

小説の誕生

——「コンブレ」の創作過程に関する研究（Ⅱ）——

吉 田 城

第2部——「コンブレⅠ」の生成プロセス

我々が第1部でその輪郭を示した「コンブレ」成立の各段階は、小説の他の部分と有機的な関連を保ちつつ、複雑に展開されたエクリチュールの歴史を証拠立てている。作品全体を一つの文に喩えるなら、物語内容の展開に沿ったレクチュール（読み）は連辞的（syntagmatique）であり、テキストの潜在性、複数性（決定稿に成り得たかもしれないものの存在）を視野に収めたレクチュールは範列的（paradigmatique）であると言えるであろう。生成論的な読み直しは、こうした二重の時間軸に沿って作品創造のメカニズムの一端を明らかにすることを目指している。以下に示すのは、生成論的視点からそのような読解の可能性を探る試みである。

本稿の基準となる資料について一言述べておこう。決定稿に関しては、プレイアッド新版、第1巻（1987）に依拠する。また先行テキスト一般に関しては、筆者が校訂した同版の「エスキス」「ヴァリエーション」を主要な源泉とする。ただし、いくつかの理由によって、草稿やタイプ稿のオリジナルを参照することもある。⁽¹⁾

第1章 冒頭句の問題

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. 「長い間、私は早くから寝た。」『失われた時を求めて』の冒頭に置かれたこの一句をめぐるのは、

これまで多くの論文が書かれてきた。⁽²⁾ここではそれら一つ一つを検証することはしないが、言語学的視点から初めて本格的な文体分析を行った S. Doubrovsky の《Littérature: générativité de la phrase》⁽³⁾(1971)と、草稿からの生成過程を分析した二つの論考、Claudine Quémard, 《Autour de trois “avant-textes” de l’“ouverture” de la *Recherche* : nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve*》⁽⁴⁾(1976) 及び Bernard Brun, 《Le Dormeur éveillé, genèse d’un roman de la mémoire》⁽⁵⁾(1982)を手がかりにしながら、プルーストがこの一句にこめた意味を考察してみよう。

文学作品の冒頭句いわゆる incipit が特に重要な意味をもつことは、容易に理解されるであろう。1 人称か 3 人称か、どの時制を選択するか、会話体か文語体か、といった最初の選択が、以下に続くテキストのステータスをかなりの程度決定するのである。その一例として、「吾が輩は猫である。名前はまだない。」という文を取り上げて見よう。冒頭に置かれたのは〈主語＋述語〉という、もっとも基本的な構造を持つ単文である。しかもこれは小説の題名と一致しているから、なおさらのこと作品の原点に位置すると言える。さてその内容はどうか。「吾が輩」という 1 人称の呼称は、単数として用いられる場合、漱石が発表を開始した明治 38 年の時点においてさえ、男性の用いる「古風で尊大な言い方」⁽⁶⁾を示していると考えられる。すなわち、「吾が輩は」という始まりの言葉だけですでに、語り手が男性であること、自尊心にあふれていることが明示される。そして同時にこの小説が、本質的に一人称による「語り」の形式を取っていることも読者に示される。だがこの主語が、「猫である。」という唐突な、ごく短い述語を従えていることによって、全く新しい視野が開ける。つまり「語り手は猫である」「この猫は尊大である」という、日常的現実を超越した性格をもった語りであることが、一気に示されるのである。そしてまた、読者がこれから読もうとしているのが滑稽な作品であること、今後「猫の語り」という特殊なフィルターを通して物語世界に参入して行かなければならないことが理解されるのである。

続く第2の文「名前はまだない。」に至っては、第1の文よりさらに短い。語り手は本来ならある程度自分の人となりを読者の脳裏に描かせるような自己紹介を行うこともできるのに、ここでは「名前」という最低限の情報すら与えられない。アイデンティティーの基礎となる名前が不在であるという、実にそっけない否定文が、読者に投げ与えられる。これは「語り手は無名の猫である」という追加情報を提供すると同時に、「もしこれが飼い猫であるとしたら、その主人は自分の猫に名前も付けないほど無精であるか無神経であり、この猫に対して本当の愛情を抱いているとは思えない」という事実まで想定させる。また「まだない」という言葉の裏には、「そのうち名前を付けてくれるかもしれない」という、語り手の猫の側からのそこはかとない期待がこめられているとも言える。

このように考えてみると、『吾が輩は猫である』の冒頭句には、作品の読み方そのものを決定するような、重要な意味が凝縮されていることが分かる。このように、なにげなく読まれる最初の文は、読者の無意識の中に、すでに基本的なレクチュールの方向性を植えつけるものなのである。

I

さて、『失われた時を求めて』冒頭句の具体的分析に入る前に、問題提起の出発点として、日本語翻訳の問題を掲げておきたい。

- (1) 「長いあいだ、私は宵寝になれてきた。」 淀野隆三・井上究一郎共訳

(新潮社、筑摩書房旧版)

- (2) 「久しく、ぼくは夜早く床に就いてきた。」 鈴木道彦訳 (集英社)

- (3) 「長いあいだに、私は早くから寝るようになった。」 井上究一郎訳 (筑

摩書房全集版初版, 1984)

- (4) 「長いときにわたって、私は早くから寝たものだ。」 井上究一郎訳 (筑

摩書房全集版第8刷, 1989)

第1の訳文で目を引くのは、「宵寝になれてきた」という表現である。「宵

寝」(宵のうちから寝てしまうこと——『大辞林』)という言葉は《couché de bonne heure》に対応するものとしてはほぼ問題がないが、今日ではやや古風な表現となってしまうことは否めない。問題は「なれてきた」という訳である。「～てきた」という日本語表現は普通、過去に起こった事象が、現在まで続いていることを示している。だが、複合過去によって示される行為は、決して現在まで連続していることを表しているわけではない。確かに、フランス語の複合過去 *passé composé* は「ある決まった、あるいは不定の過去の時期に完遂された事実、現在と関連付けられたものと考えられる事実」*un fait achevé à une époque déterminée ou indéterminée du passé et que l'on considère comme étant en contact avec le présent (le Bon Usage)* を示す時制として定義される。けれども「現在と関連付けられた」という言葉は、過去に起こった事実が現在でも繰り返されているということの意味するのではなく、過去に行われたことの結果が現在でも続いていることを意味しているだけである。より新しい定義においては、「完全に終わっているけれども、その期日が正確に明示されない過去の行為を本質的に表す」*exprimant essentiellement une action passée, entièrement accomplie, mais dont la date n'est pas précisée (Trésor de la langue française, tome 12, 1986)* とされていて、「現在との関連」には触れていない。したがって「宵寝になれてきた」という表現は、「昔も早く寝たが、今でも早く寝ている」意味となるので、もし「今」が話者の現在を示すものと考えるなら、フランス語には対応しなくなる。だから「今」は当然物語内容の現在を示すものと解釈せざるを得ないが、この訳文ではその点があいまいなまま残ってしまう。

同じ問題が第2の訳文についても生じる。「夜早く床に就いてきた」もまた、「～てきた」という語法を使っているから、第1の訳文と同じような解釈の両義性が生まれてくる。ここでも、「昔も早く寝たが、今でも早く寝ている」という意味になり、早く寝る行為があたかも話者の現在まで覆ってしまう可能性をはらんでいる。「久しく」という言葉は(「久しぶり」のような表現は除いて)今ではやや古風な言い方になっているが、原文の *longtemps* はごく

平易な表現であって、文学的装飾はいっさいない。

第3と第4の訳文は同一の訳者によるものである。この改訳は重大な方向転換を含んでいると思われる。第3の、「長いあいだに […] 寝るようになった」という言葉には、それまでの訳文とははっきりと違った意味が現れている。すなわち、ある長い期間の起点と終点の間に、大きな変化を想定している。「昔(=起点)はそうでもなかったが、今では(=終点)早くから寝ている。」つまり時間の経過と共に、少しずつ早く寝るようになった、と言うのである。ここでもまた、「今」(=長い期間の終点)がはたして話者の現在を示すのか、物語内容の現在を示すのか、はっきりとしていない。

第4の訳文によって、第3で導入された「変化」の解釈は放棄され、なおかつ、これまで見られたような「今」の両義性が、明確な「過去」の措定によって消去される。「長い時にわたって」という言葉は、おそらくフランス語の *longtemps* に「時」 *temps* という語が含まれていることを意識して選択されたものであろう。「わたって」という言葉は、持続の観念をより強調するものとなっている。「早くから寝たものだ」という訳語には、一般に過去の習慣を表すとされる「～たものだ」という表現が含まれている。つまり、第4の訳文は、「昔も早く寝たが、その頃(=物語内容の現在)も早く寝ていた」という意味になる。

以上の4つの訳文を比べてみると、複合過去の性質をはっきりと示している点、あいまいさを払拭している点で、第4の訳文が正確さにおいて他よりも勝っているように思える。けれども、時制の問題と共に、単語と表現の選択の問題は残る。つまり、Doubrovsky も指摘しているように、⁽⁷⁾
Longtemps, je me suis couché de bonne heure. という一文は、「文学言語よりはむしろ日常の言語活動に属し、書き言葉と同じくらい話し言葉に属している」。つまり伝統的な文学的修辞を一切排除した、単純な語彙の組み合わせなのである。その理由から、ひとまず「長い間、私は早くから寝た」という訳文を我々としては、提示しておくことにしよう。

II

翻訳の検討を通じて、語り手である「私」と、複合過去の時制という二つの大きな問題が浮かび上がってきた。Doubrovsky は前掲の論考の中で、冒頭句を文法的、文体論的、意味論的という3つの異なるレベルで考察しているが、文法的レベルに属する人称と時制の問題は、主として Emile Benveniste の有名な論文「フランス語の動詞における時制の関係」⁽⁸⁾ に依拠している。Benveniste は人称と動詞時制という二つの要素の組み合わせから、「ディスクール」discours と「物語」histoire の区分を行った。「ディスクール」とは、話し手と聞き手を想定したあらゆる発話行為をさし、話し手は聞き手に対し何らかの影響を与えようとする意図をもつ。用いられる人称は、1人称、2人称、3人称であり、主要な時制は現在、複合過去、単純未来である。これに対し、「物語」とはある時点に起こった事実の提示であり、話し手はその内容に介入しない。用いられる人称は3人称であり、主要な時制はアオリスト（つまり単純過去）、半過去、大過去である。この明快な2分法には、細かな例外事項は別にしても、一つ大きな欠陥があることが指摘されてきた。⁽⁹⁾ つまりこの分類によれば、〈1人称の je + 単純過去〉のように、許されない組み合わせができてしまうのである。実際には小説などに je と単純過去の組み合わせは頻出する。

この問題点の解決を図ったのが、Harald Weinrich による、「コマンテール」commentaire（ドイツ語で Besprechung）と「レシ」récit（ドイツ語で Erzählung）⁽¹⁰⁾ の2分法である。Weinrich は前者を「グループ1」と呼び、そこに動詞時制として、現在、複合過去、単純未来を含めた。そして後者を「グループ2」と呼び、動詞時制として単純過去、半過去、大過去そして条件法を含めた。つまり彼は人称の問題を切り離して、動詞だけによって分類を行ったのである。「コマンテール」は Benveniste の「ディスクール」にほぼ相当し、「レシ」は同じく「物語」にほぼ相当する。Weinrich は、さまざまな実際例を挙げて分析しながら（しばしば彼は頻度の統計を取っており、Benveniste

よりさらに客観的な枠組を提供している)、「コマンテール」が緊張した発話であり(すなわち je-tu の関係が聞き手に緊張を強いる)、科学論文、哲学的エッセー、対話、社説、遺言などに使われると言う。またその反対に「レシ」は弛緩した発話であり(すなわち、聞き手は直接自分に係わらない物語を、安心して聞くことができる)、回想、作り話、伝説、歴史、小説などに現れる。そして実際の文章では、どちらかの傾向が支配的になるのが普通であると述べている。

Benveniste と Weinrich の理論に即して Longtemps, je me suis couché de bonne heure. という文を考え直してみると、これは明らかに「ディスクール」あるいは「コマンテール」の範疇に属する文である。『失われた時を求めて』全体では、19世紀以降の小説家の例に漏れず、支配的な時制は半過去であり、その間に単純過去が配置されているのだが、冒頭句のように、時々複合過去が出現する⁽¹¹⁾。これは何を意味しているのでしょうか。それは、次のことである。小説中に現れる「私」je は「語り手」le narrateur と「主人公」le héros とに分割されており、前者は複合過去や現在で構成される「ディスクール」の世界に属し、後者は単純過去や半過去で構成される「物語」の世界に属しているということである。

別の言葉で言えば、この冒頭句は、「吾が輩は猫である」という文と同じように、読者(聞き手)に向かって語り手が直接呼びかける「緊張した」発話なのである。複合過去の使用は、そういう語り手の「声」として理解されなければならない。『失われた時を求めて』全体を読み終わった読者であれば、この「声」がどんな高みから、どんな遠くから響いてくるかすでに知っている。

さて Doubrovsky があまり注意を払っていないように見える、longtemps という副詞に注目してみよう。まずその位置について。通常フランス語の動詞が複合形に置かれた場合、副詞は助動詞と過去分詞の間にはいることが多い。ただし場所を示す副詞などのように、後方に置かれることもあり、また前方にくることもある。Petit Robert の longtemps の項目に掲げられている例《J'ai longtemps habité sous de vastes portiques》

(Baudelaire, “La vie antérieure” の冒頭句) においては, longtemps が助動詞と過去分詞に挟まれた, 規範的な位置に置かれている。プルーストの冒頭句においては, longtemps を文頭に置くことによって, 会話体のリズムが生まれ, 語り手の「声」がいっそう強調されているように思える。また, 小説の末尾に置かれた《dans le temps》との呼応があることも確かであろう。

Trésor de la langue française は, 副詞 longtemps を複合過去と共に用いる場合, 動詞の性質によって二つに分類している。つまり完了相 perfectif の動詞と, 非完了相 non perfectif の動詞である。完了相に属する cacher, demeurer などと共に用いられた場合は「持続」の意味になる(例えば上で挙げたボードレールの詩句において, J'ai longtemps habité... は「住む」行為が長く持続したことを示す)。これに対し, 非完了相の動詞と longtemps が一緒に用いられると, 一つの行為が反復されたことを意味する。Longtemps, je me suis couché de bonne heure. という文はしたがって, 「長い期間にわたって, 早くから寝るという行為を繰り返した」という意味なのである。

ここでもう一度目を向けたいのが, 複合過去の使用である。と言うのは, 「コンブレー I」の終わり近く, 夜の回想場面を締めくくる次のような文が現れるからである。

《C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux [...]》

「こうして私は長い間, 夜中に目覚めて, コンブレーのことを思い出しているときに, その一種の光った壁しか思い浮かばなかった [...]」(I, p. 43)

ここでは longtemps と共に用いられている動詞の時制は, 単純過去である(je n'en revis)。一見したところ冒頭句と響きあっているように見えるこの文章に現れた「私」は, 半過去と単純過去に結び付けられている以上, 「語り

手」の je ではなく、「主人公」の je、さらに正確に言うならば、マドレーヌ体験に先立つ、夜の不毛な回想者の「私」なのである。このことは冒頭句の複合過去の持つ意味の大きさを際立たせてくれる。

冒頭句の与える曖昧な印象は、複合過去という時制を使いながら、時間に関する指標が longtemps という不確定な要素しか存在しないという事実に由来している。実際、どのくらいの長さなのか、その起点はいつか、その終点はいつかということに関しては、明確な指示がなく、これまでも議論の対象になってきた。⁽¹²⁾ longtemps の確定問題は、「コンブレー」の問題を越えて、作品全体の構造に関わっているので、ここでは扱わず、別の機会に譲る。

III

それでは、冒頭句はどのような推敲を経て現在のようになっただろうか。Claudine Quémard⁽¹³⁾に続いて、Bernard Brun は、冒頭部分の主な先行テキストを発表した。⁽¹⁴⁾ また筆者はプレイアッド版の資料として、その主要部分を読みやすい形に書き改めて校訂した。これらをもとに、冒頭句の変遷について考察してみよう。「長い間、私は早くから寝た」という短い文が最終的に選択されるまでに、プルーストは驚くほど多くの時間と労力を費やしていることが分かる。3人称小説として企画された『ジャン・サントゥイユ』には、原稿の発見と発表に至るいきさつを記した序文はあるが、話者の声による「始まり」は存在しない。1人称を採用し、暗闇の中で目覚める「私」が物語を語っていくという形式を思いついたのは、『サント＝ブーヴに反して』の一連の連作草稿の中であった。⁽¹⁵⁾ Brun は、冒頭句 incipit に関して、カイエ 3 に記された 16 の断片のうちでは、1 番目、9 番目、16 番目の 3 つのみを挙げている。だが残りの断片は全て中間部分を示していると言い切れるであろうか。

結論から言えば、我々の仮説はこうである。プルーストは、「朝の物語」(『サント＝ブーヴに反して』の前半部、夜から朝にかけての時間、語り手が回想と夢を織り混ぜ

て綴った物語) の冒頭部として、大きく分けて二つのパターンを考えていた。一つは「私」を主語とする型。もう一つは「部屋」を中心主題とする型である。この二つの型は、カイエ3の段階で拮抗状態にあるが、やがて「私」を主語とする型が最終的に採用されるのである。そして「部屋」の主題は、その直後に置かれる形で合成されるのではないか。

この二重性は、カイエ3に先立つ断片(《Proust 45》)の中にすでに現れている(以下、原稿の削除部分は、特別な場合を除き省略する。[int.] は中断を示す)。

J'étais couché depuis une heure environ, le jour qui commençait à peine ne paraissait pas encore au-dessus des rideaux fermés de la fenêtre, mais [int.] Dans ma chambre toute noire le jour, qui devait à peine se lever, n'avait pas encore tracé au-dessus des rideaux cette ligne blanche [...]

「私はおよそ1時間前から寝ていた。かろうじてさし始めた朝日は、窓の閉じたカーテンの上にまだ姿を見せていなかった。けれども [中断] 真っ暗な私の部屋の中で、昇り始めたばかりの朝日が、カーテンの上にあの白い線をまだ描いていなかった [...]」

中断を挟んだ二つの文は、共通するモチーフを含んでいるから、明らかにひと続きのものではなくて、プルーストが異なる二つの始まり方を試みていたことが分かる。「私」を主題とする型では、半過去を用いて、暗い部屋のベッドに横たわる主人公の姿が提示される。これに対し、2番目の型においては、「私の部屋」という言葉によって全体が1人称のディスクールであることが暗示されてはいるものの、部屋の描写から主人公の姿は排除されている。

カイエ3の中で繰り返し試みられるのも、実はこの2つの型なのである。以下、カイエ3の中で、それぞれの型がどのように現れているか、まとめてみる。

〈「私」を主語とする型〉

- 第1断片 J'étais couché depuis une heure environ. Le jour n'avait pas encore tracé [...] (1r°)
- 第5断片 Je m'éveillai mais surpris sans doute assez brusquement par le sommeil j'avais perdu en dormant le plan de la pièce [...] (9r°)
- 第9断片 Depuis longtemps je ne dormais plus que le jour et cette nuit-là je n'eus que quelques minutes de sommeil mais il me prit sans doute brusquement [...] (11r°)
- 第10断片 Je m'éveillai au milieu de la nuit après quelques minutes de sommeil (depuis longtemps je ne dormais que le jour) [...] (12r°)
- 第16断片 Autrefois j'avais connu comme tout le monde la douceur de m'éveiller au milieu de la nuit, de goûter un instant l'obscurité, le silence [...] (17r°)

〈「部屋」を主題とする型〉

- 第6断片 Ma chambre était noire, le jour n'avait pas encore tracé dans l'obscurité, là où le dormeur mal éveillé d'un sommeil profond imaginait la commode cette ligne blanche [...] (10r°)
- 第11断片 Il faisait nuit noire dans ma chambre. C'était l'heure où [...] (12r°)
- 第12断片 Il faisait nuit noire dans ma chambre. C'était l'heure où [...] (13r°)

カイエ3に書き込まれた16余りの断片の中で、どれが冒頭の文章として書かれたものか、正確に判断することは難しい。けれども、決定稿との直接的な関係を持つ第1、第9、第16のみを冒頭節であると見做すのは早計と

言えるだろう。第5, 第10のように《Je m'éveillai [...]》という単純過去で始まる文章も、冒頭句の候補であった可能性が高い。作品の冒頭は、「私の夜中の目覚め」で始めるべきか、「部屋が暗かった」という言葉で始めるべきか。プルーストの最初のためらいがこれであった。

混沌とした試行錯誤の中から、第16断片が最終的解決策として生まれてくる過程については前述の Quémard 論文に詳しい。要するに、それまで「昼にしか眠らない人＝夜中に眠りから目覚める人」という二律背反を、どのように処理してよいか、プルーストにとっても不明であった（夜は横になったまま目覚めているのに、数分だけ眠り込んでしまったとされており、これ自体が不自然な設定であった）が、第16断片にいたって、「昔」Autrefois という新しい時間を導入することによって、この問題が解決されたのである。つまり、

「過去Ⅰ」＝autrefois：安眠できた時期（夜中に目が覚める）

「過去Ⅱ」＝maintenant：不眠症の時期（夜中じゅう起きている）

「現在」：語り手の現在

という3層構造への手がかりができたのである。カイエ3の第16断片で大過去と共に導入された「過去Ⅰ」は、続くカイエ5の中で大きく展開される。

A cette époque j'étais déjà malade et ne pouvais plus être couché et dormir, que le jour. Mais le temps n'était pas lointain encore — et je nourrissais l'illusion de le voir bientôt revenir — où ne faisant qu'un avec mon lit et ma chambre je dormais toute la nuit de conserve avec eux [int.] (114 r°)

「当時私はすでに病気で、昼間にしか横になれず、眠れなくなっていた。けれども、私のベッドや部屋と一体になって、それらと一緒に一晩中眠った時期は、まだそう遠い以前のことではなかったし、そういう時期がもうすぐまたやってくるという幻想を私は抱いていた […]」

こうして、〈安眠期—不眠期—語りの現在〉という3重構造がはっきりと

打ち立てられる。これ以降しばらく、冒頭句は安眠期の記述と不眠期の記述の間で揺れ動くことになる。カイエ5の、上の引用に続く断片は、どれも「二十歳の頃までは […]」という、安眠期の記述が冒頭を飾っている。

Jusqu'à l'âge de vingt ans je dormais toute la nuit avec de courts réveils. (111 v°)

「二十歳の頃までは、時々短い目覚めはあったが、一晩中眠ったものだ。」

カイエ1になると、プルーストは「過去Ⅱ」すなわち不眠期の記述を再び冒頭に置くようになる。

A l'époque dont je veux parler aujourd'hui j'étais déjà malade et ne pouvais plus dormir, ni même être couché, que le jour. (71 v°)

「今日私がその話をしたいと思う時期には、すでに私は病気で、昼間しか眠れず、横になることすらできなくなっていた。」

Au temps de cette matinée dont je veux fixer je ne sais pourquoi le souvenir, j'étais déjà malade, je restais levé toute la nuit, me couchais le matin et dormais le jour. (*ibid.*)

「なぜだか分からないが私がその思い出を書きとめたいと思うあの朝の時代には、私はすでに病気で、一晩中起きており、朝床について、昼間眠るのだった。」

第1部で述べたように、このあたりから「朝の物語」と呼ばれた『サント＝ブーヴに反して』のレシ部分が、内部で膨れ上がり、他の部分と関連しながら『失われた時を求めて』へと発展的解消を遂げていくのである。新段階の

第1稿とも言うべき、カイエ8の冒頭はどうであろうか。フォルムの面では実際、カイエ1で得られた結果をほとんどそのまま使用しているのである。

Au temps de cette matinée dont je voudrais fixer le souvenir,
j'étais déjà malade, j'étais obligé de passer toute la nuit levé, et
n'étais couché que le jour. Mais alors le temps n'était pas très
lointain [...] (1r°)

カイエ5, カイエ1のl'époqueあるいはl'âgeという言葉に代わって、今やAu temps de...という言葉が定着したが、これは「時」を主人公にした小説の始まりとして、プルーストが特に選んだ言葉であり、それは決定稿のlongtempsの中に生き続けることになる。カイエ8の段階ではまだ特定の朝の思い出が中心主題であるとされているが、事実上この「朝」は、「コンブレ」その他の部分の発展膨張によって、解体の一途を辿っていた。したがって、この冒頭句も、変更する必要が生じてきた。「コンブレ」の2組のタイプ稿のうち第2のものに、新しい推敲がなされている。プルーストは、《A l'époque de cette matinée dont je voudrais fixer le souvenir, j'étais déjà malade [...]》というタイプ打ちされた冒頭句を線で削除して、次の1文を置く。

Pendant les derniers mois que je passais dans la banlieue de
Paris avant d'aller vivre à l'étranger, le médecin me fit mener
une vie de repos. Le soir je me couchais [int.]

