

プーレスト 『失われた時を求めて』 にみる風景美学

津森圭一

はじめに

本稿は、プーレスト『失われた時を求めて』にみる風景美学を考察するとともに、プーレストの作品を通して「風景」とは何であるかを明らかにする試みである。まずはフランス語で「風景」を示す語 *paysage* の定義を確認しておきたい。『グラン・ロベール』によると、「風景」(*paysage*) は、第一義として「自然が、観察者に対して提示する、土地の一部分、あるいは大地の広がり」とされている。第二義に、絵画における「風景画」のジャンルが挙げられている¹⁾。一方で、アラン・コルバンは、『風景の中の人間』において、「風景」とは「空間を読み、分析し、表象するやり方」と定義し、観察者の主観により重きを置いている²⁾。アラン・ロジェは、「風景」という語が、「土地」(*pays*) という語の派生形である点に注目し、「土地」は「風景」の「零度」であり、土地に向けられた視線に、芸術的な評価を伴った眼差しが加わって、初めて「風景」が誕生すると考える³⁾。ジャンヌ・マルチネが示すように、ただ単に「土地」を意味する *pays* に接尾辞 *-age* のついた *pays-age* 「風景」は、「土地の広がり」の『全体的な把握』を意味する⁴⁾。フランス語の「風景」は、当初は *paysage* という綴りで15世紀末に画家の用いる「通り言葉」として登場し、17世紀に、「土地の眺め」という意味が生まれた⁵⁾。語義の歴史としては、土地の広がりを再現したものである「風景画」から、そのモデルである「土地の眺め」へと意味が拡張していったのである。

ここで、マルセル・プーレストの「風景」について考察するにあたり、代表的な先行研究を確認しておきたい。アンドレ・フェレは、『マルセル・プーレストの地理学』において、プーレストの作品中における地理的描写が、土地の普遍的な性格の記述であるのに対し、風景描写は、時間の経過に従ってその様相を変える、土地のはかないイメージを記述する行為である、と捉えている⁶⁾。フランセズ・ヴァージニア・ファードウェルは『マルセル・プーレストの作品における風景』で、プーレストにおける「風景」は、多くの場合、自然を前にして直接に描かれるものではなく、記憶、想像力、夢にしながら描かれたものであることを強調している⁷⁾。ジョルジュ・プーレは『プーレスト的空間』において、プーレスト作品においては、さまざまな「風景」の断片が主人公の意識と無意識の間で漂っているという空間認識を指摘した⁸⁾。ヘンリー・コップマンは、『失われた時を求めて』における「自然感情」を分析し、自然に対する感受性と、天職 (*vocation*) への道筋とが、密接に絡み合っていると述べた⁹⁾。『マルセル・プーレスト辞典』のジュリエット・アシーヌによる「自然」(*Nature*) の項目によると、『失われた時を求めて』の主人公は、自らを孤独に置いたうえで「風景」を凝視し、詩的な言語で再現できる段階に至って初めて、小説家としての天職へと導かれるのであり、それを妨げる、社交や恋愛などの情念は、乗り越えるべき障害とみなされる¹⁰⁾。つまり、プーレストの「風景」観は、恋愛こそが自然へ

の感受性を高めると考えるロマン主義文学とは、一線を画するものであるという。フィリップ・アモンが、自然主義小説における描写の特徴として、窓や扉など、額縁の役割をはたす指標が風景描写の始まりや終わりで言及されていること、描写の間は物語の進行が停止することを挙げていたことを踏まえ¹¹⁾、アニック・ブーイヤゲは、ブルーストの描写は物語が進展するのに合わせて力動的になされると指摘している¹²⁾。

そこで本稿では、以上の語の定義や先行研究を踏まえつつも、言葉を媒体とする文学と、本来的に非言語的イメージから成る「風景」との間には、いかなる関係が存在するのかという点に着目したい。そこで、まずは、小説『失われた時を求めて』中の、プチット・マドレーヌと呼ばれる焼き菓子の挿話を通し、記憶の蘇りと「風景」とがいかに関わっているかを考察する。その後で、ブルーストにおける風景美学がいかなるものかについて、小説第一篇『スワン家の方へ』で、主人公が田園を散歩する場面を読みながら考えたい。

