慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	リルケとプルースト：「囚われの女」をめぐって
Sub Title	Rilke und Proust
Author	塚越, 敏(Tsukakoshi, Satoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.58, (1990. 11) ,p.112- 129
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	慶應義塾大学部文学科開設百年記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00580001-0112

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.

リルケとプルースト
――「囚われの女」をめぐって――

塚越　敏

リルケがプルーストの『失われた時を求めて』を最初に読んだのは、一九一四年一月で、一九一三年出版のベルナール・グラッセ版の「スワン家のほうへ」である。それ以後、第一次世界大戦が勃発し、またエヌ・エル・エフからのプルーストの出版も遅れたため、リルケがふたたび読みだしたのは、スイスに移住してからのこと、一九二一年にはそれまでに出版されたプルーストの作品は全部読んでいた。ここでは、その後に出版された「囚われの女」にリルケがいかにかかわったか、リルケの読書の跡から探ってみようと思う。

リルケは、一九二三年出版の「囚われの女」（「ソドムとゴモラ　Ⅲ」）の第十版を、一九二四年二月二三日に受け取り、その上巻を二月二四日から二七日までに、下巻を二月二七日から三月三日までに、ミュゾットの館で読み終えている。リルケ所蔵のその上巻の中扉に書き込まれた読書の進度をここに記してみると、――

二月二四日（日）　一二五ページまで。
二月二五日（月）　一九一ページまで。
二月二六日（火）　二六二ページまで。

二月二七日（水）　読み終える。

二月二六日に読んだ「ベルゴットの死」（二四八ページ――二五六ページ）は、とくにリルケを惹きつけたらしく、わざわざ La mort de Bergotte と書きつけてある。さらに下巻の中扉に書き込まれた読書の進度をみてみると、――

二月二七日と二八日　一六八ページまで。

二月二九日　二一三ページまで。

三月一日　二三三ページまで。

三月二日　二五三ページまで。とくに二三四ページは重要、続く数ページ非常に重要。

三月三日　最終ページまで。

この上巻、下巻には多数の横線の書き込みがあり、とくに重要とされたページは、プルーストの芸術論（音楽と文学）の展開している部分である。

Ⅰ　アルベルチーヌへの愛

ベルンのリルケ文庫に残されている「囚われの女」には、読書のときにひかれた下線と横線（ページの左右の横に垂直にひかれた線）の跡が残っている。むろんリルケにとって意味のあるところだろう。横線は二、三ページに亘ることがある。横線、下線の数は、ほぼ五十ほどだが、なかにはなぜここに線がひかれたのか、判断に苦しむところもある。例えば、「……まだ半睡の私にわきおこった歓喜で、私は冬のなかに挿入された春の一日があることを知った。……」で始まる数ページ（プレイヤード版Ⅲ一一七ページ――一一八ページ）だが、その街路の情景が『マルテの手記』の華やいだ

春のパリの情景を呼び醒ましたためであろうか。それはそうと、いまは下線、横線の部分を基にして、リルケとプルーストとの両者に共通の問題点をみてみることにしよう。

アルベルチーヌは、話者に所有されている「囚われの女」である。しかし肉体的にも精神的にも所有するということが、いったい可能なことなのであろうか？　所有したと思うだけで、なにも所有していないのではないか？　「囚われの女」の一篇は、アルベルチーヌをめぐっての話者の愛、疑惑、嫉妬を飽き飽きするほど繰り返し叙述したもので、一見リルケの愛とは異質の愛を、どうしてリルケが夢中になって追っていったのだろうか、そんな疑問をもたざるをえない物語りである。アルベルチーヌは、リルケのいう「愛の女性」とはちがい、同性愛者である。そうしたアルベルチーヌを愛してしまった話者マルセルは、アルベルチーヌをめぐる疑惑と嫉妬に悩みながらも、愛ゆえにアルベルチーヌを所有しようとする。同性愛者のアルベルチーヌは異性愛には、つまり話者には関心がない。そうしたアルベルチーヌへの話者の愛（心的態度）がどのように変わっていくか、そして最後の決定的態度とは、多分リルケはこのことを知りたかったのだろう。リルケは『マルテの手記』のなかに、多くの「愛の女性」の範例を挙げている。五通の『ポルトガル文』（リルケの独訳）を書いたマリアンナ・アルコフォラドは、かつて恋人シャミイ伯と情熱の恋を燃やしたが、捨て去られてしまった。残された五通の手紙は、絶望的なその告白である。だがそれでも愛し続けようと炎のようになお燃える愛、それもいつしか対象を乗り越える愛に変わっていた、――「私の愛は、どのように貴男が私をあつかわれましょうと、もうそれとはかかわりありません」（リルケ全集第六巻一〇〇二ページ）。所有の愛が超越的な愛に変わったのだ。これがリルケのいう「愛の女性」の愛――相互に純粋に主体であるという――愛であった。アルベルチーヌへの話者の愛は、所有の愛、リルケにしては否定せざるをえない愛である。この愛が、いつか超越的な愛に変わるのであろう

