

# 大聖堂，あるいは時空間構築の習得

—— プルーストはいかにしてプルーストとなったか ——

中野知律

「回顧的に見れば、直接の道からの気紛れな逸脱に見えるところのものが、実は“最終的な”解決のための不可欠な先行条件なのであるということがたやすくわかる」

パノフスキー『ゴシック建築とスコラ学』

## 「大聖堂についての仕事」

プルーストが「大聖堂についての仕事」に取りかかることを宣言したのは、1899年12月5日付のマリー・ノードリンガー宛書簡においてである。「ずっと前から息の長い仕事にかかっているのですが、何一つ出来あがっていません。[……] 廃墟ばかりを集めているのではないかと自問する時があるのです。二週間ほど前から、普段の仕事とはまったく違う仕事に取り組んでいます。ラスキンといくつかの大聖堂に関するものです」<sup>(1)</sup>。「普段している仕事」とは1895年から取り組んでいた小説『ジャン・サントゥイユ』の執筆であり、それとは「まったく違う」新しい仕事とは、後に『アミアンの聖書』翻訳の「訳者序文」となる論考であろうとされている。

リュック・フレスは、プルースト研究の定説に逆らって、1900年前後のラスキンへの関心の高まりはプルーストにとって「大聖堂宇宙の発見ではなく」、すでに『ジャン・サントゥイユ』を構想したときに抱いていたはずの作品＝建築のイメージの延長上にあると主張する。というのも、「理念的な作品を構築する考えは最初の小説の試みから明らかに芽吹いていたのだから」<sup>(2)</sup>。だが、この放棄された小説に、14年後の作家が『失われた時を求めて』について語る言葉——「ついに私の書物が独自の理念を持った構造体であることを推察してくれる読者を見出しました」<sup>(3)</sup>——と同じ意味での理念的構築性への志向を見ることは大いに疑問であるし、統一性の欠如や多様な

エピソードのポリフォニックな構成の不在をその失敗の原因とみなしてきた従来の諸研究の指摘はやはり正しいように思われる。

『ジャン・サントゥイユ』においても「断崖に聳える大聖堂」やモネの絵に描かれた「大聖堂」が現れてはいるが、他に姿を見せている聖堂の多くは小振りな「教会」であり、しかもそのほとんどが（二つの断章の例を除き）極めて貧弱な描写を与えられているだけで、『楽しみと日々』のノルマンディーにちらりと登場する「教会」と同様に、物語の〈背景〉の一部しか成していないのである。それが『失われた時を求めて』では〈前景〉に躍り出て、主人公の現実認識の習得の問題を提起する主要なマチエールになるという変化は、やはり先に引用した手紙で告げられているような「ラスキンと大聖堂に関する」新しい仕事を介してしか起こり得なかったものだろう。教会建築というモチーフは作家の小説構想にどのように働きかけ、やがては自作を「大聖堂」に例えた1919年のJ.ド・ゲニュロン宛のあの有名な手紙を書くに至らしめたのか——「大聖堂についての御指摘ですが、そのことは私はまだ誰にも言ったことがなく、ここに初めて書くわけです[……] 実は私は書物の各部分に《扉口》とか《後陣ステンドグラス》といった題を付けようかと思っていました。私の書物に構成が欠けているという馬鹿げた非難に前もって答えるためにです。[……] 私の書物の唯一の長所は、最も些細な部分もしっかり全体に結びついていることなのです」<sup>(4)</sup>。そこに語られているような、求心力の強い作品構築をめざす作者ブルーストの近代的 finalité 意識を、『失われた時を求めて』のエクリチュールがどう裏切り超えようとしていたかは、これまでに様々な機会に繰り返し述べてきたつもりだが<sup>(5)</sup>、本論で検討してみたいのは、そうした「構成」意識の美しい比喻である「大聖堂」とのブルーストの出会いの場面なのである。

#### 『ジャン・サントゥイユ』は修正不可能だったのか？

そもそも1899年末の書簡に読み取れるとされている『ジャン・サントゥイユ』からラスキン—大聖堂研究への移行には、何らかの必然的な関係があるのだろうか。二つの出来事の関連について、若き小説家の試作に注目したモノグラフィーとしては最初のものである『ジャン・サントゥイユにおけるブルースト世界の誕生』(1974年)の著者マルク＝リピアンスキーは、1900年頃ラスキン翻訳に「没頭するようになって、ブルーストは小説を放棄した」<sup>(6)</sup>と述べているし、タディエは『ジャン・サントゥイユ』の幾つかのテキストが1901-1902年になってから書かれていることを確認しながらも、

《vers la mi-novembre [1899...] il a abandonné son “ouvrage de très longue haleine” pour s’occuper “à un petit travail absolument différent de ce qu’ [il a] fait généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales”》<sup>(7)</sup>と語って、一方の〈放棄〉ともう一方の〈開始〉とを結びつけている。勿論、だからといってそこに明確な因果関係を突き止めうると考えるべきではないし、おそらく二種類の仕事は鱗状に重なり合いながら重心を移していったのだろう。ただ、果たしてそれは、数年間に及ぶ小説執筆に「情熱を失って」、翻訳・評論という異なる文学形式および建築という「異なる芸術ジャンル」への「新しい愛」に鞍替えしたものだっただのか<sup>(8)</sup>、むしろ古い愛の対象に命を与え直すための迂回的な修業という意識を、初のロマンの試作を手離す際にこの永遠の小説家がすでに持っていたかはなかったか、これまで専ら『失われた時を求めて』とのエピソードの照合に於いて捉えられてきた『ジャン・サントゥイユ』という試作の〈終わりかた〉をあらためて検証するまなざしが望まれるところである。

