

# プルーストとシャルダンの静物画

——『失われた時を求めて』における隠喩的技法をめぐって——

國房 吉太郎

## はじめに

マルセル・プルースト（1871 - 1922）の『失われた時を求めて』<sup>(1)</sup>には、フランスの食堂を描いた部分がある。そうした食堂の描写は、画家ジャン・シメオン・シャルダン（1699 - 1779）の静物画との関連性を感じさせる。シャルダンとプルーストの関連性について、既に様々な形で指摘されている<sup>(2)</sup>。本稿では、『失われた時』の第五篇「囚われの女」結末部分とシャルダン作品の関係を明らかにしたい。そうした関係性を論じるにあたり、プルーストのシャルダン論「シャルダンとレンブラント」<sup>(3)</sup>が参照されることになる。このシャルダン論は『失われた時』の執筆以前、1895年に執筆したと推測される<sup>(4)</sup>。したがって「シャルダンとレンブラント」は先行テキストとして、『失われた時』の源泉になっているのである。シャルダンの静物画の図版も適宜に参照する。結末部分に類似した、「囚われの女」後半部分における記憶想起の挿話にも目を向けたい。そうした挿話と比較することで、『失われた時』の表現の特質を明らかにすることがねらいである。

## 食物のにおいと木目模様

「囚われの女」の結末部分は、語り手と驚くほどの従順さを示すアルベルチーナの会話の後、テキストに2行の空きを加えて始まる。最終的にはアルベルチーナの突然の失踪が語られることになる。ガルニエ＝フラマリオン版にはこの位置に2行の空きはない。プレイヤーード新版編者は2行あけることで、この結末を一まとまりの部分と捉えていたようである。プレイヤーード新版で約4ページ半あるこの結末部を始めるにあたり、直前の会話部分とは違って、プルーストは季節の進行と語り手の朝の目覚めを描いている。

春の芳香が漂う空気の中を市街電車は進み、部屋の内部に位置する語り手にとって、電車がたてる音から聴覚的刺激が生じて、同じ「囚われの女」の冒頭<sup>(5)</sup>を読み手に想起させる。この冒頭においても語り手は部屋の内部にいて、始発電車のたてる音とか、カーテンに射している光線等の感覚を受け取り、「囚われの女」結末部分とともに、対照的な構造を組み立てている。囚われの

女アルベルチーナと語り手がパリの部屋で同棲するという、物語上の特質を示すかのように、「囚われの女」の冒頭と結末では、語り手の部屋と、その部屋で感じ取ったものが描かれているのである。この結末の書き出しにおいて、早く起きた朝から正午へと時間は進む。外部の空気には「凝固」と「密度」という効果が呼び起こされることになる。融解から凝固へ、低密度から高密度へという状態の変化が、この結末においては、語り手にとっての時間の推移を表す機能を果たしている。そうした空気には暑さがしだいにまざる一方、語り手の部屋の内部は比較的暑くはないと感ぜられるようである。移り変わる時間の在り方が語られ、イメージは喚起されることになる。

Plus frais au contraire dans ma chambre, quand l'air onctueux avait achevé d'y vernir et d'y isoler l'odeur du lavabo, l'odeur de l'armoire, l'odeur du canapé, rien qu'à la netteté avec laquelle, verticales et debout, elles se tenaient en tranches juxtaposées et distinctes, dans un clair-obscur nacré qui ajoutait un glacé plus doux au reflet des rideaux et des fauteuils de satin bleu, je me voyais, non par un simple caprice de mon imagination, mais parce que c'était effectivement possible, suivant dans quelque quartier neuf de la banlieue, pareil à celui où à Balbec habitait Bloch, les rues aveuglées de soleil, et voyant non les fades boucheries et la blanche pierre de taille, mais la salle à manger de campagne où je pourrais arriver tout à l'heure, et les odeurs que j'y trouverais en arrivant, l'odeur du compotier de cerises et d'abricots, du cidre, du fromage de gruyère, tenues en suspens dans la lumineuse congélation de l'ombre qu'elles veinent délicatement comme l'intérieur d'une agate, tandis que les porte-couteaux en verre prismatique y irisent des arcs-en-ciel ou piquent çà et là sur la toile cirée des ocellures de paon. ( III, 911-912 )

私の部屋の中は反対にもっと涼しく、その部屋でぬるぬるした空気が光沢を与えて、洗面所において、箆筒において、ソファのにおいてを孤立させると、ただはっきりと垂直に立ちのぼり、こうしたにおいては、カーテンと青いサテンの肘掛椅子の光沢に、いっそうおだやかなつやを付け加えている、真珠光沢の薄明かりの中で、並置された異なる層になり、私にはただの想像力の気まぐれによってではなく、それが実際に可能なことだから、バルベックでブロックが住んでいた地区によく似た、郊外の新しいある地区で、太陽に目がくらむ通りに行く自分の姿が見え、そしてそうした通りで眺めているのは、さえない肉屋とか白い切り石ではなく、田舎の食堂であり、その食堂に私はもうすぐ着くだろう。そして到着した私が食堂で感じるにおいて、サクランボとアンズのコンポート皿のにおいて、リンゴ酒やグリユイエール・チーズのにおいては、暗がりの輝く凝固の中で宙づりにされ、その暗がりに瑠璃の内部のように繊細な木目模様をつけて、一方プリズムガラスのナイフ置きはそこを虹色に輝かせ、あるいは蠟引きされた布地のあちこちに、孔雀の目玉模様を縫い付けるのである。

