

〈書評〉

葉山郁生著『プルースト論 その文学を読む』

札幌：響文社、412頁、2016年3月20日、ISBN978-4-87799-118-0

田之頭 一知

マルセル・プルースト(1871-1922)は20世紀を代表する作家の一人と目されているが、彼よりも少し下の世代に、ジェイムズ・ジョイス(1882-1941)、フランツ・カフカ(1883-1924)、ヴァージニア・ウルフ(1882-1941)などがいる。彼らは、人物たちの内面における時間的推移・変容を小説創作の主要な関心事の一つに据えることによって、私たちの実人生における因果関係を参照枠とし、それとの相関関係に支えをを求める物語の構築よりもむしろ、作品世界内にその基盤を持つ独自の論理に裏打ちされた物語構造の創出に向かっていったと言ってよいだろう。これは19世紀末から20世紀初頭にかけて、たとえばフロイトの研究に代表されるように、夢あるいは無意識の領域が人々の関心を引くようになったことと無縁ではない。そのような探究

は、夢にせよ、無意識にせよ、そこには独自の論理があるという見通しのもとに成立しているからである。さらにまたそれは、私たちの自我を奥深い自我と表面的な自我というふうに分することとおそらくは通底している。たとえばベルクソンの場合、実在としての時間は、まさに内的持続として、私たちの奥深い自我あるいは意識の基底に見いだされる。このように世紀転換期においては、人々の眼差しは、いわば意識内世界へ、あるいは意識に浸透された世界へと向けられていたと言っても過言ではないだろう。そのとき意識は、過去や未来さらには現在という時間様相と本質的な関係を切り結ぶことになる。この観点から見れば、プルーストの『失われた時を求めて』は、私たちを取り巻く外的世界と私たちの内面性を、意識を媒介項として融合させようとした作品であると言ってもよい。

さて、まずは本書の構成を簡単に記しておきたい。本書は三部から成り、第一部は「第一章 ラファエル前派、ラスキンとプルースト——そのイメージ対照」「第二章 見ること、感じること、夢見ること」「第三章 『反サント=プーヴ論』と、芸術創造的自我・書くことの生成」と三つの章から成り立っている。第二部は「第四章 プルースト文学の比喩と小説の構造」「第五章 『失われた時を求めて』の「私」、魂、他者性」「第六章 『失われた時を求めて』の自然、生命、芸術——再びラスキン」という三章構成となっており、第三部は「第七章 写真、絵画、映画とプルーストの総合芸術性」と一章構成である。そしてそのあとに、「『失われた時を求めて』全七篇解題」が置かれ、主要参考文献一覧・初出一覧・後書きと続いてゆく。ここで筆者の言葉を用いれば、第一部で「プルーストと先行作家や芸術家の関係」(410頁)が取り上げられ、第二



学校法人塚本学院(大阪芸術大学)
出版助成第79号

部では、『失われた時を求めて』を対象にした「フランス文芸研究」(同)が展開され、第三部に至って「プルースト文学の総合芸術性」(411-412頁)が論じられる。本論部分はこのように流れて組み立てられているが、本書の大きな特徴は、第三部に続けて『失われた時を求めて』全七篇の解題が置かれているところにある。実際、プルーストのこの小説は相当な長編であるうえに、描写が入念であるとともに話題が多岐にわたり、さらに比喩に富んでいるので、読むだけでも一筋縄ではいかない。それゆえ、全体の見取り図がほしいところである。その点から言えば、「全七篇解題」はこの小説への格好の手引きとなっている。実際、筆者も、「最後の全七篇解題は、本文で拾えなかったテーマや方法についても書き、広く諸人物とストーリーを紹介して、この長編の入門篇ともなるように書いたものである」(412頁)と記している。以下、本書を各部ごとに見てゆくことにしたい。

