

19世紀末から20世紀初頭の 文学における風景についての試論

立川 信子

現代には様々な方面から風景論がある。環境保全問題が大きい、さらに経済的停滞とも関連があるかもしれない。風景は国家という概念に対する問いかけと結びついて盛んに語られることもある。また居住や観光においても風景は重要な要素であり、都市計画や地域産業の活性化の必要性からも、風景論は論じられることは言うまでもない。¹

風景論はしばしば風景画を基に論が展開されていて、両者は関連分野と言える。風景画は東洋と西洋において対照的な見方がなされたものの一つと言われてきた。東洋と西洋の世界観は対照的で、自然と人間が一体化して見られている世界観と、人間と自然が対峙する世界観と概括されてきた。現在世界のグローバル化が話題になって久しく、メディアやインターネットでは海外の事物の情報が流れ、外国は身近になり、珍しい風物を見ることは容易になり、日本の生活が欧米の生活とあまり変わらなくなり、西洋と東洋という世界観の違いは少なからず減少しているように見える。たとえば、老年に関する見方は西洋と東洋ではかつては相当に異なっていたが、現在ではかなり類似し、同じ問題を抱えるようになったように見える。しかし、多くの点で今も異なっている。² 環境に対する考えも異なるのだろうか。ヨーロッパにおける環境

1 中村良夫『風景学入門』中公新書、1982年

Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Presses universitaires de France, 2000.

2 立川信子『シモーヌ・ボヴァールの「老い」についての考察』愛媛大学法文学部論集人文学科編第36号、2014年、pp.1-18

保全に対する高い関心はよく報道されている。パリ市内では大型トラックの走行は原則として禁止されている。都市の外で荷物の積み替えをする。大気汚染の程度の高い日には市内に入る車両数が制限される。制限の仕方には議論があるが、2014年3月の場合には公共交通が無料化された。近年、石でできているノートルダム寺院などの歴史的建造物の汚れは次々と洗浄されて、もとの白い石の姿が見られるようになって、暗い聖堂は趣を変えた。同じく世界遺産である京都の寺社の両脇を大型トラックが轟音を立てて絶えず走っている。静かな古都の保全という問題だけでなく、木でできている日本の歴史記念物に排気ガスや振動が影響するという危惧は生じないのだろうか。

1 風景論と風景画

風景画に関して、西洋と東洋の違いが消えつつあると言えるのだろうか。あるいは、西洋的な風景の見方が東洋的な風景の見方を凌駕したと言うべきなのだろうか。あるいは併存していると言うべきなのだろうか。中国の漢詩や日本の詩歌では花鳥風月、そして風景は古くから重要なテーマであった。禅画にみられるように、世界観を表現するのに風景画が表象として大きな役割を果たしてきた。³ それに対して、西洋では自然、特に山の風景が重要なテーマになるのは18世紀のルソーからであると記載されている文学史は少なくない。それまでの例として登山して景色に眼をみはるペトラルカが引用したアウグストゥスの『告白録』の言葉は、目に見えるものは目に見えないものに及ばないという考えを表すものとしてよく引用される。

—「かくて人々は各地を経めぐり歩いては峨峨たる山岳、巨波のたうつ海、悠揚と湾曲する大河、巡る海洋、また周転をつづける星辰に驚異の目をみはるが、自己の身の上には一顧だに与えない」— [...] 自分は

3 オギュスタン・ベルク（篠田勝英訳）『日本の風景・西洋の景観』講談社現代新書、1990年；オギュスタン・ベルク（篠田勝英訳）『風土の日本、自然と文化の通態』ちくま学芸文庫1992年

地上の事物を賞賛しつづけようとするのか、われとわが身がいきどおろしかった。すでに遠い昔に異教の哲学者からさえ、魂ほど驚異にみちたものはないこと、魂自身が偉大であれば魂を除いて外に偉大なものを見出し得ないことを学んだこの私ではないか。そのとき私はまったくのところ山岳の景に堪能していたのである。私は内奥の眼を自分の上にかえた。⁴

これはサン＝テグジュペリの『星の王子様』の「本当に大切なものは目に見えない」というよく知られたメッセージとは信仰という点で異なるとしても、知覚ではとらえられないものに価値を見いだす考え方として連綿と受け継がれている。

引用されることの多いアラン・ロジェの『風景小論』は現在の風景論の代表と言えるので、風景について考えるにあたって、まずこの論の主要部分を概観する。⁵ 風景の定義、歴史的に風景が庭、田園、山、海とテーマが広がること、描かれる風景と現実に体験する風景との乖離など見る者との関係が分析されている。

