

ベルゴットの死と『デルフトの眺望』¹

—フェルメール・メタモルフォーズ(2)—

青柳りさ



『デルフトの眺望』(デン・ハーグ マウリッツハイス美術館)

はじめに

前回の論文『フェルメール・メタモルフォーズ(1) —『失われた時を求めて』におけるフェルメールのライトモチーフ—』において、作品の中でヴァントゥイユのソナタとともに進展し、スワンの恋、話者の恋と絡み合いつつ、芸術創造という大きなテーマを内包し、作品の骨格の一つを構成しているフェルメールのライトモチーフを確認した。と同時に、まだその評価の定まらぬ時代にあつての、プルーストのフェルメール理解の先見性、後の研究への功績についても考察することができたと思う²。

本論では、このフェルメール・テーマともいえる流れの中で浮かび上がってきた、ベルゴットの死の場面の異質性(特殊性)に注目したい。ここで流れがいったんとり、凝縮された一場面が出現するのである³。ところで、あまりに有名な一節ではあるが、実はこの場面のひとつすべての箇所、プルーストの独創とは言いがたい明らかな sources が認

められる。「囚われの女」のなかにかくぶん唐突ともいえる形で挿入されたこのエピソードを、source-transposition-transformation(源泉—転移—変容)という段階を追って分析することによって、ある意味でつぎはぎだらけともいえるベルゴットの死の場面の魅力の所以を明らかにできないだろうか？

I

フェルメールの『デルフトの眺望』を前にしてのベルゴットの死の場面は大きく三つに分けることができるだろう。前半部の『デルフトの眺望』について語られる部分と展覧会場でのドキュメンタルな描写、そして後半部、彼の死に際しての語り手による芸術の不滅性についての考察の部分である。この三つの部分を順を追って分析していきたい⁴。

対象箇所をまず引用する。

ベルゴットが死んだときの状況はこうである。か

なり軽微な尿毒症の発作のために、彼は安静を命ぜられてた。ところがある批評家が、フェルメールの『デルフトの眺望』（オランダ絵画展のためにデン・ハーグの美術館から借りられた）、彼が大好きでよく知っているつもりだったこの絵のなかに、黄色い小さな壁（それが彼には思い出せなかった）がじつによく描かれていて、そこだけを切り離して眺めてもそれだけで充足する美しさをもっており、すばらしい中国の美術品のようだと言っていた。そこで彼はじゃがいもを少し食べてから出かけ、展覧会場に入った。階段を2、3段のぼつたとたんに目眩に襲われた。いろんな絵のまえを通り過ぎ、わざとらしい芸術の味気なさ、無用さの印象を受けた、どれもこれもヴェネチアの宮殿、いや海辺のなんでもない家に吹く風、それを照らす日の光にも及ばないではないか。やっとフェルメールの絵のまえにきた。およそ知っているどの絵よりも華やかで風変わりな絵であったという記憶があった。しかし、彼はいま、批評家の記事のおかげで初めて、青い服を着た小さな人物が何人かいること、砂が薔薇色をしていることに気がつき、最後にほんの小さな黄色い壁の見事なマチエールに注目した。目眩がひどくなってゆく。彼は子供が黄色い蝶をつかまえようとするときのように、見事な小さい壁面をじっとみつめた。「こんなふうを書くべきだったんだ。私の最近の作品はかさかさしすぎている。色の層をいくつも重ね、文章それ自体を彫琢すべきだったんだ。この黄色い小さな壁のように。」しかし目眩はだんだんひどくなってゆく。彼の目には天上の秤がみえた、その一方の皿には自分の生命が、もう一方の皿には黄色のじつに見事に描かれた小さな壁がのっている。彼はこの小さな壁のために無謀にも自分の命を犠牲にしたことを感じていた。「それにしてもこの展覧会の雑報記事になって夕刊紙に載せられたくはないな。」彼は心に繰り返した、「庇のある黄色い小さな壁、黄色い小さな壁。」繰り返しているうちに彼は円形のソファの上に倒れかかった。そのとたん、彼は自分の生命が危険に瀕していることは考えなくなった。そして楽観的な気持ちになってこう自分にいいきか

せた、「ただの消化不良をおこしただけだ、あのじゃがいもがよく煮えていなかったせいだ、なんでもない。」第二の発作が彼を打ちのめした。ソファから床へ転げ落ちると、見物人や監視人がみんな駆けつけた。彼は死んでいた。永久に死んでしまったのか？誰がそうと言い切ることができよう？

なるほど交霊術の実験も宗教の教理も魂の存続の証拠をもたらししていない。ただいえることは、この現世では、われわれが、前世で負わされた義務の重荷をそのまま背負って生まれてきたかのように一切が運ばれるということだ。この地上でのわれわれの生の条件には、善をなせ、こまやかな心遣いをせよといった義務、いや礼儀正しくあれといった義務さえも人に感じさせる理由は何一つとしてないのだし、また神を信じない芸術家にとっては、永久に人に知られぬ一芸術家、わずかにフェルメールという名前で判断されるにすぎない芸術家が、あのように技術と洗練を重ねて描いたあの黄色い壁面のように、二十度も同じ一つの断片を繰り返して描く義務を感じる理由は何もないのであって、たとえその断片がやがて人々の賞賛をかきたてることになったところで、蛆虫に食われる自分の肉体にとってはどうでもいいことだろう。現世で報いられることのないこれらの義務はいずれもある別の世界に属しているもののように思われる。善意と細心と犠牲心のうえに築かれる世界、この世とはまったくちがった世界、われわれはその世界から出てこの世に生まれ、やがておそらくはその世界へ戻って、未知なる掟の支配のもとにふたたび生きるのであろう。ただわれわれがそこへ戻るまでに、この世でその掟に従ってきたのは、われわれが心のなかに誰かが書きつけたのかは知らずに、その掟の教訓をすでもっていたからなのだ。深い知性の営みがいつのまにかわれわれをそれに近づけてくれるその掟、愚物には—それでも見えることがあるかもしれない！—見えないその掟。だからベルゴットが永久に死んでしまったのではないという考え方にも真実がないわけではない。

彼は埋葬された。しかし弔いの終夜、あかりのついた本屋の飾り窓に三冊ずつ並べられた彼の著書は、

翼をひろげた天使たちのように通夜をしていて、いまは亡き人にたいする復活の象徴のように見えた⁵。

II

まず、『デルフトの眺望』について語られる部分であるが、これについては、いくつかの評論との関係がこれまでに指摘されており⁶、とりわけ、オピニオン誌に掲載されたジャン・ルイ・ヴォドワイエの記事との関連は明白である⁷。しかしそれだけにとどまるものではない。テキストにそくして、ヴォドワイエの記事も含めたさまざまな文献等との関係の可能性を提示したい。引用箇所から『デルフトの眺望』について語られる箇所に注目する。

① ところがある批評家が、フェルメールの『デルフトの眺望』（オランダ絵画展のためにデン・ハーグの美術館から借りられた）、彼が大好きでよく知っているつもりだったこの絵のなかに、黄色い小さな壁（それが彼には思い出せなかった）がじつによく描かれていて、そこだけを切り離して眺めてもそれだけで充足する美しさをもっており、すばらしい中国の美術品のようだと言っていた。

