

創作行為と批評行為

—あるいは主体と対象の論理構造序説—

安 森 敏 隆

(→)

宇宙的総体の根底に存在する世界とは一体いかなるものであるのか。古代ギリシヤ人はマールヤのヴェールのかいまに葡萄の葉と蔓を冠とし、虎に引かせた戦車に乗ったディオニソスの神を彷彿させた。又、それに対するものとして仮象・現象の世界をつかさどる青年神・アポロを対置した。ディオニソスはニーチェをまつまでもなく、本来的にわれわれが問わねばならぬ「もの自体」の世界であり絶対的な実体（対象）の世界である。それに対しアポロは、われわれ人間に宇宙の本体をつかのまてらす鏡であり、ディオニソスをかいまみせる表象であり、形而上的世界をつかさどる神である。本来人間は宇宙の一塊のディオニソスの分身として生まれたはずだ。だが人間の知性はそれに反逆し、さらにさらに人間を孤立化させていった。ディオニソスの冠から人間が分離し飛翔した時、アポロの神がうまれ宇宙的総体の中に一つの別の認

創作行為と批評行為

識をつくりあげたのである。

サルトルは『存在と無』の中において次のように言っている。

もし即自と対自とが、存在の二つの様相であるならば、まさに存在という觀念のふところの一つの空隙があることになりはしないであろうか？ また存在という觀念についての了解は、存在というこの觀念の外延が、根底的に異質的な二つの類によって構成されているという事実からして、たがいに交通不能なこの二つの部分に分割されることになりはしないであろうか？

サルトルのいう即自存在とはそれ自体においてある存在。対自存在とはあるものについての人間の意識である。即自存在と対自存在は宇宙的存在を構成する二つの「もの」である。それは前述のディオニソスとアポロの二神に具現される。認識論からいえば一方は意識される存在（物）であり、一方は意識する存在（人間）

である。一方を対象（自然対象）と呼び一方を主体（人間主体）と呼ぶとき、この二つの概念の相関関係のメカニズムはどうなっているのであろうか。サルトルのように即自と対自という二元論のままに「たがいに交通不能」なるものとして放擲してしかるべきものだろうか。対象は人間主体の外にあり、はっきり区別され又区別されるべきものなのだろうか。この二つの概念を共時的存在として同時にとらえることはできないのだろうか。

私（人間主体）から山（もの自体）をきりはなした構図と私と山を共時的存在と考える構図は根本的に違うと思う。前者は人間的、現実的反映論であり、後者は全体論にまでさかのぼる「神の目」への止揚があり、ダイレクトな現実認識である。

少なくとも真の宇宙は、対象と主体を切りはなして考えることは出来ない。二つを包含した姿そのものの中に宇宙的総体の本質はあり、それとともに発達すると考えなければならぬ。主体と対象の相互関係の中に、根源的な真実がかくされているのではない。ことばをかえれば、対象は主体の、主体は対象の鏡であり、自己をうつす手鏡である。だが、対象と主体が出あい、交歓し、うまれかわるとはいかなることなのか。又どうすることによって二つは出あい、新しいものをつくりだすことができるのか。ようは、この二つの弁証法がどうして成り立ち、又成りたたせるのかにかかっている。

対象と主体との相関関係はいまや批評家の手によって文学の問題として根源的に究明されねばならない。

一つの作品が出来る過程において従来の作者と作品という平面的二点論から飛躍し、三つの視点を想定し、おのおのそれらを独自なものとして区分しなければならぬことを強調したのは詩人・入沢康夫である。

一篇の詩作品の構造を考えるにあたっては、詩人（作者）と発話者と、発話内容の中心人物（主人公）との三者は、まず第一に区別する方向で意識されねばならない。作品によっては、この三者の、第一と第二が、あるいは第二と第三が、さらにまた第一と第二と第三が、同一視されかねない場合もしばしばあるのだが、そのような場合でさえ、この三者の関係は十分な点検にあたいするであろう。

これをみてもわかるように、たしかに作者と作品の二つの関係だけで作品を説明しようとしていた従来の平面的な方法論に一点をさしはさむことによって詩の構造を立体的に解明する劃期的な発言であった。だが「発話者」という新しい概念導入は多分に曖昧な要素を含み、彼のいう「詩人（作者）」「発話内容の中心人物（主人公）」という言葉の概念と切りはなそうとすればするほど混同されやすいことに気づく。

彼は与謝野寛の詩『誠之助の死』部分を引用しながら、詩人——話者——主人公の関係を具体的に説明して次のように言う。

周知のごとく、これは「大逆事件」に連坐して死刑になった

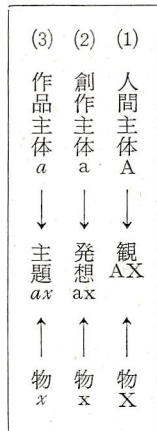
友人・大石誠之助を主題にした詩であるが、これについて前記の三者を区別すると、《詩人》は、この作品を作った与謝野寛であり、《話者》は、大石の死を「いい気味な」と語っている「わたし」であり、《主人公》は大石誠之助である、ということになる。言うまでもなく《詩人》は、大石の死を「いい気味」などと思っではないのであり、その意味で《話者》とは反対の立場である。ここでは《人》と《話者》の関係は単に判断と語調が転がされているだけの簡単な反語的表現に他ならないが、それはともかく、読者は《話者》の発言をそのまま《話人》と与謝野の発言ととるわけにはいかない。

