慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『ヴェネツィアの石』にプルーストを読む：「ゴシックの本質」を中心に
Sub Title	Proust et The Stones of Venice de Ruskin : autour de "The Nature of Gothic"
Author	真屋, 和子(Maya, Kazuko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.90, (2006. 6) ,p.162(107)- 184(85)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00900001-0184

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.

『ヴェネツィアの石』にプルーストを読む
—「ゴシックの本質」を中心に—

真屋　和子

「しかし、そこには見かけ上の混乱のなかに
絶妙な均整が一貫して存在しているのである。」
ラスキン『ヴェネツィアの石』

「余命いくばくもないと思いこんでいた状況にありながら、死ぬ前に、中世の住居建築に関するラスキンの思想に接し、触れるために（…）私はヴェネツィアへと旅立った[1]」。マルセル・プルースト（1871－1922）が、ヴェネツィアへ行きたいと思うようになるのは、ジョン・ラスキン（1819－1900）の『ヴェネツィアの石』[2]を読んだことによってである。

イギリスの美術史家であり、社会思想家でもあるラスキンの作品と出会ってはじめて、プルーストはゴシック教会への関心を抱くようになる。『失われた時を求めて』[3]における教会をめぐってのテーマは、ラスキンの書物との出会いがなければ、作品のなかにあれほど振幅のある豊かさで結実することはなかっただろうし[4]、現在あるかたちでプルーストの作品は生まれなかったとさえいえるだろう。教会の主題が、作品にとりこまれると同時に、プルーストの主たる芸術理念もそこに付与されることになった。したがってラスキンにとっての大聖堂が、見るものであるだけではなく「読むべきもの」[5]でもあるのと同様に、意味合いの相違こそあれ、プルーストにおいても、教会は読むべきものとなったといえる。

『ヴェネツィアの石』がプルーストに影響をあたえた事実については、これまでにいくつかの指摘がなされているものの、作品のなかの要ともいうべき、第2巻第6章「ゴシックの本質」（*The Nature of Gothic*）との関

連において具体的な考察はまだなされていないように思える。本論では、この章をめぐって、プルーストに影響を与えたと思われる芸術観やものの見かたを浮彫りにすることを試みたい。

野生味・不完全性——人間性の命脈

「ゴシック」という語が北方の建築一般について用いられるようになったのは、その建築を興した諸民族の「野蛮な性格」をあらわそうとするものであったのだろう、とラスキンは推察する。それらの民族が「ゴート族の系譜上にあるわけでもない」し、「ゴート族がゴシック建築の原型を考案したわけでもない」のである。したがって、建物に見られる「野性味」、「粗暴さ」ゆえに、非難や侮蔑的な意味がこめられた呼称となったのである[6]。

そこで、ラスキンが第一にあげるゴシック建築の心的要素は、「野生味」であり、「不完全性」である。人間とはもともと不完全な存在である。ラスキンによれば、粗忽さこそが人間らしさのあらわれであり、完璧さや「機械仕掛けの精確さ」は、非人間的なものなのである。たとえば、建築装飾に関して進んだ知識と能力をそなえたギリシアの工匠長は、厳密なる正確さと高い完成度を職人に求めるが、これに対しアッシリア人やエジプト人は、完璧さには無頓着であった。しかし彼らにとって手仕事とは心的な仕事であり、不完全ではあっても「人間性の命脈」をとどめた彫刻を残すのである。一方は、道具や「機械にすぎない生き物」であり、もう一方は、「魂の眼をもつ人間」なのである[7]。すべてのものがまったくおなじように完成するのではなく、ひとつひとつちがったものができあがっても、それがその作品の味であり、人間味のあらわれなのである。

こうした人間性回復の願望は、産業革命や植民地獲得戦争がもたらした物質主義、合理主義、金銭万能主義など、19 世紀の非人間化の趨勢に対する反動としてとらえることもできるだろう。しかし、ラスキンがプルーストの眼を見開かせたのは、人間性の奪還を中心に据えた、彼の芸術に対する姿勢である。科学万能の時代にあって、ラスキンが熱をこめて訴える

のは、対象を主体と無関係にとらえるという、科学に裏づけられた現実の客観的認識ではなく、主体性の回復なのである。プルーストが『ジャン・サントゥイユ』で直面した根源の認識の問題は、この仕事が頓挫したあとの長い逡巡の過程で、ラスキンの思想と出会うことによって解決した。プルーストはのちに、『失われた時を求めて』の話者の口を借りていうだろう。「理知が摘みとってくる真実」によって書かれたものには、「自分自身の内部に降りていってとらえた真実」によって書かれた作品のような、「ビロードの肌ざわりはない」と[8]。このビロードの肌ざわりこそが人間性の命脈なのである。

主体性はラスキンにとって人間の「生」そのものにほかならない。しかもそれは、まわりのものと親密な関係で結ばれた生であるという点が重要である。中世ヴェネツィアの建築物は、自然との有機的関連を大事にしつつなされた仕事の成果だと彼はいう。ある土地、気候、風土は、その土地に住む人間と、その土地の人間が育んだ文化と、互いに分かちがたく結びついているのである[9]。

自然と人間と建築の間の有機的つながりについてはプルーストの作品においても、いたるところに見出すことができる。牛場暁夫教授は著書『マルセル・プルースト――『失われた時を求めて』の開かれた世界』のなかで、教会と土地と住民の息遣いの感じられるつながりを「生動的に交錯させ対話させあうような見方[10]」であるとして、作品中のあらゆる事象に「対話」をききとっている。事実、主人公にとって、通りがかりの女は「この土地から生まれる、必然で自然な産物であるように」思え、彼は「土地と生物とを切りはなそうとはしなかった」のである。そればかりか、彼女は、「その地方の深い味わいに近づかせてくれる一種の土地の植物のように思われた」のである[11]。その地に生きる人間は花や樹木と同様に、その土壌に根ざしている。

ゴシックの基本的特質であり、この様式に不可欠である葉弁飾りを見るのは喜びである、とラスキンはいう。「内側から見たときは、星のように見え、外から見たときは、木の葉のように見えるように」ほどこされたもの

