

ジャン・ポール・ヴェーベルの批評的立場

及 川 馥

I

現代のフランス文学において、アンチ・ロマンとかヌーボー・ロマンの呼称のもとにあつた前衛的な文学活動が、いまやその本流を占めつつあるように、批評の分野においても、いわゆるヌーヴェル・クリティックの活動が、単なる流行とは片づけられない、大きな勢力となつたように思われる。

しかしひとくちに新批評といつても、ヌーボー・ロマンの小説家の立場が複雑であるように、かなりそのなかでの見地は相違して、新批評に共通する特色をとりだすことは容易ではない。たとえば、批評家の「自己の意識を他者の意識と合致させようとする意志」⁽¹⁾（G・ブーレ）というくらいは共通点はとりだせるかもしれないが、それがはたして、研究者（あるいは批評家）の自己意識（主観性）と批評の対象との絶縁を理念的に前提とする客観的文学研究、いわゆる実証的批評（あるいは文学研究）との断絶も意味することになるのかといえ、また議論がわかれるであらう。新批評に対する批判はかれらの恣意性にむけられることが多いが、逆に、バルトのように伝統派の基盤である客観性の神話そのものを切り崩しにかかった新批評の一員もいる。そういう複雑さをふまえた上で、あえて分類をこころみたR・E・ジョーンズのバノラマはつぎのようなものである。⁽²⁾

- 1 現象学派
- 2 G・パシュラール、G・プーレ、J||P・リシャール。
実存主義的流派
- 3 J||P・サルトル、J・スタロパンスキー。
フロイト主義的流派
- 4 C・モーロン。
構造主義的流派
- 5 L・ゴルトマン、R・バルト。
テーマ分析的流派
- 6 J||P・ヴェーバー。

この分類の4に、M・フリーコーを加え、6としてフォルマリストたち、あるいは言語学的一派、機関誌『テルケル』による、フィリップ・ソレルス、J・デリダ、T・トドロフなどをあげ、また7としていかなる流派にも属さない、M・ブランショなどをあげればほぼ全貌をとらえたことになる。⁽³⁾

こうしてみると、新批評といっても、サルトル、ブランショなどは思想家、批評家として一家をなして久しいし、パシュラールはもうすでにこの世にないほどであって、すでに一九四〇年代からかれらの批評活動が開始されているのである。それにモーロンとヴェーバーのぞき、日本ではその代表的著作が紹介されている。したがってここでは日本にまったく紹介されていないヴェーバーのテーマ批評をとりあげて、その基本的な立場を解説することにした。それはあながち時宜を失した企てではなくまた無意味な試みでもないであろう。

そのまえに、なぜ筆者がヴェーバーや新批評についてあえてペンをとったのか、十九世紀の詩人を中心に読んでいるものが、ただ時流に投ずるために、あわてて未紹介の評論家にとびついたのではないという自己弁護をしておく

たい。サルトルの『ボードレール』論（一九四七）を始め、バシュラールの四元素や詩的空間についての想像力を扱った著作はすでに近代詩の読者には必読のものであり、ブーレ、リシャルルからモーロンにいたるまで新批評家たちはボードレールを論じてやまないし、ヴェーベルもかれに一章をさくというように、「近代詩人、とくにボードレールをめぐる新批評」というような論文が書けそうな時代なのであって、筆者はほかならぬこのボードレールを媒介として、こうした批評に親しまざるをえなかったのである。そのため以下の論稿も、とくにボードレールを中心とした分析について論ずることになりがちなることを、あらかじめおことわりしておきたい。

II

ジャン＝ポール・ヴェーベル Jean-Paul Weber の生年は不明であるが、パリで哲学の教授資格をとり、三冊の小説を発表したあと、『芸術の心理学』（一九五八）、『詩的作品の形成』（一九六〇）（学位論文）、『テーマの領域』（一九六三）、『新批評と古批評、あるいはビカール批判』（一九六六）、最近では『スタンダール、作品と運命のテーマ構造』（一九六九）がある。⁴アメリカで教鞭をとり、現在はニューヨーク・シテイ・カレッジの客員教授である。

かれの提唱するテーマ批評、あるいはテーマ分析は、たんに文学にのみ適用されるものではなく、芸術全般にあてはまるような、広い視野をもつものであることは、『芸術の心理学』という表題からも推測されよう。この小著は哲学入門シリーズの一冊であるが、たんなる入門書ではなく、ほとんどすべてのページがかれの特色ある美学的立場の樹立のためについやされている。すでに三版を重ねたことは、かれの主張が大方の注目を集めつつあることを示すものであろう。

したがって、『芸術の心理学』はヴェーベルの批評の原論ともいえるのである。内容は第三章にわかれ、第一章、美的観照の弁証法、第二章、美的創造の分析、第三章、作品の存在論とそれぞれ題されている。かなりオーバーな表現とみられないこともないが、第一章では、美のあたえる快感^{プレジール}にはほとんどつねに不快な系統に属する要素がふくまれていることが解明される。しかもこのいわば弁証法的構造が、とくに幼少時代の思い出の構造（回想においては、過去の不快な感情にさえも、心地よい暈がかかるほどで、快—不快の構造をとる）と類似することから、美的感動とは回想の特殊なケースではないかという、大胆な仮説が提出される。

第二章では、テーマ批評の（△テーマ▽の本質が、従来のインスピレーションの諸理論を批判しつつ明示される。その結果、芸術家を創造にかりたてるものは幼少時代の一事件の記憶だということが明かにされる。

第三章では、芸術のジャンルが、幼児の感覚器官のもっとも初期に受けた印象と関係ずけて説明される、というような漸新な着想の芸術基礎理論である。

以上の要約では、おそらく大半の読者は納得しないであろう。とくにテーマ（すなわち、作品に無意識に表現されている幼少時代の一事件、一情況をいみする）批評を論じるにあたって、その前提となる美の理論、ジャンルの考え方をよく把握しておかなければならない。そのため、この第一章、第三章をほかの著作も参照しながら、もっと詳しくくみておくことにしよう。

III

美的感情が一種独特な感情的追憶であるかどうかについて、ヴェーベルはリポー、ポーラン、デュガ、ビュルルーが肯定し、H・ドラクロワが反対したと『芸術の心理学』で述べている。⁽⁵⁾この関係の心理学的詳細はむしろ『詩的

