

絵画の構成要素と文体 [V]

— 光 ヴォリューム —

上 西 妙 子

Summary

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

—La lumière, Le volume—

UENISHI Taeko

Proust dénonce «la littérature qui se contente de décrire les choses, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces»; elle est «celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité».

Il y fait donc intervenir la lumière et le volume; et il propose de s'imaginer le peintre qui essaie de peindre le même objet vingt fois sous des lumières différentes. La lumière, révélatrice de la vie secrète des objets illuminés est perçue tantôt dans ses reflets concordant avec l'environnement, tantôt dans sa fonction de décomposer l'objet même.

L'esprit du peintre ainsi que celui de l'écrivain se laissent aller dans ce qui se situe à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, en une zone un peu en retrait; le volume y est.

序

「光」は長い間、それ自体では描かれるべき対象を構成せず、ただ透明な明るさのある場、つまりそこで形が見えるようになる空間として捉えられてきた。ついで、見ることを助けるものであると同時に光が固有の存在を持つことに人が気づいたとき、光そのものを人は語り始めた。それと同時に語られ始めたのが画面上で表現される「質量」であり、それらを表わす言葉として、マチエール、ヴォリューム、ヴァルール (valeur) が用いられた。

本稿は「絵画の構成要素と文体」と題する論考の第5篇であり、いままでに考察した「額縁」「線」「形」「色彩」¹⁾に続いて、光、ヴォリュームを考察する。引用するテキストは、ブルーストの『失われた時を求めて』である。

◎質量の変容として

光は古典的なヴィジョンによれば、固形物の見え方に関わることによって自らを表わすものとされた。つまり、光は色彩と同様に事物の表面を借りて自らをあらわし、「もの」のあり方を演出するという表象の補助として理解されていた。ところで、次の文章である。夜のパリを車で走る語り手によって月光が捉えられるのだが、光の言及が文の最後にくることで、それと知らずに私たちが日常に持っている「光というものの経験」がどのようなものであるかが示唆される。

パリの建造物に代わったのは、破壊された町のためにその図を描き出そうとしたかのような、純粹で、線だけからなる厚みのないそのデッサンだった。その図の端に、なんとも言えない柔らかさで立ち上っていた青白い縁飾りの上に町のイメージが浮き上がっていたのだが、歪められた眼はいたるところに、眼にとってはあまりに乏しく加減された甘美なニュアンスを、さらにもっと探したそうとしていた。月光だった。(Ⅲ, 909)

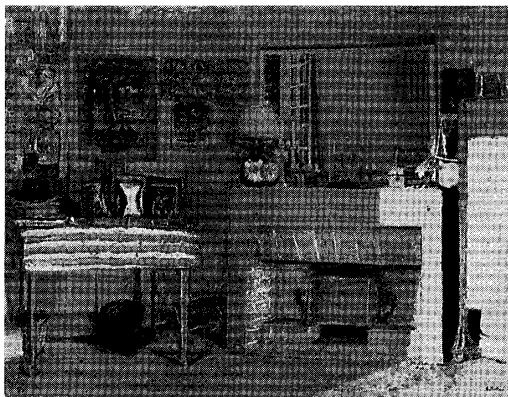
ここでの月光は、月光として認められる以前に、魅惑的な経験を与えてくれる空間を占める特殊性として捉えられている。それは、なぜなのか分からないまま魅惑されていった過程を辿りなおすことによって思いおこされた自らの反応である²⁾。対象と自身の関わり、つまりは影響としての体験を読み取るこの行為は、読書について語る次のブルーストの言葉に対応している。「未知の記号でできている内面の本については、その読書は誰もどんな規則によっても助けてくれない。このような読書は、代替も協力も誰にもできない創造行為なのだ」(Ⅳ, 458)。未知のものと出会いにおいて人が持つ驚嘆こそ、未知に添う方法である。自らの内なる驚嘆にできるだけ長く添うとき、質量としての光を人は身体に取り込むといえるだろう。

魅惑的な空間を構成するものとしての光の捉え方は、さらにその質量への意識を増していく。たとえば波と戯れる太陽の捉え方である。「波は、静けさを秘めた荒々しさを見せ、機嫌

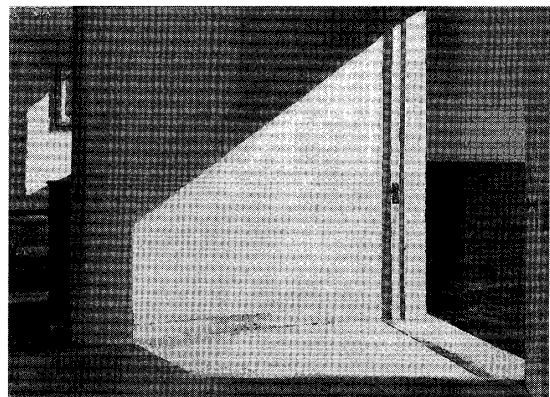
を損ねた獅子のように、高くうねってはどっと急坂を崩れ落ち、そこに太陽は、顔をみせることなく微笑を加えた」(Ⅱ, 33)。ここでは、太陽光は表層においてその姿を現しながらも、場の全体を支配するものとしての広がりを持つことが示される。また、一日の終わりに傾く夕日が「何世紀もの時と同じような艶のある古色を拡げ」(Ⅲ, 402)で流れた時の色彩を帯びているとされるとき、夕日は、一定の時刻に特有の光が幅広く満ちる空間の厚みにおいて捉えられている。そして山中にあって「不揃いの跳躍で楽しげに山の斜面を下りる巨人のように、ここかしこに拡がる」(Ⅱ, 33) 太陽は、渦巻き流れる液体の質量を見せており、「外壁の角によって折り曲げられた太陽の断片」(Ⅱ, 306)としての光は、それなりのかき張りとしてある。

光が徐々にその濃度を増した姿で捉えられるとき、たとえば夏の午後、日差しが強いので分厚いカーテンで閉めきられた室内にあって、それでもなお入ってくる光は以下のように描かれる。

暗さは完全なものではなく、カーテンを越えて絨毯のうえにアネモネの深紅の花びらのようなものが広がっていたので、私はそこに裸足で数歩歩みこまずにいられなかった。窓に向き合った壁は部分的に光を受けており、そこには、支えられるものがないままに黄金の円柱が垂直に置かれ、砂漠でヘブライの民を先導した光の柱のようにゆっくりと移動していた。(Ⅱ, 305)



ヴェイヤー「レ・クレ城の部屋」(1933)



エドワード・ホッパー「海辺の部屋」(1951)

ここでは光は、カーテンに切り取られた幅において、厚みと密度を備えた立方体として捉えられている。

月光の場合を見てみよう。質量を持つものとしての月光の捉え方の例は、少年時の読書の思い出につながる。語り手が言うには、月夜に読んだG. サンドの『フランソワ・シャンピ』のタイトルの音節の間には、「その夜輝いていた絹のような月光が永遠に織り込まれている」(Ⅳ, 813)³⁾。このような光は、その質量において捉えられていると同時に、ある場における様々な構成物の相関を取り込んでいる。そのあり方は、以下にプーレストが言うような場の捉え方に応じている。

人生のある時期に発したいかに些細な言葉でも、いかに意味のないような身振りでも、そこに論理的には属さない事柄の反映を持っている。(…)身振りも、もっとも単純な行為も、それぞれは絶対的に異なる色や匂いや気温の事柄に満ちている千もの蓋をされた甕のなかに閉じ込められているのだ。(Ⅳ, 448)

以下の文章は、まさにこの甕の中で応じ合うもののあり方に光の反映が介在する様を捉えている。「日によっては時を告げる鐘が、その音の聞こえる範囲内にきわめて新鮮なめっきを貼り付けたのだが、そのめっきには、光や湿気が力強く広げられているので、それはまるで眼の見えない人への翻訳、あるいは雨の魅惑や太陽の魅惑の音楽的な翻訳のようだった」(Ⅲ, 591)。ここには日常空間内で分別しがたく重なっている音や光が、振動としての皮膚感覚として捉えられている。バルトは、ベクトル化の契機をもたず、二項の間をたえることなく循環する言葉の働きを隠喩とよぶべきだとするが、それは、この引用文に見られるような、引き起こされる変容の相関につながる理解といえるだろう⁴⁾。

月光には、また別の捉え方がある。庭に射す月光が「白い大理石のさまざまに砕かれた破片や噴水、そして半開きの鉄柵を撒き散らす」(Ⅰ, 113)とされる場合、月光がそそぐ対象に付された形容詞(砕かれた、半開き)、そしてその対象に及ぶ動作(まき散らす)は、光の散乱と被照射対象の外観の乱れは一体であるとする捉えかたに拠ったものである。言い換えれば、照明作用としての月光のあり方を、光の質量が持ちうる分解効果として捉えるということである⁵⁾。以下において私たちは、光の本来的な機能とされる照明作用をあらためて考えなければならないだろう。

◎表層に働きかける

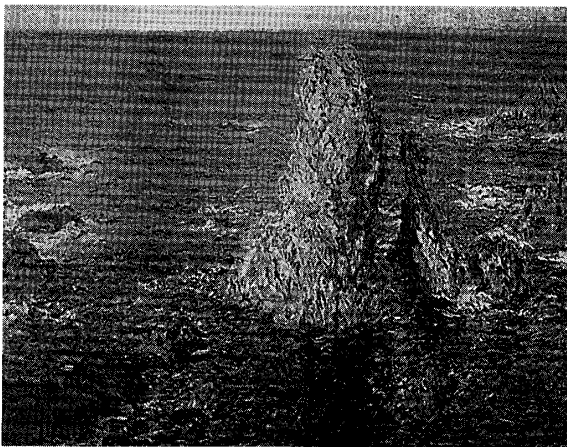
光をその照明作用によって捉える見方が持つ偏りは、16世紀の終わりにカラヴァッジオによってはっきりと意識された⁶⁾。彼はそこで、理想化された形を光は壊すことができると主張して



カラヴァッジオ「聖マタイの召命」

革命を果たす。実際のところ光は、形がそこで浸っている隷属的な場であることを越えようとすれば、形態に課す混乱によって自己を表すことになる⁷⁾。この光の捉え方は、「見ること」に関する新しい観念によるものだった。つまり、知性の規則を放棄し、感覚の与件のみを取りあげ、或ることについて私たちが知っていることと同じ程度に、変容として提示されるヴィジョン、つまり、私たちがそれについて感受することを対象の内容とする姿勢だった⁸⁾。

光の破壊的な力の基盤にあるのは、事物の表面を粉末化させる能力である。その能力によって、光は事物をその外観において均質なものとすることになる。こういった調子の分割の工夫は、視覚的な混合を容易にする技法として了解されるものであり、純粋な色彩の小さな点の重なりを用いる点描技術を生むことになった⁹⁾。印象派画家は光のこの側面を活かしたのであり、作中人物のエルスティールは印象派画家として、「家や二輪馬車や人物を光の効果として分解」(Ⅱ, 351)して描き、均質な対象を提示する。たとえば、彼の一枚の水彩画が捉える断崖である。それは、大聖堂を連想させるバラ色の巨大なアーチに似た断崖であるが、酷熱の日に姿を変える様が以下のように描きとられる。「酷熱の日に描かれたこの岩は暑さで埃のようになって蒸発してしまったようで、その暑さはまた海を半ば飲み干し、海はその画面全体にわたって、ほとんど気体と化していた」(Ⅱ, 254)。光は、海辺のホテルの部屋にも差し込んでくる。ここでは光そのもののあり方が、光が通過中に対象に与える物質的な混乱、すなわち、物質に固有の変化として受け取りうる視覚的な効果として捉えられる。「太陽は私の部屋に風をよけに来たのだが、寝乱れたベッドでくつろいだり、濡れた洗面台や開け放しのトランクの中にその豊かさをまき散らしたりして、その輝き自体と場を移した豪奢によって、さらに混乱の印象を強めたのだ」(Ⅱ, 34)。



モネ「ベル・イル島」(1886)



ボナール「田園の食堂」(1913)