そうではある。

たしかにこの詩のように単純な構図しかもたない場合はそうであるかのごとく思えるのだが、ここでいう《話者》の立場とは至極曖昧な認識のような気がしてならない。言語の修辭的問題として《発話者》を考えれば、これは《詩人(作者)》と共有する部分をわかちもち、又哲学的問題として《発話者》を考えれば《主人公》と共有する部分をわかちもち、それは入沢康夫が《発話者》の概念を作者と主人公との中間点に位置させ、固定化させんとしたことに起因する。特に《詩人(作者)》というものの存在は、観念的認識論にだけできるものであって存在するのは人間Aであり人間Bである。《詩人(作者)》というものの認識は《発話者》というものの認識の類概念であり、後述することく知識の所産と

して措定される性質のものである。ようはここで、作者よりもっと大きな概念導入が三点を成り立たせ、弁別させるためには必要だったのではないか。又、入沢自身も言葉の文様を別にしていえばそのこと自身を言っていたのではないか。わたしはここで入沢の言葉をいかえて主体と対象の関係を次のように位置づけたと思う。

入沢のいう《詩人(作者)》を人間主体Aに、《発話者》を創作主体aに移項させ、《発話内容の中心人物(主人公)》は作品主体aとして位置づけたいと思う。そうすると、作品が出来る過程は主体と対象の関係において次のように考えねばならないことに気づく。



主体の側の三段階にそって、対象の側も三段階が一応概念上想定されなければならないことに気づく。(実際は根源的一者——もの、自体になければならないのであるが。)

(1)の段階においては人間Aなる主体がある。生まれおちてこのかた過去を背負い未来を眺望せんとし、しっかり現実に立っている人間の総合的、統括的な姿である。その人間主体Aは意識するとしなにかかわらずあらゆる場面、あらゆる経験、あらゆる

現実（これをものとみて）の対象Xとむきあつてきたし、またむきあつてはるはずである。そうした主体と対象のぶつかりあい、むきあい、みつめあい（矢印で示唆）の中においてAXなる観、人生観、ものの観かた、思想が一個の人間の中にうまれてくる。

おなじような関係が創作行為にうつる寸前の(2)においてもおこなわれる。創作主体aは人間主体Aの一属性と考えてよい。それは銀行員であり、警官であるといった一つの分野と考えておきたい。しかしここで創作主体aと物xの間の関係は、主体aの見、聞く、考える等々の関係に立った上で、さらに創作主体aの恣意性によって世界を区切り、切り取る作業がおこなわれる。（とはいえ無意識的世界の導入も現実にはおこなわれているのだが。）

創作主体aであるわたしは山（一本の道、海）をさらに私の興味にあわせた一点に区切つて行く。（区切るとは即自に存在する山の一部分に焦点をあわせることであり、それだけの場合もあるし、さらに思维的意識、想像的意識をはせることによって現実の山から、さらに世界の山へ、幻想の山へと夢をはせることもできる。）区切られた対象xは区切られることによってさらに私を規定し私をかえようと自動しはじめる。そこで創作主体aと対象xの交歓がおこなわれaxなる発想が創出される。創出される過程はまずあるものから直観する感覚である。それは最初のうち漠然としたもので断片的なものである。それを明確なものへ展開させるために言語が使用される。創作主体aは書くという行為によって

思考をつみかさね、素材である言語を駆使することによって世界を構築する。

(3)の段階はすでに作品の形而上的世界の問題である。言語という記号の媒介を経て構築された世界である。そこでは作品主体aと作品上の他の物xとの交歓があるだけである。この両者の相互関係によってaxなるテーマがアポロの神のごとく現出する。作品そのものの世界である。

以上の考え方の根底は、主体と対象の相互関係の中においてのみ宇宙的総体の本質がかくされているという前提に立った上である。以上の説明では主体の側の三様態に力点をおきすぎ対象の側の三様態の説明が〈物X〉〈物x〉〈物y〉という曖昧な段階の指示しか出来なかつた。ここではその〈物〉をさらに発展させたかたちで提示し、それぞれについてさらにあきらかにして行きたいと思う。

人間Aを包括しかつ又相対する対象の世界(物X)をここでは〈自然〉と呼び、創作主体aを包括しかつ又相対する対象の世界(物x)を〈知識〉と呼び、作品主体aを包括しかつ又相対する対象の世界(物y)を〈表現〉という名称で呼ぶことにする。そうすると〈自然〉〈知識〉〈表現〉とはいかなるものであるか、そしてそれらはいかにかわつているかを次に見なければならぬ。

ここでいう〈自然〉とは在来の盆栽的、墨絵的、南画的、漢詩趣味的、短歌的詠嘆的、俳文的といった概念規定を峻拒し、人間

主体 A をも含めた一切の世界を意味している。この「自然」は梶木剛がさらにわけたように「自然的自然」と「人間的自然」にわけると文学作品をみる場合さらに有効性を發揮してくる。「自然的自然」とは人間の存在とかかわりなく即自に存在する自然のことである。人間はそうした「自然的自然」の神秘、不透明さを自己化し有用化することによって「人間的自然」をさらに拡大して行く。その時、人間は他の動物と違いそこに「知識」を指定するのである。「知識」を指定することによって「自然」をはじめて自己化し人間世界に有的に再編成することが出来るのである。

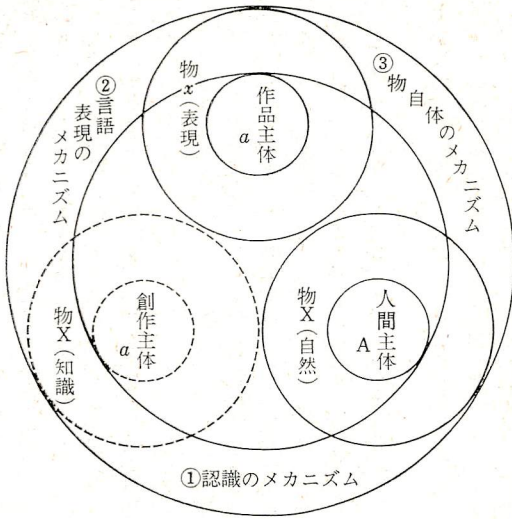
「知識」という言葉のよって行くところは「知る」ということである。人間は体験的に又は生活を通して、又は言語を通して色々なことを「知る」ことが出来る。「知る」ことは「知識」の初源的な性格であって、決してそのものではない。私はここで「知識」という言葉と「知恵」という言葉を「知る」という初源の上に立たせ、区分することによって「知識」の特立性をあきらかにしたいと思う。その時、私の脳裡に森有正が「経験」と「体験」をはっきり区別し認識の世界を拡大していつていることをビビッドに思い出す。そしてその延長線上でこの「知識」と「知恵」を区分し位置づけてみたい誘惑にかられるのである。

