

エルスチール＝シャルダンあるいは沈黙の言語

小黑 昌文

ジャン＝バティスト＝シメオン・シャルダン (Jean-Batiste-Siméon Chardin, 1699-1779) —— 18世紀フランスを代表する画家のひとりでありながら、静物画というジャンルにもたらした革新によって時代を超越したこの木訥なパリ人は、「存在と事物への愛、絵画の幸福、孤独にして比類のない絵画¹⁾」のために生涯を捧げた芸術家として、およそ野心とは無縁な、無垢で厳粛な作品を制作し、その静かな煌めきを後世に向けて放ち続けた。

そしてシャルダンという「光源」から発せられた「特殊な光線²⁾」は、19世紀末から20世紀初頭にかけて文化的・社会的な変容の巨大なうねりを生きた作家マルセル・プルーストのもとにも、輝度を落とすことなく差し込んでゆくことになる。シャルダンは、レンブラントやフェルメール、モロー、モネといった名だたる巨匠とならんで、プルーストの模索と深化を考えるうえでもっとも重要な存在となった。来たるべき作家の心を捕えたその静謐な世界は、最期のときが訪れるまで、決して揺らぐことのない芸術的な定点であり続けたのである。

プルーストの小説美学がシャルダンの芸術に多くを負っていることは改めて強調するまでもない。世界はひとつきりではなく、独創的な芸術家とおなじ数だけ存在するとするならば、シャルダンもまた、未知なる世界を捉えるための新たなヴィジョンを切り拓いた画家のひとりだった。若き日のプルーストは、シャルダンの絵画と出会うことによって、「慎ましやかな生活と静物画のスペクタクルが与える喜び³⁾」を味わうことを知り、「あらゆる事物」が「それらをじっくりと見つめる精神や、美しく照らし出す光のまえて、聖なる平等性」を獲得するのだということを知った⁴⁾。作家が若書きの断章 —— 死後「シャルダンとレンブラント」と題されることになる未完の「芸術に関する哲学的な小論⁵⁾」—— において的確に指摘したように、シャルダンの導きによって、私たちは「偽りの理想から抜け出して現実の中に十全に浸透し、そのいたるところに美を見出す」ことになるだろう。そして、その美こそは「因習や間違った趣向によって弱められた囚われの美ではなく、自由で、強靱で、普遍的な美」に他ならないのだ⁶⁾。

『失われた時を求めて』に目を向けてみると、例えばコンブレーでのなにげない日々の営みに注がれる主人公／語り手の眼差しには、明らかにシャルダンを思わせる側面があることに気づかされるし、ヴェネツィアを訪れた主人公が水都の日常に美を感じ取ることができたのは、たしかに「シャルダンの有益な教え」があってこそだった。また、主人公の文学的成長に多大な影響を与えた架空の画家エルスチールにとって、シャルダンは重要な先駆者の一人であった。「現実をまえにした」エルスチールは、他のだれでもない、「シャルダンの作品と同じ努力」をすること

で創作に臨んでいたのである⁷。「対象を真実にするにのみ心を砕くためには、自分が見たもののすべてを、さらには他の画家がそれを描いたときの方法さえも、忘れてしまう必要がある⁸」。版画家シャルル＝ニコラ・コシャン（Charles-Nicolas Cochin, 1715-1790）は、絵画制作に臨むシャルダンの心構えを、画家自身の言葉としてこのように伝えている。ほとんどプルースト的ともとれるこの信条には、描き出す対象についてのあらゆる知識や先入観をぬぐい去った自由な眼で作品を創造したエルスチールの世界と共鳴するところがあるだろう。

ただし、本稿の目的は、例えば両者の影響関係に基づきながら、小説に織り込まれたシャルダンの情景をなぞり直すことではなく、プルーストのシャルダン論をディドロの「サロン」評やゴンクール兄弟の『18世紀の芸術』などと比較再検討してその独創を問い直すとするものでもない。ここではむしろ、視点を変えて、プルーストの時代におけるシャルダン受容に着眼し、当時の美術批評を中心的に繙きながらそのコンテクストの素描を試みたいと思う。そうすることによって、プルーストがこの画家に寄せた関心の背景に、新たな角度から光を当てることができる考えるからだ。

＊

生前からその作品を通してひろく愛され、深い尊敬を集めた画家シャルダンについて今日の美術史的な観点から浮かび上がるのは、何よりもまず、歴史画を頂点とした厳然たるヒエラルキーのなかで静物画や風俗画の傑作を次々と産み落としたその姿であり、伝統的な序列を根底から打ち砕くようにして社会的な地位を確立した希有な芸術家としての在りようである。絵筆を持って世界と対峙する実直な姿勢と、「時間の外にある」とも言われるその作品世界の説得力で王立絵画彫刻アカデミーの正会員ともなった事実は驚嘆の一言に尽きる。

だが、画家に対する評価は常に一定していたわけではない。実際、1779年に訪れた死とともにシャルダンは忘却の底へと沈んでゆき、半世紀にわたって顧みられることがなかった。再発見のうごきが本格的に始まったのは19世紀後半以降のことではない。その背景には例えば、1840年代から新たな盛り上がりを見せたフランドル絵画への関心があり⁹、あるいは時期を同じくして18世紀フランス美術への趣向が芽生えはじめ、静物画というジャンルに新たな位置が与えられたことがあったとも言われる¹⁰。そのような中で、シャルダン再評価の直接的な引き金として挙げられるのは、1845年から1846年にかけて生じたふたつの出来事だ。

ひとつは1845年3月に開かれた故シピエール男爵（Casimir Floriand Perrin de Cypierre, 1784-1844）所蔵絵画コレクションの競売であり、そのカタログに序文を執筆したトレ＝ビュルガー（Thoré-Bürger ou Théophile Thoré, 1807-1869）は、ルーヴル美術館が優れたシャルダンを所蔵していないことを嘆くとともに、男爵のコレクションにはブーシェやフラゴナールとならんで極めて質の高いシャルダンの作品2点が含まれていることを説いた¹¹。オランダ絵画の再評価に多大な貢献をした批評家による、ささやかだが重要な一歩となる言及である。

そしてもうひとつは、批評家ピエール・エドゥアン（Pierre Hédouin, 1789-1868）が1846年に『ビュルタン・デ・ザール』誌上に発表したシャルダンに関する2本の記事である。批評家はまず、シャルダンが「国家の軽薄さと嘆かわしい偏見によって長いあいだ忘れ去られ」ている現状を確認しつつ、「その卓越した能力が同国人たちの目から決して消え去らないようにすることこそが責務だ」と断言し¹²、「美術批評に携わっているはずの一部の人間が、画家の才能や作品に対して吐き出している軽蔑から、シャルダンを擁護する」必要を説く¹³。そのうえでエドゥアンは、シャルダンを伝記的な側面から紹介するとともに、この静物画家をめぐるのは初の試みとなる作品目録を作成した¹⁴。これが再評価の先鞭をつけるかたちとなり、収集家の数がしだいに増加するとともに、作家や美術批評家——テオフィル・ゴーチエ、シャンフルーリ、シャルル・ブラン、ポール・マンツ、あるいはゴンクール兄弟など——による記事が次々と発表されてゆくことになる。

例えば先述のトレ＝ビュルガーは、1860年にパリ・イタリアン大通りのマルティネ画廊で開かれた展覧会に寄せた記事のなかで、シャルダンを「本展覧会でもっとも賛嘆すべき巨匠」と位置づけ、出展作品を丁寧に批評・解説している¹⁵。媚びや迎合とは無縁な画家の「独創性」は、「時代の流行には一切屈することなく」徹底して「同時代的な感情や様式を越えた」ところにあった¹⁶。そのようにしてシャルダンの描いた「買い物帰りの女中」をフェルメールの手になる「牛乳を注ぐ女」に比するべき作品と位置づけた批評家は、両者に共通する「制作をめぐる勇氣と色彩の質」を強調している¹⁷。これはフェルメール再発見の立役者としての最大級の賛辞であろう。

