

『失われた時を求めて』と文学

清 家 浩

盲目的、利根的にその日その日を生きているかに見える話者マルセル Marcel が、外観に反して、着々と成熟を果たしてゆく様は、先の論で見た通りである（『失われた時を求めて』と音楽、『失われた時を求めて』と絵画）。マルセルが、音楽や絵画に対する理解を深めてゆく過程は、この過程が語られる作品そのものの構成と密接に関かわらざるを得ないし、又、ミクロコスモスとしての作中の個々の作品が、マクロコスモスとしての作品全体を反映するのでもあった。話者と芸術と作品『失われた時を求めて』との関連を、今回は、対文学の構図のもとに、引き続き、考察することにした。

ところで、音楽と絵画の世界からいかに多くの富を汲みとるとしても、作家ブルースト Proust あるいは『失われた時を求めて』の主人公マルセルが、音楽家もしくは画家になることはついになかった。彼ブルーストあるいはマルセルが、レーナルド・アーン Reynaldo Hann, あるいは、ジャン＝ルイ・ヴォドワイエ Jean-Louis Vaudoyer, あるいは、シャルル・スワン Charles Swann に導かれて、音楽と絵画の未知の領野をくまなく探査し、どんなに深い非凡な鑑賞力を身につけても、彼は、一面において、アマトゥールでしかありえない。一方、ブルーストは、少年期からすでに作家への道を歩み始めているし、主人公マルセルにしても、つとに、文章による創造行為を試みている。——話者マルセルのクロノロジーとは異なる作者ブルースト（1871～1922）の文学活動はリセの時代にさかのぼる（級友との同人誌 *Revue Verte*, *Revue Lilas* の創刊）。又、『楽しみと日々』 *Les plaisirs et les jours* (1896), ラスキン Ruskin 翻訳、『アミアンの聖書』 *La Bible d'Amiens* (1904), 『胡麻と百合』 *Sésame et les lys* (1906),

といったまとまった出版物以外に、恒常的に、雑誌、新聞に様々の記事を送っている。その間にも、未刊のまま放棄された『ジャン・サントイユ』*Jean santeuil* (1895~1900頃)、1909年に着手されて、『失われた時を求めて』(第一編『スワン家の方へ』*Du côté de chez Swann* 出版は、1913年)に合流してゆく『サント=ブーヴに反駁す』*Contre Sainte-Beuve* を書き次いでいたのである。

音楽、絵画が、無から出発して、発見を重ね、獲得領野を拓げていく直線の漸増的コースを取るとすれば、文学は、すでに持てるものを出発点として、それを懐疑し、再び肯定し、失って再び見出す、という振り子運動を行うと、いい得るであろう。この意味で、前稿までの『音楽』、『絵画』との継続性は保ちつつも、本論は、多少異なる枠組みのもとで論じられることになるであろう。ここでは伝記的なデータは無視することとし、現実の文学作品、作家、そして文学論の錯綜に深入りしないで、話者が最後に得る「書かれるべき書物」の着想に至るまでの道筋、文学の否定と肯定の相を明確にしていってみたい。

I. 書物とコンブレ

文学の観念の発生以前、創造意欲の芽生え以前、始原の世界コンブレ Combray におけるマルセルにとって、文学とは、先づ、日々、手に取る一冊一冊の書物であり、文学とは読書のことである。では、コンブレにおける話者と書物の交渉がもたらすものは何であろうか。

1. 至福の経験—『フランソワ・ル・シャンピ』

家に客がある時は一人で部屋に上がって母の接吻も受けずに不安のうちに寝る、という習慣が初めて破られて、父の許しのもとに母がマルセルと同じ部屋に寝てくれることになった夜、母は、彼への誕生祝いになるはずの数冊の本を持ってくる。そして、これらジョルジュ・サンド George Sand の小説から『フランソワ・ル・シャンピ』*François le Champi* を取

りあげる。¹⁾そして、この書物の赤味があった表紙や、聞き慣れないタイトルが、すでに、「際だった個性と神秘の魅力」《une personnalité distincte et un attrait mystérieux》を示していて、作品中のありふれた語り口さえもが、固有のエッセンスから発していくと思われるのである（《une émanation troublante de l'essence particulière à *François le Champi*》 I. p. 41）。そして、筋の展開の不可解さは、実は、母の朗読を聞く彼自身の放心や、母のとばし読みや、登場人物相互の感情の推移の無理解に帰するのであるが、話者には、この「シャンピ」というやさしい聞きなれない名の響きこそが真の原因であると思える（I. p. 42）。マルセルに、サンドについての知識はあるが、今、母が読んでいる小説はサンドのものであるという意識は、もはや、なく、作家や作品についての理解は無縁で不必要な境地に母と子はいる。書物は他と完全に異なったユニークなものとして、いわば、一個の独自の個性と魅力を備えた人格のようなものとして存在している。そして、それは、作者よりも、むしろ、朗読する母の存在に結びつけられる。文章は母のために、母の感受性に合致するように書かれ（《ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité.》 I. p. 42）、サンドの、このありふれた散文に生命を吹きこむのも、又、母なのである（《elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.》 I. p. 43）。話者は、例外的にもたらされた、この夜のやさしさに浸る。彼と母と書物は一体となって溶けあい、完璧に調和し、ここに、至福の時が実現される。

「こんな夜が繰り返されるはずもないことが、私には、わかっていた」《Je savais qu'une telle nuit ne pourrait se renouveler.》（Ibid.）と話者が言う時、こんな夜とは、母が自分のそばにいてくれる夜、という意味

1) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Ed. Pléiade, 3 Vol. I. pp. 37~43. 以下、この版からの引用、参照箇所は、原則として、本文中に、巻数と頁数を示す。

であるのは明きらかなのだが、しかし、それは、対書物、対文学についても言えるであろう。他と類似したところを一切持たず、それ自体で完結し、それを生みだした作者や内容からも独立し、聖化された書物、この書物の存在が許されるのは今夜一回限りのことだ。又、話者の、一個の書物とのこれほどの一体感が再現されることもないだろう。書物も話者もこの楽園状態、アンドロギヌスの一体から放逐される運命にある。書物は、無数の書物のうちの一個の地位に墮ち、風化していくはずだし、話者は、自己が融合していたものを今度は自己が達成するべき目標とすることによって、その結果、自己の無能力感の原因をなすものとして、むしろ、敵対といって良いような間柄に立ち至るであろうから。

