

『失われた時を求めて』における 隠喩の概念について II

佐藤 滋高

【キーワード：① 隠喩の概念 ② 感覚 ③ 必然的な連環 ④ 本質】

はじめに

我々は本稿の前編に当たる「『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I」の中で、Marcel Proust（マルセル・プルースト）の *A la recherche du temps perdu* 『失われた時を求めて』¹⁾における隠喩の問題を扱った諸論考に、しばしば一つの瑕疵が見られると指摘しておいた²⁾。その瑕疵とはすなわち、(1)『失われた時を求めて』の語り手が物語を語る際に実際に用いた隠喩と、(2)語り手が自らの「来るべき書物」(livre à venir)との関連で作中で語った隠喩の概念とが、時に混同されているというものである（また、語り手とプルーストとを無条件に同一視している論考もあるが、これにも疑義を挟まざるを得ない）。この混同を前提にした論考に重要な知見が含まれていることも確かであるが、本来はこれらはそれぞれ「表現」と「内容」という異なった水準に分けて考えられるべき問題であり、この二つの水準を峻別しない研究はある意味で方法論的に不徹底なのではないか、というのが我々の疑問であった。そこで我々は、この「『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I」において、プルーストの語り手がそれについて言及したところの隠喩という語の用いられ方—それは大変個性的な用いられ方を

している一を、物語の冒頭部から *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* 『花咲く乙女たちのかげに』までの範囲で検討し、語り手に独自の隠喩の概念の再構成を行った。その結果、これまでの段階で三点のことが明らかになった。まず第一に、語り手が隠喩と関連して副次的に現れた視像の換喩的想起、さらには全く換喩的である表現までもも隠喩的に隠喩と呼んでいること³⁾。第二に、言表のあり方が主体にとっての世界の有り様を規定しているという認識を語り手が持っていたこと⁴⁾。そしてそれに関連して、第三に、理知によって強いられた制度的・習慣的な視像とは異なる種類の視像を創り出す可能性を語り手が隠喩に認めていたこと⁵⁾。

本稿はそれに引き続いて、『花咲く乙女たちのかげに』以降から *Le Temps retrouvé* 『見出された時』に至るまでの、語り手に特有の隠喩概念を再構成して理解することを目的とするものである。

1. 『花咲く乙女たちの影に』以降の語り手の隠喩概念

『花咲く乙女たちのかげに』に描かれたバルベックでの日々のあとしばらくは、語り手は「隠喩」という言葉を特別の意味では使っていない。彼が次に「隠喩」について言及するのは、第6篇、*Albertine disparue* 『消え去ったアルベルチヌ』に描かれた、ゲルマント家の午餐会の席上での、ゲルマント氏による語り手の論説文への意見においてである。これはあくまでゲルマント氏の意見として述べられているものであるから、語り手の隠喩観をよく反映しているものとは言えないだろうが、一応見ておこう。

「ゲルマント氏は、私の論説文を読みおえると、私に賛辞、と言って、生ぬるい賛辞を呈した。彼には「シャトーブリアンの時代後れの散文に見られるような誇張、隠喩」を盛り込んだやや紋切り型な文体の形式が不満だったようだが、それでも私が「いよいよ本気で始めた」

ことを全面的に喜んでくれた。』⁶⁾

ここからはその論説文で語り手が使用した「隠喩」がどのようなものであったかを窺い知ることは全く出来ない。それでも、語り手の文体がやはり「隠喩」を多用したものであったことと、それが一種誇張的なものであったこと、そしてそれはまたゲルマント氏の目には「紋切り型」に見える類のものであったことは見て取ることが出来る。

その次に語り手が「隠喩」について言及するのは、『失われた時を求めて』の最終篇、*Le Temps retrouvé*『見出された時』の中の、有名な「敷石の啓示」の場面においてである。『失われた時を求めて』という作品中、おそらく語り手の理論的な考察がもっとも詳細に記されているこの部分で、「隠喩」はその理論の中心的な位置を占めているとされてきた。Gérard Genette (ジェラルール・ジュネット) は言う。「類似に基づいた隠喩の関連は、プルーストにおいては非常に重要であり、また明らかに、彼の精神的体験同様、美学的理論および実践の中心であるので、人は自然と、彼自身がそうであったように、その効力を過大視し、他の意味論的關係を等閑に付すことになる」⁷⁾。このジュネットの言葉にしたがって言えば、我々が関心を向けているのは専ら「美学的理論」一ただし、プルーストではなく、語り手の一の方であるが、この最後の啓示の部分で示された語り手の美学的理論は、これまでは控えめに語られてきた語り手の「隠喩」の効力の「過大視」の傾向をはっきり示しているように思える。

