

文芸批評の原点

—— 文明と文化の相関性 ——

近 藤 正 栄

1. アベル型文化とカイン型文化

文明と文化とは表裏一体の関係にある。文化の概念をどのように定義しようとも、歴史的に制約される人間および人間社会のあり方を規定するものであるということには変わりがない。さらに、文化を育む基盤は文明であることもたしかである。この場合、言語活動の未発達な原始社会の時代については考えないことにする。

人間はその類的本能として創造本能・造形本能と遊戯的本能とを持つ。この両本能が一体となってプリミティヴな世界から今日に至るまで文学芸術その他の文化活動を育て上げてきた。特に人間の創造本能は聖書的観点に立てば、人祖の墮罪後の人間が生きるために獲得した智慧である。この智慧によって人間は種的統一体を構成することになったといえる。しかし、人間は本能のままでは生きられないようにできている。人間が種的統一体を維持するためには、人間の本能の自由に対する非本能の束縛の条件が不可欠である。この条件設定が文明という枠組みの形成である。

文明の中核には必ず宗教が位置づけられる。宗教は文明のエネルギー源である。われわれがここで扱うのは西洋文明であるが、その宗教はいうまでもなくキリスト教である。したがって、西洋文明で発現する文化現象はすべてキリスト教との関連において形成されるものといわなければならない。ただ、歴史上形成される個々の文明はどのような形態のものであれ、永遠に続く文

明などは考えられない。当然のこととして、西洋文明もその誕生の後に一定のライフ・サイクルを経て、終焉を迎える宿命にある。

西洋文明・キリスト教文明の歴史形成は、アダムとエバの創造と墮罪物語を原点として展開される歴史である。特に人祖の墮罪後に誕生した二人の息子カインとアベルの性格および行動様式がのちの文明と文化形成の予示となる。兄カインが弟アベルを殺害した、人類最初の殺人事件は文明の苦悩を物語るものであると同時に、二つの文化誕生の表示となるものである。農夫カインと羊飼いやアベルはともに献祭の儀のときに神に供え物を捧げた。ところが、カインは自分の供え物が神に顧みられず、アベルの供え物だけが受入れられたのを見、弟アベルを殺した。当然、人間の種的統一体の原理、ここでは文明の原理を拒否したカインは文明の外に放り出されて放浪の身となった。

ここに二つの人間のタイプが提示される。一つはカイン型人間、もう一つはアベル型人間である。カイン型の人間は、人間の創造本能を無限なものとして信頼し、自然界における無限を慕い、神の秩序や文明の秩序を意識的に拒否する。これとは対照的にアベル型人間は、人間を神の被造物として固定化し、原罪を背負った人間の伝統としての性格づけを強調する。文明の原理に対しても忠実に受けとめる人間である。カイン型の人間は無限な存在としての神を志向するが、人間と神との間は連続していて、人間は神にもなりうる能力をもっているものとする。この能力は、より低次のものからより高次のものに移行できる能力である。これはのちのロマン主義の論理として発展するものである。

カイン型の世界は有限と無限との有機的連続性を論理の根拠とする生命主義であるが、アベル型の世界では、有限と無限の関係性は不連続のものとしてとらえる非生命主義である。われわれは批評論理の原点としてアベル型を古典主義、カイン型をロマン主義としてとらえる。

古典主義とロマン主義の区別は、基本的には人間の個性に関する考え方の相違にある。人間の個性には限界があるとする認識に立つのが古典主義であり、そうした認識を拒否するのがロマン主義である。個性 (personality) と似たことばに性格 (character) があるが、この二つは区別しておかなければなら

ない。個性は主観的要素からなり、性格は客観的要素の固定観念から成り立つ。個性はロマン主義に、性格は古典主義にそれぞれ結びつく。文明の世界では、主観と客観とは有機的関連性があり、完全なカイン型人間とか完全なアベル型人間などは存在しないはずのものである。主観と客観と、人間は弱い存在であるという感情があつて、それが無限なもの、永遠なものに対する情動、憧れの感情を刺激することになり、これがさらに創造本能を刺激することになる。

文芸の世界では、内容と形式が重視される。理想はこの二つの調和融合である。固定化された形式のもとに内容を考えるというのが古典主義、アベル型であるが、内容にしたがって形式を考えるのがロマン主義、カイン型である。ロマン主義の文芸は、生命主義に基づくことから極端な神秘主義的世界にまで立ち入ることを可能にする。しかし、極端なものは人間の創造本能を麻痺させ、文芸に必要な想像力は幻想へと駆り立てられ、後に残るのは悲哀 (pathos) だけということもある。ただ、人間にはこの悲哀をいつくしむという性癖があり、これがロマン主義への憧れということにもなる。しかし非生命主義の古典主義的態度には、あらかじめロマン主義的な結末を回避するという傾向があつて、それが形式尊重、客観主義、アベル型を堅持することにつながることになる。

原始時代においてもそうであるが、文明の初期の段階では個人と集団の区別がないのが通例である。ここでの文化はすべてアベル型主導である。こういう時代では、芸術が芸術として単独に存在することなどはありえない。芸術は個人のものであると同時に集団のものなのである。ここでは人間と自然は区別され、人間が自然に無限に憧れるという観念などはない。当然のこととして、人間と自然との間には障壁ができる。古代においては、恐怖から自然を避け、中世においては宗教上の来世主義から自然を蔑視し、人間と自然との間に境界線を引く非生命主義の態度がとられた。

非生命主義の世界では、芸術は文明の中核たる宗教に奉仕するものとして存在し、その発展的方向は精神主義、聖なる美の表現が主体となる。西洋文明・キリスト教文明における美術の初期の形態は、6世紀が盛期の東方キリ

スト教美術・ビザンティン美術であるが、そのほとんどは宗教色で彩られたものである。西欧の美術の発展は教会の発展とともにあり、中世も最盛期の11-12世紀にロマネスクの美術が形成され、非生命主義を特色とする中世教会の美術はその最頂点に達した。しかし、中世美術の最後を飾るゴシック美術（12-15世紀）の登場期には芸術の非生命主義の流れにも異変が生じてきた。これまで建築の福次的、装飾的役割でしかなかった絵画が独立し、専門の画家が登場した。作品には作者の名が記録されることになった。神に捧げられた作品には個人の名は無用だというのが古い考え方であった。

芸術が集団や社会から離れて独自の領域をつくるのは、ロマン主義的な意識の目覚めであり、個人意識、個性を尊重するようになってからのことである。ゴシック美術期には修道院の発達に伴う教会美術のほかに、宮廷を中心とした王侯貴族の豪華な作品が描かれた。美術にはまだ、宗教を意識する精神性が支配するものの、次第に神的権威よりも人間味を帯びたものにとって代わるようになった。キリスト・聖母などの人間像にも神的権威の喪失が見られる。

