

Title	プルーストにおける詩的現象学
Sub Title	Phénoménologie poétique chez Proust
Author	桜木, 泰行(Sakuragi, Yasuyuki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1964
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.17, (1964. 2) ,p.61(28)- 73(16)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00170001-0073">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00170001-0073</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# プルーストにおける詩的現象学

桜 木 泰 行

プルースト（1871—1922）は1895年の秋から数年間、彼の最初の長篇『ジャン・サントウイユ』を十九世紀リアリズム小説の方式にしたがって三人称体で試みたのち、これを決定的に放棄した。そして1909年後半から執筆され1910年春に早くもその初稿が完成されたと推測される『失われた時を求めて』においては、彼は三人称体を一人称体に転換した。このことの意味は重要である。一言でいえば要するに「Je 私」という形式の方がプルーストの認識形式にいつそうよく適合していたということなのだが、しかしそれならば、プルーストがこのとき、語り手を小説の舞台から隠滅して無人称的観点を徹底させればさせるほど小説世界はより完璧な「客観性」を獲得しようとした自然主義的信仰とは正に逆比例の信仰に到達したのかということ、そうではない。そのような一見単純と見える図式を考えるのでは十分ではない。それとは微妙に違って、この転換は根本的にはなによりもまず、人間は根原的に主観性の場から逃れられない、それどころか主体的真実のうちにこそ最良の価値が存するという確信を固めながら、ついにプルーストが彼固有の仕方ですべて決定的全面的に彼自身の主観へ復帰しようと決意したことを意味する。プルーストは、少くとも自然主義者の「客観性」などもはや信じてはいなかったのだ。ではプルーストの努力はどのようなものであったのか？ その一端を明らかにしようとするのが本稿の目的である。

1908年から1909年にかけて試みた『サント＝ブーズに反駁す』の結びの章の中で、プルーストは自らにたいする要請を「生命の根源にさかのぼること<sup>(1)</sup>」と書いた。これは自己の「深奥 *profondeurs* への復帰<sup>(2)</sup>」ということである。「深奥」とは、プルーストがここでそうしているように客観主義的リアリズムの志向を対極に考えるならば、少くとも外部からは「観察されることのできない生活」領域である<sup>(3)</sup>。だがこれは、単純に意識の場というだけでは足りない。彼の限定によれば、この領域は「実際に存在したものがわれわれに知られずに隠されている深奥」、いわば「無意識」の地平を意味する。したがって

プルーストの努力とは、彼が彼の時代の言語にもとづいて形成した別の書式にしたがえば、「無意識的現象を意識の面へ現われさせる」<sup>(4)</sup>努力なのだ。しかしこのような努力をどのように理解すればよいのか？ここでベルグソニズムの代りにフロイド学説を思い浮べることは危険な効果しかもたらさない。なぜなら「無意識的現象」を意識の明るみへ顕在化せしめる努力とは、プルーストにとってもっと親しい書式でいいかえるならば、それはむしろ「印象の根源そのものへの正直な復帰」<sup>(5)</sup>ということであり、このことが真に意味するのは、われわれにとって知識もしくは観念としてあるものではなく、事実としてあるものを再把握しようということであるからだ。ところで、「透明」なものの image を愛好したプルーストのうちには同時にまた、ヴェールに包まれた未知もしくは神秘なるものを透明化しようとする欲求、いいかえれば想像的意識の織物そのものを透明化しようとする努力がみられる。ここで透明化とは、(Ⅰ)想像力が形成した織物を剃ぎとるという一つの純化としての認識行為であるが、実をいうと同時にこれは、プルーストが見事に実現したように、(Ⅱ)夢想が織りなす動くタピスリーとしての多様なイメージの織物それ自体を一つの事実として白日のもとにさらしなおすという行為一やがて創造(表現)となる行為一をも意味する。したがってプルーストの努力は、つねに同時的な二重の作業なのだ。この理解の上に立てば、「復帰」もしくは題在化の努力とは、まず、(Ⅰ)の意味にける透明化の一形態だということになる。この精神作業はいいかえれば反省ということだ。しかし、主知主義者や客観主義者のそれではない。すなわち、「客観性」の名において知覚や感覚の主体を忘却するばかりでなく、実はそのことによって世界と主体との関係をも切離してしまうような反省ではない。いつも成功するというのではないが、プルーストが困難をおかして行おうとしたのは、いわばそれとは「逆の作業」<sup>(6)</sup>—分析的であれ総合的であれ、いっさいの *thématisation* に先立って、いいかえればあらゆる判断の秩序の導入に先立って、感覚主体の世界内における体験をその原初の状態でとらえなおそうとする作業、すべてを前反省的地平へ戻そうとする作業—であった。プルーストはすでに『サント＝ブーヴ』のなかで、印象の源泉へ復帰するために必要な還元についてこう記している：「現実の上にじかに凍結して現実を見えなくする習慣と合理性 *raisonnement* の氷をつき破ること」<sup>(7)</sup>と。そしてこれは、彼が創造した画家エルスチールの努力と一致する。すなわち、感覚所与から、前もって「知的に知っているものは剃ぎとること」、<sup>(8)</sup>「推理の集合体を解体すること」。彼らにとっては自分よりも「以前に明白であったもの」は、無人称のものであり、それは真実ではない、少なくとも

