

# 『失われた時を求めて』における ベノッツォ・ゴッツォリへの暗示の生成と構造

吉川 一義

プルーストの『失われた時を求めて』において、ベノッツォ・ゴッツォリの名は、早くも「コンプレー」の、少年が母親のお寝みのキスを奪われる有名な場面に出てくる。父親から「さあ、上にあがって寝なさい、ぐずぐず言わないで！」と二階の寝室に追いやられた少年は、諦められずに二階の廊下で母親を待ち受けているところを父親に見つかる。厳罰がくだる覚悟をした瞬間、事態を説明した母親に父親は「だったら、この子といてやりなさい […] すこしこの子の部屋にいてやったらいい」と言う (*RTP*, I, 36<sup>1)</sup>)。かくして少年は救われるが、それでも父親は子供にとって逆らえない家父長的権威であることに変わりはない。ベノッツォへの言及が出てくるのはそのときである。「父に御礼を言うことはできなかった。父が感傷癖と呼ぶようなマネをしたら、かえっていらいらさせるにちがいないからである。私は身動きひとつできないでいた。父はまだ私たちの前にいたが、背が高く、白いナイトガウンにつつまれ、神経痛に悩まされて以来の、頭の前の方に紫色とバラ色のインド産カシミアの肩掛けを巻きつけたすがたは、スワン氏が私にくれたベノッツォ・ゴッツォリの複製版画に出てくるアブラハムが、妻のサラにイサクのそばから離れるように告げる仕草を想わせた<sup>2)</sup>」(同上)。引用の最後で、父親はアブラハムに、母親はサラに、少年はイサクになぞらえられている。プルーストの文章が明確に示しているのは、アブラハムが燔祭の犠牲にイサクを差し出すことに心を決め、サラに息子のそばを離れるよう命じる場面である(小説本文に用いられた「離れる」*« se départir »* は、同じ意味の現用 *« s'éloigner »* の古めかしい言いかた)。

ところが聖書には、この場面が存在しない。イサクの犠牲は聖書につきのように描かれている。神からイサクを燔祭の犠牲に献げるよう命じられたアブラハムは「次の朝早く、ろばに鞍を置き、ふたりの若者と息子イサクを連れ、神の命じられた所に向かって行った。 […] アブラハムは若者に言った。「お前たちは、ろばと一緒にここで待っていなさい。わたしと息子はあそこへ行って、礼拝をして、また戻ってくる。 […] 神が命じられた場所に着くと、アブラハムはそこに祭壇を築き、薪を並べ、息子イサクを縛って祭壇の薪の上に載せた。」そしてアブラハムが刃物で息子を屠ろうとしたとき、天使があらわれ、息子に代わる犠牲の雄羊を差しだす(『創世記』22章3-13節<sup>3)</sup>)。

プルーストの言うアブラハムが「妻のサラにイサクのそばから離れるように告げる仕草」は、ベノッツォがピサのカンポサント(霊廟)に描いたアブラハムの生涯をめぐる一連のフレスコ画にも存在しない。このフレスコ画は、第一次世界大戦の空爆で甚大な損傷を受けたが、それ以前

の1897年にフィレンツェで出版された『ピサのカンポサント』には、19世紀初頭にカルロ・ラジーニョの手で作成された版画にもとづき、損傷前のフレスコの24画面が網羅的に収録されていた<sup>4)</sup>。「コンブレ」の語り手が「スワン氏が私にくれたベノッツォ・ゴッツォリの複製版画」と言うとき、ラジーニョの作成した複製版画が念頭にあったのかもしれない。そのフレスコ画の一場面「イサクの犠牲」(図1)の左端では、自分の息子と召使いハガルの息子イスマエルとの喧嘩を目撃したサラが、アブラハムに召使いの子供を追い出すよう頼んでいる。その右手奥のテントの横には、ハガルが裸足のイスマエルを連れて今にもすがたを消すところが描かれている<sup>5)</sup>。テントのなかでは、真ん中にサラが、右側にイサクが眠るあいだ、左手のアブラハムに、空にあらわれた天使がイサクを燔祭の犠牲に献げるよう告げる。画面の右端には、アブラハムがイサクに刃物を振るおうとする瞬間も描かれているが、アブラハムがサラにイサクから離れるよう命じる場面は見当たらない。

ただしこの一連のフレスコ画には、プルーストの知悉する場面が存在した。それはアブラハムの仕草をめぐるプルーストの本文に関する注で、フランシース・グージョン(プレイヤッド版)とアントワヌ・コンパニオン(フォリオ版)が指摘したように<sup>6)</sup>、『ラスキン全集』第4巻収録の図版「天使たちと別れるアブラハム」(図2<sup>7)</sup>)である。この図版はベノッツォの描いた「ハガルの出発」(図3)の右端場面をラスキンがスケッチしたもので、ラスキン本人も書いているように<sup>8)</sup>、天使からサラが子供(イサク)を授かると告げられたアブラハムが、はたして九十歳の妻にそんなことが起こるものかといぶかる瞬間(「創世記」17章15-17節)を描いている。アブラハムは、信じられぬという顔をするだけで、なんの仕草もしていない。しかしその威風堂々と立つすがたは、頭に「紫色とバラ色のインド産カシミアの肩掛け」こそ巻いていないが、コンブレの「背が高く、白いナイトガウンにつつまれた」父親像に通じるものがある。プルーストは1905年8月、ロベール・ド・モンテスキウの『美を天職とする人たち』の書評「美の教師」において、この図版をつぎのように論評していた。「ベノッツォ・ゴッツォリのすばらしい「アブラハムのもとを去る天使たち」を前にしたラスキンは、片側に天使がひとり、反対側に天使がふたり描かれている点が面白いと指摘した」(EA<sup>9)</sup>, 515)。たしかにラスキン自身、この図版が収録された全集版第4巻の序文で、みずからスケッチした天使たちについてこう書いていた。「きょうは簡単な小品を一点仕上げたところだ […] —— ソドムに向かう天使たちと別れるアブラハムの図である。フレスコ画では中央の天使は上昇中で、ソドムのほうをふり返りつつ、片手をあげて糾弾の仕草をしている。この仕草は、のちにミケランジェロが『最後の審判』に採り入れたものである。ふたりの天使はソドムのほうを向き、ひとは断固とした目でソドムの町を見すえ、もうひとは顔をアブラハムのほうに向けている<sup>10)</sup>。」ラスキンの愛読者だったプルーストが、このように指摘された中央に位置する天使の糾弾の仕草に注目しなかったはずがない。ベレタ・アンギソラは、この手の仕草をコンブレの父親の仕草の発想源だと解釈している<sup>11)</sup>。

