

ノスタルジアと文学*

—その半透明のマティエールの中で—

大原知子**

(1992年4月15日受理)

I. その概念と意味の変遷

人それぞれ執着する感情があり、それらは例えば景色なり絵なりのオブジェの中から、あるいは更に詳しく見るとその組合せの中から私たちに働き掛けてくるものである。またもっと漠然とした、だかもっと感覚的な段階では大気のいつもとは違った色、街の中を束の間に過ぎて行くどこか違う風の一吹きなど、程度の差こそあれ、その原因は分からぬが、親しく懐かしい感情を沸き起こす心的現象があるものである。

現代の私たちは、日常、しばしば、あるいは稀に生じるこの二つの感情を、前者のものを多分オブセッションの、後者をノスタルジアのカテゴリーに入れて呼んでいるのではないだろうか。執着が日常感情に取って変わる生活と、日常の中にふと紛れ込んで来る束の間の感覚体験とでは、ある心理的時間とともいうようなものが大いに関与して、その区別に預かっているようである。両者とも私たちの心に親しく、その注意を呼び掛ける感情には違いない。だが、この二者は後に見ていくように、自我が私たちの心理空間で取るポジションの機能が異なる故に、私たちの日常生活に形式的な違いを生じさせているのである。そして元来ノスタルジアの概念とはオブセッションの空間に属するものであった。

文学が感情を素材としたものであるならば、このノスタルジアの概念はそこに重要な役割を果たしてきたと言わねばなるまい。それはヨーロッパ19世紀の文学に於いて最も顕著に現れており、ロマンチズムであれ、サンボリスムであれ、“(理想郷から)地上への追放”、“郷愁”等のテーマとなって俗に言う「髪振り乱した悩める詩人たち」の、社会に適応できない、あるいはそれを拒否する態度の中に色濃く痕跡を残したのであった。

だが、それが人間の普遍的な感情の一つであるならば、なぜ19世紀に於いて上記のテーマが取り分けて問題になり、20世紀になって消滅したのだろう、という疑問が生じてくる。あるいは文学の扱うテーマは形を変えるだけで、根本に流れるその心理的背景は変わらないとい

うのだろうか。辞書^(注1)を引くと「ノスタルジア」の語はメランコリア同様、起源は医学用語であり、17世紀後半、スイスの医者によってギリシャ語の“戻る (nostos)”と、“苦痛 (algie)”の2語から作られたものであることが記されている。この病気の発祥と変容について『ノスタルジアの概念』^(注2)の中でジャン・スタロビンスキーが主に医学資料をもとに大変興味深い考察を行っている。それを特に資料の面から要約すると;

「この病が問題になった当初、患者は都市に移住した農民や傭兵として外国に出て行った兵士が主であったが、命名され大学の医学部で取り扱われるようになってから、器官に関する様々な併発症を生み出しながら、末は死に至るまでの衰弱を呼び起こす恐ろしい病気として扱われていくようになった。当然ここには当時の社会、経済構造の変化が背景としてあったわけであり、従ってこの病気に罹る人の社会的枠も18世紀になるとますます広がっていき、それと共にノスタルジアの語も起源を消滅させてしまうほど世俗化していく。そしてこの病は当時の医者が信じていたように「帰郷すれば直る」訳にはいかなかったのである。とは言っても19世紀に於いてなお病名の位置を保っていたのであり、航海の旅に出たボードレールの様態を心配した船長が、彼がああ致命的な病気、“ノスタルジア”に罹ってしまうことを恐れて、強く帰郷を促したというエピソードが残っている。だが、19世紀後半、パストールの時代の幕開けと共に“病氣”としてのノスタルジアは徐々に消滅していくことになった。」

確かにサディズムやマゾシズムの語に表される心的作用がサド侯爵やマゾッホ以前に存在しなかった訳ではないことと同様、ノスタルジアにも同じことが言えよう。するとヨーロッパ・ロマンチズムとは、この心的現象が病の一つとして公に発表になってからおよそ一世紀の間、その下地を作る土壌を十分準備された上での開花だったことになる。そしてその後、俗に言う“髪を振り乱した悩める詩人たち”の心も変わっていった。否、むしろスタロビンスキーと共に「その焦点が変わっていった」と言うべきであろう。死の病に侵されるまでに恋い患う懐かしい“故郷”という地理的空間は、フロイドが出るに及んで幼児体験に係わる人々、特に母親という人

* Literature under the Climate of Nostalgia

** Tomoko OHARA 共通基礎部門

的故郷に変わり、オブジェという語が事物にではなく、幼い私たちを取り囲んだ人々、取り分け私たちの愛の対象となる人々に与えられるようになったのである。だがこのオブジェの語の新しい登場と共に、かつてヨーロッパ思想で用いられていた Ich, ego, moi などそれと対峙する自我の概念が違った光の下に改めて導入されたことに注目しなければならない。従ってそれは当然“懐かしい故郷”であれ、“母親”であれ、オブジェに捕らわれたノスタルジアの世界に対抗する働きとしての概念を新たに持つようになったのである。

現代におけるノスタルジアの概念は、フロイドの『喪とメランコリア』を経て、メラニー・クラインの躁鬱病研究に最も顕著に取り上げられているように思われる。戦後アンナ・フロイドとイギリスの精神分析界を二分してきた彼女は離乳期に代表されるオブジェ喪失と自我の確立に際して、この確立しようとする自我側から捉えたオブジェ喪失という感情処理に関し、*pining for*^(注3)という語を使っているがこれが現代に於ける語彙発生時のノスタルジアの概念に最も近いものであろう。クラインによると、オブジェと自己の区別が未だつかない赤児の未熟な心理の中で生じている幻想の中で最も凄惨なものは母体破壊であるという。勿論そこには母子の結合を邪魔するエディップから派生した様々な目的がある訳であり、その攻撃性は当然母親の子宮が所有している子供の潜在的存在にも向けられる。そのため的手段としては先ず、歯、爪、また尿や便などの排泄物など自己の体が所有するものから始まり、それらのありとあらゆるものを武器に変えて駆使すると言う。そして攻撃性が見出すこれら幻想の武器は、成長段階が進み、外の世界が入ってくると、例えば爪はナイフに、尿は火にといった具体的なものになってしまうとされる^(注4)。この恐怖の中で“壊してしまった母親”を恋しがり、悲嘆にくれるというオブジェへの気遣いがノスタルジア (*pining for*) であり、償いという愛の始まりを生むとしている。

