

音楽小説『囚われの女』を読む (3)

——ライトモチーフの手法 (前編)

齊 木 眞 一

1. はじめに

2013年はワーグナー生誕200周年にあたり、この巨匠をめぐる膨大な書誌に少なからぬ記念刊行物が新たに加わった。そのうちのひとつには、1885年にパリで創刊された『ワーグナー評論』をめぐる、次のような記述がある。「『ワーグナー評論』はまた、象徴主義者たちの機関誌でもあった。彼らは文学と視覚芸術の両方で、ワーグナーから多くの靈感を得ていた。象徴主義とライトモチーフの使用から、意識の流れのテクニクまではほんの一步でしかなかった。そして、もしジェームズ・ジョイスやヴァージニア・ウルフが後者を完成したというのなら、『失われた時を求めて』におけるプルースト以上に繊細かつ巧緻にライトモチーフを展開したものはいなかった」¹⁾。プルーストが小説へのライトモチーフ適用の極致だとしたら、それは具体的に『失われた時を求めて』のどのような側面に対応しているのだろうか。この問題を考えるにあたっては、『囚われの女』がいくつもの材料を提供している。まず第一に、アルベルチヌの帰りを待ちながら語り手がひとりピアノでヴァントゥイユの《ソナ

1) バリー・ミリントン『パイロイトの魔術師ワーグナー』三宅幸夫監訳、和泉香訳、悠書館、2013年、251頁。プルーストにおけるライトモチーフについて、同類の指摘はこれまでもさまざまになされてきた。そのうちの主要ないくつかについては、本稿に続く後編で検討する予定である。

タ》を弾き、《トリスタンとイゾルデ》との共通点——前者にも後者の特徴であるライトモチーフにあたるものが見出せる——に思いをめぐらす場面。次いで《七重奏曲》の初演に居合わせて、この曲も類似の原理に基づいていることを発見する。そして最後はピアノが奏でる音楽をきっかけにアルベルチーナと語り合うなかで、ライトモチーフと類似のものが小説作品にも見出せることが話題になっている。

以上を通してライトモチーフと名づけうるものがどのような現れ方をしているのか、明らかにしていきたい。つまりブルーストが自作にライトモチーフの手法をさまざまに適用しているということを、具体例に則して示せればと思う。そこにはいくつかの側面があるので、この問題に本論の前編から後編にわたって最も多くの紙数が必要となるだろう。ブルーストの特徴を浮き彫りにするため、他の作家との比較対照にも可能な限り踏み込んでみたい。またその一方で、語り手がワーグナーを批判していたことも忘れてはならない。あまりにも技巧に頼っているということであったが、ワーグナーの技巧と言えば、それはとりもなおさずライトモチーフのことであろう。作中で批判を加えている対象に手法の面で負うところがあるとしたら、矛盾していることにならないだろうか。最後にこの点についても考える必要がある。

『囚われの女』のテキストを検討するに先立って、ライトモチーフ leitmotiv（原語はドイツ語で Leitmotiv、また「示（指）導動機」と和訳されることもある）とは通常どのようなものとされているのか確認しておこう。ロベール仏語辞典では次のように定義されている。「音楽外の演劇上の意味をもち、楽曲のなかに何度も回帰してくる特徴的なモチーフやテーマ」²⁾。つまりオペラにおいて、音楽外の諸々——人や物、感情、状

2) フランス語では19世紀末以降、音楽を離れて「何度も回帰してくる特徴的な文や言い回し」と、第二の語義も付与されるようになっている。

況など——を音楽によって表わそうとするものだ。その点では標題音楽に通じると言えようが、ただオペラにはすでに劇の要素——台詞に加え、身振りや衣装や舞台装置など目に見えるもの——が備わっているの、音楽はそれらを補うという位置づけだ。その際、当然ながら音楽によってこそ表現しうるものを目指すので、ライトモチーフが構成する音楽は、主にオーケストラが担うことになる。換言するなら、もともと手段としては純粋な音楽でありながら、それが表現しようとするのは広義の物語であり、その点で小説にも一脈通じるものがある。

また繰り返しによって生じる効果にまで言及した、次のような定義もある。「特定の音型をもって特定の事物・人物・観念などを描写し、その繰り返しによって描写されたものを「いま」に呼び戻すこと」³⁾。つまり聴く者を同じ音が響いた過去へと瞬時に誘ったり、またそれによって過ぎた時間を示唆したり、さらには未来を予感させたりする力をも備えているのだ。ワーグナーの楽劇のように並外れて長い作品の場合、ライトモチーフはそこに一貫性なり統一感なりをもたらすのに大いに役立つことになる。プルーストは少しでもこれにあやかりたかったのだろうか。音楽のもつ喚起力に言葉は及ばないが、たしかに無意志的記憶はライトモチーフに近い機能を果たしている。