作品の形成』においてとりあげられているので、それを紹介しよう。

「……美的感動、emotion esthétique——この普遍的なドミナントなしには芸術作品は目的のない複雑なメカニスムとなるか、粗雑なうろおいのないメカニスムにおちいるかのいずれかである——は成人の生活に、^{グレイザイン}幼少時代の感情活動のあるいくつかの視点や次元を再現すること」⁽⁶⁾にあるということを立証するため、ヴェベールは情緒^{エモション}(感動、情動)の一般的考察からとりかかるといふ。

情緒的な状態、とくに激しい情動、emotion-choc の状態での人間の行動は、行為の原始的、低次的、擬古的形態^{アルカイック}への^{デリックアッシュ}派生現象⁽⁷⁾（ジャネの用語、代償行動と同概念、）をあらわすことは現代心理学の常識であるとヴェベールはいう。これがかれのテーマ概念の出発点であるから、もう少し詳しくわしかれの説明をきこう。ジャネの引用、「情動の本質的特色は、低次の行為へ唐突に退行することである。」⁽⁸⁾あるいはまたビュルルーのことは「情動は（人間の）より高次の傾向、より脆弱^{ぜいじやく}な傾向、（というの）はその獲得がより後期なので、そういう傾向を無力化させ、粗野な傾向、無作法な自発的傾向を解放する。そのため、無意識な癖、粗暴な動作、呪咀、方言による表現、あるいは幼児的⁽⁹⁾、いまいましへ頻繁にもどることなどがおこる」の引用、そのほかワロン、ルネ・ドジャン、ブラデイス、ジャン・ドレイなどを援用し、さらにギヨームのゲシュタルト心理学の実験の記述にも類似した考えがみられることを指摘して⁽¹⁰⁾いる。

そのほか、ゴルドシュタインの不安^{アンゴワス}の定義や、フロイトなどの理論によって補強⁽¹¹⁾し、情動が激しい反応をおこす場合に、ふだんは超自我や成熟した神経系統によって制御されている^{アルカイック}擬古的行動⁽¹²⁾がふたたび出現すること、あるいは⁽¹³⁾幼少期へ退行⁽¹⁴⁾することを確認する。

さてそういう考えが認められるなら、情動の状態におかれた意識は、子供の頃のある種の意識や精神的構造を成人

の内面に一時的に再生していることになるであろう。これがヴェーベルの出発点となる。この考えはまだどの心理学者からもあからさまに認められてはいないとヴェーベルはいう。しかし、かれは情動的感動と、われわれが子供のさまさまの意識について知り、また推論しうるものの間には、深いつながりがあると信じている。たとえば、大人の「馬鹿笑い」がもたらす正体不明のしかし途方もない快感は、ワロンがいうところの「威圧的な大人のまえにいるか敵愾な情況下にあってやむをえず行儀をよくし、自制していた子供たち」⁽¹²⁾に生じる馬鹿笑いの快感と別なものだとは考えられないからである。閉じこめられた兵士をおそう恐怖の発作的暴行や、また苦痛の恐れをひとが予感したときに神経症的反復動作として表明される恐怖の発作は、友だちに追いかけられた神経質な子供がたがたふるえたり、あるいは痙攣をおこして地面にたおれる場合の恐怖と別なものではない。「怒りにおそわれた大人はたちまち自己の行動の見わけがつかなくなる。怒りの本当の動機を忘れ、自己をとりまくものの意識を失なう」⁽¹³⁾この場合、世界と自己の混乱した意識のなかに、幼児のごく初期の精神状態を支配している動機をいくつか認めることは容易ではなからうか、というのがヴェーベルの仮説である。

ワロンのほか、サルトルも情動の魔術的、呪術的性質についてのべ、大人の道具的世界が消失し、かわってアニミスムの世界や、グローバルで融合的な世界が出現することを指摘したが、⁽¹⁴⁾これらの特徴はまさしくピアジェがいう子供の意識の意識、子供の精神状態の特色なのだと言説する。

つぎに一般的にいつて、情動の本質が子供のころの意識や行為を再構成することにあるとすれば、こんどは幼児の意識の特質はいったどこにあるのだろうか、それが問題になる。ヴェーベルはそれを感動性 *affectivité* に求める。これはさまさまの形をとりうるが、一般に欲求、充足、飽満の三つの相があり、これらはいずれも本質的な意味での生の自然的な傾向に属する。そして成人の普通の情動においてとらえられるのもこのタイプのものである。

これら生の傾向を形成する基本的な感動のほかに、幼児の神経系統の發育にともない、世界、他者、自己の発見をおこなうたびに経験する感情がある。それをヴェーベルは機能的感動性 *affectivité fonctionnelle* と名づける。その例が好奇心である。このあたりの考えかたはヴェーベルの純然たる独創ではなく、ワロンやゴールドシュタインによっている。⁽¹⁵⁾ さてこの好奇心は発見の対象物だけに向けられるのではなく、探索の器官の機能にもひとしく向けられる。このようにして、身体の發育によって新たに獲得されるものは、そのつと子供の存在に面目一新した世界のヴィジョンをあたえるが、それはひとつの情動によって染められているのである。この情動は子供の感動の特質（密度、純度、非合理性、主客の対立の欠除など）を保持しつつも、生命的な情動よりもずっと弱く、直接的満足への欲求もそれほど強くなく、集中度、選択の強度、固定の度合においてもおとるが、しかしながら子供のあそびや、行動や、自由さのさまざまな可能性を認めるならば、そこから利害と無関係の創造や発見の情動、つまりヴェーベル流に言えば機能的なタイプの情動があらわれ、幼児の意識のなかに、とくべつなひとつの世界を別に形成するように思われるのである。ながながと児童心理を追ってきたのも、ヴェーベルのつぎのことは、「機能的な感動の独自のこうした特質が、すべて例外なく、もっとも広い意味での美的感動にひとしくあらわれる」⁽¹⁶⁾ ということをひきだすためだったのである。

つまり「成人において、いかなる情動も、幼児の意識の支配的感動を、成人の意識に再現させるのだということがなりたち、また本来の意味での美的感動と幼児の機能的感動の間に基本的な同質性があるのだとすれば、美や崇高や優美などについての成人の経験において、そのつとあきらかに出現するものは、現実の発見にむけられたこの機能的感動なのである。」⁽¹⁷⁾

