

晦渋な語り手たち、あるいは暗喩について

——ヴァントウイユの〈小楽節〉(6)——

川中子 弘

「不幸な生れつきなのでしよう、私には心の思い
を口の端まで引きあげることができないのです」

コーデイリア

I

『ソドムとゴモラ』(一九二二年)が出版されて十日程たってジッドが差廻しの車でその作者を訪問した時、二人の話題はやはり同性愛ユラニスムに落ちついたようである。それも水を向けたのは寒がりの主人側のようで、「なにを書いても構わないのだが、ただ決して〈私〉とだけはいわないことです」と二つ年上のジッドに仔細らしく教訓までたれている。もつとも率直な表白を好む客は、どうやらそうした仮面をかぶるやり方は気にいらず、のちに「隠しだ

ての巨匠」という名をブルーストにたてまつるものも決して賞讃からではなかった〔p. 848〕⁽¹⁾。ところがどう見ても『日記』の行間に彷彿するこの折のブルーストの様子は、決してこの呼び名にふさわしいものではない。というより何故か当日の『日記』にさえそれと全く相反することが、「彼は自分の同性愛を否定したり隠したりするどころか、それをさらけだしている、いやしいていえばひけらかしている」と妙にトゲのあるいい方で書きとめられているのだ〔p. 692〕。女との関係はプラトニックだけで、行為に及んだのは男以外にはないと要らぬことまで打ち明けている主人は、おそらくは当日の客にその道でも文学でも得がたい知己を見出して、苦々しい気分で見られるらしい客の気持ちが汲めないほどにはしゃいでしまったのかと思われる。いうまでもなく「仮面」や「偽装」〔p. 705〕とは後暗い趣味の持ち主が世間体をはばかる保身の術のことなのだが、しかし今見たようにブルーストは、のちにジッドが目くじらをたてるほど、少なくとも巨匠とたてられるほどに、若い時から汲々とその偽装一筋にはげんできたとは思えないふしがある。一七歳の時にリセの同級生に出した手紙は、大っぴらに官能の喜びをたたえ、君の眼に接吻し膝の上のせてもらいたい、とききなり甘えかかると思えば、やや高踏的にかの哲人ソクラテスにならって人生の花を摘み、「愛の甘い喜び」を味わおう、若い時は愚昧なる女たちは放っておくべし、「官能的で知的な友情」の方が格段にまさると男同志の愛の長所をめんめんとして掻きまくどく熱烈な恋文である。ことの性質上、言質をとられるかたちでこれほどあけすけに表白できるものなのか心配になる。第一相手の美少年（ダニエル・アレヴィ）がどうやら彼に肘鉄をくらわせた直後であり（*…petite correction, tes verges*）⁽²⁾、この手紙が意地の悪い嘲弄の道具に使われかねない状況であることを考慮すると、やはりこの文面は余計なことを書きすぎている。たんにいいよることが目的ならば、いきなり官能の喜びだの膝にのりたいたいのと過激に切りだす必要はなかったのではないか。ブルーストは「それをさらけ出している、いやひけらかしている」という印象をジッドならずとも受けず

にはないだろう。少なくとも隠そうとして日頃から慎重に身構えていた様子はここには窺えない。法学部生の頃に七、八人の仲間と出した同人雑誌は《饗宴》と命名されるが、これは十指にあまる題名の中から選ばれたもので、誰が提案したにせよ、ブルーストがさきほどの恋文の相手D・アレヴィとともに編集委員に連なっているのは注意をひく。このプラトンの著作はソクラテスが美少年のアルキビアデスなどを脇にはべらせて弁舌の妙を見せるのである。たんに無邪気だったともいえない。その頃発表した「夜の前」というサフィスムの告白を扱った小品は『楽しみと日々』に収録されなかったし、その趣味を諷したJ・ロランとは決闘し、もつと後のことだがある少女が彼を同性愛者と誹謗した時それを黙って聞きながしたために年下の友人プラントヴィニユは不興を蒙るだろう。⁽⁴⁾ そうした世間的配慮には欠けていなかった。しかしそれは彼が同性愛について語ることを少しも妨げることはなかったということなのだ。一九〇九年メルキュール・ド・フランスの編集長への掲載依頼の手紙で、今書いている小説には「きわめて猥褻な」箇所があり、「主要登場人物の一人は同性愛者」だと打ち明ける。⁽⁵⁾ この手紙が親展で出されているのは題材の禁忌性を意識してのことだろうが、一九一二年の『スワン』の頃ほど出版の苦労や不安に悩まされていないにせよ、作家としての地歩もまだ固まらず掲載を断られるかもしれない段階で——そして実際に断られる——最初から危険なテーマを表に掲げる必要があったのか。それを題材としてとりあげることをさしあたり避けるという手もあったろうし、たとえとりあげてもその描写を目立たなく加減することもできただろう。この「猥褻な」箇所が『失われた時』におけるソドムの核になることは間違いないが、ブルースト以前にこれほど大胆にグロテスクに——ジッドを憤慨させるほどに——ユラニスムが描かれたことはかつてなかったのではないか。もちろんそれは《私》の名においてではなかったが、そんな見えすいた手管に作者がとくとくと吹聴するほどの効果

があったとは思われない。第一ブルーストが同性愛者とみなされるとすれば、それはむしろ逆にこの作品の内容に多くを負っているように思われるからである。それに彼がジッドに打ち明け「op. cit. p. 69」^(ト)、サルトルをはじめ多くの読者が間にうけたように、少女への愛の描写が同性愛の体験の「^ト転用」^(ト)だというのが本当なら、すべてその流儀で押し通せばよく、危険をおかしてまで同性愛を作品に改めてもちこむ必要はなかったのではないか。たしかに彼は自分が同性愛者だといわれれば黙ってはいなかったし、作中でも〈私〉の名においてそれを引きうけることはなかったが、それはしかしいわば表面の儀礼的対応以上のものではなく、実際にはその趣味を隠蔽しようと躍起になっていたとは見えないのである。見せびらかしていたとはいわないまでも、作品の内外でそういう人間としてふるまうことになり積極的であったという印象さえうち消しがたいのだ。もう一度ジッドとの会見に話をもしせば、その折主人はさらに、ボードレルもレスピアンレスピアンの扱いからみてユラニスト、しかも真正正銘の実践者であったなどと主張してさらに客を啞然とさせる。こうした饒舌ぶりにはどこか不自然なものがないだろうか。まるで新米が隠れもないその道の先達をやりこめようとしている。あるいは自分が同性愛者、しかも金箔つきのそれであることを性急に相手に証明しようとしてどこかむきになっている感じなのだ。そしてその点では一応の成果を収めるだろう。「日記」の作者はその日の模様を、「ブルーストがこれほど徹底的なユラニストだとは思わなかった」と結ぶのだから。

私はここで本当はブルーストが同性愛者ではなかったなどというふうとしているのではない。たとえ疑ってもその真偽は今となっては定めがたいことである。そうではなく、ブルーストが同性愛者であろうとなかろうと、彼はそれを演技していた、いや同性愛そのものがおそらく本来的に演技もしくは偽装ではなかったかと思われるのである。これまでブルーストのテキストに一つの影が何度も執拗に浮かびあがっては消えるのを、われわれはいくつかの角

度から眺めてきた。その影は彼にとつてきわめて重要な意味をもつように思われるにも拘らず、同性愛のように「見せびら」かされることはなかったのである。いや、ある意味では一度として語られさえしなかった。その沈黙にひきくらべ、この同性愛の饒舌が怪訝なものに思われてくるのだ。別のいい方をしてみよう。プルーストは表面の自我と深い自我の区別をして、「本はわれわれが習慣、社交、悪徳などにおいて現している自我とは別の自我の産物である」〔CSB, p. 221-2〕と主張していた。悪徳とは『失われた時』においてはおおむね同性愛のことである。するとこの定義に従うかぎり、同性愛は表面的自我の問題であり、ジッドとの座談であれ友人への恋文であれ日常生活で表現されるわけだが、しかしじつはその背後に作品を産出するもう一つの自我がひそんでいて、それはただ本の中でしか現れなかったことになるのではないだろうか。もつとも本の中にもこの二重構造はもちこまれて、それはいかにも人目を引く同性愛の描写に粉れながら、しかしそのまま背後に語られることなく身をひそめているのではないのか。しかもプルーストにおける深さの特権性が、この背後の語られぬものこそ真の主題ではないかと問うことを要求する以上、どうしてもわれわれはある表現の逆説と逢着せざるをえないのである。

ジッドがプルーストを「隠しだての巨匠」と呼んだのは、A・モロワのオスカー・ワイルド論に発する考察の最後に、英国の詩人のように同性愛を世間の眼からごまかそうとした人間として引きあいに出されるのだが、その一節で彼はモロワには『絨緞の模様』が読めていないと指摘している。ワイルドの同性愛は彼の美学の一形態で、人工的なものへの愛が性的嗜好にまで高じたにすぎないとモロワは考えているが、ジッドにいわせればその美学こそ「借りもの」で、「白日のもとにさらすわけにはいかなないことを、むしろ半ば表に出しつつ隠そうとする巧妙な覆い」だと見破って、ワイルドの言動を支配しているのはその「肉体の内奥の秘密」なのだといつげ加える。その後で同類としてプルーストの名があげられるのだ〔p. 847-8〕。しかしこのワイルドの秘密なるものは、プルースト

にとつてはさらにもう一つ奥にある秘密のアリバイにすぎなかつたのではないか。同性愛は、白日にさらすわけにはいかないこの秘密を「半ば表に出しつつ隠そうとする巧妙な覆い」、そのすりかえの偽装だつたのではないか。ブルーストは『失われた時』で、長い間ある病気に苦しめられていた患者のことを話していた。その患者はある日のことようやくこの宿痾から解放されるのだが、それでやつと健康になれるどころか却つてそのために生命を失うことになるのである。というのもその病気は実はもつと悪質な別の病気をその症状の背後に隠し持っていて、後者が悪化しなかつたのはただひとえにこの表面の病気に妨げられていたおかげだつたのだ。一つの病気が、隠れたもう一つの致命的な病気に対する防衛機構として働いていたわけである〔cf. II, 291〕。ブルーストの性倒錯も同様に別の病を背後に隠し持っていて、ことよつたら白日にさらけだされるや社会的、良心的にはるかに致命的になりかねないその病患から彼を防衛していたのではないだろうか。「隠しだての巨匠」という異名も急いでジッドに返上するには及ばないのかもしれないのである。

禁忌としての母子愛が、ソフォクレスの『オイディプス王』を例外として正面から取り上げられたことはなく、それはつねにそうでないものとして語られてきた。イポリットに愛を打ち明けるフェードルは義母であり、『守銭奴』で息子が愛する女性は父の婚約者であるといった軽微な偽装をはじめ、文学にはその種の修辭法はこれまでに山と蓄積されている。同性愛も、語ることを許されないこの禁忌のひとつの語り方ではなかつたのだろうか。しかも、表面の言語で語られる同性愛と、影でしかない禁忌とは偶然に結びついたものではないように思われるのだ。

子は母との原初的一体から、一方ではみずすからの身体的生活的成長に伴い、他方ではそれと平行してより決定的に外部からの〈父〉による去勢（乳離れ、しつけ、教育）により、母を通して母子一体幻想を実現することを断念

し、男なら母に代わる女性を見つけようと、女なら母に自己同一視することでその夫に対応する存在を男たちのなかに探そうとするだろう。しかしこの去勢の過程が、母の愛情の否認などに基づく原関係の障害によってうまく運ばないと、この異性への途が險阻になったり、全くたたれたりするだろう。後者の場合、女はおそらく圧制者としての〈父〉への反発と復讐から男性をうけいられずに女性性のなかに生きつづけようとする。つまり当初の母子一体感に固執して、母の代理的女性との愛でそれを実現しようとする。その場合〈母〉を満足させるためにその夫に対応する存在を自分のなかに見出そうと男性化への努力がはらわれるが、しかしそれは自分たちの世界に男性を入りこませずに女性性を維持するためのひとつの工夫として解すべきだろう。そこまで男性への途が閉ざされていない場合でも、愛の、ひいては人格上のさまざまな障害が生じるものと想像される。それは男の場合も同じである。原関係障害のせいで母子一体感が充足されなかった息子は、この母との疎隔の性質や距離に応じて、愛すなわち一体感を実現するためにさまざまな演出を余儀なくされるが、そうした解決の仕方——の一部——をわれわれは性倒錯という名で呼んでいるのではないだろうか。

ある毛皮フェティシストの症例をみると、その母親は「高慢で貴族的で頑固で」、社交生活に耽って子供たちには冷淡で、とくに彼には嫌悪を示し身体をふられるのもいやがった。大小便をさす幼児的な言葉も使用を禁じた。極度に潔癖な父権的道德を体現した女性による、息子への母性の拒否という典型的な原障害の気配がそこに認められる（彼女自身、この道德観によって人間性を歪められたその犠牲者の一人である）。子は気難しく反抗的になり、やがて女性に強い憧憬の念を抱く一方で、女の皮膚は「敵対的」で、不安、嘔吐、恐怖をもよおさせるようになり、その性器にふれることを想像しただけでも濃神的罪悪感に捉えられた。しかしこの女性恐怖症も革や毛皮をつけた女性を見ると消失して、灰色だった日常生活は美しく輝きだし、性的衝動を覚えることができた。その彼が三一歳

