

文芸表現論の方へ

はじめに

混乱が続いている。

文芸作品の考察に際して、一方に、その作家の主観の解明をもって代替しようとする傾向があいかわらず根強く存続し、他方、新しい批評・研究の外観の下に、作品の結構（諸要素の結合構造）や展開を無視して抽出した要素をもって理論化する傾向が勢力をまましている。

ともに文芸の本質とはへだたった混乱した議論というしかない。そして、このふたつの態度が錯綜し、さらなる混乱を巻き起こしている、というのがいつわらざる現状である。

作家の主観への還元主義対「読み」の恣意性への依存とでもいうべき二極が併存錯綜する今日の状況から脱するためには、まず文芸

作品を文芸作品として学的考察の対象に据える基本的態度の確立が必要であろう。

文芸を文芸として対象化する方法の確立は、文芸作品とその研究を他領域の研究に役立てる道を閉ざすことを意味しない。むしろ逆である。それは文芸作品とその研究を他領域の研究に役立てる状態に置き直すことになるはずだし、またそうでなければならぬ。

作品の結構や展開を無視して抽出した要素をもって理論化する方法とは、たとえばヌーヴェル・クリティクの一部に発生したテーマテイスム（作品中に伏在しているテーマを抽出して論ずる方法）などを指すが、これは、従来の文学観においては隠蔽されていた諸側面を明るみに出す可能性をもってはいる。しかし、それが「読み」の恣意性を正当化しつつ立ち現れてくる懸念もないわけではない。

一九八八年、第一線で活躍中に急逝した日本文学者前田愛の「遺

鈴木貞美

稿」をもとに編集された『文学テキスト入門』第一章「読書のユー
トピア」には、夏目漱石『草枕』より、拾い読みの態度について語
る画工のことが引用され、読者がコンテキストを無視して作品の
一部分のみ読むことの可能性が、へひとつのテキストからも無限に
多様な意味を生産することが可能なたわむれの自由として正当化
されようとしている。

こうした「読み」の恣意性への依存とでもいうべき傾向が発生し
てきた背景には、「読み」の可能性を無限に拡大しようとする夢想
があるのだが、それが依拠するのは、いわゆる「テキスト論」であ
る。

フランスにおける「テキスト論」の発生の機構を概観するなら、
作家の主観への還元主義を乗り越え、テキストをテキストの位置に
送り返し、その考察から制作者を排除したヌーヴェル・クリティク
の運動の後をうけて、そこに見果てぬ夢として残った「作品生成」
論を、読者の想像作用において論ずることで突破しようとする意図
が認められる。

少なくとも前田愛が引用してもいるW・イーザーの『行為として
の読書』などには、享受者の活動を学的考察のうちに取り込もうと
する契機は認められる。

しかし、「無数の解釈に開かれた作品」(M・ユーゴ)のような理
論化に現れているように、そうした傾向はテキストの実体化を前提

にしたうえで行われているのが普通である。作品を書き、読むとい
う人間の活動から考察してゆくなら、「作品が開かれている」とい
う発想は、観念的な倒錯であることにすぐ気づくはずだ。

作品を書く行為は、人間の歴史に依存し、規定されている。そう
である以上、作品が過去の精神的生産物との交通のうえに成立して
いるのは当然のことであり、なにもこと新しく論ずるようなことと
はない。読むという行為もまたそうであり、無数の解釈を生み出す
ことなど改めて論ずべきことではない。

享受主体が、いかに客観的に対象を扱おうとしても、主体の立場
やイデオロギーや分析視角によって、そこに成立する像は支配され
ざるをえない。だから読書の回数だけ「無数の解釈」が成立するの
である。

「読み」の恣意性の論理化は、「誤読」の発生の機構を明らかにす
ることには役立つかもしれないが、しかし、作品の結構や展開の構
造を解体するような「読み」を正当化するものではありえない。

ただひとつの解釈のみが真理であって、それに到達するために議
論を繰り広げることこそが真の研究の態度である、というような主
張を根底からくつがえすことは、これでは出来ない。

作品が開かれてあるのではない。書くという行為、読むという行
為、それに伴う意識活動が開かれているのである。意識活動が開か
れているということを、作品が開かれていると論理化することは、

人間の意識活動をテキストという実体の方へ解消しようとする
 にはかならない。前提にテキストの実体化がある。

これは単なるレトリクの問題ではない。根本的な思考法の問題で
 ある。文芸に関する思想の問題である。

文芸において、作品が作品として享受されるとき、作品はあくま
 で閉ざされたものとしてその姿を現す。作品とはそうした社会的な
 慣習のうえに成立しているものなのである。日本のいわゆる「私小
 説」の一部や、あるいは実験的な意識において書かれたものの中
 に、そうした社会的慣習を破っているような様態のものも見受けら
 れる。それらにおいても、しかし、ひとつの作品は、換言すればひ
 とつの作品として発表された作品は、始まりと終わりをもち、その
 線条的構造にそって読まれることを前提としている。

それゆえ、作品を作品として読まずに、たとえば一部分のみを読
 むならば、それは作品を読んだのではなく、厳密に言えば作品の一
 部を読んだのですらなく、全く別の行為を行ったことになるのであ
 る。

読書行為を問題にしなから、そうした人間の意識活動の様態への
 考察がなされずに、あたかも作品そのものが開かれているかのよう
 に論じてしまうのは、西欧において、いかにテキストを実体化する
 思考性が根強いかを逆に証明することになる。実体化されている
 からこそ、解体も可能となるのであろう。

解釈の多様性の問題は、閉じられたひとつの世界としての作品の
 結構や展開に根拠をおきつつ、それを考察の様ざまな水準において
 開いてゆくことにかかっているといわねばならない。

作品を制作主体の主観に還元する作家人格主義とでもいふべき近
 代を支配してきた文芸観から脱出するために、ヌーヴェル・クリテ
 イクがとったテキストの実体化の方法を、根底的にのりこえる原理
 的思考が今日要請されていると言わねばならない。それは文芸を、
 人間の活動性において把握する思考法である。これを「文芸活動
 論」と名づけよう。

ここにいう文芸活動論とは、時枝誠記の『国語学原論』（一九四
 一年）第一篇「総論」を言語の本質論として措置し、その検討のう
 えに文芸理論や芸術理論を築こうとしてきた試行者たち、三浦つと
 むや吉本隆明らの歩みを批判的に総括する視点に与える名辭ともな
 るはずである。

ここでは、まず文芸作品を作家の主観へ還元する近代的文学観の
 批判を芸術活動論的視角から行い（第一章 芸術活動論）、ついで活
 動論的契機をはらみつつも結局のところそれを補充するにすぎない
 三浦つとむの「表現過程論」の批判を媒介としつつ、芸術の本質に
 関する活動論的基礎を考察し（第二章 芸術活動本質論）、次に文芸
 活動論に必要な限りで、言語論の活動論的基礎を検証して、芸
 術活動論と言語活動論の交差するところに文芸活動論を展覧する立

場を築く試み(第三章 文芸表現論の方へ)へと展開してみたい。

第一章 芸術活動論

一、作家の主観還元主義批判

文芸作品の考察に際して、その作品の作家の主観の解明をもって代替しようとする傾向とは何か。

たとえば、今日の国語教育、文芸教育の中で、「作者の言いたいこと」を把握することこそが、文芸作品理解の根幹であるかのような指導が行われている。

またたとえば、文芸作品そのものを学的考察の対象とする場合、もしくは何らかの、たとえば日本人の精神史などの学的考察のための補助手段として用いる場合に、文芸作品中に記されたことながら言説「N」を、直接その制作者自身の認識、もしくは意思、あるいは観念「n」として扱う態度がとられ、その手続き上の誤謬が指摘されることもなく、従って無自覚なまま放置されているという事態がある。

文芸作品中の言説Nについて、「作者は対象XをNのようにとらえている」というような言い回しを、われわれはなんの違和感もなく用いているし、また、ほとんど無意識のうちに用いている。

それは、文芸作品を考察する際に、作家が世界をどのように認識

しているか、あるいは体験的にどのようなように把握したか、という方向へと思考が振り向けられてきた傾向に根をもっている。

要するに、文芸作品に対して、何がどのように表現されているのか、を問題にするのではなく、文芸作品を媒介にして、その制作者が何をどのように認識し、思考しているのか、を問題にする態度である。

端的にいえば、それは表現をその表現者の認識や思考に還元する誤謬にはかならない。

こうした誤謬の背後には、制作者の認識や観念、つまり主観が直接外在化したものが、作品である、という素朴な作品観念が存在する。

そしてそれを支えているのは、作家の思想のそのままの現れこそが優れた文章であるという近代的人格主義的文章観であり、そのような価値観である。

これは、作品をその制作者に還元することで、制作者の主体を問題にしているようでありながら、認識論的にいえば、制作主体の制作実践活動を捨象する客観主義である。従って、制作者の主体を把握することにも失敗せざるをえないのである。

時枝誠記は、『国語学原論』第一篇「総論」五「言語の存在条件としての主体、場面及び素材」中で次のように述べている。

列車は、素材である乗客をそのままの瞬間に運ぶのであるが、言語は素材をそのまま搬ぶことが出来ない。これを一旦何等かの形に變形しなければならぬ。それは宛も、角力の取組みを、一旦フィルムに収め、化學的操作を経て現像し、再び映寫機にかけて、その實況を観るといふ方法にも比することが出来るであらうか。素材が言語の外に在ると同様なことは、又他の例についてもいひ得られる。繪畫に於いて、描かれる景色自體、靜物自體は繪畫の構成的要素ではなくして、繪畫の本質は、かゝる素材を描出すことになくはならない。「文學についても同様に、文學の表現する思想とか事件とかは、文學にとつては素材であつて要素とはいひ得ない。従つて文學作品を通して我々が單にその思想や事件を理解したに止まるならば、それは作品そのものを把握し鑑賞したことはなり得ないのである。文學作品の把握或は鑑賞は、作者が素材を如何に取扱ひ、如何に表現したか、即ち作者の素材に對する態度を観察することによつて、文學の對象的把握といふことが成立するのである。」