残る問題は、この子供の感動が成人のなかに生きつづけ、ふたたび具体的なかたちをとる場合、どんなメカニスム

によるのかということにしばられる。いうまでもなくこれは情動一般のメカニズムの解明をまっぴら、はじめて解決される困難な問題であるが、ヴェーベルはさしあたって二つの暫定的な回答を想定している。

ひとつは、成人は内心に、幼児意識の総体的な構造をみだして、ということとは、自己を単純化し、浄化還元していくということだが、成人はこの構造の部分的特殊なケースからあの発見の感動をふたたび発見する、つまり美を発見するのである。虚飾をとりさつた意識、裸にされた意識、たとえば特殊な例だが、禁欲の修道者や神秘家たちの意識の世界によくみられるような、壮大で栄光にみち、崇高でしかも優雅な、ときには恐怖をよびさますほど怪奇な、しかしつねに美的なヴィジョンはこのようにして説明されるとヴェーベルは考える。⁽¹⁸⁾ 芸術家にもこういう集中的というか瞑想的なタイプがあるが、かれらの創作の中核は、このように還元された幼少期の自我なのである。

第二の説明は、第一の考え方とコントラストをなすもので、総体的ではなく孤立し、集中的ではなく周辺の、自然発生的ではなく思案のあげく発見される特質といえよう。具体的にいえば、成人の感覚野、知覚領域のどれかひとつのなかに、子供時代の機能的な生の要素、つまり現実の意味を徐々に発見させるようなひとつのきっかけがあらわれるとき、成人の意識には、正体不明ではあるが自分のものであること否定できない親近性を感じられ、いうにいわれぬ微かなニュアンスが生れる。それがあの幼少時代の発見の感動が噴出してくる予告なのだ。成人の感覚の刺激から、過去の機能的感動がたぐりよせられるプロセスをヴェーベルはこのようにとらえるのである。

つまり思念をこらし、外部の感覚的刺激からできるだけ遠ざかることによって、自己の幼少時代の機能的感動を意図的に再発見する場合と、その逆に感覚の刺激に発して同じ機能的感動を無意図的によびおこす場合とがあるのである。しかし現実には一人の人間の内部にも両方のケースが混在しているので、同一人物において一方だけしか起らないということとはまれであると思われる。

ヴェーベルはもう一度芸術作品をこの見地から定義しなす。「芸術作品とは本質的にそれが覚醒させる幼児のテーマとドミナントの両方の組合せのさまざまな変奏展開モテユラシヨによって、われわれのなかにひとつまたは複数の発見の感動的記憶を喚起する精巧な装置のように思われる。」⁽²⁰⁾「するとこういう作品をうみだすための芸術家の技法の定義も可能になる。「詩人、劇作家、物語作者の技法は、垂直な親近性アフィニテ、つまり△時間から生じる▽親近性を發揮させることにある。すなわち作品の顕在的なモチーフの設定からはじめて、作品の存在を可能とする普遍的で形体的な構造、あるいは独自の個性的な構造によって、成人の沖積土を堀りすすみ、幼児の情動と喜悅を湧出させる水脈を発掘することである。」⁽²¹⁾

ここまでくれば、ヴェーベルの提唱するテーマとは、△機能的感動▽の層に形成されたひとつの個人的な事件なり、情況であることが容易に推測されるであらう。

ここでわれわれに生じた疑問をあげるならば、第一は情動の激しさと、幼少期の記憶の古さとは比例関係があるか否かということ、つまり情動が激しければそれに比例して、プリミティヴな幼少期へ溯行するのだろうかという疑問である。

第二は幼少期アンファニスといっても数年、あるいは十数年の幅があり、(ヴェーベルは幼少期 *enfance*、子供の *infantil* ということばを使用するにすぎないが、生れたばかりの赤ん坊、乳児、嬰兒から、幼児、少年、少女と日本語では區別して使えそうな時期をまったく無差別に指示している)、そのすべての期間が成人の情動のなかに出現するのか、というごく初歩的な疑問である。

ヴェーベル自身も述べているように、情動のメカニズムがまだ詳細には解明されていないのであるが、文学作品によくとりあげられるこの△機能的感動▽にしても、知性アンテリジャンスのはたらき(好奇心はまさしくこの知力のはたらきで

あろう)が、情動と未分化の時期から次第に分化して独立の機能となる過程に生ずる情動だと理解しても、この時期の知力そのものの記憶はどんな作用をするのかという疑問をおさえたい。そのほかにも多くの謎は残されているので、心理学や認識理論の側からの批判はいくつも出るであろう。われわれとしてはこれらの学問の最新の成果をふまえた批判と解明に期待することにした。

つぎはテーマ分析をとりあげるのが、『芸術の心理学』での順序であるが、われわれはその前に、第三章、「作品の存在論」の方をとりあげて、芸術のジャンルと記憶作用との関係をみておきたい。

III

芸術の種類によってことなり、それなくしてはその芸術が存在できないというような、芸術の形式と密接な関係のある条件が存在するのではないだろうか。つまり芸術のジャンル(この用語をヴェーベルはさけているが)を成立させる形式にかんする必須条件をヴェーベルはドミナントと名づける。

『芸術の心理学』第三章「作品の存在論」では、生れたばかりの幼児の視覚器管と聴覚器管の発達を追いつつ、絵画と音楽のドミナントが、幼児に最初に形成された視覚像や聴覚の世界と密接な関係をもつことを立証しようとする。これはおそらく今までほかに例をみない大胆で、奇抜な着想であり、芸術の発生についての考察を人類学や考古学にまかせきりにしていたひとびとに大きなショックをあたえるにちがいない。

たとえば絵画には、生れた子供が最初に眼を使いはじめたころの視覚的世界像が秘匿されており、それが観照者に空間、色彩、形体の三つの相で無意識の記憶の再現をうながすのである。

おそらく嬰兒の視覚作用のもっとも初期の段階では、明暗しか区別されず、つぎに色彩のない空間の知覚が可能になり、最後に色彩が知覚されるようになる。しかも外界の最初の視覚像としては、眼球の筋肉が未発達なため調節が不完全であり、それに加えて触覚などによる修正が働かないため、あたかも近眼のひとが遠くのものを見たようなシムレットがあたえられるにすぎない。ものの立体感、遠近、奥行きなどはそのあとから少しずつ獲得されるのである。そしてここに、ヴェーベルにいわせれば二次元的な宿命をもつ絵画が、立体感や距離感など三次元的な属性を暗示できる根拠があるのである。「絵画が成人の意識に喚起するものは、不分明な次元と全体的な空間の中間にある状態、奥行きが混沌たる所与からしだいに浮き出してくる状態(……)であるように思われる」とヴェーベル⁽²²⁾はいう。すなわち絵画の二次元性は、幼児のごく初期の視覚の特質と一致し、この記憶を喚起するために、絵画は芸術のジャンルとして独自の愉悅を人間にあたえることができるのである。

