

反意図主義の前史としての新批評¹⁾

河 合 大 介

作品解釈において作者の意図をどのように扱うべきかという問題は、分析美学における主要なトピックのひとつとして長く議論されてきた。この論争の発端として位置付けられるのは、W. K. Wimsatt と M. C. Beardsley（以下、W&B）による論文「意図の誤謬（The Intentional Fallacy）」（Wimsatt and Beardsley 1946）である²⁾。この論文は、同著者らによる1949年の論文「感情の誤謬（The Affective Fallacy）」（Wimsatt and Beardsley 1949）とともに、新批評の典型的な立場を要約したものとしても知られている。「意図の誤謬」では、作品の理解において作者の意図を参照することが否定され、「感情の誤謬」では、鑑賞者の心理的反応に基づいた作品理解が否定されることで、作品はその起源である作者からも、その行き先である鑑賞者からも切り離され、それ自体で自律した自己目的な対象として規定される。そして、特に「意図の誤謬」は、分析美学の議論における反意図主義の典型的な立場を示す論文とされてきた。

しかし他方で、同論文は新批評の立場を要約した到達点であるともみなされており、したがって、新批評と分析美学の結節点に位置付けられる。ここでは、両者が結びついているように見えて、実際には断絶している。すなわち、分析美学の文脈では、「意図の誤謬」のみが際立って取り上げられつつも、それが成立するまでの新批評の議論にはあまり言及されない。その結果、

1) 本論文は、津上英輔教授の指導のもとで執筆された博士論文「初期意図論争における意図の概念に関する研究」（2024年9月、成城大学）の第2章を改稿したものである。

2) 彼らの論旨は Shipley (1943) の「意図」の項目執筆時にすでに示されており、この論文が最初というわけではない（河合 2025）。

反意図主義に対する批判は、しばしば、Wimsatt らにとっては当然のことであつた新批評の諸前提を考慮していない³⁾。この問題をさらに深刻にしているのは、文学研究において1960年代頃に登場した脱構築主義に代表される新たな文学理論が、新批評を理論的にもイデオロギー的にも拒絶したことにある。これらの新しい理論は、前世代の理論を批判的に乗り越えようとする運動の内部から発展したのではなく、ヨーロッパの現象学、解釈学、脱構築理論を輸入することによって成立したのである⁴⁾。したがって、新批評は時代遅れの保守的な権威として、外来の理論によって追放されたのであり、それ

-
- 3) 本論では主題としないが、ここでは次のような背景があることを前提としている。すなわち、この問題には、文学理論の歴史において新批評が「意図の誤謬」以後、特に1960年代以降に急激に衰退していったのに対して、分析美学における意図問題の議論は加熱していったという状況である。その結果として、「意図の誤謬」で提起された問題は、文学理論ではなく、分析美学において引き継がれ、展開していったと言える。また、文学理論から分析美学への移行については、「意図の誤謬」が文学理論家の Wimsatt と美学者の Beardsley の共著である点も注目すべきであろう。
- 4) もちろん、新批評の遺産が新しい文学理論にまったく受け継がれていないと断言することはできない。新批評に対する批判的態度で知られる Frank Lentricchia は次のように述べている。「もし私のタイトル [*After the New Criticism*] が、新批評は死んだ——公式の意味ではもちろんそうである——と受け取られるならば、私の見解においては、堂々とした抑圧的な父親像が死ぬのと同じ仕方でも新批評は死んだということだと明記せねばなるまい。現代理論として知られるようになった明確で識別しやすい立場の中にも、新批評や19世紀の思想の多くの痕跡（おそらく、ふさわしい言葉は『傷跡』である）が、私には見えている」（Lentricchia 1980, xiii）。彼は、その痕跡を「傷跡」と否定的に称しながらもその残存を認め、そのひとつとして「反歴史性」を除去すべき傷跡のひとつとして挙げている。また、Jeanine Johnson はより中立的な立場から、後代の批評実践に残存している新批評の影響について次のように述べている。「いくつかの新批評の戦略は、目に見えなくなってしまうほど（Culler の見解では身を隠すほど）に多くの異なる批評実践の中へと溶け込んでいった。精読や個別の文学作品の研究への継続的な専心〔……〕は新批評家たちに多くを負っている」（Johnson 1998, 352）。

ゆえに、後代による十分な批判的検討に晒されなかったと言える⁵⁾。美学の分野において意図論争が繰り返されていたころ、文学研究の分野では、新批評は過去の保守的な思想として批判的に取り上げられるものでしかなく、その結果、分析美学にとって新批評は検討すべき対象として視野に入らなかったのかもしれない。

「意図の誤謬」は、本来であれば新批評の流れを前提として理解されるべきである。とはいえ、単純に新批評の立場を総括したものとして「意図の誤謬」を理解しないように注意せねばならない。そのような単純化は、新批評および「意図の誤謬」に対する批判者が、意識的にせよ無意識的にせよ、しばしば犯している過ちのひとつである。新批評とは、「実際のところ、一枚岩ではなく、一貫性のないしばしば混乱した運動」(Lentricchia 1980, xii) と言われるように、複数の批評家が合意している統一的な理論や主義というわけではない。新批評家たちには、確かに緩やかな繋がりや類似した傾向が認められるものの、しばしば本質的に異なる主張をしている場合さえある。さらには、新批評家に分類される批評家の多くが、自らを新批評家であるとは考えていないし、明確に拒絶している者もいる。したがって、新批評全般に対する批判には、新批評家たちの主張の中から恣意的に異なる批評家による主張の一部を抜き出して、都合の良い「新批評」像を形成して攻撃していることがありうるのである。「典型的な新批評家」(Brooks 1979, 592) である Cleanth Brooks は、こういった事態を Lewis Carroll の作品「スナーク狩り」に喩えて次のように述べている。

-
- 5) Edward D. Pickering のように、「新批評は、その驚異的な成功のおかげで、それに後続する批評運動から、主には論駁対象として関心を引いてきた。その結果、新批評の理論的な教義とその含意するところのものについて十分に分析されてきた」(Pickering 2008, 93) と理解することもある。しかし、註7で指摘するように、新批評の批判者たちは、新批評について間接的で不十分な理解しかしていないという指摘もされているのだから、Pickering の見方は、あくまでも論駁対象としての関心のもとでの分析だったといえよう。

誰もがそれについて語っており、今ではその獣のような特徴についてはかなり一般的な合意が得られているが、正確に解剖学的な特徴を記述することができる者はほとんどいない。スナークを実際に捕まえたと信じているときでさえ、普通、結局それがスナークではなく、プージャムだったということになるのである (Brooks 1979, 592)。

要するに、スナークと同様に、新批評の特徴はなんとなくわかっているつもりでいながらも、新批評家たちの理論を近づいて見ていくと、まったく別のものであることがしばしば起こりうるのである (プージャムを見つけた者は消えてしまうことも示唆的である)。とはいえ、一方では確かに、新批評に共通する態度というものが認められるが、「意図の誤謬」の批判者の中には、それらを正しく理解せずに、自らの批判にとって都合良く単純化している場合も認められる⁶⁾。重要なことは、「意図の誤謬」の著者である Wimsatt がしばしば新批評家のひとりに数えられることから、「意図の誤謬」を新批評の統一的理解であるとみなす過ちを回避しながらも、その前提にある新批評の一般的な傾向を考慮した上で、「意図の誤謬」を理解することにある。

新批評家たちのそれぞれの立場の違いについては、これまでも文学批評史研究においてはしばしば指摘されてきた。他方で、分析美学における意図論争において、「意図の誤謬」は起点であり、かつ反意図主義の代表的な論文とみなされているものの、その前提となった新批評の流れを考慮していない意

