィクションを受入れる意識とそれを制御する意識の二つに分かれることになる。シェフェールは、こうした制御の意識について、フィクションの没入には不可欠のものであるとしている¹⁴⁸。なぜなら制御がなければ、鑑賞者がフィクションを現実と混同することになり、明らかに不合理だからである。

シェフェールは上記のように主張しつつ、想定される反論に対応している。その反論とは、第一章で述べたように「矛盾した二つの意識を同時に持つことは不可能ではないか」というものである。シェフェールはこれに対し「知覚的没入における無意識な側面と信念の段階をわけて考えれば事足りる」¹⁴⁹としている。すなわち、彼の理論において、フィクションの鑑賞では信念が形成されない。模倣的なルアーを一見した時の反応は信念ではないため、鑑賞者の心的状態は「信じつつ信じない」という矛盾したものにはならず、「表象を一見した時の取り扱いと意識的な取り扱いとの分裂に特徴づけられる『複葉機的な』心的状態」として理解される¹⁵⁰。「複葉機的な」というのはつまり、フィクションを受入れる意識とそれを制御する意識とが分かれてはいるが（二枚の主翼）、双方がなければフィクションの鑑賞行為全体が成立しない（飛行機が飛ばない）ということである。またシェフェールはこの状態を、幻覚だと知りつつ幻覚に陥っている状態に例えている。われわれはフィクション作品を鑑賞する時、フィクションだと知りつつ、それに没入している。没入といっても、一見した時の反応にとどまるため、信念が形成されず、自覚的な「これはフィクションだ」という意識と矛盾せずに共存できる。なおかつ、こうしたフィクションの作用は「共有された遊戯的偽装」として共有されている。つまり、フィクション作品の鑑賞行為が成立しているのは当の行為が遊戯であるという認識を、鑑賞者が合意の上で共有しているからなのである¹⁵¹。以上がシェフェールの主張である。そして彼の理論は、上記の内容からもわかる通り、区分派に位置する立場である。

しかしながら、この理論には問題点が二つある。

第一に、フィクション作品の鑑賞において信念が形成されないという主張の妥当性であ

¹⁴⁷ Ibid., p. 163.

¹⁴⁸ Ibid., p. 164.

¹⁴⁹ Ibid., p. 165.

¹⁵⁰ Ibid., p. 166.

¹⁵¹ Ibid., pp. 122-123, および久保(2013), 317 頁。

る。確かに、コナン・ドイルの小説を読んで「イギリスにはホームズという名探偵が実在した」「ホームズはベーカー街に実際に住んでいた」という信念をもつことはないし、もったとしてもそれは不合理なものである。なぜならシャーロック・ホームズシリーズはフィクションであり、ホームズは歴史上実在した人物ではないからである。しかし同じ小説を読んで、十九世紀のロンドンの街並みや生活習慣についての信念をもつことは可能であり、それは妥当である。あるいはある小説を読むことで、その作品を執筆した作者に関して、作者がどのような人物かという知識を得たり、その作者の書く物語の展開の特徴、登場人物の人物造形のパターンなどについての信念を得たりすることは可能である。さらに、もしわれわれがフィクション作品の鑑賞中に信念をもたないのだとすると、われわれがフィクション作品に対する情動的反応をもてる理由がなくなってしまう。シェフェール自身は情動的反応があることはフィクションのみならず模倣的でない芸術にも共通の単純な効果であるとして、その発生の過程を特に問題視していない。したがって、それ以上の説明はなされていない¹⁵²。しかしながら、仮に認知主義的立場に立たずして（つまり情動の発生に信念は必要ないのだとして）情動を考えると、先述したような知識としての信念に関する問題は残っている。

第二に、フィクションへの没入を「幻覚だと知りつつ幻覚に陥っている状態」に例えることの是非である。たしかに幻覚ならば、「これは幻覚だ」とわかっていつつも、知覚が捻じ曲げられ、ありもしないものが見えることもあるだろう。しかし果たしてこの譬えは妥当だろうか。幻覚作用は、人間の知覚を歪めるほど強力なものである。だがシェフェールにおける没入は、「一見した時の反応にとどまる」と先ほど述べたように、一時的なものである。もし没入が一時的なものにとどまる程度の力しかもっていないならば、「幻覚だと知りつつ」とあるような状態にはならないのではないだろうか。つまり、幻覚だと意識した途端に（これがフィクションだと意識した途端に）、幻覚が解けてしまう（没入が解けてしまう）のではないかと本論文では疑問を提示する。要するにシェフェールによる説明では、結局二つの意識が共存できている理由が論じきれていないのである。

しかしながら、シェフェールの議論は本論文において重要な意義をもつ。それは彼の論じた「共有された遊戯的偽装」という概念である。つまり、われわれはあらかじめ「フィクション作品とはどう扱うべきか」という認識を共有している。だからこそフィクション作品の鑑賞行為は成立するのである。仮にフィクション作品とは娯楽あるいは批評のために作られたものであるという共有された認識がなければ、われわれは作品の内容を真実だと誤認してしまうことだろう。むしろ、これまでに論じてきたウォルトンによるメイクビリーブ理論も、マトラヴァーズの理論も、「われわれはフィクション作品の鑑賞の仕方をあらかじめ共有している」という点を（明言はしていないが）あらかじめ議論の前提としている。しかしながらこの点について明確に言及しているという点は、シェフェールの議論において本論文が着目すべきところである。第一章から振り返って考えてみると、われわれはある作品

¹⁵² Schaeffer(2010), p. 160.

がフィクションだという区分を社会的・主観的に取り決めており、かつそれはどのように鑑賞されるべきかということを既に共有している。だからこそフィクション作品の鑑賞行為が成り立っているといえる。

ここまですを確認したうえで、次節ではキヴィによる理論を論じる。序論にて述べた通り、このキヴィによる理論は、この後に論じるキルティダン、そしてパスコーの議論の前提となっている。両者の議論は、キヴィに対する批判的検討から発展していったのである。

第二節 キヴィによる証拠的信念と知覚的信念

シェフェールと同じように二つの意識が同時に働くとしながらも、後に挙げるパスコーやキルティダンの理論の下敷きとして議論されているのはキヴィによる理論である。彼の論点もまた、フィクション鑑賞中のわれわれの認知のメカニズムに注目する。キヴィによればわれわれの認知は、潜在的な証拠的信念（証拠から導出される信念）と、顕在的な知覚的信念（錯覚に陥ってしまうような、知覚から導出されたままの信念）という二種類の信念に形作られているのだという¹⁵³。

例えば有名なミュラー・リアー図形において錯視が生まれる理由は、われわれが「二つの線分は同じ長さだ」という証拠的信念を（例えば物差しで測った結果）持っていないながら、同時に視覚によって得られた知覚的信念から「片方の線分の方が長い」と考えてしまうからだとされる。キヴィの議論において、これは小説の読書体験においても同様である。キヴィによれば、小説は過去の形式で書かれており、かつ自分が今読んでいる場所から遠く離れた場所の出来事が記述されているので、介入することができない。そういう点で小説を読む行為は、伝記を読む時に似ている¹⁵⁴。したがって小説の読者は、自分が読んでいるものはフィクションだという証拠的信念を持ちつつ、同時に登場人物等は実在するという知覚的信念を抱くような、物語への没入状態におかれる¹⁵⁵。つまりわれわれはフィクション作品に没入している時、「たとえ証拠的信念に反していても、自分は事実に関する語りを読んでいるのだと知覚的信念をもつ」のである¹⁵⁶。

また、これは映画や演劇の場合でも同じであるとキヴィは論じる。映画や劇は、目前である出来事がまさに今起こっているように鑑賞者は感じる。すなわち映画や劇は鑑賞者にとって「望遠鏡」であり、実在するが肉体的には遠く離れた世界へと、知覚的な繋がりを与える。つまり映画や劇では視覚と聴覚の刺激によって、知覚的信念の状態におかれるようになるのである¹⁵⁷。

キヴィのこの理論は、シェフェールと異なり、フィクション鑑賞中にも信念が形成されるとしている。その点で、シェフェールの理論に対し本論が指摘した第一の問題は解決してい

¹⁵³ Kivy(2011), p. 105.

¹⁵⁴ Ibid., p. 111.

¹⁵⁵ Ibid., p. 135.

¹⁵⁶ Ibid., p. 136.

¹⁵⁷ Ibid., p. 125.

る。しかしながら根本の問題、すなわち「二つの信念を同時にもつのは矛盾ではないか」という問題に対し、キヴィの解答は充分ではない。キヴィは、証拠的信念と知覚的信念のレベルの違いを理由に、信念内容の食い違いが矛盾とはならないと説明する¹⁵⁸が、それ以上に具体的な理由の説明は行われていない¹⁵⁹。したがって、問題点が解消されたとはいいいがたい。つまりこの点で、キヴィの理論もシェフェールの理論と同じ問題を抱えているのである。

以上のように考えると、二つの意識を同時にもつと主張することは、相反する意識を同時にもつという点で、やはり批判を避けることはできない。したがって二つの意識を用いた理論を主張するには、これらの意識が鑑賞行為に関わりながらも、同時に作用している状態にはならないことを示す必要がある。そういった点で、以下に挙げるキルティダンとパスコーの主張は着目すべき点をもつ。キルティダンは還元派、パスコーは区分派の立場から論じているが、両者とも、鑑賞者が二つの意識を同時にもつことはないとしている点でこれまでの議論と異なっている。しかしながら、キルティダンは還元派であるがゆえにマトラヴァーズの理論と同じ問題、つまり鑑賞者のフィクション性の認識の問題を説明できていない。またパスコーは、第四章の第三節で述べたように、没入とそれを否定する意識を一方向に定められたオン・オフ機能のように捉えているため、これもまたフィクションの鑑賞行為のすべてを説明できていないのである。以下の節では、この両者の理論についてそれぞれ論じる。

第三節 キルティダンの信念的理論

キルティダンが論じている信念的理論は、フィクションの鑑賞行為とノンフィクションの鑑賞行為の違いを重要視しないという点で還元派に位置している。またその理論の対象がフィクションの映画（とりわけ実写映画）に向けられているという点で、シェフェールやキヴィの理論とは異なっている。しかしながらこの理論は、キヴィ以降、フィクションの哲学においてあまり考察されていなかった二つの信念による鑑賞行為の説明として大きな意味をもっている¹⁶⁰。

この信念的理論においては、われわれは日常生活で様々な信念をもつと同じ仕組みでフィクション映画の鑑賞中に信念をもち、作品に対して情動的反応をもつのだと説明される。キルティダンは、フィクション作品の鑑賞者の信念を二種類に分類する。一つは作品の内容を（現実の出来事と同じように）解釈している信念であり、もう一つはフィクションを虚構として認識している信念である。鑑賞行為は、後者の信念が前者の信念を否定することで成立する。キルティダンは前者の信念は知覚的信念に区分され、後者は中心的信念（*central belief*）に区分されると定義している¹⁶¹。そして中心的信念による知覚的信念の否定は、フィクション作品の鑑賞時のみならず、日常生活において何かを認識する際にも行われてい

¹⁵⁸ Ibid., p. 107.

¹⁵⁹ 同様の反論は清塚(2012), 103-104 頁。

¹⁶⁰ キルティダン自身も、信念的説明に注目を集めることを論文の目的としている。Quilty-Dunn(2015), p. 271.

¹⁶¹ Ibid., p. 273.

るのだと述べる。つまりこの理論においては、「映画館で起こっていることは、日常生活で起こることと同じである」¹⁶²とされる。信念的理論が、先述したように映画の鑑賞行為を主眼に置いた説明を行っている理由もここにある。つまり映画を見る行為は、日常的にわれわれが行使する知覚的能力と同じものを多く行使するものであるが、一方で静的な像を見る絵画鑑賞や、文章を読んで解釈する文学作品の鑑賞は、それらと異なった知覚的能力を用いるからである¹⁶³。

以上のように信念的理論は鑑賞行為を説明する。したがってフィクションとノンフィクションの区分も、この理論においては、作品内容を虚構として認識する中心的信念が鑑賞中に働くか否かによってのみ行われるのである。しかしながら、信念的理論の問題点はここにある。すなわち、フィクション作品の鑑賞行為の特性について考察していないために、新たな問題が生じているのである。この点について述べるために、以下に信念的理論について詳述し、さらに批判的に検討する。

先ほど述べたように、信念的理論は、「映画館で起こっていることは、日常生活で起こることと同じである」とする理論である。つまり「われわれは知覚をもつ。われわれは知覚したものに関して信念を形成し、それらの信念は、情動的反応をもたらすなどの様々な認知的機能をもつ」という説明を、フィクション映画鑑賞に対しても行う¹⁶⁴。

この理論における信念の作用は、以下のように説明できる。まずキルティダンが信念を、欲求や自問、疑い、拒否などのような命題的態度の一つであると捉える。そして「**p**を信じることは、**p**だと主張することの認知的対応物である」と論じる。さらに「ある事態が起きていると信じることは、その事態に気づく一つの方法である」としている¹⁶⁵。例えばわれわれは、自分の背後に壁があると信じているゆえに、自分の背後に壁があると認識できる。そのように考えると、信念は、映画で描写された状況の価値的な特性と、主体の情動的反応とを一对一で結び付ける最もわかりやすい候補であるとキルティダンは述べる。つまり、もし「**p**なので悲しい」のなら、主体を「**p**なので悲しく」させるような命題的態度として最もありうるのは、「**p**だ」という信念であるといえる。さらに、**p**と主張することは、もし**p**が悲しい内容ならば、悲しみの情動を引き起こすだろう。このように、信念は正しい感情的反応を起こす機能を充分にもつといえる。そしてこの機能の作用は、信念の対象がフィクションであろうとノンフィクションであろうと変わらない。つまり信念的理論においては、フィクション映画における情動もノンフィクション映像における情動も同じものであり、かつその発生の過程も同じである。すなわち、信念によって生じるのだと、キルティダンは論じている。さらにキルティダンは、こうした信念を二つに区分する。一つは知覚的信念であり、もう一つは中心的信念である。

知覚的信念とは、知覚によって自動的に成立に導かれるような信念である。自動的にとは

¹⁶² Ibid., p. 269.

¹⁶³ Ibid., p. 274, p. 283.

¹⁶⁴ Ibid., p. 269.

¹⁶⁵ Ibid., p. 272.

