

『スワンの恋』の真実味

『失われた時を求めて』における『スワンの恋』の位置付けについて

小林 ゆり子

はじめに

『スワンの恋』は『失われた時を求めて』の中で、マドレーヌの場面の次にもっともよく読まれている箇所である。文章が短く、明瞭なあらすじをもった『スワンの恋』は、必ずしもブルーストの小説に馴染めるとはいえない一般読者にも親しまれてきた。

しかし、これまでの研究は『スワンの恋』に対ししかるべき地位を与えてきたとはいえない。大多数の研究は、社交に興じ、芸術の喜びと恋愛の快感を混同したスワンを芸術の敗北者とみなし、社交と恋愛の二つの試練に打ち克って芸術家としての啓示を受けた語り手の人生の不完全なモデルとして扱ってきた。

しかし、スワンは本当に単なる敗北者なのだろうか。『スワンの恋』を読み、かつて渴望した芸術の真理が目の前を通り過ぎていくのを甘受するスワンのあり様を目の当たりにしたとき、読者はスワンを軽蔑するどころか、むしろそこに人間のある深い真実が描かれているように感じないだろうか。翻って、『見出された時』において一見歓喜の声を上げているように思われる語り手は、本当に勝利したのだろうか。まもなく小説家になるはずのこの男はスワンを乗り越えることができたのだろうか。

本稿では、これまで単純な勝敗で語られてきた二人の登場人物の関係を再考することを試みる。まず、時間の作用に対するスワンと語り手の態度を比較する。続いて、時をめぐる二人の命運を分けた要因を明らかにする。そして、『見出された時』の芸術論に潜む矛盾を検討することで、二人の登場人物の勝敗を相対化し、スワンの物語に新しい意味付けを行うことを目指す。

1. 過ぎゆく時間と永遠

a. スワンの場合

今述べた通り、『スワンの恋』は、挫折の物語であるにも関わらず——挫折の物語であるがゆえにこそ——読む者に対し、ある真実味をもって迫ってくる。では、その真実らしさは一体どこからやってくるのであろうか。筆者には、サン＝トゥーヴェルト夫人の夜会でスワンが最後にヴァントウイユのソナタを聴く場面にその鍵があるように思われる。

[…] 今日、彼はそこ [=小楽節の微笑み] にむしろほとんど陽気といってい
い諦めの恩寵を見出すのであった [強調筆者] ¹。

「ほとんど陽気といってい諦めの恩寵²」、これはスワンの人生経験を要約する表現ではなかろうか。なぜなら、スワンの物語の説得力は、一般に注目される嫉妬の激しさ以上に、たとえ受け入れ難くとも自分の力では変えることのできない人生の法則、自らの運命を進んで受容することにあるからである。

スワンが第一に受容するものは、オデットの愛がもう戻らないという事実である。オデットの態度が冷たくなったことからスワンは心に傷を負い、昼も夜も苦しんでいたが、恋人の変化は長い時間をかけて少しずつ進行していったためにスワンはその心変わりを明確に認識することができず、また幸せだったころの思い出を振り返らないようにして、残酷な真実を目にすることを意識的に避けてもいた。そうしたスワンの防御を一息に突き崩すのが、サン＝トゥーヴェルト夫人の夜会でのヴァントウイユのソナタの演奏である。小楽節の直前のヴァイオリンのトレモロとともに、二人が愛し合っていたころの思い出が、その具体的な感覚とともにありありと蘇り、スワンは音楽を聴きながら自分自身の恋愛をもう一度生き直すことになる。そうして恋愛がはじまったときから現在の状況に至るまでの変化を痛みとともに認識し、オデットの愛が冷めてしまったという事実を受け入れるのである。

¹ *RTP I*, p. 342. (以下『失われた時を求めて』からの引用は、Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol, t. I, 1987; t. II et t. III, 1988; t. IV, 1989 から行い、それぞれ *RTP I*, *RTP II*, *RTP III*, *RTP IV* と略す。訳出に当たっては既訳を参考にした。)

² 筆者は「*grâce*」を「恩寵」と訳したが、もちろんこの語には「優美さ」「気品」といった意味もあり、その訳語は「恩寵」に限定されるものではない。しかしながら、スワンにとり、オデットへの恋心を諦めることが、恋愛の苦しみから解放され、生き続けることを可能にする一種の救いとして機能していることを考慮して、ここでは「恩寵」の訳語を当てた。

恋の終わりを受け入れる、とは相手に対する自分の愛情がなくなることを受け入れる、ということでもある。スワンの恋のはじまりは、その人格の変容として描かれている。オデットを探して真夜中のパリを馬車で駆け回っている最中に、スワンは「自分がもはやこれまでと同じ人間ではないこと、自分がもはや一人ではなく、新しい存在が自分と一緒にいて、自分に密着し、自分と結合していること³」を認識する。スワンが「カトレヤ」を経てオデットと本格的な恋仲になったときも、スワンが女遊びをやめてオデットだけに集中するようになり、「もはやこれまでと同じ人間ではなくなった⁴」ことが強調される。

しかし、自分自身の変化を意識すると同時に、スワンは自分のオデットに対する恋心がいつか消えてしまうことを予感している。

そして、帰り道、月が自分から見て今や位置を変え、ほとんど地平線の端に移動していることに目をとめ、自分の愛もまた恒久不変の自然の法則に従っていることを感じながら、彼は自問するのであった、自分が入り込んでしまったこの時期はまだ長く続くのだろうか、あの大切な顔も自分の思考の目にはやがて遠くの小さな位置を占めるだけになり、もはや魅力をふりまくこともなくなるのではなかろうか、と⁵。

自らの強い恋愛感情でさえ、全てのものが移ろいゆくという「恒久不変の自然の法則」からは逃れられないと感じたスワンは、毎晩ヴェルデュラン家の夜会に顔を出し、オデットと会う習慣を続けることにより、いつか自分がオデットを愛さなくなるという恐ろしい事態の到来を一日でも先に延ばそうとする。もっとも、スワンの心配とは裏腹に、先に心変わりするのはオデットの方であり、一方のスワンは、病的な嫉妬に苛まれるなかで、いつか自分がオデットの素行に無関心になることを知りつつも、嫉妬の消滅が現在の自己の死と同一視される程度にまで、オデットへの恋心に深く浸食されていく。

しかし、スワンの嫉妬が恒久的なものとなり、もう永遠に回復は望めないかと思われたところで、サン＝トゥーヴェルト夫人の夜会でのヴァントウユのソナタの演奏の場が挿入され、前述の通り、彼の恋は急速に終わりへと向かう。オデットの愛が冷めたことを受け入れると同時に、スワンのオデ

³ *RTP I*, p. 225.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁵ *Ibid.*, p. 235.

