

Title	プルーストとフェルメール
Sub Title	Proust et Vermeer
Author	佐藤, 恵美子(Sato, Emiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1994
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.66, (1994. 7) ,p.109(70)- 126(53)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00660001-0126

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.

ブルーストとフェルメール

佐藤 恵美子

マルセル・ブルーストは周知のように絵画芸術を好んだが、とりわけ17世紀オランダ絵画は彼の生涯にわたってその興味をつよく惹くものであった。それは、ブルースト家が所蔵していた絵画コレクションに、レンブラントの弟子にあたるホフェルト・フリントの『トビヤと天使』や、フランツ・フランケン作『エステルとアハシュエロス』、あるいはメツーの作品など、この世紀に活躍した画家の手になるものが多く含まれていたことに由来するのであろう。⁽¹⁾しかし、その契機がこのような偶然的要素によるものとしても、ブルーストのオランダ絵画への関心の深さは、単なる美術愛好家のそれにとどまらず、表現者ブルーストの思考そのものにつながっていると考えることができよう。

I

ところで、17世紀オランダ絵画に対する彼の情熱は、二度にわたるオランダ旅行にもよくあらわれている。ブルーストは1898年と1902年にこの地を訪れており、最初の旅の目的はアムステルダムで開かれたレンブラント展であった。さらに、二回目の旅の際にも各地で多くの絵画作品を見ていることから、その主要な眼目がオランダ絵画を見ることであったことは推測にかたくない。これらの経験は彼に、絵画美術についての多くの実りをもたらし、同時に深い内省を促したとされているが、なかでも1902年10月のフェルメールとの出会いは、彼にとって終生忘れ難いものとなったに違いない。晩年、彼が書簡のなかでこの巨匠の『デルフトの眺望』を「世界でもっとも美しい絵」⁽²⁾と評していることは、ひろく知られた事実である。

またこの画家へのプルーストの評価の高さは、彼がオランダを再度訪問した際に持参したフロマンタンの『昔日の巨匠たち』について、「世界中でもっとも偉大な画家であるフェルメール・ド・デルフトの名前がほとんど挙げられておらず、讃辞もない」⁽³⁾と1921年の手紙のなかで不満を表明していることにもあらわれている。⁽⁴⁾さらに、後年プルーストが着手した『失われた時を求めて』の中ではフェルメールが度々言及されており、その芸術に対する彼の本質的理解を十分にうかがうことができる。

ところで、『失われた時』のなかで展開されるこの画家についてのテーマは、スワンのフェルメール研究を始めとして、話者の芸術論、および「ベルゴットの死」の場面などにあらわれている。このようにフェルメールをめぐる主題は、いくつかの異なる次元で登場するわけであるが、それぞれを有機的に関連づけて、このテーマを論ずることもできよう。しかし、とりわけこの主題の終結部をなすともみられる「ベルゴットの死」のエピソードには、プルーストの芸術観の一端があらわれているため、彼とこの画家との関係について考える上で、もっとも注目される個所であると思われる。

もとよりこの場面は、プルーストが死の前年にあたる1921年5月に、パリのジュ・ド・ポーム美術館で開催された「オランダ絵画展」で、『デルフトの眺望』に再会した折の体験をもとに、あとから加筆されたものであるとされていたが、現在では同年4月の時点で、すでに書き始められていたという見方がつよい。⁽⁵⁾したがって、この時のプルーストの実感が、この挿話にどの程度活かされているのか、つまりこの場面がどの程度の虚構性を有するものであるかについては、むろん新たな議論を要する問題であろう。とはいえ、プルーストとフェルメールとの出会いは、このように一つのエピソードという形に結実したわけであり、ここには生と等しい価値をもつ芸術の在り方が示唆されている点で、彼のフェルメール観を知る端緒となっている。

