Osaka University Knowledge Archive

Title	「車窓の夜明け」の4つの草稿 : モチーフの増殖と変貌
Author(s)	吉田, 城
Citation	Gallia. 1981, 20, p. 35-42
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/8807
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

「車窓の夜明け」の4つの草稿
—モチーフの増殖と変貌—

吉　田　　城

ベルナール・ド・ファロワが編集したプルーストの『サント・ブーヴ反駁』(1954) は高い資料価値にもかかわらず，今日ではその恣意的な再構成の方法を根本的に批判されている。そのテクストは大別してレシの部分と批評の部分に分けることができるが，前者は一部を除いてすべて初期の草稿帳(カイエ)に散らばった形で存在している[1]。したがって『失われた時を求めて』の原型とも言うべきこれらの稿の成立事情を語るには，それぞれをもとの草稿群の中に改めて位置づける必要がある。それでもなおファロワの版が示唆に富んでいるのは，プルーストが「朝の物語」[2]と呼んでいたこの未完のレシの独創的構造をよく把握しているからである。すなわち，バルデッシュが「放射状」[3]と形容したように，暗い部屋で目ざめた「私」の意識が，さまざまな時空へと次第に伸びていく過程が示されているのである。

本稿では，その中で「車窓の夜明け」の一節を採り上げ，草稿群の中で少しずつ姿を変え，ついには「花咲く乙女たちのかげに」のバルベック旅行の場面（Ⅰ，655—658）に移行する様子を調べてみよう。対象となる草稿は4つ存在しており，ここでは年代順にA～Dと呼ぶことにする。

A　カイエ3，f°s 27 r°—28 v°

B　カイエ2，f°s 7 r°—8 r°

C　カイエ2，f°s 28 v°—26 v°

D　カイエ32，f°s 17 r°—22 r°

Aは1908年末—1909年初めごろ，BとCは1909年ごろ，Dは1910年ごろ執筆されたと思われる[4]。このうちA—Cは「朝の物語」の中で重要な位置を占めている。

そもそも「朝の物語」は，感覚を媒介とした想像力の働きを中軸にすえた一種の実験小説であると言っても過言ではない。暗闇の中で目を覚ました「私」の触覚は過去の部屋や家を次々に思い出す（カイエ3，1，5，8）[5]。夜が明けると表を通る市電や荷車の音が聞える。それは聴覚を通じて天候を判断させ，さらに旅の夢想をかき立てる（カイエ3）。次に想像力を刺激するのは視覚である。朝焼けの空はヴォージュ（またはジュラ）行きの汽車の車窓から見た夜明けの光景を想起させる（カイエ3，2）。一方窓から見える娘たち

は主人公の欲望をそそる（カイエ3，4）。暗喩関係に支えられた空間構築法は，こうして「朝の物語」の後半をも方向づける。つまり，向いの家の風見にきらめく陽光が，ヴェネツィアのホテルから眩しく見えたサン・マルコの鐘楼の上の金色の天使を蘇らせ，これを契機にヴェネツィアの思い出全体が導入される（カイエ3）。同様に，バルコニーの陽光はシャンゼリゼ公園の遊びの思い出を（カイエ3，1）呼び起こす。春の香りは暑い戸外と涼しい室内の情景（カイエ4）を，ガソリンの匂いは夏の野原を（同）想像させるのである。このようなレシの想像空間のモザイクが一連のサント・ブーヴの主知主義批判の伏線をなしているのだ。

草稿A　この稿は，「ル・フィガロ」紙に発表された自分の作品を読む場面の直後に位置している。朝空の赤い色はまず旅の汽車から見た空を導き（暗喩的想起），ついで車窓から眺めた川や村，小さな駅などが次々に浮び上がる（換喩的想起）。しかしここではコーヒーを配る娘は登場していない。書き出しの部分では主語は1人称複数で，動詞は現在形に置かれている。すなわち，話者はある特定の体験を語っているのではなくて，一般論としての描写を行なっているにすぎない。これはプルーストが，新しく思いついたモチーフを導入する際の常套手段である。それを比喩や例示の形でテクストの中に取りあえず挿入（記録）しておき，書き直しや推敲・校正の段階で物語内の一要素として同化させたり，小説の他の部分に移動させたりするのである。草稿Aの後半はこうした努力の現われである。ここでは始めから1人称単数かつ半過去・単純過去を用いて文章を構築し直そうとしている。だがその個所は放棄され，線で消されている。