の時一度だけ現実の女性に愛の女神を見出す。なお彼は『グラディーヴァ』の主人公のように古典語学者として古代神話の研究にいそしんでいるのだが、これは現実とくに生身の女性からの逃避的傾向と関連しているように思われる。相手の女性は彼が師事した教授（だからおそらく古代研究者）の娘で、二人の会話は現実を離れた高尚な話題で占められた。しかし二人の結婚生活は、彼が「神聖な愛の儀式」つまり毛皮、革の手袋、長靴を着用することを要求した時妻にはその意義がよく汲みとれなかつたためにうまく行かなかつた。この愛で注目すべきなのは、相手の女性が古代との関わりで生身の女性としての性格を弱めていたことと同時に、夫は気付かなかつたらしいが、彼女が彼の母親によく似ていたということである。おそらく彼は母親における性的、生理的潔癖感と暖かい情愛の欠如によって破綻し、それゆえにいやましに固執する母子一体感を、この伴侶とのあいだに幻想的に再現しようとしていた。その場合革や毛皮が母によって塞がれた愛の通路にいわば迂回路をきりひらく呪物フエティッシュとして作用していたわけだろう。革・毛皮が選ばれた動機は不明だが、それが荷うらしいアンビバレンツな役割は理解しうる。それは一方では当人が主張するように、その着用が女の皮膚をおおい、「不愉快な性的なもの」を取り除くことで、母によって彼のなかにたたきこまれた愛を許容しない潔癖なモラルを傷つけることなく近づきうるものへと女性を變貌させるのである。しかし単に肌をおおい隠すだけなら他のなんでもよかつたはずである。おそらく毛皮は女性の肌を隠すと同時に逆にそれを取り戻す役目も果たしていた。毛皮という肌は、母が幼い息子に拒否した生理的肉体的情動的な接触、理知的反省以前の母子の融合を一挙に、そして過剰なまでに補償しているのではないか。それをつけた女性のみが性的興奮を与えうるのは、動物がもつ濃厚な情動的イメージの助けによって引き離された母子の距離を近づけて、かつての一体感を実現する可能性を感じさせるからではないのか。愛とは母子一体の再現以外のなにものでもないのではないか。したがって〈母〉との関係が改善されればこの呪物はさしあたり不要になるだろう

う。彼は「はつきりした母との近親相姦の夢」を見るのだが、そこでは「面白いことにフェティッシュは全然出てこない」にも拘らず、激しい性的興奮を覚えることができたという。毛皮を通して成就しえた〈母〉への愛が、ここでは別の想像的回路——息子を愛する本来的な母の夢——によってかなえられたわけである。

この毛皮の役割は他の人物においては糞便がとめることになる。やはり幼時に母への生理Ⅱ感情的欲求に適切な対応をされなかったらしいこの人物は、少年時代「氷のように冷たい」家庭への償いと慰めを家畜小屋の動物たちに見出していた。そのために動物の糞尿の臭気が衣服にしみつぎ、周囲に嘲笑されるほどだった。一歳頃動物を愛撫している内に初めて性的に興奮し、やがて家畜小舎の匂いだけで興奮を覚えるようになる。成人した彼は肛門愛によってしか女性と接触することができなくなる。なぜなら女性の肌や性器は彫像のように冷たく無意味であり、彼女の真の生命はそのずっと下、腸の一番奥の塊にあり、そこまで行くことではじめて彼女の本当の中心に達して相手との熱く溶ける一体感を覚えるというのである。彼は分析期間中次のような夢を見た。険しい山で、母へのおみやげにしようと花を摘んでいる最中、そこから転落して糞便のなかに落ち、その下の大地を掘って進むと華麗な大広間に出る。そこでは「美しい女性が哀れな男を抱擁し」ていたが、「その瞬間遺精とともに」目が覚める。糞便とは前例の毛皮のように阻害された母子間の生理的情動的愛情を疎通するための迂回路であり、夢で糞便の奥で出会った女性とは、とりも直さずありうべき母親の姿だったのでないだろうか。美しい女性が哀れな男を抱擁する図には母と子の面影が認められるからである。母親は自分に冷淡だったがそれは表面だけで、本当は、つまり内奥の糞便的中心においては自分を愛してくれているはずなのであり、糞便はだから息子をこの内奥の母に一挙に近づけてくれる魔法的手段となるのである。

別の患者はこうした呪物を手に入れることができなかった。その母親は息子を婚前妊娠によって産んだことを一

生涯恥とし、彼が父親のような軽はずみな真似をしないように「幼時からすべての性的な事柄に対して嫌悪と羞恥の念をもつように教育した」。彼女はそのため「非常に考えのせまい牧師の助けを借り」、子供らしい些細ないたずらも許容しなかった。牧師は女の子を追いかけたといつて、彼を血の出るまで殴つて処罰した。八歳頃の彼は元気がないぼんやりした子供になっていた。娘たちには強くひきつけられるが、不安と羞恥のあまりそばに近づくことができなかった。この女性との距離は克服しえないものとなる。やがて二回婚約するが、意気地がないという理由でどちらも破談になる。というのも性への罪悪感を非常につよく植えつけられた彼にとつて、「あまり近くにいろ女は好ましくなく」、「女の前で裸になったり、身体をさわられたら恥ずかしさで死にそうになる」からである。男女の「直接の身体的な接触は〔……〕不恰好で動物的」であり、性交は「人間の最も醜悪な罪」なのである。にも拘らず彼もなんとかして愛さなければならぬ。幼時に見失つた〈母〉を探さなければならぬのである。上記二例では、動物的イメージと結びついた呪物を介して辛うじて〈母〉を見出ししていたのだが、彼の場合はそれを容れる余地さえ阻まれていた。したがつてこの過度に潔癖な女性観ないし性的罪悪感において愛が可能になるのは、ただ女性との距離を尊重することによつて、彼の言葉を借りれば「五メートルの厚さの純潔と羞恥の鏡」をまとうことによつてでしかない。女性との接触は彼を不能にするが、見るだけなら相手がほとんど裸体でも性的に興奮することができたという。しかしやがて彼は自分の裸を見せることによる快楽も体験するようになる。この覗き見から露出行為への転換にあつても、女性との距離がそのまま維持されたことはいうまでもない。たとえば線路わきで裸で横たわり、通過する列車の女たちが自分をじつと見ているに違いないと思つと性的恍惚に達するのである。後には森など人気がない場所で女性を待ち伏せて近づくのを待ち、「一定の距離から彼女たちの前で露出する」ようになる。興味深いのは、「いつもは非常に高慢な女」が彼の陽物を見て「不安で麻痺状態になり」、「ぼんやりし

て小さな娘のように」なるのだが、それが彼に快樂を与えたという点である。なぜ高慢なのか？ 彼が高慢な女性を選ぶのか、それとも彼にとつて女性とは多かれ少なかれ高慢なのか。いずれにしてもそういう女性には、かつて彼を無視し愛情を拒絶した威丈だかな母の姿が重ね合わせられているように思われる。高慢な女性をどきまぎさせて少女のようにすることが彼に快樂を与えたとしたら、一つには一人前の男のからだを見せることで母と子を父と娘に逆転させ、子供としての自分を苛めた母に復讐ないし処罰をくわえることができたからであらうが、それ以上に、彼を苦しめつづける母子間の距離をせばめ失われた一体感を取りもどす可能性は、この距離の表象ともいうべき〈母〉の高慢さをくじき少女のように従順にすることによってしかえられないからではないだろうか。距離の尊重から距離との闘いへと、〈母〉探究の愛の過程にある種の進展があったということだろう。

この露出愛好家の場合はいわば視線によつて距離を克服しようとしていた。しかしこの距離をもつと積極的に、たとえば鞭で破壊することはできないだろうか。あるサディストの経験はその試みの軌跡である。彼の父親は鉄の意志をもち、たゆみない勤勉さで仕事にうちこむ豪商であり、息子はこの神のような權威をもつた人物の理想に則して、立派な実業家になるのに役立たないことは一切許されない育て方をされた。子にとつて父が、人間というより金属であり、鎧や灰色の鉄棒のイメージと結びついていたことを付け加えておこう。母親は夫に完全に信服しており、子供に対しては夫と同じような出世だけを望み、夫の世話にかまけて放置していた。そのために彼は「気が狂うほど孤独」であり、「反抗的で陰気で内気な」子供だった。つまりほぼ典型的な原障害の徴候を呈したわけである。長じて彼は仕事において成功を収めるが、「世界は冷たく慰めがなく、無意味」であり、あらゆる女と關係を結ぶもののそれは退屈で空虚でしかなかった。しかし女性を罵倒し侮辱し、さらに縛ったり宙に吊るしたり、首をしめたり鞭打ったりする、サディズム的演出を行うことで、彼は初めて性的關係に眞の喜びを見出すようになる。

女性たちが傷ついて苦しみに身をよじるのを見るときわめて強い「解放的な」喜びがえられるのである。なぜか。罵倒と暴力は女性の高慢さを打ちのめし、彼女を「頼りない子供」にするからである。「私が女を罵り、乱暴な言葉で汚すのは、彼女が一人前の女としてもっている高慢な態度をぶちこわし十メートルもある私と彼女との距離をこわそうとする」ためなのだ。彼の悩みが解決の仕方こそ異なれ露出者と同じ疎隔感にあったことが見てとれる。症例記述では父の姿がしばしば前面に出てくるが、もちろん問題の距離とは父とのではなく、父の父権的モラルを体現した母と彼を隔てる距離であり、精神的肉体的暴力がくじこうとする女性の高慢さとは、前例のようにこの距離が女性に投影されたものに他ならない。愛情を拒否した母との距離が彼の中に内面化されてあらゆる女性との間に立ちほだかり、愛への道を妨害していたわけである。この距離はさらに「敵対的な鎧」、「女の成熟した人格の厚い壁」、「女たちの皮膚の冷たい大理石の柵」などとも呼ばれるが、それらを破壊してこそその向こうに隠された〈母〉という生命の中心に達して、女性と「融合」できるのだ。これは糞便愛好者が描く愛の理想像によく似ている。違うのは糞便のイメージのかわりに侮辱や苦痛が内奥に到達する手段となっている点である。「痛みのみが体の外部から骨髓にまで侵入できる」。痛みは「外殻的なものをこえて中心へ、内的なもの」へと導き、そこではもはや彼女と女性とを引きはなす「なんらの隔壁」も存在しない。女性が痛みを身をもがく時、「性的なものに対する壁」、「人間性を塗りこめた壁」が彼女からはいやおうなく取り除かれている。この服従と無抵抗状態において彼女の「真の現実」が開かれ、「女の愛情の真髓」にふれて歓喜のうちに隔合するわけである。高慢、隔壁、殻、さらに鏡、冷たい大理石、社交的儀礼などと呼べようと、それは結局一体の母子をひき裂いた父権的モラルの表象といふべきだろう。このサディストが女性の首をしめることに偏愛を抱くとしても、それは彼女自身に攻撃の目標が向けられているわけではない。相手の女性との間に割りこんできて隔合を邪魔したこのモラルつまり〈父〉を殺してで

なければ彼にとって真の愛の成就是ありえないからである。だからこのサディズムは、つきつめれば父殺しによる
 圧制下の女性と自分自身の解放ということになる。この女性の名はもはや改めて掲げるまでもないが、彼において
 もそれはつきりと名指されるのが夢の中のことでしかないという点はその禁忌性を示す例として興味深い。彼は
 夢で氷河の上に行った。その氷の下深く彼の母親が横たわっている。「彼は大きなピッケルで氷河を掘り、母親のい
 る場所への道をつくらう」とするが、うまく行かず悲しくて泣きだす。記述者のボスは性倒錯における母子関係の
 重要性にあまり注意を払っていないのだから、にも拘らずこう分析している、「父親の世界の氷河のように冷たい精
 神は、彼にとつて愛情の全てを意味した母親を包んでしまい、大きなピッケルで掘っても、この厚い殻を破壊する
 ことはできなかった⁽⁷⁾」。もしそれを破壊できれば、もはや彼はサディストである必要がなくなるだろう。なおこの
 母親との距離は、それがなくなりさえすれば愛の障害も消滅するのだから、必ずしも彼自身が破壊しなければなら
 ないというものではない。フロイトはサディズムとマゾヒズムの同根性を指摘したが、彼の場合も相手の女性の方
 が「彼の人格の殻」を鞭でたたき割っても上記と同じ結果に達するのである。「私を思い切りなぐって、私のまわ
 りの鏡をたたきこわしてもらいたい、私はいつもよそ行きの服を着ている」のだから、と。