さて、ここで作中人物のベルゴットは、医者に安静を命じられているにもかかわらず、『デルフトの眺望』を見るために展覧会へでかけて行く。

というのも、この油彩画を称讃するある批評家の記事を読んだからであった。そして彼はこの作品を前にしながら、芸術表現についての一つの啓示を得て、「こんなふうにおれは書くべきだった」(P., III, p. 692)と悟りながら、やがて昏倒して死を迎える。以上がこのエピソードのあらましであるが、これにかなり類似した断章が、「レンブラント」と題された美学的エッセーの後半部に見出されるのは興味深い。もっともこのレンブラント論では、ベルゴットのかわりにラスキンが登場し、フェルメールではなくレンブラントの絵画の前に立つのを、話し手が目撃したままに語るという設定になっているわけであるが、プルーストは、この老ラスキンについて次のように書いている。「彼はかつて若者としてレンブラントを見に行き、レンブラントについて多くの熱烈な文章を書いたのと同じ人間なのである。彼は、レンブラントの絵のように、たそがれのかげや、時間の生む古色や、年月が作り出す磨滅によって深くいろどられているが、美を理解しようとするつねに変わらぬ努力がなおも彼を突き動かしていた。」プルーストはラスキンのこのような姿勢を通して、絵画とは「それが示しうる最上のものによってわれわれには、いっそう本質的な何か」であると説いている(C. S. B., pp. 663-664)。ここには美に対する情熱ゆえに、なおも絵画におもむこうとする者の姿と、本質の具体化としての芸術作品の在り方が示唆されている。

もっともこの断章は、1900年のラスキン死去の後に書かれたものと推定されており、アムステルダムの「オランダ絵画展」で彼を見かけたというのは、プルーストの創作であるとされている。しかも、ラスキンはオランダ絵画を好まなかったと言われている。いずれにせよ、プルーストは、先行するモチーフを「ベルゴットの死」の場面で再びとりあげたのであり、そこでは生と等価な芸術における表現技法についての考えが述べられている点で、レンブラント論のラスキン像をさらに発展させたものであると考えることができよう。その意味で、ベルゴットの「こんなふうを書くべきだった」という一言はわれわれの注意をつよくひく。彼は死を予感しながらも、一つの啓示を受ける。それは今述べたように、芸術作品の表現技巧

についての促しであった。「おれの晩年の書物はどれもこれもうるおいがなさすぎる、いくつもの色層をかさね、おれの文章をそれ自身のなかでりっぱなものにすべきだった、この黄色い小さな壁面のように」(P., III, p. 692)。

ところで、ベルゴットのモデルの一人にフロマンタンが想定されているが、この画家兼作家がやはり「自分もこんなふうに描くべきだった」と書いているとの指摘がある。確かにフロマンタンは、ベルヘムの『猪狩り』についてのメモとして、「こんなふうにするべきだった」⁽⁶⁾と記しており、それが1911年の『ルヴュ・ド・パリ』誌に覚書の形で掲載されたのを、ブルーストが注目したという推測も成り立つ。しかしこの独白は、何よりブルースト自身の心情に呼応するものだったのではないだろうか。セレスト・アルバレの回想によれば、ブルーストは『デルフトの眺望』に再会した日、疲れていたにもかかわらず、彼女を夜遅くまで引きとめて「フェルメールを見た喜び」を話して聞かせたという。そして彼は、まだこの偉大な画家の作品を前にしているような様子で、次のように語ったと彼女は証言している。「あの細心さ、洗練さは想像もつかないだろう。あの砂粒のごく小さなことも。こちらには微細な薔薇色の筆致があり、あちらには緑色の筆致がある……どれほどの仕事になされたのだろう。ぼくはさらに修整に修整を重ねて、砂粒を加えなければならない。」⁽⁷⁾

ベルゴットの台詞がブルーストの独創であるかについては、このようにまだ議論を要する問題であろう。とはいえ、ベルゴットの悟りをこの一言に集約させたのはブルーストである以上、そこには何らかの選択が行われたことは明らかであろう。そしてこの判断は、彼自身のなかに、フェルメールの作品が示す芸術の本質に共鳴するものがあったことを示すものと見るべきではないだろうか。というのも、1902年10月のオランダ旅行は彼に「真の蘇生」をもたらし、彼を創造行為へと駆りたててのものであったことが、同年12月のアントワヌ・ビベスコ宛書簡の次のような文面からうかがわれるからである。「なにしろあの長いまどろみのあとに、初めて視線を内部に、ぼくの思考に向けたのです、ぼくは、ぼくの人生のむなしさを

すべて感じています。様々な小説の百人からの登場人物、無数の思考が、自分たちにも肉体を与えてくれ、とぼくに言ってくるのです。」⁽⁸⁾ プルーストがこのように創作への意欲を示していることから明らかなように、「いかに描くべきか」という問題意識は、その後も彼の思念の中核を占めていたと考えることができよう。つまり、表現技巧をめぐる問題は、たえずプルーストの思考のうちにあり、フェルメールの作品はそれに対する一つの答えを示してくれるものとして意味があったのであろう。ベルゴットの独白の典拠が何であれ、この言葉にはプルースト自身のそうした実感がこめられていると言ってよい。

