

絵画の構成要素と文体〔Ⅱ〕

— 線 —

上 西 妙 子

Summary

Les éléments constitutifs d'un tableau et le style II

—La ligne—

UENISHI Taeko

C'est une étude visant à analyser l'expressivité rendue nuancée grâce à l'utilisation particulière des lignes et de courbes.

Proust les utilise soit pour accentuer leurs particularités, soit pour les détourner de leur fonction, rendant ainsi ces descriptions tantôt caricaturales et ironiques; tantôt sublimes

La ligne dont l'attribut premier étant la continuité sait mieux diriger les regards comme font les codes langagiers donc sociaux qui désignent l'interprétation en délimitant ou même exclusivement désignant son interprétation. La ligne parvenant à incarner le canon force le corps humain, afin de nature inconvenable avec la clarté linéaire à s'y adapter; cet ordre, ondain s'accorde bien avec l'authenticité rigide qu'illustrent les lignes.

La ligne émerge tôt ou tard en qualité de signes ancestraux, même temporairement. La ligne se fait par là reconnaître en même temps souple, rythmée et indomptable.

La courbure incarne la valeur double car elle se charge à la fois de la précision et de l'indécision dans sa sinuosité. Ainsi s'approche-t-elle de l'état psychologique de la jalousie.

Une attitude toute différente qui sait s'abandonner avec bonheur au mouvement capricieux des lignes se voit chez le Narrateur devant une église couverte de feuilles. Dans l'espace proustien la ligne du clocher fonctionne comme repère qui sait guider le Narrateur perdu sur un terrain peu connu. La sensation de sûreté que la ligne donne au Narrateur l'amène à la recherche, pas nécessairement linéaire, du temps et de l'espace perdu. Nous verrons cet acte du guide porté ainsi par la ligne aussi par la couleur, la lumière et le volume dont l'analyse continue dans nos études qui suivent.

序

「詩、または神秘的な法則」(CSB, 419)と題された小論において、プルーストは詩人の精神は神秘的な法則にみたされていると表現する。その法則は創作を支える動きであり、この神秘的動きにおいて生み出されるもののひとつが、たとえば『失われた時を求めて』の作中人物である音楽家ヴァントウイユの作品である。その作品を語り手は、単なる生命の延長にすぎないものとは思えないとし、それは滅びざるものから脱出を求めるとする(CSB, 419)(Ⅲ, 759-60)。このような表現が妥当する感覚を日常生活において多く持つことは難しいにしても、私たちはそれがどんなものであるかを少しは知っている。

スワンという作中人物の設定は、作者プルーストの分身である語り手のそのまた分身といえる。彼は選ばれた美に憧れながらも社交界でもてはやされたいという思いを抑えることができず、いささか気の利いた「お喋り」が受けることを求めて、愛しむべき「時」に向き合う姿勢を持ち続けることができない。そんなスワンは死を目前にして、語り手に以下のように語るのだった。「私は人生をととても愛しましたし、芸術も愛しました。それが、いま(…)私のものであるこれらの古いごく個人的な感情は、私にはとても貴重にみえるのです。私はそのひとつひとつを、他の人が知らないだろう愛をこめて眺めるのです。そして、これらすべてを捨てていくのは残念だと思うのですよ(Ⅲ, 101-2)」。

スワンの言う「いま、貴重に見える私のごく個人的な感情」であるが、それを他の人が知らないだろう愛をこめて眺めるとき、彼は愛しえた人生の時々の味わいを反芻すると同時に、「そのように生きた自分自身」にも賛嘆する。ドゥルーズは芸術作品は根元的時間を内包するとするのだが¹⁾、そう言う「時間」が終わりを持たない「生の充溢の時」として、こんなふうに戻顧するスワンにおいてつかの間、ふたたび生きられたといえるだろう。経験の全体を再現することはできないにしても、経験の「質」を再体験することはできる。彼は言葉に挟まれた沈黙のなかで、存在と非存在の同等の不確かさと、それゆえの「生きられる時」の魅惑を愛惜の思いをもって眺めていたにちがいない。

本稿は、スワンが語るような質をもちえた「日常の時々」を支えるべき感受のあり方を考察の対象とする。そういった感受は、意志的なものであるはずだ。考察はそこで、「見る」ことにおける喜びのあり方に自覚的であることが与えてくれる味わいを、絵画の構成要素である「線」と関わらせることによって進められる²⁾。

①線と解釈コード

芸術愛好家としてのスワンにおいて、偶像崇拜の傾向が指摘される。「もの」自体に執着するこの姿勢は、例えば彼がオデットと付き合い初めたころ、彼女がボッティチェリの絵のなかの一人物に似ているということから、彼女に会う喜びには審美的な益が伴うという合理化をし

たことにもうかがえる³⁾。不定の価値のあいだを漂うしかない現実にあつて、安易な外的手がかりに彼は頼ったということだ。だが、死を前にしたスワンは、彼自身が抱いた「ごく個人的な感情」に愛着する。愛着のあり方は、スワンの言う「他の人が知らないだろう（自分のものである）愛」の質そのものといえるのだが、そういう感情の執拗さは対象が固有に持っている質の強さに対応するものではない。愛惜とは、外部の対象の質を特定しつつも、何ものによっても満たされきることのない探りあてえない感情としてある。そしてそんな不定の感情こそ、いつか「貴重に見えるごく個人的な感情」として思い起こされることになるのだろう。

その発生のメカニズムが多様でありうるこういった感情は、それを感じる当人にとって、驚きとともに受け入れられた経験であった場合が考えられる。それは、世界に捉えこまれていることに気づくという、大きな力のなかにある驚きを知る体験である。例えば人の顔において、鼻と目だけが異様に意識されるという経験を、語り手は心理的な圧迫のかかった見方において経験した。それは、長い間憧れの対象であった、語り手の祖父の田舎の代々の領主であり、パリ社交界の華であるゲルマント公爵夫人との出会いにおける体験である。不可解な思いを残すことになる経験は、その経緯の全体的な回顧において、後々、経験した当人が自分自身のことを考えるきっかけになるだろう。すなわち、その時の感受が持った質への驚きを、語り手は「おそらく自分の前に現れた女性がゲルマント夫人かもしれないということを考える余裕もないうちに」、まず「この高く突き出た鼻と刺すような目が私の視覚にピン（I, 173）」でイメージを留めたと語る。