西洋文明の形成が4世紀とすれば、中世の頂点であるロマネスク美術期が西洋文明の最頂上期と重なる。これ以後西洋文明は20世紀を終焉期としてそのライフ・サイクルの下降期に入る。文明が下降期に入ると、文明の枠組みを支えているキリスト教に歪みが生じてくる。古典主義の非生命主義も文明の権威基盤の威信と不可分の関係にある。ロマン主義の生命主義が頭をもたげてくるのは、文明の威信喪失と呼応する。

人間には文明の抑圧、形式的なものから解放されたいという感情がつねにつきまとう。アベル型文化の形式的固定観念、秩序からの解放への動きは文明のライフ・サイクルの頂点を過ぎ、下降期に向かう時期に起こってくる現象である。これに拍車をかけるのがロマン主義の精神活動である。とはいえ、それがすぐさま文化の形態の主流がアベル型からカイン型に移行することなどはありえない。それが可能な時期はロマン主義の時代の到来という歴史的な一大転換期を迎えてからのことである。

文明の抑圧、形式の尊重は人類の墮罪を背負う人間のいわば宿命というべ

きものである。人はこれを非科学的というかもしれない。しかし、キリスト教文明のテキスト・聖書は科学的な根拠を欠く単なる神話にすぎないという解釈は宗教の権威喪失に伴う世俗化の論理によるものだが、これは人間の思い上がりの論理というほかない。かってカインがその思い上がりによって、いわば文明圏の外に追放されたように、一方が他方を排除する方向性は同じ文明圏では不条理なもの、手におえないものとなる可能性をはらむことはあらかじめ視野に入れておかなければならない。

中世末期のゴシック文化の時代は、文化の古典様式に振じれが生じてくる時代である。教会の権威にとって代わる世俗の権威が大きく浮上し、聖権と俗権との間に軋轢が生じ、新しい主義・主張が目覚めてくる時代でもある。中世の世界も一つ、宗教も一つという文明の基本原理にくさびが打ち込まれ、政治・経済的にまかり通っていた封建主義体制も解体せざるをえなくなる。教皇権と皇帝権がその主導権をめぐる摩擦の火花を散らす歴史も展開された。アベル型文化を象徴する権威は教皇権至上主義の神政主義に見られた。ここでは国王などによる俗権の行使はすべて教皇の委任によるものと解釈された。

教皇権至上主義に基づく神政主義がつづく12世紀から13世紀前半にかけての約1世紀間は、中世主義の極盛期であった。しかしこの間に、剣と十字架の十字軍が結成されるという不条理な事態が生じた。けっきょく、十字軍の失敗は教皇権の衰退を早め、中世の神政主義も終焉を告げなければならなくなった。これはまた、封建社会の解体の時期と重なり、封建制度の上に成り立つ諸侯や騎士階級はそのよって立つ基盤を失い、没落の道に転落することになる。これにかわって勢力をのばしたの王権を中心とする俗権の世界であった。

アベル型文化を支えているものは宗教基盤の健全さであるが、その基盤に不自然な歪みが生じてくれば、その不条理な側面の露呈によってアベル型文化に亀裂が生じてくる。しかし、これがそのままアベル型文化の価値体系の崩壊につながるというのではない。迫られるのは時流に呼応できるアベル型文化の変容である。

2. ルネサンスと擬装されたアベル型文化

中世末期の聖権の権威失墜は文明の価値基準を決定する宗教そのものの権威失墜につながる。世俗化といわれる現象の原因もここにある。文明が一旦世俗化の世界にすべり出すと、それに止めをさす手段はなく、その影響はあくことなく続く。世俗化現象の構図は、文明の中心に位置づけられた宗教がその権威失墜によって徐々に文明の周辺に追いやられるのが実体である。文明の歴史過程と軌を一つにする文化現象の発現もその世俗化の影響を受けざるを得ない。しかし同一の文明圏であれば、その基軸宗教の拒否などは考えられない。俗権主導の世界であっても、宗教の権威は必要とするからである。ただこの場合、宗教は俗権に利用された宗教に転じ、本来あるべき宗教の価値基準は骨抜きにされる。

宗教の権威失墜によってもまだ生き続ける宗教は、擬装された宗教といわざるをえない。この場合、宗教は文明の中核たる権威を装うものの、その権威は実体なき権威である。ここではアベル型文化も変容が迫られ、その形態は擬装された宗教が生み出す擬装されたアベル型文化ということになる。

西洋文明では、ルネサンスと宗教改革とが同時期に起こった。これは中世において振じれをきたした文明の権威基盤の軌道修正には欠かせない現象であった。しかし、一旦振じれが生じたものを本来あるべき原形に復帰することは不可能である。したがって、宗教改革は不徹底に終わり、結果的に招来したものは新旧に分かれた宗教上の権威対立というおぞましいものでしかなかった。一方、ルネサンスは宗教上の対立をよそに見ながら、本来の世界回復、人間性回復という旗を掲げて、近代ヒューマニズムの運動を生み出した。だが、これも結果は、世俗化という波に翻弄されるだけのものに終わった。

中世から近代に移行する文化的、歴史的環境づくりの中で、その主役を演じたのは中世のカトリシズムに対するプロテスタンティズムの運動であった。本来ならば、文明の中核たる宗教に改革や革命などは無用のはずである。たしかに宗教改革と宗教革命とは異なるものだが、改革も革命も同次元の性格のものであることには変わりがない。ただ、改革は革命とちがって長期に

わたる場合が多く、懸念されるのはどちらの場合もその結果である。

プロテスタンティズムの運動はルネサンスの近代ヒューマニズムの運動と連動する形で、キリスト教本来の威信回復を求めての改革運動であった。しかし、その運動は宗教上の対立、新旧両派の対立を引き起こし、その対立抗争はほとんど政治がらみの厳しいものとなり、結果は血の犠牲が払われるものとなった。宗教改革と近代ヒューマニズムの運動とが一体化したときに結果的に生み出されたのが、信教の自由を求めての戦いであった。イギリスは血を流さずにプロテスタントの国になったが、オランダの独立は宗教戦争の中から達成されたものである。フランスはプロテスタンティズムの運動を徹底して排除したものの、その反動はのちに現われることになった。

文明の権威基盤の構造原理は、その原形に墮罪後のアダムとエバの両人格による調和一体化の原理をお手本とすべきものである。しかし、カインとアベルの事件に例示されるようにそうした調和一体化の原理は、その内部からいつなんどき打ち破られるかもしれないというもろさを持っている。そのもろさの歴史を綴るのが聖書の歴史である。ノアの洪水物語、バベルの塔物語など例示するまでもなく、聖書はアベル型文化の拒否とカイン型文化への志向とその挫折の歴史で満ちている。

