

プーリストにおける

視線とヴィジョン探究の問題について（覚え書）

鈴木 祥史

『失われた時を求めて』で主役を演じるのはいったい何か、というような問がしばしばかれる。こういった問がなされるのも、少なくとも主役を果していると目される話者の影があまりに薄いからである。「私」という人称で現われる話者は、『失われた時』の登場人物のなかでもとくにはつきりした輪郭をもたないのである。十九世紀末から第一次大戦をふくむ二十世紀前半にいたるまでの年代記的な側面をあわせもつこの小説では、他の登場人物は周知のように綿密に描かれている。それ故、しばしば「戯画の画廊」、「肖像画の画廊」と呼ばれるのである。プーリストが、『回想録』の作者サン・シモンに比較されるのもこのためである。こういった他の登場人物に対して、肉体の特徴や、年令さえさだかでない話者は、「いまもまだ目に見るのだ」、「近頃、耳をすますと、ひじょうにはっきり聞きとれるようになりはじめているのだ」という表現が示すように、最終的には記憶をとおして見ることに、聞くこと、物語ることに終始しているといえるのである。

△社交界▽、△恋愛▽、△印象と感覚的性質▽、△芸術▽といった『失われた時』の四つの世界における意味の探究で、過去をよび起こす感覚的性質は、ドゥルーズによれば、真実の符号であるが、さらにこの感覚的性質にもとづく記憶は、『失われた時』という長い小説の構造を基礎づけている。いうまでもなく『失われた時』は、記憶や、さまざまな印象を軸に△社交界▽や△恋愛▽の過程をとおして話者の小説家としてのヴィジョンが形成されていき、同時に、この線にそって小説も展開されていくというかたちを取っている。

コルプなどの研究家は、その他の登場人物の中で、音楽家ヴァン・トゥイユ、画家エルスチール、作家ベルゴット、女優ラ・ペルマといった登場人物を取りあげ、話者が社交生活や恋愛の過程と、それにもとなう幻滅と挫折を経ていくなかで、こういった人物が重要な役割を演じ、たえず話者の探究の道を照らすという。死後にしか認められない音楽家ヴァン・トゥイユの作品は小説で重要な役割をす

る。彼の作品であるソナタと七重奏のうち、ことに七重奏は後半で話者に芸術の本質について示唆をあたえる。エルスチールは、視覚世界の新しいヴィジョン（視像）を差しだすことを教える。ペルゴット、ラ・ベルマもそれぞれ文学と演劇の分野で話者にいろいろな示唆をあたえるのである。

『失われた時』は、主役や登場人物の問題にしても、またテーマの問題にしても、複雑に入り組んだ構造をもつ小説であり、したがって、十九世紀心理小説の総決算であると同時に二十世紀文学の端緒をひらいたものとも、象徴主義の一つの到達点とも、プーレのいうように、「本質を探究する存在の小説」とも、あるいはメタフィジックな謎を追っていく推理小説とも呼ばれる。プルーストの作品が、一部分にとらわれた性急なものではなく、見識のある判断にもとづいた、多角的、総合的な研究を必要とするゆえんであるが、ここでは、ヴァントウイユ、ベルゴットといった人物群のなかで、とくに画家エルスチールと話者との出会いの場面を中心に、話者の視線とヴィジョンの探究の問題を検討し、さらに、プルーストの作品構造を考察するための一段階にもしたいと思うのである。

一、話者の視線

画家エルスチールのことを話者は、「あらゆるものを支配する (qui dominait toutes choses) ……あの賢人、あの孤独者、あの哲人」と表現する。エルスチールも、「叙知とはものの見方 (point de vue sur les choses) である」と話者に教える。『失われた時』の

第二巻「花咲く乙女」で憧れの土地バルベックに行った話者は、はじめてエルスチールを訪問し、彼のそばで見ることを学ぶこととなるのであるが、ゲルマント家でもエルスチールの絵を見ながら話者は、画家が次のようにいつているように思う――

「散歩中の美術愛好家が目をそむけ、彼のまえに自然がつくっている詩的な風景から除外してしまいうような、多少卑俗な感じの女だってちゃんと美しいのだ。彼女の着物は舟の帆と同じ光線をうけている。いずれにせよ特に高貴だといったものはない。平凡な着物も、それ自体美しい帆も、要するに同じ光を反映する二つの鏡だ。すべての価値は画家の視線にある。」

(P. L. II. p. 421)

実際、『失われた時』ではひとつひとつ列挙できないほど多くの目と多くの視線とが描写されている。たとえば、社交界人はたがいに目くばせをかわし、話者は、アルベルチヌが目を閉じると、「カーテンをひいて海が見えなくなる」ように思えるという。ゲルマント公爵夫人は教会堂でさまようような視線をなげかけ、少年の話者は好意を含んだ視線と解釈するが、後に間違っていたとわかる。一方、さんざしのそばでジルベルトの示した軽蔑のまなざしは、公爵夫人の場合とは反対に、好意の目つきであったことがわかる。また「スワン家の方へ」では、話者の視線はしばしば散歩の途中の小石や、花、雲、屋根に注がれるのである――