しかし『ラスキン全集』でこの図版を見ていたプルーストが、天使の仕草として描かれたものをアブラハムの仕草と混同したとは考えにくい。そこで問題のプルーストの一節は、原文の「サラ」を「ハガル」と読み替えるべきだという説が出てきた。この説の最初の提唱者はアウエルバツ

ハカもしれない。1946年刊行の『ミメーシス』のなかで、プルーストのこの一節をフランス語で引用するにあたり、意識してか無意識のうちにか原文のサラを書き替え、「ハガルにイサクのそばから離れるように告げる仕草」と記していたのである<sup>12)</sup>。ジュリエット・アッシュヌの解釈も、アウエルバッハの書き替えの延長上にあるといえる。プルーストの問題場面で暗示されているのは、本文の表面に出てくるアブラハム、サラ、イサクではなく、父なる神、ハガル、イスマエルという三者で、神がイサクから離れるよう命じた相手はハガルだというのだ<sup>13)</sup>。ベレタ・アンギソラの解釈も、これに類似する。「この[ベノッツォ・ゴッツォリの]フレスコ画では、左手でイスマエルとイサクが遊んでいる。サラは召使いのハガルを虐待する。そこでアブラハムはこのハガルにイサクのそばから離れるように告げ、息子と共に砂漠に追放する<sup>14)</sup>。」

だが、このように解釈したからといって、問題が解決されるわけではない。ベノッツォ・ゴッツォリが「ハガルの出発」を描いたフレスコ画(図3)でも、アブラハムがハガルに遠ざかるよう命じる場面など存在しないからである。この画面の左端では、子を産むにはあまりにも高齢のサラがアブラハムに子孫を設けるために愛人としてハガルを託すさまが描かれ、これに右側のハガルは前腕を重ねて恭順の仕草をしている。右手のテントの前では、サラが夫に不平を訴え、夫が召使いを思うがままに扱っていいと言う場面が描かれている。さらに右手では、サラが哀れなハガルを鞭打ちにしている。その右奥には立ち去るハガルが描かれ、その振りかえる顔には軽蔑の表情が浮かんでいる。このようにフレスコの画面を子細に検討しても、アブラハムがハガルにイサクから離れるよう指示する場面などは描かれていない。これは旧約聖書においても同様である。聖書の問題の場面でも、アブラハムに「あの女とあの子を追い出してください」と言うのはサラであり、神はアブラハムに「すべてサラが言うことに従いなさい」と告げる。そこで「アブラハムは、次の朝早く起き、パンと水の革袋を取ってハガルに与え、背中に負わせて子供を連れ去らせた」のである(「創世記」21章10-14節)。

以上の検討から明らかなように、プルーストの描いたアブラハムの仕草は、ベノッツォのフレスコ画にも聖書にも存在しない。そもそも1909年の夏前に作成された「コンプレー」の清書原稿「カイエ8」の段階では、問題の一節に絵画への言及は存在しなかった。「父はまだ私の前にいたが、背が高く、白いナイトガウンにつつまれ、頭痛に悩まされて以来、頭のまわりにインド産のカシミアを巻きつけたうえ、黒い髯を生やしていたが、それは妻のサラにそばを離れるように告げるアブラハムの仕草を想わせた<sup>15)</sup>」。この一節に拠るかぎり、画の場面がアブラハムの仕草の典拠となったわけではないらしい。むしろこの仕草が先に作家の脳裏に宿り、しかる後に作家はこの仕草を描いた実在画家を探したというのが真相ではないのか。プルーストはこの一節をべつのノートに清書させたうえで手を入れているが、そこにはスワンの与えてくれた版画の作者としてむしろポッティチェリの名が出てくる。「スワン氏が私にくれたポッティチェリの版画のように、同じ仕草でサラにイサクのそばから離れるように告げるアブラハムの仕草で[...]」<sup>16)</sup>。ところが同じ一節の1909年11月頃に作成されたタイプ原稿では、そこに印字されたポッティチェリの名をプルーストはあとで線を引いて削除している<sup>17)</sup>。ところで私がべつに検証したように、「スワンの恋」におけるポッティチェリへの言及はすべて、1911年にローランス社から出版され

た「大画家」シリーズの『ボッティチェリ』に基づいてタイプ原稿に加筆されたものである<sup>18)</sup>。「コンブレ」の問題のタイプ原稿で作家がボッティチェリの名を削除したのも、「スワンの恋」へのボッティチェリをめぐる加筆と同時期のことではないか。要するにこの頃ブルーストは、ボッティチェリにこのような仕草を描いた画がないことを確認したと推定されるのである。アブラハムの仕草をめぐる一節は、1913年4月のグラッセ棒組までこの状態だったようで、そこにも画家名は存在しない。「スワン氏が私にくれた版画で、同じような仕草でサラにイサクのそばから離れるように告げるアブラハムの仕草を想わせた<sup>19)</sup>」。ところが同年6月の再校には、「ベノッツォ・ゴッツォリの複製版画」と決定稿と同じ記述が印刷されている<sup>20)</sup>。したがってブルーストが紆余曲折をへて最終的に問題の一節にベノッツォ・ゴッツォリの名を記したのは、校正の最終段階ともいえる1913年の4月から5月にかけてである。このような小説生成のかなり遅い時期になぜ画家の名が加筆されたのか。この謎はあとで検討しよう。

いずれにしろ興味ぶかいのは、小説本文で「妻のサラにイサクのそばから離れるように告げる」アブラハムの仕草が想起されるのは、少年が母親から引き離される瞬間ではなく、むしろ父親が妻に「すこしこの子の部屋にいてやったらいい」と告げる瞬間に出てくることである。この父親の態度に、語り手（後年の「私」）は皮肉な批判的注釈を加えている。母や祖母が、愛情から、子供の「意志を強くする」よう厳しく育てようとしたのにたいして、父親の行動はその場かざりのご都合主義で「(祖母のような意味での)原則が存在せず、文字どおりの頑固一徹でなかった」(RTP, I, 36)というのだ。逆説めいているが、妻に子供のそばにいてやれと言うまさにそのとき、父親は気まぐれで有無を言わせぬ家父長的権威を帯び、それゆえ語り手にアブラハムのすがたを想起させるのである。もとより父親には、アブラハムのような神への信仰はない。両者に共通しているのは、子供の命運を握る絶対的家父長像である。アブラハムが、燔祭の犠牲にささげようとしたまさにそのときイサクを解放するように、コンブレの父親もまた、少年を母親から引き離した直後に最終的には母親のもとに送りかえすのである。あくまで服従するほかに「御礼も言えない」絶対的権威を強調するために、作家はアブラハムの家父長的すがたを必要としたのである。

