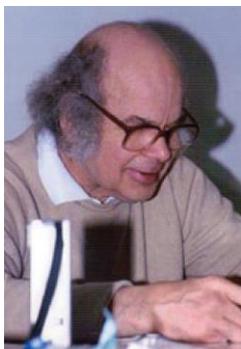


メルツァー対談 with エイドリアン・ストークス : 芸術の社会的基盤について (1963)



メルツァー: 此の度このようにご一緒に対談することになりましたのは、先日あなたが『イマゴ(Imago Group)』の会合でご自分の論文「Painting and the Inner World」を読まれまして、その折の話し合いのなかで私が述べましたことがらについて、ぜひとも詳しくお話を伺いたいとのご希望を承ったからであります。

そこで、これからわたしは、臨床に携わる分析家の一人としての立場で、メラニー・クラインの発見の意味するところのものについて、臨床的素材および理論的知見を引用しつつ、お話させていただくことになるかと思われます。そこから、ハンナ・シーガル博士そしてあなた自身がこれまでに書かれた論文に幾らかでも補足できる事柄がもたらされるならばと願うわけです。その上でわたしは、芸術家そして観賞する側の間の関係性をどのように理解したらいいのかという点に話を進めてまいり所存です。従って、もっと広い視座で申しますと、あなたとの対談においてわたしが関心を抱きますのは、「精神分析的観点から見た芸術の社会的価値」ということになりましょう。ここで最初に、芸術家にとって意味される‘セラピイとしての芸術’というものについてまずコメント致したい。それは殊に、あなたの論文のテーマの一つに深く関連している事柄でもあります。

フロイトは、他の方々もまた彼に倣って、「芸術的創造性」というのは‘夢の生成’に密接に関連しているところの或る種の精神的機能といったふうに見做しているわけです。ですから、芸術的創造性とは、夢がそうでありますように、つまりのところ日常的な経験の残留物であります無意識、殊に抑圧された無意識の残余であります。それに徹底的に取り組むことから派生されるものと説明されているわけです。さて、芸術一般へのクライン的アプローチと申しますのは、‘基本的な幼兒的葛藤’に徹底して取り組み、かつ徹底操作すべき、より組織だった自己治療的な営みであることを強調する傾きがあります。ちなみに、それら‘幼兒的葛藤’と申しますのは、その深層において‘内的対象’との関わりにおいて惹起されるものでありまして、そうしたプロセスの最も建設的な部分について述べますと、内的対象との関係をとおして、妄想・分裂ポジションから抑うつポジションへと向かうべき、より堅固なる通路を敷き、そこで内的世界を強固にし、かつ安定化させるといったことが試みられます。

ストークス: お話を先に進める前に、ここで妄想的・分裂ポジションおよび抑うつポジションについてご説明をいただくのがよろしいかと思われますが・・。

メルツァー: この対談では、いずれメラニー・クラインの2つのポジションの公式化について話題になろうかと思われますので、ここではごく簡単に、この‘ポジション’という概念が、フロイトが公式化したところの別の、もっと明らかに発達的な概念、つまり‘段階 phase’とか‘位相 primacy’といったものどう違うのかについて話を限定づけましよう。フロイトは、彼のメタ心理学を4つの局面から構想したわけ

であります。トポグラフィカル(局所論的)、ジェネテック(発生論的)、ダイナミック(力動論的)、そしてエコノミック(経済論的)であります。ジェネテック(発生論的)の現象のなかに、彼は‘発達のシークエンス’というものを発見します。ここで想定されますのは、生物学的な基盤ということであります。環境による変異にオープンではあるにせよ。幼児および児童のリビドー的組織化が発達するのに応じて、性感帯でも、口唇的、肛門的、男根的、性器的へと、それぞれの優位性が移り変わるといったことが、その核心であります。そこで、エディプス・コンプレックスの発見から焦点づけられるのは発達の段階 phases であります。すなわち前エディパル期、エディパル葛藤の優勢時期、潜伏期、思春期、青年期、成熟期、更年期、そして老齢期といった具合に。

メラニー・クラインの2つの‘ポジション’を巡る公式化は、これらの概念と相容れないということではありません。そこで強調されますことは‘自己構造化’であります。またそれに伴い、対象関係性に含まれる‘価値組織’が強調されているわけなのです。この公式化は、それが言及されるに当たって二次的な意味で発生論的であるに過ぎません。と言いますのは、‘妄想・分裂ポジション’から‘抑うつポジション’への進展(もしくはその逆の方向への退行)は、生涯をとおして変動しますし、その変移が完結することは決してあり得ないからであります。

こうした変移のエッセンスは二重になっております。すなわち、一方では自己および対象(特に内的対象)の統合を目指す懸命な苦闘があるわけですし、そこではスプリッティングおよび専らの‘部分的対象関係’は、自己の統合、さらには対象に帰されるところの個別性かつ独自性によって特徴づけられる‘全対象関係’に移譲されるかたちで克服されます。こうした変移はまた、妄想的・分裂的ポジションに特徴的ともいえます己の‘慰撫・満足そして万能感’といった最大の関心事から、良い対象(特に、ここで改めて内的対象、それも殊に母親、その乳房、その赤ん坊および父親との関係)の安全性と自由を巡っての‘思いやり’といった中心テーマへと‘価値の転換 a shift of values’が生じることが前提であります。

こうした価値体系における転換は、フロイトの精神機能の一次的および二次的過程の対比に関連する一方で、それとまったく同意語とはいえないわけであります。しかしながら、もう一つ別の重要なこととしては、その形態は拡張されているものの、ある種概念の同一性を示しているかとも思われます。フロイトの不安感と罪悪感の範疇が、クライン理論においては、‘心的苦痛 mental pain’の2つのスペクトルとして表現されております。すなわち、妄想・分裂ポジションの迫害不安、それから抑うつ不安、例えば罪悪感、恥辱、悔恨、憧憬などがそうです。

ここで、いつぞやあなたが‘ミニマム・オブジェクト(a minimum object/最小なる対象)’という概念についてお話されたのを覚えておいででしょう。そこでわれわれはあれこれ討議を重ねるなかで、わが心の内なる関係性における‘安全性 safety’を‘セキュリティー security’に対比してみまして、それらの差異が浮上したわけであります。ここでさらにクライン夫人の業績で独創的と思われる或る事柄

について述べてみましょう。すなわち、対象関係性においては、そもそも対象その自身に備わるべき特質に‘安全性 safety’は本来存在し得ないということであります。‘分裂ポジション’に特徴的なプロセス、たとえば‘理想化 idealization’ですが、羨望やら嫉妬がそこに仮定されるとして、それゆえに個々人の関係性の範囲から対象は排除されるでしょうし、或いは‘スプリッティング機制’ですと、それはとことん対象を最小(最低)に留めんとし、そのように対象を価値下げするまで、徹底して対象に攻撃を加え、さらには断片化せんとする衝動は収まりようがないといったことなわけです。こうした‘妄想・分裂ポジション’の機制とは対照的に抑うつポジションの核心となるのは、セキュリティー(security)とは責任(responsibility)をとおして初めて獲得されるものでしかないといった理解であります。この場合、責任とは必然的に統合(integration)を伴います。すなわち‘心的現実’について責任を負うということなのでありまして、衝動、情動、そして態度についても、それから自己の、また内的・外的対象共々に、それらのありとあらゆる相異なる部分についても同じく、責任を引き受けることなわけです。‘抑うつポジション’の概念に固有といえるのは、統合へと駆り立てられる意欲が‘対象への愛’として経験されるということ、すなわちそれは自らの安楽 comfort よりも対象の安寧 welfare を尊しとする経験であるといった理解なのであります。さらに、これらの理論には、対象が愛されるためには、それがユニークなものであり、自己に愛情と献身が喚起されるためにも、‘美なるもの’そして‘善きもの’といったクオリティーが備わっていなければならないということが含まれます。自己統合に並行して、それに対応して発展してゆく‘内的対象’は、その複雑さにおいて十分に人間的になるにつれて、そうしたクオリティーを獲得してまいります。このようにして、それは、それ自身の生命を、つまりその自主性、行動の自由、そして成長と発達の権利を要求するわけであります。そうした対象との関わりにおいて、愛なる感情が惹起されてゆくのであります。すなわち、対象に敵対しかつ危険極まりないといった、自己のありとあらゆる部分に対して責任を引き受けんとする衝動、かつ願望が惹起されることとなります。本質的には、このことが人を内的統合へと駆り立てる基盤であって、つまり自己のさまざまな部分を統合してゆく推進力の根拠ともなるわけであります。また、「真実への愛 love for the truth」とは、対象の‘美なるもの’及び‘善きもの’の真価をわきまえる能力と極めて固く結び付いていることをここで述べておくことがおそらく重要でありましょう。なぜならば、‘躁的防衛’とは、またそれゆえに‘妄想的・分裂的ポジション’への退行の危険性もですが、そもそも「真実への攻撃」にその出発点を有していると思われるからであります。

創造的プロセスとはまったくのところプライベートなものだとしたら、その限りにおいて芸術家とはその芸術制作において、その夢をとおしてと同じく、その内なる対象との関係性の絶え間ないプロセス(それは‘攻撃’と‘償い’のありとあらゆる変容を含んでいるわけですが)、それを表現していると考えべきではないか。そのように、われわれはシーガル博士やらあなたご自身からも学んだと言っているでしょう。しかし、芸術家はその創造性をとおして‘修復(reparation)の行為’を遂行しているということであれば、創造的プロセスそのものにおいて、攻撃の時期と修復の時期が或る意味周期的な関係にあるということを認めねばなりませんでしょう。このことは、芸術家は、その創造的プロセスのいついかなる瞬間においても、対象をいらかは統合状態に、もしくはいらかは崩壊状態に見做しているこ

とが意味されます。従って、芸術家は、その内的対象に関わる‘自我の幼乳的部分’に於いては、絶えず統合と崩壊の相対的な状態を経験しているということになるわけです。でありますから、そうしたプロセスが必然的に尋常ならざる不安を伴うということは認めねばなりませんでしょう。ここで不安に関して申しますならば、われわれの念頭にはそれが迫害的不安並びに抑うつ不安など全範囲に亘ることを記憶に留めておかねばなりませんでしょう。