「……突然、ある屋根が、石の上の陽だまりが、道の匂いが、私にある特別の喜びをあたえて、私の足をとめさせるのだった、それはまた、私に取り出すようにとさそっているのにと努力しても私の発見できないあるものを、そうしたもの、私の見るもののかたに (au delà de ce que je voyais) 隠しているように思われたからでもあった。私はその隠されたものがそうした触目のものうちにあると感じたので、そこにじっとつ立ったまま、眼をみはり、息をはずませ、眼にうつる物の映像や香りのかたへ (au delà de l'image ou de l'odeur) 私の思考とともに進もうとつとめた。」(P. L. I. p. 178)

探究の過程でのこういった多くの印象は消えさり、後には感情と感覚が残るのであるが、小石や花や雲に注がれる視線から話者は結局、見るもののかたへ、外的な映像をこえた未知の全体的なヴィジョンの探究へと進むのである。

さきにものべたように、『失われた時』第二巻「花咲く乙女の蔭に」で話者はエルスチールを訪問し、彼のそばで見ることを学ぶのであるが、ここで、『花咲く乙女』の成立事情について簡単にのべておくと、この巻は一九一九年に出版され、同年、ドルジュレスの『木の十字架』と争った結果、ブルーストはゴンクール賞を受けている。彼が四十七才のときである。『模作と雑録』が出版されているのもこの年である。

「花咲く乙女」の第二部「土地の名・土地」で、バルベックに行った話者は、エルスチールに会う前にも、映像の寄せ集めや、海を

前にした絵画的なメタフォルなど、さまざまな視覚上の試みをする。こういった視覚上の試みは、『失われた時』では結局、多種多様なものの映像を寄せ集めようとする集合 (rassemblement) のモチーフに要約され、エルスチールが、ものの映像を再構成するために分けようとする分離 (dissociation) の問題に対応する。この分離の問題は、さらに作品全般においては、間歇性 (intermittence) の問題とかかわる。集合に対する執着はブルーストにおいてはすでに処女作『楽しみと日々』の中で見られることをボルは指摘しているが、映像、場所、光景や、さまざまな要素が寄せ集められた『失われた時』の空間は、相似の要素だけではなく、たがいに隔たった要素によっても構成されている。こういったことはとりもなおさず『失われた時』の構造の複雑さを示すものであるが、多くの要素の集合とでもいうべき『失われた時』の空間は、はたして任意、でために構成されているのであろうか。探究の過程における話者の視覚上の試みのなかで、まずこういった集合のモチーフや分離の問題をとりあげ、話者のヴィジョン形成の問題にふれていきたいと思う。集合のモチーフやひろく間歇性の問題は、探究の過程でさまざまな様相において見られるが、集合のモチーフは、すでに第一巻で、コンブレーの司祭が、サン・チレルの鐘塔からの見はらしについてレオニ伯母と話す会話にもあらわれているのである。メロヴィンガ朝や聖王ルイの歴史的過去を要約する鐘塔は、迷路のなかでつねに一つの方向を話者にさし示すが、いわばコンブレー地方をとらえる「網」であるこの鐘塔からは遠くまで見通しがきき、天気がよくればヴェルヌイユまではつきり見える。これについて司祭は次のよ

うにいう――

「私はジューイ・ル・ヴィコントへまいりましたさいに、なるほど運河の一端を見ました。それから次にある通りに折れてしましますと、また別の部分は見えましたが、さっきのものともうそのときは見えませんでした。私は思考によって、全部集めてみようとしたがむだなことで、大した効果はありませんでした。」(P. L. I. p. 106)

コンプレーでは司祭はまた、「ことにふだんは一方が隠れて一方しか見られないといったいろんなものが同時に一望のもとにながめられるのです」という。美術館に陳列された絵のイメージなどは、ヴィジョン探究の問題をあらわすと同時に「失われた時」そのものの構造全体を示すものといえるが、ブルーストも自分の作品が、全体において、厳密な構成のうえに成り立つものであることを主張し、「失われた時」をしばしば大伽藍やワグナーの音楽にたとえてりしている。

バルベックにいく汽車の中でも、朝、目に映る風景について話者は、集合の試みをする。列車が方向を変えるたびに入れかわる窓の景色の断片を「寄せ集め」(rapprocher)、「全体の光景」(vue totale)、「連続した画布」(tableau continu)を作りあげようとして、話者は一方の窓から他方の窓へと車中を走りまわ⁽¹⁰⁾る。が、探究の過程では、このように個々の断片をいくら寄せ集めてみても全体の光景、連続した画布を生み出すことができないのはいうまでも