同様のことが、あの「黄色い小さな壁面」についても言えるであろう。プルーストはこの細部が、「じつによく描かれていて、そこだけを単独にながめても、十分に自足する美をそなえていて、すばらしい支那の美術品のように美しい」(*P.*, III, p. 692) と書き、その自足性に注目している。しかしこの細部への注意も、プルーストに先行する文章によって着想されたものであるという。彼の友人である美術評論家ジャン・ルイ・ヴォードワイエの書いた記事がそれに当るが、この批評家は1921年5月7日に『オピニオン』紙に発表したフェルメール論のなかで、『デルフトの眺望』のレンガ造りの家々が「とても貴重な、厚みのある、豊かなマチエールで描かれているので、そこだけ表面から切り離して、何が描かれているのかを忘れて眺めてみても、絵画であると同時に陶器のようにも見える」と述べている。また5月14日付の同紙にも、次のような一節がある。「フェルメールの仕事のなかには中国風の忍耐があり、精緻さを見せない能力が見られる。その仕事の手法は極東の絵画、漆器、石像にしか見出されないものである」。プルーストはこの友人に宛てた1922年7月の手紙で、フェルメールの描いた家の屋根を説明するのに、この評論家のことばを引用して「中国の貴重な美術品のようだ」と書いているが、これは上にあげたヴォードワイエの文章を要約したものと思われる。⁽⁹⁾ したがって先に引いた「素晴らしい支那の美術品」という表現は、この要約が踏襲されているとみるべきであろう。しかしプルーストが「黄色い小さな壁面」の自足性をなす

ものについて、「うるおい」のある「いくつもの色層」を重ねたものであると捉え、その内的構造を解き明かそうとしている点は、彼独自の着眼点を示すものであるとってよい。

このようにプルーストは、芸術作品を構成している細部に注目しているわけだが、彼の場合、細部の描写は、細密画のそのように事物を精緻に描き込むことを意味しているのではない。実際、プルーストは『スワン家のほうへ』が「抹消的な細部や知覚できないものなどを詳しく描く」芸術であるとの批判に対して、1913年7月にルイ・ド・ロベールに宛てて、次のような反論の手紙を送っている。「私は自分がどんなものを作ったのか分かりませんが、どんなものを作りたかったのかは知っています。私は（自分でも好きになれない部分は別に）あらゆる細部や事物を削除してしまい、ただ何か普遍的な法則を現しているように見えるものにしか執着しないのです」⁽¹⁰⁾。このように、事物や事象を緻密に描き出すというのが、プルーストの創作の目的ではない。彼はまた『失われた時』を書く際に用いたのは、顕微鏡ではなく、それとは対照的な望遠鏡であったと明かしている（*T.R.*, IV, p. 618）。また細部を描くというのは、例えばバルザックのように、目録の如く事物を列挙することでもない。プルーストは、バルザックの文章のこのような特徴を例示した上で「この文体は、暗示するのではなく、反映するのでもありません、説明するのです」と書いている（*C. S. B.*, p. 269）。では、プルーストの場合、事物や事象はどのように表出されているのであろうか。細部の描写は、『失われた時を求めて』という作品においてどのような意味をもっているのだろうか。その点を次に考えてみたい。

II

例えばプルーストは、雨が降り出す様子を次のように描いている。

何かがあたったように、窓ガラスに小さな音が一つ、つづいて、上の窓から人が砂粒をまいたかのように、ゆたかな量感の、さらさらと

した落下、ついでその落下はひろがり、そろって、一つのリズムをおび、流れとなり、ひびきとなり、音楽となり、無数にひろがり、くまなく四面に満ちた、——雨だった。

Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu' on eût laissés tomber d' une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle : c'était la pluie. (*Sw.*, I, p. 100)