2. 読書—現実の分裂

読書する話者にとって、現実には、書物の中と外とに分裂している。読書の楽しみにしてからが、作品世界に遊ぶ楽しさと、「気持よく腰を落ちつけている楽しみ、大気の甘い匂いをかぐ楽しみ、人に邪魔されない楽しみ」等々 (I. p. 87)、知的とフィジックと、質の異なる楽しみにわかたれている。勿論、二つの現実を流れる時間の性質は根本的に異なる。実人生で多くの年月の果てに成就されること、へたをすると経験できないかもしれず、あるいは、経験されてもそれを実感できずに終る恐れのあるものが、書物の世界では、ほんの短い読書時間内で、完全に展開され得るのである (「小説家は、一時間のうちに、思いつく限りの幸と不幸を我々内部に爆発させる」《il (le romancier) déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles》 I. p. 85)。

それでは、この二つのどちらが、価値あるものとして、話者をよりひきつけるであろうか。

ふと本から目をあげる話者にとって、書物の風景の方が、眼前の風景よりも、影響力を持つし (《le paysage où se déroulait l'action et qui exerçait sur ma pensée une bien plus grande influence que l'autre, que celui que j'avais sous les yeux quand je les levais du livre》 I. p. 86)。

そして、『読書の日々』*Journées de lecture* の私と同様²⁾、話者は、現実の人間に対する以上の関心と愛着を作中人物に注いだに違いない。又、読書から現実に戻った話者は、見慣れた日常の風景に幻滅をこそ味わったに違いないのだ。話者にとってより真実であるのは書物に描かれた事物の方なのである。それだからこそ、彼にとって、書物に描かれた地方を訪れることは、「真理の獲得への貴重な一歩」《un pas inestimable dans la conquête de la vérité》と思われるのであるし、コンブレの庭師によって整備された庭、即ち、眼前の風景、が、軽蔑の対象であるのにひきかえ、作品中の風景こそは探求に価する真の自然の一部とみなされるのである（《ils (ces paysages des livres) me semblaient être...une part véritable de Nature elle-même, digne d'être étudiée et approfondie.》Ibid.）。

書物の現実に優越を与える話者の意識にあるのは、「読みつつある書物の哲学的豊饒と美とに対する信仰であり、それらを自己のものにしたいという欲望」《ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier...》(I. p. 84) である。だから、もし、彼が、教師や学友のすすめにしたがって本を買おうとすれば、それは、この教師なり学友なりが、彼が書物に求めている真理や美の秘密を既に捉えた者とみなされたからなのである。

現実とは、かくして、日常的世界のそれと書物の中のそれとに切り離され、話者が目的とするのは後者の方であると言いうる。しかし、この分裂は、断絶では決してない。「私の個人生活のつまらない出来事は注意深く取り除き、冒険と奇妙な憧憬でうめていった、コンブレの庭のマロニエの木陰の美しい日曜の午後よ」《Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle que j'y avais remplacés

2) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, préfacé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Ed. Pléiade, p. 170. 以下 C. S. B. と略す。

par une vie d'aventures et d'aspirations étranges...》(I. p. 88) と、話者が呼びかける時、コンプレという一種の母胎の中で、すべてが一体となって溶けあうのであるから。

3. 作家への夢

ヴィヴォーヌ川に沿ったゲルマントの方への散歩の道すがら、話者マルセルは、まだ名前でも知らないゲルマント夫人 M^me de Guermantes を夢想する。彼に恋した夫人は、領地内をやさしく案内してくれた後、彼に、これから書こうとしている詩についてたずねる。すると、そこで夢想は終って、話者は、現実の問題、即ち、何を書くべきか、という問題に引きもどされる（《*puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire.*》 I. p. 172）。書物から何かを学ぶ、あるいは、書物に感動する受け手の立ち場から、書物を生み出す者の側に立とうとする話者の決心が、ここには、現われているのである。

ところで、彼は書物に哲学的啓示や美を求めていた以上、彼が書こうとする作品も又それらによって満たされなければならないであろう。しかし、人生経験と知的訓練との不足した話者にとって、「限りなく高邁な哲学的意味」《*une signification philosophique infinie*》(I. p. 173) を備えた主題を見出すことは不可能である。彼が見出すのは、自己の才能の欠除と精神の空洞でしかない（《*cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet de mes écrits futurs...*》 Ibid.）。どんな不可能事をも可能にしていた父の力に頼ることもできないとなれば、彼には、書くことをあきらめるほかはない（《*Découragé, je renonçais à jamais à la littérature...*》 Ibid.）。作家を志望する時、話者は、文学から疎外されてしまうことになる。才能の欠如に悩んだ末、「私の精神は、詩や小説や詩的将来について考えることを、完全に、止めた」《*...mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique...*》(I. p. 178)。しかし、哲学的主題の探求の果てに陥る絶望、無能力感とは対蹠的に、ゲルマントの方の散歩に

は、事物の印象が話者に与える感覚の喜びがある。「突然、ある屋根、石の上の陽光、道の匂いが特殊な喜びを与えて私の歩みを止めさせた」《*tout d'un coup, un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient...*》(Ibid.)。話者は事物の形や色や匂いの背後に何か深い真実を予感するのであるが、それ以上の探求は行わない。

このようにして、ゲルマントの方の散歩で、話者は、文学からは疎外され、感覚の喜びには沈潜できない中途半端な状態に置かれている。しかし、話者と印象の享受と書く行為とが一体化した例外的な体験がある。「マルタンヴィルの鐘塔」*les clochers de Martinville* のエピソード (I. pp. 180~182) の示すものがそれである。話者は馬車の中から鐘塔を見て、突然、あの特殊な喜びを感じる。鐘塔の描く線と、夕陽の照り返しが生み出す印象の背後に喜びの源泉を認めたと思った瞬間、話者は、直ちに鉛筆と紙を取ってこの風景を文章にして描写するのである。彼がここで行ったのは、感動の表現、印象（感覚）の文字による定着という意味で、明きらかに、文学による創造行為である。作品に描かれるべき素材の示唆がここにある。作品は知的哲学的主題を持たねばならない、と考える話者に、それが理解されないだけである。

