

## 相対主義と批評のペシミズム

——口実としての「作者」を越えて——

赤 岩 隆

**要旨** いわゆる作品論の領域において特徴的であると考えられるのは、自らの議論を展開するに際して、対象作品の作者に関してはそれを故意にフィクション化するという一般的な傾向である。本稿の目標は、そのような傾向の成り立ちと弊害とについて指摘をし、批評がそれらから将来的に脱却していくために必要とされる基本的な姿勢に関して模索を試みることにある。

### 1

論議の詳細に入る前に、おそらくは誰にとっても明らかであると思われる、次のような一つの事実について確認しておくことにしよう。すなわち、例えばここに、任意の作品Xがあるとす。とすれば、当然のことながら、その傍らには現実においてそれを作成した作者Yがいるはずであり、結果として、いわゆる作品論をめざす批評はというと、好むと好まざるとに係わらず、そのようなものとしての作品Xに対して、必ずや何らかの形でアプローチをすることになるはずであるという、単純にして明白な一つの事実についてである。そして、本稿における問題はというと、批評がそのようにして自身をめぐって明らかに存在している基本的な状況に対して、必ずしも十分には対処し切れていないのではないだろうかという疑いにこそ由来している。すなわち、いつの頃からか作品論の領域においては、作品Xに対してアプローチをする際、暗黙裏に、あるいは、半ば公然として、作品Xがそれによって成り立っているところの作者Yという不可欠要因に関して、それを故意にフィクション化することにより、つまり、「作者Y」とすることによって、それぞれ考察を進めていくというのが一つの習慣的な方法となってしまうのであるが、ところが、そういったやり方とはというと、実際作品論としての可能性という点で、決定的に有害であると言わなければならないような限界というものを、結果的に設定することになってしまっているのではないだろうかという疑いにてある。そういった疑念に対する批評の側の言い分はというと、例えば、こうである。すなわち、作者Yというのは、生身の人間Yであり、しかも、多かれ少なかれ時間的・空間的にみて、我々から離れた存在でもある。とすれば、身近に存在している他者、あるいは、それどころか、自己に対してさえも、決して確かなことが容易に理解し得るわけではないということが、誰にとっても経験的に明白である以上、作者Yという存在は、あくまでも「作者Y」として扱われるべきであり、また、そうしてこそ、批評は作品論としての自らの債務を首尾よく果たして、作品Xというものに対する公平かつ公正な、解釈および、評価を下すことができることになるのである。ところが、そのようにして一見もっともらしく聞こえる批評の側の言い分はというと、実際以下において見るように、本質的に極めてべ

シミスティックな種類の根拠しか、およそ自らの理論的な支えとして信頼するにたるものを持たないのである。

本稿の議論の目標は、作品論という批評領域において一般的に正当化されている、いわゆる「作者」といった処理の仕方から将来的に脱却していく、そのための方向を模索することにある。そして、以下においてはまず第一に、そういった処理の仕方が自らを正当化するために、その理論的な後ろ楯として「利用」(=「悪用」)しているところの一人の批評家、すなわち、ウェイン・ブースに、まずは焦点をあてながら考察を進めていくことにする。

## 2

ウェイン・ブースの『小説の修辞学』をはじめて手にした時に感じた解放感を、我々は誰しも明確に記憶しているはずである。それは、フロベールやヘンリー・ジェームズらによって中心的に実践され、あるいは、その後例えば、パーシー・ラボックといった批評家たちによって唱導されてきた、一種禁欲的とも言える窒息感からの解放という意味においてであった。つまり、ブースは、彼らの、いわゆる「一般原則」というものの一々に対して真正面から異義を唱えて、それらにとって代わるべき新しい理論の枠組というものを説得力をもって提供してくれたのである。

