

『失われた時を求めて』における 音楽的メタファー

原 潮巳

I

マルセル・プルーストは、作品において表現される思想、内容といったものに対するのと同程度の、あるいはそれ以上の積極的な関心を、エクリチュールそのものに対して持った作家である。そして、まさにこのことが、『失われた時』の作者をして、ジョイスやカフカと共に、二十世紀文学の先駆者たらしめているのだといえよう。

とりわけ、プルーストの独創性は、レトリックの一分野に過ぎなかったメタファー¹⁾を、自らの美学の中心に据えたことにある。G・ジュネットが言うように、プルーストにとってメタファーは、単なる文体上の飾りではなく、「深いビジョン、外観を越えて事物の『本質』に達するビジョンの、特権的な表現」²⁾なのだ。

一方、ショーペンハウアーを通してドイツロマン主義的芸術観の多大な影響を受けたために³⁾、プルーストは、文学や美術の場合のように有限なマテリアルを介在させることなく、人間存在の本質を表現し得るが故に、音楽が、諸芸術のヒエラルキーの頂点にあると考える⁴⁾。実際、『失われた時』における最も重要な体験、すなわち、《impressions obscures》と無意識的記憶がもたらす喜びを、何にもまして体現しているように語り手に感じられるのは、作中の架空の芸術家のうちで、ベルゴットの文学でも、エルスチールの絵画でもなく、ヴァントゥイユの音楽なのである⁵⁾。

従って、『失われた時』における音楽的メタファーについて考察することは、

決して瑣末なことではなく、むしろプルースト的美学の根幹にかかわる問題へと、私達を導いてくれるように思われる。

そこで、私達はまず、本論の前半においては、数多い音楽的メタファーを幾つかの角度から整理し、そこから明らかになる特徴と、プルースト的美学とのかかわりを探る。そして、後半においては、言わば応用編という形で、ヴァントゥイユの作品である『ソナタ』、『七重奏曲』を、プルーストの創造的行為のメタファーとしてとらえる可能性を考える。

II

はじめに、音楽的メタファーに使われている用語に注目する時、私達が驚くのは、それらが、時にはかなり専門的なものであるにもかかわらず、極めて的確に用いられているということである。つまり、プルーストが、通論に反して、音楽に関する相当に深い知識を持っていたのではないかということが、推測されるのだ。例えば、深い眠りでは、4分の1の時間しか眠っていないのに、4倍も長かったように感じられるということ、アンダンテでは8分音符が、プレスティシモの二分音符と同じ長さを持つということの説明している(Ⅲ, 121)。特に、プルーストが古い時代の音楽に関しても詳しくことがうかがわれる。朝の小鳥の歌はリディアン・モードに基づき(Ⅲ, 388)、アルベルチーナは、主人公との口づけを、ゴシックの吟遊詩人に歌われるそれになぞらえる(Ⅱ, 370)。独特の笑い声を伴わないシャルリュスの肖像は、小トランペットがないために正確には再現され得ない、バッハの作品と同様である(Ⅱ, 942)⁶⁾。このことは、絵画や建築の分野ではともかく、音楽については、ベートーヴェンの後期四重奏やドビュッシー等、当時の尖鋭的な音楽の讃美者としてばかり強調され勝ちなプルーストの、意外な一面を示しているといえよう。

ところで、『失われた時』の中には、チェロとコントラバスの混同(Ⅲ, 251)であるとか、複雑なオーケストレーションをもった曲のヴァイオリン・ソロによる演奏(Ⅱ, 954)⁷⁾であるとかの、技術的矛盾が存在する。そして、これらについては、これまで、あるいは作者の知識不足に、あるいはその死による推敲不足

によるとされてきた。これに対して、C・H・ジューベールは、以上述べてきたように、ブルーストの音楽への造詣が、予想以上に深いことから、このような矛盾は、むしろ作者の音楽的センスを示す、意図的なものであると主張している⁸⁾。だが、私達は、音楽的メタファーが教えてくれることを、もっとブルーストの美学の根幹にかかわる問題の解釈に用いたいと思う。すなわち、『失われた時』という文学テキストの内部にしか存在しない、架空の音楽作品である『ソナタ』、『七重奏曲』の記述において、作者の音楽的知識がどの位生かされているかということについてである。

