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

Title	プルーストの「対話」について
Sub Title	Sur l'aspect dialogique chez Proust
Author	牛場, 暁夫(Ushiba, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1993
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.63, (1993. 3) ,p.87(270)- 109(248)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	松原秀一教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00630001-0109

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.

プルーストの「対話」について

牛　場　暁　夫

『失われた時を求めて』からは，独特な「対話」の息遣いが伝わってくる。あの「わたし」も，決してそれによってのみ世界を描こうとする独我論的なものではない：《Ma vie m'apparut comme quelque chose de si dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent》(IV, p. 173 新プレイヤッド版)，「わたし」は，「他者」や他の事物との交流によって支えられてゆくのだ。

I

しかし，真の「対話」を発見するまでに，主人公は多くの時間を費やす。社交界のサロンは作品中6回繰り広げられるが，主人公は結局はそこでの会話が不毛に終わり，真の対話に至らないことに気づいてゆく。

『失われた時』のサロンに群れ集う人々を描く際，プルーストは彼等の身体的特徴，社会的地位，性格よりも，その個性的な口調に耳を傾け，そして，どのように会話が交されるかを追う[1]。

シャルリュスの会話は，なかでも典型であろう。シャルリュスは，主人公を導く一人でもあり，優れた芸術的才分に恵まれた人物ではある。しかし彼の会話は，形こそそうであれ，その実奇妙な独り言にすぎない。パリの男爵家という爵位から，「保護」したい青年たち―運転手，召使，御者など―への一方的で尊大な物言いに終始することが多い。モレルや，主人公や，野心から庇護されるジュピアンに対しても，シャルリュスは支配欲から，強勢形 moi を駆使しつつ，自意識に固着した長広舌をふるう。と同時

に，不思議な逆転——プルーストはこの逆転が実に好きだ——も起きる。台頭し始めたブルジョワ，ヴェルデュラン夫人のサロンから放逐される場面が，例えばそれで，その時シャルリュスは屈辱のあまり今度は不意に一切の言葉を失なう。また，ジュピアンの男娼窟では，若者の気をひくためにもっともみだらな隠語を口にしたかと思うと（IV，p. 404），逆に，あまりにも正統的な表現をか細くささやくだけとなる：《Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié》（IV，p. 394）また，自宅で主人公を前にして激怒に駆られた直後，一転して乙女のように言葉少なになり，ユゴーの詩に自分の思いを託したりもする：《Je suis veuf, je suis seul et sur moi le soir tombe》（II，p. 849）.

奇妙な分裂，対照——傲岸な弁舌か，哀願する文学的な言葉遣い，そのいずれかに自己陶酔する。攻撃的であるか，受動的か，いずれにせよこれは対話ではなく，独語に等しい[2)]。

執筆途中ではシャルリュスと同一人物であったこともある元大使ノルポワの会話も，独演型のモノローグでしかない。フランス代表にもなったこのノルポワは，第6巻に至っても高齢にもかかわらず常套句で固めた言辞を情人ヴィルパリジ夫人に向かって弄し続ける。そして，その《airs de bravoure》（華麗なるアリア，触りの1節）（IV，p. 215）を完成させ，誇示する。この反ドレフュス主義を秘す保守的外元交官と，ドレフュス派でサロンの新参者ブロックの会話も，不思議なやりとりに終始する。ドレフュス事件を話題にしているのに，双方とも相手の考え方さえ摑めない。聞く耳を持たない《dialogues de sourds》に終わる。

ブロックはブロックで，その大仰な擬ホメロス風表現で，コンブレの主人公の両親を鼻白ませる。この点では，スノッブのルグランダンの口吻に類似する。ルグランダンは貴族にひかれるスノッブぶりを隠そうとするあまり，大時代的な詩的な話し方を装って対話を避け，コンブレの主人公家族の顰蹙を買う。

独自の措辞を練り，長台詞で武装するタイプはまだ多い。当時盛んだった語源研究[3)]で得られた博識を衒うのは，ソルボンヌ大学教授ブリショだ

けではなく，コンブレの司祭も同様である。司祭の雄弁には，『失われた時』の展開を予告する部分も含まれているものの，その決定論的な語源に関する知識は，コンブレのレオニー叔母を疲労困憊に追いやってしまう。

自由闊達な対話には，憧れていた社交界でもなかなか立ち会えない。医師コタールは決まり文句を連発しつつ，《Dites - vous cela pour de bon?》（I，p. 197）と問いたげな微笑をいつも相手に向け続け，一方コタール夫人は，同じ微笑を浮かべ続けるが，それを相手への返事だと思いこんでいる（III，p. 350）。

サロンの女主人ヴェルデュラン夫人もゲルマント公爵夫人も，特に芸術についてはきわめて独自な，そして対照的な態度を示す。ヴェルデュラン夫人の場合，ヴァントゥイユのソナタに深い感動をおぼえ，その曲について色々と尋ねようとするスワンに宣言する：《on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison》（I，p. 210）。つまり対話につながってゆく問いを高飛車に封じこめようとする。そして取り巻きの画家がおもねり，夫人に話を合わせる。話者は言う：《ces gens semblaient ne s'être jamais posé ces questions car ils furent incapables d'y répondre》（I，p. 209 *cf.* I, pp. 224, 272 II, p. 391 *etc.*）。

カイエ・ゲランに集約的に現われるが，ゲルマント公爵夫人の場合は，その逆で，芸術についての質問の突飛さで主人公から，今度は返答の意欲さえ奪ってしまう：《Son rose visage *brillait,* ses yeux souriants brillaient de plaisir, d'empressement et d'intérêt en me *question* posant sur *ma vie* mes travaux, sur mes pensées, des questions qui me faisaient apparaître à moi-même stupide, tant il m'était impossible d'y répondre.》（f°37r°）[4]。（*cf.* II, p. 882 III, p. 72 *etc.*）