なお用語としてはワーグナー自身が命名したものではないし、厳密に言えば使用したのも彼が最初ではなかった。事実、音楽の歴史を遡ると、似た手法は他にも少なからず確認できるという⁴⁾。ただワーグナーは他の作曲家に例を見ないほど徹底して使用したので、それを受けてヴォルツォーゲンという同時代のジャーナリストがこの用語を広めたのである。ワーグ

3) 三宅幸夫「示導動機」再考」、日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ1995』、東京書籍、1996年、29頁。

4) 土田英三郎「ライトモチーフの音楽史」、同書、62-77頁。

ナー自身は「根本主題」Grundthema などさまざまに呼んでおり、そのせいか明確な定義もしないまま、創作においても諸作品にそれぞれ微妙に異なる形で使っているようだ。前に「示導動機」再考」から引いた定義は、この混乱を再検討した結果、共通する要素として抽出されたものである。

2. 《トリスタンとイゾルデ》

『囚われの女』におけるライトモチーフを考えるにあたっては、まず次に引用する一節から始めねばならないだろう。語り手がヴァントゥイユの《ソナタ》を弾き始めてから《トリスタンとイゾルデ》との類似に気づいたところである。

私がワーグナーの作品がもつ真実すべてを理解したのは、これら執拗でありながら、はかなくもあるテーマを思い浮かべながらであった。それはある一幕にやってきて、一旦は遠ざかってから、また戻ってくるのだが、ときとして彼方で静まり、ほとんど離れてってしまったかのようなのであるのに、別のときには、漠としたままでありながら、あまりに執拗で、またあまりに近く、あまりに内的で、あまりに器官に、あまりに内臓にまでも届くので、モチーフの反復というよりは、まるで神経痛の再発のようなのだ。(III, 665)⁵⁾

ここにはライトモチーフという語自体は出てこないが、ワーグナーがこの手法を極限にまで使って創造した音楽を、プルーストが言葉で描いたものと言えるだろう。いくつかの主題がさまざまに繰り返し戻ってくるとこ

5) 『失われた時を求めて』からの引用にはブレイヤッド版 (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、ページ数を算用数字で示す。

ろに特徴がある。その上この音楽はあまりにも精妙にできているため、人工のものでありながら、あたかも生命体のように思えるのだ。また文そのものに着目すると、長い一文のなか、5つもの形容詞がいずれも副詞 « si » (訳文では「あまりに」) に続いて書き連ねられている箇所からは、短い音型が微妙に変化しながら繰り返されてゆく様子が思い浮かぶ。

またこの一節は、1911年3月のレーナルド・アーン宛て書簡にある次の文を想起させる。

[...] ワーグナーはある主題について自分のうちにあるものを、手近なもの、疎遠なもの、困難なもの、平易なもの、すべて吐き出している (それは僕が文学で評価するただひとつのことだ)。

(*Corr.*, X, 257)⁶⁾

あるものが内包するすべての局面を描きつくすという点で、ワーグナーとプルーストの間に親和性があることに思い至る。なおここではそれぞれ前置詞 « de » (訳文には表わしえないが) に導かれた4つの形容詞が繰り返されていることにも注目したい。

ピアノを弾きながら《トリスタンとイゾルデ》に思いをめぐらす場面に戻って、2頁先にある別の描写では、躍動感のある場面ゆえか今度は多くの動詞が列挙されている。

イゾルデの帰還に先立ってオーケストラが大きなうねりを起こす前、半ば忘れられていた、羊飼いによるシャリュモアの曲を、作品自体が

6) プルーストの書簡からの引用にはプロン版 (*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、ページ数を算用数字で示す。

自らに引き寄せた。そしてたしかに、船の近づくにつれて高揚してゆくオーケストラは、このシャリュモールの音を組み込むにあたって、それを変形し、それを自らの陶醉に結びつけ、そのリズムを碎き、その音色を明るくし、そのうねりを速め、その楽器使いを増やしているのだが、おそらくワーグナー自身も、記憶のなかに羊飼いの曲を見つけ、作品に取り入れ、あらゆる意味を付与したとき、同じほどの喜びを味わったのだろう。(III, 667)

これは第三幕で瀕死のトリスタンがイゾルデを乗せた船の到着を待っているところである。船が遠くに見えたことを知らせる「シャリュモールの音」がまずは直接目的補語代名詞 « les » (訳文では「それを」)として2度、次いで他の直接目的補語についた所有形容詞 « leur » (訳文では「その」)として4度、各動詞に連なっている。前に引いた一節における副詞 « si » や書簡の一文における前置詞 « de » と同類の使われ方で、単なる列挙とは違ってさまざまなものと結びついで繰り返すという性質を帯びている。ライトモチーフが微妙に変容・発展しながら繰り返されてゆくことに対応した文型と言えよう。《トリスタンとイゾルデ》でもこのあたりはとりわけ、「ライトモチーフの網の目が、おそらくワーグナー自身によってさえ越えられないほどの交響的熟練技で展開されている」⁷⁾箇所なのである。

