

ヴァントウイユの〈小楽節〉

川中子 弘

作曲家ヴァントウイユのソナタと七重奏曲に関しては、まだあまりにも多くの不可解な部分が残されているように思われる。とりわけ、あそこにたえず鳴りひびくあの愛のモチーフは、一体どうしてそうなのか？

ヴェルデュラン家のサロンで遺作の七重奏曲がはじめて演奏された時、それを聴きながらなぜか話者の胸にアルベルチーナへの愛が突然に蘇ってくる。たしかに作曲家の娘については、アルベルチーナと彼女との同性愛の疑惑が話者を苦しめており、二人が一緒に住むようになったのもそれが直接のきっかけであった。だから曲を聴くことで、作曲家の娘を経由する愛情関係のねじれた回路がつながって、愛する女性のことが思い出されたということがあるいはあったのかもしれない。だがどうみてもことはもっと直接的に運んでいる。まるで七重奏曲の楽想から、いきなり、無媒介にアルベルチーナへの愛が話者の心を騒がせにくるというふうなのだ。いやむしろ、それが音楽そのものであるかのようにとらえるべきだろうか。いずれにしても音楽に秘密の仕掛けでもあるのではないかと疑ぐ

りたくなるほどなのである。實際話者は、ヴァントゥイユの音楽とアルベルチヌの深いつながりを認め、彼女が七重奏曲の「悲壮な音をかりて話しているかのように思われ」たとまで述べる。しかも「われわれ二人を結びつけている」のもこの音楽だといふのである(III. 259)。これは言葉通りに受けとれば、音楽としてかなり異様なことではないだろうか。

スワンの場合も、ヴァントゥイユの音楽(ソナタの〈小楽節〉)は「彼らの愛の国歌」(I. 218)として、オデットとの愛に深くかかわっており、ヴェルデュラン家のサロンに二人がやってくるたびに、彼らのために小楽節が演奏されるのが慣例となる。しかしだからといって、小楽節がスワンの愛にとって特別な意味をもつのはそうした習慣のせいだというわけではない。この曲をヴェルデュラン家での演奏に先立って初めて聴いた時、すでにスワンは小楽節に「未知の愛」のような感情を抱いているからだ(H. 218)。小楽節とスワンの愛は、これも外部を迂回して結びついたのではなく、小楽節そのものが最初から愛に深くかわるものを持っていて、それに掻き立てられた想いがオデットによって偶発的に人格化されたというように展開している。この音楽と愛の奇妙な結びつきはどこから生じているのか。さらには、ソナタと七重奏曲を通じて、まるで曲のなかに棲んでいるかのように演奏ごとにその奥底から立ちあらわれるあの謎の〈女性〉は何者なのだろうか。

ブルーストの作品における音楽、とりわけヴァントゥイユのソナタと七重奏曲という音楽の意味について一冊の本を書くことができるだろう、とS・ベケットが指摘したのは、『失われた時を求めて』の全巻が刊行されてほどなくしてである。その後——一時期の停滞を経て——尻上りに隆盛を迎えているかにみえるブルースト研究において、音楽的アプローチはその一角を占めるようになり、一冊どころか数冊の本と多くの論文が書かれるのだが、しかし

それは上掲の疑問に答えるような方向においてではなかった。musique という語は音楽を総称する場合と個々の曲を意味する場合がある。前者の意味に解するなら、ベケットの念願はかなり実現されているといえるだろう。しかし、「ヴァントゥイユの〈ソナタ〉と〈七重奏曲〉という音楽」という文脈からみて、ベケットの音楽はむしろ後者の意味で使われており、その点での成果はまだかなり不十分なものととどまっているといわざるをえない。マトレ&メックとJ・J・ナチエの二冊の研究書は、一見そうした個々の音楽の具体的な分析を心がけているようにみえるが、われわれの疑問を説明する手掛かりとなるものは全くといっていいほど与えていない。というよりはじめからそういう問題意識は存在していないというべきだろう。マトレ&メックはヴァントゥイユの音楽に関する『失われた時』のテキストを巨細もろさず取りあげ、一見きわめて緻密な分析を施しているようだが、悪くいえばテキスト追隨の平板な網羅的列挙に終わっている感があり、ヴァントゥイユの音楽と女性（「通りすがりの女」「彼の未知の女性」との関係も指摘されるが、それはあくまでその種の同語反覆的批評アプローチを行うかぎりでの附随的挿話的な言及でしかなく、一步ふみこんだ積極的な解釈はもちろん、正面からそれを主題論的に扱う姿勢にいたってはいささかもみられない。⁽³⁾この著作を参考にしたと思われるナチエ『音楽家ブルースト』も、その点は同断である。音楽と愛の内的連関への着目はなく、ソナタにおける「未知の女性」の存在は、オデットへのスワンの恋の伏線のようなものとしてやはり副次的にふれられているにすぎない（八七、九三頁参照）。ちなみに〈ブルーストと音楽〉関係の論文では一定の声価をえているP・コスティの『失われた時』の音楽的構造」でも、「ヴァントゥイユの音楽の主題が話者のアルベルチヌへの愛と嫉妬に結びついて」いることを取りあげているが、その理由については、いわゆる音楽的構築——といっても、ここでは音楽が作品の展開に関与するというきわめて消極的な意味での——の一例とすること以上の解釈へとは掘下げられていないように思える。⁽⁵⁾