ブルーストがラスキンを知ったのは政治学学院の教授ポール・デジャルダンを通じてであり、1893年から1903年にかけて定期購読していた雑誌『道徳的行動のための同盟会報』でラスキンの著作の短い抜粋の翻訳を読んでいたと言われている。また1877年のラスキンとホイッスラーの美学上の対決についても、後者の友人だったモンテスキウからおそらくは聴かされていただろう。ブルーストがラスキンに対する本格的な関心を持つようになったのは1897年のロベール・ド・シズランヌの紹介書であったにせよ、それが単行本になる以前に、1895年12月から1897年4月にかけて『両世界評論』に掲載されていた頃からブルーストの目に触れていた可能性も考えられるわけで、言うならばラスキンとの接触は緩やかに進みつつ、『ジャン・サントゥイユ』執筆時代とそっくり重なっていることになる。

二つの関心が奇妙な形で纏れるさまは、『ジャン・サントゥイユ』の中の先に保留しておいた二断章にもみられよう。その一つは「ドゥカズヴィルの教会」に関する一節で、フランス南西部ギューイエンヌ地方に実在するこの地の「教会」が、なぜか「最も純粋なノルマンディー様式」として現れているのである<sup>(9)</sup>。ブルターニュ小説である『ジャン・サントゥイユ』とラスキンの愛したゴチック・ノルマンの教会建築との突き合わせが生んだかのような不思議なずれである。それはまた、実在の土地の名を自由に虚構の地図に織り込む将来の〈土地と名〉の実験の先触れとも見えよう。また、「レヴェイヨンの教会」の断章<sup>(10)</sup>も、その短いが充実した書込みのうちにかなり深いラスキン読解が投影されているように思われる。さらに、「ラスキンが大聖堂の研究

をしに訪れ半年を過ごしたらしい小さな町で、彼と同じ教会のなかにいる私」を語った一文<sup>(11)</sup>は、来るべきノルマンディーのラスキン巡礼への夢を埋め込んだものかも知れない。もしかしたら互いに吸収し合い修正し合って、それぞれ豊かさを増しながらそのまま和解していくことも可能であったかもしれない小説執筆とラスキン研究。その二つの作業が、少なくとも一時「まったく違う」ものとして述べられていた、あのノードリンガー宛書簡を取り巻く両世紀の境目の数カ月間に起こった動きを追ってみよう。

### ある読書体験——『建築の七燈』

1899年10月2日、休暇先のエヴィアンを発ってイタリア旅行に向かおうとしていることを母親に告げ、ラ・シズランヌのラスキン紹介本を携えて行きたいのでパリの自宅から送ってくれるよう要請したプルーストが、突然意を翻してパリに戻ったのは10月8日のことだった。直ちに国立図書館に赴いた彼は、そこで「ルヴュ・ジェネラル」誌に1895年10月に掲載されていた「ラスキンの『建築の七燈』の一章」を読む<sup>(12)</sup>。掲載から5年後に「やっと見だし、読んで、愛した」<sup>(13)</sup>その抄訳は、『建築の七燈』の第VI章「記憶の燈」（仏訳者オリヴィエ＝ジョルジュ・DESTREの解説付き、11-17パラグラフは省略）であった<sup>(14)</sup>。

このラスキンの文章にプルーストがいかに心動かされたかは、その頃に書かれたとされる母への手紙の文面から推し量られよう。「夜中の12時から15分ほど、ママのお部屋の前に歩哨の如く立っていたのです〔……〕が、中に入るのは気がひけました。明日の朝、用紙（大きい方）に、『建築の七燈』の僕が示したところを訳して下さると助かります。裏には書かず、空白を残さないで詰めて書いてください」<sup>(15)</sup>。国立図書館の抄訳からは抜け落ちていた部分を知りたいと思ったのか、あるいは全訳が出るのを待たずに、母の助けで読み進めようとしたのか、いずれにせよ翌1900年2月初めの書簡でプルーストは、すでに「諳じている」ほどに読み込んだと打ち明けているラスキン著作群の筆頭に『建築の七燈』を挙げているのである<sup>(16)</sup>。興味深いことに、やがて『アミアンの聖書』の訳者序文および註のなかで徹底的に批判されることになる、ラスキンの美の偶像崇拜が語られた一節——「崇高さの観念（純然たる美はいささかも生彩ある美ではなく、崇高要素がそれに混ざるときにのみ美的なものとなる）」<sup>(17)</sup>——は、1899年10月にBNでプルーストが手にした抄訳の省略された部分のうちにあった。とすれば、図書館で始まったこの深い読書体験において、何がそれほどに彼

を魅了したのだろうか。

### 時間の器＝大聖堂

ラスキンの言う「建築の燈」とは、「芸術中の第一のものである」建築の「一般的な、不変の、反駁しえぬ法則」である<sup>(18)</sup>。その第6の法則「記憶の燈」の章は、一種の特権的瞬間の記述から始まっている。「マリアの月」の強烈な春の「印象」は、それを捉えるために「その本源」と思われる具体的な風景の事物を「明確にする préciser よう努めると」途端に「輝きを失ってしまった」。知性では捉え得ぬ印象の記憶。いかにも『ジャン・サントゥイユ』的テーマを語った一節である。1897年にラ・シズランヌが訳したのは（そしてブルーストが読んでいたのは）まさにその一部であった。そして、章題も含めたその部分に、先ずはブルーストが共感を持ったとしても不思議ではない。ところが、それに続くラスキンの論旨は、そうした印象の器となる「事物が、再現されたそれ自体よりも、記憶によってはるかに貴重となったもののおかげでいかに栄光を反射されているか」は明らかであったとしても、「この神聖なる感化力を集め保つ」器を構築することこそ重要だという方向に進むのである。「われわれは建築なくしては記憶することはできない」。「人間の忘却に対する強き征服者はただ二つあるだけである。それは〈詩〉と〈建築〉である」<sup>(19)</sup>。そして詩よりも建築のほうへと小説家ブルーストは歩み寄るのだ。「作家は単なる詩人ではない」と彼はやがて言うだろう<sup>(20)</sup>。