草稿B　これは独立したテクストであるが，“Tandis que je cause avec Maman […]”という冒頭の文章から察せられるように，「朝の物語」に組み込む意図で草稿Aを発展させたものである。

> D'abord avant que le soleil soit levé il [le ciel] est rose tel que je me rappelle l'avoir vu au-dessus des bois noirs comme je l'ai vu dans la fenêtre du wagon, un matin en septembre, qui m'emportait vers les Vosges. (7r°)

このように，旅のエピソードは時間的にも空間的にも明確に限定される。ここで始めて，線路の蛇行に従う朝日の移動のモチーフが出現する。曙光に輝く空と，まだ夜の闇にひたった村とがこもごも窓に認められるという，印象的なイメージの定着である（プレイアッド版，I，655）。さて，これがプルースト自身の実際の体験に由来していることは知られている。1903年8月31日の朝まだき，彼はエヴィアン・レ・バンに向けてパリを発ったが，

この朝のことを後にG・ド・ロリスに宛てて次のように書いているからだ。「朝，眠っている小さな村々（villes と読んでください，小娘たち petites filles ではありません！）を犯したいという激しい欲望。西の村は月光のなごりの中に沈み，東の村は朝日に照らされていた[(6)]。」これは11時ごろのアヴァロン到着に先立つ出来事であるから，ジュラやヴォージュどころか，パリの近郊で起ったことかもしれない。問題はひとつのイメージの結晶であり，付帯的事実は小説の中で創造的に歪曲を蒙るという好例がここにある。

草稿Bの末尾に，ごく簡単ではあるが，小さな駅で乗客にカフェオレを持ってくる田舎娘が登場する（これは上に引用した手紙に認められた風景のエロティスムと何か関連があるように思える）。注目すべきは，「彼女は一瞬私の客車にはいってきた」という一文である。娘は主人公の手の届く所にいるのだ。後述するように，この部分はかなり重要な書き変えが行なわれる。

草稿C　プルーストは同じ草稿帳を上下逆にして後のページから使い，「ル・フィガロ」紙のテーマ（42 v°—29 v°）[(7)]に続いて，草稿Cを展開する。内容から見て，これは草稿Bの発展に相違ない。モチーフも描写もいっそう豊かに，克明になる。草稿Cは1909年の段階におけるレシ『サント・ブーヴ反駁』の最終的形態の一部と見なされてよいであろう。

さて，仔細に検討すると，草稿Cは第1稿C_1（28 v°—27 v°）と第2稿C_2（28 v°—29 r°—28 r°—27 r°—26 v°）に区別することができる。後者の方が多くの点でより詳しく展開されているが，両者に共通する3つのモチーフについて，以下にその発展を考察してみよう。

1　車中の眠り — 汽車の中で夜を過す主人公は「眠る魚」のように快い安眠を得る。この初出のモチーフはC_1ではまだジュラ旅行という特定の事件に結びついていない。

> C'était ce même ciel que souvent en voyage je voyais du wagon [...], après une de ces nuits où on a dormi [...]

この書き始めの文から明らかなように，C_1における空の暗喩は「しばしば」体験した複数の旅の朝に対応しており，安眠の夜も不特定複数のうち任意の1つを選んでいるにすぎない。その上，主語はonもしくはnousという不特定の人称である。つまり，これは草稿Aで観察されたのと同じ「モチーフ導入」の作業の場であると言えるだろう。

ところがC_2に至って，旅行の任意性，無名性は保持されているものの，人称はjeに統一され，時制もレシの中に組み入れられる。

> Ce ciel rose me donnait un grand désir du voyage car je l'avais vu souvent par les carreaux du wagon, après une nuit où j'avais dormi non pas comme ici dans l'étouffement des choses renfermées et immobilisées sur moi, mais

au milieu du mouvement [...]