ットへの執着も薄れはじめるのである。やがてオデットを愛している自我がオデットを愛していない自我に取って代わられていくのであるが、一度新しい自我への移行がはじまると、当のスワンにはその変化を押しとどめることはできない。かつてはもし自分のオデットへの愛が薄らぐようなことがあれば全力を挙げて抵抗すると固く決意していたものの、新しい人間になったのちに、かつての自分の感情に従い続けることはできず、したがって、旅立つ前に自分の住んでいた土地を一目見ておこうと決めていたにも関わらず列車のなかで眠りこけてしまう旅人のように、スワンには、急速に遠ざかっていく自らのオデットに対する愛情を見定めることすらできないのである。オデットの愛の永続性に対する諦めは、自分のオデットへの愛の永続性に対する諦めでもあった。

恋が終わり、自分自身が変容するということ、それは、スワンにとり、靈感に満ちた時期が過ぎ去るということでもある。社交生活で精神の活力を失っていたスワンであったが、音楽、また恋愛にのめり込むことで、内面生活における「若返りの可能性⁶」を感じる。このときのスワンの状態について、「一時的に健康を取り戻して快復に向かうように見える病人」というたとえが何度も用いられている。

しかし、オデットの心がスワンから離れるにつれて、彼に健康状態をもたらすはずの心の昂揚は、より一層重い病の原因ともなる。スワンの恋心は「もっとも大胆な外科医でも病人から悪癖を取り上げたり病巣を取り除くことは果たして適切かどうか、いや可能かどうかと悩む⁷」段階に達し、スワンの生活はオデットの行動の詮索で隙間なく埋め尽くされる。音楽の印象に源泉をもち、スワンにもっとも大きな喜びを与えてくれた恋心の昂揚は、同時に死に至る苦しみの親となるのである。耐えがたい苦痛のなかでスワンが「愛と死のあいだの類似⁸」を感じる所以である。

サン＝トゥーヴェルト夫人の夜会でのソナタの演奏によって、スワンは嫉妬の苦しみから解放される。しかし、それはまた、芸術のもたらす深い印象に満ちた日々が終わってしまうということでもある。この最後のソナタの演奏を聴くなかで、スワンはこれまでになく芸術の真理に近づく。彼は、音楽の楽想が、理知による観念と同列にあり、また死すべき人間の魂の命運と深く結びついていることを理解する。

⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁷ *Ibid.*, p. 303.

⁸ *Loc. cit.*

もしかすると虚無が真実で、わたしたちの夢はすべて存在しないのかもしれない。しかし、もしそうならば、これらの夢との関連で存在するこのような楽節や観念もまた無であるはずだと感じられる。わたしたちは死滅するだろう。だがわたしたちはこのような崇高な囚われの存在を人質にしており、これらの囚われの存在もわたしたちと運命を共にするであろう。そして、もし彼らとともに死ぬのであれば、死はそれほど苦しいものではなく、それほど不名誉なものではなく、もしかするとそれほど確かなことではないのかもしれない⁹。

スワンはここから進んで、芸術のもつ人間を超えた性質を予感するまでに至る。しかし、その本質を認識する前にソナタの演奏は終わり、スワンの渴望していた芸術の真理は「ほとんど陽気といつていい諦め」とともに彼の目の前を通り過ぎていくのである。この夜会によってスワンは死の危機から救われ、その意味においてソナタは「恩寵」をもたらしたといえる。しかし、その代償として、スワンの靈感は消え、彼は芸術のもっとも奥深い秘密を知る機会を永遠に失うのである。若いころ強く求めて得られなかったものが、年を取ってから形を変えて再び戻ってくる、しかしその「恩寵」すらやがて時間とともに過ぎ去っていく、これが、スワンが人生において理解した最大の真実であった。オデットとの恋とともにスワンの精神の一時的な回復期が終わることを予告するかのよう、すでに「コンプレー I」では、恋から覚めた後のスワンが異常な速さで老けはじめていることが語られている¹⁰。遙か彼方に永遠を仰ぎ見る一方で、この地上にはなに一つ不変のものはなく、他人の心も自分の心も全て時間とともに変化し、過ぎ去り、いつかは消えゆくことを受容する——永遠と時間のあいだに引き裂かれた状態の只中で、時間の側に立った、あるいは立たざるを得なかったところにスワンの経験の枢要があるのである。

b. 語り手の場合

スワンが過ぎゆく時間を受容するのに対し、語り手は『見出された時』において、時間を超える自我の本質とそれを定着する方法を発見する。

ゲルマント大公邸のマチネの前、矢継ぎ早に無意志的記憶の強烈な歓喜が語り手を襲う。紅茶に浸したマドレーヌの味からコンプレーの記憶が蘇ったのと同じように、現在と過去の共通の感覚から飛び出してきたヴェネツィア、汽車、バルベックの記憶を前にして、語り手はとうとうこれらの無意志的記

⁹ *Ibid.*, pp. 344-345.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 33-34.