新聞・雑誌に発表される多くの論考がシャルダンの掘り起こしに貢献してゆくいっぽう、1900年代にはいつてから顕著になったのはモノグラフィの刊行であった。ルイ・ド・フルコー（1900年）をはじめ¹⁸、シャルル・ノルマン（1901年）、ガストン・シェフェール（1904年）、アルマン・ダイヨならびにレアンドル・ヴァイヤ（1907年）、ジャン・ギフレー（1908年）、そしてエドモン・ピロン（1909年）へと続く出版ラッシュである¹⁹。画家の生や作品をめぐる学術的な情報整理が進み、主要作品リストや、過去にシャルダンの作品が出展された展覧会のリストなどがまとめられてゆくのと同時に、絵画の理論的な分析を通して、クールベやマネ、ルノワール、セザンヌ、ヴイヤールといった後世の芸術家たちとの影響関係が指摘されてゆく²⁰。そのなかで、レンブラントやフェルメールといった、プルーストにもゆかりの深い芸術家との近親性が一度ならず取り上げられることも興味深い事実だ。

プルーストが「シャルダンとレンブラント」を執筆したのは、シャルダン再評価の兆しが芽生えて約半世紀後の1895年11月頃と推定されている。その直接の契機となったのは、友人レイナルド・アーンと連れだって訪れたルーヴル美術館での鑑賞体験であった。生前の刊行こそ叶わなかったものの、この断章には来たるべき創作の鍵となる思索がいくつも織り込まれており、その意味では世に類がないシャルダン批評であったと言うこともできる。だが時代の文脈に照らせば、それはシャルダン再評価の同時代的な流れのなかにこそ組み込まれる可能性が十二分にあるテキストでもあったことを、あらためて念頭に置いておく必要があるのではないか。

ここで、プルーストの生きた時代が画家シャルダンに寄せた関心をめぐって、ふたつの出来事に着目しよう。ひとつは1899年11月2日を節目とするシャルダン生誕200年であり、もうひとつは1907年6月にパリで実現した「シャルダンとフラゴナール」展の開催である。まず興味深いのは、このふたつの出来事をめぐって発表された複数の記事のなかに、伝統主義的、国家主義的なものの見方が色濃く反映されたシャルダン像が描き出されている点だ。以下に例示するように、政治的な文脈のみならず、文学や芸術の領域においても顕著だったこの流れのあおりを受けるかたちで、シャルダンの生と作品は、フランスの精髓を象徴する存在として、あるいは純粋なフランス的起源をもつ芸術として称揚されることになるのである。

1880年代の終わりに発表されたシャルダン論にも、すでにそうした傾向を読み取ることができた。そこには例えば、普仏戦争敗北からの反動がうんだ社会的な心性が影を落とし、芸術家の威光に新たな精神的支柱を探し求める動きがあったのかも知れない。

〔シャルダン〕はフランス人画家の最たる存在であり、いたるところで輝きを放っている。ルーヴルは彼の真の住処であり、そのなかでワトーからプリュードンにいたる我が国の芸術を代表するのが彼ひとりであったとしても、完璧に事足りるだろう。〔…〕彼は、デルフトのフェルメールに続いてあのフランス的なグレーを創出したのであり、それはフランドル的な表現法や、霧のかかった土地の^{ビチューメン}瀝青と、極めて幸福な対比をなしている。シャルダンの絵画と比べると、私たちの目に映るフランドル絵画はビールで煮込まれているかのようだ。あの真っ暗な室内とは対照的に、シャルダンは小瓶やグラスの側面に好んでフランスワインのルビー色を輝かせ、画家はこの愛すべきワインの煌めきのなかで事物を眺めるのだ。要するに彼は、絵画によって、真にして健全なるフランスの精髓への愛を掻き立てることのできる人間のひとりなのだ²¹。

しばしばシャルダンと結びつけて語られたフランドル絵画を皮肉る論調もさることながら、「フランス」という語が執拗なまでにくり返し織り込まれている点が目を引く。『ガゼット・デ・ボザール』誌に2回にわたってシャルダン論を発表したアンリ・ド・シェヌヴィエール（Henry de Chennevières, 1858-1946）は、ルーヴル美術館館所蔵の30点に及ぶ作品を解説してゆくなかで、画家のフランス的な価値を幾度となく強調した。そして同美術館の学芸員でもあった批評家は、ラ・カーズ・コレクションの充実を説き²²、「フランス絵画のなかでシャルダンに出会う喜び」を訴えるなかで、誰も「彼以上に画家である」こともなければ「彼以上にフランス人である」こともないと言い切るだろう²³。

オックスフォード大学でジョン・ラスキンの教えを受け、19世紀後半のイギリスで美術史家として名を馳せたエミリア・ディルク（Emilia Dike, 1840-1904）は、シャルダン生誕200年を機に『ガゼット・デ・ボザール』誌に3回にわたってシャルダン論を寄稿している²⁴。ディルクは、画家の思考が湛える「清澄な静寂」を称賛し、その「素朴さ、気取りのなさ、和やかさ」が掻き立てる尊敬と賛嘆の念について語りながらも、シャルダンが「その芸術を賭して私たちに語りか

けているのは、フランス的な魂のもっとも深いところにある、強靱で、真実で、つねに変わらず正当ないっさいのもの」なのだと指摘した²⁵。

また、ヒポリット・テーヌを継いでエコール・デ・ボザールの教授職に就いた美術批評家ルイ・ド・フルコー（Louis de Fourcaud, 1851-1914）は、やはり生誕 200 年を記念して 50 ページ近い論考を発表し、「人生の親密さをめぐる芸術の意義と気高さをもっとも直截にほとぼしらせた」画家の功績をたたえながら、シャルダンが「驚嘆すべき芸術家であると同時に、純粋なフランス的センスを持った画家であるという、二重の榮譽に浴しているようにみえる」として、祖国フランスとの絆を強調する指摘を残している²⁶。

そして、1899 年当時のフランス芸術界では、はやくから大規模な回顧展開催への期待が高まりをみせていたことも忘れてはならない（後述するように、こうした熱はしばしば、フランスの威信を訴える国家主義的な時流に後押しされていた）。1899 年 1 月 31 日付『ジュルナル・デ・デバ』の連載「芸術閑話」でジョルジュ・ド・ラ・トゥールとシャルダンを取り上げた批評家アンドレ・ミシェル（André Michel, 1853-1925）は、二人の芸術家が「18 世紀のあらゆる巨匠のなかで、もっとも正当なフランス人である」と指摘し、「洗練されていて、公正明大な画家シャルダン」こそは、ラ・トゥールとともに、「我々のもっとも純粋なフランス的伝統を表している」と確言する²⁷。そのうえで批評家は、展覧会開催の意義について次のように書いたのだった。「[シャルダンの] 作品展は、いまこそ極めて優れた指針となるだろう！ 私たちは、民族のあらゆる美德をひとつひとつ失っている。この真正なる良きフランス人に、いまこそ助けを求めるときなのだ²⁸」。

そして劇作家ヴィルジル・ジョズ（Virgile Josz, 1859-1904）もまた、展覧会の必要性を説いたひとりだった。1899 年 7 月の『メルキュール・ド・フランス』誌に寄せた記事には次のような記述がある。

たしかに我々は、わずかな人数ではあるが、18 世紀フランスの流派にふたつの旗印があることを知っている。すなわちワトーとシャルダンのそれだ… だがそれで十分というわけではない。シャルダンには、その力を回復させるとともに教育的でもある 200 年祭が必要だ。彼の名が無知な群衆に対して叫ばれること、そして人びとが不意を突かれて立ち止まり、理解できないことへの不安を感じることが求められているのだ…²⁹

