

# マルクス主義文学理論ノート：ジョイス評 価の試金石として

鈴木, 良平

---

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編 / 法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編

(巻 / Volume)

61

(開始ページ / Start Page)

61

(終了ページ / End Page)

88

(発行年 / Year)

1987-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005274>

## マルクス主義文学理論ノート

— ジョイス評価の試金石として —

鈴木良平

## 1 はじめに——上部構造と下部構造

「人間は、その生活の社会的生産において、自分の意志から独立した特定の、必然的な諸関係を、すなわち、これらの物質的生産諸力の特定の発展段階に対応する生産諸関係を取り結ぶ。この生産諸関係の総体が社会の経済的構造をかたちづくる。この経済的構造は、法律的ならびに政治的上部構造がよって立つ現実的な土台であって、特定の社会的意識諸形態もこの経済的構造に対応するのである。物質的生活の生産様式によって、社会的、政治的および精神的な生活過程一般がどうなるかがきまる。人間の意識が人間の存在をきめるのではなく、反対に、人間の社会的存在が人間の意識をきめるのである。」（『経済学批判』序、向坂逸郎訳）

マルクスによれば、人間の社会的意識形態（イデオロギー）は、その時代の経済的・下部構造に依存している。実存主義のように、人間の本质は存在に先立つ、とは言えない。構造主義的にマルクスの言葉を言いかえれば、人間は、「すでに彼あるいは彼女の誕生に先立って、自分が生まれてくる構造のもとに置かれている。……つねに何かのもとに置かれている以上、主体は決して象徴体系の超越的で厳密な源泉ではありえない。それは諸差異とそれらの配列の特定の体系において構築され、この構造の内部において非中心化されている<sup>(1)</sup>。」<sup>(1)</sup>ということになる。

マルクスの言葉を続けよう。社会革命の時期には、

「経済的基礎が変化すると、それとともに、巨大な上部構造全体が、ゆっくりと、またはすみやかに変革される。このような変革を考察するにあたっては、つねに、経済的生産諸条件における自然科学的に正確に確認することのできる物質的変革と、人間がこの争闘を意識してそれを戦いぬこうとする諸形態、すなわち法律的、政治的、宗教的、芸術的または哲学的、要するにイデオロギー的諸形態とを区別しなければならぬ。……ある社会構成は、すべての生産諸力が発展して、その社会構成が生産諸力にとって充分の広さをもたなくなるまでは、没落することは決してない。」

しかし、経済的な下部構造だけが変革の要因だとマルクスが言っているわけではない。これも有名なシュタルケンブルク宛の手紙の中でエンゲルスは次のようにのべている。

「政治上、法律上、哲学上、宗教上、文学上、芸術上等々の発展は、経済上のそれにもとづいている。しかしこれらすべては相互に反作用をおよぼしあい、また、経済的基礎に反作用をおよぼす。それは経済的狀態が原因であり、これだけが能動的であり、他のすべては受動的作用にすぎぬ、ということではない。それは究極においてつねに自己貫徹する経済的必然性を基盤にする交互作用である。」（強調は原文。川口浩訳）

また、マルクスの『『経済学批判』序説』では、「物質的生産の発展が、芸術的な発展に対してもつ不均整な関係」や「いかに生産諸関係は法律諸関係として不均整な発展をなすか」ということがのべられている。つまり、芸術や法律などの上部構造の発展は、経済的土台がストレートに反映するものではないことが認識されているのである。

「芸術では、人のよく知っているように、その特定の最盛時は、決して社会の一般的発達と対応してはいない。したがってまた、物質的土台、すなわちいわば社会組織の骨格の一般的発達とも対応してはいない。」（向坂逸郎訳）

マルクス・エンゲルスの時代から現代に至るまでのすべてのマルクス主義文学理論の根本問題は、この経済的

部構造と文学というイデオロギー的な上部構造との関連につきては、といっても過言ではない。どの論者も文学の自立性を認めながらも下部構造との関連づけに苦慮することになる。

そして、具体的にはマルクス主義文学理論は、レーニン、スターリンのソヴェトにおいて社会主義リアリズム理論まで発展していくわけだが、G・スタイナーによれば、上部構造と下部構造の反映理論の解釈の仕方に、大ざっぱに言ってエンゲルス、ルカーチ対レーニン、ジュダーノフの対立があるという。しかし、わたしにはそれらの対立にはあまり関心はない。大かれ少かれ五十歩百歩だと思われるからである。

ただし、我田引水的にジョイスに関連したことだけ引用させてもらおうと、

「ジュダーノフ正統派にたいして固く異説を通すフィンケルスタインは、シェーンベルクやブルーストやジョイスのような孤高の航海者を讚美しつづける。ラデックは一九三四年の作家会議で『ユリシーズ』を「うじ虫のはいずりまわるクソの山積み」を、顕微鏡をかけた映写カメラで撮影したもの」とみなしたが、フィンケルスタインはそうは見ない。彼は『ユリシーズ』を現代の商業的文学が吐きだした「幾トンという饒舌の浅薄さと不誠実」にたいする悲劇的な、しかし自滅的な抗議であると見る。」(由良君美訳)

ジョイス文学を認めるか否かが、二つの流派の試金石になっているのである。

以下、とりあえずH・マルクーゼの『美的次元』の中に要約されているスターリン時代の「正統派」マルクス主義美学を引用したい。

「1 芸術と物質的基盤、芸術と生産諸関係の総体との間には明確な連関がある。生産関係における変化に伴って、芸術そのものも上部構造の一部として変化する。もっとも、他の諸イデオロギーと同様に、芸術も社会的変化に遅れたり、あるいは先んじたりすることもありはするが。

2 芸術と社会階級との間には明確な連関がある。唯一の真正にして真実の進歩的芸術は、上昇しつつある一階級の芸術である。それはこの階級の意識を表現している。

3 したがって、政治的、美的、革命的内容と芸術的な質とは合致する傾向がある。

4 作家は、この上昇する階級の利害と要求を明確に表現する責務を負うている。(資本主義下において、この上昇する階級とはプロレタリアートであろう。)

5 没落してゆく階級ないしその代表者たちは、「デカダンス」芸術以外のものを産出することは不可能である。  
6 リアリズム(さまざまな意味合いでの)は、社会的諸関係にもっともよく適合した芸術形式と考えられるから、リアリズムこそが「正しい」芸術形式である。

これらのテーゼのいずれにも、社会的生産関係が文学作品にはっきりと表示されるのでなければならぬ——外部から作品に押しつけられるのではなく、その内的な論理、物質の論理の一部分として——という含意がある。」

(生松敬三訳)

引用が長くなってしまったが、本稿はこれらのテーゼには触れない。スターリン以後のゴールドマン、アドルノ、アルチュセールなどのマルクス主義文学理論を検討したいと思う。

## 2 ルカーチ——党路線の同伴者

ハンガリー人ルカーチの『小説の理論』は一九二〇年という第二次世界大戦前に、つまりアウシュヴィッツ以前というきわめて幸福な時代に書かれている。そのせいかわ彼の文学理論は第二次世界大戦中にファシズムを体験した、彼以後の文学理論とは対照的に、きわだって古典主義的なのである。

