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

Title	『失われた時を求めて』におけるマネの《オランピア》
Sub Title	L'"Olympia" de Manet dans "A la recherche du temp perdu"
Author	真屋, 和子(Maya, Kazuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2005
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.40 (2005. 3) ,p.69- 91
JaLC DOI	
Abstract	プルーストの小説『失われた時を求めて』のなかで、マネは想像上の画家エルスチールの同時代人として扱われている。実在する画家の名や作品が小説のなかにあらわれる場合、その多くは、登場人物や物、情景、状況などが想起させる絵としてあげられ、描写に芸術的厚みを付与する役割を果たしている。クレープ・デシンを身に纏ったオデットは、ボッティチェルリの描くチッポラと重ねられ、パランシー氏の鼻はギルランダイヨの描く老人の印象深い鼻と結びつけられる。またバルベックの海岸は、ホイッスラーの描くオパール色の海と合流するという具合である。しかし、画家の名とタイトルが明示されるマネの《オランピア》(1863)は、小説に同時代性を与えるはたらき以外に、その扱われかたにおいて、プルーストにとってなんらかの心的意義を有するように思われる。この絵に託された意味を探りつつ、彼の精神性を形づくっているものの見かたの一端を明らかにしたい。
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20050331-0069

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.

『失われた時を求めて』における マネの《オランピア》

真　屋　和　子

プルーストの小説『失われた時を求めて』のなかで、マネは想像上の画家エルスチールの同時代人として扱われている。実在する画家の名や作品が小説のなかにあらわれる場合、その多くは、登場人物や物、情景、状況などが想起させる絵としてあげられ、描写に芸術的厚みを付与する役割を果たしている。クレープ・デシンを身に纏ったオデットは、ボッティチェルリの描くチッポラと重ねられ、パランシー氏の鼻はギルランダイヨの描く老人の印象深い鼻と結びつけられる。またバルベックの海岸は、ホイッスラーの描くオパール色の海と合流するという具合である。

しかし、画家の名とタイトルが明示されるマネの《オランピア》(1863) は、小説に同時代性を与えるはたらき以外に、その扱われかたにおいて、プルーストにとってなんらかの心的意義を有するように思われる。この絵に託された意味を探りつつ、彼の精神性を形づくっているものの見かたの一端を明らかにしたい。

マネの《オランピア》

《オランピア》(図版 1) が提示しているのは、裸の装いである。髪に赤い花を飾り、腕にはブレスレットをつけている。黒く細いリボンは裸体の首に結ばれているから目立つのであるが、同時にリボンが裸である状態を強調してもいる。ミッシェル・レリスは、黒いリボンを贈物の箱に結ばれたリボンにたとえて興味深い見解を示している。その結び目は「二つの胸という豪勢

な贈物のうえで、端をひっぱりさえすれば、見たところ簡単にほどけそうな二重の環を形づくっている[1)]」。レリスの指摘を待つまでもなく、片方の足は部屋履きをぬいでいることが、男性から届けられた花束を黒人の召使が手にしている事実とともに、モデルとなっている女性が娼婦であることをほのめかしている。

この絵は1865年のサロンに出展されて、非難、弾劾の的となり、はげしい攻撃を受けた。街の通りへ一歩出れば出会いそうな生のままのパリの女性の裸体を、神話や寓意の衣を借りることなく、また理想化もせずに描いたという理由による。フランス新古典主義の代表的画家アングル（1780–1867）のように、伝統的な理想美を追求した裸体の描きかたからはほど遠く思われたのである。

『ゲルマントのほう』のなかで、プルーストはこのスキャンダルを二回とりあげている。はじめに出てくるのは、話者がゲルマント家を訪れ、所蔵しているエルスチールの絵をみせてもらう場面である。作品を前にした彼は、晩餐の時刻を忘れるほど心を奪われる。エルスチールは、感じとったものから知っているものをはぎとって、見たままを描く。彼のそうした「いやなもの」を受けつけない社交人たちは、自分たちが愛しているシャルダン、ペロノーなどの画家をエルスチールが称賛していることを不思議に思うのである。プルーストは、類似点がなく両極に位置するように思える二つのものの“間”にまなざしを向ける。

> 社交界の人たちは、彼らにシャルダンの絵を好ましく思わせている、少なくとも抵抗なしにながめさせる、あの時のパースペクティヴというものを、エルスチールの作品の場合には考えに入れないのであった。しかしながら、（…）生涯をふりかえって、アングルの傑作だと判断した一つの作品と、いつまで経ってもいやなものとして残るにちがいないと思われた作品（たとえばマネの『オランピア』）とのあいだの越えがたい距離が、歳月の遠ざかるにつれだんだん縮まり、二つの絵がそっくり同じように見えたことがあった、とつぶやく人もあったであろう。（II, 713）

エルスチールはシャルダンの絵のなかに、「自分と同じ種類の試み、自分の作品を先どりしたようないくつもの断片[2)]」を認めて讃美する。古いものに新しい要素を見出し、新しいものと古いものがコントルダンスをはじめる。その結果、時代や作風はちがっても類似する要素は残ることになる。アングルの傑作にマネの断片をみることも、またその逆もありうるのである。別の箇所で、17 世紀のフランス古典主義を代表する画家ニコラ・プッサンの絵に、印象派の先駆とされる 18 世紀の英国の画家ターナーを、起源を逆転させながら認めていることも同様のものの見かたからくる。