ない。

「土地の名・土地」で、バルベック到着の翌朝、部屋⁽¹¹⁾の窓一面にひろがる海や書棚のガラス戸に映る海をながめ、話者は海や波を、「雪白の頂き」(sommets neigeux)、「獅子のたがみ」(froncement lionin)、あるいは「砂の平原」⁽¹²⁾、「アルプスの牧場」などにたとえ、絵画的なメタフォールを試みる。ここではまた話者は窓を、「額縁」(cadre)や、「船室の窓」(hublots d'une cabine de navire)、「乗り合い馬車の窓」(carreaux d'une diligence)にたとえるが、窓はしばしば絵の額縁の役割をするのである。エルスチールのアトリエから、自転車でアルベルチヌがやって来るのをながめる場面でも、窓は「額縁」の役目をするし、「花咲く乙女」以外にもモンジュ・ヴァンの窓や、シャルリュスの醜態を話者がのぞく小さな円窓など、小説では多くの窓がでてくる。バルベックでは、光によって変わる海を話者が部屋⁽¹³⁾の窓から見る場面があるので次に引用しておく――

「照明の異同は……ある場所の方向を変えたり、早くつかみたいと思う新しい目標を目の前にそびえさせたりする。朝、太陽がホテルの背後からのぼってきて私の前に渾身の姿をあらわし、それにつらなる海の最初の稜角にまで照明をのぼすとき、私の目には海の他の斜面もあらわれているように思われ、太陽の光線のまがりくねった道をたどりながら、時間でさまざまに変わる風景のもっとも美しい地点を縫う、……不動の旅に誘われるような気がした。」(P. L. I. p. 673)

この場面では話者は、海の変化に時間の推移が重なりあうことから、さまざまな風景を目で旅した気持ちに誘われるのである。こういった目と旅の主題について話者は、さらに「囚われの女」で、真の旅は「別な目をもつこと、一人の他人、いや百人の他人の目で宇宙をながめること」であるというが、最終的には話者は無意志的記憶の啓示にもとづく時間遊行と内面空間への旅に向うのである。

その他、「土地の名・土地」では集合のモチーフがいくつか見られるので、例をあげてみる。たとえばバルベックの空や夕陽が書棚のガラス戸に切りぬかれたように映ると、話者はそれらを寄せ集めてみようとする――

「さまざまな情景の一枚一枚がばらばらにならべられて美術館の一室に陳列され、ただ参観者の想像だけで、それらを壇上の遺物棚の表にもどして考えることができるのにも似ていた。」

(P. L. I, p. 803)

大伽藍とともに美術館に陳列された絵にもたとえられる『失われた時』では、実際、さまざまな光景が集められており、隔たった光景、相似の光景、また反対の光景さえつながれているのである。こういった事柄を端的にあらわすものに、睡蓮のある水面と空との二つの面を同時にさし出そうとするモノの絵を思わせる描写もあるが、小説の光景はつながりもなく、でたらめに集められているのではない。多種多様な光景が集まっているブルーストの空間は、ある

まれない時に再構成される。さらに、「土地の名・土地」から集合のモチーフをあらわす一節を引用すると――

「……近代のある画家たちに親しい筆法である反復描写 (répétition)、種々のちがった時間に観察された同じ対象の描写をならべ、そうした時間の相違が、芸術に不動化され、あるときはパステルを用い、あるときはガラスにはめて、いま全部一緒に一室のなかに見られる (vus ensemble) ようにしている、といった感じをあたえる。」(P. L. I, p. 805)

が、バルベックでのこうした試みは断片的にすぎず、集められた映像は個々の部分をつなぎあわせるものであっても、全体的なヴィジョンを構成するものではない。このような寄せ集めの映像を統一するヴィジョンの探究こそ、小説の重要な問題であるが、結局、話者は、継起する自我を無意志的記憶によって統一し、再構成しようとする。こういった現在の自我と過去の自我との同一性 (identité) によつてはじめて全体的なヴィジョンは獲得され、ゲルマント邸における無意志的記憶の啓示で最終的にそれが明らかとなる。

註

- (1) Gilles Deleuze : Marcel Proust et les signes 参照。
- (2) Entrepreneurs sur Marcel Proust, Les « Phares » de Proust 参照。ユルプはこの四人の芸術家をボードレールの詩「灯

台」への類似から「四つの灯台 (quatre phares)」と呼んでゐる。

- (3) George Poulet: *Études sur le temps humain*.
P. L. I. p. 863.
- (4) P. L. I. p. 863.
- (5) P. L. I. p. 864.
- (6) P. L. III. p. 18.
- (7) Louis Bolle: *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*.
La recherche du point de vue, p. 18.
- (8) P. L. I. p. 106.
- (9) Jean Rousset: *Forme et Signification* p. 136~7 など
参照。

- (10) P. L. I. p. 655.
- (11) P. L. I. p. 672~3.
- (12) 同右。
- (13) P. L. III. p. 1258.
- (14) ^{たゞ} Louis Bolle: *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, *La recherche du point de vue* & *La vision d'Elstir* など参照。先の引用の文章の意味するものは作品の
一つの象徴と考えられる。(同右 p. 108)