すなわち、主体は自覚的にそれを成立できないし、成立の中止もできないという意味である。例えば（自分の前に置かれたコンピューターを見て）ある主体が現在もつ視覚と、（これはコンピューターという名前の装置だという）背景知識が与えられると、（目の前の）コンピューターの知覚的信念は自動的に形成される。このように知覚的信念とは、知覚の状態によって直接引き起こされるものと考えられる。しかもこの信念は、知覚の状態の変化に応じて円滑に上書きされる。例えばもし突然眼前のコンピューターが溶けてしまえば、当然そのコンピューターに対してこれまでもっていた知覚的信念の内容は（溶けたものに）上書きされる。このように知覚的信念は、自動的で、直接的で、変化しやすいという特徴をもつ。ちなみにここでキルティダンがいうところの背景知識とは、単純に目の前のものを認識するための知識という意味をもつ。

一方で中心的信念とは、間接的な過程で得られるものである。例としては「アンドロメダ銀河には水素がある」というような信念が挙げられる。この信念は、知覚的状况に合わせて円滑に変化しない。また、その信念をとるか否かを主体は選ぶことができる。例えば「カエサルが共和政ローマを破壊した」という信念（中心的信念）をとるかどうかが、主体は選ぶことができる。

上記の二つの信念については、月を見ながら夜道を歩いている状況を考えると理解しやすい¹⁶⁶。月を見上げながら歩いている時、歩行者は「月が自分についてきている」という知覚的信念を得るかもしれない。しかしながら、実際には月は地球の周囲を回っているだけであり、当然、歩行者についてきているわけではない。だが「ついてきている」という偽なる知覚的信念は自動的に成立してしまう。またこの時、急に雲が月を隠してしまえば、歩行者は今度は「月がなくなってしまった」という知覚的信念を得るかもしれない。しかしいずれの場合においても、「月は地球の周りを回っている」「月と地球とは 38 万キロ離れている」というような中心的信念は変化しない。

キルティダンはこのように二つの信念の定義を述べたうえで、これらがいかんにしてフィクション映画に対する情動的反応を可能にするかを論じる。そもそも、知覚は自動的に知覚的信念を生じさせるので、それが映画を見る時にだけ働かないということは考えられない。つまりわれわれが映画で動く像を見ることで、知覚はそれに関する知覚的信念を生じさせる。そして先述したように、信念は情動を引き起こすものであるから、知覚的信念をもとに、映画の鑑賞者が情動的反応をもつことは当然といえるのである。一方で中心的信念は、「これはフィクションだ」という判断をもたらす。したがって鑑賞者はフィクションに対して情動をもちながら、現実とフィクションを混同することがない。例えばホラー映画を見て怖がっている人に、あの映画で描写されている内容が現実の出来事だと思うか尋ねれば「いいえ」と答えるだろうし、もし画面に恐ろしい怪物が映っていたとしても、鑑賞者が（その怪物が本当に襲ってくると考えて）映画館から逃げだしたりはしないのは、中心的信念があるからである。

¹⁶⁶ この例は筆者による。

こうした議論を行うなかで、キルティダンは第二節で述べたキヴィの理論を批判している。キヴィの理論もまた、二つの信念を用いた鑑賞行為の説明であったが、キルティダンによれば、信念的理論はキヴィの理論と異なっている。なぜならキヴィの理論において妥当な中心的信念はたんに傾向的な（dispositional）ものとされており、不合理だからである。例えばミュラー・リアー図形を見ている時、キヴィの理論では中心的信念が知覚的信念を打ち消すことなく同時に作用するとされている。しかしそれでは、中心的信念を持っている間は二つの線の長さが違って見えなくなるか、もしくは線の長さが違って見えている間は中心的信念を持つことができないということになってしまう。これは明らかに実情にそぐわない。つまり、中心的信念は知覚的信念とは明らかに異なり、認知や行動を制御するためのより大きな力をもつと考えるほうが正しいのである、とキルティダンは論じている¹⁶⁷。

キルティダンはまた、二つの信念を用いた説明に対するキャロルの批判にも再反論している。キャロルの批判とは、これまでに何度か言及したものと同じように、二つの信念による説明に従うと、鑑賞者は矛盾した信念をもつことになるだろうというものである。つまり、映画で描写された出来事が実際に起こっていると信じると同時に、これはフィクションであると信じているという状態は成立するように思えないという批判である。

このような反論に対して、キルティダンは、この反論は信念—欲求心理学に関する公理に動機づけられているだけのものと考えられると述べる¹⁶⁸。例えば、

「もしある人が p と信じるなら、その人は p かどうかわかれば「はい」と答えるだろう。そしてもしある人が p を否定するなら、その人は p と信じていないことになる。」

このような公理は、一般的な規則だが、例外がない法則ではない。例えば、以下のような公理を考えよう。

「もしある人が q を望み、そして p ならば q であると信じるならば、ある人は p が起こるようにするだろう。」

上記の公理は以下のような状況で否定されるとキルティダンは述べる。例えばある心理療法士がいて、療法士は自分の患者が死を望んでいると考えているとする。一方でその患者は、わざと車の事故を起こせば自分は死ぬことができると知っていながら、心理療法士のオフィスに向かう運転中に車の事故を起こそうとしなかった、という状況を考えてみる。もし先ほどの公理が常に正しいなら、心理療法士の考えは誤っていたことになる（患者は車の事故を起こして死んでいないため）。しかしながらそうではなく、患者は生きたいという欲求とともに、自殺願望をもっていると考えられる。このように、すべてを信念—欲求心理学の公理にあてはめて考えることはできないとキルティダンは論じる。

上記の説明に対しては二つの反論が考えられる。

一つは、信念は欲求と異なるというものである。矛盾した欲求をもつことはありうるが、それは欲求が何も主張しないから可能なことだという反論である。しかし、なぜ矛盾した欲

¹⁶⁷ Quilty-Dunn(2015), p. 280.

¹⁶⁸ Ibid., p. 278.

求をもつことよりも、矛盾した信念をもつことのほうがより非合理なものとされるのかははっきりしない。どちらも同じくらい不合理であるとはいえないだろうかと、キルティダンは論じる。

もう一つは、欲求は無意識のものだが、われわれの映画の鑑賞は意識的なものであるという反論である。われわれは意識的に映画を体験するのだから、もしこの体験が信念を含むならば、そうした信念は疑いようもなく意識的なものである。したがって映画の鑑賞に関して、無意識の信念を用いて説明することはできない、という反論である。

この反論は強力なものに思えるが、以下の二つの説明で再反論できるとキルティダンは論じる。第一に、知覚的信念は自動的に成立するものであり、第二に、主体に是認 (endorse) されるのは中心的信念だけという事実である。第一の点については、先述した通りである。知覚的信念は、知覚に応じて無自覚的に形成される。したがって映画の鑑賞には無意識的な信念がそもそも関わっているといえる。第二の点については、知覚的信念と中心的信念のどちらもが主体に是認されるわけではないとキルティダンは述べる。例えば、二つの矛盾した欲求を意識的にもつことはありうる (例: ケーキを食べたいという欲求 / 食べて太りたくないという欲求)。このような場合、主体はたいていどちらかの欲求を認め、その欲求が行動を決定することになる。信念の場合も同じである。映画がフィクションであるという信念を是認する理由は、「この信念を否定することより、是認するほうが合理的に正当と認めることができる (rationally defensible)」¹⁶⁹と鑑賞者が考えるからであるとキルティダンは論じる。そしてわれわれ自身によって生じて是認される信念は、われわれが最も合理的に正当と認めており、社会的な規範に合うと考えている信念なのである、と彼は述べている。

先ほど挙げた夜空の月の例においても、上記の説明は当てはまる。「月が自分についてきている」という偽なる知覚的信念があったとしても、それがゆえにわれわれが「月とは自分についてくるものである」という不合理な結論に至らないのは、「月は地球の周りを回っている」という中心的信念を是認しているからである。

キルティダンによる、フィクション作品の鑑賞行為への説明もこれと同じである。ホラー映画を見た人が恐怖のあまり逃げだしたりしない理由は、「恐ろしい怪物がいる」という偽なる知覚的信念よりも、「怪物は実在しない」という中心的信念を是認するほうが、合理的に正当であると鑑賞者が判断しているからだと彼は論じる。

つまり、信念的理論による映画鑑賞の体験の説明は以下のようなになる。映画の鑑賞は知覚的信念を形成することを含み、それは情動的反応や推論的反応をもたらす。しかし合理的に正当だと是認された中心的信念が、知覚的信念が認識や行動に影響を与えるのを阻止する。したがって鑑賞者は「映画の内容が事実だと思うか」と問われれば (中心的信念に基づいて) 「いいえ」と答えるし、恐ろしい怪物が登場したからといって映画館から逃げだしたりしないのである。

このように考えると、信念的理論に基づいて説明される映画鑑賞はある意味において不

¹⁶⁹ Ibid., p. 279.

合理であると結論されるとキルティダンは論じる¹⁷⁰。彼は、これを不愉快な結論だと考える研究者もいるかもしれないとしたうえで、映画の体験が矛盾する信念を含むために結果的に不合理なものであるとしても、それがわれわれの映画への反応が合理的な規範からまったく離れていることを示すわけではないと述べる。知覚的信念を是認しないという事実が、われわれの不合理性をある程度和らげるかもしれない。不合理を下敷きにしながらも、われわれは合理的に映画に没頭することができているのだというのが、キルティダンの結論である。

この信念的理論の利点は、何よりもその単純さにある。この理論に基づけば、われわれはフィクション映画の体験について、煩雑な説明を行う必要性がなくなる。

例えば、映画『ゴッドファーザー』を見た人が「ソニー・コルレオーネがたった今殺された」と発言した場合を考える。この発言は主張であるようにみえる。信念的理論の利点は、こうした発言を額面通りにとれること、つまりこのような主張をもたらしているような（信念以外の）他の心的状態を思いつかなくてよいことである。すなわちこの主張を生成する心的状態とは、信念である。鑑賞者は「ソニーが殺された」という知覚的信念に基づいて主張しているのだと説明できる。これは方法論的な利点であるといえる。

さらに、なぜリアリティを欠いた描写や撮影時のミス（棒付きマイクが映り込むなど）が、映画鑑賞の障害となるのかについても、信念的理論で説明できるとキルティダンは論じる。つまりこうした障害は、映画で描写されている状況の現実性とその障害とが一致しないという事実鑑賞者の意識を向ける。したがって、それら障害を認識すると、映画で描写される状況を現実のものだと認識するのがより難しくなる。一方で、鑑賞者の映画の認識は偽なる知覚的信念によるものなので、それに反する証拠は知覚的信念の認識的影響力を損なう。したがってわれわれの映画の体験は、現実味のない描写や撮影のミスにより妨げられてしまうのである。

また、いくらフィクションと現実を混同しないといっても、怖い映画を見た後に、つい自分の背後を何度も見てしまったり、恐怖を感じて電気を点けたまま寝たりといった状況は発生し得る。これは信念が推論のうちで作用しているのであるとキルティダンは論じる。つまり「あれは怖い怪物だ」という知覚的信念が鑑賞者の意識に影響を与えて、「怖い怪物がいる」「怪物が私を襲うかもしれない」という推論の原因となり、非合理的なふるまいをもたらしているといえるのである¹⁷¹。

ここまで論じたように、信念的理論は単純でありながらフィクション映画鑑賞における様々な状況をも説明できるという点で、キルティダンの述べるように、強力な理論といえる。

しかしながら本論文は、この理論は二つの問題点をもつと主張する。信念的理論は、対象がフィクション映画であろうとノンフィクションの映像であろうと同じ過程で情動的反応

¹⁷⁰ Ibid., p. 283.

¹⁷¹ この他に、映画鑑賞中にもつ情動が本物の（genuine）ものだと主張できるという利点もある。これはウォルトンのメイクビリーブ理論における疑似情動と比較してのものである。Ibid., p. 276.

が発生すると論じている。つまり、フィクション鑑賞のもつ特性を考慮しない。このことは、信念的理論に綻びを生じさせている。

すなわち、信念的理論の問題点は以下の二点である。一つは中心的信念の是認に関する問題点、二つは中心的信念の定義が原因で説明不可能な事象が存在する点である。それぞれについて、以下に詳述する。

第一の問題点は、フィクション映画の鑑賞中に、偽なる知覚的信念を中心的信念が否定する過程にある。先述したキルティダンの議論では、鑑賞者は「描写されている内容は実際に起こっている」という偽なる知覚的信念をもつが、一方で「これはフィクションである」という中心的信念を是認することで、偽なる知覚的信念を否定し、現実とフィクションを混同せずに鑑賞できるのだという。この時、中心的信念が是認される理由は「この信念を否定することより、是認するほうが合理的に正当と認めることができる」と鑑賞者が判断するからだと彼は論じている。しかし果たして映画の鑑賞者は、自分の鑑賞が合理的であるかどうかを鑑賞中に判断しているといえるだろうか。確かに、映画の内容を現実だと信じて、ホラー映画の怪物から逃れるために映画館を飛び出す行為は不合理である。「合理的な鑑賞行為」そのものは確かに存在する。だが、フィクション映画の鑑賞と日常的な認識の行為（目の前の対象を認識するなど）との大きな違いは、これまでも何度か述べたように、われわれがフィクション映画を鑑賞する際に、たいていそれがフィクションであるとあらかじめ知っているという点にある。すなわち、われわれはフィクションを鑑賞する際、それが何らかの効果を期待して作られた創作物だと認識したうえで鑑賞することが多い。これらを認識したうえで、娯楽または批評を目的として、われわれは映画を鑑賞するという説明のほうがより適切である。そのように考えると、偽なる知覚的信念をもったうえで、合理的な正当性を鑑みて中心的信念を是認するという信念的理論の説明は順序が誤っている。鑑賞者はそもそもフィクション性を（つまり中心的信念を）是認したうえで映画を鑑賞する。しかもフィクション性が是認される理由は、それが合理的に正当だからではなく、映画とは元来娯楽の提供などを目的として作られたものだという、作品外部の文脈に関する背景知識があるからである。つまり、キルティダンが論じるところの中心的信念が是認されるとしても、その是認は鑑賞行為の前提となるものである。しかも是認される理由は、合理的に正当だからではなく、いわば「これから映画を見るという心構え」としてのものである。このように、そもそも作りものとして存在していて、それを楽しむ（批評する）ために鑑賞するものであるというのが、フィクション作品の特性であると本論文は主張する。信念的理論は、フィクション鑑賞を単純な理論で説明しようとしたために、フィクション作品の鑑賞行為の特性を考察しきれていない。

第二の問題もまた、フィクション作品の鑑賞行為特有の状況を説明できない点にある。これは第四章の第三節において述べた、マトラヴァーズの理論における問題点と同一のものである。例えばある鑑賞者が、それまでノンフィクションのドキュメンタリーだと思い感動しながら見ていた映像作品が、実はフィクション映画であると鑑賞途中で知ってしまった

という状況を考えてみよう。この時、鑑賞者の抱いていた感動という情動がなくなってしまう（「なんだ嘘か。感動して損した」と腹を立てる）状況が発生するのは妥当である。しかしながら、信念的理論においては、なぜこのような状況が発生するか説明できない。なぜならキルティダンにとっては、信念的理論において情動を発生させるのは偽なる知覚的信念であり、中心的信念は知覚的信念が認識や行動に影響を与えるのを阻止するという役割しかもたないからである。先ほど例示した状況において、映像から得られる知覚的信念は、鑑賞者が「作品内容はフィクションだ」と知る前後でまったく変化していない。つまり当然のことながら、その作品の映像は鑑賞者による「フィクションかノンフィクションか」の判断によって内容が変化などせず、同じ知覚情報を鑑賞者に与え続けているのだから、鑑賞者もつ知覚的信念の内容に変化はないはずである。一方で、変化しているのは中心的信念である。「これは現実に関わったことだ」という中心的信念が、「これはフィクションだ」という信念に変化している。しかしなぜこの中心的信念の変化が、感動から「感動して損した」という怒りへの情動の変化をもたらすのか、信念的理論では説明できない。さらにこれとは逆に、フィクションだと思って楽しんで鑑賞していた映像（例えば暴力的な描写を含む映像）が、実はノンフィクションのドキュメンタリーだと判明した時に「作りものではないのなら（グロテスクすぎて）楽しめない」と鑑賞者が考えるという状況も発生する。これもまた、中心的信念の変化が情動的反応を変化させているが、信念的理論では説明できない状況である。こうした第二の問題点もまた、第一の問題点と同じく、信念的理論がフィクション鑑賞の特性を考慮できていないことから生じていると考えられる。フィクション映画とは作りものであり、作りものであるからこそ楽しめる／楽しめないという状況が発生するのである。

このように信念的理論は、フィクション鑑賞の特性を考慮しないために、フィクション映画の鑑賞行為の仕組みすべてを説明できていないという問題をもつ。したがってここでは、鑑賞行為を二つの心的機能に基づいて説明する理論の単純さという利点はもちつつも、区分派に依った説明、つまりフィクション鑑賞の特性を説明できるような理論が必要となる。ゆえに次節ではパスコーによる理論を論じることになるのだが、しかしその前に、キルティダンの議論について本論文が着目すべき重要な点を述べる。それはキルティダンが、リアリティを欠いた描写や撮影時のミスが、鑑賞者の鑑賞行為にとってマイナスに作用する事例を挙げている点である。フィクションの鑑賞者は、時に作品への没入に失敗することもある。具体的に言えば、フィクション作品内に含まれる描写（キルティダンの挙げた例では棒付きマイクの映り込み）がかえって作品が「単なる作り物」であることを意識させた結果、鑑賞行為を妨げることもある。このように考えると、フィクション作品の鑑賞行為における没入を妨げるものとして、リアリティの欠如や作品内のミスが挙げられることは明白である。またこれは、こうした没入が妨げられてしまっている場合もまた、鑑賞行為の一つとして論じられるべきだということをも示している。