ゲルマント公爵夫人の素気ない断定的な話しぶりはここに明らかだが，ヴェルデュラン夫人のサロンの取り巻きにあたるのが，彼女にとっては夫のゲルマント公爵であろう。公爵夫人がパルム大公妃のような退屈な近親者を招待者リストからはずそうとする時など，公爵は得意の「質問」をし

て夫人に助け舟を出す：《Mais est - ce que ma femme la connaît ? 》これは「質問」という形にこそなってはいるものの，否定形の答えを強要するものでしかない。

表面的には「対話」の場面が連続する。しかし頑冥な自己限定にとらわれたそれは，スワンとサニエットの対話のような交流に近づくことがあっても，結局は自閉したの独白の一方的な交換に終わる。

1899年の『ジャン・サントゥイユ』放棄直前にプルーストはマリ・ド・シュヴィイにすでに嘆いている，「退屈で疲れともなる社交界の人々と，小説のためとはいえ，つき合わなくてはいけないとは」と[5]。

対にされた配置[6]，反復，逆転，これらから醸し出されるある知的なユーモア――しかし，その底には主人公の叶えられない思いが募ってゆく。

対話が成立しにくいのは社交界だけではない。恋愛体験も，やがては主人公ににがい思いを味わす。主人公がジルベルトにする問いは，彼女によってそらされ，はぐらかされる：《Mais posait-on à Gilberte une *question* sur ce qu'elle avait fait, alors on voyait dans ces mêmes yeux l'embarras, l'incertitude, la dissimulation, la tristesse qu'avait autrefois Odette quand Swann lui demandait où elle était allée et qu'elle lui faisait une de ces *réponses* mensongères qui désespéraient l'amant et maintenant lui faisaient brusquement changer la conversation en mari incuriux et prudent.》（Ⅰ，p. 555）。

主人公とジルベルトの関係は，スワンとオデットとの関係の反復，展開であるが，スワンは「無関心」となり質問をあきらめ，主人公の導き手スワンはここで凡庸な夫におさまってしまう。

恋愛が，嫉妬や嘘を，そして相互不信を含まざるをえないという認識は，『囚われの女』で主人公とアルベルチーヌがパリで同棲する時も，さらに断定的な形をとって繰り返される：《J'appelle ici amour une torture réciproque》(III, p. 617)。アルベルチーヌも，主人公の愛情に：《sentiment inquisitorial》(III, p. 566)を感じる。主人公はついに言う：《J'avais beau

questionner, c'était moi qui répondais [...]》(III, p. 592)。

また，社交界の描写に使われていたコミカルでさえある対比，逆転の演出は，恋愛の場合にもなされていて，次の引用においては，主人公とアルベルチーヌは心理面だけでなく，空間上の位置関係においてさえも立場を交換してしまっている：《je sentais, dans la même jolie fille qui venait de s'aseoir près de mon lit, quelque chose de différent, et, dans ces lignes qui dans le regard et les traits du visage expriment la volonté habituelle, un changement de front, une demi-conversion comme si y avaient été détruites ces résistances contre lesquelles je m'étais brisé à Balbec, un soir déjà lointain où nous formions un couple symétrique mais inverse de celui de l'après-midi actuelle, puisque alors c'était elle qui était couchée et moi, à côté de son lit.》(II, pp. 648-649)。

もっとも，恋愛においては，時として美しい瞬間が訪れ，その喜びはやはり問いと答えとった対話——しかし今度は通い合う対話の形をとって描かれることになる。『囚われの女』冒頭のアルベルチーヌの魅力を描く際も同様であるが，例えばバルベックに登場し，その若さを横溢させる乙女たちの姿も，問いと答えのためらいがちの，しかしのびやかなやりとりが聞こえてくるように描かれていて，アルベルチーヌはやがてそのなかから出てくるのだ。この点が明瞭なのは，カイエ26においてである：《Posez-leur une question qui est relative à quelque chose ou à quelqu'un qu'elles connaissent, demandez-leur le nom d'un livre qu'elles avaient l'autre jour à la promenade ou de l'amie avec laquelle elles se promenaient. [...] et le nom qu'elles nous prononcent d'un air interrogateur pour voir si c'est celui-là que vous voulez dire, elles le diront presque sur autant de notes qu'il y a de syllabes ‹et chaque syllabe exactement prononcée par leur bouche, dont vous voyez les lèvres s'appliquer au commencement de chacune comme les anges de Giotto soufflant dans leurs instruments de musique.› Si l'importance qu'elles mettent à ce questionnaire leur fait descendre gravement sur les syllabes du milieu

du mot vers des notes profondes et qui est comme un dernier reste de cette gravité majestueuse, de ce sérieux, de cette application que mettent les petites filles à dormir immobiles et en respirant avec une régularité admirable, à téter, à regarder, la dernière syllable se relève à la note aiguë interrogative qui a toute la fraîcheur de leur gaîté questionneuse, de leur jeunesse intéressée et de ce surplus de forces qu' elles emploient à des choses dont nous avons prudemment retiré le peu qui nous en reste》(41r°—42r°. 〈 〉印は加筆部分)。

ここでは海を背景に，問いと答えが双方を往復し，混然となって響き合っている。声，というよりも音(notes)は，高低を上下し，〈 〉印の加筆部分で，さらに楽器の音にたとえられてゆき，様々な点で相互の流れが往還し始めている。(後述するヴァントゥイユの曲の基本的な用語，表現は，すでにここにも含まれている)。

しかし，結果的には，第6巻目においてアルベルチーヌは出奔する。そしてそれはもうひとつの大きなテーマ，友情が翳る時期とも重なる。主人公の友人サン＝ルーへの評価も，作品の最終部分に近づくにつれ下がるのだ。