以上の例を見ると性倒錯とは、その愛の衝動においては決して倒錯的ではなく、男女をへだてる潔癖な父権的性
 道徳——その具現者が母であれ父であれ——によって実際的にも心理的にも〈母〉への道を塞がれて苦しむ息子が、
 なんらかの演出によって母子一体感のエロスを幻想的に実現しようとするものであり、ただこの演出の趣向が大多
 数の人間と異なるというだけのように思われる。なおこの恋愛劇は、どんな衣裳や仮面をまとうとも、母と子、
 そして二人の仲を裂く敵役としての父という三人の登場人物から成立するエディプスの一種であるといえるだろう。
 いうまでもなく毛皮や糞便の愛好者は毛皮や糞便にそれ自体として執着しているのではないし、罵倒や鞭打ちはそ

れによって開かれる愛の世界に入りこむ手段でしかなく、結局母との一体化という抑えつけられた幼児願望がその根底をなしているのだ。つまり性倒錯はこれも母子愛の——その点で普通の（？）——異性愛となら変わらない——偽装形態なのである。では男の同性愛についても同じことがいえないだろうか。もつともブルーストの場合、彼が同性愛だったとしても、その同性愛がどういうものだったかという肝心な点は具体的にはわからない。籠に閉じこめた飢えたネズミに死闘を演じさせ、その残酷さを通してはじめて自瀆に成功したというル・キュジアの証言は、これがはたしてそのまま同性愛といえるのか腑に落ちないし、鎖につながれて鞭打たれる「失われた時」のシャルリュスもその点は同断である。むしろ前者はサディズムを、後者はマゾヒズムを考えるべきではないのか。この問題は作品内外の乏しい資料を整理し直して改めて検討しなければならぬが、さしあたりこの二点を見るかぎり、ここに精神的肉体的苦痛を媒介にしないと快樂すなわち母子一体感に達しえなかつた上例のサドⅡマゾヒストと同一の症状を見てとることは難しくないように思われる。これを話者というブルースト的人物における〈母〉への愛の性質と単純に結びつけて考えようと、この愛が彼の場合つねに苦痛や不安を伴っていたことは、逆に苦痛や不安がなければ愛が成立しなかつたわけであり、そういう意味では彼もまたマゾヒストと呼ばれる資格が充分にあるのではないか。話者がアルベルチーナとの同棲を決意するのは、彼女がヴァントウイユ嬢とゴモラの関係を結んでいたという確信から生まれる嫉妬の苦しみが原因だったが、これは女性への愛が、彼女が他の男のものになった時頂点に達するというザッヘルⅡマゾッホの愛し方にきわめて近いといえるだろう。⁽⁸⁾したがって嫉妬の苦悩がなくなれば愛も成立しなくなり、話者の脳裏を彼女との別離が掠めはじめる。嫉妬とは上記の言葉を使えば〈母〉との距離による苦悩であるが、ジッドが書きとめた、女性は精神的にしか愛さず肉体関係は男だけだという告白を真実とみなせば、この女性への態度は、母親と牧師によるきわめて潔癖な性道徳観の形成が、強い憧れをもちながら羞恥と罪

悪感のためにある距離以上は女性に近づけずふれあえば不能に終わつた覗き見Ⅱ露出愛好者の場合を思い出させずにはおかない。ブルーストの同性との肉体関係は、原障害による母との距離——と彼女との関係の性的捻れ——の一つの象徴的な表現ではないだろうか。覗き見Ⅱ露出者がこの距離を尊重することによつてのみ快樂つまり母子一体感に到達したように、距離と捻れを表すこの愛のかたちによつてしか彼には母に近づく手立てがなかったのではないだろうか。H・ボネが愛と性的快樂が時として全く別のものであり、ブルーストの場合前者は母や祖母に向ければ、後者は同性愛によつてえられていたと主張するのは同意できるが、しかし彼は残念ながら両者の間になんらかの因果関係がありうるとまでは考えなかった。しかし愛と性的快樂が、たとえ一見異なつたものを対象にしていようと互いに全く無関係であるなどと考えられるだろうか。そして、もしこうしたボネのような態度をとるのでないかぎり、『失われた時』に打ち消しがたく浮かびでる母幻想と、作品の内外で標榜される同性愛とを結ぶすじみちは、さしあたり以上のようにしか考えられないのである。同性愛は、他のすべての愛と同様に〈母〉を見出す一手法なのだ。話者は『見出された時』で男に鞭打たれるシャルリュスを見て、それは普通の愛と基本的に変わるものではないと考える。「われわれは愛する人間のなかに、自分では必ずしも識別することのできないある種の夢を追求している」のだが、それはシャルリュスも同じなのだ。さらに話者が「人を愛する」ということがすでに少々倒錯なのである〔III. 839〕とまでいうのは、すべての愛が共通の構造をもつことを逆説的に語っているように思われる。愛する人間の中に探し求める「やむことのない無意識的な夢」は性倒錯であれ普通の異性愛であれ変わらぬ。ただこの夢に現実性 (illusion de la réalité, III. 840) を与えねばならないのだが、その時の手立てが人によつて(つまりその父と母の関係、父母との彼の関係の仕方などによつて)異なるのである。だから普通の異性愛といつても千差万別であり、実はそれらもそれぞれに異常なのだといえる。あるものは「鼻メガネの女性や女曲芸師」に

偏愛を示し、あるものは「不可解で頑固な恐怖」を必要とする（これはすでにマゾヒスムであるが）。もつとも鼻メガネの女性や曲芸師への愛はそういう存在としての彼女自身に向けられているのではない。そういう特徴が喚起する自分でも意識していないある夢のために愛するのであり、性倒錯者の毛皮や糞便と同じようにそれもあの「夢の娘」〔G〕へのフェティシズム的な礼拝なのだといえるだろう。

となると愛とは象徴もしくは暗喩的にしか語りえないことになる。くりかえせば、しばしば父権的モラルを過度に体現した母によって阻害された母子の始源的愛は、このモラルによって忌まわしい烙印を押されて後戻りできない禁忌性を次第につよく帯びる以上、その回復つまり母子一体感の再現においてしか愛を成就できない息子にとつて、残された方法は〈母〉を愛することなく愛する、といった偽装以外には存在しない。それぞれの演出によって、そして宿命的に他の媒体を通して、幻想的に体験するしかないのである。母を他の言葉で語らねばならないのである。上記の被分析者たちは、毛皮、糞便の動物的イメージを媒介にして、視線の克服によって、罵倒・暴力を用いての隔壁の破壊によって、〈父〉という距離をこえて、生理・情動的な母子のつながりを他の女性を通して蘇らせようとしていたのだが、ここでは喚起の身振りと媒体において二重に彼らの愛の達成が暗喩的であるといえるだろう。その理由についてはもはや問うまでもないが、その点で興味深い事例をつけておきたい。それはまず上記の四人の倒錯者がそろって、母への愛をただ夢によって、夢の言語でしか告白していないことである。彼らはそれを現実の論理的言語で語るができなかったわけだ。他方分析者のボスも四例に共通する母子愛の告白を、性倒錯の要因としては決して聴きとっていないのだが、それにも拘らず、なぜか相当な量にのぼるはずの被分析者の陳述の中から必ずこの夢を、だからその分析の中で理論的な位置付けをしないまま曖昧な私たちであるが選びだし報告していることである。いわば無意識のレベルではその深い意味を理解して取り上げながら、彼が身につけたディ

スクールの整合性の中には取り込まれずに、異物として検閲によって周縁に逐いやられたというふうなのである。しかしこれも、夢や暗喩のように、この愛が自己を語る一つの表現形式だと考えてもよいのかもしれない。そういう曖昧な仕方ではかそれは語りえないのではないか。

愛の暗喩性は性倒錯だけの問題ではなかった。異性愛においても基本的には性倒錯と同じメカニズムを経て息子は母を断念し、母の代わりとなる女性に欲望が向けられ、この隠喩としての女性を通して、母子一体の実現が図られようとする。では彼は彼女を当人であると同時に当人ではないものとして愛している。彼女は母の代理的幻影であり、もし母が死んでいれば作用において霊媒となんら変わらない役割を果たしていることになる。とはいえそうした愛のあり方は、実はトリストランのイゾルデへの〈死の愛〉の中につぶさに見てきたものである。他の『ルネ』『ウエルテル』『パルムの僧院』など——『フェードル』と『フランソワ・ル・シャンピ』はいうまでもなく——話者の愛の周囲のテキストに埋められた文学作品に見てとれたのもまさにこの母幻想であった。そしてなによりも以上のテキストがひそかに一致して指さしている話者の愛にこそ、この幻想の透かしは紛らわしようもなく浮かびでていることをすでにわれわれは確認しておいた。

われわれはこれまで話者の愛を語るのにつねに影とか幻影といったまだるこしい表現を使ってきたのだが、それはブルーストの愛の性格の必然的帰結だったことになるだろう。それはそこにあるのではなく、ヴァントウイユの音楽の謎の女のように、あるいは亡霊のようにつかの間浮かびでてくるだけなのだ。それは明るい光を当てられると掻き消え、ポジティブな言語からはすり抜けていく。ブルーストは、意識していたにせよいなかったにせよ、話者の愛をそのままの形では表現できなかった。性倒錯者たちが夢の言葉で、その分析者が曖昧にずらしながらしか語れなかったように、あらゆる意味でのすりかえ^{メタボイラ}、すなわち暗喩によってしか語れなかった。それをわれわれはプ

ルース独自の語り口とか、モレルの晦渋な話し方などを引きあいに出して横目で通りすぎてきたのだが、本章ではこのいわば幻影の修辞法自体に少し足をとどめてみたい。

II

スワンがコンブレの晩饗に訪れた夕、祖父は客が帰ってから、姉妹のフローラとセリーヌに、なぜ彼にイタリヤの上等なワイン一箱を贈ってもらったお礼をいかなかったのかねと訝しげにたずねる。「なんでですって、お礼をいかなかったとでもいうの？」とフローラは、妹と口をそろえて二人がいかに巧みにお礼を述べたかと自慢をはじめるので、「Yes」、よく聞けばセリーヌが会話に口をはさんで親切な隣人のことを持ち出したのがそうなのだという。たしかにフローラがスカンディナヴィアの協同組合とやらに詳しいスウェーデンの女性教師について、「いつか夕食に来ていただかなくては」と提案し、それに応じてセリーヌがヴァントウイユの家で出会った近所の老学者について、「とてもご親切な方よ」といった時、すかさず姉が「親切な隣人がいるのはなにもヴァントウイユさんに限ったことではありませんわ」と叫んだのはまぎれもない事実である。祖父もそれは確かに耳にした。しかしいくら「意味ありげなまなざしをスワンに送りながら」そういったにせよ、そのどこを押せば彼のワインへのお礼だということになるのだろう。きつとスワンも判らなかつたよと祖父ならずとも首を捻るところだ。実はこんなことではないかと心配して、はつきり判りやすく礼をいうように予め釘をさしてはいたのだが、それも無駄に終わったのである。しかしそれは、彼女たちにはそれ以外の語り方ができなかったからではないのだろうか。彼女たちはものごとを「巧妙な迂言法ペリソウの下に隠す」技巧に長けていたので、「Yes」、いわれた当人も自分のこととはしばしば気付かないほどだったという。だがそれは技巧の問題ではないのではないか。

いったい二人がこの流儀でものを書けばどういうテキストになるのだろうか。話者ならこう答えるだろう。「その本は迂濶ナイフな読者にはあまりにも難解オアシスで晦渋オアシスで、それが読者に使わせるレンズは曇っているために読むことができないだろう」(III. 911)と。これは話者がめざす作品を介して暗に『失われた時』を述べたものである。したがってそれに呼応する考え方は作品の随所に見出される。作家というものは雲、三角形、鐘楼、花といった記号の下にそれとは「まったく別のなにか」(III. 878)を見出さねばならない。「そのみが読むに値する真実」を含むからである。しかし多くの作家はこの「未知の記号で書かれた内的な書物」(III. 879)を解読する困難で面倒な仕事に音をあげて、ご大層な口実をもうけてはそこから逃げだす。マルタンヴィルの鐘楼もその背後に隠しもつものを、注意をこらす話者に中々引きわたそうとしなかった。しかしやがてその「日のあたってた線と表面」(I. 180)をひき裂いて隠れていたテキスト、おそらく「象形文字で書かれた」テキスト(III. 878)が出現する。この場合作家の役目はそのテキストを「翻訳する」(ibid)ことである。背後に隠れているものについては改めて問題にしないが、ある何かが表示しているものとは別のものを意味するのは、作家が解読すべき事物だけでなくそうして書かれたテキストにも当てはまるように思われる。ブルーストのテキストは、「あることを語りながら、それとは別のことを、しかしそれを決して語ることなしに聞きたらせる」⁽¹¹⁾のである。あるいはド・マンの言葉を借りれば、『失われた時』においては「全てがそれが表象しているものとは別のものを意味する」のである (P. de Man, *Allegories of reading*, p. 77)。

ブルースト自身、バルザックを読む時に注目するのは作品の「告白されぬ考え」である。「どの言葉にもどの身振りにも、バルザックが読者に教えない裏面があり、それがすばらしい深みを添えているのだ」(CSB, p. 273)。あるいはF・モリアックへの手紙で、「私は通常、本の語られた側面はほとんど評価いたしません」と述べている

