

音楽小説『囚われの女』を読む（2） ——遺作をめぐる（後編）

齊 木 眞 一

6. 二つの遺作

前編で確認した通り、ヴァントウイユの《七重奏曲》が語り手を芸術上の探求の途上にいわば宙吊りにしたまま、『囚われの女』は巻を閉じる。音楽が芸術をめぐる深い瞑想に誘い込み、それが読み応えある幾頁かを形成しているのは事実ながら、待ち望んだ啓示がもたらされるわけではなく、予感のようなものとどまっているのである。だがこの曲にはもうひとつ、かけがえのない特徴がある。作曲者ヴァントウイユの遺作であったということだ。曲を完成できないまま彼が亡くなったのは、その人生を覆う悲しみゆえであった。死後、草稿のままになっていた曲を形あるものにまでしたのは、悲しみの原因となった者自身、つまりヴァントウイユ嬢の女友達である。悲しみと贖罪の刻印を強く受けた作品ということになる。

ところでこの二つの刻印は、やはり遺作となった『囚われの女』にも少なからず認められる。アゴスチネリの死による悲しみに暮れるなか、『失われた時を求めて』執筆の途中から新たに付け加わったアルベルチヌをめぐる物語を書けば書くほど、作品の完成は遠のいてしまいかねない。『囚われの女』の仕上げを急いでいた時期のブルーストは、死が確実に近づいていることを意識するようになっていたのである。その一方でアゴス

チネリと生きた年月をもとにした物語を書き足してゆくことこそ、若くして死んだ友への贖罪になるという思いもあったのではないか。追憶の念が自然と執筆を促すという面もあったことだろう。これは生きている間に作品の完成を見届けたいというのを二次としてしまうような姿勢であり、さらには作品への真の理解は芸術家の死後になってこそ実現するという考えにもつながってゆく。その意味でヴァントウイユの遺作《七重奏曲》は、プルーストが自身の遺作となることを次第に予感するようになっていった『囚われの女』と相通ずるものをもっているのではないだろうか。

二つの遺作の呼応関係をめぐって、ごく大まかな見取り図の素描を試みた。ただ単に作者の死によって未完に終わったというのとはちがって、『囚われの女』には遺作となることを見越してのこととしか思えないような、特異な加筆がいくつかある。いずれもこれまでさまざまに論じられてきたものだが、以下では三つの例を順次取り上げ、遺作という観点から考察を進めていきたい。やや回り道になるが、そうしてこそ《七重奏曲》の役割のうち大事なものが見えてくるのではないかと思う。

7. 「マルセル」

アゴスチネリの失踪（1913年12月）から事故死（1914年5月）にかけての時期は、すぐに第一次世界大戦の4年間（1914年8月から1918年11月）に続いている。アルベルチーナをめぐる大きな物語は、作家を襲った二重の不幸を原点にしていることを改めて思い出す必要がある。それはただ単に戦時下の出版事情のせいで続巻の刊行が先延べになり、加筆する時間ができたというのみではない。作家の人生は二重の悲しみ、苦悩に押しつぶされそうになっていたのである。「プルーストの生涯を、アゴスチネリ以前とアゴスチネリ以後に区分することはできないだろうか。高まる名声と引き換えに、健康のいっそうの衰えと身辺の淋しさが加わ

る。愛する男が永久に姿を消したあとは、はずみがついた創作になおのこと没頭する道しかない。アンチーブの事故のころは、ちょうどフランスでもヨーロッパ全体でも、危機の接近を予感させる重苦しく不安定な時期であった。アゴスチネリ死去の悲しみは、迫り来る戦争の不安と恐怖によって増幅される¹⁾。

そのような状況下での加筆作業が幾重にも行われた故か、『囚われの女』では随所に作者自身の存在が強く感じられる。例えば冒頭から、それまでとは一転して語り手はベッドに伏した生活を送るようになっている。作者ブルーストのことを思わずにいられない。さらには執筆時の作者の暮らしぶりや思いなどが直接語られている箇所にも何度か遭遇する。それはやがて時間があれば架空のものに変えられてゆくはずだった、というのとは性質を異にするのではないだろうか。

まずはアルベルチヌスが発する「マルセル」という語り手の名前について考えてみたい。あくまでも作者の名前と同じだとしたら、という条件がつけられた上で、この名前が二度にわたって記されているが、これはよく知られている通り、全編で『囚われの女』においてだけのことである。作者ブルーストの実人生との区分を旨とする、無名の一人称という原則が大長編小説を貫いているのは間違いない²⁾。そしてこの原則は1909年の前半には確立し、その後は一切草稿にも固有名は現れてこないことが確かめられている³⁾。だが、それに反するかに見える『囚われの女』の「マルセル」については、条件法を使って無名性をかえって際立たせている、さらには時間があればやがては削除されていたはず、というだけではないので

1) 原田武『ブルーストに愛された男』青土社、1998年、207頁。

2) 鈴木道彦「無名の一人称」、『マルセル・ブルーストの誕生—新編ブルースト論考』藤原書店、2013年、41-72頁。

3) 吉川一義「ブルーストを読む(Ⅲ) —主人公「マルセル」?—」、「ふらんす手帖」14号、1985年、109頁。

はないか。語り手を不用意にマルセルと呼ぶ論者が多いなか、無名性を強調することのみに力点が置かれすぎたきらいがあるように思える。こんな込み入った留保をつけてまで、誤解や早合点のもとにもなりかねない「マルセル」という固有名を持ち出しているわけだが、そんなことはしなくてもすむ場所なのである。例えば恋人同士が名前を呼び合うということを描くだけであれば、必ずしも「マルセル」は必要ないであろう。実際、ジルベルトとの恋の初期、「私をジルベルトと呼んで」(I, 396)⁴⁾という申し出から始まる半頁ほどの段落では、語り手自身の固有名は出さない工夫がされている。それでも名前を呼び合うことに伴う心の動きを丁寧に追っていて、印象深い内容となっている。

この問題の経緯はプレイヤッド版の注に手際よくまとめられている。従来の諸説とカイエの記述を振り返っての結論は次のようなものだ。「ブルーストのこういった手法は、自伝の消去とは正反対であることがよくわかる。消去はすでに完了しているのであって、そうではなくてむしろ、小説の作者がその語り手との近さと遠さを両方とも強調しようと望んでいるのだ」(III, 583, n.1)。「近さ」は言うまでもなく「マルセル」という名前だが、それは条件法を使って提示されているのだから、「遠さ」もしっかりと示されているのである⁵⁾。つまりフィクションと自伝の中間にあえて位置取りをしているということだ。すでに出来上がりつつあった大きな小説作品に、そのときどきの作者自身の人生のかけがえのないひとこまを、いわば接ぎ木していったと言えようか。作家が望んで行ったことにちがいは

