

## シャルル・モーロンの「精神批評」(3)

越坂部 則 道

## 3

精神批評の方法の規範を述べたあと、文学作品と作者の自我の関係、文学作品を創作する作者の無意識の性格、ならびに幻想の構造といったモーロンの批評の基本的な概念を今まで検討してきたが、最後に精神批評の全体的な性格、文学批評の分野における位置づけといった点について考えてみたい。

ロラン・バルト—Roland BARTHES—は「批評とは何か」という質問に対し、「批評の仕事(…)はもっぱら形式的なものだと言える。それは今まで気がつかなかったかもしれない〈隠れた〉、〈深い〉、〈秘密な〉何かを、観察された作品や作者のなかに〈見出す〉ことではない<sup>1)</sup>」と答えている。このことばを精神批評の規範<sup>2)</sup>と比較してみるならば、両者の対立点が浮彫にされる。モーロンは連想網やイメージ群を、最終的には個人的神話(幻想)を文学作品のなかでいわば発見し、それを作品のなかで再構成する批評をめざしているが、バルトは批評の仕事として発見の行為を明確に否定するのである。この場合バルトの使用する「形式」ということばが、いわゆる形式主義の「形式」という意味と異なるのは言うまでもない。「フォルマリストは『形式—内容』という相対的概念……としての形式の理解から自己を解放した。芸術の事実、芸術の固有な特徴は作品を構成する要素自体に現われるのではなくて、それらの要素の独特な利用に現われることを実証していた。それによって形式という概念は別の意義を獲得した<sup>3)</sup>…」のであり、この「形式」ということばは現代では「構造」に置き換えられることが多い。あえてモーロンとバルトの対立点を要約すれば、精神分析と構造主義の立場の相違ということになる。

これを文学作品に即してさらに具体的に述べてみたい。

ひとつの形式(構造)に視点を置きながら文学史なり 芸術史なりに一筋の一貫性を求めようとしたならば、模倣の連鎖があらわれてくるのは当然かもしれない。古い形式(構造)を乗り越えた結果生じるのが新しい形式(構造)であり、この形式(構造)がまた新しい形式(構造)を生み出してゆく。「芸術作品の形式はそれ以前に存在した他の形式との関係によって決定される…。パロディばかりでなく、一般にあらゆる芸術作品は、何らかの雛型に対する平行ならびに対照として生み出される。新しい形式が現われるのは、新しい内容を表現するためではない。すでに自己の芸術性を失った古い形式と交代するためである<sup>4)</sup>。」したがって新しい文学作品は古い作品へのひとつの批判としてあらわれ、古い作品を一步越えたところで創作される。この模倣の連鎖は例えば喜劇史を語るとき、もっとも有力な説になる。「メナンドロスの時代になると、誘拐された赤んぼを認知するという主題は、すでに風俗現象ではなくなり、純然たる文学伝統となっていたのである<sup>5)</sup>」ということばが歴史における形式(構造)の連続性を語っている。「認知」を中心主題とした喜劇はおそらくギリシャの中期喜劇(紀元前四〇〇—三三〇年頃)に始まり<sup>6)</sup>、メナンドロス—ME-NANDROS—の時代(前三二—二九一年頃)には赤坊が誘拐されたり、自分の子供であるという認知を行ったりすることは現実にはありえなかったが、ひとたび「誘拐」と「認知」が文学上の一形式になると、次の世代の文学作品は現実の風俗を離れ、前世代の形式(構造)を発展的に継承してゆくのである。したがってメナンドロスの喜劇作品はメナンドロスの個人的体験から創作されたというよりも、中期喜劇の作品を模倣して創作されたという方が正確である。このメナンドロスの作品を模してローマ時代のテレンティウス—TEREN-TIUS—がいくつかの作品を残しており、さらに「誘拐」と「認知」の主題はロトル—ROTROU—の『妹』にまであらわれてくる。こうした模倣の連鎖の顕著な例はモリエールの『守銭奴』である。けちん坊の主題は人間嫌いの主題とまざり合って、遠く紀元前五世紀のアリストファネス—ARISTOPHA-NES—の時代にすでに書かれていたものと思われ、その後、メナンドロスの作