「小説は、生の外延的全体性というものをやはっきりとは持たぬようになってしまった時代、意味の生内在が問題となってしまった時代、それにもかかわらず全体性への志向を持っている時代、そうした時代の叙事詩である。」(原田義人訳)

小説は神なき資本主義社会にふさわしい文学形式なのである。現代において不可能と知りつつも、古代ギリシャの叙事詩にあった人間と世界の全体性を回復しようとする試みなのである。

「歩み得る、また歩むべき道の地図の役目を星空が果してくれ、星の光によって道を照されているような時代は、

幸福である。」

とまるで英国のロマン派詩人シェリーの「星を求める蛾の願い」のようなロマンティックな言葉で『小説の理論』は始まる。しかし幸福な時代とはちがって、現代の人間は哲学をもっている。ということとは、「哲学は、つねに、内部と外部とのあいだの裂け目の徴候であり、自我と世界との本質の相異、心情と行為との不一致、のしるしである」からだ。

現代の我々には古代のギリシヤ人がもっていたような閉鎖的な全体性はない。ホメロスの叙事詩からプラトンの哲学への移行の中ですでに内発的な「存在の全体性」は失われて、自我と世界の間で深淵が生じてしまったのである。それにもかかわらず人間は全体性を求める。そこにかつての叙事詩に代って小説が登場してくる所似があるとルカーチはいう。

「叙事詩はおのずと閉鎖した生の全体性を形象化し、小説は形象化しながら、隠されている生の全体性を発見し、構成しようと求める。……そこで、小説の、形式を規定する根本志向は、小説の主人公たちの心理として客観化される。すなわち、彼らは求める人間たちである。」

この『小説の理論』は一種の「ドン・キホーテ論」とも解釈できるのだが、小説の主人公たちは神なき時代に自我と世界との間の断絶を埋めようとしてデモニッシュにならざるをえないのである。彼らは冒険を求めるか、深く内省するしかない。

「小説は冒険の形式、内性の個有値の形式、である。小説の内容は、自己を知るために衣を脱ぐ心情の物語であり、冒険を求め、それによって試練を受け、それによって自己証明を行いながら自己自身の叡智を発見しようとする心情の物語である。」

その小説の類型として、冒険形式の典型がセルヴァンテスの『ドン・キホーテ』であり、内性の個有値の形式の典型が、ゴンチャロフの『オプロモフ』のような、「幻滅のロマン主義」だとルカーチはいう。そして、その両者を総合するものがゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』とされるのである。

ルカーチには、この他に『ゲーテ研究』とか『バルザックとフランスマリアリズム』とか『歴史小説論』などの著作が多数あるが、要するに彼の文学観によれば、十九世紀前半のスコットやバルザックやトルストイなどの批判的リアリズムの小説は、当時の資本主義社会の矛盾についての認識を正しく具体化していた。しかし十九世紀後半のフロベールやゾラの自然主義小説になると主観的になっていて、現実を正しく客観的に反映しているとはいえない。それがブルーストやジョイスなどの前衛小説になると内容も形式も完全に分解して墮落してしまっているとルカーチは言うのである。

つまり、ルカーチのバルザックなどの「大ブルジョワ文学主義、ブルジョワ長篇小説偏重の文学観は、モンタージュ、ルポルタージュ、その他いっさいの表現形式上の実験を、過去の遺産の尺度にあわせて葬り去ったのだ<sup>(3)</sup>」<sup>(4)</sup>。

そこに三八年におこったルカーチ対ゼーガースのリアリズム論争の根源があつたといえよう。まずは伊東勉氏のこの論争についての「訳者解説」を聞こう<sup>(4)</sup>。

「ルカーチは、マルクス、レーニンをよりどころとして、社会的現実の客観的全体性を強調する。……この客観的全体性を無視して、ひとつひとつの孤立した契機、直接性、つまり直接の印象や観察や体験だけによって、自分の芸術を創造しようとする自然主義、印象主義、表現主義などの諸流派は、社会的現実を主観的に破壊しようとするものである。そうした流派に代表される前衛芸術は、結局は、現実を破壊するから、ニヒリズムとデカダンスにおちいってしまう。今日の芸術を、そうした退廃から救出するためには、リアリズムを確立しなければならぬ。」  
それに対してゼーガースは、

「『第一次大戦の前後は、まったくあたらしい体験の形成される時代、あたらしい芸術の創造される時代であつたことを説明して、社会的現実の破片だけをとらえようとする芸術的努力、すなわち表現主義も、ひとつの歴史的必然であつたとのべている。そして、現在、進歩のない革命的作家の共同の敵はファシズムであるから、表現主義的流派やアヴァンギャルドをデカダンスと同一視して、もっぱらそれに打撃をくわえようとするルカーチの態度

はまちがっている、と批判している。」

これは「訳者解説」の中のほんの一面的な紹介にすぎないが、紙数の都合でお許し願いたい。なお、ジョイスに引きつけていえば、歴史の全体性を特殊な性格や状況の中に凝縮させる「典型」理念をもち出してルカーチはジョイス文学を批判する。例えば、『ユリシーズ』の中年の主人公ブルームは結婚した多くの男性の行動の特性を備えてはいるが、ブルームは下層中産階級という歴史的状况の中の典型として描かれていないし、歴史の全体的な弁証法の動きの中にも縛りつけられていない。また、『ユリシーズ』の一日の主人公の行動を描くという自然主義的な時間処理もあまり現実的ではないし、オデッセイ神話の下敷きも超歴史的であって歴史の典型的な時間を示すには長すぎる、というのである。

そして、同年生まれの友人でもあり、長年の敵対者でもあるプロツホのジョイス批判の文章を意地悪げに引用しながら、ルカーチはジョイスなどの前衛文学を攻撃するのである。

「さて、われわれはジョイスの描写方法を観察しよう。わたしがジョイスに拒否的な態度をとっているのは、読者の目にうつるジョイス像が、あやまった照明をうけることのないように、わたしは、プロツホ自身がジョイスについてのとっていることを引用する。『……自我のない口が、ここでは、ながれる衝動のさなかにある。……言語は、この崩壊にすっかり追従している。……』これまでが説明である。さて、これからの最後の評価である。『つまり、これは実のないくみであり、同時にまた前代未聞の大投売である。しわくちャの紙片ばかりでつくったおこのみの品。さるのおしゃべり。うなぎのむれ。無からできていた断片。……モンタージュは、現今おおくのことをなしうる。以前は、思想だけが、気楽にならんですんでいた。現在では事物も、すくなくとも洪水地帯では、空虚の幻想的な原始林では気楽にならんですんでいる。』<sup>(6)</sup>」

### 3 ゴルドマン——発生論的構造主義

ここからがスターリン批判以後の時代になる。ルーミアニア生まれだが、主としてパリで活躍したゴルドマンの



『小説社会学』は一九六四年に書かれている。まずゴールドマンの小説論を「小説社会学の諸問題への序説」から書き出すことにするが、彼の小説論はルカーチとジラールに負っている。小説の定義に関してはルカーチの『小説の理論』とほぼ同じであるので、異なるところだけ引用したい。

「ルカーチが書いているように、小説は、小説家の倫理が、作品の美学的問題となる、唯一の文学形式である。」(傍点原文)