かくして、コンブレにおける話者と文学の関係は、どの局面をとっても、調和の状態にあると言いうる。分裂の萌芽が見られても、たとえば、書物の現実と読者の外部の現実は、「マロニエの木陰の美しい日曜の午後」が含んでしまい、知的なもの（書かれるべき書物）と感覚的なもの（生きられる幸福）の対立は、「マルタンヴィルの鐘塔」の描写によって超えられてしまうのであるから。文学の否定と肯定の道筋は、まるで楽園からの追放とでも言うかのようにして、コンブレ以後に始まるのである。

Ⅱ．否定の諸相

1. 話者とノルポワ

マルセルの父と同じ委員会に属し、父から一目置かれている元大使、老練な外交官ノルポワ侯爵 *marquis de Norpois* が初めて話者の家で食事する話から、第二編『花咲く乙女達の陰に』は始まる。出版界にもコネがあり、父と違ってキャリアとしての文学に理解を示す彼との対話は、無能故の文学の放棄から話者を再び文学の方へ連れもどすであろうか。事実是否である。彼の文学観はコンブレで話者が思い描いた文学とはあまりにかけ離れたものであり、創作をあきらめたのは正しかった、と、話者に信じこませるだけである。それも、書く能力の欠除を確認させただけでなく、書く意欲さえも失わせるものだった (I. p. 452)。ここには、作家としての自己の否定のみならず、文学そのものの否定までもが含まれている。

さらに、父は、息子に散文詩を持ってこさせる。「かつてコンブレで散歩からの帰途作ったもので、心の高揚の中で書いた」《*un petit poème en prose que j'avais fait autrefois à Combray en revenant d'une promenade. Je l'avais écrit avec une exaltation...*》 (I. p. 455) と言われれば、先に見た、無能感を超えて生の実感と文学とを結びつけた「マルタンヴィルの鐘塔」の一文が問題であると察せられるのだが、ノルポワは、一言も言わずに彼にこの作品をつき返す。彼の書く能力と共に、彼の作品は完全に否定されたのである。又、作家ベルゴット *Bergotte* に対する評価では、話者が自分より何千倍も優れていて、世界で最も気高いとみなしているものが、ノルポワにとっては、最低のものなのである (《*...ce que je mettais mille et mille fois au-dessus de moi-même, ce que je trouvais de plus élevé au monde, était pour lui (Norpois) tout en bas de l'échelle de ses admirations*》 (I. p. 473)。当然の結果として、それは、話者の知性、判断力を大いに疑わせることになる。哲学的主題を見出せないことで、既に、コンブレで証明されたように見えた話者の知識の欠陥が、ここで、

完全に、暴露されたと言わねばならない。

ノルボワは、作家としての話者と、話者の作品の相方を否定してみせた。話者は裸の状態にされ、文学的確信はゼロになった（以後、話者が創造の方へ帰ることがあるとしても、書けない状態は最後まで続くであろう³⁾）。それでも、なお、書くことを自己の努めとして自己に課し続けるのであれば、自己の基盤の再構築のための探求は続けられねばならない。ノルボワによってもたらされた手ぶらの状態は、話者を、改めて、探求のスタート点に置いたと言いうるのである。

2. 作家と現実

ベルゴット 夢想的な少年と幾多の修羅場をくぐりぬけた辣腕政治家の文学的好みが異なるのは当然のことである。それは、作品世界に価値を見出すか、現実世界を優先するかの違いとなつて、又、現われてくるものである。ノルボワがある程度ベルゴットを評価しても（《il faut reconnaître du reste qu'il (Bergotte) en joue agréablement...》《Celle de Bergotte est parfois assez séduisante, je n'en disconviens pas...》《il est passé maître dans l'art, ...d'un certain style...》I. pp. 473~474）、最終的に、最低の評価しか与えないのは、彼が、作家というものに、「才人」以外のものであることを要求する（《On a le droit de demander à un écrivain d'être autre chose qu'un bel esprit...》I. p. 473）からであり、生活が複雑化し、政治的混迷が深まる一方の現実に照らす時、ベルゴットの文学は、「弱々しく、薄っぺらで、女々しくて」《bien mièvre, bien mince, et bien peu viril》しょうがないからである。「現代においては、美しく言葉を配列するよりもっと緊急の義務がある」《à notre époque il y a des tâches plus urgentes que d'agencer des mots d'une façon harmonieuse.》(Ibid.)。現実の問題に有効に働きかけ得ない文学、現実に

3) 書くことの不可能への嘆きは、全編を通じてくり返される。I. P. 579, II. p. 149, p. 1013, III. p. 198, p. 691, p. 709, p. 718, p. 855, p. 866. 認識力の増大につれて、無能感は逆に強まると言える。

奉仕しない文学，例えば、「芸術のための芸術」は，ノルボワによって抹殺されるほかはない。が，作品と作家と，より強硬に断罪されるのは，現実社会に生きる作家の態度であって，ノルボワに，「彼の場合，作品の方が作者より無限にすぐれている」《chez lui (Bergotte) l'œuvre est infiniment supérieure à l'auteur.》(I. p. 474) と言わしめることになるのである。作家の独立性，治外法権は，現実の側から，否認されたのである。

一方，話者の方では，作品への思い入れから，現実の作家ベルゴットを否定するという事態が起こる。

両親からノルボワにベルゴットの心酔者と紹介される前，コンプレの読書において，既に，ベルゴットは彼に一個の新しい哲学を示していた(《il (Bergotte) exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images》I. p. 94)。又，未知の美を爆発させていたのであった(《il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à moi.》I. p. 95)。彼にとって，ベルゴットは，「完全な精神」《cet esprit parfait》であり，神の如き存在だった。そして，著作を通して話者が描く作家のイメージは，「子供をなくし，決してなくさめられることのなかった弱々しい失意の老人」(I. p. 97) という風だった。ところが，初めて，スワン⁴⁾ Swann 家で出会った現実のベルゴットは，「かたつむりの殻の形をした赤鼻と黒い山羊ひげを持った，粗野で，背が低く，がっちりした，近眼の，まだ若い男」《un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire》(I. p. 547) だった。「私は死ぬほど悲しかった」《J'étais mortellement triste.》(Ibid.) 話者が傾倒した彼の作品，彼が描いた作者のイメージと眼前の男には，いかなるつながりもなかった。「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