この点を確認したうえで、区分派のパスコーによる説明について論じる。

第四節 パスコーの实在主義者の理論

信念的理論の問題点は、やはりフィクション鑑賞の特性を考慮しないところにあった。ここにおいてパスコーが唱えた实在主義者の理論（Realist Theory）は、区分派の立場をとってフィクション鑑賞の特性を認めつつ、それを二つの心的機能により説明する理論である。

はじめに、实在主義者の理論について詳述する。この理論では、先述の通り、フィクション作品の鑑賞時に、鑑賞者の意識は二つに分けられているとされる¹⁷²。

例えば、ある映画作品の鑑賞に没頭している時を考えよう。その映画の鑑賞中、われわれは映画の登場人物が話す言葉を聞いて「電気信号で再生された音だ」と思わずにその人物が「喋っている」と思うだろうし、その人物が（映画の作中で）立つ場所も「スクリーンに写っている単なる像だ」とは思わず、当該人物が「あの場所に立っているのだ」と思うだろう。だが同時に、われわれはその登場人物を日常生活における知人と同じ存在だとは思わないし、フィクション内の世界に自分が影響を与えようとしても不可能であることも理解している。つまりわれわれは、その作品を何か意味のあるものだと思ってのめり込む、すなわち没入する意識とともに、目の前のものが何かを表象する作品であると認識する意識をももつといえる。パスコーの理論は、これらをそれぞれ意識（consciousness）1、意識2と名付ける。すなわち意識1は信じやすく、作品の内容に没入している。意識1において、われわれは（作品の登場人物や事物などの）虚構上の存在を、「志向的な対象」¹⁷³として「論理的に完全なものであり、私たちから独立して」¹⁷⁴おり、作品で「描写された副世界（subworld）」¹⁷⁵の中に実在するものと考えている。つまり意識1は、フィクション作品を虚構だとする認識を否定するものである。だがその一方で意識2は、「他者」が世界をどう見るかという第三人称的視点で世界を見ており、私たちの情動や鑑賞行為への参加具合を評価し、意識1によるさらなる没入を許可、あるいは却下する。この二つの意識の関わり合いによって、作品は鑑賞されるのだという。

この説に基づいて実際の鑑賞行為の内容を分析すると、以下のようなになる¹⁷⁶。例えばヨハ

¹⁷² 以下の議論は、Paskow(2004), pp. 61-64 を参照。

¹⁷³ 志向的な対象とは、パスコーによれば「精神の外部に実在するとみなしている意識があるものの、実際には、実在しているかもしれないしそうではないかもしれない存在」である。例として「海外に住む自分の娘」と「ゼウス」が挙げられている。海外に住む自分の娘を心配する時、われわれは自分が彼女と（物理的に）隔絶されているため影響を与えることができないが、同時に彼女のことを（当然）実在すると考えている。古代ギリシアの人々は、ゼウスが自分たちとは隔絶された存在でありながらも、ゼウスが単に彼らの頭の中にしかない存在だとは考えず、実在すると信じていた。パスコーによれば、意識1が活動する時、虚構上の存在もこれと同じだと鑑賞者は捉えるという。Ibid., p. 60 を参照。

¹⁷⁴ Ibid., p. 61.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ 以下の例はパスコーによる。Ibid., pp. 64-65. ここで、フィクションの例として人物画を挙げていることに対する疑問があるかもしれない。しかしパスコーは、絵画とは抽象的な表象であり、眼前にないものがそこに実在するもののように提示されているという点で、その鑑賞のされ方はフィクションと同じなのだと考えている。Ibid., pp. 3-4 を参照。

ネス・フェルメールが描いた少女の絵を見た時、まず鑑賞者は絵の中の少女を見て、その少女が絵で描写された世界の中に実在するものとして捉え、「繊細そう、優しそう」と考える。そして喜びや親しみなどの情動をもつ。これが意識1の働きである。次に、意識2が「自分が見ているのは単なる絵であり、少女は表象に過ぎない」と判定し体験を部分的に否定する。この働きにより、鑑賞者は架空と現実を混同するような不合理な状態に陥らずにすむ。だが意識2が働いた後も、意識1による判定（「繊細そう」「優しそう」）や、鑑賞による情動は残り続ける。このように意識1と意識2が双方働くために、われわれはフィクション作品を鑑賞して情動を抱きながらも、それを現実と誤認はしないのだとパスコーは述べる。

だがこの説明に対しては、想定されうる反論が二点ある。一つは「異なった二つの意識を持つのは矛盾しているのではないか」という反論、もう一つは「虚構上の存在が実在するかのように見て情動をもつという説明は、ウォルトンによるメイクビリーブ理論と同じではないか」という反論である。ここではこれらの反論について、パスコーの主張に依拠する形で再反論を行う。

第一に、二つの意識の矛盾についてである。パスコー自身、この点については自ら再反論している。パスコーによれば、二つの意識を持つことが矛盾となるのは、まったく同一の行為者が一度に、同じ時にフィクション内の存在を信じ、かつ信じていないと主張する時である。先ほどのフェルメールの絵の鑑賞例にあるように、ここでは二つの意識は同時に現れない。あくまでも、意識1から意識2へというように切り替わりが起きているだけなのである。このことからパスコーは、本理論は矛盾を含まないとしている。

だがはたして、こうした意識の切り替わりは何をきっかけにして発生するのだろうか。パスコーは意識1の後になぜ必ず意識2が働くのかについて、明確な説明を行っていないように見受けられる。したがって切り替わりのメカニズムそのものへの説明には、理論的な修正が望まれる。

しかし一方で、こうした意識の「切り替わり」そのものが必要なのかという反論も考え得る。つまり、虚構上の存在の実在を信じる意識1を設定するのではなく、「架空の存在は実在しない」と考える日常の感覚が、フィクション作品の鑑賞の際にだけ「不活性になっている」¹⁷⁷と考えればよいのではないかという考えである。まさにこのように、精神の状態に影響を与える信念の幅の中に、活性なものと不活性なものがあると述べているのはロバート・J・ヤナルである。鑑賞者は、作品内の虚構上の存在が実在していると普段は信じていない（否定的信念を抱いている）が、鑑賞時にそれを不活性化する。つまり（实在主義者の理論と同じく）作品のフィクション性を考慮しない状態に自らを変化させることで、鑑賞行為によって情動を抱くのだとする。そしてヤナルは、われわれがフィクション作品の鑑賞時に、登場人物等の虚構上の対象が虚構であること（虚構性）より先に、対象の性質（鋭い・冴えないなど）を思考することから、この主張は正しいと認められるのだと述べている¹⁷⁸。

¹⁷⁷ Yanal(1999), p. 102.

¹⁷⁸ Ibid., p. 106.

この主張に対してパスコーは、ヤナルは結局のところ「なぜフィクションだとわかっているものに情動をもてるのか」という最初の問いに戻っただけだとする¹⁷⁹。そしてさらに、「本物らしさ」つまりリアリティの側面から、ブライアン・J・ローズベリーによる議論¹⁸⁰を援用して反論する¹⁸¹。例えば、悲惨で憂慮すべき内容の知らせをかつて友人から聞かされた経験があれば、その時に自分がどのような情動を抱いたか思い出してみよう。この情動を（a）とする。次に、もしいつも嘘をつく人物が、上記の経験で聞かされたものと同内容の知らせを、上記の友人とまったく同じ振る舞いを取りながら聞かせてきた場合、自分がどのような情動を抱くかを想定してみよう。この想定上の情動を（b）とする。この時、情動（b）と情動（a）は同じ内容ではない（つまり（b）は不安等ではない）という結論に至るだろう。なぜなら、嘘つきがどんなに友人と同じ振る舞いをしたとしても、その知らせは最初から明らかに嘘だとわかるからである。そして、それとは別に、大好きなフィクションの登場人物を思い浮かべてみよう。この時に感じる親しみ等の情動を（c）とする。この時、情動（c）の強さは、心からのものという点で（a）に近いだろう。だが「嘘」に対する情動という点では同じである（b）と（c）で、なぜこのような違いが生じるのか。パスコーは、（b）と（c）の差異は、（b）の対象である知らせが明らかな嘘であるのに対し、（c）の対象である登場人物の性質がリアリティをもつ点にあるのだろう、とする¹⁸²。一方でヤナルの主張では、フィクション作品におけるリアリティ、つまり現実と照らしてどうであるかという評価は、対象の虚構性より先に対象の性質を思考するために重要なものとならない。パスコーはフィクションはリアリティと結びつくからこそ重要なのだと述べ、したがって、ヤナルの主張には限界があるとする¹⁸³。

しかしこの再反論を経てもなお、問題点は残る。このパスコーの主張では、「リアリティのある嘘」と「フィクション作品」の違いを説明できない。例えば、ある人が友人を騙すために精巧な偽の新聞記事を作ったと考えよう。どう見ても本物の新聞記事の切り抜きにしか見えなかった場合、友人はその内容を事実だと信じるかもしれない。しかしこの時感じた（憐れみなどの）情動は、それが偽の新聞記事だと判明した瞬間に消えてしまうだろう。だが一方で、漫画の中に同じ記事が描かれていたならば、そこから生まれる情動は先ほどの偽新聞記事とは違ったものになるはずである。つまりリアリティの有無のみでは、嘘とフィクションの差異を説明できない。ここで重要なのは、第一節にて述べたように、フィクション作品の場合、われわれはあらかじめそれが娯楽・批評のために作られたものであると知っている点であろう。リアリティのある嘘とフィクション作品とは、この点で異なっているのである。ではこの場合、どのように理論を修正すべきかは、後述する部分に譲る。

次に第二の反論、ウォルトンのメイクビリーブ理論と実在主義者の理論との差異について

¹⁷⁹ Paskow(2004), p. 57.

¹⁸⁰ Rosebury(1979), pp. 123-124.

¹⁸¹ Paskow(2004), p. 58.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

てである。パスコー自身、意識 1 による没入について意識 2 は「単なるメイクビリーブだ」¹⁸⁴と判定していると述べる。このように実在主義者の理論はメイクビリーブ理論に依拠している点もあるが、しかし決して同じではない。

メイクビリーブ理論と実在主義者の理論との差異は、第一に、メイクビリーブ理論においては、「虚構上の存在が実在する」と鑑賞者は（一時的にでも）考えないという点である。第二章にて述べたように、この理論では、鑑賞者は「自分が小道具で表象される内容を信じている、もしくは知っている」とメイクビリーブする、すなわち「ふりをしている」。つまりメイクビリーブ理論における虚構上の存在は、メイクビリーブによって実在するかのように扱われているのである。この点はパスコーの理論とは大きく異なる。

第二に、より大きな差異としては情動の扱いがある。第三章の第一節にて述べたように、メイクビリーブ理論は、鑑賞行為における情動を疑似情動と呼ぶ。実在する対象でなく、虚構上の信念における対象に向けた情動であるという点でこれを「疑似」と呼ぶのだが、パスコーは、われわれの情動を（真ではなく）メイクビリーブ内のものに留めるのが何なのか不明だと主張すると同時に、メイクビリーブ理論では、稚拙な内容のフィクション作品の鑑賞行為への説明ができないと述べる。すなわち、もし子どもが木の切り株を虚構的にクマだとメイクビリーブして遊べるのなら、大人ができの悪いホラー映画を小道具として、できの良いホラー映画を見た時と同じような影響を受けることも可能になってしまうのではないか、という批判である。結局のところ、われわれはフィクション作品を鑑賞する時に子どもほどは「ふりをする能力」をもっていないというのが、パスコーの指摘である¹⁸⁵。そしてこうした面で、実在主義者の理論は明確である。つまりパスコーの理論において、フィクション作品に向けられた情動は、意識 1 が虚構上の対象の実在を信じている点で、日常における情動と同じく、疑似ではない真なる情動である（意識 2 で実在性は否定されるが）。この率直さにおいて、実在主義者の理論はメイクビリーブ理論よりも優れている。

しかしながら、実在主義者の理論には以下に指摘するような問題点がある。それは虚構上の存在をめぐる同一性の問題である。

先述したように、パスコーは、フィクションの鑑賞行為において意識 1 が働いている時、鑑賞者であるわれわれは虚構上の存在について、作品で描写された副世界の中に実在する、論理的に完全な実体だと考えるのだとしている。ここまで論じたように、虚構上の存在についてはこれまでに存在論上の議論が多く行われてきたが、ここでのパスコーの主張は他の理論とは少し異なっている。前述の通り、パスコーは、虚構上の存在が描写された副世界の中に本当に実在しているのだとは主張しない。あくまでも意識 1 が働いている時、鑑賞者が虚構上の存在をそのように捉えるだけなのである。こうした捉え方については、「結局のところ、心の中でそれを思い浮かべているだけではないか」、「実在するという誤認を鑑賞のたびに行うというのは不合理だ」という反論が考え得るが、パスコーは実際に何が起って

¹⁸⁴ Ibid., p. 62.

¹⁸⁵ Ibid., p. 52.

いるのかという三人称的な見方は問題ではないと断言した後、重要なのは、鑑賞者が一人称的な体験者としてどのように実在の人々や虚構上の存在に関わっているのかであるとしている¹⁸⁶。そしてフィクションのパラドックスの解明を妨げているのは、三人称的な見方を追求し、一人称的な見方の実在性と意義を軽視する態度だと、彼は主張する¹⁸⁷。確かにそもそも鑑賞行為とは、結局のところ個人的な行為である。鑑賞して感じる楽しさや美は個人が自分で感じ取るものであり、あるフィクション作品について、唯一正解となる鑑賞態度や感想（情動）など存在しない。フィクション鑑賞のこのような面に注目したという意味でも、実在主義者の理論には利点がある。だがパスコーの意図に照らし、一人称的な体験として意識1の働きを考えても、矛盾が生じている。それが、虚構上の存在をめぐる同一性の問題である。換言すれば、ある虚構上の存在が、同一の個体であるにもかかわらず異なった描写で提示されている場合を説明できないという問題である。

例えばある漫画を原作として、それを小説化したり、実写映画化したりというように、異なった媒体で表現する場合を考える。するとしばしば、登場するのは漫画と同一人物でありながら、小説や映画では原作とは異なった人物描写が行われることがある。同一の登場人物の性格や物語内での行動が違う場合や、外見が異なる場合もある。そもそも漫画が実写映画になる場合、漫画の絵柄と俳優の外見は、どのように似せても必ず差異が生じるだろう。そしてそうした派生作品を鑑賞する鑑賞者が、登場する虚構上の存在に対して情動をもちつつも、「原作と同一人物のはずなのに、性格や見た目が違う」と考えている時、実在主義者の理論ではそれに対応できない。なぜならこの理論において虚構上の存在は「論理的に完全な存在」であり、しかも作品世界が描写された副世界一つに限定されているからである。

もし「描写された副世界」が当該原作の描写とその派生作品全体の描写を含めた世界なのだとしたら、同一人物の見た目や性格、行動などが時に変化し一定しないことになるか、あるいは異なった特徴をもつ「同一人物」が複数存在することになり、不合理である。

逆に、原作では原作の描写による副世界、異なった媒体ではそれぞれの描写による副世界というように、別々の副世界に属するのだと考えると、なぜ鑑賞者が「同一人物だ」という意識をもったのかが不明になる。「これは同じ原作を元にした作品のはずだ」というように、実際に何が起こっているのかを客観的に見るのは意識2の働きのはずである。もしパスコーの理論の通り、意識1が働いた後に意識2が活動するのなら、派生作品の鑑賞者はそもそも当該虚構上の存在が、何者かと「同一」の人物であるなどという考えすら持たないだろう。しかるに、鑑賞者が原作とあまりにかけ離れた内容の映画の鑑賞に抵抗感を示し、鑑賞行為そのものすら中止してしまう例は容易に想像できる¹⁸⁸。

虚構上の存在の同一性に関するその他の例としては、漫画作品で、作者の画風の変化によ

¹⁸⁶ Ibid., p. 61.