夜汽車のもたらす安眠が，話者の現在を侵している不眠に明確に対比されていることに注意しよう。「朝の物語」の空間構造の中に遅ればせに参加した「ジュラの思い出」が次第に重要な位置を占めていく原因の1つはここにあると思われる。

2　汽車の音 — 半睡状態の「私」は車輪の音を「2つずつ，または4つずつ」組合せて聞く。このモチーフも夜明けの描写と同じく伝記的事実に基いているのだろうか。ここで我々は，フィリップ・コルブ教授が1965年に発表した手稿"Somnolence"[8]に注意を向ける必要がある。2枚の便箋に書かれ，1901年執筆と推定されたこの草稿は，『失われた時』のために書かれたものでないことはほぼ確実である。ここでは汽車（ただし内容から見て夜汽車ではない）の座席でまどろむ「私」が，半睡状態の想像力 imagination と半覚醒状態の注意力 attention の相克を経験する。前者は自動記述的な性格をもち，夢うつつの思考の奔流であり，覚醒と共にその意味と論理を失なう。一方，後者は汽車の車輪の規則音を変容させながら知覚する。想像力と注意力の交替の様子を，プルーストは工夫を凝らした文体によって表現している。"Somnolence"を形成するもう1つの重要なモチーフ「半睡時の思考」は — コルブ氏も見落としているようだが — 「ソドムとゴモラ」の中で主人公が祖母の夢を見る場面（II，762）で使われることになる。

車輪音のリズムは"Somnolence"において単なる"temps fort"とされていたが，C_1 の段階で「16分音符，4分音符，休止符」という実際の音を転写した表現に変化している。また教会の鐘との比較は，最古の草稿から決定稿まで一貫したものである。

3　明るい空と暗い空 — 前述したとおり，このモチーフは草稿Bから（もとは作者の体験から）引継いだものである。C_1 において「眠り」と「汽車の音」が不特定人称・現在時で語られていたのに対し，この夜明けの情景は，すでにレシに組み入れられていたこともあって，初めから1人称・半過去で語られている。

以上の3つのモチーフに加えて，C_2 にはカフェオレを売る娘が再登場する。だが一読して分るように，彼女はもはや付随的存在ではなく，プルースト独自の「土地と女性の絆」という美学に堅固に裏付けられ，重要な役割を担っている。話者は次のように言う。「美の抽象的な欲望は味気ないものだ，なぜなら欲望は我々の知っているものに基いてそれを想像し，我々の目前に既成の完結した世界を示すからだ。しかし初めて会う美少女は我々にまさに予期していなかったものをもたらしてくれる。」こうして，「16才の背の高い娘」は主人公に未知の個別的 individuel な美を開示するのである。

前稿Bとの比較ですぐ目につくのは，娘と主人公の距離が遠くなっていることである。一度呼んだ時は彼女は振向かず，二度目にやって来てカフェオレを注ぐ（車内には入らない）。それを飲みながら主人公と娘はしばしの間見つめ合う。C_2 の最終部分は，この体験

を土台とした欲望の分析である。「ある人は恋人を連れて行き，そのために汽車が再び出発する時に，出会った土地の娘たちへの欲望を押しつぶしてしまう。けれどもそれは土地が我々に与える物を知ること，現実の奥をきわめることを放棄し，諦めることだ。」この考察は，稿を重ねるにつれて拡大して行き，重要性を増していく。

1909年にコンブレーの回想を始め多くの断片があいついで書かれて「朝の物語」の放射状形式が崩壊して行く中で，「車窓の夜明け」のエピソードは，新しく形造られつつあった小説の中にどのようにして取入れられて行ったのか。どんな経緯を経て，ばら色の空による喚起という導入部が外され[9]，バルベック旅行の一部を占めるようになったのか。本来ならここで1909年から1910年にかけて作家が書き上げた一連の稿を俯瞰し，当初書簡の中で『サント・ブーヴ』と呼ばれていたものが1909年の秋ごろを境として単に「私の本」とか「長い小説」とか言われるようになり[10]，結局1911年ごろ『心の間歇』という総題を獲得した事情について詳述しなければならないところである。しかし我々は問題を絞って，バルベック旅行というごく限られたテクストの中で，車窓の夜明けに関する原稿の新しい局面を概観するのにとどめることにしょう。

まず草稿Dを含むカイエ32の位置を定める必要がある。この草稿帳は全体がケルクヴィル（バルベックの旧称）旅行を扱っている。ケルクヴィルへの出発の「数ヶ月前」，主人公はイタリアやノルマンディー，ブルターニュへの旅に憧れ，夢想に耽ける（2 r°—14 r°；Ⅰ，383—393）。シャンゼリゼのジルベルトの挿話はなく，すぐ続いて主人公の出発と海辺の休暇が語られる。アミアンの大聖堂に失望したのち，夜汽車に乗って印象的な夜明けを体験し，カフェオレの娘に出会う。キブメルで再び祖母と落ち合い，軽便鉄道でケルクヴィルに到着する（14 r°—28 r°；Ⅰ，642—662）。カイエ32の後半は，祖母が疲労困憊した主人公を慰める場面，ヴィルパリジス夫人の登場，近郊への遠足，モンタルジ（サン＝ルーの旧称）の肖像などに捧げられている（28 r°—68 r°）[11]。