このようにプルーストの文章では、最初から雨滴を認識するのではなく、まず「音」を知覚した上で、それが次に「落下」と表現され、それが「流れ」となり、「リズム」をおびて「ひびき」となり、「音楽」を奏でる。そうして最後に「雨」という概念で全体が締めくくられるのである。つまり読者は、最初の「何か」と言う一語によって関心を引きさまされ、記述の展開に呼応する形で、それが何であるか模索を始める。そのようにして読みすすめて行くうちに、最終的には、それが「雨」であったという認識に到るのである。われわれはこうして話者の意識の過程を追体験するわけだが、これを文体上の手法という次元で考察すると、まず主体の感覚がとらえた断片的な事象が、それが生起した順序にしたがって、印象として描かれて行き、最終段階に至ってはじめて全体が「雨」という概念で総括されるということになる。比喩の表現は、書く主体の想像力の働きによって生じるものであろう。換言すれば、雨の降り始める様子が、主体の認識のプロセスに応じて、細部を表現する語をつみ重ねることで描出され、そうした上で全体として理解されるのである。これは、ある事象を知覚した主体の印象が重視されているということであり、そうした印象を重ねることで、一つの認識に到達するという手順をふんだものであろう。プルーストは、1912年にアントワヌ・ビベスコに宛てた書簡のなかで自作を解説しているが、そこでは次のように述べている。「ぼくの覚える印象がどんなに個人的なものであろうと、ぼくはこの印象というものを、対象の認識の

なかにより深く入りこむ入り方だともっばら考えている。」そして、それに続けて「一つの印象が深く掘り下げられ、明白なものにされ、すっかり所有されたら、ほかの十五の印象の脇に、統一された文体の下に隠しておいておく⁽¹¹⁾」と書き、「印象」と「文体」との関係を示唆している。

しかしこの印象重視の姿勢は、時として事物の客観的な様相を変容させてしまうことがある。つまり、主観性や想像力といったものが前面に打ち出され、それらが記述に投影されているために、事物の客観性が希薄になってしまうのである。このようにして、例えば、フランソワーズの台所に置かれたアスパラガスは次のように描出される。

しかし私がうっとりしたのはアスパラガスのまえに立ったときで、それらは、ウルトラマリンとピンクに染められ、穂先はモーヴと空色とにこまかく点描され、根元のところにきて——苗床の土の色にまだよごれてはいるが——地上のものならぬ虹色の光彩によるうすれたぼかしになっていた。そうした天上の色彩のニュアンスは、たわむれに野菜に変身していた美しい女人たちの姿をあらわにしているように私には思われたが、そんな美女たちは、そのおいしそうな、ひきしまった肉体の変装を通して、生まれたばかりのあかつきの色や、さっと刷きつけられた虹の色や、消えてゆく青い暮色のなかに貴重な本質をのぞかせているのであった（……）

mais mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outre-mer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied——encore souillé pourtant du sol de leur plant——par des irisations qui ne sont pas de la terre. Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc-en-ciel, en cette extinction de soirs bleus, cette

調理台の上のアスパラガスは、このように主として色彩を表す語句によって描出されているわけだが、その様相については「女人たち」のように「私には思われた」とあるばかりで、実体として正確にとらえることは難しい。というのも、ここでは、話者がアスパラガスを目撃したときの印象が重視されているのであって、この野菜を微細に観察して説明を加えることが主眼とされているわけではないからである。それは、「ウルトラマリン」や「空色」といった固有色以外の色が用いられていることにも明らかである。これは、描かれる対象とその表現との同一性をめざす態度ではない。つまり、ここで問題となっているのは、読み手の意識のなかにその対象がたち現れてくる、その現れ方なのであり、同時にそれは、対象とその表現との差異に起因するものなのである。『失われた時』の話者は、すでにこの違いに気づいており、「われわれの受ける印象と、その印象をわれわれが表現する日常の言葉とのあいだのくいちがいに、はじめて心打たれた」とある (*Sw.*, I, p. 153)。また話者がエルスチールの絵画のなかに、「外界の事物を、自分が知っている状態の通りに表現しないで、われわれの最初の視像が形成されるあの目の錯覚通りに表出しようとするエルスチールの努力」をみとめるとき、ブルーストは同様の問題を論じているのである (*J. F.*, II, p. 194)。

それでは、ブルースト自身、文学という表現形態において、どのようにしてこの差異の問題に対処したのであろうか。例えばブルーストは、先にふれたようにバルザックの文体について「暗示するのではなく、説明するイメージで、美と調和をめざすことなどまるで眼中にありません」と述べながら、言語表現における「暗示」の作用と「説明」の機能とを区別している (*C. S. B.*, p. 270)。このように、ブルーストにとって言語とは対象を「説明」するものであると同時に、「暗示」することによってそれを喚起するものでもあるのだ。事物を現出させるにあたって主体の印象を重視したブルーストが、この「暗示」の作用に着目するのは当然であろう。こ