か？　〈この話者がもしプルーストであるとすれば、この話者は同性愛者で、異性のアルベルチーヌには関心がないはずだ。プルーストはこの話者を同性愛者とはしていない〉。

アルベルチーヌは、ヴァントゥイユの娘たち（同性愛者）を友人としている。そしてプルーストとおなじく話者も、同性愛を悪徳とみなしている。したがって話者が、アルベルチーヌを所有することは、同性愛者であるアルベルチーヌを異性愛者に変えてしまうことである。同性愛者は異性に興味をもたないから、不安定な状態が続き、話者はアルベルチーヌに疑惑と嫉妬をもつ。もちながらも話者は、アルベルチーヌへの愛を激しく燃えたたせ、アルベルチーヌを所有する。所有すると、愛は鎮まるのである。

ベルゴットの死の場面の少しまえのところ、アルベルチーヌと話者との散策帰りの車のなかのことである、――「私の目、私の唇、私の手の想像力が、バルベックで、彼女のからだを十分堅固につくりあげ、十分やわらかな感触の色つやにしたので、もういまは、この車のなかで、そのからだにさわり、そのからだをささえるために、アルベルチーヌに身をすりよせる必要も、彼女を見る必要さえもなく、ただ彼女がしゃべるだけで私には十分であり、彼女がだまっているなら、彼女が私のそばにくっついているのを知るだけで十分なのであった、私の諸感覚は一つのネットになって編みあわされ、彼女をすっぽりとつつんでいた、……」（プレイヤード版Ⅲ一七五ページ――一七六ページ。この部分リルケの横線はない）。話者は想像力と五感とでアルベルチーヌを所有する。話者がアルベルチーヌの肉体を抱くとき、話者の性愛は、快楽のための快楽におわらずに、話者を彼女の肉体を通して想像界に導き、そこで自然に、宇宙に参加させる。そこにおいて彼女は海の自由をもつこともでき、潮騒とも、木の間を洩れる微光とも、雲とも、風とも、草とも、花とも、なににでも変身可能となる。「囚われの女」末尾ちかくで話者は、肉体の合一はできても心の合一（アーム）は不可能であり、

ただアルベルチーヌを想像界で変身の自由をもつ主体とすることができるだけと考える、――「私はアルベルチーヌをひざのうえに抱きあげ、彼女の頭を両手でかかえることもできる、彼女を愛撫し、彼女のからだの上に両手を長くさまよわせることもできる、しかし、私が感じるのは、あたかも太古の大洋の塩分を含有する石かそれともまたある星の光線かをもてあそぶように、内部から無限のものに接している一個の存在のとじられた被膜に自分がふれているということでしかなかった。自然がわれわれを陥れたそんな立場になんと私は苦しんだことだろう、自然は忘れてしまったのだ、われわれ各自の肉体を分離させることを考えて、各自の魂の相互浸透を可能にすることを！　そのようにして私は理解するのだった、アルベルチーヌは私にとっては（たとえ彼女の肉体は私の肉体の権力に屈していても、彼女の思考は私の思考の拘束から脱しているのだから）、すばらしいとりこでもなんでもなかったということを、私はそんなとりこで自分の住まいをかざったつもりになり、まるでびんのなかに支那のお姫さまをとじこめて誰にも知られていないと思っている人物のように、私を訪ねてきた人たちにさえ廊下の突きあたりの隣の部屋に彼女のいることを気づかせないようにして、完全に彼女の存在を自分の住まいからかくしおおせたつもりでいたが、そんな彼女は、むしろ、うるさくせきたてる、残酷な、はけ口のない形をとって、過去の探求へと私をさそってやまぬ〈時〉の大女神のようなものであったのだ」（プレイヤード版Ⅲ三八六ページ。この全文にリルケの横線あり）。彼女は内部で無限へと近づいてゆくもの、星の光、太古の大洋の石となっている。彼女は、想像界において変身可能な主体となっている、囚われの身の客体ではない。話者はアルベルチーヌを、想像界で主体としてとどめておきたいのだ。

