

印象派プルースト

上 西 妙 子

Summary

Proust impressionniste

UENISHI Taeko

Au départ est l'envie de goûter entièrement la joie d'être. Le jeune Narrateur parle de sa difficulté: "quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière".

Sa désolation diminue à mesure qu'il apprend à être impressionniste: c'est-à-dire de savoir se mouvoir avec l'objet dans ses reflets réverbérés, dont le lieu privilégié se construit autour des effets de la lumière.

La réverbération se lie à la métaphore, où la nuance qualitative obtient l'approbation intellectuelle à travers le contraste généralisé et tendu. C'est le cas d'un tableau où voisinent des matières variées, qui, échappées à l'immobilité factice, appellent à une sensation physique envahissante.

Ainsi, celui qui regarde un tableau impressionniste devient-il un vase résonnant où se mêle sans démarcations tout ce qui peut être "harmonieux, continu, fluide, collectif et mobile", avec des détails scintillants.

D'où vient cette question d'un Proust impressionniste: "N'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle? "

Le tableau impressionniste nous fait vivre des moments prolongés face aux objets dans l'état d'engendrement continu vers un ensemble vague.

"Jeu" joyeux et tourmenté, à cause de son avidité visant à l'infini, de la prise de la conscience face aux objets, c'est la propriété de l'expression impressionniste.

序

プルーストの『失われた時を求めて』の語り手は、物語の最終部において自らの文学作品に着手する決意を固める⁽¹⁾。その時に彼は、自らの作品において捉えるべき<真の生>を以下のように解釈する。

本当の生<vie>、ついに発見され明らかにされた生、ゆえに完全に生きられた唯一の生、それは文学である。(IV, 474)⁽²⁾

このように理解されることによって、芸術作品の価値とは、生からその逸話的な性質を除いて個人性の限界をこえることであるとされる。

生活人感覚を作中において代表するのが女中のフランソワーズであるが、彼女は「本」の中の人物を「本物」の人間ではないと言う。しかし、「本物の人間の喜びや不幸が私たちに味わわせる感情も、そうした喜びないしは不幸のイメージを通してでなければ、私たちの心の中に形成されることはない (I, 84)」とプルーストは言い、そういったごく日常的な思いを芸術家への賛嘆につなげて以下のように言う。「私たちが自分自身のものとして取っておくしかない現実のこれら全ての残り滓 (…)、各人が感じたものを質的に区別し、言葉の入り口で放棄せざるを得ないこの言うに言われぬもの (…)、それを芸術は、(…) スペクトルの色のなかに、芸術なしには私たちが決して知りえない、個人と呼ばれるこれらの世界の内的な構造を外在化することによってあらわすのだろうか (III, 762)」。芸術作品とは、心が同化するその質 (I, 84) において、本質的に私たちを誘うものなのだ⁽³⁾。

時として私たちには、自然や街の光景、室内のあり方、事物、そして身を置いているある場、ある瞬間が、視線を、そして全身を捉えていると感じられるときがある⁽⁴⁾。そういう状況は、私たちが絵画作品の前に身を置くときのものでもあり、そこでは、そのように身を置いている私たちによって、そういう場の魅惑に応える態勢が予感されている、あるいは、すでに取られていると私たちは考える。

本稿は、人を魅惑する<絵画的な場>への対応を作中の叙述に求め、そのあり方を、印象派的表現とは何なのかを問いつつ考察するものである。

①画家エルスティール

作中人物エルスティールには当然のことながら、プルースト自身の好みや体験が反映されている。彼の作品は画布上に実現されたものとして言葉で描かれるのだが、それらが示す傾向は、製作者としての一人の画家のたどる道程としては折衷的すぎるという批判がある。そこからプルーストをアマチュアだとする考えがあるが、悪趣味な折衷とは、評価によって固定される外

在の質としての作品に自らを託し切らないで、むしろ雑多だという批判を受けるがままに享受するという贅沢ではないか。楽しむことにおける貪欲とは、喚起をになう何かを鑑賞行為に加えたいとすることだからだ⁽⁵⁾。また作中人物としてのエルスティールは、語り手にとって芸術学習における教師であると同時に、偶像崇拜に陥る弱さを見せる人物でもある。エルスティールの示す、分裂したあり方のこのような過剰さを、プルースト自身の絵画への関心の背景として以下にまず見てみよう。

エルスティールの画家としての活動は4段階に分けられる。しかし、それら4段階での制作において、より現代的な傾向にむかって作品は直線的に進展するわけではない。つまり第1期は、神話的な主題にあてられる(II, 424, II, 191)。しかし、この間に彼はポルトレも制作しており、その中には印象派の特徴を見せる肖像画もあれば、表現主義やフォーヴィズムともいえるごく現代的な傾向を見せる数枚もある(I, 210, III, 329)。第2期には、彼は日本美術の影響をうける(II, 191, II, 424)。第3期は印象派の時期となるが、この間に彼は静物画も描く。その後、ポルトレにおいて「巨大な女悪魔の構成 *grandes diableresses de composition* (III, 329)」とヴェルデュラン夫人に評されるような、ブルジョワの正統追隨精神にはとても認められない新しい表現も見せることになる。つまり、17世紀の古典派絵画から20世紀の前衛絵画までの諸特徴を、画家エルスティールは見せていることになる。これらの作品のいくつかは、語り手が言葉で読みとく対象である。

さらには以下に列挙するように、単なる言及にとどまるのだが、彼に影響を与えたとしてあげられる画家も多い。たとえば「彼はマネに啓発され」(II, 790)、ラファエル風の絵も描けば(IV, 314)、「ハルスを真似(II, 813)」ると簡単に言及される。主題に関しては、ファンタン＝ラトゥールのように花の絵を描き(IV, 292)もすれば、競馬場やヨットといったプルーストの時代に流行した主題を扱うことでドガとの類似を見せる(II, 256)。イタリア人画家のなかでは、カルパッチョ(II, 252)とティティアン(IV, 133)を好む。またシャルダン(II, 713)を好み、ターナー(II, 861)やルノワール、そして印象派画家との類似を見せる。エルスティールの作品をよりよく享受するために、ウイスラーのセンスとモネの真理のレッスンを受けることを語り手は奨める(IV, 349)という具合だ。

『失われた時を求めて』の、そして画家エルスティールの研究としては、言及される小説世界外の絵画作品に関する〈事実〉と、一方の仮構された小説内の〈事実〉との比較⁽⁶⁾をとおし、プルーストの絵画理解と、一方、物語の理解にたいして絵画の言及が果たす心理的な効果を分析することができるだろう。この傾向は、モナン＝オルヌングによって以下のように要約される。

絵画においても、他のどんな芸術においても、美は心理的な真実の発見と表現の中に見いだされる。細心さと慎みをもって、プルーストは巧妙に絵画を作中人物を特徴づけるのに用いる。すなわち、絵画との人物の関係によって彼らの個性のいくつかを示すことで、全体に完全に溶け込んでいるのだが、より精密な小さなタッチ、ニュアンスを、絵画は作中

人物のポルトレに付け加える⁽⁷⁾。

この指摘が妥当するのは、例えばボッティチェリの描くゼフォラ像が、スワンのオデットとの関係において果たす偶像崇拜のからむ自己欺瞞の作用であり、また、社交界の人々において見抜かれる自己認識の形をはじめとする、場の心理的なニュアンスの理解である。しかしこの文脈から、モナシ＝オルヌングは別種の理解へと進む。すなわち、「統一と同化への力強い努力によって、彼の精神は、絵からそれらが含んでいるものの中でももっとも一般的で、いわゆる絵画技巧にはもっとも依存しないものを引き出して、彼自身の経験を画家の経験に近づけた⁽⁸⁾」。私たちは「絵画的な場の経験」を、それが触発する言語表現において考察することによって、印象派と呼びうる表象の感性の幅を見ていくことになるだろう。

②自然から作品へ

画家モネは、ノルマンディーの海辺で多くの作品を制作した。その印象派絵画の実践においてモネを大きなモデルとするエルスティールのアトリエ (II, 180-220) も、同じくドーヴァー海峡に面したノルマンディーのバルベックに設定されている。最初にアトリエを訪問したときの語り手が画家の絵に期待していたのは、「その絵自体よりもよいものである事物に対する理解と愛に導いてくれることだった。例えば正真正銘の雪解けとか、地方の町の本物の広場とか、海辺にいる生き写しの女性たちといったものだった (II, 423)」。つまり語り手が関心を持っていたのは、絵よりも自然自体だったということだ。そして海辺のアトリエをはじめてこの訪問した語り手は、その地で制作されたエルスティールの印象派風の絵に囲まれることになる。語り手にとってこの訪問は、絵を介して自然を見ることを学ぶ好機となるはずだった。

私たちが例えば、画家が作品を描いた場所を訪れたいとする時の動機というのは、モデルとなった自然の風景と絵画表現を較べたいということと同時に、先達を選んだ対象に今度は自らが向かい合っただう感じるのかを試してみることである。そこにある消極的な動機とは、プルーストによれば「ある場から真実と美を引き出すためには、私たちはそれが引き出しうること、その土地が神々で溢れていることを知る必要がある (CSB, 676)」ということだ。美的修業の始まりは自発的な動機を欠いていると同時に、有効に作用する偶像崇拜に陥っていてもいる。プルーストはそのことの言い訳として、「しかし愛する前は私たちは臆病だ。ほら、そこであなたは愛することが出来る、愛しなさい、と人が言ってくれる必要がある。そこで私たちは愛するのだ (CSB, 676)」と言う。

絵画作品の前に身をおく場合のように、外界から対応を促されているのだと意識すること、そしてそれに応じる態勢が人に与える豊かさを、プルーストは読書中の精神のあり方において語っている。「子供時代の日々のなかで、生きずに過ごしたと思える日々こそ、最も生きていた日々である。それは、気に入った本とともに過ごした日々である (CSB, 160)」。最もよく「生きる時」としての読書中の精神のあり方は、そこに成立するコミュニケーションの質において絵画を見るときの私たちの姿勢に通うといえるだろう。

私たち各人にとっての読書とは、たった一人になる孤独のなかでは持っているのだが、会話ではたちどころに散らされてしまう知性の力を持ち続けて、常に靈感をうけうる状態で精神が己れ自身にむかって実りゆたかな働きをつづけている最中に、他の一つ思想からのコミュニケーションを受けるということなのだ。(CSB, 174)

たとえば語り手の少年時、祖母は彼に教会や山自体の写真ではなく、画家によるそれらの絵の写真を与えようとする。それらの方が「芸術の度合いが一段高い (I, 40)」というのだ。そこには芸術家が対象において捉えて表現するものと、対象に触発されて得た力が予備として貯えられているのが見てとれる。人を介して表象された世界としての作品に向かい合うとき、主体の作業は靈感を受ける状態において内と外に向いあう二元性に誘われるということである⁽⁹⁾。

そこでの作品からの呼び掛けが生産的なものとなって、「精神の『作法』教育 (CSB, 176)」が果されるためには、内からの積極性が必須である。というのは、「私たちが、ミレーが『春』のなかで示している畑を見たい」と思ったり、「朝の霧をとおしてかろうじて見分けられるあの川の曲がり角、セヌの岸のジヴェルニーへとモネに連れていってもらいたいと思って (CSB, 177)」も、彼らは私たちに「ごらん、見ることを覚えるんだよ！」と言うだけだから (CSB, 178) だとブルーストはする。書物とは、作者にとっての結論でありうるが、読者にとっては次のものへの刺激でしかないというのがブルーストの読書論である (CSB, 176)。作品からの誘いとは、自立への促しでしかない。人は世界の内にあって誘われ、そして放り出されているゆえに、先達としての芸術家が同じ条件下にあって示してくれた人間的な抵抗の例にならうことで、「自然を見て自然を見ることを学ぶ」以上に、「絵画を見て自然を見ることを学ぶ」のである。

他方でブルーストは、私たちは自ら選ぶことで2種の感情のどちらかに身を委ねることが出来るとし、「ひとつの力は私たち自身から沸き立ち、私たちの深い印象から発し、他の力は、



ジャン=フランソワ・ミレー 『春』(1868-73年)

私たちに外からやってくる (II, 836)」と表現する。喜びをとめない、創造者の生命から発する喜びだとプルーストが捉える前者が、同時に働く外からの力に促されて応じる形は特権的な場である感興の時である。プルーストによる印象派的な感受とは、対象のミメシスによる取り組みからは距離をとった位置において、よりよくこの2種の力が活発に作動する形であることは間違いないだろう。