ストークス:ここからあなたは芸術に関連して「投影同一化」の役割についてお話を進めてゆかれると思いますが。その前に、わたしはあなたがお話なさっていた「ごく普通の投影的性格 the plain projective character」¹といったことについてコメントしておきたい。この対談のコンテキスト(元となるもの)、つまりわたしの論文ですが、それは内なる対象のごく平易な投影に関連して語っております。(ここではまた、強烈な投影がわれわれの脳裏に取り憑いて去らない‘形 shapes’を生むといったことについても幾らか語っておりますけれども…) あなたはこの対談の起点として、それを了承してくださいただけであります。一つだけ重要な例外として、私の言うところの‘ミニマム・オブジェクト’の問題を除いて…。このフレーズで、わたしは芸術的制作が実践される、さまざまな場に幾らか注意を喚起したかったわけですが…。さて、統合を目指さんとしての悪戦苦闘について述べますと、それは抑うつポジションの特徴でもあり、この点ハンナ・シーガルの公式にも一致しているわけですし、それが審美的創造のためには妥当なる心的背景であるといった点についてわれわれは全くのところ意見の一致を見るわけであります。あなたは芸術における‘メカニズム’²というものに強く反撥されておいでのようにわたしには見えますが、それは対象の安全性を‘偽造’するといった意味からではないでしょうか。あなたはついさっき極めて明瞭にこう述べておられます。<すなわち、対象関係性においては、そもそも対象その自身に備わるべき特質としての‘安全性 safety’は本来存在し得ないということ。‘分裂的ポジション’に特徴的なプロセス、たとえば‘理想化 idealization’ですが、羨望やら嫉妬がそこに仮定されるとして、それゆえに個々人の関係性の範囲から対象は排除されるでしょうし、或いは‘スプリッティング機制’³ですと、それはほとんど対象を最小(最低)に留めんとし、そのように対象を価値下げするまで、徹底して対象を攻撃し、さらには断片化せんとする衝動は収まりようがない。こうした‘妄想・分裂ポジション’の機制とは対照的に、抑うつポジションの核心とは、セキユリティー(security)が責任(responsibility)をとおして初めて獲得されるものでしかないといった理解なのだ>と…。

わたしとしましては、そのような見解について異議を挟むといったことは毛頭考えられません。しかしあなたは、こうもおっしゃっておいででした。芸術とは、統合を目指さんとしての、また統合された対象を巡っての葛藤を鏡のように忠実に反映するものだとおっしゃることを…。そしてまた、芸術制作というプロセスにおいては、統合された状態と不統合状態とが交互に起こりうるということも…。誰しも、理想化 idealization へのトレンド(趨勢)が偉大なる芸術の多くを特徴づけているということ認めざるを得ないわけですし。(理想化が一つの防衛であることに抗っての攻撃的投影についてもそうでしょうが…) わたしが思いますに、芸術によってもたらされる慰めの大なるものとは、妄想・分裂ポジションからの脱却に役立つといったこと。確かにポジションの変容は決して完結することはないと、あなたも

おっしゃっておいでのとおりであります、それでも、それは結局のところ‘抑うつレベルでの統合’の勝利と言えなくもないでしょう。どんなに統合された人であっても、幾らかは少なくとも早期のメカニズムが尚も生きつづけているでしょうし、それは葛藤と同時に満足感にしたって然りであります。確かに、原初的な口唇愛的な同一化というものが社会を結び付けているとも言えましょうし、それは常に殊更に目立っているとも言えますわけで…。あなたがこれから取り分けて「投影同一化」の原初的なメカニズムについて、その芸術との関連性についてお話くださるということでもありますし、わたしとしては、早期の心的メカニズムと芸術作品といった事柄についてとやかく言う資格があろうとも思えませんけれども。ここで思い出されますことは、メラニー・クラインがその著書『羨望と感謝』に書いております、<良いオッパイと理想化されたオッパイを厳密に区別することはそう簡単ではない>ということ。また、誰かがこんなふうにも語っておりました。<芸術はリアルなものと完璧なものとを結び合わせる>と…。フロイトが芸術家の白昼夢に‘服を着せる’といった「フォルムの役割 the role of form」を示唆しているように、これは本来の意味で、現実の苦さに砂糖をふりかけるといった類いのことではありませんでしょう。それでもやはり、芸術はたやすくも砂糖で塗^{まぶ}されたものへと価値下げされるといったことはありえましょう。芸術に、それがどんな理由であれ、敵対的な人たちの間では、とかくそうしたものがごく普通に人気を博しているということがありますから…。

メルツァー：クライン夫人は、対象の起源・発端を知ることによってのみ、われわれはその価値を確かめることが出来るという事実を強調している、とわたしは考えます。これから提示します臨床素材がそれを例証することになりましょう。まずは最初にここで、‘投影同一化’の概念について語ろうと思えます。それはメラニー・クラインの業績の中でも最も重要な概念でありまして、初期のフロイトの‘投影’概念とは大いに異なるものであります。第一義的に想念、衝動、情念そして態度に関係しております。クライン夫人の概念は、自己と内的対象のある部分が極めて具体的に外界もしくは内界の対象へと投射されるといった心的過程として定義されています。彼女は、投影同一化の正常な活用および病的な活用のいずれをも力説しております。彼女の言うところの‘過剰な’投影同一化を強調しているわけですが、過剰と言いますのは、それがその意図において一次的に加虐的かつ破壊的である限りにおいてであり、或いはそれが葛藤を正常に徹底操作するのを妨げるほどに不安および苦痛からの‘逃げ道探し’を専らの目的としている限りにおいてであります。ピオンはこの一方で、殊に最近の学会発表に於いて、コミュニケーションにおける投影同一化の役割を論述しております。彼はこの概念を原初的な‘前言語的 preverbal’コミュニケーションのメカニズムとして取り上げたこととなります。しかしながら、ここではわれわれは芸術に関して語っているわけですから、コミュニケーションの‘非言語的 non-verbal’様式のその側面に限定すべきではないでしょう。投影同一化は、‘言語的コミュニケーション’においても何らかの役割を果たしているのでありまして、つまりそれは情報(すなわち厳密な意味での‘情報’)を伝達するための総辞法的メカニズムを超越しているわけであります。このメカニズムにおいて、コミュニケーションされる事柄とは、投射する側の‘心的状態’なのであります。個々人は、このテクニックを活用する能力において、それを受け止める感受性においてと同じく、極めてまちまちであります。その一方で、攻撃な目的のために投影同一化を頻繁に用いる傾向は、他者

からの、そうした攻撃的な使用に直面していっそう深刻となる傷つきやすさと、常に抱き合わせになっているように見受けられます。

このように投影同一化を理解するならば、創造的なプロセスにおいて芸術家が、内的対象との関わりの変転に内在する不安に直面し、彼自らの内なる苦痛に促され、クライン夫人が‘過剰’と称した意味での(すなわちそこに含まれる罪悪感の複雑さゆえに、それを他者に投射する加虐的及び破壊的意図という点から見ても過剰であり、もしくは彼自らの力動的プロセスの進展を危うくするといった意味でも過剰な)投影同一化により、その苦痛を除かんとすることをいつ何時余儀なくされるやも知れない、といったことを認めることが出来ましょう。その一方では、投影同一化をとおしてコミュニケーションしようとする衝動をわれわれは認めねばなりませんでしょう。抑うつポジションでは外的対象との正常なかかわりにおいて主要なる役割を果たしていること、すなわちビオンが強調しているようにですが、外界の対象によって理解されようとする願望を充たすということになるわけですが(特にそれらが内的世界の原初的な良い対象に密接に関係づけられる場合には・・)。それはまた、母親のすべての赤ん坊に対しての‘抑うつの思いやり’として具現化されるわけですが、同胞との関係において重要な役割を果たすことになるわけなのでして・・この側面については、後ほど語ることになります。今この時点で強調しておきたいことは、芸術的創造性に含まれる‘社会的意欲 the social impulse’でありまして、それは創作作品を公表することをも含むわけではありますが、何よりもまず投影同一化へと駆り立てられるプレッシャーから派生するということがあります。従って、芸術論を構築するにあつては、その背景になる動機において、その基本的な創造プロセスではなく、芸術作品を公開する背景となるその動機によって、言うならば‘善なる good’芸術そして‘悪なる evil 芸術’といった理論的可能性をこの時点で考慮しなければなりませんでしょう。後々の言語上の混乱を避けるために、‘善なる’という言葉がこの意味合いで用いることは、普通に使われる良い good もしくは悪い bad 芸術といったことを鑑みまして、われわれの言葉をむしろ‘成功的な successful’そして‘不成功な unsuccessful’な芸術に変える必要があろうかとも思われます。

この時点で、‘投影同一化’を使う必要に迫られて派生したところの芸術的生産性へ向かう衝動を例証する子どもの臨床例を2つほど紹介させていただきたい。その一つは、‘破壊された対象’を投射する必要性についての例であり、もう一つは、‘自己の破壊的部分’を投射する必要性についての例であります。最初の資料は、当時4歳であった女の子のものです。分析の中で彼女は、弟の誕生(母乳で育てられていた)もあって、専ら乳房へ向けた貪欲な関係性に大層心を奪われておりました。或る日のセッションのこと、それ以前にも何度となく繰り返されたように、間も無く来る「復活祭の休暇」に関連すると思われる、小さな砂糖衣のクロス・バンを(a little hot cross-bum)を粘土で作っておりました。わたしが、この良いオッパイ、つまり十字付きの菓子パン・オッパイ、そしてわたしが休暇でいなくなることについての不安感との関連性を彼女に解釈しますと、その途端に彼女はその粘土でできた菓子パンをナイフで切り刻み始めたのです。その真つ最中に、彼女はふと手を止めます。彼女の気分はここで、いかにも悪意ある攻撃から慈愛深き微笑みへとすっかり変貌したのであります。

そして、クレヨンがしまわれてあった箱を指さします。この箱の外側には動物の絵が描かれてあったのですが、彼女はそれらのうちの一つを指して、〈あらまあ、なんてすてきなコマドリちゃんだこと・・・〉(訳;コマドリ robin redbreast = 赤いオツパイ)と言いました。ここに、その切り刻まれたオツパイを、さも良いもので美しいものでもあるかの如く、皮肉っぽく理想化されたかたちにして、わたしがそれを受け入れるべく提示し、そのように投射せんと彼女が試みていたことがおそらく見て取れるでしょう。