記憶のなかに見つけた羊飼いの曲とは、もとはワーグナーがヴェネチアでたまたま聴いた古い舟歌であった⁸⁾。それがイゾルデとの再会の予感をめぐってトリスタンの思いが千々に乱れる場面に取り入れられ、ライトモ

7) バリー・ミリントン、前掲書、172頁。

8) ジャン＝ジャック・ナティエ『音楽家ブルースト』齊木眞一訳、音楽之友社、2001年、46-47頁。

モチーフとなって繰り返し現れるようになったとき、作曲者自身も「喜び」を感じただろうと語り手は推測している。外部に起源をもち、そもそも異質であったものに作品世界の要請に合わせて違った意味・役割を与え、さらにそれを文脈ごとに変奏してゆくのである。これはまさに「統一性と多様性を目ざすこと」⁹⁾であろう。この二つは互いに相容れないようでありながら、いずれもワーグナーが、そしてブルーストが意図する長大な作品には不可欠なのである。当初から計画されていたものを実現してゆくだけでは、傑作は生まれない。

続いてトロカデロから帰宅したアルベルチヌと散歩に出てからも、語り手の脳裏からはワーグナーの音楽が消えない。

私は、もしアルベルチヌと一緒に外出したのでなければ、今頃シルク・デ・シャンゼリゼでワーグナーの嵐のような音楽が、オーケストラのあらゆる帆綱をうならせ、先程自分で弾いたシャリュモーの曲を軽い泡のように引きつけ、それを舞い上がらせ、それをこねまわし、それを変形し、それを分割し、それを大きくなってゆく渦のなかに引きずり込むのを聴くことができるのに、とっていた。(III, 674)

ここでも動詞が執拗に列挙され、特に途中からは実に5回も「シャリュモーの曲」を受ける代名詞 « le » (訳文では「それを」)に先導されている。単純な曲想がその後オーケストラでさまざまに変奏されてゆく様をなぞっているものと考えられる。ワーグナーのオペラに関して当時のパリでは、ここで触れられているようなオーケストラによる演奏会が身近であった。だがライトモチーフはむしろ、こうした抜粋によるオーケストラ版

9) マルセル・シュネデル『ワーグナー』、海老沢敏・笹淵恭子訳、白水社、1969年、110頁。

で聴いた方が識別しやすかったのではないだろうか¹⁰⁾。ここではまた、語り手がアルベルチヌを待ちながらヴァントゥイユの《ソナタ》からの連想で弾いていたのが、この「シャリュモールの曲」であったことが判明する。イゾルデの到着を待っているトリスタンに自らを重ね合わせるのこともあったのだろうか。

このようにブルーストは何度も、ライトモチーフによって構成されたワーグナーの音楽を言葉に移そうと試みている。その背後にあるのは、ひとつのテーマが潜在的にもっているさまざまな局面を、繰り返しになるのをいとわずに余さず展開していこうとする、そういったブルーストの意向ではないだろうか。繰り返しという現象は、音楽ではごく当然のことであっても、文学とりわけ小説では、詩におけるほど一般的ではない。

これらの場面はまた、その後《七重奏曲》を聴く場面に對して、いわば前触れの役割をしている。というのもヴァントゥイユの《ソナタ》だけでなく《七重奏曲》にも、ワーグナーのライトモチーフに似た構造のあることが聴き分けられるからである。なおここでひとつ確認しておきたいことがある。ライトモチーフを仲立ちにしてワーグナーとヴァントゥイユを並置しているわけだが、これではもともとオペラの技法であったものを純粋器楽曲に適用していることになる。そうするとライトモチーフがもっていた第一の機能、すなわち劇を構成する個々の要素を指し示すという機能は後退し、同一テーマの変容を受けながらの繰り返しという側面が中心になってゆく。

10) ボードレーは、《タンホイザー》パリ初演の前年、1860年に作曲家自身の指揮で行われたオーケストラ版の演奏会で、すでにライトモチーフの原型を聴き分けている。「各登場人物は、その性格や役柄を表わす旋律、言わば紋章をつけているようなものだ」(Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *Œuvres complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 801)。

3. 《七重奏曲》

《トリスタンとイゾルデ》からの流れで最も目をひくのは、次の一節だろう。

次いでこの楽節は、ソナタの小楽節がそうしたように解体して変形し、そして冒頭の神秘的な呼びかけになった。その呼びかけには悲痛な性質を帯びた楽節が対立したが、こちらはあまりに深々として、あまりに漠として、あまりに内的で、あまりに器官に、内臓にまでも届くほどなので、それが反復されるたびに、テーマの反復なのか、神経痛の再発なのかわからないのだった。(III, 764)

この後半部分が本稿で最初に引いた一節 (III, 665) の、やはり「神経痛の再発」でしめくられる部分と重複しているのは否定しがたい。プルーストに時間が足りなかったためだと見なすことは可能だろう¹¹⁾。ただその一方で、《七重奏曲》では「神経痛」のイメージがより必然性をもって現れてくることに注目したい。執拗に繰り返されている楽節を性格づける形容詞「悲痛な」*douloureux* は、肉体的には「痛い」という意味になるからである。作曲者ヴァントゥイユの人生の痛み、苦しみ、悲しみによるものだろうか¹²⁾。ワーグナーの音楽には認められないと語り手が述べている側面である。テーマの繰り返しという形式の面ではワーグナーと共通しな

