

## 〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

——ブルーストにおける芸術家像をめぐる<sup>①</sup>——

湯 沢 英 彦

音楽でも美術でも、あるいは文学でも、なにか独創的な作品に接したとき、その作者の〈祖国〉という概念に訴えて作品評価をしようとする人が、果たしてどれだけいるだろうか。もちろん、ここで問題にしたい〈祖国〉とは、芸術家の出身や国籍にかかわる地理的な場所のことではなく、その独創性の核に潜むようななにか、といった意味合いであるのだが、まさしくブルーストは、芸術家の〈祖国〉という概念——それを修飾する形容詞はいろいろで、内的な、忘れられた、未知の等々だが——に、作品受容の美学における重要な役割を与えているように思われる。そのことがはっきり感じられるのは、語り手がヴェルデュラン夫人のサロンで、作曲家ヴァントウイユの七重奏曲の演奏に立ち会う一節だろう。それは、小説のすでに後半、アルベルチーナとの同棲生活が軸になって展開する『囚われの女』における場面である。ブルースト美学のエッセンスが含まれているというべきこの一節で、作家は〈祖国〉という言葉を、以下のように四回も繰り返している。

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

(1) このようにどんな芸術家も未知の、いつのまにか忘れられた、ある祖国の市民のようで、それは他の偉大な芸術家がこの世へと出航してくるところとは、異なる国なのだ。

(2) 世界の見方が変化し純化され、内的祖国の思い出に、より適合するようになってくると、そのことは、画家における色彩と同じく、音楽家における音響の全面的な変質によって現れてくる。それはまったく自然なことである。

(3) この失われた祖国を、音楽家たちは思い出すことがないのだ。

(4) その祖国にしたがって歌を歌うと、彼は喜びに酔いしれる。

これらの引用はすべて、プレイヤッド版では同一ページで確認できる<sup>(2)</sup>。その短いスペースにおける反復は、作家の不用意のためというよりも、むしろそこに、何らかの積極的な意思を認めるべきだろう。もちろん「内的祖国」や「未知の祖国」といった表現は、ブルースト美学において創造行為の源泉であるとされる「深い自我」を、隠喩的に言い換えただけで、とくに注意を払う必要はない、という見方もできるかもしれない。ただ、そこはもう少し慎重に考えてみたい。この〈祖国〉という、いささか古風な、場合によったら政治的な含意を持ちかねない概念を、なぜ彼は、独創的な芸術家の存在を肯定する議論のなかにもちこみ、さらには何度も繰り返したのだろうか。そのやや固執しすぎにも思える言葉の運びは、世紀転換期における芸術家、すなわち創造する主体の存在を正当化する困難と、どこかで響きあっているのではなからうか。この〈祖国〉という概念は、ブルースト美学の歴史的な位置取りを考えるために、興味深い手がかりを提供してくれるのではないだろうか。

そうした問題意識のもと、まずこの概念が、若きブルーストの初期評論にすでに登場し、そこで〈断片〉という概念と密な関係に置かれていることを確かめることからはじめたい。その作業は、象徴主義における〈暗示〉の美学とブルーストの距離を結果として示すものとなるはずだ。さらにまたそこから考察を伸ばし、論の後半では、ブルーストが〈祖国〉への帰還、つまり〈回帰〉という運動のイメージを利用しながら、二十世紀初頭においてもなお、〈創造する主体〉を、あるいは独創的な〈個人〉を救い出そうとしたのではないか、と展望してみたい。

### 〈断片〉としての作品

ブルーストには生前発表されぬままに終わった、画家や文学者を対象とするいくつかの未定稿がある。それらの多くは、一九〇〇年前後数年の間、おおそ作家が三十才前後の時期に執筆されたものと推測されているが、そのなかに、ギユスターヴ・モローを扱ったエッセーがある。ピエール・クラックは、それを七十一年にプレイヤッド版に収録する際に、「ギユスターヴ・モローの神秘的な世界についての覚書」というタイトルを付している。この小論自体は、画家の亡くなった一八九八年から程ない時期に書かれたものと推定されているものの、実際のところ、三つの断章から構成されている。その二つ目の断章に注意を払ってみたい。それはこうはじまっている。「一点の絵画とは、いわば神秘的な世界の一隅の現われであり、私たちは他のいくつかの断片を知っているが、それらは同じ画家による作品なのである」。その「神秘的な世界」とは、まさしく芸術家の内的な祖国に他なるまい。

このように、芸術作品がその断片的な現われであるような国こそ、詩人の魂であり、その真の魂であり、彼のす

#### 〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

べての魂の中でもっとも根底にある魂であり、彼の真の祖国であるが、彼はごくわずかの時しかそこで生きることとはない〔中略〕。靈感とは、詩人がもっとも内的な魂のなかに入り込むことができるような瞬間なのである。制作とは、そこに全面的にとどまり、書いたり描いたりするあいだにそこに何ひとつ外から混ぜあわさないのである<sup>③</sup>。