「小説という形式は、われわれの考えでは、まさしく、市場のための生産から生まれた個人主義社会における日常生活の、文学の面への置換であると思われる。……小説という文学形式と、人間と富一般との日常的関係とのあいだには……厳密な対応関係がある。」

「小説が提示するいかにも複雑をきわめた形式は、量の媒介により、交換価値の媒介によって毀損された状態において……あらゆる質を、あらゆる使用価値をもとめなければならぬという状況におかれながら、人々が毎日生きていくその形式にほかならないのである。」

このようにして、小説という重要なジャンルの構造と、交換の構造と、この二つの構造は、おなじ一つの構造が二つの異った面にあらわれたものであるといえるほど、厳密に対応的であることがあきらかになってくる。」

難解すぎて頭が痛くなるが「毀損された状態」とはルカーチの神なき時代の、全体性が失われた時代の小説という文学形式のことである。ゴールドマンは後に説明するように、或る社会集団の精神構造と、そこから生み出される文学作品の構造はホモロジー(相同性)をもつと主張するのだが、ここで述べられていることは要するに上部構造の小説と下部構造の「交換の構造」がホモロジー(相同性)を持っているということであろう。上部構造の小説は下部構造を反映すると言うと悪名高い反映理論になってしまうので、なんとかして上部構造と下部構造の関係をうまく説明できないものかとゴールドマンは苦慮しているのである。ゴールドマンは文学とある社会の集団意識との関係を次のように要約している。

「(a)文学作品というものは、現に与えられている一つの集団意識の単純な反映ではなくて、あれこれの集団の意

識……に固有ないろいろな傾向の、きわめて高度な整合性のレベルへの到達である。(以下略)

(b) 集団の思想と、すぐれた文学的、哲学的、神学的などの個人的創造との関係は、内容の同一性にあるのではなくて、さらに高度な整合性にあり、構造の対応性にあるのであって、このような性格は集団意識の現実的な内容とはなはだしく異なる想像的な内容によって表現されることもありうる。

(c) ……「世界観」に対応する整合的な精神的構造……は集団によってしか作りあげられないものであり、個人にできることは、ただこれをきわめて高度な整合性の段階にまで押しすすめて、想像的創造とか概念的思考とかの面に置換することだけである。

(d) 集団意識は原初的な現実でもなければ自律的な現実でもない。これは経済的、社会的、政治的などの生活に参加している個人たちの全体的な行動のうちに暗黙的に生みだされるものである。(川俣晃自訳)

「集団意識」という言葉がやたらに目につくが、要するに文学はある社会集団の、集団意識＝世界観の表現であり、その世界観(イデオロギー)は才能ゆたかな例外的な個人(作家)によって表現されるということであろう。しかし、これも一種の反映論ではないだろうか。このようなシテ面倒くさい方法論をゴルドマンは「発生論的構造主義」と呼ぶのだが、それは当時流行の構造主義という静態的な概念に、過去の起源からの歴史という動的な概念をつけ加えた、欲張った理論である。ゴルドマンによればヘーゲルもマルクスもフロイトもルカーチもみな発生論的構造主義者になってしまうのである。とりあえずゴルドマンの説明を聞いてみよう。

「発生論的構造主義の基本的な仮説には、すべての現象は、多かれ少なかれ相当な数の、それぞれレベルを異にした構造……に属しているという考え方が含まれているし、この相対的全体の一つ一つにそれぞれ独自の意味があるという考え方が含まれているわけなのです。このようにして……すべての文化的創造は、同時に個人的でもあれば社会的でもある現象であって、創造者の個性によって構成される構造と、この個性を構造化しているさまざまな精神のカテゴリーを生み出してきた社会的集団によって構成される構造と、この二つの構造のなかに組み込まれるものであるということになります。」

この引用文も分かりにくいだが、例えば十七世紀のパスカルの『パンセ』という作品の成立事情を考えれば、少しは分かりやすくなるかもしれない。

ゴルドマンの処女作『隠れた神』（一九五五年）はパスカルの『パンセ』とラシーヌの悲劇の研究書であるが、同時にそれは十七世紀フランスのジャンセニストという一つの社会集団の世界観と著者という主体との関連についての研究書でもあった。

ゴルドマンによれば、文学作品は社会意識や社会的行動から生まれる。作者の地位というものは低められて、文学作品は作者個人による表現ではなくて、作者がその一員である社会集団の表現とみなされる。つまり、作品の精神構造の起源は社会的行動の中にあり、その社会的行動は個人の意志から生じるのではなくて、個人をこえた「超個人的な主体」から生じるのである。そして偉大な文学や哲学は社会の中の或る集団の精神構造を精巧につくりあげたものとされる。つまりある文学作品の構造と、それをつくり上げた社会集団の精神構造とはホモロジイの関係にあるとされるのである。

ホモロジイ（相同）とは辞書によれば生物学用語で、「発生・起源が共通であるために同じ個体の二つの体節の形が似ていること」とか、「異種の部分・器官などの相同」と書かれている。また、「機能は必ずしも同じでないが構造や起源が相応すること」とも記されている。

例えば十七世紀のフランスにはデカルトやパスカルなどの相反する思想の持主がいた。つまり、当時のフランスは「あれこれの集団」から成っていたのであり、デカルトやパスカルの哲学はそのような「あれこれの集団の意識」に固有ないろいろな傾向がきわめて高度な整合性のレベル」に到達したものである。そしてパスカルやラシーヌが属していたジャンセニズムは、当時のデカルトやヒュームの合理主義や経験論の世界観とは対立する悲観的な世界観をもっていた。すべてではあるがこの世界に隠されていて姿を現わさない神と、無ではあるが唯一の世界との間で人間は悲劇的に切り裂かれている、とジャンセニズムは考える。そのようなジャンセニズムの悲劇的世界観がパスカルやラシーヌの作品と構造的に相同である、と同時に、個人としては彼らはジャンセニズム過激派であっ

たのでカトリック教会からの断罪・弾圧を恐れたジャンセニズム正統派から冷たい仕打ちをうけ迫害された。そのような時期に『パンセ』なりラシーヌの悲劇作品が書かれた、とゴルドマンは言うのである。

しかし、所詮は「発生論的構造主義」も、一種の反映論のように思える。各構造の相対的な自立性は認めてはいるものの。最後にジョイスに関連して一言いえば、二十世紀文学の研究になるとゴルドマンはH・マルクーゼの先進工業社会における一次元化批判に接近してくる。そして現在のテクノクラート（高級技術官僚）社会の状況がロブ・グリエやナタリ・サロートのヌーヴォー・ロマンの評価と結びつくのだ。ゴルドマンには『小説の社会学』の中に、「ヌーヴォー・ロマンと現実」という講演が入っているが、ジョイスやカフカやムジール、カミュの『異邦人』やサルトルの『嘔吐』などが切り開いてきた道をヌーヴォー・ロマンの作家たちは継承している、とジョイス文学を評価しているのである。

