

LETTERS D'AMOUR

——ヴァントウイユの〈小楽節〉(7)——

川中子 弘

文学志望の夢がもつばらゲルマント家の方とばかり結びつくのは、その半日がかりの長い散歩が母のおやすみの接吻を話者から奪うことと関係があるに違いない。とはいえこの文学志望じたいがどうしてできあがったものか、そのいきさつは語られも問われもしない。まるで物ごころついた時からそれは決まっていたことのようなのだが、それにしても母による『フランソワ・ル・シャンピ』の朗読が、志望形成に重要な役割を果たしただろうと想像することは許されよう。それは彼が読んだ最初の「本格的な小説」〔I, 11〕だったし、最後になって来し方を振り返った話者は、「祖母の緩慢な死とともに」彼の意志の衰弱つまり例の神経の病いが「始まったのはその晩から」であり、その時に「すべてが決った」〔III, 1044〕とまでいっているのだから。そしてやはり『見出された時』で、長い間延期されてきた小説を書く計画をいよいよ実行に移そうと決心するだんになって偶然にも、それも他ならぬゲルマント家の図書室で、この思い出の作品と遭遇した時、彼はそれが「小説というものの本質」を成していたというの

だ。であるなら彼が書こうとする作品も『フランソワ・ル・シャンピ』に体现された本質なるものと無縁であるはずがない。このことは直ちにその主題の中心へとわれわれを導いていくのであるが、ここで一挙に結論を急ぐと大事なものを見逃すおそれがある。われわれとしてはむしろ久びさにG・サンドの小説に出くわした話者がこの作家の plume に妙なふうにごだわっていることに注意したのである。もつとも今の話者には、「ジョルジュ・サンドの《plume》」はかつて母がそう思っていたように「魔法の plume とは全然思えなくなっている」としても、plume には羽根やペンの意味があるが、さらに文章や文体の意味もここでは含んでいるだろう。ところがこの時話者は、そのつもりもないのにこの plume に中学生がよく、そうして遊ぶように、静電気を起こしてしまつたらしいのだ。この魔法だの静電気だのは当然前述の心霊術の影と相呼応すると思われるのだが、そこにはもう一つ官能的ともいべき影がよりそっていることにも注意しなければならない。ペンに静電気を起こすや、「長い間見ていないコンブレの無数の些細なことがらが軽やかに跳びだしてきて、磁気を帯びたそのペン先に垂れ下がる」というのだ。磁力を帯びたペンは、死者を蘇えらせる心霊術の道具である一方で、コンブレの思い出がその先端に垂れ下がる様子は「一列」をなし a la queue l'en l'en、「果てしなくつづく打ちふるえる「つながり」となつて現れる。この描写は暗示的である。これはコンブレの少年が、ルサンヴィルの鐘樓を眺めながら、カシスの葉の上に記した「カタツムリが匍つたような一筋の痕」と重なるのではないだろうか。plume と queue はどちらもファロスを意味しうるし（前者は tailler une plume のように）、中学生が面白がつて plume を摩擦して電気を起こすという文は「孤独な快樂」を同時に仄めかしているに違いないからである。

ここにはすでに愛とエクリチュールのある不可分な関係が垣間見られるのだが、そのことは愛の追求者でもあつた話者が文学を志望した動機を考えるうえで、『フランソワ・ル・シャンピ』をその肉声によつて現実化した「母

の舌^{グ・マテルネル}母国語」の関与とともに、見逃せない事柄であると思われる。

一 先の尖ったものによる痕

ジュビアン^{グ・マテルネル}の経営する同性愛専門の売春ホテルで、話者ははからずも鎖で縛られたシャルリュスがひとりの若者に鞭打たれ血まみれになっているのを目撃する。後でシャルリュスは、その若者がふれこみ通りの人殺しにしては兇暴さに欠けるようだと言いつつジュビアンに不満をもらすのだが、彼には恐怖や苦痛を通してでないと自分では「意識していない永年の夢」に到達することができないのである。彼の夢もその方法も、だから精神、肉体の苦痛を介してはじめて〈母〉との距離をのりこえて「快感の喜びを得ることができた前章のサドIIマゾヒストの場合と同じ性質のものではないかと推測できる。シャルリュスは性倒錯にも拘らず母を愛していた、というより禁忌の母を愛していたから倒錯的性行動を必要としていたのではないかと推測される。彼を鞭打つモリスともう一人の若者は、喧嘩わかれした以前の愛人モレルとそれぞれに面立ちが似通っていて、結局その「代理」succédané (III. 818)ではなかったかと話者は考える。男爵はモレルの「不在の悲しみをまぎらわすためによく似た男たちを物色」していたわけで、この点で彼も「ある同一のタイプの男につねに忠実」な愛人のひとりなのである。この性倒錯者にも、話者の場合のように一人の始源的な愛人が意識されないが存在していて、この人物に溯及し一体化の幻想に達することがすなわち彼にとつての愛の成就であり、それを実現するためにこそ兇暴な男に鞭打たれる恐怖の演出が要請されていたのだ。この始源の人物がやはり〈母〉ではないかと推測しうる根拠のひとつとして、シャルリュスがその生母に大変よく似ていたことが挙げられる。義姉のオリアーナは、「あの人はもともと義母とは生き写しでしたのに」、それが老いてますます目立ってきたと指摘するが (III. 166)「いままでもなく母親似はこのテクストでは特別な意味を持って

いるのである。「今は死んだ気高い母親がその持てる信念のすべてを注ぎこんだ聖体顕示台ともいふべき息子の顔は、母の聖なる思い出の冒瀆のようであった」という『反サントブルーヴ論』の一節以来、「息子の中の母の顔」は（冒瀆された母親）のテーマを形成している。とはいえ、ヴァントウイユ嬢が死んだ父親の写真に唾をかけるような意識的な行為が冒瀆と呼ばれるのはまだしも、当人が望んだわけではない母似じたいがすでに冒瀆とはどういう罪科によるのだろうか。これは作者のおそらくは両性具有的と思われる性の秘密とその思想に関わることであり、その解明は容易ではないが、さしあたりはそれが、息子のなかに母親の肉体が入りこんだ歴然たる証跡として、息子の母への一体化の欲望ないしその欲望の実現をすでに語るものだからではないのかと考えておきたい。いいかえれば息子の中の母の顔とは、一端自分を捨てたかみえる母の愛を取り返そうと望む息子にとっては、この意識されざる夢を勞なく実現した願ってもない至福の状態とみなされているのではないだろうか。一般論としては成立しうたい冒瀆への告発は、そうでなければ生まれくる余地がないのである。この母との秘かな、しかし同時に公然たる融合はそれじしん快楽ではなくとも快楽の源であり、それだからそこに罪の意識が共起し、この罪悪感によって禁忌となった母との振れた距離が形成される以上、罪悪感を掻きたてるサド・マゾヒズム的行為によってこの距離の振れを忠実に辿りなおすのでなければ、失われた母へといたる快楽の——苦痛を経ての——道すじを見出すことはできないのである。だからヴァントウイユ嬢の場合も、父の写真に唾をはく行為をサディズムと定義した後で、その行為が快楽となる前提条件でもあるかのように、いやまさに前提条件として彼女の父似が語られるのだ。「彼女が父の写真以上に冒瀆し、彼女の快楽の役に立たせていたもの〔……〕、それは父の顔との類似であった」〔164〕。なお、父似は肉体的結合ばかりでなく、精神的なものにも及んでいる。引込み思案で内気な性格（「父親のへつらうようなためらいがちの物腰、相手への突然の氣遣い」〔160〕）や「もの考え方いい方」〔164〕まで類似し

ているのは、これは後に父の作品を解説するようになる彼女の姿を予告しているものと思われる。いずれにせよ死んだ父へのサディズム的攻撃は、単に父への憎しみからでないことはいうまでもない。とはいえ憎悪や処罰の欲求は表立って語られこそしないが、しかしそれがなければ攻撃の必要はないはずだし、同時にこの憎しみが親愛感や崇敬の念と結びついていなければそこから快楽を抽き出すこともないだろう。「死者の追懐と子としての愛は、彼女がそれを大切なものとしていなければ、それを冒瀆することに快楽を覚えることもない」のである（[I: 164]。「父への崇敬の念が父を冒瀆する条件そのものだったのだ」[III: 26]）。一言でいえば父への禁忌の愛が、それを達成させるための冒瀆的言動を媒介として要求していたのである。

この冒瀆はヴァントウイユ嬢の場合のみならず、ほとんど常にサディズムや性倒錯と結びついている。話者はサンルーに彼がジルベルトと結婚した後に会った時その変わりように驚くのだが、それは彼が「ますます母親に似てきていた」からである（[III: 703]）。ところが一方でサンルーは、それまで自身にも隠されていた同性愛者としての姿をモレルとの関係によって現しきていたのであり（[III: 678]）、それが丁度ジルベルトと結婚したこの時期のことなのである。母似と同性愛が符節をあわせたように揃って顕在化しているのは、やはり両者に深い連関があることを暗示している。母似はたんなる遺伝的帰結ではなく息子の奥深い欲望を照らしだすものであり、それを充たす迂遠な、迂遠でしかありえない回路として性倒錯が援用されねばならなかったのではないか。

サンルーの母マルサント夫人に似ているのは息子ばかりではない。老いてますます母似になるシャルリュスは同時にこの実姉にも瓜二つだという（[III: 908]）。マルサント夫人は作中に登場しないシャルリュスの母をいわば合わせ鏡でわれわれに覗かせているわけだが、すると夫人を介して叔父と甥もよく似ていたことになるだろう。シャルリュスの愛人だったモレルが後にサンルーと恋仲になるのは、叔父と甥の「意識されない夢」が実は同じ人物

に向けられていたからではないだろうか。シャルリュスの好みのタイプである Morel、その代理の Maurice が、その背後の命名論的磁場を成すらしい話者自身の消された名前 Marcel を介して、姉の Marsantes とアナグラムのつながつているのも理由がないことではないようだ。シャルリュスが一時話者——サンルーの友人である話者——を愛人にするつもりでいたことも付け加えておこう。さらにシャルリュスとサンルーの愛人モレルは話者の愛するアルベルチヌ、さらに後者の愛人と目される女優レアとも次つぎに関係を持つのだが、すると、彼らの「意識されない夢」とは実はただ一人の始源的存在へと収斂しかねないのである。ここに描かれる一見きわめて錯綜した愛の脈絡は、あるいは非常に単純な関係の投影なのかもしれないのだ。たとえば話者とシャルリュスは社会的家族的位置はもちろん、性格、欲望、理想などの点においても殆ど共通点はないのだが、彼らの体験をよく洗いだしてみると、本章の随所で示されるように、幻影レベルにおいてはそうした相違をこえて表面的関係を掘りまげつつ奇妙に接近してくるのであり、時には重なりあつて引き離すのが困難なほどなのである。とりあえず一例をあげれば、マルサント夫人のユダヤ的影の問題にもそれが見られる。なぜかマルサント夫人はその名前の誤った語源解釈により一部ではユダヤ女性とみなされているのである。そのラテン語形とされる Mater Semita は本来は Mère-Sente/Mar-Sente（つまり中央遊歩道というような意味なのだ⁽¹⁾）、曲解されて Mère semite と考えられたからしい。ゲルマント一族の一員である彼女は、もちろん「完全なキリスト教徒」[II. 252]であり、反ユダヤ主義的でさえあるのだが [II. 256]、その名門のフランス貴族出身の女性を「ユダヤ女」[II. 179]扱いさせたのは、自分を Mon Loup と呼んでいたユダヤ人母に対する作者自身の愛と不満の屈折した感情を考慮せずには理解できない。そしてマルサント夫人は「天使的な善意と諦念を持った卓越した人物」[II. 250]であるばかりか、息子の Saint-Loup のことに細やかな愛情を払う理想的母でもあった。話者＝プールのユダヤ・コンプレクスといわ

ばエステル・コンプレクスが⁽⁴⁾この夫人において緋いませに、しかもある種の小説作法を無視して幻影として現われているわけだ。これは夫人に、あるいは夫人を通して〈母〉の夢を見ているシャルリュスを話者||作者へと突然近づけてしまうのである。しかしただ一人の始源の女へと還元するために履まねばならないテキストのあちこちへの対応や手続きをするだけの用意はここにはない。差しあたりマルサント夫人とその母が、話者にとっての母、祖母、アルベルチーナなどと並んで母幻想のもう一つの淵源をなしており、この幻想こそが作中最大の同性愛者を育てあげることになったのではないかとだけは言っておこう。

ところでゲルマント家の母幻想を体现する女性を通してのこのユダヤ・コンプレクスを考慮すると、シャルリュスがブロックにやらせたがったサディズムの見世ものも、その場かぎりのユーモラスな思いつきとして見過ごすことはできない。ヴィルパリジ家でのマチネの帰り、彼は話者にブロックの家族のことにふれて、ブロックと父親の闘いを座興で演じてもらえないものかと突如ぎよつとするようなことを申しでる。ゴリアテを退治するダヴィデという見立てでブロックがその父を叩き傷を負わせるのだ、「続けさまに父親の charogne をなくってもいいね」[「288」]と。charogne とは死体の貶辞と同時に人を罵っていう時の悪党とかろくでなしといった意味で使われる。ここに見てとれる父殺しの気配はそれはそれで額面通りに受けとってさしつかえない。前章のサド||マゾヒストにとって、高慢な母との距離は息子の欲望を禁止する〈父〉の存在そのものであったからだ。しかし、あるいはそれゆえに、この父の背後に〈母〉の影が浮かびあがってくるのを見落としてはならない。なぜかシャルリュスは、ブロックの父を語りながらむしろ問題は母の方であるかのように、「……父親の死体||悪党をなくってもいいね」といった後それを《…ou […] sur sa carogne de mère》⁽⁵⁾といい変えて性的にずらしているのである。carogne は狭い文脈に即したモリエールの意味よりも、そのまま普通にあばずれ女位に考えてよいのではないだろうか。すると

この箇所は「続けさまになぐつたらいいよ、あれの死にぞこないのおやじを、つまりあばずれのおふくろをさ」という具合になる。このなぐる対象の曖昧な性的転換のうちに、シャルリュスのサディズムの究極の目標が浮かびでているように思えるのだ。あばずれの母は両義的であり、且つなぐる原因でもあればその帰結として望まれていることのようにもある。息子に対して清らかで犯しがたい神聖な存在としてその欲望を意地悪に拒みながら、その実父ないし他の男とは汚らわしい欲望にまみれた淫らな女でしかなかったわけであり、そのかぎりでは処罰し叩かねばならないが、他方叩くことによつて表面の傲慢な態度をくずし、母子の距離を破壊すれば、背後から始源の一体化においてそうだった自分を受入れる本当の母の姿が現われてくる、という期待がそこに同時にこめられているに違いないのだ。

シャルリュスは「このヨーロッパ外部の人間(creature)をたたくのは、そりあこの意地悪なじいさんには当然のお仕置きというものさ」と続ける〔II. 288〕。そういいながら彼はお眼鏡にかなつたらしい甥の友人の腕を「いやというほど締めつける」のだが〔II. 288-9〕、サディズムと同性愛、背後の母幻想がひとつに結びつくこの作者独自の意味曲線がここに現れ出ている。ここでも性的なずらしが仕掛けられていることに気付かねばならないのだ。まず creature という語は形容詞がつくと女性の意味で用いられるし、単独でもふしだらな女になることがある。そのうえ意地悪なじいさんと訳したのは原文では un vieux chameau と立派に男性形なのだが、ただ chameau (らくだ) は人間に使えばもっぱら横柄で意地悪な女を罵つていう言葉なのであり、すると本来は鬼ばばあ、くそばばあでも訳すべきところなのである。⁶⁾ つまり二度三度までも表向きの文脈のユダヤ人の父の背後にある女性の影がさだかではないが横切り、それも一瞬母へと焦点が絞られてもいる。このようにしてしかおそらくこのサドIIマンヒストの「意識されない永続的な夢」は表に姿を見せることを許されていないのだ。⁷⁾

シャルリュスがモリスに身体を鞭打たせていた時、その鞭に打たれて呻吟し慈悲を乞うていたのは、彼の内なる、ユダヤ女の影を落としたこの *carogne de mère* であり *Vieux chameau* ではなかつたらうか。この「女性的な」^{レディファイク} 男性のなかに「自然が間違えて入れてしまった女性」(III, 908) とは、ユダヤ女と陰口をきかれるマルサント夫人によく似た女性のはずであり、それはとりもなおさず老いてますます似通つてきた彼の亡き母に他ならないからだ。この *vieux chameau* である母を暴力と罵詈で突きくずしてその取済ました——だから高慢で意地悪な——外観の下から真の(母)を出現させなければ、母子一体としての愛は成就しないのであり、そのためにこそ叩かねばならなかつた。となると鞭は身体の奥に隠れた(母)を探求する道具であり、それが身体に残した痕は——首尾よく目論見に成功した場合には、いや成功しない場合にもそれなりに——この女性を探しもとめた行爲の痕跡であり、彼女とある関係をしるす能記だということになるだろう。つまり鞭は始源の女への欲望の文字を彼の身体に書きつけていたのではないだろうか。

なおシャルリュスが(母)と出会うための鞭には釘が植えてあつた(III, 815)。この釘はこの特殊な文字、苦痛の文字をより深く身体に刻みしるし文字の溝をうがつたことだろう。ところでこの釘を話者もほぼ同じ意図において、したがつて筆記具として用いていたふしがあるのだ。話者は二度目のバルベック滞在において、心情の間欠作用のお陰で数年前に死んだ祖母をようやくいきいきとした感覚で胸のうちに蘇らせるのだが、その彼女の思い出をつなぎとめるように期待されているのは彼の身体に打ちこまれるべき釘なのである。ここにも話者とシャルリュスとの間にある漠然とした照応が認められるわけだが、それはここでもう一度振れて奇妙な連関を形成していく。シャルリュスが鞭打たせていたのはその内部の(母)に向けてであつたが、ここで話者が釘でつなぎとめようとしているのはいうまでもなく死んだ祖母である。ところが祖母とシャルリュスという性別を異にする縁遠い存在が、後者