ゲルマント夫人との出会いの叙述において繰り返されるのは、彼が幻滅したということである。それは、語り手が見たかったものは「ゲルマント夫人という名前の下に何度も夢にあらわれたもの（I, 173）」であったからだ。つまり、彼はそれまでゲルマント夫人のことを考えるときには、「他の生きている人々とは別な時代の別な材料でできたものとして、タピスリーやステンドグラスの色によって思い浮かべていた（I, 172）」からだった。それゆえに、彼が「見たこと」の経験内容として提示するのは否定的な意外性、つまり、彼女において実際に「見たもの」の日常的な類型であった。「それまで私はただの一度も、彼女がサズラ夫人のように赤い顔をして、薄紫色のスカーフをしていようとは考えていなかったし、その上、卵形のその頬の線は、家に来るのを見かけたいろんな人のことをまさに思い出させ（I, 172）」もしたというこの叙述は、いわば「否定において成り立つ肯定形」である。

そして、ゲルマント夫人を前に当惑する語り手は、「見えたもの」のあり方を以下のような理屈によって納得する。「この婦人は、その発生の原理や彼女を作っているすべての分子において、おそらく実質的にはゲルマント公爵夫人ではないのであり、その肉体は人からゲルマントと呼ばれているその名も知らないままである型の女性に属しているのであって、その型は医者や商人の妻も含んでいるのだ（I, 172-3）」。しかしそれでもこの女性をゲルマント夫人だとしたのは、「とりわけ私の気づいた特徴が、もしそれを表現しようとすれば、高い鼻、青い目といった、かつてペルスピエ医師がゲルマント公爵夫人のことを私に説明するのに用いた言葉とまさに同じものになるので、『この女性はゲルマント夫人によく似ているぞ』と考えた



ピカソ『マリー＝テレーズ』(1937年)



グレフュール伯爵夫人 (1896年)
(ゲルマント公爵夫人のモデルといわれる)

(I, 172)」からである。この意識の動きは、どんな絵画表現に結びつけられるだろうか。

私たちは子供が描く誇張のある人物画を楽しむ。そしてまたピカソによる人物画を楽しむのだが、誇張表現は数種の部分的な強調において成り立っている。そして、部分的な強調を楽しむということは、語り手が「ペルスピエ医師が説明するのに用いた言葉」を介在させて視覚を受け入れたように、描き手が2, 3の強烈な部分(単語)に集中させる構成を楽しむことにつながるのではないか。そういう絵が持つ表現力とは、前代未聞の対象に向き合った目の、「この人は一体、何なんだ?」という声といえるだろう。

教会でのゲルマント夫人との出会いの叙述はこのように、「見たもの」の否定的評価と「言葉」の処理においてなされるのだが、その異様さを、私たちが主題としている「線」に引きよせて解釈することもできるだろう。つまり、線の属性としての「連続・継続」を意味内容とする家系、系統といった語に含まれる「つながるもの」の意味作用の威圧感を受けた視線が、外界を読み取る行為を指示と制約の克藤として提示したということだ。懂れること、予見を持つことがはらむ受動性は、不如意な能動と一体である⁴⁾。

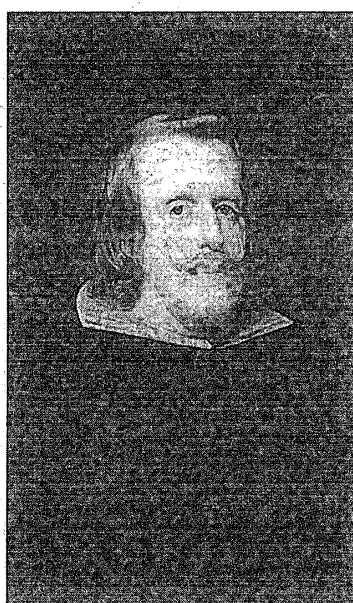
「系列・連続」の意味を担うという截然としたそのあり方によって「線」は指示を担うといえるのだが、それは「線」が記号解釈コードに従いやすいということである。そのことを逆の形で語る挿話がある。ある夜会に赴いたスワンの挿話は、人の顔を人間社会のコードを介在させないで見る場合に、何が見えるかを語っている。オデットとの思うように進まない恋に思い悩むスワンは、ある夜、慣れた社交界の集いであって、それまでになかったことなのだが、他の参会者の表情にほとんど攻撃的といえるような男性的な醜さを見る。というのは彼はその頃、オデットにかかわらないことの全てにたいして、特に社交界に対してメランコリックな無関心に陥っていたからであり、そのため「社交界のあり方のあれこれは、もはやこれを手にい

れようとする意志の目標ではなくなって、ただそれ自体でありのままに眼前に現れるものの持つ魔力を与えられて（I, 317）」彼の目に映ったからだだった。「ありのままにある魔力」とは、「社交生活の全体がまるで一連の油絵のように彼の目の前に現れた（I, 317）」ということとされる。この捉え方はとりまなおさず、芸術作品とは、社会的な枠組みを脱した精神が向き合うものであるというプルーストの考え方をあらわすことになる。

社交界に通用し続けることのみを願って彼らが身にまとうく通行証は、かつてのスワンが求めたものである。しかし、こうしてこの夜、この通行証が求める解読コードを媒介させずに社交界に集う人々を眺めるスワンの眼には、かつて「見えていたもの」は映らなかった。

つづれ織のタピスリーを通り過ぎ、召使たちに代わって招待客の姿が目に入ったとき、スワンはただちに男は醜いという気持ちを再び抱いた。だが、顔つきのこの醜さであるが、それは彼がよく知っていたものであって、それがあらためて醜く見えたのは、スワンにとっては彼らの顔立ちが、―― それまで追いかけるべき快楽か、避けるべき面倒な係わり合いか、それとも返すべき礼儀の束かを彼に見せていた誰その見分け方に実際的に役だつ記号であるかわりに、―― ただ美しいのかどうかという関わりにおいてのみ調整されて、そこでは顔の線が自律してあったからだだった。（I, 320-1）