人間はだれも「経験」（知識）をはなれて存在しない。人間はすべて「経験（知識）をもっている」わけですが、ある人にとって、その経験（知識）の中にある一部分が、特に貴重なもの

のとして固定し、その後の、その人のすべての行動を支配するようになってくる。すなわち経験（知識）の中のあるものが過去のなものになったままで、現在に働きかけてくる。そのようなとき、私は体験（知恵）というのです。

それに対して経験（知識）の内容が絶えず新しいものによってこわされて、新しいものとして成立し直していくのが経験（知識）です。経験（知識）ということは、根本的に、未来へ向かって人間の存在が動いていく。一方、体験（知恵）ということは、経験（知識）が、過去のある一つの特定の時点に凝固したようになってしまうことです。（括弧内・安森）

森有正のいう「経験」を「知識」に「体験」を「知恵」にあてはめてみると、両者の違いがはっきり解ってくる。「知識」とは、絶えず新しいものによってこわされて、新しいものとして成立し直して行くものの性質を呼ぶ名称であり、根本的に未来へ向かって人間の存在が動いてゆくものであらねばならない。それに対して「知恵」とは、固定し、その後のその人の行動を支配し過去のあつた一つの特定の時点に凝固させてしまったものである。だから今まで「知識」と思っていたものが凝固し固定してしまつたらそれは即「知恵」への顛落である。又「知恵」が有的に生かされ動きはじめると「知識」への昇化となる。あくまで「知識」は次から次へと指定するものとして脱皮し変革されて行かねばならないのである。



第1図 作品創造過程図

作品の世界と現実の世界の間に、先に規定した「知識」を措定することにより右図に示めたように三つの機構が横たわっている事実に気づく。一つは認識のメカニズムであり、一つは言語表現のメカニズムである。もしここで「知識」を措定しなかったら、この三つのメカニズムを一つの関係——物自体のメカニズム、だけと考へねばならぬはなほだしい混同がおこる。今まで、「或る物」と「表現された物」とを一本の直線でつなぎ加算、減算の関係の

ごとく実生活と作品生活をプラス、マイナスして享受していたもの自体のメカニズムの中に、目に見えない複雑な関係が横たわり、本当は「或る物」と「表現された物」とはまったく別物として考へなければならぬことがこの三つのメカニズムを想定することによって解ってくるはずである。

それではここに彷彿してきた「認識のメカニズム」とは一体どんな機構をもっているのだろうか。

生まれたばかりの子供が泣き叫ぶ。ここには何ら認識と呼ばれうるものはないであろう。だが彼および彼女は、現在という非歴史的時間の上での制約と人間社会という制約を知ると知らずにかかわりなく受けている事実は見逃がしてはいけない。その彼および彼女の認識の先ず最初の芽ばえは感覚を通して知ることである。知ることの最初の段階は自分自身の体でじかに体験することである。彼および彼女は暖炉に燃えている火に触れて「熱さ」とおぼしき感覚のさわりをおぼえる。これがたびかさなっていくと自然に彼および彼女は火に触れなくなっていくであろう。こういう日々がつみかさなると、彼および彼女はとうとうとき

「熱さ」をおぼえるかということをつけていく。又、「熱さ」の中でも色々の程度があることを覚えていく。これは人間が知ることの本質的な側面をなす直接的、感覚的な認識方法である。杉山康彦^⑥はこれを称して「実践的意識の主体」と呼んでいる。さらに「概念」というものを通して意識する主体を「思维的意識の主体」と呼んでいる。これはたとえば「火は熱いんだよ」と母親に

教えられてそのことを知るといふ認識方法である。こうした実践的意識の主体、思维的意識の主体を通じて知った「火は熱いものだ」といふ認識が普通化、一般化され固定化されたとき、それはもはや「知識」とは呼びえず「知恵」への顛落であり、それが有用的に社会化されたとき「文化」といふ果実をのこし、社会を繁栄させているように一見みせかける。しかし反面、人間の精神的風土において「文化」の蹈襲といふことは停滞であり即退嬰的老化現象を露呈する。精神と物、知識と知恵、経験と体験は常に対立拮抗のなかで「文化」といふ果実の遺産をのこしながら止揚していかねばならぬ。極端な言い方をすれば、彼および彼女は「熱い」といふ感覚を知り一般化したときより、その時の「体験」を重視するがあまり「火」に近づかなくなるといふことも往々にして考えられる。その時、「火は熱い」といふ認識を凝固、固定したことになる。さらに有的に火を利用することを放棄したこととなる。だが人間は火をさらに有的に暖をとることに、明りをとることに、熱エネルギーへと開発していった。これは火といふものを「熱い」ものだといふ一次的体験だけに固定化させず、さらに生かす方向へと措定し経験を深め「知識」を開発していったことによる。

私のいう体験、つまり「閉ざされた経験」は、ことばにして比較的はつきり形にあらわしやすい。それに対して経験といふのは一つの固定したことば、意味内容でもってあらわしにくい。