従って、我々の感情の歴史におけるノスタルジアの世界はその構造自体が悲劇だと言えよう。そしてこの悲劇の根底は幻想から始まっているとはいえ、現実の世界に際していくつもの心理的なメカニズムを生じさせ、私たちの行動を支配する。確かにノスタルジアの概念の中に見られるのは、その対象が土地であれ、人間であれ、自分の過去であれ、根本に存在しているのは離別の感情である。ロマン派の作品の中に“彷徨い”、“理想郷”、“墮天使”などの言葉となってあれほど色濃くその形跡を残したテーマがこの別離という感情を土台にしている。だが、ロマン派の欠点、もしくは悲劇は、この別離を別離として認められなかったことにある。しかしこういった別離の核心としてずばり母親との別離の苦痛をテーマ

として用いた作家はブルーストが初めてではないだろう。『失われた時を求めて』は、病床に伏す語り手の時間的現在が明示された後、徐々に回想に入っていくが、そこで冒頭に登場するのがコンブレイにおけるスワンを巡る「わたし」の就寝劇である。それは幼い語り手から母親を引き裂くスワンの来訪を告げる呼び鈴の音で始まり、その音色は回想を締め括るゲルトマント家のマティネの中に現れて物語の幕を締め括っている。その中の一節を上げてみれば、

Quand [la petite sonnette] avait tinté, j'existais déjà, e depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. Et c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux, jaloux jusqu'à en souhaiter la destruction^(注5).

〔その小さな鐘〕が鳴った時、私はすでに存在していたのであり、それ以来、なおその響きが私に聞こえるからには、そこに中断というものがあった筈はなく、私は存在し、考え、自己に対する意識を持つのをただの一瞬も止めた訳ではなかったからだ。というのはこの昔の瞬間は未だに私に執着しており、自己の中により深く下りて行くだけで、私は今なおこの瞬間に戻って行くことが出来たのだから。そして人間の肉体がそれを愛する者にあれほどの苦しみを与えるのは、それが過去の時間を内蔵しているからであり、それが彼らにとってはすでに消えてしまったあれほどの喜びの思い出やあれほどの欲望を包含しているからだ。しかしその愛しい肉体を熟視し、それを時の領域の中で長引かせて来た者にとっては——その愛する肉体に対する彼の嫉妬はあまりにも強く、それを破壊したいと望むほどである——あまりにも残酷となったそれらの思い出や欲望を包含しているからである。

ここでブルーストは愛情関係の感情的原型を母親との関係の中に捉え、以後の愛のオブジェとの歴史は、自己

の側にとってはそのヴァリエーションに過ぎなかったことをはっきりと告げている。

だが、テーマとして挙げられたこの母体破壊を“自分は一生涯の間、耳をすませばいつもこの音を聞いていたのだった”という述懐の文を語り手に書かせる作者自身の心理に当てはめるわけにはいかないだろう。それではあまりにも作品構成の中の時間的素材を無視したことになる。『失われた時……』の中の“paysage-mental”（心の風景）を飾る夥しいメタフォルムの中には、ノスタルジアと自我の素材が微妙に絡み合い、一種の力関係を作り出し、その釣り合いが物語が進行するに従って、自我の遅い動きの中にサディズムと罪悪感のノスタルジアの色が消滅し、それに変わって自我の喜びに共鳴する色彩に包まれるからである。つまりそこでは、ある内的時間がノスタルジアの核心にまで突き進み、自我という“現在性”を捉える一種の推進力として働いているからだ。例えば、語り手の最大の恋を彩る登場人物、アルベルティーヌの死後、母親とベニスを旅する彼は、そこで出会うマッチ売りやお針娘たちを通して再び新たな欲望に出会う。“Notre moindre désir, bien qu'unique comme un accord, admet en lui les notes fondamentales sur lesquelles notre vie est construite”（注6）。（私たちの欲望はどんな僅かなものでも、例えばそれが調べとしては単調であったとしても、そこに私たちの生が形成されていくような数々の基本音を認めるのである）。つまり生そのものの謳歌を対象ではなく、私たちの欲望そのものに認めているのである。

先に挙げたスタロビンスキーは同著の中で、「ノスタルジアに罹っている人が願望しているのは昔を過ごした土地ではなく、昔のままの自分、その幼年時代である」というカントの言葉を挙げている。だが、この離別をいかに処理するのか。そこがノスタルジアを軸にし、その時間の前後に存在するマニアと鬱という二つのメカニズムを、心的空間の中に於ける常時移動可能なポジションとして導入したクラインの解決法である（注7）。そこでは壊したオブジェの償いを愛の行為の基礎に置き、そうして新たに蘇った存在を心の中に生かし続ける作業により、鬱から創造性を導き出すメカニズムの安定性に重点が置かれている。だがこの償い行為を可能にするには、私たちは先ず自己の中にある破壊本能をそうとして認めなければならない。

II. ノスタルジアの悲劇：

その剥き出しの素材の中で

ではノスタルジアとは具体的にどんな悲劇を生じさせるのであろうか。ここでは第一の愛の対象、母親という

根本的であるが故に、最も分かりやすい葛藤から派生し、展開していくラシーヌの『ブリタニキウス』に焦点を当てて、そのメカニズムの行方を探って行くことにする。そしてその方法であるが、上に見てきたように、ノスタルジアが私たちのごく初期の心理作用に係わり、現在の私たちの行動に影響を大なり小なり与えているものであるから、以下のフロイドの言葉が示すように、作品に現れる素材は常に過去に結びつくものとする。

“……分析が行う構築の仕事は、あるいは再構築の仕事と言ってもよいが、破壊され埋もれてしまった住居、または過去の建造物を掘り起こす考古学者の仕事と深い類似性を示している。実際それは以下の違いを除いて同じことである。つまり分析者の努力は破壊されてしまった物質ではなく、未だ尚、生きているものに向けられているし、また他の何らかの理由により、最良の条件の中で仕事をし、素材に於いては更に多くの資料を手に入れることが出来るからだ。そして、考古学者が、崩れ残っている壁の骨組みから建造物の仕切りを再構成したり、床の穴から円柱の数や場所を定めたり、残骸の中に見つかった残存物から、かつて壁を飾った装飾品や絵を再構成するのと同様、分析者は被分析者の夢の断片や、連想、発言から結論を引き出すのである。両者が共々、保存されたものを補充したり集めたりすることによって再構築の権利を所有していることは異論の余地がない（注8）。