と話者の照応を振曲げながらすりよつてきて、ここでも一瞬重なりあつてしまふようにみえるのだ。シャルリュスが Mémé すなわち幼児語で「おばあちゃん」という愛称を持つていたことを思い出さねばならない。このおばあちゃんは話者のおばあちゃんでもあつたのではないか。メメの愛称がシャルリュスの内なる母親に対してつけられたものと解せば、母幻想の二大源泉はやはりここでも一つになる気配を示すのだが、それはともかく、男爵はしばしば——同性愛の相手に——好んで母親的な顔を見せていた。ヴェルデュラン家を辞する時、話者に「ねえ君、これは意味深なことですよ」などと注釈をつけながら自分のコートを彼に掛けてやる。この仕種がこの作品できわめて強く母幻想を帯びることは以前から指摘されている通りである。彼はその後話者の顎に触つたりするのだが、こうした「母親的であると同時にいかがわしい振舞い」⁽⁹⁾は、これも息子の中の母親の顔と性倒錯との関連の所在をかいま見せるものである。さらにブリシヨに「このひとの年頃で毛布の掛け方ひとつ知らないんだからね、親身にこまごま世話を焼いてやらないと」と弁解がましくいった後で、「私は天職を間違えたよ、ブリシヨ、私は乳母になるよう生まれついていたのだ」とまで付けくわえる [III. 288]。J・ロザスコは、実はシャルリュスと祖母がいれば同一の存在なのだと主張しているが、たしかに彼ほど話者の世話を焼きたがつた人物は祖母をおいてはいない。シャルリュスは「いや、そうじゃないよ、ホラホラ、いいから私にやらせない」といつて話者にコートを着せかける。祖母は自分で着替えようとした話者の手を「哀願の眼をそそいで」おしとどめ、「ね、お願いだから、お前のおばあさんにはとても楽しみなんだから」といいながら服や靴のボタンを外してやるのだ。

二度目のバルベック滞在で話者のうちに蘇った祖母とは、彼の靴に「跣みこんで」(ma grand'mère s'était penchée ainsi dans sa robe de chambre vers mes bottines... II. 757) ボタンを外そうとしたこの時の、あの姿勢、あの部屋着の祖母なのである。⁽¹¹⁾この祖母＝Méméを話者は釘によって自分のうちに固定しようとするのである。それま

で死んだ祖母のことなどすっかり忘れていた話者は、その生前自分がいかに「恩知らずで、エゴイストで残酷で」あつたか〔III. 756〕、身勝手な言動でいかに彼女を苦しめてしまったかと後悔の臍をかむ。「だが今となってはもはや〔……〕彼女の心からこの苦しみを消し去ることはできない」。だから彼女の苦しみは「むしろ私の心」の苦しみとなるだろう。生前の祖母に投げた「人を傷つける言葉」(mots: blessants) は、彼女を接吻で慰めることができない今は、話者自身を「引裂く」(c'était moi qu'ils déchirerent) のだ。丁度シャルリュスがあの女性に達するための攻撃をわが身に加えねばならなかったような、サディスムからマゾヒスムへの、外から内への苦痛の方向転換が行われる。死者たちはもはやわれわれの内にはしか存在していないので、「われわれがあくまで彼らに加えた攻撃を思い出そうとすれば、われわれは実は自分自身をたえず打擲していることになる」〔II. 759〕のである。この苦しみに、まさにそれだから話者は執着することになる。なぜなら「この苦しみは私が祖母を思い出したことの帰結であり、その思い出がたしかに私の内に臨在しているあかし」だからである。シャルリュスがそうだったように、彼もまた苦痛の媒介なしに祖母と出会うことはできないのだ。「私は苦痛を通してしか本当に彼女を思い出すことはないと感じていた」。苦痛の釘が「さらにしっかりと私のなかに打ちこまれる」ように願うのはそのためなのだ。「それらの釘が私のなかに祖母の思い出を打ちとどめてくれる」からなのだ (J'aurais voulu que s'enfonçasent plus solidement encore en moi ces clous qui y rivaient sa mémoire. II. 759)。苦痛の釘とのこの係わりは、シャルリュスに打ちおろされた鞭の釘を経由することでよりよく理解できるのではないだろうか。

シャルリュスの身体にしろされた癍痕は、奥深く秘められた欲望を語る記号であつたが、では話者の傷つける言葉が死んだ祖母よりもむしろ彼自身の身体を引裂いて生じたその傷痕もまた一種の文字ではないだろうか。苦痛の釘とは彼のなかに祖母の思い出を、〈母〉の臨在を書きとめる筆記具となつていのではないだろうか。いわゆる

マゾヒスムの欲望とエクリチュールの行為とが、この鞭_{II}釘のなかに一つの緊張した身振りにおいて実現されているのだ。實際話者はこの時の苦痛の *impression* 「印象_{II}刻印」に關して、「もし私がいつかいくばくかの眞実を描きだすことができるのであれば、それはこの印象以外のものからではないだろう」と続けて述べているが、このいつか眞実をという仮定は、ほほ、もしいつか私がものを書くことがあれば、というふうに読みかえることができる。いうまでもなく印象はブルースト的エクリチュールにとつてきわめて重要な、ほとんどその不可欠の前提条件であつたことをここで思い出しておきたい。印象のみが作家が書くべき眞実を提供してくれるのだ。「論理的知性が芸術作品の判断に踏みこんでくると、定かで確かなものは何もなくなってしまう」時に〔III 88〕、印象だけは「眞実の基準」として、「科学者における実験」に匹敵するものとなる。なぜなら「印象は現実そのものによつてわれわれのうちに作られた」ものだからである。そこからエクリチュールを翻訳として把える考えが生まれるのも周知の通りで、「この本質的書物、唯一の眞実の書、それはすでにわれわれ銘々のうちに存在している以上、偉大な作家は普通の意味ではそれを創り出すのではなく、翻訳すべきなのだ」〔III 89〕という。となると印象とはそれ自体がすでに一冊の本になつていといわねばならない。話者が「鐘樓、雑草といった形象」によつて書かれた「花模様をついた複雑な書物」、あるいは「未知の記号で書かれた内面の書物」〔III 87〕と呼んでいるのはこの印象のことに他ならない。印象インプレッションとはなんらかの現実が物体や精神にしろした形象的刻印であり、後者の相違に應じて印刷から感銘へと巾広い意味を持ちえるが、ここではある現実によつて未知の文字で話者のなかに書きしるされた書物であり、その読解が作家の任務になるのだといふのである。すると話者が、祖母の思い出に關してその苦痛の印象からのみ眞実を描きだせるという時、それは結果的には、「形象によつて書かれた眞実」という印象についてのこの独自の深い省察に立つ翻訳的文学論の枠組みでいわれていたと解さねばならない。そこに筆記具と

しての釘の位置が明確になってくるのだ。話者はこの苦痛の印象が「私の知性によって tracer されたものではない」という。例の知性の恣意性への批判が前提にあるのだが、そこで使われている tracer という動詞は図を描く、線を引く、文字を書くという意味で使われるのだから、ここでも印象 (impression) が内面に刻みこまれた書物 (impression) として考えられていると推察できる。苦痛の印象とは苦痛の釘によって書きしるされたエクリチュールなのである。話者は続けて、この印象は、知性ではなく、「死の突然の啓示が、雷のように私のなかに、容赦のない超自然的な書記方式によって (selon un graphisme surnaturel, inhumain)、「二重の神秘的な筋をうがった (creuse) ものなのだ」(II: 759) という。⁽¹²⁾ この筋は釘つきの鞭がシャルリュスの身体に残した痕と重ならないだろうか。雷の foudre は、ゼウスの持物である雷霆と訳した方がよいのかもしれない。筋をうがつ以上先の尖つたものでなければならぬが、雷霆とは両端がフォークのように枝分かれしてそれぞれ矢尻のように尖つた武器ないし呪具なのである。⁽¹³⁾ 話者が雷霆のようにある先の尖つた現実美から蒙つた衝撃が印象なら、それを彼のうちに釘が突きささるごとと区別することは難しい。前者がある書記方式^{グラフィスム}によって未知の文字を書きこむことであるなら、後者は祖母の思ひ出を固定するためであつた。では後者の釘というマゾヒスム的な溝や筋をうがつ欲望こそ、前者のエクリチュールの下地をなしているのではないだろうか。外的衝撃としての印象を、書くべき作品の下書きないし未解読の言語による書物のような決定的なものとみなす発想は、始源の女との愛を成就するためにわが身に加えられる釘の痛みがエクリチュールにとって決定的なものであるということのうえに成立しているのではないだろうか。では逆に、印象とは外界の任意のあれこれの事物が話者のうちにその形象を刻印するという、単純な美的契機ではなく、背後にこの女性が存在しなければ起こりえない経験ではなかったかという疑いが生まれる。実際、マドレーヌ菓子味の、ゲルマント家の中庭の不揃いな敷石の感覚、三本の立木、そして本章で取上げるマルタンヴィルの鐘楼などはこの

女性の隠れた存在なしには生じえなかつた印象、つまり「神秘的な二重底の筋」であつたように思われるのだ。

ドンシエールのホテルで話者は奇妙な夢をみるが、ここでは話者ではなく、今度は死んだ両親が責め苦を受けることになる。「われわれの死んだ両親が大事故に遭つた、とはいへ近く治癒する見込みがないわけではない。唯それまでわれわれは二人を小さなネズミ籠に入れておく。二人は白色ハツカネズミより小さく、大きな赤い吹出ものでおおわれ、それぞれ一本の羽根 (wing) を刺されたまま、われわれにキケロ的弁舌を披露している」(III. 87)。ネズミが作家のサディスムと呼ばれるものにとつて大きな役割を果たしたことはよく知られている。生きたネズミを捕えて留め針を刺し、それを若者が追ひ廻し棒でたたくのを眺めて楽しむというのである。⁽¹⁴⁾ 話者によれば、恐怖は危険の度合いに比例するわけではなく、人は時としてライオンよりネズミを恐がるというが (III. 87)、このコンプレクスの伝記的探索はともかく、そして他方後述のようにここでも父は一種のアリバイであつて母に眞の狙いがあると考えれば、⁽¹⁵⁾ 羽根を刺されたネズミに両親の首が付いているのは上掲のシャルリュスII話者の自虐と相通じているように思われる。ただマゾヒスムからサディスムへ攻撃の方向が逆転しているのは内部にいた母が外部の小動物に投影されたための表面的な相違以上のもではなく、基本的には同一の愛の行為が遂行されているのだといえよう。したがつてネズミII両親の身体をおおっている赤い吹出もの (couverts de gros boutons rouges) は、シャルリュスの癡痕 (couvert de déchymoses, III. 815) と照応しているという指摘は適切に思われるし、なにより母の身体に突き刺さつた羽根はシャルリュスと話者を傷つけていた釘の系譜をひくものではないだろうか。しかもここはただ先が尖っていればそれで済んと思われるところを、刺さつたものが伝記の示す留め針 (帽子の) などではなくて、わざわざ一捻りして羽根 (plume) になつてゐることは、突きさしうがつマゾIIサディスムの欲望にエクリチュールがやはり淵源を有していることを暗示している。冒頭に述べたように plume は筆記具をさしても使われ

るのであり、その方が機能的にはこの文脈に合致しているとさえいえる。話者は祖母の蘇りを刻みしるすために自分に釘がさし込まれることを願ったが、ここでは羽根Ⅱペンがそれを引きつぎ取り直すことで、先の尖った責め道具は書記的な気配をいっそう深めることになっているのだ。キケロばりの雄弁を揮う両親Ⅱネズミは話者に何を語っているのか。自分を責める子供への弁解だろうか。いずれにせよ彼らに刺さった羽根Ⅱペンと彼らが語りだすことが無関係だったとはいえないように思われる。

この身体Ⅱ精神に痕を残す鞭、釘、ペンといった先の尖ったものによる刻アンブレヨン印においては、あの女性への愛と同時に憎悪や服讐(17)もまたなし遂げられているはずである。それは母の頭部を持つネズミへの責め苦や彼女を大きな事故にまきこむ設定のうちにもすでに窺えるし、母殺しの気配をそこに感じとることも許されるだろう。このアンブレⅡはコンブレの教会の水晶のランプにおいて一層明白なかたちを取る。ここでは愛の欲望はあらわな姿をとると同時にその欲望の成就是そのまま殺害の行為を構成しているからであり、しかもそれらとひとつ身振りや痕が刻印されるのはそれもこれまでの先の尖ったものやり口と変わらないのである。

この水晶のランプに関しては一つの伝説がコンブレにおいて語りつがれているのだが、それはオギュスタン・テイエリ『メロヴィング王朝史話』*Récit des temps mérovingiens*を出典としている。しかしこの史書からの引用は必ずしも正確なものではなく、微妙に違っている。そしてそれは作者がよくやる記憶だけの引用にありがちな些細な間違いというより、どうやらもつと深く巧んだものに思われる。伝説はいわばほんのわずかな包丁捌きでまったく別の物語に変貌しており、原典にはなかったある幻影がそこに紛れなく浮かびでているのである。テイエリによれば、貞淑なフランク族の王妃ガルスヴィントが他の女への愛に目のくらんだ夫のキルペリク一世王に殺害されるのだが、哀れな王妃の葬式の日、その墓のかたわらに、吊るされた水晶のランプの鎖がひとりでに切れて大理石の敷

石の上に落下する。にも抱わらずランプは壊れもせず灯も消えなかつたばかりか、ランプがそこにめりこんだという尾ひれまで付け加わったというのだ。⁽¹⁸⁾これがコンブレのガイドのテオドールの説明では、水晶のランプがひとりでに落下するのは王女の葬式の日ではなく、彼女の「殺害の晩」であり、落下の地点もかたわらの大理石の敷石ではなく、彼女の墓石、いわばその死んだ肉体の真上なのである〔162〕。この変更によって水晶のランプは全く別の象徴的意味を荷うことになったことがつく。元の伝承では、薄幸の女性を哀悼する人々のやりきれない思いを慰める奇蹟であった。しかしここではそれは、殺害の当日、しかも王女の墓石に突きささること、その落下そのものが殺害行為であるかのように語られている。つまりランプは犯行の兇器となるのだ（史書によれば王女は扼殺されているのだが）。それと同時にこの先の尖つたものはファロスの様相も帯びる。ティエリの伝えるところで王女の墓石がどこにあるのか判明でないが、コンブレの伝説では教会のクリプトの内部、「暗くコウモリの膜のように翅脈をはったボールドの下」に置かれている。これは母胎を想起させるし、そのうえランプの刺さつた痕が「深弁」valve のようだったという。valve は少し前のマドレーヌの挿話でこの菓子形容する「貝殻」の意味で用いられて、文脈的に valve (隠門) へとずれて響く気配があった。アルベルチヌの身体の描写では実際に valve が valve を表すのに使われている〔III. 79〕。するとランプの落下はまた愛の行為——それも多分にネクロフィリアの影を宿した——でもあったことになるだろう。

したがってこの出来事が起きた「メロヴィング朝の一夜」つまり une nuit mérovingienne〔161〕に mère (母) と vengeance (服讐) が織りこまれているのはおそらく偶然ではない。王女殺害のランプは、ネズミ母に刺さつた羽根ペンのようにあの女性への愛の行為でもあれば、また憎悪の帰結としての処罰でもあったのだ。またこの一夜には、母による『フランソワ・ル・シャンピ』の朗読を聞いて過ごすことで象徴的に母子愛の禁忌をおかし、

そのために彼女の老化（つまり一種の死、死への緩慢な傾斜）をつき進ませたと話者が後悔する、その意味で母殺しでもあったあのコンブレの一夜の寓意的取直しでもあるように思われる。しかしそこまで踏みこんで考えると、挿話の別の相貌が現れてくる。殺されるものの顔が母から息子へ曖昧にずれ変っていくのだ。あの晩、そして他の多くの晩、話者は母の接吻をもらえずに二階に寝に行かねばならなかったが、それが「寝巻という屍衣」を着て、掛けぶとんの下に「わたし自身の墓を掘る」と表現されていたことを思い出す必要がある。コンブレの伝説では王妃殺害の因果関係はいっさい明かされず、誰がどんな理由で殺したのか判らないそのうえに、ジギベルトの義妹という史実を曲げて王妃をその「幼い娘」と呼んでいるのはこれも理由があるように思われるのだが、それはひとつにはランプの切先がわれわれの幼い息子にも向けられていたからではないだろうか。幼い娘の墓は幼い息子の墓でもあったのではないか。母が客の相手をするために息子に生きる糧 (viatique, I. 27) である接吻を与えずに寝に行かせることは、彼を墓に葬ることにひとしいのだ。ここにもサド＝マゾヒズム的な攻撃方向の反転があるのかもしれない。ランプは自分にそういうむごい仕打ちをした残酷な母への、愛すればこそその怨恨に根ざす復讐としても王女の墓に突きささっていたわけである。するとランプは殺害の因と果を、愛憎のアンビバレンツをただのひとつきで表現していたことになるだろう。¹⁹⁾

