

〔共同研究：英仏における文学研究方法の考究〕

## 文芸批評に於る客観性

Jeremy Hawthorn: *Identity and Relationship* の場合 (その1)

中 村 祥 子\*

Jeremy Hawthorn (J. M. ホーソン) はその著 *Identity and Relationship*<sup>1</sup> で、文芸批評のあるべき姿を追求しようとしている。それは題名が示すように、文学作品に一方で文学独自の「アイデンティティ」を認めると同時に、他方それを多様なコンテキストの中でとらえていこうとする試みである。彼の理解によればこれまでの英米文芸批評に於ては、特に前者のアプローチのみに埋没する傾向が伝統的であり、その結果今や「批評分野を衰弱させる数々の停滞」(p. ix) を生み出している。その「頻発する難問」(p. ix) から抜け出す出口としては、これまでの英米文芸批評の中に後者のような新たな視点、つまり文学を多様なコンテキスト(「関連性」)の中に於て理解するという視点を取り入れる必要があるとホーソンは指摘しているのである。ホーソンによれば文学の分野では一般にこの二つのアプローチは相互に排除しあってきたのだけれども、この著書で「私はこれら二つの流れを一つにまとめ、お互いが相手に利益になるような方法を示そうとした」(p. ix) のだと述べている。

そこで以下においては、ホーソンの述べているこの二つのアプローチの、「弁証法の原理を認めることによって達成できる…統合」(p. 6) とはどのようなものであるかを、この著書の内

容を追って検討していきたいと思うものである。

## 1

まずホーソンのとらえている二つのアプローチとはそれぞれどのようなものであるか、それをもう少し詳しく見てみたい。

彼は文学へのこれまでの批評アプローチを大きく二つの傾向に分類し、アラン・ロドウェイの用語を使ってそれぞれ「超批評」「本質批評」と呼んでいる。ロドウェイ及びホーソンによれば「前者は作品の関連性にかかわっており、後者はそのアイデンティティにかかわっている。」(p. 1)「前者は社会学的アプローチとか、文学は自然の模写だという模写的アプローチ、道徳的アプローチというふうと呼ばれ、後者は自律的アプローチ、形式アプローチ、フォーマリズム的アプローチなどといわれてきた。」(p. 1)つまり後者の「本質批評」とは、芸術作品を芸術独自の法則性をその内部に持った自律的全体と見て、このいわば「構成要素がびったり結合された宇宙」(p. 6) という作品自体を研究する立場で、一般に内在批評と呼ばれているものである。前者はそれに対して広く外在批評と呼ばれるもので、ホーソンの解釈によれば、社会の経済的要因がいずれにせよ「最後の手段」(p. 10) としてその上部構造である文学作品に支配力を及ぼしているということを認める立場である。

ホーソンは「この二つのアプローチは互いに補足しあうものなのか、それとも互いに相入れないものなのだろうか。理想的な批評家の理論と実践においては両アプローチが共存する余

\* 社会学部助教授

1) Jeremy Hawthorn, *Identity and Relationship: A Contribution to Marxist Theory of Literary Criticism* (Lawrence & Wishart, 1973)。以下引用文のページ数はこの版に拠るが、( )に入れて文中に示した。尚、邦訳には鈴木史朗訳『文学における独自性と関連性』(未来社, 1979)がある。

地があるのだろうか、それとも批評家は一方を選び他方を斥けるといふうちに、どうしてもどちらか一方の立場を選択しなければならないものなのか」(p. 1)と問題提起をし、彼はそれに対して次のように自らの立場を表明する。「これら二つの批評方法の重要で基本的な部分は両立しうるばかりでなく、互いに包含しあうものであり、完全で適切な批評理論を生み出すべく結合されねばならないものである」(p. 2)と。そしてそういう主張が彼のこの著書で論じようとするテーマであると言っている。

しかし勿論彼は「これら二つのアプローチがこれまでと同じ形式のままで相互に完全に統合しうるのだなどと主張するつもりはない」(p. 2)と言う。これまでも「折衷的・非弁証法的基盤でこれら二つのアプローチを組み合わせようとする試み」は様々になされてきたが、それらは「極めてわずかの成功」(p. 6)しかもたらさなかった。そして「『一方は』とか『他方は』といったようなもの」の単なる統合は「まぎれもなく……折衷主義というものである」(p. 7)として、彼はこれらを否定している。

従ってホーソーンの主張する「完全に融合された統合」として文学を見る立場とは、これら折衷主義とは違い、「文学作品を別個に存在する『全体』として見ると同時に、この『全体』がみずからその一部を構成している関連性という複合体の中に存在し、かつその複合体によって規定されているということを確認する」(p. 3)立場のことである。この立場を更に彼は「それ自身の存在よりも大きなコンテキストの中に於てのみ十分に理解されうる、『統合的全体』として芸術作品を見るという主張」(p. 4)であるとも規定している。

ところでこのような二つのアプローチを弁証法的に統合するという方法は、具体的にはどのようなものとしてホーソーンはとらえているのだろうか。彼は自分のこの主張は「まれなものではあれ、決して独創的な見解ではない」(p. 3)とことわった上で、これまで美学の分野に現われた「このような試みの大変意義深い実例」(p. 3)として、第一回ソビエト作家大会でのブ

