

プルーストと〈透明〉

山 路 龍 天

I プルースト的〈透明〉の諸相

「失われた時を求めて」が呈示する様々な表象 (images) は、その華麗な表出形式と展開、その過剰ともいえる豊饒さによって、私たち読者を圍繞し、眩暈の虜として作品そのもののなかに閉じ籠めてしまうほどである。しかもそういった表象のひとつ／＼は、プルーストの文体の特性の一例証たるに留まらず、作品そのものの錯綜した構造と極めて緊密な結びつきを有しているために、およそ主要な表象は、どれを採ってみても作品の本質の構成要素を成している、私たちが仔細な検証の眼を細部から全体に、また全体から細部に行き渡らせれば渡らせるほど、これらがプルーストの作品の真正さ (authenticité) を高めていることが判ってゆこう。

本稿では、こういった表象のうち、プルーストが ≪transparent≫ ≪transparence≫ ないしは ≪transparaité≫ といった言葉で以って表出している表象群を取りあげ、それらが何故に固有の燦きをもって私たちをかく

も惹きつけるのかを考察してゆくものである。へ透明」とこれに纏わる概念を示す品詞は、注意深い読者にとってはかなりの頻度をもって繰返し現われてくるはずである。が、文体統計論的な数値の跡付けを得るのは、高名な彫大さを誇る作品のことゆえ後世に俟たねばならない。ここでは、以下にみていくように、プーレストがへ透明の表象には格別の愛着を示し、それゆえに格別の意味を賦与しているといえ、その一考の価値は肯ぜられようし、このへ透明の観念は作家の芸術観そのものに事実かかわっていることを示すことがこの小論の目的である、とあらかじめ言明しても、論理上の同義反復あるいは循環論法の閉じた環に閉じ籠る誤謬を犯すことにはならないであろう。蓋し、真理は直観の要請によって啓示されてのち知性によって裏付けられると考えたプーレストそのひとの作品を相手にするのであれば、いま私に固有の燦きをもって迫るへ透明の表象——ということだけで、すでに考察への要請は下されているとはいえないか。そして、『矢われた時の探究』ということ自体が、ひとつの精神の芸術家としての天職の自覚へと至る、彷徨が探究となり、探究が彷徨となるような精神的オデュセイアを主題としていればこそ、遂に彷徨の果に恩寵によって芸術家たる志を得た主人公が、みずからの彷徨——探究の軌跡を改めて辿り直すという、ある意味では閉じた円環構造をとるのであってみれば、私の探究もまた、彷徨の相貌を帯びて、プーレストがそこそこ差しつける意味ありげな徴を、試行錯誤的に解読してゆくほかはないのではあるまいか。

*以下の引用において、《A la Recherche du Temps Perdu》に関しては、プレイアド版に依るものとし、ローマ数字は巻を、アラビア数字は頁を示す一方、プーレストの他の作品についてはNRFの旧版に依り、作品名と頁を示す。なお、参照した文献等に関する必要な註は、*印をもって各段落の末尾に記されるものとする。

*
*
*

一口に〈透明〉の表象といっても、それが作品中にあらわれる様態ないしは表現法は多岐に分かれ、表現上の重
要性もそれに応じて異なっている。そこでいま試行錯誤は覚悟のうえで一応の分類を行えば、一、人物の素朴さ、
善良さの象徴として、二、主人公たる話者の「私」にとつて、対象が未知でありしかも憧憬の的であるがために、
想像力が恣意的に行う対象への透視作用の結果として、三、この「私」が自己の存在（ないしは肉体）そのものを
透明だと感ずる場合、四、コンブレイの子供たちが雑魚を採るためにヴィヴォンヌの流れに浸すあの硝子瓶の〈透
明〉によって代表される表象——という具合になる。

第一の、登場人物が透明にみえる場合とは、たとえば、プールストの創造した人物群像のなかでも格別見事に肉
付けされた肖像のひとつであり、召使の種族の不滅の典型といわれる老女中フランソワーズが、稀に主人公に対し
てやさしい態度をみせるときである——