つぎに小説中にベノッツォ・ゴッツォリへの言及があらわれるのは『花咲く乙女たちのかげに』の第一部「スワン夫人をめぐって」である。やはりスワンの芸術趣味をきっかけに、このルネサンス期フィレンツェの画家が想起される。「絵画のなかにさまざまな人との類似を見いだすこのスワンの変わった癖にはうなずける面もあった。というのかわれわれが個人の表情と呼んでいるものにも一般性があり […] 同じ表情がさまざまな時代に存在したことが発見できるからである。とはいえ東方三博士の行列にかんするスワンの言い分に耳を傾けると、ベノッツォ・ゴッツォリがその画にメディチ家の人たちを描きこんだだけでも時代錯誤なのに、そこにゴッツォリと同時代人ではなくスワンと同時代の群像まで含まれることになる。これではキリスト降誕の十五世紀も後どころか、画家本人よりさらに四世紀も後の人びとが含まれる結果となって、時代錯誤はいつそうはなはだしい。スワンによると、著名なパリ人士でこの行列に描かれていない者はひとりも

いないという」(RTP, I, 526)。スワンがここで思い浮かべているのは、ベノッツォ・ゴッツォリが1459年にフィレンツェのメディチ＝リッカルディ宮殿礼拝堂に描いた『東方三博士の行列』以外に考えられない。

「東方三博士の礼拝」の場面では、カトリックの伝承により三博士にメルキオール、バルタザール、ガスパールの名を与え、それぞれを老年、壮年、若年のすがたであらわし、さらに世界の諸民族を代表させるため白人、アラブ人、黒人として表現することが多い。これにたいしてベノッツォの作は、三博士の「礼拝」の場面ではなく、同礼拝堂の中央祭壇の奥にフィリッピ・リッピが描いたキリスト生誕に立ち会うべく三博士の一行がエルサレムからベツレヘムへと向かう旅の「行列」を礼拝堂三方の壁画に描いたものである。ただしフレスコ画の背景をなすのは実際の聖地ではなく、フィレンツェ郊外とおぼしいポローニャ地方の山岳地帯である。画面には、なるほどメディチ家と関係の深い著名人たちが描きこまれている。たとえば先頭をゆく白髭の老人メルキオール(図4の左端)は、コンスタンディヌーポリ総主教ヨセフスの肖像だという。つぎに登場するアラブ人の風貌のバルタザール(図5)は、1439年のフェラーラ・フィレンツェ公会議で東西両教会の統合令を締結した東ローマ皇帝ヨハネス8世パレオロゴスの肖像とされる。行列の掉尾を飾る若いガスパール(図6)は、フィレンツェの黄金時代を築いた豪華王ロレンツォの11歳(12歳とする説もある)の肖像にほかならない。行列中の人物には、ほかにもメディチ家の有力メンバーの肖像が描きこまれていて、馬上の老人にはコジモのすがたが、立派な髪型の壮年男にはロレンツォの父ピエロの肖像が認められる。画家は、最後の行列の中ほどにみずからの自画像まで描きこんでいる。ベノッツォの『東方三博士の行列』は、このように聖地におけるキリスト生誕という宗教的背景から解き放たれ、フィレンツェの盛期ルネサンスを演出したメディチ家の華麗な風俗絵巻をくり広げているのである。

興味ぶかいのは、この『東方三博士の行列』に関する一節が1913年に印刷されたグラッセ校正刷には存在せず、1917年作成のガリマール校正刷に登場する加筆だという事実である<sup>21)</sup>。この加筆は、1913年の4月から5月にかけて『スワン家のほうへ』出版準備の最終段階で挿入されたアブラハムの仕草に関する加筆と呼応しているのではないか。2箇所ベノッツォ・ゴッツォリへの暗示は、たんにスワンの美術趣味を際立たせるためにのみ配置されているのではない。前者がカンポサントの壁画を、後者がフィレンツェのメディチ家礼拝堂の壁画を想起させることで、小説中にベノッツォの両傑作をめぐる対照的な二つの画面を形成しているのである。

さらに興味ぶかいことに、『花咲く乙女たちのかげに』の1909年末から1910年にかけての草稿中の、バルバック海岸の堤防上にあらわれる少女の一団の描写にも、ベノッツォの『東方三博士の行列』への暗示が見出される<sup>22)</sup>。実際、この時期の草稿帳「カイエ64<sup>23)</sup>」には、3カ所にわたりベノッツォ・ゴッツォリへの言及が出てくる。なかでも「いちばん背が低く」「バラ色の頬に緑色の目をした娘」の背後に、語り手は「ベノッツォ・ゴッツォリの描いた独特の見事なフリーズ」を見ている<sup>24)</sup>。明らかに『東方三博士の行列』への暗示であるが、娘とベノッツォの行列との類似はよほど語り手にとり憑いていたのか、同じ草稿帳のすこし先にも再度あらわれる。

「ふっくらしたバラ色の頬と緑色の目をもつ背の低いブロンド娘で、臆病なくせに無礼なその娘を見つめていると、もしかするとほかの娘ほどには成長せず、貴重な本性を身につけるに至らなかったせいなのか、私がよく知らなかったせいなのか、まるでベノッツォ・ゴッツォリの描いた女性のごとく海の前を通りすぎるのを見かけたあの日の面影をいくぶん留めていたせいなのか、五感で感知されるものがことごとく超自然を欠くこの世にあって、その娘は、私にはなにやら最後の女神のようにも、どことなく伝説めいた女性のようにも思われた<sup>25)</sup>。」たしかにベノッツォの壁画には、とりわけガスパールの行列(図6)の右端などに、ふっくらしたバラ色の頬の女性が何人か登場する。これは作家の一時的な想いつきではない。同じ草稿帳のさらに先にも、明らかにベノッツォの描いた女性を暗示する一節が出てくる。「それなのだ、私にとってあのかわいい娘たちが意味したものは。マリアにせよ、アンドレにせよ、白鳩のような色白の娘にせよ、ベノッツォの女性にせよ、そんな娘たちはひとり残らず、熱気でできた野の草や小さな花のように、暑い大気から生まれ、その大気をかぐわせ、その大気を私に想起させてくれるのである<sup>26)</sup>。」