ハーリンの演説を引き合いに出している。「彼(ブハーリン)はたとえば芸術作品の独自性とその外部の世界との関連性という性質の両方を強調するようなやり方で、『内容のイデオロギー上の源泉』と『その芸術的変形』との間を区別するよう注意している。彼は『内容のイデオロギー上の源泉』の考察を筋違いだとして斥けたりしないし、またイデオロギーが芸術作品中で持つ意義は芸術作品外にある時の意義とは異なっているということに注目するのにもやぶさかではなかった。」(pp. 4-5)「ブハーリンの論の最も独創的な点は芸術作品のアイデンティティの研究と、芸術作品とその外部にあるものとの関係の研究とは、必然的に互いに立場を明確にし合うと同時にお互いを包含しあう補足的なプロセスであるという…立場である」(p. 4)と述べている。

また「早くからこのこと(二つのアプローチは相互に依存しあっているということ)を認めている批評分野は構造主義であった」(p. 5)として、チュコの構造主義者の一人ムカジョフスキーは「(文学の中の)『美的機能』と『美的規範』とを区別し……その相互関連性と相互依存性は弁証法的なものであることを認めている」(p. 5)とホーソーンは指摘する。ホーソーンによれば構造主義者達は或る詩の「歴史的意義についての何らかの認識なしにはその詩をそれ自体目的として用いることはできないし……歴史的文書としても用いることはできない。もしこの詩にほとんど美的価値が無いとすれば、その歴史的意義もまた…変化することであろう」(p. 6)ということに気付いていたのである。

ホーソーンはこのように「芸術作品は完全に自律的なものとしても、…また社会生活の他の諸側面と単に『並列的に』なっているものとしても理解できない」(p. 11)として、両方の見方の弁証法的統一を主張するのである。従って「芸術作品という『全体』がそれ自体の見地から吟味しうる方法と、生活や経験という芸術以外の分野の見地から吟味されねばならない方法とを査定する」(p. 10)必要性をとらえること

になる。彼はこの論を、芸術作品と人間とのアナロジーを使って補足している。芸術の「アイデンティティ」とはちょうど人間の「個性」に当るものであるとし、次のように述べる。「個人と芸術作品とは共に、その内部にある個々のアイデンティティの存在…と、またアイデンティティと外の世界との関係を考えて初めて理解されうるものである。」(p. 11)「(アイデンティティと関連性とは)もし一方から他方を分離すれば両者共に消滅させてしまうことになるであろう。」(p. 13)「必要なことは……個性についての健全な概念への、社会的要素と個人的要素との均衡のとれた統合である。」(p. 13)

ところでこのように見てくると、ホーソーン自らは二つのアプローチの「完全に融合された統合」と言い、弁証法的統一と位置付けているけれども、実際は「アイデンティティを吟味する…不幸にも分裂してしまっている二つの違ったやり方」(pp. 12-3)を、「あれかこれかの極端ではない」(p. 13)やり方で、つまりバランスのとれたやり方で単に結びつけることにすぎないのではないかと思えてくる。つまり彼が先に否定したはずの折衷主義との違いが果してどこにあるのかということである。先に見たように彼は折衷主義を批判して、「一方は」とか「他方は」とかいう言い方はこの二つのアプローチを結びつける理論的基盤が欠如していることの現われだと述べていた。しかしホーソーン自身の「弁証法的統合論」を見ていくと、やはり「社会的要素と個人的要素との均衡のとれた統合」というレベルにしか達していない。つまり彼は作品の中のこの二つの側面を折衷主義者と同様にやはり対立概念としてとらえているわけである。

文学批評方法だけではなく文学作品そのものにとらえ方に於ても彼は既にこの二極分化という考え方に立っている。それは彼の「作品のアイデンティティ」という用語の使い方の中に現われている。一方で彼はアイデンティティという概念について「(作品の)意味にかかわっているもの」(p. 1)と規定し、ブハーリンが「芸術作品の『独特の性質』と呼んでいるものが…

…私の用語の『アイデンティティ』と同じものを指している」(p. 3)と言っている。言い換えるとアイデンティティとは「明らかに経済的土台に依存してはいるが、同時に持っている、中に組み込まれた或る種の『独立した』特色」(pp. 7-8)のことであるとも言っている。人間とのアナロジーで言えば、先に見たように、「個性」に当ると言うのである。