品(作品名は不詳である)、プラウトゥス—PLAUTUS—の『黄金の壺』を経て、コメディア・デラルテからモリエールの『守銭奴』に至っている。しかしとりわけ喜劇においては、他人の作品を模倣したからといって批判の対象になることはない。主題や主題を展開させる筋そのものが、ちょうど詩の韻と同じようにひとつの形式(構造)なのである<sup>7)</sup>。プラウトゥスの『黄金の壺』が古くなり、それを乗り越えるために出て来た新しい形式(構造)がモリエールの『守銭奴』であったといえる。

一方同じ喜劇史に対し、モーロンは全く別の解釈を与えている<sup>8)</sup>。彼が模倣の連鎖という考え方を退けるのは、もしその連続性だけで喜劇の歴史を述べたならば、実際の創作活動において作者という存在に意味がなくなるからである。精神批評の規範からもわかる通り、文学作品には作者の無意識がなんらかの形で関与しているはずであり、もし喜劇作品が模倣の連鎖に尽きるならば、無意識という概念の想定は無意味になる。さらに連鎖そのものに無限はありえない。模倣を辿ってゆけば模倣していない最初の作品に必ず行きつくはずで、連続性という考えだけではその作品について何も説明できないのである。このような論点からモーロンは形式(構造)主義に反論した。逆に古代の喜劇作品から現代の喜劇作品まで一貫してみられる類似性を、人間の無意識から説明しようとする。無意識はあらゆる人間に共通した構造をもち、しかも時代の変化に左右されることがない。例えば古代から現代まで多くの喜劇にみられる「若者と老人」の関係を、無意識から派生した罪責とその逆転(さらに進んでオイディプス・コンプレックスの逆転)という考え方で分析する。父親(父性的人物)の敗北という喜劇特有の結末はオイディプスの構成要素のひとつである「父親殺し」に結びつけられる。その他赤坊の誘拐は遺棄感の不安をあらわし、ほら吹きは自己評価の喪失に対する防衛から来ている。また時代が示す若干の相違、例えばプラウトゥスの喜劇にたびたび登場する娼婦はモリエールの喜劇にはほとんど存在しておらず、逆にモリエールが好んで表現した「妻に裏切られる喜劇」は古代ではタブーであったという相違は作者の社会的自我から説明されてゆく。無意識の欲求が社会通念による拘束の影響を受けながら、出来るかぎり勝

利を得ようとしたところに喜劇の原点をみるのである。この無意識の欲求の恒常性が喜劇作品の類似性を生みだしたといえよう。今日モリエールの喜劇を見て笑う大衆は一般にプラウトゥスやアリストファネスの芝居を見ていないと思われる。したがって大衆にとって模倣の連鎖には何の意味もなく、もし価値があるとすれば、それは作者にとってそうなのである<sup>9)</sup>。しかも大衆が喜劇を見て笑うのは模倣しているからではなく、作者と同じ無意識の欲求をもっているからである。

このようなモーロンの思想の根底には作品とその作者の関係の重視という側面がある。作者に無意識があり、この無意識が作品の創作に密接に関係するという精神批評の前提がある以上、彼は作品を作者から切り離さない。逆に言えば作品と作者の関係に無意識を、正確には無意識の幻想を見ようとするのがモーロンの主な仕事である。この結果、彼の精神批評にはふたつの特徴があらわれるように思われる。まず第一に、彼の提起する無意識は先に述べたようにラカンと異なって言語的に構造化されておらず、したがって無意識的幻想に対し統辞法による秩序だった言語は役立たないという点である。イメージによる表象だけが幻想を構成するので、端的に言えば幻想とはイメージのことであると言えるかもしれない。古代喜劇に登場するほら吹き兵士が自己評価の喪失に対する防衛機制から生まれたという結論において、われわれは防衛機制による作者の幻想と、戯曲のなかのほら吹き兵士との関係にそれ以上立ち入ることができない。なぜこの幻想がほら吹き兵士のイメージになり、老いぼれのイメージにならないのかといったような論理的説明はいっさい不可能なのである（もちろんイメージの比較から生じた結論であり、イメージによる説明だけがこれを可能にする）。この点、論理的な思考法によって精神批評を批判することは容易であり、またモーロンがおし進めるイメージ化に一度でも抵抗感を抱いたならばただちに精神批評から離れることになる。しかしイメージが比較され、あれこれと連結され、具体的にグループ化されるのが無意識的幻想である以上、そこに反省的な思考による論理性を要求すること自体無意味であると言わなければならないだろう。