一方音楽のドミナント、つまり音、和音、リズム、メロディなどのうち、もっとも重要な役割の音は、嬰兒の聴覚がとらえた人間の声、ことばの意味を理解する以前に知覚した声によって形成される。人間の声はことばとして理解されるまえに、前反省的な意味を運ぶものであり、幼児の聴覚の深く情動的な記憶となる。その結果幼少時代のあらゆる無意識的記憶と同様にこの記憶の喚起にも美的快感をとまなうことになる。

またリズムは、心臓の鼓動や呼吸、歩行などにその快感の原因を求められたことがあるが、ヴェーベルは、乳を吸う幼児の口の運動にリズムの源泉をもとめる。その他のドミナントもこの時期の幼児の感覚のなかに刻まれた記憶にそれぞれ対応するものをみいだすことができるのである。そして音楽のジャンルとしての愉悅も、このような無意識的記憶を喚起するところから生じるのである。

われわれの最大の関心事であるポエジーのドミナントは何んであろうか。それは幼児の言語表現の発生期に求めら

れる。しかし『芸術の心理学』の記述では簡略にすぎるので、ふたたび『詩的作品の形成』によって、ヴェーベルの説明をきくことにしよう。⁽²³⁾

さて詩のドミナントはつぎの三つの次元に區別して考察される。

- 1 音韻のドミナント。
韻文。模倣。リズム。半諸音ハルツァンクツ〔同一母音か、類似母音の反復〕。頭韻。脚韻。構成の規則。
- 2 意味のドミナント。
イマジユ。語彙。配語法。意味の不確定性。超越性〔啓示、呪術的性格〕。
- 3 情動のドミナント。
感嘆。朗誦。詩的自己中心性。詩的愉悅。

以上のドミナントはすべて幼児の言語活動開始期に形成される。

まず幼児の言語の獲得は、たえまない「模倣」による。もちろんモデルを意識的に知覚しておこなう模倣ではない。いわばモデルとして意識されない音声をもデルとしてやみくもに模倣するのである。この模倣がおこなわれれば言語は学習されない。おそらく模倣のメカニズムについて、あるいはその役割や段階などについて議論はわかれるとしても、言語を幼児が獲得する際の模倣の重要性は否定できない。

幼児における成人の言語の音韻の模倣は、不器用で、大雑把で、不完全なオウムがえしから始まるが、もちろん語や文の意味の理解以前におこるのである。しかも幼児は耳にする言語表現ディクティールの全体的な調子にとりわけ敏感であり、その音、リズム、イントネーションを再現しようとしてとめる。いわゆる反響言語症 *echolalic* は言語学習の全段階を通じてくりかえされる子供の現象である。また自己模倣は、ことを分節発音する際にすぐおこる現象で、特徴的な二拍子の構造をもつ、たとえばババ、ダダなどの音がそれである。

ところで模倣と反復こそ詩の音韻の本質を示している。とくに定型詩において、各行はその前の詩行のリズム構造を模倣する。もちろんこの模倣は幼児の模倣とちがって、モデルの単純な模倣にはもはやならないが、詩の基本的構造に組みこまれてゐることは明らかである。散文と韻文の相違も、韻文にはこの音韻とリズムの模倣の網の目が張られてあることに求めることができよう。

詩のリズムと音楽のリズムとのちがいは、詩の方が音楽より厳格で、しかも自由で柔軟な点にある。音楽には、韻文のように規則的で単調に連続する曲はない。つまり音楽にはアレキサンドランなどというものはないし、純粹な音楽にはソネットやバラードの規則に比較しうるリズムの規則はない。それは両者の源泉がまったく別個だからだとヴェーベルは考へる。詩のリズムは、言語の模倣開始期に生じる。そのため、一見、相反するような特質が形成されるのだ。幼児の模倣運動の困難な発音や発話から生じた相対的に自由なリズムと、一方聴覚からあたえられた音を完全に模倣するため、同一音を何度も繰返す単調なリズム（さまざまな変化も規則内にとどまってその枠組から出ない）である。こうして一見矛盾する特質が生じるのである。詩のリズムのこの二元構造はこのように言語学習開始期の幼児の聴覚と発話の要求に根をおろしている。

さらに子供の模倣をよく観察すれば、聞きとったモデルと模倣して出す音との間に、一種の対話があつて、少しずつモデルに接近していくことがわかる。つまりレプリック *replicque* のふたつの意味「模倣と応答」がある。これが、定型詩という連続的な模倣において、相つゞ詩行が相互に模倣しながら、しかも完全に同一ではなく、いくらかずつ相違しながら進展し、その食い違いが対話のように応答と模倣をつづけるのであるとヴェーベルは分析する。この着想は非凡であつて、レプリックという説明はかなり説得力をもつのではないだろうか。

脚韻はとくに模倣にもとづく技法であるが、幼児が自己の発音をみずから模倣して、拡大したり引き離したりした

ことから生じるのである。ヴェーベルは「もつとも複雑な脚韻といえども、その源泉は正確に発音された最初のパル
 > pa-pa である」⁽²⁴⁾と断定している。

そのほか頭韻、半諧音^{フツナシ}などにしても、言語活動の学習開始期の反響言語、ラシヨン（*l*）を *l* と発音、または、*r* を *l* と発音すること）、自己の発音の模倣、一音、一語、一文の執拗な反復を再現する手段とみなすことができる。

では詩の音韻的なドミナントは、こういう幼児の活動を再現する努力であるといきれるだろうか。もしそうなら現実の幼児の発音を忠実に記録すれば、詩になるのではないかというような性急な疑問もでてくるであろう。そういう記録は、幼児の書いた絵と同様、芸術とはいえない。なぜなら、それは作者の無意識の記憶から生じたものではないからである。定型詩の音韻はそういう意味で「失敗するよう運命づけられている言語的模倣」⁽²⁵⁾である。詩の音韻的ドミナントのテーマは無意識のなかに刻まれているはずであり、このテーマとその展開、つまりこの幼児の言語修得開始期の音韻と詩の音韻との間には、越えることのできないみぞがある。詩の音韻は開始期のことばの音韻そのものではなくそのアナログ、サンボルなのだ。とヴェーベルはみなすのである。