(1)風景の定義は自然と文化の対称性に基づき、両方の二重の文化化による。

ワイルドはこの対称性にコペルニクスの転換（自然と芸術・人工の関係の逆転）を生じさせた。

Pays, paysans, paysagesという単語は 土地（郷土、国）、田舎者（農民）、風景（景色、景観）を意味していて「土地から風景へ」「絵画的に」と発展した。

(2)庭から造形へ。庭は囲い込み、豊かさ、秩序の必要と楽園のモデルであり、人間と神の間にあり、自然を崇高に変形している。自然に戻ると言う時にも自然は絵画化されている。

(3)風景の原型について、聖書、ギリシャ、ローマに原型がある。中世は風景

4 ケネス・クラーク（佐々木英也）『風景画論』筑摩書房、1998、p.31

5 Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Gallimard, 1997

に対して「盲目」である。対照的なのは、中国の風景、山水画である。

(4)西洋での風景の誕生は世俗化された自然である曆にまず見られる。さらに15世紀のフランドル地方、17世紀のオランダ、18世紀と19世紀のイギリス、19世紀のフランスで風景は飛躍的に数多く描かれる。それまで偉大な絵とは聖書、神話、歴史を題材にする絵であったが、以後風景が主な位置を占めるようになった。風景画の誕生の二つの条件は、一つは自然の要素の世俗化、二つ目は自然の要素が自律的な集まりに組織されることである。内部と外部の接点としての窓の絵がデューラーなどに見られる。自然と人工の接点として田園が発展する。こうして、集団の見方が変化することに芸術家が決定的な役割を果たす。

(5)「新しい風景」の描写が生じる。「恐ろしい土地」から「崇高な恐れ」に変わる。

山に関して、ベトラルカはすでに引用したように、「魂ほど偉大なものはない」とその美を内面と比較して、内面を優位においている。18世紀は転機である。パノラマ的風景から田園詩的場所の発見に移る。洪水もテーマになる。土地は風景と見られるようになり、限定された風景が絵の対象となる。

海が絵のテーマになる。17世紀の海は、平和で田園的である。18世紀には荒れる海、洪水が描かれる。ここにも美から崇高へ、楽しみから陶醉へという変化が見られる。カントによると「崇高なものはいつもの平均よりも魂の力を高める」。

森は敵意のあるものであったが、健康衛生の対象（19世紀）へ、そしてエコロジーの対象（20世紀）へと変化した。

砂漠もテーマになる。遊牧民と冒険家によって発見される。それが西部劇、西部の征服によって作られたイメージとなる。

さらに風景の死と現代では言えるだろうか。見放された状態、つまりゴミ、立て看板、資源開発による変形などによって風景の劣化が見られる。

(6)旅によって風景との関係に次のような症状が生じることがある。居住地を離れることによって、喪失の自閉症が生じる。即ち、単なる土地にしか見え

ず、風景と見えなくなる。または移動の自閉症、予想した風景を見い出せない。バルザックの『知られざる傑作』やゾラの『制作』に見られるような現実の女性と「生きた絵画」の間の変換も同様の症状である。断念の自閉症、極端な固定したイメージを求めるあまり現実に移動して探すのをやめるのである。ユイスマンスの『さかじま』や「日本とはスタイルである」というワイルドのことばに見ることができる。

(7)風景と環境について、風景の「縮小」、すなわち文化的なものである風景の自然化を見ることができる。

第一の自然と芸術との関係についてワイルドのコペルニクス的転換と言っているのは、一般に考えられているように芸術が自然を模倣するのではなく、「生が芸術を模倣する」というワイルドの言葉を指している。これはジッドのワイルドの思い出(1905年)にも書かれていて、19世紀後半の現実主義、自然主義の全盛時代に現実の概念の転換をよく表している警句である。

芸術は模倣の終わる所で始まる。[...] 生は、居所を壊す敵、芸術を破壊する溶剤である。[...] 芸術が生を模倣する以上に、生が芸術を模倣する。

L'art commence où cesse l'imitation [...] la vie est le dissolvant qui détruit l'Art, l'ennemi qui dévaste la demeure [...] la Vie imite l'Art plus que l'Art n'imité la Vie ⁶

この言葉が一般に浸透したのは写実主義の時代が同時に自然に現象を超えたものを見る象徴主義と自然の見方を変えた印象派の時代でもあったからであると言えるだろう。ブルーストの小説は様々な部分で生と芸術の関係を問いかけているが、特にルノワールの絵が女性の見方を変えたことを記述した部分はよ

6 Oscar Wilde, «Critiques comme artiste», «Déclin du mensonge», in *Intentions, Œuvres*, p.791, p.796 ; André Gide, «Les *De Profundis* d'Oscar Wilde», *Essais critiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p.148

