

Title	プルーストとターナー
Sub Title	Proust and Turner
Author	真屋, 和子(Maya, Kazuko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1993
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.64, (1993. 12) ,p.89(122)- 109(102)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00640001-0109">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00640001-0109</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# プルーストとターナー

## 真屋和子

### はじめに

マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』の作中画家エルスチールは、主人公を芸術へと導くもっとも重要な人物の一人である。これまで画家のモデルとして主に、フランス印象派画家、ホイスラー (Whistler)、シャルダン (Chardin)、モロー (Moreau) などの名があげられてきた。多くの場合、作品中にちりばめられた絵を検討することによって実在の画家を探る方法がとられている。本稿では、実証性を保持するため、プルーストの創作過程に目を向け、彼の文学観と深くかかわる箇所を中心に草稿を手がかりとして考察を加えた。この作品におけるエルスチールの代表作「カルクチュイ港」の位置づけを明らかにさせながら、作中の画家を通して推測しうるプルーストの芸術観とはどのようなものであるかを考え、さらに、実在のどの画家から着想を得たものであるかを探ることによって、プルーストの文学観、芸術観に関するわれわれの理解をより深めたいと思う。

### 1. 「カルクチュイ港」をめぐって

作品『失われた時を求めて』が大宇宙であるなら、「カルクチュイ港」はその中の小宇宙の一つである。エルスチールの果す役割はこの絵に集約されていると言っても過言ではないだろう<sup>1)</sup>。バルベック滞在中の主人公は、エルスチールのアトリエを訪れる。それはいわば、「世界の新しい創造の実験室」として主人公のまえにあらわれるが、とりわけカルクチュイの

港を描いた絵に蒙を啓かれる。その絵は、「町を描くためには海に関する名辞しか用いず、海を描くためには町に関する名辞しか用いないといった技法」でできている。絵の魅力は、「詩において *métaphore* と呼ばれているものに似た、「表現された事物の一種の *métamorphose*<sup>2)</sup>」にある。話者によるこの絵の描写は、ターナー (J.M.W. Turner 1775-1851) の描いたオンフルール港の一連の絵を思わせるものであり、そのいずれかが、話者あるいはブルーストの“メタファー”発見に至る鍵を握っていたのではないかと思われる<sup>3)</sup>。

オンフルールといえば、ブルーストにとって思い出の地でもある。1901年11月28日 F. グレーグ宛て書簡で、グレーグの散文詩集『開かれた窓』の中の、ブルーストに捧げられた詩「海上の鐘」について次のように言っている。

... ce que je préfère à tout à l'heure des cloches, ce sont *les mâts devenus d'immobiles terriens*, image admirable que vient renforcer encore “comme les marins etc.”<sup>4)</sup>

ブルーストが気に入ったイメージ、《不動の陸の者となった帆柱》は、「カルクチュイ港」に用いられている表現を思わせる。そこでは、「マストが、その属している船の母体を、なんとなく町の一部のような、地上の建築物のようなものに見せていた」のである。

ブルーストはターナーの「オンフルール港」を知っていた。1904年7月10日 A. ソレル (A. Sorel) 宛て書簡には、《J'étais ce soir en train de regarder un album des *Rivières de France* de Turner, ... et ouvert sur “*Honfleur*”<sup>5)</sup>》とある。1901年に、オンフルールをうたった詩で目にした表現《不動の陸の者となった帆柱》が、数年後、ターナーの「オンフルール港」を見て再び甦ったとも考えられなくはない。「カルクチュイ港」の話者による解明の書き出しをみてみよう。

Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, *les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, ...* Dans le premier plan de la plage, *le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan*<sup>6)</sup>.

話者が「家々の屋根が、町を抱いている岬の向こう側に、何本ものマストを（あたかも屋並の上に煙突や鐘塔がそびえたかのように）そびえさせ」と語る時、ターナーの絵を思わずにはいられない。空と海のあいだに、また「陸と海とのあいだに、固定した境目、絶対的な境界を認めない」エルスチールの態度は、プルーストが一時期傾倒したラスキン (John Ruskin 1819-1900) がターナーについて述べていることからきたものと思われる。ラスキンは『英国の港』の中で、次のように書いている、《... He (Turner) never forgot those facts; never afterwards was able to recover the idea of positive distinction between sea and sky, or sea and land》<sup>7)</sup>。プルーストは、ターナーに関するこのラスキンの著書を持っており、1907年、カブル滞在中、ラスキンの他の本と共にこの『英国の港』を送らせるようレイナルド・アーン (R. Hahn) に書き送っている。

Aux volumes sus indiqués qu'il ajoute le volume de la grande édition de Ruskin sur Turner, j'ignore le numéro du volume mais le titre est *Turner* et qu'il veuille bien m'envoyer le tout *aussi immédiatement que possible* par colis postal<sup>8)</sup>. (強調はプルースト)

「できる限り早く」必要としたのは、小説を書く上で参考にする意図があったからではないだろうか。さらに興味深いことに、ブルーストは同じ1907年8月のR. アーン宛て書簡で、ターナーの画集『フランスの川』におさめられた絵の題が書かれた目次を、書き写させるよう依頼している<sup>9)</sup>。先に見た「オンフルール港」はこの画集に入っている。ノルマンディ地方への旅行中、遠出をしない日は、『フランスの川』に参考資料を求めているということである<sup>10)</sup>。