ストークス:あなたが用いた解釈から、芸術の状況における或る‘剣呑さ danger’が連想させられます。それは、われわれが可愛らしいとか、ちょっと軽蔑的に‘安っぽく飾り立てられたもの’と呼ぶところのものを解明するのではないのでしょうか。こうした誇張なしに吐き気を催させるものと呼んでもよろしいような芸術作品に限っていえば、あなたが‘すてきな小さなコマドリちゃん’を解釈した具合に説明されて然るべきでしょう。そうしたことが理解されるための、これは確かな一つの明察といってもいい。特に教養のない俗物な人たちを欺くところの砂糖をまぶしたような^{まが}紛い物に関していえば・・・です。もしくは、そのように芸術を価値下げたことを、彼らはむしろ望んでいるといったことでしょうか。わたしは彼らが、‘否認’といった、不健康で矛盾した脈絡ながらも、芸術の喜びを分かち合うといったことを試みているようにも思われますが・・・。

メルツァー:吐き気を催すといった経験、それがメンタルでも、もしくは身体的な反応としてもですが、投影同一化が働いていることを具体的に事実として例証していることになるでしょう。さて、二番目の臨床素材をお話しましょう。それは5歳になる男児であります。彼は週末明けのセッションの転移状況において、‘わたし(訳;メルツァー)の家の子どもたち’にひどく心を奪われておりました。クレヨンを箱から取り出し、その先をへし折ることで、彼ら(つまりは‘母親の胎内の赤ん坊’)への攻撃を表出したこととなります。それから、そのクレヨンの先っぽを、‘赤ん坊’への悪意ある攻撃を言葉にしながらかき潰しては、〈全部これ、こねてウンコにしてやるんだ・・・〉と言いながら、それらをグジャグジャにしたのであります。

この時点で、彼の振る舞いにかがわれた凶暴さは一変するのであります。最初に一瞬不安を顔に浮かべ、それから彼は微笑し始め、やや高揚した様子になり、水道の蛇口へと向かいます。彼はほんの少しばかりの水を得て、それを机の上にこぼし、そして水溶性のそれらクレヨンを少しばかり水で溶いたのです。そのようにして水彩絵の具を作ったわけです。

こうして微笑を浮かべながら、そしてどことなく躁状態で、水とクレヨンの色を混ぜたあとで、彼は引き出しに向かい、積み木を一個取り出し、それを今や濁って茶褐色になっている液体に浸しました。それから壁に歩み寄り、〈ぼく、絵を描くからね〉と言います。そして壁を塗りたくり、汚れたしみをあちこちにつくりました。その度に彼は一歩身を引いては、いかにもそれに感嘆したふうに眺めるのでした。門の絵だとか、木の絵だとか、家があるなど、あれこれ作り話をしながら・・・。

この遊戯のなかで何が起きているのか、もうお分かりのことと思います。彼が‘わたし子どもたち’に象徴的な意味での攻撃を仕掛けていた間中、極めて具体的なバラバラ殺人事件が彼の‘内なる母親の赤ん坊’の身に起きていたこととなります。そして突然彼は、自らの内における過度に苦痛な状況に直面したということになります。殊に、前回の資料からもわたしは察していたわけですが、攻撃に関連づけられる抑うつ的感情への苦痛を孕んだ‘責任意識’であります。赤ん坊への攻撃から派生するところの、そうしたウンチを絵の具にし、さらにはわたしが嘆賞するよう期待して絵に変えたわけですが、そうした一連の過程を示すことで、彼はわたしに、彼の万能感的創造力に興味をそそられ、従って張り合わんとする気にさせようとしたのでありましょう。また、こうした手段でもって、無論のこと、赤ん坊が殺害されるのを目撃させることで非常な苦痛を与えるといった、母親を‘拷問する彼自身の部分’を、わたしに投射せんと意図したとも言えるのであります。

ストークス：ウンチと絵の具の関連性、それにウンチやら絵の具を万能感的に使用するといったことに関連性があることはしばしば指摘されることであります。或る意味、芸術家は自らのウンチを、それらが何かしら悪なるものを孕んでいる限りは排斥せんとするでしょうが、だがその一方でそれらはまた同時に万能感の手段でもあり、そして時としては良きコミュニケーションの手段ともなることを、あなたは示唆なされておいでなのですね。

メルツァー：そのとおりです。これは、わたしが先ほど述べましたことですが、クライン夫人が対象の起源を知ることではかわれわれはその真価について確信をもてないと語っている、まさにそのことを例証しているわけであります。ここからして、或る芸術家の回顧展などを考えますと、ただ単に一つの絵画作品だけを見るのとは違って、なぜそれはいっそう説得力があり、なるほどと言ったふうに納得できるものになるのかの理由になりましょう。

投影同一化について、原初的および具体的なコミュニケーションの道具として、その破壊的側面並びに建設的側面の両方についてお話したわけですが、ここでわれわれは芸術を鑑賞する側の心理がいかなるものか、それを吟味する立場にあるかと思うのです。(勿論のこと、視覚的芸術の鑑賞に限っているわけではないのですが。)わたしは、芸術を自らの内的生活プロセスにおいて重要極まりない、またおそらくは主要なる部分として鑑賞する、そうした人々について語ろうとしているわけであります。従って、芸術をあまり重要でない動機づけから鑑賞する人たちは論外です。芸術とは、鑑賞する側そして芸術家の中の‘交わり intercourse’といった一つの形態 form であると考える限り、それが個人間の性交渉とまったく類似をなすことを示唆するのはたぶん有意義でありましょう。性交が相手の選択において偶然的、その意味では自慰のプロセスの直接的な延長上にあるといった場合かどうか、ここでそれは見極めておかねばなりませんでしょう。(このことで、わたしは必ずしも、それが極端に有害だとか、或いは加虐的だと申し上げているわけではないのですが。)これと対照的に、相手側の内的世界との接触が肝要であるといった性交の場合があります。ここで無論のこと、われわれは愛の行為とサディズムの行為とを区別する必要がありますが、再び後者の場合、そうしたサディズム

の行為が客観的に見て倒錯的でなければならないといった意味では必ずしもありません。愛の行為において、愛と良い対象を投射するのと、愛するパートナーから摂り入れるのと、それら両方のプロセスが起こることはわれわれの良く承知していることであります。同じように、破壊的な性交においては、自己の悪い部分および破壊された対象を投射することが、こうした虐待の形態に自己をマゾヒステックに隷属させることと一緒に起こることもなりましょう。ですから、芸術家と鑑賞する側との間の交わりには、それと平行な関係性があるといえましょう。すなわち芸術的作品そのものが、契り^{ちぎ}を結んだことの極めて具体的な表象であるわけです。ここで言うところの鑑賞する人というのは、決して適当で遊び半分なのではありません。彼の仲間たちとの社会的な関係が、彼の戯れの生活の一部であるとしても、芸術に向かつては、自分の眼、そして耳を、また感触を通じての極度に原初的(口唇愛的)摂り入れの状況に自らを晒しながら、まさに真剣そのもの(at work)なのであります。すなわち、彼は‘幼児的な摂り入れ’を実現する目的を携えて、その建設的側面から言えば、‘新たに建て直された対象’といった特徴を有する何ものかを得たい希望を抱いて、画廊に足を踏み入れるのであります。逆に、マゾヒステックな意味合いでは、鑑賞する人は芸術家の破壊された対象もしくはその彼の自己の極めて悪い部分を自分へと投射するという経験に自らを晒しにゆこうとするかも知れません。このマゾヒズムについては、「On Tyranny(独裁体制について)」というタイトルですが、わたしの論文で幾らか詳細に述べております。

このことを、先にお話しました壁に絵を描いた同じ男の子からの別の或る臨床素材で例証してみたいと思います。彼は、わたしは、彼に‘分析というオッパイ’をくれる良い母親として最高に親密な接触を保っていた治療中の或る時点で、わたしに分析の予定表とクリスマスまでのセッションを書き記してくれるようにと頼んだあとで、机の側に、わたしに凭れ^{もた}かかるようにして、親指を口^{くわ}に咥えて立っておりました。わたしに凭れ掛かっている間中、彼は反対側の壁を眺めていて、<あー、光っている。まるでテレビのスクリーンみたい！>と言います。さらに彼は、<あー、ぼく、お魚さんが泳ぎまわっているの見えるよ>と言います。この時点で、彼は親指を口から離し、それがまたとつても光って見えること、わたしの背後にあった電球が反射しているからだと言いました。それからとても注意深くその指の光っている箇所^{のそ}に視線を据えながら、自分の口に再びそれを咥えて、そして<ぼく、捕まえちゃったよ>と言ったのです。この素材からわたしが明らかにしたいことは、この男の子がオッパイを吸うといった体験に一心不乱だったこと。そしてご覧のとおり、オッパイを吸う経験とは、ママの体内を覗き見、そしてそこには元どおり彼女のありとあらゆる小さなお魚・赤ちゃんたちが泳ぎ回っている(その意味するところは、彼の普通の攻撃的衝動から免れて極めて嬉しそうに自由であるといったこと)を見て取ることができるといった感情の殊更鮮烈な体験が伴われているわけなのです。それは、一種のオッパイそしてオッパイ・ママであり、それらは彼が口に咥え、そして吸っていた親指に電球が反射して光っていた班点で表象されていたのですが、彼はそれらをこの時点で摂り込んでいる気分でしたわけなのです。ここで敢えてわたしが述べておりますのは、芸術を鑑賞するとは、殊更にこうした授乳状況の構成部分、すなわち母親の体内で起きている出来事^{のそ}を覗いたり聞き耳を立てたり、彼女の内界が無傷のままかどうか確かめたり、或いは逆にそこで生じた破壊を確かめんとしたりといった感情に関連づけられる

経験なのだということです。つまり前の臨床素材ですと、破壊・殺戮を投射せんとする自らの内面が暴露されているわけですが、後の臨床素材ですと、良きものおよび無傷であるものの摂り入れが可能となっている、そうした経験が意味されているものといえましょう。

ストークス: つまりこういうことですね。オッパイとの関係、そして母親自身との関係が、紛れもなく提示されているフォルムに常に隠然と嵌め込まれてあり、それにわれわれは深く喚起され、それでどちらかといえばかなり強烈に芸術作品が包含するところの‘内なるいのち(inner life)のプロセス’の反響をあれこれ考えずにはいられなくなるといったことを、あなたはおっしゃっておられるんですね。