この「啓示」の部分は、論述のひとまとまりが非常に長く、かつ論及されることも多様なので、これまで以上に「隠喩」に関する部分だけを切り取ることが難しい。そこで我々は、まず例のように、「隠喩」に関連する部分をともかく一度見た上で、それだけでは消化しきれない部分についてある程度補足して、最後に語り手にとっての「隠喩」の我々の定義の最終版を提出することにしよう。

まずは語り手が置かれている状況について、それが長大な作品のどの部分に当たるかを思い出す一助として、簡単な梗概を付しておく。歲月は過ぎ、アルペルチーヌ、スワン、エルスチール、ロベール・ド・サン＝ルーはすでにこの世の人でない。語り手自身も病んで二つのサナトリウムに入る。体は中々良くならない。しかも彼は自らの文学的才能の欠如を認めざるを得なくなっていた。ある日のこと、彼はゲルマント大公夫人の午後のパーティーに出席する。その途中、彼は権威を失ったシャルリュスに出会う。陰鬱な文が続く。しかし、ゲルマント大公の館の中庭の不揃いな敷石に足をぶつけた時に、局面は一変し、語り手はかつてマドレーヌ菓子が彼にもたらした幸福感に似たものを感じる。そしてその時に、彼は失われた時を見出す。芸術作品こそが、彼を取り巻いてきたその表徴を解釈する唯一の手だてであることを悟る。そして彼は自分の文学のプログラムを詳述する。彼の来るべき作品の素材が、彼のこれまでの人生により構築されるだろうこと。悲しみが彼の精神の力を発展させたのだということ。愛や嫉妬や同性愛の役割を理解したということ。普遍は特殊と併存するから、作品自体は幸福の表徴であること等々。次は、この「啓示」の中の「隠喩」に関する非常に重要な、かつ最後の言及である。少し長くなるが、まずは分析の直接の対象となる箇所を全部引用する。

「人生が我々に差し出した一つの視像は、実はそうした時に、様々に混じり合ったいくつもの感覚を我々にもたらしていたのだった。例えば、以前読んだある書物の表紙は、それを目にするやいなや、その表紙の文字のなかに遠い夏の一夜の月光をさっと織り込んだ。朝のカフェ・オ・レの味は、我々に漠然たる晴天への希望をもたらず。その希望が我々にかつて何度も微笑みだしたのは、クリーム状にプリーツがついて、凝固してしまった牛乳のように見えた白磁のボウルで我々がカフェ・オ・レを飲んでいて、その一日がまだ我々の前にそっくりそ

のままに残されていた時に、不確かな明かりの中においてであった。一時間は一時間にすぎないのではなくて、それは、匂い、音、計画と気候とに満たされた瓶なのだ。我々が現実と称するものは、我々を同じ時に取り巻いているそうした感覚と回想の間の一の関係なのであるが、その関係は、単なる映画の視像からは消し去られてしまう関係であり、映画の視像は、真実なものだけにとどめようとするので、それだけ真実から遠ざかってしまうのだが、それは、作家が自らの文章の中で、二つの違う名辞をそれによってつなぐために見出すべきただ一つの関係である。我々は、ある時にある特定の場所に現れたいくつもの対象を、一つの描写の中に次々に無限に書き連ねることができるけれども、作家が二つの異なった対象を取りあげ、科学の世界における因果律という唯一の関係にも似た、芸術の世界におけるそれらの関係を設定し、美しい文体の必然的な連環のなかにそれを閉じ込めた時にのみ、真実は始まるであろう。さらにまた、生命とともに、作家が、二つの感覚に共通する特質を関係づけ、また、二つの感覚を互いに結び付けつつ、それらの共通の本質を一つの隠喩の中において、時の偶然性から解放する時にのみ。そのように見ると、自然それ自身が私に芸術の手掛かりをくれたのであり、自然自体が芸術の始まりではなかったか。自然はこれまでにしばしば、ある物の美を、他の物の中においてしか知ることを許さなかった。例えば、コンプレーの正午をその鐘の響きの中においてしか、そしてドンシエールの午前を私達の家の温水暖房機のしゃっくりの中でしか、知ることを許さなかった。関係はほとんど人の興味を引かないかも知れぬ、対象は平凡で、文体はまづいかも知れぬ。しかし、それなしでは、何も存在しないのだ。』⁸⁾

