

# ボードレールとプシコクリティック

及 川 馥

フランスのいわゆるヌーヴェル・クリティックの中に、前回論じたJ・P・ヴェーベルと類似した立場を他に求めるとするならば、シャルル・モーロン Charles Mauron (一八九九—一九六六) をあげることには異論はないだろう。年齢的にも、業績の上からもモーロンはヴェーベルを凌ぐ先輩であるが、日本においてはいまだにその名を口にすることは少ない。われわれは前回に予告したヴェーベル批判のために、モーロンの提唱するプシコクリティック *psychocritique* の何たるかを知り、その方法の有効性を検討する必要があると感じたので、この際モーロンの精神分析的批評の概略を、そのボードレール研究を中心にすえて紹介しておくことにした。

モーロンは急逝するまで南フランスのエックス・アン・プロヴァンス大学で教鞭をとっていたが、フランスの一般の読者の前にはその著『晦渋なマラルメ』(一九四一)で姿をあらわしたのではあるまいか。ついで『マラルメの精神分析序説』(一九五〇)によって、その立場と方法を鮮明にうち出したのである。その後、十九世紀象徴詩人マラルメに適用して成果を収めた方法を、十七世紀古典悲劇作家ラシーヌに適用、『ラシーヌの作品と生涯における無意識』(一九五七)によって文学博士の学位を受け、アカデミスムの世界におけるその存在をゆるぎないものにした。『憑きまとう隠喩から個人的神話へ』(一九六三)はその後の方法の発展を示し、『マラルメ自身によるマラルメ』(一九

六四)、『喜劇のジャンルのプシコクリティック』(一九六四)、『後期のボードレール』(一九六六)と多彩な活動をフランス文学研究および批評の分野に展開したのである。(註1)

## 一、無意識の存在

モーロンの出発点となる感覚論や美的感情論の基礎は英国で刊行された『芸術と文学における美』(一九三五)、『美学と心理学』(一九三五)によって確立されたと思われるが、筆者は今までのところ被見する機会がないので、もっぱらフランスで刊行された著作にもとづいて、その概略をたどることにした。なお論を進めるにあたって、前稿とひとしくボードレールを中心にすえたことについては、筆者の読書範囲が限定されている以上やむをえないことと御了承いただきたい。

さてモーロンはみずからの研究を、精神(分析的)批評 *psychoritique* と称している。主著のひとつ『憑きまとう隠喻から個人的神話へ』は「プシコクリティック序説」という副題が示すように、マラルメ、ボードレール、ネルヴァール、ヴァレリイ、という近代詩人と、コルネイユ、モリエールという古典劇作家を俎上にのせ、プシコクリティックの方法を適用し、その理論の正当性を実証せんとする意図のもとに書かれたものである。

プシコクリティックの目的は文学作品の理解、それも作品形成の理解におかれている。こういう問題では抽象的な議論よりも事実が大切だというモーロンの立場は、経験的あるいは実験的でさえあって、仮説をたて、そして事実によってそれを検証し、修正するという、いわばオーソドックスな方法をとっている。だがこういうことをまず力説しているのは、やはり精神分析派がおかれた状況を暗に示しているように思われる。それはともかくとして、中心となる仮説的な問いはどこからでてくるかといえは、それは問い以前の観察からである。

モーロンは二五年にわたる研究を回顧し、マラルメの作品のなかに「憑きまとう隠喩」の存在を確認したのは、一九三八年のことであつたとのべている。<sup>(註<sup>2</sup>)</sup> そのころはまだだれも瀕出する隠喩とか、憑きまとつて離れないテーマなどというひとはなかつたし、ましてや文学研究にとり上げるひとは一人もなかつた。その後さまざまの作家の作品においてこの「憑きまとう」現象を研究し、かれは一九五四年、ラシーヌにおける「個人的神話」という仮説をたてるにいたつた。こうして「アプシコリティック」の方法が形成され、その後数年間はこの方法の有効性をいくたの作家と作品において検証して、この方法がジャンルや時代の相違にかかわりなく有効であり、自信をもって提示できるにたつたのだ、とモーロンは力説する。

モーロンの強調する態度の慎重さは、くりかえしているが、精神分析的な文学研究がややもすれば安易な公式の応用とみなされ、講壇からも白眼視されたフランスの事情を明瞭に物語るものであろう。しかもこうした精神分析的研究の客観性への配慮は、ヌーヴェル・クリティックの中ではかなり顕著な個人的特徴であることもつけ加える必要があろう。なぜならこの流れはロラン・バルトのように「客観性」、文学における学問の客観性とは厳密には仮構の神話だとみなす極端な立場(註<sup>3</sup>)さえあるからである。もちろんバルトにしても研究者の主観がつねに介入することを忘れるべきではないという意味をこめての主張であり、主観的なものがかならずしも伝達不可能、理解不可能なものではないことをふまえての発言ではあるが、そうした客観性それ自体の検討はモーロンもヴェーベルもおこなっていないのである。

したがって文学の研究が主観的な立場や間主観的な立場をとり、あるいは批評が文学作品にかかわるもうひとつの二次的な批判的文学作品というものを必然的に形成するのだと主張する立場と比較するならば、モーロンのこういう慎重さはあまりにも客観性という既成観念にとらわれすぎ、それを絶対視したと見えるかもしれない。ただしモー

ロンが従来のアカデミックな立場から案外の好意をもたれていた理由は、フロイトの再評価の気運とともにこの配慮があずかっているのではないかということも付言しておくべきであろう。

もちろんこうした実証的態度といえども、文学作品、あるいはより一般的にいって、芸術的活動を科学的な調査研究によって捉えることがすぐさま可能だということを意味するのではない。むしろモーロンははじめにその限界を明示する。「芸術作品の本質の認識には科学的研究は到達できない。それは個人的な関係にまで延長されるひとつの啓示 *révélation* だからである。」<sup>(註4)</sup>しかしながら「作品の理解 *intelligence* が芸術作品とわれわれの交流 *communion* を

正確で豊かなものにてできるとすれば、作品をそのコンテクスト、すなわち作品誕生以前のさまざまのものととの状態と結びつけることにより可能であるように思われる。」<sup>(註5)</sup>とモーロンは考えるわけで、これがいわばモーロンの文学研

究の前提なのである。作品が形成される際の核にあたるものは、その環境、作家の個性、およびその言語の三つに分類されるが、それらがいずれもある期間にわたって作用するという時間的な持続もモーロンは見のがさず指摘している。

それではこの三つの群のどれをプシコクリティックはとり上げるのであろうか。作家の個性 *personnalité* の一部分、すなわち個性の無意識の部分である。したがってこの研究法は作品の網羅的な研究ではなくて、ある部分的な研究にとどまる。モーロンはその点についてはきわめてひかえ目であり、限界をはっきりとわきまえている。「プシコクリティックは文芸作品のなかに従来気づかれずにいたか、もしくは気づかれても不十分であった作家の無意識のパターンリテイにかかわるさまざまな事実や関係を探り出すことによって、ひたすら文芸作品の理解を助けることを意図するものにすぎない。」<sup>(註6)</sup>

もちろん文学が純粹な知性の操作によって形成されるならば、このような企てそのものも無用であり、ナンセンス

にちがいないし、またロジャー・フライ Roger Fry が『芸術家と精神分析』（一九二四）でいうように純粋な芸術と不純な芸術があつて、純粋な芸術は純粋な感情（たとえば現実の物質から抽出された純粋な薬品のように、現実の感情から切離されて純粋に存在する感情）から作られることが正しいとすれば、モーロンの試みはあえなく失敗に帰することであらう。

しかしそのような△純粋な感情▽はどこから生じるのであらうか。モーロンはたんなる発見のよろこびにしかそれを見つけないことはできないと考えている。たとえばマラルメの純粋な象徴詩には現実のなまなましい感情はひとつも盛られていない。一行、一句すべて考えつくされたあげく選びだされたことばが鏤められている。つまりフライのいう告白やテーゼのような△不純さ▽はいささかも表面には感じられない。しかしモーロンはそこにさえも△憑きまとう隠喩▽の網の目、つまり夢の存在、ひいてはロジャー・フライのいう不純なものの存在を発見できた。つまり純粋詩とか純粋芸術という考え方の誤謬をモーロンは実証したのである。そしてこのことは従来 of 精神分析的文学研究にたいする批判の最大の口実である、芸術の無償性、芸術の自立性という神話の虚妄をつき崩したことになるであらう。すくなくとも芸術作品をその形成する過程において眺めるならば、そこには作家と作品を結ぶ△無意識の▽太い靱帯の存在することは否定できない事実なのである。

フライが告発した△不純さ▽は、モーロンによれば、きわめて意識的な内容が、さまざまの欲望の成就したイマージュによって夢想に変形されたときに生じるのである。フライは澄明な作品の底にひそむ夢を知らなかったのだといえよう。また一方、場合によっては文芸作品に作家の加える知的で入念な彫琢は、慧眼な視線からその夢を隠蔽する作業だともいえるであらう。こうしていかなる文学作品にも無意識の参加があるはずだという前提をモーロンは不動のものとするのである。

## 二、方法 △重ね合わせ▽

文学作品のなかに隠された夢、無意識の織りなす綾をどのようにしてとりだすか。プシコクリティックはまず独自の方法を創案する。「テキストの意図的に構成された構造の下に、それと意図せずして連合されたさまざまな観念を探す」<sup>(註7)</sup>ために、モーロンは同一作者のことなるテキストの△重ね合わせ▽ *superposition des textes* を提唱する。これは文章の意図的な部分を消去し、無意識の個所を浮き出させるために、精神分析でいう△自由連想▽<sup>(註8)</sup>にあたる方法なのである。もはや世にない詩人や小説家に△自由連想▽をやらせるかわりに、かれらの作品を何種類か重ね合わせてみることによって、その狙いを達することができる。モーロンは考えたのである。