二、アルベルチヌとエルスチール

第二部「土地の名・土地」の挿話の背景は、海と光であり、海の色、動き、光の反映がこの挿話にはみなぎっている。話者の愛人とな

るアルベルチヌも、海辺を背景にニンフのように浮かびあがってくる。バルベックでは話者は、エルスチールの仲介によつてはじめてアルベルチヌとも知りあい、決定的な恋愛体験をするのであるが、こうした芸術と恋愛の並置 (juxtaposition) は作品構造に深く関係する。例をあげれば、ヘルゴットとラ・ベルマがジルベルトに結びつき、ヴァントウイユのソナタは、スワンとオデットの恋愛に、ヴァントウイユの七重奏はバリのアルベルチヌに結びつくなど、いずれも恋愛と芸術が並置されている。話者の恋愛の主な対象としては、アルベルチヌ、ジルベルト、ゲルマント公爵夫人の三人があるが、その他、成りたたない恋愛としてステルマリヤ嬢の場合もある。このステルマリヤ嬢をホテルの食堂でながめながら話者は、恋愛の対象と風景との結びつきについて、「……ステルマリヤ嬢の記憶の目にいつまでも宿っているので、私にはたまらない魅力の種であるあの鳥を、ふたりは一緒にめぐり歩くだろう。……さまたまの思い出のなかに彼女をすっぽりつつむそうした場所をたどるとき、……そこにはじめて、本当に彼女をわがものにしたという気がする」ともいう。探究の過程で見られる話者の愛は一般に、(1)母や祖母への *pur amour* と、(2)アルベルチヌへの *impur amour* とに分かれており、その特徴を次にあげておく——

- (1) 偶然からまぬがれた完全なもので、結局祖母は話者にとつて生き生きした過去のうちによみがえる。(心情の間歇)
- (2) 一方、アルベルチヌは、たえずのがれ去る多様な自我のなかに解体しようとする。

恋愛においてもしばしば視線がことなり、同じものを見ていなが

ら、一人の目に入る映像と別の人間の目にうつる映像とがことなる場合がある。話者はサン・ルーの愛人を見て失望する。サン・ルーが愛する存在と、実際のラシエルとの間には共通なものはないからである。同様にサン・ルーは話者の愛人を写真で見て驚く。

このようにアルベルチヌと話者、サン・ルーとラシエルなどの恋愛では、愛するものと愛されるものとの間に隔壁 (séparations) がある。バルベックの海辺では話者はやはりアルベルチヌの多くの映像を寄せ集めるが、その固定像を組み立てることができない。統一もなく継起し、つかまえておけないバルベックの海、アルベルチヌに似ている海は、いうまでもなく話者の恋愛の対象の象徴であるが、探究の過程では、話者はアルベルチヌが見るようになるものを見ることも、同化することもできず、彼女はつねに多様な自我のなかに解体する。また「囚われの女」では話者は次のように——

「ときどき私は、アルベルチヌの目のなかに、突然燃えあがる彼女の肌の色のなかに、私にとって大空よりもなお近づきたい地帯を、遠い一条の稲妻がさつと音もなく走って消えるような気がした——そこに私の知らないアルベルチヌの思い出が旋回しているのである。……そのときこのばら色に染まる顔の下に、まるで深淵のように、私がまだアルベルチヌを知らなかったかすかずの宵の汲みつくすことのできない空間がひそんでいるように思われた。」(P. L. III. p. 386)

対象との間にいわば隔壁がひそむ恋愛に対して、一方、バルベッ

クのアトリエで話者はエルスチールについて、芸術家の才能とは、「原子の結合を分離する (dissocier) 力や、まったく反対の順序にしたがいながら、別の型に応じて、原子を集合する (grouper) 力」をもった、あの極度の高熱とおなじ働き⁽⁴⁾をするという。いうまでもなく、われわれが普通日常でヴィジョンと呼んでいるものは、たんに理性や知性によって集められた集合体にはならない。それとはちがつてエルスチールは、まず知的に知っているものを取り去り、こういった集合体を分離し、解体しようとするのである——

「エルスチールは直接に感じたものから、知的に知っているものをはぎとってしまおうとつとめた。彼のやっている努力は私達がヴィジョンと呼んでいる推理の集合体 (agrégat de raisonnements) を解体することであることが多い。」

(P. L. II. p. 419)

再構成しようとしていったん分離し、解体しようとする努力は、これまで見たような話者の努力とも重なり、このような試みは、その他にも「ゲルマントの方」で、サン・ルーの平手打ちを話者が描く際にも見られる。ここでは、話者の目は運動をいったん動かない状態に固定し、瞬間瞬間の空間を表現して、それから再構成しようとする——

「突然、空に天体異変が現われるように、私はいくつかの卵状の物体が、目にもとまらぬ速さであらゆる位置を占め、その位

置によってサン・ルーの前に不安定な星座をつくるのを見た。石弓でも投げたようなこの卵状体は少なくとも七個はあったろうか。ところがそれは実は、サン・ルーの両の拳で、この一見理想的な、装飾的な全体のなかで位置を変えるその速さのために多く見えるのだ。」(P. L. II. p. 182)

さて、エルスチールの絵が話者にどのような影響をあたえるか、こういった問題を次にふれてみようと思うのであるが、その前にエルスチール以外の芸術、ヴァントゥイユの音楽やベルゴットの書物がどのような影響をあたえているか、その特徴をも簡単に指摘しておきたいと思う。