ジェームズらの、あるいは、彼らの後継者をもって自らを任じたラボックらの禁欲主義の根底にあったのは、純粹芸術指向的な客観主義、あるいは、同種のリアリズムをめざす一つのドグマであった。それによれば、真の芸術家というのは、作品の背後に完全にその姿を消して、何ら読者に対して直接的に関与したりはしない。要するに、真の芸術家というのは、その本質において物語を「語る」のではなく、ただ単にそれを「示す」だけであるということになるのであるが、ブースがまず第一に反対したのは、彼らの禁欲主義の枠組のそもそもの出発点にある、そういった信念の妥当性に対してであった。すなわち、ブースによれば彼らとは正反対に、芸術家というのは物語を「語る」ものであり、もしある特定の芸術家のふるまいが、「示す」だけであるようにしか見えないとしても、それは読む側の「錯覚」でしかないのであって、その実体はというと、まさしく「提示としての語り」とみなされてしかるべきものなのであると。そのようにしてジェームズやラボックらの理論の根底に対して、それを疑問視することから考察を始めたブースは、もちろんのことながら、最終的には、いわゆる語りの問題に関する、新しい理論の枠組というものを提出することになるのであるが、そういった彼の理論の枠組の中心にある概念の一つというのが、「含意された作者」という、本稿における問題と極めて密接に関係しているところの、一種戦略としての、あるいは、いわゆるレトリックとしての「作者」という考え方であった。

もう一度繰り返すと、ブースにとっての芸術家というのは、どうあっても「語る」というふるまいから逃れることはできない。その理由はというと、文を作るという行為そのものが、その際作る側が自らの意図として、どれだけ「語る」というふるまいを放棄し、また、そうすることによってテキストの背後に身を隠そうと試みたとしても、行間や、あるいは、テキストの織り目のそれぞれにおいて、行為の主体としての自らの存在というものを、必然的に読む側に対して透けて見えさせてしまうことになるからである。例えば、作者が自らの声というものを読者に感じさせることが最も少ない作品の一つであると一般的にみなされてい

る、「殺し屋」におけるヘミングウェイの場合について考えてみても明らかにそうであると、ブースは言う。すなわち、この場合においては、感じさせないという事実そのものが、逆に紛れもない人為的な行為であるとして読む側にとっては認識され、結局のところは、自らの姿を隠そうと目論む作側の意図とはまったく正反対に、その存在について否定し難く暴露するような方向に機能してしまうことになるのである。要するに、いわば「語り手のいない語り」といった手の込んだ戦略をわざわざ選択・実践している主体、つまり、確かに容易に現実の作者と同一視することはできないとしても、そういった戦略をどこから確実に操作しているはずの、いわば「第二の主体」としての「作者」といったものの存在が、必然的に透けて見えてしまうことになる、ブースは言うのである。もちろんのことながら、ラボック流のやり方でもって考えていけばそうはならないのではあるが、その理由とはというと、語りの問題について考える際に、そのための指標としては必ずしも有効に機能しそうもない、いわゆる「視点」といったパラダイムに対して、ラボックらが誤って依拠しているからに他ならず、ブースはというと、そういった自らの指標というものを想定するに際して、例えば、「視点」といったパラダイム自体を更に上位にあって規定・制御しているはずの、いわばより「普遍的」な存在としての「作者」というものに対して注目をし、そこに自らの言及の根拠を求めようとしたのである。

### 3

『小説の修辞学』においてブースが成し遂げたのは、語りの研究に関する、そのようにして画期的な一つのパラダイム・シフトであった。それが証拠に、彼の再編成された新しい理論の枠組においては、ジェームズやラボックらの、指標としての視点といった考え方に対しても、一方的に排除したりするのではなくて、それがより適当に機能し得るように、いわばその再評価を試みているのであるが、本稿において問題としている、いわゆる「作者」といった処理の仕方が、自らを理論的に支えるべく「利用」(＝「悪用」)しているのも、まず第一に、そういったブースのパラダイム・シフトに関してであった。

ブースのパラダイム・シフトというのは、上で見たように、ジェームズやラボックらの《作者－作品》といった枠組からの、《「作者」(＝作者)－作品》といった新しい枠組への移行というものを中心にしてなされているのであるが、そのようにして想定された彼の枠組の特徴はというと、それが顕著に、いわば「戦略論」としての性格を帯びているということであった。要するに、ブースのパラダイム・シフトというのは、文を作るという行為に係わるふるまいのすべてを、何らかの意図をもって作者により読者に向けてとられる、「戦略」であるとみなすことによりはじめて成立する種類のものであるということ。そして、ブースの、いわゆる「含意された作者」というのは、そういった意味を担うべきものとしてもっぱら想定されているのであるが、実際、『小説の修辞学』における、そのような「戦略論」としての性格にこそ、我々がそれをはじめて手にした時に感じた解放感というものの出所があったのである。つまり、そのようにしてブースは、それまでジェームズやラボックらのパラダイムによって、非芸術的であるとして烙印づけられてきた小説作品の数々というものに関して、それらが立派に芸術の範疇の中において位置し得るものであるということを証明してくれたのである。ところが、その結果として不幸にも、芸術というものがその本質において、