水晶ランプは墓石に突きささったのに、「その灯はきえなかつた」という。それによって「化石のように」永く、いわば王女の身体でもある石にある悲劇的な愛の痕が弁^{ヴェ}貝^{ユル}殻^グのかたちに深くうがたれた (traces) わけだから、ランプは釘やペンと同じような書記的性格も有していたことになる。するとランプの灯が消えなかつたことにも注意を払いたい。プルースト的エクリチュールの形成に明るさが、決定的ともいべき役割をはたしていたことを思い出さねばならない。照らすことは時として書くことに等しいといっても過言ではない。「芸術作品の条件、いや

殆ど真髓」をなすのは、「印象の記憶による再創造」なのだが、そのためにはその印象を「深め、照らしだして (éclairer)、知的等価物に変えねばならない」(III. 1044)。さもないと印象は陰画にとどまって無駄にわれわれのなかに死蔵されるに終わる (III. 895)。陰画は「ランプのそばに近寄ってみないかぎり、まっ暗にしか見えない」からだ (bid.)。「照らしだした時」にはじめて体験したことの意味がわかってくる (III. 896)。「芸術の独身者たち」が独身者たるゆえんは、彼らが感じたことを「照らし出さない」からである。話者にとつて「真の生活 (……)、それは文学」なのだが (III. 895)、真の生活とは「蓋いを取りさり、照らしだされた生活 la vie découverte et éclaircie」なのであり、それは実質的に書かれた生活のことだからである。書かれた生活すなわち文学が「過不足なく生きられた唯一の生活」なのである (bid.)。そして照らしださずに書くことはできない。もっとも明るさはその同義語である知性とともな正負両極の意味を持ちうる。「われわれが個人的努力で解読し照らしだす必要がなかったものはわれわれのものではない」(III. 880)。いいかえれば「光のあふれる世界」で直接知性が把握しうる真実は、「印象としてわれわれに伝えられるものに比べて深くも必然的でもない」(III. 878)。それは「不毛な明晰さ」(III. 866)であり、芸術の真価の基準ともいへべき喜びをもたらすことができない (III. 880, cf. III. 879)。印象の解読、つまり印象を「薄暗がりから出して知的等価物に変換」しなければならぬのだ。そのための「唯一の方法」とは「芸術作品をつくる以外のなんであろうか」(III. 879)。闇があつて照らしだすことに意味があるのだ。それはもはやエクリチュールの行為なのである。とするとテオドル兄妹がロウソク片手にクリプトのメロヴィング朝の暗闇に案内すること自体がすでに芸術の営みを寓意していることになり、ましてや〈母〉の墓につき刺さりながらも闇を照らすことをやめなかつた水晶ランプとは、まさにブルースト的エクリチュールのあり方をみごとに体現したものであったといえるのではないだろうか。

シャルリュスにおいて「肉体的欠陥と精神的才能を結びつけるものは何なのか」、という問題に話者は興味をそられていた〔II. 953〕。肉体的欠陥とは普通に、異性を愛せないこと、つまり性倒錯をそれとなく指しており、それは神経系の不均衡とか神経的欠陥〔II. 953, 954〕などとも呼ばれる。シャルリュスのピアノ演奏の魅力的なスタイルは「肉体的部分、神経的欠陥に対応物がある」と彼は考える。だから話者には、彼が「その芸術的才能」を扇面に絵を描いたりモレルの伴奏をするだけに甘んじて、「何もものを書かないでいることが残念に思われる」のだ〔III. 208〕。ヴェルデュラン家でのヴァントウイユの演奏会でも、聴衆を見廻した話者は「天才と、それがしばしばその中に包まれ保存される悪徳の鞘とのあの表面的な対照、あの深い結合」が、会場に「卑俗な寓意画」のように読みとれることに気がつくのだが〔III. 264〕。この天才と悪徳（同性愛）の緊密な関係への確信はどこから来ているのであろうか。シャルリュスが「もし本を書いていたら、その知的値打ちが悪から引離され、その上澄みを取りだされただろう」〔III. 209〕という話者の考えの底には、芸術的才能は悪徳ないし神経症と対立するどころか、むしろ後者があってはじめてそれを根とすかたちで成立しうるといった考えがあるように思われる。ここでいう悪や神経症とは性倒錯であり、性倒錯とはこれも始源の女との一体化を目ざすと考えるなら、では芸術とはこの愛の内部を通ってしか達成しえないことになるはずだ。病気で倒れた祖母の診察に訪れたブルボン医師は、「われわれが知っているあらゆる偉大なものは神経病者 *nerveux* のお陰なのです。宗教を樹立し傑作を書いたのは彼らであって、他の人間ではないのです」と主張し、あなたもその神経衰弱者の一人である榮譽を授かっていると祖母に言明する〔II. 205〕。この診立ては医者眼鏡違いで、むしろ彼女の孫にいうべきだったのかどうかは今ほさて置いて、ここにはある揺るぎない確信がある。一九世紀後半、C・ロンブローゾの『天才と狂気』（1864）はフランスにも影響を及ぼし、天才狂人説が流行を見たといわれるが、作者の信念をこの俗説の受け売りといったことだ

けで説明するわけにはいかないだろう。それは自分の体験への深い省察に立つことで、つまり「自分の苦悩の独創性を尊重する」[II] [69] ことで到りえた確信だと思われるのだ。そしてまさにこの確信のよって立つところを鞭、釘、ペン、水晶ランプといった先の尖ったものが愛の倒錯的追求においてうがち残した痕は語っているのではないだろうか。それはまさに芸術と性倒錯の「見かけの対立と深い結合」がそこにおいて端的に現われているからである。ではこのいわば原エクリチュールの衝動はどのようにして、現実のエクリチュールへとつながっていくのだろうか。

二 最上階の部屋の孤独な用事

話者はマルタンヴィルの鐘樓の経験を通して、はじめて文章を書くのだが、鐘樓の「陽のあたった線と面」の背後から「美しい文章に似た何か」が突然に現前したというその契機は大変異様なものにみえる。しかしそれは孤立した経験ではなく、その後の三本の立木、停車した汽車から見た樹木の列、それを經由しての三つの過去の蘇り、さらにはこの一連の印象を総合したヴァントウイユの音楽へとつながっているし、他方ではルサンヴィルの鐘樓、コンブレの教会の鐘樓へと溯及し、他のさまざま高い場所とも通じあっているだろう。実際それらと照合してみると、そこで出来していたことが他と全くかけ離れた事件だったわけではないように思える。そしてそれらに共通するある高さを通して、愛と文学の内的な従属関係、愛の欲望や苦痛の内部を通してエクリチュールが可能になった道程への展望もさいいてくるのである。

ジュピアンのホテルに入った話者は、与えられた四三号室にあがりカシス酒を飲むと、すぐに下に降りようとする。しかし途中で思い返して再び階段をのぼる。それも自分の部屋の階を通りこして最上階まで行き、そこで廊下

の突きあたりの「孤立した」部屋の中でシャルリュスの鞭打たれる姿をはからずも覗き見するのである〔III. 815〕。話者がどんな「別の考え」から引返して、しかも最上階まで行ったのかという理由はここでもやはり述べられていないのだが、それにしてもなぜ最上階だったのか？ この最上階の孤立した部屋は、カシスが、しかし今度は酒ではなく野生の花（黒すぐり）として匂いを放っていたもうひとつの最上階の小部屋とはるかとおくから響きあっているのではないだろうか。

コンブレの夕食後、祖母は雨風かまわず、そして雨の場合は「雨に鞭打たれ」ながら庭の散歩をする。それで「やっ」と息がつける」のだが、そんな彼女に大伯母は手の込んだ意地悪なはずらを仕掛ける。祖父に健康上飲んではない酒を出しておいて、それに手を出そうとすると祖母にいつけ夫との不和の種にして彼女を苦しめるのだ。話者は大伯母のやり口に強い衝撃をうける。彼はそれを祖母への *sedition*（拷問、責め苦）と呼び、それから受けた「恐怖のあまり、大伯母をぶちのめしたくなる」とまでいうのである〔I. 12〕。そこで彼はこの場面を見まいとして、「家の一番天辺の小部屋」に行つて涙を流す。しかしこの夫の不摂生などよりも、実は話者自身の意志薄弱と身体の弱さ、つまり一言でいえば例の神経の病氣の方がもつと祖母の心を悩ませていたのだ。そのために深いしわを刻まれた彼女の頬にはたえず一筋の涙のあとが見えたというのだから、彼の方が憎むべき所行の大伯母以上に彼女に苦痛をひきおこしていたわけだ。話者は被害者であると同時に加害者でもあるのだ。ここにはすでにサド・マゾヒズム的な攻撃方向の反転性、反対要素の両立が認められる。大伯母の責め苦をうけた祖母を見てわがことのように泣くのは、その分だけ祖母が話者のなかに内在化されているからであり、シャルリュスにおける息子の中の母の顔とそれは照応している。しかも祖母を「鞭打」っていたのは雨よりも大伯母、そして大伯母よりもさらに話者自身だったにも抱らず、その衝撃を自らに受けて上に登っていったのである。すると彼が最上階の小部屋で何を

していたのかが気になってくる。「芳香剤のアイリス粉が匂う卑俗な用途」の小部屋とはどうやらトイレのことらしいが、この唯一鍵が掛けられる部屋で、彼は「侵してはならない孤独」が要求される四つの用事、「読書、夢想、涙、官能的快樂」に没頭していたという〔112〕。涙以外の孤独な用事も、もうひとつの最上階の部屋でシャルリュスが鞭打ちを通して追求していた始源の女への愛とそう違つてはいなかったのではないだろうか。今夜はおやすみの接吻がえられるのかと、母の態度に一喜一憂する息子が夢想することといえば他に何があるだろうか。快樂についてはもはや繰り返すまでもないし、読書も、後述するようにある特定の本つまり『メロヴィング王朝史話』のそれだったかもしれないのだ。いずれにしても、二つの最上階をつなぐ秘密の通路の所在はあの謎めいたカシスという紋章によつて暗示されている。話者は四三号室で喉のかわきをカシス酒で癒すのだが、少年の彼が孤独な用事で閉じこもる小部屋には窓から野生のカシスの花が頭を差しこんで匂いを放っていたのだ。なお四三号室は話者が休憩をとつた部屋でありシャルリュスの鞭打ちが行われた部屋ではないのだが、奇妙にもそれがそういう風になぜ変わるのをわれわれは目撃する。いつのまにか話者の四三号室が男爵のマゾヒスムの部屋になっているのだ。「ジュピアンは四三号室の木のベッドを売りはらつて鉄製ベッドに取りかえねばならなかった。その方が鉄鎖をつなぐのに具合が良いからだ」〔113頁〕。これは鞭打ちの前に全身を鉄鎖で縛らねばならないからであるが、この鉄製のベッドは、母の接吻がもらえないで屍衣を着て「わが身を埋葬する」話者の「鉄製ベッド」〔128〕とつながっているのではないか。話者とシャルリュスは釘の身体への打ち込み、ユダヤ人母の影、祖母とメメ（おばあちゃん）の通底、そして二人の上の部屋のこうした重なりなどにおいて密接に関連していることはもはや間違いないだろう。では最上階の小部屋で少年が没頭した用事もシャルリュスの願望と対応していると考えるべきではないだろうか。だがその用事の意味を明らかにするには、彼の小部屋が塔という主要モチーフの一環をなしていることに注意を払わ

なければならぬ。まずそれ自身の高さへの志向において、そしてルサンヴィルの鐘楼との結びつきにおいて。

塔のモチーフについては、すでにスタンダールの phrases-types として縷述した。「赤と黒」では、ジュリアンが母の女性のレナール夫人と真に結ばれるのは、主人公が夫人を殺そうとして死刑囚として入獄した牢内においてなのだが、それは塔の内部にあった。『パルムの僧院』でも、ファブリスが二重三重の禁をおかしてクレリアと愛しあうのは塔の牢獄においてである。しかもこのファルネーゼの塔はかつてある王太子を母子相姦の罪で幽閉するために建築されたものであり、ファブリスの入牢の原因ともなった事件もそれをよく洗い出してみると伯母サンセヴェリナ夫人との恋をはじめとして同類の罪が見出されるばかりか、そこに囚われてのクレリアとの愛にもやはり母子愛の影が濃くさしていたのだった。スタンダールにおいて塔は、プラネス師の天体観測などこの世を超越したイデアリスムと結びつく一方で、母幻想の欲望が死の懐において（ファブリスも一種の死刑囚だった）、思う存分に充たされる場でもあったのだ。話者がスタンダールの phrases-types としての塔を自分のテキストとは、無関係に指摘したとは思えないし、実際『パルムの僧院』は彼の母幻想に關与していた以上、『失われた時』の一連の塔ないし鐘楼にも同じ影がさしていなかったか疑う必要は大いにある。

ルサンヴィルの鐘楼は、話者が孤独な用事のためにこもる小部屋の窓を通してしか姿を現さないし、それも殆どつねに彼の女性への欲望と結びついている。「私はルサンヴィルの主塔（ボイザン）に懇願した（implorais…）、まるで私の最初の欲望の唯一通りの打明け相手に対するように、その村の少女をだれでもいいから私のところへ来させてほしいと頼んだ、しかしそれは無駄だった」（158）。「最初の欲望」である以上、いいかえればあの始源の女への欲望が問題になっていると考えて差し支えないだろう。だが塔が、あるいはルサンヴィルの塔がなぜそれを叶えるものとして懇願されているのか。テキストに即してこの塔の意味を解きほぐすには、少し遠廻りしなければならぬ。

塔への懇願が、数頁前に溯る叔母の死後の孤独な散歩というコンテクストに属していることに気付く必要があるのだ〔I. 154-159〕。それも初めは読書をしていて、その間に「蓄積された活力と速度」を発散させようと思つての、非常に心地よい散歩であつたらしい。その途中で話者は熱狂的昂揚に捉えられて、傘や杖で壁や草木をたたき、この興奮状態は孤独のせいだと説明されるが、時としてそこにもう一つの昂揚感が加わる。それは「私の前に百姓娘が出現してほしい、そして彼女を自分の腕で抱きしめたいという欲望」に根差すものである。とはいえ自然のなかの孤独と女性への欲望に基づく二つの昂揚が、彼にも「はつきりと区別できるわけではない」〔I. 156〕。女性への突然の欲望がどこから生まれてきたのかも判らないのだが、雑草、ルサンヴィルの村と森と鐘樓がそれを惹起したとは考えているようだ。話者にとつて自然と女性は切離せないのである。少なくとも両者は相補的だとはいえる。

女性への欲望は「自然の魅力に、より熱狂的なものを付け加え」、自然の魅力は女性の魅力の中の狭さを拡大するのだから〔I. 156〕。さらに女性と土地の関係にふれて、女性は「その土地の必然的で自然な産物」〔I. 156-7〕であり、「ルサンヴィルの森をさまよつて百姓娘を抱くことができないのは、この森の隠された宝、その深い美を知らないのも同然である」と、女性を自然の魅力のエッセンスとみなしてさえている。となると自然の魅力といわれているのも実はそれ自体の魅力というより、女性というそこに隠された宝に負っているのではないだろうか。「自然の真つただ中における夢想」や孤独の熱狂は、その背後に隠された女性の存在に触発されているのではないだろうか。話者がルサンヴィルの鐘樓に向けて女性を差し出すように願うのは、この自然の背後の女性への欲望の延長上においてなのである。ただしそれは叶えられず、「今やその塔に哀願しても無駄に終つた」彼は、内側に方向を転じて孤独な快樂に没頭する。この快樂を通して何が追求されていたのかは改めて指摘するまでもないだろう。塔に哀願し(supplier)、懇願する(implore)話者は、自分を鞭打つ若者に「後生だから、お願いだから」(Je vous

en *supplie*, III, 815) と頼んでいたシャルリュスとおなじことを目ざしているように思われる。そういえばコンブレで母の接吻をえられなかった少年もやはり哀願していたのだった。悲しみと不安に駆られた彼は二階の寢室で、「重大な用事があるので、どうか二階にあがってきてと哀願する手紙」を書く (*l'écritrais à ma mère en la suppliant de monter*, I, 28)。自慰、鞭打ち、手紙と手段は違うが、哀願しているのは共通して〈母〉の出現ではなかったらうか。

孤独な散歩の部分をもう一度読みかえしてみると、午前中読みふけていた本とは何だったのかが気になってくる。「ある本に長時間費やした後で……」(I, 154)と書名は示されていないのだが、「ある」という不定冠詞はここではある特定の本の存在を逆に窺わせているからである。実際、後になって死んだ祖母をめぐる母との対話で、当時メゼグリーズの方の散歩に行く前に息子がオギュスタン・テイエリをよく読んでいたことが回想される (III, 836)。歴史家には問題にされる主要著作が二点あるのだが、母との会話でメロヴィックや次期カロリング王朝のことが取ざたされるところをみれば、ある一冊の本という表現にこだわるかぎりその一冊とは、やはり水晶ランプ伝説の典となった『メロヴィング王朝史話』の方ではなかったかと推測するのが妥当だろう。すると、この愛と殺害の寓意をこめられたコンブレ版の伝説を読んでいる間に話者の内に「活力と速度」が蓄積され、それが散歩の動機となったことになる。となればこの動機が自然の昂揚感を経て女性への欲望へと除々に輪郭を明らかにしていくその道すじと共に、そこに影を落としている幻想が何であったのかも自ずから理解しうる。この散歩が叔母つまりマドレーヌと紅茶の味が蘇らせた女性の死の直後であったと断られていることも注意を要するところだ。彼女の死は、祖母とアルベルチーヌの死に責任を感じ母殺しをさえ口にする話者にとって、読書中の王女の殺害と照応するものがあつたはずなのである。こうして蓄積されたものを「ところ構わず消費する」ために、話者はまず雨傘や

