

見えざる迷宮としての方舟

あるいはプルーストのパリ

——『失われた時を求めて』の神話論的解釈の試み——

山 路 龍 天

Sed revocare gradum... Hoc opus, hic labor est.

ちれど地上への帰還は…それは一事業、大難事。

(*Aeneis*, VI, 128-129)

[L' esprit] s'est forgé le mythe des mythes, l' indéfini du mythe,—le *Temps*...

精神は神話の神話、神話の無際限——「時間」を作りあげた。

(P. Valéry: *Petite lettre sur les mythes*. G. I, 963)

序章 彷徨と探求の都市

大都市が近代の詩人たちにあつてその圧倒的な姿をあらわすのは、産業革命以降の社会経済機構が諸々の矛盾とと

もに要求するその必然的な巨大化・複雑化が精神に課してくる重圧からいって、当然のことである。ディケンズのロンドン、バルザックのパリは、その戸籍簿の秘める問題の錯綜したおもしろさゆえに、すでに巨大な人間喜劇の必然の舞台たらざるを得なかった。『悪の花』の詩人には異郷への渴望すらも、不可避の現実たる巨大都市の憂鬱と倦怠ゆえにこそ花ひらく定めとなったのであり、おかげで、真の近代的感性は一八五七年、まさに都市文明の悪の花たるこの詩集によってわれわれのまえにその全貌をあらわす。同じ年、フロベールにあつても、パリは不在のままに、否その不在ゆえにこそ、エマ・ボヴァリーの運命を狂わす欲望の機構の原動力となつてその神話的存在の圧倒的な暴威を示したわけで、作者の透徹した眼は、小説の舞台を地方に設定することによつてこそ、ボヴァリスムの神話は真に原型としての力をもつて地方の平凡な一女性のうえに結晶することを見抜いていたといえる。かりにこの物語が首都を舞台にしていたなら、エマの事件は大都市ならざらにある一事件として、この作品が差しつけるはずの偽善的なブルジョワ文明に対する痛烈なイロニーも、巨大都市の響きと怒りに埋もれてその効果は半減し、あげくにはかの「ボヴァリー裁判」も起らなかつたであろうが、反面、この小説の真の構造（首都の現実的不在によるその象徴的現存）は大きく損なわれたであろう。のちに作者は『感情教育』においてパリそのものを主題とすることによりブルジョワ都市文明の病患を抉りだすのである。

二十世紀の文学、とくに小説ともなれば、都市はさらに前面に踊り出る。地方に舞台をとる小説といえども大都市の巨大な存在の陰影にいささかは染まつてそれだけに周辺の地位に甘んじざるを得ず、純粹な牧歌は望むべくもない。例を代表的なものに限つても、ドス・パソスの『マンハッタン乗換駅』や『U・S・A』では、個々の人物は群衆のなかに溶解し、都市そのものがさまざまな相貌のもとに我物顔で主人公振りを發揮するし、ジョイスの『ユリシ

ーズ』にいたっては、ヨーロッパの辺境に位置する一小首都ダブリンが、古代神話を枠組にとって現代の物語を逆照射にかけることにより、一九〇四年六月十六日という僅か一日における主要人物の彷徨の軌跡にヨーロッパ三千年の精神の遍歴をいわば重層的になぞりあげ、そこにパリやロンドン、さらにはニューヨークに勝るとも劣らぬ普遍的都市、現代世界そのものの縮図を浮び上らせる。ドス・パソスもジョイスもともに、現代都市情報文明の中樞神経たるジャーナリズムの言語を縦横に駆使してカラーージュの手法に頼っているのも、二十世紀の精神と都市との関わり方がどのような傾斜に立つかを示しておもしろい。さらにデープリンの『ベルリン・アレクサンダー広場』においては、大都市は、人生にパン以上のものを求めてさまよう主人公を奸智のかぎりを尽して誘惑しては罰する巨大な匿名の人格となる。

ところでプルーストの『失われた時を求めて』におけるパリは、おそらくはムジールの『特性のない男』のウィーンとともに、否、ムジールのウィーンが老朽化した帝国の終末論的崩壊を生きる精神をその破局的開花にまでみちびくための純粹培養液として機能していることからすればさらに目立たぬ形で、これら二十世紀の小説にあらわれた大都市に比べてずっと背景に退いている感がある。要するにプルーストにあつては、パリは、すでにみた作家たちの都市が劃然たる空間的形象としてのいわばその個性的現存をおのずと浮び上らせるのに対して、叙述の統計学的集合の図表の成立をまつて始めて全貌が窺われるような、生成と消滅の集積からなる星雲のごとき一生体——つまりは空間のみならず時間をも函数としてはじめて捉えうる現象的場の宇宙として呈示されているらしい。蓋し、コンブレールと比べてみても、ほとんど象徴にまで高められたこの小邑の見事な形象化が作品において占める特権的な地位を、プルーストのパリは奪われているのであつて、そこには「二つの方」などは容易にみつからず、二つどころか無数の方角

が短絡線をもつて錯誤と迷妄へとみちびいていくゆえに、いわば方角なき無定形のラビュリントスが展開しているという観を呈している。そう、なにか聖なるものを求めて彷徨を宿命づけられたプルースト的人間にとつて、パリこそは、アリアドネーの糸が与えられてはじめてそこからの解放が可能となるような迷宮、だがすでに蟲惑にみちた生活の場であるだけにその存在その境界すら気取られぬ広大な不可視の迷宮ではなかったか。

かの伝説的なコルク張りの部屋に閉籠った作家が、バルザックやスタンダール、ボードレールやフロベールやネルヴァルといった意識的な大旅行家たちにくらべ、また漂泊の生を余儀なくされてさまざまな都市を渡り歩かざるをえなかったジョイスやムジール、デープリン、ドス・パソスにくらべれば極端な^{キゲンチール}蜚居者とみえるのは否めない。とはいえ、彼ほどまた旅の魅力を大きな主題としてそれを十全に描き切った作家も稀なことも事実である。『失われた時を求めて』もまた、旅をめぐるこの奇妙なアンビヴァランスを貫くことになる。かくしてプルースト的人間にとつて作品が織りなす地理的世界は、経験的領域にかぎれば相対的には狭く貧弱である。生の大半が過される生活の場としてのパリ。少年時代の休暇の楽園として、地方の良俗のすべてを集約して首都と対峙する象徴的小邑コンブレ。親友サン・ルーが兵役勤務についている駐屯都市の鄙びたドンシエール。青年時代の夏の休暇を過すことになった、花咲く乙女たちを宿すノルマンディーの海辺の避暑地バルベック。そして旅の相のもとにみると極めて重要な意味をもつイタリアの二都市——うちヴェネツィアは、やつと中年に入つて旅の夢想がかなった唯一の町であり、しかも後に無意志的想起の恩寵を通してパリの真只中にその存在を蘇えらせる特権的な町である。他方フィレンツェは、少年時代の旅の夢想のいわば核心にありながら、ついにあの「長寿花^{キズイセン}や水仙やアネモネの咲乱れているポンテ・ヴェッキオ」

(I 390) を渡ることかなわなかった永遠の夢想の町である。このうえに、スタンダールのロマネスクをパルマ董の紫の雰囲気にひたしたパルマの名を加えれば、主人公の生にとって何らかの重要な意味をもった「土地の名」はほとんど数え尽されよう。なるほど主人公はアムステルダムやデン・ハーグに行つたことを明言している (II 523-524) が、これらのオランダ諸都市は、フェルメールやフランツ・ハルスに言及するための口実でしかなく、この点では、アミアン、シャルトル、ランス、ヴェルサイユなどの美術都市も、まさに純粹に審美的な観点から引合いに出されている土地の名にすぎず、しかもあの「土地の名―名」の章に示された憧憬と夢想がふくらむことも少ない単なる地理上の名にとどまっているのである。⁽²⁾

かくして『失われた時』の主人公―話者にとつては、首都パリと地方コンブレの布置が、先験的に与えられた生活環境としてその経験を支えるべき枢軸的位置を作品的場所的コードのなかで占めていることは明白である。この枢軸に対して、夏がめぐりくるごとにそこへ旅立つというバルベックは、バイユー、クータンヌ、ヴィトレ、ケスタンペールなどノルマンディー沿線の小都市の美しい名と結びつき、かつ花咲く乙女たちの蔭での青春を海を背景に浮かびあがらせることによつて、半ば日常生活の相に半ば特権的な旅の相に回帰的に浸される土地として、一方ドンシエールは、友人の健康な連隊生活に示されるように本来あるべき青春の場所的表象として、かのコンブレの原型的形象に寄りそつてこれを補足する地方都市として対峙・相関するのである。そしてヴェネツィアは、人生の秋にさしかかつてはじめて積年の旅の夢想が実現する唯一の外国の町として、いわば旅をめぐる夢想―実現の循環系の象徴的な極として機能するのに対し、この水の都と対をなして連関しつづ (I 389) あくまでも夢想のうちにとどまるフィレンツェは (そしてあるいはパルマも)、おなじ循環系においてももうひとつの象徴的な極に立つ、純粹な想像的世界に属

する土地の名としての位置を占めるのだ。思えば、プルースト的人間の彷徨と探求⁽³⁾の場は、かくも僅かな都市と地方を経験的には蔽っているにすぎず、しかもこの貧しいばかりの経験的場の布置の図式こそが、『失われた時』の壮大な空間を支えているのである。

となれば、しかし、ここでパリをめぐって二、三の問題が明白な形で差しつけられてくる。まず、このような布置のなかで、この大都市をめぐってこれらわずかな地方と外国の都市がそれぞれ象徴的な形で相関的に機能しているのは極めて明白であるからには、作品そのものを支えるこの構造の中心にありながら一見したところ（社交と恋愛における大都市として当然の機能を除けば）ほとんど一切の象徴的機能をうばわれて灰色の中立性のなかに埋没しているかにみえるこの首都は、一体いかなる機能を果すというのか。換言すれば、『失われた時』におけるパリとは何なのか、プルースト的人間の彷徨と探求にとつていかなる存在理由と意匠味用をもつのか、という問題。第二には出不精でしかも熱烈な旅の希求者というプルースト的人間のアンビヴァランスの意味するもの（この場合、ブルジョワとしてのその資力からいっても、病弱を楯にとるわけにはゆかぬ。問題はずつと本質的な部分に属するのだ）。別の観点からすれば、プルースト的人間の彷徨と探求に大きく関わっているはずの旅をめぐるこのアンビヴァランスが、パリそのものを中心に据えたあの経験的には貧しい地理的布置といかなる関わりをもつのか、という問題。そして最後には、このような問題の解明を通して浮かび上ってくるプルーストのパリの存在と本質とは作家その人の、さらには来るべき作家として見出された時のうえにいまや立つプルースト的人間の創造行為において究極的にいかなる意義を有するのか、という問題である。蓋し、メトロポリスという複雑きわまる迷宮における精神の遍歴こそが、二十世紀の主要な小説の野心的主題として差しつけられているのであれば、そしてまた他の大作家たちの描いた大都市がほとん

ど全部その都市文明の相貌を前景にまで明確に押し込めてくるなかで、ひとりプルーストのパリのみが、大いなる精神的遍歴の場となりながらコンブレーやバルベック、ヴェネツィアに比べても生彩を欠いたおぼろげな輪郭をもって半陰影のなかに沈んでいるとすれば、その沈澱の深さの意味はよほど大きいのではあるまいか。

I 秋にたたずむ人間——「失われた時」すなわちホーライの領域

...plus tard quand la paresse, le désordre, l'inexactitude, la distraction, la fièvre ont donné peu à peu à sa vie la figure chaotique d'un enfer sublime...

ずっと後になって怠惰、無秩序、不正確、放心、熱病が次第にその生に、崇高なる一地獄の渾沌たる相貌を与えてしまった時には

(Proust, *Jean Santeuil*, I. 273)

「時久しく、私は宵寝になれてきた。」⁽⁴⁾この一句をもつて、『失われた時を求めて』の彷徨と探求の世界は、不眠者の睡眠と覚醒の間、^(あわい)すべてが万華鏡の世界のように浮遊する薄明の時空にひらけてゆく。この「なにものも空間上のまた持続する時間上のある一点に属することのない、相互に置換しうる事物の世界、確かというよりはむしろ疑わしいもの、必然的であるよりはむしろ可能的なものの世界」⁽⁵⁾は、プルースト的宇宙の開闢にあたってその本原的カオスとして渦巻きつつ現れるがゆえに、そこには一切の季節、一切の時刻がさまざまな土地のさまざまな部屋に展開され

る可能性を秘めているにもかかわらず、一切の季節感・時刻感も、またいかなる場所的雰囲気も奪われた、ただ渾沌たる薄明だけが支配する。闇の万華鏡の多彩きわまる光景も、その目眩く速さの回転ゆえに、むしろ一様の灰色の雰囲気に混濁するといえようか。プルースト的宇宙の始原、プルースト的人間の彷徨と探求の端緒は、季節も時刻もないある渾沌たる時空のうちにひらかれるのだ。

そしてこのカオスから脱けだして自らをコスモスのなかに繋ぎとめようとする努力もむなしく、ただ幼年時代のコンブレーの二、三の部屋を意識的に記憶のなかで再構成しえた彼にとつて、あのマドレーヌの恩寵が訪れるのは、「ある冬の日」(I 44)「陰鬱な今日の一日とうら悲しい明日の日の見透しに堪えかねて」(I 45)のことである。

かくして無意志的想起のおかげでその全容が「形をそなえ根を据えて、町も庭ももろともに」(I 48)復活したコンブレーは、花ひらく復活祭から山査子さんざしかおる聖母月の五月へと、春の樂園を展開する。プルースト的人間の無邪気な少年期を閉じこめるこの小邑は、従つて、いまだ不眠の苦悩を知らぬ精神の、朝から午後にかけての昼間の活動を春から夏にかけての植物相フロラの花ひらくなかで十全に展開することによつて、まさに人生の春そのもの、回顧の眼で見れば「失われた樂園」となるのである。

だが話者の回想が「スワンの恋」の推移にむかうとき、様相は一変する。場所はパリ、時刻はサロンに人の群れつどう夜、そして季節は、ブルジョウ社交界人士の年間時間割からいつて春夏の休暇を避けた主として秋と冬である。秋と冬、そしてその共示的系列につらなる黄昏と夜こそは、プルーストの対象たる一小社会の枠からいつて、フランスの、否ヨーロッパの首都パリの象徴的季節であり時刻なのだ。かくして、のちの主人公の苦い恋を予言的に先取りするスワンの恋は、嫉妬の仮借なき齒車装置にかけられて、彼の彷徨にほとんど冥府行の様相を与えるにいたる、

——蓋し嫉妬は、スワン自身も悟るように「どうしたら脱出できるのかも分らないあの地獄の新たなる一圈」(I 367)をつねに用意するのだから。

それにあちこちで燈火が消え始めた。大通りの樹蔭の怪しい闇のなかをごく稀になった通行人が、それとも分りかねる気配でさまよっている。時折、女の影が近よってきて彼に一言耳打ちし、どこかに連れていってと頼むので、スワンはぞつとした。彼は不安気にこうした仄暗い肉も体のすべてに触れてゆくのだった。あたかも冥府で死者の亡霊に立ちまじってエウリュディケーを捜しているかのように。(I 230)

この「スワンの恋」の夜の世界を間にはさんで、第一巻「スワン家の方へ」は、その第三部「土地の名―名」の旅への純粹な夢想の世界へと移つてゆく。バルベック、ヴェネツィア、フィレンツェなどの都邑の人名Vは、旅への激しい欲望のなかで若々しい想像力によつてのみその秘められた内奥を花ひらかせるがゆえに、そしてこの喚起が純粹な欲望に支えられているだけに、いかなる現実の觀察にもまして明確に私たちのまえにこれらの都邑の本質的映像を浮かび上らせるわけだが、これはのちの「花咲く乙女たちの蔭に」の第二部「土地の名―土地」におけるバルベックへの旅の実現とその現実と呼応するのである。しかも「これら大西洋とイタリアへの夢想」(I 387)は、それらの土地をその本質的季節において浮かび上らせる——「春とはいえ、本の中にバルベックを見つけたら、それで十分私のうちに嵐の日々やノルマン・ゴチック建築への欲望を喚びますにたりたし、嵐の日でも、フィレンツェあるいはヴェネツィアの名は、統領宮殿や花の聖母寺院への憧れを抱かせるのだった。」(I 387)バルベックの名が「ペ

ルシア風の教会堂の周りに立ちさわぐ波濤」(I 389)をとじてめて、北の海の荒々しさのなかにいわば季節を埋没させ、のちに夏の日々が与える「明るい海景画の飾壁帯」(I 383)にまではいまだ到らぬとしても、すでにパルマの名は「スタンダード風の甘美さとパルマ堇の花の映え」(I 388)を吸収して春の気分のなかに「なめらかで緻密で堇色をした居心地よさそうな住居」(I 388)を用意して少年の旅心を誘い、また「百合の町とその大聖堂」の名は、「いまだ氷花の針がきびしく肌を刺すあのコンブレの春ではなく、すでに百合やアネモネでフィエゾーレの野を蔽い、アンジェリコの絵さながらの金色の背景でフィレンツェをまばゆく燦かせる春」(I 386)の真只中に「奇蹟のような芳香の漂う、ひとつの花冠にも見紛う町」(I 388)、「その本質においてショットの精髓だと信じていたものの幾つかの春の香による受胎から生れたこの世のものならぬ都市」(I 389)を浮かび上らせるのだ。そして「碧玉の墻壁を廻らせ翠緑玉を舗いた大理石と黄金の都」では、

春の太陽はとつくに大運河の波をあまりにも深い紺碧とあまりにも高貴な翠玉色で染め上げているので、その波は
 ティツイアーノの絵の裾に寄せては砕けながら、それらの絵と絢爛たる妍を競わんばかりだった。(I 392)

おそらくは土地の精霊 (genius loci) と季節の女神たち (Horai) との結びつきは、花と春の女神フローラ (Flora) の介在を俟ってはじめて叶うものなのか。開花と蘇生の季節こそは、どの土地どの町にもその植物相の十全なる展開をめぐらすことによつてこそ、その圍繞の中心にその土地その町の精髓を浮かび上らせるのかもしれない。だからこそ『オデュッセイア』における真のキンメリア人たちの国のように永遠の霧にとざされた……地の涯」(I 130-131)と

して植物相を欠いた不毛の地として想像力に差しつけられたバルベックは、嵐の相の下に、とはつまり春の雰囲気の不在という形でしかその本質を顕現せしめえなかつたのであり、まただからこそ、海に浮かぶ石造の迷宮としてはじめから植物相をもたぬヴェネツィアは、老海上帝国の豪奢と美術的遺産のなかにしかその精髓を浮かび上らせえなかつたのであろう。とはいえ、これらの土地の本質はすべて全き昼の光の下に、いわばコスモスのうちに位置づけられた形象として喚起されていることからすれば、これらがコンブレの無垢なる楽園とおなじ範疇にならぶものであることが分るのである。

だが、憧れの旅は、主人公の脆弱な健康ゆえに断念された。いまや少年は冬のシャンゼリゼーに、初恋の相手ジルベルト・スワンの姿を求めて一喜一憂しなければならぬ。相手の顔に時折のぼる好意と微笑とは、冬の曇り空にしばらくよみがえる春の日の光線のように移ろいやすく、楽園たるはずの場所も、その名に反して、「エリュシオンの野」とはならないのだ。生活環境および家庭習慣の違いから、しばしば彼女の不在に悲痛な思いを味わわねばならない彼は、すでに嫉妬の地獄の入口に近づいてさえいる。恋人の不在による悲哀を慰めるべく、彼女に關係のあるものなら何にだって近づこうとする彼は、彼女の母でいまやスワン夫人として社交界の花たるオデットの姿を求めて、ブローニーニュの森の「女の園」、すなわち「アカシアの小径」と「マルグリット女王の小径」をさまようのだ。蓋し「アカネーイス」の天人花の小径のように、女たちのためにただ一種の樹が植えられたアカシアの小径は、名だたる麗人たちが足繁く訪れてくるのだった。」(I 418)

さてこの森を、いいかえれば首都の辺境をいまや、永年の歳月を距てて、話者たるプルーストの人間は通りかかる——「ボワ・ド・ブローニーニュの複雑さ、この森を人工の場所とするとともに言葉の動物学的、神話学的意味におい

ての八園^{ジャルダン} Vにしているこの複雑さを、今年十一月初めのとある朝、トリアノンへゆく途すがら通りがかりに私は再び見出したのである。⁽⁷⁾ (I 421-422) 「折しも森は、いつにもまして一層こまかく染め分けられ、のみならずこの下位区分の模様がまたことごとくに違っているために、おそらく最も複雑多様にみえる時刻であり季節だった。」 (I 422) 「かくしてそれは、ブーローニユの森が最も多くの相異なる本質をさらけだし、最も多くの劃然と異った部分をひとつの混成的集合として並置する季節であった。それに時刻さえもがそうだった。」 (I 423) このように朝のいまだ傾斜する陽光のもとにあらわとなる秋の紅葉・黄葉の多様さに魅せられて、彼はトリアノンのことも忘れて森をさまよい、あぐくにあの「アカシアの小径」にまでかつての華やかな追憶を追うことになる。だがそこで見出したものは、かつての婦人たちの優雅な姿ではなく流行の様も変った「ただの女たち」と無帽の紳士たちだった。かくして、かの叙事詩の英雄に倣ってかつての人々の姿を記憶の冥府にさぐらんとするプーリスト的人間の意図は、むなしくも冷酷な現実^{チルド}に裏切られてしまう――

ああ、アカシアの小径で――天人花^{ミルト}の小径で、私はふたたび見たのだ。その幾人かが年老いて、もはや過去の面影の恐ろしい亡霊にすぎなくなつて、ウェルギリウスをおもわせる木立のなかに、何かしらあてもなく探ねながらさまよい歩いているのを。その女たちが去ってしまったから、長い間、私は遺棄された道に言問^{ことば}ながら立ちつくすのだった。陽はすでに沈んでいた。(I 427)

朝のすがすがしい陽光の貴重な何かを約束するような雰囲気のなかに始まったこの森での彷徨と探求は、トリアノ

ンへの予定を諦めてまで熱心に行われ、まる一日が費されたにもかかわらず、かくして闇の世界への接近を以つておわる。プルースト的人間は、いまや失われた時の深みにあつてある試練のような彷徨と探求を運命づけられながらも冥府行すら許されない迷いの極点に佇んでいる。「われらが生の道のなかばにして、ふとみれば、私は暗闇の森に迷い、正しい道を失つていた⁽⁸⁾。」そう、失われた時を求め存在は、まさにダンテの「暗闇の森」の位相に佇む人間である。彼はこの暗き森、この生の辺境がすでに冥府への傾斜に立つことをうすうす知りながらも、その探求をおして地獄の門を探し出しそれを敲くに到る術を、勇気を、活力をいまだ有つてはいないのだ。巫女シビュルラの助言によりアエネーアスを冥府にまで導き、東の間ながらも亡きデイドーとの再会を果させる「黄金の小枝⁽⁹⁾」は、おそらくはすでにあのマドレーヌの恩寵として一度は示されたにもかかわらず、いまだ彼の手には握られていない——森の梢のそこそこには、黄金の小枝にも見紛うばかりの、淡黄色の実をちりばめた熟果期^{やどりき}の寄木^{やどりき}がその不朽の樹冠を高く掲げているというのに。蓋し、見事な森の樹々は「ドルイド風の宝冠のもと、ドドーナの神苑の崇峻さをおびて、この疎^とまれた森の非人間的な空虚を告げるかと思われ、そして記憶のなかのさまざまな画面を現実のうちに求めても、記憶そのものによつて与えられる魅力が常に欠けているはずだし、また感覚によつてこれらの画面が知覚されたわけではないのだから、そんなことは矛盾だ、と一層はつきりと悟らせてくれるのだった。」(I 47) : : かくして「スワン家の方へ」の世界は、秋の夜の訪れのなかに、ほとんど冒頭と同じ渾沌のうちに、だが今度はずっと色彩の燦めきに乏しい灰色の万華鏡のゆっくりとした回転のうちに、プルースト的人間を次のようなわびしい諦念にみちびいて閉じる。

われわれの旧知の場所は、ただわれわれが都合がいいからそれらを位置づけているあの空間の世界にのみ属するの

ではない。これらの場所は、その当時のわれわれの生活を構成していた相互に隣接するさまざまな印象のなかの僅かに薄い一片にすぎなかつたのである。ある映像の追憶とは、ある一刻ひとときへの哀惜でしかない。家も、道も、並木道もはかなくも移ろいやすい、ああ、歳月のように。(I 127)

以上が『失われた時』の第一巻「スワン家の方へ」においてプルースト的人間の立つ季節的・時刻的位相である。そこには、この存在にとって以降かかわってくるすべての土地が、ただひとつドンシエールをのぞいて、あるいは現実の舞台として登場しあるいは夢想のなかで予言的な燦めきをもつてすでに存在しているといえる。すでに示したあの地理的布置は、作品全体の巨大な構造を支えるべく早くもその本質的な季節と時刻の位相においてこの第一巻に十全に展開されているのである。

かくして私たちにはいまや、コンブレ、バルベック、ヴェネツィアあるいはフィレンツェとの関連においてパリが占めるその時間的位相は明白なものとなる。プルースト的人間にとっては、パリとは、のちに『失われた時』全巻に亘って示されるように本質的には冥府をその内在的象徴としてもつ夜の世界なのである。あの愛しい女の影を求めてのスワン・オルペウスの冥府行は、すでに十全にそのことを示している。いまだ幼き主人公のシルベルトへの思慕の念にかられてのシャンゼリゼーから森にかけての彷徨は、すでに意識されざる地獄の辺境への接近ではなかつたか。

「エリュシオンの野」はすでに冥府の引力圏にあるのだ。そしてあの「天人花ミセルトの小径」の薄闇に立つ存在の位相こそは、場所的にも——というのは秋の黄昏アサノハという二重の相の下に老年と死を暗示しつつ、かつ歌うべき自然の凋落と不毛とに隣