6) René Wellek は新批評に対する典型的な批判の例を挙げたうえで次のように指摘している。「私はこれらの告発がすべて根拠のないものだと示したい。それらは新批評の原典にあたるだけで簡単に反論できるものであり、最近のコメンテーターたちは本当に新批評の著作を読んだことがあるのか疑わしいほどである」(Wellek 1978, 611, 1986, 144)。また Young も、Wellek に同意しつつ次のような印象を述べている。「私自身の経験も、Wellek の疑念を裏付ける傾向にある。『最近のコメンテーター』は、新批評家たち自身を実際に読むよりも、新批評家たちの『形式主義』を攻撃する Frank Lentricchia や Jonathan Culler のような脱構築主義者の方を読んでいるだろう」(Young 1993)。

図主義側からの批判を受けることがしばしばある。したがって、「意図の誤謬」における主張を正しく理解するために、まずは、新批評が一枚岩ではなかったことを念頭に置きつつも、彼らに共通する主張、とりわけ意図に関する議論にとって重要な主張を抽出しておくことが有効であろう。本論文では、新批評に共通する特徴のうち、意図論争にかかわってくる次の2つの点について論じる。ひとつは、反意図主義に直結するような問題である。すなわち、作品理解と歴史性との関係である。この点については、新批評における理論的な問題というよりも、むしろ当時の文学研究の環境をめぐる歴史的・制度的背景による部分がおおきい。したがって、新批評の成立の経緯を簡単に追いながら、新批評において歴史性が重要な要素であったにもかかわらず、当時の文学研究をめぐる背景から、伝記的・文学史的アプローチが排除されていると誤解されるに至ったことを示す。もうひとつは、作品の意味に関係することであり、特に内容と形式との二元論的關係についての理解である。この点については、理論的な関心にもとづいているため、代表的な批評家の主張を概観しつつ、それらが異なるアプローチをしながらも、最終的には伝統的な二元論的図式を乗り越えようとしていることを示す。この二元論の否定は、文学的言説が持つ意味の多義性という見解にも強く結びついており、この点も意図論争にとって重要な論点となる。これらの点を明確にすることによって、反意図主義に対する不当な批判をあらかじめ退けておくことができるだろう。

1. 新批評の歴史と反歴史性

反意図主義が作者の意図を否定することは、新批評が文学研究における伝記的・歴史的研究を軽視したことに強く結びつけて考えられている。確かに、新批評は作品に関する伝記的・文学史的研究を否定したように見える。しかし、そこで否定されたのは、作品を伝記的・歴史的研究の材料とすることであって、実際には、新批評家たちは文学史の研究と、作品理解におけるその

重要性を否定したわけではない⁷⁾。それにもかかわらず、新批評が反歴史的であるとされがちなる理由は、その歴史的背景にある。ここでは、新批評の成立過程とその背景について概観しながら、新批評が反歴史的であると誤解されるに至った経緯を確認する。

1-1. 新批評とは何か

新批評は、1930年代から40年代にかけてアメリカにおいて主流となっていた文学批評の方法であり、作品の言語的な要素に焦点を当てて読解をおこなう「精読 (Close Reading)」を特徴とする。他方で、それは早くも50年代には多くの反動が起こり、60年代には古き保守主義的理論と見做されるようになっていた⁸⁾。また、新批評の特徴として、その理論を主導した批評家たちが、同時に詩人でもあり、また大学教員でもあったことも重要である。

新批評という名称は、John Crowe Ransom (1888-1974) が1941年に出版した著書『新批評』に由来する。この著作でとりあげられているのは、I. A. Richards (1893-1979) とその弟子の William Empson (1906-1984)、T. S. Eliot (1888-1965)、Yvor Winters (1900-1968) である。Ransom が取り上げているこれらの批評家たちは、各章のタイトル (「心理学的批評家」、「歴史的批評家」、「論理的批評家」) が示すように、それぞれ異なった批評的立

7) Wellek は、「歴史的な証拠は、ある詩を説明する際の従属的な役割に限定された寄与としてのみ歓迎されているのではない」とし、それ以上に、新批評家たちが形而上詩人を再評価し、ロマン主義を一部を除いて否定するなどして、イギリスの詩の歴史を再構築した点を指摘しつつ、「新批評は全体的な歴史的図式を受け入れており、歴史の哲学を信じ、それを判断の基準として利用した」(Wellek 1978, 615) と主張している。つまり、新批評は単に歴史的な証拠を利用したというだけにとどまらず、より本質的に歴史と不可分な批評活動を展開していたのである。

8) 日本においても、すでに1962年には、高橋正雄編『ニュークリティシズム研究』の「はしがき」において、橋口稔が「そのすぐれた成果とひろく深い影響にもかかわらず、その運動としての実体は、一応すでに過去のものとして、歴史の流れの中に流れ去ろうとしていると言わねばならない」(高橋 1963, v) と述べている。

場をとっており、Ransomも彼らを同じグループに収めようとしているのではない。むしろ、そういった同世代の批評家に満足しておらず、著書の最後では「存在論的批評家」の登場を呼びかけている。とはいえ、Ransomが取り上げた批評家たちは、彼らが精読を、つまり作品そのものを重視したことや、詩的言語の多義性とその豊かさを肯定する点など、新批評と共通した部分が多いことから、新批評家に数えられることもある。

この新批評家という名称は、より狭義には、その著者である Ransom と、ヴァンダービルト大学で彼に学んだ⁹⁾ Allen Tate (1899-1979)、Robert Penn Warren (1905-1989)、Cleanth Brooks (1906-1994) に対して用いられる¹⁰⁾。彼らに加えて、Kenneth Burke (1897-1993)、R. P. Blackmur (1904-1965) も含まれる場合があるが、彼らと Winters は、Ransom のグループには深く関わっていないし、新批評という呼称を強く拒絶しているため、新批評のグループには含めないことも多い。他には、イェール大学で Brooks と同僚となり、いくつかの共著を出版し、「意図の誤謬」の著者のひとりとして知られる William K. Wimsatt (1907-1975) や、1939年に戦火を逃れてヨーロッパからアメリカに渡り、戦後に同じくイェール大学で教鞭をとった批評史研究で知られる René Wellek (1903-1995) も新批評家に数えられることがある。いずれにせよ、本論では Ransom 周辺から発生した系譜に連なる批評家たちを新批評家として取り扱うことにする。

1-2. 新批評の起源：『逃亡者』と南部農本主義

新批評の中心をなす Ransom らが所属したヴァンダービルト大学は、アメリカ南部のテネシー州ナッシュビルにある。そこで若くして教鞭をとって

9) Ransom が彼らの教師だったことについては、明示している資料があまりないが、例えば Wellek は、「異なる年度において Tate と Brooks、Warren の教師であった」(Wellek 1978, 613) と書いている。

10) 例えば橋口稔は、「J・C・ランサム、アレン・テイト、クレアンス・ブルックス、R・ペン・ウォレン——もしも最も狭義にニュークリティシズムというものを考えるとすれば、この四人だけがニュークリティックスである」(高橋 1963, ix) と述べている。

た Ransom を中心に、1922年に文芸雑誌『逃亡者 (*The Fugitive*)』が創刊される (1925年廃刊)。この雑誌には、Ransom のほかに Tate、Warren も参加しており、「逃亡者たち (*The Fugitives* または *The Fugitive Poets*)」と呼ばれるこのグループが狭義での新批評の起源と考えられている。彼らは、1930年頃にはいわゆる「南部農本主義者 (*Southern Agrarians*)」と呼ばれるグループを形成する。これは、「アメリカ南部農業社会の経済的・社会的・思想的・宗教的価値を、北部商工業社会のそれと対置し、前者の優位性を主張する運動」であり、「北部アメリカの文明によって代表される20世紀西欧先進諸国の商工業主義、およびその理念としての科学的・実証主義的主張に背を向けた」ことを特徴とする (川崎 1971, 280)。この時代の彼らの保守主義的な政治的立場は、のちに Frank Lentricchia (1940-) や Terry Eagleton (1943-) などの左派論客が新批評を批判した動機のひとつとしてしばしば指摘される (Matterson 2006, 169)。しかし、そういった政治的な思想は、新批評にとって間接的にしか重要性を持たないだろう (Pickering 2008, 95)。むしろ南部農本主義において培われたより抽象的な観念が、純粋に文学的な活動としての新批評の基礎をなす思想として残っていると考えるのが妥当である。

