
ブルーストの音楽

— 『音楽家ブルースト』再読 —

丸山正義*

10年前にジャン＝ジャック・ナティエの《Proust musicien》(Christian Bourgois, Paris)が『音楽家ブルースト』(斉木眞一訳、音楽之友社、2001)として翻訳された。このナティエの著書は1984年に出版されたものである。99年に改訂され第2版が出たのを機に翻訳されたのだろう。改訂のおおよその理由はナティエが参照したプレイヤード版の『失われた時を求めて』が30数年ぶりにジャン＝イヴ・タディエらによって全面改訂されたため引用文のパジネーションに関して旧版のものを残しながら新版のものを追加しなければならなかったことと新版の『失われた時を求めて』はブルーストのエスキスが掲載されていたためである。ナティエの第2版には自説がそれによって補強されエスキスの引用箇所が散見する。今回はそのあたりを読んでみよう。

そう、この本の初版が出た数年後私は書評を書いている¹⁾。もちろんこの本を読んだとき、ブルーストの音楽好きは有名でよく知ってはいた。ヴァントゥイユの『(ヴァイオリンとピアノのための)ソナタ』はジョージ・ペインターの伝記を読むまでもなくフランクの『ヴァイオリン・ソナタ イ長調』であり、ヴェルデュラン氏は「嬰へ調」としか言わないが、それが嬰へ短調であればそれはイ長調の平行短調で、フランクの『ソナタ』がモデルであることは盤石だろう。それくらいの音楽知識をブルーストは持っていたし、小楽節の現れ方がフランクの循環主題を思い出させる。『七重奏曲』についてはその編成が特殊で、私たちが知っている七重奏曲はベートーヴェンのものがもっとも有名であり、ブルーストがベートーヴェンをこよなく愛していたのもよく知られている。しかしその編成の特殊性は、と考えるとラヴェルのハーブ、フルート、クラリネット、弦楽四重奏という珍しい編成があり、ブルーストが好きではない作曲家と断言してしまうサン＝サーンスには、トランペット、ピアノ、コントラバスと弦楽四重奏の七重奏曲がある。さて、何がモデルなのだろうかと興味を募らせると、ナティエは簡単にモデル探しは不毛だと断罪してしまう。個別のモデル探しではない。音楽そのものが小説のモデルになっているというのである。小説の主人公である「話者」が自らの天職を覚醒させる『七重奏曲』が『失われた時を求めて』のモデルだということはつとに知られ、また草稿研究からそのもととなっていたのがワーグナーの『パルジファル』であることも良く知られていた。しかしいつしか『パルジファル』は消えヴァントゥイユの『七重奏曲』が小説の表舞台に登場する。ナティエはそれをもとに現存する芸術作品から虚構上の作品へと移行した理由を探す。

なぜ『パルジファル』ではいけないのか。なぜなら『失われた時を求めて』はあまりにも『パルジファル』に似ているからだ。「『パルジファル』と同じく、『失われた時を求めて』は、

246
(33)

* 共通教育 教授 フランス語

その中心人物が贖罪を求める作品である²⁾、そして両作品は贖罪を求める以上に「贖罪の作品」そのものなのだ。「したがって、ブルーストが、啓示をもたらす機能を他人の作品に与えるというのは、まず考えられないことだった。自分自身の作品のために取っておいたのだ。このようにして、小説の基本軸——音楽による啓示が語り手を作家としての天職へと導く——を支えていた作品『パルジファル』は、新たな贖罪の作品『失われた時を求めて』が存在するようになってその教訓や機能や内容を吸収してしまっただけにいっそう、絶対的な想像上の作品『七重奏曲』に取って代わられることが確実になったのである。³⁾

なるほど、当時の私は、クレチアン・ド・トロワの『聖杯物語』が『失われた時を求めて』の雛型であったのではないかという妄想を抱き、おかげで大学院では古仏語の習得にいそしみ何とかクレチアンの『聖杯物語』を読み通した。してみると、この妄想は間違いではなかったのだ。しかし、この未完の大作を読めば読むほどブルーストとの類縁性から遠ざかるばかりで、ジョイスが『オデュッセイア』を下敷きに『ユリシーズ』を書いたのと同じようにブルーストは『聖杯物語』を雛型に『失われた時を求めて』を書いたという妄想は簡単に消えてしまった。