接することによって、まさにオルペウスにとって冥府行への要請が下されたことを告げるものなのだ。試練としての冥府行を経て、もし春と朝の世界に戻ってくる事ができるなら、そのときこそ彼は冥府より帰還しえた「失われた春」をうたうべき真の英雄詩人として甦えるはずなのである。

場所そのものに内在する季節的・時刻的位相トポスのこのような構図は、『失われた時』全巻にわたって反復される――

「花咲く乙女たちの蔭に」では第一部「スワン夫人をめぐって」におけるパリのサロンの模様、第二部「土地の名―土地」における夏のバルベックでの青春と恋愛。

「ゲルマントの方」では、ドンシエールでの短い滞在をはさんでパリでの社交生活。

「ソドマとゴモラ」では、(I) 倒錯者シャルリュス氏の正体が明かされる場として呪われた都市の側面が前景に浮かび上ってパリにおける地獄の主題を高らかに響かせ、(II) 亡き祖母の「心の間歇」による内なる復活と現存が主人公の魂をゆりうごかすバルベックの部屋での恩寵的瞬間が、だが結局はいまだ究極的救済の徴とはならず訪れたのち、この避暑地の近郊にあつてヴェルデュラン家の夏のサロンが営まれるラ・ラスプリエールの城での、社交界といううわべの社会の底によどむ情念の葛藤が織りなす人間喜劇の諸場面が、

「囚われの女」では、パリの部屋におけるアルベルチーナとの同棲生活が、嫉妬の深淵を垣間みせたのち遂にその終焉が、

「逃げ去りゆく女」では、この別離そして彼女の突然の死の通知がもたらした悲哀と忘却の心理の過程が、だがこの

悲哀を治癒する忘却の力そのものがまた存在をして失われゆく時の深淵に確実に引きずりこむ力でもあることを示す、母とのヴェネツィア旅行とパリでの社交生活、さらにはいまやサン・ルー夫人となつたシルベルトの招きに応じてのその地所タンソンヴィルでの滞在が、

最後に「見出された時」では、故地コンブレーのかつての楽園に隣接するこの地での滞在がもたらした一切の不開心——いまやすべてが失われた時に属するという自覚と文学的野望に対する諦念が、そしていまや大戦下のパリにおけるシャルリュス氏の言動を追うことによつてソドマの市の真の深淵が

展開されるのだ。あたかもこの歩みは現実の生にあつて地獄のさまざまな環圈をその深奥部まで螺旋状に下降してゆくかのである。因みに、「ソドマとゴモラ」Ⅰ・Ⅱが、主としてシャルリュス氏の倒錯をめぐつて（アルベルチーヌへの疑惑はすでに度々かきたてられたとはいふもの）この呪われた姉妹都市の住民たちの生をさまざまに相において明しているとすれば、「ソドマとゴモラ Ⅲ—第一部」といふ副題をもつ「囚われの女」、その「Ⅲ—第二部」といふ副題の「逃げ去りゆく女」は、ただひとりアルベルチーヌを舞台に据えることによつてゴモラの世界を内包しつつ、しかもこの彼女の悪徳と（主人公への裏切りという）不実への疑惑を話者—主人公の内心にかきたてることによつてそこに嫉妬という真の地獄を現出させる。かくして『失われた時』の後半全体にわたつて、ソドムとゴモラの相貌がプーレストのパリを支配する。しかもである——プーレストは、その主人公の彷徨において、その見出された時の恩寵に最も近い所に——すなわち大戦下のパリの夜の底に、この現実が差しつける地獄の真の深奥を示すのだ。あたかもあの「岩に繋がれたプロメテウスのように寝台に鎖で繋がれて、果して釘を植えた革鞭で打ちすえ

られる」(Ⅲ 815) マゾヒストのシャルリュス氏こそは、かの永劫の氷に囚われた魔王ルチフェロであるかのように。蓋し、恩寵のエルサレムは、また浄罪の煉獄の峻厳なる高山は、ともにこのルチフェロの潜む深淵の垂直線上に、とはつまり最短距離のうえに屹立するのではなかったか。生身のままこの深淵をくぐって浄罪の煉獄に到りうる者だけが、その三界の遍歴を、また罪人の悲惨と恩寵の光を大いなる歌のうちに形象づけうるのではなかったか。事実、ブルーストは、この「戦時下のパリにおけるシャルリュス氏」の部分においてほど、ヴァレリーのいわゆる「表面的、たんと欲し、かつ表面的、たならねばならぬ一小社会」⁽¹⁰⁾ すなわち「外観 (Le Paraire)」が存在 (l'être) を規制する因襲的環境」⁽¹¹⁾ の枠を破って、階級相互の間の搾取と依存の関係を最も根元的な形で (とはつまり性的関係において) 完膚なきまでに抉りだしたことはなかったものであり、真の社会的展望はここに至ってはじめて、ダンテのそれにも比すべき深刻かつ峻厳な地獄絵図として獲得されるのである。

ただここで注意しておくべきは、このような遍歴にあつては、地方鉄道によってヴェルデュランの夏のサロン、ラ・ラスプリエールへと連なり、またアルベルチヌの秘められた快樂の場となつてゐるらしい対岸のリヴェルヤバルベック海水浴場のシャワー室を包摂するバルベックの世界は、そのすばらしい海景画の数々にもかかわらず、はやこの嫉妬と倒錯の地獄の闇に染まらざるをえないということである。彼女の死後にホテルの支配人から届いた手紙は、彼女のこの浴場での秘事をあばいて、浜辺を話者にとつては残酷極まりない光景でみたます——「私にはそれらが地上の光景を照らす光のうけてゐるとは見えなかった。それは別世界の、未知の呪われた惑星の断片、地獄の風景であつた。地獄といえ、このバルベック全体、隣接するこの地方全体がそうだった……かつて私がバルベックの地方に想像していたあの神秘、しかもそこに行つて生活してからは霧散してしまつたが、彼女が海岸を通りかかるのを見

たり、彼女がむしろ不身持な娘であればとかなり熱心に望んでいたころには、彼女こそ神秘の化身と思っていたのだから、それからはアルベルチーナと知りあえば捕捉できるものと思っていたあの神秘に、いまやバルベックに関わる一切のものがいかに、おそろしいばかりに没されてしまったことか！」(III 518) この点ではドンシエールも例外ではない。「晴れた日など、遠くの方にはしばしば一種の音の霞が間歇的に漂って、それが、ポプラ並木がその曲折によって見えざる川の流れをえがき出すように演習中の連隊の位置の移動をみごとに示してくれるので、街路や大通りや広場の空気すら一種の勇壯で音楽的な振動を帯びてしまい、荷馬車や市街電車のごく普通の雑音までが静まってからも幻覚になれた耳にはいつまでも繰返されるラッパの漠然たる音のようにそこにこだましていく」(II 70) この貴族的で軍隊的な小都市も、主人公にはいつも「そのやわらかな白い朝靄の衣」(II 81) の薄れゆくなかに若さと健康にひたされた爽やかな一日を約束するにもかかわらず、サン・ルーにとつては、不眠と悪夢の町なのだ。というのも、やはり愛人への疑惑と嫉妬に悩まされているこの貴族の将校は、その夢のなかで恋敵の部屋の閉ざされた扉の向こうに「自分の女が逸楽の瞬間に発する癖のある途切れとぎれの規則正しい叫びをはつきりと聞いた」(II 123) のだから。ここでもやはり朝あるいは白昼と夜との対比のもとに、楽園の方と地獄の方との分離が、嫉妬の黒い影の介在によって顕わとなる。この場合、凶凶しい彷徨を余儀なくされるのは、主人公の友人の方である。

このように『失われた時』のいわゆる回想の流れは、コンブレーの楽園からパリの地獄へ、純真な幼年期の朝あるいは白昼の世界から惑い多き成熟期の夜の彷徨の世界へ、さらに季節のコードに則していえば、全き春から不毛の季節へと、いわばひとつの下降あるいは地獄行として辿られる。

しかし、ここで改めて作品の叙述の構造に眼をむけてみると、ある興味ある論点が浮び上る。いまだ「見出された時」の啓示に立合うに到らぬ私たちの推論をいま便宜的に先廻りしてしまふなら、これは「眼に見えぬ天職」(II 397)の物語、つまりはすでにこの天職を自覚した人間が、それに到るまでの自分の遍歴の跡を物語る回想の小説であり、従つてそこには必然的に、かつての自分の遍歴を見つめつつ物語る話者としての「私」と、彼の物語の素材としていまだ遍歴の途上にある主人公としての「私」という二重構造が存在する⁽¹²⁾。実をいえば、このような大雑把な概括は、主人公の彷徨にすでに芸術家たらんとする意志が内在し、他方いまや語りそのものを司る話者には言葉の芸術家としての必然的な探求の意志(小説そのものの形成の次元からみればエクリチュールの意志)が叙述をみちびくからには、その間にある微妙ながらも必然的な相関関係を捨象してしまふ危険を孕んでいるといえる。蓋し、あのさまざまな啓示の瞬間の相対的な年代決定すらむずかしいからには、物語の叙述の現在のありかすら往々にして読者をとまどわせるほど曖昧なのであるが、しかもこのことこそは、作品の叙述の生命力を決定しているのだ。とはいえ、現下の問題にとつては、以上の概括だけで充分だと考えてよいであろう。というのも、以下に展開される議論が、ある意味では、この主人公―話者の二重構造における微妙なずれを説明するものともなろうからである。

問題は、あの回想の流れが示す主人公の、白昼の世界から夜の世界への、春の時代から秋あるいは冬の時代への、要するにコンブレの楽園からパリの地獄への下降は、実は話者にこそ固有のものではないのか、ということである。なぜなら、第一に、主人公の欲望のベクトルは、一度コンブレにおいてその至福を味わつたからには、かつてまた「名」の世界から実体の世界へと向かうときは必ずやなんらかの幸福が約束されるような幻想がまず結ばれるからには(たとえばゲルマンの名の場合をみよ)、つねに春の楽園を指向しているのだから。夜の彷徨の淵にあつて

は春の楽園への帰還を、不毛の季節にあつては朝の爽やかな陽光の到来を望まずにいられないのが、主人公の基本的ベクトルであることは、その熱烈な旅への希求や、馴じみのない不眠の部屋への忌避が如実に物語っている。しかも第二には、のちの啓示による自己救済の凱歌をうたうには、話者にとつてこそこの下降はその必然の道程だったからである。ここでもまた、神の栄光と天上の至福を歌うべきダンテが、まず地獄の深淵の恐怖を歌わねばならなかったあの必然性が思い浮かぶ。物語の発端が示すように、失われた楽園への、朝の陽光にひらける秩序ある世界への希求は、話者——正確に言えば、主人公によりはずつと話者に近く寄りそっている存在としての始原の「私」にこそ著しかつたわけなのだ。かくして、マドレーヌの恩寵による睡眠のカオスよりコンブレのコスモスそのものへの浮上に示されたベクトルこそは、ブルースト的人間（話者・主人公）の根元的ベクトルとなる。

だが、話者と主人公とは、おなじベクトルに従いながらも、その道程形成のメカニズムは対極的に異なるのだ。主人公の方は、つねに生まれの欲望に引摺られていわば快樂原則に従うがゆえに、ドルーズがいみじくも指摘したように、さまざまな次元の符徴の解読を強いられ、必然的に失望の世界での彷徨を余儀なくされる。この道程は、従つて白昼のコスモスから夜のカオスへの、冥府行として昏迷の度を深めることによつて、マドレーヌの恩寵へとゆきつく。他方、このマドレーヌの恩寵だけでも少くともかち得た存在たる話者の方は、いわば現実原則の傾斜のうえに立つて、みずからの符徴解読の錯誤と失望の軌跡を辿ることにより、改めてその意義を解読しなおさねばならないという探求の途にある。従つてこの探求は、かつて自分が意識せずにやっていた冥府行を、改めて意識的に追認・計量・意味付けするという意味では、真の冥府行、真の探求となる。つまり、話者こそは、オルペウスの企てを敢行するという意味において、この物語の真の英雄なのである。

この彷徨から探求への転回の過程こそは、かくして、『失われた時を求めて』が内包している、主人公対話者の並行の図式では片づかないあのみずれ、あのアンビヴァランスを形成するものではなからうか。プルースト的人間として包括的に受取るよりほかはない存在の、探求に内包された彷徨の影、彷徨に内包された探求の影というアンビヴァランスも、このような転回が、少くともマドレーヌからゲルマント大公夫人邸の舗石にいたる長い歳月に亘って準備されたことに由来するのだ。これを作家プルーストの立場からみるなら、それこそは、あの引延しにのばされた、永久に終ることのない『失われた時』の中間部の膨張がいみじくも示す、書くという営為 (écriture) そのものが孕む彷徨—探求のアンビヴァランスに由来するといつてよい。

従つて、この彷徨の相から探求の相へのゆつくりとした形成的な転回こそは、プルースト的人間の——つまりは形成されつつある詩人の佇む本原的位相トポスを示すものなのである。ハイデッガー流に言えば、すべての存在者の存在を支える現象学的な基盤としての、このΛ時間Vコンプレックスという複合コンプレックス（というのはおよそ物とも存在ともいえないから）の諸相に照らしてみると、このプルースト的人間の本原的位相は、

- (一) 生の循環系においては、青春の喪失つまりは「失われた時」の自覚の年代として、中年を核に青年末期から初老にいたる「われらが生の道のなかば」、
- (二) 季節の循環系においては、人類学的伝統の要請する回顧と内省の季節としての秋、
- (三) 時刻の循環系においては、やはり一日への回顧と内省の時刻として、秋をすでに含意する、黄昏から宵にかけての夕の時刻、

(四) 睡眠と覚醒という軸からすれば、小説の冒頭がいみじくも示すように、睡眠に陥る瞬間の夢現ゆめうつの半睡状態、さらにはその裏返しとしての不眠状態（というのも、このとき覚醒に重心は移ったものの、意識は極度の緊張と疲労の交替のうちに、やはり万華鏡の世界を往々にして現出させるから）

として、具体的映像を結ぶであろう。勿論、死によつて切断されるはずの生の循環系は完結すべくもないが、これら三つの時の循環系における相同的位相は、換喩的にであれ隠喩的にであれ、ともに「失われた時」をその失われゆく局相において意味しつつ、またくぐるべき不毛の季節や暗闇の深さを予告する。さらに半睡状態は、まさに現象学的に意識にとつての時の喪失を展開しつつ、あの全ゆる時が共存するがゆえに無時間的となる万華鏡のカオスへの突入を強いてくる。かくして、プルースト的人間における時のヴェクトルは、季節の系では秋から冬をぬけて春へ、時刻の系では黄昏から夜を経て朝へと、必然的に決定づけられる。不毛の季節へと向かうのであれば、このとき季節の女神たちには手の下しようもなく、その恵みはもはや、否、いまだといふべきか、彼のものではない。この黄昏と秋の相にたたずむ存在には、もはや夜と冬の冷たい闇をくぐりぬけることしか、道は残されてはいないのだ。夜の世界をくぐりぬけること、つまりは冥府行そのものが、「失われた時」の再発見にとつて、必須不可欠な、しかも生命あるかぎりには時の不可逆性の必然に則つた冒険として、プルースト的人間に差しつけられていたのは、当然といえよう。

この章における私たちの探求を締めくくるに当つて、プルースト的人間の（引いては作家その人の）ボードレール志向をその証左に引き出すことは、もはや蛇足であろうか。『失われた時』におけるボードレールの詩句の引用ある

いは言及は、ただひとつカンブルメール夫人のあやふやな『信天翁』の引用（II 814）を例外に、ことごとく黄昏か宵あるいは秋を内包し、蟄居者の安逸にひたつての回顧の傾斜に立つものである。⁽¹³⁾たとえば『露台』からの数行をひくサン・ルーもまた、プルースト的人間の位相に立つて、その「失われた時」の意識を強調するのだ。――

「あゝ、あれはいい時代だったね。でも何という深淵がぼくらを距てているんだろう。あの美わしの日々はただただ

太陽が 深海の底に身を洗い

若返つてのち 大空に昇るがごとく

われらが測鉛には禁じられた深淵より

蘇えってくるのかしら。」（III 759）

この引用はすでに、プルースト的人間の不可避の冥府行を告げるものなのだ。のみならずボードレールもまた、マドレーヌの啓示との連なりにおいて、『墓の彼方の回想』のシャトーブリヤンや『シルヴィー』におけるネルヴァールとともに、「かくも高貴なる系譜の中で」（III 920）プルースト的人間の企てる試みを保証する。蓋し、「遂にボードレールでは、こうした想^{レミニサンス}起はさらに数も多く、明らかに偶然の度合も少なく、従って私の考えでは決定的なものなのだ。この詩人こそは、さらに暇にあかし選りによりすぐつて、たとえば女の匂い、髪の香や乳房の匂いのうちに

∨ L'azur du ciel immense et rond ∨ (涯なくも円い空の蒼み) とか ∨ un port rempli de voiles et de mâts ∨ (帆と檣にうずまる港) とかを彼に喚びさます、靈感にみちた類推を意識的に追求しているのである。」(III 920) 迫りくる夜の接近は、詩人たる運命を担った存在にあつて、かくして単に夕べの安逸にひたつた回顧の安逸をこえて、沈んだ太陽の蘇えりをその歌に俟つべく、夜そのものの深奥をくぐり抜ける試練を差しつけてくるのである。⁽¹⁴⁾

II 白い午後——「見出された時」の風

La Treizième revient... C'est encore la première;
Et c'est toujours la Seule, ou c'est le seul moment.

彼女、十三時が帰ってくる、…それはまた一時の彼女だ。
しかもいつも同じ、唯一の時刻、彼女は。それともまた唯一の瞬間か。

(G. de Nerval: *Artemis*)

そろそろ私たちにも「失われた時」の再発見に立合ふべき機は熟しているようである。

ゲルマント大公夫人邸の午後の演奏会においてプルースト的人間が受納する啓示は、時間的にも空間的にもある奇妙な空白において、否むしる時間的・空間的な虚^{うつろ}そのものとして訪れる。この啓示は、まずかの高名な「無意志的^{シニニサン}想^ス」の瞬間としてプルースト的人間に内^{うち}から差^さしつけられるが、このとき彼のうちにあつてこのような至福の印象を

味わう存在は、「超時間的な存在」(Ⅲ 871)なのだ。なぜなら、「そのとき私のうちでこの印象を味わっている存在は、その印象のなかにある、昔のある日と現在いまとに共通するなにかとして、その印象に含まれる超時間的領域においてそれを味わっていた」(Ⅲ 871)のだから。そしてそれは単なる過去の一瞬間ではなくて「おそらくはそれ以上のもの——過去にも現在にも同時に共通しながら両者よりも遙かに本質的なにか」、換言すれば「純粹状態にある僅かな時間」(Ⅱ 872)なのだから。それは突然の、移ろいやすくはあるが強烈な闖入あるいは充溢である——

こうした過去の再生は、それが持続する寸刻の間は、あまりに完全なので、あの木立に沿った線路だとか満ちてくる潮汐しほを眺められるように単にわれわれの眼にまじかにあるこの部屋を見えなくさせるばかりか、われわれの鼻孔にも遙かにいまだ遠い場所の空気を吸わせ、われわれの意志にはそうした場所の差しだすさまざまな計画の選定に当らしめ、われわれの全人格をしてそうした場所に取り囲まれていると信じこませるか、あるいは少くともそれらの場所と現在の場所の間で躓かせ、時おり眠りこむ瞬間に名状しがたい幻影をまえにして感じるあの不安定感にも似た一種の不安定感のある眩惑くらぼつのなかに陥しいれるのである。(Ⅲ 875—傍点筆者)

すでにみた睡眠の万華鏡的不安定感の世界にも似た眩暈の瞬間、過去と現在にまたがりながらそのはざまでの躓きとしてあらわれる瞬間——奇妙な空白(現実の時間にあいた穴)に起る奇妙な、だが確かな歓喜をもつてその実在を保証された充溢あふみ(過去の闖入)。△いま▽と△ここ▽が排除されながら、△かつて▽と△そこ▽が充溢することによって△いま▽と△かつて▽、△ここ▽と△そこ▽を同時的にある△かなた▽へ、つまり本質の世界へと導いてしまう奇

妙な瞬間である。だが、私たちの探求を導いてきた季節の女神の加護にいま一度頼るなら、この△いま▽こそが、プ
 ルーストの人間にとつて、このような恩寵の瞬間をいまや十分な資格をもつて受納しうる△容器▽となつてゐること
 がわかるのである。蓋し、ゲルマント夫人邸を訪う存在は、(プ
 ルーストが賢明にも季節と時刻を暗示する一切の雰
 囲氣的詳細を省いてゐるのでも分るように) ある時節のある午後のある時刻に——とはつまり一切の現実的時間の差
 異とは無關係に、それらの外なる時間の中にすでに位置づけられてゐるからである。ほとんど抽象的ともいえる、
 中立的で無色透明な時間、なにかを受入れるに最もふさわしい空虚としての時間、季節的にも時刻的にもある△風▽
 のうちに彼は佇んでゐる。彼がいま居る空間さえもが、奇妙に場所的雰囲気の特定性を失つてこれに力を貸してゐる
 ——すでにゲルマント邸そのものが、この精神にとつてはかつてのさまざまな夢想の魅力を失つて、単なる建物とし
 て存在しているにすぎないし、図書室にいたれば、夥しい書物をめぐらせて、それ自体すでに半ば觀念の世界へと開
 いた半抽象的な空間なのである。事物の具体的な差異性が、また季節と時刻の魅力的な特異性が想像力の奮起を促す
 ようなものはすべて剝ぎとられたこのような時空においてこそ、神秘なる偶然は、その最も貴重な賜物を差出すので
 ある。まさしく——

われわれを救済しうるような啓示が下るのは、往々にしてすべてが失われたと思われる瞬間においてである。あら
 ゆる扉を敲きまわつたのに、どれも何処にも通じてはいない。たった一つ入ることのできる扉、百年かかつてもむ
 なしく探し求めるだけであつたらうそんな扉に、ところがふと知らずに突きあたる。と、それはおのづと開くので
 ある。(III 896)

「失われた時」の相から「見出された時」の相へのまさに転回点を示すこの文章の内包している風景の意味は大きい。戸鎖された無数の扉と廻廊からなるこの迷宮でのむなしい彷徨、そしてそれからの偶然の恩寵による解放の風景には、およそ季節と時刻を暗示する一切の形象が欠けている。時を失った存在、そしていまや見出された時の戸口に佇まんとする存在は、季節の女神たちの加護を離れた存在なのである。

ところでこのような午後の静謐なる風とはまた、振返ってみれば、プルースト的人間の彷徨の足元を折にふれ照らしてきたあの△燈台▽⁽¹⁵⁾、すなわち作中の四人の芸術家に固有の時の位相^{トポス}ではなかったか。思えば午後の演奏会(matinée)という語がいみじくも示すように演劇とか音楽の△matinée▽や△soirée▽とは、現実の午後や夜に仮構の朝夕を転移することによって、そこにいかなる時刻や季節をも現実せしめうるような中性化された時のくぼみ、——名称のずれ、そのものの介在によって意味と内容が剝奪されるために出現する、季節なき人工の時ではないだろうか。演奏とか演技とかが、répétition (反復・稽古) をその常態とし reproduction (再現) をその本質とする、時間の不可逆性に叛逆する芸術であるかぎりには、まさに必然的にこのような反季節的・反時刻的な器が必要なのである。かくして、

(一) 夜の劇場にあつて(が、この劇場はまた、水の女神たちと海の老人たちの「仄暗くも透明な王国」ともなる——II 40-41)、ラ・ベルマの『フェードル』、とりわけその「愛の告白の場」は、「日常経験の世界からは退いたくぼみに位置しながら、それ自体としてちゃんと存在していた」(II 42) わけであり、この日常世界の「彼方に、絶対的

な形で、なかなか近づくことも困難な、ましてや完全に所有することなど不可能なものとして、これらより一層確かな現実——『フェードル』とこれを踊するラ・ベルマの芸術があった。』（II 45—傍点筆者）

- (二) 作曲家ヴァントゥイユの未発表作品は演奏されるや、旧作品のソナタとの対比のなかに、夜のサロンの空間に、さまざまな季節と時刻を孕んだ広大な宇宙を切りひらいてゆく——

ソナタの方は、白百合のように初々しい、田園風の曙に向ってひらけ、そのかるやかな清純さを分ち延ばして、白いジュラニウムの上にかかる鄙びたすいかずらの棚の、軽いながらも手ごたえのある繁みにすがりついてゆくのにひかえ、この新作品が始まるのは、海面のように平たくなめらかな面のうえ、ある嵐の朝、耳に痛いような沈黙について、漕ぎしない真空のなかにであった。そしてこの未知の世界は、黎明の薔薇色のなかで、私の眼前に次第に築かれてゆかんとして、静寂しじまと夜のなかから抽きだされてくるのだった。こんなにも新奇な紅、あのやさしくも田園的であどけないソナタでは全く欠けていた紅は、まるで曙のように全天を神秘的な希望で染めあげてゆく。……

(III 250)

- (三) だが、音楽や演劇だけが、その喚起力を静謐なる風ふうの空白に汲むのではない。画家エルスチールのアトリエは、午後の全き静寂を享受し、「創造者は、手に絵筆を握ったまま、沈もうとする夕陽の形を仕上げようとしていた」

ただひとつすいかずらに縁取られた四角い小窓だけが開かれていて、帯状の小庭をはさんで、とある遊歩道に面していた。従ってアトリエの大部分の空気は、全体としては仄暗く透明で緻密だったが、処々の裂目では湿ったように輝いていた……（I 834）

白日の光を故意に避けた薄闇での夕陽の光景の制作——とは、すでに現実の季節と時刻、場の実景そのものを超越した、その空白における行為である。

（四）文学とても例外ではない。フェルメールの『デルフト風景』を重病をおして見に出かけ、この絵の「黄色い小さな壁面」をまえにして倒れる作家ベルゴットの死の場面は、発作の激痛にもかかわらず、否それあるがゆえにこそ、芸術の永遠なる実在性の力があらためて顕現する稀有の瞬間、やはり時の外なるひとつの時空となる——「彼の眼には、天上の秤の一方の皿に自分自身の生命がかけられる一方で、別の皿にはあんなにも見事に黄色で描かれたあの小さな壁面が載っているのがみえた。」（III 187）「果して永久に死んだのか。誰にそれが言えよう」と、話者は咳かずにはいられない。そしてこの挿話は、死の直前に現出した聖なる時のくぼみ、を聖別するような文章をもって終る——