4) 『失われた時を求めて』からの引用にはプレイヤッド版 (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.) を使用し、括弧内に巻数をローマ数字で、頁数を算用数字で示す。

5) さらに詳細を極めた注をガルニエ版で読むことができる (*La Prisonnière*, édition critique par Luc Fraisse, Classique Garnier, 2013, pp. 711-713)。8人もの論者の説が年代順に引用されているが、かえって錯綜の度合いを深めるばかりであるように思える。

ないが、それによって創作と実人生の区別は曖昧になってゆく。『サント＝ブーヴに反論する』以来、両者を分けることに拘ってきた原則が、変容を被ることになったのである⁶⁾。

こんな唐突な形をとって作者が自分の名前をここにあって記した理由に思いをめぐらしてみると、アゴスチネリからそう呼ばれていたことを書き留めておきたいという気持ちによるのではないか、との可能性が浮かんでくる。亡くなった友が発した音の記憶がプルーストのうちに強く長く残ったであろうことは想像に難くない。『囚われの女』にはそのことをうかがわせる記述もある。目覚めたばかりのアルベルチーナが発する「私の愛しいマルセル」*Mon chéri Marcel*に続けて、語り手は次のように言っている。

これ以降私は、家で両親が同じように「愛しい」*chéri*を使って呼びかけることで、アルベルチーナが口にする甘美な言葉から唯一のものであるという価値を奪ってしまうのを、もはや許さなくなってしまう。(III, 583)

誰にも使用が許されているはずの言葉でありながら、それを「唯一の」ものとする強い気持ち、これはそもそもプルースト自身がアゴスチネリに抱いた経験があったからこそそのことではないか。自分にとって「唯一のものであるという価値」ゆえ、禁を犯すようにして「マルセル」まで記したいという思いを抑えきれなかったと推測できないだろうか。

アゴスチネリからマルセルへの呼びかけとしては、別の形をとったもの

6) 手紙で自作に言及するときなど、話を簡潔にするためかプルーストが語り手と自分を同一視していることは珍しくない。『失われた時を求めて』が小説でありながら自伝に近い性質をもっていること表れではあるが、小説中のことではないので上記の問題とは区別して考えるべきだろう。

も残っている。元運転手との最初の思い出を語った1907年の「自動車旅行の印象」を1919年になって『模倣と雑録』に収録するにあたって、プルーストは次の注を書き加え、亡くなった若い友を偲んでいる。

この文章を書いているときの私には思いもよらなかったのだが、8年後にこの青年は私の本をタイプに打たせてくれと頼みに来たかと思うと、私の洗礼名と登場人物のひとりの名前を組み合わせたマルセル・スワンなる名前を使って飛行技術を習い、そのあげくアンティエーブ沖の飛行機事故によって26歳で亡くなってしまったのである。⁷⁾

「マルセル・スワン」という偽名にも現実と虚構——『スワン家の方へ』が出て半年ほどの頃であった——が併存している。これをアゴスチネリが「友情を込めて」使ったことは、プルーストへの呼びかけとして受け取られたようだ。この注は亡き友の呼びかけへの返礼として、喪失の悲しみのなかで書き加えられたものと言えるだろう。『囚われの女』における二つの「マルセル」についても同じように考えることができないだろうか。二つとも1918年には執筆を終えていた清書原稿に加筆されたもので、条件法はさらにその後になって追加されている⁸⁾。

アゴスチネリとの関係に起因する「悲しみ」——この語は1913年から翌年にかけて、プルーストの書簡に頻出する——がプルーストの創作にどのように関わっているのかは、先に引いた原田武『プルーストに愛された男』に詳しい。同居から失踪、そして死に至る一年余りの「悲しみ」の内実がいかなるものであったのか、意を尽して描き出されている。しかしこ

7) Marcel Proust, « Journées en automobile », in *Pastiches et mélanges*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 66. 『模倣と雑録』に収録される際、「自動車旅行の日々」と改題された。

8) 吉川一義、前掲論文、110-113頁。

の「マルセル」については残念ながら直接言及されていない。ただアルベルチヌスから語り手にあてた五通の手紙を検討し、そのうち出奔の際の置き手紙は「現物の再現である可能性が高い」⁹⁾し、三通目は「実際にアゴスチネリによって書かれた手紙のほぼ完全な再現とみなせる」¹⁰⁾、と結論づけている。また両者が交わした手紙のうち、プルーストからのただ一通が残されているが、それは「僕の親愛なるアルフレッド」*Mon cher Alfred (Corr., XIII, 217)*¹¹⁾と始まっている。とすればアゴスチネリはプルースト宛ての手紙を「僕の親愛なるマルセル」としていたのではないかと、との憶測も生まれてくる。またこの手紙でプルーストが引用しているマラルメの詩のうち、「この白い苦悶」が「この悲しい苦悶」(*Corr., XIII, 219*)となっていることも注意をひく。さらに喪の悲しみのなかで、プルーストは第三者宛ての手紙でアゴスチネリの「実名を出すことをためらわない」¹²⁾ようになる。深い悲しみがやがて作品にも事実をありのままに書く衝動を芽生えさせてくるとしたら、その前段階と言えようか。

「マルセル」という呼びかけとアゴスチネリとの関わりについて、これ以上に客観的証拠となりうるものは見出せなかった¹³⁾。しかし『囚われの女』の原稿に異例の加筆をしたとき、プルーストは脳裏にあったアゴスチネリの思い出を直接書き込む衝動に抗しきれなかったのではないかと。名前

9) 原田武、前掲書、178頁。

10) 同書、115頁。

11) プルーストの書簡からの引用にはブロン版 (*Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 1970-1993, 21 vol.*) を使用し、括弧内に「*Corr.*」と略記したうえで巻数をローマ数字で、頁数を算用数字で示す。

12) 原田武、前掲書、148頁。

13) アゴスチネリの家族を精査した報告のなかに、彼の死の翌々月に生まれた姪が「マルセル」*Marcelle* と命名されたという事実が記されている (Jean-Marc Quaranta, « Alfred Agostinelli », in *Le Cercle de Marcel Proust, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Honoré Champion, 2013, p. 14*)。

