

ブルーストの風景描写における ジャポニスム

—— コンブレからバルベックへ ——

坂 本 浩 也

1908 年ごろ、ブルーストは『シルヴィ』が「あまりに歪んだかたちで讃美されている」のを嘆き、ネルヴァルのコスモポリタンな作家としての側面を喚起した¹⁾。当時ネルヴァルは、むしろ「遅れてきた 18 世紀作家、ロマン主義の影響を受けなかった、伝統に忠実で地方に根ざした、純粋なガリア人」と見なされ、『シルヴィ』においては、「理想化されたフランス生活の繊細で純朴な描写」が評価されていたという²⁾。

ジュール・ルメートルやモーリス・バレスが、「節度ある中庸な優美をそなえた土地」としてのヴァロワ地方の描写を讃えたのにたいし、ブルーストは、『シルヴィ』を「夢の夢」と見なし、それが「一種の過剰な主観主義」から生まれたもので、「非現実の色合い」を帯びていると強調した。『シルヴィ』の色彩は、「深紅の色合い、深紅ないし紫がかったビロードでできた深紅のバラの色合いであって、ひとの言う節度あるフランスの水彩画の色調ではまったくない」³⁾。ネルヴァルを「フランス的な中庸」という伝統主義やナショナリズムの理想に回収しようとする動きに抵抗して、ブルーストは、この詩人がドイツ文学（ゲーテの『ファウスト』）を翻訳し、狂気の発作に見舞われ、「東方へのノスタルジー」を抱いていたことを想起している⁴⁾。

ところで、『スワン家のほうへ』第一部「コンブレ」の物語は、「夢の夢」というよりは「回想の回想」なのだが、やはりフランスらしい田舎の伝統的かつローカルなイメージを、まさに東方やオリエンタリズムへの暗示的言及によって、独自のしかたで壊乱するように思われる。この点に着目した研究者アラン・ビュイジヌは、ゲルマント方面の散歩のエピソード冒頭におかれたキンボウゲの描写をとりあげている⁵⁾。

幼いころの私は、フランスのおとぎ話の「王子さま」のように美しいこの名前をまだ完全に綴ることはできなかったけれど、すでに曳舟の小道からキンボウ

ゲに両腕を差し出したものだ。もしかすると何世紀も前にアジアから渡来したもので、無国籍者として永遠に村に住みつき、つつましい眺望に満足し、太陽と水辺を愛し、つねに小さくみえる駅舎を眺め、それでもわが国の古い油彩画のように庶民的な飾り気のなさを發揮して、東方の輝かしい詩情をいまだ保ちつづけているのである⁶⁾。(①362 ; I-166)

ここでは、「フランスらしさのまんなかにオリエントが繊細に嵌め込まれ、すでにフランスらしさの純粹性を打ち消している」⁷⁾。もうひとつの散歩道、メゼグリーズのほうの回想にも、よく似たオリエントへの言及がある。スワンの庭に咲くりラの花が、「フランス庭園のなかにベルシャの細密画を想わせる鮮やかで混じりけのない色調を残すこのイスラムの若い天上の美女」と形容されているのだ(①299 ; I-134)⁸⁾。

コンブレの幼年時代に親しんだ植物は、「すべてにわたるオリエント化」とアラン・ビュイジヌが呼ぶ運動を予告する⁹⁾。じっさい、『失われた時を求めて』のロマネスクな地理は、バルベックとヴェネツィアを経由し、さらには戦時中のパリにいたるまで、『千夜一夜物語』の記憶を媒介にして、たびたびオリエント化する。当初コンブレでレオニ叔母のお気に入りの皿に描かれていたアラビア・ベルシャの物語は、やがてバグダッド、ポンペイ、ソドムを想像上の舞台とする同性愛者たちのロマンスに結びつくことになる。『千夜一夜物語』は、最終的にサン＝シモンの『回想録』と並び、主人公が執筆を決意する書物のモデルの位置を占める。もちろん、聖書やユダヤ人および反ユダヤ主義をめぐる言及も、ブルーストの小説におけるオリエンタリズムの重要な一面をなしている¹⁰⁾。

こうした中近東の物語の蜃気楼が小説世界に遍在しているかげで、べつの東方、つまり極東への文化的な言及が、ひとつの流れをかたちづくっていることも忘れてはならない。ここでは、すでに複数の研究者がとりあげてきたジャポニスムへの言及を、同時代のフランス文学における伝統主義・ナショナリズムへの抵抗という観点から、草稿をふまえつつ再検討することを試みたい¹¹⁾。「コンブレ」には、日本趣味にかかわる記述が三つある。プチット・マドレーヌ、睡蓮、リンゴの木の描写である。まず、そうしたジャポニスムへの言及の役割を、いま引用したキンボウゲの役割と比較する。じつのところキンボウゲの描写の草稿では、「極東の輝かしい詩情」という表現も用いられていた¹²⁾。「東方」と「極東」とは交換可能なのではないか。つづいて、日本趣味を体現する何人かの芸術家をめぐ

るトポスを検討する。モネ、ホイッスラー、ゴッコン兄弟の名前に結びつきたいいくつかの紋切型を分析することで、ブルーストの小説におけるジャポニスム使用法の特徴をより明確に定義することが可能になるだろう¹³⁾。