正午へと時間が進むにつれて、部屋の外の空気に混ざっていく暑さとは対照的に、語り手の部屋の中は涼しい。部屋に作られた洗面所、箆筒、ソファからにおいてが立ちのぼり、部屋の「空気 air」はそうしたにおいてイメージとして光沢を与え、孤立させる。外の「空気 air」にはおそらく、春という季節に活気を取り戻す植物から芳香がまざっていたのに対し、語り手の部屋では洗面所、箆筒、ソファという、統一されて生命のない品物から、においてが立ちのぼっている。こう

した部屋という空間の内部と外部の対比は、プルーストがそれぞれ同じ単語 *air* を使用していることによって際立つことになる。部屋の内部で空気は嗅覚にイメージの光沢を与え、その嗅覚は垂直に立ちのぼり、「並置された層」へと隠喩的に変化することになる。この並置された層というイメージは、プルースト的な時間の間歇性を、メタファーとして可視化したものと言えるだろう。

### 想起された食堂とブリショの記憶の覚醒

嗅覚から並置された層へというイメージ化が、プルーストの読み手に想起させるもの、それはヴェルデュランのサロンを訪れたブリショの記憶の挿話である<sup>(6)</sup>。ブリショの記憶の挿話は同じ「囚われの女」の後半に含まれていて、記憶を呼び覚ます家具や品物が、寄せ木細工のようなまだら模様を、サロンにイメージとして刻み込んでいた。このまだら模様に類似して、「囚われの女」の結末では、語り手の部屋にあるいくつかの家具からのおいが漂い、並置された層のイメージ、つまり一種のまだら模様が浮かび上がることになる。模様を刻んだ語り手の部屋は光沢を与えられて、プルーストのテキストを参照すると、この光沢はにおい、あるいはイメージ化された層だけが帯びているわけではないようである。語り手の部屋そのものに真珠光沢の薄明かりがさして、カーテンと青いサテンの肘掛椅子にはつやが付け加わる。一方ヴェルデュランのサロンで過去を想起させる品物は「光沢 *patine*<sup>(7)</sup>」と「ビロードのような柔らかさ *velouté*<sup>(8)</sup>」を帯びることで、ブリショの視覚を寄せ木細工のような「まだら模様にし *marqueter*<sup>(9)</sup>」ていた。「囚われの女」におけるサロンの記憶の挿話と、語り手が自分の部屋でにおいを受け取る挿話は、それぞれまだら模様を刻み、層を並置して光沢を放つという点で類似している。プルーストが構造の類似した挿話を単に反復させるだけで、『失われた時』を書いたのではないということは、テキストの記述行為から伝わってくる。二つのテキストで光沢のイメージを反復させたとはいえ、「囚われの女」の結末の挿話で光沢に関連する語句は、光沢を与える *vernir*、真珠光沢のある薄暗がり *clair-obscur nacré*、光沢のある *glacé*、光沢 *reflet* であり、光沢のある布地のサテン *satin* も加えることが可能であろう。一方ヴェルデュランのサロンの記憶を呼び覚ます挿話では、テキストに書き込まれた単語 *patine* がイメージされた「つや／光沢」を指し示し、*velouté* は柔らかく光沢を帯びたビロードの質感を喚起して、「囚われの女」の結末で描かれているサテンと対になっている。結末で光沢をイメージさせる単語として *vernir*、*nacré*、*glacé* が使用されているのに対して、サロンの記憶の挿話では *patine* という単語をプルーストが選んだのはどうしてか？ グラン・ロベール辞典の定義によれば *patine* は、特定の古い物体の上に生じる堆積物である<sup>(10)</sup>。半ば盲目になった老教授ブリショは語り手よりも長い時間を生きて、過去の古いサロンでの社交を経験し、そのサロンの空間的かつ時間的記憶を想起する。そうした記憶を呼び覚ます品物は、現在のコンティ河岸のサロンで光沢を帯びて、時間の経過を表現しているのである。古い品物の上に生じた堆積物として、プ