プルーストが1909年末から1910年頃に「カイエ64」にベノッツォへの言及を書きつけるのを可能にした資料は何だったのか。さきに検討したアブラハムの図版を収録する『ラスキン全集』第4巻(1903)は、それ以外のベノッツォに関する詳しい情報を含んでいない。プルーストも寄稿した「ルネサンス・ラチヌ」誌の1903年6月15日号に掲載されたカラマン＝シメー大公妃の筆になる「イタリア所感<sup>27)</sup>」にはベノッツォの作品への言及があるが、ごく簡単な印象記にとどまっている。「ベノッツォ・ゴッツォリの優雅な人物たちが行列をくり広げるのは、リッカルディ宮殿の礼拝堂内である。[...] 道は曲がりくねってえんえんとつづくが、足はしっかり大地を踏みしめ、その軽快な歩みはいささかも労苦を感じさせない。ピサは呑気に眠っている。[...] そこでは、ひとり離れたもの言わぬ月が、カンポサントとドームと孤立した塔の周囲に監視の目を光らせている……<sup>28)</sup>。」もっともベノッツォを採りあげる場合、リッカルディ宮殿とカンポサントの作に触れるのは、スタンダール以来の常道だった<sup>29)</sup>。プルーストがゲインズバラ、レオナルド、ポッティチェリ、カルパッチョなど多くの巻を参照したローランス版「大画家」シリーズには、ベノッツォの巻が存在しなかった。同社の「著名芸術都市」シリーズの『フィレンツェ』の巻は、もとよりベノッツォに関する簡便な紹介を記してはいたが<sup>30)</sup>、『東方三博士の行列』の図版としては、豪華王ロレンツォを描いたガスパールの行列、その行列に含まれるゴジモの肖像、祈る天使たちの3点を掲げるのみで<sup>31)</sup>、プルーストが草稿で「ベノッツォの女性」に言及するのに十分な材料だったとは言えない。

『東方三博士の行列』に触れた当時の文献のなかで、このフレスコ画の全貌をしめす図版を収録していたのは、ユルバン・マンジャンが1909年に出版した「絵画の巨匠」叢書の1冊『ベノッツォ・ゴッツォリ<sup>32)</sup>』である。同書に収録された同フレスコ画のキャプションを挙げると、「東方三博士の行列の先頭をゆく総主教ヨセフス<sup>33)</sup>」、「東ローマ皇帝ヨハネス8世パレオログ<sup>34)</sup>」、「メディチ家の人々と従者たち<sup>35)</sup>」、および「12歳のロレンツォ・デ・メディチ<sup>36)</sup>」(拡大図)である。おそらくプルーストは1909年末から1910年頃、上梓されて間もないユルバン・マンジャンの著作に依拠して、さきに検討した「カイエ64」のなかにベノッツォの『東方三博士の行列』への

暗示を書きつけたのであろう<sup>37)</sup>。

ところがこのベノッツォへの言及は、その後、堤防上の娘たちの描写から消えてしまう。1913年頃に執筆された「カイエ 34」を読むと、すでに決定稿に近い形の娘たちの描写に、フィレンツェの画家への暗示は存在しない。「ひとりひとはまったく違うタイプでありながら、どの少女もみな、めったにお目にかかれぬほど美しい。といっても少女たちに気づいたのはじつはほんのすこし前のことで、じろじろ見つめる勇気のない私には、ひとりひとりの個性がまだ見わけられなかった。私がほかの少女と区別できたのは、ひとは険しく意固地なからかうような黒い両目のせいにはすぎず、もうひとは人形のようにまるまるしたバラ色の頬のためにすぎず、またべつのひとはまっすぐな鼻と褐色の顔のためにすぎなかった<sup>38)</sup>。」その後、少女たちの風貌がいくぶん顕著になるときも、やはりベノッツォのフレスコ画への暗示は出てこない。「いまや少女たちの魅力あふれる目鼻立ちは、私にとって小さなグループのなかで区別もつかぬ状態ではなくなった。それぞれの名前を知らなかったから、すでに私はさまざまな目鼻立ちをひとりひとりに割りふってひとつにまとめていた。たとえば跳躍を試みた大柄の青白い顔の娘とか、ふっくらしたバラ色の頬と緑色の目をした小柄な娘とか、さらにべつの背の高い娘とかで、この最後の娘などはエレガントな物腰を打ち消すほどみすばらしいケープを羽織っているから、両親はきっと立派な人だろうが、娘の服装の善し悪しなどには関心がないのか、庶民からなんて質素なんだと思われるような恰好で娘が出かけてもまるで平気なのだ。べつの褐色の髪<sup>まぶか</sup>の娘は、きらきら輝くからかうような黒い目と目深<sup>まぶか</sup>にかぶった黒い「ポロ帽」の下にとふっくらしたバラ色の頬をのぞかせ、腰をひどくごちなく左右に振りながら自転車を押してくる<sup>39)</sup>。」これら「カイエ 34」の娘たちの描写を読むと、すでに1913年の時点で、少女の出現場面が決定稿とほぼ同じ文言で描写されていて、もはや「カイエ 64」の段階のようなベノッツォへの言及は存在しないことがわかる。

この不在は、決定稿でも変わらない。ところが決定稿には、「アラブ人ふうの東方の博士」への奇妙な言及が出てくる。グランドホテルの前で祖母を待っていた主人公は、まるで「奇妙な斑点がひとつ動くように五、六人の少女」が「カモメの群れ」のように、個性も定かでないひとかたまりの一团としてあらわれるのを目撃する (RTP, II, 146)。一団の少女たちは、近づくにつれて風貌を明確にする。「片手で自転車を押している」娘の風貌は、やがて「目深<sup>まぶか</sup>にかぶった黒い「ポロ帽」

の下にきらきら輝くからかうような目とふっくらした艶のない頬をのぞかせる」 (RTP, II, 150-151) ようになり、のちにアルベルチヌという名も判明する。「老銀行家の頭上を跳びこえた大柄の娘」 (RTP, II, 150) は、あとでアンドレだとわかる。ほかの少女たちの風貌はなお判然としないままだが、「ただひとり鼻筋が通り、肌が褐色の少女だけは、ほかの少女たちとは鮮やかな対照をなし、ルネサンス期の画に描かれたアラブ人ふうの東方の博士を想起させた」というのだ (RTP, II, 148)。なぜこの少女にかぎり、ことさらに「ルネサンス期の画に描かれたアラブ人ふうの東方の博士」を想わせるのか。この事実が興味をそそるのは、ほかの少女の風貌がしだいに具体的になってゆくのにたいして、この少女だけは「ほかの少女とは対照的な、日焼けした褐色の顔で、鼻筋の通った娘」 (RTP, II, 150) と、最初の特徴を維持するばかりで、これ以外の風貌