このようにアイデンティティという言い方によってホーソーンは、芸術作品そのものの本質にかかわるような広義の意味で使っている場合が多いが、他方、別の箇所では個々の作品の持つ一側面としていわゆる個人的要素と同義で狭い意味で使っている場合があり、そこに既に彼の理論の混乱があるように思われるが、今はそれはさておくとして、ホーソーンの言っているアイデンティティとは恐らく文学が芸術として造り上げている相対的に独立・完結した世界の、個性や独自性のことと理解してよいであろう。ホーソーンはこの作品世界の研究に於てはその独自性を重視すると同時に社会との関連性も重視しなければならないし、更に独自性の中の社会的要素と個人的要素とをバランスよく吟味しなければならないと言うのであるから、作品世界の中に明らかに社会的関連性とは無関係に吟味しうる領域を認めていることになる。つまりホーソーンによれば文学作品の「アイデンティティ」も「関連性」も、そして個人的要素と社会的要素も共に、「第一番目の要因、第二番目の要因」(p. 10)という形でそれぞれ別のものとして独立して存在し、なおかつ共存しうるものなのである。「或る物のアイデンティティと……その他の物との関係は、相互に他に属し、相互に規定しあう対立物なのである」(p. 5)とホーソーンは言っている。

ところで共存するという概念は、メダルの裏表のようにそれぞれの独自のテリトリーを持っているもの同士の別々の存在がまず前提とされていて、そこから出てくる発想であることは自明であり、このことはホーソーンの論の特質を象徴的に示しているといえるだろう。メダルの裏表はどちらがどちらにもたれるということも

無く、しかもどちらがどちらの原因であり結果であるということも無く、それぞれ独自性を持ちかつ関連している。しかし果して、芸術と社会との関係、言い換えれば芸術の中の社会的要素と個人的要素とはこうしたメダルの裏表と同じ関係なのであるか。

更に彼が「アイデンティティと関連性とは…相互に依存しあうものと見なければならぬ」

(p. 13) とか、「アイデンティティは関連性に依存している」し、「関連性もまた或る種の一連のアイデンティティに依存している」(p. 14) と述べている時、彼はこの二つの「要因」を、作品世界を構成する別個のものとしてばかりではなく対等な二つの要因と位置付けていることがはっきりとみられる。これではホーソーンが先に否定したはずの二つのアプローチの折衷主義へ完全に逆戻りになってしまうであろう。彼がチェコの構造主義の主張——つまり文学の中に「美的機能」と「美的規範」という二つのものを認め、批評に於てその検討の比重のかけ方を問題にした（従って両者が相互に関連しているとして同一レベルで扱った）構造主義の主張——を弁証法的なものであるとしてホーソーン自身の論の先駆者と認めていたことをここで思い出す必要があるだろう。

こうしたホーソーンの論のまず第一の問題点は、二つの要素があたかも対等に別個に存在するものであるかのような彼の主張にあると思われる。芸術作品のアイデンティティとは、それをホーソーンの言うように芸術作品の「個性性格や独自性のこと」(p. 3) と解釈したとして、その個性なり独自性は一体何に対する独自性なのかということがまず正確に位置付けられねばならない。ホーソーンはこれを作品外の世界に対する独自性と考えている。上に引用した「社会的要素と個人的要素」という分け方からもそれは窺えるし、「芸術作品のアイデンティティというものの本質と、それとははっきり分離した外の世界にあるものとの媒介の本質」(p. 11) という表現によってもこのことは窺えるであろう。つまりホーソーンは作品の独自性が外の世界とは別途に独立してあるかのようにとらえた

り、また作品が社会的要素とは別途の個人的要素というものを含むかのようにとらえているわけである。

しかしながら芸術作品のアイデンティティという概念の中に作品外の世界とははっきり独自の何かがあるが、しかも外の世界と対等性を主張するような形で存在することを少しでも認めるとすると、たとえそれが「関連性に依存している」と条件をつけても、芸術に現実世界とは無関係な側面があることを結局は認めることになってしまうであろう。何故なら芸術の個性とか独自性と呼ばれるものは、現実（社会）に対しての独自性ではなくて、あくまで、現実や社会の個々の表現の現われ方そのものことだからである。それが芸術の個性であり独自性と名付けることのできるものである。たとえば「一般的経済情勢」や「歴史」に対する「芸術」の独自性、更に同じ芸術でも彫刻・絵画・音楽・文学というような各種の芸術間に認められる独自性、更に同じ文学でもシェイクスピアの劇・ミルトンの詩の持つ独自性という風なのである。つまり社会的要素の個々の現われ方そのものが芸術の個人的要素と呼ばれるものであり、そういう意味に於てすべての芸術は個人的要素しか現われず、その個人的要素を規定しているものが社会的要素なのである。言い換えれば、個人的要素は社会的要素が個性的に表現された時の個々の形態のことであると言ってもよい。社会的要素というものが個人的要素を通さないで芸術の中に入れば生の形で抽象的に現われることがあるとは考えることができないのと同様に、社会的要素とは別個に存在する個人的要素というものも絶対にはありえない。それは糸の切れたたこのようなもので、現実とは何の関係も無い完全な虚構である。人間とのアナロジーで言えば、すべての人間は現実には規定された抽象的な人間という部分（社会的要素）を個人的要素とは別に持っているのではなくて、社会的要素の具体的な現われとしての個人的要素のかたまりが個々の人間の個性なのである。

