

「小楽節」のかなた (1)

——「スワンの恋」と「ヴァントゥイユのソナタ」

丸山正義*

オデットに恋心をいだいてもいいだろうと考え始めたスワンが彼女に連れられて初めてヴェルデュラン家の晩餐会に行ったとき、はからずも「ヴァントゥイユのソナタ」がピアノ独奏で演奏されるのを聞く。それが前年ある夜会で聞いて以来彼が探し求めていた音楽であったことに気づいた。そのとき音楽によって得られた幸福感を恋のそれに同化してオデットへの恋情を高めることになったことを、スワンがいかにも音楽を理解するかということとともに『音楽を描写する』¹⁾でのべたが、今回はスワンの恋の進展と「ヴァントゥイユのソナタ」の関係を見ていこう。この『スワンの恋』ではサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人の夜会でスワンがこのソナタを聞いてオデットとの恋に決着をつけるの含めて六回ほど「ソナタ」が言及され、そのいずれもがスワンとオデットの恋愛の側面に関係してくる。のちに「話者」がスワン夫人からピアノでこのソナタを演奏してもらったとき、《このソナタは人生に似ている》²⁾とも知らず、人は生きている限り「人生」を決してその全体で所有することができない、それと同じように「話者」はソナタの全体を把握しない、つまり、音楽は時間の継起によってのみ認識されるもの、そして「人生」もその時どきのさまざまな感覚や認識が生まれては消え、時間とともに過ぎ去って全体を一瞬のうちにとらえられないということの平行関係をその言葉にこめている。ところでこの長編小説はいわずもがなの一人称小説であり、その中で『スワン家のほうへ』の第二部を占める『スワンの恋』は一見三人称小説となっているが、「話者」が生まれるまえにスワンが陥った恋について後に詳しく知ったものを「話者」が語るということになっていて当然「話者」は登場しないが、この第二部全体を見つめているのは「話者」なのであり、そこに出てくるスワンの認識なり感覚は「話者」の認識なのである。《僕の気に入ってもいない、僕の趣味でもない女のために、僕の人生の歳月を無駄にしてしまったなんて、死にたいと思ったなんて、僕の一番大きな恋愛をしてしまったなんて!》³⁾とスワンに慨嘆させるのは「話者」であり、まさしく「話者」にとって「スワンの恋」は「スワンの人生」だった。だからこそ、スワンもまた「話者」がまだ人生を理解しえなかったように「ソナタ」を理解しなかった、と言うよりも「ソナタ」の一楽節である「小楽節」といわれるものもたらす幸福を《スワンはあやまって恋の快感に同化し、この幸福を芸術的創造のなかに見出すすべを知らなかったのであった。》⁴⁾「小楽節」のかなたを旅するのは「話者」であり、スワンはその手前で恋の幸福感に頬笑みその苦悩に苦渋の表情を浮かべるのだ。

さて「話者」の語りを頼りにスワンの見た「小楽節」のかなたを垣間見よう。

* 一般教育外国語（フランス語）助教授

- 1 ヴェルデュラン家でスワンが聞くピアノ独奏に編曲された「嬰へ調ソナタ」のアンダンテと前年にある夜会で聞いた「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」。(I 205-212、全集版1 265-276、文庫版1 345-360)⁵⁾

《ある日劇場で、昔の友達の一人からオデット・ド・クレシーに紹介されたとき(…)スワンにはなるほど美しくない女とは思われなかったが、しかし彼が関心をそそられるような美しさではなく、なんの欲情もそそられず、むしろ一種の肉体的嫌悪をさえおこさせるといった美しさに属する女で、個人差はあろうがどの男でもそれぞれもっているような女、われわれの官能が要求するのは反対のタイプの女の一人だというふうに映ったのであった。》⁶⁾しかし何度か自宅でオデットと会ううちに《オデットが帰ってしまうと、スワンは、このつぎにくるおゆるしをえるまでどんなに待ち遠しいことでしょう、と彼女がいったのを思いだして、ほほえむのであった。》⁷⁾こうしてスワンはオデットとの会話を思いだしては夢想することによって次第に彼女の欠点が問題ではなくなり、そのようなオデットとの恋愛状態のままにスワンはオデットに連れられてヴェルデュラン家の晩餐会に行き、ピアノ独奏用に編曲された「ヴァントゥイユのソナタ」を聞く。数分も経たないうちにスワンは前年に聞いた「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」と同じものであることに気づき、スワンの回想として「ソナタ」が「話者」によって描写される。いわばこの回想の「ソナタ」が事の発端であるのだから「原演奏」とでも呼べるものとなろう。この「原演奏」の分析は『音楽を描写する』で詳述したので、ここではそこで導き出されたものを簡潔に述べてみよう。