ヴァントウイユの音楽と愛との結びつきは、読みが深まってはじめて垣間みれるといった晦渋なテーマではない。一目瞭然と考えるかどうかは人によって異なるかもしれないが、少なくともどの音楽の描写を通じてもほとんどつねに強調されていることではあるのだ。にもかかわらずそれはこれまで問題視されることがなかった。それどころかこの点でのほぼ全面的ともいえるべき空白をさしおいて、「ブルーストと音楽について全てはいわれたという印象」をかりそめにも抱きうるとしたら、それは単なる早とちりといったことではなく、もっと深いところに原因があるのではないだろうか。私見によれば、ヴァントウイユの音楽のみならずそれを含めての『失われた時』全体の解釈が、しばしばある種の抜きがたい偏見に呪縛されているように思われるのだ。

ベケットが上掲の提言をしたのは、ヴァントウイユのソナタと七重奏曲が、作品内ではたす機能の重要性を見抜いていたからであろう。しかしこれらの音楽作品の重要性は、ある意味ではことさら詮議立てをする必要もないままに表立って言明されている。七重奏曲は、話者が作品を書くための契機となる〈三本の立木〉、ヘマルタンヴィルの鏡楼、〈ヘマドレーヌ菓子〉などの印象を最もよく総合しうるものであった(III 261)とか、それが話者を導いて、彼のなかに芸術への信頼を回復させたといった言及は再三見られるからである。

ところで、『失われた時』の解釈として、ごく大ざっぱに、話者が作品を書くまでの文学修業 *apprentissage* ないし天職の自覚 *vocation* の物語であるという作品像が、多かれ少なかれ広く暗黙のうちに了解されているように思われる。⁽⁷⁾するとヴァントウイユの音楽はこの話者の作家への歩みにおいて、ほぼ最終段階を用意する過程だという見解がひとまず成立するだろう。作曲家は、作家をめざして模索し彷徨する話者にとって芸術上の導師となるわけだが、ところがこの解釈に依拠すると、ここで問題となるソナタや七重奏曲における愛の主題、そして降霊術によって出現したかのようなあの不可思議な女性はいかにそれらが執拗に読者に存在を訴えかけようと、決して重

要視されることはないのである。それらはこの審美的作品観では主題に深く関与するものとしてコード化されることはないし、文学的気まぐれや二次的裝飾物として扱われざるをえないのである。いやむしろ、文学修業の過程で愛は誤まった道として否認されるべきものである以上、その模範ともいべきソナタや七重奏曲が愛を主題とし女性を謳うことは立論上矛盾をきたしかねない障害であるとさえいえるのだ。

参考までに、こうした審美的作品観に依拠したヴァントゥイユ解釈の例として、ナチエの場合を一瞥しておく。彼によると「話者は「その天職探求の歩みにおいて」スワンの段階、すなわち作品と愛が結合する段階をのりこえて」おり、それでわかるように話者は「性愛の方ではなく、芸術の方に」向かっているのだという。芸術はどこかキリスト教的禁欲主義の色彩を帯び、それと愛との対立的性格が話者とスワンの対比に重ねられつつ強調されているわけだ(1:35)。もっともナチエは、この性愛も結局は芸術によって救済されるのだと述べているが、そういうふうにいえばそれは性愛にかざったことではないだろう。結局、作家の天職自覚という到達点から溯及して、それまでの諸経験(旅行、社会、友情、同性愛……)を一元的に価値づけ整理化する審美的作品観にあっては、否定的媒介としての愛に対しては、せいぜいそれらと同列の位置しか与えられないのである。

こうした読み方に最初に異議を申したてた一人として、「エクリチュールと性」のド・ルジュンヌの名をあげることができる。⁽⁹⁾ マドレーヌ菓子挿話は、それを特権的瞬間と命名したA・ダンディユ以来、話者の文学修業の道すじにおける里程標として重視され、審美的、心理学的、形而上学的な研究の対象となってきた。⁽¹⁰⁾ ところがルジュンヌは、マドレーヌ菓子が女性性器であり、それに関わるテクストが母親コンプレクスの象徴的表現であるという、これまでの解釈に百八〇度の転回をせまる見方を提示したのである。それは、審美的な読解の盲点をつき、ひょっとすると内容空疎な観念論的作品像の向うに照明を当てられていないもうひとつの、おそらくはより現実的な『失わ

れた時を求めて』が存在するのではないか、という示唆を行ったといっても過言ではないだろう。実証的な言語によってこれまで営々と築きあげられた、長くて退屈で無害な教養小説の陰に、全く趣きを異にする闇の官能的なテクストが抑圧され封じこまれてしまったのではないか。だとすれば、「あまりに審美化され、消毒殺菌されてしまった」テクストに、ドゥブロウスキの表現をかりれば「攻撃的負荷」と「暴力性」を取りもどしてやらねばならぬだろう。¹¹¹ ひるがえって、ヴァントゥイユの音楽におけるあからさまともいふべき愛の旋律が、批評によって聴きとれないものになっていった背景にはまさにこれと同じ事情がはたらいていたのではないだろうか。したがってわれわれの冒頭の間へ答えようとすることは、まだほんの一端が垣間みられただけの——しかしそれももう傷口のように塞がっているかもしれない——もうひとつの『失われた時を求めて』を模索することに必然的に関わってくるのである。¹¹²

一 ヴァントゥイユの音楽の物語的構造

ヴァントゥイユの音楽の意味ないし機能を分析するにあたり、しかしそこにもうひとつの障害が立ちはだかっていることに気がつく。そういう意味分析を音楽に施すことが可能なのだろうかという疑問である。これは、ヴァントゥイユの音楽ははたしていわゆる音楽なのだろうか、といいかえてもよい。文学作品に登場する音楽というそのあり方が、これまでのところ時に奇妙なジャンルの錯誤をひきおこしているように思われるからである。