1 第一部：イメージ、感性的な奥深い自我、視点の媒介性

第一章は、プルーストに対する筆者の視座を示し、その理論的枠組みを提起している重要な章である。さて、プルーストの文学的手法あるいはその創作態度に大きな影響を与えた人物として、ジョン・ラスキン(1819-1900)の名を挙げることが多いが、実際、プルーストはラスキンの著作の翻訳を行っており、彼から創作上の大きなインスピレーションを得たであろうことは想像に難くない。ただし筆者は、そのラスキンとプルーストをダイレクトに突き合わせるのではなく、ラファエル前派とくにダンテ・ゲイブリエル・ロッセティ(1828-1882)の詩と絵画における象徴主義的なイメージの在りようを考察の対象とすることで、両者の関係を炙り出そうとする(13頁参照)。というのも、ラファエル前派の思想面での大きな枠組みは、言うまでもなくラスキンにあるからである。そのラスキンの対象に対する態度、それもプルーストにつながる態度を、筆者は1842年の夏、フォンテーヌブローの森での樹木の素描体験に求める(14-17頁)。この体験は、素描における樹木イメージの自己生成の体験と言ってよい。そこでプルーストは、そのようなイメージに「物質

的」という形容を与えるが、しかし芸術表現では、自己生成するイメージが、精神の自己表現である限りにおいて真実なものとなるのであるから、そのイメージには同時に「知的」という形容詞も付されることになる(16頁)。換言すればイメージとは、自己と他者、内と外、主体と客体を媒介しあるいは融合する何ものかであり、主客二元論を超越する要諦となる。このように見たとき、イメージは観念と相容れない。とすれば問題は、樹木それ自体によるイメージの自己生成を呼び込むような態度、つまり事物そのものを炙り出そうとする態度が、観念と深く関係する精神の自己表現といかにして連絡するのか、という点に集約されるはずである。これに対して筆者は、イメージには、「主体が世界と関わる全体的性格」(19頁)があり、また主体の自己イメージは、事物イメージや他者イメージとの関係性においてしか与えられないのであるから、「自己と他者と事物を包みこんでいる世界像を己の内に前提」(同)していると述べる。このことを言い換えれば、自己は他者と関わることによって世界と関わり、世界をいわば内包しているがゆえに他者と関わるのが可能になるということである。このような事態が具体性を持って提示されるとき、事物や観念とは異なるイメージが成立するのであり、逆にイメージはそのような特質を持つからこそ、世界の二元的把握の超越を可能にすると見えよう。このイメージの在り方を、言語において、あるいは線描や色彩において、いかにして提示してゆくかが、個々の芸術ジャンルにおいて問われるべき事柄となるだろう。

第二章では、イメージが対象そのものを炙り出そうとする態度に支えられているとすれば、文学におけるイメージの提示はどのような仕方になるのか、という問いが考察される。まず、私たちは日常において、周囲の事物等をつねに、〈～として〉見る、という構造において捉えている。このことは、私たちが対象に接するとき、すでに「言葉の意味や概念が介在してしまっている」(47頁)ということである。したがって、筆者はこう述べる。「モノを真実にリアルに見ていくべき芸術家の仕事の一步が、物に名をつけることではなく、物から名を奪うことだとプルーストは言っている。〈——として〉見ることの手前で、というか、自分の視覚と対象の間にある言葉による概念・常識という一種の

皮膜を喰い破った奥にモノを見ていくが必要になる」(47頁)。

私たちが対象を捉えようとするときに言葉の一步手前で作動している働き、それは純然たる見る働きや聞く働きつまり感性である、とさしあたり考えることができる。しかし今しがた見たように、私たちは日常生活では通常、言葉という介在物を通して対象に接しており、日常的な感覚(ないし知覚)はすでに言葉によって浸透されていると言ってよい。それゆえ、物から言葉あるいは名を剥ぎ取ってゆくためには、私たちの感性の働きに深く沈潜することが必要になるであろうし、そうすることによって現われる現実、名や言葉が対象を固定するものであるとすれば、流動的なものとなるであろう。そこで筆者は、メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』および『見えるものと見えないもの』を参照することで、感覚の働きが「生々しく具体・細部を捉えていながら、物も世界も汲みつくせない対象の深み」(50頁)を感じさせ、「物以前の具体・細部に向きあっているとき、いまだ「私」という見る主体は成立せず、むしろ対象の具体・細部に向きあい、その塊の中に溶けている——「私」が感覚するのではなく、感覚していることの中に未分化の「私」がいる」(51頁)として、感覚の働きが主客未分の状態にあることを指摘する。したがって、イメージが主客を超克するものであるとすれば、その源泉は未分化の私が含まれている感性の働きにある。それゆえ、感性の働きにこそ降りてゆき、そこにとどまり、そこから生起してくるもの、いわば感性的なものの湧出をそのままに言語領域へともたす必要がある。このように、未分化の私とは感性的自我と言ってよいものであって、それは日常的な自我を剥ぎ取ったところに見いだされるがゆえに奥深い自我なのである。イメージの源泉たる感性的自我、そのような深層の自我から文学的表現は溢れ出てくる。それがいわば外部を染め上げてゆくことになるだろう。

