

ブルーストと樹木

津森, 圭一
新潟大学人文学部 : 教授

<https://doi.org/10.15017/7402164>

出版情報 : Stella. 44, pp.109-134, 2025-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



プルーストと樹木

津 森 圭 一

『失われた時を求めて』においては、風景のなかの事物を人間に見立てたうえで、その事物と主人公とが対話をする挿話が散見する。擬人法と頓呼法を組み合わせたこうした語りは本小説の風景描写の特徴のひとつであり、作家の風景美学を理解するうえでの鍵のひとつとなっている。

『スワン家のほうへ』第1部「コンブレ」で、少年の主人公は、コンブレを発つ日にサンザシの生垣までおもむき、灌木の花々に別れの挨拶をする¹⁾。第2篇『花咲く乙女たちのかげに』第2部「土地の名——土地」で、バルベック近郊のレ・クルニエと呼ばれる地で、葉盛りのサンザシを目にした主人公は、コンブレで花咲く姿を思い出しながら、「灌木の葉」との会話に一時を費やす²⁾。このような対話が成立せずに終わる例もある。『ソドムとゴモラ』第2部のバルベック滞在においては、周辺の田舎の街道が「幻影」に満ちていると主人公には感じられる。「幻影」とは、芸術家としての生活に主人公を導くべく呼びかけてくる精霊のような存在であるが、こうした「幻影」は樹木の姿となって主人公に語り掛ける——「[...] ナシ、リンゴ、ギョリュウのような道端の木々が私より長く生き残ることに思いを馳せていると、これらの木々から、永遠の休息の時を知らせる鐘が鳴らないうちに仕事に取り掛かるようにと忠告を受けているように感じられるのであった」³⁾。しかしこのような木々の「忠告」は、主人公がバルベックでの社交生活に順応すると威力を失う。とりわけ、この社交生活の舞台であるラ・ラスプリエールのヴェルデュラン夫妻宅で、ブリショから周辺の土地の語源の知識を得ることで、地名そのものが放つ神秘的な魅力も消え去ってしまうと語られる⁴⁾。結果として主人公は木々からの呼びかけに耳を傾けられなくなる。

1899年末に書かれたと推測される評論断片「[詩人とはかない人間]」では、サクランボの木の前に立ち、これを眺める人物に、木の像が「二重」に見えるという挿話が語られる——「彼はこの木の前にとどまるが、彼の探し求めるものはおそらく木の彼方に存在する」⁵⁾。眼前に確かに存在する木のみならず、その

木の像の向こうに存在する何かを発見しようとしている点で「二重」だというのである。上記の灌木や樹木への呼び掛けや、本稿で検討する線路沿いの木々およびユディメニルの3本の木の場面の原型となる挿話である。

本稿では、樹木がこのような描かれ方をする意義を明らかにするために、まず『見出された時』で主人公が木々に呼びかける一節（「木々よ、お前たちは私に言うことはもう何もない […]」）に着目し⁶⁾、この挿話の意図を探る。次に、ラスキンとの関連を探ったうえで、フォンテーヌブローの森の樹木を表現した作家たちの系譜のなかにプルーストを位置付ける。最後に、作家にとって樹木への関心の帰結とも言うべき『花咲く乙女たちのかげに』のユディメニルの3本の木の場面を検討し、プルーストが描く樹木とは何かについて、ひとつの解釈を示したい。

「木々よ、お前たちは私に言うことはもう何もない」

自然からの呼びかけに耳を傾けることは、その印象を喜びとともに感受し、それを詩的な言語で記述する能力があるかどうかを試す機会である。しかし『見出された時』において、多くの年月を過ごした療養所からパリに戻る旅路で、列車の車窓から風景を眺めながらも詩的な喜びを覚えることのない主人公は、自身に文学の才能が欠けているという思いに浸されてゆく。前に滞在したタンソンヴィルでゴンクール日記の一節を読み、文学そのものが空虚で虚偽に満ちたものであると実感されたことが想起されると、この幻滅は一層大きくなる。とそのとき、列車は田園の只中で停止する。主人公は、線路に沿って植えられた木々に向かって、心のなかで次のように呼び掛ける――

木々よ、 […] お前たちは私に言うことはもう何もない。私の冷めた心には、お前たちの言うことはもう聴こえない。でも私はこうして自然の只中にいる。それなのに、私の眼が光輝くお前の頂の部分、暗がりに包まれたお前の幹から分け隔てる線を認めるのは、冷め切って退屈した気持ちを抱きながらなのである。かつて私は自分が詩人であると思うことができたが、今はそうではないことがわかっている。おそらく無味乾燥な私の人生の新たな局面で、自然は私に何も語りかけてはくれないだろうが、人間は私に創意をもたらせてくれるだろう。しかし私が自然を歌うことができたかもしれない年月が戻って来ることは決してないだろう。⁷⁾

この一節はいかに構想されたのか。木々が「言うこと」とは一体どのようなこと

なのか。さらに、木々にはもはや何も「言うこと」がないと感じられるのはなぜか。そして、この挿話の真意はどこにあるのか。

この場面では陽光に照らされた木々の「頂の部分」と、影となっている「幹」との明暗の対照性および両者を隔てる境界線である「線」に注意が向けられる。しかし語り手はそれらを描こうとする熱い思いが沸かない。かつて詩人として自然を詠うことができた頃が思い起こされるが、その当時と比較し、今や自然を詩的な文で表現する能力が枯渇したと実感され、失望しているのである。さらにここでは、木々の呼びかけに応じ、自然を詩的な表現で詠うことができない代わりに人間社会を描き出すという別な道が提起される。