いったいこの△重ね合わせ▽は普通の比較とどうちがうのであろうか。モーロンによるならば、テキストのいわゆる比較 *comparison* とは内容の意識的、意図的な部分についておこなわれる。それにたいし、重ね合わせは、テキストの意識的な部分を混乱させ、意識的な内容を弱めて、瀕繁な繰り返し（これは統計によって解決される）よりもそれまで気づかれずにいた多かれ少なかれ無意識的な関係を出現させるのだという。

ヴェベールの△テーマ▽も同じように作品のなかからとり出されたが、その方法はそれほど特別なものではなかった。ヴェベールはまずある少数のテキストに共通するテーマを暫定的に選定し、それを全作品にあてはめて、テーマとなる一条件の存在を証明するという手順をふんでいる。その場合、テーマそのものを仮説としてとり出す場合に、研究者の恣意性が介入するのではないか、という批判が可能であった。ヴェベールのこうしたいわば列挙的方法とくらべらるならば、この重ね合わせは一步前進といふべきであろう。ただこの重ね合わせはモーロンのいうほど無意識の網の目を浮きださせるために有効であろうか。ひとくちにテキストの重ね合わせといっても、テキストを図形のように機

械的に重ね合わせることはできない相談であつて、文章はまず読まなければならず、大きな関門である読者の主観を通過しなければならぬのである。モーロンが作品の意識的な部分を弱め無意識の部分をあぶり出しでもやるように浮きださせるといふのは、結局読書の心がまえにすぎないのであつて、かならずしも客観的、科学的な方法（要するにだれがやっても同じ結果のである方法）とはいえないのではあるまいか。すくなくともテキストの比較という方法とそれほど明瞭な区別はたてられないように思われる。いずれも第一に要求されるのはテキストの味読、理解という行為（個人差のきわめて多い行為）であり、テキストの分析はそのつぎに期待される行為であるが、その分析が八重ね合わせVによって意識的な内容をとくに避けることができる理由も、無意識的部分だけを取りだせる必然性も存在しないのではあるまいか。

またテキストの重ね合せが精神分析の連想検査法に匹敵する効果をもちうるかという点にも疑問があるであろう。研究対象の作家の連想よりも、むしろ読者すなわち研究者の側の連想が明瞭に浮きだしてくるのではないか、という疑問が当然発せられるからである。

さてモーロンはプシコクリティックの方法をつぎのように四項に要約しているので、まずそのまま紹介することにしよう。(註9)

1 同一作家のいくつつかのテキストを、ガルトンの写真〔詳細不明〕のように重ね合わせることに、〔作家に〕憑きまとう、おそらくは無意図的な連想の網の目、もしくはいくつつかのイマージュ群を出現させる。

2 第一の操作によって明らかになつた網の目、イマージュ群、あるいはより一般的なことばを使うならば構造がその作家の作品を通じてどのように繰返され、またどのように変化するかを *se modifier* を探ること。なぜなら、實際上これらの構造は比喩やドラマティックなシチュエーションを迅速に形成するから、観念連合と想像的な幻想との間

には無数の段階が観察される。第二の作業は種々のテーマの分析と夢とそのメタモルフォーズの分析とを組み合わせることである。この作業は通常、個人的神話 *mythic personnel* のイメージに到達する。

3 個人的神話とその転身は無意識の個性やその展開の表現として解釈される。

4 作品の研究によってこうして獲得された結果は作家の生涯と比較することによって検証される。

以上この1、2の作業はひとつの作品のなかのいくつかの例によって示されるべきである。第三の解釈と伝記的な検証はきわめて詳細な分析にたいし適用されるべきだというただし書きがついている。

### 三、ボードレールの実例 (註10)

ブシコクリティックの方法について、かなり難点が指摘されたが、実際の批評をおこなうにはこの程度の方法でも、とくに網羅的であることを目ざさなければ、かなりの成果をあげるのであり、モーロンはマラルメにおいてそのことを証明した。そのあとボードレールにも一章を割いているので、『悪の華』と『小散文詩』の詩人の無意識の網の目がどんな構造をもつか、あるいはモーロンの手でとり出された無意識とはいかなるものか見ることにしたい。

モーロンがまず分析する作品は散文詩の一篇「髪の中の半球」である。モーロンの目からすると、この詩はボードレールのテーマが集中していると思われるからである。「ここにすでにモーロンの先入観が作用している。」旅への誘い、美しい船、熱帯での呑気な生活、南国的な香りなどがそのテーマとしてあげられる。しかもこの詩篇の外在的な典拠についても、その内容の意味についても疑問はない。「実証的研究成果にたいする配慮。」

モーロンはこの詩篇の最後の文章を引用する。

「お前の黒く重い編毛をいつまでもぼくに噛ませておくれ。しなやかで強いお前の髪を軽く口にふくむと、思い出を味わって



るような心地がする。」

さてこのテキストからモーロンがひきだす鍵は、女の髪につけられた「重い」 Lourdes という形容詞である。<sup>(註11)</sup>これがボードレールのライトモチーフを疑いなく形成するのだとモーロンは断言し、いくつかの傍証をあげる。

「長い間、いつまでも、ぼくの手はお前の重いたてがみの中で……」『悪の華』「髪」

「……彼女の髪は背中に垂れていた、たてがみのように濃く (pais) ……」『小散文詩』「天職」

「青に近くみえるたわわな髪重みに華奢な頭をうしろにのけぞらせる……」『小散文詩』「美しきドロテ」

このようなテキストはこれとは別のテキストをただちに喚起する。それはボードレールが現実のみた夢の話である。詩人は一八五六年三月一三日に朝の夢を友人にくわしく書き送っているが、<sup>(註12)</sup>その中で、詩人は台座にうづくまつたある怪物のことにふれている。死ぬほど退屈しきつたこの怪物はある点では夢みているボードレールその人をあらわすとモーロンはいう。なぜならボードレールは目ざめたとき、その怪物と同じ格好で寝ていたのだからである。とここでこの怪物が頭からいかに奇妙なものをぶらさげていた。

「……ゴムのように弾力的で、しかも途方もなく長くて、もし頭の上に弁髪のように巻いて束ねたら、それはあまり重すぎて、支えることは絶対に不可能になろう」(『書簡集』、第一巻三七五ページ)。

すでに見たように「美しきドロテ」では豊かな髪が頭をのけぞらせるほど重く、ジャンヌ・デュヴァル(「髪の半球」)の編んだ髪も重たげであるが、夢のなかではそのイマージュが一層きわだって誇張されている。さらにこの重さは夢において怪物の歩行をさまたげるほどになる。

「……もしそれを地面に引きずるならば、怪物は頭をうしろにのけぞらせるであろう……」夕方になると「……かれはこのゴムの付属品をくっつけたまま、食堂までよろめきながら歩いてゆかなければならない……」(同上)

さてこの滑稽であわれな歩き方、地面に長いものをひきずって足をとられた歩き方は、別のイマージュを喚起する。『悪の華』の有名な「阿呆鳥」の姿。これはあえて重ね合わせの作業をするまでもないほど広く知れ渡ったイマージュであるが、その個所を引用しておこう。

船員たちが

甲板にこれ「阿呆鳥」を下ろすと、青空の王者もたちまち

不器用で恥かしげ、真白な大きな翼を

あわれにもひきずっている 両脇にたらしだした権のように

「阿呆鳥」はその他、船や旅という髪のテーマとも結合されている。いうまでもなく阿呆鳥は詩人をあらわしている。△詩人は雲居の王子に瓜二つ▽。しかも夢の中のぶざまな歩き方の怪物も詩人をあらわしていた。一方、『悪の華』では阿呆鳥から白鳥へ、白鳥からマラバール生れの女へとたどることは容易にできるし、そこから散文詩の美しきドロテには一足とびであり、この連想の環はこうしてみるとさらに緊密になる。怪物を媒介にしてドロテから「ひとはそれぞれ噴火獣シムルを負う」に移るならば、足どりの重さにまた出会うであろう。

「かれらはそれぞれ背に巨大な噴火獣を負っていた。小麦粉か石炭の袋ほどの重さか、あるいはローマ時代の歩兵の装備の重さであった。」

しかし、この怪奇な獣けだものは…弾力のある強い筋肉で人間を包み圧迫しているのであった。その二本の巨大な爪でそれが乗っている人間の胸にしがみついていた。奇想天外なその頭は人間の額の上に高くそそりたち、それはさながら古代戦士たちが敵の恐怖心をそそりたてようとして着用したあのもの妻つまい兜かぶとのようであった。」

この兜は当然髪を思い出させるし、噴火獣の重くのしかかる情景は重荷にたとえられているが、この重さこそは髪

のイメージが内に秘めていた特徴と一致するのではないか。モーロンはこの重荷の背負う人々のイメージをアンニユイをこえて死へ向う旅と捉えているが、かれの連想はさらに発展する。

つぎにモーロンの連想に登場するのは「不都合なガラス売り」である。毀れやすい重荷を担ぐこの物売りは、七階まで無駄足を運んでから、下まで降りると、上から花瓶を投下されてひっくり返える。しかしこの「ガラス売り」の破局の意味を探るには「壮烈な死」という散文詩の一篇と重ね合わせる必要がある。両篇とも倒錯した攻撃的衝動の昂まりと発散を画いているからである。「壮烈な死」では道化役者の演技が最高潮に達したとき、国王が口笛を小姓に吹かせるだけで、道化役者の命をうばうことができた。花瓶を投下する男とこの国王とは攻撃性において一致する。これはアンニユイと頽廢の中におかれた芸術家の姿であり、とりもなおさず神学者や道学者を攻撃するボードレールの一面なのである。この攻撃性は八残酷、思いがけない暴力、計算された実行、正確に的を射抜くこと、笑いという特性をもつ。

一方犠牲者の方もボードレールの分身である。生活の重圧にうちひしがれ、はかない美を無駄に散らさざるをえず、重荷にうちのめされた、いわば被害者のイメージの系列で、道化役者ファンシウル、ガラス売り、夢の中の怪物、阿呆鳥、白鳥、アンドロマック、マラバレス生れの女、美しきドロテという系列にボードレールの前意識的思考が集中することがわかる。もちろんこのリストには他のイメージも多くつけ加えることができる。しかしモーロンはこれだけでもボードレールのパーソナリティに深くかわる網の目が存在することを十分示すことができる。モーロンはさらにこの網の目のもつ意味は、詩人の胸中をもっとも悩ましたこと、つまりかれ自身の詩の運命なのだとみなしている。

さて「道化とヴィーナス」と題する散文詩の道化師の姿はファンシウルと夢の怪物の中間的存在となるが、この詩

のヴィーナスの大きな石像は『悪の華』の「美」とか「大女」という詩のテーマを想起させる。こうして美の問題が導入される。

命短かきものよ。私は石の夢のように美しいのだ。

.....