2. 感覚

まずはこの引用部分で言われていることを大まかに整理していこう。

「人生が我々に差し出した一つの視像は、実はそうした時に、様々に混じり合ったいくつもの感覚を我々にもたらしていたのだった。(…) 一時間は一時間にすぎないのではなくて、それは、匂い、音、計画と気候とに満たされた瓶なのだ」⁹⁾。この引用の冒頭部分で言われていることは、ほぼ次のように言い換えられるだろう。すなわち、我々は、視覚、聴覚、触覚、味覚、嗅覚といった、さまざまな感覚を持っており、「一時間」であればその「一時間」を、これらの感覚で同時に体験しているのだ、と。したがって、例えば、何かによってある「過去」の視像—視覚的な記憶—が喚起されると、同時に、その「過去」における他の感覚の記憶—その時に感じた、味や匂いなど—が連鎖的に想起され、そしてそこから、さらにその「記憶」の当時の周囲の状況や、自分の思考内容などに至るまでもが連鎖的に喚起されるのだ、という事態を指していると考えられる。なぜならば、テキストの引用部分にあるように、「一時間は一時間にすぎないのではなくて、それは、匂い、音、計画と気候とに満たされた瓶なのだ。我々が現実と称するものは、我々を同じ時に取り巻いている、そうした感覚と回想の間の、一種の関係なのであ」¹⁰⁾。

この後に続く部分において、語り手は、その感覚と回想との間の関係は、「単なる映画の視像からは消し去られてしまう関係である」¹¹⁾という。このことを理解するには、当時の映画というものが、専ら視覚的な記録に過ぎなかったことに注意する必要がある。その点に留意して考えると、その次の「映画の視像は、真実なものだけにとどめようとするので、それだけ真実から遠ざかってしまう」という部分は、次のように言い換えることができるだろう。映画の視像は、視覚的な真実のみを正確に記録するものである、したがって、その記録の時点で我々が感じたであろう他の諸感覚を取り逃がしてしまう点で、その時の諸感覚の回想を統合した真実からは、まったくかけ離れたものにならざるを得ない、と。そして、そうした「感覚と回想の間の関係」¹²⁾は、「作家が自らの文章において、二つの違う名辞をそれによってつなぐために見出すべきただ一つの

関係である」¹³⁾と語り手は言う。これは重要な一節だ。作家は「感覚と回想の間の関係」、すなわち、今我々が見たような、視覚、聴覚、触覚、味覚、嗅覚などの諸感覚と回想の関係によってのみ、二つの名辞をつなぐべきだというのだ。今まで我々が読み取ってきた語り手の見解にそって、これをさらに言い換えると、例えばこうなる。作家が二つの対象を描く時には、聴覚的な回想などの感覚と、視覚的な回想とを結び付けることによってのみ描くべきだ、と。さもないと、映画が視覚的記憶しか記録し得ないが故に、諸感覚の記憶を総合した「真実」を記録できないと同様に、「真実からは、まったくかけ離れたものにならざるを得ない」¹⁴⁾からである。このような見解を持つ語り手が、過去の回想に現れる視覚や聴覚などのうちの一つの記憶のみを思いつくかぎり次々に描き続けるという方法では、真実を記録することは出来ないと考えたとしても不思議ではない。確かに、「我々は、ある時にある特定の場所に現れたいくつもの対象を、一つの描写の中に次々に無限に書き連ねることができる」¹⁵⁾。だが、先述のような理由で、それだけでは真実を捉えることは出来ない。それだけでは一面的な記憶にならざるを得ないからである。「しかし作家が二つの異なった対象を取りあげ、科学の世界における因果律という唯一の関係にも似た、芸術の世界におけるそれらの関係を設定し、美しい文体の必然的な連環のなかにそれを閉じ込めた時のみ、真実は始まるであろう」¹⁶⁾。語り手は続ける。

