

絵画の構成要素と文体〔Ⅰ〕

—＜額＞の内から外へ

上 西 妙 子

Summary

Les éléments constitutifs d'un tableau et le style

UENISHI, Taeko

Une oeuvre picturale se présente, en se mettant dans un cadre, comme une unicité parfaite, de sorte qu'elle incarne une signification indépendante. Bien que ce soit un attribut uniquement pictural, il incite le Narrateur à composer des scènes comme un tableau, à l'aide de ce qui fonctionne comme un cadre; la fenêtre. Suivent les essais où on voit se circonscrire des objets de façon circulaire, panoramique et sélective.

Ailleurs, la rencontre avec les clochers de Martinville lui constitue une expérience perplexe. Il sentait qu'il n'allait pas au bout de son impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois.

En face ainsi de ce qui est caché et immanent, le Narrateur se trouve dans un état mixte; heureux et angoissé. Cette expérience contradictoire, donc mi-accomplie s'aperçoit aussi avec tante Léonie: vivant dans l'inertie absolue, <sa vie, toujours identique, passe dans la douce uniformité de ce qu'elle appelait, avec un dédain affecté et une tendresse profonde, son «petit traintrain»>.

Cette hésitation (aimer ou pas) ou le malaise (se satisfaire ou pas), engendrent l'attitude affectée et risquent de nous faire tomber dans l'inertie dont la fonction passive se rapporte à la façon dont on apprend le langage conventionnel.

Le Narrateur jeune devant la cruauté que la tante inflige à sa grand'mère a aussi cette forme d'expérience mi-assumée. Le Narrateur <déjà homme par lâcheté> sait éviter le conflit avec des adultes par l'innocence affectée, mais il y en a laissé inconsommé chez lui, c'est-à dire de l'aspiration mal-balancée, comme dans sa promenade solitaire dans le bois de Tansonville.

Et il faut attendre. Comme nous attendons du Narrateur qui raconte, feignant la nonchalance, la brouille survenue entre ses parents et oncle Adolphe à cause de lui, un jour la reconnaissance sympathisante avec lui qui a cru être rejeté par son neveu.

Peut-être, et ce n'est pas certain, comme le cas de l'oeuvre que les lecteurs de la *Recherche* attendent de lui. Des conclusions s'ajournent présentant des lamentations répétées du Narrateur de son incapacité. Mais cet état mental en suspense, n'est-ce pas la façon d'empêcher que la répétition devienne la coutume figée; qui s'installe dans tous les domaines; sensoriel, intellectuel et langagier? Dans les tâtonnements que fait le Narrateur, comme dans des beaux livres, des cotresens qu'il fait sont beaux.

序

絵画作品を見ると、私たちはまずその全体のあり方を注視を誘う意味あるひとつの表象体として捉える。この全体の感受は、ほとんど一瞬のこととしてなされる。ついで時間をかけて部分に眼をやれば、私たちはそこに絵の具が成形する形や線を形や線そのものとして、またはそれらの変形として認め、さらには絵の具の質量の効果としてのマチエール、ヴォリューム、タッチ、ヴァルール、感触（きめ）、動勢（mouvement）、艶に気がついていく。絵画を見るということは、これらの構成要素を異なったやり方でとらえる過程の反復と混合であって、そこに＜見る眼＞から＜身体経験＞へとつながる感受の場が広がっていく。絵の喚起するこのような身体経験を、われわれの身体の中での「秘かで熱っぽい＜物の出現＞」と表現するのは、メルロー＝ポンティである⁽¹⁾。

本稿は「絵画の構成要素と文体」と題する研究の第1編であり、一枚の絵画作品の存在を可能とする条件、すなわち、時空の限定として成立する一枚の絵が見せる意味作用の自律性を検討することをきっかけとして、ブルーストの言語世界を考えるものである⁽²⁾。

①境界・全体と部分

私たちは、子供の世界体験の清新さを信じている。この思いを満足させてくれる大人好みの典型的な表現のひとつが、ロバート・ルイス・ステイーヴンソンが「見知らぬ国」で描く子供の全能感であり、それは自らのものとしての途方も無い拡がりを見せてくれる。

小さい僕でなけりゃ
誰もこの桜の樹へは攀れまい、
僕は両手で幹をかかへ
知らない国を眺めた。

(…)

僕がもっと高い樹に攀れば
もっと遠くが見えるのになあ、
川がだんだん大きくなって
海の船の間へ流れこむところも。

また、どっちの途も
お伽話の国へとつづいて、

そこで子供たちが五時にご飯をたべ

玩具がみんな生きて動いてゐるところも見えるのになあ。

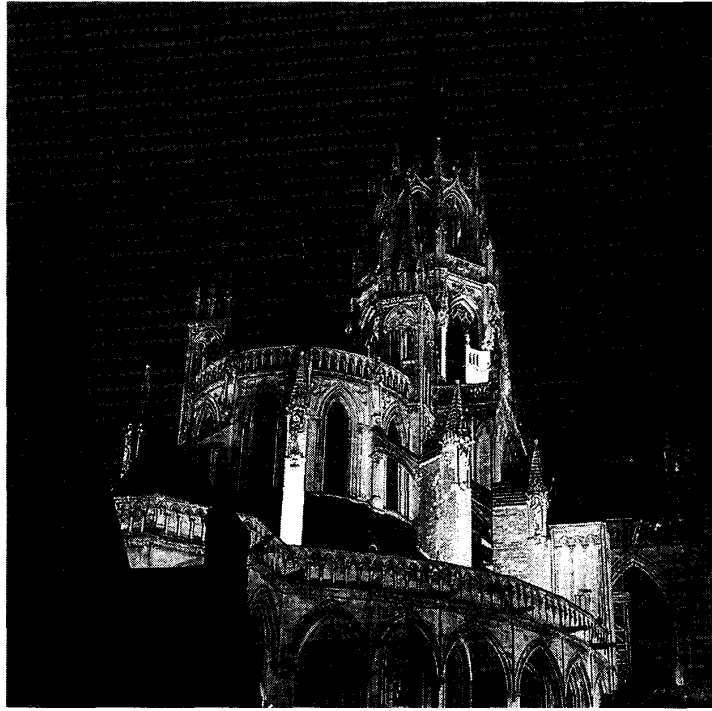
西條八十訳⁽³⁾

この詩が読者に与える快さは、大人が受け入れてしまった限定を無視する子供っぽい荒々しさである。この詩を喜ぶ大人は、「子供の特別な才能とは、イメージとか感覚に依拠するものであって、観念に根拠をおくものではない」として、「子供でも経験と推論とによって判断を下す能力があるという主張」に積極的には賛成しないだろう⁽⁴⁾。そして私たち大人は、両者のあいだを揺れ動きながら、どちらにおいても自分たちが不徹底であることを知っている。

ところが、一枚の絵画が成立する基盤にメルロー＝ポンティが見るのは、この子供の本能的な確信にもかよう大胆さである。「一枚の絵が成立する事態とは、空間と＜経験＞の取り扱いにかかわるのであり、(…)画家の世界は、部分的でしかないことによって完全なのであるから、ほとんど狂気の世界だ」⁽⁵⁾。＜私＞との対応において＜世界＞を切り取るという行為において、部分を完全に変えるという絵画のあり方は、言語表現においては詩的表現にかよう質を表わすものであり、それは小説家プルーストの方法とはなりえないにしても⁽⁶⁾、彼は言語固有の方法で、全体を表わそうとする試みも見せてくれる。

それは、名を与えることによって対象を包括する試みであり、対象の総体＜tout＞に行き当たる方法である。その試みの一つが、第一巻、第三部「土地の名・名」で語り手が見せてくれる、固有名詞が喚起するイメージの書き取りである。語り手は汽車の時刻表を見ることで、旅立ちへの思いにかられつつノルマンディー地方のさまざまな地名から＜町＞を「必然的にごく単純化されて（I, 381）」連想する。「汽車はバイユーに、クターンズに、ヴィトレに、ケスタンベールに、ポントルソンに、バルベックに、ラニオンに、ランバルに、ブノデに、ポンタヴェンに、カンベルレにと停車した後に、私に贈るさまざまな名を山と積んで威風堂々と進んでいったが、そのどれ一つとして犠牲にすることは不可能なので、私がどれを選ぶことになるかは分からなかった」（I, 381）。魅惑が呼び出されるのは＜名＞そのものからであり、それらの町の名はすでに動きとなって語り手に現われている。彼はまるでどこで下車しようかと考えるかのように、その一つ一つを吟味する。

バイユー（Bayeux）の町は、赤みを帯びたその上品なレースに包まれて高くそびえ、その頂は、最後の音節の古びた黄金に照らしだされている。ヴィトレ（Vitré）の町は、そのアクサン・テギュが、古いガラス戸（vitrage）に菱形の黒い木の区切りをつけている。おだやかなランバル（Lamballe）の町は、その白味（blanc）のなかで、卵の殻の黄色から、真珠の淡灰色へと移る。クターンズ（Coutances）の町は、ノルマンディーの大聖堂、その上に、脂ぎって黄ばんだ末尾の二重母音が、バターの塔をそそり立たせている。(…)ベノデ（Bénodet）の町、からくも岸につながれてはいるけれど、川がその水藻の真っ只中に引きずり込みたがっているみたいだ。（I, 381-2）⁽⁷⁾



バイユー ノートル・ダム大聖堂

漠然とした土地の知識に加えて、音、字形がイメージへの動機づけを担っている。これらのイメージは、生きる総体としての＜私＞が引き寄せ、いわば、その場に漂わせている＜像＞のある現象ともいえるだろう⁽⁸⁾。

このように、固有名詞の音の中をあてどなくさ迷う姿、つまり、固有名詞の音がイメージと化す必然を、ジュリアン・グリーンは「パリ」を相手に語っている。「幼かった頃、パリという単純な名ひとつが、どうしてこんなに多くのもの、さまざまなもの、多くの通りや広場や、公園や家々や、屋根や、煙突や、それらのなにもものにもまして、町の上にかかる変化の激しい、かるやかな空を指し示すことができるようになったのかと、不思議でならなかった。(…)とどのつまりは、何ひとつ発見できなかった、ただ、パリがパリと呼ばれることのほかは⁽⁹⁾」。不思議なのは「パリ」ではない。パリで生きたことの総体を＜自分のもの＞と人ができないままであるのに、その不確かさをも「パリ」という語が受け入れてしまうということ、それが不可解なのだ。

そういう＜名＞の横暴ともいえるあり方を疑問に感じる語り手の例を見てみよう。彼は、ノルマンディーの海辺で出会った少女アルベルティーヌに心惹かれる。その思いにおいて、彼は彼女の表情の色々を並べあげる。

日によって彼女はほっそりとして、灰色がかった色合を帯び、物憂げな様子で、時に海がそうなるように、紫色の透明なものが目の奥のほうに斜めに落ちかかり (…)、他の日々には、顔がすべすべとしてニスをかけたように見え (…)、もっとも、不意に横から見るようにすれば別である。というのも、白蛾のように艶のなかった頬が透き通ったバラ色になるからで (…)、別な時には、彼女の頬を幸福感が動き止まぬ明るさに浸し、皮膚はほ

んやりととかすみ (…)、時として、なんの気もなく褐色のそばかすの目立つ彼女の顔を眺めていると、そこには五色ヒワの卵だとか、二ヶ所だけ細工されて磨かれている乳白色の瑪瑙を眺める時のように青みがかったふたつの点だけが浮かんでいるのだったが (…)、けれどもまたたいていの場合、彼女はもっと鮮やかな顔色をしていたし (…)、彼女の頬の色が、シクラメンの紫がかったバラ色を帯びるときもあった、またときには、その顔が火照って熱を帯びているときなど (…)、彼女の頬は、黒ずんだ赤色をしたある種のバラの暗いえんじ色を帯びるのであった。(Ⅱ, 298)

そして、＜名＞との関連で次のように言う。「私はこれらのアルベルチーナの一つ一つに異なった名前を与えなければならないだろう。彼女が私の前に姿を現すときは決して同じではなかったのだ、便利であるために私が簡単に海と呼んでいる、つぎつぎと続くこれらの海のように(Ⅱ, 299)」。対象を包括的に指す＜名＞を持つことで生まれるむしろ落ち着きの悪い関わりを、人は専横だと感じる一方で、＜名＞のはたす包括的な意味作用にも魅せられる。「物の性格は、結局のところ、それが全体であるか部分であるかに依存している⁽¹⁰⁾」。言葉をもって、物という魅惑の対象に、どういう方法で人は取り組みうるのだろうか。

