

ヴァントウイユの交霊術

——ヴァントウイユの〈小樂節〉(4)——

川中子 弘

『ソナタ』の演奏が終るか終わらないうちに、ある伯爵夫人がスワンに向って、信じられない、こんなに強烈な
にはお目に掛ったことがないと音楽の感銘を伝えるのだが、しかし少時ためらってから、次のような留保をつけ加
える、「……回転テーブル以来はね」スワンは思わず苦笑いを洩らすものの、しかし一方で、この比較にはそれ
を述べた夫人には思いもよらない「ある深い意味」がこめられていることに気付いたという(1:353)。

回転テーブル tables tournantes とは通俗的な交霊術の一種で、三本足のテーブルの廻りに人が集まってそれ
に手を置き、力は加えずに精神の集中により、つまり呼びだされた霊の意思により回転させ、予め取決めた暗号を
使って霊との交信を行うもののように、日本民間信仰の狐狗狸キツネイヌさんに似ているといわれる。そんなものとヴァント
ウイユの音楽が比べられるのはいかにも場違いで、「無邪気で有名な伯爵夫人」の突飛な思いつきと聞き流せばよ
いところを、いや、それでもないとスワンは考え直したわけである。しかもよく見るとこの語は、後述のように数
頁前からしかるべき準備を経たうえで、一時の気まぐれでなくそこに置かれている。

交霊術といえは、ドンシエール滞在中の話者がパリの祖母と電話で話をする場面にもその気配は濃くたちこめていた。⁽¹⁾そこにおいて電話は、まだ回路が開通したばかりの草創期のもの珍らしさも手伝ってか、数百里も離れた別の世界の人間が、離れたまま「一瞬のうちにわれわれのすぐかたわらに出現する」ことを可能にする、「これまでで最も美しい発見」⁽²⁾として、「魔術的」な相貌をもって描かれる。電話による通話は闇の中への、そして闇の中からの呼びかけであり、交換嬢は闇の扉を監視する「守護天使」あるいは「不在の者たちを出現」させる「全能の女神たち」とされる。やがてこの闇は、さらに冥界の闇へと変わるだろう。祖母の死を暗示したこの一節では、彼女と電話で話をすることは、単に遠距離の場所にいる人間との伝達ではなく、その背後から冥界との交信という心象が図柄を共有しつつ浮かびでてくる。まず現在の祖母との別離はきたるべき「永遠の別離」の予告であり、受話器から洩れてくる身体を伴わない相手の声は、やがて肉体が減んだのちにそのみが戻ってくるだろう靈魂の声と重なりあう。「私は『おばあさま、おばあさま』と叫んだ。できれば彼女を抱き締めたかった、しかし私のそばにはその声しかないのだ。それは一種の亡霊^{フントム}で、祖母が死んだ後でおそらく私と会うために戻ってくるだろう時の亡霊と同じように、手でふれることができないのだ」(H. 136)。しかし通話状態が悪化して、「私は夜の闇を手探りで進みながら、祖母を呼びつづけ」る。それは無数の亡霊たちのうごめく冥府の闇に祖母の亡霊を見失ったようなものだ。そこで話者は「受話器^{フレイム}に向って独りぼっちで(……)まるでオルフェウスが死んだ妻の名をくりかえし呼ぶように、空しく祖母を呼びつづけ」る。図と地が反転し、暗喩が生々しく息づいてくる。話者が呼びよせようとしているのはすでに祖母の死霊であり、電話の装置はあてのない闇への呼びかけにおいて交霊の装置^{フレイム}めいてくるのである。だから、交換嬢という「夜の乙女たち」も〈秘儀〉に仕える「猜疑心の強い巫女」として、死者を呼びだす霊媒じみたものになる。要するに電話での交信は、死者との交信という交霊術の影を色濃く宿すものとして描かれ

ているように思われる。そこにさりげなく混ぜられた apparition (出現) や évocation (想起) という語も心靈主義的なコノテーション(亡霊、降霊)を秘かに目配せしているのではないか。

ブルーストがいわゆる交霊術の信奉者であったかどうかはここでは問わない。しかし彼がこの問題に相当に深い関心を抱いていたことは、同時代との関係や、作品内部の直接間接の言及を通して容易に推察できる。

一九世紀後半はフランスにおいても交霊術が大変な流行をみた時期である。それは直接にはアメリカから波及したのだが、それを受入れる素地として土着の民間信仰や神秘主義の流れと並んで、メスメリズムの伝統が根強く残っていたことが挙げられるだろう。この余り知られていない歴史の一頁を埋めるのはわれわれの任ではないし、また本稿の意図を食みだすことになろう。ここではブルーストにおける心靈主義的なものの背景を垣間見るために、諸家の研究を籍りてその盛衰や文化・社会への影響などをごく簡単に概観しておくにとどめよう。まずR・ダートンによれば、一七八〇年代のパリでは、ドイツ人医師メスマーのもたらした動物磁気説 magnétisme 及びそれに依拠した催眠療法が熱狂的に迎えられ、多くの賛同者と患者を得た。このメスメリズム運動は革命を経て一時下火になるものの、他のさまざまな神秘主義(スウェーデンボリ主義、薔薇十字思想、錬金術……)や異端思想(輪廻転生……)の潮流を吸叫して、次第に心靈主義的性格へと傾きつつ、一八五〇年頃に全盛期を迎える。その勢いは文学にも波及した。すでにスタール夫人は父や社交界の貴婦人たちからその影響を蒙っていたし、彼女の友人であるドイツ人医師コレフはメスメリズムの一指導者であり、一九世紀前半の「サロンの名物男」として多くの文学者たちにこの新科学の洗礼を浴びせた。この思想の影響を歴然と残した文学の例としては、バルザックの『ルイ・ランベール』を筆頭に、A・デュマ『ジョゼフ・バルサモ』、Th・ゴチエ『兎眼』『転身』(1856)、V・ユゴーの詩作などが挙げられる。さらには『老情婦』(1843)を書いたベルバ・ドルヴィイの名も逸せないだろう。

R・バートンはメスメリズムの系譜を引くフリーエ主義者が、一八五三年から回轉テーブルの会を一七、八回開催したことを指摘しているが、この現象を唯メスメリズムの枠だけで考えるのは難しいように思われる。一八四八年アメリカにおけるフォックス姉妹の有名なオカルト現象が交霊術の大流行を招いたことはよく知られている。それは猶徴をきわめ、大西洋を越え、イギリス、ドイツ、さらに——H・エレンベルガー『無意識の歴史』(上)によれば——一八五三年四月には全フランスに及んだ。フリーエ主義者らちの交霊会開催が同じ年に始まっていることは暗にこの外からの影響をもの語っているように思われる。内外二つの潮流が、フランス世紀後半における交霊術の隆盛を招来したと考えてよいのではないか。それはともかくこの隆盛の目安として、霊媒による公開の交霊会が頻繁に催されたことが挙げられる。一九世紀ラルース百科事典(一八七五年刊)によると、アメリカの場合だが一八五二年には約三万だった霊媒の数が、一八五四年には六万人に倍増しており、これはそれだけの人間が霊媒として職業的に成立する幅広い民衆の支持があったことを示すものであろう。フランスに関してそうした数字のデータは得られないが、上記ラルースの *spirisme* の執筆者が洩らす(おそらく一八世紀啓蒙主義の流れを汲むものとして)、世間にはこうした迷信を真にうける人間がいかに多いかといわんばかりの苦々しい口吻から、その勢いのほどはほぼ窺えるように思われる。同項目によればこの人々の要求を充たすために、フランスにおける斯界の権威であるアラン・カルデック編集の『心霊雑誌・心理研究誌』を初め、少なくとも七種類の専門誌が創刊され、さらにやはりカルデックの著『霊の書』(1857)、『霊媒の書』(1865)が刊行され、前者は一八七〇年以前に一三版を数え、他方では各地にさまざまな心霊協会が叢生した。この心霊ブームは当然金銭に絡むことになったから、中には裁判沙汰になることもあったらしい。同項目には、そのインチキを暴露する恰好の例としてであらう、カルデックの後継者がアメリカ人の霊媒師などと組んで、一件二〇フランで死者の亡霊を念写するというふれこみによる心

霊写真で一儲けを企み御用となった一八七五年の事件が、法廷での応答を混えて紹介されている。しかしそうした
 スキャンダルや科学者などからの種々の反論にも拘らず、交霊術はその後も活況を呈していたようである。イギリ
 スで詐欺として断罪されたアメリカ人の某交霊師はパリに一八八六年に舞い戻り立派に成功をおさめているし、一
 八八九年には交霊術の国際会議が催され、参加した代表は五〇〇名を下らなかった(因みに、ブルーストはこの年一
 八歳位である)。フランスだけで信奉者は四万人いて、専門誌もなお九種類ほど発行されている。⁽⁴⁾ 当時社交界では、
 テーブル(回転テーブルのこと)の具合はいかがですかというのが、日常の挨拶がわりに使われたほどだとい
 う。⁽⁵⁾
 この流行ぶりは、世紀前半と同様に文化的領域にも影響を与えずにはおかなかった。V・ユゴーはジャージー島亡
 命中の一九五四年に、回転テーブル(詩人は *tables parlantes* と呼んでいる)の交霊によって事もあるうにシ
 エイクスピアを呼びだし、その詩や未刊の戯曲なるものを口述筆記している。⁽⁶⁾ 一四歳の少女がヘオルレアンの乙女
 の口述筆記として『ジャーヌ・ダルク物語』を出版したが、過去の偉人の霊をして語りしめるという趣向のこの手
 の小冊子は一八七五年現在で一〇〇冊に及んだという。エレンベルガーは、霊が霊媒を介して生産した作品を霊媒
 芸術と呼ぶが、ガリレオの霊による一種の創世記、一七世紀イギリスの一人夫人の霊による詩や長篇小説などの例を
 紹介している。自動筆記は霊によるメッセージの伝達において回転テーブルよりずっと簡便な方法だが、それはさ
 らに自動描画を生みだし、戯曲家のV・サルドウ、画家デムーランたちは霊が彼らの手をとって描かせたと称する
 絵画を発表した。心靈主義の文学という、「前世」などの詩篇を書いたボードレル、見者のランボー、言葉の秘
 儀を探求し且つ交霊会にも出入りしたマラルメの名などが取ざたされるのであるが、そうじて世紀末の象徴主義は、
 さらにG・モロー、O・ルドンなどの画家も含めて、フィリップ・ジュリアンの指摘を待つまでもなく心靈主義の
 影響下にあったとほぼいえるのではないだろうか。ゴチエのその名も *Spirite* (1866) という小説では、ある若者

がスピリットと命名された女の死霊に自動筆記で恋を打ちあけられているし、ウィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』(1885-1886)ではSF仕立ての交霊術によるヴィーナス誕生を趣向としている。リラダンと並んでワグネリアンで、薔薇十字団の創設者であるジョゼファン・ペラダンや、「ちかしまに」(1884)、「彼方」(1891)のユイスマンもこの潮流に棹さしているといえるだろう。そういえば「さかしまに」の主人公のモデルといわれ、ブルーストの年上の友人でいろいろ彼とは因縁の深かった詩人のロベール・ド・モンテスキュ(1855-1921)は、自動筆記による霊界との交信でノートを何冊も充たしていた老人を祖父に持ち、自分でも有名な女霊媒師を通して交霊を行っていた⁽⁸⁾。一八八二年にはロンドンに、死後の生存と霊界通信の可能性を柱として科学的に心霊現象を検討する心霊研究協会(今も健在)が設立されたが、ブルーストの従弟でもあったH・ベルクソンは一九一三年にその会長を務めている。この哲学者はその哲学的心理学的検討の帰結として心霊主義に加担し、これからの科学において心霊研究は、これまでの数学や物理学に匹敵する重要な位置を占めるはずだとその折の講演で予言しているのだが、ブルーストが彼から蒙った影響は、後述のようにその反知性論をはじめ並々ならぬものがあり、とくに靈魂の不死説に関するブルーストの考え方には、彼が目を通したことは確実と断言していいこのベルクソンの講演の趣旨が歴然と痕跡を残しているのである。おそらく心霊ブームは少なくとも第一次大戦ぐらいまで、多かれ少なかれ勢力を保持していたのではないだろうか。A・ブルトンの『磁場』(1920)の手法である自動筆記は、交霊術のそのの芸術的再利用であり、広義での霊媒文学に入るものなのかもしれない。なおその彼が医学生出身だったことは、心霊主義と精神医学界との意外な結びつきを垣間見せている。かつてメスマーはパリ大学医学部から相手にされなかったが、世紀後半に入ってその動物磁気説 *magnétisme* は交霊術とともに学問的研究領域となり、精神病の治療に取組んだ一群の医学者ないし心理学者たち、シャルコ、ピネ、リシェ、ジャネなどは世の偏見と闘ってその催眠療法を取