ところで、ホーソーンはアイデンティティを特別視する自らの立場について次のように弁明

している。「意識の社会的存在への依存について」(p. 7) いえば、二つの間に存在する関係は機械的なものではなく、弁証法的なものであることを理解する必要がある。「美学の分野で芸術作品をその社会的根源に結びつけようという過度に機械的な企てを斥ける必要性」(p. 10) が認められねばならない。「芸術作品とそれを生み出した社会との関係の重要性をマルクス主義批評が主張したのは健全なことであったが、今や確かに芸術作品という存在様式の他の側面を考え、過去の過度にわたる一般化を修正する時が来たと主張することができよう」(p. 56) と。

つまりホーソーンは芸術作品に於る経済的土台の機械的な反映論に反対しているのであるが、しかしこういう機械論の誤りはホーソーンが理解しているような、機械論者が作品にはアイデンティティというものがあるということを見落したために生じたのではない。彼らも芸術が芸術としての独自性を持っていることは当然認めているのだが、ただ彼らはそのアイデンティティを余りにも直接的・短絡的に経済的土台と結びつけて理解した、そしてその短絡性そのものが彼らの欠陥であったのだと言える。機械論者達が芸術を常に経済的土台と結びつけて考えたこと自体、言い換えれば芸術のアイデンティティを何か「芸術作品固有の、社会性とは別の側面」(p. 56) とは考えなかったこと自体は機械的でも短絡的でもなく、従って「修正する必要性」は無いことなのである。

ホーソーンは機械論者の短絡性を批判するつもりで、実際には機械論者の依って立っているこの基盤そのもの、つまり経済的土台と上部構造との関係の見方そのものを壊してしまったのだといえるであろう。そして現実世界の反映としての作品世界という見方ではなくて、結局は文学の中に社会や現実と切り離された部分があることを認めることになってしまっているのである。

## 2

ホーソーンは芸術論では、芸術の「アイデン

ティティ」というものを社会的「関連性」の中から生まれたものとしてとらえる見方が結局は否定され、あたかも芸術と社会とが二元論的に存在するかのように変ってしまう過程は上に見てきたとおりであるが、次に、ホーソーンが「関連性」という言葉で表現している、作品を取り巻く多様なコンテクストについての概念について考えてみたい。

彼は「アイデンティティは関連性に依存している」(p. 14) と言っているから、一見、彼は芸術作品を常に社会に規定されるものとして見ているかのように思える。実際彼は、「本質批評」の代表として取りあげたフォーマリズムについても、この批評論は芸術の置かれたコンテクストを無視或いは否定する点で間違っているのだと批判している。つまりフォーマリズムは芸術作品を「時間的な次元で見られた、作者・読者・社会を包含するコンテクストに依存するものとして」(pp. 2-3) 見ないで、「完全に自律している全体である」(p. 3) と見ている点のみが誤った論である、と。そして更に彼はフォーマリズムが文学作品の「自律性」といわずに、コンテクストという概念を認めて文学作品の「独自性」と表現しさえすれば、「フォーマリズムの肯定的側面」(p. 7) はずい分たくさんあるのだが、と言っている。

更に彼は文学を取り巻くコンテクストを重視する必要性を強調し、フォーマリズムとその先駆者とみなされるローマン主義との類似点及び相違点についても次のようにまとめている。「ローマン派の批評論の中で、フォーマリズムの批評家達によって理解されてきたことは、芸術作品の中に見い出される内的な自己照合的な調和についての主張である。」(p. 42) しかし「ローマン派が詩について述べるのに有機的という隠喩を用いるやり方と、フォーマリズムが詩の完全な自律性を意味して『有機的』という語を使う使い方との間には、幾つかの非常に重要な相違がある……。」(p. 43) 「ローマン派の人々は詩の有機的性格と人間との間のアナロジーが含んでいる重大な意味を無視しなかったけれど、多くのフォーマリズム批評家はそれを見

逃がしてきた」(p. 45), と。ここでホーソーンが詩と人間とのアナロジーというのは、「種子がちょうどそれに合ったコンテキストの中でのみ芽を出し花をつけることができる」(p. 43) ように、詩を生物——とりわけ人間——と同じく「生きている有機的形態」(p. 45) であると認める立場のことである。つまり「ローマン主義者にとっては(詩という)有機的な全体が存在するコンテキストが重要であった」(p. 44) けれども、フォーマリストは作品を「詩人によって規定された法則を持った、分離独立した宇宙」(p. 53) と考えたが故にホーソーンには認めがたいものであると言っているのである。

このように見てくると、ホーソーンは1. で見たのとは違ってやはり、作品のアイデンティティが社会によって規定されるという側面を大変重視しているかのように思われる。しかし彼が「関連性」といい、「コンテキストの多様性」という表現で意味するものは、必ずしも作品のアイデンティティが現実によって規定されるという、土台と上部構造との関係のことであるとは限らないのである。つまりホーソーンが言う「関連性」とは、現実世界が作品世界に対して持つ関係、また作品の鑑賞行為を通して作品が再び現実世界にフィードバックされるという概念での、作品と社会との「関連性」のことではない。彼の言う「関連性」とはあくまで文字通りの両者の関連であり関係のことなのである。