このオランダ絵画展がフェルメールの作品二点を含む1921年のものを念頭に書かれたことには異論の余地がないだろう。この箇所については、プレイヤッド版の注において、ヴォドワイエがオピニオン誌に発表した記事が指摘されている。1921年5月7日号には、

そしてこれらの煉瓦造りの家々はとても貴重な重量感のある豊かな絵の具で描かれているので、主題を離れてある一つの小さな表面だけを切り離しても、絵画と同様、陶器をも目にしていくように思われる⁸。

また、5月14日号には、

フェルメールの腕前には、中国人の根気と、極東の絵画、漆、玉器のみに見られる、制作の綿密な過程を表面には見えなくするという才能がある⁹。

とあり、なるほどブルーストが「ある批評家が⁹」という表現で導入したこの部分は明らかにヴォドワイエの二回の連載をベースにしており、作家もそうごとわっていると考えてよいだろう。また『デルフトの眺望』—デルフト焼—中国の美術品（陶器）という連想を双方に認めることもできるし¹⁰、ブルーストによってあまりにも有名になった「黄色い小さな壁」の源泉をヴォドワイエの「煉瓦造りの家々のある一つの小さな表面」に認めることもできるだろう。ロジェ・デュシェヌは、上記5月7日付の箇所を引いて、このヴォドワイエの指摘が「ブルーストがかの有名な黄色い壁を切り離す手がかりになった」と述べている¹¹。ただし、われわれの目を打つ、フェルメールの「黄色」に関してはヴォドワイエの記事の中では言及されていない。ブルーストはある意味でこの二つのヴォドワイエの文を要約しているともえいるわけだが、そこにはなかった「フェルメールの黄色」を架空の批評家の言葉としてすべりこませているようである。

② およそ知っているどの絵よりも華やかで（éclatant）風変わりな（différent）絵であったという記憶があった。

この一文はビュルガーのフェルメール論¹²の冒頭部を思い起こさせる。以下に引用するのは、彼が初めて『デルフトの眺望』を目にしたときの印象を書き記したものである。

私が初めて1842年頃オランダの美術館を訪れたとき、この風変わりな（étrange）絵は、デン・ハーグの美術館にあるレンブラントのひどく奇妙な（très curieux）『解剖学講義』、その他の絵と同じくらい私に驚きを与えた¹³。

1866年に三回にわたって、ガゼット・デ・ボザール誌に発表されたビュルガーのこの論文は、フェルメールに再発見に寄与した、当時（今日でも）最も知られた文献であり、プルーストが読んでいないとは考えられない文章である¹⁴。プルースト、ビュルガーいずれの文章にも、初めて目にするものにはたいするある種の驚きと戸惑いのようなものが感じられる。さらにプルーストの用いた《plus éclatant》、《plus différent》という二つの形容詞と、ビュルガーが用いた《étrange》、《très curieux》という同じく二つの形容詞が両者を接近させる。しかしまったく同じではない。プルーストの記憶による引用がしばしば不正確であることについては、これまでも指摘されている通りだが、それにしてもプルーストが用いた《éclatant》という形容詞の輝きと色鮮やかさは、ビュルガーの用語のなかには認められない。「輝いている、色鮮やかな」という意味をもつ、この形容詞のさすものはここでは『デルフトの眺望』という絵全体であるわけだが、同時にまた、その「黄色い小さな壁」の輝きとその鮮やかさをわれわれに喚起する。テキストのなかで6度にわたって繰り返される「黄色い小さな壁」の輝きと鮮やかさなのである。

③ 彼はいま、批評家の記事のおかげで初めて、青い服を着た小さな人物が何人かいること、砂が薔薇色であることに気づき、最後にはほんの小さな黄色い壁の見事なマチエールに注目した。

この箇所についてもプレイヤッド版の注において、先程の5月7日付のヴォドワイエの記事から、次の箇所が引用されている。

薔薇色と金色の砂の広がりが目に入る、これが画面の前景をなしており、そこに青いエプロンをした一人の女が、この青によってその周囲に驚くほどの調和を醸し出している。そして暗がりに繋がれた平底船 […] ¹⁵

それぞれの語句を対応させることによって、プルーストの文章がいかに多くをヴォドワイエの記事に負っているかはさらに明白となるだろう。

① 彼は気づいた (il remarqua)

あなた方は目にする (Vous revoyez)

② 青い服をきた小さな人物たち (des petits personnages en bleu)

青いエプロンをした一人の女 (une femme en tablier bleu)

③ 砂が薔薇色だった (le sable était rose)

薔薇色と金色の砂の広がり (cette étendue de sable rose doré)

④ 黄色い小さな壁の見事なマチエール (la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune)

対応箇所なし

語順の異動はあるものの、ここでもまた「黄色い小さな壁」以外のほとんどすべてがヴォドワイエによって述べられていたことに気づかされるのである¹⁶。

④ 「こんなふうを書くべきだったんだ《C'est ainsi que j'aurais dû écrire.》」

この表現については、1911年『パリ評論』に発表されたフロマンタンの「オランダの画家たち」のなかで、ベルヘムに関して述べられる「こんなふうを描くべきだったんだ《J'aurais dû faire comme cela.》¹⁷」という言葉にその source を認めることができるかもしれない¹⁸。

⑤ 「私の最近の作品はかさかさしすぎている。色の層をいくつも重ね、文章それ自体を彫琢すべきだったんだ。この黄色い小さな壁のように。」

プレイヤッド版その他にも指摘はないが、やはりこれもヴォドワイエの記事に関連づけることができるだろう。ただし、これまでにわれわれが確認してきた sources-transpositions の枠内にはおさま

きれないように思われる。5月14日付の記事から引用する。

フェルメールのなそうとしたことは、車の塗装工のなそうとしたことと比較できる、彼は車の車体の外板を何層も何層も塗り、そして磨き、また塗り、また磨く。そしてついには、ほんのわずかな刷毛の跡も消しさられ、なくなってしまうのである¹⁹。

ヴォドワイエはフェルメールの色を重ねるという行為を、車の塗装工の色を何度も何度も色を重ねて塗るという仕事に比較している。芸術家の仕事と職人の仕事が並べられるわけだがいずれも色を塗るという行為である²⁰。一方、プルーストは筆で何層にも色を重ねる画家の仕事を、繰り返し繰り返し文章を彫託する作家の仕事に結びつけている。ヴォドワイエが画家の色を塗る行為を別の色を塗る仕事で置き換えたところを、プルーストは画家の色を塗る行為を作家の文章を彫琢するという行為にまで、つまり、描くことから書くことへと置き換えたのである。

「黄色い小さな壁」の source は、デュシェヌも指摘していた先程の箇所のみならず、この箇所にも認めることができる。そして「塗装工のような入念さで何層も何層も色を重ねる」とヴォドワイエが言うとき、その色が「黄色」に見えてくるのはおそらく筆者だけではないだろう。プルーストによる source-transposition-transformation の典型的な一例であるといえるだろう。

さらに、ドーデの『月曜物語』のなかにも、③④⑤の部分の sources の一つを見いだすことができるかもしれない。「最後の本」から、作家の死後に届けられた新刊本を前にしての語り手の独白である。