時枝誠記は、よく知られているように、言語の成立条件として、「主体」、「場面」、「素材」のトリアードを設定し、これらを言語作品の外部へ追いやることで、言語活動の本質として主体における「言語過程」を指定した。この立場は、國語学史の批判的検討のう

ちに築かれたものであり、これを拠点として、フェルディナンド・ソシュールが歴史言語学に對して打ち立てた、言語をシステムとして把握する言語学を「構成主義」として退けつつ、へ主体的な言語表現及び理解を言語の中心問題に据ゑようとする、活動論的な「言語過程」説が展開されることになる。時枝誠記のソシュール批判そのものは種々の歴史的條件から限界づけられたものであったことなどもよく知られているが、しかしここには言語活動論への契機が十分に認められ、この立場そのものが画期的であることはいうまでもない。

先の一節は、言語における主体と素材の關係を論じたのち、「言語美学」の確立を展望しつつ、へ文學の表現する思想とか事件とかを文學の外部におき、へ作家の素材に對する態度を文學の本質として置くことによつてこそへ文學の對象的把握がなされると述べた条りである。

へ文學の對象的把握とは表現行為におけるへ作家の素材に對する態度を把握することにある、とされているのだから、文學の對象的把握が、「なにを」から「いかに」へと轉換させられている、といつてもよい。

ここに、少なくとも文芸の本質を主体の活動としてとらえる契機は出現しており、それによつて、作家の思想へと還元する方法はすでにのりこえられているのである。

「國語学原論」第一篇「総論」九「言語による理解と言語の鑑賞」において、「言語美学」の方法を述べる条では、次のように展開されている。

一般に文學並に藝術の如き美學の對象について、それらを通し
て作者を知るといふことは屢々行はれることであるが、それは
文學並に藝術それ自體の理解を助ける一の方法として試みられ
るのであつて、或る作品の背後にある處の思潮なり理念なりの
研究は、それだけでは、美學的研究を構成し得ないことは明か
である。文學なり藝術なりの美學的考察は、文學藝術を通して
でなく、文學藝術それ自體を一の全體として研究することによ
つて始めて可能となるのである。同様にして言語の美學的研究
は、言語全體を考察の對象としなければならない筈である。藝
術は美であることによつて藝術たることが出来るのであるが、
言語は、言語として存在する爲に、必しも美を必要としない。
言語美は従つて言語の一の屬性に過ぎないのである。それなら
ば、言語の美は如何なる種類のものであるか。言語の美が、單
に文字の視覚的美や、音聲の聽覺的快感に存しないことは明か
である。勿論それらも言語の美の一の要素とはなり得るが、言
語の美の本質的なものはやはり言語的體驗に伴ふ處の美的快感
でなければならない。従つてそれは、我々が言語を表現し理解

する際に持つ所の言語に對する意識である。我々は、或る言語
を價值ありと考へると同様に、或る言語を美とするのである。
そこで言語美學の出發點は、我々が如何なる言語を美として表
現し、美として理解するかといふことを考へることになければ
ならないこととなるのである。

ここでは、〈言語美〉の本質は、〈我々が言語を表現し理解する際
に持つ所の言語に對する意識〉とされ、そしてそれが表現と鑑賞と
いう活動性において把握されようとしていることが明らかであらう。
時枝誠記は、さらに述べている。

語がその本質に於いて過程的構造を持つ處の主體的表現行爲で
あると考へるならば、語の美は正にかゝる行爲に備る處の美で
あるといふことが出来る。一般に美は、その構成的形式に於い
て最も容易に鑑賞し得ることは、繪畫の鑑賞に於いて屢々經驗
する處である。しかしながら、美はかゝる構成的なもののみ
に備るものでなく、運動の經驗に於いても存することは、山の輪
郭や、幾何學的模様を述べつける際に經驗し得ることである。こ
れらは猶視覺に屬することであるが、身體的運動の適宜な變化
や繰返しによつても我々はそこに快適な感情を伴ふ美を意識す
ることが出来る。音楽のリズムや汽車の動搖の如きその適例で

ある。これらは外界のリズムや動搖に美があるのでなく、これらに刺戟される身體的運動に美意識の根據のあることは一般に知られてゐることである。語の美は、右の場合と同様に、主體的行爲の中に成立するものであつて、言語過程の種々なる構造形式による心理的生理的物理的の段階によつて、そこに美的なものとならざるものが現れて來るのである。それらの具體的な事實については、これを各論第六章に譲り、こゝでは、言語美學の對象が言語の過程的構造、即ち主體的な表現行爲自體にあることをいふに止めて置かうと思ふ。

ここでは、言語作品の美的考察においても、その本質的對象を〈言語過程〉に措置することが宣言されてゐるのであるが、これについては、言語活動論の立場から検討を要する。それは後の章に委ねることにして、とにかくここでは、時枝誠記の言語論には、言語作品を考察する基本的立場に、活動論的な契機がうかがわれ、それによつて、「なにを」から「いかに」へと問いが轉換させられ、それによつて作品を作家の思想へと還元する文芸思想を根本的にのりこえる立場が築かれてゐることを確認しておけばよい。

二、芸術活動の概念

言語活動論的契機をもつた時枝誠記の言語論を、いま芸術活動論

的水準へと轉換して論じてみよう。

時枝誠記が言語活動の本質を言語過程においたことにならえば、芸術実践の本質は、芸術作品の制作過程とされねばならない。そしてそれは、主体の觀念（主観）の外在化の過程として考えられるはずである。

はたしてこのようにして、われわれの芸術活動論は得られるものであろうか。

ここでは、まず、人間の芸術活動を考察するにあつて必要となる概念の検討を通してその定立をはかることにしよう。

いま仮に、芸術実践の本質を、芸術作品の制作過程におき、それを、制作主体の觀念（主観）の外在化の過程、と考えるとすると、観において、制作過程における制作主体とその制作物との物質的な対立が措定されねばならない。外在化とは、原理的に、制作者の対象変革的「物質的実践を媒介とするからである。

その意味では、芸術活動もまた対象変革的活動であり、その限りでは一般的な対象変革活動、すなわち技術的実践活動と変わりはない。

そしてまた、芸術制作者がその制作物を通して、他者と交通するという点においては、芸術活動論は一般交通活動における特殊領域をなし、それを発信者の活動において把握するならば、表現一般の

特殊領域をなすものであることは明らかであろう。

表現とは、人間の諸力の発現、およびその結果を指すことばであり、即ち人間の活動全般を表現として把握することが出来る。

芸術的表現活動は、人間の表現活動全般のうちにあつて、まず技術的表現活動と自らを区別する。

技術とは、人間が対象的世界を変革し、人間の便利に供する実践をいう。それは人間の環境そのものの変革による現実的な世界の変革活動であり、その意味で世界的現実的な人間化といえる。

たしかに芸術制作活動においても、技術的实践と同様、主体の觀念の外在化を直接的な目的とし、それを実現しようとする活動として把握することは出来る。そして、その制作物「N」は、その作者の認識、もしくは意思、あるいは觀念「n」から形成されたものであつて、その主体の活動を通して実現されたもの以外ではないことも同様である。

そしてまた、実践者の觀念とその実現との間に、「理想」と「現実」にあたるようなギャップが生じるのも、表現一般と同様である。それゆゑ、その制作物を制作者の主観「n」が直接的に実現されたものとみなすことは出来ない。あくまでそれは技術的实践を媒介することによって実現されるものなのである。

そしてそれは、その外在化「物質化」の過程において媒介となるものの性格によって規定されざるをえない。

絵画や彫刻における色彩や形象、音楽における音響、舞踊における肉体の運動などの媒体を支配するための芸術実践者たちの努力を考えてみさえすれば、そしてそれがついに完全には実現されずに終わることを見れば、表現過程を無視して、制作者の觀念が直接実現されるかのように理論化することの誤謬は明らかであろう。

さて、技術と芸術の本質的な差異はどこにあるのだろうか。

技術的实践によって制作された制作物は、使用者によって直接物質的に使用され、その使用目的をよりよく満たすかどうかで価値判断される。

それに対して、芸術的实践によって制作された制作物は、鑑賞の対象となるだけであつて、それ自体使用されない。鑑賞者はこれを物質的に消費するわけではない。

その意味で、鑑賞者が鑑賞という意識活動によって、制作物から喚起されるものを「幻像」と呼ぼう。もちろん幻像は視界的なものとは限らない。すべての感覚を通じて鑑賞者の身内に獲得されるものの総称である。

われわれが、作品と呼んでいるのは、鑑賞的意識活動によって意識のうちに生産された幻像であるが、それ自体として指定される閉じられた構造をもっている。それを「虚構」と呼ぼう。

目的論的にいえば、技術的实践の直接的目的は、使用目的に応じ

て物質的対象を革新することにあるが、芸術的制作実践の直接的目的は、この虚構を構築することであり、それを通して鑑賞者に働きかけるところにある。

「技術」を世界の直接的人間化、現実的で直接的な世界の獲得活動と呼ぶとするなら、「芸術」は、虚構的な世界の生産活動といえよう。

いうまでもないが、ここにいう虚構的とは、単に想像的、もしくは観念的というような意味ではない。想像的、もしくは観念的獲得とは認識の問題であって、認識活動と物質的対象変革活動を伴う芸術的制作活動とを混同してはならない。