ホーソーンは「より大きなコンテキスト」を単に「より大きな社会的背景 (傍点引用者)」と呼べば、そういう呼び方は「詩がその中に統合される種々のありうべきコンテキストの多様性とダイナミックな相互関連性」(p. 50) を見失ってしまうと言ひ、自分がコンテキストと呼ぶのは「時間的次元で見られた作者・読者・社会を包含するコンテキスト」(pp. 2-3) のすべてのことであると言っている。つまり彼は広く作品が何らかの関係を持ちうるあらゆる状況をすべてコンテキストと言ひ、関連性と言っているのである。確かに作品と社会とは関連性があり、作者と作品も関連性があり、読者と作品も関連性があるということではできよう。しかし、

たとえば作者が作品というアイデンティティに及ぼす影響力と、読者が作品というアイデンティティから取り込む影響力を共に「アイデンティティと関連性とは相互に依存しあうものと見なければならない」(p. 13) という定義で解釈するとしても、それぞれの意味する内容は全く異なったものであるし、当てはまる範囲も非常に異なっている。こうしたレベルも内容も異なるあらゆる概念を、作品の持つ関連性としてひとつにまとめてしまうことから、単なる抽象的な「関連性」「関係」以上の有益な考察を引き出すことはできないのである。

もともと、「アイデンティティは関連性に依存している」し、「関連性もまた…アイデンティティに依存している」(p. 14) という言い方は、ホーソーンが芸術の創作活動と鑑賞行為とを混交させていることを示していると思われる。しかし一応別々に考えてみることにして、一方の創作活動に於ては、アイデンティティと「その外部にある世界」(p. 11) 及び個人的要素と社会的要素との間は、単に「関連」とか「関係」とかいう概念では理解できないものであることは1. で既に見たので、ここでは彼が鑑賞行為に於てアイデンティティと関連性とを単なる相互依存ととらえていることによってその内容はどうということになるのかを、次にもう少し詳しく見てみたい。

ホーソーンは「アイデンティティは関連性に依存している」(p. 14) ということから更にコンテキストが変ればアイデンティティも変ると述べ、次のような例を挙げている。「ピランデルロの劇の中に出てくる父親は、売春宿で自分の娘に会った時、アイデンティティは変化しないという考え方の虚偽性に気付かされ、娘にとって『自分』が本来は何であるかということは彼の複雑なアイデンティティ総体の一部に過ぎないということを見出す…。」(p. 14) つまり父親というアイデンティティがコンテキストの変化によって売春の相手というアイデンティティに変化する、ということを行っているのであり、それと同じように作品のアイデンティティは読まれるコンテキストによって様々に変化す

る、とホーソンは言っているのである。

ここでもまたホーソンにとっての関連性やコンテクストというものの意味は、アイデンティティの場合と同様に、作品内容を規定する現実世界やその必然的或いは歴史的変遷のことではなくて、単に作品の読まれる個々の特殊な状況のことに過ぎないのがわかる。しかしこうした個々の状況の単なる変化によってさえ、あたかもアイデンティティそのもの変わるかのように言うのもおかしいものである。何故なら家庭に居る時と売春宿に来た時とで父親の持つ人格は変わりようが無く、ただ変わるのは、彼と相手との関係だけであるからだ。ちょうど或る一つの色を全く違った二種類の別の色の側に次々と並べた時、あたかも元の色が変わったように見えるけれども、実際は元の色は何ら変化していず、変わったのは隣の色との関係だけであるのと同じようなものである。また別の例で言えば、「子」は「親」から見れば「子」だけれども、「子の子」から見れば「親」となるというのと同じことである。ホーソンはあたかも初めの「子」が、「子」というアイデンティティから「親」というアイデンティティに変わったかのように言っているのであるが、実際には元の「子」の人格が変わるわけではなく、変わったのは「子」とその「親」との関係が、「子」と「子の子」との関係に変わったに過ぎない。

このようにホーソンが作品と読者との「関連性」という言葉によって言っていることは、読者が「初演の夜の観客」(p.165)なのかどうかという点での個々の読者や観客の置かれた特殊な状況の違いを含み込んだ、無制限に拡大された意味での鑑賞行為のことなのである。従ってホーソンが「アイデンティティは関連性に依存している」(p. 14)という時意味していることは、作品の解釈や見方が読者の置かれたコンテクストの変化によっていくらでも無原則的に変動するということなのである。つまり彼が重視する読者とは、作品外の現実の一部として存在し、且つ社会的に様々に規定されている「読者」のことではなくて、自由に多様な形態の行為として作品を読む、個々の読者の「主観」の

ことを示している。彼はそういう文脈で、「われわれの知覚をもっての接触は、或る程度、芸術作品を変化させ、定義するものである。」(p. 54)「読者が全く受動的な役割以外の何らかの役割を持っているという考えに反発する…のは弁証法が欠けているのである」(p. 55)と述べている。

確かに時代の変遷に応じて或る作品の読み方が変わるということは事実であるし、同時代の読者でも個々の読者の置かれた状況により読み方が違うのは当然である。しかしその相違はあくまで無原則的なものではなく、読者の個々の読後感や印象が違うということからただちに、「関連性の変化に続いて起るアイデンティティの変化」(p. 14)というように、無限にその違いを拡大していくことはできない。それは読者に作品の恣意的な読み方を許してしまうことになるであろう。実際ホーソンの論では、読者が作品内容を客観的に認識できるということは否定されているのである。(この点に関してはあとの「読者論」の検討の場で再び取りあげてみたい。)