1. マドレーヌの挿話

まずは、マドレーヌ菓子と紅茶による無意志的記憶の蘇りの現象を、「風景」との関連で検討する。「無意志的記憶の蘇り」とは、「意志」とは関係なく、ある感覚をきっかけに、突然過去の記憶が蘇ってくることを指す。壮年の主人公「私」はある冬の日、パリの自宅で、母親に勧められ、一杯の紅茶にマドレーヌ菓子を浸して口に含む。すると得体の知れない幸福感に見舞われ、しばしの間、茫然自失となる。主人公の「私」は、この幸福感の原因をしばらく探り続ける。そして長い試行錯誤の時間の後、突如としてかつての記憶が蘇るのである。次の引用は、マドレーヌの味が、昔、田舎の親戚の家で味わったものと同じであることに主人公が気付く場面である――

それから突然思い出が現われた。その味覚はマドレーヌの小さなかけらの味だった。それはコンブレーで [...] こんにちはを言いレオニー叔母の寝室に行くと、叔母はお茶が菩提樹のハーブティーに浸したあとで、私にそれをくれたものだった。[...] そして、叔母がくれた菩提樹のお茶に浸されたマドレーヌのかけらの味が認められるや否や [...], すぐに、叔母の部屋のある、通りに面した古い灰色の家が、劇場の舞台装置のように、それが面している庭の後側の壁（そのときまで唯一私が思い出すことのできたそこだけ切り取られた壁面）に接する、両親のために建てられた小さな別棟に合わせりにやって来た。それから家と同時に、朝から晩まで、あらゆる天気のもとでの町が、昼食前にお使いに遣らされた広場が、私が買い物に行った通りが、天気の良いときに通った道が現れた。そして、日本人が、水を満たした陶器の鉢に浸して楽しむあの遊びのように、小さな紙切れが、それまでは見分けがつかなかったのに、水に浸されるや否や、伸び広がり、捻じれ、色づき、区別され、しっかりとしていて、識別可能な、花や、家や、人物になるのと同様に、今や、私たちの庭の全ての花々や、スワン氏の庭園の花々、ヴィヴォンヌ川の睡蓮、村の善良な人々、彼らの小さな住居、教会、コンブレー全体とその周辺、形と堅牢さを獲得したこれらすべてが町や庭となって、私のお茶の入ったカップから出てきたのだ¹³⁾。

ここでは田舎町コンブレーの「風景」の各断片が次々と主人公の記憶に蘇っていくさまが記述されている。ここで思い出の想起の原動力となっているのは味覚と嗅覚である。かつて、叔母が紅茶や菩提樹のハーブティーに浸してさし出してくれた小さなマドレーヌの味を味わった記憶から、その記憶の舞台となった場所（田舎の叔母の部屋）、それからそれに隣接する「風景」イメージ、つまり、叔母の「家」、それから「町」、また、町が包み込む、「広場」、「通り」、「道」、「花々」、さらには、「睡蓮」、「人々」、「教会」、そして最後には「コンブレー全体」と「その周辺」といった「風景」イメージが、換喩的なプロセスによって蘇ってくる。ところでこの一節には「日本人」の「遊び」の比喩が登場している。これは「水中花」呼ばれる玩具のことで、植物の茎や木片でできた小さな塊を水に浸すと、膨張し、やがて花開くというものである。ブルーストはこの玩具を、過去の視覚的記憶が一斉に花開くさまを説明するのに絶好の比喩として用いているのである。

ところで、土地の記憶を思い出すとは、かつて自分がながめた「風景」を思い出すという視覚的な経験である。一方で、この場面で問題となっている味覚、嗅覚、といった知覚は、「風景」イメージを直接喚起するわけではない。むしろ、味覚と嗅覚は、風景を描写するのに不向きな感覚と言うべきではないだろうか。また、マドレーヌの挿話でよみがえった「風景」は、主人公の眼前に広がるものではなく、記憶の中で展開するものである。つまり、視覚とは関係ない感覚を頼りにして、過去に抱いた視覚的イメージを再構成し、それを言葉によって記述することが、ブルーストにとっての「風景」の創造だといえるだろう¹⁴⁾。