芸術表現活動における技術的实践は虚構を物質的に支える土台づくりとでもいうべき意味をもつ。芸術的制作実践者にとっては、虚構の構築と物質的対象変革活動は同時になされるので、物質的変革活動そのものが彼の活動の総てであるかのように実感される場合もある。しかし、作品の制作とは、常に物質的対象変革活動を媒介とする虚構の構築活動である。

芸術制作活動の直接的目的が虚構の構築であるとすれば、物質的対象変革活動はそのための手段といえる。これはあくまで、制作物としての作品における虚構の側面と物質的側面の二重性における目的と手段の関係である。目的と手段は互いに規定しあう。

制作における物質的側面と表現の手段としての媒体とは同じでは

ない。しかし、密接不可分である。文芸における言語と音声や文字との関係である。

従って、虚構の構造は、媒体の性格によって規定され、鑑賞の時間性と空間性に規定される。

鑑賞者にとって、芸術制作活動によって制作された制作物は、それなくしては鑑賞が成立しないにもかかわらず、彼が鑑賞する制作主体の美的観念や感覚を媒介する物質にすぎないと意識され、作者の観念を鑑賞者へと媒介する媒介物として二次的なものとして捨象されやすい。絵画や彫刻などのように媒体の性格上物質的側面が前面に出る場合を除いて、鑑賞者の意識の中ではこの傾向が起りやすい。が、絵画や彫刻においても、写真等を媒介とする鑑賞が成立するように考えられるようになると、この傾向が生ずる。

そこでは、制作者の美的観念や感覚が、直接鑑賞者に伝達されるかのような錯覚が生じ、制作過程における制作主体とその制作物との物質的な対立は捨象されやすい。

芸術作品の理解とは、その作品を生み出した制作者の制作理念の理解である、という近代的人格主義に基づく通念と、この傾向は互いに増幅しあって、一般には支配的となっている。

文芸は、芸術一般において表現手段すなわち媒体を言語とする点に特徴を持つ。言語表現においては、特に障害が実感される場合を除いては、表現過程における身体的「物質的」活動が、とくに意識に

のほりにくいため、発語者の觀念が直接的に外在化されて、受語者に伝達されるような錯覚に陥りやすい。しかも、言語活動は、その物質的根拠（音声や文字）のそれぞれの一回毎の固有性（音声や書体）の差異を超えたところに成立する活動であるから、なおさらその傾向が強いと考えられる。

ところで、実践者の意識においては、世界の直接的変革を獲得として行われる行為であったとしても、それを観察者がとらえかえしてみれば、世界の虚構的獲得として把握されるような領域も存在する。それを「呪術」の名において呼ぶことが出来る。

一般に、芸術は、その始原を呪術のうちにもつといわれている。

呪術もまた、人間の世界変革のための活動である以上、広義の技術的実践ではあるが、狭義の技術的実践とそれを区別するのは、そこに芸術的実践との混交を見るからである。つまり、呪術とは、技術的実践と芸術的実践とが直接的に統一されたものともいえる。

人間は、環境世界の支配、すなわち、狭義の技術的実践に先行して、もしくは、その代行として呪術的実践を行う。これは、技術的実践に先行するその虚構的活動であり、また、それを代行する虚構的活動である。その限りにおいてここにいう芸術的実践と重なりうるが、しかし、主体の意識において技術的実践と不可分であり、またそのまま技術的実践でもありうることによって、芸術的実践とは区別される。

芸術がその始原を呪術のうちにもつ、というときの芸術概念は、すでに自らを技術的実践と区別している。すなわち、世界の虚構的生産活動を自律したものと認める立場からのもの言いである。芸術が、呪術からも、技術からも自立してそれ自体の価値を認められることがあつてはじめて成立するもの言いである。

それを表現し、享受することが、純粹に、ということとは他の目的に従属させられることなく、それ自体が目的として行われるとき、芸術が成立する。

しかし、これは概念的に把握される限りでの芸術であつて、いついかなる時代にかかる意味での芸術が成立したかを分別することは一般に困難である。

たとえば、日本の歌の歴史をふりかえつてみて、いかなる時代にかかる概念としての芸術が成立したのか、を考えてみればよい。

最も早い時期を想定するひとは、万葉集編纂期をあげるかもしれないし、もつと下つて新古今和歌集の時代という人もいるかもしれない。あるいは勅撰和歌集の時代においては、歌は、自立していない、という議論が成り立つかもしれない。

しかし、おそらくそういう議論は、何も生みはしない。なぜなら、今日のわれわれは、万葉の歌をその初期とされているものから、芸術として享受しうるからである。

万葉の初期に属するとされているものは、概念としての芸術に属

するものではないのであろう。しかし、われわれは、それらを芸術として享受することが出来る。

実はここに、われわれにとって困難な問題が発生しているのである。

われわれは、芸術的な享受を目的として生産されたものでなくとも、それを芸術的享受の対象としうる。

機能性の追及の結果として生み出された機械の形態に美を感受し、これを鑑賞の対象にすることも出来るし、民間の実用に供されるために制作された陶器を、「民芸」として陶芸美術のうちに扱うことはすでに日本の社会で定着している。

いや、そもそもひとの手の何ひとつ加わっていない自然の光景に美的感動を覚えることがある。その背後に「造化の主」の巧みを想像することもあろう。もちろんそれは、芸術作品の背後にその制作者を想定する慣習からの観念的倒錯であるが、それにしても、そのとき自然の光景は、美的鑑賞の対象となっているのである。かかる態度を人間の芸術活動から排除しうるものであろうか。

もし排除しえないとするなら、人間の芸術活動の本質として、芸術表現過程を指定することは根本的な誤りということにならう。

しかし、一方でむしろ、かかる自然への感動をこそ芸術の本質におくような芸術論もまた存在する。体験主義的芸術論である。

芸術的体験は、確かに芸術作品を生み出す原基ではあろう。しか

し、それが作品として産出されるかどうかは、その体験にとっては、全く偶然に委ねられているといわねばならない。たとえ制作者にあっても、作品の産出に成功したと思える段階を待って、かかる体験がその産出の背後にあったことを言い得るのであって、その逆ではない。鑑賞者にあつては、作品の背後にかかる体験を想定することが出来るが、これも当の作品があつて初めてなしうることであつて、その逆ではない。

芸術の本質として、芸術的体験を指定するのは、観念的倒錯である。時枝誠記流にいうなら、体験は素材にすぎない。

われわれは、芸術活動の本質論的な考察に入らう。ほかならぬ表現過程論の検討を行うことを通じて、それを行おうと思う。たとえ芸術の本質が鑑賞的態度にあるとしても、それが本質であるならば、表現過程においても本質として立ち現れているにちがいないからである。

第二章 芸術活動本質論

一、「表現過程論」批判

芸術活動を芸術活動たらしめるものをめぐる本質論的水準を検討するにあたって、三浦つとむの「表現過程論」を検討の対象におくことにする。なぜなら、三浦つとむの「表現過程論」は、活動論的

契機をもちつつ、芸術活動の本質として「表現過程」を据えている点で、充分検討に値すると思われるからである。

三浦つとむの理論的追究は、総じて、認識論における素朴反映論を主体的契機において批判し、のりこえること、また日本語論を認識論的契機を導入しつつ構築することにあり、それらと関連しながら一貫した関心から芸術論的考察が展開されてきた。

そして、その表現論の骨格は、表現を認識の逆の過程として、すなわち「模写」として論ずることにあるといつてよい。

対象を認識する場合には対象の精神的な模像をつくり出し、反映とよばれる関係が成立したけれども、これをさらに他の人間に伝える場合には逆に精神の物質的な模像をつくり出し、これを他の人間の認識の対象として提供するかたちをとらなければならぬ。(「認識と言語の理論」一九六七、第二部第一章の二)

では、芸術表現の場合、かかる表現の構造にどのような特殊性が刻印されるか。

三浦つとむは、芸術の役割を、作者の〈体験〉を、一個の統一のあるフィクションの世界として示し、これを享受者に観念的に追体験させて、満足感を与えることに置いている。

作者の〈体験〉とは、作者が現実世界のうちで体験的にとらえた

〈認識〉のこととされ、作者はそれを総合して示す。そうでない場合は、はじめから空想の世界を創造してそこへ観念的な自己として入りこんで〈体験〉をすすめていくとする。

この作者の体験的認識は、〈日常の認識〉とは異なる、いわば芸術的認識が芸術における〈直接的な基礎〉である。これは、表現することを予想することによって成立し、このようにして成立した〈観念的な原型〉を、物質を変化させて、物質の上にへうつし変える〈こと〉によって、芸術作品が形成される、とする。(「前掲書」第一部第二章)

以上を図式化して示してみる。

素朴反映論 $[O \rightarrow (O)]$

主体的認識論 $[O \leftrightarrow S(O)]$

表現過程論 $[O \leftrightarrow S(O) \leftrightarrow O']$

芸術論 $[O \leftrightarrow S(O) \leftrightarrow B]$

b: 美的認識 B: 芸術的形象

三浦つとむは、人間の表現一般論の特殊領域、つまりその美的表現にかかわるものとして芸術論を考えているのであるが、いくつかの点において、根本的な欠陥を指摘できる。

まず、作者の〈体験〉の表現という点に関して。三浦つとむの理論の実際の展開では、〈体験〉のふたつ目のケース、空想の世界の創造の場合は、直接考察の対象とされることはない。それは三浦の