つまりのところ、鑑賞する側の‘口唇愛的摂り入れ’といったことが語られたわけですね。そのまなざしが、殊に芸術作品の内に秘められた謎に対して、またそこから派生するところのオッパイとの関係性に対して注がれているといったふうに…。芸術作品とは基本的に‘再創造 reconstruction’といえましょう。それも、全体的で独立した対象の再創造ばかりではありません。部分対象、つまりは‘慈愛深きオッパイ’といったものの再創造でもあるわけです。再びここでわたしは、その一般的で、かつフォルムの価値について言及してみましよう。つまりそのインパクトではなくて…。つまりそれはどうしても主観的に拡大されがちになろうかと思われるのです。それで否定的なものにもなり、あなたが示唆なさるようにマゾヒステックな心的状態を招くといったことにもなろうかと思われすわけで…。そこで幾分これに付け加えたいと思われるのは、そうした状況においてさえも、‘抑うつ後の調整機能(the post-depressive co-ordination)’といったものが芸術の創造性にはまったくのところ必要不可欠であるといったことであります。ここにわれわれが意見の一致を見るところがあるわけですが、それはどんなに間接的なかたちにしろ、肯定されかつ伝ってゆかないわけではないということになりましょう。言い方を換えますと、内なる状態が、サディステックな投影がために、どれほど途轍のないものであろうと、どんなに要らざるものであろうとも、よくよく詮索してみれば、審美的な反対物やらそのバランス、そして他のフォルムの側面とも絡んで安定化され、そこに否認を犠牲にしてでも、或る種の連携、或る種の結び付きが起こり得るということにはならないでしょうか。そして、この結びつきこそが、その源泉において、再創造される全体対象そして部分対象の前触れを必要としているともいえましょう。それらの現出は、審美的な結実というべき作品自体に少なくともおぼろげに感じられるわけでありす。そうでありすから、暴力、不統合(disintegration)を表象する絵が、それは良い絵画であるという条件に叶うものだとしても、全面的に芸術的に価値あるものとされ、人々の暮らしと共にされるといったことが決して不快にならずに済んでいるわけでありましよう。お話の初めに、あなたは‘創造性・その投影’そして‘芸術作品を展示すること’の違いを区別されました。場合によっては、これら2つの行為におけるあらゆる動機づけを斟酌してみますと、それほどはっきりとした区別ができるものかどうか、わたしは疑わしく思うのですが…。

ここで誤解を回避するために付け加えますと、多くの人びとが、芸術が新しい展開へと踏み出すとき、不快感やら怒りすらも表出するといった事実があることを忘れてはならないでしょう。必ずしもそこ

に芸術家の意図というもの、その意識もしくはそれ以外についても、殊更これといった明快な考えがあるわけでもなくても…。わたしは或る論文のなかで、芸術への嫌悪というものを、そこに‘心理的現実 psychical reality’があまりにも鮮明に吐露されているせいで惹き起こされる恐怖といった観点から語っております。たぶん、この点は、芸術家を発奮させるうえで重要な意味がありましょう。

‘芸術・対象 the art-object’との関係性において、あなたがおっしゃるところの、鑑賞する人と絵画作品との間の‘交わり’が、まったくのところ‘性行為’と同一のプロセスであるという点に共鳴はいたしますが、その一方で、わたしとしては、或る関係性が存在するという点、並行的にということですが、それを付け加えたいと思います。すなわち、そもそもそこに本質的に備わっている他者性(the essential otherness)といったことです。それが‘内なるオツパイ’との関係性とは別個に、むしろ補足する意味合いで、自己主体性 self-subsistent entity の特徴 character を形づくるということではありますが。さて、いかがでしょう。

メルツァー：成功的な芸術作品とは、人のこころを動かさずにはおかないものだということに、われわれは意見の一致を見るわけです。すなわちそれは、われわれのなかにある心的過程を誘発ということ、つまり鑑賞する側の心的統合が、抑うつポジションにおいて、良い摂り入れのために、彼の攻撃的衝動を抑制せんとして動員されるといった一つの経験の触発であります。つまりのところ、それは良い対象をして自らの内界に良い種類の投影を為さしめることを意味します。それは、そうした良い心的過程を、芸術家のなかのサディズムそして鑑賞する側の自らのマゾヒズムの悪なる心的過程から区別する判断力 judgement を必要としています。従って、芸術を鑑賞する経験とは、極度に面倒かつ極度に難儀なことには違いないわけでありまして、そうでありますから、芸術界はわれわれのカルチャーのなかでの公益施設として(母親の腕の適度な拘束のなかに抱えられる赤子にも似て…)、人々がこうした摂り入れ過程を外界上適度に安全な雰囲気の中で遂行するように、環境条件を整えているのだとわたしは考えます。画廊に一步足を踏み入ると、他の人たちに囲まれ、そして警備員もいる。すべてこれらは、そこに展示されている芸術作品に攻撃を向けないよう自らの内なる安全装置に継続的な外界上のサポートが具備されているわけでありまして。音楽界でもそれは同様でしょう。こうした安全な環境で芸術を鑑賞するのは対照的に、革命時や戦争中などですと、略奪やら芸術的価値あるものの大規模な破壊といった許しがたい蛮行がなされたのは周知の事実であります。極度に均衡を欠いた精神状態にある輩が、画廊で極めて貴重な芸術作品に狼藉を働いたという例もございます。

わたしはここで、芸術家が良い芸術作品を生み出し、かつそれらを公の場で敢えて展示しようとする‘社会的動機’について、その意味するものを語ろうと思います。そうした社会的動機づけは、歴として彼の芸術的発達の当初からあるものであり、芸術家として成熟が遂げられるにつれて、いっそう募ってゆくものと考えられます。ここでいう成熟とは、彼の描く素材によく精通するといったことに限らず、殊に彼の芸術活動そして社会的および内的生活などの他のプロセスを通じて培われた‘安定化の

感覚 the sense of stabilization’、彼の内界における自らの原初的な良い対象との関係性についても述べているわけであり。先ほどわたしは、芸術を公表することの悪意ある動機づけというのもあり、そうした可能性を認める何らかの理論的アプローチが必要だと述べました。すなわち、それは鑑賞する側の人たちへ向けて、‘破壊された対象’に纏わる迫害的もしくは抑うつ不安を投射する手段として、或いはそれ以上に懸念されますのは、彼らの内的関係性を墮落させるやら攻撃を仕掛けるなどの手段としてであります。しかしまた、わたしは、良い作品を公に展示する動機が2つの源泉から派生することをも強調しました。すなわちそれは第一に、他の人々から理解され鑑賞されたいといった願望からであり、それも抑うつポジションへと向かっての苦痛にみちた格闘を遂行してゆく能力を強化するためには重要な要因であります。そして二番目には、‘母親のすべての赤ん坊たち all the mother’s babies’ に対しての思い遣りの感情が必要とされる、こうした抑うつポジションの要因が極めて支配的になるときに、‘内界の安定化’ がもたらされるということでもあります。この時点で、抑うつ葛藤のワーク・スルーの上で、芸術家の進歩が表徴されております芸術作品を公開・展示する意欲とは、より正確に申しますならば‘教化する意欲 the impulse to sermonize’ とでも呼べるような形態を取り始めると言ってもよろしいのではないかと、わたしはそのように考えます。この意味で芸術家の一生を賭けたすべての芸術作品は、‘同胞への教化 a sermon to siblings’ といった機能(働き)を持っていることになりましょう。この場合の教化とは、その‘兄なる人’が成就したものを示す意図のみならず、同胞に、‘元通りに建て直された対象 the restored object’ を投射し、さらには芸術家が自らの成長のなかで把握された、抑うつ苦痛に耐える能力をも投射するといったこと、それら両方が意図されていることになりましょう。鑑賞する側の視点からすれば、大芸術家の作品を鑑賞すること、そして鑑賞したいと憧れることは、どうやら母親のからだおよびそこに内包されるものを表象している、それら芸術作品との関係性から派生するだけとは限らないようであります。それはまた、己よりも年嵩としかさの同胞の一人としての芸術家に対する関係性が表象されており、そこに於いては、親へ向けて充分なる献身および尊敬の念を抱くための大いなる励まし並びに援助が希求されているといったことになろうかと思われま。

ストークス: お話をうかがっておりますと、あなたは投影同一化の役割についてこれまでにない知見を披露してくださっているように思われます。何やら光明がもたらされたように感じられます。まず或る重要な事柄について述べますと、人の手で創造されたものというのは審美家を喜ばせることもあり、うんざりさせることもあるわけですが、つまりそれらのモード(様態)にわれわれは、普通には自然に対して期待し得ないような或る種の親密さを抱くからでしょう。それをあなたは投影同一化という概念を導入することで説明なさっておいでです。すなわち芸術を鑑賞する側は‘受け手 recipient’ であるということ。わたしはここで改めて、あなたの例の「独裁者について」の論文から、つまりあなたのいうところの‘独善・自己満足 smugness’ といった概念ですが、それについてまたぜひともご披露いただければと思います。そこでは、‘悪なるもの evil’ が投影する側(the projector)にその痕跡をとどめているわけですし。またあなたは、いつぞやわたしに語っておいででしたが、ビクトリア朝時代の建築物にわれわれがどれほど影響されているかといったこととの関連性にも眼を向けさせてくれたわけですが。

さて、‘同胞を教化すること’についてですが、わたしは、ここでどうしても語っておきたいことがあります。かなり昔のことになりますが、「兄弟愛 brotherliness」という言葉がふと脳裏をかすめたことがあります。偉大な絵画作品の幾つかを眺めながら、そこに対等な感覚やら、感情移入的ではないにしろ、でも何かしら、そうした相互的に交錯し合うものがあるのではないかと・・。

ここで精神分析的知見を、芸術の社会的価値やら、そのコミュニケーションのありようやら、芸術家自身の抱える期待やら満足感において果たす役割に適用することで、あなたはどうか新しい方向づけを指し示しておられるような気がいたします。あなたの観点から、わたしが思いますに、芸術家の‘苦役’なるもの、一見するとそう見えるわけですが、それが実に稔り豊かな有益なものとして見直されていいといったことになりそうです・・。それについては、以前わたしが他で指摘していたことがありますけれども、精神分析の皆さん方からはまったくのところ無視されたわけです。芸術家は其の生きる時代に從属している。であるからして、其の生きる時代の芸術に從属しているとも言えるわけです。つまりのところ、芸術が、其の芸術家および一般大衆が生きるところの環境で、経験が、そして懸命の努力が連綿と繋がってゆくといった、典型的な連鎖を反映している限りではそう言ってよろしいでしょう。さもなければ、芸術家が何某かのフォルム(形態)を達成することは常に殊更に緊急性を持ちませんし、それが訴える力など持ち得ないともいえます。こうした意義ある文化的表出は、永久的かつ時事的でもありましょうが、(何らかの意義あるフォルムの創造を密かに根底としながら・・)、芸術なるもの、其の情緒的な傾向を完全に変えるかも知れず、そして其のスタイルにしてもまた同様でしょう。そしてそれは、新たな心理的強調点を必然的に伴うといいでしょう。われわれ審美家なるものは、創造に携わる者の第一義的な社会的任務とは、同胞を助けることなのだといった点に共鳴しがちであります。それらが抱える葛藤を、この現代という場において、其のストレスを見定めながら、そしてそれを解決せんとして、それぞれの環境に適切な、それぞれ違った赴きを強調しながらも・・。おそらく個人それぞれが自らそうするであろうように・・。と言いますのは、芸術家が審美的価値なるものを成就せんとするとしたら、それは社会的貢献およびリーダーシップのいずれとも切り離し難いものと理解されるわけでありますから・・。このようにして、われわれはあなたのアプローチにおける洞察力に大いに納得できたように思われるのです。

