

## 『失われた時を求めて』と芸術

清 家 浩

『失われた時を求めて』 *A la recherche du temps perdu* という作品解釈のために、ここまで、音楽、絵画、文学が作品中で果たす役割をさぐってきた。<sup>(1)</sup>が、各種のジャンルにまたがる芸術作品が、現実のものも架空のものも含めて、これほどひしめきあつて系を成す小説の特異さに、我々は、改めて、驚かねばならない。登場人物達がこれほど芸術作品を口にし問題にする小説は他に見当らないほどなのである。我々読者がその点をさほど意識しないのは、唯、芸術のテーマが作品中の他の事件、登場人物の他の関心事と渾然一体となつて決して遊離してこないという作者の構成の巧みさによるのである。しかし、芸術作品と芸術家達の命運が確かに付随的なテーマではなく、それどころか、作品の重要な根幹を成していることは今までに見たとおりである。音楽、特に、ヴァントイユ Vinteuil の音楽のソナタから7重奏曲への生成は、何よりも、作品『失われた時を求めて』の生成を深く反映するものであった。又、絵画なら、各タブローが、素材としての現実、作品化された現実、その間に立つ画家、の三者の関係を考えさせることによって、技法的に、創造の意味を示したのであった。そして、作家になるという話者マルセル Marcel の少年時からの夢が、一方で、文学の否定と肯定の間に彼をさまよわせ、他方、文学と自己のレゼン・デートルを求めての彼の探求こそが書かれるべき書物の発見へと彼を導いて

(1) 『失われた時を求めて』と音楽、広島経済大学論集 第5巻第1号(1982)。  
 『失われた時を求めて』と絵画、同 第6巻第1号(1983)。  
 『失われた時を求めて』と文学、同 第7巻第1号(1984)。

くのであった。

このようにして、音楽なり、絵画なり、文学なりは、それぞれ、独自の展開をともなつて、『失われた時を求めて』全体と緊密に結びつき、その構成と意味を明きらかにしていくのであった。それぞれは、作品全体を映し出すマイクロコスモス——さらに下位のマイクロコスモスを含み持つところのマイクロコスモスだ、と言ひ得たのである。ここまで、こうして、閉ざされた系として個別に考察された芸術の各ジャンルは、しかし、それぞれが他と独立した閉ざされた系を形成しているばかりなのではないことも又明きらかである。本論では、こうした「音楽」、「絵画」、「文学」の境界を越えたより総合的視点に立つて問題をとらえなおし、考察をより深めてみたいと思うのである。

自律的展開部を持って描出された各ジャンルを通底するものは何か。現実と芸術の間にうちたてられる関係はいかなるものか。個と世界は芸術を通してどのように融和するか。この論の主要な問題点は以上のごとくである。

## I ジャンルの基層——作品の側から

スワン Swann やマルセルが、人物の表情から風景にいたるまで、日常生活の瞬間々に、名画や小説の場面を想起する無数の例がある。ブロック少年がベルリーニの『マホメット二世像』に似ているとか (I. p. 97)<sup>(2)</sup>、夕方の一刻がレンブラント風の黄昏であるとか (I. p. 800)、ゲルマント公爵夫人の招待に『パルムの僧院』のファブリスを想い出すとか (II. p. 376)…。が、登場人物の性向と教養を示すこれらの場面は、言わば、文節にすぎず、どんなジャンルの作品が引き合いに出されようとも、それは、単に、連想の気紛れの域を出ない。ジャンルを越えたある基底に達するた

(2) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Ed. Pléiade, 3 Vol. Tome I, p. 97.

以下、この版からの引用、参照箇所は、同様に、本文中に、巻数と頁数を示すこととする。

めには各ジャンルにまたがった比喩を検討してみる必要があるだろう。

### 感覚の共通

コンブレ Combray の教会で少年マルセルが初めてゲルマント公爵夫人 duchesse de Guermantes を目にした時、夫人は、『ローエングリン』のある部分やカルパッチョのある種の絵を特徴づけ、又、ボードレールがトランペットの音色に「甘美な」という形容詞を使った理由を納得させる」  
 《…qui caractérisent certaines pages de *Lohengrin*, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux.》(I. p. 178) よそおいの中に現われる。ここにあるのは単なる連想ではない。ワグナー Wagner の音楽とカルパッチョの絵とボードレールの詩に表現されたものが、異なるジャンル異なった形式で表現されていても、一個の同じ気分、同じ感覚なのだ、という発見がひそんでいる。あるいは、時と環境と現実の次元を異にする音楽家同士の深い類似。「ヴァントイユが表現しつつある夢はワグナーには全く無縁であったはずなのに、私は思わず、『トリスタン』とつぶやかずにはいられなかった」《…bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer: 《*Tristan*》 (III. p. 158)。類似は表面的な音の連らなりの中にあるのではなく（話者はこの類似をはっきりつかみかねて両方の楽譜を重ねあわせてみる）モチーフの現われ方の中にある。ヴァントイユの「悦楽のモチーフ motif voluptueux」と「不安のモチーフ motif anxieux」の絡み合いが、ワグナーのモチーフの「急迫した pressants, 内的で internes 器官的で organiques 内蔵的な viscéraux」くり返しと同質なのである。この二つの楽曲の間の同質性は、又、聞き手マルセルのアルベルチヌ Albertine に対する愛の感情にも呼応しているものである (Ibid)。

ジャンル間の差を越え、作品間の差を越え、作品の送り手と受け手の差を越えた領域がこうして認められる。話者のとりあえずの結論はこうであ

る。「ワグナーの諧調やエルスチールの色彩が他者の感覚のあの質的エッセンスを我々に知らせてくれる」《…l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre.》(III. p. 159)。このようにして、作品中に扱われる主題そのものへ関心が向けられた通常の鑑賞態度と異なった、表現の基底をなす創造者の感覚に同化しようとする別な鑑賞態度が示されるのである。