この引用においては、魂と祖国という概念が等置されているだけで、後者に独自のニュアンスが付与されているわけではない。それはそうなのだが、まず注目しておくべきなのは、創造の核となりその根拠となるものを、ブルーストが、魂や祖国といった表現で措定しようとしていることである。さらに見逃せないのは、個々の作品がその内的世界の断片的な現われとしてとらえられていることだ。ひとつ一つの作品は、相対的に独立した、いわば独自の世界を構成するものとして現れるのではなく、作家の魂とも祖国とも呼びうるような、内的な核のようなものの断片として受けとめられている。この若きブルーストの発想は、後年の『失われた時を求めて』においても、ほとんどそのまま維持されている。ゲルマント公爵邸で画家エルスチールの作品コレクションを見たときも、作曲家ヴァントウイユの七重奏曲の演奏を聞いたときも、あるいはアルベルチヌとさまざまな芸術作品について話をかわすときも、語り手が力説するのは、作家の個々の作品は、その全体を見通すことがきわめて困難な場の「断片」として、私たちのまえに届けられている、ということだ。その姿勢はまさしく一貫している。

これをさしあたり〈断片の美学〉と呼んでおこう。このブルースト美学の歴史的な位置を考えようとするときに、おそらく有効なのは、世紀末の象徴主義美学との対比ではないだろうか。というのも、まず一般論の水準ではあるの

だが、全体を明快に理解し提示することが不可能と想定されるものを、どのようにして人の表現行為の射程にとりこむのか、という問題を意識したとき、若きブルーストと同時代の象徴主義者たちは、〈断片〉的なものに訴えたりはしなかったはずだからだ。彼らには別の手段があつて、それは〈暗示〉の手法にほかならない。到達不可能な地平の〈断片〉が浮上することに満足するのではなく、そのとらえがたい像を暗示することに彼らは賭けるのだ。

アルベール・モッケルという、マラルメの忠実な弟子であり、象徴主義美学を代表する批評家の一人であつた彼のことばを、ここで引用しておこう。モッケルは一八九四年に刊行した著作『文学談義』——アンドレ・ジッドに捧げられている——のなかで、無限を暗示する方法について、つぎのようにたいへん明快に説明している。

詩人は結論をだすのではなく、考えるように仕向けなければならない。読者が、自分自身のなかで、自分が推測したことを手がかりに、書かれた言葉を完成するようにすべきなのだ。作品を構成するさまざまな諸形式は、そのとき、いろいろな線の集まりのように方向づけられ、その結合点にはいたらないものの、すくなくともその点を、すべて同じ傾きによって啓示するのである〔中略〕。さまざまな線が収斂していく傾きが、ほとんど指示されないこともありえる。つまり、それらの線をうけとめた精神は、夢想によって、限界を超えていくのだ。そして精神は、無限のある様相をとらえたと思ひやしないだろうか、もしもこれらの線のすべてから、唯一の結合点<sup>①</sup>が、もしもこれらの諸形式のすべてから、唯一のそして輝かしい象徴が、彼自身のなかに輝きだすならば。それが、暗示なのである。

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

モツケルによれば、詩的言語は到達すべき対象を明快に示すかわりに、それを読者の精神のなかにおいて、消失点のかなたたひに輝きでる光であるかのように、喚起しなければならないのだ。ところで、一九四一年という、すでに半世紀以上もまえに、エメリック・ファイザーが出版した『文学的象徴』という古典的な著作がある。副題には「ワグナー、ボードレール、マラルメ、ベルクソンそしてブルーストにおける象徴の意味」と付されていて、十九世紀中盤以降の、いわゆる広義の象徴主義的な精神思潮を概観した書物で、そのスタンスは確かにひと時代以上前のものではある。しかしファイザーの明快な展望には、いまだに再読の価値があると思われる。

彼はブルースト美学と象徴主義を比較して、その多くの点で類似性があると解釈しているが、ただし、「ブルーストと象徴主義者の近さははっきりしなくなるのは、ただ一点だけあって、それは暗示である<sup>(5)</sup>」と留保をつけている。うなづける指摘だというべきだろう。というのも、ブルーストに〈断片の美学〉を見て取ろうとする立場からするならば、断片と象徴とは本質的に働きが異なるものだからである。一般に象徴とは、精神的な意味を示す役割を担った、感知可能で有限な記号のことであり、他方断片とは、ある事物や宇宙——それが現実のものであれ想像上のものであれ——から切り離された、ひとつのかからであるはずだ。もちろん断片も、経験的次元を超えた世界を示唆する記号であるとも考えることも可能だが、しかし象徴とは記号としての成り立ちがまったく違っている。ある作品をなにかの象徴とみるか、あるいはなにかの断片とみるかは、作品受容の観点からは相いれない考え方であるし、若きブルーストは象徴主義における〈暗示の美学〉とは距離を明らかに置きながら、モローの作品世界を見つめている。