自分のものではないからである。<sup>(9)</sup>透明化の作業は、かくて、信託された知識や既成概念の「仮面」<sup>(10)</sup>を剥ぎとり、「自尊心や情熱や模倣心」を捨て、いっさいを目録化するような「紋切型の言葉 *nomenclatures*」に抵抗し、「誤って生活とよばれている実的な目的」や「抽象的知性や習慣」<sup>(11)</sup>などが形成した厚い「氷」を粉碎して、ついに「真実な印象」の波打つ「自由の海を再発見しよう」<sup>(12)</sup>とする「*personnel* な努力」<sup>(13)</sup>となる。そしてこのゆえに小説家プルーストは、1922年、死の一二月前のある手紙のなかで、自らに課してきた彼の探求と表現の努力をふりかえって次のように書くことができたのである：

「文体につきましては、私は私の深い真の印象 *mes impressions profondes et authentiques* を表現するために、かつまた私の思考の自然の動き *la marche naturelle de ma pensée* を尊重するために、純粹理智が語るようなものはすべて拒否し、またレトリックとか粉飾とか、それからこれはおよその線ですが、念の入りすぎた、わざとらしい *images* (私がモランの序文で摘発したあの *images*) といったものもすべて拒否しようとつとめました」<sup>(14)</sup>。

今世紀の大きな潮流である「現象学」の努力が、まず、いっさいの既成的価値の秩序をしりぞけ、主体や客体についてのあらゆる観念や意味をそれらがまさに生れようとする源泉において把握しなおそうとする努力であったとすれば、<sup>(15)</sup>プルーストが志向した初原的地平、ならびに彼の探求の基本的態度についてこれをまず現象学的と称することができよう。<sup>(16)</sup>

主知主義的反省は、世界や意識を凝結させ、観念化する。対象は措定されて、あるところのもの(あるがままのもの)となり、そこからして誰にとってもあるもの、つねにそうであるところのものになる。これは客観的リアリズムがしばしば夢見た危険な「あるがまま」に呼応する。ところがプルーストがエルスチールについて、彼の作品は「自然をあるがままに、詩的に、われわれが眺めている瞬間、そうした稀な瞬間から作りあげられていた」というとき、この「あるがまま」は、前反省的地平における「あるがまま」である。<sup>(17)</sup>プルーストはしかし、「あるがままに見る」にたいしてさらに「詩的に」と補足した。おそらく本来的に現象学的地平とは、もしそれが真実適確な表現によって形象化することができるならば、すべてなんらか詩的であると思われるが、プルースト自身は「詩的」という語によって原初における知覚体験のいっそう限定された特殊な瞬間を指し示そうとした。しかしエルスチールの美学を根底としながらも、さらにいっそう広

( 71 )

い美学をもつ小説家プルーストにとって、「詩的」とはヴァレリーが「詩的感動、本質的感動状態」<sup>(18)</sup>とよぶときの *poétique* と類似のものであり、また話者マルセルがエルスチールのアトリエに入って彼の作品に囲まれた瞬間に予感する「喜びにあふれた詩的認識」<sup>(19)</sup>の *poétique* とは等質のものである。したがって、プルーストの主要な探求がめざした領域を、詩的現象学的領域とよぶことができる。<sup>(20)</sup>

では、「無意識的現象」<sup>(21)</sup>とか「真の印象」とよばれるものが体験されるかかする詩的な生の地平とは、具体的にはどのような場であるのか？ いうまでもなくここにはプルーストが「無意志的記憶」と名づける自発的想起が含まれるであろう。しかしいま問題なのは、たとえ記憶現象のばあいでも、つねに主体によって詩的価値として志向される真の過去<sup>(22)</sup>が現在であるときの初原的地平、プルーストにとって「印象」<sup>(23)</sup>の世界である。そこでまず「錯覚」の現象学に注目しよう。