スワンの聞いた「原演奏」はヴァントゥイユ作曲『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 嬰へ調』の全楽章と思われる、とはずいぶん曖昧なものの言い方だが、なぜなら私たちの情報は曲に関してはヴェルデュラン氏の《私たちで見つけた嬰へ調のソナタを、スワンさんはたぶんまだおききになってはいないだろう》という言葉と、《それはヴァントゥイユの作になる『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』のアンダンテだと誰かが彼[スワン]に告げた》という「話者」の情報だけであり、「全楽章」については《そのまえの年、ある夜会で、彼はピアノとヴァイオリンとで演奏されたある作曲をきいたことがあった》ということから推量したに過ぎないが、この《ソナタの最近の出現がきわめて尖端的な傾向をもったある流派に大きな印象をあたえたこと、しかし一般大衆には全然知られていない》のだから、その「ある夜会」では人気を博してアンコールのように演奏されたのではなく、この曲がこの「夜会」には初お目見えとして完全な形で演奏されたと考えるのが順当だからであって、「嬰へ調」については前回述べたので、ここでは別の観点からこの曖昧さについて言い添えると、この小説全体が十九世紀のリアリズム小説からずいぶん遠いところへ行ってしまった結果であり、一つの事実は微に入り細にわたって描写することによって把握できるのではなく、その逆で、詳述することによって一つの事実が分裂して相対化し、そのために似たような描写がいくつもなされて、一読すると認識が混乱しているように見受けられ、もちろんそれは散りぢりになった事実の破片が「話者」という場で直観的に一つの真実へと統合されるための前段階なのだ。この「真実」という用語そのものはもちろんプルーストにも色濃く残された十九世紀的側面を示すためのものであるが、彼の場合、十九世紀の理性が追求したものは

少々違って、この理性が避けた「物」のかなた、カントの躓きの石である「物自体」への果敢な体当たりなのであり、科学信仰の十九世紀における大いなる闇であったショーペンハウワーの影響と考えられる。非合理精神とは理性のみが認識の手段ではないということを行っているのであり、言語的認識は理性のみの行為ではなく、感性その他の理性にとっては非合理的な何かによっても言語的認識はなされるのであり、ただ、言語的認識はあまりにも理性に偏りすぎたということなのだ。それゆえ「魂のコミュニケーション」は実現できない、と「話者」は言う、

…もっと感じのいい何人かの人たちもひととき私と言葉をまじえた。しかし、私がいましがた対話したばかりの天上の楽節にくらべると、それらの人たちの言葉はなんだろう？ 彼らの言葉は、外面的な人間の言葉の例にもれず、私をまったく無関心のままに置きさるのだった。私は天国の陶醉を失い、この上もなくつまらない現実のなかに転落する天使さながらであった。そして、ある種の人間が、自然に見すてられた生活形態の最後の証人であるように、音楽こそは、——かりに言語の発明、語の形成、観念の分析がなかったとした場合に——ありえたであろう魂のコミュニケーションの、唯一の例ではなかったであろうか、と私は自問するのだった。魂のコミュニケーションは、あくまで可能性であって、実現の成果というものは見られなかったのだ、人類はべつの道にはいりこんだのだ、話し言葉、書き言葉の道に。しかしこの分析できないものへの里がえりは非常に陶酔的だったので、この天国から出てくると、相当頭のいい人々に接しても、私にはひどくつまらなく感じられた⁸⁾。