「さらにまた、生命とともに、作家が、二つの感覚に共通する特質を関係づけ、また、二つの感覚を互いに結び付けつつ、それらの共通の本質を一つの隠喩の中において、時の偶然性から開放するにのみ（、真実は始まるだろう。論者補足）。」¹⁷⁾

この部分で、語り手がどのような思想を持っているのかについて、我々はほぼ理解することが出来たように思うが、この箇所を完全に理解

するためには、まだいくつかの問題が残されている。まず第一に、美しい文体の「必然的な連環」のなかにそれを閉じ込めるといふ言葉の意味が、いま一つ判然としない。また、第二に、どうして「隠喩」が「本質」を「時の偶然性」(これらの言葉の意味するところもまた判然としない)から逃れさせることができるのか、なぜ「隠喩」の中において、真実が始まり得るのかもはっきりしない。言うまでもなくこれは我々にとって重要な部分である。というのは、我々の問題設定の性質上、この部分の語り手の意図をはっきりさせる作業は是非ともなされなければならないからである。

しかし、これらの問いのすべてに「まったく正確に」答えることはそれだけで一つの大きな論考となるほどの作業であるから、ここでは無理のないと思われる仮説を交えてこれら二つの問いに答えることとしよう。そしてその仮説に裏付けを与える作業はまた別の機会に譲ろう。

3. 必然的な連環

では、まず第一の点、美しい文体の「必然的な環」というのは、どのようなことを意味しているのか。まず、次のようなことが言えるだろう。語り手の言う「感覚」と、ある回想との「結び付き」が「必然」であると了解するためには、その文章を読む読者の側にも、その結びつきが「必然」であると自然に思えるようなコンテクストが、何らかの形で与えられている必要がある。たとえば、なぜ、語り手は、「コンブレーの正午をその鐘の響きの中において」知ることが出来たのか。—まず鐘の音が、聴覚的な記憶として語り手の中に残っている。そしてそこから連鎖的に他の諸感覚の記憶が喚起される。その結果、彼はその鐘の音からコンブレーの正午の記憶を想起することになるのである。彼が「ドンシエールの午前を私達の家の温水暖房機のしゃっくりの中で」知っていた、というのもこれと同様である。

「朝から新しい温水暖房機に火が付けられていた。しゃっくりみたいな声を時々発するその不快な音は、私のドンシエールの回想とはいかなる関係もなかった。けれどもその午後、しゃっくりの音と回想との出会いが私のなかで長引くに連れて、両者の間に一種の親和的な力が生まれるようになったので、それ以降、(その音にやや馴染みを失ったあとでは)、セントラル・ヒーティングの音をまた再び聞いたたびに、私にはドンシエールの回想が蘇ることになるだろう。」¹⁸⁾

ここでも、まずセントラル・ヒーティングの音が、以前にドンシエールで聞いたセントラル・ヒーティングの聴覚的記憶を喚起し、次いでその記憶が、他の感覚器官の記憶を立ち上げている。そしてその結果、セントラル・ヒーティングの音を聞くとなぜかドンシエールの午後を思い出すという事態がおこるのだ。我々は、これらの記憶のもととなる出来事について既に語り手が語った内容を知っているので、鐘の音とコンプレーの、そしてセントラル・ヒーティングの音とドンシエールとの結びつきの理由を理解することができる。もし、『失われた時を求めて』の第7篇しか読んでいないという人があったならば、その人はこれらの「結び付き」が「必然」であることを理解するのは—コンプレーで語り手が鐘の音を聞いたことも、ドンシエールで彼がセントラル・ヒーティングの音を聞いたのも、それ自体は「偶然」の出来事に過ぎないので—間違いなく永遠に不可能だろう。このように、ある「感覚」とある回想との「結び付き」が「必然」であるとして理解するためには、その文章を読む読者の側にも、その結びつきが「必然」であると自然に思えるようなコンテキストが、何らかの形で与えられていることが必要なのである¹⁹⁾。語り手の言う、科学の世界における因果律という唯一の関係にも似た、芸術の世界における「それらの関係」を設定して、美しい文体の「必然的な」連環に閉じ込める、という言葉の意味は、語り手の見解のみによって見るかぎり以上のような意味であろう。