ところで、『失われた時を求めて』において、芸術の各ジャンルを横断して現われてくるものは単に感覚の共通といってすむものであろうか。もう少し例を拾うことにしたい。

### 構造の把握

音楽の教養の深くなかったスワンは、ヴァントイユのソナタの小楽節を、自分のよく知っているオランダの画家ピーテル・ド・ホーホ Pieter de Hooch の絵に結びつけている (I. p. 218)。小楽節とソナタの他の部分の関連そして対比が、絵の中の、扉を境にした前景と後景、その色調の差と相似なものであることを直観していたからである。<sup>(3)</sup> スワンは旋律の魅力に浸ると同時に、知的に究明することなくとも、又、だからといって特別感動するわけではなくとも、音楽と絵画の共通点を構造的面に感じとってはいたのである（この構造的面は、アルベルチヌの失踪、そして、急死へと急テンポで推移した話者の愛の終末にも反映されている。「バルザックのある種の小説やシューマンのいくつかのバラードにおけるような、急速に訪れる結末」《…comme dans certaines nouvelles de Balzac ou quelques ballades de Schumann, le dénouement rapide!》(III. p. 500)。

又、話者マルセルはベルゴット Bergotte の文章との出会いを、「やがては夢中になってしまうのだが今はまだ識別できない楽曲のように、彼の文体であれほど私が愛することになるところのものが、最初のうちは、私に見えなかった」《Les premiers jours, comme un air de musique dont

(3) 拙論『失われた時を求めて』と絵画, p. 32 参照。

on raffolera, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas.》(I. p. 93) と述べている。ふと心ひかれた楽曲が聞き手の注意力の集中と感応力の強化によって輪郭をはっきりさせていくようにして捉えられる文章中の何物か。話者がひかれるものが作品の筋や人物や事件や、要するに、一作品中に限定されたものでないことは明きらかである。この何物かとは、文章の背後にあつて、それをはっきり対象化するためには恐らく知性と感覚の努力が必要とされるようなものである。ここでは、感動が自己の血肉になっていく過程そのものが楽曲と文体で共通している、という点に注意しておこう。

又、話者の知性は、女優ラ・ベルマ la Berma と画家エルスチールの共通点を、素材（前者にとってはテキストとなる作家の作品、後者にとっては現実の風景）の処理の中に見出している。「画家が家や荷車や人物を光の卓抜な効果の中に溶かしこんで、これらを均質なものにしている」《le peintre dissout maison, charrette, personnages, dans quelques grand effet de lumière qui les fait homogènes》(II. p. 51) のと同様、「ラ・ベルマは恐怖や愛情の広大な感情を、溶け合わされた言葉の上にくり広げていた」《La Berma étendait de vastes nappes de terreur, de tendresse, sur les mots fondus…》(Ibid)。

あるいは、17世紀の書簡作家セヴィニエ夫人、19世紀ロシアの大作家ドストエフスキー、『失われた時を求めて』中の20世紀を生きる架空の画家エルスチール。これほど異質な三人の作品が、物を論理的な順序に従って示す、つまり、原因から説明するかわりに結果から先づ示すという、我々に衝撃的な幻像を与える効果を持つ、共通の技法を有しているのである（《Il est arrivé que M<sup>me</sup> de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevsky, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe.》III. p.378）。

これらの例を通して言うことは、話者が個々の作品をそれぞれのジ

ジャンルの中に位置づけ評価していくと同時に、ジャンルを越えた次元でも意味を捉えようと努力している、ということである。そして、彼が気づくのは、ジャンルの基底にある、異なる芸術家間の感覚の共通性と、作品間の構造の同根性であり、彼らの試みの方向の同一性である。逆に、天才的な芸術家が表現しようとしているものは唯一つのものであり、この唯一のものがジャンルによって異なる現われをするだけなのだとも言うのだろうか。そうだとすれば、彼ら芸術家は共通の目標を戴く共同体の一員ということにもなろう。それ故にこそ、作家ベルゴットは、自己の死とひきかえに、フェルメール Ver Meer の絵から教訓と励ましを得るのである。「こんな風に書かねばならなかった…。色の層をいくつも重ねて私の文章をそれ自体で価値あるものにしなければならなかった。ここに描かれた黄色い壁の小さな面のように」《C'est ainsi que j'aurais dû écrire…il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune》(III. p. 187)。

×                      ×                      ×

個々に描かれたもの自体より背後の共通したものへの関心が示されるもう一つの例、芸術に対するこの傾向を注釈してみせるかのような一例を、さらに、見ておこう。

### ブリショ Brichot の語源学

ブリショの語源学は、コンブレの旧司祭のそれの批判と訂正として、先づ開陳される。バルベック Balbec の多くの地名に含まれている bricq の語が、司祭の解釈のような「高い所」、 「要塞」を意味する briga から来たものではなく、「橋」を意味する古いノルウェー語 bricq そのものだという説明を皮切りに、プレイアッド版で4ページをかけて、全面的に、司

(4) 司祭の語源考への言及は、「コンブレ」で唯一ヶ所、それも括弧にくくられて、ごくさりげなく示されている。《je ne suis pas certain de l'étymologie de Roussanville. Je croirai volontiers que le nom primitif était Rouville Radulfi villa, comme châteauroux Castrum Radulfi, mais je vous parlerai de cela une autre fois.》(I. p. 104).

祭のバルベック地名学が修正される (II. pp. 888~891)。ノルマンディーでこそ多くの誤解と見落としがあるとしても、彼は、恐らく、コンブレーでは正しい語源を語っていたのであるが（話者の抗弁に答えてブリショでさえその点は認めている。《Il était probablement mieux sur son terrain》II. p. 891）。ところで、さらにその後、ラ・ラスプリエール La Rasplière のヴェルデュラン Verdurin 家の集りで、ブリショが再び語源学の蘊蓄を傾ける時、奇妙なことに、彼は、先に否定したコンブレの旧司祭の解釈（bricq=briga 要塞）を採用する (II. p. 937)。正確に言うと、briga=要塞、そして、もともと正解とされていたノルウェー古語 brice (bricq)=橋、に加えて、ドイツ語の「橋」bruck（例えば Innsbruck）、英語の「橋」bridge（例えば Cambridge 等）が新に同根のものとされるのである。この経緯は、言い換えると、ローカルな地名学が一度否定された後より大きい統合に組み入れられた、ということである。同様にして、オンフルール Honfleur の《fleur》を「花」と解した話者の思い込みが訂正される。幾つかの地名に含まれるこの《fleur》は、北欧のフィヨルド fiord（=港《port》）と同根であり、かくして、「花」は消え去りイメージの再編成がなされるのである (II. p. 1098)。あるいは、ブリクブフ Bricquebœuf の《bœuf》はノルマンディー言葉の《budh》「小屋」であって、「牛」と思った滑稽味はかき消え、他の地名と結びつく。こうして、「私に独特と思われたものが一般化されていくのであった」《ce qui m'avait paru particulier se généralisait...》(II. p. 1098)。