プチット・マドレーヌと異国の文化——日本とケルトのあいだで

「コンブレ」における日本文化への最初の言及は、もっともよく知られた水中花への言及であり、プチット・マドレーヌの挿話に無意志的想起のメタファーとして組み込まれている。このメタファーにより、無意志的想起は、潜在的なイメージがおのずと開花し、自動的に差異化しつつ認識されるプロセスとして描かれる。

そして日本人の遊びで、それまで何なのか判然としなかった紙片が、陶器の鉢に充たした水に浸したとたん、伸び広がり、輪郭がはっきりし、色づき、ほかと区別され、確かにまぎれもない花や、家や、人物になるのと同じで [以下略] (①116-117; I-47)。

異国情緒あふれる品へのこうした言及の効果は局地的ではなく、作中に複数の反響をひきおこす。そのうちの二つを確認しておこう。まず、この水に浸された「和紙製の小さな花¹⁴⁾」は、ヴィヴォンヌ川の睡蓮の出現を予告する（その睡蓮がモネのジャポニスムに結びつくことは、さきで詳述する）。そして、プチット・マドレーヌの挿話を締めくくると同時に、コンブレの後半（「就寝の悲劇」に対置される昼のコンブレ）へとつなげる水中花の隠喩は、もうひとつべつの、挿話の導入部にある文化的・民族的な言及と対になっている。それは魂の不滅をめぐる「ケルトの信仰」への言及である（①110; I-43）。ケルト文化の典拠にかんしては多くの仮説があり、決着をつけることは難しいが、ここで思い出しておきたいのは、ブルーストが草稿のなかで「ブルターニュの伝説」や「ある種の民間伝承」という表現を用いていることだ¹⁵⁾。比較してみると、最終稿における「ケルトの」という形容詞は、コンブレのカトリック的な世界（レオニ叔母の「信心深い」菓子のかたちが象徴するフランスらしさ）から遠ざかる効果を生むように思える¹⁶⁾。たしかに匂いと風味がもたらす最初の無意志的想起は、伝統的なフランスの農村に深く根ざした幼年時代をよみがえらせるものではあるが、ブルーストはこの記憶を、時間的にも空間的にも遙か遠い、西方または東方の文明に結びつけることを選んだ。そう

することで、多幸的であると同時に謎めいたこの無意志的記憶の体験という、精神ないし「主観主義」の冒険がもつ異質性を示唆しているのである。

ジヴェルニーからヴィヴォンヌ川へ——モネの睡蓮と印象派のジャポニスム

こうしていえば、ジャポニスムへの言及のすべてが一杯のお茶から出てきたことになる。第二の言及は、ゲルマントのほうの散歩道において、キンポウゲに続く華々しい光景をなす「睡蓮の花園」に関連して現れる。

ヴィヴォンヌ川のつくる小さな池は文字どおり睡蓮の花園と化していた。このあたりまで来ると岸辺にはどこも木がこんもり繁り、大きな木の影になって、水もふだんは暗い緑の地色だったが、ときに午後の夕立がやみ、からりと晴れあがった夕方、私たちが散歩から帰ってくると、水面がまるで七宝かと見まがうほど、日本風の、派手に目をひく、紫に近いライトブルーになっているのを見かけたことがある。(①365 ; I-167)

ここでもやはり文化横断的な交配の原則が作用している。まず「睡蓮 nymphéas」に先立って、ブルーストは、川の流れにぼつりぼつりと現れる「スイレン *nénuphar*」が、両岸の間で機械的に往復しつづけているさまを、レオニ叔母のような「神経症の人」だけでなく、西洋文化の粹であるダンテの『地獄篇』に描かれた哀れな受刑者になぞらえる (① 363-365 ; I-166-167)。数行先では「雅な宴」との比較によって、フランス 18 世紀文化、ヴァトーに代表される絵画ジャンルが喚起される (① 366 ; I-167)。そしてすべては、モネの連作『睡蓮、水の景色』を文学作品のなかに転置する描写文によって結ばれる。この描写文の生成過程を再構成した吉川一義によると、念頭におかれているのは 1909 年 5 月に展示された連作である¹⁷⁾。

それでは、植物を美学的対象に変容させる文化的言及のシステムにおいて、「日本風 *goût japonais*」という記述は、なにをもたらすのか。ブルーストはこの表現によって、なにを言おうとしたのか。まずは空を映す水の、ほとんど暴力的と言ってもいい、見なれない鮮やかな色調、浮世絵に見られる鮮烈な青、それから、この光り輝く水面をまるで七宝のように分割する樹々の影が描く線を喚起したと考えられるだろう。ただし、この描写文には、具体的な浮世絵の特定につながるような記述が欠けている。ブルーストが暗示しているのは、個別の作品ではなく、見てそれとわかる

「画風」にほかならない。

つまり、狙いは同時代人が日本の芸術にたいして抱くイメージを利用して、自作の舞台としてのフランスの風景を創り出すことにある。ブルーストはどのように当時の紋切型を活用したのか、『失われた時を求めて』におけるジャポニスムの広がり測定するには、さまざまな美学的言説の錯綜を解きほぐす試みが必要となる。ここでは、日本趣味のモデルないし紋切型の普及に多大な貢献をおこなった同時代人として、モネ、ホイッスラー、ゴンクール兄弟に着目したい。