は最も個人を特定するものであるだけに、作者の名前を語り手から用意周到に遠ざけるよう努めてきたのである。それにもかかわらず、そして原則に抵触しないよう条件法を使うという込み入った配慮をしてまで、あえて「マルセル」と書き込んでしまうほど、やはり「詩人の悲しみ」(III, 667)を創作から遠ざけることはできなかったのではないだろうか。だとすれば「ウルカヌスの巧みさ」(III, 667)に長けたワーグナーの対極に位置づけられる小説作法である。

「マルセル」は音の記憶である。その点で最後に指摘しておきたいのは、アゴスチネリと音楽との結びつきが「自動車旅行の印象」の時点から強く意識されていることだ。運転中の彼はオルガンを弾く音楽の守護神である聖チェチリアにたとえられている¹⁴⁾し、警笛が《トリスタンとイゾルデ》第三幕冒頭のシャリュモーを喚起して、この小文は閉じられる¹⁵⁾。それが『囚われの女』になると、語り手がひとりでヴァントゥイユの《ソナタ》を弾きながら《トリスタンとイゾルデ》を想起する場面（第三楽章冒頭への言及もある）が音楽小説となることへの入口の役割を果たしているし、アルベルチヌスが自転車のハンドルに代えてピアノラを操作する姿を描く箇所と同じ聖人の名前が使われている（III, 884）。プルーストは1913年秋にピアノラを自宅に設置したが、ペダルを踏むのは同居中のアゴスチネリであった。機械好きの青年の歓心を買うのが目的だったのかという推測さえしたくなるほどの状況である¹⁶⁾。実際、アゴスチネリの死後、プルーストの生活にピアノラの痕跡は見出せなくなる。この音楽小説の構想に運転手アゴスチネリとの音楽をめぐる思い出が深く関わっているのを見逃すことはできない。それはときとして自伝の領域へと小説家プ

14) Marcel Proust, *art.cit.*, p. 67.

15) *Ibid.*, p. 69.

16) コルブ (*Corr.* XIII, 32, n.5) に次いで原田（前掲書、92頁）も、こう推測している。

ルーストをして踏み込ませるほどのものであった。

8. 「親愛なるシャルル・スワン」

《七重奏曲》が演奏されるヴェルデュラン家の夜会に向かう途上でスワンの死が想起されているが、これも後から追加されたエピソードである。語り手は自分が小説を書くようになる将来を先取りして、実人生で交流のあったシャルル・スワンなる知人（われわれ読者にとっては架空の人物）を、そのままの名前で自らの小説の人物にすることを予告する。「親愛なるシャルル・スワン」と呼びかけているが、これは「マルセル」と似て、自伝とフィクションの境界に位置しているのだ。

反対にスワンは、知性の面でも芸術の面でも傑出した人物であった。それで何も「創造」しなかったにもかかわらず、彼はもう少し生き長らえるという幸運に恵まれた。しかしながら親愛なるシャルル・スワンよ、私はまだ幼かった頃、死を間近に控えたあなたをほとんど知ることなかったが、あなたが取るに足らぬ愚か者と考えていたはずの者があなたをすでに自分の小説のひとつの主人公にしたからこそ、人々があなたのことを再び話題にし始めているのであり、おそらくあなたは生き続けることになるだろう。ロワイヤル通りサークルのバルコニーを描いたティソの絵で、あなたはガリフェとエドモン・ド・ポリニャックとサン＝モーリスの間にいるが、あなたのことがこれほど話題になるのは、スワンなる人物のなかにあなたの特徴のいくつかがあるとわかるからなのだ。(III, 705)

多くの者は死とともに忘れられてゆく。スワンのような「傑出した人物」であっても、しばしの間、名が人々の記憶に残るくらいである。やがてジ

ルベルトも母の再婚を機に父の名を捨ててフォルシュヴィル嬢となってゆく。ところが彼は思いがけなく、小説の人物として生き永らえるという幸運に恵まれるのだ。「自分の小説のひとつ」とは、語り手がやがてスワンを主人公にして書くことを先取りしたものだだろうから、われわれの知る「スワンの恋」とよく似た作品ではないだろうか。実際『囚われの女』終盤には、驚くべきことながら語り手がすでにその一部を書き始めているような記述がある。

あるときフランソワーズが大きな眼鏡をかけて私のメモ類を探り、そのうちのひとつを元に戻すのを私は見かけた。そこにはスワンについての、また彼がオデットなしではいられないことについての物語を書き留めてあったのだ。(III, 868)

語り手のアルベルチヌへの恋はかつてのスワンの恋をなぞっているような面があるが、それにしても彼はまだ創作に着手していないはずなので、多くの読者は戸惑うことになる。しかしそもそもスワンの死について想起されたこと自体、ブリショとヴェルデュラン家に向かう途上、かつてスワンとオデットの通ったサロンが話題になったのがきっかけであった。それを受けて先達の境遇にわが身を重ね合わせるようにして語り手が書き始めたのかもしれない。スワンにしてもオデットにしても、彼にとっては実在の知人であるから、ここで書いている「物語」を含む複数の「小説」は、かなり自伝に近いものだろうという推測が成り立つ。

先に引いた長い一節で予告されている通り、スワンは最も愛情を注いだ実の娘からは忘れられた反面、語り手のおかげで読者の記憶という形で生き永らえることができそうだという。これは悲しみに彩られた人生が後に芸術によって救済されるという点で、ヴァントウイユとも無縁ではない。

スワンは《ソナタ》の作曲者とコンブレーの哀れな老人が同一人物であることに最後まで気づかなかっただけでなく、最愛の娘からの裏切りという大きな悲しみをヴァントウイユと共有していることも知らなかったのである。ヴァントウイユへの贖罪が娘の女友達によって行われたとするなら、スワンの方はジルベルトとの交際をよく思われなかった語り手——わざわざ「取るに足りない愚か者」とされている——が引き受けることになる。《七重奏曲》によるヴァントウイユの復活の直前になってスワンの死が想起され、小説による永生が予告されていることから、両者の並行関係を読み取ることができる。プルースト自身、『失われた時を求めて』をかなり書き進めてきて、作品によって人間的な何ものかが生き永らえるという実感を得られるようになってきたとしても不思議ではない。ここにはそんな、作家としての手応えのようなものも込められているのではないだろうか。それはまた一方で、自らの死が間近に感じられるなかでのことだったのは言うまでもない。

