

文芸批評の視点

近 藤 正 栄

1. 芸術活動

芸術の創造は人間だけの世界にかぎられる。何かをつくって遊ぶ能力は人間だけの特有の能力であると考えられる。この創造・造形本能と遊戯本能とは一体のものである。これがばらばらのものであれば他の動物にも見られるものであろうが、両者を兼ね備えた能力は人間だけのものである。

人間の遊戯本能については、すでにアリストテレスの時代から語られてきたものであるが、人間のもっとも根源的な衝動を遊戯的性格においてとらえたのは、F. シラーである。本来的に感性的であると同時に理性的存在である人間は、高次的な概念としての遊戯衝動を根底的にもつとして、彼はそれを芸術の創造活動の源泉と見た。

人間の創造活動は、その造形的手段によって自己の芸術美を表現することにある。芸術家は具体的な個物の中に普遍的なものを直観して、それを芸術家特有の表現手段を通じて表現し、鑑賞者はその美を追創造する。芸術美は自然美につながるものではあっても、芸術における現実性は現実そのものではない。芸術作品は時代や歴史環境によって制約される作家の創作活動の果実である。芸術美と自然美とは同じでないのは、言いかえれば、芸術という創造的な活動が自然の模写活動でないのは、自然界であれ現実の世界であれ、無限の要素が無限に関連し合っていて、その複雑な世界の単なる模写活動などは無意味だからである。したがって、ある限定された目的のためにそうし

た現実世界の関連性のなかから一つの完結した世界像を創り出そうとするのが芸術家の芸術的態度であるといえる。けっきょく、芸術家の創造活動は自己の世界観を意識的に表現するのものと、言いかえることができる。

アリストテレスは『詩学』において、自然を摸倣しようとするミメシスの衝動は、自然の対象の単なる忠実な模写というよりは、より広い意味での自然が訴えかける真理を発見しようとするものである。つまり、外的対象の再現や内的状態の表出にとどまらず、外的、内的現実の事実性を越えた普遍的真理認識に道を開くものである。

詩は理解されるものではなく、感動させるものであるというのが、理解されなければ感動もないはずである。そこで詩は、その出発点として詩をつくるときに、詩の世界によって何かの意味を伝えようとする。それには詩の技法が必要になってくる。詩の技法として多く好まれるのは象徴の方法である。詩の世界では、象徴は意味に透明性を与えるもっとも手近な手段である。象徴の手段としてもっとも多く使われるのが直喩 (simile) と隠喩・暗喩 (metaphor) である。

「梨のような女」といえば直喩だが、「梨の女」といえば隠喩となる。どちらの場合も、使い古されると詩の生命は失われる。アディソンはミルトン評において、「ミルトンは偉大な観念に高められなければ、直喩は使わなかった」と言う。直喩が完全であるためには、主題を説明するとともに高めもする、と言ったのはジョンソン博士である。直喩はだれでも簡単に使えそうだが、詩では神経をとがらせるものである。隠喩は直喩に比してはるかに詩的であり、多く使われるが、二つの言葉の結びつきはより高度の意味内容のものが生み出されることになる。

詩は一編の詩の内部に一つの秩序ある世界を創造する。それが詩の理解と感動につながるものである。詩は象徴と意味の世界から一つの秩序ある世界を創造するにしても、それを創造しうる経験がなければ、詩は生み出されない。経験とは、人が生きていく上での経験である。思考の能力も経験のうちに入る。知識も広い意味での経験である。どのような経験も人の心に反映し、心を育て、豊かにする。人は詩人にかぎらず、経験を通して世界を見、理解

し感動したりする。「詩とは経験である」と言ったのはリルケであるが、経験そのものはいくら積み重ねても詩にはならないように、日常生活での経験そのものが詩になるのではない。経験のなかには詩になる経験とそうでないものがある。それを心得ているのが詩人である。

詩人の詩的経験が新しい世界を創造することになるが、それが創造されるまでには時間がかかる。詩人の詩的経験は無意識の内に貯えられ、それが熟して果実のように落ちるのを待つのが詩人の詩的経験である。数日で熟すのもあれば、何年もかかるものもある。詩になる一行の詩が大切である。世界は未知のものであふれている。万物は声を上げて詩人にその存在の表明を願っている。それを取り上げるのが詩人のいわば使命である。

詩は詩的経験の世界であるとはいうものの、人間の世界は時代を追うごとに複雑に変化していく。例えば、20世紀は科学の著しい進歩に伴って19世紀までの価値観は通用しない時代となった。たしかに、時代の進展に伴い詩の素材は拡大された。これまでの機械と人間、集団と個人、権力と被抑圧者などの問題などにおいても新たな経験の世界は革命的な転換の状況下に置かれた。二度にわたる世界大戦も経験した。これは詩の素材が拡大されたというだけではすまされない世界環境の大変革期である。詩の使命という認識もここでは変容せざるをえなくなる。

世界のあり方を精神文明対物質文明として単純にとらえるならば、世界は完全に物質文明主導型になったといえる。元来詩は文芸の玉座を占める位置にあった。しかし、詩は時代の変遷とともにその座の権威は失われてきた。詩の権威として不動の位置にあった叙事詩、劇詩、物語詩はすでに戯曲、小説によってその席が奪われた。残ったのは叙情詩の分野だけである。18世紀末から19世紀前半にかけてロマン主義として登場した詩は主として主観をうたう叙情詩である。すでにこの頃は文明の権威基盤を支える神の権威は失墜し、伝統的な美も道徳も失われた。ここに至っては、詩とは何かが改めて問われて当然であった。

詩には詩の世界があって当然だが、その次元も別の次元のものにとって代わらざるを得なくなった。たしかに、文芸は時代とともに進展し、古いもの

はマンネリ化し、新しい立場や目的の発見に価値を求めるのだが、これは新陳代謝の原則にしたがえばそうならざるをえないだけのことである。しかし、それも精神文明が確固たる権威を維持できた時代か、そうでなくとも精神文明が物質文明に圧倒される時代までのことである。

これまで詩は象徴として多く隠喩を使ってきたが、20世紀においては古典的な隠喩の性格はもはや古ぼけた象徴として扱われるものでしかなかった。隠喩の世界だけを楽しむという時代も過ぎた。詩は見えないものを見るが、その不可視的な人間の心の動きを心理学や精神分析学の援用を得て、さらにその巨視的、微視的な範囲は拡大された。昔は夢が何を意味するかが問われたが、夢それ自体が文芸を価値づける世界に取り込まれることにさえなった。意味の世界には、時間と空間の連続は必要だが、少なくともリアリズムの詩では、詩の世界と現実との接点があった。だが、シュールリアリズムの世界では、詩の世界と現実の世界との間には接点がなくなった。時間と空間との連続などは無用なものとなった。