所詮はレトリックに過ぎないものであるということが過度に強調されることになってしまった。そして、任意の作品Xの作者Yというものに関して、それを故意にフィクション化しようとする方法はというと、そういったブースのパラダイム・シフトにおける、芸術のレトリックの側面の強調といった態度を「利用」することにより、自らの正当性を保証しようとしたのである。すなわち、芸術上の「イリュージョン」というものについて、あくまでもそれを、いわゆる「リアリティ」というものと同一視しようとするジェームズやラボックらの芸術観よりも、それを単なる「錯覚」でしかないと考えるブースの芸術観の方が、一個の理論としてより適当であると、もしも仮に考えなければならないとするならば、同様に、具体的な作品の作り手としての作者というものについても、それを一つの「錯覚」としてみなさなければならないことになり、とすれば、必然的結果として、そのような「錯覚」(＝「レトリック」)としての作者というものに由来する個々の作品に対して、より適切なやり方でもってアプローチをしなければならない批評はというと、その際作者に関しては、それを現実の作り手としての作者の次元からは厳格に区別をして、いわばテキストそれ自体からのみ規定することのできる、ということつまり、積極的にフィクション化された、いわゆる「作者」といった次元に還元することによって解決しなければならないはずであると。しかしながら、そのようにしてブースのパラダイム・シフトをめぐるなされた理論的な「利用」は、実際のところ、単なる「悪用」でしかなかったのである。というのも、芸術上の「イリュージョン」というものに関して、それが本質的に「錯覚」でしかないと発想した時、ブースの頭の中にあった戦略としての、あるいは、レトリックとしての「作者」といった考え方はというと、そうした「還元」(＝「利用」)の結果として出てくるような考え方は、まさしく似て非なるものであったと言わなければならないからである。すなわち、ブースの戦略としての、あるいは、レトリックとしての「作者」といった発想は、語りの問題について考える際に、彼がそのための方法として、それまでのような、まずは唯一絶対者的な存在としての作者といった次元を想定し、その後、それへと問題のすべてを一方向的に付託するといった方法ではなく、まず第一に、問題のすべてをとりあえず読み手の側へと移行して、そして第二に、そのようなものとしてみなされた問題の所在それ自体を、操作・被操作の関係において再回収するといった方法を選択した結果として出てきた発想、いわば「弁証法的」に規定されたものとしての「作者」、要するに、あくまでも「仮の主体」とみなされるべきものとしての「作者」といった発想であったからであり、それが証拠に、彼により新たに想定されたパラダイムにおいては、≪「作者」－作品≫といった枠組構成ではなく、≪「作者」(＝[唯一絶対者的な]作者)－作品≫といった、言及のための基本的な枠組構成をとっているのである。

4

作品論における、いわゆる「作者」といった処理の仕方が、自らの正当性を保持するために「利用」しているのは、もちろん、ブースの『小説の修辞学』だけではない。1948年にマーク・ショラーによって発表された有名な論文、すなわち、「発見としての技法」についても同様のことが言える。そして、この場合の「利用」のポイントはというと、ショラーの論文のタイトル自体に明記されていると言ってよい。従って、以下においてはまず第一に、

そういった彼の論文のタイトルの由来について、少し詳しく復習しておくことにしよう。

1948年という年が批評史において占めている位置については、多かれ少なかれ、誰もが知っているはずである。言うまでもなく、それは、かつて一世を風靡した、いわゆるニュー・クリティシズムという批評風潮が支配的であった時代の、しかも、その真っ只中のことである。従って、例に漏れず、そのような批評風潮の影響というものを、一方においてはまともに受けていると言わなければならない、ショウラーの論文のタイトルの由来についても、まずは、そういった影響にこそ求めることができる。例えば、ショウラーは、彼の論文の冒頭において、次のようにして書いている。