埋葬はすんだ。だが葬送の夜は夜もすがら、明りのついた飾窓に、三冊ずつ並べられた彼の著書が、翼をひろげた天使たちのように寝もやらず、もはや亡き人のためには、その復活の象徴とも見えるのだった。（III 188）

このベルゴットの場合も、私たちの議論にとつては一見もつとも根拠が薄弱にみえるとはいへ、問題はやはり、死の発作のさなかでの「黄色い小さな壁面」を契機とする自分自身の文体に対するフロベールの反省にある。⁽¹⁶⁾ およそ文学者の場合、その制作の場に立合うことは私たちには極めて困難なのだから、新聞の告げる展覧会での彼の死の模様に触発されての主人公ないしは話者のこの推測あるいは解釈は、もはや取返しのかぬ死の訪れの一瞬にこそ、作家の制作の時のいわば至高の象徴をこの静謐なる午後の風のうちに見てとるわけなのだ。そしていまや通夜に立合う天使と化した書物こそは、すべての季節や時刻を超越した芸術家固有の時の位相トポスを示すものではなかつたか。

かくして制作中の芸術家にあつては、現実の季節や時刻はいわば仮象にすぎない。かれらは、自身にとつてはいまやほとんど無関係なものとなつた現実の外的時空のなかに、意識的にであれ無意識裡にであれ、ひとつの虚の空間を切り取りそれを自分に必要不可欠な風にかえることによつて、そこに完全に制御可能なひとつの内的世界——さまざまな場所や時間をいまやその本質において自在に抽出できるような汎時間的・汎空間的世界を獲得するのである。「われわれの書物の輪郭を示し与えるものはわれわれの受ける苦悩であり、書物そのものを書くのは、その合間の心の平和である。」(III 907—欄外) 失われた時を見出すことの意味も、実にここにある。季節の女神たちの加護はもはや要らぬ、といえようか。見出された時の高みに立つプルーストの人間の次の確信こそは、その証拠となるはずである——

一時間はただの一時間ではない。それは香や、音や、目論見や、風土などにみだされた器なのである。われわれが現実と称するものは、われわれを同時的に取巻いているこうした感覚と追憶との間にあるひとつの関係(…)作家がその文章のなかでこれら二つの異つた事項を永久に結合せんがために見出さざるをえない関係なのだ。(…)真実

が現われるのは、作家が異った二つの対象を取りあげ、科学の世界における因果律という唯一の関係にも似た、芸術の世界でのこれらの対象の関係を設定し、これらの対象を美しい文体の必然的連環のなかに閉じこめるか、あるいはさらに、人生と同様、二つの感覚に共通な特質を比較しながら、これらの感覚を時間の偶然性から引離さんするために、それらを互いに隠喩のうちに結び合せることによつてそれらに共通の本質を抽出する場合だけなのである。(Ⅲ 889—省略・傍点ともに筆者)

人生がかの無意志的想起の形で、時間の偶然性そのもののうちに、しかもそれを超えて「時間の外なるひとつの時」のうちに、 \wedge いま \vee と \wedge かつて \vee に共通する本質を顕現させたとするなら、いまや創造する芸術家の仕事も、この「合間の心の平和」すなわち時の虚うつろのうちに、 \wedge いま \vee と \wedge かつて \vee ・ \wedge ここ \vee と \wedge そこ \vee の懸隔と断絶を超えた、両者に共通する本質を、必然の相のもとに抽出することにある。芸術的創造こそは、大いなる時がその偶然性ゆえに無意識裡にもたらず恩寵を、こんどは意識的に時の偶然性のなかで、だがすでに蓄積された夥しい心象の展開という形でこの偶然性を利用することによつて、改めて我がものとするための、時そのものに対する反抗なのだ。プルーストの人間にとつて、真の創造行為とは、かくして、(おそらくは神がもたらす)無意志的想起のプロセスそのものの模倣ミメーシスとなる。

この無意志的想起の啓示とならぶもうひとつの啓示——あの目眩くばかりの仮面舞踏会に示されるすべての人間の変貌としての「時の刻印」(Ⅲ 1150—異文)すなわち時の絶対的破壊力の啓示の意味は、従つていまや明らかである。

それは第一の啓示を支えこそすれ、これと対立するものではない。二つの啓示は実はひとつのものの表裏であつて、恩寵を与えるものも破壊をもたらすものと同じ時なのである。時は、一度は失われなければ、見出されえないということ、しかも、人間存在はこの見出された時の相に立ちながらも、やはり時を失つてゆくものであり、限られた生はすでに死を現前させつつ、この「見出された時」をつねに失われゆく時の脅威から救済することを要請しているということ——これが創造へのモメントを構成するのである。失われゆく時のなかで、それでも見出される時の希望は存在するという認識こそが、プルースト的人間を創造行為へと駆りたてるのだ。

無意志的想起を内なる時の啓示とすれば、ゲルマント大公夫人邸のマチネーそのものが差しつける時の破壊の相の啓示は、外なる時の啓示なのだ。変貌はすべて徹底的にその外在性において捉えられる（これを観察する存在みずからの変貌もまた例外ではない）。なぜなら、「過去と現在とを分つところの相継起する全ゆる心象」をすでに内に有し、「現在と過去との間にある関係」を把握している人間は、「歲月そのものに対する遠望」を得たものとして、すでに現実のこの目眩く万華鏡の世界の外に立つからである。（Ⅲ 95）外なる現実世界のさらに外にあつてその遠望をいまや恣にしうる存在とは、もはや徹底して内なる世界にのみ生きる存在である。「私の頭脳は極めて種類の多い貴重な鉦脈の広大な地域にわたる豊かな鉦区である」という意識、そして自分だけが「これらの鉦石を採掘しうるただひとり」の鉦夫のみならず鉦脈そのもの「である」という意識が、彼をして永遠に回転するこの万華鏡の外へと繋ぎとめるのである。「見出された時」のマチネーの世界も、やはり夜の相に立つ万華鏡の世界である。だが、プルースト的宇宙の開闢すなわち時が失われてゆくその始原において現われたあの「相互に置換しうる事物の世界、確かというよりはむしろ疑わしいもの、必然的であるよりはむしろ可能的なものの世界」は、かくしていまや、それを脱出し遠望し

うる人間にとつては、その置換しうる事物、可能的なものの存在ゆえにこそ、偶然性の支配を脱し必然性の連環に繋がれることによつて芸術的創造のコスモスへと変貌しうるものとなる。プルースト的人間もまた、かくしてヴァントウイユやベルゴット、エルスチールやラ・ベルマと同じ時の位相、かの大いなる午後の風の静謐に立つに到る。彼は、このとき、季節の女神たちの加護を離れて、大いなる時クロヌスのさらに高い領域へと踏みこむのである。

* * *

このように特権的瞬間を誘導し、かつ芸術的制作の時と相同的なものとして捉えられる、あの八時のくぼみVとしての、時刻も季節も奇妙に欠落した午後、いかえれば風の静謐の時刻は、しかしながら、三つの時の循環系の相関関係において、いかなる位置を占めるのか。通念に従うなら、春・夏・秋・冬の循環系には、時刻の系では朝・白昼（正午および午後の前半）・黄昏あるいは夕暮（午後の後半）・夜が、生の系では幼少年期・青壮年期・中年から初老の時期・老年（そして次元が異なるが死）がそれぞれ対応するはずである。ここで季節の系が枢軸にえらばれるのは、勿論、植物相・動物相の周期的変容によりどの文化においてもこの循環が最も変化が顕著であり、かつ共示効果にも富むからであるが、他方、一日の、また一生の循環系はあるいは短くあるいは長きにすぎ、かつ天気の偶然や個人の境涯上の偶然にしばしば影響されるために指標的座標の地位を保ちにくいからである。ところでこの対照の図式にてらして、すでにみたようなプルースト的人間の時の諸相を整理すれば、興味ある二つの事実が浮かび上る。

第一には、彼にあつては、勿論、素材としての生そのものは春・夏・秋・冬の順序に従う進展に則ったとはいえず、私たちも確認したその精神的次元における彷徨と探求の様相は、「われらが生の道のなかば」の視点から失われた青春の楽園の回収をめざす形で、いわば黄昏の秋に佇んで春の朝を希求することによつて、必然的に（というのは、現

実には時の流れは不可逆にして必然だから）このヴェクトルに沿って不毛なる冬の世界、あの地獄の夜を冥府行としてくぐりぬけることを要請するということである。すでに幼年時代より不眠と渾沌の夜への忌避による曙の希求、冬のさなかにおける春への旅の憧憬としてこのことは顕著であれば、プルースト的人間の∧時Vに対する欲望の基本的ヴェクトルは、秋に佇んでの来るべき冬の嫌忌としての春への憧憬、夕に臨んでの夜への恐怖ゆえの朝の希求として決定されるばかりか、その芸術的創造（とは、話者の語りそのものであると同時に、彼がいまや企てる作品の来たるべき作家その人の書く営為ともなるはずだ）のヴェクトルもまた、生そのものの次元においてこれと対応するものとなる。すなわち、いまや現前する死の脅威を見据えつつ、中年あるいは初老に到った人間が、みずからの春たるその幼年期の樂園を来たるべき作品のうちに回復せんがために、その（écriture-narration の次元での）彷徨と探求というオルペウスの冥府行を、以降、死にいたるまで不毛なるはずの老いの冬に叛つて敢行するという英雄的冒険こそが、彼をして真の現在時を生きさせることになるのである。そしてこの現在時こそ、私たち読者の読書の時を構成し決定するのだ。

さて第二の事実とは、以上のヴェクトルが欠落として暗示する、プルースト的人間における夏—正午（あるいは白昼）の問題である。否、むしろ秋の小春（インディアン・サマー）日和と夕の風（インディアン・サマー）に隣接する問題というべきか。結論を先にいえば、幾分か作家その人の病弱と蟄居を反映してのことであろう、プルースト的人間には、輝しい盛夏の日々と正午の時刻は不在なのである。あの認識の太陽が中天に燦く「大いなる正午」にみずからが充ち熟れんことを切望するニーチェ的超人（17）とは、また「時が燦き、夢想は知となる」（18）かのヴァレリー流の「正者なる正午」（19）に酩酊しつつ宇宙そのものに対峙して屹立する詩人とは、およそ無縁なる存在で彼はある。さらにいえば、幾多の祝捷歌を神々しいばかりの裸体の若き

勝利者に捧げた、かの地中海的感性の原型たる白日の詩人ピンダロス⁽²⁰⁾ほど、彼から遠い存在はない。充実の夏、成熟の正午とは、これらの詩人の自己の生に対する信頼、——その技倆^{わざぶな}を發揮するまでもなく、すでに成熟し充溢した力を潜勢^{そのま}的に享受し言祝^{ことば}ぐ歓喜の証なのだ。「みずからを万能の原因と感^{かん}じる」⁽²¹⁾人神たちの静謐、ニーチェ流に言えば「人間が獣より超人へと到る軌道の midpoint に立ち、かの夕への道をかの最高の希望として祝うべき時」⁽²²⁾を享受しうるような精神は、必然的に、その仕事をただ力の行使の結果としていわば「何かは知らね偉大なる遊戯の残骸」⁽²³⁾として残すのであるから、かの入時のくぼみVとしての午後の風^{ふう}の虚^{うつろ}しか与えられず、しかもそれを埋めるには生よりも充実したひとつの理想世界として企図された入作品Vそのものの充溢を計るほかはない、従つてその制^{エクリチュール}作^{そのもの}が苦しい彷徨にして探求として差しつけられるほかはないプルーストの人間の、百八十度の対極に位置するものだといえる。思えば、かの「不毛」を糧とし「虚無」の栄光を歌つたマラルメの、正統なる系譜において遙かに近く連なる者は、この意味では、かの高名な弟子にあらず、意外やプルーストの方なのである。

プルーストの人間における正午のあるいは白昼の、そして夏の欠落は、しかし、その青春における花咲く乙女たちの蔭でのバルベックの夏と決して矛盾するものではない。少年の夢想において、地の果ての嵐の中にそりたつ、あるいはオリエント風、あるいは半ばロマネスク式のゴチック・ノルマン風の教会堂⁽²⁴⁾という姿であらわれたこの土地は、ホテルの窓に展開する海景画がいみじくも斜陽の風景の優勢をもつて正午と盛夏を排除⁽²⁴⁾するのを見て分るように、むしろ寒々しい夏を呈示することによって、夏と正午を非在化するのだから。極めてスポーティな乙女たちの姿を追い求める主人公は、汗の滴たりのうちにスポーツによる力の充溢と蕩尽によつて白日を享受することなく、グランド・ホテルや対岸リヴ・ベルの夜景にその思念をうずめることによつて、夏そのものを解消してしまう。いわばそ

これは夏の辺境、どちらかといえば春よりも秋に、朝よりも夕にかたむいた白昼の辺境なのである。ヴェネツィアとて例外ではない。「ヴェネツィアの春」(Ⅲ 652)を満喫するはずの主人公の彷徨には、はじめの聖マルコ寺院の鐘^{カレンバニレ}塔の金の天使が煌々たる燦きのなかに約束するかに見えた町全体の歓迎の微笑もものは、『千一夜』の人物の夜の彷徨のような夢幻的雰囲気が漂いはじめ(Ⅲ 650-651)、帰還を決意した母を、同じ日に着いたばかりの知己の女との邂逅への期待感から、先に発たてようとする主人公の心に芽生えた焦燥感は、町から一切の魅力を奪ってしまう——「豪華な邸宅も、並の家屋と変らぬ単なる大理石の部分の集積にすぎなくなつたように思われ、水も、およそ統領^{ドージェ}もターナーも知らぬ、盲目的で、ヴェネツィア以前より存在し、ヴェネツィアの外にある、永遠に水素と酸素²⁴の化合物となつてしまつた。」(Ⅲ 652)ホテルの露台^{テラス}から眼にする風景はいわばもの自体に還元されて見知らぬ国の風景と化し、造船所の遠景などは、かつてのパリ市内のドゥリニー水浴場の印象と重なつて「そこから両極地も含まれるように始まつている氷海の入口」、「北極のひろびろとした海」(Ⅲ 653)に隣接してゆく。かくして「これから一人で残ろうとする私に対するこのおよそ同情を欠いた、人気なく、非現実的で、氷のように冷たい場所にあつては、『ソレ・ミオ』の歌も、かつて見知つたヴェネツィアに対する嘆きのように立昇り、私の不幸そのものを証人に召喚しているようだつた。」(Ⅲ 653)ヴェネツィアの春は、かくして北極海に隣接することによつて、その光と暖かさを失うのである。

さて、以上の考察に則つて——といつて、あの空白としての風の午後に連なる問題としての、プルーストの人間における「大いなる正午」あるいは真の白昼の不在、さらには真の夏の不在は何故か、また何を意味するのか、についてはいまだ解決は得ていないのだから、この問題をも考慮しながら、かの特権的瞬間の問題を、先に見たプルースト

的人間にとつてのパリを中心とする地理的布置と重ね合せてみれば、ここに新たな構図が浮かび上る。

いわゆる「特権的瞬間」、ビュートル流に言えば「魔法の瞬間」⁽²⁵⁾は、プルーストが提言しビュートルが追認するよう、次のごとく△印象Vと△無意志的想起Vに分けて考えるのが妥当である。ただ、その完全な目録を呈示しようとするれば、たとえばヴァントゥイユの七重奏曲の△印象Vのような、芸術作品そのものがもたらす△瞬間Vをどう分類するかとか、作中のさまざまな光景についての欣喜あふれる△印象Vをどう処理するかといった、範疇の定義そのものに関わる厳密な検討を必要としようから、⁽²⁶⁾ここでは大方の論者が通念として受入れているものに枠を限つておく(といつてここでも、5は私がみずからの判断で採用したものだし、他方、7はビュートルやブロンデルの採つているものだが、他の無意志的想起にくらべて、かなり力強さに欠け、しかも想起された過去の対象は十全なる展開には到つていない⁽²⁶⁾)。が、ここでは、以下の検討に、恣意的な意味ではなく、むしろその否定的なニュアンスが議論の枠をいささかは広げることによつてその妥当性をよりよく保証するような形で、資するべく掲げたわけなのだ)。要は、作中人物としてのプルースト的人間の歩みに、何んらかの精神的意義をもたらした、しかも諸家が一般的に「特権的瞬間」として受けいれているものといえようか。なお、A・Bともに括弧内の付記は、現象の起つた場所と時刻および季節(不明の場合もある)を示し、またBにおいては、まず無意志的想起の契機を与えた感覚源を示したうえで、喚起された過去の対象を示す。

A △印象Vの瞬間

- 1 シルベルトの出現に先立つ、山査子^{さんざし}の花への陶醉…(コンブレーのスワン家の庭園沿いの小径。春、おそら

くは陽の高い午後) (I 138)

2 モンジュヴァンの沼の雨上りの印象と、それを表現できないために傘を振廻して発した「ちえつ、ちえつ、ちえつ」の叫び……(コンブレ近郊。秋、陽の高い午後) (I 155)

3 馬車からみた、マルタンヴィルおよびヴィウヴィックの三つの鐘塔の旋回……(コンブレ近郊。黄昏の風景、おそらくは秋か晩夏) (I 180-182)

4 馬車からみた、ユディメニルへの途上の三本の木立……(バルベック近郊。黄昏の風景、おそらくは夏、または夏の終り) (I 717-719)

5 永の療養生活からの帰途、停車中の汽車よりみえた、夕陽に幹の半ばまで照らされた一連の並木……(ほとんど任意の地方といえるような田園の真只中。夕方の返景、季節不明——だが前後関係よりすれば晩夏または秋のはじめの雰囲気) (III 855)

B 無意志的想起Vの瞬間

6 紅茶にひたしたマドレーヌの味——レオニー伯母の部屋、そして家、それに連なる全コンブレの形象(パリの自宅。夕刻、晩秋か冬の雰囲気) (I 44-48)

7 緑の格子垣のある「小さな東屋」(W・C)の生々しくも微くさい匂い——コンブレのアドルフ叔父さんの部屋(シャンゼリゼー。三、四頁まえの四旬節第三週の遊楽木曜日 Mi-Carême の比喩や水彩画展覧会の流行についての言及からいつて早春か、いまだ早い午後) (I 492-494)

8 「いわゆる「心の間歇」」ホテル到着の第一夜、半長靴のボタンをはずそうと屈んだ姿勢の感覚——今は亡

き祖母の、かつて同じ宿で「私の疲れをのぞきこんだ、やさしく、気づかわしげで、落胆した顔」の現存、そしてそれによる彼女の死の真の認識、「わが全人格の動転」（バルベックのグランド・ホテル、夏の夜）
(II 755-758)

9 不揃いな舗石につまづいた感覚——聖マルコ寺院の洗礼堂の不揃いな舗石、とそれに連なるヴェネツィアの紺碧の海の印象（ゲルマント大公夫人邸の中庭、パリ。多分秋のシーズンの開幕、そしてマチネーの時刻）
(III 866-867)

10 皿に当たった匙の響き——あの一連の夕陽に照らされた木立をまえにした汽車の停車中（5参照）、車輪修理の鉄道員の鉄槌（ひん）の音響（パリ、ゲルマント大公夫人邸の図書室。秋の午後）（III 868）

11 ごわごわしたナプキンの唇への感触——バルベック到着第一日の糊の利きすぎたナプキンの感触、ホテルの窓からみえた「孔雀の尾のような、緑と青の太平洋の拡がり」（右に同じ）（III 858-869）

12 水道管の水の軋る音——午後の終りにバルベックの沖に響いた遊覧船の長い汽笛の思い出、そしてバルベックのホテルの食堂の硝子戸全部が開け放たれた眼前の大洋そのものの現存（右に同じ）（III 874）

13 書棚の本を手にとってゆくうち、偶然手にした『捨子フランソワ』の表題が呟かせた、内部の声の感覚——コンブレールにおける幼時の読書の日々（ナ）のなかに当時の少年そのものの復活。（右に同じ）（III 883-884）

以上、現象の年代順は、Aに関しては番号どおり、Bに関しては最も古い少年時代の7、ついで青年時代の8、小説の冒頭に位置して失われた時の探求を導くアリアドネーの糸玉となるのが6、大団円において同じ場所で相継起し

て決定的な啓示となる9から13の順になる。

ところで、5は10に連なつてその内容となるものだが、3と4に類似した現象ながらそれらほど△印象Vとして十分な展開をみることはなく、現に話者はこの啓示らしきものを前にしながら、みずからの想像力の潤渇を諦念のうちに認めざるを得ない——「新しく開けようとする僕の無味乾燥な生活では、あるいは自然の代りに人間が僕を教えるかも知れない。だが自然を歌うことのできた年月は、もはや再び戻るまい。」(Ⅲ 85) また7は、無意志的想起として一応はその内容の開示を果すとはいうものの、番人の女とお喋りゆえに、世俗に囚われた表面的な自我の干渉によつて、深遠な自我のなかへの下降を得ることなく、喜びそのものが想像力と結びつかないままに、不十分な啓示に終つてゐる。しかしながら、このような啓示の効果の程度は無視しても、事実の基本的な意味はなんら変化しない。ここで歴然と浮かび上つてくる事実とは、△印象Vの瞬間がすべてパリ以外で——コンブレーやバルベックの「田園の真只中で」(そして5はこのことをその場所的匿名性によつて、首都との対比関係のなかで最も尖鋭に示すわけだが——Ⅲ 85) いわば土地と自然の本質的結びつきを明かす形で——起るのに対して、△無意志的想起Vの瞬間は、ただひとつバルベックの現象たる8をのぞいては、すべてパリそのものを舞台としてゐることである。「心の間歇」は、とはいへ、この避暑地の風土的特性の一切が捨象される場所(室内)および時間(夜は時刻と季節の色合を無意味なものとしてこの場合無化するのだ)のなかで起つた現象である。とすれば、印象の場としての地方と無意志的想起の場としての大都市パリという位相的差異は、プルースト的人間にとつてある本質的な意味をもつことになる。

第一に、あの野原の真中に停車中の汽車よりみえた斜陽に立つ木立がゲルマント大公夫人邸の図書室のなかに蘇えてくる瞬間がいみじくも示すように、それは、まず空間的次元において、パリは地方の本質の受皿あるいは容器で

あることを意味する。特権的な無意志的想起の訪れに際して、パリは、プルーストの叙述がその名をおよそ名指さぬばかりか、都市としての一切の特殊性をその局地的な匿名性のうちに埋没せしめているのでも分るように、それに命名する必要もない純粹な場、偶発事の発生をただ受入れるためにのみ存在する容器としての空間——ほとんどマラルメ的な意味での「場所以外のなにももの起らぬ」場となるのだ。このとき、その彷徨者にとつての地獄という側面は姿を消す。否、それこそが冥府の根元的な姿なのかも知れない。あの純白の嵐のような空白としての時刻は、かくして、「現実の空間の外なる空間」、現に存在する空間と過去にあつた空間の同時的現存を許容する超空間的空間、一切の現象の究極的な場を現出せしめるのだ。

そればかりではない。この \wedge 印象 \vee と \wedge 無意志的想起 \vee のそれぞれ隔絶した場としてのパリと地方との決定的対立は、この作品の主題たる時そのものの次元において、第二の重要な結論へと私たちを導いてゆく。すなわち、地方は、そして旅の斜面に立つ外国の土地は、季節と時刻の相といういわば「小さな時」しか内包できないのに対して、日常生活の場として浪費され失われてゆく時を本質的に宿している大都市の方は、それゆえにこそ——というのは、習慣は恵みぶかくも忘却の安逸をつねに準備することによって偶然をその偶然性の本質において保存することにより啓示としての力を培ってやるのだから、「見出された時」の意義を、まさに「失われた時」のなかにそれとの対照において示すことによつて、「大いなる時」そのものの器となる、ということである。私たちが好んで頼つてきた神話的隠喩をいま一度借りるなら、地方にはホーライがやさしい加護の蔭を投げかけるのに対し、パリには、神々の父たる峻厳なるクロヌスこそが君臨するといえようか。超越的な破壊力を誇るだけに、この絶対者の恵みはまた大きいのである。

この間の事情をAの△印象▽の瞬間の年代に沿った経緯ほど象徴的に示してくれるものはない。あの山査子の小徑での陶醉においては、この花の生籬は「一連の礼拝場」を形づくつて、おそらくは午後の陽光の下にあるにもかかわらず、教会堂の光の交響樂のようなゆたかな隠喩のうちに少年の思念を春の朝でみたすことによつて、やがて出現するはずの乙女に対する欲望を「聖母の祭壇のまえ」での祈りのうちに爽やかな人生の春そのものの芽生えに昇華している。あたかも季節女神は、この聖母のうちに、春と花の女神フローラを具現させたかのように。だが、何にもまして、三人の女神の現存が色濃く浮かび上るのは、あのマルタンヴィルの三つの鐘塔およびユディメニルの三本の木立の挿話である。鐘塔は、初め「野原におりて動かぬ三羽の鳥」のようにいまにも捕えうるような姿を現わしたかと思ふと、やがて「野面のうえ低く、空に描かれた三本の花」と化して少年の心を誘いながらも、ついには「もう夕闇につつまれた荒野に棄てられた伝説中の三人の乙女」のようにはかなげに消えてゆく（I 181-182）。木立も「おそらくは神話的な顕現、神託を告げようとする魔女あるいはノルネたちの輪舞」として現われながら、その「亡霊」のように生へ連れもどせとかきくどく身振りもむなしくやはり夕闇のなかに消えてゆく（I 119）。おそらくここに、ビュートルのように、主人公の生涯を支配することになる三人の女性——シルベルト、アルベルチーナ、ゲルマント公爵夫人の予示を見ることは正しい⁽²⁷⁾。が、問題の奥行きはもつと深い、——というのも、それは単なる恋愛の相をこえて、彼の生の意義そのもの、時との闘いにおける彼の運命に関わる表象であるからなのである。