のようにして、プルーストの場合、対象とその表現の間に介在する差異は言葉の喚起力によって克服されるのである。しかもそれは、直喩、隱喩などの修辭法を用いるときに、もっとも顯著にあらわれていよう。

このようにして『失われた時を求めて』では、バルベックのホテルの食堂は水族館にたとえられ、シャルリュス氏はまるはな蜂と化すのである。ジェラール・ジュネットは、このようなプルーストの隱喩について、「無意識的記憶の人生に対する役割と隱喩の芸術に対する役割とは、ともに《類比的奇蹟》による二つの感覚の結合であるという意味で同じだ⁽¹²⁾」と分析している。これは、表現者の内部において行われる結合について述べたものであるが、それは作者と読者とを結びつける働きをもつものでもあろう。つまりこの場合、描出される対象とその表現との差異は、隱喩を媒介として、読み手のなかで感覚の結合という形で解消されるのである。表現者の感覚は、このような手続きを経てはじめて読者のうちに実現されるのであろう。このようにして、プルーストの表出法は事物についての客観的な「説明」から、読む者の想像力を喚起する隱喩の方向へと向かうのである。ここではその一例として、サン＝チレールの鐘塔の静寂さについての一文を次に挙げておきたい。

私はここに腰をかけて、鐘の音をききながら、一日中本を読んでじっとしていることができたと思った、なぜなら、天気は非常によく、あたりは非常に静かなので、時刻を告げる鐘が鳴っても、それはひるの静寂をやぶるのではなく、静寂のなかに生じた気づまりをおしだしてくれるともいえたであろうから、また鐘塔が、ほかに仕事をもたない人間の、のんびりした、しかし丹念な正確さで——すでに暑さでそこにゆっくりと自然に集められていた金色のしずくを、しばらくだし、したたらせるために——いっぱい満ちた静寂を、いざという時刻に、ぐっと压榨しただけだともいえたからであった。

Et j'aurais voulu pouvoir m'asseoir là et rester toute la journée à lire en écoutant les cloches ; car il faisait si beau et si tranquille

que, quand sonnait l'heure, on aurait dit non qu'elle rompait le calme du jour mais qu'elle le débarrassait de ce qu'il contenait et que le clocher avec l'exactitude indolente et soigneuse d'une personne qui n'a rien d'autre à faire, venait seulement——pour exprimer et laisser tomber les quelques gouttes d'or que la chaleur y avait lentement et naturellement amassées——de presser, au moment voulu, la plénitude du silence. (*Sw.*, I, p. 164)⁽¹³⁾

以上のように、ブルーストは、対象を「金色のしずく」という一つの隠喩に転位するのであるが、これは描かれている対象と同様に、それを表現に転位する、その仕方そのものが重視される芸術の在り方を示唆するものであろう。ところで、絵画の分野では、17世紀オランダ絵画がこのような表現形式をすでに確立していた。例えばアーノルド・ハウザーは「17世紀のオランダ絵画は、あらゆる客体が主体的意識の単なる印象、体験として現される現代的状況への途上における最も重要な転回点を意味する」と書いている⁽¹⁴⁾。したがってこのような絵画作品では、細部を構成する事物が、従来の伝統のように主題の背景、あるいは空間を埋めるための副次的要素として処理されることはない。同じくハウザーの言葉をかりれば、「風俗、風景、静物というモチーフは、もはや聖書や歴史や神話からとった構図の単なる添え物ではなくなって、それ独自の自律的価値を獲得するのである。」⁽¹⁵⁾ 17世紀オランダ絵画では、これらの対象が人物たちと同等の価値をもつものとしてむしろ積極的に表出されており、静物画や風景画にいたっては、画面全体を支配する主題そのものにされているのである。ゴンクールによって、「シャルダンが探究した理想」⁽¹⁶⁾と評されたフェルメールの『牛乳を注ぐ女』という作品はその好例であろう。この油彩画では、画面の前景左下に配されたパンや籐かご、焼き物の器、テーブルクロスなどが、画面中央に位置する一人の女性と同じ重量感、あるいは実在感をもって描かれているとの指摘は少なくない。つまり、フェルメールの眼には、これらの事物と人物とが等価なものとして映っていたことが作品からうか

がわれるのである。オランダ絵画や、その系譜に連なるシャルダンをことのほか好んだプルーストは、彼らの芸術に見られるこのような特質に着目していたのかも知れない。では、このような表現形式の芸術はどのようにして成り立つのであろうか。

