

ヴァントウイユの〈小楽節〉(3)

川 中 子 弘

Ⅲ 禁 忌 の 愛

1
話者はピアノを弾いてみようという気になる。外出したアルベルチーナが同性愛の噂の高い女優レアと会うのではないかという不安に苦しめられていたのが、様子を見にいかせた女中の電話では、なにごともなくじき愛人は戻るらしい。帰ってくる彼女との「確実な」再会を目前にした心の安らぎのなかで、話者は「たまたまヴァントウイユのソナタの頁を開いた」というのである(III:158)。小説家が「偶然に……」などといえば、これはなにかわけがあるかと疑りぶかくかまえる必要があるのではないだろうか。それはともかく、ヴァントウイユを弾いている内に話者はちよつとした発見をする。ソナタの一節がワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』の一節に、いわば生写しなのである。マトレによればそうした楽節の類似は、音楽の世界ではよくあることだとい⁽¹⁾う。だがそれですませてよいのだろうか。話者は今度は『トリスタン』の方を演奏しはじめるのだが、その際「譜面台の〈ソナタ〉の上に、

『トリスタン』の楽譜を「重ね合わせるということさらに意味ありげな身振りをしてみせるのだ。たんなるメロディの偶然の一致などでは片附けられないように思われる。」⁽¹⁾⁽²⁾

この後につづく unite ultérieure 論はよく知られている。バルザック『人間喜劇』、ユゴー『諸世紀の伝説』、ミシュレ『フランス史』、それにワーグナー四部作などを取上げて、それら一九世紀の作品は、「ある命題の人工的展開」ではなく、夢中で書きあげた後でそれまでは気付かないで従っていた全体の筋道がはじめて見えてくる、そういう「後からの統一性」のうちに偉大さがあるという。ところが文学理論風に仕立てられて論題を形成しやすいこの主張の陰になって、話者がこの時〈トリスタン〉の一節を弾いていて、しかもその曲は〈ソナタ〉の楽譜に重ねられていたという事実の方は、あまり注意が払われてこなかった。『囚われの女』の要約をみると、『ユニテ』には揃って言及しているが、〈ソナタ〉と〈トリスタン〉の重ね合わせはやはり予想通りその網目から漏れおちている。⁽³⁾それが作品の中心的ディスクールには関与しないという解釈があつたと考えてよいだろう。それに対して、〈ブルーストと音楽〉型の研究ではさすがにその話者のしぐさには、一応の注意が払われている。マトレは「二つの楽譜の偶然の重ね合わせは、ある精神的類似を具体的に示すもの」と述べて、ヴァントウイユとワーグナー、さらに話者とワグナーの芸術創造上の関連へと話をすすめる。しかしその後で、「以降はたと話題にならなくなる〈トリスタン〉の一節を、なぜ作家がそれ（『審美的問題』）と結びつける気になったのか理解に苦しむ」と、その理由解明の努力は放棄してしまうのである。⁽³⁾他方、J・J・ナチエは、その第一章をまさにこの前後数頁のテクスト（『1788-1928』）を論じることからはじめ、しかも重ね合わせの箇所をながなが引用してさえているのだが、「ワーグナーとヴァントウイユの系譜的意味での関連」を同様に認めはしても、結局それは「ワーグナーを祖上にのせるための口実」にすぎないと片附けている。⁽⁴⁾さらに「ソナタの〈トリスタン〉への重ね合わせ」と題した別の一節において、問題の数頁

のテキスト全体が改めて注釈の対象となるのだが、にもかかわらず重ね合わせ自体にはもはや一顧の注意も払われていないのである。⁽⁵⁾つまり話者の謎めいたしぐさは、あるいはできあいの概念化によってワグナーとヴァントゥイユの類似の問題として、あるいはそれ自体重要性のない導入部として、正面から受けとめられることなく聞きながされたといわねばならない。二人の音楽家の関連をいうことが間違いだというわけではない。しかし問題はその先なのであって、そういう漠然とした類似の指摘へと枠を拡大することで、かえって〈ソナタ〉に『トリスタン』の楽譜を重ねた身振りの意味を疑問として定立する視座がくずされてしまった。両音楽家の類似が問題なのであれば、『ユニテ』の例として挙げられた『四部作』のどれかひとつを、〈ソナタ〉に重ね、そして弾いたほうが、文脈的にみればずっと自然だっただろう。だがそうはならなかった。ではそれならば、なぜ『トリスタン』が選ばれたのか？ おそらくそれに拘泥することによってしか、話者の身振りの謎を、そしておそらく〈小楽節〉の意味を解く手掛りはえられないように思われる。

一章の繰返しになるが、重ね合わされた二作品の関係を「純粋な音楽」のレベルで考察することは意味がないし、第一データ上からいって不可能であろう。すでにサン＝トゥベルト家のソナタ演奏において、スワンがその曲をある種の思想内容をもった厳密な言語的構築物として聴きとっていたことを述べたが、この時にもやはり〈トリスタン〉が、〈ソナタ〉との類似をおわせるかたちで引用されていた。しかも前者のテーマは、後者と同様に「ある種の感情的獲得物」を表わしているというのだから、この楽劇も文学的つまりここでは有意的テキストとして聴かれていると考えて差支えないだろう。

ブルーストは一九世紀末を席捲したワグネリスムの信奉者の一人であるが、〈ヘルヴェー・ワグネリエヌ〉誌が創刊され、パリのワグナー熱が頂点に達したといわれる一八九五年⁽⁶⁾に友人にあてた手紙で、次のように書いている。

ワーグナーが伝説的になればなるほど、私には彼が人間的なものに映り、そのきわめて華麗な想像力の詭計とやらも、精神的眞実、*Verities morales*の胸せまる、象徴的言語としか思えないのです。⁽⁷⁾

ブルーストがここで伝説的というのは、ある知人(ストロス夫人)による「伝説的で神秘的な作品」だというワーグナー楽劇の評言をふまえたものだが、⁽⁸⁾それへの反論として、そうではなく人間的なのだと主張しているのである。楽劇は一見そうみえるように現代のわれわれの精神生活と隔絶した世界ではなく、華々しい衣匠をこらした想像空間のうちにわれわれの心にじかにふれる「精神的眞実」を象徴的に描きだしているのだ、といったふうな見解であろう。ブルーストのワーグナー崇拜は、どちらかといえば初めから音楽的陶醉よりは——あえて両者を分けて考えればだが——人間的ドラマの洞察や共感と結びついていたわけである。話者が『トリスタン』の「ある種の感情的獲得物」を問題にする時、そこにはおよそ二〇年前のこのワーグナー受容と同じ見方が継承されているように思われる。なお「人間的」という言葉にこだわれば、直接『トリスタン』についてではないが、「ヴァントウイユの楽節は、ある種の感情的獲得物を表わしている『トリスタン』のあるテーマのように、(……)心を揺さぶる人間的ななにかを帯びている」(I. 350、傍点引用者)というふうに、それと比較されるヴァントウイユの楽節に対しても使われており、両者の間にある種の関連があることと同時に、その関係が音楽のレベルをはみ出していることを窺わせる。一般的に、口承・書承によるヨーロッパ文学のなかで最も重要なテクストの一つともいべきトリスタン伝説は、ワーグナーによって楽劇化されたものであれ、ブルーストの場合はまず文学的テクストとして感銘をあたえたといえるだろう。したがって彼が『トリスタン』に言及するのは、(ソナタ)の(小楽節)がそうであったのに準じて、文学のレベルにおいてであり、ワーグナーの文学作品としてであったと考えることにしたい。

だがそうだとすると、この「人間的」とか「感情的獲得物」とかは具体的にはなにをさしているのだろうか。その明確な答はブルーストの作品のどこにも書かれていないとひとまずいっておこう。その点は二つの楽譜を重ね合わせた話者の意味深長な身振りについても同様であり、ある種の類似を見るように促しているのはわかるが、具体的にそれがどういう関係なのかという点は、まるでそういう問題がはじめから存在しなかったかのように、黙殺されて他の話題へと紛れてしまうのだ。しかしこの沈黙は問題が瑣末であることを少しも意味しないように思われる。むしろそれは余りにも重要な、作品全体にかかわることを語っているからではないだろうか。ブルーストの知性批判や、小説内で標榜される理論的説明への攻撃をここで思いだしてもよいだろう。彼の作品がめざすのは一義的には「知性の真実」ではない。したがってそれは理論的言説による、たとえば数行の文や評論形式で表現することは受けつけないはずのものである。もしそれで済むならば、『反サント・ブーヴ論』が未完のまま『失われた時を求めて』の生成的出発にずれこみつづ参画する必然性はなかったと概ねいってよいだろう。逆にいえば、話者のこれみよがしな重ね合わせの身振りが、謎めいたまま曖昧な沈黙に閉ざされてしまうことは、その分だけ深く作品の全体に、あるいは根幹にそれが関与しているからではないだろうか。といってもこの沈黙は拒否ではない。たとえばある理由で話すことを禁じられた人間が、どうしても伝達したいことを語るのに身振りや目付きや手真似を駆使し、あるいは象徴的な事物を提示するように、知性の言語には回収されにくいかたちでだが、むしろ饒舌といってもいいほどに、いわば秘儀参入の糸口があちこちにちりばめられているのだ。そしてそれはここではとりわけ、引用された作品との相互テクスト的な共鳴の響、あるいはその作品の奥行のうす暗がりのなかに——そしてそのなかにのみ——秘かに指差されているように思われる。