この上なく崇高なる記念碑から 私が借りたとみせている

壮厳なたたずまいを前に 詩人たちは

きびしい研鑽に その日々を使い果すことだろう・・・「美」

こういう超絶的な美を前にした芸術家の自尊心のこうむる恥辱は、子供のころの境遇を想起させる。しかしシメールは一層重く、冷たく、硬化している。シメールは詩人から離れて王と結びつき、周囲が熱してくるにつれて逆に度を加える冷たさを詩人に思い知らせる。しかしながら詩人の敗北はアンニユイの中への失墜と区別されなければならぬ。ここで詩人の才能と努力の限界を知ること、理想の美との距離をさとることは、アンニユイとは別の方向、というよりはアンニユイを克服する方向をとるからであろう。しかし努力は無限に要求されるにちがいがなく、明敏な詩人には自己の失敗が明瞭に見とおせる。かれの将来に確実に待ちかまえているものは不運だけではないだろうか。こうして重荷がまたつぎの詩句をよびおこす。

こんな重い重量を持ち上げるには

シジフよ、お前の勇気が必要だ。

仕事にどんなに励んでも

芸術は長く、時は短い。

「不運」

かくして詩人はスプリーンの領域に赴かざるをえないのである。

名高い墓のあるところから離れて

人里から遠い墓場へ

ぼくの心は進む 布をかけた太鼓のように

葬送曲を打ちならしつづ

「不運」

意気銷沈（うつ病）の影響下に、髪の毛の重さ、シメールの重さが、やがて運命の重圧に、そしてついには墓石の重さになるのである。

以上が重ね合わせによる無意識の環の連合であるが、 $\wedge$ 重さ $\vee$ がこれらの詩篇に共通した特徴であり、 $\wedge$ テーマ $\vee$ なのである。この重さの感覚が詩人の無意識のなかに存在したということは、これだけの例でも十分なほどわれわれに察知できる。韻文と散文の作品だけではなく、文学作品化されることのなかった夢の記録を採用することによって、ある時期に詩人の無意識の中に実際にこの重さが大きく作用していたことも明瞭になったわけである。

ただし、これがボードレールの文学作品の理解にどれほど有効であるかという点になれば、モーロンの期待したほどの効果はまだあげていないように思われる。ひとつの原因は $\wedge$ 重さ $\vee$ の感覚、あるいは無意識の中に重さのイメージの存在を証明することだけにモーロンの作業が集中したことにある。  $\wedge$ 重さ $\vee$ の網の目が支配的に存在することが事実であるとしても、いわば生のペシミストな実存的な感じというようなもののひとつのイメージであって、 $\wedge$ 重さ $\vee$ を形成する心的構造がそれ以前に存在しているのではないか、というような疑問が当然生じるであろう。もちろんどうして $\wedge$ 重さ $\vee$ が支配的なものになったのかという原因の究明も、 $\wedge$ 重さ $\vee$ の構造的な分析も、あるいは

詩とこの△重さ▽との相関関係についても、何ら究明はなされていないのである。また詩篇の重ね方も恣意的にすぎないように思われる。

なお△重さ▽と正反対の△軽さ▽についてはまったく言及がなされていない。ちなみに『悪の華』において *lourd* (e, s, es) という語は二十五回、*léger* (s) *légère* (s) は八回使用されているし、『小散文詩』においては前者は十四回、後者は五回出現し、また双方とも名詞形、副詞形を加算すればこの数字はもっと増加する。数の上からいえば三分の一しか△軽さ▽は出現しないが、たとえば「上昇」のように『悪の華』のいわば陽極を示す重要な詩篇を△重さ▽だけでは説明しきれず、「スプリーンとイデヤル」という章の題が示すような双極的構造を理解するためには△軽さ▽も不可欠の要素であると思われる。われわれの批判はもっぱらこうした点に集中するのであるが、モーロンは一章をもうけて、これに解答を試みている。

#### 四、幻想の機能 (註13)

テキストの重ね合せによって浮きだした隠喩の連環は、想像力による空想 *fantasie imaginative* によって支持されているとモーロンは考える。欲求を空想によって満足させることは、そのもつとも幼稚な形であるが、それは計画になったり行動を準備する遊戯的活動をおこなったりする。しだいに空想は人間性の中核となる△内的対象 *objets internes* △を構成するが、これは固定的なものではなく、外界の事象との対比によってつねに修正されるものである。この形成的機能に復古的機能 *fonction restauratrice* が付加されてくる。未来を空想する場合、昔を思い出すという過去に向った活動が付加されるというモーロンの考え方は、回想と空想とが想像力の本質的に同一の機能だとみなすかれの基礎をわれわれに察知させる。

さて、この空想つまり無意識の過程の表現と、明快な思考すなわち意識的過程の表現とは断絶してはならず、その連続性や境界は自由連想によって示される。つまり明快な思考といえども発生的にみるならば、現実の所与との比較によって意識の中で修正された想像なのである。このモーロンの考え方は心的作用を一元的に把握している点できわめて特徴的であるが、しかも詩的思考 *pensée poétique* は、この思考の幼年時代と接触をつねに保とうとする思考なのだとみなすのである。つまり詩的思考とは文章の比喩と夢とのアナロジによって進行する思考のことなのである。モーロンのプシコクリティックが空想と意識の中間帯の自由連想の環から、潜在的な空想まで捉えようとするのは以上のような根拠があったのである。重ね合わせの自由連想から、この空想の比喩やドラマティックな関係へと向うのはモーロンのいわば必然的な発展なのだといえよう。

##### 五、「美しきドロテ」を求めて (註14)

重ね合わせによって美しきドロテはガラス売りと結びつけられたが、これはおそらくボードレール自身でさえも意識的にはおこなったことのない連想であり、いわんや普通の読者の意識の次元では毛頭考えつかないことであろう。さて△重い▽ということばの連想の環は比喩的人物像 *figures* の環と重複するし、大部分は一致することもすでにみた通りである。しかしそれは完全ではなかったので『小散文詩』の美しきドロテについて補足することにする。彼女は妹を養うために媚を売る女であった。それはマラバール生れの女がパリに来たら予想される運命でもあるが、モーロンはドロテのふりまく△穏やかな官能▽が『悪の華』の「前世」という詩のなかの官能とアナロジをもつという。安逸な生活の雰囲気が一方向にあり、他方には不吉な死への歩みを感じられるからだ。ドロテはそうしたボードレールの世界的中心な女性像なのであってみれば、モーロンのアナロジはとくに限界をこえたわけではない。ただ二つ

の詩を結ぶ絆がかなり細くなったことは否定できないであろう。

モーロンはそこでもう一度この連想の意味に反省を加える。〈重さ〉を契機として連環をなす作品群を結合する絆そのものの本質はいかなるものであろうか。つまりボードレールのシメールを背負わされた像たちの共通の特徴は何であらうか。

モーロンは二つの特質をひきだす。

一、かれらはひとつの目標に向かって歩いている。他者の視線に姿をさらす。他者とのある接触を求めている。

二、しかしかれらの歩みは障害に出あう。失意を経験する。他者との接触はおこなわれないか、あるいは不快（汚れるか、墮落するか、敵対的であるか）である。

こういう特徴は自己から出て外界へ、他者へ向う傾向と、それにとまなう恥辱、敗北、失意などの感情を表わしているが、ドロテの売春という職業もまたその傾向として考えることができる。ボードレールは自我への集中と逆の行為を売春 *prostitution* とよんでいる。これはボードレール独自の命名であって、精神的な世界での遠心的傾向、自我からの逃避的な傾向をいみするのである。したがって売春婦ドロテと道化役者ファンシウルと阿呆鳥の詩人とを結びつけることが、意識的な概念としても成立することになる。しかしながらまだドロテの髪とスプリーンの失意、墓の蓋とは意識的に結合されたわけではないし、ボードレール自身も夢の話では、昼間の関心事と夢の内容とは無関係だと用心深く断わっているほどである。

ところでその夢の中の怪物は売春宿で台座の上に置かれ見世物になっていて、子供らしい苦い恥辱感や異常な運命をになう自負心やアンニユイやらをこもこも味わっているが、それはボードレール自身が眺めた自分自身の姿を表わすのだと思われる。したがってこれは無意識的な自己認識なのである。こういう詩人の判断にも結合されうるが



(売春ということばは意識と無意識の両系列に属している)、売春婦の系列による詩人の姿は、たんなる思いつきの根柢のないアレゴリーではないことが、この夢によっても証明されるのである。