そして悲劇に現れる“火”や“武器”などの物質素材、あるいはそれを進行させる登場人物たちの空間移動などから見る状況素材などを、“破壊され埋もれてしまった住居あるいは過去の建物”の破片になぞって、主人公の現在から過去、そして過去から現在に行きつ戻りつしながら、主人公の現在に尾を引く過去、いわば過去にならない過去の痕跡を探り、そのノスタルジアの外面化を見ていくことにする。

復讐の母親

作家が主人公、ネロンのライバルの名を題名に付けたのは、エディップのテーマから見ると興味深いことである。ここに見られる兄弟殺し（注9）のテーマが我々の心的空間に投げかける謎は、しかしながら、私たちにそこから派生した別の幻想を見させている。つまり“復讐する”母親の存在である。

悲劇の発端は主人公ネロンによる、その兄弟ブリタニキウスの許嫁ジュニーの誘拐にある。そして事件の中のヒロインを描く当事者ネロン自身の印象を語れば、後に見るようにそれは正に先のクラインの母体破壊の幻想を

示す素材に彩られている。従って新たな愛の対象は主人公にとって生きた対象ではなく、破壊した愛の第一オブジェの蘇りとして存在しているのであり、いつかは手放さなくてはならない彼の愛の条件を示す。この“蘇り”のテーマは物語の結末が示すように、宗教という形を借りて主人公のサディズムに消しがたい焼き印を押している。だが、宗教が含み持つ喪失したオブジェの象徴に対し、主人公の立場は自ら選び取り、受け入れたというより、寧ろ受け入れざるを得ない状況に置かれている。ここに“復讐する母親”というオブジェに関する悪循環が見られるのである。

主人公ネロンにとって、愛の対象、ジュニーの到来は、以下に見るような、かつて母体にありとあらゆる攻撃を仕掛けた我々の太古の夜を突如として蘇らせたかのような状況の下に描かれている(註10)。

…Excite d'un désir curieux,
Cette nuit j'(l')ai vu arriver [Junie] en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillèrent au travers des flambeaux et des armes. (vers 385-388, discours de Néron)

是非とも様子が知りたく、心せくまま
昨夜、おれはこの宮殿に到着する姫の姿を見た
悲しみに打ちひしがれ、涙の溢れる両の瞳は天を仰ぎ
取り囲む松明の炎、武器の耀いを受けては、濡れてき
らめく。(詩句385~388。ネロンよりナルシスへ)

ネロン自身の太古の母体破壊幻想、それへの罪の意識とノスタルジアは、武器、火、涙というどちらかと言うと剣き出しの素材の中で再現されているのが見られるであろう。そしてネロンにとって、愛の対象がこのように、夜、松明、武器で構成される景色の中に突如出現するとすれば、その破壊されたアイデンティティーが語られるのが、愛の対象であるジュニー自身の口からである、というのは大変意味深いことであろう。ここで少なくとも破壊した対象を振り返って見る、自我の気遣いが示されているからである。

[Une] fille qui vit presque en naissant éteindre sa famille,
Qui, dans l'obscurité nourrissant sa douleur,
S'est fait une vertu conforme à son malheur.
(vers, 611-613, discours de Junie adressé à Néron)

生まれおちるや、一族離散の憂き目に会い

人目をはばかる仄暗がりに、おのが悲しみを育てながら
その身の不運に適しい、固い操を身につけてきました
一人の娘に(ジュニーよりネロンへ)

このように、愛の対象の宿る空間は生の遮断された(éteindre sa famille)、“仄暗がり”孤独の地という様相を与えている。そこにその住人は“我が身の苦しみを養う”(nourissant sa douleur)、“我が身の不幸”(sa maleur)という感情で生き延びているのである。

だが、破壊された愛の対象は、時の経過の中でまた別の様相を持っている。上記のジュニーの台詞から窺われるような、自己がオブジェそのものに目を注ぐのとは違って、その破壊本能を対象に投射する場合である。するとオブジェは、常に私たちを見張り、その同じ破壊の心で私たちを支配する復讐者になっていくのである。侍女のアルビーヌの口から語られる、次のネロンの母親、アグリッピーヌの登場を見てみよう。

Quoi! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil?
Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,
La mère de César veille seule à sa porte?
Madame, retournez dans votre appartement.
(vers 1-5, discours d'Albine adressé à Agrippine.)

まあ、これは。ネロン様、おやすみのうちから
あなた様がお出ましになり、陛下のお目覚めをお待ち
遊ばす。
お側にはお付きの者も御兵もなく、宮殿のうちを行き
つ戻りつ、
皇帝の母宮様がただお一人、戸口で番をなさるとは?
お后様、なにとぞ、お部屋までお戻り遊ばされますよ
うに。(詩句~5、アルビーヌよりアグリッピーヌ
へ)

事実、息子との力関係を逆転させるのが息子の新たな愛の対象なのであるが、ここに母/息子の互いに対する思惑を見てみよう。

Et ce même Néron que la vertu conduit
Fait enlever Junie au milieu de la nuit.
Que veut-il? (vers 53-55, discours d'Agrippine adressé à Albine)

それがどうだろう、徳行の誉れ高いというそのネロン様が
夜陰に乗じてジュニーをかどわかす
どういう心か（詩句53～55。アグリッペヌよりアルビーヌへ）

Et ne connais-tu pas l'implacable Agrippine ?
Mon amour inquiet déjà se l'imagine
Qui m'amène Octavie, et d'un oeil enflammé,
Atteste les saints droits d'un noeud qu'elle a formé (vers 484-486, discours de Néron adressé à Narcisse)

一体お前はあの執念深いアグリッペヌ様を知らぬというのか
おれの恋は不安になって、もう目の前に描いて見せる、
あの人がおクタヴィーをおれの面前に連れて来て、
烈火の如き眼を据え
ご自分で取り決めた縁組の、犯すべからざる権利を説く（詩句484～486、ネロンよりナルシスへ）