多かれ少なかれ愛の問題をモチーフにしたワーグナーの楽劇のなかで、一見したところ『トリスタンとイゾルデ』は他とそう際立った相違をもっているわけではない。しかしそれ以外の要素をほとんど排除して専ら愛の問題だけを上げた点、さらにそれが禁忌の愛であるという点ではやはり一線を画しているといえよう。⁽¹⁰⁾ トリスタン伝説を、ワーグナーの作品に即して改めて一瞥すると、騎士トリスタンは、叔父であるコーンウォールのマルク王のために、アイルランドの王姫イゾルデをその婚約者として連れて帰る。ところが途中の船で、二人は女官のせいで誤まって媚薬を飲まされ、もはやなにももの鎮めることのできない宿命的な恋に捕えられる(一幕)。今やコーンウォール王の妃となったイゾルデだが、家臣トリスタンと人目をしのいで逢瀬を重ね目眩めく愛の陶酔に浸っている。ところが家臣メーロトの密告にあつてマルケ王の眼前で姦通の現場をおさえられ、トリスタンはメーロトに刺され深傷を負う(二幕)。故国カレオールに戻ったトリスタンは傷が癒えず死線を彷徨う。イゾルデが、かつて自分の婚約者を一騎打ちで斃しみずからも死に瀕していたトリスタンを回復させてやったように、今は愛人となった彼を秘術をつくして手当てしようとアイルランドから船でやってくるが、一瞬おそくその間に絶命してしまう。二人の不倫が媚薬のなせるわざと知って駆けつけてきたマルケ王の許しと祝福をうけながら、イゾルデは恋する男のなきがらに縋って息をひきとる(三幕)。

二つの楽譜を重ね合わせた身振りの意味を解く糸口は、この『トリスタン』の愛のなかにひそんでいるように思われる。それは、二章で立てた、ヴァントウイユの〈ソナタ〉ないし〈小楽節〉がやはり愛をモチーフにしているのではないかという推測と大枠において一致しているからである。しかし性急な両者の照合に走らずに、まず『トリスタン』のどういう愛が話者によって問題にされているかを探る他の手掛りをみつけることにしよう。それは、話者の言葉を使えば、〈小楽節〉のもつ「愛と幸福のある概念」とはなにか、それが「どういう点で特殊」なのか、

を問うこともある(1:350)。

その特殊性をスワンはただちに理解できたという。注目すべきはこの了解に、二つの文学作品が同質の例として掲げられていることである。「スワンはそれ〔愛と幸福のある概念〕がどういふ点で特殊なのかすぐわかったのだが、それは丁度『クレヴの奥方』や『ルネ』の名前が脳裏によみがえったときにそうなるのと同じだった」(1:350)。二つの小説における愛の特殊性と、ヘトリスタン・ソナタのそれとは一脈通じあうのだ、というふうに考えてよいのではないだろうか。前者の小説では公爵夫人の姦通が、後者のシャトープリアンの小説では姉と弟の近親愛がテーマになっているが、おそらくはその禁じられた愛に両者が引きあいに出された理由があるだろう。その推測は、この箇所がタイプ原稿の段階では「『クレヴの奥方』や『ウェルテル』……」(傍点引用者)となっていたことによつて、裏付けられる。⁽¹²⁾ いうまでもなくゲーテのこの短編小説は、友人の婚約者である女性シャルロッテを愛してしまつた青年が絶望して旅にでるが、しかしまた戻つてくると、今は夫婦となつた二人のところへひそかな愛に苦しみながら足しげく通うようになり、そのうち夫婦に亀裂が生じ、ウェルテルはピストル自殺をとげるといふ話だが、これを「クレヴ」と並べてみれば姦通というテーマが共通のものとして浮かびあがるのは明白である。しかしそれならなぜ、『ウェルテル』はその後『ルネ』に取つてかわられねばならなかったのか。この改稿のゆきさつには作品全体の根幹にかかわる示唆が見てとれるのだが、簡単にいえばその動機は『ルネ』の近親相姦の愛にあつたと思われる。この短編小説は主人公ルネがある「秘密」を告白するというかたちではじまり、不可解にもとつぜん弟を見捨てて修道院に入る姉アメリーの持つ「秘密」の暴露で終わるのだが、その秘密とは弟に対して彼女がひた隠しにしていたその「罪深い愛」のことなのである。しかも姉と弟のこの愛に、母と子の愛を透かし見ることはそう難しくない。ルネは「母の生命とひきかえにこの世に生れてきた」ために、自分の「揺籠をゆすつてくれ、一

緒に眠った」姉を母代わりに育ったらしく、彼女こそ「私がこの世で愛した唯一の人間」であり、「なつかしい幼少年期の思い出」のつまったこのアメリカの声を聞くと「歓喜と幸福で身ぶるいがする」ほどだという。それは「ほとんど母親」といっていい存在であり、ルネは「子供のように」彼女に甘え、その愛情の支配に身をゆだねる。しかしこの同じほほえましい愛も、姉弟であれ母子であれ、ある年齢をすぎれば「邪ま」なものに変わる。こうして「罪深い愛」から身を守るためにアメリカは世を捨て弟とわかれて修道女になるのである。しかし「限りあるこの世であなただからむりやり身を引離すのも、あの世で永遠におそばにいたいから」なのだと手紙でのちに告白しており、修道院入りはこの世の掟では受けられない愛を貫く手段だったことになる。この母子の罪深い愛という観点から考えれば、ルネが「父の前にでるときこちなくおどおど」するのは、誕生によって母を奪うことすでに父の掟に違反していたからではないだろうか。⁽¹³⁾

『ルネ』の『ウェルテル』とのさし替えは、姦通から近親相姦へと禁忌の性格をより強調する方向で行われたといえる。より意識的な操作というべき改稿過程でそうした方向が打ちだされたことは、この二作品と同じ意味で特殊だといわれるヴァントウイユの〈小楽節〉の愛のモチーフを考えるうえで重要な意味を持つものといわねばならない。

ところでヴァントウイユの楽節に関する考察が、やはり文学作品を伴って展開する場面がもう一度生じる。『囚われの女』において話者がアルベルチヌを相手に披瀝する、あの一連の作家論のことなのであるが、この文学的議論が、音楽家の楽節ないし《phrases-types》の考察から直接導きだされていることは、われわれにとって非常に注目すべきことと思われる。つまり「ソナタ、七重奏曲、その他の曲に認め」られるのと同じ《phrases-types》が、「文学にさえも」見出されるのだと主張して、その例証として数人の作家が論じられているのである(Ⅲ.375)。

とすればこれらの作家たちの《Phrases-types》は、これもまた〈小楽節〉の探究に無視できない示唆を含むはずだといえよう。

だがその検討に入るまえに、われわれが陥っているようにみえる用語上の混乱を簡単に整理しておきたい。(ソナタ)、「七重奏曲」その他において問題になる〈小楽節〉、楽節そしてこの典型的楽節は相互にどういう関連にあるのか、ということである。簡単にわれわれの考えを述べれば、まず、ヴァントゥイユの音楽では〈ソナタ〉や〈七重奏曲〉という曲全体よりはその部分である楽節の方が格段に重視されていることに注意を払いたい。ソナタ／七重奏曲の対立が、スワン／話者、ジルベルト／アルベルチヌなどの対立と照応して、構成上関与的であることはいまさらいうまでもないが、^(§14)しかししばしば個々の作品の枠を超越して、あるいはそれに優越して、むしろ楽節自体が単独に関心の的になっているように思われるのだ。スワンにとって愛の讃歌として重要だったのは、〈ソナタ〉よりもその一節の〈小楽節〉であったし、〈七重奏曲〉をはじめ聞く話者が注意を向けるのは〈ソナタ〉の〈小楽節〉の再登場や、その後につづく諸々の「楽節Ⅱ女性」の演劇的な振舞いに対してであり、じつは『トリスタン』との類似の場合も問題になるのはそれぞれの「小節」^(§15)のレベルにおいてなのである。しかもこれから論じようとする文学的対話でも、先に挙げた例も含めてほとんど終始「ヴァントゥイユの楽節」へと焦点が絞られているのだ(III, p. 376, 381)。第一その対話が「典型的楽節」^{フレイズ・タイプ}から発していたことは前述の通りであり、ヴァントゥイユの音楽といえば、それはほぼ楽節に還元しうるのだといっても決して過言ではないだろう。だがその場合、楽節でも「petite phrase, la phrase, certaines phrases, phrases-types……」というようにそこには微妙な表現の違いがあり、実際つねに同一の楽節が問題になっているわけでもないのだろう。しかしそれら相互のこうした相違を考慮することはテキストを読むかぎり非常に困難であるばかりか、時にはあまり意味がないことのように思われる。「同一のもの

であり、且つ別のもの」という原理に則して、ある芸術家の諸作品を統一するというあの〈ユニテ〉においても、結局これらの楽節は主要な点で通じあっているのではないか。しかも《phrases-types》とは、他でもないこの〈ユニテ〉の概念を別の角度から提唱したもののなのである。仮にヴァントウイユに則して典型的楽節と訳したこの語は、文学にも適用されるために翻訳しにくいのだが、意味としてはある芸術家の根源的特性がまざまざと顕在化されたモチーフといったことであり、いいかえれば芸術家のユニテを成立させているものののだ。他の諸々の楽節はこの典型的楽節にある程度還元しうるわけで、その限りにおいて諸文学者の〈典型的楽節〉の検討は、当然〈小楽節〉の解明に寄与しうるといわねばならない。

スタンダールの場合、その〈典型的楽節〉は〈塔〉のモチーフにあると話者はいう。話者は、「この作家においてある種の高さの感覚は霊的生活と結びつく」(III:37)と述べて、ジュリアン・ソレルやファブリスが幽閉された塔が引きあいに出される。ここにテーマ批評の先駆的分析をみてことたれりとするのはあまり意味がないだろう。なぜことさら話者が一見副次的でしかない塔というテーマに括目し、かつ作家論をその指摘だけでかたづけしてしまったのかを問う必要がある。意表を衝くことを狙ったのではなく、まさにそこに重要な意義を認めていたからではないのか。たしかに〈塔〉のテーマをよく調べてみると、『赤と黒』『パルムの僧院』ともに作品の核として、またしても禁忌の愛、それもやはり近親相姦の幻想の濃厚な愛が深くかかわっていることに気付くのである。結論からいえば〈塔〉はそうした愛の強力な磁場を構成している。ジュリアン・ソレルがレナール夫人の子供の家庭教師であり、また夫人の愛人でもあったことをくわしく述べる必要はないだろう。しかしこの野心的な青年が夫人への真の愛に目覚めるのは、他でもない夫人に対する殺人未遂のかどで投獄された塔のなかで彼女と再会した時なので