マルタンヴィルでは名指されず、ユディメニルにいたつて明確となるこの三人の女神すなわちノルネン（古名ノルニル）とは、ゲルマニアおよびスカンディナヴィアの神話における三人の運命の紡ぎ女であり、ギリシアおよびローマ神話ではモイライあるいはパルカエと呼ばれる存在と相同かつ等価である。彼女らは、世界樹たる 梣^{とねりこ}の大樹ユグ

ドラシルの葉蔭にあつて、その根を養う生命の泉ウルド（運命）から生れた存在として、神々にすらその逃れえぬ力を及ぼす運命の司なのだ。その名はそれぞれウルド・ヴェルダンディ・スクルドといい、第一の女神と同名の生命の泉に汲むことによつてその不死の生を養いつつ、それぞれ過去・現在・未来をその叡知の領域とする。ある詩人が与えた形容——「その雪靴を履きて足捷き」とは、おそらくは時間の遁走の象徴であつて、「運命」そのものを意味する第一女神の名が暗示するように、起源においては、唯一の時と運命の神格だったかと考えられる。⁽²⁸⁾

勿論、問題の段落を書いていたプルースト自身の脳中にこれほどまでに詳細な形象と意味合いが結ばれていたとは考えられないけれども、ノルネンの神秘的な曖昧性そのもののうちに、かの小説中の三人の女性の予示を見うるのなら、それと同じ程度には、この時あるいは運命との関係が予感されていたということは言えるであろう。実際、この三人の存在を見捨てたのは一見主人公の方でありながら、実は彼女らの方こそ彼をあのとき見捨てたことは、プルーストの文章そのものに明らかであるのだから。かくして私たちは、夕陽の傾きのなかでいまや季節の女神ホーライが時と運命の女神ノルネンあるいはモイライに変身するのを見るのである。夜の闇の接近は、死を暗示することによつて、失われゆく循走の時から季節の色合を奪うことによつて警告を発するというべきか。思えば、ホーライの名は、ヘシオドスによればエウノミア（秩序）、ディケー（正義）、エイレーネー（平和）であり、アッティカではタルロ・アウクソー・カルポー（芽生え・生長・結実）とされていたのだが、いずれにしろ、コンブレの楽園の秩序と平和と正義とは（あの教会堂の姿をみよ）、少年の必然的な生長とともに、混乱と不安と悪を内包する夜の世界での彷徨のうちに埋没される運命にあるわけだ。だが、この三位一体の運命は、彷徨が極まったとき、改めて三人の優美なる恩寵の女神の姿をとつて立現われるのではあるまいか。あの無意志的想起の啓示の瞬間こそは、まさにこのカ

リテスあるいはグラティアエ（すなわちフランス語の Grâces 優美・恩寵）のそれぞれの名——タレイア（花の盛り）・エウプロシユネー（喜び）・アグライアー（輝く女）、さらに伝承はカレー（美女）・アウクソー（成長させる女）まで付け加えている——にふさわしい特質をもった瞬間だからである。

蛇足ながら、プルーストが無意志的想起の現象を考察するに際して再三もちだす、解説すべき聖刻文字としてのアイデア的な「ひとつの雲、三角形、鐘塔、花、小石」（Ⅲ 878）の表象において、「三角形」がプラトンのアイデア想起説を思わせるほど奇妙な魔力をもって私たちの心に迫るのも、あるいはまたこの三位の女性神格の変身を重ねた果ての、まさに一箇の觀念と化した凝縮作用によるのかも知れない。ふり返ってみれば、中年の涸渇した想像力にも訴えなかつたようにみえる、あの停車中の野原の斜陽のなかの一連の木立もまた、これら女神たちの、沈黙のうちに——とはそのさまざまな意味深い名と外観を最も剝ぎとられた形で、やがて来る恩寵をただ予告するために、ふと佇んでみせた姿だったのかも知れないのである。

このように季節と時刻の相に立つ「小さな時」（とは結局、私たちがそれぞれの現在時において捉えうると思いがらも逃してしまうさまざまな色合を帯びた時間の謂だか）は、やがては「大いなる時」（つまり超絶的な絶対者として、およそ人間の恣意では捉えがたきがゆえにこそ、逆に偶然として救済をもたらすこともできる時間）の無色透明のなかに解消する運命にある。時を消費しているつもりだった意識から、実は自分の方こそ時に消費されるものなのだという意識への転換が、マドレーヌにおぼるげに始まりゲルマント大公夫人邸の一連の啓示において確立する探求者の意志を、かくしてある寒々とした諦念のうちに決定づける。このような意識の生きている時空こそが、あの空白としての季節の色彩なき午後、の、八風Vなのである。

ここで「印象」と「無意志的想起」の本質的な差異が問題となる⁽³⁰⁾。前者がすべて視覚に基づくのに対して、後者が味覚・触覚・聴覚あるいは身振りといった非視覚的感覚に基づいている事実は、眼に見える対象が喚起する印象は、対象そのものにまつわる、現前する状況の時間の連続性に沿つての変化に支配されることによつて、必然的に摩滅と曖昧性を宿命づけられているのに対して、視覚以外の感覚に訴える対象の出現の一回性、不連続性そのものが、まったく同一の感覚の再生の可能性を秘めて、いわば確率論的現象の場に無意志的想起を準備するということによるものである。「印象」は外部の形象に由来するゆえに、視る者の自我と外部の対象との間にある解消しがたい距離の介在そのものが、視る者の自我を内と外の二つに引裂くのであつて、この眼前に留まる外部は、彼の意識そのものをもあくまでも過去・現在・未来の日常的な時間の秩序に引止めるために、結局、意識は、この対象が啓示するなにかを過去に求めるべきか、未来に求めるべきかに迷つて時間的にも彷徨を余儀なくされる。一方、「無意志的想起」にあつては、感覚対象そのものが存在の内部にいわばその自我の一部として存在するために、眼を閉じさえすれば、外部の不在による専ら内部のみの空間のなかでこの感覚の侵透充溢が果されるのだから、過去の一感覚と相似の感覚は完全な過去の蘇生となる可能性をもっている。のみならず、ここでは、存在は過去・現在・未来という時間の流れからも切離されることによつて、内部空間ばかりか、一種の永遠の現在としての内部時間、すなわち「時間の外なるひとつの時」が実現することになる。要するに、いまだ「印象」の次元に生きる存在は、いわば失われた時の秩序つまりは季節女神の支配する時間のなかに佇むがゆえに、大いなる自然のもたらす啓示をあくまでも外的なものとして摩滅と曖昧性のなかに凋落させる宿命に甘んじねばならないのに対して、いまや「無意志的想起」の次元に立つ存在は、季節女神の司る時間の秩序に眼を塞ぎこれを拒否することによつて、芸術的創造の時そのものの隠喩ともいえ

る、この一種の永遠の現在——すべてが潜在的には同時に存在し、しかも彼自身がこの宇宙の展開の絆を握っているために、いまやその渾沌状態を恐れるどころか楽しめるといふような万華鏡の世界——を所有するのだ。ただ重要なことは、△印象▽の瞬間にあつて視線の存在自体——視るといふ行為そのものが、彼の探求の意志を裏切り啓示を凋落させながらもしかしまた彼のあのなにかへの探求の意志の、何ものにもかえがたい証となるということである。

△印象▽の瞬間における生成する詩人の性急な視線の存在こそは、かくして極めて逆説的に、だが大いなる時の神秘の底ではその本質そのものとして、△無意志的想起▽の瞬間における視線の幸福なる不在あるいは内に向けた視線の形成を支えるのだ。しかしまた、△印象▽の諸瞬間において示された性急な探求の意志を、△無意志的想起▽におけるたゆとう彷徨の自在こそが改めて支えなおしてくれるのであれば、この「オルペウスの注視」こそが、エクリチュールの空間そのものをいまや支えるにいたる。このとき、愛しきエウリュディケーその人は、もはや「失われた時」の不透明で凋落性の季節のなかにではなく、ある透明な季節の永遠性のなかにやがて復活するであろう。

このときもはやこの帰還したオルペウス——プルースト的人間にあつては、黄昏に立って夜の闇を逃れたい一心からの朝の渴望というヴェクトル、秋に佇んで春を待つヴェクトルは、意味をもたず、存在しなくなる。あの木立に映える返景をまえにしての「あるいは自然の代りに人間がぼくを教えるかも知れない」という述懐は、このようなヴェクトルの不在を物語る。大いなる正午を、大いなる夏を自らのものとしえぬままに人生の秋に自己を見出す人間の季節なき季節・時刻なき時刻は、しかしその無色透明な空虚ゆえに、ある季節ある時刻の本質を復活させる引力をもつのである。かくして、プルースト的人間における正午あるいは盛夏の不在は、あのいわば子供っぽい朝または春へのヴェクトルと表裏一体を成していたのであれば、いまや死に隣接せんとする秋の黄昏に臨んで、そのいつまでもちこ

たえるとも分らぬ午後の諦念にみちた静謐をおのが正午・おのが夏として真の創造的活動に転換することこそが問題となる。このときから、彼の内面においてこそ、すべての時刻が、また季節が復活するであろう。そしてここにおいてはじめて、あのプルーストの午後は、その空白を埋めることにより、真の生の現在時、すなわち創造の時として、かのヴェクトルに沿っていた他のすべての時刻と季節——黄昏・夜・朝、秋・冬・春のうえに君臨するであろう、時の外なる時として、このずれあるいは欠落が秘める負性そのものから力を得ることによつて。このときプルースト的人間のパリは、ある奇妙な虚無感を漂わせながら世界の底に沈み、その空白に新たなる一つの宇宙を蘇えらせる力を秘めた、ひとつの子宮ともいふべき巨大な容器として、いまやホーライの、さらにはモイライの支配の手をも離れて、あらためて新しい女神たちの守護の下に入る。——記憶の女神ムネモシユネーの娘たる九人のムーサイこそが、意味ぶかくも、季節の、運命の、そして美と恩寵のそれぞれ三女神の変貌の和あるいは積として、聖なる数——三の三重の戴冠をうけて、いまや冥府よりの帰還を果した詩人に固有の時間を守護すべく立ち現われてくるのである。⁽³²⁾

Ⅲ パリ——△迷宮▽の現存

≫ Wo aber die Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch. ≪

しかし危険の存する処
救いもまた育つ。

(Hölderlin. IV, 190)

いままで主に時の三循環系の観点から三女神の秘めやかな変身の過程をたどるのに急であつた私たちには、パリは

圧倒的な夜の支配下に冥府として、あるいは具体的なさまざまな都市形象を欠いた容器としての空間として把握されただけで、この大都市の真の姿にふれる機会はほとんどなかった。そこで、勿論それがこの小説の最大の舞台となっているからには、ここではプールのパリの実体 (substance) に迫っていくことにする。

いま私たちが関っている問題についてはおそらく唯一の、だが極めて明晰な形で問題を整理したジャック・ロビシエの論文「プールのパリの地方」⁽³³⁾は、プールの地理学が旧政体の地方分類に則り、しかも小説にみられる地理学的興味は宗教建築・食通談議上の名物・地名論の域を出るものではないことを指摘したうえで、「『失われた時』は（『ジャン・サントウイユ』と異なり）歴史的あるいは地理的絵巻を提供しようとはしない。……パリと地方とは、それ自体として重要性のない素材にすぎぬ。素材にすぎぬものを資料として観察することは、プールをその意向、その意図に反して読むことである」⁽³⁴⁾とことわっている。だが、そうことわったうえで敢えて観察を進めてゆくロビシエの指摘は、私たちが作品からうける印象にことごとく叶っていると思われるので、以下この研究を要約する形で問題を整理してみよう。

およそロマン・ロラン、ジュール・ロマン、マルタン・デュ・ガールと比べてみた場合、プールの地方の対比について何ほどのものも齎さないが、ただひとつ例外的に鮮明な対照が見られるのは、言語史の領域である。実際、『失われた時』のパリは、「無我夢中で喋りまくる」⁽³⁵⁾。しかも、世紀末と大戦下の社交界の特性たる「ばかげた、しかもいかにも満足げな模倣作用」に則ったこれらのパリ訛りは「はかないもので、年々歳々、また月々にと色褪せてゆく」⁽³⁶⁾。逆に「地方は味わいぶかい古風な言回しにみちた、変化するのも遅い、堅固な言語を話す」⁽³⁷⁾。作品のこの「言語論的側面」⁽³⁸⁾は、すぐさま「不誠実と△間歇▽の世界、移ろいやすい循走の町」⁽²⁹⁾たる首都の軽薄と気紛れ

「家も、道も、並木道もはかなくも移ろいやすい、ああ、歳月のように。」(I 177)を、「地方の安定の宇宙」⁽⁴⁰⁾に對比させる。換言すれば「パリの懐疑主義と敏活^{いんせ}振りに地方の教条主義が対立する」⁽⁴¹⁾のだ。しかもこの対立においてプルーストの偏愛は地方に、それも彼のいわゆるサン・タンドレ・デ・シャンの魂に充たされた昔日の具現としての地方、「書物のなかにはなく、古い時代のものであると同時に直接的な、不断の、口承的で、畸形的な、それと認めがたいが生々と息づいている伝統」(I 151)のなかに侵された地方へと向っている。ところがパリの広大な過去のいまなお残る息吹きについては、アナトール・フランスの崇拜者とも思えぬほどに、口を閉ざしている。畢竟するに、プルーストは、地方とパリの描写に際して客観的どころではなく、「フランスの相対立する二勢力についての彼の分析は、感情的な分析なのである」⁽⁴²⁾。

しかも、このような主観主義にもとづくプルースト的ヴィジョンの獨創性は、一種の事物に対する無関心に関連がある。「われわれの愛する女がそこに住むとき、ある街が平凡であつたり陰鬱であつたりするはずがない」⁽⁴³⁾。かくして『失われた時』のパリおよび地方は本質的には心象風景である⁽⁴⁴⁾。

ところで、本質的に自然に根ざす地方に対して、パリは、この首都に移り住んだフランソワーズの困惑(II 25)にみられるごとく、「時刻も季節もなく収穫もない町、およそ生活が時禱の鐘に律動づけられることのない都会」⁽⁴⁵⁾である。が、一方、プルーストの病的な感受性に根ざす地方への傾斜は、地方世界、とくにコンブレールをして母性的な「つつみこみ、守護者となる宇宙」⁽⁴⁶⁾たらしめる。作品を特徴づける「心情に関わるもの」と「観察に係るもの」⁽⁴⁷⁾との対立は、あの「一方は経験という低く不名譽な門をくぐって、他方は想像力という黄金の門をくぐって私のうちに入ってきた二つの名」(I 698)——パリのゲルマント家とコンブレールの伝説的なゲルマントの名の相違にも明らか

なように、地方をこそその本質的形象のもとに屹立せしめる。しかも、プルーストの内的宇宙としては、地方の「健全な、許された官能」の宇宙に、パリの「呪われた官能」の宇宙が対立する。かくして、純潔無垢のコンブレーに対する首都の「快樂の匿名性」⁽⁴⁹⁾は、当然、夜への傾斜を深めてゆく。

だが、ロビシェの論文の最大の功績は、「もしプルーストにその暇があつたなら、おそらく綿密な校正によって抹消されたであろう、意図せざる繰返し」⁽⁵⁰⁾の数々によって窺われる、彼ロビシェのいわゆる「作品の起源そのものに関わる（パリと地方の対立の）最後の意味」⁽⁵¹⁾を明確に示したことであろう。――

…パリではほんの切端ほどの庭も地方の大庭園にもまして人を魅了する…（Ⅲ 733）

…二三本の木が植わっただけで、およそ田舎でなら貧弱で見えられないような、ほんの猫の額ほどの庭も、ガブリエル大通りやモンソー街では異常な魅力をもち、それが大富豪だけに許される楽しみとなっている…（Ⅱ 1000-1001）

この例にみられるような「意味深い先入見」⁽⁵²⁾あるいはほとんど体系的ともいえる混同は、ひとつの顔にジョットーやリッツォを透かし（Ⅰ 80・223）、ある風景の背後にターナーやファン・デル・モイレンを（Ⅱ 573・384）思い浮かべたりする傾向、さらには街の物売りの声に『ペレアス』や『ボリス・ゴドゥーノフ』あるいはグレゴリオ聖歌まで（Ⅲ 116 sq）聞きとる偏執と規を一にしている。「その美学のこの基本的法則に則って、パリの風景も、従って『失われた時』ではほとんどつねに、透明なものとして観察され、たとえばアルプスやヴェネツィアのような（Ⅱ 572-573）別な風景の

下に、だが何よりもまず、しかも大抵は地方の一風景の下に紛れこむことになる。⁽⁵³⁾かくして幾人かの地方捧持者^{（トピカール）}で登場する——ブルターニュの「海と霧の雰囲気」をまとったステルマリア嬢（II 385）、「ゲルマントの森の小暗き蔭の、金色に映える涼しさ」を漂わせるゲルマント公爵夫人（II 204）、その古風な言葉に地方と古き時代を透かしみせるフランソワーズ（II 64）。この点では作者その人と分ちがたい話者は、蟄居者ゆえの特権か、厳しい現実の状況を硝子越しにしか引受けないために一層、地方の攻囲に身を任せやすいのかも知れない。「心象の重ね合せは彼には自然なのだ。⁽⁵⁴⁾」「ひかえ目でいわば消音されているだけに、容易に侵入しようとする心象に席を譲って、それらに道をひらいてやるさまざまな感覚。⁽⁵⁵⁾」……かくしてロビシエは、次のような長い引用の意味づけをもつて、その探求をしめくくる——

フランソワーズが暖炉に火をつけに来る。火がよくつくように粗朶を投げこむと、夏の間中わすれていた匂いが暖炉の周りに魔法の環をえがき、コンブレやドンシエールで本に読みふけている私自身の姿をその環のなかに認めると、私はパリの部屋に居ながらまるでメゼグリーズの方へ散歩に出かけようとするときのように、また野外演習をしているサン・ルーやその友達に会いに出かけるときのように嬉しくなるのだった。記憶が掻きあつめた数々の思い出にめぐりあつて誰しもうまく喜ぶは、たとえば肉体的な病気の重圧と快癒に対する日々の期待とが、一方ではこの思い出にかような風景画を自然のなかに求めることを不可能にしながらも、また一方では、やがてはそれも叶うのだという自信を与えられて、これらの思い出や風景に対して欲望し欲求する状態にあるだけに、それらを単に思い出や風景としてのみ見るにとどまらない人々にあつてこそ、より強烈であることが多い。しかしたとえ

思い出や風景が私にとってただそれきりのものであり、私は想起することによつてのみそれらにめぐり会えるのだとしても、それらは忽ち私のなかに、同一感覚の力によつて、この私の全体から、かつてそれらを見た少年を、また青年をふたたび作りあげるのだった。そこに天候の変化が、また室内に匂いの移りかわりがあるばかりではなく、私のうちに時代の相違、人格の転換が起つたのである。凍てついた空氣にみなぎる粗朶の匂いとは、いわば過去の一片、かつての冬から遊離して私の部屋に漂い進んでくる目にみえぬ流水群なのだ——しかも流水には、まるで相異なる年代の縞目によるかのように、しばしばある香り、ある煌きが細い縞模様となつてついでついで、私は自分がふたたびこれらの歳月のなかに没しているのに気づいて、その歳月をどれと見定めるよりもさきに、久しく見捨てられていたさまざまな希望の歓喜にひたされるのだった。陽光は私の寢床まで届き、痩せほそつた私の肉体の透明な隔壁を横切つて私を暖め、私を水晶のように燃えあがらせた。(Ⅲ 26—27)

ロビシエはこの一節に、あのマドレーヌの一節とおなじ重要性をみとめて、ひとつの匂いのおかげでプルーストがパリとコンブレまたはドンシエールにまたがつて自分を見出すこの「魔法の環」を、彼の作品と、作品を活気づける基本的直観についてのすべてを明かすものと云い切つている。彼によれば、すでに『ジャン・サントゥイユ』において、たとえマドレーヌそのものではなくとも「再三再四に亘つて、〔現実の〕風景感覚のなかに、ある思い出の風景の挿入 interpolation が存在する」⁽⁵⁶⁾のであれば、あの『ジャン・サントゥイユ』に関するモロワの論点——「プルーストは、小説の小説、失われた時から見出された時への移行というその真の主題を見出していなかった」⁽⁵⁷⁾という論点に疑問符を投げつけざるを得ないというのである。「詩人にとっての美とか幸福とは、およそ現在の現実には注がれ

えず、また記憶が呼戻してくれるような過去の現実には注がれえないとしても、ただ現在の現実のなかに捉えられた過去の現実の周りを漂いめぐるといった、想像力という名で呼ぶのがよいあの不可視の実体のうちにある」と明言するこの若き日の著作は、「永遠の生という感情でわれわれの心をみたす」⁽⁵⁹⁾あの歓喜が、いまだ無意志的想起の恩寵に浴さないまでも「二重焼付けになった風景」⁽⁶⁰⁾から生れていることを明らかにする。『失われた時』ではこれは、その大部分が、「パリでの経験を通して蘇えった地方での感覚」⁽⁶¹⁾として存続する。これらパリ・コンブレ間の、パリ・ドンシエール間の二重風景は、無意志的想起ほどの重要性をいまだ認められていないまでも、これらの高名な挿話に對して一種の優先権は主張しうるのだ。かくしてパリと地方の對^{たい}もまた、見出された時の「魔法の環」がいかなるものであるかを示してくれるものとなる。

以上にみられるロビシエの主張は、私たちの前二章での主張を支えこそすれ、それと矛盾するものではないのはいまや明白であろう。ただロビシエの論旨は、あくまでも作者プルーストの観点に密着することにより、プルーストにおけるパリと地方の對峙を極めて明晰に、だが少くは靜的に意味づけえたのに對して、私たちの論旨は、作品のプロタゴニストの観点に密着することによって、いわばプルースト的人間の精神の力学のなかで、その彷徨と探求の相において意味をもつものとしてパリを問題化しえたのであった。ロビシエの結論をいま一步踏みこんで敷衍するならば、プルーストにとつてのパリは、つねに充実した形象のもとにあらわれる地方とは逆に、いつもいまだ飽和されざるある場として、わずかな感覚あるいは印象をいわば触媒に想像力の飛翔を準備するものといえようか。主人公の蟄居する部屋が夢の空間へと隣接することによってあの万華鏡の無季節的・無時刻的時空を潜勢的に孕んでいるのをみ

ても分るように、またサロンの世界が人工の光のもとに自然と隔絶することにより、季節と時刻の色合を空無化する
 ことをみても分るように、プルーストのパリの本質は、想像力に対する場としての空無性あるいは不飽和状態、さら
 にいえば（自然の臨在による地方の△すでにVの相に立つ既存の充溢に対して）自然の不在による△いまだにVの相
 に立つ未存的空虛である、といつてもロビシユの論旨に悖ることはなからう。

この地方とパリの本質的な落差を、極めて端的に示してくれるのは、教会堂の、あるいはその塔の姿かも知れな
 い。蓋し、すでに別稿において示したごとく、⁽⁶²⁾ 教会堂あるいはその鐘塔こそは、プルーストの人間の彷徨と探求を標
 定する最適の道標となっているからである。ふしぎなことに、『失われた時』のパリにおいては、どの大聖堂、どの塔
 も、コンブレのサン・チレール教会堂やバルベックの教会堂（II 658-662）の、ましてやヴェネツィアの有名な諸寺
 院のあの土地の精霊の化身ともいえる魅力はもっていない。それどころか、それらはほとんど地図上の標準点として
 言及されるに留まり、日常生活の慣例^{ルイチン}による黙殺の闇に没している。⁽⁶³⁾ たとえば、ノルポワによると「全ゆる教会堂の
 なかでも真珠たるパリのサント・シャペル」（I 464）は、ついにその十二使徒の金色の彫像をもつて、ゲルマント家
 の会食者を形容するに留っている（II 31-512）。この意味では皮肉なことに、ドイツ機の空襲に備えて一九一四年の夜
 空を照らすエッフェル塔の探照燈が最も印象的ともいえるのだ。畢竟するに、永年パリに住みながらノートルダムを
 見物しにいくという気をついぞ起したことの無いフランソワーズの態度がこれを説明してくれるのかも知れない
 ——「ノートルダムが、フランソワーズの日常生活の繰りひろげられている町、このパリの紛れもない一部を成して
 いるからであつて、従つてわが老女中にとつてその夢の対象をパリに置くことは困難だったのだ、もしも建築につ
 いての勉強が、私の心のなかでコンブレでの直観をある種の点で改めてくれなかつたら、私にとつても困難だつたら

うように。」(Ⅲ 839)

かくして、コンブレの楽園にすべてを統合して屹立するサン・チレールの鐘塔に捧げられた歓喜あふれる美しい讃歌にひきつづく次の一節は、パリ市内の教会堂に詳しく言及する唯一の文章でありながら、また地方と首都において教会堂がたたずむ位相の落差を決定的に暴露するのである。

教会堂の裏手に散歩の道筋をとらねばならないとき、そんなところからは教会堂は見えないのに、そんな場合にも鐘塔は、家々の間から、そこかしこにぬつと姿を現わして、おそらくこんな風に教会の姿なしに塔が現われるときこそひとしお感動的なのか、すべてはこの鐘塔をめぐる秩序づけられているように見えた。そして成程、こういう工合にみると遙かに美しくなるものが他にもたくさんあって、私もこうして屋根の上に聳えたつ幾つかの鐘塔の装飾貼札グイニエットを記憶しているが、それらはコンブレの陰気な街々が構成するのは別箇の芸術的特徴をもっている。バルベックに近くノルマンディーのある風変りな町の十八世紀式の魅力的な二軒の邸宅は、私には決して忘れられぬものであるうが、いろんな点で私に懐しくかつ尊ぶべきこれらの家の間に、戸口の階段から川に向つてだら坂になっている美しい庭から眺めると、二軒の家に隠されていた教会堂のゴチック風の尖塔が、家々の正面に仕上げを施し、屋上屋を架して凌がんとばかりにさつと延びあがるのだが、その様子がまた、まるで様かわつた、極めて貴重な、すつかり環形にかわつた、薔薇色も鮮やかな、釉葉の艶もまばゆいものなので、それがもはや二軒の邸宅の一部でないことはよくわかるのだ。あたかも浜辺に二つ並んだ美しい小石に挟まれていても、なにか小塔のように紡錘形になつた、琺瑯質の光沢をもつ貝殻の、銃眼のようにぎざぎざのある、茜色あかねの尖角が、それら小石