リルケも愛の対象を想像界で主体たらしめることを愛（ヘルツリーベ）とした。例えば、『マルテの手記』の（巻末ちかくでの）ヴェネチアの秋のサロンで、一少女が「完璧な、縫い目のない声」で歌った歌の後半をみてみよう、――

「おまえは　わたしを孤独にする。わたしの取り替えることのできるのは　おまえだけ。
しばらくは　そうしたおまえだが、やがてはまた　わざめきの音、
それとも　残り香なき芳香か。
ああ、誰もが腕のなかで　消えうせていってしまったが、
おまえだけ　ただおまえだけが　いつもいつもよみがえる、——
おまえを止どめたことがなかったから、わたしはおまえをしっかと捉えているのだ。」

彼女を、想像界において、主体として所有しているのである。話者が、アルベルチーヌを、想像力で変身させ、主体のままにして所有しているのとおなじである。さらに大事なことは、眠っているアルベルチーヌの描写と話者の想像力との問題である。彼女がそばにいても、彼女が眠っているから、話者には想像力が働くのだ。つまり、彼女に見られて自分が客体化されていないからである。——「私のベッドの上に長々と横たわっている彼女は、誰かがそこにそろえておいた花の長い茎のように見えた。そういえばまったくその通りであって、彼女が眠りながら植物と化してしまったかのように思われるのは、彼女のいないときにしか平生は私がもちえないあの夢みる力を、彼女のそばにいて私がとりもどすこんな瞬間であった。そんなわけで、彼女のねむりは、ある程度、愛の可能性を実現化するといえるのだった、つまり、私がひとりのときは、彼女を考えることはできても、彼女がその場にいないのだから、彼女を占有するわけにはいかなかった、彼女が目のまえにいるときは、彼女に話しかけはするが、自分自身のことがあまりにもお留守になるか

ら、彼女を考えることができなかったのである。彼女が眠っているときは、もう話しかける必要は私になく、彼女に見られていないことが私にはわかっていたから、自分自身の表面だけにとどまって生きる必要はもう私にはなかったのだ。

目を閉じ、意識を失ってゆくにしたがって、アルベルチーヌは、彼女と知りあった日以来私を失望させてきたあのさまざまな人間的性格を、一つまた一つと脱皮していったのだった。彼女はもう草や木の無意識な生命によってしか生きていないのだった、その生命は、私の生命から一段とかけはなれた、一段と奇異なものになった、しかもそれでいて、ますます私の権限に属するものになったのである。彼女の自我は、私たち二人がしゃべっているときのように、内心の思惑や目つきを突破してたえずそとにもれてでる、ということはなかった。彼女は、自分からそとにあるものをすべて自分に呼びもどし、自分の肉体のなかに逃げこみ、とじこもり、縮かまっていた。私はそんな肉体を、自分の眼下に、自分の手中に、おさめながら、彼女を全的に占有しているという印象をもった、そういう印象をもつことは、彼女が目ざめているときにはなかったのである。彼女の生命は、私にゆだねられ、その軽い息を私のほうに吐いていた。

私はきいていた、海のそよ風のようにおだやかな、月光のように夢幻的な、その神秘なささやきの発散を、——それはほかならぬ彼女の睡眠だった。その睡眠がつづいているかぎり、私は、彼女のことを夢想しながら、しかも彼女をながめることができ、そしてその睡眠が深くなってゆけば、彼女にさわり、彼女に接吻することができるのだった。そのとき私が感じていたのは、自然の美にほかならぬ無生物をまえにしているときのような、純粋な、非物質的な、神秘な愛であった。なるほど、すこし深く眠りはじめたかと思うと、彼女はまたそれまでのような単なる植物だけではなくなってしまい、その睡眠は私にとってまったく一つの風景と化するのであって、私はそうした睡眠のほとりで夢想にふけ

