

メデイア
流行という媒体 第一次大戦前の劇場と『失われた時を求めて』

芳野 まい

忘れていた。そういえば、ヴェルデュラン家は社交界に向かって控えめな歩みを進めているのであった。その歩みは、ドレフュス事件のため一時は鈍くなったものの、新しい音楽のおかげでまた加速度を増していた。[...] 社交界の方でも、ヴェルデュラン家と近づきになる心構えをすっかりととのえていた。ヴェルデュラン家というのは、社交界の人間は誰も足を踏み入れないが別にそれを残念と思うわけでもない人たちのようだ、そう思われるようにもなった。ヴェルデュラン家のサロンは、音楽の殿堂とみなされていた¹⁾。[下線引用者]

『失われた時を求めて』とブルーストの書簡に関しては、次の版を参照した。以下略号を用いる。

RTP: A la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987.

Cor: Correspondance, texte établi, présenté et annoté par Philippe KOLB, 21 vol., Paris, Plon, 1970-1993.

引用部分は以下の版を参考にしつつ、邦訳した。

井上究一郎訳、『失われた時を求めて』、全10巻、ちくま文庫、筑摩書房。1992-1993年。

『ブルースト全集 16(書簡Ⅰ)、17(書簡Ⅱ)、18(書簡Ⅲ)』、筑摩書房、1989-1997年。

1) *RTP*, III, p. 263.

『失われた時を求めて』第四篇「ソドムとゴモラ」。長年上流社交界に入ることを望みながら果たせずにいたブルジョワのヴェルデュラン夫人が、ついにそのための控えめな、だが確実な足がかりを獲得するさまを描く一節だ。

ドレフュス事件の際には、反ドレフュス派が主勢を占める社交界と真向から反対の立場をとって社交界との距離をさらに広げたかのように思われたヴェルデュラン家は、その間しかし、アナートル・フランスをなどドレフュス派の芸術家を引きつけることに成功する。そして政治事件の熱のおさまったのちには芸術サロンとして名を高め、社交界の人々の好奇心と関心を集め、この一節以降、ロシア・バレエをはじめとする一連の外国文化の流行と結びつき、それによって得る注目をじゅうぶんに利用しながら、とどまることを知らぬ社会的上昇を続けていく。

引用文中の『『新しい』音楽』は、小説中の架空の作曲家ヴァントゥイユのほか、とりわけストラヴィンスキーやリヒャルト・シュトラウスなどロシア・バレエの作品で人気を高めた外国人作曲家たちの芸術を指すが、小説中ではこれ以外の箇所でも、ヴェルデュラン夫人の社会的上昇を話題にするたびに、「流行」の芸術との結びつきが強調される²⁾。

ヴェルデュラン家の社会的上昇の開始は、ドレフュス事件が一応の解決をみ、ロシア・バレエの登場する1909年ごろから第一次世界大戦勃発前までのことと考えられるが、その時期の夫人のサロンは、『『新しい』音楽』を司る「音楽の殿堂」であるという。じつは同じ時期にその名で呼ばれた劇場、プルーストもその運命に深い関心を寄せた劇場があった。

1、流行：「音楽の殿堂」

しかし「ロシア・シーズン」の上演のたびに、舞台脇の棧敷席のユー

2) RTP, III, pp. 139-141 & p. 741.

ベルティエフ大公夫人の隣に、これまで貴族社会で知られていなかったヴェルデュラン夫人が、まるで本物の妖精のように座っているのをやがて目にするようになると、ヴェルデュラン夫人はディアギレフの一行とともにやってきたばかりのひとだ、とたやすく信じてしまうであろう社交界の人たちに、われわれはこう答えることができるだろう。この女性はすでにさまざまな時期に存在し、さまざまな転身を経てきたのだ。こんどの転身がいままでのと違う唯一の点は、この女主人があんなに長い間むなしく待ち望んでいた成功につながる転身の、こんどはその最初だということであり、そうなればあとは保証されたようなもので、どんどんスピードを増して成功に向かって進むだけである、と。スワン夫人についていえば、彼女の代表する新しさは、ヴェルデュラン夫人の場合と同じ集団的性格をもつものではなかった。[下線引用者]³⁾

小説最後にはゲルマント大公妃として最上流の社交界の女王となるヴェルデュラン夫人が、その上昇のきっかけをつかむ「音楽の殿堂」、それはなによりロシア・バレエの流行と深く結びついている。

ところで、小説に描き込まれたロシア・バレエの流行には、つぎの三つの重要な特徴*がある。

*

- 1、年代がはっきり定められる現象である。
- 2、小説内で「失われた時（過去）」（引用文中では下線.....部）の対義語で、それを際立たせる「現在」「新しさ」（引用文中では下線____部）として描かれている。
- 3、社会を熱狂的に席卷し、旧勢力と新勢力の対立構造を際立たせ変容を促す触媒の役割を果たすとされ、論争を起こしたコントロールーション

3) RTP, III, pp. 140-141.

