

ブルーストと印象主義

丸山正義*

1 印象派の音楽と絵画

(0) 序に代えて

物心がついた頃聴いていた音楽は、モーツァルトやベートーヴェンだった。別にませた子供であったわけではない。クラリネットを吹き始めたせいでおそらくモーツァルトにのめり込んだのだろう。そのお付き合いとしてベートーヴェンを良く聞いていた、西洋のクラシック音楽を聴くのならベートーヴェンが基本であると人から聞いたのでもあろう。実際、記憶している最初に購入したスコアはベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲だった。小学生の頃ヴァイオリンを弾きたい、買ってほしいと母親にせがんだことがある、ヴァイオリンに対する何らかの愛着があったようだ。ただし母親から、男は音楽などやるものではない、という叱責にも似た返答に困惑したとはいえ音楽好きの性癖はなおらず、その頃小学校で必修だったリコーダーで名曲愛唱歌集なるものを片端から吹いていたものだった。そこには、ヴェルディの『女心の歌』やマスネの『タイスの瞑想曲』もあって、後にオペラを聴く基礎にもなっただろう。こうして弦楽器よりも、管楽器に対する技術が身について、中学に入ると brass バンドでクラリネットを吹くようになり、『双頭の鷲の下に』や『碇を上げて』の行進曲ばかりではなく、勝手にモーツァルトの五重奏や協奏曲を一人で吹いていた。勿論、ウェーバーの小協奏曲やブラームスの五重奏やソナタまで手を伸ばし、仕舞いには、ベートーヴェンの「英雄」の一楽章をクラリネット一本で吹く真似までしてしまった。そして作曲を試みたがその才能はなかった。とはいえ天才気分ではほとんどモーツァルトのメヌエットじみた三拍子をうれしがって書いたものだが、和声を付けるのがよくわからなかった。単純に三和音をくっつけてお茶を濁す程度のものだったろう。

高校生になって通学した高校に brass バンドもオーケストラもなく、音楽生活は相変わらず孤独なものだった。その時に会ったのがドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』、冒頭のフルートに魅了された。低音のフルートの音色が十代の少年にもひどく官能的だった。これほどにフルートの低音にこだわる作曲家はいなかったとすら勝手に思い込んだ。以来何が何でもドビュッシーだった。ドビュッシーにクラリネットの音楽はほとんどなかったので、必然的にピアノ音楽（当時天才少女のマルタ・アルゲリッチが来日して『版画』の『雨の庭』を演奏したのを興奮して聞いた記憶がある）をよく聞くことになったが、まだ何も知らなかったフランス語の『ピリチスの歌』に身を震わせるほど感動した。おそらくフランス語を学ぶきっかけだったのかも知れない。そしてその頃出版された柴田南雄の『西洋音楽史

印象派以後』をむさぼるように読み、ドビュッシーが現代音楽の入り口であったことを認識した。そして思った通り自由に作曲しても良いことを知った、というよりも、それ以前の音楽は規律で縛られた音楽であり、規則を何も知らない子供には旋律を浮かび上がらせても曲を構成することはできないものなのだと思います。勿論以前から「印象派の音楽」という言葉は知っていた、しかし実際にその音楽がどのようなものであったかは、柴田南雄の解説を読まなければわからなかった。理論として印象派の音楽を理解したと言える。と同時にそれ以前のモーツァルトやベートーヴェンの音楽が「機能と和声法」と名付けられた作曲技法に従って作曲されていたことを知ったのだ。まさしく、ドビュッシーの音楽は機能と和声法の軛からの解放だった。

(1) 規範からの逸脱

19世紀の音楽の戦いはこの「機能と和声法」からの逃走だった。ワーグナーが綻びさせた機能と和声法をいかに繕うか後期ロマン派はブラームス、ブルックナー、リヒャルト・シュトラウス、マーラーと悪戦苦闘し、とうとう十二音技法のシェーンベルクにたどり着いた。しかしその不自由さは目に余る。音楽に自由を求めた結果さらに不自由を余儀なくさせてしまうところにドイツ音楽の面白さがあるのだろう。というのもシェーンベルクの『清められた夜』作品4(1899)は半音階を多用したとしても完全に後期ロマン派の音楽から逸脱するものではないのにその初演が当時スキャンダルとして語られているのは、音楽の規則、つまり長調・短調を基本とした機能と和声法から逸脱した解決しようもない和音連結の連続だったからではなく、むしろあまりにも機能と和声法を遵守した音楽であったものだから、普段何やらよくわからない理論を述べる若きシェーンベルクがまっとうな作品を書いたことへの不満が引き金になったのかも知れず、それなら『清められた夜』が期待通りに規則を無視した作品であったとすれば当然のごとくスキャンダルとなったであろうと考えれば、聴衆にとってスキャンダラスなのはシェーンベルクなのであって、いずれにしろスキャンダルは避けられず、何ともシェーンベルクは自由に作品を書かせてもらえなかったといえるし、「機能と和声法」を崩壊させるものへ行き着く人物として無意識に批評家、聴衆から期待されていたのかも知れない。まさしく19世紀末の音楽は「機能と和声法」の軛からの逃走だった。