時の隔たりを無視し、二つの絵を並置してながめるのではなく、新しい絵を前にして、年代的に古いほうの絵はそれを生んだ時代背景のもとへともどして見る。そうすることによって、古い絵に現時的要素を見出す。あらためて、二つの絵の間に横たわるものが時間の距離であることを実感できれば、二つの画面は差異の距離を縮めて似かよって見えてくる、ということであろう。プルーストのいう「時のパースペクティヴ」は空間的要素も含むことはいうまでもない。人は前例のない経験に直面すると思考が硬直しがちである。はじめは似ても似つかないと思われた作品の間にも、時がたてば共通するものが認められるようになる場合もある。過去から切り離されて存在する作品というものはありえないし、現在あるものは未来へと続く。現在あるものが過去のものとなる瞬間、過去のとびらの向こうに与するものの互いの距離が縮まることは想像できる。

時間という観念が鍵をにぎるこのプルーストの芸術観を理解するうえで、流派について述べた彼の見解が助けとなるだろう。彼は 1921 年 10 月、アンドレ・ラング[3)] 宛書簡のなかで次のように書いている。

> 流派というものは、偉大な芸術家が理解され、同輩のなかに位置づけられるために必要な時間の物質的象徴にすぎません、つまり、唾棄された「オランピア」がアングルのかたわらに落ち着き、ボードレールが、訴訟の再審がおわって、ラシーヌと親交を結ぶために（…）必要な物質的な象徴にすぎません。（*Cor.*, XX, 497）

1865 年には囂囂たる非難を受けたマネの《オランピア》も、スキャンダル性は残しつつほぼ半世紀後にはおさまっていたことが、『ゲルマントのほう』のなかのゲルマント公爵夫人の言葉によってわかる。

> 「この間、大公爵夫人とごいっしょにルーヴルにまいりまして、二人でマネの『オランピア』のまえを通りましたの。今ではもうあれに驚く人は誰もいません。アングルのもののようにみえるのですもの！　でも、あの絵を弁護するために私が奮戦したことといったら、(…)」(II, 812)

プルーストが「アングルの傑作だと判断した一つの作品」というとき、彼の頭には《グランド・オダリスク》(1814) や《奴隷のいるオダリスク》(1842) があったと思われるが、ゲルマント公爵夫人の言葉からすれば、《グランド・オダリスク》(図版 2) である可能性が高い。1907 年にルーヴル美術館所蔵となったマネの《オランピア》は、アングルの《グランド・オダリスク》のそばに展示されたからである[4)]。プルーストが《オランピア》をめぐるスキャンダルに関心をもったのは、単に芸術における系譜について問題にしようとしているのではなく、芸術の根源的なあるべきすがた、また作り手と見る側の関係にまつわる大きな問題を孕んでいるからであると思われる。

ベッドに横たわる女性の裸体像を描いた作品として思い出されるのは他に、ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(1538)、ベラスケスの《鏡のヴィーナス》(1649–51)、ゴヤの《裸のマハ》(1803–06) などがある。マネは《オランピア》の制作にとりかかる数年前にティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》の模写をしている[5)]。(図版 3) この事実からすれば、比べられるのはアングルではなく、絵の構図が驚くほど似ているティツィアーノでもよいはずである。それにもかかわらず、なぜアングルなのかといえば、彼がフランス人画家であるということ、そしてすでに述べたようにどちらもルーヴル所蔵の作品であることなどがあげられる。ロベール・ド・モンテスキウのアングル研究にプルーストが関心をもっていたことも無関係では

ない。それに何よりもアングルは、紀元前4世紀プラークシテレース作のアフロディーテの裸体像にはじまる、理想美の伝統の継承者として知られていることも理由の一つであるだろう。マネの革新的な表現方法を際立たせるためにも、アングルの伝統美の表現を対比させるのは効果的である。またおそらくこの対比は、プルーストが自らの文学観、芸術観を論じるのに好都合であろう。

サント・ブーヴ批判？

当時のアカデミーの画家たちの描く裸婦像は、ティツィアーノの場合と同じように、美という観念の化身としての裸体であったり、生きた息吹が感じられないほどに整っていて石の彫像を思わせるものであったりして、いずれの作品も生身の人間からは距離をとった描かれかたをしている。ところが、マネの《オランピア》のモデルとなったヴィクトリーヌは、性風俗に従事しており、けっして肉感的でも官能的でもないが、人間としてのなまなましさを見るものに感じさせる。

彼女はわれわれを見ている。われわれは彼女を見ているのであり、彼女の目は自分が見られていることを知っている、その視線でわれわれを見返しているのである。挑戦的ともいえるしぐさは彼女の指にもあらわれている。《オランピア》の制作に先立って、裸体のポーズを探求する過程で生まれた習作とされるスケッチ《習作》（1862–63）（図版4）[6] では、顔の向きは、絵をみる者の視線をかわした角度をとっている。右手は軽く胸を覆い、左手は下腹部を隠すように立てた脚のひざあたりに置いている。いずれも恥らいを感じさせるしぐさである。《オランピア》では、右手は胸からおろし、力の入った左手の指は下腹部を懸命に隠すというよりは、やや反抗的に拒否しているようで、下腹部をより強調する結果となっている。構図が似ているティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》では、女性の足元に忠実な犬が眠っているのに対し、射るような瞳の黄色が独特の雰囲気を醸しだす黒猫を配している。硬くこわばった四肢や尻尾は男性のシンボルを示すとともに、猫（chat）という語が、俗語で女性の性器を意味する[7]。手で力強く隠しているものは

これだ、といわんばかりに足元に猫を描き加えたのだろうか。黒猫はあとから付け加えられた事実がX線分析によって明らかにされている。

立体感のない平面的な色の塗り方、異なる色を配置することで明暗や奥行きを感じさせる方法が、《オランピア》の特徴である。「湯上りの後のスペードの女王[8)]」とクールベがいったように、平坦な色面が明確な輪郭線によって縁取られるトランプさながらの表現方法は、日本の木版浮世絵からの影響であるとされる。アングルの描く裸体とは異なり、絵を前にして眼で撫でるだけでも、大理石のようなすべすべした感触は得られない。

