

プルーストの眼

——ラスキンとホイッスラーの間で——

プルースト(一八七一一一九二二)の未完の小説『ジャン・サントウイユ』に登場するポルトガル国王は、オペラ座でオペラを観賞したあとプルターニョ公爵からのお供の申し出を退け、ジャンと一緒に帰ることを望んで次のように言う。「ジャン君がしてくれるラスキンとホイッスラーの訴訟事件の話がもうすぐ終るんだが、とても面白いのでね⁽¹⁾。」よく知られた美術論争裁判に象徴されるように、ラスキン(一八一九—一九〇〇)とホイッスラー(一八三四—一九〇三)は、いわば敵対関係にあった。

プルーストはホイッスラーに理解を示し、彼の絵を好んでいた。一方で、自ら《ラスキン賛美者》と認めるプルーストはラスキンに傾倒し、彼の思想をわがものとし

真 屋 和 子

て摂取し同化した。このように対立する二人の間に位置して、プルーストが両者の美についての論争に対してとった立場はどのようなものであったか。『失われた時を求めて』の中ではこの訴訟問題は扱われていないが、プルーストの書簡の中に彼自身の見解がある程度記されている。本稿では、まず、訴訟事件をめぐるプルーストの考えかたが、創作活動における彼のものの見かたにいかに通じているかを示し、さらに、プルーストのなかでラスキンとホイッスラーが占める位置を、プルーストの作品に考察を加えることによって探っていく。

ラスキン対ホイッスラー事件

一八七七年、ロンドンにグローヴナー・ギャラリーが

開設された。その柿落としての記念展に、バーンジョーンズ、ギュスターブ・モローなどの作品と共にホイッスラーの作品八点が並べられる。ラスキンはホイッスラーの絵をみて怒りをあらわにするが、なかでも、墨色をした暗闇に火の粉が飛んだような絵《黒と金のノクターン》落下する花火》(一八七五年頃、デトロイト美術館)を激しく批判する。「作品を画廊に受け入れるべきではなかった。これらの作品では教養のない画家の気まぐれがほとんど意図的な詐欺の様相に近づいている。[...]」公衆の面前にびん一杯の絵の具を投げつけることによつて、二百ギニーを要求するのを聞くことになろうとは予想だにしなかつた。」

ホイッスラーはこの言葉を名誉毀損にあたるとしてラスキンを訴え、翌七八年一月二五―二六日にウェストミンスターで裁判が行われた。プルーストは、この成りゆきをロベール・ド・ラ・シズランヌの『英国現代絵画』やゴンクールの『日記』などを読んで知ったと思われる。またホイッスラーに肖像画を描いてもらったロベール・ド・モンテスキウからも聞いていたであらう。

ラ・シズランヌによると、ハドルストンを長として行

われたこの裁判では絵が法廷に持ち込まれ、ホイッスラーの絵は「悪い冗談か否か」が審議された。なにしろ、この種の訴訟は「宗教裁判所に召喚されたヴェロネーゼ以来」のことで、判例がなかつた。戸惑いが滑稽味とともに伝わってくるやりとりがあつた。バーンジョーンズは、ホイッスラーの絵を認めながらも、ラスキンの弁護にたち、新聞や雑誌でもさまざまな論調のホイッスラーに対する批判がなされた。『タイムズ』は《黒と金のノクターン》を真摯な芸術とはみなさない立場をとつた。ある雑誌はこの絵を「泥と煤の色」で描かれていると批判し、また別の雑誌には「調和」の名のもとに「絵筆のひと撫で」によつて描かれたとか、「筆を拭つたかのような色のしみ」などと書かれた。

たしかに《黒と金のノクターン》は、この出来事より約三〇年ほど前にラスキンが擁護したラファエル前派の画家たちの絵の特徴とは対照的である。彼らの絵の輪郭や色の鮮明さ、考え抜かれた構図、細部の綿密さなどからすれば、非難的となつた作品が、泥や煤の色でさつと描かれたなどと評されても無理はない。構図と調和の大切さについては「ラファエル前派主義」という論評の

中で、ラスキンが熱心に説いている。彼らが絵の部分と部分の調和、部分と全体との調和に心を砕くのに対し、ホイッスラーは輪郭すらなく漠然とした、おそらく音楽的な調和 *harmonie* を求めている。

二日間にわたる議論の応酬の末、ホイッスラーは絵を非難する法務長官を言い負かして勝訴し、名譽をまもったが、莫大な訴訟費用によって破産に追いこまれる。ラスキンには一ファージング(四分の一ペニー)の損害賠償が命じられたのに対し、彼が負担しなければならない訴訟費用一万フランの募金活動が、ただちに開始された。⁽⁵⁾

ブルーストの書簡——ラスキン対ホイッスラー
事件をめぐる——

ブルーストは、この訴訟事件から二〇年以上も後の一九〇四年二月マリー・ノードリンガー宛の書簡で、対立する二人について、次のような面白い見解を示している。

ラスキンに対する訴訟の際にホイッスラーは書いています。「この絵を私が数時間で描いたとあなたはおっしゃいます。しかし私は全生涯の経験によってそれを描い

たのです。」ところで、ちょうどその頃ラスキンはロセッティにこう書き送っています。「私が好きなのは、あなたが丹念に筆を加えたものより、即座にさっと描いたもの、あなたの素描画 [pochade] なのです。入念に手を加える作品の場合、あなたがそれを製作するのにたとえば六カ月かけるとします。ところが一気に描きあげるものは、多年にわたる夢、愛情、そして経験の締結なのです。」ここにおいて二つの星は、おそらく互いに敵意を含んではいても同一の光によって同じ地点を照らしているのです。⁽⁶⁾