では、シェーンベルクがウィーンで作品1、2、3の歌曲を書いて獰猛な聴衆にスキャンダル劇を強要されていた頃、フランスのパリではどうだったのか。ドビュッシーはすでに『牧神の午後への前奏曲』で名声を博す成功の後、更に彼の名声を不動のものにするメーテルリンクの劇『ペレアスとメリザンド』のオペラ化にいそしんでいたが、彼とて楽に名声を得たわけではない。音楽院の学生の頃から彼なりの「機能と和声法」からの逃走を試みて音楽院の先生方の間では有名な学生ではあった。とはいえ将来を嘱望された学生でもあったのだからローマ大賞を獲得し退屈なローマのメディチ荘での生活をあっさりと切り上げパリに戻り義務として交響的組曲『春』を留学中の作品としてアカデミーに提出する。この時にアカデミーより「印象主義者」呼ばわりされ、以後おそらくドビュッシーについてまわるレッテルとなる。フランソワ・ルシュールの詳細な伝記からアカデミーの言を引用してみよう。「ドビュッシー氏には、たしかに、どこにも凡庸、月並みという言葉はあてはまらない、それどころか、風変わりなものを見つけようというきわめて明確な性癖があり、色彩感、詩情という

ものも同氏の中には認められる、しかし、その性向を強調するあまり、正確なデッサン、明確な形式がおざなりになってしまう。ドビュッシー氏には、芸術作品の真実に対する最も危険な敵であるこのような漠とした印象主義には注意されることが望まれる。」この時代、つまり1887年頃、ということは、1874年にモネ、ルノワールらが、今で言うインディーズ展をナダールの旧写真館で開催したとき、美術ジャーナリスト、ルイ・ルロワが『シャリヴァリ』紙上に書いた罵詈雑言をまとめて「印象主義」という言葉に収斂してからすでに13年は経過しているにもかかわらず、そしてすでに印象主義といわれた画家たちはセザンヌを除けばほとんどが認められ、モネはそろそろ『積み藁』の連作に取りかかろうという時期のはずだ。芸術思潮は音楽にあって最も遅く来ると巷間口にされる通り非難用語まで遅れてきたものか、それとも印象主義者といわれた画家たちが名声を磐石にして推しも推されぬ巨匠へと歩み出すことによって彼らは十数年前の非難の言葉にはあてはまらない大家であり、しかも彼らは誰も自分自身を「印象主義者」とであると公言したことがないのだから、「印象主義」は純粹に非難用語として生きていたのだろうか。ドビュッシーはいずれにしる「印象主義者」と言われることに拒否の態度を示していたが、晩年にはヴェイエルモーズへの手紙で「あなたが私をクロード・モネの弟子だと言ってくれるのは大変な名誉です、どうかそれに私の深い親愛の情を付け加えさせて下さい」と述べている。唾棄すべきは印象主義という言葉であったのだろう。

印象主義について肯定的に語られるようになったのは第二次世界大戦後のことであると言われている。現在この二人のクロードが生きていれば、何の躊躇もなく印象主義者であることを受け入れたであろう。何故なら印象主義に対する現代の評価は、音楽に関して言えば上述の柴田南雄の著書やポール・グリフィスの『現代音楽小史 ドビュッシーからブーレーズまで』を出すまでもなく、現代芸術の出発点と見なされ、それまでの規律規範を相対化し何でも可能なものとする現代の礎となったと言っても過言ではない。「印象派と呼ばれる画家たちをひとつに結びつけていたのは、因習にはまり込んでいた絵画技法を革新したいという熱望と、世界をまったく新しい目で見たいという強い意志であった。ほとんどそれだけのことであったが、しかしそれだけのことで、十五世紀のフィレンツェで起きたルネッサンスに匹敵する絵画革命を引き起こしてしまったのである。新しい絵画言語の創造に参画する強烈な個性が輩出し、それがまた他の個性たちを刺激して、さらに大胆な革新に向かわせる、そんな一連の運動がここに生まれたのだ」と、2004年に全面改訂されたクセジュ文庫の『印象派』でマリナ・フェレッティは彼らの改革をルネッサンスにまで比している。

おそらく「世界をまったく新しい目で見る」というのはモネの有名な言葉「生まれつきの盲人が見えるようになって初めて世界を見る目で見る」をもとにしたものであり、逸話となっている音楽院の教室の窓から聞こえてくる馬車の響きをピアノで模倣してクラスの喝采を浴び教師を怒らせるドビュッシーの、聞こえたままに音を表現することにも通じていよう。

ところで音楽であれ絵画であれ印象主義とはどのようなものであったか。もともと印象派、印象主義なるものはその主義主張を旗印にグループが形成されたのではない。前述のモネらのインディーズ展は「印象主義」の旗揚げ展ではないことは誰もが知っている。これもまた現代の展覧会形式への先鞭となるものだったが、当時の権威であった官展（サロン）への挑戦状のようなもので、旗印を揚げろというのなら「反サロン」であったろう。だから彼らは

彼らの展覧会を独立（アンデパンダン、つまりインディーズ）展とした。フェレティというところの「因習にはまり込んだ絵画技法」とはそのようなサロンの象徴だったのである。因習から逃れるための第一歩は、最も大切なものを信ずること、絵画であれば自分の目、音楽であれば自分の耳、己の感覚を何よりも信頼することであろう。

（2）方法—ドビュッシーとモネを中心に

私たちは常識として絵を描くとき物の形を線で描く、そうでなければ物の形がわからなくなってしまいます。それをデッサンというわけだが、それに色を付けることで何とか絵にすることができる。しかし現実には物を見たとき、そのような形をなぞった線を見つけることができるのだろうか。フォルムは線ではない、という印象派の画家たちの主張は彼らの目に写ったフォルムに違いない。こうして画家たちは戸外に出て直接カンヴァスに色を塗りつけていくことになる。モネの短い断片的な筆致はこうして一瞬の光の変化をとらえるのを容易にする。キャピュシーヌ大通りのオペラ座に向かう人々は黒い染みのようであり、ひなげしは赤い斑点である。それでもなおかつ私たちは何の疑問もなく黒い染みはシルクハットをかぶり燕尾服を着た紳士たちと見るし、赤いひなげしが風に揺れて母子の後を見送る幸福感に浸ることができる。