ごく若い時なら諸君は目もくらむ思いがする。太陽の光を頭いっぱいに入れているかのように、文字が青と黄色に伸びて輝く。後になると、この作家の喜びに、悲しみが少しまじる。言いたいことをみんな言えなかったという心残りだ。自分の頭の中に持っている仕事はいつでも自分が作り上げたものよりは

美しく見える。たくさんのことが、この頭から手への旅路でなくなるのだ！ 深い夢の中で見ると、本の思想は漂うぼかしのようには中に浮かぶ地中海の美しいくらげに似ている。砂の上に置かれると、ほんのわずかの水、色の褪せた水滴にすぎない。すぐ風に乾かされてしまう²¹。

「青と黄色に伸びて輝く文字」、「作家の喜びに混じる悲しみ」、「言いたいことがみんな言えなかったという心残り」、「美しいくらげにも似た、しかしすぐに風に乾かされてしまうほんのわずかの水、色褪せた水滴にすぎない本の思想」。『デルフトの眺望』の青と黄色、「こんなふうを書くべきだった」というベルゴットの後悔と晩年の自分の作品に彼が与えた乾いたイメージは、ドーデのこの文章にも負っているとは考えられないだろうか？ このドーデとの関連については、IVでもう一度とり上げるので、ここでは可能性を指摘するにとどめておく。

このように対照すると、プルーストが『デルフトの眺望』について語っている部分は、語彙、語順等に相違はあるものの、かなりの部分が「批評家の記事」（特にヴォドワイエの記事）と重なっていることは明らかである。実際、ヴォドワイエはプルーストの親しい友人であり、オピニオン誌の記事の発表にあたっては、プルーストは彼に喝采をおくっているし、オランダ絵画展へは彼とともに出かけている²²。ヴォドワイエとの関連を指摘した①③⑤のなかで、①に関しては「ある批評家が」、③に関しては「批評家の記事のおかげで」という但し書きつきである。そこには確かにヴォドワイエとの関連が認められるのだが、ヴォドワイエは実は「黄色い小さな壁」については一言も触れていない。関連性があるとすれば最も興味深いと思われる⑤の「色の層を重ねていく」という箇所については、プルーストは逆に「批評家」をもちださずベルゴットの言葉として語らせるのである。また、『éclatant』という形容詞の色鮮やかさも興味深い。

②で関連性を示唆したビュルガーの文章も、④で紹介したフロマンタンからの引用も、③④⑤で関連

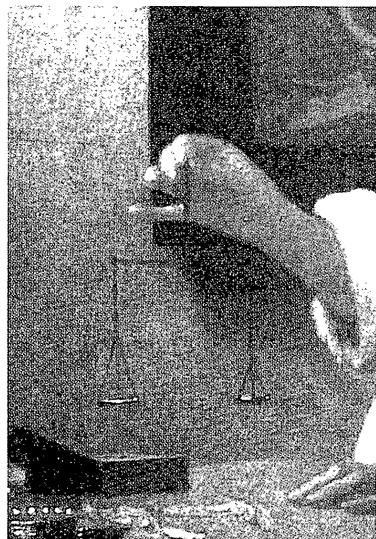
の可能性を指摘したドーデの一節も、プルーストが一度も目を通したことがないとは考えられないものである。これら先人の文章がなくとも、真の芸術作品を前に、プルーストは同様のことを考え、ほぼ同様の文章を書いたかもしれない。しかし筆者の知るプルーストは、無から有をつくるというより、ある関連性のもとに文章を膨らませ、つなぎ、変容し、いつしか独自の世界を構築しているように思われる。

フェルメールの批評文としては、今日となっては多少の難点も認められるが、それでもヴォドワイエの文の方がはるかに詳しく面白い。しかしプルーストのこのつぎはぎだらけともいえる文章は、ヴォドワイエあるいは批評家といわれる人々の文章よりはるかに自然で読みやすく、どちらかといえば、子供らしい表現とも思える「黄色い小さな壁《un petit pan de mur jaune》」の繰り返しは、むしろ強いインパクトを与え、以後のフェルメール紹介にほとんど必ずとり入れられることになる。

ジャン・ミイは七度にわたって繰り返されるこの「小さな壁」という言い回しを、このテキストの「主調をなす表現」としてとりだし、頭韻法、豊韻法、韻律を分析し、さらにテキストのなかに見られる音声連鎖にまでふれて、テキスト全体の音楽性をみごとに分析している²³。フェルメールの『デルフトの眺望』についての言及に関しては、ほとんどすべてが借り物と言ってもいいなかにあって、そして今日よりずっとその sources を辿りやすい当時にあって、ヴォドワイエをドーデをフロマンタンを思い起こさせながらも、このテキストをそれでも有無を言わずプルーストのものとした魅力の一つは、この「黄色い壁」と言ってまちがいないだろう。そしてそれは、鮮やかな色彩の魅力であると同時に、プルーストが「画家にとっての色彩、作家にとっての文体²⁴」と呼んだ、そしてジャン・ミイが我々に提示してくれた「文体」の魅力なのである。

付記：

プルーストが書いているのは絵画批評ではなく、小説である。従って彼ははるかに自由に想像力を働



「天秤をもつ女」
(ワシントン ナショナル・ギャラリー)

かせることができる。ベルゴットが目にする「天上の秤」についてのくぐりやこうしてさらに批評家たちとの違いを際立たせることになる。

彼の目には天上の秤がみえた、その一方の皿には自分の生命が、もう一方の皿には黄色のじつに見事に描かれた小さな壁がのっている。

誰もが、とりわけ西欧の文化と宗教に育まれて育った人々は、それぞれの秤（天秤）を視覚的に思い浮かべるのではないだろうか。それは教会のタンパンに描かれているような最後の審判の秤である。一人のるくらの大きなものだろうか。それまで静止していたこの秤がゆらゆらと揺れ出すのである。「黄色い壁」はともかくとして「彼自身の生命」はどんな形をしているのだろうか。

しかしここで単にプルーストはその想像力をただ飛翔させたわけではないように思われる。彼はベルゴットの死の場面に『天秤をもつ女』という別のフェルメールの作品をすべりこませているとも考えられるのである²⁸。この静かな絵のイメージによって1921年のオランダ絵画展を離れ、周囲の騒音を離れ、フェルメールの空気をそのまま保ちつつ、文章は小説世界へと引き戻されているのである。一方の皿の「黄色い壁」によって『デルフトの眺望』とつながりを保ちつつ、もう一方の皿に「生命」をのせた天上の秤を描くとき、これは画中画に『最後の審判』をもつ『天秤をもつ女』にもゆるやかにつながっている。

一人の芸術家の死をあらわすにあたって、プルーストは当時のオランダ絵画展一番の呼び物であり、彼自身も若き日に実際に目にしたことのある『デルフトの眺望』を配した。しかしヴォドワイエもその記事のなかで述べているように、フェルメールの天分の本質が存分に発揮されているのはむしろ「室内画」である²⁹。死からの連想で「天秤」のイメージが生まれ、その天秤には「黄色い壁」と「彼の生命」がのせられる。「最後の審判」である。これは室内画家フェルメール（風景は二点しか描いていない）