一見、全くちぐはぐである地名を一つに結びつける根。地方により国により語形と響きが変化しても厳然として共通している基部。執拗にくり返されるブリショの語源学が示唆するのは、こうした表層と基層の関係であり、それは、取りも直さず、芸術の各ジャンルと個々の作品が示す表層と基層の関係とパラレルなのである。

## II 芸術家と世界——創造者の側から

ジャンルの基底にあるものを作品の側から見たが、次に、視点を作者の

側へ移して、芸術家達をとりまく世界を見てみることにする。

### 芸術化の外皮

『失われた時を求めて』に登場する芸術家達は、一様に、負の外観をもって現われる。現実中存在し、文学史の上で固定したイメージを与えられている作家にしてからが、例えばシャトープリヤン Chateaubriand, ヴィニエ Vigny, ユゴー Hugo なら、「偉大なロマン派」のおもかげを消し去られ、スノップ、俗物、成り上がりとしてのみ描き出される (I. pp. 721~723)<sup>(5)</sup>。まして、作者プルースト Proust が作り出した架空の芸術家達の場合は、外面の低劣が、より一層の具体性をもって強調されるのである。かくして、外交官ノルポワ Norpois は、大使としてのウイーン滞在期間中に遭遇したかなり不らちなエピソードを披歴しつつ、作家ベルゴットの私生活の背徳性と彼の作品の教訓的な面との食い違いを激しく非難する (I. p. 475)。又、彼の作品にはあれほど感動しながら、初対面の生身のベルゴットに対して、話者は、失望落胆しか感ずることができない（「彼の書物から出発すれば私は決してこのかたつむり型の鼻に到達しなかっただろう」〈En partant d'eux, je ne serais jamais arrivé à ce nez en colimaçon〉I. p. 548）。賢者として話者に君臨する画家エルスチールには、『スワンの恋 Un amour de Swann』の、男女をくつつけてしまうのが趣味で、女同士さえ“結婚”させたと自慢する、およそ誠実さから程遠い、ビッシュ Biche 氏の時代がある（「この天才がかつてヴェルデュラン家の一員であった滑稽な背徳的な画家だったなんてことがありうるだろうか」〈Serait-il possible que cet homme de génie…fût le peintre ridicule et pervers adopté jadis par les Verdurin?〉I. p. 863）。そして、深く魅了された音楽の作曲者の名がヴァントイユと知らされたスワンは、まさか、あのおぞましいコンプレの老人が作曲者その人とは夢にも思わず、ただ、かろうじて、親戚である可能性を考えるのみである。「あの老いぼれがソナタの作者に私を紹介してくれるならどんな責め苦もいとわない。当の老い

(5) 拙論『失われた時を求めて』と文学, p. 11~12 参照。

ぼれとつきあうという不快きわまりない責め苦を手始めに」《…j'avoue qu'il n'y a pas de supplice que je ne m'imposerais pour que la vieille bête me présentât à l'auteur de la sonate: d'abord le supplice de fréquenter la vieille bête, et qui doit être affreux.》(I. p. 214)。その上、ヴァントイユは娘の不品行の故に、世間の目を避け、病に冒され、不幸な状態にある。

こうしてみれば、『失われた時を求めて』の芸術家達はすべて「呪われて」おり、恥辱と愚劣の刻印を押されているかのようである。少くとも、人生でそういう段階を不可避的に踏まされている。<sup>(6)</sup> 彼らの外皮と彼らが創造した作品の間の乖離は埋めようがない。しかし、悪徳と芸術の結びつきの背後にさらに奥深い矛盾がある。

#### スノビズム—反芸術

作品中で、なぜ、あれほどに、スノップとスノビズムがあげつらわれるのであろうか。作者プルーストが、単に実生活でかかわった社交界の一面を分析の対象とした（彼のエステティックからすれば、確かに、天才を示すのに素材は何であっても構わないのだから）、とのみ考えるのは単純すぎるであろう。スノビズムの世界、即ち、社交界の描写はそれ自体が目的であるのではなく、芸術の世界との対比において捉えなおすべきである、と考えたい。

一般大衆は芸術家の独創には無縁であり、流布された観点からしか作品を見ない。大衆の代表と指定されたコタール Cottard 夫妻はヴァントイユのソナタを聞いてもピアニストが出鱈目に弾いているのだと思うだけであり (I. p. 213), 夫人は、流行のマシャール Machard の肖像画には感心しても（あるいはわかったふりをして）、ビッシュことエルスチールの絵は皆目わからないと告白している (I. p. 375)。戦時下であれば、コター

(6) 第一次大戦下のサロンの花形、話者自身も高く評価する劇作家 (III. p. 730) は、かつてのバルベック海岸の軽薄なスポーツ青年である。作家としてのブロック Bloch, ルグランダン Legrandin も同様の過程をたどっている。