結論から言えば、ヴァントゥイユの音楽において、比較的具体的な描写がなされるのは、『ソナタ』の有名な「小楽節」についてのみである。そしてそれは、曲が始まって「ほとんど数分の後」(I, 211)に、「二小節の間」(I, 211)の「2オクターヴ上」(I, 264)の「ヴァイオリンのトレモロの持続」(I, 218)の下から、突然、「ピアノのパートの塊」(I, 208)が、「しばらくの間」(I, 209)上がってくる、というものである。しかしながら、これとても、現実の、特定の楽節として思い描くには、決して充分とはいえないだろう。というのも、A・フェレが考えるように、「その中で、ヴァイオリンが、長い間高音を保たず、(中略)、ピアノと対話しない、どんなソナタがあるだろうか?」⁹⁾。つまり、ヴァントゥイユの音楽を記述するにあたって、ブルーストは、音楽プロパーのテクニカル・タームにはほとんど頼らず、もっぱら文学的イマージュを用いているということなのである。しかし、だからといってこのことで、より専門的、具体的に、音楽作品を描写するだけの知識や能力が作者になかったと言い切ることは出来ないのは、音楽的メタファーが私達に証明している通りである。むしろ、バルザックが『ガンバラ』において、架空のオペラ『マホメット』を描写したように、拍子について、調性について、音程について、無数の音楽用語を挿入しながら語ることなど、ブルーストにとっては容易いことだったに違いない。にもかかわらず、『ソナタ』、『七重奏曲』についての「音楽的な」情報が少ないとしたら、それは、たとえ作者がサン＝サーンスやフランク、あるいはワグナー等を参考にしつつ、これらの作品を造型したのであっても、読者にそうしたレフェランスを許さないための意図的なものであったといえるのではないだろうか。そして、それは、ヴァ

ントゥイユの音楽をして、特定の流派、時代、影響関係といったものを超越した、芸術作品の絶対像たらしめることを目的としているといえるのではないだろうか。たとえ仮りに、ヴァントゥイユのモデルの作曲家達が、『失われた時』に目を通したとしても、T・マンの『ファストゥス博士』を読んだシェンベルクのように、そこに自分の姿をみとめて抗議することはあり得ないように思われる。そして、ここにこそ、音楽的メタファーが明らかにするような専門的知識がありながら、抽象的な記述に終始するプルーストの狙いが、存するといえるのではないだろうか。

次に、音楽的メタファーが結びつけられる対象に注目してみたい。頻度において、聴覚的印象がその筆頭にくるのは当然であるが、それでもなお、E・ペドリオモの表現を借りれば、プルーストの「知覚過敏」¹⁰⁾が、そこに見出せるように思われる。すなわち、彼は、極めて身近な物音のうちにさえ、芸術音楽の響きを聞き取るのだ。蠅の羽音は、季節感を呼び覚ます「夏の室内楽」(I, 83)に、ひとりでに閉まるドアは『タンホイザー』序曲に(II, 391)、それぞれたとえられる。また、アルベルチーナからの電話の音は、『トリスタン』のなかの、振られる合図の布か、牧人が奏する牧笛(II, 731)に結びつけられて、劇的效果を得る。だが、音楽的メタファーによる、こうした、言わば「聖と俗」の結びつけの最たるものは、『囚われの女』冒頭で、商人の呼び声を描くのに、宗教用語や音楽用語が多用された一節であろう。ここでは、あるいは中世以来のグレゴリオ聖歌やラモーが、あるいは当時の最新の音楽である、ムソルグスキーの『ボリス・ゴドゥノフ』やドビュッシーの『ペレアス』が、商人の笛や八百屋のおかみの呼び声に結びつけられているのだ(III, 116-119, 127-128, 136-138)¹⁰⁾。

ところで、A・モーロワは、プルーストにおけるコミックの技法の一つとして、次のようなものを掲げている。

それは、ホメロスだとかボッシュエだとかの荘重な文句を多少模した名調子と、物自体の本性との間の対照から、コミックな結果を引き出すという手法である。浮薄なテーマを真面目に語る、或いは、くだらない事柄や人物を派手に語るということは、コミックの本質であるびっくり箱の効果を生むことになる¹⁰⁾。

従って、ここで取り上げた音楽的メタファーによる「聖と俗」の結びつけは、以上のような技法の一環であるとみなすことが出来よう。

勿論、聴覚以外の感覚に訴える印象に音楽的メタファーが用いられる例、言わばシネステジックな結びつきの例も存在する。しかも、その対象はしばしば、ブルーストの世界で重要なテーマを担うものである。コンブレーのさんざしは、「ある種の音程《intervalles musicaux》のように」思いがけない「間」《intervalles》を置いて、花をまき散らしており、「連続して百度演奏してもそれ以上深くその秘密に近づくことが出来ないあるメロディーのつながりのように」、その魅力はきわめられない（I, 138）¹³。また、鐘塔の石は、光の効果によって、「あたかも「裏声に」移って一オクターヴ高くなった歌のように」、急に高く、遠く、上がったように思われる（I, 64）¹⁴。しかし、音楽的メタファーがシネステジックに結びつけられるのは、特に、光のもたらす感覚に対してであるように思われる。ジルベルトに会えるかどうか心配する語り手が見つめる、バルコンに射す光の変化は、「音楽で、ある「序曲」の終わりに、ある単音を、そのピアノシモから順次に急速にその最後のフォルテシモにみちびくあの連続したクレッシェンド」のようである（I, 396）。また、ヴェネチアの宮殿の反映は、「何か視覚のペダルのようなもののために運河の水面にいつまでも持続されている光の最後の低音の目に見えない反響によって」、永久にそうであるかのように広がっている。（II, 145-146）¹⁵。