り、その夢想は、けっして私があきることはないと思われる、いや、無限に味わっていたいとさえ思われる新鮮な官能を伴うのであった。その睡眠が私の左右をひたしているのは、湖のようにおだやかになったバルベック湾のあの満月の夜に、枝々にそよとの風もなく、人々は砂に寝そべってひき潮がくだける音をいつまでも聞いているときの、あのように静かな何か、あのように肉感的に快い何かなのであった」（プレイヤード版Ⅲ六九ページ――七〇ページ。この部分にはリルケの横線はない）。

眠っているアルベルチーヌは、話者を客体化することがないから、話者は自由に想像力を働かせて、想像界でアルベルチーヌを完全な主体として所有することができた。所有の愛といっても、想像界での所有の愛であり、しかもアルベルチーヌは主体である。この意味での所有の愛は、リルケの否定する所有の愛とはちがう。ちょうど芸術家が対象を（主体として）愛する愛とおなじである。これは想像力の問題である。愛し返される心配はないから、眠っているアルベルチーヌは話者の想像力の所有となっているのだ。リルケの場合は、愛し返されるとか、見られるとかいう相手の客体化の視線や行為に耐えて、なおかつ相手を主体にとどめるという形而上的な愛の様相を帯び、それが想像界において可能であったのだ。だから相手が眠っているアルベルチーヌでなくてもよかったのだ。

このように話者の愛は、アルベルチーヌの肉体をもとめ、快楽に耽ける性愛的なものでなく、他者の自由を犯すことなく、精神的にも肉体的にも想像界で結ばれようとするものであった。それゆえにリルケもプルーストを追い続けたのであろう。話者によって所有された「囚われの女」アルベルチーヌは、話者の想像力と感覚とで完全な主体となっている。アルベルチーヌが目覚めると、彼女は話者の客体となり、嫉妬と疑惑に悩む話者をあとに「逃げ去る女」となるのであった。アルベルチーヌは、リルケのいう「愛の女性」ではなかった。逆に話者こそ（芸術家がそうなりうる）「愛

の男性」と言いうるかも知れない。想像力と感覚とで、相手を主体たらしめ、相手に変身の自由を与えることができるからである。

Ⅱ　ベルゴットの死

プルーストの芸術論は、エルスチールの絵画に関する言葉（プレイヤード版Ⅰ八三五ページ、Ⅱ四二一ページ）を通して理解されたが、要するに対象の、いわゆる「樹皮」の蔭に隠れている部分、本質的な部分、内的な印象をそのままに表現すること、このことが芸術家の行為である。エルスチールは、対象をまえにして、知的な観念や概念を捨て、その対象の形而上的な相（実相）、つまり印象を芸術の手段で蘇らせることであった。したがって作品とはその印象の表現であって、私たちはその「作品から放たれる一種霊的な存在としての〈印象〉」（保苅瑞穂著『プルースト・印象と隠喩』筑摩書房一三六ページ）を受けて感動するのだ。リルケの場合は、その本質的な部分を、あるがままに視る直観によってとらえ、それを芸術事物として表現したのであった。リルケはこのことをセザンヌやゴッホ、ロダンの造型美術からまなびとっていたのであった。

プルーストは、（いまはシャルダンを除いて）実在していたオランダの画家フェルメールの（ハーグの美術館にある）『デルフトの風景』においてこのことが実証されているのを知った。いまは、フェルメールと関連して、プルーストの創造的人物である小説家ベルゴット、その「ベルゴットの死」をみてみよう。リルケが、世界文学の一章である、とまで激賞した一章である。なぜリルケが称賛したか？　生命の危険を冒してまでも、真実を証そうとした芸術家の態度を「ベルゴットの死」にみたからであろう。なるほどこの一章におけるテーマとその内的展開は、リルケ文学のそれと同

