

文通への抵抗、手紙のなかの隠喩

——ブルーストの書簡集における動物としての作家の自画像

坂本浩也

作家の私信が書簡文学になるまで

マルセル・ブルースト、記憶と時間を主題にした長篇小説『失われた時を求めて』の作者、隠喩をちりばめた独自の文体によって、「人生というたえまない誤り」の残酷と滑稽と美を描いた作家は、一九二二年十一月十八日土曜日の午後五時半、肺炎により世を去った。十月に体調を崩したあと、高名な医師であった弟や親しい友の懇願にもかかわらず、入院はおろか注射や服薬も拒否し、食事らしい食事もとらず、刊行途中の——ひととおり最終章まで書きあげていた——大作の推敲をなかば昏睡状態で続けていたが、作品にすべてを捧げる日々はついに終わりを迎えた。享年五十一

歳。ジッド、ヴァレリー、クロードルといった、フランス文学史上の黄金世代と呼ぶにふさわしい同世代の作家たちがさらに数十年活躍し続けたことを思い起こすならば、幼い頃から喘息持ちで病弱だったとはいえ、あまりにも早い、惜しまれる死だった。

しかしその短い生涯のあいだに、彼はどれほど多くの時間を、ベッドに横たわり、枕に背をあずけ、不安定な太腿の上でペンを走らせることに費やしただろうか。その姿勢で書かれたのは、七篇からなるあの大作（邦訳を四百字詰め原稿用紙に換算すると一万枚に達する）だけではない。文学・美術・音楽をめぐる批評、イギリスの思想家ラスキンの翻訳（母や友人との共同作業、笑いと感嘆を誘う文体模写（パステイシーニ）、時代と切り結んだ社会時評——。こうした多彩な出版活動のかたわらにあつて軽視されがちなのが、おびただしい数の私信である。

手紙を書くことは、彼の生活・生存に欠かせない行為だった。彼の生きた世紀転換期は、まさに現代へと続くコミュニケーション技術の革新がはじまった時代である。郵便とは異なり、瞬時に声を伝える電話というメディアが登場し、人びとの暮らしを変えはじめていた。懐古趣味の作家というイメージとは裏腹に、ブルーストは新発明全般に関心をもち、電話を早くから使用し、小説にも取り込んでいた。しかし、手紙を書く習慣は失わなかった。手紙は残る。保管され、見出され、収集された手紙はやがて書物となり、時間と空間を越え、当初の宛先とは違う人びと、すなわち私たちに読まれるようになる。そしてブルーストの私信は「書簡文学」になった。

とはいえ、ブルーストの書簡への本格的なアプローチが可能になったのは、比較的最近のことに

すぎない。ブルーストの死後まもなく、友人・知人は、それぞれの利害・関心にあわせて、手元に遺された私信を出版しはじめた。無秩序な、しばしば恣意的な削除や改竄をふくむ出版によって誤解がうまれることを恐れた弟ロベール・ブルーストは、一九三〇年代前半、六巻本の『総書簡集』を刊行する。そのときの編集方針として、手紙は文通相手ごとにまとめられたが、欠落や不備も少なくなかった。それから約四十年後、ブルーストの生誕百年を機に、一九七一年から新たな総書簡集の刊行がはじまり、一九九三年、全二十一巻が完成する。アメリカ人研究者フィリップ・コルプが、収集と調査に一生を捧げ、五千通をこえる手紙をオリジナルにもとづいて解読・校閲し、ときには初出時の誤読・粉飾を正し、日付を確定または推定し（ブルーストは手紙にほとんど日付を記さない）、時代順に並べ、詳細な註をつけて刊行したのだ。この版を出発点として、質の高い充実したアンソロジーが二種類、二〇〇五年、二〇〇七年に出版された（収録されている手紙の数は、それぞれおよそ六五〇通と一一〇〇通）。もちろん以前から選集は存在したが、可能なかぎり網羅的かつ正確な総書簡集の新版の確定をへてようやく、私信は相対的に独立した読解の対象としての「テクスト」に変容しうるのではないだろうか（ちなみに日本では、一九九七年に、筑摩書房版『ブルースト全集』書簡の部、十六十八巻が完結し、千通を越える手紙が丁寧な注釈つきで読めるようになっていた）。こうして、ブルーストの私信の「書簡文学」としての受容は、新たな局面に入ることが期待されている。二〇〇九年にはドイツの二都市で「ブルーストの書簡」と題する大規模な展覧会が開催され、充実したカタログが刊行された。^{*1}

しかしながら、プルーストは、いくつもの意味で「書簡文学」とは相性のよくない作家である。同時代にはジツドとヴァレリーのるように、文学作品の名に値するような見事な手紙を交わすことに意義を見出した作家もいるが、『失われた時を求めて』の作者は、そうした野心とは無縁だった。たしかに一定の評価をえている手紙もある。一九六九年、マルグリット・ド・ナヴァールからカミュへといたるフランスの書簡文学史を七巻にまとめたアンソロジーが刊行されたが、そのなかには、プルーストがストロース夫人に宛てた数通の手紙が選ばれている。^{*2}とはいえ生前の彼自身は、みずからの手紙の公刊に反対していた。ゴンクール賞に選ばれて一年あまりが過ぎ、名声が確立しつつあった一九二二年一月、クレルモン・トネル公爵夫人に宛てた年始の挨拶のなかで、「私の書簡が一通たりとも保管されたり、ましてや公刊されたりしないことを絶対に望んでいます」と明言している(XX, 35)。そもそもプルーストは、手紙を交わすという行為そのものについて忌避の念を示すことがあった。「ぼくは文通が嫌いだ」(一九一六年五月または六月、リュシアン・ドード宛、XXI, 148-149)。みずからの書簡への嫌悪は、ルソーも含め、シャトーブリアン、ルナン、ボードレー、マラルメといった作家・詩人たちに共通する態度である。プルーストの場合、自身の手紙の文章以上に、連続的な手紙の交換を嫌ったことが興味深い。「途絶えることのない文通」は「おぞましいこと」だ、最悪なのは「日記を毎日つけること」だが、そのつぎがたえまない手紙のやりとりだといふのである(一九一八年七月一日、アルマン・ド・ギッシュ宛、XVII, 295)。