創作行為と批評行為

「経験」は、必ずある一定の不確定性をその中に含んでいるわけです。つまり確定的な、教条的な命題としてはあらわすことができないわけです。どうしてもそれにはある不確定な要素があつて、ある一定のマージンがあつて、そこだけはどうしても明るくならない領域が必ずあるわけです。そうしなければ新しいものは出てこないわけですから。未知の要素、あるいは将来の要素がそこに必ず入ってくるわけです。それは最小限の不可知論的要素ともいえるし、あるいは批判精神ともいえると思います。

ここで森有正が指摘する「経験」の属性としての「不確定な要素」「未知の要素」「将来の要素」は即、私がここで措定せんとする「知識」の属性とも共通し換言することが出来ると思う。もしこうした属性がなかったら「知識」は固定化して「知恵」としての反復、くりかえしの生活へと墮してしまい、進歩・発展はないであろう。だが人間的存在が他の動物的存在と拮抗し存在を主張する唯一の点は、自然の神秘を究明し自己の内部の自然をあきらかにせんとする志向の一点にかかっている。杉山康彦のいうもの一つの主体——「想像的意識の主体」が人間に働くのも、このへの微妙なことをさしているであろう。そこで人間はそうした不確定な要素、将来の要素をあきらかにするために「表現」といふ第二の行動へとうつって行くのである。

ある種の認識は必ずある種の表現をとらねばならないという

ような固定した関係にあるわけではないが、それとともに写真や絵画には表現しにくいとかいう事実には、われわれはしばしばぶつかるのである。(認識と言語の理論) 第二部 三浦つとむ)

又、〈表現〉には色々のかたちが考えられる。手で表現する場合もあるし、表情で表現する場合もあるし、口で表現する場合もある。だがここでは特に言語行為を示すことに局限しておきたい。その場合、音声、音声を媒材とする場合と文字を媒材とする二つを考えたおけばよい。ただこの場合、特殊な例として、意識的に表現しない、ということも一つの暗黙の言語行為であるものとしてみなしうることも可能である。たとえば特殊な局限状況があって「言わないこと」によって状況にコミットする」という場合も考えられるのである。

認識のメカニスムと言語表現のメカニスムは図式では割然とわけて示されているのだが、両者はともに相関関係をなし、相互に制約しあっている。時枝誠記は、具体的事物と音声・文字の間に「概念」を指定することによって表現過程と理解過程を説明した。

〈概念〉とは「音声によって喚起される処の心的内容」(国語学原論 続篇)であるという。われわれはすでにこの認識のメカニスムの段階で思惟的意識をくみためたために言語の像を駆使している。だがこの段階はその像を結び認識するための言語の像である。いまだ〈表現〉するための言語の像は必要ではない。すると私は安易に理解過程の言語の機能と表現過程の言語の機能と

同質的に説明しえないのではないかという命題にいきあたる。あくまで理解過程の言語の像は負の性質をもちやすく、表現過程の言語の像は正の性質をもちやすく生まれている。負の性質とは言語によって、ものをつくり出すとする態度でなく、概念を述べるための手段として言語がもちいられるから必然的にイメージは実体化され、そのものじたいのみに限定して行こうとする性質をもつ。正の性質は負の性質とは反対の方へ作用し「もの化したイメージにたかめ、メタファをつくりあげる。ここでは、言語は生きた実体として息吹き、さらに立体的な開放された世界をつくりあげる。ここでは言語は生きた実体として息吹き、さらに立体的な開放された世界をつくりあげる志向をする」(江藤淳)とする江藤のいうような世界になると思う。ここでは創作主体は意識的、持続的、完結的、動的なものとして言語を駆使し、一つの方法論を確立しなければならない。

ここでいう負の性質の言語の像は認識のメカニスムの中に潜伏するものとして考えておきたいと思う。さらに言語表現のメカニスムの段階になるとこの正・負の言語の像が交錯して表現される。このことはさらに第二章で詳しく述べる。

最後に「物自体のメカニスム」であるが、これは出来あがった作品とそれをつくり出した人との関係と言いかえてもよい。従来、一元的リアリズムとして理解される場合がおおかった。——作品の内容から作者の日常性を見、作者の日常性から作品の主題にはいるといった安易な方法が方法論として確立され普遍化されてい

った。日本に於ける〈私小説の系譜〉へアララギの系譜がそれにあたる。だが、ここにいたる過程に〈認識のメカニズム〉へ言語表現のメカニズムを介在させ、さらに次章のように享受者側のそれぞれ三つのメカニズムとの相関関係でみると、この〈自体のメカニズム〉の機能が決して一元的リアリズムでとけるものではなく、複雑な様相を呈し内包していることがわかる。次にむかって私はいそがねばならぬ。

(二)

批評とは何か、さらに厳密にいつて批評行為とは何か。そして創作行為と同列に批評行為が並びえたとき、一編の小説、一篇の詩、一首の歌、一句の俳句は作者の側からひきはなされ真に自立した第二の世界へと羽搏き成長して行くのではないか。たとえば一首の歌の傑作性はいつ、どこで、どのようにして保証され位置づけられて行くのか。作品が一首として完結した時点より作品はも、化し作者の外においやられる。もはや作品と作者の関係は主体と対象の相互関係となつてよみがえるより他ない。作者といえども自己の作品を自己の分身だと思つて愛玩してはならない。作品が完結した時点より、作者はその作品にとっては批評家の位置へと移項されているのである。いわんや一般読者・批評家にとって作品とは対象として一個の自然として厳然と主体の外に對置しておかれる新しい世界である。批評家は常にそのことを認識した上、いかに自己の外にある新しい世界を内部のものとして受肉させ