#### 4 アドルノ——批判の哲学

アドルノは次にのべるマルクーゼと同じくフランクフルト学派の一員で、その説くところもマルクーゼに似ている。彼らはナチス・ヒットラーのファシズムによって第二次世界大戦中は亡命を強いられたり、同じく同僚だったベンヤミンは自殺するなど、にがい体験を味わっているだけにファシズムに対する態度はきびしいものがあつた。しかし戦後のドイツ国民は奇蹟の経済的復興や外面的な民主主義などに酔っていてファシズムの脅威を忘れてしまっていた。警鐘をならすフランクフルト学派が戦後のドイツにおいて主流の地位を占めるようになったのは六〇年代後半からであった。ベンヤミンの本は彼の死後十五年たった五五年に初めて出版されるという有様だったのである。それまでは思想的にはハイデガーの存在論などが中心の地位を占めていたからである。

ハイデガーやヤスパーズ存在論や実存主義、そしてコント以来の実証主義などは結局は現状を肯定する哲学なのだ。ヘーゲルではないが、すべて存在するものは理性的で合理的であるようにみえる。しかしその理性の背後に非合理、ファシズム、反ユダヤ主義などの危険がひそんでいるのだ。人びとは権力に政治をまかせ、福祉国家ム

ードに酔ってリベラリズムを謳歌している。しかし実際は権力によって操作されているにすぎない。このような現状はナチズム復興の危険をはらんでいるのだ。今われわれに必要なことは、いたずらに平穩無事な幸福を求めることではない。現状と現状に迎合する哲学・思想などを根本的に、徹底的に否定することなのだ、とアドルノは言うのである。

「真に自由な理性的思惟とは、理想を堅持し、理想と現実とのくいちがいの欺瞞的隠蔽を拒否し、現実の全体が不真実であることを認識する批判的精神である。」

「道具として隷従することは、理性的思惟の墮落であり、自己喪失である。それにもかかわらず、いま、理性は、道具的理性へ墮し、みずからの品位を喪失している。哲学の課題は、理性のこのような隷従から、理性を解放することである。自由な思惟の回復である。自由な思惟とは、対象・事実・現実のこのような隷従から、理性を解放することである。自由な思惟の回復である。自由な思惟とは、対象・事実・現実を回復し、自由な批判に徹する姿勢である。そしてそれこそ、哲学の本質であろう。病める道具的理性は、健康を回復し、自由な批判的理性とならなくてはならない。批判の哲学が、ゆがんだ哲学（存在論や実証主義など）にとつてかわらなくてはならない。」

残念ながらこれはアドルノ自身の言葉ではなくて、アドルノ解説書からの引用である。アドルノの文章は十分に翻訳されているとはいえないし、研究書なども殆んどないのは残念だ。

ちなみに言えば、アドルノもいとこのベンヤミンもマルクーゼもユダヤ系ドイツ人である。それだけにナチズムの弾圧が一層はげしかったのであろう。そして、かくも簡単にドイツ国民がナチズムに屈服してしまったゆえんは、従来のマルクス主義のイデオロギー（虚偽思想）論が無能で役にたたなかったせいであらう。ナチスの政治的・心理的プロパガンダの方がマルクス主義のイデオロギー論を完全に圧倒してしまったことは確かである。

そのような無能なイデオロギー論に対する反省が仏のアルチュセールなどが難解なイデオロギー論を展開するようになったゆえんであろう。アドルノやアルチュセールの哲学は、いわばアウシュヴィツのにがい反省の上に生まれた哲学なのではあるまいか。アドルノはファッシズムのみならず、旧来のマルクス主義を固守する東ドイツをも批判する。そのアドルノが六〇年代後半の学生反乱の時には、学生とともに立ち上ることをせず、SDS（社会

主義ドイツ学生同盟)の批判をうけ、社会研究所を占拠され追放されてしまったのである。

また、アドルノは理性ばかりを説いた人でもない。音楽的才能に秀でていたせいもあってか、人間の情念といふか、「内なる自然」に対しても理解があった。「彼の目ざす啓蒙は、単なる理性の謳歌ではなく、抑圧された自然と理性との結合のうちに新しい人間性を求めようとするもの」<sup>(9)</sup>であった。

デカルト以来の近代合理主義は、人間の内なる自然を抑圧していた。抑圧された原始的衝動や情念のはけ口を求める大衆の現代文明に対する不満や潜在的敵意をナチス・ファシズムは巧みに利用したのである。しかるにルカーチは人間の情念とか内なる自然を認めない。理性一本槍なのである。

ルカーチに対するアドルノの批判は口汚い。アドルノの文学論はスターリン批判の過程の中で書かれたルカーチの『現代のリアリズムの意味』を批判する形で書かれている。

「理論の核心は、依然としてドグマ的なのだ。総体としての近代文学は、批判的リアリズムか、社会主義リアリズムの公式があてはまらないかぎり、デカダンス、つまり、ロシア国内だけにとどまらないあの嫌悪すべき迫害と粛清のすべてをおおいかくすあの嘲罵の烙印をはりつけられる。この保守的ないまわしをつかうことで、ルカーチは、彼の上役同様、あの権威ある教義と民族共同体とをくっつけあわせようとしているのだが、これはその教義とは一致しない。」<sup>(10)</sup>(片岡啓治訳)

「批判の哲学」と同様に、アドルノの芸術観は「否定の芸術」である。芸術は現実を否定的に認識するもの、偽りの現実を否定し、現実の矛盾を暴露するものなのである。文学は独自の形式上の法則をもち、現実と敵対して、距離をおいて立っている。つまり、文学は単に現実を反映するものではなくて、現実の矛盾を批判するものではない。

「芸術は、芸術が現実を写真的にあるいは展望着的に模写することによって、現実を認識するのではない。そうではなくて、現実の経験的姿勢によっておおわれているものを、芸術の自立的構造によりつつ、芸術が語りである、というそのことによって、芸術は現実を認識するのだ。」

「たんなる直接性に目をむけるのではないということによって、芸術は、認識となる。……客体を受動的にうけられるのではなく、固有の形式法則の結晶においてのみ、芸術は、現実的なものと収斂しあうのだ。認識は、芸術のなかでは、徹頭徹尾、美的に媒介されている。……客体は、形象として主観のなかへとりいれられるのであって、疎外された世界の命令にしたがいつつ、主観に対立して物のように存在してしまわないのだ。形象において和解され、つまりは主観のなかへと自発的にうけいれられた客体と、現実的に和解されぬまま外にある客体とのあいだの矛盾によって、芸術は、現実を批判する。」

そしてジョイスやブルーストの内的独白には現実を暴露する機能があるというのである。

「ジョイスでさえも、その基本は、ルカーチが彼におしつけたがっているような無時間的な人間そのものではなくて、最高に歴史的な人間なのだ。彼ジョイスは、どんなにアイルランドの民俗的色彩があるにしても、彼の表現する世界の彼岸に神話をでっちあげているわけではなく、神話の本質あるいはその非在を呼びおこそうとつとめているのであって、であればこそ、彼は、現在のルカーチが軽んじている様式原理をかりて、彼のしるす世界そのものがある意味で神話化しているのだ。」