4) 話者の探求の道筋に先導者としての姿を現わすスワン。彼は，この作家との親交を既にコンプレで話者に語っている (I. p. 97)。

ne serais jamais arrivé à ce nez en colimaçon》(I. p. 548)。

作品の評価は別として、生身の人間としての作家ベルゴットは、こうして、現実重視と、作品世界重視の二つの立場から否定されるのである。この否定は、しかし、作品の価値への信頼が損われぬ限り、逆に、一つの教訓に結びついて話者の成長を促すことになることも事実である。この肯定面に触れる前に、現実の側からの作家の否定の例を、もう少し、見てみることにする。

文豪たち 話者の敬愛するシャトーブリアン Chateaubriand, バルザック Balzac, ユゴー Hugo は、現実には、彼らを見たことのあるヴィルパリジス夫人 M^{me} de Villeparisis に厳しく批判されている (I. p. 710)。それは、彼らに、「謙遜さ」《cette modestie》、「判断と率直さを程よく抑える美質」《ces qualités de modération de jugement et de simplicité》等が欠けていたからで、要するに、社交上のマナーの悪さで、彼らは、非難されている。スタンダール Stendhal も同様、俗人扱いされるが、彼は自己の著作を鼻にかけなかった点でまだましとされる。さらに先で、話者が、空に浮かぶ月を見て引用する文章——《Elle répandait ce vieux secret de mélancolie》⁵⁾(シャトーブリアン、『アタラ』*Atala*)、《pleurant comme Diane au bord de ses fontaines》(ヴィニー Vigny、『牧人の家』*La maison du Berger*)、《L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle》(ユゴー、『眠るボアズ』*Booz endormi*)、これらの美しい章句は、又しても、作者の現実の姿の愚劣さの回想によって、夫人から、嘲笑と侮蔑で迎えられるのである (I. pp. 721~723)。これは、現実生活における実像から出発した、ノルボワの場合よりさらに徹底した、作家の否定である(余談ながら夫人と氏は愛人関係にある)。作家は、他よりはるかに劣った人種として、作品の価値と無縁なところで矮小化されている。「あの人(シャトーブリアン)は人がいると気取り始め、滑稽になるのです」《dès qu'il y avait du monde, il se mettait à poser et devenait ridicule》(I.

5) ブルーストの記憶に頼った引用で原文通りではない。I. p. 974 の注参照。

p. 721), 「あの人 (ウィニー) は、いずれにせよ、取るに足らない家柄の出でした」《il était en tout cas de très petite souche》(I. p. 722), 「あの人 (ユゴー) は、闇取引のおかげで大詩人の称号を得たのです」《(il)n'a reçu le titre de grand poète qu'en vertu d'un marché fait》(I. p. 723)。こうした観点から作品理解に到達することは不可能である。そして、この立場こそは、サント＝ブーヴ *Sainte-Beuve* の方法、作家の人と作品を切り離さず、作品とは無縁な実生活のデータによって先づ人を知り、次いで作品にアプローチする、あの方法⁶⁾が取る立場である。このくんだり、サント＝ブーヴの方法のパロディであり、夫人は彼のカリカチュアの側面を持つ。

作家の実生活での醜さの暴露は、話者に失望を与えても、しかし、作品評価を誤らせることはない。現実のベルゴットにとまどいながら、彼の会話の言葉と、作品の美を創り出す文章との照応を探り出すだけの、判断の公正さと適確さを、話者は、失っていない (I. p. 550)。又、現実の側からみた作家と作品の乖離が大きければ大きいほど、作家の卑俗さと作品の崇高の矛盾が深まれば深まるほど、「書物とは、我々が、日頃の習慣や、社会や、悪徳の中で表明する自我とは異なる自我の産物だ」《un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.》(C. S. B. pp. 221～222) ということを話者に悟らせていくだろう。

3. 作品と現実

作品の無理解 作品が新しすぎて、あるいは、読者の方に予備知識がなくて、作品が理解できないということがある。コンプレの話者だって先づ年長の学友ブロック Bloch に教えられて徐々にベルゴットの良さを発見していったのである。「彼の文体の、後にあれほど愛することになるものが、最初は、私に見えなかった」《Les premiers jours...ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas》(I. p. 93)。個人において

6) C. S. B. pp. 221～222 参照。

もそうだし、独創的な作品が社会内で認められていく過程においても、常に、先ず、無理解の段階が先行しているはずである。独創的な作品というのは、我々の常識化した部分、既知のものとなって難なく理解できるものの外に新しい価値を発見したものはずであるから。あるいは、又、予備知識のおかげで作品の理解が邪魔されることもありうる。見る前にはあれほど賞賛していたラ・ベルマ La Berma の『フェードル』 *Phèdre* が、話者に、彼の賞賛を正当化する根拠を一切与えなかったのがその例である (I. p. 448 sq.)。想像がふくらんだばかりに作品が期待を裏切ってしまうのである。しかし、予備知識の欠除と過剰の両方からくるこの種の無理解は正しい理解への第一歩となるものであって、その意味で、決して、否定的なものではない。

が、ヴィルパリジス夫人の文豪達に対する誹謗で垣間見られたように、作品の独自の価値を完全に無視した無理解も存在する。『失われた時を求めて』中で多くの頁をさいて描写される社交界を支配しているのがこの無理解である。ヴィルパリジス夫人のサロンで、ゲルマント公爵夫人 *duchesse de Guermantes* が、メーテルリンク *Maeterlinck* の『七人の王女』 *les Sept Princesses* を取りあげ、「私はそのうちの一人しか知りませんが、それだけで、他の六人を知る気はなくなりました」《*Moi je n'en connais qu'une, mais cela m'a ôté la curiosité de faire la connaissance de six autres*》 (II. p. 229) と言って、サン＝ルー *Saint-Loup* の恋人をあてこする場面に、社交人と芸術作品の関係がよく現われている⁷⁾。作品は、永続する価値をはぎとられ、どんな傑作も、その場かぎりの逆説や、洒落や、警句の種にされるのである。表面だけで底が無く、過去や未来とのつながりもなく、瞬間毎に虚無に呑みこまれてゆく、全くの無意味の機構の中に、作品は押しこめられ、完全な恣意性にゆだねられる。真の『フェードル』はラシーヌ *Racine* のそれではなくプラドン *Pradon* のそれだ (II. p.