であり、葉弁飾りから受けとる喜びは「三つ葉、四つ葉」などの「植物の葉の形に感じるそれとまったく同一のもの」なのである[12]、と述べて図を参照させる（図1）。

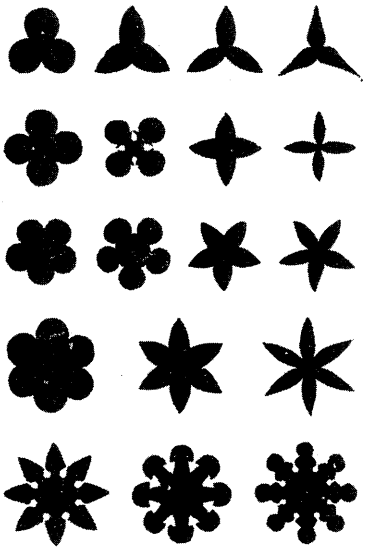
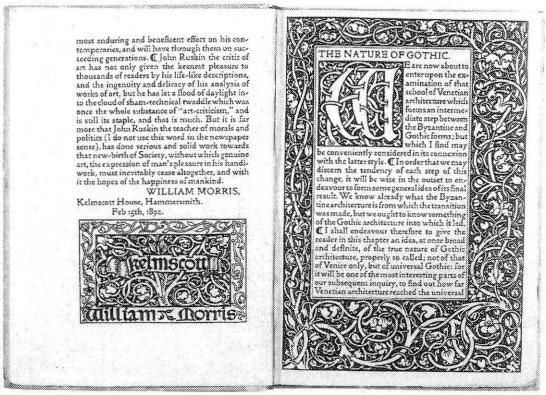


図1　葉弁飾りの形態

教会・土地・住民のつながりに生命が脈打っているバルベックの教会について語るなかで、プルーストがラスキンと同じ喜びを感じていないだろうか。とりわけ、彼もクローヴァーの葉に、星の隠喩を用いていることは興味深い。「ゴシック建築のクローヴァーの葉弁飾りが、春になると極地の雪のあちこちに星をちりばめる、かよわいが根強いあの植物のように、同じく一定の時期にやってきて、あの野性的な岩石を多彩に縁どったことを知るのも私にとっては大きな魅力であった[13]」。ゴシック建築と土地と住民とは、互いに生命を通わせ合っているのである。

小説の別の箇所では、視覚化された音が、時を告げる役目を忘れたかのように、食卓のまわりに親しげにやってきて、主人公の家族の団らんに加わる。つまり、コンブレーの教会の正午を知らせる鐘の音が「つかの間の十二の花弁でサン=チレールの塔に紋章を描きながら降りてきて、私たちのテーブルのまわりや、これもまた教会から親しくやってきた祝別のパンのあたりにひびき」わたるのだ。また一方で、日曜日のミサのあとの食卓に並ぶごちそうは、四季おりおりの土地の産物、その年の気候に左右された産物、それに隣人の心づくしなどが加わり、そのさまは、「十三世紀にあちこちの大聖堂の正面入口に彫刻されたあの四つ葉模様のように、四季のリズムと生活の挿話がいくらか反映されて」いるのである[14]。

コンブレーの教会のなかでは、サズラ夫人が向かいの菓子屋で買ってき



most enduring and beneficent effect on his contemporaries, and will have through them on succeeding generations. ¶ John Ruskin the critic of art has not only given the keenest pleasure to thousands of readers by his life-like descriptions, and the ingenuity and delicacy of his analysis of works of art, but he has let a flood of daylight into the cloud of sham-technical twaddle which was once the whole substance of "art-criticism," and is still its staple, and that is much. But it is far more that John Ruskin the teacher of morals and politics (I do not use this word in the newspaper sense), has done serious and solid work towards that new-birth of Society, without which genuine art, the expression of man's pleasure in his handiwork, must inevitably cease altogether, and with it the hopes of the happiness of mankind.

WILLIAM MORRIS,

Kelmscott House, Hammersmith.

Feb 15th, 1892.

Kelmscott

William Morris

THE NATURE OF GOTHIC.

We are now about to enter upon the examination of that school of Venetian architecture which forms an intermediate step between the Byzantine and Gothic forms; but which I find may be conveniently considered in its connexion with the latter style. ¶ In order that we may discern the tendency of each step of this change, it will be wise in the outset to endeavour to form some general idea of its final result. We know already what the Byzantine architecture is from which the transition was made, but we ought to know something of the Gothic architecture into which it led. ¶ I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry, to find out how far Venetian architecture reached the universal

図2　ジョン・ラスキン『ゴシックの本質』ケルムスコット・プレス、1892 年

たばかりの「プチ・フールの包みを隣の祈祷台において」ひざまずくすがたが見られるのだが、そのような空間は、「ほとんど人間の住むところのように」思えるのである[16]。教会にたいしてそそがれる同様のまなざしが、ラスキンにおいても感じられる。眉をひそめる人が少なからずいるなかで、彼は、「朝の六時に大急ぎで玉子の籠をさげて教会へ入り、その籠を祭壇の階段へおいて祈る物売り女のすがた」を見るのは好ましいと思う[15]。

ところで、ラスキンが自ら編みなおした、いわゆる《旅行者版》と呼ばれる『ヴェネツィアの石』の要約版（1879）は、マチルド・P・クレミュー夫人によってフランス語に訳されており、プルーストはこの訳本の書評を書いている。1900 年の春、プルーストはこの本を手に、ヴェネツィアを訪れたのである。さらにクレミュー夫人によって「ゴシックの本質」だけが訳され、1907 年に出版されている。「ゴシックの本質」についての数行の紹介文が「美術骨董時報」に記載されたが、あまりに簡単すぎるので、プルーストは 1908 年、美術評論家のオーギュスト・マルギイに宛てた書簡のなかで、もう少し詳しいものを載せることをすすめている[17]。

「ゴシックの本質」は、中世建築評価の文としてとりわけ重要で、この章だけの抜粋刊行は、ウィリアム・モリス（1834－1895）によっても美しい図版入りでなされている。（図 2）ラスキンの建築観や主な芸術観のい

くつかが明確にあらわされており、同じ作品のほかの部分や、彼のほかの作品の多くの部分は、「ゴシックの本質」に収斂しているように思える。または、この章から発しているともいえるが、おそらく、ラスキンの全作品の広範な内部において、読者に相互補完的な知的運動をうながす構成となっているのであろう[18]。このようにラスキンの書物自体、全作品が有機的に織り合わされており、ゴシック建築を思わせるのである。そして「ゴシックの本質」のなかでは、人間も植物も建物もそれぞれが同じ大地に根をはった個別の有機体であり、それらはまたさらなる大きな有機体の部分でもあることが、巧みな表現で語られているのである。