追究が、認識を主要な問題に据え、認識と表現、もしくは芸術の関係を論ずるといふ枠組をとっているためである。これでは、芸術の本質にフィクションを据えながらも、芸術理論としては、極めて偏頗なものとならざるを得ない。

次に、芸術作品の「直接的な基礎」が、作者の「体験」とされたり、芸術的「認識」とされたり、あるいは「世界像」(「モンタージュ理論は逆立ち論であった」)、「認識と芸術の理論」(一九七〇、所収)とされたり、極めて不安定なまま放置されていることに關して。この点がふらついているのは、客体の認識＝反映の逆過程として表現を把握するため、表現過程に内在する精神の諸活動とそのレベルを吟味する観点を欠いているからである。

極めて常識的な意味で、作家の体験や感動や思想が作品のもとになるとは言いうるが、前節の終わりで述べたように、それらは、作品となったときはじめて、作品の「もとになったもの」として捉えかえされるのであって、その逆ではない。

作者が作品の素材を得ようとして、わざわざある体験をしたりする場合も、あるいは、作家があることから感動を受けて、これを作品にしようとする場合も、事情は変わらない。それらの体験も感動も、そのままでは作品化されうるとは限らないのである。

三浦つとむは、たとえば、カメラのファインダーをのぞいている作者は、「現実の作者のありかたから観念的に分裂して、対象の側

に近づいている」(「認識と言語の理論」(第二部第二章の一)という。「ファインダーをのぞいている作者」と「現実の作者のありかた」の関係を観念的分裂と把握するのはよいとしても、そのとき、作者がシャッターをおさなかったら、写真は作成されず、作者は作者たりえないことを三浦は忘れている。作品が成立してはじめて、作者はその作品の作者たりえるのであり、この実体的關係が無視されるのが模写＝表現論の特徴である。

この場合、表現主体とは、その作品の制作過程に内在する主体、いかえれば制作されつつある作品と向かいあっている主体として措定するしかないのである。写真の場合には、シャッターを押した瞬間からこの過程に入ると考えるしかない。被写体に向かって連続的にシャッターを押すカメラマンの場合にも、一枚の写真の表現過程は、そのシャッターを押した瞬間からはじまると考えるべきである。その瞬間に、フィルムは、表現を形成する潜在的可能性をもったものに転換するからである。

ところで、作品の「直接的な基礎」は、作品を形成しつつある作家の意識以外にはないというとき、作家に意識化されないものが作品から読み取れる、というような場合の問題はどうなるだろうか。

これはしかし、あくまで読み取れる、という問題であり、享受に關することがあるから、表現過程を問題とすることで一応排除してよい。それが表現過程の問題として浮かび上がるのは、作家

が己れのつくりつつある作品に、意識しなかったものの表出を認めて、これを削り取ったり、あるいは積極的に生かしたりする場合である。その場合、意識化されなかったとされる要素は、当初意識化されていなかったものにすぎず、表現過程においては、そのようなものとして作家によって意識されているのであるから、先の命題と矛盾しない。

では、作家が無意識の領域の表現、あるいは統覚の機能を担う自我の閾値の極めて低い状態での表出を企てた場合はどうか。

これもしかし、そのようにしてつくられたものを、作品の一部に利用したり、またそのまま作品として発表するかどうかの判断は、作家の対社会的な芸術意識によって決定されるのであるから、かかる意識そのものが作品の「直接的な基礎」であることに変わりはない。

作品は発表されて、はじめて作品たりるのである。これは、表現するという行為が他者との交通を目的に置く以上、当然のことである。発表されない作品などというものはない。それはただ潜在的な作品にすぎない。

カメラのファインダーを覗いている目は、写真という作品を狙っている目である、ということを三浦つとむは言う。これを対象認識と表現の関係として論ずるとき、彼は、カメラマンがあらかじめ映像を想い描き、それにあわせてシャッターをきるかのように過程的

に理論化している。そのようにして写真は撮影されるので、写真という表現の「直接的な基礎」は、あらかじめ想い描かれた作者の内面的な映像である、といわれる。(「芸術学の変革」、「認識と芸術の理論」所収)

これは、写真においてはカメラという「機械の目」が働く、という「理論」を批判するにあたって、いわばカメラマンの主體的契機を強調するためになされた論述であるが、しかし、写真において、「機械の目」を云々するのは、単に「物神崇拜的な解釈」と排除すべき問題ではない。それなりの根拠があるのである。

もちろん望遠レンズや魚眼レンズによって、カメラマンが日常的な対象認識以外の対象認識を得ることぐらいい、三浦つとむでも心得ている。その上で、作者としての主体を強調するのである。

三浦つとむは、作者の意識しなかった映像が移されていた場合を「非表現」として「この部分に関する限りサルがシャッターを押し、場合と変わりがなく」とする(「認識と言語の理論」第二章第一節の一)。さらに「この非表現を表現だと偽って提出することも出来るが、それはロバのしっぽがこしらえた絵具の汚点を抽象面として提出することと本質的に変わりはない」(同前、注記)とまでいう。これは、やはり表現というものを認識から表現へと一方的な過程として把握することからくる誤りである。

吉本隆明もその「映画的表現について―映像過程論―」(「模写と

鏡(一九六四)で、これと全く同じ誤りをおかしている。

ここには、いくつかの誤りが重層している。

まず、作者の内部に映像が予想されているとは限らないこと。第一に、思わぬ被写体の表情の出現に、直観的にシャッターを切り、それが結果として、優れた写真たりえたと判断され、作者によって提出されるような場合を考えればよい。カメラを構えることによってはじめてもたらされた映像であるから、実作者たちは、比喩的に「カメラの眼」と呼ぶのである。それでも、作者がシャッターを押したという主体的契機は失われていない、と理論化すべきである。

第二に、予想外の映像が出現していた場合、そこに芸術的価値を認めて、写真として仕上げたものでも、表現と見なしうる。過程的には偶然であったとしても、それを芸術作品として仕上げ、発表することに、主体的契機は失われない。これは、作者における偶然的必然への転化であり、断じて偽の表現ではない。これを排除するのは、芸術における偶然性に対する考察の欠如を示している。これも表現・模写理論の根本的欠陥のひとつである。

第三に、写真の価値は、写真を撮すことと同時にポジに仕上げる過程によって左右される点が等閑視されていること。どのような印刷紙を用い、どのような状態にしあげ、またトリミングなどの処理をどう行うかによって、作品は全く別のものになる。ここにも作家の主体的契機は働く。さらにいえば、組写真や写真集など発表上の

形式まで含めて過程的に考察するのでなければ、写真における主体的表現過程の論理は成立しない。

三浦つとむがエイゼンシュタインのモニタージュ論に対して行った批判において、編集作業という制作主体の契機に関する考察が全く欠如していることもこれらと関連する。三浦つとむの表現「模写論」では、コラージュの手法の成立を説明出来ず「非表現」として排除するしかないであろう。

ここでマルセル・デュシャンの「泉」を想起しよう。

それは、どこから見てもただの便器である。それをいかに分析しても、そこに作者の「認識」は発見出来ない。にもかかわらず、それは立派に芸術である。芸術としての本質からいささかも逸脱していない。むしろ、それはわれわれに芸術の本質がどこにあるのかを端的に教えてくれるものである。

美術鑑賞の場として設定された美術展の会場に置かれたただの便器。それは美的鑑賞を目的として訪れた鑑賞者の美的観念に揺さぶりをかける。それはただの便器にすぎないことによつてこそ、既成の芸術観に反対を唱えるという意味で美的価値を主張する。

繰り返すが、ただの便器はどのような意味でも美的観念の産物ではない。それを美的観念にかかわるものとするのは、それを展覧会場に設置する行為である。これこそが「泉」の「制作者」の主体的な芸術活動の内容である。

制作過程を、作者に内在する観念（認識）の物質代とし、その過程から実質的に、芸術的交通の問題を欠落させてしまっている三浦つとむの「表現過程論」が、かかる芸術活動を包摂しきれないことは言をまたない。

二、芸術活動の本質、目的、価値

さて、芸術活動を芸術活動として成立させているものは何であろうか。

人間は、技術的実践の生産物であろうと、ひとの手の加わらない物体であろうと光景であろうと、およそありとあらゆるものを、美的鑑賞の対象となすことが出来る。そして、それらを芸術的鑑賞の対象物として他者に示すことが出来る。

表現者「S」も鑑賞者「C」も、その対象物「O」の性格によることなく、それを観念のうちで「()」、芸術的鑑賞の対象「B」に置換することが出来る。ここでは、そもそもその「作品」の作者の意図も観念も問題とされない。

$[S \downarrow (O \downarrow B)] \uparrow C]$

制作者の観念においてその制作物を他者の美的鑑賞に供することが全く想定されていなくとも、そういうことはありうる。陶器のいわゆる下手物が民芸として美術上の対象となることなどには先にふれた。デュシャンの「泉」の便器は、この機構を既成の芸術観の変

革に向けて、利用したものである。

逆に、ある制作者の芸術活動の所産「B」を、それと気づかずひとが鑑賞の対象として扱わない場合もあるだろうし、また、その物質性のみに着目して使用するような場合もありうるだろう。