②全体像への感性・対象に＜いたる＞

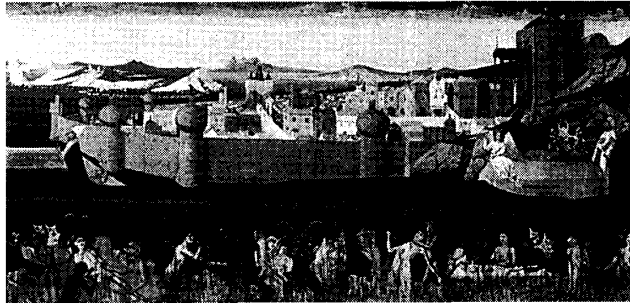
物理的な条件の違いも、対象との関わりにおいて感受者に異なる効果をはたすことになるだろう。対象の一体性を感知する可能性があると考えられる場合の一つは、移動を契機として対象を感受する場合である。ヴァレリーは汽車での移動ののち、目的地への到着の時に旅人の全存在を翻弄する「場所の移動の生み出す奇妙な効果」を語る。そしてそれを、「精神の過去と現在と近い未来」の「あらゆる組合せ」の実現であるとする⁽¹¹⁾。ヴァレリーにおいては、「翻弄される」の表現に見られるように、この感覚は肯定的なものとして捉えられてはいない。しかし物理的な距離を身体感覚として生きる技法によって、人はより容易に＜全体性という不可避の迷い＞に遊ぶことができるだろう。

以下に見るのは、ある町全体の物理的な感受が、町の総体のイメージ（形をもった現象）と重なる例である。語り手にとっての幼少年時の夏は、父の故郷のコンブレーの村へのパリからの到着に始まる。冒頭部47頁に描かれる、コンブレーへの接近の描写である。

コンブレー　— 私たちが復活祭の前の週にここに到着するとき、十里も離れたところから遥かに汽車の窓から眺めると、コンブレーはひとつの教会にすぎず、その教会が町をまとめあげ、町を代表し、遠くに向かって町のために町のことを語っているように見えるのだったが、近づいてみると教会は、野原の真ん中で風に逆らって、まるで羊飼いの娘が羊を身の回りに引き寄せているように、寄り集まった家々の羊の毛のようにやわらかい灰色の背を、その大きな暗い色のマントのまわりに寄せ集めており、その家々の外側には中世の城塞がところどころ残っていて、プリミティヴ派の絵にある小さな町と同じように、完



Lancelot-Graal 挿絵
14世紀



アンゲラン・カルトン
『聖母戴冠』(部分)
1454年(ここでの風景描写には、新しい写実主義
の芽ばえが見られる)

全な円で囲んでいるのだった。(I, 47)

「完全な円」という表現はその不適切な誇張によって、全体的なものとして得られた視覚の喜びを伝えている。この表現が成立したのは、人間の経験の底では「図式」を内蔵する「構想力」が働いているということであり⁽¹²⁾、町のあり方が、この場合には<円>としての感受に合^あわ^あせ^あられたということである。これはまさに、プリミティヴ派の表現様式にあわせて見たコンブレーの描写である。<完全な円>という感覚は、町に近づくにつれて発生する心理的な運動感覚が形の概念に応じてなされたものであり、メルロー＝ポンティが言うところの、「身体によって促されて思考する視覚がいとなむ思考の中心には、ある不思議な受動性がある」⁽¹³⁾ということだろう。

町を円形に描くのは、遠近法が発達する以前の絵画表現のありかたである。この伝統としての<型>を見いだして喜ぶ認識のあり方は、ヴァリエーション発見の喜びの基礎にある認識法であり、これらは、概念を把握するときの対応感覚としての<直感の多様(現象)>としてのイメージを喜ぶあり方でもある。このように、適切な表現としての言葉を得たときに覚えるの<快>のあり方を、言葉を道具とするベンヤミンはサン＝ジミニアーノの町について以下のように語っている。

眼前の光景を言い当てて過不足ない言葉を見いだす — これはどんなにかむつかしいことであろう。しかしそこを乗り越えて訪れた言葉は、小さな槌で銅版を打って浮き彫りにするように、現実的なものを打ってイメージを浮き彫りにする、<日暮時、女たちは大きな瓶をもって三々五々市門の外に泉に水汲みにやってくる>。 — 私がこの言葉を見いだしたときにはじめて、イメージがあまりに眩い体験の中から、際立った隆起と深い陰影をともな^あって浮^あび上^あが^あって^あきた。それ以前には、昼下がりの市壁の外で葉を焰のようにちらちら翻させて見張りをつとめていた白く光る柳の木について、私は何を知っていたのだろうか。その時まで十三の塔はどんなに窮屈な思いで立ち残っていなければならなかったとか。そしてその時から、それぞれどんなに泰然と思^あい思^あいの位置を占めたことだろ

先にも述べたように、「物の性格は、結局のところ、それが全体であるか部分であるかに依存している」。捉えきるとは、これら2者をつなげる直感にかかっている。自らを部分として捉えつつ、より大きなものにつながっている感覚を快く思うとき、人は遠くに＜全体＞を見ているといえる。子供とは、自分のものとしえたこの歓びを抑えることができない存在なのである。

プルーストが描く＜探求＞の脈絡に身をおく語り手であるが、彼の方法は全体と部分を深さによって調節する方法であるといえるだろう。たとえばそれは、広大な宇宙と元素に対する感性を駆使して、私たちの世界の拡がりを描いたバシュラールが以下のように語る方法、いうならば、驚嘆にあふれる狭さを知る感性に基づく方法である。

わたしの楽しみは今もなお、小川と仲間になって、土手に沿い、正しい方向、つまり人生をどこか他所へ、たとえば隣村の方へみちびく水の流れに従って進むことである。わたしの「他所」はそんなに遠くへは行かない。わたしの夢想到触れるという点では、水のなかに見いだすのは無限ではなくて深さなのだ。それにボードレールは、夢想する人間にとって6ないし7、8里は無限の半径を表わすといっているのではないだろうか。⁽¹⁵⁾

私たちが子供時代にたしかに知っていた「他所とわが領土の境」の鮮明さとは、自分の世界に対する確信だった。それが揺らぐとき、世界は疎遠なものとして映ることになる。その辛い感覚を語るのが、語り手が地平線に認めたマルタンヴィルの鐘塔との出会いの挿話である。その経験は、「ある道の曲がり角で、マルタンヴィルの二つの鐘塔を認めたたん、ほかのどんな快感にも似ていなかった、あの特殊な快感を覚えた（I, 178）」として始まる。しかしながら、

その尖塔の形、そのいくつかの線の移動、その表面を照らしだす夕陽、そういったものを確かめ、しっかりと心に刻みこみながらも、私は自分の印象をとことん突きとめることは出来ないのではないかと感じていた。この動き、この光の背後に何かが潜んでいて、その何かをこれらは含んでいると同時に、遠ざけてもいると感じられたのだった。（I, 178）

感受の喜びが、その喜びをも越えるような苦悩の因ともなる。感受の経験のこういった不都合な均衡は、「魅力的な世界を人が持つこと」の不都合、もしくは、「感受を享受したい人間の能力の不具合」とも言えるだろう。しかしながら、そうだからといって歓喜も苦悩も放棄されるのではない。なぜならば、語り手に特別な喜びを与えるものが「再び見つけるべき未知のもの（I, 176）」として、また、「イマージュや香りのかなたにあって思考によっていたるべき（I, 176）」投げ掛けられた挑戦として現われているからだ。この経験の形は、「自分の熱狂した心に素直に服従すること（I, 179）」、いいかえれば、感受を享受している＜自分自身＞にいたるべくすでに応じている挑戦を確認する形である。

しかし私たちは、挑戦への誘いを感じることもない無関心に私たちが陥ることがあるのを知っている。ロジェ・カイヨワが眺めるのは石であり、石は、「いかなるテキストも持たず、何ひとつ読むべきものも与えてくれぬ、至高の古文書、石よ…」⁽¹⁶⁾という言葉を引き出す対象である。石を眺めるとき、「世界は恐らく、これらの作品をもって始まったのだ。いまだに生命のない星々には、ただこれらのものだけが存在している」という思いをもつカイヨワは、「私の悲しい気分は、これらのものの平静さを、一匹の野心的な動物の喧騒ぶりに好んで対置させるのだった⁽¹⁷⁾」とすら言う。カイヨワをとらえる「すべては虚しい、言葉も虚しい」という思いを引き出す石とは、「不可入性⁽¹⁸⁾」そのものであり、その厳密な分子構造が一切の柔軟さを、従って解釈可能な挿絵のすべての始まりを外からの視線に禁ずるのである⁽¹⁹⁾。

しかし、プルーストの語り手は対象から突き付けられる解釈への拒否を受け入れることはない。風景の中に、心が同化しうる親密さをみせるものとしての教会の尖塔に眼をとめた彼は、その尖った「非常に細く、非常に鮮やかなバラ色の」先がただひとつ森から突き出ているのを見て、それは「まるでこの風景、この自然一点張りの絵画に、ほんの小さな芸術の印し、たったひとつの人間の表示を与えようとして、爪で空に筋をつけただけでも見える（I, 62）」と感ずるのだった。

ここでの語り手の感受のあり方は、受動的でもあれば能動的でもあり、そこでは内的に発する動きと外的に発する動きが連動している。彼は「自分自身を相手に、いま見た鐘塔を思い出そう」とする。するとそのとき、「自分にとって一瞬前には存在しなかった一つの思想を抱き、それは頭のなかで言葉の形をとる（I, 62）」ことになる。そういう精神の動きを理解するのに、「パリ」を考えようとするヴァレリーの言葉が参考になるだろう。『「パリ」を考える』ということは、精神それ自体を考えることと比較され、これとまざりあってしまうように思われてくる。（…）われわれの中にも並木路や、四辻や、袋小路がある。（…）ひとはまったく反対に、『パリ』によって考えられたと感ずるのだ⁽²⁰⁾。空間「パリ」の内に自らの身を置きながら、さらに内なる＜言葉の空間＞とずれて重なっている生きた身体の中に、私たちは入っていかなければならない。

③名の内に入る・束縛

ある町に住むということの内容は、具体的な空間性をもって始まることになる。先に見た、汽車で近づくにつれて見えてきたコンブレーの町を描く引用文は、「住んでみると、コンブレーはいくぶん陰気な町だった」と続き、ここからの叙述は、家々の外観（凹凸のニュアンス）と生活の心得に始まって、記憶の色合（過去の指標）が介入する＜過去＞の叙述に急速につながっていく。「ある町での暮らしの思い出」のとりとめなく雑多なあり方が描きだされるとき、空間的な配置条件は、すでにさまざまな挿話（生活）の喚起となっている。

住んでみると、コンブレーはいくぶん淋しい町だった。というのも、通りに石段がはり出した両側の家々はこの地方の黒ずんだ石で建てられ、頭にかぶさる切妻が前方に長く影を

落として、そのために通りはかなり暗いので、陽が傾くとたちまち「居間」のカーテンを上げなければならなかった。重々しい聖者の名のついた通りがある（その内のいくつかは、コンブレーの最初のころの領主の歴史に関連している）。サン＝ティレール通り、叔母の家のあるサン＝ジャック通り、鉄柵が面しているサント＝イルドガルド通り、そして叔母の庭の通用門がその通りに向って開いているサン＝テスプリ通り。（I, 47-8）

聖者の名をもつ4本の通りがあげられているが、これらのうち、サン＝ティレール通り、サン＝テスプリ通りは、コンブレーのモデルであるイリエの町に実在する。

コンブレーで語り手の家族が滞在したのは祖父のいとこの家であるが、当時、そのいとこの娘である叔母も夫の死後は、「はじめはコンブレーを、ついでコンブレーの自分の家を、次に自分の部屋を、次に自分のベッドをもう離れようとはせず、いつも苦悩と肉体の衰弱と病氣と固定観念と信心のどれともつかない状態で床についたまま、二度と『階下に降りて』こようともしない（I, 49）」状態にあった⁽²¹⁾。叔母は、物理的、心理的に「囚われの身」を完成していくのであり、その傍らにあって、生きた<vive>世界の発見を志す少年は、老人たちの「あやふや」でいて固定した精神空間を感知する。