文学を天職と考え、小説家を志す主人公「私」は、社交界や恋愛など、様々な経験をする。そして、結末部でようやく過去の記憶の蘇りの現象の価値を確信し、作品を書き始める決心をする。その決め手となるのが、記憶の蘇りがもたらす幸福感である。こうした経験を中心主題にしたのがブルーストの発想だったのである。では次に、小説中で実際の「風景」がいかに描写されているのかを見て行きたい。

2. 散歩中の印象

前述のように『失われた時を求めて』は、主人公が小説家を目指すという物語である。今度はこの小説家としての「天職」が、「風景」を通じて暗示されることを示したい。例えば散歩中、「風景」が視界に入るたびごとに、主人公は天職について省察する機会を見出す。しかしこの省察の内容が、単純に主人公の目線から語られるわけではない。この小説は、無意識的記憶の蘇りを体験した中年の語り手「私」が、年若い主人公「私」の経験や思考を回想形式で物語るという構造になっている。したがって、以下の分析のうえでは、一人称単数の「私」が、「主人公」を指すのか、「語り手」を指すのかを明確に区別して表記することにする。自己の文学に対する素質に疑念を抱いている主人公と、それを現在から回想している語り手とでは「風景」の捉え方が異なるからである。

では、第1篇『スワン家の方へ』第1章「コンブレー」において、主人公が独りで田園に散歩に行く場面を引用する――

家の壁、タンソンヴィルの生垣、ルーサンヴィルの森の木々、モンジューヴァンが寄りかかっている灌木の茂みは、傘やステッキの打撃を受け、歓喜の叫びを聞かされるのだった。それらの打撃や叫びはいずれも、私を高揚させる混沌とした観念の裏付けに他ならないのだが、時間のかかる困難な解明よりも、目先の結果へと向かう安易な横道の快樂を優先したことにより、光の中での休息に達することはなかった。[...] 初めて私は自分たちの持つ印象と普段の表現との間の不一致に直面したのだった¹⁵⁾。

主人公は雨上がりの「風景」の美しさに高揚し、持っている傘やステッキを振り回し、歓喜の叫びを上げる。語り手は、「家の壁」、「タンソンヴィルの生垣」、「ルーサンヴィルの森の木々」、「モンジューヴァンが寄りかかっている灌木の茂み」のような、「風景」の断片を列記しているに過ぎないが、それらは、主人公の「私」（主人公）を高揚させるも、「混沌とした観念」にとどまっている。その観念は、「時間のかかる困難な解明」への誘いであると語り手は述べる。しかし主人公は「目先の結果へと向かう安易な横道の快樂」に甘んじてしまう。つまり、「風景」イメージは、主人公にとっては意味不明な像のままにとどまっていると考えるべきである。語り手は、家の屋根が水面に反射する情景を前にした主人公の視覚的な経験を、次のように描写する――

瓦屋根は、太陽の光を再び反射させていた沼に、薔薇色の大理石模様をつけていたが、私はまだ一度もそれに注意したことがなかった。水面や壁の面で青白いほほえみが空のほほえみに答えているのが見えると、私は興奮して畳んだ傘を振り上げ、「ちえっ、ちえっ、ちえっ、ちえっ」と叫んだ。しかし同時に、自分の義務は、このような不透明な言葉だけにとどまっているのではなく、自分の恍惚感をより明解に理解することではないかと感じた¹⁶⁾。