のもっとも美しい人物画の一つ、画中画に『最後の審判』をもつ『天秤をもつ女』へと連なる。

ただし、プルーストの時代、この絵は『真珠をはかる女』²⁷であって、テーマは「虚栄《Vanité》」と考えられていた。この女が妊婦であり、秤の上にはなにもおらず、秤の二つの皿はは平衡であること、あるいは、右手に鏡、左手に天秤をもつ気品ある女性が「真実《Vérité》」をあらわすことなどが指摘されるようになったのは、1970年代になってからである²⁸。ベルゴットの死をあらわすに際して、プルーストが、これから生まれてくる子供のあらゆる可能性を秘めた生命をも予告するこの絵を思い浮かべてこの文章を書いたと考えることができれば、死と再生というテキストの次なるテーマにゆるやかにつながることにもなるだろう。いずれにせよ『デルフトの眺望』を前にしてのベルゴットの死の場面の前半部において、プルーストは、穏やかな²⁹そして静謐なフェルメールの絵画世界のアトモスフェールを醸し出しつつ、その文体の魅力を存分に発揮しているのである。

III

ベルゴットの死の場面を構成する第二の部分は、展覧会場でのドキュメンタルな描写である。そしてここに1921年のオランダ絵画展でのプルースト自身の体験がとり入れられているというのが定説となっている³⁰。ペインターの伝記によれば、プルーストはその死の直前までこの場面の推敲を重ねたがその原稿はセレスト・アルバレの不注意のために失われてしまったことになっている。この原稿は後に発見され、新しいプレイヤッド版の注に加えられることになる³¹。ディースバックによれば、この体験からプルーストは年老いた芸術家の最期に、自分の体験にもとづく最後の一筆を書き加えたということになっている。

一方、フィリップ・コルブは、これらの伝記における、小説のエピソードと事実との混同の原因は、弟のロベール・プルーストが『書簡集』の序文に、

弟のマルセルに起こったことをそれから十年後に想像して書いた文章に起因し、確かにこの場面は、ヴォドワイエの記事を読んだ後に加筆されたものではあるが、しかし書き始められたのは展覧会に赴く前であると書簡から推測している³²。ロジェ・デュシェヌはこの説を支持し、1921年に重きが置かれすぎているのは、ロベールによる回想を読み違えたためであり、むしろ伝記的事実をたどるなら、1905年のホイッスラー展でのブルーストの体験まで遡るべきであるとしている³³。

いずれにせよ、1905年のホイッスラー展および1921年のオランダ絵画展がこの場面に寄与していることは間違いない。伝記的事実、ブルースト自身による *avant-texte* (前テキスト) を含む様々な *sources* がどのような形で作品の中にとり入れられているのかを、前半部全体をとらえなおしつつ確認することによって、この場面の次なる魅力を探りたい。

① ベルゴットが死んだときの状況はこうである。かなり軽微な尿毒症の発作のために、彼は安静を命ぜられていた。(下線は筆者による。以下同様。)

外出をひかえていたブルーストの状況は書簡から推察できる。尿毒症についてはブルーストの母親そして彼自身(作品では語り手の祖母)に関連し、ブルーストに親しい病であった。ただしこの「かなり軽微な尿毒症の発作」が結果的にベルゴットを死に至らしめるのである。

② ところがある批評家が、フェルメールの『デルフトの眺望』[...]、彼が大好きでよく知っているつもりだったこの絵のなかに、黄色い小さな壁(それが彼には思い出せなかった)がじつによく描かれていて、そこだけを切り離して眺めてもそれだけで充足する美しさをもっており、すばらしい中国の美術品のようだと書いていた。そこで彼はじゃがいもを少し食べてから出かけ、展覧会場に入った。

ヴォドワイエの記事を先程確認したが、ただここに突如として登場する「じゃがいも」の印象は強烈である。なぜここで「じゃがいもを少し食べてから出かけ」という一言が必要だったのだろうか? なるほどこの一言が、後の「生煮えのじゃがいもによる消化不良」を予告しており、つまり準備されて場面の必須の要素として組み込まれているわけである。(このエピソードについては、事実であるかどうかはわからない³⁴。) フィリップ・ヴォワイエはこの「じゃがいも」にこだわって、「生煮えのじゃがいもも、次元は違うが、壁やマドレーヌと同じように黄色だ」と、ベルゴットが最後に目にした黄色をこの「じゃがいもの黄色」と結びつけている³⁵。彼の説を全面的に支持するわけではないが、芸術作品を語る、あるいは大作家の死を語る場面に突然あらわれるこの「じゃがいも」の話はひどく不釣り合いな印象を与える。奇妙にリアルでコミック、記憶に残るものでもある。

③ 階段を2、3段のぼったとたんに目眩に襲われた。

ディースバック、その他の伝記によれば「階段を2、3段降りたところで³⁶」となっている。これは先程の弟のロベール・ブルーストの回想に拠っていると思われる。

④ いろんな絵の前を通り過ぎ、わざとらしい芸術の味気なさ、無用さの印象を受けた。どれもこれもヴェネチアの宮殿、いや海辺のなんでもない家に吹く風、それを照らす日の光にも及ばないではないか。

この印象については確認できていない。

⑤ やっとフェルメールの絵のまえにきた。およそ知っているどの絵よりも華やかで風変わりな絵であったという記憶があった。しかし、彼はいま、批評家の記事のおかげで初めて、青い服を着た小さ

な人物が何人かいること、砂が薔薇色をしていることに気がつき、最後にはほんの小さな黄色い壁の見事なマチエールに注目した。

ビュルガー、ヴォドワイエ、その他の批評家との関連を先程指摘した。

⑥ 目眩がひどくなってゆく。彼は子供が黄色い蝶をつかまえようとするときのように、見事な小さい壁面をじっとみつめた。

フェルメールの絵の前で目眩に襲われたとは弟ロベールの回想にもみられない。「子供が黄色い蝶をつかまえようとするときのように」というたとえば、大作家ベルゴットの動きを、無心な幼い小さな力弱いものの仕草と同列に並べるもので、ここにも一種の落差、開きのようなもの（コンプレの台所女中が「ジオットの慈愛」にたとえられるのとちょうど逆になっている）が感じられる。

⑦ 「こんなふうを書くべきだったんだ。私の最近の作品はかさかさしすぎている。色の層をいくつも重ね、文章それ自体を彫琢すべきだったんだ。この黄色い小さな壁のように。」

フロマンタン、ヴォドワイエ、ドーデとの関連を先程指摘した。死の前にした作家にこれまでの自分の作品を振り返っての後悔を感じさせるというのは、かなり辛辣な、あるいは残酷なことのようと思われる。

⑧ しかし目眩はだんだんひどくなってゆく。彼の目には天上の秤がみえた、その一方の皿には自分の生命が、もう一方の皿には黄色のじつに見事に描かれた小さな壁がのっている。彼はこの小さな壁のために無謀にも自分の命を犠牲にしたことを感じていた。

『天秤をもつ女』との関連の可能性を先程述べた。

「絵のなかの小さな黄色い壁」と「一人の芸術家の生命」という、本来、同等に扱われるはずのないものが同列に並べられ、その開きよって、彼の生命がその程度のものでしかないのかという、コミカルであると同時に残酷な描写となっている。また「この小さな壁のために無謀にも自分の命を犠牲にしたことを感じていた」という作家の思いは、ベルゴットの死が無駄死にである、あるいは作家がそう感じているという諷刺めいた辛辣なものを感じさせる。

