

「アスパラガス」のテキストの分析

— プルーストと文学的変容 —

青柳りさ

はじめに

プルーストが、些細な日常の光景をとり上げて描くことはよく知られている。それは、晴雨計であり、毎日の散歩であり、日曜の食卓であり、近所の人々と交わす挨拶であり、常連のお客であり、下働きの女中であり、どこにでもある田舎の台所である。それまでのロマン主義の文学では、決して主題とはなり得ないような光景が、延々と描写され、このことから、彼をリアリズムの作家と呼ぶこともできるだろう。

本論でとり上げるのは、アスパラガスの季節のコンブレの台所の描写である。しかし、場面は、プルーストの筆を得て色を帯び、卑近な田舎の台所は幻想の世界へと変貌する。その世界の入り口と出口に、プルーストは、「お伽の国 (féerie)」という語を配している。

1. 「お伽の国」へと変貌するコンブレの台所

アスパラガスを主役とする段落は、まず台所の描写に始まる。まるで文章で絵を描いているかのようなのである。

私が献立をききに降りてゆく時間には、夕食の仕度はもう始まっていて、フランソワーズは、まるで巨人たちが料理人として召し抱えられているお伽の国にいるかのように、彼女の助手になった自然の力を指揮しながら、石炭を叩いてわったり、じゃがいもを蒸すために蒸気を通したり、数々の料理の傑作の出来上がりぴったりに火を止めたりしていた。それらの料理は、まず陶工たちがつくり出した色々な器の中で下ごしらえができていて、それから、大桶や鍋、つる付き鍋、魚鍋から大小さまざまあらゆる大きさのシチュー鍋の完全なコレクションを経て、野鳥類の肉のテリーヌ壺、いろいろなお菓子の型、クリームの小さな壺に及んでいた¹。

まだ主役のアスパラガスは登場していない。主節

となる文は、「夕食の仕度はもう始まっていて (le dîner était déjà commencé)」、「フランソワーズは石炭を叩いて割ったり (frappait la houille)、じゃがいもを蒸すために蒸気を通したり (donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver)、数々の料理の傑作の出来上がりぴったりに火を止めたりしていた (faisait finir à point par le feu les chefs-d'œuvre culinaires)」という、四つの動詞からなる。料理の手順が手に取るように目に浮かぶ。しかし、さらに特徴的なのは、「まるで巨人たちが料理人として召し抱えられているお伽の国にいるかのように、彼女の助手となった自然の力を指揮しながら (commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers)」という、フランソワーズに指揮されて一所懸命働く素直な大男たちを思い浮かべさせるユーモラスなたとえであり、「それらの料理は、まず陶工たちがつくり出した色々な器の中で下ごしらえができていて、それから、大桶や鍋、つる付き鍋、魚鍋から大小さまざまあらゆる大きさのシチュー鍋の完全なコレクションを経て、野鳥類の肉のテリーヌ壺、いろいろなお菓子の型、クリームの小さな壺に及んでいた (d'abord préparés dans des récipients de céramiste qui allaient des grandes cuves, marmites, chaudrons et poissonnières, aux terrines pour le gibier, moules à pâtisserie, et petits pots de crème en passant par une collection complète de casseroles de toutes dimensions)」という、列挙される様々な容器とずらりと並んだ鍋の、詳細にすぎる描写、とりわけ、「大小さまざまあらゆる大きさのシチュー鍋のコレクション (une collection complète de toutes

dimensions)」という文の結びの引き起こすユーモラスな印象だろう。

このようにして、読者は、コンブレの台所の世界へと導かれてゆくのだが、ごくありふれた日常の光景を一つ一つ描いてみせるプルーストの筆は、なにかシャルダンの静物画の世界に通じるものを感じさせる。実際、プルーストは1917年8月、ウォルター・ベリー宛の書簡の中で、「シャルダンを知って以来、まったく取るに足らないもの、テーブルクロスだとかナイフだとか死んだ魚といったものが美をもちうるということを理解したことを思い出します²」と述べている。なんでもないのであったはずの光景が、生き生きとした絵画的なテキストのなかに再現されていることについては、異論がないだろう。

さて、前テキストの一つ、『ジャン・サントゥイユ』、「イリエ」の章、「エトゥイユでの日曜日」の場面に、この場面の源泉がある。『失われた時を求めて』では、一文に凝縮されているこの箇所は、『ジャン・サントゥイユ』では、三つの文を要している。