$[S \downarrow (B \uparrow B)] \parallel [B \downarrow (O)] \uparrow C]$

要するに、芸術作品を芸術作品たらしめるのは、表現者と鑑賞者がそれを芸術作品として扱う態度をとることによってである。

つまり、ある対象物を美的鑑賞の対象として扱う意識活動こそが芸術の本質なのである。

ある対象物を美的鑑賞の対象として扱う意識活動の内容に踏みいるならば、芸術活動の目的も明らかになってこよう。

デュシャンの「泉」は、その目的において、鑑賞者の美的観念に挑戦する主体の意図を明確に示していた。

民芸運動は、それまで一般に下手物として美的価値を認められなかったものに対して、これを美的価値において鑑賞する態度をつくり出した。

ともに、鑑賞者の美的観念やその規範にはたらきかけ、これを積極的に変革しようとする芸術的活動と言いうる。

自然の光景を鑑賞するひとの美的観念は、意識的無意識的な教育を通じて、彼の身内に社会的に生産されたものである。そしてそこには、自然の光景を扱った芸術作品を鑑賞した経験……それも社会

的に与えられた規範の学習によって形づくられたものだが——が関与しているのが普通である。

さらには、この土地は古くから歌枕とされてきたとか、芭蕉がここでこれこれの句を詠んだとかの情報、そこに在るひとの精神的態度を変えらるゝこともありうる。ひとは他者の芸術活動及びその所産によって鑑賞的態度を教えられる。すなわち他者の芸術活動及びその所産によって鑑賞的態度の規範を更新するのである。

次に制作者の側について考えてみよう。

たとえば、もし自然の光景から受けた感動を芸術作品として制作しようとするなら、そのときひとは彼の知っている芸術の規範にかわりつつそれを行うことになる。彼が身内に貯えている規範にそのまま依存するにせよ、まったく新しいスタイルで表現しようとするにせよ、いずれにしてもそれは彼の知っている規範を基準とすることに於いてはじめて成立する活動である。

そしてそれを鑑賞する者は、それが自分の身内に蓄積された美的観念に働きかけるものか、どうかでその価値を判断する。

とするなら、芸術活動の目的は、鑑賞者の美的観念の規範に働きかけることにある。より積極的には、これを変革することにあるといつてよい。

制作者が、新しい美的経験を鑑賞者に与えようと意図するとき、それはあくまで彼の身内に蓄積されている美的規範において、彼が

鑑賞者の立場に立って判断するのである。もちろん芸術に関する規範は様々な水準において成立している。彼はそうした美的規範に照らして、己れの作品の価値を判断するのである。しかし彼がいかに規範の更新を意図し、それを十分に実現していると判断したとしても、あるいは、まったく従来の規範に従っただけでなんの規範の変革もたらさないものだ、と判断したとしても、それが作品の価値を決めるものとはならない。

作品の価値は、他者にとっての価値である。他者の美的観念にどのように働きかけたかによって、その価値が決定される。それゆえ、鑑賞者Aにとって価値が認められるものが、鑑賞者Bにとってはまったく無価値であると判断されることもある。それぞれの鑑賞者が身内に蓄積している美的観念の規範が異なれば、その判断が異なるのは当然である。

美的価値を判断する批評に客観的な基準を想定するとするなら、ひとつの作品、もしくは芸術的行為が、社会的に成立している様々な美的観念の規範に照らして、どの水準にどのように働きかける力をもっているか、についての判断となるだろう。

より積極的には、芸術批評とは、その作品もしくは行為が、社会的に成立している美的規範のどの水準を変革しようのか、についての判断となるだろう。

三、芸術表現活動論

次に、ある対象物を美的鑑賞の対象として扱う意識活動を芸術の本質であるとする定義を、表現活動の問題に適用してみよう。

制作者は制作実践過程においても、絶えず自らを鑑賞者へと送り返し、その立場の絶えざる転換によって、自らの制作物を他者の鑑賞にひらき、それに耐えうるものとして形成しようとする。すなわち制作過程においても、対象物〔O〕を芸術活動の対象〔B〕として定立するのは、制作者の鑑賞活動によるのである。

【S≡C】⇄〔O〕→〔B〕】

三浦つとむも、この過程に全く気づいていない、というわけではない。

「芸術学の変革」(「認識と芸術の理論」所収)において制作過程における「作者と鑑賞者の相互転化」の問題に若干の言及がみられる。

「作者の世界像はつきつきに発展しながら表現されていく」とされているにもかかわらず、しかし結局それは、当初の世界像がへうすれたり失われたりすることとしか問題にされていない。ここでも「表現の直接的基礎」と呼ぶものが、作品を予想した作家の当初の意図のようなもの限定されているのは明らかだろう。

だが、当初の意図は制作中に裏切られ、裏切られることによって作品が成立する、と語る作家は実に多いのである。最も分かり易い

例をあげる。作中人物が勝手に動きだしてしまい、最初意図した作品とは全くちがうものになってしまった、というようなことは、どんなに凡庸な小説の書き手でも経験し、口にするのである。職業作家の創作体験を綴った文集などには、様々なレベルでこの類の証言が見出される。

作家が支配しているはずの作品の制作過程において、かかることが起こる以上、当初の意図なるものの外在化の過程として表現過程を把握することは出来ない。

三浦つとむは、「認識」と「表現」との矛盾について、「主観」と「客観」の矛盾、また「主体的表現」と「客体的表現」の矛盾に注意をむけながら、その矛盾が表現過程において絶えず発現し、作品の成立に寄与していることに関心をもたない。作品制作活動をその主体的契機において把握しようとしながらも、根本的には外在的な客観主義的立場に、主体的契機を導入するという観念の枠組が破れないからである。そのため、作品制作活動における作者の精神の変容とそれによって作品が形成されてくる過程的な運動の構造の把握がなされていないのである。三浦つとむの表現過程論は、むしろ表現過程を無視するところに成立している、とせざるを得ないのである。

作品制作活動をその主体的契機において客観的に把握するためには、過程に内在しつつ同時に外在して、内在的・外在的にそれを行うのでなければ、絶えず客観主義へと流れてしまうであろう。観察

者におけるこの自己二重化の操作こそ、活動論的把握の要をなすものである。

制作過程における「作者と鑑賞者の相互転化」の問題にやや立ち入っておこう。

表現過程において、鑑賞者の立場へ転換するとき、制作者は、彼が実現すべきと企図した美的観念「 b 」の実現過程としてのみ制作されつつある対象を眺めるわけではない。

それが実現すべきと企図した美的観念の実現過程から外れていることを知るならば、制作者はそれをその実現過程に置き直そうとし、それに失敗すれば、その制作を放棄するかもしれない。

しかし、制作者が制作過程にある対象物を鑑賞する立場において、当初の企図から外れた別の方向の美的制作物への展開の可能性を発見することもありうるだろう。そのとき、その制作者は、それをあくまで当初の企図にそって実現する努力を続行するか、あるいは見いだされた別の方向へと展開するか、選択の岐路に立たされる。見いだされた別の方向へと展開する方が、彼の美的観念（それはもちろん他者への交通を前提としたものだが）に照らして、それをより満足させると判断されるならば、彼は当初の企図を放棄するかもしれない。彼が当初の企図を貫くために、より可能性があることを承知しながら、しかしその方向を放棄することももちろんありうる。

実際の制作過程においては、制作者は幾重にも枝分れた選択肢

を選びたどってゆくものなのである。

彼が当初の企図「 n 」を放棄して制作過程で見いだされた別の方向において制作物を完成させた場合「 $n \rightarrow n'$ 」、制作物「 N 」を通じて指定される制作者の観念は n とすべきであろうか、 n' とすべきであろうか。

ひるがえって考えてみると、 n と n' の差異は、はたして制作者において自覚されているものだろうか。彼の自覚において n の実現とされていたとしても、それがいつしか n' に、いや n' に、そして n'' に変容していかないという保証はない。

いやむしろ自覚的な制作者は、制作の各段階において、その段階に於いて、鑑賞的立場において已れの美的観念の変貌を発見するのではなからうか。

制作過程における企図の変換の可能性を知っている制作者は、当初の企図そのものに n から n' への転換の可能性のはばをもたせて企図するのであろう。その場合は、「 $n \rightarrow n'$ 」をそっくり制作者の観念として、作品の背後に措定すべきであろう。あるいはそもそも n の無限の変容を予測して制作に向かう制作者を想定しうるかもしれない。

ここにおいて、制作過程における制作者の美的観念「 n 」は、固定されたものとして措定されるものではないことが知れよう。 n は制作過程を通じて生産されるものだ、と言ってもよい。

アンドレ・ジッドは、作家は自分が書いた作品を通じて己れを知るといふ意味のことを言っている。これは、制作過程に変容する觀念「n」を、「自己」に引き寄せて述べた言説であるといつてよい。

ここでnは、あくまで鑑賞者（当然、鑑賞者の立場に転換した制作者もふくむ）によって、その制作物の背後に措定される「(n)」であることが知れる。

たとえば、制作者が既成の物体「O」になにひとつ手を加えなくとも、そこに美を見いだし、他者の鑑賞に供するように置換する【S⇄O⇄B】とき、鑑賞者「C」は、その対象物「N」を物体「O」であり、同時に美的制作物「B」であるようなもの【O⇄B】として鑑賞する。

$$[S \downarrow [O \rightarrow B] = [O \equiv B] N \uparrow C]$$

その場合、制作者の美的觀念「b」は、その活動【O⇄B】に働くものとして鑑賞者によって措定される。

$$[(b) [O \equiv B] N \uparrow C]$$

これを鑑賞者の立場におけるものとしてより明確化するなら次の公式が得られよう。

$$[(S \downarrow (n)) [O \equiv B] N \uparrow C]$$

(S⇄(n))は、鑑賞者「C」が、鑑賞の対象「N」の背後に措定する制作者とその制作觀念を意味する。

われわれは、ここにおいて得られる公式こそ、むしろ芸術活動一

般を鑑賞者の側から考察する場合に普遍的に得られるものであることに気づくはずである。

第三章 文芸表現論の方へ

一、虚構と表現の場所

前章前節において、われわれは表現過程の内部に制作者の鑑賞的立場を措定し、表現過程内部における彼の立場の転換について論じて、表現活動においてもそれを芸術活動たらしめるものが、鑑賞的立場であることを論証した。