以降，主人公の歩みには，切実さ，切迫さのようなものが漂よい始める。世紀末の頽唐のなかで，貴族階級の互解が進むなかで，主人公はさらに目を，耳を凝らし始める。

II

しかし，芸術作品，自然，そして無意識的記憶の体験を通して主人公が学んでゆくものは，まさに「対話」だったのではないだろうか。

主人公は，なかでもヴァントゥイユの曲に決定的な「対話」を聞きとる。しかし，そのためには長い修得の過程が必要である。この「対話」を最初に聞きとめるのは，主人公の導き手の一人スワンだが，ディレッタントの彼は，「長いことむずかしい問いを抱いていられない」(I, p. 375) ために，はじめはヴァントゥイユのソナタを，オデットとの恋愛の「国歌」として，

つまりひとつだけの意味に還元させ，固着させて聴くのに甘んずる。「芸術の独身者」スワンは，自分に「呼びかけてくる」ソナタを，まるで所有してしまったかのように，単数形で《la petite phrase》と名付けてしまう。ヴェルデュラン夫人も，ソナタを偏愛し，《ma sonate》と呼び，演奏を耳にすると情緒的，身体的反応を示し（Ⅰ，p. 203），ついには額が肥大してしまう（Ⅲ，p. 298）。

しかし7回目に「芸術のほう」でもある「ゲルマントのほう」のサン＝トゥーヴェルト夫人のサロンで，今度は1人でソナタを聴くにおよんで，スワンはその内奥で取り交されている「対話」に気づく。（以降，第8回目からは主人公が中心になってヴァントゥイユの曲は聴取されてゆく。）第1回目の時をのぞき，ソナタはピアノでのみ演奏されてきたのだが，この7回目において，ピアノとヴァイオリンがそろう。またこの時は，スワンが，オデットへの愛が醒めることを意識した時でもある。ソナタは，恋愛に収斂されてしまうものではなくなる。その時当初「神秘的」と思われていた曲想の下に潜んでいた「対話」を，スワンは傾耳を深め，聴きとどめる。《*Le beau dialogue* que Swann entendit *entre le piano et violon au commencement du dernier morceau!* La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; *jamais le langage parlé* ne fut si inflexiblement nécessité, *ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses.* D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, *lui répondit* comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'*eux deux sur la terre,* ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construits par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les *deux :* cette sonate.》（Ⅰ，p. 346）。

社交界などでの langage parlé では，立ち会えなかった対話が，ピアノとヴァイオリンの間で交されていたのだ。

音楽が孕む「対話」は，その後，今度は主人公がヴァニトゥイユの七重

奏曲を聴くことになってからも繰り返され，強度を深めながら響いてくるようになる。七重奏曲では，問いと答えの双方からの呼びかけは，さらに明瞭に，そして緊迫したものとなる。《Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche sonate ; la *timide interrogation* à laquelle *répondait* la petite phrase, de la *supplication* haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer.》(III, p. 759)[7]。

そして，主人公は自問しつつ，理解してゆく，《je me demandais si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être—s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées—la communication des âmes.》(III, pp. 762-763)。

ここでも，日常の langage（前述の引用では，langage parlé）と対比されつつ，ヴァントゥイユの曲が，「魂の交流」を表現していることが示されている。(âme「魂」という言葉も，やはり前述の引用文で使用されている。)「そこではどんな質問を課そうと，その本質が同じ語調で，それ本来の語調で答えるのだ」

しかし，スワンと同様，主人公もこの曲の真の姿を，当初は理解できずに苦しむ。始めその曲は主人公にも，「インスピレーションに欠け」て，「不格好」(III, p. 755) とさえ聴こえてくる。しかし，ヴァントゥイユの曲を最後に聴く際，主人公は言う，この「あまりにも旋律的でない」フレーズ，楽句こそ，その「不格好さ」に慣れ，その美を発見した自分には，もっとも気に入る，と。(III, p. 875)。

ヴァントゥイユを最後に聴く時も，芸術的なものの把握の仕方を急に身につけ，成熟したアルベルチーヌが，主人公に自動ピアノで「3回も，4回も」聴かせる。ここでも曲の魅力は直接，即座には立ち現われこない。そして曲は，やはり複数の声部が互いに向かい合うように組み合わされて最後に立ち現れる。《Elle devinait qu'à la troisième ou quatrième exécution, mon intelligence, en ayant atteint, par conséquent mis à la même

distance, toutes les parties, et n'ayant plus d'activité à déployer à leur égard, les avait *réciproquement étendues* et immobilisées sur un plan uniforme.》(III, p. 874)。

興味深いのは，こういったヴァントゥイユの曲の特徴が，執筆途中に加筆によって強調されたことである。上記の引用文中でも，réciproquement は，カイエ53f°25v°において加筆されている。この直前の箇所でも，2つの楽器同士のやりとりが反復されるように加筆される。《commençant à me connaître, elle savait que je n'aimais proposer à mon attention que ce qui m'était encore obscur, et pouvoir, au cours de ces exécutions successives, rejoindre *les unes aux autres*, grâce à la lumière croissante, mais hélas! dénaturante et étrangère de mon intelligence, les lignes fragmentaires et interrompues de la construction, d'abord presque ensevelie dans la brume.》(III, p. 874)。

この (rejoindre) les unes aux autres の部分も加筆によるものである[8)] (カイエ53, f°25v°)。しかも，この直後の文中に同じ rejoindre les unes aux autres という表現があるにもかかわらず，加筆され，強調されていく。楽句同士がいわば相映発しあうよう，反復されてゆく。

同工異曲の，今度は創作メモが，カイエ55f°32v°に書きつけられている：《Ajouter à ce que je dis des œuvres diverses et pareilles de Vinteuil (pareilles les 2 motifs questionneurs et virginal de la Sonate, du Quintette de Franck, differentes prélude, 〈fugue et〉 variations)》。

