

## 【論文】

## プルーストと〈透明〉

山路龍天

## II プルーストの透視画法

だが、芸術のみが達成しうるこの至高の〈透明〉は、いかにして生まれるのか。このようなヴィジョンがプルースト自身の芸術創造といかに関わるのか。かくして問題は、単に透明の表象イマージュと呼びうるものを超えて、プルーストが「失われた時を求めて」の創造において作動させる作家の空間把握——作品が包含するすべてのヴィジョンの在り方にまで及んでゆく。蓋し、この作品は、十九世紀末から第一次大戦の終末に至るフランス社会の大きな流れの中で（それがパリ社交界を核とする、現実的には狭く限られた枠内においてではあれ）ひとつの精神の大いなる彷徨を主題としている意味からいって、当然、主体と対象ないしは他者、主体と外界といった存在論的かつ認識論的な対立関係という根本的な問題を内包しているはずであり、従ってそこには内と外、視る者とその対象との間に介在する隔壁の原理——不透明性（すなわち他者あるいは対象の認識の不可能性）をいかにして克服するかという

問題が立ちほだかっているはずであるから。

モーツァルトの一小楽節であれ、フェルメールの一面面であれ、私たちがそこに芸術的完成の証として見出す一種の透明さの印象は、究極的には個々の芸術家のヴィジョンの在り方、つまりは *style* への私たちのうちなる承認の徴なのではなからうか。どんな汚濁の世界を描こうと透明な印象を与える作品がある一方で、どんなに清澄な対象を選ぼうと最後の一刷毛のゆらぎ、ためらいが私たちがそれを作品として容認するのに致命的な濁りを齎していることがあるはずなのだ。別に奇矯を衒うわけではないが、事が〈透明〉の印象をめぐるので、対極的な例を挙げれば、あるいはこうもいえまいか、——もっぱらガラスをモチーフとして透明の交響楽を構築することに熱中したファイニングの画面に透明そのものの静謐を味わう一方で、およそ汚濁そのものとしか言い様のなさそうなフランシス・ベーコンの絵具の塗りたくりのなかにも、ひとは不透明なるものの集積の果にあらわれてくるあの痙攣的な叫びの一種異様な透明さに耳を傾けないだろうか、と。

だが、いま作品として私たちの眼前にさしつけられたかれらの獲得され確立されたヴィジョンの背後には、ついに陽の目をみることにない長い模索と苦闘の日々、破産し打捨てられたヴィジョンの屍が累々と横たわっている。*méthode* と *vision* と *style* といふ、芸術家の究極的な世界の切取り方——*Ars perspectiva* は、いかにして獲得されるのか。これこそが、私たちが問おうとしている以上に意識的にプルーストが「失われた時を求めて」において一貫して問うている問題なのである。

かくして私たちは、単に透明の表象のみならず他の様々な表象を支えているプルーストの、そして主人公ないしは話者の視線の在り方を検討し、彼の究極的なヴィジョンあるいはペルスペクティヴの確立への軌跡を辿ってみ

ねばならない。そして、前章においてこの作家が〈透明〉に賦与した意味の重さがある程度は測りえたのであれば、ここではこれを核として様々なヴィジョンの在り方を検討できそうに思えるのである。蓋し、〈透明〉に関して私たちの連想の圏内に入りこんでくるような表象は、ルイ・ボル<sup>\*</sup>やメンデルソンの論文を俟つまでもなく、私たちの眼をみはらせるばかりの豊富さをもって作品のそこそこに散り嵌められているのだから——曰く、窓。曰く、鏡。曰く、幻燈機。曰く、顕微鏡および望遠鏡、と。

\* L. BOLLE : Marcel Proust ou le complexe d'Argus, Grasset, 1967.

\*\* D. MENDELSON : Le VERRE et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust, J. Corti, 1968

\*  
\*\*

**器となかみ**　そもそも〈透明〉とはなにか。物理学的にいつて、それは、ある与えられた空間において、質的あるいは密度的に異なる二つの物体の間に成層関係が成立しているときに、一方の物体から発した光線が、境界面で反射・拒絶されることなく、他方のなかにほとんど完全浸透することであり、認識論的にいえば、主体の視線がこの物理法則のおかげで、みずからが現に存在している空間とは質的に異なると彼が認める空間、すなわち隔壁のむこうに隔てられていると意識される空間の内部の全き展望を得るということである。ここで、いままでみてきた〈透明〉の諸相から、また芸術の呈示するあの至高の〈透明〉の観念から、単に均質性の概念だけを描きだしてみても何の益もないわけで、それなら、透明を均質性の属性とすれば、どの部分も均質なはずの純金は透明か、ということ

になる。物体そのものの均質性ではなく、その物体とそれを視る主体との間を隔する物質空間（普通には大気か水）との間に、質あるいは密度の相似性ないしは均質性が存在する、ということが重要なのだ。風景がみえるということは、風景を包含する大気の空間に密接して私たちの眼球のレンズ構造が存在し、しかもその空間と水晶体<sup>レンズ</sup>が光学的にほとんど等質的だということなのであって、もし大気が、水がなければ、あるいは逆に私たちの眼に水晶体<sup>レンズ</sup>がなければ、視覚そのものが成立しない。要は、視覚にとっての対象が含まれる空間と、視覚とこれとを隔てる隔壁そのものとの間の均質性ということに尽きる（「私」の体が透明になって陽の光に燃えあがるのは、外部空間に対して内部空間が、意識のうえで等質化したことなのである）が、なかでも重要なのはこの隔壁の存在であることは、すでにみた〈透明〉の諸形象において硝子が果してきた役割をみれば充分であろう。しかも、透明な隔壁は、視る者にとっての彼岸として向う側に別の世界を形成し、なにかを含み、閉じ籠めているということが、プルーストの透明のヴィジョンの鍵なのである。換言すれば、〈透明〉が要請されるのは、視る者の棲んでいる空間に接して、しかもなんらかの意味で質的にこれとは異なる空間のなかに対象が含まれ、閉じ籠められている場合に、視る者がその対象の全体的<sup>トータル</sup>展望<sup>パースペクティブ</sup>を得ようとするがためである。かくして、ふりかえれば、容器と中味——*contenant*と*contenu*の関係における〈透明〉の介在こそ、ヴィヴオンヌ川のあの硝子瓶の形象が、不断に私たちの心を惹きつけた理由であった。容器と中味との相関関係においてとらえられた空間——これがプルーストの空間把握の根底をなすものなのである。

