

ブルーストと音楽

序

丸山正義*

...je me demandais si la Musique n'était pas
l'exemple unique de ce qu'aurait pu être—
s'il n'y avait pas eu l'invention du langage,
la formation des mots, l'analyse des idées—
la communication des âmes.

Proust: 《*La Prisonnière*》¹

はじめに『失われた時を求めて』の構造と音楽

「ブルーストと音楽」に関する考察は別に珍しいものではない、それは傑作と呼ばれる文学作品が現実をみごとに再構築するものであるという意味で、彼の畢生の大作『失われた時を求めて』もまたいわば一つの疑似世界を形成し、その中に様々な主題体系（たとえば社交界といった大きなものから、あの有名な紅茶に浸したプチット・マドレーヌの味といった微少な感覚の主題まで）が実生活さながらに描かれているのは云わずもがな、建築、美術、文学などの芸術に関する主題も当然含まれ、音楽にも同じようにその特権的な場所が与えられているのだから、頻繁に持ち上がってくる命題の一つであるのは至極もつともなことだろう。従って音楽の方法的考察が問題となろう、それは大別すると音楽を比喩として用いた表現等を考察するのか、それとも音楽そのものが小説の構造といかに関わってくるのか、という音楽と文学の比較研究の問題、純粋に文献学的な文学研究であるヴァントゥイユの「ソナタ」「七重奏曲」の生成過程の問題、そして最後に伝記的研究としてその「ソナタ」や「七重奏曲」のモデルが何であるのかという問題であろう。本稿ではもっぱら音楽と文学の比較研究をこととして「構造」の問題に論究しよう、といて「音楽の比喩」が重要ではないということではなく後に考察の対象となろう。おそらくこれまでは音楽を比喩的に使って文学を語ることが問題であったのが筆者には問題が転倒している、つまり文学によっていかに音楽が語られるかということ、文字表現による音楽とは比喩によってしか語りえないということであり、これは「音楽批評」²の問題として別の研究が必要となろう。

さて「音楽的構造」といった場合、文字通り小説が交響曲のソナタ形式の構造をもって
いるということを綿密に調べ上げたところで、書物の構造に与えられた音楽の役割を明示
しない限りなんの意味もないだろう、この小説は起承転結を持っている、と言ってしま

108
(71)

* 一般教育 専任講師 フランス語

ほどに無意味であり³、これ自体単なる比喩にすぎないということになる。それは音楽の構造を小説が借りただけのことであり、もしプルーストが何らかの音楽作品ではなく純粋に音楽形式の構造から自分の小説を着想したというのなら、その構造と彼の小説との間に意味的連関を付与しなければならないはずだ。

ところで音楽形式のいわば長篇小説としてソナタ形式⁴を考えてみると、提示—展開—再現という三部形式を持っている。これは対称性と均衡を特徴としており、『探求』の創作課程を見るとプルーストはおそらく作品の統一性というものにこだわるあまり作品の対称性、均衡に対する偏愛が窺えるところから⁵、彼の意識にソナタ形式が存在しなくても彼の小説は必然的にソナタ形式化してしまおう。それにこのソナタ形式なるものはウィーン古典派、とりわけベートーヴェンによって完成されたといわれるが、その発展途上でモーツァルトの作るソナタ形式のものには提示と再現しかないものもあり、その両者の一対一対応はまさしくプルーストがこの長篇を着想した最初のものである『心情の間歇』という総題のもとに書かれた《失われた時》と《見出された時》の二編の対応と類似している、つまりそれは提示と再現そのものなのである⁶。そして十九世紀初頭の交響曲の金字塔であるベートーヴェンの交響曲第三番変ホ長調『英雄』と名付けられたこの交響曲の第一楽章は膨大で完璧な展開部を持つことによってソナタ形式の完成とその肥大化がなされたが、まさしく『探求』は巨大な展開部を持つことによって全七巻となって完成するのである。こうしてみればマクロ構造を見いだすことは『失われた時を求めて』を読むのにそれほど醍醐味ではないことがわかる。というのはプルースト自身この小説を前述のように《失われた時》と《見出された時》との二編をその出発点としているのです。すでに発端と結末（提示と再現）は書かれていることになる、これは細部が書き込まれることによって物語が肥大化していくことであり、提示部と再現部という整然とした構造に、それらの秩序からはみ出そうとする細部の意志でもあるかのように展開部が割り込むことによって、物語の巨大なソナタ形式化が完成するのである、おそらく『探求』を読む醍醐味はマクロ的な物語の筋を追うこと（勿論これも構成上重要なものである）ではなくミクロの世界に彷徨うことなのであり、「本当らしさ」というのが物語の信条であるとするならば、そこに描かれた細部の「真実性」こそ尊重されるべきものであろう、そしてその細部が「多様性」を損なうことなく積みあがっていくことによって一個の統一体ができあがり、そこにこそ反弁証法的反理性主義を標榜するプルーストの姿が認められよう⁷。