教会へ出かける前にジャンは、半地下の台所に降りて行ったのだが、そこではフェリシが鍛冶場のウルカヌスさながらに、めらめら燃え上がる火と、熱気と、ばちばちいう音と、地獄のようになり声に囲まれながら、真っ赤な石炭を鉄の火箸で叩いて火をおこしているところだった。／けれども竈の上には、まるで陶工のアトリエのように、小さな壺や、丸鍋や大きな桶などが並んでいて、もう白い湯気を立てており、その一つ一つが、ここでは褐色、ここでは薔薇色、ここでは董色と、色とりどりの練粉、またそれぞれ独特の匂いの練粉に、歌を歌わせており、早くもこの激しい技術のおかげで生まれた傑作の微妙な味を証言しているようだったのである。／その日は無数の鍋がならんでいた。それほどに、日曜になると沢山の料理が出されるはずだったのである。／(テーブルの上では、もう莢をむかれたグリーンピースが、小さな緑のビー玉のように積み上げられていた。)³

「真っ赤な石炭 (les charbons rouges)」、 「めらめら燃える火 (un flamboiement)」、 「熱気 (une chaleur)」、 「ばちばちいう音 (un crépitement)」、 「地獄のようになり声 (un grondement d'enfer)」、 「白い湯気 (le blanche vapeur)」、 「ここでは褐色、ここでは薔薇色、ここでは董色と、色とりどりの練

粉、独特の匂いの練粉に歌を歌わせており (laissant chanter une pâte d'une couleur ici brune, ici rose, ici violette, d'une odeur aussi particulière)」、 「傑作の微妙な味 (la délicatesse des chefs-d'œuvre)」、 「五感のすべての感覚がここぞとばかりに詰め込まれた豊かなテキストである。『失われた時を求めて』のコンブレの台所を描写する第一文が、石炭を叩く音を残しながらも、『ジャン・サントゥイユ』にみられる騒々しさと、鮮やかな色彩と、充滿する料理の匂いと熱気、期待される味覚という要素を失なったこと、非常に豊かで盛りだくさんであったテキストが、シンプルな白黒のテキストになったことがわかる。

一方、「お伽の国」と「鍋」についての言及が、すでに、この『ジャン・サントゥイユ』のテキストのなかに存在していたことも明らかになる。女中のフェリシは、ここではギリシャ神話の竈の神、ウルカヌスにたとえられている。つまり、「巨人たちのお伽の国」は、ギリシャ神話の世界に想を得ていたのである。また、鍋の列挙の部分の原型は、「まるで陶工のアトリエのように、小さな壺や丸鍋や大きな桶などが並んでいて (rangés sur le fourneau comme dans l'atelier d'un céramiste, (...), de petits pots, de rondes casseroles, une vaste cuve)」という、やはり『ジャン・サントゥイユ』に見られる描写であり、これこそが、実はそのまま、シャルダンが繰り返し描いた静物画の構図だったのである。

ところで、プルーストがとりいれたのは構図だけではない。同時に、彼は、シャルダンの精神をもとり入れている。先程の、ウォルター・ベリー宛の手紙の後半で、プルーストは、「シャルダンが私に日常生活のなかのあらゆる静物を楽しめるようにしてくれました⁴」と述べているし、また、1895年頃にはすでに、美術論、「シャルダンとレンブラント」のなかで、「静物=死んだ自然 (ナチュール・モルト) はとりわけ生きた自然 (ナチュール・ヴィヴァント) となる (…)

これらの部屋のなかに、あなたは、他人の凡俗さのイメージや、あなたの退屈の反映しか見ていないけれど、シャルダンはそのなかにまるで光

のように入り込み、そこにあるものの一つ一つに彼の色彩を与える(…)まるで目覚めた王女のように、どの存在も生に戻され、その色彩を取り戻し、あなたに語り始める、生き始め、持続し始めるのだ⁵』と述べている。この言葉は、続く第二、第三文でアスパラガスに起こることを予言している。色彩ははじけ、アスパラガスは美女たちに変身するのだから。

