

ヴァントウイユの〈小楽節〉(2)

川中子 弘

II 「あの特殊な快楽」

初めてソナタを聴いたスワンは、その小楽節に「未知の愛」のような感情を抱き、また小楽節自身を、通りがかりに見かけた「これまでにない美しさ」をそなえた女性に比較する。その折の彼の音楽的感動は、ほとんど官能的といってよい。最初に聴いたためにまだ漠然とした印象しか捉えられないこの段階で、曲の「特殊な快楽」*plaisir particulier* だけは粉れようもなく彼の胸を打つのである。しかもそれは「甘美な感覚」*sensation délicateuse*、「特殊な喜び」*voluptés particulières* (I. 209)へと引継がれて、その感銘の質が何なのかをおぼろげながら差ししめず。スワンがその楽節に恋したといっている以上 (I. 210, I. 212)、「それは愛の陶酔のようなものを描いていると考えてよいだろう。そして恐らくはそこに、この曲がそれ以来スワンをあれほど強くひきつけてやまなかつた秘かな理由が隠されているように思われるのである。

もつとも引用した三つの語が普通の音楽的感興からいちぢるしく逸脱した表現というわけではなく、*volupté*にしても性的快楽ばかりではなく、「非常に強い精神的ないし審美的快楽」(プチ・ロベール辞典)という意味もあるのだから、たんなる音楽鑑賞と読みながしてしまえなくもない。実際話者を狭義に未来の作家とする、審美的解釈と呼んだものに呼応するかたちで、それはそのように、つまり感銘を強調する比喩として読まれてきた。しかしモレル・マルセル流の語り口には充分注意を払わねばならない。隱喩の修辭的約束を破り、主客を転倒させ、裝飾的表面とみえるものを字義通りに読むことが、時には必要なのである。一方、話者は愛の快楽ないし幸福を、狂気に近い執着をもって追求する人物であるように思われる。だがそのことは主題としての愛とともに、繰返していえばブルースト研究のそう重要でない一側面としてしか扱われてこなかった。そしてそれは、スワンに話を戻していえば、サン・トウベルト侯爵夫人の夜会に出席していた社交人たちと一脈通じる態度であったように思われる。

オデットへの嫉妬に苦しむスワンは、久しぶりに社交界に足を向けたこの夜会で一種の異和感を覚える。ここには誰ひとり彼の恋を知るものがない。いや「たとえ知ったところでそれに、関心をもつことなど、できるはずのない」人々なのだ。そういう社交界の人間が、彼には愚劣で滑稽にみえる(H. 344、傍点引用者)。しかし思いかけずその時ソナタの演奏が開始されて、まだ自分を愛してくれた頃のオデットの姿が曲の中から忽然と蘇えってくる。聴衆も曲に聴きほれるのだが、しかし彼らにとって彼の恋などいぜんとして「とるに足りないたわごと」であり、「現実の生活ほど真面目でない何か」でしかないのだ。こうしたスワンの感じ方の中には、われわれ読者にじかに向けられた部分があるようにも思われる。とくにそれに続く箇所は大いに目を疑らす必要がある。というのも、愛は現実の生活よりずっと高いもので、「それのみが、表現される、値打ちがある」(H. 249)という考えが呈示されているからである。しかもそれをスワンに語るのが、他でもないソナタのへ小楽節Ⅱ女性自身なのである。した

がって、小楽節がいわば率先して、恋の悲しみの魅力を模倣し再創造し、その本質を捉え表現しようとする (ibid.) のは当然であろう。その少し後に、すでに引用した、「スワンはその音楽的モチーフを真の思想だとみなしていた」という一節が続くのだが、文脈からみてもはやこの思想なるものが愛にかかわることはほぼ間違いない。明言は慎重に回避されているが、その後でもこの思想を説明するのに「愛と幸福の一概念」という表現が用いられ、それとなく例示として挙げられる『クレージュの奥方』、『ルネ』さらに『トリスタン』は、それらの主題の共通性においてやはりそのことを暗示しているからだ。『トリスタン』について、その主題は、ヴァントゥイユの小楽節と同様に「ある種の感情的獲得物」を表わしている、と述べているが、これも愛、もしくはそれに関わるなにかを示唆しているように思われる。ところで小楽節の知的思想が「愛と幸福の一概念」のようなものだという説明に、「その概念がどういふ点で特殊なのかスワンは考えるまでもなく知っていた」と付け加えられていることを注意しておきたい。この愛の概念の特殊性は、ソナタがスワンに与えたあの快楽の特殊性と通底しているように思われるからである。