杖で道ばたの草木などをたたき、歓喜の叫びをあげたわけだ。ここにも先の尖ったものが登場していることに気がつく。しかもそれがまさに叩く行為と結びついているのだ。だが叩きさえすれば叩くものはなんでもいいのだろうか。たしかに話者は一見目につくものを片はしから気まぐれに叩いているだけのように見える。しかし実際は厳密な選択のうえで叩くものが決められていたのではないか。傘や杖の殴打をうけるものとして挙げられているのは、「家々の壁、タンソンヴィルの生垣、ルサンヴィルの森の木々、モンジュヴァンの裏手の茂み」の四つであるが、これらはどうやら単に自然の一部を任意に表しているのではないように思われる。ルサンヴィルの森をさまよってその百姓女を腕に抱かないのは、その隠された宝、深い美を知らないに等しいと話者はいつていた。すると森の木々に振りおろされる尖ったものによる殴打は、シャルリュスの鞭打ちのように、その背後に潜むある女性を出現させようとしていたのではないだろうか。そう思うとこの四つがそれぞれに女性的幻想を湛えていたことに思いあたる。タンソンヴィルの生垣（山査子）の背後からはすでに、シャベルを持った少女ジルベルトが姿を項間みせていたし、モンジュヴァンの茂みは、このすぐ後、話者が女の原風景ともいうべきゴモラの姿をヴァントウイユ嬢の振舞いを通して真近に目撃する場所となるだろう。ルサンヴィルの森は、この「土地の生産物」としての「全身葉むらに包まれた」少女への欲望をまさに掻きたてられた場所であって〔I. 157〕、話者が木の幹をじっとみつめるのも「その背後から彼女が現れて」彼の方にやってくるはずだったからである。だから彼女が姿を現わさないと、彼は怒って、それらが隠しているものを引きわたすように森の「木々を叩く」ことになるだろう〔I. 158〕。すると「家々の壁」も、背後に女性を隠し持っているのではないかと推測することが許されよう。このテクストにおいて壁とは隔て、隠すものではないだろうか。それは例えば、話者が少女たちとの間に「あると信じていた越えがたい深淵」〔III. 696〕、あるいは「われわれの愛している女性がその果てのはるか遠くに現れる、あのおぞましい内

面の距離」[1. 519]と照応して、禁忌の愛やその投影としてのゴモラ（女性性の極北）に端的に現れた、女性の近付き難さや閉鎖性を寓意しているように思われる。そしてそこには父と母の寢室の壁も積分されているに違いない。シャルリュスに責め苦を与えるために駆り集められた若者の一人は原光景を見たと言語。さも手柄顔に「おやじとおふくろが抱きあっているのを、おれはガキの時分鍵穴から覗いたことがあるんだぜ」と吹聴して男爵を興冷めさせるのだが、モンジュヴァン以来覗き見が幾度か未知なる愛の世界を発見する契機となるこの作品において、壁は愛の営み、とりわけ父母のそれを息子の眼から隠蔽する部屋の仕切り壁ではなかつたろうか。⁽²¹⁾となると散歩中の話者が昂奮して叩いた四つが四つとも、その背後に女性を秘めていたことになる。というよりその女性を出現させようとして彼はそれらを叩いたのだ。シャルリュスが鞭でたたくことによつて得ようとしていたのと同じの口による同一の効果、この攻撃に期待されていたといわねばならない。

では話者が叩くのに使った傘ないし杖は、シャルリュスの鞭、話者の釘、両親のペンなどの系譜に連なることは明らかであろう。彼がそれで木や壁をたたく直接の契機は、その直前に読んだ水晶ランプの伝説（もちろんコンブレ版の）のうちに潜んでいたといわねばならないからだ。いやそれらは水晶ランプの変形だったのかもしれない。

この傘や杖の打擲は、これも、ある女性との距離、あの「おぞましい内面的距離」を乗り越えて一体化しようとする愛の行為であり、この先の尖つたものは責め苦を与える破壊の武器であると同時に愛の器官でもあるだろうからである。杖 (canne) には、もともとファロスを意味する場合があることを付け加えておこう (avoir la canne=entrer en erection)。

ルサンヴィルの鐘楼が話者の小部屋の窓に現れるのは、水晶ランプに始まり傘ないし杖による打擲を伴った、自然に女性にむけた散歩の帰着点としてであることを考慮しなければならぬのである。それをふまえればこの鐘楼

にスタンダールの塔のモチーフが宿ることは推測にかたくないだろうし、それ自体が先の尖ったものの系列に属することも自ずから明らかである。ただ鐘楼の場合は、これまでのように先の尖ったものとそれによって攻撃を受けるものとはつきり分離せずに、時として一つに融合して現れる。つまりそれは男性的であると同時に女性的でもある。そしてこの鐘楼の両性具有性は話者Ⅱシャルリュスにおける「息子のなかの母親の顔」と照応しているかに思われる。コンブレの教会の鐘楼が、とりわけフィリップ・ルジュンヌの指摘以来男性的、ファロスのイメージで描写されていることは知られている。その塔は「バラ色でワニスを塗られ」、あるいは「二つの丸い小石の間の〔…〕緋色の尖塔」〔156〕であり、その鐘の音はそこをめぐらとする鴉の群を「規則正しい間隔で漏らし、放ち」〔*il lâchait, laissait tomber à intervalles réguliers...I. 63*〕、陽光を浴びると「金色のゴム状のものが滴りおちる」というふうに、ファロスとオルガスムのイメージが繰返し提示されるのだ。しかし他方でこのいかにも男根的な塔に女性的風貌が揺曳することも事実なのである。塔ではなく教会の建物全体が、両性具有的であることは改めて論じるまでもないだろう。クリプトの母胎的性格は容易に見てとれるし、バルベックの教会は全身をおおう木蔦の下から女性の肉体を浮かびあがらせていた〔175〕。しかし教会の男性的部分とみられがちな鐘楼自身が、まさに息子のなかの母親の顔のように、時として女性的な相貌で表象されてもいるのだ。バルベックの教会の女体としてのイメージは鐘楼を含めてであったといえるし、後に見るマルタンヴィルの三本の鐘楼は「伝説の三人の乙女」に喩えられていた〔182〕。コンブレの教会はロワゾ夫人（つまり「鳥」夫人）とラパン氏の（つまり「兎」氏）の家の間にあるのだから、地のラパン氏に対して女性が天と結びついていることになる。このコンブレの鐘楼を祖母は自然で気品があるとまるで人間の顔立ちのように賞讃する。「あの奇妙な年老いた顔は私の気に入ったね」と彼女はいうし、話者も塔の全体の調和のみならず威厳や美しさは人間の顔にのみ与えられるものではないと、否定的

にだが塔に人間の顔の線を施していく。では誰の顔なのかというと、「今は亡き愛しいひとの顔」(la figure chère et disparue, I.67)なのだという。その一方で、この教会が彼の人生に持つ決定的な意味を語るのに、その後出会った他の鐘楼には、「かけがえのないあるひと」に対するような信頼感が欠けているのだと《始源》の決定的性格を持ちだしている以上、その顔が誰の「今は亡き愛しい顔」なのかはもはや論じるまでもないだろう。

ルサンヴィルについて、ジルベルトがその地下で他の子供たちと暗がりて遊んだことを聞いた話者は、かつて「全力をあげて願った幸福」、つまり土地の女を手に入れるという幸福が単なる想像ではなく、「アイリス粉の臭気漂う小部屋から見えたあのルサンヴィルの中に実在していた」のだと考えて喜ぶ(III.696-7)。では彼のルサンヴィルへの欲望とは、メゼグリーズの方への散歩における「彼の欲望のすべてを要約していた」というジルベルトに、さらに彼女を通してあの女性へと射程を合わせていたことになり、その女性への欲望がルサンヴィルの鐘楼に向けられていた以上、この鐘楼は自ずから女性の影を深めて立ち現れてくる。その幻想はその名称のうちにも見てとれるのだ。

この村、森、教会から成るらしい地理的単位は最初は Pinconville、次いで Troussinville と命名されていたのだが、すでにそこにはそれぞれに性的暗示がこめられていたように思われる。例えば前者は Pinceau (絵筆、ファロス)、後者は Trousser (une femme, 女を犯す) が含まれている可能性があり、そこに共通する作者の命名的意図をかなり露骨に窺わせる。もともとこの二つはどちらも男性の性を表象しているのだが、それが最終的には、それも後者の名称から殆ど最初の一字を削除しただけで、どうやら女性的なものへと転換させられているのである。とうのも Roussinville とは roux sein、つまり《赤い乳房》ではないかと思われるからである。とすればこの微調整によって、それまでは男の性的欲望をむきだしにしていたのが、話者の愛のあり方に即応した女性像を表わすものに変え

られたことになる。話者のミルク売りの少女たちへの偏愛は母乳への執着に起因するし、例えば女性の頬に關心をそえられるのも、祖母の場合に顕著だったようにそれが母乳を与える乳房の換喩となるかぎりにおいてであった。既に述べたように母乳は〈食べものとしての母〉そのものであり、それを摂取することで母子一体をただちに実現する愛の魔法的手段なのである。母子の関係が生理的なものから精神的なものに変わっても、食べものとしての母は息子の幼児性に応じて要求されつづけ、就寝前の接吻によって母が授けるコミュニケーション（聖体拝領Ⅱ共同体）の聖体パンや母の臨^{プレザンス・レエル}在^{エル}という思想に引きつがれていくのだが、その底にあるのがマナのような奇蹟的生命力を秘めたその起源としての母乳であることは変らないだろう。話者が「最初の欲望」を打明けて女性を引渡すよう哀願していたのが、この母乳をもたらす〈赤い乳房〉であったのはその愛の性質上きわめて自然なことだったわけである。この欲望が向けられた女性が誰であったのか、この塔のスタンダールの意味はこの点からだけでも明白であろう。しかし哀願は聞きいれられない。話者は孤独な快樂へと没入する。自慰とは母への禁じられた愛の代償行為だというフロイト説の、その恰好の例がここにあるわけだ。するとこれまで水晶ランプ、鐘楼、そして羽根Ⅱペン、さらに傘や杖の表象に見え隠れしていたファロスの影が、ここでよりはっきりした輪郭をとって、先の尖ったものの系列のいわば最後の位置を占めにきている。そしてここでも、いやここにおいて最も強く、エクリチュールの欲望が負荷されていることに気付くのである。

読書の後、つまり王女の墓石にささることで殺害と愛を、そして書きしるす行為を一つ身振りて成就した水晶ランプのテキストを読んで形成された欲望を実現しようと、話者はまず壁や木をたたき、ついで夢想や快樂といった孤独が絶対に必要だった用事向きの最上階の小部屋にあって、「ただその塔だけを見つめ」ながら「自分のなかに未知の道を切りひらいていく」[I: 158]。つまりこの二つの行為（打擲と孤独な快樂）は同一のモチーフから帰

結しているのだが、そこにはそのモチーフのもう一つの表現の仕方が随伴していた。それは「歓喜の叫び声」をあげたり、感きわまって「ちえっ、ちえっ、いまいましゅ」(zulf, zulf, zulf, I, 155)と叫ぶことである。こうした叫びは昂揚感を掻きたてる「漠然とした思念」(idees confuses, I, 154)、より正確にはそういう思念の漠然とした表現なのだという。ではこの思念とは何なのだろうか。それは当然生垣や木などをたたくことで出現させようとしたものと無関係ではありえない。打撃を加えながら叫び声を出している以上、同じ欲望が問題になっているといわねばならないからである。だが何故この思念は叫びという漠然とした表現にとどまるのか。それは話者が「遅々とした困難な照らしだし」の努力に耐えられず、叫びという「手直かな排け口から好加減に流しだす安逸さ」に負けて、「光のなかに固定するまでには致らなかつた」からである(「LIGHTS」)。だが、「こんな不透明な言葉」で足りれとせずに「もっと明確に見」ようとしていたら、叫び声はどんなテクストへと翻訳されていたのだろうか。一般論としていえば、叫びは人間の最初の言語行為である。それは単純で直接的な音声による諸感情の総合的だが未分化な表出であり、それを基盤として将来の分析的離散的言語が成立する。さらにいえば、それは母から拒否され世界に遺棄された孤立した幼児の不安の表明であると同時に、どこかに消えた母を出現させる呪文でもあった。その呪文は早晚魔術的効力を失い、それと共に表現ばかりか客観的記述も可能となる社会的に分節化された言語への転換が行われるのだとすれば、逆にどの言語活動の底にも見捨てた母を呼びもどそうとする幼児の叫び声が残響しているといえなくもない。話者の叫びが傘や杖と同じ欲望に動かされているなら、まさにそこには自分を拒否した母との距離を縮め失われた一体化を見出そうと願う幼児のこうした叫び声が集まっているのではあるまいか。

コンブレの少年の zulf, zulf, zulf という叫びは、「芸術の独身者たち」があげるブラヴォーというそれに似ている。どちらも不透明な言葉によるある思念の曖昧な表現にとどまっているからである。この独身者たちは大の芸術愛好

家であつて、たえず芸術の喜びを必要とするが、それは芸術における真に栄養のあるものを撰らないために飢餓からいつまでも脱せないからであり、感激してやたらに大仰な身ぶりやしかめ面で芸術を語るのもそのせいなのだろう。彼らは不毛で心充たされないままに老いていく。彼らは自分がなぜある作品が好きになったのか、「その愛の性質を明らかにしよう」とはしない。つまりものを書くこととはしないのである。しかし彼らの存在は、だからといって全く否定されているわけではない。彼らはいわば「現在の種に先立つ原始動物のように」不定形で生活力にも乏しいが、それでも「自然が芸術家を創造しようとした、その最初の試作品」だからである〔III: 892〕、この独身者たちはたしかに芸術家とはいえないが、しかしそこへの正しい一步を踏みだしうる人間なのだ。彼らの熱狂は受精しないまま不毛に終るとしても、熱狂自体は芸術の真の対象となるものの存在を漠然とではあるにせよ確実に感じとつたことの証左なのである。話者の散歩中の熱狂も、知性によつて照らしださないかぎり曖昧なままに滅びてしまふとしても、それは芸術的眞実の基準となる印象のみが与える「純粹な喜び」〔III: 880〕に根差していたから生まれたのであり、その点で彼は、哲學的小説を考へていた当人には心外なのだが、些細な事物の歡喜や昂揚感によつてすでに芸術への一步を踏みだそうとしていたことになるのだ。ついでながら、彼の文学への歩みが愛の否定のうゑに成立するかのような考へへの反証がここにも見出されることを付け加えておこう。芸術の最初の試作ともいふべき話者の歡喜の叫び、それと同列の傘による打擲、孤独な快樂が、ものの背後に隠れた女性への愛にかられてのふるまいであるなら、この試作を一個の作品たらしめる努力はこの愛をある種の仕方でも追求することによつてしか達成しえないだろうからである。

最上階の小部屋で、少女を引渡してほしいと哀願しながら鐘樓を見つめる話者は、望みをたたれて、自分のなかに「未知の道を切りひらいていく」。この道が誰のところに導くと期待されていたのかはもはや論じるまでもない

だろう。この内的模索、この新しい道の開発は、「カタツムリが通ったような自然の痕 (Trace) が、私の方に身をかがめている野生のカシスの葉 (feuilles) の上に一筋付け加えられ」という結果になっておわる [I. 158]。Trace には impression と同じ印象の意味があり、印象とは知的等価物に翻訳される以前の難解な形象文字であった。ではこの痕 || 文字がしるされたという feuilles (葉) に紙片の意味があつたことを是非とも思い出さねばならない。ブルースト的原エクリチュールとでもいへばきものがこのカシスの葉 || 紙片に記載されたのではないだろうか。そこに何が書きしるされようとしていたのかは、ここにも何気なく絡んでくるカシスの花に語らせよう。この花は「私の方に身をかがめていた (se penchaient jusqu'à moi)」というのだが、この姿態はどうしてもある女性のことを想起させずにはおかないのである。これは、不安と悲しみのうちにベッドに横たわるブルースト的姿勢が、愛する女性に自から要求していた姿勢であつた。それは、瀕死のトリスタンが船で駆けつけたイゾルデに取ることを願つたものであり、二度目のバルベック滞在で心臓の発作に苦しむ話者を心情の間欠で救いに来た祖母もこの身振りで蘇つてきたのだつた、「祖母の優しく気づかわしげな落胆した顔が、私の顔にかがみこんでいるのに私は気付いた……」 [II. 756]。一回目の滞在で話者の靴を脱がせようとした時も彼女はかがみこんでいらし、 [III. 757]。つまりカシスは、話者にとつて植物と女性とが分離せないことを別にしても、ある女性の影を強く帯びているのだ。このカシスの花が話者に身をかがめ、同時に〈赤い乳房〉の塔に哀願する彼の眼が吸いよせられているという濃く〈母〉幻想に染められた光景とかたく結びついた行為として、葉 || 紙片に愛の器官によつて痕がつけられたわけである。それは深くくい込むことによつて祖母の思い出をつなぎとめようとした話者の釘と同じことを、今度は自分の身体ではなく葉 || 紙片の上に書きしるそうとしていたのではないだろうか。スベルマの文字によつて。

三 受精論

ゲルマント家のマチネで作品を書くことを胸に誓った話者は、母子相姦の達成を禁忌侵犯の一抹のかげりもなく物語ったジュールジュ・サンドの *plume magique* (魔法のペン) をきっかけに、この *plume* という語にかなりこだわって自分の決意を語りはじめた。そして中学生のようにこのペン \parallel ファロスに「電気を起こして」しまった結果、コンプレの無数の些細なできごとが「一筋の果てしない記憶のふるえる連鎖となつて、その磁化した先端から垂れさがってきた」のである。このいかにもスペルマの進りのように形成されるエクリチュールの列は、カシスの葉にしるされた痕というコンプレの試作の到達点として考えられないだろうか。「孤独と沈黙の産物」である文学作品は、「侵しがたい孤独を要する用事」としての快樂の延長上に、その内部を通りぬけることで書かれねばならなかったのではないか。こうした表象の背後にはエクリチュールについてのよほど一貫した思想が存在していたと思わねばならない。