ジョズにとっては「革新者」であり「革命家」でもあったシャルダンがその名声をめぐって（生前から）被った不遇は、まさに「犠牲者」のそれであった。画家が「非常な高みにあり栄光に満ちたその本来の場所を快復したのは、わずかにここ数年来のことではない³⁰」。そして、当時にあってもなお、それはまだ十分なかたちで実現されていなかったのだ。

過去の巨匠を顕揚する機会として展覧会を位置づけ、作品を一堂に集めてこれを開催することは、国際的な規模で鑑賞者の流れを生みだす希有な芸術鑑賞の場を創出し、さらには政治的な次元で開催国（芸術家の祖国）の誇りを国内外にアピールする格好の機会としても機能するも

のであった。そして、そのような企画展——フランシス・ハスケルのいう「儂い美術館」——は、世紀転換期にあって、フランスのみならず、ヨーロッパ各国で積極的におこなわれ始めていた³¹。当時の記事に目を通すと、シャルダン展への意欲は、そうした動向に刺激されるところが多分にあったことがうかがわれる。

アンドレ・アレー（André Hallays, 1859-1930）は1899年7月14日付『ジュルナル・デ・デバ』紙の連載「そぞろ歩き」でシャルダンを取り上げ、展覧会開催の必要性を訴えた。批評家は、前述のヴィルジル・ジョズが、シャルダンの教区だったサン＝シュルピス教会（画家はここで洗礼を受け、結婚式を挙げている）で記念のミサをおこなうよう提案していたことに賛同しながら、次のように書く。

しかし、シャルダンにはべつなかたちで敬意を払わねばならない。そしてパリには、彼を記憶しているにちがいないべつな教区、すなわちルーヴル美術館があるのだ。スペインはヴェラスケスとゴヤの展覧会によって、ベルギーはヴァン・ダイクの展覧会によって、我々のまゑに範を垂れた。シャルダン展が我々のために企画されんことを³²。

同じ『ジュルナル・デ・デバ』紙から、さらに2つの例を挙げよう。同年9月10日付のコラム「日々の流れ」を読むと、アントワープで開催中だったヴァン・ダイク生誕150周年記念展覧会への言及があり、さらにはロンドンのロイヤル・アカデミーでも同様の企画が動いていることが、賛嘆と羨みの思いとともに伝えられている。英仏海峡の向こう側では、国籍を問わず様々な流派の画家の栄誉を称える展覧会を積極的に実現しているのに対して、「自分たちには——現在シャルダンをめぐって起きていることが今一度そのことを示しているように——自国の画家のひとりについてありふれた展覧会を成功させることも決して叶わない」ことへの嘆きが綴られているのだ³³。そして、画家の誕生日に当たる11月2日から9日後の同コラムには次のようにある。「シャルダン生誕200周年は数日前のことだった。イギリスやオランダ、ベルギーといった他の国々では、記念すべき日を祝う機会を逸することは微塵もなく、この卓越した芸術家による美しい作品を集めて展覧会を開いた。私たちはまさに、アントワープがヴァン・ダイクのためにして間もないことを、そしてアムステルダムが昨年レンブラントのためにしたことを、パリがシャルダンのために実施するよう求めている。だがその機会は逸してしまったようだ³⁴。」

1898年9月にオランダ女王戴冠を記念してアムステルダム市立美術館で開かれたレンブラント展がヨーロッパ規模で大きな成功を収めたことは知られている³⁵。この企画に刺激を受けた多くの国が、自分たちもまた、歴史的な栄光を高らかに唱いあげる手段としての展覧会を開催したいという熱情に駆られてゆくだろう。アントワープ・コンパニオンとフランシス・ハスケルがそれぞれ強調しているように³⁶、「オールド・マスター」の作品群を主題とした展覧会は、画家の天才を祖国の精髓に結びつけ、芸術作品のオーラを国家の威容にすり替えるイデオロギー的性格を帯びることによって、国内外に愛国主義的なメッセージを放つ務めを果たしていた。まだ見ぬシャルダン展への渴望もまた、そうした文脈のなかで整理すべき側面を持っていることが分かる

だろう³⁷。

しかし、シャルダンをめぐる企画展が現実のものとなるには、それからさらに8年の歳月が必要だった。1907年6月11日から7月12日までの約一ヶ月間、パリのジョルジュ・プチ画廊で開かれた「シャルダン＝フラゴナール展」がそれにあたる。同展には両芸術家の絵画作品とデッサンが200点近く集められ、記念展を実現できなかった過去の記憶とともに新聞・雑誌を賑わせることになった。

まず注目したいのは、展覧会組織委員会の委員長アンリ・ド・ロチルド男爵（Henri de Rothschild, 1872-1947）の存在である。若きプルーストの友人でもあった男爵は、同展の実現に尽力するとともに、自身のコレクションからシャルダン28点を出展している。個人収集家として当時ではもっともおおくシャルダンを所有していた男爵は、祖母シャルロットが19世紀後半に積極的に収集したその成果を継いでいたこともあり、作品総数はじつに、油絵33点、パステル画1点、デッサン1点にものぼったという³⁸。ちなみにシャルダンに対する男爵の情熱はその後も衰えるところがなく、1929年には生誕250周年を記念した展覧会をパリのピガール画廊で開催することになる³⁹。実証的な資料には欠けるものの、1890年代初めから付き合いのあった男爵の芸術的な趣向について、プルーストが無関心だったとは考えにくい。知的好奇心から周囲を質問攻めにしたことでも知られる作家であればこそ、そして何よりも彼自身がシャルダン論を執筆していた時期でもあったからこそ、アンリ・ド・ロチルドからシャルダンについて訊いていたと想像することは強引ではないように思える。

1907年の展覧会に話を戻すと、「フランス芸術をめぐる感動的で輝かしい祝祭」とも呼ばれたこの企画展は、芸術的にも商業的にも大きな成功を収めた。そしておおくの記事が書かれるなかで、国家主義的な（あるいはほとんどモーリス・バレス的な）思想の磁場を背景として、シャルダンがついにそのフランス的な精髓にふさわしい地位に昇ったことを祝福する声上がることになる。ラスキン論をはじめとする美術批評によってプルーストに影響を与えたことでも知られるロベール・ド・ラ・シズランヌ（Robert de la Sizeranne, 1866-1932）は、展覧会にあわせて発表した論考「18世紀の二重の鏡」のなかで、シャルダンとフラゴナールの生と作品を分析して次のような指摘を残している。

フラゴナールは「^デ根^ラこぎに^シされた^ネ者」の典型である。南フランスは、そこを立ち去りさえすれば、そして二度とそこに足を踏み入れさえしなければ、すべてに通じてゆく——彼はそのように考える地中海人のひとりだ。彼の絵画は、その人生と同様、プロヴァンス的なところがほとんどない。[……] 反対にシャルダンは土地の人であり、郷土にその根をますます深く張り巡らせてゆく。彼はパリから動きはしないのだ⁴⁰。

ラ・シズランヌは、根ざすこと／根ざさないこと、というバレス的な議論への目配せをまじえながら、「出不精なパリ人」ともあだ名された画家シャルダンの本質を理解しようとする。生まれ故郷であるパリを離れたことが一度もなく、当時の芸術界では王道だったローマ旅行さえ経験

しなかった画家は、それでも真実を捉える眼差しを持ち、画布にそれを定着させる「魔法」を手に入れた。血と大地の思想からの影響は別として、画家の美学的特質を説くラ・シズランヌの言葉には、ときとしてブルースト的な響きを聞き取ることができる。日常的な静物を描くシャルダンは、それを「変容させる」ことなどなく、ただ「あるがままにそれを描く」ことによって、「取るに足らない事物」の美と魂を明らかにするのだ。

詩人とは、必ずしもあなたを未開の土地へと導いてくれるガイドのことではない。詩人とは、誰もが見ることのできるものを、よりよく見えるようにしてくれる者なのだ⁴¹。

ここに言う「詩人」がシャルダンを指すことは明らかであり、ラ・シズランヌの美学的な視点にはブルーストに特有なものの見方に共鳴するところがある。作家が（シャルダン論から間をおかずに）ギュスターヴ・モローを論じた断章のなかで、画家モローをさす言葉として「芸術家」と「詩人」の両方をほぼ同義で用いていたことも想起できるだろう⁴²。芸術の基底となるのは日常的な現実の変換であり、芸術とは、現実がもつ異なる次元を啓示するものであるとするならば、批評家はシャルダンの作品を通して次のような視点を獲得したことになる。