ルはニーチェ Nietzsche やゲーテ Goethe をつかまえて、「チュートン民族におしなべて見られる心理の欠除」(l'habituel manque de psychologie qui caractérise la race teutonne) を指摘するだろう (III. p. 778)。芸術家及び芸術作品に対する一般大衆の無理解は、しかし、言ってみれば、良識 (bon sens) みたいなもので (I. p. 213), 素朴なものだが、社交界のそれは完全な恣意性と独善にゆだねられている。ゲルマント一族のサロンでは、ノルポワが、ベルゴット非難とともに、エルスチールは絵ではない (《Un chef-d'œuvre? s'écria M. de Norpois avec un air d'étonnement et de blâme. Ça n'a même pas la prétention d'être un tableau...》II. p. 223) と語り、あるいは、ゲルマント公爵夫人が人を驚かす意見を次々に述べる様はすでに見た。<sup>(7)</sup> ブルジョワのサロンでも事は同様である。ラ・ラスプリエールのヴェルデュラン家の別荘では田舎貴族カンブルメール Cambremer 夫人が言う。「お願いですから、モネのような画家の後でプッサンなんて無能な御老体をもち出さないで。モネ、ドガ、マネ、そう、彼らこそ画家というもんです」《Au nom du ciel, après un peintre comme Monet..., n'allez pas nommer un vieux poncif sans talent comme Poussin...Monet, Degas, Manet, oui, voilà des peintres!》(II. p. 811)。この種の言説は作品の多くを占める社交界の描写に無数にころがっている。社交人達は、芸術家や作品を、作品の真の価値に全くお構いなく、彼らの無益なおしゃべりの種として裁断する。そして、意見の変わりやすさ、会話の浮薄さが示すサロンの欺瞞性、サロンの盛衰そのもの（由緒ある貴族ゲルマントを制するブルジョワスノップ、ヴェルデュラン<sup>(8)</sup>）が示す否定性、これらは、社交人の、死に対する態度に凝縮される。親戚の危篤の報も、死期を感じたスワンの別れの訪問も、ゲルマント公爵夫妻が夜会に出かける妨げとはならない (II. p. 588 sq.) し、常連の一人が死んだ当日も、

(7) 拙論『失われた時を求めて』と文学, pp. 13~14.

(8) 作品の最後に姿を見せるゲルマント大公夫人とは、スノビズムの野望を達成したかつてのヴェルデュラン夫人である (III. p. 955)。

ヴェルデュラン家のサロンは喪の悲しみに無縁である。「死んでしまえば、たちまち、生きてたことなんて嘘みたいなのだ」《dès qu'on était mort, c'était comme si on n'avait jamais existé.》(II. p. 896)。「どんな死も他人にとっては生活の単純化だ。氣遣いを示す必要もなくなるし、訪問の義務もなくなる」《toute mort est pour les autres une simplification d'existence, ôte le scrupule de se montrer reconnaissant, l'obligation de faire des visites》(III. p. 978)。死はこれほどの意味しか持たないのである。

芸術の価値が貶められ、自己放棄＝他者志向（あるサロンに受け入れられたい欲求、訪問とおしゃべりなしでは生きられない性向）、と虚無性（サロンの盛衰と交代、成員を次々にのみこんでゆく死）からなるスノビズムの世界。矛盾は、この反芸術的な世界に、芸術家と作品が完全に依存しているという点にある。ペルゴットは、終生、スワン家のサロンに忠実である。エルスチールはヴェルデュラン家のピッシュさんであることなしには大画家とならないし、彼の絵は世に知られる前、先づ、ヴェルデュラン家とゲルマント家を飾ったのである。ヴァントイユのソナタから七重奏の作品群は、ヴェルデュラン家のサロンを通じて世に知られていった、等々。

悪徳の外皮をまとい、反芸術の領域に生息する彼ら芸術家は、社会の余計者、寄食者のイメージを呼びおこさずにはいない。せいぜい、サロンの道化、人寄せパンダ、余興としての作品。が、しかし、この状態は、彼らが、生活者としての自己の有り様に無関心であることの現われであり、虚無に基づく世界—社交界への参入を最終目標とするスノップ達と根本的に異なる点をみのがしてはならない。（尋常の倫理を一顧だにしない点で一般大衆とも、勿論、異なるわけだが）。彼らは特定のサロン、あるいは、この社会、この現実には仕えているのではない。彼らの王国は外観の背後にある。

### 芸術家の故国

虚飾の世界にいて芸術家達の世界を察知する稀なタイプの社交人スワン

は、ヴァントイユのソナタの小楽節に、自分を取りまくスノッ達の世界とは全く異質な現実、「あの目に見えぬ現実の一つ」《une de ces réalités invisibles》(I. p. 211)を感じ取る。<sup>(9)</sup>彼にとって、音楽のモチーフは、もはや、単に耳を楽しませるだけのものではなく、この世とは異なる世界、異なる秩序を示す表徴となっている（《Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre…》I. p. 349）。又、エルスチールのどんなつまらぬ絵にも他の偉大な傑作と異なる何かを見ていた話者の目に、「彼の作品は、越えがたい国境を持った、比類ない素材から成る閉ざされた王国」《Son œuvre était comme un royaume clos, aux frontières infranchissables, à la matière sans seconde.》(II. p. 125)としてあった。又、現世の快楽を断って作品完成に心血を注ぐような行為は、この世とは価値基準を異にする別の世界を想定しなければ全く不条理なことである（《Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent…》III. p. 188）。

表面上、変転きわまりない社交界に依存しているように見えて、実は、芸術家達がある不変の実質に結びついていることを、彼らの作品が示すのである。「ベルゴットの全作品に共通する『理想の断章』」《morceau idéal》de Bergotte, commun à tous ses livres…》(I. p. 94)、エルスチールの「閉ざされた王国」、ヴァントイユの「他のどの作曲家のものともことなり、彼のすべての旋律に共通するあの音」《Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous les siens…》(III. p. 257)、これらは、彼らが依拠する深い現実の反映であり、彼らの個々の作品は、「一個の同じ世界の断片」《fragments d'un même monde》(III. p. 377)なのである。このように考えてみると、彼ら芸術家達は、自分では覚えていないだけの、

(9) 最初はある夜会で、次いでヴェルデュラン家、さらにサン・トゥーヴェルト Saint-Euverte 邸の夜会で。マルセルの場合も同様、ヴァントイユの音楽は、こうして、常に、社交界の虚飾との対比で示される。