本来の叙情詩は個人的な情緒 (emotion) の心の働きを重視した。これによって叙情詩は万物の調和の美を尊んだ。小鳥と花、星と虫の声などの調和の美は人間の心をなごませてくれる。しかし、現代はそうした叙情詩が自己満足的に気楽に楽しめる状況下にあるだろうか。世界は恐怖や戦慄のイメージで満ちているのではないのか。精神的な不安は自己の内部世界だけでなく、その外部世界へと拡大された。自己の認識、判断、思考にも不安がつきまとう。実存主義に解決を求めようとしても、不安はさらに脅威へと駆り立てられるだけのものではないのか。

19世紀末の詩の象徴主義にはまだ救いがあった。詩の象徴性は詩の奔流であり、論理的な言葉では表現できない詩的世界の表現手段である。象徴主義の古典的なものは、寓喩(allegory)の形式をとり、形而上詩人ダンや T.S. エリオットが好んで使用した。寓喩のもっとも単純な形態は現実と理想の二通りの筋の通った象徴を用いて一つの新しい世界を構築することにある。例えば、エリザベス女王の現実と栄光という理想とが結びつくときの象徴性が寓喩の形式である。この形式はエリザベス朝時代に盛んに用いられたものであ

る。この寓喩の形式が複雑なものとなり、現実と理想との落差との関係でその暗示的な意味の範囲が広くなるときの形式が象徴主義である。

象徴主義の詩は音楽性やリズムを好むが、象徴主義にはまだ救いがあるというのは、たとえ神や道徳などに伝統的な威信がなくとも、それにとって代わりうる永遠の生命の流れとかそのリズムには信頼を置いているということである。意識の流れ派の小説家ウルフにも象徴主義のところがあつた、彼女は小説に内在する生命の息吹とそのリズムには忠実であつた。象徴主義の特長は、たとえそれがベルグソンの哲学のエラン・ヴィタール（生命の飛躍・進化）であつて、神秘主義などによる宇宙の根本原理にふれようとするものであつて、物質文明によって毒されつつある芸術の精神的なあり方への回帰が見られることである。

象徴主義の背景の中から生まれてくるのがシュールリアリズムである。象徴主義もシュールリアリズムも根は一つのものであるが、シュールリアリズムは芸術の精神的なものへの回帰がより尖鋭化したものである。象徴はものとの関係性を比較対照することによって人間の精神の内面性をもっとも効果的に表現できるものであるが、シュールリアリズムは無意識の世界、精神分析学の世界に入り込み、生命の根源的なものに直接ふれようとする。絵画なら、ダリの世界だ。ここでは象徴主義のものとのちがって夢と現実との間には境界線がなくなる。

シュールリアリズムの登場によつてもものとの関係性が重視されるとともに、古ぼけた言葉の象徴性によつて代わる言葉のイメージの新しい機能への期待があつた。象徴主義の時代までは言葉の象徴性はまだ機能していたが、それが十分に機能しえなくなるときに求められたのが言葉のイメージである。これは言葉がその本来の機能を失っているからである。言葉の生命力の枯渇は文明の生命力の枯渇と符合する。シュールリアリズムの詩は言葉のイメージの象徴主義である。

詩には多くのイメージが必要である。イメージは心象、写象、映像などで表わされる。いずれも言葉が人々の胸に描き出す心的形象である。C.D. ルイスは「強烈なイメージは象徴とは反対のものである。象徴はある特定の志向

された一つのものにかぎられるが、イメージは文脈の情緒の振動に左右されるので、読者の反応はその個人的経験によって変わったものに受け取られる」と言う。

巨大な物質文明の圧力下では精神文明は死んだも同然である。言葉も本来の生命力を喪失した。象徴主義の詩人はそれでもなお言葉の生命力を信じて、詩の世界による理解と感動に希望をつないだ。言葉の生命力の蘇生を求めて言葉のイメージによる詩を重んじたのが、1912年頃に始まるエズラ・パウンドや T.E. ヒュームらのイマジズム (imagism, 写象主義) の運動である。イメージとはいわば言葉の絵であるが、その絵は輪郭の明確、簡潔さが要求される。ここでは日常語の使用が主体になる。だが、描写に適合しない言葉は排除されなければならない。

言葉の生命力を失えば、言葉は単なる符合に成り下がる。イマジズムは言葉の符合化からの解放を求めるものであるが、残念ながら、言葉の符合化に歯止めはかからないままである。ここに生じてくるのが歌う詩から考える詩への転換である。20世紀の詩は心象の美学となり、詩は思考の詩、イメージの学となった。したがって、ルイスが言うようにイメージのとらえ方によって読者の反応も異なるということになる。詩人はイメージでものを考えるが、読者も詩人と同様にイメージでものを考えなければならない。シュールリアリズムはイメージとイメージの結びつきの関係がきわめて暴力的になるのが特色である。これは統辞論や意味論的に言語秩序の混乱、解体にもつながる。

2. イメージの美学

絵画の世界では、20世紀の初期に「色彩の革命」としてフォーヴィズム、「形態と構成の革命」としてキュービズムが起こった。色は自然を再現するものではなく、感覚的なイメージを表現するものとなった。一方は、色彩の爆発的解放であり、伝統的な絵画の実証性・合理性・客観性を拒否する。絵画の遠近感の表現、量感の表出、明暗の表現に代わって、視覚にうつるイメージの世界を主観的に、感覚的に、しかも暴力的に解釈された世界を表現する。

もう一方は、現実の世界は三次元だが、絵はもともと二次元の世界だとして、絵を二次元の世界に戻すという方法がとられる。

絵を描くには技法が必要だが、これにはさまざまな技法の歴史がある。一例を上げれば、ダ・ヴィンチは古くからある線遠近法（形の遠近法）に加えて、スフマーチ（空気遠近法・色の遠近法）を開発した。これはぼかしの技法で、絵の立体感を表現するには、距離によって色調を変える必要がある。そこで輪郭線のぼかしと色の変化をつけていく。これによって、立体表現と空間表現が自然なものとなる。ダ・ヴィンチは色彩の鮮やかさよりも、豊かな肉付けによる量感や空間の創造に関心があった。「モナリザ」の肌が参考になる。スフマーチは量感を表現するばかりでなく、あらゆる陰影、色彩の移り変わりを現実空間のように再現できる。これに加えてルプソワール（前景を強調する遠近法）は、バロックの伝統的手法だが、絵の奥行感を高めるものである。

近代絵画の父セザンヌは絵の二次元性を強調し、伝統的な遠近法を避けた。彼はまた、印象派が好んだ空間遠近法も敬遠した。彼は空間に物体を描く、まったく新しい方法を開発した。全体を一つの視点から絵を描くのは、絵を自然の再現と見る伝統的な視点である。彼はものの見方の単一の視点を解放し、複数の視点のものに変えた。これは詩のリアリズムにおいて、詩の世界と現実の世界とに接点を求めたのに対して、シュールリアリズムの詩においてはその両者間の接点が喪失したのと似ている。詩の理解と感動が新しく問い直されたように、絵にも同様な問い直しが行なわれた。