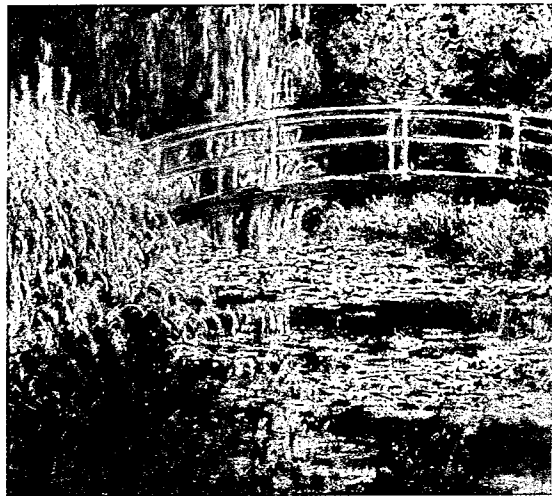
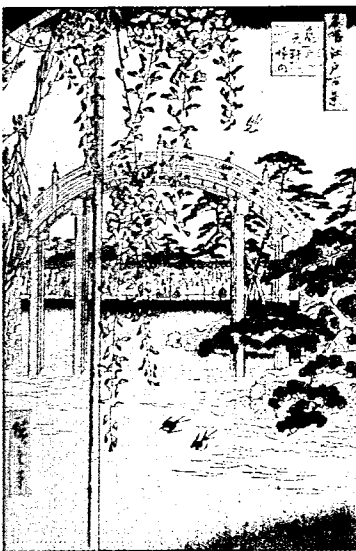
音楽では表現の目的が違うのでフォルムと言っても、大局的には楽曲の形式、細かいところで旋律、和声、律動の構成法が問題となろう。先ほどの機能と和声法を問題とするのなら、楽曲の関心事は与えられた一つの調が転調を繰り返して、もとの中心調に帰ってくるのが基本である。ドビュッシーの音楽院時代になかなか転調しないドビュッシーにいらだつ教師という典型的な逸話が残されている。転調をしないというのはただ一つの調性から動かないということではなく、初めから調性を決定しにくい、つまり調性が曖昧な曲が延々と続くということである。絵画に関していうと鑑賞者にとって物の形を見分けることこそ最初の理解であるとすれば、音楽では聴衆にとって旋律を聞き分けるということになる。たとえばドビュッシーが一挙に印象主義的技法を確立したといわれ、彼自身の世界デビューである『牧神の午後への前奏曲』を例にとってみよう。前述した通り冒頭のフルートの旋律は誰の耳にも記憶される名曲といえる。最初の30小節でこの主題は4回提示される。冒頭の提示は無伴奏つまりフルートソロのみで演奏され半音階を基調とした増四度（機能と和声法では忌み嫌うべき音程で即座に解決されなければならない）内を下降上昇するので調の決定はできない。ただ嬰記号4つがスコアに記されているので演奏者はホ長調を意識しつつ演奏するだろうが、開始音がホ長調の第六音嬰ハ音であるので嬰ハ短調と考えるかも知れない。一見調の決定をいかに遅らせるかという態度が見られる。そして再びこの主題がフルートでまったく同じように奏されるとき、今度はオーケストラで和声付けがなされる。ホ長調ではなくニ長調である。といってもこの和声にニ長調の第六音ロが付加される。この付加音は、この旋律がニ長調かロ短調か区別させない。つまり調を決定できない問題を引き起こしている張本人である。三回目の登場もまたフルートのソロで同じ旋律で、今度はハーブがホ長調のアルペジオを奏す。古典的な解釈でいえばやっとここで主題の真の提示がなされたということになる。しかし、このホ長調も第六音嬰ハが付加されているので安定的ではない。そして四回目の提示ではハーブでイ長調の属九のアルペジオが奏される。すでに下属調に転調したのだろうか。一

体この主題は何なのであろうか。何調に属するというのだろうか。調号は嬰記号が四つであるのだから三度目の提示のホ長調だということがもっともだ、と言ってしまうのはあまりに伝統的な和声付けにこだわりすぎている。未定の調から転調を重ねて主調に納まるというのなら、実際の旋律はその度に転調されて音の高さを変えていなければならないが、ドビュッシーの曲はすべて同じ旋律で演奏されるのである。転調は意味をなさなくなる。

これは一つの旋律というフォルムに様々な調、つまり色彩が隣接されて提示されているのでそのフォルムが嬰ハからトの間を下降上昇する動きは絶対的であるが、様々なハーモニーによって相対化され断片化し、牧神の夏のけだるい目覚めに吹くパンの笛が常に同じ音高で吹かれても牧神が向きを変えるたびに違う風景が見えてくるともいえる。もしモネとの比較を許されるのならば、彼の筆致が様々な色を隣接させてフォルムを形成していることに通じてはいないだろうか。勿論ドビュッシーとモネが印象主義の名の下に方法論を語り合ったわけではない。ドビュッシーの言う通り彼はモネの精神的な弟子ではあり得る。彼が音楽院の学生であった頃、モネの方法はすでに知られたものであろう、つまり「因習」から逃げ去るために自分なりの曲の構成法のヒントを得ていたとしても不思議ではない。いわば断片化する方法である。モネの絵は断片化された筆致が全体を構成していると言っても過言ではない。この断片化こそ現代芸術に道をつけているといえる。