ホーソンの「関連性」という用語の意味が大変表面的なものであるということのまた別の例としては、彼がフォーリズムの欠陥について論じている部分を挙げるができるだろう。彼はフォーリズムについて次のように言っている。「作品自体を研究するというフォーリズムの肯定的側面は、…『自律性』を『独自性』という考え方に置き換えることによって…残しておくことができる。」(p. 7)「フォーリズムの批評家達はその理論の硬直したところをいつでも捨て去る心構えができている……。彼らは歴史的・伝記的な事実は無知なふりをしていただけであって……実際は彼らが認めている以上に、たとえばダンとその時代の歴史や文学について知っていた……。」(p. 54)「フォーリズム批評の最も肯定的でない側面は、読者の役割が創造的なものになりうるということを示すすべての理論をすっかり排除してきたことである。」(pp. 54-5)

これらの言葉からも、ホーソンが「関連性」

という表現を、作品と歴史や読者というものと単なる「関係」のことを指す概念として使っているのがよくわかる。そういうホーソーンを理解によるならば、成程フォーマリズムはあと一歩でホーソーンの主張する文学理論に近づけたであろう。しかしフォーマリズムの基本的姿勢というものは、ホーソーン自身も認め批判しているように、「詩はそれ独自の言葉でしか理解しえない。だから現実世界の知識と経験はその鑑賞と理解にはかかわりのないものだ」(p. 51) という点にある。だからホーソーン批判するように「これはひどく自己照合的な説明だ。『どこからこの語は意味を得るのか?』『詩の中の他の諸語から』『しかしそれらの諸語はどこから意味を得るのか?』『お互いから』などなどだなんて」(p. 49) ということになるのである。

このようにフォーマリズムは、「詩はそれ独自の言葉でしか理解しえない」(p. 51) ということを中心として主張し、文学と現実との「関連性」そのものを根底において否定しているのであるから、ホーソーンが主張するように、芸術作品に歴史や読者というコンテクストの一部をあこれひつつけたところで、それはまさに折衷主義であって、フォーマリズムの基本的で本質的なところは全く不変のままなのである。このようにフォーマリズムの本質が不変のまま、何らその存在理由を脅かされることがなくホーソーンの論の中に取り入れられるということは、逆にホーソーンが主張する「関連性」というものが作品と現実との文字通りの「関係」でしかないということを示している。ホーソーンが言う意味での「関係」なら、フォーマリストは自己の批評体系の中に幾らでも取り入れることであろう。現に、ホーソーンがフォーマリストとして引用している T. S. エリオットでさえ、「文学以外に関心を持たない批評家などというものは、われわれに語るべきものを持っていません」(p. 140) と言っている程なのである。

ホーソーンが機械的マルクス主義者の欠陥について指摘している部分でも、ホーソーンが関連性概念の問題点が明らかになっている。ホー

ソーンは機械論者について次のように批判している。「芸術作品は異なった時間の異なった人々に対して多数の異なった影響を与えうるものであり、且つその多くは容易には測定したり評価したりできないものである。」(p. 58) それなのに機械論者達はこの複雑性を無視し、作品を何か客観的に理解できるものに限ってしまおうとする。これではフォーマリストの場合と同様で、「周囲に文学的な衣をかぶった芯を仮定し、文学を理解する場合にこの静止した芯を探究しようとするので、まさに賢者の石探究の現代版になる」(p.152) と。

機械論者達の問題の所在は、本当は作品と現実との「関連性」の機械的適用方法そのものにあるのだけれども、ホーソーンはこのように彼らの欠陥をむしろ作品内容を現実即して理解できるとしたことの方に求めてしまっている。ホーソーンは作品と読者の機械的関連性という彼らの考え方の非を正すために、「関連性」という考え方そのもの、つまり読者は意識を通して作品内容を客観的に認識できるという原則そのものの方に手をつけて、この枠を壊そうとしているのだと言える。

以上のようにホーソーンは「関連性」という曖昧な概念を作品と読者の間に認めることによって、結局は作品の恣意的解釈を無制限に読者に認めることになってしまっている。

### 3

次にホーソーンが「弁証法」についての理論を検討してみたい。彼はルカーチの言葉から「弁証法の最も重要な二つの側面は第一に主体・客体関係の弁証法的性格であり、第二には総体に関してのマルクス主義的概念である」(p. 18) という部分を引用し、「弁証法理論のこれら二つの側面が、一般に美学、特に文芸批評に関する限り決定的なことのようと思われる」(p. 18) と述べている。そしてホーソーンは弁証法をこの二つの面から考察している。