ラスキンとプルーストに共通するこのような自然観は、彼らの芸術観の根底にあり、ラスキンが強調するように「生」の喜びがその根幹をなす。したがって、彼がゴシックの本質について、不完全さ、粗野、野性味をあげるとき、忘れてはならないのは、自然のなかにある人間の生という視点である。ルネサンスにおいて、西欧の科学・技術的世界観の発展が人間疎外を生み出すことにもなったが、彼が、建築の理想の形態はルネサンス期ではなく、中世ゴシック期にあるとするゆえんである。

変化・多様性・変幻自在

不完全さや不規則性は生命にとって本質的なものであり、生命の証である。見かたをかえれば、それらは進歩や変化へのきざしを示すものである。このような方向へと導きながらラスキンが、ゴシックの本質第二の心的要素としてあげるのは、「変化」である。変化のきざしは生命を感じさせ、「美の源泉」となるのである。

変化がもたらす美という点で、われわれはそのよい具体例を「ゴシックの本質」に先立つページに見出すことができる。大運河に面する 13 世紀前半に建てられたビザンティン期の「カサ・フォンダコ」（商館）のアーチに見る、柱の刻むリズムが醸しだす「多様性」である。水面下に根をおろすこの建物の半分、一方の端からアーケードの中央の柱までをあらわした図（図 3）にラスキンは具体的な数字を示したうえで、まず柱と柱の間

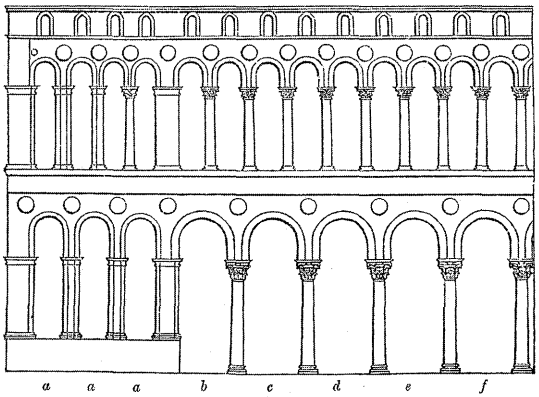


図3　Fondaco dei Turchi

の寸法に注目させる。柱間 *b* は、*d*、*e*、*f* とそれに続く柱間と比べると狭くなっているが、左側は、コーニスの張り出しが少ないという理由によるものである。*d*、*e*、*f* とそれに続く柱間は同間隔を保っているので、急激な変化を避けるかのように、「その必要もないのに」それらにはさまれた *c* の柱間は、*b* と *d* との間の値をとっている。

とりわけラスキンが関心を寄せているところは、左の上層部のアーチである。小さめの四つが、下層アーケードの三つの上にある。アーチの割付には「眼が混乱させられる」といいながらも、彼はそこにある種の調和を認めている。端の四つのアーチは、二つずつが組になって配列されているのである。一方の組では、付柱と小さめの二本の柱が立ち、もう一方の組では、間に大きな一本の柱がある。この大きな一本の柱の効果は、中央部アーケードの「反響のように」見せていることにあり、いわば大きな柱を「付柱の体系のなかにほぞさし」にしているのである。ラスキンにおいては異なる芸術分野の間に壁はない。それは「偉大な画家が、ある一つの色調から別の色調へと移るときに、少し間をおいて、前の色を繰り返す」方法と似ているという。こうした柱の配列のしかたは、一見したところ複雑で無秩序のように思えるが、混乱のなかの絶妙な均整は、美を生み、われわれに喜びを感じさせるのである[19]。

具体例に頼らずとも、ラスキンはゴシックの本質である「変化」をめぐって、少なくとも三つのことがらを明らかにしている。まず、反復的意匠への、変化あるいは不規則性の導入が、多様性を生み、見る者に美的快感をもたらすということ。そして次に、錯綜や複雑さのなかに、ある均整が認められるとき、「ほぞ」が、変化のなかで果たす役割は大きいということ。それは、変化や不規則性のなかにひそむ秩序が、美を生み出すからで、おそらく、人がそこに、自然を感じると同時に、芸術を感じるからだろう。そして最後は、ラスキンの考え方の根底にある、芸術を自然と親密な結びつきをもつものとしてとらえる彼の芸術理念である。自然にみられる多様性は、芸術にとっても不可欠なのである。

このようなラスキンの美学と同様の考え方を、プルーストの作品のなかに見つけるのはむずかしいことではない。次にあげるのは、主人公がオペラ座で、女優ラ・ベルマ演じるラシーヌの『フェードル』を観たときの、彼女の朗唱法について語る一節である。

> ラ・ベルマの朗唱法は韻をふんだ詩句を感知させないではいなかった。人が一つの脚韻を耳にして、それに先立つ脚韻と似ていると同時にそれとは異なるもの、先立つ脚韻がきっかけとなったものでありながら、そこに新しい観念という変化を導入する何ものか、それを耳にして、思想と韻律という二つの体系がたがいに重なり合うのを感じるとき、それはすでに、秩序ある複雑さ、つまり、美の最初の要素を感じることではないだろうか？（Ⅱ，351）

「変化」を導入する方法として、「新しい観念」を導き入れつつも、「脚韻」のおなじ音によってつなぐという、目に見えない「ほぞ」の存在がここにはある。紡ぎ出された観念が、脚韻という「ほぞ」によってつながれ、「似ていると同時にそれとは異なるもの」として感じられる鱗状重なりとなる。しかし脚韻であるほぞ自体も、こんどは「新しい観念」を「ほぞ」として、新たな音のひびきをおびつつ、変化しているのである。複雑さの