光は生活感覚にさらに寄り添い、居住者の意に添って室内の「もの」のあり方を装飾することで住みやすくしてくれる。室内に均一の質で流れ込みながらも、移動するにつれて光は被照射対象の個性に応じた表現を取るのだ。



ヴェイヤー「お針子」(1899)

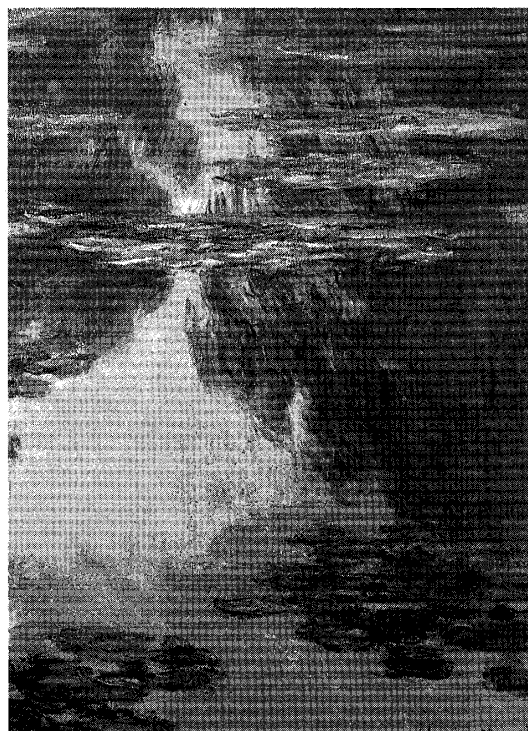
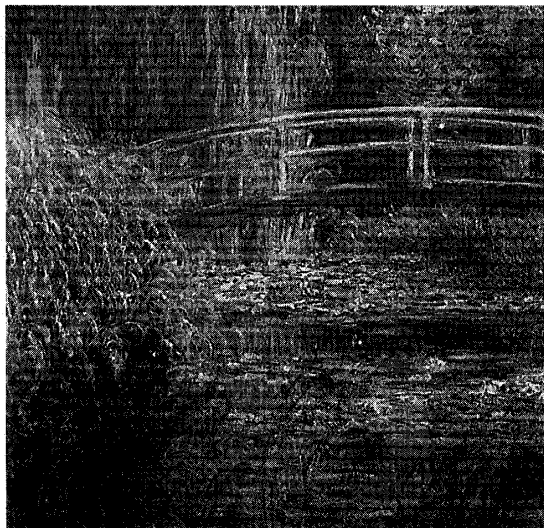
いまこの時間に、さまざまな時刻の光のように三方から入り込んでくる光線は、壁の隅の角になった部分を壊し、たんすの上、海の照り返しのわきに、小道に咲き乱れる花々のような多彩な仮祭壇をおき、また部屋の内側では、いまにもまた飛び立とうとしている光の畳まれて震えている生暖かい翼をつるし、ブドウ畑のように太陽が蔦模様に飾っている小さな中庭に面した窓の前では、田舎ふうの四角い絨毯を風呂のように温めているのだが、肘掛け椅子の花模様のシルク布をはぎとったり飾り紐を取ってしまったりするように思われて、家具装飾の魅力と複雑さをいっそう増大させるのだった。(Ⅱ, 64)¹⁰⁾

震える動きそのものである光線は、好意に満ちた居住空間の演出家としてあるのであり、人は光において生活の質を見つめなおすのだろう。

◎反映

分解し、集合する動きのままに対象を捉えようとするとき、反映という概念がはいってくる。反映の形は多様である。そのあり方を、モネの絵を見る喜びを語るプルーストが用いる反映(名詞: *reflet*、動詞 *refleter*) の多彩さにおいて見てみよう。

見てごらん、今夜、鏡のような水に夢見るような青い反映となつて全てが反復しているのを、見てごらん、空が水の中に映っているのを、見てごらん、木々が水際に映っているのを、見てごらん、ところどころ雲が映っているのを、青い木々、灰白色の雲、青い空、青い水を。(…) 見てごらん、木々の青い反映を、空の青い反映を、見てごらん、全てが黙し、水が岸辺の沈黙に耳を傾けているのを、(…) 水の中ほどでは、空の青い反映のなかで、光が、最後の残照として消え残っているのを。(JS, 893)



モネ「ジヴェルニーの庭」(1893)

また、エルスティールによるある午後の水辺のパーティを描く絵では、婦人のドレスは「舟の帆と同じ光を受け」、「ありふれた衣服も美しい帆そのものも同じ反映の二つの鏡」として描かれており、「舟の帆は、金のワニスの上を滑っていく」ようだと読みとられる（Ⅱ，714）。こうして、均質であることの美が流動性を見せる一枚の印象派の絵ができあがるのだ。

反映の捉え方を考えるとき、シャルダンが七十歳のときに描いた自画像をプーレストが語る文章が参考になる。それは大画家の製作中の姿というよりも、一人の老人の日常の姿を、不意に下方の角度から捉えたという感じのする肖像画である。プーレストもその自画像の疲れた眼について、それは、もう充分見た、充分からかった、充分愛したといった様子を見せ、空元気をみせているのだがついほろりとさせられる口調で、「そうさね、私も年をとった」と言っているようだとする（CSB, 377）。

黄ばんでバラ色を帯びた肌がその反映を留めているようなこのバラ色と黄色の結び目を眺めたり、目庇の青い縁に金属の丸眼鏡の鈍い輝きを見たりしていると、老人のあつけにとられるような身なりを最初見て感じた驚きが、ある甘美な魅惑の中に溶け込んでいく、すなわち、町方の老人の見たところいかにも自堕落な部屋着姿においてまで貴重な色彩の高貴な序列や美の法則の秩序を見出すという貴族的でもある喜びの中に、この驚きが溶けこんでいくのだ。（CSB, 377-8）

プーレストは焦点を「バラ色と黄色の輝く反映」にあわせることで、この絵の見方をまさにシャルダン直伝の方法にそわせていく。それは、「ありふれた物にあたる光の反映は、そのあ



シャルダン「目庇をつけた自画像」(1775)

りふれたものの戦慄」(CSB, 381) であるという、「静物画の美」の理解の実践である。書簡でブルーストは、「静物の日常の生にシャルダンは遊ばせてくれる」¹¹⁾とも、「画家は外界の愛へと導いてくれる」¹²⁾とも言っている。

この理解を、画布の上での光の特殊性を指摘されるフェルメールの絵画につなげることができるだろう。フェルメール(1632-77)の風俗画は寡黙であり、そこではドラマは中断されている。絵の基底に推量できるのは緩やかな反復であるが、それは人の日常に最も親しく、また、失うことの哀切を誘うものでもある。まさに、人の感性に親密に寄り添いつつ逃げさるものなのだ。そのあり方に対して、矛盾した二語からできている表現「石碑の硬度をもった速度、不滅の瞬間 *rapidité lapidaire, instantané immortel*」をあてることができるだろう。たとえばフェルメールの絵が鑑賞者に尽きることのない自問をさせるのは、フェルメールの光の了解の安易さと、それでいて浮かび上がる微細な差異の不可思議ゆえである。そのあり方を、この二語はまさに内包している。

また別種の反映が考えられる。匂いこそ反響する¹³⁾。すなわち匂いは、光が及ばない部分でのその代替物、いわば延長物として捉えられる。一例はコンブレーの田舎の家の小さな小部屋であり、それは以下のように描かれる。「たとえ太陽の光線はなかなかそこまで入ってこないにしても、開け放たれた窓から外の暑さが入りこむままになっているとき、その部屋は、森の匂いであってまたアンシャン・レジームの匂いでもあり、さらには薄暗くてひんやりとする匂いを無尽蔵に発散したのだったが、それは、人がもう使われなくなった狐の小屋などに入っていくときに、鼻孔を長く夢心地にさせるあの匂いだった」(I, 71)¹⁴⁾。

こういった感性に支えられる、強力な文学理念を語ることができるだろう。

私たちが人生のある時期に口にしたごく些細な言葉や、私たちが取った極めて無意味な身振りにしても、論理的にはそれに属さない事物の反映を帯びて取り囲まれているのだけ

ど、知性は理屈を並べるのにそんなものを必要としなかったので、知性によってそこから引き離されてしまった。(Ⅳ, 448)

◎プリズム

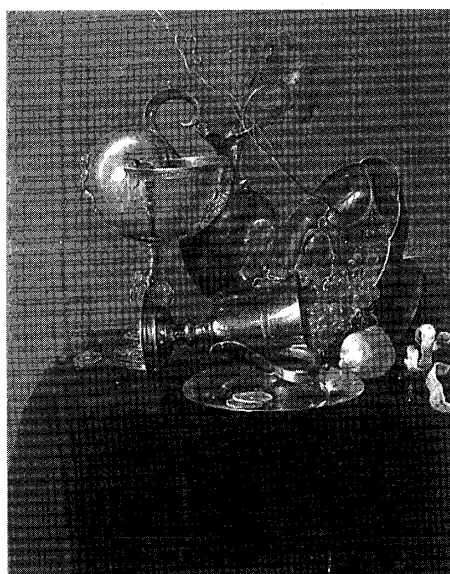
反映と同質の作用を見せるのが、均等な光の分散効果を担うものとしてのプリズムである。プリズムの作用は、散乱する色彩を捉える点描法にかよう。両者に共通するのは、分割と混合の技法である。それはたとえば、雨が上がったばかりの野にある語り手が、色彩の分割による光景の混合に光の作用を見つける場において以下のように描きとられる。「再び太陽が現れたところで、嵐に洗われたその黄金は、再び空に、木々の上に、壁の上に、まだ濡れている小屋の屋根の瓦の上に輝いていた。(…) 太陽によって再び周りを映し始めた沼の中で、屋根の瓦はバラ色の大理石模様を作っていた」(Ⅰ, 153)。

プリズムの作用は、室内においてはある種厳密な効果として認識される。海辺の部屋では、「その部屋 (…) は、外部の光を七色に分解するプリズムのようでもあれば、また、これから私が味わおうとしている一日の蜜が分離され散らばりながら、人を酔わせる眼に見えるミツバチの箱になっているとも見えたのであり、また、銀の光線とバラの花弁とのかすかな震えの中に溶解していく、希望の庭のようにも見えたのだった」(Ⅱ, 64)。この感受力はまさに、二度と同じではない「海辺の時」が、人に与えるその充足感の描写として必要とするものである。ひと時のこの恵みを統べる「太陽」に関しては、先にもすでに見た表現であるが、「太陽の微笑み」という語を用いて春を待つ時期の教会空間の華やきをプルーストは捉える。

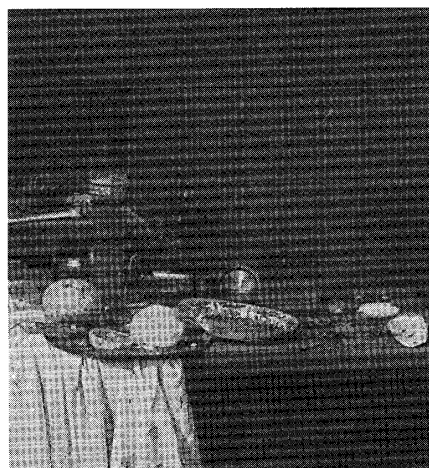
次の瞬間には菱形のいくつもの小さなステンド・グラスが、何か巨大な胸飾りの上に並べられたサファイアといったような深い透明感と、瑕つくことのない硬さを帯びたのだが、そのサファイアの背後には、こういった全ての富にも勝って人に愛されるもの、太陽の一瞬の微笑が感じられた。それはまた、広場の敷石や市場の藁にも、太陽がその宝石を浸している青くおだやかな波の中にも認められた。そればかりか、私たちが復活祭の前にやって来る最初の頃の日曜日には、大地がまだむきだして黒々としていても、まるで聖ルイの後継者たちの時代からの歴史的な春にあるように、太陽の微笑は、ガラスでできた勿忘草のきらきらとする金色の絨毯に花を咲かせて、私の心を慰めてくれるのだった。(Ⅰ, 59-60)