家につながる道路の配置は、主従や連結や分断といった運動感覚としての日々の心の屈託、悲喜こもごもの心の流れと一体となっている。叔母の庭の通用門が向って開くようになっているサン＝テスプリ街に向き合う窓の内側で、彼女は町の人々を見張る位置を得る⁽²²⁾。叔母が窓から眺める通行人は、彼女が「知っている人」という枠におさまる人々、つまり、「個人的に知っている人、ないしは抽象的に、身分証書のとおりにコンブレーのだれそれと、あれやこれやの親戚関係にある人々」であった（I, 56-7）。

叔母がこんなふうに納得する人間・生活の平板な明白さは、『アラディンの不思議なランプ』の物語の絵皿で、その日に使われる一枚を彼女が判読しつつ「ほほ笑みながら、『そうそう、そうそう Très bien, très bien』（I, 56）とつぶやく」ときに持っている納得と同じ質である。それらは、彼女が陥っていた「苦悩と肉体の衰弱と病氣と固定観念と信心のどれともつかない状態」と同じように、心と身体があやふやに固着するままでの対応である⁽²³⁾。そしてこの納得を、コンブレーのヴィヴォンヌ川の睡蓮が水に流される姿に重ねて見ることもできる。睡蓮は、水の流れに押されて茎がいっぱい伸びきるまで岸の方へ進み、限界に達したところで再び押し戻されてくるという哀れな永久運動を繰り返しているのだが、語り手はその動きを見て、ある種の神経衰弱患者のしぐさを連想する。これらの患者は、「明日にはきっぱりやめよう」と自分で思いながら、いつまでも捨てられない奇妙な習慣の光景を、十年一日のごとくみせてくれるのである（I, 167）。このように言う語り手の思いには、レオニー叔母の姿があった⁽²⁴⁾。

<価値>とは、生きられたゆえに固着した意味にたいする執着でもある。言語の使用者相互間でのゆずりあいによって成り立つ<定型>も、こうした<価値>なのだ。その生成過程には、使用する主体でありながら、また、「囚われ」の拘束をすすんで受け入れる私たちがいる。

レオニー叔母は「まったく無気力に（I, 50）」生きていたのだが、彼女をめぐって、言葉が動く。

たとえば、「どうしても眠れない」というのが叔母のたいへんな自慢だった。そこで、家のなかでの皆の言い方（notre langage）（I, 50）では、女中のフランソワーズは朝、「叔母さんを起こしにいく l'éveiller」のではなく、部屋に「入っていく entrer」のであり、叔母さんが昼寝をするときには、それは彼女が、「考え事をしたい réfléchir」とか「休みたい reposer」ということだと了解されていた（I, 51）。そのようななんとはなくずれを、レオニー叔母の日々の態度が語ってくれる。すなわち、「レオニー叔母にとっての生活は、いつも変わることなく、彼女が馬鹿にした振りを装いながら、また深い愛情をもこめて、自分の『毎日のこまごましたこと』と呼んでいるもののおだやかな単調さのなかで過ぎていくのだった（I, 107）」。「馬鹿にした振りをする深い愛情」、それは日常の営みがはらんでいく＜価値＞を自らのものとしきれない戸惑いであり、そして、学習される言語の意味使用（理解）における惰性である。

生きられたゆえに＜意味＞＝＜束縛＞となるメカニズムを、人は年長者において見る。愛惜と習慣が人に感じさせる＜生の優しさ＞は、他方で、停滞と固着の相互原因となる。この機能を表象として担うのは、表現における＜ニュアンス・色調＞であろう。新しい自らの世界を見いだしていく語り手の具体的な技法も、その探求の過程で描かれるものである。

④観察の位置・額・窓

発見と理解が与えてくれる喜びにひかれながらも、語り手の行動は、野放図な感受ではない。



アントネロ・ダ・メッシーナ
『書斎の聖ヒエロニムス』
1470－74年頃

語り手がまずこだわるのは、日常において「観察」する位置をいかに定めるかである。事物を見るときに落ち着きを与える位置とは、奥まり、人から見られることがなく、背後が閉ざされているという、物理的から心理的にいたる限定性による堅固さを保証する位置である。語り手が本を読むのを邪魔されないために選ぶのは、「庭のマロニエの木の下、粗く厚い布でできた小さな小屋の中（I, 82-3）」であった。ラスキンの『胡麻と百合』の前書として書かれた「読書の日々」、また「コンブレー」において展開されるブルーストの読書論⁽²⁵⁾は、孤独のなかで書物を手にする者が持ちうる豊かさを語る。

隠されたこの特権的な場所においては、人は感じる内容の拡張を保証されるように感じる。

本を読んでいるとき、私の意識は、私自身の内部に深く隠されている渴望に始まって、目の前の庭のはずれで視界を限られていたごく外的な姿にいたるまでの、さまざまな状態を玉虫色に輝く一種のスクリーンのなかで同時にくり広げたのだったが、それらの状態のなかで私にとってもっとも親密なもの、常に活動しながら残りのすべてを支配するハンドルのようなもの、それは私が読んでいる本の哲学的な豊かさと美しさに対する信頼であり、また、それがどんな本であれ、それらを自分の物にしようとする私の願いであった。（I, 83）

本を読んでいるときの意識のあり方としての〈場〉は、素材を操作しうる場でもある。ベンヤミンは、家の中で彼が見つけていた隠れ場所の特権性を次のように語る。「ここに来ると、私は素材の世界のふところに入りこんでいた。（…）子供がドア口の厚いカーテンの後に立てば、子供自身が風にゆれる白いものに、幽霊になるのだ。子供が食卓の下に入りこむと、食卓は彫り細工のある脚を四方の柱とする神殿に変わり、子供は神殿の木像にされてしまう⁽²⁶⁾」。隠れ場所という特権的な発令の位置を、私たちも子供のころに知っていたのではないか。そして例えば、「かくれんぼ遊び」が束の間の遊戯であるとしりつつも、終ったあとにもなお、戦慄に満ちた境界越えの先にあった異空が実在し続けると確信していたはずだ。

発見のための特権的な場を、自発性を失ってしまった私たちは、それではどのように構成しうるのだろうか。ベンヤミンは「森のなかで道に迷うように、都市のなかで道にまようには、修練を要する⁽²⁷⁾」という。修練を積んで学んでいく行為としての戦慄に満ちた発見においては、「自らの作るイメージに浸る位置」、「素材を操作しうる位置」、「人から見られずに外界を見る位置」、これらは一体となってそこでの発見を特権化するだろう。これはジンメルが、〈額〉の内での作用を論じる内容と一致する。彼は、自然界の一部が切り取られて額に入れられて「自足性」を得ることで、この作品は「われわれにまことに多くのものを与え」、ひいては、「この完結性によって、作品はたしかにわれわれ自身のものになる」⁽²⁸⁾という。



『視覚の寓意』（ラ・ヴィスタ）
ヤン・ブリューゲル（父）
ルーベンス、1617年

絵画との関連で考察をすすめてきたのだが、ここで、＜額縁＞の機能を考えることになる。日常生活においては、窓がこの＜額＞の役割を果たすのであり、窓は、その内側に閉ざされる景色の一体感を見る者に与える。窓は、日常生活での絵との接点であり、また自足する外景に対応する自らを体感する場でもある。窓越しに眺められる景色の豊かさは、前もって計れるものではなく、例えば語り手は、季節が進むにつれて窓から見る絵が変わることに気がついて（I, 802, I, 800）、そこを通して木々を眺めた窓を「緑なす大きな絵」（IV, 275）とも呼んでいる。バルベックのホテルで自分の部屋に入る前に話者が廊下の端にまで歩を運んだのは、ほとんどいつも閉まっているつきあたりの窓が、その時は開いていたからであり、語り手は窓の前にたたずんで「視界崇拜」（I, 802）faire mes dévotions à la <vue>を行ないもする。窓を通して見るという行為において話者が持つ真剣さを見るととき⁽²⁹⁾、窓をとおして眺められれば、どんな景色でも絵画作品となると考えたくなる。この可能性を逆の方向で試みるやり方もある。ラスキンが壁にターナーの絵を掛けることによって、「ターナーレスク」の魅惑と豊かさの上にほしだけの窓を私たちは開けることができると言っている⁽³⁰⁾。

⑤見る → 構成する — 内的凝集を生きる

＜額＞は、一枚の絵の周囲に意味作用の限界として境界線を引き、内部の構成要素が効果を見せることへの誘いとして機能する。額は内部空間の一体性を象徴するのであり、額を得た対象はこうして集中して見られるものとして確定される一方で、見る者の精神は意味の探求へと誘われる。

＜額＞の果たす作用を、日常にもつ視覚においてもたらす工夫、すなわち、対象にイメージの一体性を求めようとする工夫が、中途半端に終わるとはいえ、花咲くさんざしの前での語り手によって見られる。彼の工夫とは、「サンザシの前に立ち止まって、眼には見えないが動こうとはしない匂いを吸い込んだり、自分の思考にその匂いを差し出し」たりすることだった



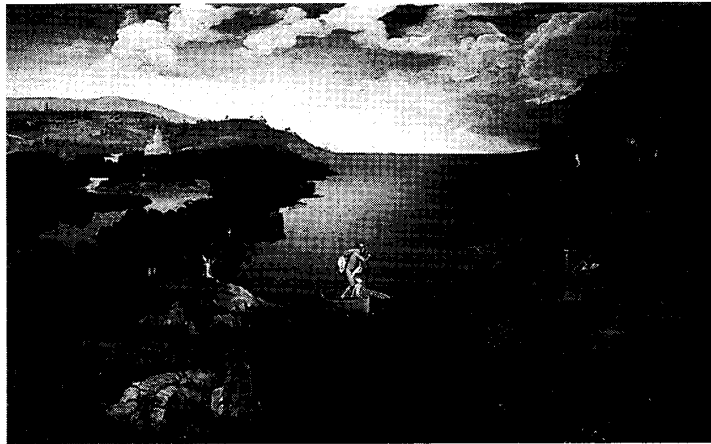
ピーテル・デ・ホーホ
『中庭での音楽の集い』(部分)
1677年

が、「無駄だった。思考はどうしたらよいのか分からなかった」。そこで一旦、サンザシから離れ、そしてもどってきた語り手は「まるで名画の前に戻るように — その名画からしばらく眼をそらしていたあとで再びそれを眺めると、よりよく鑑賞できそうな気がする」のだったが、結局、「サンザシしか見まいと、両手を眼のまわりにかざしても無駄だった (I, 137)」と語る。

この場合は、単に対象によりよく集中するためであって、枠はほとんど中性的な作用を果しているだけである。しかし枠組は、より機能的な役割も担いうる。つまり、その内部における構造化を促すように機能する。それは絵の制作においては、制作に先行する創作意図といえるものだろう。以下に見る例文においては、額的作用をはたすのは、景色の構成が持つ円形という形であり、バルベックの湾は、外部へと拡張する力に対応する深さによって、＜円形＞を見せて描かれる。円形は、他のどんな形にましてその内でドラマを展開する空間に相応しく、また事物は、どこよりもその内部においてその全体的な効果に従うだろう。

バルベック湾は、大きな宇宙のまっただ中での別の小さな宇宙であり、それはさまざまな日々と次々と移ろう月々が円形につめこまれた季節の籠だったので、リヴベルの町が見渡せた日、それは嵐の前兆だったのだけれど、バルベックでは暗くなっているというのに、家々に注ぐ太陽がはっきりと見えたそういう日ばかりではなく、バルベックに寒さがもう押し寄せているのに、この向こう岸では、まだ2、3ヵ月は暖かさが続くのだった。

(II, 36)