このメモは，ヴァントゥイユの曲のモデルのひとつが，セザール・フランクの曲だという裏付けにもなるが，プルーストはここで，「質問好きの2つモチーフのようなもの」を加筆する必要を自らに言い聞かせている。こうして，交流を様々な細部に，プルーストは配していったのである。

書簡でも確認できるが，プルーストはセザール・フランクのヴァイオリン・ソナタが，ヴァントゥイユの曲のモデルのひとつであることを打ち明ける時，やはり「問い」「答え」を交し合う動きをそこから聴いている：《quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se

répondent, j'ai pensé à la sonate de Franck》(Correspondance de M. Proust, t. XVII, P. 193)[9]。

こうしてプルーストは，音楽の楽句にある真摯な声を潜ませてゆくが，親友の作曲家レイナルド・アーンの作品論のなかで，楽句こそ，日常の言葉を超えて真の言語に近づく潜在能力があるのだ，と指摘している：《C'est à force de respect pour les paroles, qu'il les dépasse, c'est en s'asservissant à elles qu'il les plie à une vérité plus haute qu'elles contenaient en germe, mais dont la musique seule développera les《virtualités》》[10]。

興味深いのは，楽句にこめられた「問い」と「答え」が，他の多くの重要な箇所の基底から繰り返し聴こえてくることである。

作家ベルゴットを学ぶ過程も，ヴァントゥイユの場合に類似する。まず，若い主人公は，憧れのあまり，ベルゴットの「神託」を聞こうと焦る：《j'aurais voulu l'écouter rendre ses oracles》(Ⅰ, pp-98-99)。スワンが，当初ソナタに「国歌」のみを聴こうとした，硬直した還元的，一義的解釈の態度と共通する。しかし，ヴァントゥイユの時と同様，ここでも「3回目か4回目に」主人公は，その本質に近づき，《une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier》(Ⅰ, p. 93) をおぼえる。そこには，《figure purement linéaire》はない。それはベルゴットが「物語を中断」し，相手に呼びかけをする時でもある：《une invocation, une apostrophe, une longue prière》(Ⅰ, p. 94)《je chantais intérieurement sa prose, plus *dolce,* plus *lento* peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie》(Ⅰ, pp. 95-96。傍線プルースト)。

モノローグではなく，他者性がつねに意識され，協同で作品が書かれてゆく，《Et quand l'avis de Bergotte était ainsi contraire au mien, il ne me réduisait nullement au silence, à l'impossibilite de rien *répondre,* comme eût fait celui de M. de Norpois. Cela ne prouve pas que les opinions de Bergotte fussent moins valables que celles de l'Ambassadeur, au contraire. Une idée forte communique un peu de sa force au

contradicteur. Participant à la valeur universelle des esprits, elle s'insère, se greffe en l'esprit de celui qu'elle réfute, au milieu d'idées adjacentes, à l'aide desquelles, reprenant quelque avantage, il la complète, la rectifie ; si bien que la sentence finale est en quelque sorte l'*œuvre des deux personnes qui discutaient.* C'est aux idées qui ne sont pas, à proprement parler, des idées, aux idées qui, ne tenant à rien, ne trouvent aucun point d'appui, aucun rameau fraternel dans l'esprit de l'adversaire, que celui-ci, aux prises avec le pur vide, ne trouve rien à *répondre.* Les arguments de M. de Norpois (en matière d'art) étaient *sans réplique* parce qu'ils étaient sans réalité.》(I, p. 552)。

ヴァントゥイユの曲と同じように，ベルゴットの考えも，répondre, réplique, deux personnes qui discutaient といった，二つの声の相互からの呼応に，その基本的な構成は基づいている。そして，「ヴァントゥイユ」におけるヴェルデュラン夫人に相当するノルポワという，芸術理解とは対蹠的立場の人物がここでも配されている。また，sentence finale という表現が示すように，真の理解はここでも最後に得られる。

ラ・ベルマは，ベルゴットによって天才とも言われる女優だが，その演技も，以上確認してきた見方でその基本が描かれている。ラ・ベルマを若い主人公がオペラ座に初めて観に行く時は，主人公はその演技の魅力が理解できない。初回には把握できないという，ヴァントゥイユ，ベルゴットに共通する点が，ここにおいてもまず反復される。それは，主人公が過度の期待から，ラ・ベルマを絶対視したからで，始めラ・ベルマは：《une sorte d'existence absolue》(II, p. 344) と化し，その思いは：《une idée préalable, abstraite et fausse du génie dramatique》(II, p. 348) にまで高まっていたのだ。のちに回顧して，この時の見方は，《isoler ce talent》(II, p. 347) とも書かれる。初回に特有の，固有の意味に限定しようとする，偶像崇拝的姿勢である。

しかし，2回目にラ・ベルマを観劇する時は，主人公は異なった見方をして，その時の描写にはやはり，interrogative, questionneur, répond とい

った，『失われた時』の重要な場面に頻出する言葉が繰り返されることになる。《Notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il lui faut dégager l'inconnu. Il entend un son aigu, une *intonation bizarrement interrogative.* Il se demande : 《Est-ce beau ? ce que j'éprouve, est-ce de l'admiration? est-ce cela la richesse de coloris, la noblesse, la puissance?》 Et ce qui *lui répond* de nouveau, c'est une voix aiguë, c'est un *ton curieusement questionneur,* c'est l'impression despotique causée par un être qu'on ne connaît pas, toute matérielle, et dans laquelle aucun espace vide n'est laissé pour la 《largeur de l'interprétation》》 (II, p. 349)。

こうして主人公は，やはり問いと答えを投げかけ合うような朗読法を美しいと思うのだが，これも上記の例と同じく，やはり長い探究の末にようやく学んだことなのだ：《au terme d'une poursuite douleureuse》(II, p. 7)。なお，初回の観劇の前には，ノルポワがラ・ベルマについて玉虫色の意見を主人公に述べる場面があり，ヴァントゥイユにとってのヴェルデュラン夫人，ベルゴットにとってのノルポワと同様の役回りは，ラ・ベルマの時にも按配されているのである。