第二の、意味の次元では、イマージュの役割が解明される。イマージュとは発生状態にあるサンボルであるとヴェーベルは仮定する。成人の意識においては、サンボルとその対象^{サンボリゼ}との間のアナロジー関係は、類似（それがサンボルを可能にする）と差異（サンボルがサンボルの対象と同一ではなく、両者の同一化を禁じるもの）の両面でもとらえられている。もしサンボル化の機能があると仮定すれば、二つの別個のものを主観的に統合することがその本質である。この機能は一個の客観的な統合体を主観的に分離する抽象化の機能と正反対の機能である。両者ともその正常な機能のために精神の成熟が前提とされていることはいうまでもない。ところが子供にはそれがなかなか困難であり、

完全な表現によってサンボルを使用できれば、もはや子供ではないとさえいえるだろう。ヴェーベルはこのサンボルの機能を幼児の特性とみなすのである。

子供は現実に区別される二つのものを主観的に統合するのではなく、類似を知覚するやいなや精神はその両者を混同してしまい、サンボルとその対象サンボリゼを現実においても結合しようとする、つまり、想像力によって、現実のなかでそれらを結合させるのである。これは成人のサンボルの代用品ではないだろうか。

子供は類似したものをごっちゃにし、その類似を客観的に存在するものとして考える。「らくだは瘤のある馬」という考え方ができるのである。これがヴェーベルのいう具体的な別個の二物のアナロジー関係の把握と、主観的結合の客観化の例である。子供のこの段階は、「無意識のテーマが無意識に展開される段階をおえ、しかし〔まだ〕サンボルの段階（サンボルの対象を〔もはや〕客観視しない、意識的な展開の段階）へと移行しない、中間の段階である。⁽²⁶⁾」

ところでこの主観を客観化する結合作用こそ、詩人や小説家のイマージュである。文学のイマージュとは「ある対象を述べるにあたって、ほかの対象から借りた形、外観を貸すこと⁽²⁷⁾」であって、まさしく主観的結合であり、右にひいた子供のことばは、本質的修正なしに詩人のことばになるのである。詩の意味的な軸はアナロジーの客観化の機能であり、それはとりもなおさず子供の意識の意味論的な軸なのである。

この場合、イマージュは子供の言語活動の特質それ自体の再現なのか、という疑問が生じるであろう。その機能は幼児のころの機能が成人となった詩人にもとのままの形で保持されているのか、あるいは詩人は幼児のころの無意識の記憶としてその機能の影を追うのか、（このふたつの疑問は結局同じことになるだろう）、さらに音韻の場合と同様にイマージュも幼児の言語活動のアナログであるかという疑問も残る。しかしヴェーベルは、イマージュも

アレゴリーもメタホールも言語活動開始の客観的アナロジーを無意識に展開し、復元し、サンボルとするといふのでそのメカニスムは同一だと考えているようである。

そのほか語彙、サンタックスについては、子供のことばの遊びにその原因を求めている。

詩の問題としてはかなり取扱いのむずかしい問題、ミステイクの問題がある。たとえば神話も詩のかたちをとって存在する。この^{トランサンダンス}超越をどのようにヴェーベルは解決するだろうか。詩人の作品に内側からあるいは外部からさしこむこの神秘的な光のテーマは、詩のもつ^{パシブル}薄明のテーマとほとんど変らないとヴェーベルは考える。つまり習得開始期のことばは、曖昧であると同時に明快、神秘的であると同時に啓示的、光であると同時に秘密だからだと説明する。この説明は簡単すぎてよく納得できないが、この時期のことばはたんなる意味作用の用具とか、抽象的な記号ではなく、きわめて強力な具象的な喚起作用をそなえていることを思えば、ヴェーベルのいわんとするところは容易に推測されるであろう。

詩の魔術的効果の解明も昔から批評家を悩ませてきた難問であるが、告白、祈願、情熱など、とくに詩で歌われる題材も、また国歌、革命歌、愛国歌にしても、個人を超越する力へ働きかける目的をもつが、こうしたいわば詩歌の魔術的効果にしても、子供が修得開始期の言語を通して超越的な存在である大人に向ける、哀願、祈願、命令の意図を、散文より効果的に模倣展開するために生じるのであるというのがヴェーベルの回答である。

第三の情動の次元のドミナントにうつろう。詩の誇張的な表現についても、それが正確な説明を目ざすよりは、永く注意をひきつけようとする子供のことばの祈願的特質ということと、一方子供にたいし大人が使用する発音の明瞭で、しかも強調的なことばを模倣展開するという理由によって解明される。エゴサントリスムについては、詩は自己

と他者の区別をのりこえる特色をもち、結局は想像と現実の相互浸透を許す子供の言語の特質を転移しているからだとはいえよう。世界と自我、伝達用のことばと表出的なことばの未分化、現実と空想を明瞭に限定する輪郭線の不在こそ、幼児の言語の特色であって、これが詩の情動的ドミナントの源泉となるのである。

以上三つの次元で詩のジャンルのドミナントがすべて幼児の言語活動開始期の特質にひそむことが説明された。われわれはヴェーベルの大胆な着想と、その解明のあまりの明快さに、ときとして疑問を感じないわけにはいかない個所にもであつたが、ここではむしろ、難問にとりくみ、ひとつの仮説を徹底しておし進めた勇気を賞揚しておくことにしたい。

IV

『芸術の心理学』の第二章「美的創造の分析」ではインスピレーションと記憶の関係をめぐる諸家の説を批判し、その上でテーマ批評の有効性をとくが、われわれはヴェーベルの立論の基盤をすでにみたので、そのテーマ分析の実例にうつることにしたい。

ヴェーベルのテーマの定義をきく前に、一般にテーマという用語が新批評においてどのように理解されているか、ここでふれておこう。「△テーマ▽とは伝統的批評によってかなり以前から利用されてきたことばであるが、近年、批評家たちによってニュアンスのことなる新しい意味をおびて使用されるようになった。一人の作家のテキストにおいて、作家の扱ったと思われる△主題▽や作家のペンの下に十分明快に意識されてくりかえされる△先入主▽を見さだめることはもはや問題とならず、△固定観念で組織された網の目▽をひきだすことが関心事なのである。しかもそれはヴェーベルの場合をのぞいて、作家の無意識に依拠するよりは、作家の意識の△前—反省的▽もしくは△外—反省