伝統的な絵の鑑賞者は、単なる日常的な感覚でしか絵の鑑賞ができない。そうした陳腐な感覚をもってしたのでは、どのような絵にも新しい感動は生まれてこないのである。フォーヴィズムのマティスはルネサンス以来の絵画の基本、明暗・遠近・肉付きなどの伝統をすべて排除した。彼の色彩革命に先立っては、すでにゴッホやゴーギャンの偉業があるが、そこからさらに飛躍を見せたのがマティスである。

同一の画面に、モチーフごとに複数の視線を共存させたのがセザンヌであるが、一つのモチーフに複数の視線を注いだのはキュービズムのピカソである。

る。対象となるモチーフを一旦分解して、いろいろな角度から見たものを同時に描いて再構築するのが絵画の革命的転換である。絵画の形態と構成に多視点・多視覚が採用される。これはシュールリアリズムの基本的態度である。

一旦破壊したものを再構築するのが、20世紀の詩と芸術の特色となる。現代詩は、人生経験の組織を切断したり、位置を転換したりする。構成要素のあるものを取り去ったり、新しい要素を加えたりする。われわれの経験の世界に多視点・多視覚の光が与えられるとき、人間がたどってきた経験の世界が破壊され、そこには暴力的に解釈された新しい世界が出現する。

詩は言葉と言葉の生命的な衝突が命であるが、その言葉が非生命的な物質的道具に成り下がってしまった。ために、言葉と言葉の衝突は暴力的なものにならざるをえない。本来の機能を喪失した言葉にとって代わるものはイメージだが、そのイメージ自体もディラン・トマスが言うように、創造、破壊、矛盾の産物ということになる。けっきょく、ここで求められたのが「視点の変革」による新しい感動の世界であった。

シュールリアリズム運動の直接の先駆は、あらゆる既成の価値観への抵抗、攻撃、破壊を標榜する芸術様式のダダイズムである。「ダダ」とは、棒木馬を意味する幼児語であるが、それだけにどんな意味をも与えることのできるものであった。近代の歴史において形成された貴族やブルジョワ社会は、20世紀に入ってその命脈を失いかけていた。機械技術文明がもたらす人間疎外の状況は極限に達した。そんな中での第一次世界大戦は、旧秩序や伝統にしがみつく者たちの空虚な最後のあがきにも似たものであった。結果的に、文化的諸領域全般にわたる既成の価値観拒否のダダイズムのような革命的現象が爆発的に巻き起こったとしても不思議ではなかった。

しかしながら、芸術のダダイズムはあまりにも過激に走りすぎた。破壊だけの美学というのは空虚だからである。その結果、その運動はシュールリアリズムのものへと吸収されることになった。シュールリアリズムに間接的に影響を与えたのは、フロイト、ヘーゲル、ボードレールらであったが、この運動は夢、本能、欲望、反逆の万能を宣言し、論理的、倫理的、社会的秩序、既成の価値観との断絶、超克を志向するいっさいの芸術活動をさすことに

なった。フランスに発生したが、世界のあらゆる国々に広まり、文芸の世界ばかりでなく、映画、広告技術などにも深い影響を与えた。

シュールリアリズムの美学形成にもっとも重要な役割を果たしたのは、詩人・批評家アンドレ・ブルトン（1896—1966）であった。その根本原理は彼の『シュールリアリズムと絵画』（1925—28）に述べられている。「驚きはつねに美しい、驚くべきものはすべて美しい、驚くべきもの以外に美はない」という言葉に端的に表現されている。この「驚き」の世界を創り出すために用いたのが、オートマティズム（自動記述）である。オートマティズムの定義は、「話し言葉や、記述や、その他何らかの手段によって、思考に真の過程を表現しようとするために用いられる純粋な自動記述である」（「シュールリアリズム宣言」, 1924年）。つまり、思考の実際の機能を表現しようとする精神の自動作用であるが、これは理性の調節作用をいっさい受けず、審美的、倫理的関心もいっさい排除される思考のありのままの記録である。これは象徴主義がとる「誠実な精神的なあり方への回帰」につながるものであるが、象徴主義のものはその精神の内面をとらえる精神の自動作用がまだムードの段階にすぎず、シュールリアリズムのような具体的なイメージの効果的な発現までには至っていない。

シュールリアリズムのイメージの美学を発揮するためには、従来の社会的慣習や合理的思考によって制約されていた想像力の世界に絶対の優位を認め、夢や幻想のもつ価値を積極的に評価することが欠かせない。想像力の解放は、ロマン主義の時代以来芸術家たちの合い言葉であった。ボードレーが、想像力こそ「諸能力の女王」である、と繰り返し語ったことは広く知られていることである。シュールリアリズムは、19世紀全体を通じてしだいに進められてきた想像力の解放を、明確な方法論に基づいて徹底させた。ブルトンのいう「驚き」はその意外性が大きければ大きいほど、それだけ強烈な心理的效果が得られる。そうした意外な驚きの出会いは、日常性の論理が支配する目覚めた意識の世界においては困難なことから、その意識を故意に眠らせるといった手段・方法が要求される。そこでその手段・方法としてとられたのがオートマティズムである。

オートマティズムの世界は幻想や空想の世界ではない。これは新しい存在論の世界である。オートマティズムは真の人間の言葉と魂への回帰と郷愁を夢みて、閉ざされた無意識の扉をこじあげ、日常語や日常語的なイメージからの解放へと向かう。ここは意識と無意識の和解の世界ではなく、意識を従える無意識の世界である。18世紀のグレイは、日常語とは異なる特別な詩の用語の支持者であったし、ポープは当時の教養ある話し言葉を用いた。グレイは一般的な言葉の用法から離れれば離れるだけ、それだけ詩は詩的になると考えた。彼は自分で表現したいものをすべて視覚のイメージアリーに変えようとした。一般的な意味とはちがったラテン語的意味で言葉を用いたのはミルトンであるが、彼の言葉は学殖がなければ理解できないものとなった。しかし、詩の言葉が一般に理解できるものでなければならぬとすれば、詩の存在などは無用ということになる。

17世紀の科学と哲学の革命は、18世紀に至ってその実を結んだ。自然をよく観察すればするほど、ますますそれは巧妙に造られていることがわかる。そうであれば、ますますその計画者、神への尊敬と賞賛に向かっていいはずだが、しかし逆に設計者への態度は冷淡になるばかりであった。18世紀は啓蒙主義の時代で、宗教は自然を神格化する自然崇拜教へと傾斜し、のちには宗教の権威にとって代わる科学主義を生み出す合理主義賛美の世俗化への道に突き進むことになった。18世紀はこうした合理的な思想下で、詩は日常語から離れざるをえなくなった。