プルーストにあっては、「一時間は単に一時間なのではない。それは様々な香りや音、企画や天候にみだざれた器（*vase*）なのである」（III, 889）ばかりか、私たちの肉体すらも霊性を閉じ籠める容器（*contenant*）なのである（II, 756）。あるいはヴァイオリンの調べにすら——

コントラルトの歌声と大層よく似た抑揚があるので、その演奏に歌姫が加わっているかのような錯覚が起る。ふと眼を上げると、支那の匣 (boîtes) のように高価な、楽器の胴 (éuis) がみえるばかり。それでもまだ時折は、魅するがごとき人魚の声の呼びかけに欺かれる。また時として、呪文にかけられて顫えているその巧妙な造りの匣 (boite) の奥で、聖水器 (bénitier) のなかの悪魔とでもいうように、閉じ籠められて跪いている精霊の呻きを聞くような思いがする。(I. 347)

という幻想がみられるのだが、これらの器のなかに閉じ籠められている人魚や悪魔・精霊の表象は、なんとみごとにあのケルト族の信仰にふさうことか。小さなもののみが容器の形象をとりうるわけではない、——あのバルベック湾の拡がり、大宇宙の只中にくつきりと形を切取る小宇宙として「様々に変化する日々と相継起する月々が環圏を成して集められる、ひとつの四季を摘む籠 (corbelle)」(I. 676) を形成する。そして、小邑コンブレーとその近郊全体は、一杯の紅茶茶碗から浮かび上るのだ——

そしてあたかも日本人が楽しんでする遊び、水を満たした陶器の鉢 (bol) に小さな紙切れをつけると、それまでなにか分らなかつたその紙切れが、たちまちにほとび、輪郭を有ち、色付き、違いを有ってきて、紛れもなくそれとわかる花となり、家となり、人となるあの遊びにおけるがごとく、いまや、私たちの庭の花という花、スワン氏の庭園のすべての花、ヴィヴォンヌ川の睡蓮も、それに村の善良な人たちも、かれらのささやかな住居も、教会堂も、全コンブレーとその近郊も、そうしたすべてのものが形をそなえ根を据えて、町も庭ももろともに私の茶碗から出てきたのだった。(I. 47)

水中花の遊びとの対比によるこのコンブレの喚起は、あのヴィヴォンヌ川の硝子瓶の一節と同様に、プルーストの文体の頂点を示す。あの硝子瓶の透明と川水の透明との踏韻作用アリテラシヨウという隠喩は、単なる〈透明〉による類推アナロジーにとどまらず、容器と中味という二つの位相イハナを同位化することによってほとんど形而上的な美しさをもつ共鳴効果にまで高められているように、ここでは〈透明〉の直接的介入はないまでも、水中花の表象は（広義の）隠喩としてコンブレの表象と対比しつつもこれを包含し、しかもまたこれに包含されるかのように茶碗のなかに収斂収納されてゆくという形で、鉢と水中花・茶碗と町といった容器—中味の関係をさらに超えて、〈隠喩〉と〈それに意味されるもの〉との、つまりは容器の中味との無限に呼応共鳴する弁証法を形成するのである\*。ここでは「signifiant」と「signifié」が相互に役割を入れ替りうるべく無限に開かれたものとなる。例えば、成功した真に美しい隠喩とは、それが意味し包みこむ内容そのものにみずからも包みこまれることによってそれを支えるものであればこそ、そこに現われる空間は、まさに透明の相の下に、ひとつの全き光に照射された形で、みずからについての透視画ペルスペクティブを十全に私たちに呈示するの謂ではなからうか。

\* コレに隠喩 (métaphore) といったのは広義の意であり、すべての比喩形式を含むものである。プルーストにおける隠喩の本質的な重要性については、レオ・シュピッツァーやクルチウスを嚆矢として、最近ではジェラール・ジュネットが換喩に着目してプルーストの文体に現代言語学の精緻な分析の眼を投げかけている (GENETTE: *Métonymie chez Proust ou la naissance du récit. Poétique n°2, 1970*)。そして本論においても、私なりの流儀でプルーストにおける隠喩の意義がのちに問われるであろうが、ここでは次の点を指摘するに留めたい。—それは、プルーストにおいては、「comme」または「comme si」という形で示される直喩コンクレットが意外に多いということである。この「comme」の介在は、〈隠喩〉と〈それに意味されるもの〉との間に並置関係 (juxtaposition)

を成立させつつ、しかも〈隠喩〉が意味される主文と相拮抗できるほど量的にも質的にも重みをもつことによつて、この二者間に安定した均衡を生み出すのだ。そしてこの均衡は両者間に相互的に含み含まれるという、あの容器—中味の踏韻作用を生み出す。《comme》の介在を経ない狭義の隠喩や換喩ともなれば、この相互に含み含まれる容器—中味の弁証法は、さらに複雑な錯綜を生みだし、容器—中味の関係は二重・三重となつてゆき、どちらが地(fondus)でどちらが図柄(forma)なのか時には分ちがたいほど不思議な魅惑を有つ文章を形成する。四季を摘む籠にたとえられたバルベックの湾についても、私たちの心景のなかで籠が湾を包みつつ、湾が包みこんだ月日の推移を繰り拡げることによつて花摘み籠の形象を改めて湾上に浮かびあがらせる——つまり、湾に包みこまれて籠の形象が浮かびあがるのである。