〔シャルダンが手にする鏡〕は、自分たちが常に住んでいながら一度として注意を払ったことのない、慣れ親しんだ土地を明らかにしてくれる。発するべきは、どうして私にはそれを目にすることができなかったのか？という問いだ。肘をつくの怠っていた窓辺。何年も前からすぐそばに生きていながら、その大切さを予感することもなく、その芳香を嗅ぐこともなかった魂。毎日のように通る道に沿った壁。エメラルドやトパーズ、ラピス・ラズリがはめ込まれていながら、一度として気づくことのなかった壁。ひとりの男がやって来て、それらに指で触れさせてくれる。そうすることで私たちは、それらが陽光に煌めくのを見ることができるのだ⁴³。

やがて『失われた時を求めて』のなかに開陳されるように、真にして唯一の旅こそは、新たな風景をめざして移動することではなく、他者の目で世界を見つめることだとするならば、批評家の目に映るシャルダンもまた、そうした「旅」を実現させてくれる存在に他ならない。果して、ブルーストのシャルダン論に登場した世紀末を生きる若者は、『神曲』のダンテがウェルギリウスに導かれたのとおなじように、画家シャルダンによってその手を引かれたのではなかったか⁴⁴。そして、ヴェロネーゼ的な豪奢に惹かれ、日常の凡俗さには嫌悪感を覚えていたはずのこの若者は、乱雑な食卓を構成するもっとも卑近な事物のうちに、新たな美を発見したのだ。

ロベール・ド・ラ・シズランヌは、シャルダンの芸術がもつ教科的な力を否定しているわけではない。写真が光を、フォノグラフィが音を、エッセンスが花の香りのいくらかを保存するように、シャルダンの手になるざらざらとして古びけた瓶には「もっとも儚い過去のヴィジョン」が秘められている。何の変哲も無いフランス製（！）のあの瓶には、「あらゆる事物がその詩情と

ともに保存」されているのだ。では、瓶とめぐり会ってその栓を抜いた者には、どんなメッセージが届けられるのだろうか。

この瓶は、過去の遭難者による古典的なメッセージボトルのようでもあり、立ち上がって人生の浜辺へと出立する心構えのできた若者たちにそれがもたらすのは、飲み込まれてしまった幾つもの世代が瓶を太古の大洋に託した場所の名前と日付だ。この瓶が彼らに教えるのは、先祖への敬意であり、郷土への信仰である。瓶は彼らにふたつの事柄を連想させるのだ。すなわち民族と祖国である⁴⁵。

ラ・シズランヌの考察は、静物画の核心へと迫りながら、最終的には伝統主義的な視点に立った美学と政治の混同へと大きく舵を切っている。ここにいう「過去」とは、個人の思い出ではなく、公の記憶としての「歴史」に接続するものである。これは、シャルダンの眼差しが捉えた家庭的な食卓の光景に極私的な日常を読み取り、「『静物画＝死んだ自然』の深遠なる生命」へと向かったプーレストとは明らかな対照をなす考え方だ。プーレストがレオナルドの傑作「モナ・リザ」の芸術的な価値を讃えたさいに、この絵画を「賞嘆すべき無国籍者」と呼び、特定の場所への結びつきよりも、根を張らないことで獲得された作品の普遍性に重きを置いていたことを思い出そう⁴⁶。やがて『見出された時』にも書き付けられるように、作家は生涯にわたって「愛国主義的な芸術」と距離をとり続け、芸術家と祖国との関わりについても、あくまで美学的な次元に限定されるべきだと考えていたはずなのだ⁴⁷。

プーレストにとって、芸術家＝詩人の唯一の祖国はその「内的な魂」だった。そして「他の場所を求めるや否や、詩人はもはや祖国にはいない。他を欲望することは、感情という土地からの流謫なのだから⁴⁸。」プーレストが用いた「感情」という一語は、シャルダンにとっても鍵となるべき言葉であった。「色彩は用いるが、絵は感情で描くものなのだ」——ひろく知られたこの発言は、プーレストの記憶するところでもある⁴⁹。真摯な取り組みのなかで「時間の外」に突き抜けたシャルダンは、フランス的な伝統に与したいという欲求とは無縁な存在だった。大切なのは理論や教義ではなく、何よりも「感情」の探求だったのであり、シャルダンとともにプーレストもまたそのことを理解していたのである。

ここで、芸術をめぐる手ほどきの人、あるいは仲介者としてのシャルダン像に着目してみたい。プーレストは若書きのシャルダン論のなかで、芸術好きの若者をルーヴル美術館へと誘い、画家の作品との出会いを演出した。そして、作家がその先に見据えていたのは、画家からの美学的な啓示であり、「シャルダンの有用な教え」であった。そもそも美術館という文化装置自体に教化的功能が付与されていることは事実であり、訪れる者が何かを学ぶ場所として描かれることに驚きはない。興味深いのは、先にみたラ・シズランヌがそうであったように、現実と詩＝芸術をめぐる教化的な旅の慎ましやかなガイドとしてのシャルダンというイメージが、世紀転換期の批評家たちによって少なからず共有されていた点である。

まず、アンリ・ド・シェヌヴィエールの記事を例にとろう。批評家は1888年の時点で次のよ

うに書いていた。

絵画に関する事柄には無関心な、あるいは敵意さえ抱いている若者を呼んでみよう。そしてラ・カーズ展示室のシャルダンのコレクションを一通り見せてやり、あの対比の効果に晒してみるがいい。翌日には、ルーヴル美術館へと向かう道すがら彼と出くわすことになるはずだ。すると彼のほうでは、この信じられない立ち返りの理由を、恥じることなくあなたに打ち明けるだろう。シャルダンは、ひとつの啓示のようにして彼の心に触れ、蒙を啓いたのであり、もはやそのブルジョワ的な防御手段など問題にはならない。実際のところ、シャルダンは傑出していて、良き絵画の概念をただちに与えてくれるのだ⁵⁰。

作品との対峙によって新たな視点を獲得する若者の姿には、プルーストのシャルダン論に登場した（こちらは芸術好きの）若者と重なるところがある。批評家のテキストには、若者が自らの内に秘めていた感性を発見するというプルースト的な観点はないものの、シャルダンの作品との出会いがもたらすインパクトは十二分に強調されている。いっぽうアンドレ・アレーは、ともすると単調だというレッテルを貼られがちなシャルダンの絵画がもつ、比類なき柔軟さと多様性を指摘するとともに、風俗画にはフェルメールの傑作にも匹敵するものがあり、もし展覧会が開催されれば若き画家たちが写実主義的なヴィジョンについて多くを学ぶだろうと訴える。

現代の若き画家たちは、[展覧会に] やってくることでどれほど有益な教えを受けられるだろう！ 主題は取るに足らず、絵画であることがすべてであるような、素朴で慎ましやかなあらゆる作品のただなかで、画家たちはジャン＝シメオン・シャルダンの声を聞くだろう。そして賛嘆すべき彼らの先祖が語るのは、概ね次のようなことであるはずだ。「写実主義こそが、諸君のあらゆる美德のなかでもっとも優れたものであらんことを。そもそもそれは、すべてのフランス人芸術家の偉大なる美德なのだ。」⁵¹