すでに『ジャン・サントウイユ』時代の執筆とみられる生前未発表の断章に、そうした考えがかなりはつきり表明されていたことに気がつく。それもいわばスペルマ的エクリチュール観とでも名付けるべき見解なのである。⁽²³⁾ 簡単にいえば作品を書くことを生殖 *procréation* として捉えるものである。作家が作品をわが子として生みの苦しみを語るのには珍しくもない比喩だといえるが、ブルーストの場合はおざなりな比喩の域をはるかに突きぬけていて、とうてい同日には談じえない。彼によると、人間という種は内部に力が漲つて且つその出口が見つかりさえすれば、それが因われている脆弱でいつ死ぬともはかりがたい人間の外部へ「スペルマによって逃れ出ようとする傾向にある」(*l'espèce humaine tend [...] à s'échapper, dans un sperme complet [...] de l'homme, CSB, 419*)。それと同

じように、詩人の精神を充たしている神秘的法則についての思想、「すなわち詩」は、その力が漲ってくると、今晚にも死んで詩の充全なる展開を可能にする神秘的エネルギーを失うはめになるとも限らない脆弱な人間の外部へ、「作品のかたちで逃れようとする」(la pensée des lois mystérieuses [.....] aspire à s'échapper de l'homme caduc [.....] sous forme d'œuvres, ibid. 419-420)。愛と書く欲望が近づけられ、スベルマの放射とエクリチュールが等置されている。両者の平行関係が整然と提示されているのだが、しかしよく考えると奇妙な点がひとつある。両者が等置されるのは死ぬべき人間との対比において、永世ではないにしてもより永続的な生の実現と結びついて、スベルマが種の存続なら、作品は個の死後の生存、少なくとも作者が「滅びゆく運命をこえて生きのびる」ことを可能にするという考え方が基本にあるからである。しかしスベルマは、いうまでもなくそれを受容する母胎がなければ種の存続に資することなく滅亡する。ところがここにはそうした愛の対象についての言及は全くないのである。射精は内部の「力が漲ってきた」時の、外界とは係わりのない孤独な個人的現象とみなされているふしがある。つまり男女交合による受精は少しも問題になっていないのだ。死すべき人間を見舞う不測の事態の巻きぞえをくわないように、彼のなかに囚われた種をスベルマのかたちで逃れさせればそれでよいのである。この異性の欠落ないし等閑視は、それが初めから自慰という孤独な快楽の枠で考えられていたからではないだろうか。にも拘らずこのスベルマが種の存続に役立つものと考えられ、作品の生殖の比喻として使われていたとすれば、そこには異性との場合によるものとは全く異なつた独自の受精観が前提にあつたと考える他はない。その問題に入る前にスベルマとエクリチュールの関係がその後どう展開するのが見届けておこう。単なる比較というには余りにも癒着したつながりが次第に明らかになってくるのだ。詩人は彼のなかの詩的モチーフが強力になつて外に溢れようとする時、「注ぎいれるべき言葉の容器ができる前に、それをまき散らし (répandre) はしないかとひやひやしている」²⁵。友人に

会つて何かの快樂に一緒に耽つたりすれば、その富をいかに発揮させるための折角の神秘的エネルギーは失われてしまう。そこで彼は「部屋に閉じこもる。そして「精神が生命を吹きこむべき新しい型式、みたすべき新しい革袋をたえずそれ（「詩的モチーフ」）に投げあたえることで、ついにそれをまき散らすにいたる時の、これはまた何という神聖かつ目も眩むような勞役 (besogne) であろうか？」Besogneには古くは、そして俗語としては今でも性行為の意味がある。実際ここでは手淫がどこまでエクリチュールの比喩なのか二者間に一線を引くのは難しいだろう。詩人の興奮は何かを書いているためというより性的な気配が濃厚なのだ。だからそこに来合わせた知人は、彼が錯乱し「途方もない興奮状態に陥っている」のに気付いて、部屋に一人閉じこもっていたにはわけがある、悪事でも犯していたのではないかと辺りを見廻すが、共犯者や犠牲者の影は見当らない。それもそのはず、「彼がひと仕事精を出していたのは自分に対して」だからである。このエクリチュールの形成はなからなまでに手淫によるオルガスムから射精への過程を模倣している。いや模倣というより、むしろ同一の振舞い、同一の快樂が問題になっているというべきなのだろう。では前掲の神秘的エネルギーとは何なのだろうか。スペルマと詩と呼ばれるものに分かれる以前の未分化の何かではないだろうか。それが、スペルマや作品のかたちとなって現れる原エネルギーのようなものなのだ。いやそういう区別さえおそらく正しくはない。同一の振舞い、同一の快樂、そして同一の衝動である以上、両者は一にして不可分のエネルギーであり行為であると考えるべきなのだろう。しかしそれは決して奇異なことではなく、その実例をすでに少なくとも二つわれわれは見ている。コンプレの孤独な散歩は、水晶ランプの伝説を読むことで蓄積された活力に発して、歓喜の叫び、杖の打擲へと駆りたてたが、そこに見られた愛の欲望はやがてカシスの葉に、まさにスペルマで文字を書かせることへと向かわせていたのではなかったか。ペンファロスの先端からコンプレの思い出が列をなして垂れさがる様も両者が一如にして不可分であることをまざ

まざと示していたはずである。さらにもう少し広い意味で取れば、シャルリュスの鞭、話者の釘に始まる先の尖つたものの系譜はすべて、愛とエクリチュールが一つ身振りで遂行されるその不可分性をすでに語っていたのではないだろうか。

エクリチュールとしての手淫は、したがってもはや愛する女性から遠去けられたための単なる代理行為などではなく、それ自身一個の立派な生殖行為だといわねばならない。こうして作品の生産はしばしば生殖のイメージで語られ、芸術を愛好しながら何も書かない連中は独身者の烙印を押される。彼らは不毛な処女にも比較されるが、作品が生まれるには受精しなければならないからである。では受精とは何なのか。当然作品の生産に結びつく現象なのだが、ブルーストのスペルマ的エクリチュール観をよりよく理解するためにも、『ソドムとゴモラ』冒頭に展開されるあの特異な受精論に一瞥を投じておくことにしたい。

先程の詩人の、作品へと結実する生殖行為は、一見したところ女性との結合を前提としないオナニスム的な特殊なものであった。いわゆる同性愛者としてのシャルリュスが求める受精も、したがってきわめて特殊であることは予め推察がつこう。一口でいえば、彼にとって性行為とは肉体的関係でさえなくて、精神の交流ないし支配なのである。「私はすこしも肉体的所有を望まない、しかし彼ら〔社交会の若者たち——引用者注〕に触っておかないと心が落ち着かない。といつても、その身体じゃなくて、彼らの心の琴線に触れるという意味だがね。〔……〕その若者が精神的に私の意のままになれば、それで気持ちが悪まるんだよ」と彼は愛人のジュピアンに打明けている〔三〇二〕。ついであるがシャルリュスがこの精神的愛によって得ているものが、母幻想者が求めるのと同じ心の鎮まり (tranquille apaisé) であることを指摘しておこう。話者もシャルリュスに関して、「ここでは受精という語は精神的意味にとらなければならない」と述べる。ところがこの精神性の主張は、驚いたことに異性間の肉体的愛の否

定にまで達して、「肉体的な意味での雄と雌の結合は不毛だからだ」と付け加えられるのである〔II. 627〕。スワンがフェルメール研究を仕遂げることなく不毛に終った経緯を思い出しておこう。たしかにオデットの愛と結婚はジルベルトという娘を結実として彼にもたらしはしたが、その死後オデットの再婚によって彼の姓名が削られた後、その存在の唯一の証言者であることが期待されたこの愛娘は実の父に関して頑なに口をとざすことで、スワンを全くの虚無の淵に沈めてしまうのである。これは彼の存在を「全体的に含んでいたスベルマ」が、雄と雌の肉体的な結合においては使命を果たすことなく不毛のまま滅亡したということになるだろう。スベルマはフェルメール研究という精神的母胎に注がれるべきだったのだ。話者がアルベルチヌとの同棲生活を続けるかどうか、一種の母殺し的な影が揺曳していたのもこの観点から理解すべきであることはいまでもない。現実の女性は、むしろ真の受精を邪魔することしかできないのである。精神的な受精といっても肉体的なものが欠けているわけではなく、むしろ切迫した官能的気配がみち溢れているのだが、とりあえずそれは肉体的受精を目的とした場合のあの千篇一律な男女結合の型からはお陰で解放されているので、「多様な流儀」〔II. 629〕が可能になる。その幾つかの作法においては、複雑で、目にもとまらぬほどの早業で受精が遂行されたり、隣り合った花同志の受粉のように当事者間の接触さえ見られないこともある。もちろん接触はあるのだが、それは例のごとく非物質的な次元においてなのである。ではこの強いていえば精神的接触が、具体的にはどう行われるのかを見てみると、それは結局言葉によってなしてげられていることに気がつく。シャルリュスが社交会の青年を精神的に意のままにした、いいかえれば彼流の受精に成功したと感ずるのは、その青年が「私の手紙に返事を怠ったりせずに、私に手紙を書きつづける (un jeune homme ne cesse plus de m'écrire)」〔II. 611〕 ことによつてなのである。Lettres と Lettres、言葉による交流なのだ。時には青年を家と呼んで、彼に喋りつづける、つまり彼を「自分の言葉の支配下に置いておく」だけで欲望を鎮

めるのに十分な場合もある。この滴虫類のそれに匹敵するほどあっさりした「言葉だけによる結コンジクシヤクシヤク合」とは、いつてみれば言葉による性行為に他ならない。それに関して、「時として欲望の充足は、シャルリュス男爵が訪問者の顔面にはげしい叱責 (semone) を浴びせかけることによって得られたが、それはある種の花がばね仕掛けによってとおく昆虫に「花粉を」吹きつける (aspergent) のと同じだった」(II. 629) と述べられていることの地口的二重性に注意しなければならない。性行為として浴びせられる semone は、種子や古くはスベルマを意味する *se-mance* を、そしてそれを投げつけるのに例えられた花の動作 *aspergent* は同意義語の *asperge* を、それぞれ連想させずにはおかないからである。 *asperge* とはアスパラガスのことだが、俗語でそれは男根をさしうるのである。するとシャルリュスが相手に浴びせる言葉は、これも一種のスベルマであったと考えられる。つまり彼においても愛するものとの結合は言葉というスベルマによって成就されていたわけであり、この点で始源の女への欲望に根差した話者のエクリチュールの成立ときわめて近いことがわかるのである。

『ソドムとゴモラ』冒頭の数十頁にわたる呪われた種族の考察には、植物的暗喩がたえまなく織りこまれている。中心となるシャルリュスとジュピアンの出会いがランとマルハナ蜂の「奇蹟的な出会いの可能性」(II. 607) と平行して展開するのを始めとして、次々に植物学的蘊蓄が傾けられるのだが、その狙いは最終的には性倒錯者においても植物においても、受精というものがいかに困難であるかを示すことにあるように思われる。それはつきつめていえば男と女が出会うことの難しさである。というシャルリュスが問題になっている以上奇異に響きかねないが、この場合の男女とは自然の性のそれではない。話者が、同性愛という名称は「時としてきわめて不適切」(II. 607) だと述べていたことを思い出さねばならない。なぜ不適切なのかといえば、同性愛といわれる現象において起きていることは普通考えられているように同性同志の愛ではなく、面向きの性の異同をこえてそれも異性愛に他ならな

いからでなのある。肉体的には同性でも、精神的にはじつは異性愛がそこに生じているのだ。だからシャルリュスの場合、自然が間違つて彼のなかに女を入れてしまった、その女が男と出会うことの困難がここでは問題になつているといわねばならない。そして見かけと内実との不一致のせいでこの困難はとてつもないものになる。「ほかの人間においてはごく容易にえられる性的欲求の充足が、余りにも多くの条件、しかもそれに出くわすことからしてすでに余りにも難しい諸条件が偶然出揃つた時に、達成されるからである」(III: 62)。この条件とは外的なものであるが、それ以前の段階で倒錯者は愛を実現する可能性が本来的に閉ざされていともいえる。なぜなら女に近すぎて女との関係がうまくいかない彼らは、当然男性的な男が好きになるのだが、そうした男性的な男というのは女しか眼中になくて倒錯者の男を愛することなどありえないからである。ましてやジュピアンのように「年輩の紳士しか愛さない」、その垂変種ともいふべき倒錯者においては、選択の中が著しく狭まることで結合の可能性はさらに減少するだろう。だから二人の出会いには、シャルリュスが会いにきたヴィルパリジ夫人の病氣などの外的な条件が偶然に一致したことの他に、彼らが互いに愛しあえる氣質の一致がなかつたならば愛ないし受精には致らなかつたのだから、それは彼らの未生以前のはるか昔の先祖たちの遺伝を通じて準備され宿命づけられていたことになる。だからこの出会いに「奇蹟」(III: 628)という言葉が冠せられるのだ。

植物の場合は自由に動きまわれないだけに受精には特別の難しさが伴う。雄花と雌花を結びつける第三者の媒介なしには受精が成立しないからである。風や昆虫に花粉の運搬を依存することになるが、当然それは偶然に多くを左右される。とくにランのような虫媒花の場合、長い間待つてやっと通りかかったマルハナ蜂がはたして自分に必要だが滅多にない種類の花粉をつけているのかどうかその確率はきわめて低く、これもシャルリュスたちの出会いに劣らぬほどの奇蹟として語られるだろう [Ibid.]。このように受精が困難だからこそ、往々にして「男と女はそ

それぞれ孤立して死んでいく」ことになるのである (II. 616)。

雄と雌が遠く離れるどころか、すぐ隣り同志なのに仕切り膜で隔てられている雌雄同体の動植物においても事態は変わらない。両性花であるラン科のヴァニラも、「ハチドリかミツ蜂が相互の花粉を運んでくれないければ」実りはえられないのである。もつともこの自己受精は原則として否定される。それが退化や生殖不能を招くからである。シャルリュスの愛情行動の主導イメージとなっていたのも両性花としてのランであったが、それがマルハナ蜂を待ちこがれていたのは昆虫の媒介による他の花との交配によってより永続的な活力をもった種子が得られるからである。ではシャルリュスもむしろ両性的ではないのだろうか。彼の性行動にランの受精が比喩として緊密に絡んでくるのは、その性倒錯が両性具有的なものであることを暗示しているように思われる。シャルリュスはこの時も覗き見る話者の前で、普段の男性的表情の下から一人の女を浮かびあがらせるし、彼の内部で「女が男と結びつき」(II. 620)、この内部の女は「蔓がのびる時のような悪知恵と機敏さと執拗さをもって男性の器官をさぐり」出そうとする。この両性はランの雌雄同性性に対応しているが、後者のこの性格は女性的な花卉と男性的な球根を併せ持つことのうちにより明確に現れているというべきかもしれない。ランを意味するフランス語の *orchidée* は球根の形に由来するギリシア語の *鞏丸 orchis* をもとにしており、その意味で *鞏丸* を具えた女としてのランがシャルリュスの受精と平行して語られたのは、当然ながら両性具有的一致を前提としてであろうと考えられるのである。ところでこの彼の内部の女とは、どうやら彼の死んだ母親であった。サンルーの場合も母のマルサント夫人であった。そのことに留意すれば、彼らは単に両性具有者というよりは、むしろ母子同体者と呼ぶべきではないだろうか。となると話者もこの名称で呼ぶのがふさわしいだろう。彼は夢の中にせよエヴァのような文字通り始源的な女性を、自分の腿から生みだしているし、シャルリュスのお眼鏡にかなったのもゆえなくしてではあるまい。それになんよ

りも彼も母親似だった〔I. 76〕。なお彼の母も祖母の死後急速に祖母に似てくる。というより祖母自身になつてしまふ。「私の眼前にいるのは母ではなく、祖母だった」。母を失った嘆きが「変貌を加速して」、それまで隠れていた人物ないし「潜伏していた類似」を一挙に出現させたいのである〔II. 769〕。これは、もし話者が母を失つたなら彼もそうなるだろう運命を暗示しているように思われる。実際アルベルチヌの目覚めを見守る時の彼の様子は、幼い彼が母に対してそうあつてほしいと願つたような理想的母の姿を自ら体現していたのではないだろうか〔III. 115〕。だが彼の場合も、おそらくシャルリュスの場合も、息子における母子同体は必ずしも母子一体であることを意味しなかつた。母子はランの雌雄の器官のように「仕切り膜」で隔てられ、この仕切りは祖母と話者を結びつけたバルベックのホテルの壁とは違つて両者の一体化を妨げ、そこから女性一般との「あのぞつとするような内的な距離」〔Op. cit.〕という表象が生まれていのように思われるのだ。この種の距離を乗り越えようとして倒錯者たちが挑んださまざまな痛ましい試みはすでに前章で述べたが、話者の苦しみもやはりそこに胚胎し、この距離を乗り越えようとする願望がとりもなおさず愛の衝動となつていた。やがて草木や塔の背後の女への欲望として輪郭をとるこの願いは、先の尖つたものによる鞭打ちから裂傷へ、オナニスムへ、そしてそれを通してのエクリチュールへと——内的衝動の質は一貫させつつも——変貌をとげていつたと思われるのだが、後者二つの独身者の快楽はいわば植物の自己受精に対応しているのではないだろうか。前掲の受精論においてスペルマを受容すべき女性の存在がはじめから欠落しているのは、すでに母が内在化されていて、この内部の女性との自己受精的一体化が念頭におかれていたからではないだろうか。その場合、内的回路に閉塞したこの自己快楽にも、自己受精と同じような弊害（退化、受精不能）が出るおそれはないのかどうかまでは推論のかぎりではない。もつとも〈母〉はその都度、ルサンヴィルの塔、彼に身をかがめるカシスという紋章、さらには祖母、ジルベルト、オデット、フランソワーズ