西洋文明では、ルネサンス期において聖権と俗権の主導権争いにも決着がつけられ、俗権主導型の文化が形成されることになった。決着がつけられなかったのは新旧両派の宗教戦争である。宗教戦争は勝者も敗者もない戦いであり、結果は宗教の権威衰退に伴う文明の権威基盤の弱体化である。ルネサンス期以来の近代の歴史が世俗化の歴史に転落するのもここに原因がある。

文明と文化との関係において、文明の歴史の正史に関わる文化はアベル型文化だけである。だが、文明のライフ・サイクルという観点からすれば、ルネサンス期以降のアベル型文化は本物ではなく、いわば「擬装されたアベル型文化」というべきものである。

擬装されたアベル型文化登場の基盤は、擬装された宗教にある。擬装された宗教とは、宗教が支配者階級の宗教、支配者宗教に成り下がることである。支配者宗教は排他独善の宗教であり、支配者階級のイデオロギーとして古く

から歴史社会に登場してきたものである。古代社会では政治的に優位を占める都市の宗教が他の宗教を一元的に支配した。本来のキリスト教が本然の宗教として位置づけられるのは、そうしたイデオロギー支配の宗教からの解放、支配・被支配の宗教からの解放を求めたことにある。

本然の宗教の成立は神の法に照らし出された人間の法をつくることにある。神の法と人間の法とは区別されるものの、本然の宗教は両者の調和一体化を求めるはずのものである。そうでなければ、宗教は擬装された宗教に成り下がらざるをえない。ルネサンス期にはじまる西欧諸国家の植民地主義政策は、擬装された宗教基盤によって行なわれたとしかいいようのないものである。

宗教基盤の形態が何であれ、文化はそれを反映したものとなる。とりわけ、文芸はその直接の反映となる。特に美術は表現上ごまかしのきかないものである。まず、ルネサンス美術（15-16世紀）の特徴は、宗教と美術の分離から始まった。中世までの美術は宗教と密接な関係にあり、宗教に奉仕するという性格のものであった。これはアベル型文化の象徴であるといつてよい。しかし、ルネサンス期ではアベル型文化を醸成する宗教基盤が混乱し、そこには確固たる権威は求められない。かといって、そこからの解放などは考えられない。そうであれば、一時的にせよそこからの逃避が精一杯の抵抗となる。宗教基盤からの解放を志向できるのはロマン主義的な態度が明確に表示できる時代である。ルネサンス期ではそれは時期尚早である。宗教と美術の分離というのも、まだ方向が定かでない宗教改革の行くえを横目で見てのことである。これに対して宗教からの圧力などあろうはずもなかった。その余裕などはなかったからである。擬装されたアベル型文化が登場するゆえんもここにある。

美術が宗教から分離したからといって、美術が宗教から解放されたわけではない。これまで調和融合の関係にあった宗教と美術がその境界領域を明確にし、美術の独自性が強調されただけのことである。言いかえれば、宗教から美術へと意識が流れていたものが美術から宗教へと意識の流れが逆転したことである。美は永遠かつ普遍的なものであり、完全な美こそ神に属するもの、聖なるものという考えが出たのはルネサンス美術からのものである。こ

の意識の転換は古典美術がお手本であったが、これは擬装されたアベル型文化を生み出すのに好都合のものであった。

例えば、ルネサンス期の画家ボッティチェリは聖母を描いたが、それは宗教感情からの表現ではなかった。彼はまた、その筆でヴィーナスの裸像を描いた。ラファエロはヴァチカンの宮殿の壁に異教的主題を描き、ミケランジェロはシステイナー礼拝堂の壁画（〈創造記〉および〈最後の審判〉）を古代競技者のような裸像群で満たした。これらの壁画はおそらく宗教者ならずとも、そうした絵画の設置環境上、だれの目から見てもどこかちぐはぐな感情に満たされたはずである。

近代ヒューマニズムは、本来の人間性回復というルネサンスの目的に添うべき運動であったはずであるが、けっきょくは擬装されたアベル型文化を登場させ、そこに残されたものは、特に文芸的側面では、人間の人間くささを遠慮がちながら表面化しえたという文化的遺産だけであった。

3. ルネサンス期の終焉とロマン主義の登場

擬装されたアベル型文化にも限界がくる。その限界は擬古典主義を生み出した18世紀までである。18世紀末から19世紀初期にかけて登場するロマン主義の時代は擬装されたアベル型文化に終止符を打ち、文化の主流がアベル型からカイン型のものにとって変わる時代である。非個性主義、非生命主義から個性主義、生命主義への転換である。

個性主義はすでにルネサンス期にその萌芽が見られるが、個性主義として性格づけられるまでには至らなかった。個性主義と非個性主義の関係性は、根源的にはアダムとエバの男性原理と女性原理の関係性に見られるものである。エバが始めに墮罪を犯したのは樂園という、いわば神の法に依拠する生活原理からの解放を求めたロマン主義的態度にある。アダムは神の法を遵守するタイプである。アダムのタイプを男性原理とすれば、エバのタイプを女性原理とすることができる。

文芸はその価値とは別に考えれば、その面白さは個性主義のロマン主義タ

イブのほうにあるともいえる。非個性主義の古典主義のものはどこかに冷たさを感じさせ、包容力を欠くものとなる。しかし現実の世界では、そのどちらか一方だけで終始することはないはずである。男性原理は女性原理を女性原理は男性原理をそれぞれ必要とするからである。文芸の世界では、ロマン主義系統のものは作家と作品の関係が重視され、両者の有機的総合が興味の対象となる。しかし、個性は単独では存在しえないものであり、性格と一体になってはじめてその個性的特色が生かされる。したがって、個性と性格の有機的関連性はたえず問われることになるが、ロマン主義のものは古典主義のものとはちがって、形式が先行して内容を形成するのではなく、内容が先行して形式はあとでつけられることになる。

ロマン主義の芸術には美的価値は問われても、倫理的価値は問われない。ロマン主義のものには価値観念が先行することはないからである。ロマン主義芸術の魅力は個性主義尊重の女性原理を志向することにあるといえる。例えば、シェークスピアの芸術の魅力はどこにあるかと問われれば、それは彼の作品の悲劇、喜劇を問わず、女性原理の巧みな表出のうまさである。ただ、彼の芸術がロマン主義の芸術とはいえないのは、男性原理が女性原理の背後にあって、舞台裏に巧妙にかくされているということにある。彼の時代を越えた魅力もここにあるといえるのかもしれない。

同じルネサンス期のものでも、スペンサーの『妖精の女王』(1590)は男性原理を優先させ、それに女性原理を従属させるという構図になっている。こういう場合は、芸術の主筋よりもわき筋の面白さを追うのがよい。ベン・ジョンソンの場合は、男性原理をむき出しに舞台に乗せ、女性原理を風刺の対象にするという手法をとった。17世紀のミルトンはピューリタニズムとしての男性原理を優先させ、女性原理を遠慮がちにのぞかせただけである。