ていくかを問わねばならない。批評を対象の素朴な反映として位置づけ、作者とストリートにむすびつけ実証しようとする限り批評家の存在価値などありえない。真の批評行為とは主体と対象の弁証法的な関係であり、作品と自己との相互浸透をへながらおたがいに影響し影響させながら成長していくものでなければならぬ。当然そこでは創作者が一編の小説、一篇の詩を書くという行為によって新しい関係をつくり出し自己を変え成長させていくように、批評家も批評するという行為によって新しい関係を作り出し自己を変えることが出来る。さらにそれにもない対象である作品も価値の領野を広げて行く。斎藤茂吉、芥川龍之介の死んだ今、作者の意図にたとえ反しようとも『赤光』『西方の人』は作品それ自体として自立し成長して行く。『赤光』『西方の人』は時々刻々、現在という非歴史的時間の洗礼をうけながら真の批評家の手によって、作者の手をはなれた第二の時間へ第二の空間へと飛翔し成長していくのである。

作品がそれ自体として自立し成長するとはいったいかなることなのだろうか。一旦、作者の手を離れもの化した作品は発表という形でマス・コミの中になげだされ孤立化させられた刹那より、歴史的・空間的ひろがりの中で裁断に供される。それをするのはものに對置する人間である。その人間はもの化した作品を仲介して創作者側と批評家側の二様態にわかたれる。創作者側はその作品を書いた本人であり、ほとんどの場合一人を想定しておけばよいのであるが複数の場合も考えられる。「複数の場合には、同時

代的に複数の場合と、時代をへだてて複数で構成される場合とがある。同時代的には、新興芸術派やプロレタリア文学にあった複数の作家の連作のようなものがある。連歌も、本質的に同様である。時代をへだてて複数の場合は、伝承的な作品の場合が該当することがある^⑨。

批評主体について考えてみると、これは不特定多数でさらに長谷川泉が三契機説の中で細分しているように色々な層にもわけ考えられる。「作者の意図や、作品の正しい評価とは無縁の無責任な受容者」である恣意的受容者。さらにこの恣意的受容者と逆に「正確を期し理論を持ち体系的把握を志す学問的態度」をつねに堅持する研究者。又「研究者ほど学問的でなく、作品に対しては玩賞的である。しかし恣意的受容者ほど作品に無責任な態度をとる者でない」ところのたんなる享受者。そして「価値評価の基準が明確であり、その価値基準に照らしての評価を打ち出す者である。研究の態度、方法や享受の態度、方法とも関連をもつ」ところの批評家等に便宜的に細分化されるのも一方であるが、今の私は恣意的受容者、研究者、享受者、批評家をそれぞれ「作品の正しい評価」「正確を期し理解をもち」「作品に無責任な態度」「価値評価の基準が明確」等の言葉で律することにある躊躇を感じる。すなわち「正しい」「正確」「無責任」「明確」等の抽象的、概念的な言語の範疇ではたしてこれら享受者側の四様相の本質が識別出来るのかどうかということである。こうした細分にもし本質的価値が付与されるとしたら、こうした発言のなされる以

前の段階にあるのではないか——「何が、(正しい、正確、無責任、明確)」にあたるところをもっと深く追求しなければならぬのではないか。さらにいうと「何が」「何」が生まれてくるメカニズムをはっきりさせておかねばならないということである。ということとは「何が」にあたるところに本質があり、この四つの分類はその本質の現象面の特徴のあらわれにすぎないということである。批評者側はいついかなるときも作品と創作者側にかかわるとき、その根底においてどういふかかわりかたがあるのか、又どのようなかわりかたが意識するとしなにかかわらずなされていくかというメカニズムのところに本質があり、創作者側と作品と批評者側の関係概念の中に本質が潜在していることを自覚していなければならぬ。

価値の生れてくる場があるとしたら、それは明日と昨日のあいだのこの現在と呼ばれる非歴史的な時間だけだということくらい文学の世界ではまず第一の前提ではないか。価値を付与する者がいるとしたら、それは過去と未来の裂け目に楔として打ちこまれた生者の存在だけではないか^⑩。

治承から承久までの源実朝を戦時下の自己の状況と対置し、現実に生きる自己を実朝に問うた中野孝次の傑作『怨念の散歩』も自己がいる「現在」を価値の根拠としている。作品に価値を付与するものは歴史であり、その歴史を形づくっているのは人間主体

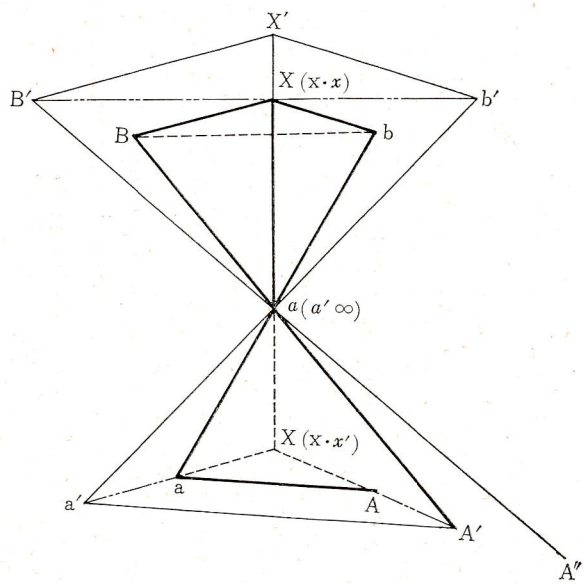
である。文学における価値は「現在」に価値の根拠をおくが「現在」に価値があるというのではない。まして「事実」「実際」に価値などありえない。言語表現によってつくりあげた事実の彼方にある幻想に価値が潜在するのである。価値概念は実体概念ではなく関係概念である。すなわち、創作者側と作品と享受者側の関係のなから価値が付与される以外に価値などあるはずがない。以後、創作者側と享受者側の立体的なメカニズムの検討をとうして、このことをあきらかにしたいと思う。