このように一見相容れないようにみえるものを結びつけるのは、ブルーストの得意とするところである。両極にあると思われるものの類似やつながりを、水面下に感じとり、見つけたす能力を備えている、とブルーストは自負する。なるほど『失われた時を求めて』においても、海と陸は融合するし、部屋の内と外は照応する。シャルリュスという人物についても、美德と悪徳が渾然一体となっていたりする。作品のマクロの視点からは、互いに反対に位置すると思われていた二つの方向、ゲル

マンントのほうとメゼグリーズのほうは隣り合うことになるし、時間的にも、過去と現在とは結合を見せるにいたる。またプルーストがラスキンの著書『アミアンの聖書』を訳した際、訳注で配慮したのは、一見したところ関連性がないようでいて、類似する考えを、彼の他の著作から見つけ、指摘することによって、彼の本質的特徴を示すようにしたことであった。プルーストのもの見かたあるいは世界観は、異なる要素のあいだに類似を見いだす能力に支えられている、といっても過言ではない。

こうした彼の特別な能力は別にして、心情的にも、ラスキンとホイッスラーのうちいづれかを悪くいうことなどプルーストには考えられなかったであろう。一九〇四年ノードリンガー宛の同じ手紙のなかで、プルーストは両者に公平に敬意をはらっているように思われる。彼はノードリンガーに、ホイッスラーの自己弁護の書『敵を作るための優雅な方法』(一八九〇)を贈ったのだが、「偉大な人物」の本に自分の名前を書きこむことは恐れ多くてできない、「犯罪的」ですらあると書き、もしそうするなら、ラスキンの『アミアンの聖書』にでてくる魂の不滅を願って「大聖堂に自分の名前を刻みこむ心な

いロンドン子のよう」⁽⁷⁾になってしまふ、とたとえて書いている。だが、同じ手紙の終りではいくぶんかラスキンに肩入れしているように感じられなくもない。

ある晩ホイッスラーに会いました。そして彼は、ラスキンは全然絵がわかっていないのだと私に言いました。そうかも知れませんが、でもいづれにせよ、彼「ラスキン」が他の人たちの絵についてとりとめのないことを語っている時でさえ、彼の誤った考えはそれはそれとして愛すべき見事な絵を描写し、いきいきと叙述してしま⁽⁸⁾した。

ここでは、おそらく美術批評家としてのラスキンよりも詩人ラスキンをプルーストは認めているのだろう。彼はラスキンには終生会わなかったが、ホイッスラーとはメリー・ローランのサロンで一度会っている。ホイッスラーが「ラスキンは絵がわかっていない」というのは、訴訟事件をふまえてのことであると思われる。ちなみに、裁判でラスキンの弁護にあたった法務長官ホーカー卿が、問題の絵に美を感じることができず、説明を求めたのに

対し、ホイッスラーは、『黒と金のノクターン』の美についてわからせるのは、音楽家が「ある小曲における独特のハーモニーの美」を音楽のわからない者に説明する以上に不可能なことだ、と語り、「教養ある芸術家」であれば、彼の絵に見いだすであろう美を、ラスキンならば認めないにちがいない、と確信をもって述べている。⁽⁹⁾ラスキンにいわれた「教養のない画家のきまぐれ」という表現を、ホイッスラーは逆手にとったかたちで答えているのである。

訴訟の際、ホイッスラーが述べた「数時間」というが、全生涯の経験によって描いた」という言葉も、このとき、法務長官による反対尋問に対して発せられたものである。『黒と金のノクターン』を描くのに、どれほどの時間がかかったか、どんな「手早さでそれを仕上げた」のか、と皮肉混じりのユーモアを込めてたずねる法務長官に、ホイッスラーは、彼の用いた表現を繰り返しながら、短時間で「手早く仕上げた」しまったと答える。それが二百ギニーを要求するに値する仕事であるのかどうか、法務長官はすかさず問う。ホイッスラーの機知に富む言葉はこの問いに対する返答であり、これによって彼は拍手

喝采をあびる。⁽¹⁰⁾

ブルーストは一九〇五年のノードリンガー宛の書簡でも、ホイッスラーの「全生涯の経験によって描いた」というこの言葉に言及し、「この上なく美しい言葉だ」と書いている。そしてラスキンがロセッテイにいった、さっと描き上げる作品は「何年にもわたる知識によるもの」であるという言葉をふたたびとりあげたうえで、またしても両者の共通性について述べている。⁽¹¹⁾手紙のなかに引用されているホイッスラーの言葉は、ゴンクールによっても「まったく美しい」として、『日記』のなかに一八九三年四月五日付で書きとめられている。ブルーストはゴンクールによってこの言葉を知ったのかもしれない。⁽¹²⁾だがこれと共鳴する言葉を、対立関係にあるラスキンから見つけたことは、ブルーストだからこそできたのではないだろうか。裁判のことがふたたび話題となるこの手紙のなかでも、ラスキン賛美者としての、またホイッスラー愛好家としてのブルーストの顔がともにのぞく。

「お年玉にラスキンの見事な新版をもらいました。」

——母親からの贈り物であるラスキン全集（ライブラリー・エディション）のことである。

「私がホイッスラーに会ったのはたった一晩だけですが、その時私は彼にラスキンを少しほめさせましたよ！」

——プルーストは、嬉しそうでもあり得意気でもある。

「殺風景な寝室には芸術作品の複製画が一枚だけある」

——それはホイッスラーによるカーライルの肖像である。この肖像画については、顔よりも外套に重点が置かれている、といってカーライルがホイッスラーに不満をもちたというエピソードが残されている。「彼の着ている外套は《母親》のドレスのように褶曲をなしています⁽¹³⁾」とプルーストは書いており、のちにこの絵をレーナルド・アーン宛の書簡に模写している⁽¹⁴⁾。