脅しと支配の力が一度息子の側に移動すると、今度はその権力は母親ではなく、新たな愛の対象に向かって使われる。ネロンの命により、ジュニーは許嫁のブリタニキウスを隠れてその場を観察しているネロンの前で迎えなければならない。以下は彼女に告げられるネロンの台詞である。

“J'entendrai des regards que vous croirez muets”
(vers 682)

“Madame, en voyant [Britanicus], songez que je voi[s]” (vers 690, discours de Néron adressé à Junie)

目の色ならば聞こえぬと思われようが、
それさえわたくしには筒抜けなのだ（詩句 682, ネロンからジュニーへ）

姫、宮に会う最中にも、わたしがあなたを見ている事を忘れるな。（詩句 690）

この支配権を巡る闘いの背後に、消滅させるに到るまでに強いオブジェへの欲望が存在しているのであるが、ここではこの破壊は罰として捉えられている。以下はナルシス（登場人物の構成としてはネロンの分身の如く役

割を担っている）によってブリタニキウスが殺害された後、ジュニーの巫女としての選択をアグリッペヌに告げるアルビーヌの台詞である。

Pour accabler César d'un éternel ennui,
Madame, sans mourir [Junie] est morte pour lui.
(vers 1721-1722, discours d'Albine adressé à Agrippine)

我が君に、果てしない絶望の苦しみをお与えになろうと、
〔ジュニーは〕お命は捨てられずに、ただ陛下にとつては、死者同然の身となられたのです。（詩句1721～1722）

この愛と支配欲の混同した心理背景の中で、愛を掴み取るには愛の登場を促す力はあまりにも破壊的だと言わねばならない。それは取りも直さず、破壊力が愛の力の手前に位置し、対象を前に愛の現実を麻痺させてしまうことである。以下のネロンの台詞はこのような心理を如実に物語っていて興味深い。ジュニーの出現を前にネロンの五体は麻痺し、言葉も口から流れない。対象への愛が迸り出るのは、己一人になった時、つまり対象不在の孤独の中、現実ではない相手のイメージに対してである。自己の手から滑り落ちてしまった実在の名残惜しさは、すでに後の愛の遠ざかりを暗示し、それと共にかつての愛の遠ざかってしまった美しい姿をも意味しているに違いない。

Quoi ou'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé le mien. C'est là que, solitaire,
De son image en vain j'ai voulu me distraire :
Trop présente à mes yeux je croyais lui parler ;
J'aimais jusqu' à ses pleurs que je faisais couler,
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce ;
j'employais les soupirs, et même la menace.
Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,
Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour.
(vers 395-406, discours de Néron adressé à Narcisse)

ともあれ、その艶やかな姿に心奪われ、
おれは言葉をかけようとした、が口は涸いて声も出

ぬ。

雷に五体の自由を奪われたように、ついにその場に身動きもならず

姫が定められた部屋に立ち去るのを、おめおめと見送ったのだ。

おれは自分の部屋へ戻った。そこで、一人きりになると、どうだ、

姫の幻は、払おうにも、おれを捉えて離さない。

うつつの者のようにまざまざとこの目に立ち現れ、

心はそれに語りかける。

このおれの流させたその涙までが、おれの想いを掻き立てる

時として、ええ、手遅れなのに、許してくれと取りすがる。

苦しい吐息もついてみた、いや脅しの言葉さえ使ってみた。

こうして、分かるか、おれの新しい恋に身も世もなく、眠りもやらずおれの目は、夜の明けるのを待ちあぐんだ。(詩句395~406, ネロンよりナスシスへ)

このように対象そのものではなく、そのイメージに語られる愛とは、時の中で、私たちが影や松明、叫び声、それに沈黙の支配する迷宮に置き去ったある事柄の別の面を示している。つまりそれらの暴力幻想と同時にあった愛の思い出、あるいは破壊行為の最中に麻痺してしまった愛とでも呼べるものか。後に述べるようにヒロインの神殿入りがおれの愛の結末として象徴の如く示されている訳だが、象徴は確かに不在を償うものである。だがこの象徴の兜を砕くことは、愛が“麻痺”した時と引き換えになだめ黙らせた暴力を再び出現させることでもあるのだ。

かくの如く蘇った『ブリタニキウス』の原初のオブジェは、私たちに時の働きの刻印のない欲望の道程と行き先を新たに教える。従ってこのネロン/ジュニーの組合せが、ネロン/母親アグリッピーヌの原初的な関係を展開・再現しているとすれば、ジュニー/ブリタニキウスの関係はその“遠ざかり (fuite)”と“沈黙”を通して、ネロン/ジュニーの結末を示していないだろうか。次に引用する不遇の立場に置かれたブリタニキウスの言葉の中に、この手から零れ去ってしまう現実というテーマに愛の対象自体も係わっていることが窺われる。これらの台詞はジュニーに語られる。

J'ai vu sur ma ruine élever l'injustice ;
De mes persécuteurs j'ai vu le ciel complice (vers 979-980)

我が身の没落の上に不正が築かれていくのをわたしは見たとし

この身を迫害する者どもに天が与し給うをこの目は見た (詩句979~980)

Quoi, Madame ! en un jour où plein de sa grandeur

Néron croit éblouir vos jeux de sa splendeur.

Dans des lieux où chacun me fuit et le révèle,

Aux pompes de sa cour préférer ma misère ! (vers 1549-1552)

夢ではないか。姫よ、栄華の絶頂にあるネロンが、己れの威光をもってすれば、姫の目は眩まし得ると思つた今日という日、

誰もがわたしを避け、彼を崇めるこの場所で

彼の宮廷の栄華よりもわたしの惨めな境遇をよとされる (詩句1549~1552)

ここでジュニーがあたかも崩壊した王座の守神のように位置付けられているとすれば、ブリタニキウスからネロンへと移る彼女の空間的移動は、彼女を手にしたネロンの運命を我々に暗示してはいないだろうか。こうして王座の“現在”に向かいながら、彼女は新たにこの王座を過去のものとするだろう。このジュニーの空間条件こそが愛と表裏一体のノスタルジアの土壌を私たちに告げているのである。そしてこのネロンの愛の運命は、彼自身の口を通してすでに出会いの時の印象の中に告げられているのだ。“J'aime (que dis-je aimer ?) j'idolâtre Junie. (vers 384) «おれは愛している (愛していると言うのか?) ジュニーを偶像のように崇拝しているのだ» (ネロンよりナルシスへ)。