このように「近代性」を表現して、ルネッサンス以来続いてきた西欧絵画の伝統に疑問を投げかけている作品を『ゲルマントのほう』のなかでとりあげたのは、この絵に託して批評家の視点と作家としての視点を小説のなかに織り込むためでもあったのではないだろうか。マネが「見たままを描いた[9)]」という《オランピア》は、プルーストにとって、自らの芸術観を具現してくれているという点で重要であるだけではないだろう。作家プルーストの観点から、絵画や文学など芸術の分野において、傑作といわれる作品の真似をしている限りはその作品を乗り越えることはできない、傑作に沿いながらも、作者の内面を違った手法で表現しなければならない、という声が《オランピア》を通してきこえてくる。実際、プルーストは1920年4月アンリ・ド・レニエ宛の書簡のなかで、モレアスの『スタンス集』にみられる形式重視の擬古典主義を批判しながら次のように書いている。

> 文体模写を頼りにしなければ、表現が萎えてしまうのではないかと、つねに案じるそんなしろものです。ところが私が思うに大家に似たいのなら、違ったことをするほかないのです（たとえば、マネの『オランピア』がまきおこした“スキャンダル”のように）。（*Cor.*, XIX, 214–215）

そして、1920年6月ジャン・ド・ピエールフー宛の書簡のなかでも、モレアス批判をさらに推し進めながら文学の根源的ありかたについて説いてい

る。

> どうして“伝統”によりかかれるのか、正直いって、わたしにはわからないのです。松葉杖を使って歩むような芸術はすべて、心地はいいかもしれないけれど、なんら現実味のない遊びにすぎません。マネの「オランピア」は、なみいるアングルの模倣者よりも、ずっと見事にアングルを継承していますし、ヴィクトル・ユゴーは、カンピストロンなどより、はるかに優れたラシーヌの継承者であるといえましょう。(*Cor*., XIX, 317)[10)]

《オランピア》にはプルーストの文学的主張が込められていることがこの手紙からも明らかである。また同じ書簡のなかで、サント＝ブーヴに好意的な意見をよせているピエールフーに対し反論しようとしていることから、《オランピア》とサント＝ブーヴ批判の関連も感じとることができる。「疲労困憊して死にそう」なプルーストは、結局手紙のなかでは、「サント＝ブーヴが不当にスタンダールの評価を下げた」というにとどめている[11)]。ここに批評家プルーストの眼があらわれる。スタンダールをめぐるプルーストのサント＝ブーヴ批判を、《オランピア》のスキャンダルに読むとすれば、問題となるのは、同時代人を判断する能力であろう。前にあげたゲルマント公爵夫人の言葉が単に芸術的なスノッブの世界を描くためだけのものとは思えない。《オランピア》が真に受けいれられたのは、歳月を経たのちのことである。時間がたってから判断するのは比較的容易である。

書簡のなかでは展開をみなかったサント＝ブーヴ批判を、プルーストはすでに別のところでおこなっている。アナトール・フランスが同時代人たちを見事に判断するとみなしているのに対し、サント＝ブーヴの同時代人評価を次のように疑問視している。

> サント＝ブーヴは彼の時代の大作家たちをすべて見誤ったといえる。(…) スタンダールにおける小説家を信じがたいほど低く評価した (…)。

同時代に関するサント＝ブーヴの盲目ぶりは、彼が自負する洞察力や予見能力とずいぶん対照的である。（*C.S.B.*, 190）

サント＝ブーヴの「自負」とは次の言葉である。「批評家の炯眼は、とりわけ一般読者がまだ読んでいない新しい著作に関する判断によって証明される。一目で判断し、見抜き、先を見越す、それこそが批評的才能なのだ[12)]。」プルーストは、サント＝ブーヴに彼自身の言葉を突きつけて厳しく批判している。この一文は、プルーストがジョン・ラスキン (1819–1900) の『胡麻と百合』という読書論をフランス語に翻訳した際、訳者の序文の注なかに書いている。批評家の才能に関するサント＝ブーヴのこの言葉は、プルースト自身の考えでもあるだけに、批判は厳しい口調となっている。のちに書かれる『サント＝ブーヴに反論する』を予告する文章であるといえよう。

サント＝ブーヴ批判となっているこの注が、訳者の序文のなかの古典派とロマン主義をめぐる見解につけられていることは興味深い。ちょうどエルスチールがシャルダンを好んだように、この序文のなかでも、大作家たちが古典作家の書物を好むことを指摘する。ユゴーがモリエール、ホラティウス、オヴィディウスなどを読み、アルフォンス・ドーデが読み、好んで引用したのは、パスカル、モンテーニュ、ディドロ、タキトゥスであったことを例にあげる。偉大な精神の持主たちがなぜ古い作品を好むのか、その理由はいかにもプルーストらしい。「時間だけが彩りをいっそう美しくすることのできる過去の痕跡」に人は「幸福感を覚える」からである[13)]。ここに作家あるいは批評家の眼以前の問題として、プルーストの眼がある。

伝統的な理想美を追求した新古典主義画家アングルと、「近代性」を表現したマネは対極にあるようにみえて、二つの間に類似点があるとするものの見かたこそ《プルースト的》であるといえる。経験的にはじめてと思われるものをみるとき、同時代のあるものを判断するとき、いずれの場合も「時」を視野に入れて考える、人間プルーストの眼である。それはまた、このような眼をもつことによって同時代を正しく評価できるという、批評家としてのありかたに跳ね返るものであろう。