しかしブルーストと音楽の問題は忘れようにも忘れられず、逆に大きな主題として眼前から消えなかった。例えば、『失われた時を求めて』の構成を「提示」「展開」「再現」のソナタ形式に当てはめてみる。これはもちろんブルーストの主題そのものが何度も繰り返し出現し、それがまるで、音楽における主題を構成する動機を様々に組み合わせてさらに主題を発展させ楽曲構成してゆく主題労作のようであり、最初期の構想であった「失われた時」と「見出された時」という構成そのものがソナタ形式の「提示」と「再現」のようである。それが後になって全七編の大作になると、例えば、『スワン家のほうへ』と『花咲く乙女たちのかげに』が主要人物が出そろうことによって提示部になるとすれば、『ゲルマンのほう』と『ソドムとゴモラ』は人物たちの変転振りが延々と続く展開部になる。ところで、ベートーヴェンがソナタ形式を確立したのは展開部が提示部と再現部に匹敵するほど長大になって楽曲構成の要にもなったからで、そこがハイドンやモーツァルトとベートーヴェンのソナタ形式の違うところであり、それはまるでブルーストの小説が展開部の膨張肥大化によって『失われた時を求めて』の大長編になってしまったことにも相通じる。もちろん小説の再現部は音楽ほどに明瞭にはいかないが、アルベルチヌが「話者」の囚われの身となって「話者」が『スワンの恋』を模倣することで再現部が始まると考えてみることもできる。そこで一挙に『囚われの女』『消え去ったアルベルチヌ＝逃げ去る女』『見出された時』へとソナタ形式の「再現部」と「終結部」（いわゆるコーダ）へと疾走する。

こう言ってしまうと、何かとても素晴らしいことを述べているような気になるが、実際に検証しようとするれば、突き当たるのが「隠喩の罟」⁴⁾に陥ることだとナティエは釘を刺す。「このソナタは人生に似ていた⁵⁾とブルースト自身第2篇『花咲く乙女たちのかげに』で隠喩を用いて「人生」と「ソナタ」を比較しているが、人生がソナタに一对一対応していると言っているのではなく、「ソナタ」で代表される音楽作品というものは最初から最後まで全部聞かなければ理解できないように、人生も終わってみなければわからないのだとブルーストは言っているのである。まさしく隠喩に過ぎない。

ブルーストと音楽の関係は、隠喩として音楽を語るのではなく、音楽をモデルにして文学

を語ることなのだ。私が、学部の4年生の時、大学院の入試のために文学史を読みあさってクレチアンの『聖杯物語』と『失われた時を求めて』が瓜二つだと直観した通り、ブルーストは『パルジファル』をモデルとして『失われた時を求めて』を創造したとナティエは言う。クレチアンの未完の作品『聖杯物語』をいかに完成するかということで、クレチアンの死後（クレチアンはいつ生まれていつ死んだのかわかってはいない。もろもろの状況証拠ではほぼ1190年前後に『聖杯物語』を書くのをやめ、それ以後どのような作品も彼は書いていない。もちろんそれは彼が死んだからに違いない）未完の物語を完成するために続編が様々な作家によっていくつも書かれる。その中にヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハの『パルツィファル』があり、これがワーグナーの『パルジファル』の原典になる。クレチアン＝ヴォルフラム＝ワーグナー＝ブルーストという系譜ができあがって、「話者」はペルスヴァルの贖罪を完成する。こうして「話者」は贖罪の作品である『失われた時を求めて』という作品を書き始めようとする。それはヴァントゥイユの『七重奏曲』が贖罪の作品であり、その啓示を受ける作品として主人公の「話者」が理解することで文学作品を創造する端緒となるのだ。ナティエは言う、「これから私は次の二つのことを示していこうと思う。まずは、ヴァントゥイユの諸作品の描写を通して、またそれを契機として、さまざまなテーマが互いにどのように結びついて最後の啓示へと導いていくのか、そして、ブルーストの考えでは、音楽言語に固有な性質のおかげで、そのことがいかにして可能になるのか、ということである」⁶⁾。

ヴァントゥイユの諸作品とは『ソナタ』と『七重奏曲』である。『七重奏曲』は遺作で、完成させたのはヴァントゥイユの女弟子である。この弟子はヴァントゥイユの娘をゴモラの世界に誘い込み、ひいてはヴァントゥイユの晩年を暗くし絶望のままに死なせてしまった。その贖罪として女弟子はまるでヒエログリフのようなヴァントゥイユの草稿を七重奏にして完成する。他にもヴァントゥイユの作品は多々あることが小説中にも現れる。「話者」が子供の頃滞在したコンプレーにヴァントゥイユは住んでおり、この老音楽家は「話者」のコンプレーに住む叔母たちの、同じようにコンプレー在住のスワンの叔母たちのピアノの先生であり、母親たちが音楽家の家に遊びに行くと、ピアノの譜面台に様々な自作の曲が置かれており、彼女たちが部屋に入ると場違いな曲だと言って片付けてしまう。といってもその行為は、本当は自分の曲を聴いてもらいたいが、そのような押しつけがましいことはできないという恥じらいの表れ、もしかすると客がそれでも是非聞きたいから演奏してほしいと強く頼まれるなら断れない、というまるで小市民の慎ましさを表現しており、ヴァントゥイユを偉大なる芸術家ではなく単なるピアノ教師として描くブルーストの『反サント＝ブーヴ』的表現である。スワンはこのようなヴァントゥイユしか知らなかったので、自分の愛した、そして彼を芸術の高みへと昇華してくれたかもしれない『ソナタ』の作者を別のヴァントゥイユだと思ってしまう。もちろんこのスワンの態度はサント＝ブーヴの批評の典型として描かれる。それゆえスワンは芸術による救済に失敗して、最後まで一芸術愛好家として生涯を終える。