ところで、創作手帳カルネ 1 と草稿帳カイエ 58 に、この木々への呼びかけの場面の下書きが存在する。前者は 1908 年 7 月に執筆されたものである――

木々よ、お前たちは私に言うことはもう何もない。私の冷めた心には、お前たちの言うことがもう聴こえない。私の眼はお前たちを影と光の部分とに分ける線を冷たい気持ちで認める。今、私に創意をもたらすのは人間だ。お前たちのことを詠った私のもうひとつの人生は決して戻って来はしないだろう。⁸⁾

語り手は、木々の影の部分と陽光の当たる部分とを分け隔てる線の存在を指摘しながらも、詩人として木々の魅力を歌う能力が欠如していることを実感している。『見出された時』におけるよりも簡潔に、自然から創意を汲み取ることができないことへの失望が表明されていたのである。

ジャン＝マルク・カラントは、「お前たちのことを詠った私のもうひとつの人生」とは、作家にとって、「自然」が重要な主題として念頭にあった『ジャン・サントゥイユ』執筆時期（1895-1900 年）を暗示すると述べる。また「私に創意をもたらすのは人間だ」という記述を、友人アルビュフラ宛ての書簡で執筆計画中の小説のひとつとして挙げられている、人間社会の風俗を扱う「パリの小説」の構想と関連付ける⁹⁾。つまりカルネ 1 の一節は、作家が自然を詠う詩人になることを永久に放棄し、人間社会の風俗を描く小説家となる道を探っていた事実の現れであるという。

ところで、この場面は後に無意識的記憶として蘇るべく配置されたものでもある。木々への呼びかけの場面における失意は、予期しない偶然によって、同様の感覚に再会することで救済される。まず、1910 年 12 月に執筆されたとみられ

るカイエ 58 の該当箇所を引用したうえで、その直後に位置する無意識的記憶の場面との関係を確認したい――

ああ木々よ、お前たちは私に言うことはもう何もない。私の冷めきった心はもうお前たちを感じ取ることができず、私の眼差しはお前たちの影の部分と光の部分とに分け隔てる線を認めるのも冷めた気持ちによってでしかないので、その記録を書き留めようとしても全くもって無駄であろうし、あまりに退屈であるので誰も喜ばせることはできないのである。今、何か私に創意をもたらし得るものがあるなら、それは人間の思想であり、美学である。〔…〕私がお前たちに向って歌うことができたかもしれない時代は随分前に終わった。お前たちが私にもたらすことができたはずの創意は決して戻って来ないだろう。¹⁰⁾

カルネ 1 よりも『見出された時』に近い記述内容であるが、前後の文脈は『見出された時』とは若干異なる。カイエ 58 では、この箇所の直後、語り手は木々を見たときの憂鬱な気持ちを思い出しながら、その要因は想像力の欠如のせいではないかと考える。また「人間の思想」や「美学」が語り手に創意をもたらし得るものとして挙がっている。その直後、主人公は招待されたゲルマンの館に赴く場面となる。館に到着後、使用人がスプーンをあやまって皿に当てて出した音によって、ハンマーが線路を叩く音が、また同時に車窓から望まれた風景の記憶が喜びとともに蘇る¹¹⁾。

『見出された時』では、上記の木々のよびかけの一節と無意志的記憶の蘇りの場面の間に、ゲルマン家の館に行く前にシャンゼリゼ公園に立ち寄る挿話が挟み込まれるが、スプーンが皿に当たる音が無意識的記憶の蘇りの呼び水となり、田園の只中で列車が停止した時に見た木々の光景が蘇るのは共通である。そこでこの田園の只中での列車の停止というモチーフを軸に、諸版の註釈を参考にしながらこの場面の生成過程を整理しておきたい。

まず、カルネ 1 の木々への呼びかけのメモの前後には列車の停止への言及は存在しない。この要素が初めて描写されるのはカルネ 1 のメモに沿って書かれた『サント＝ブーヴに抗して』『〔知性についてのメモ〕』（旧プレイヤッド版の「序文草案」）（1908 年 11 月から翌年夏にかけて執筆）の次の一節である――

旅の身であったある日、客車の窓から、目の前を過ぎゆく風景の印象を抽出しようと努めたことがあったことを思い出す。田舎の小さな墓地が過ぎて行くのを見ては書きとめ、木々に降り注ぐ日射しの縞模様や、『谷間の百合』の花々のように道に咲く花々

を記録したものだ。それ以来私は、縞模様の日射しが降り注ぐ木々に再び思いを馳せながら、この一日のことを思い起そうとしばしば努めたものだ。私が言わんとするのは、この一日「そのもの」であり、その冷たい幻影ではない。どうしてもそれを成し遂げられず、うまくいかないことに私は絶望していた。別のある日、皿の上にスプーンを落とした。するとあの日、停車した列車の車輪を叩く転轍士のハンマーとまさに同じ音が生み出された。同じ瞬間に、この音が響いた焼け付くほど目を眩ませるくらいに日射しが強かったあの時間、詩情に包まれたあの日全体が私に蘇った〔…〕。¹²⁾

語り手は列車から見えた線路沿いの「木々に降り注ぐ日射しの縞模様」を思い出し、詩的に表現しようと努めるがうまくいかない。しかし別な日に皿の上にスプーンを落としたときの音の感覚によって不意にこの光景が蘇り、その詩情を表現する契機となることが示される。このモチーフは、次に述べるカイエ 26 (1909 年 6 月から 1910 年夏の間に執筆) の一節に引き継がれる¹³⁾。