憶から湧き出る印象こそが、それを材料として芸術作品を創造すべき真実の印象であることを理解する。これらの記憶は、現在の感覚を抛り所にして立ち現れているが、今、ここに形をもって出現しているのではなく、あくまで語り手の精神のなかに存在するものであるため、「現実的であるが現時にはなく、観念的ではあるが抽象的ではない¹¹」。

語り手はこれまでなぜ、現実の土地や恋人に幻想を抱くたびに失望してきたのか、ようやく納得する。自分自身のなかにしか見つけれられないものを、今までずっと外部の現実のなかに求めていたのである。そして、感覚器官を通じて入ってきた印象から真実を取り出すためには、「考えることを試みながら、それらの感覚をそれと同じだけの法則と思想をもった表徴として解釈する、言い換えれば、わたしが感じたものを薄暗がりから出現させて精神的等価物に転換する努力をしなければならない¹²」のであり、それこそまさに芸術作品を創造することに他ならないと理解するのである。

これらの感覚に由来する儂い印象を定着するために用いられるのが文体である。ブルーストによれば、作家は「美しい文体の必然的な環¹³」のなかで二つの対象の関係を設定することによって、「それらに共通の本質を引き出し、それを一つの隠喩のなかで時の偶発性から免れさせる¹⁴」。隠喩を用いた美しい文体のなか書き込まれた事物は、その外観を超えた真実の姿に到達し、永遠性を刻印される。

感覚的な印象を「精神的等価物」に変容し、それらを一つの調子に貫かれる「時の偶発性から免れた」世界にまとめ上げる芸術作品。だが、作品に映し出されるのは事物にとどまらない。作品の材料となるのは事物によって主観のなかに呼び覚まされた印象であり、したがって、そこには必然的に主体である芸術家の自我が織り込まれている。事物が永遠なるものとして作品に定着される過程は、見る主体としての作家の自我が作品のなかで永遠性を獲得する過程でもあるのだ。

もっとも、芸術作品を創造し、作品のなかで生き続けるという芸術家の無上の喜びは、その対価として莫大な代償を要求する。芸術創造の真理を手にした語り手には、これまでの自分の生涯を作品の材料として用いるだけでなく、現在の自分自身の中にあるものとこれからの人生の全て、時間も、体

¹¹ RTP IV, p. 451.

¹² *Ibid.*, p. 457.

¹³ *Ibid.*, p. 468.

¹⁴ *Loc. cit.*

力も、そして生命までも作品の執筆に注ぎ込むことが義務づけられるのである。

サナダムシが宿主から養分を吸い取ってたくましく成長していくように、芸術作品もまた作家の生を糧として豊かに肥え太っていく¹⁵。スワンが全てのものを変化させる時間の作用を受け入れたのに対し、語り手は時の流れに抵抗し、次々に生まれては死んでいく自我の断片性を乗り越えて作品のなかにある種の永遠を見出す。しかし、靈感を失ったスワンには自らの生命を全うすることが可能であったのとは逆に、語り手は一冊の書物を残す代わりに今ここにある現実の存在としては死ぬ運命を背負っている。自分自身の生命に対するエゴイスティックな執着を捨て、芸術の幸福な犠牲者として作品の創造に己の全てを供物として捧げることにより、はじめて芸術作品は永遠の生命を獲得するのである。

わたしはこう言おう、芸術の残酷な法則とは、人間は死ぬということ、わたしたちもまたあらゆる苦しみをなめつくして死ぬであろうということである、そのために忘却の草でなく、永遠の生命の草、実り豊かな作品の草は生い茂り、その草の上に幾世代もの人々がやってきて、その下に眠る人たちのことなど気にもかけずに、楽しく自分たちの「草上の昼食」をするだろう、と¹⁶。

2. 個と普遍、物質と精神

a. スワンの場合

ここまで、スワンが自らの生を全うする代わりに全てのもが時間とともに過ぎ去っていくことを受け入れたのに対し、語り手は芸術作品において永遠の生にあやかると引き換えに自分自身の生命を芸術に捧げることを確認した。では、二人の登場人物の命運を分けたものは一体何であったのか。この節ではその原因を明らかにすることを目指す。

『スワンの恋』全体を貫くキーワードに « *particulier* » « *individuel* » が挙げられる。「独特の」「個人的な」「個別の」などと訳され得るこれらの語は、この小説の重要な局面を陰に陽に規定している。『スワンの恋』第二部は、ヴェルデュラン家のサロンの掟と仲間内だけで使われる言葉、そしてサロンの常連の特徴的な話しぶりを記述するところからはじまる。「小さな核」な

¹⁵ バルガス=リョサ『若い小説家に宛てた手紙』木村榮一訳、新潮社、2000年、15-16頁

¹⁶ RTP IV, p. 615.

どの語彙やヴェルデュラン夫人の妙にお高くとまった話ぶり、あるいはコタールの地口に「*particulier*」という形容詞が与えられることはない。しかし、社交の場で発揮されるこうした特徴的な言葉遣いは、あるいはある社会の構成員を他の社会の構成員から区別し、あるいはある社会の内部で個人を他の個人から区別することにより、社会的なレヴェルにおける各人の「個性」を規定する役割を果たしている。

小説後半に登場するサン＝トゥーヴェルト夫人の夜会でも同じように参列者の特殊な装いや身振り、言葉遣いが長々と描かれる。ブルジョワの集まりであるヴェルデュラン家のサロンとは対照的に、こちらのパーティーに列席するのは貴族たちであるが、男性の招待客たちが身に着ける片眼鏡は、よくよく見れば微妙な差異があるものの、実のところどれも似たり寄ったりであり、演奏会中に貴婦人たちが自分を他人と違ったように見せるために音楽に合わせて頭を振る様子は、ヴェルデュラン夫人が音楽に対する感動を表すために手で顔を覆う大げさな身振りとは何ら変わるところがない。フォーブル＝サンジェルマン随一の才気で知られるレ＝ローム大公夫人（後のゲルマント公爵夫人）の「カンブルメール」にかけた地口もあまり品の良いものとは言えず、実際のところはコタールの駄洒落や画家の粗野な冗談と同じ程度のものである。このように、社交の場で人々が顕示する「個性」や「特殊性」は本質的に互換可能なものであり、また社会的地位の変化とともに新しいものに取り換えられる相対的なものにすぎない¹⁷。

こうした社交界の表面的な個別性の只中に出現するのがヴァントウイユのソナタである。社交人の軽薄な口調や身振りとは異なり、ソナタの小楽節は「特殊な官能の悦び¹⁸」、「その楽節を聴くまでは思い描いたことさえなく、ほかのなにものも教えてはくれないだろうと思われる¹⁹」悦びをスワンに与える。長い社交生活のなかで忘れていた目に見えない現実の存在を思い出させてくれた小楽節に対し、スワンは未知の愛のような感情を覚える。しかし、芸術作品のなににも代え難い魅力に強く惹きつけられたはずのスワンが向かう先は、現実の恋愛のなかで人が恋人の内に見出す特殊な魅力なのである。以下の引用は、スワンのオデットという一人の人間に対する思い入れを端的に表している。

¹⁷ スワンがオデットと結婚した後に、行政関係の人間との付き合いを自慢するという以前なら考えられなかったような振る舞いをするようになったことを思い出そう。

¹⁸ RTP 1, p. 206.