ある⁽¹⁵⁾。詳細な検討は他の機会にゆずるが、夫人とジュリアンが母子的関係を形成していることは、後者がレナール夫妻に家庭教師として養われる存在だったことをはじめ論拠にことかかない。とりわけジュリアンの法廷での「レナール夫人は私にとつて母親のようなものでした」⁽¹⁶⁾という証言はそのことを端的に示している。

二人の愛の禁忌性は、塔の牢獄（禁忌を冒したものの場）のなかで真の愛が成就されているという逆説のうちに象徴的に表わされているが、それは『バルムの僧院』ではさらに明瞭にみてとれる。ここでは二重に愛の禁忌が問題になる。一つはファブリスと叔母サンセヴェリーナ公爵夫人の母子相姦的愛であり、もう一つはファブリスとクレリアの不倫の愛である。「ファブリスがそのてつべんに幽閉された塔」(III, 22) は、主人公が第一の愛から第二のそれに移行するこの二つの愛の転換期を形成するばかりではなく、この小説全体のきわめて重層的な禁忌の愛ないし母子相姦コンプレックスのまさに結節点をなしてもいるのである。まず、ファブリスが逮捕されることになった直接の罪状は、嫉妬ぶかい道化役者ジレットの情婦にちよっかいを出した三角関係のもつれから刃傷沙汰になり、相手を返討ちにしたためである。

しかしそれだけなら官憲にきびしく追究されることもなかったこの殺人事件は、陰謀渦まく宮廷内の敵側勢力につけいる隙を与えてしまう。ファブリスは逮捕され、買収工作によりただちに死刑の宣告が下される。さっそく叔母のサンセヴェリーナ公爵夫人が動きだし、宮廷一の恩寵を武器に直接公主に強硬にかけあつて、ひとまず死刑の宣告を取消させる。ところが、一端は効を奏したかにみえる夫人の画策も水泡に帰してしまふ。その経緯をよくみてみると、傲りたかぶる〈母〉に対する〈父〉の復讐の影が歴然と浮かびあがってくるのである。夫人の談判の場に居合わせたモスカ伯は、その駆けひきに屈服した公主の命をうけて彼女のいうままに、恩謝状に死刑を撤回する旨の条項を記載するものの、ファブリスの殺人事件に関してこの不当な訴訟は今後一切継続されないことを規定した

一文は、なぜか書きいれようとはしなかった。格別の思召しによつて死罪は免じられたものの、人を殺めた咎は依然として負わねばならないわけで、折角の恩謝状もそれによつてはば尻抜けになつてしまふのである。翌日公主は減刑して一二年の刑を命じるのだが、しかしそれは実質的に、獄内での一二年間の毒殺の危機に日々ファブリスをさらしつづけることにほかならない。一文の削除はあらためて死刑を宣告したにひとしいのである。

公爵夫人はのちにモスカのこのしわざを、「見下げはてた阿諛追従の廷臣根性」と唾棄するのだが、はたして単にそれだけの問題であつたろうか？ 愛人というより内縁関係にあるサンセヴェリナ公爵夫人が美貌のファブリスに叔母・甥の埒をこえた強い愛を示すのを見て、かねがね嫉妬の苦しみを嘗めてきた哀れな初老の男がこの誤ちをおかしたことを思えば、そこには軽率な廷臣根性ではすまされないものがあるはずだ。もう少しはつきりいえば、愛人の心をひとりじめするために、彼は心のどこかでファブリスの死を願つたことがなかつたろうか？ とりわけこの時、いわば一身を投げうつて甥の赦免を真剣に迫る夫人の態度に、公主の尊厳を慮つてというかたちだが、反撥を覚えてなりゆきを見守つていたことは、その一途さが彼女の甥への愛を赤裸々にさらけだしてしまふものであるだけに想像にたたくない。そしてその帰結として一文が削除され、一二年の投獄によるたえざる死の危険にファブリスが追いこまれたとすれば、それはどうみても偶然であつたはずがない。妻を奪う子に対する父の処罰、〈子殺し〉がここに輪郭を現わしているように思われるのだ。一方、モスカ伯のこの心遣いに目で感謝を送るラヌーチエⅡエルネステ四世公にしても、パルム公国を意のままに支配する専制君主として、一介の臣下の愛人のいいなりになつたことに憤りを覚えなはずがない。彼が一文の削除に乗じて一二年の刑を課して腹癒せをする時、彼自身夫人になみなみならぬ思いを寄せていたことを覚えれば、ここにもやはり父による〈子殺し〉の影が浮びあがつてゐるのではないか。いいかえれば、ファブリスに対する死刑宣告は、道化役者、モスカ伯、パルム大公という〈夫〉な

いし〈父〉たちによる、母子相姦的な気配の濃い禁忌の愛を侵犯したもののへ処罰という、三重のエディプス的構図のうえに成立していたといえるだろう。彼の罪状は殺人ではなく、父権的モラルへの違背にあったわけである。

そう考えると、ファブリスが投獄されたのが市内の牢屋ではなく、ファルネーゼの塔だったことがにわかに強く象徴的な意味を帯びてくる。というのも、この塔はかつてラヌーチェ・エルネステ二世の王太子を閉じこめるためにわざわざ建造されたのであるが、その幽閉の理由とはこの王太子が義母である若き王妃との間に密通の罪をおかしたからなのである。すなわち塔自体が母子相姦の磁場となつて、その幻想を作品内に放射しつづけていたわけである。したがって、まさにこの塔のなかで芽生えたクレリアとの恋にこそ、母子相姦の気配は一層明瞭になっているのではないかという推測をたてることができるが、しかし表面的には恋人たちに母子的関係を窺わせる材料は見当らない。『赤と黒』ではレナール夫人の母親性は若いマチルドとの年齢的対比によって見てとりやすかった。それがここでは逆転している。クレリアはサンセヴェリナ夫人の娘といつてもいい年頃であろう。おそらくスタンダールは『赤と黒』のように母子の禁忌の愛をほとんど露わなまで見透させるのを、ここでは自己検閲によって慎重に回避している。そのために一方では、その『赤と黒』よりもさらに露骨に母子相姦の輪郭を浮かびあがらせる叔母と甥の愛を前景に登場させ、周囲をやきもきさせたいうえでその愛を甥にはつきり拒否させる方法が講じられたのではないだろうか。いいかえればこの叔母との愛をアリバイにすることで、さらにはその叔母のサンセヴェリナ夫人をスケープゴートにしたてて断罪することによって、クレリアとの愛は、母子相姦の嫌疑をいっさい招くことなく、その様々な大胆な侵犯にもかかわらず、清純な愛として展開することができたのではないだろうか。しかし、よく注意しなければならないのは、ファブリスへのクレリアの愛は、サンセヴェリナ公爵夫人の甥への愛を通して初めて——あんな宮廷一のすばらしい女性に愛される値打ちのある男性なのだ！——芽生えているということであ

る。母子相姦のなかに根を張り生育した恋なのである。この〈母〉のアリバイ工作に対して、他方では〈父〉にも偽装工作が施される。クレリアが彼の母ではないように、この〈父〉も現実の彼の父として登場するわけではない。⁽¹⁹⁾しかしこの〈父〉が家族の三角形からいえば、クレリアにとって夫でありファブリスにとって父である存在だということに着目すれば、ややずらした、偽装のかたちにおいてであるが、二人の愛が夫と父の禁止を破ることによって成立していることは、この愛の性格を見定めるうえで重要である。二人は三重の障害によって隔てられているが、それはいずれも夫ないし父の禁止なのである。第一はいうまでもなく、婚約者であり次いで夫となったクレセンチ侯爵による禁止である。第二は父親のファビオ長官のそれである。彼は娘のクレリアに対して父として絶対的権力を揮っているが、この個人的立場と、公的に法の番人であり塔の長官であることは、クレリアが囚人との禁忌の恋にのめりこむにつれて次第に接近し、ついにはひとつになる。かつて息子の母子相姦を処罰するために父親が建てた塔に、まさにその同じ禁を破つたために投獄されたファブリスを監視することは、ファビオ・コンチにとって大公や法を代理する公的〈父〉としてばかりではなく、やがて娘の支配を保持する〈父〉としての任務ともなるからだ。ファビオは娘とクレセンチ侯爵との結婚を積極的に推進しており、その点で父と夫の利害は全く一致している以上、クレリアの心を奪うファブリスの登場はこの二重の家父長権への挑戦となるのである。伝説的に嚴重に外界から閉ざされた塔上の獄舎のうちでも、ファビオ自らが巧智のかぎりをつくして工夫した独房の傑作《黙従》のなかに彼が入れられるのは、おそらくそのためであらう。しかし、かくして侵入も脱出も不可能と思われたまさにこの牢獄において、二人がはじめて愛の契りをかわすというなりゆきはきわめて意味深い設定である。警戒嚴重な牢獄に象徴される嫉妬深い〈父〉の制度がいわばその頂点においてやすやすと冒瀆されたわけであり、この出来事は作品の最深部のモチーフへつながっているように思えるのだ。最後に、第三の禁止は父なる神によるものである。

というのも、ファブリスの聖職者という身分は不犯の誓約を前提としてゐるからである。⁽²⁰⁾ この誓約を破ることは、個々の現象的な父を父たらしめていたアイデアとしての〈父〉を揺さぶるという意味では最も深刻な侵犯である。クレリアとの愛がその禁忌を冒瀆することになったこの三人の父たちは、じつは母と息子との愛がその権威を真向から裏切ることになる父、いわばエディプスの父の偽装的、ずらしの表現といえるのではないだろうか。

