

## ウンベルト・エーコの笑いに関する思想の射程

埜 幸枝

### はじめに

笑いはしばしば社会のなかで様々な役割を担わされてきた。それは、ときに権力に対する風刺としての役割であったり、あるいは人々に息抜きの機会を提供する娯楽としての役割であったりと多岐にわたる。とくに笑いが置かれた社会的文脈を意識するとき、それは当該社会における権力の中心性／非権力の周縁性の相互関係を浮き彫りにすることもある。そして、そのような権力と非権力のあいだに作用する笑いの機能を分析し、権威を動揺させる手段としてそれを位置づけたのがイタリアの記号論者、ウンベルト・エーコである。

エーコはイタリア出身の記号論者であり、トリノ大学で中世美学を学んだのち、イタリアの公共放送局 (RAI) での勤務を経て、メディア論・大衆文学論・大衆文化論・記号論と幅広い領域にわたる研究を実践してきた。一九五六年には卒業論文をもとに『聖トマスにおける美学問題』*Il problema estetico in San Tommaso* (一九七〇年に増補改訂版『トマ

ス・アクイナスにおける美学問題』*Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*として刊行されている)を発表し、一九六二年には芸術作品の解釈概念について論述した『開かれた作品』*Opera aperta*を刊行し、さらに一九七五年には記号論の体系化を試みた『一般記号論』*Trattato di semiotica generale*を出版するなど、多作な研究者として知られている。

またエーコは記号論者としてのみならず小説家としても高名であり、一九八〇年にイタリアで発表された小説『薔薇の名前』*Il nome della rosa*は、複数の言語に翻訳されると同時に世界的なベスト・セラーとなり注目を集めた(その後も一九八八年には『フーコーの振り子』*Il pendolo di Foucault*を、さらに一九九四年には『前日島』*L'isola del giorno prima*を発表するなど、多作な小説家としても知られている)。一九八六年には『薔薇の名前』がジャン・ジャック・アノー監督によって映画化され、また、これに関する研究論文も数多く発表されている。本稿での議論において『薔薇の名前』が重要性をもつのは、それがアリストテレスの喜劇論をめぐる物語であるからであり、その作中で登場人物たちによって繰りひろげられる笑いについての論争がエーコの思想を如実に反映しているからである。

本稿の目的は、さまざまな書籍や論文のなかで展開されているエーコの笑いに関する議論を包括的に捉えなおす作業をつうじて、笑いとの構造的関係を説明することにある。過去にもエーコの笑いに関する思想を扱った研究はある程度なされてきたが、そのほとんどは彼が『薔薇の名前』のなかで描写した笑いを考察したものであり、この小説以外のテクストで彼が提示した見解にまで踏み込んで言及している研究はごく少数である<sup>①</sup>。本稿ではエーコによって描写／分析された笑いを、そこに内包される記号論的思想や構造主義批判を前提としながら検証していく。

以下、あらかじめ本論文の概略を示しておこう。本稿では、エドモンド・デ・アミーチスの小説『クオーレ』*Cuore* (1886) についてのエーコの書評「フランティ礼讃」*Elogio di Franti* (1963) をはじめとして、小説という体裁をもって笑いの機能が提示されている作品『薔薇の名前』、そしてカーニバルや喜劇といった事象に関する論文「喜劇的『自由』

のフレーム」(一九八四)という三つのテキストを分析の俎上に載せる。彼の研究上の立場に留意しながら、笑いについて考察された上記のテキストを横断的に整理していくことで、エーコの思想における笑いの批判性が射程におさめうるものの多義性と、その学問的意義を明確にしていきたい。

### 一、書評「フランティ礼讃」において分析された笑い

『ミニマル日記』*Diario minimo* (1963) に所収された「フランティ礼讃」は、小説『クオーレ』に関するエーコの書評であり、また彼が笑いの機能について言及している最初の論文である。『クオーレ』とはイタリアの作家、アミーチスによって一八八六年に著された愛国小説であり、小学校四年生の主人公「エンリーコ」によって綴られた日記という形式をとりながら物語が進展していく。エーコはその書評において、ある一人の登場人物に注目している——その人物とはエンリーコの日記のなかで悪童の「あいつ」として指呼され、物語世界における秩序を遵守している人々(クラスメイトや母親や兵隊)に対して、ことあるごとに「笑い」を差しむける少年「フランティ」である。エーコはフランティおよび彼の笑いの位置づけを検証することで、対立する二つの立場、すなわち(エンリーコが遵守する)秩序と(その秩序の「非適応者」たるフランティが体現する)反秩序のあいだに作用する笑いの機能を検証している。

まずは『クオーレ』のなかでフランティの笑いが描かれている場面、とくにエーコが分析している二つの場面を確認しておこう。ひとつは、大通りを行進する兵隊を目の前にして、フランティが笑う場面である。兵隊の行進を見て、敬礼をしたかき声をあげたりするエンリーコや他の子どもたちとは対照的に、フランティは「足をひきずって歩いている兵隊さんを見つけて、大声で笑った」のだった<sup>(2)</sup>。もうひとつは、停学処分をうけたフランティが学校に戻れるようにと懇願して校長先生にひざまずく病気の母親をまえにして、彼が笑う場面である。「フランティ、このままだと、きみがお母さんを