記憶の器は歴史的時間のなかで築かれる。「ゴシック建築の長所の一つは、際限のない年代記の豊かさを許容することである」<sup>(21)</sup>。「建造物の最も偉大なる栄光は、その年代に、その表現の深い感覚にある。[……] それは持続するその壁の証言のうちに、あらゆる事物の過渡的な性格との静かなコントラストに、季節と時代の歩みのなかで刻まれた形の美を保存し、忘れ去られた世紀をつぎつぎに結びつける力に存するのである」<sup>(22)</sup>。「実の美しさは、種蒔きと収穫との間に流れる時間に比例している。それは人間の仕事の予め定められた条件の一つである」<sup>(23)</sup>。ラスキンのいう「回想」の役割とは、今この時代において成される建築に「歴史性」をもり込むこと、現在時に時間の持続の相を与え、「隠喩的あるいは歴史的な意味」で息づかせながら空間を時間化することである<sup>(24)</sup>。ここにブルーストの隠喩、すなわち二つの時を封じ込める文体＝ヴィジョン観を見ることもできるだろう。実際、時を刻み込まれた建築の美を語るラスキンの文章のなかで、『失われた時を求めて』の時間美学を予告する言葉に出会って私

たちは驚くのだ。「かの年月が齎<sup>もたら</sup>したる金色の錆<sup>さび</sup>にこそ、われわれは建築の真実の光、色、貴さを求むべきである」<sup>(25)</sup>。大聖堂をして「四次元空間を占める建物」たらしめている「時間 le Temps」<sup>(26)</sup>。

こうした時間性こそは『ジャン・サントゥイユ』に欠けていたものではなかったか？ あの「序文」草稿——「この書物を小説と呼べるだろうか？ おそらくこれは小説以下のものだが、またはるかに小説以上のものでもあり、私の人生が流れていくあの引き裂かれた時間のなかで、何もそこに加えることなく摘み取られた私の人生の本質そのものである」<sup>(27)</sup>——に歌われていた、時間の裂け目の詩的な瞬間からのみ作り上げたかった作品構想原理。啓示の瞬間をとどめおく記憶の器＝建築のイメージを、それまで書き綴ってきた作品になぞらえてこなかったことに気付いたとき、穏やかな修正ではもはや済まない、根本的な構造改革の必要性を感じ取ったのではなかったか。プルーストの創造宇宙の支柱は、瞬間から時間へとゆっくり基盤の向きを変えようとするのである。

### ゴシック性——構造への意志

プルーストが読み進めていったであろう『建築の七燈』の第2章 VII 節、「構築上の虚偽」と題された一節は注意を引く。「建築家は構造 structure を可視化する義務はないし、隠したからといって咎められる必要もない。[……]不注意な観察者には隠されてあっても、知性ある眼にはその構造の大いなる秘密が顕にされるような建築が最も貴いものだろう」<sup>(28)</sup>。ゴシック様式の決定要因とみなされていたオジーヴ、交差穹窿の稜線に沿って対角線に付されて天井を支え補強するかのように見える（ヴィオレル＝デュック (1814-1879) やキシュラ (1814-1882) はそう信じていた）アーチが、実は装飾的效果しか持たず、重みを分散する骨組みではなかったとする意見、さらにはその折衷案 (H. フォション) が出されるに至る経緯はともかく<sup>(29)</sup>、ゴシックとは合理的組成の錯覚を意図的に引き起こすほどに構造性を重視した様式であったとされている。ラスキンがゴシック様式の特徴として語っている「全体性」への配慮や「良き構成の法則」を実現する「知性の燈」、すなわち建築は「抽象的な力の表現」であり「人間の知性から受け取った秩序と配置構成に基づきながら、この知性の力の表現となる」という考え方<sup>(30)</sup>は、基本的にはプルーストと同時代の研究に共通する建築学上の見解であった。W・ヴォーリンガーは『ゴシック美術形式論』(1911年)<sup>(31)</sup>において、「石の重み」と硬さに逆らって「石を精神化する」ゴシック様式は、「一定の根拠から

構成に向かって傾倒していく形式意志」とその「統一性」を持った「構成的な骨組みを有する建築」であると述べている<sup>(32)</sup>。また、スコラ学とゴシック様式の「並行性」を主張してバノフスキーの著作を予告しながら、大聖堂の部分／全体の構造的制御、「内的な不調和」や矛盾した諸可能性の受容と究極的和解を、スコラの論述方式における「課題の解決」概念になぞらえる。「スコラ主義者が、混沌とはしていながらも論理においては非常に巧妙な思考運動の紛乱によって、神性を体得しようと欲する」のと同じように、ゴシック建築に見られるものは「思考の成果ではなくて、まさしく思考の抽象的な運動過程なのである。こういう種々の発現を総覧して、その実質には種々の差異があるにもかかわらず、それらをまとめあげて同様な現象成果にかえているものは、一つの特定の形式意志にはかならない」<sup>(33)</sup>。

