

絵画の構成要素と文体 [IV]

— 色 彩 —

上 西 妙 子

## Summary

### Les éléments constitutifs d'un tableau et le style [IV]

#### —La couleur—

UENISHI Taeko

La couleur, chargée de la qualité matérielle de l'expression picturale, possède des éléments émotifs et nous incite à éprouver son étendue contingente et pourtant décisive qui pourtant ne demeure ni dans sa surface ni dans son fond. La perception de la surface colorée se poursuit en fait à travers des couches des couleurs qui sont des composantes de l'espace même.

Ainsi un moment passé existe-t-il comme aspiration pour les couleurs d'alors incluses dans une harmonie unique qui ne renaît dans son entier qu'avec sa nuance juste, oubliée, mystérieuse et fraîche.

De là, on reconnaît la couleur en tant qu'une sorte de musique latente, qui nous exige d'y réagir de tout notre corps.

La description des couleurs est en effet une décision prise face au défi adressé par des objets colorés.

## 序

「古典的美学」から「現代感性論」への転回は、絵画においては〈線遠近法〉から〈色彩遠近法〉へのパラダイムの変換という形で現れた<sup>1)</sup>。科学的な正確さを担った遠近法の変容にもなって、色彩が絵の具というマチエールとして現れたのだ。絵画はそのとき、平面のマチエールとしての質量性を顕にした。

絵画表現の質量性をになう色彩は視覚に固有な性質であるが、色彩は情動的要因を有するのであり、たとえば赤は暖色で進出色であると分類されるとおり<sup>2)</sup>、人は赤い色には包まれているという感覚を持つ。色彩には、感覚的知覚体験を運動へと誘う力があるのだ。色彩をそのように感じるときの私たちは、まさに「色彩を生きている」といえるだろう。

本稿は、「絵画の構成要素と文体」の表題のもとで論じた「額縁」、「線」、「形」に続いて「色彩」を取り上げ、その動性を見ていくことになる。文例として引用するテキストは、プルーストの『失われた時を求めて』である。

### ◎意志としての〈色彩のハーモニー〉

プルーストの『失われた時を求めて』の最終巻は「見出された時」と題され、そこではゲルマント家で開かれた午後の集いにおいて、語り手が味わう「超時間の領域」での印象 (IV, 449-50) が語られる。それは続けて3度、同じ種類の至福感を味わうなかで感じとられる。至福感を与えた3種の感覚とは、不揃いの敷石を踏んだ感覚 (平衡感覚)、お皿にあたったスプーンの音 (聴覚)、そして硬いナプキンを唇にあてた感じ (圧覚) であった<sup>3)</sup>。これらはきっかけであり、ここから展開する叙述において、無意志的記憶として機能するのは色彩 (二度) と光 (一度) である。つまり、体験された「至福」は、最初からそれ自体のなかにこのように感覚的規定をふくんでいたことになる。

そこでは「青」が特異な作用を果たす。色彩について語るということは、眼によって色として感覚されるものを色の名称におきなおすことによってすむことではない。それが「青」であると指定した後に、感覚と言葉と存在の間において、まさに「青」について感じ (生き) なおさなければならない<sup>4)</sup>。まず、「深い青が私の眼を酔わせ」 (IV, 445)、ついで「爽やかさの印象、そして眼眩めく光の印象が私の近くで渦巻いて」ヴェニスを思い出させる。ここに見られる「爽やかな渦に酔う」という感覚は、線や形という視覚的なものが深さにおいて招き寄せた触覚<sup>5)</sup>であるが、その動きそのものを「青」<sup>6)</sup>が担っているのだ。

ついで「汽車の窓から見た三本の木」が浮かぶと、「別の青いヴィジョンが眼をよぎり、それは純粹で塩気を含み、青みがかった乳房にふくれあがって」 (IV, 445) 語り手に海辺の町バルベックを思い起させる。語り手の感受は一貫して色彩のヴォリュームに付き従い、そのなかで形、色彩、動き、そして味覚の領域を自在に移ることで、「経験」の内的連関を破りながら再構成していく。

回想につながる色彩のこのような感受において、語り手は単にこれらの色彩を享受するのではない。一般に知性の働きは空間の経験構成に近づけて考えられるが、それは形によって定義されるものから、強度や質のみによって感じられるものに移るにつれて、「知」の形に添う言語構成から人は逸れて感受し思考するからである。語り手は「こういった色彩を高く掲げて、おそらくそれらの色彩への憧れとしてあった私の人生の一瞬間全体を楽しんでいたのである」(IV, 447) とする。すなわち過去を生きた「自身」の探求が為されるのは、揺らぐ眼差しが対応の対象とする色合いを帯びた物質性<sup>7)</sup>においてである。

筆から粗いタッチで画布に移されるとき、絵具は2種の質を担うことになる。なぜならば、絵の具は平面上に表象されるものだが、その一方で表象の媒体そのものであり、眼差しは「その間」で揺らぐからだ<sup>8)</sup>。このときに人が持つ対応感覚を、メルロ＝ポンティがいう「眼が世界を見るだけではない。我々は世界によって見つめられている」<sup>9)</sup>という状況につなげることができるのではないか。そのとき時空の遠近法は消え、見る技巧が含む道徳としての内面性は自らのみのものとなる<sup>10)</sup>。この全体性において、「経験」の全体的な反復ではないにしても、「経験自体」の再現があったとプーレストはする。それは、バルトのいう「無意志的記憶と類似のなにかとしてのエクリチュールの発見」<sup>11)</sup>につながるだろう。

人間の視覚は約1000万の色相を見分けるといわれる。それならば「色を見分けること」が「色から受け取る内容の弁別」であるなら、色の感受を他者と一致させることは、ほとんどありえないことだろう。ゆえに色の感受において複数の者の同意があるとすると、それは「色」の規定の一致ではなく、その色合いに近づく動きでの共感であろう。すなわち、「過去を構成した一つひとつの瞬間は、最初の創造にあたり、今では解らなくなった当時の色彩を用いて、独特な調和 (harmonie unique) を作り上げていた」(II, 312) という理解において、「今では分からない」「当時の」「独特な調和」への愛惜を人は共有するのだ。

しかし思い当てようとする行為は、同時にその願望に比例する拒否の姿勢でもあるのであって、限定された対象に行き当たることを人は恐れもする。それでもその試みが為されるのは、人の存在が、想起という行為に付きまといわれていることへの共感にある。それゆえ、人々の共感が支える色彩のニュアンスを定義するとすれば、「正確にそのもので、一旦は忘れ去られた、神秘的で新鮮なニュアンス (Nuance juste, oubliée, mystérieuse et fraîche)」(II, 311-2) とできるのではないか。言い換えれば、「一旦忘れられ (oubliée)、不明となった (mystérieuse) ものだが、『今』新しく捉えられ (fraîche) て、肯定・了解 (juste) されるニュアンス」である。それは、不定の中にあっても確信されるものということである。

夢想にふけるときの、私たちは思いをこらし、過去に立ち返ろうとして自分たちの引き込まれた無限運動の速度を緩めて停止させようとするから、これまでの生涯に同一の名前が次々と私たちに示したさまざまな色合いが並置されつつも、しかし互いにくっきり他の色と区別されて、徐々に再びあらわれてくるのを私たちは眼にする。(II, 312)

並置された色のそれぞれは明確であるが、しかし夢想はそこに止まらない。夢想を完成させる

ことは、七色の独楽をどう捉えるかに似ている。つまり「七色の独楽」は、回転が速すぎると灰色にしか見えずに全ての色を失ってしまう (II, 312)。しかし、七色すべてを分別することは、「回転する独楽」を見のがすことである。過去の想起も際立った効率でなされるならば、この回転する独楽のように全体を〈無色〉にしてしまいかねない。人が回想において捉えようとするのは、七色をもち、しかも回転する物としての独楽のあり方である。

そこで、色彩の感受において捉えるべきものを言い換えれば、場を構成する色の「質」ではなく、色を帯びた「全体」への各色の参加形態（機能）だとできる。またその結果の、見る者を誘う動きである。〈ハーモニー〉について、プルーストは書簡で次のように言っている。「透明な統一性をもった一種の色彩的融合。そこではすべての事物が、物としての第一の相貌を失って、同じ光に浸され、互いのうちに自分を見出し、ある種の秩序において互いに並んで整列している。外側で、こうした同化に反逆する言葉はひとつもない…私は、これこそがいわゆる〈巨匠のワニス〉であると思う」<sup>12)</sup>。ワニスはここでは、色彩的融合へと作用するものとして捉えられている。そこで以下に見るのは、いわばワニスの作用としての、ある場に内包される種々の「動き」である。

## ◎表層にあつて

事物の現れ方を考えるために、色彩を媒介とする「物」の深層と表層の相関をまず見なければならぬ。プルーストは、「色彩」が「成形」に介入するとする。このように色彩の演出力・動性を捉える感受性とは、色彩面の理解として、それは物の表面を表すというよりも空間そのものを構成する色の階層だとするものだ<sup>13)</sup>。すなわち色彩は、「顔の線のごくわずかな違いを途方もなく拡大し、面と面との関係をすっかり変える」のであり、色彩という要素は、「顔の色合いを分配し与えると同時に、顔の大きさを作り出す重要な存在、少なくともそれを変更することのできる存在」(II, 297)なのだ。

つまり顔の認識は数学的ではない。出発点にあるのは部分の測定ではなく、ある表情、ある全体である。「少女たちの顔を互いに他に還元できないように見せていたのは、ただ線や表情の独自性のみではなかった。色調がさらに深く互いを隔てていた」(II, 297)。そのとき色彩の作用は大きいものであるが、その色彩の作用が、照明としての光の効果と同じ一つの事実をあらわすことを、以下の文章は語っている<sup>14)</sup>。

多分、ほとんど違いのない方法で打ち立てられている顔であっても、バラ色の肌の赤毛の炎によって照らし出される場合と、ほんやりとくすんだ白い光によって照らされてるいかどうかによって、面長になったり横にひろがって別のものになり、日中に見れば単なる丸く切り抜いたボール紙であるロシア・バレエの舞台背景のようになった。(II, 297-8)

ここでは色彩は、事物の表面に定着したものとしてではなく、外部から照明として付与される効果としてある。そのことは、色彩のあり方の不定性、偶然性を示すのであるが、しかし色彩が本質的であるのは、このように色彩の効果が計算することも、前もって予測することもでき