スワンへの呼びかけに先立って、その前頁には定型で綴られた新聞記事（「ル・ゴローワ」紙の文体模写）が引用されているが、それとの対比によっても、小説の人物にされたことの意味が際立ってくる。記事によってスワンは「書かれた名前、現実世界からいきなり沈黙の王国へと移った名前」（III, 705）となる。ひとりの人間が生きたことはそうして忘れ去られてゆくように思えるのだが、記事を読んだ語り手はかえって知人の人生の個々の場面への関心と呼び覚まされる。自分の人生を素材にした小説を書くことになる将来の伏線と言えよう。そして彼にとっては実在の人物であるシャルル・スワンは、後に彼が書くことになる小説では同名でしかも似たところのある「スワンという人物」（III, 705）となっているのである。作者プルーストがアゴスチネリへの返礼として、彼の自分への呼びかけをそのまま小説中に書き込んだとしたら、それと似ている。いずれにおいて

も、小説という枠組みを逸脱するくらいまで、作者が自伝に踏み込んで
いるのだ。

とはいえ早合点は禁物である。シャルル・スワンのモデルとされるシャ
ルル・アースが描き込まれているティソの絵《ロワイヤル通りサークルの
バルコニー》への言及があることから、通常スワンではなくアースへの呼
びかけと取られることが多い。しかし「親愛なるシャルル・スワン」と明
記されていることを忘れてはならない。そして語り手はティソの絵でスワ
ンが「ガリフェとエドモン・ド・ポリニャックとサン＝モーリスの間にい
る」としているのに対して、現実の絵にはスワンが描かれていないのはも
ちろん、シャルル・アースはひとり他の人物たちから離れたところに立っ
ているのである。つまり『失われた時を求めて』の世界で語り手が目にし
ているティソの絵には、スワンが描かれている（おそらくはアースも）と
いうことになる。こうしてこの一節は、アースとスワン、現実世界と小説
世界は別物であることを示す結果ともなっているのである¹⁷⁾。

マリオ・ラヴァジェットは、一人称の語り手をめぐる長い議論の冒頭
で、このシャルル・スワンへの呼びかけをアルベルチヌの発する「マル
セル」と並べて取り上げている。しかしティソの絵を拠り所にして安易に
もスワンをアースに置き換え、また以後も一貫して語り手をマルセルと呼
び続けている。そしてこの二つをもって作者の晩年に出来た「自伝との
唐突で気懸りな接近」¹⁸⁾の例としているのだ。ところがこれではプルー
ストの凝らした趣向を見落としたことになる。ティソの絵とシャルル・ア

17) スワンはディレッタントとして断罪されるのが通例だが、そんな人物が内包
する多様性については、ここに略述した死後の呼びかけやティソの絵の問題も
含めて、拙稿「無為の人スワン」（『現代文学』66号、2002年、54-67頁）を
参照されたい。

18) Mario Lavagetto, *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*, traduit de l'italien
par Adrien Pasquali, Belin, 1996, p. 11.

スを通して現実が小説のなかに闖入したといった単純なことではなく、シャルル・スワンが描き込まれたティソの絵を使うことによって、作者と語り手それぞれが生きている二つの現実が本質を異にするというプルーストの原則は、かえって順守されているのである。語り手に作者の名前を与えるという書き込みを二回行ったとしても、条件法によるという注意は怠っていないので、原則が崩れているわけではない。これにはむしろ、画家が自らの肖像を画布の片隅にこっそり忍び込ませておくという手法に相通じるものがあるのではないだろうか。理由はどうあれ自分の創造した世界に己の痕跡を残すこと自体が目的であって、描かれた人物が画中の世界において当の画家自身として存在していることを示すものではまったくない。

われわれの現実世界と同じようであり少し違っている『失われた時を求めて』の世界——ティソの絵にスワンが描かれている——では、ゴンクール日記にヴェルデュラン家に集う面々が登場する。アニック・ブイヤゲは、文体の比較をするだけなら本物のゴンクールを引くだけで済むのに、なぜわざわざ文体模写までしたのかと自問し、批判の相手の文体で書けないから批判しているのではないと証明したかったのだろう、としている¹⁹⁾。それも否定できない側面かもしれないが、より本質的には、プルーストの創造した人物がゴンクールの目を通すとどのように描かれるかを示すことに本来の目的があるのではないか。スワンの死を報じる「ル・ゴロワ」紙の記事と同様である。

現実と虚構の狭間に位置する固有名詞をめぐって、もうひとつ『囚われの女』から例を挙げると、「バイエルン国王の弟」(III, 778)がヴェルデュラン家の夜会に登場してくる。一見実在するかのようだが、実は架空の人

19) Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Lettres Modernes, 1996, p. 10.

物で、おそらくルートヴィヒ2世が思い浮かぶよう仕組まれた結果であろう。《七重奏曲》が演奏されるこの夜会には、すでに見たようにワーグナーに関連する固有名詞が多く散りばめられている。『囚われの女』前半ではワーグナーの作品の技巧的側面が批判の対象となり、作者の人間的現実からあまりにも遊離してしまうとされているが、プルーストによるこのような固有名詞の使い方は、それ自体むしろ高度な技巧の賜物と言えよう。おかげでいくらかでも創作できる絵空事とちがって実人生こそがもちうる重み——つきつめれば一回限りのかけがえのなさゆえの——を作品に付与しながら、現実と似ていると同時に別物であることを本質とする小説世界の独自性が担保されるのである。

なおティソの絵をめぐる一節が書き加えられたのは、プルーストの人生最後の年であった。「イリュストラシオン」誌の1922年6月10日号に掲載されたこの絵の切り抜きをもらったプルーストは、それを身近に置いて眺めていたという。提供者ポール・ブラックに宛てて、その2か月後には次のように書いている。

頂戴した「イリュストラシオン」誌の切り抜きには魅了されてしまいました。描かれている人々のうち、私が知っているのはアース、エドモン・ド・ポリニャック、サン＝モーリスだけです。しかし彼らに再会するのは何という喜びでしょう。ひっきりなしに私はこの切り抜きを所望します。つきぬ喜びを与えてくれるのです。(Corr., XXI, 409)