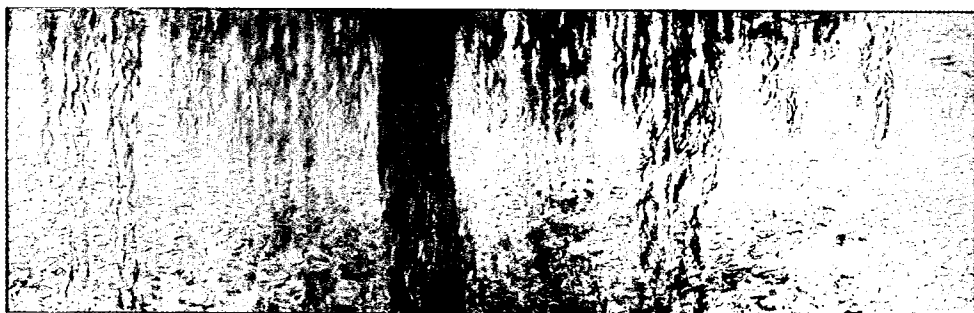
(3) 浮世絵

モネは有数の浮世絵の収集家であったことは知られている。彼は後年巨匠としてフランスの大画家であったときは勿論、ほとんど毎日の生活にも苦しかった若い時から浮世絵の収集をしていた。ところで西洋絵画は立体を平面に写し取るときに、いかに立体感を出すか苦心してきた。それゆえ様々な技法が生み出されたと言ってもよい。それが因習となって印象派といわれる若い画家たちの軽蔑の対象となったが、浮世絵を見たときの彼らの驚きは、日本の画家たちが平面であることに苦痛を感じていないことだったのではないだろうか。影がな



いと驚く画家もいただろう。影とは西洋においては立体感の最も基本的な描き方だったのだ。

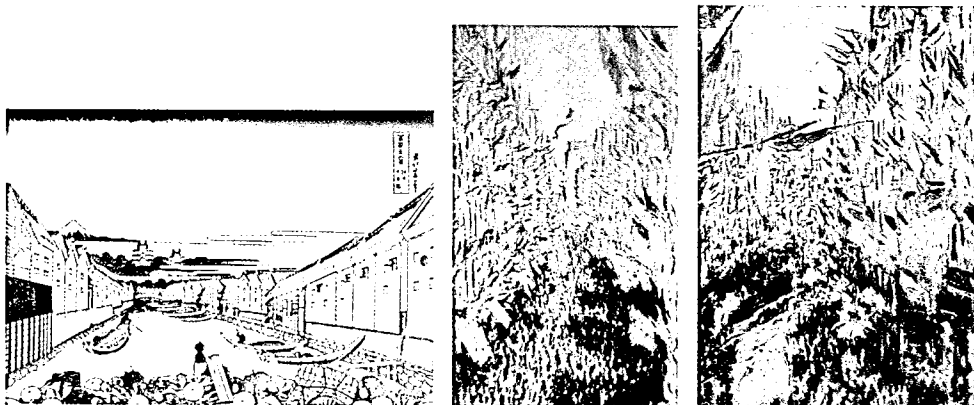
モネの場合浮世絵の構図からの影響は甚大だった。たとえばよく言われているものに、モネの太鼓橋の描かれた『睡蓮 パラ色の調和』等は広重『名所江戸百景 亀戸天神境内』の構図から借りてきたと言われている。しかし、彼の受けた影響はただ似た構図を借りてくるということだけだったのだろうか。モネにとって広重の亀戸天神の「藤」が一体どこから来るのか、どこから見られているのか、視点の問題だったのではないだろうか。彼の連作『睡蓮』には奇妙な点が多いが、そのひとつとして、『柳のある明るい朝』を挙げてみれば、この柳は一体どこから来ているのか。そしてどこからこの風景が見られているのか。謎である。



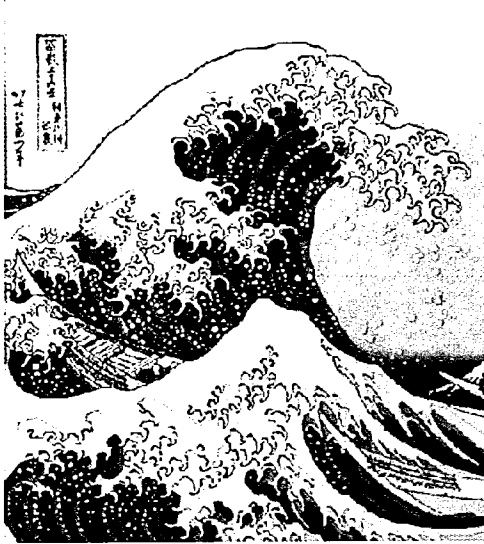
これは浮世絵においては別段珍しい構図ではなく、たとえば同じ広重の『名所江戸百景』の『堀切の花菖蒲』のように花菖蒲が画面の全面に描かれ花菖蒲の間から見える遠景には花菖蒲狩りに来ている人々が数人描かれている。亀戸天神の「藤」もそれと同じ構図で太鼓橋にかぶっている。

北斎の『富嶽三十六景 江戸日本橋』の視点はモネのパリ万博にわく『モトルグイユ通り』や『サン・ドニ通り』に移され、画家はどこからこの絵を描いているのか。そして北斎の有名な『富嶽三十六景 神奈川冲浪裏』における視点の設定は一体どこに置けばよいのか。置けるとしたら北斎は船に乗って一緒に船縁にへばり付いていなければならない。実際そうでなければこれだけ躍動感のある波の表現は難しい。はたしてモネは船の上で描くためにアトリエを作ってアトリエ船と称した。