ナチエは、『失われた時』の主題とみなす魂レダフンサの救済の観点からヴァントゥイユの音楽を分析している。ところがそういう基本的に作品の内構造にかかわる作業のなかに、ブルーストの音楽の描写をてがかりに、この箇所はドゥビュッシーの『海』、さらに『ペレアスとメリザンド』、この箇所はベートオベンの四重奏曲といった具合に、音楽的蘊畜を傾けて作品の、さらには作曲家のモデル研究を始め、ついには四重奏曲のうちでも十五番の方が十六番

よりブルーストにとって重要であったと断言する証拠はない、といった議論を展開してしまっているのである（前掲書、p. 123-130）。どうやらその種の研究は「ブルーストと音楽」論においてかなり重要なトピスになっていると思われるが、それをここに持ちこむことは、テキストを伝記へと還元するその短絡的なあり方において、作品内での音楽の意味を結局は空洞化することにつながるだろうか。また、本¹⁴⁵当の音楽が問題になっているかのように、ソナタや七重奏曲がその生成において蒙ったかもしれない音楽的影響を考察することは、ただちにいうのではないにしても、ヴァントゥイユの音楽のテキストの意味を見出そうとする観点とは一致しないはずのものである¹⁴⁶。そうした態度を音楽化とかりに呼ぶとすれば、この音楽化という錯誤は、われわれの〈音楽〉の分析に混乱やすりかえを持ちこむことで、それとは気付かれにくい厄介な解釈上の障害となっているように思われる。この点でナチエが七重奏曲について、わざわざそれは「純粹に音楽的である」（同書、一二五頁）と断わった理由は一見不可解であるもの、おそらくはヴァントゥイユの音楽に対する上述の批評態度を端的に表わしたものと受けとってよいだろう。

いうまでもなく、ヘソナタも「七重奏曲」も読者には音楽として聴けない以上、それを音楽として分析するわけにはいかないことをまず明確にしておきたい。それらは演奏を聴いたスワンや話者の印象として提示されたテキスト、言語のテキストのかたちにおいてしか近づけないのだから、われわれはただそれを言説として読むほかはないのである。つきつめていえば、ヴァントゥイユの音楽とはそれに関わる『失われた時』内の一連の断章以外のことではないということに帰着するのではないだろうか。彼の音楽は、したがって文学テキストの問題なのであり、音楽的学殖を傾けてもそれを読むのにはあまり役立たないと心得ねばならないだろうし、おそらく「ブルーストと音楽」といった芸術的議論の枠自体がわれわれの問題の所在を曖昧にしかねないのである¹⁴⁷。

この点で興味深いのは、音楽化によるテキストの読みあやまりないし読みすぎしを予め見越していたかのように、

ブルーストがその危険をそれとなく登場人物の反応を通して戒めていることだ。てっとり早い例をあげれば、スワンが初めてソナタの演奏に接する場面で、この曲についてそれは「もはや純粋な音楽ではない」(I: 209)と、ナチエの「純粋な音楽」説にまるで反論を加えているかのような断わりが付いているのである。これは偶然の符合であろうか。

同時代にひろく瀰漫していたらう、ブルジョワ的合理主義に根差したリアリズムの文学観を、サントリーブの名のもとに痛烈に断罪することが、『失われた時』の基層を形成していることは、『見出された時』の同時代文学批判や、『反サントリーブ論』との生成批評的な血縁関係によってうかがい知ることができる。そうした同時代人に、かれらの文学観とことごとく齟齬をきたすように書かれたテクストがどう読まれるかについて、ブルーストがある程度の子測をもちえたとしても不思議ではないし、それは時に透徹した認識にまで達していたようにさえ思われる。少なくとも自作刊行にこぎつけるまでの辛苦と屈辱、さらに出版後の読者の反応は、そのことへの省察をいやがうえにも深めさせたはずであり、他ならぬヴァントウイニに托して後世ポスターに恃む言をもらすのもこの文脈において理解すべきなのである (I: 531-532)。この誤まって読まれるかもしれない、いやむしろ誤まって読まれるようにしか書くことができないという自己認識が、それをある程度防ぐようななんらかの仕掛けをテクスト内に施すようしむけたということがなかったらうか。

実際、ヴァントウイニの音楽のテクストには、音楽の描写と同時に、それを聴く登場人物の体験を通して、これは一見そうみえる音楽の繊細きわまる印象記述などではない、という自己言及的な暗示がほぼ段階的に布置されているのだ。したがってスワンも話者も、ヴァントウイニを最初に聴いた反応は、まるでそれによって読者とスタート・ラインを共にするかのようになり、曲への無理解なのである。スワンはある甘美な喜びを覚えるが、その楽想がどうい

ものなのか、「描写したり、思い出したり、名付けることは不可能で」、要するに「言葉ではない、表わせない ineffable」[…]「漠然とした印象」しか捉えられない。この段階でのソナタが、「純粹に音楽的で、拡がりのない」[…]「印象」(I. 209)を与えるといわれているのは、上記の〈音楽化〉の意味を考えるうえで注意を要する。文脈で見ると「純粹に音楽的」とは、単に空間的延長をもたない (intendu) というだけではなく、意味をもたない、言葉で語れない (impossibles à décrire, à nommer, à se rappeler [...], ineffables) とか混沌としてゐる (confus) と同じことと同義義で用いられているふしがあるからである。しかしそれは誤まりだったというふうには、スワンの聴きとりは展開していくのだが、その経過を見ると、ソナタ理解の深まりは当初のいかにも音楽的な諸特徴を、まさに逆転する過程をふみつつ成就されている。この曲はまもなく「もはやすでに捉えられないもの insaisissable ではなくなる」が、具体的にそれはスワンが「その拡がり (étendue)、いくつかの塊まりの左右対称の配置」[…] (I. 209) が思えがけるといふことなのだ。ここで純粹持続が空間化され、カオスが構造化されようとしている。話者がのちに知的楽しみだと述懐する、「まだ形をなさない混沌とした星雲状態に形を与える作業」(目. 32) (こゝ、ブルーストの楽節を聴く) 読む正しい態度だというわけだろう。だがこれはヴァントゥイユの音楽よりも、むしろブルーストの文章にあてはまるのではないだろうか。