モネから始めよう。ヴィヴォンヌ川の睡蓮によって、ブルーストが想起し、さらに追認していると言ってもいいのは、ジャポニスムと印象派との類縁性という紋切型である。1909年、睡蓮の連作が展示されたときには、モネ自身がこう語っていた。「わたしをどこかのグループに入れる必要があるならば [中略]、昔の日本の画家たちの近くにおいてみればいい。彼らのたぐいまれな趣味は、これまでずっとわたしを楽しませてくれたし、影によって存在を、断片によって全体を喚起する彼らの美学の暗示はすばらしいと思う」¹⁸⁾。美術批評家テオドル・デュレもまた、こう断定していた。「日本の芸術は、大胆で斬新な手法によって、自然がもつ独特の側面を表現するものだった。探究心のある芸術家に衝撃を与えないはずがなく、したがって、印象派の画家たちに強い影響を及ぼした」¹⁹⁾。

バルベックの海景——ホイッスラーと「日本の浮世絵版画の展示」

つまり睡蓮が浮かぶ池の「日本風」とは、印象派の画家たちの日本趣味を指すものであり、「コンプレ」でブルーストは、モネに倣ってヴィヴォンヌ川を日本化してみせたのである。こうしたジャポニスムと印象派との結びつきは、続篇『花咲く乙女たちのかげに』のなか、主人公がバルベックのホテルの部屋で海を眺める場面でも反復される。ただし、二つの画風の関係は、ホイッスラーへの言及によって、複雑さを増すことになる。その一節では、複数の絵画ジャンルが列挙される。「日本の浮世絵版画の展示」、「印象派の画」、「『雲の習作』」、「同じひとつの対象の生み出す効果を相異なる時刻に捉えてくり返し好んで描いた」「現代絵画の巨匠たち」（とりわけモネを想起させる）など、明らかに隣接するジャンルが問題になったあと、最後にホイッスラーの名前が引用されるのだ（④ 361-363；II-162-163）。「日本の浮世絵版画の展示」を喚起する文を引用しよう。

月のように丸くて赤い太陽がべらべらの切り抜きに見えるかたわらに、ひとひらの黄色い雲がまるで湖と化し、その湖を背景にして黒い両刃の剣のような花茎が岸辺の木々とともに浮かび上がり、私がはじめてもらった絵の具箱で見てから二度と目にしたことのない優しい色合いのピンクの一本の棒が大河のように膨らみ、その兩岸にあげられた船はみな引き出されて水に浮かぶときを待っている。(④361-362 ; II-162-163)

この一節の生成過程について確認をしておく。加藤靖恵が指摘したとおり、カイエ 37 の草稿では、おなじタイプの風景が浮世絵ではなく「掛け物」に喩えられているが、ホイッスラーの最初の回顧展がおこなわれた 1905 年、ブルーストは母親に「日本の浮世絵版画のようなタイプの絵」を見ることを勧めているのである²⁰⁾。

決定稿では、大胆に組み合わせられた色彩（赤、黄、黒、優しい色合いのピンク）が、一連の見まちがいに結びついている（月のような太陽、湖のような雲、剣のような花茎、大河のような海）。見まちがいは、ブルーストの用語でいう「変容」ないし「メタファー」にほかならない（④ 418-419 : II-191）。つまり、どれもこれも、とりわけ遠近法の効果がうみだした光学的な錯覚であり、周知のとおり、その理論的な価値は、エルスチールの大作『カルクチュイ港』の描写文とともに提示されることになる。

これらの錯覚描写につづいて、印象派への言及がなされ、おなじくエルスチールの海洋画に類出するべつのタイプの錯覚が強調される。それはまばゆい光の戯れや反映によって、隣接した異質な要素が混同され、おなじ物質に見える錯覚である。

夕刻になり私がさらに喜んだのは、水平線に吸収されて液体化した船が、印象派の画のように水平線とほとんど同じ色合いに見えて、材質も同じであるように感じられるせいで、そこだけ切り抜かれたように浮かぶ船体と網具の材質だけが薄くなり、青くかすんだ空の透かし模様となって浮き出していたときである。(④362 ; II-162)

連続する二つの風景によって、ブルーストはエルスチールの大作を支配する法則を予告していたとも言えるだろう。複数の研究者とおなじように、ここにエルスチールの三つの画風のうちの二つが提示されていると考えることもできる。「日本の影響を受けた画風」とバルベックの海洋画の

画風である (④ 418 ; II-191)²¹⁾。この解釈は、少なくとも決定稿をみるかぎりでは妥当であろう。決定稿には、エルスチールの日本的な画風の具体例はいっさい見当たらない²²⁾。

偶像崇拜としてのジャポニスム——消え去った「陶器の国の姫君」

ところがカイエ 28 の草稿には、エルスチールの前身となる（まだ名前のない）作中の画家が抱く「ジャポニスムへの情熱」をめぐる長い記述がある。その情熱は、この画家が「やがて放棄するにいたる」「偶像崇拜」のひとつとして提示されている。この点に注目しなくてはならない。画家はやがて、「風景と肖像だけを、ただ目の前にあるがままに、神話的な場面ぬきで、芸術作品や骨董品をつけくわえることもなしに描く」ようになる。つまり「ジャポニスムへの情熱」は、成熟の前段階、超克されるべき段階に位置づけられているのだ²³⁾。