もうひとつ別の個所からジョイスに言及しているところを引用したい。

「文学作品が芸術となるのは芸術の外にある要素との摩擦においてであり、文学作品はそうした要素を超え、またそうした要素を尊重することによって自らを超える、というわけです。……分水嶺をなしているのはジュイムス・ジョイスの二つの叙事作品である。彼は厳密に芸術作品の内部において組織化された言語を目指す方向と、——心理的なそれとなく、この意味での内部が内的独白という着想を正当化しているのである——それによって初めて芸術が芸術となる芸術にとつての外在的内容をそれ自体の緊密に閉ざされた内的関連のなかに関閉じこめようとすると、大叙事詩特有の衝動とを、融合している。両者をいわば同得点のジュースに持ち込んでいいるジョイスの手際は、彼を別格の地位に位置づけているのであり、今日における小説と純粋な音声としての詩という二つの不可能事の谷間に彼を高くそそり立たせているのであります。」(12) (三光長治訳)

## 5 マルクレーゼ——エロスによる解放

六〇年代後半の学生反乱が世界中を荒れ狂った時に、三つのM（マルクス、毛沢東、マルクレーゼ）とか三番目のMとかいわれたマルクレーゼをこのような場に持ち出すのはいささか場ちがいな感じもするが、マルクレーゼにも芸術論がある。それは彼の最後の著書となった『美的次元』（一九七八年）である。その謝辞に同じフランクフルト学派のアドルノの名前があげられていることから察しられるように、マルクレーゼの基本的な芸術観はアドルノと同じであるように思われる。つまり、彼は芸術と社会の二元的な非妥協的な疎隔、いいかえれば芸術の社会からの自立性を強く主張するのである。

それが高度産業社会になると、社会と芸術の二元的な対立がなくなる。欲望は抑圧をうけて昇華されることなく、そのまま充足されて脱昇華の状態になってしまう。つまり、欲望が昇華されて芸術作品がつくられることがなくなり、社会と芸術の一次元化がおこなわれてしまうのである。

このように『エロスと文明』（一九五六年）以来マルクレーゼがフロイト心理学を取り入れて自己の思想・哲学を形成したことが評判になった。それまでフロイト心理学はナチスに利用されることはあっても、反体制側に利用されることはあまりなかったからである。

とにかく抑圧的な脱昇華がおこなわれる高度産業社会の一次元化状態を批判したのが、彼の名著ともいえるべき『一次元的人間』であった。

「現代の新しい特徴は、高級文化の反抗的・異質的・超越的な要素——高級文化を現実のもう、一つの次元としていた要素——が消滅することによって、文化と社会的現実との対立抗争が一掃されるという点にある。この二次元的文化の清算は、「文化価値」が否定され、拒絶されるために生じるのではなく、文化価値が既成秩序へ無差別に編入され、そしてそれが大規模に再生産され、誇示されるために生じるのである。」（生松敬三・三沢謙一訳）

一次元的社会の特色は、機械化がすすみ、職業的自律性が失われ、ブルー・カラーの作業の比重が弱まり、労働



者の意識と態度が変って否定的立場が弱められたことにある。『美的次元』になるとマルクーゼは従来のマルクス主義美学にはっきりと訣別をつける。

「正統派的マルクス主義美学とは異なり、私は芸術のもつ政治的潜勢力を芸術そのものの中に、美的形式そのもののうちに見る。さらにまた私は、その美的形式によって芸術は所与の社会的諸関係に対して大きく自律性を保っていることを主張する。この自律性において、芸術はその社会的諸関係に抗議すると同時に、またその社会的諸関係を超え出るのである。これによって芸術は、支配的な意識、日常的な経験をくつがえすことになる。」（生松敬三訳）

このように「はしがき」の中で、次のような新しいマルクス主義美学を提示するのである。

「芸術の根本的〔<sup>フレイグ</sup>急進的〕な性質、つまり、既成の現実への告発、解放の美しいイメージの喚起は、芸術がその社会的決定を超越し、所与の言説と行為の世界の圧倒的な現在を保持しつつもそこから自己を解放する次元にこそ、基礎を置いているのである。」

「芸術の世界はもう一つ別の現実、疎隔の世界、疎隔の世界である——疎隔作用としてのみ芸術は一つの認識的機能を果たすのである。芸術は他の言葉では伝達しえない真理を伝達する。芸術は否認する。」

そして従来のマルクス主義美学が否定してきた美という観念をマルクーゼは認めるのである。美はエロスの性質をもつとされる。またしてもフロイトが利用されている。そのエロス（＝快樂原則の世界）の中にマルクーゼは人間の抑圧からの解放と、疎外からの脱却の根源的な力を見るのである。

「エロスの領域に滲透するものとして美は快感原則を表わす。かくして美は、現に行なわれている支配の現実原則に対して反逆する。芸術作品は解放の言葉を語り、死と破壊を生への意志に従属させる解放のイメージを喚起するのだ。これこそ美的肯定における解放の要素である。」

元来、快樂原則の世界に属する芸術は、現実原則の支配する社会とは相い容れないものであり、芸術と社会との間にギャップがあるのは当然のことなのだ。とすれば経済的下部構造に従属することのない芸術というのが、下

部構造の解放に先行することはありえないことだろうか？ 上部構造の文化の変革が下部構造の変革に先行することは可能か？ それを構造改革と呼んでも文化革命と言ってもよい。

しかしマルクラーゼはそのようなものを認めない。

「芸術は革命の代理をつとめることはできない。芸術はただ別の媒体、放治的内容が超政治的となる美的形式——芸術の内的必然性に支配された——において、革命を喚起することができるだけである。」

ベートーヴェンの音楽の中にストラヴィンスキーが「革命の目標たる平安と白山の世界」を聞きとったように。

なお、マルクラーゼにジョイス論はない。しかし、「商品世界の否定、また商品世界によって要求される演技、態度、容貌、身振りの否定としての美の表現」として、ヴェルディやボブ・ディランの音楽、アングルやピカソの絵画、フロベールやジョイスの文章、ヒッピー・ガールの身振りなどを語っている個所はある。

## 6 バフチン——マルクス主義的言語観

ロシア・フォルマリズムは一九一五〜六年頃にシクロフスキーやヤコブソンらによって結成された文学流派だが、ミメーシス（模写）からの断絶を主張し、文学を認識の手段とはみなさない文学観が、革命後の当局にブルジョワ的デカダンとか逃避主義として弾圧され消滅してしまった。それがスターリン批判以後、とりわけ六〇年代後半フランスでの構造主義の流行とともに復活し再評価されるようになったのである。その文学観については以前（『ジョイス再評価のための覚え書』）にものべたことがあるので、ここでは繰り返さない。

ヤウスは『挑発としての文学史』の中で相対立する文学流派として文学社会学のマルクス主義派と作品内在解釈法のフォルマリズム派をあげている。しかし最近は両極端とも思える両派が、フォルマリズムのバフチン派がマルクス主義に接近し、マルクス主義派のアルチュセールなどが文学受容理論に近づくことによって、意外に近づいているらしい。

まずはヴォロシノフ（バフチン）の『マルクス主義と言語哲学』（一九二九年）から引用しよう。しかしそれは

イデオロギー論でもあり記号論でもあって、まことに難解なのだ。

「すべてのイデオロギー的なるものは、意味を有している。つまりそれは、その外部に存在するなにかを表示し、描き、それに取って替わる、言うなれば記号なのである。記号のないところには、イデオロギーもまたない。」