1-3. 科学と文学

南部農本主義の活動から離れた Ransom らによって新批評の理論が形成されたのは、1930年代末からである。その流行は、一般的に言われているように、1930~40年代にかけてであり、その理論は Ransom 周辺の批評家たちが携わった雑誌¹¹⁾を通じて展開され、広く知られるようになった。

これらの活動を通じて形成された新批評の一般的な特徴として挙げられるのが、まず南部農本主義の活動から引き継がれている〈科学的言説〉と〈文

11) 1937年に Ransom がヴァンダービルト大学から北部のケニオン大学に移り、そこで1939年に創刊した *The Kenyon Review*、Warren と Brooks がルイジアナ州立大学で1935年に創刊した *The Southern Review*、Tate が1944年から編集長を務めた *The Sewanee Review* である。

学的（詩的）言説）との対比である¹²⁾。基本的な理解としては、科学的言説が、物事や経験を抽象化して説明するのに対して、詩の言説は、それらをありのままの十全な経験として供すると考えられている（こういった対比は、Richards らを含めた広義の新批評にまで共通する考え方である）。このような意味での文学的言説は、曖昧さやパラドクスを許容することによって、ひとつの表現によって複数の、時には相反する意味を表現すると考えられている。これらのことから、科学的言説が真理値を持った命題として理解されるのに対して、文学的言説は真偽の判断の対象にならないことも帰結する。また、このことは、新批評の立場において、芸術とはそもそも真偽を問うことができない、多義的で、曖昧で、パラドキシカルなものであると考えられていることにもなる。芸術の本質にこの多義性が据えられていることは、意図論争全体にとっても重要な論点である。

1-4. 学問としての文学研究の確立への努力

新批評において、その対象である文学的言説は科学的言説と相反するものだとみなされるが、〈文学についての言説〉としての批評そのものは科学的言説のような客観性のある部分において必要としていた¹³⁾。このことを理解するためには、新批評以前の文学研究と批評がどのようなものであったかを確認しておくことが必要である。

12) Pickering は、「新批評は南部農本主義から少なくとも二つの根本的な考え方を継承して適合させた。すなわち、大地との契約において生きられる生活の優位性への信仰と科学に対する抵抗である」とし、「それらが対応している新批評の教義は、有機的全体としての詩という観念と、言説の芸術的モードと科学的モードとの区別である」（Pickering 2008, 93ff.）と指摘している。なお、個別化・分業化された産業社会の生活に対して、農業社会における組織化された有機的全体をモデルとして、有機的対象として詩を理解する考え方は、本論文後半で論じる形式と内容の一元化の試みの根底にあると考えられる思想である。

13) 新批評の批判者たちの中には、新批評の研究方法が科学的方法に依拠しているとして、新批評の科学主義を批判する者もいるが、Graff が指摘するように、「新批評の客観性が科学的経験論に基礎を置いていたという仮

まず、20世紀初頭のアメリカのアカデミズムにおける文学研究は、文献学的な歴史研究だった¹⁴⁾。つまり、作品制作時の時代背景や作者をめぐる歴史的事実について、文献研究に基づいて明らかにするというものである。このような研究方法は、アカデミズムにおける科学的客観性を担保するために有効だったとはいえ、そこでは文学作品が研究の中心から外れて、過去の事実を明らかにするための資料のひとつに成り下ってしまう危険性が常にあった。こういった危険性に対する懸念が新批評の世代の批評家たちに共有されていた。このような状況について Matterson は次のように述べている。「実際、新批評には強い反歴史主義的なバイアスがあった。主な理由としては、文学批評の学問性を定義しようとする際に、支配的だった文学に対する歴史的アプローチとみなされるものに自覚的に反対していたからである。新批評家たちは文学テキストを歴史的証拠として扱うことはできないと主張していたのである」(Matterson 2006, 172)。他方で、作品に焦点を当てた言説として批評があったが、当時の批評は、作品からの個人的な印象に基づくがゆえに客観

定にはほとんど根拠がない。[……] このような仮定を抱いている者たちに共通する過ちは、テキスト解釈における新批評家たちの方法論を、新批評家たちの文学有機体論というより広い文脈から、そして、新批評の理論と実践を条件づけていた文化的・学問的な圧力というもっと広い文脈から切り離していることにある」(Graff 1974, 76)。このように、新批評の方法論上の(文学についての言説の)科学主義と、文学そのものの理解(文学的言説)における反科学主義とが混同されることがしばしばある。

- 14) Wellek は、当時の状況について次のように回顧している。「若い世代には実感がわかないだろうが、そこ〔アカデミックな英米文学研究〕では、純粹に文献学的・歴史学的な研究があらゆる教育、出版、昇進を支配していた。私が思い出すのは、50年前の1927年にプリンストン大学院で学び始めたときには、アメリカ文学のコースも、現代文学のコースも、批評のコースもなかったことである。私が学んだ教員のうち、美学や思想にも関心を持っていたのは Morris W. Croll だけだった。新批評家のほとんどは大学教員だったので、批評に対するあらゆる敵対心のなかで自らの道を切り開かなければならなかった」。「私が1939年から1946年まで英語学部の一員として所属していたアイオワ大学における、批評と文学史との峻烈な対立はいまでも鮮やかに覚えている」(Wellek 1978, 614)。

性を担保できない印象批評や、文献学的研究と同様に作品を軽視しがちな伝記的批評が主流であり、そのままではアカデミックな文学研究の方法としては採用できないものだった。

1-5. 学問としての新批評

大学における学問としての客観性を備えつつ、文学作品そのものを対象とする文学研究の方法が要請された時代に形成されていったアプローチが、現在、新批評と呼ばれているものである。新批評の中心的な手法として知られているのは「精読」である。これは、詩を理解する能力を養うための教育的な目的から、ケンブリッジ学派の Richards が導入し、彼の『実践批評 (*The Practical Criticism*)』(1929)において紹介されたことで知られている。この著作は、Richards がケンブリッジ大学の学生に対して、作者名とタイトルを伏せた詩を読ませて提出させたレポートを掲載し、分析したものである。

新批評家の Brooks と Warren もまた、1930年代初めに、ルイジアナ州立大学で学生に文学を紹介する授業を担当することになり、そのための教科書として『詩の理解 (*Understanding Poetry*)』を1938年に出版した。Brooks によれば、「私たちの学生たちは十分に聡明な若い男女であったが、短い物語、ましてや詩を読むための最低限の理解力をもっている者さえほとんどいなかった」(Brooks 1984, 42)。当時の教科書はそのような状況を解決できるような本当の問題を扱っておらず、主に「原文を印刷し、詩人の人生について簡単な説明を添えて、引喩や難解な語句についての補足をし、普通はわずかな印象批評を付け加えて締めくくられていた」(Brooks 1984, 43)。このような当時の教科書に対して、Brooks らが新たに出版した教科書『詩の理解』の初版では、伝記的および歴史的な資料はほとんどが(まったくではないが)意図的に排除された。というのも、スペースが限られていたこともあるが、当時の大学院では、それ以外のことはほとんど教えられていなかったのだから、平均的な大学講師は必要な伝記的・歴史的資料を提供できるし、するだろうと思っていたからである」(Brooks 1984, 43)。このようにして、Brooks らは文学研究において伝記的・歴史的資料を省略したが、それは、伝記的・歴史的資料が文学研究に不要であるからではなく、それらが大学教育で十分に学

ばれており、そこで不足していた作品そのものの「精読」を強調するためであった。しかし、結果的に、新批評の公認の研究手法が「精読」のみであるかのような印象を与えることになったのである。