あるコードを有用な区分法として受け入れ、その使用に同意することによって、人は人間社会の関係性の限定的な分類へと追い立てられるのであるから、そのコードの放棄は「ありのままの魔力」を見ることを可能とし、自在な受動性において「刻々を新しい時として生きること」につながるだろう。しかしそのような緊張の連続を、人は生きることにはできない。ところで、私たちは多くの王や権力者の肖像画を知っている。私たちがそれらに美よりも醜、時には醜怪



ヴェラスケス『フェリペ4世』
(1654年)



ジャン・フーケ『シャルル7世』
(1445年)



ゴヤ『フェルナンド7世』
(1815年)

さを見ることはまれではない。そういった絵は、王権の表象コードを守りつつも、「個」を描く宮廷画家の自由な「芸術」の表現としてあるということだ。また、コードの革新が美の創造につながる例として、私たちは連続するほとんど一本の線で描かれたようなマティスの婦人像、いいかえれば、その自在さが日常的な女神像を実現しているといえる彼の絵を知っている。その線は、単純化と日常に見られる視覚においてとらえられたモデルによって、カリカチュア寸前の一般性を提示することによって、モデルは実在したエルザ・トリオレであると明らかにしつつも匿名の肖像画となっている。



マティス『ヴェールをかぶったエルザ』（1946年）

②線と精神

典型としての線の自己呈示は強力なものであるので、「線」とは異質の不定形である生身の人間において「線」そのものが検出されるとき、「線の自立」の突出は人の姿をカリカチュアにしてしまう。つまり、不動でいることで最もよく自らを表わす「線」が、時の流れのなかにある人間の肉体の柔らかさと対照されるとき、人の肉体はからかいの対象にされてしまう。次に見る高齢の婦人の例では、謹厳な「線」の要求に彼女の肉体は応じることができないのだが、それでも対世間の作法意識にのっとり、彼女は強引にその埋め合わせを試みようとする。

(リストリ夫人)⁵⁾は、できるだけ動きを少なくしながら、その老いのなかにコワズヴォ⁶⁾の作になる女神の線をたもとうとしていた。その線は、何年も前には若いエレガントな人々を魅惑したのだが、今ではえせ文士たちが詩句の端々でほめ称えていたもので、— それに彼女は、個性から招いた不興を晴らそうと、いつも和解を申しでるようにと急かたてられている人に共通して見られる癖、すなわち、その埋め合わせである高慢な堅さの癖を身につけてしまっていたので — 氷りついた威厳をこめて軽く頭を下げるとすぐ

に横を向き、まるで私が存在していなかったかのように、もう私のことなど気にもしない風だった。(Ⅱ, 495)



コワズヴォ『メルキュール』(1702年)



マセイス『怪異な老婆』(1510-20頃)

敗北を感じている尊大さは、心理として二価性を持つ⁷⁾。その両極の乖離は、2点をつなぐ線の歪んだ緊張にあらわれることになるとして、この叙述がうまれた。身体上の「線」に補償行為を強いるというこの心理は、社会的な視覚にさらされている人間の姿を語っている。

リストリ夫人の努力が意図したのは、超人間的な「線の正確さ」であった。線による表象の明瞭さはイメージとしての曖昧さを拒否するのであり、至高の輪郭を持つべき女神像は、明確な線でえがかれるのが常だろう。ところが小説において線の理想化がなされるとき、それは皮肉をはらむ契機として据えられているのであり、物語の展開において後に歪みとして現れることになる。例としてあげられるのは、フロベールの『感情教育』の冒頭部である。パリから内陸部ブルゴーニュ地方へと向かう船上で、青年フレデリックが見かけたアルヌー夫人の以下の描写には、「線」の美化が見られる。⁸⁾

女は幅のひろい麦わら帽子をかぶり、そのばら色のリボンが風にゆれて背になびいていた。編んだ黒い髪が長い眉のはしをふちどり、ずっと低くたれて、うりざね顔をやさしく抑えているように見えた。明るい水玉模様の紗の着物がいくつもの襞になって回りに広がっている。何か刺繍をしていた。筋のとおった鼻、あご、その全身が空色の背景のなかに、くっきりと浮かび上がっている。⁹⁾

背景を控えてくっきりと浮かび上がる輪郭と「線」、そして、風になびく「線」のあるがままの美しさは、手放しの賛嘆を受けている。

物語の冒頭部においてこのように提示される典型としての美しい「線」が、こののち変質をみせることになる物語の舞台とは、政治体制が7回変わった19世紀フランスにおいても、革命か反動か、変容か停滞かの選択を、一人一人が日常の心理的な対応として求められた世紀半ばである。そのような時代にあって、無為に墮する以外の生き方を知らない平均的な青年として



ポール＝セザール・エルー『白い衣装の婦人』(1900年頃)

の主人公フレデリックは、すべてひとが考えるようなことを考え、すべてひとが夢みるようなことを夢みて年上の既婚婦人に恋をする。そしてその感情は、状況の不都合に翻弄され続ける。上記の「線の美しさ」がかき立てた陳腐でいて型どおりにロマンチックに真剣であった情熱は、すれ違いの連続のなかに弱められていく。

以下に見るのは、彼がその「感情教育」の最後のレッスンに応じるときに持つことになった、冷酷な落ち着きである。それが、フレデリックの心理描写や独白によるのではなく、簡単な動作の描写で示されるところに、作者フロベールの二重の皮肉がひそんでいる。若いときにフレデリックを魅了したアルヌー夫人の無作為の美しい「線」は、いまや初老の肉体の厚ぼったい存在感として、中途半端な欲望と老醜のない交ぜにおいて提示される。1867年の3月の末、夕暮れ時に一人でいる中年になったフレデリックを訪ねてきたのは、感情教育をいまだ終えていない初老の夫人であった¹⁰⁾。彼らは短い散歩から戻ると、多くを語ることなく、ただ薄暗がりの中に座っている。

十一時が鳴った。「あらもう！」彼女はそういった。「十五分になったらあたし帰るわ」
彼女はすわり直した。が、置時計を見つめていた。彼はタバコをすいながら歩き続けていた。(…)