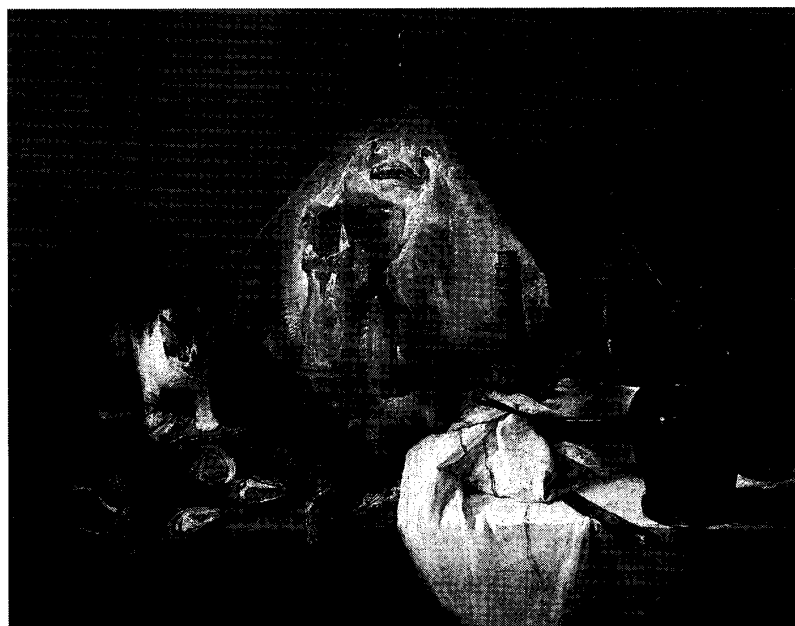


ヨアヒム・パティニール
『ステュクス川を渡るカロン』
1510年頃

湾が中央にあって、一方にはバルベック、もう一方にはリヴベルがある。雲の上には太陽があり、雲と太陽の下で生活する人々が移動する小さな姿も見られるようだ。それらは、今や季節が移ろうとしている場の演出に必要な舞台道具のすべてである。読者は、全体像を自分のものとするミニチュアの宇宙を眺める喜びを持つだろう。それは対象を操作しようとする支配への欲求を誘う構図である。

しかし苦もなく対象の凝集性を感じる場合でないとき、例えば海辺の町バルベックにいる語り手は、この土地を好きになることを目的として、この町の見方を以下のように設定する。

私としてはバルベックを愛することができるように、自分が地の果てにいるのだという思いを保つために、より遠くを見ようとして海しか見ないようにし、ボードレールが描いた



ジャン＝バティスト・シャルダン 『エイ』
1740年

効果をそこに探し、また、ナイフやフォークとは反対に、大洋に生命が満ち始めた原始の同時代のものである何か大きな海の怪魚が供される日にしか食卓に眼を落とさないようにした。それはキンメリオン族の時代であり、それらの魚の身体は無数の椎骨と青とバラ色の神経を浮かせ、自然によって造形されていたのだけれど、建築計画にしたがって構成された多彩色の海の大伽藍のようだった。(Ⅱ, 54-5)

驚異に溢れる自然に対して、そのさらなる充実に寄与しようとして理解が添っていく。つまり、自然を人間文化と関わらせて解釈することが、眼にするべき光景を成立させている。

また、ある場の描写が、そこに見いだすべきものによって導かれているように見えながら、実はそこに、〈ある一つの形〉をはめようとする意図によって〈場〉が定まっていくという例を、野原のなかに身をおく語り手が見せてくれる。

生け垣のうしろで野原の方にのぼってゆく急な斜面にまで、ぽつんと一本咲いているひなげしや、怠惰に後の方に残っている数本の矢車草を私は追いかけていった。田園風のモチーフがまばらにあらわれているタピスリーの縁のように、それらの花は斜面のあちこちを飾っていたのだが、いずれそのモチーフは、壁の羽目板の上に勝利を得ることだろう。まだ多くは見られず、ちょうど早々と村の近いことを告げる家がぽつりぽつりと現われるように、花々は、麦の穂波が崩れ、雲が泡立っている広大な空間を私に告げた。そして、たった一本のひなげしとその綱の先端に赤い信号旗を掲げて、油の染みた黒いブイの上の方でその旗を風にはためかせていたのを見て、私の胸は踊った。ちょうど低い土地の上で、陸に乗り上げてしまった一艘の小船を舟大工が修理しているのを認めるや、まだ何も見えないうちに、「海だ!」と叫ぶ旅行者のように。(Ⅰ, 137)

ここでは、自然の光景それ自体が、芸術表現の様式としてのタピスリーへと自らを仕立てる意図をもつとして完成されていく。見つけるようにと誘われるのは、照射、反映、照応であり、それらが部分から全体へと広がって物語を極まらせていく⁽³¹⁾。

以上に見た例においては、場を、ある構成のもとに置こうとする意図は、場のあり方に誘発されたものだった。以下に見る例では、見え方の原因となっている場の条件を明らかにしないまま、光景が描かれていく。すなわち、月光の効果を受けるパリを語り手は眺めているのだが、彼は「月」に言及しないまま、「月のものでしかない不思議な効果」を描きとる。

パリの建造物に代わって、破壊された町のためにそのイマージュを残したいとして人が作った、純粹で、線のみによる厚みのないパリの建造物のデッサンがそこにはあった。しかしそのイマージュがくっきり浮かびあがる縁のほうには、えも言えぬ優しさで青白い縁取りが浮かびあがっており、質を変えられていた眼は、この甘美なニュアンスをまだあまりに限られてしか与えられていなかったもので、いたるところを、まだ何かが少しでもありは

しないかと探しもとめるのだった。月の光だった。(Ⅲ, 909)⁽³²⁾

外景は、見る人のいわば「書く意志」のなかに取り込まれており、その意味で、描述はもう<額>から抜け出ている。

⑥動き・色調

限定されたある空間の中心に身をおく者は場の主宰者となり、その場への支配を効果的にするために、周りに自らに固有の広がり限定しようとする。この構成においては、事物は中心に身をおいて感受する主体との意味ある関係を持つようとして、その人物に役だとうとしたり、保護したり、また慰めようとしてまわりに集まってくる。

その例のひとつとして、わびしさ⁽³³⁾を予感しながら語り手が入ったホテルの部屋が、歓迎と従順を示すかのように、丁寧な自らを閉ざして彼を迎え入れる描写がある。



ヴウイヤール 『クレ城の部屋』
1933年

私は一つの部屋の戸を開けた、二重ドアが背後で閉まり、たれ布が呼び入れた静寂のうえに、私は王侯にこそ相応しい一種の酔いを感じた。摂政時代の美術を表わすだけだと人が間違っているかもしれない銅の飾りをもつ大理石の暖炉が、私のために火を起こしてくれた。脚のついた小さな肘掛椅子が、まるで絨毯のうえに私が座りこんでいるかのよう心地よく暖めてくれた。(Ⅱ, 382)

この空間に満ちる緻密さは、部屋の間取りも事物の配置も、そこで得られるくつろぎを基準にして構想されていることによる。この雰囲気は静物画の見せる親密さであり、その親密さは、居住者の皮膚感覚、そして身体感覚が、ゆったりと身体を移しつつ部屋の中の事物を捉えていることから醸しだされる。移動による物理的な感覚の変化は、心理的な求心的な高まりに応じる映画のカメラ・ワークを思わせる。「壁は部屋を締め付け、他の世界から切り離し、部屋を完全とするものをそこに入りこませて閉じこめるために本棚の前で拡がり、ベッドを押し入ら

せる空間を作ったのだったが、その両側では、柱が軽やかに天井を持ち上げていた（Ⅱ，382－3）」。さらにこの空間は、それと同じくらいの幅のふたつの小部屋によって、奥行が与えられていた。

そして、この奥まった小部屋が面している中庭もまた、部屋とおなじく閉ざされていることは、植えられた二本の木が見せる黄ばみが示している、この中庭は、外部の明るく青い空とは直接的にはつながっていないのだ。こうして場にはモーヴの色調が与えられるのだが、その色調とは、半ば理念的な色調である。いうならば、蟄居の穏やかさという思念の持つ色調である。モーヴ色はこうしてその起源の曖昧さを保ちながらも、色彩として存在する。文の最後で統合されるのは、壁の暗い色合、閉ざされた中庭の二本の木の黄ばんだ色合、青い空と溶け合うモーヴ色という3種の＜色＞であり、それらは、これらすべてが浸されている静けさという、色彩には属さない存在感覚でありながらも、やはり＜色調＞と呼ぶべきものである。

ジッドは色彩を感受することにおいて、「形そのものの意識」を離れた「色調のみを見る」境地を語る。「橋の上を通り過ぎるとき、私は、月が虹色に輝かせ、銀箔をきらめかしている細皮の立つ水面が輝いているのを見て、長い間、立ち止まった。私は、ちょっとやぶにらみでそれを見た。というのも、今や私は、色彩を見ることを会得していたから。そうすることで、色調のみをみることができし、ぼんやりとした色調のハーモニーの中で、形そのものの意識を忘れられる⁽³⁴⁾」。ジッドはこのように感受することにおいて、色彩が感受される対象としてありながらも主体に働きかける能動性をも持つことに、さらに、受け手としての主体からの反応にも応じる受動性を色彩がもつことを表わしている。

メルロー＝ポンティは「色という次元」を、「おのれ自身のおのれ自身に対するさまざまな同一性や差異性、ある肌理（きめ）、物質性、そしてついに何かある物（…）を創造するような次元⁽³⁵⁾」とする。この定義をまさに受けるに相応しい＜色調＞にたいして、人は存在から意味に至るプロセスの変転を託そうとするのだろう。

たとえば色調を体現する言葉に託すべき内容を、ジッドは以下のように語る。「震えるような文章をつくりたい。たとえば、夕暮れがきて、風が立ちだすときの、川岸の柳の葉のように、静かにつぶやく言葉のささやきをつくりたい。夢の中でのようにぼんやりとしか思い出せない、眠った声に似る奇妙な音調の、夢の神秘によって、見知らぬ人の喪に落されるふるえる涙のような奇妙な音調の文章をつくりたい⁽³⁶⁾」。そうしてジッドにおいて、＜書くもの＞につきまとう＜つくりごと＞や＜つくりもの＞の意識（真実の人工の色調）が彼に光輝と不安を与えることになる⁽³⁷⁾のだが、しかし同時にここに、文章に移す次元が定められる。「恋とは何かを知るために恋をしている（つくりものの）男」は、「それを文章にするために、それを享受し、後に、創作力がそれを完全に移し換え、その陶醉をよびさまそうという願望で強化された感覚の中に浸りきる⁽³⁸⁾」ことを自らに課する。言いかえれば、人は自身が生きてきたように、創造されるのだ。

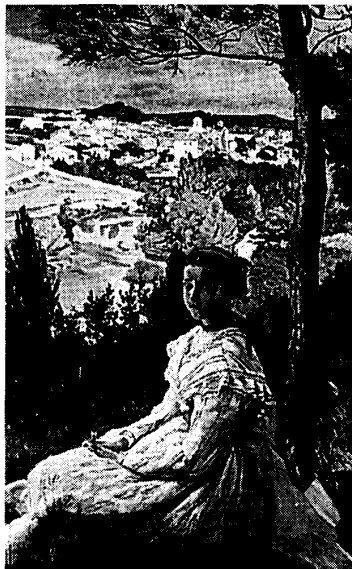
⑦ねじれ・不都合

「生きてきたこと」への愛惜のなかで、喚起の力を持つ言語が探られることになる。ジッドにみられる「そのものとしてある外界」と「つくりもの」の間の葛藤は、プルーストにおいては、感受の喜びと、捉えきれないのではないかという不安、言い換えれば、世界と＜私＞の双方での過剰の不都合として捉えることができる。たとえば追憶にともなう＜不釣り合いな憧れ＞も、そのひとつである。

コンブレのこういった通りは、私の記憶の非常に奥まった部分、私の目に映る現在の世界が帯びている色彩とはまったく異なったもので彩られている部分に存在しているので、
(…) 今でもサン＝ティレール街を横切ったり、ロワゾー街に部屋を借りたりできるということが (…) ゴロと知り合いになったり、ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン⁽³⁹⁾と話をしたりする以上に、見事に超自然的なく別世界＞と接触することのように思われるのだ。
(I, 48)

＜時＞のヴェールをかぶった対象は、ある過剰を得ている。ノスタルジーはつねに過剰であり、操作不可となって不釣り合いに人の心に効果をあらわす。過剰は外界の感受と、そこから得る内的な印象の強さとの相関、つまり、双方の因果のあいだの＜ねじれ＞である。

外界の発揮する魅惑と語り手が見せる対応のあいだに、ある＜ねじれ＞が見られる例がある。それは、山間の小さな駅に止まった車中にある語り手が、カフェ・オ・レを売る少女に出会うエピソードである。



フレデリック・バジール
『村の眺望』1868年



ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ
『眠るパリの街を見おろす
聖ジュヌヴィエーヴ』
1898年