ゴシック建築は異質で多様な要素の〈解決〉を目指すという見方は、『建築の七燈』でも繰り返して示唆されている。「建築」を「第一芸術」と呼ぶラスキンは、総合芸術としてのゴシック建築——「様々な領域の美術が大芸術である建築と協力するという状態は、実際にはゴシック初期の段階にことに認められる特徴である」<sup>(34)</sup>——という美学認識にまずは立っている。そして、「ゴシック建築の精神が許容するところの多様の変化の力と特権」に注目しながら、ラスキンは「あらゆる断片を自らの思想と調和させて再構築し、再整理すること [……] その調和は初めはぎこちなく統一を欠いたものだが、ついには完成され、あらゆる要素が「それ自身の原初の同一の生命に従うような完全な組織のうちに溶解する」「建築の生命」を称揚する。「構成するとは、相等しからざるものを配置することである」<sup>(35)</sup>。

ところで、私たちにとって興味深いのは、そうした統一的な全体構造欲求と、それを逸脱せんとする「細部」の自己完結的な豊饒さとの相克を『建築の七燈』の著者がほめかしていることである。建築家が「部分」に氣をとられて「その装飾としての義務、一つの全体の部分としての役割を見失う危険がある」<sup>(36)</sup>——ただし、ラスキンは創作者の「崇高なる精神」の一貫性によってこうした脱線の危険は乗り越えられると、美学的危機を優美に躲してしまうのだが。しかしおそらく、構想の当初にあった統一的構造への意志が、純粋なかたちで何世紀にも渡って引き継がれ、実現されることは、ヴィオレ＝ル＝デュックが示してみせた、最初のプランが「理想的に」かつ一様式理念が純粋に適用されて実現された場合の教会堂の完成図と同じくらい非現実的である。形式意志に貫かれ、統一的全体的構造理論を求めて進められる創造の実践が、時のなかでいかなる変容を現実遂げるものであるか、構想への意志とその表現との間に生ずる不思議なひずみをブルーストが自らの体験とする日々が訪れるのはしばし

後のことである。

ゴシック建築の構造的性についてのラスキンのたゆたいがちな論旨に、難破しかかっている小説を抱えていたプルーストが新たな構造の可能性を見ることが果たしてできたか否か。「可能なかぎり展開された厳密なプランのうちに自らを閉じこめ、そこからもはや逸れてはならない」<sup>(37)</sup>と命ずる、19世紀の学校で勝ち誇っていた修辞教育が課していた厳格な構成＝秩序意識、思考と形式の配列のモデルの圧迫に抵抗してみせることは、文学的伝統と独創性の関係に敏感であった若き近代作家にとっては、必然的に通るべき道であっただろう。『ジャン・サントゥイユ』は、一種の硬直した構造表現の伝統への反抗の回想録であった。ゴシックの大聖堂との出会いは、そうした古典的な構成美とは異なった新たな構造的意意識をプルーストに差し出していたことにならないか。そうした教訓を読んだことと、それを書くことにおいて自ら実践することが時間的にずれていたとしても、少なくとも前世紀末の時点で彼は、後になってからその意味を検討するべき小説美学の節目に立っていたことになる。『ジャン・サントゥイユ』の行き詰まりの自覚は、かくして大聖堂への関心の本格的な始まりと必然的に繋がらざるをえなかったのではなかろうか。

こうした世紀の変わり目の体験において作家が意識の底で得たものが、それと前後して行なわれた大聖堂をめぐる読書や旅による習得と結びつきながら、来るべき小説構想としてどのように根付いていったのか、さらなる検討は別の機会に譲り、以下ではゴシック建築というモチーフが『失われた時を求めて』に織り込まれた一例として、バルベックの教会を考察してみよう。

### 夢想のレフェランス構築

バルベックの教会の建築様式を示す要素は

- 1) “l'église de Balbec, du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, encore à moitié romane”
- 2) “l'église presque persane” 3) “le gothique normand”

である<sup>(38)</sup>。ここで試みてみたいのは、プルーストがこの虚構の建造物に与えているレフェランを同時代の建築学的見解を背景に検証することである<sup>(39)</sup>。

「ノルマンディーのゴシック様式」は「半ばロマネスク」である

イル＝ド＝フランスの建築家たちは、アングロ・ノルマンの建築家たちが1100年頃から組織的に利用していたオジーヴ穹窿に尖頭アーチを結びつけ、また、やはり11

世紀末～12世紀初頭頃からアングロ・ノルマン様式で用いられていた補強のためのアーチから飛<sup>アルク・ブータン</sup>梁を新たに考案することによって、ゴシック様式を確立していったというのが、今世紀初頭の研究者たちが大筋で認めるところであった。ノルマンディーの人々はロマネスク時代に、オジーヴ穹窿と飛梁というゴシック建築の重要な二要素をすでに利用していたことによって、11～12世紀を通じて極めて特徴的な一流派をなしていたわけである。彼らは、12世紀半ばにサン＝ドニ修道院付属聖堂からゴシック様式が発信されてからしばらくはその模倣に終始したものの、13世紀になると、かつての特長を生かした地方性を復活させたのであった。つまり、ノルマンディー地方のゴシック美術は、同地のロマネスク美術がすでに表明していた気質を引き継ぎ示していたのであって、「ゴシック・ノルマン」とはゆえに必然的に「半ばロマネスク」という印象を与えうるものである。