殺すことになるんだぞ！」という校長先生の言葉をよそに、「あのはじ知らずは、にやりと笑った」と評されるのだ。<sup>(3)</sup>つまりこの物語において彼はつねに、校長先生やエンリーコたちクラスメイトには理解しがたい「不良」、すなわち周縁的存在として登場するのである。

エーコが注目するのは、上記のようなフランティの言動に対する描写があくまでもエンリーコの視座から付与された解釈として理解される点である。エンリーコが物語世界の秩序における「平均的な難型」<sup>(4)</sup>であることを想起するのであれば、フランティに向けられたエンリーコのまなざしとは、いうまでもなく秩序の側に依拠したそれである。だが、秩序の側からすると「心がねじけている」<sup>(5)</sup>と批判されるフランティの笑いに、エーコはそれとは別の意義を見出してみせる。つまり彼によれば、びっこの兵隊に向けられたそれは（クラスメイトたちの兵隊に対する）「集団的な熱狂を目のあたりにして傷ついた、正常な意識」<sup>(6)</sup>として、あるいは母親に向けられたフランティの笑いは「情に流されないために、笑いのなかに心の平静を求める、この少年の羞恥」<sup>(7)</sup>として解釈されるのである。

エーコによれば、フランティの笑いとは「破壊する何ものか」<sup>(8)</sup>であると理解される。さらに彼は、その笑いの破壊性と、そこに付与される「善／悪」の評価との関係性について次のように述べている。

かりに「善」が単にひとつの社会が好ましいと認めるものにすぎないとしたら、「悪」とは、ひとつの社会が「善」と同一視しているものに対立するものにすぎないであろう。そして「笑い」、人知れぬ変革者がひとつの社会が「善」とみなしているものを疑いにかける手だては、「悪」の貌をとって現れるであろう。ひるがえって、いまの現実には、笑っている者は——せせら笑っている者は——可能な、異なる社会の、産婆役にほかならない。<sup>(9)</sup>

エーコの指摘にしたがって留意すべきは、フランティによる笑いの破壊性が照射するものを何であると考えるかによって、その笑いがある立場の人々には「悪」とみなされたり、また別の立場の人々にはそうはみなされなかったりするという点である。だからこそ、一方でエンリーコにとってみれば、彼の信じる既存の秩序を破壊しようとするフランティの笑いは「否定的懷疑<sup>10</sup>」としてうつるのであっても、他方で、その笑いは既存の秩序を盲信するエンリーコの態度を破壊しようとするものであり、だからこそエーコはそれを「矯正<sup>11</sup>」として支持するのだ。

さらにエーコは、笑いが破壊を指向するものとなるには「笑う者は、(中略)みずからの笑う対象のものを受け入れ、信じなければならず、言うなれば内側から笑わなければならない、さもなければその笑いは意味をもたない」と述べている。フランティについていえば、彼はエンリーコたちと同じ社会に組みこまれており、その社会で信じられている秩序の何たるかを理解したうえで、それを笑うプロセスが必要とされる。ようするに笑いの破壊性は、笑いの対象によって(批判的に)認識されるのみならず、笑う者によってもそれが破壊になりうると承認されたうえで発信されるものでなければならないのだ。

しかしながらフランティは、結果的にその悪事のために学校を追い出されるのであって、物語の半ばで『クオーレ』の世界から姿を消すことになる。したがって彼が発する笑いの破壊性が、物語において最終的にどのような意義をもちえたのかという問題についても、読者にとっては宙吊りにされたままとなる。

エーコはこの点に関して「喜劇」の概念を援用しながら考察をくわえている。彼は「喜劇とは、意図的に受け入れられ、激昂するように仕向けられたがために爆発し、『別のもの』に転化する『秩序』であるとするならば、フランティはみずからの役柄の片鱗すら演じてはいない」と述べている<sup>12</sup>。この記述は、エーコがいう喜劇が何であるかを理解するためにあまりに簡略な説明であるが(当該概念の詳細についてはあらためて後述する)、これを換言するのであれば、喜劇と

は秩序を維持するためにあえて設定された安全弁のようなものであり、フランティは彼の組みこまれた社会において喜劇の効果を完遂する存在にはなりえなかった、ということになるだろう。なぜならば、彼の笑いはエンリーコによって「意図的に受け入れられ」ることはない（そしてエンリーコの日記に「釘づけ」にされている限りにおいて本人が自らの役割を規定することは不可能である）からであり、フランティは「単なるひとりの統合されざる者、はみだし者としてとり残されている」<sup>(14)</sup>からである。

しかしながらエーコによれば、上記のようにフランティが「喜劇の下書き」<sup>(15)</sup>の段階にとどまっていることを発見できるのは（物語のなかに「エンリーコ＝フランティの弁証法」を認めることのできる）「われわれ」、すなわちフランティたちが住む世界を『クオーレ』というテクストとして受容する読者しかいないとされる。そしてこの読者にとってフランティは、エンリーコによって評価されるような「単なるひとりの統合されざる者」ではなく、「彼の不良たるところこそわれわれの力になりはしないか」という忠告を与える者だという。<sup>(16)</sup>その意味において、エーコがこの論文のなかで明らかにするフランティの位置づけとは、「喜劇の下書き」でありながら（「喜劇の下書き」であるからこそ）、実社会に維持されている秩序の価値を相対化しようという「笑いの機能」をわれわれに示唆する、メタ的な役割を担った存在なのだと理解することができるだろう。