ついに時計の針が二十五分を過ぎて、夫人はゆっくり帽子の紐を取り上げた。

「さようなら、いとしいひと。もう二度とお目にかかれません。これがあたしの女としてした最後のことでした。あたしの魂はけっしてあなたからはなれませんわ。神様のすべてのお恵みがあなたの上にありますように！」

そういって、彼の額に母のように接吻した。が、彼女は何かちょっと探すような素振りで、彼に缺がほしいといった。

彼女は櫛をぬいた。白い髪がさっと流れ落ちる。

その根もとから、手荒に、長い一束をきりとった。

「とっておいてくださいな。さよなら！」

彼女が出てゆくと、フレデリックは窓をひらいた。アルヌー夫人は歩道で、通りがかりの辻馬車にむかって手を上げていた。その中に乗った。車は消えた。

それがすべてであった。

「線」は繊細さを失って、手荒に切り取られた白髪「厚み」となっている。これに続く章は一行の空白ののち、「その冬の始めごろ、また仲直りしたフレデリックとデローリエが暖炉のそばで話していた」と始まる。もはや夫人の影すらも消え、無為を生き続けるフレデリックと彼と同類のデローリエがそこにいる。プルーストは『感情教育』で一番美しいものは文章ではなく空白である（CSB, 595）というのだが、その空白の残酷な美しさは、引用した文脈においては、物語言説の2様式、すなわちミメシスとディエゲーシス¹¹⁾の交互使用がかもしれない。対照によって示されている。それは、事実の模倣としての直接的な記録（ミメシス）と、他者によって生きられ記録されたかのような俯瞰的な事実（ディエゲーシス）のあいだの対照である。この対照が、「残酷な美しさ」として、すなわち、「時間の果てしない長さともだるさ」¹²⁾、そして、その中において生命が成熟しない「時の空疎さ」としてあらわれる。

③線の生理学

女神に許される自在な美は、プルーストの人物においては方向を変えて遺伝性のしつこさとなってあらわれる。遺伝的とか宿命的な特徴は、断固とした決意と同様に、当然ながら時とともに明確な線として現れるとする考え方は一般的なものである。遺伝の潜在性は、科学的な理解である。プルーストはこの一般的な理解にのっとして、「先祖ゆずりの」（II, 693）特徴がまだ若いサン＝ルーの顔に「一時的」な線としてあらわれるあり方を、自我というものがまとう「卑しさ」の＜肉体＝心理＞の一般法則として描いている。

描かれるのは、次のように満足そうに語るサン＝ルーの表情である。「ねえ、ぼくはブロックに言ってやったんだよ。君は少しもあいつが好きじゃないし、下品だとも思っているってね」。サン＝ルーはさらに、「ぼくは物事をハッキリさせるのが好きなんだ」とも付け加える。語り手はサン＝ルーの不快な発話の理由を、「心が私から離れるまでになったのか」とも疑うのだが、当然ながらプルーストが描きたかったのは、私たちの誰にとっても理解しうるこの転倒した自己陶醉の醜悪さであり、大切であると思っているはずの両者の関係をあやうくしていることをも忘れさせる、自我というものの不遜な凶暴さである。

それに、こうした下品な言葉を私に伝えているあいだ、彼において私が眼にするのは一、二度しかなかった恐ろしい曲がりくねりの痕がその顔につけられ、それは、はじめ顔のほぼ真ん中を走っていたのだが、唇に達するとそれを捻じ曲げて下劣さをぞっとするほど表わしたのであり、それはほんの一時的なものだったとしても、恐らく先祖から受けついで

獣性の表現であった。(Ⅱ, 693)

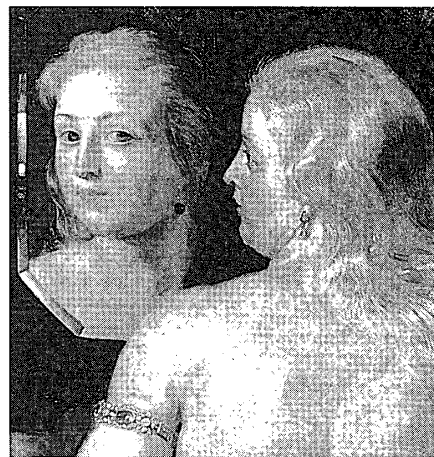
皮膚の生理学の一般性に蓋然性（最大公約数）の心理学を私たちは重ねて、表情＝品性のコードとして捉えるのが常だ。言い終わったサン＝ルーの見せる勝ち誇ったような表情は、このとき、その自我がエネルギーとしていた優越感の無根拠な単純さゆえであり、＜線＝くねり＞の醜悪さは、一人では支えきれない＜自我＞を持つ大人の苦渋の表現である。＜子供＞の表情の「線」が単純なのは、彼らが大人のように他者を心理的な餌食とはしないからである。

他方、遺伝的な「線」が動きの柔らかさによって表象される例がある。線自体から生み出される動きは、アンドレの髪に彫りこまれた細い線に見られる。それは極めてしなやかではあっても、まるで隠された確信を担うかのように深々としている。延長をその本質において属性とする「線」が示すのは、秘められた意志というものである。

同様に細い線が、やわらかく、深く、風が砂につけていく筋のように彼女の髪にうがたれていた。それは遺伝的なものに違いなかった。というのは、アンドレの母親の真っ白な髪も同じように泡だてられており、土地の起伏のありかたによって持ちあがったり沈み込んだりする雪のように、こちらには膨らみを、あちらにはへこみを作るという具合だったから。(Ⅱ, 297)



ルノワール『髪のほどけた浴女』(1903年頃)



リュベンス『鏡の前のウェヌス』(1614年頃)

ここでは「線」がリズムや抑揚を帯びている。実際、ブルーストは「線」と声の抑揚をつなげて考える。すなわち「線」は、「各人が全面的にそこに身を打ち込んでいて、本人以外の誰のものでもない声（Ⅱ, 271）」をも担うゆえに多様でいて明確な形態と音色を備えており、それゆえに、「抑揚のひとつによって引かれたこれらの声の一本の深い線は、それをいったん忘れてしまった後に再び認めるときには私を驚かせた。そういうわけで、新たに出会うたびに完全に正確なものへと引き戻すためにしなければならなかった修正は、製図家のするものであると同様に、調律師や音楽教師のものでもあった（Ⅱ, 271）」。