無意識的幻想のこの非言語的イメージという特徴が第二の特徴を導く。文学作品はいわゆる言語芸術であって、この幻想が作品の状態に移行する途中、必然的に幻想は言語化されるはずである。「それ(幻想)が言語化されるのは識閥においてである<sup>10)</sup>」と述べたように、モーロンは少なくとも意識の縁で幻想の言語化を考えていた。そうであるとするならば言語化された幻想は本来の精神批評の対象範囲の外にあることになる。言語によって表現された幻想はすでに意識されたものだからである。多少図式的な表現をすると、ここから先は精神批評特有のかさね合わせの作業を用いることができず、規範からもわかる通り、もっぱら作者の日記や伝記が参照されるようになる。ひとたび幻想が言語化されたならば、それ以降のモーロンはランソン—LANSON—流のいわゆる伝統的な評論に忠実な方法をとっている。言うなれば実証主義といってよいだろう。精神批評は部分的なものであって他の批評部門の代わりをしようという目的はもたないとモーロンが自分の作品のなかで再三再四くり返してきたのは、そのような意図からであった。作品と作者の関係のなかに無意識を見出しそして分析するところまでが精神批評の独創であり、その後は実証主義の伝統を一部分にせよ受け継ぐのである。

反省的な思考法という言語形態からの超越、および実証主義的性格という矛盾したふたつの特徴は精神批評が作品とその作者の結びつきを作者の無意識によって設定したことから生じたといえる。精神批評は作者自身でさえ気づかなかったことを作品のなかに発見し、伝記や事実によってそれを確認し、そこから作品を再構成する文学批評であり、この意味で作者の創作行為をいわば補助することにつながり、作品と作者の間柄を緊密なものにする。これに対し、文学作品をその作者から切り離し、批評の対象を作品そのものに限定するのがフランスの現代評論の主流であるように思われる。作品の萌芽や生成に一切興味を示さず、ときには作者にも眼をくれず、独立した作品自体を批評の対象にする。ここでは批評家が「いわば作者自身に代わろうとし、作品に対する作者の所有権を奪い取ろうとするのである<sup>11)</sup>」。作者を不在させながら作品だけに眼を注ぐ批評である。そのなかのひとつ、構造主義の立場から実証主義を見ると

次のようになる。

周知のように、この批評（伝統的な実証主義的批評）の仕事は主に「源泉」を探究するところにある。常に問題になるのは研究された作品を何か別のものとか文学以外のものに関連づけることであって、この以外のものは別の（以前の）作品かもしれないし、伝記的な事実かもしれないし、あるいは作者によって現実に体験され、作品のなかで「表現された」（常に表現である）「恋愛感情」かもしれない<sup>12)</sup>。

それ（伝統的な実証主義的批評）が拒絶するのは、この解釈と観念がもっぱら作品の内部の領域で仕事をすることができるということである。手短かに言うと、拒絶されるのは内在分析なのである。作品を作品以外の別のもの、つまり文学とは別のものに関連づけることさえできれば、あとは何でも受け入れることができる<sup>13)</sup>。