なかに、このようにして秩序が生まれる。「秩序ある複雑さ」を「美の最初の要素」であるとする考えかたこそラスキンのものであった。

ラ・ベルマの演技が、ラシーヌの才能に負うものであるのかどうか主人公は自問する。原作者の書いた作品はラ・ベルマにとって、「演技の傑作を創りだすための素材」にすぎず、「それ自体はほとんどどうでもよいようなもの」であるということを理解する。そして、「それは、私がバルベックで知り合いになった大画家エルスチールの見出した、二枚の絵のモチーフと同様で、特色のない学校の建物と、それ自体傑作である大聖堂とのあいだに、優劣の差はないのであった[20]」と、画家を例にあげる。さらに、この文につづく言葉を加えれば、ラスキンの思想にも通ずる、自然・人間・芸術間のかかわりの深さを伝えてくれるだろう。「その画家が、家も荷車も人物も、それらを同質にするあの偉大な光の効果のなかに溶かしこむように、ラ・ベルマは、(…) ある語は平らに、あるものは盛りあがるように一様につないで融合させ、それらの語に恐怖や愛情の波のひろがりを一面に漂わせるのであった[21]」。

主人公を文学の道へと誘う人たちのうちのひとりであり、多少なりともラスキンの影をおとしている、作家ベルゴットをめぐり、文体の真の多様性について語っている興味深い文章がある。「多様性」が偉大な作家には認められるといい、それがどのようなものであるか、「ゴシックの本質」に通ずる比喩によって、次のように示されている。「文体の真の多様性は、(…)すでに花で埋もれんばかりになっているように思える春の垣根から、まったく意外に青い花をいっぱいつけて高くとびだしている、あの枝のなかにあるのだ」[22]。書かれた文章のなかに認められるこの作家の特質は、話す口調のなかにも、よく耳を澄ませばききとれるという。それは、書き言葉の文体とは、一見まったく異なった口調ではあっても、彼自身の思考と「生命的なつながりによって」むすびついているからなのである[23]。

ラスキンは、ゴシックの本質の「変化」について語るくだりで、オペラ鑑賞や絵画に比喩を借りたあと、さらに書物を引き合いに出して、建築における、変化や多彩さの重要性を強調している。プルーストの場合もラス

キン同様、芸術分野に境界線はなく、建築も絵画も、文学も音楽も、いわば「同一の光に浸されて」おり、「変化」や「多様性」が「美の源泉」であるとする考えかたを、すべての芸術にあてはめているのである。

「ほぞ」の効果——反響

柱の配列で見た「ほぞ」のはたらきについて、さらにプルーストの場合を考えてみたい。彼は、ラスキンの『胡麻と百合』を訳したが、訳者の序文のなかで、ラシーヌ（1639－1699）の詩行について触れながら、文体に関して述べている。彼は、今では消滅してしまった 17 世紀の習慣や独特の考えかたが反映された言い回しを美しいと思う。以下にあげる文章は、その例として、プルーストが訳者の序文の注に加えているものである。

> たとえば『アンドロマック』の次のような詩行——
>
> 《なぜ暗殺など？　彼がなにをしました？　どんな理由で？
> 誰がおまえにそう言った？》
>
> (…)《どんな理由で？》は、直前の《彼がなにをしました？》ではなく《なぜ暗殺など？》にかかっている。《誰がおまえにそう言った？》もやはり《暗殺》にかかっている。(…) 表現のジグザグ（私が本文で言及した、循環的折れ線）は、意味を少しあいまいにするので、韻律法の正確さよりも言表の明晰さを気にかけるある大女優が、はっきりと《なぜ暗殺など？　どんな理由で？　彼がなにをしました？》というのを私は聞いたことがある。ラシーヌのもっとも有名な詩行が有名なわけは、実は、それらがこのように、甘美さの両岸に大胆にかけ渡される橋のようになげかけられた、(…) 言葉遣いによって魅了するからなのだ。(*C.S.B.*, p. 192) [24]

プルーストがこのような言い回しを、「大胆にかけ渡される橋」にたとえ、しかも「語法の内密な構成」の例としてあげるとき、ラスキンが説明する「反響させる」やりかたの巧妙な柱の配置を思わずにはいられない。

というのも、この注が付けられた本文では、文学に関するプルーストの考えが、建築や彫刻、そして絵画や日常の生活などと重ね合わせることによって、さまざまに味つけを変えて語られ、ラスキンを思わせる思想と文体であふれているからである。ラスキンもまた、「変化」について述べながら、韻文のリズムについて、その厳格さを、建築におけるシンメトリーやリズムと比較しているのである。

プルースト自身の作品のなかの描写文には、多くの場合、この手法が用いられているのではないだろうか。すなわち、ラスキンが偉大な画家を例に説明する、ある色調から別の色調へと移るときに、少し間をおいて、前の色を繰り返す、という手法である。次の例は、彼自身が用いている「パレット」という言葉からもわかるように絵画的な描写文であるが、そこで繰り返される色調は、ラスキンの理論の実践であるかのようである。

> スワン夫人の肘掛椅子のルイ十五世絹のように薄いピンクや、彼女のクレープ・デシンの部屋着とおなじ雪のような白さや、彼女のサモワールのように金属的光沢をした赤などの、その菊の花々が、(…)生きた、といっても数日の寿命しかないと思われる、あざやかな色彩の装飾をほどこしているのを見た(…)しかしそうした菊の花が、(…)おなじようにピンクの色に映え、おなじように赤がね色に映える[落日の]あのつかのまの色調ほどはかないものではなく、むしろ比較的生命の長いことに、私は感動させられるのであった、そしてスワン夫人の家にはいるまえにながめた夕やけの色が、中空にうすれて消えそうになりながら、そのひととき、花々の燃えたつようなパレットにのび、移しかえられているのを、ふたたび部屋のなかで見出すのであった。(Ⅰ, 585-586)

ここでは、サロンに飾られた菊の色が「ほぞ」のはたらきをしている。部屋着や家具、そして落日に繰り返される、菊とおなじ色調は、部屋の内と外とをつなぐ要素となる。また、そのほぞを補強するかのように、菊の

パレットのうえに、はかなくうつろう落日が定着するが、それはあたかもパレットに象徴される芸術によって、永遠性を獲得するかのようである。生命の長さをめぐっても、比較的長い寿命をもつ人工的な装飾品と、はかない自然現象のはざまで、菊の花がほぞの役割をしているのである。異なる寿命をもつ、おなじ色調の繰り返しが反響し合う。