その特徴は、E・ランベールによれば、採光塔の頻繁な使用、2つずつ対になった広い開口部と優雅な尖塔を備えた塔の構造、トリフォリウムが高窓と併合されている内部の立面構造、円形断面を持つ支柱の台座、鋭角を描くアーチ型の型組に囲まれた2つずつ連結する同型のアーチ、彫塑性に乏しい装飾趣味、幾何学的模様、彫りの深い装飾彫刻、深い複雑な割形などであり、そうしたものが見られるノルマンディーのゴシック建築の典型として挙げられているのは、モン・サン・ミシュルの回廊、クータンス大聖堂の内陣、バイユー大聖堂の chevet、ルーアン大聖堂の内陣および身廊、リジュー大聖堂の chevet と採光塔、サン＝ピエール＝シュール＝ディエーヴ教会の一部などである<sup>(40)</sup>。ブルーストが実際に訪れたそうした建築の諸要素をモデルとして吸収しながら、バルベック教会は「ゴシック・ノルマンの最も好奇心をそそる見本」として描かれたのである。

### 「ほとんどペルシア風の教会」

この言葉の魔術にかかった主人公は、目の前のバルベック教会の細部を見落してしまい、全体においてその形容にふさわしいものを探そうとする——ものの見方の習得のエピソードの中で重要な機能を果たしている教会建築のペルシア性は、やがてバルベックという名前にも浸透していくのだが<sup>(41)</sup>、主人公の夢想における〈名〉の均質化の問題や、ブルーストが1907年に興味を抱いた「バイユーの東洋的な彫刻」のような、バルベック教会の生成過程の重要な具体的レフェラン<sup>(42)</sup>のほかに、「ペルシア風」という語は建築様式との関連でも考え得るものであることをE・マールは私たちに教えてくれる。

この慧眼の図像学の大家は、ロマネスク図像の意味解釈を大胆にも放棄する。「そこに象徴を読み取り教訓を引き出すべきだと19世紀の多くの考古学者は信じ、深い思想が表されると考えて、そうした不可解な図像を解く鍵を執拗に探し求めた」。しかし、「彼らの研究は空しく、柱頭彫刻の得体の知れない怪物には何の意味もないと断言した聖ベルナルは正しかった。オリエント装飾芸術を詳細に調べればそれははっきりする。われわれのロマネスク教会の奇妙な動物たちがほとんどの場合、オリエントの織物に見られるすばらしい動物たちの多少とも自由な再現であり、西欧の彫刻家たちは必ずしもそこに意味を与えようとは思わず、多くはただ教会を飾ることだけを考えていたのである」<sup>(43)</sup>。そして、柱頭彫刻やフリーズ、ステンドグラスや舗床のモザイク画のモチーフの起源が、しばしば中国にまでも関係をのばしているオリエントの織物、そしてそれと同じ図柄を共有するササン朝ペルシアやアラブ芸術の壺や象牙の箱や写本挿絵に見いだされることをマールは例証してみせる。また、ノルマンディーのロマネスク建築は「純粋に抽象的な装飾に対する嗜好を保ち続けた」ことで、「イスラムの幾何学性と線状文様手法」を感じさせることをH. フォションも指摘している<sup>(44)</sup>。

12世紀の装飾芸術においては、そうした圧倒的なオリエントの図像の影響下で、古代ギリシャ・ラテン文化の要素は辛うじて生き延びているに過ぎず、ロマネスクという様式名称とは奇妙な齟齬をきたすことになる。19世紀はロマネスク art roman を「ローマの romain」文化の遺産とみなそうとしたのだから<sup>(45)</sup>。ともかく、東方の影響は様々なかたちで以後も引き継がれていくにせよ、マールによれば、装飾芸術における〈オリエント性〉の勝利はゴシック盛期の「13世紀に突然終わる」<sup>(46)</sup>のであって、「ほとんどペルシャ風の」と形容されたバルベック教会の図像面でのオリエント性は、その建築様式が「半ばロマネスク」であることに由来していると言えるのである。

### gothique も persan である

オリエント性はまた、ゴシック建築にまつわる歴史的イメージでもあった。もともとゴシック（ゴート人の）という呼称は、イタリア・ルネサンスの人文主義者たちが古典古代芸術を復興したとき、それまで“opus francigenum フランス人のわざ”と呼ばれていた建築様式を、蛮族ゴートに由来するものとして貶めて用いたものである。19世紀に中世美術の再評価が起こるまで、古代ローマ建築とルネサンス芸術の間の時代に属するものは一纏にこの名で呼ばれ、ロマネスクの名称も、独立して11～12世紀後半の様式にあてがわれる前は旧ゴシック様式と言われていたわけである。

ラテン文化の継承を自認するフランス古典主義の文人たちにとって、ご当地のいにしへの蛮族文化に対する違和感は、ほとんどオリエント文明に対する遠さの感覚と同じものだったのだろう。例えばフェヌロン (1651-1715) は「ゴシックと名指される我らの古い教会の建築をご存じですか？ [……] あの一貫した計画もなく切り刻まれた小さな装飾，ごてごてした造りにお気付きですか？ [……] ギリシャ建築はもっと簡明ですよ。威厳のある自然な装飾，大きくて均整がとれていて，場をわきまえたものしかありません。このゴシックと呼ばれる建築の方は，アラブ人たちから我々のもとにきたものです」と言っている。A. ド・コーモンは『建造物の古代文明講義』(1834) で次のように述べている——「ゴシックという名称はギリシャ・ローマの建築理念から遠ざかっていたあらゆる種類の建築を形容するために使われる。また，オジーヴ建築 [オジーヴ技術は当時ゴシック様式の決定要素とみなされていた] を指すのに普通用いられるのはゴシックという名だけではなく [……]，サラセン建築や [……] オリエント様式と呼ばれることもある」<sup>(47)</sup>。