## 二、小説『薔薇の名前』において表象された笑い

一九八〇年に発表されたエーコの処女小説『薔薇の名前』は、イタリアをはじめとする各国でベストセラーとなり、すでに記号論者として名を馳せていた彼を小説家としても知らしめることとなった作品である。注目すべきは、この作品が単なる推理小説ではなく、記号論的なテクストとしての性格をそなえている点である。とりわけ本稿にとってこの小説が

重要な意味をもつのは、物語の鍵概念として「笑い」がとりあげられているからであり、また登場人物たちによって繰りひろげられる笑いについての論争がエーコの思想と対応しているからである。

物語の舞台は一四世紀、主人公の青年アドソは師であるウィリアムとともに北イタリアの修道院をおとずれる。そこで彼らは塔のなかに隠蔽されている、ある書物によって引き起こされた奇妙な連続殺人事件の捜査を依頼される。その書物とは亡失されたはずのアリストテレスの喜劇論であり、殺人事件の被害者とはキリスト教の信仰にとって異端とされるその書物に接近しようとした者たちであった。ウィリアムが事件の真相を解明していくなかで、件の喜劇論と、そこに記された笑いの有用性が（修道院の長老格であるホルへによって）隠蔽されなければならなかった理由についても次第に開示されていく。

ここで注目すべきは、ホルへとウィリアムの関係をはじめとして、この物語に「権力の中心性／非権力の周縁性」を基軸とする対立構造が認められる点である。修道院の権力を掌握するホルへは、知の多様性を容認せず、キリスト教の教義に適合しない異質な知を検閲しようとする。他方で、その検閲の結果として修道院の図書館に隠匿された知を解放しようとするウィリアムは、修道院の秩序を順守する人々からは周縁的な存在として位置づけられる。そして彼らのあいだで交わされる笑いについての論争のなかで、ホルへは真っ向から笑いを否定するのに対して、ウィリアムは笑いのもつ批判力を積極的に擁護するのである。

それでは一方でホルへが危険視し、他方でウィリアムが支持する笑いは、『薔薇の名前』においてどのように描写されているのだろうか。ここではまず両者の笑いに対する立場を決定づける前提となる、アリストテレスの喜劇論を確認しておく。アリストテレスによる喜劇についての中心的な議論は『詩学』の第二部におさめられていると推測されるが、これは（『薔薇の名前』における本書の設定と同様に）現在では亡失されているためその詳細を確認することはできない。そ

ここで『詩学』の第一部を確認してみると、悲劇が「すぐれた人々を再現する」ものであるのに対して、喜劇とは「劣った人々を再現する」ものであるとアリストテレスは指摘する。ただし、この「劣った人々」とは滑稽（すなわち「苦痛もあたえず、危害もくわえない一種の欠陥であり、みにくさ」）であつても、「あらゆる悪をそなえているわけではない」という。またアリストテレスは人間を「再現を好む動物」と定義づけ、下等な動物や人間の死体のように実物を見るのは苦痛でも、それらの絵となるとわれわれはこれを見るのを喜ぶとしてゐる。<sup>(17)</sup>

これに対して「喜劇的『自由』のフレーム」と題された別のテクストを参照すると、エーコは上述の「劣った人々の再現」という喜劇的な条件について、とくに「動物化された人々」による「秩序に対する違反」の表象を重視している。<sup>(18)</sup>これに関しては改めて詳述するが、彼によると喜劇的であるためには「上下あべこべの世界（逆転した世界）」をつくりだすことが有効であり、ここでは「司教が気狂いじみた振舞いをし、愚か者が王冠をいただく」というような転倒現象が生ずるとされる。<sup>(19)</sup>

同様に『薔薇の名前』でもアリストテレスの喜劇論は重視されており、そこで笑いは世界の倒立像を提示することにより「真実を伝えるための手段」<sup>(20)</sup>になると正当化されている。また笑いの反論者であるホルヘによれば、その喜劇論が特別な意味をもつのは「あの哲学者が書いたものだから」<sup>(21)</sup>だという。ホルヘにとってアリストテレスとは「キリスト教が何世紀にもわたって蓄積した知恵の一部を破壊」<sup>(22)</sup>する人物であり、だからこそ「あの哲学者の言葉の一つ一つが、この世界のイメージを逆転させてしまつている」<sup>(23)</sup>ことを危険視するのである。さらにホルヘは、その喜劇論のなかでは「笑いが方法にまで高められ、それに向かって学者たちの世界の扉が開かれ、それが哲学の対象となり、不正な神学の対象ともなる」<sup>(24)</sup>ことを指摘し、それが単に笑いを描写するものではなく、より説明的に笑いの機能を人々に提唱するものであるということとを危惧している。