このようなヴァントゥイユの作品を理解するためにナティエの提唱する読み方は私たちが音楽を理解するときには必ず通らなければならない道である。ナティエは言う、「ブルーストにおいて、芸術的絶対の探求は、三つの段階を経て行われる。登場人物はまず作品が理解で

きない。この謎に直面してあれこれと説明を求める。誤った道筋の段階をこえたとき、作品の本質を見抜けるようになる」⁷⁾。

この3段階に関してナティエは初版には無い注をつけている。『スワンの恋』におけるサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸での夜会でスワンが完全な形でヴァントゥイユの『ソナタ』を再聴し「小楽節」が出現するとスワンはオデットとの恋を思わず（無意志的）想起する箇所に、プレイヤーード新版は「小楽節」がいかにか生成していったか、その主な段階を示す注を付している。この注の中にプルーストの自筆草稿でこの3段階を記す文章が引用され、ナティエはその文章を引用すべく注を付した。

少し長いがナティエの注の全文は以下の通り、

〔音楽の〕 プルースト的受容が3段階で構成されているという私の分析は、プレイヤーード新版に『失われた時を求めて』の草稿が新たに公表されるに及んで、後から *a posteriori* 確かめられるように思われる。次の草稿は1910年から1911年にかけてのもので、小楽節がもはや『ジャン・サントゥイユ』におけるような無意志的記憶の触媒であるにとどまらず、混乱した知覚から超越的啓示へと導くようになった時期に執筆されている。「というも、楽節というものは、この世のいかなるものにもまして——恋愛を除けばこれしかないのではないかと思えるほど——楽節に固有の、欲望、幸福、快感を与えてくれるからである。この快感は神秘的な形で示されるが十分に感じ取れるようになっていて、それを満たすことができるのは楽節だけなのである。楽節が展開するにつれて快感も輪郭がはっきりしそれが示す道も明瞭になってくる。冒頭の高揚から神秘的な指図を受けた第2および第3段階は、最も高貴で最も静謐な幸福を十分約束してくれる（この最上級や大雑把な表現は、新たに愛するようになった女性に固有の魅力と同じくらいある楽節に固有の何ものかにふさわしいわけではないが）。このようにして、目に見えない未知の女性が暗闇の中でわれわれを導いていくのだ。しかし第3段階では、この段階も一気に終わってしまうだろうと思われるまさにそのとき、わずかな飛躍がそれを勢よく右に寄せ、思いがけない道がただちに開けて喜びを脱線させ、われわれを新しい世界に引き込む。それはちょうど、リンゴを食べている子供が女性の乳房の間で食べていることに気がついて、静かな食べる喜びが、間接的であるとはいえ神経を高ぶらせる快楽へと脱線していくのを見るようなものである。だが性的快楽にしても、食べたり飲んだりする楽しみにしても、また香水にしても、それらが与えてくれるのは、いつも同じ不変の喜びだ。美しい楽節それぞれが開いてくれる世界は、その楽節にしか属していないものである」(I 1239。強調は引用者)⁸⁾

この3段階はナティエにとって大変重要なものであったので、プルーストの草稿 (Cahier 14, ff^{os} 5r^o -6r^o) 段階で音楽を理解するのに3段階を経ることが示されているのは我が意を得たりということだろう。ただし、なぜこの文章が用いられず現在われわれが手にするものになったのかと考えると、微妙な論理のずれやその比喻（子供、リンゴ、乳房）がおそらく不適切だったのではないかと思われるし、「幸福」という言葉は『失われた時を求めて』における重要な主題であり形容する言葉を必要としない絶対的なものであったはずである。