入れている（上記のブルトンの詩集はその *Les champs magnétiques* という題名からしてこのメスメリズムとの関係を窺わせる）。なお催眠術は交霊術とは一見無関係のようだが、その操作は、眠りという意識の死にあって人間の精神の内部にはそれとは別のもの、簡単にいえば靈魂が存在することを証明することにもなる。メスメリズムが世紀前半からしばしば心霊主義に偏向した理由もその辺りにあったのではないか。となると高名な科学者たちが催眠術を療法として取込んだことは、それとある意味で同根の交霊術を受け入れる心性の拡大と深化に大きな役割を果たしたことが推察されるのである。シャルコはメスメリズム関係の歴大な文献のコレクションを具えていたし、霊の物質化に必要なある物質をエクトプラズマと命名したのは、上記のノーベル賞科学者リシエであったことを付記しておこう。¹⁴¹

同時代の耳目を集めた交霊術は、若いブルーストの反唯物論的な精神にいろいろな痕跡を残しただろうとわれわれは推測する。世紀前半のメスメリズムの伝播に預って大いに力があったサロン、この半ば公的制度的な文化の交流機関が、世紀後半の交霊術の流行にも一役買っていったようである。¹⁴²冒頭の伯爵夫人は多分社交界で交霊会に立会った覚えがあるのだろう。ブルースト自身にも社交界で、あるいはその外でそういう経験は訪れなかっただろうか。いわゆる社交界ではないが、ヴェルデュラン家の食事の席上、あるノルウェーの哲学者が翌日某レストランで開かれるブトゥルー主催の交霊会に出席する予定だと洩らす場面がある。¹⁴³彼が他の会食者に黙殺されてしまうのは、そうした会が頻繁に開かれていて、取立てて珍らしいことではなかったからだろう。なおそうした交霊術への言及は『失われた時』の中に他に何度も見出される。霊媒写真（II. 191）、霊媒師（III. 365, 942）、交霊術（II. 191, 931）、さらに先程ふれたが、物質化 *materialisation* という語がまさに霊の物質化現象の意味で（II. 191）使われたりもする。回転テーブルは上記の他に数回使われ、その中には、アルベルチーナの死後いつまでも心慰められない話者

が、彼女と再会する手立てはないものかという苦悶のうち、回転テーブルに関する著作を繙いたり(III. 511)、もしテーブルを回転させて彼女の霊を呼びだせたら、こうもいつてやるのだがと思ひめぐらす場面(III. 529)などがある。なお交霊術が愛する者との再会に関わっていることを序でに注意にとどめておこう。ただしこうした言及が、交霊術へのブルーストの深い思い入れをただちに証左するとは勿論いえない。第一今掲げた例にしても、最後のアルベルチヌとの死後の再会に関与する場合を除くと、その用い方はしばしば裝飾的なもので、その辺りをいくらはじくり返しても目星しいものは何一つ出て来ないといわねばならない。むしろ失望させる例として霊媒写真や回転テーブルが嘲弄的に引きあいに出されたり(II. 191)、それへの疑惑が表明されたりするのだ(III. 197)。こうした直接的言及に依拠するかぎり、ブルーストにおける交霊術は、これまでそうだったように何も語ろうとしないのである。

たしかにこれまで心靈主義が、ブルースト研究において多少なりとも重要な研究領域に選ばれることはなかったように思われる。テーマとしての存在さえ認知されていないというべきだろう。神秘主義なら姐上へのぼったことがある。アンリ・ボネによれば、ブルースト研究者としてはA・ダンディユ、E・セイエールが神秘主義を作家の主要特徴とみなした。前者はブルーストの記憶に宗教的エクスタシーや神秘的感情を、暗喩に聖体礼拝に類似したものを認めているという⁽⁴⁾。だがボネにいわせればそこには誤解がある。なるほど『失われた時』には超自然的、他界、神秘的、魔術書⁽⁵⁾といった表現があちこちに見られる。しかし、とボネは反論する、「たしかにブルーストのある種の比喩には一杯くわせられかねない」のだが、比喩はあくまでも比喩であって、それを真にうけたりしてはならないのだ⁽⁶⁾。このボネの見解はその後一種の標準的解釈となっていたように思われる。『失われた時』の神秘主義的色彩は、ロマン主義好みの詩的修飾でしかないのであって、あるいは作家の気質の問題なのであって、『失わ

れた時』の本質や作者の「教義」に関係がありうるというふうには大勢として考えられてこなかった。たとえば L・ピエール・リカン (1925) は、作家が「かなり神秘的な、いや神秘主義的のといっていいようなトランス状態」に陥ることを認めるが、その神秘云々は決して本来の意味でいわれているわけではない。それは J・ボミエ『ブルーストの神秘学』(1939) ではもっと際立っている。ここでは「神秘的な生活」とか「全能の魔術」が語られるが、しかし *mystique* とは「芸術家の能力」を述べたものであって、その題名にも拘わらずここで問題になるのはいささかも神秘学ではなくて、詩的靈感や想像力のことでしかないのだ。おそらく、*mystique* という語は最初から比喩的な意味でしか考えられていないのではないか。ブルーストを「現代の最も偉大な夢想者たちの中で最も神秘主義的な存在」と呼んだ A・ベガンにしても、そこにロマン主義的比喩以上のものは感じられない。つまり、本来の意味でブルーストを神秘主義者として把える見解は、ひょっとするとこれまで出されなかったのではないか。H・ボネは、わざわざ聖女テレサ、聖フランシスの事例をあげて、宗教のエクスタシーと詩的靈感の相違を強調しているが、おそらくそんな必要はなかったのだ。少なくとも現在では、神秘主義はブルースト学説史上なら願われることがない議論だといってよいだろう。

ここで問題にしたいのは交霊術であって神秘主義ではないが、前者は後者とともにすでにその胚胎以前に葬りさられているのではあるまいか。にも拘わらずそれをこれから語るに当り、とりあえずわれわれの立場として二つの点を簡単に指摘しておく。一つは修辭の問題である。『失われた時』の神秘主義的言辭は比喩にすぎないというボネの意見は一見いかにももっともだが、しかし時としてブルーストの比喩・暗喩は、語らずして語る一種の默説法的手法立てとして使われているということである。もはや単なる説明の補助的道具や装飾ではなく、それ特有の光学によって初めて黙した闇の世界にふかく一閃を届かせることがあるのだ。第二は主題の問題である。『失われた

時』において死と復活が、それ自体として、あるいは以下で見ると記憶や忘却、睡眠と目覚め、人生と芸術、またあの特権的な諸経験などを通して、きわめて重要な主題として作品の構造に関与していることを認めるなら、そこには当然魂の不死の問題が含まれてくるはずだし、そうなると死者の魂との交流がその射程に入ってきても不思議ではないということである。

ブルーストの反知性論は有名なわりにあまり理解されていない概念であるように思われる。そしてそれは、彼の靈的なものへの傾斜が注目されなかったことと、辿っていくと元は一つのことだったのではないだろうか。いいかえればブルーストの神秘主義を心靈主義をも内包させて一緒くたに批判（むしろ非難）し斥けたのは実証主義なるものであって、いわば「不可視なインク」(III. 423)で書かれた文字を読む能力のないこの合理主義的イデオロギーこそ、じつはブルーストが知性の名のもとに非を鳴らした当のものに他ならないとすれば、イデオロギー的齟齬のうえに引かれた二本の平行線は相混わることがないだろう。その反知性論の実践は実証主義のディスクールに取込まれずに排除されるしかない。作者にとっては本末転倒をなすそういう皮肉な状況が、神秘主義説への批判の真相だったのかもしれない。

未完の『反サンクトロブヴ論』の序文の一つと推定される草稿は、「私は日ごとに知性に価値を認めなくなっている」という知性への幻滅ではじまるのだが、これは感情の優位を主張するロマン派的芸術論の焼直しにすぎないのだろうか。まずその程度のことを受けとられていたように思われる。知性に大した価値がないというなら、ではそれに代わるどんな能力が信頼に値するのだろうか、という疑問が当然起こってもよいはずだった。そしてその問を實際に発してみると、奇妙なことに気付くのである。まず、そこには常にあるためらいがある。最初の段階では、

知性に対置されるこの芸術家にとって必要不可欠だという能力に、ブルーストは名前を与えようとするのだ。「それ〔知性〕の外側に」ある何か、といういくらなんでも大雑把すぎる規定ですませてしまおう。といって名指そうとしないわけではない。六頁しかないこの断章の最後、つまり例のレミニッサンスの体験をいくつか語った後、改めて「知性の劣等性」が問題になるところで、「知性の真実」より卓れたものとしての「感情の秘密」という言葉が使われる。では知性が占める資格のない「至高の王位」を、——やはり知性によってなのだが——譲りわたされるのは感情なのだろうか。しかしすぐその後で、「知性は能力の階梯では二番目の位置しか占めない」としても、*instinct* が第一位を占めるべきだと宣言するのは知性のみよくなしうることである」と述べて草稿は終わる。至高の王位を占める能力は *instinct* だといわれているのである。さらに、『反サント・リブール論』のもう一つの序文章稿と思われる断章では、「感受性 *sensibilité* の衰弱」のせいで言えなくなった「この至高の、内奥に秘めた最良のもの」の代わりに、二次的な「知性の秘密」を死ぬ前に披露しておきたいと述べているのだから、ここでは至高の能力は感受性と名付けられているわけだろう。つまり、三回の命名的試みは三回とも別の名称を用いているわけで、これほど思い入れたっぷりに喧伝して至高の王座を占めるとまでいい切った能力を語るのに、この名称のばらつきはやはり腑に落ちない。この三語は単純に同義語と解せるものなのか？ それともその名付けがたい能力の一面を三者三様に表わしてはいても、結局は単独では名称の適格性にどこか欠けるためのこの落ち着きのなさなのか？ 三語がそれぞれに知性と対立する概念を含むことは確かである。しかしそれ以上にブルーストがどういう共通項を考えていたのかは見定めがたい。*sentiment* も *sensibilité* も感覚という点で同義語であるが、そこに多かれ少なかれ含意される情動性は *instinct* には無いのではないか。もともとこの後者の語はどのような意味なのだろうか。それはビュフォンからファーブルに到るフランス博物学において浮彫りにされてきた、「決して誤まつことのない」(ビュ