『薔薇の名前』におけるアリストテレスの喜劇論の位置づけを踏まえたくて、さらにホルへとウィリアムのあいだで交わされる、笑いの正当性をめぐる攻防を確認しておこう。先述の喜劇論が笑いの機能について説明的であるように、この物語における両者のやりとりもまた、笑いの場面を描写するものではなく、笑いの有用性／無用性を説明的に討議する内容となっている。ホルへが笑いを否定する理由は、彼がアリストテレスを批判する理由と同様に、それが「唯一の真理」として信じられているもの（キリストの教義や教会権力）に対する「疑いのもとになる」ということに起因する。<sup>(25)</sup>だからこそ彼は、唯一の真理にもとづく事象を逆さまにうつしだす風刺画の創造性や、修道僧たちがそれをみて笑うこと（「逆立ちした世界」に真実を見出すこと）を厳しく禁じる。ところがウィリアムによれば、笑いは「偽りの権威」や「信仰の敵」を突き崩すために有用であるとされる。<sup>(26)</sup>そのため、彼が風刺画を指して「目的はあくまでも教化にあるだろう」と述べるように、笑いは真実を明らかにするための道具になりえても、真実を破壊するための道具にはなりえないと主張される。

上記のやりとりを整理すると、一方でホルへにとっては笑いが「真理を脅かす」ものとして、他方でウィリアムにとつては笑いが「真理をもたらず」ものとして主張されていることがわかる。そして留意すべきは、この二つの対立する（ようにみえる）立場の双方ともが、物語のなかでエーコの思想を反映させるための相補的な役割を担っているという点である。<sup>(28)</sup>ホルへとウィリアムは笑いに異なる意味を見出しながらも、それが何らかの批判性を保持していることを認めているということにおいては一致している。つまり問題となるのは、そのような笑いの批判性が何を照射するのかという点にあるのだ。とくに、それぞれが笑いを「真理を脅かす／真理をもたらず」ものとして主張するとき、その間隙で惹起される矛盾は両者が「真理」を異なるものとして想定するところから派生するのだ。

笑いの批判性が射程におさめるものが何であるかによって（その批判性は変わらずとも）笑いに付与される意義が変化

すること（ある者にとっては笑いが危惧すべきものになり、別の者にとっては支持すべきものになること）にエーコは自覚的であり、それは真理に対するウィリアムの態度にも反映されている、と解釈できよう——「役に立つ唯一の真理は、投げ棄てるべき道具なのだ」と述べるように、ウィリアムは複数の真理が存在しうることをつねに想定し、ときに自らの真理すら疑う。そのような彼の態度は、「信仰」や「学問」についても同様に唯一性を認めない。これを踏まえるのであれば、エーコが『薔薇の名前』に描いた笑いもまた、権力を破壊する一方向的なものというよりも、対立する相互関係において批判性を発揮するものであり、かつ、それが何を照射すると想定するのかによって（すなわち誰の立場に依拠するかによって）その意義が変化しうるものであると捉えるほうがより妥当であるといえよう。

### 三、論文「喜劇的『自由』のフレーム」において分析された笑い

エーコは『カーニバル!』（一九八四）に所収された論文「喜劇的『自由』のフレーム」のなかで、喜劇の概念を経由しながらカーニバルの役割を分析している。彼は笑いについて語る際に、しばしば喜劇の概念を基点として議論を展開しているが、そこで彼が持ちだす喜劇の定義とは（小説『薔薇の名前』においても笑いの有用性を説く重要な人物として位置づけられる）アリストテレスの喜劇論に依拠したものとなっている。

既述のアリストテレスによる定義を踏まえながら、エーコは喜劇的な効果が実現される条件について次のように指摘している。彼によれば「規則（できれば礼儀作法のように比較的些細なものであればよいが、必ずしもそれとは限らない）に対する違反」が「動物化」された人物、すなわち「卑しく、劣った、嫌な（動物のような）性格であるが故に、われわれが共感を抱かないような人物」によって引きおこされるときに、喜劇的な状況が発生するとされる。さらに、そのような状況に対する「われわれの喜びは、一方で規則に対する違反を喜び、同時に、動物さながらの人物の蒙る恥辱を喜ぶと

いう意味で複雑なもの」であり、「われわれは規則の擁護にも劣等な人物への同情にも関心がない」と彼は指摘している。<sup>(30)</sup>換言すれば、喜劇的な状況を「笑う人」とは、規則に対して異議申し立てをするという点では笑いを創造する劣等な人物に味方しておきながら、その人物の劣等性を笑うという点では規則あるいは社会的なコードに同調するという両義的な振る舞いの特徴とするのである。

さらにエーコによれば、このような喜劇の定義はカーニバルの概念とも結びつくものであり、カーニバルにおいては喜劇的な人物の「動物化」により「上下あべこべの世界（逆転した世界）」<sup>(31)</sup>をつくり出すことで、規則に拘束されない状況がうみだされる。したがって王が庶民のように振る舞い、動物的な存在が権力を握るといようなカーニバルの越境性は、あたかも革命的な出来事であるかのように評される。ただし、ここで留意すべきは——そして本稿においてもっとも重要なのは——「カーニバルを現実の解放と見てとろうとする超バフチー的な考え方は、正しくないようである」<sup>(32)</sup>と彼が述べていることである。