7) 社交人の無理解は文学ジャンルのみに留まらず、芸術全般にわたる。が、この点は、稿を改めて、総合的に論じたい。

470) と言おうが、ユゴーは美醜の区別のつかない詩人だ (II. p. 492) 末期の作品にはぞっとする (II. p. 493) と言おうが、ゾラはリアリストでなく詩人だ (II. p. 499) と言おうが、又、公爵夫人がいつのまにかメーテルリンクを賛美するようになるだろうが、社交界では、すべてに根拠が無い以上、すべてが許される。芸術の価値が無くなった世界、否定の極点に話者は立ち会う。しかし、話者が、それでも、作品の価値を信じるといふのであれば、この完全に内面を欠いた世界に別れを告げれば良いわけである。

作品のトリック もっと重大なのは作品の価値そのものに対する疑惑である。作品世界に対する話者の信頼が作品の側から揺すぶられる事態こそ危機的なものである。出発点にあるコンプレで、この不安の種は、既に、まかれている。即ち、「美しい詩句は、意味が何もなければいほど美しい」と述べて、ブロックは、ひたすら、それらに、真理の啓示を求める話者を混乱に陥し入れているのである (《le trouble où il m'avait jeté quand il m'avait dit que les beaux vers (à moi qui n'attendais d'eux rien de moins que la révélation de la vérité) étaient d'autant plus beaux qu'ils ne signifiaient rien du tout》 I. p. 91)。一方、話者が、作品に表現されたものと、素材となった現実そのものとの食い違いを実地に感じるのは、ヴィルパリジス夫人の『回想録』*Mémoires* が成立していく過程に立ち会うことによってである (I. p. 189, pp. 194~195)。夫人のサロンは、社交界のエリート達、例えば、ルロワ夫人 M^me de Leroi から見れば、出入りすることなどもってのほかの三流サロンである。しかし、『回想録』の読者から見れば、一向に語られることのないルロワ夫人のような上流の存在は無であり、現実にはさえなかった作者ヴィルパリジス夫人のサロンのみがパリで最も華々しいものと映ることは間違いない。彼女を拒んだ上流社交界は語られず、限られた紙数の中に、彼女は、極めて稀だった貴顕の来訪を力をこめて語り、ぱっとしない常連については省略してしまうだろうから。してみると、『回想録』に魅了される人は、現実を歪める作品のトリックに幻惑されているだけだということになる。この点をつきつめていけ

ば、話者が文学に託す夢も、文学に見出す価値も、すべて、虚偽の上にし
か根拠を持たぬものということになり、話者にとっての文学の至上性は根
底から揺らいでくることになるであろう。

この疑問は、最終編『見出された時』 *Le temps retrouvé* の冒頭で敷衍
される。コンブレのタンソンヴィル Tansonville で、話者はゴンクール
Goncourt の未発表の日記（ブルーストのバスティッシュュである）を読む
(III. p. 709 sq.)。ゴンクールが描写するのは話者がかつて知ったヴェルデ
ュラン Verdurin 家の晩餐の模様であるが、現実には話者が俗悪極まりない
と思ったサロンや人物は、作者の筆で魅力的に述べられ、話者は、思わず、
もう一度彼らに会いたいと思ひさえするのである (III. p. 717)。で、ウ
ィルパリジス夫人の『回想録』とその読者の関係を話者の現実に引きよせ
て敷衍したこのエピソードは何を物語るのでしょうか。作品の虚為性か。
現実に美を発見できない話者の無能の証明か。もし前者であれば、作品は
否定されるべきである。後者であれば、それも、やはり、否定されるのは
作品である。なぜなら、作品が真実を語ると仮定しても、自己の生きた現
実と何のつながりもないのであれば、それは結局自己の生に無縁な真実で
あろうから。いずれにせよ、「文学はあたかも深い真実を啓示しないか
のように」《comme si la littérature ne révélait pas de vérité profonde》
(III. p. 709) 思われて、話者の文学への執着はうすれるのである。

しかし、ここで否定されるのは、現実の表層の事実のみをうつし取るタ
イプの文学、又、そうした現実観察の不可能な話者そのもの、であって、
「外観の背後」《au delà de l'apparence》、「幾つかのものに共通な、何
か一般的な本質」《quelque essence générale, commune à plusieurs
choses》のみに敏感な話者の正当化、あるいは、別種な文学の在り様の検
討は、いまだなされるべく残されている。

話者の作家としての能力と彼の作品の否定があり、現実の側からの作家
そのもの、作品そのものの否定があり、現実の作家と作品の不一致の露呈

があり、最終的には、文学そのものの否定がある。が、この否定に踵を接して、話者の作家としての自己確立を準備してゆく、幾多の発見、励ましがある。次に、この肯定面を見てみることにする。

Ⅲ. 文学の肯定

1. ディレクタント達

現実の利害の側から文学を否定的に見るノルボワの立場の反対側には、作品の側から現実を眺める立場の人々がいる。それは、先ず、無味乾燥な現実に作品の現実を投影して生の味わいを増す人々である。