第二文では、まず、鮮やかな緑が目飛び込んでくる。そして、ビー玉のように並んだグリーンピースを導入として、語り手が目にするアスパラガスが描写されることになる。

私は立ち止まって、下働きの女中がむいたばかりのグリーンピースが、何かのゲーム用の緑の玉のように、調理台の上に数をそろえて並べられているのを見た。しかし、私がうっとりしたのはアスパラガスの前に立ったときだった。それは、群青と薔薇色に染められ、穂先はモーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され、根元のところにきて一苗床の土の色にまだ汚れてはいるが一地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかされていた⁶。

『ジャン・サントゥイユ』には登場することのなかったアスパラガスが、「群青と薔薇色に染められ、穂先はモーヴと空色とに細やかな筆遣いで点描され、根元のところにきて地上のものならぬ虹色の光彩によってうっすらとぼかされていた (*trempées d'outremer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied*)」と、溢れるばかりの色彩で描かれている。第一文で抑えられていた色彩が、ここでいちどきにはじけたかのようである。こうして、アスパラガスが、印象派マネの絵画のごとく、第三文にかけて描かれる⁷。さらにこの第二、第三文は、ミシュレの『海』にあらわれる「水母」の描写からの借用、あるいは、パスティッシュであることが、色彩、表現、比喩等の面からすでに指摘されている⁸。この文を締めくくる「地上のものならぬ (*qui ne sont pas de la terre*)」という表現は、前文に引き続いて、幻想の世界の空気をそのまま、第三文の「天上の色彩のニュアンス (*ces nuances*

célestes)」に伝えることになる。かつて、「一個の梨が一人の女と同じくらい生命に溢れていることをシャルダンから学んだ⁹』と、語ったプルーストは、第三文で、アスパラガスを美女たちに変身させるのである。

そうした天上の色彩のニュアンスは、たわむれに野菜に変身した美しい女人たちの姿をあらわにしているように私には思われた。そんな美女たちは、そのおいしそうな、引き締まった肉体の変装を通して、生まれたばかりの暁の色や、さっと刷きつけられた虹の色や、消えてゆく青い暮色のなかに、貴重な本質をのぞかせていた。そして、私がアスパラガスを食べた夕食のあとにつづく夜の間じゅう、この変身の美女たちは、シェイクスピアの夢幻劇のような詩的で野卑なファルスを演じ、私の罨瓶を香水瓶に変えて遊び、私はまたしても、その本質を認めることができるのだ¹⁰。

マネが、絵画で、とりわけ「アスパラガス」の絵によってなそうとしたことが、この文の中でなされている。バタイユは『マネ論』のなかで、「死んではいても同時に陽気な調子を与えられているマネの「アスパラガス」について、「人間の画像が、薔薇やパンの画像と同じ水準にまで引き下げられると同時に、静物も人物の水準にまで引き上げられている」と述べている¹¹。これはそのまま、プルーストのアスパラガス、つまり、「戯れに野菜に変身した女人たち (*les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes*)」であり、また続いて、バタイユがマネの「アスパラガス」について述べる「(…) アグレシヴな瞬間においては、冷やかすような要素があらわれ、それがとるに足らない事物をさらに活気づけ、突飛な感じさえ与える」という箇所もそのまま、プルーストの「罨瓶を香水瓶に変えて遊ぶ、変身の美女たちの演じるファルス」という、段落の意外な展開と重なる。バタイユが、マネの「アスパラガス」を語る時、それはそのまま、プルーストの「アスパラガス」にもあてはまるのである¹²。

さらに、この、絵を喚起するテキストには、時間の要素も含まれている。①私が台所へ降りていった時(現在)、②その前にすでに皮をむかれ並べられた

グリーンピース（過去）③目の前にあるアスパラガス（現在）、④その夜、美女たちに変身したアスパラガスが演じるファルス（未来）。テキストは時間の次元にまでも触手を伸ばしているのである。

ブルーストは、シャルダン論の中で、画家の描く食べ散らされた食卓から、それ以前の美食の光景（過去）と、今の食卓（現在）、ころげ落ちそうに山とつまれた薔薇色の桃とそれに頭をさしのべる一匹の犬（未来）について（『食器棚』）、また台所の赤えいから、それがまだ深い海で泳いでいたさま（過去）と、今の内蔵をむきだしに吊るされているさま（現在）、そして、今しも飛びかからんとまなざしを注ぐ猫（未来）について（『赤えい』）言及する¹³。このようなテキストの三次元への広がり、シャルダン論のころからみとめられるものだったのである¹⁴。