フォン) 動物の天賦の能力である、とひとまずは考えられる。この意味でそれは本能と訳してよい。しかしこの本能も、かつては現在考えるような単なる〈刺激—反応〉の生得的機械的な自然の行動能力ではなかった。動物たちがしばしば見せるあの驚異的な叡知を彼らはどのようにして得たのだろうか。この疑問は造物主である神の意志との関係で解かれたのではないか。人々は本能の叡智に神秘的なものを感じとっていたように思われる。instinct は人間に関しては、本能というより、「ものごとを感じとり、予感し見抜く生得の能力」つまり直観という意味でよく使われるが、そこでも一種超自然的なものに通う気配があつたのではないだろうか。なお直観に近い意味は sentiment や sensibilité にもある (Petit Robert による)。とすると、この三者は直観の同義語として使われているという推定が成りたたなくもない。しかしそれならなぜ紛らわしいところのある他の二語を排して instinct で通さなかつたのかという疑問が、この語が断章の最後になってやっと登場したことへの不審と共に拭いきれないで残る。それに至高の能力を命名するうえでこの不安定ないし躊躇は、どうやら『失われた時』へとある程度持ち越されてしまったようなのである。この作品でもしばしば知性は批判の槍玉にあげられる。たとえば「知性は真実なものを把握するのに最も強力で鋭敏な最適の道具ではない」(III. 423)と一蹴されるのだが、それに代る能力はここでは「無意識 (incensient) の直観主義」や「虫のしらせ」(pressentiments) と名付けられている。つまり、アルベルチーナの突然の失踪について、知性は何も気付かず予想だにしなかつたが、ある「それ以外の能力」が恐れという非理的なかたちですでにその失踪の下心を見抜いていたというのである。この「それ以外の能力」を呼ぶのに無意識を当てる例は、そのすぐ後にも見られる。やはりアルベルチーナの秘めた遁走の意思を見破ることに關してだが、「われわれの無意識はわれわれ自身より透視能力がある (clairvoyant)」(III. 433) という見解が述べられる。他に intuition という語も用いられるが、これは instinct とほぼ同義語と考えてよい。アルベルチー

又はその欲望や逃亡の気持をひた隠しにしていたのだから、これらの *inconsistent, presentiment, clairevoyance, intuition, instinct* は、いずれも表面的なものを越えた背後のものを見抜く能力をさしているのだと考えてよいだろう。口とは裏腹の話者の考えを誤たず見通したフランソワーズの眼力は百姓女の直感インスピレーションと呼ばれていたし、レントゲンの透視能力が、ものを見る作家のまなざしの理想として述べられていたことなどを、ここで思い出してもよいだろう(III.719)。だがそれにしてもこの用語のばらつきはどうしてなのか。

しかもひとまず立てたこの解釈は、粉みじんに砕けないまでも、少くとも一瞬は宙吊りにされてしまう。というのも、最初にこの名付けがたい能力を至高のものとして宣言したと思われる『反サントロプーヴ論』の序文章稿に戻って、それが具体的にどのような意味で使われていたかを検討してみると、全く別の能力が問題になっているとしか思えないからである。先程引いた「知性の外側」で作家がでは何を捉えるのかというと、それはそのみが「芸術の素材」をなす「われわれの過去の印象のなにか」(*quelque chose de nos impressions passées*)⁴⁾ だという。そのみが芸術の素材をなすという文が提起する問題は差当り括弧にくくり、「過去の印象のなにか」とは何かなのか? あの至高の能力がその威力を発揮するのは、このなにかの把握においてであることは間違いない。だからこの辺りまでは内奥を見抜く直観という解釈は通用しそうである。しかしその後には叙述される四つのいわゆる特権的体験で要求される能力は、一見したところこの解釈と相容れる余地は全くないといっても過言ではないのである。というのもそれらがレミニッサンスの体験である以上、どう見ても問題になるのは想起能力レミニッサンスではないからだ。知性批判も、そういうえばその想起における無能性という認識のうえに立っていた、「知性が過去の名のもとにわれわれに渡してくれるのは過去ではない」⁵⁾のだと。のちに意識的記憶と無意識記憶が峻別されて、前者が「知性の記憶」とも呼ばれることは周知の通りである⁶⁾。しかし、この記憶能力と先程の直観とは、一つの概念に収斂する

には径庭があまりにもありすぎるといわねばならないだろう。だがそれならなぜ前者を呼ぶのに後者の *instinct* が——逡巡の後であったが——選ばれたのだろうか。いや第一、正面切って想起能力の名をなぜ最初から用いなかっただけが不思議である。おそらく、その至高の能力とは、いわゆる直観でもないかわりに単なる記憶の能力でも——少なくともこの段階では——なかった。だから *instinct* を使っても、この語の単独使用による意味の固定、歪曲あるいは狭隘化をおそれて、他の *presentiment*, *intuition*, *clairvoyance* などの語を併用した、ということとだっただろうか。そうした謎を解く鍵はわれわれによれば、前述した比喻の伝統的概念を打破ることによってしか得られない。比喻の外示的制約をゆるめてそれを意味の中へとき放してやらねばならない。というのもこの序文章稿の過去の想起を検討してみると、それらはいずれも終始一貫して一つの比喻につきまとわれていることに気がかざるをえないからである。つまりどの想起も死と蘇えりという強迫観念的イメージによって色濃く彩られているのだ。この一連の想起はもはや単なる記憶の問題ではないのではないか。

最初のレミッシニサンスは、『失われた時』の「マドレーヌと紅茶の味」に相当する紅茶に浸したトーストパンの味であるが、それは過去の「死んだ時間」を「魔法の契約によって」復活 *resurrection* させたと言られる。⁸⁰ つぎのサン・マルコ寺院の想起では、「復活」において知性は何の役にも立たないばかりか、そうした過去の時間が身を潜めに行くのは、知性がそれを受肉させようとは思ひもしなかった事物の中だけなのである。「私はしばしばかつて旅行で汽車に乗った一日のことを思い出そうとするが、脳裡に浮かんでくるのは「その冷やかな幻影 (Fantôme Ⅱ 亡霊)」でしかなく、結局その思い出は「復活」しないのである。そういう失敗は度々起こる。そういう時空しく作者に呼びかける事物(道、木立)は、「愛しい過去の亡霊たち」であり、「アエネアスが地獄で出会う霊魂 (Ombres)」のように無力な手」を差し伸べて、「私たちを生きかえらせておくれ」と叫んでいるようにみえるとい

う。この死者の蘇えりというイメージは、繰返していえばあくまでも比喩というつましい位置以上のものを占めてはいない。ただ比喩としては芸がないほどに同じイメージをその度ごとに反覆する執拗な単調さが、そう落着させるのを妨げる。この単調さはむしろ統一的な主題の表われとして捉えるべきではないのか。この一連のレミニッサンスの前に導入部としておかれた民間伝承は、そう考え直させるのに充分である。「死者たちの魂」と同様に、「死んだわれわれの生活の一刻一刻」は何らかの事物に化身し、あるいはそこに囚われて身をひそめている。われわれが稀な偶然からその死せるものをそれと認める時、それは解放されて生き返ってくるというのである。地と図の関係が揺らぎだしてこないだろうか。本当に記憶が問題なのか。むしろ記憶を口実にして、比喩という庇護があればこそ憚りなく、しかしその修辭学的制約など打ち破りつつ、死と復活の信念が本当には語られているのではないか。比喩は一種の黙説法、語らずして語る修辭法だったのでないか。とするとあの至高の能力とは、死者の魂を呼びだす靈的なもの、だということになってくるだろう。知性について、過去の「死んだ時間」は「知性にとつては死んでいるが……」とか、「知性はこの復活には何もなしえない」とかいわれていたことも付け加えておこう。至高の能力が、知性とは違って何をなしえたのか、その輪郭がここからはっきり浮かびあがるのだ。

興味深いことに序文章稿にはそれを想起力として捉える視点はなかった。それはたとえば *instinct* と呼ばれていた。しかし『失われた時』では、その一部が分裂して無意識的記憶という名が冠せられる。しかし「知性の記憶」との対立において、そのいはば靈的な含意は変わっていない。この記憶が蘇えらせる過去を、死と復活のイメージが彩る支配性はそのまま継承されるのだ。ただし四つの挿話は分散させられ、それぞれに展開し変貌させられている。

マドレーヌ菓子がトースト・パンに代った最初の特権的体験では、コンプレの思い出は知性の記憶のせいですべ

て「私にとっては死んだも同然」であり、それを *evouquer* (想起⇨降霊) しようとしても徒勞で、「いかなる努力も実を結ばない」(I.44) ようにみえる。ところが偶然なことからマドレーヌの混じった紅茶を一口啜ると、彼の内にも「異様なこと」が出来する。「甘美な喜び」が襲い、「人生の束の間の短さは根も葉もないもの」となり、自分は「無能で微々たる、死んで滅びる」存在だという感じが消失する (I.45)。話者の歓喜が不死の感情に根を張っているらしいことは容易に見てとれる。それは忘却と想起というより、その偽装を通しての死と復活が問題だったからではないだろうか。『反サンクト・ブーヴ論』では匿名の民間信仰だった輪廻思想は、今やケルト信仰と名指される。死者の魂は動物、植物、事物などの中に囚われているが、たまたまそれにわれわれがいくわして死者を再認すると、そこから解放され、死にうちかつて蘇える、という教義である (I.44)。この場合死者が肉親のようなわれわれと深い絆で結ばれたものであることは、再認の条件からみても確実であろう。ではこの教義に従うと、マドレーヌ菓子に混じった紅茶の味のなかに囚われ、解放されたのは死んだ肉親の霊だったことになる。「人々が死にたい、事物が消滅した後も」匂いと味だけはより非物質的で強靱に、他のものの廢墟の上に「靈魂のように」長い間呼びもどされるのを待っている (I.47)。では、呼びもどされた靈魂とは誰のだったのだろうか？

三本の立木の体験 (I.717-719) は、このケルト信仰の輪廻観との関連で読みとく必要があるだろう。そこではすでに、「われわれがたまたま木の側を通りかかる日まで……」(I.44) という予告とも思える言及が見られた。もちろん、この木とは死者の霊が閉じこめられている木である。そしてそれが、ユドメニールを馬車で散策中の話者に「深い幸福」をもたらしていたのではないか。だから話者の胸に、三本の木立は「過去の亡霊たち、共通の思い出をいいたてる私の幼少年期の親しい同伴者、亡くなった友人たちだと思う」という、狭い文脈からは一見唐突な感想が生れてくるのだ。しかし今度はへマドレーヌと違って、首尾よく再認には致らない。話者は「彼らの飾

らない一所懸命の身振りに、私の愛している人間 *in être aimé* が呼びかけようとしても言葉が使えないしているための無念やる方無い気配を見てとる。それまでは三本の木が相手だから当然複数形で語られていたのが、「ひとりの愛する人間」といきなり断わりもなく単数形が飛びだしてくることも、注意しておいてよいだろう。そこを立ちさる話者は、「まるで友人を失ったか(……)、死者を否認したか神を見損ねたかのように」悲しむ。それは三本の木の背後に私が感じとった、「私のよく知っている、しかしはつきりしないいつものなにか」、すなわちある死んだ近親者を復活させることに失敗したからではないだろうか。なお三本の木は *allée couverte* への入口であったと書かれている(I.717)。これは細い木陰道を意味すると同時に、石でおおわれた古代の通廊状の巨石墓をもさすことに留意しなければならない。三本の木は冥府への入口だったわけでもあり、その背後から呼びかけていたものの素姓を改めて示唆するのである。

このケルト信仰の観点からみると、ブルーストの心理学ないし美学において区別され、そのために特権的瞬間に不整合の翳りを与えていた、あの記憶と印象の対立が消滅していることを指摘しておこう。たしかにこれまで研究者たちは、この対立のために特権的体験を定義するうえで困惑を覚えてきた。《マルタンヴィルの鐘樓》は印象の体験であり、『見出された時』の《サン・マルコ寺院》以下三つの体験は記憶に基づいている。ブルーストの推賞する無意識的記憶は後者にもみ当てはまるようにみえる以上、前者はどう位置づけたらよいのか。結局、レミニッサンスによる過去と現在の一致から時を超越した存在が姿を現わす体験と、印象という現在の陶醉とは全く異質なものであるのか、と。ところが話者は、印象と記憶という区別に少しもこだわらず、すべて同一の経験とみなしているのである。ここから生じる困惑は、ケルト信仰における復活の構造に注目することで払拭されるだろう。われわれが印象と記憶に分けて考えるどちらの経験においても、それが屋根や小石の陽の照り返しであれ、マドレーヌ