「この最上級や大雑把な表現は」「ふさわしくない」とプルースト自ら断罪している。

この幸福が最初に現れるプティット・マドレーヌと紅茶の挿話で私たちは「最も高貴」で「最も静謐」な「幸福」を語り手から報告されるだろうか。そのような仰々しいものではないし、単なるありふれた幸福、と言ってしまえばそこに形容詞がついてしまうが、日常的な幸福であるがゆえに日常の中に埋没してしまう幸福、この日常性の中からプルーストはこの幸福をすくい上げようとしているのだ。まさしくこの中に「話者」は文学を見つけることになる。文学の主題は崇高な、厳粛なものの中にしかないわけではない。プルーストの前の世代の画家達が官展（サロン）の審査に反旗を翻して自分達の展覧会を開いたのは、まさしく彼らの描く主題が、歴史や神話という大きな主題の中ではなく、日常的な生活の中にあることを見出したからに他ならない。日常を描くことにこそ彼らの真実があったのだろう。プルーストが印象主義的作家とみなし得るのは、なにも彼が「印象」と言う言葉をやたら使い、事物から受けた印象を重要な主題としてとらえたからではなく、日常の中にあるありふれたものにこそ幸福が存在し、それを主題として小説を書き、印象派の画家たちと同じ視点に立ったからである。

さて引用文では（小）楽節が恋愛と並列される（「恋愛を除けばこれしかない」）。もちろんスワンは小楽節のもたらす幸福は恋愛のもたらすものと等価と考えてしまうことから後に「話者」に乗り越えられてしまう、という点で上記の文はスワンの思想を表しているともとれる。ところでスワンは小楽節のもたらすものが一瞬でもその恋愛を乗り越えるものであると感じる瞬間があり、彼にふさわしい人生を垣間見させるが、結局のところ、ヴァントウイユとは誰か、このような小楽節と等価な恋愛の苦悩を人生において経験しうるこの人物は誰か、とスワンはサント＝ブーヴの方法論に陥ってしまう。ナティエの言う第2段階とは言語によって曲を知ろうとすることであり、その一例が作曲者はどのような人物か、どのような経歴を持つのか、どういった流派に所属しているのかといったサント＝ブーヴの批評方法であって、音楽そのものを理解しようとするところから離れてしまう。とはいえ、これは私たちが誰でもしてしまう音楽を聞く方法の一つである。このような言語的方法から脱して純粋に音楽の本質に迫る第3段階へと進むことのない人生をスワンは送ることになる。

ところがこの草稿でプルーストの言う第2第3段階は多少曖昧だ。第1段階は「冒頭の高揚」として示される。「神秘的」に第2第3段階を指図する「高揚」がどのようなものか。スワンがヴェルデュラン家でピアノだけによる『ソナタ』のアンダンテを聞いて、それが1年前に聞いて感動を受けたピアノとヴァイオリンで演奏された曲と同じであることを知る。その時の感動が数ページにわたって描かれこの「高揚」が示される。人の受ける感覚的（この場合はもちろん聴覚）なものの表現の文学史上における白眉の一つであろう⁹⁾。ただ、上記の引用文からこの「高揚」を理解しようすると、それは「楽節」がもたらす「欲望」「幸福」「快感」ということになる。この「快感」は「楽節だけ」がもたらすもので「神秘的」だが十分に感じ取られるという。おそらくこれが第2段階なのだろう。そして「それが示す道」にこそ音楽の真実があるということになり、これが第3段階だろう。この第2段階で「楽節＝未知の女性」が「闇」つまり理解し得ない「高揚」感の中でわれわれを導いてくれると言うのだ。この第2段階では不断に言葉が費やされる。また楽節を女性に譬える。例えば初めて聞いた時には道ですれ違った女性であり、サン＝トゥーヴェルト邸での夜会では

すでに未知ではなくなり、スワンの恋の悩みを聞いてくれる知り合いの女友達であったり、「女神」であったりする。つまり「楽節＝女性・恋愛」という等式を言語的に解釈していく。