現実の人間に、名画に描かれた人物の顔立ちを見出していたスワンの癖⁸⁾は、文学と現実においても同様である。さる夜会に来たスワンが玄関口に見出すのは、バルザックに描かれた「虎」達であり (I. p. 323), 又, 現実の苦悩の注釈を、彼は、ヴェニーの『詩人の日記』*Journal d'un Poète* 中に見出す (I. p. 367)。そして、話者自身、折につけ、眼前の現実に書物を重ねあわせている (ヴォグベール Vaugoubert にランスの人物のせりふを与える時、彼は、自分のこの習性を告白している。《*habitué dès mon enfance à prêter, même à ce qui est muet, le langage des classiques...*》II. p. 665)。⁸⁾が、このディレクタントの代表は何といてもシャルリュス男爵 baron de Charlus であろう。バルザック趣味の高じた (スワンの影響なのだが) 男爵は、例えば、アルベルチヌ Albertine に憶面もなく、「今夜のあなたはまさにカディニャン大公妃の服装ですね」《*vous avez justement ce soir la toilette de la princesse de Cadignan...*》(II. p. 1044) と言えるし、モレル Morel との交渉の過程では、自分の置かれた状況とバルザックに描かれた状況を混同するほどまでになって (《*il confondait sa situation avec celle décrite par Balzac*》II. p. 1058) 自己の苦痛と登場人物の苦痛とを全く同一視しているのである。話者が、「あんなにもバルザックを愛しておられて、現代社会にバルザックのおもかげを見出され

8) 拙論『失われた時を求めて』と絵画, p. 17 sq.

るあなた」《vous qui aimez tant Balzac et savez le reconnaître dans la société contemporaine》(II. p. 1091) と男爵に呼びかけても、誇張の響きは、いささかもない。勿論、彼の芸術愛好趣味はバルザックに留まるものではない。通りを歩くセネガル兵は、ドカン、フロマンタン、アングル、ドラクロワ達に描かれた全オリエントを喚起する(《Est-ce que tout l'Orient de Decamps, de Fromentin, d'Ingres, de Delacroix n'est pas là dedans?》 III. p. 809)。

しかし、現実と作品世界を同時に生きているようなスワンやシャルリュスに代表されるディレッタントの他に、話者の祖母そして母のような芸術崇拜者がいる。(出発点の『フランソワ・ル・シャンピ』を話者に贈ったのは祖母であったし、彼女の大自然愛好、芸術愛好は、人工的、功利的な物への彼女の反発と共に、早くから示されている)。特にセヴィニエ夫人、marquise de Sévigné の書簡集への言及は多いが⁹⁾、サン＝ルールの表現の魅力が、「セヴィニエ夫人も大鼓判を押したであろうような」(I. p. 735) とか、ナソー伯爵 comte de Nassau の手紙への感動が、「セヴィニエ夫人でもこれほど上手に言えなかったろう」(II. p. 330) と表現される時、夫人の書簡集は、祖母や母にとって、真理の法典と化している感がある。感情の真率さの判定の基準に夫人の書簡が常に持ち出され、又、夫人の書簡の理解の程度によって人は判断されることになる(祖母がシャルリュス氏の隠された繊細さを発見するのも、夫人の手紙に対する彼の解釈を通してである。I. p. 762)

しかし、どんなに作品に精通し、趣味の洗練を獲得しても、これらの人々は、結局、自分で作品を生み出せない人である。作品創造への道筋における彼らの肯定面は、単調な現実よりも作品世界の豊かさにより多くの価値を見出し、現実を作品世界にダブらせて生の味わいを増し、無色の現実の色どりを与えようとした。一言で言って、作品を現実の上に置いた、という点に、求められるであろう。彼らは、話者に、作品を参照しつつ現実

9) 人名索引中の marquise de Sévigné の項 (III. p. 1265) 参照。

を見る姿勢を教えた。彼らの在り様は、ベルゴットに知的素質を認められる (I. p. 569) 以上に、ノルボワジョックから彼を立ち直らせたに違いないのである。

2. 細部の発見

話者はそれでは個々の作品に何を発見したであろうか。作中人物への感情移入に基づく気晴らし的読み方もあったであろうし、生の現実への関心をかきたてる要素もあったであろう (『パルムの僧院』 *La chartreuse de Parme* を読んで以来最も行きたい町の一つとなったパルム、云々、I. p. 388)。が、最も大きいものは、作品固有の美と現実の発見であろう。

隠された現実 最初よくつかめなかったベルゴットの文章の美が輪郭をはっきりさせた時、話者は、自分がある一個の書物の特別な断片に感応しているのではなく、ベルゴットの全作品に共通な「理想の断章」に直面している、という印象を持つ (《je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte...mais plutôt du «morceau idéal» de Bergotte, commun à tous ses livres...》 I. p. 94)。この固有の美こそは作家が捉えたある別の現実の啓示であって、個々の作品は、この現実を断片的に示すものだ、という解釈が、自己の読書体験を語るプルーストによって、示されたことがあるが¹⁰⁾、話者とベルゴットの場合も事情は同じであろう。この観点に立てば、生の現実と表現された現実の食い違いはまるで問題にならないものとなる。読者は、作品に、現実の忠実な再構成を求めるのではなく、現実のどんな素材から出発しても常に同じ切り口を見せ、どんな物でも屈折させて美にしてしまう、作者固有のヴィジョンを求めることになるからである。作家の側から言えば、自己の世界の、作品による実現であって、このことは、「偉大な文学者は唯一つの作品しか決して書くことがなかった」《les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre》 (III. p. 375) という話者の逆説の正当性を裏づけてもいるのである。それでは、話者が発見した作家の隠された

10) C. S. B. p. 175.