マリー・ローランサン『アポリネールと友人たち』(1909年)——4人の女性と4人の男性

ないものであり、その動性が偶然的でありつつも決定的な要因としてあることによる。つまり色彩は、状況の効果に従属（依存）しながら、自己主張もするという自在さを持つ。

しかし表層であり深部でもある色彩を享受する喜びは、幻惑される者の苦しみでもある。たとえばプルーストにおいて、愛と嫉妬は表裏一体の不定性を見せるのだが、そのことは他者の表象の不定性にもよっているからだ。語り手の恋人アルベルティーヌは、以下に見るように、実に多様な形容を受けて描かれる。

例えばアルベルティーヌの頬は、「白蠟のように表面に艶のなかった頬がすきとおったバラ色」になったり、「シクラメンの紫がかったバラ色を帯びるときもあった」(II, 299) し、「黒に近い赤色をしたある種のバラの暗いえんじ色を帯びる」(II, 299) こともあった。別なときには、「皮膚は捉えがたくぼんやりとかすみ、下にひそむ視線のごときものが現れるが、その視線のために皮膚は実際の眼とは別の色をした、しかし同じ物質でできたもののように見えるのだった」(II, 298)。

時として、褐色のそばかすが目立つ彼女の顔をなんの気もなく眺めているとき、語り手が眼にするのは、

五色ヒワの卵か、二箇所だけ細工され磨かれている乳白色の瑪瑙を眺めるときのように、そこに青味がかった二つの点だけが浮かんでいるのだったが、褐色の石の真ん中で輝いていたのは、空色の蝶の透き通った羽のような二つの目であった (…)(II, 298)

ところでこれは、人が人を見る眼ではない。ここで見届けられる硬質の微妙さは、人間が共有しない悠久の時を帯びる鉱物のものである。

またある時は、外界の空気に身を添わせたアルベルティーヌが、ひとつの風景として捉えられる。

日によって彼女(アルベルティーヌ)はほっそりとして、灰色がかった顔色になり、滅入ったような様子で、ときおり海の色がそうなるように、紫色の透明なものが眼の奥のほうで斜めに沈んでいくのだった (II, 298)

鑑賞対象となり、また、遠ざかって周りの風景に没するアルベルティーヌは、色彩に身を添わせる自在さによって見る者を惑わせる。

### ◎表層と深層に亘る

語り手は、外界の感受において必要な「美の真に深い印象を生み出せるほどに十分に冷静で偏りのない気持ち」(II, 162)を語るのだが、そのときに、最も繊細でありつつダイナミックでもある配慮が、「事物の色彩の背後に奥行き」(II, 162)を置くことである。実際、色彩に向き合うとき、「表層の色にイマージュを膨らませる」のか、それとも「色彩の背後の奥行き」(II, 162)を事物に見るのか、どちらにするのか決意がいる<sup>15)</sup>。しかしながら実際には、色彩は動いていることにおいて、「表層でもあれば深層」でもあるのだ。

ここで見る主体の確定と、その一方の見られる対象の固定性との相関を、「表層でもあれば深層」でもある色彩の関与にからめて考えよう。冒頭で述べたことの繰り返しになるが、プルーストが自身の時代の傾向として捉えた絵画表現は、19世紀から20世紀にかけての印象派とそれに続く時代、つまり、ルネサンスが発明した遠近法の崩壊が、画面全体の意味の統一的な枠組みの崩壊をもたらした時代のものだとできる。そして絵画史における色彩の重要性は、「古典的美学」から「現代感性論」への転回が、〈線(幾何学的)遠近法〉から〈色彩(空気)遠近法〉へのパラダイムの変換という形で現れたことにあるということ、先に述べた。

そこでは、近代西欧が想定していた「主体」が解体し、絵画を多様に読み取る「主体」が誕生していった。世界を把握し表現するこのような「主体」の解体と誕生の出発点を求めるならば、それは、17世紀のマニエリスムやバロック絵画における平行線の消点の複数設定、光と影と色の戯れの表現の多用、そしてデフォルメにあるとできるだろう<sup>16)</sup>。

この動きのなかで、色彩は表層を断片化することによって、限界づけを支える表面や輪郭を越えて事物から独立した。そのことは、色彩が補佐的機能から、表象されるべき事物の形態にはもはや還元されない存在として提示されるようになったということである。その事実がうかがえる例としてセザンヌの絵がある。そこでは対象は、ひとつの消失点に収斂するのではなく、いくつかの異なる視点から見られたように描かれ、物も空間も同様に色面で構成されている絵においては、遠い山が小さくなるのではなく、大きくはっきりと現れる。このパースペクティヴは、まさに「経験の中を動き回る」パースペクティヴであり、そこで機能するものこそ、表層でもあれば深層でもある「動く色彩」である<sup>17)</sup>。その「動き」のあり方を、以下において見ていこう。



セザンヌ『ル・トロネの道の上にそびえるサント・ヴィクトワール山』(1896-8)

### ◎振動とリズム

色彩が動きであることにおいて、事物に固着していた色合いは流れ出す。ゴーギャンは、絵のどの構成要素よりも、色彩はその性質において振動であることによって同質の音楽に近づくと言っている。つまり色において、響きや振動を語りうるということだ。プルーストはたしかに、弦の強い緊張や腱のすばやい震えが共通して産み出すものとして、一つの色彩、一つの音「une couleur une sonorité」(II, 18)の2語を並列している。その根拠はどこにあるのか。

「色」は3要素に分割される。色相(いわゆる色)、明度、彩度<sup>18)</sup>である。明度、彩度を「色」であると人がすることにおいて、色彩は視覚をこえた体感となるのであり、また色彩は、その明度、彩度において音と関わることになる。例えば音響を語る表現に *sonorité éclatante ou sombre* (I, 380)「華々しかったり、くすんだ響き」があるが、この *éclatante*、*sombre* の2形容詞は明度、彩度にかかわるものであり、受け取り手の体感において果たされる潜んでいる色相による効果である。

「色相、明度、彩度」の3要素がからむ表現として、「ce mauve si doux, trop brillant, trop neuf 甘く、キラキラと新しすぎた紫色」(II, 312)がある。また、ゲルマント夫人の「青い微笑をたたえた晴れやかに陽を受ける眼差し」(*ses yeux ensoleillés d'un sourire bleu*) (II, 312)という表現であるが、ここで描き取られようとするのは、「青い眼を持つゲルマント夫人の陽を浴びての微笑」であり、「青い」と「晴れやかに陽を受ける」の2形容詞が、それぞれに本来は修飾すべき対象である「眼差し=眼」と「微笑」を交換する<sup>19)</sup>ことで、「青い微笑」が生まれている。対象の魅惑の因とその結果(効果)が、形容詞の移動によって写しとられた。それは、本来の場を移してさすらう「青」の効果であり、語り手が直面しているゲルマント夫人の魅惑への誘いを表している。

波動としての色彩が果たす作用に対して、私たちは場のリズムを共にしようとする熱意で対応する。その努力が対応しなければならないのは、色彩自体が内包しうる距離感であろう。色



は、深さ、浅さ、近さ、遠さを人に感じさせるからである。そのあり方が際だって引き出されるのは、色が並列される場合である。並列された色の層に私たちの眼が認めるリズム感、それぞれの色の相違に加えて、色が孕む深さ、浅さ、近さ、遠さの違いによるものである。

このような色の感受は、まさに触覚を動員してなされる。中村によれば、「輪郭づけられた大きさや形を色の中に認めさせるのも、色の中に位置と運動を認めさせるのも、ほかならぬ触覚の働きである」<sup>20)</sup>が、色彩が触覚とつながりを持つのは、プルーストの理解によれば、色彩が一種の潜んだ音楽として反響を呼ぶ力をもつからである (CSB, 392-3)。

### ◎「下方にあるもの」として逸脱する

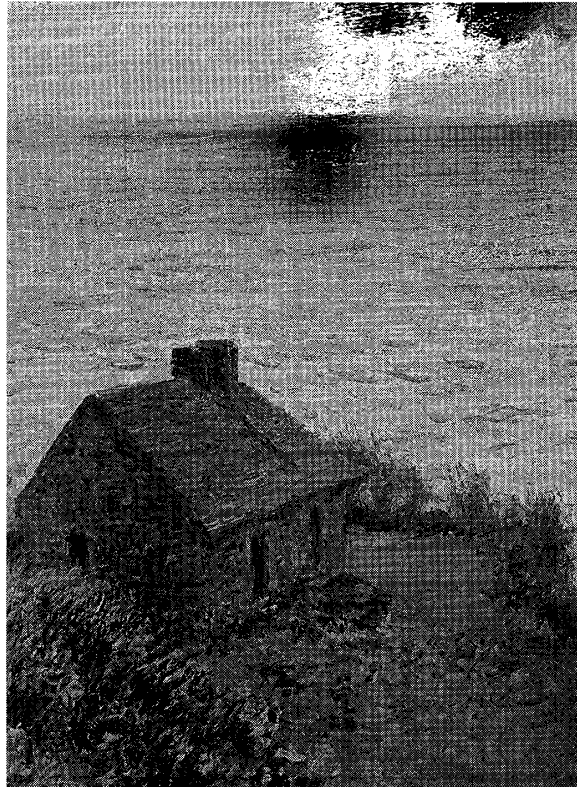
潜んだ音楽としての色彩は、表面にあって下方へと視線を誘うと同時に、下方にあってそこから逸脱し浮上するものとしてもある。そこで私たちは、「物質」をその第一義とする単語 substance を考えることになる。substance の sub とは「下・従」にあるものを意味する。つまり substance は、物質、実質を意味するにしても、その接頭語〈sub〉によって、「物のありか」とは実は、下方に控えて表象を支え、その総体に〈従〉の形で加わるということを理解させてくれる。プルーストは「フロベールの文体論」において、フロベールが取る「対-substance」の一つのあり方を次のように指摘する。

たとえばフロベールの文体においては、現実のすべての部分が、巨大な表面と単一の輝きを持つ同じ一つの実体 (substance) に変えられる。いかなる不純物も残されない。表面は反映を映すようになる (réfléchissant)。そこにはすべての物が描かれるのだが、反映によって均質な実体に変化することはない。(CSB, 269)

プルーストが最も好んで用いた比喩は「色彩的融合」、均質性のモチーフであるとジュネットはするが<sup>21)</sup>、上記の引用文中の「反映」とは、物体の下部にあるもの (sub) からの促しに応じるワニス、つまり均質性をになうものの効果であり、ワニスには表層を塗りつぶすのではなく、表層へと内部の反映を誘うのである。

Substance のもう一つの捉え方が、作中人物の画家エルスティールの作品に見られる。それは、いわゆる印象派とされる傾向を見せる作品であり、そこでは「シャルトルの最も現代的な家も、それを浸す同一の光、同一の《印象》によって、大聖堂と共実体化されている (consubstantialiser)<sup>22)</sup>」と解説される。造語 con-substantialiser (共実体化) があらわすのは、おかれている場と自らが同質であるとみなして、一体となって再生しようとする各「もの」の動きだといえるだろう。