プルーストが親しんだロマン派の作家たち，シャトーブリアンやユゴーもゴシック = オリエント様式の観念にとらわれている。「ゴシックの秩序は，その蛮族的なプロポーションの中にも独自の美しさを持っている。(原註) それはアラブ人から我々にもたらされたものと考えられているが，エジプトの建造物との親近性からみて，むしろオリエントのキリスト教徒によって伝えられたものと思われる」<sup>(48)</sup>。『パリのノートル・ダム』では「ゴシック教会」が「アラビア種」と呼ばれているし<sup>(49)</sup>，『オードとバラード』においては「オジーヴはアラブ起源とみなされていた [……] / ゴート人のオジーヴは，オリエントからやって来た [……]」<sup>(50)</sup>と歌われている。

ユイスマンスになるとトーンが変わる。『アミアンの聖書』の「訳者序文」のなかでも触れられている『大聖堂』(1898) の登場人物は，かつて美術史家が混同していた「オジーヴ」と「尖頭アーチ」を区別し，「飛梁」の重要性を論じるほど博識で，それらの技術に注目する限り「ゴシック様式の起源」は「フランス」であり，「北方の芸術」であったと述べるのだ。不可解であるどころか「ゴシック様式は非常に明快である」<sup>(51)</sup>。プルースト同様，ユイスマンスは，19世紀の先行研究を修正するマールのような世紀末の美術史家の見解に親んだ世代に属するといえるだろう。

つまり「ほとんどペルシア的」という語の前世紀末における認識は，マールの美術史的見地からすればロマネスクに，文学における理解の伝統からすればゴシックに，“自然に” 結びつくことになる。そしてプルーストのバルベック教会は，そうしたことを踏まえたイマージュをまとめて登場しているのである。

### 新・土地と名——固有名詞体系の発見

ところで、「ロマノ＝ゴシック」と一時呼ばれていた12世紀後半～13世紀初頭にかけての初期ゴシックの見事な例がシャルトルの西正面扉口（12世紀半ばに完成、1194年の大火を免れる）に見られること、「時」が異なる様式を堆積させた「半ばロマネスク、半ばゴシック」の「総合的な」建築がシャルトルにあるというユイスマンズの嘆称をブルーストが読み知っていたこと<sup>(52)</sup>を考え合わせると、同じ過渡的な様式を担ったバルベック教会と、シャルトルの大聖堂、さらにそれがモデルの一つとなっているコンブレーの小さなサン＝チレル教会<sup>(53)</sup>を結びつけるトポロジーが浮かび上がってくるだろう。そして、ブルーストが幼少時に訪れた父方の里イリエに名を貸し与えることになるのは、カンの南31キロに実在するカルヴァドス県の小村コンブレーなのである。内陸ボース平野と海辺のノルマンディー、この水陸両世界はやがて『失われた時を求めて』の二大舞台として対称性を獲得し、小説第一篇第三部「土地の名」において「眠れぬ夜に私が最も頻繁に思い浮かべた部屋のなかでも、バルベックの“海浜グランド・ホテル”の部屋ほど、コンブレーの部屋に似ていないものはなかった<sup>(54)</sup>」という文章を発生させることになるのだが、そうした虚構の地理学の対位法的な構築を推進する力の一つとしての大聖堂というモチーフについて最後に考えてみたい。

#### ノルマンディーのコンブレー

シャルトルとノルマンディーの因縁めいた関係は、エミール・マールの『シャルトルのノートル・ダム大聖堂』（1948年）に詳しく語られている<sup>(55)</sup>。12世紀半ば、シャルトルの地に、聖母のための大聖堂建立の熱意に燃えた人々がノルマンディーから続々と押し寄せたという当時の証言が幾つも残されているというのである。1899年春以降ブルーストが丹念に読み込んでいた『フランス十三世紀の宗教芸術』（1898年）の「結論」では、ミーニュ神父の『ラテン教父著述全集』（1844-1855年）と、19世紀前半に中世芸術を扱う雑誌の一つであった『古文書学校図書館報』を挙げて、中世の心熱き労働力の移動がほのめかされているに過ぎないが<sup>(56)</sup>、マールと親交のあったブルーストはあるいはさらなる情報を与えられていたかもしれない。少し長くなるが、『シャルトルのノートル・ダム大聖堂』の興味深い一節を以下に引いてみよう。ゴシック建築発祥の地とされるサン＝ドニ修道院付属聖堂（1130年から再建が始まり、

1140年に西正面扉口完成，1144年に内陣完成)から彫刻や玻璃窓の職人を迎えてシャルトルの再建が始まった時，その西正面扉口(1134-1155年頃制作)に聳える鐘塔をめぐって人々が押し寄せてくる様をマールはこう記している。