ブルーストにおいて「偶像崇拜」とは、実在の物品や人物や風景を、ただそれが芸術作品のなかに描かれているというだけの理由で賛美する過ちを指す。博識が物質主義と結びついて生じる罪といってもよい。「偶像崇拜」とは、生と芸術を混同すること、芸術家の仕事の本質を見誤ることである。なぜなら、美は具体的な物質（これこれの物や人や場所）に内在するのではなく、芸術家が作品において「翻訳」する個人的な「ヴィジョン」や「印象」に宿るからだ (IV-621)。

カイエ 28 において、ブルーストは偶像崇拜をいわば入れ子状に提示して批判する。じっさいこの草稿では、まさに現実と美的表象の混同そのものが、架空の画家の日本趣味にもとづく作品の基調をなしている。どうやらそれは女性の肖像画らしいのだが、画家が「たしかな美的趣味を感じさせる配置」をおこなった結果、花瓶に生けられたツツジと陶器に描かれた花とのあいだ、小卓の上におかれた陶製の人形と、女性の衣服や手にもった扇に描かれた人物像とのあいだ、さらには女性と「屏風に描かれた女性たち」のあいだの区別が消えてゆく仕掛けになっている。しかも屏風の女性たちは、本物の女性よりも「くっきりと浮かび上がり、鏡にはさらに鮮やかな姿が映っている」というのだから、この趣味は徹底していて、過剰とも言える。視覚的な混同の原則は、のちにエルスチールの大作『カルクチュイ港』の魅力の基礎となるものだが、ここでは対照的に、日本文化にたいする偶像崇拜の一環をなす。ブルーストは、画家がもっぱらモチーフとして偏愛しているエキゾチックなオブジェを列挙することで、その美的

なフェティシズムの過ちを弾劾する。

このような画面を前にすると、「魅惑されて途方に暮れたまなざしは、生きた花と絹でできた花の区別も、生身の女性と陶器の女性 *femmes en porcelaine* の区別もつかない」。ここでブルーストは、ホイッスラーの絵画のタイトル「陶器の国の姫君 *La Princesse du pays de la porcelaine*」をほのめかす²⁴⁾。女性像をめぐる描写には、画家の個人的かつ内的な理想をめぐる理論が付記されている。

ただし、この画家の描く日本女性たちは、完全な日本人らしく見えるにはいたらなかった。目つきにどこか子供っぽさがあっても、それは東洋的な幼児性ではなく、画家がずっと描き続けてきた女性のもつ、あの古代を思わせる無表情、あの無垢なのだった²⁵⁾。

なぜブルーストは、ホイッスラーのジャポニスム絵画を下敷きにしたこの長い記述を削除したのか。最終稿で画家の経歴を語る際に、日本美術にたいする偶像崇拜が影を潜めるのは、オデットやヴェルデュラン夫人の示す「社交と日本趣味」の結合から遠く離れたところに、エルスチールを位置づけるためと解釈することもできる²⁶⁾。いずれにせよたしかなのは、最終稿において、ジャポニスム絵画の偽の日本女性たちにかわり、水彩画に描かれた女優『ミス・サクリパン』の存在感が増すことだ（この昔のオデットの肖像は、おなじカイエ 28 にすでに登場している）²⁷⁾。たしかに、「昔の若い女優のなかば男装したすがた」（④ 445 ; II-204）には、性的倒錯のテーマに接続する利点があり、さらには自転車に乗る少女アルベルチヌの「第三の性」にもつながるだろう²⁸⁾。

エルスチールのジャポニスムの主要な構成要素は、草稿では（名前を持たない）偽の日本女性像にからめて提示されていたものの、最終稿では、ふたりの女性モデルに引き継がれ、吸収されることになる。視覚的混同のほうは、若き日のオデットの肖像の背景描写に移される。「花立てのガラスはそれ自体のために愛でられ、カーネーションの茎をひたす水を取り囲むガラスの材質は、その水と同じ透明さとほとんど同種の流動性を備えているように見える」（④ 446 ; II-204）。画家の内的な理想像と偶像崇拜をめぐる理論は、エルスチール夫人に関係づけられる。画家は「なにかにつけ優しい敬愛をこめて『はくの美しいガブリエル！』と言う」わけだが、夫人こそ、理想美の化身であり、その意味で、物質主義に導く罠でもあるの

だ (④ 449-453 ; II-206-207)。

要約しよう。カイエ 28 では最初から、ジャポニスムにたいする明示的な熱狂が、望ましくない否定的なもの、一過性の受動的なものの、印象派という成熟に先行する段階のものとして、明確に提示されている。それは、エキゾチックなモチーフにたいする情熱であり、偶像崇拜と物質主義の症候にはかならない。決定稿では、そうした理論的考察が、東洋の「骨董品」ぬきの女性の肖像に関連して提示される。この変更によって、エルスチールの第二期の画風とされるジャポニスムは具体的な内実を失う。そのかわり、主人公「私」が眺める海の描写のなかで、日本の浮世絵に言及した直後に印象派絵画を引き合いに出すことで、プルーストはひそかにエルスチールの第二期と第三期の画風の連続性を示唆し、偉大な総合としての『カルクチュイ港』を予告しようとしたことになるだろう。