未知の世界からの呼びかけであるヴァントゥイユの音楽について話者は、「目もくらむような建築」にたとえたり、共感覚によって「白いソナタ」、「赤い七重奏」というように色彩でも表現する。また話者は一つの曲をくり返して聴き、絵画や建築物のように目の前に浮かべ、音楽を空間において再構成しようとする。一方「スワン家の方へ」でベルゴットの文章を読む話者には最初の間、自分の好きなベルゴットの文体があらわれてこないが、何度もくりかえし読むことから内的な諧調もうまれ、障害や隔壁もなくなる――

「ベルゴットのそうした章句のひとつを、他の部分からひき離してみると、三回目または四回目は、第一回目に私の見出した喜びとはくらべられないほどの喜びを私にあたえたが、その喜びは、私自身のいっそう深いところ、障害 (obstacles) も隔

壁 (separations) もすでに取り去られたと思われる、いっそう広くいっそうつながりの多いところに私の感じた喜びであった。……その断章はいわば厚み、量感をもつにいたり、私の精神はそうした厚みや量感のために拡大するように思われるのだ。」(P. L. I. p. 94)

ヴァントゥイユやベルゴットのほか、話者のものの見方 (vision des choses) に深い影響をあたえるエルスチールは、セヴィニエ夫人と同様、「ものをまづ原因から説明するのではなく、知覚の順序にしたがって」表現し、小説で話者がヴィジョンを形成していく過程で重要な役割を果たす。そのエルスチールはまた遠近法の手法によって、光の反映する海の風景からうける視覚上のイリュージョン (illusions d'optique) を表現しようとする。彼は画家として話者に自分のヴィジョンの秘密の一端を教える。話者はそれをたびたび写真の例を借りて説明しようとするが、それはあくまで画家のもつヴィジョンの外面的な模倣にすぎない。彼の絵については話者は「ゲルマントの方」でも語るが、ここでは次のようにいう――

「彼の言葉はこういうものをあらわしえないのだ。この人のどれもこれも同質の絵のずらっとかけられた壁は、幻灯のうつし出す光の映像のようだった。幻灯機はこの場合、画家の頭脳であり、ただその人間のみを知ったのでは、こういう絵の奇異さを想像もできない。」(P. L. II. p. 412)

エルスチールに会っても、またその絵を見ても、結局、芸術の秘密を真に自分のものにするには、話者自身が芸術創造にむかうか、ヴァントウイユ嬢の女友達のように創造者の精神と一体化するほかはない。「知っているものは自分のものではない (ce qu'on sait n'est pas à soi)」というエルスチールは、ものから理知があたえる概念を除く努力をし、話者が、「自然があるがままに、詩的に見る瞬間、そうしたまな瞬間からエルスチールの作品はつくられていた」というように、その作品は自然を詩的に見る、まな瞬間からできているのである。

また、ものから名を取り去り、あるいはものに別の名をあたえることによって再創造しようとするエルスチールは、自分の作品「カルクチュイの港」では町を描くために海の名辞 (terme)、海を描くために町の名辞を用いている。いわば、エルスチールの絵は一種のメタモルフォーズでできていて、彼は海と陸との限界を消し去り、まな瞬間のイリュージョンどおりにものを変容させ、その瞬間を定着しようとする――

「さてこの画家は婦人が暑くなってダンスをやすみ、木が陰でまわりを縁どられ、舟の帆が金色のワニスの上を滑るように見える光まはゆい瞬間に、もう永遠に時の歩みを止めてしまうことができた。」(P. L. II. p. 421)

いうまでもなく、エルスチールという人物そのものは、実際にはターナー、ホイットスラー、モネ、マネ、ルノワールなど当時の印象

派の画家を集約したものと考えられ、その作品を通して印象派の絵が語られている。が、ここで問題なのは、たんに小説の中で印象派の絵がどのように扱われているかというようなことであらうか。それよりむしろ話者がエルスチールの絵をどのようにとらえてヴィジョンを形成していくか、ということこそ重要なことであるように思われる。つまり話者はここではエルスチールの絵を自分の言葉に翻訳し直すことによって、描写の試みをしようとするのであり、絵の絵というべきこれらの絵を通して、話者自身も絵画的なメタフォルを試み、さらには自分が書くこうとする言語に接近していくのである。エルスチールの絵は、話者にとってこういった重要性をもっており、今後さらに、綿密に検討する必要があると思う。また、エルスチールの絵は「失われた時」の作品構造の鍵をいくつか含んでいるので、これについても次に若干のべておきたいと思う。

第一期や第二期のエルスチールの絵は、神話手法や日本の絵に影響をうけたものであるが、彼のアトリエに見られるのはほとんどバルベックに取材した海の絵である。ところで、そのなかに「ミス・サクリパン」と題された一枚の肖像画がある。エルスチールの絵の主要なものには、この「ミス・サクリパン」の肖像画と、海を描いた「カルクチュイの港」があり、この二つの絵の間には、まず、小説の構成要素の一つである自然と人間社会の心理的側面の対比が見られる。