現実とはどんなものであったろう。

細部の発見 話者がアルベルチヌに列挙する、作品の隠された現実とは、例えば、バルベール・ドールヴィイ Barbey d'Aureville であれば、登場人物に共通する顔の「生理的な赤み」《la rougeur physiologique》から始まって「同じ不安の感覚」《une même sensation d'anxiété》まで、トーマス・ハーディ Thomas Hardy であれば、幾何学的構成、各小説の平行関係（一人の男が三人の女を愛する『いとしの女』*la Bien-Aimée* と、一人の女が三人の男を愛する『青い眼』*les Yeux bleus* の間のそのような）、スタンダールであれば、高所の感情と精神生活の結びつき（《un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle》）、さらに、ドストエフスキー Dostoievsky の作品の女達、殺人の家。諸作品の間の平行だけでなく、一個の長編小説に見られる同じ場面の繰り返しの例としては、トルストイ Tolstoï の『戦争と平和』*la Guerre et la Paix* の馬車の場面、等々、である (III. pp. 375~378)。話者の意見の妥当性を問うことは無意味である。ここには、彼の読書の流儀、既ち、物語の筋（表面的なもの）ではなく、作家の諸作品に共通するもの（より一般的なもの一隠された現実）を抽出して作者の世界にアプローチするという彼の手法が示されているのである。「外観の背後」、「幾つかのものに共通な何か一般的な本質」しか見えないという話者の特徴は、現実の人や物に対してばかりでなく、芸術作品に対しても同様なのである。

ところで、かつて、話者は、哲学的豊饒と美を作品に求めていたはずだが、ここで示された作品の個々の場面はどうであろう。例えば、ジュリアン・ソレル Julien Sorel が囚われている高みと、ファブリス Fabrice が幽閉されている塔と、ブラネス師 l'abbé Blanès が星占術に没頭する鐘楼の平行関係 (III. p. 377) を見れば、そこに現われてくるのは、哲学的瞑想からも抽象的な美からも程遠い、事物の具体性と、これらの対象を選んで人物に結びつけた作者スタンダールの主観的選択だけなのである。これは、高尚であるべきものが卑俗な物に還元されたことを示すのでは、ちっ

とも、ない。細部の発見は、これを押しつめていけば、作品創造に、アブリオリに美と見なされるテーマは存在しないこと、あらゆる事物が、作家の個性の世界に属する時、美となりうる、という考えに結びつくのである。

かくして、現実には、作家が、作品が従属するというノルボワ的図式と正反対に、現実こそが、作家に、作品に従属する、という図式が出来あがるのである。そして、虚飾とスノビズムが上位にあって、作品の価値がゼロである社交人に対して、自己の芸術の完成が至上目的であって現実の利害への関心ゼロの、したがって、作品のためには死をも厭わない芸術家達 (フェルメール Ver Meer の絵を前にして死んでゆくベルゴットがその典型である, III. pp. 187~188) が対置される。それでは、ディレッタントから作家への変身、あるいは、日常の現実から自己固有の現実への転換は、どのようにして行われるであろうか。創造者になるための条件は何なのであろうか。

3. 最終的肯定

水平方向から垂直方向へ 現実の表面をそのまま写すだけの作品は無価値であり、作家の本質的部分の表現にこそ創造者の真価があるのだとすれば、現実を変形し屈折させて作品世界を構築する能力こそが、作家に、要請されるであろう。ベルゴットの作品世界と現実のベルゴットの卑俗さとの落差に苦しんだ末、すでに、話者は、次のような結論に達していた。「才能は、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か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)。確かに、いわゆる社会的地位の高さ、趣味の洗練、知識の広さにおいては、ベルゴットよりも、スワンやシャルリュスの方がはるかに優れているかにみえる。が、しかし、どんなに芸術にひきつけられようとも、彼らが創造者になることはなかった。彼らは同じ現実の地平を水平方向にし

か進んでいないのである。彼らには方向転換の力、「水平方向のスピードを上昇力に変える」《convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale》(Ibid.)力がなかったのである。即ち、彼らは、彼らの内部の美を感じる部分を、日常的自我の付属物にしてしまい、個性や独自性を作り出す内奥の自我を通して現実を再構成する、ということを行わなかったのである。変形と置きかえの能力とは、「自分自身のために生きることを突然中止し、自己の人格を鏡にしてしまう能力」《le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir》(I. p. 555)のことなのである。各人が生きることを余儀なくされる現実に優劣はないのであって、この現実を反射させる能力こそが創造者の条件ということになる。では、作家とは、単に現実を反射する装置にすぎないのであろうか。確かにそうだと言える(後に、話者は、「作家の仕事と義務は翻訳者のそれである」《Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur》(III. p. 890)と述べている)。が、あくまで、最も奥深い自己を通して反射することが必要条件である。それによって、初めて、文字となっては現われない、例えばベルゴットの、無意味な言葉にもリズムを与え、どんな苛酷なものにもやさしさの印象を与える、一個の階調が作品を包むことにもなるのである(I. p. 553)。ベルゴットがフェルメールの『デルフト風景』*Vue de Delft*の「黄色の小さな壁面」《le petit pan de mur jaune》を見て、「こんな風を書くべきだった。私の最近の作品はあまりに潤いがない」《C'est ainsi que j'aurais dû écrire. Mes derniers livres sont trop secs》(III. p. 187)と言うのは、小手先の技術に墮した自己の作品への反省なのである。

話者がいくら怠惰であり、社交の楽しみにひかれ、あるいは、女を家に囲おうとも、作家への道を断たれているわけでは決してないことが明きらかになったが、しかし、作家と現実と作品の関係を理解したからといって、そのまま、彼が作家になれるわけではない。彼には、まだ、いわば、一個の必然性が欠けているのである。

啓示 コンプレの当初から、話者は、作品に着手しようとするとは全く不能の状態に陥っていた。知性に頼って作品を書くことは、彼には、不可能だった。それでも、なお、知性に基づいて作品を書こうとした点に、長期にわたる彼の過誤があった。他方、お茶の味やら、鐘塔の形やら、シャンゼリゼのトイレの匂いや、バルベックの木立ちや、その物だけ取りあげるとおよそ粗末な、理知のかけらもない事物から、一種説明できない幸福感を得ていた。もっとも、この幸福感から出発して作品を組立てようという考えはついに話者を訪れなかったが（「マルタンヴィルの鐘塔」は、始めに見たように、偶発事であって、方法的自覚は持たしていない）。