③感覚・感官を定める

その時、感官はどのように動くことを期待されるのだろうか。諸芸術作品間の交流、また、2つの作品の類似を考える場合には、要素の分解に立脚する機能を考えることになる。すなわち、知性・感性の働きは単位としての表象対象をなんらかの法則にしたがって分解し、また別の法則にしたがってあるシステムに再構成するように機能すると考えることが基本となる。そのとき、豊かな感受の実践例としての共感覚が、しかも多様に成立することが望まれるかもしれない。ある一つの現象は、一般的には多種の器官によって複合的に感受されるのが現実であるからである。

しかし、いずれかの機能が欠けると、残された器官はそれをも補完して機能し、ある精妙さを示すことにもなる。例えば、聴覚を補う視覚である。

完全に耳の聞こえなくなった人は、すぐそばであっても鍋の蓋を開けて、目で極北の白い光沢をうかがっていなければ牛乳を沸かすことはできない。吹雪にも似たこの光沢は警告のしるしであって、主が波をせきとめたように⁽¹⁰⁾、この警告に従ってコンセントを切るのが賢明なのだ。というのも沸騰する牛乳は、痙攣しながらすでに卵形にもり上がって、膨張して斜めにせりあがりながら成長を完成し、いくつかの帆を丸くふくらませていもすれば、そのいくつかは半ば波間に沈み、牛乳の薄皮にはしわがつけられて嵐の中に真珠色の帆が一つ投げ出されるのだが、電気の嵐がうまくはらわれるならば、電流の中断は帆をすべてくるくると回して木蓮の花びらとして漂わせることだろう。(II, 376)

ここでは、沸騰に近づく牛乳の表面の変化が、すべて視覚的に捉えられており、継起する曲面の緻密なつながりが文に変化の予兆としての緊迫感を与えている。プルーストは、ある一つの器官による感受を抹消してある現象に向かい合うことは、美と魅惑の経験にもなると言う。それは、因果の理解を対象におしつけない感受のあり方である⁽¹¹⁾。

一つの感覚を失ったということは、その感覚を獲得したのと同じくらい多くの美を世界に付け加える。それゆえ今や完全に音を失った彼は、ほとんどエデンの園のような、まだ音が創造されていないこの<大地>の上をうっとりとして歩き回る。微動だにしない海よりもさらに穏やかに、巨大な滝が<楽園>の瀑布のような清らかさで、ただ彼の目のためだけにその水晶の布を広げる。耳が聞こえなくなる以前には、彼にとっては音は、ひとつの

運動の原因が身につける知覚可能な形であったから、音もたてずに動く物体は原因のない存在のように見える。音響的な性質をすべて剥脱された物体は自発的な活動を示し、まるで生きているかと思われ、動いては固定し、また自分で燃え上がったりもする。(II, 376)

ここには、明確には因果を捉えきれないからこそ可能となった、対象のもつ自発的な生に気づく可能性が示唆されている。対象を隙間なく捉えることよりも、驚きつつ発見することこそが、対象の生命の神秘に近づく方法だということだ。印象派においては、この教訓はどう実行されるのだろうか。

構築機能の基本的に強い連想には、視覚連合、観念連合があげられる。そして曖昧である、もしくは知的作用から遠いとされるのが、触角、味覚である。ところで、ブルースト世界の原型として引用されることの多いマドレーヌ菓子による過去のよみがえりの挿話であるが、ここにおいて際立つのが、味覚、嗅覚の機能である。以下に見るのは、「過去」がよみがえる寸前に語り手が持つ思いである。

古い過去から何も残ってはいず、人々は死に物は壊れても、ただ、脆くはあるがより生命力が強く、非物質的ではあるがもっと執拗で忠実なもの、つまり、匂いと味<saveur>だけが、なお長いあいだ魂のように残り、思い浮かべ、待ち受け、期待し、そして、他のすべてのものの廃墟の上でたわむこともなく、もうその匂いと味がほとんど感じられることのない雪の上に支えているのは、あの巨大な思い出の建物なのだ。(I, 46)

ここでは、連想の果たす機能は「建築物の質」に譬えられているのだが、それを担うのは、「脆くはあるがより生命力が強く、非物質的ではあるがもっと執拗で忠実なもの、つまり匂いと味」であり、ブルーストの感性においてはこうして、可塑的な感性和緊密な構成・連携がひとつであることが理解できる。それを保証する感覚の動きが求められるわけである。

動きのこの自在さの探究の出発点には、しかしながらブルーストが頻繁に語る外界認識の困難があった。彼が言うには、「外部にある対象を眺めるとき、それを私が見ているという意識が私と対象の間に残って、その対象を薄い精神の縁でかがり、その縁が私にどうしても直接その物質に触れることを妨げ」(I, 83) たのだった。この苦しみに留まらないためにこそ、欠落をも受け入れたうえで、いわば跛行の状態では世界に向き合うことになる。ジャン・コクトーは、まさにこの「跛行」の語によって本物の「詩人」を定義する。「詩が成立するあの跛行状態にあって、転倒もせず自分を支えることのできる詩人としては、ぼくの知っているかぎりでは、フランソワ・ヴィヨンとギヨーム・アポリネールしかいない。ちなみに、詩句さえ書いていれば詩そのものも発揮できると思ひ込んでいる連中は、その跛行の存在すら見抜けない⁽¹²⁾」。

まず求められるのが動きであり、そこから人は、<対象とともに動く>場という新規の境位を自らに獲得していく。

たとえ人が絶えず自分の心<âme>に取り囲まれているという感覚を持つにしても、それはびくともしない牢獄に囲まれているというものではない。外部のものの木霊ではなくて内部の震えの反響であるこの同一の響きをつねに自分のまわりに聞きながら、一種の失望感を抱きつつ、外部に到達するために、心を越えるための不断の跳躍において、いわば、心ごと人は持ち運ばれてゆくのだ。(I, 85-6)

この文章では、世界内で応じあう「同種のもの」に対して持つ確信が、「世界内に在る」ことへの憧れにつながって示されている。世界への確信（ミメーシスで応じる）が、世界への憧れ（同類のものの反響に身をあずける）に移行することが、マドレーヌ菓子挿話の内的な構成を可能にしたのである⁽¹³⁾。外部からの働きかけに応えつつ自律した内部の似通った響きによって跳躍に身をあずける過程、そこに、プルーストの印象派的エクリチュールの形を私たちは見る。

④<もの>とその<表象>

飛び立つべき<見る人>の意識とは、しかしながら、それ固有の機能の執拗さを持っているものである。それは、意識にまわりつく言語の体系性による。『失われた時を求めて』の第5編にあたる『囚われの女』(III, 517-915)は、恋人アルベルティーヌを自宅に閉じこめつつも嫉妬に苛まれる語り手の数日間を描く⁽¹⁴⁾。この巻において、「感覚と類推の証言」の論議が展開され、感覚が捉えることは確認（確信）につながるとされがちではあるが、「感覚の証言もまた精神の操作なのであり、そこでは確信が明らかな事実を作り出す (III, 694)」とされる。

感覚は自己確認において、論理の脈絡を追って自己を束縛する。問題とされるのは、精神活動の<わざとらしさ>である。たしかにここでの「感覚と類推」の区別に対応して、一般的には2つの認識の形、すなわち、直観的認識か論理的認識か、想像力による認識か知性による認識か、そしてイメージを生産する認識か概念を生産する認識かが分けられている。しかしプルーストにとっては、<証言・判断行為>自体に介入する、言語による自然な<わざとらしさ>が問題なのだ。しかしながら、それが詩的にあらわれるのが、固有名詞との<イメージ遊び>である。そこでは、恣意的でいて全的な対応を求めるという性質を持つ固有名詞において際だって見られる、いわば言語作用の横暴が十全に利用される。例を見よう。

『スワン家の方へ』の第3部は「土地の名：名 (I, 376-419)」と題され、旅に思いを馳せる少年時の語り手によって、固有名詞（土地の名）が喚起するイメージが描かれる。たとえば、イタリアのパルムである。

『パルムの僧院』を読んで以来、パルムは私がいちばん行きたいと思う町の一つとなったが、この名前は、小さくまとまった、滑らかな、薄紫色の、心地よいもののように私には思えたので、泊めてもらうことになるかもしれないパルムのどこかの家のことが話題にな

ったりすると、私は、滑らかな、小さくまとまった、薄紫色の、心地よい住居に住むのだと考えて嬉しくなるのだったが、その住居というのは、空気が淀んでいるパルムという地名の重いシラブルと、そのシラブルに私が吸収させたすべてのスタンダー的なやさしさやパルムすみれの輝きの助けを借りて私が想像したものだったから、イタリアのどんな町の住居とも関係がないのであった。(I, 381)

イメージは対象からずれつつも、憧れの地を探りだしている。気持ちの高ぶりが、出発点としての名のシニフィアン（パルムという名）が用意する＜空間＞内に生活感覚を滑り込ませる⁽¹⁵⁾。合成された＜確信＞を抱えてその地におもむいた語り手（「土地の名・土地」(II, 3-305)）であるが、当然のことながら＜その地＞に失望することになる。しかし、それがブルーストの結論ではない。探求は、食い違いを成果ともする。

以下の例では、視覚表象に付された命名という言語表象のあり方と、妊婦としての外形の変化をぎこちなく受けいれる若い娘のあり方の類似が語られる。コンプレの叔母の家の若い下働きの女中と、その田舎の家の部屋に飾ってあったジョットの『慈愛』像との類似の問題である。未婚のまま妊娠し、臨月に近いお腹をかかえたこの娘は、「毎日ますますいっぱいになっていく不思議な籠を、やっとのことで自分の前に抱えている有様で、(…)彼女のゆったりした上っ張りとは、ジョットの描いた象徴的な人物⁽¹⁶⁾の一人がまとっているたっぷりした着物を思い起させた (I, 79-80)」と提示される。この類似を指摘したのはスワン氏であり、彼は「ジョットの＜慈愛＞の具合はいかがですか？」と、語り手の家族にたずねるのだった。

両者の類似はごく単純に、「体现されるもの」、「体现をになう物体」、「その物体が自身に対して持つ自覚」、これら3者がばらばらのまま、しかしひとつであるあり方にある。両者の相似は、それぞれのはらむ矛盾した対照において認定されるのだが、それは同時に、意味作用（ま



ジョット 『慈愛』 (1305年頃)

たは意味の読み取り)の無意味をも語ることになる。すなわち、「この女中の姿は、下腹の前方に抱えている、つけ加えられた象徴によってふくれ上がっていたのだが、それがただの厄介な重荷であるかのように、その意味が分かっているようでもなく、その美しさやその心を示すものも何ひとつとして顔にあらわれてはいなかったが、それと同様に、アレーナの礼拝堂で《Caritas》(慈愛)という名のもとに描かれている力強い主婦、その複製がコンブレの私の勉強部屋の壁にかかっているこの主婦も、自分ではそれと気づいているようには見えないのだが、それでもこの美德の化身であり、しかもこれまでただの一度も、彼女のような力強い、そしてしかも俗悪な表情で、いかなる慈愛の思想も表現されたことはなかったように思えた (I, 80)」。

生理と精神、そして外観と本質の非相関において、それでも質的なニュアンスと知的な納得が対応するという事態がおこるのである⁽¹⁷⁾。それは、対象に向いあう意識自体が、<ずれ・ゆるみ>・歪曲を自らの操作に導き入れるということではないだろうか。意味に関わる前に、私たちは反応をしもするのだ。「ある対象はそれ自体に最大限に似ているが、それ自体を表象することは稀である」⁽¹⁸⁾。感受をひたすら享受しつつ迷うことにも貪欲である意識のあり方と、印象派絵画の見せるゆらめきとは、どう応じあうのだろうか。

⑤<知>が動く

<ずれ>をも含む多種の<現実>への感性は、精神の受け身性のあり方を方法として捉えることで鍛練される。なにしろ、精神が受ける作用は融通無礙に及ぶのであり、当人にとっても奇妙と見える限定性をもたらすものだからだ。たとえば、それまでまったく未知の作家であったベルゴットという作家の本を読んでいた語り手であるが、そのときにスワンが訪ねてきて読書をささげって注釈を加えた。その結果、「その後長いあいだ、もはや紡錘形の紫の花に飾られた壁を背景にしてではなく、まったく別な背景として、ゴシック式の大聖堂の正面入り口の前に、それからは私が夢見ていた女たちの一人のイメージが浮かびあがった (I, 89)」と言う。