彼はまず前者の「主体・客体の弁証法」に関して次のように述べている。「外界の絶対的客観性、つまり外界を思考から独立しているもの



とする客観性」(p. 18) という主張は「機械論」であり、「独立した『客観的』世界というような…考え方は、主体と客体との関係の弁証法的性格を考慮に入れそこなっている」(p. 18) と。つまりホーソーンは人間の認識から独立した客観的な世界の存在を否定しているのである。外界は常に人間の認識とのかかわりに於てしか存在しないとして、彼は更に次のように述べている。「…人間には立場というものがあり、そしてこの立場が彼の認識するものを規定するのである。そして認識された対象は『絶対的』真理というよりはむしろ、無限にあるかもしれない現実の一局面に過ぎない。」(p. 18) 「人間が『電気』とか『石炭』といった客観的事物にかかわりを持つのではなくて、自分や他の人々と自然界との間の変化する関係の複合体があるのである。」(p. 19)

ホーソーンは更にこれを美学の分野に当てはめ次のように述べる。「我々は芸術作品の『客観的』性質を決定しようと試みるよりは、それに関して我々の立場は決っているのであると認識すべきである。そして客観的真理という夢の国にさまようのではなく、芸術作品についての我々の知覚というコンテクストにおいて改めてそのアイデンティティを吟味すべきである。」(p. 19) 芸術作品の絶対的客観性を仮定するような文芸批評は、「ひとたび発見されれば変ることのないただ一つの永久不変の真理、つまり人間の立場からは独立した『客観性』があるというふうに考えられているので、教条主義者達にとってはうってつけのものである。」(p. 19) 「文芸批評家は芸術作品の客観的性質を遊離させるという考えで作品を吟味しようとするのではなくて、或る特定の社会に属する特定の人間によって知覚されているというコンテクストでの作品の姿を理解するという考えで吟味すべきである。」(p. 20) そして芸術作品は常に人間の認識との関連に於てしか存在しないということを、ホーソーンは次のように表現する。「誰にも読まれていない詩のページは、未発見の鉱床が石炭の薄層でないのと同じく、詩のページではないのである」(p. 20) と。

こうした一連のホーソーンの論について考えてみなければならない問題は二点あると思われる。ともに「芸術作品の『客観的』性質」についてのホーソーンを理解に於てであるが、一つは「読まれない詩は詩でない」として、客観的実在を主観的認識の裁量下に置いている考え方であり、二つ目は批評の多様性ということによって批評対象そのものの客観的認識の可能性を認めない考え方についてである。

まず第一の問題点に関して言えば、ホーソーンは人間の認識にかかわりのない存在は人間にとっては存在しないということと、人間の認識の外に客観的実在があるという原則を否定することとを混同していると言える。前者を強調するつもりで後者の原則を壊してしまったのだといえるだろう。つまりホーソーンは人間の認識のありようにかかわりなく、人間の認識から独立した客観的世界があるということそのものを否定してしまっている。そして「読まれない詩のページは詩ではない」として芸術作品の客観的内容の実在そのものを否定してしまうのである。

こういう考え方は一方では批評主体の恣意的な読み方を無制限に認めるものであり、どの批評の作品解釈が正しいかを判定することすらできなくしてしまうであろう。人間の認識にかかわりのない客観的実在を認めないのであるから、その認識を検証する手段としての作品の立場は大変低いものであり、逆に個々の批評家の作品解釈は明らかに何らかの形で人間の認識にかかわっているのであるからこちらの方が大事にされている。ホーソーンは「我々は或る意味で見ているものを創造しているのであり、これがまさに主体・客体の弁証法の意味することである」(p. 30) と言っている。

一方ホーソーンは作品解釈の無制限な広がりに対しては歯止めをかけようとし、「人間の世界認識の社会的性格」(p. 19) ということを持ち出している。「この人間の立場というものは私的なだけではなくて部分的には社会的に決定されるものである」(p. 20) と。しかし例えば過去の批評が現代の我々にとって意味を持つ

は、その批評が客観的実在としての作品の内容を正確に伝えている限りに於てであり、社会的に認められているか否かだけから判定することなどはできない。しかもホーソーンのように作品自体の客観的な認識可能性を一方で否定しているとすれば、認識の社会性を判定の基準にしたとしてもそれはやはり主観的な解釈ということになるであろう。

次に第二の問題点——即ち、現実には作品が多様なコンテクストに於て多様に吟味されるということから派生する問題点——を考えてみたい。確かに芸術作品の解釈は批評家の個性や立場により、また時代の変遷により変りうるものである。或る時代にもてはやされた芸術作品が次の時代にまで全く同じ意味を持ち続けるとは常識的にも考えられないであろう。しかしながらこうした批評の多様性は果して批評対象そのものの客観的認識の可能性を疑わしめるものなのであろうか。たとえば同じ一つの月が池に映った月、鏡に映った月、人間の目を通して頭脳に投影された月、また同じ人間でも昔の人間、今の人間等々というようにあらゆる形の主体にとらえられる場合、それぞれに違った月の像としてあらわれるけれども、その像の多様性は月が月として客観的に実在することまでを曖昧にすることはありえないだろう。あくまで月は月として客観的に実在したし、また実在するのである。