以上のような、シネステジックに用いられた音楽的メタファーのうちに、「象徴主義の最後の世代に属する」¹⁶ブルーストにおける、ボードレー尔的なコレスポンダンスの遠い反映を見ることも出来よう。

さらに、考察の対象を、音楽のみならず、あらゆるジャンルの芸術に基づいたメタファーへと拡大すると、そこに次のような興味深い傾向が見出せる。すなわち、異なる芸術分野に依る複数のメタファーが、並列して用いられる傾向である。まず、一つの同じ対象に関して、連続して結びつけられる場合がある。逡巡の冒頭とあわただしい結末をもつ恋は、「バルザックの小説」か「シューマンのバラード」のようである（III, 500）。また、スワン夫人の衣裳の、気づかれないような

見事な細工は、あるいは「聴衆の耳にはとうてい達するはずもないのに作曲家が細心の注意をこめた管弦楽のある部分」に、あるいは「これまで誰の目にもふれなかったのに、ある芸術家がふとした旅の偶然で、両塔のあいだから全市を見わたすために許されて大聖堂の高層をぶらぶら登る間に、はじめて見つけたゴチック彫刻、八十尺もある欄干の裏に隠れていても正面大玄関の浮彫と同じように完全な技巧がほどこされているあのゴチック彫刻」に似ている（Ⅰ、638）¹⁷⁾。それから、結びつけられる対象は異なるが、違う芸術分野のメタファーが、テキストの中で隣接して用いられる場合があり、こちらは枚挙にいとまがない。例えば、ゲルマント大公夫人が、劇場の棧敷に、自らの美しい姿を現わすのは、「ある種の画家が、自分の名を文字で入れるかわりに、画布の下方に、それ自身で美しい形をもったもの、蝶とか、とかげとか花とかを描いておく」（Ⅱ、42）ようであると述べた後、次のパラグラフで、想像力とは、「指定されている曲とは違ったものをいつもやりだす調子の狂ったバルベリ・オルガンのようなもの」（Ⅱ、42）と定義し、もう少し先で、貴婦人達の会話は、「メリメ風あるいはメーヤック風」であり、それを語り手は、メーヤックとアレヴィ共作の喜劇である『デビューする女の亭主』のあるシーンの対話を聞くのと同じほど熱心に聞いたであろう」（Ⅱ、43）というのだ。

以上のような、諸芸術のメタファーの連続について、E・R・クルティウスは、プルーストは「把握しがたい心的ニュアンスを芸術の回想のある排列方式を通じて表現することを好んでいる」¹⁸⁾と説明している。だが私達は、さらに踏み込んで、そこに、プルーストにおけるワグナー的な美学への志向を見たいと思う。つまり、『失われた時』の作者は、様々な芸術分野に基づくメタファーの並列をもって、ワグナーの目指した「全体芸術」の文学的代替物たらしめようとしているのではないだろうか。そういった意味で、私達には、「プルーストは、ワグナーへの熱狂から生まれた、一つの象徴主義的な野望、すなわち、文学を通して、すべての芸術の「総合」をなしたいという欲望を捨てなかったように思えるのだ」¹⁹⁾。

今度は、音楽的メタファーの結びつけられる対象が、人間である場合について検討してみたい。興味深いことに、主要な作中人物のほとんどが、多かれ少なか

れその対象となっている。臨終の祖母のあえぎは、「たえまのないささやきによる弱音の伴奏で、祖母は、部屋のなかを早いテンポでリズムカルに満たしているある幸福の歌を、長々と私達に語り聞かせているように思われる」(Ⅱ, 340)²⁰⁾。語り手の父との会話をしめくくる、ノルボワの言葉は、「モーツァルトのコンチェルトで、聴衆が聞きいったばかりのチェロへ、そのときまで無言でいたピアノが今ぞとばかりに答えるあの楽節の、澄みきったあざやかさと、悪意に近い不意打」(Ⅰ, 456)とを伴っている²¹⁾。オリアーヌの、古い言葉使いによる会話を、語り手は、「何とも言えないフランス的な民謡」(Ⅲ, 34)のように聞く²²⁾。そして、ベルゴットの一族の声の「金管楽器的な発音法」は、その「音楽的等価物」が、この作家の書物のなかの、「オペラの序曲がなかなか終らず、コンダクターが指揮棒を置くまでに何回となくその最後のカデンツァを繰返す、ある楽節の終わりの和弦のように」、響きの豊かな文章の末尾に見出される(Ⅰ, 554)²³⁾。