今見たのは、不意に与えられた外的刺激の作用例であるが、こういう作用はさらに奥深く生起している「心の状態」にかかっていると見られる例がある。それは、海辺で少女たちの一群に出会った語り手の例である。「私は少女たちみなに惹かれていたのだから、なかの特定の一人を愛しているとは言えなかった」と言う彼は、旅行を考える。彼はそこで、「もしそれが、彼女たちがいるに違いない場所に行くためであれば、ただちに私はその旅行に魅せられたことだろう。自分ではなにか別のことを考えていたり、あるいは何も考えていないつもりでも、私の思考は彼女たち楽しくまつわりついていたのだ」(II, 189)と言うのであり、この時の語り手の心象は、対象にむかっただけの内面的対応としての心像を描くとされる印象派絵画の定義にまさにのっとったものとして、「思考の楽しいまつわり方」と表現されている。それは、眼の表層のみに仕事を押しつけない印象派の絵画生成の形である。

さらに進んで、対象への限定的な思考の関与は、意識する以前に生成する事態ともされる。

しかし自分でも知らないままであったが、彼女たちのことを考えているとき、さらに深い無意識の領域での彼女たちは、私にとっては青い小山のような海のうねりであり、その海を背景にした行列する横顔であった。もし彼女たちのいるどこかの町に行くことになれば、そこで見いだしたいと思うのは海だった。(II, 189)

ここには微妙な対応関係が語られているが、印象派絵画は、線、形、ヴォリュームといった絵画の構成要素の中で、何よりも色彩をその表現媒体とするのであり、ここにみられるような「思考」にまで付随する無作為の色調の作用は、「描かれたもの」による表現に止まることのない語りかけを担う印象派絵画のあり方をまさに語っているといえるだろう。

と同時に、ここで別の問題が提起される。すなわち、上記の引用に続く語り手の結論は、「ある人に対する最も排他的な愛情は、常に別なものに対する愛情である (II, 189)」ということだった。A への執着は、非 A をも視野に入れる。それはすぐれて、概念がその自己規定において帯びる質である。ここで、いわば自己否定する〈知〉のあり方を見ていかねばならないのだが、まず、一般的なく知の理解、すなわち、「知っていることの量と、それらの間に見られる相関性」としての知の理解において、エルスティールのもつ一側面を見ておこう。

そういった知の力を、「これまで人々が読むことができた、装飾されたもっとも美しい聖書 (II, 196-8)」だと彼がみなすバルベックの教会の扉、つまり、聖書の逸話の彫刻像への移し替えの行程の捉え方においてエルスティールは語り手に見せてくれた。それはまさに、ラスキンをモデルとしている聖書注釈の実践⁽¹⁹⁾である。語り手がバルベックの教会の扉にたいして失望を感じたと画家に語り、その失望の原因を、彼が前もって一人よがりではあるが、そこに期待していたのが「ベルシャ式の建築」だったからだろうと言ったときにも画家は、その建物にはベルシャ的要素も確かにあると説明してくれる。語り手において指摘された図像学の知識不足であるが、しかし、「彼が説明してくれたこの広大な天上のヴィジョン、そこに描かれたのだと私が理解した巨大な神学詩は、私の欲望にあふれた眼が正面入口の前で開かれたとき私が目にしたものではなかった (II, 197)」と語り手は述べ、「知の喜び」と「見る欲望」が、画家が言うようには対応しないことを告白する⁽²⁰⁾。

しかしながら、失望を語った語り手にたいして、「ほう、あの玄関に失望したんですか」と応じた画家は以下のように言っていた。「聖書を読み解くというこの上もなく細密な正確さを持つとともに、なんとという繊細な作業を彫刻家がし、なんとという深遠な思念を、なんとという芳しい詩をもったかお分りなんでしょうか (II, 196)」。画家の言葉は、読解作業の成果として、「細密な正確さ」が「繊細な作業」に託され、「深遠な思念」と「芳しい詩」の表象を可能にしたとする。つまり、〈理念→構成(形態)→再構成された理念→自律した表象体〉への移行を語るものであり、それは、精神性によって触発された手作業というものの、知と技の一体となる過程、すなわち芸術作品の理想的な成就としての過程でもあろう。この場合、語り手にはそれは見えないものだったが、このように強調してなされる「知の喜び」への疑問は、語り手に向けられた挑戦として、彼が別の領域に求めるべき表現の展開を示唆しているに違いない。

⑥＜知＞の領域の境界へ

別の領域への飛躍は、知の別の働き、すなわち知がその固有の質を失うような動きの内にあるとできるだろう。なぜなら先に触れたように、非Aは、Aより出来る。その例はなによりもまず、ブルーストにおいて再出する芸術の力の論議である。つまり、栄光と虚無、栄光と死といった対の表現を基盤とする考察である。「自分の作品が長生きすると信じている人たちは — エルスティールの場合がそうだったが — 彼ら自身がもはや塵芥と化してしまうような未来の時代に、その作品を位置づける習慣がある。そういうわけで、彼らに虚無を否応なく考えさせることで、栄光という観念は彼らを悲しませる。なぜなら栄光の観念は、死の観念と引き離せないからである (II, 198-9)」。信念と自信は、本来的に＜虚＞に投げ掛けるものであり、対照性の感受とは、＜非Aの緊張感＞を知っている＜Aを支える論理＞の感性がなうものである。ずれていて的中する表現は、対象のニュアンスをつかみ取る⁽²¹⁾。

語り手がエルスティールのアトリエで直ちに見て取ったのは、「それら一つ一つの絵の魅力は、表現された事物の一種のメタファーである (II, 191)」ということだった。そのことにおいて、＜自然＞そのものを学ぼうとした彼の試みは迂回させられることになる。「エルスティールは物からその名を取りさる、あるいは物に別の名を与えることで、それらを再創造していた (II, 191)」。そこには、＜物＞と＜名＞の対抗ともいえる関わりが示唆されるのであり、知の人・エルスティールはまた、知の作用の固定性にあらがう人でもあった。「物を指定する名は、われわれの真の印象とは無縁な理知の概念につねに呼応するのであって、理知はその概念に一致しないものすべてをわれわれの印象から消し去ってしまう (II, 191)」。そうではあるが語り手は、「このアトリエで味わった知的な喜び (II, 198)」とか、「彼の友情から私が引き出した知的な利益」と、このアトリエでの体験を表現する。つまりエルスティールの絵は、理知の排他性に気づかせるものであり、＜理知の用い方＞との関りにおいて世界との対話の仕方を語り手に教えたのである。

語り手が、エルスティールの絵に再度触れるのはゲルマント邸においてである。かつてアトリエを訪れたころの彼がエルスティールの絵に望んでいたのは、「サンザシの小道のように自分が深く究められなかった現実の肖像」であったが、それは、「そうした現実の美しさを保存して欲しいからではなく、その美しさに目を開かせてもらうため」だった。ところが再び彼の絵に接したとき、「今では逆に、私の欲望をそそるのは、こうした絵の独創性であり、その魅力であった (II, 424)」と語り手は語る⁽²²⁾。

エルスティールの絵で語り手を魅了するのが、作品の持つ自律した価値の威厳であった。再現対象としての実在的な現実、もしくは想像されて設定された現実が画布に移され、＜画像そのものという現実＞の意味に満ちたものとなる。語り手は「彼の作品はまるで越えがたい国境をそなえ、並ぶもののない材質を持つ、閉じられた王国のようであった (II, 424)」と賛美する。その結果、モデルをつとめる対象が見せる命と、画布の上に生きている命とは、半ばしか似てはいない⁽²³⁾。たとえばエルスティールの描くバラの花は、「私たちがとどまり続けるよう強いられている内面の庭に彼がまず植え (…) て見たバラの幻であり、彼なしでは人が決して

知ることのないもの（…）、この画家が巧みな園芸家のように、バラの種族に加えて豊かにした新たな変種である」と言えるのだった（III, 334）。「創造」という言葉がからんでくる。そして、「再現対象としての現実から画像そのものの体験へと移行することは、対象への画像の関係を遮断するという犠牲を払って購われた⁽²⁴⁾」という考えを受け入れるとき、私たちは、絵画に触発されたプルーストの印象派的エクリチュールが、言語の組織形態との対処において得ようとした自在感を思う。

それは、隙間のない概念の虜になることから、いかに逃れるかを問題とすることである。そのことを考えるために、固有の全域において知が自己表現するとはどういうことかを考えねばならない。エルスティールの努力、すなわち「例外的に洗練された知性（I, 840）」の人である彼が、「現実を前にして、その知性の与えるあらゆる観念を自身からはぎ取るため（II, 196）」に為した難しい努力を語り手は理解する。「描きは始める前に自分を無知な者たらしめ、誠実にも一切を忘れさってしまうこの男（なぜなら人が知っていることは、その人に属するものではないから）」を感動的だと語り手は感じる（II, 196）。その思いを身を置く場を描く喜びとつなげることによって、エルスティールから教えられた知と知覚の混淆する様態のゆるやかな質が以下のように提示される。

このアトリエで私が味わっている理知の喜びは、なま暖かい薄い塗り、部屋の中のきらめくほの暗さ、そして、すいかずらに囲まれた小窓の先の、田舎じみた路面の、木々が取る距離と影の透明さだけが包んでいる陽に焼けた土のしつこい渴きといった、私たちを、いわば心ならずも取り巻いているものを、私が味わうことを少しも妨げなかった。（II, 198）



クロード・モネ 『ヴェトウの画家の庭』（1881年）

この文章が捉えているのは多種の素材であると同時に、それらが人に求める感受の質である。なま暖かい薄塗り (glacis) とは、まさに絵画の質感であり、この描写の心理的な境位が絵画作品としての場に設定されていることが感じられる。外光から守られる室内でのなま暖かさや薄暗さの皮膚感覚は、木々が取る距離と影を体感によって把握させるにいたる。感覚の接点の多様さ、その自在さこそは、見ることを知った精神の質といえるだろう。しかし、理知は自足するものではない。この引用文は、以下のように続く。「たぶん、この夏の日が私にもたらした無意識の安らかさは、支流のように流れてきて、『カルクチュイ港』⁽²⁵⁾を見ての私の喜びを大きくしたのだろう (II, 198)」。それは、「創造的であった感受」が、2重の虚構 (作中の作品としての『カルクチュイ港』) を介して「入れ子式」に支えあった結果である。支流とは、体感の拡張をさす。「無意識の安らかさが、支流のように流れる」様子とは、印象派絵画の鑑賞における喜びの質を表わすとできるだろう。

こういった感受性の質をいかに保持するのかに関して、以下に見るエルスティールの言葉が参考になる。

「精神が夢へと誘われるとき、その精神を夢から遠ざけたり、精神に夢を制限してはいけません。あなたが精神をその夢からそらせるかぎり、あなたの精神は夢を知ることがないでしょう。あなたはさまざまな物の外観にもあそばれるようになります。なぜなら、物の本性を理解することがないでしょうから。少し夢見ることが危険であるとすれば、それを直す方法は夢を少なくすることではなく、もっと夢を見ること、すべてを夢みることです。夢に悩まされなくなるには、自分の夢の全てを知ることが大切です」。(II, 199)

夢を支えるのは、本性を理解しようとする意志であると理解できる。その意志が、柔軟でいながら力強さを持つ印象派絵画を支えるものであることは、貧窮の中で描き続けたモネやルノワールの画を見るときに感じられることでもある。

しかし、上に引用したエルスティールの言葉の続きは、奇妙な文体でもあれば、内容としてのつながりも奇妙である。それは、先に触れた栄光と虚無が対としてしか存在しない人間の宿命につながるものであり、「虚ゆえに夢は力を持つ」という事態からの逃避をもくろむものである。すなわち、彼はこう締め括った。「夢と人生との間にはある程度の分離があり、それを引き離すことは有益なことが多いので、私は万一の用心に予防的にこれを実行しなければいけないのではないかと考えます。ちょうど外科医のなかに、将来の盲腸の危険性を避けるために、すべての子供の盲腸を取ってしまうべきだと主張する人がいるようにですね (II, 199)」。

語る内容以外のことに心を取られているこの発言にひそむのは過剰な防衛意識であるが、その滑稽がエルスティールを導いていくのは、不毛な確実性である。すなわち彼は、〈物〉の偶像崇拜に陥る。しかし夢の過剰を恐れる迄もなく、「脳髓の磨耗によって、彼の天才がかつて用いた材料の前にあって、彼の作品を唯一作りうる知的な努力をする力をもう持たない日がいつかやってくる (II, 207)」。