『失われた時』の話者がスタンダールにおける〈塔〉のテーマに着目する時、このテーマが集約的に抱えこむ父の権威とそれを裏切る母と子の愛という上述の葛藤と、無関係に行われたとは考えられない。この点で思いださねばならないのは、『バルムの僧院』が少年時代の話者に強い感銘をあたえていて、そのことが「土地の名——名」におけるイタリアへの憧憬の動機となっていたことである。——「バルムは私が『僧院』を読んで以来最も行ってみた町のひとつ」だったと彼は述べている(1:388)。この町は、一連の都市の名の詩的喚起とならんで美しい幻想をかきたてるのだが、しかしなぜ、そして小説のどういう点がそれほど少年の心をバルムへ駆りたてたのかという肝心の点は言及されていない。しかも最上級を使うほど執着したこの町への憧れが、すぐにまだ行ったことのない他の町々にあつさり見かえられて、とりわけ同じイタリアでも復活祭の休暇を過ごすことになるフィレンツェとヴェニスしかあとは問題にならなくなる。とはいえ、話者は後になっても「はるか昔の復活祭の休暇の頃から」バルムに行つてみたいと思つていたと述懐しているのだからこの町への憧憬が消えうせたわけではないだろう(1:426)。どうやら、フィレンツェとヴェニスが、ほぼ地理的に両者の真中にあるバルムにとつて代つた文章のなりゆきは、必ずしも後者の排除を意味するものではなく、むしろ逆にそれを強く意識したために生じた一種の自己検閲による抑圧ではなかっただろうか。それほどに憚られるものがバルムにあつたのであり、したがつてこのイタリアの二都市はその換喩的なずらしの表現というべきではないだろうか。そう考へて二都市にまつわるテキスト

を読んでみると、話者が口をつぐんでいた『僧院』の感銘が何であったのかがほぼ明らかになってくるのである。そしてそれはやはり、母子相姦の禁忌に関わっているのだ。

話者は、「(その) 想像力がヴェニスという名に封じこめた夢の、世界のような言、うにいえない、特殊な海の雰囲気」

(… cette atmosphère marine, *indiscible et particulière comme celle des rêves*, que mon imagination avait enfermée dans le nom de venise … I. 393, 傍点引用者) について語るが、またしてもあの「特殊な」という語にわれわれはぶつかっている。例のごとくそれがどういうふう⁽²¹⁾に特殊なのかは語られていない。いや、それどころか語ることがここでは禁じられてさえいる (*indiscible = qui ne peut être dit, exprimé*) ことが重要なかもしれない。ただ夢でのみ許されるような、なんらかのタブーが問題になっているとでもいうように。とすると、そういう「奮闘気」の土地は、当然「近付きえない」(I. 390, 391) 禁忌の領域となるだろう。にもかかわらずそれに近付こうとすればどうなるのか。ある年、ヴェニスとフィレンツェで復活祭休暇を過ごすことが父によって提案される。夢見ていた都市が「抽象的空間」と「想像的時間」の外に出て、にわかに現実味を帯び、話者は歓喜におそわれる。その歓喜は、父が「運河はまだ寒いに違いないから、冬物の外套をカバンに詰めるんだよ」というのを聞くと、恍惚境にまでたかまる。そして「それまでは不可能なことだと思っていたのだが、あの《インドの海 (la mer) の (サンゴ) 礁にも似た紫水晶の岩》の間に本当に侵入してしまったような気分」を覚えるのである (I. 393, 傍点引用者)。ここに性交、それも許されない「不可能な……」それへの暗示を読みとることは難しくないだろう。⁽²¹⁾さらに mer を同意異義語の *mare* (母) と読みかえれば、イタリアの町への憧憬を詩情ゆたかに述べた文の下からまったく別の文が、すなわち『僧院』と同じ母子相姦のモチーフが、あくまで一種の幻影のようにしてだが、あぶりだされてくるように思われる。その際、「都市が私に掻きたてる欲望」は、まるで「人間への愛であるかのように」深く個人

的な性格をもっていたという一節も考慮にいれておいてよいだろう(Ⅰ.391)。この恍惚と同時に、上に引いた「夢の世界のようないうにえない特殊な海^{ザル}母の奮闘氣」に話者は包まれるのである。しかしそれとともに、「奇跡的な現実遊離」が初まり、鈍い吐氣にみまわれる。それは近付いてはならない世界に近付こうとしたための拒否反応なのか、それとも近付こうとした自分への処罰の一形式なのか。いずれにせよ話者は熱病にかかり、横臥を余儀なくされる。しかも医師は今後一年間の旅行を禁じるのだ。この宣告はもはや、父権的モラルを逸脱しようとした息子に対する父の処罰として読むべきであるが、そのことは医師の禁止が旅行だけではなく、「興奮をひきおこす一切のこと」、とりわけ「ベルマを聞きに劇場へ行く」ことを固く禁じたことによつて一層明瞭になる(Ⅰ.393)。

なぜ観劇がそれほど強く禁じられたのかという理由はやはりとりたてて示されていない。観劇の興奮が病気を再発させるからだという推測が漠然とゆるされているだけだ。だがそれにしても、なぜ他の女優ではなく、ベルマなのか？ もし話者が医者に禁止されず劇場に行っていたら、ベルマは「おそらくフ、インツェやヴェニスへの旅行と同じくらい重要で、美しいなにかを私に体験させることで、そこに行けなかった悲しみを慰めてくれただろう」(ibid、傍点引用者)と話者はいう。このイタリア都市と女優の奇妙な等価関係を解くには、ベルマが作品中主としてフェードル役者として登場していることに目を見据えねばならない。話者はその後二度ベルマを観に行くが、それは二度とも『フェードル』の上演においてであり、そこにベルマの観劇が医者Ⅱ父に禁止された理由がひそんでいたように思われるからである。フェードルが夫テゼーの子イポリットに道ならぬ恋をしかけたというギリシア神話を題材とするラシーヌの戯曲は、G・サント『フランソワ・ル・シャンピ』とならんで、『失われた時』における最も知られた母子相姦の双壁をなす引用テキストだといつてよい。とするとベルマの観劇は母子相姦の禁忌の侵犯にほぼ等しいものとなり、それだからこそ医師Ⅱ父の禁止が出されたのだ、またイタリア旅行に行けなかった

憂さを、それによると「同じように重要で美しいなにか」を劇場で味わうことで粉らわそうという発想が生まれたのだ、と考えてよいのではないだろうか。

このことは、それを読んで以来パルムが「最も行つてみたい町のひとつ」になったという『パルムの僧院』の感銘の理由がなんであつたかをよく物語っている。そうである以上、その母子相姦的幻想の淵源ともいべき『塔』のテーマを指摘した時に、この話者がそれ以外のことを頭に思い描いていたとは考えられないのである。

スタンダールの次に組上にのぼされるのはドストエフスキーである。ここでも愛の主題への関心が話者の作家論をひそかにひきずっているように思われる。彼が小説家の「新しい美しさ」としてなにより注目するのはその女性像であり、『カラマーゾフの兄弟』や『白痴』のヒロインたちはじつはいずれも同一の女性なのだと主張している。⁽²²⁾

「ドストエフスキーの女性性は、ナスタシア・フィリッポブナであれグルーシエニカであれ、つねに同じ女性ではないだろうか？」（『1』37）。同じ女性の——「つないし複数の作品を通じての——反覆的出現は、ヴァントウイユの音楽における例の〈小楽節Ⅱ女性〉のたえざる回帰に対応させて考えられないだろうか。⁽²³⁾もしそうならドストエフスキーのヒロインの考察は、その点でも〈小楽節Ⅱ女性〉の解明に示唆をあたえうることになる。たしかに彼女たちの愛にはこれまでの分析とおおむね一致するような性質がみてとれるのである。

アルベルチーヌによればドストエフスキーの作品は、彼女が読んだかぎりは〈ある犯罪の物語〉と呼んでいいものだという。『白痴』での犯罪といえ、ある男（ロゴジン）が、友人（ムイシュキン）に心を移した愛人 N・フィリッポブナを殺害する愛の犯罪のことだろう。『カラマーゾフ』の場合なら、やはり第一に、〈復讐と罪の償い〉という角度から照明を当てられている、スメルジャコフによる父フョードル・カラマーゾフの殺害が思い浮ぶ。後者

の犯罪には一見したところ愛が関わっていないが、それは抑圧されたさまざまな愛の欲望が噴きあげたものと考えることが可能なのだ。この殺人の嫌疑は長男のドミートリイに掛けられ、結局濡れ衣を着ることになるのだが、そうなるだけの理由はもともと彼の側に充分にあった。彼は、老放蕩者の父が年来ますます盛んな好色にかられて、すっかり入れあげている高級娼婦グルーシェニカに横恋慕して、その愛を得るためには場合によっては父親をひねり潰すくらいのつもりでいたのだ。この母的存在をめぐる父殺しの衝動は、もうひとつの三角関係によって補強されている。父の愛人を追いかけまわす長兄にはじつはカテリーナ・イワーノヴナという婚約者がいるのだが、その弟のイワンがこれはこれでまた兄から婚約者を横取りしようと企んでおり、この道ならぬ恋の成算は、兄ドミートリイのもうひとつの禁忌の恋が成就しうるかどうかに掛かっているからである。後者の兄／弟を父／子に準じるものとみなせば、二重の母子相姦的欲望の昂まりのなかで、父殺しの衝動は次第に抜きさしならぬものになっていくわけだ。だがそれにも拘わらず、父を殺したのは激しやすいドミートリイでも怜悯なイワンでもなく、庶子の末弟スメルジャコフだった。この殺人の理由はなんだったのか。話者によればそれは〈復讐と罪の償い〉だという。その意図はすぐには判然としないが、母がスメルジャコフをカラマゾフの家に来て産みおとしたことを、「それと知らずに運命の復讐の道具」(III:380)になったと説明しているのだから、母のための復讐だと考える以外にはないだろう。すなわちフォードルが町の神聖なる狂女を凌辱した罪に対する、息子の復讐だということになる。だが母のためのこの父殺しということをつきつめて考えると、母子の愛の逆説的な宿命が浮かびあがってくるのである。息子は父が母と愛しあったおかげでこの世での存在をかちえたのだが、しかしまさにそのために、つまり父と母が愛の行為を遂行したことを理由に、彼は父を弾劾し殺害したことになるのではないだろうか？ したがって父の生命を奪ってその存在を否定することは、論理的には、父に誕生を負っていた自分の存在そのものの否定につながら