こう申しまして、画家の描く作品は社会学的発信を内含するものでなければならぬとわたしが考えているとは思われたくないのですが、勿論そうではありません。彼らは、内界および外界の価値なるものに専ら関心が向いているということなのです。風景の価値にしたって、まあいえば、彼自身にとっての、そして彼の同時代人にとっての価値であります。それは時折もはや顧みられない審美的伝統の蘇生を必然的に伴うものでありましょう。彼が新しい目でもって、現代のアイディアに影響されながらも、自然のみならず、それに限らず、同様に過去の芸術についても挑むわけでありますから・・。こうした内なる世界が外界の状況に応用されることは、芸術の感覚的状況、特に或る程度‘自然主義 naturalism’とも一致するとはいえませぬでしょうか。

メルツァー：あなたがここで問題提起されたことからは、今後われわれが取り組んでみなくてはならないものだというふうに強く思われます。もしこの対談が論文というかたちで公表され、何かしら貢献したということになればですが・・・と言いますのは、あなたに個人的にお伝えしてありますように、これまでわれわれが話し合ってきたすべては、あなた自身そしてハンナ・シーガル博士によってこれまで既に論述されたり、もしくは予示されてきたものであるわけです。早期の自我内での分裂の具体性ゆえに、‘抑うつポジション’の再統合の過程では、自己の相異なる断片がそれぞれお互いに‘同胞’としての関係を保持しているわけであります。精神分析の過程でも見られるように、以前には甚だしく分裂していた自己の部分の再現、そして原初的な良い対象の領域内での統合のためのその新たな再活用は、すでに統合されている自己の部分によって‘新しい赤子の誕生’といった状況として体験されるのが特徴的であります。この際、統合された自己の全体にこの小さな‘新参者’を受け入れるかどうか、その抵抗は、弟妹の誕生に特徴的ともいえる不安や嫉妬といったことから波及されるわけであります。しかし、これらの抵抗に拮抗して、良い対象の牽制力が、すなわち、子どもらすべてを(性質は問わず、虚弱な子どもには滋養をつけ、凶暴な子どもは宥めて、といった希望を抱きつつ)養育しようという‘親なる人物 parent figures’の決意が均衡を保つといえるかと思われまます。

自己の分裂した部分が統合へと向かうこと、そして‘母親のそして父親のすべての赤ん坊’を抱擁することへと向かっての、心的現実における痛ましくも涙ぐましい苦闘は相当なものと言わざるを得ません。心的現実の発展は、外界からうかがわれる態度および行動の変化を伴います。グループ内の理想化、そしてそれと対応しての疑心暗鬼(パラノイア)が減少し、また沈静化し、自責の念に駆られた責任感(常に侮蔑と混ぜ合わさっている)が、他者の潜在的力(その発展の見込み the potentialities)に対してのより純粋な気遣いや敬意に取って代わられるのであります。

しかしながら進展の兆しが少なくない場合、そしてこれは分析に通う人々にしばしば経験されることなのですが、非常に苦痛を孕んだ不均衡を通過した先に、やがて‘自己の内なる同胞部分 the internal sibling-parts of the self’が改善され、そしてそれに相応して原初的な良い対象の安全性と幸福感が改善されるといったことが起こるわけであります。それも、外界で実際に同胞たちと‘母なる大地 mother earth’の間に起きていると見做される事象をはるかに超えております。また、「償いのプロセス」が心的現実により強固に定着するにつれ、それに相応しての外界のプロセスは、死に臨んではゼロ(無)となるしかない、われら人間の肉体のはかなさ、その体力の限界といった制約もあって、極めて部分的でしかないものになりましょう。さらには、「心的現実の法則」とは、いわゆる‘運命’といった人間の力及ばぬ何か人間^のの営みに関係して、あらゆる茶番劇ごとに十の悲劇を演じてみせてくれるわけでありますから、「外的現実の法則」とは自^{おの}ずから随分と異なるということがいえましょう。そこで苦悩する問題とはこういうことにはなりませんでしょうか。すなわち、良き対象の恩恵と美によって豊かにされた相対的に調和的内界、それをどのように受け入れてゆくかということ。ちなみに、外界は、内界の美は映すものの、その調和を映すことはありません(そのことに、われわれはもはや無関心

ではいられなくなっているわけなのです)。これこそが、世に広く作品を公開せんとする、成熟した芸術家ならば誰しも、避けて通ることのできない課題であり、ここでハンナ・シーガルの言葉を借りれば、それこそ彼は‘訓話 cautionary tales’でもって‘全世界の復旧作業’に取り掛かるといったことになるわけであります。すなわち芸術家は、同胞を彼らが生きているその瞬間(今ここで)教化しなくてはならないといった意味にもなりましょう。つまりフォルム(形式)と感情で構成される彼の作品は、彼の生きる文化および仲間の芸術家たちの影響から派生するだけであってはならないのです。むしろ全世界の現在そして未来へ向けての彼の‘思い遣る心’といった力 the force によって派生されねばならないことになりましょう。ここで、そうした芸術家に求められる勇氣なるものが如何程のものかを理解するうえで、一つ考慮に入れる必要があると思われるのは、例えばありとあらゆる暴力行為、それも破廉恥にも罰せられず、だから何の後悔もなしに見過ごされてしまうといったことがありますし、そして外界に起こる運命の苛酷な一撃といった総てのことがらもですが、それらを彼が目^いの当たり^かにするごとに痛みと烈しい憤りが触発され、それで当然彼の内的調和が脅^{おびや}かされるといったことであります。こうして、外界に対しての‘思い遣る心 concern’は、かつての自己の悪い部分の分裂と投射を新たに再燃化させる、そうした誘惑を増強することになりましょう。隠遁(世捨て人)への促しは、そうした退行に陥る危険性を食い止める防壁として甚大なものになるうかと思われま

ストークス:おそろいずれ別の機会に、われわれは芸術家を‘英雄(ヒーロー)’と見做す見解を打ち立てることにしてはどうでしょう。現在台頭してきた、芸術への興奮を刺激するうえで助けとなるカルトについて語らうことになるでしょうね。特にゴッホとかヴァン・ゴッホへの絶賛ですが。

あなたがおっしゃるところの芸術作品というのは、鑑賞する側にとって主として‘励起せんとするものか(reassuring)’もしくは‘頹廢せんとするものか(corrupting)’という意味合いで‘良い good 芸術’か‘悪い evil 芸術’の区別ができるということ、それは審美的に考慮されたうえでの‘良い芸術’そして‘悪い bad 芸術’とは全然違うということなのですね。その点について、わたしも今後大いに考察を深めてまいりましょう。お分かりのように、私はあなたのその公式化に大いに賛同しているわけですから。つまり励起させる或は腐敗させるといった投影同一化が芸術に於いて絶え間なく変移してゆくということ。どのみち芸術をめぐる論評は、その正しい鑑賞の行為から切り離せないわけでありま

芸術の真なる作品というものは、よくよく深く理解されるならば、多くの場合それがもたらす余波について頹廢的といった見解を抱くことなどできないのではないのでしょうか。多分どちらかと言えば、わたしはあなたが語られた投影同一化の社会的的重要性というものに大いなる価値を認めていると言える

かと思われます。と言いますのは、実はわたしは既に、抑うつポジションを条件としながらも、芸術に具現化されている、他の原始的メカニズムを考えておりまして・・。

あなたは、審美的側面にはなくて、むしろ社会的側面に殊更関心がおありだということを強調されておいでです。その点では、われわれは一致しているわけではありますが。しかしながら、ここでちょっと考えてみたいわけです。Mario Praz(マリオ・プラーツ)の著名な本、そのタイトル名がなんと「The Romantic Agony(ロマンテック・アゴニー)」であったことを・・。それに19世紀を概観しますと、そこには悪魔主義、サディズム、マゾヒズム、同性愛やら、それにメドゥーサ、サロメ、そしてラ・ジョコンデ(訳注:モナ・リザの別名)の微笑、それに「情け容赦のない運命の女」やら「美しいけれど無慈悲な乙女(La Bell Dame sans Merci)」、それらはフローベルにとってもまたラフェエル前派にしてもごくありふれたことであつたわけですが・・、もしくはファウスト的かつバイロン風な男性といった、それら種々のテーマがまた微妙に織り込まれていることがあちこち散見されるわけです。すなわちそれは、ドラクロアの凶暴性、ベルリオーズの突如としたアンビヴァレンス、ボードレールの倒錯、それらをどうにか一つの枠に嵌めんとする、当時のエトス(思潮)であつたといえましょう。つまり、これら偉大なる芸術家は、どうやら彼ら自身にとってもまた世界にとっても誠に始末に負えないものをめいっぱい誇張すべく駆り立てられる傾向があつたといえましょう。そのようにして彼らは芸術をとおして美、絶望、もしくは卑猥さといったものを不穏にも並置 juxtaposition するといった手段でもって、或る意味統合的プロセスの辛辣なバージョンを維持せんとしているわけでもあります。その一方で、サディズムの謳歌がありまして、サントブーヴが言っているように、あの当時の文学ではマルキ・ド・サドがその鍵となる主人公というわけですが。そしてマゾヒズムもまたそうです。それに多くの芸術家たちが加わつたわけでもあります。それで彼らにとって有益であつたかどうかですが、当時の市民にどうであつたかは言うに及ばず、大して良きものをもたらしたとも言えないわけです。幾つかの例にうかがわれるのは、恰も「自己破壊 self-destruction」が苛酷なビクトリア朝の独善的風潮から逃れるための解放のモード(様式)であつたことでもあります。それらすべてにおいて、そのテーマとはまず何よりも一種のマゾヒズムでした。Swinburne(スウィンバーン)の鞭打ちへの強迫観念 obsession にしても、彼のパブリック・スクールでの体験に限らず、もっと広く、残酷かつ独善的なビクトリア朝カルチャーに重ね合わせて考える必要があります。それに彼は心底反応していたと思えるわけです。彼の場合、強迫観念に触発されて、かなりの量の詩篇が出来上がったのも確かでありますし・・。ここでその環境背景を斟酌しつつ、プラーツが描写しているところの‘墮落における好色的な淫らな快樂’^{みだ}といった当時の風潮との関連性につなげてみる必要があります。それこそがロマン主義派そしてデカダン派の芸術家(文士)たちの特徴であつたわけですから・・。ボードレールが告白的に語っていますように‘邪悪なるもの’に‘美なるもの’を探求するといったこと。ロートレアモンが読み手に‘善きもの’を求めさせんがために専ら‘邪悪なるもの’に耽溺したといったこと。まあそのように彼自身は感じていたわけでもあります。そうした場合にも、しばしば至上なる美と勇気の単純な創造的統合と並んで、‘悪なる投影同一化’のごく明快なエレメントをここに探知できるかと思われます。