夜、フランソワーズが私にやさしい態度をみせて、私の部屋の中でしばらく坐っていたいと云ったりするとき、
彼女の顔が透明になった感じで、その心の善良さと素直さがそのまま見える気がした。(II.69)

あるいはまた、バルベックのホテルで主人公が知合う小間使セレスト、あの母なる大地とじかに結びついている個

性、善良でいつもぴち／＼した、とても諭えの上手なセレストについて――

私たちの血という塩水は、原始の海の要素の体内への残存である、といわれる。同様に私には、セレストは、激怒しているときばかりか落着いているときにも、生れ故郷の川のリズムを保存しているように思われた。疲れているときでも、彼女は自己流儀だった。彼女が本当に干上っていたそのときには、なにも彼女を生返らせることはできないようだった。そして突然に、彼女の堂々としてしかも身軽な大柄な身体のなかに、ふたたび循環が始まる。水が、青みがかった皮膚の乳色に透きとおったなかを流れ始める。彼女は、太陽にむかって微笑み、そしてもつと青くなる。そんなときの彼女は、本当に *céleste* ——み空のよう——だった。(II. 850)

あるいはまた、主人公が立錐の余地もないほどにごった返すカフェで食事中に、寒がりの彼のために、友人サン・ルーが外套を手渡そうとして土足で長椅子の背渡りという離れ業を演じてみせる場面。この大胆な行為に示されたサン・ルーの大貴族たる特性について、ブルーストはこう述べる、――

こういうのが、私の身体のように不透明で曖昧なものではなく明確な意味をもつ透明なその肉体の背後に、ちょうど芸術作品を通してそれを創造した原動力がみられるように透かしてみえる、貴族特有の性質であって、これが、ロベールが壁に沿って展開したあの軽業を、フリーズに刻まれたあの騎士の身振りともいうように判りやすく魅力的なものにしたのである。(III. 414)

このように、人間の素朴さ、善良さ・誠実さといったものを〈透明〉の表象で捉えている場合には、対象となつた人物に対する、主人公ないしは作者の好意がはつきり窺える。

これに反して、あの社交界の人間の見事な戯画であり、その悪辣きわまりない権謀術策を以つて社交界のヒエラルキーの階段をつねに着実に登りつめてゆくヴェルデュラン夫人を描くに際しては、プルーストは、彼女の顔面や身振りにあらわれる表情を極めて微細に描くのみで、決してその心の奥底まで窺わせるような〈透明〉の表象の使用——すなわち主人公が相手の心に感情移入を行っているような描写をしてはいない。否むしろ、ヴェルデュラン夫人の姿は、その表情や身振り、またその言動がその場その場の社交集団のなかに惹き起す結果のみの描写に限られていること、まさにそのことゆえに、そこに陰険で不透明な、一個の人格を、いわば外から彫塑的に彫り刻んでゆくからこそ、見事な肖像と成り得ているといえよう。ここにみられるのは、私たちの視線の透過を拒否し、感情移入をあくまでもみずからの内部閉鎖によつて跳ね返す一個の謎としての存在、しかもその謎たること、つまりは他者性によつて他人をみずからの支配下にひざまつかせるべき力を得る人間——まさに〈透明〉なるもののアンチテーゼたることを意識的に利用する術を心得た、典型的な永遠の権力者の姿である。

さて、第二の範疇たる、未知であつてしかも憧れの的たる対象に対して想像力が行使する透視作用の例としては、主人公の眼に大社交会・大貴族の象徴そのものとして映るゲルマント家の人々を取巻く名士たちの「名」についての一節がある——

公爵夫人の宴会に招かれてゆく人々を、私はまるで身体も有たず、髭もなく、靴もなく、平凡なこととは何ひとつ言わず、一風変わったことさえおよそ人間らしく分別臭い言葉ではいわない存在のように想像していたから、これらの名のつくり成す渦巻は、その物質性にかけては、ゲルマント夫人というザクセンの陶器人形を中心に行っている幻の宴会とか亡霊の舞踏会とかにも劣らず、硝子造りの館の硝子窓、といった透明性を保っていた。(II. 15)