く知られている。スワンがオデットに恋をするきっかけがボッチチェリの絵の女性との類似であったことも現実と芸術の関係への問いかけと言える。芸術との現実の類似が現実を変化させ、現実幻想をもたらしするのである。このように文学ではすでに一般化している考えをロジェは風景論として論じているのである。

また、風景画の誕生については、風景画というと印象派の絵が世界的に広まり19世紀の発明のように思われがちであるが、ロジェの言うように15世紀頃から絵画のテーマとして見られる。より正確には、絵画の研究によると古代からすでに存在し、中世においても描かれている。19世紀以前にも風景を描いた傑作は少なからずある。デューラーやフェメールの優れた風景画はよく知られている。⁷ ただ、多くの絵画のテーマが風景ではなく、人々の生活を主眼としているので、風景画に分類しない場合も少なくない。16世紀のブリューゲルや18世紀のワットーやフラゴナールの絵画の自然の圧倒的な存在感をみれば風景が軽視されているとは言えない。自然と人間、外部と内部の合体としての心象風景も19世紀以前に存在しないとも言えない。⁸

2 風景画の歴史の分岐点

聖書、歴史、神話のテーマを上位においている19世紀までの西洋画において風景が人物や出来事と比べて東洋と同じぐらい大きな位置を占めていたとは確かに言えない。風景は神話や歴史や人物の背景として描かれることが多かったのである。すでに見たようにキリスト教では精神は肉体に優先するということにも関わっている。自然は東洋におけるように思想的な裏付けを持って重要な位置を占めるようになったのは教条的なキリスト教の影響力が衰えた時に起こってくると言えるかもしれない。従って、ロジェの言うように、西洋におけ

7 ケネス・クラーク、前掲書、1998

8 «De Watteau à Fragonard, les fêtes galantes», *Connaissance des arts* hors-série, 2014
クラークの前掲書ではイギリス絵画については詳細であるが、フランス絵画、特に18世紀については論じていない。

る風景の意識化を次の二つの条件の結合によっていることになる。第一は「自然の要素、木々、岩、川などの世俗化」、第二は「自然の要素が自分で自立的な集合体に組織されることである。」⁹ それは同時に17世紀に形成された概念としての古典主義が美学としての影響力を弱めた時でもある。そこでロマン主義とともに、19世紀が風景画を活性化した時代になるのである。フランスの印象派のテーマや技法がそれ以前の絵画、特に英国のコンスタブルの風景画の影響下に発展したことはよく知られている。その19世紀の印象派の風景画が風景を絵画の主要なテーマとして世界に飛躍的に普及させた。

19世紀から20世紀の芸術については多くの研究があるが、建築は精神の集合的、理性的、社会的リズムを、絵画は個人的、革命的、創造的リズムを手段としていると考えるエリ・フォールによると、フランスのこの時期の芸術には逆説的な特徴がある。「その表現力の豊かさ、絵画における素晴らしさと個性は本質的にフランス的でなく古典的でなくなってから、普遍的に影響を及ぼすようになった。叙情的なこの爆発的発展はフランスの外からもたらされた傾向を調和のある一体へと組織化したものである。」ダビッドからキュビズムまでのフランス絵画全体が、後半に写実的になるのではなく、主観的であるという意味でロマン派であると考えている。¹⁰ 特に19世紀の風景に関する研究では感性の歴史学者アラン・コルバンの『風景と人間』（2012年）や小倉孝誠の「風景と音の表象」（2014年）は庭、山、都市などテーマに応じてその見方の変化を論じている。¹¹ 19世紀後半は識字率が上がり、出版物が一般の人々にも普及した時代であった。産業革命以後資産のある人々が都市の中の暮らしのために家に庭を、部屋に絵画を飾ることも普及した。そのために風景画の需要が広がったとも言えるだろう。19世紀に風景画は日常生活の装飾の一部となるだけでなく、また美しい客体としての自然だけではなく、心象風景という感情と自

9 Alain Roger, *ibid.*, pp.69-70.

10 Elie Faure, *Histoire de l'art, l'art moderne II*, Denoël, folio, 1987, pp.8-19.

11 Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage (entretien avec Jean Lebrun)*, Gallimard, coll. «Textuel», Paris, 2001; 小倉孝誠『革命と反動の図像学、1848年メディアと風景』2014年