ここでは、その立場の転換と、作品を支える虚構との関連を、「表現の場所」という概念を導入することによって論じる。

表現の場所とは、前章で若干考察した制作者が自ら制作しつつある作品と向きあっている場である。

ここでは、批判的媒介として三浦つとむの「野間宏の小説論」(一九六九、「認識と芸術の理論」所収)をとりあげる。

「野間宏の小説論」は、野間宏の『サルトル論』に展開されている「全体小説」論、及びそこにおける小説創造理論に対する批判を媒介として展開されている。創作実践の経験に基づく理論の検討であるから、三浦つとむの論考もさすがに緻密化されている。それゆえ、さらなる検討に値しよう。

小説創作論を批判した論考を批判的に検討するのであるから、芸術活動論的考察からおのずと文芸表現論的考察へと踏みいることになるはずである。もってわれわれの文芸表現論への緒口としたい。

三浦つとむによる野間宏の創作論批判の観点は、およそ次のようなものである。

1、野間宏の「全体小説」理念が、実は、創作世界の内部へと観念的に移行した作家の立場からのものであるとし、三浦つとむはこの創作的立場の絶対的自由を主張する。これは、モーリヤックのように作家を神の位置におくことを否定するサルトルの立場が、創作的立場の自由を犯すものだという批判である。そしてサルトルに同調する野間宏に対する批判でもある。

2、創作過程においては、現実世界と空想世界を観念的に対象化された世界とに「世界の二重化」が行われ、それに伴って、作家における主体が、現実世界と空想世界のそれとに二重化されるとする。

そして、空想世界に存在する創作主体にとっては、現実と空想とが〈幻想的に逆立ち〉することを述べて、創作過程における「知覚と想像力の統一」を主張する野間宏は、この点の把握を誤っているとする。

3、野間宏が、創作過程において「構想の虚の世界」と言語活動の「磁場」(実在)との対立が生ずることを問題にするのに対し、これを対立とみるのは誤りで、前者と後者の関係は〈肉づけと具体化〉

による〈転化移行〉とみなすべきであるとする。

4、野間宏のいう言語の「磁場」に働く「磁力」とは、〈観念的に対象化された空想世界の事物が、その後の小説家の創作活動を逆に規定してくる〉ことであると解釈し、この逆規定は、〈現実世界の小説家のさまざまな見聞を体験から媒介されている〉とする。

5、野間宏のいう創作過程における「知覚と想像力の統一」の問題も、創造物からの逆規定の問題であり、作家における作者と読者への相互移行の問題として整理する。

6、創作者における〈二重の異質の主体の成立とその相互移行〉に対応するものとして、鑑賞者における、現実的な主体と観念的な主体の二重化が指摘され、現実世界の鑑賞者の感覚は、現実の作品の形成に媒介されて、空想世界に止揚される、とする。

一読して、ここでは創作過程における主体の二重化とその相互移行の問題が、それとして扱われようとしているのが見てとれる。

しかし、基本的な論の枠組に変更が加えられたわけではない。そのため、野間宏が創作実践過程の実感に基づいて、比喩的表現を用いて理論化しようとしている問題をも、逆に自分の論の枠内に引き戻して整理する結果に終わってしまった。

順次、検討を加えていこう。

1、創作世界内部へと観念的に移行した作家の立場の絶対的自由について。

三浦つとむが、創造主体の絶対的自由を抑圧するいかなる言説にも反対するのはよい。神の観念を創造しえた人間は、創造力によって神の立場に移行しうるし、それを創作に用いることは一概に否定すべきことではない。しかし、サルトルがモーリヤックの神の視点で批判したことには、いささか性急で戦闘的な言辞が用いられたとはいえ、充分な理由があったのである。

全智全能の神のように作家がふるまうことからの脱却が、二〇世紀の文学的実践において試みられてきたのは、人間の理性の全能性への不信と併行していることを忘れるべきではない。

近代における自我と理性の傲慢さへの反省が、創作方法においては、神の視点の放棄へとつながり、新たな二〇世紀的な方法への模索を生み出した原動力となったのである。神の視点を放棄したうえで、人間の全体的な回復を望むのがサルトルの全体小説論である。

小説の規範に対するかかる変革的立場を問題にすることなく、サルトルの観念的逆立ちや方法的限定の反動性を論じてみてもはじまらないであろう。かかる批判が行われるのは、三浦つとむにおいては、芸術活動の目的における規範性の変革という問題が全く位置づいていない証左である。

2、創作主体においても、カール・マルクスのいわゆる「世界の二重化」が見られること、また、それに伴う主体の二重化と、空想世界への移行による「幻想的な逆立ち」が起こることが指摘されてい

る点に関して。

これは、創作実践過程に固有の問題ではない。むしろ認識論の枠内の問題である。三浦つとむは、表現の問題を、絶えず認識論の枠内に戻して考えるために、領域の設定が曖昧となり、論が絶えず認識の問題に還元されてゆく傾向をまぬかれない。活動論的立場に立つ表現論では、認識におけるそうした二重化や観念的「逆立ち」が、表現過程において、いかに作用し、発想するか、が問題とされなければならぬ。

3、野間宏が創作過程における実感に基づいて、「構想の虚の世界」と言語の実現の「対立」を問題にしているところに関して。

野間宏のいう「構想の虚の世界」は、三浦つとむにおいては、たとえほんの一部分や骨だけのものにせよ、そもそも観念の中で言語化されたものとして考えられておらず、また、それを観念の中で肉づけし具体化し、言語化したものを紙に書くのが表現であるかのようにならざるため、創作における未だ言語化されざるものと言語活動との対立が措定されないのである。

逆に言えば、芸術における言語表現活動、すなわち文芸表現の特殊性の把握がなされることなく、一般的な言語過程論の直接的持ち込みがはかられるしかない構造になっている。その一般的な言語過程論も、検討を要するものではあるが、それについては後の節にゆずる。

4、三浦つとむが、野間宏の小説論の批判的検討によって、創作過程における作家の主体の二重化と相互移行、また、創作過程における作者・読者の立場の相互移行の問題を整理しえたことは成果として認められよう。しかし、それらの相互関連について活動論的に展開しえていない。

5、同様のことが、享受論にも言える。三浦つとむの芸術享受論は、読者は、観念的に分裂して空想世界に参入し、作家の体験を追体験する、という以上の内容を出していない。〈追体験〉の内容がいかなるものであるか、は活動論的に検討されない。

これらの批判を足がかりとして、ここでは芸術表現活動内部における表現主体の問題について論じていくことにしよう。

三浦つとむの創作論においては、創作主体において現実世界と空想世界の二重化が行われ、それに見合って、享受主体もそれぞれの世界内部へと二重化されること、そして、創作主体においては、作者と読者の立場への相互移行が行われることが述べられていた。しかし、この「二重化」と「相互移行」とが、創作実践においていかなる関係にあるか、までは論じられていなかった。

三浦つとむは「二重化」と「相互移行」を使い分けているが、そもそもこのふたつは、どのようにちがうのか。

この点を明確にするには、存在の規定性と意識の場所的规定性のレヴェルを明確に分けて考えなければならぬ。

「二重化」は存在の規定性の問題であり、「相互移行」は立場性の問題である。

現実世界に存在しつつその意識を空想世界に転位している主体は、存在の規定性においては「二重化」しているといえるであろうが、意識の場所的规定性においては、空想世界内に移行しているのである。しかし、これを峻別したとしても、先にも述べたように、これは認識論の枠内の問題であって、表現論の問題たりえない。

これを創作実践過程の問題として立て返すためには、創作主体を対象的作品の創出に向かう主体、即ち、実践の対象としての作品と向き合っている意識主体として措定しなければならぬ。そのように措定してはじめて、表現という実践の特殊性が解明されよう。表現の場所的考察が必要となる所以である。

表現の場所は、感受し、認識し、観念し、空想する場所とは、位相を異にする。なぜなら、これまで繰り返して論じてきたようにいかに感受し、いかに認識し、いかに観念し、いかに空想しようとも、また、それらを基礎にしていかに作品を構想しようとも、それが表現行為に移されない限り、つまり表現という実践過程に組み込まれない限り、それらは表現にとつて無に等しいからである。

これを主体の問題として言うなら、表現過程内に起こっていることは、主体の、表現主体への転位であり、表現の場所への移行である。

そこにおいて、主体は形成する作品と物質的に対立し、また観念的にも対立している。すなわち、客観的にいえば、表現の場において、物質的と観念的の対立の二重性が存在する。

表現主体は自らの身体を働かせ、表現を表現として物質的に実現する。その物質的実践を媒介として、虚構世界をそこに形成する。

三浦つとむは、作家が形成過程にある自作を読み直すことを、読者への移行と説いている。ただし、自作であるがゆえに、それまでの展開をよく記憶に留めていることが、この読者の特殊性である、としている。

これはちよつと考えてみただけで、おかしいと気づくはずである。創作過程にある作家は、不断に自作を読んでいるものだ。なにしろ、目の前に文字として存在しているのだから。彼は読み、そして、その先へと筆を伸ばすのである。