初めてある夜会で聞いた時にはまだオデットの存在はなかったがゆえに、この女性は通りすがりの女性として現れる。「いまや、明確に彼は音の波の上に数分間浮かびあがった一つの楽節を識別したのであった。それは彼にただちに特殊な官能のよろこび、それを耳にする以前には考えたこともない官能のよろこびを提供したのであり、その楽節よりほかの何物も、そうした官能のよろこびを彼に知らせることはできないだろうと感ぜられ、彼はその楽節に未知の恋のよろこびのようなものをおぼえたのであった。(……)しかし、彼は家に帰ると、またその楽節が必要になった、あたかも彼は、行きずりにちらりと目にしたある女によって生活のなかに新しい美の映像をきざみこまれた男のようであり、その名さえ知らないのにもうその女に恋をし、ふたたびあうてだてもないのに、その女の新しい美の映像がその男の感受性にこれまでにない大きな価値をもたらす場合に似ていた。」¹⁰⁾ こうして、これまでの長いあいだ「生活にある理想の目的のためにあてはめることをあきらめてしまった」¹¹⁾ スワンは、ナティエの言う第3段階の門口に立つのである。曲目がわからなくてそれを見つけるために「スワンは、彼がきいたあの楽節の回想のなかに、またもう一度それが見つけだせるのではないかと思って演奏してもらったいくつかのソナタのなかに、彼がもう信じることをやめてしまったあの目に見えない現実の一つが現存しているのを見出すことがあった、そして、あたかも彼が苦しんでいた精神の渇きの上に、音楽が一種の神話的な影響をもたらしたかのように、彼はそうした現実にたいして、彼の一生をささげてみたいという欲望、ほとんど活力ともいべきものを、あらたに感じるのであった」(強調引用者)。この「目に見えない現実」こそが第3段階であるのだが、スワンは『ソナタ』が「はたして誰の作品なのかわからないので、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」¹²⁾。彼はこのように第2段階でこの未知の世界の探求を放棄してしまう人物となる。というよりも、この第2段階にとどまって『ソナタ』の来歴を探そうとする、それゆえ、ヴェルデュラン家で2度目にこの曲をピアノだけで聴き、その作者名を知らされると、先述したように、このヴァントゥイユは彼の知っているコンプレーのうらぶれたピアノ教師とは一致しない、というよりも、一致させる気がないというまさにサント＝ブーヴ的態度に出てしまう。さらにこのヴェルデュラン家へスワンを連れてきたオデットにこの「小楽節」を重ね合わせ実際の「楽節＝(恋する)女性」の図式を完成する。『スワン家のほうへ』の第2部『スワンの恋』はオデットに重ね合わされた「小楽節」の変貌、いや、「小楽節」は変わりようがないのでスワンの「小楽節」に対する変貌と言えるだろう。

次にブルーストの言う第3段階はというと、どうやら一瞬のずれ(「わずかな飛躍」)によって「新しい世界」に入り込むらしい。しかし「それはちょうど、リンゴを食べている子供が女性の乳房の間で食べていることに気がついて、静かな食べる喜びが、間接的であるとはいえ神経を高ぶらせる快楽へと脱線していくのを見るようなものである」という直喩はどうであろうか。しかもこれを「間接的であるとはいえ」「性的快楽」と言及しているのは間違えた比喩と言わざるを得ない。女性の乳房のあいだでリンゴを食べる子供というものを私たちは想像し得るのだろうか。いたとしてこの女性と子供の間にはどのようなものなのだろうか。大体この子供は何歳くらいなのか。私たちの思考は全く違った方向へ行かざるを得ない。

ただし「わずかな飛躍」が「新しい世界に引き込む」という第3段階の表現はそれに相応しいものであろう。なぜならブルーストにとってこの世界への参入は知性＝言語によっては決してなし得ないものであることは『見出された時』を俟つまでもなく、最初の「マドレーヌと紅茶」の例で私たちに知らされている。そして「わずかな飛躍」と「新しい世界」を譬える「子供、リンゴ、乳房」の比喩は、それが出された瞬間に否定されてしまう。というのは、この比喩が「性的快楽」以外の何かを意味しているのかどうかわからないが、これは他のものと「いつも同じ不変の喜び」にしか導かない。しかし「美しい楽節それぞれが開いてくれる世界は、その楽節にしか属していないものである」のだ。これはやはり比喩の取り方が不適切であり、論理的ずれを生じさせてしまうだろう。というよりも、最終的に「音楽」のもたらす世界と、いわば「言語」によって日々惰性化してしまうもろもろのものがもたらす世界とは違うものだというブルーストの宣言がここにあると考えるべきだ。『囚われの女』におけるヴェルデュラン家におけるヴァントゥイユの『七重奏曲』の初演時に「話者」が音楽について述懐する件を思い出すべきだろう。

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¹³⁾。

音楽こそ「話者」をもう一つの「目に見えない現実」へと導くものである。啓示は近い。後はそれぞれの主題を一つ一つ確保していくことだろう。『見出された時』を待つばかりである。しかしこの小説の長いところは『囚われの女』と『見出された時』の間に第二主題の再現である〈オデットとスワン〉を模倣した〈アルベルチーナと「話者」〉の恋愛の決着が必要である。