「外国に行く前、パリの郊外で過ごした最後の月々の間、医者は私に休養生活を送らせた。夜私が床に就くと [...]」

これは、これまでとは全く異なった設定の冒頭句である。パリ郊外の療養所で過ごす期間については「見出された時」の中に言及があるが、「眠り一夜」

の主題が、この療養の期間に初めて結び付けられるのである。この訂正は、カイエ 64 の表紙裏に書き込まれた次の短文をもとにして行われたものである。

La 1^{re} phrase. Dans les derniers Mois que je passai à Paris avant d'aller vivre à l'étranger, le médecin me fit mener une vie de repos. Couché de bonne heure je m'endormais parfois si vite [int.] (0 v°)

「最初の文。外国に行く前、パリで過ごした最後の月々の間、医者は私に休養生活を送らせた。早くから寝ると、私は時々あまりに速やかに眠ってしまったので [中断]」

ここでは、《Couché de bonne heure》「早くから寝る」という表現が初めて出現したことに着目しよう。以上二つの冒頭句案においては、〈日常＝不眠の生活〉／〈非日常＝安眠の生活〉という二項対立が、それまでの〈その頃＝不眠の生活〉／〈昔＝安眠の生活〉という二項対立に取って替わったのである。換言すれば、〈その頃＝病気〉／〈昔＝健康〉という、堅持されてきた時間的差異と対立が捨て去られ、〈パリの日常〉／〈療養所の生活〉という対立に置き替えられた。ここにおいて、当初からずっと生き残ってきた「朝」という語りの中核がついに放棄されたのだ。もっとも、この新しい冒頭句も、やがてすぐに第 2 タイプ稿において削除され、《Longtemps je me suis couché de bonne heure.》という文が書き込まれるのである。ここにおいてプルーストは、〈安眠〉と〈不眠〉を再度融合することに決めたことになる。つまり、もはや「朝」を中核とする 3 層構造が解体されてしまった以上、時間的、空間的指標によって〈安眠〉と〈不眠〉の間に差異を設ける必要はなくなり、同じ夜の中で、両者が混在しても構わなくなったというわけである。

それではこれで決定稿に直結するのかというと、そうではない。校正刷り

の段階で、プルーストはまたもやためらいを見せるのである。活字で組まれた《Longtemps je me suis couché de bonne heure.》は削除され、次のような文に置き換えられる。

Pendant bien des années, le soir, quand je venais de me coucher, je lisais quelques pages d'un Traité d'archéologie monumentale qui était à côté de mon lit; puis [int.]

「長い年月の間、夜床に就いたとき、私はベッドのそばにある建築考古学概論の数ページを読んだものだった。そして [中断]」

「建築考古学概論」が具体的に何の本を示すのか明らかにされていない。おそらくヴィオレ＝ル＝デュック（『11世紀から16世紀までのフランス建築注解事典』の著者）、エミール・マール（『フランス13世紀宗教芸術』『フランス中世末期宗教芸術』などの著者）あるいはラスキン（『建築の七灯』『ヴェネツィアの石』などの著作がある）をプルーストは脳裏に浮かべているのであろう。読書をモチーフとしたこの冒頭句案は、最終的には初校の校正中に捨て去られ、Longtempsの後にコンマを入れた形で、「長い間、私は早くから寝た」が復活するのである。

このように、最初の段階から1913年の校正刷りまで、何度も書き直され、考え直されたこの冒頭句が、結局はもっとも単純な短い文に落ち着いたことは意味深いことである。基本的には、人称と時制の問題が、もっとも根本的な問題であったことが分かる。プルーストが最後にたどり着いたのが、「私」であり「複合過去」である、という事実は、語り手の声を中心に据えるという強い意志の表れであったと言えるだろう。

第2章 旅 人 と 夢

「時々、蠟燭の火を消したか消さないうちに、私の目はあまりに早く閉じたので、〈眠るんだな〉と独り言を言う時間もなかった。」冒頭句に続くこの

文章は、半過去を使って書かれている (mes yeux se fermaient ... je n'avais pas le temps ...)。それは「コンブレ」全体の基調をなす、⁽¹⁶⁾ itératif (括復法) の半過去の最初のものである。こうして、話者の「私」は前面から退き、読者は物語世界の中の「私」(以後、「主人公」と呼ぶ)を目の前にすることになる。プチット・マドレーヌの体験の直前までの部分(すなわち「コンブレ I」の大部分)は、この主人公が過ごす眠れぬ夜の描写と、回想されたコンブレの世界(幻灯、スワンの来訪、「就寝の悲劇」など)から成り立っている。

プルーストはなぜ暗闇の世界から物語を始めなければならなかったのか。しかも、『サント＝ブーヴに反して』のレシのように朝の光の世界へと向かう、夜明け前の時刻ではなしに、真夜中前の(「私は時計を眺めるために、マッチを擦った。もうすぐ真夜中だ。」 I, p. 4), 真の暗闇である。この問題に対しては、プルーストがあらゆる意味における原初の状態を描きたかったのではないか、という直観的な答えをひとまず述べておこう。何時か分からない。自分がどこにいるのか分からない。そして自分が誰なのか分からない。つまり時間、空間、存在の自己同一性が失われ、混乱のさなかに投げ出された「私」。そのような存在論的な危機を人が味わうのは、狂気に陥ったときでなければ、眠りと目覚めのはざま、半覚醒状態にあるときでしかないだろう。

では、カイエを主体とする先行テキスト群を読み解くことによって、生成論的観点から、「不眠の夜」の意味を考察してみよう。さて、決定稿の錯綜した主題群(それはあたかも覚醒と眠りの間を往復する主人公の意識を模倣しているかのようである)を読み直してみると、そこには明らかに、ある方向性が浮かび上がってくる。つまり暗闇という零度の意識から始まって、外界や他者との関係を探り、また自己の深淵を探ることによって、次第に外部へとアンテナのように意識をはりめぐらしていくプロセスである。

I. 笛の音——幸福な旅人

部屋の中にあるオブジェ(蠟燭、書物)とは無縁の、外界に属する最初のも

のが、「汽笛の音」である。「私は汽車の汽笛の音を聞いた。それは森の中の鳥の鳴き声のように、あるときは遠く、あるときは近く、距離を浮かび上がらせ、人気のない平原の広さを私に描いてくれたが、そこでは旅人が最寄りの駅へと急いでいるのだ […]。」(p. 4)ここに登場する「旅人」は、(本の中の存在であるフランソワ 1 世とシャルルカンを別にすれば)小説最初の「他者」である。この 1 節の起源にさかのぼってみよう。

まず、カルネ 1 に記された次のような言葉が目を引く。“Sifflets des trains décrivant la campagne près de Falaise au clair de lune, dans la nuit froide à Illiers, Versailles, St Germain, Sollier.”⁽¹⁷⁾ (11 v°) この 1 文は、1908 年秋、ヴェルサイユ滞在中に書かれたメモであり、実際に「月夜に」汽笛を聞いた体験を思い出していると考えられる。とりわけヴェルサイユ、そしてブローニュ＝シュル＝メールにあるソリエ博士のサナトリウム⁽¹⁸⁾、この二つは、両親をなくしたあと、プルーストが絶望感に打ちひしがれながら孤独の滞在をした場所である。ひとりきりの不眠の夜に耳にした汽車の音は、決定稿にあるような、楽しい語らいの一時を過ごして帰宅しようとしている旅人を連想させ、自分の孤独と病身を際立たせるのだ。

おそらくこのメモをもとにして、プルーストはカイエ 1 にはじめてこのモチーフを導入する。

Je rallumais, je regardais l'heure, il n'était pas encore minuit, j'entendais le sifflement plus ou moins éloigné des trains qui décrit l'étendue de la campagne déserte, où se hâte le voyageur qui va rejoindre la prochaine gare, sur une route par une de ces belles nuits pavées de clair de lune que sont en train de graver dans son souvenir l'excitation du voyage, du silence, le plaisir goûté avec les amis qu'il vient de quitter, le plaisir du retour.⁽¹⁹⁾

カルネ 1 のメモが単なるモチーフの記録であったのに対し、ここでは想像力の働きによって、見知らぬ旅人の姿が描きだされる。汽笛の音という聴覚の刺激が、視覚化された想像の世界を広げるのである。使われている時制に注意しよう。汽笛 *sifflement* にかかる関係節は現在形になっており、一般化された事実として旅人の行動が提示される。そして近接未来 (*qui va rejoindre*) と近接過去 (*les amis qu'il vient de quitter*) の使用によって、この人物自体の時空間が、未来と過去に向かって拡張されるのだ。

カイエ 1 でこのように作り上げられた旅人のイメージは、続くカイエ 8 においても、ほぼ踏襲されるが、新しい要素が書き加えられる（新しく書き直された部分をイタリックで示す）。

j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, *relevait les distances* et me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine, sur un petit chemin que sont en train de graver à *l'eau-forte* dans son souvenir, *avec les vives ombres* du clair de lune, l'excitation du voyage, du silence, *des bonnes heures passées* avec les amis qu'il vient de quitter, du retour.⁽²⁰⁾

前稿と比較すると、「エッチングで」*l'eau-forte* という語が挿入されて、絵画的効果を高めている。タイプ原稿には、この文章の直後に、次のような興味深い一節が加筆されている。

Un jour, aux derniers jours de la maladie et de la vieillesse, dans le lit qu'on ne quittera plus, ce long gazouillement des trains déviés par la brume comme celui d'un oiseau perché dans un jardin éloigné qu'on ne voit pas, et qu'on entend le matin, berçait intarissablement nos derniers instants comme

dans une mort en musique.⁽²¹⁾

「病気と老いの最後の日々、もはや寝たきりになったベッドの上で、ある日霧で歪められた汽笛の長いさえずりを耳にすると、朝、見えない遠くの庭に止まった鳥のさえずりを聞いたときのように、私たちの晩年の日々をとめどなく和やかにしてくれたのである、まるで音楽に包まれた死のように。」

決定稿では再び削除されることになるこの文章は、悲痛な調子に満ちている。主体は話者ではなく、一般化された「私たち」(on, nous)であるにもかかわらず、読者はそこに話者の声を聞くように思う。それは老境にある寝たきりの病人のイメージである。タイプ原稿3部の中で、「ルリカ」の上には、この一節を次のように改変した形跡がみられる(最初の3行は同一のため省略)。

Un jour [...] par la brume ne donne pas seulement le regret des nuits de la jeunesse, du voyage, et d'appétit, enchante nos derniers jours avec sa phrase inachevée, perçante, inassouvie et flûtée, comme le leit-motiv des espérances de notre jeunesse, il vous entoure si complètement de leur charme qu'on ne peut croire que bientôt la vie qui rendrait leur retour n'est pas possible, nous aura abandonnés pour jamais.⁽²²⁾

「ある日 [...] 汽笛の長いさえずりを耳にすると、青春、旅、食欲の夜を懐かしく思わせるばかりではなく、私たちの青春の希望のライトモチーフのような、未完で鋭く、飽くことを知らない笛のような楽節によって、私たちの晩年を魅惑し、その魅力ですっぽりと包んでくれるので、それらを返してくれるかもしれない人生がもうすぐ成り立たなくなり、永遠に私たちを捨て去ってしまうとは信じられないのである。」

ここにはっきりと表明されているのは、老境における慰めとしての汽笛の役

割である。このように「コンブレー」の先行テキストには、ここかしこに、近い死の予感を語る話者の姿が見え隠れしている。プルーストがこの文章を書き記したのは38歳の時であったから、「老境」という言葉は彼本人には当てはまらないにしても、病気のせいで自らの死を予感していたことは確実である。だが、話者の個人的状況を推察させるような情報は、次第に削除されていく。「青春、旅、食欲」——それこそプルーストにとっては「失われた時」にはほかならなかつたけれども、その対極点に位置するものとしての話者の姿は、次第に隠蔽されて行くのである。

結局決定稿においては、タイプ原稿に表れた上記二つの文章の中で、ただ鳥の鳴き声という比較項のみが生き残ることになる。こうして「私は汽車の汽笛の音を聞いた。それは森の中の鳥の歌声のように、遠く、近く、距離を浮かび上がらせ […]」という文章が得られる。タイプ原稿中で強調されていた汽笛の音楽性（と言うよりむしろ、汽笛の喚起する快い感情）は、鳥の声を *gazouillement* 「さえずり」という言葉から、*chant* 「歌声」という言葉に変えたことによって表現される。この部分が凝縮されたのと対照的に、想像された旅人のポートレートは、加筆によって膨らんでいく。つまり、テキストの読み直し、書き直しを通じて、プルーストは個人的述懐を削り、「他者」（もちろんそこには作者のかつての生活が投影されているのだが）の小説的世界を膨らませていくのである。

II. ベッドの病人——不幸な旅人

「私は時計を見るためにマッチを擦った。もうすぐ真夜中だ。それは旅に出ることを余儀なくされた病人が、見知らぬホテルに泊まらなければならず、発作で目が覚めて、ドアの下に日の光を見つけて喜ぶ、あの瞬間である […]。」(I, p. 4) 汽車に乗ろうとする旅人に続いて登場するのが、この哀れな旅人である。彼はドアの下にさしこむ光を朝の光と勘違いして、これで救われたと思うのだが、実際それはガス灯の光に過ぎず、それは真夜中になって消

されてしまう。「最後の従業員が行ってしまうと、一晩中、助けもなく苦しみ続けなければならないのだ。」(ibid.)

汽笛の音が喚起する旅行者が、青春と健康にあふれた人生を象徴しているとすれば、ここに描かれた旅行者は、病気に苦しむ悲惨で孤独な人生の象徴となっている。よく知られているように、プルーストはしばしば旅行先で喘息性の激しい発作に襲われて、苦しい体験をしたことがある。慣れない寝室はとりわけ、神経質な体質の人間にとっては耐え難い空間であったはずだ。この体験は小説のあちこちに姿を変えて出現している。この一節はその最初のものである。

このモチーフは非常に早くから、草稿の中に表れている。カイエ3の第1断片においては、暗闇の中で目覚めた主人公が、家具の銅部に映ったおき火を、窓のカーテンの上にさしこんだ光と勘違いする場面が語られた後、「それよりつらい」場合として、ホテルの病人の苦しい体験が語られる。

dressé sur son lit par une crise cruelle qui l'a réveillé, il voit cette lumière sous la porte et se dit c'est le jour, je n'entends pas encore de bruit, mais bientôt tout le monde va se lever, on viendra me porter secours, je n'ai plus longtemps à attendre, et il compte les minutes. Bientôt la lumière sous la porte s'éteint [...] Dans l'hôtel inconnu la garde de nuit dont il y a cinq minutes encore il aurait pu demander l'assistance vient d'éteindre le gaz, et il devra rester seul toute la nuit, à souffrir sans aide.⁽²³⁾

細部を別にすれば、決定稿に登場する病人の体験とほぼ同じものが、すでにここで描写されていることが分かる。全体は現在形に置かれ、汽車に乗る旅行者と同じく、一般化された（あるいは類型化された）人物を描いている。注目すべきはプルーストがここで、自由直接話法、つまりギュメのない直接話法を

導入していることだ。「ああ朝だ、まだ物音は聞こえないけれども、もうすぐみんな起きて、私を助けに来てくれるだろう、もうこれ以上待つ必要はないんだ」という1人称の独白が、3人称 il で書かれた文の間に挿入されている。ここでプルーストは、ベッドで苦しむ病人を外側から描くのではなく、その心理の内部まで踏み込んで、臨場感と切迫感を表現している。

この文章を書き直したカイエ3の第6断片⁽²⁴⁾においては、自由直接話法が捨て去られ、普通の間接話法で統一されている。「彼は理解する、朝になったから、もうすぐ人が起きて、来てくれるだろうと。」Il [...] comprend que c'est le jour, que bientôt on va se lever, venir [...] ところが同じカイエの第12断片⁽²⁵⁾になると、今度は自由間接話法を用いている。「彼にはまだ何の物音も聞こえない、でもきっと、朝になったのだからもうすぐみんな起きてきて、人を呼び、助けを頼むことができるだろう、そして彼はときどきしながら分を数える。」Il n'entend encore aucun bruit mais sans doute on ne va pas tarder à se lever puisqu'il fait jour, il va pouvoir appeler, demander assistance, et il compte les minutes, avec anxiété.

こうして、カイエ3の内部で書き直された3つの稿において、プルーストは自由直接話法、間接話法、自由間接話法という異なった3つの書き方で、病人の心理状態を描いている。けれども、結局彼は自由間接話法こそが、距離を保ったまま話者が他者である病人の心理に入り込むことのできる最適の話法であることに気付き、以後、カイエ1、カイエ8、そして決定稿に至るまで、自由間接話法を堅持することになる。カイエ1の第1断片⁽²⁶⁾においては、この挿話全体を汽笛の音の次、エロティックな夢の前に最終的に位置付けている。しかも、「私は時計を見るために一瞬の間マッチを擦った」という、「汽笛の音」に先立つ動作がここでもまた繰り返されている。つまり、この反復によって、散文詩に似た効果を出すと同時に、汽車に乗る幸福な旅人と、病に苦しむ不幸な旅人が対照的な関係を持つことを示唆するのである。暗闇で物思いにふける主人公がマッチを擦って得たはかない光のように、短く燃

えて消えていく想像世界の二人の他者。カイエ 1 と共に後者に関して感嘆文が導入され（「何という幸福 […]!」 *Quel bonheur ... !*），病人の誤認体験をドラマチックなものにしている。

Ⅲ. 悪夢——巻き毛の夢

暗闇の世界で喚起される次のモチーフは、二つの夢である。その第 1 は子供時代の思い出に由来する悪夢であり、第 2 は女性の夢である。「私は再び眠り込んだ。[…] あるいはまた眠りながら私は、とうに過ぎ去ってしまった自分の原初の時代にやすやすと帰って行ったのである。そうして大叔父が私の巻き毛を引っ張るという、子供の頃の恐怖を再び見出したのである。その恐怖は、巻き毛を切られた日——私にとっては新しい時代の始まりであった——に消え去ったのである。」（I, p. 4）このように述べられた夢の内容は、いったいどのような関係を、不眠の夜に対してもっているのか。夢である以上、まったく恣意的あるいは非論理的な意味しか持たないのだろうか。先行テキストを手がかりにしてこの問題を考えてみよう。

この悪夢は、カイエ 3 の一連の稿にはまだ表れていない。それが初めて草稿の中に出現するのは、カイエ 5 の第 2 断片においてである。「それに私には夢があった。」 *D'ailleurs j'avais mes rêves.* という言葉がその導入部に置かれている。 *D'ailleurs* という語は、「精神が物事の別の側面をとらえること」（*Petit Robert*）を示す副詞句である。つまり、半覚醒状態で推移する主人公の意識が、「りんごかジャムの壺」に喩えられている文章の直後に、無意識世界の探求という新たな局面が、*d'ailleurs* という言葉によって切り開かれるのだ。ここに登場するのは大叔父、叔父あるいは司祭 *notre curé* であり、「私の背後から抜き足差し足で近づいて、私の巻き毛を引っ張る」のである。「私は逃げようとし、彼は髪を引っ張った。私はそっぽを向こうとしたができなかった、そして目が覚めた。」 *Je voulais me sauver, il les tirait, j'essayais de me détourner, je m'éveillais.*⁽²⁷⁾

ここに提示されているのは、少年期における「恐怖と責め苦」la terreur et le supplice の体験の思い出である。このような強い言葉で表現される以上、それは単なる不快な思い出以上のものであろう。もちろん、そこに精神分析学で言うところの、去勢コンプレックス complexe de castration を認めるのはさほど難しいことではない。身体の一部を切除されるという恐怖感は、男の子にあっては去勢不安の表れであると考えられる。この連想を裏づけてくれるのが、これを書き直した、カイエ5の第4断片である。巻き毛の責め苦を負っていた時期と、成人して巻き毛を持たなくなった、つまり責め苦から解放された時期とを対比させ、その変化はまるで「カオスの墜落以前か以後か、クロノスの墜落以前か以後かによって、人類にとって大地が変わってしまったかのようであった」としているのだ。

ギリシア神話に出てくるカオスはクロノスの子である。そしてそのクロノス（時の神）は、すぐれてオイディプス的な存在なのである。つまり彼は父である天空神ウーラノスを襲って、金剛の斧で男根を切り取り、父の支配権を奪取する。クロノスは母ガイアと妻である姉妹のレアによって、自分の子に倒されるであろうと予言され、産まれた子供たちを次々に呑みこんだ。その運命を辛うじて逃れた末子のゼウスは、結局キュクロプスたちと手を組んでクロノスを倒し、彼を冥府タルタロスに幽閉することになる⁽²⁸⁾。一言で言えば、カオス-クロノスの神話は、父親を倒して権力を奪取する物語にほかならない。プルーストがあえてここでクロノスの墜落を比喩として取り上げたのは、一つには「時」の変転を印象づけるためであろうが、また一方では、去勢不安のエピソードからの連想ではなかったであろうか（実際、この第4断片においては、巻き毛を切り取ったことを、「器官の切除」la suppression de l'organe とさえ言っているのだ）。

いずれにせよ、年老いた司祭 notre vieux curé, 大叔父, 叔父, 家庭教師 précepteur といった、つねに「年とった男」が迫害者であることに注意しよう。迫害者は、「法」の世界, 成人社会の支配者なのである。言わばこの思い出は、子供に対する大人の側からの弾圧, 法の支配者による自由人の

迫害を表していると読むことができる。また、巻き毛は子供の象徴であると同時に、恋愛の象徴ともなる（ロケットに恋人の巻き毛をしまう行為は恋愛の慣習である）のだから、司祭や叔父の行為は無邪気な悪戯の範囲を越えて、性的な意味合いを帯びていたとさえ言えるかもしれない。

もちろん、こうした襲撃に対して、話者は復讐を遂げている。すなわち、自分が成人になって巻き毛を取り、短髪になってからは恐怖から解放されたこと、しかもかつての襲撃者は死んでしまっていることを、あえて確認するのである。けれども、このような事実にもかかわらず、夢はタイムマシンのように、論理の世界を越えて、未来に、過去に、非現実の世界に話者を運んでいく。

次のカイエ 1 の段階でも、クロノスの神話に結び付けられて、このエピソードが展開する。

Je rêvais que notre vieux curé allait me tirer par mes boucles, ce qui avait été la terreur, la dure Loi de mon enfance. La chute de Kronos, la découverte de Prométhée, la naissance du Christ n'avaient pas pu soulever aussi haut le ciel au-dessus de l'humanité jusque-là écrasée, que n'avait fait la coupe de mes boucles, qui avait entraîné à jamais l'affreuse appréhension.