カイエ 26 では、極めて暑い日に乗車中のコンブレー行きの列車が田園の只中で停止し、乗務員が線路をハンマーでたたく場面が描かれる¹⁴⁾。主人公はドア越しにさまざまな種類の花を見る。周囲からは詩人が描写するような見事な場所だと言う声がする。主人公も心中でこの情景を描写しようとするがうまくいかない。文学も自然も不毛であるとの思いが募り、自分には想像力が欠けているのではないかと自問する。次に、主人公が森のなかで家庭教師から幾何学のレッスンを受ける場面となり¹⁵⁾、このレッスンが中断した箇所で次のように記される——「私は木の幹の半分の高さまで浸している光を眺め、これを表現しようと努めたが、コンブレーへと私を運ぶ列車で感じたのと同じ倦怠感を覚えたし、文学に対する私の凡庸さと倦怠感を同じくらい深く覚えた。その列車で、私は花咲く美しい道に、わずかな詩情さえ見出すことができなかったのであった」¹⁶⁾。この直後に主人公は、おやつのタルトと食べようとして、あやまってフォーク（直後にはナイフと表記）を皿にぶつけて音を立てる。この音が、突如としてかつて田園の只中で停車した列車をとりまく風景を蘇らせるのである。それまで感じていた倦怠感が消え去り、主人公はすぐにでも帰宅してこの光景を詩的な文にして書き残したいという衝動に駆られる¹⁷⁾。つまり、思いがけない聴覚的な刺激によって、列車から望まれた風景の詩情を表現したいという願望が生まれるのである。カイエ 26 のこの挿話は、「コンブレー」のゲルマンのほうへの散歩で主人公が風景を詩的な文章として書き綴ろうとする一連の試み

に組み込まれることになる¹⁸⁾。なお、このカイエでは田園で列車から眺められるのは花々であり、樹木ではない。一方で、ナイフないしフォークが皿に当たる音によって、線路際のハンマーの音の感覚が蘇る体験をする森のなかでは、花々は登場せず、木の幹に光が当たる情景が描かれる¹⁹⁾。

このカイエ 58 では列車の停止と木々への呼びかけという 2 つのモチーフが結合する。列車は「フランスで最も美しい」という評判の田園の只中で停止する。主人公は停止した列車から夕方 5 時の夕日が「木々の幹のある程度の高さのところまで照り付ける」のを凝視する。それから「木の幹に照り付ける光の黄金色の帯や樹木の斜めの輪郭線を正確に描写しようと努める」ものの、喜びも熱意も生じない²⁰⁾。それで、上に引用したとおり「木々よ、[….]」と絶望的な気持ちで呼び掛けることになる。ところで、カイエ 26 における家庭教師によるレッスンおよびタルトを食べる挿話はカイエ 58 には存在しない。また小説の主人公が無意思的記憶の蘇りを経験するのは、カイエ 26 のように森のなかではなく、すでに記したようにゲルマンの館においてである。この設定が最終的に『見出された時』でも踏襲されることになる。

ここでまとめよう。「[知性についてのメモ]」では田園で木々や花々をその場で書き留めたうえで、後日、その一日「そのもの」を再現しようと努めてもうまくいかない。それがカイエ 26 では田園の花々を直に見ても喜びを感じないという設定に変更され、さらにカイエ 58 では田園の木々を直に見ても喜びを感じらないという内容になる。木々そのものに夕陽が当たるさまを実地に詠うことは不可能であると主人公が痛感する設定は、試行錯誤を経て徐々に形作られていったことになる。ところで、自然からの詩的なメッセージを受けとめ、記述する才能は、後述するようにラスキンからの教えに基づくロマン主義的な性格を帯びたものである。そこで次章では、ラスキンの自然描写、とくに樹木の描写の特徴を確認し、その背景にいかなる美学があるのかを探りたい。

ラスキンの影響

田園のなかでの列車の停止時に樹木を眺めるというプルーストがこだわるモチーフのそもそもの源泉は、アネット・キトレジが十全な根拠とともに示したように、ジョン・ラスキンである²¹⁾。以下、キトレジの論を参照しながら検討したい。プルーストは特定の樹木名を指し示すことをしないが、ラスキンがポ

プラとヨーロッパヤマナラシ（いずれもヤナギ科ヤマナラシ属の落葉高木）に対して見せる好みに着目していることにも注意したい²²⁾。

ラスキンの没した直後、1900年2月13日に『フィガロ』紙に掲載されたプルーストによる追悼記事「フランスにおけるラスキン巡礼」では、ラスキンが晩年に執筆した未完の自伝『プラエテリタ』が引用される。そこにポプラの木々が登場する²³⁾。ロンドンからパリに向かう旅行者がアブヴィルとアミアンの間で車窓から望む風景を記した箇所である——「列車がふたたび動き始めるとき、新聞からひととき目を上げることをもし旅行者が望むなら、横断している沼沢地のニレやポプラの木々を見下ろしている〔…〕四角い2つの塔を見ることができだろう」²⁴⁾。ラスキンが北フランスの平原のポプラ並木に言及する例は他にもある。次の引用は、プルーストが仏訳を刊行した『アミアンの聖書』の第1章冒頭近くで、語り手がブーローニュ＝シュル＝メールからパリへの鉄道での旅について語る場面である——

潟湖の島々を別にすると、フランスの「河の女王」は、大体ヴェネツィアそのものと同じ広さである。潮の満ち干のある緩慢な流れではなく、鱒のいる美しい11本の流れに横切られ〔…〕、その水の流れは、数々の街路を横切って渦を卷いた後にまた合流するのだが、サン＝ヴァレリーの砂地に向って〔…〕下るところでは、ヨーロッパヤマナラシの森やポプラの木立に縁どられている。その優美さや陽気さは、正しい人間の人生のイメージと同様、壮麗な並木道から湧き出しているように思われる。²⁵⁾