第三章では、小説創作における視点の媒介性が問題とされる。というのも、感性的で奥深い自我へと降りてゆき、そこにとどまることは、感性が内と外の境界面において作用し、感性的なるものが自己と他者の浸透である以上、内と外の弁別の拒否であり、自己と他者の区別の回避を意味するからである。

もつとも、感性の働きは単なる対象の表面的感覚ではなく、主客未分の深みを感じ取ることにその本分がある。したがって、「自己・他者を含め、見る主体は同時に見られる客体」であり、「総合的な語り手である創作主体の視座は、……一旦、見られるものに浸透される必要」(85頁)が生じる。換言すれば、「創作主体たるべき己れ自身の主体の他者化」(95頁)が必要であるとともに、この「主体の媒介となる他者がまた別の他者により媒介されているという個々の人物像とその人間関係の多層性・多元性」(同)を作品の構造として提起することが肝要となるのである。

このように、作品においては視点が幾重にも媒介されているのであるから、作家自身の実人生と作品は切り離して扱わなければならない。プルートがサント＝ブーヴ(1804-1869)を批判したのはこの点であった。その『反サント＝ブーヴ論』では、作品が私たちの日常的自我とは異なった「もうひとつの自我の所産」であり、そのような自我に至るためには、「私たちはわが身の深部にまで降りて」(83頁)ゆかなければならないとされる。このもう一つの自我は、言うまでもなくあの感性的な奥深い自我である。それゆえ、感性によって把握されるのは、私自身の内側から、自我の深みにおいて生きられる世界に他ならないであろう。こう言ってよければ、時間と空間が分ち難く結びつき、過去と現在が浸透し合っている意識状態、これこそがプルトの言う「わが身の深部」に見いだされるものではなからうか。この深みへと降りてゆく小説の方法論として、プルートは「印象」や「無意志的記憶」を発見した、と筆者は捉えているように思われる。次にこの点に焦点を合わせて、第二部を見てゆきたい。

2 第二部：印象、隠喩、無意志的記憶

三章からなる第二部は、『失われた時を求めて』の方法論の核に位置する「印象」と「無意志的記憶」を、作品に沿って検証してゆく個所と位置づけられる。ここでは第四章と第五・第六章の二つに分けて眺めることにしたい

第四章であるが、まずプルトの言う自我の深みにおい

て時間様相が混ざり合っているとすれば、過去・現在・未来の間に一貫性やまとまり、さらに方向性を持った流れを見いだすことは難しくなる。筆者は、「われわれの自我はわれわれの継起する状態の重ね合せによってつくられている」(116頁)というプールの言葉を引いて、プールが「人間主体の自我、自我の会う他者や事物を含めた存在の本質的に時間的性格」(同)に注意を向けている点を指摘するが、このようなプールの自我のイメージは、孤立性と不連続性を宿しており、次のイメージへと溶け込んでゆくわけではない。それは「瞬間ごとに消滅する幻影」(118頁)とでも呼ぶべきものであり、それらのイメージは層をなして単に積み重なってゆくのみである。すなわち、プールの自我は多層性をその特質とする。具体的に筆者が指摘するところでは、プール自身の「内部のユダヤ性」が第一篇『スワン家のほうへ』のスワンに他者化され、「同性愛気質」が第三篇『ゲルマントのほう』の中心人物の一人、シャルリュス男爵として他者化されることによって(119頁)、主人公の「私」にとって分身と言えるこの二人を含んだ「プールの自我の多層性」(120頁)が、世界の多層性へと空間化されることになる。つまり、小説に描かれている二つの散歩道——一方はメゼグリーズのほうへ伸び、他方はゲルマントのほうへ通じている——を通して、「私」はその分身たちと会うことになるのである。言葉を換えれば、メゼグリーズとゲルマントという二つの方角が、「プールの自我のあり方の隠喩(メタファー)」(同)となっているのであり、それゆえ「自我の多層性、世界の多層性という存在のあり様そのものが、隠喩的構造を持っていた」(同)と解されることになる。したがって、自我の多層性が世界の多層性へと開かれることが、単なる多層性の展開・継起にすぎないとすれば、空間的な広がりや時間的持続が結びついて自我が充実することはなく、空間は単なる場所の複数性へと、また、時間は単なる瞬間の不連続性へと解体・断片化されるしかない(121頁参照)。つまり、そのような多層性は「瞬間ごとに消滅する幻影」のように拡散するのみである。