然の、主体と客体の合体としての自然をテーマとする絵画として重要なジャンルとなった。自然は主体によって変形されるようになったのである。

ミッシェル・コロの『ロマン主義から今日までの風景と詩』においても19世紀は心象風景として風景が絵画だけでなく詩においてもテーマになった。¹² 又19世紀末から20世紀初頭にかけて絵画では風景は具象から抽象へと変わり、具体的な風景は主観によって変形して描かれるようになったと論じている。フランソワ・ジュリアンもこの時期に抽象によって風景が消滅したと考えている。¹³ つまり、20世紀初頭は風景画がなくなる時期とされている。これは次のような絵画の変化に見ることができるだろう。まず、ナビ派では風物がデザイン化されてくる。そして抽象画の登場である。マネ、カンディンスキー、ピカソの絵画の変化には明らかである。具象物とともに風景も写実から離れるのである。客体としての風景と主体の合体としての心象風景の消滅でもある。これが絵画全体について言えるかはまだ検討すべき問題であるが、そういう方向をたどる絵画が少なからずあるとは言える。

19世紀末から20世紀初頭に心象風景から風景の消滅という流れは絵画の中には一つの流れとしてはあると言っても、文学の中で平行して起こっていると言えるのだろうか。確かに写真や映画が絵画のテーマを変えたように、文学にも影響したことは確かである。しかし、それは写実の方向を変えたのであって、喪失させたわけではない。シュールレアリズムの中では風景は無意識の創造を作り出す大きなきっかけである。コロはシュールレアリズム以降の詩における風景の変形を次のように分類している。変形transfiguration, 歪曲défiguration, 抽象abstraction, 再具象化refiguration。

このいわば写実に対する問いかけの中では19世紀末から20世紀前半は分岐点

12 Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, les essais, 2005.

13 François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2014.

に位置している。この時期に作家活動を行った二人の小説家マルセル・プルーストとアンドレ・ジッドは風景に対して対照的な道をたどったように思える。

フランスでプルーストの小説が高い評価を得るようになると、小説の中の芸術論も注目を集めることになった。数多い芸術に関する記述の中でもシャルダンの『赤エイ』やフェルメールの『デルフトの風景』に関する部分はよく知られている。前者は静物画であるが、後者は風景画である。ここではマルセル・プルーストとアンドレ・ジッドの作品における風景の役割、特に後者の作家のたどった軌跡について分析する。

3 アンドレ・ジッドの作品の中の風景

プルーストに関してはすでに絵画との関係、風景との関係について詳細な分析をした論文が出されているが、ジッドに関してはまとまった論文は少ない。¹⁴ これはジッドの作品、特に小説の中に描写の部分が少なくないという物理的な理由が大きい。しかし、ジッドもプルーストと同じく印象派から抽象画への時代に、そして象徴主義から大きな影響を受けた世代に属している。¹⁵ 風景、そしてそれを喚起する地理的条件は作品の中で大きな役割を実際には果たしている。次の主要な作品の特徴を制作年代順に見てみよう。

初期の時期にはロマン派的心象風景が主である。『アンドレ・ワルテルの手記と詩』（1891）には明確に次のように書かれている。「風景自体でなく、風景によって喚起される情感— 消え行く日没、夕べの安らぎにまだ魂が満たされている。」

Pas le paysage lui-même: l'émotion par lui causée. – Le coucher des

14 立川信子『アンドレ・ジッドの美学と美術の関係についての試論』愛媛大学法文学部論集人文科学編第30号、2001年、pp.169-190。プルーストに関しては同論文以降にも論文がでている。Keiichi Tsumori « Le paysage proustien, des écrits de jeunesse à *La Recherche du temps perdu* » thèse de doctorat, l'Université de Paris III、真屋和子『プルーストの絵画空間、ラスキン美学の向こう側に』水声社、2012年

15 ジッドと象徴派については研究がある。Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur, les œuvres «fin de siècle» d'André Gide*, H.Champion, 1997.

soleils, disparus; l'apaisement des soirs emplit encore mon âme. Ô la paix
des rayons sur la plaine!

Sitôt après le repas nous courions vers l'étang; il s'irisait au reflet des
nuages.¹⁶

小説『ユリアンの旅』（1983）では象徴として風景が大きな役割を果たしている。それ以後風景や描写の部分は少なくなるが、小説の構造を規定するのに大きな役割を地理的な描写はしている。『パリュード』（1895）の題名のパリュードとは古語で沼を意味し、主人公が読むヴィリギリウスの詩句の中で、これから追放される友人と語る、詩句の主人公が住んでいる石や沼のある、荒れ地でもある。

«J'ai lu dans Virgile deux vers: [...]