ここではポプラとヨーロッパヤマナラシの双方が登場するが、訳者プルーストは「ポプラ」の語に以下の註を付けている——「すでに『近代画家論』で「アミアンのポプラの木々の清澄な素朴さと優美さ」が取り沙汰されている〔…〕」²⁶⁾。実際にプルーストが指示した箇所は、『近代画家論』第4巻20章「山岳の栄光」である²⁷⁾。訳出して掲げる——「平原のただなかでは、例えばそれらに、つまりアミアンのポプラにまさに属する樹種に、優美さにとまなう清澄な純朴さを認めることが可能である。そうした純朴さは、〔…〕いかなる荒涼とした起伏ある土地よりも、優美さの溢れるさまそのものを追究するうえでの助けとなる」²⁸⁾。ラスキンは平原の樹木の有する優美さを評価する。プルーストは、山岳風景を随所で賛美するラスキンが、北フランスの平原のポプラに対して持つこだわりが重要と考え、特記するに値すると考えたのであろう²⁹⁾。

さらにラスキンから例を挙げたい。ライブラリー・エディションのラスキン全集の上記の一節には脚註が付され、1856年に刊行された『近代画家論』第3巻8章「古典的風景について」が参照すべき箇所として挙げられている。『オデュッセイア』でポプラやヨーロッパヤマナラシ等の木々がどのように描かれているかを通覧する一節である。まずラスキンは「私が思い出す限り、いかなるホメロスの風景も、美の印象を引き出すはずのものであり、泉、草地、小暗い木立を含む」と述べたうえで³⁰⁾、『オデュッセイア』から計3か所の風景描写を紹介していく。第一のものは、第5歌のカリュプソの住む洞窟の描写である。この洞窟の入口は果実がぶら下がる葡萄の樹で隠され、ハンノキ、ポプラ、イトスギに周囲を囲まれていると語る³¹⁾。第二に、第6歌、パイエケス人の国の王アルキノオスの庭園では、いっぽうの側に葡萄の木々が並び、もういっぽうの側には梨、林檎、無花果の木々が植えられていると言及される³²⁾。第三のものとして、ラスキンは、さらにイタケ島でオデュッセウスの父親、老いたラエルテスが管理する庭に触れる。かつて「13本の梨の木、10本の林檎の木」を父親から贈られたことを息子が記憶していたことで父親が息子を認識する挿話にも触れられる³³⁾。そのうえでラスキンは、二番目に挙げたパイエケス人の国の風景に立ち戻り詳説する。まずアルキノオス王の娘、王女ナウシカアについて語る。オデュッセウスは、王女をデロス島のアポロン神殿のナツメヤシの木に喩えるが、ラスキンによると、オデュッセウスの刈り込まれた生垣やまっすぐな幹に対する好みに基づいた讃辞であるという。この直後でラスキンは以下のように述べる――

〔…〕王女〔ナウシカア〕は〔オデュッセウス〕の讃辞を嬉しく思い、自分が父王に彼のことを話すことができるまでは街の外で待つように頼む。王女が彼を導く場所は、また別の理想の風景であり、道端からほど近く、「ヨーロッパヤマナラシの美しい木立、泉、そして草地」から成っている。事実こうした光景はフランスの平原を通る、かなり見下されている道筋で、旅行者が各瞬間に目にするものとほとんど似通ったものである。たとえば、アラスとアミアンの間の鉄道からの光景であるが、それは私に言わせると、多様な群れをなす優美な数多くのポプラの並木道であり、その優雅さは相当なものである。平坦な草原と迷宮のように入り組んだ小川の上に、揺れ動く甘美な影を投げかけられている。³⁴⁾

このように、ポプラやヨーロッパヤマナラシが優美であるのは、微風でも葉が

揺れ動き、音を立てる性質にも起因する。ラスキンは、アルキノオスの宮殿で働く 50 人もの使用人たちの、羊毛を紡ぐ者の手の動きが、ホメロスによって「背の高いポプラの木の葉群」が揺れる様子に喩えられている点に着目する³⁵⁾。ラスキンはこの一節の終盤で次のように記す――

平坦な土地の素朴な爽快さと豊かさのなかには、また、そこにある直立した淡い色の木々や静かに下降する小川のなかには、一般に人間の精神を満足させるのに足るものがあると思われる。だから私はホメロスに大いに感心するのだ。風景における「優美溢れるさま」という言葉の意味を芸術家たちに十全に教えなければならないなら、私は彼らをイタリアでもギリシアでもなく、アラスとアミアンの間のポプラの木立へと送り込みたいと思うほどなのである。³⁶⁾

ホメロスは山岳よりも草原や田園の風景を描くことを好むとラスキンは結論付けている³⁷⁾。しかもこの平坦な田園風景を、ポプラ並木のある北フランスの平原風景に繰り返し結びつける。ところが、こうしたイメージの基層には、ホメロスの語るナウシカア王女あるいは宮廷の女性たちの優美な身なりや仕草が存在するのである。『見出された時』の木々への呼び掛けの場面において、鉄道路線の走る平原風景を背景に、優美な姿で屹立する木々の情景がモチーフとして採用されたのには、ラスキンを通したホメロスの影響を認めることができるだろう。ポプラやヨーロッパヤマナラシの少しの風で打ち震え、音を立てる特徴（本稿註 22 を参照）も、樹木に潜在的に言葉を発する役目を担わせ、これに呼び掛けるモチーフを形成するのに寄与しているはずである。