からアルベルチーナにいたる実に多様な品種となつて出現することで、おそらく母ひとりを描いていたよりもはるかに豊かで力強く、そして何より深い世界を生み出すことができたといえるように思われる。ではこの場合、まさに自分に必要な稀にしかない花粉をランに奇蹟的に運んできたマルハナ蜂とは、話者にとつて何だったのだろうか。

ブルーストは、「性的オルガスムを得るのにきわめて異質な諸々の感覚と感情を一つに束ねる」ことに執着し、ネズミを追いかけまわすのもそのためだと、ジッドは書きとめて⁽²⁶⁾いる。今ひとつ具体性にかける証言なのだが、A・キュジアのものなどと照合すると、作家の性生活は自己快楽が中心であり、しかも恐怖のサディズム的演出に助けを借りてもオルガスムに到達するのがかなり困難だったらしいとはほぼ想像できる。このオルガスムの困難さは自己受精における受精不能や両性具有者シャルリュスの受精の困難さと通じているのではないだろうか。オルガスムとは〈母〉との内的距離を克服したこと、つまり受精したことのあかしだからである。シャルリュスが鞭打ちの若者たちに兇暴さが足りないことほすのは、演出が不発に終り内的距離が越えられないのを恐れてであろうし、ジュピアンとの邂逅は多くの条件が偶然に一致したうえで可能になった。このオルガスムや距離克服の難しさは、ではあの一連の至福の体験において、話者に呼びかける背後のものや蘇ろうとしない過去を探索する難しさともつながっていると考えるべきだろう。マドレーヌ菓子における過去(レオニ叔母)の想起と自己快楽(但し『反サントIIブーヴ論』の)の達成に著しい共通点があることはフィリップ・ルジュンヌによつて指摘されているが、それによるとまず、共に昂揚した気分の中に「力強さ、永遠性、広大さ」の感情へと人を引きあげ、その結果「死は打ち破られ、精神は宇宙を包みこむ」⁽²⁷⁾ようになる。第二の共通点は探求である。マドレーヌ菓子を食べた話者がその甘美な快楽をもたらした原因、彼の奥深くで戦く何か突きとめようとする努力はまさに探求と呼ばれるにふさわし

い。「逃げ去る感覚をもう一度引きもどそう」と、紅茶をさらに二口三口含み、他の気を紛らす物音や考えはいっさい排除して精神を集中させた末にようやくある過去が彼のなかから浮かびあがってくる。この辛抱強い努力の過程は、『反サントIIブヴ論』の語り手がオルガスムに達しようとする努力と似ているし、それは「私が未知の快楽を求めて私自身のなかに行った探求」(「exploration que je fis en moi-même, a la recherche d'un plaisir que je ne connaissais pas」)⁽²⁸⁾という風に表現されていた。彼の内部の未知の何かを探求するという点で想起とオナニスムの二つの体験は一致しているわけである。ちなみにルジュンヌによれば、マドレーヌの先行テクストである『反サントIIブヴ論』のラスクの挿話では、過去の想起がオナニスムと共有するこの二つの特徴(不死の昂揚感、内的探求)がはっきりと現れていないので、それを兼備したマドレーヌは、『反サントIIブヴ論』では別々だった過去の想起とオナニスムの二つの挿話をいわば総合したようなものであるという。その生成論的当否はともかく、エクリチュールの形成における自己快楽の重要な関与にふれている点で興味深い。先行テクストではトーストと紅茶を料理女が用意し、想起されるのは祖父だったが、『失われた時』では母が官能的な——形も名前も——マドレーヌを運び、想起されるのは叔母に変わる。三つの点で一転して濃く母幻想に彩られているわけで、今更ながら作者の意図がどこにあったかを強く暗示している。マドレーヌの「甘美な快楽」はルサンヴィルの自己受精的快楽と同質のものであったといえるだろう。

快楽とは一体化に達したことのあかしである。では一体化をめざす自己快楽という用事において、ファロスがたとえば *plume* の多義性を介してペンでもあるなら、すでに述べたようにエクリチュールはそのまま愛の行爲ともなるわけだ。するとファロスのエクリチュールという用語を考えることができるだろう。この語はすでに E. Bizub によって使用されているが、ただし翻訳をブルースト文学解明のキーワードとみなすこの著者の場合、この語は翻

訳を要する未知の言語で書かれたテキストへの侵入^{ペネトラツション}＝理解が自ずから女性との性行為を連想させるといふ偶然の一致に基づいているにすぎない⁽²⁹⁾。それが間違いだといふのではなく、この侵入のエロチスムはより一般的なベンとフロスの等価に立つ作品生殖論の特殊事例として位置づけるべきなのである。ただそのかぎりでは彼が挙げる『胡麻と百合』の序文（「読書について」）の一節は、本稿の立場からも興味深い事例となっている。そこでラスキンの訳者は、彼が本当に生き、考え、あるいは幸福に感じる部屋として地方のホテルを引合いに出して、その部屋での居心地を具体的に説明していく。ところがこの部屋との関わりがみるみる性的様相を帯びていくのである。夕方その部屋に足を踏み入れると、「そこに散りぢりに残った他人の生活の全体を凌辱し（violier toute la vie）、その手を大胆に掴むような気がする（la prendre hardiment par la main）」。⁽³⁰⁾ さらに奥に入ってソファに腰をおろすと「それ（＝彼女）と気ままな同居暮らし（une libre promiscuité avec elle）」をしているようだし、その生活の裸（la nudité de cette vie）に触れて「ごまきし」、打ちふるえる思いでドアの錠をかけて「この秘密の生活」を閉じこめ、「ベッドに押倒して、大きな掛布に頭までくるまつて一緒に寝る……」。女性名詞の *vie*（生活）を代名詞形を介して一人の女性へとずらしつつ徐々に色濃く性的幻影を、地方ホテルの居心地を語る表面の字句の底に刻みつけていく文の推移は、フロスによる痕のなかに成立するエクリチュールのいわば基本的姿勢に発したものであるだろうか。愛の欲望のなかに形成されたエクリチュールは、それを自らのエネルギーとしている以上、機会があればいつでもその愛の幻影を文の背後に書きつけようとするのではないだろうか。

しかし、この愛のエクリチュールへの変形はなぜ起きてしまったのか。そういう問に答える伝記的準備はないが、差しあたり、愛の禁忌性をその理由のひとつとして考えることができる。愛をそういうものとして実現することが許されれば変形は起こらなかつたらうからである。そしてこの禁忌は行動的掣肘にとどまらず、生理的にも話者＝

ブルーストを呪縛するようになっていたのではないだろうか。ジッドは上掲のブルーストの性生活の告白を聞いた後で、それは「一種の生理学的な機能不全」ではないかと診断を加えている。この見解は、作者の自己快樂中心——それもきわめて困難な——と思われる性生活と照らしあわせて、『見出された時』で語られる直接的享樂の不能へとわれわれを差しむける。「旅行の失望と愛の失望は違つた失望ではなく、われわれが肉体的享樂 (jouissance matérielle) において、現実の行動において、自分の夢を実現できない場合に覚える無力感 (impuissance) がその時々⁽³¹⁾の状況において取る様相上の相違なのである」(III. 877)。この肉体的享樂の impuissance は、たとえば「人は不在のものしか想像できない」という芸術理論へと發展するのだろうか、しかし他方そこから話者の性的不能の告白を抽き出すことも決して不可能ではないように思われる。理論として取りだされたう、わず、みの底に、何が沈殿していたのかの示唆がそこに読みとれるのではないだろうか。『失われた時』執筆に先立つ創作ノート(カルネ・1)の冒頭にも、破産した少女を愛人として囲うのだが、「幸福の impuissance から彼女の肉体を所有しようとはしない」といった内容のことが再三にわたって書きとめられている⁽³²⁾。幸福の impuissance つまり愛の幸福の不可能性とは、いいかえればこれは性的不能の impuissance でもあるのではないだろうか。この不能とは禁忌の女と一体化することの不可能性の認識に立つ心理Ⅱ生理的現象ではないかと思われるのだ。なおこのノートはアルベルチヌとの同棲生活の素描ともいうべきもののように思われるが、たとえば不能者の嫉妬の苦惱といった主題がそこでは展開されるはずだつたのではないだろうか。しかし稿を重ねるうちに、アルベルチヌとの関係において接吻以外の肉体的所有の有無に関する言及は慎重に回避されることになり、幸福の不可能は不能という肉体的現実を欠いた精神的な問題としてのみ読者の前に現れることになった。そう思ってみると、抱きしめる話者の腕の中で彼女が内側から逃れさつていくという彼の苦惱(III. 386)の背後に、女性を肉体的に所有しえないという現実が透かしみえるよ

うな気もする。ついながらこの抽象化によって彼女との愛はより深い象徴性をかちえることになったといえるだろう。狭い肉体的文脈から解き放たれることで愛の不可能性の問題は、不能の虚構的形式化以上のものとなって、女性の近づき難さ、受精の困難さ、印象を握り下げたり忘却したものを想起する困難さという主題と絡みあい照らしあいつつ、それらを興行きにすることでほかに強固な——そして読むものを悩ませ魅了する——幻影的構造力を獲得することになった。

ではどうすればブルーストの不能から脱することができのだろうか。『見出された時』の前提箇所では、「私が言葉に定着しようとしたような印象は直接的享楽と接触すると掻き消えていくしかなく、また直接的享楽にはそうした印象を生みだすことが不可能だった」と語る。直接が駄目だというなら、では間接や遠廻しなら大丈夫だと考えてよいのではないか。ふが、い、ない、と二度まで婚約を解消された倒錯者のように、女性に直接向いあつた時は不能でも、エクリチュールを通して間接的に愛する女性に対すればオルガスムに達することができるのではないか。噴水が風のいたずらでいきなりある婦人にかかつてびしょ濡れにしその服の中に忍びいることができたのは、あらゆる仄めかしにも拘らずそれが結局は射精でもスベルマでもなかったからだ (III. 65)。あるいはあの女性に面と向かつてはなしえないことだが、〈赤い乳房〉の塔を凝視し母のように身をかがめるカシスの葉に向かつてなら話者も不能ではなかったのである。それはスベルマで文字を書くような行為としてなしとげられたのだが、ではそれが何を書くかとしていたのかということも自ずから明らかである。ベルゴットのような芸術家をはじめとする人物たちが晦渋な語り方をしてたのも、彼らが表現しようとするものの直接的享楽が不可能であるために余儀なくされた結果としての苦肉の策なのである。母子相姦を描いた G・サンドの魔法の *puime* にこだわる話者は、そのペン・フアロスを介してなら、「電気をおこし」たその先端からエクリチュール・スベルマをとびださせ、始

源の国コンブレの世界を描きだすことができたのである。

ブルーストは前掲のスペルマ的エクリチュール論を披瀝した一文で、ある詩人とやらにかこつけてだが、この不能とエクリチュールによるオルガスムとの関係はかなりはつきりと打明けている。その人物はある年齢になって自分が詩人であることを認識するまで、「みんなが快樂と呼ぶものが彼には得られないので、ひどく人生を悲観している。しかし後に彼は、真の生活と思われるあの高められた瞬間のそれとは異なつた立場から、幸福を追求することとはやめるようになる⁽³³⁾」。真の生活とは文学である、と『見出された時』で語られるが、その考えはすでにここに萌している。生理的欠陥なのかどうかその原因はとにかく、通常の愛による快樂（幸福）が得られないので、やがて自分の詩人としての運命においてそれを断念して、より高い観点から真の生活つまり作品を書くことで幸福を追求することにした、という禁欲的な宣言である。高められた瞬間とは、愛の欲望と文学的昂揚の一体化において部屋に閉じこもり神秘的エネルギーを言葉の容器に放出するあの目眩めく労役に従事することを指している。だから「神秘的法則についての彼の直観を託しうる諸形式を生み出した後は、卵をすべて産みおえた後に死んでもいいと思う昆虫のように、悔いなく死ぬのだ」と語られる。人間がスペルマによつて快樂のうちに種の存続を確保するように、詩人は神秘的エネルギーを書く快樂を通して作品にすることで個の死後の存続を確保する。前掲の作品生殖論が述べられるのはまさにこの文の後に於いてなのである。

では話者が『見出された時』で一連の眩惑的体験を通して作品を書くことを決意した時、当然そこには生殖的契機の介在があつたと考えねばならないだろう。シャルリュスとジュピアンの結合、ランとマルハナ蜂との出会いと受精が、数々の偶然を乗りこえて実現したことはすでに述べたが、話者に訪れた文学的天啓もマルハナ蜂の奇蹟的な来訪と同じものではなかつたらうか。ランの花のように話者は長い間、余りにも長い間それを待ちのぞんでいた

が、それはいわばジャンセニスム的な神の恩寵のように彼の意志とは無関係に、あれこれの探求の旅に挫折し自分の才能に絶望したところで、偶然のきっかけで（不揃いな敷石にたまたま足をのせることで）彼に訪れたからである。それが運んできた花粉が彼の文学的受精に丁度必要なものであったことの検討はしばらく措いて、受精が成立するには彼の内部で知的生活が無意識に成熟へと進展していたのでなければならぬだろう。天啓を受けた話者は、「文学作品の全素材は私の過去の生活である」と明言したうえで、それまでの生活の「悲しさや喜びの記憶は植物の胚珠にたまるあの胚乳にも似た蓄積を行い、胚珠はそこから養分を汲みとって種子へと変わる」と述べる。人生の悲しさや喜びとは話者において愛の悲しさと喜びに他ならないのだが、それが文学という種子を作り出す成熟の過程をなしていたと述懐しているわけである。しかしそれを語るのに何故胚乳や胚珠なのか。植物に比喩をかりること自体がすでに文学的契機における受精の特異性を語っているように思われるのだ。その観点から『見出された時』における天職啓示の意味を探る必要があるが、さしあたり、その出発点ともいべきミニチュアの経験、最初の顕在的エクリチュールを実現したマルタンヴィルの鐘楼を読み直して、話者の特殊な受精論がどのように実践されているのか検討しておきたい。

四 マルタンヴィルの鐘楼

マルタンヴィルの鐘楼に強い印象をうけて小文を書きあげた話者は、さきほどの昆虫ではないが「まるで雌鶏になって卵を産みおとした時のように、あらんかぎりの声で歌を歌いはじめる」〔182〕。この声はシャルリュスの甲高い声と響きあい、さらに塔の高さへの志向と遠く呼応しているかに思われる。実際、コンブレの教会の鐘楼は、夕陽を浴びると「突然一際高く、遠くへと躍りあがったかのように見え」、それは「あたかも一オクターヴ高く《裏

声で」引き継がれる歌」のようだと説明される。ここでは鐘楼が作品をうみだした後のような金切り声をあげているわけである。たしかにこの鐘楼は芸術と関係が深い。それは田舎の自然におかれた「小さな芸術のしるし」(p. 63)であり、祖母はこの鐘楼には憎悪、気取り、けちくさが見られないというが、この美点は彼女が自然とともに天才的芸術作品を偏愛する理由となっているのだ。「あれは規則にかなった美しさではないけれど、あの奇妙な年老いた顔立ち私の気に入ってるのよ」といつてから、彼女はこう付け加える、「あの鐘楼にピアノが弾けたら、きつと乾いた音色をだしたりはしないよ」(il ne jouerait pas sec) (p. 64, 強調は著者)。乾いた音色とは何なのだろう。イタリアック体で表記されたこの sec という語はそれだけで注意を掻きたてるのだが、単なる無味乾燥といった辞書的意味で埒があくとは思われない。それは作品全体にひそかに網の目を拡げつつ、独自の奥深い意味を響かせているようなのだ。

マドレーヌと紅茶によるコンプレの蘇りのいわば主導イメージとなった水中花においては、乾いたものが水中に浸されると、延びひろがり秘められた形をみるみる内に回復する。何も見分けのつかなかった紙のかたまりから花、人などが姿を現してくるのだ (p. 47)。これは水の再生力——Vivonne という川の名称にも示唆される生命力——による死からの蘇りを表しているのではないだろうか。そういえばマドレーヌ菓子が想起力を発揮しえたのも、それが紅茶に溶けこむことによつてだったと思われる。この乾いた菓子が飲物に浸され、それが話者の口蓋(—II宮殿)に触れることで、過去の失われた世界を出現させているのだ。しばしば乾燥は、この作品だけの特徴ではないが、死と結びついている。レオニ叔母が湯で煎じる前のシナノキの煎じ薬は、茎は乾上つてよじれ曲がり、花は色あせ、葉は姿をとどめないまでに変形して蠅の羽根やレットルの切れはしのように絡みあっている。これは死あるいはミイラのイメージであろう。それらは駅前通りで見かけた「本物のシナノキ」の葉や花だったのであり、その