⑨ 「それにしてもこの展覧会の雑報記事になって夕刊紙に載せられたくはないな。」

死の場面にあつてなおリアルでコミカルである。この危惧は、オランダ絵画展を訪れる前にプルーストが自分自身に関して抱いていたものであることをコルプがプルーストの書簡から指摘している³⁷。プルーストはポーモン、シェイクヴィッチ夫人、ウォルター・ベリー宛の手紙で、展覧会で倒れ、新聞の雑報記事となる自分のことを語っており、とりわけベリー宛の書簡では「昨日、ベリー氏の講演の最中にプルースト何某という輩が鬱血の発作で倒れた」と記事の模作までやってのけている。自分が実際に抱いていた思い、しかしどちらかというに見栄っ張りな、スノビズムを感じさせるような思いを、さらに重大な瞬間、作家が息をひきとる瞬間の思いとすることで、ここでもまた、いっそうのおかしみ、滑稽さをだすことに成功している。

⑩ 彼は心に繰り返した、「庇のある黄色い小さな壁、黄色い小さな壁。」繰り返しているうちに彼は円形のソファの上に倒れかかった。

セレスト・アルバレの証言によれば、プルーストは展覧会で目眩を感じたらしいが、気を失うにはいたらなかったらしい、戻ってきた彼はとても元気だったと述べている³⁸。ディースバックの伝記によればプルーストはヴォドワイエにささえられたことになる（出典は示されていない³⁹）。デュシェヌによれば、

もしプーレストが具合が悪くなったという実際のの体験がとりいれられているとするならば、むしろ1905年のホイッスラー展であろうとしている⁴⁰。ところで、「庇のある黄色い小さな壁、黄色い小さな壁。」という言葉の繰り返しは、大作家が死に際して口にする言葉としては、崇高さに欠けるものではないだろうか？

⑩ そのとたん、彼は自分の生命が危険に瀕していることは考えなくなった。そして楽観的な気持ちになってこう自分にいいかさせた、「ただの消化不良をおこしただけだ、あのじゃがいもがよく煮えていなかったせいだ、なんでもない。」

フランソワ・ベルナール・ミシェルは、ベルゴットの目眩、転倒、死にいたる経過は、プーレストが常用していた睡眠薬の過剰摂取によって引き起こされる発作にみられる特徴であり、生煮えのじゃがいものエピソードをどこまで信用してよいかかわらないと、コメントしている⁴¹。「消化不良」、「生煮えのじゃがいも」と「芸術家の死」というとりあわせは、コミカルな、しかしありうるとりあわせでもある。この尿毒症と消化不良の症状の類似については、語り手の祖母の死の場面でも触れられており⁴²、母親の死に際してのプーレスト自身の体験と結びついているのかもしれない。ただ祖母の死の場面では「消化不良かなにかのように」という言葉はひどく悲しいフレーズとして響き、感動的な場面が展開されるのに対し、ベルゴットの場合は、死に至る発作を「消化不良」と勘違いして楽観的な気持ちになる、というやはりコミカルな方法でとりいれられている。

⑪ 第二の発作が彼を打ちのめした。ソファから床へ転げ落ちると、見物人や監視人がみんな駆けつけた。

ディースバックによればヴォドワイエ、王立美術館のヨンケル・ダヴィド・ロエルらにささえられたことになる（出典は明らかでない）⁴³。コルブ⁴⁴、デュ

シェヌ⁴⁵によれば発作はなかったことになっている。

⑫ 彼は死んでいた。

もちろんプーレストは死んでいない（!!!）

ベルゴットに関する描写は、時に辛辣、時に滑稽、時に悲しいものであるが、常にコミックな要素が確認できる。この場面にプーレスト自身の体験が大きいに反映されていることはまちがいないだろう。彼の様々な読書体験、経験、思い、そして病をおして外出し芸術作品を前に倒れる作家というファンタズム等々が、彼独特のユーモアを交えてプリコラージュのように組み込まれているようである。

ところで、このファンタズムは、たとえば、ずっと遡って1887年、ラ・プレス誌に掲載された「アルフォンス・ドーデ氏について」のなかの一文、「イギリス旅行はドーデ氏の命とりになりかねない英雄的行為の最終幕だったが、そのあと命が再び獲得された⁴⁶」のなかにすでにも認めることができる。さらに、死を目前に巨匠の展覧会に赴く作家を描くというエピソードの原型は、1900年頃に書かれたとされる未発表の評論「レンブラント」にも認められ⁴⁷、ベルゴットの死の場面は、このオートパステイシユであるということもこれまで指摘されている。プーレストはこの評論のなかで1898年、自分がオランダでレンブラント展を見に行った際、「死の世界から抜け出してきたような」ラスキンに出逢ったと書いている。（ラスキンがこの年にレンブラント展を訪れたという事実はなく、この点については、プーレストのフィクションであることが了解されている⁴⁸。）また、『ジャン・サントウイユ』における作家Cの死と作品の出版にもその原型をみとめられるだろう⁴⁹。つまり、たまたま1921年という年にプーレストがオランダ絵画展に出かけ、その体験から創作されたというのではなく、その20年も前から、あるいはそれ以上前から、あたためられていた重要なモチーフなのである。

プーレストは自らのファンタズム、みずからのフィ

クションを1905年、1921年と2度にわたって実現することになる。彼は病をおしてホイッスラー展へ、オランダ絵画展へ赴く。1887年のドーデのイギリス旅行への礼賛、1898年のレンブラント展に想を得た1900年のレンブラントラスキンというフィクションは、1905年のホイッスラーブルースト、1921年のフェルメールブルーストという事実を経て、フェルメールベルゴットという新たなるフィクションへと再生したのである。レンブラントはブルーストの若き日からの崇拜の対象である。ラスキンについても同様である。ホイッスラーはエルスチールの重要なモデルの一人である。ラスキンがベルゴットへ、レンブラントがフェルメールへと吸収されていくさまは、先行の論文にも確認できる⁵⁰。

こうして変わったのは名前だけであるはずがない。20年前のレンブラントラスキンがという創作が、作者自身の体験と、作者自身の20年という年月を経て、フェルメールベルゴットへと変容していく。この二つの文章を比較して明らかに際立った相違として、奇妙にリアルだが謎のままのじゃがいもの話、書簡にその原型が認められる死に瀕して新聞記事を気にするくだり、続く消化不良と生煮えのじゃがいもについての言及、フィリップ・ボワイエに「生煮えのじゃがいも」を連想させる「黄色い小さな壁」の繰り返し、絵の中の「黄色い小さな壁」と「芸術家の生命」が同等にとり扱われるという皮肉等が挙げられるだろう。ここにみられるコミカルな印象はラスキンレンブラントの崇高な文章にはみあたらない。ブルースト特有のユーモアの感覚によるものである。

『ジャン・サントゥイユ』のなかで、女中が鶏を絞める場面は、『失われたときを求めて』のなかでフランソワーズが鶏を絞める場面の一種ユーモラスな描写に比べるならば、容赦なしに残酷である⁵¹。ボードレールの「通りすがりの女へ」を借用したブルーストの文章は、この詩のみごとなパロディとなっていた⁵²。ブルーストの描くアスパラガスは、ミシュレの、そしてマネのユーモラスなパスティッシュー