といえるだろう。

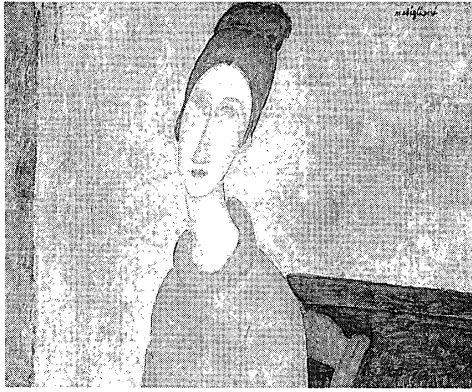
上記の引用が語るように、次第にはっきりと定着してくるのが遺伝的な「線」の曲折であるというのに、ユダヤ人の友人ブロックにおいては、このメカニズムは操作を受けて不規則に現れる。彼は衣装を選び、髪型を変えたり口髭を落としたりして、また、優雅さを装ってうまくそのユダヤ風の鼻の線の出現を変更したようなのだが、これらの工夫と努力にもまして「線」の変更のメカニズムをさらに巧妙に請け負ったのは、「恐るべき片眼鏡」、つまり、円に変形された「線」だった。社会的な差別をかわすためにブロックが用いた「曲線という歪められた線」としての片眼鏡は、以下のようにその効果を描きとられる。

ブロックが姿を見せたたん、その顔つきの意味作用は、恐るべき片眼鏡のために一変していた。この片眼鏡がブロックの顔に導入した機械化の部分は、人間の顔に課せられているすべての困難な義務から彼の顔を解放していた。すなわち、美しくある義務、才気や親切や、努力を顔に表わす義務である。この片眼鏡がブロックの顔に乗っているだけで、まず第一にその顔が美しいかどうかを考える必要がなくなる。ちょうど英国製の商品の前で店員が、「これは最高にシックでございます」と言えば、それが気に入ったかどうかを人は考えようとはしなくなるように。その一方で彼は、それがまるで八つのスプリング付きの馬車のガラス窓であるかのように、片眼鏡のガラスの奥に傲然と取り澄ました態度で気持ちよさそうにおさまっていたのだが、べったりと撫で付けた髪や片眼鏡にその顔がうまく合うようにと、もはやそこにはなんの表情もうかべてはいなかった。(Ⅳ、531)

ブロックは、「物」の属性である厳密な曲線を表情に導入することによって、心理的な気づきから解放されている。それは、片眼鏡がもつ社会的な意味作用が、そういうことにきわめて意識的な人間において世間知の理解どおりに、尊大な神士気取りという対応を引きだすことによって果たされたのである。このような俗世間心理学が、関与する小道具をまきこんで多弁なものとなったのが、この引用文である。

他方、無作為に応える美しい「線」が人間において見られる例として、海辺で出会った少女アンドレの表情がある。この場合のように、線の繊細さが際立つように描かれる場合には詩的な文体が用いられ、その結果として、対象からある一定の距離がとられることになる。

たとえばアンドレにおいては、そのやさしい眼の繊細さ (*finesse*) は細い鼻と一体となるかと思えたのだったが、その鼻は、対の視線の二重の笑みに以前に分割された思いやり (*délicatesse*) への意図が、ただ一本の線の上をたどれるようにと引かれたとでも言った、単なる一本の曲線と同じほどほっそりとしていた。(Ⅱ、297)



モジリアニ『ジャンヌ・エビュテルヌ』(1919年)



モジリアニ『婦人像』(1918年)

私たちはこの文章を読んで文意を理解する以前に、モジリアニの絵を思い起こすのではないだろうか。彼の描く人物に見られるのは、微妙な相似形をなす均一に塗りつぶされた紡錘形の2つの眼であり、多様な円形の部分的、または全体的な相似をなす組みあわせである。それらは、笑いの名残をふくむようでもあれば、画家に捉えられているという意識と自己表現とが混ざって生まれる緊張を含んだ表情ともいえる。画家に見つめられるモデルが、表情にゆがみを見せないのは、実は変なことなのだ。それと同様に、人物描写が過不足なく安定した言述であることも変なことなのだ、と私たちは考えるようになる。奇妙に魅惑的なモジリアニの人物たちは、確かに柔らかな分裂を抱え込んでいる。

この分裂をあらわす文体の仕掛けは何だろう。文意は単に、「鼻は、(一本の曲線のように)細かった」ということでしかない。しかしここでは、「細さ」から「繊細さ」とへ言い換えられた「線の質」が主体となって有効に作用しているのだ。工夫は、「線のあり方」の多様な表現にある。「線」は実体としてと同時に、副詞(線のうえをたどる)として作用する。そして、そこに生まれる動きのなかに、異質である「細い鼻」と「目の繊細さ」が重ねられ、さらに、二つの目にそれらは添わせられて分断されることで、「笑み」の意味の持つ二重性、そしてやさしさへの意図の不定性に漠然とつながることになる。それぞれの眼に残された二つの笑みが一本の線ともいえる鼻の細さに寄りそうというこの不安定な構成は、<繊細さを優しく妨げられた線>を表象するといえるだろう。それは、アンドレという人物を魅惑的でうかがい知れないイメージにおいて提示することになるのだが、この複層性の中で、それでも際立つのが線の繊細さであり、その感触が、アンドレという少女が人に与える印象なのである。

④二価性

他者を探り当てつつも取り逃がすやり方として、すなわち、「曲線」の表象は不完全な方途としてあるといえるだろう。つまり曲線とは、揺らぎをやめない明確さという二価性の表現なのだ。

そういう二価性のテーマを「線」において見る例となるのは、スワンによるオデットのポルトレである。恋人のポルトレには、ニュアンスのある判断や親密な暖かさの雄弁さが求められるものだろうが、スワンはそれを、決定的なものの表象を排しながらも、細い線を用いて描き