『神奈川冲浪裏』の波の躍動感は洋の東西を問わず見るものに迫り来る。この浮世絵はド



ビュッシーのまさしく彼独自の作曲法を確立したと言われる『海—交響的素描』を出版したとき楽譜の表紙となったものである。ただし富士も波にもてあそばれる船も画面から消えている。



2 ブルーストの方法

ソフィー・モヌレ編纂の辞典『印象主義とその時代』のブルーストの項目では、「他のどのような作家よりもブルーストは文学作品に印象主義を同化吸収している。というのは『失われた時を求めて』の登場人物の一人が、勿論虚構ではあるが印象主義者エルスチールであり、モネ、ドガ、ルノワールの名前がテキストに何度も現れているという理由から言うのではなく、ブルーストの書き方そのものがこの流派から借りている、つまり、綿密な細かい筆致を内に含む長い文章そのものが印象主義のものであり、他方、彼の目的は、それぞれの行為（事実）、それぞれの感覚、それぞれの思い出を、その印象そのものを再構築するために明らかにするものであるからだ。この印象という言葉は彼の書物には何度でも出て来るものでもある」と述べて、あのブルースト独特の文体は、まさしく印象主義を文学に「同化吸収」した結果もたらされたものであると断言し、また示唆に富む。印象主義的文体であると言っている「綿密な細かい筆致を内に含む長い文章」とはまさにブルーストを読み始めると必ずや出会い難儀する文であり、この文を読む忍耐がなければブルーストを読み切ることはできない。

たとえばドビュッシーの音楽は、古典的な作品にあるような一定の起承転結をもたず、短い断片的フレーズが、時にシンメトリックにまた連続的に、長くて二小節を単位に積み重なって曲を構成する。つまりは断片が積み重なって、何らかの音響現象が聞き手の耳、感覚に届き、それが全体の曲を構成する。おそらくブルーストの文章は同じように「綿密な細かい筆致」が断片として積み重なり「長い文章」になると言うことができるだろう。それはまたモネの断片化された絵筆の痕跡が知らぬ間に物のフォルムを形作って一幅の絵ができあがる

のにも似ている。ただ私たちが注意しなければならないのはブルーストは絵画や音楽とは違って言語というきわめて理性的で知的な表現媒体を用いなければならないというハンディキャップを負っているということを理解しなければならない。というのはブルーストの表現の目的はその感覚をいかにそのままに描くかということでありながら、小説という何かを物語る形式を選んでいるので、そこに思弁が入り込むのは致し方のないことである。人間の思考と行為は分断できるものではなく、たとえばものを描写している時にもそこに何らかの思考の形が描かれてしまう。それが文学であり、文学とは思考の結果の思想を描くのではなく、思考を跡づけていく目の前の事物の痕跡を描いていくものである。つまり文学の能力とは描写のそれである。いかなる思想を持ってそれを表現するかということではない、というよりもそれは結果的に付随してくるものなのであって、基本はいかに眼前にあるものをとらえるか、それが物であれ人間であれ、そのとらえたものを言語で描写し表現するのである。

『失われた時を求めて』の主人公の語り手は常に自分自身に文学的能力が欠けていると落胆し、絶望する。それは自分自身に素晴らしい思想がないから、立派なことを考えることができないのだと断じてしまう。これは絵画において主題を神話や聖書、歴史的事件から選び取らなければならなかった官展の審査態度にあてはまる。『失われた時を求めて』には特筆すべき事件が主人公を巻き込んで主人公の人生に新たな光を投げかけ、主人公の人生は豊かなものになったなどという英雄的な筋は見あたらない。ほとんど日常的な情景が主人公の目を通して語られるだけのものである。これは印象派と言われる画家たちが現代生活を主題に自分たちの身の回りの人物や風景、生活を描いているのと軌を一にしている。

ブルーストは書く、

しかし祖母は（…）セヴィニエ夫人の手紙の、真の美を僕に教えてくれたのだった、それは他の連中が言うものとはまったく違うものなのだ。この美がまもなく僕の心を打つことになるのは、セヴィニエ夫人が、バルベックで出会うことになる画家、僕のものに見方に深甚な影響を与えてくれたエルスチールと同じ種族に属する大芸術家だったからだ。バルベックで気がついたのは、彼女のものの提示の仕方が彼のものと同じだということで、それは僕らが知覚したものをその感じた順序で提示することであり、最初にその原因から説明して提示するのではないということなのだ。しかしすでにその日の午後、客車の中で、月の光が出て来る手紙、「私はその誘惑に抗しきれませんでした、頭巾やら帽子やらかぶって、といってそんなもの必要ありませんでしたが、あの並木の遊歩道に出てみますとそこの空気は私の部屋の空気と同じように気持ちの良いもので、そこには無数もの妖怪たちがいるのです、白と黒の修道僧たち、何人もの灰色と白の修道尼、あちこちにひろげられた白布、樹木に立てかけられるままに埋葬された人々、……」こんな手紙を読みながら、僕は実に嬉しくなってしまった、というのも、これは後に僕が『セヴィニエ夫人書簡集』のドストエフスキー的側面（彼女は彼が性格を描くと同じ流儀で風景を描いていないだろうか）と呼ぶものだったからだ。（II 14。強調は作者。プレイヤー版の注によるとセヴィニエ夫人の手紙の引用には作者の多少の手が加わっている。その異同はブルーストの言っていることへの都合の良い書き換えではなく、単なる付加削除にすぎない。II 1346）