さてブルーストは草稿を当然書き換えることになる。この草稿はサン＝トゥーヴェルト邸での夜会における『ソナタ』の演奏中「小楽節」が出てくる箇所が付されたプレイヤード新版の注に引用されたもので、上述した通り、ヴァントゥイユの「小楽節」の生成に関する注となっている。このプレイヤード新版が1987年に出版され、ナティエの『音楽家ブルースト』が1984年に出版されたという時間差を考えると、プレイヤード新版の注が付された理由がはっきりするように思われる。というのは、ナティエの著書は「ブルーストと音楽」というある意味で惰性化してしまった主題を活性化した著書としてブルースト研究に新しいページを開いたものではなかっただろうか。もちろん、それ以前にもワーグナーの『パルジファル』が草稿部分でいかに消えていったか調べた著作は散見するが、ナティエのこの著書はそういった音楽関係の著書を調べ上げてまとめ、さらに、その『パルジファル』がヴァントゥイユの『七重奏曲』に置き換わった理由を理路整然と論証し、小楽節が出現する部分を丁寧に読み込んでスワンと「話者」がいかに音楽を理解していくか、「話者」がそれによってスワンを乗り越えて自分の天職を認識していく道を示した。おそらくプレイヤード新版の編者たちは、もちろん『ソナタ』はブルーストの小説にとって最重要な主題であるのだから注

を付すのは決して外せないことだが、『音楽家ブルースト』が避けては通れぬ一冊として認識していたが故に、件の箇所を注を付し、ナティエの著書に欠ける、いかに小楽節が一般の読者が読みうる形になったかを時間を追って書き記した。それゆえプレイヤー版の注は「タイプ原稿と校正刷りに施された訂正以前の、小楽節の主な生成段階を記そう」¹⁴⁾と書き始められ、その後3ページほどの注が続く。以上の1910年から1911年に書かれたブルーストの草稿(Cahier 14)が記載されるのは2ページ分が終わったところからであり、後にまだ半ページほどの追記がある。その部分を訳出してみよう。

この断片には《サン＝サーンスのソナタの章に関する追記》との題が付いている。結局このCahier 14の同じパッセージでは、後のほうで、知性の働きと違う感覚の働きが弁別されている。つまりそれは小楽節の生成に必要な不可欠な段階に関するものである。音楽は、『ジャン・サントゥイユ』で無意志的記憶の触媒でしかなかったが、『反サント＝ブーズ』の論調に照らし合わせて考え直されている。ブルーストはこの分析を『スワンの恋』でもう一度使っている。このとき主人公[スワン]は初めて小楽節を発見し、感覚の《液体》に関するイメージと知性の建築学的構造との対立を決定的に打ち立てている(p.206 注1参照¹⁵⁾)。

ブルーストの草稿では第3段階で新しい世界を導くのが感覚であることが述べられていたが、その前段階で言語つまり「知性の働き」がきわまって「感覚の働き」つまり音楽が導く世界へと導かれることが暗示される。それは「小楽節の生成に必要な不可欠な段階」と編者は言っている。そして「建築」を知性の比喩としてとらえているのは、おそらくショーペンハウアーの暗示ともとれる。ナティエの著書の第3部は『ヴァントゥイユからショーペンハウアーへ』と題されている。ブルーストは「諸芸術の序列のなかで最高の地位を音楽に与えている」のであり、「これは[ショーペンハウアーの名著]『意志と表象としての世界』の思想とまったく同じだ」¹⁶⁾という。さらに哲学者アンヌ・アンリの「ここ [=ヴァントゥイユの作品]でブルーストが読んでいる唯一の楽譜はショーペンハウアーの楽譜であって、それに彼はあらゆる個人的な変奏を結びつけている」¹⁷⁾という文章を引用している。そしてナティエは『失われた時を求めて』が『意志と表象としての世界』の文学的敷衍だとまで言い切る。このような大胆な物言いはナティエが文学者ではなく音楽学者であるということだろう、また、アンヌ・アンリにしても文学ではなく哲学に軸を置く学者だということになる。このような学際的な研究がさらに文学の世界を広げることも確かで、実際、小説は19世紀以来総合的な世界を描くことに挑みいわば文学の王道を獲得したようなもので、文学研究は文学だけで閉じてしまうのではなく様々な分野から様々な意見が集中することでより豊かなものになっている。ブルーストとショーペンハウアーが並列されても私たちはもう驚きはしない。プレイヤーの編者はショーペンハウアーと言葉に出さないにしても、「知性の働き」と「感覚の働き」という言い方でその代わりをする。たとえば「ショーペンハウアーは直観と知性とをはっきり区別している。事物の本質に媒介なしに近づくのは、前者によってである。後者は、概念や科学という理性的なものを介して世界の表象を築き上げる」¹⁸⁾とナティエは言っているが、これはまさに先ほど引用したブルーストの「魂のコミュニケーション」を想

起させる。知性を第2段階に置き感覚を第3段階の突破口としたのは、「わずかな飛躍」が感覚のものであり、知性には不可能だとブルーストは考えたからだろう。ショーペンハウアーにしてもブルーストにしても知性を否定的に捕らえているわけではなく、知性の働きが極限まで到達したとき感覚が、直観が「ものの本質＝もの自体」に「わずかな飛躍」で到達することができることを認識している。それは当然《液体》的な感覚と《建築》物の知性という比喩によっても理解されるだろう。可変的流動的な感覚と見た目は立派でも硬直した知性という対比は言うまでもない。