朝の光に赤く照り映えて、彼女の顔は空よりもさらにバラ色をしていた。私は彼女を前にして、美と幸福を新たに意識するたびに私たちの心によみがえってくる、生きたいというあの欲望を再び感じた。私たちはいつも、美と幸福が個性的なものであることを忘れて、これまでに自分の気にいったさまざまな顔や経験した快樂などをいわば平均して、そこから型にはまった一つのタイプを作り出して、これを心のなかで美や幸福におきかえる。私たちはこうして、新しいものの持つ性格、つまり、私たちが知っているものとは異なり、そして美や幸福にとって固有のものである性格を欠いている、ただ無気力で味気ない抽象的なイメージしかもちあわせなくなる。(Ⅱ, 16)

ここで大切だとされる個的であるものの具体性のイメージは、「彼女のかたわらで生活すれば実現されそうな幸福の味、また、美しい人生の展望」を語り手に示唆した(Ⅱ, 17)。このように語り手の感興が高まったのは、そこに「〈習慣〉の一時的停止がおおきく作用していた(Ⅱ, 17)」からだとされる。しかし少女は語り手に気づきもしないまま汽車は発車する。「汽車がスピードを増していく間も、まだ眼に見えていた美しい少女は、私の知っている生活とは縁飾りで隔てられている別の生活の一部分のようだった(Ⅱ, 18)」。そして語り手は〈習慣〉の世界に帰っていく。つまりこれは希望と同時に失望を語る経験である。しかしながら、その場で、その時にしか自らのものできないという形で対象を理解することは、言い換えれば、すべての経験がつねに〈新しい〉希望であることを語る。

〈新しい〉ことを新しいままに発見の喜びとともに認識させないのは、私たちが持つ〈習慣〉⁽⁴⁰⁾である。そして習慣とは、言語使用(作用)の基本的な機能でもある。言語使用における慣用性は、使用価値の高さである。ゆえに習慣と言語使用のそうほうにおいて、〈個性〉と〈享受〉が同様のあり方で相関して機能するといえるだろう。

以下に見るのは、野原を散歩する語り手であり、そこで彼はまさにこの享受と個性の関わりを問題として体験する。彼は、「一人歩きが胸をわくわくさせる」ときに、「そこにつけ加わる、これとはっきり区別できない興奮」を覚える(Ⅰ, 154)。それは、「私の前に一人の農家の娘が急に眼の前にあらわれて、それを両腕で抱き締められれば、という欲望」によってひきおこされる興奮(Ⅰ, 154)」であるが、そのような欲望が真に生きたもの〈vive〉であったわけを、語り手は以下のように判断する。

私の欲望が呼び求める通りがかりの女は、この「女」という一般的なタイプのある一例ではなくて、この土地が必然的に生み出す自然な一産物と思われた。(…)私がやすやすとそれを信じることができたのは、(…)それは当時私がまだ幼くて、さまざまな女を所有して彼女らとともに味わった快樂をそこから引き出したり、それを一般的な概念に還元したり、またそれ以後はこの概念によって女たちを常に変わりない同一の快樂の取り替え可能な道具とみなしたりする年令に、まだ遠かったためだろう。(Ⅰ, 155)

ここに見られる主張は、＜経験＞とは対象の個的なあり方との関わりにあるのであって、類似性を見て取る理解も、因果への類推も受け付けるものではない、という主張である。そうすると理解に応じない＜未知＞なるものを抱えて、人は一体どこに行きうるのだろうか。反復があるとしたら、それは墮落しか人に教えないということなのだから。ところがこの時、語り手に少女は現われない。そして、この失意のなかに、ある動機がはらまれていた。

私はいつまでも、遠くの本の木を凝視する。その木のうしろからやがて彼女があらわれて、私の方にやってくるだろう。そして地平線には人影がなく、夜が落ちてくるのだ。この不毛の土地に、このひからびた大地に、それが匿っているかもしれない被造物を吸い上げてしまおうとするかのように、私の注意は希望もなく大地にはりついていた（Ⅰ，156）。

文章は半過去で書かれ、継続する状態を表わす。待機は継続する。少女は *allait surgir* 「やって来ようとしていた」。この可能性は、人が待つ意志を持つかぎり有効であるという以上に、探求すべきものが「内在的で隠されている *immanent et caché*（Ⅰ，155）」ゆえに、挑戦は不可避であって投げだせないのだ。以下の引用文に見るように、対象は訴えかけている。

その訴えが見られるのが、先にみたマルタンヴィルの鐘塔の経験に通うものとしてのユディメニルの3本の本との出会いである。そのとき語り手はただ、「私の精神は、自分の力の及ばないあるものをこれらの3本の本が秘めている」と感じるばかりだったが、離れていく木々から以下のメッセージが届いてきた。

今日わたしたちからお前が学ばないことを、お前は永久に知ることはないだろう。お前のところまでわたしたちの身を引き上げてきたこの道の奥底に、もしお前がわたしたちを再び落ちるに任せるなら、わたしたちがお前に持っていこうとしたお前自身の一部分も、そっくりそのまま永久に虚無に落ちてしまうだろう。（Ⅱ，79）

ところが語り手は、自らの欲望がもはや「純粹に主観的で無力で幻想的なもの（Ⅰ，157）」でしかないと感じて、むしろ怒りにかられてルーサンヴィルの森の木々をびしびしと叩きまわす。「現実はこの瞬間から一切の魅力や意味をうしなった（Ⅰ，157）」という空疎感は、強力な情動につながるものであり、ここから、プルーストのもう一つの主題であるサディズムにつながっていく。

⑧力の逆流

「サディズムについて私がずっと後に作りあげた観念は、おそらくこの散歩から数年後に、やはりモンジュヴァンの近くで感じた印象、当時は曖昧なままになってしまった印象から生まれたものらしい（Ⅰ，157）」とされるとおり、少年が自然のまっただなかで行き当たるのが

サディズムである。「実人生においてメロドラマの美学の基盤になるものは、ほとんどサディズム以外にありえないだろう（I, 161）」という言葉は、少女の現われない憤りから木々を打つ語り手の姿を読みとき語るものだが、そこに、先に用いた表現であるが、生への憧れのくねじれ>を見ることはできないだろうか。すなわちここに見られるもの、憧れの強さとつりあう自己破壊の姿勢だということである。

世界のなかに取り込まれ魅せられていながら、そこで同時に、喜びの主体として享受している世界を命名するという光輝を受けることなく、機能不全の＜暗い時＞の内になお生き続ける人々への共感は、「サント＝ブーヴとボードレール論」（CSB, 262）において示されている。プルーストは、個々の詩人がもった時間は、薄暗く深い結合のなかに「ひとりの詩人」を形づくっているとす。それは、くねじれ>がはらむ強い2方向へのエネルギーこそが、創造に向かうダイナミズムであるということだ。

自己処罰となっているサディズムがこの例と同様に、＜時＞の生成に自らを託す方法としての創造につながる形が、「コンブレ」に描かれる少年時の語り手の行動にも見られる。『失われた時を求めて』の第一巻の「コンブレ」で語られる幼少年時の体験は、大人、そして高齢者のなかにある世界である。少年期の叙述としてふさわしく見えるのは、野のはてへの物理的に始まる探求であろうが、それに先行して、社会内にあるゆえの＜心＞の解放が叫ばれる。つまり、語り手が気づくのは、大人が囚われの身であるということだ。たとえば、気象学マニアの父親が晴雨計を調べるとき、母親は「うっとりと尊敬をこめて父を眺めるのだが、しかしあまりじろじろ見つめて父の優越の秘密を見破ってしまうようなことはしないのであった（I, 11)」。この守られた優越が＜重し＞となって＜生活＞が続くのであり、そのことを知るのが、「卑怯さによってすでに大人 homme だった私（注：いまだ少年である語り手）（I, 12)」であった。

その中で＜自由・自然＞なのは祖母であり、その異質な精神ゆえに、彼女に苦悩を味わわせたいと思うのが＜大人＞である。追い立てられるように残酷を彼女に課する家族の人々の様子を、語り手は見取。彼女は外気を好む。

このような祖母の庭のぐるぐるまわりが夕食後に始まると、祖母を家のなかに戻らせる力を備えたものは一つしかなかった。それは — ひとまわりするたびに、祖母がまるで蛾のように、周期的に小サロンの明かりの前につれ戻され、その小サロンではちょうどカルタテーブルの上にリキュールが出ている、といったときに、 — 大祖母がこう叫ぶことだった、「バチルド！ ご主人がコニャックをあがるわ！ とめなさいってば！」実をいえば大祖母は祖母をからかおうとして（祖母は、父の家庭のなかにもあまりに異質な精神を持ち込んでいたので、みなが彼女のことを冷やかしたり、いじめたりするのだった）、祖父にはリキュールが禁じられていたので、わざわざそれをほんの少し飲ませたのである。（I, 11)

この光景を「何度も見ているうちにやがて慣れ」となり、「しまいには皆も笑いながらその様子を眺める（I, 12）」のだったが、そんな行為や心理のなかに＜生活＞も＜人格＞もあるというのが、＜人の生＞というものである。人間の共同体のなかに生まれる＜価値＞において、強制と冷酷が慣れの甘さを帯びるところに哀惜の思いが向うのである。説得を諦めた祖母は再び庭にでる。以下はそんな彼女の顔の描写である。

斜めに空に向けられたまま何度も私たちの前を過ぎてゆく祖母の美しい顔の、皺の刻まれた褐色の頬、歳をとってまるですき起こされた秋の畑のようにほとんど薄紫色になり、外出のときには半ば上げられた小さなヴェールで隠されているその頬の上には、寒さのためか、それとも何か悲しい思いのせいか、心ならずもこぼれた一滴の涙がいつも乾きかけているのだった。（I, 12-3）

季節にたいする愛惜も人間的に生成する。景色に色合を添えるのは、祖母と家族とのエピソードと並列された「単なる秋の情景」が持つてしまう痛ましさである。ただ見つめるだけの語り手の文は、その心を叫んではいないのだが、ここに私たちは、背後にいる作家プルーストを考える。それは「遅延する認識」が、物語性に組み込まれることを作家が引き受けたということだ。

祖母に加えられる残酷の場から逃げ出すことで、語り手は他人の苦悩と不正を糧とする大人社会から目をそらす。語り手は家の天辺まであがっていき、「屋根裏の勉強部屋の隣にある小部屋で声をあげて泣きだす」のだった。そこで彼が同様に享受するのは、「読書、夢想、涙、官能の快楽」である。それらは、「絶対孤独を要求する仕事のすべて」だとされるのだが、それらの共通点とは、他との共存を拒否し、また自己破壊をも犯す誘惑に身を委ねる過剰な場ということである（I, 12）⁽⁴¹⁾。

それらは、自己否定・処罰の絶対性が支配する場である。そして、人はここから抜け出して、相対性を受けけて時間の内に生きる＜囚われの状態＞に戻るだろう。＜額縁＞の中で成立する「芸術作品の自足した完結性の誇らしさ⁽⁴²⁾」は、＜生＞を生きるべき人間の形とは異なる。書き続けるためにプルーストは＜囚われの生＞に戻り、＜すべて＞を書きとめようとする。ここで、私たちの人生訓があるとすれば、子供の「気の利いた言葉」を才能の開花の前触れのようには世間は考えがちだが、「真の才能とはむしろ、寡黙さ、場合によっては、ある種の愚鈍さによって予告されるものなのであり、往々にして、そうした性格を持った子供の内にこそ、真の『力強い精神』がひそみ、形となって現われでるのを待っている⁽⁴³⁾」という事態を受けとめることである。そして、この論の正当性を認めたくえでさらに、私たちは選択された愚鈍を考える。判断保留ゆえの沈黙や無視、そして無関心こそが、やがて意味作用をはたさねばならないことを知っていると考ええる。

⑨先のばしされること

＜先のばし＞される事項は、他と共有することへの躊躇から生まれる。そこで沈黙していた人の語りは、あるくねじれ＞を潜ませる。それはたとえば、子供の心に印された一つの挿話の形である。

以下のテキストは、アドルフ大叔父と家族との行き違いを語る。彼は、語り手の祖父の弟で、妻に先立たれた後は、女優や高級娼婦を相手に奔放な生活をおくっていた。彼の住まいを訪れた少年である語り手は、来訪中の「バラ色の絹のドレスに包まれ、首に大きな真珠のネックレスをつけた若い女性」に出会う。「叔父は、目の前にいる私を紹介しないのと同様に、ここにいない母の名もいっこう紹介しようとはしなかった」。少年がこの婦人に出会ったことは、両親にとっては望ましいことではなかった⁽⁴⁴⁾。しかし「両親がこの訪問に不都合なところを見いだそうなどとは想像もできなかった」語り手は、この出会いを「できるだけ詳しく両親に話した方が」、叔父への感謝の気持ちを「はっきり」させると考える。