悲しみの時――直説法半過去

『失われた時を求めて』の冒頭文には、「長い間」longtemps という副詞とともに、複合過去が用いられている。そしてギュスターヴ・モローの《死せる詩人をはこぶケンタウロス》を思わせるエルスチールのある絵は、「生きられた歴史的現実性」を「定過去の形で物語っている」のである[14)]。フランス語においては半過去（imparfait）に対して、単純過去（＝定過去）と複合過去を完了形（parfait）と称する。マネとアングルの関係に象徴される芸術のありかたに限らず、プルーストにおいては過去のあらゆる事柄が、半過去ではなく、完了形で刻まれているかのようである。

半過去のある種の用法はプルーストにとって、「尽きることのない神秘的な悲しみの源[15)]」であった。『胡麻と百合』の訳者の序文のなかでこのように告白している。たとえば、読者は登場人物の生涯の一時間一時間が克明に描かれている小説的時間のなかにはいりこみ、情熱と関心を持って一歩一歩ついていく。ところが小説の《エピローグ》において、突然「これらの出来事の二十年後、フージェールの町の通りで、まだ背筋の伸びた老人に出会うことがあった[16)]」（Vingt ans après ces événements on *pouvait* rencontrer dans les rues de Fougères un vieillard encore droit, etc.）（強調は真屋）という具合に終わっていると、それはまるで、作者にとってかわり、「天空の頂きから書かれたかのよう」な文章であるようにプルーストには思えるのである[17)]。この二十年という空白には、読者の関心を引きながらもふいに突き放すような作者の意図が込められていると感じるのである。突然情報を断ちきられ、出来事のその後の経過や展開を知らされることのないまま、最後になって《エピローグ》の一文によって、結果のみ伝えられることになるからであろう。バルザックの長編小説『ふくろう党』を思わせるこの文は、プルーストが記憶によって引用したにすぎないとされている。

二十年間の「空白」の作用に加えて、ここで用いられている半過去 pouvait がはかなさを決定的なものにする。プルーストはこの半過去について、「人生を何かはかないと同時に受動的なものとして提示し、私たちの行

動を跡づけるまさにその瞬間に幻想の烙印を押し、完了形のように活動の慰めをあたえることもなく過去のなかに消滅させるあの残酷な時制[18]」と説明する。空中を回っていたシャボン玉が、存在の形跡も残さず過去のなかにかすかな音をたてて消え去るのと同じような軽さで人間の存在を扱っているだけに、はかなさはより重く感じられるのだろう。完了形であれば完了した動作の状態が跡をとどめるため活動の証しが得られ、慰めをあたえてくれる。それに対し、出来事の痕跡が闇のなかに消えてしまうような印象をあたえる半過去は、絶ちきることや、なごりを残さず消滅することを好まないプルーストに絶えがたいまでの悲しみをもたらすのである。マドレーヌの体験に代表される無意思的記憶が、昔とは異なる〈私〉ではなく、間断なく生きる〈私〉の発見でもあることを思いおこそう。

プルーストは「フロベールの〈文体〉について」という論考のなかで、フロベールの文の文法的新しさや特殊性を明らかにしている。「残酷な時制」としての半過去とは異なり、フロベールの半過去が「持続する状態」をあらわすことを指摘し、「永遠の半過去」と呼んで称賛している点は興味深い[19]。また、同じ論考のなかで述べられている「空白」についても触れないわけにはいかないだろう。読者に居心地の悪さをあたえた先ほどのような二十年の空白もあれば、心地よい空白というのもある。プルーストは、フロベールの作品『感情教育』においてもっとも美しいのは文節ではなく「一つの空白」である、と述べている。「時」を巧みに印象づけている例としてプルーストがあげているのは次のくだりである。フレデリック・モローの些細な行動にいたるまで、何ページにもわたって描かれたあとに語られる出来事である。フレデリックは、剣を握った警官が一人の叛徒におそいかかり、その叛徒が地に倒れて死ぬのを目撃する。フレデリックは、それがセネカルだと気づく。このあとに「空白」があるという。「途轍もなく大きな“空白”である。そして突然、時の単位は、一挙に数十分から数年、数十年へと変わってしまうのだ（…）[20]」プルーストの引用文をそのまま用いる。

そしてフレデリックは、茫然として、それがセネカルだと気がついた！

彼は旅をした、彼は知った、船旅の憂鬱を、テントのもとでの肌寒い目覚めを……。彼はもどってきた。
彼は社交界に出入した……。
1867 年も終わるころ……。[21)]

プルーストはこの引用のあと、バルザックの作品のなかにも、「1817 年、セシャール家は……」という類の文が見出せることを指摘し、フロベールの「空白」との違いを述べている。バルザックにおける時の変化は、能動的でどこか記録映画的な性格をおびているが、「時の変化から、それに寄生する挿話や物語のくだらない部分をとりはらったのは、フロベールが最初」であり、彼がはじめて「それを音楽に奏でた」のである[22)]。時の変化に寄生するものが多ければ多いほど、空白によって、断絶する感じが強烈になるのは当然のことである。フロベールの「空白」が美しいのはこの空白が、心地よい静かな持続であるからにほかならない。

半過去を残酷な時制であると記述した文のなかで、プルーストはさらに、ラマルチーヌがダルバニー夫人について書いた文章を例にあげて、「深い憂鬱にとらえられるのを感じる[23)]」という。「彼女のなかにそのころを思い出させるものは何もなかった。それは小柄な婦人で、身体の重さのために背丈も少し縮んだようで、云々[24)]」（Rien ne *rappelait* en elle à cette époque ... *C'était* une petite femme dont la taille un peu affaissée sous son poids avait perdu, etc.）もしこれが小説のなかの一文であるなら、読者につらい思いをさせようとする作者の意図が見てとれて、「いっそう身体がこわばってしまう」とまで書いている。