問題提起をする力の中には、問いを持続する力と問題意識を表

現しようとする激しさがある。だが、知性が人間にとって悲観の種ともなるのは、その衰えは、意志力も自省の力をも含めた機能の全体を引き下げるからだ。そうなると、人は、「精神の力を刺激するために肉体の満足を当てにするようになり、またそうなると疲れた精神は、人を物質主義に傾斜させる（II, 206）」。「かつては狂気を賭けた試みへの信念を自らへの戒め、また鼓舞として語ったエルスティールであるが、その知的活動の最初の段階を終えたとき、彼は妻に対する偶像崇拜に陥っていく。

そのとき、彼女は彼にとって実在する一種の理想の規範としてあるのであり、「ぼくの美しいガブリエル（II, 206）」と口にするだけで、彼は慰めを得る。だが、具体物に具現された価値に対する熱狂そのものも、質を落として反復されるしかない。衰えた精神はそれでも、「素材の近くにいることを幸福に思う（II, 207）」のだが、エルスティールが失うべくして失った＜知＞は、知の活発な限界としての「ずれ」の質に対する感性の緊張感をも同時に失わせる。墜ちていくままに身を任せる消極性の底にあるのは、「世界とともに減じるのなら自身の消滅も恐くない」という怠惰な叫び、はかない興奮である。流行という、グループ現象の内にとどまる興奮も、この「素材の近くにいる」ゆえの興奮である。

通俗性が人に与える熱狂を社交界においてつぶさに見ていたブルーストは、以下のような極端な総括をこの脈絡において試みる。「興奮が人工的なものであったために、結局はメランコリーにしか至らないことがある。（…）（外部から私たちにやってくる力）は、外部の人たちをつき動かしているものを、私たちの内部に取り込もうとする傾向であり、（…）そこでの一種の陶酔は、きわめて人為的なものなので、たちまち倦怠に、悲哀にと転化してしまう。そこから、多くの社交人の陰気な顔が生じるのだし、彼らがしばしば神経質になって、自殺するまでに至ることもあるのは、そのためなのだ（II, 836）」。

私たちの＜生命＞は、生命につながる動きを求めている。あらまほしき＜動き＞、そこへと誘う、きわめて日常的なものとは、他の何ものにも増して私たちにあって遍在する＜光＞、あらゆる視覚を成立させる＜光＞である。事物そのものにかえて＜光＞を対象として描くこと、すなわち光の作用を＜動き＞として捉えることは印象派絵画の芸術理念であった。以下において私たちは、＜光＞を問うことから再び出発して、ブルーストの印象派的エクリチュールを考えていくことになる。その際に考えておくべきことがある。すなわち、「共感覚、それを吟味せよとわれわれに迫るのは言語である⁽²⁶⁾」。だが、その作業において心すべきは、「重要なのは、感覚的なものを徹底的に感官に従属させようとはしないことである⁽²⁷⁾」ということである。この態度において、＜光＞がブルーストのエクチュールにつながるあり方を見ていこう。

⑦光

ゲルマント家のコレクション（II, 711-6, 726, 774）にあるエルスティールの作品には、主題とマチエール（油、水彩、パステルが用いられている）に多様性が見られるにもかかわらず、話者は一種の同質性をそこに認める。これらの絵のすべては画家の第3期に属するものであり、話者はこの時期の画家を「偉大な印象派（III, 402）」と呼ぶ。この発言が、エルステイ

ールをとくに印象派であると認めさせることになるにしても、「偉大な印象派は、自身と矛盾していた⁽²⁸⁾」という文脈でこの呼称は用いられている。しかし確かに、エルスティールの絵の多くは印象派の特質を見せている。なによりも彼が光に与える役割である。彼は同じ光の効果を画面全体に求めて、対象全面に光を投射する。例えば『水辺の祭り』と題された絵では、「川、女性たちの衣服、小舟の帆、これらの無数の反映が、エルスティールがあるすばらしい午後から切り取った四角い画面の中で隣り合っていた (III, 713)」。

暑さと息切れのために踊りを中断した女性の衣服にあって見るものをうっとりさせたものが、同じやりかたで、停まった船の帆のうちにも、小さな港の水にも、木の浮橋や葉の茂みや空にも、玉虫色に光っていた。(II, 713-4)

光の効果は満遍なく認められ、そこに描き留められているのは、画家の眩んだ眼が感受の第一段階のきらめく錯視において得た心<像>であり、鑑賞者はこれを見ることに同意する。見る者としての行為は、見るというよりも包まれるというのが相応しいだろう。そこでは「それぞれに隣り合う多くの光」が、事物から均質性を引き出して応じあっている。「心を捉える力を持つもの」は、それを感受する人に与える眩しさゆえに視覚では捉えられていないのであって、眩感される人は究極的にはその対象を見てはいないとバルトは言う⁽²⁹⁾。そういうものの一つが、若さだろう。「光を発する一個の彗星のように (II, 149)」一団となって堤防にそって歩く若い娘たちの前では、「まったく異なる外観が隣り合い、色彩のすべての諧調が寄り集まって見事なアンサンブルを構成しているのだったが、その全体は、音楽の一つ一つの楽節が、通り過ぎるときには聞き分けられても過ぎ去ると直ちに忘れられてしまい、他から引き離して認めることはできないように、不明瞭だった (II, 148)」と語り手は言う。それはまさに、細部を追ってではなく全体を一瞬において受け止めるようにと求める印象派の方法が生かされるべき対象である。

画面全体を同一の絵画的マチエールがおおう絵（オール・オーバー）では、「絵のすべての要素、画面のすべてのイメージが、強調や重要性の面で等価であり、始まり、中途、終わりといったものを一切捨象するように見える⁽³⁰⁾」。そのように描きとられたこれらの少女を個別化しようとするときになって、人はそこからいくつかの特性をやっと引き出し始めるのだが、それらの特性にしても、そのどれ一つとして特定の少女に離れがたく付着するものではない。このように個別のものを知覚対象とはしないとき、対象となる少女たちに対しては、抽象的な認識である直観的認識が表層の知覚と交わる対応が求められる。以下は、少女たちの印象派的ポルトレの記述である。

白い楕円形、黒い眼、緑色の眼が浮かび上がるのを私は見たが、それらがいましたが私にすでに魅惑を与えた同じものかどうかは分からなかった。私は、他の少女から引き離して認めることの出来るある少女に、それらを帰することはできなかった。そして、彼女たち

の間にまもなく私が築き上げるにしても、今は私の視覚においては見当らない境界線は、彼女たちのグループ全体に、調和ある動揺を、そして流動的で、集合的で、動的な美の途切れることのない平行移動を繰り広げた。(II, 148)

用いられている5つの形容詞「調和ある harmonieux、流動的 fluide、集合的 collective、途切れない continue、動的 mobile」は、まさに＜印象＞のあり方の形容である。「総体」という概念と、＜ゆらめく細部の事実＞という知覚の両者を要求する対象が、そこにはある。そしてここでの感受の生成は、＜音楽＞への反応そのものである。少女たちの細部は音楽作品の各部分がそうであるように、明らかでいて混沌とした流動性において存在しているのであり、一方で、各瞬間の音に対応する聞き手の瞬間毎のあり方は、それぞれ異なるものとなる。少女達を前にする語り手は、自らの心が定まることがないのを知る⁽³¹⁾。

そしてこれらの質は、印象派的魅惑が人に同時に与える苦痛の原因ともなる。例文となるのは、「きらめき」の感受に発して覚える魅惑が、「欲望の悲痛」とも呼びうるものになる叙述である。それは、少女に魅せられて彼女を「所有したい」という欲望にかられる語り手が、彼女との出会いが、「自分自身を延長し、自分自身を何倍にもする可能性、つまりは幸福」であると感じると同時に、そこに、ある種の苦しさを知る例である⁽³²⁾。

ある少女の目を、単にきらきら輝くまるい雲母にすぎないと思えるのなら、私たちは彼女の生活を知りたいとか、それを私たちに合体させたいと必死にはならないだろう。けれど



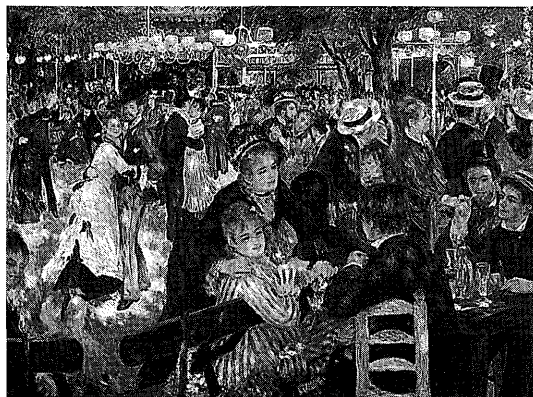
クロード・モネ 『バラソルを差す女性』(部分)(1886年)

も私たちは感じている。物を映しだしているこの円盤のなかに光っているものは、ただその物質的な構成にのみ因っているのではないということを。それは私たちの知らぬもの、当の本人が自らに作り出す観念の黒い影でもあるということを。(…)それからまた彼女が帰ってゆく家の影、彼女のたてる計画や、人が彼女のためにたてた計画の影でもあり、そして何よりも、それは、その欲望、その共感、その反発、その定かでない不断の意志を持っている彼女なのだとということを、私たちは感じているのだ。(II, 152)⁽³³⁾

少女の眼を見ることで引き起こされた＜知ることへの欲望＞は、視覚を離れて心理的な渴望へと移る。それは生成を続ける自律した＜対象＞にからもうとする思いであるが、このような対応の基底で作用しているのは、見る人を捉える少女期の魅感が持つ、不安と無限定の期待が一体となった、人生における特異な時の質である。そして対象としての少女達に向き合う空間の質は同時に、彼女たちを前にした私たちが生きる＜時の質＞でもあるゆえに、青春象の悩ましさに人は引きこまれるのだ。

ここで、印象派における＜時＞の描き方の一般的な理解を見なおしておこう。それは、時の動きを光輝く一瞬に止めて、画布上に幸福な一瞬の拍動を固定することとできるだろう。画家は、「女性が熱くなってダンスを休み、木は影によってまわりを縁どられ、舟の帆は金色のニスの上を滑るように見える光まばゆい瞬間に、時の歩みを永遠に止めることができた」(II, 714)。だが、この一瞬はとどまってははいない。

しかしまさに、一瞬が私たちの上に非常な力をもつてのしかかるゆえに、この強く固定された絵は、この上もなく強く逃げ去る印象を与え、婦人はまもなく帰ってしまい、船は消え去り、影は場を移し、夜がやってきて喜びは終わり、人生は過ぎさり、そこに群れて隣り合う多くの光によって一度に示される瞬間の一つ一つは、もう再び見いだせないとは感じるのだった。(II, 714)』



オーギュスト・ルノワール 『ムーラン・ド・ラ・ギャレット』(1876年)

一瞬に集中した輝きは、散逸の予感でしかない。そして、ある魅惑の一瞬の経験とは、それが無比であるという思いによって人を焦りにも追い込む。そのとき同時に、感受や了解の完了をありえさせない不断の＜時＞を人は意識するのであり、人がつかみ取ったと自覚するとき、「時」はすでに切断を受けている。無比のものへの執着と人間に不即不離でつきまとう不断の＜時＞は、人間の＜現実＞を捉えがたいものとする。たとえば、ある日に見たアルベルティーンヌが、のちになって別の機会に見たアルベルティーンヌと「一人の同じ人間 *une seule et même personne*」(II, 201) であると語り手は実際的には確信するにしても、その確信は、それらのイメージが彼女のものであると「知っている (II, 201)」と決めるからである。そういうわけで「私が祖母と一緒にだった日」という特定の日に「すれ違った少女 (アルベルティーンヌ) にまで遡ることの困難」とは、「ふたたび、内に閉じこもっていないで外部の世界に出ていかねばならない (II, 201)」ということ、つまり、かつて対象に向かい合った主観が得てしまったイメージから離れてふたたび外部世界の自律性に向き合う困難である。「私」は、かつて見たアルベルティーンヌに固執する。過去の独立性を主張するブルーストはこうして、外の世界の中にこそ私たちの「現実」があると、実はそのことに納得できないはずの個的な主観に主張させる。

私は確信している。私が再び見いだすのはアルベルティーンヌであると。散歩の途中にたびたび女友だちの間で立ち止まり、海の水平線上に姿を見せたあの少女と同一のその人であると。しかし、(注：その他の機会に得た) これら全てのイメージは、このもう一つのとは別物だった。というのは、私の目に衝撃を与えたあの瞬間に彼女が私に対して持っていたはいなかった別種の個人性 (*identité*) を、過去にさかのぼってこのもう一つのものに与えることはできないのだから、確率の計算がなにを私に保証しようとも、海岸に抜ける小径の角のところで、あのように無遠慮な態度で私をじっと見つめた例のふっくらした頬の少女、彼女だったら私を愛してくれたかもしれないと思われたあの少女と、再会という言葉の厳密な意味において、私は二度と再会することがなかったのである。(II, 201-2)