18世紀末のロマン派の詩人ブレイクは、自然は人間の真の魂とかがわるべきことを強調し、ワーズワスは人間の真の言葉とは何かを探し求めた。彼はつつましい田園の生活に目を向け、その靈感の深い源は子供の魂にあるとして「賢明なる受動」(wise passiveness)の真理に目覚めた。同様にしてキーツは「消極能力」(negative capability)という詩境を得た。コールリッジは人間の罪意識の麻痺を訴えた。総じて、ロマン派の詩人は人類の魂の正常なあり方に興味をもち、視点はつねに複数の人間(多数少数を問わず)に置き、詩は彼らに語りかける声であった。

ロマン派以後、詩はその本来の権威として残った唯一の叙情性にも陰りが

差してきた。シュールリアリズムの登場期には、詩の叙情性も変容し、詩は風刺的、劇的要素の強い性格のものとなった。詩は読者の想像力に訴えるものでなければならないが、複雑化していく現代文明の中で、真に考えるべき問題は物質文明の病弊に毒された生活の底に沈んでしまっている。そこで詩人は詩的想像力をもって現実の混沌の中からものかを選び出す作業をしなければならない。古い叙情詩ならば、詩は自分にのみ向かって語る声、またはだれにも語りかけない声でよかった。これがロマン派の時代には、だれかに向かって語る声となり、さらに詩に劇的要素が入り込むと、詩人が劇の人物を創造して詩で語らせる声となった。シュールリアリズムの詩にはこの要素が多く取り入れらる。

「潜在的な観念、つまり思想は、視覚的イメージとなり、劇化され、図解され、詩作の幻覚的なりアリティの中についに解放される」と言ったのは、H. リードだが、いつの時代においても詩は幻想や無意味な憧憬をかきたてるものではない。詩の劇化作用には新しい存在論が要求される。人間の経験が広く複雑化していく中で、多視点・多視覚の原理が経験に向けられるときには、本来の機能を失った言葉はあたかも幻想の世界をかきたてるような錯覚が生じてくる。スティヴン・スペンダーはこれを整理して、「記憶力とは詩の機能である。というのは、想像力それ自体が記憶の働きであるからだ。また、すでに知っていないことは想像できないからである。われわれの想像の能力とは、われわれがすでに経験したことを記憶し、それを異なった場合に適用するものだからである」と言う。つまり、想像力の適用においても多視点・多視角の採用が役立つことになる。

文明の発達とともに世俗化が深化すれば、必然的に人間の思考能力も発達せざるをえなくなる。想像力の発達も必然の結果である。目に見えないものを見たり、耳に聞こえないものを聞いたりするのはこの想像力の発達のおかげである。C.D. ルイスは「詩的創造の根本は想像力である」と言うが、新しい存在論の世界では古い想像力の原理は通用しえないものとなった。詩は色あせた感動の世界から新奇な驚きの世界にとって代わった。経験に対する多視点・多視覚の採用はその驚きの世界に迫力を与えるものである。

シュールリアリズムの根は、ルネサンス期の画家ヒエロニムス・ボッス(1450—1516)にまでさかのぼれる。彼は中世の人びとの心の奥深くに潜在する欲望や恐怖を象徴に翻訳して絵画世界に表現して見せた画家である。彼の象徴表現は伝統的なものであるが、その視点が当時においてあまりにも特異なものであったためにその理解には戸惑いが生じた。今日ならば、それは容易に理解できる、無意識の世界に潜んでいたものを意識の世界に引きずり出しただけのことである。例えば、彼の祭壇画「地獄」(1500)に描かれている悪魔は、それまでの型にはまった悪魔ではない(図1)。悪魔には悪魔らしい性格の設定がない。恐ろしげな表情もない。悪魔の顔は、雛鳥に似た無邪気な顔である。悪魔はただ椅子に座って、罪人たちをくちばしにくわえて、



図1

飲み込んでいるだけである。この悪魔は、邪悪な喜びをもって罪人を飲み込んでいるのではなく、ただ無心にそうしているだけである。罪人たちは、そのまま悪魔の身体を通り抜けるだけである。ここには罪悪感などはいっさい見られない。恐ろしいのはそうした無感覚の恐ろしさである。

ベルギー生まれのルネ・マグリット (1898—1967) はシュールリアリズムのグループに参加した。彼の「快樂」(1926) の子供も、ボッスの悪魔同様に無感動のまま小鳥をむさぼり食っている(図2)。彼の身なりのよいところをみれば、その行為は空腹を満たすためのものとは考えられない。彼は無表情のままに殺したばかりの小鳥をむさぼり食っている。ここには驚きの世界を越えた恐怖と脅威の現代世界の病弊が読み取れる。

20世紀の第一次世界大戦前夜は、西洋文明の末期的病弊として、社会は不気味さと不安を宿す重苦しい破壊的な雰囲気満たされた。それを敏感にとらえたのが絵画の世界である。H.リードが言うように、シュールリアリズムは思想を視覚的イメージでとらえ、それを劇化するのだ。

サルバドール・ダリ (1904—1989) は、たしかにある種の妄想病者と同じ



図2

ように、幻覚、幻影、妄想観念にとりつかれる傾向にあったが、幻想を現実と信じ込む妄想病者とちがって、想像の世界と現実の相違ははっきりと認識していると、自分自身で語っている。そうでなければ、世界は「仮想現実」(virtual reality)という恐怖と脅威の世界に自分自身が迷い込むことになる。

ダリの柔かい時計、「記憶の固執」(1931)は、シュールリアリズムの多くのイメージがそうであるように、イメージの重層性から成っている(図3)。この場合、言葉のイメージの二重性が使われている。一つは「舌をだらりと出す」(la montre molle)という意味であり、もう一つは「柔かい時計」という意味である。ために、時計は柔かい舌のように描かれるのである。ダリはまた、これらの時計は、恐ろしい運命を待ち望んでいるマゾヒストの対象だとも述べている。彼らはちようど平目が鮫に呑み込まれるときに身を平にして横たわるように、機械的な時間という鮫に呑み込まれることを知りながら、浜辺でじっと待っているのである。