ここで発現する色彩の背後には、発光源としての太陽がある。読みとられるのは、子供の頃の夏を過ごした田舎町の教会が持っていた象徴的な空間である。その空間とは、光の効果に誘われて浮かべる微笑の体感そのものといえる「太陽の微笑み」が満ちる空間である。日常生活としての空間の輝きを語ることに、光を認めることは重なる経験としてある。この意味においてプリズムは、光に反応する主体のあるべき手本を示している。その作用を教会空間は受け継いだのであり、次には、人の眼と心にその機能が求められる。

プリズムとしての目が日常の空間に現れることは、第5篇『囚われの女』でアルベルティーンと同棲するようになった語り手が迎えた3日目の記述に見られる。語り手は彼女に対していわば感性教育を試み、閉ざされた薄暗い空間にあって与えられるものの貴重さを語るのだが、その室内とはまさに静物画の世界¹⁵⁾である。「物売りが郊外の家で昼食をとりに戻る頃、薄暗い食堂で昼食を待つサクランボの匂いのように酸っぱい声が響く7月の正午の酷熱の空気にあって、ナイフ置きのカリスタルのプリズムが発する多色の炎は、シャルトルのステンド・グラスと同じように美しい」(Ⅲ, 673-4)¹⁶⁾。この空間を満たす感覚の混合ぶりは濃厚に緊密であり、無関係なものはないというかのように、あらゆるものが引き寄せられている。この感性は、画家シャルダン論においてプーレストが説くシャルダンの画家としての価値、すなわち「倦怠に満ち平凡さしか見出せない部屋に、シャルダンは光のように入ってきて、個々のものにその色彩を与える」(CSB, 374-5) という技巧を日常において実践したものである。



デ・ヘーム「オウム貝の杯のある静物」(1632)



ヤン・ヤンスゾーン・ファン・デ・フェルデ
「背の高いビア・グラスのある静物」(1647)

◎自然の光、人工の光

ここで改めて、事物を照明する光の機能を検討しよう。そこにおいてプーレストは2種の照明源を区別する。人工的な光源と自然の光源である。人工的な光源とは、たとえば舞台の照明である。1900年当時、ロシアから来たディアギレフが率いるバレエ・リュスは人々の熱狂を掻き立てていた。語り手は、それが「私たちに教えたのは、単純な光の効果は、しかるべきところに導かれると、豪奢でもあれば多様でもある宝石を与えてくれる」(Ⅲ, 520) ということだったとする。ところが続けて、「すでにきわめて非物質的なこの装飾であるが、それでも私たちが正午にしか目覚めないときにそこに見出すものと朝の八時に太陽が交換する装飾ほど優雅ではなかった」(Ⅲ, 520) として、自然の脈絡にある太陽光の「賜物」を選ぶとする。自然光に関わるとき、人はその装飾効果とともに、光そのものの質を味わうとプーレストはするのだ。

このように味わわれる自然の光の表現として、たとえば「この時刻には、私たちはみんな、



ドガ「舞台の踊り手」(1877)

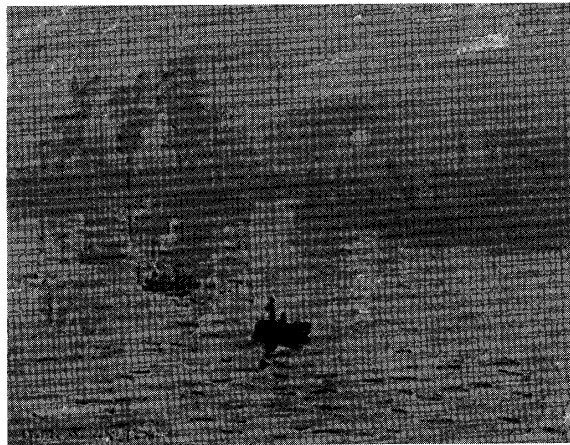
レンブラントの哲学者のようである」(CSB, 381) があるように、逃げ去っては戻ることのない代えがたい恵みの質としての自然の光の特殊性を私たちは認める。たとえば、以下のエルスティールの絵の描写に私たちが見出す魅惑は、まさにそういった光への対応をエルスティールの絵が私たちにさせてくれることを語る。つまり、「固さも色彩も失って白っぽい蒸気に過ぎなくなった海」の魅惑を描きとるとされる絵である。そこでエルスティールは「暑さでぐったりとした小舟の中で夢見ている人々と同じように魅力を極めて深く味わったので、目に見えないかすかな干潮の動きや、幸福な瞬間の鼓動をも画布に伝えて固定することができた」のであり、「この魔術的な肖像を見ると直ちに魅せられてしまうので、人はただ、たとえ世界中をかけめぐってでも、この逃げ去った一日を、眠りこんだ一瞬の優美さの中に再び見いだすことしか、もはや考えなくなる」(Ⅲ, 255) のだった。その時にしかない価値とは、偶然の発見と束の間の出会いという、二つでいてひとつの質の重なりである。そういうわけで語り手は、女友だちが「昨晚に来ることを思いつかなかったこと」を残念がる。「同じ時刻には、彼女が楽しめたのはプーサンの光だったから」(Ⅲ, 206) というのが理由である。

このように光に見出される「自然」につながる価値は、第2篇第2部「土地の名・名」において、訪れる日を思って心を浮き立たせる語り手がイタリアの町を思い描くとき、香りと色彩とともに、町のイメージ形成の中心に光を用いる理由となる。すなわち、町を思い描くという、或る空間のイメージを形成することにおいて中心的なものが何であるかを考える語り手は、「光線、香り、色彩が私には価値があると見えた」(Ⅰ, 379) とする。このような、光を受けて色の彩が成立して空間内に香りたつという場の捉え方は、体感としての経験、つまり、光の質量に焦点をあわせる姿勢を示している。このことを言い換えれば、ある瞬間の照明のあり方に気づくとき、人はそれまで気づいていなかった新しい事実を知ることだ。

ごく単純な事実として、太陽光は場所の性質の方向性を定め、そこでの「感覚の冒険」を主宰する。すなわち、前方に水面を控えた配置でその向こうに太陽があるとき、太陽は自らと、

それを見る者の眼との間に直線の輝く一本の線を描く。それは当然の現象として誰しも経験のあることであろう。しかし話者はさらにそこに、輝く道に従うようにという太陽からの誘いを読み取る。すなわち、「太陽が微笑む一本の指」によって、「どんな地図にも名をもたない海の青い山脈」(Ⅱ, 34) を遠くに示すとき、太陽は太陽に向き合う者の「その他」の全てへの欲望をかきたてるとされる。

朝、太陽がホテルの後ろから昇り、私の前面に海の最も手前の波の筋にいたるまで輝く砂浜を出現させるとき、それは私に、別の斜面を示して、その光線の曲がりくねった道をたどって、時間の起伏のある景色のもっとも美しい光景を次々と辿る不動で多様な旅を続けるようにとっているようだった。(Ⅱ, 34)

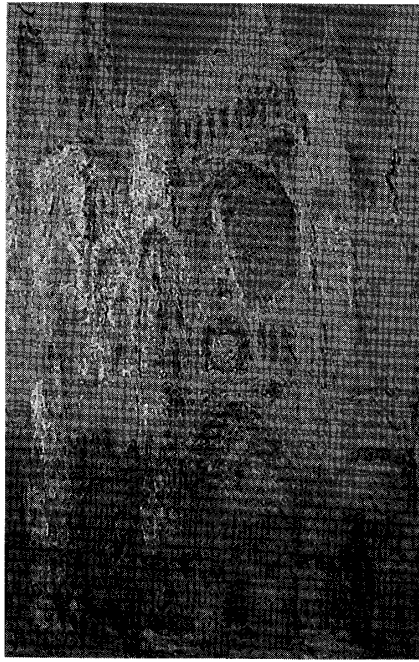


モネ「日の出」(1870)

不動で多様な光景への旅は、或る特定の太陽の光からの誘いを自らのうち深くに知るときに始まるのだろう。

それゆえ、照明を受ける人や物を眼前にすると、人は焦燥感を持つことになる。なぜなら、たとえ生命のない対象であっても照明が向けられるとき、そこにはそれまで眠っていた質が呼びさまされるからだ。光を受けて、石像も動く。たとえば語り手は、半分は新しく建てられ、半分は修復された教会に夕陽が射すのを見るとき、夕陽が「何世紀もの時と同じような艶のある古色」で教会を包んでいることを認める。そして語り手には、「その古色を通して、大きな彫像は半ば液体、半ば光である流動的な層を通して見えるように思え」(Ⅲ, 402) たのであり、彫り込まれた聖人たちは、「水面にすれすれ、あるいは太陽の光にすれすれのところで、ほとんど乾いていて手では触れない渦の中を泳いでいた」(Ⅲ, 402) と読み取られる¹⁷⁾。

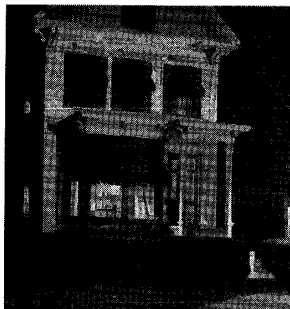
光との関わりにおけるこの積極的な姿勢は、対象の恣意的なあり方に主導権を渡すまでにいたる。そこに介在して力を発揮するのが、特に人工の光、照明である。照明を浴びるものは、薄暗く残る背景との対照によって探るべき意味合いの深さを高めながら自律性をもって動き、解釈の多様性を見るものに強いることになる。



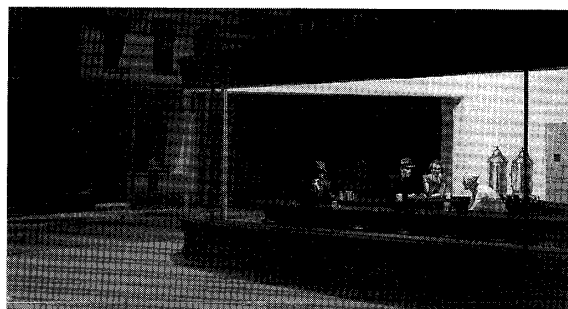
モネ「ルーアンのカテドラル」(1893)

ドンシエールの夜の街を歩く語り手はまさに、光のこの演出を好み、彼が入ることのできない「存在の事実」に即した神秘的な場」(Ⅱ, 395) を証する電気の灯った窓に惹かれてその場にじっと佇むのだった¹⁸⁾。「この見知らぬ世界の住民の生は、私には素晴らしいものに思えた」(Ⅱ, 396) と彼は認める。以下に見る例では、見る者が与える指示に不器用に抵抗しながら、観察される人物は液状の室内にあるかのようにゆっくりと溢れる光のなかを動く。時に語り手は、鎧戸の閉じられていないとある古い大きなアパートに眼を向けるのだった。

そこでは水陸両棲の男女が、日中とは別の環境の中で夜になると適応して生活しながら、ねっとりしたリキジュールの中をゆっくりと泳ぎ回っていたが、そのリキジュールは夜の帳が下りるとランプの貯蔵所からこんこんと湧き出て、石とガラスでできた内壁のふちまで部屋を満たすのだったが、そのリキジュールのなかに浸かった彼らは、体の移動に応じて、金色のねばっこい波紋を広げるのだった。(Ⅱ, 396)



エドワード・ホッパー「旅館」(1945)



エドワード・ホッパー「夜おそく」(1942)

「両棲類のコント」は、見られた対象において妥当に認められた従順さに依存しつつ、彼らの動きがはらむ抵抗感に対応する多くの液体のメタファーを誘う。

光が現出させる「他者の生きる事実」に魅惑を見出す人は、「生きていること」の実感の常なる遠さに苦しんでいるといえる。第5篇『囚われの女』は、アルベルティーヌとの同棲の日々を描くものだが、囚われの女と呼びうる彼女の存在は遠い。そんなある朝の目覚めにおいて語り手が持つ実感とは、「唯一つの世界ではなく、何百万もの、ほとんど人間の瞳や知性の数だけある世界が、毎朝めざめている」(Ⅲ, 696) ということだった¹⁹⁾。