ある未知の祖国の住人という風に見えてくる (《Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui même.》 III. p. 257)。この世界の超越的性格——ヴァントイユのソナタは、スワンに、幸福も苦悩も共に取るに足りないことを教えていた (I. p. 348)、そして不死性——ソナタの楽節 (I. p. 350)、ベルゴットの不死 (III. p. 188)、ヴァントイユの不死 (III. pp. 254~255)、これらの性格こそが、スノビズムの世界の、華やかさの陰の刹那性、虚無的性格とあざやかな対照をなして、外観はいかに屈辱的で矛盾に満ちたものであれ、芸術家達の有り様を正当化しているのである。

すべてが変化し修正され死へと向う表層世界の基底に、堅固な不変の世界が見出される。この芸術家の宇宙と前章で見た各ジャンルの基層にあるものとの関連づけに先立って、ここで、芸術の各相が作品中で明らかにされてゆくメカニズムに目を向けることにしたい。

### Ⅲ 話者と宿命

作品『失われた時を求めて』は一個の書物、もしくは、一個の芸術家の誕生を物語る作品である。と同時に、芸術家となるべき人物＝話者マルセルには芸術の意味を解明すべき役割が負わされている（その解明が果たされた時彼は初めて作品創造に着手できるのである）。この役割のために、彼に、不可避的に与えられた条件は何であろうか。

#### 芸術の土壌

コンブレの幼少期から彼は芸術作品に親しい。先づ、孫のマルセルを芸術作品に親しませようと努力する祖母がいる。美術愛好家スワンはイタリア旅行のたびに、マルセルに、名画の複製を土産にする。ヴァントイユにピアノを習った音楽狂の大伯母達がいる。無名の大作家ベルゴットの作品をいち早くマルセルに紹介する仲間（ブロック）がいる。ジョルジュ・サンド George Sand を枕元で読んでくれる母がいる。等々。コンブレ、即ち、始源の世界にあって話者はすでに芸術と幅広く接触する機会を与えら

れている。しかも、それは、単に、環境のみにとどまらず、彼の夢がすでに作家になることなのである（《*puisque je voulais un jour être un écrivain*…》I. p. 172）。そして、ある日は、風景に感動して、彼はその場で自然発生的に一気に印象を文章に仕立てるのである（I. pp. 180～182）。このマルタンヴィル Martinville の鐘塔のエピソードこそはマルセルにとって最初の創造行為であって、後に、この「作品」は、彼の散文詩（*poème en prose*）としてノルボワに示されることになる（I. p. 455）。かくして、芸術を呼吸できる雰囲気にあって自らも能動的に創造に関かわる芸術の徒弟として、話者は探求のスタートを切るのである。そして、どんな無能力感に襲われようとも、又、芸術の無効性を感じようと、彼は、常にこの芸術へ至る道に帰って来なければならない運命にある。彼の作家になる宿命は、コンブレの読書の日々に、「ずっと後になって私が一冊の書物を書き始めた時云々」《*Même plus tard, quand je commençai de composer un livre*…》（I. p. 96）の形で予示されてもいるのである。

### 注 釈 者

話者が天才の形成の秘密を自己の経験を通して理解してゆくためには、彼らの生態と作品を共に自分の目で見るが必要になってくる。どこにでも現われて何でも見る遍在性が話者の特性となるのである。従って、話者が人生において偉大な芸術家を実際に親しく知るということは絶対に不可欠である。かくして、音楽家ヴァントイユは、偏狭な大伯母達のピアノ教師であり、コンブレ教会のミサでは話者の家族達と言葉をかわし、その上、死後に最愛の娘から冒瀆される場面には話者がこっそり立ち会うことになるのである。又、敬愛する作家ベルゴットにはスワン家のサロンで一緒に（当初、作品の崇高と作家の容貌の卑俗さの落差に落胆するが）、親交が重なるのである。又、バルベックのリヴベル Rivebelle で画家エルスチールに偶然出会って以来（現在の知的スケールに圧倒されると同時に過去の愚行との落差に驚きつつ）幾つかの啓示を得るのである。このようにして話者は独創的な芸術家を実生活で知ると同時に、コンブレ以来のベ

ルゴットの読書は言うまでもなく、ヴェルデュラン家やゲルマントー族のサロンを通して、ヴァントイユの未知の音楽作品を聞き、エルスチールの多様な絵画を見る機会を得るのである。彼らの生活と作品をこれだけ身近に多様に観察できる特権は話者にだけ許されたものである。<sup>(10)</sup>この遍在性故に、彼は、その他の芸術家においても同様であつたに違いない、芸術家の外観と作品の背馳を体験的に知り得たのである。他方、作品中で彼と同様に芸術家の人と作品を知り得た人々——社交界の人間（とりわけ、スワン家、ヴェルデュラン家、ゲルマント家のサロンの常連）は、一つの党派にとどまつたままであり、スノビズムを通して、芸術家の表層しか見なかったのである。話者が具えた特性を彼らは持たなかったのである。

### 両面的性格

彼の作品中の様態が遍在性で示されるとすれば、彼の気質そのものも又、遍在的である。出発点で芸術家への宿命を負わされて登場した話者の内部には相反する多くの性向が混在しているからである。

スワン家からの帰り道、ベルゴットは、話者マルセルの健康を気づかった後、でも「あなたは知的快楽をお持ちだ」《…je vois bien que vous devez avoir les plaisirs de l'intelligence…》(I. p. 569) となぐさめる。が、話者は、自分の関心がいかに物質的であるかを感じ（《je sentais combien ce que je désirais dans la vie était purement matériel》Ibid), 又、ゲルマント公爵夫人と知り合う方が良いと考えるばかりである（《je pensai…que j'aurais aimé une existence où j'aurais été lié avec la duchesse de Guermantes》Ibid)。あるいは、リヴベルのレストランで初めてエルスチールに出会った時、画家は、話者の芸術愛好を感じとってアトリエを訪れるよう誘う（話者と一緒に同じ熱意を示したサン・ルー Saint-Loup にはこの招待はなされない）(I. p. 827)。しかし、翌日浜で見た娘達の一団に会う機会を一度たりとも逃したくないばかりに、彼は、アトリエ訪問の約束