だが〈容器〉の表象は、このようないわば喚起作用へと開かれた空間の展望を与えるだけとは限らない。逆に、容器はその隔壁をもつて存在を閉じこめて、あるいは隠蔽し、あるいは私たちの手に届かぬものにするものでもあるのだ。愛される女は、その只ひとりの存在のなかに、否、接吻のために顔を近づけるわずか数秒の間にも、「私」にとつて未知な無数のアルベルチーナを閉じ籠めている——

アルベルチーナ又は、バルベックではよくその時その時で私には違つてみえたものだが、それと同様にいまや——ある人間が出遭いのたびに呈示するあの風貌の変化や色彩の変化の速度を加速度的におそろしく早めつつ、私たちがそれらをすべて数秒のうちに取り纏めて、ある存在の個性を多様化する現象を実験的に再創造し、そしてその人が閉じ籠めているあらゆる可能性をあたかもある容物から取り出すように次々に描き出そうと望んだかのよ

うに——私の唇が彼女の頬に届くまでのこの短い行程において私がみたのは、十人のアルベルチーヌであった。  
(II. 365)

さらに彼女を囚われの女として自分の家に所有することに成功した「私」の眼下に横たわる眠れるアルベルチーヌを描く場面では (III, 69-74, 113-115) ——彼女は、「私」の心にはほとんど静物 (nature morte) を相手にしたときやすらぎを齎しつつ、すべてを内に取り込んだいわば閉じた器 (vase clos) として存在する。「私」のやすらぎは、眠りによる彼女の物質化と逃亡不可能性のおかげで、まさに閉じた器を愛でるべき静物として所有していることによるのである。ほとんどネクロフィリアへの連想を誘われかねないような、不健康な所有の形態である。

プルーストにあっては、「個性」の神話は完全に崩壊している。私たちが〈私〉という一人称でもって呼んでいる存在は、決して単一にして透明あるいは均質なものではなく、無数の自我の集積であり、しかもそれらは相継起して分裂し、風化し、崩壊してゆく一方で、新たな自我が生まれ育っている、というものである。「失われた時」のライトモチーフは失われゆく時——まさにこれらの自我の、それも登場人物たちの夫々の無数の自我の変貌・崩壊・死滅——の死屍累々たる歴史であり、全ゆる存在は、主人公の「私」をも例外とせず、その時その場に alter ego を露呈しつつ、この残酷な流れに捲きこまれてゆく。日常の意識のなかで私たちが「自我」という単一の名辞の下に閉じ籠めている実在は、まさにこの可能性の地獄にあって認識することの不可能なものがその時その時にみせる只ひとつの相という形でしか、プルーストにあっては顕現しない。そして、このような自我の崩壊をみずからのうちで食止め、他者の存在の全き姿をみようととして、そこになんらかの存在論的な統一性の確信を得ようとすることこそ、プルーストの人間に課せられたほとんどテイタンの運命——失われた時を求めることの真の意味には



かならないのである。

**Aquarium あるいは硝子の牢獄**

だが、ここで人間存在の呈示する自我の多様性への崩壊およびそれに由来する自我の認識不可能性という存在論的問題をしばし離れて、容器と中味の問題を改めて〈透明〉の観念の照射下にみると、やはり認識論の問題として「失われた時」にしばしば現われる水族館の水槽の表象が私たちの眼を惹く。たとえば、バルベックのホテルにおいて――

電気の泉が煌々と光を大食堂に涌きださせるので、食堂はさながら広大な、驚異にみちた水族館となり、その硝子の仕切りのまえには、闇にかくれてよく見えないが、バルベックの労働者や漁師たち、そしてプチ・ブルジョワの家族までもが集まって、中の人たちの贅沢な生活が、貧者にとっては奇妙な魚類や軟体類の生活のように異様に金の渦のなかでゆるやかに揺れ動いているのを、硝子に鼻を押しつぶさんばかりに覗きこむのだった（硝子の仕切りがいつまでもこのふしぎな動物たちの饗宴を護りおおせるものかどうか、また夜の闇のなかで貪るように見詰めているこの日陰の人たちが、いつの日か水族館のなかに入りこんでかれらを捕えて喰ってしまわないかどうかを知ることは、大きな社会的問題である。）(II. 681)

また食堂は硝子製の蜂の巣箱にもみえる――

そして、貧しい人々や物見高い連中の群が、かれらには飛びこむことのできぬ燃え上る光に虫のように惹きつ

けられて、硝子張りのこの巢箱 (ruche de verre) の光り輝く滑らかな隔壁に、北風にかじかんでいる黒い房といった風情で縫りついていた。(I. 806)

さらに十数年を隔てれば、この場面に呼応して階級的・状況的断絶を見事に表わしているのは、大戦下のパリのレストランの光景であろう。(III. 735)

このようにバルベックのホテルの大食堂や戦時下のパリのレストランは、養魚槽アクリウムあるいは硝子の巢箱という、透明な隔壁に閉ざされた、選ばれた者の特権性を庇護する空間として社会的な相の下に示されるのだが、ここにはもう内と外との交流はなく、しかも隔壁が透明であるだけに恵まれぬ人たちにとってはよりこの閉鎖性・特権性を冷酷に示している一方で、プルーストはこの硝子の隔壁の存在そのものによって、単に特権的階級の世界を越えて、その向うにいる民衆の世界をも私たちに窺わせるという、一段とふかい透視画ペルスペクティブを獲得している、といえるのだ(付言すれば、プルーストが社交界の狭い枠のなかで特権的階級しか描かず、社会の他の現実——特にプロレタリアートの存在を無視あるいは捨象したという批判は古くからあるが、これらの文章をみれば、それが部分的には当たっていても結局は大きく的はずれた無理難題だということがわかるだろう。この作家は、作品の具体的な素材を自分の知りえた狭い世界にもっぱら汲んだのであって、この限られた世界に深々と身を沈めることによってこそ、現実の大きいなる世界の様々な様相の縮図を呈示することができたことは、これらの一節をみれば充分であろう。蓋し、プルーストにあっては、政治の問題やプロレタリアートの存在は、ドラマの登場人物たちの言動が時としてそこに投射される舞台の畫割あるいは遠景としてあらわれるだけに、時にはいわゆる社会的レアリスムよりも効果的な象徴的意味を担うのである)。