11) 例えば1913年6月のアンナ・ド・ノアイユ宛て書簡の注で編者コルブは、この重複は「片方を手直しする時間がプルーストになかった」(*Corr.*, XII, 216, n.8) ためとしている。この書簡でプルーストは、『囚われの女』の二つの文に共通する形容詞 « *organique* » (訳文では「器官に」) を、ワーグナー後期の《トリスタンとイゾルデ》に比すべきとされるノアイユ夫人最新の詩集にあてはめているのである。

12) 前掲注11)に引いた手紙の続きでプルーストは同詩集について、ワーグナー

がらも、内実はやや違っているのではないか。この観点から引用文の前後を読んでみると、少し問題の輪郭がはっきりしてくる。

まずは前頁に戻ると、《ソナタ》の楽節がここにも少しずつ形を変えながら繰り返し現れてきている。

何度にもわたってソナタのしかじかの楽節が戻ってくるのだが、その度に變形され、リズムや伴奏も違っていて、同一でありながら別のものになっており、それは人生において物事が戻ってくるようにしてであった。(III, 763)

「同一でありながら別のもの」が回帰してくるのは「人生において物事が戻ってくるようにして」であるとしたら、作品は人生の似姿としてこのような形をとっているのではないか。プルーストが自作の原理のひとつにもなりうるものとしてライトモチーフに着目したそもその原点は、ここにあるのかもしれない。長い時にわたって展開してゆくひとつの人生を描く小説だからである。語り手が初めて《ソナタ》を聴いたときの思索のなかにあるように、「時間のなかで実現してゆくもの」(I, 521)は、一度にそのすべてを把握したり所有したりすることはできない。何度も繰り返し性質の似通ったものが形を変えながら現れてくるのに立ち会うということを通して、多少の理解が期待できるかもしれない、というくらいである。

の音楽との「符号」を賞讃しつつ書いている。「私は普通の生活よりあまりに高尚なこういった領域から、奇跡的な符合という考えを完全に追い払うことはできないのですが、そんな私には、今年になって自分が遭遇し、いまだに引きずっている大きな悲しみが、この本のいくつかの作品をより完全に感じ取るための準備のようなものになっていると思えるのです」(Corr., XII, 214-215)。この「大きな悲しみ」とはアゴスチネリのことを指しているのだろう。1913年6月と言えば同居の最中であつた。

そのような機会こそ、人生も、そして小説も、深く理解するための助けになる。繰り返されるものこそが重要なのである。とりわけプルーストの小説のように長いものであれば、その度合いはいっそう高まる。茫漠とした全体に一本筋を通してくれるのだ。

上に引いた一節は次のように続いてゆく。

そしてその楽節は、ある種の音楽家の過去をどんな親和力がその唯一で必然的な住み処に定めているのかわからないというのに、その音楽家の作品のうちにはしか存在せず、また親しい妖精、森の精、守り神として、いつもそこに出現する楽節、そんな楽節のうちのひとつなのであった。(III, 763)

いくつかの楽節が「ある種の音楽家」に固有のものだとすると、そこに当の音楽家の人生なり感受性なりが反映しているからではないか。その理由は判然としないとしながらも、両者の関係は「唯一で必然的」であるように思えるのだ。繰り返しという点ではワーグナーと共通するとはいえ、ヴァントゥイユの楽節から受ける印象は、やはりこの作曲家独自のものなのである。また最後に「妖精、森の精、守り神」と、意味の少しずつ違う三語が列挙されていることにも、これまでと同様、形式面での特徴として注目しておきたい。

今度は後に続く箇所にも目を転ざると、モチーフ同士の「闘い」(III, 764)を経て、曲は一転して「喜び」(III, 764-765)に変わってゆく。「喜び」という語は、その形容詞形や類語も含めると、1頁足らずのうちに7回も頻出する。語り手はそれが「私にいつか実現可能だろうか」(III, 765)と自問し、更には曲を離れてマルタンヴィルとユディメニルでの経験を「真の人生を構築するための目印、糸口」(III, 765)として想起して

いる。《七重奏曲》だけでなく語り手の人生にも同じことが繰り返し訪れてきて、何かを促しているようなのである。しかしここでは促しそのまま終わり、前出の各音楽家に固有の楽節という観点とともに、やがては音楽から文学への展開としてピアノを聴きながらのアルベルチヌとの会話に引き継がれてゆく。最終的に「実現可能」として決着がつくのは更にその先、『見出された時』の結論部においてである。《七重奏曲》はそのような連なりのひとこまを形成している。