ざるをえない。スメルジャコフが首吊り自殺で自分を抹殺した時、はたしてそういう論理が働いてはいなかっただろうか。いずれにしても母子の愛のひとつの究極的な姿がそこにあるように思われる。

なおドストエフスキーの女性のはつねに同一の女性であるという話者の指摘には、「レンブラントのある女性と同じように特殊な」というカッコ付きの説明が伴う。つまりここでも「特殊な」に出くわすのだが、それにしてもこの「ある女性」とは誰をさすのか？ 数行おいて、ドストエフスキーのヒロインたちは「レンブラントのバト・シエバと同じように独特で神秘的な相貌」を持つと述べているところからみて、この女性もやはりバト・シエバをさすものと考えられる。バト・シエバとは旧約に登場する美女で、ダビデの家臣ユリアの妻であったが、水浴中にダビデに見染められて床を共にし、その後ダビデが夫のユリアを計略にかけて戦死させた後、その妻におさまった女性である。夫を殺して妻を手に入れたダビデには、父の愛人に惚れこんでしまつていつ父を殺してもふしぎではなかったカラマゾフの息子と一脈通じあうところがある。つまり、そういう禁忌をおかす振舞いを男にとらせたなにかが彼女たちに共通にあつて、それが特殊なといわれているのではないだろうか。それは、ここでも述べられているように女性のある種の二面性から来ているように思われるが、この点は稿を改めて論じたい。なお、ここでの「特殊な」が〈小楽節〉の「特殊な快楽」と同じ意義で用いられているとは限らないが、ドストエフスキー論がヴァントウイユの〈典型的楽節〉の文学的等価物を探るものであることを考慮すれば、そのヒロインやバト・シエバの特殊性は〈小楽節〉の考察にも有効であるといつてよいだろう。これもここではまだ詳細を述べるいとまはないが、スタンダール論とドストエフスキー論のつなぎとして、その絵画のなかにつねに「同一の女性」が現われるという画家フェルメール Vermeer の名が使われていたことも指摘しておきたい。⁽²⁴⁾

話者がヴァントゥイユの〈ソナタ〉にワーグナーの『トリスタン』を重ねあわせた身振りの意味を尋ねて、一方では後者の楽劇における愛の性格を概観し、他方では前者の音楽（というより楽節）にまつわって布置された諸文学作品を『クレープの奥方』から『カラマーゾフの兄弟』まで、話者の言及を垂直に掘りおこすかたちで検討してみた。するとそこにはまず、〈禁忌の愛〉という共通のモチーフが明瞭に浮かびあがってきた。これこそ話者の身振りが暗示していたこと、つまりそれが〈小楽節〉のモチーフであり、したがって「特殊な快楽」の意味をときほぐす糸口となるものと考えてよいのではないだろうか。

ところで上掲のもろもろの〈禁忌の愛〉はしばしばそれぞれに、母子相姦コンプレクスを色濃く宿していたことも急いでつけくわえておかねばならない。先程はふれなかったが、『トリスタン』にもその幻影はかなりくつきりと浮かびでているからである。まずマルケ王は、家臣トリスタンにとつてその主人であり、血のつながった叔父（実母の兄）であり、誕生直後に両親を失ったみなし子の彼を育てた保護者であることなどによって、まさに父的存在であるといわねばならない。王がトリスタンを自分の王位継承者つまり王太子と目していたことも考慮に入れておいてよいだろう。となるというまでもなく王妃イゾルデは、フェードルがイボリットにとつてそうだったように、母的存在だったことになる。しかしこの社会的次元における二人の母子関係は、ワーグナーのテクストに関するかぎり、さらにトリスタンの愛を通して顕在化するもうひとつの内面的な母子関係によって裏打ちされていることに注目しなければならない。

ワーグナーによれば、トリスタンとイゾルデが引きこまれるエロスの世界は、「夜」の世界でもある。二人の愛は、父ないし夫としてのマルケ個人への裏切りにとどまらず、「昼」の世界の支配者としてのマルケ王に対する冒瀆でもある。二人は「王の権力」の支配下にある昼の「光栄、名誉、利欲」は「うそいつわり」の世界だと否定し背を

向けるが、そのことと愛の陶醉に惑溺することは彼らにおいて表裏一体の関係をなしている。愛することは夜の世界に入ることなのである。しかしこの「愛の夜」*Nacht des Liebe* は、昼への違背がマルケ王に体现される（法）への挑戦でもあるかぎり、二人への処罰としてはね返つてくずにはいない。愛を成就しようとすれば、彼らはこの世で生きることが断念せざるをえないのである。ここで夜の世界は死の影をつよく帯びることになる。二人の言葉を借りれば、「愛の夜」は「死の夜」*des Todes Nacht*（二幕二場）でもあるのだ。昼のうそいつわりから逃れて、永遠に夜が続けばよいとイゾルデは願う。それは愛のうちに死ぬことではないだろうか。「おお、永遠の夜、甘美な夜、崇高な愛の夜！（……）やさしい死よ、憧れて求めた愛の死よ」と二人は声をそろえる。愛も夜も死も、この瞬間ひとつに重なりあつてしまうのである。

ところがこの死の世界は、一方では、トリスタンを生むや身まかつた亡き母の国でもある。死の国は、「そこから母が私を送り出してくれた暗い夜の国」であり、この母胎的世界、「かつて私がそこから目覚めてきた夜の不思議な世界」^{グライヒ}は、死の中で彼を身ごもつた母の「愛の隠れ里」^{リベスベルク}だった場所でもあるという。したがつてこの国にとともに行くことをイゾルデに勧める時、トリスタンの彼女への愛は、夜と死を媒介にして、亡き母への愛と重なりあうのではないだろうか。イゾルデへの禁忌の愛が追いつめていった死の国でトリスタンが探しもとめるのは、産んですぐそこに行つてしまつたなつかしき母の面影ではないのだろうか。そこにトリスタンの愛の本当の意味が秘められてるように思われる。無双の勇士トリスタンが手もなくメーロトの剣に深傷を負うのは、そして三幕ではその傷を癒しにイゾルデが到着したにも拘らず、みずから傷口を開いて死を早めるのも、イゾルデへの愛が夜の国なる母への愛と不可分なものであつたための死への衝動ではないだろうか。その意味ではトリスタンは、状況の曲折に導かれてたまたま母子相姦的なタブーを冒したのではなかった、彼の愛が本来母に対する子のそれであつた、その

殆ど必然的な帰結として義母イゾルデへの恋に導かれたと考えられてくるのである。

しかもこの二人には前科がある。かつてトリスタンは、アイルランドがコーンウォールに不当な貢納を要求した時、その取りたてに派遣された騎士モーロルトを死闘の末斃しているが、王女イゾルデは後者の婚約者だった女性である。一方トリスタンは闘いでは勝ったものの、相手の太刀の毒が全身に廻って瀕死の状態に陥るのだが、名をタントリスと偽って、自分を敵と憎むはずのこのイゾルデにわざわざ治療を乞いに行くのだ。やがて病人の正体を知ったイゾルデは、一度はその生命を奪おうとするが、結局思いとどまって傷を直し国に帰してやる。しかし婚約者の敵を、殺さないまでもなにも生命を救ってまでやる必要はなかったのではないか。これは夫となるべき人間へのすでに明らかな裏切り行為である。そしてその理由はいえば、その段階では病人の生命を救う憐憫という美名にかろうじて隠蔽されているものの、やがて度外れなものとして顕在化する、他ならぬ未来の夫の殺害者への、道ならぬ愛以外にはないのではないか。

だがそれにしても、なぜ瀕死のトリスタンは自分が殺した男の婚約者に治療をもとめたのだろうか。トリスタンにおける愛と死の密接な関係をよく考えると、愛が禁忌ゆえに死を招いたのではなく、むしろその逆だったのではないかという疑問の前に立たされるのだ。しかしそれを考える前に、トリスタンのイゾルデへの愛が、社会的関係(王—王妃—王太子)において、同時に内面的性向において、重く母子相姦のモチーフを湛えていたことを確認しておこう。それは引用された他の文学作品が暗示することとの偶然とは思われない一致において、話者が二つの楽譜を重ね合わせた謎、さらに〈小楽節〉の意味の解明に重要な鍵を提供するはずなのである。

『トリスタン』が話者によって引用されるのは、この〈重ね合わせ〉の数頁を含めて六回ほどあるが、その内四

回までは内容の具体的な言及があり、しかもそれが四回とも同じ場面ないし楽節を名指している。⁽²⁵⁾このほぼ一定した関心は、話者Ⅱブルーストがこの楽劇をどう受容していたかを探る手掛りになるといえよう。その問題の楽節とは牧人が ^{シャルマイ} 笛を吹く箇所であり、その三回の演奏はすべて三幕前半（第一場および二場の前半）に集中している。それは故郷カレオール城に戻ったものの、メーロトに受けた深傷のせいで死に瀕したトリスタンがようやく眠りから醒めて、その傷を癒すべく船で駆けつけてくるというイゾルデの到着を、今やおそしと待ちかまえている場面に相当する。そこに流れる〈牧笛〉の楽節は、先程提出したトリスタンにおける愛と死の関係について、思いがけない解答を——しかし母子の愛の意味をさらに掘下げるかたちで——差しだしているのだ。