ここに言う「有益な教え」に特別な含みはないだろうが、図らずもプルーストをめぐる小説の一節で同じ表現を用いた点は想起しておいてよい。そして、作品をまえにして聞こえてくるといふ画家の「声」について言うならば、プルーストはそれを異なる角度から描き出している。作家によれば、沈黙する絵画との対峙によって響きわたるのは、日常に感じる美と喜びの輪郭をたしかかなものにするためにシャルダンが用いた「絶対的で輝かしい言語」だったのだ⁵²。ただし、その「言語」＝「声」が語るのは練り上げられた芸術理論や理念ではなく——なぜなら「創造の営みはそのための法則を知るところから生じるわけではない⁵³」のだから——、絵の前に立つ「あなた」が気づかずにいた「生が持つ美」であり、その「魅惑」である。

やはりプルーストと同時代の批評家であるカミーユ・モークレール（Camille Mauclair, 1872-1945）にとって、シャルダンの作品を見つめることは「朽ちることのない黙想の教え」を受けることであり、それはレンブラントの教えにも匹敵するものだった。モークレールは簡潔な言葉で

次のように書く。

シャルダンを見ようではないか。ああ、この朽ちることのない黙想の教え！「色彩だけで描くのではない。絵は感情によって描くのだ。」よく知られたこの深遠なる言葉は、あの完璧な技術の持ち主、色調の魔術師、レンブラントと同じくらい確固たるフォルムを制作できる者にこそふさわしい⁵⁴。

シャルダンが導きの師として位置づけられることにくわえ、ここではレンブラントの名が挙げられている点も興味深い。プルーストが「芸術に関する哲学的な小論」のなかでシャルダンとレンブラントを並置して論じたことの背景には、ルーヴル美術館という巨大な文化装置の存在があり、そこでの作品鑑賞という個人的な経験があった。しかし、鑑賞者の目を「外の世界に対する認識と愛」へと開く力を論じた断章の独創は認めたうえで、画家による啓蒙（世界に対して「目を開かれること」）への関心や、国籍も時代も違う二人の画家を結ぶ試み自体については、同時代に共通する視点として、その独創をいくらか相対化することもできるのではないか。

さらにアンドレ・ミシェルを例に挙げよう。1899年5月から6月にかけて『ジュルナル・デ・デバ』紙に寄せたサロン評のなかで、批評家は「もっともつましい現実」と「もっとも高次の詩情」との差異を話題にしつつ、絵画を例にとって次のように書いた。

〔……〕体系的で段階的な手ほどきのために選ばれ、配置された芸術作品群のなかを、経験の浅い散歩者を導いてゆきたければ、つねに自然と生活から出発して、いわば日常的な経験のもっとも獲得しやすく、もっとも親密なもの、すなわち、美を明らかにし、私たちのしがたい手が届くところに置いてくれるような経験から始める必要があるだろう⁵⁵。

アンドレ・ミシェルによれば、それは例えばシャルダンの「静物画」からプッサンの「アルカディアの牧人たち」やピュヴィ・ド・シャヴァンヌの「聖ジュヌヴィエーヴ」への流れであり、フェルメールの「牛乳を注ぐ女」からレンブラントの「善きサマリア人」、ピサネロの犬や猫からレオナルド・ダ・ヴィンチの「モナ・リザ」ないしは「最後の晩餐」への流れとして思い描かれる。ミシェルはむしろ、「つましい現実」と「高次の詩情」のあいだに「過渡的段階」はないと確言しているが、一方にシャルダン（とフェルメール）、そして他方にレンブラント（とダ・ヴィンチ）という対照関係は注目に値する。プルーストのシャルダン論を思い返すと、静物画の巨匠とともに開かれた「現実の世界」があり、見出された「美の海」の広がりがあるその先で、「現実そのものが、レンブラントとともに乗り越えられることになる」はずだった。作家がシャルダンの向こう側に見据えるのは、彼が「もうひとりの師」と呼ぶ画家の作品世界であり、そこに至るには「レンブラントの敷居」を乗り越えねばならない⁵⁶。そうすることで私たちは「事物の根源」としての「光」に触れ、「事物」の「美」と「神秘」を作りだすその反映を感じるのだ。

プルーストは、シャルダンの絵画が具現しているような、現実に対する透徹した眼差しや、写

実主義的なヴィジョンに無関心ではなかった。日々の生の観察者としてのシャルダンは、たしかに「バルザック以前に」凡庸な現実を敢えて画題とした⁵⁷。しかし周知の通り、画家の目的は客観的な写実主義に到達することでもなければ、現実を忠実に写し取ることでもなく、みずからが生きた時代の鏡として機能することでもなかった。芸術をめぐる「誠実」を貫いたことで、彼の作品は本人の意図とはべつなところで「計り知れない歴史的価値」を獲得したという指摘もある⁵⁸。だが、18世紀の社会風俗を証言する資料的な役割以上に、すべてのものには等しく美が宿っているのだというその教えによって、「死んだ自然＝静物画」を「生きた自然」にかえて見せる力にこそ——プルーストはそれを「埋められていた永遠の夜闇からあらゆる存在を呼び出す」力と形容する⁵⁹——、この画家の本質があると考えべきだろう。

ただし、ここで改めて確認しておきたいのは、「簡素な家庭生活がもつ美や詩情、親密な心地よさ」を表現する「そのヴィジョンと感性の繊細さ」について語り、「人生のもっとも単純な事物やもっとも日常的な側面から明らかになる荘重な詩情」に着眼することは、かならずしもプルースト独自の試みではなく⁶⁰、さらにいえば、「死んだ自然」の「生」を強調することもまた、作家に個有な考え方ではなかったという点だ。当時から頻繁に用いられてきた「静物画」＝「死んだ自然」という表現については、その不正確さがくり返し指摘されてきた経緯がある。例えば『19世紀ラールス』の「nature」の項を繙くと⁶¹、死んだ事物に命を通わせることの意義を力説するディドロの絵画論が引かれ、あたかも「自然」の恒常的な生を否定するかのような表現に対するテオフィル・ゴーチエの困惑や、さらにはトレ＝ビュルガーによる「不快な呼称」への痛烈な批判が、そのほとんど哲学的な論旨ともに取り上げられている（「死んだ自然などひとつもない！ すべては生き、揺れ動き、息を吸いこみ、あるいは吐きだし、すべては瞬間ごとに変容している。[……] すべては世界の絶えざる旋回のなかで、作用し、反作用している。すべては事物であると同時に生命であり、作品であると同時にそれを作り出す職人でもあるのだ」）。実際トレ＝ビュルガーは、シャルダンを論じた記事のひとつで、画題としての静物を敢えて「不動の事物」と呼び、次のような注釈をつけている。

瓶入りのオリーブ、籠に盛られたプルーン、ボヘミアングラス、ザクセンのスープ鉢を、一体どうしたら「死んだ自然」という呼称で指示できるというのか？ フランス人批評家は、この不条理な成句をきちんと放棄すべきだろう。ドイツ人、オランダ人、フランドル人、イギリス人は、静かなる生、不動の生 *Stilleben* — *stilleven* — *stillife* と言っているのだ⁶²。

問題意識はその後にも共有され、プルーストの時代には例えば、カミーユ・モークレーが著した「静物画の心理学」（1905年）という記事でも議論されている。「事物の生」について思索をめぐらせる批評家は、「死んだ自然」という表現を「ナンセンス」だと切り捨て、ドイツ語の「賛嘆すべき表現である *Stilleben* すなわち沈黙した生」こそが「間違いなく極めて適切な」表現だと指摘する⁶³。そしてモークレーは、事物の生をめぐる神秘と、それが含みもつ「幻想的な

もの」を解き明かすことこそが画家の使命だと断言するのだ。

静物画を描いたことがない画家はいない。しかし「沈黙した生」の可視性を、すなわち不活性な生命をめぐる詩を実現した者はごくわずかしかないのだ⁶⁴。

モークレールにとってシャルダンはそれができる画家のひとりであり、その「威光」と「天才」は、「事物の個性を目に見えるようにする能力」と、「見事に描かれた外観に、魅惑的な息吹を帯びた事物の生を重ね合わせる力」に負っている。静物画は、それに取り組むことの「心理学的な難しさ」ゆえに、ともすると「二義的なジャンル」に落ちてしまうが、そこで批評家が導き手と見定めたのがシャルダンであった。