パロディであった⁵³。そしてこのベルゴットの死の場面もまた、様々な原型に拠りながらも、ブルースト独特のユーモアが加味されて新たなる世界を我々の目の前に展開しているのである⁵⁴。

自分の生命と黄色い壁を天秤の両皿にのせる。静止していた天秤が目の前でぐらぐらと揺れ始めるその瞬間、ベルゴットは夕刊紙の雑報となる自分のことを考え、死に至る発作を生煮えのじゃがいもの消化不良と勘違いし、このとき最期の発作に倒れるのである。二十年前のレンブラントラスキンの崇高さとはほど遠いこのベルゴットの死の場面は、作品後半部の圧巻である。「黄色い小さな壁《petit pan de mur jaune》」の音楽的な繰り返しのなかにもユーモアが凝縮されているのかもしれない。ベルゴットの死の場面を特徴づける第二の要素はこのある種の残酷さを内包したユーモアの感覚であると考えてよいだろう。

ところでこのユーモアをたどってゆくとき、そこにドーデの名前が浮かび上がってくる。クロード・ロカンが、続く書店の飾り棚に並べられた本と芸術の不滅性に関する部分についてドーデとの関連を指摘している。

IV

第三の部分では、靈魂の不滅についての考察⁵⁵の後、本屋の飾り棚に飾られた本が、復活の象徴のごとくに描写される。

彼は埋葬された。しかし弔いの終夜、あかりのついた本屋の飾り窓に三冊ずつ並べられた彼の著書は、翼ひろげた天使たちのように通夜をしていて、いまは亡き人にたいする復活の象徴のように見えた。

クロード・ロカンはこの箇所に関して、ドーデの『月曜物語』、「最後の本」から以下の箇所を引用している。

力無くぐったりとまくらの上に眠っているこの顔と、

またその傍らの真新しい本とを見るのは痛ましかった。この本は、やがて書店の陳列窓に姿を現し、往來の騒音と、日中の活動とに加わろうとしている。そして、通りがかりの人たちは本の表題を機械的に読んで、著者の名と一緒に記憶のなかに、目の奥に運び去るだろう。明るい色の表紙の上の微笑ましい、きらびやかなその名前は、役場の帳簿の上にも悲しく認められているのだ。埋葬されて忘れ去られてしまおうというこの硬ばった死体と、いきいきと目に見え、おそらくは不滅な靈魂のように彼から抜け出したこの本との間には靈魂と肉体との問題がそっくり存在しているように思われた…⁵⁶

ロカンは「無意識的な記憶か、熟慮の上の借用か、隠れたオマージュか、確として今日この問いに答えることはできないだろうが、ただ、この場面に『月曜物語』の作者に借りがあることを指摘するのは興味深い⁵⁷」と述べている。

Ⅱで、「最後の本」から先程引用したのは、この直前の段落であること、病をおしてのドーデのイギリス旅行とその死に際して、プーレストが三日間にわたって、親友でありドーデの息子であるリュシアンにつきっきりであったこと⁵⁸、そして引用したドーデの文章にみられる「靈魂と肉体」についての考察と、プーレストのテキストにみられる「永久に死んだのか？誰がそうと言い切ることができよう？」、「魂の存続の証拠」、「蛆虫に食われる自分の肉体」、「ベルゴットが永久に死んでしまったのではないという考え方にも真実がないというわけではない」といった考察等を考え合わせるとき、ベルゴットの死を描いたこの場面は確かにドーデに負うところがあり、同時代の読者は当然そのことを感じとっていたと考えられる⁵⁹。ドーデへのオマージュといっているかもしれない⁶⁰。実際、プーレストがドーデから借用しているのはただそのテーマ、イメージ、語彙、シチュエーションのみではないと思われるのである。

たとえば「最後の本」の一つ前のコント、「チーズスープ」で繰り返される「ああ！チーズスープのうまさうな香り…《Oh! la bonne odeur de sou

pe au fromage!》」という作品の主調をなすフレーズは、(繰り返し、語彙の単純さ、音楽性、色彩、ユーモア等によって)ベルゴットの死の場面の主調をなす「黄色い小さな壁《petit pan de mur jaune》」の繰り返しに奇妙に重なる印象を与える。四度にわたるこのフレーズの繰り返しのうちに話は進行し、オデオン座の皇帝は家でぐつつ煮えてとろけるチーズスープを思い浮かべつつ、無上の至福、不思議な穏やかさをたたえた表情で観客を魅了し、芝居の大円団をむかえる⁶¹。

あるいは、簡潔ななかに音楽性の感じられるドーデの文体の特徴を、プーレストとしては比較的短い文で構成されている、しかし非常に音楽的なこの場面の文章にみとめることもできるだろう。

若き日のプーレストが、doux-amer といわれるドーデの作品に読みとっていたにちがいない一種残酷なコミックの感覚も挙げられるかもしれない⁶²。それはマンズフィールドも述べているように、「モリエールともスウィフトとも違う」ものであり、誰かを攻撃するというものではない、しかしその客観的な観察眼は「やさしさに欠ける」。ただしドーデも含めた様々な先行テキストが、プーレストのなかでプーレストの文体となって作品のなかに発揮されるのはずっと後になってからである。

芸術家の死という崇高なる場面に挿入された「生煮えのじゃがいも」、「消化不良」、「新聞の三面記事」のエピソード、一人の芸術家の生命が、絵の中に描かれた「小さな黄色い壁」と同じほどの価値もないかもしれないという皮肉、残酷さ、同列に並べられる崇高なるものと卑近なものとの落差からでてくるおかしみ、プーレストの得意とするこれらの描写は、『失われた時を求めて』をそれまでの試作（『ジャン・サントゥイユ』、『サント・ブーヴ反論』）と区別するものである。

「ジオットの慈愛」にたとえられるコンプレのお腹の大きな台所女中⁶³、死を宣告されたスワンのためにさく時間はなくてもドレスに似合う「赤い靴」にはきかえる時間は確保できるゲルマント夫人⁶⁴、リュシタニア号の溺死者の記事を読みながらも、好

物のクロワッサンとカフェオレに恍惚の表情を浮かべるヴェルデュラン夫人⁶⁵、読者の脳裏に刻みつけられる非常にプルースト的ともいえるこれらのシーンに共通するユーモアと残酷さを、このベルゴットの死の場面にも読みとることができるだろう⁶⁶。

結び

かくして『デルフトの眺望』前半部がさまざまな借用を経て、最終的にフェルメールの世界のアトモスフェールを醸し出しているのにたいし、引き続き後半部はドーデの世界を垣間みせてくれる。そして一貫してそこにあるのが、ある種のユーモアの感覚と「黄色い壁」である。フィリップ・ヴォワイエは執拗にじゃがいもと「黄色い壁」を結びつけた。一方、ジャン・ミイの「小さな壁」の分析は、文体の美しさをみごとに証明している。《Un petit pan de mur jaune》という、どちらかといえば子供らしいともいえる言い回しは、いかにも崇高に用いられているがゆえにいつそうおかしみを増す《Oh! la bonne odeur de soupe au fromage!》というドーデのフレーズとも響きあい、その繰り返しのなかからリズムと階調が生まれている。