の一部ではないのとそれは同じである。さらにパリにおいてすら、この町の最も薄汚い界限のひとつにあつて、こんな窓もひとつ、私は知っているのだ——多くの街々の密集した藁よりなる前景、中景、さらに後景の彼方にさえ、董色の、時には赤味がかつた鐘塔、また時には大気が刷りあげてくれるさまざまの極めて上品な「色刷り」のなかでも、灰汁あぐの上澄みといった黒さの鐘塔がみられる窓を。それこそは、サン・トーギュスタンの穹窿にはかならず、このパリの眺望に、ピラネージの手になるローマ風景のあるものといった趣きを与えるものなのである。しかし私の記憶がどのような趣向をもつてそれらの風景画を描きえたとしても、これらの小版画のどれひとつにおいても、あの私が久しく失っているもの、すなわちわれわれに事物を単なる景物として眺めさせるのではなく、およそ置換えのきかぬ貴重な存在として信仰させてくれるあの感情を、わが記憶が盛込みえなかつたと同様に、これらの版画のどれひとつとして、教会裏手の街々でみるコンブレの鐘塔のこうした姿の思い出ほどには、私の生命の奥深い一部をことごとくその足下に従属させてはくれないのである。(I 65-66)

サン・トーギュスタンが唯一の例外として示す、パリでの教会堂あるいはその鐘塔の存在の稀薄性(この唯一の例外としても、「灰汁の上澄み」のように稀薄な単彩の風景画としてあらわれているのだ)、否むしろその不在こそは、この大都市におけるプルースト的人間の彷徨の度合の深さを、またそれを決定する社交生活や恋愛の誘惑の力を暗示するものである。この穹窿の版画を成立させるプルーストの隠喩的言辞において、「刷りあげる」(tirer)がまた「現像する」を意味し、「色刷り」(épreuve)がまた(主に陽画ポジティブ)「焼付け」を意味している事実が暗示するように、パリの風景は、ややもすれば灰色の闇の現象液に浸るがごとく、プルースト的人間の意識の現象液のなかでいまだ濃

度の不飽和にあまじたまま形象を結びえないといえようか。そしてその形象が結ばれるときには、ほとんどつねに、それは地方の風景と二重焼付けとなつて浮かびあがるのである。

* * *

とはいえ、この形象としての存在の稀薄性の底に潜むパリが、その実体をほとんど爆発的な諸形象の解放として示す稀な瞬間はやはりある。一つは、「冬のさなかに書込まれた春の一日」のように、街の物売りの声がその祝祭的喧騒によつて主人公の耳を楽しませる、いみじくもプルースト自身が文中で「祝祭日のための序曲」(Ⅲ 116)と名づけたパリの朝の一節であり、(Ⅲ 116-138)、また一つは、いみじくもまた「有益にも民を護る対空砲火と行進のためならぬ喇叭の叫びとに色彩られた真の祝祭」(Ⅲ 158)という異様な形容を作者に与えられた、ツェッペリンの空襲にさらされる大戦下の夜のパリを描いた長い一章(Ⅲ 723-854)である。

まずは「祝祭日のための序曲」として立ちのぼる「パリの叫び」。ここではおよそ二十五種の街の行商人の呼び声が、この作品にあつては例外的な形で、首都の生活を多彩な色彩で喚起する。

貴族的であつてしかも庶民的なところが古い貴族街のたまらない魅力である。大聖堂の門からさして遠くないところにいろいろな店屋がかつてあつたように(教会の門には、ちようどルーアン大聖堂の門が「本屋門」と呼ばれていたのは、その門の横に沿つて本屋たちが露天でその商品を並べていたからであるように、店屋の名がついていることすらあつたのだ)、高貴なゲルマント邸の前には、いろいろな小売商、といつてこの場合は行商が通つてゆき、

時折は教会はなやかなりし昔日のフランスを想わせもした。というのも小売商人たちが近所の小さな家々にむかつてあげるおもしろい呼び声は、稀に例外はあつたにしても、決して歌らしいものではなかつたから。それは、『ボリス・ゴドゥーノフ』や『ペレアス』の、あるかなきかの抑揚でわずかに彩られている叙唱と同様に、歌とは異なっているその一方で、礼拝中の司祭の聖歌誦律を思わせるのだが、そういうえばこうした街の情景は礼拝式の朴訥で、縁日風な、とはいえ半ばは祭式めいた対部^{うし}にはかならない。(III 116)

なるほどそれぞれの物売あるいは物売女の気紛れなり機知なりが、寢床のなかで私の聞いているこれらどの音楽の歌詞にもよく色々な変化を導き入れはした。しかし典礼に則つたようなひとつの休止が、ある単語の真中に、とりわけその単語が繰返される場合、ひとつの沈黙を嵌めこむので、絶えず古い教会堂の想い出を呼びおこすのだつた。驢馬に引かせた小さな車に乗り、一軒一軒と停つては前庭に入つてゆく古着屋は、鞭を手にして単調に「古着、古着屋、古……着」と呼びあげるが、まるで『Per omnia saecula saeculo……rum』(「世々に至る……まで」——栄誦中の一句)とか『Requiescat in pa……ce』(「彼は安らかに憩わん」——死者のための祈り)とかを単声^{カントゥス}典^{ラヌス}礼聖歌で歌い始めるかのように、「古……着」(habits)という最後の二音節の間に休止符を置くのだつた。もつともその古着の永遠性を信じていようはずもなく、安らかな最後の憩いと古着を経帷子に呈上するわけでもなかつたけれど。で、こんな工合に、いろいろな主想^{モチ}が朝はやくから交錯しはじめるので、八百屋のおかみまでが、荷車を押しつつ、その連禱にグレゴリオ聖歌の分割法を用いる仕末。

A la tendresse, à la verdurese やわいよ、あおいよ

Artichauts tendres et beaux 朝鮮あぢみ、やわくてきれいな

Arti...chauts 朝鮮……あぢみ

といつてもどうやらおかみは交誦聖歌集も知らなければ、四が四学を、三が三学をあらわすという七音の象徴⁽⁶⁴⁾も知らなかったらしいのだが。(III 118)

ここには、グレゴリオ聖歌風の通奏低音^{パツ・コンティヌオ}にのつて、『失われた時』にあつては唯一の、中世的かつ民衆的な真の祝祭空間が、喚起された「古い教会堂の想い出」のまわりに回復されている。これはプルーストにおいて、パリがその歴史的深層を露呈する唯一の瞬間なのである。しかも、「やわいよ、あおいよ」の呼び声が誘うように、朝鮮薊^{アルティショ}・ローマ萵苣^(romaine)・松葉独活^{アスパラガス}・ヴァレンシアオレンジ・葱・玉葱・人參^{さいいんげん}・茨隠元^{さやいんげん}・シャスラ黄葡萄と呼びあげられてゆく野菜は、「冬のさなかに書込まれた春の一日」(III 116)を告げるのだ。因みに文体論学者レオ・シュピッツァーは、このプルーストの「祝祭日のための序曲」に捧げた最高の頌辞ともいえる極めて魅力的な小論文⁽⁶⁵⁾のなかで、
 ≪A la tendresse, à la verdurese≫の語源を辿ることによって、十九世紀末あるいは二十世紀初頭のひとりの物売女の呼び声に、いまや失われてほかに痕跡もない中世の迎春歌(reverdie/renverdie)の反響を見出している。しかもこの「緑と花々の縁取りのなかで、あるいは恋の象徴たる夜鳴鶯が、あるいは愛神^{アモール}自体が登場する、春の抒情的なロマンス歌もしくは舞踏歌⁽⁶⁶⁾」は、自然の再生を言祝ぐ異教的な五月祭の伝統につらなる一方で、「中世世俗音楽が

教会起源の名残りをとどめている」⁽⁶⁷⁾という事実、とりわけ「グレゴリオ聖歌からの恩沢を明かしてみせる吟遊詩人^{トルベドカール}の歌謡および民謡のあの裝飾音^{メリスマイ⁽⁶⁸⁾}を通して、中世世界の聖なる中心そのものにつらなるのである。のみならず、シュピッサーが指摘する⁽⁶⁹⁾「A la verdurese, à la tendresse」の前置詞が迎春歌のルフランにみられる「A la renverdie, au bois」⁽⁷⁰⁾（*ちもち 新緑へ、森の辺へ*）と同じ春の精髓への誘いであるとすれば、アルベルチーヌの旺盛な食欲を刺激してやまなご、あの

「A la barque, les huitres, à la barque

ちもち舟付きだよ、牡蠣の舟付き、

A la crevette, à la bonne crevette,

芝えびだよ、生きのいい芝えび

J'ai de la raie tout en vie, tout en vie.

鱈もあるよ、生きてるよ、ぴんぴんだよ。

……

A la moule fraîche et bonne, à la moule. 新しおいしい胎貝、胎貝はいかが。」^(III 124)

といった一連の呼び声は、いみじくも第一句が示すように（単に貝殻つきの牡蠣を意味するばかりか、小舟への急立^{せきた}てとして）、また海辺の乙女のひとりの臨在そのものを得ることにより、暗にバルベックの海への誘いともなるのはなからうか。ちようど、この呼び声に映える野菜の柔らかな緑が、あのコンブレーの春の台所を飾った「なにかの遊技における緑の玉かとはかり数を揃えて整列された小豌豆」^(I 121)や「群青と薔薇色に染めあげられ、穂先は葵の色と空の色に筆も軽く点描されて、なお苗床の土に汚れた根元まで、地上のものならぬ虹色の輝きにそこはかとなくばかされているアスパラガス」^(I 121)に呼応しているように。――

私には、これらの天上めいた色調が、えもいわれぬ被造物が喜び勇んで野菜に変身した姿をひそかに明かしてくれ
 るおかげで、それがいかにも食用に適したしつかりした肉付きの仮装を通して、黎明のあの生れたばかりの色彩の
 うちに、あのさつと虹色を刷いた素描のうちに、あの黄昏の消えゆくような青のうちに、その貴重な本質を——
 松葉アスパラガス独活を口にした晚餐にひきつづく夜もすがら、これら妙なる被造物が、あたかもシュイクスピアの夢幻劇のよ
 うに詩的であり野卑でもある道化芝居で、私の渡瓶を香水瓶に変え、つこして遊ぶときに思い知らされるあの貴重な
 本質を偲ばせてくれるように思われた。(I 120)

かくして「パリの呼び声」は、『失われた時』にあつては例外的な形で、コンブレーの春に、またバルベックの海
 に呼応して、中世的・民衆的な祝祭空間としてのパリを喚起する。他の呼び声——犬猫理容師の(118)、研ぎ屋・鋸
 の目立て屋・鑄掛屋・富籤売り(119)、樽屋・硝子屋・ぼろ屑屋の(127)、玩具売りの(137)、そして万能の骨董修繕
 屋の(138) 喧しくも陽気な、律動感あふれる呼び声が、この縁日めいた祝祭性をいやがうえにも高めていることは、
 もはやいわずもがなのことである。

だが、このシュピッツアーのいわゆる「象徴の音楽の織物」⁽⁷⁰⁾には、アルベルチーナをめぐる嫉妬の主題が、「かの心
 理的な波動および間歇が課する(長調から短調への転位たる)巧妙きわまる変奏の数々」⁽⁷¹⁾が、隠微にも織りこまれて
 いることもたしかである。そこには「あるときは恋人と共有して味わう外的生活の快樂(口腔の、聴覚の楽しみ)へ
 の誘いとともに、またあるときは官能と悪徳の生活の黒々と口をひらいた深淵が、いつもそれにのめりこもうとする

この女に投げかける呼掛けとが⁽⁷²⁾交錯しているのだ。従つて、街のこの呼び声に触発されての彼女の次のような綺想^{マニエリスム}は、彼女の本来の民衆的出自を、物売りたちの声の半ば宗教的、半ば世俗的な、それゆえ真の民衆的祝祭性の基盤のうえから見事に文学的・社交的な術学の世界へとずらすことによつて、その社会的成上りの様とともにそれに比例したある精神的失墜をもちらりと垣間みせてくれるのだ――

「呼売りされる食べ物で私がすきなのは、狂詩曲^{ラフソング}のように聴いていたものが、食卓で性質を変えて、私の口の中に呼びかけてくるからなの。アイスクリームってのはね(だつてあなたの注文して下さるのは、いろーんな建物の形をした、もうはやらない型にとつたやつでしょう)、お寺や教会や方尖塔^{オベリスク}や岩などの形をしたのを取るたびに、まるで絵入り地図のような気がしちやつて、まずはゆるゆると眺めてから、それから苺やヴァニラの建物を喉のなかで冷たさに変えますのよ。」(Ⅲ 129)

「あらまあ、ホテル・リッツへいらつしやつたらアイスクリーム――チョコレート入りか木苺入りのアイスクリームでこしらえたヴァンドームの柱塔が見つかるんじゃないかしら。そしたらそれを沢山買って下さらなきゃだめよ、だつて「清涼」の栄光を讃える道筋に建てるんだから、奉納柱か柱塔って感じがするでしょうし。あそこじゃ木苺^{オベリスク}の方尖塔^{オベリスク}も作りますわね。それが私の渴きに燃えたつような砂漠に点々と建ちならぶと、私はそのバラ色の花崗岩を喉の奥で溶かすのよ。するとその塔は私の喉をオアシスよりもよく潤してくれるんだわ。(……)リッツでつくるアイスクリームの山は、時にはモンテ・ローザのように見えることがあるわね。それにもしそれがレモン入りだ

つたら建物の形はしていなくても、エルスチールのかく山みたいにごつごつととんがってても悪くはないわ。でもそのときはあまり白すぎずに、少し黄味がかってて、エルスチールの山々の薄よぐれた雪の感じがほしいわね。クリームが大きくなくなつたつて、たとえ小型のだって構やしないわ。レモン入りのクリームはやっぱ山なのよ。ほんの小さな縮尺に縮められてはいても、想像力が元の大きさを回復してくれますもの。ちやうど日本の盆栽の木がそれで、小さいけれどやっぱ杉だ、檜だ、花梨（かん）だつてよく分るでしょう。だから、私の部屋の中だつて、細い溝をつくつてそんな木をいくつか植えたら、きつと子供が迷いこみそうな大きな森が河の方に下つているように見えるはずよ。それと同じで、黄味がかつたレモン入りの小型アイスクリームの麓には、馭者や旅人や駅馬車はつきり見えるのだけど、それを私の舌は冷たい雪崩れを起してみーんな呑みこんでしまうわけ（こういい放つたときの彼女の残酷な快感は私の嫉妬をかき立てた）。同様にまた（彼女は言葉をついだ）私は、あのヴェネツィアの教会堂、斑岩づくりの、といつても実は母の入つたのですけど、あの教会堂を柱から柱へと唇で突きくずしていつて、突きくずせなかつた部分は群がる信者のうえに落ちてやりますわ。そう、これらの建物はみんなその礎から私の胸のなかに収つてゆくよ。胸には今からもうその溶けるような冷たさがうずいていますわ。でもねえ、アイスクリームがなくなつたつて、鉱泉の広告ほど刺激的で、渴きをそそるものはないんだわ。モンジュヴァンのヴァントウイユさんのところでは、近所にいいアイスクリーム屋はなかつたけれど、私たち、庭に出ちやつて、毎日ちがつた炭酸水——ヴィシー水のような泡の立つのを飲んでフランス一周をしていましたのよ。コップにつぐと底から白い雲が上つて、早く飲まないとすぐにそれがしずまって消えてしまうような。」しかしモンジュヴァンの話（74）をかされるのはつらく、私は話をさえぎつた。（Ⅲ 130-131）

だが、このアイスクリームのようなつまらぬ事物に、市内の有名な広場が、そしてアルプスやヴェネツィアが包みこまれている世界のあり方そのもの、最も上澄みをかすめた一表層の断片のなかに、ひとりの娘のマニエリスムがほとんど病的な増殖の形で示した、世界そのものの透写、——これがパリなのだ。

右の引用が如実に示す言語的想像力のパリの物質的実体に対する絶対的優位、否むしろプルーストのほとんどすべての登場人物における多弁の圧倒的君臨は、この作品の限られた対象社会の本性——外観が本質を規制する——からいって当然のこととはいえ、おそらく言葉こそは、プルーストのパリの肉なのである。この意味では、シャルリュス氏こそは（勿論、話者その人が作品そのものの語りという次元で行っていることを除けば）最大の体現者であるからには、私は、ようやく夜のパリの地獄の風景に移るまえに、どうしても男爵が例のマチネーに赴く主人公のまえで、いわば青銅の点鬼薄を彫り刻んでゆくような圧倒的な言葉の力にいま一度身を任せる誘惑に抗することができない。

かれらの他界を思い浮べることによつて、彼は自分の健康の回復をよりよく意識するようだった。ほとんど勝ち誇るような冷酷さをもって、彼は一様な、やや吃り気味の口調に、墓石の底からきこえてくるような重々しい響きをこめて繰り返した、——「アンニバル・ド・ブレオーテ、死んだ／アントワーヌ・ド・ムーシ、死んだ／シャルル・スワン、死んだ／アダルベール・ド・モンモランシー、死んだ／ボゾン・ド・タレーラン、死んだ／ソステール・ド・ドゥドローヴィル、死んだ」そしてそのたびに、この「死んだ」という言葉は、死者たちをさらに墓の底ふかく釘付けにしようとして墓掘りがやけに振りかけるますます重いシャベルの土塊のように、故人のうえに落ち

てゆくように思われた。(Ⅲ 862)

ここでもまた、だが今度は埋葬式の荘重な朗誦法のなかで、パリのもうひとつの呼び声、死の呼び声が、「パラメー
ド・ド・シャルリュス、生きている！」という内心の声に呼応しつつ、「死んだ (mort)！」という長い単音節の釘
打ちの止めの一撃をつみ重ねることによって、これら貴族的な重々しい名そのものの空虚な星座を、ひとつの失われ
たパリの現存にまで高めているのである。

さて、戦時下のパリに話を移すと、ここでもまた言葉の圧倒的な専制がみられる。実際、プルーストにおいては
戦という巨大な現象はそっくり登場人物たちの言葉への反映としてのみ捉えられているといつても過言ではない。ま
ずそれは、広義の言語活動としてのひとつの表徴作用、すなわち婦人モードのなかに「戦時的軽装」として反映する
(Ⅲ 723-724)。閉鎖された美術館に代って衣裳の展覧会が幅を利かし、しかもこれら高級婦人服のデザイナーたちは芸
術家の誇りをもつてこう宣言するのだ——「……ここに於てわれわれは、塹壕の底深く、家庭に残してきた相見ること
のできぬ懐しい人をめぐってひたすら生活の楽しさと蟲惑的な風姿を夢みるわれらの勇士たちのうえに思いを馳せ
つつ、時局下の要望に答える婦人服の創造に、常にたゆまざる研究の実をあげることが怠らぬであろう。……服装に
関して、軽薄な、悪趣味に堕した奢侈を除き、極めて些細なものでもって好ましい成果を得たこと、至って粗末な材
料でもって蟲惑的な風姿を創造しえたことは、この戦争の最も喜ぶべき結果の一つであろう。云々……」(Ⅲ 725)

以下、政界や軍のお歴々を集めた民間情報局ともいうべき大サロンによって戦時下のパリの社交界に君臨するヴェ

ルデュラン夫人の言動(728-734)、近視による兵役免除への期待から一たび「合格」への転落が決定するや国粹主義者から非軍国主義者に豹変するブロックの意見(739-741)、ドイツ軍占領地区となったタンソンヴェイルに籠ったシルベルトからの手紙(755-756)、一時帰休した将校サン・ルーの夜の空襲の美しさや戦術に関する意見(757-761)、急に脚光を浴びだした教授ブリショの戦時記事(779-789)、また外交官ノルポワの戦局批評(782)、さらに編集局に潜りこんだ脱走兵モレルのあくどい中傷にみちたゴシップ記事(767)、そしてなかならず、ドイツ最前線の敗北主義者となったシャルリュスの、自己弁護と敵対する人物たちへの痛烈な批評にみちた、蜿蜒たる大戦についての意見(778-808)……等々を通して、プルーストの筆は、かくはその描写を銃後の世界に徹底して限定することにより、戦時下の「人間喜劇」のおよそ文学がもちえた最も秀れた「壁画的展望」を抽出するのである。この巨大な戯画の隅々をさぐる余裕は毛頭ないので、ここではただひとつ、次の興味深い言語学的事実に注目するにとどめる。

それは三人の登場人物の主語代名詞の使い方の差異が明かす、社交界人士とその周辺に位置する人間の決定的な精神的・倫理的欠落である。

○ 会話のなかでヴェルデュラン夫人は、ニュースを伝えるとき、フランスのことをさして、——「私たちは」と言った。「ええとね、こうです。私たちはギリシア王にペロポネソスから撤退するよう要求しました。」云々、「私たちは彼にこう申し送りました」云々。それにその話には四六時中G・Q・G(総司令部)という言葉が出てきた
 「私、G・Q・Gに電話しましたのよ」……(Ⅲ 729)

○ ただ一度だけ、あまり彼がひんばんに「私」という人称を出しすぎる、と彼女から非難したことがある。実際、彼にはのべつ幕なしに「私」という人称を出しすぎる癖があったので、第一にそれは教授としての習慣から、「私の認めるところでは」とか、あるいは「私の承知するところでは」の代りに「私の広言するところでは」とばかりに「私」としては戦線の膨大な拡大上やむを得ぬことと主張する」などといった表現を絶えず使っていたためだが、特に、今次の戦争の遙か以前からドイツの準備に感じていた元の反ドレフュス派の闘士として、「私は一八九七年から夙に公言してきたのであるが」や、「私は一九〇一年に注意を促したのだが」とか、「私は既に今日では稀觀書に属する私の小冊子において(…)警告を発しておいたのだが」という文句をさんざん書いているうちに、習慣そのものが居坐ってしまったためでもある。辛辣な調子で言われたヴェルデュラン夫人の忠言に、彼はひどく顔を赤らめた。「御尤もです、奥さん、コンブ氏同様イエズス派を快く思わなかった誰かも——といって彼の書いたものには、快き懷疑主義の大家、いやこの……洪水以前には、私の思い違いでなければ、私の敵手でもありませんたかのわれわれのやさしき師たるアナートル・フランスの序文などは付いていないのですが、その人も——こう申しました、△自、我、は常に憎むべきである▽とね。」このときからブリシヨは一人称の△を三人称の△△(吾人)にかえた。……「吾人はここに真実を糊塗するのではない。……」(792)

○ 「主人公の家の給仕頭ヴィクトールについて」彼は政府をも新聞をも、不信をこめた同じ一つの代名詞△△(やつら)のなかにくるめこんで、こういった、——「△、つら、はボッシュの損害についてはばかり述べるが、△、つら、はこちらの損害のことはいわないんだ、どうもこちらの方が十倍も大きいらしいですのにね。……」(842)

ヴェルデュラン夫人の「私たち」は、およそ銃後の安逸の中心に据って悲惨なニュースをその社交的快樂の糧とする人間による、まずは国家そのものに対する、さらに前線に生命をさらす兵士という戦闘の主体に対する、鉄面皮きわまる二重の僭称であり、篡奪行為である。だがこの「参加する私」の不在なる「私たち」は、サロンの専制君主としてのその辣腕にふさわしいという意味では、筋が通っているし、実際、彼女はこの《nous》（私たち＝朕）の姿勢を貫くことによつて、最後にはゲルマントの名の下に真の女王ともなるのだ。だが取巻きのブリシヨにあつては、「私」の多用は、むしろ真の言論上の責任の回避を目的とし、かつこれにとつて代る「吾人」の曖昧さは逆に三人称の蔭にかくれた自我の押売りであるという意味で、この突然の代名詞の変換は二重の変節となる。その言説が銜学的な博覧強記にみちているだけに、見解の主体的責任は欠落し、貫かれるのは自己保身の本能ばかりで「アンガジュマン参加」の不在をただ覆いかくすのみなのだ。ここには社交界の大多数を占める中間的人物の典型的な無責任・無定見の言説が示されているのだ。これに比すれば、給仕頭の「やつら」は、現に彼がはつきりと自己と対比して使用しているのでも分るように（843）、いかにも民衆の側に立つた不信感の健全な表現とみえる。だが、その多弁がフランソワーズの感情を左右する快樂を目的として、上流社会の周縁的影響にすでに犯されているものであるからには、ここにもやはり社交的言説の毒は無責任のあけつびろげの表現ながらもその侵蝕を露呈しているというべきであろう。このような文脈に立つとき、ある感動的な場面が明かす、戦争の真の戦闘主体の孤独と沈黙から生まれた眩きは、根元的意味をもつて、問題のありかを照らし出してしまふ。

夕食の時刻になるとどのレストランも満員だった。そして、死の不断の危険から六日間だけのがれて再び塹壕に帰ってゆこうとする気の毒な帰休兵が、ひとり、明るく照らしだされた飾り窓のまえに、しばしその眼をとどめているのを、通りすがりに見かけたりすると、私は、バルベックのホテルで漁師たちが私たちの晚餐を眺めていたときのように、切ないものを感じるのだった。が、この兵士のみじめさは貧しい人間のそれよりもさらに大きく、いわば両方のみじめさを併せもっているわけで、しかもそれがいつそう諦念に支えられいつそう高貴であるからこそさらになお感動的であることが私には分っているものだから、それに、再び戦線に出発しようとして、動員を免れた連中が食卓を取るのに押し合っているのを見て、「ここは戦時中だとは思えん」と、まるで哲学者のように、憎しみもあらわさず頭を振ってうなずき呟くものだから、私はさらに切なく胸を痛めるのだった。(735)