この批判はモーロンの批評方法に対しても向けられているが、先に述べたように実際には精神批評の半分（テキストのかさね合わせを行わない実証的な部分）を言いあてたにすぎない<sup>14)</sup>。それでは「内在分析」によって何を表現しようとするのだろうか。バルトによればそれは批評家の言語（批評家の属する時代に応じて批評家が作り上げた言語）を作家の言語（作家の属する時代に応じて作家が作り上げた言語）に合わせて、作品になんらかの意味を着せることである<sup>15)</sup>。したがって作品の意味は絶対的にただひとつあるのではなく、時代によって、あるいは言語によってさまざまな意味が着せられるようになる。ここで読む側の言語を主とするならば、読まれる側の言語は従にあたる。もしこう言ってきしつかえなければ、構造主義的批評とは読む人の言語による作品の解体である。これはちょうど、無意識的思考の言語（反省的思考による正統的な言語ではなく、イメージを比較し、連結し、グループ化する無意識の表現手段）による作品から幻想への移行に似ている。主となる言語がいわば独自の文法と構文で作品をなんらか

の形に切りつめてゆくからである。したがって文法と構文を理解しなければその人間にとって着せられた意味（精神批評においては幻想）の解読は不可能である。ところで構造主義的批評の場合は幻想の代わりにいっそう抽象的なものを追求する。

批評家にとってプルーストやカフカを語るということは、おそらくプルーストやカフカの才能を語ることであり、人格を語ることではない<sup>16)</sup>。

（ある作品を研究するということは）存在者を研究することではなく、作品を研究することでさえなく、存在者と作品を通して本質を追求することになるだろう<sup>17)</sup>。

これは何かの基本概念によって作品を再構成するという態度ではなく、作品を説明するのでもなく、作品と作者を通じての一種の思想表現に近い。作品を解きほぐしたあと、そこに残るのは読む人の作品意識であり、作品を越えるような本質論であり、あるいはプルーストやカフカの才能に託して語った自己の才能かもしれない。いずれにしても精神批評の前半（テキストのかさね合わせを行き部分）を構成するふたつの要因、つまり（読み手の）特有な言語と対象となる作品の存在がここでも最低条件になっていることは確かである。両者の相違は作品の作者に対する態度である。作者の存在感が弱くなるその分だけ、構造主義的批評家は読書において自己を主張するようである。

この自己主張をさらに明確におし進めて、作品のなかに、思想というよりも読み手の自己自身をみようとす評論がある。精神批評の幻想にあたる部分がここでは読む側の「私」に相当し、読み手の意識の解明を目的とする批評である<sup>18)</sup>。したがって作品を創作する作者の解明、および作者が創作する作品の解明は「私」の何たるかを追求するための補助的手段にすぎず、究極的には二義的な問題である。

私が作家を読むのは作家が私に私自身をみせてくれるからである。したがって基本的には、自分を知ろうとする批評家と自分を知ろうとする作家の、ふたつの志向性の出会いというものがある<sup>19)</sup>。

私自身が常に探究しているのは、私自身のコギトによるひとつのコギトの探究であり、そのコギトのなかに私を合流させることである<sup>20)</sup>。

以上ドゥブロフスキー—DOUBROVSKY—とプーレ—POULET—の引用文が示しているのは、批評とはひとつの関係であるということだ。しかもふたつの関係項のうち、働きかけるのは常に「私」の方であり、働きかけられるのは作品もしくは作者である。それが作品であるときは作者が欠如し、それが作者になるときは多少矛盾した言い方になるが作品が欠如する。精神批評において「作品—作者」の関係だったものが、「私—作品」または「私—作者」の関係に変わったのである。このような評論を仮にここで「内在主義」と呼んでおけば、実証主義、精神批評、構造主義、「内在主義」という順番は読書における読む側の自己主張の明確さをあらわしている。精神批評から見れば「内在主義」は「私」が前面に出てきて科学的な方法を用いず、意図的に概念を振りかざす<sup>21)</sup>ようにみえるが、逆の方向からみれば「私」が冷静な作品分析を行うので、文学の病理学のようにみえるかもしれない。モーロンの姿勢にはア・プリオリな選択があるという一種の批判が精神批評に対してときおり行われる<sup>22)</sup>。モーロンはなぜラシーヌに関心をもち、ルソーにはもたないのか、同じラシーヌでもなぜ『アレクサンドル』より『フェードル』に関心を寄せるのか、モーロンは文学全体のなかから、あらかじめ作品と人物を選んでおいて（第一の理解）、次にその作品と人物の意味づけを行う（第二の理解）が、現代批評にとって本質的な行為は第二の理解にみられるような分析行為ではなく、むしろ第一の理解を記述することではないのかという批判である。この考え方を少し広げてみれば、ランソンはフランス文学史を見事に構築したけれども、一体ランソン自身はフランスの作家のなかで誰が好きだったのかという質問に類