現代批評は、作品テキストの厳密なる精査というものを通じて、芸術における美と真実とが分ち難く一つのものであるということを証明してくれた。……すなわち、単なる内容それ自体について語るだけでは、少しも芸術について語ることにはならないということ。つまり、それだけでは、経験について語ることにしかならないのであって、要するに、我々が批評家として語るということは、いわば「達成」された内容、あるいは形式、あるいは一個の芸術作品としての作品というものについて語るということなのであるが、そういった内容、ないしは経験というものと、達成された内容、ないしは芸術というものととの差異はというと、すなわち、技法に他ならないのである。

あるいは、こうである。

それ故に、技法について語る時、我々はほとんどすべてのことについて語っていることになる。というのも、技法とは、それによって作家の経験、すなわち、彼の題材というものが、作家をしてそれ自らに注意を向けさせる手段に他ならないからである。つまり、技法というのは、作家が自らの主題を発見し、探求し、発展させるための、あるいは、主題の意味を伝え、評価するための唯一の手段なのである。そして、当然のことながら、技法によっては、それが他の技法よりもより鋭利な道具であるということもあり得ることであるから、従って、そういった技法はというと、結果として他の技法よりも、より多くのものを発見することになるのである。

いわゆるニュー・クリティシズムというものが、まず第一に、「文学の自律」ということを主張し、また、具体的な批評行為として、テキストの、いわゆる「精緻な読み」といった行為を唱導したということについては、今更特に指摘を繰り返す必要はないのかもしれない。そしてまた、上記引用において明示されているような、ショウラーの「技法」重視の姿勢が、もともと、そういったニュー・クリティシズムの考え方に起源しているということについても、同じく、少し想像力を働かせれば十分に理解できるはずである。従って、残る問題はというと、ショウラーの主張する、いわゆる「発見」という考え方の由来についてだけということになるのであるが、それについては、以下のようにして解決することができるだろう。

「芸術における美と真実とが分ち難く一つのものである」ということを最初に指摘したのは、論文中ショウラー自身も触れているように、詩人のキーツであった。そして、ショウラーは、「古くからのディレンマ」となっていた、そのような主旨のキーツによる謎めいた

発言、つまり、「美は真実であり、真実は美である」という難解な一個のトートロジーを、彼の、いわゆる「現代批評」(＝ニュー・クリティシズム)というものが、決定的に解消(＝「証明」)してくれたと言うのであるが、彼がそのようにして考えたのは、彼の主張する、「単なる内容」(＝「経験」)と「達成された内容」(＝「形式」)との「差異」に注目することによってであった。つまり、ショーラーによれば、「美」は「形式」に、そして、「真実」は「内容」に難なく置き換えることができるのであるが、彼が「内容」という時、それはあくまでも「達成された内容」(＝「形式」)というものを意味するのであるから、従って、「真実」(＝「内容」)というものも、その究極においては、「美」と同様に、「形式」に他ならないことになり、かくて、それらの不可分性は、「単なる内容」に対して「達成された内容」のもつ「差異」を通じて、合理的に「証明」されたことになる。そして、そういった「証明」が「現代批評」の成果であるということについては、そこにおいて中心的な役割を果たしている「差異」というものが、上記引用において明言されているように、他ならぬ「現代批評」(＝ニュー・クリティシズム)の主張する「技法」というものであったことを思い起こせば、十分に理解することができるであろう。とすれば、我々の求めるショーラーの、いわゆる「発見」というものの由来についても、実際この時点においてすでに明らかになっていると言することができることになる。すなわち、ショーラーの「技法」とは、以上のようにしてまず第一に、内容(＝題材)を「達成」(＝「差異化」)することによって、それを真の「形式」へと磨き上げることの謂であったのであるが、とすれば、その必然的な結果として、彼の「発見」というものの由来についても、同様に、それが、そういった理想としての芸術的行為の果てに到達することのできる、他ならぬ真の「内容」(＝「差異」)というものの謂であったと推論したとしても少しも差し支えないはずであるし、それに何よりも、もし仮にショーラーが、そのようにして「技法」というものを仲立ちにして、芸術における、いわゆる内容といった概念を「差異」(＝「形式」)といったものへと転倒させることにより、「発見」というものをまさしく発見しようとしているのであるとしたら、それこそ彼の論文のタイトルの由来というものについて、それ以上明瞭に説明してくれる逆説的な推論は、およそ他には考えられそうもないように思われるからである。