« Je traduis: -c'est un berger qui parle à un autre; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécage sans doute, mais assez bon pour lui; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire. -Quand on ne peut pas changer de champ, [...]¹⁷

ジッドの作品のもとになった作品、ヴィリギリウスの田園詩を引用しているが、小説では荒れ地、特に沼の要素が強調され、小説の主人公の停滞状態を示している。

短編小説『エル・ハジ』（1896）の砂漠は聖書の試練の場所であり、聖書の意味を逆転させる場所でもある。風景描写は簡潔で、形容詞はあまり使われ

16 André Gide, *André Walter. Cahiers et poésies*, in *Romans et récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, I, Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, 2009, p.14 以下 *Romans I* と略す。

17 *Paludes*, *ibid.*, p.261

ず、物語の展開に必要な時間と場所の変化を示す最小限に限られ、心象風景というほど発展していない。場そのものが象徴的な意味をはじめから持っていると言える。

Mais le lendemain, le désert se couvrit de mirages; depuis longtemps les oasis avaient cessé; à peine, où de l'eau croupissait, montait un maigre bois de palme, par le mirage foisonné tellement qu'il apparaissait de loin comme une oasis merveilleuse.¹⁸

散文詩『地の糧』（1897）は、8部から構成され、各部は次に例を挙げるように、幾つかの精神状態、または自然のものをテーマにしている。第一部、熱意、窓、待つこと、第二部、飢え、必要、瞬間、果実、第三部、光、庭、第四部、ザクロ、第五部、農園、物置小屋、第六部、泉、渇き、光、眠り、葉、第七部、船旅、アルジェリア、鳥、暑さ、砂漠、第八部、アルジェリアの思い出、賛歌（結論）、後書き

以下の記述でわかるように、主体と客体の融合した心象風景という意味は残っているが、「見えない現実ではなく」、『もの』が、風景を含めて自然の物や現象そのものが、見る者にある種の精神状態、特に幸福感を喚起する能動的なものになって来る。

Mais, Nathanaël, je ne veux te parler ici que des *choses*, -non point de
L'INVISIBLE RÉALITÉ -car
...comme ces algues merveilleuses, lorsqu'on les sort de l'eau, ternissent...
ainsi...etc.

-L'infinie variété des paysages nous démontrait sans cesse que nous n'avions pas encore connu toutes les formes du Bonheur, de méditation

18 André Gide, *El Haji*, *ibid.*, p.335

ou de tristesse qu'elles pouvaient envelopper. Je sais que, certains jours d'enfance, lorsque j'étais encore parfois triste, dans les lands de la Bretagne, ma tristesse parfois s'est soudain échappée de moi, tant elle se sentait comprise et reçu en le paysage – et qu'ainsi, devant moi, je la pouvais délicieusement regarder.¹⁹

最終的にはアルジェリアの思い出の風物の後に欲望ということばが続き、さらに夜の庭、さらに次の記述で終わる。「私これから語るのは『本当のこと – 他者 – その生の重要性』。他者に語る…」

Ombre du balcon sur le plancher de la chambre, vacillement de la flamme sur la page blanche du livre. Respiration.

La lune est à présent cachée; le jardin devant moi semble un bassin de verdure... Sanglot; lèvres serrés; convictions trop grandes; angoisses de la pensée. Que dirai-je? *choses véritables*. –AUTRUI–importance de sa vie; lui parler...²⁰

この作品のかなりの部分が日記の旅の記録の部分を使っている。まだ最後の部分は『背徳者』の最後の部分にも類似している。全体的に断片的で、心象風景と言うほど主体と客体は明確には結びつけられずに、列挙されている。風景の方の存在感がまして、見ている主体はそれに付随しているようになっている。バルザックやフローベールの形容詞を多用した緻密な描写ではなく簡潔な名詞を主とした表現になっている。ジッドは特にフローベールの影響を受けていることはすでに論じたが、描写に関しては象徴詩を経て、さらに古典主義美学の影響を受けて変形している。自然そのものが、主体との関係を直接的に喚

19 André Gide, *Les Nourritures terrestres*, *ibid.*, p.415.

20 *Ibid.*, p.440

起するよりはもっと自立性を持ち、中心的なテーマになっている。²¹

『背徳者』（1902）では地理的移動と風景は作品の基盤をなしている。生への回帰と死への歩みの場所としての南、即ちアフリカとイタリア、そして社会的モラルに対する問いかけの場としての北、即ちフランスの田園と都市が舞台として配置されている。各場所で、幾つもの物語の展開と主人公の精神的変遷に決定的な風景を小説に見ることができる。アルジェリアで結核を療養している主人公がはじめて妻に連れられて外へでかける時に見る風景は、壁に複雑に囲い込まれ外界から保護されて、木々が風にそよぎ、笛の音の聞こえる田園詩の楽園としての庭の形象である。風景描写はまだ文学的伝統と緊密に結びついた意味を表示している。