ラスキンは、『近代画家論』の随所で画家が樹木をいかに描くべきかについても語る。第 1 巻第 4 部第 1 章「植物の真実」には、プルーストが樹木を観察するうえでの教訓として汲み取ったはずの記述が散見する。例えば、自然の樹木は、その下部から見ると「そのなかに分散した光を透過させ、空まで突き抜けて見せてくれる」という³⁸⁾。実際に、ターナーの《マルリー》で描かれる並木には、「光と葉群が混ざって霧がかかったようなぼんやりとした深さ」があると記される³⁹⁾。さらに第 4 巻第 9 章「仕上げ」では、幹の陰影の表現について見解を記す――「[...] 幹の輪郭は、それ自体が、影が存在するところでは、影の残りの部分から浮き立つことがなく、輪郭がいまだ必要なところでは、光のなかでのみ見えるような、繊細さをもって描かれなくてはならない」⁴⁰⁾。樹木の葉群およ

び幹に当たる光の具合や明暗をいかに描写するかについては、絵画の姉妹芸術である詩においても留意すべきこととして意識されたはずである。『見出された時』の「木々よ、[….]」の場面との類縁性も認められる。

また第1巻では「幹」の「表面」である「樹皮」について画家が見落としてはならないこととして、次の事柄が記される——「樹皮は異常生成物でも、生命のないものでも、外部のものでもなく、その下部にある組織体を示す特別な意味を持った皮膚なのである。ところどころで、腕のような枝の下で、樹皮は皺をつくり、幹の「まわりに」細い線を形作るが、その線は、表面の方向を示すものとしてきわめて重要である。他の部位では樹皮は、裂けたり、縦の方向に剥がれたりするが、その避け方や剥がれ方の方向や度合いは、木の繊維の発育不全や隆起の影響を被る」⁴¹⁾。樹皮はその下にあるものを目に見えない仕方で示す。「コンブレー」では、主人公が馬車からマルタンヴィルの鐘塔を眺めるうち、その表面が「樹皮」が割れるようにして裂け、その下に隠匿されていたものが垣間見えたとき、鐘塔を描写する文章が書きつけられる⁴²⁾。プルーストは鐘塔を樹木に喩えたうえでこの比喩を用いているのであるが、その発想源のひとつとしてこの一節が念頭にあった可能性を指摘しておきたい。

以上、ラスキンの樹木をめぐる観察の記録が、プルーストにおける樹木の描写、さらに樹木の像がその向こう側に隠匿するもの見出そうとする姿勢と共通する点を示した。ここからは、ラスキン自身の創造行為をめぐる試行錯誤の経験の記録を見ながら、プルーストとラスキンの相違点を探りたい。

『プラエテリタ』で回想されるように、1842年6月、ラスキン一家はシャモニーに向けて出発する。フランスではルーアン、シャルトル、フォンテーヌブロー、オセールを通過する道筋をたどるが、ラスキンはフォンテーヌブローで発熱し、不眠の晩を過ごす。翌朝、旅を続けられなくなるほど重篤な病気であるとの懸念を抱くものの、宿の主人から提供されたひと籠のキイチゴのおかげで昼頃に体調は改善する。そこでスケッチブックを持ち、独りで森のなかへと散策に出かける——

私はだらだらと歩き、若い木々に縁どられた荷車引きの道にたどり着いた。そこでは細い枝という枝を通して見える空の青さ以外に何も見えなかった。私は眠ろうとして道ばたの土手に身を横たえた。しかし眠りは訪れないまま、青い空を背景に際立つ若い木々の枝に興味を覚え始めた。枝は動かずに形を現わし、ステンドグラスのエッサ

イの木の手を思い起こさせた。幾分元気を取り戻しつつあった。死の刻を告げる鐘はまだ鳴ってはおらず、森の砂の下に埋葬されることはないだろうという気持ちになった。私は身を起こし、道の向こう側の若いヨーロッパヤマナラシを非常に入念に素描し始めた。⁴³⁾

木々を見ているうちにみずからの手で素描する意欲が湧いてきた情景が回想される。さらには、ヨーロッパヤマナラシの木を描きながら、表現することの喜びに浸ってゆくさまが語られる――

物憂さを覚えつつ、しかし投げ槍にではなく、私は〔ヨーロッパヤマナラシ〕を素描し始めた。すると、素描するにつれて物憂さは消えていった。純粹な美しい線が虚弱さを感じさせずして引かれることを求めていた。それらの線は、一本一本、全体から浮かび上がり、空中でその位置を占めるにつれて、ますます美しくなっていくのだった。つねに増大してゆく驚きとともに、私はそれらの線が、それ自体で「構成」され、人間に知られるいかなる線にも及ばないほど精妙な法則に従っていることに気が付いた。とうとう、私は若い木が自分の前に生き行きと立ち上がるのを見た。いっぽうで、木について私が以前に考えた全ての理論は無きものとなっていた。⁴⁴⁾

重要なのは、素描の行為は語り手の意思ではなく、「それ自体で」進行し、画が「構成」されていく点であろう。語り手はこの一節の直前に記したノーウッドで鳶を見て、その場で素描を始めた体験と比較しながら解説する。ノーウッドでは、「彫刻作品がそうであるのと同じほど、細部にこだわった緻密な習作」が出来上がったという。しかしこれはラスキン自身の意思のなせるわざであった。フォンテーヌブローでは自然のほうでラスキンに素描させたというのである⁴⁵⁾。ラスキンは以下のような視点を見出す――「森の全ての木々は、――というのも私は若いヨーロッパヤマナラシは無数の群衆のなかのただ一本の木に過ぎないと感じたからであるが――いかに繊細なゴシック様式の網目状の彫刻よりも、ギリシアの壺の装飾よりも、オリエントのいかに素晴らしい刺繍よりも、西洋のいかに偉大な巨匠のいかに称賛すべき絵画よりも美しいということ、それは本当に私がそれまでに考えたあらゆることの帰結であった。私は新しい森の世界を垣間見たのであった」⁴⁶⁾。ここでは眼前の樹木が孤立して存在するのではなく、雲、日射し、波など、自然のあらゆる要素と同じ法則に従うことが感得されたと語り手は述べる。それは「人間の精神」を「視覚的な事象」に結び付ける「神秘的な法則」であったという。