「1144年に，モン＝サン＝ミシュルの大修道院長ロベール・ド・トリーニはその『年代記』にこう書いている。《この年シャルトルでは，信者たちが石や木材や小麦，大聖堂の作業に役立ち得るものをすべて積みこんだ荷車を引いていくのが見られた。大聖堂の塔がその時，人を惹きつける魔法のように聳え立っていた。熱狂はノルマンディーとフランスを席卷した。いたるところで，泥沼を渡りながら重い荷を引きずっていく男女が見られた。いたるところで，贖罪が行なわれていた。いたるところで，人々は敵に許しを与えていた》。ロベール・ド・トリーニは，そうした動きがシャルトルから始まったと断言しているが，正確なことはもはや何も分からない。翌年サン＝ピエール＝シュール＝ディーヴの司祭エモンが書いた手紙は，あらゆる点でこの物語を確証付けている。彼は，Tutburyのイギリス人修道士たちに宛てて，その当時ノルマンディーで異常な出来事が起こっているのを彼が眼にしたことを語っている。《シャルトルの大聖堂で誕生したものに倣って，同僚たちが組織づくりに訪れています。何千という信者たちが，男も女も，職人たちに必要なものすべて，すなわち木材や石灰や葡萄酒や小麦や油を積んだ荷車を引いてくるのが見られます。この自ら志願して働く下僕たちの中には，力ある諸侯や高貴な生まれの奥方たちもいるのです。彼らの間には，完全な規律と深い沈黙とが支配しており[……]心の統一が打ち建てられています》。同じ1145年にルーアンの大司教ユークがしたためた手紙は，アミアンの司教ティエリに，まったく似かよった出来事を知らせている。ノルマンディー人がシャルトルで起こっていることの話を目にして，その地に赴き，また自分たちがそこで見たことを真似ようと決意して戻って来ている，とユークは報告している。[……]これらの貴重な証言によって，われわれには名の知られていない他の多くの教会がこのようにして建てられたことが分かるのである。」

シャルトルとノルマンディーばかりでなく，様々な〈土地〉を結びつけるのは建築の技術の伝播であり，同じ様式の変異体<sup>ヴァリエーション</sup>，同主題の図像表現の相互影響関係を有する大聖堂をたどることによって，それらが聳える町の〈名〉の連鎖が出来上がる。E.マールが12世紀の聖母信仰の高まりを具現化した〈マリアの戴冠〉の図像の系譜を詳細に検証することによって，サン＝ドニ－サンリス－ラン－シャルトル－バリーランス－アミアンという固有名詞を結びつけてみせたように(マールの図像学はまさに様式の生成学である)<sup>(67)</sup>。「固有名詞の体系を全体として構成したときに『失われた時を求

めて』は書かれた』<sup>(58)</sup>とロラン・バルトは言ったが、虚構世界の構造化の鍵となる〈土地と名〉の関係性を教えたのは、まさに大聖堂との出会いだっただといえるだろう。

土地と名の連鎖は、幾時代にもわたって建て直されてきた一つの聖堂建築の歴史からも生まれる。ユイスマンスの『大聖堂』で、博識のプロン司祭がシャルトルの聖堂の破壊と再建の数奇な来歴が語るくだりにブルーストは目を留めただろうか——「ノルマン人の首領ヘイスティングスによってまたもや火を放たれ、ギルベルトゥスが修復し、最後にノルマンディー公リシャールが町を包囲し略奪したときに完全に破壊されたのですよ」<sup>(59)</sup>。

時の流れとともに技術（形）や思想（意味）が運ばれてくる出所は、また、フランス国内や西欧圏域に限らない。サン＝ドニ修道院付属聖堂から発してイル＝ド＝フランスの半径 150 km 伝播したゴシック建築に、南仏からの技術の影響を読み取り、さらにイタリア、スペインといった狭義の西欧圏を越えて、4～6世紀のヘレニズム系とシリア系というキリスト芸術の2つの東方起源の様式混合の過程を見抜く、図像学者の確かな見識。その一方でマールは、彫刻、工芸、写本挿絵などとの間で図像構想を交換してきた総合芸術としての大聖堂のありようもまた、明確に指摘している。時間のずれを含みながら異なる場所で、そして異なる芸術ジャンルにおいて発生している図像群を、一つのモチーフの変奏曲のごとくに認識しうる研究者のように、そしてそうした図像に自由な夢想の陰影を与えて命を取り戻させる芸術家として、来るべき小説世界を構築すること。ラスキンの印象主義的なまなざしとマールの克明な知性の力を、大聖堂というモチーフをめぐるほぼ同時に体験したことが、作家ブルーストにとってどれほど大きなことだったのか、さまざまな角度から幾重にも織り成された時間と空間の糸をたぐりよせる大聖堂が、やがて書物の隠喩として登場して来ることの意味の原点に私たちは触れる思いがするのである。

## 注

1. Lettre à Marie Nordlinger du 5 décembre 1899, *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi et annoté par Ph. Kolb, Plon (以下 *Correspondance* と記す), II, p. 377.
2. Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, José Corti, 1990, p. 15.
3. Lettre à Jacques Rivière du 6 février 1914, *Correspondance*, XIII, p. 98.
4. Lettre à Jean de Gaigneron du 1<sup>er</sup> août 1919, *Correspondance* XVIII, p. 359.
5. Cf., 拙論《L'apparition de *l'Albertine disparue* de Grasset - le destin de l'épisode de l'article du *Figaro*》, *Étude de Langue et Littérature Françaises*, no. 58, 1991, pp. 154-