第一文で、『ジャン・サントウイユ』のテキストから失われたかにみえた「騒々しさ」は、陽気なアスパラガスの描写のなかに蘇った。とりどりの「色彩」が失われモノクロになったことで、第二文以降にあらわれるアスパラガスの鮮やかな色合いはいっそう際立ち、台所に溢れていた「匂い」が消えることで、テキスト全体に残された匂いは、最後の香水瓶に変えられた澁瓶だけとなった。「ギリシャ神話」、「ウルカヌス」という源泉(sources)が見えなくなった「巨人たちのお伽の国(féeries)」は、その曖昧さゆえに、ミシュレの幻想的な世界、そして「シェークスピアの夢幻劇(féerie)」と違和感なく結びつき、シャルダンの構図は失われたが、その精神はアスパラガスに生命と色彩を、テキストに時間を与え、言及されてはいないマネの色彩と構図、そのアグレシヴィテ、ミシュレの比喩に富んだ豊かな文体は、テキストに脈々と息づき、そこにシェークスピアが英国の空気を送り込む。余分なものを捨て去り、そぎ落とし、その結果抽出されたものを凝縮して、このアスパラガスのテキストはつくりあげられているのである。

日常の卑近な光景を、魔法の国、夢幻の国にしてしまうのは、フランス的エスプリとは違う、一種、英国風のユーモアではないだろうか？ こうして、台所はお伽の国に、澁瓶は香水瓶に変貌する。「巨人

たちのお伽の国(féeries)」で始まったこの段落は、「シェークスピアの夢幻劇(féerie)」と呼応し、段落の初めに開かれた幻想の世界は、最後に「澁瓶を香水瓶に変え」、世界の様相を一変させて、ユーモラスにその幕を閉じるのである。

かくして、一つの世界が完結したかに見える。しかし、次の段落でも、引き続きアスパラガスは描写される。ブルーストの遊び(jeux)は、まだ終わっていないようである。

2. パドヴァの美德 (la Vertu de Padoue) とフランソワーズの美德 (une de ses vertus)

つづく第二段落で、ブルーストが描いてみせるのは、女中たちである。「アスパラガス」を連結詞(enchainement)とすることによって、前の段落との関係を保ちつつ、この段落の第一文は、「ジオットの慈愛(La pauvre Charité de Giotto)」に始まる。そして、この文は「パドヴァの美德 (la Vertu de Padoue)」で、第二文は「フランソワーズの美德の一つ (une de ses vertus)」で締めくくられる。

前段落の主演は、お伽の国の陽気なアスパラガスたちであったが、ここでは、それぞれの美德の化身たちである。下働きの女中はその大きなお腹のゆえに、アスパラガスはその色彩のゆえに、フランソワーズはその料理の腕前ゆえにということになるのだろうか？ 再びとんでもない取り合わせが出現しそうである。

スワンが命名したかわいそうなジオットの慈愛は、フランソワーズからアスパラガスの皮を「むしる」ことを仰せつかり、アスパラガスを籠にに入れて、自分のそばに置いていたが、その様子は、まるで地上の不幸という不幸をことごとく感じているように痛々しかった、そのアスパラガスが、薔薇色ののチュニックの上にかぶっている軽やかな青い王冠の星の一つ一つは、パドヴァの壁画の美德の、額をとりまいている花や、その籠にさしてある花とおなじように、微細に描かれていた。一方、フランソワーズは、若鶏の焼きかたを心得ているのは自分だけだと言わんばかりに、串刺しの鶏をくるりくるりと回していたが、そうした若鶏は、コンプレのはずれまで彼女の腕前の料理の香りを運んでいった、彼女がそれを私たちの食卓に出してくれるかぎり、彼女の腕であんなに脂をたっぷりふくませ、あれほどやわらかく焼かれたその肉の香気は、私にとって彼女

の美德の一つがもつ、固有の香りにほかならなかったから、そうした若鶏は、彼女の性格に対する私の独特の概念のなかで、彼女の優しさを他のすべての性格の上に立たせるのであった¹⁵。