ルーストの patine は描かれている。だからこそ「さび」とも「古色」とも翻訳することが可能な単語 patine を、プルーストは選択したのではないか。

既に消え去った過去のサロンを再び見出したブリショは微笑して、その微笑という記号を解読した語り手により、時間の経過を表す光沢とともに、カルタ・テーブル、チョコレートの箱のような品物を含む、サロンの光景が描かれることになる。語り手はブリショが送った記号を解読することで、寄せ木細工のようなまだら模様を刻んだイメージの喚起という技術を、習得したのではないか。というのは、「囚われの女」結末部分で語り手もブリショと同様に、「並置された層」という一種のまだら模様のイメージを、感覚から取り出しているからである。語り手はブリショと比較して若年であり、したがって語り手のイメージに光沢を与えているのは、ブリショにとっての patine のような、時間の経過を表現する単語ではなく、nacré、glacé 等の語である。こうしたプルーストの記述行為から「アイスクリーム glace」を味わうアルベルチヌ<sup>(11)</sup>と、彼女の装身具が帯びた「真珠光沢 nacré」が読み手に連想されるだろう。

### 隠喩と換喩を組み合わせる

アルベルチヌと語り手が同棲した部屋、あるいは語り手はまだ同棲が続いていると思う部屋の家具等から、においては立ちのぼってイメージの光沢を帯び、この光沢を与えた空気は「ぬるぬるして onctueux」いる。記憶を呼び覚ますにおいに光沢を与えた空気がなぜ、感覚的にぬるぬるしているのか。グラン・ロベール辞典によれば、形容詞 onctueux は聖油を塗るという行為を表現するのに適した語であり、キリスト教の祭式に結び付いている<sup>(12)</sup>。語り手の部屋の空気はぬるぬるして聖油をイメージさせ、その部屋に立ちのぼるにおいては光沢を帯び、恩恵分与であるかのように、別の空間の記憶が覚醒することになる。キリスト教の祭式を思わせる形容詞 onctueux は、語り手のイメージの喚起に自らの様相を反映させている。並置された層をイメージさせるにおいては洗面所、箆筒、ソファから漂い、こうしたソファ等が卑俗であるのに対して、においに光沢を与える空気は、ぬるぬるした聖油に関連付けられている。聖なるものが俗なるものに光沢を与え、イメージが喚起されるのである。ソファ、箆筒等の俗なる品物を描写した挿話に、神聖なものを表現する形容詞 onctueux が一つ、組み入れられている。相容れない聖と俗を結び付けることで、箆筒やソファのにおいからイメージを喚起し、語り手に別の世界が開かれることになる。

ブリショの記憶想起の挿話で、過去のモンタリヴェエ街のサロンという空間の記憶が覚醒していたように、語り手の部屋の家具等からにおいが立ちのぼるこの挿話でも、空間的なイメージが喚起されることになる。その空間は田舎の食堂であり、そこにもうすぐ到着するだろうと語られている。最初に喚起されるイメージは、この食堂という空間ではなく、食堂に向けて太陽に目がくらむ通りを進んで行く、語り手自らの姿である。過去の空間を想起するブリショがほとんど完全

に「盲目の aveugle<sup>(13)</sup>」状態にあった一方、語り手は太陽に「目をくらませる aveuglées」通りをイメージしている。イメージした通りを語り手は進み、やがて到着することになる田舎の食堂では、コンポート皿、リンゴ酒などからのおいが立ちのぼって、現在時に語り手が目覚めた部屋の嗅覚的な構造に類似する。語り手が目覚めた部屋では洗面所、箆筒、ソファのにおいが漂って光沢を帯び、並置された層をイメージさせ、その並置されたイメージに類似して、想起された田舎の食堂でも、複数の食物からのおいがしている。田舎の食堂は、嗅覚的な類似性に基づいて、語り手が目覚めた部屋を隠喩的に置き換えたものなのである。

目覚めた部屋から語り手が想起したのは、田舎の食堂だけではない。食堂を眺める通りと、その通りを進む語り手自身の姿もまた想起されていた。通りは目がくらむほど太陽に照らされ、移り変わる太陽と時間の在り方が暗示されている。太陽に目がくらむ通りは、想起された田舎の食堂と、空間的な隣接関係にある。語り手が進んでいく通りに隣接して、田舎の食堂は食物からのおいを立ちのぼらせ、家具等のおいがするパリの語り手の部屋に類似している。語り手の部屋は類似性に基づいて隠喩的に、田舎の食堂という空間を想起させ、その空間にもうすぐ到着することになる語り手と、語り手が進む太陽に目がくらむような通りを、隣接性に基づく換喩的プロセスでイメージさせているのである。