的V地帯に依拠する。⁽²⁸⁾」

一一二

さてここで除外されたヴェーベルのテーマの定義は「単独の芸術作品あるいは芸術作品の総体、(詩・文学・絵画など)に——一般的に——無意識に、あるいは象徴的に、あるいは明快にV——現われやすい幼少期の一事件、あるいは一情況(このことばのもっとも広い意味で)をいみする。⁽²⁹⁾」つまり、創作とは、幼少期に体験されたひとつの事件(情況)の無意識な近似値をなすものであるということであって、これはいままでみてきたヴェーベルの情動と美との関係や、文学のドミナントの考え方からすれば、当然予測される理論であろう。ただ幼少期の無数の体験からひとつだけのテーマがなぜ残るのだろうか。作家がひとつしかテーマをもたないということは何名かの作家の作品を分析した結果みいだされたことで、まだ何ら理論的な根拠はない。『詩的作品の形成』においてはテーマの複数の可能性も想定されているが、その後の『テーマの領域』においても、また最も新しいスタンダール論においてもテーマは単数である。とくに『形成』と『領域』の二者は、このテーマそのものの存在を立証するために書かれたといっても過言ではなく、テーマの単数性はヴェーベル自身も意外と思った特質なのである。

このように定義されたテーマの特徴をとらえるために、もう一度ブルーヤリシャルの△前—意識的Vゾーンにあるテーマと比較しておこう。ヴェーベルの無意識のテーマはフロイトのコンプレックスとリシャルたちの△前—意識的テーマV帯との中間に存在することが想定される。そこは人間一般に共通するような深層ではまだなく、おそらくこの深層にはドミナントの層があるだろうが、そのさらに上あるいはそれと一部重複して個人差の認められる地帯にこのテーマの層を考えるべきであろう。これらの層はもちろん判然と区別されるわけではないが、テーマの地帯は一方は△前—意識Vゾーンに、もう一方はフロイト的コンプレックスの層に接しているのだと考えられるのである。具体的な例によってこのテーマ分析の実体をさぐることにしよう。『詩的作品の形成』のなかでボードレールの

『悪の華』全篇と『小散文詩』若干が分析されている。ヴェーベルは詩人の小説草案の「自動人形」^{オートマト}にかれのテーマをまず求めている。短いものなので全文の訳をあげておく。⁽³⁰⁾

「かれは恋人としてどんな男なのか。

魔法使いだっただかれは、不幸を見とおし、自然の諸法則にさからおうとする。かれの遺言「もしおまえがわたしを真実愛しているなら……」それからかれは自動的に生き返える。かれの愛人はその二つの人生のいずれが夢であるのか考える。自動人形は、たましいをふきこまれて、彼女につきぎのことを納得させる。彼女は以前夢をみていたので、いまこそかれは現実^{リアリティー}に生きているのだ、と。

しかしながら、たましいは嘘によって幸福を作りあげたことに赤面し、殺人を犯し、死によって恋する女をめざめさせ、天国において一切を語る。

天国とは何か。⁽³¹⁾

このなかに四つの要因があるとヴェーベルは考える。1、恋する男の死、2、幽霊のように死をこえて、恋する女の方にもどってくる。3、生きかえった死者が恋する女を殺す。4、天国とは何か。さてこのうち2の生きかえる男、(幽霊)と生ける女との恋がまずほかの詩にも多くみられる。たとえば「たちかえる人」*Le Revenant* (幽霊) という題の詩が『悪の華』に収められている。以下原文は省略して大意のみを引用すると、

鹿毛色の眼の天使のように

おまえの閨房^{ねや}に 舞い戻ってこよう

そして、褐色の肌のわが恋人よ

月のように冷やかな接吻と

穴のまわりを這いずりまわる

蛇の愛撫を あたえよう

鉛色の朝がおとずれるとき、ほくのいた場所は

もぬけの殻だとわかり

晩まで冷たいことだろう

ヴェールの説明によれば、この天使はデモンじみた死者で、それが生きかえって恋しい女のもとに立ち戻ってくる。しかも八蛇の愛撫▽とは、女の命をうばうより、女を汚がし、恥辱をあたえることを目的とするし、女にとってこの愛は、容色のおとろえや、緩慢な死を意味する。さらにこの関係が目ごとにくりかえされるような習慣となったことにも注意しなければならない。(それは二人が夫婦であることを想像させる)。

この詩のほか、「愛の讃歌」、「病気の美神」、散文詩の「二重の部屋」、「月の恵み」で、幽霊や亡霊になった男が、生きた女のもとに出現し、そして咬み傷か、毒液か、死を女にあたえる。しかもこの男は老人のようにみえるし、この二人の愛情関係は夫婦の愛であるように感じられる。したがってこのテーマ「死せる男が生きかえって恋する女のもとにあらわれ、女を汚す」をボードレールの主要テーマとして一応設定するのである。

テーマの原因は、ボードレール六才のとき父が死亡した事件に求めることができる。詩人の側からの確証はないが一般にこういう幻覚は父の死や、臨終の苦悶を目にした子供によく生じることが知られているからである。この点にはあとでまたふれることにして、テーマ分析の方法をとりあげよう。

右のようなテーマがこのままの形であらわれるだけでなく、つぎのように転位された形をとることが考えられる。

- 1、たちかえった死者と生きている女の愛のテーマ。(原テーマ)。
 - 2、生きている男をたちかえった女が愛する△逆転▽したテーマ。
 - 3、生ける女を所有する生ける死者と詩人の同一化のテーマ。
 - 4、たちかえった男によって所有される女と詩人の同一化のテーマ。
 - 5、たちかえった男とか、屍体とか、幽霊だけの△欠けた▽テーマ。
 - 6、(死者の愛によって)辱かしめを受けた女のテーマ。
 - 7、このテーマの詩的機能のテーマ(テーマのテーマ。)(これは自己の作品が正体不明の記憶によるところが大
きいことを漠然とさとした詩人にたいしてみられる展開法である。)
- このような変種をもテーマのなかにふくめて『悪の華』全篇を分析すると、ほとんどすべての詩篇にこのような要素を認めることができる。ヴェーベルは実例を列挙しているが、一度でも『悪の華』を読んだひとは、かれのいうことがそれほど誇張ではないことがわかるであろう。
- 生と死の逆転したテーマには、「曇り空」の例があげられよう。