¹⁹ *Loc. cit.*

彼は、軽薄な生活が吹き払ってしまった若い頃の靈感が自分のなかに蘇るのを感じたが、それらの靈感はみな、特定の人の反映、刻印を帯びていた。そして家において、回復しかけた自分の魂とただ一人向き合っただけで過ごすことに微妙な楽しみを見出すようになった彼は、そうした長い時間の間に少しずつ自分自身に、といつても一人の女につながれた自分に、戻っていくのであった [強調筆者]²⁰。

ここで、スワンが社交生活の倦怠を絶えず恋愛の刺激で紛らわしている中年男であったことを思い出そう。恋愛によって精神に一時的な活力を注入することは彼の長年の習慣であった。また、スワンは名画のなかに知り合いの顔の特徴を見つけて楽しむという一風変わった趣味をもっていた。この趣味は小説のなかで、「巨匠の絵画のなかに、私たちを取り巻く現実の普遍的な特徴だけでなく、反対に、もっとも普遍性を欠くように思われるもの、すなわち私たちが知っている顔の個人的な特徴を見つけて喜ぶ特殊な趣味 [強調筆者]²¹」として記述されている。もっとも、スワンの風変わりな好みは、昔の傑作のなかにも現代の固有名への言及を見出す必要を感じるほど「社交人の軽薄さ²²」に毒されていたことに由来するのか、それとも「[知り合いの顔の] 個人的な特徴がより普遍的な意味をもつことによって喜びをもたらす²³」程度にまで彼が「芸術家の天分²⁴」を備えていたからなのかは分からない。いずれにせよ、いつもの趣味を発揮して、家にやってきたオデットとポッティチェリのチッポラの間に類似を発見したとき、年来の恋愛癖が外部の刺激を恋愛のそれに自動的に変換する仕組みを作り上げていたためか、芸術の喜びに浸されていたにも関わらず、スワンはオデットから普遍的な美の特徴を抽出するのではなく、反対に美的な特徴を備えたオデットという一人の個人に関心を集中させる。

スワンが自らの恋愛を通じてソナタの小楽節に匹敵するものをつくり出そうとしたことは、「カトレヤ」の場面を見ればよく理解できるであろう。スワンがオデットとの愛の行為から引き出す快樂は、「彼にとり、それまで存在せず、彼が創造しようと試みた快樂、[...] 全く特殊で新しい快樂に思われた [強調筆者]²⁵」とある。スワンにとって、二人の恋愛がもたらす歡喜は音楽のそれと同じように、今までに見たことがないほど独特で、ほかのどの

²⁰ *Ibid.*, p. 235.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 231.

ようなものとも異なっているのである。加えて、スワンはただ受動的に官能の悦びを享受していたのではない。芸術家が独自の楽節を生み出すように、スワンもまた恋愛の歓びの創造者たろうとしたのである。しかも、スワンが「地上の楽園に咲いている花のなかでそれ [= 快楽] を味わった最初の男²⁶」、つまりアダムに喩えられているために、この「創造」は根源的な意味を帯びる。スワンには神のように無からの創造を行うことはできないが、アダムが言葉を用いて被造物のそれぞれを名付けたように、二人の愛の営みに「カトレヤをする」という「固有名」を与えるのである。

しかし、芸術作品のもたらす喜びと恋愛の陶酔はいずれも特殊なものであるが、芸術作品は決して聴き手の具体的な状況に還元されるものではない。スワンは、ソナタの小楽節にオデットと自分の恋愛の反映をそこに見出そうとして、そこに恋愛とは別の独自の意味があることを感じ取って苦しみを覚える。

[...] 小楽節が、二人に話しかけていながらも、二人のことを知らないのだと考えて苦しみながら、スワンは小楽節が、内在的で固定した、彼らとは関係のない意味、美をもっていることをほとんど残念にさえ思うのであった。それはまるで恋人から贈られた装身具や、愛する女が書いてよこした手紙について、宝石の光沢や手紙の言葉が二人の束の間の関係や個別の存在の本質だけでできているのではないことを恨むようなものであった²⁷。

ここに書かれているのは、二人の愛のしるしである宝石や手紙から他人に共通するものは全て取り除いてしまいたいというほどの、恋人と自分の間の排他的な世界の構築に対する極端なまでの欲望である。これを芸術受容にまで当てはめるのは倒錯的といって差し支えないであろうが、スワンはそれほどまでに自らの恋愛に執着しているのである。

また、スワンの恋心が純粋に主観的で個人的なものであるのに対し、ソナタの小楽節は「同じく外部の対象には対応していないが、純粋に個人的な恋愛の歓びとは違って具体的な事物より優れた現実のようにして立ち現れる²⁸」。恋愛感情も芸術の魅力も共に主観的なものに立脚しているが、恋愛感情の昂ぶりがスワン一人にしか感じられないものであるのとは反対に、ソナ

²⁶ *Ibid.*, p. 231.

²⁷ *RTP* 1, p. 216.

²⁸ *Ibid.*, p. 233.