『失われた時を求めて』の構造というマクロの観点からながめると、変化への橋渡しとしてのはたらきは、布石をおく方法によってなされている。それは予告や暗示のかたちをとることが多く、橋がかけ渡された先々では、等比級数的につながりが生まれる。作品が万華鏡にもたとえられるゆえんであろう。たとえばさんざしの花の描写は、暗示される要素によってそのつど少しずつ色合いを変えながら、繰り返しあらわれるが、描写といえども小説の展開や緊密な構造にかかわる重要なはたらきをしていることをここでは指摘するにとどめたい(25)。

このような「変化」はラスキンの言葉を借りると、音楽家であれば、ある旋律や楽節がしばらく続くときに、単調になるのを避けるため、「その音色にさまざまな味つけをし、和音を加える」方法にあたる。もう一つは、おなじ楽節が繰り返されたあとに、「まったく新しい楽節を導入する」ことによって単調さを破る方法である。ラスキンは大自然にたとえて、前者の場合は、生まれては泡となって消える波の形や大きさが少しずつ異なるようなものであり、後者は、大平原に突如として岩塊や樹木のかたまりがあらわれるようなものである、という(26)。

プルーストが小説のなかに、文体のまったく異なる二つの描写文を、額縁つきの絵としての体裁ではめ込み、対比的に提示するのは、二番目の「変化」の例にあたるだろう。主人公が印象を書き綴った文として作品中にあらわれる、マルタンヴィルの鐘塔の一文と、小説の終わりの近くにあるプルーストによる模作「ゴンクールの日記」である。印象主義宣言ともいうべき主観的表現の文と、批判の意図が感じとれるほどに誇張された、客観的観察眼を用いての描写文は対照的である。しかしながら、対比という大きな変化は決して急激になされるのではなく、主人公自身の芸術観が

形を成していく過程が語られるなかで、プルーストが自らの芸術理論を小説に溶け込ませることによって、ラスキンがいうところの「変化」は自然で漸進的にとげられている。このように作品の遠くはなれたところに位置するこの二つの節は、いわば大河にかけられた長い橋でつながっているのである。

作品のなかの多様なテーマについて、プルーストは橋をかける方法を用いているので、異なるテーマであってもどこかでつながりをもち、大・小の橋がアーチを描いて複雑に錯綜しつつ立体的網の目状を形成し、やがては、ゴシック建築のように見かけ上は複雑であっても秩序をもつ構成となるのである。時間的、空間的意味において「ほぞ」が変化への足がかりとなっていることはいうまでもない。小説の筋についても、「変化」がプルーストにとって重要な概念である。『失われた時を求めて』は、ラ・ベルマや、画家エルスチール、音楽家ヴァントゥイユ、作家ベルゴットたちと触れ合うことによって主人公の文学観や芸術観が時とともに「変化」してゆく物語でもある。そしてサロンの変質、社会的地位の逆転など、「時」は人間社会にも変化をもたらしているのである。プルーストにとって、ラスキンと同様、目で見、手でさわることのできる「時」こそが、大聖堂なのである。

書物＝大聖堂——自然主義

ラスキンが三番目にあげるゴシックの基本的要素は「自然主義」である。彼はさまざまに角度を変えて一つの事柄を語るので、あらためて自然主義といっても、これまでの考察においてすでに見た要素を含んでいたり、それらに含まれていたりする。「自然主義」という概念は、ゴシックの作風と、ゴシックを建築する者についてあてはめられており、言い換えれば、それは芸術そのものと、芸術家において、ラスキンの理想とするところのものなのである[27]。

自然を比喩として用いつつ述べた、建築装飾についてのラスキンの文章は、プルーストの文体について語っているかのようである。「こちらで怪

物の姿をとりはじめたかと思うと、あちらでは花が芽吹き、ほどなく編んだ枝のごとく絡み合い、とげとげするかと思うと、いぼ状飾りとなり、やがて剛毛の密生となるのだ[28]」。一方、プルーストの小説のなかには、ぼだい樹の花のハーブティーを描写しながら、彼自身の文体をほのめかしているような次の文章がある。「花の茎は思い思いに環のように曲がって勝手な格子を組み、その格子の編目のなかに色あせた花がそれぞれに開いていた（…）葉は、たとえば蠅の透きとおった羽、ラベルの白いうら、ばらの花弁のようなもので、それらは、あたかも巣がつくられるときのように、積みかさねられ、こなごなにされ、編みつづられたかのようであった[29]」

プルーストの文体は小説の構成とも有機的に結びつけられている。それはラスキンにとって、「ゴシックの本質」においても明言されているように、装飾というものがゴシックの建築の構造全体と有機的関係を有するのと同様である。プルーストが仏訳した『アミアンの大聖堂』の、訳者の序文のなかで、彼は次のラスキンの言葉を引用して自説を展開している。「細工された樫が、いまなお四百年前とおなじ響きをたてる。彫刻家の手の下で（…）生きた枝のように育み、（…）すらりと伸びて絡み合い、さらに細かく枝分かれして、（…）不滅の森の空き地を生み出しているのだが、そこにはどんな森より葉叢で満たされ、どんな書物よりも多くの物語が刻み込まれている」。アミアン大聖堂の聖職者席の木造部分について語った、このラスキンの文を引用したあと、プルーストは、自然主義の芸術観に共感する。聖職者席の木は「心」や「熱情」をもちあわせていると彼は考え、生きたもののようにとらえる。そして、「時を重ねるにつれあふれ出る樹液のようなものを味わうとき、陶酔をおぼえる」という。さらに、そこに彫りこまれた植物は、表面の多様さのおかげで、こすれる度合いによって、花や葉、茎の色に微妙な違いがでて、みごとな色調の対照が生まれる、と書いている[30]。訳者の序文にとりあげるほどに、ラスキンの言葉がプルーストの気をひいたことは想像に難くない。ラスキンが建築について述べていても、それがほかのすべての芸術に通ずることを彼は知っているからである[31]。葉、そして枝の絡みや曲線など、自然のなかに見ら

れるのとおなじ形態をもつゴシック建築の構造は、強度の面からも、美的観点からも、ストーンヘンジのように石の積み重ねによってつくられたものより優れている、とラスキンは考えていることをつけ加えておこう[32]。