このような書簡への抵抗は、たんなる趣味の問題ではない。プルーストは、私信と作品とのあい

だには決定的な断絶があると主張していた。フランス文学史上、彼は小説家としてだけでなく批評家としても、二十世紀後半の革新的な潮流、テーマ批評やテキスト理論を準備した先駆者と見なされる。「作者の死」を象徴的な標語として一世を風靡したテキスト理論とは、文学作品を読解するにあたり、作家の生涯についての伝記的な情報を徹底的に排除することを要請する。その帰結として、作家の書簡集を軽視する傾向が強まったのだが、そのような立場を半世紀前に先取りしていた（と見なされた）のが、『失われた時を求めて』の出発点となった批評的覚書「サント・ブーヴに反駁する」なのである。

以上のようなことをふまえたうえで、本稿ではまず、この有名なサント・ブーヴにたいする批判にくわえ、当時から高く評価されていたフローベールの書簡集についての否定的な見解をとりあげながら、作家の私信というジャンルにたいするブルーストの立場をあらためて明確にしておきたい。「自分自身の恥ずかしい過去が暴露されることを恐れるあまり、書簡の公開を禁じようとし、文通そのものを蔑視し、文学の領域から私信を排斥しようとした」という邪推もありうるだろうが、もちろん問題はそれほど単純ではない。ブルーストの書簡嫌いは、文学とは何か、作品と作者の関係をどう考えるべきか、という文芸批評の争点と切り離せない。彼の反・書簡論の根底には、「手紙というコミュニケーションのあり方そのものが、芸術というコミュニケーションのあり方と対立している」という認識がある。いいかえれば、社交的な自我と創造的な自我、手紙を書く「私」と作品を書く「私」、手紙に現れる「私」と作品に現れる「私」とのあいだに本質的な差異があると考

えられている。それではブルースト本人の私信には、偽りの「私」しか現れないのだろうか。もちろん現実はもう少し複雑である。ブルーストが何を言おうと、彼の書簡集を一種の文学的なテキストとして、それも現代的なテキストとして読もうとすることは不可能ではないだろう。本稿の後半では、ブルーストがほかでもなくみずからの作家としてのあり方について語っている手紙の分析をとおして、書簡に対する彼の抵抗の意味を違う角度から考えてみたい。なかでも注目したいのは、彼が用いている動物の比喩（蚕、犬、蜂）である。芸術家ブルーストにとって、手紙のなかで自身自身を動物として描くことは何を示唆するのか。この問題を考えることは、彼にとって書簡とは何かという問題を考えるための新たな手がかりを与えてくれると同時に、ブルーストの意に反して、ただの伝記的な「資料」としてではなく、「テキスト」として読み解かれるに値する手紙が存在することを確かめる機会になるだろう。

批評家ブルースト対「書簡文学」

書簡文学の排斥者としてのブルーストのイメージ形成において、中心的な役割を果たしたのは彼のサント・ブーヴ批判である。十九世紀を代表する文芸批評家サント・ブーヴの方法論をめぐり、ブルーストは一九〇八〜九年頃、徹底的な批判を試みる。それは同時にみずからの美学を明確に言

語化するための試みであり、結果的に『失われた時を求めて』という、小説の理論を内包した小説に結実することになった。一連の覚え書き（死後出版）のなかでブルーストが激しく批判した「サン・ト・ブーヴの方法」の特徴は、ひとことで言えば、「人と作品を切り離さないこと」にある。サン・ト・ブーヴは、作家の私生活をめぐる素朴な疑問に答えるために、手に入る情報をすべて集めることを推奨する。たとえば、作家の宗教観や、自然の風景をまえにした感動の様子だけでなく、女性や金銭をめぐる態度、金持ちだったか貧乏だったか、約束を守る人物だったか、どんな癖や好みがあったかといった、ブルーストに言わせれば「著作とはまるで無縁とも見えるさまざまな問い」に答えるために、作家と面識のあった人々を訪ねたり、回想録を読んだり、「書簡集をあれこれ照合すること」を要請するのだ。それに対してブルーストは、作品は人と切り離して読まなくてはならないと主張する。彼にとつて、作品創造にかかわる「自我」は、日常生活にあらわれる「自我」とは根本的に異なるからだ。批評家のとるべき態度について述べた有名な一節を引用しよう。

「……」一冊の書物は、私たちがふだんの習慣、社交、悪癖において露呈させているのとは違う、もうひとつの自我の産物である。このもうひとつの自我のほうを理解しようと望むのであれば、私たち自身の奥底で、みずからのうちにこの自我を再創造しようとして試みてはじめて、その望みは実現できるのだ。「……」そのような真実が、ある朝ふと、友人の図書館司書から送られた一通の未発表書簡というかたちで郵便物とともに届いたり、あるいは作者をよく「知っていた」誰から

の口から聞けると思い込むのは、あまりにも安易である。^{*4}

作家の「真実」はあくまで作品のなかにある。作品の外部の情報は作家の真の自我を理解する助けにはならない。そうした外的で非本質的な資料の例としてあげられているのが、「未発表書簡」である。書簡集は、作家の「習慣、社交、悪癖」をめぐる証言にすぎないものとして、プルーストの考える文芸批評の対象から除外されたのだ。ここで彼は、私信のなかの情報や証言を作品解釈の切り札として使用するような伝記的批評の方法論を断罪しているだけであって、作家の書簡そのものを耽読するという行為までは否定していないように見えるが、最終的には、書簡というコミュニケーション形態を芸術の領域から排除してしまう。それは、芸術が作家個人のヴィジョンと文体の問題だからである。いくつか例を検討しよう。

サント＝ブーヴ批判と矛盾するものとして、プルースト本人が書簡集の愛読者だったことはしばしば強調される。その筆頭にあげられるのは、小説『失われた時を求めて』において、語り手の祖母および母の愛読書としてたびたび登場する書簡文学の古典、十七世紀を代表するセヴィニエ夫人の手紙である。しかし、プルースト自身の書簡においてセヴィニエ夫人が引用される機会は少なく、小説における夫人の手紙の位置づけもきわめて特殊、ほとんど異端的である。セヴィニエ夫人は、書簡文学というジャンルの古典である「がゆえに」ではなく、「にもかかわらず」評価されていると言える。というのも、まず語り手は祖母から、十七世紀のサロン文化に特有の「純粹に形式的な