ャルな現象である。そして小説のなかにもそのような性格を持つものとして取り込まれている。

*

第一、第二の特徴についてはすでに引用文からもわかるが、プルーストとのじっさいの関わりもあわせて確認していこう。

1909年から第一次世界大戦の勃発する1914年まで、ロシア・バレエ団は毎年バリエで定期公演を行った。この初期ロシア・バレエの『クレオパトラ』や『シェエラザード』などの演目、とりわけ小説でもたびたび名のあがる画家ブノワやバクストが手がけたその異国趣味あふれるあざやかな色彩の舞台装置は、デザイナー、ポール・ポワレのデザインするイスラム風のモードの人気と相まって、それまでの流行だったくすんだ色彩を一掃し⁴⁾ 室内装飾など生活全般に東洋趣味の流行を爆発させた。「異国趣味がパリを席卷した」バレエ団の出現時には、「スルタン妃の装い」そのままの女性たちが「トルコ風クッションを置きトルコ風・アラブ風にあつらえられたサロン」で社交の集いを催していた⁵⁾。1912年春『フィガロ』紙のレジーナの社交欄も、完全にロシア・バレエ風に「頭にターバンを巻いてダイヤモンドの粉をちらし、色鮮やかなドレスに身を包んだ王女たち」の集う「千夜一夜の舞踏会」の様子を伝えている⁶⁾ [*第二の特徴]。

プルーストは1910年、友人の評論家ジャン・ルイ・ヴォードワイエや作曲家レイナルド・アーンに連れられ初めてロシア・バレエ公演にでかけた。1910年6月4日ごろオペラ座で『シェエラザード』『カルナヴァル』『饗宴』『イゴール公』を、1910年6月11日、オペラ座で『クレオパトラ』『レ・シルフィード』『シェエラザード』を観劇している⁷⁾。ジャン・ルイ・ヴォードワイエは、1911年4月モンテ・カルロ初演『薔薇の精』

4) POIRET, Paul, *En habillant l'époque*, Paris, Mercure de France, 1933, pp. 73-74.

5) PERROS, Jean, 《Après les Ballets Russes》, *La Critique Indépendante*, 15 juin 1913.

6) RÉGINA, 《Le Bal de Mille et Une Nuits》, *Le Figaro*, 31 mai 1912.

7) *Cor.*, X, p. 12.

の構想者であり、レイナルド・アーンは、1912年5月パリ初演『青い神』の作曲をてがけている。以来、彼ら二人に、1912年5月パリ初演『青い神』の台本作者ジャン・コクトーなどバレエ団の創作の中枢にかかわる友人に導かれ一座のメンバーと親交を深める。小説内のユーベルティエフ公妃のモデルともヴェルデュラン夫人のモデルともなるミシア・セールがレストランのラリユーで催す公演後の夜食会にも、たびたび出席している。

小説の別の箇所では、ロシア・バレエがパリの観客のあいだに引き起こした熱狂は「ドレフュス事件と同じくらい」⁸⁾の激しさで、それまで夫人を無視していた「パリ最高の貴婦人たちや外国の公妃たち」⁹⁾など上流の社交人たちも、神秘的な芸術集団への好奇心に駆られ夫人の催す夜食会に喜んでやってくるようになったとあるが、じっさい、ロシア・バレエの影響力は、それまで周縁部にあったグループの社会的上昇と深く結びついてきた¹⁰⁾。[* 第三の特徴]

流行は、フランス側の興行師として知られたガブリエル・アストリュック（1864-1938）が1913年春、パリのモンテーニュ通りに音楽専用の新しい劇場としてオープンさせたシャンゼリゼ劇場での公演で頂点に達する。

われわれの目に夢幻劇を、耳に魔法をもたらすために、ロシア・バレエが帰って来た。ロシア・バレエが帰ってきたのは、数年来われわれのパリの春シーズンにとってかかせないものになっているからだ。豪華でエレガントな近代性をもったシャンゼリゼ劇場は、ロシア・バレエの舞台にすばらしくよく似合う¹¹⁾。

8) RTP, III, p. 741.

9) RTP, III, p. 742.

10) GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets russes*. New York, Da Capo Press, 1998. BULLARD, Truman Campbell, "The First Performance of Igor Stravinsky's *Sacre du Printemps*", 3 vol., Eastman School of Music, University of Rochester, 1971.

11) SCHNEIDER, Louis, 《Musique》, *Le Gaulois*, 16 mai 1913, p. 2.

反ユダヤ主義と都市化反対の攻撃の標的となって計画から十年以上の歳月を要し、1913年ようやくアストリュックが創設にこぎつけたこの劇場に、プルーストも、ロシア・バレエ団の『春の祭典』、同じくロシアのオペラ『ボリス・ゴドノフ』など話題の外国作品の公演を観に、なんども足を運んでいる。執筆のためますます自宅に閉じこもり社交的催しから遠ざかるようになった作家にとって、そこで得る出会いや見聞は、創作の材料として貴重なものともなる¹²⁾。