太陽に目がくらむ通りから眺めて、田舎の食堂にはサクランボとアンズのコンポート皿、リンゴ酒、グリュイエール・チーズといった食物のにおいが漂い、繊細な木目模様をイメージさせる。木目模様のイメージと漂うにおいは、並置されて縞状になった様相の類似性に基づいて、結び付けられている。木目模様を刻んだ田舎の食堂は、パリの語り手の部屋で想起されて、その語り手の部屋でも、においが並置された層のイメージに繋がれていた。語り手の部屋と、田舎の食堂の、どちらの空間においても、プールの記述行為でにおいを指し示しているのは、名詞 *odeur* である。二つの空間で *odeur* という同じ単語が使用されたとはいえ、語り手の部屋では洗面所、箆筒、ソファからのおいが立ちのぼる一方、想起された田舎の食堂では、食物のにおいに統一されている。それぞれコンポート皿、リンゴ酒、グリュイエール・チーズという食物から漂うにおいは、イメージの木目模様を浮かび上がらせ、さらに別のイメージに繋がれることになる。瑪瑙の内部というイメージである。「瑪瑙の内部 *l'intérieur d'une agate*」は、接続詞 *comme* の類似の機能に媒介されて、同じ一文の中で先行する動詞「木目模様をつける *veiner*」を修飾している。この *comme* は副詞・前置詞的な機能を兼ねて、動詞 *veiner* が表現する木目模様と、瑪瑙の内部の縞模様が比較されることになる。瑪瑙の縞模様のように、語り手の部屋の暗がりにはイメージの木目が浮き出す。この木目模様は、食堂にある食物のにおいから取り出されたものである。「囚われの女」結末部分が始まるこの一節では、部屋の洗面所、箆筒、ソファという家具等のおいから、並置された層を想起し、さらに太陽に目がくらむ通りから眺めた田舎の食堂、その食堂に刻まれた木目模様、瑪瑙の縞模様へとイメージは連鎖していく。このイメージの喚起には、隠喩的な手法と換喩的な手法が組み合わせられて、プールの記述的特質が明かされている。こうしたイ

メージを喚起する語り手の経験は、プルースト的な真実性を帯びているのではないか。「囚われの女」結末に反復される木目模様とか縞模様のイメージでは、複数の感覚が断続的に語り手に感知されて、プルースト的時間の間歇性を表現しているように想像されるのである。

### 『失われた時』と「シャルダンとレンブラント」の関連性

ところで、「囚われの女」結末で語り手に喚起された食堂のイメージには、絵画との関連性が非常に強く感じられる。18世紀フランスの画家ジャン・シメオン・シャルダンの絵画である。シャルダンの静物画として、例えば《赤エイ》(図版1)とか《食器棚》(図版2)には、フランスの食堂に見出された日常的な光景が描かれている。



図版1 シャルダン《赤エイ》、  
1727～28年頃、パリ、ルーヴル美術館



図版2 シャルダン《食器棚》、  
1728年、パリ、ルーヴル美術館

《食器棚》には桃、洋梨、葡萄、柑橘類の果物とか、テーブル・クロスの上のナイフ、ガラスの水差しなどが描かれ、一方「囚われの女」結末部分で、プルーストの語り手に喚起された食堂のイメージでは、プリズムガラスのナイフ置きが太陽の光を受けて虹を作り、サクランボとアンズという果物のコンポート皿のにおいが立ちのぼって、木目模様を刻み込んでいる。果物、ナイフ、ガラスのイメージを含んでいるという点で、「囚われの女」結末において食堂を想起する挿話と、

シャルダンの《食器棚》は関連性を感じさせるのである。

シャルダンの《赤エイ》でも、まくれ上がったテーブル・クロスの上のナイフとか、食器、牡蠣、死んだ魚、赤エイ等を置いた食堂が描かれている。こうした牡蠣とか魚等の食材、とりわけ切り裂かれて内臓が見える赤エイから発したにおいが想像される一方、「囚われの女」結末で想起された食堂では、コンポート皿のにおい、リンゴ酒やグリュイエール・チーズのにおいが、輝く凝固の中で宙吊りにされている。「囚われの女」結末における食堂のイメージと、シャルダンの《赤エイ》との関連性が、こうした食材から立ちのぼるにおいだけによるものではないということは、プールの「シャルダン論」を読めば明らかである。プールは1895年のおそらく11月末には、シャルダンについての論文「シャルダンとレンブラント」を書き上げていたと思われる<sup>(14)</sup>。このシャルダン論執筆の時期は、プールが『ルヴェ・エブドマデール』誌の社長ピエール・マンゲに宛てた書簡<sup>(15)</sup>から推測される。プールはこの論文において、シャルダンの《赤エイ》についても語っており、描かれたテーブルの上で毛を逆立てる猫に注目している。

Puis un chat, superposant à cet aquarium la vie obscure de ses formes plus savantes et plus conscientes, l'éclat de ses yeux posé sur la raie, fait manœuvrer avec une hâte lente le velours de ses pattes sur les huîtres soulevées et décèle à la fois la prudence de son caractère, la convoitise de son palais et la témérité de son entreprise<sup>(16)</sup>.