の味や不揃いな數石の感覺であれ、「知的価値を欠いた特殊な対象」(I. 179)の背後に囚われ潜む死者の魂と遭遇し、再認して蘇えらせる(あるいはそれに失敗する)という唯ひとつの過程しか存在しないからである。〈三本の木〉もそういう区別が無意味であることを仄めかしている。その三本の木はかつてコンブレで見たのか、夢でみた景色なのかと考えた末、結局死者否認の自覚で終るのだから、死者という点にこだわって分ければ記憶の次元にあるはずなのに、その折の「深い幸福感」はマルタンヴィルの鐘楼から受けたものに似ていた」(I. 717)とそういう区分を越えて印象の体験と比較されている。今述べたようにこうした記憶と印象の同一視は他にもしばしば見られる。たとえば「ヴァントゥイユの美しい楽節」にそれ以上似ているものはないとして、話者は「マルタンヴィルの鐘楼」〈三本の木〉〈マドレーヌの味〉の三つを挙げているのだ(III. 374, cf. III. 261)。

そういえば〈鐘楼〉で話者が覚えた幸福感とは、*plaisir spécial*と表現されている。これは〈ソナタ〉を聴いた時のスワンの *plaisir particulier* を思いおこさずにはいない。〈鐘楼〉の体験と〈ソナタ〉の類似が語られている以上、これは偶然の一致ではありえないだろう。というより実は先程の引用をもう少し正確に掲げると、ヴァントゥイユの美しい楽器が最も似ているのは、三つの特権的体験において話者の覚えた「あの特殊な快楽」だとはっきり指摘されているのである。当然この特殊な快楽は〈鐘楼〉以外の同種の体験にも及んでいると考えねばならない。話者がコンブレの散歩の途中で属目する「屋根、小石の陽の照りかえし、道の匂い」などは、「眼に見えるその背後になにかを隠しているように見える」が、これまではそれを深く探ろうとはしなかった。そのために、「ヴェールを剥ぐまでに致らず、予感されただけの現実は死んでしまう」(I. 179)のだが、〈鐘楼〉の時だけ印象を少し深めることでそれを救ったというにすぎない。そして、これら〈鐘楼〉を含めた一連の体験において、事物が話者に呼びかける仕方が特殊な快楽(*plaisir exceptionnel*) (I. 178)を彼のうちに惹起することによってなのである。それは文脈的に、

その後で使われる plaisir irraisonné (I. 179)、「鐘樓」に属する plaisir obscur、あるいは唯の plaisir (I. 180) などへとつながる同質の感覚と考えてよいだろう。となると、いわゆるレミニッサンスの経験でもこの快樂が問題になっているのではないか。そう思って読み直してみると、「マドレーヌの味」は plaisir délicieux (I. 45) をもたらし、「舗石」へスプーンの音、「ナプキンの感触」の与える快樂はいずれも「同一のもの」(III. 869) であるうゑに、「舗石」の至福感へ「三本の木」「鐘樓」「マドレーヌ」において経験した感情とこれもやはり「同一」(III. 866) であると説明されていることに気付くのである。このことはいわゆる記憶と印象の区分がブルーストにおいては無意味であることと同時に、両者を通底するケルト信仰における復活の構造の重要性に再度わわれの注意を向けさせるのだが、しかし、もっと興味深いことをそれは暗示していないだろうか。「特殊な快樂」がヴァントゥイユの音楽と一連の特権的体験とに共通だとすると、それへの新たなアプローチが後者におけるその意味合いを通じてひらかれてくるからである。両者の関係をもう一度確認しておけば、『見出された時』の「舗石」のところでも、「三本の木」「鐘樓」「マドレーヌ」などの例をあげて、「ヴァントゥイユの晩年の作品はそれらの印象を綜合しているように思われた」(III. 866) と述べている。「あの特殊な快樂」は特権的体験においては、事物の背後に囚われ潜む死者の靈からの呼びかけのしるしであった。とすると、「小楽節」がひきおこす「あの特殊な快樂」も死者の靈と関わっているのではないだろうか、という推測が成立立つのだ。スワンが「ソナタ」と回転テーブルの比較に「深い意味」を見出したことは、おそらく決して突拍子もないことではなかったのである。

ブルーストが、多分一九〇八年秋―冬の交に上掲の序文章稿で知性批判を行った時、ベルクソンの『創造的進化』(一九〇七年) を読んでいたと考えるのがやはり自然だろう。というのも知性と instinct の対立が、この哲学書の第二章に殆どそのまま見られるといっても過言ではないからだ。そこでのベルクソンの考えを簡単に要約すれば、

人間の認識能力には知性と本能インテン(ないし直観)の二つがあり、前者は無機物を機械的に扱い、後者は生命の働きに直結する。両者は相補うものであるが、後者の本能の方が優越的位置を占める。知性は生命を理解することができないが、本能は生命の内奥を示し、その創造力とつながっているからである。しかし直観アンチヤウメン(ベルクソンはこれを本能の一機能とみなしているようだ)はこのように知性を凌駕するのだが、直観にそうした地位を与えたのは知性なのである……両者の対立、知性の二次的重要性といった、すでにプーリストでおなじみの考えがそこに見出されるのである。しかしベルクソンの instinct (本能)は博物学的伝統との絆を強く感じさせるが(ダーウィンやフーブルが引用される)、霊的な要素はとりたてて感じられない。しかしそれが直結するという生命が魂に根差すのだと考えれば、本能は当然の帰結として霊的能力を内包するともいえる。それがプーリストに知性と対立する能力を名付けるのを一旦はためらわせながら、しかし文の最後になって思い直したように instinct という語を、ベルクソンとは微妙にずれる意味合いで使わせた理由だったのでないだろうか。とはいえベルクソンは instinct の性質として、千里眼的感応に似た直観による把握とか対象の内奥に分ける能力カクなども指摘しており、これがプーリストの、事物の背後の霊的現実を見通す至高の能力とかなり近いことは否めない34。それにベルクソンは心靈主義者であった。前述のように一九一三年心靈研究協会の会長をつとめた折、彼は「生きてゐる人間の霊」とへ心靈研究」という題の講演を行ったのだが、そこで死後の生存の蓋然性を主張しているのだ。それが収められた『靈的エネルギー』『L'Energie spirituelle』という論文集は一九一九年になって出版されるが、プーリストがこの論文集で一九一三年の講演を読んでいたことは間違いない。『ソドムとゴモラ』(一九二二年出版)にはベルクソンの名が続けて三度登場するが(H. 984-985)、それに絡む不死説の主張にはこの講演とやはり同書収載の「魂と肉体」とを読んだ痕跡がはっきり認められるからである。ベルクソンの不死説の論法は、心的生活と身体は別の次元にあっ

て、且つ前者は後者を大きくはみ出しているので、身体（脳も含めた）の破壊後も「魂が生き残るのは自然に思える」というものである（これは「魂と身体」も同趣旨である）。この不死説でもう一つ興味があるのは、ベルクソンがしばしば記憶の問題を介してそれを考えていることである。哲学者はいう、「多くの事実からみて、過去はそのすみずみに到るまで保持されており、真の忘却というものは存在しないように思われる」、あるいは「われわれの過去はことごとくそこに、持続的に存在しているので、それを見渡すには振向きさえすればよいのだが、唯われわれは振向くことはできないし、またそうすべきでもないのだ」。これはほぼブルーストの考えではないだろうか。『ソドムとゴモラ』のベルクソンに言及した箇所、話者はその説を「われわれはわれわれの全ての記憶を所有しているのだが、それを想起する能力がないのだ」（II. 985）と紹介している。しかしそれはすぐに彼自身の不死説の前提として取込まれ展開されるのだ。われわれは生まれてこの方の三〇数年の出来事をすべて想起するわけにはいかない、しかし「それらはすっかりわれわれを浸しているのだ」。もともと忘却に沈んだままの過去の自分は「未知の」存在といつてよい。だがそれならこの未知なる自我の「以前の人生Ⅱ前世」（*vie anterieure*）を三〇数年にとどめずに、誕生以前にまで延長しても同じではないだろうか。「もし私が私の中や私のまわりに思い出せない沢山の記憶を持っているというなら、この忘却は私が他の人間の身体の中で（……）経験した人生に関わることもありうる」（II. 985）。さらには、「誕生して以来のこの私が誕生以前の私のことを思い出さないように、私が死後生まれかわる人間が今のこの私のことを思い出す理由はない」（*ibid.*）。一口でいえば輪廻思想の主張である。つまり私が前世を思い出さないのは忘却に妨げられているからで、思い出さないことは前世が存在しない理由にはならないというのである。さらにいえば、死とは、単なる前世の自我の忘却、ということにならないか。「死後の魂の復活は、おそらく記憶の現象として考えることができる」（II. 98）。ある種の特権的体験を単なる記憶現象として

考えることは、そしてそれに纏わる死者の蘇えりのイメージを二次的裝飾と考えることは、実はそれこそ本末顛倒なではあるまいか。記憶と忘却は単なる不死説展開の口実ではないにしても、比重は魂の生存の問題にあるのであり、ベルクソンにおいてのように後者の問題に関わる限りにおいてのみ前者は重要性を帯びるのだ。へサン・マルコの舖石の後の、話者はそれが、そしてかつてへマドレーヌの味がなぜどちらも死の不安を拭いさることができたのかと自問する(III. 86)。それに対して、現在と過去の同一性から、そのどちらにも属さない超時間的な存在が私の中に目覚めたのだ(III. 87)という主旨の精妙だが抽象的な論理が立てられる。しかしそれは要するに自我の恒久性を通しての魂の不死の直覚であり、そこに死の不安から解放される契機があったからなのである。プルーストは一九〇八年の反知性論においてベルクソンの影響を多分に蒙り、後者の本能の概念インスティンクトに潜在的にとどまっていた心靈主義をすでに自分なりに発展させて同じ instinct の語(上で直観と訳した)を用いていたが、それを更に深めるうえで、どうやら一九二〇年前後にも哲学者の記憶と不死の考察に再び指標を仰いだことになる。その中間にあたる一九一三年、彼は自分の作品をベルクソンの小説であると白状せざるをえなかったのだが、それは何よりもこうした心靈主義的な血縁関係においてではなかっただろうか。

ところでプルーストには、忘却とともに死を語るのにふさわしいもう一つの主要な経験がある。それは眠りと夢である。話者が忘却と不死を論じた箇所(III. 980-985)は、実は眠りの考察の一部であり、それは眠りも忘却も死の一形態だからである。眠っている人間は「もはや誰でもない」、人格的に空白の存在であり、それが目覚めにおいて、眠る前にそうだったのと同じ人間を何百万の内から他ならぬ自分として選ぶことが、どうして常に可能なのか。そこには「真の断絶」が、「真に死があった」にも拘わらず。この死を乗りこえさせるのは記憶の働きであり、目覚めは忘却したものを思い出すのと同じ蘇えりの現象なのである(III. 88)。