画家エルマチールの作品の魅力も，主人公は同様の過程を経て学んでゆく。始めはやはり，失望や無理解に終わる。ヴェルデュラン夫人はエルスチールをけなし，ゲルマント公爵夫妻もその絵画が理解できない。——サロンの要素がまずここにも配されている——エルスチールの肖像画「ミス・サクリパン」に主人公は当初はやはり失望する。identité や personnalité が奪われてしまっている，と思う。最初に確固たる実体的な意味を性急に求める若い主人公は，ここでもエルスチールをとらえそこなう：《Comme c'est enlaidi!》《Comme c'est peu ressemblant!》と思いこむ——ヴァントゥイユの曲も，当初は laid「不格好」に聴こえてきた。

しかし，失望のあとに真の理解が始まる。《il a aimé à camper ainsi de face, le pied cambré dépassant de la jupe, le large chapeau rond tenu à la main, *répondant symétriquement,* à la hauteur du genou qu'il couvre,

à cet autre disque vu de face, le visage》(II, pp. 217-218)。

「解体」しているように見えたその肖像画は，その実，部分同士が相互に向かい合い，相呼応し合って，応え合っていたのだ。これは当然，エルスチールの代表作「カルクチュイの港」とも通底する奥深い所での人間的な生動と重なってゆく。これは「海が陸にはいり，陸が海になっている」ような港の絵であり，「ある者は漁からこの町へ帰り，ある者は漁に出てゆく」。これは単なる構図の説明ではなく，プルーストの源初的な風景であり，ここでは輻輳し動員され始める物同士が，一方向だけでなく，往還という両方向で向かい合い始める。この営為は，動きを帯び始め，他のエピソードとともに増幅を得て，息づき始める。

この箇所の手稿を調べてみても，カイエ28に次のような創作メモがある：《Pour commencer, préparant la métaphore, par l'emploi réciproque [...]》réciproque「相互」の働きかけが，『失われた時』の中には，潜められており，読者は，そこに加わってゆくのだ。「芸術」は抽象ではない。

主人公は，幻滅，失望を味わいつつも，次第に深まる哀切な思いの中で傾耳を深めてゆく。そして，芸術作品ばかりではなく，かすかではあれ，風景や事物などのなかにも，探索し，希求する「対話」の残響を聴きとどめてゆく。『失われた時』冒頭近くには，その例が予告のように置かれていて，ジュネットの用語であれば，これは prolepse「予弁法」とも名付けられよう。

コンブレのさんざしが，重要な箇所であるとはよく評される。しかし，この長い描写も，実は基底は以上確かめてきた，「対話」構成で構築されていることが，やはり最終部で確認できる。まず，性急に近づくあまり，その魅力は，やはりここでも最初は追いきれない。「しかし私は，さんざしだけ見まいとして，両手でかこいをつくってもむだであった」——初回におけるフェティシュな，直接的な接近の失敗。しかし，「ひとときさんざしの花に背を向けた」，「花に密着する」(adhérer)（I, p. 137）する注意を一時そらす。そして祖父の忠告を契機に，主人公は物の見方を変える，「君のさんざしが好きだけれど，少しこのばら色のさんざしを見てごらん，きれ

いだろう！」白のさんざしとばら色のさんざしを見較べることにより，その両者を向かい合わせに配し，相互の働き，往還に主人公ははじめて喜びをおぼえる[11]。この変化を，プルーストは音楽を使って説明してもいる。当初は白いさんざしは,「連続して百度演奏してもそれ以上深くその秘密に近づくことができないメロディーのように，その魅力をそれ以上は深く私にきわめさせてくれないのであった。」単旋律にのみ注意を向ける固定した態度が変わり，複声部の相互関連に注意が広がる――「ピアノだけできいた曲が,やがてオーケストラの色彩をまとってあらわれるときの喜び。」プルーストは，この挿話をまとめるかのように次のようにも書く,「一種の強烈な印象を，個々の客観的な諸要素に還元することは，当時はもちろんできるはずはなく，それ以後も会得するにいたらなかった。」

マルタンヴィルの鐘塔の描写も，第1巻第1部「コンブレ」最終部に置かれているが，主人公はここで全速力で走る馬車からマルタンヴィルとヴィユーヴィックの鐘が，最後に「たがいに身を寄せあう」のを見て，感興をおぼえる。そしてこの印象を，主人公は始めて文学的な文章にして，喜びをおぼえる。この主人公の文にすでに，のちに彼が獲得してゆくことになる物の見方が兆している。ここでも，マルタンヴィルの鐘塔とは,「丘と谷をへだてて立つ」ヴィユーヴィックの鐘塔が，互いに不意に「正面から」近づくように描かれているのである：《Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer *en face* d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints》（I，p. 179)。

ヴィユーヴィックの塔は,「大胆な反転で」マルタンヴィルのそれと「正面」から向かい合い,「互いに身を寄せあう」(se serrer les uns contre les autres)。地理的物理的な静的な関係は，揺動し始め，しなやかな遠近自在の，能動的な出会いの磁場へと造形され直している。客体に，強勒で，真摯な批評と選択が働き続けている。

時代からしても,世紀末はまた静的で客観的な秩序の一点透視法が崩れ,乗物のスピードが速くなりもしたのだ。堅固な輪郭は，コスミックなリズムによって支えあい始める。

なお，ヴィユーヴィックの鐘塔は，1911年夏までは存在せず，タイプ原稿の段階の加筆によって足されたことがすでに明らかにされている。ヴァントゥイユの曲の成立過程で見られたように，ここにおいても執筆中に根源的な「対話」構成が強調されたのである。