それから猫が一匹、この水族館に、より複雑でより意識的な姿の薄暗い生命を重ね合わせ、輝くまなざしをエイに注いで、持ち上げられた牡蠣の上で、その脚のビロードを、せわしげだがゆっくりと動かし、その性格の慎重さと、その味覚の貪欲さ、その企ての無謀さを同時に示している。

シャルダンの《赤エイ》に描かれている猫は、テーブルに置かれた牡蠣の上で、ビロードのような脚を動かす。描かれた猫の脚の毛並みが示す質感と、ビロードの肌ざわりが触覚的に類似している。類似性を媒介にして、ビロード感と猫の脚は関連付けられ、隠喩的な表現が生成されることになる。「その脚のビロード le velours de ses pattes」という表現である。触覚的な類似性、そしておそらく視覚的な類似性にも基づいて、ビロードのイメージが現前することになる。

ビロードを想起させる猫は、輝く視線をエイに向けたと語られている。《赤エイ》という作品にはエイだけではなく、魚とか牡蠣のような海産物が描かれ、日常的な食堂の光景を構成する。こうした海産物から、シャルダン論の語り手は水族館を想起することになる。この水族館のイメージは、食堂に並べられたエイとか死んだ魚から、類似性に基づいて喚起されている。類似性を媒介にした隠喩的なプロセスによって、食堂という空間は、水族館に変化したのである。この水族館、あるいは食堂で、テーブルの上の猫は毛並みに、ビロードの質感を発揮している。

## 空間的記憶とビロードのイメージ

プルーストの「シャルダン論」において、水族館のイメージが静物画に描かれた食堂に重なり、その食堂で猫の脚がビロードを想起させる一方、『失われた時』にも、イメージ喚起に関連するビロードが描かれている。「囚われの女」でパリのコンティ河岸にあるヴェルデュラン家のサロンを訪れたブリショは、サロンに置かれている家具の配置の感覚から、類似性に基づいて、過去のモンタリヴェ街にあったサロンの記憶を隠喩的に覚醒させる。こうした記憶を覚醒させるサロンの品物は、ヴェルデュラン家の古い常連であるブリショにとって、「ビロードの肌ざわり *velouté*<sup>(17)</sup>」をイメージさせていたのである。現在のコンティ河岸のサロンという空間から、過去のサロンを想起させる品物がビロード感を示し、『失われた時』の執筆以前、おそらく 1895 年に書かれた「シャルダン論」でも、シャルダンの静物画に描かれた食堂に、水族館という別の空間を重ね合わせて、テーブルの上にいる猫の様子を語り、「脚のビロード」というメタファーを生成させている。食堂から水族館をイメージさせるエイ、牡蠣、魚のそばで、猫の脚が隠喩的にビロードへと変化するのに対して、『失われた時』におけるブリショの記憶想起の挿話では、空間を想起させるカルタテーブルの錦織のラシャ、花束を描いたパステル画のような品物自体が、ビロードの質感を示しているという差異はある。記憶の想起をビロード感に関連付けたり、想起される挿話にビロードのイメージを含ませるといふ、プルーストの作品とビロードに関する傾向は、『失われた時』の執筆が開始される以前、おそらく 1895 年の「シャルダンとレンブラント」執筆の時点から認められるのである。

シャルダン論で生成されたビロードのメタファー、『失われた時』の「囚われの女」において、過去のサロンという空間を想起させる品物が示したビロードの感覚は、やはり「囚われの女」結末部分に含まれている、眠りから覚めた語り手の挿話に、読み手の目を向けさせる。この挿話では、ビロードという単語こそテキストに現れないけれども、ビロードに代わる生地が描写されている。「サテン」である。語り手の部屋にある肘掛け椅子には、青いサテンが張られていて、光沢を帯びたものと想像される。光沢のあるサテンの肘掛け椅子を置いた部屋で、語り手は田舎の食堂という別の空間を想起する。「囚われの女」におけるブリショの記憶想起の挿話で、過去のサロンという空間と、その過去のサロンに流れる時間を想起させるパステル画とか、錦織のラシャがビロード感を発揮し、その挿話以前に書かれたと推測されるシャルダン論「シャルダンとレンブラント」では、牡蠣、エイなどが並べられていることで、水族館という空間的イメージを重ね合わせた食堂で、猫の脚がビロードへと隠喩的に変化したように、「囚われの女」結末で部屋に立ちのぼるにおいの層状になったイメージ構造が、食堂を想起させる挿話でも、ビロードに代わって、光沢のあるサテンの肘掛け椅子が、語り手の部屋には置かれている。プルーストの作品では、空間のイメージが喚起される時、そのイメージの挿話に光沢が関連付けられていることが、比較的



多く見受けられる。生地とか品物が帯びた光沢は、物の角度によって消えたり、現れたりするし、光がなければそうした光沢が生まれることもない。「囚われの女」結末で想起された食堂の近くで、目がくらむほど太陽の光に照らされた通りを進み、到着することになる食堂には、瑪瑙のような木目模様がイメージとして刻み込まれる。同じ「囚われの女」に含まれているヴェルデュラン家のサロンの挿話では、現在のコンティ河岸のサロンに置かれた、やはり光沢感のある絹を張った小さな椅子が描写されている。そうした家具は、過去にモンタリヴェ街のサロンの窓から射し込んだ、「陽の光に焼けたあと le hâle de l'enseillement<sup>(18)</sup>」を保っていると語られるのである。光沢感のある絹張りの椅子が保った「陽の光に焼けたあと」は、モンタリヴェ街からコンティ河岸へと流れる時間を表現しているのである。光沢のある家具に囲まれ、プリショの過去の記憶は想起されることになる。