◎黄金 その領域

光が果たす意味作用が持つことになる指示力の微妙さは、私たちに芸術作品を考えさせる。たとえ不出来な複製画でも、ランプの放つ貴重な黄金色を受けるならば素晴らしいレンブラント作品になるとプーレストがいうのは、その実現を意味する。つまり、「レンブラントとともに、現実そのものが乗り越えられることになる」(CSB, 380) のだ。人がレンブラントを光の巨匠と呼ぶのは、彼の明暗の表現ゆえである。レンブラントが描く明暗は、「精神性とその飛翔を意図する無限定の場」(CSB, 150, 306)²⁰⁾を画面に展開する。それは、光によって同時に無限と一瞬が付与される場である。

たとえば、一軒の小さな古道具屋において語り手が眼にしたのは、「半分の短かさになった蠟燭が一枚の版画の上に赤い光りを投げかけて、それを紅殻画に変えて」いる様であり、「その一方では、大きなランプの発する明かりが闇と戦って皮製品を褐色に染め、一本の短刀にきらきらした金箔をつけ、粗悪な模造にすぎない絵のうえに過去からの古色か巨匠のワニスのような貴重な金泥を塗りつけている」様だった。こうして語り手はついに、「下手くそな絵やまがい物しかなかったこのあばら家は、値のつけられない一枚のレンブラント作品に仕立て上げられていた」(Ⅱ, 395)²¹⁾とする途方もない対応をみせる。「光は日中は物の美を、夜はその神



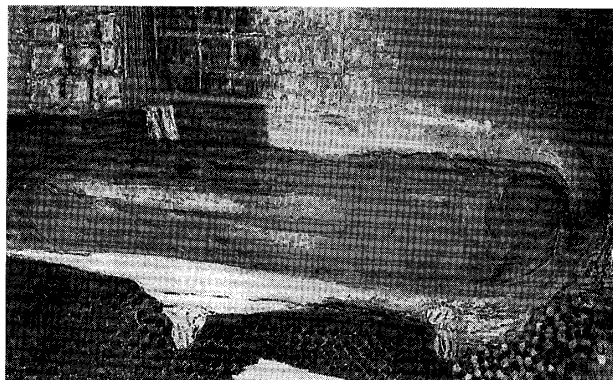
レンブラント「ホメロスの胸像をみつめるアリストテレス」(1654)

秘をなす」(CSB, 381) ということだ。

この光に並ぶものとしての画家の眼に「すべての価値はある」(Ⅱ, 714) とプルーストはするが、それは「美の感情」(CSB, 111) に誘発された「見ることを知る眼」が、見るべきものを構成するということである。そのことを実感させる画家だとプルーストがするシャルダン、そしてレンブラントを扱うプルーストの論考は、「事物を眺める精神の前で、また事物を美しくする光の前では、画家はあらゆる事物の神聖な対等性を宣言した」(CSB, 380) という。それが彼ら芸術家の質ならば、ガイドとしてのレンブラントの選択はまったく正当である²²⁾。彼は鑑賞者を、黄金のマチエールという光の固有性によって外界の知識と愛へと導くのだ (CSB, 885)。

光の黄金色が持つ力は、照射対象に与える効果が、それを見る者の心理的な展開にまで及ぶほどのものである。たとえば、その窓ガラスの全体が人工の霧氷のうねりをほどこされた古くさい浴室のなかにある語り手であるが、「太陽が突然、泡立ったガラスを黄色に染めて黄金で包む」とき、アルベルティーヌが外で中断なく口笛を吹くのを耳にする。その時の語り手の反応は大きな広がりを見せる。「私のうちに習慣が長い間かくしていたかつての若者を再びそっと思出して、鳥さえいるような黄金の茂みの前面というような自然の真只中にいるかのように、私を思い出で酔わせた」(Ⅲ, 521)。この酔いは、かつての感覚主体を奪還するのだが、その主体がひきつけている「黄金の茂み」とは色彩でも光でもなく、両者の一つとして作用させる「空間」の質とできるだろう。そこに身を置いた語り手は、「解読すべき世界の前において、注意深い人たちは不安を持ちながらも、彼らの特異な才能がその上に特殊な光を与える現実の部分を知らされている」(CSB, 110-11) ということを自らの経験とした。語り手には、かすかな音と光で十分であった。自身にとって疑い得ないものを見るとき、それは人が光を受け入れているということなのだ。

象徴派について語るプルーストは、彼らが私たちに見せてくれたのは、ひとつひとつの語は、私たちの想像力と感性に対して厳密な意味作用の力と同じくらい大きな喚起力を持つということだったとする (CSB, 392)。このことをレンブラントにつなげて考えるならば、レンブラントの光によって感受性を養われた目が画家固有の光に類似する光を見つけるとき、それは幸いな自発性の循環となって作用し、人は新しい相のもとに世界を見るということになる。教師と



ボナール「浴槽の裸婦」(1937)

してのレンブラントに焦点をあわせるとき、私たちは次の言葉を得る。「一人の人間の作品は、最初は彼自身よりも自然に似ているだろう。しかしその後、自然との天才的な触れ合いがさらに彼のこの本質を掻き立て、より完全に作品を浸す」(CSB, 660)。いいかえれば、「レアリテ」は構築されるものとしてあるということだ²³⁾。

光を媒介として、プルーストが自然との天才的な触れあいを構築して見せてくれる例を以下に見ることにしよう。そこでは、純粹に心理的な照明が望むままの効果をもたらすのが見られる。それは視覚でもあれば触覚でもあり、さらには理念的でもある照明のあり方である。

祭りの日々が他の日々とは本質的に異なると信じることの幻想を私は理解した。しかしそれでも、フィレンツェで聖週間を過ごすのだと思っていた間の日々の思い出が、その週間を花の都の空気のようにしたのであり、そして同時に、復活祭の日に対して何かフィレンツェ的なものを、そしてフィレンツェに対して何か復活祭的なものをその思い出は与え続けると私には考えずにはいられなかった。その聖週間もまだ遠い先である。けれども私の前に広がっている日々の連なりのなかで、聖週間は、そこにまでいたる日々の先にくっきりと浮かび上がっていた。あたかもはるか遠方に認められる影と光の効果に包まれた村の家々のように、聖週間の日々は、一条の光に照らされて太陽の全てをその上に引きつけていたのだった。(Ⅱ, 441)

プルーストの見るという行為において認められるのが、発展的に示される非形象的な操作の優位性であり、それは「表現の抽象化」への傾向を示す。そのことを考えるために、以下に取り上げるのは、マチエール、ヴォリューム、ヴァルールである。

◎マチエール、ヴォリューム、ヴァルール

プルーストは、線と表面のみすばらしい一覧表を提示するだけで対象を描くことに満足する文学を、レアリテからもっとも遠いものとして批判する(Ⅳ, 463)。対比される語は、やせ細った「偽の理想」faux idéal と厚みに埋もれる「現実」réalitéである(CSB, 380)。この理解において、プルーストにとっての世界のあり方と、その世界に向かい合うべき文学は、以下のようにつなげて語られる。「かつて本のなかで読んだある名前は、シラブルの間に、その本を読んでいたときに吹いていた強い風や、そのとき照っていた太陽を含んでいる。それゆえに『ものを描写する』だけで満足したり、物の線や面の貧弱なリストを作るだけでよしとするような文学は、写実主義と呼ばれてはいても現実から最も遠い文学であり、私たちを何にも増して貧しくし、また悲しませる文学である」(Ⅳ, 463)。

その考えにもとづいて描写を展開するときに必要なとされる単語が、マチエール、ヴォリュームだろう。絵画においては、表面の下の内容を支えて実現するものをマチエールと呼べる。たとえば、マチエール自体の脹らみと動きが捉えられている絵とできるのが、エルスティーユが描く一枚のバラの花の絵である。そこでは、大きく見事なバラの「ぬるっとした赤や、泡だっ

た白は、バラが置かれた植物箱の上で、ややクリーム状が過ぎる浮き上がりを見せていた」(Ⅲ, 333)。ここに読み取れるのは、触覚によって描かれた視覚的な効果、すなわちマチエールである。

さらに、ラスプリエールでのヴェルデュラン家の招待客たちと海辺近くを散歩する語り手が描く景色は、絵の技法に焦点をあてることで得られた記述のように見える。というのは、それは画家たちが借りている小さな小屋の前を通る直前の場とされるのだが、その描写は、景色の物質的な側面の強調をマチエールやヴォリュームと言い換えられる内容に向けているからである。

草の生えた円い山は、海にいたるまでたっぷりとした盛り上がりをして低く下っていくのだが、そこに湿度は満ちて、塩分が厚みと柔らかさと、さらに極端な色合いの活力を与えていた。(Ⅲ, 288)

ここに感じとられる皮膚感覚に迫る諸要素は、流動性を得てニュアンスのついたヴォリュームとも言い換えられるだろう。この例に見られるような対象の濃密な現前は、対象の内部で応じあう個々の要素の持つリズム、つまりは、液体と固体の正確な量を含む素材の抽出によって描かれたものといえるだろう。

語り手は、自身の精神が追い求めるものは「外観そのものを越えたところ、半ば深いところ、少し引っ込んだところにある」(Ⅳ, 296) と言い、また、表現すべき現実とは、「主題の外観ではなく、そこではこの外観がほとんど意味のないある奥行きにおいてである」(Ⅳ, 461) とする。そういう意味において捉えられたヴォリュームを、セザンヌの以下の言葉に見ることができる。「青い海を背景に、赤い屋根が並んで、まるでランプの札のようだ。太陽の光があまりにも強烈なので、物体の形は消え、単に白と黒ではなく、青、赤、茶、紫のシルエットになっているように見える。間違っているかもしれないが、私にはそれが肉付けとは正反対のように思える」²⁴⁾。厚みを指すだけではないヴォリューム、浮き上がる効果としてのヴォリューム、そういった対象を捉える方法を以下において、まず「量から質へ」の観点で、ついで「〈動〉への対応」という観点において考えていこう。

◎量から質へ

「量から質へ」というイメージは、たとえば以下の文章によって示唆されているのではないか。

他の諸次元を包含するような次元は、もはやひとつの次元ではない。すくなくとも、測定の基準になるような一定の関係という通常の意味での次元ではない。このように理解された奥行きは、むしろいろいろな次元の換位可能性の経験そのものなのだ。つまり、全てが同時にあり、高さ・大きさ・距離がそこからの抽象でしかない全体的な「場所」の経験で

あり、〈ものがそこにある〉という言い方で一口に言い表される〈かさばりというもの〉(ヴォリューム)の経験なのである²⁵⁾。

存在の燃え広がりとも表現されるこの「奥行き」において、対象との経験が追求される。そこでは経験の共振とも言うべきものを考えることができるのだが、それはまた、見る行為の増幅を考えることであるともいえる²⁶⁾。

作家にとっても画家にとっても、ヴォリュームという概念は量と質の2観念を結びつける。量を表わすというあり様において、ヴォリュームはその現存自体を正当とするのであるが、質の側面でも同様に自己主張をすることになる。外観での変化として認められる多様性は内部にもおよび、ブルーストによると、「豊饒化、堅固化、ヴォリュームの増大」(Ⅲ, 577)を得ることになる。つまり、可塑的である、ゆえに絵画的であるヴォリュームの実現は、ブルーストが言うように画家にとってというよりも作家にとって基本的な関心事である。すなわち「画家とはちがって作家は、ヴォリュームや密度や一般性や文学的な現実感を獲得するために、たった一つの絵を描くのにも沢山の教会を見なければならず、たった一つの感情のためにも多くの人を必要とする」(Ⅳ, 486)のだ。

以下に見るヴォリュームの描き方の例が示すのは、ある人物を前にして得られる知覚像と記憶像の混合は、命あるものに潜む陰にまで至るということである。すなわち、異なる視点でとられたイマージュの提示において、対象がヴォリュームを獲得する。(Ⅲ, 577)

この音楽天使(アルベルティーヌ)のヴォリュームを構成していたのはさまざまな往来であるが、それは、私のうちで彼女の思い出が占めていた過去の異なる点と、他方、視覚にはじまって私の存在の最も内的な感覚にいたるまでを彼女の存在の内奥にまで入りこませてくれたさまざまな感覚中枢との間の往来であり、それと同じように、彼女が演奏する音楽も、私が光を多少とも投げかけることができ、はじめはほとんど全体が霧のなかに沈んでいたように見えた構造の線を互いに結びつけることができるにつれて、異なる節の不揃いの視界によって生みだされたヴォリュームを持つのだった。(Ⅲ, 874)²⁷⁾