また，さんざしの場面との共通点はまだ存在する。一体化したかのようなマルタンヴィルとヴィユーヴィックの鐘が,「私たちがすみやかに去ってゆくのをながめながら，夕日を浴びたそれぞれのいただきを，別れ(adieu)のしるしにまだふりつづけていた。」それと同じく，さんざし対して主人公は，パリに帰京する朝，別れ(adieu)を告げる：《je vous aimerai toujours》（Ⅰ，p. 143)。重要な場面に，「対話」への声は籠められている。

次の，これも強い印象を若い主人公に残す場面でも，基本においては，正面から向かい合った二つが，まだ瞬間的であれ，「対話」への姿勢を見せるのだ――モンジュヴァンの沼の描写である：《Le toît de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau *réfléchissante,* une marbure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. En voyant sur l'eau et à *la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel,* je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé：《Zut, zut, zut, zut.》（Ⅰ，p. 153)。

ここで興奮して叫ぶ：《Zut, zut, . . . 》は，「マルタンヴィルの鐘塔」を文章にした時の，「声を張りあげて歌いはじた」主人公の姿に重ねあうが，個々別々の物として通常考えられていたものが，光の反射によって結ばれ，その間を微笑が応え合う。『失われた時』では，反映，反射が要な役割を課す箇所はバルベック，ヴェニスに多く，カイエ48f°54r°などでは，rayon を reflet に書きかえてもいて，一方向に直進するものよりも，双方向への交流への好みは，こうして微かな細部にまで徹底されてゆく。

ヴェルデュラン夫人は自然の美に無関心にもなるが，こうして自然描写にまで，「対話」は潜められていく。プルーストは，この種の描写をフローベールから学んだと思われる。プルーストは，「フローベールの『文体』について」で，こう書いている。「『感情教育』において革命は完成した。フ

ローベール以前には動作だったものが，ここでは印象になっている。事物も，人間に同じくらいに生命を持っている」(C.S.B, p. 588)[12]。

次元は異なるものの,『失われた時』に使われている題材を調べてみても，「対話」への執着は裏付けられよう。例えば，作品には，電報は除くとしても，50通以上もの手紙が使われている。それも，スワンとオデット，主人公とジルベルトの間の往復書簡という形をとることが多い。実生活でも，プルーストを片便りをきわめて嫌い，1919年8月1日のジャン・ド・ゲニュロン宛て書簡には：《condition *sine qua non* de réciprocité》(「やり取りという必要不可欠の条件」) とまで書きつけている（強調プルースト)。事実，返信が来なかった時，プルーストの激怒はすさまじい[13]。そして，あのきわめて特徴的な，「追伸」の多用も，彼が名宛て人からの声を前提に，それに応えつつ手紙を書いていたことによるものではないだろうか。往信をしたためつつ，すでに相手からの返信を耳にしており，それへの返信を，例えば「追伸」という形にして用意してしまう。2通の手紙を同封してしまった書簡さえ，何通か残されているのだ。一方向の一意識の吐露，述懐だけでは満たされなかったプルーストは，往復書簡にその思いの実現を垣間見たのかもしれない。問いかけるような，挿入節の多い，膨大な書簡は，そのことを語っているのではないだろうか。

手紙とともに『失われた時』において特徴的なのは，電話が重要な役割を担っていることであろう。当時敷設され始めた電話は，一般的には，個人の寝室にまで闖入してくる他人の声としてむしろ嫌われていたし[14]，ボンタン夫人がその一例なのだが，半病人でもあるプルーストは電話を積極的に作品に取り入れた。特に，ドンシエールではサン＝ルーの配慮によって祖母から主人公へ電話がかかるのだが，この場合でもその通話からは，双方が呼びかけによって向かい合おうとするプルーストの「対話」の息遣いが聞こえてくる。そこにはある困難，遠さ，沈黙が伴い，「対話」が容易には成り立たないのも，すでに共通の要素である：《Ma grand'mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avions cessé d'être *en face l'un de l'autre*, d'être l'un pour l'autre

audibles, je continuais à *l'interpeller* en tâtonnant dans la nuit, sentant que des *appels d'elle* aussi devaient s'égarer》(II, p. 434)。

主人公の呼びかける声と，逆方向から来る祖母からの呼びかけとが，同一文章中で出会おうとしていて，双方が応え合って組み合わされようとする。動員状態の磁場が形成される。そして主人公が電話口で聞くのは：《notre mutuelle tendresse》(II, p. 434) である。

プルーストは，この挿話に強い愛着を示しており，1907年3月20日付「フィガロ紙」に掲載されるが，1919年7月以降になってもこれにさらに筆を加えている。また書簡でもこのエピソードには幾度か言及している。

ところで，プルースト自身，すでに失われた過去において，このような「対話」を原風景として体験している。彼の母は，祖母ヴェイユ夫人と好きな作家たちについて，それが近親者であるかのように親しみをこめて語り合い続け，それをプルーストは耳にしながら育ったのである。また，トルゥーヴィルやカブールでの夏の長い散歩では，母は早熟なマルセルを文学談義の対等の相手と選んだのだった[15]。

1908年12月中旬にはアンナ・ド・ノワイユ夫人などにサント＝ブーヴ論執筆のために選択すべき形式について尋ねている——古典的に，テーヌ風の批評にするべきか，あるいは朝，母親がベッドの脇に来た時に，自分のサント＝ブーヴ論を母親に語り聞かせる。この後者の案では，批評の下に「対話」を潜ませようとしたことになる。プルーストは，批評においても作者意識の一方的な優先を避けようと試みたのではないだろうか。

リセ・コンドルセ時代でも，この傾向はすでに萌していた。深い友情に支えられつつ，1893年プルーストは，4人の友人たちと同人雑誌「饗宴」を刊行し，4人の共同執筆による書簡体小説をさえ企画したのだ。