海の描写のなかでは、エキゾチックな骨董品の削除によって日本芸術の影響は暗示的になり、印象派への接近によって否定的なニュアンスは弱まる。ただし、それは、画家の教えを吸収した「語り手」の回顧的な視点から見た場合の話で、思春期の「主人公」は、「通りすぎるのを見かけた娘たちにすっかり心を奪われ」、海の風景が生み出す美の印象をつかめない (④ 360 ; II-161-162)。そのとき浮世絵への言及をとおして批判されるのは画家ではなく主人公である。日本の版画は、エルスチールの印象主義の異国ヴァージョンであり、明確にフランス・ノルマンディーの風景を異郷化し、「異化」する効果を担う²⁹⁾。

プルーストは、浮世絵が印象派に影響を与えたという紋切型を知りながら、エルスチールの印象主義を浮世絵の影響下におくのを避けたことになるが、それほど驚くにはあたらない。なにしろ、エルスチールの印象主義は、ラスキンが語るターナーの美学、「知っているものを描くのではなく、見えるものを描くこと」にもとづいているからだ³⁰⁾。そして定義上、このドグマは、いかなる外的な影響も、あらゆる教養も、拒絶する。こうして、エルスチールの画風の変遷をめぐる記述のなかで、ジャポニスムの位置は縮小し、最終的には、主人公にして語り手である「私」の寝室を飾る風景の描写における暗示的言及のなかにその名残をとどめることになったのである。

ゴンクール兄弟のジャポニスム——「芸術的文体」

モネと「日本風」の水辺の景色、ホイッスラーおよびエルスチールにお

ける「日本の影響」に続いて、ジャポニズムの普及者としてとりあげるべき三番目で最後の存在はゴンクール兄弟である。じつのところ、「日本の浮世絵版画の展示」を想わせるバルベックの海の描写文は、二重の意味でゴンクール兄弟への間接的言及としても読める。それは日本の芸術作品の愛好家であるだけでなく、「自然を芸術作品のように知覚する」点をひとつの特徴とする「芸術的文体」の代表者としてのゴンクール兄弟が想起こされる描写文なのだ。その意味で、ジャポニズムを暗示する記述は、いずれもゴンクール兄弟の「統合された文体模写」と見なすに値するのではないか³¹⁾。

その例証として、ゴンクール兄弟の1864年6月4日の『日記』から、フォンテーヌブロー近郊のスイレンの庭の描写を抜粋してみたい。フラゴナールと中国の陶器への暗示が含まれている点に注意しよう。

水の上、かげになったところには、フラゴナール風の葦の垣根で閉ざされた庭がある。葦は槍を掲げ、そこからじつに優雅に、折れた茎が垂れ下がっている。いちばん端のところでは、睡蓮の幅広の葉が、カップを乗せたソーサーのように、中心の黄色い、瑞々しい白さを放つ花を掲げて見せ、その姿は澄み渡る小川に映っている。

私はこれら、水生の植物、花々をこよなく愛する。水はまるで東洋の植物相と東洋そのものを揺らしているかのようだ。葦も、スイレンも、中国の陶器の書き割りを想わせるので、私にとっては、どんな川辺にもアジアめいたところがある³²⁾。

この記述と並べてみると、ヴィヴォンヌ川の東洋化は、それほど例外的ではないように思われてくる。たしかに、ゴンクール兄弟にたいするブルーストの立場は曖昧である。いっぽうで、エキゾチックな工芸品それじたいを描写するゴンクール兄弟の筆致は、印象よりも博識を重視する物質主義的かつ表層的な「メモ」として、しりぞけられる。『見出された時』に挿入された贋作『ゴンクールの未発表日記』は、批判対象を実演してその空虚さを感じさせる仕掛けである。しかしそれだけでなく、ブルーストは、風景を芸術作品になぞらえる「芸術的文体」の手法を自作にも取り込む。これもまた、みずからの印象を深めるかわりに他者の趣味や文体を模倣する点で一種の「偶像崇拝」ではないかとの疑念も浮かぶかもしれない。しかし「芸術的文体」は、コンブレーおよびバルベックで印象派への

言及と組み合わせられている。「日本風」ないし「日本の浮世絵版画」へのゴンクール流のほのめかしは、知覚体験の美学的真実を啓示する必然的なメタファーとして正当化されるのである。

花咲くリンゴの木々のかげに——抒情的なジャポニスム

最終的に問うべきなのは、プルーストがゴンクールの『日記』のどこかの一節を意図的に模倣したかどうかではない。むしろ、ジャポニスムへの言及がそれぞれ、おそらくはなんらかのモデルにもとづきつつ、作中でどのような意味の反響をひきおこすかを検討しなくてはならない。すでに、プチット・マドレーヌと「睡蓮の花園」のあいだ、バルベックの海とエルスチールのアトリエのあいだに生じる響きあいを明らかにしてきたわけだが、いよいよ「コンプレー」における日本趣味にたいする第三の言及をとりあげるときがきた。それはまた、作品全体をつらぬく「リンゴの木をめぐる連作」とでも呼びうる描写文シリーズの最初の場面でもある³³⁾。