このようなショーペンハウワー的言辞を吐く「話者」はこの認識がスワンには欠如していると考え、というよりもスワンに「幸福感」として垣間見させるのだが、前述のようにこの至福を恋愛のもたらすものと同化し、「魂のコミュニケーション」としての「芸術創造」の至福とは認識させない。「話者」によるとスワンの音楽を把握する段階は先ず純粹に楽器のもたらす物質的な音を楽しむ、つぎに陶醉をあたえるもの（これが「小楽節」になるのだが）の回帰が記憶によって言語化されると、最終的にこれが「女性」として擬人化され、恋の幸福感と誤認される。もちろんこのときスワンは「ある夜会」で聞いていたのであって、かたわらにオデットはいない。この「女性」はいわば比喩に過ぎないのだが、オデットとともに赴いたヴェルデュラン家の晩餐会では「小楽節」とともにいるのは彼女なのだ。

ところでヴェルデュラン家で演奏される「ソナタ」のアンダンテの描写は、次の

さて、ヴェルデュラン夫人のところで、あのかわいいピアニストが弾きだしてから数分も経たないうちに、突然スワンは、二小節にわたって一つの高い音がとぎれずにつづいたあとに、潜伏しているものの秘密を被いかくすために音のとばりのように長くひっぱりだされたそのひびきの底から、そっと姿をあらわして彼に近づいてくるものを見たのだが、ひそやかに、ざわめき、小きぎみに切られて、出てくるそのものが、彼の愛した、空気のように軽く、匂いのようにただよう、あの楽節であるのを認めた。それは、いかにも特殊であり、またいかにも個性的な美しさを持ち、何物をもってしてもとりかえられないものなの

で、スワンには、あたかも途上で見そめてから二度と会うことはないと思っていた女に、心やすいサロンでめぐりあったかのような気がした。ついにそれは遠ざかった、そのかおりのただよやかなに、何かを指示しながら、すみやかに、そしてスワンの顔のおもてに微笑の反応を残しながら。しかしこんどは、彼はこの未知の女の名をたずねることができるのであった（ヴァントゥイユの作になる『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』のアンダンテだと誰かが彼に告げた）、彼はその女をしっかりとつかんでいた、彼はその女を好きだけ何度も自宅にとりこみ、その言葉やその秘密を知ろうとすることもできるのであった。

というものだけであり、回想の「原演奏」によって詳しく分析された後と考えれば簡潔であるのは当然としても、この描写によってスワンとソナタの「小楽節」の関係が完全に表現されている。しかも「原演奏」では「小楽節」の音楽的な描写は識別しがたいものとなっていたのだがヴェルデュラン家でのアンダンテの演奏で具体的な音の描写、《二小節にわたって一つの高い音がとぎれずにつづいたあとに、潜伏しているものの秘密を被いかくすために音のとばりのように長くひっぱられたそのひびきの底から、そっと姿をあらわして彼に近づいてくるものを見たのだ》と、はっきりと表現されるのは、その場にオデットがいることによってスワンの心にその「女性」が明確に描き出されるのだ。しかしソナタの「小楽節」は「人生」の一瞬と同じようにスワンから遠ざかっていくはずのものが、このように女性に擬人化され、オデットという実体を得ることになり、スワンの恋は退き引かない段階へと突き進んでゆく。これによってスワンの恋愛が己の愛する芸術作品に託されているという危険性をもつことにもなる。これが次にソナタの「小楽節」が登場してくる時に問題となる。

2 「二人の恋の国歌」と言語化された小楽節。(I 214-216、全集版1 281-282、文庫版1 365-367)