ソナタから漠然とした印象しか受けなかったスワンの作品把握が、『失われた時』を迎えた初期の読者のそれにどこか似すぎていることに気がつくのだ。知られているように、『失われた時』が蒙った最大の非難は、オランダ社編集員マドレーヌの読書報告以来構成の欠如に向けられていた。それは少年時代の錯綜きわまりない冗漫なお喋りであり、カオスとみなされていた。ただし第一巻しか知らなかった読者がそう考えるのには無理からぬ点がある。全体の中にしか構成は姿を現わさないだろうから。だから最後まで読めば分かるだろう、と作者は期待し

ていた。だが結局それは、全巻が完結すればおのずと水解するようなたぐいの誤解ではなかった。A・フユラ（一九三四年）は、刊行以前の初期の二巻構成に均衡のとれた構成を見出しはしたが、それはその後の加筆と構想の変更によるその破壊に遺憾の意を表するのが目的だったし、さらに一九五三年のある研究書では、「初めも終わりもなく、筋もなく結末もない（一）」、気ままに書かれた形をなさない雑多な寄せ集め」とまでいわれているが、これは当時の作品理解の水準がどのようであったかある程度推測させる。こうした解釈は、書簡における作者の弁明や反駁が知られ、おそらくはそれを受けたかたちで『失われた時』の構成的配慮を論ずる研究がいろいろ現われてくるに及んで、表向きは撃退されたかのようにみえる。最近ではどの研究者も暗黙のうちに構成を肯定しているという印象をうける。しかしはたしてそれは、いわばアカデミズムの回路をめぐる観念的な決まり文句以上のものになっっているといえるのだろうか。というのも構成研究の現状をみると、一方ではブルーストの自作弁明に寄りそうかたちで教会建築や音楽を引きあいに出すものの、それが具体的にどう実現しているのかという点になると説得力に欠けるうらみがあり、他方では作品内での対応や連絡をこと細かに考証するが、総体的構造となるとこの種の実証的アプローチでは浮かびあがってこず、むしろそれに引きずられてフユラのいう構成的乱れを意に反して指摘せざるをえないケースも見受けられる。たしかに、初めも終わりもなく形をなさない断章の寄せ集めといった見方をされることはないし、それに比べれば格段の進展を認めることができる。だがそれははたして、ブルーストのいう「ヴェニールをかけた構成」を本当に理解したということなのだろうか。この疑念が払拭しきれないのは、もろもろの構成的配慮の解明にもかかわらず、ヴァントゥイユの音楽を恣意的な漠然たる印象の記述として読む域から、なおわれわれがそれほど離れておらず、これは逆に、ほぼそういうものとして『失われた時』を読んでいることの現われのように思われるからだ。この音楽はその構造とメッセージにおいて『失われた時』の核心にふれているよう

に思われるのだが、読者・批評家によるヴァントゥイユの音楽と『失われた時』の受容の仕方が酷似するばかりか、さらにそれらがスワンの最初のソナタ理解と偶然とは思われないほど符節を合わせているのは、やはりひとつにはプルーストが自作の文学史的ともいうべき深い認識を持っていたからこそだと思われる。そしてその認識が深まるほど、自作を迎える一般読者の読み方、つまり「期待の地平」をテキストの仕掛けのうちに弁証法的に取りこんで、いわば秘儀参入の手掛かりのようなものを布置しておく必要が生じたのではないか。とすれば、スワンが音楽を聴く態度にはよほどの注意を払わねばならないわけである。

スワンは間もなく上述のカオス的なソナタの印象を脱し、空間的構造的把握へと達するのだが、それに追討ちをかけるように、例の音楽性を否定する一節がつづく。

〔それは〕もはや純粋な音楽ではなく、デッサン、建築、思想の領域に属している […] (I. 209)

建築の領域に引きいれることで、ソナタの構造化はより明確になると同時に、さらにそこにはデッサンの具象的表現力、描写力もこめられようとしている。スワンが思いつくようになったものとして、前掲の「拡がり」などとともに「la Graphie, la valeur expressive」(同頁)が挙がっていたことをここで付け加えておこう。建築的構造と絵画的表現力を賦与されたこのソナタは、それでは何を表現しようというのか。思想とここで呼ばれているものが、そこに深く関与していることは容易に推察できる。スワンはソナタの思想を、サンロトゥベル侯爵夫人のサロンでの演奏においてさらに強く感得する。「スワンはその楽想を真の思想とみなしていた」(I. 36)、あるいは「最初に聴いた時は見わけられなかったが、そこには驚嘆すべき思想がこめられていた」(I. 25)。七重奏曲の聴衆がそ

こに見抜いたという「深さの音の次元への転移」(III. 257. 傍点引用者)もこの思想に関わっていると考えてよいだろう。この思想が何かは、まだここでは問わないことにする。もっとも思想といっても、たとえばこの音楽には深い思想があるという場合に使われるような、多少なりとも比喩的な意味でのそれを越えているように思われる。そこには言語的な性格があるといってもよい。思想に直接関わる例ではない(ようにみえる)が、ヴェルデラン家でのソナタの第一回演奏終了後スワンは、作者のヴァントゥイユが狂気に悩まされており、その兆候は曲のなかに認められると、ある画家(のちのエルスチール)が語るのを聞いて呆気にとられる。というのもスワンは、「純粋な音楽作品が論理的関係——その変質が言葉遣い(dans le langage)の乱れとなって狂気を暴露することになる論理的関係——を含む」とは思いもかけなかったからである(I. 236)。しかし文脈からみて、『失われた時』の〈音楽〉は、未来のエルスチールがほのめかすようにそうした論理的関係を含むのだと考えてよいだろう。そして *logique-tyros* に溯るまでもなく、引用にそれとなく示されているように(「言葉遣い…」)、論理が言語と密接な関係にあることはいうまでもない。