Elle me précède dans un chemin bizarre et tel que dans aucun pays je n'en vis jamais de pareil. Entre deux assez hauts murs de terre il circule comme indolemment; les formes des jardins, que ces hauts murs limitent, l'inclinent à loisir; il se courbe ou brise sa ligne; dès l'entrée, un décor vous perd; on ne sait plus ni d'où vient, ni où l'on va. L'eau fidèle de la rivière suit le sentier, long un des murs; les murs sont faits avec la terre même de la route, celle de l'oasis entière, une argile rosâtre ou gris tendre, que l'eau rend un peu plus foncée, que le soleil ardent craquelle et qui durcit à la chaleur, mais qui mollit dès le première averse et forme alors un sol plastique où le pieds nus restent inscrits.

J'oubliais ma fatigue et ma gêne. Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. À ce moment, des soufflés légers s'élevèrent; toutes les palmes s'agitèrent et nous vîmes les palmiers les plus hauts s'incliner; – puis l'air entière

21 Nobuko Tatekawa «Les origines du classicisme d'André Gide –Autour de Gustave Flaubert», in *Études de langues et littérature françaises*, No.76, 白水社、p.2000, pp.116-125.

redevint calme, et j'entendis distinctement, derrière le mur, un chant de
flute.²²

描写された風景は迷路のイメージで分析に取り上げられているが、田園詩から作られた架空でなく、実際に壁に囲まれたオアシスは現実的に存在した。この風景が田園詩の中の理想郷を連想させるのは文化によっている。カミュのアルジェリアに関わる小説にも言えるが、物語の象徴的意味のための虚構のように思える風景は、たとえば砂に囲まれた村は現実存在している。しかし、現実をある種の意味を喚起するように切り取るのは文化の視点である。ここに挙げた写真は少し異なっているが、そういった風景の例として挙げておく。



23

『狭き門』（1909）ではフランスの田園と都市が舞台となって、プロテスタント的なモラルが問いかけている。日没、並木のある花の咲く小道、葉

22 André Gide, *L'Immoraliste*, *ibid.*, p.615

23 https://cdn1.gbot.me/photos/Da/Fz/1334457786/Desert_oasis-Algeria-20000000002769460-500x375.jpg 2014年5月21日閲覧

園、収穫物、村の教会など印象派の風景画を連想させる。これは印象派がよく描いたノルマンディーにはなじみ深い人工と自然が入り交じった田園の風景であるからである。田園の中の家屋の庭に通じる狭い門は聖書で使われている信仰の比喩であるだけでなく、小説の中では問いかけの象徴的な形象となっている。

Derrière la maison, au couchant, le jardin se développe plus à l'aise. Une allée, riante de fleurs, devant les espaliers au midi, est abritée contre les vents de mer par un épais rideau de lauriers du Portugal et par quelques arbres. Une autre allée, le long du mur du nord, disparaît sous les branches. [...] Ces deux allées mènent au potager, qui continue en contrebas le jardin, après qu'on a descendu quelques marches. Puis, de l'autre côté du mur que troue, au fond du potager, une petite porte à secret, on trouve une bois-taillis où l'avenue de hêtres, de droite et de gauche, aboutit. Du perron du couchant le regard, par-dessus ce bosquet retrouvant le plateau, admire la moisson qui le couvre ; à l'horizon pas très distant, l'église d'un petit village et, le soir quand l'air est tranquille, les fumées de quelques maisons.²⁴

この小説と同じく一人称の単線型小説で、プロテスタント的問いかけと自己欺瞞をテーマとする『田園交響楽』（1919）がスイスの雪の深い山村で展開されるのも雪の純粋性と冷たさという物質性と地理的条件を精神的閉鎖性の象徴として用いている。また砂漠のオアシスや田園は古くから楽園を象徴している。

三人称で複線型の小説である『法王庁の抜け穴』（1914）以降、風景描写は少なくなるが、地理的条件は重要な要素である。フランスからローマ、さらに

24 André Gide, *La Porte étroite*, *ibid.*, p.812

ナポリへと南下と室内描写は内面への降下の意味を持っている。さらに列車内の描写は小説のクライマックスである無償の行為を表象する移動の場である。

『贖金使い』（1925）においても地理的条件も象徴的意味を持っている。第一部初夏のパリと第三部の晩夏のパリは室内だけでなく庭園と通りがそれぞれの物語の展開の場である。作中人物の内部と外部が接触する場所である。第二部が夏のスイスの山の別荘であるのは、人工的な都会と自然、日常生活の活動の場である地上と、精神分析や文学創造についての議論が行われる地上から離れた場所という対称性を場所によって象徴的に表現していると言える。贖金が最初に小説の中に出現するのはスイスの山荘である。欺瞞は現実ではなく、虚構から始まる。仮想的に発想したものを現実がまねるのである。しかし、それは心象風景とは言えない。風景は人物の内面と融合はしていない。