だがやがて劇場は破産し¹³⁾、大戦勃発。その後三年間、バレエ団はパリ公演を行うことができなかった。戦後活動再開後も一種の制度化された行事ようになって安定して注目を集めはするが二度とふたたび、初期と同じ影響力を持つことはない。それゆえ、小説に描かれる熱狂的なロシア・バレエの流行は、このロシア・バレエ第一期（通常、シャンゼリゼ劇場で『春の祭典』公演のある1913年まで、あるいは1914年の第一次世界大戦勃発直前公演まで）とされる時期のことと限定できる。[* 第一の特徴]

このシャンゼリゼ劇場が、創設者自身¹⁴⁾ やプルースト、また当時の新聞雑誌で広く「音楽の殿堂」と呼ばれていた¹⁵⁾。シャンゼリゼ劇場以前、パリには四十三の劇場があったが、本格的歌劇上演のための条件を満たすのはそのうち、オペラ座と、オペラ・コミック座、ゲテ座、シャトレ座の四つの劇場だけであった。国立のオペラ座とオペラ・コミック座、またイゾラ兄弟の取り仕切るゲテ座にはしかし、アストリュックが活動を展開する余地はほとんどなく、残るシャトレ座も、1862年に建てられたままの

12) たとえば1913年5月22日付けジャック・コポー宛ての手紙などから、その様子がうかがえる。

Cor., XII, pp. 178-181.

13) 《Une Catastrophe》, *L'Express Musical*, 23 novembre 1913, p. 2.

14) 「私が自分で『音楽の殿堂』と呼んでいた劇場の計画」
ASTRUC, Gabriel, 《A Propos d'un temple enseveli》, *Gil Blas*, 15 décembre, 1913.

15) COUTURAUD, P., 《Le Théâtre des Champs-Élysées》, *La Construction Moderne* (Paris), numéro du 16 novembre 1913, pp. 75-80, pl. 16-18, p. 78.

老朽化した姿で、ドイツやイギリスに建てられていた最新の劇場とは設備や機能、快適さの点で比べようもなかった¹⁶⁾。ブルヴァールからオペラ座にかけての一带、パリじゅうの劇場が集中する地域自体、かつての活力を失いつつあった。

この状況のなかでアストリュックの劇場は、ブルヴァールの衰退とは対照的に「発展のまっただなかになり、活力にあふれ、流行の」¹⁷⁾ シャンゼリゼ地区に建てられた。この地区には、カフェ・コンセルなどはずで多くできていたが、大きな劇場はまだ一軒もなかった。鉄筋コンクリートという素材も新しければ、栈敷席を廃しオーケストラ・ピットを隠す客席構造もそれまでないものであった。『現代建築』誌のクチュロールはいう。オペラ座風の過剰な装飾がなくオーケストラ・ピットも「バイロイトの祝祭劇場のように前舞台の下に隠されていて」舞台がみやすく、照明、暖房、通気、椅子の配置などあらゆる面で行き届いて快適なこの劇場によって、「これほどまで遅れを取っていたフランスの劇場技術が、たちまち首位の列に加えられる」ことになったと¹⁸⁾。

「いかなる過去の思い出も観客を惑わせることがない」¹⁹⁾ シャンゼリゼ劇場の客席、ひかえめで現代的なその豪華は、貴族階級のような歴史や伝統を持たない新興ブルジョワ、小説内のヴェルデュラン夫人たちが打ち出す新しい価値観だった。「音楽の殿堂」の世界、ブルーストはそれを、現実にその名で呼ばれたシャンゼリゼ劇場と同じように、流行と現代性を体現する世界として描きだしている。

16) LOUPIAC, Claude, 《Le ballet des architectes》, 1913 *Théâtre des Champs-Élysées*,
Ministre de la Culture et de la Communication/Éditions de la Réunion des Musées
Nationaux, Les Dossiers du Musée d'Orsay 15, 1987, pp. 22-54, p. 23.

17) LOUPIAC, C., 《L'Architecture Théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du
Théâtre des Champs-Élysées》, Thèse à l'Université de Paris I en Lettres, 1993, p. 449.

18) COUTURAUD, P., 《Le Théâtre des Champs-Elysées》, *La Construction Moderne*
(Paris), numéros du 30 novembre 1913, pp. 99-102, pp. 101-102.

19) BLANCHE, Jacques-Émile, 《Un bilan artistique de 1913. Les artistes et le public》,
La Revue de Paris, Tome 6, 15 novembre 1913, pp. 270-284, p. 282.

2、ラ・ベルマとオペラ座：「流行 vs 伝統」？

ガブリエル・アストリュック氏へ、ドビュッシー、ストラヴィンスキー、モーリス・ドニャバクストなどの芸術家の傑作を誕生させ、『ボリス・ゴドノフ』の舞台を実現し、そしてさらに、オペラ・コミック座やオペラ座の衰退を補うような比類ない劇場、真の音楽の殿堂、建築と絵画の殿堂をつくった氏へ²⁰⁾。[下線引用者]

シャンゼリゼ劇場の誕生により古臭さの代名詞のようになってしまうのがオペラ座やオペラ・コミック座だが、『失われた時を求めて』にはオペラ座が舞台となる重要な場面がある。