III

問題をプルーストの文体という次元にたち戻って考察してみたい。例えばジル・ドゥルーズは、プルーストの文章について述べた一節で、「本質は物質〔質料〕の中に具体化される」とした上で、「これらの物質は、フェルメールの黄色のように、画家にとっては色であり、音楽家にとっては音であり、作家にとってはことばである」と書いている。彼はここで、芸術家が本質を《伝達する》内的構造について論じているわけであるが、芸術においてこれらの物質は精神化され、非物質化されると説く。そして「このような物質の処理は《スタイル》と一体をなすものにほかならない」というのであるが、本質が実際にはどのように現出してくるかを考えると、次の一節はわれわれの関心をつよくひくものであろう。即ち、本質は「異なったふたつの事物に共通な性質として表出される」が故に、「スタイルは本質的に隠喩である」⁽¹⁷⁾。

芸術表現におけるこの隠喩の働きは、『失われた時』のなかではエルスチールの絵画について語った一節にも見出される。プルーストはここで、カルクチュイの港を描いた作品について、「小さな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」と書いている（*J. F.*, II, p. 192）。これは、表現技巧における隠喩の働きについてのプルーストの理解の深さを示すものであろう。つまり、このような理解の下では、絵画と文学は表現形態のちがいをのりこえて、メタファーの機能という一点に共通性を見出すのである。

すでに先に挙げた例にみられるように、プルーストは、ジュネットの言葉にしたがえば「隠喩的想像力の働き」⁽¹⁸⁾を自分の作品に応用していた。し

たがってブルーストにおいては、事物や事象はメタファーの働きによって現出してくるわけであるが、この隠喩の機能こそ、ブルーストの文体の特徴としてよく指摘されるものであろう。そしてここで「作家にとってのスタイル文体は、画家にとっての色彩と同様に、技術の問題ではなくて、視像の問題なのである」(T. R., IV, p. 474) というブルーストの言葉を思い起こすとき、彼の用いる隠喩は、ヴィジョンそのものに関わる問題であると考えることができるのである。確かに、ブルーストの描写は「説明」はしない。ただ、読む者のうちに対象を呼びさますだけである。それ故、ブルーストの事物を描き出す筆致そのものにも、われわれの関心が向けられるのだ。したがって細部の描写は、作家のヴィジョンが問題となってくるといふ点で独立した批判の対象になり得るのである。つまりここにおいて初めて、批評的な次元が開かれるのであろう。換言すれば、事物の描写は作者のヴィジョンの投影としての表現であるために、他の部分と同等の価値を持っており、たとえその部分だけを切り離したとしても、充分批評にたえる自律性を有しているということになる。ブルーストが着目したフェルメールの「黄色い小さな壁面」の自足した美しさというのは、たとえ彼の独創的な着想ではないとしても、このような文脈で理解されるべきではないだろうか。

冒頭でふれたように、ブルーストはこの細部の自律性についてはつよい関心を示しており、またそれについての理解も深かったと思われる。例えば、彼がエルスチールの描いたミス・サクリパンの肖像画について、「花立のガラスは、それ自身の美しさで愛玩されているものとしか見えず、(中略) 女の衣服にしても、それ自身で独立した美しさをもつ物質として、女のからだをとりまいていた」(J. F., II, p. 204) と書くとき、それは細部の自足性についての同様の見解を示しているのである。また『失われた時』のなかでも、モネの絵画に着想を得たヴィヴォーヌ川の睡蓮の花や、シャルダンの作品と多くの点で共通する食卓の情景、あるいはフェルメールの室内画を思わせるエルスチールのアトリエの描写など、それだけで独立した批評の対象になるとと思われる断章も少なくない。

上にみたように、このような細部の自足性は、芸術表現への作者のヴィジョンの反映を意味するのであるが、それ故に、対象の表出法の仕方自体が結果として前面に打ち出されてくることもおこり得る。というのも、作者の関心が、対象そのものと同じくらいに、その表出法の方へも向けられているからである。芸術家によっては、同じ対象がモチーフとして何度もくり返しとりあげられることも例外的なことではない。そのようにして、フェルメールの絵画では、いつも決まった事物が登場しているのである。プルーストはこの点について、『失われた時』の話者に次のように語らせている。「フェルメールのいくつかの画面を見て、あなたによくわかったのは、それらがみんなおなじ一つの世界の断片だということであり、天才的な才能で再創造されてはいても、いつもおなじテーブル、おなじカーペット、おなじ女、おなじ新しくてユニークな美だということだった」(P., III, p. 879)。『囚われの女』のなかで、話者はアルベルチーヌに向かってこのように自分の芸術論を展開するのだが、その中核をなすこの一文は、プルーストのフェルメールに対する本質的理解を示すものであると言ってよいだろう。