## 音楽の特権性

ところで、前掲のモツケルの文章は、その冒頭の文の主語が示すように、「詩人」への教えを述べたものである。この象徴主義の擁護者は、まさしく詩人に、すなわち作品を制作するにあたって、分節された言語を用いなくてはならない人々に向かって、「暗示の美学」の効用を説いているのである。このことは、象徴主義における、ある特徴的な観念と密接に関係している。それは、音楽こそが理想の言語であり、言い表しがたいもの、魂の奥深い領域を表現するのに最も適したものだ、という考え方だ。モツケルによれば「作品の実現に際して追及される理想」とは、「生まれては消えゆく流動的な思念に、その自然の形を、そのリズムミカルな形を、その音楽的な展開をあたえること」なのである。この観点からすれば、当然、詩は音楽の後塵を拝することになる。彼はつづけてこういつている。「リヒャルト・ワーグナーの、短いが意義深い主題、連続的なメロディーは、ようやく現代の詩作に浸透してきた。しかしながら、同化吸収は完全なものとなっていない」<sup>6</sup>。音楽とはまさに「普遍的な言語」なのだが、その一方で詩は、柔軟で不断に揺れ動く音楽言語の魅力にすこしでも近づくために、「暗示」の手法に訴えなければならない。そうして分節言語の不可避的な欠陥を、なんとか埋め合わせようとするのだ。

こうした考え方からブルーストは遠い。彼は生涯音楽に魅了され続け、明らかに絵画よりも音楽により深い関心を抱いていたはずだが、音楽を他の芸術ジャンルよりも上位におく姿勢には無縁である。ただし世紀転換期において、音楽表現に特権性を認める言説は、象徴主義者たちに限られるわけではないことも、あわせて確認しておこう。例としてあげたいのは、哲学者アンリ・ベルクソンである。彼は一八九九年に「ルヴュ・ド・パリ」誌上に連載した論考を、翌年『笑い』として一冊にまとめて刊行しているのだが、その終わり近くで、自らの芸術観を展開している。べ

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

ルクソンは芸術の目的についてこう語っている。

こうして、絵画であれ、彫刻であれ、また詩であれ音楽であれ、芸術の目的とは、実用的で便利な記号を、慣習的かつ社会的に受け入れられた一般性を、ようするに、私たちに對して現実を覆い隠してしまうすべてのものを、遠ざけることのみにあるのだ。そうして私たちを、まさしく現実に向い合せるのである。<sup>⑦</sup>

このような一節を読む限り、ベルクソンはブルースト同様、諸芸術の間のヒエラルキーを認めない立場を標榜しているようにみえる。ただし、次第に論調は象徴主義的な、音楽の優位性を認める方向へと傾いていく。音楽を聴いていると、「私たちの内的生の途切れることのないメロデー」<sup>⑧</sup>が歌いはじめるのに気づくし、詩人たちは「言葉のリズム感のよい配置」によって、「言語がそれを表現するためには作られていない事柄」を「私たちに語り、あるいはむしろ暗示する」<sup>⑨</sup>のである。ここには明らかに詩人が用いる分節言語よりも、音楽言語を上位におく視点が働いているし、詩人にたいして〈暗示〉の手法を語る点においても、象徴主義者と大きな違いはない。結局ベルクソンは、音楽家の特権性を次のように述べる。

他の者たち〔音楽家たち〕は、さらにより深く掘り進めていく。これらの喜びや悲しみをやむをえず言葉に翻訳することも可能だが、それらのもとに音楽家たちは、言葉とは何ら共通するところのないものをとらえる。それはもっとも内的な感情よりも、さらに人のより内にある、生と呼吸のいくつかのリズムなのだ。<sup>⑩</sup>



## アルベルチヌとの会話——音楽から文学へ

世紀転換期におけるこうした言説とは逆に、ブルーストは音楽という表現ジャンルに特権的な価値を与えない。そのスタンスは、創造行為の核に、個々の作家特有の〈魂〉や〈祖国〉を措定する彼独特の美学と関係しているはずだが、それを確かめるのに格好の素材が、アルベルチヌとの会話の場面だと思われる。それは象徴主義の影響を被った音楽美学から、ブルースト固有の〈断片の美学〉への移行が確かめられる場であるといってもいい。恋人との会話に先立って、語り手はヴァントイユの七重奏曲に關していろいろと思いを巡らす。

たとえばこの音楽は、知っているあらゆる書物とくらべて、より真実な何かであるように私には思えた。その理由を時おりわたしはこう考えるのだった。人生において私たちが感じることは観念の形で感じられるものではないのに、その文学的な翻訳、すなわち知的な翻訳は、その感じたことを報告し、説明し、分析してしまい、音楽のように再構成することがないからではないか、と。音楽においては、音が存在の抑揚をとらえ、さまざまな感覚の内側の、もっとも尖ったところを再生するのである。<sup>11</sup>