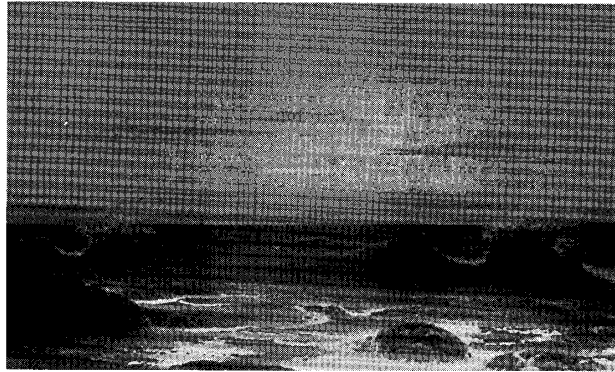
この引用文の理解を支えるものとして、「距離とは、空間が時間と持つ関わり方でしかなく、その関わりとともに変化する」(Ⅲ, 385)というブルーストの言葉がある。

ところで、自然の多様な共存が成り立つための多視点とは、どんなものだろう。そこにおいてはヴォリュームが自然とつながるはずだが、たとえば以下に見る多様性にそのあり方を見つけうるのではないか。語り手は、海ぞいのホテルにいる。描写は、「季節の進行にともなって、部屋の窓の中に見出される絵も変化した」と始まる。

そのころ海は、その円みのある波で脹らませた青緑色のガラスの中で、まるで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間にはめ込まれていたの

だが、この海は湾を取り巻く深い岩のふちの一面にわたって、いくつもの三角形を崩して散らしており、それらは、ピサネロの描く羽毛か産毛の繊細さをみせながら輪郭をとられて固着した泡の羽の三角形のようでもあれば、ガレの手になるガラス細工の雪白の層を表わす、変わることなくクリーム状の白いエナメルによって固定された三角形でもあった。(Ⅱ, 160)

やがて日は短くなる。そして、季節の推移につれて、太陽は姿を変える。



M. J. ヘッド「日没」(1861)

私が部屋に帰ってくる時刻になると、紫色の空は、太陽の見せるこわばった、幾何学図形の、そしてすぐにも消えそうに閃光を放つ形（何かの奇跡の印や神秘的な出現を表しているような形）によって烙印を押されたかのように見え、水平線を蝶番として、まるで主祭壇の上に飾られた宗教画のように、海のほうに傾きかけていたのだった。(Ⅱ, 160)

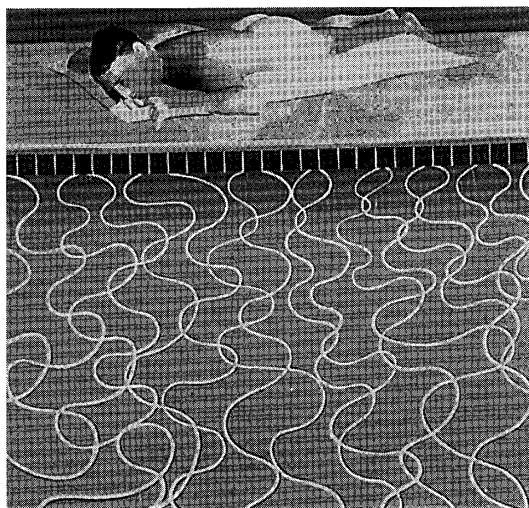
ここに描かれるように、寒さが感じられる頃になると、太陽の効果は空中でその流動性を失うかのようだ。まるで機械装置に託された動きのように、そこに読み取られる変化は一瞬ごとに区切られた動きを見せる。

一方、「夕陽の別の部分は、部屋の窓際におかれたマホガニーの低い本箱のガラス戸のなかに陳列」(Ⅱ, 160) されていた。枠で区切られたガラスの中のそれぞれの夕陽は、どれもが、あるべきように世界を映している。それは、多数の人によって見られた一つのものの内容の並置である。

◎〈動〉への対応

磨くべき感性は、内なる運動感への対応であろう。「動き」に関わる文体についてのプルーストからの示唆は、「フロベール論」においてみられる。それによれば、芸術における才能とは「表現すべき対象への芸術家の接近」とされる。その実現をプルーストに従ってフロベールにおいて見ることにしよう。「フロベールの知性では、自らが蒸気船の小刻みな揺れ、苔の色、そして湾の中の小島になりきろうとするとき、その知性が見えなくなってしまう一瞬が来る」。

そのとき、「波の渦の下でうねりは始める筏に向き合いながら進む船がいる」のだが、このうねりという「動きは変形された知性であり、それは物質に合体したもの」である。この理解において、以下のように動きと知性が結びつけられる。「エネルギーのこの変化においては思考する者は消えてしまっていて、その変化が私たちの前にものをひきずってくるのだが、それこそが、文体に向かって行う作家の最初の努力ではないだろうか」(CSB, 612)。これがブルーストの結論である。



ホックニー「日光浴をする人」(1966)

対象である「もの」に知的に添うための「動き」、それを持つために人が自らが移動するのも一つの方法である²⁸⁾。しかし次の例では、一瞬の光の効果による世界の見え方が動的に提示される。すなわち、長方形のステンド・ガラスの前にいる語り手は、求めるものを見るために好都合な条件を活用して以下の「視野」を得る。

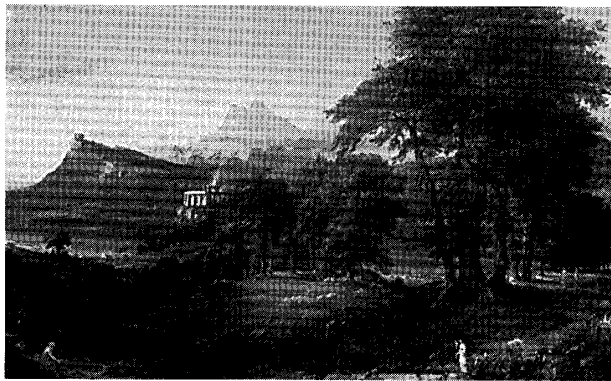
一本の光線が輝いたのか、それとも私の視線が移動しながら、次々と消えては点灯されるステンドガラスの端から端へと、動いている貴重な炎をさ迷わせたのか、一瞬後には窓は孔雀の長い尾羽のようにめまぐるしく変化する輝きを帯び、ついで、薄暗い岩天井の高いところから、湿った壁に沿って滴り落ちる幻想的で華麗なフランボワイヤン式の雨となって震え、波立ち、あたかも、祈祷書を持った両親のあとにしたがって私が進んでいるのが、くねくねとねじれた鍾乳石が七色に輝くどこかの鍾乳洞の広間ででもあるかのようだった。(I, 59)

動きを担う「もの」の内に、ヴォリュームが生成する。そのヴォリュームは、対象に対応しつつ向きあう人の内に生成する喜びの動性としてもある。

しかし視点を移動させることすらなしに、ヴォリュームを得る例がある。それは、見る者が身を置く場を計ろうとしながらも遠近感がうまく定まらず、そうであるのに、そのうちに、むしろ定まらない像に楽しみを見出すときである。そこに、見る人独自の空間構成が得られる。

一例は秋が来る頃、美しい散歩道をたどる語り手によって示される視界である。

この地平線をよく見ると、パノラマ館ならその円い屋根の下に蠟細工の人物が前面に置かれ、背後のカンヴァスにまるで奥行きやヴォリュームと錯覚するような外観を与えるのだが、ここではパノラマ館とは逆の技巧によっていて、耕された庭園からムードンとモン・ヴァレリアンの自然の高台までずっと目を移しても、どこに境を置けばよいか分からないまま、こうして自然の本物の田園を造園技術の作品のなかに投げ入れる一方で、人工の快さを本物の田舎を超えた彼方にまで投影していたのだった。(Ⅱ, 679)



トマス・コール「アルカディア」(1836頃)

動きの生成を、コントラストに求めることもできる。光の半身である影が光と成すコントラストの効果をヴァールと呼べるだろうか²⁹⁾、それは、ヴォリュームが明暗の効果によって具体化するときの名称ともできる。以下の文章は、ヴァールを一種の動きとして見せてくれる。つまり、光を追う眼が影にいたるのだ。「光がまるで現実を破壊してしまったようなこの日には、いくつかの暗くて透明な存在の中にこそ現実が集約されており、それは対照によって、いっそう強くいっそう身近な生命の印象を与えていた。影である」(Ⅱ, 254)³⁰⁾。

そして以下に見る文章は明確に、月の光がそれぞれのものに添って「動き」を与える姿を描いている。

外では万物もまた、月の光を乱さないように、じっと身を固くして息をひそめているようだった——月の光はひとつひとつのものの前方に、ものそれ自体よりも濃密で具体的な反映をくり広げ、ものを二重にし、後退させ、あたかもそれまで畳んであった地図を広げるように、風景を薄くすると同時にこれを拡大していた。動かなければいけないもの、たとえばどこかのマロニエの葉の茂みが、ざわついている。葉の入念なざわめきは全体にわたり、微妙をきわめた陰影とこのうえもない繊細さにいたったのだが、ほかのものの上にあふれ出てそれと溶け合おうとはしないで、茂みだけの動きに限られていた。(Ⅰ, 32)

「微妙をきわめた陰影と繊細さ」をもって、左右に、そして上下に、ここではまるで重なり合っ

ている濃淡の影絵が揺れているかのようだ。また、なぞられる個々の姿は、触知しうる動きと
なっている。そして、その動きの抑制ある姿は、人にまさに「自然」の精妙さを伝える。

この精妙さが人において認められるとき、埋め得ない他者との距離が測られることになる。
それは、やっと自らの「囚われの女」としたアルベルティーヌのヴォリューム（奥行き）とヴァ
ルール（浮き彫りと影）に圧倒される語り手の姿である。「私は、私との関係において、間
に入る空間の美を私に感じさせる異なる位置を占めるアルベルティーヌを、人生のこ・と・な・る・年・毎
において見ていた。そして、私が彼女を見ない間に経過したこの長い時の空間の透明な奥・行・き
のうえに、私が眼の前にしているバラ色の人が、神秘的な影と力強い浮・き・彫・りで形を成したの
だった」(Ⅲ, 577)。

◎ヴォリュームの空虚

差異を含む多層としての対象、それが示すヴォリュームを前にして人が茫然とする。そうい
う経験を持つのは、今は去っていったアルベルティーヌに関して、かつてあんなに知ったかっ
たことを知らされながら、もはやそこに何の意味も見出しえない語り手である。このヴォ
リュームは彼の眼には、「深みから浮き上がる無用な真実 inutile vérité」(Ⅳ, 182) としか映ら
なかった。しかし無用な真実の苦さは、「時」の中に翻弄される人間のものである。と同時に、
観念と言葉のあいだに自らを求める人間の精神の暗さである。しかし、「どんな観念にも反論
の可能性が含まれているし、どんな言葉にも反対の言葉が潜んでいる」(Ⅳ, 182) のであるか
ら、空虚と充溢はひとつのことでもある。

そしてまた、私たちは多くの語を持つが、その語自体としての経験を持つということに至る
ものではない。たとえば極端な場合としての「朝の目覚め」であるが、その経験の内容である
無「意識」からの瞬時の「飛び出し」のたびに、人はだれしも既成のイメージから逸れるしか
ない体験を自身のものとするはずだ。それゆえ語り手は確かに、「毎朝が私にとって異なる国
だった」というのだった。