だが、作中人物達のなかで、音楽的メタファーの対象となることが、特に多いように思われるのは、シャルリュスと、花咲く乙女達、及びこの集団から抜け出してくるアルベルチヌスであろう。語り手に怒りをぶちまけた後で、態度を軟化させた男爵の口調は、「様々な楽章の間を中断なしに演奏するシンフォニーのなかで、第一楽章の雷鳴の後に続いて、牧歌的で愛らしい、優美なスケルツォがくる」(Ⅱ, 560)ようである。また、彼がジュピアンに投げかける秋波のなかで、繰返される問いは、「同じ間を置いて、際限なく繰返され、新しいモチーフ、調子の変化、テーマの「反復」を——過度なまでに豪華な準備をととのえて——導きだそうとするベートーヴェンのあの問いかけに満ちた楽節」(Ⅱ, 605)のようである²⁴⁾。そして、シャルリュス自身の言葉のうちにも、音楽的メタファーが現われる。例えば、語り手と和解してから別れたいと願う彼は、「不協和音じゃない、永久の沈黙に入る前は、和音のドミナントだ！」(Ⅱ, 563)と言う²⁵⁾。

一方、一人一人の個性が見分け難い、花咲く乙女達の集団的印象は、「楽節が次々に通り過ぎる時はっきりそれが聞き分けられても、後ですぐに忘れられて一つ一つ切り離して認識することが出来ない、そんな音楽」(Ⅰ, 790)のようである。また、彼女達の声は、「それぞれ小さな楽器の独得の音に似ていて、彼女らの各人はその楽器に身を打ち込んでいるようであり、その楽器もまた彼女らの一

人一人に特有の付属物のようであった」(I, 918)²⁸⁾。そして、語り手の愛撫に身を委ねる、眠るアルベルチーナは、「私が奏でて、その弦の一本一本から違った音を引き出し、転調を行なっている楽器」(III, 113)にたとえられる²⁹⁾。

さて、『失われた時』において、シャルリュスはソドムの世界を代表し、花咲く乙女達、とりわけアルベルチーナはゴモラの世界を代表する。従って、ブルーストは、メタファーによって、同性愛と音楽とを結びつけようとしているのではないだろうか。事実、同性愛それ自体についても、音楽的メタファーが少なからず用いられているのである。モレルが女性と関係をもつのは、バッハ、ヘンデルの演奏家である彼が、プッチーニを弾くようなものであり(III, 217)、また、同性愛を隠そうとする人々と、はばからない人々との違いは、「メンデルスゾーン演奏協会といったものが、スコラ・カントルムとは違っている」(II, 619)ようである³⁰⁾。

ところで、『七重奏曲』の記述の終わりに、作曲家の死によって未完のまま残されたこの作品が、彼の娘と悪徳に耽ったことを悔いた女性の努力によって完成されたことが、はじめて明らかにされる³¹⁾。自ら同性愛者であったブルーストにとって、この芸術創造による贖罪のテーマは、極めて切実な問題であったに違いない。だからこそ、『失われた時』の作者は、ここでみたように、ソドムとゴモラの住人に音楽的メタファーを多用することで、ブルースト的世界における同性愛と音楽＝芸術の深いつながりを、読者にあらかじめ印象づけ、正当化することを目指したといえるのではないだろうか³²⁾。

III

さて、ブルーストのうちには、『失われた時』の内容が要求するところのことと、作品の構造それ自体を、メタフォルックに一致させようとする、一種のマニアが見出せるように思う。例えば、ある書簡の中で、彼は、一見無秩序に思われる『失われた時』の世界が、実は厳密な構成をもっていることを暗示するために、作品の各部に「建築学的な」題を付ける意図があったことを明らかにしている。

実は私は書物の各部に、《玄関》とか《後陣の焼絵玻璃窓》とかいった題を付

けようかと思ったのです。私の書物に構成が欠けているという馬鹿げた非難に前もって答えるためにです。やがてあなたにも明らかになることと思われませんが、私の書物の唯一の長所は、最も些細な部分もしっかりと全体に結びついていることなのです³⁰⁾。

これと同様の、だが今度は実際に実現された試みとして、M・ビュートルは、プルースト的美学を具現した芸術作品の理想像として作中に登場する、ヴァントゥイユの最後の作品が『七重奏曲』であることと、『失われた時』が七編から成ることとの間に、平行関係を見出した。ビュートルによれば、プルーストは、構構が巨大化複雑化をたどり、その結果、『失われた時』の構成が四編から五編、……と膨張していくにつれて、ヴァントゥイユの遺作の編成を、四重奏曲、五重奏曲、……と大規模なものにしていったというのである³⁰⁾。つまり、『七重奏曲』は、『失われた時』が依って立つところのプルースト的美学のメタファーとしてばかりでなく、『失われた時』の構造そのもののメタファーとしても機能しているというのだ。