ミハイル・バフチンによると、カーニバルとは「古きものの権威を貶め、新しきものに栄誉を授ける」ものであると同時に、「すべての祝祭形式と『時』とのつながりによって生じる」<sup>(33)</sup>ものであるとされる。そして、これはエーコによれば解放への衝動の現れであっても、現実の解放ではないと理解されている。

それではなぜカーニバルは現実の解放ではありえないのか。その理由として、喜劇やカーニバルにおける「自由」があくまで作品や祝祭という枠組みによる制限をともなっていて、限定的に実現されたフレームの違反であるという点をエーコは主張している。池上・唐須が指摘するように、<sup>(34)</sup>このフレームとはより厳密いえば、『物語における読者』*Lector in fabula* (1993)のなかでエーコがファン・ダイクを引用しながら述べている「知覚、言語理解、行動といった基本的認知行為を実現できるようにする〈世界〉表象」<sup>(35)</sup>として理解することができる。彼はカーニバルについて「違反を楽しむものにする

には、まる一年の儀礼的遵守が必要である<sup>(36)</sup>と述べ、そこには期間的な制限が随伴する点を指摘している。さらに宗教的な祝祭としてのカーニバルにおけるこの期間的な制限は、娯楽産業のような現代の「カーニバル化」された現象においては（特定の場所、特定の街路、あるいはテレビの画面といった）空間的な制限として現出するという。彼によれば、そのような制限をとまなう限定的な解放は、そこで一時的に破られる法や規則の側によってあらかじめ「公認」されたものである。そのため一見すると社会批判であるかのようにみえるカーニバルは、じつはそれとは反対に、「法強化」のための手段として社会に組み込まれたものにすぎないのである。だからこそサーカスや道化、ショー・ビジネスなどは（社会的検閲の対象とはならず）社会統御の手段として利用されてきたのだと、彼は述べている。

他方でエーコは「カーニバル」との差異を意識しながら、社会批判の一形態として「ユーモア」を位置づけて次のように述べている。

喜劇的なものは、化粧を顔に塗りたくり、若い女の子のような装いをした老いぼれ女のようなものである。このよ  
うな絵を見れば、描かれた女は立派な年老いた女性のあるべき姿とは、およそ逆であるということが見てとれる。ユー  
モアの場合は、老女がなぜ自らの失った若さを取り戻すため、自らを偽って装っているのかということの理解が伴なう。  
その人物が動物的であることには変りはないが、何らかの意味で同情が感じられるのである。<sup>(37)</sup>

エーコによれば、喜劇やカーニバルと同様に、ユーモアはフレームの違反を遂行するものであり、なおかつそれはわれわれに解放を約束するものではない。しかしながらユーモアが前者と異なるのは、それをみるわれわれが登場人物に同情を感じることで、その人物だけに笑いを差しむけるのではなく、「登場人物とその人物が自らを適応させえないフレーム

この二つの間の矛盾<sup>(38)</sup>を意識にのぼらせるからであると彼は指摘している。それによって、登場人物ではなく「もしかしたら、フレームの方が間違っているのではないのか<sup>(39)</sup>」という可能性が示唆されるのである。そしてこのようなフレームへの疑念は、ある文化的なフレームが絶対的なものではないこと、あるいは別の文化的なフレームが存在するというを示す、換言すればフレームを相対化することになる、といえる。ようするに、彼のいうユーモアとは「自然言語、ないしは他の何らかの記号体系を通じて、他の文化的コードに対して疑念を投げかける」という意味で「メタ記号論的なもの<sup>(40)</sup>」なのである。

#### 四、エーコの笑いに関する思想

前節までの議論では、エーコの笑いに関する複数のテキスト——「フランティ礼讃」、「薔薇の名前」、「喜劇的『自由』のフレーム」——を検証することによって、彼がそのなかで「笑い」をどのように分析／描写しているのかを確認してきた。それらを踏まえたうえで、本節ではエーコの笑いに関する思想を整理し、それが彼の記号論や構造主義についての思想とどのような関連性をもつのかを明らかにしていく。

上記の各テキストを通観した際に、その共通点としてまず浮びあがってくるのは、エーコが「権力の中心性／非権力の周縁性」を基軸とする対立構造のあいだに作用するものとして笑いを捉えているという点である。それは「フランティ礼讃」においてはエンリーコ／フランティの対立、『薔薇の名前』においてはホルヘ／ウィリアムの対立、「喜劇的『自由』のフレーム」においてはフレーム／喜劇的人物の対立として提起されていた。ただし、彼はそれらの対立構造を固定的なものともみなしたり、そこに作用する笑いに一義的な意味を見出したりはしない。

既述のように、笑いはそれが向けられる対象に何らかの批判力を行使するものであるとして、その笑いの批判性もつ

意義は、それを誰の立場からみるのかによって異なるという点にエーコは注目している。そして笑いにどのような意義が付与されるのかは、その笑いの批判性が何を照射すると想定されるのか、という点にも関連づけられる（たとえばエンリーコやホルヘが笑いを「悪」とみなすのは、それが自らの順守する「善」なる秩序に差し向けられたものとして想定されるからであり、他方でフランティやウィリアムが笑いを「善」とみなすのは、それが秩序への盲従という「悪」に差し向けられたものとして想定されるからである）。これを踏まえれば、見方によって多様な意義をもちうる笑いの位置づけは、そもそも、あらゆる対立的な相互関係とは流動的かつ相対的なものにすぎないというエーコの理解に依拠するものであることがわかる。