このようにホイッスラーとラスキンのことを、あたかもバランスをとろうとするかのごとく、かわるがわる書いている。さらに興味深いことには、芸術と道德の問題について述べながら、同じ書簡の最後で、両者を対等に

評価している。「ラスキンとホイッスラーの理論のことを考えれば考えるほど、それらは相容れないものではないように思われます。『テン・オクロック』の中で、芸術は道德とは別ものだ」とホイッスラーがいうのはもっともです。しかし、ラスキンがあらゆる偉大な芸術は道德的なものにつながるという時、別の次元からですが彼もまたひとつの眞実を述べているのです⁽¹⁵⁾。」

ラスキンとホイッスラーの間で

そもそも、二〇年以上も前の出来事が、なぜノードリಂಗーとの間で話題にのぼるのか。なぜラスキンとホイッスラーの名前が対で出てくるのか。いったいプルーストのなかで二人は同等の位置をしめていたのか。

プルーストのラスキン熱は、一八九九年頃始まるとされる。『アミアンの聖書』の翻訳もこの頃手がけ始めるが、翌年一月二〇日、ラスキンはこの世を去る。訃報に接したプルーストは、故人がいかに自分のなかに強く生きていくかという確信を得ることによって、悲しみのなかに慰めを見いだしている。同年一月二七日、ラスキンの死を悼むプルーストの記事が『芸術骨董時報』に載る。

以後、彼は翻訳を進めるかたわら、ラスキンに関する文章つきつきに発表する。しかしその一方で、一八九五年に書き始めた未完の小説『ジャン・サントゥイユ』が、一九〇〇年には完全に行きづまっていた。

『アミアンの聖書』は一九〇二年に翻訳が完了し、二年後に刊行された。続いてブルーストがラスキンの『胡麻と百合』の翻訳を決意したのは、一九〇三年から翌年にかけてである。したがって、先に紹介した書簡が書かれたのは『胡麻と百合』を翻訳中のことになる。ブルーストの頭からラスキンが離れないのは当然である。しかも手紙の受取人であるノードリンガーは、イギリス人であり、ブルーストの翻訳の仕事の良き協力者であった。彼女は絵や彫刻を勉強していたので、ラスキンの案内書を友としてすでにアミアンを訪れて、聖堂の石をつぶさに調べたことがあった。彼女はまたホイッスラーの友人チャールズ・ラング・フリーアとも知り合っている。このことを知ったブルーストは「よきホイッスラー支持者」フリーアが「ラスキン賛美者」である自分を軽蔑するのではないかと案じて彼女に書きおくっている⁽¹⁶⁾。したがって彼が、ラスキンとホイッスラーに対してみせた

気遣いは、同時に、両者に通じていたノードリンガーに對する心くばりでもあったといえよう。

さらに、一九〇五年五月一日から六月一八日までマラケ河岸の美術学校でホイッスラー展が開かれていたことも、この画家の名がしばしば話題にのぼる理由の一つにあげなければならない。ラスキンの仕事を進めなくてはならないし、体調はまったくすぐれない、ホイッスラーを見に行きたいが、なかなか行けない、ということがブルーストの気がかりになっていた。六月二―一三日、ジョルジュ・ド・ロリスに宛てて次のように書いている。「いまだにホイッスラー展へは行っていない。あの永遠の、しかし放浪する美が消えうせはしないかと心配だ。」⁽¹⁷⁾ はたして彼はホイッスラー展に行った。六月一五日午前中、ブルーストにとっては就寝の時間に疲れた身体で無理を押し出かけた。「死の危険をかえりみず(ああ、ほとんど死にそうになって)私は広場で辻馬車をひろい、ホイッスラーの絵をみに行きました。」六月二四日付の書簡でこのようにノードリンガーに宛てて書いている⁽¹⁸⁾。みにいってから四日間は、言葉では表現できないほどひどい状態であったことをノアイユ伯爵夫人にも手紙で伝

えている。また、プルーストは疲労困憊していたにもかかわらず、ホイッスラー展から帰ったその日に母親のために会場の見取図を作り、どのような作品が展示されているかを書き送っている。しかし、この手紙には作品をみての印象や感想は書かれていない。「ほとんどみんな忘れしました⁽¹⁹⁾」とだけ記している。

ホイッスラーの美しい作品をフリーアが多数所蔵していることを知ったプルーストは、ノードリンガー宛の手紙のなかで、フリーアに対し、サン・マルコ聖堂の見事なアーキヴォルトを彫刻し彩色した人物についてラスキンがいった言葉を援用しながら、次のような文章で敬意を払っている。「私はその男が誰であったか知らない。けれども彼が自分の喜び、そして繊細なまなざしと趣味をそこにこめたアーキヴォルトを見るだけで、彼は芸術家であり、幸福な者であり、賢人であった、とはっきり断言することができる⁽²⁰⁾。」プルーストは記憶によってこの文を書いたのだろう。『ヴェネツィアの石』にあるラスキンの文章は次の通りである。「そのアーキヴォルトの意匠を考えた人も、それを楽しんだ人も、賢く幸せで、またただかい人であった、と私は信じる。」いづれにせ