タの小楽節は目に見える世界より優れた一つの客観的な現実を立ち上げる力をもっているのである。

さらに、恋愛と芸術の間には物質性と精神性の対立が回る。オデットとポッティチェリのチッポラとの相似を発見した後に、スワンはオデットを「あるときは芸術家の謙遜、精神性、無私の心でもって眺め、あるときは収集家の傲慢、エゴイズム、官能性でもって眺めるのであった²⁹」、とある。恋人と名画の人物との類似は、スワンにオデットを精神的な観点から見ることを可能にする一方で、彼がオデットという生身の人間に恋心を抱いているために純粋に感覚的な喜びを排除することはできないのである。「カトレヤ」的一幕を経て二人が深い関係になった後に、スワンはオデットの官能的側面に対する執着を一層強める。オデットが不機嫌な顔をしてみせると、スワンは彼女の首をチッポラと同じように傾げさせ、頭のなかでシステーナ礼拝堂の壁にオデット扮するチッポラをテンペラで自ら描いてみる。すると、

彼女がやはりここに、ピアノのそばに、現在のこの瞬間に、今にも彼に接吻され所有されるのを待ち受けているという考え、彼女が肉体を備え、生きているという考えが、彼を強い力で陶酔させるので、目を血走らせ、むさぼり喰らうように顎を突き出すと、彼はこのポッティチェリの処女に飛びかかり、その頬を両手で挟み付けるのであった³⁰。

ここで「肉体」と訳した語は « *matérialité* » である。スワンは絵のモデル、型としての女を脳内で想像しながらも、やはり今ここに生きる肉体をもった一人の人間、物質の有限性のもとにある一個の存在としてのオデットにより一層惹きつけられるのである。

これに対し、ヴァントウイユのソナタははじめ「楽器から発散される音の物質的な特徴³¹」を通じてスワンの耳に入ってくるが、曲が進み、小楽節が現れると、音楽の与える印象は「無実体 *sine materia*」のものへと高まる。また、サン＝トゥーヴェルト夫人の夜会の場面では、ソナタの小楽節は「超自然的な存在の秩序³²」に属しており、それを芸術家が「神的な世界³³」から持ち帰ってこの世でしばらくの間輝かせるのだと書かれている。このようにして、恋愛の印象が精神的な欲求を物質的な欲求に転落させてしまうのとは反対に、

²⁹ *Ibid.*, p. 221.

³⁰ *Ibid.*, p. 235.

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² *Ibid.*, p. 345.

³³ *Loc. cit.*

芸術の印象は受け手を物質的な悦楽から精神的な喜びへ、そしてさらに人間を超えた高次の現実の高みへと連れて行き、日常的知性をはじめとする、人間がこの世で受けるあらゆる制約から解放するのである。

恋愛の昂揚のなかで恋人という一個人に対して感じる魅力は、恋人の内に日常の範疇では見出しえない「詩情」を感じ取らせ、他者という「異なる宇宙」の探究に私たちを駆り立てる点において、社交の場において個人の特徴とされるものよりは深いものへと人を導くものの、あくまで主観的かつ物質的な次元に主体をとどめるために、同じ主観的、物質的な印象から発して純精神的、超自然的な印象にまで至る芸術の高みには到達しない。時の流れのなかにある有限性の地平から時を超えた無限の地平へと人を誘うものが、芸術作品のもつ特殊な魅力なのである。

b. 語り手の場合

スワンはオデットという特定の個人のなかに芸術の魅惑に匹敵するものを見出そうとしたが、では語り手はどうであったか。

『見出された時』の芸術論のなかには、作家による現実の知り合いたちや自らの経験の扱い方が書かれている。それによれば、作家は自分自身の体験のなかから普遍的な特徴を抽出して作品に生かす、つまり、語り手の場合ならば、ジルベルトへの恋やアルベルチーナの恋という個別の恋愛をそのまま書くのではなく、それらの恋愛に共通するもの、すなわち「わたしたちのなかで次々と死んでいくさまざま自我よりも持続的なわたしたちの魂の一部³⁴」を取り出して、普遍的な精神に提供する。

また、作家は、登場人物の造形に際し、多くの人から取られた数々の特徴を組み合わせて一人の人間をつくり上げる。したがって、小説からは、恋人や肉親のような自分にとって大切な人たちですらその元の姿は消えてしまう。「一冊の書物とは大きな墓場であって、ほとんどの墓石のおもてに消え去った名を読むことはもうできないのである³⁵」という有名な一節が導き出される所以である。

もっとも、語り手はアルベルチーナや祖母の存在が、自分がこれから書くであろう書物の匿名性のなかに消えてしまうことに心から満足を覚えているわけではない。自分が彼女らのことをいつまでも覚えていられず、また彼女らの人生を作品のために利用したことに罪の意識を抱くのである。

³⁴ RTP IV, p. 476.

³⁵ *Ibid.*, p. 482.

しかし、わたしたちは一人一人の人間とは遠いところで生きているのだから、わたしの祖母に対する愛や、アルベルチーナに対する愛がそうであったような、わたしたちのもっとも強い感情でさえ、何年か後には忘れてしまい、ただの理解不能な言葉になってしまうのだから、[...] もしこれらの忘れられた言葉を理解するようにできる手立てがあるのなら、その手立てを使うべきではないだろうか。そのためには、それらの言葉を普遍的な言語に変換する必要があるだろう。少なくとも永続的であるこの言語は、もう存在していない人々を、そのもっとも真なる本質において、すべての魂にとっての不滅の獲得物にするであろう³⁶。

語り手は、自分の愛した人たちが死んでいなくなってしまうこと、自分もまたその人たちを時間とともに忘れてしまうことに対し、強い哀惜の念を抱いている。ひょっとするとスワン以上に一人一人の人間に執着し、彼女らの生きていたときの姿をずっと脳裏に焼き付けていたいと思っているのかもしれない。しかし、その一方で、語り手は、現実にある個の存在が儂く、時の破壊作用に堪え得ないものであるという冷酷な事実を明晰に認識してもいる。誰もがいつか必ず死の闇に呑み込まれ、残された者が彼らの生前の様子を記憶にとどめておくことも不可能である以上、語り手は、芸術作品のなかに彼らの普遍的な本質を刻印することが彼らの生きた痕跡をこの世に残すために自分にできる唯一の行為であり、それが死んだ祖母やアルベルチーナに対する「責任遂行³⁷」になるのではないかと考えて贖罪を願うのである。