ブルーストは〈僕〉が「知覚したものを感じた順序で提示する」ことをエルスチールから教わったと述べるが、この画家は『失われた時を求めて』に出て来る虚構の印象主義者であり、実在の画家たち、たとえば印象派の画家たちとしてはモネ、ルノワールを、他にブルーストの愛したギュスターヴ・モローなどを総合して描かれていると言われている。この「知覚の順序」とは何であるのか。この順序とは勿論時間の順序ではなく、認識の順序であろう。もしこれを時間の順序とするとブルーストは『失われた時を求めて』を語り手が生まれたところから始めなければならなくなってしまう。これもまた印象派の画家たちが古い因習に抵抗するのと同じように、ブルーストも同じように物語の順序を物理的な時間の流れに従うわけにはいかなくなっていると言いうるだろう。音楽で言えば古典的な時間形式であるソナタ形式は印象派以降、その王道から外れている。

さてブルーストをフランス語で読むのなら問題ないだろうが、翻訳で読む時にブルーストの上述したことを相当注意しないとわからないことになる。フランス語と日本語の時間の流れは別物であるからだ。とてもわかりやすいので一つあげておく、とは言っても、この文はブルーストのものではなくセヴィニエ夫人のものではある。

それは「頭巾やら帽子やらかぶって、といってもそんなもの必要ありませんでしたが、あの並木の散歩道に出てみますと」というところ。比較対象として私たちが読むことのできる二つの翻訳のうち先ずは井上究一郎訳、「私はその必要もなかった、ものものしい、かぶりものやマントですっかり身をかためます、私はあの並木の遊歩道にまいりました」、次に鈴木道彦訳では「いりもしなかった冠りものやらマントやらを、わたくしはことごとく身につけます。そこで例の並木の遊歩道にまいるのですが」。二人の大研究家と拙訳の違いは井上訳の「私はその必要もなかった」、鈴木訳の「いりもしなかった」の位置は冒頭にきて拙訳は第二文に。その理由は、「必要もなかった」「いりもしなかった」はおわりのように関係節で半過去（未完了過去）、しかも主節は現在形、つまり時間順序としては古い順に訳すというのが基本であり、関係節が主節よりも時制が古い時にはおおむね限定的な用法と見なされ、関係節から訳すのが日本の外国語翻訳の常道である。そう考えると拙訳はまずかろうと判断される。でもここは、行為の時間順序ではなく、セヴィニエ夫人が月の光を見て思わず外に出てしまったその心の動きが問題であろう。とるものもとらず赤頭巾ちゃん宜しく冠りものをかぶって外に出てみると、おそらく寒くはなかったので、「おや、必要なかったわ」とその時感じるのである。そして木々に囲まれた遊歩道に入っていくと、その雰囲気は自分の部屋のようにあり、とするとそこには妖怪たちがいて、それは月光に映える木々の尼さんたちだったが、それはまさしく夫人がとるものもとらずかぶってしまった頭巾のスタイルが投影されてもいよう。実際ブルーストの文にはないが、セヴィニエ夫人の文では頭巾をかぶる前に「軍靴」を履いてしまう、つまり重装備である、何と愛らしいセヴィニエ夫人であろうか。

ここで言われるドストエフスキー的側面とは、後に『囚われの女』でアルベルチヌの質問に〈僕〉が答えたように「こじつけ」かも知れない。ただアルベルチヌとの会話の中で言われていることの中に、ドストエフスキーの登場人物たちの言動はその心中とは正反対であることが往々にしてあり、しかしそれは矛盾しているのではなく気がつくとその対極の性格がその人物の性格でもあることが理解されるように描かれていることがある、と語られる。

愛らしいセヴィニエ夫人の心象風景がお化けたちの競演だったという実にドストエフスキー的な風景である。ただ、この白塗りの木々を人物たち（しかし、僧侶や尼僧、はては埋葬された死者たち）に見立てたところは、18世紀のギャランティー様式のひとつでもあろうか。まるで白、灰色、黒の菱形格子縞を着たアルレッキーノのパントマイム劇を見ているようでもある。

こうして述べてみると、「私はその必要もなかった、ものものしい、かぶりものやマントですっかり身をかためます」や「いりもしなかった冠りものやらマントやらを、わたくしはことごとく身につけます」では、月の光に照り映えた遊歩道を部屋から見て、はやる気持ちを抑えきれずに外に出てしまう夫人の気持ちは解消されるか、ぐっと抑えられてしまうのではないか。しかも、ブルーストの引用した文にはボワン（ピリオド）は一つもないので、一気に読むのが相応しい。ただ、冒頭の文だけ完了過去であり（「私はその誘惑に抗しきれませんでした」）、後は物語の現在形、それがすべてヴィルギュル（コンマ）で隣接させ、妖怪を見つける場面の前にセミコロンが打たれる。だから、セミコロンの後はセヴィニエ夫人の心象風景として玩味される。

私たちはブルーストの言う順序で読んでいかなければならない、そしてそれがブルーストの文体でもあろう。では、エルスチールの教えとは何であったのか。語り手がバルベックのエルスチールのアトリエに赴いたとき、彼の絵や彼その人から学びえたものをあげてみよう。

「しかしそこで僕が見分けられたのは、それぞれの作品の魅力は描かれた事物のメタモルフォーズ、それは詩でいうところのメタファーでメタモルフォーズされたものに似ており、父なる神が事物に名前をつけることによって事物を創造したとすれば、エルスチールは事物から名前を剥ぎ取って別の名前をつけることで事物を再創造したのだ。事物を指し示す名前は常に知性（による）概念に対応している、知性概念は僕たちが感じる真の印象とは無縁で、知性概念と関係のないものすべてを僕たちの感じる印象から削除しようと僕たちに強いるのだ。」（II 191）