おそらく『失われた時を求めて』をこのような巨大な構築物にしながらも、その統一性を保っている方法は、ラスキンの『胡麻と百合』を翻訳する作業を通してプルーストが学びとったラスキンの方法によっていられる⁸。いくつかの主題をあたかも無作為に配置したかのように見せかけ、結論でそれぞれの主題を一つにまとめあげるといものであるが、次の文章を読んでみよう、《執拗にくりかえされてはすぐに消えさるテーマをふたたび譜面に見ながら、私に理解されたのは、ワグナーの作品がもつ現実的な意味のすべてであった、それらのテーマは一つの幕に何度も訪れ、遠ざかってはまたもどってくるという形をくりかえす、そして、ときどき遠くに行ってまどろみ、ほとんど離れさったように思われるが、またときには、かすかにとどまりながら、非常に切迫し、非常に近づき、非常に内面的になり、非常に有機的になり、非常に内蔵的になるので、一つのモチー

フのくりかえしというよりは、神経痛か何かの再発のようだともいえるのだ。》⁹これは「話者」がヴァントゥイユの「ソナタ」をピアノで弾いているうちにワーグナーの『トリスタン』に似ていることに気づいて¹⁰思わず微笑んでしまうという独特な美しさを秘めた一節で、ワーグナーのライトモチーフについて述べているものである。「執拗にくりかえされてはすぐに消えさる」諸主題はあたかも人体を構成する細胞のように、ときおり痙攣することによってその存在を認識させるというかなり官能的な表現によって示されるのだが、そうすることによってプルーストは作品を人体に見立てその統一性というものを考えているとすれば、私たちの感覚にとって「遠い」ものであったり「近い」ものであったりする私たちの細胞が寄り集まってそれらしい形になりさえすれば、それは「私」という存在の統一体になる、というプルーストの願望が見えてくる。この細胞を巧みに扱って巨大な四部作『ニーベルングの指環』を完成したワーグナーを羨望の目で見たことは間違いない¹¹、そしてこの「細胞」と見立てたものこそワーグナーのライトモチーフであり、プルーストに方法としてのラスキンを発見させたものであろう。戦後のヌーヴェル・クリティックが、プルーストをテキストの内在批評の先駆として迎え入れたその主題論的分析の方法はまさしくこのライトモチーフに由来するのである。このようにプルーストの方法としての主題論的扱いとワーグナーのライトモチーフは音楽と文学の比較研究のもう一つ別の主題ともなろう。

スワンと「話者」の音楽理解

「プルーストと音楽」という問題は彼の小説に音楽に関する記述が豊富にあるというので単に考察の対象になっているわけではなく、物語の主人公である「話者」の「私」がヴェルデュラン家で開催されたヴァントゥイユの遺作発表会でその「七重奏曲」を聞いて芸術の絶対性、その救済を感じ、それまでの自分自身の自信のなさや疑念、例えば《…そうした [コンプレの] 日々に、私は自分も芸術家になりたいという欲望を抱いたのであった。そんな野心をすてることによって、はたして私は現実的な何物かを断念してしまったのであろうか？ 人生は芸術によって私をなぐさめることができるのであろうか？ 芸術のなかには、われわれの真の人格がそこに一つの表現を見出すようなより深い現実があるのか？ しかもそのような表現は、人生の行動によって芸術にもたらされないのではなからうか？》¹²といったことが一挙に氷解し、さらに「七重奏曲」の成立の経緯を知って、自分自身の浮薄な生活を清算するきっかけを得るといって、主人公の重大な局面で音楽の果たす役割の大きさのためなのである。そしてスワンと「話者」の対比は、前述の提示と再現のように、スワンによって提示されたものを「話者」が再現して歩み直すような構造を持っており、スワンの「ソナタ」に対して「話者」の「七重奏曲」という対比が、スワンの失敗を「話者」が救済するという対応を示す。《そして、あるいはスプーンの音、あるいはマドレーヌの味から生じた、あの超時間的なよろこびをふたたび考えながら、私は自分にいうのだった、「これであったのか、ソナタの小楽節がスワンにさしだしたあの幸福は？ スワンはこの幸福をあやまって恋の快感に同化し、この幸福を芸術的想像のなかに見出すすべを知らなかったのであった。この幸福はまた、小楽節よりもいっそう超地上的なものとして、あの七重奏曲の赤い神秘的な呼びかけが私に予感させた幸福でもあった。ス