そしてこのような笑いの意義とそれが作用する相互関係の相対化は、エーコが設定する分析視点によってはじめて可能になると捉えられる。すなわち上記の三つのテキストのなかで、彼は分析対象となる笑いの置かれた状況に対して、よりメタ的な視点から考察をくわえているのである。たとえば「フランティ礼讃」においては、エンリーコ／フランティの各視点を『クオーレ』というテキストとして包摂的に受容できる読者の視点を介して、また『薔薇の名前』においてはホルヘ／ウィリアム／アリストテレスの各視点をテキストとして包摂的に描写できる作者の視点を介して、さらに「喜劇的『自由』のフレーム」においては、フレームの外側に立つことでその唯一性を脱臼させる観察者の視点を介して、エーコ特有のメタ的な視点は仮設されるのだ。このような彼の笑いに対する分析視点は、複数の異なる視点を並列的に対象化し、それらをあえて対峙させることによって、ある笑いの作用を相補的に示唆するための舞台を設定すると同時に、その笑いの意味が一義的なものとして固定化される危険性を回避する。その証拠に、彼は笑いの有用性を認めつつも、それを笑いの擁護者（フランティやウィリアム）の立場からは語ることはないのである。

ちなみに上記のメタ的な視点は、エーコのいう「ポストモダン」概念にも通底すると解釈できる。篠原が指摘するよう

に、エーコはポストモダンを「年代史的・時間序列的な概念とは見なさない」<sup>(41)</sup>。むしろ彼はそこに認められる「テキスト相互性」を重視し、その「メタ・テキスト」(「テキストについて、ひいては読者の共同作業について、語るテキスト」としての性格を強調する。エーコ<sup>(42)</sup>の思想において「ポストモダン」概念と関連づけられるメタ・テキスト性という要素は、エーコが笑いを分析する際に採用される言説戦略においても確認することができる。

他方で、エーコの笑いに関する思想を把握するにあたって、それを彼による構造主義批判と結びつけて解釈することもできるだろう。彼の笑いに関する言説は、それを媒介とする「権力/非権力」の明確な構造に立脚して展開される。この構図だけを一瞥すると、あたかもエーコが構造主義的なモチーフを踏襲しているかのようにもみえるが、実際には彼はその思想的展開の様々な局面において構造主義に対する異議申し立てを実践してきたのである。

篠原によれば、構造主義に対する「エーコの批判は、あくまで記号論という、いわば共通の立場からするものだった」<sup>(43)</sup>と指摘される。エーコは一九七七年におこなわれた記号論についてのインタヴューのなかで、自らの記号論を構造主義的なそれとは区別して、彼が批判する構造主義とはある事象のうちに「一種の基本的設計図、骨組み、または共通の骨格(それら事象を説明するもの)を見いだそうと努める態度」<sup>(44)</sup>なのだと指摘している。また、このような構造主義的な態度への批判は初期の論文においても認められる。たとえば一九七〇年に刊行された『トマス・アクィナスにおける美学問題』のなかで、彼は次のように述べている。

ひとつの体系はそれを脅かす矛盾撞着をもたねばならない、なぜならば体系とは、一瞬のうちに現実を捕捉し、それを理解しうるものとすることを目指している。しかし、現実を理解し、伝達可能なものとせしめることが現実を瞬間的に捕捉することを意味する以上、ある体系は現実を豊かにせず、貧しくする。<sup>(45)</sup>

ようするにエーコにとって構造主義の批判されるべき点は、ある事象について、それが置かれた個別的な状況を配慮せず、普遍的かつ固定的な構造として説明可能なものであると想定することに求められるのだ。

そしてこのような個別的な状況を重要視する態度は、意味体系に関する彼の「百科事典的」思考と表裏一体をなすものである。彼は一九七五年に刊行された『一般記号論』*Trattato di semiotica generale*において、「抽象的な辞書と具体的な百科事典の差」<sup>(46)</sup>に注目し、百科事典的な能力について「鯨」の記述を事例としてとりあげながら次のように述べている。

鯨が魚に似たものと考えられるには、それが一つの文化の中である特定の意味場に組み込まれ、そこで《鯨》は例えば《鮫》や《いるか》など、ある要素を共有し、ある要素に関して相互に対立する文化単位と対立のおよび相互的な関係を構成するということが必要である。一方、もし鯨が哺乳類（あるいは少なくとも、魚ではないが水棲の動物）であるとされるなら、それはまた別な意味場に関係する単位として措定されなくてはならない。<sup>(47)</sup>

ようするに上記の引用箇所では、ある記号媒体に対応する内容単位（意義素）はコンテクストによって異なることが強調されている。ただしエーコは、百科事典においても最後には（たとえ過渡的であるにせよ）「項目の表示は一時的な辞書のフォーマットで〈凍結〉される」<sup>(48)</sup>ものである点を指摘している。