この大食堂やリヴベルの喫茶室の「狭く長い硝子張りの廻廊」(I. 813)にとどまらず、あるいは劇場全体が水の妖精や怪物たちの群れ集い遊泳する海底の「暗く透明な王国」と化する(II. 38-43)。硝子の隔壁は、まるで生物学者にとっての観察の対象を封じこめるプレパラートののような意味を有つ。しばしばこの隔壁は、眺められるものとの対比において、隔壁の外から眺める者の状況をもきわだたせるものでもあるのだ。

だが、水槽のなかの魚の立場に立てばどうか。モレルの存在ゆえに、陰険なヴェルデュラン夫人のサロンに出入りし始めたシャルリュス男爵は、陰で自分がどんな噂の種になっているかも知らずに、ここを理想的な離れ屋と思ひこんでいる。けれども――

シャルリュス氏は、自分の泳いでいる水が硝子壁の向うまで拡がっていると思ひこんでいる養魚槽アクアリウムのなかの魚のように、欺かれて生きているのだった。水槽は、魚自身の姿をその硝子壁に映しだすが、魚の方は、自分のすぐ傍の蔭にまぎれて自分の遊泳を興味深げに追っている観覧者あるいは生殺与奪の権を握っている全能の養魚家の姿が見えないのであって、この養魚家は、予想もされなかつたしかも避けることのできない瞬間が来れば――もつとも男爵に関してはその瞬間はまだ先に延ばされているけれど(その時パリで養魚家となるのはヴェルデュラン夫人であろう)養魚家は、無慈悲にも魚をその楽しく生きている環境から抽きだしてこれを他の場所に投げこむのである。(II. 1049)

aquarium ――それは、その中に棲息するものにとって、いかにその遊泳に自己満足を齎そうと、事實はまさに硝子の牢獄として存在しているのだ。しかも、この硝子の壁の介在は、なお仕末の悪いことに、四方に自分の棲ん

でいる空間の無限延長と自分の姿絵の無限反復（それは同類と映るであろうが）との幻影を与えているのみなのである。試みにこの世界にさらに一匹の猛魚を投げ入れてみるがよい。魚は、満足しきっていたみずからの環境と、同時に世界観そのものをこの天来の強襲に破られて、茫然自失するであろう。彼の眼にはこの世界しかない。すべての有りうるはずの世界は見事に捨象されている。しかもこれこそが、私たちの習慣に浸りきった知性がみずからの周囲に築きあげている世界像ではないのか。

### 鏡の論理(一)——あるいはまやかしの透明

水槽に閉じ籠められて遊泳を楽しむ魚、これはまさに鏡の世界の閉鎖性・自己満足の欺瞞性でなくてなんであろう。私たちが鏡の牢獄というものを想像して覚えるあの隠微で倒錯的な愉楽と恐怖とは、まさにこの鏡の世界がつきつける閉鎖性の安逸と同質性の無限延長の恐怖、つまりは単一性のみ閉ざされた世界の愉楽と恐怖なのだ。それは同義反復の空間であり、そこでは存在は、すべての脱出口を塞がれ発展の芽を摘みとられている（ただ自己の等身大の無限の延長のみがあるのだから）。硝子の隔壁は、そこに棲む者には意識されないであろうが、その〈透明〉は、単一世界の繰返しを誘うだけだから、まやかしの透明、つねにこちら側の世界（でしかないもの）の繰返しなのである。

プルーストは、蓋し、水槽中の魚としてシャルリュス氏を描くまえにこう説明する——

ヴェルデュラン家の人々が自分をどう思っているかについてシャルリュス氏がふと自分の想像力をすべりこませるときには、もっぱら件のような「彼が居合せる際の調子のよい」談話が、彼がよく夢想しにゆく小さな理想の楼閣を、愛想のよい銘文で飾っているのだった。「……」だが私たちの各々にとって、こうした類の楼閣は二重

なのである——私たちが唯一のものだと思っっている樓閣に向い合ってもうひとつの樓閣があり、普段は私たちに  
見えないけれどこの方が本物なのであって、私たちの知っていると対称を成しているがまるで違っていて、そ  
の装飾たるや、私たちが見れるものと期待していたものはなんら認められず、思いがけぬ敵意のこもった様々な  
醜悪な象徴でできているかのようによに我々を恐怖させるであろう。(II. 1048—1049.)」内は筆者の註解・省略)

この対称性・二重性の表象は、「鏡」という語こそ用いられていないが、まさに鏡の介在による認識法・鏡の論理  
こそが齎すものである。このように鏡そのもの、あるいは鏡という語を介さずに、しかも鏡特有の対称性・二重性  
の世界を暗示する文章が、プルーストには数多くみられる。たとえば「倒錯者は、別の倒錯者の前に出ると、自分  
の矜持心を苦しませるような純粹に生氣のない自己の厭うべき絵姿のみならず、同じ方向に生々しくも活動してい  
て、それゆえに彼の様々な愛のなかで彼を苦しませるに足る第二の自我をも見る。かくして、彼の競争相手かもし  
れない男の悪を口にするのは、自己保存の本能からである」(II. 920)。プルーストにあっては他者の眼は、まさに  
「そこで肉体が鏡となり、肉体の他のどの部分にもまして私たちがその人の魂に近づくという幻想をいだかせる」  
(II. 946)ものなのだが、自分と同じ性癖を有った相手であればあるだけその人の存在は、こちらの自我の眞の絵姿  
を送り返す冷酷な鏡となるのである。