やはりサンリットゥベルト侯爵夫人のサロンで、スワンはソナタの小楽節が、たしかに「表面的には曖昧模糊としている(*obscur*)」が、その下に「ある確固たる明瞭な内容」が存在するのを感じとる。しかもその表現には「新しい、独創的な」力がこめられているので、聴くものの心に「知的な思想」のようなものとしてとどまるばかりか、実際スワンにおいてそれは、「愛と幸福の一念」として受けとめられているのだ(I. 350)。

だが、たとえ厳密な構成と絵画的表現力をかりに持ちえたとしても、音楽に明瞭な思想表現が可能だろうか? そうした逡巡は、ソナタ後半のピアノとヴァイオリンの「美しい対話」(I. 351)を聴けば一掃されるだろう。というのもこの音楽においては、「人間の言語をそこから排除しているが、だからといって、気紛れがそこにさばる

のを許すどころか、かえってそれを締めだしていた。かつて人間の話す言葉 (langage parlé) がこれほど厳密な必然性をもって使われたことはなく、これほどまでの質問の確さと答の明確さに到達したことはなかった」からである (同頁)。これは一見ソナタの言語性を否定しているようにみえるが、むしろこれまで仄かに輪郭を——graphie以来——浮かびあがらせていたその言語化を、一層強調しているのではないだろうか。ここで否定されているのが、たんに言語ではなく話し言葉であることに注目して、それが書き言葉とは反対にきわめて劣悪な文学的用具として位置づけられていたことを思い出しでもよいだろう。

ヴァントゥイユの音楽とは何か、その内容というより形態的側面について、空間化—構造化—絵画化と、前段階を統合しつつ除々に非音楽化の階段を登って、ついに言語化へと到達したことになる。いわゆる音楽とはもはや似ても似つかないものになったスワンのソナタを「純粹な音楽」とみなすことは今や許されないだろう。ここで改めてわれわれは、すでに言及したひとつの結論に逢着する。ソナタとは『失われた時』内のそれに関連したテクスト自身であるという考えである。実際それはここでも最終的に言語化されるに及んで、われわれの目の前に印刷されているソナタのテクストへとかぎりなく重なるように思われるのだ。となると、スワンの聴き取りモデルは、さらに次の考えにわれわれを嚮導することになる。つまりソナタのテクストは、漫然とした音楽の印象を錯綜し凝った措辞で仕立てた不透明な美文のカオスなどではなく、スワンがソナタを聴きとったようにその明瞭な思想内容を読んでいかなばならない有意構造なのである、と。

だがその前にもうひとつの過程がふまれていることに留意しなければならない。それは、さまざまな物語ジャンルとの重ね合わせによる、ソナタの物語化というサイクルである。

ソナタと七重奏曲のどちらにおいても〈小楽節〉が聴き手の注意をひきつけるのだが、すでに指摘したようにそ

れは擬人化されて表現され、妖精のような謎めいた女性として出現ないしは登場してくる。このことが時にヴァン トゥイユの音楽に、舞台芸術のような様相をもたらしているのである。たとえば、この〈小楽節Ⅱ女性〉は音響の波のうえに立ちほだかり、あちらへこちらへとスワンを引き廻し、突然方向を変えたかと思うと、「新たな、より敏捷な、細かい、物憂げな、やむことのない、優しい動作で」彼を未知の世界に連れていき、姿を消したかと思うと、待ちこがれるスワンの前にまた登場する……(I.210)。これはまさにバレエの踊子の所作を描いているのではあるまいか。他のところでも、ピーター・デ・ホーホの絵のような深い奥行を感じさせる、「違う色で塗られたはるか遠くから、小楽節が柔かい光を浴びて、踊りながら、牧歌風に「…」出現して」(I.218)くるのだが、これも舞台の一情景を眼に浮かばせる。そういえば、ソナタの小楽節を自分たちの愛の讃歌とした男女には、スワンとオデットという『白鳥の湖』と因縁浅からぬ名前が付いていたし、スワンがソナタを聴いて思い描いた *Les Groupements symétriques* (先程は「いくつかの塊まりの左右対象の配置」と訳したが)も、バレエの群舞の振付けを連想させる。

同じ舞台芸術でも、時としてオペラのような気配を濃厚にすることがある。ソナタを演奏するヴァイオリンは「ある種のアルトの肉声」に近く、「女性歌手が演奏に加わったのかと耳を疑う」ほどであり、魔女セイレーンの叫び声もそこには聞こえてくる(I.242)。今度は〈小楽節Ⅱ女性〉は踊るのをやめて、オデットのことや人生の悲しみなどについてあれこれスワンに語りかけ、「(恋の喜び)、それが一体なんなの? なんでもありあしない」と恋の痛手に苦しむ彼を慰める(I.348)。

ソナタのオペラ的性格にもう少しこだわれば、その傾向は曲に絡んで引用されるワグナーの楽劇によっても際立たされている。『パルジファル』『マイスタージンガー』などがその説明に援用されると共に、とりわけ『トリスタ

ンとイゾルデ』とのつながりは、「ヴァントゥイユの楽節は、たとえば『トリスタン』のある種の主旋律のように……」(I. 350)という一節や、まるで両者が同一のものであるかのようにヴァントゥイユの楽譜のうえに『トリスタン』の楽譜を重ね合わせる、きわめて意味深長な話者の身振り(III. 263)などによって暗示されている。