ここには、スタンダールの「恋愛論」における〈結晶作用〉(crystallisation) とよく比較される、ブルーストおよびブルースト的人間像に特有の、想像力による〈成層作用〉(stratification) の初期の一段階をみることができよう。主体の想像力は、未知にしてしかも憧れの対象に対しては、対象が未知なるがゆえに、実体が当然所有しているはずの様々な不透明な要素を無意識のうちに排斥しつつ、一方、その憧憬の情念が、あらかじめ形成した理想像に合せて恣意的に選択抽出するお気に入り、の要素をのみ自己増殖させることによって、対象の実態とは喰違った透視図を描きだす。が、対象の実態に一步近づくことによってそこに新しい要素が付加されれば、この新参の既知事項は、大抵はいままで対象の総体とは相矛盾する不透明な要素として働く。しかし、主体の現身の人間としての知性は、この新しい事態に対蹠して自己を困惑より救い出すべく、改めて想像力を馴化して、一度は不透明だった要素をも対象の全体性へと組み入れて、そこに新たなる全体的透視図を描きだす。——というわけで、憧憬の、あるいは主体の有つ対象への情念的欲望の拡がり、つねに新しい不透明要素の出現を障害としつつも、これを全体性のコンテキストのなかで解釈し全体像に組み込もうとする知性の好奇心によって引摺られながら、層を重ねるよ

うに増大繁殖する。これが、憧憬あるいは恋愛の力学を決定する、ブルーストのいわゆる〈成層作用〉なのである。^{*}

かくして、ゲルマントの名の透視作用にその核をもつ憧憬は、幼い主人公が親しんだジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン伝説と相俟って、遂には公爵夫人そのひとに対する恋愛感情にまで発展してゆく。想像力は、知性のあくなき好奇心に引摺られて、ほとんど無理矢理に、恋愛感情を育んでゆくのだが、これはスワンの恋の悲痛なメカニズムでもあった。

ところで、想像力のこのプルースト的透視作用の最も美しい例を求めようとするなら、なかんづく「スワン家の方へ」の「名——土地の名」の章をみるがよい。そこでは、いまだ「名」の指し示す実体を知らざるがゆえに、かつまた「名」とそれに纏わる僅かの既知事項としての美しい知識の断片があるがゆえに、想像力は途徹もなく美しい夢を結んで、カードの城を宙空に築きあげる——バルマは、スタンダールの小説の高貴でロマネスクな雰囲気とバルマ堇の紫の色と香のみによって、緻密な透明性のうちに閉ざされた「名」となり、フィレンツェは、百合の町と名乗って〈花の聖母寺院〉を頂くがゆえに、ひとつの花冠にまで縮約された都市となり、ヴィネツィアは、ジョルジョーネやティツィアーノの絵画の深紅色の雰囲気の中に、ゴンドラの歌声を反響させ運河の紺碧を反映させるというわけだ。プルーストは、これらの表象を呈示するのに取分けて〈透明〉という言葉を用いてはいないけれども、この章ほど様々な「名」に纏わる心象が〈透明〉の相のもとに見事に喚起されるところも、またあるまい。旅の様々な相のなかでも、地図の上で町々の「名」を辿るあの旅の芽生えの段階ほど、訪れるべき町の美しい時があるろうか。

*蛇足ながら付言すれば、この理論に窺われるプルーストの恋愛観には、中世の騎士道精神以来西欧の恋愛観のうち脈々と流れてきたあの聖なる〈愛〉^{アモール}の神話は、跡形もなく消滅しており、遂に愛よりも嫉妬が、そして