だが《七重奏曲》の役割はそれに留まるものではない。ライトモチーフと同類の構成原理によっているという点に戻ると、この曲を中心に置く『囚われの女』自体も、時間のなかに繰り返し現れるものの連なりが基本的な構造になっていることに思い至る。ヴェルデュラン家での夜会を挟んで、その前後は互いに似ているようでいて少しずつ違って来る日々が積み重なるようにして構成されているのだ。とりわけ特徴的なのが朝の目覚めである。毎朝繰り返される同じ行為でありながら、それぞれが多くの点で微妙に異なっている。こうしてかなりの時が経ってゆくなか、意識にのぼらないところで状況の大きな変化が着実に進行してゆく。そしてそれは最後の朝に急転直下、アルベルチヌの出奔という取り返しのない結末を迎えるのである。

4. トルストイをめぐる

ピアノを聴きながら語り手がアルベルチヌと音楽や文学をめぐる交わす会話は、われわれの関心事であるライトモチーフについても、これまでの二つの場面での体験を受けて更なる深化・発展をとげている。同一作家のある小説から他の小説へと特徴的なテーマが繰り返し登場し、それが当の作家に固有の世界を形成しているというところは、ワーグナーに発するライトモチーフの手法が小説にも関連していることを示したもの

と考えられる。ヴァントウイユの「典型的楽節」(III, 877-878)に相当するものがさまざまな作家のうちに指摘できる、という言い方がされるようにもなってゆくのだが、以下ではトルストイの小説に繰り返し登場する馬車をめぐる会話に焦点をあててみたい。やがて明らかとなるように、『囚われの女』のライトモチーフを考えるにあたって重要な示唆を含んでいるからである。

ドストエフスキーの話が長く続いた後、語り手はトルストイを例に出す。

「それに、僕はひとつの小説から他の小説へと同じシーンがあると言ったけど、とても長い小説だと、その小説のなかで同じシーン、同じ人物が繰り返されるんだ。そのことを『戦争と平和』で説明するのはとても簡単だよ。例えば馬車のなかのある種のシーンは……」「お話の腰を折るつもりはないのだけれど、ドストエフスキーから離れてしまいそうなので、忘れてしまわないか心配だわ。この前「それはセヴィニェ夫人のドストエフスキー的側面のようなものだ」と言ったのは、どういう意味だったの。正直なところ分からなかったわ。まったく別のような気がするのだけれど」(III, 880)

アルベルチーナによるこの新たな質問に答える形で、話題は再びドストエフスキーに移り、最後までトルストイに戻ることはなく、馬車についてはこのまま立ち消えになってしまう。アルベルチーナはなぜトルストイの話を遮ったのか。

実はドストエフスキーに興味があるというのは表向きのことで、この時の彼女の脳裏には、少し前のやり取りがあったと考えられる。というのは、ハーデイの話をしながらか、語り手はヴァントウイユの「典型的楽節」

からの連想で《ソナタ》に深く結びついたスワンとオデットの恋に触れ、続いてジルベルトの性行をアルベルチーナに尋ねたのである。それに対してアルベルチーナはかつて塾からの帰りの馬車に同乗させてもらったとき、ジルベルトから一度キスされたと答える。そしてそれだけでは語り手が納得しないのではないかという恐れから、更に次のようにジルベルトにまつわる告白を続けてゆく。

「いきなり彼女は私に女は好きかどうか尋ねたの」（でもジルベルトが送ってくれたことを覚えているというだけなら、こんな奇妙な質問をしたとどうしてこれほど正確に言えるのだろうか。「その上、なぜ彼女を煙に巻こうなんておかしな気持ちになったのかわからないのだけれど、ええと答えてしまったの」（まるでアルベルチーナはジルベルトが私にそのことを話したのではないかと恐れ、自分の嘘に私が気づくのをやがっているかのようだった。「でも私たちは本当に何もしなかったのよ」（もし二人がこんな打ち明け話をしたというなら、そしてとりわけアルベルチーナが言うように、ちょうどその前に馬車のなかでキスをしたというなら、何もしなかったというのはおかしい。「そんなふうにして4回か5回、ひよっとしたらもう少し多かったかもしれないけれど、彼女は私を送ってくれたの。それだけよ」（III, 878)

何か重大なことを隠すためにアルベルチーナは次々と小さな告白を重ねてゆくようである。そもそもは以前、『囚われの女』のはじめのところで語り手は彼女にジルベルトは「僕が好きでない類いの女かな」（III, 533）と尋ね、強く否認されているのである。ここでアルベルチーナからの思いがけぬ告白を聞きながら、その都度カッコ内に示されている通り疑念を増す

ばかりの語り手は、やっとのことでいずれの告白にも質問するのを思い留まり、ハーディの話に戻っていった。そしてドストエフスキーをめぐるあれこれの後で、今度はトルストイの小説中の馬車が話題になるに及んで、アルベルチヌは馬車のなかでのやり取りについて詳しく話してしまったことを思い出し、恐れたのではないか。

咄嗟の機転が功を奏したと言うべきか、二人の間で馬車が話題になることはこの後なくなった。おかげで『戦争と平和』において馬車が繰り返し登場してくるといふ説に、読者が接する機会は失われてしまうのである。語り手は具体的に何を言おうとしたのだろうか。