愛の対象の实在に対するネロンの心理的現実、ジュニー略奪の晩の彼の台詞の中で見て来た通りである。彼によるブリタニキウス殺害の後、巫女として神殿に入ってしまったジュニーに対し、ネロンは彼女に「許しを乞う」(“demander grâce”) こともできるだろう。だが、それは常に「遅すぎる」(“trop tard”) のだ。この不在になった対象に対し、ネロンに出来ることはかつてのブリタニキウスのように “Dans ses égarements mon coeur opiniâtre / lui prête des raisons, l'excuse, l'idolâtre” —vers 939-940. «迷いの中で、わたしの頑な心は彼女に何か理由があるのではないかと思つて許す。彼女を偶像のように崇拝するのだ。(ブリタニキウスよりナルシスへ)», 巫女としてのジュニーを永遠に崇めることだけである。

以上のように、欲望は、禁を犯した愛の常としてその

閉ざされた道程を遂行する。愛の出現を飾った火は、次にその愛をば永久に閉じ込めてしまう。

Ils la mènent au temple, où depuis tant d'années
Au culte des autels nos vierges destinées
Gardent fidèlement le dépôt précieux
Du feu toujours ardent qui brûle pour dieux.
(vers 1743-1746)

人々のご先導で、姫君は神殿へ。この宮居こそは、久しい古より
祭壇を斉き祭る務めに一生を献げた浄らかな乙女達が
我らの神々の為に燃えさかる、かの尊い火を、
常にあかあかと絶やさぬよう、心して守る所。(詩句
1743~1746, アルビーヌよりアグリッピーヌへ)

愛の対象消失は、罰として捉えられ、主人公を以下の引用に見るような「空恐ろしい沈黙」の状態に置く。確かにこの対象破壊とそこから生じる愛の消失という現実の間には、この「凶暴」な沈黙しか存在しないことであろう。正にそれが肉体に刻まれた暴力の象徴のように。

この沈黙が表現する怒りとは破壊の罪を認めぬ、あるいはそれを無視する者の傲慢さであろうか。主人公の分身として導入されたナルシスは、主人自身の手によっては死なず、外の力によって罰されることになるからだ。ここに、私たちは話の焦点が「殺害者としての自己」より、「取り返しのつかない愛の対象消失」に置かれていることに気がつく。つまり、この心理構造の中では兄弟殺しの行為が隠蔽されているのである。従って母親の姿は、以前の破壊幻想の上に更に、「(自分の子供を殺された故の)復讐者」としての条件が加わり、現実には「慰めながら」支配する役割を担う、愛の束縛の世界を代表するものとなる。償う愛とは対照の、以下のような自殺の暗示が作品の最後を飾っている。

[César] rentre. Chacun fuit son silence farouche.
Le seul nom de Junie échappe de sa bouche.
Il marche sans dessein ; ses yeux mal assurés
N'osent lever au ciel leurs regards égarés ;
Et l'on craint, si la nuit jointe à la solitude
Vient de son désespoir aigrir l'inquiétude.
Si vous l'abandonnez plus longtemps sans secours,
Que sa douleur bientôt n'attente sur ses jours.
Le temps presse : courez. Il ne faut qu'un caprice,
Il se perdrait, Madame. (vers 1755-1764)

〔陛下は〕お戻りに。その黙りこまれた空恐ろしいご様子は、誰しも憚るばかり。

ジュニー様のお名前だけがお口から洩れます。
あてどもなく歩きまわる陛下、御眼も定まらず
ただ空しくさ迷うばかりの御眼差しを、天に向ける事もおできにはならない。
人々は恐れております。このようにお独りのまま夜が更けては、

この絶望の余りのご狂乱は、ますます激しさを加えましょう。

これ以上、救いのお手を差し延べられずにおかれましては、

御悩みの果てに、やがてお命にも障ろかと。

一刻も猶予はなりません。お急ぎ下さいませ。僅かの気の迷いで、

大后様、ご自害遊ばぬとも。(詩句1755~1764, アルビーヌよりアグリッピーヌへ)

母親を全体として捉える前の赤児が自らの混沌とした心理に対する防衛策として、そのイメージを「良い母親」と「悪い母親」の二つに分割するというメラニー・クラインの定義に従い、『ブリタニキウス』に於ける主人公の女性像を見た場合、愛すべき母親はあの兄弟殺しの夜に突然消え失せてしまったことが見てとれるであろう。それは、「松明」、「武器」、「涙」に乗り移った我々の遥か昔の幻想の夜が、我々の内部に巣くわせた「復讐する母親」という心理現象から離れて、ジュニーという別の美しい母親像となって蘇ってはいないだろうか。このようにジュニーの到来も「突然」降りかかって来たのである。そして事件そのものの突然性が、《trop présente à mes yeux》(あまりにも生々しく自分の目に存在し)、《trop tard》(あまりにも遅すぎる)に表現される過剰を示す“trop”の言葉と共に、決して結びつくことのないこれら二つの母親像の亀裂を示しているのである。自己を“自分自身が理想”(注11)、言い換えれば母親の文句なしの愛の対象として捉える前に、嫉妬を嫉妬として認める前に、自己をサポートする対象自体がすでに破壊されてしまっているのである。そこでは「凶暴な沈黙」に結晶したパラノイアの夜が、相変わらず我々を取り囲み続けることであろう。

見てきた如くここで挙げたラシーヌの作品は人物であれ、情景描写であれ、その素材自体がすでに悲劇である。つまり葛藤を描くに当たって、母親、火、武器といったテーマを透かす言わば剃き出しの素材がすでに主人公の絶望を描いてはいないだろうか。正に王家を舞台とした権力の座の、独立した対象世界のぼやけた、従って