¹⁸⁷ Ibid., pp. 61-62.

¹⁸⁸ 例えばシャーロック・ホームズのシリーズが原作でありながら、ホームズがなんら事件の解決に寄与しない無学な浮浪者として描写される映画に対する「どこがホームズの映画化だ」という反応は妥当なものである。

って同一人物の外見描写が徐々に異なってくる場合が挙げられる。例えば連載漫画の第一回では目が口より小さく描写されていた人物が、最終回では（成長した、整形した等の描写もなく）目が口より大きく描写される、といった状況を想定できる。この場合、当該人物は鑑賞者の意識1の中で「いつのまにか目が口より大きくなった」ことになり、作品内の規定と端的に矛盾してしまう。確かに現実においては、芋虫がサナギから蝶になってもその個体を同定できるように、姿形の変化があろうとも同一視できる場合があるだろう。しかし虚構の作品の場合、同定可能か否かは作中での描写に依存せざるを得ない¹⁸⁹。原作で規定されていない変化が派生作品で提示された場合、鑑賞者は作品の規定が無効となっていると判断するため、作品への没入が停止する可能性があると考えられる。

したがって、虚構上の存在は描写された世界で論理的に完全な実在であると想定すると描写のゆらぎに対応できず、論理的な完全性を失う結果になる。考え得る修正案は三つある。一つは、意識1において虚構上の存在は論理的に完全ではないとする案である。だがそれでは、われわれはフィクションの鑑賞時に論理的に不完全な、不合理なものに対して疑問をもたずに情動を抱くことになり、パスコーの理論のもつ簡潔さが損なわれてしまう。二つ目は、意識1において虚構上の存在は、複数の作品世界である役割を演じる複数の存在の集まりであるとする修正案である。しかしこの方策は、つまるところ意識1においてはルイスの可能世界論をとることになり、可能世界論と同じ問題点に躓く。つまりリチャード・M・サインズベリーが述べるように、「われわれはホームズが物語で帰せられた性質ではない性質をもっているような世界を認めることができるだろうか？」¹⁹⁰ということになる。そこで三つ目の修正案は、意識1と意識2の順序の入れ替えである。われわれはまず意識2、つまり「これはフィクション作品だ」という意識を働かせた後で、意識1の没入に入り、最後に再び意識2を働かせるのだと考えればどうだろうか。前提として「フィクションである」という意識があるならば、意識1において虚構上の存在を論理的に完全な実体であると考えているとしても、「これは原作と同一人物である」という判断が（意識2の影響で）生まれておかしくない。つまり、ここまでに何度か言及してきた事実、すなわちわれわれがフィクションの鑑賞行為において、「これはフィクション作品だ」と承知して鑑賞に入るという点に着目するということである。本論文の結論そのものについては第六章で触れるとして、ここでの仮の修正案は、実在主義者の理論における「意識1→意識2」という流れを、「意識2→意識1→意識2」へと変えるというものである。

だがここで、意識の切り替わりのメカニズムに関する問題が浮上する。上記の修正案は意識の切り替わりを前提とするが、そもそも意識は「切り替わる」といえるのだろうか。これが本論文における実在主義者の理論の最大の問題点である。パスコー自身は自明のものとしているようだが、なぜ意識1と意識2は（おおむねの場合適切なタイミングで）切り替わ

¹⁸⁹ 例えばヒーローの変身のように作品内の描写で姿形の変化が規定されていれば、それは問題にならない。

¹⁹⁰ Sainsbury(2010), p. 90.

るのだろうか。そもそも意識の切り替わりとはどう考えるべきだろうか。

最初に、意識1が現れる過程について考えてみよう。先ほどヤナルに対する反論から述べたように、あるいはそもそも実在主義者の理論から離れたとしても、フィクション作品の鑑賞者に情動が生まれる過程には、鑑賞者自身の態度のみならず、作品の質が関わってくることは明らかである。稚拙な内容の作品では本来制作者が望む情動的反応を鑑賞者から得られないどころか、鑑賞者は鑑賞をやめてしまうかもしれない。逆に、例えばすばらしい技巧で描写された作品では、それこそ作品内容が現実であるかのように没入することもありうる。このように考えると、意識1の働きを促進する要素の一つは、作品に施された修辞、技巧の質の良さであると考えられる。また、鑑賞者の興味関心に即した内容である場合にも、意識1の働きは促進されるだろう。いずれにせよ、意識1の働きが促進される過程は上記のようにいくつか考えられうる。

しかし意識2はいかにして現れるのだろうか？ もし意識1が現れたままであれば、われわれは現実と架空の区別がつかない、不合理な状態におかれてしまうだろう。

第五節 フィクション鑑賞の特性はどこにあるか

ここにおいて改めて確認すべきなのは、フィクション作品の鑑賞時にわれわれが前提としている事柄、すなわち「今から鑑賞するのはフィクション作品である」という認識である。これまでに何度も言及したように、われわれはこの認識があるうえで作品を鑑賞する。そもそも本来、もしこの認識がないのならば、フィクション鑑賞における情動的反応について問題にする必要すらなくなる（あらかじめ「嘘」だとわかっているものに対し、なぜ情動をもつのかという問いなのだから）。しかしながら、その作品のフィクション性の認識が鑑賞行為の前提として行われているという事実言及している先行研究はそれほど多くは見受けられない。この点について触れている先行研究といえば、例えば西村清和が、フィクション性の認識が鑑賞の前提となっている点について論じている。西村は、テキスト内に設定された読者の視点を劇場の観客席に譬え、その読者は「劇場に足を踏み入れる以上は、これからはじまるべきことのすべてが、虚構であることは承知しているはず」であると述べる¹⁹¹。また森功次は、われわれのフィクション鑑賞は「現在観ているのは、なんらかの反応を期待されつつ掩えられた（提示された）ものである」という信念を含んでおり、その点がメイクビリーブ理論のほか、近年のフィクション体験時の情動をめぐるいくつかの論文で見逃されている、と指摘している¹⁹²。しかしながら結局のところ、こうしたフィクション性の認識の前提を考察することによって、フィクションの鑑賞行為の分析に成功している先行研究はない。これはおそらく、フィクションの哲学の起源が「虚構を含む文」の解明であったことが原因だろう。確かにフィクション作品は虚構を含む。しかし、まったく虚構のみを含むわけではない。しかしながらその研究の当初において、「現実に指示する対象がない」という

¹⁹¹ 西村(1993), 72 頁。

¹⁹² 森(2011), 65 頁。

性質のみが研究対象となってしまったために、フィクションは嘘の亜種のような扱いを受けることになり、その鑑賞行為そのものの特性を語られることが少なくなってしまったと本論文では考察する。鑑賞行為について、「ふりをする」というサールの説明もまた、フィクション作品の鑑賞行為を「嘘」という側面からしか捉えられていない。フィクションを鑑賞する時に行われているのはまさに「鑑賞する」という行為であり、「嘘を信じるふりをする」行為ではない。「虚構上の存在に対して情動をもつ」という行為の一側面ではなく、われわれのフィクション鑑賞行為の全体について、より深く考察をするべきである。したがってここで述べた、鑑賞者はフィクション作品に対してあらかじめの心構えがあるという観点は、フィクション鑑賞を論じるうえで非常に重要な要素なのである——われわれはフィクションが娯楽や批評のために作られたものであるとあらかじめ知っており、その点でフィクションを鑑賞する行為はその他の認知の行為とは異なっているのだ。

同じく着目すべきなのは、鑑賞中に鑑賞者が作品の内容ではなく、作品を取り巻く事情に注目することがあるという事実である。例えば先ほど挙げた虚構上の存在をめぐる同一性の問題において、鑑賞者は現在鑑賞している映画を、原作となる漫画の内容と比較している。これはフィクションの鑑賞行為が作品内容そのものへの没入、すなわち「虚構上の存在や虚構上の出来事を真だと信じること（信じているように見えること）」のみで成り立っているわけではないという端的な事実を示す。そして鑑賞者が注目するところの作品を取り巻く事情とは、すなわち作品外部の文脈に関する背景知識のことである。先ほどの例でいえば、「原作となる漫画」が当該映画作品の外部の文脈に関する背景知識となる。

さらにフィクション性の認識もまた、こうした作品外部の文脈に関する背景知識に該当する。序論にて述べたように、ほとんどのフィクション作品において、「この作品がフィクションであること」は作品の内容そのものではないからである。また、これまでに区分派であるマトラヴァーズやキルティダンの理論に対して指摘したように、フィクション性の認識は、鑑賞者の情動にも影響を与える。自分の鑑賞している作品がノンフィクションではなくフィクションだと知った時に、鑑賞者の情動は変化する。これは、虚構を含む内容を娯楽・批評のために鑑賞するというフィクション鑑賞の特性に原因があると考えられる。つまり、もし当該作品があらかじめフィクションだとして提示されていたなら、その内容が虚構を含むのは当然であるし、そうと知って楽しむのがフィクション鑑賞である。しかし当該作品がノンフィクション作品として提示されていたため、鑑賞者は上記の心構えがない状態で鑑賞していた。ゆえに「これはフィクションである」と明かされた時に、作品内容に対して、それを楽しむための虚構とは感じられず「嘘」だと感じ、腹を立てるなどの情動的反応がもたらされたのだと考えられる。したがってこの点から見ても、フィクション性の認識は鑑賞行為に影響を与える重要な要素である。またキルティダンが例に挙げていた、棒付きマイクが映り込むなどの撮影時のミスが鑑賞を妨げる例もまた、現実の世界（つまり作品の外部）への意識が鑑賞行為に関わってくるということを示している。したがって、作品内容を鑑賞者がいる現実の世界と比べるような行為は、すべて作品内容以外に注意を向ける行為であ

る。つまり、これらは作品外部の文脈に関する背景知識を認識する行為であるといえる。

このように考えると、フィクションの鑑賞行為を考えるうえで重要なのはフィクションへの没入のみではない。さらに、没入とそれを止めるフィクション性の認識の二つの心的機能のみでもない。フィクション作品への没入と、フィクション作品の外部にある文脈に関する背景知識の認識という二つの心的機能が作用してこそ、フィクション作品の鑑賞行為は可能となると本論文は主張する。

上記の観点に基づき、次章では本論文の理論によるフィクション作品の鑑賞行為の説明を行う。

第六章 フィクション鑑賞における二つの心的機能について

この章では、最初に本論文で定義するところの「背景知識」について説明する。ひとくちにフィクション作品の背景知識といっても、あまりにも範囲が広大である。また、いわゆるノンフィクションの作品にも背景知識といえるものは含まれており、それらについて説明をしないことには、本論文の定義にもたどり着けない。まず本論文が考えるフィクション作品の鑑賞のための背景知識について論じ、次に、それらがどのようにわれわれのフィクション鑑賞行為に関わってくるのかについて、二つの意識を用いた説明を行う。また、この理論に対して想定される反論と、それに対する再反論を論じる。そしてこの理論が先行研究における鑑賞行為の説明よりもより有用である理由として、この理論がフィクション作品の鑑賞行為と情動的反応が生まれる過程について、より細分化された説明ができていた点を示す。また、鑑賞者が製作者の意図に沿わない情動的反応をする場合といったような、典型的でない鑑賞行為への説明も可能となっている点を示す。そして最後に、序論でも述べた「フィクションのパラドックス」について、それが本論文の提示する理論でどのように解決可能なのかを説明する。

第一節 背景知識とは

ここでは本論文で論じる「背景知識」とは何を指すのかについて述べる。

最初に、これまでの議論でルイスとウォルトン、マトラヴァーズが論じたところの背景について再び取り上げ、これらの内容を本論文での区分に基づいて整理する。すなわちそれが作品の内容を理解するための背景知識なのか、それとも作品の外部の文脈に関する背景知識なのかによって区分し、論点を整理していく。本論文でいう作品外部の文脈を理解するための背景知識とは、作品内容には含まれないが作品の成立に関わっており、かつそれを認識することがそのまま鑑賞行為にかかわるような背景知識のことである。具体例を挙げることで、本論文が重要視するところの作品外部の文脈に関する背景知識とはなんなのかを示す。

まずルイスが論じたところの背景について。第三章の第一節にて述べた通り、ルイスが論じた背景とは、「われわれの世界の事実」であり「フィクションが語られた当時の共同体において公然の諸信念」のことであった。そしてルイスが論じている例では、例えば前者の例は「ホームズの鼻の穴は二つである（三つではない）」であり、後者の例は「ホームズのシリーズが書かれた時代に生きていた人々は、紫色の小人は実在しないと考えていた」である。これらの例を元に考えると、「ホームズの鼻の穴」の例は作品の内容（ここでは『シャーロック・ホームズ』シリーズの内容）を理解するために必要な背景知識であり、「紫色の小人」の例は、作品の内容そのものではなく作品の外部の文脈に関する背景知識である。なぜなら前者の例は作品に登場するホームズという人物を理解するための背景知識であるが、「ホームズのシリーズが書かれた時代に生きていた人々」そのものは、鑑賞者が自身のもっている

歴史に関する知識を用いて想定した、作品外部に位置する存在だからである。これがもし「ホームズのシリーズに登場する人々は、紫色の小人は実在しないと考えている」ならば、作品内容を理解するための背景知識である。また、ホームズのシリーズは執筆された時代（1887年から1927年）とほぼ同じ時代をモデルとして書かれたリアリズム小説¹⁹³であるから、作中の登場人物の言動や振る舞いや生活様式を知ること、ホームズのシリーズが書かれた時代に生きていた人々のもつ信念について想定することもできる。しかしながら結局のところ、「ホームズが書かれた時代に生きていた人々」は作品の登場人物ではない。そして作品の鑑賞中に作品の外部に向ける認識は、すべて作品の外部の文脈に関する背景知識なのである。

そしてこれは、ウォルトンが「現実原理」と「共有信念原理」として論じた例でも同じようなことがいえる。あるフィクション作品に登場する人間の女の子について、血に関する記述がなかったとしても、その女の子には血管があり、中に血が流れていると考えるのは、作品の内容を理解するための背景知識である。また「製作者は、地球は平らな形をしていると考えている文化にいた」という製作者のもつ信念に関する知識は、製作者の文化そのものについては作品で描写されておらず、製作者について鑑賞者自身がもっている知識なのであるから、作品の外部の文脈に関する背景知識なのである。

また、魔女に関する知識¹⁹⁴のように、慣習によって形成された知識についても、これはフィクションの内容を理解するための背景知識である。ここでの慣習は、作品（事例では子どもの描いた絵）を理解するためのものであり、つまりフィクション作品の内容を理解するために使われているものだからである。

しかしここで考えなければならないのは、ウォルトンが論じた、倫理的な問題が含まれる作品に関する事例についてである。この事例において、鑑賞者は、製作者がファシズムを励行する人物だという信念をもっているが、自身の倫理観という、ウォルトンがいうところの「現実原理のようなもの」に従って、物語を楽しむことは不可能だと考えている。この時、ここでいう現実原理は、果たして作品内部に関する背景知識であろうか。本論文において、それは作品外部の文脈に関する背景知識である。なぜなら鑑賞者自身がどのような倫理観をもっているかは、作品の内容ではないからである。確かに、ウォルトンの区分においてこの「倫理観」は現実原理（のようなもの）であるといえる——「現在その作品を鑑賞している鑑賞者は、ファシズムを非難する倫理観をもっている」という、現実世界に関する事実なのであるから。しかしそれは、作品の内容ではない。この事例において作品の内容であるのは、異なった人種の登場人物が友情を育み、処罰されたということだけであり、鑑賞者自身の倫理観は作品の外部に位置しているからである。