のは、語られぬ側面こそが重要だからである。ゴンクール日記を読んだ後、話者はこの観察の作家にくらべて自分にいかに見たり聞いたりする能力がないかを痛感するのだが、しかしそれは彼の視線が表面にとどまらずに X 線写真のように内奥を透視するからだし、彼の聴覚は「人がいおうとしていることではなく、それをどういつているか」(III: 718) に感応するからだ。話者は、草稿においてだが、「テオフィール・ゴチエとは別の理由で、芸術作品の明示された知的な内容はほとんど全く重視していない」(新 183) と述べる。知的でない内容が重要なのであって、それを抜いた形骸にこだわるよう主張するつもりはないというわけだ。これは、「知性に日ましに重きを置かなくなつた」ブルーストが、「作家が(……) 芸術の唯一の素材に達しうるのは知性の外側においてでしかない」と語っていたことと結びつけて考えねばならない。テクストの論理的ディスクールをどれほどあげつらつても、それを読んだことにはならないのである。ここで提示された読解のアドバイスは、フロラーとセリーニの感謝だけではなく、まずなによりブルーストの作品全体という《絨緞の模様》を読むのに役立てねばならないのである。

もつともこれは芸術作品だけの問題ではない。「失われた時」には人生におけるそうした暗黙の意味作用が数多く見られる。たとえば J・Y・タディエは、そこではすべてが、言葉で語られぬものを語ると述べて、「動かぬ衣服や顔付きにものをいわせる」ペルマの演技や、それに匹敵するフランソワーズのブラウスや髪の毛の雄弁性からはじまって、表情、まなざし、声、その抑揚と調子、笑い、言葉づかいなど、口でいう内容と矛盾したりそれを補つたりしながら内奥の考えや感情を暴露する沈黙の記号の一覧表を作成している。¹³ 話者は、「表面的なものは翻訳して、しばしば逆さまに読みとり、苦心惨胆して解読しなければならぬ」と語つた後で、例えば「彼女は親切なひとだ」というのは、「私は彼女を抱いて快楽をえた」という意味なのだという(III: 896)。後にもふれるようにこうした話し方はブルーストに特有のものではない。誰の胸にも覚えのあるごく卑近な二枚舌の実例をあてはめて考えても

よいだろう。アルベルチーヌが逃亡した時、話者はこの二重底の言葉のいわば舞台裏をさらけだしてくれる。苦惱にうちのめされた話者は彼女を家に戻そうと懸命の画策をするのだが、しかしその目論見で書かれた彼女への手紙には、内心の切迫した焦燥感はおろか、帰ってほしいという願望さえ影もかたちもなく、むしろ淡々たる別離の宣告としか読めない文面なのだ [III. 454 sq.]。その点アルベルチーヌも人後に落ちない。彼女は逃亡の意志をかなり前から心中深くひめていたに違いない。しかし同性愛の秘密と同様、話者の追求を嘘と沈黙でかわしてきた。直感的能力や虫のしらせが、口とは裏腹の何かを話者に告げるのだが、結局それが読めないままに逃亡を許してしまう。隠されたものを見抜く「直感的能力がデカルトの良識のように」《この世で最も広く共有されたもの》だとするならば、その追求をのがれようとする隠蔽能力も同時に与えられているわけだ。

言葉や事物はそれが表すのとは別のものを意味するという暗号的記号営為が行われているらしい。なにごととも正面から明示的には語られず、だから相手もX線光線の視力が必要になる。あるいは音高く読まれる表面の明解なテクストの下で、低く曖昧に咬く別のテクストに読みの波長を合わせなければならぬ。自分の感じたものを「闇の中から抽きだしてその精神的等価物」をつくらねばならないのは作家も読者も同じなのだ。これは奇妙なことのようにあるが、しかしデカルトの良識以上に広く共有されたありふれた語り方・聴き方ではないだろうか。われわれは眼にものをいわせ、いわず語らずに理解や誤解をし、口に出してはいえないが意を汲みとってやる以心伝心の驚くべき超言語学的対話術に長けている。とはいえそれは、表現の自由とか自己規制などをいう問題のもっと以前のところで、すでにわれわれの言葉が雁字搦めに縛られているからではないだろうか。言葉は欲望を表現しようとするが、ありとあらゆる礼儀、利害、信念、その他もろもろの配慮によって検閲をうけて、削除され寸断され歪められ屈折して、初めとは似も似つかぬ意味不明なもの、無意味なもの、さらには正反対のものとなってディスクー

ルに表面化してくるのではないだろうか。ましてやその欲望が社会規範上自らのものとして語る事が許されない場合、どうしてもそれが直接的な表現をとりえるだろうか。しかしそれなら危険を冒してまで人はなぜ語るのかという問題が生じるが、ここではそれに答えるかわりに、性倒錯者たちの愛の追求を思いだすことにしよう。彼らの愛の表現は多かれ少なかれなんらかの社会的制裁を招きかねないのだが、まるでそれが生の不可欠な条件でもあるかのように、その独自の手法による母子一体の幻想を追うことを思いとどまろうとはしなかった。アルベルチーヌの場合、逃亡の思惑を話者に感づかれることは得策ではない。だから決して本心を明かしはしないだろう。ところがそれにも拘らず彼女は一方で、「論理的」ではなく、「曖昧な仕方」ではあるが、実はそれを語ってもいたのだ。このやむにやまれぬ表現の欲求は性倒錯者が危険を冒して愛を成就することに通じるだろう。しかしそれは果たして表現とっていいのだろうか。

この打ちあけの一節をよく見ると、「私と別れようという彼女のもくろみは、もしそんなもくろみが彼女にあるとしてだが、漠然としか、つまりある種の淋しげなまなざしや苛立ち、そのもくろみのことなど少しも意味しない言葉によってしか素振りに現れてこなかった」(III, 345)。あるいは「そのもくろみは彼女の言葉には、論理的には表明されなかった」(III, 345-6)という具合に、彼女ではなく彼女のもくろみを主語に置いて非人称的に、そして受身的に叙述している。つまり主體的、意識的、知的な表現ではなく、むしろそうした表現の間隙から、たぶん彼女も意識していないある秘密が身振り、表情、言葉のはしばしに思わず知らず内側から滲みでてきてしまったというかたちをとる。この外化現象は表現というより、神経症における症状を思わせるが、しかしここにはブルーストリー話者の芸術理念に深く適ったものがある。偉大な作品の条件だというあの溯及的ユニテを損なう人工性を、この表現の仕方が自ずから免れていることに注意しなければならない。シャルリュスは愛のマゾ的演出によって「自

分でも意識していないある永続的な夢」を追求していたが、それはなにより話者について当てはまる。前章で述べたように、幼時の母子一体の夢をそれと意識しないまま求めて、ただやみくもにドン・ジュアンの女性遍歴にのめりこむのだが、ジルベルト、祖母、アルベルチヌ、他の数々の少女たちへの愛には、後からみるとまざまざと母幻想の透かしが共通して入っていた。その女性追求自体が〈邂逅的ユニテ〉の理想をかなえていたわけである。初めに母という「唯一の超越論的なもくろみ」がたてられたわけではなく、しかし意識されないこの夢に駆りたてられてそれぞれのなりゆきで愛した様々の女性たちという「諸断片の間に」、後から「発見され」たものであり、それによって彼女たちが「一つに結びあわせ」れることになったからだ。この〈母〉という「意識されないユニテは、それだから活力があり非論理的で、多様性を締めだすようなことはなか」ったといえるのではないだろうか〔III-19〕。内奥に秘めたあるものが自然発生的な力で外へ滲透してきて、局面に応じた多様な形態をとりながらも、そこには打ち消しがたく独自のユニテの刻印が一樣に押されている。これを再びワグナー「トリスタン」の「執拗な移ろいやすいテーマ」の反覆と比べることができる。それは「遠去るかと思ふとまた戻り」、「漠然としていながら、非常に切迫し間近にせまって、内的で器質的で内臓から絞りだされるようなので、モチーフの繰り返しというより神経痛の発作のようだった」〔III-159〕。これが話者の愛による母幻想の間欠的表出やその不安の切実さと符節を合わせているのは偶然ではありえない。一方では話者の愛とヴァントウイユの音楽とは対応していたし、他方では「トリスタン」とヴァントウイユのソナタは重ね合わせられていたからである。重ね合わせうるだけではない、右のテーマはソナタにも殆どそのままの形で見出されるのだ〔III-260〕。このことは「トリスタン」の〈死の愛〉と話者の愛に共通する母幻想を、やはりヴァントウイユの音楽もわかちもっていたことを示唆するものである。なおプーレストがとくに画家に認めるユニテとこの邂逅的ユニテとは別のものではない。芸術家の一連の作品

は「最も内奥にある真の自我」の「断片的出現」であって〔CSB. 670〕、もしインスピレーションが本物なら、つまりそれが内奥の自我に発するなら「あらゆる作品は互いに似通った」ものとなり〔Ibid. 673〕、どの作品を見てもそのユニテのおかげでこれはモローだとかレンブランドとかいえるようになる。丁度初めて七重奏曲を聞いた話者がやがて「ヴァントウイユのソナタの真ただなかにいるのに気付いた」ように〔III. 249〕、あるいはやはり話者がアルベルチヌの接吻に、コンプレのはるかな夜に母がしてくれた接吻と同じやすらぎを感じたように〔III. 77〕。

しかしこうした美学は成立するのだろうか。つまり、アルベルチヌの欲望の影が漠然とその言動に滲みでていたとしても、それを文学の表現として使用することが可能なのだろうか。おそらくゲーテが『ウェルテル』を書いた時、彼が最初から母幻想をモチーフとして考えていたとは思えない。たんに一人の青年が三角関係に苦しむ姿を書こうとして、作品ができあがってみるとそのシャルロッテへの愛に母子の禁忌の愛が「告白されぬ考え」として「深みをそえ」〔CSB. 273〕ていたのではあるまいか。そしてプルースト流に「芸術作品の明示された知的な内容を重視しない」〔Op. cit.〕のであれば、真のモチーフはこの禁忌の愛にあったという読み方が成立する。スタンダーもフロマンタンもトリスタンの作者も同じ事情だったに違いない。もつともそうした芸当はいわば知らないから可能だったともいえる。プルーストもある時点までは真のモチーフに気付かず、とはいえそれに導かれつつ次々に断章を書きすすめていたのかもしれない。ところがある日、バルザック、ミシュレ、ワグナーの経験として語られる「同時に職人と鑑定家」となることで「自己―凝視」の視線をそれらに向けた時、そこに「作品を超えた見もしらぬ美」であるユニテを驚愕のうちに見出したに違いない。するとその時からプルーストは、もはやそれまでの彼のうちなる無意識の制作者にのみ作品の完成をゆだねるわけにはいかなくなる。無意識だから浮かびあがってき

た幻影を、今度は主題として意識的に表現しうる手法を考えたさねばならなくなる。

ブルーストの暗喩はウルマン、ジュネットを初めさまざまな角度から論及されてきた。しかしそれは、たぶん一般に暗喩論が大抵そうであるだろうように、アリストテレス以来の概念の枠内にとどまって、それを適用しての指摘と分類の精度化以上のものではないように思われる。あるものを他の異質なものと類似ないし共通の意味素によつて関連させる、といった定義が誤りだということではない。ブルースト自身の有名な定義〔III. 889-890〕もあの意味ではそれに忠実である。また彼の暗喩が大雑把で、比喩、換喩ないし提喩と区別していないことを問題にするつもりもさらさない。そうではなく、アリストテレス以来の概念といったのは、ディスクールとは事物や思想・感情のミメーシスであり、それらをできるだけ簡潔、平明、適格に表現するものだという考えが、テクストを読むわれわれを抜きがたく支配しているということである。この論理的ディスクール観にたてば、暗喩をふくめてあらゆる修辞法は聴き手の理解を高める補助的な道具か、反対に彩りをそえる詩的装飾以外のものとはならないだろう。その点で興味深いのは、「低俗に墮すことなく明瞭たれ」というディスクール観を説くアリストテレスが、暗喩について、それを濫発した詩は謎におわるからほどほどに使用するようにと戒めていることである。一見反対の二つの暗喩観がじつは同じ立場から生まれている消息をここに見てとることができるのだ。ディスクールの理解を妨げないようにという点で、彼は道具観にたっているのだが、しかし同時にその使用は決して必然的ではないという考えをも同時に示している。それは日常言語の低俗に墮さないための詩的標識でもあるわけだ。おそらく後者の考えに、暗喩が文学において優遇されてきた理由があるが、ブルースト読解においてもそうした見解が暗黙のうちに大勢をなしているように思われる。ある注解者によればブルーストにとって「現実〔暗喩の〕口実である」から、