ところが、以上のようなビュートルの主張に対して、吉川一義は、「これ以上不確かなものはない」と反論する。というのは、草稿研究の結果、「(七重奏曲と六重奏曲が登場する)清書原稿の最初の執筆は、遅くとも1918年には終わっていたのだが、この時期にあっては、プルーストはまだ、全部で五巻になると告げているからだ」³⁰⁾。そして、むしろ六重奏曲の方が、「その頻度と執筆年代によって、より優勢であるように思われる」³⁰⁾としている。

以上のような微妙な問題が生じるのは、ヴァントゥイユの最後の作品が登場する『囚われの女』が、作者の死によって決定稿に至らなかったためであることは言うまでもない。だが、たとえビュートルの主張する、『七重奏曲』と七編であることの一一致が、偶然に過ぎなかったとしても、プルーストが、ヴァントゥイユの遺作を、自らの美学のメタファーとして、また、その美学に基づいて書かれた『失われた時』のメタファーとして、思い描いていたに違いないということは、相変らず確かに思えるのだ。そして、もしそうだとすれば、吉川の精密な研究に反しても、六重奏曲よりも七重奏曲の方が、その役割にふさわしいと私達は考える。その根拠として、次に、「七」という数のもつ象徴性を取り上げてみたい。

古代ピュタゴラス学派は、「宇宙は和音法則によってまとめられており、七つの惑星の運動を通して律動と旋律を生みだしているのだ」³⁹⁾と考えた。つまり、七という数字は、「宇宙におけるすべての音の現われの基礎」³⁹⁾であるのだ。究極の芸術作品のメタファーであるべきヴァントゥイユの遺作を、構成する数として、これ以上適切なものはないのではあるまいか。

それでは、そもそもプルーストは、このような古代思想について、何らかの知識を持っていたらうか。ここでもやはり、肯定的な想像を許してくれるように思われるのは、二つの音楽的メタファーである。コータルについて話すヴェルデュラン夫人は、その手を、「音楽が鳴っているこめかみの白い鬢の毛に被われた二つの天球」(II, 962)の方に上げる。井上究一郎によれば、これは、「音楽に敏感な彼女のこめかみの部分と、古代天文学で天球の動きによって生じると考えられた音楽との類推をかさねた表現」³⁹⁾であるという。また、「朝の商人の呼び声」の場面で、八百屋のおかみまでが「グレゴリオ風の区切り」を用いていると述べた後で、「聖歌一行七音のうち、四音はカドリヴィウムの、三音はトリヴィウムの、それぞれの学問を象徴する」ことへの言及がなされる(III, 118)。ここで問題となっている、中世における七自由術の中の、音楽の位置づけ、つまり「(幾何学、天文学、算術と並ぶ^{クアドリヴィウム}四学)の一つとしての位置づけは、古代後期においてピュタゴラス学派が音楽を中心的に重要なものとしたという見解に拠っているのである」³⁹⁾。

確かに、以上の論拠だけでは、作者たるプルーストの最終的な意図が、六重奏曲にあったのか、七重奏曲にあったのか、判断するには、あまりにも不十分であろう。しかし、未完に終わった『失われた時』については、たとえ厳密な草稿研究の結果であっても、結局は一つの可能性にとどまらざるを得ない。だとすれば、『失われた時』における究極の芸術作品のメタファーは、マラルメの「YXのソネ」におけると同様、「煌めきの七重奏」³⁹⁾であると夢みる権利は、少なくとも私達に許されているのではないだろうか。

さて、それでは、『七重奏曲』と『失われた時』の間に、一応平行関係を認めるとしたら、構造による象徴に対するマニアを持つプルーストであるから、ヴァ

ントゥイユの若書きである『ソナタ』に対応するテキストも存在すると考えてよいのではないだろうか。つまり、『七重奏曲』が『失われた時』のメタファーであるとすれば、『ソナタ』は何のメタファーなのか。私達は、それが、いわゆる「マルタンヴィルの鐘塔の印象文」(I, 181-182)であると考えてみたい。

この「印象文」は、語り手が、少年時代、コンブレーのゲルマンの「ほう」への散歩の途中、馬車の上から眺めた、マルタンヴィルの三つの鐘塔に与えられた印象を書き留めた、一種の散文詩である。すなわち、この文章は、「ある印象に形を与える努力における最初の成功を表わしている。それは、書かれたテキストに到達したのであり、語り手のはじめての「作品」なのだ⁴⁰⁾。そして、ずっと後に、この「印象文」は、「フィガロ」紙上を飾り、ヴァントゥイユにとって『ソナタ』がそうであるように、語り手の文学的キャリアにおける、言わば最初の成功となる(III, 566-572)。一方、現実の小説家にとっては、「印象文」が、『失われた時』執筆に際してはじめて作り出されたものではないことに注目したい。実は、1907年11月19日付の、やはり「フィガロ」紙に発表された、「自動車旅行の印象」という題名の一種の紀行文⁴¹⁾の一部を、修正したものなのである。自らの過去の作品から引用するというこの態度自体、『七重奏曲』の冒頭で、暗示のために、『ソナタ』の小楽節を一瞬喚起して楽しむヴァントゥイユ(III, 249)を思い起させる。