プルーストにおける全ゆる種類の硝子の表象を研究したメンデルソンは、プルーストには鏡に対する眞の恐怖症  
があるとして、鏡の有つ自我の眞の絵姿の暴露性を例を挙げて強調しつつ、(一) この作家が性倒錯の法則と光学的  
法則との間に一種の等質性——鏡が送り返すさかさまの形象に恋愛関係の倒錯が呼応するということ——を見抜い  
ていること(II. 803)。(二) 鏡の介在によって人物たちの居る空間を變形してかれらの行動がコミックなものになるよ

うな詩的效果を齎している(II, 1080)と指摘して、鏡というものは「失われた時」の想像空間において他の硝子物体ほどの重要な役割を担っていないと結論している\*。

\* D. MENDELSON: *Le Verre et les objets de verre dans l'œuvre imaginaire de Marcel Proust*, J. Corti, 1968, pp. 166-168. この論文はその主題からいって拙論と同じ趣向を有ち、現にその有用なガラス物象の索引には、

私は多くを負っている。が、この批評家の議論は、あまりにも見事にプルーストの作品にあらわれる硝子の表象のすべてを彼の美学の成立に結びつけてゆくので、論者自身がなにかこの題材そのものに捉われすぎている観がある。たとえば、右に挙げたプルーストの鏡恐怖症の指摘は、ある意味で私たちの目下の論を支えてくれるものだが、(一)の鏡の送り返すさかさまの形象というに至っては、性倒錯の暗示という点では当たっていても、左右あべこべは上下の倒錯ほどの驚きと不安を一般に与えない点からいって(実際、私たちは通常鏡には自己のそのままの姿しか見ないし、期待もしない。まさにプルーストのいう習慣の力である)、鏡恐怖症を導くための為にする議論としかみえない。もしプルーストに鏡への恐怖症があるとすれば、空間の遮りによる隠された裏面つまり偽りの透明の果に横たわる究極的不透明への苛立ちと、外見的透明のまやかしが齎すタウトロギアへの恐怖であろう。(二)の点に至っては、すでに水槽中の魚としてのシャルリュス氏の姿に冷酷なコミックの効果のみたことからしても、同じ議論に帰する。

ここで付言するが、「失われた時」のそこそこにもみられるモノークルについてのメンデルソンの分析(前掲書 pp. 161-165)は至当といえる。貴族や社交人士の顔に貼りついたこの奇妙に煌く物体は、社会身分の混淆を避ける気遣いから出た特権性保護の水槽の隔壁というわけだが、プルーストがこれらのモノークルを描くときには、冷酷な戯画となっていることからみて、この一見透明でしかしそれを覗きこむ第三者にはきらきらし

ぎて不透明な眼鏡<sup>も</sup>は、鏡と同じ意味を有っていることが察しられるはずなのだ。将校サン・ルーの眼に宿るそれは、彼の自我の部分蝕の徴だし (III. 176)、あの壮麗かつ皮肉極まりないモノークルの舞踏会 (I. 326-327) は、まさに貴族の社会的偏見と閉鎖性、およびスノビズムがこの小さな硝子物質の幾つもの鏡面に反射し合う、タウトロギアの空間そのものの戯画なのである。

ここに示す私の反駁は、メンデルソンの自己閉鎖的な視点に対するひとつの批評なのである。プルーストの視野は批評家の分析をほみでるほどに開かれているといえようか。

要するに、メンデルソンの鏡に関する議論は、作中の場面に現実の鏡が介入してくる場合には当たっていようが(たとえば、すでにみた酔った主人公が醜いもう一人の自分を鏡のなかに見出しても、酩酊の宙ぶらりんな幸福感——探求の意志の不在——がこの印象の意味の問いかけを断ちきってしまう)、この批評は、むしろ現実の物質としての鏡の介入を経ずに、鏡のもつ反射作用そのもの——鏡の論理あるいは美学と倫理学が、プルーストにおいて特に人間の自我のみずからも知らざる部分の存在を喚起するのに、大きな役割を担っていることを、完全に捨象するものである。否むしろ、「失われた時」にあつては、他者あるいは外在的物象に対してよりも、自我あるいは人間の内面的在り方の省察においてこそ、この鏡の論理は有効に働くのだ——

私は恋人を責めるのに、まだ幼い頃に両親からたびたび持ち出されたのと同じ理屈——肯ぜない子供心には愚かとも無情だとも思われたあの理屈を応用したものだ。……あるとき私が泣いていると、母は私に「ネロは神経質だったかもしれないけど、だからといってそれだけ善い人間ではなかったのよ」とまで言った。事実、芽を伸

ばすにつれて二つに別れてゆく植物のように、私が昔もつぱらそうであった多感な少年に相對して、いまや他人の病的な感受性に対して分別と峻巖にみちた、それと正反對の人間、かつて私の肉親が私に對してそうあったのと同種の人間が向い合っていた。おそらく、各人は自分のうちにその肉親の生命を受け嗣がねばならないのだから、始めは私のうちには居なかつた冷静で皮肉な人間が、多感な人間に合体したのだろう。わが肉親がかくのごとくであったのであれば、私もまたこうなるのは自然なことであつた。(III. 107-108)

また一面では、相異つた要素の結合は生の法則・生殖の原理であり、また後に分るように多くの不幸の原因である。通常、人は自分に似た者を嫌い、外からみられた私たち自身を激昂させるものだ。自分の欠点を無邪気にさらけ出すような年令を過ぎて、たとえば最も激昂すべきときに氷のような表情をしただけが、この同じ欠点を自分より若いか純真な、または愚劣な他人がみせたとなると、なおさらこれを憎まずにはいられない。感受性の豊かな人の中には、自分が抑圧している涙を他人の眼のなかに見るのは居ても立っても堪えられない人がいる。愛情があつても、否、時には愛情があればあるほど不和が家庭を支配するのは、互いに余りにも似すぎているがゆえなのである。(III. 108)