父と祖父は激しい調子で叔父に釈明を求めた。私はそのことを間接的に知らされた。数日後、おもてで幌を外した馬車で通る叔父とすれ違ったとき、私は苦痛、感謝、後悔の気持ちを感じて、それをなんとかして叔父に表明したいと思った。こういった気持ちの大きさに比べれば、帽子をとってお辞儀をするなどというのはけちくさいことに思われたし、ただありきたりの挨拶だけですむと思っているかのように叔父に想像させるかもしれないという気がした。私は、こんな舌足らずな行為はやめようと心に決めて、顔をそらした。叔父は、私がこうして両親の命令に従ったものと考え、そのことで二度と両親を許さなかった。そして叔父は、それからずいぶんたって死んだけれども、家の者はだれ一人、二度と叔父に会うことがなかったのである。(I, 79)

この叙述において見られるのは、装われた子供の単純さであり、それは、生活の場での安泰を支配するものの主張にあえて加担してはいない。しかし選びとられたのは、「何が問題なのか分からない」という意識的な振りであり、それは、「外界で起こったこと」も「自身の内部で起こったこと」も、意識的な未決着におくことになる。自覚と放棄の合体したこの形は、大きくは『失われた時を求めて』の物語の形である。というのは、「失われた時」をとおして抱え込まれた探求の契機は、「見いだされた時」においては確かに解明への意志となって表明される。しかし、「解明への意志」の具体化としての語り手の著作の成果は、読者の知りえない未来にあるのであり、ひょっとするとそれは、成し遂げられないかもしれず、また、真実を逃すものかもしれない⁽⁴⁵⁾。時の中で探求と理解が進んでいくにしても、そこにはくねじれ＞が果てのない探求の連鎖を形成していることだろう。

論じきれない主題であるが、ここで少し、「時」とともに生まれる言葉を、背景となる脈絡を短かく限って考えよう。

⑩時と言語

一日の流れの感受が、言葉の習得に伴っている。プルーストはラスキンの『胡麻と百合』を仏訳し、その前書として「読書の日々」を書いた。そこには一日の時間の流れが、さまざまに描かれているが、それらはすべて読書によって活発となった精神（言語活動）に対応している。それは、大気の質の移ろいへの感性でもある。語り手は「小さく燃える薪の火のそばで椅子に腰かけるのだったが、その火について昼食のときに、早起きで庭いじりの好きな伯父はこういうはずだった」とあり、伯父の言葉がこれに続くのだが、その言葉とは、季節に応じて、ある時期に2、3度は反復されずにはいない妥当性を持つ言葉であり、ゆえにまた、応用のきくく定型>である。

「悪くないね、少し火をたいてちょうどいいくらいだ。まったくの話、六時には菜園もひどく寒かったよ。あと一週間で復活祭だというのにね」。(CSB, 161)

この伯父は園芸と料理が好きで、自らテーブルでコーヒーをいれ、苺とクリームも「つねに一定の割合で混ぜ合わせることになっており、色彩画家の経験と食通の勘によって、ちょうどいいバラ色になったところで手を止めるのだった (CSB, 162)」。苺とクリームの混ぜ合わせの「一定の割合」と「よい頃合」を知るとは、言語表現を自分のものとするまでに熟させる「時の幅」に感応することにかようだろう。そこで、先に考察した<色調>を、よい頃合を知る勘に裏打ちされた「言語表現に伴われた感触」と言い換えることもできる。

各作家に固有の「時」を探る見方がある⁽⁴⁶⁾。プルーストに指摘できるのは、不眠の夜である。不眠の<時>は、熟する<時>ではない。そこでは発見すべき世界の意識は希薄なままに留まる。そして「書くこと」は、この不安から発している。しかし、その思いが「時」が満ちたものであることを、一日の生活との関わりにおいて幸福感とともに描きとることになる。サン＝ティレールの鐘塔の描写である。

ミサを終えてからテオドールの店にはいり、いつもより大きなブリオッシュを持ってきてください、いい天気なので従兄たちがティベルジから昼食にきたのでね、と頼むときには、眼の前にそびえる鐘塔は、清められた大きなブリオッシュさながらに黄金色に焼けており、うろこのように光る陽光、ゴムのようにしたたる陽光を浴びながら、青空をその鋭い先端で突き刺しているのだった。また夕方、(…) 鐘塔はこの一日の終わりに、とても柔らかくなり、褐色のビロードのクッションのように色の薄れた空の上にそっと置かれていたのだが、空のなかに沈みこんだようで、空はその力に負けて場所を譲るにしても、鐘塔の縁にふたたび盛り上がってくるのだった。(I, 64)

ここには、心が生きた時空が視覚、味覚、触角にかかわって物質化されている。物質化の意味は、以下のバシュラールの考え方にならいたい。「故郷というものは<空間>の広がりという

よりは物質だ、つまり花崗岩あるいは土、風あるいは乾燥、水あるいは光なのである。そのなかにおいてのみわれわれはおのれの夢想を物質化し、それによってのみわれわれの夢はおのれに適した実体を捉えるのであり、われわれの根源的色彩を要求するのは、それに向ってなのである」⁽⁴⁷⁾。

同様の描写法が、＜嗅覚＞のみによってなされるのが、コンブレの田舎のレオニー叔母の部屋の描写であり、そこに描きとられる匂いは、叔母の生きる時空において日々の幅を包み込んでいる。その「部屋は — それは地方によくある部屋で、目に見えない無数の微生物のために、空気や海がどこもすっかり輝いたり、匂いを帯びたりすることがあるように — 美德や英知や習慣などが、つまり宙に浮かんだひそかな目に見えぬ生活、精神的なありあまる生活の全体が繰り出す多様な匂いが、私たちを酔わせる部屋だった（I, 48-9）」⁽⁴⁸⁾。それらの匂いは、いまだ確かに「自然の匂いであり、近くの田園の匂いのように、時の色を帯びたもので、それでももうすっかり家のなかに閉じこもって、人間くささがしみつき、こもった匂い」になっているのだった。続いて次のような＜匂い＞も列挙される。

果樹園をはなれて戸棚にしまわれるその年のすべての果物のとびきりおいしい透明なゼリーの匂い、季節特有の、しかしまた家具や召使ともなった匂い、突き刺すような真っ白い霜の痛さを焼きたてのパンでやさしく和らげる匂い、村の大時計のように悠々としていて几帳面な、怠け者のようであり堅実な、そして無頓着であり用心深い匂い、洗濯係のように糊のきいた、早起きの、信心深い匂い、不安を増大させるだけの平和を喜ぶ匂い、そして、実はそうした部屋で暮らした経験もなしにここを通りすぎてゆく者にとっては、詩の巨大な貯水槽であるような散文的な日常を喜ぶ匂い。（I, 49）

メルロー＝ポンティはセザンヌの『ヴァリエの肖像』の色彩の間に設けられた空白について、「これらの空白は、以後、＜黄色くある＞とか＜緑である＞とか＜青くある＞というよりももっと＜一般的なある＞を作り上げ、浮き上がらせる働きを持つ」と言う⁽⁴⁹⁾。ここで言われるような「…である être」というあり方が、幼少年時においては明朗に充足したものであることが、このレオニー叔母の部屋の＜匂い＞の叙述において読みとれるだろう。

匂いについてたっぷりと語り、また叔母が用意してくれる菩提樹の煎茶の葉についても長々と語った後で、話者は叔母の部屋にあるものについてごく簡単に触れる。彼女の物理的な生活は、今ではごく狭まったものである。

叔母のベッドの一方の側には、レモン材の大きな黄色い小物入れと、薬箱にも祭壇にも似たテーブルがあり、そこに置かれた小さな聖母像とヴィシー・セレスタンの瓶の下には、ミサの本や薬の処方箋など、ベッドにいながらお勤めと食事療法とを守るために必要なもののすべて、胃薬の時間も晩祷の時間も忘れないために必要なもののすべてが見られた。（I, 51）



ポール・セザンヌ
『ヴァリエの肖像』(1906年)
(ヴァリエの肖像画は全部で6枚ある)

＜親密さ＞とは、反復が習慣になり、反響がメタファーになるプロセスが持つところの抗いがたい魅惑の質である。生の時空と言語の時空の双方において、この＜親密さ＞は機能する。そこでの慣れの墮落を恐れるまでもなく、生命が失っていく輝きは人の生に固有の事態である。そうすると、ブルーストが描く＜経験＞に見られる＜享受と憧れ＞の不釣りあい、そして、＜外在の魅惑と認識の不能の併存＞という不運なくねじれ＞のあり方は、外界と人間の側の双方で不均衡な過剰を維持することによって、簡単にはこの慣れにはまらないための＜抵抗の形＞、つまり、ブルーストが言うところの「虚無の仮説 *hypothèse matérialiste, celle du néant* (Ⅲ, 883)」への反論なのかもしれない。「虚無の仮説＝唯物的な仮説」とは、語り手の全存在を魅了し、その存在を確信させた「ある精神状態の深さ」にたいして起こる疑問である。反論は、＜統一＞への、それゆえまた、全体的な否定への抵抗でもある⁽⁴⁹⁾。

⑪言葉とともに＜外＞へ

少年は＜大人の生活＞の成熟と固定と同時に、＜哀切な人間の営み＞への懐かしさを知る。この愛憎なかばする思いは、ヴァージニア・ウルフの『ダロウェイ夫人』の冒頭で激しい自己詰問において表わされている。「わたしたちはなんて愚かなのだろう、とヴィクトリア・ストリートを横切りながら彼女は思った。誰ひとり知らないのだから。なぜ人がこれほど人生を愛するのか、どれほど人生を眺め、つくりあげ、自分のまわりに築いては取り壊し、一瞬一瞬またあらたに創造しなおしているのかを⁽⁵⁰⁾」。独白するダロウェイ夫人が持つ確信と、一方の「愛さねば」という強制感は、痛ましい不協和音を発する。それは、「なぜ…かつては」、「なぜ…

いまは」という不可解でもある。

この二重の疑問のひとつとして、私たちは、作家プルーストが自身にもむける「スノップ根性」を知っている。そういう主体は、疑わしい、信頼できない主体である。しかし、その主体に現われる外界を＜世界＞だと信じる＜囚われの姿＞を方法と心得る＜作家＞においては、眩んでいる＜目＞も、不安なく振り＜も＞、人間の生きる＜現実 réel＞を描きだす。そこに介在するのは、＜時＞そのものである。例えば、憧れの対象であるスワン家を訪れた語り手は、「自分には観察眼がない」と言いもし、また「大体において、眼につく事物がなんという名であるかも知らず、ただ、それらがスワンの家族に近づくと、普通ではないものになるとだけ理解した」（I, 505）と言う。「普通ではないもの」となったものが構成する一つの＜現実＞は、意味と価値と＜囚われの構造＞を、知のプロセスの二重性の内に収める。そこには、イロニーの対極にある＜知の慰め＞のレトリックが機能する。言語使用を支える人間の感性⁽⁵¹⁾こそ、＜苦＞が＜知の喜び＞と＜慰め＞になる過程にあるものだろう。

いま述べたことを理解するために、「美しい書物」とプルーストが呼ぶものの、彼自身による定義をみてみよう。「美しい書物は一種の外国語で書かれている。一語一語に、私たちのそれぞれは思いつく意味を、または少くともイマージュをあててるのだが、それらはしばしば誤解である。しかし、美しい書物においては、すべての誤解は美しい（CSB, 305）」。

私たちは旅だった。それは、＜囚われる＞という魅惑に陥ったということでもある。子供から大人への境目はどこにでもあり、またどこにもない⁽⁵²⁾。12世紀フランスの神学者ユーク・ド・サン＝ヴィクトールの言葉をもって、旅の途中で迷ったまま、この論考の筆を一旦おくことになる。

故郷を甘美に思う者はまだ嘴の黄色い未熟者である。あらゆる場所を故郷と感じられる者はすでになかなりの力をたくわえた者である。だが、全世界を異郷と思う者こそ、完璧な人間である。⁽⁵³⁾