筆者はその例を、第三篇『ゲルマントのほう』から、「私」の恋人であるアルベルチヌの頬へ、「私」がキスをしようとす

るときの描写に見いだす。その個所では語り手の視線が写真術に喩えられ、その「語り手の視線が頬という一つの対象の全体の表面の広がりの中を動く」ことによって、「空間的多層性がアルベルチヌの頬にイメージ化」され、そこにまさしく「十人のアルベルチヌ」が出現することになる(124頁)。また、このようないわば増殖する登場人物は、場所や風景と連絡し、その人物たちのリアリティがその場所や風景のイメージに支えられることになり(127頁)、そこにもまた多層性が加味されてゆく。このような断片的イメージの継起や、事物および人物のイメージの細分化の集積、とどのつまりは時間と空間の不連続性がプールの表現を支えていると言えよう。しかし、作品はこのような断片の集積として成立しているわけではない。そのようなイメージの明滅を貫いているもの、断片化されたイメージの集積を支えているもの、それが「印象」と「無意志的記憶」であり、それに基づいた言語表現が「隠喩」である、と筆者は捉えようとする(128頁)。

まず、印象の典型的な例として、筆者は『スワン家のほうへ』の中のマルタンヴィルの夕暮れ時の鐘塔の場面を取り上げる。そこでは「三つの鐘塔が空間的連続性の中で寄り添い、一つが身を隠したり、最後には「一つの形」となる」(131頁)。夕暮れ時から日没後に至る時間の推移の中で、三つの鐘塔は互いの空間的な隔たりを超えて、「私」に対して或る空間的変容を印象づけるのである。また筆者は印象の別の例として、第二篇『花咲く乙女たちのかげに』において、主人公が汽車に乗ってバルベックへ赴くときの「日の出の印象」(132頁)を挙げる。汽車が曲がりくねったレールを走ってゆくにつれ、「夜と朝、星、月光と朝陽、乳白色の夜の真珠母とばら色、深紅が結び合わされ、両側の窓に交互する」(133-134頁)のであり、この場合も時間の推移の中で「全体の光景」(134頁)の形成可能性が浮かび上がる。印象とはしたがって、空間的差異、空間的隔たりを消し去る諸対象の融合を、それゆえ主客未分の状態を示唆するものであろうし、対象と人間のそのような関係は、まさしく交感と呼び得るものであろう。とすれば、そこに比喩が、それもとりわけ隠喩が成立する基盤があるだろう。実際、筆者によれば、「事物と人間の生命的交流こそ、プール

的文体の出発点の一つ」(137頁)であり、他方、比喩は私たちの日常世界を半ば無意識に打ち破り、「概念的知覚の世界を解体して事物と人間の直接的生命の交流に至る主体の無意識的媒介」(138頁)と捉え得る。隠喩とはそれゆえ、「事物と人間が真に生命的に交流している稀な時間を「詩的認識」にまで高めるもの」(144頁)であり、「事物と人間の原初的性格を取り戻すためにこそ隠喩が必要」(164頁)なのである。裏を返せば、ブルーストにおける印象とは、その根本において、対象の多層性の私自身の内側からの把握であり、それはまた名を剥ぎ取った物の断片性の積み重なるの体験であるが、そのような体験に隠喩が関与することで、「全体的印象」(148頁)が、隠喩を含むイメージとして生み出されると言えるであろう。