他人の欠点とか涙とかが、私たち自身の内蔵した欠点や涙を映しだす鏡であるというのも、私たち自身のなかにそれらを映しだす鏡としての欠点や涙が蔵されているからなのである。プルーストの小説の登場人物が決して個々の實在のモデルひとり／＼を映しだしたのではなく、一人の人物には数人のモデルの影が存在し、逆にまたひとりのモデルが数人の人物の構成にばらまかれていたことは明白な事実と認められているが、しかしこのような人物創造が可能となつた根底には、まさに作者のうちにみずから照らして他人の感情を映しだすとともに、他人の



姿のうちに自分の似姿を認めうるという能力があったからなのだ。プルーストの認識論の根底には、個人としての人間存在は、決していわゆる個性という枠に包括できないような形で、それが模倣によるものであれ遺伝によるものであれ、あるいは意志的な自己形成によるものであれ（これはプルーストの人間群像には稀なのだが）、多くの他人の群像が渦巻いているひとつの器にすぎないという観念が潜んでいる。しかもこのことをほとんどすべての人々は意識しない。否、意識することを望まないのだ。そしてすべての恋愛が崩壊してゆくのは、まさにこのことゆえである。

たとえばロベールと女優ラシエルの恋。この愛人を青年貴族から引き合わされた主人公は、この「彼にとっては愛のすべてであり、人生のあらゆる愉悦であり、その人格は聖櫃 (tabernacle) の中に祭るように神秘的に肉体に閉じ籠められているので私の友がたえず想像力を働かせつつも永久に正体を知りえまいと感じている女、彼が彼女のうち、その眼と肉の帳のうしろにあるものを絶えず訝しんでいる女」(ここでも、恋する者の意識は、閉じ籠めの箱——聖櫃——を用意する。II. 157—158)が、かつては《Rachel quand du Seigneur》の源氏名で呼ばれていた娼婦だったと気づくのだ。が一方、ロベール自身も、彼女と「私」とともにパリへ帰る汽車に乗りこむとき、偶然、いかにも淫売婦らしい女たちから声をかけられる彼女を見てしまう場面では、わずか数分の出来事を描くにもかかわらず、「私」の証言とか他の証人に映った彼女の姿をフラッシュ・バック式に折込むプルーストの巧みなモンタージュゆえに様々な切子面ワザセクトの背後に改めて浮かび上るひとつの謎としての存在の姿を、綿密に追って引用したい誘惑に駆られざるをえない——

ロベールは、自分が愛情に愛情を重ねておもむろに作りあげた女から脱け出して、すこし自分から離れたところに突然別のラシエル、彼女の写し、ではあるが全然別物のただの夜の鶴の写しを見つけた。(II. 161)

彼は彼女たちを知らなかったしその名も知らなかったが、自分の愛人とさも親しそうなのを見て、この愛人は自分の思いもかけないような生活、自分が彼女と送っているのとはすっかりかけ離れた生活、二十フランで女がものになるような生活のなかにきつと居たことがあり、あるいはいまも居るのだろうという考えを抱いた。そんな生活を垣間みただけではなく、そのまんまに自分の知っているのとは全く別のラシエル、この二人のめんどりと同じようなラシエル、二十フランのラシエルの姿を見たのだ。要するに、彼にとって一瞬ラシエルは分裂を起したのだった……(II. 162)

だが一旦、車中の人となれば――

ラシエルの見事な真珠は、彼女が高価な女であることを思い出させた。彼は彼女を愛撫し、彼女を自分の心のなかに畳みこみ、いままでいつも彼がしてきたように――印象派の画家が描いたようなピガール広場を背景に彼女の姿をみたあの短い一瞬を例外として――内化された彼女をそこに見凝めた。そして汽車は出た。(II. 163-164)

だが、他人の視点がやはり介在する――

ロベールの友達のある者は、彼女がこうして自分の欲のないところを示すのは彼を惹きつける計算からだと考えた。けれども彼女は、ただ糸目を付けずに使えるという理由を除けば、金には執着しなかった。私は、彼女が貧乏だと思った相手に誰彼かまわず出鱈目に桁はずれの施しをするのを見たことがあったのだ。「今頃はあの女、フォリー・ベルジュール座で男漁りをしているにちがいないさ。あのラシエルって女は謎だよ、全くのスフィンクスさ」と友人連はロベールにいったものだが、ラシエルの無欲な遣り口にこんな悪口で対抗してみせたわけなのだ。(II. 282)

「いや君、そうじゃない。あれは決して身をひさぐ女じゃない。今までに二度や三度は気紛れを起さなかったとはいわないけれど、金で買える女じゃない。それに買おうたって金がかかりすぎる。あの女となら、五万フランか然らずんば全くのただかだ。」ところがロベールは彼女のために五万フランを費し、そして一度は自由にしたのだ。が、彼女の方は、無償でわがものにしたと彼に思い込ませてしまっていた。もっともそう思い込ませるためには彼自身のなかにひとりの相棒が見つかったのだ、彼の自尊心という人格の形で。(II. 282-283)

パリにはサン・ルーが挨拶もしなくなった紳士が二人いたが、かれらの話をするときには必ず、彼は声を顫わせ、あれは女を喰い物にする奴らだといった——というのもこの二人はラシエルのために破産させられてしまったということなのである。(II. 283)