1909年11月26日、R. アーン宛て書簡では、ブルーストはターナーのスケッチを模写し、建物と船を配した港を素描して *Turner Vue de Lincoln* と題を書き添えている<sup>11)</sup>。この絵は、*Boston, Lincolnshire* を指すと思われる。前景には建物の前に船がもやっており、遠くには水から抜けだしたかのような白く淡い教会が描かれている。これも「カルクチュイ港」に盛り込まれた細部の一部のようなものである<sup>12)</sup>。いずれにせよ、この頃ターナーの海の絵に何らかの関心を示しているという事実は注目に値する。ブルーストがルーブル美術館にあるターナーの絵を覗いていたかどうか明らかではないが、少なくともラスキンによるターナー擁護の書『近代画家論』(*Modern Painters, 5 Vols.*)、『英国の港』などを通じて、あるいは美術雑誌などで多くのターナーの絵に接していたことは間違いないであろう。

## 2. “メタファー”の発見

「カルクチュイ港」が重要なのは、この絵に、エルスチールと話者に共通する、反主知主義、反リアリズムの態度、ものの見方があらわされているということ、そして最終巻において、話者が作家としての義務がいかなるものであるかを明らかにし、真実を表現する方法として“メタファー”を見出している箇所と呼応することであろう。“海・陸逆転のメタファー”は、作品中で展開されることによって話者自身のものの見方が示される<sup>13)</sup>。また作品の構造という異なるレベルでは、文学における“メタファー発見”を準備する役割を担っており、最終巻に至って、「真実は、…つぎの瞬間にしかはじまらないだろう、すなわち作家が、二つの感覚に共

通の特質を関連づけること、…共通のエッセンスをひきだし、それらを一つのメタファーのなかで、時の偶発性からまぬがれさせるであろうときである<sup>14)</sup>」という箇所を目にする時、絵画から得た、視覚的イメージをもつ、“メタファー”の概念と結びつき、ここに絵画と文学が交錯しながら重なり合う。

文学と絵画が“メタファー”という言葉によってつなぎ合わされるまでには長い過程を経ていることがわかる。カイエ28（1910年）では、主人公がエルスチールのアトリエで目にする絵は、最終稿に見る長い描写であらわされた「カルクチュイ港」のかわりに、モネから着想を得た3枚の絵を含む、あわせて5種類が考えられていた<sup>15)</sup>。これらの絵の説明と共に、《Pour la IV<sup>e</sup> partie (critique)》として、最終巻『見出された時』のために書かれた、文体 (style) についての記述も同時におさめられている<sup>16)</sup>。この事実からも絵と文学が結びつけられていたことがわかるが、同じカイエ28の68r<sup>o</sup>において《A mettre pour Elstir (ou pour Bergotte)》と書き加えられており、画家と作家の間の区別にこだわりがないことを示している<sup>17)</sup>。

カイエ28（2r<sup>o</sup> à 13r<sup>o</sup>）には、画家について書かれた興味深い文がある。

Si je ne m'étais pas bien rappelé ce qu'avait dit Bergotte — [...] — je ne me trompais pas, c'était un grand peintre [...] dressant dans la mer des lignes de fuites (aussi mobiles) aussi hautes, de formes parfois aussi animales, que les lignes des rochers.

これは作家ベルゴットが、エルスチールについて主人公に語った内容であるが、ラスキンが『英国の港』の中で、ターナーについて言っていることと類似している。ラスキンは、ターナーがそれまでの画家とは全く異なる新しい見方で海をとらえたことを強調し、次のように言う。「ターナーは、南海岸を旅行した際、海はそのようなものではないことを発見した。つまり海は、今まで考えられていたのとは反対に、まったく気紛れで少しもじっとしていないものであり、船の腹におとなしく波打っているときも

あれば、空高く荒れ狂うこともある…波のひとつひとつが2つに砕け、その瞬間、陸の方向マイルものところに打ち寄せる。…鉄のこての如く打ちつけるかと思えば、雲のように消え、目には見えなくなってしまう。堅牢な洞窟のように口を開けたかと思うと、次の瞬間には大理石の柱となり、次には雷雨に濡れてずっしりと重みを増した真白な羊の毛となる。ターナーはこのような事実を決して忘れはしなかった<sup>18)</sup>。波の高さや海の流動性を強調している点、岩や動物との比較などが共通している<sup>19)</sup>。そしてこの文のすぐ後に続くのが、「以後彼（ターナー）は、海と空、海と陸の間のはっきりした区別という概念をただの一度も見出し得なかった」であり、エルスチールの陸と海の間境界を認めない態度と一致することはすでにみたとおりである。

注目すべきは、カイエ28 (N. A. F. 16668f<sup>os</sup> 33r-34r) の、『見出された時』のために記された文学に関する一文で、そこにはターナーの名と絵があらわれる。

Pour la [dernière *biffé*] [IV<sup>e</sup> corr.] partie (critique)