ほとんどすべてが借り物、ブリック・ブロックともいえるベルゴットの死を描いたこの文章を、プルーストの文体のなかで実現された一種の

《transformations ludiques(遊戯的変容)》(ただし複数形)と呼ぶことができるだろう。ジュネットはパロディをあるテキストの《transformation ludique》と定義しているが⁶⁷、しかし複数形で進行するプルーストの《transformations》は、ジュネットのいうパロディの枠内におさまりきれない。なるほどここで一種の変容が行われているのだが、それは単数形の《transformation ludique d'un texte singulier(一つのテキストの遊戯的変容)》ではなく、こうして様々な transformations の結果出現するものは、もはやパステイッシュでもパロディでもなくなっている。個々のユーモラスな要素、個々のパステイッシュ、個々のパロディとしてあったも

のが全体として一つの生命を吹き込まれたのである。その動脈が「黄色い壁」、静脈が「ユーモアの感覚」といっていいのではないだろうか。プルーストは作品の中で傑作を定義して「それ以前の傑作の総和から生まれるのではなく、これまでの総和を完全にとりいれてもなお見いだすに十分でないなものから生まれるもの、その総和のそとにあるもの⁶⁸」と述べているが、このフェルメールを前にしてのベルゴットの死の場面は、この彼の言葉をみごとに実現しているといえるだろう。

1) テキストは、Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 4 vol, 1987-1989. を使用した。以下の注では本書からの引用については、巻数をローマ数字で、各篇のタイトルを以下の省略記号で記す。

Abréviation: Sw.: *Du côté de chez Swann*; JFF: *L'ombre des jeunes filles en fleurs*; Gu.: *Le Côté de Guermantes*; SG: *Sodome et Gomorrhe*; Pris.: *La Prisonnière*; Fug.: *La Fugitive*; TR: *Le Temps retrouvé*.

2) 拙論「フェルメール・メタモルフォーズ(1) — 『失われた時を求めて』におけるフェルメールのライトモチーフ」『金沢美術工芸大学紀要』第38号 1994年 pp.45-61.

3) プルーストの文章としては一文ずつが比較的短く簡潔で芝居の一場面を目の前にしているかのようでもある。レスター・マンズフィールドはプルーストの描くコミックな場面と芝居との類似性について《Le comique de Proust, en grande partie, est bien, [...], un comique de théâtre.》と述べている。(Lester Mansfield, *Le Comique de Marcel Proust*, Librairie Nizet, 1953, p.79.)

4) なお、これに先立つベルゴットの病の詳細については(III, *Pris.*, pp.687-692.)、その多くがプルースト自身の病および医者に対する不信任に負っていることも書き加えておく。

5) III, *Pris.*, pp. 692-693.

6) George D. Painter, *Marcel Proust, a biography*, Chatto and Windus, London, 1989 (I, 1959, II, 1965), pp.319-321.

John Theodore Johnson Jr., 《The Painter and his Art in the Works of Marcel Proust》, Thèse de l'Université du Wisconsin (Madison), août 1964, pp.329-330.

Hélène Adhémar, 《La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer》 in *Gazette des Beaux-Arts* 68°, novembre 1966, pp.291-302.

III, *Pris.*, 《Notes et variantes》, p.1740.

7) Jean-Louis Vaudoyer, 《Le mystérieux Vermeer》 in *l'Opinion*: n°18, 30 avril 1921, pp.487-489.; n°19, 7 mai 1921, pp.514-516.; n°20, 14 mai 1921, pp.542-544.

8) *Ibid.* n°19, p.515.

9) *Ibid.*, n°20, p.543.

10) Cf. 吉田城 「「エマオの巡礼」から「デルフトの眺望」へ」『ブルースト研究会報告』25号1994年3月 pp.27-32.

11) Roger Duchêne, *L'impossible Marcel Proust*, Robert Laffont, 1994, pp.746-747.

12) W. Bülgler, 《Van Der Meer de Delft》 in *Gazette des Beaux-Arts*, 1° octobre, 1866, pp.297-330°, 1° novembre, 1866, pp.458-470°, 1° décembre, pp.542-575.

13) *Ibid.*, 1° octobre, 1866, p.298.

14) Cf. *Op.cit.*, 「フェルメール・メタモルフォーズ(1) — 『失われた時を求めて』におけるフェルメールのライトモチーフ—」

15) *Op.cit.*, n°19, p.515.

16) ただし、色彩への着眼はヴォドワイエひとりが述べているものではなく、同じ年、レオン・ドーデは「アクション・フランセーズ」誌のなかで、やはりこの婦人たちに注目してこう書いている。「フェルメールは鏡のような水面を前に、青と白の上着をまとった女たちを描いている。」 Léon Daudet, 《L'amitié hollandaise》 in *L'Action Française*, 23 avril 1921.

また、クロチルド・ミームも「ガゼット・デ・ボザール」誌に、「空の色合い、青あるいは赤みをおびた屋根の色合い、薔薇色の壁の、そして緑が買った悲しげな水の色合い」と書いている。Clotilde Misme, 《L'Exposition hollandaise des Tuileries.》 in *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1921, pp.271-272.

友人であるレオン・ドーデの記事も、また当時必ず愛好家たちの部屋に認められたという「ガゼット・デ・ボザール」の文章も、いずれもブルーストが目にしていなかったとは考えられない。ただしやはりヴォドワイエの記事との類似が最も顕著であるといえるだろう。

17) Eugène Fromentin, 《Les Peintres hollandais—I》 in *La Revue de Paris*, 1911, IV, p.28.

18) 鈴木祥史訳 フロマンタン『昔の巨匠たち』「あとがき」の示唆による。

19) *Op.cit.*, p.543.

20) 記事の文章から判断すると(ex: 《le métier》, 《la patience chinoise》, 《les peintres, les laques et les pierres taillées d'Extrême-Orient》, etc.)、ヴォドワイエは、一貫して、フェルメールの仕事にある種、職人的用語を用いているようである。

21) Alphonse Daudet, *Contes du lundi*, GF Flammarion, 1984, pp.194-195. (桜田佐訳『月曜物語』岩波文庫 p.226.)

22) Marcel Proust, *Correspondances de Marcel Proust* XX 1921, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1992, pp.289-290.

23) 《Il est donc clair que *petit pan de mur jaune*, expression capitale de ce passage, se comporte comme une matrice poétique dont sont reproduits de nombreuses fois les termes mêmes et les composants phoniques.》 Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Larousse, 1975, pp.49-52.

24) IV, *TR*, p.474.

25) ヴォドワイエがオピニオン誌のなかで「ヴァンズイップのすぐれた本」として引用している『デルフトのフェルメール』のなかにこの絵の図版を認めることができる。従ってブルーストも図版によってこの絵を目にしていただと考えられる。ただしタイトルは「真珠をはかる女」。Gustave Vanzype, *Vermeer de Delft*, Bruxelles, Van Oest, 1921, Pl. XXXVI.

26) *Op.cit.*, *l'Opinion*, n°19, p.519.

27) 『真珠をはかる女』、『金貨をはかる女』という主題は、フェルメールの時代しばしばとり上げられたテーマであり、「貪欲」「虚栄」を象徴するものと解釈されていた。

28) Albert Blankert, *Vermeer of Delft. Complete Edition of the Painting*, Oxford, Phaidon, 1978 (1975), p.44.

Arthur K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, New York, Abrams, 1988, p.106.