ボッティチェリ

とる。そこには、相手をとらえきれていないスワンの思いの揺らぎがある。先にも触れたように彼は知り合ったばかりのオデットの顔にボッティチェリが描くチッポラ¹³⁾との類似を見つけるのだが、サンドロ・ディ・マリアーノの綽名ボッティチェリの使用は、「画家の真の作品ではなくて、その作品の通俗化された月並みで誤った観念をそれが喚起するようになってからのこと（I, 220）」だとプルーストはするのであり、そういう世間の流れに身を任せている芸術愛好家スワンにとって大切だったのは、批判的な意識を排しての、できる限り安易で安定した美的な享受を得ることであった。

そこで、彼女の顔を見る喜びと彼女を我がものとして感じとりたいという思いから、以下に見るような、彼女の顔において「線」を享受する描写がうまれることになる。「スワンはもはやオデットの顔を、他と較べると形のいい彼女の頬や、あるいはいつか思い切って彼女に接吻することがあれば、彼の唇がその頬に触れることで知るだろう純粋に肉体的な柔らかさによってではなく、眼によって解きほぐす繊細で美しい線のからみとして捉えた。彼は眼でその渦巻く線のカーブを追い、項のリズムを豊かな髪やまぶたの曲線に結びつけるのだった（I, 220）」。

ルネ・ユイグによれば、「線」はもっとも知的な理解を満足させるものであり、そこには一種の断定の意識が介在する¹⁴⁾。スワンによるオデットの「細かい線の撚り合わせ」としてのこの肖像画は、固定、限定化、定義化にいたる前に、躊躇しながらもモデルを捉える表現の形だといえるだろう。しかも、簡略化されたイマージュは支配欲をなだめる。他者を女神化することと、精神的に捉えきっていると慢心することは、等しく横暴な行為である。スワンの場合、こうして、はたし得てもいない所有感に溺れているということに気がつかないまま、審美的な享受を得るのだった。

「線」を、その二重性において表現するということは、「線」の変えがたい特性の認知と、その本質の歪んだ様態の二様において提示することである。そのひとつの方法は、立体性を「線」に持たせることを目的としてヴォリュームの表面に「線」を張りつかせて曲線の動的な多様性を表現することである。その例となるのは、語り手を見るアルベルティーヌが顔の向きによって見せる、彼女の黒く縮れた髪のまったく異った全体的な印象の叙述である。それらの外観はあまりにも豊かなので、自然が普通に実現できる多様性を髪は越えているように話者には見

え、むしろ「自分の仕事の柔軟さ、烈しさ、ほかし、生命感を際立たせようとして困難を集めようとする、あの彫刻家の欲望に応じるもののように思われた（Ⅲ，885）」。「髪の様態の中に見抜かれるのは、進行、発達過程にある「線」のあり方である。

この見方は、曲線のしたたかさ、すなわち、際限なく延長されるパースペクティブにおいてそのありうる姿を喚起するという曲線の表現力に向きあう態度である。髪は連続する展開を人に見させるのであり、髪は「生命ある曲線、そして滑らかでバラ色の顔とペンキを塗った木にニスでつや消しをしたような顔の交替とでもいうものを中断しては再び見出すことによって、いっそう際立つ（Ⅲ，885）」のだった。隠れることと現れることは、曲線においては、視覚と予感の連続というひとつのこととしてあるといえる。それは、「線」が人を惑わせずとも確信を与える表象であるということだろう。

そのことを語る、アルベルティーヌへの語り手の対応がある。すなわち彼は、彼女の精神的变化と表情に読みとれる「線」を結びつける。語り手はアルベルティーヌに対して好意をもっているのだが、とるべき態度がわからないでいる。そしてある日、彼女がそれまでとは違う対応を見せることに語り手は戸惑う。アルベルティーヌに向き合って、彼女の態度の変化を位置づけようとした彼は、微小な表情上の「線」の逸脱に、その証明を見あててのだった。つまり、「かつてのこの表情から、今日、私の唇が近づくに連れて彼女の顔がとった欲望に満ちた表現は、ごく微細な線の逸脱によってしか異なってはいなかったが、そこには、傷ついた者にとどめを刺す人間と、その人を救う人間の身振りの間に見られる差、また、荘厳なポルトレと、恐ろしいポルトレの間に見られるあらゆる差がありえるのだ」。（Ⅱ，661）「線」の表象をめぐる当惑と確信の連鎖は、ブルーストにおける重要なテーマである「嫉妬」の生成が示す形である。

他方、「線」の雄弁さに向きあって焦慮するままになることなく、むしろ、「線」の気ままさに身を預ける対応も見られる。それは、蔦で被われた教会を前にする語り手の対応である。この場合、彼は物の表面上に「線」をたどる努力を途中で放棄してしまう。語り手はその時、緑色の塊と見える教会の前に一人とりのこされていたのだったが、そこに教会を認めるためには、教会という観念をさらに近く身にひきよせる努力が必要だった。そのために彼は、「この蔦の茂みが作るアーチはゴシック式に先の尖ったステンドグラスのアーチであり、あそこに葉が突き出ているのは柱頭の浮き彫りのためだ、などと自分に言い聞かせなければならなかった（Ⅱ，754）」のであり、観念的なモデルへと視覚的な集中がなされることで形の配置が想定されたのだった。操作の対象は、線と形である。しかし、その努力は実を結ばない。なぜなら数分間の試みの後には風が吹き、静止した線と形の位置づけを試みた彼の努力のすべては無駄になったからだ。

そのとき、少しの風が吹いて動き回る扉を震えさせたが、そこには、まるで光のようなざわめきが揺れ動きつつ広がったのだった。葉は互いにぶつかり砕きあい、そして、小刻みにそよぐ葉に覆われた教会の正面は、波立ち凹凸をみせつつ逃げさる支柱を、ざわめきながら、自らの身に引き寄せるのだった。（Ⅱ，75）



モネ『昼間、青と金色のハーモニー』(1892-3年)