それは牧笛について語るトリスタンの言葉から探れる。実をいえばその言葉は単なる病人の讒言として読みすくしたくなるほど不透明で、真意を見定めるのは困難に思われる。にも拘らずその科白を言葉通りに受けとめると、いわゆるトリスタン伝説とはあまりなじみのないような奇妙な愛の思想がそこに見え隠れしていることに気付くのだ。三幕冒頭で最初に奏でられる牧笛は死の国にふみいつていたトリスタンを昼の世界へと呼びもどすのだが、その「昔なじみのおごそかな調べ」についてトリスタンは、それが父の死の時に、また母の産褥の死の時に不安な「あこがれの」音色をなり響かせていたと回想する。そして母の運命と結びついた牧笛の音は、自分の運命にも関わっていたという——、「それは昔も今も私に問いかける、「私はあの時、いかなる運命のもとに選ばれて生まれたのか」……?」と。それに対する牧笛の答えはこうである、「懂れよ、そして死ぬのだ!」

トリスタンの運命が、牧笛を媒介に母の死と、あるいは死んだ母と密接な関係にあるらしいことが窺われる。われわれはすでに、愛—夜—死というワグナー的なつながりを通してイゾルデへの愛が亡き母への愛と重なりあうのではないかという考えを述べた。それを参照していえば、トリスタンの運命が（懂れて、そして死ぬ）ことであ

るのは、彼が死につつあった母から誕生したことに淵源を発する。単に愛するのではなく、同時に死なねばならぬという〈愛の死〉の運命は、その存在との関係が愛の発生と私たちを決定するであろう母が、自分をこの世にもたらした産褥において死亡したという出来事のうちに、改変の余地なく記載されてしまったということのように思われるのだ。その点で、〈愛して死ぬ〉という運命の宣言の後に、それを殆ど否定するかのような激しい勢いで、一つの但し書きがついていることに注意したい。「いや！ 全然そうではない！ そういう意味ではない！ 憧れよ、憧れよ！ 死のうちに憧れるのであって、憧れのあまり死ぬのではない！」一見些細な相違にこだわっているようにみえるが、おそらくそうしなければその愛の宿命の独自の性格が充分に理解されないことをおそれての訂正なのだ。愛がなんらかのかたちで死を招く、いわば尋常なりゆきでの〈愛と死〉ではなく、逆に死が先にあって初めてそこに愛が可能になる、それが彼の〈死の愛〉ではないのか。愛の起源ないし基盤としての母が死の国にいるかぎり、死のうちにしか愛の成就是ありえないということのようなのである。要するにトリスタンにあっては、愛が死を余儀なくさせるというより、死が愛を呼びさますというべきなのだろう。

愛するものと死によって隔てられ、それゆえにそこに赴こうとするこの衝動を、はたして愛と呼んでよいのだろうか。ワグナーは慎重に言葉を選んでいる。一幕、二幕では二人の感情を表わすのに Liebe, Minne, Lust などが使われていたのに、三幕になるとそれらは殆ど姿を消して、瀕死の床で待ちこがれるイゾルデへの彼の想いはすべて Sehnen の語で表現されているのだ。これまで「憧れ」と訳したこの語は、仏訳版では desir (情欲) となっているが、これは上述の〈死の愛〉の特異性をかなり蔑ろにした解釈であるように思われる。というのも、Sehnen にはたしかに *desir ardent* の意味もあるが、他に *aspiration* (憧憬) の意味があり、愛するものとの——死による——隔たりを考慮すればこの訳語の方がずっと適切であろう。しかしさらに愛する女性の母的性格を斟酌すれば、

もうひとつの *nostalgie* (つまり生まれた国を激しく恋こがれる精神状態) の方がこの際はるかにふさわしいといわねばならない。⁽²⁷⁾ いいかえれば、瀕死の病人の口を何度となく衝いてでるこの *Sehnen* という語は、一方ではおそらく肉欲から精神レベルまでのさまざまな愛を重層的に含みうる点で、他方ではその内に母との死による隔たりを含蓄している点で、トリスタンの愛の特徴を示すのには打ってつけの語なのである。多分その語を三幕前半に一貫して使用したことの中に、主人公の愛の宿命に関する作者の周到な意図を汲みとらねばならないだろう。

なぜ彼は、自分が結婚するかわりに、父親がわりの老マルケ王にイゾルデとの再婚を強く勧めたのか。王の望みどおり自分が結婚して王位を継いでいれば、いうまでもなく母子相姦の禁忌を——少なくとも面向きは——冒さず、昼の支配者にそむいて夜の死の国へ逃げる必要はさらさらなかった。だがまさにそれだから、彼はマルケ王の再婚話に執着したのではなかったか、と結果的には思えてくる。愛するためには、母的存在と死の危険のなかで出会う必要があったのだ。それがまた、瀕死の彼を、正体がばればれば生命がないはずのイゾルデのところへ、よりよって看病を乞いに行かせた理由でもあるだろう。王妃との不倫がマルケ王の前で露見した時に、自ら進んでのようにメーロトの剣に胸を突かれたのも同じ理由からだったろう。そこに見られる死と母親コンブルクスの特異な混ざりあいのなかに、産褥死した母との関係で「死の愛」を宿命づけられた男の欲望、すなわち *Sehnen* に対して、いわば非常にうまく答えるものがあつたのではないだろうか。

三幕二場のイゾルデ到着の場面は、そういう悲劇的な愛の相をいやおうなくはつきり曝けだしている。待ちかねたイゾルデの船がようやく到着して、今すぐ逢えるというその瀬戸際に、彼は傷口を開いて死に急いしてしまうのだ。自分の領地に戻った今、彼の恋をとりまく状況は前ほど絶望的なものではない。いやたとえそうだとしても、はるばる海をやってきたイゾルデに、束の間にせよ再会の喜びを領ちあう暇を与えてもよかったのではないか。二人が

一緒になってから死んでしまったと、気心のよく知れたイゾルデもつい恨み言をもらすほどなのである。「このただ一回の無限に短い／この世の最後の幸せを／トリスタンはイゾルデから取りあげるのですか？／傷はどこです／なおさせて下さい／楽しく、気高く／私たちが夜を分かちあうために／「……」／死なないで下さい／生命の光は二人いっしょに消しましょう」(三幕二場、高辻知義訳)

まるでトリスタンは、かつてそうしたように彼女が今度も自分の傷を直すのを恐れたかのようだ。そしてそれは実際その通りなのかもしれない。彼が牧笛の調べを聴いて死の国から戻ってきたのは、「ただ彼女のうちに息絶えて消えうせるため」であり、彼女に治療ではなく死を望むことははっきり言明されているからだ、「イゾルデ、いつになったらあの明りを消してくれるのか」と(三幕一場)。女性はその〈愛Ⅱ死〉の衝動のきっかけにすぎず、彼女がこの二重の幻想を与えうるや、もはや彼女を通して産褥死した母と合一しようと死に急ぐことだけが問題になるとでもいうようである。「ようこそ、わが血よ、楽しく溢れるがよい」と、トリスタンは異常さを曝けだして「狂気にも似た歓喜」のうちに死んでいく。愛する女性との再会を目前にした狂躁状態で死ぬこと、じつはそこにこそそれが伴う相手への拒絶も含めて、彼の愛の理想的実現のようなものがあつたということではないか。

〈死の愛〉というトリスタンの宿命を考えるうえで、媚薬の存在を見逃すことはできない。それは、二人がその杯を飲んだ時、彼らは媚薬としてではなく死の毒薬として飲んだからである。そう思っていたのはイゾルデと侍女の二人だけではなかった。ワーグナーのテクストをよく読むと、じつはそれはトリスタンもじゅうじゅう承知していることだった。コーンウォールに向う船中でイゾルデはトリスタンを呼びつけて、私は一度手と口にかけて誓ったことは無言でなしとげるつもりだと述べ、その誓いとは殺されたモーロルトの復讐だと付け加える。そればかりか、男どもがトリスタンと和解の式を行った以上、他に彼を討つ人間がいるだろうか、とかなり露骨に自分の仇討

ちの意中を当の相手に洩らしたうで、それが今すぐに達成されようとしていることを Hart au Ziel (「目標はまぢか」とコンウォールへの船の到着に掛けて仄めかし、さらに「罪の償いを私にさせなさい」といつて杯を差しだすのだから、そこに何が入っているのかもはやわからないはずがない。だからトリストランはこう答えるのである、「沈黙の女主人が私に沈黙を命ずる。彼女がいわないうことを私は理解しているが、彼女が理解していないことを私は口に出してはいわない」。私への復讐をとげたいというあなたの胸のうちはよくわかったが、それは黙って応じましょう。もつとも私が見抜いたことをあなたの方は理解していないのではないか、といった意味であろうか。のちに彼はイゾルデに、「私に差しだされた、あなたの手の中のものが甘美な死」だと悟っていたことを告げている。つまりその瞬間、自分には禁じられた母的女性と死の国に降りる、という彼の心に叶った構図が描かれようとしていたのだ。彼はだから毒杯を「ためらうことなく」あおる。周知のごとくそこには誤算があった。じつとみづめあう二人は、死ならぬ愛にとらえられるのだ。それは媚薬が効いたということだろうか。だとすればそれはしかし、死の毒として飲まれたからではなかったか。彼の《死の愛》の宿命に合致する状況に目を凝らすべきなのがある。やはり後になって、それが死の毒でなかったことを申しわけながらイゾルデに、彼はあの薬はすばらしかったとこう述べている。「その薬が私に注がれた／死の門をこえていくと、／それまでは唯夢で見ていただけの／夜の不思議な国が／私の前にひろびろと／ひらかれてきたのです」。(二幕二場) かつて母がそこへ身まかり、このあとイゾルデにともに行くことを勧める「夜の不思議な国」が、《愛の国》の別名であることははや繰返すまでもない。