プルーストは小説のあちこちでこの現象について語っている。錯覚とは、彼が *illusion d'optique* (錯視)、*mirage*, *hallucination* (幻覚)、*erreur* (錯誤) 等の語によって指示するものの総体である。たとえば「太陽の光りの効果で、海のひとところ特に暗い部分を、はるか遠くの海岸だと思ったり、そこが海に属するのにか空に属するのかわからないので、何か青いものの流れている地帯」に見えるといったばあいの錯視<sup>(24)</sup>。あるいは、マルセルが手紙をそえてステルマリア夫人に迎えの馬車をやり、返事を待っているあいだに体験される錯視<sup>(25)</sup>。あるいはまた、張り出しになったガラス戸を透して海辺や空がすっかりはいるように広いバルベックのホテルの大食堂のなかにいると、「その空の青が窓そのものの色に見え、空の白い雲はガラスのきずかと思われる。」だからマルセルは「自分が、ボードレールの語っているように〈防波堤に座って〉いるようにも、また〈閨房〉の奥にいるようにも思え」<sup>(26)</sup>るのだ。ここでは錯視と感覚的な幻覚が入り混っている。さらに、別の錯覚がある。たとえば「いまでは過去<sup>・</sup>になった時間」が、「それをふりかえって *rétrospectivement* 一瞬将来のように思え」てしまえばあいである。マルセルは書いている、「アルベルチーナがその夜行くと知らしてきたむかしの手紙を読み、一瞬、私は待つようなうれしい気持になった」<sup>(27)</sup>と。

しかし「錯覚」とは、判断の秩序に立って初めて錯誤たりうる。だから、小説家は、よしんば「部屋のなかに雨の音をひびかせたり、沸騰する煎薬の大雨を中庭に降らせたり」<sup>(28)</sup>しようとも、少しも恐れる必要はないのだ。初原的主体的生の地平にあっては、いっさいはつねに〈私<sup>・</sup>〉世界との関係から出発して世界において生きられる。そこでは

世界は私の内にあるのではないし、外にあるでもない。メルロー＝ポンティがいうように「世界とは、私が考えるそれではなく、私が生きるものである、私は世界へ開かれており、疑いもなく世界と通じ合っている」。<sup>(29)</sup>

プルーストの現象学的プリズムが示すものもこの通りである：

「或る晴れ渡った日など、誰かが家の壁を二つに引き裂いたかと思うほどひどく寒く、街の通りとすっかり一つになった *on était en si large communication avec la rue*……」。<sup>(30)</sup>

電車が通るたびごとに、電車の鈴が銀の小刀でガラスの家を叩くように鳴りひびいた」<sup>(30)</sup>

「冷たい空気にみなぎる粗朶の匂いは過去の一と切れ、かつての冬から離れ漂う目に見えぬ流水のように私の部屋に進んでくる、(……)。陽の光りは私のベッドまでとどき、痩せ細つた私の肉体の透きとおるような壁を横切って私をあたため、私を水晶のように燃えあがらせた」。<sup>(31)</sup>

さらにこのような場から、プルーストに特徴的な *communication* の詩的現象学が生ずる。なぜならこのような場で対象が眺められるときには、表現は、〈私の〉物との親密 *intime* な関係を暗示するものでなければならないからだ。こうしてプルーストの小説にあっては、ちょうど *poésie intimiste* におけるように、対象はひんぱんに主体化され、人格化される。ボードレールの太陽が「好奇心にみちた空のなかで、大きく眼を見ひらいて」いたように、プルーストの「土曜日」の太陽は、大空で「一時間余計に道草をくい」<sup>(32)</sup>、サン・チレルの鐘のひびきは「二三片ののらくら雲 *nuages paresseux* だけが残っているがらんとした空 *ciel vacant* を、ただひとり *solitaires* 過ぎてゆく」<sup>(33)</sup>。教会のわきにあるロワゾー夫人の家の窓のそばの「フクシヤの花」は、大きくなってくと「そのすみれ色の充血した頬をいちやく教会堂のくすんだ正面に押しつけて冷やそうとする」<sup>(34)</sup>。同じようにして、マルセルたちの馬車のあとを追う「ためらいがち矢車草 *bleuets hésitants*」や「大胆にも、道のほとりまでやってきて、澄ましこんでいる」別の矢車草がある<sup>(35)</sup>。「閉ざされた窓から雪の降るのを眺めている花々」もある<sup>(36)</sup>。とりわけ『コンプレ』の世界では、少年の夢想や欲望に飼いならされて、太陽も空も、月も、川や草花や料理やお菓子も、すべてが色彩豊かに一体となり、ひどく親しげである。

ところで、すでに暗示されていたように、主体的現在時は、プルーストの書式によれば「香りや、音や、目論見や、風土でみたされ」<sup>(37)</sup>ているだけではない。「われわれが現実と称するものは、われわれを同時にとりまいてこうした感覚と追憶とのあいだのある関係—単純な映画の視覚では逸し去られる関係—である」<sup>(38)</sup>。すでに見てきたように「感覚」は原初に、私の世界との関係を秘めている。「追憶 *souvenir*」は、私の過去との