絵自体にプルーストがそれほど価値を見出していたとは思えないなかで、「つきぬ喜び」を感じ続けたのはおそらく、自作にこのようにして使うことを思いついたからではないだろうか。『失われた時を求めて』の刊行が進むにつれて、モデル問題はますますプルーストを悩ますことになってい

たのである。知っているという3名のうち、アースの名前が第一に挙げられていることに注目したい。

9. 秤にかけられたベルゴットの命

よく知られているように1921年5月、ジュ・ド・ポームでのオランダ絵画展に出かけたブルーストは、20年振りでフェルメールの《デルフト眺望》に再会し、この経験をもとにベルゴットの死の挿話を書いた。親交のあったジャン＝ルイ・ヴォードワイエによるフェルメール評を読んだのが外出のきっかけで、この若い美術批評家は展覧会に同行した。ブルーストは作中に「ある批評家が書いていたので」とか「批評家の記事のおかげで」(III, 692)とわざわざ記して、「敬意と感謝のしるし」²⁰⁾を捧げているのである。より近い間柄だったアゴスチネリからの呼びかけを書き込んだのではないと思われる「マルセル」についてすでに検討したが、それと似たところのある物言いである。しかしそればかりではない。ベルゴットの死は《七重奏曲》初演に先立ってスワンの死と並んで語られていて、やはり死と芸術による再生の話になっているのである。ティソに続いて直接は絵画に関わるものだが、最後に取り上げて遺作をめぐる考察の締めくくりとしたい。

ベルゴットは展覧会場で《デルフト眺望》を前にして目まいに襲われる。

天上の秤の片方に彼自身の命が載っているのが見え、そしてもう一方にはとても見事に黄色く塗られた小さな壁面があるのだった。彼は後者と引き換えに前者をうかつにも渡してしまったように感じた。(III, 692)

20) 吉川一義『ブルースト美術館』筑摩書房、1998年、92頁。

直後に作家は急死するのだから、この感慨は的中したことになる。彼の命は文字通り秤にかけられた結果、「自足しているかのような美」(III, 692)を備えた黄色い壁の方が重かったことになる。そもそもは尿毒症の軽い発作をおこしたため休養を命じられていたのを無視して展覧会に出かけてきたのだから、彼自身の意志によるものだ。そこまでして見たかったということで芸術の方が重かったわけだが、彼の命の方を軽くしていたものがあったことも指摘できる。まずは「あまりに強い」(III, 692)睡眠薬を服用したあとに出かけていることだ。絵の前で絶命する模様を描いた一節の前には2頁以上にわたって、晩年のベルゴットが睡眠薬を手放せず、またそのため悪夢などに悩まされていたことが詳細に語られている。エピソード冒頭の段落では、医学がいかにも病気を悪質化させてしまうかも知べられている。その一方で、年老いて活力を失ってきた精神を目覚めさせるため、法外な代価を払って庶民の娘たちを相手に疑似恋愛のようなものにふけり、その心模様を本の素材にしていたという。いずれの場合も、いわば安易な、さらには悪質でさえある技術ないし技巧に身を任せてしまっているわけで、ワーグナーもやはり技巧が気になると批判されたが、とてもその比ではない。技巧とは、ある目的を手っ取り早く達成するために頼るものだ。病気や不眠から逃れるため、創作力の枯渇を補って本を書くため、外部に用意された手段に訴えたのである。《デルフト眺望》に到達する前にあったいくつかの絵も、ベルゴットにそのような印象を与える。

彼はいくつかの絵の前を通り、あまりにも作り物めいた芸術がもたらす無味乾燥で無益だという印象を受けた。そんな芸術は、ヴェネチアの館かさもなければ海辺の簡素な家を吹き抜ける風や、そこに降り注ぐ陽の光にも値しない。(III, 692)

実際に駄作ばかりだったというより、むしろ自己批判ゆえの主観的感想という面もあることだろう。事実、この直後に「私の最近の本」も「あまりに無味乾燥だ」(III, 692)と、同じ言葉を使って反省しているのである。また「作り物めいた」という形容詞も、われわれの注意を引く。ワーグナーの技巧的な側面を論じる際に使われていたものだ(III, 667)。そんな芸術に対するに、文の後半では人生で出会える良い面が挙げられている。なかでもヴェネチアが与えてくれるような楽しみは、語り手自身長年にわたって願っていたものだ。つまりは芸術が人生を凌駕する程の高みに達していないことになる。

それに対してベルゴットが倒れる瞬間まで凝視していたフェルメールの黄色い壁はどうだろう。作品は出来上がっているのに何度も塗ったということが強調されているので、技巧に訴えた作法とは対照的である。多くの鑑賞者が気づかないような細部に大変な手間をかけているのだ。実際この絵を深く愛しているつもりでいたベルゴットさえ知らずにいたのである。

1921年のオランダ絵画展を紹介する記事でヴォードワイエは次のように説明している。「フェルメールの絵を見た後では、大画家たちが己の技巧や腕前や手順についてわれわれに見せようとするものすべてが、見栄や弱みや下品さやある種の「はったり」であるように(不当ではあるが)思えてくる。フェルメールは慎みと恥じらいの心——しかもこれは彼においてはまったく無意識であるにちがいない——をもって、知ることすべて、為すことすべてを隠すのである。彼の野心は、馬車の塗装職人のそれである。車体のパネルに何層にも重ね塗りを施し、それから磨きをかけ、それから塗り直し、それから刷毛のどんな小さな痕跡も消され、失われ、無に帰するまで、さらに磨きをかけ直すのだ」²¹⁾。技術がないというわけでは

21) Jean-Louis Vaudoyer, « Le mystérieux Vermeer », *L'Opinion*, 30 avril, 7 et 14 mai 1921 (引用にあたっては、次の文献の巻末に収録されているものを使用

なく、それをむしろ隠して、観る者に感じさせないところがフェルメールの類稀な偉大さということになる。ここでは塗装職人を例に出しているが、次の一節ではフェルメールを中国あるいは極東の職人に比している。「フェルメールの仕事には中国風の忍耐なり、細心の注意や作業手順を隠す能力なりがある。それは極東の絵画や漆器や切石にしか見られないものだ」²²⁾。これこそブルーストのテキストにある「貴重な中国の芸術品」(III, 692)のもとになったものであろう。『囚われの女』の同頁にはこの後、「貴重な」という形容詞が3度も立て続けに出てくる。

なぜフェルメールが「小さな黄色い壁面」を描くのにそこまでののかについては、ベルゴットの死に引き続いて次のように説明されている。

[……] われわれはあたかも前世で負ったいくつかの義務という重荷をもって生まれてくるかのようである。現世での生活条件には善をなし、思いやりをもち、さらには礼儀正しくあるよう義務づけられていると思う理由はひとつもない。神を信じない芸術家がある断片を20度もやり直すよう義務づけられていると思う理由もない。得られるであろう称賛など、蛆虫に食われる彼の体にはどうでもよいのだ。それと同じで黄色い壁面は、永遠に知られることなく、かろうじてフェルメールという名で識別されるにすぎないひとりの芸術家が、大変な技量と洗練とをもって描いたのである。(III, 693)

前世での約束のようなものがあつたとしか言えないとはつまり、この世の法則では説明のしようがないということになる。その一方で「神を信じない芸術家」と明記されているのは、近い将来はもとより自分の死後に得ら

した：Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Adam Biro, 1993, p. 209)。

22) *Ibid.*, pp. 207-208.