総じてルネサンス期の文芸は、擬装されたアベル型文化の特色が出るものとなるが、難しいのは、男性原理と女性原理の相関関係、緊張関係をどのように表現するかにかかっていたことである。

ルネサンス期は15-17世紀の300年間である。17世紀は宗教基盤から見て、精神的動乱期に当たる。プロテスタンティズムの中でもピューリタニズムが

突出するが、その一方ではカトリシズムがその威信回復を求めて対抗改革運動に情熱を燃やした。美術はバロックの時代で、新旧両派の宗教感情を直接反映するものとなった。

文芸活動を維持するためにはパトロンの存在が欠かせない。美術の世界では、中世から19世紀の初頭に至るまでその最大のパトロンはカトリック教会と王侯貴族である。作品は注文制作となり、その多くは宗教画、神話画、歴史画などの構想画である。16世紀の宗教改革運動によって一時期画像破壊が行なわれたが、カトリックはマニエリスムの禁欲的な芸術をもってこれに対抗した。しかし、ルネサンスによって目覚めた人間の実存的な存在に関心に移るにつれて、カトリックも政策を転換せざるをえなくなった。17世紀のバロック美術はそうしたカトリックの苦悩を表現するものであった。カトリックが美術によって教えようとしたものは、生成流転する無限の、しかも統一ある宇宙の存在を知らせ、その前での人間の無力さを訴えると同時に、人間の存在意義と人間の誇りを示すことにあった。また、カトリックはこの世の世俗的事象の虚しさを訴えることも忘れなかった。感覚的に美しいもの、楽しいものは悪魔の誘惑であるとされた。

ルネサンス期以降、絵画には裸体画が平然と描かれるが、カトリックはのちにエロティシズムにつながる裸体画を許容するはずもないが、神話画の制作上裸体画には目をつむるほかなかった。本格的に裸体画が登場するのは、裸体をタブー視した17世紀のピューリタン革命以後のことである。ギリシア・ローマの古典から16世紀に至るまで、男も女も裸体を恥としなかった。裸体の恥を教えたのはピューリタンである。しかし近代的な裸体画が登場するのは、ピューリタンの厳格主義に対する美的代償である。バロック時代の裸体画は近代の裸体画に移行する過渡期のものである。ルーベンスは裸体画を描いたが、理想美的または現実的感覚のものではなく、女体は力強い躍動感に満ちたものである。ここには多分に女体を嫌悪するピューリタンの圧力が感じとれる。

18世紀のロココ美術はフランス革命によって頓挫するが、ここではカトリックもプロテスタントもともにその宗教基盤の権威を喪失し、世俗の王侯貴

族の権威だけが目立つようになった。ブーシェの絵画に見られるように、聖母や女神を描いてもそのモデルは高級娼婦であったり、女優であったりした。

宗教基盤の権威回復に望みをつないでいた擬装されたアベル型もここに至れば、その解体も必然的な勢いとなる。18世紀末に登場するロマン主義は擬装されたアベル型文化に見切りをつけ、カイン型文化が呼び込まれる時期であった。これはフランス革命を生み出すという時代背景と呼応した文化の革命的転換である。

フランス革命は単なるブルジョワ革命に終わり、イギリスの産業革命は不徹底なブルジョワ革命でしかなかったものの、ロマン主義の時代においては、経済機能と社会機能が分離して、経済的価値が社会的価値よりも優先するという時代を招来した。産業革命は工業化社会という新しい社会機構を創り出し、資本家と労働者の階級的対立によって人間関係が複雑化し、人口の都市集中化などに伴う社会的激動と混乱は避けられなかった。こうした状況下で、芸術は市民社会のものだという意識の高まりとともに、現実の社会体制の欺瞞性に不満を抱く若い作家や画家たちは理性よりも感情が大切だとして、主観的な激情のもとに社会的矛盾を糾弾する内容のものを描いた。ロマン主義の画家ドラクロワやジェリコーらの絵画はそうした変革期の時事的な事件などを劇的に描いた。

18世紀までの文化は擬装されたアベル型文化として、貴族社会または貴族化されたブルジョワ社会の文化であった。しかし社会体制の主役が市民中心のものに移行し、文化もカイン型主導の環境づくりが可能になったとはいえ、肝心のカイン型文化形成に当たってはそのお手本がなかった。当然のことながら、彼らはカイン型にふさわしいものを自らの手で模索するほかなかった。

ロマン主義の文芸は文芸の市民化がその背景となる。文芸の市民化としてすでに新しく開拓されたものに小説というジャンルの確立がある。しかし、小説とちがって詩はアベル型文芸の伝統であり、権威である。そうした重い歴史的伝統から解放されて詩の市民化など、はたして可能なのかどうかである。しかしこれが不可能ならば、ロマン主義の文芸やカイン型文化の登場などは考えられない。この課題に最初に取り組んだのがワーズワースとコー

ルリッジである。両詩人は詩のことばと散文のことばとの間には区別がつけられないとする詩の市民化を宣言して『叙情民謡集』(1798)を出版した。これは事実上、ロマン主義、カイン型文化登場の宣言となった。

ロマン主義と一体化したカイン型文化と文芸の市民化によって、文芸が扱う対象の選択も幅広いものとなった。絵画の世界では、ロマン主義につづく写実主義の登場によって、絵画はそれまでの伝統であった神話や伝説の世界から絵画を解放し、絵画を現実の生活と結びつけ、庶民や下層階級の人びとの生活、労働など自分の周りや社会の現実をありのままに描くことを可能にした。元来、絵画の格付けが下位であった風景画も市民権を得た。これは文芸の市民化からさらに歩を進めた文芸の大衆化である。ミレー、クールベ、ドーミエ、コローなどが活躍した。

19世紀後半は印象主義の時代である。印象主義という言葉は偶然につけられた言葉である¹⁾。もともと、印象派的な考え方や美意識は芸術にはいつでもついてまわる性格のものである。本来的に芸術の発現は、非生命主義の貴族主義を反映するものであるとあってよい。貴族主義のものには俗悪なものとの介在を避けるという性格があって、それがアベル型文化を生み出す精神的特色であった。しかし、擬装されたアベル型文化においては、不可避的に俗悪なものが混入することになる。

芸術は本来的にまたは純粋な意味で貴族主義的なものであるべきはずである。世俗的な意味内容での貴族主義は拒否されても、芸術本来の貴族主義は拒否できないものである。しかしこれも不可能となれば、残るのは精神的貴族主義だけである。ロマン主義登場以後においては、パトロンの市民化ということもあって、画家はその気位の高さによって生活基盤が脅かされるという結果になった。しかし、画家は例外をのぞいては、その精神的貴族主義を放棄することはなかった。