却つて「とるに足らないことの方が内容の充実した現実よりも、暗喩の始動装置としてすぐれている」ことになる。その際暗喩は陳腐な紋切り型であつてはならないが、さらに「実用的」であつてもならず、「いかなる目的——たとえ作家自身のであれ——にも奉仕しない」とまでいわれる。¹⁶⁾それ自体の芸術的自立性をこれほど主張するのは極端なように思われるが、しかし実際には暗喩が作家の芸術的伎倆を發揮した無償の詩的カデンツァとして純粹に美的に消費されているという現実是否めないように思われる。これはたとえばブルーストの〈抜粹〉などが多かれ少なかれ依拠している立場であるが、こうした裝飾観に対して G・ジュネットは、二つの感覚に共通のエッセンスを抜きだし時の浸食から保護する手段というブルースト自身の定義に立つて、「暗喩は裝飾ではない」と述べている。それは「エッセンスの視像を文体によつて再構成するのに必要な道具」なのである。この見解は、暗喩を特権的瞬間という「心理的経験の文体的等価物」¹⁷⁾とみなす見解と併せて、それ自体としてはわれわれにとつて興味ある示唆をふくむが、しかし理解を助ける道具という考え方は一見正反對の前者の裝飾論と結局は同一の、論理的ディスクール観への揺がぬ信念の上に成立しているといわねばならない。ところがブルーストの暗喩を理解するにはなによりもこのディスクール観をまず問題にしなければならぬのである。前者における暗喩の自立性、後者における暗喩とレミニッサンスとの対応性は部分的には正しいとしても、それが十分な意味をもつのはこのディスクール観を転倒させたうえでのことなのである。なおブルーストは一九〇七年の書簡で、「生徒に授業をよりよく理解させる立体的模型のような、論理の純粹に実用的な召使」としての比喩を非難することで、まず道具観を排する。しかしだからといって名人芸を發揮するカデンツァに傾くわけでもない。たしかにそれに続く、「いや、比喩はそれ自身の内に存在理由をもたねばならない」という考えは見様によつては上記の極端な裝飾説に足場を与えそうだが、少なくとも『失われた時』に関するかぎりこの存在理由の意味は全く別のところに見出されるだろう。

アルベルチーヌと繕りを戻そうと焦燥する話者が筆をとって、いざ書きあげた手紙の文面は、どうみても別離の宣告であり、アルベルチーヌの方もその秘めた思いは抑圧され屈折して言葉にならない言葉として言動のはしに洩れでてくるだけだった。これが特殊なケースではないことは前述したが、小説、劇、テレビ、そして現実世界で、言葉はしばしば字義のコードとは別の仕方では出される。胸底にあることをそのまま表現している場合、表現できる場合は、ひよっとすると例外的なのかもしれないのである。説明の便宜上ここでは意味と形式の二元論に立ち、文形成の始発点の意味を変形成文法における深層構造にたとえて考えれば、そして思考・感情を幾つかの貧弱な通り相場のパターンに押し込む自動運動的ディスクールの定型化圧力や表現技術上の問題なども考慮の外におくと、始発点の意味は礼儀、利害などの社会的配慮すなわち検閲によって課されるさまざまな変形規則を経て、表層構造において最終的言列として生成された時は、えてして深層構造とは似ても似つかぬものになるのではないか。ここでの変形規則は、深層構造の始発的意味に忠実な表現を生みだそうとする変形成文法のそれとは違って、いわば文字通りに改竄、歪曲、偽装するためのものだからである。この変形規則の一例をあげれば、否定、反対、省略、消去（A——人であれ、ものであれ——を故意に語らない）、類似的ずらし（Aのことを共通点のあるAのこととして語る）、隣接的ずらし（Aのことをそれとんらんかの関係があるBのこととして語る）などが思いうかぶが、これらの変形規則を蒙ると言葉は本意の窺いしれぬものとして表れるので、フロレーとセリーヌの感謝と同様に「気付かれないまま」で聞きながされてしまうだろうし、そこから生じる誤解を葛藤の口火として使うのはある種のドラマの常套手段ではなかつたらうか。しかしそれにも拘らず、われわれは深層構造を語りやまない——たとえ時として精神分析医の助けを借りるにせよ——ことも事実である。それは、この変形規則が一方では表現を阻害する抵抗となりながら、他方ではそれを取りこえることで逆に表現が可能となる入りくんだ修辭的回路を形成するに致っ

ているからではないだろうか。というより実践的に他に手立てがないのだろう。おそらく人は論理的ディスクール観をその通りに体现した文法的モデル文のように語るものではないのである。もしかすると人が明晰・直截かつ論理的に語ることなどないのかもしれないのだ。ところが日常生活では一筋なわではいかないほど屈折した修辞法に長じそれを容易に読みとく人間——いや多分そういう人間ほど——こと文学テキストとなると、それがこうした言語で書かれていることを信じたがらないで、一義的単線的、つまり明解な論理的ディスクールとしてしか読まないという逆説があるように思われる。ブルーストの知性批判は、このディスクールの表面的字句の知的整合に終始するような読み方への糾弾も射程に入っているはずである。話者がアルベルチヌの遁走を許してしまったのは、知性に頼つてその真意を読みそこねた知性主義への皮肉がこめられているだろう。ところで彼女の秘密は「彼女の言葉の中に」非論理的に表出していた。その言葉は「そのこと（『逃亡の欲求』をすこしも意味していない）のだが、よく考えれば「そういう感情が彼女のなかに隠されていまいかぎり説明がつかない」ものなのだという [III. 345]。おそらくフロイトの無意識的欲望の発現としての言い間違ひのように言葉の論理の間隙を衝いて、または夢の言葉の圧縮と転移にあたる上記の検閲を通じてさまざまな変形を蒙りながら、それでもやはり言葉のレベルに滲みでてきたわけだ。まだコード化されていない回路を他のことにかこつけてその都度拓きながら外へ逃げだしてきたこの非論理的ディスクールこそまさにブルーストのテキストの言語ではないのだろうか。

ブルーストの暗喩が問題にされねばならないのは、なによりもこのディスクールにおける、深層構造のコード化されていない非論理的で曖昧な表現回路としてなのである。彼のすべての暗喩がそうだということではない。むしろ大部分はそうではないだろう。しかし語る欲望に急ぎたてられながら語れずにいる、だがそのためにきわめて密度が高くなるといった箇所を読みほぐしていくと、中心をなしているはずのディスクールとの主従関係を逆転させ

て暗喩の向こうからある重要なメッセージが送られてくるという奇妙な経験に、われわれはこれまで幾度か遭遇してきたのではないか。ヴァントウイユの小楽節は女性に比較されていた。しかもこの女性のイメージは小楽節の道具であれ装飾であれ、比喩という従属的位置にはとどまらず、対等もしくはそれ以上の自立した性格を帯び、スワンは実在の女性であるかのようにその楽節への恋に落ち、「特殊な快楽」を味わい、「もう一度会うことを熱烈に望む」のだ(Ⅰ.210)。この愛はスワンの〈母〉への子の愛の重要な一環をなしてさえいるのだが、これはもはや連鎖的暗喩メタファー・チェーンといった問題ではなく、実際に一箇の女性がそこに存在しているというしかない。「そのソナタの楽節が実在していると信じたのは間違いではなかった」(Ⅰ.350)。さらに七重奏曲において一楽節である女性(phrase ↓ ellipsis)が他の楽節Ⅱ女性たちと絡み合いダンスに興じ、その後一人残された楽節Ⅱ女性もたらす幸福は他のいかなる女性にもまねのできないものだったと語られるだろう(Ⅲ.259-260)。この楽節を一人の女性として認めることを妨げるのは、もはや論理的ディスクールの束縛以外にはない。なおこの女性は、背後の闇から言葉の表面に非論理的に浮かびあがってきたことをそのまま象徴するかのようになり、これもやはり周到に畳みこまれた数々の暗喩に導かれて出現した靈魂でもあった。いわば彼女は二重に ombre (影と亡霊) なのである。ただしそれは、影のような存在とはいえ、それが添う小楽節と同等もしくはそれ以上の比重を荷っている。というよりそれは小楽節のままにモチーフをなしている。だがそういうものとしては語りえないために、ディスクールの従属的存在でしかない暗喩という異質な二事物を結合する媒体を逆手にとり、小楽節を彩りゆたかに描く装飾的口実に乗じて検閲を通過して、ディスクールの表面に浮かびあがってきたのではないだろうか。

比較されるものと比較するものとの比重の対等もしくは逆転は、特権的瞬間における現在と過去の関係に似ている。過去を喚起するナプキンやスプーンの音などの「現在の事物は口実、ひとつの機会にすぎない。それは記憶を

呼びおこす役目を果たすや消滅してしまうからである¹⁹⁾。小楽節やサンザシはそれが呼びよせた暗喩の下に姿を消すわけではない。しかしそれらが作品のなかで意味を持つのは、暗喩を通して浮かび出てくるものによってなのである。ジュネットがいうのとは別の意味で暗喩はレミニッサンスの芸術的利用であり、実際両者はほぼ同一の構造をそなえている。そしてそれらにはなによりも、喚起するものにおいて共通している。レミニッサンスが死者の霊を呼びよせ、その霊がああ始源的な女性であるという仮説を先にわれわれは述べた。暗喩が回路となることで呼びよせようとしているのも同じ女性ではなかったろうか。それは両項の比重の逆転を決定的にしうる。が、ゴロの幻燈はすでにそのことを語っていたようにも思われる。幻燈すなわち魔法のランプ (lanterne magique) によって「超自然的な幻」として呼びだされたゴロは話者の寝室に侵入し、その内部を自分の「骨格として取りこみながら」そこを別の世界に変えてしまう (「ゴロ」)。この「骨格取込み」は、過去が現在の上に二重映しになりつつ支配する、レミニッサンスや霊の出現に対応する現象だろう。この現在や、暗喩がまつわる事物は一種の霊媒もしくは話者の寝室のようにスクリーンとなつて、過去や暗喩を展開させる場なのだ。プルーストが主張していた「それ自体の存在理由」とはこの主客逆転させての暗喩の自立性と、それを通してしか真のモチーフが開示されない表現の消息にふれているのではないだろうか。もともと幻燈の場合は、ゴロと彼が出現する話者の寝室との間に多少の関連があることに注意しなければならない。夫ある女性ジョヌヴィエヴへの不貞の恋に血迷って彼女を中傷で死に追いつめるゴロの姿は、まさに夫ある女性である母への禁忌の愛を意識しはじめていた子に、その愛が招きうる残酷な現実を一挙に露呈させたのではないか。だから話者は不安に駆られて、「ジュヌヴィエヴ・ドラバンの不幸が常にもまして愛しいものを感じさせた母の腕の中に急いでとびこんで」行くし、それが自分と関係がないかどうかと内面に目をそそぎもするだろう、「ゴロの犯罪はより一層不安なおのきを以て私に自分の良心を調べまわらせた」

[I.10]。フロの幻燈は寢室に写された影ではあるが、やがて母が夜を一緒に過ごすことになるその場所の覆われた真実を実はすでははっきりと浮かびあがらせていたのである。

サンザシは花の中でも偏愛の対象であった。この「初めて愛した花」はジルベルト、そして草稿ではグピ夫人を通して〈母〉に結びついていた。⁽²⁰⁾ この花の「不可解な魅力」の理由は後者の場合やはりグピ夫人との関係の中にある。話者が病気だった時、この花を携えて彼女が寢室を訪れるのだが、その際の彼女の優しさ、陽気さ、頬のそばかすなどが、花の陽気さ、香り、ロビンの卵色の斑点と相うつりあっていつまでも解けない絆をつくってしまったからである。どうしてこの絆がそれほど強いものになったかといえば、「結合が信念となる年頃」の体験だからであり、幼少年期には「言葉の意味がわからない」ために「暗喩が一箇の現実として精神に受けとめられる」からである〔新1.854〕。暗喩が補助や飾りではなく、現実の重みをもつ消息がこうして直截に示されるが、それと同時にサンザシをめぐる暗喩的表象に托してそれとなく仄めかされるのがあの最初の女性であり、この花の描写には彼女への禁じられた愛が幻想的に語られていることも窺われる。となると、ジルベルトの登場を準備する、サンザシを少女に見たてた描写〔1.381-41〕に、なぜか海との対比が唐突に持ちこまれていたのも足をとめてみる値打ちがある。話者は散歩の途中、サンザシの美しさに心を奪われ、その魅力の原因をさぐるようと凝視するが、「百回聴いてもその秘密により深く入っていけない音楽のようにそれ以上奥まできわめられ」ずに他の花々にしばし目を転じる。するとその時目に入ったヒナゲシなどの花々がまばらに咲いている様子から間近に麦畑が広がっていることを話者は感じとり、それが彼の胸をときめかせたという。それは丁度陸地に乗りあげた修理中の舟を見て、まだ見えないもののそれが近くに迫っているのを感じて、「海だ!」と叫ぶ旅行者に比較される。なぜここで突然に海なのか? 胸がときめくのか? この海はその同音異義語の母を介してサンザシの秘密を明かしているのではないの