そうした、かなりの「ロマンテック・アゴニー」が今日においても幅を利かせているといえましょう。それが些かなりとも緩和されたとしたら、それはフロイトに依るとわたしは思っております。事実それをはるかに超えたものを彼は明示しているといえましょうけれど…。フロイトは、概ね芸術家たちから単に或る特殊な倒錯の発露を引き継いだということになりましょう。こうして心 mind についての科学的発見が、芸術面での主観的関心事の主たるありようをいくらかでも修整し得ることをここで指摘しておいてもよろしいでしょう。その場合、新聞記事やらポピュラーな人気小説、そして映画などに絶えず執拗に暴力が追い求められており、実に多くの人々が得てしてそのようなものに飢えを感じて懲りないわけですが、それらとも違って、芸術に於ける‘扇情主義(sensationalism)’は、描写することの企てですが、理解すること、つまり統合への企てをも含んでいるといえなくもないでしょう。わたしは、芸術家たちというのは、他の人たちに比して、おそらく日々の‘扇情主義’に反応することは極めて少ないのではないかという気がするわけです。その無用のクオリティーゆえに、またはリアリティーがない、もしくは繋がりに乏しいといったことからしても、それに決して殊更に象徴的ともいえないわけですし…。しかしながら、芸術のみが、他では受容され得ないものの表出が正当化されているといった一般的通念があるのには意味がありましょう。芸術は建設的であるとも感じられるわけです。敢えて申し上げればですが、でも、確かに芸術家は、彼そして彼の対象が何らかの攻撃に晒される場合には、われわれにそれらを投射することだってあると言えます。あなたがおっしゃった、真実へ向けての‘抑うつ的献身(depressive devotion)’、そしてその美との関連性というものが、ここでもっとも妥当性を持つかと思われれます。しかしながら、この途轍もないプロセスにおいて、もしもわれわれ鑑賞する側が‘負けlosers’を認めるとしたら、われわれはそれらの絵画作品を‘よろしくないもの no good’と言わざるを得ませんでしょう。あなたの感性から、また審美的な感覚からしてもまた、単純に承認かもしくは却下かどちらかということになりますでしょうが、調整作用 co-ordination なくして審美的価値 aesthetic value はありませんし、或は消極的に言っても、‘無駄 gratuitousness’のまったく無いところに審美的価値はないともいえるでしょうから…。勿論のこと、人は何を無駄(無用)と見做すかという点ではまちまちなわけですし…。例えば、芸術面で経験が深まるにつれて、得てして人は、経験の浅い者に対して、そこにポジティブな意味を把握するうえでのチャンネルが^{ひら}拓かれていない、つまり臆病で、視野が狭いといったふうを感じることもあろうかと思われれますし。同様に、—ともかく或る程度にしろ—精神分析家たちは、他の人たち、例えば過失者(犯罪者)についてですが、その悲哀の感情 the pathetic やら、また時としてはその建設的な側面すらもが度し難いほどに麻痺しているように思うかもしれません。こう考えますと、たとえ文化的状況が変化したとしても、芸術の成し遂げたものが尚も妥当性を持ち得ることは、確かに大したことかと思われるのであります。さまざまなものを結びつけるやら、或るものをそれとは違う別種のものから抽出するといったことはユニークであり続けるでしょう。たとえマテリアルが違って、エコー(反響)を投げかけているということでもあります。それ自身が感じられるために、またそれによってわれわれを励ましてくれているということでもありましょう。たとえ展示されたものの中に見いだされた情緒的な意味づけを遺憾に思う当然の理由がある場合ですらも…。

メルツァー: 芸術家について、こうした見解、すなわち彼がそのパワフルな心理的能力・資質をフルに活用し、そして彼が生きた時代の文化に多大な影響を及ぼしてきたといった見解は、どうやら暗黙の内に受容されているように見受けられます。それは(亡くなった)芸術家が受ける崇敬の念とか、その創造性を称揚せんとしての地域的および国家的プライドによっても証明されておりますわけで。しかし無論のこと、(生きて)いる芸術家に対しての人々の大っぴらな態度と言え、随分と違うようであります。概ね彼らの技能については渋々ながら称賛するとしても、彼らの性格は非難されるといった具合です。彼らの作品の社会的および政治的重要性が歴史上の単なるお飾りとして冷笑されずに済んでいる場合であっても、国家が、或は個人のパトロンが彼らを搾取し、支配せんとすることはありそうなことです。彼らが困窮しているとか何ら顧みられずにいるというのではない場合にしても、愛玩動物(ペット)か、もしくは‘恐るべき子どもたち’として扱われていることはあるでしょう。それを精神分析的に総括するならば、彼らは‘大芸術家’になるまでは、‘オッパイを吸っている赤ちゃん new babies at the breast’として見做され、そのような扱いを受けることになりましょう。つまりのところ、われわれの世界は、新生児の赤ちゃんの存在およびそのパフォーマンスから大いなる希望を得る一方で、羨望や嫉妬を抑えきれない同胞たちでいっぱいといったことになりませんかしら。

さて、ここで、社会の‘社会的・経済的 socio-economic’構造をとおして行動化される心的現実の側面を見てみますと、そこには敢えて精神分析的に申しますならば、パワフルでかつ懲罰的な父親と結託して、愛情を与えるのに移り気で選り好み^えが甚だしい、いい加減で出し渋るといった‘悪い母親’のオッパイ、そしてそのからだをも牛耳って搾取せんとする衝動が、或る部分関係していることがうかがわれるのであります。集団生活のこうした面での変転は、始終加速的なテンポで、常に技術促進によって引き起こされております。(ちなみに、ここでわたしは、知識の応用を言っているののでして、知識そのものの進歩を言っているではありません。すなわち、技術についてであって、科学を云々しているわけではありません。)こうした‘悪い母親’のからだに略奪の憂き目を遭わせ、‘彼女の内なる赤子ら’に暴虐の限りを尽くすといった幻想こそが、経済的攻撃性 economic aggression の背景にある駆動力だというふうに、わたしは信じております。

技術的な進歩によって常に起こるこうした不安定な状況に並行して、人々には芸術界によって統轄されている、‘社会・審美的な socio-aesthetic’生活が存在いたします。そこにはあなたからのご指摘がありましたように、良い或いはしばしば理想化された、母親とそのオッパイが、創造的でかつ修復を手掛ける、良い父親(the good, creative, and reparative father)及びそのペニスと一体となっているといった、内的現実が表現されているわけであります。そして、生命が恵み深さに溢れ、かつ人間のライフサイクルの生理学的平等の大いなる広がり^えに比べれば、生来的な才能の違いなど、相対的で無意味であることを、子どもたちに気づかせるのであります。「芸術界 art-world」とは、統合性へと向かう社会的動勢 social forces が制度化されたものといえましょう。わたしは、先に例証する目的のために、芸術を鑑賞することを、恰も美術館、コンサート・ホール、そして図書館に限ったものとして語っております。事実「芸術界」は、心的現実 psychical reality の美なるものと善なるもの

の表現、つまり外なる自然界の豊かさが決して満足を与えることのない‘渴望 the craving’の表現を巡って、まさに独占権を有しているわけであります。われわれは自然界に、自らの内にすでに包含する美が反映されるのを見出すことはありましよう。だが芸術は、われわれが‘喪失したもの’を再び取り戻すことに大いに力を貸してくれるとは言えないでしょうか。 (訳出;2019/03/05)

※参考文献:

- ・Bion, W. R. Thinking(unpublished)
- ・Burke, E. A. Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful(ed. J. T. Boulton, London 1958)
- ・Klien, M. Envy and Gratitude(London, 1957)
- ・Meltzer, D. The Interpretation of Tyranny(unpublished)
- ・Money—Kyrle, R. E. Man’s Picture of his World(London, 1961)
- ・Praz, M. The Romantic Agony(London, 1933)
- ・Read, H. ‘Beauty and the Beast’, Eranos—Jahrbuch, xxx (Zurich, 1962)
- ・Seagal, H. ‘A Psychoanalytical Approach to Aesthetics’ (Int. J. Psycho—Anal. , 1952)

※原典: Adrian Stokes, Painting and The Inner World;

Concerning the Social Basis of Art. Tavistock, London,1963.