こうした一節が、たとえばモツケルのような象徴主義を信奉する人物によって書かれたとしても、おそらく不思議はないだろう。ここでブルーストは、それが意図的なものかどうかは判断しがたいが、あきらかに世紀転換期の支配的な芸術観に近いスタンスをとっている。では語り手は、この象徴主義美学の圏域から、どのように離れて、文学作品の価値を肯定する方向に向かったのだろうか。彼はもちろん、音楽の優位性を認めたまま、言葉による〈暗示の美

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

学」に助けをもとめることはない。そうではなくて、まさしく断片の概念に、他の何ものにも還元できない、すぐれて個人的なものの断片に、さらに言い換えれば、「内的祖国」の断片に訴えるのである。

そのプロセスを確かめておこう。ヴァントウイユの七重奏曲からうける特異な印象を語ったのち、語り手は、その印象と彼がこれまでに経験した喜びの感覚とを比べ始める。たとえば、マルタンヴィルの鐘塔を馬車から見た時とか、煎じ茶に浸したマドレーヌを味わった時などの、その深い歓喜の印象である。こうした実人生における不意の喜びの経験を、彼は二つに分類する。マドレーヌの味のように過去の思い出が問題になっているときは、「なぜある種の風味が、光に満ちた感覚を思い起こさせるのかを、説明してくれる諸状況に見当をつけられ」いいのである。しかし過去の経験が問題にならないときは、どうすればいいのか。ここで語り手は〈断片の美学〉に訴える。

ヴァントウイユによって与えられた漠とした感覚は、思い出からではなく、ある印象からきているもので（マルタンヴィルの鐘塔の印象からのように）、彼の音楽のゼラニウムの芳香については、事実在即した説明ではなく、その深い等価物、未知の、色鮮やかな祝祭（彼の作品のそれぞれは、そのばらばらの断片、緋色の裂け目のはいった破片のように思えた）を見出さなければならなかったのであり、すなわち彼が宇宙を聞き、それを自らの外へと投射する方法を見つけないならなかったのだ。<sup>12</sup>

ヴァントウイユの音楽が語り手をいざなう「未知の、色鮮やかな祝祭」とは、プルーストの別の言い方にしたがえば、「真の魂」であるし「内的祖国」ということになるだろう。そして個々の作品は、その全体をとらえることはで

さない祖国の断片としてとらえられる。

この観点に立てば、象徴主義美学における音楽の優位性という議論は、もう必要がなくなつて、文学も絵画も音楽も、同じ一つのパースペクティヴにおいて考察することができるはずだ。語り手はアルベルチヌにむかつて、「唯一独特の世界の、未知の特質」こそが、「作品の内容以上に、たぐいまれな才能の、まさしく真正の証拠」なのだという。するとアルベルチヌは「文学においても？」とたずねる。このあまりにさりげないのだが、しかしきわめて的確な質問が、ブルースト美学を展開するための、いわばピボットとなる。語り手は「文学においても」とオウム返しに恋人の問いを肯定する。そうして、バルベ・ドールヴィイ、トマス・ハーディ、スタンダールあるいはドストエフスキーとさまざまな小説家を例にあげながら、彼らの作品中に繰り返し現れる同一の主題やモチーフを、つぎつぎにアルベルチヌに語ってきかせる。その反復される同一のものは、作家自身もあずかり知らぬ「未知の祝祭」のさらめきを反映するものであり、彼の「未知の祖国」から、いつまにか流れ着いた〈断片〉なのである。

### 〈個人〉の肯定

語り手は、小説家がもたらしたユニークな美の形をアルベルチヌに、一気呵成、とても形容したくなるような勢いで語っていくのだが、そのプレイヤッド版で五、六頁のあいだに、「同じ *même*」や「同一の *identique*」といった形容詞が頻繁に繰り返されている。たとえばドストエフスキーがもたらした「新たな美」は、彼の「作品のすべてを通じて同一のものである」し、トルストイの『戦争と平和』のような長編小説には「同じ場面、同じ登場人物」があらわれる。ハーディーのいくつかの小説は「たがいに重ね合わせる」ことができるし、また文学から絵画に目を転

### 〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

#### 〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

じれば、フェルメールの作品には「同じテーブル、同じ絨毯、同じ女性」が描かれているのではないか。だからブルーストは、ジョルジュ・プーレによれば、まさしく「テーマ批評の創始者」<sup>13</sup>であるということになる。こうした評価が六十年代半ばになされたことには、ベルナル・ファロワによる『反サント＝ブーブ』が五十四年に刊行されるなど、歴史的な必然性があつたと評すべきだろうが、ブルーストがテーマ批評的な姿勢を打ち出したのは、作家の実人生と作品を結びつけて理解するサント＝ブーブ風の批評に対するアンチテーゼである、と了解してすませるのは、いささか早計だろう。というのもブルーストは、新たな作品読解の可能性を探りながら、それと同時に、おそらくはそれ以上の重要性を意識しながら、〈個人〉の存在、つまり〈創造する主体〉を救い出そうとしていたように思われるからだ。そうした視点にたったときに、ブルーストが魂を語るのみならず、回帰の運動を含意する〈祖国〉という概念を強調した狙いも、より理解しやすくなるだろう。