19世紀に入ってカイン型文化の発現とともに、にわかに文芸の批評活動が盛んになった。その一つの理由は、文芸がその卑俗化の傾向を避け、いかにすればその本来の権威を保持できるかということにあった。『衣裳哲学』(1833-34)のカーライルまでの思想家は宗教基盤の権威喪失の中で、人間の

本来もつべき宗教とは何かを真剣に考え、それを取り戻すためにはどうしたらよいかを思案した。しかし 19 世紀も後期には、そうした宗教的権威への郷愁などはかき消されて、宗教基盤とは無関係なカイン型文化そのものの権威を模索するようになった。ラスキン、アーノルド、ペイターとつづく思想家はみなそういう方向でそれぞれ独自の思想を展開した。

ラスキンは風景画家ターナーの絵に接して以来、絵画や審美的世界のとりこになって、『近代絵画論』5 巻 (1843-60) を著し美術批評家として名をなした。彼はもっぱら芸術と道徳とをむすびつけ、美意識と実践倫理の高揚を説いた。詩人・批評家アーノルドはラスキンのものに加えて、教養を全面に押し出し、教養万能主義を説いた。ペイターは他の二者とちがって、カイン型世界にもそれを律していける権威があるというようには考えない。カイン型世界は当然の宇宙的原理であるとして、アベル型思想からの完全な解放を目指した。

絶対という観念のないところには何の権威も認められないというのがアベル型思想の根拠であるが、これを拒否すれば、あとは相対主義となって個々の個性だけがすべてということになる。アーノルドは批評の目的を「対象をあるがままに見ること」(‘to see the object as in itself really is’) であるとしたが、ペイターはそれを受入れながらも「対象から受ける印象をあるがままに認識し実感すること」だとした。ラスキンやアーノルドのものには合目的性や使命感が支配的であるが、ペイターのものは単なる主観的な審美批評 (aesthetic criticism) でしかも完全な印象主義批評 (impressionistic criticism) の主張である。ペイターの思想は世紀末の芸術のための芸術、唯美主義、自然主義そして象徴主義へとつながる。

印象主義は、芸術の市民的自律性ととも浮かび上がった芸術上の様式であり、事物から直接受ける感覚的印象をそのまま作品に表現しようとするものであるが、文学上の印象主義は、絵画における印象主義の盛期を過ぎたころに始まり、19 世紀末に全ヨーロッパを通じて主導的様式となった。気分、雰囲気などによる印象、過去の体験を追想する文学がいたるところで生まれた。客観的現実ではなく、主観的印象が文学の全般的な形態となった。しか

し文学上の印象主義は、その発展形態において印象主義では扱えない形而上学的な神秘性を強調するようになると、文学の様式は象徴主義にその道を譲らざるをえなくなる。象徴主義は人間の内的な思考や精神の状態、夢想の中に靈感を求めるが、「ラファエロ前派」運動のものはその先駆とみられる。

4. カイン型文化の行くえと新批評の登場

アベル型文化にルネサンスがあれば、カイン型文化にもルネサンスの登場は考えられる。アベル型文化といいカイン型文化といい、同じ文明の歴史上に登場するものであって、両者は別次元のものではない。アベル型のものは擬装されたアベル型を生み出したが、カイン型のものにもその擬装は考えられる。考えられるのは個性主義の生命主義を非個性主義化することである。しかし、ここでの非生命主義は、アベル型のものとは異なり、宗教的価値観念は一切排除される。つまり、カイン型を形而上化し、純化することである。前のルネサンスを第一のルネサンスとすれば、20世紀に登場する擬装されたカイン型文化を第二のルネサンスといえることができる。

第一のルネサンスでは近代ヒューマンイズムの運動を生み出して挫折したが、第二のルネサンスは物質文明、科学文明に毒され振じれた近代ヒューマンイズムからの解放が課題となる。これには個性主義・生命主義のカイン型を非個性主義・非生命主義のものに変容させる必要が出てくる。しかし、この世界は古典主義もロマン主義もない世界であり、はたしてそういう世界の構築は可能なのだろうかである。もしこれが不可能ならば、第二のルネサンスも幻想に終わる。

ロマン主義の時代以降に目立ってきた精神的貴族主義は、擬装されたアベル型文化が斜陽化していく中で芽生え成長してきたものであるが、カイン型文化においてもそれは継承された。カイン型の精神的貴族主義のお手本はギリシアのヘラクレイトスの弁証法にある。弁証法は精神的貴族主義の基盤がなければ成立しえないものである。アベル型もカイン型も事象の調和統一を求めるが、アベル型のように価値観念が先行する場合は、調和統一は弁証法

に依存することはない。カイン型の場合は、価値観念の先行がないために対立する事象の調和統一は弁証法に依存するほかない。ただ、厭世観のショーペンハウアーや自然主義のハーディのように弁証法を放棄する場合は、世界は盲目的な宇宙意志 (immanent will) といわれるものの支配に任せるほかなくなる。

ロマン主義のコールリッジの弁証法は劇的な対立を通しての動的な性格を持ち、ワーズワスのものは汎神論的弁証法ともいべきもので、静的性格を持つ。ヘーゲルの弁証法が観念的、精神的なものであるのに対して、マルクスは唯物論的、革命的弁証法を展開した。これらの思想はカイン型の生命主義の流れに沿った精神的貴族主義の基盤の上に立つものであり、ロマン派の画家ドラクロワが描いた7月革命の主題「民衆を導く自由の女神」(1830)の三色旗に象徴される精神的貴族主義はその特色の見事な表現である。フランスの近代詩の扉を開いたボードレールは、『悪の華』(1857)によって象徴主義の先駆として、またカイン型の非生命主義の先駆的役割を果たした。

弁証法に一つの近代的な方向性を与えたのが実存主義である。キルケゴールの有神論的実存主義はアベル型論理の延長線上に立つが、サルトルはカイン型理論に立って無神論的実存主義を展開した。象徴主義という言葉をはじめて使ったのはボードレールであるが、ここにはすでに無神論的実存主義の萌芽が見られる。つまり、時間と空間からなる歴史性から時間を超越する歴史の非歴史化の思想である。また、空間を超越する場合はシュールリアリズムの手法になる。

歴史的に登場する象徴主義には、アベル型のものとカイン型のものがあり、まぎらわしいが、例えば、カイン型文化の時代であってもロセッティらの「ラファエロ前派」運動のものは、美と信仰との統一をはかろうとするアベル型の流れのものであり、イエイツなどのカイン型のものとは区別される。文芸批評においては、視点がアベル型かカイン型かでその評価基準は異なる。文芸批評の基本的尺度は、アベル型のものアベル型尺度で、カイン型のものカイン型尺度でそれぞれ評価するのが先決である。この認識がないと評価に混乱の恐れが生じる。例えば、印象派の生命主義の絵画をアベル型尺度