ワンはあの七重奏曲を知ることができないで死んだ、自分たちのために定められている真実が啓示される日を待たずに死んだ多くの人たちとおなじように。といっても、その真実は彼には役立つことができなかつただろう、なぜならあの楽節は、なるほどある呼びかけを象徴することはできたが、新しい力を創造する、そして作家ではなかつたスワンを作家にする、ということではできなかつたから。」¹³こうしてみると「ソナタ」と「七重奏曲」はスワンと「話者」の存在そのものに関わってくるものと解釈されなければならない、それはまたその二作品がスワンとオデット、「話者」とアルベルチーナという二組の恋愛関係のあり方の違いを示すことにもなる、スワンは小楽節の差し出す幸福を《あやまって恋の快感に同化し》てしまうし、破局の後、当のオデットと結婚する、つまり「小楽節」の差し出す幸福を永遠に凍結してしまうところを「話者」には、彼の前にサフィスムを乗り越えて出現する「七重奏曲」が、逆にアルベルチーナとの破局を準備して《恋の快感》を超越し、《その結果「話者」には、作家としての天職、真実の生の本質、そして文学作品によって「時間」を回復することといった発見をする》¹⁴契機となる。こうしてスワンと「話者」の音楽理解のあり方が、一方を生涯単なる評論家にし、一方を壮大な一冊の書物の執筆に向かわせることになる。

ではなぜヴァントゥイユの「音楽」なのか？ おそらくそれを解くためにはヴァントゥイユの作品が『探求』に出てくる箇所を辛抱強く読み解釈しなければならないだろう。

- 1、ヴェルデュラン家で初めてスワンが聞く「ソナタ」のアンダンテ。（『スワン家のほうへ』I：206-214、文庫版1：345-360）
- 2、二人の恋の国歌としての小楽節。（同I：218-219、文庫版：365-367）
- 3、オデットのピアノ演奏による「ソナタ」。（同I：236-238、文庫版1：396-401）
- 4、ヴェルデュラン家でのピアノ独奏での「ソナタ」および、パリ郊外での小楽節。（同I：264、270-271、文庫版1：444-445、455-456）
- 5、サン＝トゥーヴェルトの夜会でピアノとヴァイオリンで演奏された「ソナタ」。（同I：344-353、文庫版1：578-595）
- 6、初めて「話者」が聞く「ソナタ」。（『花咲く乙女たちのかげに』I：529-534、文庫版2：171-180）
- 7、ヴァントゥイユとワーグナーの比較。（『囚われの女』III：158-162、文庫版8：270-278）
- 8、「七重奏曲」。（同III：248-264、文庫版8：434-461）
- 9、ピアノラ（自動ピアノ）の演奏。（同III：377-384、文庫版8：657-665）

105 (74) 以上に挙げたのが『探求』中ヴァントゥイユの作品が言及される箇所であるが、これらを仔細に読み込むことによって、プルーストは、「話者」に、音楽のなかに文学的理想的な姿を見させ、本稿のエピグラフに掲げた《…音楽こそは — かりに言語の発明、語の形成、観念の分析がなかつたとした場合に — ありえたであろう魂のコミュニケーションの、唯一の例ではなかつたであろうか、と私は自問するのだった。》と考えさせたのか、