論の冒頭に紹介したヴァントウイユの七重奏曲の場面に戻ろう。そこで〈祖国〉という言葉が短い間に四回繰り返されていることは、すでに指摘した。実は意外なことに、この〈祖国〉という言葉はすべて、『囚われの女』の清書カイエXにおける、ひと続きの欄外加筆部分に登場してくる。<sup>14</sup>まだ若きブルーストが草したモロー論のなかにすでに〈祖国〉という概念が登場し、『断片の美学』とのつながりも生まれていたのにもかかわらず、『失われた時をもとめて』の生成過程において、作品受容や芸術家像との関連で〈祖国〉という言葉に重要な意味が託されるのは、タイプ原稿作成の直前の段階だったのである。さらに注目すべきなのは、この清書カイエへの加筆作業の段階で、〈祖国〉の概念の強調とともに、〈個人〉の存在をより強く肯定する方向に舵が切られているように見えることである。〈祖国〉という語が繰り返される欄外加筆のもうひとつ前の欄外加筆——清書カイエでは二頁前、プレイヤッド版では一

頁前——では、ヴァントゥイユのさまざまな作品に共通する楽節のことに言及される。そして次のような文で締めくくられている。

ヴァントゥイユの楽節が与えてくれる印象は、他のすべてのものと異なっていて、あたかも、科学から引き出されるように思われる結論にもかかわらず、個人が存在するかのようだった。<sup>15</sup>

ブルースト美学を理解するうえで、きわめて重要であるといっている一文ではないだろうか。作曲家ヴァントゥイユの楽節や作品が、彼の〈祖国〉の断片であるという言説を展開しつつ、だからやはり〈個人〉は存在するではないか、という帰結をブルーストは引き出す。もちろん、たとえば、「魂を構成する諸要素の揺るぎなさ」といった表現は清書カイエ以前の段階の草稿にみられ、芸術家の還元不可能な個性を強調する視点が清書カイエ以降の生成段階で急に浮上したわけではない。<sup>16</sup>しかし〈祖国〉という言葉が四回繰り返し返される欄外加筆部分においても、ブルーストは「魂の還元不可能な個的存在の証拠」という言葉を、あらためて書き込んでいる。おそらく彼は、〈祖国〉という概念をもちいて新たに文脈を整えながら、その流れに乗せて、〈個人〉の存在を肯定する視点をよりはっきりと打ち出そうとした。そう考えていいだろう。そしてブルーストがそうした方針を選んだことと、同時代における〈表現〉概念の揺れは、おそらく無関係ではない。

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

### 〈表現〉概念の揺れ

視点をふたたび象徴主義美学の問題に移して、世紀転換期における〈表現〉やそれをささえる個人的〈内面〉といった概念が、機能不全に陥りつつあったことを確認しておこう。そのためにとくに参照したいのは、ロラン・ジェニーが二〇〇二年に刊行した『内面性の終焉』という著作である。彼によれば、「象徴主義の〈哲学〉は、ロマン主義から受け継いだ表現〈理念〉、すなわち詩は内面の表現に捧げられたものだ、という理念が激化したかたちなのである。しかしその内面の正確な内容は、これ以上ないほどのヴァリエーションと矛盾にさらされていた」<sup>17)</sup>のである。その混乱は、〈表現〉概念それ自体にも影響を及ぼすにはいない。

さまざまな「理念」や普遍的な「意識」といった形而上学的な大いなる実体、あるいは「生」というような大いなる物質的力、そうしたものによって内面が占有され、さらには横切られていることが明らかになると、その結果内面からは、内密なものも個人的なものも、奪われてしまうのだ。「精神」の風だろうが、生命エネルギーの風だろうが、内面はあらゆる風に開かれて、自らと絶対的な外部との差異を失う。そして最後には、この内面と外部との差異の消滅によって、詩に関する象徴主義理念の核にあったもの、すなわち〈表現〉という公準が疑わしくなってくるのである。<sup>18)</sup>

ジェニーの全般的な診断によるならば、世紀転換期において、個人的な内面性はその外部との境界を見失って、〈表現〉を支える根拠としての機能を果たせなくなる。実際、アルベール・モッケルは「個人 Individu を捨てなけ