1-6. 精読の学問的客観性

大学教育において持ち込まれた「精読」はまた、学問的な客観性を担保する目的もあった。というのも、当時の批評といえば、印象批評のように恣意的・主観的な読解だと思われがちであったため、客観的な方法に基づいた批評の可能性を示す必要があったからである。Brooksが述べているように、「分析は単に教育手法であるだけではない。特定の詩の意味と価値について意見の異なる二人が、怒鳴り合いで議論を終わらせるつもりがないのであれば、それぞれが問題となっている文言について理解していることを根気よく示すこと以外に、その問題についてどのような解決を望むことができるだろうか」(Brooks 1984, 43)。つまり、印象批評では、人それぞれで理解が異なることを許容することになり、そのようなものとして批評を定義する限りにおいて、批評は客観的な学問とはなりえない。のちに意図主義者が反意図主義を批判する際に、解釈の妥当性や正しい解釈の基準として意図を要求し、反意図主義は恣意的で放縱な解釈を許容するとして批判することになるが、少なくとも新批評においては、むしろ（唯一のではないにしても）解釈についての合意に達するためにこそ、テキストの精読を要請していたのである。

精読という手法においては、たしかに読者は作品そのものへと集中することが要請される。また、その手法を紹介した Richards の『実践批評』では、学生に対して作者などの情報を伏せて読解をおこなわせた。他方で、新批評家たちは、当時の学界における文献学的・歴史学的な文学研究に対するオルタナティブとして、作品批評を持ち込んだ。しかし、批評といえば主観的な印象批評という時代において、学問としての批評を確立するためには、作品の精読に基づいた分析を基礎とする必要があった。このような状況から、のちに新批評は反歴史的な実践であるかのような誤解を生むこととなったと考えられる。しかし、実際には、新批評家たちは歴史的な知識を前提とするばかりか、そもそも文学史そのものについての再評価・再構築をおこない、そ

れを作品評価に関連づけていたのだから、歴史と不可分な活動であることは明白である。したがって、新批評における「アカデミックな歴史的研究の否定が、詩の歴史性の否定だと解釈されてはならない」(Wellek 1978, 615)のである。

2. 形式と内容の二元論

新批評の特徴として確認しておくべき点がもうひとつある。それは、形式と内容という二元論を克服しようとする傾向である。Brooksによれば、科学的言説と文学的言説の違いからこの二元論の克服に至ると考えられている。

より決定的な前提は、文学芸術は独特の知識を含んでいるということである。とはいえ、その知識は、「言明」とは本質的に異なるものである。むしろ、詩や劇、フィクションはある経験を与えるのであり、そのような経験の本性について記述する際に、多くの新批評家たちは形式と内容という古き二元論を拒絶したのである。(その際、Ransomは注目すべき例外である。) 何かを述べられる仕方は、述べられていることの意味に重大な影響を与えることがしばしばある。「形式」は「内容」にとって不可欠な部分となる。それゆえ、比喩や声調、リズムでさえ、ただ感情を刺激するものとして看過するわけにはいかない。それらは意味そのものに関係しているのである。(Brooks 1993)

「言明」、すなわち科学的言説において、形式は意味に影響しない(つまり、パラフレーズ可能である)が、文学的言説においては、形式が意味に影響している。その影響とは、単に何らかの感情を惹起するというのではなく、意味そのものを担うことだと念入りに述べられている。そのことから、内容(意味)と形式を二元論的に区別することはできないと主張されるのである。BrooksがRansomを例外として挙げているように¹⁵⁾、川崎は、Ransomにお

15) Wellekも「Ransomは構造と肌理との間に区別を設けており、それは内容と形式という古き二元論に戻っている」(Wellek 1978, 618)と主張している。

いては未だ残存していたこの二元論的図式が、Tateにおいて解消に向かい、Brooksにおいて一元論へと至るという見解を示している（川崎 1971, 286ff.）。以下では、これら3名の考えについて簡潔に確認する。

2-1. Ransom：構造と肌理

Ransomは、詩における〈構造（structure）〉と〈肌理（texture）〉という区別を『新批評』で用いている。これらの用語について、Ransomは以下のように説明している。

詩人はふたつのことを一度にせねばならない。ひとつは論理的な構造を作ることであり、もうひとつは韻律を作ることである。論理的構造は、通常は詩人がそこから始める意味のことであり、それに適した語を持つ。しかし、そこには韻律、純粋に音声的なパターンもあり、それもまた適切な語を要求するのであり、どんな語であっても受け入れるというわけではない。意味語は、韻律に合致するために手を加えられ、変更される必要がある。そうしてついにその詩が完成するのである。そこでは、意味に対する韻律の関係が、構造に対する肌理の関係となる。この肌理は、構造に対して偶発的で無関係なものであるが、はっきりと見えるものであり、無邪気な読者にとっては予想だにしていなかった豊かさの奇妙な増加に見えるのである。しかし、完成した詩は音声的な肌理よりも一層重要な肌理を備えているだろう。それは、意味の肌理も持っているだろう。それは韻律を確保しつつ意味を構成する行為において、韻律にも注意を払うために要求されることである。語を弄することは論理をゆるくするが、同時に、冗語法や省略法、不正確な使用法、そして、より価値のある輸入物を持ち込むことになる。韻律に適するであろう代替物を論理的細部のために見つけようとする際に、その詩人は、その細部が含んでいることを理解するために細部を探索すること、そして、論理的構造ではなくその細部に属する諸事実を考え出すことが、最良の方法だと気づくだろう。それゆえ、意味の肌理は構造との関係において達成される。そして、詩においてこのことほど注目すべきことは他にはない。これがひとつの言説を詩的であると資格付けるものであり、詩的言説の種差である。この構造によらない意味の増加という事実は、私が思うに、批評家をもっとも立証せねばならないことである。（Ransom 1941, 219ff.）

ここでは最初に、構造が意味に、肌理が韻律に帰属させられている。その限りでは、構造が意味のみに関わり、肌理は意味と音韻（形式）に関わるよう

に見える。しかし、後半では、意味においても肌理があることが主張されている。そして、それが「構造によらない意味の増加」と言われているのだから、肌理が意味を担っていることになり、その限りにおいては、Ransomの図式の中でも、形式と内容が結びついている部分があると言える。また、別の箇所では、音韻にも構造を認めている。「一方で、詩は意味の複合体であり、それはふたつの特徴をもっている。すなわち、論理的構造と肌理である。他方で、詩は音の複合体であり、これにも対応したふたつの特徴をもっている。すなわち、韻律と、音楽的にフレーズ化することであり、後者が肌理にあたる」(Ransom 1941, 268)。したがって、意味における構造と肌理、音韻における構造と肌理という4つの要素が認められていることになる。

また、Ransomは別の箇所でも意味と音韻をそれぞれ確定的なもの和不確定的なものに区別している。すなわち、「確定的意味 (determinate meaning)」、「不確定的意味 (indeterminate meaning)」、「確定的音韻構造 (determinate sound-structure)」、「不確定的音韻 (indeterminate sound)」である。これらは順番に、意味の構造、意味の肌理、音韻の構造、音韻の肌理におおよそ対応する。とりわけ、意味の肌理に関わる「不確定的意味 (IM)」は次のように説明されている。「IMは、不確定的意味を表し、詩の論理的な必然性によってではなく、韻律に強要されて形成された最終的な意味の一部である。それは、論理的なパラフレーズには含まれない詩の意味の余剰部分と言えるかもしれない」(Ransom 1941, 299)。つまり、詩の内容をパラフレーズすることで伝達されるような意味ではなく、当の詩そのものだけが表現できる意味だと言えるだろう。

Ransomは、少なくともこの不確定的意味については、さらにふたつの種類を区別している。「しかし、IMには二種類の不確定性がある。私が示したいのは、どのようにして詩人が自分の主題を韻律化する際に、第一の不確定性、すなわち不正確さと混乱だけを意味する不確定性に渋々屈服するのか、そして次に、第二の不確定性、すなわち言説のあたらしい世界を詩人に対して開くような不確定性に喜んで服従するのかということである」(Ransom 1941, 303)。詩人が主題の意味を韻律化する際、散文のように自由に語を選ぶことはできず、詩の形式にも合致した語で表現する必要がある。しかし、