れるであろう評価までも創作の動機とはしないからだ。つまり創作に打ち込む姿勢は、無目的に見えるほどのものなのである。実際フェルメールという画家は、レンブラントなどと違って、長いこと顧みられることなく、19世紀も後半になってやっと名前が知られるようになった。それゆえかどのような人生を送ったのかも、ほとんどわかっておらず、かろうじて生没年に加え、生地デルフトであまり目立たぬまま暮らしたことくらいしか知られていなかったのである²³⁾。

ヴォードワイエは記事を執筆するにあたって参照した本を冒頭に明記しており、後にブルーストも入手したその本は、次のように書き起こされている。「ある芸術家についてその作品しか、その作品以外の何も知らない。その人生についてはほとんど無知である。評価がいかなる物語にも影響されない。ただ単に絵の前に身を置く。いかなる記憶にも捉われず、また制作時期なり画家の人生においてその時期を特徴づけた出来事なりから導き出した意味を付与しようともせず、絵に見入ることができる [……]。このようにしてデルフトのフェルメールは鑑賞されているのだ²⁴⁾。これを読んだブルーストの心中は想像に難くない²⁵⁾。まさに理想の芸術家像で

23) その後の研究によって、家族の状況などに加え、フェルメールが少ない作品数にもかかわらず18世紀を通してまったく無名であったわけではないこと、絵を売るだけで生計を立てる必要はなかったこと、したがってアムステルダムなど大都市に出るまでもなかったことなどが知られるようになっていく。野心があったとすれば、それは社会的経済的成功ではなく、芸術上の探求にしかなかったという (Daniel Arasse, *op.cit.*, pp. 18-30)。このフェルメール論は、第一章にヴォードワイエの記事の題名「神秘のフェルメール」を掲げ、一世紀前までは「神秘」であったものがかなり明らかになっていることを次の章で詳説している。

24) Gustave Vanzype, *Vermeer de Delft*, Bruxelles, G. Van Oest & C^{ie}, 1908, p. 3.

25) 翌年にあたる1922年の6月、ヴォードワイエに書き送っているところによると、ブルーストは件の記事を読みながら、この本に収録されているフェルメールの絵の複製を繰り返し眺めていたという (*Corr.* XXI, 292)。ちょうど時期を同じくして、ティソの絵の切り抜きも手許にあったことになる。

はないだろうか。その生は作品と切り離され、いわば歴史の闇に沈んでゆく。そして同書第一章の終わり近くには、次のような一節も読むことができる。「そして<芸術>の魔法のごとき不死について、これほど高揚した例がもたらされることは、おそらく決してなかった。なぜならこの忘れられた人、知られることのなかった人は、一世紀以上も続いたまったくの暗闇から蘇ったのである」²⁶⁾。生あるうちに報われるとは限らず、結果はすべて後世に委ねられている。ベルゴットにとってもフェルメールにとっても、秤は結局のところ当人の命ではなく芸術の方に傾くのである。そして命を差し出した結果は自分では確かめえない。

10. 作者の遺言

ベルゴットの死のエピソードを読む者は、最晩年を迎えた作者プルースト自身の直接の告白として、いわば遺言のようなものだという印象を受けるのではないだろうか。フェルメールを見に行った1921年5月の出来事が語られているばかりではない。「私の最近の本」(III, 692)への反省がプルースト自身の感慨であったとしてもおかしくないのだ。たしかに『ゲルマントの方』から『ソドムとゴモラ』へと進むにつれて、作品の膨張のせいもあるのか彫琢を施すという面が後退し、文自体の魅力が減じてきているように思える。「黄色い小さな壁」は、同色の「小さなマドレーヌ」(I, 44)——プルーストが何度も書き直して質の高いものになった——を連想させないだろうか。ベルゴットが事切れたところで「永久に死んでしまったのだろうか」*Mort à jamais ?* (III, 693)という印象的な一文が記されているが、マドレーヌの挿話でも使われていたことが思い起こされる(I, 43)²⁷⁾。

26) Gustave Vanzyne, *op.cit.*, p. 11.

27) この点はプレイヤード版の注でも指摘されている (I, 43, n. 2)。

またベルゴットの病気がちな暮らしの様子が長々と記述されているが、それはわれわれが思い描く晩年のプルースト像そのものだ。例えば次の一節などはどうだろう。

ベルゴットはもう外出しなくなったと前に述べたが、寝室で一時間だけ起きているときにも、肩掛けや膝掛け、そして大寒波に身をさらすときや列車に乗るときに着込むありとあらゆるものに包まれていた。彼はそのことを、そば近くまで招き入れる数少ない友人たちに詫びるのだった。(III, 689)

自分の暮らしぶりそのままをベルゴットに託しているわけだが、作中人物としてのこの作家の最期を描くというよりも著者プルースト自らのことを書こうとしたもののようにしか読めない。死の前日、セレストに口述筆記したのも、『失われた時を求めて』に組み込まれることはなかったものの、ベルゴットの病気と死をめぐる文章であった (III, 1667, n. 4)。

そのうえ語り手がどのようにして知りえたのかもわからないベルゴットの死に至る詳細は、明らかに前後の物語の流れと異質である。アルベルチーナの数ある嘘のうちのひとつとして、かろうじて繋がっているだけだ。亡くなる前日に本人と会ったという話を信じていた語り手は、実はそれが死の当日のことになってしまうのを後になって知る。また『囚われの女』でも『見出された時』でも、ベルゴットが活着していることをうかがわせる記述は、いくつかそのままになっている。新たに書き加えた死の挿話を無理なく作中に組み入れるだけの時間が結果として作者に残されなかったゆえのことではあろうが、ここに感じられるのは、完成を目指すよりも創作行為自体が尊いという思いではないだろうか。どうしても書きたいこと、書くべきことが出てくれば、完成が遠のくのもやむをえない。すでに