それならば媚薬とは何だったのか。ワグナーの作品において媚薬は、それによって愛しあうことになる男女の運命に外部から影響を与える、単なる物語転回上の偶発的モメントという位置には甘んじていないからである。そ

れはむしろトリスタンの内面の問題であり、その〈死の愛〉という宿命のある必然的帰結として現れるのだ。でなく、「この苦痛に私をゆだねたあの恐ろしい飲み物、それを調査したのはこの私、他でもない私自身ではなかったか?」というトリスタンへの嘆きは一体どこから生まれてくるだろうか? それを調査したのはイゾルデの母親なのだ。表面的矛盾を指摘してすむようなことでは勿論ない。しかし、愛の秘薬を調査したのが自分だというのなら、その処方箋を彼はいつたどこで手にいれたというのか? 媚薬の象徴的意味はその答のなかにはつきりと語られているのである。「私は飲み物の毒が、父の苦悩と母の産みの苦しみから、そのたびごとに流した愛の涙から、笑いとすすり泣き、恍惚と傷からきていることを発見した」のだという(三幕一場)。これはどういうことなのだろうか? どうやら彼は、父と母の愛の苦痛と歓喜、そしてそこに私の誕生があつたということに、媚薬の効き目の秘密があるといっているように思われる。母のエロスの体験が、その結実としての私という存在に愛の可能性を開いてくれたといえは単純化しすぎるだろうか。おそらく性愛も出産も子への愛情も不可分のものとしてある(母)との一体と別離のなかに、彼の愛の起源があるといった方が適切なだろう。いいかえれば、そこから探りだされた媚薬とは、トリスタンの愛の宿命の顕在化がいなのなものでもなかったのである。

トリスタンの〈死の愛〉の宿命についてやや詳細に述べたが、それはブルーストにおける愛のあり方を照らしだすものがそこにあるからである。話者がたびたび言及する「牧人の笛」の楽節とは、この〈死の愛〉そのものをモチーフにしているのではないだろうか。端的な例を改めてあげれば、トリスタンの誕生時に響きわたり、彼の運命が「懂れて、そして死ぬこと」だと告げたのは牧笛の「昔なじみの莊重な調べ」であつた。また、トリスタンによれば、モーロルトが刃に塗った毒が廻つて死の一步手前で小舟に横たわっていた時、やはりその調べが流れてきて、

それが彼をイゾルデ——という死と愛の混ざりあった女性——のところへ向かわせたのだという。因みに、牧笛が実際に演奏される三幕の舞台においても、〈死の愛〉というテーマとのつながりは三度ともはつきり見てとれる。前述したように三幕冒頭では、牧笛が「死んだように横たわっている」トリスタンを、「世界の夜」という死の国から昼の世界に呼びさまして、イゾルデへの愛を激しく掻きたてる。二番目の演奏は、トリスタンの〈死の愛〉の運命が牧笛によって語られる例の場面だが、笛のそのモチーフは、「決してとだえることのないあの笛の音は／憧れをこめ／死の安らかさを求めて／遠く隔たった私の傷を癒やす女性に／呼びかける」と一層さわだたされている。三度目はイゾルデ到着の合図として聞こえてくるのだが、笛がもともと瀕死の騎士に愛人の到着を報せる役目を荷っていたことは、これもその〈死と愛〉のモチーフをよく証しだてるものだろう。

トリスタンの〈死の愛〉の宿命が牧笛のモチーフであるとなると、それはヴァントウイユの〈小楽節〉解釈に必要な意味をもつことに注意しなければならない。というのも、〈ソナタ〉に重ねあわせた『トリスタン』を演奏しながら、美学的考察に耽る話者は、「牧笛の音色」が楽劇の中で、いかに時とところを得てそのあらゆる意味を遺憾なく発揮しているかを指摘したうえで、「ヴァントウイユの楽節とワーグナーの楽節との間にさきほど気がついた同一性」にふれているからである。つまり問題になっているのは、ここでも作品全体というより楽節のレベルなのである。〈ソナタ〉の場合それは〈小楽節〉に還元しうるだろう。では『トリスタン』の方の楽節とは何か？ 実は話者は、「ついさきほど私は、牧笛の調べ」を演奏したと白状しているのだ(III:16)。では例の同一のものとして重ね合わせられたのは、もはや〈小楽節〉と〈牧笛〉の楽節であったと考えてよいのではないだろうか？ とすると〈死の愛〉のトリスタンの経験は、〈小楽節〉のモチーフにも深く滲透していると考えねばならないだろう。

とはいえ、この推測を裏付ける直接的言及はここでも見あたらない。たしかに話者は牧笛の楽節に相当な関心を示しているが、そのモチーフの解釈ということになると、必ずしも〈死の愛〉に結びついてはいないのである。ブルーストは、小説作品の構想を摸索していた一九〇七年冬に発表したあるクロニック（新聞の文芸随想）の末尾で、やはり『トリスタン』の二つの場面に言及している。最初の「イゾルデはショールを合図に振る」とは、二幕の密会の場で、イゾルデが森に隠れて待つトリスタンに館から白い布を振るところであり、「三幕の船の到着」とはいうまでもなくイゾルデの船が到着し、「哀れな牧人の笛」が奏でられるところである。しかしブルーストは二場面を再会の「間近に迫った喜び」の例として挙げているのであり、とくに牧笛については、「これまでに人間の魂をみだした最も驚異的な幸福への期待の表現」と語調を強めている。⁽²⁸⁾この同じ二場面への言及は、『ソドムとゴモラ』にも見られるが、引用の趣旨は同じであるといつてよい。約束したアルベルチヌが夜がふけてもなかなか来ないので、話者は不安と苦悩におそわれる。しかしそこにととう彼女からと覚しき電話が鳴りひびく、その電話の音色が、『トリスタン』のうち振られたショール、あるいは牧人の笛「のようだと述べられるのである（II, 731）。電話は、愛するものと会えない不安が極に達した時、彼女の来訪を告げることそこから話者を救い出し、ショールの振られるのを見た、あるいは合図の牧笛を聞いた騎士のように、一転して〈幸福への期待〉で彼をみだしたわけである。

愛するものを待つ不安な焦燥感は、とりわけそれがあのブルースト的姿勢、ベッドでの横臥と結びついて、まさに特権的ともいふべき光景を構成することはよく知られている。この構図は、不安な焦燥のなかで母を待つコンブレの〈就寝の劇〉に源を発して、話者のみならずスワンの場合にも作品のあちこちにヴァリエーションを描いているように思われる。作品の外であるが、遡って『楽しみと日々』冒頭の、方舟のノアに比された、病気で寝ている

子と看病する母親の場面にその古い痕跡を認めることは難しくない。子は自分の病気が癒えたために、母が方舟の鳩のように去って帰らないのを嘆くのだが、その場合ベッドで横たわる姿勢は戻ってこない愛するものとの再会を待ちこがれる祈りや要求を語り、さらにはそのための不安と苦悩を表わすものとなるだろう。したがって、傷を癒しにくるイゾルデを床にふした瀕死の状態で「耐えがたい憧憬」のうちに待つトリスタンに、話者Ⅱブルーストが自分自身の姿を発見しなかったはずがない。いや第一、本章で問題にしてきた楽譜を重ね合わせてピアノを弾く場面そのものが、この再会の不安と歓喜というテーマの枠内に設定されていると考えられるのだ。冒頭で述べたようにアルベルチヌが女優レアに会うのではないかと不安は彼女からの電話で一掃されて、今は「彼女がまちがいになく戻るという期待」のうちで「心静かに」話者はピアノを弾きはじめる。たしかにこの時の話者の感情は他の場合の波だった心のたかぶりにくらべて穏やかなものではあるが、これもやはり再会の喜びであり、しかも彼が〈小楽節〉から〈牧笛〉へと演奏の曲目を変える時、そこには愛するものの帰りを待つ話者と演奏される音楽テキストとの間に互いに意味を照射しあっている相図の一致が実現したことになるのである。

となると、話者にとって牧笛のモチーフとは切迫した再会の不安ないし歓喜ではあっても、上で分析したような〈死の愛〉と直接つながるものではないのではないかと異論が当然生じるだろう。しかし、たしかに牧笛における再会のテーマの読解が〈死の愛〉のそれを必ず含意するとは限らないにしても、同じ場面に根差した両テーマは、一つことの両端ないし裏表という性格を『トリスタン』において持っていたし、じつはブルーストにおいてもその事情はほぼ同じだったように思われるのだ。つまり、話者が光をあてた再会のテーマはその時間に取り残された〈死の愛〉のメトニミーだったのではないか。そういうものとして、〈牧笛〉と重ねられた〈小楽節〉のモチーフを探っていくべきではないのか、ということである。だがそれにも拘わらず残る両者の表面上の懸隔をさしあた

りどう埋めればよいのか？ 一章の最後でブルーストール話者特有の晦渋な語り癖を多少問題にしたが、それはこの焦点のずれを補填するのに充分なだけはまだ論じつくしていない。しかし両者の密接なつながりを捉えるには、たとえば話者が再会を待ちこがれる愛する女性が、トリスタンの母のようにすでにこの世の存在ではないと仮定するだけでよいように思われる。それは一方では魂の不死の問題にかかわってこようし、他方では死者への愛という、トリスタンの宿命とほぼ重なる問題に導かれるからである。すなわち、話者が〈牧笛〉の楽節において焦点をあてる再会の歓喜や不安は、それと隣接する〈死の愛〉の中心的モチーフというまでもなくひと続きのものであったが、じつは、当の話者自身のものでもあったこの再会の歓喜と不安も、愛する女性の死を媒介にすればだが、やはり容易に〈死の愛〉の主題へと転化しうるのはないかということである。では話者における愛する女性とは誰で、その死とはなんだったのか？