関係であり、後望 *rétrospection* あるいは過去志向 *réention* <sup>(39)</sup> である。「目論見 *projets*」は、*pro-jet* ということであり、前望 *prospction* あるいは未来志向 *protention* に還元しうる。かくて、初原的状态におけるプルースト的現在時は、「私」の世界との関係と私の私との関係が同時的に生きられるような場と解されねばならない。<sup>(40)</sup> そうだとすれば、プルーストが使用する多くのメタフォールは、事象の情緒の彩色をめざすものではなく、正確な印象像を獲得しようとする「摸索 *tâtonnement*」<sup>(41)</sup> の現われであり、とりわけこの「関係」もしくは、*communication* を暗示しようとする努力である。だからたとえばサン・チレールの鐘塔が、「一日の終りを迎えて非常にやさしくなり、夕暮れていく空の上に褐色のびろうどのクッションを置いたように柔かく埋まって見え、その空は鐘塔におさえられて軽くくぼんでからふたび鐘塔のまわりにふくれあがっていた」として<sup>(42)</sup> も、この「クッション」は散歩から帰った少年マルセルが夢見る休息の *image* <sup>(43)</sup> なのだ。また、暑さのために水浴のことしか考えられないときには、涼を渴望する眼に「サン・マール教会のサーモンピンク色の塔」は「魚」と化して「透明な、青い水のなかに躍りあがっているように見え」るであろう。<sup>(44)</sup> 同じようにして、夏の夕食後アルベルチヌと散歩しながら「爽やかな涼気を夢見る」マルセルの「熱っぽい眼」には、「ほっそりとした月のかけら」が、「初めは、一ひらのうすい果物の皮のように、次には、目に見えないナイフが空のなかにむきはじめてた果物のみずみずしい一片のように」見えるのだ。<sup>(45)</sup> あるいは、彼がスワン夫人の「ランチ」の定刻を待ちながら大通りを行きつ戻りつするとき、彼の期待の眼には太陽を浴びたスワン家の前庭の裸の木々が「氷花のように」きらめくのだ。そして同時にこの *image* はコンプレの春の「氷花」の記憶と暗黙に結びついていないであろうか？<sup>(46)</sup>

すでに暗示されたように、ここで注目しなければならないのは、プルーストの感覚的・心理的光学としての詩的現象学である。C.-E. マニーが注目させたように、自然主義の画法が提示する光景以上に「世界が普段われわれに差し出す実際の光景から遠いものは何もない。対象は決して同時にすべての方向から眺められはしないし、情念のない眼で眺められることもないからだ」。<sup>(47)</sup> 「心情の间歇性」の論者であり、あらゆる存在を時間の観点からとらえる印象主義者プルーストは、だからこのことをよく知っていた。彼の小説にあっては、対象は、たえず新たな知覚や願望をとおしてとらえなおされる。対象は、世界へ通じている〈私〉の志向や価値体系にしたがって不断に振動し、変貌し、あるいは突然クローズ・アップされ、意味をかえる。「晴朗の確信のもとでは物がごく小

さく見えるのに、一片の危険な雲がそれを乱すと、一瞬にして、物はとてつもなく大きくなる。「感受性の圧力の変動につれて精神の空の光り」が変るのだ。「同じ一つの顔に、その顔を見る眼により、その眼がそこに読みとる顔だちの意味に応じて、また同じ眼に(48)しても希望なり恐怖なり、愛なり習慣」によって「同じ顔にあてがう百のかお」がある。とくにプルーストの愛の時間にあっては、「私」が生きる世界は、私の悲しみや哀惜や、「逢引を待つ心」や「私の希望の躍動」(49)によって変容したり、意味を変えたりする。それゆえプルーストは、彼の時間と空間を不断に精神の鏡の晴雲に照らされる世界として、いいかえれば、想像力と追憶と感覚のプリズムによってたえず分光され屈折される世界として提示しようとするのだ。そして、プルーストの小説のいたるところにみられる意味と価値の現象学も、まさにこのような光学のうちにこそその源泉をもつのである。それはもし「詩的」ということを考慮しないならば、ジャンソンが記述する次のような例によってその基本的な姿を明確にすることができる：「対象の具体的な意味と実際の価値は、われわれにとっては常に、気遣い *préoccupation*— それにしたがってわれわれは対象に接近する— から生じる。私のテーブルにのっているこの箱は、私の眼には、時と場合に応じて、一個の文鎮、あるいは、万年筆用のインキを私に隠していたこの視覚上の障害、あるいは、私が用紙をひろげようとするのを妨げるこの邪魔な〈物〉、あるいは、私の喫煙の欲望の可感的客体化……である。しかし、それはまた、そしてとくに、煙草の箱ではないか？」(50)