さらに substance の代わりに matière [物質、物体、材料] を用いて、プルーストは「もの」の変容による表層の均質化を同じように語っている。一例は、「(月光によって) 脱物質化 (dématérialiser) される建物の柱」の描写である。「夜が来たので、パレ・ガブリエル<sup>23)</sup>の柱は月光によって脱物質化され、紙に切り取られたように見え、私にオペレッタ『地獄のオルフェ』の装置を思わせ、初めて美しいという印象を与えた」(I, 480) と語り手は言う。ここで



モネ『漁師の家、ヴァランジュヴィル』(1882)

は場の魅惑の完成が、照明作用の主体として月光を捉えるという、場の演出の読み取りによってなされている。それは、「場」に参加する他の意志を感受する態度であるが、「非物質」という形容詞の使用によって、祖母と滞在するバルベックのホテルでの経験を語り手が語る場合にも、同様に見ることができる。朝、起床した語り手の合図に、隣室の祖母が同じように壁を軽く叩いて応じるのだが、そのとき、「優しさと喜びに浸透された壁は、調和ある非物質的なものとなった (la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle)」(II, 30)。色彩は介在しないが、合図によって生じる波動は色彩の属性であるハーモニーでこの場を包む。

### ◎浸透 ずれ

色彩の substance としての独立は、絵画表現に移して考えるなら〈色〉の〈ずれ〉としてあらわれる。その〈ずれ〉が表象に参与する。たとえば教会の壁にかけられた旧約聖書中のユダヤの女王エステル<sup>24)</sup>の戴冠を描くタピスリーは、「エステルの口許には、唇の輪郭の線をはみだして、バラ色のものが少し漂い」、「彼女の衣裳からは、黄色が油のようにねっとり、またたつぷりと広がっていた」(I, 60)と描かれる。この叙述は織物の不出来を、色彩が絵の具というマチエールとしてあらわれたことに重ねて捉えているだけであるにしても、それは、物自体と同等に空間も色面構成されるものだという、現代絵画にかよう表現のあり方を示唆している。

色が、彩色すべき対象から「ずれ」る、つまり事物にとっての固有の色としてとどまるものではないという色彩のあり方を、言語表現において考えてみよう。

語り手がアルベルティーヌへの愛情を語る文章がある。語り手のアルベルティーヌへの愛情は、彼女の友人たちの間をさんざんうろついた挙句に、最後にアルベルティーヌへと決定的に向けられたものだった。それゆえ語り手が言うには、「アルベルティーヌのイメージとこの愛情のあいだには、時に一種の『ずれ』 un certain 《jeu》 がのこり、そのためにこの愛情は、まるで対象にうまく当たっていない照明のように最初はほかの少女たちの上に次々と立ち止まっては、また戻ってきてアルベルティーヌに注がれるのだった」(II, 202)。

ここで「ずれ」と訳される《jeu》は、英語の play にあたる多義的な語であり、「遊び、戯れ、気晴らし、ゲーム、賭け事、演奏、駆け引き、動き、作用、また、部品間のゆるみやゆとり」を表す。これらの訳語のひとつひとつが、群れを成していた「若い少女たち」すべてに惹かれながらも、特にそのうちの一人に落ち着いた気持ちの決して定まることのない不定性をあらわす。決めかねつつ、その「あたり」をさ迷う心は「賭け」を意識するのであり、それは世界との「駆け引き」を続けようとする積極的な意志を秘めている。たとえば、「心模様」という単語は色合いの感受と同じひとつのことであり、それは漠としてとどまるしかない心の全容が、純粹に色彩で構成される抽象画として人の心に応えることを、私たちに理解させてくれる。

さらに、言語表現における〈ずれ〉を考えよう<sup>25)</sup>。〈ずれ〉の表現に色彩が関わるのは、まさに先に見た色の動的な質による。ジュネットは「プルーストにおける換喩」論<sup>26)</sup>で、ウルマンの換喩の定義「二つの感覚の隣接、同じ精神的コンテクストにおける共存にもとづく」<sup>27)</sup>を引用し、プルーストによる換喩的置換の例として、「褐色の髪 of 乾き (髪 of 褐色 of 乾き)」や、庭の木戸につけられた鈴の「卵型でおずおずとした金色の二つの音 (le double tintement timide, ovale et doré de la clochette)」(I, 14) という表現をあげる。これらは、視覚的特質が触覚あるいは聴覚に与えられている例であり、そこでは感覚領域間の交差が表現を担っている。

さらには、「手際の良いゼリー (gelée industriels)」(I, 49)<sup>28)</sup>には、料理に関わる副詞と名詞の混同がある。これらの表現は、「事物」に固着の色が「ずれ」る動きに対して、「見る私」が応じることで世界を協力的に、また積極的に捉えるということである。その「移行」の感触を、人は楽しむ。誘われ、連れ去られ、自分の感覚が世界を拓いて行くことになる快感を、こうして人は知るのだ<sup>29)</sup>。

同類の表現は、かつての十一月の黄昏時にあったような懐かしい室内空間の輝きが、「オレンジ色の炎、赤い燃焼、菊のバラ色と白の火炎」(I, 418) と表現される場合である。ここでは色彩は、寒さが近づく日々において早めに整えられた暖炉の中の飛散する燃焼としてある。また、ステンドグラスが石畳の上に透過した色彩を広げているあり方は「ガラスで出来た勿忘草の目をくらす黄金の絨毯 (ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre)」(I, 60) と表現される。「ガラスの」という形容が場を移して勿忘草に付されることで、ステンドグラスを通る光の効果「色」が、その生成の過程を見極められたうえで捉えられることになる。

下方にあって浮き上がるべき substance のもう一つの描法と捉えられるのが、一つの対象を修飾する場合に、対抗しあう質をになうことで対を成す形容詞を使用する例である。その典型的な用例が対象とするのが、まさに「本質」であり、日常の脈絡に身をおく語り手は過去の想

起の叙述において、そこに一気に到達する。「いつか耳にしたある響き、かつて吸ったある香気が、現在の (actuel) ではなくそれだけで現実的 (réel) で、抽象的 (abstrait) ではなくそれだけで観念 (理念) 的 (idéel) な、現在と過去の中で同時に再び聞かれ呼吸されると、事物の普段隠されている不変のエッセンスは、おのずから解放される」(IV, 457)<sup>30)</sup>。この定義を言い換えれば、「本質」が時を逃れるものでありながら、しかしながらそれでも人間によって抱懐されるのは、人が下方にあって浮き上がるべき四次元の substance への感性をもっているからである。

### ◎深部で、満ちる対象に応じる

立体性の成立に色彩が参与する。それは立体性の細部が、ヴォリュームに添う色彩にゆだねられるからである。メルロ＝ポンティは、色の4種の「現れ方」の区別をしている。①表面色、②対象の周りに拡散する雰囲氣的な色といえる空間色、③目のなかで視線の振動のように感じる色、④私の全身を満たし、もはや色の名に値しない色<sup>31)</sup>である。冒頭で引用した無意志的記憶においては、「青」は光にともなわれることで語り手において至福感と想起をつなげていた。その「青」は、③④で言われるような「色」のありかたに移っている。つまり「色の名に値しない色」とは、色彩を追求する中でのみ生きられるのだ<sup>32)</sup>。そのことは、人を新しい色彩の発見へといざなう。

そのことを理解させられる語り手のエピソードがある。夜行列車でパリからノルマンディに向かった語り手は、山間の駅で朝を迎え、カフェ・オ・レを乗客に差し出す少女を見る。「朝の光に赤く照り映えて、その顔は空よりもさらに鮮やかなバラ色である。私は彼女を前にしたとき、新たに美と幸福を意識するたびに私たちの心によみがえってくるあの生きたいという欲望を再び感じた」(II, 16)。この「時と場」を満たしたバラ色は、いわば、語り手の眼から外へとあふれ出た新しい色彩である。新しい色彩は、幸いを知ろうとする「感性的な意志」によって眼の内と外で同時に見出されるのだ。そのことは、少女との出会いの後に語り手が持つ以下の感慨にみられる。

「私たちは美と幸福が個性的なものであることをつねに忘れがちで、これまでに自分の気に入ったさまざまな顔や自分の経験した喜びなどをいわば平均して、そこから型にはまった一つのタイプを作り出し、これを心のなかで美や幸福に置き換え、こうしてただ抽象的なイメージしか持ち合わせなくなるのだが、そうしたイメージは無気力で味気ないものにすぎない。というのは、そこにはまさに、それまでに知っていたものとは違う美と幸福に固有の特性、つまり新しいものの特性が欠けているからである」(II, 16)。外界から私たちに働きかけてくる個性的な色合いに深く応じ、そこで世界を愛する力が賦活されるために、私たちは色を新しく発見しなければならない。しかし動きの中にある色彩は、変貌を内包するその質において、つねに新しいといえる。

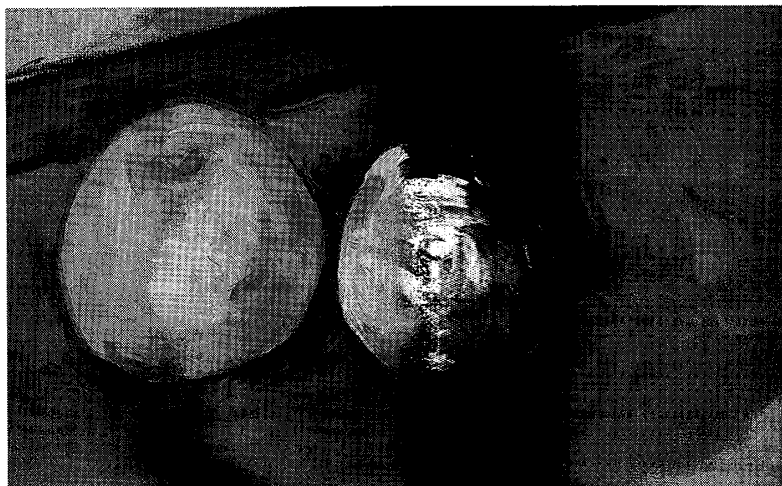
時と広がりにおいて人を超える風景と戦ったのがセザンヌである。セザンヌは外界をキャンバスに移すにあたって、彩色されたプラン (面) の塊による表現によって、形を伴って膨らむ



セザンヌ『サント・ヴィクトワール山とシャトー・ノワール』(1904-6)