クロノスの神話に、プロメテウスとキリストが加わったために、「掟」の世界の崩壊と再建、人類の解放という視点が強調されることになる。プロメテウスは、ゼウスの横暴な権力から人類を守り、神に取り上げられた火を盗みだして人類に与えたことで知られる。つまりプロメテウスとキリストに共通するのは、神が人間をしいたげ、支配していた旧法の世界を覆し、解放と救済をもたらしたことである。この比喻を大げさであると判断したせいであろうか、このエピソード全体は次のカイエ 8 においては全面削除されてしまう。けれどもタイプ稿の段階で、プルーストは巻き毛の思い出を復活させる。

しかしクロノスその他、神話の比喩は、もう2度と戻って来ないのである。

フロイトと共に夢が無意識の探求において持つ意味が重要視されるようになったのは周知の事実であるが、フロイト以前はどのように考えられていたのだろうか。『19世紀ラールス百科事典』は、東洋医学における夢の分類を紹介した後、デカルト、メヌ・ド・ビランの夢に関する考察を引用し、最後には「夢の原因と生成に関しては心理学は生理学よりもずっと立ち遅れており、心理学の与えてくれる資料は、なんら客観的なものではない」と結論付けて、匙を投げた格好である。ただし文学の世界では（同百科事典は全く触れていないが）、ディドロの『ダランベールの夢』、ブリア＝サヴァランの『味覚の生理学』、ジェラルド・ド・ネルヴァルの『オーレリア』のように、夢という領域をさまざまに探査した作家たちはいたし、フロイトの『夢判断』（1899-1900）の評判は、父親や弟の医者仲間から、いろいろな形でプルーストの耳に入っていたことは確かであろう。

IV. エロスの夢

自己同一性を探求する「目が覚めた人」の意識は、二つの方向性をもっている。知覚や想像力によって外界へと向かう（汽笛の音とベッドの病人； 幸福な旅人と不幸な旅人）か、あるいは夢によって内なる世界へと向かうのである。巻き毛を引っ張られるという悪夢に続いて、決定稿では女性の夢が現れる。「時折、イヴがアダムの肋骨から生まれたように、眠っている間に、変な位置に置かれた私の腿から、女が生まれた。まさに私が味わおうとしている快楽で作られた彼女こそが、私にその快楽を与えてくれるように思い込んだ。彼女の肉体の中に私自身の熱を感じていた私の肉体は、そこに融合しようと望んだ、そして私は目が覚めた […]。」（I, pp. 4-5）

実際、カイエに先だって創作上のメモを書き留めたカルネ1の前半部には、夢に関する多くの言及がみられる。例えば――

「ママの夢、その息遣い、振り向いて、うめくように言う。〈私を愛してい

るお前、再手術は止めさせておくれ。私は死ぬと思うから。私の命を引き延ばしても仕方ないよ。>」(2r°)

「夢。パパが私たちのそばにいる。ロベールは彼に話しかけ、彼を微笑ませ、一つ一つのことについて正確に返答させる。人生の絶対的な幻想。だから分かるだろう、人は死んでもほとんど生きているようなものなんだ。彼は答えを間違えるかもしれないが、結局のところ見せかけの生なのだから。おそらく彼は死んではいないんだ。」(3v°)

「夢、崖にそって、夕暮れ時に、足早に人々の後を追う。彼らを追い越すが、完全には彼らの顔が分からない。するとママが現われる。けれども彼女は私の人生には無関心で、私にこんにちはと言う。もう何ヶ月もこの先彼女に会えないと感じる。彼女は私の本を理解するだろうか。[...]'」(4r°)

これらの夢ははたして本当にプルーストが見たものなのだろうか。それとも純粹に創作された記述なのだろうか。はっきりとしたことは言えないが、弟ロベールが登場するところを見ても（確かに初期のカイエには弟の存在が記されているが、言葉も実体もない存在である）、実際の夢を記録したものと考えたい。これらの記述はそれぞれ草稿の中に取り入れられていく。明らかにプルーストは、夢を（とりわけ母親に関する夢を）積極的な小説の構成要素として考えていた。

カルネ 1 のもう少し先には、次のような 1 文が見られる。Les rêves érotiques avec sujet rétroactif. 「遡及力のある、過去にさかのぼって作用する」 rétroactif という言葉は、いったい何を指し示しているのか。現在見た夢の内容が、過去の記憶に遡及的に作用して、その隠された本質を明らかにするという意味であろうか。カイエ 3 の一連の草稿には、まだ夢の主題は現われない。それが突如として重要な意味をもち始めるのは、カイエ 5 においてである。最初は巻き毛の悪夢が大きく扱われており、断片群の最後になってようやく、エロスの夢が登場する。

C'étaient aussi d'autres impressions à peine moins anciennes, mais si basses qu'un écrivain serait inexcusable de les

dépeindre si l'impossibilité où on est de les ressentir une fois passée la première adolescence, ne donnait quand elles se montraient dans mes rêves ce charme d'être détachées de tout lien avec la terre, de s'y épanouir comme des fleurs d'eau, et donner en somme le parfum de cet âge [...]⁽³⁰⁾

「それより新しいとはほとんど言えないくらいの、別の印象があった。最初の青春がひとたび過ぎてしまうとそれを再び感じることはできないために、それが私の夢の中に現れたときには、地上のあらゆるしがらみから解き放たれ、水中植物の花のようにそこに開花し、要するにあの年齢特有の芳香を与えるという魅力が生じたのであったが、もしそうでなければ、その印象はあまりに卑俗なもので、作家がそれを描こうとすれば、許しがたいものとなったことであろう。」

このいささか回りくどい表現に、性的な事柄に対する作家の羞恥心を認めることができる。ともあれ、この前置きの後、「愛をまだ知らない年齢に、自分自身に対してだけ探し求めるあの快楽」ce plaisir qu'à l'âge où l'on ne connaît pas encore l'amour on cherche seulement auprès de soi-même つまり自慰の快楽の思い出について語るのである。だが、この断片は中断してしまい、具体的な描写には入っていない。

女性の夢が初めて登場するのは、次のカイエ1においてである。もっともカイエ5とカイエ1の間に、少なくとももう一つ中間段階の草稿があったように思われる。と言うのは、カイエ1では「時折、イヴがアダムの肋骨から生まれたように [...]」で始まる一節は決定稿に近い形をすでに獲得しているからである。またその位置は、ホテルの病人の直後、巻き毛の夢の直前に置かれている。「私の頬はまだ接吻で熱く、身体は彼女の胴体の重みでぐったりしていた。」j'avais la tête encore chaude de ces baisers, le corps courbaturé par le poids de sa taille という、官能的な描写もすでに現れている。タイプ原稿の段階では、最終的に女性の夢を、巻き毛の夢の後に置

いている。

タイプ稿において、上に引用した「私の頬は […] ぐったりしていた」の後に、次のような一文が加筆されているのが見られる。「彼女が潰して空中に放り出した熟れた果実のやすらぎと喜びを感じた。」J'éprouvais l'allègement, la jubilation d'un fruit mûr qu'elle aurait écrasé et projeté à l'air libre. 「熟れた果実を潰して放る」というやや奇妙な隠喩は、夢精を伴う性夢の肉体的感覚を表現したものであろう。この文は、オナニスムの描写（カイエ1）と同じように、結局削除されることになる。

カイエ1の夢の描写は、3重になっている。女性の夢、巻き毛の夢、そしてオナニスムの夢である。これらのうち、後の二つは夢に現われた記憶の映像である。プルーストにとって、記憶を意志的に、つまり知性によって再構成することは、生の本質的部分を把握することにつながらない。マドレーヌの体験に端的に現れているように、真の記憶の蘇生は、論理を越えたところに生じる。それは感覚や印象、そして夢といった、理性が主導権を握らない場所で起こるのである。巻き毛の夢が指示するのは、10歳以前の記憶である（カイエ1, 69 v°）。またオナニスムの思い出は、15歳（カイエ5, 109 r°）もしくは12歳（カイエ1, 68 v°）の時期に関わるものとされる。

一連のエロスの夢を締めくくるものとして描かれたカイエ1のオナニスムの描写は、ベルナール・ド・ファロワによって『サント＝ブーヴに反して』⁽³¹⁾の中に掲載されているので、ここで改めてその全容を提示する必要はないであろう。その要点は以下のとおりである。主人公は12歳のある日、コンブレーの家（初案では「城」）の上階にある、イリス根の輪⁽³²⁾をかけてある小部屋に初めて閉じこもり、未知の快楽を追求する。窓からリラの若木が頭を覗かせているこの密室で、まるで「私の骨髄と脳に外科手術を施しているかのような」感覚を覚える。エロス化された風景の中で⁽³³⁾、主人公は射精に至る。そして一抹の罪悪感と、「枝を折ったような」匂いの中で、エピソードは閉じられる。

第3章 部 屋

「眠っている人は、自分の回りに時間の糸、年月といろいろな世界の秩序を円環状に握っている」(I, p. 5) という書き出しで始まるのが、部屋の回想場面である。睡眠によって主人公の意識の中の時間と空間が混乱状態に陥り、目覚めても自分がどこにいるのか、自分が誰なのか、すぐには見当がつかない。こうして、主人公がこれまで過ごしたさまざまな時期の、さまざまな部屋が想念に浮かび上がる。この部分は言わば『失われた時を求めて』全体の諸空間を予示して⁽³⁴⁾おり、不眠の夜を締めくくり、コンブレーの物語世界の導入部となっている。そもそも部屋の主題は、プルーストが後に「部屋」と題した小説抜粋を計画する⁽³⁵⁾ほど、重要な意味をもっていた。

プルーストは、カイエ3の段階からすでに、この主題をめぐる草稿を書いている。「回想される部屋」の生成過程は、とりわけ Jean Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte* (1985) に文体論的視点から詳しく考察されているので、ここでは部屋そのものだけに話を絞って、どのようにして決定稿のような配列と描写が生まれてきたのか、整理してみよう。

まず、決定稿において目覚めた「私」が思い出す、あるいは自分がそこにいると信じる部屋は次の6つである (I, pp. 6-8)。

1. 田舎 (コンブレー) にある亡き祖父の家——天蓋付きの大きなベッド / 天井から釣り下げられたボヘミア・ガラスの常夜灯 / シエナ大理石の暖炉 / 母親
2. 田舎 (タンソンヴィル) にあるサン＝ルー夫人の家——外出後の昼寝 / 夜しか外出しない生活
3. 冬の部屋——鳥の巣のイメージ / 外部との遮断 / 暖かい地上に巣を作るアジサシ
4. 夏の部屋——暖かい月夜 / 大気との接触 / 風に舞うシジュウカラ
5. ルイ 16 世風の部屋——明るい印象 / 広々とした空間
6. ピラミッド型の部屋——不快な印象 / 狭くて高い天井 / 防虫剤 (ベチベ)

ル) の匂い／マホガニー／紫のカーテンの敵意／柱時計／脚付きの姿
見

これらの部屋の描写を細かく検討してみると、プルーストが単に思いつくままに列挙しているのではなくて、論理的に構築された配列であることが分かる。すなわち、対照をなす二つずつの部屋をカップルにして並べているのである。まず最初に、田舎にある二つの部屋が、場所の明示と共に挙げられる。もちろん、ここではまだコンブレーという地名がどのような場所を指し示しているのか、ましてやサン＝ルー夫人やタンソンヴィルといった固有名詞が小説の中でどのような役割を演じているのか、初めて読む読者には分からない。ともあれ、コンブレーでは昼間外出する習慣があったのに対し、タンソンヴィルでは「夜にしか外出しない」とされ、コントラストをなしている。また、眠り込んだときの状況もこの二つはよく似ている。前者では「母親がお休みを言いに来てくれる前に眠り込んだ」と思うのだが、後者でも「晩の散歩から帰って、服を着替えて晚餐に行く前に眠り込んでしまった」と想像しており、どちらも予定外の眠りである。

次に来るのが、冬の部屋と夏の部屋の対比である。この二つに共通しているのは、場所の限定がされていないこと、鳥のイメージで統一していることである。そして暖かい空気を快適なものとする生理が両者を支配している（プルーストが非常な寒がりであって、つねにたくさん服を着込んでいたこと、ベッドにクッション類を積み上げていたことを思い出そう）。夏の眠りは外界の大気と合体する行為であるが、逆に冬の眠りは外界と遮断され、寒気の襲撃から完全に保護された状態である。

最後の組み合わせが、歓待する部屋と拒絶する部屋の対比である。ここでも地名は登場しないけれども、すでに小説を読み終えた読者には、前者がおそらくドンシエールの部屋、後者がまず間違いなくバルベックのホテルの部屋であろうと察しがつく。あたかも部屋の印象が、宿泊者の心理状態とは関係なしに存在するかのように、歓待／拒絶の原因は、部屋の空間構造に帰せられている。つまり、ベッドの空間を緩やかに包んでいるルイ 16 世式の部

屋は陽気であり、反対にベッドを押し潰さんばかりの錐形の空間は、抑圧的であるとされる。

では、それぞれの部屋が、連続する草稿群の中でどのように生まれ、現在の形に整えられて行ったのか見ていくことにしよう。その後で、途中で削除されたいくつかの部屋に触れることにしよう。

I. コンブレーの部屋

これはもっとも古くから存在しているタイプの部屋である。カイエ3の第1断片には、4つの部屋が登場するが、その最初にあるのが次のものである。

Mais voici que son côté s'en souvient, et son cou, et ses jambes allongées qui imaginent à leur gauche le petit cabinet de débarras de la maison détruite depuis longtemps et les jouets entassés, et la vieille servante, et bientôt l'heure du réveil pour aller travailler sous la lampe avant l'heure du collège, et devant lui la chambre où ses parents dorment côte à côte.⁽³⁶⁾

「けれども彼の脇腹はそれ [場所] を思い出す、そして彼の首、横たえた脚はその左側にとうの昔に取りこわされてしまった家の小さな納戸や、積み上げたおもちゃ、年とった女中などを思い描く。そしてもうすぐ起床時間で、学校の時間の前にランプの下で勉強しに行かなければならない。彼の前には両親が並んで眠っている寝室がある。」

接続詞「そして」etの濫用によって（この短文の中に合計6回も使われている）かろうじて保持された、崩壊寸前の統辞法の様子は、これが本当の第1稿であることをうかがわせる。さて「とうの昔に取りこわされてしまった家」とはどこをさすのか。もちろん、オートゥイユにあった母方の叔父ルイ・ヴェイユの所有していた家を思い出しているのだろう。1897年にモザール街が貫通

したとき、ラ・フォンテーヌ街 96 番地にあったこの家——プルーストが生まれ、幼少時に度々別荘として使われたこの家——は売却され、やがて最終的に取りこわされたのであった。

このイメージは言わば、プルーストにおける最下層の記憶に属しているといえる。カイエ 3 の第 2 断片には合計 7 つの部屋が回想されているが、この部屋はやはり最初に登場する。

il s'éveille dans son lit ou sur le fauteuil où tout enfant il s'endormait avant de se déshabiller, imagine à côté lui le petit cabinet de débarras où gisent pêle-mêle tous ses jouets, et où ses vêtements étaient si difficiles à décrocher sous le rideau, et en face de lui la chambre où ses parents dorment côte à côte
[.]⁽³⁷⁾

「ほんの子供の頃、服を脱ぐ前に眠り込んだベッドまたはひじかけ椅子の上で目が覚める。そして自分の隣に、おもちゃを全部でたらめに置いた小さな納戸——そこでは彼の服をカーテンの下から外すのがとても難しかった——を、そして彼の前方には、両親が並んで眠っている寝室を思い描く。」

「カーテンの下から外す服」という新しいディテールが追加されている一方、「取りこわされた家」という自伝的要素はここで除去される。注意すべきことは、ここでも前稿と同じく、3 人称が使われていることである。この「彼」は「眠る人」を指している。つまりカイエ 3 の一連の草稿においては、回想する主体を「私」に限定することにためらいを見せているのだ。3 人称によって、一般化された事象という外見が与えられる。前稿と同じく、3 つの部屋の相互的位置関係も記されている。

カイエ 3 の第 14 断片にも、再びこの部屋が出現する。

Il se sent allongé au long de lui, avant la porte qui donne sur la chambre où leurs grands-parents morts depuis des années dorment côte à côte. Derrière eux est le petit cabinet de débarras où il est si difficile de prendre ses habits dans l'obscurité sous le rideau de basin qu'on ne peut tirer.⁽³⁸⁾

「彼は壁に沿って横たわっているを感じる。向かいには何年も前に死んだ祖父母が並んで眠っている部屋に面したドアがある。彼らの背後には小さな納戸があり、そこでは暗闇の中で、引くことのできない綾織りのカーテンの下で服を取るのがとても難しい。」

両親はここで「何年も前に死んだ祖父母」となる。玩具が消え、服のディテールが生き残る。納戸の位置も変わり、祖父母の寝室の背後に置かれる。この文の直後には、「もうすぐ起きて、宿題をするためにランプをつけなければならない」と書かれており、第1断片と同じく、学校に通う子供の姿が目に見え浮かぶ。

次に部屋の主題が登場するのはカイエ1である。一連の部屋の回想の口火を切るのは、またしても、「かなり昔に亡くなった祖父母」が向かいの部屋で寝ている場所である。ほぼカイエ3断片第14を踏襲しているが、最後の部分は次のような文になっている。

contre le petit cabinet où il allait falloir aller allumer la lampe et apprendre mes leçons avant de partir pour le collège, si je ne voulais pas être puni.⁽³⁹⁾ (64 r^o)

カイエ3と同じく3人称を基調としながら、ここでは突然「私」が入り込んでくる。しかも、「もし罰を受けたくなければ、学校に出かける前に予習しなければならない」という、ごく個人的で具体的な思い出で終わっている。したがって、回想の主体は一般化された「彼」と主人公の「私」の間でゆら

ぎを示している。

カイエ3とカイエ1の間には、回想の主体に関する大きな転換が見られると言ってよいだろう。カイエ3では3人称の「眠る人」があくまでも主体であり、回想の行為が一般化されているために、動詞は現在形に置かれている。ところがカイエ1になると、たとえ3人称を使っているとしても、それは「私の魂」などを受けており、限りなく1人称に近い3人称なのである。だから上のような明確な1人称が突然出てきても、さほど奇異な感じはしない。この「私」を転回点として、カイエ1でははっきりと1人称の「私」へと移行していくのである。

カイエ1では、上の草稿を引き継ぐ形でもう一度書き直した(62 v°)後、それにさらに加筆するのだが(62 r°-61 v°)、ここで突如として、この部屋が大きな発展を遂げるのである。

「ベッドの方向に、それ[私の脇腹]は祖父母の家の寝室にある十字架の位置とアルコーヴの香りを思い出した——その頃はまだ寝室もあったし、両親もいた。両親を愛していたのは彼らが賢いと思うからではなくて彼らが両親であるからであり、寝に行くのはそうしたいからではなくて、寝る時刻だからであり、意志と受容を示す時なのであった。そして二段ずつ階段を上がって大きなベッドにたどり着き、型押ししたビロードの帯が付いた青い横畝織りのカーテンを閉じるという、一連の眠りの儀式があった。そして病気のときには、昔ながらの医学のおかげで、何日も続けて、夜はシェナ大理石の暖炉に置かれた常夜灯に見守られ、[...]今でも田舎の台所の竈に姿を現わして、火の上で歌いながら秘密の調合を行う古代の妖精である煎じ薬——例えば2千年このかた続く草原の花と老女の知恵のように——によって、シーツの下で汗をかくのであった。私の脇腹が寝ていると思ったのはこのベッドの中であり、それはただちに当時の私の思考、すなわち身体を伸ばしたときに初めに現われる思考を再び見出したのであった。私が罰を受けたくなければ、授業

に行く前に、起きてランプを点して予習する時間であった。⁽⁴⁰⁾」

明らかにこれまでの「田舎の部屋」を継承したものであるが、いくつかの点で、重要な展開を示している。まるでプルーストがこれまで幾度となく反復した小さなイメージの中に、豊かな素材を突然発見したかのように、作家の想像力はふくらみ、空間的、時間的な広がりを与えるのである。第一に、ここで初めて、「シエナ大理石の暖炉」と「常夜灯」が現われて、コンブレーの部屋へと変身しつつあることが分かる。第二に、祖父母に加えて新たに両親が登場し、両親と自分との関係——権力を掌握した親と、「意志と受容」つまり積極的行動と従順な行動を求められる子供の関係——が語られる。第三に、田舎の家における夜の行動が時間軸にそって記述される（寝に行く／階段を上がる／ベッドのカーテンを閉じる／煎じ薬で汗をかく）。第四に、全く新しい要素である、民間療法の煎じ薬が、近代医学と対比される形で登場する。これは、田舎のイメージが、オートゥイユというパリ郊外から、本格的な田園であるイリエへと移行したことを示すものであろう。

こうして膨らんだ田舎の部屋のイメージは、カイエ8と共に、はっきりとコンブレーの世界に同化される。⁽⁴¹⁾カイエ8の草稿は、ほぼカイエ1の前稿をなぞる形で進行する。差異はディテールに現われている。シエナ大理石の暖炉と十字架に加えて、聖なるつげの枝がこの「コンブレーの寝室」の付属物となる。はっきりと名指しされたコンブレーには、「叔父」の存在が示される。そして前稿で「意志と受容」と簡潔に記されていた部分が敷衍されて、「階下で喋っているみんなへの忍従と、大きなベッドで眠ろうとする意志を根底まで味わう」と書かれている。また、発汗及び利尿効果のある薬草の名前も（おそらく調べたのであろう）、「ルリヂシャ」*bourrache*、「さくらんぼの茎」*queue de cerise*、「センナ」*séné*が挙げられている。一方、その対極にある新薬としては、「アンチピリン」*antipyrine*、「トリオナール」*trional*、「アスピリン」*aspirine*の名前が現れる。

こうして出来上がったコンブレーの部屋の回想場面は、タイプ原稿の段階

ではまだ保持されているが、校正刷り段階で大幅にカットされて、現在見るような形に凝縮されたのである。なぜプルーストは両親との関係、薬草類の説明などを全部削除してしまったのであろうか。おそらく、継起的な部屋の喚起という構造を見えにくくしてしまうような、イメージの敷衍は不必要であると判断したのであろう。それに、コンブレー自体の描写は、後で詳しく扱われるし、回想場面にあまり精密な説明を入れることは不自然に思われたのかもしれない。

Ⅱ. タンソンヴィルの部屋

タンソンヴィルという地名は、コンブレーのそれと同じく、最初から決まっていたわけではない。初期カイエの草稿群に現われた部屋の数々を検討していくと、この部屋の起源は、休暇中の城館滞在のイメージ系列に属していることが分かる。つまり同じ田舎でも、コンブレーの家族的世界、中産階級の雰囲気とは異なり、貴族の知人が所有している城という、社交界、有閑階級に属する場所なのである。このイメージが最初に出てくるのはカイエ3の第1断片である。

puis notre main croit s'approcher dans l'obscurité du grand
bahut d'une chambre de château ; c'est donc les vacances ;⁽⁴²⁾

「それから私たちの手は暗闇の中で、城の寝室の長櫃に近づくように思う。と言うことは休暇中なのだ。」

わずか2行ほどであるが、最初の草稿（部屋は全部で4つ挙げられている：両親が隣で眠る部屋、兵営、城の部屋、海辺の別荘）に現われていることから、その重要性が推し量られる。次の第2断片になると、地名が現われる。

mais non c'est le bahut de la chambre du château de Réveillon

qui est près de moi, je me suis endormi avant de descendre
dîner, on doit être à table [...]⁽⁴³⁾

「いや、私のそばにあるのはレヴェイヨンの城の寝室にある長櫃だ、私は晚餐に降りて行く前に眠り込んだのだ、みんな食卓についているに違いない [...]。」

レヴェイヨンは、マドレーヌ・ルメール夫人がマルヌ県に所有していた別荘である。プルーストは1894年8月から9月にかけて招待を受け、レーナルド・アーンと共に1ヶ月滞在した。その思い出は、『ジャン・サントゥイユ』の中に数多く記録されている。⁽⁴⁴⁾ とりわけ、外出から帰って晚餐に出席する前、自分の寝室に上がって身だしなみを整えるジャンについての断片は、同じ系列の記憶に属している。⁽⁴⁵⁾