描かれているのは、ある時間の幅をもって「場」にあることの快さである。そこで享受される感触は、自然界に「線」は存在しないと主張する印象派の感性に合致している。こうした対象の享受の例は、堅固な石造りの教会を朝と夕の光の揺らぎの中に描いたモネによって示されている。印象派が描こうとしたのは、「光あふれる空間」であった。

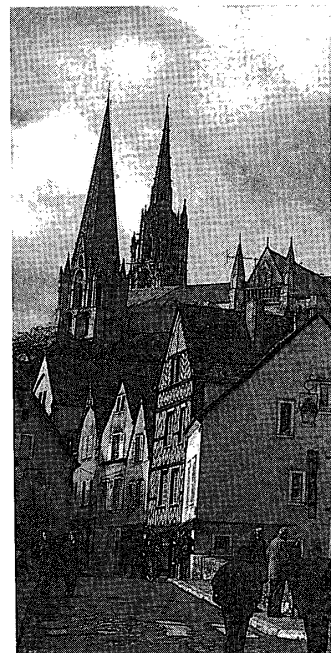
⑤指標としての「線」

「線」が持つ不動性が否定性を招かずにとらえられ、そこに精神性すら付与されている例がある。それはコンブレの教会の鐘塔である。鐘塔は、「線」を自己表現の本質とするのであり、その「線」は、その求心的な指示性によって村の人々の日々のあり方を拍子づける。村の中心にあるサン＝チレル教会の鐘塔が不思議なのは、遠くから見るその細い先端は、自然そのものでありながら、同時に人間的であるという二面性を持つとされることだ。すなわち、「とても細くて、とてもバラ色の鐘塔は、この景色に、この絵画に、自然しか与えまいとして、爪によってこの芸術の小さな印、この人間的なユニークな印を空に線で描いただけともいえた(I, 62)」とされる。「人間的な」、「芸術の」という二価性を持つ「線」が付け加えられる場は、「景色に」、「絵に」という二種の異質の空間であり、その行為は、「自然しか与えまいと」することであるという奇妙な複合性を持っている。心理と物理の2種の空間にまたがって、この動きを動機づけつつその意図を達成させるのは、文頭に置かれた「とても細くて、とてもバラ色」という、「変容をはらむ柔軟さ」そのものという鐘塔の質である。

柔軟性、可塑性のきわみとしての「線」をもってこの鐘塔は村に君臨し、その周りにコンブレのすべての生活が整えられる。「すべての仕事、すべての時間、町のすべての見方にその

形を与え、これを完成し、聖なるものたらしめているのはサン＝ティレールの鐘塔だった」。屋根のスレートが黒い太陽のように燃え上がるのを見ると、「大変だ、9時だ！すぐ歌ミサに行くしたくをしなくちゃ」と語り手はさけぶのであり、ミサを終えてテオドールの店にはいり、昼に予定されている客人のためにいつもより大きなブリオッシュを注文するときには、鐘塔は目の前にそびえ立って、「祓い清められた大きなブリオッシュながらに自身が黄金色に焼けて」いた。教会の裏手で、そこからは教会が見えないあたりに買い物に行かねばならないときでさえ、あちらこちらで家々の間から現れる鐘塔を中心にして、すべてのことが配列されているように思われた。教会なしにそれだけで現れるときのほうが、鐘塔はことによるといっそう感動的かもしれなかったと語り手は言う。

その鐘塔を夕方五時に、ちょうど郵便局に手紙をとりにいくとき、数軒先の左手に、ほかのものから離れた先端を使って家々の屋根の作る稜線を唐突な感じで持ち上げているのを見たこともある。今度はそれを反対に、サズラ夫人の家へ近況をたずねにいかうとして、鐘塔を過ぎて二つ目の道を曲がらなければと考えながら、目でこの線が鐘塔の反対側でふたたび低くなっているのを追ったこともある。あるいはまたさらに遠く、駅まで足を伸ばしたときに、斜めに鐘塔を見るときには、旋回中に不意をつかれた立体のように、それまで見たことのない角や面を側面から示しているのを見たこともある。あるいはまた、ヴィヴォンヌ川のほとりから遠くのぞむような場合には、後陣が肉づきたくましく抱き上げられて高く持ち上げられており、それがまるで尖塔を空の真っ只中に投げ上げようとする鐘塔の努力からほとばしり出るように思われたこともある。いずれにしても、常に立ち戻ってこなければならぬのはこの鐘塔であつたし、身体は群衆のあいだに隠れていても、それでもけっして群衆と見間違えられることのない神の指が私の眼の前に持ち上げられたかのように、思いもかけない小尖塔によって家々に強く命じながら、すべての上に常にそび



えていたのは、この鐘塔だった。(I, 65-6)

人がそれに対して取る角度によって多様な外観を見せる鐘塔の「線」は、方向づけの目安としてこのように人々の日常的な行動につながる。そのことは、村人のそれぞれが恣意的な絶対基準を「線」によって持ちえたということである。物理的から心理的におよぶ自己の空間内での位置づけの指標を、「線」は与えることができるのだ。出発点と到達点の間に「在る」ものとしての「線」の理解は基本的なものだろう。

こうして、「線」に対応する体感を我がものとした語り手は、後年、その感覚を別の形で生きることになる。以下に見る最後の引用文である。現代の認知科学の示唆のひとつに、メタファーによって人は認識する、すなわち、漠然とした類似の認識によって人は対象をとらえるというものがある¹⁵⁾。要素的なものの組み合わせには還元できない、漠然とした動的な統一性をもって人は認識するのだ。「漠然とした認識」を人がするとは、言い換えれば、「漠然とした事」が人には起こるということである。この見方に沿って考えると、コンブレーの村人が鐘塔との「距離」とそれが見せる「角度」によって自分が占める「場」を測るあり方は、「鐘塔が背景としてある風景」が彼らの生活の全パターンのメタファーでありうるということである。この鐘塔の周りで展開していたのは、自然が語り手と協和するかに見えた彼の幼少年時代であった。その土地を彼は、「自分の精神の土のなかに潜む深い地層、私が今なお寄りかかっている堅固な土地 (I, 182)」と語る。この土地は、いわばメタファーの自在なコンパレ¹⁶⁾だということである。