バレエやオペラとの類比は、すでに言語化されている音楽に、今度は物語的色彩を付加するものといえる。なおこの二つのジャンルは、前述したヴァントゥイユの音楽の非音楽化の過程を覆んでいることにも注意を促しておきたい。音楽と舞踊の結びついたバレエは音楽の空間化であり、さらにコレオグラフィ的造形によって建築に関わり、背景の舞台美術とあいまって絵画的効果にも関わっているといえるだろう。オペラにおいてはそこに言語ないし文学化が加わるわけだ。さらに音楽中心のオペラと、劇をはるかに重視する楽劇との相違にこだわれば、その提唱者ワグナーの作品への頻繁な言及はソナタにおける文学への傾斜を一段と強めるものだといえよう。この音楽と文学の関係は phrase という語の多義性(楽節—文章)と絡みあって、重要な問題提起へと導くのだが、差当っては、そうした文学への傾斜が、ソナタのテクストに実際に紹介してくる『ルネ』『クレーヴの奥方』『千一夜物語』といった文学作品そのものによって強められていることを指摘しておくにとどめよう。その他に、バルザックの『人間喜劇』『ミシユレの『フランス史』の構成に関する考察は(III. 160)、ヴァントゥイユとワグナーの論議の延長上にあつたし、バルベ・ドルヴィイ、T・ハーディ、スタンダール、ドストエフスキーに関する話者とアルベルチヌの文学的会話は、ヴァントゥイユの楽節フレーズについて思いめぐらすことが発端になっていた(III, 三七三頁以下)。するとわれわれはまたしても、言語的テクストとしてのソナタへと導かれるのだが、バレエとオペラという媒介過程を経て音楽から文学への移行という新たなサイクルを経たいま、それを文学的ないし物語的テクストとしてのソナタというふうにならに限定することがここで許されるだろう。

補足までに、絵画による物語化にも言及しておきたい。ヴァントウイユの七重奏曲は、作者の死後ゲルマント大公夫人のサロンで初演される。居合わせた話者は、作曲家をシスチナ礼拝堂の天井画を描いたミケランジェロにたとえその傑作を「音楽による巨大な壁画」に見立てる（*III, 260*）。デッサンとの比較によるソナタの絵画化については前述した。しかしシスチナ礼拝堂の天井画が、聖書に材をとった「天地創造」から「最後の審判」にいたる九連作から成ることを思えば、これはたんに音楽の絵画化という以上に、その物語化の隈取りを一層濃くするものであるといえるだろう。

この後もたえず問題にしなければならぬだろうブルーストの、いはばその独特の語り口において、音楽の物語化は実をいえば直接にはただの一度も語られていない。しかし「構成というただひとつの関心しか」なかったこの作者は、それに費したのと同量の心血を、「構成のあまりに目立ちすぎる痕跡を消しさる」(*ジッドへの手紙*) ことに注いでいたことを忘れてはならない（構成はたんに構成だけの問題ではないだろう）。すると結果的にその構成ないし文體は、たとえば自分の話をするのにあまりに漠然としたことをいうので、聞いている方は何がなんだかわからなくなる、あのモレルの語り方に似てくるのではないだろうか。しかし痕跡は掻き消されたというより、モレルの提示する *une image enténébrée* を通して仄かに、しかしそれなりに「確固として明瞭に」(*前掲*) 読みとることはできる、そういう経験に、以上の音楽の物語化の過程はわれわれを立会わせていたのではないだろうか。たしかにそれはどこにも指示されていない。しかし網の目のように暗示的な伏線を用意周到にはりめぐらすことによって、テクストの外示レベルとは別のところで音楽の物語化の焦点が結ばれているように思われるのだ。

P・コステイアG・ピルエ以来、『失われた時』の〈音楽的構造〉なるものが論じられてきた。それを恣意性をも

含めて批判することはここでは差控えるが、しかしより問題にすべきなのは、反対にヴァントゥイユの音楽の〈物語的構造〉ではないのだろうか。小説が音楽的であることより、音楽が一箇の物語であり、物語性のある言語的テクストであることを明確にすべきではないのだろうか。

ただし前述した音楽の物語化は、あくまでも音楽をそう読むように示唆する痕跡を点綴してみたにすぎない。具体的にそれがどういふ物語なのか、いやその前に、示唆の通り物語がそこに本当に存在するのかわかさえ、まだこれからの検討課題として残されているのである。

ヴァントゥイユの音楽を読むと、スワンのように「確固たる明瞭な内容」(I. 350)をただちに識別することはできないにしても、物語の輪郭のようなものを認めることは、とくに七重奏曲の場合さほど困難なことではない。とりあえず比較的わかりやすい箇所を挙げてみよう。

七重奏曲の後半、ソナタと同じ楽節がやや装いを異にして回帰してくる。例のごとく、楽節は妖精、次に曲の展開につれて一個の女性として擬人化される。そうした影がいくつか現われた後、霧におおわれ遠くてよく見えないのだが、「ヘソナタ」のもう一つの楽節「女性」が出現する。この「女性」はためらいがちに(話者に)近寄り、なにかの気配におびえて姿を消すが、また戻ってくると他の「女性」と絡み合う。そして他のものを呼びいれて Rond (輪舞 || 輪舞曲) を開始する。ところが他の「女性」たちが皆立ち去った後に、ひとりだけそこに残る。それは「五、六回前を横切るが、その顔は見る事ができない」。この「女性」は「これまでいかなる女性」も感じさせなかったような欲望を掻きたてるが、変形して「神秘的な呼び声」になり、やがてそれと「苦悩の楽節が対立し」、はげしい戦いがくり拡げられる(III. 259—260)……要約はここでやめるが、ヴァントゥイユの音楽の物語性と呼んだものは、ひとまずこれによって窺い知られよう。