「たとえばその手のメタファーに慣らそうと——カルクチュイの港を描いた絵、完成してまだ日の経っていない絵を、僕はしばらく眺め入った——エルスチールは小さな町を描くのには海用語を使い海を描くのには町用語を使って見るもの精神にその準備をさせていた。」（II 192）（有名な『フローベールの「文体」について』でブルーストは「文体に一種の永遠性を与えているのはメタファーのみであろうと思う」と書いている。CSB 586）

「ところでエルスチールの努力、事物を習った通りに提示しないで僕らが事物を最初に見て感じる目の錯覚の通りに提示しようとする努力は、彼にそういった遠近法の諸法則を明るみに出そうと仕向けたのは確かで、それは当時としてはさらに驚くべきことで、それを最初に明らかにしたのは芸術だからだ。」（II 194）（この遠近法は写真によるもの。現実似せようとする絵画の遠近法ではない。写真そのものが目の錯覚を証明してくれるともいえる。とはいえずすでに私たちは知性によって写真の映し出す錯覚も見事に処理する）

「現実を前にして知性によって得たいさいの概念を脱ぎ捨てようというエルスチールのなした努力がいや増して賞賛に値するのは、絵を描く前に無知になって誠実にすべてを忘れ去るこの人物（というのは己の知るものは己のものではないからだ）がまさしく並外れた教

養をそなえた知性の人物だったからだ。」(II 196)

以上のように徹底した反知性主義がエルスチールの教えであり、私たちは有名なセザンヌの言葉「モネは目に過ぎない、でも何という目だ」という言葉を思い出し、エルスチールの大半はモネから借りてきているに違いないと断ずるが、メタファーの取り方や写真の遠近法によって絵画の遠近法を無効にしていく努力は、目の人モネから頭脳の人セザンヌへの移行でもあろう。ただしこの頭脳は、ブルーストの言う通り、知性によって知ることによりその物自体から逆に遠ざかることを知っている知性であり、つまり「己の知るものは己のものではない」ことを認識する頭脳、先ず己の感覚を信じる頭脳でなければならない。つまりいっさいの常識やら概念やらを脱ぎ去って、目の前にあるのも見て、見た通りに書くのがモネであり、自由な脳で考えながら描くのがセザンヌである。

いずれにしろマドレーヌと紅茶を口にした瞬間にえもいわれぬ幸福感に襲われ少年時代のコンプレックスへと回帰していく語り手は、常にこの感覚と類似の感覚を描き続けるが、ブルーストの導く語り手を信じればその感覚を認識した最初はやはりあの冬の日の「マドレーヌと紅茶」なのである。これが出発点であり、そこから過去への回想によって語り手自身類似の感覚を得た事物をそれぞれ提示し、そのサイン＝シーニュを学習し、出発点に戻る。ブルーストの物語の偉大な点はそれで終わるわけではない、というよりもまだ終われないし、マドレーヌ体験と類似の体験をさらに重ね、何故「マドレーヌと紅茶」なのかを知らなければならない。それを知ることによって語り手は一冊の書物によってすべてを包摂することが可能となる。私たちも語り手同様語り手の体験するそのサイン＝シーニュを学び一冊の書物に到達しよう。

さてこの方法論で『失われた時を求めて』を読んでいくのは次の課題にして、最後に、筆者が勝手にブルーストの浮世絵的描写と読んでいる部分を読み、印象主義的文章とメタファーのブルースト的描き方を垣間見てこの論の幕を閉じよう。

例のごとくこれから訳出する部分是一文で描かれている、まさしく印象主義的文章である。なるべくブルーストが書いた通りの順序で訳してみる。この文章は第二篇『花咲ける乙女たちのかげに』で思春期の語り手が、パリの上流階級が集まるノルマンディ海岸の避暑地バルベックへ祖母と来たときのこと、避暑地に遊びに来ている同じ思春期の若い娘たちに出会い、乙女たちを珍しい品種の若い花に喩えている。メタファーである。

ブルーストは書く、

なぜなら、よりによってこれを選んではしまったのは、植物学者が満足するみたいに、これらの若い花の品種以上に珍しいものが集まっているのは見つけられないと思ったからで、これらの花々は今まさにこの時、僕の目の前に軽やかな生垣を作って水平線を遮り、ペンシルヴァニア・ローズの木立が断崖の庭を飾るのに似たその生垣の、その花と花の間にどこかの汽船が通過する海原の航路全体が入ってしまい、その入りようがとても遅くて青い水平線の航跡が茎から茎へとゆったり進むものだから、怠けものの一羽の蝶が花冠の奥でぐずぐずとその船体が花冠を通過するのを見送りながら、ひと跳びで船より先に行けるとばかりに、次の花の最初の花弁とその船の舳先との間にほんのわずかな紺

碧が隔てるだけで充分と時間をかせいではいても、花の方へと船は向かって進んでゆく。
(II 156)