かつて私が作品の出来る過程において三つの主体を想定し論じたのを今一度おもいだして欲しい。そこにおいて、(1)人間主体A(2)創作主体a(3)作品主体aの三様態を入沢康夫の論の修正として位置づけた。この論の特異性は、人間主体Aと創作主体aを区別したところであり、それはとりもなおさず創作主体aの存在を概念的に措定することによって「物自体のメカニズム」に「認識のメカニズム」と「言語表現のメカニズム」の二つを付加し弁別することによって創作過程を概念的に分析しようと試みたものであった。今や私はその論の上に立ってさらに具体的な立体図を提示し、作品創作過程と作品享受過程のメカニズムの相関関係をあきらかにしなければならぬ。これを称して三角錐併合の論理と称しておきたい。

X点(人間主体A、創作主体a、作品主体a)を包括しかつまた相対する対象の世界であり、前に述べた「自然」であり「知識」であり「表現」の世界を一点にあつめたところに顕在する。当然、

創作行為と批評行為

こう考えてくると作品主体Aを中点において創作者側と享受者側とにわかれたれ、左図のように対象的になることがわかる。



第2図 三角錐併合の論理図

そうすると四つの面がそれぞれ現出する。

△A a a || 現実的領域 || △B b a

△a X a || 幻想的領域 || △b X a

△A' X a || 変革的領域 || △B X a

△A' X a || 経験的領域 || △B X b

以下、それぞれの概念規定と内容説明により、創作者と享受者の相関関係をあきらかにしてゆきたいと思う。

△A a a || 現実的領域 || △B b a

△A a a は創作者側の、△B b a は享受者側の現実的領域（または人間の領域と言ひ換えてもよい）である。一個の人間の中に三つの主体がひそんでいることは前にも述べたが、この三つの主体を顕在化させそれぞれを結んだ時、このような現実的領域——人間の領域が顕現する。人間が創作過程、享受過程を経て書くという行為、読むという行為が付加されるとき少なくともこの三つの主体が時間的経過の中で展開され完了されていることを意味する。人間が何かを行動し何かをつくるということは意識するとなしなくにかかわらずこの三つの主体のあくなき回転であり、人間の人間たるゆえんはこの三つの主体の追求であり識別であり現実的領域——人間の領域の拡大による自己発展である。

当然、ここでは正三角形を基本としながらも正三角形である必要はさらさらなく、あらゆる変形を描くところに論理的、倫理的、審美的作家のそれぞれの特徴があり思潮がうまれる。たとえばアラギを代表する斎藤茂吉はA a 間の距離に比してa a 間の距離がはなはだ短い三角形をえがくのに対し、明星を代表する与謝野晶子はA a 間の距離に比してa a 間の距離がはなはだ長い三角形をえがくというように。さらに又、一個の作家、斎藤茂吉個人においても初期作品『赤光』がA a 間の距離に比してa a 間の距離が長い三角形をえがくのに対して戦後の『白き山』はその逆の関係になっているというように。又、その長い短いという距離感にしても何を基準にするとかいうことでさらに追求することによって批評基準が明確になる。この関係は小説家・志賀直哉と芥川龍之介においてもいえるし自然主義作家と理想主義作家、又詩人その他の社会人においても普遍化されねばならない。

又これをひっくりかえして享受者側にあてはめるとき、B b 間の距離に比してb a 間の距離が比較的長い三角形をえがくのが主観的評論家であり、その逆は実証的な研究者であるといえよう。これについてはいろいろのボタンをつくりそれぞれ検証し体系づけねばならない。

△a X a || 幻想的領域 || △b X a

△a X a を創作者側の、△b X a を享受者側の幻想的領域とし

て位置づけてみたい。ここでは言語表出過程を通して機能の違いが生じる。創作者側の言語表出過程は前にもことわつたように、正の性質をもつて生まれている。創作主体が対象である知識を指定することによって認識したものにさらにいかに書くかという行為（言語行為）を遂行することによって無意識部分をひきだし言語における日常性をふりはらい自己表出に変換することが出来るのであり、歴史を推進することが出来るのである。ここでは言語というものを単なる伝達の目的のみに駆使するのではなく、言語を媒体として物の核心にまで近ずき物の本質をみきわめようとするにも通じる。言語のもつ歴史性の伝達機能、遊戯機能のうえにさらに自己発見の機能を付加することによつてはじめて創作者の書くという真の意味が出てき、単なる目に見える世界、空想する世界ではない、その底に確然とよこたわっている幻想的領域を開発、前進させてゆくことが出来るのである。

それに対して享受者側の言語行為（読む行為）は負の性質をもっているかのごとくおもわれやすい。出来あがつた既成の言語の結晶である作品を享受者側は知識を指定することによつて読み取る作業、謎とときに理解するという作業を前提とするからである。実態のあきらかな社会集団の中で機能していた社会的コミュニケーションの範囲、すなわち実用的、慣習的な言語としてそれを読みとる作業の段階ならばそこに創造的、幻想的領域はいりこまなまゝに負の性質をもつものであるが、読みの機構は平井昌夫^①氏が解説するように一応次のように理解されねばならない。

- (1) 視覚による文字記号の認知（生理的作用）
- (2) 音声記号の再生（生理的作用と心理的作用）
- (3) 意味の再生（心理的作用）
- (4) 意味と意味との有機的構成（心理的作用）
- (5) 総合的な意味の再構成
- (6) 情意的な享受（情緒作用）