ほんの二三頁にすぎないこのエピソードはスワンとオデットの恋の進展を簡潔に示している。ソナタはもうその全体ではなく「小楽節」だけを必要とする。これはヴェルデュラン家でソナタの全体ではなくアンダンテだけの演奏を聞くことに対応する、実際、スワンがこのソナタの全体を聞くのは、オデットと出会う以前の「ある夜会」とオデットとの恋を回想する「サン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸の夜会」であって、ヴェルデュラン家では決してスワンはその全体を聞かない、つまりこの限定された演奏は、つねにスワンとオデットが二人であることを示すことになるからだ。《スワンが通され、ヴェルデュラン夫人が(…)オデットとならんだ席を彼に示しているあいだに、ピアニストはスワンとオデットのために、二人の恋の国歌ともいうべきヴァントゥイユの小楽節を弾くのであった。》こうして「小楽節」はまるで儀式化され、《彼は小楽節を、それ自身として(…)見ていたのではなく、むしろ、ヴェルデュラン夫妻やかわいらしいピアニストにさえ彼と同時にオデットのことを考えさせ、彼と彼女をむすびつけた恋愛のしるし、恋愛の記念として、それを見ていた》のであった。ソナタの全体を演奏してもらおうという考えもオデットによって否定され(《ほかのところ

のところだけしか知らなかった》のだ。つまり「小楽節」はワーグナーのライトモチーフのように言語化（「恋の国歌」「恋愛のしるし」「恋愛の記念」）される。この言語化によって「小楽節」はオデットと同一化され、スワンは「ソナタ」の全体を忘れてしまう。これは「ある夜会」で「原演奏」を聞いて感銘を受けたがその曲の「名前」がわからないので《それを手に入れることもできず、ついには忘れてしまったのであった》⁹⁾ということに奇妙に符合する。

言語化とは、もちろん記号化であって、AなるものをBというAとは無関係のもので「名」づけるという記号化の基本的行為であり、この記号＝言語化によってAは忘れ去られたのは当然として、「原演奏」では逆にスワンは「名」づけを得られずに忘れてしまう。これは「話者」というよりも作者であるプルーストがこの大著を『サント＝ブーヴに反対する』といういわば批評的行為から始め、最終的には全七巻の小説形式で完成したが、そのサント＝ブーヴ的方法をスワンという人物に託したからであり、もちろんこの方法はこの小説全体のなかでは誤りであって「話者」がその方法論をのり越える役割を担うのだ。プルーストによると、

その方法は、人と作品を切り離さないこと、「純粹幾何学の論考」か何かでないかぎり、一冊の書物の作者を評価するのに、著作とはまるで無縁とも見えるさまざまな問い（作者はどのように振る舞ったか、のたぐい）に対して、あらかじめ答えておくのが無用のわざではないと考えること、ある作家に関してできるだけ多くの情報を集めること、書簡集をあれこれ照合すること、作家と面識のあった人々を訪ねて、健在ならじかに話を聞き、亡くなっている場合は作家について書き残してくれたものを読むこと、およそそうしたところに成り立っている。私たちが多少とも深くおのれ自身とつきあってみれば、すぐにも分かることをこの方法は認めようとしな。つまり一冊の書物は、私たちがふだんの習慣、交際、さまざまな癖などを露呈させているのとは、はっきり違ったもうひとつの自我の所産なのだ。このもうひとつの自我を理解しようと願うのなら、私たちはわが身の深部にまで降りて、自分のなかにこの自我を再創造してみるほか、成果を得るすべがない。こうした内心の努力を免除してくれるようなものは、何一つありはしないのだ。この真実は、一から十まで、私たちが自力で作らねばならぬものだ。ある朝、友人の図書館司書が、未発表書簡を一通送ってきてくれて、かくて郵便物とともに真実が手元にころがりこむとか、作者と非常に親しかった何某の口から、真実が入手できるとか当てこむのは、あまりにも安易すぎる¹⁰⁾。

というのだ。この「もうひとつの自我」は作者の創造的自我であり、「作品」を理解するのはこの創造的自我が生み出した作品を、作品内にしか存在し得ない創造的自我を追求することによって、理解することであって、サント＝ブーヴが求める、作者が生きる社会的存在としての個人の生活、いうなれば「社会的自我」とでもよべるようなものによってではない。もちろんこのサント＝ブーヴの批評的方法はイッポリット・テーヌなどを経て二十世紀のアカデミズムの研究方法、いわゆる講壇批評としていまだに健在であり、なるほどサント＝ブーヴは近代批評の開祖なのである。これをいわば外在批評と呼ばばプルーストの反サント＝