沼の水面に瓦屋根が反射するさまを、語り手は隠喩を用いて「薔薇色の大理石模様」と言い表している。この隠喩は「私」が視覚的な像を「風景」と認識していることのあらわれである。また、「青白いほほえみ」が「空のほほえみ」に答えると表現することで、個別のイメージの間に関係性が生まれ、「風景」に統一感がもたらされると言えるだろう。しかし、この風景描写は、語り手の認識によるものであり、主人公にとっては、「自分たちの持つ印象と普段の表現との間の不一致」に気付く体験に過ぎないのである。語り手は、「水面や壁の表面で青白いほほえみが空のほほえみに答える」¹⁷⁾と述べているが、主人公は、家の屋根が水面に反射する情景を前にした感動を詞的に表現する術を持たず、その代わりに、「ちえっ、ちえっ、ちえっ、ちえっ」という、言葉にならない叫びを上げるのみだからである。このエピソードの終わりで、語り手は次のような見解を付け加える。「しかし私は自分の義務がこのような不透明な言葉（「ちえっ、ちえっ、[...]」）だけにとどまっているのではなく、自分の恍惚感をより明解に見ることではないかと感じた」。つまり、小説家としての天職を実現するには、自然からの呼びかけに対して、言語表現で応答する能力が必要なのであり、主人公は、いまだその能力を獲得するに至っていないと理解するべきだろう。その意味で、この場面における「風景」とは、ただ単なる背景でも装飾でもなく、「天職」の発見の端緒となるべき表現媒体であると見なせる。はっきりとしな

い印象に言葉による表現を与えること、それこそ「風景」の創造であるからである。

ところで、主人公は、小説中でしばしば「文学の素質」が自分には欠如しているという強迫観念にかられている。しかし、時として外界からの印象が主人公に突然歓喜をもたらす機会が訪れる。それが、以下のような別な散歩の場面である――

突如として、屋根や、石の上の日差しの反射、路の匂いが特別な歓喜を呼び起こし、私を立ち止ませたものだ。それらが、目に見えるものの向こう側に、何かを隠しているように見え、その何かは、掴み取りに来るようにと私に誘いかけてくるのだが、あらゆる努力にもかかわらず、私はそれを発見するには至らないのだった¹⁸⁾。

ここで記されているのは、主人公が「目にみるものの向こう側」に「特別な歓喜」を感じ、その実体が何なのかを把握しようとしている、ということである。主人公は、「目に見える事物の向こう側」を見通そうと試みる。この試みの後、「屋根の輪郭線、石の陰翳」が「閉じ蓋」¹⁹⁾のようなものとなり、その背後には何かが充満しているように感じられる。つまり、「風景」は、最初から可視的なものではなく、この「閉じ蓋」の背後に広がるものとされる。しかし、その解明は、以下の通り困難なものである――

これらの形、香り、あるいは色の印象が、その背後に隠れているものを見ることに努めるという私に課された良心の義務は、実に困難なものだった²⁰⁾。

また、その困難は次の悲観的な文言にも見出せる――

一度、家で私は他のことを考えたものだ。そのとき精神の中では（私が散歩の間に摘んだ花や人がくれた物が部屋の中に積み上げられるように）陽光の反射が戯れている石、屋根、鐘の音、葉群の匂いなど、実にさまざまにイメージが折り重なっていた。そのイメージの下では、発見するために十分な意思が私には備わっていなかった、予感された現実が、死に絶えて以来長い時が経っていた²¹⁾。

以上から、ブルーストにとっての「風景」とは、解読が必要な美学的な記号に等しいこと、また、現に見えるものとまだ見えないものとの間を行き来する意識であることがわかる。

天職が劇的なかたちであられるのは第7篇『見出された時』においてである。無意識的記憶のメカニズムが啓示された後にはじめて、主人公は創造行為に取り掛かる。「予感された現実」が明らかになると、自然の不可視の部分が感知される。かつてコンブレーでの散歩の最中に「はっきりとしない印象」を前にして主人公が行ってきた努力が次のように回想される――

すでにコンブレーで私は注意をこめて精神の前でイメージのようなものを凝視したものだ。そのイメージは私に、雲、三角形、鐘塔、花、小石などを見ることを強いたのだった。これらの記号の下には多分、私が発見するように努めているはずのものとは全く別な何か、