ラスキンはここでは、建築を樹木にたとえた。プルーストは、芸術家を樹木にたとえる。芸術的創造の孤独ないとなみは、プルーストによると、「そとから石を積み重ねてできる建物のようなものではなく、自己の養分から幹をつくり、幹の上に節を生じさせ、上層へとだんだん枝葉をふやしてゆく樹木のようなもの」で、思考のあゆみは深みへと根をおろすのである[33]。このようにして編まれた書物は、おそらく樹木に似た構造をもつのだろう。次にあげるのは、1919 年、J．ド・ゲニュロンに宛てた書簡のなかにある、よく知られた言葉である。「大聖堂についてのご指摘ですが、(…) 私は各部分に《扉口》とか、《後陣ステンドグラス》といった題をつけるつもりでした。私の作品に構成が欠けているというばかげた非難にあらかじめ答えるためにです。(…) 私の書物の唯一の特長は、もっとも些細な部分もしっかり全体に結びついていることなのです[34]」。この手紙のなかで用いられている大聖堂の比喩が、単に小説の構成という問題に限るのではなく、結果的に、ラスキンの「ゴシックの本質」を作品の養分として含むことはいうまでもない。プルーストの書物の統一的再構成は、単なる断片のはぎ合わせではなく、有機的に織りなすことから生まれている。「構成が欠けている」とはどのようなことをいうのか。おそらく部分と部分の結びつきがなく、そこに生命を維持する、脈打つ流れとでもいうものが感じられないことをいうのであろう。両者の「自然主義」をよりよく知るために、逆に、命脈が断ち切られた場合を見てみよう。

ラスキンは、「植物の葉が、炭酸の分解に関わり、酸素を準備するのだ、と聞かされると、われわれはそれをまるでガスメーターでも見るかのようにながめはじめ」、植物はただの機械のように感じられて、「有機的美」とともに「われわれの幸福感のいくらかは失われる」という[35]。プルーストもまた『失われた時を求めて』のなかで書いている。ヴェネツィアを発つ母と別れてひとり残された主人公は、孤独と寂しさを感じ、目にするもの

の魅力が失せるのをおぼえる。そのとき、目のまえにひろがる運河の水は、「水素と窒素［酸素］とからなり、ドージェたちも、ターナーも知らない化合物（…）のように見えた[36]」のである。生命の流れの満干から切りはなされたものからは、幸福感や喜びが得難く、また、見る者の精神状態によって、対象物の生命を感じられなくなることもあるということであろう。

先にあげたラスキンの例は、プルーストが彼に傾倒するきっかけの一つとなったロベール・ド・ラ・シズランヌ（1866－1932）の著『ラスキンと美の宗教』（1897）に引用されていたものである[37]。ラスキンの流麗な文章で満たされているこの本から、プルーストはときに、彼の名を出さずに、自分の作品のなかに引用している[38]。次の例も同じ著書からであるが、ラ・シズランヌによるラスキンの「自然主義」に関するくだりが興味深い。ゴシック建築の起源は、幹の配列や小枝のつきかたなどが類似する植物なのであり、ルネサンス様式の過ちは、非自然的な事物が生きた草木にとって代わったことにもある、というラスキンの考えをうけて、次のように導く。以下は、『ヴェネツィアの石』からの引用文も含めてラ・シズランヌの文である。「はじめも終わりもないリボンが、生きた草にとって代わり、（…）想像の嵐でふくらんだドレープの豪華な襞が、人間の形（les formes humaines）を覆い隠す。『それはあたかも、健康を維持する根から切りはなされ、いまにも堕落しようとしている人間の魂が、周囲のあらゆるものの生命にたいする知覚を失い、筋力をたくわえて端々まで血のかよう力強い枝のうねりと、切れたコードのゆるんだたわみとをもはや区別できなくなったかのようだ。この瞬間、自然主義は終焉を告げるのである（…）[39]』」。強調されているのは、生きた有機体としての建築を重んじる姿勢である。建築についての叙述に、服装を重ねたところは、ラ・シズランヌがラスキンを深く理解していればこそであろう。

プルーストも作品のなかで、オデットの服装を描きながら「自然主義」を述べていないだろうか。世紀末に登場した新しい流行のシルエットをみごとに描写しているが、単にモードの推移や時代背景を描こうとしたので

はないことは、服装を身体の延長としてとらえていることからもわかる。「オデットの肉体は、いまでは一つの「線」に完全にとりかこまれた一つのシルエットとして切りぬかれていた。その新しい線は、女の身体の線にそって流れるために、以前のモードの、屈曲した道や、不自然な凸凹や、複雑な交錯や、ばらばらの要素の混合をいつのまにかきれいに消しさっていた（…）コルサージュ・ア・バスクは、長い間彼女の腰におかしなふくらみをあたえ、なんの個性的なつながりもないばらばらの断片で組み合わされているように見えたものだ。ついに肉体が一個の生きた有機体として、すたれたモード（…）から脱したいまでは、たれさがった「房飾り」の直線や、波うつフリルの曲線の代わりに、肉体のうねりが（…）ペルカリーヌ綿の裏地にさえ、人間的表情をあたえていた[40]」。新しい時代の服装は、身体と一体となった生きた有機体を感じさせる。この服装の描写のなかに、小説の構造や文体について彼自身の文学観を盛り込んでいることは間違いない。プルーストは、自らの書物を大聖堂にたとえるとともに、服装にもたとえているのであるから。

ラスキンのいう自然主義とは、19 世紀の実証主義に基盤をおくレアリスムをおしすすめた自然主義とはまったく異なり、文字通りの自然主義なのである。同じ意味において、自然主義はプルーストにもあてはまるだろう。ゴシックの本質で、はじめにあげたのは、野生味と不完全性であった。人間もまた不完全な存在である。この事実を前提に、「人間存在をその全体性においてとらえる」者を、ラスキンは自然主義者と呼ぶ。つまり、聖、善、希望、愛など、人間の肯定的側面だけを見るのではなく、悪徳、情動、義憤、恐怖、老衰などの否定的側面をも認める人のことである、という。

こうした見かたはラスキンに限ったことではない。プルーストは、小説による「芸術諸原理の作品化[41]」を果たしながらも、あるところでは理論をそのまま残し、巧妙に小説のなかに組みこんでいる。たとえば、ヴェルデュラン氏が善良さとそうでない部分をあわせもっていることが明らかになるくだりでプルーストは書いている。「人間の性格は、社会や情熱に劣らず変化するということ」なのである、と[42]。「変化」は「時」の作用と