この兵士の「…とは思えん (On ne dirait pas …)」という謙虚な不定代名詞の使用にこもる真に参加する人間の実感の充溢は、コタール医師に偏頭痛の処方箋を書かせて当局の許可を得た末にありついた三日月パンによる喜悅の笑みをはしなくも洩らしながら、リュシタニア号の遭難の記事についてヴェルデュラン夫人があげる驚きの声にみられる(Ⅲ 773)、あの悲哀と共感の絶対的欠如の対極に立つものなのである。

だが、何といっても圧巻は、主人公の夜の彷徨の果てに浮かび上るあのソドマの陥穽、「伏魔殿」(864)あるいは「魔窟」(832)である。シャルリュスがジュピアンに経営させているこの魔窟では、貴族やブルジョワ、高級将校や代議士や悪徳の司祭さえもが、ただ金のために身を売りに来る社会の最下層の人間を相手に、その倒錯した快樂に酔

い痴れる。全ゆる階級の吹溜りとして奇妙な社会的融合が成立しながら、金銭による性的支配・被支配の階級的乖離が決定的に露呈する、これは真の地獄なのだ。飛行船の爆撃にさらされるパリの姿に「わがポンペイ最後の日」(806)を夢みて発せられたシャルリュスの次の言葉は、このようなパリの含意を余すところなく物語っている——「いま私

が、あすにもわれわれはヴェスヴィオ山の麓の町々の運命をもつかも知れぬ、と考えるとすれば、実際これらの町の人々は、聖書のあの呪われた姉妹都市の運命に自分たちが陥ろうとしていることを感じていたのです。ポンペイの家の壁には《Sodoma, Gomora》という啓示的な文字が書かれているのが発見されたのです。」(807)この趣味人にとっては、戦争という局限状況も、自分が動員を免れているだけにその倒錯した審美観を満足させてくれるのであり、また徴用による若者の減少はその快樂追求の不便を生みだしたにすぎないのであれば、彼は、現実にはその悪徳をさらに深い環圈に下つて求めざるを得ず、しかもその快樂をいまや黙示録的な破局の幻想によつて——つまりは倒錯したニルヴァーナの希求のなかで強めるという背徳の最終次元に到着するわけである。実際、このような地獄の住人における一切の精神的人格の解消を示す(従つて一切の倫理性の彼岸に立つ)死と快樂との融合は、闇を隠れ蓑にした感覚のみのまさぐり合いとして、究極的にはメトロという名の地下墓地にその病的な充足を求めるとだ——「すでに天の業火を浴びているこれらポンペイ市民のある者は、カタコンベのように暗いメトロの通路に降りていった。」

(834)

……この間も闇はつづく。この新しい要素のなかに没つたジュピヤンの常連たちは、旅をして高潮や月蝕などの自然現象に出会つてしまったような気になつて、お膳立てのできた家に引籠つての快樂の代りに、未知の世界で偶然

遭遇した快楽を味わっているつもりで、ポンペイの悪所に潜むかのように、爆弾の噴火山めく轟音を背景に地下墓所の暗闇のなかで、秘密の式典を挙げるのだった。(835)

この点で、シャルリュスの足取りと微妙に交錯するプルーストの人間の夜の彷徨が、ゴータ機やツェッペリンの爆撃に対するサイレンと探照燈の光を背景に、パリを「非現実の町」(800)にするような何かオリエント的な異土の迷路の雰囲気の中に(763)、『千一夜』の夜のバグダッドに冒険を求めてさまよう教主ハルーン・アル・ラシッドの彷徨をなぞっていることは(809・832)、きわめて興味深い。しかも(サン・ルーの言葉が示すように)いまやパリで聴ける唯一のドイツ音楽となったサイレンのワグナー的な響きのなかで、まるで「神々の黄昏」を告げるワルキューレの飛翔のように(759)、照らしだされた空の高みにあるいは「星座をつくり」(faire constellation)あるいは「黙示録的終末をやる」(faire apocalypse)(758)友軍機の旋回は、この彷徨者の佇む奈落の深さをいやましに意識させるばかりか、その螺旋的な運動によって、この彷徨の軌跡のますます地獄の深い環圏へと深まってゆく螺旋的運動を、遙かなる天空の高みに、まるで鏡におけるがごとく対称的に映し出すのである。

* * *

ここに到って、プルーストの人間の彷徨と探求の軌跡を辿ってきた私たちの探求自体も、いまやこの軌跡の究極的な意味の次元に踏みこむことになる。

すでにいままでの考察で明白となったプルーストのパリの共示の意味——その「森」が周辺性において示した死者の国あるいは冥府、ソドマとゴモラの名を戴いた現実の地獄、バグダッドの寓意に浮かび上る彷徨者にとっての都市

迷宮、そして魂亡き者たちの墓穴の淵にのぞんだ、歴史的に可能なアポカリプスの形象としてのポンペイ……といった意味は、いまや通時的にも共時的にもパリがいかなる地上の大都市をも包摂しうることを暗示しているのだ（かのヨーロッパとオリエントの境界に佇むヴェネツィアすらも、主人公の『千一夜』風の夜の彷徨を通して、ゆらぎながらこのパリに包摂される——Ⅲ 650-651、さらにⅡ 572参照）。ただひとつ、かの無垢なるコンブレ、それみずからの本質のほかになんらの共示的意味をもたないあの小邑だけは、稀にかすかな断片としてパリの朝の部屋に復活する映像の重なりという場合をのぞけば、この首都に包摂されることはないのであるが。蓋し、コンブレこそは、言葉の本質的な意味で、「失われた楽園」なのである（Ⅲ 870）。しかしながら、問題の真の解決への道は、このようなブルースト的人間の彷徨—探求を、パリのもつまざまな共示作用を整理したうえで抽出されるひとつの根元的表象、すなわち△迷宮▽の表象との関連において捉えるときにはじめてひらかれるのである。なぜなら、他の二十世紀の記念碑的な幾つかの小説が示すように、都市こそは、現実中存在しかつ私たちをとじこめることのできる、唯一にして真なる迷宮だからである。

ここで、偉大な神話学者ケレーニイの名著『迷宮の研究——ある神話的觀念の線反射としての迷宮——』⁽⁷⁵⁾が辿るべき道を照らしだす。

ケレーニイは、まず神話的象徴の問題としての説明不可能性、換言すれば「真正の秘密」⁽⁷⁶⁾としてわずかに觀念・原型・原形姿（原表象）に還元できるものとしての△迷宮▽の問題性を計量したのちに、「△冥府▽という名称こそが迷宮の本質である」と規定する⁽⁷⁷⁾。そして迷宮の本源的形態を螺旋として捉え、古代バビロニアの供儀が呈示する△内臓の宮殿▽との類縁性をみたあとで、さまざまな人類学的伝承あるいは風習にみられる、生—死の循環の表象としての

渦巻構造の舞踏や、あるいは世界に散在する迷宮状の構築物の意味をさぐったあげくに、彼もまたダンテのごとくウエルギリウスの庇護の下に、中世キリスト教世界における迷宮に辿りつく。——「迷宮は、世界 *nundus* であり、中世的—キリスト教的意味において一種の冥府として捉えられた世界なのだ。」⁽⁷⁹⁾ もつとも「後になると図形の意味は、むしろテーセウス伝説の学問的伝承に適応してきて、帰還の難しさが強調される。すなわち……中心に棲むミノタウロスは、地獄、悪魔であり、迷宮は——キリスト—テーセウスが救護の手を差し伸べなければ——確実な墮落に通じる迷宮である。」⁽⁸⁰⁾ しかも「1、迷宮は一個の洞窟であった。2、迷宮は舞踏化することができ、ダイダロスがこの舞踏を考案し、舞踏場を建てた」⁽⁸¹⁾ という古代の見解や、ダイダロスの迷宮脱出とクーマエの神殿に結びついているアエネーアスの帰還の伝説が証明するように、「迷宮、地下構築物、冥府は、死の観念の表現形式である。」⁽⁸²⁾ ここに到つて私たちは、プルーストのパリが内包・共示していたすべての表象がひとつの完璧な整合性のうちに凝縮するものであることを改めて理解する。プルースト的人間は単にオルペウスたるのみならず、またパリという迷宮にさまようテーセウスであり、アエネーアスなのである。

だが問題はさらなる羽搏きをみせる。偉大な碩学の腕の冴えがその探索の中心的部分をなす「沈降—飛上」・「無限—不死」の二章における論証で見事に示されているように、△迷宮▽の秘密の核心もまた、迷宮をくぐる者の突然の飛翔に、すなわちその生から死へのヴェクトルから死より再生へのヴェクトルへの突然の転換にある。「迷宮の建造者でも囚われ人でもあるダイダロスがいかにして死をもって脅やかす己のが制作物からの二つの脱出法たる糸と飛翔とを知ったかという問題」⁽⁸³⁾ の説明が、ひとつは工匠と血縁関係にある鳥の介在により（ダイダロスは山鶉である甥または姉のペルディクスを、彼または彼女もまた大発明家であつたので、嫉妬にかられてアテーナイのアクロポリスの

岩から突き落したという)、また他方はこの工匠と螺旋形との根源的な関係によって(彼がその衆に秀れた徴は、蝸牛の殻の渦巻に糸を通す術を、一匹の蟻に糸をつけることで解決したことにある)なされたとき、はじめて「死からの帰還、すなわち続行」⁽⁸⁴⁾は果されるのである。このときわがプルーストの人間の願いもまた「冥府的な洞窟をくぐって天空へと向い、死をかくぐって高次の生へと達する」⁽⁸⁵⁾蓋し、彼の低迷する迷宮のはるか天上には、高く聳える聖なる塔に代つて、いかに没落の闇を告げるワルキューレとみえようと、神聖なる使命をおびた別なる鳥——飛行機が高く旋回していたではないか。因みにこの「ダイダロスの迷宮からの脱出」、換言すれば生—死—再生の主題は、もうひとつの偉大な迷宮小説『ユリシーズ』の若き文学の工匠ディーダラスの生涯の課題でもあるのだ。

しかもこの死から再生への飛上の真の理由は、迷宮の基本的形態たる螺旋構造(結局、それはつねに「一本の無限の線」⁽⁸⁶⁾に内在する無限性そのものの力にある。かくして螺旋—迷宮は、「誕生—死—再生の永遠に継続されかつ反覆される線」⁽⁸⁷⁾として、あるいは「生—死—生の反覆される順序の無限性」⁽⁸⁸⁾において、「可死性そのもののさなかにおける生命の無限性」⁽⁸⁸⁾を、いいかえれば「死すべきものとしての人間の、その漸進的な死を超出する生命の継続」⁽⁹⁰⁾を意味することによって、究極的には、中国や朝鮮の太極、日本の巴、そしてクノッソスの四重壺旋において「無限性が凝縮されて、境界に限定されてはいるが、しかも万象を汲みつくす総体性と化して」⁽⁹¹⁾「生と死を合一する」⁽⁹²⁾「宇宙の象徴」⁽⁹³⁾にまで発展するのである。このクノッソスというΛ迷宮Vにとつては本源的な土地において改めて根源的にしかも最も複雑で成熟した形で見出される螺旋—迷宮の姿——すなわち大概是中心にミノタウロスを抱えながら、^{スヴァステイカ}まじりの一種を形成している四重壺旋は、「その錯綜たる紛糾によつてまたしても迷宮の原理の化身となり、同時にまた無限に回転する車輪の原理の化身となるのである。総体性の象徴であるからには、それはいうまでもなく昼の星

としての太陽の、みの一義的象徴像であるはずはない。クレタではそれはおそらく夜の記号であった。⁽⁹⁴⁾かくしてケレ
ーニイの解明は、私たちの探求にとって決定的な光明を投げかける――

光、生命、あるいは目下問題にしているあの肯定的な存在をどんな名で呼ぼうとも、とまれそのものは冥府にあつても消えつくしはしない。いいかえれば、死の国でさえ、大口を開いて呑み込むミノタウロスでさえ、一義的に否定的なものではないのだ。おそろしい牛頭人身像は、迷宮――まんじの中央でミノタウロスのもうひとつの名前――アステリオスあるいはアステリオン「星男」――にふさわしく一個の星によつて変奏する。⁽⁹⁵⁾……

思えば、シャルリュスの姿においてミノタウロスをかかえこんでいた私たちのパリの迷宮においてもまた、その闇の中心の垂直線上に位置する光に照らし出された天空に、雄々しい飛行機群が形成する「星座」は輝いていたのである。かくして、大いなる時のなかでの彷徨――探求を宿命づけられたプルーストの人間にあつては、ケレーニイにおいてほとんど二次元平面上の象徴として考察されてきた迷宮の形象が、いまや垂直軸上に隔絶し相対立する対極としてではなく、迷宮そのものの、そしてそのなかでの彷徨――探求そのものの聖性を保証する互いに呼応し合う光と闇の照応として、パリの深淵のうえに、だがまた宇宙そのものの煌きの下に、屹立するのである。因みに思うがいい、シャルリュス――ミノタウロスはプルーストの人間にとつてその対極の分身、反主人公であったとしても、また一方ではその有りあまる才能を悖徳と無為の生涯のなかで空費することによつて、 \wedge 時を失う人間 \vee の象徴として「見出された時」の探求を反語的に啓示していた存在であつたことを。

だが、特に螺旋に関しては、改めて現場検証を行っておくことがやはり必要である。結論を先取りしていえば、プ
 ルースト的人間の彷徨と探求の軌跡そのものが、現実の生の迷宮への迷込みでありかつそこからの脱出として、生—
 死—再生の道程に浮かび上る螺旋構造をもっていたということになるが、しかしこの彷徨—探求がさまざまな次元
 にまたがるものであるからには、やはりそれぞれの観点に応じての検証がなされねばならない。

(一) プルースト的螺旋の始原の運動は、コンブレーの世界の散歩の二方向、スワン家の方とゲルマントの方との乖
 離そのものによつて、ヴィヴォンヌ川の曲折に偶力を得てまさに螺旋的形態に沿つて作動される。——

まもなくヴィヴォンヌ川の流れは水生植物に塞がれる。まず埃エツプト及蓮はすのような孤生植物が現われて、不幸にも流れ
 を横切る形で生えたその一茎の埃土蓮に流れはほとんど休息を許さないので、それはまるで機械で動かされる渡舟
 のように、向う岸に着いたかと思うとすぐまた元の岸に戻らねばならず、永久に往復運動を繰り返すのであつ
 た。岸の方へ押しやられると、その花梗はまず歪みを直して長くなり、糸みたいに伸びられるだけのびて水際に着
 く。と、そこで再び流れにつかまり、その緑色の綱具は再びたたみこまれて向きを変え、この哀れな植物を——お
 なじ操作を繰り返さずには一秒たりともじつとしていないからには、いよいよ出発点と呼んでしかるべき場所へ
 と送り返してしまう。いつの散歩の折にも、埃土蓮はおなじ境遇にいたので、ある種の神経衰弱症患者を想わせ
 た。父によるとレオニー叔母もその数に入るそうだが、かれらは来る年もくる年も、今度こそは振り棄てられそう

な気がするのにも、結局、相も変らず後生大事に保つことになるあの奇妙な病癖の有様をそっくりそのままわれわれに見せてくれる。その煩悶や偏執の歯車装置に捉われたがさいご、かれらがそこから脱れようとして徒らに腕きつづける努力は、ひたすらに紛糾した働きを保証し、かつはその奇妙な、避けがたくも痛ましい食養生の時計仕掛を動かすにすぎないのだ。とまあ、埃土運はこういうものだったが、それはまたあの奇妙な責苦を負った不幸な人々のひとり——永劫のなかで際限なく繰り返されるその刑罰がダンテの好奇心をそそるおかげで、このときの私に両親がしたように、もし足を早めて遠ざかるヴェルギリウスが早く追いつくよう促さなかったなら、ダンテはこの刑罰の特質や原因を長々ときかされたに違いないあの受刑者のひとりにも似ているのだった。(I 168-169)

ここにはダンテ・ヴェルギリウスの対としての冥府行の形相は、たとえ楽園の光によつて地獄の闇が覆われているにもせよ、明白である。しかも植物の動きそのものは、物理的法則に則つて半端で不完全な弧を繰り返しかえし描くにすぎないにせよ、隱喩的には永久の回転運動を内在しつつ、水勢による遠心力の方向に螺旋を巻きひろげてゆくこともあきらかだ。さらにヴィヴォンヌの蛇行の曲折に沿つて巻きひろげられる二つの方角への巡回運動は、ついにその水源において二つの方が相容れないものではないことが分るその日まで(III 693)遠心的な動きをつづけてゆくである。しかもそのときこそ、二つの相合うことのなかつた巡回は、まさに「地獄の門」(III 693)において改めてその渦巻の延びを収斂させることになる。

(二) 二つの方の巡回に発端をもつ、物語の筋の展開に則つた螺旋運動は、「スワン家の方へ」の一章として象徴されたスワンの恋の物語において、スワンその人の冥府的彷徨を通して、新たなヴェルデュランの闇において、さら

なるスピンを加えられる。以降、登場人物の錯綜によって折にふれ、都合三つの螺旋は互いに交錯しかつは離反しつつ、究極的には、かつてのヴェルデュラン夫人すなわちゲルマント大公妃と、かつてのシルベルト・スワンすなわち中間段階でのフォルシュヴィル嬢（ヴェルデュラン家の方）すなわちいまのサン・ルー侯爵夫人の娘たる、作品の人物系譜がなぞり上げる一大伽藍の楔石ともいべきサン・ルー嬢という二つの中心——だが同一軸上に連なる意味では相同的な中心において、二重に収斂する。

(三) だが、あの三つの時の循環系をめぐる場合にこそ、螺旋はその最も普遍的な形相——万人の生に内在する螺旋運動を示す。ケレーニイの研究がいみじくも暗示する、DNA分子の二重螺旋構造に代表される、生物学的な意味でのΛ生命Vの本質的螺旋構造に頼るまでもなく、私たち死すべき者の生の歩みそのものが、確認される軌跡としては断続的に連なる短い弧の集積として、だが生きられた意識の総括的直観においてはおぼろげながらも明晰な螺旋的旋回として、一箇または数箇の螺旋を描きだす。蓋し、大いなる時のうちにあつては、時刻の、また季節の循環はそれぞれの周期で回帰しながら、しかも決して真に同一の時刻や季節の復活を与えない——この巡りくる春はもはやあの同じ春ならずノ——のであれば、必然的に存在をして、四次元の時空に内在するいわば螺旋的曲率の潜勢力に従わせることになる。かくして第三の時間系、つまり生そのものは完結すると同時に完結しない。ケレーニイ流にいえば、ここでも「私たちは秘密の中核に、生命と精神、可視の現象と不可視の内在性の相互関連にまで肉迫しているのだ。」⁽⁹⁶⁾従つて、秋に行んですでに冬の不毛をくぐりぬけての春を願い、黄昏に臨んですでに夜の暗黒をぬけて朝の光を乞うプルースト的人間こそは、その生そのものの軌跡をもつて、この生—死—再生の永遠に継続かつ反覆される曲線——閉じるようであつて閉じない曲線を体現することになる。

四 以上の考察に立つて作品構造そのものに眼をむけると、私たちは、プルーストにあつてはこの生の螺旋構造が本質的なものであることを思い知らされる。冒頭の一語「時久しく」から最後の「大いなる時」への奇妙な回帰が示すように、話者としての「私」の歩みと主人公としての「私」の歩みが最後の一句を書き終えることにおいて一致するという構造が示すように、この作品が「閉じた円環構造」を持つことは夙に指摘されていたことである。が、これは真実ではない。なぜなら——「眼に見えぬ天職」(II 397) つまりは詩人たる使命を自覚した人間がそれに到るまでの自己の遍歴の跡を物語るこの小説は、実際には、これから自己の生を素材にした小説を企てる告白に終りながら(つまりプルーストの人間作品はあくまで「来たるべき書物」として未来に属するのだから)、しかもそう告白する彼自身の語りそのものはその「来たるべき書物」の素材たるこれまでの自己の生を語り終えているのだから。いいかえれば、私たち読者に現実と与えられたこの「作品」は、実は、書かれるべき真の作品の△影▽あるいは△写し▽にすぎないのであって、現実の作品は、ある不可視の鏡に對面するかのようになり、未来の虚無のなかに、ひとつの不在の現存として、みずからと瓜ふたつのアイデアとしての作品を象徴するのである。プルーストのプラトン主義はここにおいて極まるというべきか、これほど見事に、プラトンのアイデアが、私たちの直観的感覚に直接的に訴えかける形姿をとつたことは、おそらく文学史において空前絶後のことである。しかもこの作品の唯一無比の根源的構造は、さらに驚くべき本質を秘めている——すなわちこの来たるべき真の書物は、現実には、すでに語られてゆく(従つて私たちにとってはすでに書かれた)いわば仮の書物の、見えざる鏡の彼方すなわちあくまでも不在の領域に属する未来における映像であるからには、時間というひとつの絶対的必然性すなわち現実の生の流れそのものにおいては、あくまでも仮の書物の△影▽あるいは△写し▽としてしか存在しない。換言すれば、現実の語りそのもの

のが、真に語られるべき書物の存在を不可能にするのである。しかもである、プルーストの文学の目眩くような驚異、それはさらに次の点にある、——詩人によつて（とは現実には仮構のプルースト的人間と作家その人との混淆物^{アマルガム}）と考へてよい存在によつて）ひとたびそれが語りだされてしまつたうへは、この語りそのものは「來たるべき真の書物」に近似的に修正につぐ修正を重ねて接近かつ模倣してゆくべき唯一の可能な行為なのだから、この語りそのものが、逆に、「來たるべき真の書物」を、その無限なる修正・加筆によつて、遠ざけてゆく。従つて、少しづつその理想——イデアとしての作品に近似かつ接近しつつ形成されてゆく現実の作品は、究極的には、永遠に未完成なのである。あるいはそれは作者の死をもつてのみ完成する。未完成にして、完結した作品、——おそらく文学の、そしておよそ真の芸術的創造の秘密はここにある。現実形成されてゆく作品の、創造者の脳髓のなかでのみ存在し、未来における不在としてのみ現存する作品——イデアVへの無限にして、不可能なる接近こそは、生そのものの一本質としての創造行為の永久に説明不可能な秘密なのではあるまいか。そしてこのときにもまた、螺旋は、この凝縮してゆく求心運動の接近不可能性の、その無限性のうちに内在しているのだ。これこそは、私たちを思索への誘惑に誘つてやまない悪循環の迷宮なのであるか。

かくして、プルーストの作品のいわゆる円環構造は、微妙な、だが決定的な喰違ひあるいはずれをみせて、閉鎖を忌避し、従つて螺旋的構造となる（ここでいうのは、勿論、創造行為そのものに内在する螺旋的運動ではなく、作品の可視的構造形態である）。私ならこれを「尾を噛む蛇」、すなわち生の淵源たる「始原の輪」としてのウロボロス、あるいはゲルマン神話の大地を支える大蛇ミドガルドに喩えてみたい。というのも、尾を噛んで円環を閉じるようでありながら、あくまでも頭と尾の乖離によつて、それは、純粹な円環の死せる、完結性を拒否し、このわずかなずれそ

のものによつて生命の力を告示するのであれば、ひとつの始原的螺旋なのであるから。

(五) ところでプルースト的人間の彷徨―探求に内在するアンビヴァランスは、忘却と記憶との拮抗作用にそのモメントを汲む。生が（いわば快樂原則に則つて）その本能の盲目的充足をめざすとき、忘却がその無限なる拡散を促進し、従つて周辺にむけての（とはつまり生から死への）遠心力を生みだすのに対し、精神が（いわば現実原則に則つて）その知能の認識的充足をめざすときには、記憶が（導きの糸として）その無限なる収斂を促進し、従つて中心にむけての（とはつまり、逆のヴェクトルに乗るわけだから、いわば死を逃れたい一心で生から誕生以前の虚無すなわちやはりもう一つの死に向かうという意味において、生からその中心に据わる死への）求心力を生みだす。とすれば、一方では生の周辺としての死に無限に拡散してゆく（果てに消滅する運命にある）この遠心力と、他方では生を中心としての死に無限に収斂してゆく（果てに消滅する運命にある）この求心力とは、忘却と記憶が拮抗する同じひとつの場において、つねに渦巻状の螺旋運動を生みだす偶力モメントを構成する。従つて、あれほど記憶と忘却との相克葛藤に支配されるプルースト的精神の動きは、その本質において螺旋を形成するのである。

(六) ここで具体的に作品の内側に踏みこんでみると、私たちはすでに本源的な二つの渦が作品のなかに巻かれたさされていたことに改めて気づく。マルタンヴィルの三つの鐘塔とユディメニルの三本の木立がそれである。いまや私たちにはその意味は明白である三人の女神の輪舞は、またパリの夜空に浮かび上った飛行機の星座の旋回に呼応するものであるが、あの場合にはもはや季節感セゾンは消滅しているのに対して、この場合には季節の臨在すなわちホーライの顕現として差しつけられたものであつた。しかも渦巻螺旋がその中心に向かつて消滅していくように、夕闇のなかに遠ざかり縮少していったこの輪舞は、いみじくも（あのケレーニイの指摘する）螺旋舞踏の相において、いまや冥府を暗

示する季節の三女神の喪失をもまた物語るものである。しかも人生の春のさなかに精神に差しつけられた、いわば三幅対の聖性によつて戴冠をうけたこの「花咲く乙女たち」の原型の顕現と喪失とは、以降、ホーライ、モイライ、カリテス、そしてこれらの算術的かつ幾何学的な統合としてのムーサイへの変貌（しかもこの変貌の認識を司るのはムーサイの母なるムネモシュネーなのだ）を経ることによつて、変貌そのものの「両義性において、喪失と再生を告げる——従つて花の凋落の意識は、改めて花の再生への、春の復活への希求を、プルーストの人間の精神に植えつけるのである。この精神の側に立てばどうか。実際には塔を、また木立をめぐつて旋回したのは彼であれば、しかも彼の旋回はあの輪舞の中心からは、生の周辺つまりは死に向つて拡散してゆく螺旋だったのだから、従つて、この二つのまさに中心的挿話が示す螺旋の輪舞は、ケレーニイの理論の一証左として、一方では生の周辺（死）に向つて、他方では生の中心（その起源の虚無としてのもう一つの死）に向つての、並行しながらしかも逆のヴェクトルに立つ、二重の螺旋運動によつて、「失われゆく時」すなわち生そのものの表徴となるのである。