「おお危険な女よ、魅惑的な土地よ。

おまえの雪も霜もひとしくぼくは愛するだろうか。

また情容赦ない冬から引き出すことができようか、

氷よりも剣よりも鋭いかずかずの快樂を。

つまりヴェーベルは風土と同一視された女を、生きている死者、たちかえった女、とみなすのでありこの詩の、△はく▽はその女を愛する男になりたいと願っているのだという。

3の例は「上昇」^{エレヴァション}からとることができるし、4の例は「吸血鬼」であろう。7番目のテーマの例は「猫」をあげることができる。詩人の脳髓のなかを歩む美しい猫は、亡霊の一種であり、玉をころがすようなその声が媚薬のように詩人を夢中にするのであれば、やはりこの世にたちもどった死者の愛のテーマを認めることができる。引用は割愛するがこの詩のⅡの第三連は愛の詩的效果そのものをテーマとしていることが判るであろう。

こうしてみると、なんらかの形でテーマを含まない詩篇はごく少数しかなく、そのうち死者と関係のある喪のテーマ、葬儀のテーマまでふくめると『悪の華』（「新悪の華」をふくむ）一四二篇のうち、このテーマをふくまない詩は九篇しか残らない。しかもそのうちの五篇は海と女を歌っており、それは汚辱を受ける前の女、あるいはテーマの屍体と関係をもつ以前の女を扱ったと考えれば、やはりこのテーマに属するとヴェーベルはいう。そこからさらに独自の八海Vさえこのテーマのイマージュだと拡大解釈すると、テーマと無関係なものとして残るのは「孤独な男の酒」という一篇にすぎなくなる。

ヴェーベルの結論としては、ボードレールの作品では子供時代のひとつの幻覚、幼児期のしかも不吉な幻覚がかれを完全に支配しており、それがボードレールの作品の均質性、一色のインスピレーションを形成しているといえるのであり、かれはポーやヴァレリイと同じような単一の固定観念のもち主だったことが示されるのである。もちろん他日これよりも深いテーマが分析されてくることをさまたげるものではないとヴェーベルは譲歩しているけれど、さしたたかたてかれの提出したテーマがほとんど全篇に存在することだけは一応納得できるであろう。

このテーマの原因となる父の死について、ジットの例が傍証としてあげられる。ジット少年は十一才の年に父を失ったとき、その事実を認めることができず、夜になると父が戻ってきて母親の部屋にいると想像しつつ眠ったという。ではなぜ一方に深い傷痕を残し、一方にはそれほどでもなかったかという疑問にヴェーベルは答えていないが、

父の死を迎えた時ポードレルの方が五才も年少であり、さらに未亡人となった母親が再婚するという、少年にとっては我慢のならない事件があり、母—女性への憎悪と嫌悪をうみだし、その後法律上の無能力者扱いをされたことなどを考慮すると、父の死と母の再婚とは切り離せない事件であり、再婚した母を亡父が罰することは、残された息子にとつていわばきわめて自然的な幻覚なのだと思えることができよう。

さてこの意味でヴェーベルの取りだしたテーマはポードレルの宿命を要約したテーマといえることができるのであり、フロイト流のコンプレックスでは、ポードレルの母親への執着は説明できても、このように屈折した愛情の在り方は説明できないことを思えば、ヴェーベルの分析は驚くほど柔軟に本質を細部にわたつて説明できたといえるのである。

ただかれのテーマ分析はテーマの存在を実証することにのみ力をそそいでいて、テーマとモチーフの関係についてほとんど考慮していないため、作品の「成立過程」^{ジュネーズ}が完全に説明されたとはとうてい考えられないのである。

いささか批判をつけ加えるならば、創作とはテーマの転調展開^{モテュラシヨ}、交響化だとヴェーベルはよくいうが、このようなテーマがどうして何度もくりかえされて表現されなければならないのか、その必然性はテーマ自体のなかにひそむとともに、転調展開の操作にも隠されていると思われるが、その点の説明が不十分なように感じられる。⁽³²⁾

たとえば「たちかえる人」(亡霊)ではこのテーマが一篇のソネットの主題^{シージェ}でもあったが、やはりこのテーマを含む「美の讃歌」でもそういえるだろうか。この詩の主題はテーマの存在を宿命として肯定する決意にあるのではないだろうか。要するに転調展開とは二次的な操作にすぎないとしても機械的に実行できるものではなく、芸術家の苦心はむしろそこに集中しているのではあるまいか。そういうこともあわせて考えるべきであるように思われる。

つぎにヴェーベルの分析したポードレル以外の詩人とテーマを列挙しておこう。ヴィニイ(時計)、ユーゴー

(鼠の塔)、マラルメ(悲劇的な鳥)、ヴェルレーヌ(告解者たちの行列)、クローデル(苦い―甘い乳房)、ヴァレリイ(白鳥の間の溺死)、アポリネール(成人の食糧、食事)。テーマ形成の年令はウイニイ、七と八才。ユーゴ一、七と十一才(あるいは七と九才)。マラルメ、十才前後。ヴェルレーヌ、四才ころ。クローデル、大体十四才以前。ヴァレリイ、三才。アポリネール、三と七才。

これらのテーマの内容も、物体(時計)あり、伝説(鼠の塔)あり、眺められたもの(行列)、空想的事件(生きかえってくる恋人)、現実の体験(白鳥の間で溺れたこと)、特別な環境(鳥の狩と補獲)、味の世界、と千差万別である。こういうリストは無限に変化する可能性があるかとヴェーベルはみているが、もともとフロイトのコンプレックスのように少数に限定しなかったのであり、最初から個人の特殊性を認めて分析を開始したのだから、当然である。しかもフロイトにたいする攻撃の最大の論拠は、芸術家の特殊性、個性を説明できないという点であったが、ヴェーベルはこのようにして修正しその欠陥をのりこえたわけである。

さらに、ある作家たちが同一のテーマで表面的には説明される場合があるが(マラルメとヴァレリイの鳥)、その状態は同一ではない。完全に類似したテーマは存在しない。なぜならあたえられたテーマ的情況では、同一の個人的反応がおこることはありえないからだとヴェーベルはいう。