小説第三篇「ゲルマントの方へ」で主人公は、大女優ラ・ベルマの舞台を観にでかける。第二篇「花咲く少女たちのかげに」ではじめてラ・ベルマを観るのは「ブルヴァールの一劇場」（ブルヴァールにあるというだけで、劇場の名は書かれていない）だが、こんどはオペラ座（草稿の段階では「オペラ・コミック座」）だ²¹⁾。ナポレオン三世の命によって建設が始められ帝政崩壊後 1873 年に完成するオペラ座、過剰に装飾されたこの「ナポリ風の建物」²²⁾（イタリア・ルネッサンスの模倣様式は、1870 年ごろの流行であった）の一階椅子席に主人公は座る。

主人公が劇場公演に赴くのは、小説全体でラ・ベルマを観る二回だけ。これ以降にも二回、舞台芸術が重要な役割を果たす場面がでてくるが、それはどちらも劇場ではない。一つは、ヴァントゥイユの七重奏曲を聴く音楽の夕べ、これは「音楽の殿堂」時代のヴェルデュラン夫人邸において行

20) 1919 年 7 月、アストリュック宛、第二篇「花咲く少女たちのかげに」刊行のさいに添えられたことば。

Cor., XVIII, p. 340.

21) RTP, II, p. 1546.

22) RTP, II, p. 339.

われ、シャルリュス男爵の力で夫人のサロンにはじめて上流貴婦人が足を踏み入れ、夫人の社会的上昇に決定的な役割を果たすことになる。もう一つは、最終篇「見出された時」の大団円ゲルマント大公妃の催すパーティーでの、ユダヤ人女優ラシエルの朗読である。ラ・ベルマは格違いの「下級娼婦」と軽蔑し続けるラシエルも、ここでは今をときめく「流行女優」になっている。このときの女主人もじつは、戦後再婚して新しくゲルマント大公妃となった女性、すなわち、おなじヴェルデュラン夫人である。そしてこのパーティーが、後述のように瀕死のラ・ベルマのお茶会と徹底して対比される。つまり小説全体を通して、ヴェルデュラン夫人の「音楽の殿堂」が、ラ・ベルマと対比されるのだ。

自分の内にある天才を意識し、とても若いころからその種の流行のあらゆる法令が無意味なことを理解したラ・ベルマとしては、流行へのそのような軽蔑は、彼女が頑なに伝統に忠実であったためなのだ。彼女はつねに伝統を尊重してきたし、伝統の化身であった。その伝統が三十年前と同じように彼女に世事や人間を判断させ、だからラ・ベルマにとっては、ラシエルは現在の流行女優ではなく、かつて知り合ったころの下級娼婦なのだ²³⁾。[下線引用者]

ラ・ベルマは小説全体を通して「伝統の化身」。劇場は「19世紀のわれらが古きヨーロッパのもっとも壮大な建築物」²⁴⁾、そして「過剰な金塗りの盾形や楕円形の装飾、重々しい花綱模様、威嚇的な浮彫の彫像、きつい波模様、巨大なキャリアティード」²⁵⁾をふんだんに用いる様式が時代遅れになりつつあるオペラ座。主人公が椅子席からあこがれを持って眺めるのは

23) RTP, IV, p. 574-575.

24) MOUREY, Gabriel, 《Un théâtre moderne. Le Théâtre des Champs-Élysées》, *L'Art et les Artistes* (Paris), avril-septembre 1913, pp. 21-30, p. 21.

25) JAMOT, Paul, 《Le théâtre des Champs-Élysées》, *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 55 Année, avril 1913, 270^e livraison, pp. 261-294, p. 283.

ゲルマント大公妃や公爵夫人など由緒ある大貴族だから、一見、小説のなかで劇場をめぐる「流行」に対立するのは、「過去」や「伝統」であるかにみえる。だが、それだけではない。

小説のなかにはさらに、プルーストの創作上とりわけ重要な、流行のもうひとつの対立項が隠されている。「文体」だ。

しかし、私が役の外部にみつけようとしていたその才能は、役と一体をなすものなのだ。偉大な音楽家（ヴァントゥイユがピアノを弾くときは、そうであったらしい）の演奏は、弾いている芸術家がピアニストだということさえ意識されないようならば、それだけ偉大なピアニストの演奏なのだ。なぜなら […] その演奏は、じつに透明で、彼の解釈によるもので満ちているので、もはや聴衆は彼自身の姿をみず、彼はもはや一つの傑作に面した窓にすぎなくなっているからだ²⁶⁾。

はじめて観たときはラ・ベルマの芸に幻滅を覚えた主人公がオペラ座では、それこそ演劇における「文体」であると理解する²⁷⁾。小説におけるラ・ベルマの役割は、主人公の芸術家としての形成にいちばん大きな指導力を発揮する音楽家ヴァントゥイユや画家エルスチールと同じように、主人公に「文体の力」を示すことなのだ。

それは、私がバルベックで出会った大画家エルスチールが、特色のない学校の建物と、それ自身傑作である大聖堂とのなかに、二つの同じように価値ある絵のモチーフを見出したのとおなじことであった。そして画家が、家も荷車も人物も、それを均質なものにするある偉大な光の効果のなかに溶かしこむように、ラ・ベルマは凡庸な俳優ならば

26) RTP, II, p. 347.