ラスキンは、すでに『近代画家論』第3巻で、芸術家は自然に身を任せ、人知では計り知れない「美しい法則」で構成される「事物全体の調和」を書きとる「書記者」となり、意志、知識、自我を排したうえで、聴いたり見たりしたことのみを表現すべきであるという考えを表明していた⁴⁷⁾。プルーストも1900年4月に発表した評論「ジョン・ラスキン」でこの考えに依拠し、自然を前にした表現行為においては自分の意思で何も付け加える必要はないと記している⁴⁸⁾。しかし上述のように、『見出された時』の主人公は、田園の只中に身を置いた状況で、自然の代弁者である樹木から何らの声も聴き出すことができないと語る。美しい自然から直に創意を汲むことができないプルーストの小説の主人公は、ラスキンが言う意味での才能が欠如しているのである。つまり、この挿話は以上に述べたラスキン流の自然描写との訣別を暗に示す役割を担っているのではないだろうか。では、もし樹木の像から自然そのものに由来する創意を得ることができないなら、主人公はいかなる創作姿勢を採求することになるのか。次章では、フォンテーヌブローの森の樹木を描いた数名の文学者とプルーストの類縁性を探ったうえで、作家が樹木の表象によって何を目指していたかを、ユディメニルの3本の木の場面の分析を通して検討する。

フォンテーヌブローの森

1896年10月下旬にプルーストは友人レオン・ドーデとともにフォンテーヌブローに滞在する。10月21日、当地から母に宛てた書簡によると、この地に芳しい印象を抱いていない——「昨日は4時になって雨が降り出したので歩くことができませんでした。眼についたものはどうも気に入りませんでした。僕が見た何の変哲もない森の外れは緑一色です。町には全く個性がありません」⁴⁹⁾。その翌日付けの同じく母宛ての書簡においても、この森については「昨日、雨のなかを森へ行って、2時間歩いてきました」と記されるのみである⁵⁰⁾。

他方、『ジャン・サントイユ』の断章「[町での夕食]」（上記滞在よりも先、1895年末から1896年初頭にかけて執筆）には、上記の書簡とは大いに異なる記述がみられる。ジャンがオルレアンで晚餐に参加しに出かける場面で、語り手は、晚餐とは「美食の美術館」とであると主張したうえで、我々は美術館でたとえばレンブラントの作品やある場所を見たいという欲望に駆られることがあると述べる。ここで是が非でも見たい場所の例として挙げられるのがフォンテーヌ

ブローの森である。ただし主人公ジャンがこの森を散策するわけではない。語り手である「私」の立場から、フォンテーヌブローは他の土地と共有するものを何も持たない唯一の場所であると描写される——「今日のような秋の日に、私は森全体を見てみたいものだ。私が望み、感じるこれらの黄色く色付いた木々。それらの木々の下を散策してみたいものだ」⁵¹⁾。またフォンテーヌブローとは「唯一の場所、生きており、世界の他のいかなる場所にも見出されない人格、さまざまな通りが経てきた年代、森への入り口、丘の稜線、平原の表情からなる人格」であると記される⁵²⁾。さらにこの地の風景が以下のように総括される——「この地のある家々を黄色く染め、新しい界限では別の家々を与え、新たな木々を付け加え、別な木々を切り倒し、セーヌ河の反映を、道を横切って投影し、また別の道には投げつけることこそその営みなのであるが、セーヌ河がこちらでは屈曲し、森の間を穏やかに、そして木々に覆われることなく、船着き場も港もないところを通り過ぎていく」⁵³⁾。語り手は、フォンテーヌブローの森を総括的に思い浮かべたうえで、具体的な構成要素を挙げながら、この土地が全体として持つ個性に関心の目を向けているのである。様々な断片的要素が有機的に結び付き、フォンテーヌブローという土地の個性が形成される。この土地のひとつひとつの要素を、欲望のおもむくままに訪れ、それらがもたらす感覚や印象を蓄積していくべきだというのである。なお、『ジャン・サントウイユ』のこの一節には、ラスキンが着目したヨーロッパヤマナラシを含め、特定の樹木名は登場しない。

興味深いのは、この断章の末尾にラスキン、ターナー、ジョージ・エリオット、スティーヴンソンといった英語圏の作家・画家が登場することである。この時期にこれらの作家や画家に感心を抱き始めていたことの証左であろう。この断章の結末部で、語り手はラスキンのレンブラント評、ターナーの雲を描いたデッサンを参照したのち、以下のように語る——「しかし私たちの現在の夢とは完全に異なる書物が、また別な様々な夢を呼び起こすのであり、それらの夢は、その書物のなかに満足感を見出すのである。あなたはジョージ・エリオットを探していたが、見つかるのはスティーヴンソンである」⁵⁴⁾。ここでロバート・ルイス・スティーヴンソン（1850-1894）の名が登場することに注目したい。スコットランド出身のこの作家は、20歳代後半の1875年以降、フランス文学に関心を持ち、その後数年の間、繰り返しフォンテーヌブローに隣接するバルビ