## 5

以上のようなショーラーの考え方はというと、実際、いわゆる「作者」といった処理の仕方を採用しようとする作品論にとっては、実に好都合な考え方であったと言わなければならない。というのも、上で見たように、それは、「技法」というものの実体を、芸術上の「真実」(＝「美」)というものの「発見」として捉えることによって、つまり、一般に芸術の「内容」として認められてきたものを、「形式」としての内容、つまり、「達成された内容」として捉え直すことによって、ショーラー自身が「経験」という名前で総称しているような、テキスト外にあるところの制約のすべてから、芸術それ自体を決定的に分離してくれるものであったからである。要するに、いわゆる「作者」といった処理の仕方が必要としていたのは、より完全なテキスト主義というものを合理的に保証してくれるような説明であったのであるが、とすれば、そのようにしてショーラーがニュー・クリティシズムから受け継いで発展させた、他ならぬ「文学の自律」といった思想に基づく一種の美学こそは、まさしく、そ

った必要に適うものであったとすることができるからである。というのも、例えばキーツにおいてそうであったように、「真実」と「美」との絶対的な不可分性を自らの芸術上の理想として掲げるということは、それ自体ですでに、他方においてそれらの間に介在し分け隔てることを自らの存在証明とするような、芸術上の「補足的」な要素、すなわち、「不純物」の存在というものを、それに関する真偽如何の思考を拒否した上で、最初から完全に、いわば自らの前提として無視しようとするところの、正真正銘、唯美的とみなされてしかるべき行為に他ならないからである。しかしながら、そのようなショーラーの美学に着目してなされた「利用」についても、我々は、ブースの場合と同様にして、それを根本的に「悪用」であるとして考えなければならない。というのも、実際そういった「利用」というと、例えば、なぜニュー・クリティシズムというものが、そもそも「文学の自律」であるとか、はたまた、「テキスト中心主義」といった考え方を、殊更主張しなければならなかったのかといった根本的な問題について、少しも考慮に入れようとはせずにニュー・クリティシズムや、あるいは、ショーラーのアイデアに対して接近しようとしているからである。

ニュー・クリティシズムの原則としての核心的な部分とはいうと、例えば、『私の立場を宣言する』において根本的に表明されているような、いわゆる南部農本主義というものの主張であった。それでは、なぜ南部農本主義であったのだろうか。南部農本主義というものを原則として唱導すると、どうして「文学の自律」であるとか、あるいは、「テキスト中心主義」といったものを主張することになるのであろうか。こういった疑問に対する答えにこそ、実際、ニュー・クリティシズムというものの本質があると考えられるのであるが、それについては、ニュー・クリティシズムのその後の展開について注目すれば容易に理解することができるだろう。すなわち、ニュー・クリティックスたちの多くが、それぞれ大学の教員として、例えば『詩の理解』や『小説の理解』によって代表されるような、教科書類の作成に精を出していったという展開にである。すなわち、ニュー・クリティシズムが唱導した南部農本主義というのは、まず第一に、いわゆる教育というもののメタファーであったということ。北部工業主義の無機的で非人間的な価値観とは異なる、有機的で人間的な人文主義を奉ずる価値観に確固として基づいた教育の実践。そのための教科書類作成の際に依拠すべきポリシーとしての「テキスト中心主義」。そして、それらを原理として根本的に支えるべきものとしての、「文学の自律」といった考え方。結果として、ニュー・クリティシズムは、科学という、原則としては絶対的に反すべき理念に対して異常に接近をし、皮肉にも擬似科学的な様相を呈して、結局は自己破綻をしてしまうことになるのであるが、それはそれとして、ニュー・クリティシズムというものが、方法としての「テキスト中心主義」であるとか、はたまた、根本原理としての「文学の自律」といった考え方を主張することになった、その第一の動機というものは、以上のような、いわゆる南部農本主義というもののメタファーとしての、教育というものにこそ存在していたのである。