(10) 話者の遍在性は芸術の領野にとどまらず、作品全体に及ぶことは言うまでもない。覗きのシーンがその典型である。

を無視してしまう。画家が孫に及ぼす感化を期待していた祖母はこの無礼に失望するばかりか、彼の突然のおしゃれぶりに驚かされるのである（I. p. 830）。

彼は芸術への関心と他のあらゆる快樂への嗜好とを同程度に持たねばならない。彼は芸術家であってはいけなし、モンダンであつてもいけないし、同時に、それらすべてでなければならない。肝心なのは、話者は、一個の性向の中に固まってはならない、はっきりした輪郭を具えた人物であつてはならないということである。彼の登場人物としての性格は、従つて、非決定性である。が、それは、すべてを経験した上で創造者になるという大粹、即ち、一個の決定性にしばられた上での非決定性であるのだが。彼は又、無能でなければならない。例えば、スワン氏が崇高の域に達していると評したラ・ベルマの演技が、彼には全く理解できず失望するのみである（I. p. 440 sq.）。あるいは、ヴァントイユのソナタを聞いても、スワンが一度目で魅了されたのと対照的に、彼は楽節を追うこともできない（I. p. 529）。が、しかし、それは、独創的な作品が理解されてゆくあらゆる過程、あらゆる位相を明きらかにするため、即ち、完全な理解に達するために必要な理解不能なのである。又、彼の判断は、後に訂正されるために、常に間違つたものでなければならない。生活者としてのベルゴット、ヴァントイユ、エルスチールに対する彼の判断は間違いだらけである。貴族達への憧れ、未知の土地への夢も同様、過誤に満ちたものである。が、それは、後により多くの真理をもたらす過誤である。その点で、話者の犯す過誤と社交人のそれとは根本的に異なる。

芸術（人と作品）のあらゆる局面に光が当てられるための全機構は、話者の登場人物としての性格——芸術の土壌から出て、作品中に遍在し、究極的には全能であり無謬であるが、瞬間々々には無能であり過誤を積み重ね、最終的に決定性の刻印を受けていながら中途の段階では非決定性に抱束される、という画面的性格の内にある。<sup>(11)</sup>エルスチールが、かつて、語つ

(11) この『私』の特質は、最大限の経験を吸収し同化してゆくための機構であつて、単に芸術の探求のみならず、あらゆる探求を支配する。

て聞かせたように、話者は、「最後の化身に先行する滑稽で醜惡な化身の全段階」《toutes les incarnations ridicules ou odieuses qui doivent précéder cette dernière incarnation-là》(I. p. 864) を踏まねばならない。

話者マルセルは作品と人の両面から芸術の生成に立ち会う。そして、個別のジャンル、個別の作品、個別の芸術家の生、の根底に共通する一個の基盤に到達する。話者が次になすべきことは、この基底にあるものを自己のうちに見出し、表現に移す方法を発見し、先達のコースをたどりつつ、自己が、芸術家として生まれ出ることである。

#### IV スティル style の問題

芸術家が実生活で置かれた現実はいずれ異なるはずであるし、表現された感覚がたとえ同種のものであっても全く同一というわけにはいかない。唯、共通するのは、それらが同じ深みから出て表現されたという点である（ヴァントイユとワグナーの楽曲の共通点が「内蔵的」*vicéral* と受け取られるのは象徴的である<sup>(12)</sup>）。では、芸術家の内的世界を示し、各ジャンル、各作品の基層を形成するものでもあるこの深みはどのようなものであり、どのようにして表現されるのであろうか。

##### 真の現実

探求のはてに話者マルセルが行きついた現実というのは、抽象的な世界像、あるいは、自己を取り巻く外界というものではない。彼の説を要約すればこうである。我々が日常生活で知覚するものは、同時に、多種多様な感覚を我々にもたらしめている。例えば、すでに読んだことのある書物を見ればそれを読んだ遠い夏の夜の月光が感じとられるし、朝のカフェ・オ・レの味が、かつて何度も味わった好天への期待を再びよみがえらせる、といった風に。一時間は単なる一時間ではない。それは、「匂いや、物音や、計画や、気候がつまった甕」《un vase rempli de parfums, de sons, de

(12) p. 49 参照。

projets et de climats》(III. p. 889) なのだ。我々が現実 (réalité) と言っているのは、「これらの感覚とその感覚に結びつく回想の間のある種の関係」《un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément》(Ibid.) なのだ。従って、事物の線と面のみを描写することに満足している文学は、現実を写すと自称しながら、プルースト的意味からは、現実から最も遠くへだたったものになってしまう (III. p. 885)。感動を与えようとして、又、作品の完璧を目ざして、虚構を導入する手法も又、現実からは離れていくことになるであろう。肝心なのは、「我々の真の生、我々が感じたままの現実」《notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie》(III. p. 881) に忠実であることなのだ。

この現実が現在時にのみ属するのではないことは明きらかである。ある感覚を感じている私は、今、現在に属していても、感じられているものは過去と現在に共通しているものであり、この事態は、又、同一の感覚に出会う時、未来においても生じ得るという意味で未来ともつながっている。この超時間的なものこそ本質 essence と呼ばれるべきものであるが、この本質を味わっている人間も又、現在の生活のあらゆる気がかりから解放され、時間の外に出た存在であるはずである (《une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps.》III. p. 873)。例えば、マルセルが、ゲルマント邸の書庫で、『フランソワ・ル・シャンピ』*François le Champi* を目にする。彼の思考が表面に留まったままの状態であれば、これは自分が幼い頃読んだジョルジュ・サンドの田園小説だ、という反応しか生じないだろう。が、彼が自己の内部に沈潜する努力をすれば、その本を読んだ時の印象、庭の陽ざし、人生への夢、明日への不安、当時の彼を取り巻いていたすべてが再び感じとられるはずである。その時、彼は現在にいて過去と現在を同時に生きている、と言いうる。