妄想の土壤に悲劇は展開するのである。

Ⅲ. ノスタルジアへの意識

幻想という衣を着せられた悲劇

確かに私たちが捉える別離の感情には、その対象である人的または地理的オブジェを越えて様々な幻想が満ち溢れている。それは例えば、先に引用したブルーストのコンプレイの呼び鈴を巡る回想の中では、母体破壊となってその後の愛の行く末を決定するものと捉えられている。そしてそれが幻想であるが故に半透明の素材に包まれて様々な広がりや文学に与えて来た。例えばコンプレイの“悲劇”の叙述の中に、幻燈という素材が使われている。幼児の心を慰めるために与えられたそれが映し出す空間ではジュヌヴィエーブ・ド・ブラバンというフランス、メロヴィング朝時代のヒロインの悲劇が繰り広げられ、主人公は彼女の話を自分の母親に当てはめて自己の良心を問うのである。また『失われた時……』以前の作品、『サント・ブーヴに逆らって』の中には次のような箇所がある。

[……] la salle à manger de l'hôtel, si simple dans ses ornements angalais qu'elle semblait comme la chambre du *Rêve de sainte Ursule*, ou la chambre où la reine reçoit les ambassadeurs qui la supplient de fuir dans le vitrail avant qu'elle parte sur la mer, dont le reflet tragique éclairait pour moi sa silhouette, comme sans doute, de l'intérieur de sa pensée, il lui éclairait le monde^(註12).

[……] 王宮の食堂は、イギリス風の装飾の中であまりにも簡素であり、聖ウリュースルの夢の部屋か、または女王が大使たちを迎え入れる部屋のようにであった。その女王に対し、大使たちは、彼女が航海の旅に出発する前に教会の焼き絵ガラスの中に逃げてくれと懇願するのだった。私にはその海の悲劇の反映が彼女のシルエットを照らし出しているように見えた。恐らくそれは彼女の内面の考えを映す影であろうが、それが彼女に世界を照らし出していたのだ。

このようにブルーストにおいてノスタルジアの悲劇はガラスの素材の中で扱われ、その行使力は幻想の分野に限られている。そこでは悲劇がメタフォールを使って表現された幻想の、いわば劇中劇のような様式が取られている。このような形を取った悲劇のテーマはブルースト以前の作家、フローベールにもすでに見られる方法である。例えば、『三つの物語』の中の『聖ジュリアン・オ

スピタリエ伝説』の話も上辺は親殺しが悲劇の発端となっている。だが、これの言わんとしていることが次のような作家の示唆として所々に散りばめてあるのだ。例えば、父親の城にいた時の主人公ジュリアンの生活に、森の中での狩りが単なる娯楽とするにはあまりにも大量の動物殺戮として描かれている。そして、

[Julien] était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, par le fait de sa propre existence, tout s'accomplissant avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves^(註13).

[ジュリアン] ははっきりと掴めない時より、どこかのある国で狩りをしていて、自分自身の存在の現実として。全ては夢で味わうようなたやすさで遂行されていた。

この殺戮という行為の奥にある力は「自分自身の存在」から来ているのであり、またそれが行われる場所と時間に関する定義では“un pays quelconque”（どこかのある国），“un temps indéterminé”（はっきりと掴めない時）と、場所と時間に対するこれら不定冠詞の用法が示すように、行為の規模が時間空間的に制限のない世界、即ち、フローベール以後の言葉で言えば我々の無意識（inconscient）の世界の出来事として、「夢の中のようなたやすさで」という表現によって具体化されているのである。つまり現実には存在し得ない、それでいて心には罪悪感という傷を持たせている我々の中の犯罪の心理的空間を描いているように思われる。

更にこの物語が“Légende”（伝説）という形をとっていることに注目したい。はっきりした外側の焼き印のない、正に“言い伝え”の世界は作家の以下の最後の発話に物語本来の意図が示されていないだろうか。

“Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on le trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays”^(註14)

これが、ほぼ、僕の故郷にある教会の焼き絵ガラスに見られる通りの、聖ジュリアンの物語である。

焼き絵ガラスの世界は夢のそのように半透明の世界であり、主人公の姿は外の光、即ち意識によって隠れたり現れたりする効果を含んでいる。そしてここで始めて“僕の故郷”という一人称を使って作家自身が物語に介入してくるのであり、その介入を通して読者は彼に対する聞き手として現代に引き戻され、それに続く場所も歴

史的具體性を帯るのだ。つまり、ここで時間性が介入し、それは、主人公の贖い行為を経て、改めて過去が過去として教会の焼き絵ガラスの中に処理され、遠ざかった時に得られる「今」といういわば、心理的現代、意識 (conscient) の世界を浮き彫りにさせる仕組みになっているのである。だが、焼き絵ガラスに描かれた世界も時間も場所も定かではない。見ようと思えば姿は朧ながらもいつでも存在している私たちの内的世界である。

だが、この内的世界を言わばキリスト教的“原罪”の観念を認め、“贖い”という様式で解決していったフローベールのこの作品とは異なり、プルーストの世界には、そこから発生するオブジェ側の復讐といった幻想が見られる。そして当然、そこには敵となったオブジェに脅える自我の姿も介入してくる訳である。

だが、ここではむしろ問題を“失った時間の研究”に託して過去から現在に再び“乗り込んだ”プルーストの取り組み方に焦点を当ててみよう。フランス語の“temps perdu”という語は日常的に用いられた場合、「無駄に費やされた時間」という意味である。“失われた時間”と“無駄に費やされた時間”の組合せの中には、確かにノスタルジア解決の鍵があるに違いない。

IV. ノスタルジアからの開放

過去になった過去

ノスタルジアがいわば現在の中に“食い込んだ”過去、私たちに現在の“作動”を妨げる思い出の重い存在を示すものであるとすれば、私たちはまた、自己が時間も空間も現実とはどこか違う遠い場所に運び去られたような瞬間に出会うことがある。そしてこの、今とは“隔たった時”の印象は、“algie” (苦痛) とは逆に、快い感触で私たちに呼びかけてくるものであり、その喜びは時には体感を伴って私たちに迷となった自らの存在を指し示す。そして一瞬のそれらの感覚が過ぎ去った時に残る名残り惜しさは、私たちに自らが日常生活のこちら側に再び戻ってきたことを示し、改めてその感覚の宿る特殊な場を告げているように思われ、同時にその場にいた特殊な不思議な自分の存在に気付く。