4. 本質

第二の問題点。なぜ「隠喩」が「本質」を「時の偶然性」から逃れさせることができるのか、なぜ「隠喩」の中において、真実が始まり得るのか、という問題である。実のところ、この問いに答える以前に、これらの言葉がどのような事態を指しているのかすらはっきりしていないので、それをある程度突き止めるところから始めてみよう。

「さらにまた、人生と同様に、作家が、二つの感覚に共通する特質を関係づけ、また、二つの感覚を互いに結び付けつつ、それらの共通の本質を一つの隠喩の中において、時の偶然性から開放するにのみ（、真実は始まるだろう。）」²⁰⁾ これまで見てきた範囲では、ある感覚（例えば視覚）による記憶だけを描くと、その他の諸感覚による記憶がおざりにされてしまい、結果として「真実」を描くことが出来なくなるのだ、したがって、複数の感覚による記憶を結び付けて作家は描くべきなのだ、というのが、我々の想定する語り手の根本的な見解である。では、この複数の感覚の回想を結び付けることによって、「時の偶然性」からそれらの「本質」が開放されるというのは、どういう意味なのだろうか。我々のこれまでの理解に立つかぎり、おそらく次のように考えることが出来るだろう。すなわち、例えば、語り手はセントラル・ヒーティングの音を聞くと「ドンシエールの午後」を必然的に思い出す。このこと自体は偶然の結果にすぎないが、しかし語り手にとっては、意図的に理知に頼らなくても、自然に想起される「ドンシエールの午後」は、他のどの時間とも異なって感じられる、一回きりの、それ自体が他の瞬間とは異なるいわば固有の性質—「本質」—を持つ時間だと思われるはずである、と。こうした「無意志的想起」は、かつての自分自身の記憶に過ぎないにも関わらず、自らの意図や予期と無関係に訪れる経験である点という意味では、語り手にとっては明らかに自らの内の「他者」であり、だからこそ、彼はこうした無意志的想起に、自らの意図ではコントロー

ルできない、それ自体が彼とは無関係な「本質」を持つものに見えるのである。勿論この「本質」というものが、実体として取り出し得るものであるとは考え難い。「ドンシエールの午後」にしても、むしろその時の語り手の視点から見たときのみ、他のどの時間とも違う「特別」な時間と考えられたのであって、他の視点に立ってみれば、そうした瞬間は他の時間と異なるところのない、ただの午後に過ぎなかつたろう。その瞬間が「偶然にも」その時の語り手にとっては記憶に残り、そして、セントラル・ヒーティングの音を聞いたときに「偶然にも」その記憶が蘇るようになったのである。従って、その「時間」に他の「時間」との差異を与えているのは、その時の語り手自身の「世界観」であり、それのみである。客観的な差異はない。けれどもその世界観は、習慣によって制度化された「理知」によって形成されたものではなくて、感覚の回想という、理知や社会的刷り込みが介入できない、言わば自己の純粋な状態の記憶のもたらした世界観である。我々が既に見たように、語り手の見解によれば、そうした自己の純粋な状態の「世界観」を伝達する手段を見出した時に、人は芸術作品を通して自らの「世界観」を作品のなかに提示することが出来るのであった²¹⁾。したがってそういう彼にとっては、「文体とは、この世界が我々各人にどのように見えるのかという、その見え方の質的差異を明らかにすることなのであ²²⁾り、「自尊心や情熱や理知、そして習慣が」我々の真の印象の上に「用語便覧」や「我々が誤って人生と呼ぶ実際的な目的」を積み重ねている各瞬間に我々が遂行している仕事と芸術家の仕事とは、「全く反対のものなのである²³⁾。バルベックの時点での語り手の隠喩概念が次のようなものであったことを思い出そう。

【このバルベックの時点での語り手にとっての「隠喩」とは、現在において不在のイメージを喚起するものであるのみならず、その時まで定着していた世界観にとって全くの他者となるような、偶然に得ら