理解することができるだろう。

本稿を閉じるにあたって、この先の展望を、ジャン＝ジャック・ナティエの音楽記号学にそって述べてみよう¹⁵。まずその前にブルーストを理解するために必要なものは、真実を掘り起こそうと躍起になる知性ではない、とはいっても、勿論知性はぎりぎりのところまで必要なものであるが、その一歩先を知性は踏み込むことはできない。その先は直観によって把握される、とは曖昧な物言いだが、この曖昧さにこそ芸術は隠されているのであり、反対に知性は曖昧さを許さない、これこそが知性の弱点であろう、とブルーストのためにとりあえずは言うておこう。

ナティエの記号学によれば作品の理解は作家のポイエティック空間（作家の仕事場、創造の地平）がそれまでの行き過ぎた内在主義から復活する、といて、何かが復活するとすぐにそれまでの方法が否定されてしまうのが常ではあるが、そうではなく、テキストの内的な分析は彼の言葉で言うところのエステジック（演奏、知覚、鑑賞行為）の領域で活躍することになる。作家の仕事場には作家の生きた時代も含まれ、テキストを理解するためにはその時代精神、時代意識をも読み込まなければならないということになる。おそらく以上に挙げた九つの項目の他に「ブルーストとその時代」という項目が付加されなければならないだろう。また「音楽」を主題として分析する以上当時のフランス音楽の趨勢についても考察しなければならない。単純な伝記主義、つまりブルーストが否定したサント＝ブーヴの伝記主義の復権ではない、ある意味ではさらなるテキスト主義の強化、つまり作家と時代がテキストに縋り込まれて、新たなテキスト主義が始まったのかもしれない、というのは、ここで扱われる作家というのは、いわばサント＝ブーヴ流の倫理的な存在ではないからで、あくまでも作品を生み出した「作品の自我」としての作家なのであるからだ。

¹ Proust, *A la recherche du temps perdu* III, Ed. Pléiade, Gallimard, 1954. p.258. 以後『失われた時を求めて』（『探求』と略す）の引用はご覧のようにプレイヤドの旧版による。日本語の引用については最近完成した井上究一郎氏の個人訳による筑摩文庫版（以後例えば「文庫1、p・23」と略す）、その他のテキストについては筑摩書房の全集版（同じように「全集1、p・23」）を用いる。

² ところが文字表現による批評行為は文学批評であるというのが筆者の主張であるが、ここでは勿論「音楽批評」は一般に膾炙されている音楽に関するものを文字表現によって批評する行為のことである。これは不純な音楽批評である、このように言うてしまうと純粋な「音楽批評」は文字によっては存在し得ないということになるのだが、当然これは音楽によって存在しうる、いや、音楽によってしか存在し得ないということなのである。大崎滋生氏の『音楽演奏の社会史』東京書籍1993で、十九世紀、少なくともブラームスまでは音楽研究者とは音楽家のことであって、彼の研究は文字表現によってではなくほとんど音楽作品によってなされるのであり、それが彼の音楽研究の成果なのである。わかりやすい例で言えばバッハのコラールは他人の曲を編曲したものがほとんどだと言われる