Nanette Salomon, 《Vermeer and the Balance of Destiny》 dans *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, Doornspijk, Davaco, 1983, pp.216-221.

Ivan Gaskell, 《Vermeer, Judgment and Truth》, *Burlington Magazine*, CXXVI, 1984, pp.557-561.

Albert Blankert, 《L'Œuvre de Vermeer dans son temps》 dans Gilles Aillaud, Albert Blankert et John Michael Montias, *Vermeer*, Paris, Nathan, 1986, p.183.

29) 「穏やかな」というのは、ベルゴットの作品の主調でもある。

30) André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949, pp.313-314. ; George D. Painter, *Marcel Proust, A Biography II*, Chatto and Windus, London, 1965, pp.319-321. ; Ghislain de Diesbach, *Proust*, Perrin, 1991, pp.721-722.; Michel Erman, *Marcel Proust*, Fayard, 1994, pp.231-232. etc.

31) III, *Pris*, 《Notes et variantes》, p.1739. et 《Notice》, p.1667. ただしこの加筆は、我々が検討している箇所在先立つ段落である。引用箇所についての草稿 (NAF XCII 16702) を検討する限りにおいては、我々の検討箇所にはほとんど加筆修正はみられず、一気に書かれたものである考えられる。

32) Philip Kolb, 《Préface》 dans la *Correspondance de Marcel Proust XX 1921* (*op.cit.*), pp.IX-XII.

33) *Op.cit.*, Roger Duchêne, pp.745-747. et pp.827-828.

ベルゴットの死の場面と1905年のホイッスラー展との関連の可能性については、吉田城 『対話と肖像—ブルースト青年期の手紙を読む—』 青山社 1994年 pp.101-102. においても示唆されている。

34) ペインターはブルースト自身の体験として採用しているが出典は明らかでなく、小説から作られた伝記である可能性も高い。 *Op.cit.*, G-D Painter, p.320.

35) Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune*, Seuil, 1987, pp.40-44.

36) G.de Diesbach, *op.cit.*, p.721.

37) *Op.cit.*, *Correspondances XX 1921*, pp.X-XXII.

38) Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Robert Laffont, 1973, p.404.

39) G.de Diesbach, *op.cit.*, p.721.

40) R. Duchêne, *op.cit.*, p.746.

41) François-Bernard Michel, *Le souffle coupé*, Gallimard, 1984, pp.60-61.

42) II, *Gu.*, p.616.

43) Ghislain de Diesbach, *op.cit.*

44) *Op.cit.*, *Correspondance de Marcel Proust XX*.

45) Roger Duchêne, *op.cit.*

46) Marcel Proust, 《Opinions: sur M. Alphonse Daudet》 in *La Presse*, 11 août 1887. (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1971, pp.891-895.)

47) *Op.cit.*, 《Essais et articles》 dans *Contre Sainte-Beuve*, pp.659-664.

48) *Op.cit.*, 《Noitices, notes et choix de variantes》 dans *Contre Sainte-Beuve*, p.968.

49) Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1971, pp.183-191.

50) Cf. Jô Yoshida, 《Genèse de la relecture de Bergotte》 dans *A la recherche du temps perdu》 in Études de Langue et littérature Françaises N°36*, La Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, mars 1980, pp.114-131.

51) 拙論 「失われた時を求めてにおける日常性の変容—そのサディズムまでの考察—」 『年報フランス研究』 第24号 1984年 pp.1-16.

52) 拙論 「「花咲く乙女たちのかけに」におけるボードレルの「通りすがりの女へ」」 『年報フランス研究』 第20号 1986年 pp.49-62.

53) 拙論 「ブルーストと絵画—マネの「アスパラガス」—」 『金沢美術工芸大学紀要』 第36号 1991年 pp.49-54.

54) レスター・マンスフィールドは、ブルーストの「笑い」について、それは常にある種の残酷さをともなうが、

ひどく冷酷なものでも誰かを糾弾するものでもなく（この点でモリエールやスウィフトと異なる）、作家自身もその弱点を共有していること、彼が笑わせようとしているのではなく、彼の観察するあらゆるものが結果的にコミックな要素をとまなうことになること、ただ彼の視点にはやさしさが欠けていること等を指摘している。（Lester Mansfield, *op.cit.*, pp.44-45.）

55) 霊魂の不滅というテーマも、作品の中で繰り返したりあげられるテーマである。（たとえば冒頭のケルトの神話など。）当時出版された『金枝編』との関連を示唆しておきたい。

56) Alphonse Daudet, *op.cit.*, p.195.

57) Claude Roquin, 《Alphonse Daudet et la Mort de Bergotte》 in *Bulletin Marcel Proust n°30*, 1980, pp.204-210.

58) Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust II*, 1896-1901, 140°, *op.cit.*, 1976, pp.222-223.

59) ジャン・ルヴァイヤンは《Note sur le personnage de Bergotte》（in *Revue des Sciences humaines*, 1952, pp.33-48.）において、ベルゴットのモデルとして、ブルジェ、ベルグソン、ラスキン、アンナ・ド・ノアイユ、ルナン、ルメートル、エドモン・ド・ポリニャック、アナトル・フランスの名前を挙げているが、ロカンの説を採用し、ここにドーデの名前も加えることができるだろう。

60) ベルゴットのモデルとしてアナトル・フランスがしばしば挙げられるが、彼の死は1924年である。

61) 「ああ！ チーズスープのうまそうな香り…《Oh! la bonne odeur de soupe au fromage!》」という繰り返しがテキストの主調をなし、最後の繰り返しの後、「奇跡だ！ 凍っていたオデオン座が溶けてきた。眠っていた平戸間の常連の老人たちは我に返って、マランクールの演技はほんとうにすばらしい、ことに最後の場面では、と思う。」一方、オデオン座の皇帝（マランクール）は、家でぐつぐつ煮えるチーズスープの幻影に「無上の至福、不思議な穏やかさ」の表情を浮かべそのとき芝居は大円団をむかえる。「非常な感動と台詞のために胃のふがくぼんで、自分の家で小さな食卓にすわっているように見え、さも心を動かされたというような優しい微笑をもってシ

ーナからマクシムへ目を移す。チーズスープがよく煮えてとろとろになり、暖かいままで食卓に供せられて、きれいな白い糸が匙のさきに長くひくのがもう見えてでもいるように…」とコントは締めくくられる。（Alphonse Daudet, *op.cit.*, pp.190-192.）

62) Cf. 25. ベルゴットの作品の主調である「穏やかさ」がここにも認められる。

63) I, *Sw.*, p.80.

64) II, *Gu.*, pp.882-884.

65) IV, *TR*, pp.351-352.

66) Cf. Michel Raimond, *Proust romancier*, Sèdes, 1984, pp.147-163.

67) Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, pp.39-48.

68) 「(…) 新しい「名作」だといわれても、ある文学通はそんなものにたいして、読みもしないさきから退屈のあくびをする。いままでに読んだ名作の一種の合成物だと想像するからである。しかし本当の名作というものは、特殊なもの、予見できないものであって、それ以前の傑作の総和から生まれるのではなく、この総和を完全にとりいれてもなお見いだすに十分でないなものから生まれるのである。なぜなら、真の名作はその総和のそとにあるのだから。」II, *JFF*, pp.16-17.

（平成7年10月20日受理）