ヴァントウイユの〈ソナタ〉にワーグナーの『トリスタン』を重ね合わせた謎めいた話者の身振りの意味を説明しようと、一方ではスワンの〈ソナタ〉受容の過程にからむ、「それが」「ルネ」と「ウェルテル」と同じように特殊である」という一節を手掛りに、他方ではヴァントウイユの《phrases-types》の文学的等価物を持つ例として挙げられたスタンダール、ドストエフスキーの引用を掘り下げることで、そこに禁忌の愛、とりわけ母子相姦コンプレックスの濃密な幻影が浮かびあがるのをさきほど確認した。この幻影は、ワーグナーの『トリスタン』のなかに、恋人たちの社会的関係において、またとりわけトリスタンの生誕にかかわるその愛の宿命において、顕著に見出されるものであった。これらのことは〈小楽節〉のモチーフを解釈するうえで、当然重要な示唆をなげかけずにはいない。だがトリスタンの〈死の愛〉の宿命の分析は、そこにたんなる母子相姦コンプレックスにとどまらぬ、やや奇

怪な愛のあり方を見るようにわれわれを促しているのである。〈ソナタ〉ないし〈小楽節〉に重ねられた〈牧笛〉の楽節が〈死の愛〉をモチーフとして凝縮させている以上、この〈死の愛〉は〈小楽節〉を介して、『失われた時』全体にも関与しているのではないかと推測は容易になりたつ。とすればそれはどういうかたちにおいてだったのか。ブルーストにおける死者との再会と死者への愛を主題的に考えねばならないだろう。いいかえれば〈ソナタ〉に出現するあの幻の女の身元をさぐるには、ブルーストにおける spiritualisme と nécrophilie という問題をさけて通るわけにはいかないのである。

注

- (1) Matore & Mecz, op. cit. p. 152.
- (1 bis) 『トリスタン』のピアノ編曲は、初演（一八六五年、ミュンヘン）の指揮者ハンス・フォン・ビューローによって作られた。年代は審かではないが、それに言及したニーチェの短文は一八八八年に発表されている（チャンバイ、ホラント編『トリスタンとイゾルデ』、音楽之友社に依る）。
- (2) 現在刊行されている三つの版（新旧二つのブレイヤド版、ガルニエフラマリオン版）の各巻末に、それぞれに要約が付されている。なおこのうち *unité ultérieure* を探りあげないが、それが重要でないという意味ではない。それどころか、それは真にブルーストに固有の意味においてはまた必ずしも究明されていない、しかしやがて本稿の問題とも絡んでくる興味深い概念なのである。
- (3) Matore & Mecz, op. cit. p. 152-154.
- (4) J.-J. Naitiez, op. cit. p. 35-40.
- (5) *Ibid.* p. 110-114.
- (6) 参照『*Correspondance de Marcel Proust*, t. I, Plon, 1970, p. 382, note 3, 参照 E. Bedrion, *Proust, Wagner et la coincidence des arts*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1984, p. 30-35
- (7) *Correspondance de Marcel Proust*, op. cit. p. 382（傍点引用中）。
- (8) *Ibid.* p. 379-380.
- (9) 参照『反サンクトーブーズ論』の序文とよめる長短二つの文章（CSB, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 211-219）、参照 RTP, III, p. 879-883.
- (10) 『リエンツィ』と『よまよえるオランダ人』は、Kobbe, *Tout l'opéra*, Bouquins, 1988 の要約による。それ以降の『タンホイザー』から『バ

ルジファル』までは、新書館の諸家の訳を主に参照した。なお厳密にいえば、ジークフリートにも禁忌の愛が絡んでいる。彼はウオータンの双子、息子ジークムントと娘ジークリンデの近親相姦から誕生し、彼の愛する叔母ブリュンヒルデは母性の性格が濃厚だからだ。

- (11) 「トリスタンとイゾルデ」のテキストとして依拠したのは、名作オペラブックスの対訳本（音楽之友社、須藤正美・尾田一正訳）と新書館の高辻知義訳である。訳をそのまま引用しない場合にも、この二訳書には非常な恩恵を蒙った。

- (12) *Du côté de chez Suam*, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 1242.

- (13) *Chateaubriand, René*, folio, 1988, pp. 162-163, 167, 170, 173.

- (14) 但しこうした対立が強調されるのは、主としてヴェルデュラン邸での七重奏曲の初演に際してであり、おそらく晩年になって拓けてきたこのパースペクティヴは作品全体に充分に積分されてはいないように思われる。

- (15) これはいわば母殺しとその挫折を経ての母への回帰である。ジュリアンはマチルドと結婚するためには、まず母を殺す必要があった。したがってこの試みの失敗は、彼の心をマチルドから遠く去ける。

- (16) *Le Rouge et le Noir*, Garnier-Flammarion, 1964, p. 477.

- (17) 父の死後その座を襲ったラスヌーチュエルネステ五世が、サンセヴェリナ夫人に肉体関係を強要する時、そこには母子相姦が先祖の王太子以来の家系的宿縁であるかのように影を落としている。五世公主は子供の頃から父の宮廷の華として憧れのまどだった夫人と、ある約束を楯にむりやり一晩だけの関係をつづけるのだが、この約束というものがファブリスの生命を救おうとして万策つきた彼女の弱みにつけこんで得たものである。それによつて甥は危機を脱するが、しかし夫人は、このファブリスと同年代の若い公主に身を任せることに激しい嫌悪を抱き、あれこれ言逃れするが結局約束の履行に迫られてしまふ。そしてそれを機に彼女は華やかな宮廷生活から身を引く。この嫌悪、この運命の濁落は、このファブリスのための自己犠牲における母子相姦の性格と、それを冒した彼女へのスケープゴート的な処罰を暗示しているように思われる。

- (18) ファブリスとの間に生まれた不義の子が病死した時、クレリアは自分たちの罪深さに脅えるが、それは子としてのファブリスへの処罰ではなかったろうか。

- (19) たしかに、物心ついたときから大猿の仲だった実の父が存在するが、これはこの作品の一連の〈父〉たち（モスカ伯、公主、ファビオ長官……）の一人にすぎない。いやむしろ、ファブリスが〈母〉との愛によつて裏切る真の〈父〉を隠蔽するアリバイの役になっているのかもしれない。

- (20) ただしクレリアの誓いは聖母マリアに献げられていたが、それについては母権に関する立入った説明が必要だろう。

- (21) この箇所は、ラスキンの引用を基にしているが、原文の未知の町の探訪にも性的暗示が認められる、「城壁に着いた旅人が（……）いかなる秘密の通路も抜けることなく、インドの海のサンゴ礁の二つの岩にうがたれた入口のようにみえる、まだ人間の足に踏みあらされていない町々の最も奥深いところへ侵入していく（……）」（ヴェニス石）、但し RFP, I, op. cit. 1987, p. 1270 の引用による。

- (22) 彼女たちの同一性は、愛と憎悪、善良さと背信といったさまざまな二面性を共通点として持つという認識に立っての指摘なのだが、こ

した「二面性」はまたブルーストの女性たちの特徴でもあるということについては後述したい。

(23) この同じ女性の反覆的出現は、いずれもバルザックの人物再登場の一形態として考えてよいだろう。

(24) なおスタンダールとドストエフスキの前に、話者はバルベ・ドルヴィイとトマス・ハーディの名を挙げ、前者の〈赤〉、後者の墓石や愛のパラレリズムなどを典型的楽節の例として論じている。しかしひとつは筆者の準備不足のためにそれらの意味を充分解明できなかったこと、もうひとつはこの二作家に言及するより適切な文脈が今後の展開によって与えられる見込みが——少なくとも前者の場合——あったために、ここでは取上げなかった。もちろん両作家の引用も、ブルーストのテクストにとって重要な *contexte* であり *intertexte* であって、それぞれに「失われた時」のあるテーマを照らしだす微光を内に抱えているように思われる。ここでの文脈に即して簡単にいえば、バルベ・ドルヴィイの「深紅のカーテン」「老婦婦」「魅された女」「騎士デトゥーシユ」は、いずれも禁じられた（あるいは固く秘められた）暗い愛の情念の悲劇であるといえるだろう。

(25) II. p. 731. III. pp. 160, 161, 168-9. 他の二回は「打振られたシヨール」(II. p. 731) およびこれもやはり二幕のものと思われる「狩獵者の角笛」(III. p. 160) である。

(26) J. J. Natiez, *op. cit.*, p. 38 の引用によつて。

(27) *Dictionnaire français-allemand*, Larousse, 1963, によつて。

(28) CSB, *Bibliothèque de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 69.

(29) トリスタンの〈愛の死〉の実践には、愛する女性への拒絶がいわば一プロセスとして必然的に組込まれていたように思える。イゾルデは彼の死を自分への愛の拒絶とうけとっており、「強情な人、そんなにむごい拒み方で私を罰するの」という恨み言をその亡骸に投げつけるのだが、しかしその言葉こそ、生まれてこの方トリスタンが最も聞きたがっていたものではないだろうか。母の死は、息子にとつてはなによりも愛の拒絶であり、その失われた愛を実現しようとして死の国に赴くとしても、今度は先に自分が死ぬことで一種の復讐を行つて、子の愛の権利を復讐させる必要があるのではないだろうか。だからイゾルデが、「……私を懲める言葉は、じつはトリスタンの死んだ母に対してこれまで幾度となく、心の中で繰返していたことなのである。彼がよく、死が私を懲やすすというのは、それ以外に母の死による愛の傷を懲やす手立てはないということである。だからイゾルデが「……私を罰するの」と恨む時、それは恋人の背後で死んだ母親が幼い息子に詫びているということだったのかも知れない。この観点からいうと、トリスタンはイゾルデを「私の傷を懲やすす女性……という時の傷とは、じつは騎士メーロトの刀傷ではなく、この母の死によって受けた愛の始源的外傷だということがわかる。そしてそれはトリスタンの第一幕で、イゾルデから受けた毒杯を飲みほすに当って、「今日こそすっかり癒えてやるぞ」といった時の傷でもある。