一である、と言ってさしつかえないであろう。

ベルゴットは尿毒症の発作ゆえに安静にしていなければならなかった。それにもかかわらず病身のベルゴットは、フェルメールの『デルフトの風景』をみに展覧会場に出掛ける。なぜベルゴットが『デルフトの風景』を見にいったか？ある批評家がその油絵（タブロー）のなかの「黄色い小さな壁面（それが彼にはよく思い出せなかった）が、じつによく描かれていて、そこだけを単独に眺めても、十分に自足する美をそなえていて、すばらしい支那の美術品のように美しい」（プレイヤード版Ⅲ一八六ページ――一八七ページ）と書いていたので、ベルゴットは展覧会場に出掛けたのであった。彼は会場の階段を昇ったところで眩暈に襲われた。それでも彼は『デルフトの風景』の小さな黄色い壁に目をすえて「ちょうど子供が黄色い蝶をつかまえようとするときのように」見つめ、「〈こんなふうにおれは書くべきだった〉」とつぶやいた。その直後にフェルメールは倒れて絶命してしまうのだが、彼はその「自足する美」（une beauté qui se suffirait à elle-même. Pléiade III p. 187）を、死を賭しても自分のものにしたかったのだ。「自足する美」とは、美意識による美ではなく、自己完結的な、形而上的美である。しかしこうした「自足する美」を表現せねばならぬ義務は、流れ去る有限の時間のこの世にはなく、あっても報いられない。それは無償の掟として、「魂の不滅」が証明される別の世界に属しているのである。芸術家は、この無償の掟に従って芸術の世界に作品を創造する。リルケ的に言えば、その作品こそ自ら自足している即自的な芸術事物である。ベルゴットは死ぬが、その直前（自足する美を知ってから）死にたいしては平然としている。形而上的芸術による救済――形而上的芸術・死・魂の不滅――があったからだ。ベルゴットの死を機会に、プルーストが、前世からこの世に来て、ふたたび来世に帰るというマーテルリンク風のオカルティズムにまで及んでいるのは、リルケとおなじく、形而上的芸術家（詩人、作家）の特徴的な点で、そこに形而上的芸術による救済

がみられるのである。この一章は、読めば読むほど、リルケ自身が執筆したものと仮定しても、おかしくないほどもリルケ的である。

Ⅲ　ヴァントゥイユの音楽

リルケが最初に「スワン家のほうへ」を読んだとき、つまり一九一四年の一月、リルケと女流ピアニスト、ベンヴェヌータとのあいだに（わずか数か月しか続かなかったが）文通が始まり、ベンヴェヌータから彼女の師であるフェルッチョ・ブゾーニの著書『音楽美学試論』を読むように薦められた。この著書は、その後の再版（一九一六年）のおりに、リルケに捧げられることになったが、つまりリルケの音楽観とブゾーニのそれとが一致していたからである。ブゾーニは、音楽の本質を「自然の完全な反射」であるとして、絶対音楽（原音楽（ウアムジーク））を提唱し、現実の彼方（ニルヴァーナ）で鳴り響く宇宙の音楽こそ絶対音楽だとしている。これはリルケの芸術事物を基本とした芸術観と一致する。いまやリルケは、こうした芸術観をもつブゾーニの弟子であるベンヴェヌータに、「スワン家のほうへ」のなかのヴァントゥイユの音楽もまたおなじものとして紹介している。ベンヴェヌータがどれほど理解したかは別にして、リルケ自身がヴァントゥイユの音楽を理解しえたのも、その頃やっとその機が熟していたからだと言っていいかもしれない。努めてはいたものの、リルケには音楽を芸術事物としてとらえることはできなかったのだ。音楽によって、かえって運命（二元相対）のなかに誘われ、そこで滅びてしまうのではないかと思い、リルケは音楽を恐れていた。しかしリルケは、一九一二年一一月にスペインのトレド滞在のおりに、すでにアントワーヌ・ファーブル・ドリヴェの著作を読み、鳴り響く音を口実（Vor-Wand）にして、その背後に、つまり音楽の背後（Rückseite der Musik）に「埋没した存在」、沈黙

した宇宙、星座の傾きのあることを確認して、音楽という芸術をも形而上的にとらえうるという確信を強めてはいたのであった、――さらにそれ以前、例えば『マルテの手記』のなかのベートーヴェンに触れた箇所で、リルケは音楽を広大な宇宙空間を開示するものとして語ってはいたが。それゆえ、リルケが「スワン家のほうへ」のなかのヴァントゥイユの音楽を理解したかどうかというよりも、ヴァントゥイユの音楽によってリルケ自身の音楽観が補強されたのだと言ったほうがいいかもしれない。