ところが、「朝の目覚め」という語に対応して人が持つイメージは千差万別であるにしても、
「それ」を描くために、あらゆる人の経験の総体をまとめても充分ではない。語り手は、先
に言及した「朝ごとの異なる世界への目覚め」を語ったあとに続けて、「私の怠慢自体も、そ
れがま・と・う・新・し・い・形・の・も・と・に・あ・っ・た・の・で、私・は・ど・の・よ・う・に・そ・れ・を・認・め・え・た・だ・ろ・う」(Ⅲ, 589) と
言うことになる。「目覚め」は、描く対象としての典型的な魅惑をもつ移りゆく過程であるが、
それをこのように語るプルーストは、そこでの意識的な方法の明確さを認めないということ
だ。つまり、ある種の集合の不均衡にしか「現実」への迫りかたはないとする。たとえば語り
手は、集合の必要性和その恣意性をつなげること、つまりは、特定の状況に流されて生きるこ
とが一つの解決策だと知る。

時には、どうにもならない悪天候のもとでは、止むことなく降り続く雨で家に降り込めら
れているだけで、そこには、すべっていくような快さ、心を落ち着かせる静けさ、航海の

楽しさがあるのだった。また別の時には、晴れた日でベッドにじっとしていると、木の幹をぐるりとするように私の周りに影を回転させた。さらに別の日には、近くの寺院の最初の鐘が鳴ると、朝のお勤めをする信者のように数少ないが、生ぬるい風が溶かしてまき散らすそのかすかな音のにわか雨が、暗い空を少し白くしたのだった。(Ⅲ, 589-90)

このように列挙される浮遊する楽しさにしても、どのようにも事態を「認め得ない」とする語り手がようやく持つものである。

ここでドゥルーズの反復³¹⁾の定義が参考になる。それは、「反復は繰り返す事物において何も変えないが、それを見る人の精神において何かを変える」³²⁾というものである。反復は、「時」のなかを生きる人間による誠実な現実のたどり方であるが、それぞれが微妙な差異を含んでおり、「生」の認識の驚嘆を黙したまま散逸させる私たちの時々の姿を反映するものである。そしてブルーストは、「異なる光の下で20回同じテーマを扱おうとする文学者を考えてみよう」(CSB, 276)と提案する。彼自身でもあるその文学者は、「なにか深く、微妙で、力強く、圧倒的で、オリジナルな、心を捉える」(Ⅳ, 181-2) 文を書くと言われる。その試みは、「何度も発したような文章によってではなく、新しい記号によって真実が開示されること」(Ⅳ, 181-2) への望みに支えられているのであり、私たちは、その「新しい記号」が呈する形を「生と時を介在させるヴォリューム」と捉えることで、以下において考えたい³³⁾。

◎生と時を介在させるヴォリューム

新しい記号であることを意図しうる文体とは何か。対象に認められる重要な特質を際立たせるという点で、芸術は現実の不均衡化作用、または相対的集中化である。芸術は変形作用だというのは、世界が「私との関係」にあるからだ。ブルーストは「作家の義務と仕事は、翻訳者のそれなのだ」(Ⅳ, 469) とし、世界の多様というあり方を、驚嘆へと変わりうる迷いにつなげて、以下のように語る。

私たちは孔雀を覚えていて、その前にでてゆこうとしていたが、一輪の牡丹の花を私たちは見出すのだ。そしてこの避けられない驚きは決して唯一の驚きではない。というのも、それと並んで、もはや様式化された回想と現実の間の相違ではなく、この前私たちが会った人と、今日別の角度で私たちの前に現れて新たな一面を見せる人との間の相違から生まれる、もう一つの驚きが存在しているからだ。人間の顔はまことに、東方の神統記の神の顔に似ている。たくさんの顔が並んでいるが、それらは異なった面の上におかれているので、決して同時に見ることはできないのである。(Ⅱ, 269-70)

「時」を生きる人間にこの認識をもって向かい合う作家とは、「いつか古典的となる資格のある革新者」(CSB, 617)³⁴⁾であるが、しかしながら彼は、「認識する自身」に対して不安をもっていた。

自分がもはや自分ではないという恐れはかつて私を恐怖させた。いろんな人を愛した或る人間が、ある日もう存在しないという考えを私は受け入れられないのだから、私が感じる新しい愛のひとつひとは、一種の死のようなものだろう。しかし、自らを新しくすることで、この恐怖は自然に信念のある静まりに変わっていった。(IV, 614)³⁵⁾

「時」によって流されながらも自らを新しくする「私」とはどんなものか。そのあり方の例を見るのは、人間の「現実の一部のアレゴリー」が提示される場としての劇場にいる語り手である。つまり劇場は、状況が重複する場としてあるのだが、そこにおいて本来多面的である人物は、所属する社会層の反映をもうけながら、虚実のドラマの並行に直面するのである。語り手の観察は、「その年の最も輝かしい婦人たちのみによってボックス席が束の間のパノラマを構成している劇場」(II, 353)においてなされた。そこでの語り手の対応は受動でありながらも、その反応は能動だとできる。

そのパノラマは、死や、スキャンダルや、病気や、仲たがいによって、まもなく姿を変えてしまうのだろうが、しかし今は、注意と熱気と、眩惑と埃と、エレガンスと倦怠によって固定されていた。すなわち、無意識の期待と静かな無気力状態からなるこの一種の永続的で悲劇的な瞬間、後から振り返れば、爆弾の破裂や火事の最初に上がった火の手に先立つものに見えるこの瞬間のなかに、固定されていたのである。(II, 354)

ここに見られる「今に在る」パノラマとは、いわば、時差を取り込んだ「主体」の形そのもの、つまりは日々を生きる「私」の状況、ひいては、無数に続いていく生の形である。

その場にあって語り手は、「私は以前のように、ラ・ベルマの一举一動を不動化することができるようにとか、たちまち消えてしまうある舞台照明のなかに彼女が一瞬だけ見せはするのだが、それからは二度と見せることはない色彩の美しい効果を不動化することができるようにとか、また、彼女に百回同じ詩句を言わせたいとかは、もはや望まなかった」(II, 351)とする。つまり、かつてのように日常的な流れに逆らう「時」を舞台に見ようとするのではなく、今そこでの新しい楽しみ方を語るのだ。その楽しみとは、詩的テキストの朗読に見出すさまざまな要素を捉えるものであるが、この対応は、人々が時空を束の間共有しては去っていき、また他の人にとって代わられる人間の世界の意味生成のあり方に、なんと似通っていることだろう。

なるほど、一つ一つの言葉は固有の抑揚を持っていたし、ラ・ベルマの朗読の仕方においても、観客は詩句をはっきりとらえることができた。一つの脚韻、つまりそれに先行する脚韻に似ていると同時に異なったものでもあり、先行する脚韻が動機になったものでありながら、そこに新しい観念というヴァリエーションを導き入れる何ものか、それを聞きながら、思想と韻律という二つの体系が重なり合うのを感じることは、それだけですでに秩

序ある複雑さの、そして美の、最初の要素ではないだろうか。ところがラ・ベルマは、個々の言葉だけではなく詩句を、いや「長台詞」さえをも、それらよりも広いくつもの塊に入りこませていたのであり、そうしたかたまりがその境界のところまで来ると、やむを得ずいったん停止したり中断されたりするのを見るのは、魅力的なことだった。(Ⅱ, 351-2)³⁶⁾

似ていると同時に異なり、互いに動機となりつつヴァリエーションを導き入れる多層の体系、その秩序ある複雑さとは、人々が生きる日々の「時」が重なりながらも、それぞれの人が去っていくなかで、意味をそれぞれに遺して行く形なのだ。

時をかけて「もの」との関わりにおいて引き出される本質こそ、芸術が表現すべきものなのであるが、一篇の詩が持ちうる絶対性には依らない散文による小説を手段とするプルーストは、以下の諦めをあらかじめ持っている。すなわち「そうした芸術は、たとえ表現に失敗しても、その無力さからやはり一つの教訓を引き出すことが出来る(…)。その教訓とは、すなわち、こうした物の中に保たれている過去の本質には、主観的で伝達不可能な部分があるということだ」(Ⅳ, 463)。しかしながらそこには、何かが起こっている。

意味の震えは、(…)「自然らしさ」が動揺し始め、意味作用を発揮しはじめるときだ。さまざまの言葉づかいの機械が作動しはじめ、「自然」が、その自然のなかに凝縮され眠らされていたありとあらゆる社会性によって揺すられ、震える。そこで私は、改めてさまざまの文章のもつ「自然らしさ」を目の前にして驚く、(…)この意味論的読み取りという最初の状態に対して、ほかの場所で、ほとんど矛盾するように、対立的に別のある価値が生じる。すなわち、意味が、非＝意味化によって消滅するまえに、また震えを見せるのだ。つまり《確かに意味が存在している》のに、その意味は「固まら」ず、「捉え」られようとしないのである³⁷⁾。

束の間の〈意味の震え〉に導かれて、散乱と連続を追い求める仕事はさらに続けられる。なぜなら、「なるほど孤独な生活の方がいっそう価値があり、いっそう豊かで苦しみも少なかったかも知れない」。しかしそれは、「自己の外へと通じているだろうか」。プルーストがとる道、「その道は私道であるけれども、すぐに大きな道に通じており、そこには人が苦しんだ時にしか知ることのできないもの、他人の生活が過ぎていくのである」(Ⅲ, 387-6)。困難な野望を抱くプルーストであるが、逃げ続ける対象との関わりを、たとえば以下のように詠嘆する。

空間と時間の中にばらまかれた存在は、もはやわたしたちにとってひとりの女ではなく、私たちが明らかにすることのできない一連の出来事、解くことのできない一連の問題であり、言い換えれば、無駄なことであるというのに、船を飲み込んだ罰だとして、クセルクセス³⁸⁾のように私たちが打ち据えようとする海なのだった。(Ⅲ, 612)

しかしこれが、書き続ける作家の姿勢であり文体である。「空間と時間の中にばらまかれた存在」に向きあって、同じように空間と時間の中をさ迷いながら、人間に対して無関心しか持たない「海」がこたえてくれることを求めて、プルーストの文体は紡がれていく。

注

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、*Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et le jours*, Pléiade, 1971 は、JS の略記と頁数で、プルーストの書簡集 (*Correspondance de M. Proust*, édité par P. Kolb, Plon) (全21巻) は、略記 *Corr.* と巻数、および頁数で示す。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、『プルースト評論選 I, II』(穂苅瑞穂編、ちくま文庫、2002年)を参照させて頂いた。

- 1) 「絵画の構成要素と文体」 [I] 一額縁 (2002.12)、[II] 一線 (2003.7)、[III] 一形 (2003.12)、[IV] 一色彩 (2005.7)。いずれも、『論集』神戸女学院大学研究所。
- 2) それは、エルスティールとセヴィニエ夫人が類似して見せる「論理的な順で事を提示する代わりにまず結果を、つまり原因から始めるのではなく、私たちが打つ幻影を私たちに示す」(III, 880) 方法である。それは、知覚する順序どおりに、つまり、名辞や概念の代わりに「私たちの印象」を重視する方法である。
- 3) 『フランソワ・シャンピ』は母の声 (I, 42) につながり、語り手における「書物との経験」の広がりにつながる。「ママンが床につき眠ってしまったあとも、月光がベッドの上にその枝を黒く切り取っているマロニエの陰で横になっている室内にある私には月光の魔術をかけられた森の下のシャンピの魔法の夜は続いていくのだった。私は、優しく寛大で、繊細な抑揚に満ちたママンの美しい声を耳にし続けた。(Cahier 8, I, 694の esquisse に引用。また、Jonathan Paul Murphy, *Proust's Art*, Peter Lang, 2001, p. 43に引用)

少年時の思い出として位置づけられる『フランソワ・シャンピ』の読書は、物語の最終部近くでも取り上げられる。それは、語り手が自身の作品に取り掛かろうとする直前、ゲルマント邸での事である。「図書室で『フランソワ・シャンピ』を手にとると、ただちに私のうちには子供が立ち上がり、私の場を占める。彼一人だけが、この『フランソワ・シャンピ』のタイトルを読む権利を持っている」(IV, 464)。その少年は、これがかつて読んだ時の庭の空気と同じ空気の印象と同時に、さまざまな土地や人生について持ったのと同じ夢、また、翌くる日についての同じ不安を抱きながらその本を読むのだった (IV, 464)。この「本」が孕む時の経過、指標となる最初の印象としてのあり方、また喚起する「作品」というものへの思い、それらは語り手に対する書くことへの促しとしてある。