Comme la réalité artistique est *un rapport, une loi*, réunissant des faits différents ... la réalité n'est posée que quand il y a eu style, c'est-à-dire alliance de mots. ... De même ... quand décrivant<sup>20)</sup> un tableau de Turner représentant un monument pour parler de l'importance de l'effet de lumière, je dis que le monument apparaît aussi "*momentané*". Il y a réalité et style. (強調はブルースト)

この重要な断章は、カイエ57 (1911年) で手が加えられ、最終巻では、文学に関する“メタファー発見”の箇所となる。ところがここでは、《*métaphore*》のかわりに《*alliance de mots*》という言葉が用いられている。両者に共通するのは、異なる二つの要素の結びつきということであろうが<sup>21)</sup>、前者の方に後者よりも、より受け入れの幅の豊かさが感じられる。ここでは、ターナーの絵に、後に《*métaphore*》にかえられることになる修

辞法を読みとっている点を指摘するにとどめたい。

画家の姿勢を反映するものとして用いられる絵は、カイエ28のあとも、カイエ34（1912-1913年）、グラッセ社（Grasset）棒組校正刷り（1914年）で試行錯誤が重ねられる一方、画家の技法や芸術に対する態度に関しては、創作活動が進むにつれて加筆が認められる<sup>22</sup>。カイエ28（1910年）は、プルーストが、R. アーン宛て書簡にターナーの絵を模写した1909年に近い年のものであることも指摘しておきたい。

では絵における“メタファー”についてはどうか。カイエ28でこの語が使われているものの、文章は断片でしかない。グラッセ社棒組校正刷り（1914年）の段階では、『花咲く乙女たちのかげに』で、エルスチールの絵から“メタファー”を読みとる場面に相当する箇所には、《*métaphore*》ではなく《*équivoque*》という語が使われている<sup>23</sup>。この語が引き出されるのは *Dégel à Briseville* と題する絵で、モネから着想を得たとされる<sup>24</sup>。

... la beauté qu'il y a dans cette immense *équivoque* de reflets où l'œil ébloui est incertain s'il voit briller un morceau de glace azurée, ou une lueur de soleil sur l'eau, ...

なぜ《*métaphore*》が《*équivoque*》より望ましいか。異なる二つの対象物A・Bの関係は、プルーストのいう“メタファー”では、AはBに、またBはAになり得るが、《*équivoque*》は、AはBのようでもAのようでもあり、BはAのようでもBのようでもあるというA・Bの関係になるだろう。プルーストにとって、異なる二つの物が逆転可能なまでに類似していること、またそのように見える見え方に関心があるのであって、類似性よりは、不明確さ、曖昧さがより強調される《*équivoque*》は文字通り曖昧であり、《*métaphore*》の方が相互浸透の関係<sup>25</sup>がいつそう明白で積極的な形で示される。また、陸を海と見、海を空と見る方が、陸のようでも海のようでもあり、という見方よりも、理知が介入しはじめる前の最初の印象を瞬間的にとらえる感じがより強くなる。なぜなら、後者の方は陸か海にち



がないがはっきりしないだけであるのに対し、前者は、海を「空だ！」と見てもその実、陸であるかも知れないという、錯覚をも含むからであり、印象、錯覚を重んじるエルスチールの芸術観により合致する。芸術家は、一々の名称や個性を気かけず、「物からその名をとりさる、または物にべつの名をあたえることによって再創造する<sup>26)</sup>」のであるから。目の錯覚通りに表現したり、時には「蜃気楼そのままのものを好んで描い<sup>27)</sup>」たりするのは、ターナーの独自性を示すものでもあり、この点においては、印象派画家と一線を画する。

最終稿では、《équivoque》が《métaphore》となり、その語がそこから引き出される絵も、モネの雪どけを思わせるものから「カルクチュイ港」になる。加えて、ターナーの絵を用いて説明された《alliance de mots》も同じ頃《métaphore》にかわる。プルーストはこれらすべての加筆訂正を第一次世界大戦中にしている。

### 3. 反主知主義の芸術観

『模作と雑録』の中に次のようにある。「イギリス人の目を通して見たフランスの風景を集めたら、どんなに興味深いコレクションができることだろう！ターナーによるフランスの川、…」<sup>28)</sup>。プルーストは、ターナーの画集『フランスの川』を好んで見ていたようだが、話者にもエルスチールの画集を見る習慣があった。

Les jours où je ne descendais pas chez Mme de Guermites, pour que le temps me semblât moins long, durant cette heure qui précédait le retour de mon amie, je feuilletais *un album d'Elstir* ...<sup>29)</sup>.