プルーストであれば、人生を過去のなかに消し去ってしまうような印象をあたえる描きかたはけっしてしないであろう。最終巻『見出された時』のなかで、長い年月を経たあと、主人公はゲルマント大公夫人邸の午後のパーティーに出席する。久しぶりに出会う社交界の人々の年を重ねた姿を、仮装舞踏会という衣を借りて巧妙に描かれている。時の作用による風貌の変化が、

誰かに扮して「顔を作った[25)]」（fait une tête）ようにみえるからである。仮装にしろ、変装にしろ、それは文字どおり仮の姿であったり、装いを変えているだけであったりするので、表面的には変わっても、つねに変わらぬその人自身であるという意識が根底にある。時には残酷なまでに誇張して、変わりはてた容貌を表現しているかも知れないが、そこには、ユーモア、滑稽味、皮肉っぽさなどに包まれた、あたたかいまなざしも感じられる。たとえばアグリジャント大公の場合である。

> 永久に赤みがかったままであろうと思われた髪の毛だったこの人に代わって、昆虫の変態にも似た変身によって、こんどはその赤い髪が白髪にとり替えられた老人が出現していた。（…）赤い髪は、使い古したテーブルクロスのように、白くなったのである。彼の胸部は、見ちがえるほど、でっぷりとたくましく、ほとんど軍人を思わせるほどで、これでは私がなじみだったあのか細い蛹は、まったく破裂せざるをえなかったにちがいなかった。（…）現在のこの力強い大公と、私の記憶が保存している肖像画とのあいだには、ある種の類似が存続していたので、私はいまさらのように、〈時〉の独創的な刷新力に感嘆させられるのであった。（ IV, 512–513 ）

ラマルチーヌがダルバニー夫人について書いたように、「そのころを思い出させるものはなにもなかった」という印象をもってもよいほどの変貌ぶりである。しかし、過去と現在の変化の大きさのなかに存続する類似を認め、時の風化作用を「時の独創的な刷新力」として肯定的にとらえている。あくまでも、時は「人間の一体性（ユニテ）[26)]」を尊重しながら、外見を変えているにすぎない。同様の考えかたが次の文章のなかにも認められる。

> 私がいま出席しているこのような午後のパーティーが（…）私にさしだしていたのは、過去の一映像よりはるかに貴重なもので、いわば過去に継起したすべての映像なのであり、（…）現在と過去との間にあっ

> た関係だったのである、このパーティーは昔人が光学的展望と呼んでいたものに似ているが、むしろ歳月の光学的展望と呼ぶべきものなのであった。一時刻の展望ではなく、形をゆがめる〈時〉のパースペクティヴのなかに位置づけられた一人物の展望であった。（…）それらの人間は、同一の人間であることをやめずに、まさしく同一の人間でありつづけたからこそ、かつてわれわれが見たものとは似ても似つかぬほどに姿を変えたのであった。（IV, 504–505 ）

彼はまず、現在の姿を受けいれることからはじめる。過去の姿と現在の姿の差異を受けいれることによって実感するのは、時の経過である。時が「どんな新しいものをつけ加えたか」過去の姿を見出すには「どんなものを差し引かねばならなかったか」、というふうに時のパースペクティヴを考慮に入れるとき、過去と現在の距離は縮まり、ついには類似を、そして同一性を見出すことになるのである[27]。マネの《オランピア》のくだりで使われていた「時のパースペクティヴ」という言葉がここでも繰り返されている。《オランピア》をめぐる挿話を人生に応用した、ものの見かたであるといえようが、植物に関しても同様の見かたをしている。マドレーヌの体験で知られる、菩提樹の煎じ薬は、かつてはラ・ガール大通りで香りをはなっていた菩提樹であり、姿を変えてはいるが同一のものであることに主人公は感じ入る[28]。プルーストにおいては、時の空白にもある持続が存在し、過去と現在が完全に絶ちきられることはない。

カルパッチョの鸚鵡

《オランピア》とアングルの作品の間にも、空白と持続が同時に存在する。絵画という視覚芸術の例を巧みに用いての説明は、瞬時にとらえやすいので効果的であるし、またわれわれの記憶に残りやすい。これらの二つの絵に託されたと思われる同様の考えかたは、小説のなかでさまざまな分野からたとえを借りて展開されているが、主なものをあげてみたい。

ゲルマント家での夜会に招かれた際、話者はサロンに入る前にエルスチー

ルの絵をみせてくれるよう頼む。そのとき、ゲルマント氏の礼儀や彼からの「発散物」に何世紀にもわたる習慣のなごりを感じて魅了される。話者はこの経験に即して諸々の考えめぐらす。その一つ目は、遠いある地域や民族の研究をしている学者が、古いものが現在にもつながって生きている土地において古い伝説をまだとらえることがある、というものである。その伝説は「ヘロドトスの時代には、（…）すでに理解されなくなっていたのだが、ある岩につけられた名称やある宗教的儀式のなかに、太古から休みなくつづく高密度の発散物のように、それは現在のただなかに残されている[29)]」のである。

次は、『オシアン詩篇』の場合である。「北方のホメロス」として知られるオシアンは、古代アイルランドの伝説的な詩人であり、ロマン主義の文学形成に少なからず影響をあたえたとされる[30)]。

> 偉大な作家といわれる人たちが『オシアン詩篇』のような凡庸で人を迷わせる作品に天才的な美を見出すにいたった、（…）われわれは遠い昔のケルトの吟遊詩人たちも現代の思想をもちうることに驚くのであって、古いゲールの歌と思いこんだものなかに、現代人にしてはじめて可能と思われる巧みな発想を見つけると、すっかり感心してしまうのだ。（II, 711）