したがって、ジッダの小説には主体と客体の融合としての心象風景から主体と客体の分離、客体の主体による抽象化、そしてある意味で風景描写の減少を見ることができる。コロが論じている詩と風景の変化の過程をジッダの小説には見ることができるということができるだろう。

ここで忘れてはならないのは、ジッダの創作は小説だけではなく、日記や旅行記も重要な部分を占めていることである。これらの作品にはジャンルから言って当然多くの風景描写がある。ここでは『贖金使い』に続いて書かれた『コンゴ紀行』（1927）を取り上げる。自然描写が絵画的でジッダの心境を示唆するものが少なくないが、作者の感情を風景が写しているのではなく、風景が見る者の感情を作り出している。日の出の川面、空の反映、太陽の輝きに映える雲、浮かぶ島の神秘的な風景の素晴らしさ。

Au réveil, le spectacle le plus magnifique. Le soleil se lève tandis que nous entrons dans le pool de Bolobo. Sur l'immense élargissement de la nappe d'eau, pas une ride, pas même un froissement léger qui puisse en ternir un peu la surface ; c'est une écaille intacte, où rit le très pur reflet

du ciel pur. À l'orient quelques nuages longs que le soleil de perle, un gris d'une délicatesse attendrie, nacre exquise où la promesse de la riche diaprure du jour. Au loin, quelques îlots très bas flottent impondérablement sur une matière fluide... L'enchantement de ce paysage mystique ne dure que quelques instants ; bientôt les contours s'affirment, les lignes se précisent ; on est sur terre de nouveau.²⁵

ここでもコンゴの風景（写真）の例を挙げておこう。幾分山水画的でさえある。



26

さらに、自然の風景は人を呼び込んで行く。「その小川は特に透明でも深くも水量豊かでもなかったが、曲がってきれいで滑らかな岩の間に落ち、で少し

25 André Gide, *Voyage au Congo, Souvenirs et voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p.350, 7 septembre

26 <http://travel.nationalgeographic.com/travel/countries/democratic-republic-congo-guide/> 2014年5月21日閲覧

遠くて素晴らしく良いにおいのする木と藪で覆われて影があり水を浴びたくなった。」

Ce ruisseau n'est ni particulièrement clair, ni très profond, ni de cours très abondant; mais il se brise et retombe entre des roches de granit si nettes, si lisses et là-bas, un peu plus loin, si bien ombragées par un Buisson, un arbre bas si prodigieusement embaumé que je cède à l'invite de l'eau (446, 29 novembre)

はじめは、ヨーロッパ的でない異国的なもの、アフリカ的なものに感動している。「果てしない森、尽きぬ忍耐 [...] 森は単調でイタリアの森に似ている。」

L'interminable forêt met à l'épreuve notre inépuisable patience. [...] Forêt des plus monotones, et très peu exotique d'aspect. Elle ressemblerait à telle forêt italienne, (402, 31 octobre)

旅が進むにつれて、森は「より奇妙でより美しくなり」、「風景は奇妙ではなくなり、どこかヨーロッパの風景を思い起こさせるようになる」。

Passé la rivière [...] Durant un kilomètre ou deux la forêt est de nouveau des plus étranges et de plus belles. [...] le paysage vient-il à cesser d'être *étrange*, il rappelle aussitôt quelque paysage européen (405, 1^{er} novembre)

さらに、作者のフランスの古典美学的な趣味はよりはっきりと表現されている。「壮麗な風景、たぶん少し言い過ぎだ。魅力的なところは何もないから。フランスの風景を思い出させさえする。それほどやっとな不定形なものから出て

輪郭のはっきりした丘や確かな傾斜や調和のある木立を再び見たという私の喜びは大きかった。」「風景が形作られ制限され少し組織されるごとに私はフランスのどこかを思い出す。しかしフランスの風景はいつももっとよく構築され輪郭がはっきりし特別な優雅さがある。」

Un paysage magnifique; le mot est trop fort sans doute, car le site n'avait rien d'enchanteur –il pouvait même rappeler bien des paysages de France– mais tel était mon ravissement de sortir enfin de l'informe, de retrouver des collines distinctes, des pentes certaines, des bosquets d'arbres harmonieusement disposés... (447, 30 novembre)

Chaque fois que le paysage se forme, se limite et tente de s'organiser un peu, il évoque en mon esprit quelque coin de France; mais le paysage de France est toujours mieux construit, mieux dessiné et d'une plus particulière élégance. (454, 8 décembre)

それでも異国の自然、特に動物に関心が向く。また、川や空の風景は精神性を感じさせる。

Mais la faune, plus la flore encore, fait l'intérêt constant du paysage.[...]