単純にいって(1)～(5)の知的理解と(6)の情意的納得、あるいは會得にわたつた機構に読みの機構は分析出来るのである。文学作品にかぎらずすべての書かれたものにおいて(1)～(5)の過程の上に立つて(6)の情意的享受が自己追求と社会批判というかたちで付加されたときはじめて読むという行為のうちにまっつき意味が問われ、読者の言語理解による創造作用が完遂されることになる。創作者側が言語を駆使することによつて目に見える領域を開拓し幻想的領域をひろげ自己拡大をはかったように、享受者側は従来言語規範の上にとつた上で幻想領域を拡大し自己のものにしたといえるのである。

創作者側が無意識的に言語の幻想を駆使し直観的に自己確立をはかるのに対して享受者側は意識的に言語の幻想をおいもつて邂逅出来るという特徴の違いとしてここに徴表する。

△A'Xa || 変革的領域 || △BXa

創作者側の方を△A'Xaとし△△BXaとしなかったのは理由

がある。この変革的領域は享受者側との相関の上でしか考えられないし、それなしには真の変革はないということを意味するのである。この変革的領域においては二つの本質的な前提を要する。一つに先ず何らかの行為(行動)といふことがなされること。二つに、対社会の關係においてのみこの変革といふことがおこなわれるといふ前提である。何らかの行為とは創作者側においては言語をつかつて思惟し、さらにその思惟の段階をのりこえあるものを現出するといふ行為を意味する。享受者の側においては、読むといふ行為を通じて知識をふかめさらに見えない世界(対象)をのぞきみ自己のものとして受肉するということを意味する。ここにおいて混同してこまることは、言語行為による変革を即日に日常的政治段階の変革と混同してはならないといふことである。あくまでこれは日常的次元を乗り越え払拭した魂の変革であり、内面の変革へと結びついて行くところに文学の文学たる所以があるのである。だがこの変革は少なくとも二つめの対社会との關係の中においてしか実証されないうし、成長しないといふこともあわせもっているといふことも考えておかねばならない。創作主体が書くといふ行為をむやみやたらと続行することにはのみとらわれ、ふりかえることをしなかつたら真の変革にはならないであろう。少なくとも最低限、創作者は書きおわった瞬間、批評者側の方にはやがわりし、自己の作品を客観的に対象化し理解するといふ行為が必然的になされるとみてもよいのである。そうすることによってさらに次の段階への飛翔と更新がなされていくのである。そこに

他の読者が付加され作品は生かされふとりつづけて行く。さらに時間的経過の中においてねずみ算式に読者がふえることよって作品はふとり息吹きつづけてゆくのである。作品の自立とはこのことを言うのである。作品をつくりあげるのはおおよそ個であるが、つくりあげたとたんに対社会の中に投げだされ個から類への飛躍的な読者の手によって、読者と作者を変革してゆく。そのことが即作品自身の変革ということにもなってくるのである。実質的には $\Delta A X a$ の基盤から $\Delta A' X a$ への飛翔が創作者の変革的領域である。

$\Delta A' X a$ || 經驗的領域 || $\Delta B X b$

$\Delta A' X a$ を創作者側の $\Delta B X b$ を享受者側の經驗的領域とする。ここでも変革的領域と同じく享受者との相対の上でしか創作者の經驗的領域は深化されることはない。

かつて前章において私は森有正の〈經驗〉と〈体験〉という言葉をもつた。ここでは最終的に現実的領域、幻想的領域、変革的領域のまんなき完成によってかたちづくられた基盤の根幹にこの經驗的領域を想定することによって、人間(創作主体と批評主体)が太りつちかわれ変貌してゆくことを話してみたい。そのためには再び森有正の次のような変貌に関する考え方を地盤において敷衍してみたいと思う。

経験が体験とちがうのは、そしてそれについての一つのもつとも根本的な点は、前者が絶対に人為的に、あるいは計画的に作り出すことが出来ない、ということである。体験を積み、さらにそれを豊かにしようとすることは出来る。しかしそう思うことは、すでに、その人の経験の上に立ってのことであり、その経験そのものは、断じてそういう予見的試行、ないしは計画的実現を許さないものである。体験は心がけによって豊かになるのであろう。間違いない、的確な行動を可能にするように錬磨されるであらう。しかし経験は、……ただ変貌をとげるだけである。

さらにつづけて、その変貌の實質について別の所で次のように言う。

この経験そのものがその中に含まれる促しによって、同時に実存を構成し、そういう事態が一人の人間を定義するものである、と。そして、この一人の人間を定義する経験と実存との関連、より正確には前者から後者への分け難い移行行きを私は「変貌」と呼ぶのである。

森有正がフランスでセーヌを溯行する伝馬船とノートル・ダムの裏手の苗木を日々みることによって以上のようなかたちで「変貌」をみたように、私も創作者側と批評者側の〈書く行為〉と

創作行為と批評行為

〈読む行為〉の交歓の中に「変貌」をみたいと思う。創作者側にとつての経験的領域の拡大は即批評者側との弁証法的関係をおいてないのであり、自己にとつての書くという行為が他に影響をあたえず又、他からも何ら影響をうけないかぎり体験として固定化され現象的に存在するという意味しかもたないであらうし、一時的、今日の日常の中でしか命脈をたもつことが出来ないであらう。だがわが経験的領域は、過去の総体を意味し将来への実存をも包括する形で対象領域を拡大してゆくものであらねばならないのである。享受者側においても「読む」という行為を通して知識を得るとともにその知識を措定することによって自己の内的変革をもたらし、読む前の自己とは又一段と違つてもう一つの新しい自己を付加し深化しみつけるといふことへとつながつてゆくものである。それはまさに「変貌」であり数秒前の自己からの飛翔である。このようにしてわが経験的領域は、他の三つの領域の基盤としての総体として日々変貌してゆくものである。