ればならない」といつている。そうして「その本質において存在を研究しなければならない」<sup>(19)</sup>のである。象徴主義の次の世代の詩人たち——アポリネールや未来派グループ——になると、彼らは「詩を〈表現〉としてではなく、世界のさまざまな様相が形をとりやつてくる、自立した提示面 plan de présentation としてあつかう」<sup>(20)</sup>。典型的な例をあげておこなうならば、アポリネールが一九一二年、ちょうどキュビズムに関する論考を執筆中の時期に制作した詩編「窓」だ。そこでは外の世界のさまざまなものが「いかなる精神的な現実」にも無関係に、脈絡なく列挙されている<sup>(21)</sup>。

内面性やそれに依拠する表現概念が陥っていた危機的な状況を俯瞰すると、芸術家の「深い自己」や〈祖国〉を繰り返し語るブルーストがとった立ち位置が浮かび上がってくる。彼はあくまでも〈表現〉の可能性をまもうとするのだ。ブルースト研究者フランソワーズ・ルリッシュも『マルセル・ブルースト事典』の「音楽」の項目のなかで、こう指摘している。「ブルーストにおいて、器楽曲であろうと声楽曲であろうと、音楽は常に、感情の表現、もしくは世界の喚起を語る言葉で思考されて」いるし、とくに一九一一年にドビュッシーをはじめて聞いて以降、ブルーストはショーペンハウアー的な美学、すなわちこの哲学者に大きく影響された象徴主義的音楽美学から離れた。そして音楽を「個人的文体 style individuel」の観点から評価し、「深い自己」の表現として考えるようになったのだ、とルリッシュは指摘している<sup>(22)</sup>。

この「深い自己」をブルーストは、ヴァントウイユの七重奏曲の場面で〈祖国〉と呼ぶわけである。そのレトリックによって、芸術家には立ち返るべき場所があり、回帰を呼びかける声に敏感でなければならないことが強調される。芸術家自身の意志や理性的判断を超えた力をブルーストは創造行為の核におき、その抗いがたい力を想定することによって、〈表現〉概念が崩れ去るのを防ごうとしているように思える。

## 前世の約束

ところで「個人的文体」という発想自体は、ショープンハウアー的な音楽観からあきらかに距離をおきはじめて一九一一年以降に生まれたものではなく、すでにブルーストが若いころに書いたシャトーブリアンに関する小論のなかに確認できる。この小論もまた、さきに検討したモロー論と同じく生前未発表のものであるが、執筆はすくなくとも一八九八年以降と推測されている。そこでブルーストはまず、死について語り忘却について語り、この世に残るものは何もないと述べるシャトーブリアンに言及する。大作家のこうした考えは、たしかに私たち読者を悲しませるものだが、しかし、といってブルーストは前置きをひっくり返す。その部分を引用しよう。

「……」私たちを悲しませるはずだった、こうした思念が、私たちを魅了するのである。感じられてくるのは、シャトーブリアンは死んでしまうのだ、ということではなく、彼は生きている、彼は事象や事件や歲月よりも優越した何ものである、ということなのだ。そしてこの何ものかは、私たちがすでにシャトーブリアンのなかで愛したものと同じだと思え、微笑みが浮かんでくる。こうしたまさしく不変性に私たちが陶醉するのは、事件、虚無、死、万象の無益を超えた高いところに、何ものかがあると感じるからである。すべてに打ち勝つこのものは、彼の中では常に同じで一定の姿をたもち、それに触れるたびに、われわれは喜びを新たにす。あたかも、驚嘆すべき超越的な力が存在している、ということばかりか、驚嘆すべきそして超越的な人物に、シャトーブリアンが生をあたえたかのように、私たちには見えてくるのだ。彼らが誰であるのかは、その変わらぬ人となりからすぐにわかる。<sup>(23)</sup>



シャトーブリアンに固有の「個人的文体」は、単に文学的な意匠の一つということではなく、人に課せられた逃れがたい命運を超越する、と若きブルーストは力説している。彼は明らかに、ひとりの芸術家が示す特質を、なにか超越的なもの、この世にあるものとは異なったものへと結びつけようとしている。あるいは、シャトーブリアンの独自の文体を嘆賞しながら、その結びつきを確信している。その信念は、『囚われの女』のための清書カイエの、さらにそのあとの、もっぱら補足のために使用されたカイエ〔カイエ六二〕にはじめて書かれた、ベルゴットの死をめぐる考察にも姿を現すことになる。

彼は死んだのである。永遠に死んだのだろうか？　そう誰が言えるのだろうか？　たしかに交霊術の実験も宗教的な教義も、魂が存続するという証拠を与えてはくれない。いえることは、前世において結んだ義務の重荷を背負って私たちがこの世にやって来たかのように、この世で事が運ぶ、ということだ。この地上の生の諸条件において、私たちが善行をなさなければいけないとか、心細やかにとか親切にしなければとか思う理由などまったくない。神を信じない芸術家にとって、ある作品を二十回もやり直さなければならぬと思う理由もないのである。その作品が引き起こす感嘆の念など、ウジ虫に食われた彼の体にとって、ほとんど意味をなさないし、それはちょうど、ある芸術家が多く、の技芸と洗練をもって黄色い壁の小さな面を描いたとしても、その彼が生涯人々に知られぬまままで終わり、フェルメールという名で分かる人などほとんどいなかったのと、同じである。<sup>(24)</sup>