似している。興味があるのは学問から離れたランソンの私的な好悪であって、モーロンにも同じことが言える。精神批評の作品のなかに「私」が欠如しているから、少なくとも欠如しているように見えたから第一の理解が求められたのである。なにはともあれ「私」がいかにかえ、いかに感じるのかを知りたいのである。逆にこのような疑問が提示されるほど、現代批評は「私」の明確化を一義的に考えているのだといえる。

しかし読む人間の Cogito を前面におし出して、読まれる作品を自由に解体したとき、やはり別の問題が出てくる。読み手は作品のなかから自分に好都合な主題(テーマ)を取り上げて研究し、その後再びそれを還元して作品を自由に変質させてしまう。バルトの言い方をすれば作品に意味を着せるのである。これに対しレーモン・ジャン—Raymond JEAN—は次のような疑問を提起する。

私がはじめてジェラルド・ド・ネルヴァルの『シルヴィー』を読んだときは、美しいけれども比較的地味で、単純で、無邪気な作品という気持ちだった。ジョルジュ・プーレが一九三八年にこの物語について書いた素晴らしい解説(…)を読んだときは、全く別の広がりをもち、並はずれた深さをもった作品を発見した。しかし今日では未だに、この並はずれた作品が『シルヴィー』なのかそれともジョルジュ・プーレのエッセーなのかわからないことがある<sup>23)</sup>。

これはプーレが『シルヴィー』に対して「我ままにふるまった」結果、作品に素晴らしい意味を着せることができた証左でもあるが、反面評論における「私」の台頭の危険性をも指摘している。批評家が作品を自由に処理してゆけば、作品自体にひとつの有効性がなくなり、批評との関係を通すことによってはじめて文学作品に存在理由が生じるようになるからである。そうなると文学の豊かさは作品自体ではなく、作品を再構成した「私」あるいは作者の虚像を創作した「私」の豊かさに等しく、これはそのまま作者と作品の貧しさに結びつくだろう。

ところで「内在主義」，ことにプーレの批評では「私」とは読み手の自我のことである。したがって「私」の明確化という行為は自我を確認することと同義である。この自我の批評という点においては「内在主義」も精神批評も同じ性格を有しているが，両者の根本的な差異はこの自我自体の定義から来ている。プーレにとって自我とは意識そのものなのである。

まことに遺憾ながら，私の批評は意識行為に基づいており，しかもこの意識行為自体が自我と意識そのものの同一性という公準に基づいているので，私の批評のなかに無意識の場所を作ることができないと言わなければならない。私は私自身の意識であり，私の意識でしかない。私は意識行為から生まれるのである<sup>24)</sup>。

このようにプーレの批評は意識による意識の批評であり，たとえ人間の意識の底に無意識の働きを認めたとしても，読書という行為に無意識の概念をもち込むことは拒否するのである。批評行為は実生活の活動と区別され，コギトの探究という点だけにこの行為が限定される。結局「私」とは何かに尽きるのである。これに対し同じ自我の批評を行ないながらも精神批評の根本問題は，作品はいかにして作られたかという点にある。この場合の自我は当然読む「私」のことではなく，読まれる作品の作者の自我をさしている。先に述べたようにモーロンの提起する自我は機能的に社会的自我と創造的自我に分れており，プーレの自我ほど単純ではない。社会的自我と創造的自我は同一の無意識を共有し，したがって同一の無意識的幻想の影響を受ける。同じ幻想から社会的自我の作用と創造的自我の作用というふたつの働きが同一の人間のなかに生じるのである。局所論からいえば，この自我は無意識—前意識—意識の三つの系統に及んでいる。このためプーレの自我分析に求められる材料は意識だけ（厳密には意識する人間と意識される作品または作者）であったが，モーロンになるとさらに実生活の状態（社会的自我），作品の生成（創造的自我），幼年時代の生活（無意識）と広範囲になってゆく。彼が晩年のボードレールを研究した際，創