興味深いのは、古代の詩人が現代の思想をもつ、という考えかたである。古いもののなかに変わらないもの、あるいは新しく生まれ変わりうる要素を含みもつこと、そして幾層にも重なる過去の延長線上に現在があることを語っている。

三つ目は、戦術に関することである。紀元前216年ハンニバルは南イタリアのカンネにおいてローマ軍を打ち破った。カンネ戦といえば世界歴史上有名な戦役である。ハンニバルの意図による、巧妙なフェイント作戦が功を奏して勝利をおさめたのであるが、プルーストは、「この将軍をわれわれは動物園で見る動物とおなじほど遠いもののように想像していた[31)]」と書いている。今なお生きている巧妙なフェイント作戦が、カンネ戦の時に用いら

れた戦術であったことを知って驚くのである。この戦役に関しては、話者がドンシエール滞在中にすでに友人のサン＝ルーから聞いている話であった。

サン＝ルーはそのとき、戦術には古来繰り返して応用される古典的な原型ともいうべきものがあり、近代の戦役もカンネ戦の「一種の複写」、「一種の模写」である、と話者に話していた。新たに戦争が勃発すれば、なんらかの形のカンネ戦なり、ワーテルロー戦なりの繰り返しの戦術となるはずで、『イリアス』と同じでそれが古臭くなったわけではない、とつけ加える。サン＝ルーの軍事学的理論に話者は幸福な気分になり[32]、次のように答える。

> 「(…) 戦役は透写(カルケ)される、というのだね。現代の戦闘の背後に、それよりも古い一つの型をみるというのは、きみがいうようになるほど美学的であると思う、この考えかたがどんなにぼくの気に入っているかは口にいえないほどだ。(…)」(II, 412)

軍事学的理論であるにもかかわらず、「美学的」と表現している点が重要である。サン＝ルーによって描かれた透写(カルケ)される戦役に関する図はそっくりそのまま、マネの背後にアングルをみる話者の考えと重なるものである。戦術を「精神的な意味において一つの技術［art］である」と感じ、別のところでも繰り返しているように、「美学的にいっても」彼を強くひきつけた[33]。

このくだりを読んでわれわれが思い出すのは、最終巻『見出された時』のなかで、話者がこれから書くべき書物について説明する一節である。「教会を築くように」、「洋服を仕立てるように」とならんで、「戦術のように」書を編むというたとえが草稿のなかで候補としてあげられていたことである[34]。現代の戦闘の背後に、それよりも古い一つの型をみること、あるいはマネの背後に透写されるアングルという典型によって示されるものの見かたが、話者の書くべき書物に反映されるにちがいない。彼のあげる三つの例がすべて、最初に引用したマネとアングルのくだりの直前に位置する箇所におかれていることは偶然ではないであろう。

ところで、すでにラスキンが同じような考えかたをしていることを、プルー

ストがわれわれに教えてくれてはいないだろうか。プルーストはラスキン著『アミアンの聖書』をフランス語に翻訳しているが、訳者の序文の注のなかで、《ラスキン的》特徴としてつぎのような例をあげている。

> ラスキンは、古今東西のあらゆる偉大な精神の持主たちと、いわば兄弟の交わりをもって生きていたのであり、（…）同時代人について話すように、ヘロドトスのことを語ることができるのだ。彼にとって古代人が価値をもつのは、彼らが《現時的》である限りにおいてである（…）博物学上の発見に関することには『詩篇』第 104 篇を引きあいに出し、宗教上のある問題に関してはヘロドトスの意見に与し（そして同時代の学者の意見に好んでヘロドトスを対置する）、鸚鵡の描写の歴史への重要な貢献としてカルパッチョの画布に感嘆する。（*C.S.B.*,119–120）[35]

鸚鵡の描写とは、カルパッチョ (1465 頃 –1525/6 年) の《スキアヴォーニ同信会の連作画》のなかの《シレナ住民の洗礼》（1507 ？）である。ラスキンはこの絵の鸚鵡を博物学的見地から描いて残している。（図版 5・6）過去は消え去るものではないという考えかた、そして古い時代のものに《現時的》である要素を認め同時代に息づかせるという考えかたは、プルーストを喜ばせたにちがいない。プルーストのいう「時のパースペクティヴ」を考慮に入れているからこそ、明らかな表面的差異の向こうに、本質的類似をつかみとることが可能となるのであろう。ラスキンにおいてはこのような時空をこえた考えかたが他の思考を支配している、とプルーストは指摘するが、それはまたプルースト的特徴でもあるのではないだろうか。

むすび

かりに「失われた時」がある空白であるならば、「見出された時」はひそかに息づく持続であるといえるかもしれない。幼い主人公にとって母親が彼のためにジョルジュ・サンドの散文を読む一夜は甘美なものであった。彼女

は本に出てくる動詞の時制のどんな硬さも和らげるので、たとえ半過去が出てきても、やりきれなさをあたえるような読みかたはしないであろう。事実、母親は半過去にも「善良さのなかにある甘美さ、愛情のなかにある憂愁」をあたえるなどして、ありふれた散文に吹き込むのは「持続的な生命」なのである[36)]。

「過去ははかなく消えさるものではない、それはその場に残っている[37)]」とプルーストが明言するこの考えは、マネの背後にアングルを重ねる型と歩調をあわせながら、作品のなかに「典型＝楽句」（phrase-type）の一つとなって繰り返しあらわれる。彼によって述べられる芸術観の深いところに、喜びの源として存在するこの「典型＝楽句」を、耳を澄ましてききとりたい。

「《オランピア》は古典的な作品だと主張したマネが、絵をみる人たちに向かって「あなたがたが巨匠の作品のなかに称賛するのはまさにこれなのですよ」といくら言っても無駄でした。大衆はそこに取るに足りないものしかみようとしませんでした。しかし今日では《オランピア》をまえにして、人々はそれをとりまくもっと古い傑作があたえるのと同じ喜びを味わいます――そしてボードレールを読むときも、ラシーヌを読むときと同じ喜びを味わうのです[38)]。」

註

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。

1） Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1981, p. 193.