話者のヴァントゥイユ体験もスワンのそれにほぼ準じている。ソナタと七重奏曲にある「同一であり且つ別のもの」というヴァリエーション的關係が、スワンと話者の間にも成立しているようである。スワンにとってソナタの一楽節がさしだした特殊な喜びは、「そんなものがあるとは、それを聴く以前は夢にも思わなかったもので、それ以外のなものも彼に教えてくれることはできないと感じ」られ、こうして「その楽節に未知の愛のようなものを抱く」のだが、この印象は七重奏曲の演奏を聴く話者の感動の背後にもほとんど透けてみえている。

本当に苦勞して手に入れる値打ちのある、ある幸福をやさしい声で私にさしだすこの〈小楽節Ⅱ女性〉は、これ

まで他の女性が欲望をそそってきたものとは「…」全く趣きを異にしているので、「…」おそらくこれこそが「…」私が出会おうべく定められた唯一の「未知の小楽節」女性」なのだ。 (III. 260)

引用では省略した中央の「…」に、「丁度スワンにとって「ソナタ」の小楽節がそうだったように」という補足があるところからみて、スワンと話者のヴァントゥイユ経験の類似性は、決して偶然ではないことがわかる。両者の関係はしばしば論じられるように類似と対立があるのだが、主題としての愛に関するかぎり、その対立ないし相違の方はあまり考慮せずに以下の論を進めることにしたい。

だがヴァントゥイユの音楽における「愛」の主題は、多様な表われ方をしている。その中で一番目につきやすい特徴は、これまで多少問題にしてきたように、作中人物の愛との関わりにおいてであり、いわばそのテーマ音楽（ないしライトモチーフ）としての側面である。スワンのオデットへの恋がソナタの小楽節といかに緊密に関連していたかは、もはや改めて述べるまでもない。それは「二人の愛の国歌」、「われわれの曲」(I. 218, 219)であり、ヴェルデュラン夫人のサロンで二人のために演奏されるばかりか、スワンはオデットにその拙ないピアノ演奏を求めもする。たがいに愛しあった時期をすぎて今や恋の傷手に苦しむスワンに慰めの言葉をかけるのもこの小楽節である。要するに、終始「小楽節はスワンにとって、彼がオデットに抱いていた愛と結びついている」のだ (I. 236)。一方話者も、ソナタにおいて「快楽のモチーフと不安のモチーフの結びつきが、いかにアルベルチーナへの私の恋に「…」対応しているか」に気がつくし (III. 158)、またヴァントゥイユのソナタは晩年の傑作、七重奏曲に比べれば「おぼろげな習作」にすぎないが、それと同様に、それまでの「私の他の恋は、このより広大な愛、アルベルチーナへの恋を準備する貧弱でおぼろげな習作「…」でしかなかった」(III. 252)と述べることで、

アルベルチーナへの恋と音楽作品との間に隠れた絆があることをにおわせるかと思えば、ピアノラのペダルを踏む彼女は「音楽の天使」(III. 38)に見立てられる。とすれば当然彼女への嫉妬もヴァントゥイユの音楽と切離せないことになるだろう。七重奏曲の演奏中、話者は彼女が作曲家の娘と密会していなかったかと思ふと不意の嫉妬に責められることは初めに述べたが、それについて話者は音楽が「嫉妬の間接的原因」(III. 37)だと説明する。だがそういう風にいうなら、両者の関連はもっと直接的であったとさえいえるように思われる。

スワンも話者もその恋において、強くヴァントゥイユの音楽と結びついている。だがこれは正確にはなにを意味するのだろうか。まずこの結びつき、ないし二人の音楽的感動は決して偶然に生じたのではないというふうに考えたい。いいかえれば感動は、恋する者たちの自分勝手な思いこみや心理的投影によるものではなく、実は音楽の側に彼らをひきつけてやまなかつた必然的理由があるのではないかということである。そしてそのことは、次の二つのことを前提としているだろう。

一つは、スワンと話者が同じような感銘を受けている以上、二人はその恋においてある共通する性格を持っているということである。二人の対応関係はよく語られるが、この共通の性格が本当には何であったのかについては必ずしも明らかではないし本論においてもそれは以下きわめて除々にしか語ることができないだろう。ここでは、スワンを捉えた「あの特殊な快楽」が話者にも経験されていることを、とりあえず指摘しておこう。

私がかれまで折にふれて、例えばマルタンヴィルの鐘楼、バルベックの街道ぞいの木立ちを前にして、あるいはもっと端的に、この作品の冒頭で一杯のお茶を飲むことで経験したあの特殊な快楽に、ヴァントゥイユの美し

い楽節ほどよく似たものはなかった。(III. 374, cf. *ibid.* 381. 傍点引用者)

もちろん、この特殊な快楽がたとえ同じものでも、二人の恋の共通性を理解する手掛りがただちに与えられるわけではない。むしろ逆に、それが『失われた時』の根幹にかかわるはずの一連の特権的体験に通底するかもしれないという、余りの射程の広さへの予感に呆然とせざるをえないのである。