すでに指摘したように、問題はテーマの存在そのものの証明から、むしろそのモデュラシヨンの機能に移ったように思われる。もし対位法のような展開があるとすれば、複数のテーマを想定しなければならぬし、ボードレールの例でみたようにヴェーベルが一個とみなすテーマそのものが、かなり複雑な要素を内包していることから、このモデュラシヨンのプロセスを詳細に検討する必要があると思われる。

『テーマの領域』、『スタンダール』では、このような設問にたいしてヴェーベルが回答しているのであるが、紙

幅もつきたのでつぎの機会にとりあげることとした。(33)

註

- 1 Georges POUERT, Une critique d'identification, dans *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 9.
- 2 Robert Emmet JONES, *Panorama de la nouvelle critique en France*, de Gaston Bachelard à Jean-Paul Weber, S. E. D. E. S., 1968.
 ジヨーンズはM・I・T.の教授。ヴェーネルのテーマ分析には六章のうち二章があてられている。また右の*Chemins*でも、ヴェーネルはテーマ批評に分類されている。
- 3 『フランスの新批評』と題する著書には、そのほかA・ヘガン、R・シャンビニイ、M・de・ティエゲス、F・ジヘルマン、R・シラール、M・レイチン、J・ルーヤの各があてられている。Cf. Laurent LESAGE, *The French New Criticism*, The Pennsylvania State University Press, 1967.
- 4 マシューアン Jean-Paul WEBER の著作である(註1)。
 La Psychologie de l'Art, (coll. Initiation philosophique P. U. F.) 1958. 3^e édition 1965. (『トーマス・アキナスの思想』と題して筆者による邦訳が審美社より刊行された本定である)。
 Voyage au Zeud, roman. Ed. de Paris, 1958.
 Mentire à l'Observatoire, récit. Gallimard, 1959.
 L'Orient extrême, roman. Gallimard, 1960.
 Genèse de l'Œuvre poétique, thèse. Gallimard, 1960.
 Domaines thématiques, Gallimard, 1963.
 La constitution du Text des Regulae (de Descartes), S. E. D. E. S., 1964.
 Neo-Critique et Paleo-Critique, ou contre Picard, Pauvert, 1966.
 Stendhal les Structures thématiques de l'Œuvre et du Destin, S. E. D. E. S., 1969.
 La Psychologie de l'Art, p. 38.

ジャン＝ポール マシューアンの批評的立場——及川

- 9 *Genèse de l'Œuvre poétique*, p. 513.
- 7 *Ibid.*, p. 513.
- 8 P. JANET, *De l'angoisse à l'extase*, t. II, 1928, p. 468. cité in *Genèse*, p. 513.
- 6 BURLAUD, *Psychologie*, p. 120.
- 10 ナキヤスな參照の「所用」な個所を「三十年代、四十年代の文藝の発展の歴史を論じた」に採録した。WALLON, *L'évolution psychologique de l'enfant*, Collin, 1941, p. 132. — *De l'acte à la pensée*, Flammarion, 1942, p. 129. — *Les origines du caractère chez l'enfant*, 2^e éd., P. U. F., 1949, p. 129.
- PRADINES, *Traité de psychologie générale* 2^e éd., 1946, I, p. 725.
- DEJEAN, *Lémotion*, Alcan, 1933, p. 140.
- Jean DELAY, *La psycho-physiologie humaine*, P. U. F., 1945, p. 24. — *Les dissolutions de la mémoire*, P. U. F., 1942, pp. 39-41.
- GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, Flammarion, 1937, p. 139. — *Manuel de psychologie*, 2^e éd., 1943, pp. 87-88.
- 11 GOLDSTEIN, *La structure de l'organisme*, tr. fr., N. R. F., pp. 281-282.
- FREUD, *Le problème de l'angoisse*, cité in *Dictionary of Psychoanalysis*, ed. by Fodor and Gaynor, Philosophical Library, N. Y., 1950, p. 2. cf. BOUTONNIER, *L'angoisse*, P. U. F., 1945.
- 12 WALLON, *Les dérangements de l'humeur*, p. 54. cité in *Genèse*, p. 515.
- 13 WALLON, *Ibid.*, p. 65. in *Genèse*, p. 516.
- 14 J.-P. SARRRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 44. Cf. pp. 39-49.
- 15 WALLON, *Dérangements*, p. 69. pp. 15-16.
- GOLDSTEIN, *Structure*, tr. fr., p. 258.
- 16 *Genèse*, p. 518.
- 17 *Ibid.*, p. 518.
- 18 *Ibid.*, p. 518.

- 19 *Ibid.*, p. 519.
- 20 *Ibid.*, p. 519.
- 21 *Ibid.*, p. 519.
- 22 WEBER, *La Psychologie de l'Art*, p. 117.
- 23 Genèse, pp. 520-531. なおこの章の幼児の言語形成については、心理学の文献の記載はない。
- 24 *Ibid.*, p. 524.
- 25 *Ibid.*, p. 525.
- 26 *Ibid.*, p. 526.
- 27 *Ibid.*, p. 526.
- 28 *Les chemins actuels de la critique*, p. 502.
- 29 Genèse, p. 13.
- 30 *Ibid.*, pp. 185-223.
- 31 *Ibid.*, p. 185.
- 32 転調展開 modulation の定義。所与の詩的作品のなかで「内面のモデルの無意識的アナロジーによる模倣を示す。この内的モデル(テーマ)は、一般的に意識に喚起されることはできるものの、無意識的で、時間的に先行するものである。」
Genèse, p. 532.
- 33 ヴァーユール、および『詩的作品の成立』についての書評のうち参考としたものをあげておく。
ALBERS, Les grandes études littéraires, in *la Table ronde*, novembre 1961.
C. CUENOT, J.-P. Weber : Genèse de l'œuvre poétique, in *la Table ronde*, juin 1961.
Michel DECURY, Contre Weber, in *N. R. F.*, novembre 1961.
Otto HANN, L'illusion thématique, in *les Temps modernes*, mai 1963.
そのほか Guy ROSARATO, Difficultés à surmonter pour une esthétique psychanalytique, in *Essais sur le symbolique*, Galli mard, 1969. pp. 121-128. をあつちる

以上であるが、これらの論点をヴァーユールの反論についても、つぎの機会にふれることにしたい。