をなら与えられないからである。まったくの端役にすぎず、なんの役割も果たさないまま、このあとテキストから完全に消えてしまう。むしろ少女の一団のなかで浮いた存在であり、まるでルネサンス期の画に出てくる「アラブ人ふうの東方の博士」を想起させるためにのみ登場したかに思えるのである。

酒井三喜によると、この「アラブ人ふうの東方の博士」にはベノッツォの『東方三博士の行列』に描かれたアラブ人博士バルタザール（図5）への暗示が読みとれるという<sup>40)</sup>。もちろん「東方三博士の礼賛」でアラブふうのバルタザールを描いたルネサンス期の大画家は、マンテーニャ、ポッティチェリ、ギルランダイヨ、レオナルドなど、枚挙にいとまがない。おまけにベノッツォの作は、伝統的な「東方三博士の礼賛」を描いた小説本文にいう「画」（油彩）ではなく、キリスト生誕に立ち会うべく聖地へと向かう行列を描いた一連のフレスコ画である。しかし酒井説に理があるのは、プルーストの小説本文でも「少女たちの身体は […] 群衆のあいだを行列となってゆっくりと進んでゆく」(RTP, II, 151) と、娘たちの行進もまた「行列」として提示されているからである。おまけに少女の一団の出現を描いた一節はつぎのように「行列を描いた […] フレスコ」への暗示で締めくくられ、これまたベノッツォのフレスコ画を想起させる。「私がいつかこの少女たちのだれかと親しくなるという想定は […] 私には解消しようのない矛盾を内包していると思われた。なにかの行列を描いた古代のフリーズやどこかのフレスコ画を前にして、それを見つめる私が、その行列に加わる神に仕える女性たちから愛され、その行列に入りこめるのではないかと考えるほどの矛盾だった」(RTP, II, 153)。

この仮説は単なる深読みなのか。私はそうは思わない。そもそも草稿帳「カイエ64」の段階で、少女出現の背景にベノッツォの壁画が想定されていたからである。ベノッツォ・ゴッツォリの作品への言及はその後いったん消滅するが、1913年から第一次世界大戦中にかけて、すでに検討した「コンブレ」における父親の仕草とパリにおけるスワンの発言の2カ所に再登場する。しかしベノッツォへの暗示はそれだけにとどまらず、『囚われの女』でアルベルチヌとの同棲の最初の日が終わり、主人公が恋人のさまざまな過去のイメージを想うかべる際にもあらわれる。「アルベルチヌが私の生涯のさまざまな時期に私から見ていろいろと相異なる態度をとったことを想うかべると、そこに介在した空間の美しさ、すぎ去った時間の長さを感じられた […]。というのも人間は、ずいぶん憧れた相手であるがゆえに一個のイメージにしか見えず、ベノッツォ・ゴッツォリの描いた緑色をおびた背景に浮かびあがる一人物像にしか見えないことがあり、相手が変わるのは、見つめるこちらの位置や、相手との距離や、相手に当たる照明の具合などに起因すると思いがちだが、そんな人間でも、われわれとの関係において変化していると同時に、本人自身もまた変化しているのである。昔はただ海を背景に浮かびあがっただけの人物像も、いつしか豊かになり、固体と化し、立体感を増していたのである」(RTP, III, 577)。ここに言及される「ベノッツォ・ゴッツォリの描いた緑色をおびた背景に浮かびあがる一人物像」というのは、ポーニャ地方の緑の山のなかをゆく『東方三博士の行列』に由来するとしか考えられない。おまけにこの『囚われの女』の一節では、ベノッツォの行列に描かれた娘に「昔はただ海を背景に浮かびあがっただけの人物像」（アルベルチヌ）が重ね合わされている。「カイエ



64」に書きこまれ、そのあと消え去ったはずの「ベノッツォの女性」は、あいかわらず作家の脳裏にとり憑いていたのである。

このベノッツォへの暗示は、削除されたはずの「カイエ 64」の亡霊で、さまざまな矛盾が残存する死後出版の『囚われの女』を作家がきちんと推敲していたら、きっと削除されたはずの一節だと考える人がいるかもしれない。しかしこの箇所草稿を調べると、実態はその逆で、このベノッツォへの暗示は『囚われの女』の草稿帳「カイエ 53」の左ページへの加筆なのである。「注記：むしろゴッツォリのフレスコ画の一人物像、私が海を背景に通るすぎのを見たような気がした人物像と言うこと。同様に、円盤状の雲母片のような黒い目を何度も想い起こさせること<sup>41)</sup>。」「カイエ 53」の本体の執筆は 1915 年と推定されるから、この加筆はおそらく 1916 年頃のものと考えられる。『囚われの女』における「ゴッツォリの一人物像」をめぐる加筆は、娘たちの行列があらわれるのを見たバルベック海岸に主人公を立ち返らせる役割を果たしているのである。

海辺の少女たちのうち、さきに検討した「ただひとり鼻筋が通り、肌が褐色の少女だけは、ほかの少女たちとは鮮やかな対照をなし、ルネサンス期の画に描かれたアラブ人ふうの東方の博士を想起させた」(RTP, II, 148) という一節に戻ると、私が調査したところ、これもまた作家が 1916 年頃、『花咲く乙女たちのかげに』の清書原稿に加筆したものと判明した。この清書原稿帳はプルーストが「カイエ・ヴィオレ」Cahier violet と呼んでいたもので、1920 年にガリマール書店から『花咲く乙女たちのかげに』豪華限定版 50 部が出版された際、50 片に分割されて豪華版に添付された。その原稿片にこの「アラブ人の東方の博士」をめぐる加筆が見出されるのだ(図 7<sup>42)</sup>)。もとよりさきにも検討したように、「ルネサンス期の画に描かれたアラブ人ふうの東方の博士」というのがベノッツォへの暗示だという保証はない。しかしこの加筆により「鼻筋が通り、肌が褐色の少女」をベノッツォに近づける段取りは整ったと考えられる。というのもそれ以前の 1917 年に作成された『花咲く乙女たちのかげに』の校正刷(ガリマール書店)では、この一節は当初「顔色が褐色で、鼻筋が通り、ほかの少女たちとは鮮やかな対照をなし、ルーベンスの自由奔放な想像力でそこに描かれたように見えた」と印刷され、褐色の肌の少女の背後には、むしろバロックの画家ルーベンスの画が想定されていたのである。しかしその後プルーストは、「ルーベンスの自由奔放な想像力でそこに描かれたように見えた」という文言に線を引いて消去している(図 8<sup>43)</sup>)。その一方で「カイエ・ヴィオレ」と呼ばれた清書原稿帳への加筆である、「ただひとり鼻筋が通り、肌が褐色の少女だけは、ほかの少女たちとは鮮やかな対照をなし、ルネサンス期の画に描かれたアラブ人ふうの東方の博士を想起させた」という一節は、校正刷にそのまま反映され、作家は手を入れていない。これらの推敲過程は、さきに想定されたバロックの画家ルーベンスに代わり、ルネサンスの画家ベノッツォ・ゴッツォリへの明示的とはいえないが暗黙裡の暗示が存在することを示しているのである。