で評価すれば、マネの「オランピア」や「草上の昼食」のように、その評価をめぐって大騒動が巻き起こることになる²⁾。

ワイルドはペイターの美学にしたがって『ドリアン・グレーの画像』(1891)を書き、ブルジョワの市民道徳の秩序とは矛盾する美意識をもって世紀末の精神風土の病根をあばいた。17世紀においては、感覚的な美は悪魔の誘惑とされたが、芸術至上主義ではその悪魔主義は平然とまかり通る。ワイルドの戯曲『サロメ』(1893)と画家ピアズリーの『サロメ』の挿絵「踊り子の報酬」とは一体化した。モローも邪悪で魅惑的な女性像を描いた。女性の官能的な美が残酷にも男性を支配するという主題は、アベル型信奉者の市民にはなじめないものかもしれない。また、これを世紀末のデカダンス(退廃)と見て、文芸を犯罪扱いにするかもしれない。しかし、文芸はカイン型の非生命主義のものともなれば、現実と文芸の接点などは無用であり、文芸は文芸の世界として独立したものとなる。これが文芸の第二のルネサンスの顔である。

画家ピアズリー、モローらの象徴主義は世紀末の全ヨーロッパに広がり、カイン型の非生命主義の芸術を決定的なものとし、20世紀の芸術革命の準備として芸術の第二のルネサンスの基盤固めの役割を果たした。しかしながら、文明の基本原理としてあるアベル型文化の伝統の圧力は依然として残っていて、カイン型の芸術に対しては寛容であるはずがなかった。ゴッホは自殺し、ゴーギャンは西洋文明の虚偽と退廃を憎み、フランスを捨ててタヒチに旅立った。ノールウェーのムンク、スイスのホドラー、オーストリアのクリムトらはゴーギャン同様の不安に苦しめられた。

ルネサンス期とともに登場する近代ヒューマニズムはその原点においては、本来の人間性・自然性回復ということにあったが、それが擬装されたアベル型文化を生み出し、結果的に人間中心主義を掲げる近代合理主義へと導くものでしかなかった。近代合理主義の生みの親は近代哲学の父といわれる17世紀のデカルトだが、彼はキリスト教文明の中軸思想である、神を主体とする世界像を人間を主体とする世界像に変えた。それは18世紀の理性主義・合理主義へとつながるものであった。擬装されたアベル型文化というのもそ

うした時代の潮流下での産物である。

18世紀末のロマン主義の登場は近代合理主義の出現と無関係のものではない。ロマン主義と近代合理主義とは表裏一体の関係にある。人間の主体性を理性の面からみるか感情の面からみるかだが、ロマン主義は感情の面を強調したにすぎない。この両面はどちらを強調しても、人間中心主義であることには相違ない。というより、人間中心主義という点ではどちらも合体できるものである。ロマン主義の時代以降、19世紀は両者のねじり合いがつづいたものの、それによって得たものといえば、西洋文明の中軸たるキリスト教の権威失墜に拍車をかけることだけであった。この時代に文芸批評が盛んになるのも両陣営の攻めぎ合いが激しくなったからである。

近代ヒューマニズムが進行する中で近代合理主義の進歩の思想と人間中心主義の謳歌によって、歴史は人類に富と繁栄をもたらすという明るい展望の夢を与えるかに見えた。しかし、その夢は20世紀初頭以来大きく崩れてきた。レネサンス期以来の人間性への信頼性が一挙に崩れ去った。20世紀は大衆化時代の登場とともに二度にわたる世界大戦を経験することになるが、第一次世界大戦前夜は、西洋文明の末期的病弊として、不気味さと不安を宿す重苦しい破壊的雰囲気であふれた。これはカイン型文化の行き詰まりによって生じる人間不信の状況の露呈である。

第一次世界大戦後の30年間は「批評の時代」と呼ばれた。文芸の批評活動が活発になることの裏には、社会環境・自然環境の反映となる文芸活動に混迷をきたしたからである。人間不信の状況が爆発点に達したのは、第二次世界大戦後の1960年代に入ってからである。文芸批評の世界を含めて、文芸の世界に革命的転換の思想が繰り出されるのも当然の流れであった。

社会学者カール・マンハイムは20世紀の社会を「大衆社会」(mass society)と名づけた。大衆化時代における権威というのは、神の権威にとって代わったイデオロギーである。20世紀はイデオロギー過剰に悩まされる時代となるが、そうであってもイデオロギーは共有できる価値体系として受け入れざるを得ない状況下にあった。大衆とは、擬装されたアベル型文化が生み出した亡霊、精神的貴族主義に操られた人たちである。彼らはカイン型文

化の時代にあつて、カイン型の非生命主義に依拠する左右両全体主義のファシズムや Kommunismus のイデオロギーの暴力との結びつきを容易にした。世界大戦の一つの原因もここにある。イデオロギーは大衆を魅了する魔力がある。大衆操作というのもこの魔力による操作である。しかし、イデオロギーに操作される人間というのは、いかにもみじめであり、悲惨でさえもある。オーウェルの『動物農場』(1945) やゴールディングの『蝇の魔王』(1954) はともにそうした人間の野蛮性や獣性への退行変貌ぶりを扱った。

もともと文芸における精神的貴族主義というのは、きわめて気位の高いものであり、文芸の大衆化や大衆に媚びる文芸の卑俗化には我慢ならぬものである。20 世紀の初頭において最初に文芸の大衆化からの分離として挑戦したのは絵画革命であつた。絵画革命の最初のもは、「フォーヴィズム」の色彩革命であつた。「フォーヴ」(野獣)とは絵画の野蛮化を意味するものではなく、色彩を再現的、写実的役割から解放し、絵画の自律性を求めたものである。これに続く絵画革命は「キュービズム」(立体派)の形態と構成における革命である。おそらくセザンヌまでの絵画ならば、説明抜きでも鑑賞できるかもしれないが、フォーヴィズムのマティスやキュービズムのピカソの絵は、絵画革命の何たるかの理解なしには鑑賞までに至らないはずである。絵画革命は第二のルネサンスとして絵画の大衆化からの離脱をはかるからである。

ルネサンス期以来の近代ヒューマニズムは捩じれに捩じれてもつれてきた。19 世紀までのカイン型批評家は、それでもなお近代ヒューマニズムの個性主義・生命主義に希望を託してきた。しかし 20 世紀においては、その希望と夢の挫折は目に見えるものとなつた。ここにおいてこれまで出番がなかつたアベル型批評家は大挙してカイン型文化の批判に挑んだ。アベル型批評の武器はアベル型の非個性主義・非生命主義である。モラリストの T. E. ヒューム (1883-1917)、伝統固執の T. S. エリオット (1888-1965)、伝達論・読者論の I. E. リチャーズ (1893-1963) らである。しかしエリオットの『荒地』(1922) の例に見られるように、荒廃した精神風土は出口のない、ただ不毛の荒地として浮かび上がるだけであつた。これに対して芸術論・教育論の H.