が、原曲の良さを引き出すために様々な工夫を凝らし、その欠点と（勿論バッハが）思うものを修正して改良するのは、原曲に対する立派な批評行為だろう、おそらくバッハ自身には批評行為という観念はなかつただろうが。ただバッハの場合この行為は職人的な技術＝芸術（これは有用性の問題—バッハは職務として宗教曲を書き続けなければならなかつた—）であつて、いわゆる十九世紀の有用性を拒絶した至上主義的な芸術とは一線を画さなければならぬ。芸術としての批評行為を自覚的に行い始めたのは、大崎氏の言うとおり「過去の音楽」の復興と軌を一にしているだろうから、十九世紀こそ（勿論メンデルスゾーンによるバッハの『マタイ受難曲』復活公演の時代、もしくはバッハが音楽の神様に祭り上げられていく時代）音楽批評が始まった時代であろう、しかも音楽を作曲もせず演奏もしない音楽研究者を出し始めたのもこの十九世紀なのである。筆者の言葉で言えば「文学批評」が「音楽批評」を駆逐し始める時である。この時代にあつていわゆる「演奏会批評」はジャーナリズムの勃興とともに様々な新聞・雑誌に文字によって行われる、勿論単なるジャーナリストばかりか、シューマンやベルリオーズといった音楽家が執筆していたのはつとに有名だが、音楽史もしくは音楽学において「演奏会批評」に関する音楽による「音楽批評」の記述はない。それは批評行為とでも呼びうるものがあまりにも「文字表現」と緊密に結びついているので誰も音楽によって批評ができるとは思ひもしないし疑問を呼び覚ますことすらしないのである。ところが私たちの前にはフランツ・リストがいる、彼は「超絶技巧」のピアノ曲をあまた書き残したがゆえに少しばかり「精神性」の欠けると不当に評され、「純粹」音楽との対比によって少々品下るものとされた「標題音楽」の「交響詩」というジャンルを創始したロマン派の巨匠とは呼ばれつつも、相変わらず評価は芳しくない。しかし彼の作品を「批評」という観点から眺めると、例えば、十九世紀は素人が家庭で演奏するピアノ音楽の時代と呼んでも差し支えないほどピアノ曲の楽譜出版が盛んに行われた（大崎滋生、上掲書）、勿論それは純粹にピアノのために作られたものばかりか、様々な曲が家庭でも聞けるようにとピアノ独奏用に編曲されたものが山のように作られ、しかも素人のためであるので初歩的でなければならぬ、それに反して、そういった時代にリストは素人にはとうてい弾けそうにもない「超絶技巧」で当時劇場にかかっていたオペラをパラフレーズしたピアノ曲を作曲してみたり、ベートーヴェンの交響曲のピアノ編曲版をものしているのだが、これこそが彼の「音楽批評」なのである。ジャーナリストなら新聞紙上に「演奏会批評」を文字によって書くところを、リストは音で「オペラ批評」をしてしまう。「ベートーヴェン研究」としてはそのピアノ編曲版、ダンテの『神曲』やペトラルカのソネを読んで一連の『巡礼の年』なるピアノ曲を作曲して文学に関する「音楽批評」を書く。こうしてみると「交響詩」というジャンルの創始は「文学批評」の一形態としてもっとまじめに研究されてもよいはずである。ところで日本におけるリスト研究は野本由紀夫氏によると（『F・リスト研究の今日』音楽芸術1992年2—7月号）、欧米から二十五年は後れをとっているということであり、おそらく日本の音楽学者に任せているとさらに後れをとって取り返しのつかないことになる、というのが野本氏の主張である。とはいえそこで音楽素人の文学者が登場しても相手とするにはリストはあまりにも巨人だろう、しかし「〈十九世紀ロマン主義〉再考」（上掲書1992年7月号）ということになればその一助として文学者の参加も可能だろう。

³ もし構造ということで『失われた時を求めて』を解明するならば、筆者の持論であるクレチアン・ド・トロワの『聖杯物語』もしくはクレチアンの続編作家たるリヒアルト・ワーグナーの『パルジファル』との比較研究をするほうがみのり多いはずであるし、ナティエの『音楽家ブルースト』(Jean-Jacques Natthiez: 《Proust musicien》, Christian Bourgois, Paris, 1983) では『パルジファル』が『失われた時を求めて』の文学モデルであることを綿密に解釈して筆者の溜飲を下げた。井上究一郎『マルセル・ブルーストの作品の構造』河出書房新社1962、丸山正義『クレチアン・ワーグナー・ブルースト』慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学 No.12, 1991年3月、参照。

⁴ 「長篇小説としての交響曲」といった表現はテオドール・アドルノがグスタフ・マーラーの交響曲について評した言葉である(アドルノ『マーラー—音楽的観相学の試み』法政大学出版局1978、とりわけ第4章「ロマン」参照)。交響曲作家としてのマーラーと小説家ブルーストとの間には伝記的に何の接点もない。ただ前世紀末から今世紀初頭のほぼ同じ時代を生きた(マーラーはブルーストより11年はやく生まれ11年早く死ぬ。ともに51年の生涯を閉じた)ユダヤ人だった、とはいっても中央ヨーロッパ出身のユダヤ人(本号に掲載されているラ・グランジュの拙訳『グスタフ・マーラー』の第一章を参照)とフランス革命後のフランスに在住するユダヤ人とではその生活環境には雲泥の差があろう。小説と交響曲というのは十九世紀に隆盛をきわめた表現形式であり、この二人のユダヤ人はそれぞれの分野でその究極の表現をしたと考えられる芸術家である。おそらく同時代を生きることによって共有しうる時代意識という観点から彼らユダヤ人の芸術的方法を比較することができよう。そもそも両者ともその文体に「語る」という姿勢が見てとれる。マーラーの第九交響曲はあたかも、Longtemps, je me suis couché de bonne heure...と、つぶやくようにはじまり、その宇宙を形成する。分野を越えた両者の比較研究、物語る形式の交響曲と小説の比較研究は筆者の将来の研究課題となろう。