[……] このジャンルは、もしシャルダンの教えが理解されていれば、本来もっとも重要なものになるはずなのだ！ 現代芸術は、沈黙を表現すること、「花々と押し黙った事物の言語」を語ることに専心している[……]。それは一言でいえば、目に見えるものの彼方、見せかけの表皮の背後、無意識の領域のただ中に、生と現実を探しにゆくことである⁶⁵。

モークレールによれば、事物の生は三重になっており——外見の生、事物を見つめる者によってあてがわれる生、そして事物自体に合致してその核をなす秘密の生——、この第三の生を捉えるシャルダンの力には「極めて特異なアンティミズムの心理学」というべき側面がある⁶⁶。画家の描いた事物は、単なる模倣ではなく、「自ら思考し、感じ、我々に応答し、それぞれが自分の詩を語る」ことができるからだ。

描かれた対象の「死」を問題にするのではなく、そこに「生」の息吹を感じ取り、湛えられた「沈黙」に耳を傾けること。その営みを「心理学」と捉え、無意識へと目を向ける思想的な流れの意義については稿を攻めて検討する必要がある。しかし「静物画」の本質が「沈黙」にあるとするならば、それをめぐる「シャルダンの教え」とは如何なるものだったのか。そしてプーレストは、シャルダンが浮かび上がらせた「沈黙」に何を聞き取ったのだろうか。

同時代の奢侈や官能からは距離をとり続けたシャルダンが創造したのは、どこまでも簡素で静謐な世界だった。ピエール・ローザンベールの言葉を借りれば、それは「騒々しい世紀」にあって「内省的な性格によって際立って」おり、賑やかな運動とは無縁な「穏やかな調和」が支配する「平和と沈黙の世界」だった。そして「この沈黙がシャルダンの静物画を説明し、このジャンルの大多数の専門家の作品との相違を明確にする」のだ⁶⁷。

もう一点ローザンベールとともに強調すべきなのは、18世紀の画家たちが「物語ることのセンス」を存分に揮うなかで、シャルダンが「大胆にも当時でただひとり、物語ることを拒んだ画家」だったという点だ。歴史や神話を描くこともなく、教訓やイデオロギーとも無縁で、寓意や象徴とも一線を画したその作品世界は、ただ絵画が絵画であることを真摯に追求したことの結果だった⁶⁸。プーレストがシャルダン作品のまえに佇む者に求めるのは、描かれた主題から

物語＝歴史を紡ぐことではない。鑑賞者にできるのは、「数日のあいだ、それをひとつの教えとして、絵画に耳を傾ける」ことだけだ⁶⁹。描かれているものが何であれ、絵画が等しく芸術家の「感情」を定着したものであり、すべては「精神ノコト *Cosa mentale*⁷⁰」である以上、「耳を傾ける」べきはそれを描いた画家の「声」——プルーストによれば「言語」——であり、その「声」によって語られる画家の「思想」でしかない⁷¹。だが、絵画に、あるいは沈黙の生に耳を傾けるとは、どういうことなのか。

この点について、保莉瑞穂は記念碑的な著作『プルースト・印象と隠喩』で展開したシャルダン論のなかで次のように書いている。

絵は語らない。絵はそこにあるだけである。それでいて、絵は見るものに不思議な対話を強いる。たしかに、われわれは絵を見ていて、絵が語りかけるように思うことがある。しかし聞こえるのは、実は、絵の反響である自分の内面の声にはかならない。[……] 永遠に黙したままの絵を見て、それに学ぶということは、それゆえ、知識を得るといようなこちらからの一方的な行為で成立するものではない。みるには、全精神を絵に集中しながら、一方で心を虚しくして、そこに訴えかけてくるどんな微妙なものにも反応できる受動の状態に自分を置かなければならない。このきわめて能動的であると同時に受動的な矛盾した待機の時間のなかで、やがて、海底から伝わるネレイデスのざわめきのような内なる声を捕捉するのである。それが絵を見ている人間のつぶやきに反訳された絵の言葉なき言葉といえはいいえであろうか⁷²。

自らは語らず、鑑賞者を内なる言葉の発見へと導いてゆくものが絵画だとすれば、シャルダンが実現した「沈黙の生」は、間違いなくこうした絵画の本質を受肉している。そもそも、対象の等価性を画布のうえに実現した画家自身が、日常の事物にやどる美を「その場でつかみ取り、瞬間から解き放ち、深化させ、永遠のものにする」ために⁷³、そうした努力を重ねてきたのではなかったか。そして、さらに保莉にしたがえば、この「沈黙」は鑑賞者のそれにも通じてゆくことになるだろう。

だから、絵はついにみずから語ることがない。ただ人をして語らせるのみである。語らせることで、人を絵という美しい謎の呪縛から解き放つ。人に言葉を発見させることで、同時に自己からも解き放つ。そうして絵はふたたび人を無言の状態に立ち帰らせる。が、言葉を得たあとで訪れたこの沈黙はイデーにみちた観想の静けさであるにちがいない。プルーストの画家論はそうした沈黙のなかから生まれた文章である⁷⁴。

画家が「永遠の夜闇」に光を当てたことによって、事物は「目覚めた王女」のようにふたたび「生」を獲得し、そこからすべてが「あなたに語り始め、生き始め、持続し始める⁷⁵」。大切なのは沈黙のうちに「語られること」に対して開かれることであり、画家シャルダンの「絶対的で輝

かしい言語」を理解すること⁷⁶、すなわちその「絵画に耳を傾ける」ことだ。言い換えるならそれは、シャルダンの自画像にプルーストが認めた、あの「すり切れた文字の数々」を読み解くことでもあり、そうすることで謎にみちたその文字たちは「もっとも敬うべき草稿よりもはるかに多くのことを、そしてはるかに心を打ち、はるかに活発なことを語ってくれる⁷⁷」。あらゆる事物の美と、それによって織りなされる新たな現実は、その先にこそ立ち上がるのだ。

シャルダンの世界がもつ固有の静寂や平穩、そこに描かれたものの真実、あるいはそれらを実現する画家の魔術や誠実さについては多くの言葉が紡がれてきた。そして「静物画＝死んだ自然」によって表現されているのは「死」ではなく、むしろ溢れんばかりの「生」だという思想をめぐっても、いくつもの変奏が産み落とされている。だがそのうえでなお、若き日のプルーストは、「沈黙」が支配するその世界の意義について、あらためて正面から問う必要があったのではないか。シャルダン作「読書する哲学者」（1734年）について論じたジョージ・スタイナーは、そこに描かれた事物を「包み込む沈黙」を見逃さず次のように書いた。

シャルダンは沈黙の巨匠である。彼は私たちに対してそれを現前させ、光と肌理の質によって、手に触れることのできる重みを与えるのだ。この絵画のなかでは、沈黙は触知できるものになっている⁷⁸。

「読書」という営為——「読書は震える沈黙であり、言葉の生命に満たされた孤独である」——に焦点を当てたスタイナーの指摘は、シャルダンの作品世界全体に通じる射程を備えている。プルーストは、眼に訴えかけるこの「沈黙」に触れ、「事物の核心」から浮かび上がる「言葉なき言葉」を捉えるべく、精神を集中させ、光も容易には届かない自己の深奥へと沈んでいくのだ。

シャルダンの沈黙が織りなす言語＝絵画に耳を傾けること、それは例えば、レンブラントとともに「壁のうえに炎で書かれた神秘的な言葉」を解読する力を獲得することに通じ⁷⁹、果ては内なる「ヒエログリフ」の解読や「自分自身の翻訳」という、小説創造の根幹に到達することになる。過去に覚えた「我々の感情」は、それを掻き立てたものの死とともに、そして死を経てもなお変わらず流れゆく歳月とともに、「意味が分からない言葉」に過ぎなくなってしまうのかも知れない。しかし「忘れられたその言葉を理解する術」を学び、それを「すくなくとも恒久的であるはずの、普遍的な言語に書き換える」ことによって⁸⁰、もはや存在しないものたちは、喪失の闇と静寂から救い出されるのだ。