カイエ32はそれ自体加筆や訂正，削除の多い錯綜した草稿ではあるが，それ以前の草稿帳（6，12，29，31など）にばらばらに下書きしたものの集大成と言える。もともと，海岸の避暑の物語は初期のカイエ4の中で，スワンの話からの連想で突然，ある回想として出現したものである。それを「コンブレー」に続く重要な章として再構築したのがカイエ12の稿（1909年ごろ執筆）であった[12]。しかしここでは，ケルクヴィルからの帰路の汽車旅行が祖母の物語の一環としてわずかに言及されている（42 v°）のと同様に，往路への言及はフランソワーズに関する一節で行われているにすぎない（49 r°）。ここに我々は以前に見たモチーフの増殖活動を再三認めることができる。バルベック旅行のモチーフ全体が，人物描写の中から偶然のように生れ，やがて独立した一章を形成するに至る。

しかしながら，カイエ12の「滞在」型レシからカイエ32の「往路＋滞在」型に移行するのは直接ではなく，カイエ29の「出発」と題された試作的な稿（1910年ごろ執筆）を経ね

ばならなかった[13]。この段階で始めてプルーストは「土地の名前の夢想」（21 r°—29 r°）を旅行の話（29 r°—33 r°）の直前に導入部として据えた（のちにはジルベルトの物語が割込むことによって再び分裂するのだが）ばかりでなく，さまざまな指示によって合計6つのモンタージュを行い，連続した往路のエピソードを構成したのである。その5番目が次のものである。

> Je partais à mon tour par le train de nuit pour Querqueville (mettre le morceau sur le voyage la nuit et la marchande de café) (30r°)

こうして夜汽車の挿話は「朝の物語」の枠組から外され，まったく異なるコンテクストに置かれたのである。

草稿D　ここではC_2が用意した4つのモチーフをどのように展開して行くのか。まず，車中の眠りのモチーフは，不眠からの「解放」である点がさらに強調される（18 r°，16 v°）。揺れ動く車内でまどろむ主人公は「眠る魚」に加えて「嵐の中に舞う鷲」にも例えられ，この2つの比喩が決定稿まで残ることになる。2番目のモチーフ，汽車の音はC_2とやや異なり「32分音符，4分音符」の反復あるいは「4つの16分音符」という表現に変化している。そして教会の鐘は始めてコンブレーの鐘の音とされ，小説の中に深い根を下ろす（『失われた時』ではこうした他の時間・空間との類似や対比が重要なテーマを成していることは周知の通りである）。決定稿ではむしろ鐘の音が主となり，音符のミメティスムは従になってしまう（I，654）。またプルーストがこの稿を書きながら“Somnolence”を再度参照あるいは想起していたことには疑念の余地がない。なぜなら，草稿Cでも取り上げなかった「半睡眠時の思考」のテーマが再び現れているからである（19 r°）。「少しずつ私は，目ざめているときには眺めるのを禁じられているかのような美しい風景，あまりに美しいので自分は眠りつつあるのだと感ずるような風景を，自分の思考の中に見始めていた。そしてうとうとする前に最後に呟いた言葉のうち遅れた数語が，十分私の興味を引く事を語っており，それを私は非常に熱心に，大急ぎで口の中で繰返していた。」

覚醒時に抑えられていた感情を眠りが解放することをプルーストは悟っていた。だからこそ，このテーマはのちに安眠のコンテクストから割除されて，悪夢である祖母の夢に移行したのである。面白いことに，汽車の音のモチーフは，小説の懐胎期において祖母の夢と深い関係にあった。「逃げ去る女」の草稿を含むカイエ50（1911年ごろ執筆）の中に，バードヴァからヴェネツィアに向う汽車旅行を描いた一連の稿がある（12 v°—15 r°）。主人公は車輪の音に聞き入るうちにいつしか眠りに落ち，病気の祖母の夢を見る。ここでは汽車の音の音楽性も，鐘の音との類似性も再び登場している。そればかりではない。同じ草稿帳の中でヴェネツィアから出発する場面（19 r°）でも，汽車の中でまどろんだ主人公は，