さてここでボードレール自身の内面にもどってこの二大傾向を考えてみよう。モーロンがひきだすこの外界との接触という詩人自身の内心の傾向は、 $\wedge$ 売春 $\vee$ ということばからも感じられるように、完全な自己放棄という極端なケースからはじまり、他者と断絶した孤独な状態にいたるまで、さまざまの段階がある。しかもボードレール個人の場合は現実、外界、他者との接触の欲求は、サド・マゾ的な傾向をもつ。女、芸術家、慈悲深いたましい、あるいはかれの神さえも、他者に向うものは $\wedge$ 売春 $\vee$ を強いられ、受難しなければならぬからである。娘が髪の毛を $\wedge$ 重く $\vee$ 感じることから始まり、ガラス売り、道化役者など、内密な、貴重な価値を抱くものがいわれなき攻撃に身をさらすことまで、このマゾシズムの傾向のあらわれとみることができよう。

一方すでにのべたようにその攻撃的傾向もまたボードレール自身の無意識を動かす要因である。自我の集中を固守するダンディ、道化役者を死にいたらしめる王、花瓶を投下する男、いずれもこの攻撃性を代表している。モーロンによればボードレールの意識的自我は、こういう人物 $\wedge$ ただ自己に対して聖者たる $\vee$ 人物、に一致することがもっとも日常的であったのである。

この二大傾向のコントラストは、ボードレールの幼少時の夢想 $\wedge$ ぼくはローマ法王、ただし軍人としての法王になりたいと望み、また役者になりたいと思っていた $\vee$ という告白を想起させる。しかしこの均衡をかならずも保てないことは、意識的自我が王と同一化することを好んだとみなすならば当然予想されるであろう。モーロンは『悪の華』の「私は雨の国の王」という詩篇を傍証として提示しながら、意識的自我のこの傾向を $\wedge$ 防衛 $\vee$ の機制のあらわれと解釈する。一体何を防衛するのであろうか。心理学書によれば防衛機制は欲求の $\wedge$ 不満足、不快な情況に当面したと

き、自分をまもろうとして自動的にとる適応の仕方<sup>(註15)</sup>をさし、自分に都合のよいように合理化したり、投射したりする(攻撃的)なものと、逃避や抑圧のように(消極的)な防衛機制がある。しかしともかくモーロンは攻撃性をそのまま防衛とみなしている。

もちろんモーロンは攻撃性だけをボードレールのパーソナリティとみなすのではなく、消極的な受難的側面もまたかれのパーソナリティの不可欠な面であり、この両要素のドラマ、相入れない二つの力の抗争作用がボードレールの全体的パーソナリティを示すのだと考えている。

さて作品にもどって考察を続けると、従来は詩人の二つの傾向を代表する作品のなかで同系列のイマージュ群の間にこの照応関係を直接認めるものはなかったのである。たとえばガラス売りはバリの街角からひろってきた人物像であり、道化役者はボーの小説からでも借りてきた姿だと長い間思われていたほど、同系列間のアナロジは隠されていたのである。さらに二系列を結びつけることもあえてなされなかった。この点についてのモーロンの指摘は鋭く、たしかに散文詩の読者はガラス売りに同情するか、屋根裏部屋の奇矯な住人に共感するか、どちらかを選ばざるをえず、両方を結びつける絆を探りあてることはなかなかできなかったのである。

さてモーロンの功績のひとつはこの二系列のイマージュの原因を無意識の中に探求したことにある。かれの考えでは、ドロテーガラス売り―道化役者ファンシウルー阿呆鳥という系列は、母親への固着 *fixation à la mère* の意味をもつ。これはほとんど疑問の余地がない。この点についてモーロンは別の論文で論証したらしく、詳しくはのべないが幼少期の愛の天国がボードレールに決定的な影響をあたえたのだということは広く認められていることである。「前世」、「髪」という詩篇にただようノスタルジーや南国の幸福な生活への連想にはそれが十分にみられるであろう。

またハムレットのようにボードレールが母親を娼婦扱いすることも、あるいは八ぼくのような息子がいるときは再婚なんかしてはいけないVというようなことばも、この固着が原因となっているのである。また『悪の華』のアンドロマックのイマージュが散文詩の高貴な未亡人を連想させるだけでなく、マラパール生れの女を連想させるのもそういう理由が根底にひそむからだ。

さらにこの樂園を喪失しても息子ボードレールは現実生きつづけるが、失われた恋しい母親と夢の中で生きつづけるために芸術家になろうとする（「祝禱」）。母親は売春婦とか、あるいは現実の泥にまみれ、息子に対してはもはや憎悪しかもたない女というふう設定される。こうした関係はもちろん事実をかなり誇張しているが図式的には正しいであろう。詩人自身のシメール、ここでは他者と幸福な交流をもとうという幻想は、こういうわけでだんだん重く、苦しいものになり、無数の幻滅と傷をあたえる原因となり、残酷な嘲罵の下を不可能なものを目ざしたえずかりたてるものとなる、というのがモーロンの解釈である。詩人の背負った石化せるシメールはそれと同一化しようとする詩人と離れて、詩人をついにはおしつぶすのだとへ重さVに関係づけながらモーロンはのべている。モーロンはこのシメールが罪あるものだとはいわないが、ボードレールの根源的な罪の意識とはこの母親への固着が大きな源泉であったとみるならば、モーロンは抽象的な罪の理解から、さらに一步ふみこんだ理解をおこなったことになる。

第二のイマージュ群、猫王スフィンクス墓は当然父親との同一化 *Identification au père* に支配されている。父親の像とは息子がそれによってみずからを作りあげるイマージュである。しかし王や花瓶を投げる男の人物像はボードレールの特殊性をかなりよく表わしている。自己愛と官能的攻撃性がそれだ。男性的で、侵入をおそれ、受動的に服従することを拒否し、他者に対して服従を要求し、美を眺め、気にそまぬ外界や敵を抹殺し、あるいは内に閉じ

こもる。こういった特徴をモーロンはあげて、「前世」の不安な子供、「二重の部屋」の陶酔、好奇心のさかんな散策者、芸術愛好者、批評家、叛逆者、ダンディという表面の姿にそれをみいだす。外界に向ってかれのサディズムを発散させることが禁じられるならば、それは内面の女性的自我、空想的な、道化役者的な自我に向けられるとモーロンは分析する。先まわりするというならば、この両方のイマージュ、攻撃の不安と放棄の不安とが混じりあい、スフィンクス—墓というスプリーンのイマージュを形成するわけであり、禁止、メランコリー、孤独、自己嫌悪が、第一系列と第二系列のイマージュの息たえた後にうみだされるのである。

さてここまでくれば、ことばのイマージュ、ある人間像、個人的な神話が察知できるのであろう。ポードレールの無意識には王と売春婦のドラマティックな葛藤のイマージュが見えがくれにつねに存在しているのである。王によって死を与えられる道化役者は、次の詩では別の姿で復活し、抑圧されたものがかならず再出現するとすれば、文学作品には心的な葛藤が恒久的に存在し、時に応じてその予測しがたい変化が、独得のことばによって表現されるのである。われわれが前に記した批判に対し、やっとモーロンは精神分析的な立場から解答を与えようとしているといえよう。

モーロンはこのドラマを前出の娼家における怪物の夢の精神分析によって詳細にあとづけてみせる。ただしこの夢に登場する詩人が一冊の本を刊行してそれを贈呈しようとすることや、創造する立場の重要な意味はまだとりだしていないことを付記しておこう。モーロンの分析は葛藤の解決、内的な均衡状態の到達に絞られている。またついでにのべるには重大すぎることだが、ポードレールの偉大さは、モーロンによれば、葛藤の不均衡の振幅の大きさ、不協和音の強さに求められるのである。

さてそうした葛藤をひきおこすかれの母への固着を、同じ固着をもつ南仏語の詩人ミストラルと比較してみよう。ミストラルの女性は不安な接触や所有をさげ、男たちから遠ざかり、母なる大地とのコミュニケーションに平安をみいだ

す。つまりミストラルの固着は授乳する母への幸福なイマージュを生みだす。ボードレールの女性、たとえばドロテは反対に街へ、男たちの方へ、所有へ、不安な接触へと歩む女性である。したがって母への固着はボードレールを街の現実固定するわけであり、そこに平安はみいだせず、しかも街から離れる旅は、逃避ではなく、破滅、死への出發の意味しかもたない、という特色をモーロンはひきだすのである。しかも詩人の望む接触は必然的に不安をかもしださざるをえず、敵対的でさらに墮落したものと想像されている。つまりボードレールの傾向はつねに接触が破れて我慢のならない状態に導くのであり、またふたたび出發せざるをえない状態へと導いていくのだ。こうしていたるところかれの固着のサド・マゾツの特徴が明るみに出される。

ボードレールの望む内心の均衡はごく短いものでしかない。それは遠く離れて眺められた接触にすぎない。

わが青春は まっくらな嵐だった

ところどころ輝く日がさしこんだが。「敵」

それ以外に葛藤の停止は接触を最少限にすること、王の側からいえば売春婦の消去からしかもたらされないのだ。ではボードレールの歌う△陶酔▽はどんな構造をもつのであろうか。その特色をモーロンは明快に提示している。

まず第二系列の代表、王にとって、陶酔は他者の眼の中にある。(註16)眼は無限の空間、渺茫たる海(瞳の色により)を開き、自由な飛翔、自由な航行を許す。「猫」、「美」、「二重の部屋」、「芸術家の告白の祈」参照

瞳の海は鏡になる。そして瞳に還元される対象はそれを覗きこむ王に自分の姿を直視させることになる。猫の眼を覗く猫。無限を眺める人間は自分の心の底を覗いているのだ。しかもこの空虚な空間は現実であり、それはとりもなおさず売春を強要されているのだとモーロンはいう。△孤独の底に横たわる巨大なスフィンクス▽たる売春婦への呼びかけなのだから、そこで心的交流が成立したとはいえないかもしれないが、もっとも離れた、しかしもっとも昂揚