第二の前提は、当然のことだが、ヴァントゥイユの音楽における愛の主題と謎の女性が自立的に、スワンと話者の愛の物語とは独立して存在することが明確にならなければならない。この点では、スワンはオデットに出会う前に、「空気のようになややかで良い匂いをする楽節Ⅱ女性」(I. 211)を愛しており、この「調和にみちた、とらえどころのない身体」(I. 348)の持主は、二人の恋をその国歌や「保証」(I. 218)として守護神のように祝福するかと思えば、破綻をきたした恋の「打ち明け話を聞いてくれる」[...] オデットの女友達」(I. 264)にもなって、苦悩するスワンに「ほとんど陽気ともいえる謠念」(I. 348)をもつて、そんなものが一体何なのだと思わせたりするのだから、スワンの恋とは別に、謎めいた一人の女性が独立して音楽に存在すると考えてもよいように思われる。スワンが二回も、「その小楽節Ⅱ女性は本当に実在するのだ」(I. 351)と実感するのも、その形而上学的奥行きを取払っていえば、この自立性に関わるものだったと考えることができよう。それだからこそスワンは、あれほど親密に一体化したようにみえる小楽節に対して、ときに一種の疎隔の不満を感じずにはいらなかったのである——「彼は、それ」[「小楽節」]が自分たち二人とは関わりがない、固定したそれ特有の意味、美しさを持っているのがほとんど残念に思われた」と(I. 219)。

ソナタと七重奏曲における愛の主題が、この〈楽節Ⅱ女性〉に成立を負っている以上、主題の自立性については

改めて述べる必要はないだろうが、この女性的形象とは別に男女の愛の二重唱のようなものがそこから聞こえてくることも参考までに指摘しておこう。話者が自分とアルベルチーナの愛に対応すると語るソナタの二つのモチーフがそうであり(III.158)、七重奏曲において浮かびあがる二つのモチーフの絡み合いもその流れをひくものとして考えられる(III.260)。しかし愛の二重唱がより顕著に現われるのは、サンリットゥベルト夫人邸でのソナタの演奏においてである。その終楽章でのピアノとヴァイオリンの「美しい対話」は他の世界から隔絶した二人の愛人の絶唱のようなものとして読めるのである。

最初は、一人ぼっちのピアノが連れの女性(*sa compagne*)に見棄てられた小鳥のように嘆きの声をあげた。ヴァイオリンはそれを聞いて、隣の木からのように返事をした。それはまるでこの世の初まりのようであった。地上には、まだ彼ら二人しか存在していないかのようにであった。というより他のすべてを締めだしたこの世界、つまりこのソナタにあっては、結局彼ら二人だけしか存在しないのだろう(I.382)。

compagne は単なる女友達のほかに、妻や愛人の意味もあることを付け加えておこう。ここには二人だけの純粋な愛の世界が内在的な主題として表現されているように思われるのだ。

だが、ヴァントゥイユの音楽自体にスワンと話者の共感をひきおこす必然的理由があったとしても、それを音楽に即して探ることは困難である。前述した音楽の言語性とは一見矛盾するのだが、音楽家の思索は「論理的分析的形式を免れているので、その深さを測ることはできるが、それを人間の言葉に翻訳することは「…」できないだろう

う」(III. 286)ともブルーストは述べている。それに音楽に浮かびあがる人影は、「その肉体、その外観、その名前を脱ぎ捨て」(III. 280)、それを眺める話者「も名前や個性は気にかけない」ので、愛の主題を大掴みに捉えられても、具体的な分析をするにはあまりにも曖昧なのだ。したがって音楽の直接的描写より、二人の聴き手の印象に手掛かりを探さなければならない。するとヴァントウイユの音楽の何が、あるいはその愛の主題の何が、二人の恋人をあれほど魅了したのか、探ることはできるように思われる。そしてそれはどうやら、作曲家の生の秘密に関わっていたように思われるのだ。