すべてのものが記号になりうる。従って、

「自然現象、技術道具、消費製品などと並んで、特殊な世界——記号の世界——が存在するのである。」

そして、「記号的性格は、すべてのイデオロギー現象にとって共通の定義である。」

だから逆に言えば、記号の研究がイデオロギーの研究になりうる。そして、記号のなかでも「言葉は、すぐれてイデオロギー的な現象である。……言葉とは、もともと純粋かつ精密な社会交通手段なのである。……言葉は、それだけではなく、中立的な記号なのである。」

そして「記号は個個人の領域においてのみ発生しうるものであり、……二人の個人が社会的に組織されていること——集団を成していること——が必要なのである。」

すなわち、言葉という記号は二人の社会的に組織された人間の間、つまり言いかえれば、社会の間に発生するものなのだ。それ故に、社会が変れば言葉という記号も変りうる。そして、すでに述べたように、言葉ほど中立的でありながらも、イデオロギー的なものになりうるものはないのだ。

「イデオロギー的記号（註、言葉と読め）を生きた変化しやすいものとしているそのもの、まさにその同じものが、記号を、存在を屈折させ歪める媒体にしている。支配階級は、イデオロギー的記号（≡言葉）に超階級的な永遠の性格をそえ、そのなかで行なわれる諸々の社会的評価の闘争を鎮め内部に追いやり、記号を単一アクセントのものにしよとす。」

言いかえれば言葉は階級闘争の場であるということであろう。「闘争と矛盾の焦点」であり、「イデオロギー闘争の場」<sup>(13)</sup>でもあるのだ。（第一部）

第二部では言語哲学の二つの潮流、すなわちフンボルト流の「個人主義的主観論」や、ソシュールの「抽象的客

「観論」が否定され、生きた言語の具体的な相互作用（コミュニケーション）が言語の基本的現実とされる。

しかし、本書の眼目はなんとも言語の話し手と聞き手という「対話的性質」にあるのだ。

「他者の発話を了解するということは、それに対して定位し、しかるべきコンテキストのなかにそれのための適当な場所を見つめる、ということの意味する。了解されている発話のそれぞれの語に対して、われわれは、いわばわれわれ自身の答える一連の語を積み重ねる。……あらゆる了解は、対話的である。了解は、対話のせりふがつぎのせりふに対置しているように、発話に対置している。」

このような言語の対話的性質を評価したのがテル・ケル派のクリステヴァであった。彼女は「言語に内在する対話」という概念から「対立するものの併存」という観念を導き、ポリフォニー（多声）小説——バフチンの挙げている例には、ラブレール、スウィフト、ドストエフスキーなど——を評価するのである。

ポリフォニー小説とはカーニヴァルの構造を包含しているもので、カーニヴァルのようなどんちゃん騒ぎによって、公けの政治的、社会的、道徳的階層的な秩序を——キリスト教中心のイデオロギーを転覆させようとする小説のことである。<sup>(14)</sup>それは作者の権威に従わない多数の声をもつ。

「カーニヴァルの構造を包含している小説はポリフォニー小説と呼ばれる。……二十世紀の「現代」小説——ジョイス、プルースト、カフカ——をそこにつけ加えることもできるであろう。……十九世紀の終りにひとつの断絶が生じて、その結果……今世紀のポリフォニー小説は「読みえない」ものとなり（ジョイス）、言語の内側となっている（プルースト、カフカ）のである。」<sup>(15)</sup>（原田邦夫訳）

バフチンには翻訳もある『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』や『ドストエフスキー論』などがあるが、ここでは取りあげない。

言語の対話的性質を前面に出すと散文や小説になる。同じくバフチンの『小説の言葉』（出版は一九七五年）には次のように書かれている。

「まさに、この言葉の内的対話性、すなわち外面的・構成的には対話形式をとらず、言葉によるその対象の概念

的理解から自立した行為としては分離できないこの対話性こそが、巨大な文体形成力を備えているのだ。……言葉は、対話の中で、その生きた応答として生まれ、対象において他者の言葉と対話的に作用しあう中で形式を与えられる。言葉による自己の対象の概念的な理解は、対話的な行為なのである。」(伊東一郎訳)

「小説の発展とは、すなわち対話性の深化、対話性の拡大と洗練である。」

## 7 アルチュセール——徴候的読みとり

私の哲学者アルチュセールをここに持ち出すことは邪道だが、次にのべるマッシュレーやイェグルトンがアルチュセール派と称せられるだけに、肝心なアルチュセールの思考法が分からなければ、彼らの文章もよく分かりかねるので、番外としてここでアルチュセールに言及したい。

アルチュセールは『マルクスのために』(一九六五年)所収の「唯物論的弁証法について」の中で次のように述べている。

「この最初の全体性(私は全体性Ⅰ(GⅠ)と呼ぶ)は、科学の理論的実践が特殊な「概念」に変換する、すなわち、知識であるところのあの別な「具体的な」全体性(私はGⅢと呼ぶ)に変換する原材料を構成する。」

「そして科学が作用し、生産するのは、このGⅠがGⅢ(知識)に変換することによってである。」

「……理論的実践はGⅠにGⅡが働きかけることによってGⅢを生産する。」

「要約すると、科学的実践は抽象とともに始まり、一つの(具体的な)知識を生み出すことを我々が認めるならば、理論的実践の原料であるGⅠは、それを「思考の中の具体」すなわち知識(GⅢ)に変換するGⅡとは質的に異なっているということも我々は認めなければならない。この二つのタイプの全体性を区別する差異を拒否し、(働きかける)GⅡの(働きかけられる)GⅠに対する優先権を無視することが、マルクスが拒否したヘーゲル観念論のまさに根拠なのである。」<sup>(16)</sup>

あまりにも唐突で分かりかねると思うが、アルチュセールは従来の共産主義の経済的土台重視に代って、「諸矛

盾の重層的決定」ということを唱える。その重層的決定の要因をなす経済的実践、政治的実践、理論的実践の三つの実践のうち、最後の理論的実践についての研究が、この「唯物弁証法について」でおこなわれているのである。しかし、この引用文だけでは分りにくいので、今村仁司氏の解説を借用したい。

「社会は、諸々の実践の複合的全体である。……実践とは、個々の人間の行為のことではなく、実践的構造、すなわち人間を構造的担い手（二条件）として含む一定の構造である。」<sup>(17)</sup>

それでは理論的実践とは何か？

「アルチュセールが『理論的実践』とよぶものは、とくに科学的思考、科学的実践にあたる。」<sup>(18)</sup>

「GⅠをGⅢへ、原料を生産物へ、前科学的「認識」を科学的認識へ、と変換Ⅱ加工するもの、それがアルチュセールのいう第二の一般性（GⅡ）である。……GⅡは、アルチュセールが他の所で提起したところの「プロブレマティック」（問題設定）の概念に等しい。」<sup>(19)</sup>

「科学者が問いを立て答をつくる操作全体が、このGⅡという「問題設定」によって構造的に決定される。ひとは、問題設定の枠内に入りうるものだけを「見る」（認識すること）ができる。枠外の現象は、視界に入っても見えない（認識できない）。」<sup>(20)</sup>