第一文の前半では、フランソワーズからアスパラガスの皮をむしる (plumer) ことを仰せつかった下働きの女中の不幸なさまが描写される。お腹の大きな彼女はスワンによって「ジオットの慈愛(パドヴァの美德の一つ)」というとんでもない立派なあだ名をつけられている。文後半では対照的に、パドヴァの美德像のイメージと重なる美しいアスパラガスが描写される。下働きの女中どころか、台所の野菜までがジオットの慈愛像と重ねられてしまうのである。美德にたとえられている女の様子は不幸そうだが、野菜のほうはいかにも幸福そうである¹⁶。

第二文では、フランソワーズの仕事ぶりが観察される。彼女は、「ジオットの慈愛」とあだ名をつけられた女中が、アスパラガスにひどいアレルギーを起こすと知って、アスパラガスの「皮むしり」の仕事を彼女におしつけていたということが、ずっと後になって明かされるのだが、しかし、そんな意地悪にもかかわらず、フランソワーズの料理する若鶏は、彼女の数ある美德(ただし小文字の美德)の一つに数えられる。「くるりくるりと回される串刺しの鶏」、「コンプレのはずれまで届く料理の香り」、「脂をたっぷり含み、あれほど柔らかく焼かれたその肉の香気」、おいしいものをつくる能力も「美德 (vertu)」の範疇に入るのである。こうして、読者の視覚と嗅覚と味覚とを刺激しつつ、食卓に出された若鶏を予想させることにより、テキストはここでもまた未来に開かれている。

台所を描いた最初の段落は、「お伽の国 (féerie)」に始まり「夢幻劇 (féerie)」に締めくくられたわけだが、第二段落も、第一文が、大文字の「ジオットの慈愛 (la Charité de Giotto)」に始まり、「パドヴァの美德 (la Vertu de Padoue)」を経て、第二文の最後を小文字の「彼女の美德の一つ (une de ses vertus)」で締めくくられている。質を異にする三つの美德が、奇妙に組み合わせられ、言葉のうえではな

だらかに、さまざまな先行テキスト、先行する芸術作品をとり入れ、そのアトモスフェールを醸し出しつつ、溢れるほどに充滿した香りのなかで、二度にわたって状況を逆転し、再びユーモラスにその輪は閉じらる。

しかしまだ、ブルーストの遊びは終わらない。「フランソワーズの美德の一つ」という段落最後の一言が連結詞となり、読者は次の段落へと導かれ、そこでいきなり現実の世界へと引き戻される。

3. フランソワーズの「美德」と「残酷さ」

「台所 (cuisine)」から「下台所 (arrière-cuisine)」へと場面を移し、次の段落ではさらなる見せ場が出現する。主役はここでは、おいしい料理を作ってくれるがためにその美德を称えられたフランソワーズである。「ルグランダンに出会ったある日のこと」と、語りも、半過去・大過去を中心とするイテラティブから、単純過去・半過去を中心とするサンギュラティブへと変わり、生き生きとした光景が展開する。

しかし、ルグランダンに出会ったことについて、父が家族の意見を聞いているあいだに私が台所に降りていった日は、ジオットの慈愛が産後非常に身体を悪くして、まだ起きあがれなかった日であり、フランソワーズは手伝う者がいないので仕度に遅れていた。／私が下に降りると、彼女は鶏舎に面した下台所で若鶏を絞めているところだったが、耳の下から首を落とそうと彼女が懸命になっている一方、死物狂いで、もちろん当然の抵抗をする若鶏が、かっとなったフランソワーズの「こん畜生！ こん畜生！」の叫びを浴びているさまは、翌日の夕食に、その肌を上祭司服さながらに金の刺繍で飾り、聖体器からたらされたその貴重な肉汁とともにあらわれる若鶏が、この私たちの老女中の聖なる優しさと終油の秘蹟とを引き立たせるであろうとは対照的に、ここではいささかそのマイナス面を露呈していた。／若鶏が死ぬと、フランソワーズは血をしぼったが、その血が恨みがましく流れるので、彼女はまたしてもかっとのぼせ上がり、敵の屍を見つめながら、もう一度これを最後に「こん畜生！」といった¹⁷。

「ジオットの慈愛」が産後のひだちが悪くふせているために、仕事の遅れにいらだったフランソワーズが、逆らう若鶏を絞めている。かっとなった彼女は「こん畜生！ こん畜生！ (sale bête! sale bête!)」という叫びを鶏に浴びせている。そのさまは、翌日