そして「ブルーストはこの分析を『スワンの恋』でもう一度使っている」と、この小説にとって大切な契機が示される。その結果についてプレイヤードの編者はこの注の最後の結語として使っている。プレイヤード新版の注を最後まで読んでみよう。

ワグナーに想を得たパッセージはもっと遅れてやってくる。ブルーストが『パルジファル』でワグナーが与えた典例に従って「話者」の精神的な探求を象ろうと決心したのは1910年から1911年の『永遠の敬慕』を書いているときである。ゲルマント大公夫人邸で啓示を受けることになる『パルジファル』第3幕]『聖金曜日の不思議』の敷衍は、「話者」にたいする導き手としての芸術家の典例と「話者」の個人的な天職の覚醒とを混同されないために削除された。敷衍されたものの一部は二人の主人公の平行関係がより緊密になるようスワンのものに移された (p.345注1参照)。結論としてスワンの人生に「話者」と同じ感情的なものが一瞬入り込むことでこの物語を小説全体の縮図にし、サン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸の夜会を遠くゲルマント大公夫人邸の午後のパーティーの告知にしている。

まさしくこの小説の肝が語られている。この小説は「話者」が敬愛するスワンを模倣することで、そしてそれを乗り越えることで文学の天職を啓示として受け止め自分の辿った道を物語として書くことを決意する。そのために、音楽に対するスワンの態度は「話者」の内面にも入り込まなければならないのだが、逆に、完成した作品としての『見出された時』におけるゲルマント大公夫人邸での一節になろうというものが、第1篇『スワン家のほうへ』その第2部『スワンの恋』に使われることによってスワンの態度と語り手の態度が相似形のように投影され、まさしくサン＝トゥーヴェルト邸で『ソナタ』は「小説全体の縮図」になろう。こうすることでスワンを一瞬であれ単なる芸術愛好家にしないで芸術による救済を求める芸術の殉教者にする、またそうでなければ「話者」のスワンを模倣する歩みは意味のないものだろう。『ゲルマントのほう』の末尾、「ゲルマント侯爵夫人の赤い靴」と言われる一節で、死を目前にしたスワンが「話者」とともに、ゲルマント公爵夫妻が「サン＝トゥーヴェルトおばさん」のところに馬車で行くのを見送るその姿は、夫妻にすでに余命二三月であることを告げても「ボン・ヌフのように元気だ」¹⁹⁾と冗談で返され、すでに死んでしまった社交界の「殉教者」そのものである。「話者」はその傍らに呆然と立ち尽くすだけである。そしてその「(第1篇の)サン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸の夜会(が)遠く(第7篇の)ゲルマント大公夫人邸の午後のパーティー(を)告知する」のは、まるでソナタ形式のように主題の提示が、長い展開部を経て主題の再現を準備することと同じだ。もちろん「ソナタ

形式のように」と直喩を用いるが、このように解釈を施してゆくとまさに「ソナタ形式」だと叫んでみたくなる。音楽用語でいう主題を構成する動機の組み合わせをもう少し調べると冗談ではなく「ソナタ形式」の骨格が浮かびあがるかもしれない。

ここでは現実の『パルジファル』に代わって虚構上の『七重奏曲』に代わった理由は、現実の作品では芸術家たちが導き手として「話者」のお手本になって、「話者」が天職に目覚めることになるからだという。現実作品は夾雑物が多すぎると言うことか。虚構の作品であれば純粋に天職へと導かれるということか。現実の芸術作品は社交界の他愛のない会話で済ますことができるが、虚構上の作品は、もう一つ上の段階で主人公の直観的なもの、感覚的なものを読者に純粋に言語で理解させることができるということか。現実の作品では読者に彼らなりの解釈がすでにできあがっていて、それを打ち消すのは難しいということか。実際にブルーストは社交界の連中の他愛のない会話に現実の作品なり人物なりを入れて作品の典拠を逆に隠すということをしているのではないかとナティエは主張する。もともとブルーストは「サント＝ブーヴ」的な読み込みを忌避して『失われた時を求めて』の原型である『反サント＝ブーヴ』を書いた。作家の日常的な振る舞いや作品の典拠に価値を置かせないために、もし彼が長生きをしたのなら小説の草稿をすべて燃やしてしまっただろう。実際晩年のブルーストの世話をし秘書代わりであったセレスト・アルバレにすべてを焼却するよう命じていた。