しかしながら、ショーラーやニュー・クリティシズムの考え方を、ただ単に「利用」しようとするだけの作品論はというと、当然のことながら、そういった主義主張の起源に対して、どうしようもなく無自覚的なのであるが、この場合においては、そのような事実自体が、そもそも致命的な本末転倒であると言わなければならないのである。なぜならば、それら主義主張がショーラーやニュー・クリティシズムにとって特に重要であったのは、まず第一に、それらがまさしく彼らにとっての、イデオロギーを形成するものであったからである。イデ

オロギーというものが、たとえそれがどのような形を取るにしても、すべからずその発生の時点においてすでに偏りのあるものであるということについては、今更あらためて復習する必要はないようにも思われる。しかしながら、忘れてならないのは、イデオロギーというものが、そういった自らの偏りに対して常に自意識的であるということについてであり、そして、まさしくこの一点においてこそ、その純粋さが保証されているということについてである。とすれば、このようにして自らの純粋さを保持するイデオロギーというものに、どうあっても忠実であろうとするショーラーやニュー・クリティシズムの奉ずる「文学の自律」であるとか、あるいは、「テキスト中心主義」といった考え方に対して、ただ単にそれを「利用」するためだけの目的でもって接近しようとするのは、明らかに「悪用」であると言わなければならないし、それにまた、それら主義主張というものが、そのような批評における無邪気さを、そもそも否定するつもりであったことを思い起こせば、そういった「利用」が根本的に本末転倒であるということについても、同様に容易に納得することができるはずである。

## 6

以上我々は、作品論において一般的に正当化されているところの、いわゆる「作者」といった処理の仕方の周囲に張りめぐらされた「悪用」のいくつかについて、具体的な例を指摘しながら見てきた。要するに、その本質は、ウェイン・ブースの理論を「利用」することによって自らのパラダイムを支え、ニュー・クリティシズム、あるいは、マーク・ショーラーの理論を「利用」することによって、自らのテキスト主義というものを支えるということにあった。当然のことながら、「利用」それ自体はというと、批評全般において許されるべき性質のものではある。問題なのは、その際何かしら重要な配慮というものが決定的に欠如しているように思われてならないということ。もしそうでなかったら、上で見たような単なる表面的な賛同にとどまったりせずに、例えば、ブースの場合であれば、彼の理論の備えているところの、一種独特な「おおよさ」といったものを越えて、パラダイム・シフトの結果微妙に枠組の中に残されることになった、唯一絶対者の存在としての作者といった問題に対して、必ずや注目することになったはずであるし、他方、ショーラーの場合であれば、「技法」や「発見」といった発想自体の、単なる「口あたりの良さ」というものを越えて、それらが彼にとって、どのようにして必要不可欠な発想であったのかといった問題について考察することになったはずだからである。もちろん、批評においては、「応用」といった言い訳も、かろうじて使うことが許されてはいる。しかし、仮にそこまで譲歩するにしても、いわゆる「作者」といった処理の仕方の周囲に張りめぐらされた理論的な正当化には、オリジナルと比べた場合は言うに及ばず、およそ魅力も迫力も認められないのである。結果として、我々は、次のようにして極言したくもなってしまうのである。要するに、それらにできることと言えば、原理に派生した二次的(＝表面的)な方法にのみ捕らわれて、そして、限りもなく続けられる、いわば「いいとこ取り」によって寄せ集められた方法の、抜けがらの山をいかにも満足げに手にしつつ、作品の表層を華麗なパフォーマンスを演じながら通り過ぎていくことくらいしかないのではないだろうか。