つまり、物質的な対象だけを表現すると信じられている象形文字のように翻訳すべき思考があると感じられたものだ²²⁾。

ブルーストにおける「風景」は、観察する主人公の精神と、引用中にある「雲、三角形、鐘塔、花、小石」といった視覚的对象が秘める「イメージ」を、象形文字のように解読する行為から生じる。ジャン＝ピエール・リシャールはこのような対象を、「解釈論的对象」(objets herméneutiques)²³⁾と呼び、その解読に努めることが対象にたどり着く唯一の手段であると述べている。「風景」は、直に見える視覚的な世界ではなく、解読、あるいは引用中にあるように「翻訳」の行為により生まれるものである。過去の記憶の蘇りも、視覚的な対象の解読と同じメカニズムで進行すると見なせるだろう。事物の「記号」を前にした主人公は、解釈の努力によって、それらが内蔵する不可視のものに到達する。その際、これらの記号が有機的に結びついて「風景」が生まれるのだと言えるのではないか。では次に、「目に見えるものの向こう側」が垣間見える瞬間を記したテキストを見て行きたい。

3. マルタンヴィルの鐘塔

『スワン家の方へ』におけるマルタンヴィルの鐘塔のエピソードは、「風景」イメージが風景描写として創出されるプロセスを示したものである。語り手は、散歩からの帰りに乗った馬車から、マルタンヴィルの村にある教会の2本の鐘塔を目にした経験を回想して以下のように述べる――

道が曲がるところで私は、マルタンヴィルの2本の鐘塔を見て、突然ほかのいかなる快楽にも似ていない特別な快楽を覚えた。鐘塔に夕陽が当たり、私たちの馬車の動きと道の曲折によって、鐘塔は位置を移動させているように見えるのだった。それから、丘と谷によってこれらの鐘塔から隔てられているヴューヴィックの鐘塔が、遠方のより高い台地の上に位置していながらも、2本の鐘塔のすぐ隣にあるように見えてきた²⁴⁾。

この情景を目にして歓喜を覚えた主人公は、その印象を散文詩として書き留める。その結果、この場面は、上記のごとく語り手による説明的な風景描写と、後に挙げるような主人公による詩的な風景描写の2部構成になっている。

語り手は移動中の馬車から見えるこれらの陽光に輝く鐘塔を目にして、「この動きの背後、この輝きの背後に、それらが含み持ち、同時に隠しているように思われる何か」²⁵⁾を予感する。この「何か」について、ガエタン・ピコンは「恍惚をもたらす対象は、対象がもたらす感覚ではなく、感じられるものの中に隠された、感じられるものの彼岸である」と解釈している²⁶⁾。この「感じられるもの」の「彼岸」の「風景」ヴィジョンを表現したのが、以下である。「間もなく鐘塔の輪郭線と、太陽に照らされた表面が、あたかも、一種の樹皮であるかのように破れ、その中に隠されていたものが少し現れ、私は直前まで存在しなかった考えを持つに至ったが、その考えは、頭のなかで、言葉となって表わされた」²⁷⁾。ここで記されているのは、目に見える

ものの表層が、「樹皮」のように引き裂かれ、その向こう側にあるものが姿を現す瞬間である。ところで、「言葉となって表された」というのが重要な点である。言うまでもなく、これは、「風景」が、「言葉」となって生まれる瞬間をとらえた記述である。また、この引用中の「樹皮」が、先に言及した「閉じ蓋」(couvercle)²⁸⁾とともに、目に見えるヴィジョンと、目に見えない隠されたヴィジョンとの境界線となっている。つまり、ミシェル・コロが主張するように、「風景」の中の「地平」(horizon)は見えるものと見えないものの境界線となっているのである。そして、主体は、想像力によって、「地平」の彼方にまでイメージを延長させて「風景」を創出しているのである²⁹⁾。この場面の「風景」も、可視的な領域と不可視の領域とを区切る観念上の「地平」の向こう側に対する想像力によって生み出されていると解釈することができるだろう。ところで、「風景は、いかなるものであれ、精神の状態そのものだ」³⁰⁾という、アミエルの言葉は、「風景」の内面性を例証する言葉としてしばしば引用される。しかし、外界がもたらす感覚がきっかけとなって生まれるプーレストの「風景」は、アミエルの考える「風景」とは異なるものであろう。プーレストの風景観は、むしろサルトルが『文学とは何か』で述べている以下の記述と通じるのではないだろうか――