イタリアの画家ジョルジョ・デ・キリコ(1888—1978)は、シュールリア

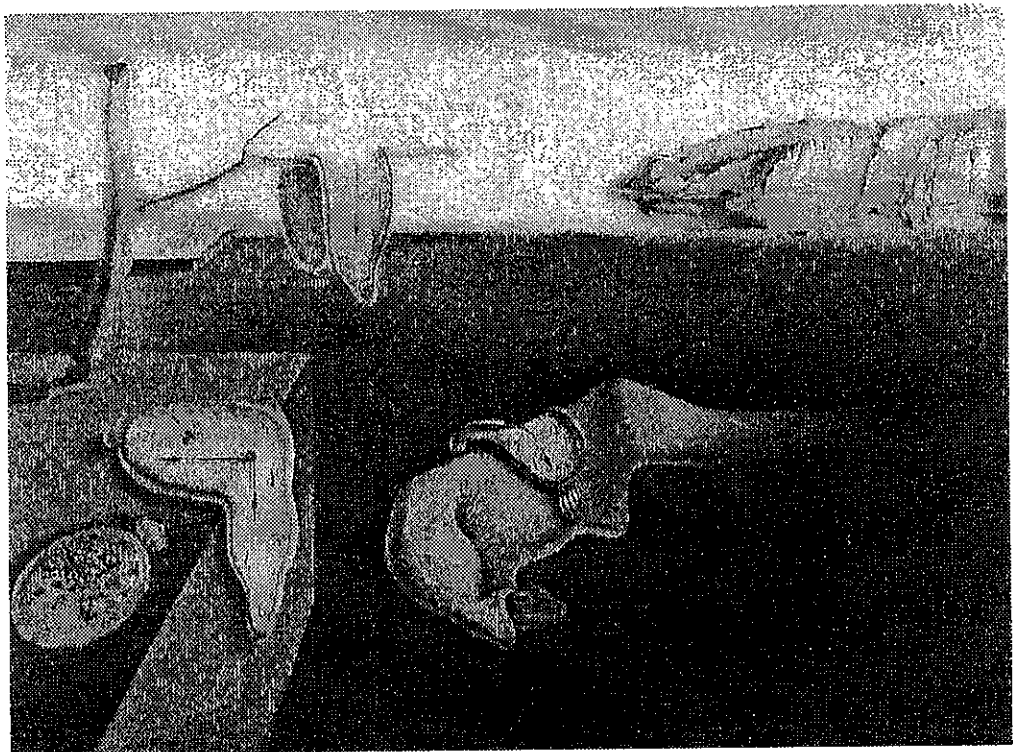


図3

リズムに先駆けて「形而上派」を誕生させた。彼は想像力、夢、幼年時代の幻想などに主題を求める画家たちの仲間の一人であった。彼らにとっては、理性や論理は芸術と無関係のものであった。キリコの「街の神秘と憂鬱」(1914)は、静まりかえった広間、人気のない建物、長くたなびく影などをモチーフとした白日夢のような一連の町の風景、神秘的な雰囲気と不気味な不安感の造形化である(図4)。彼にとって、見えるもの形あるものはすべてでない。その背後にある文明の裏面の矛盾や不安、憂鬱の予感が表現される。ここでは暗雲が立ち込める現代文明に視点が注がれる。

20世紀の社会は限りなく複雑化していく。人びとの不安、動揺、恐怖はさまざまな反応を呼び起こし、価値観の多様性のなかで、現代文明批判として登場してくるのが20世紀の新しい存在論の視点である。シュールリアリストたちは西洋文明のラディカルな批判者であることは確かである。

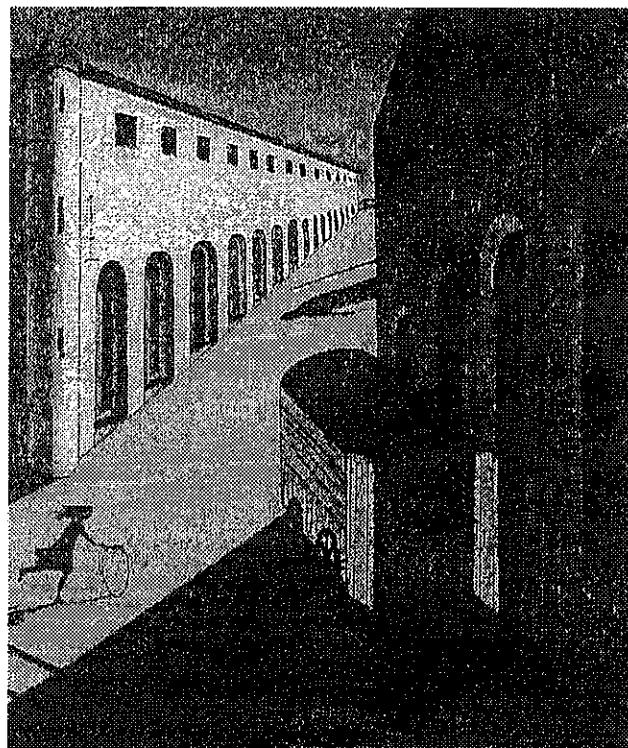


図4

3. 芸術の視点

「詩人は必然的に批評家であり、批評家は必然的に詩人である」と言ったのはボードレーである。T.S. エリオットは「批評の発展は、詩の発展ないし変化の兆候であり、詩の発展はそれ自身社会の変化の兆候なのだ」と言う。詩と批評とは不可分の関係にあるというのは、両者はその機能において、互いに異なる次元に立つが、詩人の内部においては密接に関連し合うことを意味する。両者はまた、その発展においては文明の歴史と深くかかわることを意味する。

批評家ティリヤード (E.M.W. Tillyard) は『エリザベス朝の世界像』 (*The Elizabethan World Picture*, 1943) において、ルネサンス像を照らし出すのに、その媒体となる思想をアメリカの哲学者ラヴジョイ (A.O. Lovejoy, 1873—1962) の『存在の偉大な連鎖』 (*The Great Chains of Being*, 1936) に依拠してとらえた。「存在の連鎖」とは、プラトんに始まり、アリストテレスを経て、アレクサンドリアのユダヤ人に受け継がれ、さらにネオ・プラトニズムによって広められた、中世から18世紀に至るまでの一般に受け入れられていた重要な世界観であった。これは万物の最下位にある生命なき無生物から順に生命ある植物・動物・人間・天使、そして最高位の神とつながる階層をなし、しかもこの階層の各々に上下の位があって、それが全体として秩序ある連鎖をなしているという思想である。

この「存在の連鎖」という思想は、古典的存在論・宇宙論である。しかし、この思想は18世紀末のロマン主義の登場と以後の人間中心主義の思想の中でかき消されることになる。無限定の存在である神は限定の存在の連鎖としては経験できないはずだと考えるからである。だが、文芸の世界では存在論・宇宙論を無視したのでは成り立たない。18世紀のポーブは『人間論』において、宇宙の秩序には神の定めた調和があるとして、人間は神とその神意を信じて現実をそのまま受け入れるべきである、とした。

詩や芸術はどのような存在であれ、その存在を深く意識させるものである。

詩や芸術が人に感動を与えるものとなるのもそうした存在意識があつてのことである。これが詩や芸術の美学である。したがって、美学は一つの宗教ともなり、哲学ともなりうるのである。しかし、古典的存在論・宇宙論が宙に浮いて以来、文芸は信頼に足る視点を失い、放浪の世界に旅立たざるをえなくなった。人間は宇宙の秩序というものに安住できず、人間の心は宇宙の混沌と無意味さとの絶えざる出会いによって挫折するという見方もでた。宇宙は本体をもたず、ただ存在するだけという考えも生まれる。このような宇宙観に立てば、神は全能ではなくなり、偶発的なもの、客観的な存在ではなく、主観的な人間の内なる光にすぎない、ということになって「存在の連鎖」では最高位にあつた神の格下げが行なわれる。神は人間がこしらえたものだという考えも出てくる。