この過程が、三浦つとむの表現過程論には本質的に位置づいていない。三浦つとむの表現過程論が、観念的に対象化されたものを物質化する過程、のように一方通行的にしかとらえられていないからである。そこでは、文字として物質化されたものから、観念を形成する過程は享受の過程であり、その行為の主体は、その行為の規定性から、単なる読者とされることになる。三浦つとむの理論の枠からは、結局のところこの読者は、表現過程から排除されるしかない。

これは本質的に表現の場所が措定されていないことの証左にはか

ならない。

創作過程にある主体の読者への転位は、享受の特殊形態としてもとらえ返すことが出来るのはもちろんだが、その特殊性は、あくまで彼が表現過程内に存在することに求められるべきである。すなわち、それ以前にまでさかのぼって書かれてきた展開を加工しなおすことも、またある場合には、それまでの総てを放棄することも、彼には可能である。彼は、そういう特権的な読者であり、読者一般とは本質的に異なっているのである。

ところで、表現主体は、なぜ、この特権的な読者の位置へと自ら移行するのであろうか。

彼は自らを、疑似的に読者一般の位置に置く。鑑賞者の立場に自らを置くことによって、形成されつつある作品の価値を判断し、その後の展開に立ち向かうためである。

それがなされ得るのは、作品が原理的に、他者に開かれた対象物であることを彼が知っており、自らの形成物が他者の鑑賞に耐え得るものであるかどうかを絶えず吟味するからである。

そのとき彼にとって、展開しつつある作品は、他者に読まれる対象物にほかならない。表現の場では、かかる意味での表現主体と享受主体への転位がめまぐるしく繰り返されている。

次に、この表現活動内の享受主体であるが、これが、客観的な意味での存在の規定性において、現実世界と虚構世界に「二重化」し

ていることはいうまでもない。意識の場所的規定性においては、虚構世界と向き合う主体の位置にいることも当然である。

表現主体においては、現実世界の場所から表現の場所へ転位し、その場所において、自ら形成しつつある作品を享受する位置へと転位することになる。彼にとって、かかる主体の二重化の転位が行われるのが、表現の場所にはかならない。

この二重の転位は、しかし三浦のいう表現主体の意識における〈幻想的な逆立ち〉を反転するものではない。なぜなら、彼の読者への転位、いわば二回目の転位は、幻想的に逆立した世界の中にある読者への転位にすぎないのであるから。

ただし、彼が、表現の場所から現実世界の場所へ移行したときには、その作品を形成した主体として社会的な価値づけの中に組み込まれることになる。それゆえそこでは、現実世界における読者へと観念の転位を行い、虚構内における幻想的逆立を反転することもありうる。現実世界における読者への観念的転位において、予想される作品に対する社会的価値を彼が下すこともありえよう。その価値判断の根拠となるのは、表現の場所における読者への転位によって彼の内に形成された経験である。

これらのことが、表現の場所をめぐる外枠の問題である。ここでようやくわれわれは、表現の場所における実践の特殊性の問題を、その内側から考察することが出来る。

三浦つとむが、野間宏の小説論の批判的検討のなかで立ち至った問題、すなわち、表現主体が自ら形成しつつある作品から逆規定される、という現象について考えてみよう。

三浦つとむはこの問題を、空想世界に転位した主体においては幻想的逆立が起こり、すでに展開されていることが現実であり、その上に立ってしか彼は新たな空想的現実を形成しえない、と理論化していた。

しかし、表現主体がすでに形成されつつある作品から逆規定されるのは、かかる幻想的逆立のためではない。幻想的逆立とは、表現過程内の空想世界においては、すでに形成されていることが彼には現実世界として意識される、ということである。しかし、この現実世界は、彼にとって常に改変可能なものなのである。

三浦つとむは、連載小説のような形態をあげて、それまでの進行が動かしがたいことの証拠のように考えているが、これはむしろ特殊な例にすぎない。かかる特殊な例であっても、しかし、虚構内の事実として進行していたことを、途中から虚構内の虚構として展開することもまた可能なのである。そうしたところで表現主体が、すでにつくりあげた世界から逆規定されていることには変わりはないが、とにかく、逆規定されるのは、幻想的逆立のためではない。

では、なにが表現主体を逆規定するのか。彼の物質的実践を媒介として形成されつつある虚構世界がおびはじめている固有の性格で

ある。

彼は、表現の場において、享受主体へと転位することによって、この固有の性格を感受する。それは、彼が当初意図したものは、異なっているかもしれない。野間宏のいわゆる「構想の虚の世界」は、物質的実践を媒介にして実現されたとともに、当然のことながら、変容を被る。いや、そうではない。そもそも、「構想の虚の世界」と、それを実現したものは、一見それを実現したもののように見えるながら、全く異質なものである。これが三浦つとむのように「構想の肉づけ、具体化」などと一方通行的にはいえないことは、先の章で述べた。

彼が構想しているとき、彼は構想しているにすぎない。彼がその構想を具体化しようとして、表現の場に足を踏み入れたとたん、彼は異質な主体へと転位している。この異質なものへの転位は、単なる現実世界から観念世界への転位とはちがう。

観念の中で構想しているときとは異なる現実を、彼は被らなくてはならない。表現の場所では、彼は、己れの実現しつつあるものと絶えず向き合わねばならない。

制作者は、その固有の性格を帯びつつある虚構を、いかようにも自由に支配することが出来る権利をもっている。途中で放棄することも出来るし、全く異なる展開を用意することも出来る。

しかし、作品の終わりを目指すとするとならとにかく彼は、すでに

形成されつつある虚構の固有性を発展させる方向でしかその道をたどることは出来ない。その意味で彼は、作られつつある作品から逆規定されている。

逆規定されつつ、しかし、作られつつある作品の固有性を土台としてもっとも有効な発展の道を探らなければならない。

彼は自由であり、また自由ではない。彼は作品の行方を支配する権利をもちながら、自らの制作物から支配される。

どのような方向へ向けて発展させるべきか、己れに許された自由度は、彼のもっている規範に照らししてどの程度のものか。そして、それは、読者の規範にどのように働くと想像されるか。

彼はまたすでに作られた部分をも支配する権利をもっている。後戻りして途中からやり直すことも可能なのだ。

かかる自由で同時に不自由な状態が、表現の場所に発生する。

それが虚構の展開に即して見た場合の、表現の場の性格であり、そこで表現主体のおかれた状態である。

表現主体にとっては、表現の場は、こうしたスリリングな冒険の場であるわけだ。

しかし、野間宏が提出していたのは「構想の虚の世界」と言語表現との「対立」の問題であった。

これは本質的には、構想とその表現との「対立」の問題であり、前章前節で述べたようにその「対立」をむしろパネにして、表現主

体は表現を発展させてゆくのであるが、野間がことさら言語表現を問題にするのは、言語を媒体とする表現においては、絵画などのようにイメージの具体化が直接行われぬことによつてである。

ここにおいてわれわれは、言語を媒体とする表現、すなわち文芸表現の問題に逢着することになる。

二、言語活動論から文芸表現論へ

文芸においては、作品は言語作品からなり、人間の言語表現であることを前提としている。それゆえ、文芸活動論とでもいうべきものの本質は、芸術的言語表現に享受にある。したがって、芸術活動論と、一般表現活動論の特殊領域としての言語活動論との交点に文芸表現論が築かれることになる。

三浦つとむの芸術論は、表現過程論に基礎をもっており、そのこと自体は芸術を活動論的に展開する契機をもつことを意味するのであるが、しかし、表現過程を本質におくことから出発しているため、またその表現過程そのものの分析に失敗しているため、芸術を芸術として産出し、それを芸術として享受する意識活動、すなわち鑑賞を芸術の本質として定立することが出来ず、また鑑賞的立場を表現過程内部に措定することが出来なかつた。

言語を媒体とする文芸においてもこの事情は全く変わらない。

三浦つとむの表現過程論は、本来は、表現過程の外部に設定すべ

き、作家の「体験」や「認識」を表現過程の出発点に据えるという誤りを犯してもいたが、それは、いわば時枝誠記の言語過程論を表現一般論へと拡張し、そしてそれを特殊芸術論へと適用するような手続きから形成されたものである。

これには十分な根拠がある。時枝誠記の論は、彼自身述べているように直接には國語学として展開されたものでありながら、一般言語論へと普遍化されるべき契機をうちにもっている。それと同様に、これは彼は述べていないことだが、表現一般論へと普遍化しうるような契機をも有している。それゆえにこそ三浦つとむは、そこから表現論を展開しえたのである。

とするなら、われわれは三浦つとむの論の欠陥を、ほかならぬ時枝誠記の言語過程論にまでさかのぼって検討してみなければならぬであろう。もちろんここでそれは、文芸表現論の展開にとって必要な限りでなされればよい。

時枝誠記の言語表現過程の基本形式は次のように図式化される。

素材↓概念↓聴覚映像↓音声(↓文字)

この逆の過程が言語受容過程である。

時枝誠記は、言語の学的考察の端緒に、正しく観察者の立場を設定し、しかも、

観察者の立場は、常に主體的立場を前提とすることによつての

み可能とされる。

という核心的なテーゼを掲げていた。

しかし、時枝誠記の言語過程説は、そもそも表現主体が言語として発したものを受容主体が言語として受け取る、という言語交通の成立を前提とした議論であり、その成立の基本要件を、「主体」「場面」「素材」からなる言語活動の成立条件と理論化することによって、言語過程の外部へと追いやってしまっていた。