という、ブルースト研究のあるタブーにふれることになるだろうか。ヴァントウイユの作品と生活を結びつけて考えることは、ブルーストが『反サントIIブルーヴ論』であれほど激しく論難した、芸術作品の伝記的理解という誤りをわれわれも冒すことになるのではないか、という危惧である。この点の詳細な検討は他の機会に譲ることにして、てみじかに結論めいたことのみをいえば、ブルーストは文学作品を作者の伝記的事実に還元して説明することとは非難し拒否したかもしれないが、作品が作者の人生となんの関わりもないなどは、おそらくは一度も考えていなかった。なにより、『失われた時』の話者が、最終巻でようやく小説を書く決意を固めるにあたり、「私の文学作品の〔…〕すべての素材は、これまで、私の人生なのだと理解した」(III. 809、傍点引用者)と述懐しているのだ。さらに「芸術作品は〈失われた時〉を見出す唯一の方法」(同頁)だとも述べており、そうした話者の文学・芸術観はほとんどそのままブルーストとその作品に当てはめて考えられる以上、この作家が文学と生活の関係を単純に否定して考えたはずがない。そうした理解でことたれりとしている従来の〈サントIIブルーヴ批判〉解釈はきわめて皮相なものだといわねばならない。そこに生じるようにみえる、文学作品と生活の矛盾については、それは物事のあまりの単純化から生まれてきたにすぎない。おそらく、一見二律背反的とみえる二つの要請が矛盾なく一

致するような微妙なあわいに、彼の文学は根をおろしていたのである。「作家の生活とその作品、現実と芸術の間にある秘密の関係、必然的な変貌」⁽¹⁾は、青年時代からブルーストの最も重要な問でありつづけたし、他でもないその執拗な思索の結実として、『失われた時を求めて』という作品が書かれたと考えることさえ可能なのである。⁽²⁾

実際ヴァントゥイユの音楽に関しても、作者との関係は、それほど表立ってはいないが実はしばしば取沙汰されている。ソナタの二度目の演奏（つまりヴェルデュラン夫人のサロンでの最初の演奏）の後、曲に魅了されたスワンは、「ヴァントゥイユについて、彼の作品について、彼がこのソナタを作曲した人生の時期について」誰かに訊いてみたいと思う。サントロブーヴのパロディと取れなくもないこの態度をどう位置づけるかは、たしかに微妙である。ここには、後に名前だけは聞き知る作曲家と、知人であるコンブレのピアノ教師とを結びつけることのできないスワンにおいて顕在化する、いわゆるサントロブーヴ的錯誤へと導かれる要素が含まれていることは否めないからである。しかしだからといって「サントロブーヴ批判」を、上に示唆したその深い奥行を考慮せずに、一律に当てはめてスワンの罪状を——審美学上の罪を冒したという意味だが——そこに数えても余り意味はないだろう。⁽³⁾

スワンは作者の伝記によって作品を、その芸術的自立性を損なう形で説明しようとしているのではないし、第一彼にはその必要もない。彼の感動は、すでに作品が充分に理解されたことを語っているからだ。なるほどソナタは最初スワンにとって晦渋なものとして現われた。しかしその後の彼の作品理解は作品に即した内在的なものであって、その進展には——解釈上の錯誤はありえても——作者の伝記はいささかも関与していなかった。ではなぜ彼は上掲の疑問を抱いたのか？ ここでブルーストのラスキンに対する偶像崇拜批判を思いおこす必要があるだろう。彼は「美的快楽は、ある真実の発見に付随するもの」であって、美をそれ自体として追求する偶像崇拜に陥ってはなら

ない、とラスキン論で戒めている。美は自立した価値体系ではなく、したがってある真実、あるいはある人間的眞実——それ以外の眞実がここで問題になるだろうか——の発見に関わらないような美は認められない以上、逆にスワンの美的感動がほとんどそれ自身のうちに人間的眞実に関する問を含んでいたとしても不思議ではないだろう。⁽⁴⁾ソナタの中の、彼の心を揺り動かしたものは自分の生のあり方と深く関わっている。その喜びも苦悩も自分のそれに重なりあうことを認識したからこそその陶醉であり、作者の生への問はこの美的感動とは不可分であった。こうしてスワンは問いつづける、「あの小楽節は作者にとってなにを意味していたのか？」

この音楽の「意味」こそが、二人の恋人をひきつけていた何かなのだといってよいだろう。そしてそれが愛に関わることは、今までの分析からも容易に推察がつく。もっともこの道はたちまち塞がれてしまう。ヴァントゥイユの娘は、話者が目撃したモンジュヴァンの一夜の情景によって、『失われた時』全体のゴモラの源流をなしているのだが、父親の謹厳なピアノ教師に関しては、恋愛めいたものはただの一度も問題になつてはおらず、その作品の愛の主題や女性的形象と直接結びつくような要素はただちにその生活には見出しがたいのである。しかしだからといって、芸術と生活の乖離の一例をみるような、上述の皮相な「サントロブーヴ批判」解釈がつけている余地はここにはないように思える。議論のむしかえしを防ぐためにも、その点についてここで作曲家に則して幾つかの反証をあげておこう。話者は七重奏曲について、「どんな親和力が楽節に、ある種の音楽家の過去を唯一の必然的な住居として与えているのかと……」語っているが、これはヴァントゥイユの音楽がその生の経験のうえに成立していることを粉れもなく語っている(III, 259, 傍点引用者)。「彼「ヴァントゥイユ」はそこ「音楽の中」に現存しているように思えた。まるで作者が、死後生まれ変わって音楽の中に永遠に生きつづけているようだった」(III, 253)という一節も、作者と作品を切離すことを戒めているだろうし、スワンにある画家が、ヴァントゥイユは狂気に悩ま