リード (1893-1963) は、カイン型批評家としてカイン型の非個性主義・非生命主義の論理を展開してアベル型批評と対立した。しかし、この方向はアナキズム的傾向を帯び、アベル型批評に対する対抗策とはならなかった。どちらにしても、すでに行き詰まりを見せている近代ヒューマンイズムの救済策は見出せぬままに終わった³⁾。

文芸や文芸批評の世界の閉塞状況から超脱を模索する動きが出たのは、1960年代以降になるが、その間にも文芸の革命の実験が続けられた。フォーヴィズムやキュービズムの絵画革命に続いて、ダダイズムとシュールリアリズムの革命的美学が登場する。ダダイズムは、第一次世界大戦中、亡命中のフランスおよびドイツ人を中心にスイスに起こった芸術運動である。戦後これがフランス、ドイツに逆輸入され、あらゆる既成のものに対する抵抗、攻撃、破壊を標榜する国際的な芸術様式となった。しかしダダの運動には、破壊だけで新しい世界構築の展望がなかった。新しい世界の構築には新しい思想・理論の適用が欠かせない。ダダの灰の中から生まれたといわれるシュールリアリズムはフロイトの理論の援用をもって混迷したダダの運動を救済すべくその実験を続けた。

フロイト流の無意識の世界ならずとも、現実を離れた遠い世界や神話伝説の世界に接近し、その内容をさまざまな形で芸術の世界に取り込む方法ならば、すでに象徴主義によって開発済みであるが、シュールリアリズムは意識界と無意識界とを隔てる障壁を取り除き、現実と非現実、瞑想と行為とを交叉、混合させ、全生命を支配するような超現実の世界を創造することにある。フランスの詩人・批評家アンドレ・ブルトン (1896-1966) は『シュールリアリズムと絵画』(1925-28) を著し、また「シュールリアリズム宣言」(1924) をもって、シュールリアリズムの美学形成に重要な役割を果たした。技法はオートマティズム (自動記述) を用いる「驚き」の直裁的表現である。この技法の根は 15 世紀の画家ヒエロニムス・ボッスのものだが、ベルギー生まれのルネ・マグリット (1889-1967)、サルバドール・ダリ (1904-1989) らによって実験が行なわれた。しかしけっきょくは、絵画革命の行きつく先は不条理な世界、カイン型理論の極北、行き詰まりの露呈でしかなかった。

シュールリアリズムは、イギリスでは詩の分野では成功しなかったものの、政治や革命とむすびつきながら分裂、変容し、演劇では前衛劇・不条理劇として顕現し、フランスで育ったダブリン生まれの小説家・劇作家ベケットの『ゴドーを待ちながら』(1953)、ピンターの『料理昇降機』(1960)、ウェスカーの『調理場』(1959)など、一方ではサディズム的、他方ではマゾヒズム的なものと化し、不条理な脅威・恐怖を生み、かつては大衆からの分離を求めたはずのものがここでは踵を返して大衆への無言の圧力とさえなった。

20世紀の革命的な第二のルネサンスは現実世界の不毛で混乱に満ちた不条理な状況をそのままとらえて写し出すことには成功したものの、振じれた近代ヒューマニズム回復の目的も果たせずままに、頼みの綱とした精神的貴族主義の権威もここに至ってははずたずたに引き裂かれてしまった。

1960年代に突出してくる文芸の革命的論理は、すでに命脈を喪失したデカルト以来の人間に主体を置く近代合理主義、人間中心主義を超脱する思想であった。その先端を切るのが構造主義 (structuralism) の登場である。構造主義はスイスの言語学者ソシュール (1859-1913) にはじまり、プラーク学派を経て発展した近代言語学の方法から示唆を得て、フランスの文化人類学者レヴィ・ストロース (1908-) が未開社会の親族関係や神話の構造分析に成果を上げて以来急速にその範囲を広げて発展した思想である。

構造主義が登場する以前にも実証主義的または機能主義的に社会の構造や諸文化の内容などの比較検討および歴史的進化の過程の詳細な構造分析が行なわれてきた。しかし、構造主義はそれとは別次元の「構造」を発見したことにある。それは人間の意識の世界から無意識的な世界に視点を移し、いわば無意識的な文化の中にこれまでとは違った社会構造のシステムの基底となる思考体系を探り当てたことにはじまる。従来の構造の概念は、まず事物があり、それがつながり合って構造や体系 (システム) ができると考えられていたが、ソシュールは構造が先にある、その反映として事物の認知が可能になると考えた。「構造」とは事物を認識する上での事物と事物との差異の関係の体系であり、それが社会や文化形成に無意識のうちに取り込まれているという思想である。この発見にはフロイトやユングの無意識の領域が影響

していることはいうまでもない。こうした新しい構造の原理はこれまでの文明の二元論からは導き出しえないものである。

文明の論理から生み出された思想は合理主義やロマン主義、アベル型やカイン型であった。しかし文明の進展につれて、どちらも変容をきたした。その結果残ったのは人間に主体を置く思想だけである。ここまですれば、カイン型もアベル型も区別はつけられない。合理主義とロマン主義との間にも境界がなくなる。第二次世界大戦後にマルクス主義と並んで活況を呈した実存主義もそれが有神論のキルケゴール型のものであれ無神論のサルトル型のものであれ、人間に主体を置くという点では両者に境界線を引くこともかなわなくなる。したがって、実存主義もマルクス主義と同様に不信の対象にされた。

人間に主体を置く人間中心主義では文明の疲弊からの超脱はおろか、自然環境の破壊、環境汚染さらには人間の精神的荒廃は目に見えて進行するばかりである。これは人間の傲慢さとおごりの結果である。これに対して挑戦を迫ったのがストロースである。こうした人間中心主義の思想、行き詰まりをみせた近代ヒューマニズムからの解放を求めた構造主義の功績は「主体」の論理を文明の中心から辺境に追いやったことにある。これはかつて、人間中心主義がキリスト教の権威を文明の辺境に追いやったことへの逆転の思想である。

構造主義の代表的な思想家ミシェル・フーコー (1926-84) は米ソの冷戦状態のなか、熾烈な展開を見せる宇宙戦争をみて、神に代わって傲慢に振る舞う人間の限界を説いた。1960年代は東西イデオロギーの対立がその激しさを増してきた時代である。70年代には先進国の経済成長と繁栄に酔いしれている陰で人間の狂気と人間社会の横暴さのはて、発展途上国が戦争と貧困に襲われる中で、さらに激化したのが東西イデオロギーの対立である。その対立のあおりを受けた構造主義は、特に左翼思想による外的外れの非難によってフーコーの死後その幕を閉じた。