このように創作過程と理解過程のメカニズムをみてくる時、それぞれの特徴はだいたい以上であるが、さらに三つの点に留意しておかねばならないことに気づく。一つは創作者側の経路がA↓a↓aとすすんで三角形をつくるのに対し、享受者側はB↓b↓aとすすむのではなくa↓b↓Bと逆路線でおこなわれるという認識の違いである。このことは創作者側の究極がaを中心におく作品の完成にあるのに対し、享受者側の究極がaを出発点としてBのまっただき完成を願うところにあるという過程の違いであり、

書くという行為と読むという行為の相違である。その経路にそくしながらそれぞれの四つの面が対象(X)と結びつきながら形づくられてゆくのである。さらにもう一つの大切な点は今の点とも関連しながら、現実的領域と幻想的領域は一応個人として個の中だけで舞うことが出来るが、変革的領域と經驗的領域は個としてだけでは舞うことが出来ず、対社会(対享受者側・対作者側)との関係のうえでしか発展、成長することは出来ないということである。さらに以上の二点の相違の上に立た上で最後に考えなければならぬことは、これら四つずつの領域はメカニスムの中であくまで観念的に分析したものであり一つとして独立することは出来ず四つの領域の総体として創作行為があり批評行為が成り立つということである。さらにこの創作過程と批評過程は別々に存在するといったものではなく、作品を媒介として創作者が即批評家にも転化するといったものとしても理解しておかねばならない。

批評家の創作者に対するときの蛇ににらまれた蛙のごとき臆病、そうなど目と、百花繚乱といった嬌声を聞いてひさしい。「作家とその影」(ガエタン・ピコン)という比喩で作品に対する批評の位相を負のイメージでとらえ、その宿命観からどうしても今日脱却できない第一前提は批評よりも作品が先に存在するということ——批評が作品と無縁になりたつことが不可能だということから出発しているところにある。たしかに作品がないかぎり、創作者がい

した因果関係的な現象、面のみにとらわれてその兩者の間によこたわる大切な問題をないがしろにしてはいけない。もとをたただせば一つの作品が突然変異的にヒョッコリ出来るといふものでもない。歴史的空間的束縛と延長のうえに一つの作品が作家の手をとうして制作されるのである。「人間は自然的存在であると同時に歴史的存在であり、両者は肉体と精神のように一体である。」(森有正)人間とは結果的に歴史科学として分析出来るものではない。自然的存在と歴史的存在の接点は人間の主観的あり方においてみるようにない。人間の上に人間がつかさねられてきたように、作品の上に作品がつかさねられてくるという根本的、本質的問題をいかなる作品も抜きにして自立することは出来ない。ということは一つの作品は歴史の所産として存在するより他なく、歴史によって裁断され評価され肉づけられることを意味する。このことは一個の創作者の中においても前の作品が今書いている作品を培わせ、かつ又評価することを意味する。もっとわかりやすくいえば、今書いている作品を批評する立場に前の作品はなりさがることをも意味するのである。一人の作家の中においても常に創作者と批評家が共存し、未知の世界を切り開いてゆくのである。かつて長田久男先生が『文章の研究』の中で次のように書き手と読み手を位置づけられたのは慧眼だったと思う。

文章表現において、書き手は、たんに書き手であるだけでなく、この書き手自身のなかには、同時に内面の読み手がいる。

書きながら読んでいるというのはそれである。

また、文章理解においても、読み手は、たんに読み手であるだけではなく、その読み手自身のなかには、同時に内面の書き手がいる。読みながら問題意識を持ったたり、問を作ったりするのはそれである^⑮。

このことは言いかえると創作者の中の批評家が常に問をたくわえ何もかを書かせているということになる。たとえその関係が無意識的であろうと書くということは他との関係をもつことであり、他との関係(対批評家)をもつということが一つの価値観へとつながる。このことはさらに次のように敷衍されねばならない。一個の作品が書かれ、作者の手を離れた瞬間より作家と作品は別個のものとなり、さらに作家が即批評家へと転換され、その上他者である一般読者がこの作品と関係をもってくる。発表するということは、作品が作者の中の批評家からさらに分離し、社会的に普遍化されるということである。

このように考えてきた時、次のことが明確になってきたように思う。作家ともの化した作品という二元論の直線的な関係にはたいして意味はないということである。と同時に、批評家ともの化した作品という二元論にも意味がない。まして作品が先で批評は後だということにもたいして意味はないのである。意味があるものがあるとしたら、もの化した作品を媒介にした創作者側と批

評者側とのかかわりであり、その間によこたわる以上みてきたような各々四つの領域とその相互関係のメカニズムである。よし作家がすでに死んでいるとしても、作品が今日まで生き評価される根拠があるとすれば、その作家の像を批評家自身の中によりがえらせ描き出し成長させる所に批評の批評たる所以がある。なぜだされた作品がいかに生かされるか、ふとって行くかということが歴史的空間の中で重要な意味になってくるのである。

註① サルトル『存在と無』(松浪訳)Ⅲ 四一八頁

② 入沢康夫『詩の構造についての覚え書』四八頁

③ 同前五〇頁

④ 『斎藤茂吉』(紀伊国屋新書)、『思想的査証』(国文社) 参照

⑤ 森有正『生きる』と考えること』九六―九七頁

⑥ 『芸術と疎外』(紀伊国屋新書) 参照

註⑤ 一〇―一〇二頁

⑦ 江藤淳『作家は行動する』

⑧ 長谷川泉『近代日本文学の機構』中「三契機説による文学鑑賞方法

七〇の原則」五八頁

⑨ 中野孝次『怨念の散歩』

⑩ 『国語学辞典』解説

⑪ 森有正『旅の空の下で』中「変貌」二五―二六頁

⑫ 同前三四頁

⑬ 同前一〇頁

⑭ 長田久男『文章の研究』四〇―四二頁

——昭和四三年院修了、宇部短大講師——