くだいようだが、もう一度くりかえすと、

「理論的実践の過程は、GⅠに対してGⅡが働きかける（労働する）ことによってGⅢを生産する過程である、と形式的にいうことができる。この場合、GⅠからGⅢへの過程が「認識論的断絶」であり、GⅠからみつく前科学的イデオロギー的殻が「認識論的障害物」である。……そして、重要なことは、GⅠとGⅢとの間には、質的不連続があること、GⅠとGⅢとは同一性を全くもたないこと、いいかえれば、GⅠの構造とGⅢの構造とは、構造的異質性の関係にある。」

つまり、

「マルクスの認識論は、常に所与の前科学的・イデオロギー的実践の産物（直観、表象、GⅠ）を、一定の科学

的労働手段（これ自体歴史的に形成された一般性であり、歴史的に限定された科学のプロブレマティック、G II）によって、変換Ⅱ変形Ⅱ労働することによって、新しい一般性Ⅱ概念Ⅱ科学的認識を生産する。」<sup>22)</sup>

この「認識論的断絶」を読書法に應用するとどうなるか？ またまた今村氏の説くところによると、

「認識を生産として考える」アルチュセールにとって、「読む」とは理論的実践（生産）以外の何ものでもない。あるテキストを読むことは、変形的実践（労働）を媒介にして、別種の新しいテキストを生産することである。」

「問題は、言葉とその意味の一義的対応を読むのではなくて、言葉がつくり出す系列（文章、ディスクール）のなかにある空白・欠如・穴……を聴きとり、読みとることである。この読み方をアルチュセールは「徴候的読み取り」と名づける。「徴候的読み取り」は、読まれるテキストのなかにかくされたものをあばき、それをテキストのなかに不在の形式の下で存在する他のテキスト、読まれるテキストが徴候的に産出する不在のテキストに結びつける。」

「不可視のものは、特定の問題設定（可視性の領野）から排除され、抑圧され、禁止されるものである。」<sup>23)</sup>

テキストの中の「見えないもの」を「見えるように読みとる」、「徴候的読書」はアルチュセールの『資本論を読む』の第一部に書かれているが、すでに引用する余裕がない。そして、アルチュセールによれば、マルクスが『資本論』の中で、不可視なもの、潜在的にひそんでいるものとして発見したものは、労働者が日々搾取されているという眼には見えない事実、言いかえれば「剰余価値」であった。それは普通では見えない。しかし資本主義社会の経済構造を分析することによって眼に見えてくるのだ。見えないものを見るようにしてくれるものこそ「科学的思考」（この場合にはマルクス主義）ということになる。

この「徴候的読み」を芸術論に應用するとどうなるか？ 芸術活動も理論的実践の一部門であって、芸術家は国家の抑圧的な機能の一部となっていて支配的ではあるが眼には見えないイデオロギーに汚染されている現状（G I）に、現状の中で疎隔しつつ、芸術自身の生産の道具を用いて働きかける（G II）ことによって、抑圧的なイデオロギーを誰の眼にも見えるようにする芸術的效果（G III）を生産するのである。

そして、読書とは、批評家の仕事とは、テクストの中に排除され、抑圧されて隠されているものを、新しい知の立場（アルチュセールの場合はマルクス主義）に立つことによって眼に見えるようにする、ということになるだろうか。

## 8 マシュレー——文学生産の理論

なんの先入観もなしに仏のピエール・マシュレーの『文学生産の理論』（一九六六年）を読むと、それは当節流のディコンストラクションないし文学受容理論のように思える。それにフランス的エスプリとでもいうのか、文章は軽く蝶のように華麗に舞うがとらえどころがない。各章ごとに例えば「批評と判断」、「問題と解答」、「裏と表」のように二項対立的なテーマで、各章ごとに断片的に書かれていて、まるでロラン・バルトの『神話作用』でも読んでいる感じなのだ。

事実、この本に入っている「文学の分析あるいは構造の墓所」という論文は、最初はサルトルの主宰する雑誌の「構造主義特集号」にのせられたもので、日本でもそれは『構造主義とは何か』という題で訳されている本の中に含まれている。その論文では、バルトやフーコーなどが引用されて、批評とは何か、文学とは何か、が論じられている。

その限りではマシュレーやその師といわれるアルチュセールは構造主義者でもあるだろう。本人たちは構造主義者と呼ばれることは好まぬようであるが。それにアルチュセールはマルクスの仕事（『資本論』）を構造主義的に分析し、翻訳したといわれているのだから、構造主義的マルクス主義者といわれてもやむをえないところもある。

それにしてもよく分からない人で、『文学生産の理論のために』（原題）と、いいながら、奇妙なことに、肝心の文学の生産のことがあまり語られていないのだ。アルチュセール派という枠組をはめて考えると、どうしてもアルチュセールの言うGⅠからGⅢへの変換を考えてしまうのだが、そのようなことは書かれていない。

「文学は作品であり、文学は芸術の世界に属する。それはある仕事の所産である。このことは、それらのいずれもが自律的事項である加工される素材と、素材を加工する手段とを前提としている。加工される素材とその仕事の



所産とは必然的に別のものである。」(松崎芳隆訳)

これは論文「文学の分析……」から引用したもののだが、G I—G II—G IIIの変換方式を連想させる文章は、これひとつしかない。

『文学生産の理論』では、次の引用の個所だけである。

「作品は労働の、したがって、技術の所産である。しかし技術はかならずしも人工的ではない。それは労働者の作品であって、手品師や影絵使いの作品ではない。この労働者の能力は、無から有を生じさせるようないつわりの奇蹟ではない(それ故、ある作品の作者は創造者であると主張しても、それは無意味である)。作品の生産される場所は、舞台装置の幽霊が一時的に現われるような劇場の舞台ではない。これこそ、正に、何でもかまわないものではなく、決定された作品、真の作品が生産される理由なのである。方法としての芸術を語ることは、芸術が何であるかを知ることにはならないのである。」(内藤陽哉訳)

作者II技術者説はロシア・フォルマリズムにも、ロラン・バルトにもある。しかし、この文章もアルチュセールの「哲学」を知らない人には、まるで理解できないだろうし、知っている人にも半分は理解できないであろう。それでもこれはマシュレーの文章としては論理的な文章の部類に入るほうだ。マシュレーの文章の一例としてあえて省略せずに引用したゆえんである。

それでは何が書かれているのかといえば、アルチュセールの言葉でいえば「徴候的読みとり」というほかない。

「文学作品を認識するとは、それを分解したり△非神秘化▽したりすることではなく新たな知をうみだすことなのであり、作品がそれとは言わずに語ることを述べることなのである。実際、真の分析は、……けっして言われなかったこと、最初から言われていなかったことと対決すべきなのである。……真の分析とは、それなくしては作品が存在しえぬ条件、根源的に作品に先行して、作品中にはそれを見出しえぬ条件のことなのである。」

これは「文学の分析……」の方からの引用である。そちらの方が論理的な文体で書かれているので意味がとりやすいからだ。『文学生産の理論』では次のように書かれている。

「作品とは意味をおおいかくしている皮質であって、意味を理解するためにはその皮質を破らねばならないのである。解釈者はこんな暴力的な解放を行なうのである。彼は作品を解体し、作品がその間接的表現であったものを直接的に指示させる、作品のもつ意味のイマージュに則して、作品を再構成するのである。(中略) 作品の中には解放されねばならない意味が引きとめられている。その文学の中の作品は、その意味が守られている雄弁にして欺瞞的な仮面なのだ。作品を認識するとはこの本質的で独自の意味にまでさかのぼることだ。」