ある風景に魅惑されるとき、その風景が私によって創造されたのではないことを私は知っている。しかし、私がいなければ、私の眼下、木々、葉むら、大地、草草の間でうち立てられた関係は全く存在しなかったであろうことも知っているのである³¹⁾。

今度は、語り手ではなく、主人公自身による風景描写の一節を見たい。文章自体、年若い主人公が作成した散文詩の引用という体裁になっているが、引用符の存在により、この一節は、額縁の中に描かれた風景画を思わせる。しかしこの描写は、客観的な地誌的描写でも、絵画のように静的なものでもなく、直接話法による語りによって時間性を獲得した、力動的な「風景」と言える。以下がその前半部の抜粋である――

「[...] [マルタンヴィルの鐘塔] に近づくのが実にゆっくりとしていたので、到達するのにまだかかるであろう時間について私は考えていた。とそのとき、突然、馬車は曲がり角を曲がり、鐘塔の足許に私たちを降ろした。そして、鐘塔が非常に乱暴に馬車の前に身を投げ出してきたので、私たちはその玄関にぶつからないよう停止するいとまもないほどだった³²⁾。[...]」

この一節は、移動する視点によって描写された、力動的な風景描写であると言えるだろう。主体が鐘塔という対象に接近し、「到達」する過程が、主人公の主観によって表現されている。上の引用に続く部分が以下である――

「[...] 私たちは道を進んだ。つい先ほどからすでにマルタンヴィルを去り、村は少しの間付いてきた後に消え去っていた。その間、私たちが去っていくのを眺めながら、マルタンヴィルとヴェーヴィックの鐘塔は、地平にその姿だけを残し、別れの合図として、陽に照らさ

れた頂を、まだ振り動かしていた³³⁾。[...]。』

鐘塔は、視界の奥、地平から現れて、主人公に、詩的散文を執筆する契機を与えたあと、再び「地平」の奥へと消えていく。ここで重要なのは、眺望の中での「地平」の機能である。地平の向こうから出現した「風景」が、やがてまた地平の彼方へと消えていく過程が、塔を擬人化することで、生き生きと記述されている。

アンリ・ボネは、芸術家となることを運命づけられた主人公のヴジョンは本質的に「表現」へと向かっていると断言する。視覚的に感知された印象を、言葉による表象へと変換させることで、事物の本質にたどりつき、そのことによって幸福感が生み出されるという³⁴⁾。実際に語り手は、「風景」を言語で表現することの快楽を、次のように述べている。「マルタンヴィルの鐘塔の背後に隠れているものは何か美しい文と同類のものであるに違いないとは思ひもしなかった。というのも、私に快楽をもたらす言葉の形でそれが出現したからだ」³⁵⁾。エリアヌ・ブケーはこの一節が「同じヴィジョンを対象とした二つの描写」である点に着目し、「鏡合わせに繰り返されるこの2つの描写のうち、1つは回想としての過去に向かい、もう1つは執筆行為を行う未来に向かっている」と述べている³⁶⁾。文学における「風景」は、知覚した外界の諸要素を統合する、「語」の連なりとしての「文」として存在する。ブルーストにおける「風景」とは、言葉の連鎖を生み出すこと、つまり執筆によって「風景」を生み出す行為そのものであると言えるだろう。

さらには、『見出された時』の次の一節を読むと、「風景」そのものを再現することが、芸術作品を創造することのアレゴリーとなっていると考えることもできる——

結局のところ、マルタンヴィルの鐘塔を見たときにもたらされた印象にしろ、不揃いな二つの敷石や、マドレーヌの味の記憶の蘇りにしろ、それぞれの事例においては、そのような感覚を、同様の法則や観念の記号として解釈しようと試みなければならなかった。それは、思考することによって、つまり、私が感じたことを、薄暗闇から取り出し、精神的な等価物に変換することによってなされるのだ。ところで、私には唯一と思われるこの手段こそ、芸術作品を制作することにほかならないのではなかったか³⁷⁾。