私たちは、食い違いつつも同一である「生きられた *réel*」を追い求める。＜私の *réel*＞とは、構想されるものである。

⑧＜知のずれ＞へ、画面を離れて

ロラン・バルトは、文学とは世界に対して質問を投げ掛ける姿勢だと言った。心を騒がせつつ問い掛ける姿勢が保つ軽妙なバランス、その質を印象派的エクリチュールは持とうとするだろう。ブルーストにおいては、このバランスは「ずれ・ゆるみ」をはらむ。まさにこの「ずれ・ゆるみ」という語が、恋愛感情において考察されている文章を見てみよう。それは、少女たちを前にして、彼女たちに憧れる語り手が、個と類の認識の混淆、そして現実内での内的現実と外的現実の区別を語る文章である。

小さな集団のさまざまな少女たちは、みな集団の魅力をいくぶんか備えていて、その魅力が私をまず動揺させたのだったが、彼女たちの間での私のこの迷いも原因となって、後になって、私の最大の、そして2番目の恋愛である、アルベルティーヌへの恋愛の時期にすら、私に一種の間歇的で、ずっと短い、彼女を愛さないという自由を私に与えた。私の愛情はアルベルティーヌの友達の間をうろついたあげくに、最後に彼女に向けられたものだったから、アルベルティーヌのイメージとこの愛情の間には時に一種の「jeu ずれ・ゆるみ」が残り、まるで調節の悪い照明のように、愛情は他の少女たちの上に立ち止まってから、戻ってきてはアルベルティーヌに注がれるのであった。私の心に感じる痛みとアルベルティーヌの思い出との関係が必然的だとは私には思われなかったので、私は多分、別の少女のイメージをそれに結びつけることもできたであろう。そしてそれはほんの一瞬の間、現実を消滅させたが、そのとき、ジルベルトに対する恋の場合のように、単なる外的現実だけではなく（その恋を私は内的な状態とみなし、自分が愛している人の特殊な資質や個性など、私の幸福にとってその人を不可欠なものにしている一切を、私一人の中から引きだしているのだと思っていた）、内的で、純粹に主観的な現実をも消滅させたのである。（II, 202）

現実において明晰であるとは、一般には以下のように考えられる。すなわち、ただ一人で存在し得て、それでいて十全に世界によって満たされるという、そういう迷妄がはらわれて外的な現実気付くことであると。しかし上記の引用での語り手は、迷妄から醒めるだけではなく、主客の対応関係の全体の消滅をも語っている。つまり、内的に喚起された動きは、外部にあるべきその動機と絡み合おうとするのだが、両者が同時に消滅するというのだ。こうして心の＜事実＞は宙に浮いてしまう。「ほんの一瞬の間」ではあっても、ある特定の個人に対して愛情を持つという対応関係としての「現実」が消え去るという異様な事態は、その存在のあり方において＜ずれ＞を抱えながらも、欲望の完全な充足を願う人間主体の貪欲さが招くものであろう。それは、悲観的人間論である。そして同じ条件にもとづく楽観論としては、視覚での「ずれ・ゆるみ」を積極的な出発点として見せる、以下のエルスティールの感受法となる。

実は語り手は、日常とは異質であろうと考えてエルスティールのアトリエに入ったのだったが、彼にとって意外であった驚きを覚えた。すなわち、このアトリエで彼はむしろ、日頃の過ちが肯定されたという印象を持ったのだ。というのは彼は、日常において時に味わう絶妙な感受を理知がけじめをつけて訂正してしまうという、興醒めな経験を持っていたのである。しかしエルスティールのアトリエでは、その感受がむしろ受け入れられるのを感じた。

時として、バルベックのホテルの私の窓のところで、朝、フランソワーズが光をさえぎっている覆いを取り外すとき、また夕方、サン＝ルーと一緒に出かける時刻を私が待っているとき、太陽の光の効果で、他より暗い海の部分を遠くの海岸だと思ったり、そこが海に属するのか空に属するのか分らないまま、青く漂う地帯を面白く眺めることがあつ

た。すぐさま私の理知は、私の印象が無効としていた境界を、それぞれの要素間に取り戻すのだった。(II, 191)

語り手の結論とは、日常性は「理知の教え」に耳を傾けて安泰を得ようとするが、エルスティールの作品の世界は、その対極にあるということだった。しかしながらエルスティールの世界は、日常の外部にあるのではない。エルスティールの作品は「自然をあるがままに、詩的に眺める瞬間、そうした稀な瞬間から作り上げられていた (II, 192)」ということであり、学ぶことを越えているとも言えるのであるが、この経験は、自発性と自問のからむ過程へと語り手を導くことになる。自発性は靈感といえる連想の動員にかかっているのであって、その究明しがたい過程と自問という方法の合体こそは、芸術に感応し捉えられた人間存在のあり方といえるだろう。

実際、アトリエにおいて語り手は、「多くのものの形態の詩的な認識、豊かな喜びにあふれた認識へと自分を高めることができそうだ (II, 190)」と感じる。エルスティールのアトリエは、画家が事物（対象）を混沌から引き出して画布に移すための、一種の新規の世界創造の実験室のように見えた (II, 190) のだ。対象は再構成され、新宇宙の法則に従属する。そして、そこに機能するのが、話者が「印象の根そのもの」と呼ぶ錯視であり、錯視というこの取り違えの正当性は次のように語られる。

何度私たちは車の中から、数メートル先に始まる明るく長い一本の道を発見したことだろう！　ところがなんと私たちの前には、壁の一部分があるだけで、それが激しく照らしだされて奥行を持っているような幻想を与えていたのだった。それならば、象徴という技工によるのではなく、印象の根源そのものに真剣にたちかえって、最初の錯覚の稲妻の中でそれと取り違えたこの別のものによって対象を表現することは、論理的なことではないだろうか。(II, 712)

「印象の根そのものの錯視」とは、「ずれ・ゆるみ」を動機でもあれば成果ともする視覚表象の過程である。それは、引き伸ばされた対象との取り組みとも言い換えられるだろう。印象派的な感受の場は、見る者と画面の共同作業として、きわめて愉快的な錯視において活動し創造する眼を交わす、つかの間のコミュニケーションとなる。このような理解の仕方は、絵において内容がその意匠によって置き換えられるという考え、また、形象はもはや何かの模像ではなく、形象そのものとして、それ独自の实在性をもつという考えにつながるものであり、19世紀において生まれ始め、20世紀においては自然なこととして受け取られるようになった。

それは、芸術性の価値の理解にもつながる。例えば1895年にモスクワでモネの『積み藁』を見たカンディンスキーは、画像そのものの体験としてそのことを語ることになる。彼には描かれた対象が始め何なのか分からなかった。やがて色彩と形態はそれ自身の法則に従っているかに見えるリズムをなしていることが感知され、「そして私は突如初めて画像というものを目の

あたりにした」⁽³⁴⁾と彼は言う。

愉快的錯視への動きを誘うきらめきは、画面上にほとんど重なるようにして置かれた3原色に分割された色をとおして表現される。色彩の分割という印象派のこの技法はさらに展開して、色彩に最大の輝きをあたえる点描法と呼ばれるものになる。それは、併置された色の点は、見る人の網膜のうえで程よく交ざり調和するという視覚混合の理論にもとづく実践であった。印象派の絵は、その表出のあり方と受け取られるべき形において、決定的に描かれた産物の状態から、反復される生成の状態へと進んだといえるだろう。そこには、光があふれていた。

⑨見えないまま、魅惑するものを描く

印象派絵画の光の機能に関しては、形にまで及ぶ光の効果をマチエールの分解にいたるまで追求した⁽³⁵⁾モネについて、一考せずにはすまされない。その技法は、もっとも捉えがたいものを捉え込む一方で、掴みうるものを散逸させる。それゆえモネを先達として学ぶことは、モネの絵においてもっとも美しいものの存在を知ること、すなわち、「川を覆う霧の上を漕ぎわたることのできない眼の無能力」の結果を知ることである。その意味において、彼における光について語るときには、私たちは実際は見えないものを問題としていることになる。それゆえに奇妙な表現であるが、モネの絵はブルーストに眼で捉えることができなかったものを見いださせたとできる。そのような場としての例には、「草の茂る岸の間を、帆船が滑っていく川」や、「一日の異なる時刻のあり方や、大伽藍が家々の間に見えるルーアンの町のさまざまな表情」(CSB, 675-6)がある。捉えるべき対象は、つかみきれない総体の異なる部分をつぎつぎと提示してくる対象であり、感受されるべきものの根としての〈時のつうろい〉を見せる空間である。

この状況をモデルとして描かれた絵は、「川の上でと同じく」、「画面の上にあってもこの眼の無能力を押しつけられている」⁽³⁶⁾。画家が見ようとして見るができなかったものはしかし、画布の上に見えないままに描かれ、描かれないままに隠される。実際、私たちの憧憬と理解の対象が、私たちの知性や感性に完全に明かされるわけではない。しかしその全体が、私たちの精神に語りかけていること、〈それ〉を見せることなしに〈それ〉と明かすのが芸術なのであり、その特異な学習の機会をモネは与えてくれるのだ。

一例は、ドンシエールの騎兵隊宿舎の部屋から見た光景の描写である。この場合、曖昧さは対象自体にあるのではなく、むしろ、見る側が維持する態度にある⁽³⁷⁾。すなわち、友人サン＝ルーとの再会を楽しみにパリからドンシエールに着いた語り手であるが、夕刻遅く到着した彼には闇の中にある町になにも認めることはできなかった。翌朝は白い霧に包まれたごつごつした丘がただ一つ、影から抜け出していた。この丘は語り手に、〈丘があるという印象〉を強く持たせることになる。そして、ある〈対象〉そのものに対する意識ではなく、ある〈対象がある〉という意識が、その〈経験〉を描いていくことになる。すなわち、その後たびたびこの界限に来るようになって、語り手はそれを意識せずにはいられなかった。

丘がそこにあるという意識、それゆえその丘は、それを私が見ないときにも、バルベックのホテルやパリの私の家よりも現実的なのであって、それらを私は、そこにいない人、死んだ人を思うように、つまりその存在をはっきり信じもしないで思うのだったが、丘がそこにあるという意識は、自分で気付きもしないまま、私がドンシエールで受けたこまごました印象の上に、つねに反射されたその形を現したのだった。(II, 380)

＜そこに丘があるという執拗な意識＞が向いあっているのは、期待ともの寂しさが一つとなったその夜にわたって＜延期された経験＞が取りこんだ未了の思いである。ありえたであろうく見ることの経験＞は、その後、取り逃したゆえの回復力をもって何度も意識される。「丘がそこにあるという意識が、自分で気付きもしないのに、ドンシエールで受けたこまごました印象の上に」現われる例として、以下のような記述をあげることができる。

まずこの朝にしても、丘を眺める光学的中心といっていいような快適な部屋で（それを眺める以外のことをし、そしてそこを散歩するという考えは、そこに広がるこの同じ霧によって不可能だったので）、サン・ルーの従卒がつくってくれたココアが私に与えてくれた暖かみの心地よい印象の上に、(…) 反射されたその形がはっきり描かれていた。(II, 380)

「ココアが与えてくれた暖かみの心地よい印象」とは、充溢した身体感覚として取り込まれた＜場の経験＞であり、また、「光学的中心」という、知覚支配の中心にあるという充足感が導きだした身体的安楽としての、嗅覚、味覚、触角、そして視覚の混合である。()内は「出かけないこと」の正当性を述べるのであるが、外とのつながりを断ったうえで限定された内容としての＜物と空気の逸楽＞に循環して集中するという、これはブルーストにおいて強く見られる蟄居趣味につながっている。この＜逸楽＞は、見えない対象が＜そこにある＞ことによって支えられている (I, 48-9)。

ゆえに「丘を眺める以外のことをし、そしてそこを散歩するという考えは、そこに広がるこの同じ霧によって不可能だった」と語り手が言うとき、「見えるもの」と語り手の関わりにおいて、「見えるもの」が「見えないもの」に代わっているのではない。主張されつづけるのは、「霧の背後に隠れている見えないドンシエールの丘」という一つのレアリスムであり、それは、霧に閉ざされながらも期待し、待ち、予感したことの経緯において語り手において生きられたものの具体的で現実的な＜力＞なのである。＜印象＞とはまさに、その動機づけとはならなかった様々なことがらずれながらも反射しあう心のあり方を意味するといえる。