『フランソワ・シャンピ』を包む光の特性とは、「時」の刻印を受けた質量とできる。そういう光の別の例として、室内にあって語り手が突如持った以下のイメージがある。「もはや以前の印象の記憶ではなく、ごく最近フォルトユニの青と金のガウンによって呼び覚まされた昔の欲望の思い出が、私の眼のまえに別な春を繰り広げた。それはもう葉の生い茂る春ではなく、私がいま自分に囁いた『ヴェネツィア』という地名のために、かえってその木々や花を突然奪い去られた春である」(III, 913)。

- 4) Roland Barthes, 《Une idée de recherche》in *Recherche de Proust*, 《Points》, Seuil, 1980, p. 38. この変容の相関を、「見るべき光景」として指定するのが、たとえば以下の文である。「暑さと消化の最初の痺れを感じたとき、テラスの葉の茂みごしにジャージー島の客船がエナメルのような海の上を滑っていくのを私は眺めたかった」(III, 386)。それは、隣接性を質とするメトニミーにメタファーがつながる例である。
- 5) 参考：ウラジミール・ナボコフ『ヨーロッパ文学史』3頁、282-4頁。ナボコフは、月の光を細部の重視に焦点をあわせて論じる。Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974, pp. 49-52. ジャン＝ピエール・リシャールは「読むことは言葉をめぐる根元的な経験の追体験である」とし、書

き手の「感覚的世界」の「個別性」、つまりは物質世界との感覚的接触の質を論じてみせた。ここでは、陽の光の魔術的な効果が論じられる。

- 6) René, Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, pp. 149-50.
- 7) 光によって生じる物体の変化を再現しようとする画家にとって、緻密な仕上がりは不可能だとセザンヌは確信した。彼は下地の白い色で光を表現することができると考え、風景画に絵の具を塗らない部分を残しておくこともあった。
- 8) この方法を実践するのは、「注2」で述べた、月光による光景の捉え方の錯覚を描くセヴィニエ夫人である。その文章が『失われた時』に引用されている(Ⅱ, 14)。月光に誘われて、並木の遊歩道に夫人が出たときの光景描写である。「その空気は私の部屋と同じように気持ちがいいのです。私は、無数の妖怪変化を見つけます。白衣と黒衣の修道僧たち、灰色と白のたくさんの尼さんたち、白い布切れがあちこちに撒かれ、木々にもたれて真っ直ぐに立ったまま埋葬されている人たちなどを見つけます」。
- 9) *Petit Larousse de la peinture*, Larousse, 1979, p. 1470.
- 10) 光という対象との添い方は、レオニ叔母の部屋に満ちる「匂い」の描写にかよう。参照：拙論「コンブレのイメージ世界(1. コンブレの街で I)」『神戸女学院大学論集』、第36巻第1号、1989年7月、62-79頁。
- 11) *Corr.* t. XVI, p. 188. Walter Berry 宛。
- 12) *Corr.* t. I, p. 446. Mainguet 宛。しかし、反映という語が安易な表現への自戒として使われている文がある。「私は皆がしているように——この方が誤りは重大であるにもかかわらず——通りがかりの女性の顔に何らかの目鼻立ちの特徴を想定し続けることも出来るだろうが、実はそこには、鼻や頬やあごではなく、何もない空間しか存在していないはずであり、その空間にはせいぜい私たちの欲望の反映が戯れているだけなのかもしれない」(Ⅳ, 622)。
- 13) 注10を参照。また、音の反映も考えられる。プルーストの愛読書に『メロヴィンガ朝時代の物語集』があった。この王朝の人物名には、—bert をつけるものが多く、Dagobert, Sigebert, Childebert などがある。固有名は、探求と解説に自らを供する。それはまた、そこに人が身を投じる文化〈環境〉である(Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, coll. Points, (1953) 1972, Seuil, pp. 121-134)。
- 14) ここでの「森、アンシャン・レジーム、薄暗くひんやりとした」匂いは、匂いの奥行きにおいて「変質」を引き寄せている。『失われた時』の冒頭で、床についている語り手が抱く意識の内容においても、同様の「変容するものの並列」が見られる。『失われた時を求めて』の冒頭で短い眠りから覚めた語り手は、夢のなかでは「私には、自分が本が語っていたものであると思えた。教会や、四重奏曲や、フランソワ一世(フランス王：1494-1547)とシャルル・カン(カール五世神聖ローマ皇帝：1500-8)の張り合いというように」(Ⅰ, 3)と語る。参照：拙稿「〈同語反復〉と〈対義結合〉で描くスワンのポルトレ」『論集』神戸女学院大学研究所、第47巻第1号、2000年7月、26-63頁。
- 15) 《Chardin et Rembrandt》論(CSB, 372-82)
- 16) この描写と類似する文章が、実際にプルーストが少年時に住んだオートゥイユの家を描く文章にある。「そして私は食堂に入る。そこには、透明なコンポート皿に積まれたサクランボの香りがする非物質の瑪瑙のように透明で凍った大気が満ちていて、このうえなく俗っぽくブルジョワ風であるが、それでも私をうっとりさせたナイフがクリスタルの小さなプリズムに立てかけてあった」(CSB, 573)。
また、エルスティールの水彩画のなかに見て以来、語り手が現実の中に見出そうともし、また詩的なものとして愛したものと、ありきたりの日用品や『静物』の深い生命の中の美であり、それが見出される食後のテーブルの様子である。そこにあったのは、「まだ斜めに置かれたままのナイフの中断された仕草、また、太陽の光が黄色いビロード布切れを差込んでいる乱雑に置かれたナプキンの膨らんだ円みであり、そして、その上品な朝顔形をよりよく見せている半分飲み残されたワイン・グラスであったが、陽射しがそこで凝固したような透明なこのグラスの底には、暗く、しかし光がちらちらしているぶどう酒が残っていた。また、ヴォリュームの移動であり、照明による液体の変質であり、もう半ば空になった果物入れの中で緑から青に、青から金にと移っていくプラムの変わりよう

であったが、さらには一日に二度テーブル・クロスのまわりに座を占めに来る古びた椅子の動きであったが、そのクロスはまるで食道楽の祭りがとり行われている祭壇の上にもテーブルの上と同じようにしかれていて、その上に運ばれた牡蠣の殻の底には、小さな石の聖水盤の中のように浄めの水が数滴残っていた」(Ⅱ, 224)。

また、郊外で見かけた田舎風の食堂には「さくらんぼやあんずの砂糖煮の匂い、そしてリング酒やグリュイエール・チーズの匂いが満ち、それらは、影が光を帯びながら凝固したなかに吊り下げられていたが、まるで瑪瑙の内側のような微妙な筋をつけられており、一方、プリズムのようなガラスのナイフ受けは、そこに虹を作り出したり、蠟引きのテーブル・クロスのあちこちに孔雀の目玉模様を縫い付けるのだった」(Ⅲ, 912)。

- 17) 光の言及のないまま「黄金」が用いられるのは、コンブレの村の教会の墓石の描写においてである。「石は時を経て柔らかくなり、蜂蜜のように流れて黄金色の流れ *flot blond*」をみせる (Ⅰ, 58)。
- 18) 夜の街で見かける光景に「創作」が介入することに対応して、夜にしか出来ないこととしての「書く行為」が語られる。「書くのは夜であり、人は愛するものの再生を、それをあきらめることによってしか果すことができない。続ければ、失ったものに時に会おうのだ」(Ⅳ, 620-1)。また、「真の書物は、真昼の光や雑談の子供ではなく、暗闇と沈黙の子供でなければならない」(Ⅳ, 476) ともある。そして、『見出された時』で自らの作品に取りかかる直前の語り手は、世界に反応する力や感動する力を自身が失ったと感じたとき、「木々の上に光と影を分ける線を描きとめようとしながらも感じた倦怠、そして退屈を思いだすのだった」(Ⅳ, 443)。
- 19) 語り手が対アルベルティーヌとの関わりで持つ経験は、認識の不透明を際立たせる。「私は、ガラスの私の側から見た出来事を理解している」という語り手は、眠るアルベルティーヌを見ることに安らぎを得つつも、「寝ている彼女は死んだ女。肉体は嘘の塊」(Ⅲ, 862) とする。眠るアルベルティーヌは三箇所に分けて描かれる (Ⅲ, 578-82, Ⅲ, 620-22, Ⅲ, 862)。参照：拙論「絵画の構成要素と文体」[Ⅲ]一形、前出『論集』2003年12月、2-27頁。

また少女は、「無数に変化するスポットライトの効果にしたがって、色や形や性格を変える踊り手」に見立てられる (Ⅱ, 299) と同時に、「光を発する一個の彗星のように一団となって、周りを無視して堤防沿いに前進してくる少女たち」(Ⅱ, 149) でもある。
- 20) 閃光も、一瞬ゆえの永遠の魅惑を持つ充実である。語り手が「瞬間」を考えるきっかけは、エルステールの一枚の水辺の人々を描く絵である。「瞬間は私たちの上に凄い力で覆いかぶさる」ので、「しっかり固定されたこの絵は、最も逃げ去りやすいものの印象を与え、描かれた女性は今にも振り返り、船は消え去り、影は場を変えそうに感じられる」(Ⅱ, 714)。一瞬というものの魅惑を言い換えれば、「隣り合う多様な光によって同時に提示された瞬間の色々は再びもう見出せない」ということである。そして神話を主題とする絵では、考察された誠実さが絵から冷たさを取り去っているとされるのだが、それは「瞬間において捉えることで、歴史的現実を与える」(Ⅱ, 715) ということである。
- 21) ここでモデルとなっているレンブラントの絵は、ルーヴルの『瞑想する哲学者』(1631)『エマオの巡礼者たち』とされる (吉川一義、『現代文学66』2002年12月、4頁)。
- 22) 好きな画家として、ブルーストはダ・ヴィンチとレンブラントをあげている (CSB, 337)。『Rembrandt』論 (CSB, 659-664)。
- 23) 光は、主観的・感覚的な認識を体現する。しかし、パリの貴族街フォブール・サンジェルマンに君臨するゲルマント家に憧れを持つ語り手は自らの熱狂の主観性を意識すると同時に、抱かれたイメージの2重の正当性を確信している。「ゲルマント夫人の生活に入り込めば、ゲルマントという名前がオレンジ色に輝く覆いの下に秘めている、他人の目に映るその本当の客観的な実体を知ることが出来るだろう」(Ⅱ, 330)。
- 24) 『セザンヌの手紙』ジョン・リウオールド編、池上忠治訳、筑摩書房、1967年、(1870年、ピサロ宛の書簡) 112頁。
- 25) M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 304. M. メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』。憧れの対象であるゲルマント家の「神秘と個性」(Ⅱ, 328) を語り手が考える場合にも、マチエールが比喩的に使われており、そこに、ブルーストの文体論をつなげて考えることが出来る。

語り手が想像していたゲルマント家で送られる生活とは、彼がこれまで経験したこととはまったく異なる源から流れでてくるもので、ひどく特殊なものに違いないと思われた（Ⅱ，330）。ゆえに「この住居は、（…）どんなにささやかなものであれ、まだ何かを備えていて、それはその固有のマチエールを超えた秘密の区別であった」（Ⅱ，328）と語り手はする。「もの」の固有のマチエールに密着する「日々の生」において、「時をかけた経験」が「神秘の区別」を得ていく。この動きを媒介するのが、文体である。

- 26) 見るとは構築することである。「美術愛好家は、祭壇画のパネルの一枚を見せられると、他の部分が、どの教会、どの美術館、どの個人コレクションに分散しているかを思いだすだろう。（…）こうして彼は、頭の中でプレデルラを、また祭壇全体を再構成できるのだ」（Ⅳ，551）。また、「単なる社交的な交際にとどまった人や、ただの品物でさえも、数年たって思い出のなかでめぐりあうと、その周囲に人生が休むことなくさまざまな糸を織り続けており、こうしてそれらの糸が歳月の比類なく美しいビロードでそれを柔らかに包んでしまったのを私は見出すのであった」（Ⅳ，551）