『失われた時を求めて』執筆のごく初期、おそらく1910年頃のことと思われるが、プルーストはトルストイについて短い覚書のようなものを書いている。ここに馬車が出てくるのでまずは参照してみたい。この1頁余りの覚書の最後のところである。

それでもやはり、無尽蔵であるかのようなこの創作活動においても、トルストイは同じことを繰り返して、手持ちのテーマは多くなかったように思える。装いを変えたり更新したりしてはいるが、テーマはもう一方の小説においても変わらないのである。[…]レーヴィンは、ウロンスキーに心移したキティによってまずは遠ざけられてしまうのだが、やがて愛されることになる。それはピエールの弟に惹かれてアンドレイ公爵から離れてしまった後、再び戻ってくるナターシャを思わせる。そして馬車で通りかかるキティ、および馬車で軍隊に向かうナターシャの「モデルを務めた」のは、ひとつの同じ思い出ではないだろうか¹³⁾。

13) Marcel Proust, « Tolstoï », *Essais et articles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 658.

ここではトルストイの二大長編がいわば相似形になっていることに焦点があてられていて、むしろバルベー・ドールビイやトーマス・ハーディをめぐる議論につながる指摘である。しかし『戦争と平和』だけに限っても、馬車の場面は印象深いものが他にもいくつかある。まずナターシャについては上記以外で忘れがたいのが、兄ニコライや従姉ソーニャを伴って狩りに行く挿話、続いてクリスマスに近隣の未亡人宅にトロイカで出向く挿話（いずれも第二部第四篇）である。これらは後にアンドレイとの婚約が解消されて不幸に陥るナターシャにとって、最も幸福な思い出となるものであった。時間を遡ると、アンドレイにも人生の転機として、馬車にまつわる重要な出来事がある。アウステルリッツでの負傷と妻の死を経た早春の一日、ひとり馬車でシラカバ林を通っているとき、ナラの古木を見てそれに自らを重ね合わせる。そして春も終わる頃、今度は所用でロストフ家に出向いたとき、古木とは対照的なナターシャを馬車のなかから見初めて新しい生を予感する。その帰途、件のナラの木が緑の葉に覆われているのを目にして、今度は積極的に人生をやり直そうという気になるのである（第二部第三篇）。全編の山場となるボロジノの戦いのあと、瀕死のアンドレイのもとへナターシャがひとり馬車に乗って見舞いに行く場面（第三部第三篇）——前出の引用でプルーストが取り上げている——は、この春の一連の出来事と対をなすような作りになっている。

広大なロシアにおいて馬車での移動は、特に貴族階級に属する人物たちにとって、モスクワやペテルブルクと田舎の領地との往復をはじめとして、生活に不可欠な要素であった。『戦争と平和』には、上記の他にも馬車が登場する場面は少なくない。そして人生の重要な局面として、物語の節目を形成していることもしばしばである。ナターシャやアンドレイにしても、ピエールをはじめそれ以外の人物にしても、馬車のなかでさまざまな思いにふけっている。移動が長時間に及ぶ上、ひとりに戻ることのでき

る空間なのである。また時々刻々移りゆく窓外の風景は、退屈を癒してくれるだけでなく、思考にはずみをつけるのに一役買っている。特に『アンナ・カレーニナ』ではこの傾向が顕著で、主要登場人物数人のいずれもが馬車でひとり物思いにしばしの時を過ごし、込み入った状況への対処法を探ったり、過去の思い出に浸ったり、日常の幸福感に陶然となったりしている。

つまりアルベルチヌの脳裏にあった馬車が恋人たちの閉じた空間であるのに対して、それとは違うあり方で、上に列挙しただけでもトルストイに固有の世界を形成する大事な一要素であることがわかる。小説の歴史で人目を避けるための馬車と言えば、『戦争と平和』より10年ばかり前に出た『ボヴァリー夫人』のものがまず思い浮かぶのではないだろうか。主人公がレオンとルーアンで乗った辻馬車は、日除けを下ろしたまま市内外をあてもなく走り回るばかりである。一方同時代のロシア小説でもドストエフスキーにおいては、複数の人物が室内に集まって繰り広げる葛藤が中心となるか、さもなくば街中を歩くくらいで、トルストイとはかなり趣きを異にしている。

5. ライトモチーフ馬車

語り手が言うつもりだったことを想像すると、敷衍して述べた部分もあるが、概ね以上のようになるだろうか。そうするとアルベルチヌの反応は、いわば杞憂にすぎなかったことになる。しかしだからこそ、彼女の戸惑いなり恐れなりが、かえって際立ってくる。ところで会話が途中で終わっているのには、アルベルチヌによって話題を変えられたということの他に、もうひとつ理由が考えられる。慧眼の読者はここで、『囚われの女』自体でも馬車が繰り返し描かれていることに思い至るのではないだろうか。その意味では『戦争と平和』からの暗示があれば事足りる。主なも