「スワン家のほうへ」には、ヴァントゥイユの『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』を演奏する場面が二ヵ所あるが、最初はヴェルデュラン家の夜会のときである。聞き手のスワンは、その夜会に出席しながら、昔ある夜会で聞いたその『ソナタ』について回想する、――「純粋な音楽作品は、論理的な関係を含んでいない」(プレイヤード版Ⅰ二一四ページ)と。ヴァントゥイユの音楽は、そうした音楽であって、一般の大衆には知られていなかった。その『ソナタ』の魅惑的な小楽節は、スワンとオデットとの愛の記念碑のようにも思われたが、それは「二人とは無縁な、ある内在的な、固定した美」(プレイヤード版Ⅱ二一九ページ)をもち、「解脱」(détachement)を含んでいた。このようにヴァントゥイユの音楽は、人間的なものを超脱した形而上的な美を含むもので、その美は、フェルメールの『デルフトの風景』に描かれた黄色い壁にみる「自足する美」なのだ。さらにサン・トゥーヴェルト侯爵夫人邸での夜会で、スワンはヴァントゥイユの音楽を聞くが、すでにみたように、音楽は「超自然的に創造されたものの世界」に属し、そうした「超自然的なものの存在」を認めた私たちを恍惚とさせるものだという。このように、ヴァントゥイユの音楽は、人間の聴覚を通して感情をゆさぶる芸術ではなく、超自然的なものに通じる形而上的な芸術であった。

ヴァントゥイユの音楽は「囚われの女」でふたたび問題となる。今度は、『ソナタ』を思い出させる小楽節を含んだ

『七重奏曲』である。またヴェルデュラン家での夜会である。ヴァントゥイユの音楽は、マルタンヴィルの鐘塔をまえにして感じた印象とおなじ印象を話者に与えた（プレイヤード版Ⅲ二六一ページ）。あのときの印象を、話者は言葉を使って一文にすることができたが、この印象は言葉を媒介にして伝えることができない。ここで話者は、言葉を使う文学とその他の芸術との差異を、（言葉と音、あるいは色という）媒介の問題を軸にして展開してみせる。リルケもその頃、当然のこととして、いわば物の実相を表わす言葉のないことを嘆いていた。とくにリルケがハイカイに接するようになった晩年、内部空間のすべてを言葉によって表現することの困難さを嘆いていたが、リルケはこの「囚われの女」のなかにこれとおなじ問題をみたのであった。

「……各人が章句の入口で置きさらなくてはならない、あの言葉には言いあらわしがたいもの――というのも万人に共通したなんの興味もない外部の地点に自分を限定してでなくては各人は章句のなかで他人とコミュニケーションを保つことはできないからで――しかしそんなとき、そういう現実の残留物のすべて、そういう言葉には言いあらわしがたいものを、芸術は、エルスチールの芸術と同様にヴァントゥイユの芸術は、われわれが個人の世界と呼んでも芸術なくしてはけっしてわれわれに知られないであろうあの世界の、内的構造を、スペクトルの色のなかに顕在化することで、出現させるのではないだろうか？」（プレイヤード版Ⅲ二五八ページ）。この「芸術なくしてはけっしてわれわれに知られないであろうあの世界」、それは「広大な空間」（l'immensité）、リルケ的には「内部空間」であるが、これを言葉で表わすことは困難であろうし、またもし「おなじ感覚をもちつづけているならば、そこでわれわれが見るであろうすべてのものにわれわれの感覚は地球の書物とおなじ外観をまとわせるであろうからである。……他者の目をもって宇宙を見る」方法をとらねばならないのだ。そしてこの「広大な空間」を可能にするのは、一人のエルスチール、一人のヴァン

トゥイユ、彼らのような芸術家たちなのである。リルケがこの箇所に横線をひいたのは当然のことであろう。リルケの「内部空間」（宇宙空間）こそまさに形而上的芸術によってのみ現前するものであったからだ。

アンダンテが終わり、天国の陶酔から醒めやらぬ話者に、ある公爵が美事な演奏だと語りかけたとき、話者は人間の外面的な言葉のくだらなさに失望した、――「私は天国の陶酔を失い、このうえもなくつまらない現実のなかに転落する天使さながらであった」（プレイヤード版Ⅲ二五八ページ）。話者は、言葉、概念、分析の世界に一挙に転落してしまったのだ。言葉（概念、分析）を媒介とする文学には、宇宙的な広大な（内面）空間を表現することは困難なのだが、芸術は、とくに音楽は、（音という形式は、そのまま内容であるから――つまり「口実」Vor-Wand であるから）純粋な音によってそれを可能にし、また言葉なしに「魂の交流」（la communication des âmes）を可能にするのだ。

こうしたことは「囚われの女」の後半で、ふたたび繰り返され、その繰り返しのところにリルケは横線をひいている、――エヌ・エル・エフの原本、一九二三年の第十版（ロベール・プルーストとジャック・リヴィエールとによって校合された版）の二三三ページ――二三六ページ（プレイヤード版Ⅲ三七四ページ――三七六ページ）、その中扉にリルケはこう記している、――“La très importante page 234!”