同じようにして、たとえばジルベルト・スワンに恋をしている少年マルセルがいつも手元から離さないでいる「パリの地図」は、「スワン夫妻の住んでいる通り」(51)がはっきり見分けられるので、そのなかに「宝物」がはいっているように思えるのだ。また、かって「風」は「私にとってコンブレに特有の精霊」であったが、スワン嬢がしばしば数日を過ごすためにランへ行くことを思うと、「暑い午後、はるかかなたの地平線からやってくる同じひとつの風」も、吹きすぎるときに私が「くちづけをする」風になる。(52)われわれは、Gilberte とか Albertine とか Odette という名前そのものについても類似的現象学を指摘することができる。しかしこれは主要人物の登場のさせかたにみられる極めてプルースト的な美学と関連する問題なので、ここでは「スワン氏」の例をあげるだけにとどめる。すなわち「コンブレのスワン」, 「いつも暇で、大きなマロニエやえぞ莓の籠や苦もぎの若芽などの匂いのするスワン」, 「ジョッキー・クラブのスワン」, マルセルからそのくせをまねられたり、同じような頭になりたいと思われるあの禿頭のスワ

ン、彼にとっては「ほとんど神話となったスワンというこの名前」<sup>(54)</sup>、「今は何といってもまずジルベルトの父であるスワン」等々。さらに別の形象化の例についていえば、愛による「雪」の現象学がある。さらにまた、愛による時間と空間の現象学がある。<sup>(55)</sup>ジャン・ゼリゼに初めて雪が降った日は、「悲しみというものをジルベルトが私とともに分け合った最初の日」という意味をもつと同時に、それは彼女から離れて暮らさねばならぬ悲しく「永い別離の日」でもあるのだ。そしてこの日以来「雪は私をジルベルトに会えなくする力のimage」<sup>(56)</sup>となるであろう。女中のフランソワーズが学校へ「私」を迎えにくる「三時」は、三人称の時刻ではなく、私の志向の求心軸であり、ジルベルトにまた会えるだろうという私の「期待」の象徴であるが、「ジルベルトの姿はジャン・ゼリゼの何処からも、また午後のどんな時刻にも現われるので」、私の「切ない期待」の眼に、「ジャン・ゼリゼの全区域と午後の全時間」は、「茫漠たる一大時空 *une immense étendue d'espace et de temps*」<sup>(57)</sup>とうつる。あるいはまた、ルグランダンがマルセルたちに紹介するバルベックの夕空は、赤や青や紫の雲の花が咲く「大気のなかの植物界」であり、しっとりとした大気のなかに、夕方、しばらくのあいだ「青と薔薇色の天上の花束」がほころびる。そして、それはたぐいもなく美しいもので色のあせるのに時として数時間もかかり、「また別の花束は、すぐにも花卉を散らせる」<sup>(58)</sup>のだ。比喩によるさらに別のメタモルフォーズの例をあげるならば、マルセルたちが、従兄弟たちがお昼の食事にくるというのでテオドールのところに立ち寄って、いつもより大きいブリオッシュをもって来るよう注文していると、マルセルの眼前にひかえているサン・チレルの鐘塔一夕刻には「クッション」に見えるであろう鐘塔一が、「ひとりでに金色に焼けていて、まるで大きな祝別ブリオッシュといったかっこうで」青空にそびえるのである。<sup>(59)</sup>あるいは、マルセルが元日に、大叔母の家へはいるまえに母からフランソワーズに手渡すよう五フラン金貨を握らされたばあいであると、まるでお菓子を買いたい欲望が透けて見えるかのように、フランソワーズの白い布帽子はマルセルの眼に「綿菓子」<sup>(60)</sup>とうつる。そしてそのまるいひだの下ではフランソワーズが「すでにお礼をいっているような微笑」を浮べるであろう。

われわれはプルーストの努力の輪郭を詩的現象学の名によって明らかにしようと試みてきた。そしてこのようにみえてくると、彼の努力というものが、ボードレール以来象徴主義や印象主義が試みてきた努力とどれほど深く結ばれ、そしてさらに、シュルレアリスムや現象学の試みの、一つの大きな潮流とどれほど深く混り合っていくかに思いを