この嫉妬が主体に否応なく差しつける対象の実体の解明分析への要請という形で召集される、いままでおよそ〈愛〉とは相容れないものと考えられてきた知性が、恋愛という現象をほとんど悲劇的な相貌をもって引摺ってゆくのが見てとれるはずである。そしてこのプルースト的恋愛のペシミスムは、作品の発表以来、ほとんどあらゆる批評家の容認せざるところであった。しかし、近年のプルースト研究の優れたものは、あるいは私たちを取巻く現実そのものがプルーストの洞察を模倣するまでに至ったことによるものか、ようやくこのほとんど禁忌視されてきた部分に分析の眼を向けている様子で、特に哲学者ジル・ドゥルーズの「プルーストと徴」においては、このプルースト的恋愛の、ひいてはプルースト的精神の存在論的・認識論的な諸相が、いまやかに私たちの精神そのものの悲劇的といえるほどの特性と成っているかを、読者の魂を震撼させるほど見事に分析されている (Gilles DELEUZE: *Proust et les Signes*. 2^e édition augmentée. P.U.F. 1970 特に第八章 ≪ Anti-logos ≫ 参照)。が、この問題については、考察は別の機会に俟つことにしたい。

次に第三の範疇に移れば——場面は、アルベルテーヌとの同棲生活に入った主人公が、ある朝、一日の幸福を約束するかなような陽の光をうけて目覚めるところである——

陽の光は、私のベッドまで届き、痩せ細った私の肉体の透きとおるような壁を横切って、私を暖め、水晶のように燃えあがらせるのだった。(III. 27)

〈透明〉の表象は、ここでは、ゲルマントの名の透明さが未知なるものへの希望の観念と結びついていたように、

あきらかに幸福の観念と結びついている。「私」という存在は、このとき、その肉体の壁を貫いて陽の光が流れこむという形において、外界——すなわち人間社会をも含めての自然、と一分の隙間もなく結合している。否むしろ、このときには、存在の内部と外界とを分け隔てる隔壁は消滅し、内と外とは、大自然を支配する純粹で単一な生命の流れに充たされて融合しているのだ。と、こういえば、少々原始アニミズム的言辭を弄しての説明ともみえようが、これは決して私の独断ではなく、小説中の話者の口を借りてのプルーストの裏付けがある。

私はあのケルト族の信仰をもつともだちと思う。私たちの喪った人々の魂が、なにか下等な存在、獣だとか、植物だとか、無生物だとかのなかに囚われていて、私たちがふとそんな樹の傍を通りかかったり、そうした魂の閉じ籠められている物を手に入れたりする日——そんな日は決して多くの人々には訪れてこないのだが——そんなある日の来るまでは完全に失われている、というのだ。ところがそんな日にめぐり逢うと、亡き魂はふるえ、私たちに呼びかける。そして私たちがその声を聞き分けると、呪縛はたちまち解かれる。こうして解放された魂は、死を征服し、私たちと一緒にふたたび生きるのである。(1.44)

これまでにみてきた〈透明〉の表象の大部分において、肉体が透明になるというヴィジョンがみられたわけだが、このことは、プルーストの思想において重要な役割と意味を担っているように思われる。「透明な肉体」ということに関して私たちがまず想起するのは、アミーバとかアオミドロといった、透明な被膜を有って酸素や水を自由に取込み得るあの囊状の植物細胞であって、あの空間的可動性が要請する個体の独立性と神経的伝達体系の存在とが遂に育てあげた細胞の機能的分業のゆえに、脂肪などの不純かつ不透明な要素をもつ動物細胞ではありえないだろう。