した接触がおこなわれるのだ。このように神秘的に啓示される△照応関係▽は、洪水の前兆の虹のようなものであり、自我と非我を支配すべきコミュニケーションを保証する。そしてモーロンはおどろくべき発見を示す。それは、このように開かれた空間は、幼児の空想の次元までひき下げられるとき、母親の肉体の内部の相を呈するということである。それは涯しない風景、よく手入れされた、鉱物と水との風景。一切の生物、植物さえも追放された風景なのだ（「パリの夢」）。そうするとモーロンはこれをボードレールの胎内の記憶だとみているのであろうか。ちなみに「パリの夢」という詩篇はボードレールがアシッシュを服用したときの夢といわれているが、そこに画かれるまったく音の響かない静寂な世界は内側から母親を所有したイマジユだったのであろうか。モーロンは普遍的類推作用 *analogie universelle* に母親を内部から所有し、現実を制御する魔法の鍵があるとのべているが、それはもっぱら論理的な操作のみをいみするわけではないのだ。

陶酔——すなわち葛藤停止、あるいは相反する力の均衡は、一時的ながら、こうして罪の意識もなく獲得されるのであり、その延長上で「秋の歌」や「旅への誘い」などの静止した世界の美的陶酔を解釈できることになる。

次にモーロンは芸術創造という、新しい要素を導入する。

父親との一致を求めるボードレールの意識の態度が、芸術に陶酔の対象をみいだすにつれて、芸術が表現する現実あるいは芸術がその近似値を表現するにすぎない現実や愛の対象が、あたらしく形と運動を獲得していくからである。つまり芸術に表現された外界は内面を意味するわけである。しかしモーロンのみるところでは美的な均衡にしても永くは続かない。恥や嫌悪や怖れが芸術による外界との接触を変質させるからだ。ここでもサド・マゾの対決がくりかえされるのだ。ボードレールとジャンヌ・デュヴァルとの関係は『悪の華』の詩篇に文字による不協和音をうみだし、またサバチエ詩篇では愛する女の腫を蠟燭の火にかえ、「あまりにも陽気な女へ」の唐突なサデスムを生じさ

せ、マリー・ドープラン詩篇は短剣をつき刺されたマドンナの残酷な響きで終るように、モーロンの考えでは芸術における救済はとうてい望むべくもない。だがこういうモーロンの指摘は、創作活動の次元の相違を無視しており、芸術による内面の外面化をさわめて安易な移行と捉えていることを示しているのではあるまいか。

さてこうして外面化する詩人の激烈な攻撃性は一般に三つの方向をとる。第一は外界に向う。ボードレールの実生活にはほとんどその痕跡はみられない。ただし自己を責める、「われとわが身を罰するもの」のようなマゾシズムが特徴的である。自殺の企てが何度かくりかえされたことも特筆すべきことである。

第二は敵意を他者へ向けて発散する。自己防衛のためボードレールはその怒り *irritation* の一部をつねに他人に向けていた。晩年はこの防衛の手段にだんだん強く頼ったことは『あわれなベルギー』に歴然と示されている。

攻撃性の第三の出口は内面の闘争。パーソナリティのさまざまの階層間での絶えざる葛藤となつてあらわれる。この葛藤はすでにみた王と売春婦とのドラマなのだ。

この葛藤の解決はすでにふれたように売春婦の死か芸術家の死をもたらさなければ、幽閉をもたらす。現実との接触を絶ち、仕事は不可能になつて、スプリーンやアンニユイの状態におちこむ。このスプリーンの不安と苦悶のとりこになつた孤独地獄は、群衆を逃がれて一人になったときの孤独、陶酔できる貴族的孤独とは対極をなしている。だがまた幽閉もひとつの表面でしかなくなる。恐怖が外界に向つて投射するやいなや対象が墓の中で密室恐怖症に苦しみますからである。つまり例の二つのイマージュの關係は完全に断絶していなかったので、葛藤がそして再開する。

さて「祝禱」の売春婦の姿は母親との同一化と対応すると思われるが、その姿があまり接近し、現実的になりすぎ、憎悪をそそぎこまれ、そして芸術が敵対的になると、主人公は反抗し、母親を殺す。モーロンはこの母殺し *matricide*

というショッキングな攻撃性を示すことばをつぎのように説明する。

1 このことばは無意識のひとつの傾向を示す。

2 葛藤は完全に内的であり（ある種の表出はないわけではない）、攻撃性の発散は母親のイマージュに対してよりも、無意識に対し、いつも母親と同一化されるパーソナリティの一部分に対しておこなわれる。

3 それゆえこの母殺しは自殺ではないが、自我に対する攻撃である。

4 これは母親と息子間のサド・マゾ的葛藤のひとつのエピソードにすぎない。

5 このようにその傾向が規定されるならば、その表現は認めうるものではあっても、多かれ少なかれ非難攻撃を受けるべきものだ。

こういう条件をつけてみるならば、△母殺し——子供殺し——自殺▽という悲劇的な系列は「祝禱」から始めて「紐」の首くりする子供まで、なんらかのサド・マゾ的傾向をふくむ詩篇を算えあげるなら、ボードレールの作品においてはその幻想のあらゆる段階に出現することが明らかであろう。

このドラマがつまりボードレールの生きた個人的な神話であり、また作品を基本的に構成する神話なのである。

モーロンはこの葛藤の内的な結果について言及し、ボードレールのモラルの鋭敏さもこの葛藤の結果なのだともいっている。まず王は純粋さの理想のもとに、あらゆる形の売春を否定し、芸術さえもそれに含めた。王がその墮落を告白したテキストと、かれが罰し、否定する内容のテキストを比較するならばこの変容を明らかに捉えることができる。モーロンは前者に「けしからぬガラス売り」、「射的場と墓地」、「人殺しの酒」、「あまりに陽気な女に」、「マドンナに」の詩篇をあげ、後者に属するものとして「病気の美神」、「悪僧」、「月」、「墓」、「壮烈な死」など



をあげる。

防衛の機制は、残酷さが執念ぶかい憐憫に変わったり、不純さへの嗜好が純粹さの妄執となったりする古典的な反動形成 formation réactionnelle にかぎらず、また一方サディズムはただモラルの次元で有効性を發揮するにとどまる。つまり発散を求める本能的攻撃は注意深い超自我によって制御されている。換言すれば固定的なタイプの構造は自己を責めるようになっていなのだ。モーロンによればこの種の文学的な典型はラシーヌの『アタリイ』である。

さてこういう心的構造は精神的な成熟とはほど遠い。有罪感ばボードレールの少年期に密室恐怖をうみだしていたが、純粹さについてもグンデイに乞食娘ルーシェットを求めさすような矛盾をおかさせる。その発達の概略はモーロンによればつぎのような経過をたどる。青年期には、ボードレールの超自我は芸術を放棄せず、むしろ救済の手段だともみている。『悪の華』の悪僧のイメージはこの救済をのがした怠情を自己批判している姿だ。つぎに社会的処罰に對し、超自我は芸術をへ売春行為Vとみなす立場をとる。その逆に『内密の記録』においては、ボードレールの王はへただ自己に對してのみ英雄であり聖者たることVを望むために、芸術さえもへ女子供のでためVの類に投じてしまふ。生活苦、不安、苦難はかれの超自我や理想的自我を変質させた。芸術的ではなくなり、より現世的、より攻撃的、より倫理的になったのである。売春とともに放擲された芸術も慈悲も他者との接触もそれに勝つことはできない。この過程についてモーロンはやがて晩年のボードレールの創造活動の詳細な分析を企てるが、すでにその萌芽はここからも窺うことができる。

われわれがここで注目すべきなのは、モーロンがあくまでも作品を中心に詩人の無意識をさぐり、個人的な神話の構造を追求していったことで、実生活の側から調査研究はごくひかえ目に、最小限度にしていることであり、慎重さは時として歯がゆい思いをさせるが、それは従来の精神分析的な文学研究の欠陥を強く意識するために生じたことで

あつて、モーロンはボードレールの分析を終えるにあつても、詩人の意識的な思考や感情の分析と無意識のドラマの分析とを混同すべきではないと注意しているほどである。しかもモーロンのプシコクリティックによる結果が、古典的な研究方法による結果や、クレベおよびブランの解釈、これは当然詩人の意識的な思考を追求したものが、それらとほとんど矛盾しないことによつて、正当性が側面から保証されると考へている。もつとも従来ボードレール像、精神が両極に分裂した像とはうまく一致しないが、これは詩人の意識的な自我に属する倫理的見解が深い精神の構造と分離しており、しかもかれの意識はその倫理的な視点を人間の行為や詩人の幻想に一致させることに大きな困難を感じていたのであつてみれば必然的に生じる結果であつて、決してプシコクリティックの方法的な欠陥によるものではない。

#### 六、個人的神話のメカニスム (註17)

△個人的神話▽の存在は以上のように経験的に証明されたわけであり、それが作家の内面の葛藤を反映することも判つたが、ではいかにしてそれが形成されたかという問題になるとモーロンはさらに一層慎重になる。個人的神話という考へは当然心的な事件の一系列を含む。またこの神話の各要素や、あるいはその全体の発生や発達を作者の体験に求めることができる。しかしそれは普通の意味での△伝記的▽な体験ではない。というのは個人の無意識のプロセスがその実際の事件とかかわるのはある限度をもち、また複雑な反響経路をたどるからである。そして想像力はこの無意識のプロセスとかかわる範囲で、伝記的な事件と従属関係にあるのだ。この従属関係は複雑多岐で伝記的事件の持続する時間と、無意識の生命の持続と、想像力の持続との間には単純な関係はないといった方が真実に近いであろう。ただこの三者は時の流れの上で微妙にからみあつてゐる。