印象は、＜時＞の幅を介してその広がりを探索するのであり、この感受の仕方は、『失われた時を求めて』における失われた「時空」の探求にすでにつながっている。上記の引用に続いて、以下の文が導きだされる。

この霧は、思い出しもしないのに丘の形を吸い込み、ココアの味や当時の私の思いの横糸

にからみあったまま、この頃の私の思念のすべてを浸しにやってきた。それはちょうど、変質しない大きな金塊が私のバルベックの印象につながっていたり、黒ずんだ灰色の庭階段が近くにあるということから、私のコンプレの印象になにか灰色がかった色調がつきまとうようなものだった。(II, 380)

抽象画にも傾くこの心象風景は、想像力を持つゆえに創造するしかない人間存在のあり方をあらわにする。＜生きられた＞のは、友人に会いに到着した見知らぬ町の夜に感じた不安な期待感であり、それは創造と想像が交差して止むことのない動きとなって語り手を捉えた。＜場＞の描写は、潜在的なものをつねに示唆する言語が構成する空間のイメージに近づいてくる。そしてそれは、経験の生成を描く＜叙述という作品＞となる。

⑩＜経験の生成＞

視覚に働き掛ける＜光＞を考えることから始めて、その効果としての錯視、さらには＜見えないものを見る＞ことへと私たちは論をすすめてきた。それらはすべて、ブルーストが「心の投げかけた反映」と呼ぶものが導きだした力である。この＜心から発した力＞とは、言語に反応する力とも言いなおせるだろう。

心の投げかけた反映のために貴重になった物があり、人はそうした反映を、物のなかにふたたび見いだそうと試みる。だが物は、ある種の観念と隣りあっていたために思考のなかでこそ魅力を備えていたのだが、自然の中ではそのような魅力を奪われていることを知って人はがっかりする。(I, 86)

この＜心の力＞を自覚することは、自己と他者をつなぐ試みに関わりつつ、ブルーストの文学・言語論につながる。

ときには、この心のすべての力を、巧妙さ、華麗さに転化させて人々に働き掛けようとするのだが、その人々が私たちの外部に位置しており、彼らに達することは絶対にできないと私たちは感じている。だから、愛している女性のまわりに、そのとき最も行ってみたい土地をいつも思い描くのも、その土地に私を案内して未知の世界の入り口をあけてくれるのが彼女であればと願うのも、単なる連想の偶然によるものではなかった。それどころか、旅と恋に対する私の夢は、力の限りに揺らぐことなく私の生命が吹き出す時の、いくつかの契機にすぎないのだった。そんな契機を今では私は、七色にきらめく不動の外観をした噴水を、異なる高さにおいて区切るように人工的に区別をしているのであるが。(I, 86)

呼びかけ、呼びかけられる可能性において言語は探られる。そこでは、単なる連想の偶然とされるメトニミーの動きに代わる動きが求められる。巧妙な華麗さは、流動的なものを偽りの



クロード・モネ 『モンソー公園』(1878年)

不動の外観において区切ることなしに、変容の可能性をひそめる＜反映＞のありかた自体として捉えようとする、印象派絵画につながるプルーストのエクリチュールの質である。

以下に見る長文の引用文は、上記の引用で語られている全生命力を賭けての跳躍が、ある場に身を置いている経験を文にしていく例である。語り手は、「意識の内部に同時に並んでいる状態を内から外へとたどってゆきながら、しかもそれらの状態をとりまく現実の地平線にまで到達する以前に、まったく別種の楽しみを見いだす」。この「別種の楽しみ」は、本稿において印象派として扱った多くの感性の実践によって得られるものである。こうして以下のプルーストの文章は、一枚の印象派の絵と同様に、そこで生きるべき＜経験の創造＞をうながしている。

それは、ゆったりと腰をおろして、来客にわずらわされることもなしに、大気のよい香りをかぐ楽しみであり、また、サン＝ティレールの鐘塔で時を告げる鐘が鳴るときには、すでに消費された午後の断片がひときれずつ落ちてくるのを、最後の一打を聞くまで見る楽しみだった。最後の鐘で私は合計をしたが、そのあとに続く長い静寂は、本を読みながら主人公のあとを追いつけて得た疲労を回復させてくれるだろうフランソワーズの準備しているおいしい夕食のときまで、読書のためにまだ私に残されていたすべての部分を青空のなかに開始させるかのように見えた。時を告げる鐘が鳴るたびに、私には、前の鐘が鳴ったのはほんの数瞬前だという気がするのだった。たったいま鳴った時刻は、空の中で一つ前の時刻のすぐ隣りに記されるのだったが、このふたつの金の印にはさまれた小さな青い

弧のなかに六十分が含まれているとは、私には考えられなかった。ときおりこの早すぎる時刻は、その前のよりも二つ多く鳴ることさえあった。つまり私には聞こえなかった時刻があったのだ。実際に起こった何かが、私には起こらなかったのだ。深い眠りのような魔術的な読書の興味が、幻覚にとりつかれた私の耳をだまして、静寂の青い空の表面から金色の鐘を消してしまったのだ。コンプレの庭のマロニエの木陰で過ごした日曜日の晴れた午後たちよ、私は自分の個人的な生活のなかにある平凡な出来事をおまえたちから念入りに取りのぞいて、それにかえて、清流に潤された土地での冒険の日々や奇妙な憧れの生活で満たしたのだけれど、今でも私がおまえたちのことを思い浮べるたびに、おまえたちはなお、そうした生活と呼び起こしてくれるし、事実おまえたちは、その生活を自分の内に含んでいる。それというのも — 私が本を読み進め、日中の暑さが退いてゆくあいだに — おまえたちは少しずつあの生活を取り囲み、静まりかえった、音のよく響く、香り高く透明なおまえたちの時間が、葉の茂みを通してゆっくりと姿を変えつつ絶えず作りだされる結晶のなかに、それを閉じこめたからなのだ。(I, 86-7)

＜生命＞に向いあう態度として大きくとらえてまとめるならば、実際に「生きられた日々」は「生きるべき日々の創造」につながるという感性において、印象派絵画はブルーストのエクリチュールと重なっている。ずれていつつもの中するこれらの表現において、拡張を求める体感、言語体系の束縛からの浮遊を求める言語の＜知＞に向いあう。そこには、意味を追いつつも、意味をとらえこまれない反応の快さがある。

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, nouvelle édition de la Pléiade, Gallimard, よりの引用は、巻数と頁数 I (1987), II (1988), III (1988), IV (1989) で記した。Contre Sainte-Beuve, édition de la Pléiade, 1971は、CSB の略記と頁数で記す。

日本語訳は、『失われた時を求めて』集英社、鈴木道彦訳、1996-2001年、全13巻を大幅に参照させていただいた。なお、引用文中の傍点、下線は、すべて筆者による。

注

- 1) 小説『失われた時を求めて』の執筆は、最終巻の最終章が第一巻の第一章に続いて書かれ、ついで両者の「間」が書かれていった (IV, 1256の注 no.1)。語り手が創作の決意にいたるまでがその内容であるとしても、その後にく書かれるものが、現にいま読者が読み終えた小説であるかどうかは疑問である。そこで、そうであるとしての「循環する完結性」とは別の読み方を提起したのが、拙論「唯一で、何度も繰り返されるもの」(『言葉と、言葉にならぬものの間に』所収、行路社、1995年、59-102頁)である。それはバルトが、ブルーストは長い間、書くと言言しながら、いわば文学をたえず翌日に引き伸ばすことで、この宣言を文学そのものに代え、それによって文学のトロロジーを避ける希望をみせてくれたとする理解につながる。
- 2) 「私」の生が「私たち」の生となる論理に、ブルーストは文体とヴィジョンを用いる。「私たちの生は他者の生でもある。というのは、作家にとっての文体は画家にとっての色彩と同じく、技術の間

題ではなくヴィジョンの問題でもあるからだ。それは、直接的で意識的な方法によっては不可能な、世界の見え方にある質の違いの発現であり、この差異は、芸術が存在しなければ、各人にとって永遠の秘密であり続けるはずのものだ」(IV, 474)。

- 3) 本稿の冒頭であげた短い引用文は、上記(注2)の文へと続いたあと、以下につながる。「芸術によってのみ、私たちは私たち自身から抜け出すことができ、また、私たちのものとは同じでない世界、そして、その景色が私たちには月での景色と同様に知られずに終るだろう世界を他人がどう見るかを知ることができるのだ」。(IV, 474)
- 4) そのような例の一つとして、拙論「ジルベルトの青い眼」(『神戸女学院大学論集第44巻第3号』1998年、pp.27-38)は、少女ジルベルトとの森の中での語り手の出会いを描くテキストを分析する。語り手が捉えられた魅惑のあり方は、少女の眼の色に焦点をあわせて、比喩表現と条件法の使用によって描かれる。それは、「失われた時」が「見いだされる時」となる、「円環としての時」の経験の叙述である。
- 5) こういった旺盛な好奇心に対応する例としてのブルーストの文章をあげよう。ここでの自然描写は、魅惑され、また競いあいへと誘った絵画表現にまともに挑戦するかのようになり、結果としては過重に絵解きのようになっていく。家族とともに森を散歩する語り手が描かれる。

「リラの花々は、小さなハート型のみずみずしい緑の葉の間から庭の柵の上に物珍しげにその薄紫や白の羽根飾りを持ち上げ、それまでに浴びせられていた太陽が、いまや日陰になっても花々に艶を与えていた。そのあるものは、<射手>の家と呼ばれて庭番が住んでいるスレート葺きの小さな家になかば隠されながらも、そのバラ色の回教式尖塔をこの家のゴシック風の切妻の上につきだしていた。このフランス式庭園においてベルシャの細密画の生き生きとした純粹な色調を保っているこれらの若い極楽の美女たちに比べれば、春の睡蓮でも俗悪なものに見えただろう。美女たちのしなやかな腰を抱き締め、よい香りを発するその頭の、星のような巻き毛を自分の方に引き寄せたいと思ったのだが、そんな私の願いにはおかまいなしに、足も止めずに皆は通りすぎていくのだった」。(I, 134)

情景内の各部分の関わりは、多様な形容詞や副詞によって描かれる。加えて、連想が導いた縦横無尽の比喩(バラ色の回教寺院の尖塔、極楽の美女)は文章を重くし、その鈍重さは、読む者を<場>の感覚の華やきの質から遠ざけかねない。もう一例を以下にあげる。

「人口池を見下ろす小道の始まるどころでは、二列に織りあげられた勿忘草とツルニチソウの花が、微妙な青い自然の王冠を作り上げ、それが、光と闇の交錯する水の額を取り巻き、また王者にふさわしく無造作にその短剣をたわむにまかせているグラジオラスは、足を水につけたヒヨドリバナやトチカガミの上に、王杖が湖から映えているように、紫と黄のぼろぼろになった百合のようなその花を広げるのだった」。(I, 135)

- 6) 以下には、絵の言及が描写の一部をなしている2例を見る。(1)海景、(2)海辺のホテルでの描写である。
 - (1) 季節の進行に伴って、部屋の窓の中に見いだされる絵も変化した。はじめは白日に照らし出されて、暗いのはただ天気の良い場合だけだった。そのころは青緑色のガラスをまろやかなうねりでふくらませながら、海はさながら鉛の枠にはめこまれたステンドグラスのように、私の部屋の窓の鉄の縦枠のあいだにはめこまれて、湾をとりまく深い岩の縁一面に、羽根の生えた無数の三角形を崩して散らすのだったが、それはピサネロの描く羽毛か産毛のように微妙な筆で輪郭をとられて動けなくなった泡であり、ガレの手に成るガラス細工の作品に焼き付けられた真っ白な七宝によって、つまり積雪をかたどるあの変質しないクリーム状の七宝によって、そこに固定された波であった。(I, 160)
 - (2) 本箱のさまざまなガラスが差し出す同じような雲は、水平線の別な部分なので、光の加減で異なった色に染め分けられており、現代の何人かの巨匠が得意とするような、たった一つの同じものが与える効果を常に違った時刻で捉えてくり返す手法のごときものを示しているように思われたが、ただしそれらはパステルで仕上げられ、ガラスをはめられ、今や動かない芸術作品となって、すべてが同じ一つの部屋のなかでいっしょに眺められるのであった。またときとし