芸術家の魂の不死は、この一節では、作品のなかに繰り返される表現形式によってではなく、彼が前世において約

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

束した義務という観点から説明されている。芸術家が合理的な判断にしたがえば理解できないような、超人的ともいふべき努力を重ねるのは、前世において約束した何ごとかに起因するとは思えない。ということつまり、この世だけの命ということは、だれにも断言できないはずだ、という論法である。この興味深い一節の結論部もすぐに紹介しておきたい。

現世においてその認証をえることはないこれらすべての義務は、別の世界に属しているように思われ、その世界は善意と細心綿密さと犠牲の上に成り立つもので、この世とはまったく違う世界なのである。私たちはそこから出てこの世にうまれるのだが、のちにそこにおそらく戻り、未知の法の支配のもとに再び生きるのだ。ただ私たちは、すでにその法に従ってきているのであり、なぜならば、私たちは自らのうちにその教えを持ち運んでいるからだ、誰がそれを刻み込んだのかは知らぬまに<sup>(26)</sup>。

考察の射程は、美学の域を超えて道徳の起源やその根拠という点にまでいたっているのだが、それはともかくとして、ここでのプールの論法が、芸術家の「内的祖国」を語った一節ときわめて似通っているのは明らかだろう。プールの「前世」と呼ぶものは、「内的祖国」の時間的バージョンといってもいいのではあるまいか。すくなくとも彼は、芸術家自身の自律性を超えた力の存在を信じている。しかしそれは、ロマン派的なミューズの呼び声ではなく、前世においてすでに書き込まれた「法」に、あるいは祖国において聞いた調べに、応えるように命じる力なのである。芸術家とその創造行為のあいだには、自由に処理できない、必然的な絆がある。プールは、前世にせよ

祖国にせよ、過去の記憶にかかわる次元を浮上させ、表現すべき対象が、あくまでも個人的な内面の、その深い深みのなかに潜在しているという信念を、けっして譲らないのだ。

### ある近代の神話のために

ブルーストは、清書カイエXの二つの欄外加筆——「個人が存在している」と締めくくられる加筆と、〈祖国〉という語が四回繰り返される加筆——が示しているように、〈個人〉を肯定することに、もはやためらいを覚えざるを得ない時代に自分がいることを、意識していたずである。そうした二十世紀初頭の精神状況にあらがって、彼は「創造する主体」の概念を、あくまでも擁護しようとしたように思える。もしそうだとすると、このブルーストの試みは、近代の伝統のひとつに属するものだと考えられるのではなからうか。カナダの哲学者、チャールズ・テーラーはその記念碑的な大著『自我の源泉——近代的アイデンティティーの形成』で、つぎのように述べている。

こうした汲み尽くせない内なる領域という概念は、表現的な自己明確化の力と相関的である。内的空間における深さの意識は、その中に入り込んでいってものを表面化させることができるという意識と密接に関係している〔中略〕。深さをもった主体は、この表現的な力を備えた主体である。十八世紀末になにかが根本的に変化する。近代の主体はもはや、距離を置いた理性的制御の力だけによってだけ定義されるのではない。近代の主体はこの新たな力、表現的な自己明確化の力〔中略〕によって定義される。<sup>(26)</sup>

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

この近代的主体の神話——すなわち内的な深さをそなえ、それを表現へともたらそうと努める主体——は、ティラーによるならば、おおよそ十八世紀の末に創り出されたものだと思われる。ではさて、その神話が終わりに近づくのはいつ頃なのだろうか。ことによつたらプルーストは、この終わりの到来を懸命に遅らせようとした作家なのではあるまいか？ 彼は「いまだに可能なもの」を守りぬこうとしたものではあるまいか？ この「いまだに可能なもの」という表現は、『マルセル・プルースト事典』のなかの「近代」という項目解説において、フランソワーズ・ルリッシュが記したものである。彼女はこういつている。「前衛的な論理のなかに位置していたバルトによれば、近代であること、それはもはや可能ではないものを知ること、である。プルーストにとって、近代性であるとは、いまだに可能なものを知ること、なのである」。実に的確な指摘で、プルーストの小説を「いまだ可能であるものを求めて」と呼びたくなる誘惑にもかられるほどだ。彼にとつて、表現すべき内面の深さを備えた創造する主体は、西洋精神の破綻というべき世界大戦を経験した二十世紀の初頭においても、それでも「いまだに可能なもの」でなければならぬのである。おそらくプルトンやセリヌであるならば、もはや見向きもしないその可能性を失わないために、プルーストは〈祖国〉への回帰やその呼び声という、芸術家の意志を超えた必然の力に訴える。それは近代の神話を救済するために、あたかも故郷への帰還をめざす古代的な神話の枠組みに助けを求めているようにみえなくもないが、そうした読みが、それこそ可能であるかどうかは、また稿をあらためて検討することにした。