このように成立したベノッツォへの暗示は、小説全体を考えた場合、どのような構造を指し示しているのか。1913 年から戦中にかけて加筆された、「コンプレー」の父親におけるアブラハムを想わせる仕草と、「スワン夫人をめぐる」における『東方三博士の行列』の想起とは、とも

にスワンの偶像崇拜的芸術趣味を際立たせるため、ピサのカンポサントとフィレンツェのメディチ家礼拝堂に描かれたベノッツォのふたつの代表的フレスコ画をめぐる一対の対照的畫面を形成している。一方が旧約聖書の冒頭『創世記』のアブラハムに起源をもつとするなら、他方は新約聖書の冒頭における救世主の誕生にさかのぼる。対称的な構成を好んだプルーストらしい配置ではないか。とはいえベノッツォの画面と同様、プルーストのテキストにも宗教的感情はまるで感じられない。前者では、お寝みのキスの場面にふさわしく、父親の白いガウンの浮かびあがる暗闇が全体を覆いつくしているのにたいして、後者の『東方三博士の行列』では、メディチ家の主要メンバーにさんさんと昼間の光が射しているのも、対照の妙と感じられる。

この2カ所の加筆に以上のような構成上の配慮が認められるとすると、バルベックの少女出現の場面にもやはりベノッツォ・ゴッツォリの『東方三博士の行列』への暗示を読みとりたい誘惑にかられる。『囚われの女』への「ベノッツォ・ゴッツォリの一人物像」に関する加筆や、バルベックの海岸で少女の一団を「行列を描いた […] フレスコ」にたとえる箇所は、そのような読解を許容してくれる。少女たちの出現場面において「アラブ人ふうの東方の博士」を想起させる箇所で、かりに「ルネサンス期の画」ではなく「ルネサンス期のフレスコ」という文言が使われていたら、ベノッツォへの暗示は決定的になっていたであろう。その場合、「スワン夫人をめぐって」に登場する『東方三博士の行列』への詳しい言及は、のちにバルベック海岸に登場する少女たちの「行列」へのまぎれもない伏線となっていたかもしれない。そうなるとパリにおけるベノッツォの『東方三博士の行列』への伏線とバルベック海岸における少女の「行列」の出現とが、対称的な二大画面を構成し、プルーストが好んだ「大きく開いたコンパスの脚<sup>49)</sup>」のごとき構成原理にしたがい、一方ではコンブレーにおけるベノッツォへの短い導入と、他方では『囚われの女』における同画家への最終的暗示とがそれを取り囲む三極構造を備えていたかもしれない。もとよりこの都合四カ所のベノッツォへの暗示の配置全体を、作家が充分に構造化して大々的にくり広げたとはいえない。しかしこれらの暗示の執筆過程には、作家のさまざまな野心と躊躇をともなう創作の経緯が透けてみえる。『失われた時を求めて』におけるベノッツォ・ゴッツォリへの暗示の生成と構造には、『スワン家のほうへ』を構成するさまざまな部分について語り手が指摘したのと同じように、「ほんとうの亀裂や断層とはいえないまでも、ある種の岩石や大理石などに見られる、すくなくとも起源や年代や「生成期」の違いをしめす石目模様、まだらな彩色」(RTP, I, 184)が認められるのである。

## Notes

- 1) 『失われた時を求めて』(RTPと略記)からの引用はジャン＝イヴ・タディエ監修のプレイヤット版(4 vo1., 1987-1989)に拠り、括弧内に巻数とページ数を記す。
- 2) 『スワン家のほうへ』と『花咲く乙女たちのかげに』の訳文は、岩波文庫の拙訳による。
- 3) 聖書からの引用は、新共同訳『聖書』(2009年版)に拠る。
- 4) I. B. Suoino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze, Fratelli Alinari, 1896. この本は、ブルーストの親しんでいたフィレンツェの写真館「アリナリ兄弟社」の出版物である。
- 5) 画面の説明はつぎの著作による。Urbain Mengin, *Benozzo Gozzoli*, Plon, 1909, p. 123.
- 6) «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. 1114 ; «Folio», t. I, p. 474.
- 7) *The Works of John Ruskin*, Library Edition, t. IV, 1903, après la page 316.
- 8) *Ibid.*, p. xxxi.
- 9) ブルーストの評論の引用は、つぎの刊本(EAと略記)に拠り、ページ数を記す：*Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1971.
- 10) *The Works of John Ruskin*, Library Edition, t. IV, 1903, p. xxx.
- 11) A. Beretta Anguissola, «Gozzoli (Benozzo di Lese, dit)», in *Dictionnaire Marcel Proust*, Champion, 2004, p. 430.
- 12) この点は、2009年3月5日、トゥールの研究集会におけるロベール・カーンの発表「ミメシスの文彩—エーリヒ・アウエルバッハとブルーストの独創性」から教えられた。筆者があらためて調査したところ、サラをハガルに書き替えているのは『ミメシス』のドイツ語初版(A. Franke, 1946, p. 484)と英訳(Princeton University Press, 1953, p. 543)と仏訳(Gallimard, 1968, p. 539)である。日本語訳はブルーストの原文を復元して「サラ」としている(筑摩叢書版『ミメシス』第2巻300頁)。
- 13) Juliette Hassine, «La lecture à rebours : Isaac et Ismaël», *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Minard, 1994, p. 187-199.
- 14) Beretta Anguissola, *art.cit.*, p. 430.
- 15) «[...] il était encore devant moi, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec sa barbe noire, avec le geste d'Abraham quand il dit à Sara de se départir.» (Cahier 8, f° 40 r°).
- 16) «[...] avec le geste d'Abraham dans la gravure de Botticelli que m'avait donnée M. Swann, où le patriarche fait disant à Sarah ce même geste qu'elle ait à se départir du côté d'Isaac.» (Cahier 9, f° 93 r°).
- 17) Dactylographie de «Combray» (n. a. f. 16733), f° 69 r°.
- 18) Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Champion, 2009, p. 246-248.
- 19) Placards de *Du côté de chez Swann* (n. a. f. 16754), pl. 7 (imprimés le 4 avril 1913).
- 20) Secondes épreuves de *Du côté de chez Swann* (n. a. f. 16755), p. 43 (imprimée le 2 juin 1913).
- 21) Épreuves Gallimard d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Rés. m. y<sup>2</sup> 824, p. 86-87. ガストン・ガリマールとの往復書簡によれば、ブルーストが『花咲く乙女たちのかげに』の完成稿をガリマールに送ったのが1917年3月で、同年10月には校正の一部に手を入れていた(Marcel Proust et Gaston Gallimard, *Correspondance*, Gallimard, 1989, p. 78-79).
- 22) ケルクヴィル(バルベックの前身)の海辺にあらわれる少女の一団の描写は、その下書きがすでに初期草稿帳に記されていたが、この時期までベノッツォへの言及は存在しなかった。
- 23) Hidehiko Yuzawa, «Souvenir du rêve et leçon du regard : étude génétique sur les jeunes filles à la plage