眠りはあの世 (une autre vie, II. 983) への冥界降りであり、夢は冥府に生活する死者たちとの出逢いの舞台となる。われわれは眠りの入口で知性と意志をかなり捨て、「動脈という地下の国」を巡るべく「その黒い血の流れに、忘却の河レーテーへのように船出する。敵めしい大きな人影が近づき、遠去かり、われわれを悲嘆に暮れさせる」(II. 760)。その人影は誰なのだろうか？ しかし話者がそこで再会を求めて探するのは大体肉親、とくに祖母である。『ゲルマントの方』では「死んだ両親」が事故で重傷を負い、傷がいえるまで小さなネズミ籠に入れるという設定のグロテスクな悪夢が語られる(II. 87)。「心の間欠」の直後に見る夢では(II. 760-762)、暗い風が吹きすさび亡霊のうごめく夜見の世界で話者は祖母を探し求める。彼女は「思い出のそのように青ざめたかぼそい生活」ではあるか、とにかく「まだ生きている」ことは確かなのだ。女中部屋のような狭いところで、一人ぼっちで起きあがりもせず麻痺したように暮らしているという。おそらくこれは死後の生存のイメージなのである。

眠りが知性を捨てての冥界降りである以上、そこでは死者と会うのにあの至高の能力を発揮する必要はない。こうして死んだ両親とも出会うだろう。ところが死んだ祖母との再会はなぜか許されていない。その理由は差当り疑問として残しておくことにしよう。それは本論の全体を通してそれとなく答えられなければならないだろう。アルベルチヌが死んだ時、再会の念が激しく募った話者は回転テーブルの本を読んだりするが、その魂の不死や復活への関心はこれらの(あるいは、この)愛する女性と会いたいという切実な願望のうちに胚胎していたと考えてよいだろう。愛する女性との死後の再会という主題に、トリスタンの(愛と死)の宿命が交錯しているのは容易に見てとれるが、それは特権的体験における死者の身元について一つの示唆を投げかけてはいないだろうか。

眠りといえは、失われた時はその場面で開始されており、しかも輪廻(métempsychose)という語が作中唯一度使われるのはこの箇所なのである。これも表向きは比喩としてなのだが、その後展開される広大なしかし隠され

た主題の糸口ではなかったか。それはこういう一節である、話者の睡眠中の思いこみ (croyance) は目覚めの後もしばらく残るが、やがて「それは、前世における考えが輪廻を経るとそうなるように、知性では理解できないもの (intelligible) になってくる」(I. 3)。ブルーストにおける反知性論と、眠りという冥界降りの意味を考えるのと、睡眠時の思いこみは、ケルト人の輪廻信仰へとずれつつ響き合ってくるように思われる。それに続く眠りの描写には、例の死と蘇りのテーマがやはり透かしみられるのである。眠りはこの世の生活との断絶であり、その間遊離した魂は時空を縦横に行きかうので、夜中の目覚め際には、記憶が虚無から救い出してくれるまで自分がどこにいるのか、いや誰なのかさえわからない状態に陥る。これはこの世に戻ってきた魂が自分の肉体がどれなのかあちこち探し廻っている、見ようによってはユーモラスな復活の情景ともいえる。

こうして眠りが死の国に往って戻ることなら、それと死者をこの世に呼び戻す特権的体験のへマドレーヌの味との間に、共通の過程が含まれているとしても不思議ではない。紅茶を飲んで直感したなにかを意識の表面に誘い出そうともう二口飲むと、話者の中の「きわめて深いところ」でそれが戦き、移動し、ゆっくりと昇ってくる。「私はそれが横切ってくる長い距離の抵抗感を感じ、そのざわめきを耳にする」(I. 46)。この昇ってくる距離を、人は眠りにおいて「深部へと降って」(III. 891) いくことになるだろう。だからそこから逆に戻る時に、「幾つもの段階を素通りして、生に隣接する諸地域を横切ら」ないと(III. 981)、「生者の国が開かれる表面」(II. 762) に辿りつかない、つまり目覚められないだろう。これは表面の自我と深層の自我という二元論にも通じるのだが、この世とあの世は地理的な距離によって隔てられているという伝統的ともいえる他界のイメージが、眠りにも特権的体験にも共通してみられるわけである。

先程、広大なしかし隠された主題と書いたが、死と蘇りは決して上述の特権的体験や眠りだけの問題ではない。

いやそれらがすでに細部の挿話的次元にとどまる事柄でないことはいうまでもないが、その他に巨細さまざまな形をとって現われているのである。参考として思いつくままに挙げていくと、最後のゲルマント大公夫人主催の「仮装舞踏会」は死の宴であり、それは話者が垣間見た永生と対照をなす。作家のベルゴットは「永遠に死んだのか？」たしかに「交霊実験は宗教的教義と同様に、魂が死後存続する証拠をもたらしていない」。しかしわれわれの人生はまるで「前世で負った義務」があるかのようにことが運んでおり、ベルゴットは埋葬されるが、その書物は「彼の復活の象徴」となっているように思われる(III.187-188)。なおこの作家は心靈主義者で、回転テーブルで死者の霊を呼びだせると信じていたらしい(III.529)。『囚われの女』におけるフォルチュニーのドレスには「死と復活の象徴である番いの小鳥」の模様が入っている(III.399)。それは彼女の死の予感と結びつくのだが、その復活はどこで行われたのか、あるいは行われなかったのか。つづく『消えさる女』の前半は死んだアルベルチヌへの哀悼の念で占められるが、やがて忍びよって支配を確立する忘却はそこでも一種の死(生前の彼女を識る無数の自我の継続的な死)として提示されている。「コンブレ」の幼い主人公は、母親の接吻なしでベッドに就くのを「自分の墓を掘り(……)屍衣を着る」と表現している。夜のパリをオデットを探して駆けずり廻るスワンは、話者同様、冥府でエウリュディケーを求めるオルフェウスに比較されるし、最後の死の仮装舞踏会では、昔の友人の面影を見出そうとする話者が「死んだ母(「の亡霊」)に身を投げかけるオデュッセウス」や、「亡霊からその身元を確認させるような返答をひき出そうと無駄な努力をする霊媒師」(III.342)に比較される。戦地から帰休兵として戻ってくる友人のサンルーを、話者は「超自然的な」存在であるかのように迎える。帰休兵とは死の岸辺から戻り、またそこへ帰る「あの世から呼びだされた死者たち」であって、一瞬姿をみせるもののおちらのことはせいぜい、「お前たちには想像もつくまい……:」といつて、われわれには質問する暇も勇気も与えずに立ち去っていくのだ

(III. 757)。郊外の梨や桜の木々を話者は異教の神々に見立てるのだが、それは復活したキリストの姿を庭番と見間違えたマグダラのマリアの二の舞をふんではないか、と彼は自らに問いかける (II. 160)……

こうした例はまだまだ見られるし、随所に使われている *mystérieux, irréel, surnaturel, immatériel* といった言辭と思ひ合わせると、そこには靈的ともいふべき世界が少しづつ立ち現われてくるように思われる。しかしそれはなぜなのか？ あるいは死と蘇りへの表立たない、しかしあまりにも執拗なこの関心は何のためなのか？ 愛する死者との再会への切望が、相手が祖母であれアルベルチヌであれ、話者の中にあることはすでに指摘した。しかし彼女たちは無事蘇って、話者に再会の願いを叶えてやったのだろうか。『見出された時』の三つのレミニンスが作品全体のクライマックスを成していることは間違いない。しかし前述のようにそれが死者の蘇りだとするなら、その死者は誰だったのか？ おそらくその辺りのテクストをいくら調べても、先程の靈媒師のように「亡霊からその身元を認確させるような返答をひき出す」ことはできないだろう。それは身元の確認ができないということではないのだが、それが誰であるにせよ死者の蘇りが作品のクライマックスを成すということは、そういう作品を書くことが一種の復活の儀式、ないしは交霊術そのものだったということにならないだろうか？

ブルーストのエクリチュールを交霊術に比較することは、この語が持つありとあらゆる胡散臭い要素への反撥を考慮しないとしても、少くとも次のような異論には逢着するだろう。神や超自然的存在との直接の合一体験を唱導するものとしての神秘主義ミステシズムには、およそ二つの相異なる傾向が見られる。一つは神秘体験を神から与えられる恩寵として、受動的観想のうちに敬虔に受けとる立場で、キリスト教神秘主義はその代表的流れである。人間の側からは何もなしえないジャンセンスムスの恩寵観もこの流れを汲むものであろう。それに対して人間の力で能動的に、自己をたかめる修業や技能の修得などによって神秘的合一に達しようとする態度も存在し、スーフイズム、密教、一

九世紀末の神智学などもその系譜に連なる。魔術や呪術は神との合一体験をめざすものではない以上、厳密には神秘主義の二つの流れのどちらにも分類することはできない。しかも絶対者や超自然的存在にあまり畏敬の念をほらわれないのだが、しかしその能力をある種の技能によって人間の利益のために積極的に効用化しようとする点では、しいていえば後者の系譜に近いといえる。交霊術もそれは同断であろう。ところが『失われた時』では、「事物の背後に隠れたもの」がもたらす特殊な快樂という恩寵の到来は、話者の意志とは結びついていない。それは「偶然に」やってくるのだ。ケルト信仰において、死者の霊が囚われている事物とわれわれが遭遇するかどうかは、「偶然に掛って」おり（I. 44）、〈マドレーヌ〉も「習慣に反して」たまたま口にしたためにひきおこされたのであり、〈サン・マルコ寺院の舗石〉も「突然の偶然」によって生じている（III. 867）。正しい扉は百年探しても見付からないが、もはやすべてを諦めた時になって、「そうとは知らずにその扉をたたく」ものなのだ（III. 866）。これは話者の自発的な探求が、旅行や社交界においても愛においてもある意味ではすべて無駄に終わった偏歴の後での感慨である。したがって、そのように最後のレミニッサンスに致りようやく突き当たった、彼の内なる超時間的な存在は「行動の外側においてしか」姿を現わすことはなかった（III. 871）。いや、〈マドレーヌ〉で意識的記憶 *mémoire volontaire* と無意識的記憶 *mémoire involontaire* の区別を立てて前者の無能を宣言した時に、そのことはすでに明らかだった。つまり自分から探求してはならないのだ。自分から積極的に行動することは、『失われた時』においては必ずしも目的達成への捷徑ではなく、受動的に偶然という恩寵を当てなく待たねばならない。だから作品構成においても *unité ultérieure* が推奨される。最初から「唯一つの超越論的なもくろみを追求したように見せかける凡庸な作家たちの数々の体系化の営為」は「まがいのもの」であって、真の統一は執筆後に一種の恩寵として姿を現わすものなのである（III. 161）。こうした話者の姿勢がキリスト教的神秘主義の流儀に属していることはも

はや明らかであろう。なおこの派は自己内部への沈潜を神と出会う手段とするのだが、この点でも作者はこちらに添っている（「私の深求する真実は（……）私の中にある」I. 45）。この話者の受動的待機が交霊術と相容れない関係にあることはいうまでもない。

しかしだからといって『失われた時』には交霊術的な姿勢が全くない、と割り切ることは許されない。この作品が単純な教養小説の仕立てで、一人の人間の秘儀参入の過程を追うだけにとどまるならそれでよかつただろう。しかし話者の最終目標はレミニッサンスのような神秘体験そのものではなく、作品を書くことにあった。さまざまな体験にめぐり会う主人公の歩みにどれほど偶然の要素が混入しようと、書く側はそれを「後から」であれ必然に変えねばならない。「文学作品の材料は私の過去の生活だ」（III. 89）というのなら、あの偶然に負った特権的体験の過程を、今度は創造しなければならぬ。受動的神秘体験を作家は能動的な神秘家として実現しなければならぬ。おそらくこの両義性は特権的体験の在り方の内に反映している。たしかに恩寵は向うから偶然にやってくるのだが、そのまま相手任せに放置するとそれは完全な実現には達しないのである。そのようにして多くのイメージが自分に中に死蔵されていることを話者は嘆いている（I. 176）。その段階で今度は自分から探求しなければならぬ。いや「探求するばかりではない、創造しなければならぬ」というのだ（I. 45）。ましてや恩寵が作家への転換点であるばかりか、その状態が鍛えられて作家としてのエクリチュールの方法を構成することになったのだとしたら、その姿勢はまさにそれを挿んで逆転することになる。たとえば、真の書物は「闇と沈黙の産物」（III. 89）であるという芸術観、そしてそこから帰結する「感じ、たものを暗がりの中から抽きだして、知的等価物へと変換する」彼の方法は、特権的瞬間における死者の蘇りと構図を共有していないだろうか。それはまさに、闇と冥界からそこに棲むものが立ち現われる話者の経験を能動的に逆転したものであって、その意味で交霊術的方法と呼んでも決して間