さらに、ウォルトンが論じた「現実原理がフィクションの中の真理に従う」事例も重要で

¹⁹³ ライアンの分類による。ライアン(2006), 70 頁。

¹⁹⁴ あるいはルイスが論じたところの「フィクション間の真理」のような事例、また生成原理の例として挙げた「漫画の読み方」についても、内容を理解するための背景知識である。

ある。カフカの『変身』において、ザムザは毒虫に変身する。この時、「人間が毒虫に変身するなど、現実と照らし合わせてあり得ないことだ」と現実原理に照らした反応をしてしまった場合、鑑賞者はうまくその作品を鑑賞できていないことになってしまうとウォルトンは論じた。これは、鑑賞者が「人間は毒虫に変身しない」という現実に関する知識を、作品の内容と比較しての発言をしている事例である。またこうした例は、ルイスも挙げている。ルイスは、ホームズシリーズの『まだらのひもの冒険』について、そこに登場するラッセルクサリヘビが現実の生態と異なっていることを理由にホームズの推理が誤っていると指摘することは、作品解釈としては妥当ではないのではないかと論じている¹⁹⁵。この場合、もし鑑賞者が「ホームズは誤っている」と主張するのであれば、それは鑑賞者が、鑑賞者本人がもつ現実のヘビの生態に関する知識と『まだらのひもの冒険』に登場するヘビの描写とを照らし合わせているがゆえである。つまり鑑賞者は、作品の外部の文脈に関する背景知識によって、作品を批評していることになる。したがってここで、作品のリアリティの認識は、作品外部の文脈に関する背景知識を認識する行為なのだと整理できる。

ここでウォルトンとルイスが、この事例のようにリアリティを気にする態度を、鑑賞できていないとか、作品解釈として妥当ではないのではないかなどと論じたのは、本論文にとって着目すべき点である。なぜならこの事例のように作品の内容ではなく、リアリティを重視する態度は、妥当な鑑賞態度ではないとしてしばしば指摘される態度だからである。例えば『桃太郎』を読んで「桃から人間が生まれるのは生物学的にいつて不可能だ」とか「鬼は実在しない。したがって桃太郎が鬼退治に行くというのもあり得ない話だ」と主張する鑑賞者がいるとして、その人物に対し別の人物が「これはおとぎ話なんだから、現実と違うんだよ」と指摘したとしたら、妥当だとされるのは後者の人物の発言であろう。あるいは、ファンタジックな描写を含む漫画を真面目に批評している鑑賞者に対して、別の鑑賞者が「これは漫画なのに、なぜそんなつまらないことを言うの」と非難する例も想定できる。つまりここにおいて、作品外部の文脈に関する背景知識にばかり目を向けている鑑賞者は、妥当な鑑賞態度ではないとされるか、もしくは作品を批評する目的でその作品を鑑賞しているのだとされることがわかる。批評目的での鑑賞という観点については、先ほどのラッセルクサリヘビの例に適用できる。『まだらのひもの冒険』を批評したい鑑賞者が、ホームズの推理の欠陥を指摘するために、現実のヘビの生態という作品外部の文脈に関する背景知識を用いるのは、批評の態度として妥当である。

次に、マトラヴァーズが論じた背景知識について考察する。第四章の第二節にて論じたように、マトラヴァーズは還元派であるから、フィクションとノンフィクションの作品を区分せずに、その理解のために必要な背景知識として、言語能力・一般的なスキーマの理解・専門的知識を挙げていた。この場合、まず言語能力と専門的知識は、まさに作品の内容を理解するために必要なものであるから、内容外部の文脈に関する背景知識ではない。しかしマトラヴァーズは論じていないことだが、一般的なスキーマについては、作品外部の文脈に関する

¹⁹⁵ ルイス(1995), 173 頁。

背景知識ともなりうる。なぜなら先述したウォルトンの現実原理とこのスキーマは、スキーマがノンフィクション作品に対しても用いられるという点を除けば同じだからである。マトラヴァーズが挙げた例に基づくと、レストランに関するスキーマは、「二人はレストランに入って食事をした」という描写に対して、それを理解するために使われている場合は作品の内容を理解するための背景知識である。しかし例えばある作品において、「二人はレストランに入って食事をした」とあるのに、レストランの中にはウェイターもウェイトレスも一人もおらず、二人が地べたに座って食事をしたという描写があり、しかも二人はそのことについて（なんの説明もなく）なんら疑問を抱いていないと想定しよう。この作品に対して鑑賞者が「ウェイターがいなくて地べたに座って食べるなんて、レストランだとは思えない」と主張したとする。この時、レストランに関するスキーマは作品外部の文脈に関する背景知識として働いている。つまりこの事例において、作品内部では当然のこととして扱われている物事に、鑑賞者がスキーマによって批判を加えているのであるから、レストランに関するスキーマを認識する行為が、作品のリアリティを認識する行為として働いているのである。

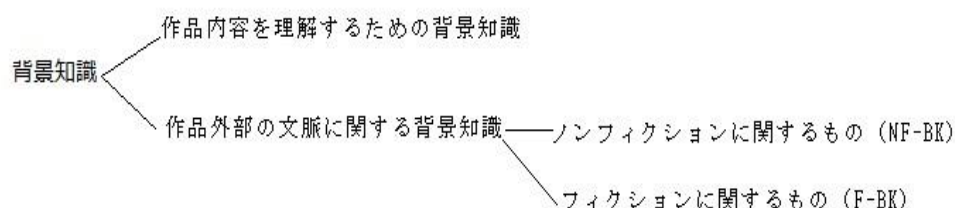
だがここでマトラヴァーズの論じた背景知識に関して本論文が着目すべきなのは、この理論における背景知識が、フィクション／ノンフィクションを問わず適用されていることである。つまり、作品外部の文脈に関する背景知識があるのは、フィクション作品だけではなく、ノンフィクション作品においても同じである。例えば捕鯨に反対する監督が、クジラ漁の残酷な場面ばかりをクローズアップしたドキュメンタリー作品を作ったとする。この作品について、ある鑑賞者が「クジラ漁は残酷だ」という感想をもったのに対し、別の鑑賞者が「この監督は捕鯨に反対しているから、殊更に残酷な面ばかり映しているだけだ」と、クジラ漁をありのままに映したものではないという批判的感想をもつ事例は想定できる。この時、後者の鑑賞者は監督の思想信条という作品外部の文脈に関する知識に基づいて鑑賞していたことになる。そしてこれはウォルトンが挙げた、ファシストが作った物語の事例と同じである。つまり製作者の思想信条は、作品外部の文脈に関する背景知識であり、しかもフィクション作品・ノンフィクション作品を問わず鑑賞行為に適用されるのである。

しかしながら一方で、明らかにフィクション作品にのみ・あるいはノンフィクション作品にのみ適用されるような、作品外部の文脈に関する背景知識も存在する。それはフィクション作品における「これはフィクションに区分される作品である」という背景知識、そしてノンフィクション作品における「これはノンフィクションに区分される作品である」という背景知識である。論じるまでもなく、これらは当該作品がフィクション・ノンフィクションのいずれであるかという背景知識なのであるから、それぞれのいずれかにのみ当てはまる背景知識である¹⁹⁶。

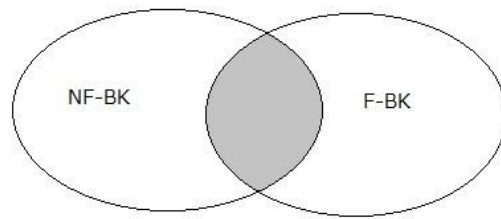
¹⁹⁶ フィクションを鑑賞するための背景知識が「これはフィクションである」と主張するのはトートロジー的だという批判もあるかもしれない。しかし序論にて確認したように、本論文は「鑑賞者は、鑑賞者自身がフィクションだと認識している作品をどのように鑑賞するか」という問題の説明に主眼を置くため、この点を疑問視することはない。

また、作品のリアリティという観点も、フィクション作品においてのみ作品外部の文脈に関する背景知識として作用するものである。なぜなら、例えばフィクション作品においては「ラッセルクサリヘビの生態は、『まだらのひもの冒険』で描写されたものとは異なっている」という批評が当てはまる。しかもこの批評はルイスが論じたように、「作品解釈として妥当ではないかもしれない」とされ、むしろウォルトンがザムザの変身に対して論じたように「フィクションの中の真理（この場合は『まだらのひもの冒険』におけるラッセルクサリヘビの生態）を、現実原理よりも重視すべきだ」とされる可能性がある。つまり、フィクション作品におけるリアリティの欠如は許容される場合がある（鑑賞者それぞれによって程度の差はあるだろうが）。しかし一方で、例えばヘビの生態に関するドキュメンタリー映像番組で、実在するヘビではあり得ないような映像（ヘビが口から火を噴くなど）がなんの説明もなく含まれていたとしよう。この時、このドキュメンタリー映像番組は「内容に虚偽を含んでいる」として非難される。つまりノンフィクションとして提示されたはずが虚偽を含んでいる番組は、フィクションにおけるリアリティの欠如とは異なり、鑑賞者に許容されることはない。あるいは確かに、ノンフィクション作品を「描写は本当に現実に基づいているか」という観点から鑑賞することは批判的な鑑賞の態度として妥当である。だが、ノンフィクションには「これは現実を描写している」という製作者側の意図が存在する。したがって虚偽を含んでいた場合、当該ノンフィクション作品はもはやノンフィクションを名乗ることができなくなるか、もしくは「虚偽を含む部分だけフィクションである」と意思表示するしかなくなる。このように考えると、作品のリアリティを認識する行為が、作品外部の文脈に関する背景知識を認識する行為として正常な鑑賞行為に関わってくるのはフィクション作品の場合のみだと考えられる。

以上のように考えると、本論文に関する背景知識について、以下の図のような関係性が提示できる。これ以降、本論文においては、ノンフィクション作品の外部の文脈に関する背景知識を NF-BK、フィクション作品の外部の文脈に関する背景知識を F-BK と呼ぶ。



さらに、NF-BK と F-BK の関係性について図で示すと、次の図のようになる。



上記の図において、塗り潰されて示されている部分は、先ほど例に挙げた製作者の思想信条のように、NF-BK にも F-BK にもなりうる背景知識を示している。しかし本論文がフィクションの鑑賞行為に、心的作用としてその認識が関わってくる作品の外部の文脈に関する背景知識として示したいのは、右側の丸で示される範囲、つまり NF-BK にも F-BK にもなりうる背景知識とフィクションにのみ適用される背景知識とを組み合わせたものである。したがって以下、具体例を挙げることで、F-BK を提示していく。

例えば先ほど例示した、リアリティや製作者の思想信条とは別に、ジャンルもまた作品の外部の文脈に関する背景知識として挙げられる。例えばもし映画のジャンルが SF やファンタジーならば、その作品がフィクションであると容易に判断できる。また、もし作品のパッケージに「ドキュメンタリー」と書かれているのなら、その映像作品の内容は（おそらく）ノンフィクションである。このような状況の時、鑑賞者は事前にその作品がフィクションかノンフィクションかを知ったうえで鑑賞することになる。つまり、このようにジャンルを元に鑑賞者がこれから鑑賞する作品がフィクションであると認識するならば、これこそが「フィクション性の認識」である。この場合のジャンルの理解に関しては、第一章の第二節にて論じた、ライアンによるジャンルに応じたフィクション／ノンフィクションの区分の図が役に立つ。フィクション／ノンフィクションの度合いが連続体となっているように、ジャンルによる鑑賞者のフィクション性の認識もまた、連続体のように示されるだろう。つまり、ジャンル横断的な作品に対して、鑑賞者がどのように判断するかは一意的に定められるものではない。作品のなかには、フィクション／ノンフィクションの区分が曖昧にされていたり、区分に関して作者がわざと鑑賞者を欺いたりしているようなものも多くある。このような場合、鑑賞者はそれらの区分をあらかじめ自分で想定したうえで鑑賞していると考えられる。もしも鑑賞中に、その作品の区分が当初の想定と異なっていたと判断したならば、鑑賞者はそれに合わせて鑑賞態度を変える。要するに本論文が第一章の第三節にて示した通り、フィクション／ノンフィクションの区分は社会的・主観的双方の観点によって定められるのである。したがって、ジャンルが鑑賞者のフィクション性の認識に関わっているという点是不会変わらない。またこれとは別に、ジャンルがその作品の鑑賞に際しての慣習的もしくは妥当な態度を可能にするような背景知識となる場合もある。例えば、作品のジャンルと内容との整合性である。鑑賞者はファンタジー映画に魔女が出てくるのは許容できても、ハード

ボイルドなサスペンス映画に唐突に魔女が出てくるのは許容できないかもしれない。そしてこの例は、ノンフィクションの作品に関しても適用される。記録を元にした戦記ものとして提示された作品が、読んでみると戦記もそこそこに執筆者の恋愛体験談ばかりが書かれたものだった場合、鑑賞者が落胆するような可能性を考えてみると、ジャンルはNF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識であると定義できる。

次に、「この作品の作者は悲劇的な結末を好む傾向がある」というような、作品の結末の予想の前提となるような製作者の趣味嗜好について考えてみよう。これは作品の外部の文脈に関する背景知識であり、かつ、NF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識である。フィクション作品に関して、製作者の趣味嗜好が反映され、それを鑑賞者が認識することが鑑賞行為にも作用するのは明らかである。一方でノンフィクション作品に関して、「このノンフィクション作品の製作者は悲劇的な結末を好むから、ここでインタビューされている人物も悲劇的な状況に陥り、それがこの作品の結末となるのだろう（そのような状況に陥りそうな人物を選んでインタビューしているに違いない）」というように、この背景知識が適用される場合が想定できる。したがってこれは、NF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識であると考えられる。

さらに、「このキャラクターは人気がある」というような、作品に登場する人物と現実との関係性についての背景知識について考察する。するとこれもまた、NF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識であると考えられる。まず、あるフィクション作品について「このキャラクターは人気がある。だからたとえ作品中盤にピストルで撃たれても、たぶん終盤では復活するだろう」というように、作品内容に関する予想の前提となる事例はすぐに想定できる。一方でノンフィクション作品に関して、「織田信長は人気がある。だからこの本も、歴史書なのに、信長に都合のいい事実ばかりを並べ立てているのだろう」というように、作品の外部の文脈に関する背景知識が鑑賞行為に影響する事例を挙げられる。よってこれもまた、NF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識である。

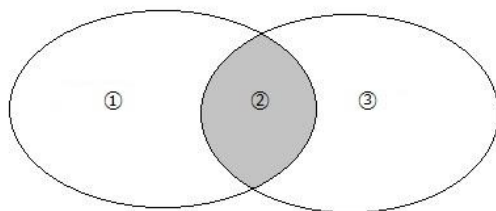
また、製作者の技巧についても作品外部の文脈に関する背景知識である。そして「この製作者はカメラワークが素晴らしい」とか「巧みな情景描写に引き込まれてしまう」とか「この製作者はまだデビューして間もない新人だから、作品が拙くても仕方ない」といったような主張はノンフィクション作品でもフィクション作品でも行われるものなのであるから、これもまたNF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識である。

以上のように考えると、NF-BKにもF-BKにもなりうる背景知識というのは非常に多い。しかしながら、作品の形式を問わずF-BKにしかない背景知識は、リアリティやフィクション性の認識のほかにも存在する。それは、第五章の第四節、パスコーの理論に対する反論として挙げた、「この映画は漫画〇〇の実写化である」というような、原作の存在を提示する背景知識である。原作の存在が独自に鑑賞行為に関わってくるのは、フィクション作品でしかありえない。なぜならノンフィクションはまさに現実に通ずる事実を元としているからである。例えば元軍人が自身の体験を元に執筆したノンフィクションの戦記物（文学