特徴」を模倣することよりも、「家族や自然への愛」から「セヴィニエ夫人の手紙の真の美」に到達することの重要性を学び、そのうえで、印象派を思わせる架空の画家エルスチールと並ぶ、反知性主義的かつ現代的な知覚の美学の体現者という、意想外の（いささか奇を衒った）地位を夫人に与えているからだ。「セヴィニエ夫人は、エルスチールと同じように、事物をまずその原因から説明するかわりに、われわれの知覚の順序にしたがって提示してみせる^{*}」。セヴィニエ夫人は、手紙による優雅かつ繊細なコミュニケーションの名手としてではなく、錯覚を錯覚として提示する点において、「大芸術家」と呼ばれている。問題はヴィジョンなのだ。

十七世紀の書簡にたいするブルーストの愛着を相対化したうえで時代をくだると、彼の「理想の図書館」のなかに十八世紀の作家たちがことごとく欠けていることにもあらためて気づかざるをえない。たしかに小説第五篇『囚われの女』では、語り手が書簡体小説の傑作『危険な関係』の著者ラクロを「最良の夫」にして「最も恐ろしく邪悪な書物」の作者と呼び、実人生の美德と作品の倒錯性との乖離の好例としてあげているが（RTR, III, 88）、ヴォルテールを筆頭に、書簡文学の古典を多く遺した啓蒙思想家たちを、ブルーストが範と仰いだ形跡はない。たしかに書簡体小説については、指摘に値する伝記的な事実がある。一八九三年、ブルーストは同人誌仲間（ダニエル・アレヴィ、フェルナン・グレーグ、ルイ・ド・ラ・サール）と四人で合作をしようとしたことがあり、下士官に恋する社交界の貴婦人の手紙を担当することになっていた。けれども、数通の試作が交わされただけで、完成にはいたらなかった。

十九世紀を代表する書簡としては、フローベールの名前が挙げられることも多い。ところで、ブルーストがこのうえなく明確に書簡集への軽視を表明したのは、まさに一九二〇年に発表した「フローベールの文体について」という評論のなかだった。フローベールの小説と書簡を同列に扱ったり、ましてや書簡のほうが優れていると主張したりする傾向に対して、彼は激しく反発し、フローベールの書簡を「凡庸」と呼ぶことも辞さなかった。「仕事」の産物である作品（この場合は小説）のみが、印刷され、複製され、空間的・時間的な制約を超えて、未知の読者に与えられるに値する。手紙は、直接的な伝達の役割を果たせば忘れられてしかるべきものであり、印刷されるべきではない——これが彼の立場だった（CSB, 592-593）。

いふなれば、作品を書くことは求心的な運動であり、手紙を書くことは遠心的な運動である。ブルーストによると、偉大な作家は、生まれながらに持っている「技巧」や「自在さ」をあえて放棄してまでも、新しい自分だけの「ヴィジョン」に合致した文体を創造しようとする。だからこそ、一見すると読みにくい、あるいは不自然な文体になり、無理解な批評家や事情通を氣どる社交人からは「文章が書けない」と見なされてしまう。作家とは、「臚げな内なる理想への絶対的服従」を強いられた存在であり、自由に文体を選ばはしない。そのような「いっさいの変更を許さない専制的な現実」からの内密な要請に依えて書かれたものだけが「作品」の名に値する。逆に言えば、手紙を書くときには、大作家もヴィジョンへの服従から解放され、「大作家でなければつねにそうだったような状態に戻る」。つまり普通の人間、社交人になる。「書簡」とは、いっさいのストイシズム

や探究とは無縁の、相手にあわせた気ままなおしやべりにすぎない。しかし、とりわけ社交界では、作品の難解さを嘆き、手紙の気楽さのほうを好む読者が幅を利かせることになる。そうした態度にブルーストは苛立たずにはいられない。作家の眞の仕事が認知されていないからである。

ブルーストは、フローベールの書簡集を読む理由を二重、三重に否定しようとする。上で述べた社交界の誤解にしたがえば、作家の才能は、即興で文章を書けばたちまち目に見えて「高騰」するはずだ。ところが、フローベールの書簡集においては、むしろ、才能の「下落」が見られる、とブルーストは言う。フローベールには社交人としてのおしやべりの才能が欠けている、というわけだ。また、偉大な芸術家たちは、みずからのヴィジョンにしたがって（いわば無意識的に）把握した現実の再創造こそが作品の目的であると考へ、「知性や批評的な判断」にはそれより低い地位しか与えていないため、作品ではなく、会話や手紙のなかだけで機知に富んだ指摘などをおこなう。ところが、フローベールの手紙には、そうしたものがいっさい見られない——。こう述べてブルーストは、『感情教育』の作者の書簡集を読む理由をことごとく否定してしまうのである。

歴史的に見れば、ブルーストはけっして特異な存在ではなく、むしろ、十九世紀ロマン主義の書簡嫌いのひとつの終着点であるといえる。^{*}「書簡文学」というジャンルが出版界において確立した十九世紀に手紙の理想型とされたのは、古典主義時代の書簡に代表される「女性的」かつ「貴族的」な優雅さ、さりげなさ、軽やかさであり、学校では、その完璧な例として（さらにはフランスの栄光として）、セヴィニエ夫人の手紙などが児童生徒の作文のお手本として用いられた。そうした社交的なサロン

の会話を原型とするようなタイプの書簡を理想化する傾向に対して、ロマン主義の時代には、二種類の抵抗がありえたようだ。ひとつは、「書かれたおしやべり」の空虚さを真正面から断罪する態度。もうひとつは、異なるタイプの書簡を新たなモデルとする態度、すなわち、書き手の孤独な内面の本質を表現する特権的な（ときに無意識的な）告白形式として、手紙を礼賛する態度である。結局のところ、十九世紀における書簡文学をめぐる対立は、社交性と内面性という両極のなかで展開されている。ブルーストのサント・ブーヴ批判は、「書簡文学」というジャンルをめぐる対立の図式を、「社会的な自我」と「深層的な自我」の対立として集約したものだといえる。たしかに、表層的な社交性と深層的な内面性を対立させるという構図はロマン主義的なものだ。しかしブルーストは、作家個人の感情や体験をめぐる告白の率直さ、あるいは気どりを欠いたありのままのままでの文体（とされるもの）ではなく、あくまで書物のための、文体をめぐる具体的な苦行のなかからのみ個々の作家の独自性が立ち現れることを強調したのである。