2） II, 713. cf. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches* et *mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, 1971, Bibliothèque de la Pléiade（以下 *C.S.B.* と略す）, p. 601. ルーヴル美術館がフランス絵画の傑作のために「特別展示室」を設けるにあたり、プルーストは好みの作品に関するアンケートに答えている。シャルダンの《自画像》、《静物》などとともに、マネの《オランピア》をあげている。Voir aussi, *C.S.B.*, p. 189–190.

3） *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip

Kolb, Plon, t. XX, p. 497.（以下 *Cor* と略し、巻数と頁数を付す。）アンドレ・ラングは「政治・文学会報」78 号（1922 年 2 月）に掲載するアンケートのために、文学流派はまだ存在するかどうか、プルーストに文書で質問した。Voir aussi *C.S.B.*, p. 641.

4） *Manet, 1832–1883 : Galeries nationales du Grand Palais*, 1983, p. 176.

5） Françoise Cachin, Manet *« j'ai fait ce que j'ai vu »*, Gallimard, 1994, p. 57.

6） *Manet, 1832–1883 : Galeries nationales du Grand Palais*, 1983, p. 184.

7） Françoise Cachin, *op.cit*., p. 57.

8） 高階秀爾、『名画を見る眼』、岩波新書、1989 年（初版 1969 年）、177 頁。

9） *Manet, 1832-1883 : Galeries nationales du Grand Palais*, 1983, p. 184. Françoise Cachin, *op.cit.*, p. 61.「知っていることではなく見たものを描く」というのは、ターナーの言葉でもある。Voir *C.S.B.*, p. 121. John Ruskin, *The Eagle's Nest*, *The Works of John Ruskin*, XXII, Edited by E.T.Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1906, p.210. Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Librairie Droz, 1955, p. 35. Kazuko Maya, *L'«art caché» ou le style de Proust*, Keio University Press, Tokyo, 2001, pp. 44–45.

10） cf. *C.S.B*., p. 617. プルーストは「偉大な革新者たちだけが真の古典的存在なのであり彼らはほとんど切れ目なく続く系譜を形作る」と書き、古典的存在を模倣するだけでは価値のある喜びをあたえることはできない、と同様の趣旨で繰り返している。Voir aussi *Ibid.,* p. 311.

11） *Cor.*, XIX, 317. Voir *C.S.B.*, pp. 222–223. プルーストはサント＝ブーヴの批評方法を批判しながらスタンダールを擁護している。プルーストは「『画家のことば』への序文」のなかで、ジャック＝エミール・ブランシュが、批評する際に作品と社会的人間を区別しないことを指摘し、サント＝ブーヴと同じ過ちをおかしているとして、マネの場合を例にあげている。Voir *C.S.B.* p. 577.

12） *C.S.B*., p. 190.

13） *Ibid.,* p. 191.

14） II, 715. なお、「長い間、私は早くから寝た。」（Longtemps, je me suis couché de bonne heure.）という冒頭の一文については、次の論考を参照のこと。Serge Doubrovsky, *La place de la Madeleine*, Mercure de France, 1974. 工藤進「『失われた時を求めて』の冒頭の句について」明治学院大学論叢、第 14 号、1980 年。吉川一義「プルーストを読む——長いあいだ、私は早くから寝た——」『ふらんす手帖』第 10 号、1981 年。Roland Barthes, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», *Le Bruissement*

de la langue, Essais critiques IV, Seuil, 1984. 吉田城『『失われた時を求めて』草稿研究』平凡社、1993 年、51–74 頁。

15) *C.S.B.*, p. 170 note.

16) *Ibid.*, p. 170.

17) *Ibid*.

18) *Ibid*.

19) *Ibid*., pp. 590–591.

20) *Ibid*., p. 595.

21) *Ibid*. 原文は次の通り。

«Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

«Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots,
les froids réveils sous la tente, etc. Il revint.
«Il fréquenta le monde, etc.
«Vers la fin de l'année 1867 », etc.

22) *Ibid*.

23) *Ibid*., p. 170.

24) *Ibid*.

25) IV, 499. ゲルマント大公夫人邸での午後のパーティーの後半部分は、「カイエ」では、*le Bal de Têtes*（仮面舞踏会）という仮称をもっていた。

26) IV, 513.

27) IV, 526. プルーストは「集まった人たちが、昔と同じで変わっていない、という考えから出発すると彼らが老けたことを感じるが、ひとたび、老けているという考えから出発すると元のままのその人を見出す」とも述べている（IV, 526）。

28) I, 51. Voir Kazuko Maya « Remarques sur le tilleul dans l'épisode de la madeleine », *Bulletin d'informations proustiennes*, N° 27, Presses de l'Ecole normale supérieure, pp. 47–49.

29) II, 711.

30) 画家アングルも《オシアンの夢》(1813) という幻想的な作品を残している。「オシアンを愛読したナポレオンの注文画で、ローマのクィリナーレ宮殿の寝室の天井画として制作された。」(『アングル』新潮美術文庫 18、新潮社、1974)

31) II, 710.

32) II, 410–411.

33) II, 412, et II, 407.