この普遍的な本質、人間観察のなかから理知の作用によって取り出された真実は、特権的瞬間において得られた純粋な印象を支え、その隙間を埋め、そして、それらの印象に照らし出されることによって新たな意味を獲得する。つまり、芸術作品の根幹をなす純粋な印象によって、これまで語り手を失望させるばかりであった社交や恋愛の経験が、「習慣が私に失わせてしまった意味³⁸」を取り戻すのである。

語り手はただ特権的な印象によって時間を乗り越えるだけでなく、恋愛などの個に関わる経験をその印象によってもう一度照射し、そこから普遍的特徴を取り出して作品に挿入することにより、それらの物質的な記号にも精神的なものの永遠不滅の相貌を与え得ると確信する。

ここまでの分析をまとめると、以下ようになる。スワンが時とともに全てが過ぎゆくことを受け入れたのに対し、語り手が自らの芸術作品において永

³⁶ *Ibid.*, p. 482.

³⁷ *Ibid.*, p. 481.

³⁸ *Ibid.*, p. 476.

遠に到達し得た理由は、スワンが有限の存在である個々の人間に忠実であったのとは反対に、語り手は時間を超えた印象からすべてを見ることに努め、知り合った人々の思い出もそこから普遍的性格を抽出することにより精神的な記号に転換したからである、と。まるで語り手が生きとし生けるものを規定する有限性の掟から解放されたかのようなようであるが、芸術作品は本当にそのような「勝利」を芸術家に与えるのだろうか。

3. 死との闘い

無意志的記憶によって語り手は時間を超えた存在となり、その印象を美しい文体によって固定することで、作品に永遠性を与える。これが『見出された時』の芸術論であった。しかし、一見語り手の勝利を宣言するようなこの議論には、いくつか疑問に思われる点が存在する。

まず、語り手が無意志的記憶によって時間を超越するというくだりであるが、無意志的記憶とは、過去の記憶が些細なきっかけから新鮮で無傷なまま蘇るといふ現象であり、これが可能になるためには時間の流れのなかで当時の記憶が一度忘れ去られることが必要である。つまり、時間を超越するためには時間が経過しなければならない、という大きな矛盾が含まれているのである。確かに、マルタンヴィルの鐘楼や、バルベックの三本の木のように、記憶の蘇りを必要としない印象も小説中には登場する。しかし語り手はそれらの印象から呼びかけられるような感覚を持ちながらも、その意味を解説することはできず、そこにはマドレーヌの味が引き起こした、人生の浮沈を己と無縁なものに感じさせ、死を無意味なものと思わせた強烈な歓喜もない。やはり、『失われた時を求めて』における芸術的印象のもっとも重要な局面は無意志的記憶によって担われているといえるであろう。アドルノが、「ブルーストにあっては、すでに記憶によって伝えられているもの以外、なにも永続しないので、彼の愛は、第一の生より、すでに過ぎ去ってしまった第二の生のほうにむしろ固着するのだ³⁹」と述べているように、『失われた時を求めて』の世界のなかでは一度死んで蘇ったものでないと永遠性を獲得し得ない。ブルーストの永遠には、時の流れと時が不可避的にもたらす死がしっかりと刻印されているのである。

³⁹ テオドル・W・アドルノ「ヴァレリー プルースト 美術館」『プリズメン』渡辺祐邦・三原弟平訳、ちくま学芸文庫、1996年、279頁。

また、永遠的な本質を作品のなかに定着する方法に対しても疑問が残る。純精神的な印象は、たとえ過去と現在に共通するものであるにせよ、一つの感覚を通して享受されたものであり、ヴァントゥイユのソナタがはじめ「楽器から発散される音の物質的な特徴⁴⁰」を通じてスワンの耳に入ってきたように、あらゆる芸術は物質的な媒体を用いて自らの内容を表現するように定められている。隠喩を用いた美しい文体によって二つの感覚から共通の本質を引き出すことで、精神的なものを物質的なものによって表現することの矛盾は解消されるのであろうか。

この問いに対し、たとえばドゥルーズは、本質は物質のなかに具現化されるが、「これらの物質は従順で、非常によく捏ねられ、ほぐされるために全く精神的なものとなる⁴¹」と答えている。芸術とは、「物質の真の質転換⁴²」であり、文体の使用により、「本質、つまり根源的な世界の質を屈折させるために、物質は精神化され、物質的な環境は非物質化される⁴³」のである、と。ここに展開されているのは、プルースト自身が『見出された時』を中心として述べた議論を、足りない部分を補いながら分かりやすく整理したものであると見て差し支えないであろう。

確かに、プルーストの描写は、川端康成の小説に見られるような、読者の感覚に直接的に訴える表現を目的としておらず、さまざまな比喩を用いることにより、現実の事物を自然物よりも人工物に近いものに変容させているような印象を与える。たとえば、「コンプレー I」のレオニー叔母の部屋の匂いの描写では、コンプレーの自然の匂いと叔母の自閉の生活の匂いが混じり合い、その豊穡で馥郁たる香りを素材にして暖炉の火が巨大なパイ「ショーゾン」を焼き上げる⁴⁴。

暖炉の火はパイ生地を焼くように食欲をそそる匂いを焼き上げ、部屋の空気は全てその匂いの練粉になり、その匂いは湿って光を浴びた朝の冷氣ですでにこね上げられ、「膨らむ」ようにされていたのであったが、火は匂いを幾重にも折

⁴⁰ RTP I, p. 205.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1964, p. 58.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ 吉川一義「訳者あとがき」『失われた時を求めて I スワン家のほうへ I』、岩波文庫、2010年、440頁。