さらに彼は先述のインタヴューにおいて、上記の『一般記号論』でおこなった仕事について説明をくわえている。

私の新著の中では、たとえば、私が練り上げた意味解釈のあらゆるモデルは、特定状況におけるある事象を説明でき



る現象として提示されています。それらは、状況が変わったり、説明がおそらくはアングルとか、焦点、等とかを増やす場合には、編み変え、構造変えされる準備をしておかねばならぬものなのです。その場合、私は説明のモデルを、ありのままの世界の客観的再現表示ではなく、世界の部分的状態の絶えざる暫定的再現表示として考えています。<sup>(49)</sup>

このような百科事典的思考は、喜劇・カーニバル・ユーモアなどにおける笑いを状況に応じて異なるものとして把握するというエーコの態度にも反映されている。彼は従来の笑いに関する定義を「包括すぎる用語として捉えようとしている」として批判し、「種々様々で必ずしも均質とは言えないようないくつもの現象が全体としてまとめ上げられ、接する人を戸惑わせる」と指摘している。<sup>(50)</sup> とくに多様な状況における笑いへの詳細な定義は、彼の後期のテキストにおけるほど顕著に認められる。

ただし現象別にそれぞれの笑いを説明する際に、エーコはそれをどのような状況においても普遍的かつ固定的なものとして定義しようとするのではない。この意味で、エーコの笑いに関する思想の学問的意義とは、笑いの作用を「コードとの間に特別な矛盾が生じる結果<sup>(51)</sup>」としてゆるやかに規定しつつ、笑いのもつ意味に関しては「コードとの矛盾」が生じる状況やコンテキスト、あるいはそれを眺める人々の立場によって変化しうるものとして位置づけている点にあるといえるだろう。

## おわりに

以上、本稿ではエーコの笑いに関する思想の学問的意義を検討してきたが、見方を変えれば、彼の議論は今日においてもなお十分なアクチュアリティをもつといえる。現代における笑いの位置、とくに文化産業における商品として量産され

る「お笑い」がなぜかくも批判力を喪失するに至ったのかという問題を考えるとき、エーコの見解は示唆に富んでいるといえる。たとえばベルナル・スティグレルは「象徴の貧困」という概念でもって現代人が直面する文化的问题を提起しているが、そのエッセンスはじつはエーコの構造主義批判——すなわち彼は構造あるいは体系の硬直化を批判して「現実を理解し、伝達可能なものとせしめることが現実を瞬間的に捕捉することを意味する以上、ある体系は現実を豊かにせず、貧しくする」と述べている<sup>(52)</sup>——とも共鳴すると考えることができる。

スティグレルによれば「文化産業特にテレビは、並はずれた規模で人々をシンクロさせる機械」であり、それをつうじて個々人の『意識たち』は一人の同じ人間の意識になってしまい、ということとは『誰でもない者』の意識になってしま<sup>(53)</sup>う」と指摘される。つまり「象徴の貧困」とは、テレビをはじめとした文化産業の固定化したシステムによって、個人の意識を貧困化させるような状況を意味するといえる。そして、これは現代における「お笑い産業」にも共通して認められる事象である。産業的な枠組みのなかに囲い込まれた笑いが、固定化された生産システムの一端を担い、人々を同一の意識へと回収するものである限りにおいて、そこに付随するかのように見える批判性も所詮はその「イメージ」や「シミュラクル」に過ぎないのである。

この批判性を剥奪された（それどころか、人々の意識を統制するという点で権力と同調関係にある）「お笑い」とは、エーコが批判性を認めていた（とくに「ユーモア」という形式をもって現前する）笑いは対極に位置づけられる。いま一度、ここで彼のユーモアについての議論を想起すると、それは既存のフレームに疑義を呈することによって、別の文化的なフレームの存在を喚起させる、すなわちフレームの相対化を惹起する「メタ記号的なもの」であった。そしてユーモアがそなえるこのメタ的な可能性は、お笑い産業というフレームに甘んじ、社会批判のシミュラクルとしての役割を担わされた商業的な笑いのもつ限界に対峙するものでありうるのだ。

付言するならば、エーコのユーモアについての議論がメタ・テキスト的なものであるかぎり、それは「笑いについて語る笑い」(テキストについて語るテキスト)にさえなりうる。<sup>(54)</sup>それをふまえるとエーコの笑いに関する思想は、笑いといる複雑な人間的営為の多様な側面を照射しうるものであり、また、現代の文化産業論的な文脈においても再評価に値するアクチュアリティを有するものである、といえるだろう。

(註)

- (1) エーコの笑いに関する見解に言及している先行研究としては、以下のものがあげられる。T・シユタウター『ウンベルト・エーコの対話』谷口伊兵衛・G・ピアッツァ訳、而立書房、二〇〇七。N・グリエルミ『バラの名前』とボルヘス——エコ、ボルヘスと八岐の園——谷口勇訳、而立書房、一九九五。C・マルモ『ウンベルト・エーコ作『バラの名前』原典批判 尊重すべき無花果』谷口伊兵衛訳、文化書房博文社、二〇一一。
- (2) E・アミーンチス『クオーレ』和田忠彦訳、平凡社、二〇〇七、六六頁。
- (3) 前掲書、一五三頁。
- (4) U・エーコ『フランティ礼讃』古賀弘人訳、『ユリイカ』第二卷第六号、一九八九、一六四頁。
- (5) E・アミーンチス『クオーレ』和田忠彦訳、平凡社、二〇〇七、一三二頁。
- (6) U・エーコ『フランティ礼讃』古賀弘人訳、『ユリイカ』第二卷第六号、一九八九、一六六頁。
- (7) 前掲書、一六五頁。
- (8) 前掲書、一六九頁。
- (9) 前掲書、一七〇頁。
- (10) 前掲書、一六七頁。
- (11) 前掲書、一六六頁。
- (12) 前掲書、一七〇頁。
- (13) 前掲書、一七一頁。