27) 「演劇の天才とはまさしくこれなのだ、と理解することになった。」
RTP, II, p. 348-349.

一つ一つ切り離してしまったであろう語のすべてをやはり、平らに、あるいは盛り上がるようにして溶かし、それらの語の上に、恐怖や愛情のひろがり的一面にただよわせる²⁸⁾。

異質なものを調和的に共存させる力であるラ・ベルマの芸、ラ・ベルマはそれ「を通して」、世界をみ、そこに存在している。これはまさしく、プルーストが「文体」とよぶものだ。

作家にとっての文体は、画家にとっての色彩をおなじく、技術の問題ではなく、ヴィジョンの問題だからだ。文体とは、この世界がわれわれそれぞれにどう見えるかというその見え方の質的な違いを明らかにすること、芸術が存在しなければそれぞれの永遠の秘密に終わってしまうであろうその違いを明らかにすることだが、直接的で意識的な方法ではそれは不可能なのだ²⁹⁾。

「フローベールの文体について」でプルーストは、フローベールの文体を分析しながらつぎのように言う。

われわれの精神は、さいしょ無意識に作り上げたものをそのあとで明晰に分析したり、あるいははじめ辛抱強く分析したものを生き生きと再創造したりできないと、けっして満足しない³⁰⁾。

ラ・ベルマの文体の「よびかけ」に注意深く耳を傾ける主人公は³¹⁾、や

28) RTP, II, p. 351.

29) RTP, IV, p. 474.

30) PROUST, Marcel, [A propos du «style» de Flaubert], *Essais et Articles, Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, texte établi et présenté par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE (1971), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 586-600, p. 595.

がて自分の文体のなかにそれを再創造するだろう。

3、変容の触媒 流行 VS 文体？

《style》ということばが「様式」と混同されるのを避けるために、本稿では文章にかぎらずさまざまなジャンルの《style》を「文体」と統一してよぶことにしよう。(小説内のさまざまなジャンルの《style》を、統一して「文体」とよんでよいと考える根拠については、この節の途中で示す。) さてプルーストは、流行と文体をそれぞれどう定義しているだろう。

文化と流行を通して、ただ一つの波動が空間の全域にわたって、同じ言い方、同じ考え方を伝播する³²⁾。〔下線引用者〕

この記憶は感覚をいっさいの偶発性から解放して、時間の外にある本質、まさに美しい文体の内容であるところの本質、文体の美のみが翻訳することのできるあの一般的で必然的な真実を、われわれに与えてくれるのです³³⁾。〔下線引用者〕

これまで、劇場をめぐる流行の現象について三つの特徴*を確認した。流行は、過剰なエネルギーとそれがもたらす社会の変化のスピードによって「新」「旧」、それ「以前」「以後」の時代をはっきりと分ける「分水嶺」であり、それが目に見えない「時」を可視化する。だが、考えてみよう、上記の三つの特徴*、そして時の「可視化」が可能なのは、流行が「時」の方向に力を及ぼすからではない。

31) RTP, II, p. 349.

32) RTP, IV, p. 517.

33) PROUST, Marcel, [Swan expliqué par Proust], *Essais et Articles, Contre Sainte-Beuve, op.cit.*, pp. 557-559, p. 559.

流行は「空間」に広がる方向に働く力、空間のベクトルなのだ。たとえば小説に、一人の人間が大きく装いを変えたという記述があっても、それだけでは流行とは関係がなく、そこから時を割り出すこともできない。空間のベクトルが与えられていないからだ。そこにひとつ、集団的な（第一節の引用文における、ヴェルデュラン夫人の体現する新しさの「集団的」性格）、空間的な広がりをおぼわす記述あるいは暗示が入るだけで、それは流行の力を表し、時を可視化するものになる。

いっぽう文体は、上の引用では「無意識的過去の記憶」そのものだ、とある。無意識的過去の記憶は「時間の外にある」、「時から逃れた」、「超時間的」³⁴⁾とあると一瞬、時間の方向に働くものではないと思ってしまう、だが無意識的過去の記憶はある感覚「を通して」二つの異なる時間をむすぶもので、「喚起力」といい、「さまざまな時間の共存」といい、文体は、「時間」の方向に働く力、時間のベクトルなのだ。

この空間のベクトル「流行」と、時間のベクトル「文体」の二つが小説の構造にどのように作用しているか、小説終結部を読んで³⁵⁾、考えてみよう。

流行を軽蔑し、ノルポワ氏の演劇談義のなかでも古典的な趣味が高く評価された³⁶⁾女優ラ・ベルマ。最終篇「見出された時」で病の大女優に追い打ちをかけるのは、「流行の変化に応じ」そして招待したい人々の好みに合わせるために娘夫婦の始める室内改装である。そしてラ・ベルマのお茶会は、流行女優ラシェルが朗読する新しいゲルマント大公妃（元のヴェルデュラン夫人）のパーティーに完敗する。

ゲルマント大公妃のパーティーでは、主人公の前につぎつぎと人があらわれ、空間的な広がり（空間のベクトル）、拡散的な力、「遠心力」をみる。

34) RTP, IV, p. 456.