カイエ53（1915年）ではこの箇所に対応するところは次のようになっている。ところが、エルスチールの名は、ターナーであったものを、草稿に訂正が加えられて、おきかえられたことがわかる。

Quelquefois en l'attendant pour que le temps me semblât moins long, je feuilletais *un album d'Elstir* ...<sup>30)</sup>

un album [de Turner *corrigé en* d'Elstir], prenais *ms.*<sup>31)</sup>

この事実からもプルーストが、作中画家にターナーを重ねて考えていたことがうかがえる。

これまで主に、技法、ものの見方に関して両者の類似点を見てきたが、次に芸術家としての態度をめぐって考察を加えたい。

「カルクチュイ港」の場面に次のようにある。

... cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité ...<sup>32)</sup>

見えるがままに対象を描こうとするエルスチールの反主知主義の姿勢は、ラスキンの著書『鷺の巣』の中のターナーに関する逸話からきている<sup>33)</sup>。Plymouth と題された作品を見て、船に舷窓がないと評したある海軍士官に、ターナーは次のように答えたという。《... je le sais de reste, mais *mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais*》。プルーストは、「ジョン・ラスキン」の中に、この挿話をド・ラ・シズランヌ (R. de La Sizeranne) の『ラスキンと美の宗教』(*Ruskin et la Religion de la Beauté*) からそっくりそのまま書き写している。『ゲルマンのほう』で話者自身もいう。

... *mon imagination, semblable à Elstir* en train de rendre un effet de perspective ..., me peignait *non ce que je savais, mais ce qu'elle voyait, ...*<sup>34)</sup>

「知っていることではなく見たものを描く」というターナーの言葉は、話者のものとしてここでも繰返されている。この一文によって話者はエル

スチールに類似した想像力をもつことが示され、三者が共通する態度によって結びつく。

さらに特筆すべきは、上にあげた一節は、『ゲルマンのほう』の校正刷りの段階で訂正され、《Elstir》になる前は《Turner》であったことである。想像力の働き方の類似という点でも三者が結びつくことになる。

... mon imagination, semblable [à Turner corrigé en à Elstir] ...<sup>35)</sup>

エルスチールの反主知主義は、『囚れの女』において説明される、「原因からはじめず結果を示す、錯覚を示す」、「セヴィニェ夫人のドストイェフスキー的な面<sup>36)</sup>」とも呼応しており、芸術家の態度に関しても、文学と絵画が共鳴し合っている。

反主知主義も、“メタファー”の概念も、その絵から引き出されたという意味で、最終的に「カルクチュイ港」を衣としてまとう。だが、“メタファー”についてと同様、反主知主義についても最終稿に至る前までは、異なる絵と結びつけられており、プルーストの試行錯誤のほどをうかがうことができる。

グラッセ社棒組校正刷りの段階では、二種類の絵を比較し対比させている。一つは、フランスの田舎町を描いた小作品群で、市民のいきいきとした生活や、生活感あふれる町並が描かれた絵の上半分に、過去に属するかのような二つの鐘塔がそそり立つ古い教会が、ペンで描かれている。ここには「知っていることを描く」画家の態度があらわれている。もう一方は、聖堂を描いた一連の絵であり、そこでは聖なる教会と俗なる生活や建物と同一の光を浴びて互いに融合を見せている。もはや「考古学的知識」はぬぐい去られている。この両者の差を利用して、つまり前者で「知っていること」を描いている画家が、後者であえて「すべて忘れて、自分を何も知らない状態に」置いて描いているという事実によって、反主知主義が説明される<sup>37)</sup>。前者にコロー (Corot)、プラウト (Prout) やラスキンの絵を、後者にモネの「ルーアン大聖堂」(*Cathédrale de Rouen*) の連作を思

うのは理由のあることである<sup>38)</sup>。しかしまた、その両方にターナーを思うこともできるであろう。対照的な二通りの方法で、ターナーは教会と市民の生活を数多く描いているからである。モネの「ルーアン大聖堂」が、ターナーの同じ題の水彩画から着想が得られたものであるのは周知のことである。もう一方の、聖俗の対比を際立たせながら細密に描写されたものとしては、『フランスの川』におさめられた、「オルレアン」、「トゥール」(Tours)、「ルーアン大聖堂」などをあげることができる。これらの絵についての解説をブルーストが目にしていたことは想像に難くない。

Ces nobles monuments de l'antiquité sont obstrués, à Rouen comme ailleurs, par une masse de chétives habitations ... (*Cathédrale de Rouen*)<sup>39)</sup>.

... et de nos jours elle (*l'ancienne ville d'Orléans*) mérite d'être distinguée par ses arts et son commerce ... la cathédrale avec ses deux nobles et superbes tours, est l'objet qui frappe principalement les regards (*Orléans*)<sup>40)</sup>.

ともに聖俗の対比が示されている。「オルレアン」では、そそり立つ教会の二つの塔が、商店や劇場など人びとの日々の生活の舞台と対照をなす。画集にみるこれらの場所は、話者が訪れることを熱望したところでもあった<sup>41)</sup>。

しかし、いかにブルーストの表現と絵が類似しているとはいえ、実際はラスキンがターナーやプラウトの絵を数多く模写しているという事実もあり、誰の絵であるかを言い切ることは難しい。結局、タイプ原稿の段階で用いられた二種類の絵は、最終稿には比較対照される形ではどこにもでてこない<sup>42)</sup>。最終稿において、反主知主義の説明は「カルクチュイ港」のもとにおさまる。芸術観に関しては、その多くの部分がこの絵に収斂されていくかのようである。