されていて、ソナタのいくつかの楽章にはその兆候が読みとれると指摘していたことも思いおこしておいてよいだろう。

では彼の音楽では、それが話者とスワンという二人の恋人をひきつけた時、あるいは単にその愛の主題において、作曲家のどういう過去が、そしておそらくはどういう狂気が問題になっていたのだろうか。どうやらそれは、やや意外ではあるがヴァントゥイユが娘に対して抱いていた強い愛情に根差していたのではないかと思われるのである。

よく知られているように、老ピアノ教師の晩年は、深い愛情 (*tendresse*, I. 147, *culpe*, I. 148) をそそいだ娘のせいで暗いものになっていた。彼女への「母親や子守女のような心配り」と「彼女がひきおこした苦惱」のために、その顔は「ゆがみ」、「数ヶ月のうちに老い」て、ついには「悲しみの余り死にそうに」なる (I. pp. 159, 148, 傍点引用者)。彼の死さえ娘のせいであるかのように語られるのだ。娘は、「父親を殺したにもひとしい悔恨の念」を覚え、話者の母も、「あの方は娘のために生き、娘のために死んだのよ」といってはばからない。しかし娘のなにか父親にそれほどの苦悩をひきおこし、ほとんど生命を奪うまでに致ったのか? 不思議なことにテクストにはそれに答えうるような直接的な言及は、まるで細心の注意を払ってそうしたかのように一切拭いさられている。したがって娘がなぜそんな殺人の自責の念に襲われるのか表面の字句のレベルでははっきりしないのである。⁽⁵⁾ とはいえ前後の文脈をあれこれ見透しそれとない示唆を掘起こしてみると、まずヴァントゥイユの苦悩が、娘と女友達のゴモラの関係に根差していたことはほぼ間違いないように思われる。その苦悩が始まるのは、女友達がこの父娘の家に同居するようになって以降であり、娘の同性愛はコンブレ村の公然の秘密であったし (I. 147)、どんな敵格な人間も状況がめぐりめぐって、それまでは真向から非難していた「悪徳といつしか親しく生活する羽目にあう」 (I. 148) という話者の説明は、同性愛の娘と同居するヴァントゥイユについて語ったものだからである。さらに、

娘のみならず相手の女友達のほうも音楽家の死を早めたと後悔しているのは、作曲家の苦悩と死が娘の同性愛にあるという推測を決定的にしている(III. 261-262)。

だが、この同性愛がどうして父にそれほど悲劇的事態を招きよせることができたのか、という疑問が残るが、さしあたりは唯、それによって深く傷つけられるような性質の愛情を、父が娘に抱いていたのだと仮定するにとどめよう。おそらくこの愛は、たんなる父性愛に還元しようするようなものではなかったろうが、かといって近親相姦に結びつけるのも短絡の危険を免れないだろう。そのどちらにも偏らず、おそらくは両者を包含するような、さらには普通の男女の愛とも変わらないような性格を併せ持っていたことが、音楽における愛の旋律を通して浮かびあがってくるのである。七重奏曲の「家族的な親しみのある、愛情のこもった楽節」は、「娘の眠りによって着想を得たもの」であり(III. 253)、「母親や子守女のような心遣い」(前掲)で娘を育ててきたヴァントゥイユの父性愛的側面を照らしたものでだろう。しかし一方で「あの特殊な快楽」をひきおこす音楽作品の濃密な官能性は、そこにたんなる父性愛以上のものがあつたことを窺わせる。それが何かを語ることは難しい。というよりそこには、そうした愛の区別が可能なのかという問を、逆につきつけてくるものがあるのだ。親子の愛と男女の愛を厳しくわけ隔て、決して両者を混じりあわせないことの上に成立する愛の概念そのものを見直すことなしには、ブルーストにおける愛の問題を語ることはできないといっていだろう。その際近親相姦という言葉は、そこに開示されつつある豊かな主題をせばめ、閉ざしてしまふように思われるのである。

ちなみにブルーストの語彙にあつては、ここで論証するいとまはないが、一連の不安や苦悩を表わす、*angoisse*, *chagrin*, *douleur*, *tristesse*, *souffrances* …… といった言葉は、おおむね愛に関わることを指摘しておこう。それは愛するひとに会えない悲しみであり、愛するものが他の誰かに会っているのではないかという嫉妬の不安や苦