35) 「さて、この時間に、パリの他のひと隅では、うってかわった一つの光景が見られた。」
RTP, III, p. 572.

36) RTP, I, p. 449.

そこでは主人公以外だれもほんの十年、二十年前(?)のことも覚えておらず、健忘症にかかっている。つまり、ここでは空間のベクトルだけが働いていて、時間のベクトルに力を働かせるものはいない。ただ一人、時間のベクトルを働かせる主人公がいなければ、だれもこの場面に時の変容の力、をみるはずもないのだ。そしてその徹底的に反対の側として描かれるのが、さいごは娘夫婦すらいなくなってラ・ベルマー人になってしまうことさえ予想される、凝縮的なお茶会の姿だ。

エレガンスや社交的威信、生命力の魅力が、ゲルマント大公妃邸のパーティーの日には、吸い上げポンプのはたらきをして、ゲルマント大公妃邸の方に、空気ポンプの力でラ・ベルマのもっとも忠実な常連さえひきつけてしまい、その反対にラ・ベルマの家はかんぜんにならで、死んだようだった³⁷⁾。

ここではラ・ベルマと娘のあいだの広がりのない関係が描かれ(時間のベクトル)、ラ・ベルマは今をときめくラシェルがかつて自分が主役の芝居で端役をもらう売春婦であったことを、けっして忘れない(時間のベクトル)。つまり、ここで働いているのは時間のベクトルだけだ。

大団円ゲルマント大公妃(ヴェルデュラン夫人)のパーティーの場面では、無意識的過去の記憶の啓示を受けた主人公の思索(とうぜんだが、ここに空間的広がりはない)という時間のベクトルが、小説全体に「求心力」を与える。そしてパーティー自体は上でみたように、空間のベクトルにのみ働くもので、これが小説に「遠心力」を与える。ラ・ベルマのお茶会は、この場面で、主人公の思索以外に唯一、小説に求心力を及ぼす箇所なのだ。

そして小説全体でも、無意識的過去の記憶、マルタンヴィルの鐘塔の印

37) RTP, IV, p. 575.

象、芸術家の文体についての思索など、時間のベクトルに働く部分（求心力）と、社会の観察、そしてその変容をあらゆる空間のベクトルに働く部分（遠心力）とが、交互にあらわれ、その二つが絡み合うようにして、小説に描かれる「時」が創られていく。

物語に目を向けてみよう。大女優ラ・ベルマ、高貴な生まれを誇り「時の支配者」³⁸⁾として自分の文体を流行にってしまうほどの影響力を持ったシャルリュス、洗練された社交の文体で社交界の寵児となるスワン、比類ない社交の「エスプリ」を持つゲルマント公爵夫人、あるいは作家ベルゴット、画家エルスチール、さまざまな文体（時間のベクトル）の持ち主が、いずれも流行の力（空間のベクトル）を得、その頂点を極めたところで、主人公の前に現れる。

だが物語が描くのは、これらの人物たちが新しい流行に打ち負かされ、やがてその文体の力も失っていく姿である。『失われた時を求めて』は、作家を目指す主人公が自分の文体を見つけるまでの物語だ。だが「文体を求めて」と要約できるこの同じ物語がじつは、一貫して、文体（時間）が流行（空間）の力の前に「挫折」するさまを描く物語でもあるのだ。なぜか。

これを考えるために、一見遠回りのようだが、この節の最初に述べた、小説内の文章にかぎらないさまざまなジャンルの《style》を統一して「文体」とよんでよいと考える根拠を示していこう。

シャルリュスやゲルマント公爵夫人の社交の「文体」、スワン夫人やフランソワーズの装いの「文体」は、「文体未満」のもので、ベルゴットの「文体」、あるいはほかの芸術家エルスチール、ヴァントゥイユの「文体」と同じように「文体」とよべるものではない、これをおなじように扱うわけにはいかない、と考えるだろうか？

たしかに、『失われた時を求めて』では、芸術愛好家に終わったスワンやシャルリュスの限界がことあるたびに強調され、「芸術 vs 芸術未満」の

38) RTP, II, p. 589.

対立構造が強調される。だが、『ジャン・サントゥイユ』の主人公ジャンが小説のなかで作家になつたらしいのとは反対に『失われた時を求めて』の主人公「私」は（まだ）、芸術家ではない。にもかかわらず、書き始めた語り手とおなじ「私」ということばで結ばれている。芸術家ではない主人公「私」と作家となつた語り手「私」は、時間のなかにあきらかに違う地点にありながら、ちょうど無意識的過去の記憶が感覚「を通して」二つの時を結ぶように、ひとつのことば「を通して」、また同じものとして結ばれることができるのだ。おなじように、「芸術（の文体）と芸術未満（の文体）」は、質的に、あきらかに違うものである。この「質的に」というのは、『失われた時を求めて』の場合、下記の引用からわかるように、時間の中で「たどり着いたもの」と「たどり着かなかったもの」として表される。