「一作品の全体を、多かれ少なかれ取るにたらない伝記上の偶発事 accident と結びつけること」をブシコクリティックの方法は認めないとモーロンがわざわざことわっているのは、J・P・ヴェベールのモノテマティックを念頭において批判しているのであろう。伝記的な事件に個人的神話を還元してしまうことは、その反対に個人的神話を意識的な思想のアレゴリイ的表現とみなすことと同様に、この神話の解釈ではなく、変質させることだとモーロンは断言する。

個人的神話は夢などとはちがって、固執され繰返される想像的産物 *phantasme* であって、作家がペンをとる時に作家の前にあらわれ、ときには憑きまとい、あるいは正常な思考、多くは上部の思考の背後にあって、それに働きかける（これはヴェベールのテーマの概念とまったく同一といつてよい）が、なぜこの幻想が意識の背後に固執され繰返し表象されるのか、またなぜ作家を動かすのかという点について、モーロンの考えはあくまで精神分析的な立場に忠実なように思われる。

まずこういう想像が繰返される原因のひとつは精神の外傷 *trauma* (註19) である。しかも成人や四、五才以上の幼児にあっては、繰返し喚起をおこなうトローマは、爆撃、車の事故、性的な攻撃、親の死などのような重大な事件によって生じるものである。年齢が下であればもっと軽度の事件でも外傷をあたえることがある。しかしいづれにしても刺戟と自我の力の関係は同一で、トローマの喚起は自我を一時は喪失させるほど脅かす力をもつ。なぜトローマが想像に繰返されるかといえば、主体が抑圧された刺戟を發散し、最初の受動的なこの經驗を、主導権をもって支配したいからだ。したがってこういう繰返しは△減衰運動√の形をとり、しだいにエネルギーは減少する。それゆえ大きなエネルギーを要する詩的創造のためにはまず、自我が心的に破壊されるほど強い危機をあたえる大きな事件が想定されるのであり、ごく軽微な事件に詩的空想の瀕発する原因を求めることは一般的に無理なのである。ここでもまたわれ

われは暗にヴェーベル批判を聞きとることができよう。モーロンは四、五才以後の幼年期を成熟した人間と同列におき、心的な傷痕の深さに比例する喚起力という立場から、テーマ形成の原因となる事件の質について不満をいだいたようである。モーロンの考える重大な事件であれば、付随的に古い衝撃も喚起できて、さらにそれからエネルギーを転用することさえもできる。おそらくヴェーベルのテーマを形成する軽微な事件ではそれだけのエネルギーがないというわけであろう。

第二にあげられる原因は、心的現象内の原因である。それはある抑圧された欲求のエネルギーが、ちょうど堰止められた水のように溢れだし、その欲求に類似する経験によって無意識の内容をあらわすのである。この場合、繰返しはトローマのように減少せず、周期的になるその強さは堰止められたエネルギーの量に左右される。たとえば主体と環境との対立葛藤、主体内で分裂した二つの自我の葛藤がある場合、現実の問題が解決されるまで想像的状況は瀬繁に繰返され、またその空想のニュアンスも千差萬別である。さらにこのケースにトローマが加わることもある。エネルギーは当然増加し、出現の瀬度も大きくなるであろう。

第三の原因は、もっとも正常な、しかもおそらくもっとも重要なものである。それは意識と無意識の間の投射と反射の運動であり、エネルギーが一方から他方へと移動しておこる。たとえば無意識の軽い緊張状態が生じ、それがその人間の深い性格や、その中心的葛藤を形象化するような幻想に反射されることがある。それは通常意識の中に導入される。意識はそれを拒否することができる。しかし容認することもある。つまりその反射を受け入れ、それを追うこともできる。とくに作家はフロイトの《sensibilité endopsychique》というものを享受し、いわば積極的な夢想の状態で無意識の幻想に接近し、心を拡げるのだとモーロンはのべる。これはしたがって半分意図的、半分無意図的な現象であるが、繰返しの原因としてはモーロンがもっとも強く支持する現象である。しかしエネルギーの点や、ある

いは無意識の層の深さについての言及はないが、註において、クリス Ernest Kris (註20) やベラック Leopold Bellak (註21) の理論によって自説を補強していることを付記しよう。しかしこの線にそってモーロンがかれの個人的神話の解釈に採用するのはフェアバーン Fairbairn の理論である。以下その概略を見、その後モーロン自身の創作活動の分析理論がいかなるものか見ることにしたい。

モーロンは個人的神話解釈について三つの理論をあげてその有効性を問ひ、フェアバーンのほかフロイト流の精神分析とC Gユンクの理論を検討する。フロイトの理論は幼年期の知られない部分の多い作家には適用が困難であるが、とくに強いトローマに動かされる作家、たとえばポーのような作家には大きな有効性を認め、またユンクの理論は文学のジャンルの研究に有効だとモーロンはみている。

モーロンの共感する立場はフェアバーンによってもっともよく代表される。しかしそれはフェアバーンを出発点としたという意味ではもちろんなく、あくまでもフロイトが共通の出発点であることは疑いない。ただその解釈の力点を個人の過去や民族の過去におかず、人間性の無意識の現在の状態におき、個人的な神話をその比喻による表現と見なすという点が特徴なのである。

フェアバーンの基礎的見解はつぎのようなものだ。

「……フロイトの研究が証明したごとく、夢をみている人は普通その夢の中で二人または数人の別の人物によって代表される。私自身〔フェアバーン〕はつぎの立場を採用した。ひとつの夢に出現するあらゆる人物(1)は夢みる人のパーソナリティの一部をあらわす。または(2)夢みる人のパーソナリティの一部が内的現実においてその人と関係をもつ人物、もっとも多くはその人と同一化をおこなうという関係をもつ人物をあらわす。」(註22)

これは何もフエヤバーンの特別の獨創的考察ではなく、すでにオットー・ランクの研究に見られ、フロイト自身も実行している見解であるが、個人的神話をもつば創作時における無意識の表現と限定して基礎づけることは、プシコクリティックを個人的神話形成の原因の探求に溯らせることなく、また人種や民族という広大すぎる領域に立ち入ることもなく、すでに形成済みの作家の個性という問題をとりあげ、その構造や力学を解明するために必要かつ適切な手続きだといえよう。なおモーロンにはジャンルの問題が視野にあったために、ユンクの方法もやがて検討されることになる。

## 七、社会的自我と創作 (註23)

さてモーロンはこうした△現在▽の時点、いわば共時的立場からもう一度作家の創作活動について考察を加える。創造の場にあつて、いったい創造的自我と実生活をおくる社会的自我との関係はどうなのかという問をモーロンは発するのだ。この社会的自我という耳新しいことは、作家の人間性のうち創作活動以外の一切の人間的な活動をさすように設定される。それでは芸術的創作活動をおこなう創造的自我という設定が妥当であるかどうかというような疑問も浮かぶのであるが、ひとまずモーロンの構想をたどることにしよう。

モーロンはまずまったく単純に芸術家の具体像を想定する。芸術家の主たる関心とさまざまの不安は大別して二分される。ひとつは創造に関する事。もうひとつは家庭とか作品の売れゆきとかの人間的なこと。もちろん後者が広くしかも時期的にも早く形成される。成熟した人間にひとたび創造的自我が出現し、発展するならば、自我全体からエネルギーの一部を吸収し、はっきりと区別されるひとつの変種を作りあげる。その人にとって内的な統一と環境との均衡が別の問題を生みだしていく。ゴッホの例をとるならば、「夢みること」(つまり心的現象の深い基底に意識を

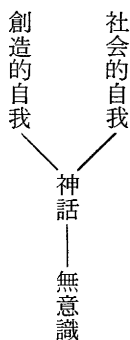
接触させること」と、市場の価値の予想できないものを作るといふ行為は心理的な意気銷沈デプレッションと物質的な不如意という代償的な危機をつくり上げるであろう。この危機は状況によって変化する。しかし危機の原因はそれにしても個人のメカニスムにおいては創造的自我の出現自体にもとづくことに変りはない。一方この創造的自我の発生と發展（「天職」）は大部分が当人の意図とはかかわりがないのだ。」（註<sup>24</sup>）こうして普通の人間においては下図が画かれることがあっても抑圧されてしまうこの創造的自我が、普通の人間からはっきりと区別される芸術家を作るのだというのである。逆にいえば生きるためのさまざまな問題を解決するために普通の人間はすべての個人的エネルギーを投入する、想像による創造のための潜在力は人間的次元の方に導入される。ところが芸術家の場合であれば、エネルギーの大きな部分が人間的次元ではなく別の次元の作品、文学であれば言語による存在、の形成にむけられるのである。

さてこのように芸術家の内部において社会的自我と創造的自我が共通してもつものは潜在的エネルギーと過去の時間である。エネルギーはこの過去をちょうど樹液のように上ってくるのだとモーロンは考える。過去は意志によって制御される意識的あるいは前意識的に機能するような要素と、もうひとつの無意識的に機能する要素よりなる。前者意識的な要素は原則として創造的自我にも社会的自我にも従う。無意識的な部分も両方の自我に共通であるが、意識的な活動においても出現しようとし、それにふさわしい表現をとるために意識的な活動の形をゆがめる。無意識的な幻想が両方の自我を意識の境界までたどっていくことがおこるのだとモーロンはみなしている。

そこでいよいよ個人的神話と二つの自我との関係がとりあげられることになる。社会的自我は定義により、夢をみることなく、作品に夢を参入させることのない部分であり、外界との交渉にあたる場合、無意識の影響を受けても、能動的な行動、話し、意見、感情の表現などを通してそれを外部に放出する。一方、無意識は八生きられた想像Vとなり八生きられた個人的神話Vとなる。ことばを弄しているきらしいものではないが、要するに個人的神話はそこで