書簡のなかの「真の自我」

ブルーストの理論をブルースト自身の書簡集に適用するならば、そこには彼の「真の自我」に合致するような「文体」は存在しないということになるだろう。たしかに現在読むことのできる彼の

手紙の多くは、思いつくままに言葉を連ねた、繰り返しの多い口語的なスタイルで書かれており、電子メールになぞらえる論者もいるほどだ。また、世紀末の耽美主義者ロベール・ド・モンテスキウや詩人アンナ・ド・ノアイユといった先輩作家たちに宛てた賛辞の過剰さは、しばしば揶揄の対象となってきた。じつさい、一読しただけでは、まさにプルーストの表層的な自我、つまり「社交」における「悪癖」ばかりが目につく。けれども、そうした手紙のなかにもプルースト独特の倒錯した「文体」ないしスタイルがあるように思われる。それは、ひとことで言うと、さまざまな過剰によるコミュニケーションの自壊である。

プルーストの手紙のおもな過剰のパターンを三つとりあげ、ごく簡単に整理してみよう。まず、感謝の手紙における過剰。たとえば、先輩作家から贈られた書物に対する熱狂的な賛美の表明は、その過剰な熱狂のあまり、偽善的な追従という印象をあたえかねない。つぎに、お悔やみの手紙における過剰。遺族以上に遺族らしく悲嘆にくれる様子は、これまた誠実さを欠いた不自然な態度として受け止められかねない。最後に、約束の手紙における過剰な注意。きわめて細かくさまざまな仮定が吟味されたあげく、待ち合わせはたいい延期される。こうしてプルーストの手紙では、心遣いの過剰、他者への贈与の過剰が、通常の文通のエコノミー（ほぼ等価とみなされる感情のやりとり）を失調させてしまう。プルーストは、他者に何かを求めたり、約束を成立させることを拒む。ヴァンサン・コフマンによれば、彼の手紙は、他者との関係において損をすることを知っていて賭ける「投機」なのだ。^{※8} プルーストの手紙がもつ文体的な倒錯性は、他者に過剰に接近することによって確実

に遠ざける点にある。矛盾にみちた手紙で相手を当惑させる、近くて遠い文通相手としてのブルーストは、小説のなかの言葉を借りれば、「逃げ去る存在」だった。ところで、他者とのコミュニケーションの失調ないし不可能性は、まさに『失われた時を求めて』の主要なテーマのひとつである。その意味で、この倒錯したコミュニケーション形態のなかには、作家の「真の自我」と矛盾しないような、手紙の書き手としての「真の自我」が見出せると言えはしないだろうか。

また、批評家としてのブルーストが私信と作品をどれほど峻別していようと、じっさいの彼の書簡集には、より即物的な意味で、作品との差異が曖昧な手紙が散見される。もつともよく知られているのは、彼の運転手であり秘書であったアルフレッド・アゴスチネリに宛てた一九一四年五月三〇日の手紙であろう（XIII, 217-221）。ブルーストはこのイタリア系の青年を深く愛し、アパルトマンに同居させていた（ただし彼の内縁の妻もいたのだから事情は複雑である）。ところが青年はある日出奔し、南仏で飛行機学校に「マルセル・スワン」という偽名で登録する（もちろんこれは、ブルーストの名前と彼の小説の登場人物の名前を組み合わせたものだ）。そして試験飛行の折に彼は事故に見舞われ、機体もろとも地中海の沖合に沈む。まさにその日、訃報を知る前にブルーストがアゴスチネリに書き送った手紙が、小説第六篇『消え去ったアルベルチヌ』のなかに、語り手から恋人に宛てた手紙として、ほぼそのまま取り込まれているのだ（RFB IV, 37-39）。マラルメの美しくも謎めいた詩、有名な「白鳥のソネ」からの引用をちりばめたこの哀切な文面は、私信の「文体」がほぼそのまま作品の「文体」の一部となりうることの証左である。たしかに、作品特有の文脈にとりこまれる過程で、意味は変

容し複雑化する。けれども、この例にかぎらず、手紙が作品の「文体」のための素材・準備段階・実験室の役割を果たしたことは間違いない。

したがって、書簡と作品の境界線は、批評家プルーストが主張するほど明確なものではない。私信のなかにも、作家の特異性をしめす広い意味での文体的な特徴を見出すことは可能なのである。ここではさらに別の観点から、より具体的に、彼が作家としての自分自身について独特の比喩を用いて語っている手紙をいくつか紹介しながら分析してみたい。さきほど引用した評論「フローベールの文体について」の冒頭で、プルーストは「隠喩こそが、文体に一種の永遠性を与えうる」(CSB, 586)と述べていた。永遠性ないし不滅とは、はかないその場かぎりの通信手段としての手紙と対立するような、作品固有の時間性(後世の読者との関係)を示唆しうる言葉である。それでは、手紙のなかの隠喩の位置づけはどうなるのだろうか。とりわけ、作家の自画像を描くために用いられる隠喩であれば、二重の意味で分析に値するのではないだろうか。そのとき書簡というテキストは、作家の自己をめぐるヴィジョンを暗示するものとして読まれうるだろう。

蚕かミミズか

一九〇五年七月の友人ロベール・ドレフュス宛の手紙のなかで、プルーストはじぶんのことを蚕

とミミズに喩えている (V, 288-289)。きっかけは、六月十五日刊行の『ラテン復興』誌に掲載されたラスキン論「読書について」(のちに『胡麻と百合』の序文として採録)である。一文一文の長い、プルースト独特の文体は、じつはラスキンの影響により、この頃から確立したものだと言われる。その長さが問題である。五月頃の手紙で「掲載されたら送る」と予告していたにもかかわらず、どうやらプルーストはこの記事を送らなかつたらしく、けつきよくロベール・ドレフュスが雑誌で読み、好意的な感想を手紙で伝えてきた。その返礼として、彼はこう書く。