ブーヴの方法は内在批評であり戦後のヌーヴェル・クリティックの呼び水となって二十世紀文学史へのもう一つの貢献となる。

こうしてスワンはヴァントゥイユの「ソナタ」の「名前」、つまりヴァントゥイユという社会的自我を求めて、その作品の創造的自我を忘れてしまう。それゆえスワンはその「名前」を聞いてコンプレーに住む同名の《古いぼれ男の》音楽家を思いだし、それが同一人物だとは決して思わない。

さてこの部分は以上からもわかる通り「小楽節」の記号化がはっきりと示され、「小楽節」の描写としては、言語的なものばかりではなく「絵画」としてもあらわれ、三つの部分に分けられる。まず、

《恋の国歌はまずヴァイオリンのトレモロの持続からはじまり、数小節のあいだはそのトレモロが前面をひとりじめにしてきこえるだけだが、ついで急にそれは遠ざかるように思われた。そして、あたかもピーテル・デ・ホーホの絵で、なかばひらかれたドアのせまい框にふちどられ、色彩を異にし、そとの光のピロードのなかに、はるか遠くに深められる部分のように、小楽節があらわれた》と具体的に十七世紀オランダの画家の名が示される。もちろんこれはスワンがピーテル・デ・ホーホと同時代のフェルメールを研究する美術評論家でもあることの証としてあるともいえるが、これによって音楽の抽象性が絵画的な輪郭のはっきりとした正確な形象を得ることになる。そして、

《それは、踊るように、牧歌風に、挿入句のように、挿入され、まるで一つのべつの世界に属しているかと思われた》と、これは純粹に音楽の表意表現ととらえるしかないものだが、その一つの理由として「別世界」が暗示されることにある。この世界は絵画的な具象性や言語的な意味の世界とは違った世界、純粹音楽を目指すものとなる。そして最後に、

《小楽節は単純でしかも不滅の髪を描き、たゞえようもないおなじ微笑をたたえながら、あちらこちらにその優雅のめぐみをわけあたえて通りすぎていった》という表現によって、オデットの姿を見ないわけにはいかないだろう。

この三つの描写によって、『音楽を描写する』で述べたスワンが音楽を理解する歩みである印象派風の漠然とした絵画的描写、音楽の言語化（これはもちろん「恋」と名づけられる）、そして純粹音楽の高み（「話者」が到達すべき点）に対応させてはいるが、その順序は絵画的表現—純粹音楽—言語化というものになって「原演奏」でスワンの音楽理解の道筋とは違うものになっている。その違いはすぐに続く《しかしスワンは、いまそこに幻滅を認めたい気がした。小楽節は幸福への道を示しながら、その幸福の空しさを知っているように思われるのであった》という、「小楽節」を恋愛の記号化としてオデットに重ねる誤ったスワンの道筋にたいするスワンの不安、そして浮薄な社交生活から脱して研究生活をする願望が、いつでも頭の片隅にわずかながらにもスワンにはあるということを示すためであろう。というのも、《小楽節が二人のすぐ近くを通りすぎたとき、じつはそれは二人から無限に遠いところであり、二人に話しかけながら二人を知らないのだという思いに苦しみながら、スワンは、その小楽節が、二人とは無縁な、ある意味、ある内在的な、固定した美をもっていることを、残念にさえ思うのであった。》

ところが、そんな思いも、その後、スワンがオデットのアパルトマンに通うようになって二度目の訪問のとき化粧着姿のオデットがボッティチェッリの《システィナ礼拝堂の壁画に