花はかつて春の宵を「香気でみたした」(embaumer) ことがあるというが、embaumerには死体の防腐処理をする意味もあるのだ。しかし乾燥が死であり、そこからの脱却が生命の水を得ての再生だとしても、話者のあの幻想がここにもまた影を落としていることに気付かねばならない。それ自体女性の肉体を表していたマドレーヌが、紅茶に溶けてまず蘇らせたレオニ叔母が誰の相貌を帯びていたかを考えれば、死と再生にも母幻想が深く関与していたと推測しうるからだ。二度目のバルザック滞在で、苦しみに陥っていた話者を「魂の乾燥」(séchresse de l'ame) から救出に來たのは、靴を脱がせる仕種的一致から蘇った死んだ祖母なのである [I. 755]。不揃いな敷石が蘇らせたヴェニスは、知性によって乾燥させられていないというのだが [III. 872, 876]、後述するようにこのヴェニスにも母が深く関わっている。さらに乾燥は知性とともて芸術においても忌避されていた。知性による眞実は「乾燥して、平板で深みがない」からである [III. 898]。しかしなんといても乾燥からの脱却が、あの始源の女と結びつき、しかも芸術的理想の達成と切離せないかたちで示されるのは、フェル・メールの絵を前にしたベルゴットの眩きにおいてであろう。「こんな風に私も書くべきだったんだ、私の最近の本はあまりにも乾燥している……」 [III. 187]。フェル・メールのように描くには乾燥してはいけなのだ、でないと塗り重ねた phrases の背後からあの女性が蘇ってこないからではないか。では鐘樓がピアノを弾けば乾燥した音色を出さないとすることは、晦渋な語り手たちが目ざした芸術的理想を自ずからそれも体現していることになる。この塔というピアノニストがどんな楽節を弾くのであれ、それはヴェルデュラン家のサロンでピアノ演奏された〈小楽節〉におけるように、背後からあの女性を出現させたであろうと想像を逞しくしてもよいと思われる。だがなぜこの塔がそうなのか。この塔がオルガスムに達したファロスであると同時に母幻想をも宿していたことを思い出さねばならない。この両性具有性は塔への祖母の不可解なほど強い感情移入によってさらに濃厚になる。塔を見あげる祖母は、「その石の傾斜の

穏やかな緊張と熱っぽい傾き具合を眼で追いながら、その尖塔の心露の発露(effusion)とみごとに一体化してしまい、そのために彼女の眼差までそれと一緒に跳びだして(se'ancer)しまいかと思われるほどだった」[I. 64] 祖母と塔の一体化とは何を語るのか。effusion(心情の発露)は液体の放射が本来の意味であり、それに対応する動作 se'ancer も液体が逝る意味で使われるのだから、これはいかにも塔IIファロスのオルガスム、即ち受精の達成を示唆しているようにみえる。すでに述べたようにこうした暗喩の使用は塔の形状などをよりよく喚起するための詩的イメージといった発想ではとうてい理解できない。修辞学的には従属物である暗喩の内部に意味の重心はあるのであって、鐘楼は隠された欲望の投影にすぎないのである。要するにここで塔との完全な共感に達した老女は、バルベック旅行において理想的母親となつて話者を保護し、その期待にこたえるあの祖母なのである。彼女が熱っぽく緊張する尖塔の effusion と融合するというのは、困難な受精、つまり内的距離を克服しての母子一体化の達成を、そうあつて欲しかったかたちにおいて、つまり母に拒否された息子からではなく理想的母親としての祖母の側の率先的努力において、語る以外のものではないだろう。鐘楼はこの母幻想のゆえに乾いた音を出すことがないのであり、それが弾く楽節 Rhythmes は、当然プールのエクリチュールへの契機をはらんでいただろうと思われる。

マルタンヴィルの鐘楼における一見特異な言語体験は孤立した一回的なものではなく、このコンプレの鐘楼をその重層的背景の一つにし、作家のエクリチュールの常数的なものとながつていくように思われる。なおその地名は正式には Martville-le-Sec すなわち乾燥の、マルタンヴィルであつたことを予め注意しておこう。という、乾燥した演奏をしないコンプレの鐘楼とは趣きを異にするように思えるが、水中花のように延び拡がってコンプレとレオニ叔母を出現させたマドレーヌも、紅茶に浸るまでは乾いていたことを念頭におかねばならない。

この鐘楼は他方ルサンヴィルのそれとも深く響応しているようだ。前者の体験 [I. 178-182] は後者の体験 [I.

154-159)の変奏かと思えるほどに骨格において近似している。どちらにおいても、話者がある歓喜におそわれ、事物の「背後に隠されているもの」を先の尖ったもので捉えようとし、その痕を残すという点で共通しているのである。ところがこの構造的類似は細部の相違のために見過ごされてきたのではないだろうか。ルサンヴィルにおいて背後に隠されているのは女であり、その女を出現させるために杖や傘で壁、生垣、森をたたき廻り、塔に「空しく懇願」した末にファロスで葉にしるしがつけられる。たしかに今度はそうした直接的接近は取られていない。それに、マルタンヴィルの鐘楼を前にして話者が覚える歓喜はルサンヴィルの歓喜と違ったものではなく、従ってこれも女性への同一の欲望に根差すように思われるのに、塔の背後に探し求められる隠された宝は、今度は女性ではなく、最初は「何かしら」[I. 178]や、「未知のもの」[I. 179]であり、いざ出現してみるとそれは「美しい文章に似た何か」[I. 181]だといわれている。もともと背後に隠れていたものが「美しい文章」とはいっていない。それに似た何かなのであり、「言葉のかたちをとって現れた」とはいわれるが、ではそれが何だったのかについてはそれ以上はつきりとは語られないのである。しかし名付けられないままであることが逆に、ルサンヴィルで背後に割りふられていたものが何であったかを思い、またそれが直接的享樂に預れない話者を言葉を通じて間接的に「喜ばせている」ことを考慮すれば、なにより雄弁に背後のものの名を指し示しているのではないだろうか。

他に両者の相違といえば、村や森に狂おしく女性を求めて彷徨する少年漁色者の姿は消えて、若い文学志望者が登場することである。しかし彼は自分の才能に早くも疑惑をいだき、偉大な文学作品を書くのに不可欠な哲学的主題を考えたそうとすると、早くもあの無能感 *le sentiment de mon impuissance* [I. 179] に襲われるのだと告白している。ただこの蹉跌を慰める材料がないわけではない。それは文学的には重要性がないはずの屋根、小石の陽光道の匂いなどが散歩者にひきおこすあの「特殊な快楽」[I. 178]なのであるが、それはしかし別の無力感を抱か

せもする。それらは「目に見えるものの向こうに何かを隠している」のだが、その何かを取るように話者を誘い、彼の方でも「あれこれの努力をするにも拘らず」、それが蓋を取って「今にも引渡そうとしているもの」を突きとめるには致らないからである。「この形、香りないし色の印象の背後に隠れているものを見出そうとすること」は「良心の義務」とさえなるのだが、しかし探求は「あまりにも困難なので」必要な「意志」が持てないまま努力を回避してしまふ結果、彼のなかにはいわば現象されないままのそうしたイメージが累々と死蔵されることになる。話者がマルタンヴィルの経験に出くわすのは、印象の背後のものを把える困難さと無力感をこうして幾度もなめてきた後なのである。これは性的不能におけるオルガスムないし受精の困難さとやはり通じているように思われる。実際、知的価値を欠いた屋根、鐘の音、草の匂いなどの印象は、彼に「説明のつかぬ快楽、まるで生殖の力 (recondite) でも与えられたような錯覚」をもたらし、そのお陰で哲学的主題を考えるうえで「無能^{アブレイシヤンス}不安」が紛れるのだと語っているのは、この文学的経験の性的側面を透かし見せるものだ。ここでの背後の探求は、ではルサンヴィルで追求していたものとそれほど違つてはいないことになる。ついに隠れていたものが塔の背後から立ち現れた時に、「さきほど鐘楼の光景が私に味わせた快楽は大変強烈なものになって、陶酔のあまり他のことが考えられなくなった」というのは、まさにオルガスムに達し受精が成立したあかしではないだろうか。しかしそれほど陶酔にも拘わらず、話者は紙と筆記具を要求して文章を書きはじめるのだが、スベルマ的エクリチュール親に依拠するかぎり、逆に陶酔に達し受精しえたからこそはじめて書くことが可能になったのだといわねばならない。それに一文をものした後卵を産んだ雌鶏のように (comme si je venais de pondre) 大声で歌いだすのだから、やはりその場面のどこかで受精が行われたと考えるほかはないのである。

オナニスムとエクリチュールという二つの、しかし結局は唯一つの「孤独な快楽」は、「侵してはならない孤独」

を必要としたはずであり、その点で両親と馬車に乗った話者の状況とは一致しないようにみえる。しかし両親とペルスピエ先生は馬車の中に入ったのに、なぜか息子ひとりとは御者台の横に坐り、そのうえろくに返事もせず口をきく気もない御者のおかげで相対的ではあるがどうやら孤独は守られているようなのだ。でなければ、神秘的エネルギーを言葉の容器に注ごうと部屋にこもった詩人のように、「自分だけを相手にすることを余儀なくされる」こともなかっただろう [I. 180]。

といつて御者は無駄にそこにいたわけでもないようだ。彼は孤独な快楽を邪魔するどころか、むしろ積極的にそれを手伝ったふしがあるのだ。第一に彼は御者なのだから鞭を振りあげていたはずである。ことさらにその手に鞭 *martinet* が握られていたとは書いてないが、それは地名の *Martinville* の中に確保されている。その鐘楼の「日のあたたつた線と表面」が「樹皮のように引き裂かれた」のは、そしてそこから隠された真実が現れたのは偶然だったとは思われない。前章のサド || マゾヒストは女性の社会的モラルの厚い壁を打ち破つて、そこに出現するのは偶然だったの存在と融合しようとしていたし、シャルリュスの身体への鞭打ちもそうした試みだった。第二に御者は、話者のエクリチュールの受精を助けていた。話者が鐘楼の小テキストを書きあげた場所は、「いつもは御者が市場で買った鶏などを置いておく坐席のすみ」 [I. 182] だったのだから、この席に坐ったことは話者が「雌鶏のように」卵 || 作品を産むうえで役に立ったに違いないのだ。 *pondre* には卵だけでなく作品を産む意味もあることを付け加えておこう。そうなると御者を表す *cocher* の多義性にも注意をはらわねばならない。このフランス語は、鶏のような家禽の雄が雌と交尾する意味でも使われるからである。すると話者が受精して一文を書くうえで御者は二重三重にその媒介役をつとめていたことになってくるのだが、さらに彼はより決定的な寄与を行っているのである。といつてもそれはただ馬車を——もちろん鞭をふりおろしつつ——駆ることによってなのであるが。

マルタンヴィルとヴィユヴィックの三本の鐘楼の挿話については、諸論考を見てもそこでエクリチュールの最初の誕生が荷うはずの重みにふさわしい充分な説明がなされているとは思われない。ここでその難題に正面から取組もうというのではないが、論旨との関連で説明上必要な点は是非ともふれておかねばならない。まずテクストを二つに分離しよう。一つは思春期の主人公が作中初めて書いたテクスト内テクストとしての引用された小品であり、もう一つは話者がこの小品が生まれる経緯・状況を語った地のテクストである。両テクストは同じことを題材にしているが、扱いはかなり違いがある。両者の比較をするのが目的ではないが、簡単にいえば小品では多くのことが省略され、そこに登場する私たちが誰なのかさえ明らかにされていないが、そのぶん主題が明確に絞られているといえる。しかしまずそれにはこだわらずに地のテクストを中心に分析してみよう。三本の鐘楼が話者の眼に離れたり重なったりするのがその主題をなしている。まずここで固執される三という数字についていえば、それはやはりエディプスの三角形を投影していると考えるのが順当だろう。これは父・母・息子の散歩であり、彼らを馬車に載せたペルスピエ *Percepsid* 先生とは *Perce Pied* (さし貫かれた足)、つまり裸に留め金をさされて足が腫れたオイディプスを寓意化したような名前の人物なのである。この馬車からその離合が眺められる三本の鐘楼はしたがって親子三人と対応すると考えてよいだろう。どの鐘楼が三人の誰に照応するのかをただちに決定するのは難しいようにみえるが、その手掛かりがないわけではない。マルタンヴィルの教会の二本は対をなして並立しているらしいのに対して、ヴィユヴィックの一本の鐘楼はそれとは丘と谷に隔てられた「遠く、より高い (*Plus elevé*) 台地」に位置している。これはまず両親と子という枠的対立で分離された母子間の距離を思わせるし、この時の馬車に乗った三人の家族的空間的布置へと改めて注意を向けさせる。「より高い台地」とは、馬車の内部の両親から仕切り壁で隔てられて御者台に独りで坐る話者の位置をひそかにさし示しているのではないだろうか。すると彼はコンプレ

の最上階の小部屋で泣いたり快樂に耽ったりルサンヴィルの塔を眺めていた時と、あるいは客の相手をするために下に残った母と離れて、接吻も貰えないで独り二階の寢室へ追いやられた時と同一の空間構造に置かれていることになる。当然、いろいろな点で話者と奇妙に重なりあっていたシャルリュスが、鞭打たれて「後生だから」と哀願の呻き声を洩らしていた最上階の「通路の奥にある孤立した」部屋ともこれは響応しているだろう。この始源の女への許されぬ愛に苦しむ息子の位置をヴィユヴィックの孤立した鐘楼は演じているように思われるのだ。引用される小品でそれが「遅れて」(「L'après」)登場するのも、両親ないし母と息子との時間的心理的距離を反映していることになるだろう。すると、三本の鐘楼が離れたり重なったりすることに話者がなぜあれほどに拘泥するのがのみこめてくる。馬車の内と外の母子の距離を下手に縮めることはできない。内に入ればオイディプスの禁忌を犯すことになるような気配だ。しかし遠隔の孤立した鐘楼をマルタンヴィルの二本(その内の一本が問題なのだが)に近づけ重ねることなら可能なのである。そして視覚のだまし絵でいかなる徳義上の不都合もなしにそれをやってのけたのが馬車——の疾駆——だったのである。

三本の鐘楼のあの輪舞は、ではエディプスの葛藤を演じていたことになる。もともと父と子の悲劇的対立はここでは二重に弱められている。一つはそれが直接的でないからであり、もう一つはここに父はいるが、もはや父の權威は不在だからである。母が祖母にとって代わられるように、就寝のドラマ以降父は鳴りをひそめその權威は部分的に祖父へ委譲される。今度は祖父が、父とともにあるいは単独で、話者の欲望をそれとなく禁じようとするのだ。山査子の生垣の向こうに現れたジルベルトの姿にみとれる話者は、「祖父や父」に引離されるのではないかと「強く惧れ」るし、女を求めてサン・タンドレ・デ・シャン教会のポーチに行くのと、「祖父と一緒だとか彼女と口をきけないような場合だったら必ずそこで出くわしたはずのあの百姓娘」は姿をみせないだろう。マルタンヴィルに先

立つ一連の事物の印象において、背後のものを見きわめようとする時に中断を余儀なくされるのは「祖父に追いついて散歩を続けなければならない」〔118〕懸念からである。まるで孫による文学的端緒となる探求が禁忌の愛にかかわることを承知してでもいるかのよう。ところがこの日の散歩には珍しく祖父が参加していない。父権を体さない父がいるだけなのだ。むしろ父は、子が母と後指さされずに散歩するためのアリバイに使われているだけではないのか。彼は母子を隔てるよりも結びつけるために登場している趣きさえある。

この野外バレエの見どころはもちろん遠く離れたもの同志が思いがけず接近するところにある。話者が「突然、他のなものにも似ない特殊な快楽を覚えた」のが何時だったのか明確にしておこう。それはまさに三本の鐘樓が近付いた瞬間においてなのだ。「マルタンヴィルの二本の鐘樓と、次いでそれから丘と谷によって隔てられ、遠くの高台に位置するのに、それらのすぐ隣りにあるようにみえるヴィユヴィックのそれを目にした」時なのである〔118〕。この接近に母子一体化のイメージが托されているのではないだろうか。とすればその主題は、登場人物などの状況説明が削除され、従って父・母・息子というそのエディプス的理解に必要なことさえ語られない話者の小文において、多分そのためにより純粹で際立った形で表現されている。小文は離れた三本の鐘樓が一つに重なり合うまでの、視点の移動による位置の変化だけをひたすら追求しているのである。なお地のテクストでは鐘樓は話者が眺める対象であったが、ここでは擬人化されて主体的意志をそなえ、野面を巨人が駆け廻っているような動的印象を与える。マルタンヴィルの二鐘樓に三本目が加わる光景は、「遅れてきた鐘樓、ヴィユヴィックのそれが大胆な急旋回で、それらの前に立ちふさがるようにして追いついた」と述べられる。まるでなにかの目論見をもって追いついたかのようのだが、その急旋回の大胆さをいうのはそこに隠された目論見との関連で理解すべきもののように思われる。しかし三本は曲折を経て離合をくりかえした後、最後には「互いに身をすり寄せあい、滑り重な