の若鶏の料理がフランソワーズの「聖なるやさしさと終油の秘蹟 (la sainte douceur et l'onction)」を引き立たせるであろうのとは対照的に、そのマイナス面を露呈する。死んだ鶏からただらと流れる血にまたしてもかっとなったフランソワーズは、これを最後にともう一言、敵の屍に「こん畜生！ (Sale bête!)」という罵りの言葉を浴びせかけるのである。

先行するテキストのなかで、プルーストが繰り返す推敲を重ねてきた、女中と鶏の格闘シーンが、ここにおさまる¹⁸。前の段落で、フランソワーズの美德の拠り所となっていた「鶏」は、今度は、彼女の残酷さを際立たせることになる。またもや逆転である。

前段落で用いられた、アスパラガスの皮を「むしる (plumer)」というフランソワーズの方言は、「鶏」の連語となっているのかもしれないが、同時にユーモラスでもある。また、同じく前段落で、読者の視覚と嗅覚と味覚を刺激したこの鶏は、ここでは、「翌日の夕食に、その肌を上祭服さながらに金の刺繍で飾り、聖体器からたらされたその貴重な肉汁とともにあらわれる若鶏 (au dîner du lendemain, (...), par sa peau brodé d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire)」というたとえをとめない、未来 (翌日の夕食) を予測させつつ、さらに強烈に読者の視覚、さらには想像力に訴えかけてくることになる。アスパラガスの皮を「むしる」という方言も、肉汁を滴らせた若鶏と聖衣・聖具というとんでもないたとえも、そして思い浮かべてみるならば、誰もいない下台所で、フランソワーズが、死んだ鶏にむかってもう一度最後に、「こん畜生！」と言うその姿も、なにかしら滑稽である¹⁹。

『ジャン・サントウイユ』のなかでは、このエピソードは、「エルネスチーナ」と題された章のなかに配されており²⁰、一方、先程のコンプレの台所の描写のほうは、その45ページ先の「エトウイユでの日曜日」に認められる²¹。点在していたエピソードが、『失われた時』のなかで、有機性を持ち、「お伽の国—アスパラガス—夢幻劇(お伽の国)—ジオットの慈愛—台所女中—アスパラガス—パドヴァの美德—若鶏—

フランソワーズの美德の一つ—こん畜生！—フランソワーズの聖なる優しさと終油の秘蹟—こん畜生！」といった具合に、結合子 (connecteur) を十分に機能、反転させながら、構成されていったことが確認できるだろう。

若き日、シャルダンによって、「創造者にとってはすべてが等価であることを学んだ²²」と語ったプルーストは、この考えををさまざまな形で、とんでもない方向にひっくり返し、逆転しつつ確実にとり入れている。①コンプレの台所に幻想的なお伽の国を出現させ、②台所のアスパラガスに生命を与え、③酒瓶を香水瓶に変えてみせる。④あわれな台所女中を「ジオットの慈愛」と呼び、⑤同じ美德のイメージで、今度は陽気なアスパラガスを擬人化し、⑥その「美德」を意地悪だけれどおいしい料理を作ってくれるという理由で、フランソワーズに献呈する。⑦さらにこの「美德」のフランソワーズが、まだ血の滴る死んだ鶏に、これを最後と「こん畜生！ (Sale bête!)」という罵りの言葉を投げかけるという急転回で締めくくるのである。

結 び

プルーストは、ストーリーとは関係のない、あらすじのなかでは省かれてしまうような場面に、文学作品、美術作品をふんだんに盛り込み²³、綿密に、そして大いに遊びの要素を交え、五感のすべてに配慮し、推敲を繰り返す。これは作品のなかで随所にみられる傾向であり、彼の創造の本質にかかわるものといってよいだろう。

先の論文では²⁴、ネルヴァルの「リュクサンブールの小径」をイポテクストとするボードレールの「通りすがりの女に」が、『花咲く乙女たちのかげに』のなかに、プルーストならではの方法でパロディ化されてとり入れられているさまを、分析を通じて明らかにした。そこでは、当時流行の「通りすがりの女」というテーマが、先行テキストを経て、プルースト独自のものとして、新たな生命を吹き込まれていた。

「アスパラガス」のテキストにおいては、そこにあるものの美を表現するために、そこにある些細な

ものに生命を取り戻すために、彼の目に見えるものを読者にも見せるために、彼は、先行する芸術作品を積極的にとり入れ、文体を駆使し、独特のパロディ精神とオリジナリティを發揮し、これでもかこれでもかと状況をひっくり返してみせる。そのなかで、無生物、単なる素材であったものが、生命力溢れるものとして再生しているのである。