直接的にはこのメタファーが機能しなくなるほど「鐘塔が背景としてある風景」から遠くへ来てしまっているとき、「鐘塔をめぐるメタファー」は、どのように成立するのだろうか。以下に見るのは、鐘塔を目印にして、よく知らない町で迷いながら歩く語り手の例である。

そしてこの頃でも、地方の町やパリのよく知らない界限で私を「探していた道へと戻して」くれた通行人が、遠くを目印として、私がとるべき道の片隅に聖職者の帽子のさきっぽを持ち上げているような病院の塔や修道院の鐘塔を示してくれるとき、そこに私の記憶がわずかでも、消えてしまった懐かしい姿との類似点をぼんやり見出すことができるなら、私がまた迷っているのではないかと振り返るその通行人は、私を見て驚くことになるだろう。というのは、私はやりかけの散歩も用事も忘れて、その鐘塔のまえに何時間も動かず、思い出を掘り起こし、自分の奥底に、忘却から奪い返した地面が少しずつ干拓され再建されてゆくを感じているのを見つけるのだから。そしておそらくそのときには、ついさっきこの通行人に道を尋ねたときよりも不安にかられて、私はまだ自分の行くべき道を求めている。私は、ある街角を曲る…しかし…それは、私の心の中の街角なのだ…。(I, 66)



マルク・シャガール『散歩』(1917-8年)

語り手がこうしてたどる行程こそ、『失われた時を求めて』の探求の方法となる。たどるべき行程は、プルースト的「時空」として、彼の文学の質を形づくるものである。ここで参照する絵はシャガールのものである。シャガールは故郷ロシアを離れてフランスに住み、望郷の思い、そして彼の生のイメージを絵にした。彼の絵では、人も動物も重力を逃れて超現実の空中に場を占める。それらは、画家の心の空間を横ぎるなかで位置を取りつつ形成された像なのだ。『散歩』では女性の身体と、彼女が男性とつないだ腕がつくる角度に対応して背後に控えるのは、ロシア正教会のピンク色の塔である。

註

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, nouvelle édition de la Pléiade, Gallimard, 以下の引用テキストは、巻数 I (1987)、II (1988)、III (1988)、IV (1989) と頁数で記す。また、*Contre Sainte-Beuve*, édition de la Pléiade, 1971 は CSB の略記と頁数で記す。

また日本語訳は、『失われた時を求めて』鈴木道彦訳、集英社、全13巻を、大幅に参照させていただいた。

- 1) Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1964, p. 57.
- 2) 本稿に先立つ、「絵画の構成要素と文体 [I]」は「〈額〉の内から外へ」と題して、一枚の絵が見せる意味作用の自律性を考察した。本稿に続いて、形、色彩、光、マチエール、ヴァールール、ヴォリュームを取り上げていく。
- 3) (I, 220)。ヴァチカン宮殿のシステイナ礼拝堂にあるボッティチェリによる壁画を指す。旧約聖書の「出エジプト記」第2章4で語られる、モーセの妻になるエテロの娘チッボラ像が描かれている。
- 4) 「世界内にあって生きること」の魅惑と、そのあり方を見つめる「知」の醒めは、『失われた時を求めて』を支える基本的な構造である。そのひとつの形として、固有名詞をめぐる考察がある。G. ジュネットは『ミモロジック』(花輪監訳、書肆風の薔薇、(1976) 1991年)において、すぐれてクラチュエロスの対象である固有名詞の単独性をはじめとして、ミモロジスム、すなわち、名はそれがさすものを模倣するという考え方において、言葉と事物の模倣・類似関係(有縁性)を意識的に捉えるテキストを論じるなかで、土地の名をめぐるプルーストの「酔いと醒め」を取り上げている。ちなみに、ゲルマンの最後の音節「antes」に、自動的な反応として語り手はオレンジ色を見る。

- 5) (1822-1906)。イタリアの女優で、パリでも活躍した。
- 6) (1640-1720)。フランスの古典主義的作風の彫刻家。
- 7) 参照する絵画作品では、加齢の現象は醜怪さの寓意画に一举に転じてしまっている。
- 8) G. フロベール『感情教育』伊吹武彦訳、岩波文庫、12頁。
- 9) テクストに対応する絵としてあげたポール・エルー (1859-1927) は、「ベル・エポック」を表現する婦人の肖像画を数多く描き、当時もてはやされた画家である。
- 10) 前掲書、299-300頁。
- 11) ミメーシスとは、模倣に近づこうとする語りの様式で、対話、直接話法、引用などがある。ディエゲースは要約し、言及し、ほのめかすことで喚起したり注釈を加えたりする語りの様式で、間接話法はここに入る。J. ミイーは、ブルーストにおいては、後の多くの作家によってまねられたことだが、ミメーシスとディエゲースの違いが消しされているとする。(ジャン・ミイー『テクストの詩学』上西訳、行路社、1998年、102-3頁)
- 12) ドミニク・ランセ『19世紀フランス文学の展望』加藤尼男訳、クセジュ文庫、白水社、1980年(1978)、97頁。またジェルジ・ルカーチは、『感情教育』においては、「外部の現実が異質的で、もろい、断片的な諸部分へと解体することを、なんらかの形の統一化の過程を通して克服しようとする試みや、さらに、結びつきの不足と感覚的原子価の不足とを、抒情的な気分描写で補おうとする試みは全然行なわれていないで、個々の破片はたがいに、かたくなに、きれぎれのまま孤立して並んでいる」と言う。(『小説の理論』原田、佐々木訳、ちくま学芸文庫、1994年(1915)、171-2頁)
- 13) 注3を参照。
- 14) Rene Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, p. 279.
- 15) G. レイコフ、M. ジョンソン『レトリックと人生』渡部、楠瀬、下谷訳、大修館書店、1986年。M. ジョンソン『心のなかの身体』菅野、中村訳、紀伊国屋書店、1991年。ジョンソンは、「客観主義」にかわる認知の理解に、「想像力」、「身体」をすえる「経験的現象学」をとく。
- 16) 直喩と隠喩に関わる2語のうちの基準となる語はコンパレ (comparé)、この語との比較において用いられる語はコンパラン (comparant) と呼ばれる。

(原稿受理 2003年4月11日)