違いではないように思われる。

では、肝心のヴァントゥイユの音楽はどうなのだろうか。すでに述べたように、それは死者の蘇りとしての特権的体験と同じ特殊な快楽を与えるばかりではなく、「それらの特徴を最もよく表現しているかもしれない」(III. 261)とか、「それらを総合しているように思われた」(III. 866)と語られていた。ということは彼の音楽は、今話者に即して指摘した、死者の蘇りを能動化した交霊術の方法のそのまさに実践ではなかったのだろうか。結論からいうとそれは見当はずれの当て推量ではないように思われる。その音楽はある意味では、まさに死者の霊を呼びよせる儀式として登場しているのだ。具体的にみていくと、その演奏は降霊に、演奏者は霊媒ないしその種の魔術師に見られてられる。演奏者たちは〈小楽節〉を演奏するというより、「小楽節が出現するのに」必要な「儀式を執り行っており、降霊(évoation)という驚異的な出来事を成就する(……)のに必要な呪文(incantations)を唱えていくかのよう」なのである(I. 332)。あるいはこの「儀式の執行者たち」のステージは、「それによってある魂が呼びだされる」ために、「超自然的な儀礼が遂行される最も高貴な祭壇の一つ」であるともいわれる(I. 347)。ヴァイオリニストの演奏ぶりは、彼が呼びだした「小楽節の(……)霊魂」を捉えあぐむ姿で描かれ、「呼びだされた小楽節は、本当にもに憑かれたようなヴァイオリニストの身体を霊媒(medium)のそのように打ち震わせ」る(I. 346)。女ハープ奏者は神託を告げる坐女シビュラや小さな女神にたとえられる(III. 251)。音楽家はかりでなく、コンサートを司る「ワグネルスムの女神」ヴェルデュラン夫人も、「鬼神に呼びだされた運命の女神ノルン」になり(III. 248)、まるで教会で「最も崇高な祈り」に聞き入っているような瞑想にふける(III. 251)。もう一人の主催者シャルリュスも皆に「宗教的沈黙」を課し、恍惚に陥っているような態度をとり、列席者は「催眠状

態に入る」(III. 248)。そういうえばシャルリュスは、ヴァイオリニストのモデルと出遇つて間もなくの頃、彼が自分のヴァイオリン演奏における「霊媒の側面」に気付いていないと二度も注意を促しているが(II. 1007, II. 1009)、演奏を交霊術とみなす考え方がここにも見られるわけだ。となると、七重奏曲冒頭における歓喜のモチーフを表わすリズムが、「テーブルを棒でたたく」(…en frappant (…)) des baguettes sur une table) ような感じだと表現されるのも見過ごせない。回転テーブル、占棒(baguettes divinatoires)やホルターガイスト(esprit frappé)の通信音などへの暗示がそこに織りこまれてるように思えるのだ。

この交霊術的演奏によって呼びだされる〈小楽節〉は、したがって上述のように魂なのであるが、さらに「音楽といううわべのもとに偽装した」(I. 348)「超自然的な存在」(I. 347)「神秘的実体」(I. 349)であり、「魔法をかけられ震えている精霊箱の底で、身をもがいてる囚われの霊(génie)」(I. 347)ともいわれる。もう少し列挙すると、larve(幼虫=亡霊)であり、「物質性を持たず(Sine materia)」「匂いのよう」」「かき消えていく」存在である(I. 209, I. 348, I. 209)。なお超自然的supernaturelという語は、ヴァントゥイユとは関係のないところで、「交霊術の威力によって出現させられた超自然的な存在」(II. 191)と、いつているところからみて、ほぼ亡霊と同義で使われていると考えていいだろう。つまりあの〈小楽節=女性〉は、こうして「この世ならぬ世界に属する」(I. 218)靈魂となるのだ。それが「闇の帳をかぶった未知なる、知性には窮いしれぬ思想」(I. 349)と表現されるのも冥府的存在を示唆するものである。したがってこの「神秘的な楽節」(III. 381)は演奏されるのではなく、殆どつねに出現(apparition)することになる。このフランス語は霊や神のこの世への顕現の意味にも使われるのである。もっともそれは出現に際して闇の帳を一挙にかなぐり捨ててはならない。「立ちのぼる紫色の霧の中に浸され」、あるいは「乳白色の中に閉じこめられて」(III. 259)いて除々にしか姿を現わさないので、スワンも話者もそれを

最初ははっきりと見る＝理解することができなかったほどである (cf. I. 209, I. 529)。そういうえば、こうして出現した「空気のように軽やかで良い匂いがし」(I. 211)、『そして「逃げ去る調和にみちた身体」(I. 348)の「小楽節」は、スワンに何事かを語りかけるのだが、「それらの言葉はたちまちの内に飛びすさってしまい」、必ずしも聞きとれない」(I. 348)。スワンは「その言葉とその秘密を習得しようと努める」(I. 212)のだが、はたしてそれを会得したのだろうか。〈小楽節〉の言葉とは、卑俗なレベルでは霊界との通信において取決めた暗号を意味するだろう。ではその秘密とは何なのか？ その「見えないメッセージ」(I. 347)が伝えようとしているのは「死の秘密」(III. 256)に関するもののように思われる。〈小楽節〉の運命は「われわれの魂の未来に、その実在に結びついている」といわれる。魂の未来とは、肉体の死後魂はどうなるのかという問題である。実在についてはすぐ後で取りあげる。死の秘密はしかしそう簡単に握れるものではない。「肉体を離脱した霊魂」は自分呼びだした霊媒に答えは与えるのだが、しかしそれはうまく「人間の言葉に翻訳できない」(III. 256)からである。

相反する二つの命題が話者の心で、たえず覇を競っていることに注意しなければならない。たとえばそれは次のように定式化される、「〈芸術〉の実在、魂の〈実在〉、魂の〈永遠性〉」(La réalité de l'Art, la Réalité, l'Éternité de l'âme, III. 374)という重大な問題に関して、「二つの仮説が考えられるが(……)どちらか一つを選ばねばならない」のだと。つまり〈実在〉を容認する立場と、それを否定する「唯物論的な、虚無の仮説」(III. 381)とがあつて、その思想的な対決はヴァントゥイユの音楽においても見えず隠れつしながら火花を散らしている。「おそらく正しいのは虚無であり、われわれの夢はすべて存在していないのである。しかしそうなるとこれらの楽節も同様になにもでもない(……)と感じられよう」(I. 350)。ここでは芸術の実在と魂の永遠性が密接に関連させられており、それはそれで見逃すことができない問題なのだが、まずここでは両命題の対決ぶりに着目すると、今の

引用ではないわが反命題に話者が一瞬間傾いている。その次の演奏でもこの懷疑論は、「芸術は人生と同様に実在的 *réel* ではないのだ」(III. 162)、「芸術は人生と同様に非実在的 *irréel* だったのか?」(III. 265)と継承され、さらに作中最後のヴァントゥイユの演奏でも「今度私の前に姿を現わしたのは唯物論的な仮説、虚無のそれの方だった」(III. 381)と健在である。しかし最終的にはこれとは反対の、〈実在〉を支持する仮説が勝利を収めたと考えねばなるまい。話者は作品を書くことを決意するのだが、それは彼が「〈芸術〉の「実在」を信じたこと、さらに「魂の〈永遠性〉」を確信する経験がその前にあったことを前提としているだろうからである。ではその経験がいつ出来たのかといえ、たんに状況的に見ただけでも、例の『見出された時』における三つの特権的瞬间以外には考えられない。そしてすでにわれわれは、それらが死者の蘇りの体験であると主張しておいた。つまりそれは魂の永遠性に立脚し、かつそれを証しする出来事なのである。レミニッサンスが作家への契機となりえた理由が、これによってほぼ明らかとなるように思われる。

だがこの立場はこのレミニッサンスに致つてはじめて提示されたわけではない。そのように主人公には決定的でなかったとしても、話者ないし読者にはすでにヴァントゥイユの音楽における〈小楽節〉という呼びだされた霊の存在は、魂の不滅を証明するものとして登場していたといわねばならない。その意味でもこの音楽が特権的体験の特徴を最もよく表現しているとか、総合しているとかいわれているのである。スワンは〈ソナタ〉を聞いた時、「信じることをやめていたあの目に見えない実在の(一つ)を発見するのだが、それはその楽節が不滅なる靈魂そのものの顕現だったからではないだろうか。réalité とか *réel* という言葉はよく使われる(ゆうに六百例をこえるようだ⁽⁴⁾)。その詳細な検討の余裕はないが、少なくともヴァントゥイユの文脈では魂の「実在を意味している」と言っているように思われる。先程の引用で《…la Réalité, l'Éternité de l'âme》を「…魂の〈実在〉、魂の〈永遠性〉」

と訳したが、これはむしろ「：〈実在〉、魂の〈永遠性〉」なのかもしれない。この実在は結局は魂の実在のことであり、それは魂の永遠性と同義だと解すべきだからである。そのみがわれわれを虚無に呑みこまれることから救いだす魂の不滅が、あらゆる行為・事象の基盤となって実在するといった教義が、そこに仄めかされているのではないか。だから虚無の仮説が真理なら、それとともにこの世の一切は失われ、ヴァントゥイユの楽節もなにもないものとなる、と語られるのだ（I. 350）。しかしこの楽節が実在的であるなら、それは魂の実在を含蓄しているかぎり、音楽は啓示的となる。「芸術が実在的であるとする仮説に立った場合、音楽は良い天気や一夜の阿片吸飲がもたらす神経的喜び以上のもの、私の感得によればより実在的、より豊穡な陶酔をもたらしうる」（III. 323）。この実在的な陶酔とあの特殊な快楽とのつながりは、おいおい解きほぐしていかねばならないが、ここでの芸術の実在とは〈ソナタ〉に即して具体的にいえば、呼びおろされた魂でもあるあの〈小楽節II 女性〉によって証しを与えられたなにかなのだ。つまり、こういうことではないだろうか？ 芸術が魂の不死に拠って死者を蘇らせるものと考えた場合、音楽はわれわれに愛する死者と再会して、「一緒に暮す」（I. 44）ことを可能にする、あるいはそれによって永遠の生命にふれさせる、そしてそれが実在的陶酔ないし特殊な快楽のうちに啓示されていたことではないのかと。この文の後に、「音楽がある種の霊的実在（une certaine réalité spirituelle）に対応しないはずがない」と続くのも、そう解釈して納得がいく。spirituel はその名詞形の esprit とほぼ対応して、知性と魂に関わるものとの二様の意味に解せるが、ここではどうしても後者の意味でなくてはならない。実はそれを話者自身かつて、知性に関わるものと取違えたことがある。彼のいうところによれば、ベルゴットはこの文学志望の若者に vie spirituelle の喜びを語ったのだが、それを知的生活と誤解したために、作家の考えを不審に思っていたのだ。しかし、みずから心靈主義者であるらしいベルゴットのいう la vie spirituelle とは、結局「論理的推論」