当初の意味を正確に伝える語が必ずしも詩の形式に合致するとは限らない。そのとき、形式に引きずられて「不正確さと混乱」をもたらすが、そのなかからのみ生じるような詩的肌理があり、その不確定性をうまく取り入れることができた詩が、優れた詩として理解されている¹⁶⁾。

ところで、この構造と肌理という概念は、詩的（文学的）言説と科学的言説の違いを説明する際にも用いられる。肌理が文学の特徴だということは、また、それが美をもたらすものであり、それゆえに芸術を特徴づけるものだということも含意している。ここで Ransom が想定しているような美は、いわゆる数学的な美というものを含まないような概念である。Ransom の考えでは、「純粹に科学的な言説には、中立的で機能的な細部だけがあり、それゆえに『肌理』も美もないだろう」（Ransom 1941, 55）。科学的言説は構造だけを保持しているものであり、そこでは肌理は不純物として排除される。それゆえ、Ransom は、肌理をなすもののひとつである意味の揺らぎについて、次のように述べるのである。「科学者は、そのようなことが起こるのをほとんど許さない。彼は、与えられた用語が役に立たない場合には、正確で専門的な用語を提供する用意がある。彼は、論理的構造のための優れた言語検閲官なのである」（Ransom 1941, 78）。論理的構造は、単一の事象を説明するのには適しているが、他方でそれは物事の一側面しか表現できないものだとみなされている。したがって、科学的言説と詩的言説の違いは次のように述べられている。「その〔科学的な計画の〕内容は、完全かつ透明な一般原理からなるのであり、それが使用されるのは、孤立しているかのように図式化された、世界の価値ある諸側面のそれぞれに全意志と全視覚を集中するときである。そ

16) Ransom はこのあと、William Wordsworth (1770-1850), Alexander Pope (1688-1744), John Milton (1608-1674), Andrew Marvell (1621-1678) の詩を分析したうえで、次のように述べている。「上で引用した文章は、否定的で間違った IM を裏付けるものであったが、それらはまた、肯定的な IM を、すなわち、批評家にとっては詩的肌理であり、哲学者にとっては存在論的特殊性であるものを説明している」（Ransom 1941, 315）。つまり、IM は論理的問題をもたらすが、他方で詩的な肌理という点で作品に価値を与える肯定的な側面を持つのである。

れと同時に、それらの単一な科学的側面を集めて構成されるような内容をもつ現実の領域は、この世界のどこにもない。私たちの言語の混乱は、世界の混乱の証拠である。詩的言語の濃密さあるいは暗示性は、この世界の濃密さを反映している」(Ransom 1941, 79)。ここには、南部農本主義以来の科学と文学との対立図式、すなわち、科学的言説の単純化と個別化による明晰さと、文学的言説の曖昧さによる豊かさという新批評に特徴的な考えが認められる。

Ransom が導入した〈構造〉と〈肌理〉という概念は、批評家が詩を分析する際に注目すべき要点¹⁷⁾を浮かび上がらせるとともに、科学的言説と文学的言説とを区別する基準としても機能した。しかし、この両概念は、実際には意味(内容)にも肌理を認めていることからそれほど単純ではないにしても、多くの部分において、論理的構造が内容に、肌理が韻律のような形式に対応させられているように見えることから、古き二元論を維持しているものだという批判を受けてきた。また、Ransom が特に肌理を分析の対象として強調したことから、形式主義というレッテルを貼られることにもなった¹⁸⁾。彼の教え子である Tate と Brooks は、彼らなりにこういった批判の標的となっている二元論をより明確に超克するような理論を展開している。

2-2. Tate : 外延・内包・緊張

Ransom の教え子のひとりである Tate は、〈緊張(tension)〉という概念を導入することによって、対立する二項を関係性へと解消しようとした。緊張

17) Ransom は、詩が評価される際の5つの文脈を挙げており、その最後に位置付けられる「V. 美的コンテキスト(V. *The Aesthetic Context*)」について次のように述べている。「ここで初めて、私たちは詩の分析に固有であり、科学的・散文的言説からその題材を得ることのできない議論の文脈を持つことになる。その議論は、詩の非構造的な要素を同定することからなるのであり、それは肌理の研究である」(Ransom 1941, 91)。

18) また、Ransom は、「詩は無関係な局所的肌理をともなった論理的構造である」(Ransom 1941, 280)と述べて、肌理が詩の内容とは関係がないものとして扱うこともあることから、「その教義が装飾的比喩の理論の一種ではないかと疑問に思われる」(Wimsatt 1954, 76)といった非難も受けることになる。

という用語は、1930年代頃から文学批評に用いられるようになったとされている。一般的な使用方法としては、「真剣さとアイロニックなものの平衡、あるいは『解消された圧力のパターン』、あるいは対立する傾向の調和、あるいは対立における安定性を示す詩を特徴付けるために」(Abrams and Harpham 2014, 397)、または、「詩に現れうるような対立や抵抗、負荷、二律背反といった要素を指し示すために」(Gudas 1993, 1269)用いられていた。

この緊張という用語を、Tate は1938年に *The Southern Review* 誌に発表した「詩における緊張 (Tension in Poetry)」(Tate 1955)において、彼独自の概念として次のように定義している。

この〔詩における中心的な〕成果の記述として私が提案するのは緊張〔tension〕という用語である。私はこの用語を一般的な比喩としてではなく、特別な比喩として用いている。それは、論理学の用語である外延〔extension〕と内包〔intension〕から接頭辞を取り除いたものに由来する。私が言っているのは、もちろん、詩の意味はその「緊張」、すなわち、詩の中に見出すことができるすべての外延と内包の完全に組織化された全体であるということだ。(Tate 1955, 71)

このように、「緊張」は、「外延」と「内包」という要素のすべてを「完全に組織化された全体」へとまとめあげている詩に認められる特徴である。ここでも、詩が明確かつ一面的な意味だけをもつのではなく、「すべての」意味を備えていることが「もちろん」と当然視されていることは、新批評における詩の意味についての理解として共通している。

外延と内包については、Gottlob Frege 以来の現代論理学においてやや複雑な展開を見せているが、伝統的論理学における定義によれば、外延はある概念が適用される事物の集合であり、内包はある概念が適用される事物に共通する性質である。例えば、「惑星」の外延は、「地球」、「木星」、「金星」などであり、内包は、「恒星の周囲を公転する」、「自己重力により球形である」、「公転軌道上に衛星以外の天体がない」といったことである。他方で、Tate が用いる外延と内包は、しばしば具体と抽象という対概念と関連づけて説明されるが、そういった説明にはやや混乱が見られる。ここでは、そういった混乱を整理しつつ、そのことによって、Tate における外延と内包の意味を確認しておこう。

Abrams and Harpham (2014, 397) は、「緊張」についての項目で、Tate における外延と内包について次のように説明している。「語の『内包』は、その語が文字通りに適用される対象によって所有されるべき一連の抽象的な属性であり、語の『外延』は、その語が適用される具体的な対象のクラスである」(Abrams and Harpham 2014, 397)。さらに、緊張について「Tate は優れた詩のことを、抽象と具体、一般的観念と特定のイメージが統合的全体において具現化していることだと言っているのである」(Abrams and Harpham 2014, 397) と述べている。ここでは、内包に抽象を、外延に具体を対応させており、伝統的論理学における用法とほとんど同じである。

抽象と具体との関係について、Abrams and Harpham (2014, 62ff.) は「具体と抽象 (concrete and abstract)」という項目を立てており、上の引用の後にそこを参照するように指示している。そこでは、具体と抽象について、哲学的用法から拡張された文学的用法について説明している。まず、「標準的な哲学的用法において、『具体的な用語』は、特定の人物や物理的な対象を意味する語のことであり、『抽象的な用語』は、諸事物のクラスか、さもなければ、特定の人物や事物の属性としてのみ存在する（『輝き』、『美』、『悪』、『絶望』におけるような）性質を意味する」としながらも、文学批評においてはやや異なる用法がされていることを指摘している。「しかしながら、文学批評家たちはこれらの用語を拡張して使用している。ある一節が抽象的だと呼ばれるのは、それが一般的あるいは非感覚的な語によって主題を表現したり、その経験される質について僅かなことしか実現していなかったりする場合である。文章が具体的だと呼ばれるのは、顕著な個性や感覚的な細部によって主題を表現している場合である」。したがって、Abrams らは外延に具体性、すなわち個別的かつ感覚的な細部を持った意味を、内包には抽象性、一般的かつ非感覚的な意味を当てはめている。