よホイッスラーの作品を前にしたプルーストの脳裏にラスキンの言葉が浮かんでいたのである。

ホイッスラー展が開催された年と同じ一九〇五年に、プルーストによる「読書について」という論評が『ラテン復興』誌の六月一五日号に掲載された。これはのちに、『胡麻と百合』の訳者の序文となるものである。このころプルーストが、ラスキンに対し、距離をとって接していたことがこの序文によってうかがえる。それは、ラスキンとのいわば内的対話を通じて、自分自身をあぶりだそうとしていた時期であったということができるだろう。同じ雑誌の同じ号に、ジャックリエミール・ブランシュ（一八六一—一九四二、肖像画家、プルーストの友人）によるホイッスラーについての論評が掲載されているが、この一文を読んだプルーストは、ノアイユ伯爵夫人宛の手紙に「残酷」だと思う、と書き送っている。ブランシュは、ホイッスラーの版画について「できが良くなく、評判に価しないように思われる」と述べ、ロンドンにある画家のアトリエを二度目に訪れた際には「画家の創作方法を目のあたりにして少々幻滅を感じた⁽²¹⁾」と書いていた。また、虚栄心の強い画家が、大衆の気をひくために

あちこちに騒動の種をまき散らし、巧みに虚像をつくって偉大だと信じこませようとした、とも記していた。プランシユのこの記事にふれながらブルーストは、ノードリンガー宛の書簡の中で、芸術分野におけるエリートたちによって、ホイッスラーが正当に評価されていないことに遺憾の意を示している。「彼は洗練された趣味の持主であったことから、偉大な画家でも何でもなかったのに、そう信じこませることができたのだ、とみなされているのです。ジャック・プランシユは「…」いっそう情熱をこめて、同じ意見を表明したのです。それは私の意見とはまったく違います。」⁽²²⁾

そしてブルーストはいう。彼が大画家でないとすれば、誰が大画家なのかと。プランシユの記事から二カ月後、「美的教師」(『生活芸術』一九〇五年八月一五日)と題する論評をブルーストは発表し、そのなかでラスキンの芸術的判断——ラファエル前派の擁護、メソニエへの傾倒、そしてホイッスラー軽視——に疑問を呈している。

ホイッスラーのアトリエを訪れて、プランシユの感じた幻滅が、われわれに思い起こさせる言葉——びん一杯の絵の具を投げつけて……。現実にはありそうもない描き

方であったとしても、このたとえは「残酷」すぎはしないだろう。なぜならば訴訟事件よりはるか前、ラスキンは『近代画家論』のなかで同じような表現を用いて、想像力について説いているからである。この言葉の意味をめぐって検討を加えることは、ブルーストが、ラスキンとホイッスラーに見出した両者の共通点を探ることにもつながるであろう。

ラスキンによれば「想像に訴えることがまず大切」と考える画家は、一流とはいえない。もし想像力に訴えるだけなら、「インクびんを壁へ投げつけてできたしみでも十分」であるはずだからだ。「投げた人の手柄ではない。想像力の豊かな人がみればおそらく手のかかった絵よりもその突拍子もない黒ずみの方にはるかに興味をおぼえるだろうが。」⁽²³⁾

画家は想像力に訴えたり、あるものを想起させるだけでは不十分で、見る人の想像を「導く」必要がある、とラスキンはいう。この「導く」には尊大な意味合いはない。どこかですで見ることのあるような風景を連想させるだけでは、見る人に新しい宇宙を発見させる契機とはなりえないであろう。だがすぐれた作品にふれるとき、

ふだん見慣れているものが、画家の眼をとおして、いつもとはちがったふうに見えることがある。たとえば、プルーストにとっての真の旅とは、新しい風景への旅立ちではなく、多くのすぐれた芸術家の眼で宇宙をみることである。プルーストがいうように、またラスキンが『近代画家論』のなかでいっているように、未知の世界を発見するために、旅立つ必要はない。見慣れた風景に新しい照明をあてて、自然の法則の一つをあきらかにしていたり、ある種の真実を示していたり、新しいものの見かたをあらわしていたりするような、偉大な芸術家の作品に接することによって、新しい宇宙への旅立ちが可能になる。⁽²⁴⁾これがラスキンのいう導きの意味であろう。したがって、インクびんを投げてできるしみと同じように、画家が手をぬいて描きたい加減な絵が想像力に訴えたところで、こうした訴え方は作品の価値とはなんら関係がない、というのがラスキンの考え方である。ホイッスラーとの法廷闘争の二〇年以上も前に、すでに彼はホイッスラーの反論に対する答えを用意していたともいうことができるのであろう。

ラスキンにとつては、しかしながら輪郭の有無はさほ

ど問題ではなく、仕上げにかける時間も長ければよいというものではない。彼はラファエル前派の画家たちがあまりにも入念に手をいれるので注意を促しているほどである。彼らの失敗の多くは、細部にあまりにとらわれ、こだわりすぎていて、「手が心に従う」ことをやめてしまっているためだという。ラスキンによれば、絵は「目の音楽」⁽²⁵⁾であり、「こころのメロディ」であるべきなのだ。プルーストが指摘するように、ラスキンとホイッスラーが深いところであつているとすれば、まさにこの点においてであろう。

ホイッスラーの影——《オパール色の海》——

ホイッスラーは、『失われた時を求めて』のなかの印象派画家エルステイルが創りだされていく過程に影をおとしている。エルステイル *Eustis* は、ホイッスラー *Whistler* のアナグラムである、ともしばしば指摘される。だが、作品の随所にホイッスラーという名があらわれる割には彼に重要な役割が与えられておらず、作品に同時代性を盛りこむのには役立っていても、深い影響はあまり感じられない。草稿やタイプ原稿の段階で、ラ