では、なぜ作品論は、そのような「悪用」に毒されることになってしまったのであろうか。

その答えは、批評の全般を通じて見受けられる、例えば、主観というものに対する、あるいは、印象というものに対する、理不尽としか言いようのないような嫌悪にこそ求められるように思われる。言うまでもなく、主観や印象といった概念は、客観や科学といった概念のアンチ・テーゼとして捉えられているのであるが、ところが、そのような反主観・反印象といった態度はというと、それでは、主観や客観というのは、一体どういった普遍的内容をもった概念であり、あるいは、それらを分かち境界線というのは、一体どのようにして引かれるべきであるのかと尋ねられた時に、それらに対して提出すべき答えについては何ら用意されることもなく、いわば強引に主張されているのである。要するに、評価の基準としての反主観とか反印象といったものは、まず第一に、そのようにして根本的におごりなり方でもって主張されているのであり、それらの実体はというと、実際先入見以外の何ものでもないと言ったとしても、少しも間違いではないような代物でしかないということ。とすれば、そのような先入見自体はというと、一体どのようにして支えられているのであろうか。それに対しては、次のようにして答えることができるだろう。すなわち、それは、批評の究極の理想というものについて、それがいつの日にか自身で一個の「科学」となることにあと虚しい憧れを抱くことによってである。言うまでもなく、いわゆる「科学」というものが批評にとって理想となったのは、はるか以前のことである。そして、そういった理想設定の安易さについては、実際、責められるべき点が多々あると言わなければならないのであるが、重要なのは、批評がその結果として、非常に厄介な性質の主義主張というものによって冒されてしまっているということ。つまり、批評が首尾よく自らの目標を果たして一個の「科学」となるためには、当然のことながら、どうあっても、いわば完璧にモデル化された方法というものを獲得しなければならないのであるが、とすれば、批評は、理論上その道程において、いかなるイデオロギーに対しても積極的にコミットしてはならないということになってしまう。というのも、通常「科学」においては、純粋な意味でのイデオロギー、すなわち、その不純さ故にこそ、まさしく純粋であるといったややこしいものは、絶対に前提としては認められないということになっており、もっと言えば、最終的に到達することのできる結果(=方法)だけが、唯一そのイデオロギーとなり得るとするのが、普遍的なきまりだからなのであるが、そのような禁欲主義の結果として、実際批評は、およそ「日和見的」としか言いようのないような種類の「相対主義」というものを抱え込んでしまっているのである。すなわち、そのようにして自らの理想を設定している限り批評においては、少なくとも完璧にモデル化された方法という最終的な成果が獲られるまでの間は、何ら頼りになる指針、つまり、具体的に稼働しようとする際絶対に必要とされる現実的な種類の行動原理といったものは、一切備わっていないということになるのであるが、そういった結果として、批評の選び得る選択はというと、唯一、仮の指針Aよりは仮の指針Bの方がとりあえずは役に立つといった、およそ間に合わせ的な選択しか許されないことになり、そして、そのようにして選択された指針はというと、当然のことながら、同じく間に合わせ的な、ということとはつまり、結局は無意味に相対的であるような価値しか計測できないはずだからである。要するに、評価の基準としての反主観とか、反印象とかといったデーゼというものは、そのようにして似非科学的な理想に起源する、根拠としての「日和見相対主義」といったものによって、やっとな支えられているのであり、同様に、ひたすら「悪用」へと走ってしまう作品論の傾向というものも、実際、そういった主義主張にこそ根本的に由来していると言えるのである。つまり、

もし批評がそのような悪しき相対主義というものをあくまでも自らの一般原理として採用しようとするならば、反主観とか、反印象といったテーゼに根ざす、「いいとこ取り」といった方法、すなわち、およそいかなる方法に対してもその絶対的な価値づけというものを拒否する方法こそは、まさしくその正当なるやり方であると言わなければならないのであるが、とすれば、そのような批評というものが、もし仮にまず第一に生身の人間であるところの作者Yといった、本質的に不条理であるはずの存在に対して、しかもその際、必ずやいつの日にか方法として完璧にモデル化された一個の「科学」となるといった、はかない自らの理想に対して整合的なやり方でもって対処しなければならないとしたら、そうすることによって、「いいとこ取り」の可能性というものが常に保証されているに違いない、フィクション化された「作者Y」といった処理の仕方を選択したとしても、少しも不思議ではないと考えられるからである。