「…」 「読書」についてとてもやさしい言葉をありがとう。あれが送るつもりだった論文だ。あのあと掲載されてみるとあまりにうんざりする出来だったので、もう送るなんてことはできなかった。君は一行の半分であんなにいろんなことを言えるんだから、百行にもなるあんな文には猛烈にいらいらするだろうと思っただ。ああ！ ストロース夫人みたいに書けたらどんなにいいだろう！ でもぼくはあの長い絹糸を紡ぐがままに織らざるをえない。それにもし自分の文を縮めてしまったら、細切れの文になるだけで、文にはならないだろう。だから、ぼくは蚕みたいなままだ。そもそもぼくの住まいは蚕の体温だし。あるいはむしろミミズみたいなまま(「星に恋い焦がれている」、つまりストロース夫人の簡潔さを手の届かない完璧さとして仰ぎ見る)。「…」

蚕からミミズへの連想は、フランス語ならではの言葉遊びの趣がある。絹をつくる芋虫 (ver à soie)

か、それとも土の芋虫 (Ker de terre) かの違いだからだ。この連想は、暗示的な引用の巧みな使用によって補強される。編纂者コルブが指摘するところ、「星に恋い焦がれた」とはヴィクトル・ユゴーの戯曲『ルイ・ブラス』からの引用（第二幕第二場、七九八行、王妃への手紙）なのだ。

奥様、あなたの足もと、影のなかに、ひとりの男がいて

あなたを愛しております、闇のなかで途方に暮れ、夜に覆い隠され

苦しんでおります、星に恋い焦がれるミミズとして。

プルーストはストロース夫人の「簡潔さ」という十七世紀的な書簡文学の美德を崇めながら、自分の文体の長さを卑小な存在としての虫、ミミズと結びつける。この謙遜の身ぶりによって、最初のイメーজの印象は弱められるが、重要なのもちろん、本能にしたがって絹糸を紡ぎ続ける蚕のほうである。「百行にもなるあんな文」は、意図的な装飾過剰でもなければ、人工的なポーズでもなく、みずからの作家としての本能にたいする忠実さの現れにほかならない。蚕の比喻は、プルーストのそうした自負を暗示しているのだ。

すでに一八九八年に書かれた未刊のギュスターヴ・モロー論のなかで、プルーストは芸術家の「本能」を虫のそれに喩えていた。フローベール論の主張と重なるが、芸術家は、みずからの「内的な魂」の要請にしたがって、「一種の本能の力によって」創作をおこなう。この芸術家の「本能」は、「昆

虫の本能と同じように、じぶんに残された任務の大きさと命の短さとをめぐるひそかな予感をももなっている」。また、「画家が絵を書くときにそそぐ熱意」は、蜘蛛が巣を張るときの熱意に勝るとも劣らない (CSB, 672)。ブルーストは「こゝで、画家の「キャンバス」と蜘蛛の「巣」を指すいずれの場合にも、toile という語が用いられるというフランス語の特性を活かしている。しかし、最初に書き込んだ虫の名前は「蜘蛛」ではなく「蚕」だった。そのときからすでに蚕は芸術家の比喩だったのである。

犬に宛てた手紙

ブルーストの書簡集のなかで、手紙の宛先となっている相手は多岐にわたるが、そのなかで最も異彩を放っているのは、一匹の犬である。一九一一年十一月、ブルーストは、ザディッグという、ヴォルテールの哲学的コントの主人公にちなんで名づけられた犬に宛てて、長い手紙をしたためる (S 372-373)。この犬は、彼の生涯の親友であり、一時期はそれ以上に親密な関係にあったともいわれる音楽家レーナルド・アーンへのプレゼントだった。

この手紙において、ブルーストはとりわけ複雑なコミュニケーションの枠組みをつくりあげている。犬に語りかけることによって、飼い主に語りかけること。同時に、犬に感情移入しつつ、犬と

しての小説家の自画像を描き出すこと。こうした複数のたくらみの錯綜が、この特異な手紙の「テクスト」としての面白さである。フランス語原文では、ほかのレーナルド・アーン宛の手紙を特徴づける独特のふざけた綴りや文法の逸脱が見られる。いわば二人だけに通じる暗号、退行的ともいえる親密さの証であり、訳文にもカタカナを交えることで反映させてみたい（犬 chuan は chouen と綴られ、chouan フクロウと同音になるが、単純に「ワンちゃん」とする）。

ぼくの親愛なるザディッグ

ぼくは君が大好きだ。だって君はぼくと同じひと「レーナルド」のためにたくさん悲しみと愛をかかえているから。それに世界じゅうであんなにいいひとはいなかっただろうよ。でも、ぼくは彼が君と一緒にいるほうが多いのに嫉妬してはいない。それは当然だし、君のほうがぼくよりつらくて愛情深いのだから。どうしてそれがぼくにわかるのか、理由は以下のとおりだ、ぼくのやさしいワンちゃん。ぼくがまだ小さいくて、ママと離ればなれになったり、旅行をしたり、寝なくちゃいけないかったり、好きになった女の子のせいで悲しかったころは、今よりずっとつらかった。今ではじぶんの悲しみをよそで自由にまぎらわせられるけれど、あのころはきみと同じでそんなことはできず、悲しみといっしょに閉じこもっていたから。しかも、じぶんの頭のなかに縛りつけられていたのに、そこにはなんの観念もなく、読書の思い出も、逃げ出すための計画も全然なかった。それでザディッグ、君はまさにそういうものなんだ。君はいちども読書をした

ことがないし、観念を持っていない。だからさみしいときは、きつとずいぶんつらいことだろう。

友の犬に宛てた手紙は、親密な二人称を使い、ザディッグへの共感の表明からはじまるが、これは明らかにレーナルドへの想いを間接的に伝えるための修辞である。男二人と犬一匹の奇妙な三角関係なのだが、それでいて嫉妬をしない理由として、プルーストは、犬のほうが人間よりも「つらい」ということを、幼年時代の思い出をまじえながら論じていく。悲しみから逃れるための有効な手段として、人間の大人は、観念、読書の記憶、将来の計画をもっている。けれども動物であるザディッグには何もない。プルーストは、西洋哲学の伝統にのっとり、理性と言語（観念）の有無を基準に人間と動物を区別しているように見えるが、卓越した悲しみの主体としての犬にたいする深い共感とは、予想外の議論へとつながっていく。