部屋の主題をカイエ3から引き継いだカイエ1の中で、レヴェイヨンの名前と「長櫃」は分裂を起こす。《non c'est le fauteuil de ma chambre à Réveillon, j'ai voulu me reposer un instant avant le dîner et je me suis endormi.》(63 v°) という短い文、そしてその改稿である《on avait éteint sans s'apercevoir de ma présence, [...] dans le grand fauteuil de ma chambre au château XXX, en ayant cru seulement me reposer un instant avant le dîner qui devait être fini maintenant.》(61 v°) の中には、これまであった「長櫃」が消えている。だがプルーストはそれを海辺のホテルの系列の中に移しているのだ。こうして、「トルーヴィルの部屋」に長櫃が登場する。《je suis [...] placé face à la fenêtre, c'est la chambre de Trouville, si mon bras n'était pas engourdi je pourrais toucher le bahut qui est à côté. Mais Maman alors dort dans la chambre et je n'entends pas sa respiration ni le bruit de la mer.》「私は [...] 窓に向かっている。それはトルーヴィルの部屋だ、もし私の腕が痺れていなかったら、傍らにある長櫃に触れるのに。でもそれならママが部屋の中に眠っているはずなのに、その寝息も、潮騒も聞

こえない。⁽⁴⁶⁾」 プルーストは 1894 年 9 月、レヴェイヨン辞した後母親と共に
トルーヴィルにしばらく滞在したことがあり、この時の思い出が現われている
ようだ。

「長櫃」のモチーフは、2 ページ先で、今度は「アヴランシュの城」の部
屋の中に出現する。《j'aurais pu toucher à côté ce bahut que j'avais
près de mon lit, dans le château où j'étais convalescent, à
Avranches. Pourtant je n'entendais pas la respiration, ni le bruit
de la mer.》(61 v°) 潮騒のモチーフは、もともとカイエ 3 の第 2 断片の中で、
オステンデ [アントウェルペン：削除] のホテルの部屋に結び付けられて
いたものである。⁽⁴⁷⁾ こうして、「城の部屋」は異なる運命を辿り始める。

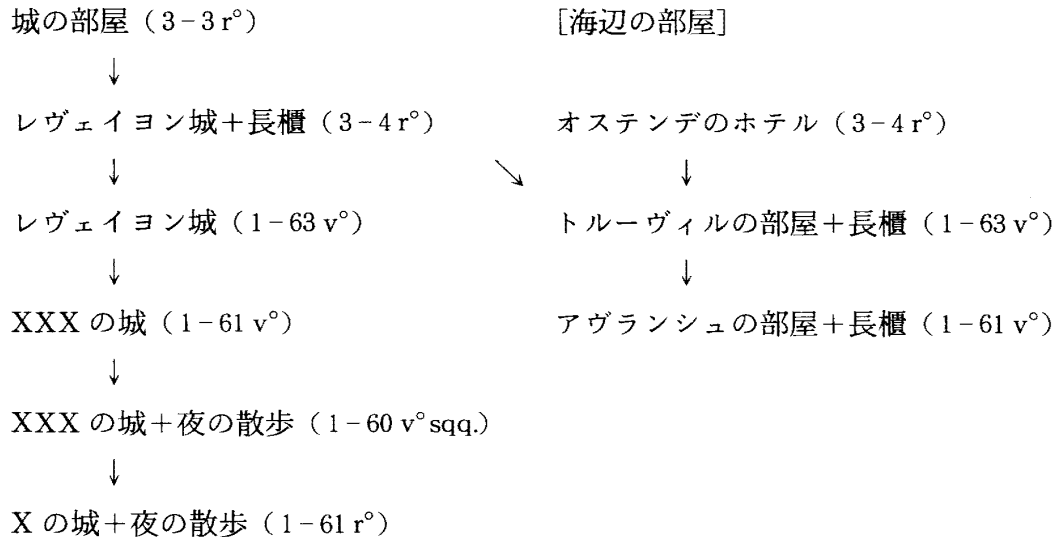
タンソンヴィルの部屋を特徴づける夜の散歩が「城の部屋」に結び付けら
れるのは初期カイエの中では比較的登場が遅く、カイエ 1 (60 v°) の中であ
る。

Je suis dans la chambre du château de XXX qui a appartenu
autrefois à mes grands-parents où avant le dîner je montais
me reposer une seconde, je me serai endormi, on doit être à
table, on a peut-être fini de dîner. Mais on ne m'en voudra
pas. Car bien des années ont passé depuis le moment où
j'habitais chez mes grands-parents. On ne dîne plus qu'à neuf
heures du soir, après la promenade pour laquelle nous partons
à l'heure où j'étais rentré depuis longtemps autrefois [...]⁽⁴⁷⁾

「私は昔祖父母が所有していた***の城の部屋にいるのだ。晚餐の前
に私はそこにちょっと休みに上がっていき、眠り込んでしまったのだろ
う。みんなきっと食卓についているか、もう晚餐を終えたことだろう。
けれども悪く思ったりされないだろう。なぜなら私が祖父母のところに
住んでいたのははるか昔のことだからだ。昔はとくに帰宅していた時
刻に散歩に出かけ、その後で晩 9 時にならないと晚餐をしないのであ

る。」

以上見てきたモチーフの変遷を図示すると、次のようになる（括弧内の数字はカイエ番号とフォリオ番号を示す）。



「祖父母が所有していた城」はどこにあるのか明示されていない。いずれにせよ、この稿では、問題の部屋がコンブレの部屋と同じように、友人や社交界ではなく、家族の世界に設定されているのである。この文章の後には、決定稿と同様、夕日に照らされた田園の中を散歩から帰ってくる様子が、詩的散文で描かれている。日没が9時の晚餐の少し前であると書かれているから、季節は夏であろう（もちろん、1894年夏のレヴェイヨン滞在の思い出が取り入れられている）。

プルーストはこの草稿を書いた後、反対側のページ（61 r°）を使って新たに次のように改稿を行う。

Je suis dans ma chambre au château de [Réveillon : biffé] X, je suis monté comme d'habitude me reposer avant le dîner, je me suis endormi dans mon fauteuil, le dîner est peut-être fini. On

ne m'en aurait pas voulu. Bien des années avaient passé depuis le temps où je vivais chez mes grands-parents. A Réveillon on ne dînait qu'à 9 heures, en rentrant de la promenade pour laquelle on partait à peu près au moment où autrefois je rentrais des plus longues. [...]⁽⁴⁸⁾

「私は [レヴェイヨン： 削除] X の城の部屋にいる。私はいつものように晚餐の前に休みに上がってきたのだが、 ひじかけ椅子で眠り込んでしまった。晚餐はもう終わってしまっただろう。悪く思われたわけではないだろう。私が祖父母の家に住んでいた時代から長い年月が経っていた。レヴェイヨンでは、昔私が一番長い散歩から帰宅した時刻の頃に散歩に出かけ、帰って9時にならないと晚餐をしないのだった […]。」

この草稿の中には、 削除された部分に 「10 年間それから経っていた」 Dix ans avaient passé depuis mon [int.] という文字が見られるので、祖父母の家に住んでいた時代、つまり後にコンブレーとなる時期（昼の散歩の時期）の10年後と想定されていたことが分かる。上記の引用文は、非常に長い夜の散歩の記述にすべっていく導入部となっているのである。あたかも突然執筆中にレヴェイヨンの思い出（この滞在中の書簡はほとんど残っていないので、プルーストの体験を手紙で追うことはできない）が生き生きと甦ったかのように、プルーストは次々にディテールを書き込んでいく。夕日に映える城、赤く染まった池、水族館のように赤々とランプの点った村の店、幻想的な人影、帰る羊の群れ。そして突然、エクリチュールは詩的描写から、感傷的な場面へと移行する。

「時々、城の奥方が私についてきた。私たちは足早に野原を通り抜けたが、子供の頃の私のもっとも長い散歩、午後の散歩でもその端までたどり着かなかった。私が名前しか知らなかったあの教会、あの城——それらの名前は「夢」の地図にしか存在しないに違いないと思われた——を通り過ぎた。土地は変化して、丘陵を上ったり降ったりしなければならず、時には、月の光に一面に照らされた深い谷間の神秘の中に降りていく瞬間、私と連れの女性

は、このオパール⁽⁴⁹⁾の聖杯の中に降りる前にしばし足を止めたのだった。そして冷やかかだった奥方がある言葉を口にしたとき、彼女の人生——私がそこに入るなどとは思ひも寄らなかったのに——に私の知らない間に自分が入り込んでいることに気付いたのだった […]」

これはまさにタンソンヴィルの世界に変貌を遂げつつある。⁽⁵⁰⁾ただこの段階では、単なる回想の延長線上にあり、まだ小説の構造体の中にしっかりと組み込まれたわけではない。サン＝ルー夫人あるいはジルベルトがこの「城の奥方」と同一人物であるかどうかとも疑わしい。ただ興味深いことは、この「城」のある場所が、「子供の頃」に散歩した場所にごく近いということである。つまり以前のレヴェイヨンの部屋は、孤立した空間であったのに、ここに描かれた X（あるいはレヴェイヨン）の城は、場所は特定されていないとは言え、少なくとも子供時代の世界に結び付けられているのである。

ところが、これを継承したカイエ 8 の草稿においては、このように膨らまされたディテールが再び禁欲的に削除されてしまう。そしてカイエ 1 の「XXX の城」にむしろ近い形でまとめられ、帰宅途中の村の描写や女性との心の交流の場面は消えている。

j'étais dans ma chambre chez Mme de Villeparisis à la campagne, mon dieu, il était au moins dix heures; on devait avoir fini de dîner! j'aurais trop prolongé ma sieste que je fais tous les soirs avant de passer mon habit en rentrant de la promenade avec Mme de Villeparisis. [...] ⁽⁵¹⁾

「私は田舎にあるヴィルパリジ夫人の家の部屋にいた。おやおや、少なくとももう 10 時になっている。晚餐は終わってしまったことだろう! ヴィルパリジ夫人との散歩から帰って礼服に袖を通す前に毎晩している昼寝で寝過ごしたのだろう。 […]」

女主人の名前については、この直後で「ボーフォール夫人」Mme de

Beaufort となっているから、プルーストはまだこの段階でも、この人物の果たす役割について明確なイメージをもってはいなかったと考えられる。さて、タイプ稿では「ヴィルパリジ夫人」に統一されるものの、初校で「サン＝ルー夫人」と訂正され、第2校でさらに「マルサント夫人」となり、第4校で（第3校は残っていない）再び「サン＝ルー夫人」となっている。一方、「タンソンヴィル」の名は、第2校で加筆されたものである。

タンソンヴィルの部屋は、したがって古くはレヴェイヨンの城にその起源をもっている。初め唯一の付属物として置かれた長櫃は海辺の系列に移され（この系列も次第に消えていく）、晩餐の主題が残って、次第に空間的、時間的拡張を経て夜の散歩の長いテクストを形成した。だが、コンブレーの部屋に関して起こったのと全く同じプロセスによって、新たに発展した部分は小説の中（「消え去ったアルベルチーヌ」）に移動させられたのである。こうして「コンブレー」の初めに置かれた一連の部屋の回想は、豊かに展開されたイメージを再び削ぎ落とされて、以後展開される小説空間の「目次」のような機能を果たすことになった。

Ⅲ. 冬の部屋、夏の部屋

空間的、時間的な特定を目指していたこれまでの部屋と異なり、冬の部屋と夏の部屋の回想は、一種の抽象化、類型化を目指したものである。この系列の草稿への登場は比較的遅く、カイエ1の草稿の最後のほうに初めて姿を見せる。「XXXの城」の直後に、新しい段落の文章が始まる。

Ainsi mon côté dresse autour de lui les chambres après les chambres, celle d'hiver où on aime à être séparé du dehors, où en entretenant du feu toute la nuit, on maintient attaché autour de ses épaules un manteau sombre et fumeux d'air chaud, traversé de lueurs, celle d'été où on aime être uni à la

douceur de la nature [...]⁽⁵²⁾

「こうして私の脇腹はそのまわりに部屋を次から次へと浮かび上がらせた。冬の部屋、そこでは外部と離れていることを好み、一晩中暖炉の火を絶やさぬようにしながら、光のさす熱い空気の黒っぽくてけむいオーバーを肩の回りにしっかり止めておくのだ。夏の部屋、そこで人は自然のやさしさに合体したいと思う […]」

ここでは、冬の部屋に比べて夏の部屋の描写が非常に短く、付け足しのよう
に書かれている。いずれにせよ、まだ鳥の隠喩も登場しておらず、部屋の骨
格だけを示しているに過ぎない。この二つの部屋が大きく発展するのは、カ
イエ 8 の中である。⁽⁵³⁾ 全体は 4 つの節に分かれている。

[第 1 節—城の部屋]

Tantôt les chambres de château où l'on se sent presque dans la
《nature》 encore, où malgré le feu règne dans les angles la
fraîcheur humide, parfumée et salubre du parc et de la futaie
et qui gardent de la forêt où elles sont encloses plutôt qu'elles
n'en sont séparées les Vertus de la solitude et sa puissance
d'exaltation

「あるときは城の部屋。そこではまだほとんど〈自然〉の中にいるよう
に感じ、暖炉に火が入っているにもかかわらず、庭園と樹林の湿った、
香り高い、健康によい涼しさが隅々にこもり、森から隔てられていると
いうよりは森の中に閉じ込められたように、その森の孤独の力と高揚力
を保持している。」

[第 2 節—少し寒い部屋]

—chambres un peu froides où on cache sa tête dans un nid
qu'on fait avec les choses les plus disparates et de la même

manière que les oiseaux qui les unissent et cimentent ensemble en s'y appuyant indéfiniment, avec un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châte, le bord du lit et le coin du mur et un numéro du *Petit Temps* ;

「——少し寒い部屋。そこではてんでんばらばらなもので、ちょうど鳥たちがいく度となく体を押しつけてそれらを集め一緒に固めるように、巢を作り、そこに頭を埋めるのである。枕の端とか、毛布の上の部分とか、ショールの切れはしとか、ベッドの縁とか、壁の隅とか、「プチ・タン」の新聞紙とか。」

[第3節—真冬の部屋]

tantôt ces chambres de plein hiver où on cherche le plaisir d'être séparé du dehors comme l'hirondelle de mer qui dort dans un souterrain, dans la chaleur de la terre — et comme on a du feu qui dure toute la nuit, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé de lueurs des tisons qui se rallument, qui nous fait une caverne chaude, brûlante au sein de la chambre même, traversé pourtant de souffles qui nous rafraîchissent la figure et qui viennent du dehors ou des parties de la chambre qui se refroidissent ;

「あるときは真冬の部屋。そこでは地中で大地の温もりに包まれて眠るアジサシのように、外部と遮断されているという楽しみを求めるのだ。そして一晩中暖炉の火が燃えているので、再び燃えさかるおき火のあかりが照らす、厚くてけむい空気の大きなオーバーに包まれて眠るのである。そのために部屋の中心では燃えるように熱い洞穴を作ってくれるのだが、それでも外部あるいは冷えていく部屋の各部分からやってくる冷氣が時々顔を冷やしてくれるのである。」

[第4節—夏の部屋]

tantôt ces chambres d'été, où le plaisir est d'être uni à la nuit
tiède, où le clair de lune appuie aux volets entrouverts son
échelle enchantée et où on dort comme la mésange en plein air
balancée par la brise à la pointe d'un rayon

「あるときは夏の部屋。そこでは生暖かい夜と合体しているという楽しみがあり、半開きの鎧戸に月の光が魔法の梯子を立てかけていて、人は光の先端で空中で微風に揺れているシジュウカラのように眠ることになる。」

このように、夏／冬という単純な対照から出発しながら、プルーストはさらにそれを細分して、4つの部屋に分節している。第1節の城の部屋は、「自然の中にいる」という印象を主にまとめたイメージである。暖炉の火を使っていること、涼しさの感覚などは、季節が春または秋であることを思わせる。第2節は、鳥の巣作りのイメージを初めて導入したものである（この主題は『ジャン・サントゥイユ』⁽⁵⁴⁾ですでに試みられていた）。第3節は、カイエ1をもとにして構築した冬の部屋である。ここにはアジサシが登場する。また「顔を冷やす冷氣」という新しい要素を加え、暖房をきかせた部屋の快適な気分をいっそう高めている。第4節の夏の部屋には、おそらく第2節からの連想で、違った種類の鳥（シジュウカラ）を比喩に使うことになった。

カイエ8に続けて出てきた鳥に関する3つのイメージは、プルーストがジュール・ミシュレの作品『鳥』⁽⁵⁵⁾の第3章から借りてきたものであるが、プルーストは暖かい地中の巣（ミシュレは「地面の巣は湿って冷たい」と述べている）、光の先端などという、独自のイメージを作り上げている。

さてこの4つの部屋は、タイプ原稿の段階では3つに整理されている。つまり、(1) 冬の部屋（カイエ8の第2節と第3節を接続したもの）(2) 夏の部屋（カイエ8の第4節を書き直したもの）(3) 城の部屋（カイエ8の第1節を書き直したもの）という順序である。しかも、この3つの部屋は、「歓待する部屋」「残酷な部屋」の後に

置かれ、一連の部屋の喚起をしめくくる位置にある。内容的には、3番目の「城の部屋」がもっとも興味深いヴァリエーションを示しているので、引用しておく。

—chambres du château où, hiver comme été, on se sent presque en pleine nature encore, où les murs et les meubles dégagent une fraîcheur humide, parfumé et salubre, comme le parc et comme la futaie; et qui gardent si bien de la forêt où elles sont encloses, plutôt qu'elles n'en sont séparées, les vertus de la solitude et sa puissance d'exaltation, que l'on y marche la nuit pieds nus, en humant des senteurs naturelles comme on ferait dans une allée d'arbres;⁽⁵⁶⁾

「城の部屋。そこでは冬でも夏でも、まだほとんど自然のただ中にいるように感じ、壁と家具が庭園と樹林のように、湿って香り高い、健康によい涼しさを放っている。そして森から隔てられたというよりは森の中に取り込まれて、その森の孤独の力と高揚力をよく保持しているので、木々の間の小道を歩くときのように、自然の匂いを吸い込みながら、夜はだしで歩くのである。」

結局、校正刷りの推敲段階において、この部屋の描写は全面的に削除される。おそらく、全体を二つずつ組み合わせた対照的な部屋という構成を段階的に採用していくに当って、そこからはみ出してしまったのであろう。また、冬の部屋、夏の部屋は校正によって、繰り上げられて、「歓待の部屋」の直前に移される。

IV. 歓待の部屋、拒絶の部屋

言うまでもなく、これらの「見知らぬ部屋」の主題はプルーストに非常に

親しいものであって、言わば生理的次元に根ざしている。⁽⁵⁷⁾ 事実『ジャン・サントゥイユ』にも歓待する部屋と、拒絶する部屋とが登場していた。まず歓待する部屋について眺めてみよう。ジャンは、友人のアンリ・ド・レヴェイヨンが駐留する町（ヴェルサイユ、サン＝クルー、またはフォンテーヌブロー）で、「アングルテール（英国）ホテル」に部屋を取る。「生まれて初めて、彼は新しい部屋でひどい不安にも陥らず、悲しくもなかった。彼が部屋に入り、沈痛な思いで荷物を置きにいくと、小さなひじかけ椅子が白木の腕でそれを受け取り、やさしく彼のそばに置かせてくれた。テーブルがインク壺を差し出して、彼が物を書く気になるのを待っていた。⁽⁵⁸⁾」この部屋では、暖炉も壁も家具も、全てが親切に迎えてくれるように思えたのである。『失われた時を求めて』の部屋と同じように、空間がのびやかであることに注意しよう。「壁はやさしく部屋を包んで、よその世界から隔離しているように見え、[…] 部屋の奥のほうで両側が同時に開いていき、ベッドに空間を作っていた […].」おそらくこれは、1896 年秋にフォンテーヌブローの「アングルテール・ホテル」に滞在したときに味わった体験に由来するものであろうが、確かではない。⁽⁵⁹⁾

この歓待する部屋のイメージが『失われた時を求めて』の草稿群の中に初めて姿を現わすのは、カイエ 1 の冬と夏の部屋の直後、消された部分においてである。成功しなかったためにまとまった統辞法にたどり着いていないが、それはこのような語句である。「私がブリュッセルで泊まった、とても快適な部屋」une chambre où je couchais à Bruxelles et qui était si riante, 「とても広くて、巣の中に隠れ、世界の中にいるように自由であると感じた」si vaste qu'on se sentait caché comme dans un nid et libre comme dans un monde, 「一步一步が楽しい、緩やかなスロープに敷かれたふかふかの絨毯」sur une pente douce un tapis profond donnait un plaisir à chaque pasここに試みられているのは、外部から遮断されながらも、圧迫感を与えない部屋の肖像である。音を消すふかふかの絨毯も、神経過敏なプルーストにとっては不可欠の設備であり、『ジャン・

サントゥイユ』においてもその描写をしていた。⁽⁶⁰⁾

削除部分ではないところにこの主題が初めて現われるのは、カイエ 8 である（カイエ 1 との中間に他の草稿が存在したかもしれない）。

Je revoyais tantôt la petite chambre ancienne en boiserie, si gaie que même le premier soir je n'y avais pas été trop malheureux et où les colonnettes qui soutenaient légèrement le plafond s'écartaient si gracieusement pour montrer et réserver la place du lit;⁽⁶¹⁾

描写自体は決定稿とほとんど変わらない形をすでに獲得しているが、決定稿の「ルイ 16 世式の部屋」（タイプ原稿ではすでにこちらになっている）の代わりに、ここでは「板張りの古い小さな部屋」とされている。

「拒絶する部屋」のほうが、「歓待する部屋」よりも複雑で豊かな生成の展開を示している。ここでもまず、『ジャン・サントゥイユ』をふりかえってみることから始めたい。トルーヴィルの「ロシュ＝ノワール・ホテル」に到着したジャンは、自分の部屋に馴染むことができない。「〈お客様の部屋〉と言うのを聞いて、彼はびくっとし、後退りしようとした、独房に入れられようとしている服役囚のように。」⁽⁶²⁾ こうしてパリの自宅の部屋——そこでは「習慣」が支配し、彼の魂が沁み渡っている——と対比されて、ホテルの部屋のかきたてる不安が詳しく述べられる。「彼はこの牢獄で息が詰まった。そこで窓辺に寄った。」だが屋外に見たものも、見知らぬ町であり、見知らぬ人であった。「彼の心臓の動悸が激しくなって、窓に背を向け、急ぎ足でドアに向かった。けれども彼の目はそれまで見ていなかったベッドに出食わした […] 彼は自分がそのベッドの中で、母のことを思いながら、 […] 取り返しのつかない不在、絶対の安静、孤独と不眠の恐怖を感じ、眠れぬ夜を過ごすだろうと思った。部屋は牢獄であったが、ベッドは墓であった。」⁽⁶³⁾

大事なことは、「ロシュ＝ノワール・ホテル」の部屋の恐怖の体験の根底

に、母親との別離という原因が存在していることである。絶望したジャンは、パリの母のもとに帰ろうとする衝動をかりうじて抑えるのだ。「もう帰ろう、3時間したら幸せになれるんだ、ああ、ママ！ …いや、ママはがっかりするだろう、きっと怒るかもしれない、それはできない。明日はもっと落ち着くかもしれない […]」ここに表現されている心の葛藤は、「就寝の悲劇」と同質のものである。すなわち、母に甘えたいという切ない気持ちと、母の期待に背くのではないかと危惧する気持ちのジレンマである。事実、『ジャン・サントゥイユ』の「お休みのキス」のエピソードの中にも、ジャンが新しいホテルや城の部屋に泊まるたびに味わった苦痛の話が登場している⁽⁶⁴⁾。