けれども、どんなにこっけいでも、彼ら〔芸術愛好家〕をかんぜんに軽蔑すべきではない。彼らは芸術家を創造しようとする自然の最初の試作で、いま生存している種に先立って生まれたがこんにちまで存続するようにつくられていなかった原生動物と同じように、かたちをなさず、生き続けることもできないのだ。意志薄弱で不毛のこれらの愛好者たちが、われわれの心にふれるものをもっているとしたらそれは、初期の飛行機のようなものだからで、離陸することができず、その内部には、これから発見されることになる秘密の手段はまだなく、ただ飛ぶ欲望だけが存在するのだ³⁹⁾。

すなわち「芸術（の文体）と芸術未満（の文体）」は時間の方向では、違う地点にあるものである。だが、集団のなかに、空間にベクトルを働かせるならば、また同じものでもあるのだ。

39) RTP, IV, p. 471

天才の独創性は、かれと同じ世代に属する凡庸な才能の人々との同じ自我の上に重ねられた一輪の花か、ひとつの頂のようなものにすぎない。しかし同じ自我、同じ凡庸な才能が天才のなかにもある、そんな風に思える。[下線引用者]⁴⁰⁾

これは『失われた時を求めて』という小説の読解にとって決定的な鍵だ。物語を進めるダイナミズムをつくるために、プルーストはしばしば内容（文面）としては、「芸術未満 vs 芸術」、あるいは「流行 vs 文体」など本稿でみてきた対立構造について、両者の質的な、すなわち時間のなかでの位置の相違を強調する。

だが小説自体にとっては、両者は質的に、すなわち時間のなかでのあきらかに違う位置にあるものとして描くけれども、空間のベクトルを働かせるならばまた、同じものでもある、ということがたいせつなのだ。同じものであるからこそ、前者は後者にとってもっとも大きな脅威となり、小説はその「相違」を強調しなくてはならない。そして小説は、後者に、前者を（芸術は芸術未満を、文体を求める物語は流行を、時間は空間を）、とりこませてしまう。そしてその運動が、さいしょの構造をやがて反転させてしまい、一見、後者が前者に打ち負かされた、というかたちに見えるのだ。

さらに、これについては次節でもう一度考えるが、プルーストにとって最終的に芸術といい文体といい時間と呼べるのは、その運動自体であるといってもいい。小説のなかで、芸術といい、文体といい、時間といわれるものは、ときに、物語を進める運動をつくるために必要だった上記の対立構造を成り立たせるために便宜的にそう呼ばれるにすぎない。たいせつなのは、この異化作用が、大長編を最後まで運ぶための熱となるということだ。

40) PROUST, Marcel, [Notes sur la Littérature et la critique], *Contre Sainte-Beuve, Contre Sainte-Beuve, op.cit.*, p. 305.

4、媒体

物語を運ぶ対立構造、そのそれぞれの項にくるものがなにであるかは、けっして決定的なものでもない。芸術家たちが才能を枯渇させ、ヴェルデュラン夫人がゲルマント大公妃となるように、こうした立場はやがてかならず、時間の経過のなかでずれ、反転してしまうからだ。対立構造が生み出す運動が重要なのだ。この運動の内容を、さいごに考えてみよう。

まず前節でみたことをうけて、こう考えることができるだろう。「文体」が時間のベクトルであるとする、もう片方の対立項「流行」は空間のベクトルで、その空間のベクトルが時間のベクトルを、脅かしながら、運び、そうして「そこに人間、社会、国民が浸透し、変化してゆくような」⁴¹⁾時がつくられる。『失われた時を求めて』のダイナミックな時空は、二つが横糸と縦糸のように織り合わさって形成されるのだ。

時は、私はこのパーティーでそれをとらえなおしたばかりだが、変動の異なるさまざまな面にしたがって私の生涯を配列する。それを考えれば、これからそういう一つの生涯を物語ろうとする書物にあっては、ひとが普通に用いている平面心理学に対して、一種の立体心理学を用いなくてはならないだろう。そして私がかさねた変動のさまざまな面は、図書室のなかで一人で考えながら記憶の作用でよみがえったあのさまざまな過去の復活にたいしても、おそらく一つの新しい美を付け加える。なぜなら、記憶は、過去を現在のなかに、その過去を修正せずに、その過去がそのときの現在であったままに連れ戻しはするけれども、あきらかに、時のあの大きな次元、それにしたがって人の生涯が実現されていく大きな次元を、抹殺してしまうからだ⁴²⁾。

41) RTP, IV, p. 510.

42) RTP, IV, p. 608.