論文「シャルダンとレンブラント」では、猫の脚から光沢感のあるピロードのイメージが隠喩的に生成され、直接つづく部分で、さらに別のイメージが喚起されることになる。シャルダン論の語り手は《赤エイ》を眺めて、描かれている牡蠣の冷たさをイメージする。牡蠣が猫の脚を濡らし、その脚で貝がひび割れる聴覚イメージがさらに喚起される時、真珠光沢の反射が想起されるのである。

L'œil qui aime à jouer avec les autres sens et à reconstituer à l'aide de quelques couleurs, plus que tout un passé, tout un avenir, sent déjà la fraîcheur des huîtres qui vont mouiller les pattes du chat et on entend déjà, au moment où l'entassement précaire de [ ces ] nacres fragiles fléchira sous le poids du chat, le petit cri de leur fêlure et le tonnerre de leur chute<sup>(19)</sup>.

眼は他の感覚とともに働き、いくつかの色彩を使って、過去や未来の全体よりも多くのものを再構成することを好み、猫の脚を濡らそうとしている牡蠣の冷たさをすでに感じて、不安定に積み重なったこのもろい真珠光沢が、猫の重みで揺らぐ時の、ひび割れる小さな叫びとか、それらが落ちる雷鳴がすでに聞こえるのである。

真珠光沢のある牡蠣を描いた《赤エイ》を眺めて、シャルダン論の語り手の眼は、過去や未来の全体よりも多くのものを再構成することを愛する。眼がほかの感覚とともに再構成した、過去や未来の全体とは異なる時間、これがプルースト的時間である。プルースト的時間が流れる時、シャルダン論では、静物画に描かれた牡蠣が猫の脚を濡らし、光沢を反射する牡蠣の真珠層はひび割れ、落下して雷鳴が響くと語られる。こうした聴覚イメージとか、牡蠣の冷たさのような触覚イメージとともに語られるのが、牡蠣の真珠層の光沢なのである。

牡蠣の貝殻の特徴として際立っているものは何か。牡蠣の貝殻には複数の真珠層が積み重なり、光を受けて光沢が現れる。この真珠を連想させる積層は、時間をかけて形成される。貝殻に積み上がった層はそれぞれ、牡蠣が生きた時間を表している。このように時間の経過を表現する貝殻

の真珠光沢とともに、プルーストのシャルダン論におけるイメージは展開されることになる。

### 真珠光沢とイメージ喚起

本論文で強調したいのは、シャルダン論の静物画と、『失われた時』の「囚われの女」結末で語り手が目覚める挿話の関連性である。「囚われの女」結末にある目覚めの挿話では、洗面所、筆筒、ソファからのおいが立ちのぼり、「真珠光沢のある薄明かりの中で、並置された異なる層 *tranches juxtaposées et distinctes, dans un clair-obscur nacré*」を隠喩的にイメージさせ、一方プルーストのシャルダン論の語り手は、真珠光沢を反射する牡蠣とともに、過去とか未来の全体以上の時間を再構成していた。シャルダン論に描かれた貝殻の真珠層が、過ぎ去った時間を表現し、牡蠣の冷たさ、真珠光沢の重なりが落ちる雷鳴のようなイメージは喚起される。『失われた時』の「囚われの女」結末でも、真珠光沢は語られ、そうした光沢を帯びた薄明かりの中で、においのイメージが立ちのぼることになる。このにおいのイメージ自体、層状になった構造を組み立てているのである。語り手の部屋に漂うにおいの層も、牡蠣の真珠層のように時間を表現し、食物のにおいが立ちのぼった、田舎の食堂に流れる時間を想起させる。語り手の部屋のおいにも、やはりぬるぬるした空気によって光沢が与えられていた。部屋に漂うにおいの層状の構造は、牡蠣の真珠層から取り出されたイメージなのではないか。シャルダン論のテキストでは、「真珠光沢」を意味する名詞 *nacre* が2回<sup>(20)</sup>、「真珠光沢のある」という意味の形容詞 *nacré* も2回<sup>(21)</sup>、つまりそれぞれを合計して4回使用され、シャルダンの静物画が喚起するイメージを表現している。一方『失われた時』の「囚われの女」結末にある語り手の目覚めの挿話では、語り手の部屋の薄明かりを形容詞 *nacré* が修飾して、プルーストの読み手に、『失われた時』以前に書かれたと推測されるプルーストのシャルダン論と、シャルダン作品を想起させるのである。

*nacre*、*nacré* という単語以外にも、プルーストのシャルダン論と、『失われた時』の「囚われの女」結末における目覚めの挿話との関連性を感じさせる語はある。形容詞 *onctueux* である。「囚われの女」結末に描かれた語り手の部屋では、洗面所、筆筒、ソファからのおいが立ちのぼり、そのにおいに「ぬるぬるした空気 *l'air onctueux*」が光沢を与えていた。光沢を帯びたにおいは「並置された異なる層」にイメージ化されて、田舎の食堂と、その食堂に漂う食物のにおいを想起させ、シャルダンの静物画との関連性を示すことになる。『失われた時』以前に書かれたとされるプルーストのシャルダン論「シャルダンとレンブラント」の中で、画家の筆触は「すべすべした *onctueuses*」もの、とやはり表現されているのである。

Chardin n'aura été qu'un homme qui [ se ] plaisait dans sa salle à manger, entre les fruits et les verres, mais un homme d'une conscience plus vive, dont le plaisir trop intense aura débordé en touches onctueuses, en couleurs

éternelles<sup>(22)</sup>.