切りはなせない。そして、シャルリュス氏については「美徳のまわりをびっしりと悪徳でかためた曲者」といい、「両極端はつながるものだ」と結論づける[43]。プルーストは、ラスキンが自然主義者を定義しているように、「人間存在を全体性においてとらえ」、その「精神力と、うつろいやすさをとらえ」ながら「壮大な調和を描き出す」のである[44]。

むすびにかえて

ラスキンの建築理論に関する代表作に『ヴェネツィアの石』(1851－53)、『建築の七燈』(1849)、『建築と絵画についての講義』(1854) などがあり、具体的に解説されたものとして『アミアンの聖書』(1880－85) や『聖マルコの休息』(1877－79) がある。プルーストはこれらの作品を繰り返し読んでいた。『建築の七燈』を含むラスキンの作品のいくつかは「そらんじている」というほどに愛読していた[45]。しかし、なかでもとりわけ大きな影響をおよぼしたのが『ヴェネツィアの石』であった。

ラスキンの建築論の根底には、建築は労働とそれにかかる時間の結晶であるという考えかたがある。それと同時に、作られた過去から現在にいたる、また現在から未来へとつながる時の流れというものがある。建築の風化した石に、そうした時は幾重にも重ねられると彼は考えた[46]。時という概念によってラスキンの建築論は構成されているのである。

「この時の観念は、私にとって究極の価値をもつものであった」とプルーストはいう[47]。そして自らの書物を大聖堂にたとえるとともに、一着の服にも、また女中フランソワーズの作る料理ブフ=モードにもたとえた。ロラン・バルト (1915－1980) のように、服のたとえを断片と断片が呼応しあうパッチワークとしてとらえて、構成を問題とすることもできよう[48]。大聖堂のたとえに、小説の構成や、時の観念を読みとるのは比較的容易である。「ゴシックの本質」にみた変化、不規則性、自然などが、単に空間的なことがらについて述べられているのではないことは、ラスキンが建築について語るとき、時間の芸術とされる音楽や演劇のたとえがつねに顔をだすことからも明らかだろう。

「ゴシックの本質」のこれらの要素は、枝や幹に、葉をつけ、花開かせ、実を結び、再生のために葉を枯れさせ、根をはり、養分を吸いあげ、樹液をめぐらせるといった、「時」とともにある、生の全作用なのだろう。ゴシック建築を、樹木の髄として見るラスキン。プルーストの書物もまたこのような大聖堂ではないだろうか。

注

(1) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, 1971, Bibliothèque de la Pléiade, p. 139. (以下、*C.S.B.*と略す) プルーストは 1990 年の 5 月頃と 10 月、二度ヴェネツィアを訪れており、『逃げ去る女』のなかにこの旅の体験が反映されている。5 月の旅行へは『ヴェネツィアの石』、『近代画家論』、『アミアンの聖書』、『聖マルコの休息』などラスキンの著作を携えて行き、『ヴェネツィアの石』のなかの文章にプルーストは恍惚状態となっている。 Voir *Ibid.*, pp. 132-133.

(2) John Ruskin, *The Stones of Venice*, t.I, t.II t.III, *The Works of John Ruskin*, IX, X, XI, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1903 – 1904. (邦訳『ヴェニスの石』〔世界大思想全集 61-62〕賀川豊彦訳、春秋社刊、1931 – 1932 年。『ヴェネツィアの石』福田晴虔訳、中央公論美術出版、1994 – 1996 年)。『ヴェネツィアの石』全三巻 (1851 – 1853) の《旅行者版》が、ラスキンによって編みなおされて 1879 年に刊行された。プルーストが『ヴェネツィアの石』に言及するときは、マチルド・P・クレミューによるこの本の翻訳に拠っていた。Voir II, pp. 99, 1387 note1. プルーストは 1904 年、オーギュスト・マルギイエ宛の書簡のなかで『ヴェネツィアの石』を「もっとも美しい作品のひとつ」であり、「美がもっとも多く含まれる作品のひとつ」であると述べている。*Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, t. IV, p. 365. (以下、*Cor* と略し巻数と頁数を記す。) Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust ; Biographie*, Gallimard, 1996, p. 423.

(3) マルセル・プルースト『失われた時を求めて』の出典表示は、ジャン=イヴ・タディエ (Jean-Yves Tadié) 責任編集の新プレイヤッド版全四巻 (Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987 – 1989, 4 volumes) にもとづき、巻数と頁数のみを記す。翻訳は基本的に井上究一郎訳、鈴木道彦訳を参照さ

せていただいた。

(4) 吉田城『『失われた時を求めて』草稿研究』平凡社、1993 年、139-167 頁、263-287 頁を参照のこと。

(5) Ruskin, *The Stones of Venice*, t.II *The Works of John Ruskin*, X, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1904, p. 269. 「最後に、彫刻を読みとろう」とラスキンは書いている。(以下、「ゴシックの本質」が収められている『ヴェネツィアの石』第 2 巻は、*The Stones of Venice*, t.II と頁数のみを記す。)

(6) *Ibid.*, p. 185. 「ゴシック」の文字通りの意味は「ゴート人の」であるが、ゴート人とは何らかかわりをもたない。古典美術の理論家たちが、ゴシック期のみならず中世美術全体を、粗野なものとみなしていたことによる蔑称であった。黒江光彦「ゴシック美術とは」『世界美術大全集』第 9 巻 ゴシック 1、飯田喜四郎、黒江光彦編、小学館、1995 年、17 頁を参照。

(7) *Ibid.*, pp. 188-189. 芸術創造において、精神が手を導くことをラスキンはさまざまな機会に繰り返し強調している。プルーストも、手仕事は精神の労働と切りはなせないという考えであり、レオナルド・ダ・ヴィンチの«*cosa mentale*»［精神の営為、作品］という言葉を、アンケートの答えや小説のなかに引用しながら、自らの見解を示している。

(8) IV, p. 477.

(9) *The Stones of Venice*, t.II, pp. 186-188.

(10) 牛場暁夫『マルセル・プルースト――『失われた時を求めて』の開かれた世界』河出書房新社、1999 年、137 頁。教会と土地と住民の親密な関係については、136-157 頁を参照のこと。

(11) I, p. 155.

(12) *The Stones of Venice*, t.II, p. 259.

(13) I, p. 378.

(14) I, p. 70.

(15) Ruskin, *Modern Painters*, t.III, *The Works of John Ruskin*, V, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1904, p. 190.