先行する作品もまた、「失われた時」のなかで「見出される時」を待っているのかもしれない。作家の仕事のなかで、たとえば、シャルダンや、マネ、ミシュレや、シェークスピア、パドヴァの慈愛像も、いま新たな生命を吹き込まれ、再び生き始めているのかもしれない。

注

- 1 *«À cette heure où je descendais apprendre le menu, le dîner était déjà commencé et Françoise, commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers, frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver et faisait finir à point par le feu les chefs-d'œuvre culinaires d'abord préparés dans des récipients de céramiste qui allaient des grandes cuves, marmites, chaudrons et poissonnières, aux terrines pour le gibier, moules à pâtisserie, et petits pots de crème en passant par une collection complète de casseroles de toutes dimensions.»* 引用は、*À la recherche du temps perdu*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1987-1989, 4 volumesによる。省略記号は、*Sw.* : *Du côté de chez Swann* ; *JFF* : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ; *Gu.* : *Le côté de Guermantes* ; *SG* : *Sodome et Gommorrhe* ; *Pris.* : *La Prisonnière* ; *AD* : *Albertine disparue* ; *TR* : *Le temps retrouvé*。とする。ローマ数字は巻数を、アラビア数字はページ数をあらわす。検討箇所は *I, Sw.*, pp. 119-120.
 - 2 Marcel Proust, *Correspondance XII*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 1984, p. 195.
 - 3 *«Jean, avant d'aller à l'église, était descendu au sous-sol dans la cuisine où Félicie, comme Vulcain dans ses forges, attisait le feu en frappant d'une tringle de fer les charbons rouges, dans un flamboiement, une chaleur, un crépitement, un grondement d'enfer. Mais, rangés sur le fourneau comme dans l'atelier d'un céramiste, exhalant déjà une blanche vapeur, de petits pots, de rondes casseroles, une vaste cuve, chacun laissant chanter une pâte d'une couleur ici brune, ici rose, ici violette, d'une odeur aussi particulière, semblaient témoigner*
- déjà la délicatesse des chefs-d'œuvre dus à cet art violent. Ce jour-là le nombre des casseroles était innombrable, tant le dimanche il devait y avoir de plats. (Sur la table, des petits pois déjà écosés étaient amoncelés comme de petites billes vertes.)» Marcel Proust, *Jean Santeuil*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1954, p. 337. 以後、*J.S.* と略す。
 - 4 *Op.cit.*, p. 195.
 - 5 Marcel Proust, [Chardin et Rembrandt] dans *Essais et articles, Contre Sainte-Beuve*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1971, pp. 372-381.
 - 6 *«Je m'arrêtais à voir sur la table, où la fille de cuisine venait de les écosser, les petits pois alignés et nombrés comme des billes vertes dans un jeu ; mais mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outremer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied — encore souillé pourtant du sol de leur plant — par des irisations qui ne sont pas de la terre.»* *I, Sw.*, p. 119.
 - 7 Cf. 青柳りさ「ブルーストと絵画—マネのアスバラガス—」金沢美術工芸大学紀要第36号 1992年 pp. 49-54.
 - 8 Cf. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Edition présentée et annotée par Antoine Compagnon, 1988, Gallimard «folio classique», p. 486.
I, Sw., «Notes et variantes», p. 1158-1159.
 - 9 *Op.cit.*, p. 380.
 - 10 *«Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc-en-ciel, en cette extinction de soirs bleus, cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétique et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum.»* *Op. cit.*, p. 119.
 - 11 Georges Bataille, «Manet» dans *Œuvres complètes IX*, Gallimard, 1979, pp. 157-158.
 - 12 アントワーヌ・コンパニオンは、「ブルーストが示唆する、瘦瓶のなかで起こった夢幻劇 (féerie) が、シェークスピアのどの作品に由来するかは特定できないが、このような言い回しによって、ミシュレの「水母」への大仰ともいえる偶像化を冷やかしている」と述べている。Marcel Proust, *op. cit.*, *Du côté de chez Swann*, «folio classique», p. 486.
また、ミシュレとの関連が指摘されている第二、第三の文について、アニック・ブイヤゲは、「シェークスピアの魔法の国 (une féerie de Shakespeare)」という言い回しに注目し、この「魔法の国 (féerie)」というミシュレとシェークスピアに共通する語を、両者をつなぐ「結合子 (connecteur)」

としてとらえ、この結合子を転回点に、テキストの調子は一挙に逆転し、これまでパステイッシュの外観をとっていたものは、パロディを支える土台 (support) となったとしている。

Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, Le jeu intertextuel*, Paris, Édition du Titre (Diffuseur : Nizet), 1990, p. 169.