スキンやターナーなどの名前が削除され、最終的に匿名性と普遍性を獲得した作中画家をとおして、両者の芸術観が透かしみえるのとは対照的である。

この点をいっそう明確にし、ブルーストの小説空間に、どのようにホイッスラーが取り込まれているかを知るために、最終稿に先行する草稿にも目を転じてみたい。

一九〇五年のノードリンガー宛の書簡でブルーストは、ホイッスラー展でみた絵にふれて次のように書いている。「フリーア氏所蔵の《オパール色の海岸》と《オパール色の海》をご存知ですか、お目にとまりましたか。実は、私はこの祝福された海岸がどこなのか知りたいたいのです、そしてそこに住みにいきたいのです。」⁽²⁶⁾これらの絵を、何らかのかたちで自分の小説のなかに取り入れようとするブルーストの意図を、草稿に読みとることができる。

カイエ32(一九〇九—一九一〇頃)では、海岸を散歩する「私」が、眼前に広がる海を「ホイッスラーの描くオパール色の湾」に重ね合わせている。また、カイエ28(一九一〇)では、ケルクヴィル(最終稿におけるバルベック)で「私」は、エルステイルと初めて出会う。そして、「去年展示された」ホイッスラーによる水彩画

オパール色の湾にはケルクヴィルの入り江が描かれている、と「私」は教えられる。⁽²⁷⁾しかし、いずれの挿話も最終稿には見あたらない。

カイエ29(一九〇九終—一九一〇初)では、「私」がケルクヴィルの海岸に立ち、どこにでもある「個性」のない海を、ホイッスラーが青とばら色のハーモニーで表現した《オパール色の湾》というフィルターをとおして眺めること⁽²⁸⁾によって、その海に「個性」を付与しようとして、他の何とでも置きかえられるもの「:」となっていたとき、エルステイルが私に、それがホイッスラーの青と銀色のハーモニーによって表現されたオパール色の湾であると語ることによって、突然それに一つの個性をとりもどしてくれた⁽²⁹⁾「:」。

この最終稿の描写は、先行する草稿にみられる内容の総合のように思えなくもない。だが最終稿には決定的な違いがある。草稿では、「私」が海岸なり海辺の避暑地にいるのに対し、最終稿では、「私」はパリにいる。しかも、ゲルマント家のもつ神秘性について語る際のたと

えとして、「個性を取り戻してくれたのと同じように……」と、用いられているにすぎない。

小説の主人公が、海を前にしてホイッスラーの描く海を思う最終稿での場面は、それまでとは異なる。主人公は、祖母とのバルベック滞在中に、時間と日によって表情を変える海の景色を楽しむ。海辺にたたずむのではなく、ホテルの窓越しに景色を眺めていることはとりわけ重要である。窓枠が額ぶちの役割を演じるからであることはいうまでもない。ホテルの部屋のベッドに寝そべって眺めていたある夕暮れの海と空が、主人公に、チェルシーの巨匠ホイッスラーお気に入り蝶の署名入りの《グレーとばら色のハーモニー》を思い起こさせる⁽³⁰⁾。実際に、窓の下方にねむっていた小さな蝶を署名に見立てる念のいれようである。プレイヤード版の注には、同じ題の肖像画を思わせるとしてホイッスラーによる作品が一点あげられているが、肖像画と海の景色とではかけ離れすぎている。むしろ、ここにあげるべきは、川辺を描いた蝶の署名入りの油彩画《ばら色とグレーのヴァリエーション・リチュエルシー》(フリーア美術館)ではないだろうか。いずれにせよ興味深いのは、プルーストがホイッ

ッスラーを實在の画家としてそのまま小説のなかに取り入れようとしている事実である。ホイッスラーを作画家エルスティールと合体させて溶け込ませ、小説の緊密な構造の柱の一本に組み入れることをプルーストは考えなかったのだろうか。

カイエ28の、プルーストによって《画家 le peintre》と題された文章には、ホイッスラーを思わせる要素がいくぶん加わっている。ひとつは、作中画家が英国とアメリカにも住んでいたという設定であり、もうひとつは、画家の家を訪れた主人公がアトリエで目にする作品のなかに、ホイッスラーのある作品から着想をえたとと思われる描写がみうけられることである。その一節を読んでみよう。「索具装置が穹窿形をなし、その頂部を讀んでみる綱の絶妙な結び目によって、船は頂点から宙づりにされたようにみえるのだが、索具装置は、もう一方の实物の船よりいっそう高く、巨大で、優雅な船のようなものを天空に描いていた⁽³¹⁾。」このあとも綱具、帆柱、帆などの錯綜するさまが書かれている。

テムズ河畔を描きあらわした、ホイッスラーのエッチングの連作のなかでも代表的な作品《ラザーハイズ》を

想起させる一文である。この作品は一八六二年にマルティネ画廊に展示された時、ボードレールの注意をひいたことでも知られている。「船具、帆船、網具のすばらしい錯綜。霧と、溶鉱炉と、渦巻く煙との混沌。巨大な都市の深く絡み合う詩趣⁽³²⁾」このように《ラザーハイス》について書いたボードレールの論評を、ブルーストは読んでいたはずである。ブルーストのこの一節は、最終稿では削除されているが、作中画家の絵として、ホイッスラーの作品を用いることも考えなくはなかったということになる。しかし、《オパール色》の絵ではなく、エッチングの作品だからこそ言語に置き換えることができたのではないだろうか。ハーモニー、ノクターンといった題のつけ方からしてもわかるように、ホイッスラーにあっては、色彩が単純化され、対象物の形が輪郭を失い、それらが渾然一体となって、絵は限りなく音楽に近づく。このような作品を文章化することは、ブルーストをもってしても、ホイッスラーもいうように、音楽を説明するより困難であろう。