彼にとって描くべき現実とは何なのか。描くべきものはあるのだろうか。そもそも、作品創造に意味などあるのか。

ゲルマント邸での無意識的想起の体験が、この絶望的状态から話者を救いだす (III. p. 866 sq.) 不揃いな敷石につまづいた感触がヴェネチアを思い出させる。あるいは、匙が皿にあたる音が森に止まった汽車を、又、ナプキンの硬さがバルベックを。これらの瞬間、話者は、甦った過去を生きているのではない。「過去と現在に共通であって、それらよりはるかに本質的な何物か」《quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux》 (III. p. 872) を生きるものであり、この時、話者の内部には、事物の本質によって生き、この本質を味わう何者かが目ざめている（《...il pût vivre, jouir de l'essence des choses》 III. p. 871, 《cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses》 III. p. 872）。偉大な作家の諸作品に同一の細部としてくり返され独創的な美を生みだしていたあの隠された現実、あるいは、作家の本質的部分、それに正確に照応するものを、話者は、自己の存在に見出したのである。同時に、超時間の領域＝彼自身の本質の世界に生きる自我、先の言葉を使って、内奥の自我、をも発見したのである。印象や感覚の与える幸福感の中に真実はひそんでいたのである。すべてが、結局、自己の内部へ、深みへと向う（「表現すべき現実とは主題の外観ではなく、この外観など問

題にならないある深みにある」《La réalité à exprimer résidait non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu》III. p. 882)。低劣なことも、高貴なものも、話者の怠惰も、軽佻浮薄な社交生活も、恋愛の苦悩も、文学の否定も肯定も、要するに、話者の過去の生活と現在を構成するすべてがこの最後の啓示に結びつき、生の目的、作品創造の必然性を、書かれるべき書物の素材と共に、話者に指し示すのである（「かくして、これまでの私の全生涯は次のタイトルのもとに要約されるかもしれない、『天職』と」《Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu résumée sous ce titre: *une vocation*》III. p. 899)。

芸術との溶融。出発点にあった、『フランソワ・ル・シャンピ』と母と話者が一体化した至福の時の再現がここにある、と言えよう。現に、話者は、ゲルマントの書庫で、『フランソワ・ル・シャンピ』と再会して、事物の秘める現実の豊饒（この書物は少年時代のコンブレの現実の何と多くを保っていたことか）をさらに理解し、励ましを受けるのである（III. p. 883 sq.）。

又、他の大作家（シャトーブリアン、ネルヴァル *Nerval*, ボードレール *Baudelaire*）の作品中に、先ほどの経験と同質の無意識的想起の例を発見して、自分が書こうとしている作品をこれらの系列に置くのである（III. pp. 919~920）。

結 び

書かれるべき書物の発見に至る話者マルセルの探求の道筋は、あたかも、楽園追放から幾多の試練を経ての楽園回帰の神話のようにたどられる。『フランソワ・ル・シャンピ』に始まって『フランソワ・ル・シャンピ』に戻る点を取りあげて言えば、これは、「失われた書物を求めて」の物語でもある。

作品全体のレベルで言えば、母胎としてのコンブレが一個の楽園であった。が、この楽園の中に、追放（二度とくり返されない母と書物と話者と

の一体)と、創造行為(マルタンヴィルの鐘塔の描写)と、その中間におさまる、書くことの無能感(哲学的主題を求める理知の無力)と自然から得る高揚感(事物の印象から与えられる感覚の喜び)がある。これは、現実内での話者の彷徨の見取り図でもある。コンプレの至福の夜を中心とする小と大の二つの同心円を考えることができよう。

理知と感覚、あるいは、外へ向う力と内へ向う力との分裂は、話者の現実彷徨では、外部現実と芸術の分裂の形をとる。先ず、探求を完全な出発点に置きなおすための話者の作品の否定に始まる、現実の側からする作家と作品の否定がある(ノルボワ、ヴィルパリジス対文学)。そして、現実の側に立った話者による、作家(ベルゴット)と作品(『ゴンクールの日記』等)の否定がある。現実の裾野には、作品の表面をしか見ない一般の人の素朴な無理解から社交界の完全な恣意性までの、広範な否定性がある。芸術は現実に従属するか、現実を前にして無価値である。

他方、作品の側に立てば、ディレッタント達の作品に対する偏愛がある。次いで、話者による作家と作品の肯定がある。それは、現実を変形する作家の反射能力と、作品中に見出される隠された現実=本質の世界に根拠を置いている。芸術創造の立場から見ると、現実が作家と作品に従属する。

話者にはこの分裂を克服する方途がつかめない。又、否定と肯定を通じて段階的に作品創造へと向う総合化への道に立つわけでもない。否定と肯定の要素の間で、話者は、ちょうどコンプレの幸福な昼と不安な夜、あるいは、バルベック行き汽車の窓に現われる夜の風景と朝の風景のような(これらの記述は確かに話者の分裂の挿絵となっている、I. pp. 182~183 及び I. p. 655)完全に相容れないもの間を、振り子のように往き来するばかりである。否定に肯定が、肯定に否定が相次ぐ錯綜の中で話者が帰着するのは、常に、作品創造の不可能性である。この不毛な往復運動、堂々めぐりから彼を脱出させる恩寵のような形で、レミニッサンスによる啓示が訪れる。これは、現実から作品へ、水平方向から垂直方向への真の飛躍

である。描くべき現実、書かれるべき書物の発見が、一気に、過去の迷いや否定まで、すべてを肯定のうちに置く。事物の外観やプロットが二義的となった、感覚を描く作品が生まれるのである。

× × ×

否定と肯定の振り子運動には、もっとも、ある傾向を見出せないわけではない。否定が広範囲にわたっても常に面的である一方、肯定は段階的である。ディレッタント（創造の入り口）から作家（創造者）の存在へ、「理想の断章」から作家の「一個の書物」の発見へ、ベルゴットの章句からハーディ、スタンダール等の具体的場面、シャトーブリヤン等の無意識的記憶へ、表面的から方法的へと進む美の把握、等々。肯定面の振れが大きくなっていると言えよう。

この論では、話者の創造の決意までの道筋にアクセントを置いた以上、ブルーストの文学観を掘下げて検討することはできなかった。又、最終的に文学作品創造に到りつくとはいえ、話者は、芸術を、文学というジャンルからのみ見るのではなく、あらゆるジャンルを俯瞰する立場から見ている以上、ここまでの「音楽」、「絵画」、「文学」の論考ですりぬけていった部分も少なくないと言わねばならない。『失われた時を求めて』と芸術、を、次の課題にしたい。