- d'après les manuscrits de Marcel Proust », 1989, t. I, p. 54i Akio Wada, « Chronologie de l'écriture proustienne (1909-1911), *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 29, 1998, p. 53.
- 24) « [...] une adorable et étrange frise de Benozzo Gozzoli » (Cahier 64, f° 131 v°). まったく同じ表現が「カイエ 25」にも出てくる : « une adorable et étrange frise de Benozzo Gozzoli » (Cahier 25, f° 40 v°).
- 25) « [...] quand je regardais la petite blonde aux grosses joues roses, la timide insolente, peut-être parce que moins développée que les autres elle avait moins une nature précieuse, que je la connaissais moins, qu'elle était encore un peu pour moi comme le jour où je l'avais vue comme une femme de Benozzo Gozzoli passant devant la mer, elle m'apparaissait comme une des dernières divinités, des créatures un peu légendaires ayant encore un peu de surnaturel, de ce monde où tout ce qui est perçu par les sens en est dépourvu » (Cahier 64, f° 103 v°-102 v°).
- 26) « C'est cela que les petites créatures signifiaient pour moi, Maria, Andrée, la blanche colombe, la Benozzo, et toutes, comme des petites herbes, des fleurettes de chaleur, nées de l'air ardent, le parfumant, l'évoquant pour moi. » (Cahier 64, f° 70 r°).
- 27) プルーストはこれを読んでいた (ブロン刊フィリップ・コルブ編『プルースト書簡集』第21巻592頁)。
- 28) Princesse de Caraman-Chimay, « Impressions d'Italie », *La Renaissance latine*, 15 juin 1903, p. 512-513.
- 29) スタンダールは『イタリア絵画史』で、15世紀のフィレンツェ画家の「心底から愉快で精彩にとむ思想の独創性」を高く評価し、『東方三博士の行列』をこう賞讃した。「ここで画家はフレスコ画にあふれんばかりの希有な黄金色を用い、自然の純朴で澁刺たる模写をおこない、こんにち画家を貴重な存在たらしめている。衣装、馬具類、家具、さらには当時の人びとの動きやまなざしに至るまで、すべてが迫真の筆致で表現されている。」またピサのカンボサントのフレスコ画についても「恐るべき作で、ピサの人びとは画家に報いるべくこの傑作のかたわらに墓を建てた」と称賛している (Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, nouvelle édition établie par Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Cercle du Bibliophile, t.1. p. 137-138)。しかしプルーストがスタンダールの『イタリア絵画史』を読んだ形跡はない。
- 30) Émile Gebhart, *Florence*, Laurens, « Villes d'art célèbres », 1906, p. 80-81.
- 31) *Ibid.*, p. 11, 12 et 70.
- 32) Urbain Mengin, *Benozzo Gozzoli*, Plon, « Maîtres de l'Art », 1909.
- 33) Pl. VII, entre p. 48 et p. 49.
- 34) Pl. VIII, entre p. 52 et p. 53.
- 35) Pl. IX, entre p. 56 et p. 57.
- 36) Pl. X, entre p. 60 et p. 61.
- 37) この本には、カンボサントのフレスコ画 24 場面についても詳しい解説が記されていた。ただし図版は以下の 6 点で、アブラハムに関する挿話の図版は収録されていない。「Les vendages. Détail de l'*Histoire de Noé* » (pl. XIX, entre p. 104 et p. 105), « La postérité de Noé : Nemrod » (pl. XX, entre p. 112 et p. 113), « La construction de la Tour de Babel : partie gauche » (pl. XXI, entre p. 120 et p. 121), « La construction de la Tour de Babel : partie droite » (pl. XXII, entre p. 128 et p. 129), « La femme de Loth » (pl. XXIII, entre p. 136 et p. 137), « Innocence de Joseph » (pl. XXIV, entre p. 144 et p. 145).
- 38) Cahier 34, f° 30 r°- 31 r°.
- 39) Cahier 34, f° 38 r°.
- 40) 酒井三喜「テキストを切り裂くイメージ——マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』における「生成するテキスト」と「イメージのネットワーク」, 『秩序と冒険』, Hon's ベンギン、2007、p. 29-60.
- 41) Cahier 53, f° 24 v° (paginé « 35 » par Proust).
- 42) « Bibliothèque Lucien Allienne », catalogue des ventes à l'Hôtel Drouot, 26-27 mai 1986, lot 561. Voir à ce sujet Francine Goujon, « Le manuscrit d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs : le “Cahier violet” », *BMP*,

n° 49, 1999, p.7-16 ; Pyra Wise, « L'édition de luxe et le manuscrit dispersé d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* », *BIP*, n° 33, 2003, p. 93.

- 43) Épreuves Gallimard d' *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Rés. m y<sup>2</sup> 824, p. 293. ところが少女たちを回想する箇所では、決定稿にルーベンスへの言及が残っている : « ces jeunes filles [...] qui, comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique » (*RTP*, II, 302).
- 44) コルブ編『ブルースト書簡集』第21巻、41頁。



図 1



Abraham parting from the Angels.