作品)を漫画化するといった事例は考えられる。この場合、確かに当該漫画の原作は文学作品の戦記物である。しかしそれは、戦記物の製作者の体験を漫画にしているのとなんら変わらない¹⁹⁷。もし原作である戦記物での描写と漫画での描写が異なっているなら、それは漫画での描写がより製作者の体験に近いとされたからか、あるいは漫画が「実話を元にしたフィクション」になっているからかのどちらかである。そして後者の場合、もはやその漫画はフィクションであってノンフィクションではなくなる。一方で、フィクション作品における原作の存在は、リアリティの場合と同様に鑑賞行為に関わってくる。第五章の第四節で具体的に述べたように、登場するのは漫画と同一人物でありながら、小説や映画では原作とは異なった人物描写が行われているような時に、鑑賞者が「原作と同一人物のはずなのに、性格や見た目が違う」と考えている場合、鑑賞者はF-BKを認識しているのである。

あるいは、映像作品や劇のような形式の作品のみに限られるが、F-BKにしかない背景知識として、「このキャラクターを演じているのは俳優の〇〇だ」というような、役者に関する背景知識が挙げられる。たいていのフィクション作品において、それを演じる役者が誰であるのかは作品の内容に含まれない。つまり、作品の内容においては、当該キャラクターはその人物本人なのであり、俳優の誰かであるわけではない。2009年の映画『シャーロック・ホームズ』の作品内容においてホームズはホームズなのであって、俳優のロバート・ダウニー・Jrではない。したがって、役者が誰なのかという問題はF-BKにしかない。

以上の考察を、先ほどの図を別の形で利用してまとめると以下ようになる。



①のNF-BKに関しては、本論文はフィクションの鑑賞行為について考察するものなので、詳しく言及することはしない。けれども①の範囲にのみ該当するだろう背景知識としては、先述の通り、「これはノンフィクションに区分される作品である」という背景知識である。

そして②について箇条書きにすると、先ほど論じた以下のようなものが当てはまる。

- ・製作者の思想信条、趣味嗜好、技術の巧拙といったような、製作者に関する背景知識
- ・ジャンルに関する背景知識
- ・作品に登場する人物と現実との関係性についての背景知識

¹⁹⁷ そもそもこの漫画が「ノンフィクション」とされるのか「実話を元にしたフィクション」とされるのかすら、(製作者や出版社の意図が明らかになっていないならば)議論の分かれるところだろう。

最後に③については、以下のようなものが当てはまる。

- ・これはフィクションに区分される作品である（フィクション性の認識）
- ・リアリティ
- ・原作の存在
- ・俳優について

本論文における背景知識については、以上のように整理できた。このように考えると、作品の外部の文脈に関する背景知識といっても、明確に NF-BK または F-BK のみに区分できるわけではなく、中間的な事例が多いことがわかる。しかしながら、ノンフィクション作品の鑑賞行為においては、作品外部の文脈に関する背景知識の作用の仕方が、フィクション作品の鑑賞におけるそれと異なっている。この点について、以下で詳述する。

第二節 IM 機能と BK 機能

本論文は、二つの心的機能を仮定する。一つは、フィクションに没入するための心的機能（the mental function of Immersing ourselves in fiction; IM 機能）である。この機能により、フィクション作品の鑑賞者は F-BK を差し止め、作品の内容に没入することができる。しかし同時に、われわれは作品外部の文脈に関する背景知識を認識する心的機能（the mental function which recognizes the contextual background knowledge; BK 機能）をももつ。これら二つの心的機能によって、フィクション作品の鑑賞行為は成立する。

これら二つの心的機能は、それぞれ二つの特性をもつ。一つは、鑑賞者の意識のなかで機能の作用が強まったり弱まったりすること。もう一つは、優勢なほうの心的機能が鑑賞行為に作用し、片方が優勢になればなるほど、もう片方の心的機能は作用しづらくなることである。IM 機能が強まれば強まるほど、鑑賞者は作品内容に深く没入する。つまり、それをノンフィクション（あるいは現実の出来事）と同じように感じるようになる。BK 機能が強まると、鑑賞者はより客観的な、批評的な態度でその作品を鑑賞するようになる。逆に BK 機能が弱まる（IM 機能が強まる）と、F-BK はだんだん差し止められていく。ここでの差し止めとは「否定的信念の差し止め」¹⁹⁸を指し、すなわち作品内容に没入し、それを理解するための背景知識を認識するようになり、F-BK は認識しなくなっていく。ちなみに F-BK に含まれる要素の中には、どれがより認識されやすいかという順序が鑑賞者ごとに定まってい

¹⁹⁸ 「否定的信念の差し止め」（不信の意図的停止・willing suspension of disbelief）という語は、もとは芸術を批評する場合に求められる態度のことであった。例えばピューリタンの批評家がルーベンスの官能的な絵を批評する場合、批評家はルーベンスの芸術的価値を認めることができないかもしれない。しかし芸術家の信念が批評家の信念とはまったく独立に芸術作品に表現され客観化されているものだとすれば、批評家の信念は批評のためには不要なものとなる。そこでその批評家は自己の不信（不要になった信念）の作用を停止させ、芸術家の信念にもとづいて芸術を理解することになる。こういった事例を説明するために、この語は作られた。竹内(1966), 82-83 頁。現在では作品が虚構だと認識する信念を停止するという意味で用いられ (Levinson(1997), p. 23 参照)、本論文においては、作品外部の文脈に関する信念を差し止めるという意味になる。

て、BK 機能が弱まってくると、認識されづらいものから、だんだん認識されなくなっていく。例えば映画の内容に没入すると、鑑賞者は画面に映っているのが俳優の〇〇ではなく、登場人物の△△だとしか思えなくなる。ここで論じているのは、まさにそういった現象である¹⁹⁹。しかしながら、最後まで残る F-BK は「フィクション性の認識」である。なぜならどんなに作品内容に没入していても、鑑賞行為が終われば、鑑賞のための心的機能である IM 機能よりも BK 機能のほうが優勢になり、鑑賞者はこれまで鑑賞していたものが「フィクション作品」だったと認識できるからである。つまり、例えばホラー映画がどんなに恐ろしくとも、われわれが劇場から逃げ出そうとしないで済むのは、この「フィクション性の認識」があるからといえる²⁰⁰。

ここで先行研究と比較してみると、特に第五章でみてきたキルティダンやパスコーの理論においては、二つの意識の作用はスイッチのオン・オフのように、ある一定の強さで、一定の時に現れ、もう片方の意識の作用を否定するだけのものだった。だが本論文における心的機能は、強弱の関係をもち、しかも強さの度合いが鑑賞中に変化する。例えば本論文では第三章の第二節において、ウォルトンのメイクビリーブ理論への反論として「メイクビリーブ理論においてはメイクビリーブにおける没入の度合いの違いを説明できていない」と述べた。つまり同じ「鑑賞行為」といっても、その作品内容に深く没入し、登場人物の運命を実在する知人や家族に対するのと同じほどに心配するという場合と、なんとなく鑑賞し、それほど感動もせず、「まあまあ面白かった」という感想を残す場合とでは、明らかに没入の程度が異なっている。逆に、同じ「作品に対する批評的な態度」といっても、「登場人物の勇姿に感動した。BGM がさらに場面を盛り上げていた」という場合と、「登場人物の勇姿をより感動的なものに見せるため、製作者はあのタイミングで BGM を流したのだ」という場合とでは、明らかに態度が異なっている（前者のほうが作品に没入している）。こうした違いを表現できるということが、本論文が提示する理論のもつ利点の一つである。

それでは具体的に、これまでのフィクション論で典型的に語られてきた鑑賞行為（例えば、ホラー映画を見てスライムを怖がるというような状況）について、本論文の立場で説明する。まず鑑賞者は、フィクション作品として提示されている目の前のものに対して、これから鑑賞するのがフィクション作品だという認識をもつ。つまり BK 機能によって、当該作品のフィクション性を認識する。そして次に IM 機能を作用させ、その作品の内容を寛容をもって

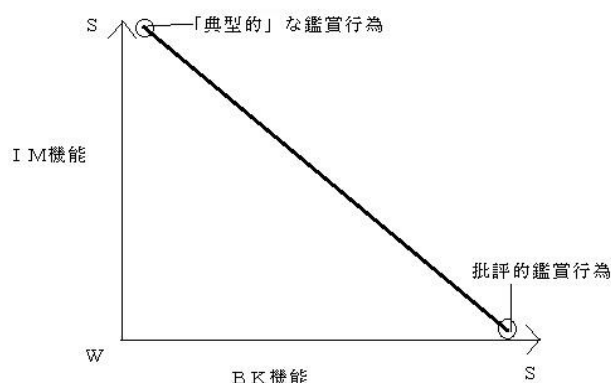
¹⁹⁹ 逆に俳優の熱心なファンの場合は、俳優に関する F-BK がなかなか差し止められず、登場人物を俳優の〇〇だと認識して鑑賞しつづけるかもしれない。どれがより認識されやすいかという順序が鑑賞者ごとに定まっているというのは、このようなことである。

²⁰⁰ キルティダンが論じたような、「怖い映画を見た後に、つい恐怖を感じて電気をつけたまま眠る」というような状況は、あまりにも鑑賞した内容が強烈だったために、F-BK の認識の後 IM 機能の作用が残ってしまっている状態であると考えられる。いずれにせよ、これは非合理的なふるまいである。

理解する²⁰¹。その際、鑑賞者が作品の鑑賞を進めるにつれて、BK 機能よりも IM 機能のほうに優勢になり、F-BK が差し止められていく。そして鑑賞の結果、作品に対し情動的反応をもつ。しかしながら先述の通り、鑑賞が終われば BK 機能が作用するため、われわれは現実とフィクションを混同することなく作品を鑑賞できる。つまり BK 機能があるため、われわれはどれだけ作品に没入していようと、鑑賞しているのがフィクション作品だという認識を最後にもつことができる。ホラー映画の例でいえば、たとえその内容をどんなに恐ろしいと思ったとしても、本気で劇場から逃げ出す前に、鑑賞者は自分が椅子に座っていることや、ここが映画館であるなどといった F-BK を認識するために、劇場を飛び出さずに済むのである²⁰²。

一方で、われわれがノンフィクション作品を鑑賞する時、その作品の外部の文脈に関する背景知識は、差し止められようとも、あるいは差し止められなくとも問題がない。ノンフィクション作品の鑑賞に没入することはある。しかしながらその没入は、フィクション作品の鑑賞の際のものとは異なっている。なぜならフィクション作品における没入とは「フィクションをノンフィクション（または現実の出来事）と同じように感じる事」だが、ノンフィクション作品における没入は単に作品内容を製作者に提示されている通りに受け取るというだけのことであり、現実と照らし合わせての不合理が発生しないからである²⁰³。

以上で説明したような関係性を、グラフの形にして示すと、以下のようになる。つまり IM 機能と BK 機能とは、以下のグラフのような形で作用するのである。



²⁰¹ ここで言う「寛容さ」は、デイヴィッドソンが論じた「寛容の原則」を元になっている。「合意を最大にしなければ、異邦人が何について語っているのか意味が分からないということになりかねないのと同じように」フィクション作品の内容について合意を最大にしなければ、没入した鑑賞はできないということである。デイヴィッドソン(1991), 15 頁。

²⁰² もし本当に劇場から逃げ出してしまったなら、現実とフィクションを混同していることになる。

²⁰³ 例えばナチスドイツのプロパガンダ映像を NF-BK を認識することなく鑑賞した結果、鑑賞者が映像の内容（ユダヤ人は悪であるなど）を信じてしまうことは不合理とはいえないのか、という反論は想定できる。しかし仮に映像の内容を真に受けてしまったとしても、それはフィクション作品の鑑賞の結果「ホームズは実在する」と信じてしまうような場合と比較すると、倫理的な問題こそあれ、不合理とまではいえない事態である。

このグラフにおいて、縦軸が IM 機能、横軸が BK 機能を示す。そして「W」「S」とはそれぞれ「Weak」と「Strong」の略であり、つまり IM 機能の場合は上にいくほど、BK 機能の場合は右にいくほど、その機能の作用が優勢になっていくことを示す。そして線で示されている部分が、われわれの鑑賞行為である。線の左上で示されているのが、先ほど説明した、これまでのフィクション論で典型的だとして論じられてきたフィクション鑑賞を示す点である。正確には、これまで典型的に論じられてきたフィクション鑑賞は、最終的に鑑賞者の意識が左上の点で示される位置（つまり IM 機能がとても優勢で、BK 機能が弱い状態）に達することになる。

つまり、まさにグラフで示されている通り、IM 機能と BK 機能のどちらが優勢になるかに従って、グラフの線の上を、鑑賞者の意識を示す点が移動するのである。鑑賞者の鑑賞行為の内容は、心的機能の作用で変化する。そもそも鑑賞を開始した時にどちらの心的機能が優勢かは、鑑賞者自身の作品に対するスタンスによる。もし娯楽のために鑑賞するならば IM 機能のほう優勢であるし、批評する目的ならば BK 機能のほう優勢である。そして例えば最初は IM 機能も BK 機能もほぼ同じくらいの強さ（それでも内容を楽しもうと思っているので IM が少し優勢な状態）だったのが、だんだん物語に引き込まれていった結果 IM 機能のほうどんどん優勢になっていったならば、鑑賞者の意識を示す点はグラフの真ん中ほどから左上に移動していくことになる。IM 機能は、製作者の技巧や物語の展開などが素晴らしければ（あるいは鑑賞者の嗜好に合うものならば）どんどん優勢になっていく。あるいは、作品の形式そのものが、IM 機能を優勢にするように働くこともある。例えば 4D 映画²⁰⁴や、VR システム²⁰⁵などは、鑑賞者を簡単に作品内容に没入させ、つまり IM 機能を優勢にさせるように作用するものなのである。

逆にある物語があまり楽しめない時に、「そういえばこの小説家が前に書いた本もつまらなかったな」「誤字脱字が多いな」などと考える時は、IM 機能が弱まった結果、BK 機能（この場合は製作者に関する背景知識という F-BK の認識）が優勢になっていく。そうした時は、鑑賞者の意識はグラフの右下に向かっていくというわけである。そしてグラフの右下の点が、もっとも批評的な鑑賞態度をとっている時の鑑賞者の意識を示している。前節においても、作品のリアリティがどうなっているかを重視する鑑賞の態度は批評的といえると述べたが、その点はグラフを見ても明らかである。『まだらのひもの冒険』におけるラッセルクサリヘビの生態はおかしい」と鑑賞者が言う時、鑑賞者の意識は BK 機能の優勢な状態であ

²⁰⁴ 映画の内容に合わせて映画館の席が動いたり、雨（水）が降ってきたり、煙が上がったり、香りがしたりといったように、視覚・聴覚だけでなく触覚や嗅覚にも訴えるような映画のこと。

²⁰⁵ バーチャルリアリティーシステム。例えば装置を眼鏡のように装着することで、眼前に実際にその光景が広がっていると錯覚するほどに現実に近い映像や音を鑑賞することができる。