だがそれにしても、これは何の物語なのだろうか。たしかに物語めいてはいるこの展開のなかに、しかし一貫した意味を見出すことはきわめて難しいことのように思われる。第一この謎の女性は何者なのか、という冒頭の疑問にも、差当り答える手掛りは与えられていないのだ。それにしても、ヴァントゥイユの音楽はバルベックの三本の立木、マルタンヴィルの鐘楼、マドレーヌ菓子を総合するものと言っている以上、それが枠としての『失われた時』とかなり関係があるという推測は少なくとも立てることができよう。他にもこの関係を示す材料は散見する。

七重奏曲のはじめの方で、夜明けの曙光が思い描かれた後、やがて時移り昼を迎えるのだが、そこでは「灼けつくような日射しの下での「…」」、高らかに堰を切ったように鳴りわたる鐘の音「…」」、重苦しい田園の、田舎じみてさえる幸福感「…」」といった情景が呼びさまされている(III:250)。ここにはコンブレの面影が浮かびあがっていないだろうか。実際話者も、コンブレの教会を彷彿とさせることを認め、「それをしばしば耳にしたに違いないヴァントゥイユ」がその思い出をここに投入したのだと注釈している(III:251)。すると七重奏曲という物語には、『失われた時』と同じように「コンブレ」という一章が設けられているわけだろうか？

ヴァントゥイユの音楽は、一方で話者によってしばしば建築物と比較して理解されている。ただし独創的で理解しにくいので、「遠すぎたり霧がかかって」よく見えない「記念建造物」(I:58)とか、「最初のうちは霧に隠れてきれぎれの断片的な線しか見えない建築物」(III:372)などにたとえられる。ここには、『失われた時』の構成に対する作者の弁明に一脈通じるものがある。手紙で、「私の作品は建築物なので盲壁もあれば柱もあり、柱間には細密画を施します」(リヴィニールへ)と述べ、また『スワン家の方へ』を大聖堂にたとえられて知己の言と喜び、「作品の各章にポーチ、内陣のステンドグラスといった題をつけようかと思っただけです」と身をのりだす。これは作品の「かなり複雑な建築術的論郭」を見ない世の無理解への反撃であるが、上述の霧に隠れた建築物としての音楽と

は、したがって自分が書きつつある作品が理解されない遺憾の思いを反映したものに他ならないのである。もうひとつ例をあげれば、スワンはソナタに何度か接するうちに、「やがて楽節を構成するだろう、すべてのばらばらの主旋律を、必然的結論への諸前提として聴く」(I:351)ようになるのだが、これは『スワン』出版の段階で、構成欠如への批判に答えて書いた手紙の次の一節と見合うものがある、「それは音楽会でばらばらに聴いたために、あとでライト・モチーフになるとも知らないでいる序曲の諸楽章のようなものだろう」²⁰⁴。

多くの作家が、読者の理解力に不安を覚えるからか、むしろ逆により複雑な陰影や奥行を与えることに打ち興じてなのか、作品のなかにそれをなんらかのかたちで反映するミクロコスモス的な別の作品(詩、ことわざ、物語、絵画……)を挿入する手法を用いる。挿入されるミクロ・テキストは動機によって性質を異にするが、戦略が見抜かれるのを惧れる場合には、アプレイウス『黄金のロバ』のなかの『アモールとプシュケー』のように一読しただけではマクロ・テキストとの関わりが不明なので、構成的破綻の非難にしばし甘んじなければならないこともある²⁰⁵。

『失われた時』においては『スワンの恋』がそうした中心紋的テキストとして理解されてきたが、問題のソナタと七重奏曲も、たしかにこれまでのところ『失われた時』との間に緊密な関係は認められていなかったにしても、突はその種の反映の物語であって、深いところで両者はつながっているのではないだろうか。

だが問題は、両者の対応関係が、うえに指摘した部分的なもの以上に拡がりうるかどうかにかまぎ掛かっているだろう。しかしこの大きなテーマに性急な判断を下すまえに、ソナタと七重奏曲という〈物語〉に焦点をしばって、そういうものとしてのその意味やテーマを検討しなければならぬ。(つづく)

注

- (1) 出典は *A la recherche du temps perdu*, I, II, III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954.