あるエテロの娘チッポラの顔に似ていることで、スワンの胸を打ってしまう¹¹⁾ともう話題に上らなくなり忘れ去られ、さらに彼は机の上にオデットの写真ではなくエテロの娘の複製を置いてうっとりとする。こうしてオデットは彼の好む芸術作品の代替物となり、オデットそのものが逆に記号化される。そのオデットに反逆でもされるかのように、ある晩スワンは遅れて到着したヴェルデュラン家で、すでに帰宅して不在のオデットを探すために夜のパリを、あたかも地獄巡りのオルフェウスが《暗闇の国で死者の亡霊のあいだをわけてエウリュウディケをさがしているように》¹²⁾彷徨い、偶然彼女に行き当たって感極まり馬車の中で、オデットの胸元につけたカトレアが馬車の衝撃でずれ、それを直すまねをしてオデットを愛撫することになり（これが有名な《カトレアする》というメタファー）で《肉体占有の行為を意味する》¹³⁾ [傍点筆者]）、これが二人の初めての肉体の接触になってスワンの恋は頂点に達する。もちろんスワンには以前から《オデットの美しさよりもはるかに気に入った美しさをもっている、まるでバラのように新鮮で、ふっくらとしたかわいいお針子》がいてさまざまな「肉体占有行為」には慣れていたが、行為そのものの記号化（「カトレアする」という新しい「肉体占有」は、まさしくオデットが「小楽節」に、「チッポラ」に記号化されるのと同質であり、それゆえ、この《占有はかえって新しい快樂となるのである。その晩彼が身をふるわせながら望んでいたのは（まさかオデットは、と彼は内心で考えていた、ぼくの計略にかかりこそすれ、ぼくの計画を見ぬくことはあるまい）、カトレアの大きなモーヴ色の花卉のあいだからこの女の占有がひきだされてくることであった、そして彼がすでに味わいはじめていた快樂、オデットが気づかなかった（と彼には思われた）、だからこそ彼女が素直に受け入れる、と彼の考えた快樂は、したがって——あたかも地上の樂園の花のあいだでそれを味わった最初の人間にとってそうであったように——これまでに存在しなかった快樂であり、彼がつくりだそうとつとめていた快樂であり——彼がつけた特別の呼びかたがそのなごりをとどめたように——まったく特殊な、まったく新しい快樂なのであった。》¹⁴⁾以来《人は誰も彼から、女に紹介してくれという依頼の手紙を受けとらなくなった。彼はもう女には目もくれず、女に出会うような場所に行くことをさしひかえた》のだ。

この二人の極まった愛の情景が次の「小楽節」となってあらわれる。

3 調子の狂ったピアノから弾きだされるオデットの演奏による「小楽節」。(I 232-234、全集版1 305-309、文庫版1 396-401)

それでも《小楽節は、スワンにとっては、彼がオデットに抱いている恋につながりつづけていた》のでこのエピソードは「小楽節」の音楽的描写は皆無、いつでも「話者」の関心の的である「恋」の幸福感、つまり言語化による音楽理解と、それを乗り越えるもう一つの幸福感、いわば音楽そのものの幸福感、その世界の描写になる。この世界は反復して何度も描写され、「小楽節」とスワンの関係がいつでも言語化の先、つまり「小楽節」のかなたにすすむ可能性を示すのだが、かならずスワンは自分で獲得した言語化、つまり「恋のしるし」へと安易に辿る姿が描かれる。たとえば、