1894年秋のトルーヴィル滞在と、1896年秋のフォンテーヌブロー滞在。『ジャン・サントゥイユ』のテキストの検討は、我々をこの二つの体験へと連れ戻す。1894年9月半ば、レヴェイヨンを去ったプルーストは、母親と一緒にトルーヴィルのロシュ＝ノワール・ホテルに宿泊する⁽⁶⁵⁾。母親は同月23日に出発し、マルセル自身は25日まで残ることになる。つまり、ここでの第1日目は母親と同室で眠った、幸福な一夜ではなかっただろうか。カイエ1の中に、「それはトルーヴィルの部屋だ […] それならママが同じ部屋に眠っているはずなのに、その寝息も、潮騒の音も聞こえない。」⁽⁶⁶⁾ (63 v°) という一文があったことをもう一度思い出そう。母親に強い執着をもち続けたプルーストにとって、「同室で眠る」という幼い頃の特権的体験——それはパリの自宅でも不可能であった——が、奇跡のように戻ってきたのである。

それに対して、1896年のフォンテーヌブロー体験は、正反対の位置にあると言える。同年10月19日からマルセルは一人でフォンテーヌブローの「アングルテール・ホテル」に宿泊する。この滞在のあいだ、彼は『ジャン・サントゥイユ』の執筆を行うのだが、非常に頻繁な母親との書簡が残っており、それを見ると、母の不在がもたらした孤独感と不安にさいなまれていることが分かる。有名な電話の事件もこの時起こる⁽⁶⁷⁾し、ベッドの位置が悪くて眠れない、と執拗に訴えてもいる⁽⁶⁸⁾。

言うことは——あくまでも仮説に過ぎないけれども——、『ジャン・サ

ントゥイユ』を執筆するに当って、この二つの体験を逆転させたのではないだろうか。こうして、ロシュ＝ノワール・ホテルで「拒絶する部屋」の不安が語られ、ヴェルサイユ（あるいはフォンテーヌブロー）のアングルテール・ホテルに「歓待する部屋」の喜びが割り当てられる。

さて「拒絶する部屋」が『失われた時を求めて』の草稿に初めて導入されるのは、カイエ1の中である。

c'était à Dieppe cette chambre si haute, si étroite, cette chambre en pyramide où j'étais venu finir ma convalescence, et à la forme de laquelle mon âme avait eu tant de peine à s'habituer les deux premiers soirs.⁽⁶⁹⁾

「それはディエップの、天井が高くとても狭いあの部屋、私が回復期の終わりにやってきたピラミッド型の部屋だった。初めの二日間、私の魂はその形に慣れるのに非常な苦勞をしたものだった。」

ディエップと言えば1895年10月に、プルーストがレーナルド・アーンとともにルメール夫人の別荘に滞在した事実が思い浮かぶが、ここでは単に地名だけ借用したように思える。プルーストはこのピラミッド型（つまり天井が先細りになっていて、圧迫感を与える部屋）のイメージを使って、カイエ8の中で「拒絶する部屋」を長く展開することになる。

celle qui si petite et si prodigieusement haute, creusée en forme de pyramide dans la hauteur d'un étage et demi, où dès la première seconde j'avais été intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets, de l'indifférence de la pendule qui bavardait sans arrêter comme si je n'eusse pas été là, [...]⁽⁷⁰⁾

「非常に小さくて驚くほど天井が高く、1階半の高さにまでピラミッド

状にくり抜かれた部屋。そこで最初の瞬間から私は防虫剤の未知の香りにすっかり気持ち悪くなり、紫色のカーテンの敵意と、私がそこにないかのように絶え間なくおしゃべりしている掛け時計の無情さを確信してしまった […]。」

こうして、脚付きの姿見も視野の中に「存在しない空間を」くり抜いて、「私」の不安をかきたてる。そして、そのような苦痛を和らげる「習慣」の力についての一節が続く。この部分は決定稿の倍の長さがある。とりわけ、次のような文章が目を引く。

Du moins ma pensée y montait sans effort maintenant et de mon lit je pouvais le contempler sans connaître le désir du suicide et l'inquiétude de l'exil. Mon âme avait même fini par prendre la forme de la chambre et s'était si bien étirée en hauteur qu'il fallut lui faire subir une opération inverse et aussi douloureuse quand je couchai ensuite dans une chambre basse de plafond.⁽⁷¹⁾

「少なくとも私の思考はやすやすと今ではそこ [天井] に昇っていったし、ベッドから私は、自殺の願望と追放の不安を知ることなく見上げることができた。私の魂は終いには部屋の形を取り、よく上方に伸ばされたので、次に天井の低い部屋に寝たときには、逆の操作、同じくらい苦しい操作を強いることになったのである。」

決定稿にはないこの一節からは二つのことが読み取れる。一つは、見知らぬ部屋で味わう苦しみが、「自殺の願望と追放の不安」le désir du suicide et l'inquiétude de l'exil という強い言葉で表現されていることである。exil という言葉は、「大切に思う場所や人から遠く離れた滞在を余儀なくされること」(Petit Robert) である。もう一つは、けっして独特なピラミッド形の空

間のゆえにだけ苦痛が生じたわけではないということである。したがって、拒絶する部屋の苦悩は、形態的なものというよりは、心理的、生理的な次元に属するものと言えるだろう。もちろん、我々が見たように、この主題の起源には母親との別離という重大な動機が潜んでいた。けれども小説の中では、その動機は少なくとも表面的には隠されていくことになる。

プルーストは「拒絶する部屋」に関するカイエ 8 の草稿に、満足したわけではなかったらしい。実際、この部屋に関してだけ、カイエ 26 に補足的な草稿がみられる。補足とは言っても、非常に長い加筆である。習慣の力をめぐる考察となっているこの草稿を訳出することにしよう。

「おそらく、未知の壁の間や新しいベッドで寝ることをある種の神経質な人々が恐ろしく思うのは、現在の私たちの生の最良の部分を構成する物事が、それらが存在しなくなる未来という考えを私たちが受け入れることに対して、私たちの内部で拒否を示している、その拒否のある特定の形が、無意識の暗い分野に現われたものはないだろうか。それは、親しい人の死、愛する女あるいは単に友人たちとの離別という考え、また私たち自身の死、私たちが自我を変えてしまい、全ての思い出や、あらゆる弁別特徴、まさにそれを弁別する欠点までも持っていくわけには行かないような不死性といった考えに対して、私たちが味わう恐怖の奥底にひそむ拒否なのである。ああところが、私たちが移り住んだ新しい住み家を好きにさせようと企てたあの同じ習慣が、私たちの人生の新しい仲間たちを愛するように仕向けるのだ。私たちがほんの少しでも人生に係わりを持てばそのことが分かる。けれどもまた、新しい習慣、新しい愛情が横糸として古い習慣、愛情の忘却を持っていることも知っている。それならどうしてある年月の最高の仲間たちにもう二度と会えない将来のことを恐れる必要があるのか。もはや愛惜することもないのだから。私たちの理性はそう告げてくれる。しかしながら私たちの心は理性の言葉を知らないので、愛する人々にもう会えないある国に余生を過ごしに行って、そこから戻ってくることはないと言われたら、まるで習慣がまさにもう会えない人々を愛することを止めさせ、戻りたいというその願望を捨てさせ

てくれないかのように、心は恐怖におののくのである。もし心がそれを理解するならば、もっとおののくことであろう。自分の周囲にいて、最高の喜びの源となっている全ての人々が消えていくことを理解するだけで、すでに恐ろしいのだ。だが自分自身の中で、自我の大切な部分をなしているそうした愛情が消え去っていくことを理解することに対しては、それ以上に反抗する。〈南アメリカにいったご覧なさい。〉とある日ペノーエ氏が私にケルクヴィルで言った。〈もうそこから戻ってこないでしょうよ。〉そして私は考えた。〈でもそれならもうあなたのお嬢様には会えませんね。〉そして私の胸はいたんだ。けれども私の理性は他の経験を思い出させて、私にこう言った。〈もう帰って来なくてもいいじゃないか、君も知っているように、帰ろうとする気持ちがなくなってしまうのだから。君の好きな人達にもう会えなくてもいいじゃないか、会いたいとも思わなくなるのだから。〉けれども私の心は理性の言葉をほとんど理解しないのである。彼は習慣の力を味わうことになるが、今のところは苦しみ続けるのだ。そしておそらく、私の心も終いには私の経験が繰り返すことを少し理解して、いっそうおののくことになる。私の愛する人々にもう会えない将来、日々の喜びの源泉となっている周囲の人々の不在、そういう考えが心を悲しませる。けれども彼らにもう会えないことの悲しみが消え去り、自我の大切な部分であるそれら全ての愛情が存在しなくなるような将来、愛している者をもはや愛さなくなり、彼らと離れた人生を気にいって、彼らに関心を無くす、そんな将来が今は恐怖心をかきたて、苦しめ、死ぬことを望まないこの自我の反抗を引き起こすのである。現在とは異なる将来、私たちを悲しませるが私たちが好きになるはずの将来、それは死の始まりであり、私たちの自我の消滅である。それにはおそらく復活が続くことになるが、異なる自我となるのだ。だからこれらの恐怖は、死に対する抵抗の、真実で、秘密の、部分的な、恐ろしい、絶望的な形態なのだ。その死とは、私たちから私たち自身の断片を絶え間なく切り取って——その断片が壊死するや新たな細胞が再生する——、人生のさなかに破壊的な鉤脈を差しはさむような、断片的な、日々の死なのである。けれども生きていて

これから死んでいく細胞は自分を越えて感じたり、他の細胞の命にまで自分を延長することができない。最終的な死という考えは、結局この絶え間ない死と同じ部分的反抗で作られている。私たちに友人をたくさん作ってくれた、私たちの美しい眼、画家の才能、おかしさ、そして両親の思い出、そうしたものの全ても、それらが自分を越えていくことができない以上、私たちがもはや視線も才能も陽気さもおかしさも両親の思い出も持たなくなるような不死の概念を受け入れないであろう。自我のもっともささいな要素が禁じられても、嘆き声が他人よりも明確に、また苦痛を伴って意識に届くような、神経質の性格の人々にあっては、高い天井の下での不安に満ちた動揺は、低い天井に対する長い愛情の反抗に他ならない。

その愛情は突然将来、と言うより現在を目の前にしていると感じ、自分が死ぬこと、殺されることを感じて、反抗するのである。だがそれもいつの日かついには死んで、その嘆きで私たちを苦しめることもなくなる。するとその遺灰の中から、新たな親しい習慣の花が陽気に高い天井へと伸びていく。そして低い天井の下で過ごす最初の夜に、私たちの中で何かが新たに死んでいくのを感じるのだ。そして部屋も女友達と似たようなものであり、別れた日にそう思うほど醜くはないものだし、また別れて何ヶ月もしてからまた二里の道を会いに行きたいと思うほど美しくもないということを、理性は知っていても仕方がないのである。私たちの肉体は心と同じで、理性と経験の言葉を理解しないのだ。そして平静と幸福を再び見出すためには、死が、そして新たな生命が、私が〈習慣〉の名で人格化したあの2重の働きをなしとげるのを待つより他はないのである。⁽⁷¹⁾

ここに表れているのは、「習慣」(プルーストはこの加筆を、Habitude という大文字の言葉で終えている)の働きの分析である。我々としては、二つのことを記憶に留める必要がある。その第一は、習慣が果たす役割が、「時」の役割と言い換えてもいいような性格をもっていることである。プルースト自身はここで「時」という単語を使っていないけれども、過去・現在・未来を不連続にってしまう習慣の破壊力、そして死と再生を司る習慣の創造力は、まさに時の

神の力と言ってもよいだろう。見知らぬ部屋で覚える不安感を掘り下げていくと、こうして「自我の、死に対する抵抗」という本質的な問題に立ち至るのである。第二に、部屋の主題が一貫して、愛する人々との類推で展開されることであろう。したがって、拒絶する部屋は、深い心理的な動機を付与されているのである。言わばそれは一種のアレゴリーとして機能していると言える。

ここまで掘り下げた「拒絶する部屋」の考察に対して、プルーストはかなり執着していたようである。と言うのも、同じカイエ 26 の中で、余白や行間をびっしりと埋めるようにして、再びほぼ全体を書き改めている（ペノーエ氏が勧める場所は、南アメリカではなくオセアニアの島々となっている）ばかりでなく、清書原稿（カイエ 9）にも、そしてタイプ稿にも、この文章のほぼ全体が生き残っているからである。それが削除されるのは、第 2 タイプ原稿の推敲の段階のことであった。この削除の原因は、主として、6 つの部屋のバランスを考えたからであろう。確かに「拒絶する部屋」は、タイプ稿では 6 つの最後に置かれ、不眠の夜の回想を締めくくるものとなったが、それにしてもここだけに心理的分析——現在形で書かれている以上、話者の介入であると判断される——が現われるのは、逸脱であると思えたのであろう。

V. 削除された部屋

これまで、決定稿に現われた 6 つの部屋について、その生成過程を草稿の中を探ってきたが、何度も全体的あるいは部分的に書き改められた星雲状の草稿群の中には、結局生き残ることのできなかつた部屋がいくつか存在している。その代表的なものが二つある。一つは「兵営の部屋」、もう一つは「ホテルのクラブ」である。

駐屯地の思い出は、まず最初にカイエ 3 の第 1 断片に現われる。それは「納戸に隣り合った部屋」の次、つまり第 2 番目に登録されている。

Et [...] le jour va luire sur la cour de la caserne, et il faudra vite aller boire le café au lait brûlant à la cantine, avant de partir en marche, dans le jour à peine levé, musique en tête dans la ville endormie;⁽⁷²⁾

「そして [...] 日の光が兵営の中庭に輝こうとしている。そして朝ぼらけの中を、楽隊を先頭にして眠った町の中に行進に出かける前に、急いで食堂に熱いカフェオレを飲みに行かなければならない。」

言うまでもなくこれは1889年から1900年にかけて1年間、プルーストが志願兵としてオルレアンで行なった兵役の思い出が反映されたものである。同じカイエ3の第2断片でも、2番目の回想として登場している。

c'est [...] devant lui la cour de la caserne où bientôt le jour va paraître et où il va falloir descendre vite boire à la cantine le café au lait bouillant avant de partir en marche, déjà les rangs se forment, musique en tête qui sonnera dès qu'on sera sorti de la ville endormie;⁽⁷³⁾

「そして [...] 彼の前には兵営の中庭があった。そこにもうすぐ朝日が昇り、行進に出かける前に急いで食堂に降りて行って熱いカフェオレを飲まなければならないだろう。もう隊列が組まれている、眠っている町の外に出たらすぐに演奏を始める楽隊を先頭にして。」

楽隊の演奏が朝まだきの町を出てから始まる、という写實的細部のほかに、すでに隊列が組まれている（したがって「私」は早朝の演習に遅刻しそうなのである）という新しい指摘が加わる。次にこのイメージが現れるのはカイエ3の第14断片の中である。

c'est bien face à la fenêtre que les jambes sont allongées,

d'autres lits doivent être là à gauche et à droite et tout à l'heure avant qu'il fasse grand jour dans la cour de la caserne il faudra aller boire à la cantine le café au lait fumant, car on va partir en campagne musique en tête, qui sonnera dès qu'on aura dépassé la ville endormie.⁽⁷⁴⁾

「脚を伸ばしているのは確かに窓に向かってなのだ、左にも右にも他のベッドがある、もうすぐ、兵営の中庭にすっかり日が昇る前に、食堂に湯気を立てたカフェオレを飲みに行かなければならない。なぜなら眠った町を通り過ぎたらすぐに演奏を始める楽隊を先頭にして、野外演習に出発するからだ。」

ここでは、兵舎の内部の様子が描かれている。もっとも、プルースト自身はオルレアン兵役時代、幹部候補生待遇で、病気ということもあって兵舎ではなく、市内にアパートマンを借りて住んでいたし、『失われた時を求めて』の主人公は単に友人サン＝ルーの駐屯地ドンシエールに行くだけで、兵役には参加していない。だからこれはすでに虚構の世界に踏み込んだイメージなのである。カイエ1でも、この兵舎に並んだベッドが登場する。

C'est cela, ma tête est au contraire contre le mur et il y a d'autres lits rangés à côté du mien dans la chambrée. Tout à l'heure le réveil va sonner, il faudra se lever vite pour avoir le temps de descendre à la cantine boire un verre de café au lait avant de partir musique en tête dans la campagne.⁽⁷⁵⁾

「そうだ、それと反対に私の頭は壁際にあって、大部屋には私のベッドの隣に他のベッドが並んでいる。もうすぐ起床の合図が鳴って、楽隊を先頭に野外演習に出発する前に、食堂に降りて行ってカフェオレを一杯飲まなければならない。」

ここでは、「兵営」 caserne という言葉そのものが消えてしまい、代わりに「(兵営の) 大部屋」chambrée という新しい言葉が登場している。もっとも、食堂(酒保)で飲むカフェオレ、楽隊、早朝の行進など核になるイメージは大きく変化していない。ただ、回想の順序としては、もはや2番目の地位を失い、一連の回想の最後に回されている。中断された草稿(60 v°)を経て、次に完全な形で現われるのはカイエ1の59 v°である。

Encore un instant je me sens dans un lit étroit entre d'autres lits, dans la chambrée, le réveil n'est pas encore sonné, et il faudra se lever vite pour avoir le temps d'aller boire un verre de café au lait à la cantine avant de partir dans la campagne, en marche, musique en tête.⁽⁷⁶⁾

内容的にはほとんど大きな変化はない。回想の順序は、後ろから2番目になっている。これがカイエ8になると、少し短く切り詰められる。

De nouveau je me sens couché, dans la chambrée de la caserne cette fois, le réveil va sonner, il faut se lever vite pour avoir le temps de boire une tasse de café au lait, avant de partir en marche, musique en tête.⁽⁷⁷⁾

清書原稿の段階で、ついにこの兵営の部屋は削除されてしまう。確かに、最後まで生き残る部屋と違って、兵営の朝のイメージはあまりにステレオタイプ化しており、数多い草稿の中で、珍しいほど一貫して変化の少なかったものである。プルーストはこのイメージに新しい活力を与えることができないまま、結局それを放棄したのであった。

ホテルのカジノやクラブも、初期カイエには数回顔を出している。カイエ3の第2断片では、トルーヴィルのクラブが回想に浮かぶ。《[...] la peur

de m'être endormi dans le salon de jeu du cercle de Trouville et d'avoir été oublié quand on aura fermé et éteint les lumières.》「トルーヴィルのクラブの賭博場で眠り込んでしまい、ドアを閉めて明かりを消したときに忘れられてしまったという心配⁽⁷⁸⁾」——これはベッドではない場所で眠り込んだケースの一つである。カイエ1では、トルーヴィルではなくてエヴィアンである。《j'ai dû encore m'endormir au cercle d'Evian, on a éteint sans s'apercevoir de ma présence》「私はきっとエヴィアンのクラブで眠り込んだのだろう、私がいることに気付かないで明かりを消したのだ⁽⁷⁹⁾」。

タンソンヴィル系列の部屋が、やはり時ならぬ眠りであったことを思い出そう。うっかり昼寝を長くしすぎて晚餐に遅れたり、社交場で人に気付かれずに居眠りしたり、このタイプは、どちらかと言えば社交の下手な、孤独な人間であることを思わせる。同じカイエの少し先では、エクス＝レ＝バン（スイスに近い温泉場）が舞台である。《Puis c'était sur un canapé du casino d'Aix-les-Bains que je m'étais endormi, on avait éteint sans s'apercevoir de ma présence》「それから私が眠り込んだのは、エクス＝レ＝バンのカジノの長椅子の上だった、私がいるのに気付かないで明かりを消してしまったのだ⁽⁸⁰⁾」。このカイエにはもう一度エヴィアンの賭博室が出てくるが⁽⁸¹⁾、ほとんど変化はない。このイメージはあまり発展を見ないまま、カイエ8の中に、無名の場所として取り入れられる。《Mais non je suis dans un fauteuil, je me suis endormi au cercle, on aura éteint sans me voir contre la porte.》「いや違う、私はひじかけ椅子にいる、私がドアにもたれているのを見ないで明かりを消してしまったのだ⁽⁸²⁾。」だがタイプ稿の段階では、このイメージは捨て去られる。それが厳密には部屋のベッドでないことが、削除の大きな原因となったと思われる。それは、他にも寝室以外の場所が、目覚めの場所として初期カイエの中では登場していたことと関連している。「オートゥイユの庭のハンモック」（カイエ1）、「オートゥイユの庭の柳細工の椅子」（同）、「ケルクヴィルの舟の中」（カイエ8、カイエ9）「コ

ンブレーの庭」(カイエ8)である。これらはみなブルーストが実人生で生きた要素を元にして、草稿の中に試案として書き留めた場所であるが、初めに見たような論理的構成をもった「部屋」のテキストからは排除される運命にあったのである。

第4章 幻 灯

一連の部屋の喚起を、「こうして私は夜の大部分の時間を費やして、コンブレーの大叔母の家や、バルベックや、パリや、ドンシエールや、ヴェネツィアや、その他の場所で昔過ごした人生を思い起こしていた […]」(I, p. 9)という文で締めくくった後、「コンブレー」の夜の思い出が語られる。それは幻灯、祖母、お休みのキス(就寝の悲劇)、スワンの来訪、の各エピソードである。この中で最初に置かれている幻灯のエピソードは、いろいろな意味で、作品の物語世界に深い関連をもっていると言える。とくに生成プロセスの面からこの挿話を検討してみよう。まず、『ジャン・サントゥイユ』の中に、幻灯に関する一節があることを思い起こそう。⁽⁸³⁾

舞台はコンブレーの前身とも言える、エトゥイユ Eteuilles(その名は、ブルーストの生家があるオートゥイユ Auteuil を思わせる)の家である。「時折、晚餐前の夕方、ジャンの部屋で幻灯が写された。本の積み上げられた机をドアに押しつけて、サントゥイユ夫人の寝室に通じるドアから、椅子を二つ持ってきて、しっかりとカーテンを閉め、勉強用の古いランプから緑色のボール紙でできたランプシェードを取り外し、ランプのガラスを外して、反射器を取りつけるのだった。[…] 青ひげや、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンや、裏切り者ゴロや、妹アンヌといった人物、青ひげの城の塔の前に広がる緑の野原などが彼の想像力の中で幻想的な詩情を持ち続けたのは、教会のステンドグラスが柱の上に極彩色の貴重な光を投げかけるとき、ジャンがしばしば賛嘆したような、美しい色彩のためだったろうか。それともあの青いひげ、あの血の色の服が、そのような伝説に借りた威光をまとっていたのは、それが青ひ

げのものであったからだろうか […]。』

このように、『ジャン・サントゥイユ』の挿話はすでに、『失われた時を求めて』の中で語られることになる幻灯の挿話の骨格を備えている。伝説の人物たち、教会のステンドグラスに比較される幻想的な色彩、見慣れた部屋を超自然的空間に変えてしまう神秘。だがこれから草稿を見ていく過程で明かになるように、『ジャン・サントゥイユ』では粗削りのまま留まっていたこの主題が、さまざまな意味を付与されることになる。

まず幻灯の技術であるが、一般に発明者はドイツのイエズス会士で学者であったアタナシウス・キルヒャー（1602-1680）であるとされている。光源と2枚のレンズ、そして二つのレンズの間に挿入する図版だけで構成される、ごく初歩的な光学器械である。ジオラマやパノラマとは違って、家庭でごく簡単に楽しめたため、上の引用に出てくるような、ランプにシェードのようにかぶせるだけで操作できる幻灯機が、広く普及していた。

次に内容であるが、『ジャン・サントゥイユ』では「青ひげ」と「ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン」の二つがあげられている。言うまでもなく「青ひげ」Barbe-bleueは、シャルル・ペロー（1628-1703）が、ブルターニュの伝説⁽⁸⁴⁾や実在の人物であるジル・ド・レ⁽⁸⁵⁾から靈感を得て作り上げたコントの主人公である。青いひげをはやした大富豪の城主が、結婚したばかりの若妻に、自分が2週間の旅に出ると言う。そして留守の間、好きなことをしてもよいが、回廊の端にある小部屋だけは開けてはならないと申し渡す。だが好奇心にかられた妻は、預かった鍵で小部屋の中に入ってしまう。すると、これまで青ひげと結婚したはずの6人の前妻が、喉をかき切られた無残な姿で、血の海の中に横たわっていた。妻は動転して逃げ帰ったものの、鍵に付いた血糊がどうしても取れず、予定を早めて帰宅した青ひげが、それを見て妻の破約を見破り、殺そうとする。妹のアンヌが塔の上から、兄弟の到着を見張り、やってきた兄弟が間一髪のところまで青ひげを刺し殺し、彼女の命を救う。