り重ね、卵黄を塗り、皴を付け、膨らませ、目に見えないけれど感じ取れる田舎菓子、すばらしく大きな「ショーソン」を作り上げるのであった⁴⁵。

これは叔母の部屋の匂いをめぐる長い長い描写の一部分に過ぎず、引用個所に至るまでにいくつもの隠喩を積み重ねてようやく「ショーソン」が登場するのであるが、この短い抜粋を読むだけでもプルーストの文章の特異さは伝わるであろう。ここでは部屋の匂いという嗅覚の話からはじまって、その匂いが「食欲をそそる」、つまり味覚を刺激することから食べ物へと連想が飛び、最後にはなぜか匂いを材料として大きなパイ菓子が焼きあがってしまう。読みながら涎が出てしまうほど美味しそうな匂いが行間から立ち昇ってくるのが感じられるが、この感覚は、現実の田舎の家のむっとする匂いを嗅いだときの感触とも、街の菓子屋で焼き立てのショーソンの香ばしい匂いを吸い込んだときの感じとも明らかに異なっている。ここに立ち現れているのは部屋の匂いであって部屋の匂いでないもの、ショーソンの匂いであってショーソンの匂いでないもの、つまり二つの感覚が結び合わされることによって生まれた全く新しい感覚であり、それはプルーストの小説世界のなかでしか感じることができない。ドゥルーズのいうように、大がかりな隠喩を用いた文体の中で、叔母の部屋の匂いと田舎菓子はともになにか精神的なものに確かに変容している。しかし、その一方で、この文章が読者に訴えかけるのは、田舎の部屋やショーソンという現実の事物を用い、その現実の感覚を一度惹起しかけた上で、それを別のものに変えてしまうからである。つまり、この文章が呼び起こす現実離れた独特な感覚は、現実の事物のもつ感覚の力を土台にはじめて成り立つものなのである。そもそも、グラックがプルーストの小説について、「*matière*」「*masse*」という言葉を盛んに使う⁴⁶ように、『失われた時を求めて』の全体を貫くのは、精神的というよりむしろ物質的と形容したくなる独特の質感ではないだろうか。厳しい精神の修練の結果であるプルーストの文体にも、やはり物質的なものの痕跡が残っているように思われるのである。

精神と物質の二項対立を解消するために、アンヌ・シモンはドゥルーズとは別の解決策を提示する⁴⁷。シモンは、まず、ドゥルーズを一種の観念論に陥ったとして批判する。ドゥルーズが事物の本質を、それを具現する記号と独立した超越的な存在とみなし、芸術作品においては物質的な記号が非物質化

⁴⁵ RTP I, p. 49.

⁴⁶ Julien Gracq, « Proust considéré comme terminus », in *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980.

⁴⁷ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 91-100.

されると考えていることに対し、攻撃の矢を向けるのである。シモンはまた、ドゥルーズが『見出された時』の中の理論的部分を重視するあまり、最終巻に至るまでの語りを軽んじているとして非難する。『見出された時』以前の巻における個人的な経験の集積こそが、『失われた時を求めて』を哲学研究に還元できないものになっているのではないかと論じるのである。

シモンは、『ゲルマンのほう I』のなかのラ・ベルマの演技の描写を引きながら、プルーストにおいては、本質は、内在性における物質と精神の出会いのなかにのみ存在し、それ自体では存立し得ないのである、と述べる。フェードルの演技において、ラ・ベルマの身体は「炎のしみ込んだ物質⁴⁸」になり、その印象は「まったく物質的⁴⁹」であると同時に際立って精神的でもある。また、ラ・ベルマの演技の描写を締めくくるにあたって、「同化された⁵⁰」「横切る⁵¹」「まき散らされた⁵²」「活性化された⁵³」「拡散される⁵⁴」「しみ込んだ⁵⁵」「包み込まれている⁵⁶」などの言葉が使われていることには、感覚的なものと知的に把握されるものとの二分法を解消しようというプルーストの意志が表れている。事物の本質は、ドゥルーズの考えるようにこの世の彼方にそれ自体として存在するのではなく、常に時間の次元に送り返され、物質や記憶に自らを開こうとするものなのであり、本質を具現する物質もまた、本質によって精神化されるのと同時に自らの物質性を保ち続けるのである、というのがシモンの議論である。

主体や事物なしには本質が顕現し得ないこと、またプルーストの文章において、物質が精神的なものに変容しながらもなお物質であり続けることを指摘した点において、シモンの議論は支持できるものである。しかし、ドゥルーズが『見出された時』の芸術論における精神性・超越性を偏重するあまり、『失われた時を求めて』全体の物質性・内在性を軽んじたのとは反対に、シモンは、今ここにおける本質の現前に重点を置くことによって、プルーストにおける永遠的なものへの志向を軽視しているのではないだろうか。『スワンの恋』のなかに以下のような一節がある。

⁴⁸ RTP II, p. 348.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 348.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ *Loc. cit.*

小楽節は、超自然的な存在の秩序にも属していたのであって、わたしたちはそれらの存在を決して見たことがないが、目に見えないものを求める探検者が、神的な世界に分け入って、そこにあるものの一つをとらえ、持ち帰り、しばしの間わたしたちの世界の上に輝かせるとき、わたしたちはそうした超自然的な存在を認めて恍惚となるのである⁵⁷。

加えて、『囚われの女』のヴァントウイユの七重奏曲の場面では、芸術家が各々未知の祖国に生まれついた人間であり、真の作品を創造することによって、自分では忘れてしまった祖国に帰っていくと書かれている。プラトンのアイデアを思わせるこれらの記述には、芸術作品によって表現される本質に、感覚世界から独立した超越的な性格を求めようとする志向が明らかに見て取れないだろうか。さらに、ヴァントウイユがその作品のなかで単なる人間の生を超えた生を生き続けるとされる時、そしてベルゴットの死に際して、フェルメールの黄色い壁面の自足した美を創造する義務がこの世とは別の世界からやってくるものだと書かれるとき、そこには芸術による救済への希望、ベガンが「形而上学的な要請⁵⁸」と呼んだものが現れてはいないだろうか。

結局、プルーストにおいて、精神的なものを物質的なものによって表現することの矛盾は解消していないと考えるのが妥当であるように思われる。芸術作品において、物質的な記号は精神的な性質を帯びるとはいえ、そこから物質性を消し去ることはできず、その一方で、超自然的な性格をもつ本質を有限性の地平に完全に還元することもできない。語り手が書くであろう芸術作品はアナロジーの奇蹟によって永遠なるものに自らをなぞらえようとするが、それはあくまでなぞらえであって、作品のなかに真の意味における永遠が顕現することはないのである。あるいは、文学作品が言葉という非物質的な媒体によって書かれているために、純粹に精神的なものへの到達は容易であると考えられるかもしれない。しかし、言葉は対象を概念化する作用をもつために存在の本質をとどめておくことができず、それ自体時間のなかにあるものでもある。存在と一致し、永遠の現在のなかにあるのは神の言葉だけなのである⁵⁹。文体の「巨匠のワニス」は、永遠なるものへの接近を試みる作家の闘争を表しているが、それは敗北に定められた戦いであり、作品は「永遠の似像⁶⁰」としての時間のなかに転落することを運命づけられている。

⁵⁷ RTP I, p. 345.