間近で見られた花と茎、その茎と茎の間に遠く水平線が切れ、水平線上を汽船がほとんど動かないで置かれている。この遅さは海辺の町に住んだことのある人には良く理解できるものである。私たちの目の届く水平線は目の前に見えてはいてもはかりしれないほど遠い、その水平線上を相当巨大な船が相当速いスピードで走ったところで私たちの目には止まって見える。地球の自転を私たちが知覚できないように私たちには感覚の錯誤がある。その花々の周りを蝶が一羽ひらひらと舞っている。それを間近で見ているのが語り手である。語り手はこの目の錯覚、感覚の錯誤を意識しつつ楽しむ。ところでこのような視点で描かれた西洋絵画は印象派の絵以前にあっただろうか。そのような絵を描いてしまえば、美術学校の教師から軽蔑され一から出直せと叱責されるだけであろう。西洋的な絵画における遠近法を意識して近くにあるものと遠いものを並列させて描く代表的な日本の絵師に葛飾北斎がいる。私たちに残された『富嶽三十六景』は富士を主題にして大半がそのように描いている。あの『神奈川冲浪裏』はまさに目の前の波浪の間に遠い富士が見える。『遠江山中』に至っては巨大な木材から板を切り出している職人の姿は富士よりも高いところにて、その材木を支える支柱の間に富士は見える。『東海道保土ヶ谷』では松並木を人馬が行き交っているその間に遠く富士を見る。例をあげては切りがない。北斎の浮世絵を今日の前に見ずとも言葉で描写しただけで日本人なら誰もが了解する描き方だろう。

とは言いながらこの部分は、断崖上に「花咲く乙女たち」を置いて語り手が乙女たちの間から水平線上を進む船を見ていると読めるのだが、これは語り手の想像がなせる業である。というのは、この乙女たちを目撃したのはバルベックの「海浜グランドホテル」から見渡せる浜辺を、かもめが5、6羽じゃれながら行き交うように、ホテルの野外音楽堂の方へ進んでいくところであり、断崖絶壁ではないのである。そしてこの乙女たちの若い肉体・精神をギリシャの彫像にも喩え、この乙女たちを知るという幸福を想像してみたりする。この情景そのものがメタファーとして表現されていると言うことができる。まず乙女たちを「花」として、それも希種である「ペンシルヴァニア・ローズ」のようなものとして描いている。このペンシルヴァニア・ローズに関してプレイヤー版の注(II 1419)では、北アメリカ東部にある変種をこれこれのものという際にローサ・ペンシルヴァニカの名をあげる植物学者がいるということで、ブルーストの植物学に関する学識の一端を示しているとある。つまりは「植物学者が満足する」ほどの珍種として乙女たちを描き、しかもそれはアメリカの珍種、ということは、メリケン娘といういわば放縦な娘たちが想像される。実際その数頁前(II 151)に娘たちの一人が「自分の人生を生きる(自由にやる)」と言うのを聞いて彼女たちは競輪選手の情婦あたりではないかと語り手は思ってしまう。

さて、この珍種の花々の間を一羽の蝶が花から花へとさまようのは、それでは、語り手自身というのだろうか。遠く水平線上をほとんど動かない船とはなんであろうか。勿論これは時間であろう。語り手にとってこの乙女たちをひとりひとり知る機会が、まったく動くとも思えない船のように無時間の永遠であってほしい、しかし、それでもなお船=時間は進むのだ。おそらくそう読まなければならないだろう。ぐずぐずしていれば時に追い越されてしま

う。たとえ若い語り手であっても時は少しずつ失われていくメタファーでもあろう。それを意識するためにも原文における最後の文（「花の方へと船は向かって進んでゆく」）は単なる形容詞節としての関係節（「船が向かってゆく花」）ではあるが、限定的に訳すのではなく叙述的に訳さなければならないのである。

参考文献

ブルースト関連

Proust: *A la recherche du temps perdu* vol. 4, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, 1989. (ブルーストの引用箇所について、ローマ数字は巻数でアラビア数字は頁数である。)

Proust: *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (引用箇所ではCSBと略称する。)

マルセル・ブルースト『失われた時を求めて』全10巻、井上究一郎訳、ちくま文庫、筑摩書房、東京、1992-1993.

マルセル・ブルースト『失われた時を求めて』全13巻、鈴木道彦訳、集英社文庫ヘイリテージシリーズ、集英社、東京、2006-2007.

マルセル・ブルースト『ブルースト評論選 I 文学篇』保莉瑞穂編訳、ちくま文庫、筑摩書房、東京、2002.

吉川一義『ブルーストの世界を読む』岩波書店、東京、2004.

印象主義関連

Claude Debussy: *Monsieur Croche et autre écrits*, édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure, Gallimard, Paris, 1971. (邦訳『音楽のために ドビュッシー評論集』杉本秀太郎訳、白水社、東京、1993.)

Claude Debussy: *Correspondance 1884-1918*, Réunie et présentée par François Lesure, Hermann, Paris, 1993. (邦訳：『ドビュッシー書簡集1884-1918』笠羽映子訳、音楽之友社、東京、1999.)

François Lesure: *Claude Debussy Biographie critique*, Klincksieck, Paris, 1994. (邦訳：『伝記クロード・ドビュッシー』笠羽映子訳、音楽之友社、東京、2003.)

Edward Lockspeiser, Harry Halbreich: *Claude Debussy*, Fayard, Paris, 1980.

Michel Fleury: *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Paris 1996.

柴田南雄『西洋音楽史 印象派以後』音楽之友社、1967.

ポール・グリフィス『現代音楽小史 ドビュッシーからブーレーズまで』石田一志訳、音楽之友社、東京、1984.

Pascal Bonafoux: *Monet 1840-1926*, Perrin, Paris, 2007.

マリナ・フェレッティ『印象派 [新版]』武藤剛史訳、文庫セジュ、白水社、東京、2008.

Sophie Monneret: *L'impressionnisme et son époque*, Dictionnaire international, vol. 2, Robert Laffont, 1987.