話者のなかにもたえず詩人と心理分析家が同居していることはいうまでもない。たとえば、「見出された時」で夕陽に照らされた木々を車中からながめる話者には、モンジューヴァンの沼やユディメ

ニルの木立ちで感じた喜びはない。わずかに「靈感が不可能になつた代りに人間の観察が可能になつてくるという慰め」を得ようとする⁽⁸⁾。が、結局心理分析は恋愛や社交界の人物の外観の変貌の裏に隠された真実を明らかにしたい。自然感情の欠けた人間観察による書物は、無味乾燥なページの堆積でしかないのである。話者の内部で喜びが少なくなるとき詩人にかわつて心理分析家があらわれる。海や自然を描いたエルスチールの風景画に対して、「ミス・サクリバン」の肖像画も話者を心理的な側面へと引きこむ。

さらに、結婚前のオデット（スワン夫人）を描いた「ミス・サクリバン」の肖像画の特徴には、対称（symétrie）やあいまいさ（ambiguïté）もある。たとえば、「大きな丸い帽子を手にもたせ……帽子のかくしているひざの高さや正面から見られる他の顔の面積に」⁽¹⁰⁾小説の構造で重要な働きをしているものの一つである対称が見られる。また、この肖像画の顔立ちに話者は次のようなあいまいさを認めるのである。――

「顔立ちがえがく線をたどっていくと、……どうやら男の子のように見える娘の顔らしいとわかつてくるが、ふとそれが消え、すこしくとまたあらわれて、……女らしい青年かもしれないと思われような暗示をあたえながら、さらにそれが逃げ、やはりとらえられないままになつてしまふ。」

（P. L. I. p. 849）

その他、この肖像画には、今までのべてきた集合のモチーフと分

離の問題や、日常ではたえず継起し、変貌する外観、表面的に整えられた外観をこわし、理想を満足させるように一つのタイプにしたがつて描くという創造上の問題もある。

註

(1) この点についてはマルセルがふたつある。(Forme et Signification, Fonction de l'amour dans le roman 参照)。

(2) たとえば Jean Rousset: Forme et Signification 参照。

(3) Jean Rousset: Forme et Signification, p. 165.

(4) P. L. I. p. 861.

(5) P. L. III. p. 373.

(6) P. L. I. p. 653.

この表現について、ボルは、現代の現象学のように定義ではなつたろうかと述べている。(Louis Bolle: Marcel Proust ou le complexe d'Argus, La vision d'Elsitir 参照)。

(7) P. L. I. p. 840.

(8) P. L. III. p. 854.

(9) 「カルクチャイの港」に見られるあいまいさに対応するものであろう。

Louis Bolle: Marcel Proust ou le complexe d'Argus, La vision d'Elsitir 参照。

(10) P. L. I. p. 862.

三、記憶とヴィジョン

ヴァントウイユ、ベルゴット、ラ・ベルマといった、話者の精神の案内人となる芸術家のうちで、前章では主に、画家エルスチールをとりあげ、話者にあたえた影響のいくつかの特徴をのべてみたが、そのエルスチールは結局、年をとるにつれて、かつて彼の内部で芸術作品と変形させた社会に自分の作品を結びつけるようになり、やがてヴェルデランが死ぬと、彼とともに自分の作品をもっとよく理解した視線が消えたのを感じる。

一方、さきに見た第二巻「花咲く乙女」や第三巻「ゲルマントの方」など、《社交界》や《恋愛》の過程では、話者は三次元の空間に固定した人物像をうちたてることができず、さまざまな啓示にもかかわらず、要するにさまざまに迷う視線を投げかける。第二巻のユディメニルの木立ちの不完全な啓示を最後として、話者が社交界に入りこむ第三巻、性倒錯を扱った第四巻では、啓示やレミニッサンスは少なくなり、第五巻「囚われの女」で再び回復する。第三巻、第四巻では話者は精神不毛の地を横ぎるといえるのである。

一九二〇年一月に新フランス評論に発表、のちクロニックに集録された「フローベールの文体について」でブルーストは自分の作品構成について語り、小説の「一つの面から別の面へ」移るための「接ぎ目」(jonction)として記憶現象を用いたとのべ、また、「失われた時」が厳密に構成されたものであることをも強調している。後者についてはたとえば、「スワン家の方へ」と「見出された時」

とのモチーフや、状況設定の対称的な呼応などを指摘することができ、⁽³⁾「失われた時」ではなによりも、記憶が話者のヴィジョンを形成し、ブルーストの作品構造や光学の基礎となっていることはいうまでもない。マドレーヌの経験がコンブレー全体を浮かびあがらせるように、「失われた時」では、ある感覚が記憶をゆさぶり、多かれ少なかれ広大なパノラマをひらく。さらに、いうまでもなく、「見出された時」では無意志的記憶の啓示が、最終的に全体的なヴィジョンを示す。それと同時に、「二つの感覚に共通な性質を結びつけ……おのおのの感覚をメタフォルにおいて連結することによってその共通のエッセンスを解放する」というように、話者が象徴的なメタフォルについて啓示を得るのも周知のとおりである。