「青ひげ」は、過度の好奇心が受ける懲罰という表向きの教訓よりも、その残虐な描写と緊迫感のゆえに人口に膾炙したコントである。プルーストは

ロリスにあてた書簡の中で、「青ひげという人物は理解できます、あれは若い娘を愛した男なのです」という独自の見解を述べている。⁽⁸⁶⁾

さて、「ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン」のほうも、やはり残酷性をもった悲劇的伝説である。こちらは初出が1472年、神学博士マチアス・エミック⁽⁸⁷⁾によるものとされるが、ウォラギヌスの『黄金伝説』の中に語られて、人々に知られた。十字軍の時代、ドイツのトリアーの宮廷に、シークフリートと呼ばれる高潔な男がいた。彼はブラバン公の娘ジュヌヴィエーヴと結婚し、信仰の日々を送る。ところがシークフリートは十字軍に参加することになり、留守中自分の城を民兵の頭で信任の厚いゴロに託す。出発の前夜、ジュヌヴィエーヴは子供を身ごもる。ゴロはジュヌヴィエーヴに恋心を抱き、夫がいなくて幸い、口説きにかかる。拒否されたゴロは、ある日、シークフリートが戦死したという偽の手紙を彼女に見せる。だがジュヌヴィエーヴの夢枕に立った聖母マリアが、夫がまだ生きている、と告げ、ゴロの奸計は水泡に帰す。次にゴロは食事の中に薬を入れるが、これもマリアの助けで、言い寄るゴロの顔をジュヌヴィエーヴは平手打ちしてはねつける。怒ったゴロは、彼女を城の中に幽閉する。そしてジュヌヴィエーヴは男の子を出産する。ある日夫からの使者が訪れ、部隊は全滅したが、シークフリートのみ一人生き残り、ストラスブールにいると告げる。ゴロは震え上がるが、近所に住む老婆の入れ知恵で、ジュヌヴィエーヴが夫の留守中に料理人の子を宿して生んだという話を作り、シークフリートを出迎えてこれを告げる。悩むシークフリートに対し、ゴロは母子を湖で溺死させようと提言する。ゴロの使命を帯びた召使は、ジュヌヴィエーヴとその息子を森に連れていくが、殺すに忍びず、置き去りにする。森に残されたジュヌヴィエーヴは、またしてもマリアの助けで、めじかと出会い、子供のための乳をもらう。こうして彼女は野草を食べて6年3ヶ月という年月を過ごす。顕現節にシークフリートは狩りの催しを行なったとき、猟犬がめじかと子供を見つけ、追い詰める。裸のジュヌヴィエーヴが現れて、犬に立ち向かうが、そのときシークフリートがやってくる。二人は互いを認め、真実が暴露される。ゴロはつかまって

四つ裂きの刑に処され、ジュヌヴィエーヴの願いによりこの森に聖母マリアのための礼拝堂が建立される。城に帰ったものの、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンはその年の4月にこの世を去った。

ブルーストはなぜ、「青ひげ」と「ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン」という二つの物語を、幻灯の主題として提示したのであろうか。どうして、「赤頭巾」や「シンデレラ」ではいけなかったのか。もちろん、たまたま彼が覚えていた幼年時の記憶に残っていたのがこの二つであったということも考えられる。だがその場合でも、なぜこの二つが特に記憶に刻印されたのかという疑問は残る。この点を、草稿の中に生成プロセスを探りながら、考えてみることにしよう。

『失われた時を求めて』の初期カイエの中に、初めてこの主題が登場するのは、カイエ6である。ここには短い第1断片と、それより長い第2断片とが見られる。いずれも、コンブレの教会の描写の直後に書かれているところを見ると、ステンドグラスからの連想で、かつて『ジャン・サントゥイユ』で扱ったことのあるこの主題が導入されたらしいことが分かる。まず第1断片には、次のように読める。

「この部屋は、時々晚餐の前に非物質的で色とりどりのステンドグラスで覆われた。部屋の中を半ば暗くして幻灯器をランプに取りつけ、壁の上に青ひげとジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの物語を、青、赤、緑の映像で写し出したのだった。幻灯のガラスを引っ張る人が進ませる馬の震えるような小刻みの歩調で、森から出てくるアルデンヌ公は何と恐ろしかったことだろう。彼は金色の荒れ地に一人いるジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンに向かっていくのだが、その金色は、ブラバンという明るい褐色の名前によって、すでに私に与えられていた⁽⁸⁸⁾のである。」

ここでは、幻灯の写し出す映像が、とりわけ色彩の面から描写されている。「青、赤、緑」とあるのは、青がひげの色、赤が血の色、緑が青ひげの城の前に広がる草原の色であろう（まだ兄弟たちの姿が見えないか、と尋ねる妻に向かって、妹は、〈きらめく太陽と、緑の野原しか見えないわ〉《Je ne vois rien que le Soleil qui

poudroie, et l'herbe qui verdoie.》と何度も答える)。金色のほうは、一種の共感覚 (synesthésie) によって、ブラバン Brabant という音が「明るい褐色」 brun clair を思わせるからだと説明されている。だがこれはシニフィアンとシニフィエの間に純粹にクラチュロスのな対応関係⁽⁸⁹⁾を想定しているとは言いがたい。Brabant と brun の音韻上、綴り字上の類似関係は明らかだからである。そればかりでなく、『黄金伝説』Légende dorée とも関係があると考えるのが自然であろう。カイエ 6 の第 2 断片は次のようである。

「これらの壁は、時々晩餐の前に、ステンドグラスに描かれた場面よりさらに触知できない、超自然的な、色とりどりの場面で覆われるのだった。幻灯器をランプにかぶせて部屋を暗くして、壁の上に、伝説の映像を、ばら色、緑、青、黄色の非物質的な被覆を投影するのである。するとピアノの上に真緑色に広がる森から、幻灯の溝にガラス板をすべらせる人がぎくしゃくと動かす馬の歩みで、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンを殺しにやってきた***王が出てくる。彼女は荒れ地——ブラバンという音が私にはすでにその黄色の色を示していたが——の中を追われ、あちこち逃げ回り、カーテンの上にまで行くのだ。私はとても悲しく、恐ろしく思い、またこの薄暗がりとこれらの超自然的な幻が私の部屋で習慣のやさしさを打ち破ってしまったので、夕食に行く時間となって、ママにキスをできるようになると、ほっとするのだった。ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンが味わった悲しみのために、ママはいっそう私にとって大切な人になり、ママに対していっそう不安な気持ちで私は自分の意識を吟味することになった。それはあまりにも遠い時代のことなので、もしあの古いおもちゃが見つかって、私の部屋の壁に古代の伝説をばら色や、青や紫でまた写し出してもらえとしても、ためらうことであろう。と言うのは、茫然として私が目の前に眺め、壁にくっきりと描かれ、カーテンのところまで続くのは、すでにジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの過去と同じくらい古くなった過去だからである。ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンが味わった悲しみだけが、ママの腕の中に身を投げる必要を私に感じさせるであろうが、その腕はもう私にはないであろう。」⁽⁹⁰⁾

前稿と同じく、回想形式で書かれてはいるが、ここでもまだ小説の中にしっかりと位置付けられたわけではない。伝説の主題は、青ひげが消え、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンだけになっている。けれども、プルーストがはたしてこの話をよく知っていたかという、やや疑念が残る。ジュヌヴィエーヴを森から出てくる騎乗の人物が追いかけ、殺そうとすると語られているが、その筋書きは伝説とはかなり違っている。プルーストはこの人物を「***王」と、名前を空白にしている。前稿では「アルデンヌ公」としていたが、（これには「アルデンヌの森の王」ぐらいの意味しか込めていないのかもしれない）、いずれにせよこのような表現に当てはまるのは、ジュヌヴィエーヴの夫である城主シークフリートしかいないはずである。そうするとゴロではなく夫がジュヌヴィエーヴを殺害しようとしているという、おかしいことになる。精神分析的に考えて、父親による母親の迫害という無意識の構造があらわれていると考えられないこともない（その場合青ひげの主題との交錯が認められるであろう）。いずれにせよこの段階ではプルースト自身の記憶が定かではなかったようだ。

もう一つ注目には値することは、後半部における話者のはっきりとした介入である。半過去で書かれた前半部と異なり、「あまりに古い時代のことなので […]」という言葉で始まる部分は、現在形、条件法現在などで書かれており、語りの現在時から眺めた考察となっている。そして、これは母親の不在（あるいは死）を暗示する文章で終わっている。つまり、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの物語が心に刻んだ悲しみを、母への接吻で癒したという幼い頃の心理的な事件こそ、幻灯のエピソードの内的なモチーフなのである。確かに、教会のステンドグラスの幻想的な色彩との類似も重要な主題ではあり、コンブレーの教会のメロヴィンガ朝の過去と深い繋がりを持つばかりでなく、ゲルマント家の起源とも関連付けられることになる。けれども、『ジャン・サントゥイユ』とのもっとも大きな違いは、この心理的ドラマの側面であると思われる。それは、この草稿の半ばに現れた、「幻灯が […] 習慣のやさしさを打ち破った」という言葉である。「拒絶する部屋」の分析を通して明かになったように、習慣の断絶こそ、愛するものとの離別と、来

たるべき死を告げるメメント・モリ（死を思え）の声に他ならなかった。

さて、カイエ6で準備された幻灯のエピソードが、小説の筋書きの中に組み込まれ、位置付けられるのは、カイエ8に加筆していた段階である。

「私たちがずっと昔に住んだことのある、祖父の淋しい家で寝た部屋を思い出していた。そこでは夕食の前にしばしばランプに幻灯をかぶせて、昔の建築家やゴシックのステンドグラス職人たちがしたように、不透明な壁を、ステンドグラスの色彩で、神秘的な伝説が語られる超自然的な幻に変えたのであった。馬のぎくしゃくとした歩みと共に、恐ろしいもくろみに満ちたゴロが、丘の上の小さな森から出てきて、跳びはねながら、かわいそうなジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンのいる城へと進んでいった。この城は曲線で切り取られていたが、それは幻灯の溝に滑らせるガラスの円盤の端なのであった。それは城のごく一部に過ぎず、その前には黄色い大地があったが、その色は、私が見るよりも前に、青いベルトを締めたジュヌヴィエーヴが夢想到に耽るブラバンという音によって与えられていた。ゴロは完璧な威厳をもって、荘厳な悲しみに耳を傾けるためにちょっと立ち止まり、私の叔父が読む台詞を理解して、それに合わせているように見えた。それから同じぎくしゃくとした動きで遠ざかっていった。そして何ものも彼を止めることはできなかった。彼は物理的障害を全く知らない本質でできていた。私は彼の馬が、窓のカーテンの上にまで歩を進めるのを仰天して眺めていた。そしてゴロの身体自体はドアのノブにいたるまで、何でも自分の骨組みにすることができた。彼の赤い服と重々しい顔はそのノブの上にぴったりと重なり、この神秘的な脱臼で何の障害も示しているようには見えなかった。習慣のおかげで私の自我が部屋を満たし、私自身に対してと同じように部屋にほとんど注意を払わないまでになっていたのだが、その部屋に、伝説と神秘と美とが進入してきて、どんな悲しみを私が味わったことか口に出せないほどである。考えることもなくあまりにたやすく私がドアの握りを回し、床のほうが私を持ちあげ私に代わって歩いてくれて、そちらのほうに歩いていく手間もいらなかったので、ドアの握りは勝手にドアを開けてくれるように思えたのに、今ではゴ

ロの霊的な体の役割を果たしているのだった。そして幻灯は、ランプ本来の明かりを天井にしか投げかけないことによって、照明を変えていたが、それだけで現実には、まるで私が海辺の新しいホテルに到着したように、〈私の部屋を変える〉ことになったのである。だから私は、非常に悲しいことを考えたり、感じたりした。そして私は急いで、快い大きな吊りランプがふだんの光を投げかけている食堂に走って行き、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの不幸がいっそう親しいものにしたママの腕の中に身を投げたのである。一方ゴロの顔付きは、私自身の良心を、さらに念入りに吟味させたのであった。けれども私の寝室の壁を七色の虹で染め上げ、かくも古くて詩的な歴史の光で浸したこれらの覆いには、大きな魅力を見出していた。それらは想像上の不幸と同時に、非常に奥深い過去に私を運ぶのだった。私がそれらを思い出すことを余儀なくされたときに、心はひどく傷むのである。と言うのは、それらが私の心を締めつけるのは、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの苦しみよりももっと現実的な苦しみ、ゴロの過ちよりももっと身近な過ちの思い出のゆえであった。そして思うに、もしどこかの子供の寝室の中で壁かドアの上に、ある種の蝶のはねに見られるような、青くて光る美しい斑模様——あたかもそうした模様で飾られた目に見えない蝶が動いたかのように、揺れ動く美しい斑模様——を見るようなことがあれば、私は眼をふさいで逃げ出すことだろう。青と火の色の眼をもった目に見えない蝶よ、私がもうこんなに遠くまで離れてしまったあの暗闇の中に帰れ。お前にあの時の私の悲しみを返してもらいたくないのだ、それを癒すことのできた唯一の腕が、もはや永久に私に開かれることはないのだから。」⁽⁹¹⁾

カイエ8のこの草稿は、カイエ6の短い草稿に比べて、いろいろな意味ではるかに重要な文体的、主題的發展を示している。左側ページ（9^{v°}-10^{v°}）に書き込まれた加筆であるにもかかわらず、非常に豊かなイメージ展開が見られるのである。まず幻灯の主題に関してはどうか。ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンを危害を加えようとする人物は、ようやくゴロという正しい名前を名乗る。この人物が森から出てジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンのいる

城に向かう場面は伝説のどの部分に正確に該当しているのか不明であるが、いずれにせよシークフリースの留守を利用した一連の彼の悪行を、象徴的に表現している。

次に物語の位置付け。冒頭の一句が示しているように、この挿話全体がようやく小説中に位置を占めたことは注目に値する。だが決定稿とは異なって、回想される部屋の一つとしてはめこまれているのである。しかも、それはまだコンブレーの部屋ではない。この部屋は「ずっと昔に住んだことのある、祖父の淋しい家」つまり、前章で見たように、オートゥイユの部屋をモデルとしたものであり、一連の喚起された部屋の中でつねに筆頭にあげられていた、あの小学生時代の部屋と同じものである。

また表現の上でも、カイエ6の断片に比べて格段の発展がみられる。例えば、立体的なリリーフのあるドアの握りが、平面的な映像と重なり人物の体に「脱臼」(désossement：骨が外れること)——決定稿ではこの言葉に代わって、「背骨の歪み」(transvertébration)という新語がパラグラフの末尾に置かれて、効果的な印象を与えている——を起こすという視覚的な意外性。部屋の凹凸と投射される像の干渉作用。空間性を超越したゴロの超人的な威厳。また、草稿の中間のあたりで、「見知らぬ部屋、拒絶する部屋」の主題が再び大きく取り上げられていることも注意を引く。つまり幻灯のエピソードは、言わばこの主題系に属する一つのヴァリエーションなのである。いながらにして部屋が日常性を喪失し、幻想的な、神秘的な空間へと変貌するのだから。

だがカイエ8の草稿の中でもっとも顕著なのは、後半における詠嘆調の文章の持つ嘆きの口調である。カイエ6の第2断片末尾で暗示されていた母親の死が、ここでは「死」という言葉こそ使っていないが、「その腕はもう永久に開かれることがない」と述べることによって、はっきりと示されるのである。頓呼法を用いて「目に見えない蝶(あるいは蛾)」に呼びかけているその口調は、まるでプルースト自身が話者に乗り移ったかのような印象を与える。ネルヴァルの「廃嫡者」に見られるような、存在の根幹に関わるほどの深い喪失感がそこに表明されている。このような文章は、やがて校正刷り段

階で削除される運命にあった。

カイエ8でまとめられたジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバンの挿話は、細部を手直ししただけで、タイプ稿へと移行する。スライドの台詞を読む役が、「親戚の女性」*ma cousine* (タイプ稿1) になっていること、「見知らぬ部屋」との類推が保持されていること（「あたかも私が海水浴で見知らぬ別荘に来たかのように」）、後半の詠嘆部分が保持されていること、などが目を引く。もう一つ、タイプ稿で注目に値するのは、この挿話の直後に、「コンブレー I」と書き込みがあり（タイプ稿2）、すぐ消されていることである。すなわち、ある時期ブルーストはこの部分の後（つまり祖母の散歩）からを「コンブレー I」とすることを検討したのである。この案を撤回したとき初めて、「昔に取りこわされた祖父の家」はコンブレーの中に組み入れられて、レオニー叔母の家に吸収併合されたのであった（そして台詞を読むのも「大叔母」となる）。

第5章 庭を散歩する祖母

決定稿では、幻灯の挿話に続いて、庭を散歩する祖母の挿話がある（I, p. 10-13）。この二つの挿話の作品構造的な関係は、純粹に時間的な対称関係（夕食前／夕食後）に基づいている。だがそればかりではない。前者が（決定稿でそのトーンは弱められたとは言え）母に対する愛情の表明であったとすれば、後者は祖母に対する話者の愛情の表明に他ならない。すなわちこの二つの挿話は、母／祖母（『失われた時を求めて』においては、「死を迎える肉親」の役割を祖母に割り当てることによって、母の主題が2分化されていることはよく知られている）という大きな主題系のもとに統括されるのである。

部屋の回想場面、幻灯の場面はいずれもあくまで主人公の経験が中心をなしていたのに対し、ここで初めてコンブレーの人間関係、とりわけ大叔母と祖母の占める対照的な位置が話題の中心となる。こうしてレシは少しずつ、「私」から外部へと拡散する道を辿り始めるのだ。主人公の祖母は、「自然」を愛する人物である。彼女は、「田舎で閉じこもっているのは情けない」と

考えて、雨降りの日でも戸外に出ることを主張する。びしょぬれになった彼女は、「やっと息がつけるわ」と言うのである。この点で彼女は主人公の父親と対比関係に置かれている。なぜなら父親のほうは、雨天なら（世の中の常識にしたがって）主人公を庭ではなく部屋に読書に行かせるからだ。「力と意志とを必要としている」子供に対し、厳しく鍛えることを主張する祖母と、「天気予報が好き」で、気圧計を覗き込んでいる父。ここには、真の愛情の持ち主である祖母と、科学的精神と常識を大事にする父との対比がある。

だが祖母と大叔母との対比のほうが、いっそう祖母の性格を鮮明に描き出している。医者にアルコールを禁じられているにもかかわらず、祖父は大叔母の勧めにしたがってコニャックを口にする。そして、大叔母は庭を歩き回っている祖母を、呼び戻すのである。ここでは、肉親の健康を気遣い、心を痛めるやさしい祖母と、そんな祖母をからかって笑い者にすることに喜びを見出している残酷な大叔母の対比がある。以上二つの対比関係から導き出されるのは、自然と人間に対する真の愛情をもちながら、孤立していて、家庭内の権力構造では弱者の立場に置かれている祖母の姿である。そしてこのエピソードを締めくくるのが、そんな祖母に対して同情しながらも何の支援もできない少年の自責の念なのである。これはプルースト自身の、母親に対する感情とはっきりと重なっているが、ここではその問題に立ち入ることは控えよう。

このテーマは、カイエ2の中に短い下書きがあり（7v°, 8r°）、ついでカイエ8の中で骨組みが出来上がり、カイエ9（カイエ8をもとに口述筆記で清書原稿にしたもの）の段階で加筆されて発展したものである。だが、決定稿と比べて興味深いヴァリエーションを示しているのは、以下に訳出したタイプ稿Iの二つのテキストである。最初、(1)のテキストの中で括弧に挟まれて挿入されていた、オレンジの木に関するエピソードが、推敲中に削除され、さらに大きく発展してタイプ稿の中（裏ページ）に自筆で書き込まれ、(2)のテキストとなる。

(2) 「祖母の庭の散歩が（散歩中いつも、新しい庭師がシロップを作るため

にすっかり花を摘み取ってしまったオレンジの木々の前で、苦痛と憤慨を感じてしばし立ち止まるのだった。庭師はその大部分を売りさばいていたのだが、大叔母は客人に〈自家製ですの〉と言えるのを大変誇りにしていたので、自分の木々がいたむのに目を開こうとしなかったのである）夕食の後に行われるときには「…」。

(2) 「〈帰っていらっしゃいよ、セシル!〉と大叔母がベランダの下またはガラス戸の開いている小さなサロンから叫んだ。〈雨が降っているのが見えないの、庭があんなに醜いと思ってるのに、なぜいつも庭にいるの。〉彼女は皮肉っぽくそう付け加えるのだった。つまり新しく来た庭師は大叔母を満足させていたのに、祖母には苦痛を与えていたからだ。彼はオレンジの木々からすっかり花を摘み取って、シロップを作り、密かにそれを売っていたのだが、その小瓶を大叔母に抜け目なく渡していたので、祖母が虐殺された灌木を悲しげに眺めている間、大叔母のほうは〈客人〉にオレンジの花のシロップをふるまって、誇らしげにこう言うのだった。「これ、庭師の自家製ですよ。」彼女が散歩から帰ってきて、従僕たちが急いで馬車の中から彼女の毛布や包みを取り出しているとき、彼女は庭師がその名高いシロップを作っている製造所のそばで、驚きの目で必ず一瞬立ち止まるのだった。ただ彼女は、前にいた料理女が夜を徹して砂糖菓子を作り、その結果パリ市の品評会で賞品を貰ったのだが、それがもとで命を落としたので、庭師が働き過ぎでそうならないようにと心配していた。彼女が製造所を離れるのは、新しく来た庭師が作ったジェラニウムの品種の前でさらに長く立ち止まるためであった。その品種は人々の噂の種になり、県知事が自分の庭師を見学に来させてもよいかと頼んできたほどだった。この依頼は叔母を得意にしたけれども、はたして聞き入れるべきかどうか分からなかった。花を見たら、知事の庭師が同じくらい美しいものを作る助けになってしまうと心配したのである。けれどもこのためらい自体、魅力に満ちていた。その上彼女は、街路から人氣が絶える夏の午後には、ほんのわずかの人々だけが、柵の前に立ち止まって

ジュラニウムがつやつやした芝生の周りに描く赤とばら色の縁取りや、この庭の輝く快い美しさを感じて眺めていると、聞き知っていたのである。陽射しの強い時間でも、一番奥で鎧戸をすっかり閉じていて、暗い部屋で寝ている家人が夜まで陽射しを花と向かい合わせている、そんな家を見ると、不快な暑気という考えがこの場所からすっかり払いのけられるのだった。この庭師にこうして惚れ込んで、彼を手放すまいと思っている私の大叔母は、祖母が彼を軽視しているのを声高に嘲笑していた。何事においても彼女は祖母とは同じ趣味をもっていなかったのも——彼女の趣味はひどいものだった——、自分で選んだものが何であろうと、それが祖母に賛成してもらえないかどうか知っていた。そして自分の趣味に従い、自分の満足を求めることを決意して、祖母の賛成を得ずにすませていた。けれども彼女はそれを必要としていたし、だからこそ彼女の満足は完璧とは言えなかった。彼女は、何の価値もない祖母の意見にこだわるのは馬鹿げていると思い込もうとしたが、うまく行かなかった。もし彼女が自分の趣味の優越性に関して感じている疑いの念を私たちが分かち持たなかったなら、この確信は彼女にとって大いなる救いとなったことであろう。けれどもその代わりに、私たちが恐らく口には出さないが祖母の判断のほうが彼女の判断よりも洗練されていると、彼女は疑うに至った。そこでこの疑念を払拭するために、彼女は私たちが賛成しないと分かっている祖母の意見や行動に関して、全体的な断罪を私たちから不意打ちで奪い取ろうとした。こうして彼女が雨の中を歩く祖母をあんなふう⁽⁹²⁾にいたずらに呼んだときに、私たちを振り返ってこういうのだった。〈ほんとうにあの人をなぜ呼ぶのか分かりませんわ。あの人は何事でも私たちとは違う考え方しかできないんですから。あなた方や私があることをいいと思えば、あの方は必ず批判するのですよ。〉ところが、彼女に答えたのは私たちの沈黙だけであった。』