一方で、William Elton はこれとはやや異なる説明をしている。彼は、1948～49年にかけて一連の「新批評用語集」(Elton 1948, 1949a, 1949b) を発表しているが、その中の「緊張」の項目における Tate からの引用文中で、外延には「抽象、明示的意味、イコン」、内包には「具体性、含意、象徴」と説明的に補足している。ここでは、Abrams らとは反対に、外延に抽象を、内包に具

体を帰属させている。

Tate 自身は、外延や内包との関連において、抽象や具体といった言葉をあまり用いていない¹⁹⁾。彼は、外延と内包を論理学から借りてきているが、彼はその意味について、外延を「字義通りの言明」に、内包を「比喩的意義」や「隠喩」などに結びつけて説明している (Tate 1955, 71)。そして、外延と内包は、詩人たちの詩作における立ち位置を示す物差しの両極として登場する。「ここでいう戦略は、詩人が自身の持つ意味のリソースを用いる地点を指しており、それは内包と外延の物差しの上にある。合理主義者としての形而上詩人は、その線の外延的・明示的な末端やその近くから始める。ロマン主義あるいは象徴主義の詩人はその反対、内包的な末端から始める。どちらの詩人も難儀な技巧を駆使して、その物差し全体を占めるために、できる限り自身の意味をその反対側まで押しやろうと試みる」(Tate 1955, 73ff)。ここでの表現にしたがえば、外延の側には合理性や明示すること (denoting) が結び付けられ、内包には象徴性と (書かれてはいないが対立するのだから) 暗示すること (connoting) が結び付けられる。それゆえ、Elton が示したように、外延が明示的な意味に、内包が象徴的に表される意味に対応するように思われる。また、Tate は別の箇所でも同じく物差しの比喩によって、外延について次のように言及している。「プラトン主義者が近くにとどまろうとする線の末端は、外延が、そして対象を普遍的なものへと単純に抽象化することが、もっとも安泰なところである。というのも、彼は道徳や一部の種類の作品において狂信的であり、その物差しの内包側の末端にある異議を招く曖昧さだと彼に見えるものを手っ取り早く片付けるように主張するからである」(Tate 1955, 71)。ここからは、外延的な意味が、ある語の抽象化された明確な意味であることがわかる。そして、外延の側にいる者からすれば、その反対の内包的な極にあるのは曖昧さである。そして、そこにはまた抽象の反対である具体が位置づけられる。Tate はこの論考の中で、

19) この対立概念を取り上げて論じているのは Wimsatt である。彼は、個別と普遍、具体と抽象のように対立する要素の共存が芸術において達成されるという、新批評にしばしば見られる考え方について、ヘーゲルの用語である「具体的普遍 (concrete universal)」を用いて説明している (Wimsatt 1954)。

一貫して外延性を形而上詩に帰属させている。それは、形而上詩が論理的構造を強く備えているからであり、その点において抽象的だと言えるからである。他方で、内包性は象徴主義に帰属させられる。そこでは、具体的なイメージを象徴的に用いることで、多義的な意味を表現する。

このように理解すると、Elton が外延に抽象、明示の意味、アイコンを、内包に具体性、含意、象徴を割り当てたことは Tate の記述に合致しそうに思われる。しかし、Tate が John Donne (1572-1631) の詩「告別 (A Valediction)」の一節を引きながら、そこに現れる魂の比喩としての「金 (gold)」という語の内包と外延について説明しているところでは、この区別がそのまま当てはまらないことがわかる。その箇所では Tate は次のように述べている。「いまここでの興味深い特徴は、単一の非空間的な魂が空間的なイメージに実体化されているという論理的矛盾である。可鍛性のある金は、無限に向かって二分の一ずつ数学的に常に拡張されうる表面を有した平面である。魂はこの無限である。外延における金の有限なイメージは、それがもたらす内包的意味 (無限) と論理的に矛盾する」(Tate 1955, 72)。ここでの金の外延の意味は、確かに金一般の物理的属性を表しているものの、抽象的というよりは具体的な対象のイメージである。他方で、魂は、具体的対象というよりは、抽象的とは言わないまでも、非感覚的な対象である。金という語のここでの二つの意味は、少なくとも、抽象と具体という図式には当てはまらないだろう²⁰⁾。

抽象と具体という対概念にこだわらなければ、Tate の外延は語が字義通り

20) そもそも抽象と具体は明確に区別できるものだと考えられていない。*Stanford Encyclopedia of Philosophy* の「抽象的对象 (Abstract Object)」の項目においても次のように指摘されている。「これまで私たちは抽象／具体という区別が包括的な二分法であるかのように語ってきたが、この区別を研ぎ澄ませていくと、抽象でも具体でもない対象があるという可能性を認めるべきだろう。穴や影は存在するとしても、はっきりとどちらかに属するわけではないし、幽霊やデカルト的精神、虚構的人物、内在的普遍性、転義などもそうである」(Falguera, Martínez-Vidal, and Rosen 2021)。Tate が内包的意味を割り当てている Donne の詩における「魂」は、ここで具体にも抽象にも属しないとされる「幽霊」や「デカルト的精神」と同様のものである。

に表す意味であり、内包はその語が意味しうる多様な意味の集合あるいはその一部と見做しておくことが穏当であろう。そういった意味では、外延と内包は、それぞれ Ransom の構造と肌理に類似するところがある²¹⁾。しかし、Ransom がしばしば肌理を論理的構造とは無関係な局所的細部として装飾的(形式的)に扱いがちであるのに対して、Tate の外延と内包はいずれも詩の意味に関わるものである。彼が緊張と呼ぶものは、明示的な意味あるいは字義通りの意味としての外延と、暗示的な意味あるいは比喩的な意味としての内包が、それぞれの力を十分に発揮しながらも、どちらか一方に傾くことなく共存し、その微妙なバランスの上に詩の統一的全体を維持しているような状態である。その状態において、詩は独自の豊かな意味を最大限に表現することができると考えられているのである²²⁾。このことから、Tate の外延と内包という区別は、内容と形式という二元論とは無関係であることがわかる。また、付言しておくとなれば、外延と内包の統合的実現としての緊張は、単なる作品の意味の多様性とは異なると考えられる。つまり、単純な意味の多義性とは、ひとつの表現で複数の意味を表現しうるということであるが、そ

21) 川崎は、これらを同一視して次のように述べている。「彼〔Tate〕はまず〈エクステンション〉(外延)と〈インテンション〉(内包)という、詩の二つの属性をみとめる。これはすなわち、詩の表式的機能と暗示的機能のことであり、ランサム(構造)と〈組織〉〔肌理〕とはほぼ照応するものであろう」(川崎 1964, 31ff.)。しかし、先の Donne の詩の一節について、Tate は、「恋人たちのふたつの魂の統一が非空間的な実体であり、それゆえに不可分である」という意味を、Ransom ならば「節の論理 (the logic of passage)」と呼ぶだろうと述べている。Ransom において詩の論理的意味は構造であるから、Tate は内包的な意味を Ransom における構造に対応させている。このことから、Ransom と Tate の概念が単純な対応関係にないことがわかる。

22) 「したがって、Allen Tate が詩における T.〔tension〕について語る時、彼は、詩とは、言葉の外延的(明示的)意味と内在的(暗示的)意味の両方が限界まで活用された『意味の構成』であることを意味している」(Gudas 1993)と説明されるように、外延も内包も意味に関わるものである。