- 169; 「作家はいつ書き終えるか」, 『一橋論叢』, 1992年9月号, pp. 55-77; 「アルベルチーナ論争」, 『一橋大学研究年報人文学研究 33』, pp. 223-264.
6. Mireille Marc-Lipiansky, *La Naissance du monde proustien dans "Jean Santeuil"*, Nizet, 1974, pp. 12, 23.
  7. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, Biographie*, Gallimard, 1996, p. 345. 強調は引用者による。
  8. *Ibid.*, p. 397.
  9. *Jean Santeuil*, La Pléiade, pp. 365-366.
  10. *Ibid.*, pp. 513-514.
  11. *Ibid.*, p. 887.
  12. *La Revue générale*, Bruxelles, tome LVII (octobre 1895), pp. 481-499, 《Un Chapitre de Ruskin: *Les Sept Lampes de l'Architecture*, traduit par Olivier Georges Destrée》.
  13. *Correspondance*, II, p. 367, lettre à Pierre de Chevilly du 3 octobre 1899.
  14. Georges Elwall による全訳は 1900 年だが, それ以前にも抜粋・断片紹介がある。Cf., Jean Autret, *Ruskin and the French*, Droz, 1965, pp. 65-70 を参照のこと。
  15. *Correspondance*, II, p. 365, lettre à sa mère (vers octobre 1899).
  16. *Correspondance*, II, p. 387, lettre à Marie Nordlinger du 7 ou 8 février 1900.
  17. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture*, traduit par G. Elwall (1900), Danoël, 1987, p. 198.
  18. *Ibid.*, pp. 3-4. Cf. 旧約聖書「箴言」第六章 23 節: 「法は光なり」; 「汝の言葉は私の足もとの燈なり」。
  19. *Les Sept Lampes de l'architecture*, p. 4 (6 章第 2 節)。
  20. *Contre Sainte-Beuve*, La Pléiade, p. 216.
  21. *Les Sept Lampes de l'architecture*, pp. 192-193 (6 章第 VII 節)。
  22. *Ibid.*, p. 196 (6 章第 X 節)。
  23. *Ibid.*, p. 195 (6 章第 IX 節)。
  24. *Ibid.*, p. 188 (6 章第 III 節)。
  25. *Ibid.*, p. 196 (6 章第 X 節)。Cf. 《Swann expliqué par Proust》, *Contre Sainte-Beuve*, La Pléiade, p. 557; *A la recherche du temps perdu*, la nouvelle édition de la Pléiade (以下 RTP, nP. と略す), II, p. 75, p. 395; III, p. 402.
  26. RTP, nP., I, p. 60.
  27. *Jean Santeuil*, La Pléiade, p. 181.
  28. *Op. cit.*, p. 37.
  29. Paul Abraham, *Viollet-le Duc et le romantisme médiéval*, 1935. ゴシック建築のオジヴをめぐる議論については Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 1951, Ch. IV, および H. Focillon, *Art d'Occident, Le Moyen Âge gothique*, Armand Colin, 1938 参照。
  30. *Op. cit.*, pp. 163, 197, 73, 138.

31. Wilhelm Wolinger, *Formprobleme der Gotik* (中野勇訳, 岩崎美術社, 1968年). 1920年版では図版が倍に増やされる。
32. *Ibid.*, 邦訳 pp. 104-105, 109, 110.
33. *Ibid.*, 邦訳 p. 106, pp. 170-171.
34. Élie Lambert, *Le Style gothique*, Larousse, 1943; Ruskin., *op. cit.*, p. 4.
35. *Op. cit.*, pp. 263, 159, 130.
36. *Op. cit.*, pp. 141, 83.
37. Antoine Albalat, *L'Art d'écrire* (1899), Almand Colin, 1992, p. 166 (“La disposition”).
38. *RTP*, nP, I, pp. 377, 378; II, p. 198.
39. 参照文献は, 作家自身の読書対象であったエミール・マールのほか, 1925年にマールの後任としてパリ大学中世美術史講座を継いだアンリ・フォション, 1920年代から大聖堂に関する著作のあるエリー・ランペールらの研究書とする。
40. É. Lambert, *op. cit.*, ch. VI.
41. Cf. “le nom, presque de style persan, de Balbec”, *RTP*, nP, II, 19.
42. 吉田城, 『〈失われた時を求めて〉草稿研究』, 平凡社, 1993年, p. 150.
43. É. Mâle, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France, Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, 1922, Armand Colin, ch. IX.
44. Henri Focillon, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Armand Colin, 1938, ch. III.
45. 1914年に出た *Les Cathédrales de France*, Armand Colin のなかでも, ロダンは依然として「ロマネスク建築はローマ人から来ている」と言っている。そして, それは「フランス諸様式の父である」とも。ラテン文化の正統なる継承者としてのフランスを強調する傾向は, フランス国家主義の高まりと表裏一体の関係で19世紀を生き延びたのだった。
46. É. Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, 1898, ch. IX.
47. *Le Grand Robert de la langue française*, “gothique”; Fénelon, *Dialogue sur l'éloquence*, II; A. de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales*, t. IV, p. 43.
48. Chateaubriand, *Le génie du christianisme* (1802), t.I, Troisième Partie, Livre Premier, Ch. III, Éd. de Garnier-Flammarion, 1966, p. 399.
49. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Folio, 1974, p. 39 (note de l'auteur), pp. 160-161.
50. Victor Hugo, *Odes et ballades*, ode 19 du livre V, “Le Voyage”, III. オジーヴのイスラム起源については諸研究が注目している。
51. J.-K. Huysmans, *La Cathédrale* (1898), éd. Christian Pirot, 1986, ch. III. なお, ブルーストが *La Bible d'Amiens* (1885) のうちまず訳し始めたといわれる第IVにも, “gothique dégagé de toute tradition romane et de toute influence arabe” という表現がみられる。
52. J.-K. Huysmans, *op. cit.*, pp. 63-64.

53. *RTP*, nP., I, p. 736 ; カイエ 6 の先行テキストを参照。
54. *Ibid.*, I, p. 376.
55. É. Mâle, *Notre-Dame de Chartres* (1948), éd. de Flammarion, 1994, pp. 25-26.
56. É. Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, pp. 456-467.
57. *Ibid.*, pp. 458-467.
58. Roland Barthes, "Proust et les noms", *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, coll. "Points", 1972, pp. 124-125.
59. J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 68.