#### 4. “遠近法の効果”をめぐって

外界の事物を、自分が知っている状態の通りに表現せず、われわれの最初の視像が形成される、目の錯覚通りに表出しようとするエルスチールの習慣のうちに、プルーストはもう一つのエルスチールの独自性を認める。それは、彼独自のものの見方によって、それまで知られていなかった遠近法のいくつかをあきらかにする、ということである。この“遠近法の効果”も、グラッセ社棒組校正刷りにはなく、創作過程の最終段階において得られたものであることがわかる<sup>43)</sup>。遠近法の効果について、話者がエルスチールの絵を見て受けた印象を述べている箇所から、その一例をあげる。

... sur la falaise ou dans la montagne, le chemin, ..., subissait, comme le fleuve ou l'océan, les éclipses de la perspective. Et soit qu'une arête montagneuse, ou la brume d'une cascade, ou la mer empêchât de suivre la continuité de la route, ..., le petit personnage humain en habits démodés perdu dans ces solitudes semblait souvent arrêté devant un abîme, ... tandis que, trois cents mètres plus haut dans ces bois de sapins, ... nous voyions reparaître la mince blancheur de son sable hospitalier au pas du voyageur, mais dont le versant de la montagne nous avait dérobé, contournant la cascade ou le golfe, les lacets intermédiaires<sup>44)</sup>.

このような、山道や河、大洋が、尾根によって、また断崖によって部分的に隠された絵はターナーに多くみられる。先にあげた、エルスチール、ターナー、話者の類似を示す、『ゲルマントのほう』の校正刷りからの文を、今度は遠近法の効果という点に注意してもう一度みてみたい。

Mais mon imagination, semblable [à Turner corrigé en à Elstir] en train de rendre *un effet de perspective sans tenir compte des notions*

*de physique* qu'il pouvait par ailleurs posséder, *me peignait non ce que je savais mais ce qu'elle voyait; ...*

この棒組校正刷りの一文によっていくつかの点が明らかになる。まず、エルスチールなる人物を考える時、プルーストの頭には、ターナーのことが少なからずあったという事実。そして、エルスチールの独自性とされる“遠近法の効果”，「物理学の概念をわざと考慮に入れない」で「知っていることではなく，見たものを描く」“反主知主義”の姿勢もまた，プルーストがターナーに独自のものとして見ていたことがわかる。これらの事実がより確かなものと思えるのは，同じ校正刷りの数ページ先でもエルスチールが，ターナーに重ね合わせられていることである。

Quand ses larges fenêtres carrées, ..., étaient ouvertes pour le ménage, on avait, à suivre aux différents étages les valets de pied impossibles à bien distinguer mais qui battaient des tapis, le même plaisir qu'à voir *dans un paysage de Turner* un voyageur en diligence, ou un guide, à différents degrés d'altitude du Saint-Gothard<sup>45</sup>.

すでにみた通り，羊腸路を部分的に隠す，起伏のはげしい山を描いたエルスチールの絵に“遠近の一法則”を読みとる話者であるが，ここでプルーストは，同じような山の風景画をターナーのものと明記している。この二者の類似関係をさらに強めることを示すと思われるのは，この校正刷りの段階で，《dans un paysage de Turner》の後に，《ou d'Elstir》と，プルーストが加筆していることである<sup>46</sup>。

文学をめざす主人公にとって重要な意味をもつマルタンヴィルの鐘塔の体験は，エルスチールによってはじめて明らかにされた遠近法にのっとって描かれた，このような風景の中ではじめて可能となる。

車上の人の運動と道の曲折によって，塔が動きだす。三つの鐘塔はた

えず位置を変えあう。横に押しあい、前に押しあい、一緒になったり、逃げ隠れしたりする<sup>47)</sup>。全くこれと同じ状況を、プルーストは随筆「自動車旅行の印象」の中でも描いているが、それは1907年の夏、ノルマンディ地方への旅行の際、体験した印象を記したものであり、1907年11月19日の「フィガロ」第一面に掲載されている。その中で、広大な風景にそそり立つサン＝テティエヌの二つの鐘塔とサン＝ピエールの塔を、ターナーの絵の構図に重ね合わせている。

Bientôt nous en vîmes trois, le clocher de Saint-Pierre les (les deux clochers de Saint-Etienne) avait rejoints. Rapprochés en une triple aiguille montagnaise, ils apparaissaient comme, souvent, dans Turner, le monastère ou le manoir ... qui, au milieu de l'immense paysage de ciel, de végétation et d'eau, tient aussi peu de place, semble aussi épisodique et momentané, que l'arc en ciel, ...<sup>48)</sup>

この随筆のうちに、「自動車旅行の日々」と題されて『模作と雑録』に収録される<sup>49)</sup>。さらにこの中の一節が『スワン家のほうへ』にとり入れられ、ペルスピエ博士の馬車に同乗した少年時代の主人公が、マルタンヴィルの鐘塔について綴った文章になる。ターナーの絵に言及した箇所は『模作と雑録』の中ではそのまま保たれているが、マルタンヴィルの鐘塔のエピソードでは削除されている。ところが、作品中この一文にふれる場面を検討することによって、依然としてプルーストの頭からターナーが消えていないことがわかる。

「自動車旅行の日々」にプルーストによって付けられた注を見ると、「『失われた時を求めて』の第四巻（未刊）のなかではこの一文が手直しされて「フィガロ」に掲載されることがほとんど一章全体の主題をなしている<sup>50)</sup>」とある。ここでプルーストのいう第四巻とは『見出された時』を指す。しかし草稿への加筆が続けられた結果、主人公の記事が「フィガロ」に掲載される挿話は、新プレイヤッド版（ガリマール社）では『消え去っ