でも、ぼくのかわいいザディッグくんよ、知っておいてほしい、君のようなちっぽけなワンちゃん風情であるぼくが君に言っていきたいことを。だってこっちは人間だったことがあるけれど君はちがうんだから。この知性というものは、君に愛したり苦しませたりするあのいろんな印象を、劣化した複製ととりかえる役にしか立たない。複製は悲しみをへらし、優しさをへらす。めつたにないけれど、ぼくが優しさのすべて、苦しみのすべてを取り戻すときがあるのは、あのにせものの観念ではなく、君のなかとぼくのなかにある似た何かにしたがって感じるようになって

たからなんだ、ぼくのかわいいワンちゃんよ。それがほかのことよりもずっと価値がある気がするから、ぼくはじぶんが犬に戻ったとき、君みたいな哀れな一匹のザディングになったときにしか、書きはじめたりはしないし、そんなふうにして書かれた本だけがぼくは好きなんだ。

ブルーストは、犬への呼びかけを通じて、みずからの作家としての信条を語っている。じぶんが作品を書くための条件、じぶんが好む作品の条件を明示するために、犬への語りかけを活用すること。この手紙とほぼ同時に、飼い主であるレーナルド・アーンに宛てた短い書面では、すでに三年來書き進めている自分の小説（まだ『失われた時を求めて』という題は決定していない）について、下手な韻をふんだ詩行のかたちで、かなりの自負を示している。「ぼくは小品を書いている／それでブルジェは没落し、ボワレーヴは後退する」(B. 374)。名前が挙がっているのは先行世代の心理小説を代表する作家である。それでは、作家としての手応えをつかみつつあった当時のブルーストが、犬に語りかけるといふ特殊な形式によつて友人に伝えようとしたのはどのような美学なのか。

まず強調しておくべきは、知性批判である。「知性」はさまざまな感情(愛や苦しみ)をひきおこす「印象」を「劣化した複製」という「にせものの観念」と取りかえる。手紙の前半を思い出すならば、人間の大人は、知的な観念とのすり替えによつて悲しみをまぎらわせている。ブルーストの小説構想は、まさに知性批判からはじまっていた。サント・ブーヴ批判の一部として書かれた(編者が序文の草案と見なしている)重要な断章の書き出しはよく知られている。

日ごとに私は知性を重視しなくなっている。日ごとに私が理解を深めていることは、知性の外部においてこそ、作家はわれわれの過ぎ去った印象のうちの何かを捉えなおすことができる、すなわち彼自身のうちの何か、芸術の唯一の素材に到達できるということだ。(CSB, 211)

ザディッグ宛の書簡で問題になっているのは、愛や悲しみという感情、あるいは感情の記憶である。知性は、感情をひきおこした印象を観念におきかえる。そのような感情の劣化に抵抗し、感情の全体を取り戻すことができるのは、ブルーストが犬と共有していると感じている何かにしたがっているとき、別の表現で言えば「無意志的記憶」が作用するときだけである。そしてまさに、そのような反知主義的な美学を何よりも上位におくブルーストは、理想の作家を犬として、一匹のザディッグとして描き出す。犬になること、知性をもたない(と想定される)存在と同じ状態に身をおくことが、彼の理想とする作家の条件なのだ。ただしブルーストは、つねにザディッグ族の一員ではいられないということを自覚している。人間の条件と犬の条件を往復する存在として、犬でしかないザディッグに作家の条件を教えているのだ。

修辞学の用語では、本来は語ることでできない存在、つまり現実には目の前にはいない存在(不在者や死者、動物、あるいは擬人化された存在を虚構的に呼び出して語らせる技法を「活喩法」と呼ぶ。実際に動物に話させなくとも、動物を対話の相手に選び、動物にあたかも言葉が届くかのようにし

て語りかけるといふブルーストの技法は、活喩法的な召還の一種と見なせるだろう。この活喩法の特徴は、相手が答えられないということにある。つまり文通の可能性のない手紙。返事のこない手紙。じつは、これこそがブルーストにとつての理想の手紙ではないか。ある意味で、作品のコミュニケーション形態にもつとも接近した書簡のあり方ではないか。

すでに述べたとおり、文通嫌いを自認したブルーストにとつての幸福な書簡とは、交換のない書簡である。彼は過剰に与えることを好み、感情的な負債を抱えることを嫌う。ザディッグ宛のこの手紙は、架空の文通相手をもつ（あるいは創造する）フィクションとしての手紙であるがゆえに、返事をされる恐れがない。等価交換の原理にもとづくような無限の債務関係に巻き込まれる可能性がない。無償の贈与を實踐できる数少ない機会である。文学作品とはまさに、読者からの応答を要求しない贈与ではないだろうか。その意味で、この虚構としての手紙は、ブルースト独自の手紙観・作品観・作家観を集約的にあらわす、希有な「手紙としての作品」だと言えるだろう。

ジガバチとしての作家の自画像

一九二二年十月三日、出版されて間もなかった『ソドムとゴモラⅡ』が書店に見当たらないと友人から告げられたブルーストは、品切れを懸念しつつ、すばやく増刷してくれるよう発行者ガスト

ン・ガリマールに依頼する。その手紙のなかに印象的な昆虫の比喩が読まれる。作家としての自分を、ジガバチになぞらえているのである。

私以外の人びとは、喜ばしいことに世界を享受しています。私にはもはや動く力もなければ、言葉も思考もなく、単に苦痛がないという安らぎすらありません。それゆえに、いわば自分自身から追放された私は、本のなかに亡命し、読みはしなくとも指でその感触を確かめています。自分の本にたいして、あのジガバチのような細心の注意を払っているのです。それについてファールが書いた見事な頁、メチニコフが引用したあの頁を、あなたはきつとごぞんじでしょう。ジガバチのように身を縮め、すべてを奪われた私を取り組んでいるのは、もはやただ、精神の世界を通し、私にはもう許されていない拡張を自分の著作にもたらすことだけなのです。(XXI, 94)