たとえば、一九一三年の棒組校正刷りには、エルステイルのアトリエを訪れた主人公がそこで目にする作品

についての、文章による細部にわたる描写が繰り広げられているが、《オパール色》の絵については、次のような贈物の挿話が付け足しのように書き加えられているだけで、しかも、この贈物の挿話は最終稿では削除されている。「私が帰ろうとしたときであった。彼は描きあげたばかりの二枚の《オパール色のヴァリエーション》を私に贈ってくれたが、その一枚には、「…」⁽³³⁾花火が描かれていた」

一方で、「見出された時」のなかの《ゴングールの模写》において、ヴェルデュラン氏は、ホイッスラーに関する本の著者ということになっているが、何に関する本を書いたかということをめぐる、ブルーストは草稿の段階で、マネにしたり、バルビゾン派にしたり、再びマネに書き直したりして試行錯誤のすえ、最終的にホイッスラーを選んで⁽³⁴⁾いる。

エルステイルの絵とは関係ないが、ホイッスラーを彷彿させるのは、スワン夫人の描写である。彼女の真っ白なマフとケープは、春が近づいても溶けないで残っている雪のかたまりのようである。それらはサロンに飾られた大手毬の花のうっとりさせる白さ、まろい雪だまを

したかたちと呼応しあって「長調の白のシンフォニー」を奏でている。この条を書くにあたってプルーストが想を得たのは、詩人テオフィル・ゴーチエからも、ロートレックの描くミシア・ナタンソンからもいわれるが、室内の白い花や裝飾品が、白のドレスと共鳴しあうさまは、まぎれもなくホイッスラーの《白のシンフォニー》と題された一連の絵である。⁽³⁵⁾

ラスキンの眼

つぎに、ラスキンとプルーストそれぞれの文章に考察を加えることによって、彼らのものの見かたの一例を示したい。はじめに、プルーストの描くコンブレリーの教会を、続いてラスキンによるサン・マルコ聖堂の描写を試みよう。

一瞬ののち、ステンドグラスは、孔雀の尾のように変化するかがやきを帯び、ついで、ふるえ、波うちながら、フランポワイヤン様式の雨、幻想の雨となって、薄暗い岩山のような円天井の上から、湿った内壁に沿ってしたり落ちた「……」。また次の瞬間には、菱形をした数々

の小さなステンドグラスが、なにか大きな胸当の上にも並べて置かれたサファイアのような、深い透明度と、こわれそうにないほどの硬度とをもってしまった「……」。⁽³⁶⁾

聖マルコの獅子が、青地一面にちりばめられた星を背景に、高く掲げられ、そして遂には、まるで歓喜のあふれるごとく、アーチ群の波がしらは砕けて大理石の泡となり、自らをはるか高く蒼穹の中に放り上げ、閃光や、彫刻によって表わされた水煙のうずとなるが、それはあたかも、リドの岸辺に当たって砕ける波が、砕け散る前に凍りついて、そこに海のニンフたちが珊瑚やアメシストを嵌め込んだかようである。⁽³⁷⁾

コンブレリーの教会の、硬質の固体であるステンドグラスが、流体の水のイメージで、生きたもののように描かれる。ついで「サファイア」の比喩によって、深く澄んだ海が凍ったかのように、ステンドグラスは凝結して輪郭をとりもどす。きわだつ動と静の対比。光の彩が織りなすシンフォニー。そして、時間の流れにそった主体の印象——。まるでラスキンの文章を読んでいるかのよう

な錯覚に陥りそうになる。

プルーストによる教会の描写と同様に、動的な水のイメージとその静止とが重ねあわせられているサン・マルコ聖堂の描写は、プルーストが愛読していたラスキンの『ヴェネツィアの石』のなかにある。ラスキンにおいては、空に向かって上る波が崩れようとする瞬間、プルーストにおいては、光の強度が最高に達したとき、時間がとまったかのように視像が固定される。一方は下降する線をえがき、もう一方は上昇する線をえがく。だがともに動きの美が印象として捕えられ、その美を結晶させる役割を担った宝石によって描写に残響が与えられている。石でできた建築物を水のイメージで描くなら、海はどのように表現されるのだろうか。つぎの一節は、プルーストの小説の主人公が、祖母とバルベックの海岸へ休暇を過ごしにでかけた際の、ホテルの窓から見える景色の描写である。主人公は、窓枠と景色をホイッスラーの絵のようにみだてた時と同じ部屋にいますが、時間的にはこちらのほうが、ホテルに着いてからの日が浅い。

山なみのうねるまばゆいばかりのこの広大な曲馬場、

あちこち磨かれて透明に見えるエメラルドの波の雪白のただき、視線を投げるのだが、その波は平静さのなかに狂暴をはらみ、ライオンの威厳をもったしかめっ面で空高く打ち上げられてはまたなだれして、崩れ落ちる。その斜面には太陽がゆらめくほほえみをつけ加えていた。⁽³⁸⁾

海を描くのに、山の隠喩が用いられ、海と山がいわば二重焼付けになっている。巧みなのは、プルーストは山と海の両方を思わせる《エメラルド》に蝶番としての役わりをあたえていることである。このように、文体という作品のミクロの次元にも、対立するラスキンとホイッスラーを深いところで結びつけた、プルーストのあの同じ眼を認めることができる。作中画家エルステイルの海の絵においても、海を描くのに陸の「名辞」が、陸を表現するのに海の「名辞」が用いられている。文学をこころざす主人公がエルステイルのアトリエを訪れた際、蒙を啓かれることになる絵である。⁽³⁹⁾そして、主人公は小説の終わり近くで次のようにさとる。作家にとって真実ははじめは、異なる二つの対象をとりあげ、それらに共通する要素をメタファーの「環」によって結びつけ