たアルベルチーヌ』の中におさめられている。プルーストの注に従えば、“この一文”とは「自動車旅行の日々」を指し、それが“手直しされ”たものとは、『スワン家のほうへ』の中のマルタンヴィルの鐘塔の印象を綴った主人公の文章のことである。長い間心待ちにしていた主人公の記事の「フィガロ」への掲載はやがて実現する。ゲルマント家午餐会の場面で、エルスチールの絵が話題にのぼる時、主人公は次のように言う。「エルスチールといえば、私はきのう《ル・フィガロ》のある論説で彼の名を挙げましてね。あれをお読みくださいました？」<sup>51)</sup>。マルタンヴィルの鐘塔の一文が、「自動車旅行の日々」からの部分的、括弧付の引用でしかないことは、プルースト自身同じ注の中でことわっている。従って、主人公の問いに誘われて、エルスチールの名を「自動車旅行の日々」、あるいは実際に「フィガロ」に掲載された「自動車旅行の印象」の中に探すのは、的はずれなことではないであろう。だが、エルスチールの名はどこにも見当たらない。あるのはすでに見たとおり、ターナーの名である。プルーストは、“エルスチール”と書きながらターナーを思っていたと考えることができる。

マルタンヴィルの鐘塔の挿話は、話者あるいはプルーストの印象主義、相対主義、反リアリズムを示す重要な一節であるとともに<sup>52)</sup>、筋立ての観点からも、主人公の文学的資質の開花を前に前奏曲の役割を果すものである。

『スワン家のほうへ』で、反リアリズムを示す箇所でも、ターナーの名と、その作品名が削除されている。セヴィニエ夫人を愛読する祖母は、主人公を芸術へと導く、重要な人物の一人であり、エルスチールのアトリエ訪問を主人公に促すことによって橋渡しの役割も果している。主人公への贈り物をする場合も、写実そのものである風景写真よりは、同じ風景でも昔の版画を選ぶのが常であった<sup>53)</sup>。祖母のもつ美意識は、主人公へと受けつがれる。そして後に、「モデルに忠実であれば、資料的な、さらには歴史的な重要性をもつことができよう、しかしそのことは、かならずしも芸術の一つの真理ではない<sup>54)</sup>」という彼自身の文学観につながる考えをもつにいたる。



プルーストはターナーを反リアリズムの画家としてみていた。「ティツィアーノのあるデッサンから私が抱いたヴェネチアの観念は、簡単に写真からあたえられたであろう観念よりもはるかに不正確であったことはたしかだ<sup>55)</sup>」と述べる話者の言葉は、タイプ原稿では次のようになっていた。

L'idée que me donnèrent *Les Rivières de France* de Turner, des grandes cathédrales auxquelles je ne cessais de penser et qu'on m'avait promis de me mener voir plus tard, et de Venise, une gravure d'après un dessin du Titien, qui est censée avoir pour fond la lagune, [et de Quilleboëuf l'étude de Turner qui porte ce nom *biffé rel.dactyl.*] était certainement beaucoup moins exacte ...<sup>56)</sup>

タイプ原稿で、『フランスの川』の中の海の絵とターナーの名が削除され、次いで最終稿にいたるまでの段階で、さらにターナーの名、『フランスの川』、その中にある大聖堂を描いた一連の絵に言及した箇所すべてが消されている。プルーストが、ターナーに限らず、名前を削除したり置きかえたりするのはなぜか、その真意のほどはわからない。ただ、削除されるから重要ではないと判断するのは誤りであろう。

## む す び

ターナーがエルスチールのモデルだとは言えないが、これまでみてきたように、プルーストの芸術観、文学観、世界観の一端を示す重要な箇所では、ターナーが見え隠れすることは事実である。

“メタファーの発見”はある意味で、プルーストの文学観をあらわす宣言のようなものではないだろうか。声高に叫ぶのではなく、内なる声が、静かにではあるが執拗におこなっている。宣言の内容は、反主知主義であり、反リアリズムでもあるだろう。反主知主義とはいっても、理知を排除することではなく、理知が働きはじめる前の段階を重視するということであり、印象を、そして錯覚までも重んじることであり、反リアリズムと

は、ブルーストの場合、1850年以後の科学的実証思想と結びついたリアリズムを全面否定するものではない。過去の遺産を否定することなく、自分のものとして巧みに取り入れつつ独自の新しいものの見方を示すことにある。

プッサン (Poussin) の絵にターナーのいくつかの部分を知る『失われた時を求めて』の話者同様、起源を逆転させながら、ラシーヌ (Racine) の作品に、スタンダール (Stendhal) に、フロベール (Flaubert) に、ブルーストを読むことができるのはそのためでもあるだろう<sup>57</sup>。またもっと自由に、あらゆる種類の芸術間の境界を取り除き、「カルクチュイ港」にカルパッチョ (Carpaccio) を思い、ドビュッシー (Debussy) を思い、北斎を思う。ヴァントゥイユの音楽にダンテ (Dante) の『神曲』のある場面を思い浮かべたり、ターナーの風景画を思ったりする。これはブルースト自身もした読み方である<sup>58</sup>。このように、小説的現実における発見に、読者も立ち合わせる自由を残すことこそブルーストの望むところではないだろうか。ターナーという名を削除したり、エルスチールに書き改めることは、作中の画家や絵に普遍性をもたせることであり、エルスチールという画家に匿名性を付与することであり、読者の想像力によって埋めつくされるための空隙を作るのではないだろうか。