- (14) 前掲書、一七一頁。
- (15) 前掲書、一七二頁。
- (16) 前掲書、一七二頁。
- (17) アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳、岩波書店、一九九七。
- (18) U・エーコ「喜劇的『自由』のフレイム」『カーニバル!』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、一九八七。
- (19) 前掲書、八頁。
- (20) U・エーコ『薔薇の名前 上』河島英昭訳、東京創元社、一九九〇、一七六頁。
- (21) U・エーコ『薔薇の名前 下』河島英昭訳、東京創元社、一九九〇、三四三頁。
- (22) 前掲書、三四三頁。
- (23) 前掲書、三四四頁。
- (24) 前掲書、三四四頁。
- (25) U・エーコ『薔薇の名前 上』河島英昭訳、東京創元社、一九九〇、二二二頁。
- (26) 前掲書、二二二頁。
- (27) 前掲書、一三二頁。
- (28) この点については、ニルダ・グリエルミによっても次のように指摘されている。「バスカヴィルのウィリアムとブルゴスのホルへはとどのつまり、笑いの重大な意味を共有することになるであろうし、両者は相補的な対立者なのである」(N・グリエルミ『バラの名前』とホルヘス——エコ、ボルヘスと八岐の園——)谷口勇訳、而立書房、一九九五。
- (29) U・エーコ『薔薇の名前 下』河島英昭訳、東京創元社、一九九〇、三七三頁。
- (30) U・エーコ「喜劇的『自由』のフレイム」『カーニバル!』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、一九八七、七八頁。
- (31) 前掲書、九頁。
- (32) 前掲書、一一頁。
- (33) M・パフチン『フランスワ・ラブレールの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』他』杉里直人訳、水声社、二〇〇七、二八〇頁。

- (34) U・エーコ「喜劇的『自由』のフレーム」『カーニバル!』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、一九八七、二九六頁。
- (35) U・エーコ『物語における読者』篠原資明訳、青土社、一九九三、一二四頁。
- (36) U・エーコ「喜劇的『自由』のフレーム」『カーニバル!』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、一九八七、一八頁。
- (37) U・エーコ「喜劇的『自由』のフレーム」『カーニバル!』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、一九八七、二〇―二二頁。
- (38) 前掲書、二二頁。
- (39) 前掲書、二二頁。
- (40) 前掲書、二二頁。
- (41) 篠原資明『現代思想の冒険者たち 第二九卷 エーコ——記号の時空』講談社、一九九九、一九四頁。
- (42) 前掲書、一九七頁。
- (43) 前掲書、一一五―一一六頁。
- (44) L・パンコルボ「記号論の魔術」『ウンベルト・エコ インタヴュー集 記号論、『バラの名前』そして『フリーコーの振り子』』谷口勇訳、而立書房、一九九〇、四八頁。
- (45) 古賀弘人「エーコによるエーコ——作品の『文化的自叙伝』の試み」『ユリイカ』第二二卷第六号、一九八九、二二二頁。
- (46) U・エーコ『記号論 上』池上嘉彦訳、岩波書店、一九九六a、一七一頁。
- (47) 前掲書、一一九頁。
- (48) U・エーコ『記号論と言語哲学』谷口勇訳、国文社、一九九六、一六四頁。
- (49) L・パンコルボ「記号論の魔術」『ウンベルト・エコ インタヴュー集 記号論、『バラの名前』そして『フリーコーの振り子』』谷口勇訳、而立書房、一九九〇、四九頁。
- (50) U・エーコ「喜劇的『自由』のフレーム」『カーニバル!』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、一九八七、五頁。
- (51) U・エーコ『記号論 上』池上嘉彦訳、岩波書店、一九九六、一一〇頁。
- (52) これは、スーザン・ソントグによる「反解釈」の概念における次のような論述にも通じる。「解釈するとは対象を貧困化させること、世界を萎縮させることである」(S・ソントグ『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、一九九六)。

(53) B・ステイグレル『象徴の貧困——一、ハイパーインダストリアル時代』G・メランベルジェ他訳、東新評論、二〇〇六、六一頁。

(54) たとえば、これと共通する試みとして、森村泰昌『独裁者を笑え』やダムタイプ『S/Z』をはじめとした、現代アートの領域において笑いと関連性をもついくつかの作品をあげることができる。たとえば『独裁者を笑え』では、この作品のタイトルがもつ意味の多義性によって、独裁者（＝商業化された笑い）を笑え（＝批評せよ）と解することも可能であり、ここには笑いの自己言及性（メタ性）が導入されていると理解することができる。