⁵ ナティエの『音楽家ブルースト』に『失われた時を求めて』の創作課程が簡潔に述べられているのでそれを引用しよう。「『探究』の創作過程は四つの段階を経る。/第一段階は、《失われた時》と《見出された時》の二巻で構成された『心情の間歇』の計画。《失われた時》は三部に分けられる。第一部は四つの章(「母のキス」「マドレーヌ、コンブレー、レオニー伯母」「コンブレーの日曜日」「二つの方向」)で構成された〈コンブレー〉、第二部は〈スワンの恋〉、そして第三部は実際の『スワン家のほうへ』の終わり「土地の名一名」と『花咲く乙女たちのかげに』の前半「スワン夫人をめぐる」と「土地の名一土地」(最初のバルベックの滞在の終わりまで)に相当し、以上の三つの章に分けられている。/シンメトリーと平衡感覚の意志が当初の計画では透いて見える、つまり、二巻であるということ、《スワンの恋》を中心に置いた三部形式であるということ、そして第三部は同じ原理で構成され、数々の《コンブレー》のように、そしてゲルマントの方に関するものが《スワンの恋》を取り囲んでいるように、土地の名がスワン夫人を取り囲んでいる。『見出された時』については、1910-1911年に起草された計画では(『ゲルマント大公夫人邸の午後のパーティー』と題されている、アンリ・ボネの出版したカイエ58と57)《永遠の敬慕》と《仮面舞踏会》が含まれることになっていた。/第二段階の始まりは、

めて』の総題が現れたときに当たる。『心情の間歇』の計画とは違って、第一巻は《土地の名一巻》で終わっているが、その理由は単なる現実的なものにすぎない。つまりグラッセはプルーストに『スワン家のほうへ』の終結部を第二巻にまわすよう頼んだのだ、この第二巻にプルーストは『ゲルマント家のほう』の名を与えている。これは、1913年の第一巻の裏表紙に1914年の出版であることが告知され、それと一緒に周知の二つの章《スワン夫人邸で》《土地の名一土地》（これは『花咲く乙女たちのかげに』の前半を構成するはずのもの）も掲げられている。ところがすでに小説は《シャルリュス男爵とロベール・ド・サン＝ルーの最初の肖像》《人物の名、ゲルマント大公夫人》《ド・ヴィルパリジ夫人のサロン》というふうに、ゲルマントの方が増殖しはじめている（実際の『ゲルマント家のほう』の第一部を参照）。この裏表紙には『見出された時』の内容も掲げられている、それによると《花咲く乙女たちのかげに》《ゲルマント大公夫人》《シャルリュス氏とヴェルデュラン家》《祖母の死》《心情の間歇》《パドヴァとコンブレの悪徳と美德》《カンブルメール夫人》《ロベール・ド・サン＝ルーの結婚》《永遠の敬慕》となっている。/このように、まさにバルデッシュが書いているように、『花咲く乙女たちのかげに』は独立した一巻としては、初めの計画にはまったく存在していなかった、もちろんアルベルチーヌもだ。グラッセは『ゲルマント家のほう』の第一巻の冒頭から終わりまでを所有しているが、プルーストはすでに実際の『見出された時』の最初の版を書き上げていた。しかも1909-1910年の草稿には『ソドムとゴモラ』のいくつかのエピソードがふくまれている。/さてこの大作も第三段階を迎えよう。プルーストのアゴスティネッリとの恋愛（1914-5年）がアルベルチーヌを登場させるのだ。それによって当初からプルーストの念頭にあった《花咲く乙女たち》のエピソード（『サント＝ブーヴに反対する』参照）が肥大し、プルーストはグラッセ社からガリマル社に移ることによって『花咲く乙女たちのかげに』を独立した一巻にすることが可能となる。これが戦争によって遅延し1919年に出版されたとき全体の計画は五巻を含むことになった、つまり、『ゲルマント家のほう』の、後に二部に分けた『ソドムとゴモラ』をプルーストは告知している、その『ソドムとゴモラ』の第二巻が《見出された時》と題されている。アルベルチーヌという登場人物の出現によって、1919年に告知された最後の三巻にプルーストが挿入する心づもりでいたあらたな展開は、当初の計画に接ぎ木され（そしてその草稿が1914年から1918年にかけて『ソドムとゴモラ』から『見出された時』まですべて書かれることになろう）第二の『探究』を問題にする可能性が出てくる。/ところが1919年から1922年にかけて、アルベルチーヌとの様々な関係を書くことにはかなりの重要性があるので、第四段階、つまり最終段階が必要になり、『ソドムとゴモラ』の第二巻になるはずのものが、〈ソドムとゴモラII〉、実際の『囚われの女』と『逃げざる女』（〈ソドムとゴモラIII〉）—これは独自のエピソード（とはいってもいづれにしろ『ソドムとゴモラ』に属するものだが）であるとプルースト自身の言葉で（バルデッシュ1971, II:148）言及されたもの—そして『見出された時』の三つに分裂してしまう。」（J.-J. Natthiez, *ibid.* pp. 55-57）