注

- (1) 本稿は、大阪大学豊中キャンパスでおこなわれた国際コロク「Proust et l'esthétique de la réception」(28 et 29

septembre 2019) における発表「La « patrie intérieure » et la figure proustienne de l'artiste」をもとに日本語に書き直したものである。コロツクの企画運営に当たられた同大学和田章夫教授と有益な指摘をくださった方々に、記して感謝したい。

- (2) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t.III, éd. Pléiade, Gallimard, 1988, p. 761.
- (3) Marcel Proust, « Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau » in *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pléiade, Gallimard, 1971, p. 669 ; 栗津則雄訳「ギュスター・モローの神秘的な世界についての覚え書」ブルースト全集15「筑摩書房」一九八六年、二七五頁―二七六頁。なお、翻訳は文脈の都合による若干の修正のほかは、栗津訳にしたがった。
- (4) Albert Mockel, « Propos de littérature (1894) » in *Esthétique du symbolisme*, recueil édité par Michel Otten, Palais des académies (Bruxelles), 1962, p. 92.
- (5) Emeric Fiser, *Le symbole littéraire : essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Proust* (1941), José Corti, 1980, p.154. Emeric Fiser 以下「L'esthétique de Marcel Proust (1933) 以下「著作もあり、それにはヴァレリー・ラルボーが序文を草している。同一人物であるかどうか確定できないが、一九四四年に亡くなったと思われる同名の人物が、パリの「メモリアル・シヨアー」に埋葬されている。
- (6) Albert Mockel, « À propos des harmonistes (1887) » in *op.cit.*, p. 221.
- (7) Henri Bergson, *Rire in Œuvres*, édition du centenaire, Presses Universitaires de Paris, 1963, p. 462.
- (8) *Ibid.*, p. 35
- (9) *Ibid.*, pp. 461–462.
- (10) *Ibid.*
- (11) Marcel Paroust, *À la recherche du temps perdu*, *Ibid.*, t.III, p. 876.
- (12) *Ibid.*
- (13) Georges Poulet, « Une critique d'identification » in *Les chemins actuels de la critique* (acte du colloque : « Tendances actuelles de la critique », tenu en septembre 1966), 1968, Union générale d'édition, 1968, p. 23.
- (14) 本論冒頭に掲げた例文1は「Cahier X, f°26r」の左欄外から下部欄外、例文2および3は「f°27r」の頁上部に貼り付けら

「内的祖国」と「個人」の肯定

〈内的祖国〉と〈個人〉の肯定

えれた紙片に、例文4は、同じくf27rの左欄外に確認できる。BnF, GallicaよりCahier Xの該当ページを参照する。

f26r : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1\\_b6000671\\_v/f48.image:r=NAF%2016717](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1_b6000671_v/f48.image:r=NAF%2016717)

f27r : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1\\_b6000671\\_v/f50.image:r=NAF%2016717](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1_b6000671_v/f50.image:r=NAF%2016717)

(15) Marcel Proust, Cahier X, f25r [marge gauche] : *À la recherche du temps perdu*, *Ibid.*, t.III, p.760.

(16) Carnet 3, f7r ; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Ibid.*, t.III, p.762 et « esquisseXIII », p. 1144. 中重泰曲のたぐいに興味ある生成過程について、Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor » in *Cahier Marcel Proust 9 : Études proustiennes* III, Gallimard, 1979, pp. 289-347.

(17) Laurent Jenny. *La fin de l'intériorité — théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, 2002, p. 17. なお引用中のバーレンは、原著ではギム。

(18) *Ibid.*, p.32. なお、引用文中のカギ括弧は、原著では語頭が大文字。

(19) A. Mockel, *op.cit.*, p.221.

(20) Laurent Jenny, *op.cit.*, p.46.

(21) *Ibid.*, p.94.

(22) Françoise Leriche, l'article : « Musique » in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Honoré Champion, 2015, p. 665.

(23) Marcel Proust, « Sur Chateaubriand » in *Contre Sainte-Beuve*, *op.cit.*, p.652 ; 若林真訳「シャトーブリアンについて」ブルースト全集15「前掲書」一七二頁。なお訳文は若林訳を参照しつつ、それを適宜変更した。

(24) Marcel Paroust, *À la recherche du temps perdu*, *Ibid.*, t.III, p. 693.

(25) *Ibid.*

(26) チャールズ・テイラー『自我の源泉——近代的アイデンティティの形成』、下川潔、桜井徹、田中智彦訳、名古屋大学出版会、二〇一〇年、四三五頁。原著は *Source of the Self — The making of the Modern Identity*, Harvard University Press, 1989, p.390 ; 仏訳は *Les sources du moi — la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Éditions du Seuil, 1998, pp. 488-489.