またこのことを、文学の表現技法の次元でさらに発展させて考えれば、一つ一つの文章に作者のヴィジョンが投影されているということは、描かれる対象が何であれ、表現に転位される際に一定の処理がほどこされるが故に、そこにはある種の統一性がみとめられるということになる。プルーストはこの点については、次のように述べている。「著者は自分の思考でないものをすべて取り去り、言葉遣いを自分の忠実なイメージにする。ひとつひとつの文章が、とどのつまり他の文章に似ることになる」(C. S. B., p. 187)。そして先に引いた話者の芸術論にみられるように、プルーストがフェルメールの絵画について「おなじ一つの世界の断片」と書くとき、彼はそこに一種の天才的なヴィジョンの反映としての芸術表現を見ていたのである。

ところでプルーストは『失われた時』の着手に先行して、この問題と文体との関係についての考えを、すでに1904年のノアイユ伯爵夫人宛書簡で

明らかにしている。かれはまず6月12日の手紙のなかで、夫人から贈られた小説について讃辞をこめて感想を述べているが、その作品が「部分部分が組み合わさっているのではなく一体であって、同じ雰囲気浸っている、丸ごと浸っていて、そこでは色彩は相互に規制し合い、相互に補充し合って」いると書いている。そして、その「色彩」が「多彩でありながら単一である」という点に、夫人の文体の特徴をみとめているのであるが、その文体にあらわれている「絶対的な美」を「一種溶け合ったもの、透明な単一性」と解釈し、彼女の文章が統一されている点に注目している。⁽¹⁹⁾ 彼はまた同趣旨の手紙をその前日に送っているが、そのなかで夫人の小説に漂う詩情が、「絶えることなく総体的なものとしてある」と述べてその断章を例示した上で、「かくのごときがあなたの思念、しかるのがあなたの文体なのです」と書いたあと、「それは、絶え間なく創造する天才的なヴィジョンの一種なのです」と解釈している。⁽²⁰⁾ このように、ブルーストの評価する文体は、一つの統一体をなすものであり、それは作者のヴィジョンに裏打ちされたものなのである。したがってそれが、文体を内側から支えている求心力となってつよくはたらくほど、芸術家の創造は単一性の度合いを増して行くということになる。即ち、単一性に徹する芸術とは、作者が自己の内部へとつよくひきもどされることによって、生み出されてくるものであると考えることができよう。

先に述べたように、隠喩を含めた比喩の修辞法は、ブルーストの文体における大きな特徴の一つであった。そしてこの文体の特徴にも、彼のヴィジョンの一つが反映しているとすれば、ブルーストの文学そのものも、同様の単一性をめざすものであったと考えることができよう。確かにブルーストはその死の直前まで、自分の作品に手を加えることをやめなかった。それは、自己の思考をさらに明確なものにし、その表現としての文体に一層の統一性を与えようとする努力だったのではないだろうか。

以上、フェルメールの作品にみられる細部の充足性という問題から出発して、ブルーストとこの画家の芸術創造をめぐる考察を発展させて行くと、最終的には表現形態における単一性という点で、両者が非常に近いと

ころに位置していることが見えてくる。つまり、ブルーストがフェルメールの絵画に見出していた芸術表現における本質的な問題が、彼自身の文体にもあらわれており、両者の芸術はそのようにして、深く通底していると言えるのである。このように考えるとき、フェルメールの芸術は、創造行為に従事するブルースト自身のなかに内在していると見ることができるのである。

すでに冒頭でふれたように、ブルーストが『デルフトの眺望』を「世界でもっとも美しい絵」と評するとき、それは他の絵画作品との比較に基づいた判断ではない。この絵は、ある種の絶対的な価値をもつものとして、ブルーストの目に映っていたと見るべきであろう。逆に言えば、何よりフェルメールの絵画は、芸術創造を志すブルースト自身の内に呼応するものがあったからこそ、それを見る喜びは一層大きかったのであり、またそれ故に、この画家の芸術は彼の理想であり続けたといっていよい。