このように同じ一人の女性をとって見ても、各人の彼女のうちに見出す絵姿は夫々に異なる。なぜなら「ロベ

ルと私が見ている顔は勿論おなじ瘠せた細造りの顔だった。だが、私たちはそこへ、全く通じ合うことのない反対の道を通って到達していたのであり、今後も決して同じ面を見ることはないだろう」から。「いわば出発点で私に差出されたもの、何でもいうことを聴きそうなこの顔は、ロベールにとっては実に多くの希望・疑惑・猜疑・夢想を通してそこへ向って進んできた到達点なのであった」(II. 159) の同一対象への接近の仕方の相異を示す形象自体、その対称性によって鏡の論理を示すとともに、そのベクトールの方向の相異はまた、各人のつくりなす鏡の牢獄の閉鎖性に由来することが分るのである。しかも重要なのは、各人が他人の夫々についてまた自分自身について描きあげた絵姿を塗りかえ修正する機会がたとえ差出されようと、そんなことは望みもしないということである——夫々の絵姿が、もう私たちの自我の一部として、私たちがみずからの養魚槽として造りあげるあの世界、習慣の世界の外壁に貼りついてしまっているかのように。かくして、プルーストは、またもや鏡の論理を用いて、恋する男の現実を見事に要約する——

人は愛する者を全然知らないで生きてゆける、とは複雑を極めた社会の只中に顕現するありがたくも魅惑的な自然の法則である。「鏡の」こちら側で、恋する男は思う——「あれは天使だ。決して俺に身を任せはしない。俺はもう死ぬしか仕方がない。でもやはりあれは俺を愛してる。あんなに愛してるから、もしかしたら……いや、そんなことがあるはずがない」そしてみずからの欲望に興奮し期待に悩まされて、どんなに多くの宝石をこの女の足下に積み、彼女に金の心配をさせないためにどれだけ金策に駆けまわるか知れないのだ。ところが、硝子の隔壁の向う側では——この隔壁を通しては、ちょうど水族館の養魚槽のままで見物の散策者たちの交す話と同様、こういった会話は洩れ聞えないのだが、見物衆がこういう、「あなたはあの女を知らないんですって。それは重畳、

あの女は何人の男から金を捲きあげ、素寒貧にしてみましたか知れませんが。あれは全くの女詐欺師ですよ。それも海千山千のしたたか者でね。」(II, 282. 傍点を付した語のうち「鏡の」は初版にあってプレイヤッド版にはなく、逆に「硝子の」は初版にはないが、この添削そのものがこの章の論議を支える一証左となろう。——論者註)

**鏡の論理(二)——あるいは二進分裂の法則** プルーストはしばしば〈写し〉(double)という言葉を用いる。ドス

トエフスキーの深刻な例「二重人格」をここで持ち出さずとも、ホフマンやポーの怪奇譚へと、この言葉は連想を駆りたてるかも知れない。が、プルーストにとって問題となっているのは、「ウィリアム・ウィルソン」にみられるような話の恰好としての〈へそくくりの人〉(doppelgänger)、あるいは深読みにすぎるかも知れないが、この世に自分と同一人物がもうひとり居ることが惹き起す、読者の存在論的安心に対する恐怖による衝撃療法ということではなく、ラシエルの例にみたように、個性の統一性の神話に支えられた私たちの知性の習慣的思考への警告であり、つまりはジキル氏を知らないハイド氏という形での、〈未知の自我〉の存在を説く哲学である。要は、社会においては「どの存在も二重である」(II, 1151-variante)という意味においてなのだ。ところで私たちの自我の多様性・不可測性・認識不可能性を説くとき、プルーストは、自我の分裂(dédoublement) 崩壊(écroulement) 風解(désagrégation)という言葉を用いているが、ここで注目すべきはこのうちの「double」の相、dédoubler, dédoublementである。あの芽を伸ばすにつれ二岐に分裂してゆく植物の比喻やシャルリュス氏の一對の楼閣の夢にすでにみたように、「失われた時」全篇を通じて、彼は決して自我の崩壊あるいは風化を、共時的な多重分裂とは見做していない。私たちの自我はその時その場において分裂が意識されることも、それは必ず二進的分裂(dédoublement = division binaire)でしかないのだ。一方で、プルーストの人間認識の根底には、そのうちに多くの他者の群像が渦まき潜ん

でいる器としてしか、私たちの自我は存在しないという考え方が横たわっているとみてきたのに、これはどうしたことか。

実はここにこそ、プルーストの独創がみられるのだ。——おそらくは彼みずからも意識していなかったような、だが彼の直観は秘かにそれを見抜いていたがゆえに「見出された時」の結末まで彼を引き摺っていったという形で。なぜなら、私たちの意識は、神の全知全能性を賦与されていないのだから、同時に、多数の現象を意識することはできないのであって、ちょうど作家がなんらかの比喩を思いつくときには、比喩づけられる文章そのものが比喩に対して差出す磁場はひとつなのであるから他の全ゆる有りえた比喩は彼の意識から消去されるほかないのと同様に、自我の分裂に関しても、その時その場の存在の意識が、それこそが自分の姿だと、あるいはそれこそが他人の姿だと信じこんでいる唯一のその自我を、分裂の本体ないしは核とするほかはないのであるから。

よくプルーストについて現象論を云々されるが、まさにこの現象論的としか言い様のない自我の二進法的分裂を認識すること、そしてそれを営々と積み重ねての果の展望に立つてこそ「失われた時の探求」が完結すること——否、実際彼が死の床に就いてまで草稿に手を加えねばならなかったのは、決して形式上の未完成のゆえではなく、生きていく限り分裂して止まないこの自我の本性が彼につきつける一刻一刻の思念と心象とをもって作品をさらにゆたかに積らすほかなかったことが示すように、作品とは永久に未完成なものであるということ、つまりはただ死のみが作品に真の「完」の文字を記し得たというこの驚くべき忍耐、これこそがプルーストの *écriture*（作家として書くという営為——文学）の真の様態であったのである。二進法的認識の遅々たる運動の宿命に縛られて、この認識が明かしつつ、しかもますます万華鏡の映像のように混迷を深めてゆくだけのこの「生」という名の大きな時空の迷宮、死すべき者には決して明かしえない神のみぞその鍵を握るこの大なる謎、そこに彷徨し迷いきる