(七) ところで、プルーストほど睡眠—夢の世界に浸つた作家は、おそらくジョイスを除けばいない（しかも両者とも、その作品の内容および構造にとつて本質的な形で、夢を模倣する——否、むしろ夢に固有の渾沌的構造が、両作家の作品の渾沌たる性格を抽き出すといふべきか）。この万華鏡の世界に眼を移すとき、螺旋の渦が圧倒的な力を示すのは当然だ。蓋し「眠っている人間は、さまざまな時間の糸、さまざまな年月や世界の秩序を己が周りに輪のように巻きつけているのだ」（I5—傍点筆者）。この場合も記憶と忘却との葛藤は、後者が圧倒的優勢を保つとはいへ、やはり存在するわけで、しかもこの忘却の優勢こそは力線の断絶、物語のずれを生み出すのだから、そこには大きさも早さも異なる、夥しい数の螺旋運動が発生する。とはいへ、夢みている人間は、およそ荒唐無稽なものであれ、な

んらかの筋をもった物語を生きるのだとすれば、その歩みは、射程の短い幾多の意志のヴェクトルの断続的連なりあるいは集積として（夢はその思い出においてほとんど常に立体的である）、やはりまた定かならぬとはいえ一つの、あるいは無数の彷徨―探求の軌跡を描きだす。このとき、まさに、私たちはわが内なる迷宮Vにさまようのである。しかも、プルーストが度々指摘するように、夢の糸はしばしば、転移してゆく臓器感覚に操られるからには、この内なる迷宮Vは、かのバビロニアの供儀が始原的に明かした内臓の宮殿Vに、現実においてもかつ精神と肉体との隠喩的關係においても支えられているといえる。

以上のような事情を、次の三つの文章は、ますます典型的に、かつますます象徴としての多義性をこめて、明らかにする——(a)は、夢もまたもう一つの生なれば、生―死―再生をつなぐ記憶の螺旋的意義をなぞる形で、(b)は、記憶の女神の守護の下に、無意志的想起への暗黙の隣接によつて、探求―彷徨の見えざる意志が夢の世界にあつてもまた働いており、しかも聖なる発見にはかの冥府行が不可欠なることを、地下的表象の存在において示す形で、(c)は、冥府行はすなわち内なる迷宮Vでの彷徨であることを、まさにダンテ的な地獄の環圏への螺旋的下降として明示する形で（おそらくこの一節こそは、『失われた時』をウェルギリウスおよびダンテの、さらには『オデュッセイア』におけるオデュッセウスの伝統に繋ぐ意味では、この作品の核心なのである）。——

(a) 「熟睡の後では」人は自分自身が鉛人形にでもなった気がする。もう自分は何者でもない。では、自分の思考、自分の人格を失った品物みたいに探しつつ、最後には他人の自我ではなくおのれ自身の「自我」を見出すのはどういふわけなのか。……覚醒への再生は——睡眠というこの慈悲深い精神錯乱 [aliénation mentale 精神の自己

疎外」の後では——忘れられた名や詩句や歌の文句を見出すときに起ることと究極においては似ているに違いない。そしてたぶん死後の魂の復活も記憶現象としてなら考えうることなのである。(II 88)

(b) 詩人たちは、われわれが若くして時をおくった家とか庭に入つてゆくと一瞬むかしの自分にたちかえるといっている。実はそれは大変当てにならぬ巡礼であつて、成功と失望の機会は半々である。さまざまに異つた歳月と同時代だつた、不変の場所というものは、われわれ自身のうちに見出した方がよい。激しい疲労とそれにつづく熟睡の夜とが、ある程度はわれわれの役に立ちうるのは、この点においてである。この大いなる疲労と熟睡の夜とは、最も地下深くかくれた眠りの坑道、そこでは前日のいかなる反映も、記憶のいかなる微光もはや内面の独白を照らしてはくれぬ、そんな深処にわれわれを降ろすために、この独白が途切れぬかぎりには、わが肉体の深奥の凝灰岩や土をあくまでも掘りかえしてくれるおかげで、わが筋肉が潜りこみ、その枝葉末節をよじり動かして新しい生を希求しているまさにその場において、われわれは少年のころ居たあの庭を見出すのだ。その庭を再び見るには旅に出る必要はない、内部に深く降りねばならぬ。かつて地上を覆っていたものはもはや地上にはなく、その下にある。死都をたずねるには遠い旅路だけでは十分ではない、発掘が必要なのだ。だがやがては分るのだ、移ろいやすくも偶然にまかせたある種の印象が、こんな有機的断層の発掘よりもっと精密に、もっと軽快な、もっと非物質的で、眩惑的で、的確で不死なる、ある飛翔によつて、いかにうまくわれわれを過去に連れ戻してくれるかが。(II 91-92 傍点筆者)

(c) やつと私の寝入つた瞬間、私の眼が外部の事物に対して閉じられるあのいつそう真実な時間に入つたとき、睡眠の世界は、(…………) 神秘的な光に照らされた内臓の半透明となつた組織の深部に、残存者と虚無との痛ましく

も新たに作り直された総合の姿を、映し出し、屈折させるのだった。……この地下都市の大動脈をめぐるうとして、あたかもあの六重の蛇行^{うねり}をもつて蜿蜒とうねるわが内なる忘却の河レーテ^{レーテ}を行くように自分の血の黒い波のうえに船出したかと思うと、荘重な顔をした崇高な人々の姿が次々に現われ、近づいてきては、我々を涙にかきくれさせながら遠ざかってゆく。私は暮れた寺院の仄暗い門の下に次々と駆け寄っては、祖母の姿を空しく探し求めるのだった。……(II 760)

わがオルペウスの冥府行は、かくして、自己および失われた他者の新たな復活を求めて、ある聖性の探求として、ダンテ的な下降螺旋の構造をとるのである。

(V) だがこのような聖性の探求は、聖なるものが失われたからこそ始まったのであった。その失われた聖なる中心こそは、かつてのコンブレ^{コンブレ}の樂園の中心——あの教会堂である。思えば、マドレーヌの恩寵によって浮かび上った——そして復活祭の休暇にそこに戻る少年の眼に浮かび上った——コンブレとは、なによりもまず「その丈長の地味なマントの周りに、吹きさらしの野原の風を防ぐがごとく、あたかも羊飼いの娘が牝羊にしてやるように、あの世の名残りの城壁がここかしこでルネサンス前派の絵にある小邑さながらに完璧な環を描いて囲んでいる、密集した家々の羊毛めいた灰色の背中を、びつたりと引き寄せてやりながら」「町を要約し、代表し、遠くにまで町のために町のことを吹聴している教会堂」(I 48)として、いわば聖なる中心を戴いた同心円的コスモスの秩序と静謐のなかに現われたのであった。従って散歩の折々に家々の間、野原の彼方、木立の間にふと立ち現われるその鐘塔の見えざる旋回も、このコスモスに生きる者の幸福を告げるその聖なる加護^{あかし}の証にほかならなかつた。結局、「いつの場合も、

立ち帰るべきところはこの鐘塔であり、すべてに君臨しているものは常にこの鐘塔だったのである。」(I 66)

これこそは、あのマルタンヴィルの三つの鐘塔やユディメニルの木立にその聖なる反映を束の間ながらも煌かせたものであり、はたまた空しい漂泊のさなかにも「すっかり紫色に染まったある窓のなかで緑につつまれながら私を待っているように思われるあのコンブレの教会堂」(III 707)なのであり、従ってプルースト的人間の彷徨と探求にあって到達され回復されるべき失われた真の中心なのである。因みに、冥府あるいはダンテ的相貌にみちた地獄としてのパリのΛ迷路Vには、ついにこのような聖性の臨在としての教会堂あるいはその塔が聳えることはなかつたのである。この教会堂を中心に環状の秩序に従って、その悠然たる四季の回転に則つた生活の静謐をつねに春めいた楽園の光につつまれて享受するコンブレのコスモスには、かくして、あたかもすべての表象の意義あるいは色彩が正から負に逆転されたかのように、このような聖なる中心を欠いた——とはいえやはり、穢れの極みにおいては逆転した聖性を担うことにもなる、ミノタウロスアステリオンの潜む「伏魔殿」を中心とする、あのパリの地獄が対立して、その闇にひたされた環をもつて、プルースト的人間に螺旋的彷徨を強いるのである。

かくしていまや私たちの眼前に、そしてすでに「見出された時」の高みに立つて、かつての彷徨の仰瞻的眺望をいまや俯瞰的展望に転換しえた⁽⁹⁷⁾プルースト的人間の眼前には、彼に固有の宇宙の壮大な全望が、その秩序をも渾沌をも包括して屹立する。

天空の極みには春の光に煌く教会堂を戴いたコンブレの世界の整然たる回転が、その周りにバルベックの、ドンシェール、ヴェネツィアの渦巻状の星雲をひきずり展開させながら、この宇宙の穹窿がひろがってパリの地平の周辺

部の△暗闇の森▽に、あるいは幸福な亡霊の集う△エリュシオンの野▽に接近するにつれ、その聖なる光を黄昏の薄明へとすれさせてゆくのに対して、この天頂の聖なる中心がしずかに下す不可視の垂鉛のゆきつく深淵の中心には、ミノタウロス・シャルリュスとその眷族の巣くう魔窟^{ダンテモニウム}が壮大な地獄の環圏をなす迷宮構造を張りめぐらせていて、そのところどころには浮薄な歡樂のさんざめきも華やかなサロンの灯が点々とまたたいている、——いまやこの壮大な三界の隅々まで遍歴しえた帰還したオルペウスたる存在には、ただひとつ、ダンテ的な使命が残されているだけだ、失われた春を、失われた時のすべてをその歌の永遠性のなかに回復するあの大いなる業が。

蓋し、——「絶えずエウリュディケーにおいては死してあれ、オルペウスにおいて生きてあらんがために。」⁽⁹⁸⁾

終章 見えざる方舟 あるいはノアの静謐

Penser PARIS?... Plus on y songe, plus se sent-on, tout
au contraire, pensé par PARIS.

《パリ》を考える……そこに思いを寄せれば寄せるほど、人は全く逆に、《パリ》によって考えられたと感じるのだ。

(P. Valéry: *Présence de Paris*)

Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fût nuit sur la terre.

Douce colombe du déluge, en vous voyant partir comment penser que le patriarche n'ait pas senti quelque tristesse se mêler à la joie du monde renaissant.

それが閉ぢられていたにせよ、また地上には夜が支配していたにせよ、およそノアにとって、方舟からほど世界がよく見えたことはなかったのだ。…

洪水のやさしき鳩よ、あなたが飛び立つのを見て、かの族長が、再生する世界の歓びにいささかの哀しみが混じるのを感じなかったとは、どうして考えられよう。

(Proust: *Les Plaisirs et les Jours*, Dédicace.)

あれほど旅を渴望しながら奇妙な蟄居を宿命づけられるプルーストの人間のアンビヴァランスは、いまや以上の考察の行きつくところ、パリの都市としての普遍性そのもののなかに解消する。実際、ヴァレリーが保証するように、⁽⁹⁹⁾「あらゆるものを少しずつ生産する」パリは、「この町だけに属している機能は他の町のそれより定義しにくい」のだから、まずは「世界で最も完璧な町なのだ」。しかし、プルーストにあつては、単にこの意味での全ゆる要素の完璧な錯綜に由来する普遍性だけに頼って、問題は解決されない。因みにさまざまな次元での表徴の解説を通しての一精神の習得の物語たる、このいわば偉大な教養小説にあつて、学校生活が完全に捨象されていることに最も端⁽¹⁰⁰⁾

的にあらわれているように、ふしぎにもプルーストのパリは、真の大都市たる相貌を小さな範囲に限って示すにすぎず、その秘められた膨大な機能のわずかな部分を展開するにすぎない。バルザック流の人間喜劇の創出という観点からすれば、プルーストのパリが呈示しているものは極端に貧しいのである。しかも、いまや私たちにとってプルーストのパリの普遍性は明白である。それは何故か。

ここでヴェネツィアが、パリとの対比において、特権的な役割を担って浮かび上る。これは、プルーストの人間の積年の遍歴において、単に知られた唯一の異郷の町たるにとどまらず、その名において夢想のなかで憧憬され、旅そのものの断念と実現を通して接近され、驚異と幻滅を通して生きられた唯一の町なのだ。しかも、諦念の色濃い人生の秋に許されたこの唯一の大旅行において、主人公は「千一夜の人物」(Ⅲ50)として夜の彷徨を与儀なくされて、Λ迷宮—冥府 ∇ を小さな規模ながらパリに先取りして生きる。かくして、ヴェネツィアは、まず夢想のなかで、不在の都市として現われ、現実において認識の対象として生成・変貌し、かつ帰還後の忘却を経て再び不在化することによって、あの無意志的想起によるパリのなかへの復活を準備される。いいかえれば、ヴェネツィアはその存在の ア・ポステリオリ性あるいは見えざる Λ不在への傾斜 ∇ において、精神にとつてのその聖なる復活を、可能性として潜在的に獲得してしまっている町なのである。ところが、生まれた時からの生活の場として、日常の習慣のなかですでに ア・プリオリな存在となってしまうているパリには、本質的にこのような蘇生の機会とは与えられてはいない。およそ大都市というものが、その住民にとつてそうであるように、プルースト的人間のパリも、いわば都市のもつ諸要素・諸関係の統計学的集合のなからひとつの点あるいは線をその時その場の必要あるいは習慣に依じて選択する——という形で存在するような生成と消滅の現象学的集合としての世界、ひとつの生きられかつそれ自体が生きている一大

生体、つまりはひとつの星雲なのである。だからこそ、そのなかに暮らす者にとってその全望はおおよそ把握しがたいものとなる。このようなカオスにおいては、世界自体は、いわば意識に差しつけられたその先端においてのみ存在するわけで、大部分はあたかも私たちの無意識層のごとくに現象学的不在のなかに浸されている。これはみずからも本源的に彷徨することによって、そのなかに生きる存在を彷徨へと導く世界なのだ。いわば二重の彷徨を内在させる空間。だからこそ、一層、固定化され定着された画面への執着が、精神にとつては要請されるのだ。ロビシェが指摘したあの「パリ」地方Vの対の二重焼付けの風景は、そしてなにかにつけ「複製V」を求めるあのプレースト的人間に固有のイコノマニア（図像への偏執⁽¹⁰⁾）は、ここにその深い淵源をもつといえようか。

だがまた、みずからは復活の可能性をもたぬパリなればこそ、そのなかに、それぞれ人生の春、夏、秋の世界を象徴するコンブレー、バルベック、ヴェネツィアは、不毛の冬の倦怠のなかに復活する。なぜなら、さまざまな要素と関係がめぐるめく速さで生成・消滅する世界なればこそ、恵深き偶然の働く確率もまた大きいのだから。かくしてパリは、みずからの特質をことごとく灰色の薄闇の底に沈め潜めることによつて、すなわち「失われた時」の場として喪失の相に立つそのうつろな空間性をひらき、そこに虚無が生みだす負の吸引力あるいは磁場を創りだすことによつて、コンブレー、バルベック、ヴェネツィアの本質を容れる器——すべてを支える基盤そのものとしての方舟となるのである。

しかもこの方舟は一義的なものではない。旅への夢想に囚われた蟄居者は、ここでいささかの言葉の遊びを弄すれば、現実においては決して一所不住の世界市民《cosmopolite》たる資格はないにもかかわらず、そのアンビヴァランスそのものにおいて、都市^(ボリス)そのものを自分の世界とする一方で、思念においては世界^(コスモス)そのものを任む町とするのだ

から、二重の意味で《cosmopolite》となる。しかもパリという都市自体が、その普遍性ゆえにひとつの宇宙コスモスを形成して他の場所を共示的に包含するという意味では、《une ville cosmopolite》（一所不住の世界に浮遊する都市）なのである。ところであの彷徨―探求の歩みに照らしてこれをみれば、パリは、彷徨の相における一つの、あるいはむしろ複数の浮遊する渾沌カオスから、「見出された時」のうえに立つ人間にとつての定着され意味づけられた一つの秩序ある宇宙コスモスへと変貌する。さらには、すでにみたダンテ的遍歴の構造そのものの基盤あるいは受皿として、この彷徨―探求そのものを誘発し発動させて、その生成の果てに自らのうえに一つの宇宙全体の形象を屹立させるという意味では、それはひとつの始原の母胎マトリクスとして、母なる都ポリスすなわち全てを呑みこみかつ吐きだす大いなる町《metropolis》となる。かくしてプルースト的人間の彷徨―探求は、究極的には、大都市の渾沌を生きる者としての《chaopolite》から、この大都市が秘める宇宙的次元の秩序の認識に到達した者としての《cosmopolite》への聖なる変貌の歩みにほかならない。

ここにはひとつの超脱がある。この間の事情を次の一節ほど見事に説明してくれる文章はあるまい――

街の喧騒のさなかにあつて、また隣合つてひしめく家並に紛れて下から仰いでいたのでは、それは分らない、――遠く退き、近くの丘の斜面に立つて距離を置いてみてはじめて、町全体が姿を消すか、地上すれすれにもはや一つのぼんやりした堆積にすぎなくなつた果てにこそ、孤独ソリテと黄昏クレピュールの内省的静謐シラビのなかに、大聖堂の聳えたつ高さ
は、その唯一無比なる、いつまでも消えやらぬ、純粋な姿となつて、その真価を現わすのである。（Ⅲ 493-494 傍点

筆者）

「孤独と黄昏の内省的静謐」(その意味するところは、すでに私たちには明白なのだ)——この一種の超脱、あるいは現実からの自己隔離による認識のための静謐の獲得。ここに到る道程において、ある奇妙な光を投げかける道標ともいべき一つの固定観念あるいは執拗な心象が、私たちの注意を惹く。『失われた時』のなかで三度に亘つてその壮重な響きを繰り返すルクレティウスの一句が、⁽¹⁰²⁾それである——

《SUAVE MARI MAGNO (turbantibus aequora ventis,

et terra magnum alterius spectare laborem)》

「快きかな、大海原に(風起り波立つとき、

陸地にありて他人の^{よそびと}大いなる苦難を眺むるは、)

この複合観念は、あるいは社交人に固有の外なる災厄に対する傍観の喜びの象徴として(Ⅱ 690・Ⅲ 576)、あるいは例の物売りたちの呼び声の交響楽に耳傾ける蟄居者の安逸の喜びとして(Ⅲ 128)、いわば大洪水におけるノアの方舟のなかの安逸を意味している。しかもそれはまた、嵐の海と陸地の安逸という表象そのものにおいて、バルベックの逸楽を直接に指向することによつて、ホテルの部屋の窓いっぱい展開する嵐の海の絵の喜び、あるいはその硝子張りの大食堂に土地の貧しい人々の羨望の眼を惹きつけて展開するいわば水族館の水槽のなかの饗宴として、ついには大戦下のパリにおいて、かの一兵士の首をかしげさせた銃後の世界の呑気な浮かれ騒ぎ(あの場合も、煌々たるレス

トランの窓硝子が二つの階級、二つの世界を歴然と分け隔てていた）へと隣接してゆき、従ってプルーストの描く小社会そのものがひたる方舟の安逸をも象徴するのだ。この方舟に内在する「快きかな、大海原に」の局相を、次の文章こそは（全巻中ただ一度のノアへの言及とはいえ）見事に証明してくれるのだ――

このように天変地異は、小さい方の広間から大広間にいたるまで、濃霧の大洋での長い彷徨の果てに、辿りついたレストランの安楽に心はずませる人々の間に、ただひとり私だけは取残された形で、ノアの方舟に漲っていたにちがいない一種のなれなれしい親睦の雰囲気をつくりあげていた。（II 107）

だが、プルースト的人間にとっては、真のノアの方舟は、彼自身の航行すなわち彷徨と探求において、その見えざる影を浮かび上らせる。蓋し、『失われた時』にあつては、その究極的な未完成のゆえか、ついに私たちの眼前にその巨大な姿を直接的に現わさなかつた方舟は、とはいえ若きプルーストの作品集『逸楽と日々』の序文としての献辞のなかにその全き姿を現わしていたのであれば、作家の脳中に宿つた企てにおいて、その紛れもない航跡が『失われた時』のなかに遂に刻みつけられるはずがなかつたと、一体どうして断言できようか。思えば、この一見ヘシオドスに反駁するような若き日の「逸楽」の哀歌には、しかしすでに「仕事の日々」が、その反語的不在の形で、ノアの孤独なる航行の姿のなかに予告されていたのではなかつたか。

ほんの子供だった頃、聖史のなかのいかなる人物の運命であれ、四十日ものあいだ方舟に彼を閉じこめる大洪水

のおかげで、ノアの運命ほどみじめに思えたものはなかった。後に私はしばしば病気になる、幾日も幾日もやはり「方舟」に留まっていなければならなくなった。そうなってみて私には分つたのだ、それが閉ざされていたにせよ、また地上には夜が支配していたにせよ、およそノアにとって、方舟からほど世界がよく見えたことはなかったのだ。回復の時期が始まると、それまでは私から離れたこともなく、夜だつて私の傍に留ってくれた母は「方舟の扉をあけて」出ていった。とはいえ、あの鳩のように「その晩はなお戻ってきた」。それから私は快癒した。するとあの鳩のように「彼女はもはや戻つて来なかった」。再び生きて、自分自身から眼をそらせ、母の言葉よりも厳しい他人の言葉をきかされる生活を始めねばならなかった。そればかりか、それまではあんなにも絶えずやさしかった母の言葉がもはや同じものではなく、生活の厳しさと彼女が私に学ばせねばならぬ義務感とが刻印されていたのである。洪水のやさしき鳩よ、あなたが飛び立つのを見て、かの族長が、再生する世界の喜びにいささかの哀しみが混じるのを感じなかつたとは、どうして考えられよう。生きることの中断、仕事を、よこしまな欲望を断ち切る真の「神の休戦」の、なんと快いことか (*Dédicace aux Plaisirs et les Jours*, — J. S. Ed. de la Pléiade, p. 11; Ed. NRF, p. 11)

これは若きプルーストが意識していた以上に深い意味のこもつた予言である。——あのコンブレーでの「おやすみ」の悲劇 (I 13・23・27-43) に単に照応するばかりか、これは、母亡き後の (——「彼女はもはや帰つてこなかった」) プルースト自身の真の創造行為への突入の次元において、かつまたプルースト的人間のその天職の自覚の次元において、あの《SUAVE MARI MAGNO》の意味そのものの、単なる傍観者の安逸から「孤独と黄昏の内省的

「静謐」への深化を予言するものなのである。すなわち、煌々たるレストランの水槽世界の住人から、その外なる貧しき人々の存在を、また一兵士の呟きを、あのかつては不可視の、だがいまや透明な隔壁をこえて一つの客観的展望のうちに収めうる人間への変換。あるいはまたパリの物売りの声の交響楽が差しつける「快きかな、大海原に」の快きを一つの織物テクストそのものに変換する際の、自我の内と外を同時に凝視する、ひとつの非情なる客観性の誕生。

このとき、プルースト的人間は、外なる世界の黙示録的破局をも超越して、いまや「再生する世界」にむけて、彼みずからにはかならぬその「方舟」をひらく（蓋し彼は「単にそれらの鉱石を採掘する唯一の鉱夫たるばかりか、さらに鉱脈そのものなのだから」——Ⅲ 1037）。だがいままでに積みこまれた方舟のなみはかくも多種多様ならば、そこにこのノア・ダイダロスが営々として構築する作品もまた、かつて彼が辿った迷路を改めて反映しながら、ひとつの壮大な迷宮・宇宙として、すべてを包含する大いなる方舟Ⅴとなろう。

しかもこのとき、虚無に帰っていた外なる現実には、いまや彷徨・探求の究極の次元たるこの建設行為そのもの——*écriture*——の生成の場において、戦争の破局、社会の万華鏡の回転（I 517）とも無縁な次元で改めてその意味を回復し、そのほとんど不可視の闇の中から、全ゆる種類の汲めどもつきぬ素材を次々と繰り出してくる。——プルースト的人間の母なる都市パリこそは、あの豊饒なる大地の母胎にも似て、不可視の深淵によこたわる大いなる究極の方舟である。

だがここで、プルースト的人間の彷徨・探求を彩るさまざまな神話形象を改めてプルーストの詩学そのものとの関連において見凝めるとき、私たちはいわば最後の逆転に立合うことになる。この大彷徨・探求Ⅴが、アエネーアスの

(さらにそのよって立つ伝承によつて彼の姿を超えて内在するオデュッセウスの⁽¹⁰³⁾、ダンテの⁽¹⁰⁴⁾、また『千一夜』におけるハルーン・アル・ラシッドの(ひいては物語そのものの企てにおいてシェヘラザードの⁽¹⁰⁵⁾) 彷徨探求を共示することによつて、「失われた時の探求」そのものが世界文学の伝統において深い淵源をもつものであることは、私たちの探求が明らかにした。しかしながら、これをたとえば『ユリシーズ』における『オデュッセイア』のなぞりと比べてみれば、根元的な創作方法の差が浮び上る。ジョイスにおけるブルームーオデュッセウスの、またステイヴン・ダイダロスの現代のダブリンにおける迷宮の遍歴は、まさにそのパロディーとしてのほとんど強引ともいえる上からの重合せ^(superposition)によつて、いわば内部からその普遍性を固めたのに対して、プルーストの「私」の遍歴は、これらさまざまな神話的形象の横からの並置(juxtaposition)を以つてその共示するところを示しながら、これらの共示の圍繞するその只中に、みずからは無傷のままの匿名性を保持することによつて、いわば外部からその普遍性を固めてゆく。換言すればプルーストの「私」は、これらの隠喩の意味する人物たちのすべてでありながら、またその誰ひとりでもないのである。これは、すべての特性をその匿名性の空白に惹きつける可能性を秘めた「特性なき男」なのだ。かくして、私たちのいままでの論証は意味を失うかにみえる。しかしながら、プルースト的人間の足取りが折にふれ示した神話的含意は、やはり消えることのないものであり、かつそれらが形成する重層性においてこの「彷徨探求」の意味をますます深いものにしてゆくからこそ、そこに私たち自身の運命を読みとる可能性が深まるのではないのか。そしてまたプルーストの描くパリそのものの、およそ絵葉書的な特性を捨象したその匿名性こそは、この「私」の匿名性に呼応することによつて、都市と人間との普遍的な関係を、生の差しつけるさまざまな「彷徨探求」の最も深遠な次元において意味づけるのではなかったか。三人の女神の変貌の果てに人間の宿命としての大いなる時