玉虫や象虫、蛾の幼虫などを捕まえ、毒針で麻酔をかけて動きを奪い、生きたまま卵を産みつけてから、巢穴のなかに閉じ込める、そうすると卵がやがて孵化したときの新鮮な餌となる、という各種の狩りバチの習性は、『ファール昆虫記』のすべての読者に鮮烈な印象とともに記憶されているはずだ。プルーストがその描写にふれたのは、医学者メチニコフの啓蒙書『人性論』のなかからしく、ファールの原典にまで遡ったかどうかは定かではない。いずれにせよ、ここで彼が自分をジガバチに喩えている理由について、詳しく考えてみたい。この比喩は、自作の発行者宛の手紙と

いう特定の文脈のなかで、どのような意味を担っているのだろうか。

まず想起しておきたいのは、この手紙の九年前に刊行された小説第一篇『スワン家のほうへ』のなかで、すでにファールブルの名とともに、ジガバチの習性が比喩として用いられていることだ。幼い主人公が復活祭の休暇を過ごす田舎町コンブレで、叔母につかえる女中フランソワーズの利己的な残忍さを描写する場面である。

あのファールブルが観察した膜翅目、ジガバチは、じぶんの死んだあと子どもが新鮮な肉を食べられるようにと、残酷さの助力を解剖学に求め、象虫や蜘蛛をとらえてきては、驚嘆すべき知識と器用さによって、肢の運動をつかさどる神経中枢を、他の生命機能に影響を与えないように突き刺し、麻痺した虫のそばに卵をうみつけ、孵化するときには、おとなしく、危害を加えない、逃亡も抵抗もできない、それでいていっこうに腐りかけていない餌食が幼虫に提供されるようにしておくのだが、それとおなじように、フランソワーズは、どんな召使にもこの家を耐えがたくするという、みずからの不変の意志に奉仕するものとして、なんとも巧妙かつ冷酷な策略を見つけて出したので、何年もあとになって私たちは知ったのだが、あの夏、私たちがほとんど毎日のようにアスパラガスを食べたのは、皮むきを命じられたあわれな下働きの女中が、その匂いをおくとひどい喘息の発作をおこすからなのであり、あの下働きはどうとうそのせいであつとめをやめて出てゆかざるをえなくなったのである。(RTF, I, 122)

この一節（緊密に構築された一文）におけるジガバチとフランソワーズの共通点は、「巧妙かつ冷酷な策略」である。蜂が「驚嘆すべき知識と器用さによって」獲物の急所を攻撃するように、古株の女中は、新入りの弱点である喘息の原因であるアスパラガスを「巧妙かつ冷酷」に利用し、屋敷から追い出すことに成功する。ただし、両者とも、見かけに反し、理性的な計算にもとづいて行動しているのではない。ジガバチが本能に盲目的にしたがっているように、フランソワーズもまた「みずからの不変の意志」に突き動かされて残忍さを発揮しているだけだ。昆虫と女中の精妙な嗜虐性のメカニズムの類似に気づいた語り手は、このような残酷さを道徳の名において断罪することはできない——なぜなら本能的な行動なのだから——と悟り、怯えつつ魅了されている。プルーストの比喩により、人間世界は博物学者のまなざしをとおして異化され、厨房の日常のなかに詩的かつ劇的な美が発見される。

小説と手紙では、ジガバチの比喩はかなり違った意味合いで用いられていることがわかるだろう。ガリマール宛の手紙のなかで問題となっているのは、作家プルーストの残忍さではない。「ジガバチのような細心の注意」は、嗜虐性ではなく、種の存続、すなわち書物による作者の思想の「拡張」（継承と伝播）という側面を強調する文脈で喚起されている。プルーストが母蜂であるとすれば、作品は卵だろうか、それとも作者の思想が卵であり、作品（書物）は餌となる虫だろうか。対応関係はやや錯綜しているように思われる。いずれにせよ、女中フランソワーズの描写と異なり、ここでのプ

ルーストの狙いのひとつは、みずからジガバチになぞらえることで、自分の考える芸術家、自分という芸術家のイメージを示唆することにある。

ジガバチの比喩は、芸術家のあり方を、死の切迫にともなう作品への献身という悲劇的側面に要約する。しかし、ルーストの比喩は奇妙なねじれを抱えているように見える。死期の迫った作家は、作品にすべてを捧げ、すべてを託す。そのことをこの蜂の喩えは暗示しているわけだが、ルーストが典拠としてあげているファーブルもメチニコフもジガバチの死を強調してはいない。むしろ彼は歴史家ミシュレの博物学的エッセー『虫』^{*}におけるスズメバチの短い生涯と子どもへの献身の描写を参考にしたのではないかという説がある。しかし、それ以上に奇妙なのは、ルーストの姿が、蜂よりもむしろ、幼虫の餌となる哀れな虫（先ほどあげた小説の一節に倣うとすれば「象虫や蜘蛛」と重なって見えることだ。「もはや動く力もなければ、言葉も思考もなく、単に苦痛がないという安らぎすら「ない」という自己描写が、ジガバチによって麻酔をかけられた餌食たちの記述を思い起こさせ、この比喩を招いたのではないか。自分を閉じ込める暗い部屋が、虫を封じるジガバチの巣穴を想起させたのではないか。「すべてを奪われ」「身を縮め」るのは、蜂よりもむしろ、毒針に刺された餌食のほうではないのか。いや、哀れな虫たちは「動く力もなければ、言葉も思考もな」いけれども、そのかわり、「単に苦痛がないという安らぎ」をもっている。しかし、病身のルーストには、それすら許されていない。まるで翌月に迫った死を予期したかのように、じぶんは「象虫や蜘蛛」以下だと嘆きつつ、運動中枢の痺れた虫たちが生きたまま喰われていくように、作品によって内側か

ら蝕まれていく。そのような反転した自己イメージを、比喻の無意識的な動機として読みとること
はじゅうぶん可能である。ジガバチの精緻な残忍さはここでは明示的に喚起されてはいないが、芸
術家の使命のもつ残酷さがブルーストの肉体を苛んでいるという状況と、暗示的に呼応していると
いえる。