《小楽節は、彼がそれを耳にするとすぐに、それ自身に必要な空間をスワンの内部にあげ

ることに成功し、そのためにスワンの魂の均齊に変化が起こる、

《魂のなかに、ある余白ができて、それがあつたのしみにあてられ、そのたのしみは、それもまた外部の何物にも照応しない、

《それは恋の楽しみのように純粹に個人的なものではなくて、具体的なものに上位するある現実としてスワンにおしつけられる、

《未知の魅惑への渴望、それを小楽節は彼の心にめざめさせる、

このように「小楽節」はスワンの心に一つの未知の世界を出現させる空白をつくりだす、この何もない空間こそ「小楽節」の世界であるともいえるが、ここにいわば「作品」を生み出す「創造的自我」の姿を書き入れても良いはずのものが、「小楽節」は今言ったように何もない以上《この渴望を満たすに足る正確な何物をも彼にもたらさなかつた》ので、それゆえ、《スワンの魂のなかのそんな部分を、小楽節は空白のままにして》おいてくれたものだから、《そこにオデットの名を記入することは自由》にできるのであつた。こうして、「小楽節」があたえるべき「世界」は簡単に自由に、「オデットの名」という記号化されたものにおきかえられてしまう。この関係は、また、逆転もする。たとえば、《オデットの愛情がすこし物足りなかつたり、失望を招くかと思われたりするところには、小楽節が埋めあわせにきて、その神秘的なエッセンスを溶かしこ》むのだ。スワンにとってオデットの愛が足りないところは「小楽節」がその代わりをつとめ、「小楽節」がスワンの魂から形而下的な配慮や気遣いを追放し（《物質的な利益についての苦勞や万人に価値のある人間的な考慮などが抹殺されてしまった部分》）「空間」「余白」をあけ「具象物より上位の世界」「未知の魅惑」を目覚めさせるはずが、そこにオデットが居座ってしまうというのだ。もちろんスワンは「小楽節」のあたえる幸福はオデットとの恋の幸福とは違う何かであることを知っているのだが、彼にはそれが理解しがたいのである、しかもそれがもたらす快感は自分の力ではどうにもならないもの、まるで麻薬吸飲者（《この楽節にきき入っているスワンの顔を見ると、呼吸をもっと楽にする麻酔薬を吸っているところだともいえたであろう》）が浸る世界であつて、またその世界は、もっとも官能的な器官の一つである嗅覚の世界でもある、つまり、《音楽が彼にあたえた快感、やがて彼のなかに眞の欲求を生みだそうとしていた快感は、そういう瞬間には、いわば香水で経験したであろうような快感に似て》いるのだ。そこに知性の入り込む余地などない。というのは、この世界は《われわれの機能からかけはなれたある世界》であり、音楽の快樂はその世界と《われわれが接触するときの快感に似て》いる。この《世界は、われわれの視覚ではとらえられないものだから無形のように思われ、また理知では理解しにくく、ただ一つの感覚によってしか達することができないから意味をもたないもののように思われるのだ。》

このような理知の入りこめない世界に身を任せることは《スワンにとってなんという大きな休息であり、神秘の更生であつたことか》、というのもスワンは彼の恋愛対象である《オデットの資質からすると、彼女のそばで過ごした時間に多くの価値をもたせるのは見当ちがいである》ことを十分に知っていたので、「小楽節」の言語化、その先のかなたに何も考えずに浸ることは、彼自身の社会的関係の配慮から開放されることであるし、音楽によって癒されることでもあり、スワンの《目がどんなに絵画の鑑賞にすぐれているとしても、その精

神がどんなに風俗の観察に鋭くても、その目、その精神が、無味乾燥の生活の消しがたい痕跡をいつまでもとどめていた》から、「小楽節」はそれを洗い流してくれたてもあろう。音楽の運んでくる世界、「小楽節」のかなたは、ショーペンハウアーの「意志」そのものではあろうが、《人類とは無関係な被造物、論理的能力に欠ける、盲目の被造物、ほとんど荒唐無稽の一角獣にも似て、ただ聴覚によって知覚する》世界であり、スワンは一時そのような被造物に変貌するのを感じるのだ。