この立論には、はたして主体的立場を前提とする観察者の立場が買われているだろうか。ここにおいて、観察者の立場は、実際は言語過程内部にある主体的立場へと埋没してしまっていないだろうか。観察者が、言語過程の外部から、その内部にある活動者の主体を指定し、その主体的立場を前提にして観察するならば、彼は外部に立ちつつ内部主体的にこれを観察するという自己の二重化を行わなければならない。

観察主体の自己二重化は、われわれの活動論の認識の基本構造であった。

そのような操作をなすなら、言語を言語として発しているという言語表現主体の意識活動に出会うはずである。それこそが、言語活動の成立要件である。

これにわれわれの芸術活動論を適用してみよう。

芸術活動を芸術活動たらしめるのは、それを芸術として表現し享受するという意識活動であった。とするなら、言語活動を言語活動たらしめるのは、それを言語として表現し受容する意識活動であることになる。言語として発せられた音声、音声を言語として受容する行為、これが成立しないと言語活動は成立しない。これは意識の活動において極めて単純な事実である。

時枝誠記が、「概念↓聴覚映像」の過程的構造を「構成主義的」にスタティックに認識するとして、ソシュールの言語論を退けたとき、すでに「概念↓聴覚映像」の連動は疑えないものとして前提とされている。

言語を言語として意識する活動をそもそもその成立条件として、言語過程の外部に置いていたために、このようになるのである。

しかし、「概念↓聴覚映像」という過程にしても、この過程の成立をささえているのは、言語として表現し受容する意識活動であって、この意識活動を言語過程の外に置くことはやはり出来ない。

言語活動の本質を主体が言語体にかかわる意識活動であるとしたのは、大久保そりや『言語学批判と共産主義』（一九七一年）であった。ここで言語体とは、ソシュールのラングを活動論的にとらえかえた概念である。

時枝誠記のいわゆる成立条件を無視して、言語過程だけがひとり歩きしはじめると、言語活動の本質が全く見失われる結果となり、

それが表現一般、芸術一般に拡張適用されるとき、表現や芸術の本質が疎外されてしまう結果になってしまう。

三浦つとむの場合、時枝誠記の言語過程の基本図式が絶対化され、まず、認識対象からある概念(三浦つとむの場合、主として認識の語が用いられる)が意識のうちで成立し、それを身体活動によって音声化もしくは文字化する、というような過程が指定されている。

これは、活動論的には、明らかに倒錯である。ここにも、時枝誠記のいわゆる観察者の立場を貫徹すべきである。

言語活動論的にいえば、言語表現主体の意識に発生している観念「n」は、言語作品「N」を物質的根拠として、観察者(観察者の位置に転位した発語者をも含む)「C」によって指定されるもの(n)に過ぎず、nを実体として考えるのは、論理的概念の実体化という誤謬への転落である。要するに、nの外化⇨物質化としてNがあるわけではないのである。

【n⇨N, (n)⇨N】⇨C】

次に、言語活動の実践者、つまり発語者の立場において、彼が他者に伝達したいと意図していた観念「n」と発語された観念「N」との関係を考えてみよう。

発語された観念「N」は、彼にとつては、n⇨Nであるべきであるが、必ずしもそうとは限らない。それは絶えず言い違いを引き起こし得るし、またnがnとして通達すべき他者に伝わらず、他者

の言語能力に異常が認められないとすれば、Nはnの実現でないことを反省させられもする。発語者においても、意図として存在していたはずのnと言表された観念「N」との関係は、ズレとして意識されるかも知れない。

【n⇨N, S⇨(n)⇨N】

ことわっておくが、ある観念が意識のうちで成立するといった場合には、言語的に成立することを意味しない。そしてさらに、意識のうちで言語的に成立している場合には、それは「内言」とでもいふべき言語活動と見なすべきである。これを明確に指摘したのは、やはり大久保そりやであった。そして、われわれが首声を発し、文字を書く際、必ずしもかかる「内言」を経過する必要があることは経験的に知り得ることであろう。

時枝誠記は、文字表現の場合、「概念⇨文字」の過程も成立するといひ、また、いわゆる「辞」の場合には、「素材⇨概念」の過程としてではなく、主体意識の表現とみなすとしている。

これは時枝誠記が少なくとも三浦つとむ的な論理的概念の実体化という誤謬からはまぬがれていたことを意味する。

しかし、時枝誠記は別の意味で、論理的概念の実体化からまぬがれてはいなかった。

時枝誠記のいわゆる「詞」と「辞」の概念がそれである。

「詞」においては、「素材」以下の言語過程が成立し、「辞」では、

主体意識が聴覚映像へと連結する過程が想定されているのであるが、これをそれぞれの過程を実体化することなく、また語を実体化することなく、主体の活動において把握するなら、「詞」も「辞」もとにも主体意識の表現であることになるはずである。

時枝誠記のいわゆる「詞」も「辞」も、文を実体化したうえで単語的に分解する文法的操作のうえで名辞である。これをあくまで活動論的水準において、発語者の意識を前提とするなら、そこにおいて「詞」と「辞」は連結されて発語されるとみなすべきであって、その全体に「作者の素材を扱う態度」を見るべきであろう。

出火を見て発語者が「火事！」と叫んだとしよう。この場合「火事」は「詞」であり、そこに発語者の意識を表す「辞」が零記号のように付属しているというのは、あらかじめ言語活動を実体化し、「詞」と「辞」を文法的操作によって分離したうえで説明にすぎない。活動論的には、出火を見た発語者の「火事！」は彼にあっては、その発語自体が彼の動揺する意識の表現であるとしなければならぬ。

吉本隆明は「言語にとって美とは何か」（一九六五）において、言語本質論を文芸表現論にすることを企てた際、時枝誠記のいわゆる「詞」と「辞」から「自己表出」「指示表出」の概念を得て、これを計量化して示した。

計量化する操作が成立するのは、すでに文法的実体化をのりこえ

ようとする契機がそこに認められると、大久保そりやはその限りでこれを評価しているが、しかし、発語者の意識を活動論的に把握しようとする限り、「自己表出」「指示表出」を分化して論ずることはそもそも誤りである。

発語の意識においては、言語として表現されるのは、時枝誠記のいわゆる「作者の素材を扱う態度」を含めて、他者へ開かれた主体の意識以外のなものでもない。他者と交通しようとする主体の意識は、どのような言語活動においてもいわば等分に貫徹しており、それを「自己表出」性、「指示表出」性の量において計量化することとは出来はしない。

言語活動論的水準においては、たとえば、文法論的水準における「詞」にあたる語彙が多用されていようと、その文章の「自己表出」性、すなわち表現主体の意識の表出の度合が弱いなどとはいえない。そこから読みとれるのは意識の動きや感情の直接的表出を規制しようとする表現意識の強度である。分析されるべきはそういう表現意識の表出の度合である。

逆に吉本隆明のいわゆる「自己表出」性の高い文体が、表現意識の弱さを示す例など枚挙にいとまがない。「自己表出」性と「指示表出」性は、文芸表現における作家の表現意識を分析する規準にはなりえない。

文芸表現論の水準においてそれは、文章の背後に想定される制作

主体の作品構成上の意識として、また、文体美観上の規範に対する意識として、要するに文芸的規範にたいする意識として総合的に判断されるべきである。

文芸表現論の水準で、言語表現に関する主体の意識を分析しようとするなら、その表現から読みとれる主体の表現意識、すなわち表現の規範に対する主体の態度を分析すべきである。

文芸における本質は、作品を、芸術として同時に言語として、表現し享受する意識活動にある。この二重性こそが、文芸表現活動の特質である。

これを言語表現として扱うことも可能だが、それは文芸を文芸として対象化する態度ではない。文芸の表現は言語を媒体として、芸術活動論で考察した意味での虚構を構成している。

野間宏がその『サルトル論』で問題にしたのは、文芸表現が、言語表現における観念とその具体化のズレと、芸術表現における構想と具体化された虚構のズレとの、いわば二重のズレを抱え込んでいることである。

われわれはすでに芸術活動の目的論的考察によって、芸術実践の目的が虚構の構築を媒介として鑑賞者の美的観念に働きかけ、それを変革することにあることを知っている。

文芸においては、言語を媒体とした虚構の構成によって、鑑賞者の文芸美観に働きかけること、これを変革することが目的となる。

時校誠記が正しく指摘したように文体の問題はまさにこの文芸美観の問題である。文芸表現者における文体意識は、芸術的虚構を構成する形象的要素のひとつであり、それは鑑賞者の文芸美観に働きかける。もちろん、芸術的虚構を構成する形象的要素は、文体にとどまるものではない。展開の心理的速度やリズムやかたちもまた形象的要素である。

文芸表現において指定される表現者の主体的意識を目的論的にとらえるなら、芸術論一般における美観と言語美観とが結合された鑑賞者の文芸美観に働きかけること、そしてそれを変革することがその本質となろう。

文芸表現主体の主体的実践とは、芸術一般的な意味での美的観念と言語における美的観念を虚構の構成において形態的に統一し、それを通じて享受者の文芸美観を変革する活動である。その形態の統一を支えるものをひとことで表すとすれば、表現の方法である。

それは単に、「言語美」の追求によってなされるものでないことはいうまでもない。文体上の美のみを対象として扱うことは、文芸作品を文芸作品として扱うことにはならない。それと結びついた虚構の構成のあり方を対象としてこそ、文芸作品の学的対象化は成立するのである。

表現の方法は、表現の場において、そのスリルに満ちた冒険の場において、表現主体がとった態度の軌跡を対象とし、分析すること

によって得られる。

われわれが文芸作品を批評し、研究する基本的立場は、言語によって虚構を支える方法をこそ対象とすることになる。それが作品の現実形態を掘り下げることによってえられるものであることは、いうまでもない。