れは Tate の言う外延的意味としての明示的かつ単一の意味を排除してしまう。他方で Tate の緊張とは、そういった外延（明示的かつ単一の意味）と内包（暗示的かつ多義的な意味）とが同時に存在するような状態を指すことができるのである。

2-3. Brooks : パラフレーズの異端性

Brooks は、Ransom や Tate のように独自の概念を導入したわけではないが、パラドクス、パラフレーズ、アイロニーといった概念を用いて詩の特徴を説明しつつ、形式と内容の二元論を明確に否定している。1947年に出版された Brooks の名著『精巧に作られた壺 (*The Well Wrought Urn*)』は、新批評の代表的な著作のひとつとされるが、その中で、Brooks は、詩の言語がパラドクスのなものであることや、それがパラフレーズ不可能なものであることを主張する際に、詩の二元論的な扱いが批評の困難を生み出していると見做している。いずれの主張も、科学的言語と文学的言語との違いを前提としているが、Ransom のように形式と内容の二元論を前提とはしていない。むしろ、形式と内容が不可分であることを根拠にした主張である。

まず、同書の第1章「パラドクスの言語 (*The Language of Paradox*)」では、一見受け入れがたいことかもしれないとしつつも、「詩の言語はパラドクスの言語である」(Brooks 1947, 3) と主張される。Brooks における「パラドクス」は、論理学で用いられている用法とはやや異なるものであり、『詩の理解 (*Understanding Poetry*)』の用語集では次のように説明されている。「パラドクス：表面的には矛盾しているように見えるが、真理に関する要素を含んでいる言明。その言明の形式と真の含意との対比的な要素ゆえに、パラドクスはアイロニーと密接に関わっている」(Brooks and Warren 1938, 637)。一見すると形式と内容の二元論を維持しているように見えるが、ここでは後述するパラフレーズの問題とあわせて、両者が区別できずに一体化していることが前提されていることは考慮すべきである。そして、そのおおよその意味としては、ふたつ以上の相容れない意味がひとつの言明の中に共存しており、そのことこそが詩において表現される真理であるような事態を指していると理解できるだろう。このことは、南部派の新批評家に共通するように科学と

の対比において理解されている。「けれども、ある意味でパラドクスは詩にとって適切で不可避な言語である。パラドクスのあらゆる痕跡を取り除いた言語を必要とする真理は、科学者にとっての真理である。どうやら、詩人が発する真理はパラドクスという点からのみ接近されうるのである」(Brooks 1947, 3)。「パラドクスの言語」において、Brooks はいくつもの例を挙げて説明しているが、ここではもっとも手短でわかりやすいであろう例を引いておこう。それは、Donne の詩「列聖 (Canonization)」におけるパラドクスである。「私は読者に具体的な例を示したい。Donne の『列聖』は、十分に極端な事例を提供するはずである。この詩の根底にある（そして、タイトルにも反映されている）基本的な比喩は、一種のパラドクスを含んでいる。というのも、詩人は世俗的な愛を神聖な愛であるかのように扱っているからである」(Brooks 1947, 11)。すなわち、この詩では、その聖なるタイトルにもかかわらず、そして内容においても、世俗的な愛と聖なる愛との対比がなされているのである。これはキリスト教についての一種のパロディであるとされ、それは、「安直なイエスカノーカに慣れている現代人にとって理解することがほとんどできない」(Brooks 1947, 11) ものだと述べている。つまり、この相反する両面を一つに還元あるいは選択するのではなく、両者を保持したままでおくのが詩の言語をパラドクスの言語と呼ぶことの要諦であり、ここにも詩的（文学的）言語の豊かさという新批評に共通する主張が認められる。

このことは、同書の第10章「パラフレーズの異端性 (The Heresy of Paraphrase)」での主張にも通じるものである。パラフレーズは、詩の表現を異なる言説（とりわけ科学的な命題）へと言い換えることであるが、それによって作品を説明しようとするのが、むしろ作品の本来の意味を損なってしまうことになる。Brooks が例として挙げているのは、Winters が Robert Browning (1812-1889) の詩を分析する際に言及している「So wore night」という部分である。Brooks は、Winters がこれを「Thus night passed」とパラフレーズすると、含意は失われるが合理的意味は同じであると主張している点に言及しながら、次のように反論する。「*wore* という語は字義通りには『that the night passed』を意味しておらず、*wore* が何を意味しようとも、字義通りにはそれは『that the night wore』を意味しているのであり、[……] *wore* は、

合理的にせよ非合理的にせよ、多くのことを『意味する』のである」(Brooks 1947, 201)。したがって、「『So wore night』と『Thus night passed』がそれらの『合理的意味』として共有しているものは、それぞれの『合理的意味』ではなく、両者にとっての最低限の公分母にすぎないということだとわかっておくことが重要である」(Brooks 1947, 201)。パラフレーズによって引き出される合理的意味なるものは、結局は、詩の中に書かれている言葉による意味ではないのだから、「詩の外部にあるもの」となってしまうのである。Brooksは、このようなパラフレーズの異端性が「批評における私たちの困難のほとんど」をもたらしており、その中には、詩を内容と形式に分裂させてしまうことも含まれている (Brooks 1947, 201)。

このような伝統的な形式と内容の二元論的理解に対して、Brooksは両者を統一する見方を示す。その見方は、彼独特の「構造 (structure)」の概念に表れている²³⁾。彼の構造の理解は、伝統的な形式に類するものではない。そのことは、同書の補遺1「批評・歴史・批評的相対主義」のなかにわかりやすくあらわれている。そこでは、Donald Staufferの「構造」についての理解が「批評を苦しめる一般的な誤り」に陥っているのではないかと批判している。その誤りとは、「もっとも流布しているかたちで言うならば、それは、『形式』を、詩の素材が直接かつ無媒介に映し出される透明なガラス板と見なすことである。もっとも粗雑なかたちで言うならば、それは形式を一種の箱と見なすことである。その箱とは、整っていたり容量が大きかったり、簡素に彫刻が施されたり派手に装飾されていたりするもので、その中に価値があり本質的に詩的な詩の『内容』が詰め込まれているものである」(Brooks

23) Brooksの「構造」の概念は、1938年の『詩の理解』の時点ではまだ、やや単純なものだったと考えられる。というのも、『詩の理解』の用語集において「構造 (structure)」は次のように説明されているからである。「その本当の意味において、詩の構造とは、形式の同義語だと言われるかもしれない。しかし、実践においてこの言葉は、エピソードや場面、行為の詳細といったものの関係や配置を指し示すために用いられる傾向にある。それに対比されるのは言葉の配置、すなわち、普通は『様式』という語によって表現されるものである。」

1947, 223)。ここからわかるように、Brooks は、内容がそこに入っている容器のようなものとして形式を理解することを否定しており、彼の言う構造もまたそのような形式ではない。

他方で、Brooks の使う構造の意味が、Ransom の言うところの論理的な構造とも異なることが、「パラドクスの異端」における記述からわかる。そこで Brooks は、「あらゆる詩が共有する共通の良さは、私たちが通常使用している意味での『内容』や『主題』という点からではなく、構造の観点から述べられなければならない」(Brooks 1947, 193) と述べており、一見するところでは内容と対比される形式としての構造のことを意味しているかのように思えるが、そうではない。というのも、そのやや後の箇所では次のように説明しているからである。

しかし、私たちが詩を記述しなければならないのは構造という点からであるが、「構造」という用語は十分に満足できる用語でないことは確かである。その用語によって、例えば韻律のパターンやイメージの継起よりもはるかに内面的なものを人は意味する。そのような構造は、確かに慣習的な意味での、つまり、「内容」を「含んでいる」包装のようなものとして形式を考えるような意味での「形式」ではない。この〔Brooks がいうところの〕構造は、詩に含まれている題材の本性によってあらゆる点で条件づけられている。題材の本性は解決されるべき問題を設定し、その解決は題材を配列することにある。(Brooks 1947, 193)