「たとえばこの音楽（ヴァントゥイユの音楽）は、既知のすべての書物よりも真実な何物かである、と私には思われた。そのわけをときどき私はつぎのように考えた、われわれによって感じられる人生の万事は、観念の形で感じられるのではないので、それを文学的に、ということは知的に、翻訳したものは、それを報告し、説明し、分析するが、音楽のように再構成するものではない、音楽においては、音が存在の抑揚をとらえ、感覚の最も内的な極点を再現するように思われるのであって、その極点がときどきわれわれの見出すあの特殊の陶酔をわれわれにあたえるのだ」（プレイヤー

ド版Ⅲ三七四ページ)。文学の言葉は、それのもつ概念で分析をおこなうが、音楽の音は「存在の抑揚」(l'inflexion de l'être)[独訳では「本質存在の声」(die Stimme des Wesens)]を含んでいて「最も内的な極点」(pointe intérieure et extrême des sensations: die innerste und äußerste Erstreckung der Empfindungen)をそのまま再現するもので、それが人間を陶酔させる。この言葉では伝えられない陶酔こそ、幻のように消えてしまうが、音楽の伝える現実的なものである。この陶酔によって、聞き手は、自分が確かに存在しているという自分の現実を喚起させられる、――さらにこうした文章が続く、――

「音楽がつたえうる歓喜は、……もっと現実的な、もっとみのりゆたかな陶酔であるように思われた。それにしても彫刻とか音楽とかで、より高次な、より純粋な、より真実な感動をそそるものが、一種の霊的な現実に照応していないはずはありえない、そうでなかったら、人生はなんの意味ももたないことになるだろう。したがって、ヴァントゥイユの美しい一楽節にも増して、私がこれまでの人生で何度か味わったあの特別の快感に似ているものはなかったのだ、たとえばマルタンヴィルの鐘塔のまえで、あるいはバルベックの街道の何本かの木々のまえで、あるいはもっと早い話がこの作品の冒頭で、ふと何かのお茶を一杯飲んでいたときに味わった快感である」(プレイヤード版Ⅲ三七四ページ)。この文のなかの「一種の霊的な現実(レアリテ)」とは、話者の「現実」でもあるし、作者(プルースト)の「現実」でもある。こうした形而上的芸術からの感動を受けるものは、自己喪失のこの世の中においてもなお存在しているという自分の「現実」をもちえている孤独な人間だけである。これに続く「そうでなかったら、人生はなんの意味ももたないことになるだろう」という文節は、リルケが読んだ一九二三年の第十版にはなく、その代わりに「その精神の現実はそのいずれかを間違いなく象徴的に表現するのだ、深みと真実のあの印象を与えるために」(二三四ページ)とある、――Elle (une certaine réalité

spirituelle) en symbolise sûrement une, pour donner cette impression de profondeur et de vérité. プレイヤード版Ⅲ一〇九一ページでは…pour me donner… と me が入っている。削除されたこの文には「印象」という語がみえるが、うえの本文には続いてマルタンヴィルの鐘塔、バルベックの道の三本の木、紅茶に浸したマドレーヌが追想されるのも、いうまでもなく「深みと真実のあの印象」との関係においてなのだ。だが果してそうなのだろうか？　紅茶に浸したマドレーヌの回想は、無意識的記憶の蘇りであって、印象の問題とは無関係であり、削除された部分は、当然のこと削除さるべきものであって、現在の「そうでなかったら、人生はなんの意味ももたないことになるだろう」という平板な文節にとってかわることになったのだろう〈この削除訂正は、プルースト研究家の課題であろう〉。