もとより、ブルーストにとって、芸術創造についての思索をめぐらせる場はフェルメールのみに限らなかった。美術だけに限定したとしても、ラスキンをはじめとして、親交のあった画家や、モネに代表される印象派の画家たちの作品、あるいはシャルダンやレンブラントの絵画など枚挙にいとまがない。彼はこれらの芸術作品を通して、芸術についての問題を自らに投げかけ、それに応えることで自己の思想を形成していったと考えることができる。彼はそうして見出した一つの「真理」に、「文学的等価物」としての作品という形をあたえようと努めていた。フェルメールはそのようなブルーストにとって、「芸術とは何か」という問いに対する一つの答えを示していたのであり、同時に大きな励ましともなっていたのではないだろうか。ブルーストは自己の思想を支えに、最期まで筆を置くことをしなかった。ブルーストのこのような努力は、『デルフトの眺望』を前にして、こんなふうを書くべきだったと言って死んで行くベルゴットの悟りを、自らの課題として受けとめ、フェルメールの芸術が示している一つの到達点を自分もめざそうとしていたことの現れではないだろうか。ブルーストのおびたしい加筆や修整の跡は、彼のそのような営為の証しとして

残るものであろう。そのように考えるとき、ここでもう一度、ブルーストが『デルフトの眺望』に再会した日の晩に、アルバレに語ったとされる次の言葉を思い起こしたい。「ぼくはさらに修整に修整をかさねて、砂粒を加えなければならない。」

注

略記号

- Corr.* *Correspondance de Marcel Proust*, 21 vol. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 1970-1993.
- C. S. B.* *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d' *Essais et articles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

本論における『失われた時を求めて』からの引用は、*A la recherche du temps perdu*, 4 vol, Pléiade, Gallimard, 1987-1989を典拠とする。なお *Sw.*, は『スワン家のほうへ』、*J. F.*, は『花咲く乙女たちのかげに』、*P.*, は『囚われの女』、*T. R.*, は『見出された時』の略記号とし、本文では巻数とページ数を記した。また、訳文については全て既訳にしたがったが、文脈の都合上、一部に変更を加えた。

- (1) *Corr.*, IV, lettres 160, 187 et 191. 及びその注を参照のこと。
- (2) *Corr.*, XX, p. 226.
- (3) *Ibid.*, p. 245.
- (4) しかしフロマンタンは、『昔日の巨匠たち』では特にフェルメールについて論及することはなかったものの、『デルフトの眺望』について彼がマウリッツハイス美術館のカatalogに書きこんだメモには「非常に魅力的、まったく近代的」とある。またアムステルダム国立美術館蔵の『牛乳を注ぐ女』については「驚くべきだ、自然そのもの。美しい色調、力強くほかとは違って、何の犠牲もない、近代的な見方、平面的。“小さな水滴”による重量感のある描き方」と手帳に記しており、その美しさ、近代性にむしろ注目していたことがうかがわれる。(Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1984, p. 1140 et p. 1161.)
- (5) *Corr.*, XX, p. XI, et p. 166.を参照のこと。
- (6) Fromentin, pp. 1141-1142.

- (7) Céleste Albaret : *Monsieur Proust*, Robert Laffont, 1973, p. 329.
- (8) *Corr.*, III, p. 196 et p. 198, note 8.
- (9) *Corr.*, XXI, p. 292 et p. 293, note 8. また *P.*, III, p. 1740, note 2を参照のこと。
- (10) *Corr.*, VII, pp. 230-231.
- (11) *Corr.*, XI, pp. 235-236.
- (12) Gérard Genette : *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 55.
- (13) プルーストはこの文章について、1913年12月のガブリエル・アストリュック宛書簡で「あれは、私自身それほど悪くないと思っていた二つないし三つの文章のうちの一つです」と書いている。(*Corr.*, XII, p. 390 et p. 391, note 8.)
- (14) アーノルド・ハウザー『芸術の歴史——美術と文学の社会史』第二巻 高橋義孝訳 平凡社 1958, p. 565.
- (15) 同書 p. 553.
- (16) Edmond et Jules de Goncourt : *Journal mémoires de la vie littéraire*, tom. I, 1851-1861, Ernest Flammarion, Fasquelle, 1935, p. 296.
- (17) Gilles Deleuse : *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 58-59.
- (18) Genette, p. 43.
- (19) *Corr.*, IV, pp. 155-156.
- (20) *Ibid.*, p. 148.