とは似ても似つかぬ霊的生活のことだったと、三つの特権的体験の後でようやく腑に落ちるのである(III. 871-872)。

くりかえせば、実在とは魂の不滅に関わるものだったわけである。でなければスワンがソナタの〈小楽節〉について、それが「実在的に存する」(a phrase de la sonate existait réellement, I. 350-351)ことを信じたのは誤りではなかったとか、「この楽節の実在的存在」(l'existence réelle de cette phrase, I. 351)を信じているとされているのが唯奇妙という他なくなる。これはもちろん彼がげんに聞いている楽節の有無を問題にしているのではありえない。実在が問題なのだ。つまり靈魂の不滅への信念に到達したことを語っているのである。前掲の「あの目に見えない実在の一つ」(I. 211)の発見と見合うものなのだ。その後スワンが精神的に若返り、理想に向かってフェルメール研究を再開するのは、魂の〈実在〉を前提とする〈芸術〉の実在を裏書きするものであり、この二者の関係において次のように述べる話者と立場を等しくしている。「芸術が人生と同様に実在的でない」なら、「私は「作品を書かないことに」それほど後悔することもないのだ」(III. 162)、あるいは「芸術が人生の延長にすぎないなら、芸術であれ何であれ身を捧げる値打ちなどないのではないか?」(III. 255) 芸術への懐疑は人生への懐疑の帰結だからである。

魂の実在に関してもう一つ付けくわえておくと、〈小楽節〉において個性的なものの *individuel* が重視されているのも魂の不滅の問題と切離すことができない。もし死後に魂が生き残るのならその人間の個性はどうなるのか。個性がただの肉体的特徴ではなく魂の相貌であるなら、個性あるいは個人は死後も肉体的のように溶解してしまふことではないはずである。ということとは、逆に個性の存在は魂の存在を証明する一つの根拠ともなりうるわけだ。⁽⁴⁾ こうして話者は、ヴァントゥイユの楽節の印象が他の音楽家のそれと違うことに着目して、科学が抽きだした結論と

は反対に「個人的なものが存在する」のではないかと自問する(III. 255-256)。これは魂は存在すると考えるのに等しい。この問題はさらに追求されて、他の音楽家との「真の相違」つまりヴァントゥイユのような独創的な音楽家たちの「独特な音調」(accent unique)は「魂のこれ以上還元できない個性的なものの存在を証明するもの」(une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme)だと断定される(III. 256)。このことはある興味深い見解へとさらにわれわれを誘う。〈小楽節〉を死者の魂とみなした場合、それが惹きおこすあの「特殊な快楽」の特殊とは、死後にも存続するこの魂の個性と結びつけて考えられるからである。実際ブルーストは次の文では両者を同義語として使っている、「それ〔小楽節〕は非常に特殊で(particulier)あって、また非常に個性的な(individual)魅力を持っていた……」(I. 211)。そうなると特殊な快楽を与える〈小楽節〉は、当然といえは当然なのだが、ある特定の個人の霊だったことにはっきりとわれわれの目を向けさせるのである。特権的体験の中にわれわれが読みとった、愛する死者との再会もここに見出される。スワンは初めて〈小楽節〉を認めた時、それが二度目に「姿を消した」(disparut)後に「もう一度それと会いたいと心狂おしく切願する」のだが、disparutには死ぬという意味があり、次第に濃さをます楽節の霊的性格とあいまって死後の再会という気配をそこにじませている。あるいは〈小楽節〉との二度目の出会いを、「それはスワンには、街頭で見て一目惚れしたものの二度と出会う望みのない女性と、友人のサロンで出くわしたようなものだった」と述べているが、これはあてのなさとという点で死別したものとの再会の希求に一脈通じるように思われる。しかしそういうこと以上に、ソナタや七重奏曲に毎回出現するあの〈小楽節〉の認知はそれ自体すでに死者とのその度ごとの再会ではなかつたらうか。

もはやスワンがソナタと回転テーブルとの比較に「深い意味」を見出した理由は説明するまでもない。その演奏は交霊の儀式であり、演奏家という霊媒が「小楽節」という魂を呼びだす心靈的光景が、作品全体の死と復活の主題に呼応しつつ比喩という修辭的限界を突き破り、あるいはそれを手法として逆手にとって、かなりくつきりと浮かびあがってきているのではないだろうか。ちなみにスワンと伯爵夫人が居合わせた演奏会の場面（I. 34-35）は、交霊術関係の用語や暗示がとりわけおびただしく鑢められていて、魂、降霊、霊媒、超自然的、祭壇、儀式といった語が畳みかけられたクレッシェンドの頂点で、《: tables tournantes》と夫人の甲高い（多分）叫びが狙いすませた呼吸で置かれて終結する周到さは、そこにこめた作者の意図のほどをよく示すものである。

だがそれならどうして話者が交霊術を語る口吻に、それほど深く思い入れしているとは思えない距離や皮肉の氣配がちらつくのだろうか。恐らくそれは本来の交霊術への反感というより、それが当時の社会において、アメリカのフォックス姉妹以来の興行的見世物的性格を強めていたことに原因があるのではないだろうか。交霊術はしばしばアメリカ、ヨーロッパを股にかけ、教祖氣取りで信者から金を捲きあげるような胡乱な人物たちのたつぎの具になつてしまい、その一方でそれこそタネも仕掛けもある奇術的な交霊ショーも出現していたといわれ、そうした世間一般の交霊術は、当然ブルーストも眉に唾をつけて見ていたに違いない。交霊術は「宗教の教義と同様に、靈魂が生き残る証拠をもたらしていない」（III. 18）と話者が断言するのはその辺の事情を窺わせる。おそらくヴァントウイユの交霊術は、そういう世間並みとは全く違った真摯なブルースト独自のものがこめられている。しかしそれは儀式的次第を彼が自分の勝手に拵えたという意味ではない。この作家が正確さに固執し、婦人の衣服などの作品の細部に関して、知人などからも情報を収集するのを厭わない一種の調べ魔であったことが伝えられているが、交霊術についてもあれこれ調べた形跡がある。彼の音楽の描写には、公開交霊会あるいは交霊ショーの演目と関連

づけられるような箇所が随所にあるからである。ヴァントゥイニについて、彼は「見えざるものの探求者」で、「聖なる世界から捕えつれてきた」《小楽節》を、演奏者たちの手を介して「ヴェールを剥ぎ目に見えるようにする」とか、「《小楽節》の形を見、表現する能力……」などと述べている（I. 351）のは、見者の霊媒（mediums voyants）の手並に対応するのではないか。そういえば霊界にいる祖母の声を聞く電話のエピソードは、聴覚霊媒（mediums auditifs）の出しものに当てはまるだろう。《小楽節》が出現直後、「宙に浮かび、そこでほんの一瞬戯れて掻き消える。」とか「それは宙に浮かぶ虹色の泡のようにまたそこにいた」（III. 352）といった描写は、演目の一つであった空中浮遊が作者の念頭にあったのではないか。また《小楽節》の出現に当って、「それが」生まれ出る神秘を隠蔽するために（……）張りめぐらした音のカーテン……」（I. 211）という表現は、交霊術を行う時に霊媒の姿を隠すために、室内の灯を消したり、場合によってはカーテンを引きめぐらしたことにヒントを得たのではないだろうか。しかし交霊ショーとの類似で最も興味深いのは、当時一番人氣のあった演目がじつは楽器を使つてのそれだったことである。といつてもソナタの交霊的演奏のような手のこんだものではなく、たとえばラップ、タンバリンなどをテーブルの上に置き、霊媒は自分の両手を使えないように抑えさせて室内を暗くすると、呼びだされた霊が闇の中で楽器を鳴らしたすという趣向である。演出の仕方は色々あり、楽器の種類もギターやバイオリンに及んだという。⁽⁴⁾ 前掲の霊媒芸術において、霊が交信によって、あるいは直接霊媒の手を導いて絵や小説の筆をとらせたり、さらには作曲をさせたりしたことと同工異曲の発想なのだが、ここでは音自体が霊の存在証明になっており、《小楽節》を靈魂とするソナタの提示を思いおこさずにはいない。やはりブルーストは交霊会のことを調べた、あるいはそこに居合わせたことがあったのかもしれない。そして空想でものを書くことは余りなかったように思われるこの作家は、それを《小楽節》形成に積極的に利用したのではないか。だがそれだけに彼はその手の怪

しい交霊ショーとヴァントゥイユの演奏とに一線を画す必要を感じたであろう。〈小楽節〉の描写に、この作曲家はインチキではないという一見怪訝に思われる弁明が飛びだしてくるのは、そうした背景があったからでだろうと思われる。すでに一部引用したところだが、「スワンがああ楽節の實在的存在を信じた時彼が間違っていないか」という一つの証拠は、もしヴァントゥイユが音節の vision を見、その形を表わすのにこれほど能力が無く、vision の欠落や伎倆の衰えを自分勝手な線をあちこち付けたして胡麻化そうとしたりしたら、そのペテンは、目が節穴ではないかぎり愛好者なら誰でも即座に見破ってしまったろうということである」(III. 351)。ここでの vision は単に目に見える姿というより、亡霊の含意を強く帯びたものと考えの方がよいだろう。ここでヴァントゥイユが問われているのは、音楽家の能力であろうか。むしろ交霊術師としての伎倆だといべきではないだろうか。つまり彼はそこいらのいかかわしい凡百の徒とは訳のちがった真正の霊媒であって、それだから真正の音楽家でもあるのだ。いや芸術の使命がもし死者を蘇らせることに関わるなら、真の音楽家だからこそ真の霊媒なのだといってもいいだろう。

この点についてエルスチールやベルゴットといった他の芸術家が全く違った立場にあったとは思われない。『失われた時』全体に心霊主義が影を落としている一方で、そのエクリチュールの方法が交霊術的性格を持っていることはすでに指摘した。差当りそれにもう少し付け加えておくと、ブルースト美学の一箇条としてやや安易に取沙汰されている「文体は vision である」とは本当には何を意味していたのだろうか。もしかしたらそれは霊を呼び出す文の喚起力に関わる信念の吐露だったのかもしれない、と考えてみる必要はないだろうか。やはりその美学の一つで、サルトルの想像力論とも関連させられた「人は不在のものしか想像できない」における不在のものとは、この世に不在のものではないのか。ブルーストのいう想像が、直観などの反知性的な霊的能力の範列に属して

いるとしたら、そこから全く別の意味が浮かびあがってくるだろう。といつても『失われた時』を幻想文学の一種として位置づけるつもりは少しもない。それはオカルト現象を戦慄的效果を狙っておどろおどろしく差し出すことは少しも意図していない。かといつて神秘的文学でもない。つまり底の浅い作品にやたらと神秘的影を施して深刻ぶるといのではない（これはブルーストの神秘的な比喩をすべて比喩と片づける誤解が帰着する見方である）。おそらくこの書は、その点でより実践的、遂行的なものを目指している。そこではある死者の霊を呼びだし復活させ一緒に住むことがむしる問題——文学の問題——なのである。

だがそれにしてもあの〈小楽節Ⅱ女性〉とは、一体誰の霊なのだろうか。〈小楽節〉が一連の特権的体験（マドレーヌ）〈鐘楼〉〈三本の木〉〈舗石〉……と、とりわけその特殊な快楽において通じあう以上、後者の、事物の背後にとどまったりそれを突き破って出現したりする死者の霊と重なりあうものであることははや間違いないだろう。つまりそれは作品に奥深く遍在するなにかなのである。一方でそれは「他のなにももの（Ⅱ誰も）」とって代りえない（I. 211-212）特定の個人の霊であり、且つ祖母のような愛する肉親のそれであるという推定も、ケルト信仰における死者の復活の含意を見定め、夢の冥界降りのそれとない目的を考えると充分に成立する。他方で〈小楽節〉は、「トリスタン」の〈死の愛〉のモチーフと重ねられるまでに濃厚な母幻想を宿していた。このようにあれこれ考えあわせると、この「楽節Ⅱ女性Ⅱ霊」のなかにはもはや唯一一人の人物しか思い浮べることができない。とばかりに、その名前がふと舌の先まで出かかるのだが、しかしその時われわれはこの余りの複雑さに茫然として口をつぐんでしまふだろう。その人物は超個人的に多様な相貌と名前を帯びており、しばしば全然別の人間のなかにその影を休め、同時に複数の人間のなかに息づき、あるいは作品と生活との複雑に屈折した審級の重層的歪みや間隙やらを縫ってなにか変幻自在に出没するために、ほとんど名付けようがないのである。いや名付けければ