101 6 彼は自作の小説について以下のように述べている。「ある人びとは、よく文芸に通
(78) じた人でさえも、『スワン家の方へ』のなかに、ヴェールで隠されてはいるが厳密な構成
があることを見誤って（この構成は大きくひろげられたコンパスの両脚のように隔てられ

ており、ある一節と対照をなす節、原因と結果とが、互いに広い間隔をおいているので、おそらく識別がいつそう困難なのであろうが)、私の小説はいわば観念結合の偶然の法則に従ってつながっている思い出を集めたようなものだと信じこんだ。この出たらめな主張を援けるために、彼らは、紅茶にひたした数片の「マドレーヌ菓子」が、私に(少なくとも「わたし」と言っている語り手にてあって、それは必ずしもこの私のことではない)作品の冒頭では忘れられていた生涯の一時期をすっかり思い出させるという場面を例に引いたのだった。ところで私は作品の最後の巻 — まだ刊行されていない巻 — で、無意識の再記憶の上に私の全芸術論をすえるのだが、今この無意識の再記憶に私が見出した価値はさておき、ただ構成という観点のみにしよれば、私は単に一つの面から別の面に移るのに、事実を用いずに、接ぎ目としてもっと純粹でもっと貴重と思われるもの、つまり一つの記憶現象を使用したというだけである。」(『フローベールの「文体」について』全集15、p.21-22) 単純な言い方をすれば、ブルーストを語る際にまるで常套句のようにになっている「無意志的記憶」が第一主題となって、「まだ刊行されていない作品の最後の巻」では彼の全芸術論となって再現する、と彼自身明言している。

7 多様性《diversité》《variété》は『探求』の構造を考える上でのキーワードの一つである。これは多様なものを単一なものに止揚してしまう方法である弁証法に対するブルーストの異議申し立てであろう。「もう一人の音楽家、このとき私を魅惑していた音楽家、ワグナーにしても、(…神話による最初のオペラを作曲すると、次には第二のオペラ、つぎにはさらに第三以下を作曲した、そのとき自分が四部作をつくりあげたことに突然気がついて、何か陶然とする快感をおぼえたにちがいがなかったのである。それはバルザックの場合とおなじであった。ある日バルザックは、(…)突然こんなことを思いついて陶然としたのだ、自分の数々の作品は、何人もの同一人物がそこに再登場するような連作としてまとめられたら、もっと美しいものになるだろうと。そして彼はそのような連結として、とどめの、そして至高の一筆を、彼の作品に加えたのである。あとからおこなわれた統一、といっても不自然な統一ではない、不自然であったらそんな統一は瓦解しただろう。それは凡庸な作家たちの多くの体系づくりが示すとおりである。彼らは、表題や副題をやたらにつけて、唯一の超越的な意図を追求したような外観を装ってみせる。不自然な統一ではなく、おそらくその統一があとからおこなわれ、感激の一瞬から生まれたことで、その統一はむしろ現実的できえあるだろう。あとにくる感激の一瞬にこそ、たがいに統合されて一体となるよりほかはない諸篇のあいだに、統一が発見されるのである。それまでは意識されることがなかった統一、それだからこそ、生気に富んだ統一であり、理詰めではない統一であって、多様なものをのがさず、演奏効果をそこなわなかったのだ。そのような統一は(しかしこんどは、それを全体としての作品にあてはめると)、任意の一篇ないし一曲が、一つのテーゼの人為的な展開の必要にせまられてではなく、一つの靈感から生まれ、他とはかけはなれてつくられても、いずれは残りの全体に統合されてくる、といったそういうものになるのである。」(『囚われの女』文庫8、p.276-p.277) ここで「話者」が述べているワーグナーの『指環』四部作の成立過程はまったくのところ間違っていないが、そして、「作者」ブルーストが書き上げた『失われた時を求めて』の成立過程とも全然合致しないものではあるが(現実にはこの両者の成立過程はある意味で類似している、