悩なのである(しかもそれを荷うのは大抵の場合男の宿命である)。とすると、この点からも娘がヴァントゥイユにもたらした苦悩は、彼女への愛と嫉妬のそれであると考える手掛りが与えられる。その場合、父娘という関係を考慮の外におけば、音楽家と娘と同性愛の相手の女友達が形成する三角形は、話者とアルベルチヌとその同性愛の相手からなる、愛の葛藤の三角形とそのまま重なり合うことに注意を払わねばならない。それなら、アルベルチヌの同性愛が話者に激しい嫉妬の苦悩をひきおこしたのと同じようにして、音楽家が、愛する女性の同性愛に面変わりするほどの嫉妬の「苦悩」を覚えたのだと理解することが許されるだろう。それにこの対応関係はおそらく偶然の一致ではない。アルベルチヌの同性愛の相手として、ジルベルト、レア、アンドレなどが仮定されるが、そのゴモラの疑惑の出発点には、彼女とヴァントゥイユ嬢たちとの思いもかけない交友関係の暴露があった――

「私より年上の女友達で、私には母とも姉ともなってくれる方なの(…)。その方はあのヴァントゥイユさんのお嬢さんとは大の仲良しで、私もこのお嬢さんとはほとんど同じくらいに親しくして頂いて、私、二人のことはいつもお姉さまと呼んでいました……」(II. 114) この告白が話者に深刻な衝撃を与えるのは、さらにその向うにモンジュヴァンの一夜がまさに女性の原風景として立ち現われてくるからである。この男性の排除、というよりそれへの攻撃(それをブルーストはサディスムと呼ぶ)の上に成立するヴァントゥイユ嬢たちのゴモラの快楽の目撃は、話者に女性不信ないし女性恐怖の念を植えつけることで、「彼の」人生に重要な役割をはたし(I. 159)、とりわけ同性愛者アルベルチヌへの嫉妬の素地を形成する。一人の男と二人の女との葛藤という三角関係に、さらにそれぞれの愛する女性が同性愛において結びつくという、話者と作曲家のシメトリックな構造が浮上してくるのだ。そのうえ作曲家の娘はゴモラの淵源で、アルベルチヌはその流れを汲むという系譜的關係も存在している。この二つの三角形のさまざまな照応や系譜的關係を考えれば、そしてもし上述のようにヴァントゥイユが娘への愛と嫉妬を

その音楽で表現したのであれば、話者がその演奏に聴きとることができたのは、まさに彼のアルベルチーヌへの恋と嫉妬の原型のようなものではなかっただろうか。だとすれば七重奏曲があれほど直接に、話者の心にアルベルチーヌへの恋と嫉妬を掻きたてたとしてもそれは何ら不思議なことではないだろう。

恋の喜びや嫉妬の苦悩だけではない、その苦悩の果てに到達しうる、「恋の」幸福のはかなさを知る「超然たる覚醒」(I. 218)、「明るい諦念」(I. 348)も含めた恋のあらゆる様相が、ヴァントゥイユの娘への愛情に根差した楽想として鳴り響いているように思われる。恋の讃歌から苦悩を経て諦念へとその過程を、自分の体験と相照らしつつ経めぐったスワンが、そこに認めるのは、もう一人の自分としてのヴァントゥイユであった。「やはり激しい苦しみを嘗めたに違いないこの未知の崇高な兄弟、ヴァントゥイユ」(I. 328)に対して、恋の苦悩を知ったスワンの憐憫と愛情の念が湧きあがるのを禁じることができない。また彼が、娘の同性愛のために評判を落とし失意のうちにあるコンプレの老ピアノ教師に、一人だけ好意を示すのは、自らオデットとの不均合いな結婚によって評判を落とした人間の同類への相憐れみと一応は受けとれる。しかしそこにはさらに、自分のオデットへの恋とヴァントゥイユとその娘たちとの関係に隠されている確かな絆の存在を、相手がソナタの作曲者であるとは知らなためにはっきりとではないが、しかし漠然たる予感のようなものとして捉えていることを、ブルーストは描きだしているのではないだろうか。そして実生活では秘められたままのこの絆をスワンに向って明確に——しかしそれが知人のヴァントゥイユ父娘の悲劇的な愛に関わるとはやはり知らずに——表現してくれたのがソナタの演奏だったのである。