(1) の短い付随的エピソードから、プルーストが想像力を働かせて、(2) の長い展開を引き出した様子が見て取れる。決定稿では全面的に削除されてし

もうこの草稿を手がかりにして、祖母と大叔母の性格の対比を考えてみよう。(2) のテキストは大きく3つの部分に分かれている。すなわち、第1にオレンジの花、第2にジェラニウム、第3に結論として大叔母と祖母の対比である。まず、オレンジの花の挿話は、新参の庭師が、自然の美しさや景観よりも、実益を重んじる人間であることを示している。オレンジの花のエッセンスから作られるリキュールは現在でも菓子製造や化粧水用として用いられているが、製品として「ひそかに」売っているというのであるから、庭師は不正行為を働いていることになる。だが雇い主である大叔母は、自家製のシロップをふるまうという虚栄のために、その不正に目をつぶっている。祖母はそうした癒着の構造に対して憤慨しているのだが、家庭内では単なる客人の立場にあり発言権が限られているので、嘆くことしかできないのである。ジェラニウムのほうは、庭師本来の才能を発揮したケースであるが、ここでも大叔母は、模倣されることを警戒する、狭量な人間として現われている。結論部で明かになるのは、「私たち」つまり母親と主人公の一家が、大叔母よりも祖母の判断のほうを評価しているという事実である。だが「私たち」も大叔母の客として滞在している以上、それをあからさまに態度に表わすことがはばかれる。こうして、祖母は大叔母の嘲笑を受けながら、見殺しにされるのである。ここから被迫害者、殉教者としての祖母のイメージが生まれる。

大叔母による祖母の迫害の場面にあたたまれず、主人公の少年は小部屋に逃げ込んでいく。タイプ稿(I, II)の中には、決定稿で削除される次のような文章が含まれている。「そこから昼間は、遠くにパンソンヴィルの鐘塔が望まれたが、夜でも、家のすぐそばにぼんやりと、丸い丘を見分けることができた。それはこれらの丘——最近その間に競馬場が作られた——の一つの上、大きな池を望むところに昔十字架が立っていたから、〈カルヴァリオの丘〉と呼ばれていた。そして私の涙は倍になったのである、なぜなら私は祖母の苦しみを救世主キリストの受難に比べていたからである。⁽⁹³⁾」

雨の庭を散歩する祖母、それはほとんど滑稽に近づいた高貴な精神の寓意

である。ここでは特に殉教者、苦悩の人としての祖母（もちろんプルーストにとっては母のイメージと同一である）が強調される。幾何学的なフランス庭園（18世紀の伝統的庭園）に忠実で、自然よりも人工を重んじる庭師（ジェラニウムの新品種も、要するに人工的な創造物であることに注意しよう）、美的景観よりも実益を優先させる庭師の前に、敗北感を味わう祖母。子供の教育方針をめぐり、父親と対立して引き下がる祖母。何事によらず、俗悪な趣味の大叔母と対立して、彼女の嘲笑を買う祖母。やさしさ、自己犠牲、高貴な魂——そういうものが、卑俗な現実の前に敗北する姿を描くことによって、プルーストは母親の思い出を聖別しようとする。そしてこうした不正に対して敢然と戦うことができなかったという自責の念が表明されるのである。コニャックのエピソードに比重が移された結果、オレンジの木やジェラニウムの挿話は割愛されてしまうが、このような中心的主題は変わることがない。

第6章 お休みのキス

「コンブレー I」の中心部を占めている大きな部分が、お休みのキスをめぐるかけひき——就寝の悲劇——、スワンの来訪と彼の最初の肖像、そして運命の夜をしめくくる、母親による『捨て子フランソワ』の朗読という、一連の物語（I, pp. 13-43）である。ここでは、スワンに関する部分を除いた、いわゆる「就寝の悲劇」にあたる部分だけを独立して取り上げて、その成立過程を検討する。

I

まず決定稿から出発しよう。「寝室に上がって寝るときの私の唯一の慰めは、私がベッドに入ったとき、ママがキスをしに来てくれることだった。」（I, p. 13）この短い瞬間は、主人公の少年にとっては何ものにもかえがたい貴重な時であったが、父親はそうした「儀式を馬鹿馬鹿しいと思い」、批判的

であった。ところがスワンが客としてやって来る晩には、主人公は皆より先に夕食を済ませ、母のキスもそこそこに、寝室に向かわなければならない。そしてその晩は、母親も上がって来ないのである（I, p. 23）。彼は追い立てられるようにして寝室へ上がっていく（I, p. 27）。主人公は母親に手紙を書いて、女中のフランソワーズに託す（I, p. 29）。返事はもらえず、彼は起きて階段のところで母親を待ちぶせる（I, p. 33）。意に反して、父親は怒らず、母に息子と一緒にいてやるようにと勧める（I, p. 36）。こうして母は主人公の傍らで、朗読をしてくれることになる（I, p. 38）。

実際はこの筋書きの中に、スワンに関する部分が織り込まれていたり、女中フランソワーズの性格についての紹介が挟まれたりしているのだが、主要モチーフはあくまでも母親のキスの儀式なのである。さて、草稿を読む前に、先行テキストとして『ジャン・サントゥイユ』の中にある同じ主題を扱った断片を想起しておく必要がある。⁽⁹⁴⁾ 接吻をもらえない主人公（ジャン）の執拗な態度に負けて、母親が来てくれる、という中心的主題は全く同じであるが、細部はかなり『失われた時を求めて』と異なっている。まず第1に、舞台設定であるが、事件の起こる家はパリの市門の一つにあるとされている。主人公の父親は言う、「私が長い間小さなアパルトマンをもっていて、長い間馬車なしで暮らしてきたのは、パリの市門近くにこの庭を所有するためなのです。この高いマロニエの木々の下で晩に涼を取り、朝森を通して私の小さな荷車でパリにやって来るという楽しみには、どんな贅沢も取って替われなかったでしょう。」

また、登場人物は、サントゥイユ夫妻のほかに、母方の祖父サンドレ氏、それに客のシュルランド医師である。これらの人物は、ジャンに対して明確な役割分担をされている。すなわち、ジャンの意志の弱さ、愛情の渴望を、神経的な体質ととらえて、それに応えてやるのが母親であり、母親のそのような譲歩を容認しているのが父であり、彼らを批判して、原則を守るべきだと主張するのが祖父である。そして客のスワンに当るのが、医師シュルランドである。母親は、『失われた時を求めて』とは異なって、息子を父親と同

じような道、つまり官僚や外交官といった実務的職業に就かせようと考えている。

一人で寝ることのできないジャンは、2階の寝室の窓から母親を呼ぶ。そして母親は、悲しみを長引かせることはかえってよくないから、と皆に言いわけしながら、ジャンの部屋に上がってくる。エピソードは、お休みのキスに対するジャンの固執が、有罪のものではなく、体質的な、無罪のものであると公式に認められた夜として、この事件をまとめて終わっている。

子供を未完成の大人ととらえ、人格を認めず、全ての権利を親に従属させてきた長い西洋の歴史の中では、子供を早くから一人で寝させることは、ごく当然の習慣であったと言える。今日でも多くの場合、赤ん坊のときから子供は自分の部屋を与えられ、両親の寝室とは隔てられてしまう。夜は大人の時間であり、社交や観劇などは、子供を寝かしつけてから行われるし、またかりに子供が寝られない場合でも、真っ暗な部屋に閉じ込めてしまうことが多いと言う。このような環境の中におかれた子供は、もし神経質であったり、プルーストそしてプルーストの主人公のように愛情に飢えた子供であったりした場合、大変な苦痛を味わうことになるのは当然である。人生のとば口で、それが深い精神的外傷を形成した場合、両親あるいは大人への不信、同性愛、喘息性発作などの病気と、深い関わりを持たないとは言えないのである。

II

さて、『失われた時を求めて』の草稿の中で、この主題は一番最初のプランの段階から存在していた。カルネ1に書き込まれた草稿リスト(7v°)の第4項目には、次のように記されている。

Ma gd mère au jardin, le dîner de M. de Bretteville, je monte, le visage de Maman alors et depuis dans mes rêves, je ne peux m'endormir, concessions etc.

「庭における私の祖母，ブレットヴィル氏の晩餐，私が寝室に上る，その時のママの顔，そしてそれ以来私の夢の中に現れる。私は眠れない，譲歩，などなど。」

このメモが示しているように，当初から庭のエピソード，スワン（ここではブレットヴィル氏）の来訪，お休みのキスという3つの話は緊密な関係をもって構成されていた。このメモが指し示している原稿はおそらく1908年前半という早い時期に書かれたものであるが，残念ながら今日に至るまで見つからない。「就寝の悲劇」に関する最初の言及は，カイエ4の中に見つかる。ここでは一連の部屋の想起に組み込まれた形で，コンブレーの就寝のときの思い出が語られる。

「しばしば私はもう眠り込むことをせず，私の思考は，一瞬自分が寝ていると思い込んだ昔の部屋部屋の一つでの人生を思い浮かべていた。その思い出が私にとって何か重苦しいものをもっていた部屋の一つは，小さい頃コンブレーに住んでいたときの部屋であった。毎晩，庭にママを他の家族みんなと一緒に残したままそこに上がっていく瞬間は，責め苦であった。幸い彼女は，私が寝ているはずだと思ったときには，しばらくしてからキスをしに上がって来てくれるのだった。[...] 私にキスしてから彼女は立ち去るためにドアをまた開けた，私は呼び戻したい，〈もう一度キスして〉と言いたいと思った。けれどもそうしたら彼女の怒った顔を見ることになるだろうと分かっていたし，彼女の怒った顔を見ることは，ちょっと前に彼女が私のベッドにその幸せでやさしい顔を寄せて，オスチャ（聖体パン）のように私の唇にそれを差し出してくれたとき，そのキスがもたらした落ち着きを消し去ってしまうのだった。そのオスチャの中に私は，彼女の臨在を味わい，翌日まで手元に置いておけるのだったが。[...] けれども私の母が平安をもたらしにくれたあの部屋が，それほど重苦しい思い出を私に残したのは，いくつかの晩——ヴィルボンのほうに散歩に出かけた晩と，スワン氏が晩餐にやってきた晩——に，ママが私の寝室に上がって来なかったからである。」⁽⁹⁵⁾

キリスト教に借用したイメージ（オスチャ、臨在）を通じてプルーストは、母親のキスが持つ奇跡的な力、不眠と悲しみの代わりに安らかな眠りと平安をもたらしてくれる不思議な力を強調している。そしてそれが奪われるという事態こそ、子供時代の最大の悲劇なのであり、それは精神的外傷として後の人生を決定付けるほど大きな意味を持つのである。さて、カイエ4においては、上に引用した文の直後に、散歩の描写が挟まれて、その後スワンの晩餐の様子へと移行している。つまりカイエ4の草稿ではこの悲劇が起こる二つの場合（長い散歩、スワンの来訪）を語ることが主眼であって、悲劇そのもの、つまり母親にキスを求めて階段で待ち伏せするあの「運命の夜」は扱われていないのである。

それが最初に登場するのは、初期カイエに属するカイエ6の中である。大筋において、決定稿とほぼ同じ展開がすでに示されている。スワンがやって来る晩、「私」は一人で寝室に上がっていかなければならない。ここにはすでに、死刑台、墓へと向かうイメージが形作られている。「それから処刑場に上がるように、寝室に上がっていかなければならなかった。私の寝る時間まで開けたままにしておいた錠戸と窓を閉め、牢獄の壁を閉じ、ベッドのシーツをめくって、自分の墓を自分で掘らなければならなかった。」⁽⁹⁶⁾

主人公は女中のフランソワーズに、母親への手紙を託すが、母親は寝室には上がって行かないこと、彼が早く寝なければならないことを、伝えただけであった。そこで、母親を待ち受けてキスをするという策略を考え出す。「きっと私を許してくれることは永久にないだろう、家から追い出されるかもしれない。必要なら死んでもいい、でもママにまた会えるのだから。」⁽⁹⁷⁾そして計画通りに行われるのだが、意外な父親の許可が下りて、母と一夜を過ごすことになる。以上はほぼ決定稿と変わらないが、結論部はかなり違うので、その部分をここに訳出しておく。

「あれから長い年月が経っている。父と母は、墓の彼方から続く影響力によってしか、私のために何かをできなくなっている。けれども私は、私の父がああ晩してくれたことを書き綴っている今、彼を怒らせるのではな

いかと恐くてそうできなかったあの当時よりも、もっと多くの涙を流すのである。そして父のことを思うと毎晩、あの時思い切ってできなかった感謝の言葉と接吻を彼に与えるのだ。ママは私の寝室で夜を過ごした。私が家から追い出されると思ったその瞬間に、私が当然受ける罰の代わりに、まるで私が何か立派なことをしたかのように、かつて味わったことがないものが私に許されたのであった。そしてフランソワーズがママのベッドを用意している間——彼女はママが、父の前ではこらえていたすすり泣きを漏らしている私のそばに座っているのを見て、〈奥様、マルセル様はどうなさったのですか、なぜ泣いているのですか。〉と尋ねた——、私から後悔の念をすっかり取り去るために、ママは、以前ならもし私が〈だだをこねて〉めそめそしたら怒ったのに、その日は頭を振りながらやさしくこう言ったのである。〈この子にも分からないのよ、フランソワーズ。この子は病気で、神経が苛立っているの。早くベッドを準備して寝に行きなさい。〉私の悲しみは初めて、過ちと見做されなかった。彼女がそれを無意志的な身体の不調として扱うのを聞いてほっとした。初めてそれが公式に認められたのだから。それはとりわけ私を幸福にするはずだったが、また苦しみも与えたのである。ママが私につらい譲歩を行い、人生から最初の敗北を喫し、祖母と一緒に私のために構想した高い理想を実現することに関して、最初の諦めを受け入れたように思えた。若さに輝く彼女の顔に、たった今日に見えない皺が刻まれたことを告げ、すばらしい彼女の黒髪に小さな灰色の毛髪が生えたようだった。彼女が私に手を差しのべて、私が泣いている間、そして泣けずにいる間、撫でさすってくれたが、それは行き過ぎだと思えた。私は彼女のやさしさよりも怒りのほうがましだと思えたのである。けれどもそう考えると、私のすすり泣きはいっそう激しくなった。そしてその時、私たちに対してはほろりとする様子をそれまで見せたことのなかったママが、泣き出したい気持ちに自分自身襲われて、私がそれに気付いたのを見て、笑いながらこう言って涙を抑えたのだった。〈ほらちっちゃなカナリアさんがそんな風だと、ママまで馬鹿になっちゃうわ。さあ狼さんも眠くないんなら、いらいらしてても仕方ない

わ、何かしましょ。〉そしてママは私の祖母が彼女に読むようにと勧めた、ジョルジュ・サンドの一冊、『魔の沼』を探しにいった。そして彼女は2時間の間、それを読んでくれた。私が物語をよく理解したかどうかは分からない。ママが恋愛に関するところを全部飛ばしただけになおさらであった。けれども「空白」が森の陰で過ごしたあの魔法の夜は私にとって、母が青い枝模様の部屋着を着て、私のベッドの傍らの、クレトン地のひじかけ椅子に座っていたあの夜、一晩中私たちが水いらずで過ごしたあの魔法の夜の内部に含まれたままになったのである。そしてあの森に何があったかよく分からないのに、あの夜私の寝室にあったあの森、もしくは少なくともその魔法の影が、鎧戸を通してはめ木の床の上に月光にくっきりと浮かんだ樅の木の影のように、今でも目に浮かぶのである。ママが上手に読まなかったところがあったかどうか分からない。彼女の美しい声の一つ一つの言葉に意味と優雅さを与えていたから。けれども彼女が上手に読むものが世の中にあるとすれば、それはジョルジュ・サンドであった。なぜなら彼女はそれが好きだったから。ジョルジュ・サンドの文体はまさしくママが話すときの調子に似ていた。そして文体にとっては私が欠陥であると思うもの、美しい声や、気品、寛容、魂の高貴さの調子、そうしたもののために、ジョルジュ・サンドとフローベールの書簡を読んでママは、二人の間の魂の大きな違いに気づき、フローベールの卑俗で平板な手紙、真に客観的、真に芸術的な見方を妨げ、自分から外へ出ることを妨げるような手紙に我慢がならないのであった。ママはジョルジュ・サンドやフロマンタンの中にそういうものを愛していた。彼女は文章の言い回しの中に、人間的な誠実さと女性らしいやさしさを兼ね備えた真の気品、つねに誠実な口調——それは芸術的誠実さではなかったかもしれないが——を感じ取っていた。けれども私の祖母がショパンを演奏するように、母はジョルジュ・サンドと同等の立場に身を置いて読んでいた。

私にとって夜は「空白」にとってと同じように、すみやかに、またこうごうしく過ぎていき、私は彼女が疲れないかと心配しなかった。母は急いで寝ようとはしなかった。と言うのも、その偉大な知性によって彼女は祖母より

もさらに現実主義的であって、今や何か例外的なことをしてしまった以上、少なくとも私がそこから最大限の楽しみを引き出すことを望み、それが多くの害を及ぼしながらも、私のためになることを願っていた。彼女は、原則を守りながらもそれをまげなければならない瞬間を見極めることができる人々、麻薬の類を禁じながらも苦痛がモルヒネよりも激しくなる瞬間を見極めていたずらに苦しみを引き延ばすことをしない人々の仲間であった。そして母が私を階段の上に見つけたとき、私の父を怒らせることも心配せず、私の寝室に入ったであろう、そして彼女が突然の決心で、私と同じくらい幸福だったであろうと思うのである。しかし、だからと言って、私から後悔の念が消えたわけではない。あれほど自分の考えとかけ離れたことで嬉しいと思うためには、彼女が征服しようとした神経過敏に打ち負かされたと感じる必要があった。私は彼女に寝るように頼んだ。彼女はさくらんぼ色の表紙をした本を閉じ、別の日に朗読を続けることに決まった。彼女は眠り込んだ。私は時折——非常に稀ではあるが——少年時代に、完全な休息、悲しみのない休息、完璧な心の平静を感じたことがある。だがあの夜ほどのものは味わったことがない。私はあまりにも幸せだったので、眠る気にならなかった。いつ眠ったのか分からない。目を覚ましたときには、ママのベッドは空であった。彼女は私が聞きつけることなく、起きていたのだ。けれども彼女のシーツの上には、晴れた一日のあらゆる楽しみを約束するかのように、手で触れる幸福のように、日の光が戯れていた。そしてテーブルの上には、こう書かれたメモがあった——〈狼さんが目を覚ましたら、早く着替えてちょうだい、ママはお庭で待ってます。〉私は鎧戸を開けた。すでに地面を離れ、熱い日陰に浸っていて、立ち去ったばかりの太陽の光を滴らせて湿っているパンジーとヘリオロープの花壇の盛り返された土——庭師がそこに水を撒こうとしている——を離れた日光が、壁の金網沿いに黄金の梯子を掛けていた。その梯子はバラやノウゼンハレンを摘むために天使が空から架けたように見え、反対側では家に沿ってママのベッドまでよじ登ってきていた。」

Ⅲ

『ジャン・サントゥイユ』に比べて、カイエ6のこの草稿は、登場人物（母、スワン、私、フランソワーズ）といい、状況設定といい、すでに『失われた時を求めて』決定稿の骨格をあらまし備えている。息子の性格と体質を変えるために厳しい原則を設けながらも、それが彼の大きな悲しみの元になったときには、その原則に例外を設ける母。厳格ではあるが、本当の意味で原則をもっていないために、意外な妥協をする父。主人の一家に忠誠と尊敬を捧げながらも、距離を置いて、自分の信念を守るフランソワーズ。けれどもこの稿は、少なくとも二つの点で、決定稿とははっきりとした差異を示している。

第1に、ジョルジュ・サンドの書物が、『捨て子フランソワ』ではなくて、『魔の沼』になっていることである。第2に、後半部が輝かしい幸福の朝という主題で終わっており、決定稿の暗い後悔の調子とは大きく隔たっていること。この2点について、草稿に即して少し考えてみよう。

『魔の沼』は、この草稿によれば、祖母が主人公の少年の誕生日に買ってやる贈り物ではなくて、祖母が母親（彼女の娘）に読むように勧めたものである。それはジョルジュ・サンドが、1846年にまず田園小説連作の第1作として、「ル・クーリエ・フランセ」紙に連載し、同じ年に単行本として刊行されたものだ⁽⁹⁸⁾。さて、いくつかの点でこの作品は我々の扱っている主題と内的な関連をもっていると思われる。なぜプルーストが初期の草稿の中で、『魔の沼』を取り上げたのであろうか。それはこの作品の内容を思い出してみれば明瞭になるであろう。働き者の好男子ジェルマンには、死んだ妻との間に生まれた3人の子供があった。まだ28歳であったが、この田舎の通念に従えば年配者の部類に入っている。義父のモーリスは、隣村のフルシュに住むカトリーヌという32歳の女性と見合いをしてはどうかと持ちかける。そこである土曜日の午後、3里ほどの距離を雌馬のラ・グリーズに乗って出かけるのだが、その直前に、近隣に住む女から、その娘が奉公に出るので途中まで同行してやって欲しいと頼まれる。娘はマリという名前の、気立ての

よい可愛い子で、家が貧しいため、農場に出稼ぎに行くのである。

二人が出発してしばらくして、ジェルマンの長男で7歳になるピエールが行く手に待ち伏せしていて、どうしても一緒に行きたいとせがむ。やさしいマリは、自分が遊んであげるからと言って、ジェルマンにピエールを連れて行くことを承諾させる。その晩、霧の中で一行は道に迷い、ついに立ち往生してしまう。馬も逃げてしまい、3人は夜の闇の中で一晩過ごす。この夜の間に、ジェルマンとマリは心を寄せ合う。ジェルマンが会った見合いの相手は、金持ちで美人であるが、尊大で見栄っばりの女であり、一方マリが働きにいった農場では冷たくされた上、若い粗野な農夫に言い寄られるといった、さまざまな紆余曲折を経た後で、結局二人は結婚することになる。

この小説は、カイエ6の中で「母親が2時間の間朗読した」とされているように、それほど長いものではない。主要なテーマは、ジェルマンとマリの間の恋愛の進行であり、『ラ・プチット・ファデット（愛の妖精）』や『捨て子フランソワ』に出てくる恋愛の形態とよく似ている。すなわち、純粋で正しい心をもった若者同士が、互いの存在をある日突然意識して、引かれ合うのである。プルーストはカイエ6の草稿で登場人物名を空白にしているから、執筆のときには「小さなピエール」の名が頭に浮かばなかったようである。ではこの小説のどこがプルーストをとらえたのか。それは主として、ピエールの行動が、『失われた時を求めて』の主人公の行動と類似している点であろう。ピエールは出発前に父親に、一緒に連れて行って欲しいと頼むが聞き入れられない。だがあきらめずに彼は家から遠いところまで行って、ジェルマンの通りで待ち伏せる。最初は怒りを表わしたジェルマンも、ついに折れて、夜を一緒に過ごすことになる。そしてマリが、やさしくピエールを寝かしつけるのである。この小さな事件は、一見副次的な筋書きに過ぎないが、マリという女性が子供好きで、その上その若い年齢にもかかわらずしっかりしている（ピエールのベッドを手際よく作ったり、うまく寝かしつけたりする）ことを証明するために設定されている。