図 2



図 3



図 4

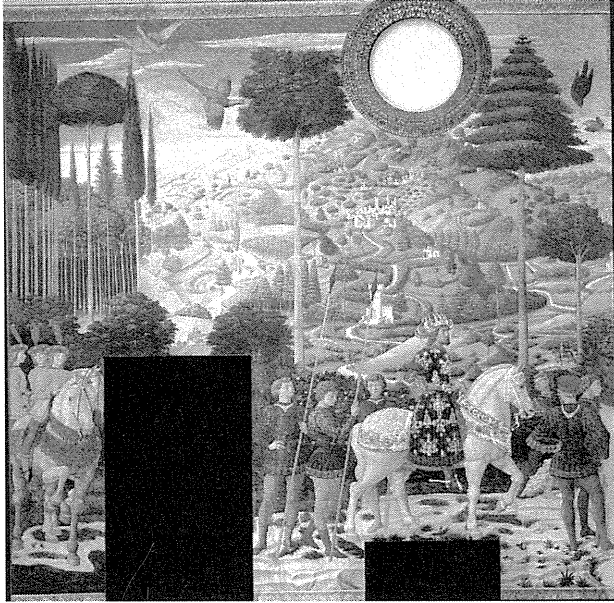


図 5

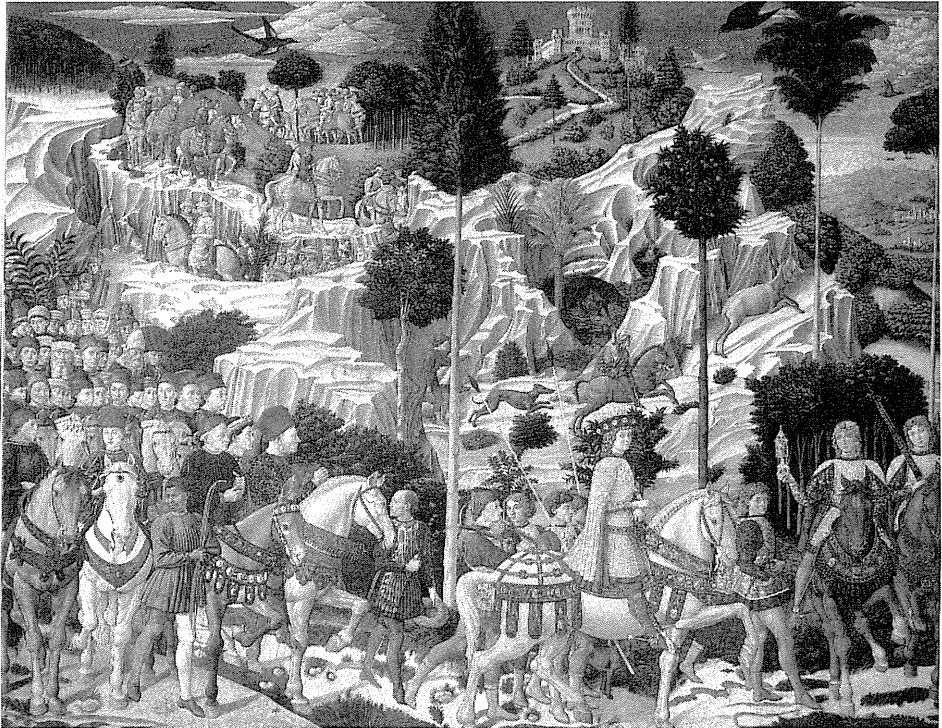


図 6



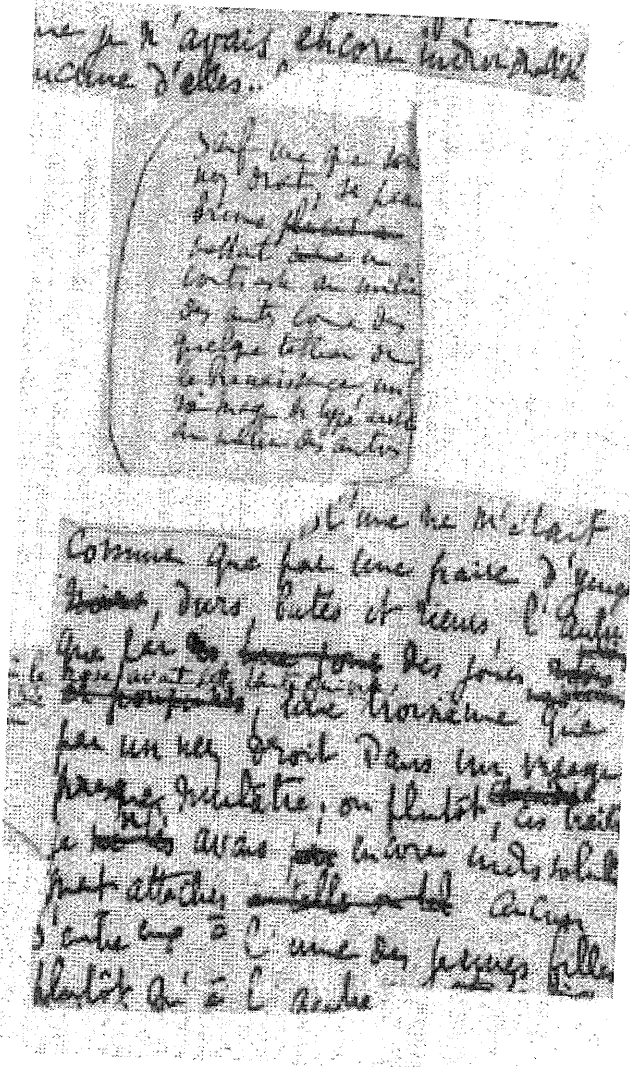


図 7

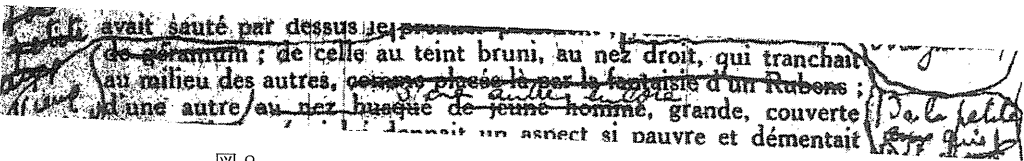


図 8