色の感触を画面にもたらした。「セザンヌの眼の前には、大気を隔てた向こうに建物や山があるのではなく、山の手前にも、眼に触れてくるように、木々の薄葉や点在する家々の瓦屋根と漆喰壁と、また麦畑やうねり曲がる道があった。それらは大気に散乱する光というよりも、それらを透過させ、反映し、内包する色彩となってセザンヌの眼に届いてくる」<sup>33)</sup>。大気や空間はともに光と色彩の波動として捉えられており、物体はその波動に乗ることにおいて「もの」として捉えられる。

そしてセザンヌの絵を見る者は、次の言葉を得ることになる。「セザンヌの静物画の林檎やオレンジのふやけた形態には、たえず膨張しようとする色彩の微細な変化があって、それは絵のなかで初めて、生命ある絵の林檎やオレンジになろうとしており、観る者の眼の中で膨らもうとしている。自然に膨らんだ林檎を写し取ったのではなく、不断に膨らもうとする潜在力を色彩の中に実現した」<sup>34)</sup>。人の眼に捉えられようと、膨脹に傾く外界と向き合ったセザンヌの



セザンヌ『2つのりんご』(1883-7)

眼は、ついでその絵において見る人の眼の焦点を幾重にもずらせて重なり合わせる<sup>35)</sup>。人は、自然を見ることによってではなく、先達の体験を潜める絵を見ることによって「見ること」を学ぶのだ。

絵を見ることは、身体的な体験である。すなわち、深部で満ちる山を捉えたセザンヌの絵を見る眼は、線や輪郭の切断や画面の流動性を、次のように経験することになる。「見る者の眼差しが遠近法的に収斂する線に導かれていったんは画面の奥へと吸い寄せられながら、しかしそのまま消点に吸収されて終わってしまうのではなく、改めて遠景を近景へと結びつける運動を与えられて前方にゆり戻されるよう構成された構図に出会う」<sup>36)</sup>。自然の風景のなかにあるはずの動きとしてこのように絵を見る者を運ぶのは、画面上に配された青、緑、黄、赤といった色の面である。

以下のプルーストの文章では、近景と遠景の意識のあいだをわたる動きを共感覚がつながっている。真昼の午後、閉ざされた部屋のなかにいる語り手は、個々の色彩が固有に反響するべき空間帯を識別しつつ、場の全体を享受する。

その部屋は、鎧戸の向こう側の午後の太陽から、透明で壊れやすい涼しさを震えながら守り続けている。ほとんど閉ざされたその鎧戸から、それでも一筋の陽の光の反映がどうかこうにかその黄色い翅を滑り込ませ、鎧戸の棧とガラスとのあいだの隅の方に、まるで羽をたたんだ蝶のようにじっとしているのだった。部屋はようやく本の読めるくらいの明るさで、外の輝かしい光の感覚は、ラ・キュール街でカミュが埃をかぶった箱を叩く音で伝えられてくるばかりだが、それは暑いときに特有のよく通る空気の中に響き渡って、遠くのほうにまで真っ赤な星をはね飛ばしているように思えるのだった。(I, 82)

語り手が捉えるいくつかの色彩は、夏の強い陽の反映（黄色）であるが、暑い日の室内が守るべき涼しさは其中で「透明で震え」ながら、ちょうどセザンヌが、風景には、空気の青が含まれていると言ったように、「青」とは見せないままですでに「色彩」となっている。そこで外部から送り届けられた「箱を叩く音」は、この「振動する空間の色合い」に捉されて大変身して「赤」となる。その「赤」の飛翔する範囲は、イメージの可能性のままに無限大である。

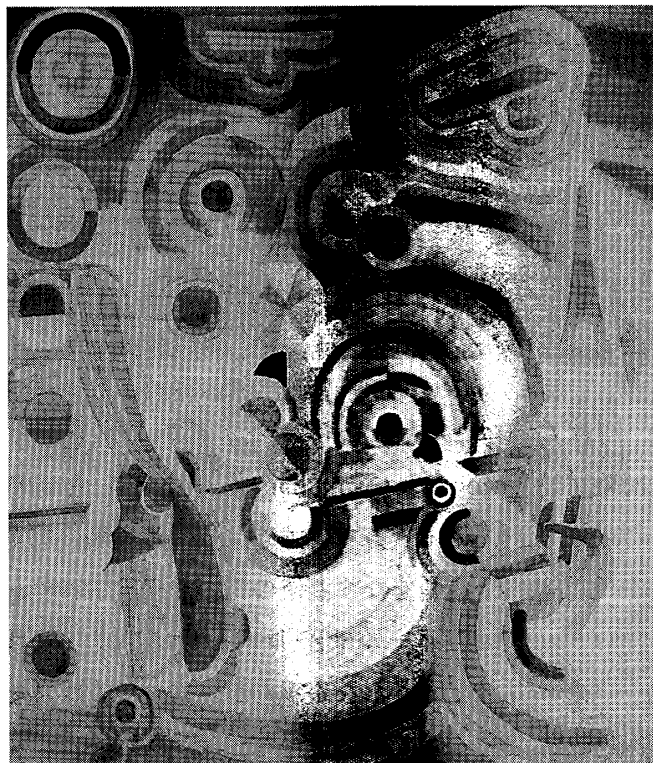
## ◎隣接 動きに運ばれる

色彩が「動く」ものであるとすると、隣接する色は互いにどのようにあるのかを考えなければならない。異なる色彩の隣接において、各々の色は移る（映る）。ところで色彩の隣接による対比効果を語るとは、まさに人の眼の不確かな機能を知ることであり、また、色彩の心理的な作用を考えることである。まず、日常的な場面において隣接する色彩の相互作用を見るのに、「窓」をテーマとして試みられた詩と絵画作品を較べてみることにしよう。なぜなら「窓」とは、日常的な見る行為の比喩であり、区切り取られた枠内において色彩は一つの意味連関において隣り合うのであり、人は注視することの逸楽を、そこでは探るよう捉されるからである。

つまり「窓」は、額縁の機能を果たす<sup>37)</sup>。室内に身をおく人が窓を通して外に捉える光景は一つの作品である。窓は、その内側に閉ざされる景色に、一体感を与える。窓越しに眺められる景色の豊かさは、前もって計れるものではなく、例えば語り手は、季節が進むにつれて窓から見る「絵」が変わることに気がつく (II, 159)。そして、そこを通して木々を眺めた窓を、「緑なす大きな絵」(IV, 275)と呼んでいる。バルベックのホテルで自室に引き上げる前に語り手が廊下のはしまで歩を運んだのは、ほとんどいつも閉まっている突き当りの窓が、そのときは開いていたからであり、語り手は窓の前にたたずんで、「視界崇拜 (faire mes dévotions à la vue)」(II, 160)を行うのだった。

ソニア・ドローネー (1885-1979) とロベール・ドローネー (1885-1941) の絵画表現がここで参考になるだろう。以下に、「対比の効果」にかかわる作品として、①ロベールの絵、②ソニアの絵、そして、自らをキュビストの理論家と称したアポリネールが、ロベールの作品『窓』に触発されて書いた③詩「窓」を並べて見ることにしよう。

1912年頃、ロベールが取り掛かった『窓』の連作は、全面的な抽象表現に彼を近づかせるものだった。実際、真摯な絵画の主要な主題になりえるのは色彩だけだとロベール・ドローネーは考えていた。アポリネールは、ロベールが同時に試みた円盤のシリーズを、「フランスでの純粹絵画の最初の例」<sup>38)</sup>とする。ロベールが大きな影響をうけたシュヴェールの「同時対比」<sup>39)</sup>の色彩理論は、異なる二つ以上の色を見るときには、それらが相互に影響しあって、単独で見るときとは色がことになって見えることを言う。例えば、隣り合う色が明るい色と暗い色である場合、明るい色はより明るく、暗い色はより暗く見えるということだ<sup>40)</sup>。

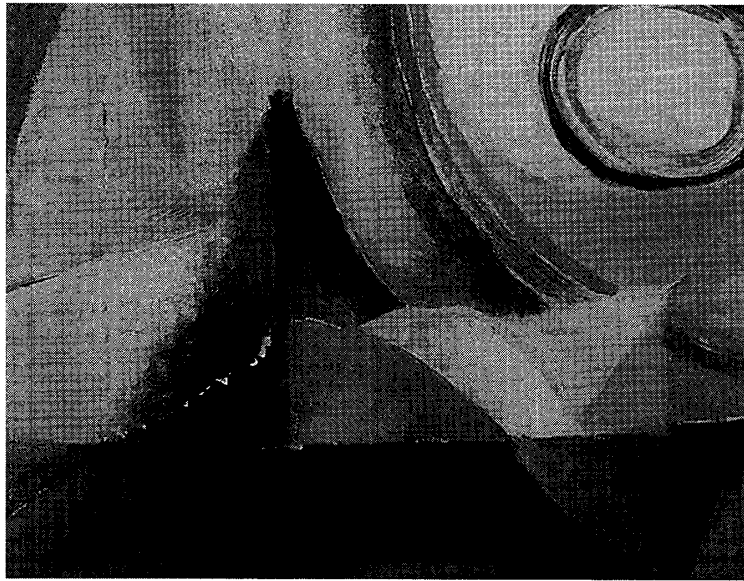


ロベール・ドローネー『同時的太陽円盤の習作』(1912-3)

以下に見る文章は、色彩の並列を見る眼が一枚の「抽象画」を成立させていくことを、心惹かれる二人の若い女性を語りつつ示している。語り手は、女友達の顔が、その色のために深くたがいにへだてられていることを見てとる。

たしかに彼女たちの顔の色調はごく対照的なものだったから、ロズモンド——この黄色味を帯びたバラ色<sup>41)</sup>に包まれ、そこに緑色の眼の光が輝いている少女——の前に出たり、またアンドレ——その白い頬が、黒い髪の毛のために実にいかめしい気品を帯びている少女——の前にでたりすると、私はまるで太陽をさんさんと浴びた海辺のゼラニウムの花と、夜に咲く椿の花とを次々と眺めたときのような、それと同種の快感を覚えるのであった。  
(II, 297)

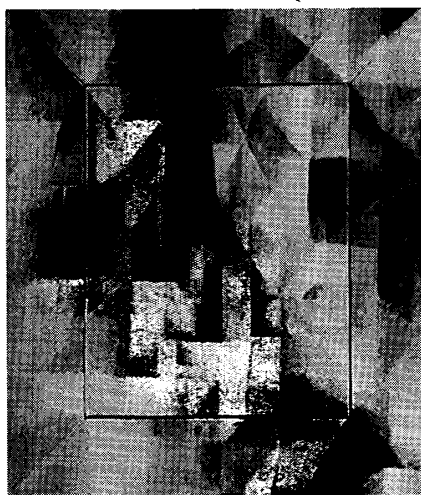
色の並列は、人にとってはすでにして「動き」である。それは、色彩への対応が、すでに時空における物語経験になっているということである。「黄、ローズ、緑」は、黄色（進出色）、緑（落ち着いた休止）として「海辺のゼラニウム」につながり、「白、黒」の対をなす色は、白（可能性に満ちた休止、あるいは沈黙）と黒（虚無、永遠の沈黙<sup>42)</sup>）として「夜の椿」につながる。