確かに時の流れにそれを支える形が磨滅し、感情だけとなった思い出があるものだ。私たちは普段、それが次々と変わる外界のオブジェの変容さの中に忍び込んでいることに気がつかずにそれらオブジェだけを追い続けたりする。こうして意識は我々の内から外の形象世界の中に逃れていってしまうことになる。だが、プルーストが菩提樹茶に浸したマドレーヌ菓子の味からコンブレイの世界を再“発見”した如く、これら感情には個人的な歴史もあるのだ。即ち、幼少時代の母親との辛い思い出を宿しただけのコンブレイの世界と、味覚という体感の中

に蘇った個人の客観とも言うべき、“心の風景”という語で説明されたコンブレイの世界と。確かに体感の中に蘇った世界にいるのは“特殊な自己”であり、その蘇りの印象が「どんよりした冬の午後の、寂しい将来しか見込みのない日々」にいた自己に「とてつもない喜び」を運んで来るものであるならば、それはオブジェに支配されない、言い換えれば、社会という他者の時に左右されない自己本来の生存の喜びを告げているからではないだろうか。特殊な自分とは過去になった／過去を奪回した自己なのだ。そして形象世界の助けを借りたこの世界の起源を辿れば、こうした“私”の前にとんでもないオブジェが次々と現れてくるかも知れない。例えば先に挙げたプルーストのコンブレイの巻きの次の一節を取り上げてみよう。この箇所は『スワンの恋』に登場する場面で、語り手はまだ少年であり、そこで毎年の休暇を過ごす習慣になっていたコンブレイのレオニ叔母が死んだ後、漠然と異性を求めて歩き回る散歩で出会った沼の景色で、季節は秋である。

Après une heure de pluie et de vent contre lesquels j'avais lutté avec allégresse, comme j'arrivais au bord de la mare de Montjouvain, devant une petite cahute recouverte en tuiles où le jardinier de M. Vinteuil serrait ses instruments de jardinage, le soleil venait de reparaitre, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussées dans la paroi du mur, et les plumes de duvet de la poule, les unes et les autres, se laissaient filer au gré de son souffle jusqu' à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon de choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé: “Zut, zut, zut, zut, zut.” Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement^(註15).

一時間ばかり雨風と喜び勇んで戦ってから、私がモンジュヴァンの沼のほとり、ヴァントゥユ氏の庭師が道具を入れておく瓦葺きの小屋に着いたときは、ふたたび陽が現われたところで、驟雨に洗われた金泥の太陽は大空や木々の上、小屋の壁、さてはまだ濡れている小屋の瓦屋根に新たに輝き、その屋根の棟には、一羽の雌鳥が歩いていた。吹く風は壁に生えた雑草や雌鳥のけばを水平になびかせ、雑草もけばもともに、風のまにまに、軽やかに身をまかせて、その丈いっばいになびいていた。ふたたび陽をうけて鏡のように光っている沼のなかに、瓦葺きの屋根が、これまで私が気にもかけなかった薔薇色のはだら模様をつくっていた。そして、水の上や壁の面には、蒼ざめた微笑が、空の微笑にこたえ交わしているのを見て、私は熱狂して、すばめた傘を振り舞わしながら叫んだ——「ちえっ！ ちえっ！ ちえっ！ ちえっ！」だが、私の義務は、こうした曖昧な言葉にとどまることなく、自分の陶酔のさなかにあっても、もっとはっきりしたものを見るように努めることだと感じた(注16)。

ここに見られるのは、まず気象の変容下にある主人公の感覚的な喜びであり、次に、沼、庭師の道具小屋、雌鳥、といったオブジェが何ら統一の基準を持つことなく、従って一つの世界を形成することなく並んでいる。一枚の絵として眺めた場合、安定した感情というよりは、その無秩序ゆえに、季節の衰退期、秋の自然と組み合わせ、心乱される妖しげな感覚を運んで来はしないだろうか。この光景は思春期の語り手に相応しく、雨、風、太陽といった我々の手の下されない、いわば、自然の“第一原料”といった素材の下に繰り広げられており、語り手はただ熱狂するだけに止まっている。

この節をより詳しく見てみると、五つの文章から構成されており、最初の四文は気象のマチエールに支配されたオブジェとそれが与える謎の喜びを描き、最後の文はその謎を解こうとする語り手／主人公の決心が記されている。

第一番目の文では、場所の描写の後で、まず、庭師の道具小屋が、次に雨によって新たに変わった太陽が現れ、その太陽が次々と再出現させる最後のオブジェに雌鳥が登場する。叙述は次に風の支配下に変わり、その動きの中のオブジェ(「雑草」, 「雌鳥のけば」)は一種の無数化、あるいは細分化された姿として捉えられている。太陽による光景作りがオブジェを包み込むものならば、風はその中の二つのオブジェ、「雑草」と「雌鳥のけば」に制限されている。だがこの風のオブジェの制限化には、何か結合したいと願っている存在に対する無限の細分化作用が見られないだろうか。「雑草も雌鳥のけばも

とともに、風のまにまに、軽やかに身をまかせて、その丈いっばいになびいていた」。ここでの表現はオブジェの叙述というより、風の動きを表現するためにオブジェが使われているといった観がある。あたかも風が、その規則的で水平のリズムを通して、オブジェの真の姿の出現を妨げ、メッセージとしての機能を取得していないかのようなのである。言い換えれば、目的物が“第一原料”の奥に隠れ、従って主人公の手から滑り落ちているのである。だが、後に述べるように、風が明らかにしなかった、この雑草と雌鳥のけばの背後に隠されたオブジェは次に描写を引き継ぐ水のマチエールによって正体を明らかにしているのだ。