はせるのである。

註

- (1) *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, p. 303. (CS)
- (2) *A la recherche du temps perdu*, (Pléiade), Gallimard, 3 vol., 1954, t. III (TR) p. 896.
- (3) *Id.*, *ibid.*
- (4) *Lettre à Camille Vettard*, 1922, 9月以後, *Correspondance générale de Marcel Proust*, Plon, III, 1932. p. 195. (CG)
- (5) t II (Gu) p. 419.
- (6) t III (TR) p. 896.
- (7) CS p. 303.
- (8) t II (Gu) p. 419.
- (9) t III (TR) p. 838.
- (10) *Id. ibid.*, p. 1046.
- (11) *Id. ibid.*, p. 896.
- (12) CS p. 303.
- (13) t III (TR) p. 880.
- (14) *Lettre à Camille Vettard*, CG III p. 195. 「わざとらしいイメージ *images voulues et cherchées*」にたいして、プルーストは「不可避のイメージ *images inévitables*」(Préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand, NRF, 1921, p. 35.) もしくは「必然的なイメージ *image nécessaire*」(*Lettre à la comtesse de Noailles*, CG II, p. 184.)を要請する。(Cf. aussi, *Contre l'obscurité*, 1896, in *Chroniques*, 1927 pp. 140-1.)「不可避」の意味はあとで理解されるであろう。
- (15) その際の最初の手続きである「本質的還元」について、メルロー＝ポンティは、たとえば「それは反省を未反省の意識生活と同列におこうとする野望である」とのべている。  
(M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, NRF, 1945, Avant-Propos, XI.)
- (16) Cf. 「現実をまえにして自れの理智のあらゆる概念から脱却するために」エルスチールが払う努力は「描くまえに自分を何も知らない状態におく」ことであった (t I (JF) p. 840.) (aussi, 画家ターナーがいうであろう言葉：「*mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais.*」(Proust, John Ruskin, original, 1904, in *Pastiches et Mélanges*, NRF, 1919, p. 169.) Cf. *Phénoménologie, par extension*, «*La phénoménologie contemporaine [qui] a perdu la pureté husserlienne, … donne, comme allant de soi, une primauté au senti, au perçu, voire à l'imaginé*» (Bachelard). Cf. aussi : «*Si la phénoménologie a été un mouvant avant d'être une doctrine ou un système, ce n'est ni hasard ni imposture. Elle est laborieuse comme l'oeuvre de Bazac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, — par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne.*» (Merleau-Ponty, *op. cit.*, XII.)
- (17) t I (JF) p. 835.

- (18) Paul Valéry, *Propos sur la Poésie*, NRF, *Pléiade I*, pp. 1362-3. «…l'émotion poétique, l'état émotif essentiel.……大部分の人々が、自分に迫ってくる自然の景観を前にして、多かれ少なかれ強かつ純粹に感じるところのもの。落日、月光、森、海は、われわれを感動させる。重大事件、感情生活の臨界点、恋の懊悩、死の喚起などは、多少とも強烈な、多少とも意識的な、内的反響の機会あるいは直接の原因となる。(……)。本質的詩的動揺には、つねに情愛あるいは悲哀、激怒あるいは恐れ、あるいは希望が混っているのが見られる、……»
- (19) t I (JF) p. 834.
- (20) Madeleine Remacle は、Feuillerat の説を引きながら、《失われし》の制作時におけるブルースタの最初の計画が、とりわけ *poétique* な意図の作品を書くことにあったことを述べ、そして、小説の初稿以後には新たな詩的頁はただの一頁も附加されなかったことを強調している (*L'élément poétique dans «A la recherche du temps perdu» de Marcel Proust*, *Palais des Académies*, 1954, p. 25.)
- (21) 実をいうとブルースタは、「すっかり忘れられており、時には過去の非常に遠いところに位置する無意識的現象」と書いているが、この限定の部分は時間的距離（ブルースタがしばしば、自分は顕微鏡で見るのではなく、「望遠鏡」で見るのだと主張するのはこの距離のためである）の指示と解するだけでよい。
- (22) Cf. par ex. Gabriel Marcel, *Journal Métaphysique*, NRF. 1935, pp. 163-4: «Qu'est-ce que *mon passé*? quel rapport y a-t-il entre mon passé et moi? j'observe que je suis d'autant moins mon passé que je le traite davantage comme une collection d'événements enregistrés ou sériés dans le temps,……. Si donc par *mon passé* on entend le passé que je *suis* et en tant que je le suis par opposition à celui que j'*ai*, il faut dire que ce passé-là ne saurait en aucune manière être pensée sous forme de collection, mais au contraire comme objet de foi ou d'amour; et ma relation avec ce passé reste inévitablement précaire et mystérieuse.»
- (23) ヒュームの表現にしたがえば、「印象」とは魂のうちへ最初に現われる瞬間の感覚、情熱および感動であるが、ブルースタに特徴的なのは、聴覚、触覚、視覚、あるいは嗅覚、味覚に係わる感覚的印象である。
- (24) t I (JF) p. 835. そして「私の印象にはなかったところの区切りを、それぞれの要素間に取り戻す」のは「私の理智」なのだ。
- (25) t II (Gu) p. 391: 「私は最後にもう一度手を洗いなおした。そわそわした気持で家のなかを歩きまわり、暗い食堂で手を拭った。食堂は灯のついた次の間にむかって扉が開いているような気がしたが、そこは閉ざされて、扉の隙間から見える光と私の思ったのは、母さんが帰ったら取りつけるつもりで壁にそってたて掛けられてある鏡のなかに私の手拭が白く反射してのだった。」(このあとには聴覚的な錯覚が語られている。) 同じようにして、マルセルは、夏の夕暮れ近く、青い空のかなたに浮んだ「褐色の小さな斑点」をみて、さいしょ「羽虫か小鳥の群」と思うのだが、それは「パリを警備する人たちの乗った飛行機」であることを知る (t III (TR) pp. 734-5)。
- (26) t I (JF) p. 674.
- (27) t III (Fu) p. 558. ところでブルースタの努力は、表現技法においても、特に錯視における詩