作活動と実生活のあいだのあらゆる関係から彼の作品を考察した<sup>25)</sup>のはこのような自我の規定に由来するのである。また構造主義的批評と異なって、モーロンが作品を作品の外部から説明することについても同様である。ラシーヌは自分の孤児体験から作品にたびたび父親を登場させるようになり、プラウトゥスは破産したために一時期奴隷の仕事に従事していたが、この体験のおかげで彼の作品では奴隷が重要な役割を務めるようになった<sup>26)</sup>。これらは自我の働きを創造的なものと社会的なものに分けた結果出てきた結論であり、モーロンが作者を最終的には作品との関係だけからみようとせず、作品を書きながらも日常生活を過しているひとりの作者の実存をみようとしたりしたからにはほかならない。彼にとって自我は抽象的なものではなく、人間の現実存在を左右する具体的な力をもっていたのである。

批評家が読書を通じて得ようとするものは自分自身についての知識なのか、作者や作品についての知識なのか、それともそれら以外の知識なのか、この古くて新しい問題はさまざまな議論を呼んできた。時代が決めるべき性質の問題だという一面もある。例えば、フランスの現代批評の新しさという点から言えば、批評の流れの主流なのかどうかは別問題にして、第三の答になるだろう。かといって第一と第二の答が時代に埋もれて将来消え去ってしまうということがないのは確かである。モーロンが提起した精神批評は、無意識の概念を批評行為のなかに取り入れ、しかも作者の精神分析を行わないということで、画期的な方法であった。少なくとも作品や作者についての知識を得る方法が大幅に前進したことは事実であり、これからもこの方法が綿々と流れ続けてゆくにちがいない。

(了)

註

1) Roland BARTHES, *Essais Critiques*, pp. 255—256.

「On peut dire que la tâche critique (...) est purement formelle : ce n'est pas de «découvrir», dans l'œuvre ou l'auteur observés, quelque chose de «caché», de «profond», de «secret», qui aurait passé inaperçu jusque-là」

2) 『シャルル・モーロンの「精神批評」(1)』, 城西人文研究, 第8号, pp. 71—72.

3) 水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム論集1』, p. 231.

- 4) 同書, p. 239.
- 5) シクロフスキー, 『散文の理論』, p. 92.
- 6) 「認知」や「誘拐」などのギリシャ新喜劇特有の主題はアリストファネスの古喜劇には出て来ないので, それらは多分中期喜劇から始まるのではないかという推測が一般に行われているようである (『ギリシャ喜劇全集』を参照)。
- 7) 『散文の理論』, p. 112.
- 8) Charles MAURON, *Psychocritique du Genre Comique* を参照。
- 9) Ibid., p. 85.
- 10) Charles MAURON, *Phèdre*, p. 26.  
「C'est au seuil de la conscience qu'il se verbalise.」
- 11) *Les Chemins actuels de la Critique*, pp. 177—178.  
「…consistera en quelque sorte à se substituer à l'auteur lui-même et le dépossédera.」
- 12) *Essais Critiques*, p. 248.  
「On sait que le travail de cette critique est principalement constitué par la recherche des 《sources》: il s'agit toujours de mettre l'œuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'autre, un *ailleur* de la littérature; cet *ailleur* peut être une autre œuvre (antécédente), une circonstance biographique ou encore une 《passion》 réellement éprouvée par l'auteur et qu'il 《exprime》 (toujours l'*expression*) dans son œuvre」
- 13) Ibid., pp. 250—251.  
「ce qu'elle refuse, c'est que cette interprétation et cette idéologie puissent décider de travailler dans un domaine purement intérieur à l'œuvre; bref, ce qui est refusé, c'est l'*analyse* immanente: tout est acceptable, pourvu que l'œuvre puisse être mise en rapport avec *autre chose* qu'elle-même, c'est-à-dire autre chose que la littérature」
- 14) バルトからみれば, この批判が「半分」ではなしに精神批評全体に及ぶものであった。モーロンの作品 (『ラシーヌの生涯と作品における無意識』) に文学の学位が授与されたことに対し, バルトは, 精神批評が精神分析を用いながら文学以外の伝記に頼る面があり, このことが伝統的批評家 (大学教授の批評家) をいたく満足させたと言って非難したのである (『二つの批評』)。そして精神批評をごく一般的な精神分析的方法と区別しながら古典的批評のひとつに組み入れてしまった。
- 15) *Essais Critiques*, p. 256.
- 16) *Les Chemins actuels de la Critique*, p. 194.  
「pour le critique, parler de Proust ou de Kafka, ce sera peut-être parler du