のを挙げるだけでも、三つの馬車が要所に登場してくる。

まず前半で、トロカデロから連れ戻されたアルベルチヌを伴って語り手はブーローニュの森へ散歩に出かける。ただこのときの乗り物は馬車ではなく自動車であったと考えるべきだろう。アルベルチヌの日々の外出の見張り役も兼ねている「運転手」*chauffeur* への言及があり、「自動車」*automobile* と何度も明記されているのである。しかしその一方で、「*voiture*」の語も好んで使われている。また一箇所だけだが「御者」*cocher* と記されてもいるくらいである (III, 680)。またアルベルチヌ自身が運転しているように書いている所もある。

[...] 私はアルベルチヌに止めてくれるよう頼むわけにはいかなかった [...]。(III, 672)

アゴスチネリが念頭にあったための誤記だろうか。このあたりはたしかに未完ゆえのことだろうが、その一方で 1900 年前後という時代背景を考えると、当時は自動車を表わす語として「*voiture*」と「*automobile*」が併存していたわけで、この表記上の揺れは誤りと断定できないようにも思えてくる。トルストイの馬車との関連で「*voiture*」を使ったという可能性も否定しきれない。

『囚われの女』の後半になると、ブーローニュの森と対比するようにしてヴェルサイユへの同じような散歩が描かれる。いずれも前の夏、バルベックで習慣となった自動車での外出の延長のようでありながら、すでに語り手の意識には大きな変化が生じている。アルベルチヌの同性への視線を気にする一方、彼自身は車窓から見える少女たちに心奪われたりしているのだ。同じ行為の繰り返しであるからこそ、そこに時の推移が読み取れるのである。いずれの目的地も水の風景で特徴づけられるという共通性

があり、その背後にはアルベルチヌと別れてから行きたいと願っているヴェネチアが存在が感じられる。また凱旋門を通過して帰ってくるのも同じなら、そこで月が見えてくるのも、二つの散歩に共通している。

全体の中央に位置するヴェルデュラン家での夜会には、語り手は辻馬車に乗って出かける。まずはひとりになった車中で、その一日を振り返って総括をしている（ピアノを弾き、その後でプーローニュに出かけた日である）。だが目的地に着く前に辻馬車を降りてしまう。それはブリショが乗合馬車から降りて徒歩でヴェルデュラン家に向かうのを見かけ、自らの贅沢を恥じたためだ。この贅沢はアルベルチヌが原因となって彼の生活を変えてしまった結果であることが意識される¹⁴⁾。帰りには同じ馬車でブリショを送り届けることになるのだが、そのときも語り手の心にはアルベルチヌとの同居の重苦しさがいっそう切実に感じられてくる。《七重奏曲》を聴いて芸術に思いをめぐらした直後だっただけに、それとの対照が際立つのだ。

以上、いずれの馬車においても、二つの選択肢のあいだで逡巡する語り手の姿を認めることができる。そのようななか『囚われの女』では更に、過去の重要な馬車が二つ想起されている。まずは少年時代にマルタンヴィルの鐘楼を文章に描いたときに乗っていた馬車である。この文章を「フィガロ」紙に送ったのだが、掲載されたかどうか、毎朝語り手は新聞を開きながら気にしている。アルベルチヌと別れて文学の道を志したいという願望の現れである。そしてもうひとつ、やはり馬車に乗っているときの体

14) 贅沢という点では自家用の馬車ないし自動車であった方が理解しやすい。出かけるときに「辻馬車」(III, 698)を探したとあるし、その前にプーローニュから戻ったところでは「私たちは御者に帰宅するよう言っていた」(III, 680)とあるものの、直後には「私は一旦立ち止まり、後で迎えに来てくれるようにと運転手に告げた」(III, 681)という文がある。明らかに矛盾しており、未整理であることは否めない。

験がある。第一回目のバルベック滞在の折、ヴィルパリジ夫人の馬車で通りかかったユディメニルで三本の木が見えてきて、語り手は不思議な幸福感に襲われる。これは特権的瞬間として《七重奏曲》が与えてくれるものと同じではないかと思うところで、やはり馬車に関わるマルタンヴィルのエピソードと並んで、しかも繰り返し回想されている（III, 765, 877）。

この二つの馬車と対照的なのが、すでに検討したものだが、ヴァントゥイユの《ソナタ》からの連想がきっかけで記憶にのぼったスワンとオデットの記念すべきカトレアの夜の馬車、そしてそれからジルベルトを介して引き出されてきたアルベルチヌの告白のなかの馬車である。こうして計4台の馬車が折々に過去から蘇ってくるのだが、それを通して表わされているのも恋愛と文学の拮抗という、『囚われの女』最大のテーマである。実際に乗る3台の馬車（自動車）を補うような位置づけと言ってよいだろう。