るのではないだろうか(ただ、その感覚を読者が理解するためには、読者にもそうした感覚を持つに至ったコンテクストをあらかじめ与えておく必要があるわけだ)。そうして彼はこの手段—諸感覚の回想の結合—を「隠喩」と言い切る。何故ならば、語り手にとっての「隠喩」とは、現在における非現実のイメージを喚起するものであるのみならず、その時まで定着していた世界観にとってまったくの他者となるような、異質の視点による「世界観」を提示する方法であり、それらの「隠喩」がいずれその衝撃力を失い、死喩的な常套句となったとしても、その時でさえ、死喩には一注意深い人々にとっては—その死喩がかつて持っていた「起源」、すなわち、それにまつわる「過去」という、「現時点において不在」の視像を喚起する可能性を持っているものとして想定されていたからである。

おそらく語り手はこの時点で理知がもたらす先入観を脱却した視像を既に目にしているからこそ、遂に作家になる決意をして、その作品の題材を自らの人生に取ることにしたのであろう。そしてまた、彼が実際に書くことを決意するに至ったのは、そうした視像を表現する手段としての理知を、遂に手に入れたと感じていたからである。実際に出来ると思われたからこそ、彼は「自然それ自身が私に芸術の手掛かりをくれたのであり、自然自体が芸術の始まりではなかったか」²⁹⁾と語っているのだ。自然が彼に「手掛かりをくれた」、つまり「自然」を「手掛かり」と彼が見なせるのは、彼自身が「芸術」について「自然」を手掛かりに既に何事かを知ったからである。逆に言えば、「芸術」について「自然」を通して既に何事かを知り得たからこそ、「自然」が「芸術」の「手掛かり」として彼の目に映っているのだ。このような理解に立つと、我々の先の第二の問題点、なぜ「隠喩」が「本質」を「時の偶然性」から逃れさせることができるのか、なぜ「隠喩」の中において、真実が始まり得るのか、という問題については、こう答えることが出来るであろう。語り手の隠喩概念は、作家が複数の「感覚の回想」—感覚は理知の介入を

拒む一を結び付けることによって、「偶然に」意味深いと思われた瞬間におけるそれらの感覚の関係からその瞬間のコンテキストを喚起し、その結果、その瞬間が「必然的に」他のどの瞬間とも異なって「感じられる」に至った経緯を示すことを含んでいるからである、と。この「コンテキストの喚起」の現象については、我々は語り手の最初期の隠喩概念や「カトレアをする」という表現のくだりについての考察で、既に記述した³⁰⁾。ここまでの理解から、この最終段階における語り手の「隠喩概念」とはどのようなものか、まとめておこう。

【このゲルマント氏の館での啓示の段階の語り手にとっての「隠喩」とは、まずは現在において不在のもの—とりわけ過去—を喚起するものであり、その時まで定着していた世界観にとって、全くの「他者」の視点として現れ、それを刷新し得る力を持つ。それによって表される視像は、他者から刷り込まれた「理知」的な先入観を脱却して、自己の純粋な状態に至った視点から眺めた「世界」である。それを書きとどめる具体的な手段は、過去における複数の「感覚の回想」を結び付けた上で、それらの感覚の関係がもたらす記憶の関係のコンテキストの連鎖—これ自体は提喩的・換喩的である—を喚起することによって、その瞬間が「必然的に」他のどの瞬間とも異なって「感じられる」に至った経緯を示すことである。こうして感覚の回想を通じて記録された過去も、いずれは死喩のように、その本来の視像の喚起の機能を十分には果たさなくなる可能性がある。しかし、喚起されるべきコンテキストが読み手にすでに与えられていれば、死喩と同様に、それがかつて持っていた「起源」、すなわち、それにまつわる過去という、現時点において不在である視像を喚起する可能性を常に持ち続けることが出来る。】

(最終的結論)

語り手における隠喩概念とは、おそらく以上のようなものであろう。これまでに見てきたような経緯を通して、語り手にとっての隠喩は、彼の文学理論で極めて重要な位置を占めるように至り、彼を創作へと導くことになったのだ。

結論

ここでの我々の分析結果は、語り手の想定する「隠喩」という概念が、我々が一般的に共有している「隠喩」という概念³¹⁾とは著しく異なった内容を持つものであることを示している。ジュネットや川合高信氏の論考は、プルーストという現実に存在した人物によるごく真つ当な隠喩論と、虚構の人物である『失われた時を求めて』の語り手による、転義された「隠喩」という用語とを同一水準に並べて立論していたが³²⁾、我々の以上の考察はこれが極めて危険な方法であることを示していると言つてよいだろう。