génie de Proust ou de Kafka, non de sa personne.]

17) Ibid., p. 193.

「Ce ne serait pas étudier un être, ni même étudier une œuvre, mais, à travers cet être et cette œuvre, ce serait poursuivre une *essence*.」

18) 例えば『火の精神分析』のなかの一人称で書かれた部分(第2章, 1)は火を見つめるときの幸福感を自分自身の存在の深さから表現している。火を前にして形成される夢想を意識したおかげで、「私」は興奮と喜びに心地よく浸ることができる。

19) *Les Chemins actuels de la Critique*, p. 56.

「Je ne lis un écrivain que parce qu'il me révèle à moi-même. Il y a donc fondamentalement la rencontre de deux intentionnalités, celle du critique qui se cherche et de l'écrivain qui se cherche.」

20) Ibid., p. 87.

「ce que je recherche toujours moi-même c'est aller à la recherche d'un *cogito* par mon propre *cogito* et me confondre dans ce *cogito*.」

21) Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, pp. 28—29.

22) *Les Chemins actuels de la Critique*, p. 396, p. 399.

23) Ibid., p. 144.

「Lorsque j'ai lu pour la première fois *Sylvie* de Gérard de Nerval, j'ai eu le sentiment d'une œuvre belle, mais relativement modeste, simple, innocente. Lorsque j'ai lu l'admirable commentaire que Georges Poulet a écrit sur ce récit en 1938—...—j'ai découvert une œuvre d'une tout autre dimension, d'une profondeur exceptionnelle. Mais aujourd'hui encore, il m'arrive de me demander si cette œuvre exceptionnelle c'est bien *Sylvie* ou essai de Georges Poulet.」

24) Ibid., p. 159.

「Je dois dire avec beaucoup de regret que je ne puis pas arriver à faire place à l'inconscient dans ma critique parce que celle-ci est basée sur un acte de conscience et que cet acte de conscience lui-même est basé sur un postulat qui est celui de l'identité du moi avec la conscience elle-même. Je suis ma propre conscience et je ne suis que ma conscience. Je nais à partir d'un acte de conscience.」

25) Charles MAURON, *Le Dernier Baudelaire* の序文を参照。

26) *Psychocritique du Genre Comique*, p. 101.

## 本論における引用参考文献

- Charles MAURON : *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, José Corti, 1976.
- : *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, José Corti, 1969.
- : *Phèdre*, José Corti, 1978.
- : *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966. (邦訳『晩年のボードレール』, 及川馥他訳, 砂子屋書房)
- : *Psychocritique du Genre Comique*, José Corti, 1970. (邦訳『喜劇のプシコクリティック』, 国文社)
- Gaston BACHELARD : *La Psychanalyse du Feu*, Gallimard, 1972. (邦訳『火の精神分析』, 前田耕作訳, せりか書房)
- Roland BARTHES : *Essais Critiques*, Seuil, 1964. (邦訳『エッセ・クリティック』, 篠田浩一郎他訳, 晶文社)
- シクロフスキー : 『散文の理論』, 水野忠夫訳, せりか書房
- 『ロシア・フォルマリズム論集1』, 北岡誠司他訳, せりか書房
- Les Chemins actuels de la Critique*, 10/18, 1973. (邦訳『現代批評の方法』, 井上登他訳, 理想社)
- 『ギリシャ喜劇全集』, 高津春繁他訳, 人文書院
- 『古代ローマ喜劇全集』, 鈴木一郎他訳, 東京大学出版会