ソニア・ドロワーネー『同時対比』(1912年)

ソニアは1912年、「同時対比」(contrastes simultanés)をタイトルとする絵を描いた。この絵は、イメージ生成の方向性を打ち破る一方で、強く主張する右手の円形とそこから派生するような平行する曲線、そして鋭角、鈍角をなす濃淡の色彩で構成されており、まさに、「対比」という印象を見る者に与える。アポリネールは、「同時対比は、最も大胆な印象主義者たちによっても発見されなかった。つまり実現されなかったが、じつはこれこそ、現今の絵画における、およそ純粋な表現の唯一の基礎なのである」<sup>43)</sup>といている。





ロベール・ドロネー「窓、同時的、都市」(1912年)

同じ年、ロベールは「窓、同時的、都市」をタイトルとする絵を描いた。これには額縁のように幅広く枠が設けられ、その内側は、窓から見る都市のようにとれる。四隅からは対角線が出ているが、特に「額縁部分」にはそれがハッキリと見られる。この線は「窓の内」の部分にも見られ、窓を通して中心へと収斂する方向性が示されている。

アポリネールの詩「窓」<sup>44)</sup>は、ロベールのこの絵に触発されて書かれた。

赤から緑まですべての黄色は死にたえた  
ふるさとの森に金剛インコの歌うとき (...)  
君がとばりをあげるのだけ  
だがすでに窓は大きく開けはなたれ  
蜘蛛か 光を手が織りあげていったとき  
美よ 青さよ そこしれぬ紫よ (...)  
窓のまえには古ぼけた黄色い靴が  
塔  
塔 それは街路だ  
井戸  
井戸 それは広場だ (...)  
窓は大きくオレンジのように  
光の美しい果実のように開けはなたれた

光（黄）のもとでその姿を見せてくれる色彩が、七色の幅にわたって現われたのは、窓の外に町の広がり求めて眼が向けられたからだ。オレンジは暗さを受け付けることのない色彩であり、それはまた、実を結んで熟した果実の晴れやかさを見せようとして開けられた窓そのものの色として、さらに他の色彩を呼びよせるだろう。

## ◎色の反映を配する

パリ社交界の華であるモンテスキウ伯爵を論じる「モンテスキウ論」<sup>45)</sup>において、プルーストは美術愛好家としてのモンテスキウを微妙な肯定と否定のバランスをみせて論じている。プルーストが評価する多くはない文例の一つでは、モンテスキウは彼が所有するエルーの油絵とパステル画のアジサイの花を「青緑色の、あるいは金髪のように輝いて房をなすその花は、艶のないトルコ玉の束が銀の盆に映っているようだ」(CSB, 516)と描く。モンテスキウの描く「花の色」を読者が得るためには、「艶のないトルコ玉の束」(色相と彩度)に「銀の盆」(明度)の反映を受けさせなければならない。色彩形成は、2重の媒介を受けている。

光の反映の感覚が捉えられるもう一つの例は、「バラ色の髪を持つそのモデルは、数多くの銅鏡の反映で自らを金色に染め上げた」(CSB, 516)という表現である。変化する色は反映としてあり、照写しあいつつ定まっていく2つの光源を備えている<sup>46)</sup>。このような色彩のあり方を考えるとき、問うべきは、色彩の前で「動いた心」はあるのかどうかであると思いたい。色彩の調子の把握を精密にするのは特異な注意深さではあっても、限界を探る冷静な博識ではない。色彩から得られる幸福は個性的なのだ<sup>47)</sup>。

対象である色彩に文字が加わって、これに対応する人の感性が与えられる物語経験とも呼べるものを見てみよう。パリに住む少年時の語り手が毎朝見に行くのを楽しみにしていたのは、芝居のポスターが貼ってあるモリス公告塔だった。ポスターが語り手に与える影響において、「まだ湿って膨らんでいるポスターの色」が果たす役割は、全体的なイメージの構成においては、タイトルを構成する語と同じくらい決定的である。というのは、「湿度」を眼にするとき、



ポスター T. A. スタンラン作  
エミール・ゾラ『居酒屋』(1900)  
ポルト・サン＝マルタン劇場

そこには、湿りの感触がともなうはずだ。ゴンブリッチが言う「期待する眼」の機能<sup>48)</sup>がすでに働いている。

オペラ・コミック座の緑色のポスターにではなく、コメディ・フランセーズの葡萄色のすべすべしたポスターに書かれているのが『セザール・ジロドの遺言』や『エディプス王』のような奇妙な作品ではないとき、『冠のダイヤモンド』の輝く白い羽飾りから『ドミノ・ノワール（黒い仮衣装）』の艶やかで神秘的なサテンほど異なっているものはないと私には見えた。(I, 73)

「奇妙な作品」とは、数奇な宿命を生きた人の名を含む特殊な了解を要求するものである。しかし、語り手が連想の対象としてむしろ面白いとするのは、普通名詞でありつつ含みを示唆する「羽飾り」と「仮衣装」という語を掲げるポスターである。湿り気という視覚的な「感触」は、白と黒の奥行を深める。用いられた形容詞は、ほとんど観劇後の印象ともいえるものだ。

『冠のダイヤモンド』の冠は「羽飾り」と言い直されて、ダイヤモンドと羽根の属性である2つの形容詞「輝く、白い (l'aigrette étincelante et blanche)」を引き寄せる。『ドミノ・ノワール（黒い仮衣装）』は「絹地」と捉えなおされ、仮の姿が秘める2形容詞「艶やかで神秘的な (le satin lisse et mystérieux)」を引き寄せる。ここでは色彩に加えて紙の材質感が、視覚に能動性を与える。つまり、緑（落ち着いた休止）は用いられず、葡萄色（豊かな大地の成熟）の上にタイトルは印刷されている。そして、白（可能性に満ちた休止、あるいは沈黙）<sup>49)</sup>と黒（虚無、永遠の沈黙）は対照をなしつつ、互いに輝きと艶を競いあう。色彩はメルロ＝ポンティが言うように、「私の全身を満たして、もはや色の名に値しない色となっている」<sup>50)</sup>。

この引用箇所続きにおいて、両親からこれらの二つの芝居のどちらかを選ぶようにといわれた話者は、迷いの中で、さらに二つの芝居をそれぞれ言い替える。「両方の作品の題が約束してくれる楽しみ」を思うとき、一方は「まぶしく輝く気位の高い芝居 (éblouissante, fière)」となり、他方は「ピロードのように優しい肌ざわりの作品 (douce, veloutée)」として思い描かれる。そして「ちょうどデザートにリ・ア・ランペラトリスとクレーム・オ・ショコラ<sup>51)</sup>のどちらかを選べといわれるときのように、二つの芝居のどちらがよいか、まったく決めかねてしまう」(I, 73) のだった。いい替えられるイメージは、思いあたること自体において、等価な楽しさを与えてくれる。

このように菓子を選択に子供らしく迷う語り手の感性は、他方で、元日にモリス広告塔の周囲に吹く「優しい風」のなかに、ある種の悲しい幸福感とともに、「永久に変わらない普遍的物質、馴染み深い湿っぽさ、昔の日々の無知の流れ」を感じ取る。風の優しさは「感じることへの促し」としてある。その幸いを知りつつ、人は外界や物の堅い抵抗と人間への無関心、親しさ、そして自らの無力を知る<sup>52)</sup>。

## ◎背景 地 装飾効果

色彩は衣服やアクセサリ、さらには装置としても作用する。プルーストは衣装や着こなしにおおきな関心をもっていた。たとえば、ゲルマント公爵夫人が「霧のような灰色のクレープ・デシンのドレスにふんわりと包まれているのを見る」と、「私は複雑なさまざまな原因が重なってこれ以外のものになりようがなかったのだと思われるその姿をありのままに受け入れ、そこから立ち上る雰囲気、パール・グレーの霧でほんやりかすんだ午後の終わりのような雰囲気に浸るのだった」と語り手は言う。そして、「これらの衣装は、勝手に取替えの聞くありきたりの装飾ではなく、その日の天候やある時刻に特有の光のように、与えられた一個の詩的現実だった」(III, 542-3)と理解する。

衣装は、背景、装置の一部として場を構成するばかりでなく、その場の脈絡も構成し演出する。プルーストが当時人気のあった衣装デザイナーのフォルトゥニ<sup>53)</sup>に対して示した熱狂はよく知られている。ゲルマント夫人が身につけるドレスや部屋着のなかで、とくに「一定の意図にぴったり適合して特殊な意味を帯びているように見える」(III, 543)のは、フォルトゥニがヴェネツィアの古代模様をかたどって作ったドレスだった。フォルトゥニのデザインする衣装にプルーストが見る演劇性は、この固有名詞をヴェネツィア固有の「色」として彼に用いさせることになる。

フォルトゥニのドレスは忠実に古代を再現しながらも、力強く独創性をそなえ、装置のように、しかし装置よりもさらに強い喚起力をもって、というのは、装置は想像力に頼らなければならないから、装置よりも力を発揮して東洋が詰め込まれたヴェネツィアを出現さ



フォルトゥニのドレスの図柄

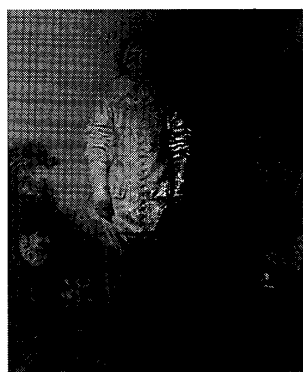


フォルトゥニ作の上着  
(綿、絹のピロード、  
紫色地に金糸の刺繍)

せた。そこでまとわれたるフォルトゥニのドレスは、サン＝マルコ寺院の聖遺物箱の遺品に増して、周りに広がる太陽やターバン姿の人々を、断片化された、神秘的で補完的な色彩によって喚起したのだった。(III, 871)

色彩は行動する身体に対しても効果を与える。ところで行動とは外からとらえられ、行為者自身には何もわからないものを、第三者である観察者が観察し表現するというものである。しかし以下に見るように劇場で見かけた一青年において認められる色彩は、衣装の付随特性として列挙されることで「外から捉え」られたままでありつつ、まさに動く主体の行動のニュアンスを表すことになる。