ては様に灰色で塗りこめられた空と海の上に、えも言えぬ洗練されたタッチで少しばかりのバラ色を加えられており、一方、窓のしたの方で眠り込んでしまった一羽の小さな蝶はその両の羽根で、いかにもホイッスラー好みのこの「灰色とバラ色のハーモニー」の下部に、チェルシーの巨匠のお気に入りのサインを添えているように見えた。(II, 163)

- 7) Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Droz, 1951, p. 25 et p. 106.
- 8) *Ibid.*, p. 81
- 9) この認識論が人間論になるのは、これら2種の動きとしての外界対象に関わる意識のあり方は、その作業において、そのように世界に反応する自己自身への意識を持つからだ。エルスティールのアトリエにおいて語り手は、「彼をとりまいていた習作のすべてによって、詩的で喜びに満ちた理解へと自らを高める可能性を感じ」、受け取る促しにおいて自身へ向うことになる。「一人ひとりの読者は、本を読んでいるときには、自分自身の読者」であり、独創的な作家は眼科医のように治療を施し(CSB, 615)、芸術作品とは、「それがなければ見えなかった読者自身の内部のものをはっきりと識別させるために、作者が読者に提供する一種の光学器具にすぎない」と言うプルーストはさらに、文体は各人による世界の見方の質的な相違を啓示する(IV, 489-90)とする。
- 10) 旧約聖書「出エジプト記」第14章の挿話。
- 11) 比較される2つの感官の間で簡潔にバランスを取る例が、吉田秀和によって示される。彼は「マネとドゥガ」と題した小論において、ベラスケスの『ラス・メニナス』について、「こういった物体に見られる光の変化は、音楽でいえば、半音階的な横すべりによる転調とでもいった滑らかさをもつ、ワーグナーの転換に似た効果を生む(167-8頁)」とする。また、デューラーの自画像について、「晩年のソナタや弦楽四重奏のベートーヴェンの音楽を私に連想させる(318頁)」とする(『吉田秀和全集第17巻』、白水社、2002年)。連想の産物としての感興の高まりは、ここでは殆ど2つの<単語>の接近に移しかえられており、この批評文自体が鑑賞すべき<作品>となっている。そこで繰り広げられるのは、隠喩に満ちている言語の領域であり、意味作用のほとんどは「トーン、ハーモニー、リズムといった、多義的な言葉(音楽的な語彙)に収斂するものであり、それらは2つの<趣き>registreの間を自在に行き来する質である(ミケル・デュフレンヌ『眼と耳』棧優訳、みすず書房、1995年、144頁)。
- 12) Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Editinods du Rocher, 1983, p. 142.
フランソワ・ヴィヨン(1431-63以後)、投獄、放浪に明け暮れ、32歳で姿を消した。近代叙情詩の先駆。ギヨーム・アポリネール(1880-1918)、詩人、作家。
- 13) プルーストにおいて、翻案すべき経験のもととなるものが、<震動>vibrationの語によって表現される例は多く見られる。
「私たちによって感じられる人生の万事は、観念の形で感じられるのではないので、それを文学的に、ということは知的に翻訳したものは、それを報告して説明し分析しはするが、音楽のように再構成するものではない。音楽においては、音が存在の曲折をとらえては、感覚の内部にある極点を再現するように思われるのであって、その極点とはときどき私たちの見いだすあの特殊な陶酔を私たちに与える部分なのだ。そんなときに、「なんていいお天気だろう！ なんて美しい日の輝きだろう！」と言ったところで、私たちは何ひとつ他人に知らせるわけではなく、同じ日の輝きも、同じお天気も、その他人の内心にはまったく違った震動をよびおこすのである」。(III, 876)
震動とは、他よりの明確な認証を得難い実体であり、いったん捉えても、他に移ってしまっているものだ。Benjamin Crémieuxは、『失われた時を求めて』の出版が始まるや、sur-impressionnisme「シチュール印象主義」をその特徴として定義づけた。そしてその文体を、「互いに重なりあい通じあう3段階にわたって浸透するもので、3段階とは、印象、想像力と記憶、そして知性である」とする。(『Marcel Proust』, XXe siècle, Gallimard, 1924, pp. 83-4) また、J.J.ルソーの『孤独な散歩者の夢想』において際立つのも、夢想と一体である動き mouvementである(とくに第5の散歩)。共鳴において、類似した諸感覚は記憶や気分にまざりあう。
- 14) 『囚われの女』*La prisonnière* は、『失われた時を求めて』の5番目のタイトルであり、この巻以降

が、死後出版である。集英社版（鈴木道彦訳）の第9巻冒頭の「はじめに」の解説を以下に引用する。「物語の観点では、前巻までと打って変わって、本巻からは語り手とアルベルチヌスの同棲生活にすべてが凝縮されて、濃厚な心理小説といった趣きを呈している。プルーストはそれを目覚めから就寝までの何日かの事件のように描いているが、それぞれの一日は決して単なる24時間のうちに起こったことではなくて、かなり長く続いた二人の生活の要約といった性格をも帯びている。つまり一回限りの事件でありながら、実は何度も繰り返された出来事でもあるというのが、プルーストの物語の独特の手法なのである」。

全体が数日間（7日間ともされる）を描いているとできるのは、「朝早く（…）」、「（…）」だが翌日になると、「あの晩の翌日」といった日の移りの表現を区切りとして、叙述に「一日の事」のつながりを捉えることが可能であるからであるが、「冬が終わり、美しい季節が来た」という表現も含みつつ、この巻は、「異様に膨張した7日の日々」を描いていることになる。内容となるのは、2者の＜日常＞と各個人内の経験の＜深度＞の合体であり、この巻の構成と内容は、プルーストにおいて「時とエクリチュール」が相関する議論の決定的な場として、私たちが平行して進めている論考「失われた発話を見いだす」が、今後において論じるべき対象である。

- 15) 言葉をめぐって出来るのは、つねに過剰か不足か、すれ違いである。続く『花咲く乙女たちのかげに』の第2部は「土地の名：土地（II, 3～305）」と題される。そこでは、かつて憶えていた地に実際に赴いた語り手が、その名によって「普遍的な価値を備えた理念的なものと思いこんでいた」土地に直面して、幻滅を感じる姿が描かれる。たとえば、バルベックの地に失望した語り手は、「バルベックに関して読んだ本」や、バルベック行きを勧めてくれたスワンの「素晴らしいですよ、シエナと同じくらい美しいですよ」という「言葉（II, 21）」を思いだす。

ここで、そしてまた度々プルーストによって表明される言語表現の意味作用への不信であるが、言語表現の媒介作用への不信とは、表現対象との関わりをその根に持つといえる。ジャンケレヴィッチはl'indicible（言語を絶する）を死の非一存在につなげ、l'ineffable（えも言われぬ）を、生の浪費につなげる。こうして、l'indicible については人は何も言うことはなく、口を閉ざした人は打ちのめされるのだが、l'ineffable については、尽きることなく言うべきことがあるゆえに、表現できないとする（Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, 1983, pp. 92～3）。

プルーストは、何日にもわたって興味をひくありふれた物のほうが、難しい理屈よりもずっと意味があるという。難しい理屈は、人間文化の作為内での問題であるが、他方で湧きおこる自発的な関心は、解答のない世界からの挑戦であるからだ。l'indicible から l'ineffable への途方もない道のりはそれでも、日常的な時間において語りつづけられる言葉の方法をこそ必要としている。

- 16) バドヴァのサンタ・マリア・デッラレーナの礼拝堂（スクロヴェーニ礼拝堂、1305年）には、ジョットによる『聖母マリアとイエスの生涯』を描いた連作壁画があり、その下方の壁面に、7つの＜美德＞（希望、慈愛、信仰、正義、節制、剛毅、賢明）と7つの＜悪徳＞（絶望、嫉み、不信心、不正、憤怒、移り気、愚鈍）が描かれている。＜慈愛＞はその一つで、右手には果実らしいものを盛った籠をかかえ、左手で何かを上の方にいる神に差し出しているたくましい女性をあらわしている。

プルーストによるこの姿の描写は、以下のようにユーモアにあふれている。「画家の見事な思いつきによって、彼女は地上の宝を足下に踏みつけているのであるが、それはまるで、果汁を搾り取るために葡萄を踏みつぶしているかのようでもあれば、またむしろ、背伸びするために袋の上ののぼったように見えるのだった。そして彼女は神にむかって、その燃えたつ心を差し出している、いや、もっとうまい言い方をしよう、一階の窓で栓抜きをくれと頼んだ人に、料理女が地下室の換気窓から差し出すように、彼女は神にその心を「渡して」いるのだった（I, 80）」。

- 17) この「あるがままのリアリズム」とも呼べる事態は、一つの造語によって、以下のような一つの「事実」の存在を指摘することになる。「おそらく、ある存在の魂が、その存在を通して現われる美德と無関係である（少なくとも一見そう見える）」という事実は、そのものの美的価値以外に一つの現実を、心理的現実とは言えなくとも、少なくともいわゆる人相学的な現実を備えているのだろう（I, 81）。それゆえ他方では、レンブラントの『夜警』とドストエフスキーの人物描写という、名

作の持つべき重厚さの比較において、両者にともに見られる類似としての異様さは、単に「照明と衣装の効果」かもしれない、それらの人物は「結局はよくいる連中なのかもしれない (III, 882)」とされる。

さらにこの文脈において、ドストエフスキーとセヴィニエ夫人とエルスティールは共通して、「論理的な順序、つまり原因から物事を提示するのではなく、まず結果から、つまり、私たちに衝撃をあたえる幻覚から提示する (III, 880)」とされる。すなわち、「ドストエフスキーの人物の行動は、エルスティールが海が空の中にあるように見せる効果と同じくらい、人を欺くものだ (III, 880)」。

意味を読み取るのは、つねにく他>である。そして語り手は、「後になって私は理解した」として、以下のように言う。

「このフレスコ壁画の、心を捉える異様さや特別な美しさは、象徴がそこで占めている位置の大きさによるのであることを私は理解すると同時に、しかもそれが、象徴化された思想が表現されているのではなく、現実的なものとして、実際に手を加えられたもの、ないしは物質的に加工されたものとして描かれているということ、そしてそれが象徴として表象されているのではないという事実は、作品の意味作用に、いっそう字句どおりでより厳密な何かを与え、作品の教えに何かもっと具体的で心打つものを与えたと理解した (I, 81)」。

『失われた時を求めて』、そしてブルーストに一般的に指摘されるのがプラトンのアイデア、つまり、感覚的なものを越えた上位の知の価値である (Henri Bonnet, *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de M. P., Vrin, t. II, 1949, p. 239*)。しかし、ここでの「現実的なものの加工」と「字句どおり」の併置は、まさに、その構図をくずし乱す事態をあらわしている。そして、ここに至ったくずれを担うのに適した表象思想は、印象派絵画ではないだろう。ブルーストの表現において、この地点より論すべき内容としては、「象徴論」もふくめて、ワルター・ベンヤミン (『ドイツ悲劇の根源』(1928)、『ベルリンの幼年時代』) と関わらせての論議と、一方、絵画技法の一つとしてのキュビズムとつなげての論議であり、それらは、今後の課題としたい。

- 18) Nelson Goodman, *Languages of art*, Hachett, Indianapolis, 1976. (W. J. T. ミッチェル『イコノロジー』勁草書房、1992年、65頁に引用)。そういった対象に向いあう言語の「奇妙な苦勞、奇妙な責務」が生みだす可能性が、「印象派の視覚でもって、色彩と形態を現存在の言語にまでたかめた」セザンヌの絵に求められる。内藤道雄「言葉の奇妙な責務」(『形象と言語』四日谷、内藤編、世界思想社、1997年、146-92頁)。

- 19) ジョン・ラスキンがブルーストに与えた影響は大きく、彼はいわばブルーストの「美の教師」としてあったのだが、その熱狂的な賛美は長くは続かなかった。批判は、ラスキンの偶像崇拜の傾向と、美意識と道德観のたえまない混同に向けて強くなった (吉田城『ブルースト＝ラスキン 胡麻と百合』筑摩書房、1990年、225頁)。

しかし、ブルーストはラスキンの2著『アミアンの聖書』と『胡麻と百合』を1900年から1906年にかけて仏訳しており、『アミアンの聖書』の前書とも重なる内容の「Journées de pèlerinages 巡礼の日々」(CSB, pp. 69-105) は、同書よりの引用をまじえながら、見るべきものを順に見ていく、まさにガイド書となっている。

- 20) この、多分に知的な操作の価値が表面だつ領域とは、エルスティールの活動の第一期においてその多くが制作された神話を素材とする作品である。それらは「たしかに彼の最高のものではない」にしても、「主題が誠実さをもって考え抜かれており、作品から冷たさを取りのぞいていた (II, 714)」とされる。