フランス批評史を繙く暇はないがサント＝ブーヴの作家の精神を追求して作品に迫る方法、すなわち作品の外から作品を解釈する方法を外在批評とすれば、ブルーストは作品を理解するためには作品そのものから出発しなければならない。作家が存在するとすれば作家は作品の中にこそ存在する。それをもう一つの自我、芸術的自我と呼び、実際に日常生活を送る作家は伝記的自我に過ぎない。このブルーストの方法は内在批評と呼ばれる。もちろんそれゆえに戦後彼の『反サント＝ブーヴ』が発見されると一躍新批評（ニュー・クリティク、ヌーヴェル・クリティック）の代表に祭りあげられた。だから、

ブルーストは、テキストの理解はテキストそれ自体に基づくべきだと主張した。そしておそらくそのせいで、解釈にあたってテキスト外に拠り所を求めることに反論する一方、彼は多少とも明白な手がかりを自分のテキストにちりばめるよう工夫したのだった。イニシエーションを描いた作品は、いささか難儀であらざるを得ない。ペートーヴェンやドビュッシーへの暗示は、私には確かなものと見えるにしても、目立たないものである。ショーペンハウアーに関しては、『見出された時』でカンブルメール＝ルグランダン夫人が「ショーペンハウアーが音楽について言っていることを読みなさい」（III: 992、新版IV: 569）と命令を下していることにもっと早く答えるべきであったかもしれない。

ここで手がかりがカンブルメール＝ルグランダン夫人によって提供されていることに注目せざるを得ない。確かに並々ならぬ音楽通ではあるものの、そのスノビズムをブルーストは機会を逃さず辛辣に扱っているのだ。それにゲルマント公爵夫人は公然と彼女を嘲笑している。「読み返しなさいとは傑作ですこと！ 冗談じゃないわ。私たちがだまそうとしたって、そうはいきませんよ。」（同所）デヴィッド・メンデルソンが私に指摘してくれたところによると、こうしてブルーストは、自分が拠り所としたものを当て

こすりの文脈のなかに置いて中和することによって、それから自由になっているのだ。彼はそれを、いわばひとひねりした形で追い払っているのである。次のような仮説も考えられるかもしれない。ブルーストは、自分の音楽観がショープンハウアーの形而上学の枠内で理解される必要を感じて、拠り所としたものをテキストのなかに挿入し、読者がその外にもう出なくてすむようにしたのではないか。(強調作者)²⁰⁾

紙数も尽きてきたので最後にナティエの主張するブルーストの音楽理解の3段階に対応する作曲家を簡単に挙げておこう。ナティエはその3段階は次の三つの形態が対応していると言う。「最初のあやふやでぼんやりとした知覚に次いで、思考する知性が介入してきて、作品をさまざまな角度から理解しようとする。最後にその知性からアプローチの純化へと高められ、真実を把握できるようになる。」²¹⁾ 第1段階の形態、「あやふやでぼんやりした知覚」。第2段階の形態、その知覚を理解しようとする「思考する知性の介入」。第3段階の形態、「アプローチの純化」による真実の把握。第1段階は印象主義的な音楽家ドビュッシー、第2段階は音楽を言語化したライトモチーフのワーグナー、第3段階は純粋音楽のベートーヴェン、つまり音楽史を逆流する。それはいかにもブルーストらしい。問題は現実の作曲家ではなくブルーストがこれらの作曲家から昇華されたものをいかに描いたかである。最後にベートーヴェンへと導くナティエの筆致は感動的ですからある。是非一読を。

注

- 1) 丸山正義『クレチアン・ワーグナー・ブルースト——ジャン=ジャック・ナティエ『音楽家ブルースト』を読む』慶應義塾大学日吉紀要『フランス語フランス文学』第12号 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、1991、pp. 304 (45)~318 (59)。
- 2) ジャン=ジャック・ナティエ『音楽家ブルースト』79頁。引用文は概ね斉木氏の訳に拠っているが適宜筆者が書きかえているものもある。文責の問題が出た場合ももちろん筆者に文責があることは断るまでもない。
- 3) 同79~80頁
- 4) 同20頁
- 5) I 521。ローマ数字はプレイヤード新版の巻数。アラビア数字は頁数。
- 6) ナティエ80頁
- 7) 同83頁
- 8) 同224~225頁
- 9) I 205~209。
- 10) 井上究一郎訳『スワン家のほうへ』351~352頁
- 11) 同352頁
- 12) 同353~354頁
- 13) 井上究一郎訳『囚われの女』451~452頁
- 14) I 1237。
- 15) この頁はプレイヤード新版第1巻の頁をさす。
- 16) ナティエ182頁
- 17) 同181頁
- 18) 同185頁
- 19) 井上究一郎訳『ゲルマンのほう』2 509頁
- 20) ナティエ206~207頁
- 21) 同83~84頁