か。サンザシが秘める尽きせぬ魅力は姿を見せない（母）の記憶に由来し、海（母）を間近に感じた時の胸のときめきとはあの（母にもう一度会ふ喜び）の変奏ではないのだろうか。話者はふたたびサンザシに視線を戻すのだが、それが呼びました「感情は闇（オプスキュール・エ・ダーク）につつまれ漠然としたまま」で「明らかに」ならない。しかしそうした無益な探求の後に、この花の生垣の背後から、つまりサンザシの奥底から、ついにバラ色のソバカスの少女ジルベルトが、それこそ花の魅力の秘密であったとでもいうように姿を現すのである。いや、彼女が母幻想の系列に属す以上、まさに彼女が花の魅力の秘密だったというべきではないか。多分こんな風に、非論理的ディスクールというものは、お話を語るのだと序でながらいっておいでいだらう。それはアルベルチヌ流に、あることを少しも語らないのだが、それが内奥に隠されていなければ説明がつかないような語り方をするのだ。

エルスチールの『カルクチュイ港』でも海は暗喩と密接な関係をもっていた。話者は画家のアトリエで、この海洋画の魅力が詩の暗喩にあたる「表象された事物の一種の変形」にあり（[835]）、陸の都市を描くのに「海用語しか用いず、海には都市の用語しか用いていない」ことを発見する（[836]）。したがって「海のだまん中にある船が町の中を航行しているように見え」、「海域の力がいたるところに吹きだして」いる（[837]）。海と陸は一見対等の関係にあるが、この海洋画の中心主題が海であることはいうまでもない。陸は海を、隠しつつ描く手段であり、レミニッサンスにおいて過去が二重写しになる現在、ゴロの幻燈が写されるスクリーンとしての寝室とはほぼ対応した従属関係がそこに見出される。この陸の背後に隠されながら画面全体にその気配を漲らせ、あるいは変貌した姿で登場している海とは、まさしくもう一つの *le hors* 以外のなものでもないように思われる。この（メー）も作品全体に遍在しながら他の用語でしか呼ばれず、他の女性に変装したり事物の影となることによってしか背後から立ち現れるすべを知らなかったからである。ではエルスチールの変形暗喩の美学をを例証する絵が、題

材としてカルクチュイ港を選んでゐるのも一瞥の値打ちがある。Carnethun とは、プリシヨの語源考とは異なるが [II. 889]、Carnethun すなわち「そこにゐるあなたを敷き写すこと」ではないのか。敷き写すのはもちろんそれが事物の背後に隠れているからである。そしてこの場合あなたは直接的にはアルベルチヌのことだろう。話者は海辺の少女たちに紹介してもらおうという下心で画家を訪問したのだが、機を逸するのではないかと気をもみながら、ようやく制作の手を休めた画家をせきたてて彼女たちが通りそうな場所へと連れだす。彼としてはそこに画家をなるべく長く引きとめておかねばならない。それには彼の絵を話題にするのが手っ取早いとばかりに、「カルクチュイの話をして下さい。ああ、カルクチュイにぜひ行きたいですね」と水を向けてみる (p. 890)。この日は努力のいかにもなく失敗におわるが、話者はまもなく画家のアトリエで念願かなってアルベルチヌたちと識りあいになるだろう。だから彼はこの時も本当は「アルベルチヌの話をして下さい。ああ、彼女に会いに行きたいですね」と、カルクチュイの下にアルベルチヌというあなたを敷いて語っていたのだ。ジルベルトは最初の花サンザシの背後に現れたが、アルベルチヌの背後にはつねに海が心象風景として横たわっていた。そしてこの海の下からも〈母〉が透けて見えてくるのである。いや画家の絵のように作品のいたるところから〈彼女が出てくる〉 (p. 890 se tie) というべきなのだろうか。

われわれはいつの間にか暗喩の域をはみだしてゐるのに気付かねばならない。もともとブルーストの暗喩の規定が大雑把で、提喩や比喩などと区別なく使われていることは前から指摘されている。しかし彼にとつては、「意識されない永続的な夢」を非論理的に浮かびあがらせる、つまり一義的^{デシグナチフ}外示的な仕方とは別の次元で、しかしそれにより添って影のレフェランスを暗にさし示しうる機能を具えてさえいれば、どんな修辞法であれ選ぶところではなかった。「二つの事物を関係させ、美しい文体という必然的な環に閉じこめ」さえすれば、この関係の仕方が暗喩

であれ他のなんであれ差しさわりはなかったに違いないのだ。したがってこれまで論理的ディスクールでは全く相手にされなかつた言葉の關係の仕方が、重要な修辭法としてそこに浮上してくることになる。暗喩や提喩は所記的關係であるが、能記的關係の仕方としての地口 *calambour* がその筆頭にあげられるだろう。言葉の論理的意味のみを重視するロゴス中心主義において、それは単に不真面目な言葉遊びでしかなく、一箇の表現法として認められるはずはなかつた。それに対して R・ルッセルは同音異義語をいくつか組み合わせて、形は同じだが（ただし一字だけ違えて）意味は全く異なる二つの文をそれぞれ作品の初めと終わりに配してコントをつくるという大胆な手法を実験している。ブルーストがこの六つ年下の友人の手法に通じていたかどうか判らないが、能記の遊戯を彼ほどに押しすすめなかつたことは事実である。なにより彼のなにかを語るエクリチュールはルッセルの「戯れる」⁽²³⁾ エクリチュールとはやはり異質だといわねばならない。とはいえ彼にも、地口、アナグラムなどの言葉遊びへの趣味が相當に強くあつたことは間違いない。たとえば友人において、Fenelon は Noneler、Bibesco は Ocschib と名を組み合わせる呼びあい、そして Leernam とは他ならぬ Marcel 自身のアナグラムの名称として使用されていた。⁽²⁴⁾ R・アーンへの手紙は親愛なる Bininibuls とか Birminuls、あるいは唯 Moschant と書いた意味不明の呼びかけで初められ、文中にも頻繁に彼ら特有の綴り (envoyer → hensvoyer, vieille → villich, gentil → gensiti) や言葉 (bunchi) 地口による新造語 (loubéral ↑ loubel (大統領の名) + libéral) などが見うけられる。⁽²⁵⁾ 『失われた時』における登場人物の名前の命名的有縁性や相互の關係についてはもはや色々と言及されている。一例をあげれば、Albertine とアナグラムの關係にあつた Gilberte は、のちに Guernantes 公爵夫人になるのだが、そうなるでゲルマント家の祖先が Gilbert le mauvais であつたことも偶然ではなかつたことになるだろうし、⁽²⁶⁾ 話者の前に対をなして現れる Albertine と Elstir は、A・ロジエの指摘する通りアナグラムの關係にある。⁽²⁷⁾ Charlus は Morel に、二人が逢引きしてい

た場所の Charmes にちなんだ Charnel と名前更えをしてはどうかと申し出て断られるが、作者の名 Marcel もまざまざと読みとらせるこの命名が、二人の愛人の名を愛の場所を核にして解きほぐしがたく結合させていることも確かであり、それは自ずから作者が登場人物や場所を命名する時の手付きをしのばせるものだと考えていいだろう。先程 Carquehuit と Eglise の地口的解釈を一つの試みとして提出したが、前者の場合、「クリトүүлとネオムの間にある」[I. 854] その位置自体もそうした読み方を促しているように思われる。Citourps は Clitoris を露骨に透かし見せたアナグラムと読めるし、Nehomme は「男として生まれた」の地口なのか「男でない」なのか判じがたいが、仮にその両方だとすれば、カルクチュイは女性と男でない男（女性的同性愛者^{ユラニスト}）の間に位置するわけで、それをどう解釈するかは別にしても、これら三つの地名と位置になんらかの意図がこめられているのは間違いないように思われる。

サンザシの場合も、それとグピ夫人の結びつきは決してブルーストがいうように暗喩に当てはまるものではなく、彼女がそれを持参したという明らかに隣接的関係による提喩なのだが、同時に花の雄シベの examine と夫人が着用していたドレスの服地としての examine（粗織綿布）との地口的連携もそこに一役買っていた⁸³ [新 I. 854]。またこの花が祭壇と結びつくのは、それがマリアの祭壇に飾られる隣接的関係とともに、caïce（花の萼と教会で使う聖杯の二つの意あり）という能記的共通性も関与していた [新 I. 854]。ヴァントウイユの小楽節が女性に比較されるのは暗喩といえるのだろうが、しかしその手続きには地口的ずらしが混入していた。女性名詞である前者 (phrase) を受ける女性代名詞 elle などが文脈によって内容をすりかえていくのだ。elle はスワンに「特殊な喜び」を与えようと申し出、彼の方も「elle に対して未知の愛のようなものを覚え」と、文脈的に除々に擬人化される内いつしかそれは一個の女性をさしてしまう。能記の一致を楯にとつて、語られざるものが強引に、しかしやはり

正面からは語られないまま影のように侵入してきていつかそこを支配するのである。

『カルクチュイ港』において変形Ⅱ暗喩の手法によって描かれるのが海^{イール}だったことはおそらく偶然ではなかった。そしてそれは実はエルスチール自身にも母幻想があったことを暗に示すのではないか。あるものを他の用語で語る彼の手法もこの禁忌の愛がはじめにあつて、その表現としてやむなく生まれてきたものなかもしれない。プルースト自身の場合がそうだったように。エルスチールのもう一つの作品、サクリパン嬢の肖像はこの推測をある程度裏付けている。話者はこの水彩画を見た時またしてもあの「種特殊な、歓喜」〔Joy〕を覚えるのだが、それは絵の芸術的感動というより題材そのものの魅力からきているという。つまりサクリパン嬢自身が歓喜ないし快樂〔Joy〕をもたらしただけであるが、この魅力の秘密とは、なにより彼女の名前にひそんでいるのではないか。Die T. pant とは Sacre Pain、つまりアルベルチーヌがおやすみの接吻で話者の口に入れてくれる神聖なパン、彼が食べものとしての母に求めていた現存 (Presence réelle) をふくむ滋味豊かな聖体パンへとつながっていくのではないだろうか。実際サクリパンはのちにオデットとなり、母的女性としてスワンに子の愛を掻きたて苦しめるだろう。エルスチールが妻のガブリエルにこの肖像画を見せまいとするのは、彼もかつて彼女を愛していたこと、そしてその愛がどんな性質のものであるかを推測させる。妻の Gabrielle という名が、サクリパンの娘で話者の〈母〉の一人となる Gilberte のアナグラム (t を欠くが) となっているのは、彼女もそうした性格を共有していたからではないだろうか。とするとエルスチールの手法は彼にもともと母幻想があつて、その帰結として要請されたことになるだろう。しかもこの手法とモチーフも決して偶然に結びついたわけではないように思われる。

ベルゴットの場合はどうだろうか。彼の作品に関するまとまった言及はないが、話者の印象にちりばめられた片言隻語を拾いあつめると、とりあえず文体に関してはおよその傾向がうかがい知れる。それはまず「ハーモニーの

隠れた波」、「ハーブの歌」、「音楽的進り」〔I. 94〕、「施律的流動」〔I. 95〕といった受けとめ方からみて著しく音楽的である。この音楽性はさらに進んで、作品の魅力が作品的知的内容とはあまり関わりがないばかりか、それを越えた別の世界があることを想定させるようになる。話者ははじめてこの作家に会った時彼の話し言葉を分析するが、そこには「文の意味とは独立した形態的美しさ」〔I. 55〕があり、彼が他人の作品を読んで長所として着目するのは「暗喩で描かれた情景や合理的な意味の欠ける場面」〔I. 55〕である。この知的内容の軽視にはすでにブルーストに通うものがある。なお草稿では外示の意味や脈絡、要するに論理的デイスクールを蔑する態度はもつと鮮明にうちだされていた。ベルゴットは「意味など気かけずに言葉を歌う」のだが、さらに「言葉の中にその意味とは別のなにかを見ており」、それが作品の「隠された糸」となっていた〔新 I. 1030〕。彼がまるで心にあることとは「ほとんど反対のことを話しているように見える」のは、会話だけの特徴ではないのだろう〔I. 550〕。もっとも彼の話し言葉は書物のそれと異なるいろいろな対応しているものの、やはり若干の相違はある。とりわけ「書かれた文においておうおうにして言葉の様相を変えてしまうある種の照明」が会話には欠けている〔I. 553〕。文をそれ特有の光線で照らすこの「深部から発する」照明は、理知的デイスクールの背後からそれとは違う弱い光を発してそれに焦点を合わせて読むとまったく別の世界を浮かびあがらせるブルースト自身のテクストを思わせる。この照明はいわば感覚的転調によって「音調」とも呼ばれるのだが、後者も「文章の美とは独立した糸、内奥の照明、意識されない「内奥の人格」に直結している〔I. 55〕」。知的意味とは独立した音楽性、隠された糸、内奥の照明、音調といった文の表裏二重の構造を示す諸特徴は、ベルゴットの文学が論理的デイスクールとは別のものの上に成立していることを窺わせている。その独自の音調について、それは「テクストにそれとして記入されているわけではなく、なにもものもその所在を告げていないのだが、にも拘らず文章に自ずから添えられているのだ」と語られてい

るのは、これまで暗喩や地口を逆手にとって語られざるものを喚起していたブルーストの幻影的手法に、なによりうってつけの説明となつてはいないだろうか。話者はさらにこの音調は「作家における最もうつろいやすい、しかし最も内奥にあるもの」[hid.]といっているのだが、一見矛盾するようなこのいい方は、内奥の秘密が幻影的にしか喚起できない事情にふれているのではないだろうか。「トリスタン」のモチーフが「執権ですぐに消えざる」[III. 159]といわれていたことをここで思い合わせておいてよいだろう。