例えば、ギュスターヴ・モローの影響を受けている (II, 1744の注) と言われる水彩画では、「山のなかを長いこと歩いてぐったりしていた詩人を、行き合ったケンタウロスが、その疲れように同情して自分の背に乗せてつれ帰ろうとしている」。また、「広々とした風景が見られるが(そのなかで、神話の情景や伝説の英雄はほんの小さな場を占めるか、ほとんど眼につかない)、それは山の頂から海まできわめて精密に表現されていて、太陽の傾きの正確な程度や、影がどのくらい伸びたかが忠実に描かれているので、時刻が分ないたるまで分かるくらいだった。こうやって画家は、寓話の象徴をスナップショットで取ること、一種の歴史的現実を寓話の象徴に与え、それを限定さ

れた過去形で描き語るのである (II, 714-5)」。

- 21) ドストエフスキーとセヴィニエ夫人の文体とエルスティールのものの見方の類似点として、物事の原因から説明するのではなく、知覚の順序にしたがって私たちに提示する方法があると、先にも触れたようにブルーストはする。そこで引用されるセヴィニエ夫人の文には、ある平行構造が見られる。「わたしは誘惑に抵抗できませんでした。要りもしなかった冠りものやらマントやらを、わたしはことごとく身につけます。そして並木の遊歩道にまいるのですが、その空気はわたしの部屋と同じように気持ちがよいのです。わたしは、無数の妖怪変化を見つけます。白と黒の修道僧たち、灰色と白のたくさんの尼さんたち、あちこちの投げ出された白布、木々を背にまっすぐ立ったまま埋葬されている人たちなどを…」(II, 14)。
- 22) 最初の訪問から間を置いてバルベックに再び戻った語り手は、海を長く眺め続ける。海は、一年前に見た海とあまり似てはいなかった。それは、エルスティールの教えを受けた彼の眼が、「かつてすすんで遠ざけていた様々な要素をまさに持ち続けられるようになり、最初の年には見られなかったものをじっと見つめるようになったということだった (III, 179)」。「見ることを知ること」は、行為自体の内に力を得る。それは、鑑賞と創造の重複でもあれば、方法と成果の合体でもある。それゆえ喜びは、自律への第一歩である。そのことは、喜びを人に与えるべき作品を作る画家においては、「対象」に向かい合って、その「無意識の天賦の才能の法則と公式をすこしづつ引き出すことによって (II, 207)」作品が生まれるということであり、それをブルーストは、「もし作家ならどんな状況が、画家ならどんな景色が自分に対して、実験所とかアトリエがそうであるように、それ自体ではどれがよいということではない自分の探求に必要なマチエールを与えてくれるのかを知っている (II, 207)」ことだとする。

芸術家は、靈感を受けた知性によって、いくつかの変更を加えて特定の効果を引き起こす。ブルーストが挙げる具体例には、光の効果を和らげ、過失の念を悔いによって変え、彫像のように女性を木の下に立たせること、また、水に半ば浸すという、ジョン・エヴァレット・ミレーの『オフィーリア』のエピソードを思わせる画面構成もある (II, 207)。

- 23) 青年のポルトレにおいては、「若者の上着と波の飛沫は、波はもう何ものをも濡らすことはできず、上着はもう誰にも着られることはなく、体現するとされていたものを奪われながら、なおそれであり続けるというところから、新しい威厳を得ていた (II, 190)」。

しかし一方では、「モデルという実在の力」に関連して以下の考えが語られる。

「以前は私はいわば絶対的な観点で、彼 (エルスティール) の作品を検討していた。しかし本人は特に年をとるにつれて、その作品を社会に結びつけることに異常なこだわりを見せるようになった。かつては彼にモデルを提供した社会であり、またこんなふうに印象の錬金術によって彼のなかで芸術作品に変貌した後には、彼に世間や鑑賞者を提供した社会である。彼は、まず妻のなかのやや重々しい美の型を熱愛し、これを自分の絵のなかやタピスリーのなかで追求し愛撫したのであるが、こんなふうに美の顕著な部分は物のなかにあるという唯物論的な考えにますます傾いていった彼は、ヴェルデュラン氏の死とともに社会的な粋の最後の名残の一つが消え去るのを見たのである — それは滅びやすく、その一部をなしている衣服の流行そのものと同じようにたちまち廃れてゆく粋であり — 、芸術を支え、その真実性を保証する粋である。ちょうど大革命が18世紀のエレガンスを破壊して、雅びな宴の画家を悲しませたり、モンマルトルやムーラン・ド・ラ・ギャレットの消滅が、ルノワールを悲しませたであろうように」(IV, 349)。

「社会」というものが示す「好みの流行」の必然が「美が物のなかにある」という考えにつながる時、個我がそれへの抵抗を持つのであるにしても、しかし、愛着は具体的に触発されるゆえに、咏嘆という吐息をはかせる。物と精神への傾きの中間にあって、『スワン家の方へ』の末尾には、以下の咏嘆がうまれた。「ある映像への追想とは、あるひと時への哀惜でしかない。家々も道も大通りも移ろいやすい。ああ、歳月のように」(I, 420)。

- 24) ハンス・ライナー・ゼップ、「カンディンスキー」伊藤徹訳、『現代思想』vol.29-17, 2001年、315頁)。

25) 本稿がその一部を成す論考『絵画とブルーストの文体』が今後の内容として予定するものに、「パースペクティヴ論」がある。パースペクティヴを印象派絵画の問題として提起するのが、まさにこの『カルクチュエリ港』の絵である。「パースペクティヴ論」につながるものに、ブルーストの恋愛論における「視界の歪み」といえる問題がある。さらには「構成、記憶」を介して、注(14)でふれた課題である「時間・エクリチュール論」につながる。この脈絡の参考となるブルーストの以下の言葉は、後の注(26)、(27)にも関わるものである。「分析的といわれる小説について最後にひとこと申しますと、それはけっして純粋な知性の小説であってはならないというのが私の考えです。大切なことは、知性の光が当たるだけで破壊されてしまうようなある現実を知性の領域に引き入れるためにそれを無意識のそとへ引き出すことなのです、しかしその際、その現実生命を保存し、それを損なわないようにし、できるかぎりそれを衰弱させないように努めることです。この救助作業を首尾よくやりとげるには、精神のあらゆる力が、そして肉体のあらゆる力さえが不可欠なのです。それはちょうどこんな人の努力、まだ眠っているながら、自分の眠りを知性をもって観察し、しかも知性の介入が目覚めを引き起さないようにしたいと、そう思っている人に必要な、慎重で、従順で、大胆な努力とどこか似たような類いのものです。それには用心の上にも用心が肝要です。しかし、この作業は一見矛盾を含んでいるように見えますが、不可能ではないのです」(1922年に受けたアンケートの解答)。(保刈瑞穂『ブルースト・夢の方法』筑摩書房、1997年、114頁に引用。同書は、この注でふれた諸問題を考える有効な参考となる)

26) デュフレンヌ、前掲書、144頁。

27) 同上書、37頁。

28) 印象派的表象とは矛盾する技法としてのパースペクティヴが、彼の絵において認められることを指す。

29) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 30.

30) アントワーン・コンパニオン『近代芸術の五つのパラドックス』中地義和訳、水声社、1999年、166-7頁。

31) 文学を音楽にひき寄せて語るのは、ポール・ヴェルレーヌの「詩法」である。

音楽を何より先に、
そのために「奇数」を好め
おぼろげに空気に溶けて
何ものもどこおるなき。

こころして言葉をえらべ、
「さだかなる」「さだかならぬ」と
交われる灰いろの歌よりも
何ものもまされるはなし。

そのゆえにわれら詩に「色」を求めず
「色合」を、ただ「色合」をのみ求むればなり(…)
汝またことのついでに
「韻」をたしなめてその身のほどを知らしめよ(…)
音楽をなおいつも！
汝が歌を翼あるものたらしめよ。

この詩に読みとれるのは、印象派的感性に加えて、憧れつつも対象との距離をとるあり方としての、象徴派的感性であろう。

32) 同様に、表象不可能なものを表象しようとしたバロック的視覚・感性の特徴として、ワルター・ベンヤミンはメランコリーを指摘する。欲望、自我の拡散と集中、世界の外的破壊、現実性喪失の意識、メランコリー。これらとバロック的感性、そしてボードレー、ベンヤミンはつなげて論じられる。(クリスティーヌ・ビュシ＝グリュクスマン『バロック的理性と女性原理』杉本紀子訳、

筑摩書房、1987年、118－9頁）。

- 33) 心理描写でありながら、なお視覚的であり続ける文章がある。

今や一人ひとりが独特の個性を備えるようになった彼女たちだが、それでもうぬぼれと仲間意識にかきたてられたその視線においては、相手が友だちであるか通行人であるかによって次々と、あるときは生き生きとした関心が点火され、あるときはこれ見よがしな無関心が輝き、そうした視線のやりとりと、いつも連れ立って「ほかから離れた集団」を形成しながら散歩するほど親しい者同志だという意識とが、彼女らの独立した別々の肉体、ゆっくりと前進しつつあるこれら肉体のあいだに、あたかも同じ一つの温かい影や同一の空気のように、目には見えないが調和のとれた一本の絆を設けており、その絆がこれらの肉体を、その行列がゆっくりとかき分けてゆく他の群衆とはかけ離れた、同質のものから成るある一つの全体を作り上げていた。(II, 151)

- 34) ゼップ、前掲論文、315頁。

- 35) René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, pp. 160－1.

- 36) Jean Santeuil, p. 896, cité in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p. 263.ここで語られる、眼の無能力をおしつけられているままに描くものあり方は、E. パノフスキーが『イコノロジー研究』(美術出版社、浅野他訳、1971年)の序論において示すところの、自然的意味、伝習の意味、内的意味・内容としての「芸術作品が与える知覚的領域の限界をこえるもの」とは当然ながら異なっている。つまり、パノフスキーのいう潜在的意味ではなく、ここでは見る者がそれに応じる「魅惑する動き」が描かれるのだ。

- 37) 対象の記述が意図された曖昧さを持つ例がある。これは展開していくドラマの形にも添う。例えば、「この肖像の人物の曖昧な特性はやはりよくはわからないながら、その人物がなかば扮装した、昔の若い舞台俳優だという点にあった」とされる『ミス・サクリバン』である。

「その水彩画の中には、単に事実として認められるもの、その場面の有用物として描かれているものは何一つない。たとえば衣装は、女がそれを着なければならないためのもの、花立ては花を挿すためのもの、というような描き方ではない。花たてのガラスは、それ自身の美しさで愛玩されているのであり、水はまるでそのガラス質自体のなかに含まれているもののように見え、カーネーションの質は、水と同様に透明な、ほとんど同じ流動性をもった物質のなかに浸っているようだ。(…)上着のピロードは、真珠母色の光沢を帯び、ところどころ逆立った、切れ切れになった、けばだったようなところがあり、それが花瓶にいけられたカーネーションの乱れ咲きに連想をさそう。(II, 204)

ここには多くの印象派とされる印が見られるのだが、叙述内容となっているのは、言い訳、すなわち、それらすべては応じ響きあっており、具体的で部分的な読取りによってはこの画面は正確に述べることはできない、という描写不可の言い訳である。視線の画面上でのさまよい自体が、対象をあらわしている。ミス・サクリバンのモデルはオデットであり、絵に汲み取られた人物表象の曖昧さは、物語の伏線となる。読者は、判断を受けつけない人物、すなわち、すばやく身かわし、とらえ所のない過去を持つオデットという人物に向き合っているのであり、それは同時に、語り手の心を捉えることになる女性が持ちうる測り知れない内面や人間関係(同性愛)の暗示ともなる。

ここで、ブルーストの心理的といわれる記述の性質を考えなければならない。それは決して、感じられた印象のレヴェルに留まるものではない。たとえば、自身の見る能力、聞く能力を語るなかで語り手は、自分にとって関心があるのは、「彼らが話す言葉の意味ではなく、彼らの性格や滑稽さを明らかにする話し方だ(IV, 296)」とする。この物言いは、私たちにブルーストの時代の画家としては、場の構成が優れてスナップ写真となっているドガを思い浮べさせる。語り手は、会食者たちを見るのではなく、彼らにレントゲンをあてる(IV, 297)のだ。情景の描写において意味があるのは、名辞に付随する形ではなく、場にあるはずの動きにともなう副詞ということだ。その表象が、<絵画的なるもの>から逸れるのは必然である。

(原稿受理 2002年4月12日)