ここでは、構造が単なる形式ではないこと、さらには詩の題材によって（つまり慣習的な意味での内容によって）条件づけられていることが述べられており、このことから、構造は従来の内容と形式とが相互に分かち難く結びついているものであることがわかる。したがって、この構造は、「意味、評価、解釈の構造」であり、「その構造を特徴づけている統一原理は、含意、態度、意味のバランスを取り、調和させる原理のように思われる」と言われるのである。そして、この「統一」こそが、パラドクスやアイロニーや曖昧さといった多義的な機能を詩にもたらしめるものである。すなわち、似たもの同士を結びつけるのではなく、「似たものを似ていないものと結びつける」のである。しかも、「一方の含意を排除することで他方を許容したり、矛盾する態度

を引き算することで調和に還元したりする」ような「否定的な統一ではなく、肯定的な統一であり、それが表しているのは余り物ではなく達成された調和なのである」(Brooks, 1947, 195)。このように、Brooksは「構造」という語によって、従来のように内容と形式とを別々のものとして扱うのではなく、相互に影響しあいながら融合している状態を説明しようとしている。また、まさにそのような統一によって実現されるのが、パラドクスやアイロニーや曖昧さといった文学的言語の多義的表現、あるいは科学的言説に対する文学的言語の豊かさなのである。

新批評において、文学的言説は形式と内容が不可分に結びついている。Ransomにおける〈構造〉と〈肌理〉という一見して内容と形式の二元論が残存しているように見える図式も、「意味の肌理」といった概念に目を向けるとそれほど単純なものではないことがわかる。Tateの〈外延〉と〈内包〉および両者の〈緊張〉という図式も、内容と形式の区別には依拠しておらず、また両者の対立は最終的に緊張という概念へといわば止揚される。Brooksは明確に内容と形式の二元論を否定し、作品の意味と表現とが不可分であることを示している。

また、重要な点としては、これらが科学的言説と文学的言説との違いに基づいていることである。そこでは、科学的言説は一義的な意味だけを表現するように抽象化されているのに対して、文学的言説は、パラドクスやアイロニーを包含するような、意味の重層性を備えたものだと考えられており、そのような言説の意味を一義的な言説へとパラフレーズすることは不可能であると考えられているのである。

結論

美学上の意図論争が出発点としている論文「意図の誤謬」は、新批評の理論を前提としている。確かに、新批評は一枚岩ではなかったが、ある程度共通した見方はあった。本論文では、新批評が実際には歴史性を重要視してい

たこと、形式と内容の二元論を否定していたこと、さらにはそこに通底する科学的言説と文学的言説の区別があることを示した。

これらのことを前提とすると、「意図の誤謬」に対する意図主義者による反論のいくつかは再検討される必要が生じるだろう。まず、新批評は文学研究を伝記的研究にすり替えられないために、作品そのものの研究を中心に据えようとしたが、このことが、あたかも反意図主義者が作品だけを解釈の根拠とし、それ以外の歴史的事実などを考慮しないかのような誤解へと繋がった。新批評も「意図の誤謬」も、実際には歴史的事実についてはおおいに参照している。彼らはあくまでも作品を中心に据えているといえるだけである。もちろん、その際に、作品研究が意図の解明に仕える二次的なものに墮することに対しても警戒していた結果、「反意図」主義と呼ばれるのである。また、新批評が文学的言説と科学的言説を区別し、前者のパラフレーズ不可能性を強調したことは、内容と形式の二元論の否定につながる。反意図主義の動機のひとつとして、意図を前提とすることが、作品とは独立した意味の存在を想定させることがある。すなわち、作者の意図を参照すべしという主張は、作品とは独立した作者の意図としての作品の意味を想定することになる。それゆえに、意図の存在を想定し、それを参照することを拒絶するのである。

以上のように、「意図の誤謬」における主張²⁴⁾は、その背景に新批評の理論と歴史を想定することで、より深く理解することが可能となるのである²⁵⁾。

例えば、意図の誤謬はあらゆる歴史的事実への参照を否定していたと言えるのか。実際には、歴史的事実への参照の仕方、あるいは参照する情報の種類が問題だったのではないかということを検討する必要があるだろう。また、意図主義者は作者の意図を参照する理由として、しばしば唯一の正しい（あるいは妥当な）解釈を確定することを挙げるが、その際の正しい解釈とはどのようなものだろうか。それが、作品の意味を別の言葉でパラフレーズすることであるならば、内容と形式の二元論という、新批評が否定しようとした

24) なお、Beardsleyがこのあと独自に発展させていく主張は、意図の誤謬時点の主張とはやや異なる点には注意が必要である。

25) より詳細な分析については、河合（2025）を参照。

古い図式へと回帰することになる。そうでないとするならば、「正しい解釈」とは実際にはどのようなものを指しているのかを明らかにすることが課題となるであろう。

参考文献

- Abrams, M. H., and Geoffrey Harpham. 2014. *A Glossary of Literary Terms*. Stanford, Conn.: Cengage Learning.
- Brooks, Cleanth. 1947. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt.
- . 1979. “The New Criticism.” *Sewanee Review* 87(4): 592–607.
- . 1984. “In Search of the New Criticism.” *The American Scholar* 53(1): 41–53.
- . 1993. “The New Criticism.” In *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger. Princeton University Press.
- Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. 1938. *Understanding Poetry*. 1st ed. New York: Henry Holt.
- Elton, William. 1948. “A Glossary of the New Criticism.” *Poetry* 73(3): 153–62.
- . 1949a. “A Glossary of the New Criticism (Continued).” *Poetry* 73(4): 232–45.
- . 1949b. “A Glossary of the New Criticism (Continued).” *Poetry* 73(5): 296–307.
- Falguera, José L., and Concha Martínez-Vidal, Gideon Rosen. 2021. “Abstract Objects.” In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University, 1997–. First published Thu Jul 19, 2001; substantive revision Mon Aug 21, 2025. <https://plato.stanford.edu/entries/abstract-objects/>. (参照2025–9–30).
- Graff, Gerald. 1974. “What Was New Criticism? Literary Interpretation and Scientific Objectivity.” *Salmagundi*, no. 27: 72–93.
- Gudas, Fabian. 1993. “Tension.” In *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger. Princeton University Press.
- Johnson, Jeannine. 1998. “New Criticism.” In *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, 3: 349–53. Oxford University Press.
- Lentricchia, Frank. 1980. *After the New Criticism*. University of Chicago Press. (『ニュー・クリティシズム以後の批評理論 (上・下)』村山淳彦・福土久夫訳、未来社、1993.)
- Matterson, Stephen. 2006. “The New Criticism.” In *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, edited by Patricia Waugh, 166–76. Oxford University Press.

- Pickering, Edward D. 2008. "The Roots of New Criticism." *The Southern Literary Journal* 41 (1): 93-108.
- Ransom, John Crowe. 1941. *The New Criticism*. Norfolk, Conn.: New Directions.
- Shipley, Joseph T. ed. 1943. *Dictionary of World Literature: Criticism-Forms-Technique*. New York: The Philosophical Library.
- Tate, Allen. 1955. *The Man of Letters in the Modern World. Selected Essays: 1928-1955*. New York: Meridian Books.
- Wellek, René. 1978. "The New Criticism: Pro and Contra." *Critical Inquiry* 4(4): 611-624.
- Wimsatt, W. K., Jr. 1954. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Wimsatt, W. K., Jr., and Monroe C. Beardsley. 1946. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54 (3): 468-88.
- . 1949. "The Affective Fallacy." *The Sewanee Review* 57(1): 31-55.
- Young, R. V. 1993. "The Old New Criticism and Its Critics." *First Things. The Journal of Religion, Culture, and Public Life*, 38-44.
- 川崎寿彦. 1964. 『ニュークリティシズム概論』、研究社出版.
- . 1971. 「アメリカの批評20世紀」、外山滋比古編『講座英米文学史第12巻 批評・評論1』、265-308、大修館書店.
- 河合大介. 2025. 「ウイムザットとピアズリーにおける〈意図〉の概念」、『美学』75(2)、1-12.
- 高橋正雄編. 1963. 『ニュークリティシズム研究』、北星堂書店.