見たように『囚われの女』では、《七重奏曲》を聴くという重要な体験をしたにもかかわらず、それでもまだ語り手は芸術上の問題に最終的な答えを出すに至っていない。その成長物語を書いている作者が、ここでは自らの死に直面した体験なり芸術をめぐる信条なりを、ベルゴットという作中人物に託して述べてしまったようである。

とはいえ展覧会場で実際に死を予感するほどの体験があったのかどうかは不明である。当日はオランダ絵画展のあとアングル展を観て、さらにはホテル・リッツで昼食をとっているのだ²⁸⁾。そんなところからすると、それ程のことでなかったようにも思えてくる。セレストによれば、「めまい」²⁹⁾に襲われたのは事実ながら、帰宅後はフェルメールの印象を遅くまで語ったという。ただ残念ながら、具体的にどのような内容のものだったのかまではわからない。また長年にわたって文筆活動を行ったヴォードワイエも、この点についてはなぜか何も書き残していないという³⁰⁾。

この挿話は今に至るまで多くの人々を捉えた。フェルメールをめぐる著作にもしばしば引用されている。また名家に生まれアカデミー会員にまでなったヴォードワイエにとって、プルーストとの交流はほんの小さなエピソードだったというが、彼が後世に記憶され名を残したのは、フェルメールを見に行くプルーストに同行したことによっている³¹⁾。かくも有名になったのはなぜなのか。まずはその劇的でプルーストにしてはわかりやす

28) 1921年5月20日から26日のあいだのギッシュ公爵宛て書簡 (Corr. XX, 290)。

29) Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Robert Laffont, 1973, p. 404.

30) Adrien Goetz, « Jean-Louis Vaudoyer », in *Proust et ses amis*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2010, p. 97. 1923年1月にジャック・リヴィエールに宛てた手紙で当日のことを語ってはいるが、特に注目に値する記述はない (ジャン＝イヴ・タディエ『評伝プルースト』吉川一義訳、筑摩書房、2001年、下巻、367-368頁)。

31) Adrien Goetz, *art.cit.*, pp. 90-93.

い展開が、フェルメールという画家のもつ神秘性をうまく引き立てている。短い人生が闇に包まれていればこそ、作品は輝きを増す。またプルースト自身に思いをめぐらすと、自らの願わしい死をあのようなものとして夢想したのではないか、との憶測も可能だ。つまり作品が膨張したあげく、完成に向けた努力がまだまだ続くことが予想されるなか、それは必ずしも必要ないのではないか、こんなふうにあっけなく、しかも芸術による永生の証しとなっている細部を前にして死を迎えられるなら、という思いに捉われたとしても不思議ではないだろう。時間はまだずっと続いてゆくという現世の前提にしたがって一個の作品を完成すること——その究極の姿が、次々と並外れた大作を世に出していったワーグナーである——、こういう配慮よりも強い衝動に突き動かされたのではないか。やはり芸術は人生より真実なのである。換言すれば『囚われの女』が遺作となるのを見越したうえでの加筆ということになろう。

フェルメールは少数ながら個々の作品を完成させているので、いずれも厳密に言えば遺作ではない。しかし真の理解、評価を見届けないうちに亡くなっている（少なくともプルーストはそのように考えていた）。すべて後世に委ねているわけで、その意味では遺作ということにもなるだろう。それはちょうど、ヴォードワイエの記事の末尾にある《絵画芸術》についての考察に呼応している。「一般の人々への無頓着、家にこもりたいという欲求をフェルメールはとても強く、とても執拗に感じていたため、ついにはそれを未来のために保存するまでになった。彼について後世がもっている唯一人間としての外観は座っているひとりの男で、彼は慣れ親しんだ小道具に囲まれた愛する人の姿を描いている。しかしこの画家は私たちに背を向けている。その顔を見ることを永久に禁じているのだ。[……]彼の顔は、その人生、その死と同じく、私たちには未知のままである」³²⁾。

32) Jean-Louis Vaudoyer, *art.cit.*, pp. 209-210.

3回にわたった連載の最終回は5月14日であったが、その当日ブルーストはヴォードワイエに次のように書き送っている。

このうしろ姿の芸術家は後世から見られるのを望んでおらず、また後世が自分についてどのように考えるか知ることはないでしょう。痛ましくも見事な着想です。(Corr., XX, 263)

自分を消し去って作品を後世に委ねる——ここに見て取れるのは、突き詰めれば遺作を残して死ぬ芸術家の意識ではないだろうか。またフェルメールの作品は規模が小さいうえに数も少ない。「ある美術館がデルフトのフェルメールが描いた絵を一枚でも所蔵していれば、このささやかな絵は当美術館の最も貴い至宝となる」³³⁾というヴァンジップの言葉は、百年経った今日でも有効である。収拾がつかないほど膨れ上がってしまった『失われた時を求めて』とは対照的で、残された時間の少なさと戦うようにして完成に向けた作業に追われていたブルーストの目に、一種理想境のように映った可能性も考えられよう。

理想の芸術家像を体現するフェルメールにブルーストが幸運にも再会し、それとの関わりで自らの死の予感をベルゴットという作中人物を通して描いたところに、この挿話の本質がある。実在の画家の実在の絵であることが幸いしている点は重要だろう。ヴァントゥイユの《七重奏曲》にしてもエルスチールの《カルクチュイ港》にしても、作家は自由に語ろうとすれば、架空の作品を登場させることになる。しかしそれでは、読者がどうしても置き去りにされてしまう。どんな曲なのか、どんな絵なのか、なかなか思い描けないのである。フェルメールの傑作がバりにやってきたのは、『失われた時を求めて』の作者と読者の双方にとって幸運なこと

33) Gustave Vanzype, *op.cit.*, pp. 11-12.