『七重奏曲』のアンダンテの次の楽章に移ると、またもや繰り返しあらわれる楽節に、話者は「印象」を認めて、歓喜している、――「地上を越えたある歓喜へのこの呼びかけが、今後忘れられないものになるだろう、ということが私にわかった。しかし、それにしても、今後この歓喜は私にとって現実化することが可能なのだろうか？　この問いが私にますます重要であると思われた、……すなわち私が真の生活を築くための指標や糸口として、これまでの生活のなかに遠い間を置いて何度か見出していたあの印象、マルタンヴィルの鐘塔をまえにして、またバルベックの近くの三本の木の列をまえにして私が抱いたあの印象である。いずれにしても、この楽節の特殊の調子に立ちかえっていえば、卑俗な日常生活できめられている習慣などからおよそかけはなれたこのような予感、来世の至福へのこの上ないまでの大胆な接近、……」（プレイヤード版Ⅲ二六一ページ）　ここでは紅茶に浸したマドレーヌの味は、「印象」とは関係がないゆえに省かれている。いずれにしてもヴァントゥイユの『七重奏曲』、あるいは『ソナタの楽節』によって与えられた印象、それはフェルメールの『デルフトの風景』の黄色い壁による印象とおなじであるが、それに聞き手は歓びを感じる。そ

してヴァントゥイユの音楽で代表されているプルーストの音楽は、そうした内的な印象を、さらにその印象による歓びを聞き手である「精神の現実」に与えるものであるが、そうしたことはヴァントゥイユ以外の音楽には不可能なのである。つまり、形而上的な「自足する美」（内的印象）を創造する芸術家（音楽家）のみが「精神の現実」に歓びを与えるからである。ヴァントゥイユの作品からは、「多くの光の感覚、あかるいざわめき、音を発する色彩」などが送られてくるが、そうした「曖昧な感覚は、何かの回想からきているのではなくて、ある印象から（マルタンヴィルの鐘塔のそれのようにある印象から）きているために、彼の音楽のジェラニウムの芳香については、その具体的な説明を見出すことよりも、むしろその深い等価物、すなわち未知の多彩な饗宴（うたげ）を見出すべきであり（彼の諸作品は、そうした饗宴のばらばらになった断片、深紅にさけた破片であるように思われた）、そういう調子（モード）のもとに、彼が宇宙を『耳にきき』、宇宙を自分の外部に投影しているというべきであったろう」（プレイヤード版Ⅲ三七五ページ）、そしてこの仕方（つまり創造）を見つけだすことで、彼の音楽のジェラニウムから発する芳香は明確となるというのだが。むろんこれは感覚の問題である。ここは、リルケが横線をひいた箇所だが、右の引用部分は、括弧（　）内を除いて、全行に下線がひかれている。なるほど、深遠な等価物、未知の饗宴（うたげ）、宇宙を聞く、これだけでもうすでにリルケの形而上的美学の本質を言いあてていることになるからだ。そしてこのことは文学においても当てはまることであって、続く話者とアルベルチーヌとの――「文学でもおなじことでしょうか？」「文学でもおなじことですよ」という――問いと答えに、リルケは三重の短い横線をひいている。むろんリルケは形而上的美学を文学（詩）にも当てはめて考えていたが、ここにプルーストも自分とおなじ考えであることを確認して喜んだにちがいない。

さて、このように「囚われの女」の一篇を通じてリルケのプルースト読書の跡を、リルケの側からの接点を求めなが

ら、辿ってみたが、いかに両者が、芸術、愛、時間などの問題で、形而上的に近似であり、あるいは完全に一致していたかを知ることができた。リルケは、熱心にプルーストを読んだ。おそらくリルケは、プルーストが自分とおなじ問題をどう（形而上的に）解決するかに興味をもち、それが殆ど自分と同一の結果になることを知って喜んだにちがいない。なぜなら、リルケは最初のプルースト讃美者の一人であったからだ、――ジッドですらまだプルーストに不信の念を懐いていたときにおいてすら。

本稿におけるプルースト作品からの引用は、筑摩書房の「プルースト全集」Ⅰ（一九八四年）とⅧ（一九八七年）、つまりプルースト研究の専門家井上究一郎教授による翻訳「スワン家のほうへ」と「囚われの女」によるもので、借用させて戴いたことを感謝致します。なおその引用箇所をプレイヤード版「プルースト全集」で示しておいたが、プレイヤード版Ⅰは一九八四年度版であり、そのⅢは一九八三年度版である。