ノーマン・メイラーの『裸者と死者』(1948)では、神は人間によって造られたが、その神は人間より偉大なのだという。こうした考えでは、古典的な存在論・宇宙論はずたずたに引き裂かれる。宇宙は人間の限られた理性の働きでは、洞察できないということになれば、宇宙そのものは人間にとって無意味な存在だということにもなる。

とはいえ、宇宙の存在だけはだれも否定できない。だが、その宇宙は人間の存在とは無関係な膨大な無限の流動にすぎず、人間はその中で疎外された存在でしかないとして、けっきょく、人間の有限性は宇宙の無限の複雑さの中に失われているという考えに行きつくほかなかった。

19世紀後半のカーライルは、宗教的懐疑に陥り、ハーディは人間の力ではどうしようもない宇宙の内在意志(immanent will)を示そうとした。ここから生じるのは、宿命的に出口のない近代悲劇の世界である。20世紀のH.G.ウェルズは科学文明にのつかった人類の未来に目を向け、社会批判をやる一方では人類の没落を示唆した。

巨大な宇宙対人間というのではあまりにも人間は小さくて哀れに見えてくる。そこで視点を換え、人間対社会ということならば、扱う主題も身近なものとなる。伝統的な小説は人間の葛藤を主として社会的立場から考えてきた。複雑な人間と社会との関係には小説の材料となるものは無数にある。社会と

対立する人間という場面も多い。だが、20世紀においては次第に巨大化する社会環境に対して人間はその歯車の存在に墮すほかなく、またもや人間の疎外状況は浮き彫りにされてくる。

そこで、人間は自己の中に究極的な解答を求めようとする動きが出てくる。頼れるものは自分自身だけだという感覚である。人間の精神の内奥の問題が問われてくる。心理学や精神分析学の力も借りなければならなくなる。

けっきょく、人間は宇宙によっても社会環境によっても、また人間の内部に潜む精神的な力によっても脅かされるということになった。ゴールズワージーは「悪は人間個人よりも社会にある」とした。ハックスレーは科学的社会主義に懐疑を示し、問題の解決を外部に求めず、自己の内面に向けることを説いた。古典的な存在論・宇宙論が拒否されて以来、人間は科学的進歩に信頼を置き、人間による人間の可能性を信じ、人間による人間の救いを考えた。しかし20世紀では、そうした夢は音を立てて崩れてきた。人間は信頼すべきはずの人間性に対する絶望と不信に悩み、例えば、フォークナーは死・退廃・呪い・審判という主題を文学の主題に扱った。ホーソンやメルヴィルに見られる人間の原罪と墮罪を前提にしたキリスト教的人間観は古典的存在論・宇宙論に依拠するものであるが、フォークナーに至っては、それはより深められた形で認識されたものの、人間不信という時代環境からの超脱の道は示されないままに終わった。

科学技術文明の極度の発展により専門化という現象が強まり、同時に進展してくるのは世俗化という現象の尖鋭化である。この世俗化は原罪の存在を否定する不可知論者 (agnostics) を増大させ、開放的な自由への道に駆り立てた。古典的な存在論は人間の苦悩の源泉と考えられる原罪意識の固守を要求する。原罪固守の立場に立つ T.S. エリオットによれば、現代人が救われるのは自我の死、絶対の自己放棄と他者への共感と自制によってのみである。ホーソン、メルヴィル、ヘンリー・ジェイムズらは原罪を認め、善と悪の戦い、贖いのために戦う人間の努力、罪からの贖いと魂の浄化を必然と見た。

T.E. ヒュームは、人間の無力の自覚から宗教的態度の生ずべきことを述べるが、『思索』の中でロマン主義者を原罪の教義を否定する人たちと定義した。

ロマン主義者は、人間は罪人でないから罪は存在しないという。人間は生まれつき善、神でないが、潜在的に神であるとした。ルソーは、人間の本性は善であり、人間を圧迫するのは悪い法律や慣習だ、という。人間は無限の可能性の貯蔵庫だとする。

人間を罪のない自然に取り囲まれた罪のない存在と見れば、人間には原罪も墮落もなかったのだ、ということになる。ロマン主義者は被造物の神秘と美を自分の目で見、感じて驚異した。だから、自然に帰れという。自然は恵み深く、平和で、幸福である。自然は人間の混乱した精神を慰め回復させ、強固にしてくれる。神は自然と同一、または自然の一部なのだ。ワーズワスは自然の中に神を見出した。自然は大文字 (Nature) となり、森羅万象が神の顕現 (汎神論) となる。エマソンは汎神論的神秘主義、超越主義 (transcendentalism) の提唱者だ。善は真の实在、悪は非实在とみた。一元論で神と悪魔との戦いが無い。祈りはあっても、それは自分自身に対してであり、祈りは「独白」なのだ。汎神論的傾向のロマン主義の詩はすべて表現上象徴主義の形式をとる。

しかし、ロマン主義者のエマソンは、ピューリタンの遺産である良心の厳しさを、義務の声から逃れることはできなかった。ホイットマンは反ピュータン、反禁欲主義者で、魂のみならず肉体をもほめたたえた。エマソンもホイットマンも原罪、罪の贖い、聖書の権威を否定した。ホイットマンはエマソン同様にあらゆるものを善であると断定し、原罪の意識を追い払うことができれば、人生はもっとよくなる、と言う。

このように見てくると、いかにもロマン主義者は「存在の連鎖」を拒否し、新しい存在論の提唱者であるかのように見える。だが、彼らには古い存在論を捨て、新しい存在論を提示したのではなかった。創造主と被造物とを混同しただけであり、言いかえれば、「存在の連鎖」からの逃避でしかなかった。メルヴィルの『モービイ・ディック』は、人間が神の役割を奪ったことの危険な恐ろしさを示したが、もともとピューリタンの発生そのものに反ピューリタンの要素が混在していたことを考えれば、反ピューリタンやロマン主義の登場は自然の流れであったといわなければならない。

アーノルドは、パウロ、ルター、バニヤンは俗物だと嘲り、宗教を「情操を伴う道徳性」(morality touched by emotion, *Literature and Dogma*) だと言う。これはアーノルドの見当違いである。宗教者と芸術家とを混同したことによる錯覚だといわなければならない。宗教者は神の超越性や内在性に固執する宗教的ドグマからは抜けられないが、芸術家はそうしたドグマからは自由であり、芸術的創造力の源泉として神や超越者を立てるとしても、それは生命や肉体や力や性の喜び、感動の源泉として芸術的にとらえるためのものであって、芸術が宗教に奉仕するものでないかぎり、罪意識に関しても宗教的な罪意識とちがったとらえ方をして当然なのである。