あったと言うべきであろう。そもそも 1921 年 5 月のオランダ絵画展は、各地の美術館や個人宅に所蔵されている過去の名品をあるテーマのもと一定期間だけ集めるという方式のさきがけとして、画期的な催しのひとつであった。こういった企画には負の側面も少なからず指摘できるとはいえ³⁴⁾、そのおかげで時間と空間を超えた芸術の永遠性への意識が生まれてくる、とも言えるだろう。より直接的には、この機会を逃すと永久に見られないかもしれないという気分が醸成されることになる。ヴォードワイエの記事もそれに一役買っていたようだ。こうしてブルーストは、思いがけぬ形で貴重な再会を果たただけでなく、作中人物に託して自らの死をも幻視するまでになったのだった。

11. 架空の遺作から現実の遺作へ

『囚われの女』では随所に死の影が濃厚に漂っている。まず不幸に苛まれた果てに死へと追いやられた人間としては、ヴァントウイユこそがその典型であり、このすでに死んでいる音楽家の未完に終わった作品を中心にすえて、すべてが構成されている。本稿で検討を重ねてきたことに限っても、作家ベルゴットの死そのものが描かれるだけでなく、死者となったス

34) Francis Haskell, *Le Musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, 2002, pp. 208-212. 美術史家ハスケルは、その遺作となった本書で、過去の巨匠の作品を世界中から集めて催す展覧会という、現代ますます隆盛を極めている方式を批判的に論じている。作品が損傷を受けるリスクはもとより、さまざまな利害や思惑の交差する場となりがちだというのである。それでも一過性でない成果と考えられるものをいくつか最終章に列挙しているが、その最後に位置するのがベルゴットの死のエピソードだ。最晩年のブルーストに奇跡とも言えるような機会を提供したとしても、この展覧会を催す価値があったかどうかは疑わしい、といった記述で結ばれている。ただ編者によれば、オランダ絵画展に関連して集められていた資料も十分に活用しきれておらず、この部分は未完の度合いが著しいという (*ibid.*, p. 14)。

ワンに呼びかけたり、またアルベルチースからの呼びかけには背後にアゴスチネリの死まで含意されているようにも読める。これらとはやや趣きを異にするが、シャルリュスもヴェルデュラン家で夜の会の後、重い病気にかかって生死の境をさまよひ、やがて回復はしたものの、死を目前にしたおかげでモレルをめぐるヴェルデュラン家で蒙った不幸の復讐など忘れてしまっている (III, 826-827)。続いて語られるのは、やはり死にかけたサニエットのことで、夜会では彼を迫害したヴェルデュラン夫妻から、後に年金を贈られるようになったという (III, 827-830)。

しかしながら、死はただ単に遍在しているのみではない。作家ベルゴットがフェルメールの絵を見て近年の技巧に頼った作風への反省のあまり死に至ったとすれば、いまだ作家になってもいない語り手は同じ時期に、技巧が鼻につくということでワーグナーに失望しながらも、ヴァントゥイユの遺作を聴いて芸術の理想を予感する。こうした技巧を戒める姿勢は、晩年を迎えて死を強く意識しながら執筆を急いでいた作者プルーストが、ますます強めていったのではないだろうか。技巧を必要とするのは生への欲求であろう。生きているうちによりよいものを作り上げたいということだ。完成に加え、作品への評価をも生きているうちに見届けたいという願いが、その原動力である。したがって、こうした側面をもつ技巧というものに批判的な姿勢を打ち出すことは、生より芸術の方が尊いという表明にもなる。こう定式化するとごくありふれた、何の変哲もないものようではあるが、『囚われの女』さらには『失われた時を求めて』全編を貫く重要な観点である。真の芸術家のみならず芸術の真の理解者とは何をもって本質とするか、長い引用になるが、次の一節が見事に言い当てている。「むろん、芸術が技術や技能に深くかかわることは疑いなく、それゆえそうした技術や技能に対する先天的な適性というものが芸術家にとって必要不可欠であることは言うまでもない。だが、プルーストは、ある人間が真

の芸術家たり得るか否かを、何よりもまず、その人間の生に対する根本的態度のなかに見ている。すなわち先にあげた芸術のディレクタントや似非芸術家が真の芸術家たり得なかったのは、ある程度恵まれた感受性や洗練された感覚を有しているにもかかわらず、彼らが等しくひとつの生のあり方からついに脱却できなかつたためである。そのひとつの生のあり方とは、実人生あるいは実生活というものを唯一の生、唯一の現実として生きる生のあり方、言い換えれば、実人生に搦めとられ、ついにそこから抜け出ることができないでいる生のあり方であり、そしてこうした生のあり方から脱却できない限り、彼らは、実人生とはまったく異なる現実に属する芸術を真に理解することができないのである」³⁵⁾。

ここから一步進めると、作品の成功が作者の実人生を良きものにしてしまったのでは、芸術というものの本質への理解を妨げてしまいかねない、ということにもなるのではないか。芸術と実人生とのあいだに因果関係なり手段と目的の関係なりを設定してはならないのである。ヴァントウイユにしてもフェルメールにしても、死後になって真価が理解された。1913年、『スワン家の方へ』の校正作業の途上で作曲家ヴァントウイユは創造されたが、その年にプルーストが集中して聴いたベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲やフランクのヴァイオリン・ソナタが発想源にあったことが思い起こされる。いずれの作品も、作曲者の生前には理解とも名声とも遠かった。同年にプルーストが自宅に設置したピアノラ——不幸な死をとげたアゴスチネリの思い出と結びついている——とともに、『囚われの女』を遺作となった音楽作品を中心に構成するにあたって、重要な役割を果たした音楽体験である³⁶⁾。その延長線上に1921年5月のフェルメールとの邂

35) 武藤剛史『プルースト 瞬間と永遠』洋泉社、1994年、190-191頁。

36) 齊木眞一「1913年のプルーストと音楽」、『思想』2013年11月号、190-206頁。

返を位置づけることができる。

『囚われの女』が遺作となったのは、作者の肉体にある日訪れた死によるものなので、あくまでも偶然である。しかし本稿で取り上げた最晩年の加筆を見ると、ブルーストが作品の完成を犠牲にしてまでも、あえてそのときどきの想いを書き加えていることがわかる。未完に終わることを見越しているかのような姿勢で、自らの生が作品に吸収されるようにして終わるのを願っていたのかとさえ思える。内容の面でも、「posthume」という語の意味するところそのまま、作者の死後における作品の生について、まさに間近に死を実感するようになったところから生じてきた想いを直接反映したものになっている。自らが創造したヴァントゥイユの遺作《七重奏曲》に重ね合わせるようにして、遺作というものをめぐる思索を深めていったのである。