- (2) S. マンター『マナーズ』(大貫三郎訳、セウツク書房)
- (3) G. Matoré & I. Meccz, *Musique et Structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Klincksieck, 1972.
- (4) J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgeois éditeur, 1984.
- (5) P. Cosifil, «La construction musicale de la Recherche du Temps Perdu», BSAMP, N° 8 (1958) et N° 9 (1959).
- (6) C.-H. Joubert, *Le Fil d'or*, José Corti, 1984, p. 15.
- (7) これはわざわざ指摘する必要がなごころか、これが「語彙の l'ascension spirituelle」を追求した H. ボネから「特徴的瞬間」として「各前の意見」を論じた R. マンターが「オムニウムの解釈を前提で考えを進めてみる」と「比較的最近では M. Raymond, *Proust romancier*, Seides, 1984 の第一章「天職の曲算」が「うかばマナールが作家になるか」これが全「失われた時」の中心軸である」という断言を書きだされている。
- (8) コスチは「音楽のメッセージは本質的なものである。[...] 音楽は、小説全体の軸をなす天職発見の物語の thème conducteur である」(前掲論文、1959, p. 103) と述べ、G. ヴルヒが「彼〔話者〕は七重奏曲を聴くことで、スワンがひそめた数語を乗りこえた」と述べる (G. Proué, *Proust et la musique du devenir*, Denoël, 1960, p. 93)。私の知る限り、ヴァントゥイユの音楽と作家への歩みを否定したのはトトレ&メッタ以外にはいない(前掲書、二八〇頁参照)。
- (9) Philippe Lejeune «Écriture et sexualité», *Europe*, févr.-mars, 1971.
- (10) 参照、平井啓之「ブルースト論」『ランホーからサントルへ』(弘文堂、一九五八年)所収、E. R. Jackson, *L'évolution de la mémoire involontaire dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Nizet, 1966.
- (11) S. Doubrovsky, *La place de la madeleine*, Mercure de France, 1974, p. 21.
- (12) ただし、審美的作品観は、それが専横を揮うかぎりにおいて否定されねばならないとしても、それ自体として間違いだといつてもいい。というよりそれは紛れようがないままであからさまで、まず目に入ってくることをいえる。そしてこの観点からは、芸術と愛の序列的対立はこれもまた正しいといわねばならない。では、二つの対立する解釈が同時に——それもむしろ同時の場合にのみ——正しいということがありえるのだろうか？、くわしい考究は後にゆずるが、ルジエンヌは「昇華」と「退行」という相反する二重の構造から作品が成立していると考えている。形而上学的でロマネスクな「強い緊張感」が意味を持つのは、後者とバランスを保つことで、「一は他なくして成立せず」、この関係から作品特有の「強い緊張感」が生じているのだという。彼のいう昇華は、われわれの審美的作品解釈(によって照明を当てられたもの)にはほぼ相当する。
- (13) ブルーストと音楽を論じる研究において、曲や作曲家のモデル検査に手を染めないことは、G. ビルヒ(前掲書)から初めて稀ではないかと思われるが、そうした考証に終始したものとしてはまず S. de Souza の一連の論文が挙げられるだろう (BSAMP, Nos 19, 23, 27, 30, 31 et 34)。

- (14) 但し、モデルと引用はとりわけブルーストにおいては、全く別のものと考えねばならない。前者は作品以前の素材の問題であるが、後者はテクストの意味構造に関与する。引用の検討(作品との関係は?)は作品の理解にしばしば不可欠であるが、モデルの発掘はそれを素材として建てた構築物の解体に寄与することもありうる。たしかに引用は、一見モデルと同様にテクスト内に外テクスト的参照を持ち込むように見えるが、それは開放的な閉鎖系ともいうべきテクスト本来の *intertextuel* なあり方が、たんに目立った仕方で表面化したにすぎない。なぜ、とりわけブルーストにおいてなのかは、本論稿の主題そのものの孫わりで説明したいと思う。
- (15) ヴァントゥイニの音楽に関して、これまで批判した二点「審美的・形而上学的解釈とモデル探求による伝記的環元や音楽化をいわば小論ながら兼備したものの」¹⁶⁾ J. M. Cocking の「*ヴァントゥイニと音楽*」——「Proust and music」, *Essays in French Literature*, 4, 1967 がある。例の〈小楽節〉は「*ヴァン・ワラント*」的な「超越論的理念」を認める一方で、サントゥアンヌ・フランシカ・ノォーレ・ワグナー・ヌーヴォー……の影響を指摘しており、この種の典型的な研究態度を見せるものとして興味深い。
- (16) Cf. J.-Y. Tadié, *Lectures de Proust*, Armand Colin, 1971, p. 10-17.
- (17) Cf. J.-Y. Tadié, *Proust, Les dossiers* Belfond, 1983, p. 157.
- (18) A. Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press, 1934.
- (19) I. Mansfield, *Le comique de Marcel Proust*, Nizet, 1953, p. 11. 『失われた時』の用意周到な構成的配慮を目に聞く気運は、Cattani (1958), Costil (1958, 1959), J. Rousset (1962) などにも見られる(一九六〇年前後から高まってきたように思える(BA・クレーマーのような理解者が出版当初から少なかつたわけではなからが))。
- (20) 前者(ご)は、ロスキ(前掲論文)「後掲(ご)は、J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971, p. 236-292. M. Raimond, *Proust romancier*, 1984, p. 269-291.
- (21) M. レモンは周到な構成を説く一方で、「たしかにあげにまで明確な構造的機能を持たない」[...]展開部がある(「前掲書」p. 272) ことを認めている。
- (22) *Correspondance générale*, T. III, Plon, 1952, p. 69; cf. *ibid.*, p. 200.
- (23) これは『反サンマロブ論』の主旨のひとつである。
- (24) 以上の音楽の絵画、建築、ドラマの傾斜は、ワグナーの「未来の総合芸術作品」を想起させずにはいない。オムラの音楽優先を批判して、「音楽、文学、舞踊、建築、絵画などあらゆる種類の芸術」(平凡社『大百科事典』)が協同して「ドラマの復権を目ざすべきだ」という彼の総合芸術論が、ヴァントゥイニのソナタと七重奏曲の生成に——モデルとして——示唆を与えたということは大いにありえる。それは場合によっては、『失われた時』における絵画、建築、音楽の問題にまで深

この語句の用い方は、

⑬ *Correspondance de Marcel Proust*, T. XIII, Plon, 1985, p. 108.

⑭ "(...) Morel avait l'habitude de parler de sa vie, mais en présentant une image si enténébrée qu'il était très difficile de rien distinguer." (III. 162). Gilberte は Albertine の謎解きの際に、

⑮ J.-Y. Tadié (1983), p. 214.

⑯ Cf. G. Cattani (1958), p. 82.

⑰ *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, (à L. Daudet), Gallimard, 1929, p. 76.

⑱ 中島健之の『小説界』L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Ed. du Seuil, 1977.