#### 注

ブルーストの作品からの引用は、*À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1987, vol. II, 1988, vol. III, 1988, vol. IV, 1989 に拠る。なお、Sw., は *Du côté de chez Swann* 『スワン家のほうへ』, J. F., は *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 『花咲く乙女たちのかげに』, G., は *Le Côté de Guermantes* 『ゲルマンのほう』, S. G., は *Sodome et Gomorrhe* 『ソドムとゴモラ』, P., は *La Prisonnière* 『囚われの女』, A. D., は *Albertine disparue* 『消え去ったアルベルチーナ』, T. R., は *Le temps retrouvé* 『見出された時』である。*Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Clarac et Sandre, Paris, Gallimard, 1971, (Bibl. de la Pléiade) は、C. S. B. と略す。なお、注がついていない場合は、筆者 (真屋) 強調。

- 1) Voir Jean-Yves Tadié, *Proust*, P. Belfond, 1983, p. 212.
- 2) *J. F.*, II, p. 191.
- 3) Voir A. J. Finberg, *Turner's Sketches and Drawings*, New York, Schocken Books, 1968, Plate LXXV (初版は1910年に出たが、この頃ブルーストはターナーの海の絵に関心をもっていた)。
- 4) Philip Kolb, *Correspondance de Marcel Proust*, Plon, t. II, p. 475. Voir Fernand Gregh, *La Fenêtre ouverte*, Paris, Fasquelle, 1901, p. 276: «Et le clocher de l'église, vieux, ... étayé de grands mâts hors de service qui jadis vibraient de la tête au pied dans les tempêtes, ..., sont devenus d'immobiles terriens, ...» (*Les Cloches sur la mer*).
- 5) *Ibid.*, t. IV, p. 177.
- 6) *J. F.*, II, p. 192.
- 7) John Ruskin, *The Harbours of England*, Library Edition, *The Works of John Ruskin*, XIII, p. 44. Ruskin, *Modern Painters*, IV, Library Edition, VI, p. 59: «He (Turner) draws the earth truly as far as he can, to the horizon; then the sky as far as he can .... They run together at the horizon; and the spectator complains that there is no distinction between earth and sky, or that the earth does not *look solid enough*» (強調はラスキン). Ruskin, *Lectures on Art*, Library Edition, XX, 1904, p. 163: «In his drawing of the *Greta*, he begins with the dark brown shadow of the bank on the left, and illuminates up from that, till, in his distance, trees, hills, sky and clouds, are all lost in broad light, so that you can hardly see the distinction between hills and sky». *P.*, III, p. 880. Voir Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Librairie Droz, 1955, p. 132.
- 8) Kolb, *op. cit.*, t. VII, p. 260. *Ibid.*, p. 262, note 7: «Il s'agit du volume XIII de la Library Edition, intitulé *The Harbours of England* (Les ports de l'Angleterre)».
- 9) *Ibid.*, t. VII, pp. 261, 262 (note 11), 274. George D. Painter, *Marcel Proust Les années de maturité (1904-1922)*, Mercure de France, 1966, pp. 122, 123, 351.
- 10) Autret, *op. cit.*, p. 85.
- 11) Kolb, *op. cit.*, t. IX, pp. 220, 222.
- 12) *J. F.*, II, p. 192.
- 13) Voir Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, pp. 52-54. André Maurois, *À la recherche de Marcel Proust*, Hachette littérature, 1949, pp. 197, 198. Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im zwanzigsten*

*jahrhundert*, A. Francke AG·Verlag·Bern, 1952, p. 303.

- 14) *T. R.*, p. 468. *C. S. B.*, p. 586: 《je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, ...》.
- 15) Jo Yoshida, "La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédits(1)", *Bulletin d'informations proustiennes*, No. 8-Automne 1978, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 23.
- 16) Claudine Quémard, "Inventaires du Cahier 28", *Bulletin d'informations proustiennes*, No. 13-1982, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 59.
- 17) *Ibid.*, p. 61.
- 18) Ruskin, *The Harbours of England*, Library Edition, XIII, p. 44.
- 19) Claudine Quémard, *op. cit.*, p. 58.