この中のメルツァーとの対談の部分は、《The Apprehension of Beauty》 by Donald Meltzer and Meg Harris Williams, Strathshire, Clunie Press,1988, P.206-26 に附録として再録されている。(但し、邦訳;「精神分析と美」細澤仁監訳、上田勝久・西坂恵理子・関真粧美訳、みすず書房 2010 では、この附録の部分は割愛されている。)

【訳者あとがき】

山上 千鶴子

実のところ、ここで美術批評家エイドリアン・ストークス相手に語らうメルツァーこそ、わたしの最も愛着を覚えるドナルド・メルツァーなのである。勿論これ以降の彼の著作で展開されてゆくものに興味がなくはないが、わたしにとってのメルツァーはこれだけで十分に結構だと、正直どこかそんなふう感じていた。メルツァーの精髓(エッセンス)のすべてがここにある。何よりも、ここで提示された2つの臨床例が途轍もなくいい！実に衝撃的！興奮する！

おそらくこれは渡英後の彼が、しばらくプライベートで子どもの患者たちを診ていたときのものだろう。ジェームズ・アストールに彼が語っていることから窺われるようにおそらくこの子どもら二人はメルツァーの同僚の子どもたちではなかろうか。つまりいわゆる「予防的分析」というやつ。〔註：ジェームズ・アストール「メルツァーとの語らい」参照のこと。〕この僅かな臨床素材からしても、子どもらはさほど何ら深刻な問題を抱えている様子ではない。どちらかというが無邪気であけっぴろげ、屈託が無い。天使のように愛らしく、だがなかなか侮り難い。幼い子どもながら、無垢なる魂に潜む、その辛辣さが心憎い。冷酷で非情で獰猛でといった、己自身の‘自己相克(antagonism)’の内情をも詳らかに開示している。その素材は秀逸で、圧倒的なインパクトである。無論、子どもが‘主役’だとしても、それぞれ彼(彼女)がこれを一人で出来たとも言えまい。こうしたセラピー・セッションのなかでの目を瞞るようなドラマチックな展開、そこに‘脇役’として侍るメルツァーの手に内にある‘魔法の杖’が偲ばれる。(つまりは、転移解釈ということだが・・・)その魔法の杖で‘踊らされた’というのも変だが、子どもらは嬉々としてそれぞれ自らを彼に委ねている。転移的状况が濃密ということ。そして‘内的現実’が拓かれてゆく！己が目覚めてゆく感覚(awaken)にとことん酔いしれる！それが何であるかは無自覚だとしても・・・精神分析の醍醐味とは、まさにこれである！このように子どもらに深く信頼され、気安く交わり、その情緒の微細なる彩をかくも呼び覚ますことのできた、メルツァーという人のセラピストとしての技量はやはり認めていい。それは天性のもので、実にブリリアント Brilliant(凄い)！

メルツァーのお手並み拝見といったことでいえば、これだけでも十分に圧倒され、誰しものがメルツァーの天賦の才に内心嫉妬せずにはいられまい。やがて誰もが彼に膝を屈し、指導を仰ぐことになるわけだが・・・セラピーのなかでメルツァーが、子どもらと一緒に、その転移状况にわが身を置きながら、どれほどその事の成り行きに狂喜し、心底愉快であったか、とわたしは思う。その‘悦びの感覚 a sense of enchantment’こそが、われわれタヴィストックのチャイルド・サイコセラピスト・トレイニーたちに彼が及ぼした感化力の源泉なのである。実にシャーリー・ホックスターがその論文「回想：メルツァーからの学び」で語っているとおり・・・かくしてタヴィストックでのチャイルド・サイコセラピー・コースの揺籃期において、メルツァーはまさにその‘礎’であった。

それでふと思う。マーサ・ハリスは、夫ローランド・ハリスの突然の死(1969)のショックからどうにか立ち直った頃、或る身近な友人宛ての手紙の中でドナルド・メルツァーへの想いをこう打ち明けている。〈わたしは彼に恋をしている I'm in love with him...〉と・・・こうした彼女の想いは、実にこの対談の記録が公表された1963年に遡れはしないかしら。不謹慎な意味では決してなく・・・そうなのだ、シャーリー・ホックスターの論文にも幾らかうかがわれるように、あの当時のタヴィでチャイルド・サイコセラピストを目指す誰しものが〈I'm in love with him〉なのであった！幾らかの妬み、幾らかの疑心暗鬼はあったにせよ、終局のところ、そのメルツァーの‘悦びの感覚’に与ろうとして・・・可能ならば、是非にもあの彼のブリリアントな‘魔法の杖’をわがものにせんとして・・・幸いにも彼にはエスター・ビックが後ろ盾となってくれていた。マーサ・ハリスとの結婚は、そうした風潮に拍車がかかったともいえるだろうし、そのようにして彼はイギリスの地で自らの地盤を固めていった。いかにも順風満帆といったふうに・・・

ところで、ジェームズ・アストールがその対談で、メルツァーにしつこく児童臨床から撤退したのはなぜかを問うている。つまり子どものセラピー・ケースを彼が徐々に持たなくなっていた理由を訊いているのだが。そこには殊更何か目論見やら野心でもあったかのよう、探りを入れていなくもなさそうな…。それへのメルツァーの返答は極めて素っ気無い。スーパーヴィジョンなどの要請やら、また実際に多くのトレーニーたちが子どものセラピー・ケースを必要としているといったことを理由に挙げているのみで…。当時の彼を取り巻く状況としては、確かにそれ以外ではなかったろうと察せられる。しかしながら、事情はもっと複雑であったのではないかとわたしは思う。この点メルツァーは些か率直さに欠けていたかもしれない。〈あなたに語れるのはそこまで…〉といったふうに、ジェームズ・アストールを相手に個人的な心情を吐露することにおいて、慎重であったということ。むしろそれを巧妙に避けた。では、彼は何を秘して語らなかつたのだろうか。その答えは、このエイドリアン・ストークスとの対談の中にあると思われる。一言で言うなれば、「同胞への教化 a sermon to siblings」ということだが…。その遠大な抱負が彼の胸中に去来した。ところが、現実はというと、さほど甘くはない。

かつて彼は、わたしに語ったことがある。〈此地でイギリス人相手に分析できるようになるのに10年掛かった…〉と。つまり渡英後、彼には長らく暗中模索の日々があったということ。地に足が着かないもどかしさがあつたろう。こちら側の違和感、あちら側にも違和感として反映される。逆も真なり。この通じ合えないという苛立ちに、彼は懊悩を深めていった。幸い子どもとの臨床は手馴れており、事実それなりに自分の腕前を信じられた。だが、成人相手だと、今一つ手応えがない。噛み合わない。素っ気無くあしらわれているような…。ユダヤ系アメリカ人という出自がここでも彼の足を引っ張る。いつか精神分析サークルの中で頭角を現したいと密かに思っていただろう。マイナーであることに我慢がならない。でも‘彼らの一人’には所詮なれっこないのだ。その徹底した疎外感、そして僻み^{ひが}…。それもやむを得ないものがあつたろう。

だが、そうした孤独の中にあっても、助けを請うことにおいて彼は謙虚であつた。であるから、ごく自然に徐々に彼の周りにはそうした‘援助ネットワーク’が拡がっていった。事実彼が著作を発表する際には、予め多くの人たちに原稿を読んでもらい、微妙な言葉遣いの訂正も含めて、さまざまな示唆を綿密に取り込み、入念に校正している。彼らの検閲の眼を借りずには、もしくは彼らのゴーサインなしには何一つ形にしなかつた。最初の『The Psycho-analytical Process』(1967)から、最後のメグ・ハリス・ウィリアムとの共著『The Apprehension of Beauty』(1988)まで…。つまりのところ、本の出版活動については殊更にそうだろうが、自らのアメリカ人らしさを徹底して‘脱色’し、是が非でも正真正銘のイギリス人として評価されたいと悪戦苦闘していた。‘彼らの仲間’となり、その一人として認められることを密かに念願とした。(勿論のこと、その一方で彼は、自らのアメリカのルーツ、家族への想いやら交流をごくご大事にしていたわけだが…。)

メルツァーが「イマーゴ・グループ」に参加したのはいつ頃か不明だが、それが彼にとってイギリス人の知己を得る、得難い契機となつたのは間違いなからう。「イマーゴ・グループ」は、名うての美術批評

家・エイドリアン・ストークスが1954年に立ち上げ、その後18年近くも定期的に会合を重ねている。一群の分析家および非分析家らが集い、そこにはビオンもマネ・カイルも列席していたとのことだ。精神分析的アイデアが、臨床以外の他の領域(哲学・政治学・倫理学・美術)にも光を照らすために活用されるかどうか幅広い知見がもたらされ、徹底論議がされていったようだ。どれほど刺激的であったことか。同時に、メルツァーにしてみれば、目の前に居並ぶ錚々たる英国紳士らこそがまさに‘異文化’であった。踏み込むことに大いにためらいがあったろう。だが、果敢に踏み込んだ。そして運が彼に味方した。どうやらエイドリアン・ストークスと彼は妙に馬が合ったみたいだ。引いては、彼ら対談の誘いを受け、その記録が彼の著書『Painting and Inner World』(1963)に掲載される運びともなったのだから。。。

このエイドリアン・ストークスとの対談は紛れもなくメルツァーにとって‘勲章’であったろう。大いなる^{ほま}誉れということ。どうやらこの時期に至って、ようやく彼は、此地で認められたという自信を得たのではなかったか。<此地でイギリス人相手に分析できるようになるのに10年掛かった。。>という彼の言葉、そこにはようやくにしてイギリス人の仲間入りができたという安堵感が吐露されているわけだが、遡れば、ちょうどこの時期とも重なる。実にこれはメルツァーにとって、記念碑(モニュメント)であったかと思われる。メルツァーは生涯エイドリアン・ストークスに恩義を感じていたように思われる。おそらく、メルツァーが胸襟を開いて話し合うことのできた、初めてのイギリス人ではなかったろうか。彼の著作『The Apprehension of Beauty』(邦訳:『美の享受』)にエイドリアン・ストークスの著作からの引用文が時折散見されるが、メルツァーがどれほどの刺激を彼から受け、かつ彼の語る言葉を咀嚼吸収せんとして、どれほど刻苦勉強したものが、想像に難くない。それで些か己の精神分析家としての分限(土俵)を踏み外したかも知れない。つまりエイドリアン・ストークスの本来の‘土俵’である「美術評論」に越境した嫌いがなくもないわけで。。。

こうしたことを背景に、マーサ・ハリスとの結婚を考えてみるのは意味があろう。マーサ・ハリスの長女のメグさんがメルツァーの葬儀で読んだ追悼文のなかに「。。after married into our literary family,he became more and more fond of reading- ‘addicted’ he said-and ultimately outread us all。。」というのがあったが。。さて、どう訳したらいいやら。<結婚して彼は、われわれ文学好きのハリス・ファミリーの一員になったわけだが、ますます読書好きになっていき、もうまるで‘中毒状態’だと彼が言うほどになっていった。それで、ついにはわれわれを凌いでしまったわけです。。>ということ。そもそも幼少時から大して読書好きともいえなかったメルツァーがかくして‘本の虫’になった経緯には、まずは幅広い教養の持ち主で、博覧強記ともいえるほどのエイドリアン・ストークスの感化があった、とわたしは考える。メルツァーは自らの無知蒙昧さを恥じ、そして発奮せざるを得ないことになったともいえようし、その意味で‘文学好きのハリス・ファミリー’の薫陶を得ることは、当時の彼にとって不可欠であったということでもあろう。すべてが彼にとって実に必然の成り行きであり、その夢想のずうっと先には、この対談でエイドリアン・ストークスと語らった「同胞への教化」があったはず。。彼ら二人は、どちらもメラニー・クラインに分析を受けたということだから、‘分析的兄弟(analytical brothers)’になるわけだが、この