蓋し、植物細胞は、常に大地と大気からその移動不能性ゆえに養分と水分とを吸収するという維管束体系の宿命からいって、どの細胞も他の細胞との相互流通性ないしは浸透性を有しているために、その被膜の透明さ、あるいは厚い細胞膜に覆われている場合でも細胞液そのものの透明さによって、まさに大自然を支配する生命そのものにも価すべき空気と水の、内から外、外から内への流通浸透をずっと自由に確保しているのである。（「透明な肉体」といって、ここでは、中世ヨーロッパの苦行僧を悩ませもしその精神の隠秘な愉樂の種ともなった。あの内臓の透けてみえる美女、というグロテスクな妄想は、問題とならないだろう。かれら苦行僧にあつては、その精神あるいは魂の追い求めるべきものが、この肉体——という名の実体にして観念から最も懸隔したものであつただけに、肉体はなおさら現世の汚濁を集約するがゆえに排斥されたのであつて、被膜は透きとおつていても、肉そのもの、内臓・血管は一種の強迫的な實在感——つまりは透明の彼方の汚濁としての不透明性——を以って迫つたはずであつた。想えば、プルーストにあつては、これから見ていくようにいかに彼が肉体の存在を重視していたとしても、人間存在は、ラブラー流の《Monsieur Gaster》（胃袋氏）としてよりも 《M. Tete》（頭脳氏）として、捉えられたのであつた。）

従つてプルーストにあつては、肉体の透明性とは、透過あるいは浸透の可能性として、主体と対象との、内と外との交流 (communication) に関わるものであつて、しかも、ケルト族の信仰の一節にみたとおり、この透明な肉体という容器の内と外とを自由に去来するのは、宇宙に遍在するといった種類のひとつの生命、ひとつの魂なのである。プルーストは、「芸術家の観照」と題する小論のなかで、このように宇宙遍在の魂を「宇宙の神秘の諸法則」(lois mystérieuses) とも、また単に〈詩〉(poésie) とも名付けて、詩人の使命とはそれを明かして人々に後世までも伝えることだ、と述べている。そして詩人がまさに創造を行う瞬間を、こう説明するのだ——

詩人が部屋に閉じ籠り、詩をふたたび捉えようとする、彼の精神は、一瞬ごとに彼に向って、生命を吹込むべき新しい形、充たすべき新しい革囊を投げかける……。何という眩暈を潜めた、また何という神聖な仕事だろう。このとき、彼は自分の魂を宇宙の魂と交換するのである。(Contre Sainte-Beuve, p. 352)

こういった確信を抱いていた作家にとって、肉体が透明になる瞬間とは、人と人との、また人と物との間に、この宇宙遍在の魂が流れる瞬間であって、その最も完全な現実での形態が、あの無意志的記憶が存在をして過去をも現在をも超越した、時間の外なるひとつの時のうちに立たしめるいわゆる「特権的瞬間」なのである。このとき、過去と現在は一いつになり、それを感じている存在は、その両方を同時に生きているのであって、その肉体はこのような印象に完全に浸透されて透明なものとなり、宇宙と合一する——あるいは少くともそう感じるのである。ここにこそ、〈透明〉の印象が約束するかにみえる幸福の秘密があるように思われる。

私たちはここに至って、ある素朴な形のイデアリスムの存在を認めることができようが、問題はむしろ、プルーストにあつてはこのようなイデアリスムがいかに深く肉体の存在そのものに結びつき、かつ依拠しているか、ということになろう。蓋し、「私たちの内的機能の所産のすべて、過去の喜びとか悲しみとかのすべてが、いつも私たちの中に所有されているように私たちが思いこむに至るといふのも、おそらくは、私たちの肉体の存在のゆえであり、肉体は私たちの靈性 (spiritualité) が閉じ籠められる容器のように思われているからなのである。」(II. 756)

このようにプルーストが肉体を靈性の容器として考え、しかもそれに関連して好んで〈透明〉の表象を用いたこ

とは、彼がまた人間を好んで植物的存在として捉えたことと深い関係がある。なぜなら、透明な存在と化して、外からの印象あるいは感覚に浸っている人間は、クロード・ヴァレーが「マルセル・プルーストの魔法」のなかで指摘した、ひたすらに印象のなかに浸りきり、それにむしろ呑みこまれていく全くの受動的な存在、あの人間植物 (Homme-Fleur) にほかならないのだから*。