文体の内容である無意識的過去の記憶だけで、流行という空間のベクトルがそれを脅かすことがなければ、物語が描くべき運動が生まれず、つまり『失われた時を求めて』という小説に必要な「時の大きな次元」が創られない。そしてそれでは、無意識的過去の記憶も、小説のなかには、存在できない。

だが逆に流行だけで時間のベクトル、文体がなければ、それはおなじように「不動」な世界だ。

時にひっぱられて動いてゆくこの世界を認識する方法、この世界をいわばネガに写し取る方法は、逆にこの世界を不動化してしまう⁴³⁾。

流行は空間のベクトルであるから、時間の流れによりそうことしかできない。すなわち、そこになんの運動も生まれない。無意識的過去の啓示を受けた主人公の思索・視線があつてこそ、最終場面のゲルマント大公妃のパーティーが、そこまでのさまざまな過去、そして未来の時間にそこからアクセスすることのできる扉となったように、文体とその内容である無意識的過去の記憶が時間の方向に働いてこそ、『失われた時を求めて』は、ほぼ時間軸に沿った物語を語りながら、同時に、冒頭から複数の時空に等しい距離でアクセスできる扉を持つ、ダイナミックな時空を持つ小説となるのだ。

私は若い作家たちに共感を抱いているのです。ですが彼らは逆に登場人物の少ない短い筋を礼賛しています。私は小説について、違う考えを持っています。どう説明しましょう？ ご存じのように、平面幾何学と空間幾何学があります。私にとって小説とは、単に平面心理学の

43) RTP, IV, p. 542.

ものではなくて、時間のなかの心理学のものなのです。時間というこの目に見えない物質を私は取り出そうとしましたが、そのために経験の持続できることが必要でした。作品の最後になると、あまり重要でない小さな社会的事実や、第一巻ではたいへん違った世界に属していた二人の人物の結婚などが、時の過ぎたことを示してくれて、ヴェルサイユ宮殿のあちこちにある古色を帯びた鉛、時がエメラルドの鞘のなかにおさめたあの鉛のような美しさを帯びてくれればと、期待しているのです。〔下線引用者〕⁴⁴⁾

「経験の持続」を可能にする『失われた時を求めて』の長い物語は、多くの登場人物、さまざまな社会的事象（たとえば本稿でとりあげる「流行」）という空間のベクトルが媒体となつて、運ばれていく。プルーストは、時間という目に見えない物質を取り出す、時間を創りだすという問題、すなわち時間の問題を、空間のベクトルで、解決するのだ。

言い換えれば、時間のベクトルである文体にはそれ自体完結的「内的な完璧性」、求心力がある。だが流行という遠心力によってそれが脅かされることがなければ、運動は生まれない。そして文体（求心力、時間のベクトル）も流行（遠心力、空間のベクトル）もその運動「を通して」、運動「のなかに」しか、存在できない。

プルーストは文体について、それを守るためには「攻撃」しなければならない、そうしてはじめて「目のくらむような永遠の生命」を宿すという⁴⁵⁾。『失われた時を求めて』は、「見出された時」の啓示、時の破壊力と創造力の認識へと向かう二巻本（「失われた時」と「見出された時」）が書き始められ、第一次世界大戦により執筆が長引いたあいだに、同時代の

44) PROUST, Marcel, [Swan expliqué par Proust], *Essais et Articles, Contre Sainte-Beuve*, op. cit., pp. 557-559, p. 557.

45) 1908年11月6日、エミール・ストロース夫人宛ての書簡。
Cor., VIII, p. 276-277.

事象を柔軟に取り入れ、大長編に成長していった。これが可能になったのは、語るべき「文体を求めて（時間のベクトル）」という物語を、その物語にとってまさに脅威である流行の作用（空間のベクトル）を取り込み、それが物語を脅かしながら、「時の大きな次元」を紡ぎ、媒体となって、物語を支え、運ぶからである。

小説では、流行のほかにも、社会に変容を促し物語を動かすさまざまな要素があるが、流行はこれらの他の要素と「柔軟に、透明に、たがいに反映しあうように」⁴⁶⁾ 相互浸透的に結びつき、連動し、物語をさらにダイナミックに運んでゆく。この相互浸透的な連動性によって『失われた時を求めて』という小説全体はひとつの網目構造になる。しかもこの網目構造のなかで、とり入れるもの（流行によってはっきりあらわれる対立構造、時間のベクトル）と取り入れられるもの（流行、空間のベクトル）はやがて、最終的には、一体となる。ひとつの流行がその他の流行、また構造をささえる他の要素と相互浸透的に結びつき網目構造をつくるから、とり入れられたもの（流行、空間）は取り入れられるもの（構造、時間）の一部となって、こんどは取り入れるもの（構造、時間）を支えていく。

ブルーストは文体について「文体の連続性は、たえざる刷新によって危険にさらされるどころかまさにそれによって保証されます」⁴⁷⁾ と答えるが、まさにこの刷新が作品の連続性を保証し、作品にとってたいせつなものはどんな小さなものも逃さぬこの繊細で、おおらかに変容する網目構造のなかに、同時代の現象を柔軟に取り入れ、時を創り批評的に生成する作品を書き続けていったのだ。

（フランス語圏文化学科 非常勤講師）

46) PROUST, Marcel, [Le déclin de l'inspiration], *Essais et Articles, Contre Sainte-Beuve*, op.cit., pp. 422-423.

47) 「文体の刷新に関するアンケート」

PROUST, Marcel, [Enquête sur le renouvellement du style], *Essais et Articles, Contre Sainte-Beuve*, op.cit., p. 645.