実際、男女の役割は反対であるが、これは「就寝の悲劇」とよく似た構図

であると言える。とりわけ、親の禁止を破って「待ち伏せ」という非常手段に訴える少年の思い切った行動は、『失われた時を求めて』の主人公の行動と全く同じである。また途中で目覚めたピエールが、「自分がどこにいるか、どうやってここに来たのか分からない」と、プルースト的な目覚めを体験していることも注目に値する。⁽⁹⁹⁾ピエールが心安らかにマリの胸に抱かれて眠る場面を読んでみよう。

「子供は娘のスカートの上に膝をつき、小さな両手を合わせてお祈りの文句を暗唱し始めた。[...] 彼の頭は重くなりマリの胸の上にかしいできた。かれの手はだらりと下がり、離れ、開いて膝の上に落ちた。露営の火に照らされて、ジェルマンは彼の小さな天使が娘の胸でまどろむのを眺めた⁽¹⁰⁰⁾ [...]」。

マリが暗唱するお祈りの文句を復唱するうちに、自然に眠り込んでしまうピエール。ここには、ジョルジュ・サンドを朗読する母の声を聞きながら眠る子供との相似が見られる。プルーストはジェルマンたちの過ごす夜を「魔法の夜」la nuit enchantéeと呼んでいるが、それはこの夜こそが、3人それぞれの運命を決定する重要な時であり、不思議な力によって愛が生まれたときだからであろう。⁽¹⁰¹⁾ピエールの立場を中心に考えてみるならば、それまで存在しなかった母親が突然目の前に出現したという、魔法の夜なのである。カイエ6では決定稿と同じように、母親が小説中の恋愛に関する部分は全て省略して朗読するのだが、恋愛の進行が主要テーマである以上、それはかなり不自然な朗読法であると言わざるを得ない。だがそれならなおさらのこと、ピエールの挿話は重要性を帯びてくるであろう。

もちろん、プルーストがサンドに対して批判の目を向けていることを忘れるわけには行かない。母親がサンドを好むのは、「真の気品」「誠実な調子」「女性のやさしさ」といったものであるが、話者はそれが「芸術的誠実さ」とは異なるものだという。芸術における誠実さは、文体やフォルムの中に現れるものであって、登場人物の心の気高さや誠実さとは無関係であるというのが、プルーストの考え方のはずである。

カイエ6の特徴をなす第2の点は、締めくくり部分の天上的なイメージで

ある。ここでは母親と過ごす一夜が、あたかも新婚の夜のように、特別な、輝かしい幸福感をもって語られている。とりわけ、「いつの間にか眠り込む」という、例外的な安眠を経験した後の朝、空になった母親のベッドに太陽の光が戯れている様子などは、初夜の翌朝にも似た至福の瞬間であると言える。決定稿と比較してみよう。決定稿ではこのような夜明けを迎えることはない。そもそも朝にならないのだ。そして話者は、父親の決定に感謝をしながらも、譲歩を母親に強いた自分の行動を深く反省し、後悔の念にさいなまれるのである。

IV

カイエ6の稿を継承して発展させたカイエ8の稿に目を転じよう。⁽¹⁰²⁾ここではカイエ4でスケッチされたスワンの来訪——大叔父とスワンの会話、大叔母のスワン観、ヴィルパリジ夫人、祖母の二人の姉妹の会話——と、カイエ6で描かれたお休みのキスとが組み合わされて、一連の草稿をなしている。どのような点で就寝の悲劇には新しい要素が加えられているのか。「スワン氏が来る晩には、ママが私の寝室に上がって来なかった。私は食卓で夕食をしなかった。私は夕食後庭にやって来て、9時にお休みを言って寝に行ったのである […]。」フランソワーズとのやりとり、窓から見える晚餐の人々の様子がカイエ6より詳しく書き込まれる。そして階段で待ち受ける主人公の期待と不安の感情も、やはりいっそう詳しく語られる。またここで初めて、父親が妻に向かって、アブラハムがサラにあきらめるようにと言う動作をするという、あの印象的なアナロジーが導入される。

決定稿ではベノッツォ・ゴッツォーリ、タイプ稿ではボッティチェリの絵に帰されているこの主題は、プレイアッド新版の注にあるとおり、⁽¹⁰³⁾やや曖昧な点を含んでいる。もちろん、旧約聖書の「創世記」には、この通りの記述はないし、またゴッツォーリにもそれに当る作品の存在は知られていない。ただ、状況から考えて、アブラハムがイサクを犠牲にするために出かけると

きの場面をさしていると思われる。つまり我が子を供儀に捧げる強い意志をもったアブラハム、そしてそれを彼に命じた神は、残酷な掟の世界の支配者として、イサクとサラの運命を握っている。イサクを犠牲にする場面を指し示しているとするなら、一見小説の筋書きとは対応しないように見える。父親は一種の気紛れによって恩赦を施し、母親との一夜を許すのだから。けれどもこの父親の行為は、翻って考えてみれば、特別な恩恵といううわべの背後に、裏切りと犠牲を強いるものなのである。と言うのも、母親に不本意な譲歩をさせ、祖母とともに築いてきた原則を「この子と一緒にいっておやり。」という一言で崩してしまうからである。そのことを理解している話者は、父の「恩赦」が実は残酷で横暴な支配者による悪行であることを知りながら、甘美な麻薬に酔うように、束の間の幸福に身を浸すのである。

きわめてエディプス的なこの構図から浮かび上がってくるのは、一夜の幸福を父親の意志に負っているという意識を隠蔽する作業である。主人公は、母親に階段で「おどし」をかけ、あたかも戦った結果の報酬として幸福な一夜を手に入れたと思う。そして、自分の神経質な体質、つまりほとんど先天的な疾病によって、すべては正当化されてしまう。こうして、就寝の悲劇は至福と罪悪感とがないまぜになった精神的原点として刻印されることになる。

カイエ8においても、前稿と同様、ジョルジュ・サンドの書物は『魔の沼』となっているが、ただ1ヶ所、「月光に照らされ、捨て子（シャンピ）が森で過ごした魔法の夜」という表現がある。おそらくこれはプルーストの勘違いであり、『捨て子フランソワ』との混同があるのだろう。だがここで初めて『捨て子フランソワ』への交替の布石が置かれたと言える。また注目すべきことは、他のエピソードと同様ここでも、草稿段階では結論部が話者の介入によって特徴付けられていることである。

「けれども『魔の沼』は私にとって、オレンジ色のきれいな表紙の本として記憶に残った。そこでは文章がママの声色をもち、主題には小説をまだ読むことを許されていなかったあの時期の私の考えの神秘がこもっていた。あの頃私は、小説の中にどんなすばらしい、甘美な、禁じられたものがあるの

だろうと自問していたので、最初の何冊かを読んだ後、私はよそから来た人たちに尋ねたものだった。〈これは小説ですか、これを小説と呼ぶのですか。〉そしてそうした本の中の風景は私にとって、私が当時眺めていた風景と同じくらい、夢の風景の魅力をもったのである。なぜなら私がそれらのことを思うとき、私の目にそれらが浮かぶのは、すっかり現実性を失ってしまった同じ雰囲気の中においてだからである。その題名は、効力を失うのではないかと恐れて余り頻繁に口にしたくない数少ない合い言葉の一つであり、魔法の廊下の二重扉をたちまち開いてくれるものなのである。」

したがってカイエ6のような、幸福に輝く朝のイメージはここで消滅し、それに代わって回想の主題が現われる。少年期に読んだ書物が、その頃の思い出を含んでおり、その題名を口に出しただけで「魔法の廊下の二重扉」が、アリ＝ババの呪文を唱えたように、開かれるのである。この主題はタイプ稿まで展開を続けるが、ほかのプロレプス的な考察と同じく、結局決定稿では小説の最後の部分に送られることになる。

V

カイエ8の稿をもとにして清書原稿を作成し、その推敲を経てタイプ稿ができたわけであるが、本稿第1部で触れておいたように、就寝の悲劇をめぐる一連の物語に関しては、とりわけ後半部の推敲が際立っている。ここではジョルジュ・サンドの朗読の場面にしばって検討してみよう。

「ところでジョルジュ・サンドの散文は、人生で全てのものよりも上位に置くように祖母から母が教わった、気高い感情、気品、やさしさ、率直さをつねに表している。それらのものは、ずいぶん後になってようやく、私が母に対して、書物の中では全てのものよりも上位に置かないようにと教えることになったのである。その当時彼女はジョルジュ・サンドとギュスターヴ・フローベールの書簡を読んで、この二人の〈品性〉の間の大きな食い違い（ジョルジュ・サンドのほうはずっと上だと言うのである）を見て、彼らの

才能の間にもそれがあるだろうと考えていた。フローベールのあけすけで気取った手紙は、貧弱で卑俗な品性を表すものとして彼女の胸をむかつかせた。その反対にジョルジュ・サンドの手紙と書物には、至高の気品であると祖母が言っていたあの自然な様子で、あふれんばかりの豊かで高貴な品性が吐露されているのを見たのである。だからこそ彼女は、自分の声のために書かれたと思えるあの散文を大きな声で読み上げたのだった。⁽¹⁰⁵⁾「…」

ここには、『サント＝ブーヴに反して』以来の対話法的文学論が再び顔を出している。人間性と文学的才能の乖離を一貫して主張してきたプルーストの目には、書簡は作品の世界ではなく実人生の世界に属するものだから、それが低俗であったとしても、文学的才能を判断する基準とはならないのである。カイエ8に続いてここでも、サンドへの言及を口実として、母親の文学観に修正を迫っている。だがこうした文学的考察は、決定稿では全面的に削除されてしまう。そして、『サント＝ブーヴに反して』がそう意図したように、理論的部分は全て一括して最終巻の中に置かれることになる。

カイエ8の執筆の後、プルーストはジョルジュ・サンドの小説を念のため読み直したらしく、登場人物名や筋書きの明確な参照が見て取れる。

「ママは魔法の夜の章のところまで来ていた。そこでは魔の沼のほとり、月に照らされた木々の下で、マリが小さなピエールにうまい話し方をするのである。ジョルジュ・サンドは書いている。〈月がダイヤモンドを撒き散らし始めていた。木々の幹は荘厳な暗闇に浸っていたが、白い小枝は経帷子をまとめて並んだ幽霊のように見えた。〉同じようにママと私も、部屋の中にくっきりと浮かび上がり、殆ど非現実的な梢が外で輝いているアカシアの陰の中にいた。私の後悔の念はおさまっていた。私は自分のそばに母親がいてくれるこの夜のやさしさに身を任せた。私は知っていた、こんなことはもう再び起こらないこと、明日になれば同じ人生がまた始まることを。それでいながら、この朗読の間私が味わったような平安と幸福の感情は、かつて味わった記憶がない。彼女は私が眠り込むまで読むのを止めなかった。正確にいつ眠り込んだのか自分でも分からない。わたしは小さなピエールが言う大

体の言葉を覚えている。〈あの人にずっとママになってもらいたい、そして、——と話者は言う——返事も待たず、彼は目を閉じて眠った。〉私はすぐに小さなピエールのようにしたはずである。なぜならその後どうなったか覚えていないからだ。そしてママは椅子から立ち上がり、ベッドに入ったが、私の耳には聞こえなかった。⁽¹⁰⁶⁾」

カイエ6の分析を通して見たように、もともと『魔の沼』が採用されたのは、その主題に就寝の悲劇とよく似た部分があったからであった。だが次第に、もう一つのサンドの作品『捨て子フランソワ』が重要性をもって立ち現われてくる。タイプ稿の続きは、次のようになっている。

「私にとって『魔の沼』の魔法の夜の章がずっと持ち続けた魅力は、単にあの夜の魅力なのである。けれどもそれは二つの場面の類似によるものではない。コンブレーの寝室のあの祝福された夜、『捨て子フランソワ』という題名だけで、私のそばにあのやさしさが戻ってくるのに十分である。と言っても私はそれを捕まえ、抱き締めることができない。何人かの人々は、神秘を愛する気持ちから、事物がそれを眺めた人々の眼差しのなにがしかをそこに保存すること、モニュメントや絵画は何世紀も前からの人々の愛と観賞がそれらのために織り上げた顕著なベールをかぶってしか現れないことを信じようとする。[...] もし私が、頭の中で書棚から『捨て子フランソワ』を再び手にすると、ただちに私の中で一人の子供が立ち上がって、私に取って代わる。この子供だけが『捨て子フランソワ』というあの題名を読む権利があり、庭の天気と同じ印象、いろいろな国や人生について当時抱いていた同じ夢、翌日に対する同じ不安とともに、当時読んだように今もその題名を読むのである [...]」

こうして、タイプ稿において、就寝の悲劇を締めくくる部分では、再読される書物をめぐる考察が展開される。これは何度かの推敲を経るが、結局「見出された時」の啓示として使われるために削除されてしまう。だが、やがて校正刷り段階において、『魔の沼』はついにすっかり姿を消し、母の朗読する書物も『捨て子フランソワ』に統一されてしまう。この変更の理由は

おそらく、小説の内容に求めることができるであろう。すなわち、母親との近親相姦に対する願望である。1850年に刊行されたこの作品の主要登場人物は、粉ひき小屋の娘マドレーヌ・ブランシェと、彼女が泉の辺で見つける捨て子、フランソワである。マドレーヌはフランソワを養子として育てるが、二人の間には次第に恋愛の感情が育まれていく。成長していったん養母の元を離れたフランソワは、結婚に破れ、次いで未亡人となったマドレーヌを助けるために戻ってくる。そして二人は最後に結ばれることになる。『魔の沼』と同じく、中心的主題は、互いに真の愛情を持つ男女が、困難な社会的条件を乗り越えて（『魔の沼』では28歳と16歳という年齢差と、一方は3人の子持ち、一方は初婚という不釣り合いの条件であり、『捨て子フランソワ』では養母と養子という近親相姦的条件である）最後に幸福な結婚に至るというものである。

このように就寝の悲劇をめぐる先行テキストを、『ジャン・サントゥイユ』から始まって初期カイエの中に探っていくと、中心的なモチーフはほとんど最初から変化していないことが分かる。それだけこの主題はプルーストの深層心理の奥底に根ざしたものであると言えないだろうか。お休みのキスが剥奪されるという刑罰は、犯した罪に対して与えられたものではなく、スワンの来訪という偶然的な要素によって執行される、いわれのない懲罰なのであった。父と母の暗黙の共犯関係によって孤独と悲しみの淵に突き落とされた子供。このような専制支配に対して、子供は微力ながら反抗を企てる。だがその反抗は、予想外にも父母の恩赦という形で結末を迎えるのである。カイエ6からカイエ8を経てタイプ稿、校正刷りに至るまで、プルーストは推敲と加筆を重ねる。特に相互テキスト性の観点から興味深い示唆を与えてくれるのが、ジョルジュ・サンドをめぐる一連の草稿であった。

（未完）

注

- （1） プレイアッド新版は、本文と同量程度の注解、資料を含んでいるが、草稿資料に関しては、ほとんどのものを「エスキス」という呼称のもとに統一し、できるかぎり物語の筋書きに

沿った形で検索できるような編集方針を当初から取っていた。したがって、カイエ単位、執筆時期順といった配列は採用されていない。また、削除部分に関しては基本的に重複のある場合省略し、興味深いヴァリエーションに限り注の中で記すという形式である。当然の事ながら、このような方式には校訂者の主観的判断が介入せざるを得ない。よって、生成研究を精密に行うためには、やはりつねにオリジナルに立ち返って参照しなければならないと思われる。

- (2) 本論に掲げる参考文献のほか、この問題については次のような論考がある。
- Claudine Quémard, 《De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes》, BIP 8, 1978.
 - 工藤進「『失われた時を求めて』の冒頭の句について」, 明治学院大学論叢第14号, 1980.
 - 吉川一義「プルーストを読む——長いあいだ、私は早くから寝た——」『ふらんす手帖』第10号, 1981.
 - Almuth Grésillon, 《ENCORE du Temps Perdu, DEJA d'un roman de la mémoire》, *Langages*, mars 1983.
 - Roland Barthes, 《Longtemps, je me suis couché de bonne heure》, *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil 1984.
 - Ryoji Hayashi, 《Sur la période que recouvre le mot "longtemps" au début d'A la recherche du temps perdu》, *Etudes de Langue et Littérature françaises* 46, 1985.
 - Eiko Nakamura, 《Le passé composé dans A la recherche du temps perdu》, *Cahier Marcel Proust* 14, 1987.
- (3) in *Problèmes de l'analyse textuelle*, Didier, 1971, repris dans *La place de la Madeleine*, Mercure de France, 1974.
- (4) BIP 3, 1976.
- (5) *Cahier Marcel Proust* 11, 1982.
- (6) 『大辞林』の定義による。
- (7) *op. cit.* p.196.
- (8) Emile Benveniste, 《Les relations du temps dans le verbe français》, in *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard 1966.
- (9) Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, 1964, trad. fr. Seuil, 1973.
- (10) *op. cit.*
- (11) Voir E. Nakamura, *op. cit.*
- (12) 注(2)に掲げた吉川論文、林論文を参照。
- (13) 注(2)のQuémard論文参照。
- (14) 注(5)参照。
- (15) そのあらましはBernard de Falloisの編集した『サント＝ブーヴに反して』の構成で知ることができる。
- (16) Voir Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972.
- (17) Ph. Kolbはカルネ1の校訂版(*Le Carnet de 1908*, Gallimard, 1976, p.62)の中で、Falaiseではなくfalaiseと読んでいる。だがここでは普通名詞の「崖」ではなく、カルヴァドス県の町の名前であろう。
- (18) Paul-Auguste Sollier (1861-1937)は高名な神経科医で、当時ブローニュ＝シュル＝メールにサナトリウムをもって、治療を行っていた。1905年、プルーストを診察した医師Brissaudが、ソリエ博士の治療を勧めたため、プルーストは同年12月初めにサナ

トリウムに入所し、翌年1月下旬まで治療を受けた。彼はストロース夫人にあてた手紙の中で、亡くなった母親が望んでいたからという理由で治療を受けることにしたと述べている（書簡集第5巻，pp.373, 376）。治療中は手紙を書くのも原則として禁じられたほどであったが、結果ははかばかしくなかった。プルーストは複数の人に、「かえって容体が悪化した」と手紙で嘆いているからである（書簡集第6巻，pp.33, 44）。

- (19) I, p. 644.
- (20) I, p. 654.
- (21) I, p. 1086.
- (22) I, pp. 1086 – 7.
- (23) I, pp. 633 – 4.
- (24) I, p. 637.
- (25) I, p. 638.
- (26) I, p. 644.
- (27) I, p. 640.
- (28) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』（岩波書店）による。
- (29) I, p. 645.
- (30) I, p. 643.
- (31) *Contre Sainte-Beuve*, folio, pp. 69 – 71.
- (32) Voir Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Nizet 1980, pp. 53 – 75.
- (33) 拙論「プルーストと性的風景」, 『ガリア』21 – 22号所収を参照のこと。
- (34) Michel Butor は論考《Les sept femmes de Gilbert le Mauvais》, *Arc*, 1971 の中でこの問題を扱っているが、部屋と人物との対応関係を限定し過ぎているように思われる。
- (35) 拙論《Un extrait inédit du Temps perdu》, *Equinoxe* 1, *Rinsen Books*, 1987 参照。
- (36) I, p. 634.
- (37) I, p. 635.
- (38) I, p. 638.
- (39) I, p. 648.
- (40) I, p. 650.
- (41) I, p. 655. cf. I, pp. 1088 – 9.
- (42) I, p. 634.
- (43) I, p. 635.
- (44) *Jean Santeuil* (以後 JS と略す), pp. 457 – 537. レヴェイヨン は、地名ばかりでなく登場人物である貴族の一族（ある意味ではゲルマント家の前身）の名前としても使われている。もちろん、レヴェイヨン réveillon が降誕祭などに催される祝宴を指す言葉であるところから、華やかな宴、夜の集いといったイメージが喚起されることは言うまでもない。
- (45) *Ibid.*, pp. 493 – 494.
- (46) I, p. 649.
- (47) I, p. 651.
- (48) I, pp. 651 – 2.
- (49) I, p. 652.
- (50) IV, pp. 266 – 7. 《On dinait maintenant à Tansonville à une heure où jadis on dormait depuis longtemps à Combray.》
- (51) I, p. 656.
- (52) I, p. 651.
- (53) I, pp. 657 – 8.

- (54) JS, p. 519.
- (55) プレイアド版の注を参照, I, pp. 1089-90.
- (56) I, p. 1092.
- (57) 書簡の中でもしばしばブルーストは、未知の部屋に泊まることの恐怖を語っている。例えば、書簡集第2巻 p. 296 参照。
- (58) JS, p. 551. cf. pp. 554-6.
- (59) 書簡集第2巻 p. 137 など参照。
- (60) JS, p. 554.
- (61) I, p. 656.
- (62) JS, p. 356.
- (63) *Ibid.*, p. 358.
- (64) *Ibid.*, p. 209.
- (65) 書簡集第1巻 p. 322 参照。
- (66) 母親と同室で眠るというモチーフは、カイエ3の中で、ブルターニュという地名とともに現れている (4 r°)。
- (67) 書簡集第2巻 p. 137。
- (68) *Ibid.*
- (69) I, p. 650.
- (70) I, p. 656.
- (71) I, pp. 658-9.
- (72) I, p. 634.
- (73) I, p. 635.
- (74) I, p. 638.
- (75) I, p. 649.
- (76) I, p. 651.
- (77) I, p. 656.
- (78) I, p. 635.
- (79) I, p. 649.
- (80) *Ibid.*
- (81) I, p. 651.
- (82) I, 656.
- (83) JS, pp. 316-8.
- (84) 『19世紀ラールス百科事典』(Barbe-bleueの項目)によれば、モルビアンの礼拝堂で発見されたフレスコ画に、青ひげの主題とそっくりな伝説が描かれている。
- (85) Gilles de Rais (Retz) はジャンヌ・ダルクとともに戦った武将(1404-1440)。1435年に宮廷を去り、自分の領地にこもって、贅沢三昧に耽ったり、黒魔術の儀式を行なったりした。何百人も子供を誘拐して慰みものにしたあげく殺害したと言われる。
- (86) 書簡集第3巻 p. 326 (1908年12月後半)。
- (87) 『19世紀ラールス百科事典』による。
- (88) I, p. 662.
- (89) Voir Gérard Genette, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Seuil, 1976.
- (90) I, pp. 662-3.
- (91) I, pp. 663-5.
- (92) I, pp. 1094-5.
- (93) I, pp. 1095-6.
- (94) JS, pp. 202-211.

- (95) I, pp. 665 – 6.
- (96) I, p. 673.
- (97) I, p. 674.
- (98) ジョルジュ・サンドに関しては、プレイアッド版の注も参照のこと I, p. 1118.
- (99) *La Mare au Diable*, folio, p. 92.
- (100) *Ibid.*, p. 94. ジョルジュ・サンドはここで、昔から画家たちがしばしば描いてきた「聖家族」のイメージを作り上げている。マリという名前が聖母マリアと同じものであること、彼女が純潔であること、ピエールがお祈りの文句を唱えること、ジェルマンがヨゼフのように「年寄り」とであるとされていることなど、全てがこの類推を正当化する。ヨゼフとマリアと幼児キリストが、エジプトに逃れたときの野宿を彷彿とさせる。
- (101) 無論「魔の沼」というのは、ジェルマンとマリとピエールが夜を過ごすことになる荒れ地をさす。そこに迷い込むと不幸が起こるといふ伝説がある、と登場人物の一人は言っている。実際、この夜の後、3人ともつらい体験をする運命にあった。
- (102) I, pp. 687 – 694.
- (103) I, p. 1114.
- (104) 山路龍夫「就寝の悲劇とエディプスの三角形」（プルースト研究会研究報告 1号）参照。
- (105) I, p. 1119.
- (106) I, pp. 1119 – 1120.