の透明な姿が究極的基盤として浮かび上ったように、プルーストのパリもまた、私たちの運命たる「彷徨—探求」の究極的な器として、その見えざる姿を浮かび上らせるのである。(一九七七・八・一七—九・三〇、醍醐)

＊付記 本稿における引用文は、註として別記したものを除き、すべて筆者の責任において訳したものである。とはいえ、すでに邦訳のあるもの、特に『失われた時』の文章については、諸家の翻訳を大いに参照させて頂いた。ここに一々お名前は挙げぬが、これら先達の方々に心からお礼を申しあげる。なお『失われた時』からの引用の末尾に付した数字は、定本たるプレイヤード版の巻と頁を示す。

(註)

- (1) *Homme proutien*——この作品でみずからの物語を一人称で物語るあの「私」をいかなる名で呼ぶべきかは、この作品の本質にかかわる問題である。通常、研究者の多くは「マルセル」とこれを呼ぶが、この名は全巻を通じて二箇処に、それも正確には五度出てくるにすぎず(Ⅲ75・157)。しかもプルーストは「かりに話者にこの書物の著者と同じ洗礼名を与えるなら」(Ⅲ75)と慎重な留保をつけていることからすれば、プルーストの企てにあってはこの「私」が匿名のままに留まるはずのものであることは明白であったといえる。この点については鈴木道彦氏に秀れた研究がある(*Bulletin de la Société des Amis de M. Proust*. 1959. No. 9)。この本質的な匿名性にかくれた
- 「私」の話者—主人公の分極化と、さらに私たちの読書において現象学的に存在してゆく書物の書き手 (*écrivain*) と完成された作品の著者 (*écrivain*) との微妙な乖離との関係は、ほとんど研究者を思考の袋小路に追いつみかねない問題である (cf. Rogers: *Proust's Narrative Techniques*; Müller: *Les Voix Narratives dans la Recherche du Temps Perdu*)。従ってここでは、この「私」の生語り、そして現実のプルーストの領域たる「écriture」そのものの次元をも場合によっては包括しうるように「プルースト的人間」と呼んでおくことにする。
- (2) ラスキンの影響に浸っていた時代には、プルーストは、とりわけ大聖堂の美を求めて、アシアン・ランスなどを車で経巡った。『失われた時』におけるこれらの都市の

相対的地位の低下は、コンブレールやドンシエール、バルベックの創造ゆえに、当然のものであったといえよう。

- (3) この弁別の意味は、本論文全体に亘って探求される。なお、次の拙稿を参照のこと。「プルーストにおける彷徨と探求——『失われた時を求めて』における塔の形象をめぐって——」〔京都大学フランス文学研究室編《FRANCIA》No. 9. 1965〕。

- (4) 複合過去による読者の現在へのこの垂直の切込みは、プルーストの人間の佇む位相をみごとに示し、『神曲』の第一行に、またおそらくは『オデュッセイア』の発端部においてオデュッセウスその人が立つ位相へとこれを結びつける。筑摩版の井上究一郎氏の新訳については、その趣旨には全面的に賛成だが、成果には私は承服しかねる。

- (5) G. Poulet: *Etudes sur le Temps humain*. Plon. p. 366.

- (6) 神々の愛でし人々の死後の生活が営まれる野。ホメロスでは、ハーデースの冥府とは別に、西の涯、大洋オーケアノスの近くにあるが、ウェルギリウスでは冥府に位置する。高津『神話辞典』(岩波)、呉『ギリシア神話』(新潮社)参照。

- (7) この第一巻を締めくくる挿話のはじめの文章が開巻劈頭の第一行とおなじく叙述の現在に垂直に切りこむ複合過去の時制におかれていることに、私たち読者はいまねらに

驚かされる。プルーストの人間の立つ位相が、プルーストによって、慎重かつ明晰に暗示されているのだ。

- (8) ダンテ『地獄篇』第一歌第一—三行。邦訳ではすべて、この「われらが道」の《*nostra*》が捨象されているが、これでは『神曲』のもつ普遍的な意味の一部を切捨てることにならう。プルーストの「私」の彷徨—探求が単に「マルセル」なる人物のそれに留まらないのと同様、ダンテは私たち読者をも、その三界の遍歴に誘っていくのだ。ほとんどすべての偉大な作家にあっては、中心人物にはその普遍性を暗示する非個人性(あるいは語りそのものの非人称性)が影のごとくに憑きまとう。たとえばオデュッセウスその人にしてからが *ouïs* (= *personne*) となるのである。

- (9) 『アエネーイス』第六歌一三八—一四八行および六三三—六三六行。またこの小枝はフレイザーの雄篇『全枝篇』の導きの糸でもある。本稿13頁参照。

- (10) P. Valéry: *Hommage à Marcel Proust*, *Œuvres* I. p. 773. Ed. de la Pléiade.

- (11) *Ibid.* p. 774.

- (12) この点を最初に明確に分析したのは、Louis Martin-Chauffier: *Proust et le double*《*Je de quatre personnes*. (No. spécial de "Confluences", consacré au "Problème du roman", 1943. pp. 55-63) 邦訳 (cf. *Les critiques de notre temps et Proust*. pp. 54-66, Garnier——邦訳

筑摩版(旧版) 世界文学大系第五二巻所収)。のちのロジャースなどは(前掲書 p.8) プールの「私」のうちに九人の人物——主人公、話者、(時々不眠症患者としてこの両者をつなぐ)媒介的主体、これら三者のアマルガムとしてのプロタゴニスト、物語の創作者としての現存を示す小説家、物語における言語を司る作家、創造者たるその自我の現存を告白する現実のプール・ストたる著者、その日常の自我の現存を洩らす現実のプール・ストたる人間、著者あるいは人間を無差別的に示す署名者——を弁別しているが、これは行過ぎであろう。その証明は後日の課題に残しておく。

(13) 以下、『失われた時』における『悪の花』あるいは散文詩集『パリの憂鬱』からの引用あるいはそれらへの言及を、ボードレールの詩句の出典を旧プレイヤード版全集の頁付をもって示せば、次の通りである。

- I—178—《Le son de la trompette est si délicieux,
Dans ces soirs solennels de célestes
vendanges,》(L'IMPRÉVU, p.154)
- 674—《assis sur le môle》(LE PORT, p.293)
- 707—《soleil rayonnant sur la mer》
(CHANT D'AUTOMNE II, p.55)
- II—814—《Ses ailes de géants les empêchent de mar-
cher.》(L'ALBATROS, p.10……例外)

—884—《Fatigue le lecteur ainsi qu' un tympanon》
(XXXIX, 《Je te donne ces vers afin que si
mon nom》 p.39)

III—407—《Sous ton domino jaune, et d'un pied clan-
destin》(LA LUNE OFFENSEE, p.174)

—759—《…d'un gouffre interdit à nos sondes……》
(LE BALCON, p.35)

—920—《Vous me rendez l'azur du ciel immense
et rond》(LA CHEVELURE, p.25)

—《Je vois un port rempli de voiles et de
mâts》(PARFUM EXOTIQUE, p.24)

(14) とはいえ、右に掲げた引用のほとんどすべては、詩人ボードレールの臨在を、直接的にプール・ストの人間の探求への契機にみちびくものではない。そこには、大都市居住を宿命づけられた精神が甘んじている無為と倦怠が必然的に差しつけてくる「憂鬱と理想」との乖離によって、いわば母胎内の安逸への退行ともいうべきある閉じられた安逸の空間が意味するもの——すなわち真の創造者としての責務を回避し、猶予を得たいという願望の表象をみてとる方が正しかろう。実際、プール・ストの人間が浸る一種の植物的受動性は、このボードレールに特徴的な(母にして妹たる)恋人の膝を枕にした夕宵の室内の子宮内の安逸を貪るかのように、「囚われの女」における蟄居を究極的にめざ

- す（植物的存在の受動性に関）は C. Vallée: *La Fée-rie de Marcel Proust* (Fasquelle, 1958) pp. 410-412: 《*Homme-fleur*》および有名なクルチウスの『現代ヨーロッパにおけるフランス精神』（大野俊一訳・角川文庫版 pp. 88-92）を参照のこと。しかしこのアルベルテヌとの同棲・蟄居は結局嫉妬の地獄をもたらし、しかも恋人の喪失はあらたな冥府行を強いることになる。彼が自らを、真の創造者としてのボードレールの系譜に繋ぎとめる時点は遙かに遠いのである。
- (15) Ph. Kolb: *Les Phares de Proust: Entretiens sur Marcel Proust* (Mouton, 1966) pp. 105-128.
- (16) このベルゴットの発作と死の挿話は、プルースト自身の、おなじ『デルフト風景』をまえにしての経験に基づいて、後から挿入されたという事実の重み自体が、問題をécritureの次元に位置づけらる。G. D. Painter: *Marcel Proust, a biography* (Chatto & Windus) vol. 2. pp. 31-9-321, 仏訳版 (Mercure de France) 下巻 pp. 397-399 邦訳版 (筑摩書房) 下巻 pp. 325-326——参照。
- (17) 『シアラトストラかく語りき』(竹山道雄訳・新潮文庫版) 上巻一四八、下巻四一五、五二八頁。
- (18) P. Valéry: *Le Cimetière marin, Œuvres I* (Ed. de la Pléiade) p. 148.
- (19) *Ibid.* p. 147.
- (20) その『デルフォイ祝捷歌 第三』(ピュティア競技の勝利者に捧げられた)の有名な一句——「おへ、わが魂よ、不死の生を求めずして、可能の領域を汲みつくせ」——が、地中海の太陽が培った二つの典型的な精神の代表作、すなわち右の『海辺の墓地』とカミュの『シーシュポスの神話』の扉に、その青銅のごとき倨傲の響きを轟かすのは、決して偶然ではない。因みに、後者におけるこの銘句は、『異邦人』における大いなる白昼下の殺人をもまた保証するのだ——あの太陽の全き煌きの中でこの行為こそは、充実したピンダロス風の無償行為として、この充実しかった光の虚無を可能なき限り汲みつくしたものではなかったか。
- (21) P. Valéry: *César, Œuvres I*, p. 79.
- (22) ニーチェ『シアラトストラ』前掲書上巻二四八頁。
- (23) P. Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Ibid.*, p. 1155.
- (24) 特に I 802—805——これに関しては拙稿「プルーストと△透明▽(8)——プルーストの透視画法(つづき)——」の「窓の美学——空想の美術館」参照のこと(『同志社外国文学研究』第十号(一九七五)四六一—五七頁)。
- (24) プレイヤード版では原稿の誤まりをそのままに残して azote(窒素)とあるが、ここでは物理学に従って oxygène と訂正しておく。

(25) M. Butor : Les moments de Marcel Proust. Répertories I, p. 163 (Ed. de Minuit)

(26) たとえばビュトールの論文の趣旨は、以下に示す一覽表の二つの範疇のうちAの意義を強調することにある(そして筆者も、すでに註の3にあげた論文において示した通り、彷徨探求を支えるものとして、A・B双方に同等の意義を認めるものである)。が、ビュトールの論旨が必然的に強調するこれらの特権的瞬間とヴァントウイユの、あるいはエルスチールの芸術作品の觀照そのものとの関連性は、当然ながら肯うべきものであるとはいえ、これらの瞬間の枠をそこまで拡張することはできない(事実、ビュトールもそれは控えている)。なぜなら、ひとつの生エビツァの顯現アニアあるいは觀照としてのこれらの瞬間は、生そのものの彷徨のなかで偶然の相において差しつけられるからこそ、啓示としての特権性を帯びるのであり、従って(いかにやはり偶然の恩寵の光に染まっていようと)既成の芸術作品そのものとの接触が必然的に孕んでいる啓示を、この生エビツァのまま、いさ、いさを以って排除すると考えるべきであろう。これらの瞬間の純粹な偶有性をその本質として認めるとき、従ってその数はおのずと制限される。ただ、7の無意志的想起の展開の不充分さあるいは弱さ(実際、例のマチネーの連続的啓示において、この事件が反芻されることはない)、また逆に5の印象の強靱さ(5の印象そのものが7の復活

の内容となる)を許容あるいは排除するのは、¹に、この問題を論じる者の心のうちにすでに形成された、これらの特権的瞬間の先取りされた意義——つまりは先定的定義にかかっているのだ(そしてこのことはプルーストの彷徨探求の定義のむずかしさをも暗示する)。基本的には、プルーストにおける偶然の意義が明確に捉えられて始めて解決されるべきこれは問題である。その思考の絶対的凝縮性がひとつの宇宙としての△作品▽の絶対的凝縮性を要求するかのマラルメにおける偶然の廃棄への希求は、生そのものにおける彷徨探求を△作品▽そのものの巨大な拡散性のなかに再現しようとするプルーストの試みにとっては、無縁といわれないまでも、第二義的な意味しか有たなかったといえる——プルーストの人間はいわば偶然を徹底した受動性のなかに馴致することによってその恩恵を獲得する——のであれば、私たちがまたこれらの瞬間の定義を、厳密な凝縮性の方向に求めるよりは、私たちが自身の彷徨探求の生成のなかでの馴致の結果として期待しておくことも、あるいは許されるのではなからうか。

(27) M. Butor : Ibid. p. 166 et 170.

(28) *Mithologies des Steppes, des Forêts et des Iles*. (éd. par P. Grimal. Larousse, 1963) p. 76 なお谷口幸男訳『エッジ』(新潮社)二二七頁参照。

(29) このこと、および以下の女神たちの、ほとんど
メテム
輪

シコーシス
廻 ともいえる 転 生 は、傍証ながらも、プルーストの次の知識にあるいは支えられるというべきか——「ユピテルの子供たちはそれぞれ似もつかない。が、それは、彼がまずメーティスを娶り、そこから賢い子供たちに生を与える運命にあったわけで、次いではテミス、さらにはエウリユノメー、ムネモシユネー、およびレートー、そして最後にようやくユーノーを娶ったことに由来するのだ」(II 689)。因みに、宇宙に君臨するゼウスの絶倫なる精力は、 $\langle\langle$ 思慮 $\rangle\rangle$ から叡知の女神アテーネーを、 $\langle\langle$ 捉 $\rangle\rangle$ からはかの運命の三女神モイライ($\langle\langle$ 配給者 $\rangle\rangle$ 、 $\langle\langle$ 紡ぎ手 $\rangle\rangle$ から $\langle\langle$ 不可変の女 $\rangle\rangle$)とともに季節の三女神ホーライ($\langle\langle$ 秩序 $\rangle\rangle$ 、 $\langle\langle$ 正義 $\rangle\rangle$ 、 $\langle\langle$ 平和 $\rangle\rangle$)をも、また $\langle\langle$ 大いなる恵みの女 $\rangle\rangle$ からは優美の三女神カリスたちを、 $\langle\langle$ 記憶 $\rangle\rangle$ からはかの九人の詩の女神たちを、レートーからはアルテミスとアポロンを、そしてヘーラーからは産褥の守護女神エイレイテユイア、青春の美の女神ヘーベと戦闘の神アレースを、それぞれ生みだすのだ。プルーストの列举に包含されていないのは、ヘルメスを生みだすマイア、およびペルセポネーを生みだすデーメーテルとの、さらにはディオニュソスを生みだすセメレーとの結びつきだけである。

(30) ビュートルの前掲書 (pp. 168-169) および前掲の拙稿『フランシヤ』9号 pp. 82-83) 参照。

(31) 文学の創造的次元における現象をその生涯の思索の課題としたブランシヨは、この観念を $\langle\langle$ écriture $\rangle\rangle$ の問題の中心に据える——*L' Espace littéraire* (Gallimard, 1955), pp. 179-184. なお前掲の拙稿 (pp. 83-84) に、ブランシヨの透徹した思索には及びえぬまでも、この視線の意義への「ちぢか」の問いかけがある。

(32) 註の30を参照のこと。

(33) J. Robichez: Paris et la province chez Proust, *Revue de Histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1971, 71^e année No. 5-6, pp. 875-886.

(34) Ibid., p. 876.

(35) Ibid., p. 877.

(36) Ibid., p. 877.

(37) Ibid., p. 877.

(38) Ibid., p. 877.

(39) Ibid., p. 878.

(40) Ibid., p. 878.

(41) Ibid., p. 878.

(42) Ibid., p. 879.

(43) Ibid., p. 879.

(44) Ibid., p. 880.

(45) Ibid., p. 880.

(46) Ibid., p. 881.

- (47) Ibid., p. 881.
 - (48) Ibid., p. 882.
 - (49) Ibid., p. 883.
 - (50) Ibid., p. 883.
 - (51) Ibid., p. 883.
 - (52) Ibid., p. 883.
 - (53) Ibid., p. 883.
 - (54) Ibid., p. 884.
 - (55) Ibid., p. 884.
 - (56) Ibid., p. 885. cf. III. 411-412.
 - (57) Ibid., p. 885.
 - (58) A. Maurois, Préface à *Jean Santeuil*, (JS) T. I. p. 12.
 - (59) Jean Santeuil, II, p. 230 ロマンの引用には欠落あり。
 - (60) JS II. 234.
 - (61) Robichez: *ibid.*, p. 886.
 - (62) Ibid., p. 886.
 - (63) 前掲の「プルーストにおける彷徨と探求—『失われた時を求めし』における塔の形象をめぐって—」(FRAN-CIA, No. 9)
 - (64) 以下、プルーストのパリに現われる教会堂のすべてを網羅すれば——
- Notre-Dame: I : 95; II : 24, 989; III : 710, 839.

- Saint-Augustin : I : 66, 486, 900; II : 1106 (place).
 - Sainte-Chapelle: I : 464; II : 31, 512; III : 23.
 - Sainte-Clothilde: III : 736.
- となるが、このうち I : 66 のサン・トールギュスタンの記述だけが、以下に示すように意味をもつ。
- (64) 四学は算術・幾何学・音楽・天文学の上位四つの自由科目を、三学とは文法学・修辞学・論理学の低位の三つをさす。
 - (65) Leo Spitzer: *L' étymologie d' un « cri de Paris »*, *Etudes de style* (Gallimard, 1970), pp. 474-481.
 - (66) Ibid., p. 476.
 - (67) Ibid., p. 479.
 - (68) Ibid., p. 479.
 - (69) Ibid., p. 479-480 : note 2.
 - (70) Ibid., p. 474.
 - (71) Ibid., p. 474.
 - (72) Ibid., p. 474.
 - (73) 原文では *mancenillier* (マンキニール、英名 *manchineel*——熱帯アメリカ産の燈台草科の有毒灌木)とあるが、盆栽用植物としてはマンキニールそのものとは同定しがたしい。ここでは、形態および果実の類似性より、花梨と類推しておく。
 - (74) モンジュヴァンの名は、ヴァントウイユ嬢の同性愛の

場面の思い出 (I 159 sq) と結びついて、アルベルチースと彼女との秘められた関係を暗示することによって、嫉妬の主題を告げる。

(75) カール・ケレーニイ『迷宮と神話』(種村季弘・藤川芳朗訳、弘文堂) 所収。

(76) 同書 8 頁。

(77) 同書 10 頁。

(78) 同書 13 頁。

(79) 同書 43 頁。

(80) 同書 43—44 頁。

(81) 同書 49 頁。

(82) 同書 50 頁。

(83) 同書 66 頁。

(84) 同書 68 頁。

(85) 同右。

(86) 同書 69 頁。

(87) 同書 71 頁。

(88) 同書 75 頁。

(89) 同右。

(90) 同右。

(91) 同書 85 頁。

(92) 同書 83 頁。

(93) 同書 85 頁。

(94) 同書 85—86 頁。

(95) 同書 86 頁。

(96) 同書 75 頁。

(97) 拙稿、前掲の「プルーストにおける彷徨と探求」

(FRANCIA, No. 9) pp. 78-79 参照——スタンダールの俯瞰的人間に対するプルーストの俯瞰的人間の対照。

(98) M. Blanchot: *L'Espace littéraire* (Gallimard, 1955)

p. 254. (邦訳、粟津則雄・出口裕弘訳『文学空間』現代思潮社、三四三頁) 詩句の前半はリルケの『オルフォイスに

捧げるソネット』の第二部第十三歌よりの引用、後半は、

フランシヨ自身の探求の結論として付加されたものである。

(99) P. Valéry: *Fonction de Paris, Œuvres II* (Ed. de la Pléiade), p. 1008. (筑摩版全集第十二巻 一二六—一二七頁)

(100) 『ジャン・サントゥイユ』においてはアンリ四世中学の時代としてあらわれた、プルースト自身のコンドルセ中

学での生活は『失われた時』ではその片鱗をも窺わせな

い。またソルボンヌは、ブリシヨやコタールの会話の端に

のぼる単なる名につきない。

(101) ジョルジュ・プーレが「プルースト的空間」の本質と

して認める並置 (juxtaposition) を、それは必然的に構成

する (Poulet: *L'Espace proustien*, Gallimard 1963)。

もつともプルーストにおける視点の探求を重視するルイ・ボルなら、彼のいわゆる \wedge アルゴス・コンプレクス \vee のうちにこれを包括してしまうだろうが(Louis Bolle: *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Grasset 1967)。なお、筆者自身の見解としては、「プルーストと \wedge 透明 \vee (3)——II プルーストの透視画法(つづき)——」(『同志社外国文学研究』第十号)の「時間の論理に叛らう窓の論理——juxtaposito et superposito」(同誌五七—七六頁)参照のこと。

(102) ルクレティウス『事物の本性について』第二卷一、二行。

(103) プルーストの人間と伝説の英雄との相同性は、たとえば符牒解読の次元において、少くとも一度は強調される——「善良さとか、奸佞な欺瞞とか、名前とか、社交界での交際とかはなかなか見破れぬものなのであって、人はそれらを隠したままに持っている。かのオデュセウスでさえ始めはアテーネーをそれと看破できなかったのだ。」(II 613——これは「ソドマとゴモラ」冒頭のシャルリュスとジュピヤンの奇妙な関係が暴露される有名な場面に関しての言葉である。)のみならず、オデュセウスとの類似は、冥府行という本質的な次元において顕著なのだ——生ける亡霊たちのすべてを召喚する、あのゲルマント大公夫人邸のマチネーにおいては、大いなる時のもたらした変貌のおかけ

で、「『オデュセイア』のなかで亡き母にすがりつくオデュセウスのように、またその当人だと分るような返答を出現した亡霊から聞きだそうと徒らに努める交霊者のように……私は彼を自分の友かどうかと確かめることを止めてしまった。」(III 942)あるいはまた年者いたオデットについて——「彼女の眼にははるか彼方の岸辺から私を眺めているような気配があるのと同様に、その声は悲しげで、ほとんど『オデュセイア』における死せる者たちの声さながらの哀願の調子を帯びていた。」(III 950)コンブレーイタカへの真の帰還が果されるには、わがオデュセウスにとって、現実の失われた時の冥府での亡霊たちの確認は、不可欠なものなのだ、ちょうどエウリュディケーのみずからの視線よりの永遠の喪失が、オルペウスの歌のなかでのその復活に不可欠なように。否むしろ、『オデュセイア』第十一歌における冥府行の必然性の意味は、二十世紀の一作品にみられる精神の彷徨と探求を通して、逆照射にかけられたように浮かび上るといふべきか。一九〇五年に母を喪つて以降のプルーストには、おそらくオデュセウスの冥府行の姿はひとつの執拗な幻覚となっていたのであって、一九〇七年のいよいよ創造の時代に入つての次の「フィガロ」紙の記事は、以上の考察を補強してくれるであろう。——

私の思考とその対象との間に絶えず入りこんでくる亡霊

たちの誰かが、ちょうど夢におけるがごとく、なおも私の注意力に呼びかけて来て、それを述べなければならぬ論旨から逸らせるとすれば、そのときは、ちょうどオデッセウスが剣で、姿かたちや墓を与えてくれるように彼の周りに押しよせる亡霊たちを追いはらったように、私もそれを追いはらおう。(Journées de lecture, *Contre Sainte-Beuve*, Ed. de la Pléiade, p. 532)

(104) プルーストが自己をダンテに仮託した意識の誕生を明かす、ちぢやかな、だが取り様によって巨大な意味をもつ証拠が、『*L'Intransigent* 紙の一九〇八年九月八日号における、リネシアン・ヌーデ著『死せる道』(*Le Chemin mort*) に対する書評に見出される。—— M. Proust: *Textes Retrouvés*, recueillis et présentés par Ph. Kolb & L. B. Price, University of Illinois Press, 1968, p. 173.

時あたかもいよいよ畢生の作品を企てての創造的模索に踏み入った時代であれば、この書評の末尾に刻した Marc Fodonte の署名は、編者たちの註が示すように、Marc El Dante すなわち Marcel-Dante が「われらが生の道のなかば」に臨んでその大いなる遍歴に踏み出そうとする意識を物語っているかのようなものである——「プルーストはおそらくは《Marc El Dante》と、十四世紀の偉大なイタリアの詩人の名に自分の洗礼名が結びつき隠れひそむような仮名を署名したのである。」(Ibid., p. 173, note)

(105) 『千一夜』との関連性については J. Rousset: *Forme et Signification* (José Corti, 1962) pp. 158-163 に最も秀れた考察を見出しうる。『失われた時』の話者は、その本質において、物語ることそのことによって自己を救済するもう一人のシェヘラザードなのである。