ゲルマントのほうに散歩した帰り、コンプレーの町の手前にはカシの並木があり、その「片側には牧場が並び、それぞれ小さく囲われたなかに等間隔に植えられたリンゴの木が夕陽に照らされて日本画風の影を落としている」(①388; I-180)。ここでプルーストがおこなう比較は、さほどオリジナルではない。鈴木順二が指摘するとおり、エドモン・ド・ゴンクールは、1870年4月18日、「道の上の枝、小枝、若葉の影と日本の画集のなかの素描が類似していること」に注目している³⁴⁾。しかし「コンプレー」では、夕陽に照らされてリンゴの木が落とす「日本画風の影」は、散歩の喜びに続く就寝の悲劇の不安に満ちた予感と結びついている。この不安が、さらに色とりどりの「帯」によって構成される浮世絵風の空の光景と重なるのである³⁵⁾。

私がいま突入した悲哀の地帯と、一刻前に身を踊らせていた歓喜の地帯とをはっきり区別できるのは、空にうかぶバラ色の帯が一本の線で緑色の帯や黒い帯と隔てられているのと同じである。一羽の小鳥がバラ色のなかを飛んでいると、やがてその果てに到達し、黒い帯の縁に触れたかと思うともうそのなかに入っている。(①388; I-180)

リンゴの木と夕暮れ時の空という、ジャポニスムの二重の暗示は、ただたんにオリент化されたゲルマントのほうへの散歩のエピソードを華麗

にしめくくるためだけにおかれているわけではない。その役割は、時間のなかで変化する主人公の心理を、ユーモアをまじえて説明する機能を担うと同時に、黄昏時の景色を非現実化し、そこに不安を付与する点にある。こうしたジャポニスムは、エルスチールの海洋画が体现する印象主義、つまり純粹知覚のドグマには回収しきれない。

抒情的なジャポニスム、あるいは感傷的なジャポニスムと言ってもよいだろう、リンゴの木のジャポニスムが頂点に達するのは、「私」の二度目のバルベック滞在のエピソードの、「心の間歇」をしめくくる場面においてである。プルーストは、花盛りのリンゴの木々の描写に、「コンブレー」で喚起した要素をいくつも盛り込んでいる。

いまやその木々は、未曾有の豪華絢爛たる一面の花盛りであった。その木々は、足を泥のなかに浸けたまま舞踏会の衣装に身をつつみ、類を見ないみごとなバラ色のサテンを陽光にきらめかせ、それを汚すまいとする気遣いなどさらさらない。遠くに見える海は、リンゴの木々からすると、まるで日本の浮世絵に描かれた遠景であろう。私が顔をあげて、花のあいだに、からりと晴れて鮮烈なまでに青い空を眺めようとなると、花のほうは隙間をあけてこの楽園の奥深さを見せてくれるように思われる。(⑧405; III-177)

この「からりと晴れて鮮烈なまでに青い空」には、「コンブレー」のヴィヴォンヌ川とおなじ色合いが見出せるが、リンゴの木のほうは、母への思慕ではなく、今は亡き祖母への想いと結びついている。「心の間歇」によって、ようやくその死を理解し、「私」にとっていわば二度目の死を迎えると同時に「ふたたび見出された」祖母が、ここで、無数の花に飾られたリンゴの木の姿をして、ありそうもない日本風の天国に入ってゆく。その証拠に、リンゴの木に転身した祖母は、まるで舞踏会にデビューする少女のように着飾り若返っているのに、それでいて足元は、驟雨に襲われたコンブレーの庭を歩き回るときとおなじく「泥」に浸っている³⁶⁾。祖母の面影は続く文章にもかいま見られる。

そんな紺碧の空のもと、いまだに冷たいそよ風が、ほんのり赤く染まる花束をかすかに揺らしている。おびたしい数のシジュウカラが飛んできて枝にとまり、花のあいだを跳びまわるのを花が寛大に許しているのを目の当たりにすると、この生きた美も、まるで異国趣味と色彩の愛好家によって人為的につくり

出されたかに見える。しかしこの美しさが涙をさそうほどに心を打つのは、その洗練された芸術の効果をいかに極めようと、やはりこの美が自然のものと感じられ、このリンゴの木々が農夫たちと同じようにフランスの街道沿いの野原のただなかに立っていると実感されるからである。(⑧405 ; III-177-178)

「この美しさが涙をさそうほどに心を打つ」のは、祖母の死後の生が、幼年時代の記憶と重なるようにして現れるからではないか。じっさい、ここにもまた、「コンブレー」で祖母に結びついていたモチーフが読みとれる。それは自然と人為の対立である。「庭の対称的な形」や「バラの添え木」、さらには写真をめぐる記述を思い出そう (① 41, 46, 98 ; I-11, 14, 39-40)。けれどもこの「春の一日」に、まるで浮世絵のように「雨脚があらわれ、あたり一面に筋目をつけ」るさまが描かれるとき、自然と人為の境界線は、審美家の日本と農夫のフランスをへだてる距離とあわせて、消失してしまうのである。