因縁は得難い。この対談時(1963年)、それぞれメルツァーは41歳、エイドリアン・ストークスは61歳であった。20歳の開きがある。それがまったく障りになっていない。要するに、メルツァーは終生にわたってエイドリアン・ストークスとの交わりを、彼への信義、そして‘友愛の絆’を忠実に生きた。そして、この因縁があつてこそ、メルツァーは自らの運命を切り拓いた。そのように、わたしには思えてならない。

さて、ここに訳者の立場で一言付け加える。言い訳になろうが・・・この対談の記録をわたしの翻訳で読者が読まれて、双方の話が噛み合っているかどうか、おそらくかなり怪しかろうと推察される。そもそも両者において了解事項というのがあって、他にも「自明の理」として共有していることもあろうし、とても第三者の介入できる余地など無いともいえよう。メルツァーは既にエイドリアン・ストークスが公表している論文に眼を通しては違いなかりうし、イマーゴの会合での語りではそこそこ手応えを感じていたようだが。しかしながら率直に申して、この対談でメルツァーがエイドリアン・ストークスの語る事柄を耳にしなが、すべてをそのまますんなり飲み込んだものかどうか。それすらも怪しいと思われる。さほどに彼は独特で、とにかく手強い相手なのだ。彼の印象をわたしなりに一言で言えば、「ペダンティック・スノブ pedantic snob」。「術学的で上流きどり」といったところ。彼は紛れもなくイギリス上流階級の出で、生え抜きの超エリート。或る意味その存在感には、メルツァーも圧倒されたであろう。その語る言語は技巧的で、緻密で、装飾的で、とことん彫琢的。幾つもの‘筋(脈絡)’が錯綜している。まさに‘絢爛豪華’といえなくもない。同じオックスフォード出身者ならばともかく、その彼の対話作法なるものは、普通には誰しもがどこか煙に巻かれた具合で土台付いてゆけるシロモノではない。であるから、逐語訳的に日本語にすれば、実に奇妙奇天烈でチンプンカンプンになる。致し方ないので直観的把握で彼が何を言いたいのか、概括的に提示した。それでも、概ね意味不明といったところは否めない。一方のメルツァーは、賢明にも自分の‘土俵’に踏みとどまって、臨床例などを引き合いにして、それなりに話の展開を押し進めているわけだが・・・それでメルツァーの言わんとするところが解れば、それで充分良しとしても構わぬではないか。であるから、当初わたしとしては、この論文の翻訳を、エイドリアン・ストークスの語っている箇所をすべて削除してアップする予定でいた。だが、思い直した。この彼の‘チンプンカンプン’にメルツァーがどれほど衝撃を受けたか。それで逃げたならば、そこで終わったはず。でも逃げなかった。むしろ食らいついたと言えなくもない。そこには両者に‘肝胆相照らす’何かがあつたということ。‘交わり’といえるほどの何かが・・・それでメルツァーの運命が切り拓かれたのなら、尚更のこと。エイドリアン・ストークスを難解として、わたしの視野の外に追い払うわけにはゆかないだろうと・・・訳し終えて、改めてこの対談がメルツァーに意味したものの重要性を思ってみた。わたしが相手できる相手ではないと、やはり己の非力を思い知らされたのだが・・・。

ところで、エイドリアン・ストークスは、その若き日1930年代に、メラニー・クラインから分析治療を受けている。そう聞けば何やら愉快ではないか。抑うつ念慮やら知的活動の抑止がその理由であつたらしい。(その期間は、1930年一月開始、1938年終了の7年間。)その臨床素材の幾つかがメラニー・クラインの著作のなかで公表されている。勿論匿名だが・・・B氏とか患者Cとか・・・かくして、エイドリアン・ストークスは、メラニー・クラインの著作に大いに彩りを添えているわけなのだ。〔ぜひとも

参照されたい。「症例B氏」;メラニー・クライン著作集2「児童の精神分析」第12章「男の子の性的発達に対する早期の不安状況の影響」、P.315-332。「患者C」;メラニー・クライン著作集3「愛、罪そして償い」第3章「躁うつ状態の心因論に関する寄与」 P.42-49。]

メラニー・クラインのお手並みはといえば、これが実に凄い！自分の‘土俵’に彼を引き込んで、彼の内的世界の‘小児的部分’に徹底してメスを入れてゆく。彼に語る‘解釈のこぼれ’は、子どもの精神分析治療で培われたもの。それが彼女の武器。それしかない。賢明にもそれに徹した。彼女は、臆せず怯まず、堂々と論陣を張っている！殊には破壊的無意識的幻想だが・・・美丈夫でいくらか眩惑的ともいえる、この魅力的な若者相手に・・・！クラインは1930年前半から徐々に成人の精神分析に研究の対象を移していくのだが、ちょうどこの時期なのだ。エイドリアン・ストークスの貢献は、それが病的に重篤な成人患者の精神分析の治療可能性を示したことにもなるのだから、メラニー・クラインにとって揺るぎない自信となったであろう。その意味で、実に彼女にとって彼は‘勲章’ものといってもよからう。

メルツァーが児童のケースを他に譲り、成人対象の分析治療に専念するようになったのは、おそらく意図的に、このクラインと同じ轍を踏もうとしたに違いなからう。クライン派の真骨頂とは何か。既にメラニー・クラインの亡くなる頃には、彼の地のインスティテュートでも児童臨床は斜陽化していたではないか。‘継子’扱いだというではないか。今尚、どうやらその‘復活’は完全に遂げられたわけではなさそうだ。確かにエスター・ビックの「乳幼児観察」の導入は政治的にも快挙であったわけだが・・・。だが児童たちを診ずして、成人の精神分析治療がどうして出来るのか。それをメルツァーは問うているわけで・・・。このままでは「クライン派精神分析」は衰微してゆく。もしもその活力が維持されるとしたら、その中核に児童臨床を据えるべきなのだ。であるからこそ、彼は敢然とメラニー・クラインを引き継ぐ覚悟を決めたのだ。それで同じく成人を対象とした分析治療へとギアチェンジした。彼ほどに児童臨床に精通した人はいない。その彼が成人対象に分析治療をすれば、それはどのような‘治療の可能性’が拓かれてゆくのか。大きな挑戦が目論まれた。クライン派の生き残りを賭けて・・・。おそらくここでメルツァーの内では、「子どもの遊戯治療」から「夢分析」への移行が目指されていたのだろう。それらをまさに地続きのものとして・・・。それこそが新たなクライン派精神分析の幕開けとなるはず。彼の著書『夢生活 Dream Life』こそ、その結実であろう。そして最後の著書『The Apprehension of Beauty』は勿論だが、これらメルツァーの活動およびそれら著作の背景に、どうやらエイドリアン・ストークスが彼の背中を押していたということがありはしないか。そのように、わたしは考える。

さて、ここでエイドリアン・ストークス(1902-72)について、その経歴を補足する。分析治療の進展に伴い、彼はメラニー・クラインに心酔し、やがて美術批評家(art critic)として精力的に文筆活動に取り組み、クライン流の枠組み(フレームワーク)を借りて、彼独自の美学的アイデアを盛り込んだ美術評論を展開してゆく。それらの



精神分析的‘臭み’から、概して美術界ではどうやら不評だったようだが・・・。メラニー・クラインの著書「The Psycho-analysis of Children」についての書評(1933)、さらにはメルツァーの著書「The Psych-analytical Process」についても書評(1967)を公開している。彼の功績としては、1930年代、イギリス南西部のコーンウォールのセント・アイヴズでの芸術村を拠点に、英国のモダン・アートの台頭を底上げするうえでの理論的旗手であったことが挙げられる。そこには主にベン・ニコルソン(画家)、バーバラ・ハップワース(彫刻家)らとの密な関係があったことが知られる。やがて此地が最新の造形思想の尖鋭的な拠点として国際的にも名を成してゆくわけだが、彼はその‘触媒的’存在であった。ヘンリー・モア(彫刻家)のプロモーター(後援者)としても尽力している。1972年に死去。

エイドリアン・ストークスの刊行物で邦訳されたものは一つもない。ひとまず手許にあった彼の論文「Form in Art」(New Directions in Psycho-analysis, 1955, P. 406-420)を読んでみた。案の定、とんでもない‘ハード・ステーキ’で歯が立たない。だが僅かながら、メルツァーとの対談に絡めて、興味深く感じられる箇所があった。ここに幾らか書き添えておこう。総じて、彼は「フォルム(形態)」にこだわっている。つまりのところ、芸術とは、心の内なる‘滅び’(抑うつ感もしくは混沌)を超克することであり、内的な‘形なきもの’が‘形あるもの’へと、すなわち内が外に(inside-out) 転換されるかたちで、外側の物理的世界において新たにいのちが吹き込まれることなのである。すなわち、内的対象の蘇り(再創造)である。言い換えれば、こころの荒廃に拮抗すべく、その創造的プロセスにおいて、新たなビジョンを得て、情動が回復され、現象的世界との出会い直しをすること。そうした‘審美的体験’において、‘償い’の衝動が奨励されるといったこと。すなわち造形的な「フォルム」とは、内なる無秩序(disorder)に客観的な調和(objective harmony)をもたらす手段なのである。これが、彼の造形思想の中核となる「内なるものを外へと外在化させる哲学(Inside-Out Externalization Philosophy)」の骨子でもある。ちなみに、メルツァーがその著書『Dream Life(夢生活)』(1983)のなかで、<夢にはそれ自身の秩序があり、われわれ自身の心の中の混乱に秩序をもたらすことを目指す>と語っている。双方には一脈相通じるものがある。フォルム(形態・形式)という言葉もあちこちに散見される。フォルムの連続性・フォルム的構造・視覚的フォルムやら・・・。メルツァーの語るこころの「夢素材」は、すなわちエイドリアン・ストークスの語る「芸術作品」そのものにもなる。そこでは「フォルム」が両者にとっての共通認識になっている。さらに今ひとつ、エイドリアン・ストークスがこだわったものとは、対象の‘他者性’をめぐっての感覚(the sense of object-otherness)である。そこからいかにして‘一体感(the sense of one-ness)、即ち融合(fusion)もしくは同質性(homogeneity)の感覚が希求されるかといったこと。それが彼にとっての審美的体験(aesthetic experience)の意味でもある。つまりのところ、疎外感とか疎遠な感情(separateness)が、いかにしたら親密であるとか近い感覚(intimacy)に変わり得るのか、そうした不確実性への怯え、危うさ、^{おび}悩ましさを彼は語っているように思われるが、これはおそらく、メルツァーが「^{あや}審美的対象」の概念をつくった背景にあるものと思われる。このように彼ら二人の因縁は深く、かくも豊饒にして多産なのである！

(2019/03/05 記)