植物的な存在としての人間という観点——については、ロマンス語文学の偉大な研究者エルンスト・ローベルト・クルチウスの有名な指摘がある*。この碩学によれば、プルーストは人間社会を動物相 (fauna) としてみるよりも植物相 (flora) として観察した、というのである。その証拠に、この作家にあっては、樹木や花は地上のあらゆる美の中でも最高の美と私たちに感じせしめるほどに神な、ものとと見做されているばかりか、第二篇「花咲く乙女たちの蔭に」という標題や、女性をしばしば植物的形象で、あるいは逆に植物を女性的形象で描く隠喩が示すように、〈人間のなもの〉は〈植物的なもの〉に同化されているのだ。「動物の本性のうちで次第に成長するあの衝動の次元」や「人間の本性を規定するあの意志の次元」を欠いている植物の世界は、生に対する受動的態度の象徴として恰好のものである。動物の世界が、馬や小鳥は蛙や蜘蛛よりも高等なものとするような確立された等級別の形で、私たちの様々な価値評価の相反関係 (antagonismes) や、善と悪・美と醜といった対応関係 (oppositions) をすでに孕んでいるのに対して、植物の世界は、一種の感情的反発が可能となる肉食植物や菌類といった生物学的な境界地帯は別とすれば、純粹で均質的な生の世界として、価値の対応関係を有たず、善悪の彼岸に位置している。かくして、人間の生の諸相を植物の隠喩をもって示すということは、これを倫理的かつ審美的に中性化するようになるわけで、少くとも、プルーストの観察方法のなかには、そのような機能が窺われる。

クルチウスの以上のような指摘を、ヴァレーのいう〈人間植物〉の全き受動性に対峙せしめるとき、そこには、

前者の「植物相としての社会」というマクロの観点と、後者の「植物的存在としてのプルースト的人間」というミクロの観点とが、ある奇妙な中心に向って収斂することに気付くはずである。あたかも両批評家が、とある望遠鏡の両端から別々に覗いて各々が見出した世界を語っていたとでもいうように、そう、そこには唯ひとつの光学器械たるプルーストその人があるのみ、というわけなのだ。蓋し、社会を植物相のもとに善悪の彼岸としてこれを倫理的・審美的に中性化するのがプルーストあるいは小説の話者であるなら、花のような全き受動性に浸ってただ印象の浸透するに任せているのもまたプルーストないしは小説の主人公なのである。ここに至って私たちは、クルチウスおよびヴァレーの指摘の根底にあるあの植物的受動性の概念が、プルーストの芸術創造といかなる関わりを有するのか、という問題に直面するのだ。なぜなら、ヴァレーのいう人間植物の実態は、自己の諸能力の一時的停止、すべての運動の休止、その結果としての麻痺状態という形で、感覚あるいは印象に対する受動性を成就し、そこに事物を惹きつけ、事物をして浸透するがままにさせるのであってみれば、問題は、このようにただ印象を享受するのみという全き受動性を、いかにして創造という全き能動性に転位せしめるか、ということなのであるから。しかも、あらゆる印象とか感覚は、束の間の歓喜を、また悲しみを齎すだけで、いずれは移ろい色褪せてゆく……。これがプルースト的人間すなわち失われ、時の探求者に課せられた問題なのである。

* C. VALLÉE: *La Féerie de Marcel Proust* (Fasquelle, 1958) pp. 410—412 ** 私が見を通したのは、

大野俊一訳・角川文庫版「現代ヨーロッパにおけるフランス精神」である。同書88—92頁。

このようにして、先に見てきた第一、第二、第三の範疇の「透明」においては、どの場合も、「透明」が開示する他

者の素朴さ・善良さあるいは友情にしても、また主体みずからの幸福感にしても、いつしかまた視る者を裏切るわけ、人間はふたたび不透明な存在と化し、その内面を覗かせなくなる。フランソワーズは、その心底を容易には明かさぬ陰険な召使の仮面の下に戻り、椅子の背渡りによって貴族性と友情とを透かしみせたサン・ルーも、今度はまたつれない素振りをみせて、「彼自身の自我の部分蝕」(II. 399)を主人公に感^じさせるのだ。また憧れの「名」が硝子の城を築き上げたところで……