さて、上に見たように、ブルーストの多層的自我は、「メゼグリーズのほう」と「ゲルマントのほう」という二つの道に分かれて空間化されており、主人公の「私」はその二つの方角に示される世界の中であらゆる人物や物に出会うことになるが、他方、その二つの世界の交流、つまり多層的自我同士の交わりは、マルタンヴィルの鐘塔の場面やバルバックの朝陽の場面に見られるように、事物と人間の交流である印象というかたちで語り手に与えられ、それが隠喩を孕むイメージとして捉えられている(165頁参照)。このように、物の断片化を貫いている物と物との交わりおよび物と人との交流が印象であるとすれば、時間における事物の解体作用において、或る意味で時間を超えてゆくのが「無意志的記憶」である。この無意志的記憶を筆者は第五章と第六章において多く取り上げているので、その二つの章を通して見てみたい。

この長編小説における無意志的記憶の最初の例は、第一篇『スワン家のほうへ』で語られる有名な「マドレーヌの菓子」のエピソードである(191頁以下等)。中年になっている主人公の「私」は或る冬の日、パリのアパートマンで、母が持ってこさせた紅茶にプティット・マドレーヌを浸して口に運んだ時、それが唇に触れた瞬間、言い知れぬ快感、力強い喜びに襲われる。「私」がその喜びの中身や意味を自問してゆくと、突然、少年時代を過ごしたコンブレーでの記憶、レオニー叔母が差し出してくれた紅茶に浸したマドレーヌの記憶が蘇る。これをき

かけにして、コンブレーの回想が語られてゆくことになるのである。また、筆者が挙げている他の無意志的記憶の例は、主人公の祖母の死にまつわるものである(233頁以下)。祖母の死自体は、第三篇『ゲルマントのほう』の第二部に記されているが、それから時が経って、第四篇『ソドムとゴモラ』の第二部において、「私」がバルバックを再訪した際、ホテルに入って靴を脱ごうと半長靴のボタンに手を触れた途端、祖母の記憶が蘇る。この場面は、「私」が祖母を永久に失ってしまっているということを知る場面であるとともに、またそれ以上に、そのような記憶の中に、「祖母の生と死を超えた実在として彼女を取り戻した」(233頁)ということも示している。つまり無意志的記憶とは、現在における過去の不意の湧出であり、その点で過去と現在の隔たりの解消であって、「何げない偶然を通じて感覚と想像力が無意識に同時に働くことで起こる現象」(168頁)と言ってもよい。それゆえ印象と同様、その記憶は比喩的イメージに彩られるものとなり、「ある原イメージが現在と過去、こととそこ、自分と他者、人と物の断絶を超えていく」(193頁)ことになる。筆者の捉え方を評者なりに言い換えれば、印象が時間的推移の中での多層的对象の融合であるとすれば、無意志的記憶は、時間的多層性が文字通りの比喩的イメージ(紅茶に浸したマドレーヌ等)に結晶する働きであろう。

このように印象であれ、無意志的記憶であれ、それを貫いているのは、「人と物の文学・芸術的リアリティとしてその表層と深層、外観と本質、部分・断片と全体といった問題意識」(194頁)と捉えることができる。それゆえ、無意志的記憶は、それをきっかけとして自然をも蘇らせなければならない。というのも、その記憶における自と他の交感、内と外の浸透によって、主客の区別が乗り越えられてゆくことで、生と死を超えた実在が求められるとすれば、自然もまた、精神との対立を超えてゆくことになり、したがって生と死を包み込むことになるだろうからである。実際、自然の内に生と死は共存している。筆者によれば、「ブルーストはラファエル前派やラスキンに続いて、こうして人間もまた自然の一部であり、人間と自然に共通する生命に向かおうとしてきた」(235頁)のである。言葉を換えれば、私たちには「内なる自然」があり、その内なる自然における「内部の生命」への