(16) I, p. 59.

(17) *Cor.*, t. VIII, p. 25.

(18) このことにいち早く気づいたのはプルーストである。彼は『アミアンの聖書』訳者の序文の注のなかで、ラスキンの異なる著作のなかから、類似する特徴を並べあげ、作家の本質的特徴としての「一種の共鳴箱」

が反響し合い、より豊かな響きをたてるように心がけた、と記している。Voir Proust, *C.S.B.*, pp. 75-76.

(19) *The Stones of Venice*, t.II, p. 146-148. フロイトやユングの説を発展させた精神科医で心理学者でもあるシルバーノ・アリエティ（1914－1981）は、美に関する考察において、反復的デザインは見るものに美的快感を呼び起こし、単純化が人間の精神を幾何学的世界観へと導き、やがて宇宙の秩序に眼を見開かせることへとつながる、と述べている。また、反復的デザインのなかに、不規則性をとりいれることの効果についても触れている。Silvano Arieti, *Creativity : the magic synthesis*, Basic Books, Inc., Publishers, 1976, pp. 201-202.（邦訳 シルバーノ・アリエティ『創造力――原初からの統合』加藤正明、清水博之訳、新曜社、1980 年）。

(20) II, p. 351.

(21) *Ibid.*

(22) I, p. 541

(23) I, pp. 541-542.

(24) 『アンドロマック』第５幕、第３場。 cf. *Cor.*, t.VIII, p. 277. ストロース夫人宛の書簡のなかでも、プルーストはおなじ詩行を引用して文体を論じている。

(25) さんざしの挿話に関する生成過程については、Bernard Brun, « Brouillons des aubépines » in *Etudes proustiennes* V, *Cahiers Marcel Proust* 12, Gallimard, 1984, pp. 215-304 を参照。また、さんざしの描写が含む意味に関しては、拙論《バーン＝ジョーンズとプルースト――乙女たちとさんざしのかげに》、富士川義之編『文学と絵画――唯美主義とは何か』英宝社、2005 年、90-96 頁を参照。

(26) *The Stones of Venice*, t.II, p. 209. *Ibid.* ラスキンは、単調さと変化の関係は、闇と光の関係であるという。単調さばかりでは、それが建築ならば、死せる建築なのである。かといって、変化が過剰であってもよくない。彼によると、人が変化に美を感じるのは、「単調さが続いたあと」なのである。

(27) ラスキンはゴシックの本質的なもの、つまり精神的要素として重要性の高い順に次の六つをあげている。１．野性味（Savageness）２．変幻自在 （Changefulness）３．自然主義（Naturalism）４．グロテスクさ（Grotesqueness）５．剛さ（Rigidity）６．豊富さ（Redundance）。本論では、ラスキンが特に重要としているはじめの三つの要素をとりあげた。彼は建物についてのこれらの要素を、同時に、建てる者の側から、１．野蛮さ（Savageness）あるいは粗さ（Rudeness）２．変化への好み

(Love of Change) 3. 自然への好み (Love of Nature) 4. 乱れた想像力 (Disturbed Imagination) 5. 頑なさ (Obstinacy) 6. 寛容さ (Generosity) として見て、合体させて論じている。

(28) *The Stones of Venice*, t.II, p. 240.

(29) I, pp. 50-51. Voir Serge Doubrovsky, *La Place de la Madeleine*, Mercure de France, 1974, p. 76. Voir aussi Kazuko Maya «Remarques sur le tilleul dans l'épisode de la madeleine» in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 27, Presses de l'école normale supérieure, Paris, 1996.

(30) *C.S.B.*, pp. 87-88.

(31) 一例をあげると、ラスキンは、リア王をいかに描くべきかを教えようとするとき、同時に、いかに建物を、あるいは絵を構成すべきであるかを教えようとするだろう、と述べている。Voir Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, *The Works of John Ruskin*, V, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1904, p. 387.

(32) *The Stones of Venice*, t.II, pp. 240, 256. 尖頭アーチの強度について、ラスキンは別の著書のなかで、「ストーンヘンジそれ自体は、コロセウムのアーチほどには強くない」と書いている。Voir Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting, The Works of John Ruskin*, V, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1904, p. 24. Voir aussi Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, (troisième édition) Librairie Hachette, Paris, 1898, pp. 238-239.

(33) II, pp. 260-261.『アミアンの聖書』の訳者の序文のなかの、「私は自分の奥底にまで降りていかなければならない」というプルーストの考えは、小説のなかに繰り返しあらわれる。IV, pp. 477, 624.

(34) *Cor.*, t. XVIII, p. 359.

(35) Ruskin, *Modern Painters*, t.II, *The Works of John Ruskin*, IV, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1903, p. 151.

(36) IV, p. 231. Kazuko Maya, *L'«art caché» ou le style de Proust*, Keio University Press, Tokyo, 2001, pp. 26-27.

(37) Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, pp. 191-192.

(38) I, p. 1254.

(39) Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p 242. *The Stones of Venice*, t.III, *The Works of John Ruskin*, XI, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1904, p. 11.

(40) I, pp. 607-608.

(41) *Cor.*, t. IX, p. 156.

(42) Ⅲ, p. 830.

(43) *Ibid.*, p. 825.

(44) *The Stones of Venice*, t.Ⅱ, p. 191.

(45) *Cor.*, t.II, p. 387. プルーストは、1900 年 2 月マリー・ノードリンガー宛の書簡に、ラスキンの『建築の七燈』、『アミアンの聖書』、『建築と絵画についての講義』、『アルノの谷』、『プラエテリタ』などは暗記している、と書いている。

(46) ラスキンのこのような考え方は、ヴィオレ・ル・デュクなど 19 世紀の建築家たちが行なっていた修復工事の批判へとつながるものである。Cf. Ruskin, *St. Mark's rest, The Works of John Ruskin*, Library ed., XXIV, 1906, p. 285. 『建築の七燈』のなかでも「建物の最大の栄光は、その石にあるのでもなく、その黄金にあるのでもない。それは建物の経た年代のうちにあるのだ」と述べている。Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture, The Works of John Ruskin*, Ⅷ, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1903, pp. 233-234.

(47) Ⅳ, p. 609.

(48) Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 317. 拙論《「一着の服を仕立てるように」——プルーストの書物》『一橋論叢』第 132 巻、第 3 号、2004 年を参照。