『失われた時』の光学の一つに、十七世紀オランダ派の絵画を思わせる光と影の争いがあるが、「花咲く乙女」でのエルスチールのアトリエも、やはり、ただ一つ庭をへだてて道に面している小さな窓があいているだけで暗く、光がはまりこんでいるところは水晶のかたまりのようで、部屋の雰囲気には明暗(c clair-obscur)がある。すでにのべた第二部「土地の名・土地」では話者はバルベックの海やエルスチールの絵から光の効果を知り、小説全般から見ても第二巻第二部「土地の名・土地」には光がみちみち溢れているのであるが、この光の効果に対して、⁽⁴⁾闇(cobscure)の効果がある。『失われた時』の冒頭で、真夜中に目ざめる話者には、自分がどこにいるのか、自分が誰なのかもわからず、闇で、レミニッサンスの渦巻き、旋回する喚起を経験する。話者は、ただ、「動物の心の底にうごめいているような、原始的な生存感」をもっているのみで、このよう

な闇は、話者の目に、精神に安らぎをあたえるのである——

「まもなく私は視力を回復する。そして自分の周囲がまっ暗なのでびっくりするが、その闇は私の眼には快く、安らかなのだ。いや、私の精神には、その闇は原因もない、わけのわからない、まったく朦朧としたもののように映っているのだ、おそらくはもっと快く、もっと安らかなのだろう。」(P. L. I. p. 3)

こういった闇で経験するレミニッサンスなど、「失われた時」には多くの記憶現象、レミニッサンスが見られるが、それは、(1) 半ば目ざめた状態のレミニッサンスと、(2) マドレーヌの場合のレミニッサンスとの二つに大別することができる。(9) (なお、ブルーストは「失われた時」全篇の構造を記憶現象(無意志のレミニッサンス *réminiscence involontaire*、無意識の再記憶 *ressouvenir inconscient* など)、⁽¹⁰⁾ にてマドレーヌや最後の啓示に基礎づけているのであるが、マドレーヌの啓示の謎は最終巻のゲルマント邸での啓示にいたるまで明らかにされない。)

(1) 間歇的、遠心的、また部分的、不完全なものであって、過去を全体的によみがえらせるには不向きである。

(2) マドレーヌのレミニッサンスは、生き生きした全体において過去をよみがえらせる。失われた中心への回帰と同時に、時間の超越をもたらす。

眠りのなかで文明以前の状態にさかのぼった話者が経験するレミニッサンスは、しかしわずかの間しか続かず、結局、部分的で全体的

なものではない。このような闇でも、話者はやはり方向もなく、さまよう視線を投げかけるといえるのである。J・ムトンなどのいうようにブルーストの闇は、レンブラントのように、精神の奥底にひそむイメージを湧きあがらせる豊じょうな地帯、闇そのもののより暗い精神の闇であるが、その他、「失われた時」のモンジュ・ヴァンの場面や、「ジャン・サントゥイユ」の「ダルトッジーと女たち」などにも、レンブラント的な効果は見られる。

『失われた時』において記憶はまた、「忘却」と「回想」といういわば死と生の関係をかたちづくるが、一方、忘却による間歇性は時を啓示し、集合のモチーフに対するものとして漠然とした映像の集合を分ける役目もする。たとえば第四巻「ソドムとゴモラ」では話者は、「重なり合い、となり合う思い出を通してながめられていた」祖母に、突然見知らぬ人を認める。⁽¹¹⁾ われわれが日常で抱く人物像は、相違のほとんど感じられない「無数の映像の漠然とした一種の平均値 (*une espèce de moyenne*)」にすぎないものであり、⁽¹²⁾ サン・ルーが死んだ時、彼にたまにしか会っていないことが、かえって思い出を鮮やかに浮かびあがらせ、その死について明瞭な悲しみをあたえる。⁽¹³⁾ 一方、感じたものから知っているものを取り去る (*arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait*)⁽¹⁴⁾ エルステールは、描く前に自分を何もしらない状態にし、あらゆることを忘れてしまうようにする。さらに最終的に小説にとりかかろうとする際、話者は、「……忘れてこそ、時代を異にした『アラビア物語』も、サン・シモンの『回想録』の新作書けるのだ」というのである。⁽¹⁵⁾

これまで見たように、記憶の問題一つにしても、ブルーストにおいてはさまざまな形をとっているが、最後に記憶とヴィジョンの関連について、『失われた時』以前の作品、『ジャン・サントゥイユ』などにふれながら少しのべておきたいと思う。まず、無意志的記憶の啓示から得られた話者の最終の全体的なヴィジョンについては、たとえば『見出された時』で『望遠鏡』の比喩が使われる。『失われた時』では、『幻灯機』、『万華鏡』、『写真機』、『顕微鏡』といった光学機械の比喩がでてくる。――

「やがて私が聖堂の内部に刻みつけるつもりでいるか、ずかずの真理を把握したことに好意をよせてくれた人たちでも、私に祝意を表してくれたのは、そうした真理を私が「顕微鏡」で発見したという点であった。ところが、私は顕微鏡で見つけたのではなく、「望遠鏡」をつかって、はるか遠くにあるために実際に極めて小さく見えるもの、しかしそれぞれが一世界をなしているものを認めたのである。」(P. I. III. p. 1041)