的光学の面で、エルスチールの努力と密接に結びつく。それは「こうであると知るままに物を表現しないで、われわれの最初の vision の作られるこうした視覚の錯誤どおりに表現しようとする」努力である (t I (JF) p. 838.) Cf. aussi, t II (Gu) p. 419 : «Dès lors n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ? » いいかえれば「父なる神が物に名をつけることによってそれを創造したのにたいして、物からその名を取り去る、もしくは物に別の名を与えることによってそれを再創造しようとする」努力である (t I (JF) p. 835.) そこからしてブルーストによれば、エルスチールの技法は、「メタモルフォーズ」の技法と呼ぶこともできるもので、詩における隠喩 *métaphore* の技法に類似する。そしてこれはまさしくブルーストの主要な技法である。錯覚とメタフォールについては、ブルーストが「*l'impressionnisme littéraire*」の例としてノアイユ夫人の詩句：«Dans nos taillis serrés où la pie en sifflant/Roule sous les sapins comme un fruit et blanc./... Près des flots de la Drance/Où la truite glacée et fluide s'élançe,/Hirondelle d'argent aux ailerons mouillés.» にたいしておこなった解釈が興味深い：«*Métaphores qui recomposent et nous rendent le mensonge de notre première impression, quand, nous promenant dans un bois ou suivant les bords d'une rivière, nous avons pensé d'abord, en entendant rouler quelque chose, que c'était quelque fruit, et non un oiseau, ou quand, surpris par la vive fusée au-dessus des eaux d'un brusque essor, nous avons cru au vol d'un oiseau, avant d'avoir entendu la truite retomber dans la rivière.*» (Proust, *Les Eblouissements par la Ctesse de Noailles*, *Le Figaro*, 15 Juin 1907, in *Chroniques*, NRF, 1927, p. 186.)

(28) t III (TR) p. 1045.

(29) Op. cit., Avant-Propos XII : «Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable.» 「印象」についていえば、ブルーストは、それは「知的価値を欠いたある特殊な対象、抽象的真理とは無縁なある対象につねに結びついていた」と記している (t I (S) p. 179.)

(30) t III (Pr) p. 25.

(31) Id. *ibid.*, p. 27.

(32) Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, XCIX, NRF, *Pléiade*, 1954, p. 171.

(33) t I (S) p. 111. Cf. : 「私たちは、水のほとりの菖蒲のあいだに腰をおろした。祭日の空 *ciel férié* には、のどかな雲 *nuage oisif* がながながとさまよっていた。ときどき、退屈のあまり息をつまらせて、鯉が水のそとにはね上がった。」 (t I (S) p. 170.)

(34) Id. *ibid.*, pp. 62-3.

(35) t I (JF) p. 711.

(36) t I (S) p. 426.

(37) t III (TR) p. 889. 「一時間はただの一時間ではない, *c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.*」ブルーストはこの書式を客観的時間との対比において書いている。また、「*climats* 気候風土」という語は、とくに空気、風、光の意味で解される必要がある

る。もちろんこれは土地—世界を含むのであるが、そのばあいの「風土でみたまされた」時間といういささか奇妙なイメージも、ブルーストが過去化ないし措定化したままで放置したいっさいを現象学的地平へ戻すことによって理解される。Cf. Merleau-Ponty, *op. cit.*, IV : «A chaque moment mon champ perceptif est rempli de reflets, de craquements, d'impressions tactiles fugaces que je suis hors d'état de relier précisément au contexte perçu…». なお、ボードレールの『交感』では、「香りと色と音が応えあう」。また「La Nature est un temple…」にたいして、ブルーストは「Une heure…est un vase…」である。

(38) t III (TR) p. 889.

(39) Cf. Georges, Gusdorf, *Mémoire et personne*, PUF, 1950, I, p. 121 : «Si je trouve tant de chaleur et tant d'intensité à l'évocation de ce que je fus, c'est que je le suis encore, sous les espèces du regret ou de l'espérance ou de la fidélité. Le souvenir intervient comme un terme dans le langage de moi à moi-même, messenger d'une exigence ou d'une insatisfaction ou d'une certitude.»