ことによってしか〈探求〉は果されず、ある展望<sup>ペルスペクティヴ</sup>への恩寵は与えられないということ——これがプルースト的探求の本質なのである。ブランシヨの言葉を借りれば、「彼のうちにあつてしかも彼に叛つて、彼の作品の共犯者であつたあの破壊者としての時のうちに彼が見出した救済」の意味とはかくのごときものであり、だからこそ「プルーストの作品は完成にして未完の作品なのである」\*。換言すれば、プルーストの記述に現われてくる私たちの自我の分裂の二進法的認識の様相は、いわば自我の量子力学における不確定性原理に則っているのであつて、ここでは意識が「私」という名のこの器の中に蔵されている無数の他者あるいは無数の自我を同時的に取出そうとしても、曖昧な概括が許されるだけで、一瞬／＼深い省察をこの自我の総体に加えようとすれば、その時その場の状況に呼応する二つの自我——省察の主体とその対象としての——が対になつて飛び出してくるよりほかに道はないのである。

\* M. BLANCHOT: *Le Livre à venir*, p.33, NRF, 1959.

だが、量子力学の超微視的な視野に立つ不確定性原理が、超巨視的な相対性理論と表裏一体を成して結びついていられるように、プルーストにおける微視的な現象論的認識に立つ自我の分裂の法則も、これを総体として大きな展望において眺めるとき、今度は大いなる時の法則の場において眺められるはずであれば、このような絶えざる自我分裂から私たちを救済する方法——「失われた時」の、つまりは「失われた自我」の探求の方法——の獲得に至る道は、のちに改めて私たちが見てゆくような形で見出されよう。ここでは鏡の論理と呼びうる法則とこれに則つたプルースト自身の認識方法が、いかにこの作家の微視的な視野にあつては重要な機能を果しているかをみたのであつた。

以上にみてきた私たちの習慣的な自己を中心とした世界像の認識に働く鏡の論理の欺瞞性、閉鎖性を見事に示す文章を総括の意味で引いておく。そしてラシエルの存在がもつ意味が各人にとって異なるのは、まさにこのような理由によるのである――

私たちの行動や言葉や態度のひとつひとは、ある中間地帯によって、「世間」から、それを直接に見聞きしなかった人々から隔てられている。しかもこの中間地帯の滲透性は無限に変化し、私たちには未知のままにとどまる。(II. 271-272)

私たちの記憶している自分自身の行動はどんな身近な人にも知られないのに、私たちが言ったことを自分では忘れていた言葉、あるいはついぞ言った覚えもない言葉さえもが別の惑星にまで爆笑を誘いにゆく。また私たちの言動について他人のいさぐさ心象が、私たち自身のいさぐさ心象に似もつかないのは、ちょうどある粗描に對してそのままの写しの違いと同じことなので、黒い線のところに空白が来たり、白いところに不可解な輪郭線が来たりするわけなのだ。もっとも、写し取られなかった部分は私たちが自惚れから見ていたにすぎない架空の線であり、描き加えられたとみえる部分は却って私たち自身のものでただ余り身についているので私たちには見えないというようなことも有りうる。だから似ても似つかぬと思われるこの異様な写し絵も、時によるとX線写真に類する、たしかに心くすぐられることはないけれども深刻で有用なある種の眞実は有っている。だからといつて、それを見て自分の姿が認められるわけではない。姿見のなかの自分の美しい顔や見事な半身に微笑みかけるのを習いとしている人にレントゲン写真を見せたら、まさしく本人の姿だと示されたその骨の珠数つなぎをまねにして、間違いいではないかと疑念を抱くことだろう。ちょうどある展覧会を見物に来た人が、若い女の肖像を



まえにしながらカタログには「ひざまづく単峰駱駝」と読むときのと同じ疑念を。その後、自分が描くか他人が描くかによって異なるこの私たちの姿絵のひらきを、私は自分以外の人たちについても悟らねばならなかった——かれらはみずから撮った自分の写真のコレクションに囲まれてのうのと暮しているが、周囲には実は恐ろしい姿絵が洗面をつくっていて、通常はかれら自身には見えないが、もし偶然がそれを示して「これがあなたですよ」と言ったら、きつと茫然自失に陥るだろう。(II. 272-273)

ともすれば習慣の齋す安逸に浸っている私たちの自我意識は、かくして、現実の個々の知覚がおかれた物質空間とは別の次元で、みずからの虚像を映しだす鏡となる。しかもこの自我意識は、ラシエルの様々な肖像の異差に示されたように、他者の虚像をもこの鏡の牢獄に取りこんで、みずからの安逸に都合のよいひとつの世界像としての贗の肖像画の廻廊をそこに築きあげる。事は社会的な規模に亘ってゆき、各人は、各人の世界像をこのまやかしの鏡の空間の形で形成し、かつそこに安住するわけだが、これらの世界像は、決して共通部分を有ちえない孤立した領域に留まるのだ、それが恋人の裏切りとか社会的失墜とかの暴力的かつ悲劇的な悟りという形でか、あるいは稀に、自我と他者との長い格闘の果に樹立された確かな認識に支えられた幸福な交感関係の成立という形で打ち破られないかぎりには。「私たちは絶えず自分の生活に形を与えようと努める。が、私たちが成れたらいいような人間ではなく、現に私たちがそうである人間の姿かたちを、否応なく、まるでデッサンのように写し取ることによってそうするのだ」(II. 188) という謎めいた言葉は、このようなコンテクストの中でみるときはじめて意味を有つのである。プルーストほど深く存在論的に習慣の脅威を認識した作家は例をみない(ここで彼の植物的な存在としての人間の捉え方を思い起してみたい)のだが、この自分の写真のコレクションに囲まれての認識と存在の自閉症的安逸を不

断に打ち砕くことこそ、プルーストがみずからに課した倫理であった。

—以下次号