「カルクチュイ港」の描写でも、水の上に激しくゆられる漁師について、《ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide ...》とあり、動物が波の比喩として出てくる。また、《une grotte marine surplombée de barques et de vagues》や《la mer entre dans la terre, ... la terre est déjà marine》など、波を洞窟にたとえた表現や海の流動性を示す類似した表現が散見される (*J. F.*, II, p. 193)。

- 20) *T. R.*, IV, pp. 1406, 1407, Notes et variantes des Esquisses では、《... quand dans un tableau de Turner ...》(Cahier 28, ff<sup>o</sup> 33-34<sup>o</sup>) となっているが、同じ箇所草稿 (マイクロ・フィルム) と照合すると、《dans》は明らかに、《décrivant》か《découvrant》の間違いである。《dans》では、絵を前にして積極的に働きかける《je》の姿が浮かびあがらない。最終稿で、主人公が「カルクチュイ港」の絵の中に、“メタファー”を見出す箇所に相当し、ここでも絵に、文学における修辭的技法を読みとろうとしているのであるから、《décrire》という動詞がよりふさわしいと考えられる。

この後に続く文に関しても、間違いがあると思われる。《... quand dans un tableau de Turner représentant un monument pour parler de l'importance de l'effet de lumière ...》この文中、《monument》に付けられた注は、representant un [château *biffé*] monument *ms.* (IV, p. 1407) となっているが、草稿で確かめる限り、消されているのは《clocher》という語である。鐘塔にあたる光の効果で思い出されるのは、マルタンヴィルの鐘塔の挿話 (*Sw.*, I, p. 179) である。また、このエピソードから最終的に削除されることになった、ターナーの絵に言及した箇所でも、建物が《momentané》と形容されていることに注目したい。

- 21) Voir Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 10. Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 55-59.

- 22) Yoshida, *op. cit.*, p. 25. Feuillerat, *op. cit.*, pp. 55-57.
- 23) *J. F.*, II, p. 1449. Jean-François Chevrier et Brigitte Legars 《L'Atelier d'Elstir》 in *Cahiers critiques de la littérature*, N° 3-4, été 1977, p. 54, note 1.
- 24) Feuillerat, *op. cit.*, p. 61. Yoshida, *op. cit.*, pp. 23, 24.
- 25) Voir Akio Ushiba, 《L'aspect réciproque de la métaphore chez Proust》, in *Geibun-Kenkyu*, Université Keio, n° 59, 1991, p. 193.
- 26) *J. F.*, II, p. 191.
- 27) *Ibid.*, p. 195.
- 28) *Pastiches et mélanges* in *C. S. B.*, p. 122.
- 29) *P.*, III, pp. 564, 565.
- 30) *Ibid.*, p. 1111.
- 31) *Ibid.*, p. 1883.
- 32) *J. F.*, II, p. 196.
- 33) *C. S. B.*, p. 121. Ruskin, *The Eagles Nest*, Library Edition, *The Works of John Ruskin*, XXII, 1906, p. 210. Ruskin, *The Stones of Venice*, III, Library Edition, XI, 1904, p. 207. Ruskin, *The Harbours of England*, p. 51. Voir Autret, *op. cit.*, p. 35. Painter, *op. cit.*, p. 351.
- 34) *G.*, II, p. 856.
- 35) 3 épreuves de *Guermantes* N. A. F. 16765 pl. 47.
- 36) *P.*, III, p. 880.
- 37)38) *J. F.*, II, pp. 1447, 1448. Yoshida, *op. cit.*, pp. 25, 26.
- 39)40) *The Rivers of France, from drawings by J. M. W. Turner*, London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, 1837.
- 41) 『スワン家のほうへ』のタイプ原稿に次のようにある。《L'idée que me donnèrent *Les Rivières de France* de Turner, des grandes cathédrales auxquelles je ne cessais de penser et qu'on m' avait promis de me mener voir plus tard, ... était ...》(I, p. 1115).
- 42) 「異質に思える対象を浸す同一の光」という二番目の絵に見てとった光の効果については残されている (*J. F.*, II, pp. 19, 714).
- 43) Feuillerat, *op. cit.*, p. 60.
- 44) *J. F.*, II, p. 196. この描写は、ターナーの絵、*Launceston, The Devil's Bridge, St Gotthard* を思わせる。『ゲルマンのほう』で話者は、ターナーの *St Gotthard* にふれている (II, pp. 861, 1830)。Voir Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Librairie Droz, 1951, p. 92.
- 45) 3° épreuves de *Guermantes* N. A. F. 16765, pl. 47. Cf. *G.*, II, pp. 861, 1830.
- 46) Yoshida, *op. cit.*, p. 26, note 65.

- 47) *Sw.*, I, p. 178.
- 48) Marcel Proust, 《Impressions de route en automobile— I. Arrivée à Caen》 in *Le Figaro*, le 19 novembre 1907.
- 49) Journées en automobile, *Pastiches et mélanges* in *C. S. B.*, p. 63.
- 50) *Ibid.*, p. 64.
- 51) *A. D.*, IV, p. 163.
- 52) Curtius, *op. cit.*, pp. 339–346.
- 53) 牛場暁夫『失われた時を求めて』の非完結性について『芸文研究』第58号, 慶応義塾大学芸文学会, 1990年を参照。
- 54) *T. R.*, IV, p. 297.
- 55) *Sw.*, I, p. 40.
- 56) N. A. F. 16752, f<sup>os</sup> 138r<sup>o</sup>, 139r<sup>o</sup>. Voir *A. D.*, IV, p. 231.
- 57) *S. G.*, III, p. 211. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, 1973, pp. 58, 59.
- 58) *C. S. B.*, p. 305.



HONFLEUR  
BODY COLOUR ON BLUE. ABOUT 1830