忘却によって現在の自我から切り離されてはいても厳然として我々の内

部にある、かつて生きられたがままの生。マドレーヌの味や不揃いな敷石や皿にあたる匙の音等々で示された無意識的想起の経験が明きらかにしたのは、結局、感覚によって開示される、この時の制約を受けない本質の世界なのである。しかし、この不死と超越を刻印された現実とは、芸術家のみが内包するものではなく、等しく万人のうちに存在するものでもある(《cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste》III. p. 895)。従って、芸術家に固有の現実があるのではなく、日常の功利に左右される生活を顧みず、内部の現実の構築に専心する人こそが芸術家になる、と、言いかえるべきである。恥辱の外皮をまとった芸術家の矛盾した外観と作品の超越性、不死性との対照は、このようにして、説明され得るのである。

### ヴィジョン vision

しかし、真実は、自己内部に発見してゆかねばならない現実のみに存在するのではない。マルタンヴィルの鐘塔がマルセルを深く感動させ、即刻、筆をとらせたのは、ユディメニル Hudimesnil の三本の木が与える幸福感も同様だが(I. p. 717sq)、彼が、他人に気づかれなかった美を、現前する世界の中に見出したということでもあった。画家エルスチールの作品中に絶えずくり返される「ある種の線、ある種のアラベスクに要約される理想のタイプ」《un certain type idéal résumé en certaines lignes, en certaines arabesques》(I. p. 850)。「彼は、この線を、よりはっきり識別し、より忠実に再現することに一生をかけた」《toute sa vie, il l'avait consacrée à la tâche de distinguer mieux ces lignes, de les reproduire plus fidèlement》(Ibid.) のだが、彼自身の最も内的な部分であったこの理想(《cet idéal, c'était la partie la plus intime de lui-même》Ibid.)の探求は外界に向けられていた<sup>(13)</sup>。彼の作風は人生の各時期で変わるが、それは、世界を見るまなざしが次第に深化し独自のものになってゆく過程と言いうる

(13) エルスチール夫人(《Ma belle Gabrielle》)は、この理想の具現化である(I. p. 850)。

のである。水彩画に描かれたバラは、彼だけが見た、そして、彼なしでは、何人も知ることのなかったバラである (II. p. 943)。ビッシュ氏の時期に、彼が、女達を青と黄色で塗ったり、コタール氏の口ひげを青くしたのも (I. p. 375)、悪ふざけでなく、画家としての彼の視線の独自性を示すものだったかもしれないのである。いづれにせよ、外界に向けられた探求もこうして結局は内部世界の表出に帰着すること、この探求そのものが内的現実の要請にこたえるものだったことには注意しておかねばならない。

ところで、画家の内的理想の反映であるこの線、この色彩に相当するものが、ヴァントイユの音楽では、「典型的な楽節」《phrases-types》として現われていた。ソナタにも七重奏曲にも、彼の他の作品にも共通して認められるこの楽節こそは、「他のいかなる音楽家も決して見させてくれなかった独自の世界の未知の質」《cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir.》(III. p. 375) を明きらかにしているのである。あるいは、ベルゴットの文体では、それは、何よりも、「事物の核心に隠されて、次いで、この大作家の天才によって抽出された、何か貴重で真実なある要素」《quelque élément précieux et vrai, caché au cœur de chaque chose, puis extrait d'elle par ce grand écrivain grâce à son génie》(I. p. 550) である。模倣者達がいかに彼の語法を真似ようとも、彼のこのいかにも内的な事物の見方までは模倣できず、結局、ベルゴットの文体は、彼独自のものであり続けるのである。

当然の帰結として以下の命題が出てこよう。「画家にとっての色彩と同様、作家にとっての文体は、テクニックの問題ではなく、ヴィジョン（世界の見方あるいは見え方）の問題だ」《le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision.》(III. p. 895)。又、「世界の見方 (vision) が変わり純化され、内部の故国の想い出により一層合致する時、それが、画家なら色彩、音楽家なら音、の全面的な変化となって現われることは当然のことである」

《Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien, comme de la couleur chez le peintre.》(III. p. 257)。

かくして、芸術作品は、各人にとっての、世界の現われ方の差を示すものでもある。

### 変形と総合

真の現実とは、外界の事物によって我々に引きおこされる感覚と、この感覚に結びつく我々内部に埋もれたままの我々の生の総体との関係である、と、話者は述べた。この現実には忠実であろうとする時、この現実、世界の見方をも規制するものである。が、発見されたこの描くべき現実、そして、この現実を通して把握された世界、それは、どのようにして作品化されるのかを問わねばならない。

ところで、外部世界にある事物を内的現実には適合させるためには、感覚の表現の場合も同様だが、先づ、変形、置き換えの操作が不可欠である。それ故、芸術家の天分には「アトムを結合を分離し、アトムを、これとは絶対的に反する、異なるタイプの秩序に従って再結合する能力」《le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type.》(I. p. 861) が含まれる。エルスチールの、元のモデルとは表面的には似たところのない、が、感動を与えずにはいない魅力を具えた肖像画（『ミス・サクリパンの肖像』はその代表例である。I. p. 849）、遠近法の実験とみなされるような風景画、あるいは、さらに以前の神話的タブローは、この能力の所産である。<sup>(14)</sup>音楽家であれば、音による表現で、すでに置き換えがあるわけだが、（例えば『マイスタージンガー』の中で、ワグナーは、現実の小鳥のさえずりを、いかにして音楽化したか。I. p. 554）、「魂の構成

(14) エルスチールの変形能力は、他のところで、「印象の錬金術」《alchimie des impressions》(III. p. 770) とも言われている。

要素の不変」《la fixité des éléments composants de son âme》(III. p. 257) 即ち、真の現実、を示すためには、さらに、「深さを音の秩序に置き換えること」《il s'agissait d') une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur》(Ibid.) が必要である。同じしゃべり方を持った兄弟姉妹のうちで、ベルゴットのみが作家になったのは、会話の言葉を、彼が、散文に移しかえ定着しえた（《Bergotte avait transposé et fixé dans sa prose cette façon de...》I. p. 554）から、とされる。モレル Morel が戦時下にベルゴットの語り口をそのまま文章化して幾つかの記事を書くが、彼の示し得た表面上のベルゴット風とベルゴットの文体とは絶対的に異なる。作家が行った「置き換え」《transposition》が、そこにはないからである（III. p. 768）。