プルーストのテキストは、Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, I, II, III, IV, Pléiade (1987-89) を用い、巻数と頁数で引用箇所を示した。また、*Contre Sainte-Beuve*, 1971はCSBと略した。日本語訳は、マルセル・プルースト『失われた時を求めて』鈴木道彦訳、集英社（1996年～2001年）を大幅に参照させていただいた。

注

- (1) Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p. 30（メルロ＝ポンティ『間接的言語と沈黙の声』朝比奈、粟田、木田、佐々木訳、みすず書房、2002年、181頁）。
- (2) 第2編においては、絵画の構成要素である線、形、色彩、ヴァルール、マチエール、ヴォリュームの個々について、プルーストの文体に関わらせて考察する。
- (3) ロバート・ルイス・スティーヴンソン『書物の王国1 架空の町』東、須永編、国書刊行会、1997年、

39頁。

- (4) 『天才の時代』、E. ル・ロワ・ラデュリー、ミシェル・サカン、二宮敬監訳、新曜社、1998年、154頁。
- (5) Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 26 (前掲書178頁)。
- (6) プルーストの『失われた時を求めて』を独訳したヴァルター・ベンヤミン (1892-1940) は、ナチスに追われた亡命地で回想記『ベルリンの幼年時代』(『ヴァルター・ベンヤミン著作集12』、小寺昭次郎訳、晶文社、1971年) を書いた。そこでは、「コンブレ」に見られるテーマの多くが同様に展開されるのだが、両者の回顧の姿勢は異なっている。ベンヤミンが「尋常ではない思い入れで懐かしさの対象」を描いたにしても (水田恭平『アウエンギャルドの世紀』京都大学出版会、2001年、76頁)、彼がベルリン郊外の孔雀島での羽さがしに失敗した悔しさのなかで確認されるのは、プルーストの語り手の少年には見つけえない「ありうべき全能感」である。「ただ一枚の羽さえ手にすれば、私は島を所有したはずだった 一鳥だけでなく、その日の午後、ザクローからの船の渡しも、そうしたすべてがその羽一枚とともに、はじめて完全に、争う余地なく私のものとなったはずだった (103頁)」。

人を襲うものとしての懐かしさの感情であるノスタルジアは、1688年にスイスの医師ヨハネス・ホーファーが発見した病気である。プルーストには、全能感もノスタルジアもないかわりに、自身が非力であるという意識と、変転するものへの感覚がある。「私たちをとりまいていて事物の不動性は、ひょっとすると、その事物がそれであって他のものではないという信念、つまりそれらを前にしたときの私たちの思考の不動性によって、押しつけられているのかもしれない。(…) なるほど、今はもう私ははっきり目覚めていた。身体は最後にぐるりと向きを変え、安心感を与える善良な天使が周囲のすべてのものを停止させ、私を自分の部屋のなかで夜具をかぶって寝かせ、また私の筆筒、机、暖炉、通りに面した窓や二つのドアを、暗闇のなかで、ほぼそれぞれの場所におきなおしてしまった。けれども、(…) 一瞬ここかもしれないと思った住居、その住居に自分がいるのではないということをいまさら知っても無駄であって、私の記憶にははずみがつけられてしまったのだ」(I, 3-9)。

- (7) クールツィウスは、「プルーストは体験のあらゆる感性的事実をばく心的なもの>の用語に移し入れ、かくて事実<事実の本質と融合合体せる意味内容>を付与することができる」とし、プルーストの<文体の妙>の一例 (色聴、聴覚の視覚的解釈) として、この引用文をあげている (E. R. クールツィウス『現代ヨーロッパにおけるフランス精神』大野俊一郎訳、みすず書房、1980年、47-51頁)。

ジュネットは、(*Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 319) 「名の時代」において、「観念から名へ、また名から観念へと及ぼされる相互的な伝染」のみられる例として、この引用をあげている。(cf. G. Genette, «Proust et le langage indirecte», in *Figure II*, Seuil, 1969, pp. 232-8)

ロラン・バルトは、プルーストは音と色の等価性にもとづく「記号の全音階」を捉えたとする。R. Barthes, «Proust et les noms», in *Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1972, pp. 129-30.

- (8) そういうイメージの享受者のあり方を、坂部恵による (『<ふるまい>の詩学』岩波書店、139頁) 「主体」の定義に見たい。そこでは「主体」は、「『主体』というよりも、sujet の原意である hypokeime-non (基体)、それ自体けっして残りなく姿をあらわすことのない相互主体的な場の基体 (出会いの場所) であり、『間』でもある<あわい>と解するのが穏当だろう」とされる。
- (9) Julien Green, *PARIS*, Editions du Champ Vallon, 1983, pp. 44-5. (ジュリアン・グリーン『パリ』田辺保訳、青山社、51-2頁)。
- (10) ゲオルグ・ジンメル『ジンメル・エッセイ集』川村二郎編訳、平凡社、1999年、131頁。
- (11) 『ヴァレリー全集9』筑摩書房、1967年、82-4頁。ヴァレリーがこの対極に位置づけるのは、車中において流れる<時>の経験であり、その特権的なありかたを、次のように語る。「旅とは町々を次々にちがった時刻に対応させる操作である。けれども私にとって旅の最も結構な最も哲学的な部分は、そういう停車と停車との中間にある。(…) 私はオランダをあとにする…。するとたちまち、『時』がはじまるように思われる。『時』が列車に乗って動きはじめる。列車は『時』の模型となる。

- 列車は『時』の厳しさを帯び、『時』の力をわがものとする」。主語を列車にとることによって、その動きの体感を通して、人は<時>そのものの主となる。
- (12) 岩城見一『感性論 ― エステティックス』昭和堂、2001年、107頁。この「構想力」の「図式」に従って総合された「直観の多様（現象）」が「イメージ」であるとされている。
- (13) Merleau-Ponty, *Op. cit.*, pp. 51－2.（前掲書、197頁）。
- (14) ウェルター・ベンヤミン『ベンヤミン著作集11 都市の肖像』晶文社、1975年、84頁。
- (15) ガストン・バシュラール『水と夢』小浜俊郎、桜井泰行訳、国文社、1969年、19頁。cf. 「描くべき現実とは主題の外見ではなく、この外見がほとんど重要性を持たない一つの深さにある（Ⅲ，882）」。
- (16) Roger Caillois, *Le fleuve Alphée*, Gallimard, 1978, p. 86.（『旅路の果てに』金井裕訳、法政大学出版局、74頁）。
- (17) *Op. cit.*, p. 185.（前掲書、165頁）。
- (18) *Op. cit.*, p. 154.（前掲書、137頁）。
- (19) *Op. cit.*, p. 154.（同上書、137頁）。
- (20) ヴァレリー、前掲書、第12巻、1968年、134頁。
- (21) ベンヤミンが描く<叔母さん>も、ブルーストの描くこの<叔母さん>にきわめて似ている。「当時はまだ、どんな子供にとっても、叔母さんというものが大きな存在だった。彼女たちは、もう自分の家の外に出ることもなく、私たちが母親に連れられて訪ねてゆくと、いつも私たちを待っていてくれたし、いつも似たような黒の帽子を頭に載せていて、似たような絹の服を着て、似たような安楽椅子から身を起こし、似たような張り出し窓から、いらっしゃいと言うのだった。谷間中を勢力範囲としながら、しかしいまだかつて谷に降り立ったことのない妖精のように、彼女たちは街筋のいたるところにニラミをきかせながら、それでいてけっして街に現われることはなかった」（『ベルリンの幼年時代』、29頁）。ベンヤミンにおいては「安定したやすらぎ」の場を醸成する人物であるが、ブルーストの描く<叔母さん>には同時に、柔軟性に欠け、自分の考えや習慣にかたくに囚われているという神経過敏の硬直が見られる。
- (22) 叔母の持つこの<見張りの位置>は、以下に見るとおり、読書のために語り手が好む位置に近い。
- (23) 彼女の明確すぎる位置どりは、コンプレーの歓迎されない隣人であるでスワンとは対照的だ。彼はコンプレーの住人の語法の狭さをあえて暴くことをしない外部者であり、彼は沈黙で答えることを知っている。外部者としてのスワンの提示は特異であり、彼の明らかにされないパリでの社交生活との二重性から起こる辻褄のあわなさは、彼の家族にはスワンが『千夜一夜物語』のなかの人物であるかのようなイメージを与える。スワンの生を包むに足る空間とは、「ウェルギリウスの空間とアリババの空間の間くらい」とされる。
- (24) レオニー叔母の神経症については、以下の研究がある。吉田城『神経症者のいる文学』名古屋大学出版会、1996年、299－315頁。なお、睡蓮の引用文は、同書の310頁にみられる。
- (25) ブルーストの読書論については、『ブルースト＝ラスキン『胡麻と百合』』（吉田城訳、筑摩書房、1990年、pp. 245－50）中に解説がある。「ブルーストが最終的に目指しているのは、作家の精神の独創性を解明するような批評能力と、そうした読解をばねにして自己のエリクチュールへと向かう活力を併せ持った、創造的読書なのである」（248頁）と結ばれる。
- (26) ベンヤミン『ベルリンの幼年時代』38頁。
- (27) 同上書、9頁。
- (28) ジンメル、前掲書、133頁。
- (29) 以下に見るのは、<窓>と<額>が調和して機能する描写の例である。「パリでも、この町の一番汚い境界の一つで、私はある窓を知っているのだが、そこから眺めると、いくつもの通りの屋根が重なって、前景、中景、遠景をなし、そのさらに向こうに、紫色をした鐘が見え、それはときに赤みを帯びたかと思うと、また、大気を行なう「試し刷り」の一番気品のある版では、灰汁抜きをしたように真っ黒な色になるのだった ― この鐘はほかでもない、サン＝トーギュスタンの円屋根であり、それがこのパリの眺めに、ピラネジの描くある種のローマ風景のような性格を添えているのだった。（Ⅰ，65）

- (30) John Cocking, «Proust and painting», in *French 19th century painting and literature*, New York, Harper & Row, 1972, p. 324.

保刈瑞穂著『プルースト・印象と隠喩』（筑摩書房、239頁）に引用されたプルーストのルイザ・ド・モルナン宛ての手紙は、額縁内で得られる相互作用を語る。「本当に私は、あなたの美しさによってきっと魅力的な額縁であるに違いないあのプロアの町をあなたと二人で散歩できたらどんなだろうと思います。あれは古い額縁、ルネッサンス風の額縁ですが、そのなかにあなたが立っているところを見たことがないので、新しい額縁でもあります。(…）」(1903年7月9日頃)。

またスワンはある夜会で、雰囲気には馴染めないものを感じたとき、人々との間に心理的な距離を置いて周りを眺める。こうして彼は、かつてなら、「片眼鏡をかけている」というだけのことでしかなかった友人たちがかけている片眼鏡に、一種の個性を見いだす（I, 320）。それは、＜額＞の中に人々を置いて見るということである。「心理的な距離」を置くことと、＜額＞のなかにいれることによる効果の類似は、認識行為の文字どおりの「枠（価値・意味）づけ」操作の危うさをも語る。三島由紀夫は行動するときには人は言葉を必要としないと言った。ジッドは、「ぼくは、感情が自分を感動させた時にそれを記述することをやめた。精神が感動を分析するときには、精神は感動でぼうっとしているから。その魅力は終わっているからだと言う（鈴木たけし「アンドレ・ジッドをめぐるエッセー I」、城西人文研究第25巻第1号、1999年、107頁に引用。Gide, *Journal d'André Gide I*, Pléiade, p. 45)」。＜枠づけ＞に寄り添う慢心と、一方のつねに抱える不足感は一体である。

- (31) これらは、プルーストの描く「見いだされた時」の鍵としての挿話、そして苦悩をともなう探求の場としての出会いの場において多用される語であり、隠喩表現の成立を支える動きである。シュビッツァーは、この田園風景描写に、「ゆっくりとした準備をみる。(Leo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, 1970, P. 408)。いわゆる＜隠喩＝照応＞が普遍的な調和の世界を統べるという理解を全面的にプルースト世界にあてはめることへの疑義として、湯沢は「不自由なフォルムへと誕生していく直前の(…)運動」という表現をもちいる（湯沢英彦『プルースト的冒険』水声社、2001年、248頁）。私たちは、プルーストはノスタルジーの病いに陥っているとは考えないと同様に、A. アンリーがプルーストが（われわれの内における）精神と、（われわれの外における）自然の同一性を作品に実現するロマン派の系譜に属すると（Anne Henry, *Marcel Proust-théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1981）するのとは別種の＜統一＞を探そうとしている。アンリーは、追憶を彼の方法として捉えて以下のように言う。「追憶の潜在的な活動のおかげで、諸対象、つまり主体の精神におけるそれらの表象はその物質性を失い、その本性を理解してそこに＜永遠の対象＞を見ることを妨げていた特殊化から抜け出しており、また、主体それ自体は、時間からも瞬間の断片化からも抜けだしているの、自らの純粋において自らを捉える。そしてこれらの二つの純粋な項（脱物質、脱時間）は、精神の同じ一つの行為のうちに与えられているので、同一性の確認はおのずと成立する（pp. 127-8）」。