さらに興味深いことは、この紀行文が、バルベックのモデルであるカブール近郊において、アルフレッド・アゴスチネリという運転手と共にした五回の遠出を、一つにまとめた形で書かれたものであるという事実である⁴²⁾。このアゴスチネリという青年こそ、プルーストの家で「囚われ人」の生活を送り、その後、不慮の事故死を遂げるという点で、アルベルチヌの重要なモデルの一人なのである。すなわち、スワンのオデットへの恋が、語り手のアルベルチヌへの恋の、作中における雛形であるように、小説家とアゴスチネリとの関係は、語り手の恋の、現実における雛形なのだ。そして、プルーストが、『失われた時』にこの紀行文を引用したのは、スワンにとって『ソナタ』の小楽節が、オデットへの「恋の国歌」であるように、アゴスチネリへの「恋の国歌」としての想いを込めてではないだろうか。このようなロマンティックな想像を許すものが、この紀行文のうちに見

出される。「印象文」には取り入れられなかった部分において、プーレストは、運転するアゴスチネリを、三世紀のローマの聖女セシリアにたとえている。

時々——いっそう非物質的な楽器を即興的に演奏する聖女セシリアとなって——彼は鍵盤に触ったり、自動車のなかに隠されたあのパイプオルガンの音栓の一つを引張ったりした⁴³⁾。

この音楽的メタファーは、『失われた時』の中で、ヴァントゥイユその他をピアノで演奏するアルベルチヌに結びつけられて、ほとんどそのまま繰返されるのだ。

以前は自転車のハンドルに慣れ親しんだ彼女の指は、聖女セシリアの指のように今はキーの上に置かれている（Ⅲ、382）。

W・C・カーターが指摘しているように⁴⁴⁾、このメタファーの一致は、決して偶然ではないように思われる。

また、紀行文のなかで「印象文」に取り入れられなかった部分には、この他にも、ヴァントゥイユの音楽と共通して用いられるメタファーが存在する。紀行文の最後、自動車の警笛の響きは、この記事の語り手に、次のようなことを思い出させる。

『トリスタンとイゾルデ』のなかで（まず第二幕でイゾルデが合図の肩掛を打ち振る時、次に第三幕で船が到着する時に）かって人間の魂を満たした最も驚嘆すべき幸福の期待の表現を、ワグナーは自己の創造力の明白な、天才的な放棄によって、まず最初に二つの音の甲高い、無限の、ますます早まってゆく繰り返しにゆだねて表わし（中略）、そして二度目はあわれな牧人の葦笛に、そのささやかな歌の徐々に高まる激しさに、その飽くなき単調さにゆだねたことがあった⁴⁵⁾。

『トリスタン』のメタファーは、まず、サン＝トゥーヴェルト夫人邸でスワンが聞く『ソナタ』の楽節に結びつけられる（Ⅰ、350）。さらに、語り手がヴァントゥイユとワグナーの比較をする場面においては、よりはっきりと、『トリスタン』

における「牧人の葦笛」への言及がなされる。

イゾルデが帰る前のオーケストラの大合奏に先立って、半ば忘れ去られていた牧人の葦笛が奏でられるが、それは作品自体が自分に引き寄せたものだ。イゾルデの船が近づくに従い、オーケストラは葦笛の音をとらえ、それを変形し、自分の陶醉に合体させ、そのリズムを破壊し、その調子を照らし出し、その動きを速め、器楽編成を多様にし、かくて徐々に高まってゆく（Ⅲ, 161）。

聖女セシリアのメタファーに関して推察されたように、ヴァントゥイユの『ソナタ』と『トリスタン』を関係づけて語る時、プルーストは、紀行文を、すなわち「印象文」を、念頭に置いていたといえるのではないだろうか。

最後に、「印象文」そのものにおいて用いられているメタファーを分析してみたい。残念ながら、ここには、音楽的メタファーは見出されない。だが、《come》を介して鐘塔に直接結びつけられている四つのメタファーのうち、「鳥」《oiseaux》、「花」《fleurs》、「娘」《jeunes filles》は、ヴァントゥイユの音楽において小楽節がそうであるように、『失われた時』全体を通して、様々な形で繰返し用いられる、プルーストにあって最も特徴的なメタファーのテーマである⁴⁶。さらに、これらはヴァントゥイユの音楽を描写する際にも、しばしば用いられる。すなわち、『ソナタ』もまた、「鳥」に、

最初に孤独なピアノが、妻の鳥に見すてられた小鳥のように嘆いた（Ⅰ, 351-352），

「花」に、

ソナタは百合を思わせる田園風な暁に向かって開かれ、暁の軽やかなあどけなさを引き裂きながらも、白いジェラニウムの上に軽くしかも執拗にまといつくすいかずらのひなびた棚にからまった（Ⅲ, 250），