るから、つまり批評的鑑賞の態度をとっていることになるのである²⁰⁶。

以上の説明は、文学や映画、漫画、絵画などのあらゆる形式のフィクション作品に共通に提示することができる。例えば IM 機能が優勢な時、文学であれば、鑑賞者は現実にある報告や歴史書、日記などを読んでいるのと同じような気持ちで鑑賞する。映画であれば、目の前でその出来事が起こっているような気持ちで鑑賞する。あるいは漫画（またはアニメーション）や絵画の場合は、内容に没入すればするほど、描写と現実との乖離（例えば眼前で動いているのはアニメのキャラクターであって、明らかに実在の人間ではないこと）を気にせずに、まるでその出来事が目の前で起こっているように鑑賞するようになる。BK 機能が優勢の時は逆である。文学であれば製作者の意図や文章の巧拙、この作品が生まれるに至った歴史的な背景が気になるようになり、映画であればカメラワークや照明、BGM、脚本におけるプロットの組み立てられ方、俳優の演技などが気になるようになる。漫画・アニメ・絵画の場合は構図や色使いなどが気になることだろう。しかし、最初はこのような F-BK ばかり認識していたとしても、作品内容が優れたものであったり、鑑賞者の好みに合うものであったりすれば、次第に作品の中に引き込まれていく——つまり鑑賞者は作品内容に没入する。この過程は、言うまでもなくすべての形式のフィクション作品に共通のものである。このように、本論文は単純であるがゆえに、あらゆる形式のフィクション作品について共通の説明を行うことができる。これは先行研究と比較した場合、例えばキルティダンの理論が映像作品しか説明できなかった点に比べると、大きな利点の一つである。

また、先行研究では説明できなかった「鑑賞」と「批評」の違いについて、本論文の主張する理論は説明することができる。例えばあるフィクション小説の某という登場人物が、自己中心的なふるまいをしたとする。この描写に対して、鑑賞者が以下のいずれの感想をもったとしても、それは妥当である。

（A）某は自己中心的だ。

（B）この小説では、某という登場人物が自己中心的な行動をとる描写がある。

この時、（A）は作品内部の観点からの感想であるのに対して、（B）は作品外部の観点からの感想である。さらにいえば、（A）は作品に没入した状態での感想で、（B）は作品を批評しようという態度での感想、つまり F-BK を認識している状態での感想である。これら二つの感想は妥当なものであるが、その作品に対する態度は異なっている。しかしながらウォルトンないしマトラヴァーズの主張では、なぜ鑑賞者は（A）と（B）両方の感想をもつことができるのか説明できない。ウォルトンのメイクビリーブ理論においては、（B）は外的な観点からの発言だということとはできる。しかし、（A）と（B）の両方において某という

²⁰⁶ もし IM 機能が優勢ならば、「ホームズの作品世界でのラッセルクサリヘビはこういう生態なんだ」と納得するか、あるいは現実の生態との比較などせずに読むかのどちらかであろう。

対象はメイクビリーブのゲームの中のものである。それらはメイクビリーブという点では同じものであり、したがって感想（A）のほうが感想（B）よりも、より作品への没入が深い状態での感想であるということを示せない。つまり（A）と（B）の態度の違いの原因がどこにあるのか説明ができない²⁰⁷。一方でマトラヴァーズの議論においては、フィクションを読む行為とノンフィクションを読む行為に違いはないとするために、第四章の第三節でミッコネンが指摘したように、鑑賞者がとる内的・外的観点の違いに言及できず、双方の感想の没入の深さの違いを説明できない。これらに対し、本論文の主張は状況を説明できる。

（A）は IM 機能が優勢な状態での感想であり、（B）は BK 機能が優勢な状態での感想である。そしてその双方ともが鑑賞行為なのであるから、作品に対する態度が異なっていようと、双方が妥当な感想として成立するのである。つまりこれまでに何度か述べたように、本論文においては、批評的な感想であっても通常の鑑賞行為の結果であると説明できるのである。

ここで重要なのは、IM 機能も BK 機能も、常に優勢であるほうが鑑賞者の意識を支配するため、これら二つの心的機能が「同時に作用する」ことがないという点である。したがって二つの心的機能によって、矛盾が生まれることはない。

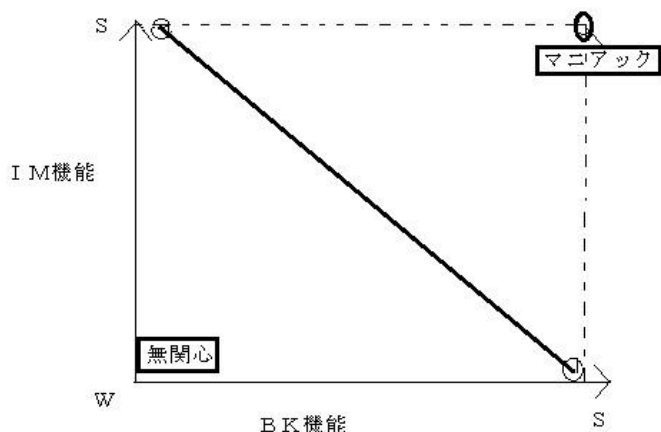
だがここで一つ、想定できる反論がある。それは、例えば「没入して鑑賞していたのに、（製作者のミスで）棒付きマイクが突然画面の真ん中を遮ったために、気持ちがすっかり冷めてしまった」というような場合をどう説明するのか、という反論である。もし没入しきっている時、F-BK が差し止められてしまっているのならば、このようなミスに気づけないのではないだろうか。だが、本論文においてこれは問題ではない。なぜならこの場合、作品内容に没入する態度でいたところに、突然作品外部に関するもの（撮影機材は作品内容に含まれない）が出てきたために、IM 機能が弱くなり（没入の程度が浅くなり）、結果 BK 機能が優勢となり、BK 機能に基づいて製作者を非難する気持ちが沸き上がってしまったのだと説明できるからである。つまりフィクション作品の鑑賞中に、もし没入の程度がまだ深すぎていないならば²⁰⁸、F-BK を利用することも可能だということである。作品中のどういう場面で BK 機能が IM 機能よりも優勢になる（＝F-BK を利用できる状態になる）かは、どの F-BK がより認識されやすいかというのと同様に鑑賞者ごとに異なっている。こうした作用があるからこそ、例えばある映画の作中に別の有名な映画のパロディシーンがあった時、それをパロディだと認識できるのである。つまりそれがパロディであると認識するためには、F-BK（ここではパロディ元となった映画に関する知識）が必要となる。パロディシーンが入った時に、「これは映画〇〇のシーンと同じだ」と感じるのは、BK 機能が作用したからであ

²⁰⁷ これは第三章の第二節にて提示した問題点である。

²⁰⁸ 没入しすぎているならば、F-BK は認識されないわけだから、横切ったマイクにすら気づかないかもしれないし、鳥か何かの影だと作品内容に沿った好意的な解釈をするかもしれない。

る²⁰⁹。

さらに先ほど提示したグラフによって、そもそもそのフィクション作品の鑑賞に無関心な場合と、マニアックに好んでいる場合とはどういう状態なのかを示せる。図にすると、以下のようになる。



無関心な状態は、IM 機能も BK 機能も弱い状態であるので、図の左下ということになる。そしてマニアックに好んでいる場合は、その作品に対する IM 機能も BK 機能も活発に作用しているように見えるわけだから、図の右上になる。ここで重要なのは、これらの状態がグラフの線、すなわち通常の鑑賞行為の態度からは離れているということである。これは、無関心な状態とマニアックな状態が、通常の鑑賞行為における状態とは異なっているという実情を端的に示している。無関心な状態が、鑑賞行為から逸脱しているのは明らかである。なぜなら、鑑賞を放棄している状態だからである。一方でマニアックに好んでいる場合もまた、しばしば「オタク」という語が「普通（に作品を鑑賞する行為）と違う」という意図をもって呼ばれることから見ても、明らかに通常の鑑賞行為と異なるものとされているのがわかる。そしてその理由を、本論文は示すことができる。つまりマニアックな鑑賞を行っている鑑賞者の IM 機能と BK 機能は、両方とも同時に優勢のように見えるのである。正確には、IM 機能と BK 機能、どちらが優勢かは発言ごとに入れ替わっているのだが、そうとはとらせない。例えばあるアニメーションについて「〇〇（登場人物の名前）が可哀想だ！」と深い同情とともに発言しながら、「今日の放送の作画はとてもいい出来だった」と発言する時、端から見てみると、鑑賞者本人が矛盾した発言を行っているように思える。要するに「虚構上の存在を実在するように捉える発言」と「フィクション作品を作品として見ている発言」の双方をしているかのように見えるのである。そこに、マニアックな鑑賞行為が通常と異なってみえる理由がある。それを本論文では、図示することができた。

²⁰⁹ シリアスなシーンに突然パロディが挟まれた時に、「興ざめた」という感想が生まれるのは、まさに IM 機能が優勢になっていた時に、冷や水を浴びせられたように BK 機能が作用したためであると考えられる。

このように本論文は、フィクション作品の鑑賞行為について説明できる。それではここでさらに、フィクションの鑑賞行為によって情動的反応が生まれる過程について考察しよう。先行研究と比較することで、本論文の理論が、情動的反応が生まれる過程をより細分化して論じることが可能となっていると明らかになる。

例えば、第五章の第四節にて論じた、パスコーの理論と比較してみよう。パスコーの实在主義者の理論においては、フィクション作品の内容を信じる意識1と、それを否定する意識2とに、鑑賞者の意識が分かれていた。つまりフェルメールの絵を見た時、意識1が「美しい少女だ」と眼前の絵に描かれた少女を現実の少女と同じように見て情動をもったところに、意識2が「これはただの絵だ」と否定することで鑑賞行為が成立するとしていた。しかしこのパスコーの理論においては、最初から絵画を絵画として、つまりフィクション作品だとしたうえで、批評的に見ている場合を論じることができない。だが本論文においては、批評的な鑑賞行為もまた鑑賞行為として成立する。したがって、本論文の理論によってフェルメールの絵の鑑賞の例を分析すると、以下の図のようになる。パスコーの例では、この図の上段の部分しか説明できていないのである。

	絵を見る前	鑑賞行為の内容	結果
IM 機能が優勢な時	——	美しい少女だ。優しそうな眼差しだ。	この少女が好きだ。
BK 機能が優勢な時	これは絵だ。	これは17世紀の絵だ。これはバロック絵画だ。これは「オランダのモナ・リザ」と称される絵だ。	この絵が好きだ。

次に、ウォルトンのメイクビリーブ理論とマトラヴァーズの理論、そして本論文での説明を比較すると、どのようになるか論じる。ここではウォルトンによる説明にならって、「スライムが襲い掛かってくるホラー映画」を鑑賞し、鑑賞者が怖がっている場合を、どのように論じられるかを説明する。まずメイクビリーブ理論においては、第三章の第一節にて論じたように、鑑賞者はスライムがこちらに来るというメイクビリーブを行い、その結果恐怖という疑似情動をもつ。またマトラヴァーズの理論においては、フィクションの鑑賞行為に特性を認めないため、スライムが襲い掛かってくる光景は道具的信念を欠いた表象として解釈される。つまり、情動は真なるものであるが、その解釈のされ方は、例えば歴史書の内容などと同じようなものとなってしまう、第四章の第三節にて論じたように、不合理が発生するものになってしまう。この点において、本論文の理論はその双方の問題点を克服したうえでこの鑑賞行為を説明できる。

図にすると、次のページで示す通りである。

	映像内容	鑑賞行為の内容	結果
メイクビリープ理論	スライムが画面手前に向かってくる	スライムがこちらに近づいてくるというメイクビリープ	疑似恐怖 (quasi-fear)
マトラヴァーズの理論	スライムが画面手前に向かってくる	スライムがこちらに近づいてくるという表象を理解	道具的信念が欠けているので逃げない。表象の理解の結果、恐怖という（真の）情動はもつ
本論文の理論	スライムが画面手前に向かってくる	IM 機能＝スライムがこちらに近づいてくる。 BK 機能＝スライムが画面手前に向かってくる映像だ。	IM 機能のほうが優勢な時、恐怖という（真の）情動。ただし BK 機能が作用するので不合理はない。 （もし自分が逃げ出しそうになったら「おかしい」と思う）

また、本論文の理論は、製作者が意図しない情動を鑑賞者がもつ場合も、鑑賞行為として成立していることを説明できる。ここでは森がメイクビリープ理論の問題点を述べるなかで挙げた例を元にして論じる²¹⁰。

例えば、古いホラー映画（スライムが襲い掛かってくる内容）を、老人と孫と一緒に鑑賞した場合を想定してみよう。その映画の映像技術は古いため、最新技術を駆使した映画に慣れている孫は、映画の製作者が意図した反応をしない。例えば、孫はスライムを見てプツと笑ってしまったとする。この時、メイクビリープ理論に即して考えても、孫が「にじり寄るスライム」を見てもつのは「恐怖という疑似情動」ではない。森は、孫が「にじり寄る恐ろしいスライム」の認識と「苦笑」により、「〇〇」という表現し難い情動をもつことになっているのだと主張している²¹¹。だがあるいは、この場合孫はメイクビリープに失敗していると説明できるかもしれない（孫はスライムを「恐ろしいスライム」とはメイクビリープしていないだろうから）。しかしそれでは、孫はメイクビリープしていないことになるため、鑑賞に失敗しているのだろうか。そうではないだろうと本論文では考える。なぜなら孫のこの態度は、没入はしていないが、批評的なものではあるからである。つまり、この状況を図に示すと、次のようになる。

²¹⁰ 森(2011), 62 頁。

²¹¹ 同書、62-64 頁。

	映像の内容の認識	鑑賞の結果	本論文での説明
老人	怖いスライムがにじり寄ってくる	やっぱり怖い！	IM 機能が優勢な状態
孫	怖いと描写されているところのスライムだと製作者は表現したいのだろう物体が画面手前に向かってくる	古い映画だから仕方ないだろうけど、これでは怖くないどころかなんだか面白い	BK 機能が優勢な状態

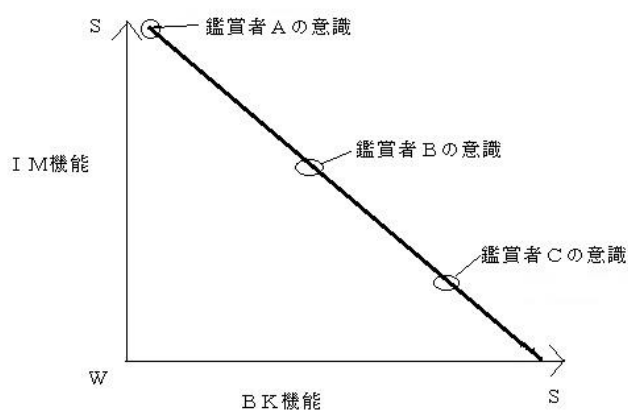
図で下線を引いた部分は、F-BK による認識である。つまり老人は映画の内容に没入し、製作者が意図した通りに恐怖という情動的反応をしているのに対し、孫は孫本人からすれば稚拙な映像技術を見たことで BK 機能のほうが優勢となっているのである。したがって孫は、怖がらせようという製作者の意図と裏腹にまったく怖く思えないスライムの描写を面白いと感じ、吹き出してしまったのだと考えられる。このように、本論文の理論はメイクビリープ理論よりも、より広い意味での鑑賞行為を説明することができるのである。

また別の例を考えてみても、より細分化された説明を提示できる。今度は、幽霊が出てくるホラー映画を、それぞれ三人の鑑賞者（A、B、C）が鑑賞した場合を考えてみよう。その映画の中で、幽霊が白目を剥いて襲い掛かってくる描写があったとする。この時、Aは恐怖し、BとCは笑った。そして映画が終わった後、BとCにそれぞれ話を聞いてみたところ、Bは「幽霊が変な顔をしたから笑っちゃったよ」と言い、Cは「幽霊役の俳優さん、普段はあんな顔しない人なのに、白目を剥いたりしたもんだから笑っちゃったよ」と言ったとする。この事例において、メイクビリープ理論では、Aは公式のメイクビリープ、Bは非公式のメイクビリープ、そしてCはメイクビリープに失敗していることになる。なぜならAは製作者の意図に従ってメイクビリープしており、Bは製作者の意図に従わず、勝手なメイクビリープを行っている。そしてCは、「映画の中の幽霊」を幽霊ではなく「幽霊役の俳優」だと認識している段階で、メイクビリープに失敗しているのである。だが果たして、この分析は正しいだろうか。メイクビリープ理論によれば、Cは鑑賞していないことになる。しかしCの態度は、例えば無関心だったり、眠っていたりといったような、明らかに鑑賞していない態度とはまったく異なっている。むしろCは映画を鑑賞したうえで、上記のような感想をもったのである。このCの行為も鑑賞行為として論じることができなければ、フィクション鑑賞についての包括的な説明ができたとはいえない。