街中でするように挨拶を交してお喋りをし、そしてタバコをふかすジャーナリストや女優の知り合いの社交人の間に、黒いビロードの帽子をかぶり、さくらんぼ色のパンタロンをつけ、ワトーのデッサン帳に見られるように頬を赤く染めた若い男が、微笑みを唇に浮かべ、目を上げ、手のひらで優雅な印を描きつつ軽く跳ねていたのだが、フロックコートやスーツに身を包むわけ知りの人たちとはあまりに別種のように、彼らのなかであってこの青年は、狂人のようにその夢をうっとりとして追っていたのだった(…)。(II, 475)



ワトー「ジル」(1717-9)

ワトーという固有名詞が、ここでは色彩名として作用し、青年が身にまとう黒、ピンク、そして赤を「ワトー風の画中」へと引きよせる<sup>34</sup>。読者は、自らの内で「ワトー的人物」を歩ませるとき、「狂人のように追う夢」が持つべき色合を眼にするだろう。

夏の日に夢想する語り手においては、この事態からさらに進んだ色彩との協和が見られる。そのとき彼の頭にあるのは、海辺で出会った少女たちである。すなわち、「それとはしらずに少女たちのことを思っているとき、さらに無意識にあるとき、少女たちは、私にとって海の青い山のようなうねりであり、海を前にした行列の横顔だった」(II, 189)。山のように盛り上がる海の青い波は、動きの中にある色彩として、語り手に働きかけて、次のように叫ばせる。

彼女たちがいるどこかの村へ私が行くとして、私が再び見つけたかったのは海だ。一人の人へのもっとも排他的な愛は、つねに他のものへの愛なのだ。(II, 189)

「存在」への憧れで一杯になった「心」に添って遠くへ人を運ぶのが、色彩である。

## ◎時の色合いを生きる

色の作用としての「動き」を考える私たちは、「時」を考えることになる。時の移ろいに委ねられている色彩は、色彩の表現を導く権利を光に与える。人は一度でも太陽の光の美しさに感動したならば、この効果をずっと慕い続けるだろう。その時、与えられる光の効果を受けるにとどまらず、人は自らの動きへと誘い込まれる。

人が「時間」に向き合う態度の微妙さは、光への対応において見ることができる。その対応は、分析的であると同時に包括的である。というのは、それは逐次の色の推移が互いに重なりあう変容の総体を追う動きとしてあるからだ。物の表面にあった色彩も光に触発されて渦巻きや波状の運動を始め深部の色をそこに混ぜるのだが、光の誘いに応じて、色彩は正確な意図をもって動くかに見える。例えば、語り手は汽車の中で朝方、以下のような観察をする。

窓ガラスの中に現れた黒い小さな森の上に、えぐられたようにくぼんだ雲を眼にしたが、柔らかい羽毛を思わせるその雲のバラ色の部分は、そこに固定され、生命を失って、鳥の翼の羽毛に取り込まれそれを染めるバラ色か、あるいは、画家の気まぐれがその上に置いたパステル画のようであり、もう色を変えることはないだろう。しかし私はかえって、この色は死んでもいなければ気まぐれでもなく、必然の生命だと感じた。やがて、その後ろに光の蓄えがもりあがった。色は生き生きとし始め、空は鮮やかなバラ色に染まり、私はガラスにはりつくようにして眼をこらした。(II, 15)

以下に見る画家カンディンスキーの文章では、「時」そのものである色彩を享受するといえる「見る主体」は、太陽である。モスクワの夕べが描かれる。

太陽はすでに低く、太陽が一日を通じて捜し求め、一日中切望していた最高に充実した力をその手にしている。が、この光景は長く続かぬ。あと数分で落ちんとする。そしてその陽射しは緊張のあまり紅に染まり、しだいにその濃さが増してゆく、はじめは寒色、やがてしだいに暖色系に変わりつつ。太陽は全モスクワを一色に溶かしてしまう。まるで、内面全体、魂のすみずみまでを震撼させる、あの狂おしいチューバの響きのようだ。否、この赤一色が最も美しい時間ではないのだ！それはそれぞれの色彩がその生命のかぎり輝き、全モスクワを大オーケストラの力強いフォルテッシモのように響かせ、支配するシンフォニーの終止和音にすぎぬ。バラ色、ライラック、黄色、白、青、浅緑の、真紅の家々や教会——それぞれが自分たちの歌を——風にざわめく緑の芝生、低いバスでつぶやく樹々、あるいは千々の声で歌う白雪、葉の落ちた樹々の枝のアレグレット、それに無骨で無口なクレムリンの赤い壁の環。…このときを色彩で描くことこそ、芸術家にとって至難の、だが至上の幸福である、と私は考えたものである<sup>55)</sup>。

太陽が世界に向き合って「捜し求め、切望し、そして手に入れた自らの力に緊張する」姿が、切迫感に満ちて描かれている。この試みが目標とするのは、移ろう時の全幅を生きるという、「至難の幸福」を知ることである<sup>56)</sup>。

しかし色をとおして受け取られるあらゆる瞬間は、すべて「特権的瞬間」となりうるのだし、さらに「時」は、「時の色」を見抜く眼にこそ、その姿をあらわす。パリから南東に160キロの田舎町コンブレーの教会には、先にも触れたユダヤの女王エステルEstherの戴冠を描く2枚の古いタピスリーTapisserieがかけられている。その「黄ばんだ高い枝は黄金色で、見えない太陽の突然の斜めからの照射で半ば消されたかのようだ」(I, 60)とされる。色彩を語りながら、ここでブルーストは実際は「時」を語っている。それは、表象とは「物」が持つ「時」であることを語る。

「物」の色は、一瞬毎の照明の効果が集積したものとして分解して捉えることもできる。話者は田舎町コンブレーの教会の色絵ガラスを以下のように記述する。

曙が(…)祭壇の衝立をあまりにさわやかな色合いで真紅に染めたので、その色調は、石に永遠に固着した色彩というよりも、そこに一時的に外の光によって置かれて、直ちに消えさる準備ができていた色のように見えた。(I, 59)

他方、「物」が生成、変動のただ中にあることは、その色彩を読み解くことによって見抜かれる。教会にあつて語り手は、少年の日に次のような観察をした。

墓石はもう、(…)それ自身、生気のない堅い物質でできてはいなかった。というのは、時がそれらを柔らかくし、その四角い形をこえて蜜のように流れださせたので、石は金色の大波となってあふれ出て、花と咲いたゴシックの大文字をひとつ引きずって漂わせては、大理石の白いスマイルを水に沈めるからだった。(I, 58)

「時」とともに進展する色合いの妙は、特に日の出と日没時に見ることができる。語り手が散歩から帰るとき、夕日が見せる東の間の色を次々と見とどける描写を見てみよう。そこでは色彩は、話者の身体的、そして感情的な必要に応えるようにあらわれる。

季節の始まりで一日が早く終わるようになるころ、私たちがサン＝テスプリ通りにたどり着くとき、まだ家の窓には夕日の反映が残っており、カルヴェールの森の奥には紫色の一筋の雲があり、遠く沼地に広がっていたが、かなり強い寒さにしばしば伴われた空の赤みが私の心では暖炉の火の赤みと結びついていたが、その上では鶏が焼かれていたのであり、それは、散歩が私に与えてくれた詩的な喜びに美食と暖かさと休息の喜びを続けてくれた。(I, 131)

人は、「時」の色彩の感受において「今」という時刻において徹底的に受身であるゆえにこそ、行動的、積極的となりうる。寒さがまといつくなか家路を急ぐ語り手は、世界の中にある自らの身の小ささの意識を凝縮させて世界に向き合う。歩行が刻む時間には、期待される心地よさと暖かさが流れこみ、「味覚と嗅覚と触覚の喜び」がひとつになる。この動きを誘導するのは「赤」である。その「赤」を違うことなく感受するのは、ちょうどクリームと苺を混ぜて食べる時に求められるような、「しかるべき桃色になるまで両者を混ぜる色彩画家の経験と食通の勘」(CSB, 162, cf. I, 138)である。よき生活者の知る「この今」を生きることの豊かさ、そ

れを実感のうちに支えるのが色彩である。この種の色彩を特に、「complémentaire 補完色」(I, 85) とできるだろう。

絵画用語での「補完色」<sup>57)</sup>が指定する2色は、それらの混合が、実際には起こらないことなのだが、白の感覚を生み出すとされる一対の色を指す。「白の感覚」とは強さとも言い換えられる。太陽スペクトルの3原色である青、黄、赤とそれらの補完色である橙、紫、緑は、それぞれ対をなす。特に緑の中におかれた赤の区域は立体感を得て観察者に向かって躍り出る。視角におけるこの現象は心理的なものでもあり、補完色は、対照、切迫した憧れといった、強い動性をはらむ「場」を色そのものにおいて生み出す。

補完色の隣接は、動きを発動する優れた装置としてある。

ふた夏のあいだ、コンブレーの庭の暑さのなかで、私は当時読んでいた本のおかげで、清流のある山岳地方へのノスタルジーをもった。そこには、多くの製材所があると思えたし、澄んだ水の底には、クレソンの茂みの下で木片がいくつも朽ちており、そこから遠くないところには、低い崖を、赤紫色の花の房が這っていることだろう。私を愛してくれたかもしれない女性の夢が私の思いにはつねにあったので、このふた夏のあいだ、この夢は流れる水のさわやかさに浸されており、私が思い起こすのがどんな女性であっても、赤紫の花の房が直ちに彼女の両側に、補完色のように立ち上るのだった。(I, 85)

田舎町コンブレーは、語り手において世界への夢を育てた場であり、このコンブレーに流れる「時」が担う質は、コンブレーに対する以下の語り手の賛歌の言葉にまとめられるだろう。すなわち、「静かで、響きがよく、香り溢れる透明な時（鐘の音）(vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides)」(I, 87) である。コンブレーの「時」に見てとられる「静かで、響きがよい」という二価的な緊張をはらんだあり方は、以下の文においては、光の助けを得ながらも変化するのを躊躇している色彩として捉えられる。

窓の前方、バルコニーは灰色だった。突然、その陰鬱な石の上に、私はより明るい色を見たのではないが、より明るい色への努力のようなもの、自らの光を解放したがって躊躇している光線の拍動を感じた。(I, 389)<sup>58)</sup>

自身に自覚的であろうと意志する「光」とは、一般的な比喩においては知性を意味する。私たちはこうして、魂を浸す色彩の検討から出発して、知性に仕える「光」の問題へと至った。続く論考では、光、そしてマチエール、ヴォリューム、ヴァールールを取り上げることになる。

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, nouvelle édition de la Pléiade, Gallimard, よりの引用テキストは、巻数I (1987)、II (1988)、III (1988)、IV (1989) と頁数で記す。 *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、1996-2001年）を参照させて頂いた。