そして、「女」に、

スワンは心のなかで、この小楽節に話しかけた、あたかも彼の恋の打明話を聞いてくれる女に話しかけるように、また、誰かオデットの女友達にでも話しか

けるように (I, 264),

結びつけられるのだ。

ところで、ブルーストは、バルザックの『人間喜劇』やワグナーの『四部作』の素晴しさは、それらが、後からさかのぼってはじめて見出された統一、それ故「統一を意識しなかった統一」であることに存ずるとしている (III, 160-161)。私達がここで論証しようとした「印象文」のメタファーとしての『ソナタ』という主張は、それがたとえ偶然の一致に過ぎないとしても、いやむしろ偶然の一致であればなおさら、このように考える『失われた時』の作者に、ふさわしいものであるといえるのではないだろうか。

IV

『失われた時を求めて』における音楽的メタファーのいくつかの特徴は、ブルースト的美学の根本的な問題に深くかかわっている。用語が示す、作者の専門的知識の豊富さは、逆に、ヴァントゥイユの音楽の記述の抽象性を正当化する。シネステジックな結びつきと、緒芸術のメタファーの並列は、ボードレールとワグナーの後継者たるブルーストを示す。そして、同性愛との深いつながりは、芸術創造による贖罪のテーマを準備する。

一方、ヴァントゥイユの音楽それ自体も、一種の音楽的メタファーとして機能している。『七重奏曲』は、ピュタゴラス的な「七」の象徴性によって、『失われた時』全体に結びつく。また、成立過程が示すように、『ソナタ』は、「マルタンヴィルの鐘塔の印象文」と平行関係にある可能性がある。

ところで、J・ムートンは、「音楽は、比喩の世界において特権的な地位を、つまり、音楽が、ブルーストの作品において果たしている本質的な役割に、釣り合う地位を占めている」⁴⁰⁾と述べている。だが、私達が本論で見てきた通り、音楽的メタファーそれ自体もまた、ブルーストの世界において、極めて本質的な役割を果たしているといえるのではないだろうか。

注

- 1) 保莉瑞穂が言うように、「ブルーストが使っている隠喩という用語は純然たる隠喩だけを指すのではなく、譬喩表現一般を表わしている」のであり、「つまりかれが隠喩というとき、換喩も提喩も、また直喩さえもがそこに含まれている」（保莉瑞穂、『ブルースト・印象と隠喩』、筑摩書房、1982、P.184）。本論において私達が用いる「メタファー」も、このような意味であり、従って、「音楽的メタファー」とは、比較の第二項に音楽用語や音楽作品が用いられたイマージュということである。
- 2) GENETTE G., «Proust palimpseste», in *Figures I*, Seuil, 1966, P.39.
- 3) Cf. HENRY A., *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, pp. 49-55 et pp. 301-307.
- 4) Cf. *Correspondance de Marcel Proust*, Plon, 1970, tome I, pp. 388-389.
- 5) Cf. PROUST M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954. tome III, P.374. 以下、本書からの引用は、巻数、頁数のみ、本文中に示す。
- 6) Cf. I, 749.
- 7) 問題となるのは、ドビュッシーの『祭り』であり、「あんなに複雑なオーケストレーションをもった作品の、ヴァイオリンによる演奏は、ありそうもなく思える」（PROUST M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, nouvelle Pléiade, 1988. tome III, P.1542 の編者による注）。
- 8) チェロとコントラバスの混同は、演奏者の卑俗さを強調するための《métaphorique》なものであり、一方、『祭り』の独奏は不可能ではないと楽譜入りで説明している（JOUBERT C.-H., *Le fil d'or*, José Corti, 1984, pp. 33-36）。
- 9) «Réunion du 1er septembre 1957 à Illiers: Proust et la Musique», in *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, no 8, 1958, P.541
- 10) BEDRIOMO E., *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Gunter Narr, 1984, P.37.
- 11) Cf. 「パリの呼び声の音楽のうちに、神秘的な休止によって区切られていることで、教会的なアクセントを認めたブルーストは正しかった。というも、中世の世俗音楽が、その教会起源の名残りを留めていることを、私達は知っているからである」（SPITZER L., «L'étymologie d'un «cri de Paris», in *Etudes de style*, Gallimard, 1970, P.479）。
- 12) MAUROIS A., *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1970, pp. 241-242.
- 13) これにすぐ続いて、白いさんざしからばら色のさんざしへ、目を移した時の喜びが、