確かに、「天才というのは、他より優れた知的要素や社会的洗練に、よりも、それらを変形し置き換える能力に由来する」《le génie (même le grand talent) vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer.》(I. p. 554)。しかし、対象となった現実の事物と表現されたそれを比較してみる時、スタイルの差として結果する、この「変形」と「置き換え」、これこそが、又、メタフォールと呼ばれるものではなからうか。エルスチールの海洋画が、そのことを、典型的に、そして、視覚的に示している。「陸と海を対比させつつ相互のあらゆる区分を消滅させている」《... celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation》(I. p. 836)、例えば、カルクチュイ Carquethuit 港の絵は、街の部分を海が示し、海は街の要素で示されるという風にして、「置き換え」と「変形」がメタフォリックに行われている。（その際、海と陸との共通項を見出した点が、エルスチールのヴィジョンの独創ということになる）。この空間的プロセスを、感覚の共通による過去と現在の一体化に変換すれば、レミニッサンス（無意識的想起）の経験も当然メタフォリックと呼びうるわけである。かくして、我々内部の真の現実、あるいは、世界

のヴィジョンは、メタフォールによって表現されうると、一応、定式化できるのだが、メタフォールは決して表現の目的を成すのではなく、表現しがたい感覚あるいは質を表現するための有効な手法、あるいは、努力の帰結と考えなければならないのである。

しかし、画家の創造行為は別として、作家が自己の内部に見出した真の現実を、置き換えによって表現するというのは、容易なことではない。第一に、超時間的な現実の発見の瞬間は限られている。この詩的な瞬間のみで作品を構成することは、詩というメタフォリックな形式以外、不可能である。又、この稀な瞬間に甦える自我や感覚、そして事物の印象、要するに作品の素材となるもの、の質は、それぞれ全く異なったものである。各々の感覚や印象の定着、表現の努力と共に、無意識の底まで下って行って、現在の表層的自我が捉えきれない空隙部を埋める努力が必要とされる。深みへの沈潜と、異質なもの、断続的なものの統合。こうして、書物を書くことが、生のコースをもう一度たどることになり、失われた時を求めることになるのである。話者マルセルが総合に導うとしている感覚そして印象は、ヴァントイユの後期の作品が総合化しているように見えたものでもあった(《la vue d'arbres...la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine..., tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser.》III. p. 866)。画家の絵でさえも、異なる空間におさまっていても、残された作品の総体が、画家の変遷とその背後の不易の部分とを示し得る、という意味で、決して、総合化と無縁ではないのである。

## ま と め

話者マルセルの生成、あるいは、作品『失われた時を求めて』の生成を、深い相関性のもとで映し出すものとして、その独自の諸相を個別に検討してきた芸術の各ジャンル—音楽、絵画、文学—が、以上見てきたように、根底において、共通の基盤を持つことが明きらかになった。それは、基底

にある感覚の共通性であり、作品世界の構造の同根性であり、深みへ向けられた探求の方向の同一性であった。そして、この表面と底部への層の分化は、芸術家の生そのものを、又、特徴づけていた。利那性と虚無と恣意性の上に成立する表面の世界＝社交界、対、永続性と不滅と真実が支配する芸術家の故国。後者を自己内部に含みつつ、前者の世界の住人たらざるを得ない、芸術家の生の矛盾した様態。が、作品の側と作家の側の相方に見出される、この二種類の、表層と深層への分離は、最終的には、芸術家の創造行為の中で統合されてゆくのである。話者マルセルの発見によれば、この創造行為とは、外界の事物から得た感覚と印象を自己の内部で根底まで明きらかにすることによって、時の支配を免れた真の現実を定着するということであった。この行為が成就して不死が獲得される時、創造者の生の矛盾、そして、彼の死までもが全く取るに足りないものとなる。その意味で、確かに、芸術創造は自己救済の行為なのである。又、そこに描かれるものは、客観的な物自体ではなく、創造者固有の世界の色調を帯び、この世界の組成を示すことになるはずなのである。スティルとは、そう解釈されるものだった。

こうしてみると、当初、感覚の共通と取られていたものは、確かに、深さにおいては同一であっても、実際は、絶対に他と異なる宇宙を構成するものだったわけである（「独創的な芸術家の数と同じだけの世界を我々は自由にする」《autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition...》III. p. 896）。それ故、芸術創造の意味が明きらかになった時点では、もはや、ジャンルの区別はなく、芸術家の宇宙の区別のみが存在する、と、言わねばならない。しかも、何度もくり返された挫折の後でマルセルが発見した、芸術の描くべき現実とは、万人のうちにひそんでいて、唯、忘れられているだけで、後は、発見し、翻訳してやるだけでいいものなのである（《Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur》III. p. 890）。

かつて、幼少の話者にとって「地獄の入口」のように想像されたヴィヴ

オンヌ Vivonne 川の水源が、実は、ちっぽけな四角い洗濯場にすぎなかった (III. p. 693) のと同様、あれほど近づきがたく高遠に思われ幾度も挫折をくり返した芸術創造の貴重な材料が、実は、彼自身の無意味で愚劣な生の瞬間々々なのであった。

かくして、『失われた時を求めて』とは、結局、芸術の発見とその新しい誕生までを語る物語なのである。他の芸術家達がくり返した、芸術の発見と彼ら自らの創造者としての生まれかわりに至るコースを、話者マルセルが、そのあらゆる愚劣な面と真摯な面を含めて、再現してみせるのである。これは、芸術家という人種がたどる一般コースを、一芸術家の個体発生がくり返す物語である。

かくして、芸術のシーニュ *signe* を最上位に置いて『失われた時を求めて』を分析したドゥルーズ *Deleuze* は全く正しかった、と言わねばならない。

ワグナー流の総合芸術ではない、生の総合としての芸術。芸術至上であって、芸術のための芸術でなく、レアリテに忠実であって、レアリスムではない芸術。生と芸術と救済の三位一体を、この作品は、見事に、示してみせたのである。