要するにヴァントゥイユと娘との愛の葛藤が、スワンと話者をその作品に強くひきつけた理由だったと思われる

のだ。こうして三人は、それぞれの愛の喜びと苦悩を通して互いにひかれ、音楽の中で出逢い、共鳴しあう。プルーストの言葉を借りれば、「彼らの」内面生活においては、すべてが交差しあい、重なりあう」(III. 266)からである。ところで七重奏曲の〈眠れる子〉の楽節は、ヴァントゥイユの愛との秘かな対応性において話者に、「眠っているか目覚めているか」して家で待つアルベルチヌの姿を思い起こさせる。その折話者は自分と彼女を、ヴァントゥイユにならって、父と眠れる娘のイメージで把握して、「アルベルチヌ、わが娘よ (ma petite enfant)」[III. 267]と呟くのだが、これはなぜだろうか。というのも、この恋人たちにおいては、父と娘とは正反対の、子と母の愛がしばしば問題になっていたからである。

『失われた時』冒頭の〈就寝劇〉においては、文字通り母への息子の愛の不安が描かれていた。コンブレでは夕食に客がある晩は、幼い話者はテーブルに残ることが許されず、待ちこがれていた母のキスを貰えないまま早々と寝室にひきあげなければならない。その折の、母がそばにいないための少年の不安は、恋人が他の人間と会っている時の嫉妬の不安と殆ど変わらないものとして考えられている。その晩話者を二階に追いたてた客とは実はスワンなのだが、後になって話者は、「似たような不安が彼〔スワン〕の長年の苦しみとなっており、おそらく誰も彼以上に私をよく理解することはできなかつたろう」[I. 30]と考えるようになる。これは話者の母への愛が〈普通〉の愛と違っているわけではないことと同時に、逆にスワンの愛が母への子の愛の性質を帯びていることを示唆し、かつスワンの愛に対応する話者のアルベルチヌへの愛の性格をも示すものである。

たしかに話者のアルベルチヌへの感情には、男としての愛に子としての愛(両者を別の愛とすれば)が不可分に混ざりあっている。というより子としての愛がその基盤にあるというべきだろう。話者の彼女への嫉妬が、母の不在による幼時の不安の延長上に位置することは明らかで、不安を鎮めるキスへの話者の切迫した欲求に、二人の

女性は同じ役割を果たしているからである。アルベルチーナのキスについて、「母が私のベッドに身をかがめて、私の休息をキスにこめてもたらしめてくれたあのほらかなコンブレの夕べ以来、ついで経験したことがない鎮静力」〔III. 7〕があつたと述べ、また彼女のキスが不十分な時は、「かつてコンブレで、母がキスで私の心を鎮めることなく立ち去つた時のように、私はアルベルチーナの後を追いかけて、彼女ともう一度会うまでは私にとつてもはや心の休らぎはないのだ」〔III. 112〕と感じる。ところで母とアルベルチーナの照応関係が、いずれも『囚われの女』における一連の〈眠れるアルベルチーナ〉の枠内で示されていることは、注意しておかねばならない。

話者がヴァントゥイユの音楽に〈眠れる娘〉の楽想を聴きとり、そこから家で帰りを待つアルベルチーナに想いをはせることを上で指摘したが、その時と同じようにこの場面でも話者は彼女を「わが娘 (ma petite fille)」〔III. 76〕と呼んでいる。しかし、いかに話者が彼女にそのように父親然と振舞おうと、彼女への愛が〈母と子〉の関係を基盤にして成立していることは疑いえない。そしてそれと同じような事情が、実際の父娘関係とは裏腹に、娘に対するヴァントゥイユの愛にも見られないだろうか。たとえば話者はその〈眠れる娘〉の楽節を聞いた時、その前の楽節によって呼びさまされたアルベルチーナと他ならぬヴァントゥイユ嬢との同性愛の疑惑と嫉妬に悩む心が、「やさしく撫でられ」、「鎮め」られるのを感じたという (III. 253)。この種の不安の鎮静は、少なくともブルーストにおいては母ないし母的存在によってしか与えられないように思われる以上、それを表現しえたヴァントゥイユの愛にもまた、母への子の愛が含まれていたことをこのことは語っているのではないか。そういえば先程、七重奏曲の感覚に酷似する「あの特殊な快楽」を与えたものとして、話者はマルタンヴィルの鐘楼、三本の立木とならんでマドレーヌ菓子⁽⁸⁾の例を挙げていたが、後者の挿話はルジュンヌの指摘もあるように、一種の母親体験の象徴的表現であつて、その点からも、マドレーヌ菓子と同質の喜びをもたらすヴァントゥイユの音楽には母子の愛の表現が

もられていたという想像が成りたつが、それは結局娘への愛の反映であったと考へる他はないだろう。すると二人の父ないし父を装う人物の背後に、むしろ母なしい母的守在を愛する〈息子〉の姿が浮かびあがってくるのである。話者の、そしてヴァントゥイユの *ma petite fille* (わが娘) という呼びかけは、母が話者を呼ぶ *«mon petit jaune»* (私のカナリアさん) へと響きあい、そして最終的にはそこに吸収されてしまうのではないだろうか。