注の5参照。ワーグナーについては、初めに現在の『神々の黄昏』の原型である『ジークフリートの死』が成立し、その説明のために他の三作が順次成立した。それはブルーストにとってすべてが《見出された時》に収斂するように書かれたのと同じであろう)、おそらく「話者」が目指す一冊の書物とはそのような成立過程を経るものであるということを暗示したかったものであろう。反理性主義については Proust: *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard (Pléiade), Paris, 1971, p.216.参照。

⁸ 井上究一郎、上掲書、pp. 257—260。

⁹ 『囚われの女』 p. 273。

¹⁰ 他のもので「話者」はこの類似性についてヴァントゥイユの「七重奏曲」を聞きながら独特な考察を述べている（『囚われの女』 p. 447）。類似性にも意志的なものと無意志的なものとに区別されると言うのである。丸山正義、上掲書、pp. 314—315、参照。

¹¹ 注7参照。

¹² 『囚われの女』 pp. 271—272。

¹³ 『見出された時』 pp. 333—334。

¹⁴ J-J・ナティエ、上掲書、p. 10。

¹⁵ 彼の『一般音楽学と記号学』の冒頭に音楽記号学についての定義があるので掲げておこう。「音楽作品とは、つい最近までテキストと呼ばれていたもの、というか、様々な構造を備えた一つの統一体—いずれにしろコンフィギュレーション（布置）と呼びたい—であることは勿論だが、それにもまして、作品を産み出した過程（作曲行為）と、作品が原因となって生起する過程（演奏行為と知覚行為）でもある。/《総体的音楽行為》の存在様式を規定する以上の三つの審級に対して、ポイエティックの水準、中性的（もしくは内在的）水準、エステティックの水準と名付ける。/音楽作品は—楽譜であれ音波であれ—いかに作曲され、いかに知覚されるのか知らずには理解されないではないか、と声高に言うてしまうことは、ひどく陳腐なものに思えよう。でもひとたび様々なタイプの音楽分析の言っているところに目を向けて見ると、それほど陳腐なものには思えない。/ある人には、音楽作品は作品自体に内在するものにすべて還元されるものである、それは大雑把に言って構造主義者の立場であり、と同時に、表面的には矛盾することにはなるが、伝統的な音楽学者の立場でもある。またある人には、作品は作曲行為、つまり創造行為の諸条件全体に関連するものだけに興味がある。これは明らかに作曲家の観点であるが、また彼らばかりのものでもない。さらにほかの人には、作品は知覚されるのみの現実である。これはたいていの人の立場であり、更には常識的な立場である。/音楽分析は作品がいかに機能しているのかということを示すことにあるとすれば、以上の三つの次元からたった一つを選んでそれのみに作品を還元してしまうわけには行かなくなる。内在している様々なコンフィギュレーションには作曲過程と知覚行為の秘密が含まれているわけではない。歴史と文化の知識では、作品が作品である理由を十分に説明できない。また作品は私達が作品から知覚するものにも還元できない。/音楽作品の在り方は同時にその発生、その組織、その知覚であるので、音楽学や音楽分析には、そしてさらに、それ程専門的ではなく、それ程《科学的》でもない音楽へのアプローチであっても、以上に定義した立場からもたらされる実際的、方法論的、認識論的結論を処理する理論が必要である。/この理論に対し

て音楽記号学という名を与える。」(Jean-Jacques Nattiez:*Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987, pp. 15-16)