(40) メルロー＝ポンティがうまくいったように、「時間は私の物との関係から生れる」。「時間は志向性の網なのだ。」(Op. cit., pp. 477—1.) ブルーストにおける「私」の根原的な時間構造もこれと同じである。ただ彼の小説では、新しい現在や将来への志向よりも、古い現在への、あるいは古い将来への志向が優位を占めるばあいが多いという特徴はある。以上の理解に立つならば、ブルーストが、現実を描くと自負するリアリズム文学の方法を、実はそれは「現在の自己と過去および将来とのいっさいの communication を乱暴に断ち切る」もの、すなわち、時間性の破壊を招来するものであって、「現実」からもっとも遠かる方法でしかないと断じたことには深い意味のあることが納得される (t III (TR) p. 885.)。また別の機会にブルーストは、「私は事物を内部から見ようとつとめ、想像力を研究しようとつとめました」(Lettre à Paul Souday, novembre 1920, CG III, p. 85.) と書いているが、これはつまり、私は私の物との communication のうちで物を見る、あるいは、活動する想像力のなかで物を見るという意味に解しうらう。「事物を描く」と称するリアリズム文学は、彼によれば「事物の線と面の貧弱なリストを示すだけで満足している」のだ。それゆえブルーストの小説の最良の部分は、G. Bachelard の語法でいうならば、「la mémoire-imagination où nous vivons notre passé」(La poétique de rêverie, PUF, 1960) の地平の充ちたる表現であり、ブルーストが最上の価値をおいたあの「詩的雰囲気 une atmosphère de poésie」(t III (TR) p. 898) を喚起するものである。事実、ブルーストの小説には象徴詩におけるパラレルリズムのように、ダブル・イメージとメタフォールによる暗黙の将来や過去と現在の二重映しの状態の喚起が無数に見出される。

(41) Paul Valéry, *op. cit.*, Calepin d'un poète, p. 1450.

(42) t I (S) p. 65.

(43) Cf. t I (S) p. 133 : 窓ガラスと森のかなたに残る夕陽の残照の赤い色は、マルセルの「心のなかで、籬をあぶっている火の赤さ—散歩から受けた詩的な喜びについでごちそうと暖かさと休息との喜びを与えてくれる火の赤さ—に結びつく」。

(44) cité par Madeleine Remacle, *op. cit.*, p. 186. (t II (SG) p. 1014.)

(45) t II (SG) pp. 1019, 201 et 645. Cf. : «…une bande ciel rouge au-dessus de la mer,

compacte et coupante comme de la gelée de viande, puis bientôt sur la mer déjà froide et bleue comme le poisson appelé mulot, le ciel de même rose qu'un de ces saumons que nous nous ferions servir tout à l'heure à Rivebelle,……» (t I (JF) p. 803.)

(46) t I (JF) p. 526, et t I (S) p. 386. ところで、ブルーストのメタフォールは、とりわけ彼に固有な価値と親密性をもつものから成っているが、そうしたきわめて主体的なメタフォールによって communication や時間性を暗示する方法のほかに、たとえば次の例にみるような「過去(記憶)の反復」から同じ効果を生むという手法もある：《Je reconnaissais en elles (de jeunes touffes de lilas) les pelotons disposés à l'entrée du parc de M. Swann, dans les chauds après-midi du printemps, pour une ravissante tapisserie provinciale. Je pris un sentier qui aboutissait à une prairie. Un air froid y soufflait, vif comme à Combray; mais, au milieu de la terre grasse, humide et campagnarde qui eût pu être au bord de la Vivonne,……》(t II (Gu) p. 157).

(47) Claude-Edmonde Magny, Histoire du roman français depuis 1918, Seuil, 1950, p. 336. 《……la condamnation de la prétention naturaliste à ressusciter le monde par un entassement de détails dont l'artiste serait soigneusement absent. Rien n'est plus éloigné qu'une telle peinture du spectacle effectif que l'univers nous offre quotidiennement : c'est que jamais un objet n'est vu de tous les côtés à la fois, ni par un oeil exempt de passion. Si celui-ci était vraiment indifférent, il serait aveugle : l'objet passerait inaperçu, non perçu. L'absolue impartialité équivaldrait à la cécité》. Cf. aussi : 《Si je veux rester «objectif», je dois me taire, ou tout au moins ne pas dépasser le stade de la simple nomenclature》. (Francis Jeanson. La Phénoménologie, Téqui, 1951, p. 10).

(48) t III (TR) p. 1045.

(49) t III (Fu) p. 487.

(50) Jeanson, op. cit., pp. 10-11.

(51) t I (S) p. 413. また、この「通り」は、マルセルの父にとっては、「住むのにはよいが、何もかわったところのない通り、ほかに十もある通り」にすぎない。Cf. Saint-Exupéry, Le Petit Prince の飼い馴らされていない「les roses」。

(52) t I (S) pp. 145-6.

(53) Id. ibid., p. 20.

(54) Id. ibid., p. 407.

(55) ブルーストの小説の主要な方法である「時間の遠近法」としての「une vue optique des années」についてはふれない。

(56) Id. ibid., pp. 398-9. Cf. アラゴンの「ブロンド」の詩的現象学。「ヒステリーのようなブロンド、大空のようなブロンド、疲労のようなブロンド、接吻のようなブロンド、……ブロンドの屋根、ブロンドの風、ブロンドのテーブルと棕櫚。……」(Aragon, Le paysan de Paris, NRF, 1926, pp. 49-50.)

(57) t I (S) p. 406.

(58) Id. ibid., p. 130.

(59) Id. ibid., p. 65.

(60) Id. ibid., p. 53.

[1963年, 10月]