## 注

- 1) 岩城見一『感性論—エスティククス』昭和堂、2001年、222頁。佐藤邦康『絵画空間の哲学』三元社、1997年、36-8頁。
- 2) イングリット・リーデル『絵画と象徴』城眞一訳、青土社、1996年。同書は、「色彩は、暖色、寒色、あるいは能動的色彩、受動的色彩と分けられる。この分類法は不完全ではあるが、色彩の情緒的細分化の原則であることにかわりない」(132頁)とする。
- 3) 中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店、1979年。「近代生理学にもとづく感覚の分類はかなりまちまちであるが、新しくつけ加えられた感覚のおもなものとしては、皮膚感覚では触覚のほか、圧覚、温覚、冷覚、痛覚がある。その他では、運動感覚、平衡感覚、内臓感覚などがある」(88頁)。
- 4) ウイトゲンシュタイン『色彩について I』中村、瀬嶋訳、新書館。同書の68頁を以下に引用。「『赤い』『青い』『白い』と言う言葉が何を意味しているのか」という問いに対してわれわれは勿論すぐに、その色をしたものを指し示すことができる。——しかしわれわれはこれらの語の意味をそれ以上に説明することはできない！なぜならそのように指し示す以外には、それらの語の使用についてわれわれは何も思い浮かばないし、浮かんだとしてもきわめて曖昧で部分的に間違った想像しかできないからである」。
- 5) 中村、前掲書、101-3頁。
- 6) 拙稿「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)を参照。「ジルベルトの眼がこれほど黒くなかったら、私は、彼女の青い眼にこれほど魅せられることはなかっただろう」で結ばれるジルベルトとの語り手の出会いの印象を語る文章の解釈。「青」を通して、生の魅惑が語られる。

「青」を主題にして、以下に見るように作品が成立するのは、人間においては感覚がすぐれて分節化されていると同時に、中心化されていることにある(中村、前掲書、89頁)。ひとつの「青」の現れかたを、たとえばアポリネールの短編『青い眼』(『アポリネール全集』鈴木、渡邊編、紀伊国屋書店、1980年)において見るができる。そこでは「青」は、思春期が捉える異性との自己のかかわりの全体的なイメージである。「あらずじ：南仏の修道院の寄宿学校に生活する少女たちは、ある夕、塀の外に狩人の角笛を聴く。彼女たちのそれぞれが夢想した異性のイメージは「ひとつの青い眼」となり、その後、ひとりづつによって修道院内の薄暗がりにおいて目撃される」。

「青」は、心理的な深化、魅惑、そして闇に近く、青の反対の黄色は光に近い。色彩心理では、青を絶望や孤独といった外部との断絶とすると同時に、自己探求とも喪失感ともする(ゲーテ『色彩論・教示編』ちくま文庫、696頁、765-78頁。村田純一『色彩の哲学』岩波書店、2002年、218、221頁)。

- 7) 『失われた時を求めて』の第一巻は、その後の探求の形を示しているはずだが、そこで語られる話者が休暇を過ごす田舎町コンブレーから出てたどる「メゼグリーズ」と「ゲルマント」の二つの散歩道は、それぞれに特殊な優越性によって「精神だけが想像することが出来る結合と統一を持つ」とされ、それに対比される「そこに到達するまでの純粹に物質的な道」は、まるで「演劇に酔う観客にとっての劇場の周囲の小路と見えた」(I, 133)とされる。

しかし同時に、その「間」を描き続けることが、プルーストにとって「書く」ことであった。そこには、肉体の生きる「時」の不定が関わる。たとえば語り手は、「私はジルベルトに関してほとんど完全な無関心に達していた」(II, 3)と語る数頁先で、「私はしばしば(私たちの生は年代順であることはほとんどなく、日々のつながりの中には多くのアナクロニズムが混じっているから)、昨日や一昨日よりもっと昔の日々、ジルベルトを愛していた日々の中に生きていた」(II, 13)とする。「時の間」を一気に互るのが色彩であり、それが可能なのは、色彩がマチエールに添いつつ遊離もするからである。さらに色彩の効果の恣意性、偶然性が、この事実を支える(Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974, p. 75)。

- 8) 岡田温司『ミメシスを超えて』勁草書房、2000年、136頁。
- 9) メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦、木田訳、みすず書房、1980年、266頁。
- 10) 「感性は創造的である。あるいは、人の創造的な営みは、およそ感性に基づいている」(佐々木健一「感

性は創造的でありうるか』『アイステーシス』京都市立芸術大学美学文化理論研究会編、行路社、2001年、21-45頁)。船木亨『見ることの哲学—鏡像と奥行』、世界思想社、2002年、293頁。

- 11) この経験をバルトは、「小説の対象の本質を構成する力」とし、またこの経験を、作家を目指す語り手が抱えていた無力感からの劇的な逆転による「エクリチュールの力」の発見だとする（『新=批評的エッセイ』花輪訳、みすず書房、1977年、346頁）。書くことへの動機をはらむ自覚は、「私のなかで、この印象を味わっている人間は、昔のある日と現在との共通域、つまりその印象のなかにある超時間の領域で、その印象を味わっていた」(IV, 449) という思いにつながっている。つまり、「無意志的記憶と類似のなにかがそこで発見されたのであり、引き続いてそれが、『失われた時を求めて』の全エクリチュールを決定的に創始する」とバルトは考える。
- 12) *Correspondance II*, édité par Philip Kolb, Plon, 1976, p. 86.  
ワニスに「透明の流動性による総合」を見ると、ブルーストにおいて語りうることは多い。(Richard. *op. cit.*, p. 61-3)
- 13) 近藤耕人『見ること語ること』青土社、1988年、104頁。
- 14) 「照明を当てられた対象の前面には、同じ照明の色に満ちる「空虚な空間」がある。空間〈色〉という捉え方である。この見方は、いまだもっぱら心理学の範囲とされるが、それはセザンヌが打ちたてた空間の見方である」(村田純一「空間と色彩」、『媒体性の現象学』所収、新田、山口、河本他、青土社、2002年、316-320頁)。
- 15) 社交の場に赴こうとする語り手は心浮き立ち、事物の背後に奥行きを置けない。「通り過ぎるのを見た少女たちに心を奪われて、私は自分の内に、美の真に深い印象が生まれるための冷静さも囚われのなさも持たなかった。リヴベルでの夕食を待つ間、私の気分はさらに浮ついて、このとき、私の身体の表面にとどまっていた思いとは、明るく照明されたレストランで私を見つめるだろう女性の眼にとってできる限り自分を感じよく見せるために服装をととのえようとする思いであり、それは事物の色彩の裏に奥行きを置くことはなかった」(II, 162)。
- 16) 佐藤、前掲書、70頁。
- 17) Simon, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, 同書は、「ブルーストの作品では、色彩は、事物の固定し安定した質であったり、明確に定義された象徴的な価値を付与されたものとしてではなく、内的な不可視が可視へと結晶化する過程として捉えられている」(p. 199) とする。
- 18) 『深読みアート美術館』ロバート・カミング、小林監訳、六耀社、2003、400頁。
- 19) コンプレの庭の木戸に付けられた鈴の音が「鉄分を含む、際限のない、冷えた音 *Son bruit ferrugineux, intarissable et glacé*」(I, 14) と表現される場合と較べるとき、「青」によって成立する微笑は、金属製の鈴と同等の意味で正当なのだ。参考として、「ガラス製のタピスリー *tapisserie en verre*」(I, 59) がある。
- 20) 中村、前掲書、105頁。
- 21) Genette, Gérard, *《Méronymie chez Proust》*, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 60.
- 22) この文章は、RTPの1954年版のヴァリエーション (p. 968) である。このエルステールの絵に見られるものと同一の効果を表す表現に、少女ジルベルトの姿を探そうとする語り手の眼には、「パレ・ガブリエル (注23参照) は、近隣の菓子店や花屋と一体となっていた」がある。魅せられるときの、排他的な対象とのかかわり方である。魅惑と錯視は、ひとつのことである。  
ここから派生する問題として、「両義性」(cf. Genette, Gérard, *Figures I*, Seuil, 1966, p. 62) と「魅惑的な誤ち (*erreurs charmantes*)、分身スワン」がある。後者に関しては、拙稿「失われた発話を見いだす II」(神戸女学院大学研究所論集、2001年7月) と「ブルースト 文体論 文学」(同上、2004年12月) を参照。
- 23) J. A. ガブリエル (1698-1782)。建築家。フォンテーヌブローやヴェルサイユの城の改築を手がけた。オペラ座を1753年に建てる。また、現在のコンコルド広場に面する建物を作った。ブルーストの評価は高くない。
- 24) エステルは、旧約聖書「エステル書」に出ているユダヤの女性で、ペルシャ王アハシユロスの妃となるが、ユダヤ人虐殺の陰謀を知ってこれを未然に防いだ。ラシーヌには戯曲『エステル』がある。ラ

シーヌは『エステル』を、ルイ十四世の愛人であったマントノン夫人（1635-1719）が作ったサン・シール学院のために書き、その女性徒たちが演じた。プルーストはエステルに強い関心を示し、ラシーヌ劇からもしばしば引用している。

このタピスリーについては別の箇所、「その色彩は溶け合い、この二枚のタピスリーにひとつの表現、ひとつの浮き彫り、ひとつの照明を与えていた」（I, 60）とある。2枚のタピスリーは、両者に欠落している場をも埋めて物語の流れを表現する。