そして本論文の理論では、A、B、C、いずれの行為も、すべて鑑賞行為として分析することができる。具体的に図で示すと、次の通りである。

	映像の内容の認識	鑑賞の結果	メイクビリーブ理論での説明	本論文での説明
鑑賞者 A	恐ろしい幽霊がこちらに向かって白目を剥いた	怖い！	公式のメイクビリーブ	IM 機能が優勢 (深い没入)
鑑賞者 B	幽霊がこちらに向かって白目を剥いた	この幽霊、変な顔をしていて面白い。	非公式のメイクビリーブ	IM 機能がやや優勢 (浅い没入)
鑑賞者 C	幽霊役俳優が白目を剥いた	(映画を作った人は怖がらせるつもりだったんだろうが、) つい笑ってしまった。	メイクビリーブ失敗＝鑑賞に失敗している。	BK 機能が優勢な状態での反応＝鑑賞行為として成立している

つまり、IM 機能と BK 機能の作用の強弱が異なっているだけで、どれもその映画の鑑賞行為なのである。本論文が提示したグラフを用いて三人の鑑賞者の意識を示すと、以下のようになる。



このように、IM 機能と BK 機能の強弱によって、グラフのどこに位置しているかは異なっているが、どれも通常の鑑賞行為として成立しているということが示せる。これは鑑賞行為について、二つの心的機能を軸として説明する、本論文にのみ可能な説明である。

以上のように、本論文の提示するフィクション作品の鑑賞行為に関する理論は、あらゆる形式のフィクション作品について、あらゆる鑑賞行為を包括的に説明できるという点で、先

行研究よりも大きな利点をもっているのである。

第三節 フィクションのパラドックスの解決

さらに本論文の理論によって、フィクション作品の鑑賞行為における情動の問題を表した「フィクションのパラドックス」の解決の方向性を提示できる。これはすなわち信念的理論が説明しようとした、「実在しないと知っているものに対して情動をもつ」という状況を情動に関する認知主義的見解に立ち²¹²以下の三つの命題によって定式化したものである。

- (A) われわれはフィクションに登場する人物・出来事・状況に関して情動をもつ
- (B) ある対象に情動をもつためには、その対象の実在を信じていることが不可欠である
- (C) われわれはフィクションに登場する人物・出来事・状況は（通常は）実在しないと考えている²¹³

パラドックス解決のためには、三つの命題のうち少なくとも一つを否定するか、あるいはこの命題の立て方そのものの問題点を指摘し、解消する必要がある。

この問題はフィクション鑑賞における情動の問題を端的に表すパラドックスとして、フィクションの哲学において重要なものとされている²¹⁴。そして多くの解決案が提示されてきたが²¹⁵、その多くは（B）を否定してきた。例えば、第三章にて論じたメイクビリーブ理論は、（B）を否定している²¹⁶。なぜならメイクビリーブ理論においては、虚構上の存在の実在は鑑賞者によって信じられていない（信じるふりをされているだけである）。すなわち（B）の否定による解決案は、フィクション作品の鑑賞中、鑑賞者はその対象の実在を信じていないとすることで、つまり描写されている内容に関する信念をもたないとすることで、パラドックスを解消しようとするのである²¹⁷。

ここにおいて、第五章にて論じてきた二つの意識による理論では、（B）を否定しない。さらにこの理論に基づけば、このパラドックス自体が実はパラドックスとはなっていないことがわかる。先述した三つの命題に沿って説明すれば、命題（A）と（B）は意識1などのフィクションに没入する意識による判断で、（C）は意識2などのフィクション性を認識

²¹² ここでの認知主義は、情動の中心要素は認知的判断や信念で構成されとする立場である。Levinson(1997)。

²¹³ 「通常は」と述べた理由は、歴史上の出来事や実話を基にしたフィクション作品も存在するからである。

²¹⁴ Lamarque and Olsen(2004), p. 298, ステッカー(2011)を参照。

²¹⁵ 代表的な七つの解決法の概観については、Levinson(1997), pp. 22-27. を参照。

²¹⁶ 疑似情動の観点からいえば、（A）をも否定しているといえる。

²¹⁷ ちなみにマトラヴァーズの理論においては、フィクション鑑賞の特性を認めないために、このパラドックス自体が発生しない。しかしながらフィクション鑑賞の特性を認めないことには第四章で挙げた通り問題点が多いため、パラドックスの解決案とならないことは論じるまでもない。

する意識による判断となる。つまりこのパラドックスは、「実在しないと一つの信念が判断している対象に、もう一つの信念が情動をもつ」ことを、「実在しないと判断している対象に情動をもつ」と説明することで生じているのだと示すことができる。

これと同じ説明を、本論文が主張する理論も提示することができる。命題（A）と（B）はIM機能が優勢な時の判断であり、命題（C）はBK機能が優勢な時の判断である。すなわちフィクションのパラドックスは、異なった状況で作用する心的機能が同時に作用しているかのように説明することで生じている問題なのである。ゆえに本論文の結論に基づくと、フィクションのパラドックスは問題として成立せず、解消される。しかも、本論文が主張する理論は既存の理論の問題点を解消している。したがって本論文の理論は、フィクションの鑑賞行為について、他の理論と比べてより適切な説明を行っているといえる。

結論と展望

本論文においては、背景知識が鑑賞行為にいかに関わっているかを多く論じてきた。われわれはフィクションに没入する意識のみならず、フィクション性の認識などの背景知識にも不可欠の重要性をより認めるべきである。もし片方の観点が抜けていれば、われわれはフィクション作品の鑑賞における重要な要素を理解できない。この点において、先行研究には問題があったのである。フィクション作品の鑑賞行為における背景知識の認識の重要性を考察することによって、われわれはフィクション鑑賞の特性を理解できるというのが、本論文の結論である。

もしかすると、この結論は非常に常識的な、いってみれば論じるまでもないような枠組みを用いているように思えるかもしれない。しかし本論文は、一見常識的とも思われる枠組みを用いてフィクション鑑賞という現象を適切に説明し、かつフィクションの哲学における従来の問題を解決に導くことができた。この点で、フィクションの哲学に対する寄与がなされたと考えられる。

そして本論文の結論は、フィクションに関する考察を深めるだけでなく、より一般的な意味での哲学の発展にも貢献できる。なぜならフィクションの鑑賞行為を明確にする説明は、現実の事物に対するわれわれの認識がどのようなものであるかの考察にも寄与できるからである。フィクションの鑑賞行為はフィクションという虚構を鑑賞する行為であるから、つまり現実の認識の裏面を補完しているとみなせる。したがって、現実がどのように認識されるかという問題にも、一定の貢献ができる。

なおかつ本論文の結論は、言語哲学にも貢献が可能である。第二章にて詳述したように、そもそも言語哲学においては、フィクションとは「現実に指示する対象がない」という性質のみを研究の対象とされるものであった。しかし、フィクションを描写するとは、フィクションの内容を創造することであり、そしてそれを鑑賞する行為とはいかなるものなのかという説明を提示したのが本論文である。これはつまりフィクションについて言語哲学で触れるにあたってのヒントを提示していることになるのだから、すなわち、より広い見地から言語を理解するきっかけを提供していることになる。

つまりわれわれは、フィクションの鑑賞行為について考察することで、現実世界について考察することも可能だといえる。それは作品外部の文脈に関する背景知識を認識することで、フィクションの鑑賞行為が可能となることと、まったく同じなのである。

参考文献

- Carroll, Noël. (1997) "Fiction, Non-fiction, and the Films of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", in Allen, Richard and Smith, Murray(eds), *Film Theory and Philosophy*, pp. 173-202. Oxford: Oxford University Press.
- Currie, Gregory. (1990) *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1997) "The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind", in Hjort, Mette and Laver, Sue(eds), *Emotion and the Arts*, pp. 63-77. Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, Donald. (1984) "Truth and Meaning", in his *Inquiries into Truth and Interpretation*, pp. 17-42. Oxford: Oxford University Press. (デイヴィッドソン、D (野本和幸、植木哲也、金子洋之、高橋要訳) (1991) 「真理と意味」、『真理と解釈』所収、2-29 頁。東京：勁草書房。)
- . (1993) "Locating Literary Language", in his *Truth, Language, and History: Philosophical Essays*, pp. 167-181. Oxford: Oxford University Press. (デイヴィッドソン、D (柏端達也、立花幸司、荒磯敏文、尾形まり花、成瀬尚志訳) (2010) 「文学的言語の居所を突きとめる」、『現代哲学への招待 真理・言語・歴史』所収、264-288 頁。東京：春秋社。)
- Eco, Umberto. (1976) *A Theory of Semiotics*. IN: Indiana University Press. (エーコ、ウンベルト (池上嘉彦訳) (2013) 『記号論 I』、東京：講談社学術文庫。)
- Gendler, Tamar. (2010) *Intuition, Imagination, and Philosophical Methodology*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson. (1976) *Languages of Art*. IN: Hackett publishing Co.
- . (1978) *Ways of World Making*. IN: Hackett Publishing Co. (グッドマン、ネルソン (菅野盾樹訳) (2008) 『世界制作の方法』、東京：ちくま学芸文庫。)
- . (1984) *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Goodman, Nelson and Elgin, Catherine Z. (1987) *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Science*. IN: Hackett publishing Co. (グッドマン、ネルソン&エルギン、キャサリン (菅野盾樹訳) (2001) 『記号主義 哲学の新たな構想』、東京：みすず書房。)
- 石田尚子(2015) 「フィクション鑑賞における意識の問題」、『人間文化創成科学論叢』第 17 巻所収、お茶の水女子大学人間文化創成科学研究科、1-9 頁。
- Ishida, Naoko. (2016) "The Mental Functions of Appreciating Fiction", *American Society for Aesthetics Graduate E-Journal* Volume 8 No 2, pp. 1-8.
- Kajtár, László. (2015) "Book Review - Fiction and Narrative by Derek Matravers". Review of *Fiction and Narrative*, by Derek Matravers. *American Society for Aesthetics Graduate E-journal* Volume7 No 1, pp. 1-2.
- Kivy, Peter. (2011) *Once-Told Tales: An Essay in Literary Aesthetics*. NJ: Wiley-Blackwell Publishing.
- 清塚邦彦(2009) 『フィクションの哲学』、東京：勁草書房。

- . (2012) 「実在しない事柄をよろこび、かなしむこと——フィクションのパラドックスをめぐる」、『思索』第45号、東北大学哲学研究会、85-108頁。
- 久保明博(2013)「読書案内 ジャン＝マリー・シェフェール『なぜフィクションか?』」、大浦康介編『フィクション論への誘い 文学・歴史・遊び・人間』所収、316-317頁。京都：世界思想社。
- Lamarque, Peter. (2009) *The Philosophy of Literature*. NJ: Blackwell Publishing.
- Lamarque, Peter and Olsen, Stein Haugom. (1994) *Truth, Fiction, and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- . (2004) *Aesthetics and the Philosophy of Art*. NJ: Blackwell.
- Levinson, Jerrold. (1997) “Emotion is Response to Art: A Survey of the Terrain”, in Hijort, Mette and Laver, Sue(eds), *Emotion and the Arts*, pp. 20-34. Oxford: Oxford University Press.
- Lewis, David. (1978) “Truth in Fiction”, *American Philosophical Quarterly* Volume 15 Issue 1, pp. 37-46. (ルイス、D (樋口えり子訳) (1995) 「フィクションの真理」、『現代思想』23巻4号所収、163-179頁。東京：青土社。)
- Matravers, Derek. (2014) *Fiction and Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Mikkonen, Jukka. (2014) “Fiction and Narrative Reviews”. Review of *Fiction and Narrative*, by Derek Matravers. University of Notre Dame, November 29, Notre Dame Philosophical Reviews. <https://ndpr.nd.edu/news/54306-fiction-and-narrative>.
- 三浦俊彦(1995) 『虚構世界の存在論』、東京：勁草書房。
- 森功次(2011) 「ウォルトンのフィクション論における情動の問題 —Walton, Fiction, Emotion—」、『美学藝術学研究』第29号所収、東京大学美学芸術学研究室、43-83頁。
- 中村三春(1994) 『フィクションの機構』、東京：ひつじ書房。
- 西村清和(1993) 『フィクションの美学』、東京：勁草書房。
- Paskow, Alan. (2004) *The paradoxes of art; a phenomenological investigation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pavel, Thomas G. (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Priest, Graham. (2005) *Towards Non-Being; The Logic and Metaphysics of Intentionality*. Wotton-under-Edge: Clarendon Press. (プリースト、グラハム (久木田水生、藤川直也訳) (2011) 『存在しないものに向かって 志向性の論理と形而上学』、東京：勁草書房。)
- Quilty-Dunn, Jake. (2015) “Believing Our Eyes: The Role of False Belief in the Experience of Cinema”, *British Journal of Aesthetics* Volume 55 Issue 3, pp. 269-283.
- Radford, Colin. (1975) “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume* Volume 49, pp. 67-93.
- Rosebury, B. J. (1979) “Fiction, Emotion, and ‘Belief’, a Reply to Eva Schaper”, *British Journal of Aesthetics* Volume 19, pp. 120-130.

- Russell, Bertrand. (1905) “On Denoting”, *Mind* Volume 14, pp. 479-493. (ラッセル、バートランド (松阪陽一訳) (2013) 「指示について」、『言語哲学重要論文集』所収、59-88 頁。東京：春秋社。)
- . (1918-1919) *The Philosophy of Logical Atomism*. London: Routledge. (ラッセル、バートランド (高村夏輝訳) (2007) 『論理的原子論の哲学』、東京：ちくま学芸文庫。)
- Ryan, Marie-Laure. (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. IN: Indiana University Press. (ライアン、マリー＝ローラ (岩松正洋訳) (2006) 『可能世界・人工知能・物語理論』、東京：水声社。)
- Sainsbury, R. M. (2010) *Fiction and Fictionalism*. London: Routledge.
- Schaeffer, Jean-Marie. (1999) *Purquoi la Fiction?* Paris: Editions du Seuil. (Translated by Cohn, Dorrit. (2010) *Why Fiction?* NE: University of Nebraska Press.)
- Searle, John R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press. (サール、ジョン・R (坂本百大・土屋俊訳) (1986) 『言語行為 言語哲学への試論 双書プロブレマタ⑤』、東京：勁草書房。)
- . (1979) *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press. (サール、ジョン (山田友幸監訳) (2006) 『表現と意味——言語行為論研究』、東京：誠信書房。)
- . (1980) “Minds, Brains, and Programs”, *Behavioral and Brain Sciences* Volume 3 Issue 3, pp. 417-457.
- Stecker, Robert. (2010) “Responding to Fiction with Emotion and Imagination”, *Journal of the Faculty of Letters* Volume 35, pp. 1-12. (ステッカー、ロバート (調文明訳) (2011) 「われわれはいまなおフィクションのパラドクスに関心を持つべきなのか?」、『美学藝術学研究』29 号所収、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、171-193 頁。)
- 竹内敏雄(1966) 『講座 美学新思潮 3 芸術記号論』、東京：美術出版社。
- Thomasson, Amie L. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walton, Kendall L. (1990) *Mimesis as Make-Believe on the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . (1997) “Spelunking, Simulation, and Slime: On being Moved by Fiction”, in Hjort, Mette and Laver, Sue(eds), *Emotion and the Arts*, pp. 37-49. Oxford: Oxford University Press.
- Worth, Sarah. (2015) “Book Review”. Review of *Fiction and Narrative*, by Derek Matravers. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Volume 73, pp. 351-353.
- Yanal, Robert. J. (1999) *Paradoxes of emotion and fiction*. PA: Penn State Press.