作品は瓦解して、ただの自伝的素材がうずたかく積まれているだけということになりかねない。そのように細心綿密に攷々と——しかしおそらくその努力の意味はまだわからずに——ブルーストは虚実のあわいにその仕掛けを構築しているのではないか。七重奏曲の楽節について、それは「肉体も外観も名前も解放された」(III, 260)存在だと話者はいう。だがわれわれは、亡霊から身元を割らせる返答を引きだせないでいる霊媒というより、もう一人の名前のない人物との関係でやむなくこの名付け難さを受け入れるべきなのかもしれない。

注

- (1) 以下断らないかぎり、電話のエピソードは II, 133-138 からの引用。
- (2) *Contre Sainte-Beuve, Bibliothèque de la Pléiade*, 1971, p. 448. なおここでは伯爵夫人の「回転テーブル以来……」の科白が、電話への驚きを表わすのに使われている。
- (3) 以下の交霊術に関する参考資料として主として次の文献を使用した。ロバート・ダートン『ペリのメスマー』(稲生永訳、平凡社) アンリ・エレンベルガー『無意識の発見(上)』(一九七〇年)、木村敏・中井久夫監訳、弘文堂、*Grand dictionnaire universel du X^eIX^e siècle*, Larousse, 高木重郎『大魔術の歴史』(一九八八年)、講談社、田中千代松『新靈交思想の研究』(共栄書房、三浦清宏『イギリスの霧の中』)、中公文庫、ジョン・レナード『スピリチュアリズムの真髓』(一九五六年)、近藤千雄訳、国書刊行会。
- (4) 前掲「一九世紀ラールス大百科事典」補遺(一八九〇年)による。
- (5) 三浦、前掲書による。
- (6) Victor Hugo, *Choses vues, 1849-1869, folio, 1972*, p. 31 et p. 33.
- (7) シャー・メラダンの名は『失われた時』にも引かれるし、ブルースト夫人が息子のマルセルに一八八九年に宛てた手紙には「メラダンにかぶれた」(メルギーのデカダン青年)が登場する (*Correspondance de Marcel Proust*, T. I, Plon, 1970, p. 127)。これはもろろこの作家の *Decadence latine* (1886-1888) をもじった表現である。なおボードレールに始まるワグネル主義の滲透も、心靈主義ないし神秘主義の信奉と密接に絡みあっていたようで、高橋敏によればメラダンはワグナーをオカルト学の巨匠と呼んでいたという(『神秘学序説』)。メラダンは前出のヘルヴェ・ワグネルエヌの寄稿者でもある。

- (8) Ph. ジュリアン『一九〇〇年のプリンス、ロムール・ド・モンテスキュー伝』(志村信英訳、筑摩書房)。
 詳細は後述する。
- (9) 両者の関係については前掲エレンベルガー(B)および(F)を参照。
- (10) レナードの前掲書によれば、リシエは交霊術に真摯な関心をよせてしばしば霊媒実験を行い、それをもとにした『心靈研究三〇年』(一九三三年)の著作がある。彼はまた、一九一八年マイヤーによってパリに設立された国際心靈研究所の主要会員であるが、ここでも科学者、文学者などを招いて交霊実験が行われた。
- (11) 交霊術史に暗いために、その社交界における受容の直接的証言を得られなかったが、『トルストイ』『アンナ・カレーニナ』にはロシンの上流社会の社交的集いで回転テーブルによる交霊がその場の発案で始められ、魂の不死について議論する場面がある。ロシンの宮廷のフランスかられば今更いうまでもない。この小説には、貴族に庇護されたフランスの店員あがりの霊媒も登場する。
- (12) Emile Boutroux (1845-1921) は科学万能主義に反対するスピリチュアリズムの哲学者で、『ヘルタンの師である。従つてこの交霊会はノーストにとって精神的に深い血縁関係を感じさせるものがあつたはずである。
- (13) I. 363, 810, II. 192, III. 511.
- (14) Henri Bonnet, *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, J. Vrin, 1949, 2^e vol, p. 206-209.
- (15) *Ibid.*, p. 208, p. 207.
- (16) Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre, Sagittaire*, 1925, p. 127-128.
- (17) Jean Pommier, *Le mystique de Marcel Proust*, Drog, 1968, p. VI-VII.
- (18) Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Corti, 1967, p. 354.
- (19) H. Bonnet, *ibid.*, p. 209-212.
- (20) たんぞん Jean-Yves Tadié の『III世のノースト』著訳要理書 (*Lectures de Proust*, Armand Colin, 1971; *Proust, Les dossiers* Belfond, 1983) の『J. Bersani, *Les critiques de notre temps*, 1971』でその説を容れる余地はないといふ語句を参照。
- (21) *CSB*, op. cit., p. 211.
- (22) *Ibid.*
- (23) *Ibid.*, p. 216.
- (24) *Ibid.*, p. 219.
- (25) III. 610 では *mon instinct* (八行目) と *mes intuitions* (一一行目) が同じ意味で用いられている。その点は後述する。

ヘルクソンもほぼ同様である。

(7) *CSB*, p. 211.

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*, p. 558, *RTP*, p. 44.

(10) ここで問題にする三つの挿話は、*CSB*, p. 211-215. に拠る。

(11) プルーストは一九〇八年友人ロリスへの手紙で、「相手がヘルクソンを読んだことを喜び、『創造的進化』はしりません(兄の意見は非常に尊重しているのですなわちそれを読むつもりです)」。しかしヘルクソンは充分に読んできました……」(*Correspondance de Marcel Proust*, op. cit., T. VIII, p. 106)。もっともこれだけでは、プルーストが友人の意見を本当に尊重したのかどうかかわらない。作家へのヘルクソンの影響を『創造的進化』の知性論をあげて逆に否定する見解もある(*H. Bonnet, op. cit.*, vol. 2, p. 212-237; *M. Mégay, Proust et Bergson*, Vrin, 1976, p. 103)。

(12) Cf. *H. Bergson, L'évolution créatrice*, 1970, Alcan, pp. 179-194.

(13) なおヘルクソンはこの能力を「普通の人間は見逃している生命のある単一な運動ないしその意志を捉える、芸術家の美的能力として提示している (*Ibid.*, p. 192) のだが、これは『反サントロブルー論』である至高の能力が「芸術の唯一の素材」を捉える作家の能力として考えられていたことを思わせずにはいない。このプルーストの考えは『失われた時』においても一貫してみられる。「芸術家はいつでも自分の instinct に耳を傾けねばならない。それによって芸術は最も実在的なものとなる」(III, 880)。なお、メスマリスムの影響を受けたといわれるバルザックも『あら皮』の一八三一年の序文で似たような考えを披瀝している。つまり作家には、科学で説明のつかない、物を見る神秘的な能力、「第二の眼」が具わっているというのである。

(14) 霊能に instinct を結びつける上での一つの参考として、たまたま見出した次の例を挙げておこう。すでにゴチエ『スピリット』については触れたが、〈一九世紀ラウス〉によるその要約紹介は、スポーツマンの主人公が傍にいるらしい死女の霊気を感じする能力を instinct と表現しているのである。「この溜息がいかなる自然界の原因にも帰するものでないことを、ある秘かな instinct が彼に断言する……」。

(15) *H. Bergson, L'Énergie spirituelle*, P. U. F., p. 79.

(16) プレイヤード新版、III巻、三三四頁の注四を参照(一五五九頁)。

(17) *H. Bergson, op. cit.*, p. 76.

(18) 『失われた時』の主人公にとっては両親はまだ死んでいない。だから本文でも「われわれの死んだ両親」と一般性に強引にすりかえられる。しかし死んだ両親は皆ネスミ籠に入らねばならないのだろうか。作家にとっては両親は死んでいる。

われわれという一般性は、主人公―話者―作者、あるいは虚構と現実との交錯や審級のゆがみのつけを清算するというより、それをむしろ浮かびあがらせてしまうのではないか。

(39) 一般にヴァイオリンは、その形のせいで女性とくにその霊と結びつけて考えられているのかもしれない。差当り二例しか思い当たらないが、一つはホフマン『グレスベル顧問官』で、顧問官によると彼の愛蔵する逸品のヴァイオリンは、「ただのヴァイオリン」とは思えず、彼が「いのちを吹きこみ響を与えて」やると、「生きもののように話しかけてくる」ので、自分が催眠術師になったような気分だという。「人間の胸からほとぼしる」とような音色を出すこの名器は、胸部に欠陥があるために歌を禁じられている彼の愛娘が、この禁を冒して死んだ時、まるで彼女に殉じるように「音をたてて碎け」、同じ棺に入れられる(『ホフマン短篇集』池内紀訳、岩波文庫による)。このヴァイオリンの霊性は、ホフマンの影響を受けて書かれたといわれるシャルル・ラブー『トビアス・グアルネリウス』ではもつと色濃くなる。トビアスの奏でるヴァイオリンは、「筆舌に尽し難い憐憫の念」をひきおこす「或る魂の声」であり、「あらゆる苦悩、不安、悲哀の縮図が、精妙な技を以って塗りこめ」られている。彼は一旦手離したこの名器を取戻そうとして死の病いにままわれるが、その今はの際に、どこからか聞えてくるヴァイオリンの音色に跳ねおきて、「聞こえますか、あの母の魂の声、私を恨んで泣くあの声が」と叫ぶ。彼が死ぬと同時に、遠くにある彼のヴァイオリンは魂柱が倒れ弦が切れる。新しい持主がその物音にケースを開くと、彼の顔を「微風」が掠めた気配があり、その後修理に出してもそれはかつての見事な音色を二度と奏でなくなつたという。要するに母の魂がそこに封じこめられていたわけである(『十九世紀フランス幻想短篇集』、川口頭弘訳、国書刊行会による)。月報の井村寛名子「ヴァイオリンの魂」も参考になる(なおバラダンの『クレダンの堅琴』では、死んだ前妻が城の中でハープを鳴らして、再婚した夫の心を取戻す話が語られる(『フランス幻想小説傑作集』窪田般彌・滝田文彦編、白水社中の加藤民男訳を参照した)。ブルーストがこれらの本を読んでいたとか直接の影響を蒙ったと主張する積りは少しもないが、〈小楽節〉の意味を探るうえでこのヴァイオリンやハープの霊性は、前二者が父と娘、息子と(死んだ)母という近親相姦的幻想を伴うことと相俟って、きわめて興味深い例ないし前例を成すものとして記憶にとどめる値打ちはある。

(40) 以下の箇所を参照(I. 207, 215, 389, III. 249 (『…apparition magiques…』), 260.
Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, Slatkine-Champion, 1983, p. 418.)

(41) これは『à ce que je presentais』を訳したものである。ブルーストは *presentir* を「直覚(ひら)などの名で呼ぶ反知性的な至高の能力、霊能とか霊覚といつてもおかしくないこの能力の運用に対してしばしば適用している。たとえば「マルタンヴィールの鐘楼」で、特殊な快楽をひきおこすもの、あるいは同じことだが鐘楼の表面の背後にある「神秘」の感得に対してこの語を用じている (I. 718, *géligne*)。この用法に属するものとして、他に III. pp. 610, 709, 878, 906. などの箇所を参照。

- (43) ちなみに死後の個性の残存はアラン・カルデックの心霊学でも重視されているし、第二次大戦後に開催されたスピリチュアリズムの国際会議で採択された基本原則二箇条のうちの一つが、この個人的性格の存続という考えであった。
- (44) 楽器による交霊術については、前掲、高木重郎『大魔術の歴史』を参照した。