ではベルゴットの内奥の秘密とはなんなのか。これも話者やエルスチールとほぼ同じ性質のものだったように思われる。彼の作品は感動的で、そこには「つねに非常に裕福で気高い愛すべき若い女性たち」が登場する。彼女たちは「貧しい主人公に心遣いの大変こまやかな援助の手をさしのべるので、こんな魅力的な女性とはもう二度と離れたくないと願うほど」だという〔新 I 789〕。ところが作家は「彼女のことはこの行為のことしか」語らず、もはやそれ以降は彼女を登場させない〔新 I 790〕。話者は彼女に「もう、一度会えなくて、悲嘆にくれる。」彼もこの女性を愛しているのだ〔新 I 783〕。優しく優雅な美貌の女性が貧しい主人公にほどこす慈善ないし隣人愛とは何なのか。この保護する女性とその手にする男性の関係には話者の母子愛を彷彿とさせるものがある。その女性に読み手の話者が母幻想（「もう一度会えない悲嘆」）を托すのは、彼女がもともとそういう投影を誘う女性だったからだともいえる。もともと最終稿ではこうした（母）的ニュアンスも話者の悲しみも削除される。しかしその代わり、といつてよいのか、作家自身に近親相姦の影が二重に施されるだろう。一つは金銭絡みだという「あのなかば近親相姦的な愛」〔I. 558〕である。しかしそれはこの一言だけで、後はすでに周知のこと（「あの……」）という口ぶりでお茶を濁して、それが誰への愛なのか具体的な内容には一切ふれようとはしない。ちなみに近親相姦という語はこれを入れて作中二回使われるが、どちらも決して母幻想の直接的な手掛かりとはならない。このことはブルース

トが論理的ディスクールではものを語らないことを改めて示しているように思われる。だが、ベルゴットがベルマに傾倒し、ラシーヌ論でも取り上げているのは、正面からは絶たれたその愛へのアプローチに迂回路を残しているのではないか。このフェードル女優は作中、母子愛の幻想の一源泉をなす存在である。話者は彼女が演じる「フェードル」を観に行くことを医者に禁じられるが、そこには禁忌の愛を侵犯するものへの処罰が仄めかされていた。晩年、溺愛する娘を喜ばせようと死の病を冒して「フェードル」の舞台に立ったベルマは、その晩案の条恐ろしい苦しみを嘗めることになるのだが、この「ぞつとするような夜」を予想するのが上演中の、しかも「イポリットへの愛の告白の場面の後」だとわざわざ科白の場所まで特定しているのは (III 995-996)、それが義母の息子へのエディプス的愛に対する処罰に対応することを際立たせるため以外のなものでもないだろう。娘しかいないベルマに母子相姦の可能性がないようにみえるのは表面のディスクールに拘泥するかぎりにおいてである。彼女はつねに自分が演じる女性と同じ禁をおかしているかのよう描かれ、ついにはフェードルの名で呼ばれさえするのだが (III 996)、これはたんなる混同とは思えない。やがて彼女は思知らずな娘夫婦のあれこれの仕打ちに苦しんで死ぬだろう。これも「しばしば偉大な悲劇女優たちは、丁度彼女たちの演じた芝居の最後であれほど度々生じたようにそのまわりに仕組まれた家族のだけかによる陰謀の犠牲になって死ぬ」と、それとなくフェードルと同じ原因で生命を落としたかのように書かれている (III 1015)。では彼女をめぐる文章の中に、話者と同じ母子愛症候群のいくつかが紛れこんでいたとしても不思議ではないだろう。気嫌いいしている娘婿を彼女がちゃはやするのは、その機嫌をそこねると「意地悪して娘に会わせてもらえなくなる」ことへの危惧からだという。この娘への愛着はヴァントウイユの娘への愛を思わせるが、娘が親の犠牲的愛情に対して酬いるに、愛する人間と一緒にあって働くあれこれの忘恩行為、そしてその挙句に死に逐いやられたかのようなその惨めな最期も作曲家の場合と軌を一にしている。こ

の母と娘の関係はそれを親子と男女の二つの軸にそってトランスポジション転移させると、ヴァントウイユ父娘のみならず話者と母の関係へと重なりあい、父親に母への接吻を阻まれた時の話者の苦しみは、ベルマが娘婿のために娘との仲を裂かれる苦しみと対応するだろう。ただしベルマには矛盾した要素が圧縮されており、この対応は捻れて他方で彼女は話者に母と同じ不安をひきおこしもある。ベルマが芝居がはねた後男と楽しむのではないかと想像して不安を覚える時、話者は母が自分に禁じられた場所で楽しんでいると考えて苦しむのと同じ状態に置かれており、当然「不眠の夜を迎える」ことになるだろう〔I: 488〕。しかし彼女の〈母〉性を決定的にするのはやはり演じる役柄によってである。話者が念願かなってようやく彼女の舞台を覗にいける時になって、彼が一番聞きたいと思うのは「急な出発があなたを私たちから引き離すとか」〔I: 幕五場〕という科白なのだが〔I: 441, I: 443〕、これが愛の告白の導入部である以上話者の欲望の所在はあらわにそこに見てとれる。しかし二度引用されるこの科白自体にも注意をはらわねばならない。愛するものの出発を聞いて引きとめようとするフェードルの焦りは、話者における出発ないし別離への恐れを思い起こさせるし、実際アルベルチーヌが去った後この科白は二人の関係に適用されてさらにもう一度引用されるだろう〔III: 459〕。

この濃厚に母幻想を湛えたベルマを絶賛するベルゴットは、命名上双児のかたわれ (Bergotte/Berna) ともいうべき女優の禁忌の愛を自らのうちに影として曳きずっていたのではないか。だからこそ彼はフェルメールの絵を見て反省することになったのだ。ベルマが惨めな死を迎えるのにひきかえ、「復活のシンボル」である著作によって永生を約束されたいベルゴットはそれでいちおうの成功を収めたともいえるが、しかし一方で死の直前に自分が作家として失敗したことを思いしらされてもいる。病気をおして出かけた展覧会で、フェルメールのデルフト風景の「小さな黄色い壁」[petit pan de mur jaune〔III: 187〕]をみつめながら、つくづくと「私もこんな風を書く

べきだった」と反省しているからである。だがそれは具体的には何をいおうとしているのだろうか。まず第一に手法の問題（「こんな風に……」）であろうが、しかし同時にこれまでそれと密接に関連していた主題の問題でもあるように思われる。というよりこの二つはやはり切り離しては考えられないのだ。Van Meerのように書くべきだったとは、スワンの場合と同じく Vers Mene つまり「母に向かつて」書くべきだった、禁忌の〈母〉ないしその現存を表現すべきだったということではあるまいか。そのためには「色を幾層にも塗り重ねて、私の文章 phrase をそれ自体で非常に価値あるものにしなければならぬ」。Phrase はヴァントウイユの音楽では楽節であると同時に女性であり、そしてこの女性の身元はこれまでではほぼ明らかにしえた。ベルゴットの phrase にもその女性が影を落としてはいまいか疑ってかかる必要があるだろう。実際絵画における重ね塗りの手法は、文学においてはイメーヂを幾層にも重ね合わせての暗喩に対応するだろうし、そして暗喩はブルーストにおいては語りえぬものを語る重要な修辭法のひとつであった。かつて激しく糾弾した物神崇拜イデオトリに彼自身が陥っているのでなければ、文章フラメが「非常に価値あるもの」になるのはそれ自体の美しさによってではなく、その塗り重ねの背後からある女性を浮かびあがらせるかどうかに掛かっているのではないだろうか。そうなる」と「価値のある petit pain」〔小壁画〕という表現もうっかり見過ごせない。それは petit pain すなわち母の現存ないし実在を顕在化した聖パンの流れを汲むものではないのだろうか。すると、キリストが現存する聖体のようなかたちで〈母〉の出現を、暗喩という重ね塗りによって描くべきだった、それがベルゴットの反省の内容だったことになる。この悔恨の念には、結婚したスワンがフェルメール研究を断念したことと一脈通じあうものがあると考えてよいのである。

ベルゴットが文学作品でやはり禁忌の母子愛を「自ずから文章に添えられる」幻影的な仕方では表現していた、あるいは表現すべきだと考えていたことは、海メ母ルを他の用語で語るエルスチールの暗喩的手法にほぼ対応する姿勢

だといえよう。だがそういう意味ではベルマ——芸術家としての——の流儀にも一応の注意を払わねばならない。彼女の詩の朗詠はエルスチールの手法と共通する特徴がみられるからである。画家が家や人物のある大きな光の効果の中に溶かし「等質化」するように、彼女は「凡庸な芸術家なら一つひとつ切り離して語る」詩の言葉を一つの感情、言葉より大きなある全体の中に「融合」させる〔115〕。このまるで「思考と韻律という二つの方式」が別個に存在するかのような仕方、詩節を溶けあわせる感情の「広大なイメージ」に、彼女の芸術の真骨頂がある。しかし音楽家にとつてのリズムにも比較されるこの朗唱の仕方は、むしろ彼女といろいろな点で一對をなすベルゴットの音楽的文体により近いのではないか。ベルゴットにおいても言葉の意味と音楽性は乖離する傾向にあつたが、とくに心にあることは別のことを語っている時の話し方が「いくつかの語の下に、それらと同じ音声と退屈な単調さで間をおかずにくりだしつつ、唯ひとつのイメージを追求する」と説明されているのは〔150〕、まさにベルマの科白まわしと符節を合せている。話者の初めての観劇が失望に終わる理由のひとつはそこにあつた。話者は楽しみにしていた道ならぬ恋の告白場面があまり早口で朗唱されたので、殆ど聞きのがすはめになる。彼ら自分でも諳んじている二幕五場の詩節を大女優が「あつといわせるような抑揚」で観客を堪能させるものと思つていたので、案に相違して「単調な旋律のカンナ」をかけてしまい、「頭のそう良くない悲劇女優、いやリセの生徒でさえ効果を無視できないほどに際立った対立が取り紛れてしまう」という期待外れの結果に終わる〔145〕。リセの生徒でさえ——だから暗誦している話者は当然——気付いているこの愛の母子相姦的性格を、母の立場の大女優がどんな具合に表現するのか、どういう「巧妙な意味付け」をするのか、母への愛を禁じられた息子にとつては興味津々たるものがあつたに違いなく、観劇に「大いなる欲望」〔143〕を抱いた理由もそこにあつたはずである。それをベルマは劇的に強調するどころか、早口な単調さでさりげなく通りすぎる。つまりここでも言葉の意

味と音楽性の乖離がみられるのだが、同時にそれは語りながら語らないというかたちで、禁忌の愛を不透明なヴェールの向こうに隠しているわけだ。これは他の芸術家の修辞法に対応していないだろうか。ベルマ自身にフェードルと同じ欲望が潜むらしいことはすでに指摘したが、それとこの朗唱法とは彼女の場合も密接に関連しているように思われるのだ。だがそうになると、彼女がフェードルを演じること自体がじつに巧妙にこの手法を体現していることなのに気がつく。「ベルマはフェードルという登場人物の陰で告白していたあの欲望を、多くの若者たちに対して自分も実際に感じていたに違いない」からである〔148〕。人倫に悖る恋を衆人環視の中でいくらめんと語っても、あれは役の上のことですといえれば秘めた欲望の尻尾はつかまれないですむ。

ベルマの言葉の意味と音楽性の乖離、この他を通して語る偽装告白、それにエルスチールの他の用語で語る変形『暗喩的手法』、ベルゴットの深部からの投影のようにテキストに「自ずから添えられる」幻影的手法などは、『失われた時』のディスクールのあり方を三者三様に自己反映しているように思われる。繰り返していえばこれらの手法は語る対象と不可分の関係にあった。その語りえぬ禁忌性がある特殊な、非論理的な語り方を要求していたのだ、ある種の母幻想者たちがその愛を性倒錯と呼ばれる仕方ではか語れなかったように。そう考えるとこの芸術家たちにモレルの名を加えない理由はないだろう。彼が「自分の生活を話す習慣」があり、ただ「晦渋な比喩・暗喩を混えて語るのですそこになにかを見てとるのは非常に困難だった」〔III. 162〕ことはすでに述べたが、話者によればこの奇妙な話し方は「どうも彼を蝕む神経衰弱と関連している」らしい。神経疾患とは語りえないものを語る心身的迂言法であり、その一症状としてこの話し方が生まれてきたということではないだろうか。彼のわかりにくい話し方は言葉の背後に禁忌を隠す、あるいは隠しつつ現わすための手法だったのかもしれないのである。ただしこの演奏家の場合それは、高度の抽象性のために自ずから幻影的手法となっている音楽の言語によって最も適切に表現さ