真の書物は、日光と閑談から生まれるのではなく、暗闇と沈黙の所産でなければならない⁸¹。

プルーストは、失われた樂園こそが真の樂園なのだと謳い、偶然によるその再生と、文学によるその普遍化の可能性にすべてを賭けた。失われた時をめぐり長大な物語が加速度的に大団円へと向かうなかで、文学的営為の原点として「沈黙」の一語が書き付けられる。そこに倍音として

響くのは、作家が最晩年にいたるまで変わらず愛し続けたシャルダンの、あの「沈黙の生」ではなかったか。そしてそこに認めねばならないのは、美の(再)発見という主題であると同時に、「死」を「生」へと転じて後世に息衝かせる芸術的な営為の到達点であり、さらにはそれを志向し続ける詩人＝芸術家の覚悟なのだ。

注

- 1) ピエール・ローザンベール「シャルダン、制作と魅力の秘密」[大野芳材訳]、『シャルダン展——静寂の巨匠』、三菱一号館美術館、2012年、p. 23。[ROSENBERG, Pierre, « Le secret de Chardin », Jean-Siméon Chardin, Mitsubishi Ichigokan Museum, 2012, p. 165] なお引用箇所の訳文については、文脈にあわせて既訳に若干の修正を加えた。
- 2) PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, IV, p. 474. (以下 RTP と略し、巻数とページ数を併記)
- 3) PROUST, Marcel, « [Chardin et Rembrandt] », *Essais et articles* (以下 EA と略す), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 374.
- 4) EA, 380 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 5) *Correspondance de Marcel Proust* [Philip Kolb ed.], t. I, p. 444 : à Pierre Mainguet (vers la fin novembre 1895).
- 6) EA, 380 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 7) RTP, II, 713.
- 8) COCHIN, Charles-Nicolas, « Essai sur la vie de Chardin » (1780). Publié par Beaurepaire, *Précis des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, année 1875-1876, p. 417-441.
- 9) 周知の通り、この流れには、フェルメール再発見の立役者でもあるテオフィール・トレ（トレ＝ビュルガー）が大きく関わっていた。そして後述するように、批評家はシャルダン再評価の動きでも重要な役割を演じることになる。
- 10) Voir MCCOUBREY, John W., « The Revival of Chardin in French Still-life Painting, 1850-1870 », *The Art Bulletin*, March 1964, p. 39-53 ; KEARNS, James, « No Object too Humble ? Still Life Painting in French Art Criticism during the Second Empire », RIGBY, Brian ed., *French Literature, Thought and Culture in the Nineteenth Century*, The Macmillan Press, 1993, p. 148-168.
- 11) THORÉ, Théophile, *Catalogue de tableaux, pastels et dessins, principalement de l'école française du 18ème siècle composant la collection de feu M. de C... [Cypierre]*. Paris, 1845 [repris dans *Bulletin des alliances des arts*, 10 février 1845, p. 242-243].
- 12) HÉDOUIN, Pierre, « Chardin », *Bulletin des arts*, 10 novembre 1846, p. 185.
- 13) *Ibid.*, p. 189.
- 14) HÉDOUIN, Pierre, « Appendice à la notice sur Chardin ». *Bulletin des arts*, 10 décembre 1846, p. 222-229.
- 15) THORÉ, Théophile, « Exposition de tableaux de l'école française ancienne tirés de

- collections d'amateurs (fin) », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 septembre 1860, p. 333.
- 16) *Ibid.*, p. 334.
 - 17) *Ibid.*, p. 337.
 - 18) 1899年に発表された雑誌記事に基づいたフルコーの著作は、その充実ぶりから、実現することのなかった展覧会に代わって200周年を記念する「正真正銘のモニュメント」にも例えられた (Anonyme, « Au jour le jour », *Journal des Débats*, 11 novembre 1899).
 - 19) FOURCAUD, Louis de, J. B. *Siméon Chardin*, « Bibliothèque de l'art ancien et moderne », Paul Ollendorff, 1900 ; NORMAND, Charles, *J.-B. Siméon Chardin*, coll. « Les Artistes célèbres », Librairie de l'Art / E. Moreau, 1901 ; SCHÉFER, Gaston, *Chardin. Biographie critique*, coll. « Les grands artistes. Leur vie — leur œuvre », Henri Laurens éditeur, 1904 ; DAYOT, Armand, J.-B. *Siméon Chardin* avec un catalogue complet de l'œuvre du maître par Jean Guiffrey, H. Piazza, 1907 ; GUIFFREY, Jean, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de J.-B. Siméon Chardin, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, impr. de G. Kadar, 1908 ; PILON, Edmond, *Chardin*, coll. « Les Maîtres de l'art », Plon, 1909.
 - 20) cf. MAUCLAIR, Camille, « De Fragonard à Renoir (une leçon de nationalisme pictural) », *Revue bleue*, 9 juillet 1904, p. 45-49. この記事は国家主義的な観点から絵画史を整理するという意味で特殊な例であるが、シャルダン受容を考えるうえでは興味深い。
 - 21) CHENNEVIÈRES, Henry de, « Chardin au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet 1888, p. 54-56.
 - 22) 1869年、著名な収集家でもあった医師レイ・ラ・カーズ (Louis la Caze, 1798-1869) が自身の膨大なコレクション (583点のうち273点の絵画作品) を遺贈したことにより、ルーヴル美術館におけるフランドル絵画や18世紀フランス絵画は大きな充実を見た。
 - 23) CHENNEVIÈRES, Henry de, *op.cit.*, p. 55.
 - 24) DILKE, Emilia F. S., « Chardin et ses œuvres à Potsdam et Stockholm », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} septembre 1899, p. 177-190 ; 1^{er} octobre 1899, p. 333-342 ; 1^{er} novembre 1899, p. 390-396.
 - 25) DILKE, Emilia F. S., *op.cit.*, 1^{er} septembre 1899, p. 178. なおディルクは、フランドル絵画とシャルダンを結びつける紋切り型について、むしろ画家の心をもっとも動かしたのはオランダ絵画だと冷静に指摘し、シャルダンが、レンブラントや、そしておそらくはウィレム・カレフから多くを学んだことに言及している (*Ibid.*, p. 180)。また、画家が生きた18世紀的な流行の痕跡が一切認められないというその特異な作風を見抜いていたことにもあわせて触れておこう。
 - 26) FOURCAUD, Louis de, « Jean-Baptiste-Siméon Chardin », *Revue de L'art ancien et moderne*, novembre 1899, p. 418.
 - 27) MICHEL, André, « Causerie artistique. A propos de La Tour et de Chardin », *Journal des Débats*, 31 janvier 1899.
 - 28) *Ibid.*
 - 29) JOSZ, Virgile, « Le Centenaire de Jean-Siméon Chardin », *Mercure de France*, juillet 1899, p. 17.
 - 30) *Ibid.*, p. 9-10.
 - 31) ハスケルの遺作となった以下の著作を参照のこと。HASKELL, Francis, *The Ephemeral Museum*.

- Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, 2000.
- 32) HALLAYS, André, « En flânant », *Journal des Débats*, 14 juillet 1899.
- 33) Anonyme, « Au jour le jour », *Journal des Débats*, 10 septembre 1899.
- 34) Anonyme, « Au jour le jour », *Journal des Débats*, 11 novembre 1899.
- 35) 会期は9月8日から10月31日。2ヶ月あまりで国内外の観客 43000 人を集め、当時としては例を見ない成功を収めた（プルースト自身も閉会間際に足を運んでいる）。展覧会の意義については、注 35 に挙げる論考 2 点を参照のこと。
- 36) COMPAGNON, Antoine, « Proust au musée », *Marcel Proust : l'écriture et les arts* Gallimard ; Bibliothèque nationale de France ; Réunion des musées nationaux, 1999, p. 67 79 ; HASKELL, Francis, *op.cit.*
- 37) プルーストがレンブラント展での貴重な経験を踏まえて書いた断章（EA, 659-66 [« Rembrandt »]）には、そうした性格への言及は一切無く、むしろひとりの芸術家の作品が一堂に会する場の特性に焦点が当てられている。シャルダンをめぐる断章についても恐らくは同様であり、200 周年が迫るなかでの執筆であったにもかかわらず（そして恐らくはシャルダンを論じた記事にひとつならず目を通していながらも）、同時代的な機運とは無縁な、あくまで自身の美学的な関心を軸とした思索になっていることが改めて確認できるだろう。
- 38) ロスチャイルド家におけるシャルダン収集については以下の記事に詳しい。PAUL, Harry W., « Collecting Chardins : Charlotte and Henri de Rothschild », *The Rothschild Archive Review of the Year April 2004 – March 2005*, p. 21-26. 同論考は以下のリンクでも閲覧可能。<https://www.rothschildarchive.org/materials/ar2005chardin.pdf> [最終閲覧日：2017 年 9 月 18 日]
- 39) cf. PASCAL, André, GAUCHERON, Roger éd., *Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin* Editions de la Galerie Pigalle, 1931.
- 40) LA SIZERANNE, Robert de, « Le double miroir du XVIII^e siècle. Chardin et Fragonard » *Revue des Deux Mondes*, juillet 1907, p. 177-178.
- 41) *Ibid.*, p. 188.
- 42) EA, 667-674 (« [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] »).
- 43) LA SIZERANNE, Robert de, *op.cit.*, p. 191.
- 44) EA, 380 (« [Chardin et Rembrandt] »). 「私たちは、^{ナチュール・モルト}死んだ自然の知られざる生をめぐる手ほどの旅をここに終えるわけだが、それは、かつてダンテがウェルギリウスによって導かれたように、私たちのひとりひとりがシャルダンの導きに身をまかせることで到達できるものだ。」
- 45) LA SIZERANNE, Robert de, *op.cit.*, p. 190-191.
- 46) PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 p. 85 [cf. « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, avril 1900].
- 47) RTP, IV, 467.
- 48) EA, 672 (« [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] »).
- 49) EA, 604 (« [Si vous étiez obligé d'exercer un métier manuel...] »). プルーストはここで、「指だけで描くのではなく、心で描くのだ」と書いている。
- 50) CHENNEVIÈRES, Henry de, *op.cit.*, p. 55.
- 51) HALLAYS, André, « En flânant. Le second centenaire de la naissance de Chardin », *Journal des Débats*, 14 juillet 1899.

- 52) EA, 374 (« [Chardin et Rembrandt] »). それは作家にとって、画家がキャンバスに定着した「光」であり、事物に与えた「色彩」であり、描かれた対象に秘められた「意味作用」でもある点を確認しておく。
- 53) *Ibid.*, 382.
- 54) MAUCLAIR, Camille, « Psychologie de la nature-morte », *Revue bleue*, 1^{er} juillet 1905, p. 21.
- 55) MICHEL, André, « Promenade au Salon. VIII », *Journal des Débats*, 13 juin 1899.
- 56) EA, 380 (« [Chardin et Rembrandt] »). プルーストもまた、『二人の哲学者』とあわせて『善きサマリア人』を取り上げていることを想起。
- 57) EA, 476 (« Portrait du prince Léon Radziwill »).
- 58) NORMAND, Charles, *J.-B. Siméon Chardin*, coll. « Les Artistes célèbres », Librairie de l'Art / E. Moreau, 1901, p. 93.
- 59) EA, 374 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 60) あたかもプルーストが書いたかのようなこの引用も、同時代の作家ジョルジュ・ルコント (Georges Lecomte, 1867-1958) のものであることを確認しよう。LECOMTE, Georges, « Chardin et Fragonard », *Revue bleue*, janvier-septembre 1907, p. 813.
- 61) LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1876.
- 62) THORÉ, Théophile, « Exposition de tableaux de l'école française ancienne tirés de collections d'amateurs (fin) », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 septembre 1860, p. 333.
- 63) MAUCLAIR, Camille, « Psychologie de la nature-morte », *Revue bleue*, 1^{er} juillet 1905, p. 19.
- 64) *Ibid.*, p. 21.
- 65) *Ibid.*, p. 22.
- 66) 本稿では詳述を避けるが、シャルダンの心理学を「エドガー・ポーによるいくつかの主張」に直結する試みと解釈する点も興味深い。批評家は具体的な典拠を挙げていないが、恐らくは『家具の哲学』を念頭に置いているのだろう。また、この点から広げて、「絵画の自律」をめぐる議論を射程に入れた分析も可能かも知れない。静物画をめぐる世紀転換期の時代状況を含め、以下の書物が参考になる。荒原邦博『プルースト、美術批評と横断線』左右社、2013年〔とりわけ第2章-2「主題、あるいは『絵画の自律』としての静物画の誕生』〕。
- 67) ピエール・ローザンベール「シャルダン、制作と魅力の秘密」[大野芳材訳]、『シャルダン展——静寂の巨匠』、三菱一号館美術館、2012年、p. 21。[ROSENBERG, Pierre, « Le secret de Chardin », *Jean-Siméon Chardin*, Mitsubishi Ichigokan Museum, 2012, p. 163]
- 68) ピエール・ローザンベール、前掲論文、p. 19-20 [ROSENBERG, Pierre, *ibid.*, p. 162-163]。シャルダンの絵画に基づいた版画が画家の生前から数多く作られてゆくなか、版画家がみずからの想像に任せて多様な銘文をつけているケースが散見されるという。そうした営みにこそ、「物語」が立ち上がってこないことへの同時代的な困惑と、それを解消しようとする人びとの試みが表れているというローザンベールの解釈は示唆的だ。シャルダンの絵画と対峙するプルーストは、そうした困惑とは無縁のように思われる。若者自身が過ごす日常への目配せはあるものの、あくまで作家の眼差しは描かれたモチーフをひとつひとつ丁寧に捉えてゆき、ひびの入ったグラスや銀食器、ワイン、果物、ナイフ、テーブル・クロス、あるいは犬や猫といった動物などに搔き立てられる諸感覚を解きほぐすことに集中しているかのようだ。
- 69) EA, 374 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 70) よく知られているように、レオナルド・ダ・ヴィンチが絵画について語った言葉として、プルーストは様々な場面で言及している。例えば以下を参照のこと。EA, 640 (« [Réponses à

- une enquête des annales] »).
- 71) EA, 659 (« [Rembrandt] »). 未完のレンブラント論の冒頭には、「美術館は思想のみを宿した家である。」という一節があることを想起。
- 72) 保荊瑞穂『プルースト・印象と隠喩』ちくま学芸文庫、1997年、p. 80-81。
- 73) EA, 373-374 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 74) 保荊瑞穂、前掲書、p. 81。
- 75) EA, 374-375 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 76) シャルダンの肖像画に関しても、やはり「言語」が問題となるだろう。そこで重要となるのは、何よりもまず、「たがいに共鳴する三つの源、すなわち性格、生命、現在の心の動きについての、非常に忠実で好奇心をそそる翻訳」を読み取ることである。「表情の動き」は「イメージのように形象化されているが、ひとつの応答のように素早く、直接的で、不意を打つ言語」(EA, 378)なのだ。
- 77) EA, 377 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 78) STEINER, George, « Le lecteur peu commun », *Passions impunies* [traduit par Pierre Emmanuel Dautzat et Louis Evrard], Gallimard, 1997, p. 21. [ジョージ・スタイナー「アンコモン・リーダー」『言葉への情熱』伊藤誓訳、法政大学出版局、2000年、p. 10]
- 79) EA, 381 (« [Chardin et Rembrandt] »).
- 80) RTP, IV, 482.
- 81) *Ibid.*, 476.