ここでは、具体的な「風景」として結実する印象や記憶の蘇りを、「精神的な等価物」に変換することで、「風景」が芸術作品として結晶化するという考えが表明されている。それゆえこそ、ブルーストの風景描写へのこだわり³⁸⁾は、ただ単に思い出されたものを記述するという次元を超えた、作品生成の根幹をなす事柄であると言えるだろう。

結語

ミシェル・コロが述べるように、19世紀前半のロマン主義において、「風景」とは、主体が自己から抜け出し、周囲の環境へと広がる経験であった³⁹⁾。世紀半ばに、産業革命や科学の進歩により広まった実証主義的、唯物論的な思想を背景とした写実主義の時代には、絵画や文学に

おける「風景」は、対象をできる限り客観的にとらえたものとなった。一方で、ボードレールはこの風潮に対する疑念を表明し、「風景」は芸術家がそれに付与する観念や感情によって美しくなると主張した⁴⁰⁾。19世紀末の象徴主義芸術における「風景」は、「魂」を映し出す鏡とみなされ、精神の内面を浮き彫りにするものとなった。

ロマン主義や写実主義の継承者であり、象徴主義の同時代人であったプルーストは、以上に述べた「風景」の多義性と風景構造の変遷に敏感であったはずである。しかし、プルーストの「風景」は、事物を客観的に記述する写実主義的風景とは違い、「風景」に向けられた眼差そのものに依拠するものである。また、象徴主義的風景とは違い、外界の事物がもたらす感覚に支えられたものである。かつまた、網膜に映った映像をそのまま再現したものである印象主義的風景とは異なり、過去の記憶であれ、地平の彼方であれ、通常は目に見えないものを記述したものである。

最後に、プルースト的「風景」の典型とみなすことが可能な、コンブレーのサン＝チレル教会の鐘塔の「風景」を確認することで結論としたい。コンブレーの町に近づく主人公にとって、「サン＝チレル教会の鐘塔は、かなり遠くから、地平に、その忘れがたい姿を刻みつづけているのが認められた」⁴¹⁾とある。その後も作品に通底する情景として、鐘塔のある「風景」は「等価物のない存在」⁴²⁾とみなされ、その唯一の存在が記憶に刻印されることになる。つまり、「地平」を境にして、こちら側で視覚を働かせる主体と、彼方の普段は見えない世界から時折垣間見える対象、この双方の関係を、言葉によって表現することが、『失われた時を求めて』における「風景」であると考えられるのではないだろうか。

注

- 1) “ 1. Partie d'un pays, étendue de terre que la nature présente à l'observateur. ” “ 2. Figuration picturale et graphique d'une étendue du pays où la nature tient le premier rôle [...] ” (*Grand Robert*)
- 2) Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 11.
- 3) Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.
- 4) Jeanne Martinet, “ Paysage : signifiant et signifié ”, *Lire le paysage, lires les paysages*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1984, p. 62.
- 5) “ Paysage, mot commun entre les peintres ”. Voir Catherine Franceschi, “ Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes ”, *Les Enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, coll. “ Recueil ”, n° 8, 1997, p. 78.
- 6) André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, avec index des noms de lieux et des termes géographiques, Paris, Sagittaire, 1939, p. 64.
- 7) Frances Virginia Fardwell, *Landscape in the Works of Marcel Proust*, Washington, D. C., The Catholic University of America Press, n° 35, 1948, p. 193.
- 8) Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 20.
- 9) H. Kopman, “ L'Attrait et l'appel de la nature chez Proust (analyses des passages de beauté naturelle, surtout d'ordre botanique, dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust) ”, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 19, 1969, p. 821.
- 10) Juliette Hassine, “ Nature ”, *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 682-684.