おそらく、プルーストが日本の影響を受けたとか、日本にたいして「ノスタルジー」をいだいていたと言えば、誇張どころか誤りになってしまうだろう。しかしながら、彼の小説におけるジャポニスムの使用法は、あまりに洗練されているため——ここで論者の告白を挟むと——、「心の間歇」を初めて読んだとき、まだノルマンディーを訪れたことのなかった私は、花盛りのリンゴの木のせいで日本風のノルマンディーにたいする郷愁をおぼえたのだった³⁷⁾。ジャポニスムをめぐるいくつかの言及を目印に、コンブレーからバルベックへと、あらためて作品世界を散歩するなかで、おそらくプルーストのあまり知られていないコスモポリタンな側面を再発見できたと思われる。それは、いわば「色彩園芸家」のコスモポリタニズムである³⁸⁾。ルイ・ド・ロベールに宛てた1913年7月の手紙によると、第一巻のタイトル候補には「ティーカップのなかの庭園」もあげられていた³⁹⁾。トランスナショナルな文化・芸術観に支えられたプルーストの小説作法は、一種の園芸術でもある。異国の見慣れない美、自然でありながら装飾的な美、土地から切り離され、もはや自然な国籍をもたない美に開かれた、国境なき小説の園芸術がここにある。

注

- 1) 本稿は、2013年6月12日にコレージュ・ド・フランスで開催された国際シンポジウム「『スワン家のほうへ』、あるいはフランス小説のコスモポリタニ

ズム」における口頭発表にもとづくフランス語論文 (Hiroya SAKAMOTO, « Le paysage et l'allusion japonaisante : de Combray à Balbec », « *Du côté de chez Swann* » ou le cosmopolitisme d'un roman français, sous la direction d'Antoine COMPAGNON et Nathalie MAURIAC DYER, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 129-140) を日本語に訳し、若干の加筆修正をほどこしたものである。

- 2) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre CLARAC et Yves SANDRE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 233. 以下 CSB と略記する。邦訳として、保珂瑞穂編『プルースト評論選 I 文学篇』ちくま文庫, 2002 年所収, 「ジェラルド・ド・ネルヴァル」, 『サント＝ブーヴに反論する』出口裕弘・吉川一義訳, 52-69 ページを参照。論争の文脈については、小黑昌文『プルースト 芸術と土地』名古屋大学出版会, 2009 年, 第 5 章「古典復興運動とプルーストのネルヴァル観」(フランス語版: Masafumi OGURO, « Proust et les controverses sur le classicisme du début du XX^e siècle », *Comment naît une œuvre littéraire ? Brouillons, contextes culturels, évolutions thématiques*, sous la direction de Kazuyoshi YOSHIKAWA et Noriko TAGUCHI, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 259-273) を参照。
- 3) CSB, p. 240, 237, 234, 235, 239.
- 4) *Ibid.*, p. 233. ネルヴァルと東方との関係については、野崎敏『異邦の香り——ネルヴァル『東方紀行』論』講談社, 2010 年を参照。
- 5) Alain BUISINE, « Marcel Proust : le côté de l'Orient », *Revue des sciences humaines*, n° 214, 1989, p. 123-144.
- 6) 本稿で『失われた時を求めて』および草稿を参照する場合はプレイヤッド版に依拠する (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989). ただし具体的な引用には、吉川一義訳 (岩波文庫, 2010 年から刊行中, 既刊 11 巻) を用い、巻 (丸囲み数字) とページのみを記したあと、プレイヤッド版の巻 (ローマ数字) とページを記す。
- 7) *Ibid.*, p. 124.
- 8) 主人公「私」にとって、ゲルマントとは、「赤道線とか北極とか東 [l'Orient] とかのよう、いわば抽象的な地理用語としか思えなかった」という記述もある (① 297 ; I-133)。
- 9) Alain BUISINE, art. cité, p. 132.
- 10) Anne SIMON, « D'un engouement Belle Époque à un motif littéraire structurant : l'Orient chez Proust », séminaire du Centre de Recherches Proustiennes, Université Paris III, 16 mai 2008.

- 11) Junji SUZUKI, *Le Japonisme dans la vie et l'œuvre de Marcel Proust*, Tokyo, Keio University Press, 2003 ; Luc FRAISSE, *Proust et le Japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- 12) Cahier 11, f° 10 r° ; Esquisse LXVII (I-877). 以下、参照する草稿がプレイヤッド版に含まれる場合は、エスキスの番号のあと、プレイヤッド版の巻とページを付記する。
- 13) 風景描写ではなく恋愛が問題になる場合は、この三人にくわえて、ピエール・ロティの名前をあげるべきだろう。Francine GOUJON, « Albertine en mousmé : *Madame Chrysanthème* dans *À la recherche du temps perdu* », *Proust aux brouillons*, sous la direction de Nathalie MAURIAC DYER et Kazuyoshi YOSHIKAWA, Turnhout, Brepols, 2011, p. 253-266 を参照。
- 14) カイエ 8 に用いられた表現。Cahier 8, f° 69 r° ; Esquisse XIII (I-697).
- 15) Cahier 8, f° 67 r° ; Esquisse XIII (I-695) et *CSB*, p. 211. Alberto BERETTA ANGUISO, *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, 2013, « Les coquillages de la druidesse. Une nouvelle hypothèse sur la genèse de la “petite madeleine” », p. 258-282, p. 275, n. 1 を参照。
- 16) レオニ叔母の生活環境と換喩的に重ねられるプチット・マドレーヌの描写を想起しよう。「厳格で信心深い [dévot] 褻に包まれながらも、むっちりと官能的な、あの小さな貝殻状のお菓子」(① 115 ; I-46)。
- 17) 吉川一義『ブルースト美術館 『失われた時を求めて』の画家たち』筑摩書房、1998 年、第一章「コンブレーの睡蓮とモネ」(フランス語版 : Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010, chapitre X : « Monet et les nymphéas de Combray », p. 149-168) を参照。Yasué KATO, « Les deux peintres fictifs dans les brouillons “Combray” de 1909 — Elstir et Monet », *Gallia*, Université d'Osaka, n° 40, 2000, p. 203-210, 阪村圭英子「ブルーストの花体系における睡蓮についての考察 : コンブレーの散歩の場面を中心に」, 『関西フランス語フランス文学』第 10 号, 2004 年, 60-71 ページも参照。
- 18) Propos cité par Roger MARX, « Les “nymphéas” de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, juin 1909, p. 528.
- 19) Théodore DURET, *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885, p. 67.
- 20) Yasué KATO, « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 103-118, en particulier p. 112-114 ; Cahier 38, f°s 7-8 r°s ; Esquisse LIII (II-961-962) ; Marcel PROUST, *Correspondance*, éd. Philip KOLB, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol., t. V, p. 221. 以下、*Corr.* と略記する。
- 21) Junji SUZUKI, *op. cit.*, p. 229-230 ; Jan HOKENSON, « Proust's japonism :