構造主義は人間中心主義の「主体」の移動を導き出し、文明の混迷を救済しようとした。しかし、文学において語る主体を一時的にせよ棚上げにすれ

ば、言語のもつ構造の権威を詳細に分析し解明するほかないということになり、構造主義は意味作用の発生のメカニズムに主眼を置かざるをえなくなる。語る主体の権威を文学から排除することになれば、あくまでも語られた言葉のメカニズムを分析する固定された静的な構造主義とならざるえない。しかしこれでは、積極的に意味作用を生産しようとする本来の文学の行為がぼやけてくることになる。つまり文芸行為の実践が成り立たなくなる。そこでこの欠点を克服しようとしたのが、ポスト構造主義である。

ブルガリア生まれのジュリア・クリスティヴァ (1941-) は構造主義の欠陥を乗り越えるべく、語る主体にも考慮した発生的構造主義を唱えた。しかしこれは、語る「主体」を構造主義以前に逆戻りするのではなく、つまりあくまでも主体を語られた言葉 (記号) の外部に求めるのではなく、語られたテキストの記号現象の枠組み内に留めるものである。ポスト構造主義の思想はテキスト外のものを一切排除することによって、意味するものは意味されるものから遊離し、残るのは記号の世界の分析だけということになる。

静態的な構造主義では、すべての意味作用は言葉の構造に還元するほかない。構造＝主体ということになれば、構造そのものを超越するような主体 (文明論では神) を考慮に入れなにかぎり、主体は構造によって作られることになる。これはポスト構造主義においてもいえることだが、主体を権威づける上部の権威がなければ、どこかでこの思想は行きづまらざるをえなくなる。

たしかに、近代合理主義は歪められたアベル型文化とカイン型文化の混交によってその人間中心主義の悪弊として、そこに内在する暴力性を隠蔽してきた。そうした近代主義を克服しようとする動きは当然出てくる。構造主義もその一つの現われだが、脱近代化 (ポストモダン) を合言葉として 1990 年代には鳴りをひそめたものの 80 年代に活況を呈したのがポストモダン論議である。ポストモダニズムは消費社会や情報化社会に対応する新しい知の形式の提唱である。つまり、合理主義に対立する非合理や相対性をとところかまわず歌い上げることであった。

アルジェリア生まれのフランスの哲学者ジャック・デリダ (1930-) はポスト構造主義の代表者の一人である。彼の「脱構築」(deconstruction) は欧米の

思想界に大きな影響を与えた。彼が目をつけたのは、近代合理主義の欠陥とされる二元論、善と悪、精神と肉体、西洋と非西洋など、一方が他方を支配するという構図からの解放であった。これによって人種差別、性差別の解放などを含めて伝統的な美学（真善美）の哲学からの解放へと目が向けられた。

文学批評においても脱構築批評は、脱構築的読解・批評を実践するが、ここでも作家の伝記的事実や作品の歴史的・社会的背景など、外部事情は一切排除され、あくまでもテキストだけが分析の対象となる。ここではテキストがもつ意味の限界性の提示が行なわれるが、一方では逆に無限の解釈を増殖させることになった。ここから生じてきたのが言語の遊び、「記号の戯れ」であった。こういう結果を招くのは、「主体」の権威を不安定な相対主義に置くことの宿命といわざるをえない。

「文化的多元主義」という言葉が聞かれてから久しいが、国家意識の崩壊に伴って民族主義が頭をもたげ、1980年代には文化的多元主義の相対性にも亀裂が生じた。しかし90年代にはヨーロッパでは欧州の統合がきっかけで、新たな多元主義の復活が模索された。フランスの社会学者ジャン・ボードリヤール(1929-)は、消費社会と情報化社会の中で氾濫するのが価値観の多様性であるが、その価値世界とは現実の価値ではなく記号の価値に踊らされる世界と見た。ポストモダンの時代は記号化の世界であり、都市は巨大化し、個性のない空間に個性のない人間がひしめく。ここでは記号のみが現実であり、現実がシミュラクル（にせ物）となる。商品の価値はブランドの価値ということになって、人びとは「物の記号化」に踊らされる。街には個性のない流行を追う記号人間が徘徊することになる。ここから発生するのが「仮想現実」(virtual reality)という現実と夢との区別のない世界の日常化である。

ここまでくれば、文芸も文芸批評もお手上げである。1960年代以降は、すでに命脈を喪失したカイン型文化に見切をつけるという形で、原始社会的大衆社会の構造に範をとる構造主義、そしてこれにつづくポスト構造主義やポストモダニズムの実験が行なわれた。

これまで文芸には、アベル型であれカイン型であれ、それを特色づける顔があった。たとえそれが苦痛に満ち歪んだものであったとしても、そこには

文明人としての人間の顔が見られた。しかし 20 世紀末には、文芸の顔を裏づける実験的権威も空しくついでた。文明の顔が消えた。あとに残ったのは構造分析にやつれた骨格や記号だけの顔である。絵画の世界においては、それを裏づけるものとしてネオ・ダダやポップアートが生み出された⁴⁾。だが、これは文明という枠組みの世界のものではない。ここに見られるのは文明の終末論的悲哀の表現というべきものであろう。21 世紀の文芸の顔はデジタル化され、さらにデフォルメされた顔になるのであろうか。

注

- 1) 印象主義という言葉は、クロード・モネの作品「印象、日の出」(1873)の題名から、絵画の伝統的な表現手段をすてた芸術家たちへの軽蔑の念をきっかけにして生まれたものとされる。しかし、印象派的な意識は過去の文芸においてはどこにでも散見できるものである。印象主義が根拠にした哲学は、ヘラクレイトスの世界認識、「万物は流転する」という印象の強調であり、現実固定した存在ではなく、生成であり、不動の状態ではなく生起であるとする美意識に依拠するものである。
- 2) 問題は裸婦像の描き方にあるのではなかった。マネがルネサンス期以来のアベル型西洋絵画の伝統に真向から反逆したことにある。カイン型の絵画の手法をとれば、西欧 400 年の絵画の伝統はずたずたに引き裂かれるからである。
- 3) これらの批評家についての詳細は、近藤正栄『英文学思潮』(明治書院, 1985 年)、第三編「庶民中心の文学」第三章を参照。
- 4) 第二次世界大戦後は、絵画はアメリカが舞台となり、芸術の大衆性を反映してネオ・ダダやポップアートが登場し、新聞、雑誌、テレビ、ポスター、看板、広告、漫画などのマスメディアが注目された。しかし、これは芸術の日常的現実への復帰というべきなのか、規格化された社会環境への反逆なのか、みまごうものとなった。