そう考える根拠は、「神秘を愛する人々は、物がそれを眺めていた人たちの視線の何かを保存していると思いたがる（…）。この空想は、もしも人それぞれにとって唯一の現実である各人固有の感受性の領域にこれを移し変えるならば、真実になることだろう」（Ⅳ，463）とする考え方である。

詩人の精神の神秘の法則は、以下のように語られる。サクランボの木の前に立ち尽くす詩人が捜し求めているものは、「どうやら木の彼方にあるらしい。（…）二重のサクランボの木という種類の名で呼ばれる無意識で確かな建築的思考が、どうして春が来るとあの押し型模様のついた無数の小さな白い球をきちんと置き並べるのだろうか（…）と思いながら見つめているのは、どうも自然とは思われない。（…）詩人は自分自身の心の中と同時に二重のサクランボの木の中を見つめている」（CSB，417-8）。「建築的思考」が経験の上にたって眼をこらすのは、自分の心の中と、二重の対象の中である。

『ジャン・サントウイユ』には、海洋生物という怠惰な動物の生態が人間と比較される箇所がある。「動物の命においてのみ、私たちは、眠り、食物、海、風を、純粹で、生命全体に満ちたものとして見ることが出来る。しかし、陽を浴びて食べた物を消化しながら空と海を見る時間には、また、戸外でまどろむときには、（…）精神を空っぽにして何の煩いもなく幸せなときには、私たちは動物よりずっとそれを楽しむのだ。それは、同時に想像力によって楽しむからだ」（JS，369）。

まったく同様のことを、経験としての奥行きを語るヴァレリーが示唆している。「心身ともにリラックスして無為を楽しむ人間は、想像力も働かせることによって、真に無為の価値を知っている」（Paul Valéry, *Oeuvres Tome I*, Pléiade, 1957, p. 1393）。それは静の中の動であり、人間のこの楽しみは、メタファーの感性である。

- 27) またいわば、重なる像としてのヴォリュームがある。微笑みつつ語り手の部屋に入ってくるアルベルティーヌの身体には、彼がかつての滞在以来訪れていない「バルベックで過ごした日々」が含まれており、抱きしめる彼女の頬には、「バルベックの浜辺の全体」があるようだった（Ⅱ，363）。

- 28) 参照：（Ⅱ，290）

- 29) 調子（色調）のヴァルールとは、隣接する形態との対比における形態の密度（intensité）を指す（René, Passeron, *Clefs pour la peinture*, Seghers, 1969, p. 43）。

光を先に考えたとき、その細分化の効果である場の均質性を取り上げた。それは、いわゆる印象派の絵に共通して見られるあり方であり、印象派においては、色彩や光は輪郭を越えてヴァールの均質性（同質性）を実現するようになる。実際、彼らは黒や黒白の対照は用いない。

月光による明暗のコントラスト効果からの展開として、比喩表現が生れる例がある。「月光の輝く夜には、地面のすぐ傍らに、光と影のコントラストが出来て街には珍しい効果を与える。真冬でも、オスマン通りの誰も雪かきをするものがない積雪の上に月光が広がって、アルプスの氷河を思わせる」。それは楽園の草原とも見えたのだが、「緑色ではなく、月光ゆえにまばゆい白であり、月は、翡翠の雪の上に輝き、ただ、花咲く梨の花びらだけで織られた草原だともいえた」（Ⅳ，314-5）。

- 30) 影とは、表層にとどまるものの裏打ちであり、表層にとどまるものが動きへと傾いてもいることを証するものである。「暑さを避けて岩の間にうずくまってしまう海の女神たち、エルステールがそっと待ち伏せて、ダ・ヴィンチの作品にもひけをとらないほど美しいくすんだ上塗りの下にま

んまと不意を襲って捉えた女神」とは、「するりと身を隠す、あの敏捷で物言わぬ素晴らしい影」のことである(Ⅱ, 277)。

私たちがマチスの影のない画面における省略されたタッチに見るのは、表層と影が一体となった「型」からリズムへとつながる感性だといえるだろう。

- 31) Jean, Milly, *La phrase de Proust*, Larousse, pp. 170, 194-8. 反復は、ブルーストにおいて大きな主題をなす。それが「本質・真実」につながる論議は、作家ベルゴットの作品に話者が指摘する「morceau idéal」である。これはある種の繰り返しであるが、そこから旅立ってきたとも考えられる「祖国」を芸術家が目指すなかでの見果てぬ対象を指す単語である。見出しうる類似性は、作品全体において漠然とした更なる探求を促す。つまり「作家はその登場人物の人生の途上で、その人の恋愛を次々と似たように描き、こうして自分のことを真似させるのではなく、創りだしているという印象を与える。というのは、人工的な改革よりも、新しい真実を示唆するような反復のほうに力があるからだ」(Ⅱ, 248)。

反復はまた、「美」をめぐる探られる。ブルーストはセヴィニエ夫人の印象派の傾向を語るなかで、この傾向を同じく持つ人としてドストエフスキーを挙げ、小説中の女性の独特な美を「その神秘的な表情、突発的な振る舞い」とする一方で、それをまた、ドラマが展開する住居に位置づける。この反復される新奇な美は、ドストエフスキーのあらゆる作品のいたるところに類似のものとして表れる。

同様に、『失われた時』における語り手の愛の挿話も、ただ一つの対象に収斂する。つまり語り手は次々と、ジルベルト、ゲルマント夫人、アルベルティーヌのために苦しむ。次々とまた、彼は彼女たちを忘却し、そして異なる人々に捧げられた彼の愛だけが継続した(Ⅳ, 481)(Ⅳ, 593, 597)。たしかに「心変わり」の言葉があるように、人間は「心変わり」を経験する。しかし、「心変わり」そのものはない。この対言語への苛立ちは、言語を操りつつ、その欠落をブルーストに暴かせる。

- 32) Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, 1968, p. 96. モチーフも反復するものである。他方テーマを、反復を産み出す場と定義できる。ブルーストは「スタンダール論」《Notes sur Stendhal》(CSB, 653-6)において、「ある意味で、美しい書物は出来事のいろいろに対して、それに対応する魂の一片を加える。『赤と黒』においては、一つ一つの筋立てに続いて、魂の内部で無意識裡に起こっていることを指し示す文章の一部がくるが、それがモチーフの小説ということである」(CSB, 655)とする。

部分は全体を反映し、全体はその全構成要素を一つにまとめて扱う。それゆえ、身振りと服装は同じ調子で調和しなければならない。両者の間の不一致は全体を台無しにする、というわけで、「ルグランダンに祖母は、少しうますぎる話し方をするだけ」を批判していた。本のように、少しあまりにうまく話しすぎる、その言葉には、いつもヒラヒラしている彼のネクタイ、そして、ほとんど小学生のように真っ直ぐな上着に見られる自然さがないと」いうのだった(Ⅰ, 67)。

オデットという人物における部分的には多様な自律、そして全体的にはかたくなな偏狭さ、このことは、高等娼婦からブルジョワのスワン夫人となり、ついでフォルシュヴィル伯爵夫人から最後には大貴族ゲルマント公爵の愛人となる彼女が、年をとって再び男に囲われる生活を送り、その経験にもかかわらず、再びバラ色の夫人になることを目指す姿にも見られる(Ⅳ, 593)。この変容を支える偏狭な多様性は、スワンとの結婚まえ、シックな場所とはどこかを問われて、「日曜日のランペラトリス大通り、五時の湖水一周(以上は、第二帝政的)、木曜日のエデン座、金曜日の競馬場(以上、第三共和制的)」と答えるオデットのイメージ世界(Ⅰ, 608-9)の非弁別性につながる。

人が他人について抱くイメージの途方のなさが語られるのは、たとえば、名門貴族のダンディーであるサン＝ルーと安っぽい娼婦ラシェルの関係における前者の絶対的な弱さにおいてである。驚嘆して語源学に問かける語り手(Ⅱ, 476-7)は、人間の想像力の力に感動する(Ⅱ, 456, 458)。

- 33) その一例は固有名への対応であり、それは、テキストのヴァリエーションの扱いにも似ている。一例は、「パルム」の町の「記述」である(Ⅰ, 380-1)。
- 34) このイメージを、「時のパースペクティブ」とすることができる。本来、ブルーストが「時のパースペクティブ」と呼ぶのは、時の経過による芸術作品の評価の変遷である。すなわち、「社交界の人たちは、彼らにシャルダンの絵を好ましく思わせている、すくなくとも抵抗なしに眺めさせる、あの時

のパースペクティヴというものを、エルスティールの作品の場合には考えに入れないのだ。アングルとマネがそっくり同じように見えたことがあった、とつぶやく人もあったであろう」(Ⅱ, 713)。また、マネの『オランピア』は、発表時にスキャンダルを起したが、50年後には一般に受け入れられていた(CSB, 189-90)という事実である。すなわち、『オランピア』がアングルの古典としての名作『グラント・オダリスク』に見える(Ⅱ, 812)のであり、「マネの『オランピア』は、なみいるアングルの模倣者よりも、ずっと見事にアングルを継承しています」とプルーストは書簡で言っている(Corr. t. XIX, p. 317)。

また、社交の場での会話において、語り手が貴族の家系図の説明を受けるときの反応も、一種の「時のパースペクティヴ」といえる。すなわち「貴族の住居には、世代を越えて多くの歴史的な人物が結びついているので」、そのとき「私は、カルパッチオかまたはメモリンクが連作を描いた聖遺物箱にも似たものを思い浮かべ」、その連作のいくつかについて語る(Ⅱ, 825)。これに類する例として、エルスティールはシャルダンに、「自分と同じ種類の試み、自分の作品を先取りしたようないくつもの断片を認める」(Ⅱ, 713)。語り手の場合には、ボードレールが語る光は、「目の前のこれではないかと感じるときがあった」(Ⅱ, 34)と言う。それは、先人に例を見て自らの視像を重ねるパースペクティヴであり、テーマのパラレリズムが生きる場(Ⅱ, 691)(Ⅲ, 544)である。

以下は、反復を内分泌するパースペクティヴである。「ある年令を過ぎると、かつての子供の頃の魂と、私たちがそこから生まれた今は亡き先祖の魂とが、その富と呪いを私たちにたっぷりと投げかけにやってきて、私たちが感じている新しい感情に協力しようと申し出る。私たちは新しい感情のなかに彼らからの古い刻印を消しさりつつ溶かしこんで今までにないものを作りあげる。(…)ある時期がくると、はるかかなたからやって来て私たちの囲りに集う私たちのすべての肉親を受けいれなくてはならない」(Ⅲ, 587)。

- 35) 「時の速度」のシルエットの前で、内的な不安が慰められるのは、先に生きた人による。そこで主題化されて扱われるのは、「語り手の分身＝先達であるスワン」であり、*Erreurs charmantes* (愛すべき・魅力ある過失・失敗)のテーマ、「書く」ことの考察につながる。参考：拙論「恋するスワン」『論集』第48巻第1号、2001年7月。「プルースト・文体論・文学」同、第51巻第2号、2004年12月。
- 36) ラ・ベルマの演技におけるイデーとマチエール、意味作用と記号の相関については、Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, pp. 69-78. を参照。絵画の主題と関連づけるならば、輪郭を描く要素よりも、雰囲気にかかわる要素に強調がおかれている描写が考えられる。つまり、ブリューゲルの絵のような、群れを成す対象を扱う絵である。さらには、さまざまなサロンの興亡を描く(Ⅳ, 296-388)(Ⅳ, 300)なかでプルーストが展開する「新奇さ、エレガンスの所在と発生、人気」などをめぐる論議であり、それらは、広大な「価値論」としてある。その流動性の対極にあって、同様のダイナミズムを持つのが「書く」という行為である。
- 37) R. バルト『ロラン・バルト』「意味のふるえ」佐藤信夫訳、みすず書房、125頁。
- 38) クセルクセスは、アケメネス朝ペルシア帝国、第四代の王(在位 BC486-465)。紀元前480年、第三次ペルシア戦争を起しギリシャへ侵攻したが、サラミスの海戦で大敗した。

(本稿は、神戸女学院大学研究所より2005年に交付された研究助成の成果である)

(原稿受理 2005年9月2日)