34) IV, 941, Esquisse LIX [Bâtir le livre]『見出された時』のなかでも、戦争と芸術の比較がみられる。戦争を描くのに、エルスチールの海の描きかたやドストイエフスキーの物語りかたのように、錯覚から修正するような方法が好ましい、と述べている（IV, 560）。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 年参照。

35) Voir John Ruskin, *Giotto and his Work in Padua ; The Cavalli Monuments, Verona ; Guide to the Academy, Venice ; St. Mark's Rest,The Works of John Ruskin*, XXIV, Edited by E.T.Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, 1906, p. 341.「一羽の美しい緋色の――“鸚鵡”（…）が、階段の下で、すみれ色の花をついばんでいるのがひときわ目立つ。その鸚鵡もまた――それは私がかつて見た中で、もっとも深紅色をしていること、もぐもぐ噛んでいる様子がもっとも際立っている点に気づいたのだが――おそらく新種か、絶滅種であろう、――私は、カルパッチョの名前と精神を不朽のものとしようと、それを 1872 年、オックスフォードの博物学校のために描くことを試みた。すべての想像力に富んだ芸術が、もうこれ以上知られなくなっても、おそらくダーウィンの博物館で、この緋色の“カルパッチョの叙事詩”がわれわれの名声を保ち続けるであろう。」（『サン＝マルコの憩い』「奴隷の霊廟」）Voir Francesco Valcanover, *Carpaccio*, Scala, 1989. 同信会の守護聖人たちを描いた 7 場面からなるカルパッチョの連作画は『黄金伝説』、『聖人目録』、『聖ヒエロニスム』からとられた。7 場面のなかでも《聖アウグスティヌスの幻視》、《聖ゲオルギウスと竜》などがよく知られているが、いずれの場面も、動植物はその種が識別できるほど正確に描写されている。

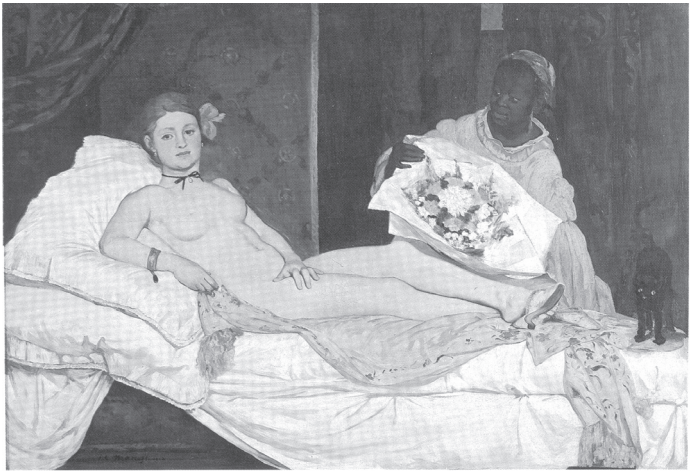
36) I, 42.

37) II, 711.

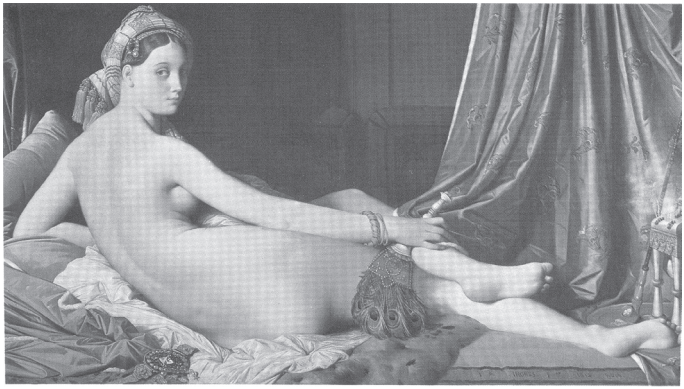
38) *Cor.*, XIX, 643. 1920 年 12 月エミール・アンリオ宛の書簡。「政治・文学・芸術ルネサンス」誌 1921 年 1 月 8 日号のために、その前年「古典主義とロマン主義」をめぐるアンケートに文書で答えた。Voir aussi *C.S.B.*, p. 617.

〔付記〕

2004 年 12 月 18 日に京都大学で開催されたプルースト研究会において、「プルーストにおけるマネの《オランピア》」と題し、本論と一部内容の重なる口頭発表をおこなった。

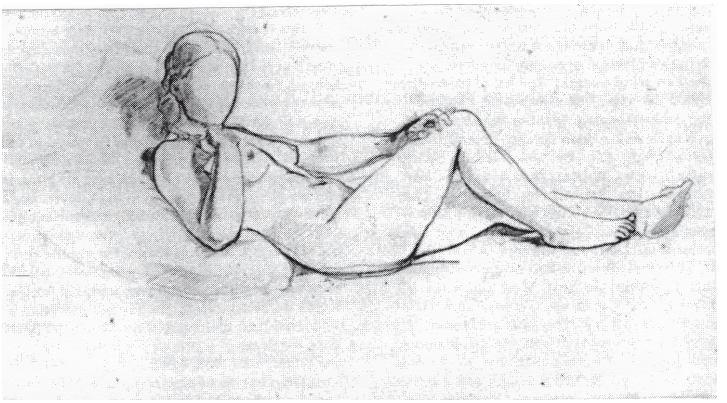


図版 1　オランピア　1863 年　オルセー美術館



図版 2　グランド・オダリスク　1814 年　ルーヴル美術館

図版 3　マネによるティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》の模写



図版 4　オランピアのための習作　1862–1863 年　ルーヴル美術館

図版 5　カルパッチョ　シレナ住民の洗礼　1507 年？　ヴェネツィア
スクオーラ・ディ・サン・ジョルジョ・デリ・スキアヴォーニ

図版 6　ラスキン　カルパッチョの叙事詩
（《シレナ住民の洗礼》より部分を模写）