この場面の直後に出現する、沼に反映する「薔薇色のはだら模様」に注目する前に、『失われた時……』に出てくる「赤い色」の使用について簡単に説明しておきたい。この色が死のテーマを担って登場してくる最も具体的な箇所は、死を前にしたスワンの前に現れるゲルマント夫人が身に纏っていた赤いドレスであろう。だがそれは、このような登場人物や物語の歴史的展開における状況の中より、寧ろ風景描写の中にサディズムと芸術という二つのテーマと結びつき、各々のマチエールの中に「薔薇色」、「赤みがかった」、「黒ずんだ赤」、「野葡萄の赤色」等、その色合いを微妙に変化させながら、出現している。今挙げた例は第一巻の冒頭、コンブレイにおける古い鐘楼や廢墟等の描写を修飾しているものだが、これが第五巻の『囚われの女』におけるヴァントゥユの七重奏曲の印象を語るに当たっては暁と組み合わせられた「真新しい赤」という修飾が見られる。従って、この「薔薇色のはだら模様」も以上説明したようなコンテキストの中での解釈を可能とすることが出来よう。しかもこれに沼という液体を付け加えれば、そこに当然血のテーマが暗示されよう。つまり、液体のマチエールの中に存在するオブジェの引き裂かれた形である。これら舞台全体の中では、場所の説明の後、すぐに登場してくるのが、庭師の道具小屋であり、それに雌鳥や沼が続く。「一時間、風や雨と戦った」挙げ句に辿り着く、孤独な田舎の風景としては、沼の太陽と天の太陽の交感といった舞台の前にある、雌鳥や庭師の小屋といった人家の舞台裏を描く景色の構成は、そこに出現するオブジェ自体の間に何ら統一性のない、ちぐはぐな枠組みを提供してはいないだろうか。だが、その前に鎌だの熊手だのといった庭師の道具を具体的にし、これに“風によって無数化された雌鳥”及び、「はだら模様」を付け加えてみよう。これら喚起された一連のオブジェが正に語り手の「ちえっ！ ちえっ！ ちえっ！……」という説明し難い歓喜を引き起こしているのである。主人公がこの陶酔の裏にあるもの、つまりサディズムをそうと理解しな

いとしたり、それは正に互いに両立不可能な“第一原料”の持つ性格のせいである。この不可能性がオブジェの現実を隠蔽し、そこから同時に自我の現実を隠すことになるのだ。

このようにモンジュヴァンの舞台は、互いに隠れ合った状態で生まれて来るオブジェ出現の瞬間自体を描いているように思われる。確かに「雑草」や「庭師の小屋」といったものは、普段、“正門”からは目につかないものである。それらは嵐のような例外の時、隠された場所でのみ、可能な光景なのだ。

先に見た通り、この節の中にはオブジェ叙述の仕方に何ら統一性がない。つまり、太陽が現すもの、風が出現させるもの、それに沼に浮かび上がって来るものの中に、時間的重なりがなく、あたかも各々が異なる空間を勝手に描いているかの如くである。これは景色を統一し、一つの違ったものに変化させることを可能にさせる、ある原形といったようなオブジェが主人公に隠されているからである。

従って、「薔薇色のはだら模様」の出現に際し、プルートが以下のような語り手/主人公の言葉を挿入したのは偶然ではない。「これまで私が気にも掛けなかった」と。物語のこの時点——主人公は思春期である——で、プルートは単に空と問題のオブジェ（薔薇色のはだら模様）との超越的な交感を喚起するだけに止めている。だが、正にこの交感こそが、後々、語り手が去った時間と呼び戻しながら、現在と切り離され過去となったその各々の時間にそれぞれコンプレイ、バルベック、ドンシエール等といった新たな空間を創り与えて具体化させ、その意味を解く謎ときの指針となっているのである。そして、時間の秩序では互いに矛盾する生の個々の真実を和解させるには、これら隠れたオブジェに触れ出るみに出すためには、“水”の感じ易さ、“風”のインテリジェンス、そして勇気の原始の形、暴力を必要とするだろう。「微笑」の修飾のみで表現された空は、この義務の後の約束の地を示しているかのようである。生と存在の和解に挑む者への天からの祝福であるかのよう。若き語り手がこの義務を果たすのは、主人公のアルベルティーヌへの愛の鍵を握るヴァントゥイユ嬢に象徴された愛と、ヴァントゥイユ氏に象徴された芸術を培っている、正にこの沼の不透明さを通してである。

確かに焼き絵ガラスや幻燈と違って、沼の半透明さの中にはより動的なもの、触覚的なものが加わる。その水の素材の中ではオブジェの原形の世界が隠れて生まれ、様々なデフォルメを経過した後、新たな形を生み出すことを可能にさせている。それへの期待とも喜びとも言えない感情は、サディズムと私とのこの言語道断さの結びつき故に喜びを不安で、不安を喜びで包むのである。

注

- 1) PETIT ROBERT, Dictionnaire LE ROBERT, Paris
- 2) Jean Starobinski, “Le concept de nostalgie” in *Diogenes*, N° 54, 1966.
- 3) Melanie Klein, “Mourning and its relation to maniac-depressive states” in *The Writings of Melanie Klein*, The Hogarth Press, London, vol. I. 1985. p. 348.
- 4) Melanie Klein, “The psycho-analysis of children”, in *The Writings of Melanie Klein, op. cit.*, vol. II. 1986. 参照。
- 5) Marcel Proust, *A La Recherche du Temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. III, p. 1047.
以下、「失われた時を求めて」からの引用は、この版により、R. T. P. と略記する。
- 6) R. T. P. t, III, p. 626.
- 7) “A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states” in *The Writings of Melanie Klein, op. cit.*, vol. I. 参照。
- 8) Sigmund Freud, “Konstruktionen in der Analyse”, 1937. 尚、訳は仏訳 (“Construction dans l’analyse”, *Labatoire de psychologie pathologique*, 1966.) より。
- 9) この二人は血はつながっていないが、ネロンの母親アグリッピヌとブリタニキユスの父親クロードの再婚により、兄弟となる。
- 10) 『ブリタニキユス』に関する以下の訳は『ラシーヌ戯曲全集』第二巻、渡辺守章訳、白水社、1979年、より。
- 11) “Idealich” のフロイド用語 (*Zur einföhrung des Narzissmus*, 1914. 参照)。主にナルシズムに支配された対象世界のない初期段階の心理状態を示すものとされているが、ここではクライン派 (*Developments in psycho-analysis*, The Hogarth Press Ltd. and the Institute of psycho-analysis, London, 1952. 参照) の見解に従い、我々は生まれた時から、すでに対象を覚悟するだけの自我は十分具えているものとし、ごく初期の第三者の邪魔の入らない母子関係を念頭に置くことにする。
- 12) Proust. *Contre Sainte-Beuve*, Paris, NRF, “Idées”, 1965, p. 336.
- 13) Flaubert. *Trois contes*, G. Flammarion, 1965, p. 93.
- 14) *Ibid.*, p. 135.
- 15) R. T. P. t, I. p. 155
- 16) 『失われた時を求めて』第一巻、淀野隆三、井上究一郎訳、新潮社、1974年