も何らかの影響はあたえることができるのだ。これは性格とか個性とかなり近いあらわれ方をすることが察知されるであろう。

この神話が両自我に共通に働くこと、その程度の差はあっても共通の絆が認められるならば、二つの自我を結びつけるルートとしてこの神話の存在を利用することがモーロンの狙いなのだ。創造的自我について社会的自我と共通して参照できるものを求めるなら、過去に溯ってどうしてもこの想像と経験の分岐点にいたらざるをえないからである。しかしモーロンのこの考え方はいかにもシエマティックであり、機械的すぎる感じがする。かれ自身がつぎのような図式を構想しているので、それをあげておこう。(註25)



なお後年の図式ではこの神話の代りにファンタズムということばが用いられていることを付言しておく。(註26)

社会的自我に起ったことが創造的自我に直接反映するのではなく、(もしそうなら作品は作家の生活の次元で作られる)、無意識の人間性、つまり個人的神話の均衡と力動性を変化させることによって反映するのである。もちろん並行して意識的な関係も別に存在することは否定しない。しかし社会的自我の影響はこの個人的神話を深く動かしたときに大きく創作に作用するのだ。もう一度整理すると、現実生活上の事件が社会的自我によって受容されて、個人的神話へと通過し、その時間によって速度をゆるめ、個人的神話の生と死の認識に則して解釈しなおされてのみ、創造的自我に達するのである。ともかく作品は人生にエネルギーを汲まなければその生命を支えることができず、作品は結局日常的な生活の無数の事件の結果なので決してその逆ではなく、しかも生活とは次元のちがうこの非可逆性を



モーロンは個人的神話を介在させることによって解決を試みたわけである。

## 八、ボードレールの例 (註27)

社会的自我と創造的自我の図式的な関係によってボードレールを考察した場合、もっとも象徴的なのは、かれの書簡が雄弁に示すように、経済的な問題である。金、後见人、借金ということがボードレールの社会的自我につきまわっていたことはだれの目にも明らかであるが、それが創作にどのような影響をおよぼしたであろうか。この問題は芸術の創造にまつわるさまざまな解釈や神話をうみだしてきた大問題であるだけに、モーロンの仮説の正否をためす試金石となるであろう。

さてボードレールは無資産の家庭の出ではなく、高級官吏であった父の遺産を一九六六年の価値に換算して三〇万フラン（当時の金で七万五千フラン）受けたのである。もしフロベールとかミストラルのように暮すなら、この利子五割と文筆の収入で何んとかやっているとける額だとモーロンはソロバンをはじめてみせる。しかしボードレールは成年に達し遺産を自由にできるとほぼ三分の一以上を二年間に費消する。そこで準禁治産者扱いに後見人がつけられ、月々八百フランの支給を受けることになる。母親からの借金や、文筆による収入などを平均すると一九六六年のフランスでなら月千六百フランの生活費にあたるという。これはゴッホの三倍、リセの英語教師であったマラルメの晩年の収入に匹敵する。しかしボードレールは借金の利息やその他出費に追われ窮乏をたえず訴えている。

そして窮乏の中にあっても浪費は止まない。自分でデザインした、凝った仕立ての服装、それが気に入れば六着も注文する。金に困つていよいよベルギーに出かけても、高級なレストランで料理の代りにチーズとポルドー酒をとったりしている。蔵書は立派な装丁をほどこさせ、高価な贈物をするなど、金を無計画に浪費することは数えたらげば

きりが無い。モーロンはこの浪費がつねに自己愛を強化し、ときには自己崇拜につながることを指摘する。もし後見人がなく、信用を保つ配慮がなかったら、もっと大きく広がったにちがいないとみている。濫費の性癖には内面のブレーキがきかなかつたのだ。浪費の原因はカール・アブラハムの研究によれば家族の愛情と庇護を求めての行為である。心理的には、親への依頼心がたち切れていない場合に生じる。ボードレールの母親への依存度は高く、固着があり、すくなくとも無意識においては母親と共生 *sympiose* していることは浪費からも明らかにする。

この共生は情緒の面で不安と反抗を惹起するはずである。ボードレールの密室恐怖 *claustrophobie* はその不安のあらわれであり、また反抗はジャンヌとの関係において示される。彼女は母親ともっとも対極におかれるがここでも二人は成人の関係ではなく、今度はボードレールが金と愛とをそそぎこむ親の立場をとったとモーロンはみている。

つまりボードレールの社会的自我は情緒的コミュニケーションを確立できないし、こういう欠陥は退行をもたらし、愛情のコミュニケーションの不満はものの所有にまで後退することが多い。金はこうして愛と密切な関係をもつのだ。ボードレールの好む売春ということばはそのもっとも顕著な例である。金で買うことのできる愛。それゆえ金は愛を意味することができ、しかも象徴的に、もしくは現実的に愛に代ることができ。ここで浪費の隠されたメカニズムが明らかに自由な愛が制限されればされるだけ、その自己評価をとりもどすために、自由に買うことができる能力を自己に示そうと欲するのだ。欲しいものが素晴らしく見え前後の見さかしくそれを欲しがるのは、こういう無意識の衝動が意識をつき動かしているからである。しかも対象物の所有は意識的な欲求は満足させるが、無意識の傾向は渇いたまま残る。金は愛を、所有はコミュニケーションを意味するが、金も所有も愛やコミュニケーションを与えないからである。こうして浪費ははてしなく繰返えされる。浪費は母親への深い固着を根とし、母親と離れたことを悩むボードレールの苦悩をただ一時的に鎮めるにすぎず、たえず繰返されるのだ。

後見人をつけられて、自殺を企てるほど追いこまれた理由も明らかになる。何度か自殺を試みたあと、やがてかれは芸術を救済の手段とみなすようになる。

さて追いつめられた社会的自我にもそのほかいくつかの自己防衛の手段が生じる。それは他者との関係の回避、断絶であり、その不安を忘れるための酩酊、他者や自己への攻撃的幻想である。前二者は説明するまでもないが、第三の攻撃性はもちろん超自我が命令する。たとえば時計の姿となって自己を苛み、一転して外界に向い、母親や後見人に向けられたりする。

ところで今度はボードレールの作品についてその自我をみよう。ボードレールの詩の中に登場する散策者は、すでに前章でみたようにモーロンによれば父親への同一化のひとつの姿であり、しばしば使用される一人称も芸術家の立場をとって語ることがあるにしても、この散策者の視点をとるときは創造的自我よりもむしろ社会的自我を代表していることが多い。そういう意味ではこのボードレールの代弁者は『小散文詩』においてボードレールと同じ方向に発展することが実例によって示される。つまり創造の場にあつては、詩の中の△主体▽は創造的自我と即座に一致するのではなく、むしろ社会的自我に擬されている。もちろん詩人の社会的自我のさまざまの相が、△わたし▽という代名詞に与えられる場合には、詩的狀況は直接に詩人の個人的な生活を提示するよりも、それとは別の仮構のだからの姿をとるように設定されることはいうまでもない。

一方、この散策者の出会うさまざまの人間たちもまたボードレールと無縁ではない。街角のガラス売りも寡婦も群衆もボードレールにちがいない。それはすでにテキストの△重ね合わせ▽において証明されたことである。ドロテと王、ガラス売りと花瓶を投ずる男の対立する二大系列のイマージュ、つまりサド・マゾの系列が明瞭になり、それを社会的自我が支えているのだということも予想されてくるであろう。

それではボードレール自身はこのメカニズムをどう理解していたか、「群衆」という散文詩においてかれはこう  
 べている。

△……詩人は意のままに自己自身であつたりまた他人となつたりする比類なき特権を享有する。肉体を求めてさまよう靈魂の  
 ように、詩人は欲するとき、どんな人間的人格の中にも入りこむことができる。ただ詩人にとってのみ、すべてのひとは空席  
 だ。▽

まずこの喜んで他者に入りこむ詩人を創造的的自我とみることは許されるであろう。この自我の行為はしかし散策者  
 の視線とそっくりであるし、ボードレールは△聖なる売春▽というように自我から離脱して他者に入りこむのである  
 が、この他者を△空席▽と観じたことは、想像的な行為のメカニズムをかれが察知していたことを示す。つまり自我  
 を他者に同一化させて作る△内的対象▽とは、すでに詩人のもっとも愛するものに他ならないからである。群衆の中  
 に詩人の視線が選ぶ人間とはすでに無意識の絆で結ばれているのだ。なぜならその同一化が△ぼくの生きる支えとな  
 りぼくがいま存在し、またぼくが何ものであるかを感じさせるよすがとなる▽ことを自覚したからである。群衆に自  
 我をあたえるよりは自己の欲求に群衆を供えるのだ。こうしてコミュニオンが成立し、詩人の二種類の△家族▽が  
 作りだされるわけである。

それではこのコミュニオンの主体である詩人を創造的的自我と理解してよいのであろうか。

一方に裕福で豪華な生活の系列をおき、他方に惨めで、貧乏な人物たちをおく。この一對のタブローの中心で、二  
 つの視線が対峙する。△一方は拒絶された喜びを反映し、他方は喜びを拒絶する▽。あるいはこの両方の視線をひっ  
 くるめて、△貧者の眼▽とみなすことができよう。おそらく創造的的自我はこの△眼▽に体现されているはずであるが、  
 モーロンはその点になるとなぜか分析を回避する。