イエイツ、ジョイス、D.H. ロレンスなどは宗教的ドグマの伝統や罪意識は否定したものの、芸術的な世界での罪意識まで捨てたわけではなかった。世俗化によって生じる罪意識の喪失が問題となるが、それは宗教の世界の内部事情がそうさせるのであって、これを芸術の世界にまで及ぼせるのは見当違いなのである。芸術は世俗化の世界とは無関係ではないにしても、世俗化の世界に埋没することはないものである。世俗化の世界、またはその泥沼化のなかで、純文学を保持しようとしたのは、サリンジャー、アプダイク、カポーテらである。ベローもそうだ。

世俗化の世界で人びとが求める神は成功の神、権力の神、進歩の神などで、いわば人びとは擬似宗教に帰依する。これは新しい存在論への帰依ではなく、擬似存在論への帰依である。人は移り変わるこの世のものに頼り、つねに自分で処理できるようなものだけに固執する。未来に向かって自分を解放しようとしないう。自分の過去や現在にへばりついている。自分の過去に怯え、現在には不確か、未来は不明、だから、毎日思いわずらう。しかし、芸術はこういう世界にはとどまらない。ウィラ・キャザーは過去に安らぎを求めようとした。『おお、開拓者よ』は逞しい西部開拓者たちの生々しい回想である。『天使よ、故郷を見よ』のトマス・ウルフは未来に安らぎを求めた。彼らは現実の人間苦を避けようとしたのではなく、むしろ現実の人間苦の中であってこそ求められる擬似存在論への挑戦であった。エマソン、ホイットマンらは現実主義者だが、世俗化に吞まれることなく現実の刻々瞬間の充実と自己の生

命の燃焼をもって現実の苦に体当たりしていく。ヘミングウェイも、たとえニヒリストだといわれたにしても行動の作家である。

4. 批評の視点

批評は文芸作品の解釈、分析、分類などによって、それに最終的に判定を下す作業内容をさす。批評の歴史は文芸の歴史とともに古い。アリストテレスの『詩学』は批評の最初の功績である。ここで彼は同時代あるいは前代の叙事詩や劇作品を相手にして、それらの構造を詳しく分析し、それらが読者、観客におよぼす効果について大胆な仮説を提出し、以来、賛否両論多くの議論を生んだ。

例えば、アリストテレスは、悲劇はカタルシスをもたらすと書いた。悲劇の血なまぐさい効果が観客の日頃の鬱積した重苦しい恐怖の感情を解放して快感を呼び起こすという。これは今日に至るまで悲劇について考える場合、決して無視できないものである。また、彼の三一致の法則は、演劇において行為と時間と場所の一致を説いたものである。こうした古典主義の論理を完成させたのは、フランスの古典主義の詩人・批評家ボワローの功績によるものである。

文芸の法則は外側から作品を規制するのではなく、作品の内側からこれを支えるものである。今日、われわれの目からすれば、批評の作業と法則化の作業とはかなり隔たりがあるように見えるのだが、それは文芸の様式において古典時代のものとは異なる歴史的状況に置かれているからである。

アリストテレスの批評の遺産は次のローマの文芸に受け継がれ、ホラティウスの『詩論』においていっそう精緻なものにされ、特に彼自身の実作経験もあって叙事詩や風刺詩の領域に関してはほとんど決定的な立論が行なわれ、ここに古典主義的な文芸批評は論理的に完成することになる。

アリストテレスによれば、芸術作品は鏡のように宇宙を写し出すものであった。したがって、彼は芸術を摸倣だと定義した。これが模写的(mimetic)芸術論である。ギリシア・ローマの古典の叙事詩や劇詩においては、たとえ

作者の名前を伝えていても、それはむしろ民族、国家そのもの、または共同社会の代表者、代弁者である。作品の背景には、つねに何らかの社会集団の意識があった。個人と集団とは一つのものであるという意識がそうさせるのである。

また、芸術作品は何かを教えたり指令したりするための一つ的手段と見なされた。これは聴衆への効果をねらう実用的 (pragmatic) 芸術論である。これを受けてルネサンス期のシドニーの『詩の弁護』から18世紀末のジョンソン博士らの新古典主義の批評が想定したものは、文芸を「喜ばせながら教える」(to teach and delight) という実用主義的な目的にかなうものだという主張であった。

しかし、ギリシア・ローマの古典の法則をいくら尊重し、それに従うとしても、それをそのまま実行できるものではない。ルネサンス期を迎えると、ヨーロッパ各国において、文芸を中世の神学の支配から解放する必要性に迫られる。しかし、それにはそのお手本をギリシア・ローマの古典に求めるほかなかった。つまり、キリスト教の偏見にゆがめられない、あるがままの人間に関心をもち、描いたものとして古典の復興あるいは尊重の気運が起こり、当然文芸批評においてもこれと呼応、いやその先導役としてアリストテレス以下の古典的詩学が大きくクローズアップされることになった。ルネサンス期の文芸批評の核心は、一方では古典の文芸の正統性を説きながら、他方では新しい自国語と歴史環境による文芸の創造をいかにして実現するかという問題を追求することで、むしろ後者に力点が置かれた。これはイギリスにおいてはシドニーが主張するところである。

17世紀後半にドライデンは古典主義の法則のもとに多くの詩と劇を残した。彼はエリザベス朝時代の文芸の成果、特にシェークピアに代表される演劇を高く評価した。だが、文芸批評の尺度に関しては、ギリシア・ローマの古典の尺度をそのまま用いることの教条主義を厳しくいましめた。文芸は歴史環境、時間・空間の産物であるという認識のもとに文芸の価値基準を設定し、近代批評の確立を果たしたのは18世紀後半の批評家的詩人ポープの功績であった。

ドライデンそしてポープによって確立された近代批評は、ジョンソン博士の『詩人伝』において臨床的な実験が行われ、イギリスの風土、国民性に適合した古典主義批評の傑作となった。

古典と古典主義という用語はまぎらわしいが、古典主義はギリシア・ローマの古典を尊重し、これを模範とするという意味で用いるのが一般的である。1660年のチャールズ二世の王政復古から1800年頃まで続いた英文学上の一時期の区分する場合は、そのまぎらわしさを避けるためにこれを擬古典主義または新古典主義の時代という。

17、18世紀は古典主義の時代を出現したが、18世紀はまた近代市民社会の形成期および近代の科学的精神の完成期でもある。18世紀末に登場するロマン主義によって、芸術活動、芸術の視点さらには批評の視点において革命的な転換が呼び寄せられた。

古典的存在論・宇宙論は古典主義の批評においては有効に作用していた。芸術の模写説も古典的存在論のおかげで、例えば、主題との関係で多数の人物が登場して、対立し、事件を引き起こし、その起伏の中で筋が展開される場合、それらの一つ一つの因果関係や個々のプロセスを客観的に説明するのは容易であった。批評とは、与えられたモチーフをその必要な要素に分割し、その要素を存在の真理性に照らして、全体的な連関において評価することである。この場合、批評の尺度が固定していれば、誤った判断やひとりよがりの判断を避けることができる。