- Contrastive Aesthetics », *Modern Language Studies*, vol. 29, n° 1, 1999, p. 17-37, p. 27.
- 22) それにたいし、ギュスターヴ・モローをモデルにした神話的な画風の具体例は繰り返し提示される (⑦ 178-180 ; II-714-715, ⑨ 398-400 ; III-416-417). 吉川一義訳, 岩波文庫掲載の図版も参照.
- 23) 以下, この草稿からの引用は Cahier 28, f^{os} 6 r^o, 7 r^o, 7 v^o et 8 r^o ; Esquisse LVI (II-970-971) に依拠する.
- 24) Emily EELS, « Whistler et *Le Côté de Guermantes* », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 53-58.
- 25) Cahier 28, f^o 7 v^o ; Esquisse LVI (II-970).
- 26) Junji SUZUKI, *op. cit.*, p. 220.
- 27) Cahier 28, f^o 56 v^o ; Esquisse LX (II-985).
- 28) Hiroya SAKAMOTO, « Objet insaisissable : Proust et la femme à bicyclette », *Proust e gli oggetti*, sous la direction de Giuseppe GIRIMONTI GRECO, Sabrina MARTINA et Marco PIAZZA, Florence, Le Cárity Editore, 2012, p. 59-69 を参照.
- 29) ブルーストがエルスチールに託した美学とロシア・フォルマリズムの理論家 シクロフスキーの「異化」概念の類似については, カルロ・ギンズブルグ『ピノッキオの眼』竹山博英訳, せりか書房, 2001 年, 第一章「異化, ある文学的手法の起源」(フランス語訳 : Carlo GINZBURG, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine FABRE, Gallimard, 2001, p. 15-36) を参照.
- 30) *CSB*, p. 121.
- 31) 「統合された文体模写 *pastiche intégré*」とは, 小説のなかに組み込まれたパステイーシュを指すアニック・ブイヤゲの表現. Annick BOUILLAGUET, « Proust, lecteur des Goncourt : du pastiche satirique à l'imitation sérieuse », *Les Frères Goncourt : art et écriture*, édité par Jean-Louis CABANÈS, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 339-348, p. 345. François FOSCA, *De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 71, cité par Junji SUZUKI, *op. cit.*, p. 12 も参照.
- 32) *Journal des Goncourt*, Paris, Charpentier, t. II, 1887, p. 202-203.
- 33) Pierre-Louis Rey, entrée « Pommiers », *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 780-781 を参照.
- 34) *Journal des Goncourt, op. cit.*, t. III, 1888, p. 335 ; Junji SUZUKI, *op. cit.*, p. 23. 『ゴンクール日記 (上)』斎藤一郎編訳, 岩波文庫, 2010 年, 477 べ

ージを参照（訳文を一部修正）.

- 35) Jan HOKENSON, art. cité, p. 29 を参照.
- 36) Hiromi MASUO, « Marcel Proust et le japonisme : l'influence de l'estampe japonaise dans les descriptions d'*À la recherche du temps perdu* », *Écritures France-Japon*, études rassemblées et présentées par Yasuaki KAWANABE, Jean-Pierre GIUSTO, Edmond NOGACKI, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1999, p. 133-143 を参照.
- 37) 最終篇『見出された時』に挿入される贋作『ゴンクールの未発表日記』によれば、ヴェルデュラン夫人にとってのノルマンディーとは「広大なイギリス風庭園」だったらしいのだが (IV-291).
- 38) アンナ・ド・ノアイユの『眩惑』をとりあげた書評（1907 年 6 月 15 日付の『フィガロ』紙に掲載）のなかで、プルーストはジヴェルニーの庭園を「花屋の庭 *jardin-fleuriste* と言うより色彩屋の庭 *jardin-coloriste*」として想い描いている（『プルースト評論選 I 文学篇』前掲書、宮原信訳、382 ページ）。Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. citée, p. 539.
- 39) *Corr.*, t. XII, p. 232.