ボードレールの個人的神話を王と道化役者あるいは、王と売春婦という一對の形象に代表される無意識の構造から生みだされる対立関係だとすれば、社会的自我が群衆の中に見出すものが、このいずれかの系列に属するものであるということとはモーロンのいう通りであろう。しかも作品の中にそういう形象が登場するということは、社会的自我が外界との交渉によって受けとつたものをファンタスムを通過させつつ創造的自我に引き渡したということをもそのまま証明しているのであろうか。どうしても釈然としないものが残る。モーロンはとくに散文詩の形成時における外的状況を精密に記述しているが、詩人の作り上げた作品との距離はおおうべくもない。だがその絶対的な空間こそ創造的自我の場であることは明らかではないだろうか。

## むすび

こういふふうにはモーロンの分析は細部にわたって光をあててはいるが、しかしその光線の照しだすものは、つねに社会的自我の変身でしかないように思われる。おそらく創造的自我とは社会的自我の変身変貌の場でしかないという結論ができてきそうである。王と道化師という二元的な対立がその折々の力関係に依じて、攻撃を激化したり、弱めたりするドラマの舞台が創造的自我であり、しかもその演出者が創造的自我の意識的な側面なのであろう。

この創造的自我の本質について、モーロンの言及がおどろくほど少なく、しかも社会的自我を八創造的活動に属さないもの全部√といふふうには括ってしまいがちながら、肝心の創造的な活動における創造的自我の機能を厳密に限定しないために、作品のかれの分析はかなり判りにくい面がある。いまのべたようにモーロンの分析の過程を逆にたどり、社会的自我を動かす個人的神話をどのような形象に仮託するかを調べるならば、詩人の自我の創造的な側面がかえって明瞭になるのではあるまいか。

この点についてはあらためて考えることにして、ヴェベールとモーロンの比較を簡単におこなうならば、テーマと個人的神話は、両者の相互批判にもかかわらず、考え方としてはかなり接近しているように思われる。しかしヴェベールの提示したボードレールのテーマ「生にたちかえった死者が恋する女を汚す」にしても、ヴェベールの暗示する父親にたいする固着のみならず、母親にたいする固着も含むことは明らかであり、 $\wedge$ 汚す $\vee$ という関係にしても攻撃性と有罪性から、モーロンの神話、王と売春婦という関係に接近してくるのである。

ただヴェベールよりもモーロンのプシコクリティックの優れた点は $\wedge$ 重ね合わせ $\vee$ というテーマを引きだす方法にあり、ヴェベールがテーマのモデュラションという便宜的手段を講じてテーマの変形を捕捉する方法よりも、さらに実践的であるように思われる。また具体的な分析はモーロンの方が柔軟で、詩の創造の本質により深くせままっているように感じられる。

ただモーロンが掲げる図式は、まさにあまりに図式的であって、モーロン自身が忠実にしたがっていないのではないのかと思われるふしさえ見うけられる。

モーロンのプシコクリティックは、さらに発展され、創造を芸術家の自己分析 *auto-analyse* の行為とみなし、その視点から芸術の効果、つまり一種の救済の効果を説明するのであるが、(註29)従来<sup>(註29)</sup>の精神分析が芸術家を患者の立場におくというミスをおかしたことに比較すれば、大きな進歩であろう。肝心のモーロン自身のシエマとどのようにその観点が関係するのか曖昧である。もし詩人の創造的自我が自己分析の主体であり、被験者の立場に社会的自我——個人的神話が置かれるというのであれば、この着想はさらに徹底して発展させられるべきであろう。

モーロンは劇作と作者の関係やジャンルの問題についても傾聴すべき考察をおこなっているのであるが、その問題については他日を期することにした。

(一九七二年八月)

1 キーロンのなかな無名心學といふべ。

- Beauty in Art and Literature*, Hogarth Press, Londres, 1935.  
*Aesthetics and Psychology*, Hogarth Press, Londres, 1935.  
*Mallarmé l'obscur*, Denoël, Paris, 1941.  
*Neural et la psychocritique*, in *Cahiers du Sud*, N° 293, 1949.  
*Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, La Baconnière, Neuchâtel, 1950. (英訳, 1963).  
*L'art et la psychanalyse*, Oxford, 1949. Conférence publiée in *Psyché*, N° 63, Paris, 1952.  
*La Structure de l'inconscient chez Van Gogh*, in *Psyché*, N° 75-78, Paris, 1953.  
*Vincent et Théo Van Gogh, une symbiose*. Institut voor moderne Kunst, n° 1, Amsterdam, 1953.  
*La Vierge qui juit*, in *Mélanges Mistraliens*, P. U, F., Paris, 1955.  
*Stéphane Mallarmé*, Poems, Roger Fry and C. M., New Directions, New York, 1956.  
*La persannalité affective de Baudelaire*, in *Orbis Litterarum*, Copenhagen, 1957.  
*La méthode psychocritique*, *Orbis Litterarum*, Copenhague, 1958.  
*L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Publ. des *Annales de la Faculté des Lettres*, Aix-en-Provence, Ed. Ophrys. Gap, 1957. Réédition, José Corti, Paris, 1969.  
*Le Vocabulaire affectif de Mistral* in *Actes et Mémoires du 2<sup>e</sup> Congrès international de langue et littérature du Midi de la France*, Centre d'Etudes provençales de la Faculté des Lettres d'Aix, 1961.  
*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, Paris, 1963. (伊訳1966)  
*Psychocritique du genre comique*, Corti, Paris, 1964.  
*Mallarmé par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris, 1964.  
*Le dernier Baudelaire*, Corti, Paris, 1966.  
*Premières recherches sur la structure inconsciente des «Fleurs du Mal»* in *Actes du colloque de Nice sur Baudelaire*. (25-27 mai 1967), Mimard, 1968.





る。(岩波小辞典「心理学」) なお詳しくは LAPLANCHE et PONFALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P. U. F. Antoine POROT, *Manuel alphanbétique de psychiatrie*, P. U. F. 参照。

9 *Métamorphoses*, p. 32.

10 *Ibid.*, pp. 58-63.

11 『悪の華』の「コーネータンスにまどろい」 *lourd* などひびく派生語の出現回数もあげよう。 *lourd*(7), *lourde*(7), *lourdes*(8), *lourdes*(3), *lourdement*(1) 計26。副詞形をのぞけば25回となり、この詩集では70番目に多く使用される語である。  
*Concordances, Index et Relevés statistiques des Fleurs du Mal*, Larousse, Paris, S.D. / Robert T. Carquo, *A concordance to Baudelaire's Les Fleurs du Mal*, The Univ. of North Carolina Press, 1965.

一方『小散文詩』にも *lourd*(*es*) (14), *lourdement*(3).

Robert T. Carquo, *Concordance to Baudelaire's Petits Poèmes en Prose*, The Univ. of Alabama Press, 1971.

12 なおこの夢は Michel BURON, *Histoire extraordinaire*, Gallimard, 1961 (邦訳『キルムール』高島正明訳、竹内書店) におおむねこの詳細に分析されている。

13 *Métaphores*, pp. 107-110.

14 *Ibid.*, pp. 131-147.

15 岩波小辞典「心理学」

16 ちなみに眼 *oeil*, *yeux* は『悪の華』中一四七回出現し、名詞としては最多で *coeur*(142) よりも多い。『小散文詩』に

まどろいは *oeil*(17), *yeux*(70) 合計八七回。やはり名詞では最多の出現数である。

17 *Métaphores*, pp. 209-226

18 *Ibid.*, 212. なお二二三ページ註においてヴェルヌールのマラルメ論を中心に批判。

19 精神の外傷 *trauma*. 「情動のショックで精神に持続的な影響を与える原因となるもの。」(岩波小辞典「心理学」)。なお前掲 *Vocabulaire de la psychanalyse* 参照。

20 Kris, *Approches to Art in Psychoanalytic Exploration in Art. in Métaphores*.

21 Leopold BELLAK, *Free Association: conceptual and clinical aspects (The International of Psycho-Analysis*

vol. XL II. Jan. agril 1961)

ポードヘルトとニコタリティック——及 川

- 22 Ronald FAIRBAIRN, *Psychoanalytic Studies of the Personality*, Tavistock Publ. Ltd, Londres, 1952. p. 99.
- 23 *Metaphores*, pp. 227-232.
- 24 *Ibid.*, p. 228.
- 25 *Ibid.*, 230.
- 26 *Le dernier Baudelaire*, p. 20. 参照。モーロンがなせの個人的神話を Phantasme と換えたのか、理由を明らかにしていないが、後者は前者を包含する概念であってみれば、社会的自我が作品を形成する過程にとる形体としては、モーロンの個人的神話の概念では狭すぎる(ことが当然予想されるであろう。なお phantasme とは、無意識の欲求の達成にあたり防衛機制の介入によって、それが多かれ少なかれ歪められたかたちをとるいわば想像のシナリオだとみなされる。
- Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*.
- 27 *Le Dernier Baudelaire*.
- 28 Karl ARNHEIM, *Selected Papers on Psycho-analysis*, XIV, The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, Londres, 1949.
- 29 *Metaphores*, pp. 223-240.
- なおヴェネールについては拙論「ジャン＝ポール・ヴェネールの批評的立場」(「茨城大学人文文学部紀要」文学科論集第五号)および拙訳『サーマ批評とはなにか』(原題『芸術の心理学』審美社)を参照いただきたい。
- Le Vocabulaire affectif de Miréio in Actes et Mémoires du 1<sup>er</sup> Congrès international de langue et littérature du Midi de la France*. Avignon, 1957. をモーロンの著作に追加する。

付記 最近『記号の場』*Le lieu des signes* (一九七二)と題する現象学的考察を発表したベルナル・ノエル Bernard Noël は、モーロンのいう創造的自我について、別の角度から光を投じており、自我の「うち」と「そと」を綜合する立場を現象学的還元によってつきとめたと報告していることは注目にあたいするであろう。

(一九七二年一月)