回路こそが、印象であり無意志的記憶であると言えよう。筆者もまた、「ブルーストの「内部の生命」への回路は、いわゆる主客二元論、主体の内部と外部の対立を「私」の方から「私」の内部から超えていくもの」(236頁)と位置づけている。とすれば、印象や無意志的記憶は、内と外を融合させ、過去と現在を浸透させることによって、私の内部に生命を開花させ、それによって私の外部をも活性化させることを意味することになる(239頁参照)。これは、他者の内部にもそのような生命を認めることを示している。このように見たとき、芸術の役割ないし意義が浮かび上がる。「[「印象」や「無意志的記憶」]によって主人公が感じたものを「精神的等価物に転換すること」、形にすること「表徴に翻訳する」ことが、芸術表現である」(270頁)。この点が最後の第三部のテーマとなる。

3 第三部：動と静の多層性

第三部では、ブルーストにおける芸術の捉え方が論じられている。その際、筆者はその長編小説のみではなく、写真では多木浩二の『写真論集成』などを(279頁以下)、絵画では東山魁夷の初期の絵《私の窓》(1950年)とそれについて記した文章や、さらに彼の代表作の一つ《青響》、および三木清などを活用している(287-292頁)。音楽については(292-300頁)、『スワン家のほうへ』に登場するヴァントウイユのソナタが「絵画的比喩」(296頁)を用いて記述されており、第五篇に登場する七重奏曲については、この曲と先のソナタが、「基調が赤と白の色彩の対比」(298頁)で描かれていることから、「ブルーストの文体、言語表現において、音楽と絵画が互いに比喩となる構造」(299頁)を持つことが指摘される。さらに筆者は映画についても言及し(300-305頁)、小津安二郎を取り上げて、汽車が登場する場面が多いことを指摘し、他方、映像表現の小道具としてパイプや煙突などが用いられていることを述べて、その映像が静的で「絵画的」であるとしている。そして筆者は最後に(305頁以下)、映画は言うまでもなく運動を映像において捉える芸術であり、また、その運動の背後または内部で時間が進行していると述べて、小津に見られるよ

うに、汽車に示される動(ないし時間性)と小道具で表わされる静(ないし絵画的性)の組み合わせ、そしてそこに加えられるリフレインすなわち映像の積み重ね(多層性)こそが、ブルーストの文学的表現につながるものと捉えていると言ってよいであろう。筆者はこの点を、先に挙げた朝陽の印象の場面や、第二篇『花咲く乙女たちのかげに』の第二部で語られる「花咲く乙女たちの一団」が、遠景から「私」の目線の方へと一直線になって近づいてくる様などを例に説明していると解される。すなわち、ブルーストの言語表象は、動的イメージと静的イメージが織りなす多層性に支えられているであろう。

さて、この書評を閉じるにあたって、上に述べた点を評者なり言葉に置き換えてスケッチしてみたい。すなわち、主人公の「私」は、語り手であるとともに、カメラ・アイとして機能しているように思われる。「私」はそのカメラの眼において対象を、被写体を捉える。カメラはレンズ(眼)において、まさしく主体の見るといふ振舞いと、対象の見られるという在りようが、溶け合う場であると言えるからである。絵画も映画もさらには写真も、対象を文字通りの像(イメージ)にして提示する。映画において静的な絵画的ショットが成立するのと同じように、絵画においても、点と線および色彩を用いることでその作品内部に運動を取り込むことができる。その両者を時間が貫いているとすれば、絵画には静的時間が、映画にはまさしく運動的時間と呼び得るものが現われるであろう。その結節点に位置するのが、カメラ・アイとしての「私」であると捉えることができるのではなかろうか。

いずれにしても、本書はブルーストの小説に通奏低音のように鳴り響いている私たちの内と外の融合、過去と現在の溶解の声に真摯に耳を傾け、主人公の「私」の内なる生命と、他者の内なる自然が示す生命が呼応し、共鳴し、様々な風景画やポリフォニーを形成してゆく様を見事に掬い取っている。その点で本書は、20世紀文学の金字塔である『失われた時を求めて』の核心部を的確に捉えた知的刺激に富むブルースト論となっており、作家の全体像を把握し考察するうえで、格好の書であると言えよう。