- 「ピアノだけで聞いた曲が、やがてオーケストラの色彩をまとめてあらわれるときの喜び」にたとえられる（Ⅰ, 139）。
- 14) エルステールがバルベットに取材した絵の中では、鐘塔は、「凱旋行進曲のなかのように拍子をとりながら」、家々の魂をぶらさげているように見える（Ⅰ, 839）。
- 15) この他、デカタンを気取る俗物ルグランダンの言葉の中に、「月光が静けさのフルートにあわせてかなでる音楽」という表現がみられる（Ⅰ, 127）。また、語り手は、「音楽家がちょっとピアノの蓋を開けるように」カーテンを開け、日の光が、記憶と現実で合っているか調べる（Ⅲ, 27）。
- 16) CATTALUCCI G., *Marcel Proust*, Julliard, 1952, P. 180.
- 17) Cf. Ⅰ, 71, 139, 178, 576, 649; Ⅱ, 51-52, 420.
- 18) クルティウス・E・R, 「マルセル・ブルースト」, 『世界批評大系5』所収, 筑摩書房, 1974, P. 151.
- 19) BRÉE G., *The World of Marcel Proust*, Houghton Mifflin, 1966, P. 38.
- 20) Cf. Ⅱ, 344.
- 21) Cf. Ⅰ, 455-456, 473; Ⅲ, 634-636.
- 22) Cf. Ⅱ, 465-466, 495, 546, 685.
- 23) Cf. Ⅰ, 93-95, 550, 552. この他の主要登場人物については、ビッシュ（Ⅰ, 254）, ジルベルト（Ⅰ, 490）, フランソワーズ（Ⅱ, 22, 727-728）, ゲルマント大公夫人（Ⅱ, 638）, ラ・ベルマ（Ⅱ, 47-48）, 語り手（Ⅰ, 684; Ⅱ, 423, 768）。
- 24) Cf. Ⅰ, 764; Ⅱ, 556, 558, 609, 649, 700, 942; Ⅲ, 278, 307, 801, 861, 862.
- 25) Cf. Ⅲ, 45, 234.
- 26) Cf. Ⅰ, 791, 908-910; Ⅲ, 102.
- 27) Cf. Ⅱ, 796, 835; Ⅲ, 114, 153, 179, 393, 553, 559, 599.
- 28) Cf. Ⅱ, 618, 632, 664.
- 29) Cf. Ⅲ, 261-265.
- 30) 作品の最後の方で、やっとその同性愛的傾向が現われるサン＝ルもまた、はじめて作中に登場した時から、音楽的メタファーに伴われ（Ⅰ, 730）, それ以降も比較的その対象となることが多い（Ⅱ, 106, 170, 180, 413; Ⅲ, 682）。つまり、彼の男色は、音楽的メタファーによって、実は最初から少しずつ暗示され、その繰返しによって準備されていたのだとはいえないだろうか。
- 31) MAUROIS A., *ibid.*, P. 164 に引用。
- 32) Cf. BUTOR M., «Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust» in *Répertoire* Ⅱ, Minuit, 1964, P. 257, 262-264, 282-284, 291.
- 33) YOSHIKAWA K., «Genèse du septuor de Vinteuil dans *A la recherche du temps perdu*», 『東京女子大学論集 29(2)』所収, 1979, P. 162.

- 34) YOSHIKAWA K., *ibid.*, P. 161.
- 35) ハー・J, 「宇宙のピュタゴラス的調和」, 『天の音楽・地の音楽』所収, 平凡社, 1988, P. 108.
- 36) ハマーシュタイン・R, 「聖なる芸術としての音楽」, 前掲書所収, P. 33.
- 37) 『筑摩世界文学大系 58 B プルースト II B』, 筑摩書房, 1979, P. 246 の, 訳者による割注。
- 38) ハー・J, 前掲書, P. 115.
- 39) MALLARMÉ S., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1945, P. 69. Cf. CATTAUI G., *Proust et ses métamorphoses*, Nizet, 1972, P. 307.
- 40) MILLY J., *La phrase de Marcel Proust*, Slatkine, 1983 (réimpression de l'édition de Paris, 1975), P. 132.
- 41) PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971, pp. 63-69.
- 42) プルーストは, 「その夏, 「私の運転手の器用なアゴスチネリ」と共にした五回の遠出, つまり, カン, バイユー, リジュー, エヴルー, グリゾルをそれぞれ訪れた際のことを, 一回の旅にまとめた形で書いた」(PAINTER G. D., *Marcel Proust*, Mercure de France, 1963 et 1966, vol. 2, pp. 123-124)。
- 43) PROUST M., *ibid.*, P. 67.
- 44) 「アルベルチーナと聖女セシリアの比較は, 運転手アルフレッド・アゴスチネリと 1907年に行った, ノルマンディーとブルターニュへの自動車旅行について, プルーストがなした描写から, 直接由来している」(CARTER W. C., «Albertine au pianola: sources biographiques», in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, no 36, 1986, P. 521)。
- 45) PROUST M., *ibid.*, P. 69.
- 46) Cf. MAUROIS A., *ibid.*, pp. 176-177.
- 47) MOUTON J., *Le style de Marcel Proust*, Nizet, 1973, P. 97.