- 11) Philippe Hamon, “ Qu'est-ce qu'une description ? ”, *Poétique*, n° 12, 1972, p. 467-468.
- 12) Annick Bouillaguet, “ Structures proustiennes de la description ”, *Marcel Proust 1*, textes réunis par Pierre-Edmond Robert, Paris, Lettres Modernes/Minard, 1992, p. 96.
- 13) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 4 vol., 1987-1989, t. I, p. 46-47.
- 14) マドレーヌの挿話のテーマ的、生成論的な側面については以下を参照のこと。吉田城, 「紅茶とマドレーヌ——時間の超越」, 『『失われた時を求めて』草稿研究』, 平凡社, 1993年, 75-95頁。とりわけ83頁には、記憶によって蘇るものは本質的に視覚的な映像である旨述べられている。その根拠として、注(415頁)で、『プチ・ロベール』における「記憶」(mémoire)の定義(「過去を過ぎ去ったものとして想像する se représenter ことを可能にする心的機能の総体」)に即し、そもそも représenter という動詞が「不在の現実のイメージを心に浮かべること」(同辞典)と定義されることが挙げられている。無意志的記憶の現象の哲学、思想的背景については以下の論考も参照のこと。鈴木隆美, 「無意志的記憶の思想的背景—ブルーストのイデアリズム—」, 『思想』, 特集「時代の中のブルースト——『失われた時を求めて』発刊100年」, 岩波書店, 2013年11月, 67-89頁。
- 15) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 152-153.
- 16) *Ibid.*, t. I, p. 153.
- 17) ジャン・スタロビンスキーは、この一節における風景表現の構造を以下のように図式化している。「この情景を「再現」することが、その瞬間において望まれるが、実現せず、その怨恨のみが表現される。我々が読む一節は、それを事後的に再現したものである」(Jean Starobinski, “ La Littérature et la beauté du monde ”, *Diogenes*, n° 160, octobre-décembre 1992, p. 51)。また、スタロビンスキーは、この引用箇所「ほほえみ」に、フロマンタン『昔日の巨匠たち』の中で、ロイスダールの「ドゥールテデー近くのウエイク風車」について記された「遠方から照らされた陽光が、ほほえみのように、雲の表面を照らしにやってくる」という一節からの影響を読み取っている (*ibid.*, p. 52)。
- 18) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 176.
- 19) *Ibid.*, t. I, p. 176.
- 20) *Ibid.*, t. I, p. 177.
- 21) *Idem.*
- 22) *Ibid.*, t. IV, p. 457.
- 23) Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 160-162.
- 24) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 177-178.
- 25) *Ibid.*, t. I, p. 178.
- 26) Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 158.
- 27) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 178.
- 28) *Ibid.*, t. I, p. 176.
- 29) ミシェル・コロは『架空の地平』において次のように述べている。「視界を隠蔽する地平は、精神の眼には開かれている。地平は、感覚にとっては極限であるが、感覚に訴えかける存在でもある。見えないものがイメージを促すのである。見える風景は下絵に過ぎず、想像力の働きによって延長されるべきものである。」Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I. XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 16.
- 30) Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, texte établi et annoté par Philippe Monnier avec la collaboration de Pierre Dido, Lausanne, L'Âge d'homme, t. II, 1978, [“ Dimanche 31 octobre [18]52 ”], p. 295.
- 31) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* [1948], Paris, Gallimard, coll. “ Folio Essai ”, 1985, p. 58.
- 32) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 179.
- 33) *Ibid.*, t. I, p. 179-180.
- 34) 「3本の鐘塔の例において、快樂は、その表現となるべく待機していて、それが唯一表現できる事物

の現実へと到達することを可能にする言葉に由来するものであり、またその言葉そのものに存するのである」(Henri Bonnet, “ Réponse à Willy Hachez ”, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1712)。

- 35) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 179.
- 36) Éliane Boucquey, *Un chasseur dans l'image : Proust et le temps caché*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 35.
- 37) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. IV, p. 457.
- 38) そのこだわりは、作品の内部構成や、文体彫琢へのこだわりとなって表れる。
- 39) Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 46.
- 40) 「1859年のサロン」に次のような記述がある。「私たちが風景と呼ぶある樹木、山岳、水面、家などの集まりが美しいのは、それ自体によってではなく、私によって、私自身のおかげによって、私がそこに付与する観念や感情によってである」(Charles Baudelaire, *Œuvre complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1976, p. 660)。
- 41) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. I, p. 62.
- 42) *Ibid.*, t. I, p. 65.