『望遠鏡』という比喩は、すでに短篇『母を殺して』(一九〇七)で見られる。この短篇では、顔に拳銃をはなち、「片方の眼球が飛び出して枕の上に垂れさがっていた」主人公の様子が描かれているが、ここではまた目が「時間遊行機」にたとえられるほか、次のような一節がある――

「(目は)人が年をとるにつれて遠距離まで見えるようになる

不可視物用望遠鏡(télescopes de l'invisible)にすぎないのだ。」(P. M. p. 214)

その他、自分の目をえぐりとり盲目になったオイディプスや狂乱するアイアスの考察なども興味深い。さらに、目と記憶について次のような文章もある――

「思考が過去のあるものを探しだし、それを固定し、一瞬間の生彩を取り戻させようとしているときに、そうして回想の努力をしている人の目に注目してみれば、その目をとりまき、一瞬前まではそこに映されていたものの形を、その目が瞬時にして映さなくなる、という光景が眺められるだろう。」

(P. M. p. 213~4)

「不可視物用望遠鏡」の目、盲目のように外部を映さず内面空間に向かった目。こういった目は、見るもののかたへ向かう、全体的なヴィジョン探究の問題を示すものにほかならないが、この点、『ジャン・サントゥイユ』(一八九五―九六)の「レヴェイヨン侯爵所蔵のモノ」にある次の一節も注目すべきもので引用しておく――

「……見えないということを描き、霧のうえを漕ぎ出すことはできない視力の喪失を、画布のうえで、つまり小川のうえで負わされていることを描く、これは実に美しい。また見えないものが大伽藍であっても、また美しい……」(J. S. III. p. 282)

『ジャン・サンクトゥイユ』は、すでに『失われた時』の主要な主題が見られる点で注目されるが、その中の「見出された印象」では、たとえば記憶が書くという行為の一つの契機となることばかり示されている――

「過去が突然ある勾い、ある眺めのなかにきらめいてよみがえり、想像力が過去を越えてひらめいたとき、こういった喜びが私に靈感をあたえてくれたとき、そうしたときを待つてはじめて書く……」(J. S. II. p. 233)

ブルーストの作品はきわめて複雑であり、この小論でのべたことは、ほんの一端にすぎない。いままたように、『失われた時』以前の作品においても、ヴィジョンや記憶にふれた例はいくつもあげることができ、後に『失われた時』に移されるさまざまな問題の萌芽も見られる。しかし、『ジャン・サンクトゥイユ』から『失われた時』の間には幾多の困難が横たわっていたことはいままでもない。その間の批評活動や、模作、ラスキンの翻訳なども、ブルーストのうちでは緊密に結びついていて、たとえば、ラスキン研究の結果が話者の分身ともいべき人物スワンに、バルザック研究の結果がシャルリュエスなどの人物に、サン・シモン研究の結果がスワンとシャルリュエスに具体化されていることなど、その例を指摘することができる。こうして、生来の悪癖や創造上の多くの困難の末、彼は、すでに見つけていた記憶のよみがえりなどの問題を、想像力にめとどく芸術

創造によって『失われた時』に定着しようとしたのである。(1968. 2)

* * *

以上は、ブルーストにおける視線やヴィジョン探究についての覚え書きにすぎない。しかし、第二章のエルスチールや、第三章の記憶の問題など、今後の研究の基礎となるべきものであるにはちがいない。将来のための一段階にしたいと思う。

註

- (1) Jean Rousset : *Forme et Signification*, p. 165
- (2) *Chroniques*, p. 210.
- (3) Jean Rousset : *Forme et Signification*, Le cercle refermé 参照。
- (4) この想起は主要部を欠いたものではなく、追憶の巨大な建築 (l'édifice immense du souvenir) を文え。
- (5) Louis Bolle : *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, La recherche du point de vue, p. 18.
- (6) P. L. III. p. 889.
- (7) P. L. I. p. 835.
- (8) P. L. I. p. 5.
- (9) Jean Rousset : *Forme et Signification* ない参照。
- (10) *Entretiens sur Marcel Proust, L'optique de Proust, du regard à la vision*, p. 46, 7. ない参照。
- (11) P. L. III. p. 141.

(20) P. L. III. p. 847.

(21) 図中。

(22) P. L. II. p. 419.

(23) P. L. III. p. 1044.

(24) Pastiches et Mélanges, p. 219.

(25) Pastiches et Mélanges, p. 214.

(26) 小説の創作に於ける藝術的要素の考察。

Répertoire II, Les œuvres d'art imaginaires chez Proust, p. 266—7 参照。

(27) この意味で「小説」は「キャラクター」などから成る。(Forme et Signification, Les livres de chevet des personnages, 参照)

また『失われた時』は「ルッセのいうように「芸術創造の小説」ともいえ、登場人物の多くがなんらかのかたちで芸術と関係をもっている。

(28) たゞしい Entreliens sur Marcel Proust, Les «Phares» de Proust 参照。