また1906年9月には，やはり共同作業による戯曲創作を計画し，劇作家ルネ・ペテールに話を持ちかけてもいる[16]。

17才の時，リセ・コンドルセで哲学教師ダルリュに出会うが，プルーストは彼にこう嘆く，かっては文学作品に「完璧な喜び」味わえたのに，それが今では見つけられなくなったと。「作品固有の美」に自己同一し，熱狂

する自分を，もう1人の自分が批評の目で眺めるようになる。自意識が孕むもうひとつの声，他者性に気づき始める。他者性の存在へと開かれ始めた，相対的な自我の発見，それへ脱皮する過渡期の悩み。実体的な自意識に固着してしまった姿のほうは，やがてブロックの断定的な口吻に一部分残されることになる。

III

プルーストにおいては，時間も相互運動においてとらえられるようになってゆく。プチット・マドレーヌによる無意識記憶の執筆過程を追うと，過去が過去だけでは存在しなくなり始め，現在からの関与があって始めて成立するように変化してゆくことが確かめられるのである。

当初，カイエ8では，ビスコットを食べる場面は非常に短く（11r°），直後に次の文が来る：《De sorte que maintenant Combray ressucite entièrement devant mes yeux [...]》（12r°）。しかし，この稿に手を加えるにしたがい，この即座に，明確に，entièrement によみがえった過去は，むしろその明確な自己完結性を失ない始める。また当初存在した記憶に関する哲学的心理的記述は，多く削除され，作品の最終部へと先送りされる。

そこに，ビスコットを食べたあとコンブレが思い出されるまでの試行錯誤的な探索のプロセスが，稿を追ってふえてゆく。カイエ25では，それは5ページ分にまでになる。無意識的記憶によっておぼえた喜びの nature に「深刻な不安」をおぼえ始め，疑問が湧き始める：《Qu'était-elle, d'où était-elle venue, que signifiait-elle [...] ?》現在から，未知を含み始めた過去に向かい，問いかけが始まる。

『サント＝ブーヴ（Projets de Préface）』の版から第6稿目の Fragments autographes においてつけ加えられた《mais comment（trouver la vérité）?》という問いに対し，そのタイプ原稿（第2稿）において初めて応えが足される：《Chercher ? pas seulement : créer. Il（le chercheur）est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière》[17]。現在からの創造的関与が，過去に

向けられる。ここにおいても感応し合う構成に再構築される。「回想は停止し，ふたたび沈んでしまったらしい，誰が知ろう，それがいつかまたその暗夜からあがってくることを？　10回以上も私はやりなおし，その回想のほうにかがみこまなくてはならない」（I，p. 46）。（しかし，それ以前に執筆された『ジャン・サントゥイユ』の対応する挿話《Souvemr de la mer devant le lac de Genève》においては，こういった過去と現在との間の相互の関係はやはりまだ見られなかった。）

この変化は，異なる無意識的記憶の箇所を，『サント＝ブーヴに反論する』と『失われた時』において比較しても，やはり確認できる。

『サント＝ブーヴ』においては，事物の奥に閉じこめられた時間を，「我々が呼ぶ」，すると「時間は解放される」：《chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet. A travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est delivrée》（*C.S.B.* p. 211）

これに対し，『失われた時』においては，事物に閉じこめられるのは，「時間」よりもさらに根源的な「魂」に変えられ，「我々が呼ぶ」前にこの「魂」のほうが「我々を呼ぶ」。そしてそれを契機に，双方からの働きかけが交互に交され始める：《Alors elles (les âmes de ceux que nous avons perdus) tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous》（I，p. 44）。

『失われた時』においては，過去からの呼びかけと，それに応じる「我々」側からの積極的な探索，参加という双方からの交感があるのに対し，『サント＝ブーヴ』においては，その動きはより一方向的であり，より直接的でしかない。

『失われた時』においては，過去は単なる回顧，懐旧にとどまらなくなり，現在からの介入がそこに始まる。過去をそれ自体で魅力あるものとして，そのまま書き写す姿勢では，作品は mort-né「死産児」になる危険が

あることをプルーストは警告する（II, p. 840)。

同様の変化は，「無意識的記憶」の章の直後の文においても認められる。まずカイエ50 (1912年) の草稿では次のようになっている：《par moments la pensée la plus effroyable, celle du plus grand chagrin qu'avait eu ma grand-mère, à la mort de mon grand-père, essayait de se construire en moi, élevant ses piles des deux côtés de mon cœur qu'elle déchirait ; elle allait s'y former tout entière》(III, p. 1037)。

顕著なのは，この文の直前に à mon appel が足されることである——現在からの呼びかけがあって思い出が発動するように変化するのである。《*à mon appel cette* souffrance (le ressouvenir de la grand'mère morte) *essayait de se construire* dans mon cœur, elle y élançait ses piliers immenses, mais mon cœur, sans doute, était trop petit pour elle, je n'avais pas la force de porter une douleur si grande, mon attention se dérobait au moment où elle se reformait tout entière, [...]》(II, p. 782)。

過去の固有で全的な明白さは，失われ，そのかわりに現在が相対するようにそれに向かい合う——プルースト自身の言葉を使えば，こうして時間は超えられるのである。

また，アルベルチーヌの死の知らせの直後には，この無数の顔を持つ女性は次のようにまとめられる：《C'est que cette femme n'a fait que susciter, *par des sortes d'appels magiques,* mille éléments de tendresse existant en nous à l'état fragmentaire et qu'elle a assemblés, unis, effaçant toute lacune entre eux, c'est nous-même qui en lui donnant ses traits avons fourni toute la matière solide de la personne aimée》(IV, p. 85)。