祖母が息せき切って出発寸前の汽車に走りこみ，見知らぬ国へ運ばれて行くのを夢に見る。これらの一致は，何ら偶然によるものではない。と言うのは，最終稿で「ソドムとゴモラ」の第2回バルベック旅行の時に起こる「心の間歇」はこの草稿の段階ではイタリア旅行の際中に起こるものとされており，祖母との汽車旅行はその重要な伏線であったからだ。旅行のテーマが芽生えたカイエ4の消された稿において，すでに祖母の影が支配的であったことは象徴的である。

草稿Dに戻ろう。3番目のモチーフ，明るい空と暗い空の対比も，前稿に較べてずっと長く展開されている。暁の雲のもつ羽毛のイメージ（Ⅰ，654—655）が初登場している[14]。さらに興味深いのはカフェオレの少女である。それはますます捕えがたい幸福の象徴として抽象的な存在へと変貌を遂げる（決定稿ではカフェオレを飲む場面もカットされ，一瞬目を合わせるだけとなる。Ⅰ，657）。稿を重ねるにつれて，中心主題は少女に出会った喜びから，出会いのはかなさ，別れの悲嘆へと移行していく。実際，プルーストは1912年ごろ，タイプ原稿の段階でこの心理考察の部分（Ⅰ，657—658）を特に加筆している。また少女のモチーフは草稿Dの段階では教会見学のあとに置かれているが，決定稿ではこの順序が逆転していることにも注意したい。これは単に草稿Dの教会がアミアン聖堂であり（カイエ29ではバイユー），決定稿がバルベックの教会であるという地理的事情によるものではなく，予期せぬ美の発見から期待していた美の失望へと移行させることによって旅行の悲劇的な効果を高め，到着の悲惨な精神的・肉体的状態へと導くためであったに違いない。

最後に，草稿Dと決定稿の間に位置するテクストについて付言しておく。草稿Dに基いた清書原稿は「赤いノート」「青いノート」と呼ばれる草稿帳に含まれるはずだが，今日では散逸してしまったようである。プルーストは清書原稿をもとにタイプ原稿を2部作らせた（NAF 16730—5）。これに加筆・訂正した結果，いわゆる「グラッセの校正刷」（1914年6月，NAF 16761）ができた。また「花咲く乙女たちのかげに」の訂正済み校正刷（パリ国立図書館印刷物部門の保存庫Y 2，824）にはこの部分が欠けている。

注

(1) 批評の部分の原稿は一冊にまとめられて保存されている。BN整理番号NAF16636

(2) *A un ami,* Amiot-Dumont, 1948, lettre 43; *Correspondance générale,* tome Ⅱ, Plon, lettre 5 à Mme de Noailles (1908年11月—12月).

(3) *Marcel Proust romancier,* Les sept couleurs, 1971, tome Ⅰ, p. 204.

(4) カイエ2・3の年代決定については，Cl. Quémar,"Autour de trois Avant-Textes

de l'Ouverture de la *Recherche*" in *Bulletin d'Informations Proustiennes* (以下*B.I.P.* と略す), n3, 1976, pp. 7—29. 参照。カイエ32の年代決定については拙論 *Proust contre Ruskin: la genèse de deux voyages dans la "Recherche" d'après des brouillons inédits*, 1978 (thèse de 3e cycle), tome I, pp. 15—16 note 参照。

(5) この主題に関しては前掲のCl. Quémarの論考のほか, Jean Milly, "Etude génétique de la rêverie des chambres dans l'"Ouverture" de la Recherche", *B. I. P.* n°10, 1979, pp. 9—22.

(6) *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi par Ph.Kolb, Plon, t. III, p. 418.

(7) ファロワの版に採られている (pp. 101—104) のはこの稿である。

(8) *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 15, pp. 254—258, repris dans *Textes retrouvés*, pp. 157—160.

(9) これは「逃げ去る女」の中で「フィガロの記事」の導入部として使われることになる。III, 567.

(10) たとえば*A un ami*, lettre 52, datée de fin novembre-décembre 1909.

(11) 内容の詳細については前掲の拙論, pp. 15—24.

(12) Bardèche, *op. cit.*, *t.* I, p. 273.

(13) 前掲の拙論, pp. 10—15.

(14) カイエ2で試みられていた弾力に富む太陽の描写はここで書き直されているが, おそらくはその激しいイメージの故に, のちに対照的な章, 「ソドムとゴモラ」終末部の「夜明けの悲しみ」の部分にそっくり移行した (II, 1128)。