蜂に身をなぞらえる一方で、餌食となる虫にも似ているブルースト。この矛盾は、比喻の破綻を
意味しない。むしろ、矛盾をはらんだ状況を見事に提示する比喻といふべきだろう。というのも、
語る「私」そのものが複数の位相に分裂し、「私」の分裂そのものが、芸術家のあり方をあらわし
ているからだ。「自分自身から追放された私」とは、病んだ肉体を離れたブルーストのいわば「思想」
であり、上述したサント・ブーヴ批判の用語では、ほぼ「真の自我の産物」に対応する。フアーブ
ルの記述では、ジガバチの卵に相当するだろう。そうすると「亡命」先、避難先の本とは、象虫や
蜘蛛にあたるのかもしれない。最後に、この本（つまり卵を産みつけた餌食にたいして、母蜂のように「細
心の注意」を払う「私」がいる。これは、作品を丁寧な推敲する作家の姿を指しているとも読める
かもしれないが、この文脈ではむしろ作品の普及の推進者としてのブルースト（彼は、あらゆる媒体に
載った書評を丹念にチェックし、ときには交流のない書評家にまで反論や感謝の手紙を書いた）、具体的には出版
社宛のこの手紙の書き手を指すものだろう。

フアーブルは、うまれてくる幼虫のたしかな成長のために母蜂がすべてを予期し準備しておく様
子を詳しく記述しているが、おなじようにブルーストもまた、自分の作品の着実な普及のためにで

きることをあらかじめしておく所存だと宣言する。こうして、博物学的な比喻は、出版社への増刷の催促を正当化するための、間接的、美的、さらには科学的な手段ともなる。「科学的」というのは、行動を規定する原理としての本能に関する科学的考察が背景となつてゐるからだ。ジガバチの特異な繁殖行動が本能に支配されているように、品切を恐れて増刷を望む作者の気持もまた、卑しい経済的な欲望ではなく（おなじ手紙の冒頭では前年の印税額を問い合わせはいるのだが）、より切迫した芸術家の本能とでも呼ぶべきものに由来している。この避けがたさ、制御しがたさを暗示し、増刷依頼への理解を求めるともまた、この手紙におけるジガバチの比喻の動機の一つである。手紙をテキストとして読み解くという問題設定は、このようなレトリックの社会的側面に注意することも意味するだろう。

ブルーストがこの昆虫を指すために用いているフランス語 (*guêpe-fouisseuse*) は、「穴を掘るのが巧みな蜂」という意味だが、日本語の「ジガバチ」は、漢字では「似我蜂」と表記される。古くから人びとは、蜂が芋虫を埋めたところから新しい蜂が生まれてくることは目撃していたけれど、その芋虫が餌であることは認識していなかった。そのため、穴を掘るときに蜂のたてる「ジガジガ」という羽音に「似我」という字をあて、蜂がじぶんの本当の子どもではない芋虫に「我に似よ」という呪文を唱えているという説がうまれた¹⁰。死期が迫つた芸術家は、作品に向かつて「我に似よ」と語りかけるのだろうか。ブルーストがこの語源を知つたなら、なにを思つただろうか。

註

- * 1 この段落にあげた刊本の書誌情報は以下の通り。Marcel Proust, *Correspondance générale*, éd. Robert Proust et Paul Brach, Paris, Plon, 6 vol., 1930-1936; *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol. (以下「書簡」の引用は、この版に依拠し、「ローマ数字で巻数、アラビア数字で頁数を記す」); *Lettres (1879-1922)*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche, préface et postface de Katherine Kolb, notices biographiques des correspondants par Virginie Greene, Paris, Plon, 2005; *Correspondance*, choix de lettres, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon, Paris, Flammarion, GF, 2007. 保苅瑞穂監修『ブルースト全集 書簡』十六、十七、十八巻、筑摩書房、一九八九、一九九三、一九九七年。Jürgen Ritte et Reiner Speck (dir.), *Cher ami... votre Marcel Proust. Marcel Proust et sa correspondance*, catalogue d'exposition, Gand, Snoeck Publishers, 2009. コルブの版に依拠する最初の網羅的な概説書として、Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, 1996を参照。日本の専門家グループは総索引を作成・刊行し、書簡研究に貢献している。Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Index général de la Correspondance de Marcel Proust*, Kyoto, Presses de l'Université de Kyoto, 1998.

- * 2 *Anthologie de la correspondance française*, établie, préfacée et annotée par André Maison, Lausanne, Rencontre, 1969, 7 vol., t.VII, pp. 294-299. とりわけ、一九〇八年十一月の夫人宛の書簡の一節は有名である。「フランス語を擁護する唯一の人々というのは「…」《それを攻撃する》人々のことなのです。作家の埒外に存在して、手厚く護られているフランス語があるなどという考えは前代未聞です。作家はめいめいが自分の言葉をつくらねばならぬのです。」ストロース夫人の最初の結婚の相手は、『カルメン』や『アルルの女』で知られる作曲家ジョルジュ・ビゼーであり、息子ジャックはブルーストの高校時代の級友だった。

- * 3 José-Luis Diaz, « Le XIX^e siècle devant les correspondances », *Romantisme*, n° 90, 1995, pp. 7-26, ici pp. 14-15.
- * 4 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (六上 CSB 文庫記下 8), pp. 221-222.
- * 5 詳しくは以下の研究を参照。Sylvaine Landes-Ferrali, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, G. Narr, 2004, pp. 217-237.
- * 6 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989 (RTP 文庫記下 8), t. II, p. 14.
- * 7 この歴史的な整理については、上にあげた José-Luis Diaz の論文に多くを依拠している。
- * 8 Vincent Kaufmann, *L'Équinoxe épistolaire*, Paris, Minuit, 1990, pp. 79-85. 批評家ブルーストの理論的な立場に抵抗するかたちで、あえて書簡の矛盾したコミュニケーション形態そのもののなかに作家ブルーストの特異性を見出すような先行研究として、ほかに以下を参照。Alain Buisine, *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983; Martin Robitaille, *Proust épistolaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- * 9 Ande Le Roux, « La guêpe fouisseuse ou l'imaginaire entomologique de Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n° 31, 2000, pp. 123-130. ブルーストのジガバチの比喻については、この論文を参照しつつ、異なる解釈の提示を試みた。いずれにせよブルーストは、一九〇〇年頃の覚え書きと見られる草稿のなかですでに、卵を産んで死ぬ昆虫の姿と作家の姿を重ねていた (CSB, 421)。
- * 10 ジャン・アンリ・ファールブル『訳読 ファールブル昆虫記 第1巻下』奥本大三郎訳、集英社、二〇〇五年、七九頁(五九頁の訳注)