ここにおいても，アルベルチーヌの魅力はその「固有の価値」にあるのではなく (IV, P. 78)，引用に見られるような，彼女と「我々」との双方からの相互の共同作業の中に，その真の姿を宿らせるのだ。appels に応じて，「我々」が創造的にそれに対応してゆくという，プルーストの基本的な

呼吸はここにおいても通っているのだ。

客体の客観性は後退し，客体には主体の意識の在りようが投影され，反映され始める——プルーストは，こういった現代的な観点をも具現していったのだ。

IV

自然主義消滅以降，性格といった固定的な概念は崩れ始め，dialogue や monologue が多く使用され，時には物語そのものよりも重要な役割を担うことが起きるようになったことはすでに指摘されている[18]。そして，M. レイモンはまた，プルーストの登場人物について書いている：《La connaissance qu'on prend d'eux n'est pas le privilège d'une ommiscience, [...]》[19]。そして全知の立場は，より相対的なディアローグ的な物の見方に変わり出していたことは，同時代人のジッド[20]や，クローデル[21]の作品からも窺うことができる。

また，「奇跡の13年」とも呼ばれる文芸興隆の1913年には『スワン家のほうへ』も出版されたのだが，この年はまた：《Temps de circulation et de confrontation》とも，《une dynamique spatio-temporelle》ともまとめる文学史観があるのだ[22]。

『失われた時』の最終部で，主人公は執筆しようとする作品について深い思いをこめて書いている。自分は「向かい合った面を見せ，立体感を見せるだろう」と。そして「断えず力を結集し直しながら」「作品を友情のように獲得してゆくだろう」と（IV，pp. 609-610）。

プルーストの「対話」構成は，したがってサント＝ブーヴのような談論風な日常的な会話ではない（IV，p. 476）。「真の書物は暗黒と沈黙の子供」だとしたプルーストの「対話」には，ある強い力，渇望がこめられており[23]，その交響への志向は，「終末論的希望」にもつながってゆく，深い希求でもあったのだ。ラスキンが書物を良友にたとえたのに対し，プルーストは読書を《communication au sein de la solitude》（*Sésame et les lys,* traduction de Proust, pp. 70-71）だとしたのだ。事象の奥に浸透している精神

の営為を，その残響を，倍音を心耳で増幅しなくてはならない。

注

1) Michel Raimond, *Le Roman,* p. 111, A. Colin, 1988. G. Picon, *L'Usage de la lecture* III, p. 194, Mercure de France, 1966.

2) プルースト自身，シャルリュスのモデルの1人ロベール・ド・モンテスキューが自宅に訪れた際，彼の impitoyable monologue を耐え忍ばなくてはならなかった，と記している。G. de Diesbach, *Proust,* p. 716. Perrin, 1991.

3) Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles,* p. 245. Seuil, 1989.

4) イタリック活字は抹消箇所。

5) プルーストはさらに言う，《C'est justement parce que je ne les aime pas que je veux écrire sur eux》(B.S.M.P. No. 23, 1973).《Journées de lecture》, in *C.S.B.* p. 531. 参照。

6) 『失われた時』には，社交界以外でも双子的人物は多く登場する。

7) この箇所では，ヴァントゥイユの曲の描写に，interrogation(s), interroger, interrogatif, investigation, question といった言葉が使われ，répondre, réponse も3回使用されている。

8) K. Yoshikawa, *Etudes sur la genèse de la Prisonnière d'après des brouillons inédits* t. II, p. 265.

9) これらの点については，Akio Ushiba, *L'aspect dialogique de la Recherche,* in Equinoxe 2, p. 129-130参照。

10) 《Les œuvres de M. Raynaldo Hahn》in C.M.P. p. 279.

11) 「マルセル・プルースト自己を語る」のなかで，プルーストは，「私の好きな色—美は色のなかにはない。色の調和のなかにある。」と書いている。

12) 「時として，一個の石，一匹の動物，一幅の絵をじっと見つめていると，自分がそのなかに入っていくような気のすることがあった。人間同士のコミュニケーションもこれほど強烈ではないくらいだ」『フロベール書簡集』三 プルーストはラクルテルにネルヴァルの「黄金の詩句」を暗誦したことがあった，「自由な思想家，人間よ！この世でおまえだけが考えると思うか？／生命はすべてのなかにかがやいているのに」。

13) 例えば，1912年8月20日のアルベール・ナミアス宛て書簡。

14) E. Weber, *Fin de siècle*, Fayard, 1986, p. 97.

15) Ghislain de Diesbach, *Proust,* p. 24, Perrin, 1991.

16) *Id. ibid*., p381.《La seule consolation quand vraiment triste est d'aimer et d'être aimé》*Ecrits de jeunesse* p.39

17) Jürg Bischoff, *La genèse de l'épisode de la madeleine,* p. 144. P. Lang, 1988. なお，この著作の資料にIII章は依拠する所が多い。

18) Michel Raimond, *La crise du roman. Dès lendemains du Naturalisme aux années vingt,* pp. 319, 473, 488. José Corti, 1966.

19) *Id. ibid,* p. 336.

20) 例えば *Histoire littéraire de la France,* t. V, p. 655. Les éditions sociales, 1977. ジッドは19世紀はカメラアイがひとつだったとも書いている。

21) 例えば,「生きることはやめてしまったが，問いかけ応えることはやめていないこれらの目の背後に，私たちは，その下からこのようなすべてを生み出し，養い，育てていくもの，私たちの魂によびかけ，それを対話へと誘い出す一つの充満した魂を，己れの顔を差し出す何者かを，感じとるのである。」*L'œil écoute,* p. 184. Biblio. de la Plèiade, 1973 邦訳『闇を溶かして訪れる影—オランダ絵画序説』渡辺守章訳，p. 60. 朝日出版社

22) *Histoire littéraire de la France,* t. V, p. 685. Les éditions sociales. 1977.

23) *Correspondance de Marcel Proust,* t. XIX, p. 286.