まとめ

我々は本論考と、それに先立つ『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』を通じて、『失われた時を求めて』の語り手における隠喩概念の変遷を追跡し、その最終的な形態を明確にする作業を行ってきた。その作業を我々は語り手の見解を出来るかぎりテキスト内部の言葉のみによって理解した上で、テキストの語り手の言葉よりもさらに明瞭な形で提示するという仕方で行った。

しかし、我々のこの方法が捨象してきたものは多い。それらを補う作業が筆者の課題となるであろう。

註

- 1) 本稿は、この *A la recherche du temps perdu*(1913-1927) を論じるものであるが、その使用テキストは次のものである。
Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 4 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989.
以後、I と略記するのはこの新ブレーヤッド版の第1巻を指し、第2巻以降の巻についてもこれに倣う。
プルーストの邦訳文は拙訳。
- 2) 佐藤滋高、「『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I」、『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年、171頁-172頁。
- 3) 佐藤滋高、前掲書、179頁-183頁。
- 4) 佐藤滋高、前掲書、186頁-190頁。
- 5) 佐藤滋高、前掲書、190頁-198頁。
- 6) Proust, IV, *Albertine disparue*, pp.168-169.
- 7) ジェラルール・ジュネット、「プルーストにおける換喩」、矢橋透訳、『フィギュールⅢ』、書肆風の薔薇、1987年、107頁。
Gérard Genette, 《Métonymie chez Proust》 in *Figure III*, Editions du Seuil, 1972, p.41.
- 8) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, pp.467-468.
- 9) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, pp.467-468.
- 10) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, pp.467-468.
- 11) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 12) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 13) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 14) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 15) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 16) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 17) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 18) Proust, II, *Le côté de Guermantes*, pp.642-643.
- 19) このような『失われた時を求めて』の作品内の挿話に根拠を持つ喚起を、ジェラルール・ジュネットは「換喩に基礎づけられた隠喩、あるいは物語論的な隠喩」と呼んでいる。ジュネットが挙げているいくつかの例に関しては、確かに隠喩と呼び得るものであると思われるが、鐘の音によるコンプレーの想起や、セントラル・ヒーティングの音によるドンシエールの午後の想起、さらには「faire cateleya」という表現で愛戯を意味する、などという事例は、隠喩の範疇には納まりきれないものであろう。

cf. Gérard Genette, 《Méronymie chez Proust》 in *Figure III*, Editions du Seuil, 1972, pp.47-48.

また、語り手自身はこの「faire cateleya」という表現を隠喩であると言い切っているが、この問題については我々は既に『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』で考察し、この表現を隠喩と呼ぶこと自体が隠喩的な表現であると指摘した。

cf. 佐藤滋高、『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』、『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年、179頁-183頁。

- 20) Proust, IV, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 21) cf. 佐藤滋高、『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』、『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年、191頁-197頁。
- 22) Proust, IV, *Le Temps retrouvé*, p.474.
- 23) cf. Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, pp.474-475.
- 24) ここに言う「死喩」とは、*métaphore figée* (仏)/*dead metaphor* (英)と呼ばれる用語につけられた訳語である。この「死喩」とは、当初は隠喩として用いられていた言い回しが一般化し、その比喩性に目を向けられることがなくなってしまった場合のことを指す。その例として、当初は隠喩として機能していた「法の長い腕」(*the long arm of the law*)という表現が、やがては単に「警察力」を意味するようになった、というケースを『コロンビア大学 現代文学・批評用語辞典』(松柏社、1998年)の「METAPHOR」の項に見ることが出来る(「死喩」という訳語は同書によるものである)。
- 25) 佐藤滋高、『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』、『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年、198頁。
- 26) 佐藤滋高、前掲書、196頁を参照のこと。
- 27) 佐藤滋高、前掲書、196頁を参照のこと。また、
cf. Proust, II, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p194.
- 28) Proust, IV, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 29) Proust, *ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p.468.
- 30) 佐藤滋高、『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』、『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年、179頁-183頁を参照のこと。
- 31) 『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』において、我々はいくつかの辞典類を調査し、隠喩の一般的な定義を、「類似性を根拠にある事物を他の事物によって言い換える文彩であり、その際にその文が比較を行う文であることを明示する語(～のようだ、～みたいだ、など)が用いられないのが特徴である」というようにまとめておいた。その調査対象は、以下の8点である。

1, *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Larousse, 1982.

2, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, Librairie Générale française, 1992.

3, 『新言語学辞典 (改訂新版)』、研究社、1975年。

4, 『ラールス言語学用語辞典』、大修館書店、1980年。

5, 『現代言語学辞典』、成美堂、1988年。

6, 『言語学大辞典 6 術語編』、三省堂、1996年。

7, 野内良三、『レトリック辞典』、国書刊行会、1996年。

8, 『コロンビア大学 現代文学・批評用語辞典』、松柏社、1998年。

cf. 佐藤滋高、『『失われた時を求めて』における隠喩の概念について I』、『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年、173頁。

この定義と、本稿で抽出した『失われた時を求めて』の語り手の用語法における隠喩概念との間の大きな隔たりを考えると、語り手の文学論を字義通りに解釈し、プーレスト自身の論説と同一視することの危険性は明らかであろう。

- 32) 例えば、Gérard Genette (ジェラルール・ジュネット) の《Proust palimpseste》という論考では、*Essais et Articles* でプーレストが表明した文学論と『失われた時を求めて』に現れる語り手の文学論を同一平面に置いた議論が展開されていくし、また、《Métonymie chez Proust》においては、「類比の奇蹟」という語り手の言葉をもとに、『失われた時を求めて』の中のいくつかのレミニサンス体験を純粋な隠喩として説明している。

cf. Gérard Genette, 《Proust palimpseste》 in *Figure I*, Editions du seuil, 1966, pp.39-67.

cf. Gérard Genette, 《Métonymie chez Proust》 in *Figure III*, Editions du seuil, 1972, p.55.

また、川合高信氏の「ケルトの聖なるやどり木— M. プーレストと比喩」という論考においては、プーレスト自身の手になる論文と『失われた時を求めて』の語り手の文学論をやはり同一平面に置いた上での考察をもとに、『失われた時を求めて』に実際に用いられた比喩が解読されている。

cf. 川合高信、「ケルトの聖なるやどり木— M. プーレストと比喩」、『文芸研究』61、明治大学、1989年、32頁-48頁。

こうした疑義はあるにせよ、これらの論考には優れた知見が多く含まれていることを強調しておきたい。

Sur la conception de la métaphore dans *A la recherche du temps perdu* II

SATO, Shigetaka

L'usage que le narrateur d' *A la recherche du temps perdu* fait du terme de "métaphore" est très souvent différent du sens général indiqué par la définition de cette figure. Nous présentons ici quelques caractéristiques de cette conception originale de la métaphore, à l'aide de l'analyse de quelques passages du roman proustien. Nous examinons en même temps, au cours de l'analyse, ce que signifient les termes d'"anneaux nécessaires" et d'"essence" mentionnés par le narrateur

Le bruit du chauffage central rappelle au narrateur l'après-midi à Doncières au cours duquel il l'entendait fréquemment. Dans ce cas-là, la mémoire auditive est liée au souvenir total d'une période et d'un endroit, par l'intermédiaire d'une évocation métonymique fondée sur la relation de voisinage spacio-temporel. Le narrateur appelle cette sorte de rations "anneaux nécessaires". L'évocation de l'après-midi à Doncières par le bruit est, pour lui, une réminiscence inévitable et "nécessaire". Cette évocation, hors de son contrôle, fonctionne donc en lui comme un «autre», avec son propre statut, sa propre "essence".

Bien que les évocations de ce genre doivent être classées parmi les rapports métonymiques, le narrateur les indique par le terme de "métaphore", parce que dans sa terminologie particulière, ce mot désigne presque tous les procédés utilisés pour présenter des visions fidèles aux impressions reçues. Une locution "métaphorique" en ce sens proustien, telle que "faire cateleya", aurait la possibilité de montrer des images esthétiques du passé, à travers un effet métonymique : renvoyer l'attention du lecteur à l'anecdote dans laquelle ce tour de phrase est né.

(人文科学研究科フランス文学専攻 博士後期課程3年)