サン・ルーからこんな風に実状を話されて城の中にゲルマントの名とはおよそかけ離れた要素が導き込まれると、私はもうその構造の仕組を、名のもつ美しい響きからのみ抽きだしていることができなくなった。そうなる^と、この名の奥の方で、湖に反映していた城は消えてしまった。そして今度またゲルマント夫人の周りにその住居として現れたのは、パリの館、ゲルマント邸である。が、この方はその名と同様に透きとおっていた、^{という}のも、まだその透明さを遮り曇らすような物質的な要素はひとつとしてなかったから。(II. 15)

さらには、登場人物のなかで最も純粹な存在として描かれている主人公の祖母にしても、不治の病に倒れる前夜には、「常に、私の魂の中で、過去の同じ場所にしか、隣接し相重なった様々な思い出の透明さを通してしか見てこなかった」この存在が、突然「私の見も知らぬ打ちひしがれた老婆が、寝椅子のうえ、灯火のもと、顔色も赤く、体も重たげに、下品ともいえる恰好で、病に疲れ、取りとめもない夢みに耽りつつ、書物越しに、少々うつろな眼を彷徨わせている」という他者性への変貌をみせるに至るのである。(II. 141)そして主人公の「私」自身にしてからが、華やかな仲間との宴会の途中で酔った紛れにふと覗いた鏡のなかに、いままで見たことのない顔の、醜悪な

もう一人の自分の存在——自我というものの不透明性を思い知らされるのだ(II. 171~2)。

要するに、いままでみてきたような〈透明〉の段階においては、そこから必然的に生じてくる内と外との相関関係が、どちらかの側からの一方通行に了っていて、ボードレー尔的な意味での〈交感〉 *correspondance* あるいは聖なるもの、の分ち合いとしての 〈共有〉 *communion* の域にまで高められていないために、単なる一時の幻影に終る、という不安に終始憑きまとわれていなければならないのである。

それでは、主体と対象との真の交感が可能であるような〈透明〉は、プルーストにとって存在しないか。——否、あのヴィヴォンヌ川に子供たちが沈める硝子瓶の表象こそ、その可能性を秘めた〈透明〉にはかならない。

私は、子供たちが雑魚を採るために硝子瓶をヴィヴォンヌ川に沈めるのを見て楽しんだものである。それらの硝子瓶は、川水を一杯に容れてそれ自体また川水のなかに閉じ籠められると、氷のように透明な腹をした「容器」であると同時に、川水という流れてやまぬ液体水晶のより大きな容器に浸けられた「中味」でもあって、それが食卓に供される場合よりも、いつそう心地よくいつそう刺激的に涼しさの心象を喚び起すので、形なき水の手に取り難いその涼味と流動性なき硝子の口腔に味わい難いその涼味との間に、たえず透明という韻を踏んでは爽やかな涼しさを漏れしめすのであった。(I. 168)

ここにみられる、容器の〈内〉と〈外〉との全き調和と融合、さらに容器と中味・内と外の相関関係が無限に相

乗的に乗り超えられてゆく果に現われる、内と外・〈含むもの〉と〈含まれるもの〉という一種のヒエラルキーの消滅と止揚——こういった相にたつ〈透明〉こそ、完全な交感の場をつくりだす至高の〈透明〉なのであって、この美しい一節の示す形象がこの世のものとも思えぬほどの透明さを以って私たちのうちに喚起されるという事実そのものが証すように、これこそが、ブルーストが真の芸術の徴と考えたものであった。それは、あの「フェードル」を演じる名女優ラ・ベルマの演劇の〈透明さ〉と同質のものである——