り合つて、まだバラ色の空にもはやただ一つの黒い〔……〕シルエツトとなつて夜の中に消えていき、それともテクストも終了する。この一体化がクライマックスを成していることは間違ひなく、そのモチーフはやはり単なる動的描写のそれではなく母子融合の象徴的成就にあると思われるが、その場合父に対応する塔はここでもアリバイに使われているふしがある。ヴィユヴィックの塔は他の二本に追いついた後また離れるのだが、それに続く集散の過程でさらに分かれて一と二になる時、今度はマルタンヴィルとヴィユヴィックに振分けられたとは書かれていない。むしろマルタンヴィルの二本とヴィユヴィックの一本と並記した後で、「時にその一本が姿を消して他の二本がもう少しわれわれを見送ることができた……」と書かれる続き具合にこだわれば、後者の二本とはむしろマルタンヴィルの一本とヴィユヴィックの孤立したそれと取るのが自然なのである。しかも、三本が一つに重なる時に文法的に奇妙な現象が生じている。「互いに身をすり寄せあい、互いに滑り重なる……」のとこで互い、という副詞句が最初は *les uns contre les autres* と三人以上の複数を受ける形なのに、その次は *l'un derrière l'autre* と二人しか表しえない形となつて途中で一人消えてしまうのだ。しかしこの表面的な矛盾に、逆に真のモチーフが遺憾なく表現されているというべきではないだろうか。ではエクリチュールの最初の試みにおいてすでに、黙説法やずらしの技法による幻影的表現が非常に完成したスタイルで駆使されていたことになる。後にこの若年期の草稿を発見した話者が、そこにほとんど手を加える必要がなかったと述べる〔188〕のは、『失われた時』がまさにこの完成したスタイルで、つまりこの状況の抽象化、この曖昧さ、それと反比例する主題表現の象徴的純化と幻影的深み、そしてなによりこの主題の隠蔽性をもって書かれているということなのだ。象徴的純化とは、話者の体験ですぐ隣りあうだけだった三本の鐘楼が、彼の書いたテクストでは全く一つに重なりあっていることなどに見られるだろう。一種の虚構化なのだが、それに関して付け加えれば、この挿話が作者の少年期の思い出と素材的には

なんの結びつきもないらしいことはよく知られている。素材として直接関連するのは作者三〇代なかばにおけるノルマンディ自動車旅行（一九〇七年）であり、それを基に書いたエッセー（*Journées en automobile*）はこの小品において字句の上では大部分活かされているのだが、その意味合いは決定的に違っている。少年期でないこと、両親が関与しないこと、⁽³⁵⁾馬車でないこと、そして塔の表面が裂けて背後から言葉に似たなにかが出現する事態などはエッセーには含まれていないが、それは、それらの上掲の意味を考慮すれば、この伝記的事実により即しているだろう。エッセーに幻影を生む装置となることを妨げているはずである。たとえば自動車と馬車は視点の移動では同じ働きをするにしても、その相違は話者の体験にとってはきわめて重要である。馬車でなければ両親から隔てられて高い場所にひとりで置かれることもなかったし、御者による受精の手助けも期待できないからである。

マルタンヴィルとヴィユヴィックの鐘楼がその距離を乗りこえて一体化したのは、馬車と御者による視点の移動のお陰であるが、道の曲折がその前提にあることも忘れてはならない。話者が鐘楼の接近を認めたのは「曲り角」においてであったが（「180」）、道の曲折を表す語 *laet* は本来紐や結びつけるものなのだ。さらにその動詞形 *laet* はこれも *cocher* と同じように交尾する（但し今度は犬が）意味があることも見逃せない。するとマルタンヴィルの体験とは、簡単にいえば母と子が投影された鐘楼が、*cocher* に鞭ふりおろされて通る道筋の *laets* によって一つに結びつき、いいかえればあの乾燥を脱して、それがそのまま文学的受精に達した経験だったといえるだろう。

話者の小テクストは、「私の鐘楼」の「日の当たった線と表面」つまり乾燥した外部が「樹皮のように裂開して」出現した「美しい文章に似た何か」を筆記具で移しとったものである。鐘楼ないしその背後のものが話者のなかに刻みつけた痕跡、つまり印象という晦渋な文字を翻訳したものである。いいかえれば、鐘楼の背後に隠れていたものが何であるのかはこの小テクストに最も明確に表現されていることになる。その主導モチーフは母子の一体化の

プロセスであつた。では鐘樓の背後の名ざされないものとは、ルサンヴィルの鐘樓に引渡すように話者が空しく懇願したのと同じ女性だといふべきではないだろう。シャルリュスが兇暴な若者に懇願しつつその鞭打ちによって出会おうとしたあのはるか遠くの、あるいは深い内奥の女性のことではないのか。なお「鐘樓の」(mes clochers) 日の当たつた線と面を裂いてそれは出現するが、この複数の鐘樓が三本のどれをさすのかは明言されていない。しかし少し前後にずれると「二本の鐘樓」〔180〕、「マルタンヴィルの鐘樓」〔181〕が問題になっている以上、その女性も、Matinvilleの鐘樓から、それが内包し御者が振りおろしていたはずの *martinet* (鞭) によって打たれ引き裂かれて出現したと考えられそうである。これはマゾーサディスムのいわば真髓に叶っている。ここでは *Mari* がラテン語の母 *Mater* に由来すると説く通俗語源論もむげには斥けがたいし、この鐘樓は祖母がその歡喜の昂揚に渾然と融けあつたコンブレの鐘樓と重なりあつており、これも「母なる教会」(Mereglise) のひとつではなかつたかと思われるのだ。しかしその女性はこれまでもそうだったように直接には姿を現さず、ここでも「私を喜ばせる言葉の形のもとに」しか出現しなかつた〔182〕。それは「美しい文章に似た何か」といわれるのだが、これは後にヴァントウイユの〈小樂節〉^{フット・フレイクス}が一人の女性の装いで出現することと好一對をなしていることに気がつかねばならない。

先の尖つたものを、シャルリュスの釘付き鞭、話者の釘、両親のペン^ニ羽根、クリプトの水晶ランプ、散歩中の傘ないし杖、ルサンヴィルとコンブレの鐘樓、ファロスそしてマルタンヴィルの三鐘樓と辿つてくると、どうやらそこに愛の器官と武器と筆記具が不可分になつたものの系譜が浮かびあがってくる。それらが「超自然的、非人間の書記法に従つて」^{うが}ち刻んだ「二重の神秘的溝」は、愛と傷害ないし殺害が一つ動作で遂行された痕跡^ニ印象

であると同時にまさにそれゆえに前エクリチュールを形成してもいた。そしてたぶん、鞭を振りおろす御者の隣りで話者が筆記具を握りしめた時にそれは現実態のエクリチュールへと変貌したもののようである。ところでそこには高さとしての塔のスタンダールの影もさしていたが、その高さにおいて融合が叶えられるあの始源の女との「ぞつとするような内的距離」を乗り越える不能感と、「特殊な快楽」つまり奇蹟的な受精がなによりそこで問題になっているのである。マルタンヴェイルの鐘楼はそれら全部を兼ねそなえた体験だった。エクリチュールの形成において鐘楼がはたす役割のこの重要性はその統合性と関係があるのかもしれない。コンブレの「一種の思想」が注ぎこまれた教会において、鐘楼は言語能力を持つ特別な存在であり、「教会のために語るのはそれだった」(196)、教会が「自分を意識し、責任ある個人的存在として自分を主張するのは鐘楼において」(197)なのである。それだけではない、鐘楼は町の中心をなしている。それは「町のあらゆる活動、あらゆる時間、あらゆる風景にそれらの風貌を与え、それらを仕上げ聖別する」のである(198)。宇宙の中心とさえないえるのかもしれない、「すべては家々の間から出現する鐘楼によって秩序を与えられている」からである。さらにそのファロスの幻影の度合いにに応じて、テキストの中心をなしてもいるのではないかと自問していいだろう。というのもジッドは、ブルーストが「性的オルガスムを得るために最も異質な諸感覚を一つに束ねる」ようにすると述べていたからである。そうした統合機能は暗喩を初めとして、異質な諸要素を一つに束ねるエクリチュールや作品構成にとって是非とも要請されているのだが、それは愛の器官が筆記具でもあることよってあるいは必ずから解決されていた問題だったのかもしれない。

最上階の小部屋から覗くルサンヴェイルの鐘楼は、雨の苔刑にあえいでいたかと思うとききなり栄光の光線に包まれる。「呪われた地」として「斜めに鞭打つ雷雨の槍ぶすまに聖書のある村のように処罰され」ていたのに、今度は一転して「神に許されて祭壇の聖体顕示台の長短不揃いの光の箭(Rayons)」を浴び「約束の地」へと変貌する

のだが、これは禁忌の愛がある仕掛けで文学の栄光に変わることを告げていたのではないだろうか。ある仕掛けとは以上述べてきた先の尖ったものの多義性のなかに成立していたものに他ならない。いうまでもなくこの鐘樓を鞭打つ雷雨の槍も聖体顯示台の光の箭もその系譜に属しているが、それを身に蒙るのが（赤い乳房^{ルサンヴィル}）であったことに改めて注意を向ける必要はないだろう。なおこの鐘樓は冒頭のシャルリュスへとわれわれを送り返していることを付け加えておこう。話者が最上階の小部屋から見守るルサンヴィルの村は神の業火で滅ぼされる聖書のある村と比較されるのだが、その雷雨の槍や光の箭は、やはり聖書の、今度はよりはっきりソドムとゴモラの影を帯びた「呪われた町」[II, 807]と比較される夜のバリを攻撃するドイツ軍の空爆とひびきあっているからである。シャルリュスがホテル最上階で鞭打たれるのはまさにこの空襲下においてなのだ。

先の尖ったもので身体の奥に〈母〉を探求するマゾヒズム的愛がエクリチュールの栄光へと変る仕掛けになっていたといえるだろうか。ではこうして愛の成就のうちにのみ文学への道が通じているというなら、もう一つの重要な、より古層に属する愛の器官が言葉との間に持っていた関係にも注意を向けなければならない。

注

- (1) *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, «folio», 1987, p. 276.
- (2) *Le Carnet de 1908*, établi par Ph. Kolb, «Cahiers Marcel Proust», Gallimard, 1986, p. 56.
- (3) 新II, p. 476の注(一)参照。
- (4) ここでエステル・コンプレクスといっているのは、一口でいえばユダヤ女性を妻や愛人にしたいという欲望のことである。コンプレの教会のタペストリーはエステル王妃の戴冠を表しているが、面白いことに王のアハシユエロスにはフランス王の顔が、そしてエステルには王が愛したゲルマント家の一貴婦人の顔が与えられたという[II, 809]。マルサント夫人のユダヤ幻想がすでにここにはるか祖先の段階で見出されるわけだ。話者が愛人のアルベルチーナにエステルの役を時々振ったのは前述の通りだが、『反サントルブルーヴ論』では母親がそのエステル役をやり、R・アーンズの作曲したエステルの歌さえ口ずさむ。このコンプレクスの底に作家の母への愛があるのはいうまでもな

5。

- (5) 新II, p. 584. 注を参照。
- (6) この意地悪な女への罵倒は、作中の悲しき母ないし冷酷な女たちの系列と関わっている。一例をあげれば鴉を殺すフランソワーズ、スワンにつれない仕打ちをするオデット、スワンとシャルリュスを(そしてサニエットも)グループから追放するヴェルデュラン夫人、瀕死のスワンを見捨てて社交会に出かけるゲルマント公爵夫人などがそうであるが、その原体験は自分の欲求のままにならない母との関係に求められよう。ジャン・サントゥイユでは、母が彼につけた血を噴く心の傷口のことを語って、「時として憎しみが最も広大な愛のさなかを蛇行する」と述べている。この悪しき母に関して、Jean Recanat, *Profilis Juifs de Marcel Proust*, Buchet-Chastel, 1979, 1^{ere} Partieの分析が興味深い。
- (7) ユダヤ人を嘲弄する〔I, 738〕ユダヤ人のプロックも父親似で〔I, 769〕かつ父を敬愛している〔III, 944〕。これはシャルリュスやヴァントゥイユ嬢の場合と似ている。なお彼自身は英国仕込みの紳士となってユダヤ性を払拭し〔III, 737 sq.〕、娘はカトリックと結婚させている。作品に表れたブルーストのユダヤ・コンプレクスと母との関係についても、注(6)で掲げたJ・レカナティの著作が参考になる。
- (8) Joan Rosasco, *Voces de l'Imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 137-156.
- (9) *Ibid.*, p. 146.
- (10) *Ibid.*, p. 132.
- (11) 祖母はこれまでいわれてきたように母の分身には違いないが、それは息子の欲求を叶えない母へのアンチ・テーゼとしてなのである。哀願のまなざしで話者の寝支度を手伝わせてほしいと頼みこみ、いつでも壁をたたいて呼ぶように勧める祖母は、毎晩ひとりで寝る苦しみを嫌というほど味わってきた子供には良き母の理想像を達成した存在なのだ。心情の間欠で蘇った祖母を「千の接吻」〔III, 757〕で慰めてやれないと残念がるのだが、それはまさに少年の話者にもっとも欠けていたものではなかったか。
- (12) この *silicon* (筋) は印象≡聖刻文字の具体的イメージの一つとして、「山童子や教会の視像が私のなかにうがち刻んだ小さな筋」〔III, 891〕とどうふうにか、*piste trace ligne* などと共に下位文字、前エクリチュールのなものを構成しているように思われる。
- (13) J・ホール『西洋美術解説事典』、高階秀爾監修、河出書房新社、p. 364. による。
- (14) G. Painter, *Marcel Proust, Mercure de France*, 1966, II^e vol. p. 335.
- (15) アリバイとしての父については本章、四、「マルタンウィルの鐘楼」を参照。
- (16) J. Rosasco, *Op. cit.*, p. 89.
- (17) 注(6)を参照。
- (18) A・ティエリ『メロヴィング王朝史話』、小島輝正訳、岩波文庫、上巻、1992, p. 67-8.
- (19) 愛の行為が同時に殺害でもある両者の関係はシャルリュスとジュビアンの愛の行為にも付きまとう。二人の様子を薄い壁を通して聞いていた話者は、不明瞭だが激しい声を聞いて、それと平行する一オクターヴ高いうめき声がなかつたら、てっきりこれは「一人がもう一人の

首をかき切っているのだと信じたろう」と述べている。

- (20) メロヴィックは、ガルスヴィントの夫であるキルベリック一世の次子で、義理の伯母への愛のために父に叛き、殺される。前述の王妃殺害は「史話」の第一話で、この息子殺しは第三話で語られる。

- (21) 壁をここで主題論的に述べる余裕はないが、それは散歩の二方向に始まり、サロンや部屋や個々の人間へと広範かつ多岐にわたって浮彫りにされるあの閉鎖性の問題とも関わっているだろう。しかしその根底にあるのはやはり始源の女との内的距離の乗りこえ難さであり、たとえば母幻想の「源泉であるルサンヴィル(理由は後述)」について、「遠隔の地にある」その村の「壁の内部に私は侵入したことがなかった」[1.152]と述べられているのもその一つの表れと見られる。しかし他方で隔て隠す壁が、逆に母子を結びつけることもある。バルベックのホテルで祖母は、「私のベッドはお前のベッドと背中合わせになっているから、夜中に何かあったらきつと壁をたたくのよ、壁はとても薄いんだから」と哀願(*Je t'en prie*)する[1.688]。そこで話者は三つのノックをすると、壁は「愛情と歓喜が浸透して、響きよく非物質的なものになり、天使のように歌いだし」、それに答える祖母の三つのノックには、「彼女の魂のすべて、欲きますよという約束、それを告げる喜び」がこめられている。この魂の共鳴板としての壁、その「リズムカルな対話」という真のコミュニケーションの成立は、隔てる壁に逆に話者がどれほど深く苦しんだかを語るだろう。そしてこの主題の一極点としてフェル・メールの「黄色い壁」が位置するのではないだろうか。

- (22) ちなみに「反サント・ブーズ論」の対応箇所では「若いリラ」が「その香くわしい顔」を、快楽を探求する話者の小部屋に差し入れ、その「愛情」で彼を包んでいる。近くの公園でもリラは「美しい老夫人のように」彼を出迎えている[Op. cit. p. 55-56]。カシスではなくリラがこの段階ではある女性の一象徴となっていたわけである。

- (23) この断章はブレイブ版の『反サント・ブーズ論』(Gallimard, 1971)に「La poésie ou les lois mystérieuses」(p. 417-22)という仮題を付して収載されている。

- (24) もっともシャルリュスの性行動は矛盾があり、一律には捉えられない。彼は年取った男に魅力を感じる女性的男性であり、そのうえジュピアンとのアバンチュールは肉関係に基づくことから始まっているからである。しかしその一方で彼が召使いや市電の車掌などの青年の漁色者であったことを忘れてはならない。話者やモレルとの関係も後者の性向においてなのである。これはシャルリュスの矛盾なのか作者の不手際なのか、ここでの検討は控えたい。

- (25) CSB, Bibliothèque de la Pléiade, op. cit., p. 420.

- (26) A. Gide, *Journal*, op. cit., p. 1223.

- (27) Philippe Lejeune, «Écriture et sexualité», op. cit., p. 138.

- (28) CSB, op. cit., p. 54.

- (29) Edward Bizub, *La Venise intérieure*, La Baconnière, Boudry-Neuchâtel, 1991, p. 75-7.

- (30) J. Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction et introduction par M. Proust, Editions Complexe, 1987, p. 50-51. 訳出に際して吉田城訳「胡麻と

- 「百合」、筑摩書房、一九九〇年を参照させて頂いた。
- (31) *Louissance materielle* を鈴木道彦訳（『失われた時をもとめて』、集英社、一九九二年、下巻、p. 459）にならって肉体的享楽と訳した。なお今回の引用文の訳出に際して、しばしば同訳書を参照させて頂いたことをお断りしておきたい。
- (32) *Carnet I*, op. cit., p. 49, cf. p. 48 et 50.
- (33) *CSB*, op. cit., p. 421.
- (34) 声の高々と高々への志向の關係については Richard E. Goodkin, *Around Proust*, Princeton University Press, 1991, chap. 5 に示唆に富む考察がある。
- (35) もっともこのエッセーの冒頭に、両親がまだ健在であるかのような言及があり（*CSB*, p. 63）、以下の三本の鐘樓の部分も含めてすでにこの段階で多かれ少なかれ現実の虚構的再構造化が施されていると考えてよいのかもしれない。