〈ヴァントゥイユの音楽〉はあまりに複雑な屈折した記号体系の一部である。作曲家と娘、話者とアルベルチヌ、スワンとオデット、さらには愛と芸術などとの間に不可解な絡みを織りなして、最も無関係とみえるあい隔たったものが、そこでは隣りあい深く結びついて立ち現われる。たとえばヴァントゥイユの娘の場合、アルベルチヌがはからずも彼女との親密な交わりを打ちあげると、話者の心にモンジュヴァンのゴモラの情景が蘇えってくるのだが、しかしそれを彼が「祖母を死なせた報いの責め苦として、罰として」受けとめているのはなぜなのだろうか。どうしてゴモラの淵源が、話者における一種の母殺しの自責と結びつきうるのか？ それに加えて当のヴァントゥイユ嬢もやはり父殺しの責を負っており、かつ上述のように話者との間にひどく捻れた対応関係のようなものを保っていることなどを考慮すると、ある錯綜した、しかしおそらくはきわめて整然とした独自の象徴体系が隠されていて、その一端がここに顔を覗かそうとしているのではないかという印象を受けるのである。

だが差当りいえるのは、ヴァントゥイユの〈眠れる娘〉の楽節がわれわれを送りかえしているのは、たんに〈眠れるアルベルチヌ〉だけではなく、さらにその向う、おそらくはモンジュヴァンの夜、そしてそれを介して性的転換と親子関係を逆転させて到達するもう一人の〈眠れる子〉の夜、あのはるかなコンプレの始源的な夜に向けてであるということである。そしてあの特殊な快楽も、まさに母と話者が過したあの夜からやってきているように思われるのだ。

注

- (1) M. Proust, *Jean Santeuil*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, p. 190.
- (2) このサントロップ批評の真意については、概略を述べようと試みたことがあり、今回の見解もほぼそれに準じている。参照拙稿「プルーストのサントロップ批評」、『早稲田商学第三二二号』、一九八五年。
- (3) J. J. ナチエがそうしたように (Proust musicien, 1984, p. 90-91)。
- (4) プルースト自身が T・ハーディについて、友人への手紙で、「どんな人物なのか、社交人なのか、漁色家か？」と問いあわせる一方で、『失われた時』においてはテクストに即した分析を行っているが (III, 376-377)、「この矛盾とみえる二つのアプローチは美と真実の不可分性において理解しようのではないだろうか。生活者ハーディへの関心も、スワンの場合と同じように、その作品の理解の欠如を補うためではなく、逆にいわばその真髄を見抜いた上での共感に基づいているのだ。」実に良いものを読みおえたところなのですが、残念なことに私の書いているものにはほんの僅かながら（といっても向うのがずっと出来栄えは上です）似ているのです。それはトーマス・ハーディの『最愛の女』です。滑稽味にも欠けていません。」 (Correspondance de Marcel Proust, 1910 et 1911, T. X. Plon, 1983, p. 54-55)
- (5) われわれはここで、『失われた時』における一連の不可解な殺人事件の一つに深く関わっている。死者はいるし、その殺害者だと責められもしないのに我から言い張る人物にもこと欠かないのだが、この人殺し——その大部分が尊属殺人事件——においては、その経緯も動機も一向に明らかにはされない。話者は祖母とアルベルチスを殺したのは私だと告白し、その母は作中で死にこしないものの冒頭の就寝劇で、「私はひそかに汚れた手で彼女の魂に最初のしわを刻み、最初の白髪を一本そこに出現させた……」と早くもひどく悔いた様子をしているところをみれば、いずれ母が死んだあかつきには、実は私が殺りましたとでも名のりである気であることは容易に見てとれる。ところがこの折角の事件も、犯人の自供ばかりで、いわゆる客観的裏付けが欠けているために、概してわれわれは、愛するものが死んだのですっかり度を失った、感受性の強い人間が口走る他愛もない妄言のたぐいと頭から決めてかかっている嫌いがあるように思えるが、主人公の証言をそう軽々に扱ってよいのだろうか。いずれ彼の話に——たしかに廻りくどく、しばしば訳のわからぬことを言っているように見えるが——ゆっくり耳を傾ける必要があるのではないか。
- (6) これについては男と女の闘争という観点から説明しようとして試みたことがある (参照、拙稿「男はソドムを、女はゴモラを」、『早稲田商学三一八号』、一九八六年)。本稿の観点においてもこの問題意識はやがて重要なものになる。
- (7) 強調されてはいないが、オデットもゴモラの女であることを指摘しておこう (参照、I, 360-361, *ibid.*, 363-366)。男と同性愛の女たちの三角形は、スワンの場合にも当てはまるわけである。
- (8) Philippe Lejeune, «Écriture et Sexualité», Europe, fev.-mars 1971.