Puis les rives s'écartent; c'est l'envahissement de l'azur. Paysage spiritual. L'eau du fleuve s'étend comme une lame. (478, 20 janvier)

自己が自然の中に融解して強く生存意欲を感じる瞬間がある。これは『背徳者』の病からの回復と再生の瞬間に類似している。それを喚起するのは森に囲まれた場所である。ここでは囲まれた隠れた場という意味では桃源郷的であるし、東洋的な自己の無化を連想させる体験が生じる。東洋と西洋との自然観は一般に言われるほどいつも対照的であるわけではない。

Par instants, les branches s'écartent; il y a des clairières que bientôt le printemps emplira de son enchantement. Ah! que je voudrais m'arrêter, m'asseoir, ici, sur le flanc de cette termitière monumentale, dans l'ombre obscure de cet énorme acacia, [...] Assurément je ne serais pas immobile depuis quelques minutes, que se refermerait autour de moi la nature. Tout serait comme si je n'étais pas, et j'oublierais moi-même ma présence pour ne plus être que vision. Oh! Ravissement indicible! Il est peu d'instant que j'aurais plus grand désir de revivre. Et tandis que j'avance dans ce frémissement inconnu, j'oublie l'ombre qui déjà me presse: tout ceci, tu le fais encore, mais sans doute pour la dernière fois.

(502)

従ってジツドの作品全体についてみれば、風景描写が減少したわけではなく、また風景が作者の感情に与える影響は大きい。しかし、虚構作品の中では風景は描写されているというよりは事物を表わす言葉のもつ象徴的意味によって喚起されており、従来の心象風景というには客体の自立性が高い。

次に、ブルーストにとって、風景は大きな位置を占め、問いかけの対象であり、象徴的な意味を含んでいる。しかも、その象徴的意味は読者に最終的には委ねられている。客体は主体の追求を限りなく逃れて行くのである。ジツドとは対照的に風景はテーマの中心の一つで、両者の作品は異なったものになっている。しかし、コロが詩について指摘通り、ジツドと共通して、客体と主体が乖離し、客体が独立し、最終的には主体が中心となって風景は様々な姿を見せる。具象から抽象へという平行性をみることができるのである。超現実主義の美学的な表現をみるように、主体そのものに関する疑問が広がっていく時代にあっては必然的な傾向といえるだろう。

両作家における風景の位置の違いは大きい。ジツドはより抽象画に近く、ブルーストはより風景画に近いと表現することことができるだろう。なぜこのよ

うに大きな違いが生じているのだろうか。プルーストは小説を総合芸術論の舞台として、あくまでも風景を執拗に描き、その意味を問いかけている。それに対して、ジッドの作品はジャンルの異なるものに分散され、いわば現実主義的な日記や旅行記と虚構の小説とに大きく分離している。そして後者において風景の場所は象徴という具象から抽出された抽象性と主観の中に吸収されて行く。

ジッドの描写に対する問いかけはヌーヴォー・ロマンへ受け継がれた。たとえば、アラン・ロブ・グリエ（1922-2008年）は心象風景を完全に否定した風景を描き出そうとした。『ゴム』（1953）『嫉妬』（1957）『迷路の中で』（1959）『ヌーヴォー・ロマンのために』（1963）はすべてこの試みのために書かれている。²⁷ マルグリット・デュラス（1914-1996年）の創作は両極端に分かれている。『辻公園』（1955）のように対話だけの演劇のような作品では匿名の出会いの場という地理的条件は大きな意味を持つが風景は大きな位置をしめない。一方で『モデラート・カンタービレ』（1958）のように心象風景を推し進めた形の小説も創作している。晩年の『愛人』（1984）のように両方の傾向を折衷した伝統的な小説が、客体と主体がある程度結びついた形で復活していると言えるだろう。²⁸

そしてプルーストの客体への問いかけはル・クレジオなど現代文学全体に受け継がれている。媒体の異なる美術の歴史は文学の歴史と完全に重なり合う訳ではないが、同じ論理をたどっていると言える。しかし、その表現はいずれの分野においても非常に多様である。もっと多くの作品の詳細な分析が必要だろう。

27 Alain Robbe -Grillet, *les Gommés*, éditions de Minuit, 1953; Alain Robbe -Grillet, *La Jalousie*, Minuit 1957; Alain Robbe -Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1961

28 Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, 1955; Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Minuit, 1958; Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984.