シャルダンは自分の食堂で、果物やグラスに囲まれているのが好きな人間に過ぎなかったのだろう。しかし、より鋭敏な意識をそなえた人間で、その喜びはあまりにも激しく、すべすべした筆触に、永遠の色彩になって溢れたのだろう。

シャルダンが感じた喜びは、「すべすべした筆触 *touches onctueuses*」になって溢れたのだろうと語られている。シャルダンはその喜びを、自分の食堂で感じるのである。「囚われの女」結末にある語り手の目覚めの挿話で、「ぬるぬるした空気 *l'air onctueux*」が家のにおいに光沢を与え、層状になったイメージ構造から田舎の食堂が想起される一方、プルーストのシャルダン論では、食堂で感じた喜びが、「すべすべした筆触」になって溢れたとイメージされる。真珠光沢に限らず、形容詞 *onctueux* の表現という点でも、シャルダン論と「囚われの女」結末の挿話は関連付けられている。「囚われの女」結末で語り手が目覚める部屋は、まるでシャルダンの筆触で描かれたかのようなのである。

シャルダン論から上に引用した部分で注目したいのは、「すべすべした筆触」が直後で、「永遠の色彩 *couleurs éternelles*」という語句によって言い換えられていることである。「色彩」と「筆触」は、いずれもシャルダンの静物画にとって欠かせない要素であり、「すべすべした永遠の」ものと表現されている。シャルダン論の語り手にとって、静物画は「永遠の色彩」を帯びて、『失われた時』の「見出された時」における芸術の法則についての挿話を思い起こさせる。「見出された時」のこの挿話で、豊穡な作品は「永遠の生命の草 *l'herbe [...] de la vie éternelle* <sup>(23)</sup>」であると、隠喩的に表現されている。『失われた時』の語り手にとって芸術作品には「永遠」という時間が流れ、一方「シャルダン論」の語り手は、シャルダン作品が「永遠の色彩」を帯び、「すべすべした筆触」に画家の喜びが溢れたのだろうと表現する。さらに『失われた時』の「囚われの女」結末における目覚めの挿話は、シャルダンの静物画を読み手に想起させて、部屋の家具から立ちのぼるにおいに、「ぬるぬるした空気」が光沢を与えている。この「ぬるぬるした空気」を含む語り手の部屋にも、やはり永遠の時間が流れているのではないか。「ぬるぬるした空気」がにおいに光沢を与え、おいは並置された層状の構造を組み立てて、田舎の食堂がイメージされる。食堂をイメージする時、語り手は過去でも現在でもなく、永遠というプルーストの時間に身を置くことになる。永遠という時間が流れることで、イメージは喚起され、プルーストの作品は「草が生い茂る」ように、語られていくのである。

### コンポート皿とシャルダンの静物画

「囚われの女」結末で語り手は眠りから覚め、家具のにおいの層になったイメージから、田舎の食堂が想起されて、その食堂でサクランボとアンズのコンポート皿のにおいが、暗がりの輝く凝固の中で宙づりになる。このコンポート皿もまた、シャルダンの静物画との関連性を感じさせる。シャルダンの《野苺の籠》(図版3)には、籠に盛られた苺と、そのそばにサクランボ、アンズと思われる果物が描かれている。



図版3 シャルダン《野苺の籠》, 1761年, 個人所蔵

こうした果物からにおいが立ちのぼるかのようだ。シャルダンの《野苺の籠》のように、「囚われの女」結末で田舎の食堂が想起される挿話でも、サクランボとアンズのコンポート皿のにおいが宙づりになり、一方プリズムガラスのナイフ置きは、暗がりを虹色に輝かせている。シャルダンの《野苺の籠》にもまた、水の入ったガラスの容器が、野苺の籠、サクランボ、アンズとともに描かれているのである。《野苺と籠》を念頭に置いて、想起された食堂にサクランボとアンズのコンポート皿、プリズムガラスのナイフ置きを、プルーストは描写したのではないか。《野苺の籠》には、ガラスの容器、アンズ等の果物に当たる光が描かれ、プルーストが記述したような「すべすべした筆触」の効果が現れている。「囚われの女」結末で田舎の食堂を想起する挿話でも、太陽の光を描いて、目がくらむ通りから食堂を眺め、プリズムガラスのナイフ置きに光が当たり、虹色の輝きが生まれて、消え去り移り変わる時間とともに、イメージは喚起されることになる。