るときであると。

ところでプルーストは、一八九九年の秋エヴィアン滞在中に「この偉人「ラスキン」の眼で山を眺めたいから」⁽⁴⁰⁾とバリに在る母親に宛てて、ラスキンの作品が部分的に訳されているラ・シズランヌの本を送るよう書いている。ラスキンの眼で眺めた山とはどのようなものであるうか。彼の著作『近代画家論』には、自分自身の体験にもとづいて自然を描写した、次のような一節がある。

どの葉も太陽の光を反射し、送ろうとひるがえるとき、初めにたいまつ、次いでエメラルドになる。谷のはるか奥まったところに緑の葉むらが、水晶の海の巨大な波の空洞のようにアーチ型をなしてつづく、その波のわき腹に沿ってイワツツジの花が勢いよくはしり、泡立ち、オレンジの小枝の銀片は水煙のように空中に打ち上げられ、灰色の岩の壁にあたって無数に散らばる星となって砕け、微風が銀の波をもち上げたり落としたりするにつれて、薄れたり明るく輝いたりしている。⁽⁴¹⁾

ラスキンは、ターナーのとらえる自然現象が、ブッサ

ンのものと比べていかに優れているか、彼自身が書いたこの文章を読みながら考えてほしいと、読者にうながしているのである。霧、水煙、風のそよぎ、大気の動き、光の変化、これらすべてが消しさられた輪郭となつてあらわれている。「もの」に輪郭はなくとも、そこには自然の真実のすがたがある。葉が太陽の光に向きをかえて「エメラルド」になるとき、押し寄せる波のごとく海を表わす言葉が入り込み、この語をきっかけとして山は海と重なり合う。《エメラルド》はプルーストとラスキンのこの二つの文を結びつける「環」の役割をも担っているのかもしれない。文体の類似については、プルーストはラスキンから影響を受けていないとはいえないが、彼が意識的にラスキンをまねたというよりも、ラスキンに共感を覚える過程を通じて、自らを発見することができた結果、生じたことであるといったほうがよいであろう。プルーストは、ホイッスラーをめぐる出来事や絵に大いに興味をもったかもしれないが、彼の絵や芸術観がプルーストのもの見かたに深い影響をあたえるまでには至らなかったようである。一方、ラスキンはプルーストの鏡であった、とはいえないが、彼にとってラスキンは、

自分をうつしただす鏡だった」といえるのではないだろうか。

「ジョン・ラスキン」と題する論評のなかでブルーストは「ラスキンがターナーについてのこと次の言葉をラスキンにあてはめて書いている。『ただこの世に生を受けていない世代の人たちが自然を見るのは、墓の奥で永遠に閉じこめられてしまったこの眼にうつったのである。』」⁽⁴⁷⁾

- (一) Marcel Proust, *Jean Santeuil*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1971, p. 682. cf. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, La Pléiade, 1971, p. 440. フランス語を C. S. B. が訳註。
- (二) John Ruskin, *Fors Clavigera. The Works of John Ruskin*, Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Library ed., XXIX, G. Allen, London, 1907, p. 160.
- (三) cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal Mémoires de la vie littéraires* 1892-1894, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, XIX, Fasquelle and Flammarion, Paris, 1956, p. 92. C. S. B., p. 399.
- (四) Robert de La Sizeranne, *(La Peinture anglaise contemporaine)* in *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier, 1895, pp. 397-398.

(5) *Ibid.*, p. 398.

(6) *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris, IV, p. 53. フランス語を C. S. B. が訳註。

(7) *Corr.*, IV, p. 53. John Ruskin, *The Bible of Amiens*, Library ed., XXXIII, 1908, p. 132.

(8) *Corr.*, IV, p. 54.

(9) Robin Spencer, *Whistler*, Studio ed., London, 1993 (1st ed., 1990), p. 92.

(10) Spencer, *op. cit.*, p. 92. 法務長官とホイットモラーは “knock-off” の言葉を用いている。

(11) *Corr.*, V, p. 42.

(12) Goncourt, *op. cit.*, p. 92. ユーモアはシェリ・シンプソンが特筆し、ホイットモラーの語を母教の挿話をとりあげたことが、同じ挿話がチannonの『日記』に記されたこと。 Voir Goncourt, *Journal*, 1894-95, XX, pp. 50-51. *Corr.*, XIX, p. 435, XXI, p. 342.

(13) *Corr.*, V, pp. 42-43. 《ニュー・アートのマンダシメント No.2 = イマヌエル・カール・ヤールの複製》のことである。カールは「一八七二年にホイットモラーのマトリヒヒ《シムールと黒のフレンチメン》No.1 = 画家の母親》を同じくして感銘を受け、同じような構図で肖像画を描かせることに同意した。ブルーストは「美術学校で開催されたホイットモラー展で」後者の絵をみている。 Voir *Exposition des œuvres de James McNeill Whistler*, Palais de l'École des