7

そろそろ議論に決着をつけてもよい頃だと思う。まず第一に、本稿の議論のそもそもの発端であった疑念に対しては、次のようにして答えておかなければならないだろう。すなわち、任意の作品Xに対してアプローチをしようとする際、そのための具体的な方法として、もしも批評が、現実の作成者であるところの作者Yに関して故意にそれをフィクション化することにより処理するといったやり方を選択するとするならば、それでは対処の仕方としては、はなはだ不十分であると言わなければならない。その理由はというと、まず第一に、こうであった。すなわち、そういった対処の仕方の正当性を唯一保証しているはずの論理、つまり、本稿の冒頭部において確認しておいたような、批評の側の言い分としての「公平さ」とか、「公正さ」といったものの実体が、実際上で見たように、似非科学的なペシミズムに起源する、極めて日和見的な相対主義に他ならなかったということ。要するに、そういった対処の仕方は、作者Yといった扱い難い要因に関して処理をしようとする時、確かに非常に便利でもあるし、また、もっともらしい印象を与えもするが、決してそれ以上のものではないということ。もっと言えば、誰にも作者Yに関して確実なことなどはわかり得ないとする、自らの悪質なあきらめを隠蔽するためだけの、非常によく出来てはいるが、まさしく「口実」以外の何ものでもなかったのではないかということ。とすれば、そのような本質をもった方法に従わなければならない理由などは、さらさらないと言わなければならないし、それどころか、そういったやり方の結果として、実際作品論の領域においては、極めて有害であると言わなければならないような種類の限界が、すでに固定化しつつあるとも言えるのである。すなわち、任意の作品Xとその現実の作成者であるところの作者Yをめぐって基本的に存在している状況については、およそ誰にとっても明白すぎるほど明白であるはずなのに、結果として、誰にもそれに対して積極的に対処することが許されないといった奇妙な限界があるのである。

我々が将来的に脱却していかなければならないのは、以上のような、いわば「口実」としての「作者」といった処理の仕方からなのであるが、残念ながら、そのための具体的な方策として現在の時点において提示できるものはというと、実際、それほど多くあるわけではない。それでも、次のようなおおよその展望については、本稿における議論の全体によりすで

に明白であるように思われる。まず第一に、我々のめざす将来的な脱出の見込みはというと、ひとえに、次なる新しいパラダイム・シフトというものの実現に我々自身が成功するか否かに懸っているということ。そして、その際脱却の出発点となるべきパラダイムはというと、ブースの枠組ではなくて、いわゆる「作者」といった考え方が、自らを支えるために依拠しているところの、《「作者」－作品》といった枠組でなければならないということ。その理由はというと、「口実」としての「作者」といった処理の仕方の影響というものが、実際想像以上に強固なものとなっており、本稿において特に注目をした似非科学的なテキスト主義であるとか、原理としての日和見相対主義といった問題だけでなく、はるかに瑣末な事項の周囲に至るまで網の目のようにして張りめぐらされているからである。第二に、我々がそういった移行の結果として到達することをめざす新しいパラダイムというのは、《作者－「作者」－作品》といった大枠を取るはずであり、その際考察の中心となるのは、当然のことながら、《作者－「作者」》の関係、あるいは、そのような関係の下において捉えられるところの、《「作者」－作品》といった結び付きの問題になるはずであるということ。そして、第三に、だからといって、誰にも歴史学や社会学といった、いわゆる関連諸科学に対して安易に依拠することは許されまいだろうということ。なぜならば、もしそういったことをすれば、エリオットやリチャーズ以来批評が憧れ追い求めてきた、いわゆる「科学」というものに対してそうであったように、またぞろ、それらの利用（＝悪用）の失敗例を積み重ねることにはしかならないと考えられるからである。要するに、我々にとっての最大の難関はというと、それら関連諸科学と、任意の作品Xの作成者としての作者Yという、紛れもない一つの「現実」との距離の問題を、これからいかにして解決していくかという点にこそあるのであり、つまり、我々がまず第一に考察を進めていかなければならないことというのは、より全般的には、関連諸科学の規定するところの「現実」という領域と、作品論の想定するところの同じ領域との、いわゆる重複の問題をどうするかという点に関してであり、そしてより具体的には、肝心の「作者」という存在（＝言語主体）の問題それ自体を、実際にテキストそのものから関連諸科学の方向に向けて解放するに際して、一体全体どの程度までそうしてやるべきであるかという点についてなのである。

### 参考文献

- \*Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.
- \*Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. *Understanding Poetry*. New York, 1938.
- \*..... *Understanding Fiction*. New York, 1943.
- \*Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London, 1921.
- \*Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London, 1924.
- \*Schorer, Mark. "Technique as Discovery," *Hudson Review* I (1948), 67-87.
- \*'Twelve Southerners'. *I'll Take My Stand*. New York, 1930.
- \*Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, 1949.