13 *Op.cit.*, pp. 375-376.

14 Cf. 保刈瑞穂『ブルースト・印象と隠喩』筑摩書房 1982年 pp. 29-137.

15 «La pauvre Charité de Giotto, comme l'appelait Swann, chargée par Françoise de les «plumer», les avait près d'elle dans une corbeille, son air était douloureux, comme si elle ressentait tous les malheurs de la terre ; et les légères couronnes d'azur qui ceignaient les asperges au-dessus de leurs tuniques de rose étaient finement dessinée, étoile par étoile, comme le sont dans la fresque les fleurs bandées autour du front ou piquées dans la corbeille de la Vertu de Padoue. Et cependant, Françoise tournait à la broche un de ces poulets, comme elle seule savait en rôtir, qui avaient porté loin dans Combray l'odeur de ses mérites, et qui, pendant qu'elle nous les servait à table, faisaient prédominer la douceur dans ma conception spéciale de son caractère, l'arôme de cette chair qu'elle savait rendre si onctueuse et si tendre n'étant pour moi que le propre parfum d'une de ses vertus.» I, *Sw.*, pp. 119-120.

16 この「アスパラガス」の描写に、ラスキンの「ヴェネチアの石」が、また「ジオットの慈愛」の姿に関しては、エミール・マールからの影響もあることなども、すでにこれまでに指摘され、分析もなされている。従ってここでは、筋の展開からは、ある意味で無関係ともいえるアスパラガスの描写に、シャルダン、マネ、ミシュレ、シェークスピア、ラスキン、そして、エミール・マールと、さまざまなジャンルの芸術がかかわってきたことを確認するにとどめたい。

Cf. Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève Droz et Lille Giard, 1955, pp 126-128.

Annick Bouillaguet, *op.cit.*, 135-139.

I, *Sw.*, «Notes et variantes», pp. 1159.

17 «Mais le jour où, pendant que mon père consultait le conseil de famille sur la rencontre de Legrandin, je descendis à la cuisine, était un de ceux où la Charité de Giotto, très malade de son accouchement récent, ne pouvait se lever ; Françoise, n'étant plus aidée, était en retard. Quand je fus en bas, elle était en train, dans l'arrière-cuisine qui donnait sur la basse-cour, de tuer un poulet qui, par sa résistance désespérée et bien naturelle, mais accompagnée par Françoise hors d'elle, tandis qu'elle cherchait à lui fendre le cou

sous l'oreille, des cris de «sale bête! sale bête!», mettait la sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière qu'il n'eût fait, au diner du lendemain, par sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire. Quand il fut mort, Françoise recueillit le sang qui coulait sans noyer sa rancune, eut encore un sursaut de colère, et regardant le cadavre de son ennemi, dit une dernière fois : «Sale bête!» I, *Sw.*, p. 120.

18 Cf. *J.S.* pp. 281.-283.

I, *Sw.*, *Esquisse XXII*, p. 727.-728.

19 ミシェル・レエモンは、この場面をとりあげ、時間がたち、推敲が繰り返されることによって、場面の残酷さは遠いものとなり、薄れ、そしてむしろユーモラスな場面となったのではないかと述べている。(Michel Raimond, *Proust, romancier*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1984, pp. 152-154.

20 *J.S.* pp. 281.-283. フランソワーズのモデルと目されるエルネスチーナは、この作品のなかで、フェリシ、フェリシテと名前を変えてゆくことになる。

21 *J.S.* pp. 336.-342. この箇所では、エルネスチーナはフェリシと名前を変えている。

22 *Op.cit.*, p. 380.

23 Cf. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, 1994.

24 Cf. Risa Aoyagi, «À une passante» de Baudelaire dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*», in *Bulletin d'Informations Proustiennes* N°26, Presse de l'École Normale Supérieure, 1995, pp. 119-126.

(平成8年10月31日受理)