これらすべてを総合して考えると、馬車は『囚われの女』におけるライトモチーフのひとつになっていると言えるのではないだろうか。プルースト自身、ライトモチーフという語を次のように使っている。ちょうど『囚われの女』に関連したものだが、アルベルチヌへの贈り物になるフォルトゥニのドレスについて、マリア・ド・マドラゾに問い合わせた1916年2月の手紙である。

[...]「ライトモチーフ」フォルトゥニはまだあまりできていませんが、とても重要なもので、順に官能的な、詩的な、そして悲痛な役割を演じることになっています。（*Corr.*, V, 57）

挙げられている三つの役割が具体的にどのようなものか、これに先立ってプルーストはストーリーに則して説明している。あるライトモチーフが

時の経過にしたがって意味を変化させてゆくのである。『囚われの女』に「ライトモチーフ・フォルトゥニ」¹⁵⁾があるとしたら、同じようにして馬車もライトモチーフになっていると見なしてよいのではないだろうか。いずれも語り手がアルベルチーナに与えた贅沢で、それぞれが何度も繰り返し出てきて、その都度少しずつ役割を変えてきているのである。

そして最後の朝には、全体を総括するようにして「自動車」 automobile (III, 912-913) がフォルトゥニのドレスとともに思い出されている。ガソリンの臭いから蘇った自動車の記憶は別の女との恋を夢想させ、また続いて思い出したフォルトゥニのドレスはヴェネチアへの旅を実現させるよう促す。同じものでも今度は、両方ともアルベルチーナのいない人生を暗示しているのである。ところがその思いにひとりで存分に浸ったあまり、語り手はアルベルチーナの出奔を許してしまうのだ。何とも皮肉な結果である。だが両ライトモチーフの組み合わせは、すでにその少し前のヴェルサイユへの散歩の時点から始まっていた。ただ意味するものは違って、 「自動車」 voiture (III, 906, 909) への同乗を不意に提案されたアルベルチーナは、フォルトゥニの部屋着の上に同じくフォルトゥニの外套を羽織って即座に同乗したのであったが、その様子は従順そのもので、翌朝の強烈な意思表示など露ほども疑わせなかったのである。

ここで参考までに、ライトモチーフという用語にプルーストがフォルトゥニ以外でどのような意味を込めているか、簡単に振り返っておきた

15) 「ライトモチーフ・フォルトゥニ」の生成過程については、次の論文によってつとに解明されている。Kazuyoshi Yoshikawa, « Genèse du leitmotiv "Fortuny" dans *À la recherche du temps perdu* », *Études de langue et littérature françaises*, N° 32, 1978, pp. 99-119. この精緻な研究の概要は日本語で読むこともできる。吉川一義『プルースト美術館』筑摩書房、1998年、133-141頁。またプレイヤッド版巻末の Notice に紹介がある (III, 1671-1675)。ここでは引き続き、飛行機と自動車もライトモチーフとして取り上げられている (III, 1675-1678)。

い。まず『失われた時を求めて』では次の一例のみである。『消え去ったアルベルチヌ』の冒頭近く、恋人に去られた語り手は、貧しい少女に500フラン与えて家に連れて来たかどで警察に呼び出されて困惑したり、ブロックの口出しに怒りを覚えたりしている。

ワーグナーのライトモチーフのように絡み合って私たちに襲いかかる多くの心配事から、ある種の美が生まれる、そういったときが人生にはあるものだ […]。あらゆる通行人が、帰宅するまでの私の行状を見張る任務を負った捜査官であるかのように思えた。しかしこのライトモチーフは、ブロックに対する怒りのライトモチーフと同じく消えてしまい、もうアルベルチヌの出奔というライトモチーフにしか場所がなくなっていた。(IV, 27-28)

人生の諸問題は根本のところではつながっている一方、その後それぞれに独自の仕方では進展していった、いわば不規則に当人を襲ってくるものだが、ここではそんな様子をワーグナーに借りた用語で表している。そしてそこに「ある種の美」を認める視線は、すでに小説創造の萌芽ともなっている。

書簡においては、次のような例がある。1913年9月、校正刷りの段階にある『スワン家の方へ』を構成する細部について、リュシアン・ドーデーに説明したものだ。

そして刊行できる状態にまでなったとしても、それらは演奏会において単独で聴いた序曲を構成する諸断片のようなものだろう。続きがどうなるかまったくわからないと、ライトモチーフだとは気づかない

(例えばバラ色の婦人はオデットだった、等々)。(Corr., XII, 265)

こちらの方がより密接にワーグナーの音楽に即している。つまりさまざまな断片が織り込まれた序曲を聴いただけでは、それぞれが後にライトモチーフとなってどのような意味を与えられることになるのかわからない。そういった性格の序曲を、自作の第一編の説明に使っているのだ。

馬車のライトモチーフを作り上げるにあたって、プルーストはワーグナーだけでなくトルストイからもヒントを得ているようである。そこで次に、プルーストにおける馬車の来歴を探ってみたい。ライトモチーフを基本原理とする音楽が小説に変容してゆく様の一端が、馬車の例を通して見えてくるだろう。