この「癒し」の空間はさらに《異常な陶酔》をもたらす、それは彼が《小楽節に、自分の理知がそこまで深くおりにゆくことができないようなある意味を求めて》いたので《理性のあらゆる援助をはぎ取った》もっとも内的な魂に、《ただひとり音の廊下、音の暗い濾過装置を通らせる》からだ。一体彼は「小楽節」の意味をとらえることができるのだろうか、もちろん「否」であるはずだ、もし意味を得られたとするとその行為そのものが錯誤しているからだ、「意味を求める」という行為そのものがこの世界では無効であるからだ。音楽は何も意味しない。音楽を理解することは意味を求めることではない。なぜなら言語化という行為のみが意味を分泌しているのだから。「小楽節」の世界は言語を剥ぎ取られた感性のみで感じる以外に理解のしようはない。ただスワンはこのような認識を拒む、まるで裸体のまま宙に放り出されるように、鮮烈であると同時に寄り添ない。スワンは《この楽節の快さの底にある悲痛なもの、おそらくはひそやかにやわらげられるとも思えない悲痛なものすべてに、気づいて》いるから、まさしく彼は「小楽節」の闕に足をかけようとする行為を寸前で拒否する、彼は立派に「小楽節」の意味をとらえているのだ、しかしそのような拒否の態度に《自分が苦しくなってくるとは思えなかった》のは、もちろん「小楽節」の意味をスワンは「オデットとの恋」ととらえて離さず、音楽の言語化より先に進もうとはしないためであり、《たとえ楽節が彼に恋はもろいものだといおうとも、それがなんであろう、彼の恋はこんなに強いのだ！》という確固たる認識があるからだ。

スワンはオデットとの恋の絶頂で、それでもなお「小楽節」が導くもう一つの道筋、「作品」を生み出す創造的自我へと進む道筋の端緒にふれたはずなのだが、彼の「最大の恋」にその道を譲ってしまう。まさしくその選択が、とはいっても彼にはもう一つの選択、つまり「小楽節」のかなた、言語化を拒否した音楽の世界への道に進むことは「話者」にこそとっておかれ、スワンには拒否されてはいるのだが、「小楽節」はその選択のもたらす悲しみをスワンに示しながら遠ざかってゆくのだ。

彼は楽節がひろげる哀愁とともにたわむれ、その哀愁が彼の上を通りすぎるのを感じた、しかもそのとき、彼の幸福感をいっそう深め、いっそう甘美にする愛撫のように、その哀愁は通りすぎるのであった。彼はオデットにこの楽節を十回となく二十回となく弾かせ、それと同時に彼女が彼に接吻することをやめないように要求するのであった。一つのくちづけはつぎのくちづけを呼ぶ。ああ！ 人が恋をするこのようなはじめの時期には、くちづけはいかにも自然に生まれる！ くちづけはたがいにおしあいながらどんどんあらわれて数を増す、そして一時間のうちにたがいに交わすくちづけは五月の野の花のようにかぞえきれないだろう…

そしてスワンは「小楽節」に復讐されるかのように、スワンの「恋の失墜」がはじまるのだ。

- 1) 丸山正義『音楽を描写する』、明星大学青梅校舎日本文学部共同研究論集・第三輯『想像力と現実描写』、明星大学日本文学部発行、2000年、所収。
- 2) MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu* I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1987, p. 521. プルースト全集2 失われた時を求めて 第二篇 花咲く乙女たちのかげにI、井上究一郎訳、筑摩書房、137頁。マルセル・プルースト、失われた時を求めて2 第二篇 花咲く乙女たちのかげにI、ちくま文庫、筑摩書房、174頁。以後、このいわゆるプレイヤード新版は巻数をローマ数字でページ数は算用数字で示し、プルースト全集は「全集版」の表記に巻数、ページ数を算用数字で示す。ちくま文庫版は「文庫版」の表記に巻数、ページ数を算用数字で示す。
- 3) I 375、全集版1 499、文庫版1 645。
- 4) IV 456、全集版10、文庫版10 334。
- 5) この情報は、文中で論じられるテキスト部分を示す。それ以外からの引用についてはそれぞれに注を付す。
- 6) I 192-193、全集版1 251、文庫版1 327。
- 7) I 195、全集版1 254、文庫版1 331。
- 8) III 762-763、全集版8 354、文庫版8 451-452。
- 9) I 208、全集版1 272、文庫版1 354。
- 10) MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, pp. 221-222、全集14 270-271。
- 11) I 220、全集版1 287、文庫版1 373。
- 12) I 227、全集版1 298、文庫版1 387。
- 13) I 230、全集版1 302、文庫版1 393。
- 14) I 230-231、全集版1 303、文庫版1 393-394。