⁵⁸ A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, 1946, p. 355.

⁵⁹ 聖アウグスティヌス『告白（下）』服部英次郎訳、岩波文庫、1976年、102-104頁。

⁶⁰ プラトン『ティマイオス／クリティアス』岸見一郎訳、白澤社、2015年、54-55頁。

ここで、『ソドムとゴモラ』のなかの「心情の間歇」の一場面に触れたい。バルベックに着いた夜、語り手は、以前も泊まったホテルの同じ部屋で、靴を脱ごうとかがむが、最初のボタンに触れた瞬間に、かつて全く同じ状況で自分のことを心配そうに見ていた祖母の顔がありありと脳裏に浮かぶ。祖母が死んでから無感情であった語り手だが、今はじめて名前だけの空虚な祖母ではなく、真の「生きた現実⁶¹」としての祖母が思い出され、それと同時にようやく祖母が死んでしまったという事実を理解するのである。この「己のなかで交錯する死後の生存と虚無の不思議な矛盾⁶²」、真実の祖母が自分のなかで確かに生き続けているのだという感覚と、自分は祖母を永久に失ってしまったのだという痛切な悲しみの共存は語り手を苦しめる。いつか自分が真実を引き出すことがあるならば、それはこの矛盾した印象からでしかないだろうと語り手は考えるが、この、アントワーヌ・コンパニョンが「芸術が決して超克することのない不幸な想起⁶³」と呼ぶ、記憶の蘇生と死の不可逆性の衝突を描いた数十ページは、死に対抗するための「真実」として提示されているマドレーヌの場面や『見出された時』の理論に比べ、より感動的で、より真実に満ちてはいないだろうか。

ルネ・ユイグが、プルーストにとり「時間」とは「忘却と消滅に対する熱に浮かされたような悲痛な戦い⁶⁴」であると書いたように、プルーストは、時の流れのなかで次々と失われていく大切な人々の面影、土地の記憶から本質を取り出し、芸術作品に変身させることで、それらの失われた存在に永遠の生命を与えようとした。しかし、これまで死に対する戦いに勝利した人間は一人としておらず、プルーストが文体の魔術を用いて一度は蘇らせた世界も、永遠に手が届くかに見えたのも束の間、冷酷な時の働きを前にして、再び衰微し、やがては死に向かっていく。無意志的記憶の呼びさます強烈な歓喜でさえ、その背後に控えている虚無のしるしを消すことはできない。

もっとも、プルースト自身、自らが芸術に与えた理想の限界を認識していたように思われる。だからこそ、『失われた時を求めて』を語り手の書く「決意」で終わらせたのではないだろうか。あるいは、永遠の本質が作品に固定され得ないことを挫折とみなすのではなく、バタイユのように「作品の動機

⁶¹ RTP III, p. 153.

⁶² *Ibid.*, p. 156.

⁶³ Antoine Compagnon, « Notice », in *Ibid.*, p. 1227.

⁶⁴ René Huyghe, « Affinités électives : Vermeer et Proust » in *L'Amour de l'art*, t. XVII, 1936, p. 15.

であり存在理由⁶⁵」と考えるのが妥当なのかもしれない。なぜなら、『失われた時を求めて』は、マドレーヌなどの想起の場面における瞬間の強度以上に、そこに至るまでの不透明な厚みのなかをゆっくりと読み進める時間のなかにこそ、その本領があるように思われるからである。

このように考えたとき、死を受け入れて己の生を全うしたスワンと、死に抵抗し、芸術作品の創造に己の生命を賭した語り手のうち、どちらが勝者で、どちらが敗者であるなどといえるだろうか。確かに、語り手は、スワンが無自覚なまま表現していただけた自我の断片性の法則を認識し、スワンの知らなかった過去のその本質における蘇りを経験した。そしてスワンが芸術の受容者として一生を終えたのに対し、語り手は自らの印象を芸術作品に昇華する方法を掴み取る。しかし、スワンが時とともに全てが過ぎゆくことを受容したように、隠喩の力によって永遠の裳裾に触れた語り手も、やはり全てを変化させる時の法則の前に屈さざるを得ないのであって、この一点において二人の人生は軌を一にするのである。こうしてみると、スワンは単なる敗者でも、語り手が乗り越えるべき雛型でもない⁶⁶。むしろ、シャルル・スワンという「名」をもつ登場人物は、全ての芸術作品に内在する限界、しかしそれがあるからこそ芸術が人間的なものたり得る限界、つまり人間と人間の手になるものが死すべき定めにある有限の存在であることの認識が具現化した形象であるとはいえないだろうか。ある特定の人間に対する愛着と断片的な自我の死は、語り手のなかに存在するものの、『見出された時』において語り手はそうしたものを超越してしまうように見える。それを一人の登場人物に凝縮し、彼を主人公として一つの独立した小説を書くことにより、プルーストは、最終巻に照らした一義的な解釈を防ぎ、記憶による蘇りと死の虚無の対立は解消しえないこと、また自らの小説があくまで人間的な真実の表現であることを読者に対して暗示した——このように考えることも可能であるように思われるのである。

⁶⁵ Georges Bataille, « Digression sur la poésie et Marcel Proust », in *L'expérience intérieure*, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 168.

⁶⁶ 語り手とスワンの関係を、『パルジファル』におけるパルジファルとアンフォルタスのそれになぞらえる見方については、Voir. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgeois, 1984, pp. 66-67.