ところで、本論文において「囚われの女」結末の挿話との関連性を指摘した、シャルダンの静物画3点、つまり《赤エイ》(図版1)、《食器棚》(図版2)、《野苺の籠》(図版3)には、ある共通点が存在する。《野苺の籠》には、テーブルの上の籠に野苺が山盛りになっており、画面の中央に三角形が出来上がっている。《赤エイ》の画面では、同様にテーブルの上にエイがぶら下がって

いて、中心にエイの頭部の三角形が見出される。《食器棚》においても、台の上に積み上げられた桃を描き、画面ほぼ中央に三角形が構成されている。この3つの静物画では、台とかテーブルの上いずれも三角形を描くことで、静物の配置のバランスが保たれているのである。シャルダンの《食器棚》、《赤エイ》、《野苺の籠》は絵画の構成的な面において一致し、一まとまりでプルーストの『失われた時』との関連性を強めている。

## おわりに

結論として示したいのは、「囚われの女」結末で田舎の食堂を想起する挿話を執筆した時、プルーストはシャルダンの静物画を念頭に置いていたということであり、プルーストのこうした記述行為と絵画との関連性を裏付けるのが、1895年に書かれたと推測されるシャルダン論「シャルダンとレンブラント」のテキストである。このシャルダン論のテキストでは、シャルダン作品の特質を表現するために *nacre*、*nacré*、*onctueux* という単語が使用されている。*onctueux*、*nacré* という語による表現を引き継ぎ、「囚われの女」結末において語り手が眠りから覚める挿話を、プルーストは書いたのである。この目覚めの挿話で、語り手の部屋に立ちのぼるにおいては、牡蠣の積み重なった真珠層が光を反射するように、時間の流れを表現し、田舎の食堂は想起されることになる。たとえば『失われた時』の第一篇「スワン家の方へ」の冒頭で、部屋の中で語り手は眠りから覚め、自らの身体感覚の類似性に基づいて、かつて眠ったことのある部屋のイメージを生成する<sup>(24)</sup>。「囚われの女」結末でも、田舎の食堂という空間的イメージが喚起されているが、「スワン家の方へ」冒頭の部屋を想起する挿話と異なるのは、イメージされた語り手が、田舎の食堂という部屋の内部に存在してはいないという点である。「囚われの女」結末で、最初に想起されるのは、あくまでも太陽に目がくらむ通りに行く自分の姿であり、到着するであろう田舎の食堂は、空間的に近接している目がくらむ通りから、換喩的にイメージされる。したがって、田舎の食堂に語り手は不在なのである。人物の存在が語られることのない食堂で、サクランボとアンズのコンポート皿、リング酒、プリュイエール・チーズのにおいが漂い、プリズムガラスのナイフ置きは虹色の輝きを発することになる。人のいない静物だけの食堂で、シャルダンのイメージが展開して、「囚われの女」は結末を迎えるのである。

## 注

(1) 『失われた時を求めて』からの引用は、次のプレイヤード新版に拠り、引用箇所巻数と頁数を本文中に併記する。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves

- Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989. 尚、注記においては *RTP* と略記する。翻訳にあたっては「集英社文庫版」全 13 巻（鈴木道彦訳、集英社、2006-07 年）を参照した。以下、『失われた時を求めて』は『失われた時』と略記する。
- (2) Cf. *RTP*, II, pp. 1343, 1362, 1451. 保苺瑞穂『ブルースト・印象と隠喩』（筑摩書房、1982 年）を参照した。
- (3) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp. 372-382. 以下、この作品は *CSB* と略記する。
- (4) Cf. Marcel Proust, *Lettres retrouvées*, présentées et annotées par Philip Kolb, Kyoto, Rinsen Book, 1985, p. 30.
- (5) *RTP*, III, pp. 519-520.
- (6) *Ibid.*, pp. 788-790.
- (7) *Ibid.*, p. 790.
- (8) *Id.*
- (9) *Id.*
- (10) Cf. *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2001 : « Dépôt qui se forme sur certains objets anciens [...] ; couleur qu'ils prennent avec le temps ».
- (11) *RTP*, III, pp. 635-638.
- (12) Cf. *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2001 : « Qui est propre à oindre ; qui contient une substance grasse, est de la nature d'un corps gras ; qui fait au toucher l'impression douce et moelleuse de la graisse, de l'huile ».
- (13) *RTP*, III, p. 785.
- (14) Cf. *CSB*, p. 885.
- (15) Cf. Proust, *op. cit.*, p. 30.
- (16) *CSB*, p. 376.
- (17) *RTP*, III, p. 790.
- (18) *Ibid.*, p. 789.
- (19) *CSB*, p. 376.
- (20) *Ibid.*, pp. 376, 377.
- (21) *Ibid.*, pp. 375, 382.
- (22) *Ibid.*, p. 374.
- (23) *RTP*, VI, p. 615.
- (24) *RTP*, I, pp. 6-8.