- Beaux-Arts, Paris, mai 1905, p. 25. Album Proust, Gallimard, Paris, 1965, p. 209.
- (71) *Lettres à Reynaldo Hahn*, Gallimard, Paris, 1956, p. 163.
- (72) *Corr.*, V, p. 43.
- (73) *Ibid.*, p. 42. この語「ルーストは『胡麻と百合』の書籍の推敲を『ルースト』ノードリンガーと何度か手紙で相談している。
- (74) *Ibid.*, p. 218.
- (75) *Ibid.*, p. 260. cf. *Ibid.*, pp. 221, 222, 225, 228.
- (76) *Ibid.*, pp. 219, 221.
- (77) *Ibid.*, p. 260. cf. John Ruskin, *The Stones of Venice*, Library ed., X, 1904, p. 117.
- (78) Jacques-Emile Blanche, (James Mac Neill [sic] Whistler) in *La Renaissance latine*, 15 juin, 1905, pp. 355, 362. cf. Frances Spalding, *Whistler*, Phaidon Press, London, 1994, p. 18.
- (79) *Corr.*, V, p. 260. cf. Blanche, *op. cit.*, p. 361.
- (80) John Ruskin, *Modern Painters*, Library ed., V, 1904, p. 179.
- (81) cf. Ruskin, *Modern Painters*, Library ed., III, 1903, p. 551, John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, Library ed., XII, 1904, p. 129, John Ruskin, *Turner: The Harbours of England*, Library ed., XIII, 1904, p. 44.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, la nouvelle édition de la Pléiade, 4 vols, Gallimard, Paris, 1987-1989, III, p. 762, IV, p. 474. さら A la recherche du temps perdu の RTP の解説。ルーストの著作のリストへの添削については Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Librairie Droz, Genève, 1955 を参照しよう。
- (82) John Ruskin, (Pre-Raphaelism), *Lectures on Architecture and Painting*, Library ed., XII, p. 388, Ruskin, *Modern Painters*, Library ed., III, p. 468. cf. *Ibid.*, p. 301.
- (83) *Corr.*, V, p. 282. この手紙で「ルーストが『ルーストの絵の一方は、ホイットモアの水彩画《オパール色の海岸》と書えらるる。《オパール色の海》と題された水彩画を一九〇五年の美術展に出品されたが、フリーア所蔵ではない。また、別の手紙で「ルーストは、オパール色の絵に『ルースト』という上で、フリーアとヴァンダービルトがそれぞれ所蔵する夜の帆船を描いた作品を、とりわけ賞賛している。カタログからは、これらは《ノクターン・青と銀・スター》と《ノクターン・スター》と推測される。それぞれについて「ルーストがホイットモア展でみた絵のうちヴァンダービルト所蔵の作品は、後者の油彩画のみである (*Ibid.*, pp. 260-261)。」 Vior *Exposition des œuvres de James McNeill Whistler*, pp. 47, 58, 59, 61. RTP, II, p. 328.
- (84) *Ibid.*, p. 965. cf. *Ibid.*, p. 901.
- (85) Cahier 29, N. A. F. 16669, f^{os} 13^{re}, 14^{re}, 14^v. RTP, II,

p. 916.

(62) *Ibid.*, p. 328. 《青と銀色＝マナー・ペイント》(ハリーマ美術館)と題されたホィットラーの油絵画がある。

(63) *Ibid.*, p. 163. cf. *Ibid.*, pp. 962, 1423.

(64) Cahier 28, N. A. F. 16668, f^{os} 12^r, 11 v°. Jacques Bersani et Claudine Quémard. 《Marcel Proust: le peintre》 in *Cahiers critiques de la littérature*, n° 3-4, été 1977, p. 17. RTP, II, p. 973. ブルースターがみごと行った一九〇五年のホィットラー展の《ラキーンニス》は出品されていなかった。

Voir *Exposition des œuvres de James McNeill Whistler*, p. 102. cf. Proust et les peintres, catalogue de l'exposition au Musée de Chartres, 1991, pp. 278, 279.

(65) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris, 1976, pp. 735, 740.

(66) RTP, II, p. 1449. cf. Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press, New Haven, 1934, pp. 57, 62. Jo Yoshida, 《La genèse de l'atelier d'Elsitr à la lumière de plusieurs versions inédits (1)》 in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 8, 1978, p. 26.

(34) RTP, IV, pp. 287, 1369.

(35) RTP, I, p. 624. 《白のシンフォニー＝三人の少女》(フリース美術館)を含め、《白のシンフォニー》と題されたホィットラーの油絵画は少なくとも四作ある。一九〇五年に開催されたホィットラー展でそのうちの三点をブルース

ターが出品したことがわかる。 Voir *Exposition des œuvres de James McNeill Whistler*, pp. 18, 19, 22, 23.

(67) RTP, I, p. 59.

(68) Ruskin, *The Stones of Venice*, Library ed., X, p. 83.

(69) RTP, II, p. 33.

(70) RTP, IV, p. 468. cf. Autrel, *op. cit.*, pp. 129-136. 拙稿「ブルースターとターナー」『藝文研究』六四号、慶應義塾大学藝文学会、一九九三年。 Kazuko Maya, 《Proust et Turner: Nouvelle perspective》 in *Etude de Langue et Littérature Françaises*, n° 66, 1995.

(40) *Corr.*, II, p. 357.

(41) Ruskin, *Modern Painters*, Library ed., III, p. 279.

(42) C. S. B., p. 129. cf. Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, Library ed., XII, p. 128. ミンスキンのこの作品は、ブルースターが「暗記しつらね」や「ラキーンニス」の著作のうちの一冊である (*Corr.*, II, p. 387)。

〔付記〕 本論文は、一九九九年三月一三日に東京ラスキン協会で行った講演のために準備した原稿に、その後の研究成果を加えたものである。なお、ラスキンの『近世畫家論』からの引用文については、御木本隆三訳(春秋社)を、ブルースターの『失われた時を求めて』からの引用については、井上寛一郎訳(筑摩書房)と鈴木道彦訳(集英社)を参照しつつ、筆者が訳出した。

(一橋大学講師)