しかし、これがマルクス主義となんの関係があるのか、むしろこれはフロイトの抑圧理論ではないか、と筆者は素朴な疑問を抱いてしまうのだ。勿論、作品の意味をおおい隠して、見えないようにさせているのは体制的なイデオロギーであるはずなので、マシュレーの『文学生産の理論』もイデオロギー論として読めないこともない。しかし、書かれていないこと、語られていないイデオロギー論をマシュレーの本の中で読みとるということは、すでに我々読者がアルチュセールの「徴候的読みとり」という科学的思考(GII)の立場に立って、マシュレーのテキストの中に、不可視な、抑圧されている「イデオロギー」というものを読みとっているからであるだろうか？

我々は「認識論的切断」をすでに実行したというべきなのか、それとも自立しないテクストは読むに耐えない、マルクス主義文学理論を構築する試みは挫折した、というべきなのであろうか？

英国のテリー・イーグルトンの『文芸批評とイデオロギー』(一九七六年)の中には、マシュレーの『文学生産の理論』についての簡潔な要約や批評が入っている。また『本意ながら』(一九八六年)というエッセイ集の冒頭に「マシュレーとマルクス主義文学理論」という論文があって、そこにマシュレー理論が詳しく説明されているが、もはや紹介する紙幅もないし、興味もない。

『文学生産の理論』には、他にレーニンのトルストイ論に関してや、ヴェルヌやバルザックの小説を論じたものが入っているが、ジョイス論はない。けれども、毛沢東派と称せられたテル・ケル派のソレルスの「フィネガンズ・ウエイク論」やアルチュセール派のイーグルトンの「ジョイス論」については、すでに『ジョイス再評価のための覚え書』<sup>1)</sup>書いたので省略する。

## 9 おわりに——イーグルトンとサルトル

イーグルトンは小冊子『マルクス主義と文学批評』（一九七六年）や『文芸批評とイデオロギー』のなかでは、彼なりにマルクス主義文学理論を構築しようと試みていた。しかし、最近の『文学とは何か』（一九八三年）では、エッセイ集『本意ながら』の言葉を借りれば、「理論的」から「政治的に」変って、そのような試みを放棄してしまっただよみにみえる。

ロシア・ファルマリズムの解説から始まって、ポスト構造主義、精神分析批評に至るまで、様々な文学流派の批評理論を説明した後の「結論——政治的批評」は、次のように書かれている。

「すべては、いかなる状況で、あなたが何をおこないたいかにかかっている。ラディカルな批評家たちはまた、理論と方法の問題についても寛容である。いきおいこの点に関して、彼らは多元論者になる傾向がある。人間の解放という戦略目標、つまり社会を社会主義者として変革することを通して「よりよい人間」を生むこと、これに貢献する方法や理論ならなんであれ受け入れてしまう。構造主義、記号論、精神分析、ディコンストラクション、受容理論。こうしたアプローチのどれにも、利用できるすぐれた洞察がふくまれている。」

まことに「寛容」というかアッケラカンとしているのだ。アルチュセールのいうGⅡに社会を変革する科学理論（つまり、マルクス主義）を適用すれば、徴候的読み方ができて、どんなイデオロギーの迷妄でも打破できるといふことか？

『歴史と文芸批評』の結論も、奇しくもイーグルトンの主張とほぼ同じなのである。著者はフランス人にふさわしくサルトルの方法論を支持するのだ。

「彼（＝サルトル）はこの差し当っての無力からマルクス主義を救い出すために、必要やむをえない抽象化から具体的状況の分析へと、そしてまたその反対へと往復運動を可能にするような《媒介》の研究をふかめるように進言する。そのために彼が提唱するのは、精神分析学、言語学、社会学、歴史学、批評などの人文科学の成果をマル

クス主義的分析に取り入れることである。要するに彼は、全人類をその方法の視野のうちに収めるとともに、各個人を実存的な個人史の中に捉えようと望むのだ。……サルトルはわれわれの時代の問題を明確にしてくれたように思われるのだ。つまり個人の特殊性およびイデオロギー的審級の諸領域の特殊性を、マルクス主義の枠内で考察するということである。<sup>(23)</sup>」

イーグルトンの結論と『歴史と文芸批評』の著者の結論がほとんど同じなのは、マルクス主義文学理論の構築が出口なしの絶望を示しているのか、それとも開き直りによるかすかな希望の光なのであろうか。

## 注

- (1) R・カワード／J・エリス共著『記号論と主体の思想』（誠信書房、一九八三年）p.5.
- (2) G・スタイナー『言語と沈黙』（下）（せりか書房、一九七四年）所収「マルクス主義と文芸批評家」p.242他。
- (3) 池田浩士『ルカーチとこの時代』（平凡社選書、一九七五年）p.220.
- (4) ゲオルク・ルカーチ『リアリズム論』（理論社、一九七一年）p.255とp.262.
- (5) Jefferson and Robey (eds.), *Modern Literary Theory* (Batsford Academic and Educational Ltd., London, 1982) p.142.
- (6) 『リアリズム論』pp.13～14.
- (7) リュシアン・ゴルドマン（川俣晃自訳）『人間の科学とマルクス主義』（紀伊国屋書店、一九七三年）所収「発生と構造」p.24.
- (8) 小牧治『アドルノとその周辺』（啓隆閣、一九七一年）pp.105～106.とp.112.
- (9) 城塚・清水他『拒絶の精神——マルクレーゼの全体像——』（大光社、一九六九年）p.283. 清水多吉の人名解説より。
- (10) T・アドルノ『文学ノート』（イザラ書房、一九七八年）所収「強請された和解」p.119.
- (11) 同書 p.134とp.129とp.127.
- (12) 同書所収「諸前提」p.209.
- (13) テリー・イーグルトン『文学とは何か』（岩波書店、一九八五年）p.181.
- (14) Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (Methuen, 1979) p.83.

- (15) シュリア・クリステヴァ 『記号の解体学——セメイオティケー』（せりか書房、一九八三年）所収「言葉・対話・小説」pp.70~71.
- (16) Louis Althusser (Translated by Ben Brewster), *For Marx* (New Left Review Editions, London, 1977) p.183, p.184, p.185, p.191.
- (17) 今村仁司『歴史と認識』（新評論、一九八五年）p.p.97~98.
- (18) 今村仁司『アルチュセール』（清水書院、一九八〇年）p.123.
- (19) 『歴史と認識』p.102.
- (20) 『アルチュセール』p.127.
- (21) 『歴史と認識』p.103とp.104.
- (22) 今村仁司『社会科学批評』（国文社、一九八三年）p.96, p.p.99~100, p.104.
- (23) ジェラルド・デルフォ／アンヌ・ロッシユ共著（川名子弘訳）『歴史と文芸批評』（法政大学出版局、一九八六年）p.352.
- （なお、本稿は昭和五九年度の法政大学特別研究助成金による研究の成果であることを付記します。）