れることになるだろう。そして彼の場合もこの語られざるものはおそらくは母幻想と関係している。彼がヴァイオリンの演奏によってあの未知の女性を霊媒として呼びよせたのは、その女性が誰だったのかを考えれば、この演奏表現を上記の芸術家たちのそれと分けへだてる理由は見当たらないからである。芸術家ではないがシャルリュスも、はじめてジュピアンと出会った時相手が自分のいうことを理解していないのに気付いて、「どうやら暗喩はあなたには受けつけないようだね」という〔III 612〕。彼もやはり晦渋な語り手たちの一人ではないのかと疑つてよいだろう。話者はシャルリュスにおける「肉体的欠陥〔同性愛をさす―引用者〕と精神的才能〔ほぼ芸術的才能に等しい―引用者〕を結びつけているのは何なのか」と考えこむのだが、この二つは同じものを表現するための心身二種類の迂言法ではないだろうか。その点は話者も、シャルリュスの中に「神経系の〔……〕不均衡デジキリブル」ないし精神異常デジキリブルを想定して、それが一方では彼に「女性の代わりにウエルギリウスの牧人やプラトンの生徒を好き」にならせ、他方では彼を「甘美なピアノニスト、美的感覚に欠けていないアマチュア画家」に仕立てたのだとその同根性を指摘している〔II 953〕。さらにそのピアノ演奏のすばやく不安気な魅力あるスタイルは「シャルリュス氏の神経的欠陥に〔……〕原因といわないまでも対応物がある」と断定する〔III 953-4〕。この欠陥ないし *déséquilibre* とはあの母子関係の原障害を語っているのではないだろうか。話者の母への欲求もコンプレの夜神経の病氣と認定されたのだが〔I 38〕、シャルリュスの同じ病も母幻想と関係していたように思われるのだ。それをその同性愛に即してくわしく論及するいとまはないが、一方で彼が母親に生きうつしで年とともにますますそうなっており〔III 991〕、それによって母冒瀆者のひとりであること〔II 908〕、他方で愛人 *Morel* とアナグラムの関係にある *Morel* 夫人39の「大きなスカートにくるまればかりにして」坐っていたかと思うと〔II 674〕、彼女をなぜか激しく攻撃すること〔III 283〕などを参考に挙げておくにとどめよう。この夫人への攻撃にはベルマ母娘、ヴァントウイユ父娘、話者と（母）

(祖母、アルベルチーナ)などに仄めかされていた母殺しの気配と同じものが認められるように思われる。なお、あまりにも廻りくどいやり方でセリーヌたちに札をいわれたスワン自身も、じつは「暗喩でしか語らなかつた」ので、大部分の人間には話を通じなかつたらしい(「34」)。彼のオデットへの子としての愛については繰り返すまでもない。彼がディレッタントとして非難されるとしても、それはこの語り方、フェルメールへの関心などに暗示される折角の芸術的才能をオデットとの結婚によつて開花させることができなかつたからなのである。こう見るとブルーストの作品においては母への愛という語りえぬ禁忌を持つことは同時にそれを表現するための特殊な非論理的、幻影的手法を要求しているばかりでなく、その前提としてこの母幻想ないし神経的欠陥は必ずや芸術的表現と結びつかねばならないという、成立の道すがら不可解な信念が作品を呪縛していることに気が付く。

言葉とは必ずしも明晰に語られるものではないのだ。だからわれわれはそれを「闇の中から引き出す」(III. 898)、つまり隠れた文字(≡暗号)を読みとらねばならない。アルベルチーナが話者と暮らすことにうんざりした時その気持ちは、彼女の悲しげな瞳の裏側にまるで「見えないインク」のように書かれていたという(III. 423-4)。「失われた時」を読むことは多分に、マルタンヴィルの鐘楼、マドレーヌ菓子などのそれ自体は「知的価値のない」些細な形、色、匂いの「背後に隠れているもの」(I. 179)、「明晰さの背後に」あるもの(dernière cette clarté quelque chose qui'ils semblent contenir et dérober à la fois. I. 180)を読むことなのである。しかしこのいわば象形文字で書かれた難解な文書(≡リキエール)を読むには、小楽節を聴いたスワンが感じるようにやはり「その言葉とその秘密を習得」しなければならぬ。秘密についてはこれまで語りすぎるほど語ってきた。言語については、暗喩、隣接関係、地口、アナグラムなどを中心に若干の例を示そうとつとめた。しかし出口を塞がれた語られざるものが転移のどんな迂路を経、どんな象徴どんな口実に乗じて幻影的に浮上ないし漏洩するものやらその様相ははかりがたい。たとえ

ばフェルメールの「小さな黄色い壁面」は画家の名と聖パンとの二重の地口的連関によって母幻想の影を投げかけていたが、それはさらに話者が少年期のコンプレの思い出としてはそれしか思い出せないという「あの一種の輝く壁面」〔143〕へとつながっていないだろうか。これは実際の壁面ではなく、「就寝の悲劇の最小限必要な舞台装置」〔144〕としての客間（スワンを迎えた）や寝室をさす比喩だというのだが、それにしても余りにも紛らわしいこんな表現をここで強引に使った理由としては、その夜話者が母という聖パンを通して実在にふれえた出来事との関連以外に考えられるだろうか。そしてマルタンヴィルの鐘樓の表面の明るさと同じように、「輝く壁面」の背後の「もの影の定かならぬ闇」がこれからまさに語られようとしているからではないのだろうか。そういえばあの晩母がベッドの息子に朗読する『フランソワ・ル・シャンピ』も部分的に闇に閉ざされていた。「あらゆる愛の場面」がとばし読みされるのだ〔145〕。粉屋のおかみさんが他人の子ながら幼い時から手塩にかけて育てたフランソワと、やがて彼が遅しく思慮深い若者に成長した段階で、曲折を経ながらも結婚することになるこの小説は、それでなくても読みながら「全く他のことを夢想して」いてよく訳がわからなかったのだが、その上こんな風にあちこち検閲によって削除されると、二人の関係の母子から夫婦への「奇妙な変化」は聴き手には「深い神秘」に包まれてしまったという。母の接吻がもらえるのかどうか不安に苛まれている少年が、結婚によって天下晴れて母を妻として愛し独占できるフランソワの物語を読んで、どんな夢想に引き込まれたのかは想像するに難くない。しかしなぜ、母がとばし読みをしたことを話者は告げるのだろうか。とばし読みはテキストの理解を困難にするだろう。しかしとばし読みをしたとわざわざ告げることは、隠そうとしてそのことによって返って隠されたものを露わに差し出すことではないだろうか。語られなかったものがこうして——黙説法によって——逆にするどく語られてしまったのだ。この母の読み方に注意しなければならない。ここではなににごともそのように「深い神秘」の闇に包み

こんでしか語られないからであり、そこに気をつけないとわれわれは、ただテクストを結局はとばし読みしているにすぎないということになるのではないか。

注

- (1) André Gide, *Journal*, 1889-1939, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 848 (以下文中に頁数のみ記載)。
- (2) *Correspondance de Marcel Proust*, t. I, Plon, 1970, p. 121-2.
- (3) G. Painter, *Marcel Proust, 1871-1903*, Mercure de France, 1966, p. 270-273.
- (4) M. Planvignes, *Avec Marcel Proust*, Nizet, 1966.
- (5) *Correspondance de Marcel Proust*, t. IX, 1982, p. 155.
- (6) 以下の四の症例はM・ボス『性的倒錯』(村上・吉田訳、みすず書房、とくにロ51-133)に全面的に依拠している。ただしわれわれの見解はボスのそれと殆ど一致するところはないのだが、にも拘らず彼の病跡記述(それはほう大な証言や所見の中から取捨選択されたものである)が、以下のような解釈を可能にしたのは、著者が無意識において表向きに理論的武装(現存在分析)とは別の読解をしていたからではないだろうか。
- (7) ボス、前掲書、p. 113-4.
- (8) プルーストはザッヘル＝マンゾッホやマンゾビスムに一度も言及していない。しかし彼がその名を聞き知るか翻訳を読んでいたと想像することは決して荒唐無稽ではない。一八七四年には「コロメアのドン・ジュアン」を初めとする幾つかの短篇小説のフランス語訳が刊行され「目覚まし」(先行き)を見た(Sacher-Masoch, *La Venus à la fourrure*, Presses pocket, 1985, Préface de Daniel Leuwers, p. 42)。その後)の「小ロシアのツルゲーネフ」の作品は相次いでフランスで翻訳刊行され一八八六年にかつての愛人ワンダに呼ばれてパリに来た時は「ハイカロ」紙(『両世界評論』誌上で華々しく取り上げられ、出迎えた名士にはカチュール・マンデス、ポール・エルヴィユの名が見られる。後者はプルーストの年長の友人であったし、やはり友人ダニエル・アルヴィの父の共同執筆者であったメヤックはマンゾッホの作品をオペラ・コミックに仕立てている(1883)。「毛皮のヴィーナス」の仏訳は遅れて一九〇二年だが、クラフト＝エビングの『性的異常』は刊行六年後の一八九二年に仏訳されている。要するにマンゾッホは当時のフランスで相当な名士であり、その名が文学志望者の耳に入らなかったとは考えられないのである。もちろんマンゾビスムを知らなくてもマンゾビストになることはできるのだし、文学的マンゾビスムは、パリとグラーツで暗合的にはほぼ同時に発生した)「種村季弘」ザッヘル＝マンゾッホま世界、筑摩書房、ロ136)とも考えられる。しかしプルーストの場合たんなる暗合として済ませられないのは、彼が草稿段階でスワンの恋人の名前として、カルメン、フランソワーズなどと共に一時ワンダを使っているからである(新「ロ890, 892」)。スワンと話者の愛における苦悩の重要性を考えると、毛皮のヴィーナスでありマンゾッホの愛人でもあった宿命の女ワンダの名前を使ったのは決して偶然ではなかったような気がするのだ。

- (9) Henri Bonnet, *Les amours et la sexualité de Marcel Proust*, Nizet, 1985, p. 26.
- (10) 以下で述べることは、拙稿「作者による『失われた時を求めて』読解のレッスン若干」(ユリイカ 誌、一九八七年二月号)、の趣旨と相補の関係にある。
- (11) V. Decombes, *Proust*, Ed. de Minuit, 1987, p. 27.
- (12) J.-T. Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971, p. 146 の引用による。
- (13) *Ibid.*, p. 133-145.
- (14) ブルーストは、アルベルチースの逃走はゴモラの女であることの必然的帰結であるように書いているが、この不思議な意味曲線の説明は他日に期した。
- (15) アリストテレス『詩学』一三章。
- (16) G. Coqen, *M. Proust, A la recherche du temps perdu*, P. U. F. 1990, p. 98.
- (17) G. Genette, *Figures I*, Points, 1976, p. 40.
- (18) *Correspondance de M. Proust*, op. cit., t. VII, p. 167.
- (19) G. Genette, *op. cit.*, p. 46-7.
- (20) もう一人、サンザシと密接な関係があるヴァントウイユ嬢については改めて問題にしたい。
- (21) ルッセルがこの手法を説きあかした『*Comment j'ai écrit certains de mes livres*』が出版されたのは、ブルーストの死後十年以上経った一九三五年であるが、生前一人はモンテスキューなことを通じて交際があり、ブルーストは彼にラスキンの翻訳を献呈している。
- (22) R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, préface de H. Juin, 10/18, 1977, p. III.
- (23) La princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*, Gallimard, 1970, p. 10.
- (24) Cf. *Correspondance de Marcel Proust*, IV, p. 58, p. 122, p. 258.
- (25) Cf. S. Gaubert, *Proust et le jeu de l'alphabète*, in *Europe*, février-mars 1971 ; E. Nicolé, *Genèses onomastiques du texte proustien*, in « Cahiers Marcel Proust », N°12, Gallimard, 1984 ; A. Roger, *Proust, Les plaisirs et les noms*, Denoël, 1985 ; Ph. Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, Seuil, 1987.
- (26) 以下の Gilberte Swann の中には、母を嫁びた Guermantes の文字ならし音がすべて含まれているのは偶然ではあるまい。但し母は倒立させられ母になる。
- (27) Albertine には Estir の *s* が欠けているが、これも彼女の苗字の Simonet を勘定に入れば解消される。
- (28) なおカイエ 68 では *etamine* のドレスを着ていた女性が話者の母親になっている (新 1869)。
- (29) 現存とはパンとブドウ酒という聖体におけるキリストの存在を示すカトリック用語。
- (30) 彼女は半ば男性的な仮装で描かれるが、それが母を隠すためであったとまでいうつもりはない。むしろラヤールのいう通り、カルクチュ

イの地理的位置に対応するような男女の性の問題であろう。 Cf. G. Raillard, *Ah, que j'aimerais aller à Conquehuit!*, in *Territoire de l'imaginaire*, Seuil, 1986, p. 49-71.

(31) ここでは『反サント・ブーヴ論』でのように会話を墮落した文章の形態として非難する気配はなく、むしろ話者は作家と作品の関係を肯定的に捉える立場から、話し言葉と作品の言語との対応性を探そうとしている。

(32) ではrが余るということに関して、このアナグラムを提唱したロザスコは、*Mole/Moler*は発音上ほぼ等価であることに注意を促している (Op. cit. p. 148)。