ゾンやグレに滞在しているからである⁵⁵⁾。

プルーストは、1900年8月に『ガゼット・デ・ボザール』誌に発表したラスキン論「ジョン・ラスキン（続編）」で、「イギリス人の眼で見たフランス風景」の例として、「ターナーによる『フランスの川』」,「ボニントンの『ヴェルサイユ』」等と並び,「スティーヴンソンの『フォンテーヌブロー』」を挙げている⁵⁶⁾。アネット・キトレジが指摘するに、これは旅行記『平原を横切って』（1892年）に収録されたエッセー「フォンテーヌブロー、画家共同体の村」を指し示す⁵⁷⁾。この記事はジャン＝フランソワ・ミレーをはじめ、バルビゾン村に集った芸術家たちとその周囲に集まった芸術家たちの共同体の生活模様を描き出しながら、実地での自然探求が重要であることを主張するものである。キトレジはこのエッセーでは、若い作家や画家の「天職」は、言葉や形象への愛によって示されると記す。当地の風景の魅力を味わううえで重要なのは、広大な森で孤独に身を置くことであり、現在の若い作家や画家は、こうしたバルビゾン派の芸術家の跡を追うことで、彼らが芸術に身を捧げたその雰囲気を見出すことができるという⁵⁸⁾。さらにスティーヴンソンは次のように語る——「〔芸術家たち〕は確かに森を所有したのだ。その日からずっと森は彼らのものである。そして彼らは夜になると、この上なく懐かしい夢のなかで森のなかに戻って行って歩き、書物や画のなかで永遠に使うのだ」⁵⁹⁾。「夢」のなかで森へと戻り、その情景を作品として創出するという考えは、プルーストの芸術創造の美学に通じるものがないだろうか。

ジャン・ボリは、フォンテーヌブローの森を描いたロマン派の作家たちの系譜は、セナンクール『オーベルマン』における荒涼たる森のなかでの散策に始まり、フロベール『感情教育』における、1848年6月蜂起の騒乱を逃れたフレデリックと愛人口ザネットの散歩に至るとみなす⁶⁰⁾。プルーストが描く木々は、この二人の作家のフォンテーヌブローの描写にどの程度負っているのか。まず前者についてプルーストは「セナンクール、それは私だ」という文で始まるメモ（死後出版）を残している⁶¹⁾。そのメモで『夢想』の1833年刊行の第3版を参照するプルーストは⁶²⁾、セナンクールの「自然から創意を得た道徳的な夢想」は、「病人」のそれであり、陶醉感にひたされた「省察」は「倦怠感をもよおす」と評したうえで、次のように述べる——「それらすべての奥底に私が探究しようとするのは、個人的な風景における甘美な感覚そのものである」⁶³⁾。この考察は、

風景とは自然が個人にもたらした感覚を探求し、表現しようとする態度そのものであるとする、プルーストの風景観を要約するものである。さらに作家はセナンクールが描く風景描写の断片を次々に記してゆく。そのなかに、「木々についての 56 頁、それは私の考えである」という一節がある⁶⁴⁾。『夢想』の該当頁には以下のような一節が存在する――

あなたの住居から数歩のところ、さまざまな姿勢の木々が、あなたの頭上で、沈黙の空間にむかって、生き生きとした枝を投げかける。あなたの近くでは束の間の動きを、より遠くでは未知の広大さを。それは世界の縮図だ。⁶⁵⁾

セナンクールは広大な空間のなかの木々の枝のなりを人間の仕草のように提示し、自然空間のなかの木々の動きと世界における人間の行動とのあいだに対応関係があるとみなす。さらにこのメモの同じページでプルーストは風景とは、作家が自己の思念を自然に投射した際にもたらされる魅力であるという考えを展開する。この作家にとって風景とは、主体と客体との純粋な関係が形作る構造体であるとプルーストは見做している。なお、このメモにはフォンテーヌブローへの言及もある――

「あなたは砂上のキイチゴ、洞窟しか目にしない」(全てがまさにフォンテーヌブローだ)(21 頁はまさに私だ)。18 頁、またキイチゴと砂。⁶⁶⁾

プレイヤッド版『エッセー』の編者は、プルースト自身がこの地に滞在した記憶に結びつけるが⁶⁷⁾、セナンクールが『オーベルマン』によってフォンテーヌブローの森と分ち難く結び付けられる作家である事実にも着目したい。全 92 通の書簡からなるこの書簡体小説の第 13 信から第 25 信は発信地名がフォンテーヌブローと記され、随所で森の描写がなされる。第 17 信ではキイチゴの間を歩いた経験が、第 25 信では「砂交じりの土地の自由な雰囲気」に対する好み語られ、第 22 信では森をさまよった折に見た樹木が以下のように描写される――「私は洞窟のなかから、ビャクシンやシラカバが、肥沃な土地も好都合な土壌もないのに吹きつける風に抵抗し、自由であるにしても貧弱なものである存在を保とうとするのを見て好ましく思いました。これらの木々には、自身がそこで身を揺り動かす割れた岩の壁以外には何も支えがなく、その根が入り込んでいる裂け目に集まった土の湿り気以外には養分もないにもかかわらずです」⁶⁸⁾。セ