同様に芸術作品が時代によって様々に批評されるということは、決して作品そのものの客観的認識の可能性を否定することではない。また批評そのものの客観性を問うことを否定するものでもないであろう。ホーソーンはしかしながらこの点に関して、弁証法の第二の側面、総体の弁証法を述べている部分で、逆に次のように言っている。「芸術作品の最終的な批評上の位置付けをすること」(p. 23) はできない。「芸術作品のアイデンティティというものは十分かつ決定的に知覚できるものではないのであるから、そのような最終的解決はありえないのである。」(p. 23) 「芸術作品は固定した『客観的』自律的全体とみることとはできないのであって、無限に多くの具体的コンテクストの中にあらわ

れる、無限に多くの『属性・性質および側面』をもったものとして、外界との媒介というコンテクストの中で見られなければならない。」(p. 24) 従って批評というものも、「継続しているプロセスの一部としてみられるべきで、しかもそれが終わっているところを起点に始められる未来の学問的な仕事に貢献する部分としてみられるべきものである。」(p. 36) 「実践に於て批評家はいずれの関連が重要で、いずれがそうでないかを決めなければならない」(p. 37) と。

このようにホーソーンは、批評とは詩の様々な効果というものを「弁証法的に統合する」ことであり、作品の像についての「決して到達できない総体に到達しようと努力すること(傍点引用者)」(p. 34) であると言っている。それはホーソーンによればちょうど水中に投げられた石が無限に波紋を広げた時にその石と「波紋のすべて」(p. 103) を総体としてとらえる立場のことである。しかし批評をこのように批評総体のプロセスの一部と見ることは、あらゆる批評を相対的な価値を持つものとみなし、ひいては個々の批評の客観性を検討することさえ否定するものである。つまり或る芸術作品が持ちうる解釈、又無関係かもしれないどのような主観的解釈でも、批評プロセスの一部に組み入れてしまうということを示している。

実際、ホーソーンは『ジェイン・エア』の「明らかに異常な」(p. 133) 読み方を、可能な文学感応の一つとして認知しているのである。彼は『ジェイン・エア』に対して、「ロチェスターの最初の妻の立場から書かれた」(p. 133) 『広い藻の海』という小説を並置し、後者の小説は或る意味では前者の解釈の一つを表わすと位置付けて、「たとえばジーン・リースの『広い藻の海』を読んだあとでも、『ジェイン・エア』に対してそれまでと全く同じ感応を持ち続けることができる人がいるなどとは私は信じる事ができない」(p. 133) と述べている。また、ジェイン・オースティンの『説得』を批評したジェフリ・ゴアラの論を、精神分析理論の有用な一例として取りあげている。ゴアラはオースティンのすべての小説の中に見い出される、

「父親と父親の代りと思われる人物に対しての、また母親に対してのヒロインの態度」(p. 77)に関する「神話」に注目し、その現われ方が最後の小説『説得』に於てだけ、「それ以前の小説の場合とは逆になる」(p. 77)ということの原因を精神的に説明しているのであるが、これに対してホーソンは「ジェイン・オースティンの小説を読むと幾つかの問題が際立ってくるが、少くとも部分的にはそれらはゴアラのエッセイを読むことによって解決される」(p. 78)と言っているのである。

このようにホーソンの批評論は個々の批評が果して作品内容を客観的に分析しているのかどうかという検討を最初から斥けているのである。そういう検討は「詩を固定した『客観的な』ものとみる」(p. 28)形而上学的見方であり、「実体的存在と考えられる対象として芸術作品を見る」(p. 26)のは誤ったブルジョア美学である、という理由で。

勿論先に見たように或る一つの芸術作品がそれぞれの時代に於て違った読み方をされるということは事実であり、批評の歴史というものが過去の批評の総計の上にまた新たな現代の解釈をつけ加えていく過程であると考えられることはできるであろう。しかし過去の個々の批評がそれぞれの時代に於て作品の客観的な内容を正確に認識したものであったか否かの検討はやはり必

要であって、恣意的な主観的解釈までも「過去の遺産、として引き受けるわけにいかないのは当然のことであろう。それを踏まえた上で我々は「現在」のために「現在の読み方」を求めているのであり、永遠にやってこない「いつか」のために批評をしているのではない。

しかもそういう「現在の読み方」でさえ、たとえばシェイクスピアの『リア王』が作品として客観的な内容を持っていることを認め、また『リア王』の持っている内容が客観的に認識できるものであるということを前提としてはじめて可能なことである。ホーソンはしかしこの前提を認めていないのがわかる。彼は「コンテキストからの文芸批評へのアプローチとは、たとえ批評家が或る詩を見ても、一世紀前の批評家達はその『同じ』詩を見た時眺めていたものと自分が正確に同じ『客観物』を眺めているのだとは、もはや感じないということの意味する」(p. 36)と述べているからである。しかしながらたとえ時代が変わっても、たとえば『リア王』が17世紀にイギリスでシェイクスピアによって創られたという客観的事実は変りようがないのであり、その時代のその内容を持った作品が、「今」の我々にどういうメッセージを伝えるかということ客観的に分析できるということもまた、疑いようがないと思われるのである。

(続)