- 25) ロシア・フォルマリズムの「異化」概念を発展させたりファテールは、〈読み行為〉の立場にたって、文体効果（文体的価値ではない）を「脈絡からのずれ」（予測不可能性）とする。ミカエル・リファテール『文体論序説』福井、宮原、川本、今井訳、朝日出版社、1978年、63-92頁。
- 26) *Op. cit.*, p. 41.
- 27) Ullmann, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge Univ. Press, 1957, p. 197.
- 28) コンプレの田舎のレオニ叔母の部屋に溢れる匂いは、以下のように描かれる。「季節とともに変わりはするが、家具臭くていかにもその家らしい匂い。暖かいパンの柔らかさで、身を刺す白い霜を和らげる匂い。村の大時計みたいに、何もしないでいて、決して時刻を違えない匂い。ぶらぶらしているようで、きちんとしている匂い。無頓着なようで、先を見越している匂い。肌着類の匂い。早起きの匂い。信心家らしい匂い。ただ不安を増すばかりの安穩を幸せとする匂い（…）」（I, 49）
- 29) プルーストは夜の車中から前方に明るい壁を見るが、一瞬後、それが錯覚だと気づくまでの「美の経験」、いわば「見当違いの魅惑」を語るが、それはまさに、「世界を言い当てようとする眼の動き」が知る魅惑である。
- 30) *Corespondance I*, p. 361（川中子弘『プルースト的エクリチュール』早稲田大学出版部、2003年、189頁の引用）。プルーストは1895年、友人 R. アンへの手紙において、「カトリックの典礼では *présence réelle*（実在的現前）とは、ほかならぬ理念的現前 *présence idéale* のこと」と書いている。
- 31) メルロ＝ポンティ『知覚の現象学 2』1974年。「私がある対象をじっと見つめるか、あるいは眼を四方にいきわたらせるか、もしくは出来事にすっかり没入するかに応じて、同じ色が私には表面色——これは空間のある特定の場所に存在し、ある対象の上に拡がる——のように見えたり、あるいは対象の周りに拡散する雰囲気のような色にもなるのだし、その色を私の眼のなかで視線の振動のように感じれば、あるいはまたその色が私の全身に同じひとつのあり方を行きわたらせて私を満たし、もはや色の名に値しなくなることもある」（38頁）。
- 32) アンヌ・シモンは、プルーストが色彩に付加する形容表現が、古典的な事物の表層にとどまる彩色、定着色の対極にあるとし、その特性を「振動」「過飽和」「結晶化」、「変化（容）」、そして「組み入れ」等とする。「組み入れ」の例としてあげられるのは、「私の視線が少女たちの上に探し求める、あの色彩、あの香気は、周りに深く浸透しつつ、ついにその甘やかさは私と一体になった」（II, 264）である。*Simon, op.cit.*, p. 203.
- 33) 近藤、前掲書、54頁。
- 34) 同上書、57頁。
- 35) 同上書、52-3頁。
- 36) 佐藤、前掲書、84頁。セザンヌの『サント・ヴィクトワール山』について書かれた文章。
- 37) ウィスラーのある絵においては、描かれた窓が額縁としてあるかのようで、そこに描かれた蝶によって自然界は絵にサインをする（II, 163）。サインは下部に描かれる蝶、とかげ、花、そしてある姿態や表情でも為される（II, 342）。拙稿「絵画の構成要素と文体 I—〈額〉の内から外へ」（『論集』第49巻、第2号、神戸女学院大学研究所、2002年12月）を参照。
- 38) 『アポリネール全集』、前掲書、「覚え書」（1912年）、865-6頁。
- 39) シュベールの言う同時対比色彩論 *simultaneous contrast* が説くのは、特定の原色で照らされている面に白色光を照射すると、その補色が現れる効果である。たとえば、青い光に照らされた面に白色光を照射すると、青の補色のオレンジ色が現れる（『深読みアート美術館』429頁）。
- 40) 現象としては別種であるが、日陰に置いた白のハンカチは、陽の当たる場所にある石炭の塊よりも客観的には暗い（E. H. ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸訳、岩崎美術出版社、1989年、89頁）。補色の

効果も、この原理によっている。しかし、補色はその中でも、互いが特に際立つ二色の組み合わせをさす。補色に関しては、注57参照。

- 41) プルーストにおける「バラ色」の特殊性は、過去の想起という「芸術作品の部分を仕上げる材料」が、「*matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîche et rose* (IV, 449) 明確な、新しい、特別に透明で響きがよく、密度の高い、涼しげなバラ色の材料」であるとされることにも見られる。つまり、あらゆる色彩に付しうる形容詞と同列に「バラ色」は並ぶ。

また、たとえば「鐘塔の尖ったバラ色の先端」(I, 74)に見られるように、形容詞「バラ色」が付加される物体は多様であり、太陽の力と並列もされる (cf. Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974, p. 49)。さらに「青からバラ色」への発展が多くくの叙述に見られる。たとえば、ノルマンディへ向かう語り手が車中で魅惑され注視する青い日除けは、朝になって開けられると、「青い夜から移って暁の空のバラ色と真紅」を彼に見せる (II, 13)。(Gaubert, Serge, “*Cette erreur qui est la vie*” *Proust et la représentation*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 16.) また、「夕食前に語り手が見る海の青とバラ色」(II, 161)。(cf. Richard, *ibid.*, p. 78) もある。

- 42) 村田純一、前掲書、219頁。

- 43) 前掲書、568頁。アポリネールは他方「同時的コントラスト (同時対比)、および色の表象運動における色のあられ方にしたがって色から出てくる、あらゆる (奇数の) 拍子による色の同時性、これこそ、絵画において構築されるべき唯一の現実である」といつている (前掲書、865頁)。

- 44) 同上書、568頁。

- 45) 色彩は動いている。しかしながら、色彩がになう経験の包括性とは、全ての色合いを捉えきることではない。そのことは、賛辞も混じるモンテスキウ批判ととれる小論《*Professeur de beauté*》(CSB, 506-20)「美の教師」に見られる。

プルーストは、ラスキンの美術批評家としての才能の一つを「見事であるが危険でもある」(CSB, 514) とする。それは、人がぼんやりとしか見ないことをハッキリと見る才能であり、プルーストが憧れていた、当時のパリの社交界で際立った存在であった社交人モンテスキウ伯爵が同様に持っていた才であった。

その才として求められるのは、ラスキンが本当の作家に求めるべき力としたもの、すなわち、「言葉の系譜学と紋章学を知り尽くし、それらの言葉が語彙の国の貴族階級において果たすよう求められた機能を正確に知り、それらがどんな連携関係を互いに取り交わしてきたのかを知り、それらがどの程度受け入れられているのかを知る」力 (CSB, 507) である。この識別能力を持つことによって、ルーヴルでモンテスキウは「ピサネットの絵の前で、肖像画の背景に、あなたが目にとめなかったかもしれない花があることを教えてくれる」(CSB, 515)。それは、「われわれの曖昧な知覚がしばしば一般論に甘んじてしまわざるをえないことを証拠だてているからだ」。モンテスキウに許せないのは、彼が認めた特殊性に対して、他人が無知であることだった。

「あなたは『きれいな木がありますね』と言う。するとモンテスキウ氏は応えて言う。『あれはザアカイの木です。救世主キリストを近くから見ようとしてあの子男が登ったまさにその木ですよ』。それから客間に入る。植木鉢に美しい花が咲いている。モンテスキウ氏は言う。「あのアマランサスの花言葉は、云々」、そして愛想よく、モリエールとブーレ・パティを引用するのだ」(CSB, 514)。

それは見事なことである。しかし、引用がちりばめられたモンテスキウの博識の開陳の下にプルーストが見抜くのは、「辺りに飛び散る自尊心」、「敏捷で高貴で残酷な無遠慮」(CSB, 509) であり、近寄る者を「呆然自失させる腕前と尊大な激情」(CSB, 510) であった。

「細部についての非凡で精緻な眼差し」は、「語彙体系」=「正確な言葉」から「文体の横糸」を固定する (CSB, 517) のだが、博識である彼の内部に呼び起こされるものを「われわれ皆が記憶の中にもっているわけではない」。中にちりばめられる16-18世紀の文学「環境」から選ばれている多くはないが稀少語にいたっては、なおさらである。

- 46) Simon, *op. cit.*, p. 203. 「色彩は、明確な質としてではなく、色と色の出会いの屈折としてある」。

- 47) 拙論「注意深いゆえの幸福」(『テキストの地平』所収、富山、加藤、石川編、英宝社、2005年、235-

47頁)を参照。

- 48) ゴンブリッチ『芸術と幻想』瀬戸訳、岩崎美術出版社、1991年、399-401頁。
- 49) 村田、前掲書、219頁。
- 50) 『知覚の現象学』38頁。
- 51) リ・ア・ランベラトリスは、米をミルクと砂糖、ヴァニラで味つけたもの。一般の菓子店で見かけることは今はない。
- 52) 風は霊性をおびる。川中子(前掲書、400頁の注)は、「英語の spirit (霊) と風や息吹きとの関連に言及した箇所がラスキンの『胡麻と百合』にあり、これを翻訳したブルーストは、その脚注で聖書の出典を指摘したのち、魂の存在を逆説的な論証で主張している」とする。また、「風、空気、湿り気」につらなる問題として、「内と外の対応」(Cf. Richard, *op.cit.*, p. 394.)がある。
- 53) フォルトゥニ(1871-1949)。スペインのグラナダ生まれで、18歳でヴェネチアに移る。ルネサンス期のヴェネチアの絹やビロードの光沢や文様に惹かれ、カルパッチョやティツィアーノの時代を忠実に模した織物の再現に努めた。ブルーストの親友レナード・アーン(姉レーモンド・マドラツ夫人の甥にあたる(長谷川富子『モードに見るブルースト』青山社、2002年、233-8頁))。RTP III の *Esquisse XIII* には、語り手自身が、祖母がまとう衣装になった夢が語られる。「それは、私(moi)で満ちている存在であり、その特徴は一枚の衣装のように表現されたが、私がすること、そして私がいづかなるであろうものに向ける常なる思いは、その衣装に形とその優雅で重々しいすべての襞を与えたかのようだった」(III, 1040-1)。Murphy, Jonathan=Paul, *Proust's Art*, PeterLang, Bern, 2001, p. 153に引用。
- 54) Murphy, *ibid.*, p. 105.
- 55) ワシリー・カンディンスキー『抽象絵画論——芸術における精神的なもの』西田訳、美術出版社、2000年。
- 56) 経験への貪欲さは、たとえば、「月が出ていた。アルベルティーヌは見とれていた。彼女と一緒にいずに私一人だったら、もしくは、誰か未知の人を探しながら見るのであれば、私はもっと楽しんだろうが、そのことは彼女には言えなかった」(III, 909)とする仮定にも見られる。
- 57) 補色：色彩関係を円環図表にした色環上で、対称点にある色。赤、黄、青の補色は、それぞれ緑、紫、橙色である。補色を混ぜると灰色になる。色環上で、ある色の両側120度にある色を混ぜると、補色が得られる。補色同士の隣接は、視覚的に互いの色調を活性化する(『深読みアート美術館』前掲書、386頁。リーデル、前掲書、145頁)。
- 58) リーデル、前掲書、148頁。また、色と光は挑発しあう。Cf. Richard, pp. 74-5. CSB, 194。  
アポリネールの以下の文は、本稿の要約ともなれば、続く論考「光」を予告する。「光線は手法ではないのであって、感性からやってくるものだ。(…)われわれは、感性なしには、つまり、光線なしには、なにごとをもなし得ない。したがって、われわれの魂は諧和のなかに生命を維持するのであり、諧和は、同時性、いいかえれば、われわれの目を通じて最高の感覚たる魂に届くところの光線の節奏と釣り合いからのみ生まれる」(前掲書、865-6頁)。

(本稿は、神戸女学院大学研究所より2004年に交付された研究助成の成果である)

(原稿受理 2005年4月8日)