しかし、芸術そのものが時間・空間の歴史的制約を受けるが、同様にして批評自体もその尺度の更改が要求される。古典主義のものは古典主義の、ロマン主義のものはロマン主義のというようにそれぞれの尺度が必要である。いつの時代においても、文芸作品をありのままにとらえ、その実体を追求するのが批評の役割である。ここには不必要なドグマなどの挿入は禁物である。作品の背景と作家の伝記的事実に視線を当てることは欠かせない作業である。作家の内面と作品のそれとの間の有機的関連性を発見することは、そのまま一国の歴史環境と密接に結びつくものである。これは文芸の歴史批評ということになるが、ロマン主義文芸の登場以来、きわめて重要な批評の態度

である。しかしこれは古典的存在論の立場からすれば、狭い範囲の歴史批評といわざるをえない。

存在の連鎖という古典的存在論が欠如すれば、それを補うべき存在論を芸術家自身の手によって創造しなければならない。ロマン主義の登場以来、芸術はこれまで予想もつかなかったような多様な活動分野をもつために、批評の方向は複雑に入り組んだものとならざるをえない。個々の作家作品にしたがって異なる批評の視点も用意しなければならなくなる。作家は自由に自己の個性を表出すればよいという形になるからである。批評も勢い、自己表出的批評 (expressive criticism) の立場をとらざるをえなくなる。作家は自己の感情、想像力を駆使してどれだけその個性を誠実にそして巧みに作品に表出させたか、それを評価するのが自己表出的批評である。批評の世界はすべて価値論の世界だからである。

こうした自己表出的批評にまで追い込まれた批評に異議を唱えて1920年代に登場したのが、新批評 (new criticism) である。新批評は1930年代、40年代のアメリカにおける主要な批評運動である。ランサム、アレン・テイト、ブラックマー、クリアランス・ブルックスらのものである。作品をいったん作者の手から切り離し批評家の手に委ねるとというのが新批評の本来のねらいである。彼らは「作者の意図を尊重しすぎる誤謬」 (intentional fallacy) とか「作品の心理的効果を価値としてとらえる誤謬」 (affective fallacy) などを指摘し、作品を一つの言語による構造物であると見て、作品の精読こそが唯一正統な批評の手続きであるとした。この構造物には逆説 (paradox)、アイロニー、あいまいさ (ambiguity) などの作り出す緊張、さらに象徴、イメージなどの形が保存されているというのだが、言葉の生命力の枯渇が問われている時代においては、これはけっきょく、文芸の非歴史化作業、文芸の生きた実体の排除以外のなにものでもなかった。

イギリスのリーヴィス (F.R. Leavis, 1898—1978) は、新批評の影響を受けたが、革新的なものは伝統的なものとの関わり合いがなければ評価を下しえないというのが、彼が行きついた批評の精神であった。新批評は歴史・伝記的文芸の研究法を払拭したが、歴史的因果関係に依存しない批評は文芸を

いたずらに複雑なものに仕立て上げるだけのものでしかなかった。

ロマン主義の登場によって古典的存在論に依拠する批評の古典主義が解体して以来、歴史批評の確立は見たものの、それが自己表出批評をとらざるをえなくなった段階で、そのとめどなく個人化する批評に止めをさす形で客観性重視の新批評が提唱されて当然であった。そこで、必要になってきたのが新しい存在論の構築である。シュールリアリズムの登場は新しい存在論に向けての一つの実験的方法であった。この実験的方法に思想的根拠を与えたのが構造主義 (structuralism) である。

構造主義は、これまでもっぱら実証的に資料を収集し、その資料を実証科学的論理で説明しようとしてきた思想の枠組みに対して、これとはちがった次元に「構造」を発見することにある。ここではデカルト以来の二元論の超越、合理と非合理、「ことば」と「もの」との境界領域が撤廃されて、以前には見られなかった、新しい秩序、存在論の世界が見出されるという期待がある。これは構造人類学 (structural anthropology) の影響である。

第二次世界大戦後、60年代では既成の価値観や権威が揺らぐ中で、多様な価値観を尊重する「文化的多元主義」(multi-culturalism)によって、それぞれの文化の伝統と価値を認め、共存を図る立場の文化人類学、異文化理解が浮上した。しかし80年代には、その多元主義にも早くも亀裂が生じ、民族意識が国民分裂の原因となってきた。だが、90年代に入って新しい次元での多元主義の復活が模索されてきた。

古典主義的な「存在の連鎖」の思想は形骸化したものの、人間が宇宙を創造したのでないかぎり、宇宙の秩序体系は無視されてよいはずのものではない。「存在の連鎖」という宇宙の秩序体系は、それが古典主義のものであろうとなかろうと、だれの手によっても解消されてよいはずのものではない。むしろ、存在の連鎖の一環としての神の存在や権威などに固執する必要はないとしても、誤まった人間中心主義からは解放されなければならない。コールリッジは神のヘブライ語の名 'I am that I am.' から「無限の自己存在」(the infinite I AM) という自己を中心に据えた存在論を提示した。構造主義の代表的な思想家ミシェル・フーコー (1926—84) は『言葉と物』(1966) の結び

で、「人間は、波打ち際の砂に描かれた顔のように消え去るだろう」と言い、神に代わって、全知全能のように振る舞う人間の限界を説いた。構造主義は人間中心主義の思想の限界を暴き立てたために、サルトルらの左翼的政治思想によってあえなく葬り去られることになった。しかし、構造主義の思想は消失したわけではない。私は構造主義の復活を夢みるが、それには「宇宙的な自己存在」(the cosmic I AM) という人間中心主義回避の存在論・宇宙意識をもってすれば、その復活は可能だと考えている。

現代の混迷期に浮かび出た「文化的多元主義」といわれる思想は、シュールリアリズムの多視点・多視覚で映し出されたものである。しかし、これを裏づける確固たる思想の根拠はない。急がれるのは、私のいう「宇宙的存在の連鎖」(the chains of cosmic being) という新しい存在論・宇宙論の確立である。すでにジャック・デリダ(1930ー)は旧来の二元論に依拠する他者を排除する思想の破壊を目指した「脱構築」(deconstruction)の思想を打ち立てた。この思想は自民族中心主義などを脱構築するの思想に通じ、文芸批評にも応用され、米国などにおいて女性解放や黒人などマイノリティーへの差別を根底から覆すなど新潮流を生み出した。私はこの思想を価値づけるのに「宇宙的存在の連鎖」の視点を提唱したい。

歴史の法則によって、古典的存在論に立ち返ることはできないが、新しい存在論・認識論、価値論の秩序形成による新しい「存在の連鎖」の思想は、おそらく21世紀の批評の視点として位置づけられるものになってよいはずである。