アリシーやイスメーヌ、イポリットの声や身振りを厳粛にしたり繊細に見せようとしたりする俳優の意図は、私にもはっきりと読みとれた。が、フェードルはそういうものをすっかり内面化してしまっている。……そうといったものは深く内側に吸収されてしまっているのだ。アリシーやイスメーヌの大理石のように冷やかな声には、内に吸収されていない余計な涙が、あらわに流れているのが見えるというのに、精神に逆らう生命なき物質の屑などはこればかりも留めぬラ・ベルマの声は、そんなものは微塵も窺わせず、その隅々まで微妙に練磨されているのだった。ちようど、あの人は美しい音色を出すといっても、その物理的特性を褒めるのではなく、その精神の卓越性を褒める場合の偉大なヴァイオリニストの楽器のように。ここではまた、古代風な風景で水の精が消えうせた跡に生命のない泉がみられるように、はっきりした具体的な意図は、なにかしら、磨きをかけて自分のものでした、一種ふしぎな透明さをもつ、冷たい感じの音質に変えられてしまっていた。(II. 47—48)

あるいはまた、ヴァントウイユのような偉大な音楽家がピアノを演奏する場合、——

その演奏は、実に偉大なピアニストのものといえるわけで、聴く者には、もはやこの芸術家がピアニストなのかどうかといった感じはまるでしなくなる。なぜなら（このような演奏にあつては、あれやこれやとすばらしい効果に飾られたあの指の筋肉的な努力の華麗さとか、何に取りついてよいのか判らぬ聴き手なら少くともその物質的な実在性のうちには才能を触知しうると考える、あの音の派手なひけらかしとかを殊更に感じさせないので）、その演奏はすっかり透明になり、彼の演奏しているもので満たされてしまっているので、演奏家その人はもはや見えなくなり、傑作にむかつて開かれたひとつの窓にすぎなくなってしまうからなのである。(III.47)

このように、真に偉大な芸術家だけが達成しうる〈透明〉は、まさにその芸術的完成の証であり、彼が呈示する世界の *authenticité* ———— そのどの部分を採用してみても彼の精神の刻印が押され、他のいかなるものにも還元することができない、という本質———の象徴なのである。あらゆる物質的な夾雑物は、ここではプルーストもいうように、非物質化され、内面化されてしまつて、ひとつの全き精神的世界へと変貌・変質している。芸術家その人の肉体が見えなくなるばかりか、この芸術を享受する側に立つても、それが演戯であれ、演奏であれ、視覚芸術であれ、文学作品であれ、享受者自身もみずからの肉体の存在を忘れ、いわば透明となつて、この芸術家の呈示する世界にむかつて自我を開き、それと合一するのだ。偉大な文学作品に接して「我を忘れる」というのも、この現象の俗称的表現にすぎない。が、むしろ、私たちの「我」ばかりか作者の姿すら消え去るのであつて、そこには単に「作品のうちへの感情移入」などという言葉では説明のつかない、もっと根元的な変貌の現象———つまり内と外・自我と他者といった区別がもはや意味を成さない、唯一の精神性に貫かれた磁場の成立が起つているのである。日頃、私たちの自我は、他者との、また外界との幾重にも張りめぐらされた齟齬・葛藤の場に生きている。従つて

私たちは、他者あるいは外界を邪魔物とか障害として意識するばかりか、この自我の存在そのものをひとつの制約ないしは限界として意識せざるを得ない。それどころか、この自我そのもののうちに、しばしば未知なる部分、私たち自身を恐怖せしめるほどの醜悪なる部分をも見出す。現実の世界は、内も外も、不透明な部分と他者性に充ちみちているのだ。日常の生の場に働く原理は、隔壁の原理・不透明性の原理なのである。だが、真の芸術こそは、このような隔壁を取破い、私たちをして自我の閉鎖性を打破らしめる。ヴァントゥイユの演奏が、ラ・ベルマの演劇がその希望の証なのである。一方通行としてではなく、芸術家の側からも享受者の側からも、否その区別すらなくなるような、真の交感が成立する場として、ひとつの精神性に浸された世界、これこそが、プルーストが究極的な〈透明〉の相に象徴したものである。

——以下次号——