私たちは、物に即して感覚的に時間のなかを生きる＜文の行為＞を、プルーストに探ろうとしている。クリステヴァがプルーストの文体について書いている文章中の単語が、ヒントを与えてくれると感じられる。「逃げさろうとする、解体された、そして伸び広がったプルースト的文章とは、この心情の間歇の構造である」。その意味を、プルーストの文章は、対比的にかつ明瞭に、われわれに解き放っているのである。Kristeva, *Le temps sensible*, Gallimard, 1994, pp. 354, 362-3。『プルースト』中野知律訳、筑摩書房、1998年。

- (32) 文末の表現（単語）こそが、その場にある語り手がいたりつこうとしている目的であると解釈するシュビッツァーがあげる文例にかよるのが、この引用文である。（*op. cit.*, p. 408）
- (33) 「わびしさ」、「堪え難さ」は、プルーストにおいて＜習慣＞と結びつけて捉えられる。＜習慣＞は、プルーストにおいて究めなければならない大きなテーマである。それは、優しさ、安堵と同時に、死をも意味する。たとえばピコンは、「習慣は、死の顔面に投げ掛けられたマスクでしかない」（Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963, p. 163）とする。

かつて過ごした部屋のいくつかを語るテキスト（I, 7-8）は、語り手にとって好意的であったり、敵意を見せたりする部屋を描き、つづいてそれらの空間が馴染みあるものへと変わる様を描い

たあとに、「l'habitude 習慣！」という語を引きだす。それに続くのは以下の文である。「この巧妙な、だがひどくのろまな調整者は、最初は何週間も私たちの精神を、一時的な仮の調度のなかで苦しめる。しかしなにはともあれ精神は、この習慣を見いだせば大喜びなのである。それというのも精神は、もしも習慣がなくなって、自分の持っている手段だけに頼るようになると、一つの部屋を私たちの住めるようなものにすることもできないであろうから」。語られるのは、習慣の有効な友好性である。

一方、「L'Habitude (Ⅱ, 17)」と大文字で語られるのは、16頁の引用に見るように、習慣の働きの一時的な停止があったゆえにもたらされた「幸福感」である。ここでは阻害する要素としての習慣が語られる。さらに、「写実主義芸術が偽者であるのは、感じるものにそれとは違う表現を与え、しばらく時がたつと、それを現実そのものとする習慣を採るからだ」(Ⅳ, 459-60)とされるように、習慣の機能自体が疑問視される。

しかし、＜習慣＞と＜時＞との関わりにおいて、コンプレーの教会の鐘塔は特異なものである。それは人々の＜時＞を規定しつつも、しかも自在に多様であることによって、＜習慣＞のあるべき変容をになうのである(Ⅰ, 64)。

(34) 鈴木、前掲論文、107頁に引用。Gide, *Journal d'André Gide I*, Pléiade, p. 45.

(35) Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 67. (前掲書207頁)。

(36) 鈴木、前掲論文、104頁、Gide, *op. cit.*, p. 63.

(37) 同上、103-2頁。

(38) 同上、103-4頁。

(39) 中世の『黄金伝説』の女主人公。トレヴィー伯ジークフリートの妻で、家令のゴロに言い寄られるが、これを拒けたために逆にゴロの中傷を浴び、不義を働いたとして夫のトレヴィー伯から死刑の宣告を受けた後に森に棄てられる(『失われた時を求めて』第1巻、鈴木道彦訳、集英社、1996年、訳注、329頁)。この物語は幻燈として、語り手が夕暮に壁や扉に映しだされるのを楽しんだものである。

(40) 注(33)を参照。

(41) 第一次大戦下でのジュピヤンの営む宿に、同性愛者が集まる。彼らは、空襲警報も気にしない。「それどころか、迫っている身体的な危険は、長いあいだ病的に苦しんでいた不安・恐れから彼らを解放した(Ⅱ, 412-3)」。プルーストは、同性愛を「不治の病い *maladie inguérissable* (Ⅲ, 18)」とする一方で、*névrose* 神経症とか *sensibilité nerveuse* 神経質な感性として捉える。囚われることが、病いという＜囚われの身＞と人をするというかのようだ。

一方でプルーストは、スノビズムを一種の病いとするが、「スノビズムは魂の深刻な病いであるにしても局所的で魂の全体を駄目にするのではない」(Ⅲ, 524)とする。この考えは、完璧であるどころか、徹底するということにも不向きな人間というものは、誤謬、曖昧さに包まれるままにおいて、「有用 *utile*」なものを知るということを語る。スノビズムに関わるときのこの相対主義にたいして、プルーストの同性愛への観点はいわば絶対的であり、死と向きあう。

(42) ジンメル、前掲書、133頁。

(43) 「天才の子供時代」前掲書、155頁。

エクリチュールに関わる「言葉以前の身体的なもの」の考察として、ジャン＝フランソワ・リオタール『インファンス読解』(小林、竹森、根本、高木、竹内訳、未来社、1995年)がある。リオタールは、「書くことができる者はいない」と書き始め、「さまざまな文章が苦しみながら宙吊りにしているそのモノはさまざまな名、しかも省略の名をもっている」として、カフカにおける「疑いなきもの」、サルトルにおける「分節不可能なもの」、ジョイスにおける「私有不能なもの」、フロイトにおける「幼児的なもの」とならべる(5頁)。それを＜インファンティア＞、つまり自らを語らぬものと命名する。訳者の小林康夫は解説において、それが「言葉に、表象に抵抗する(231頁)」とする。

(44) ここでバラ色の絹のドレスを着ているオデットは、後に、白衣のスワン夫人となって語り手の前にあらわれる。「バラ色と白」は、サンザシの花が見せる2つの色でもある。「赤でもあり白でもある」

あり方は、差しだされるメッセージの持つ異なる2つの質をあらわす。

- (45) 「土地の魂」、すなわち、作者が生きた土地への愛着の不思議を主題とする文学作品がある。そこにおいては土地との関わりにおける魂の漂泊がテーマとされるが、そこにおいて不可避である幼少期へのこだわりは、人物たちをその土地から旅立たせない。そして物語展開の特徴として、憧れの強さに応じて空まわりする情熱の未完結性がある。たとえば、『シルヴィー ― ヴァロワの思い出』の終わりにあばかれるのは、生きているものとして死者に憧れ続けて彷徨した主人公であり（『ネルヴァル全集Ⅱ』入沢康夫訳、筑摩書房、135頁）、アラン＝フルニエ（1886―1914）の『モーヌの大将』では、冒険心に仮託しての主人公の選びとった残酷である。これらの物語においては、憧れの対象との隔たりこそが主題である。

- (46) 「時刻を選んで人が景色を見るように、各作品は、その光を持つ。スタンダールの時刻はランボーと同様に朝日であり、フロベールの時刻はボードレールと同様に夕日である。（…）プルーストの時刻は、目覚めと就寝の時刻である。曖昧な時、光が変わる時である（Picon, *op. cit.*, p. 141）」。

また、プルーストには以下の言葉がある。『『千夜一夜物語』、そしてまた夜のあいだに書かれたサン・シモンの『回想録』、私はそうした本を、とにもかくにも作り直すつもりでいたのではない（…）われわれはまず愛するものを棄てなければ、愛するものを再び生み出すことはできない（Ⅲ、1043）」。

- (47) バシュラル、前掲書、19頁。

- (48) Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 68. （メルロー＝ポンティ、前出書、208頁）

- (49) それがどんな形で表わされるのかを考えるために、語り手に映るままに書きとられるアルベルティーヌの描写の「段階」を見てみよう。まずは、アルベルティーヌとそれを取り巻くものの間に構造的な統一を認めるときに生まれる叙述であり、そこでは「彼女の顔つきの一つ一つの特徴は、彼女の特徴の一つと関わりを持つばかりだった。彼女の鼻、その口、その眼は他から離れて完全なハーモニーを形成し、彼女は一枚のパステル画のよう（Ⅲ、851）」だったとされる。

同じ文脈における彼女は、ラ・トゥールの肖像画の中で「人が言葉を発したとでもいうかのように、いま口にしたばかりのことをまるで耳にしたふうではなかった（Ⅲ、851）」ともされ、パステル画の内にあるかのようなとき、内的な相関の緊密さは閉鎖され、外に対して自らを閉ざした姿をアルベルティーヌは見せる。続くのは、各部分が多様に外界と対応する彼女の在り方である。

目はまだオパールがうまったままの鉱石のなかにあるように、二ヶ所だけが磨きあげられていて、金属よりも輝きながら光よりもいっそう強靱に、覆いかぶさる盲目の物質のまんなかに、まるでガラスの標本箱に入れられた蝶の紫がかかった絹の翅というようだった。また黒く波打っている髪は、彼女が何の曲をかけましようかと私の方を振り返るときの向きしだいで、全体が違った印象を与える ― あるときは見事な翼のようで、先のとがった末広がり、黒い羽毛の植わった三角形をなし、あるときはその巻き毛の起伏を無数の頂きや分水嶺や断崖のある力強く多様な山脈にまとめあげており、その豊かで多彩な変化は、ふつうに自然が実現する多様性をこえて、むしろ彫刻家が自分の仕事の柔軟さや烈しさ、おだやかさや生き生きとしたところを際立たせようと難しいことを寄せ集めたがる、あの欲望に応ずるもののように思われる。（…）彼女を半ば隠していたピアノラ、本棚、これらは彼女の髪の毛の細かいうねりとは対照的に、渾然と彼女に結びつき、彼女はまたそれらの品の形や用途にかなう姿勢をとっていた。そして部屋のこの隅は、光をあてられた聖所、この奏楽天使の住居にほかならないように思えた。（Ⅲ、884―5）

アルベルティーヌが奏楽天使と名指されるために受けるべき美化、定型化は、語り手が関わりあうアルベルティーヌとはずれている。さらに続けて語り手は言う。「アルベルティーヌは私にとっては決して作品などではなかった（Ⅲ、885）」。語り手のこの内省は、オデットを捉えたとしたスワンとの違いである。絵画は＜額＞の内ですみずみ、動き止まない人間はつねに過剰をかかえて＜枠＞から出ていく。

「統一」に身を沈めることなく＜額＞から抜け出ていくこと。それは、枠を作ってその枠内で機

能する集団のなかで受動におわることのない言語使用を知るための心得でもある。しかし、少年期の語り手が、大人の心の闇を「経験と推論によって見いだしていく」とき、そこで語られないままに置いていかれるものも含めて、読者と共有する「問い掛け」として、ある種の＜統一＞が考えられるのだ。

- (50) ヴァージニア・ウルフ『ダロウェイ夫人』丹治愛訳、1998年、集英社、3頁。
- (51) ヴァレリーが、以下の文中で用いる「感性」をここで参考としたい。「知恵は、必要なときには、精神を用い、必要なときには、本能（筆者注：人間精神を含む自然の意味と理解したい）を用いることに存する。従ってそれは感性の問題、その各々に対しては、或るときには屈することが、或るときには逆らうことが危険な、この二つの力の均衡を認知し予見する或る種の感性の問題である。（『ヴァレリー全集9』佐藤正彰訳、筑摩書房、1967年、320頁）
- (52) 武藤剛史「甦る子供」（『共立女子大学『研究草書』第14冊、1996年、9頁）には、この論文を支えるベルナノスよりの引用がある。「私は自分が誰のために書いているのか知らないが、なぜ書くかは知っている。身の証を立てるためにである。－ 誰にたいしてかって？－ 前にも言ったはずだが、滑稽さを承知でもう一度言おう。それは、かつて自分がそうであった少年にたいしてなのだ」。
- (53) エーリッヒ・アウエルバッハ『ミメーシス』に引用されているとの指摘を受けて引用したが、実際には見つけれなかった。

（原稿受理 2002年10月10日）