ナンクールの描く樹木が、あたかも意思を有するかのように描写される点は『見出された時』の木々や、後述するユディメニルの3本の木々との類縁性を感じさせる。

次いで、フロベール『感情教育』で、フレデリック・モローがロザネットとともに、1848年6月、騒乱中のパリを逃れてフォンテーヌブローに滞在する場面に着目したい。到着の翌朝から二人は宮殿内と周囲の庭園を見て歩き、昼食後に馬車で森のなかを散策する。峡谷の底で、一方に側に砂岩とビャクシンの木を、他方の側にむきだしの地表をところどころ覆うヒースを目にする。馬車を降りてアプルモンの丘に登り、そこから森のなかの荒涼とした雰囲気、に隠者たちのことを偲ぶ。二人はさらに洞窟のなかにも入るなどする。別の日にも森のなかに探索に出掛ける。その場面でさまざまな樹木の描写がなされる——「巨大でこぼこのあるカシの木が何本もあり、それらは引きつっており、地面から伸び上がり、互いに絡まり合っていた。そして幹のところでは堅固で、上半身像のようであり、裸の腕で絶望の、激昂した呼び声を掛け合っていたが、それは憤ったままで不動となったティタン族の集団のようであった」⁶⁹⁾。この作家の作品を熟知していたプルーストが、フォンテーヌブローの森の散策の場면을発想源としていることを示す資料は管見の限り存在しないため、断言することはできないが、樹木の擬人化、さらには感情を備えた人間やその典型として神話上の存在のように樹木を描くことを、プルーストはフロベールから学んだ可能性は大いにあるのではないか。

フォンテーヌブローの森の樹木をあたかも感情を持つ人間のように描いた作家たちの影響は、『花咲く乙女たちのかげに』第2部「土地の名、土地」のユディメニルの3本の木の場面に見出すことができるかもしれない。ヴィルパリジ夫人および祖母との馬車での散歩の最中に、主人公は3本の木を前方に眼にして、これは以前目にした光景ではないかという思いにとらわれ、木々にまつわる過去の記憶を呼び起こそうとする。しかしそれはかなわない。結果として、木々は「言葉の使用を喪失した愛すべき存在」と認識される⁷⁰⁾。木々が最終的に視界から消え去ったときに語り手は記す——「友人を亡くしたところであるかのように、自分自身が死んだかのように、死者を否認したかのように、あるいは神の存在に気が付かなかったかのように、私は悲しみを覚えたのだった」⁷¹⁾。語り手は木々からの呼び掛けが理解できなかったと表明するのであるが、それ

らの木々は死者に喩えられている。木々からの呼び掛けが死者からの呼び掛けに等しいとはどういうことであろうか。

そこで、ユディメニルの3本の木の場面の最初の素描である『サント＝ブーヴに抗して』『[知性についてのメモ]』に再度目を向けたい。このテキスト語り手は、友人たちと散歩をしている最中に、小道や木々の群れを前に意図して孤独に身を置く。主人公は木々の様子に見覚えがあるものの、どこで見た木々であるかをつきとめることができない。このような情景を、語り手は『アエネーイス』第6歌で英雄アエネーアスが冥府で死者たちの面影と出会う場面に結びつける――

〔…〕木々自身、素朴かつ熱烈な態度で、言いたいことを表現できないこと、また秘密を告げられないことを残念だと言っているようであったし、私がそれを明らかにすることができないことも感じ取っているようだった。愛しい過去の亡霊なのだ。あまりに愛しい存在であるので、私の心臓は碎けてしまうほど鼓動していた。木々は、アエネーアスが冥府で出会う靈魂のように、私のほうに力なく手を伸ばしていた。⁷²⁾

英雄アエネーアスは冥府への旅において、かつてカルタゴで懇意になったディードーやトロイアの戦場でともに闘ったデイポブスなどの死者と再会する。旅の終盤では、一年前にシチリアの地で死去した父親アンキーセスの亡霊に出会う。父は息子にむかって両手をさし伸ばしてくる⁷³⁾。これに対し、息子も3度も父の首に腕をまわそうと試みるが、そのたびに手は父の幻の姿をかいくぐるのみである⁷⁴⁾。亡父からイタリアにあらたな祖国が設立される運命であると告げられたアエネーアスは、一旦滅びた祖国の再興の決意を固める。こうした『アエネーイス』の内容を踏まえるなら、バルベックでの散歩の途中に木々を前にした語り手は、亡き肉親を前にしているかのような幻想を抱いていると解釈することが可能であろう。ものを言わない幻が告げようとしている「秘密」とは、単に過去の記憶とも、あるいは芸術家として自身が属すべき「祖国」を見出す手がかりであると見做せるかもしれない。いずれにしても、主人公はそれを見出すことができず、絶望しているのである。

次に、『花咲く乙女たちのかげに』のユディメニルの挿話の下書きであるカイエ70の一節を見たい――

その間に〔木々〕は私のほうへとやって来るのであった。おそらく神話的な出現であ

り、私に神託をもたらす魔女とノルンの輪舞であった。むしろそれは私たちの思い出を呼び起こす他界した友人の亡霊であると私は思った。アエネーイスを取り囲む靈魂のように、木々は私に自分たちと一緒に連れて行ってほしいと求めているように思われた。木々の素朴で熱烈な身振りに、私は、熱愛する人が言葉を奪われてしまい、力なく悔やんでいるのを認めるのであったが、そのような人は、何が欲しいかを、やがて私たちには言うことができなくなることがわかっており、私たちのほうもそれを見抜くことができないものなのだ。⁷⁵⁾

アエネーアスの比喩が踏襲されるいっぽう、あらたに登場するのが「魔女とノルン」である。ここで着目したいのは、ルコント・ド・リール『夷狄詩集』に「ノルンたちの伝説」と称される詩が存在することである。プルーストはジャック・ブーランジェ宛書簡で同じ詩編の「見世物師」を引用したことがあり、北欧神話の運命の神々を詠った「ノルンたちの伝説」にも通暁していた可能性は否定できない⁷⁶⁾。ノルンとは、過去を象徴するウルダ、現在を象徴するヴェルダンディ、未来を象徴するスクルダを総称する呼び名であり、「彼女たちはトネリコの大樹ユグドラシルの根に座っている」⁷⁷⁾。ルコント・ド・リールの作品は、第1連、第2連、第3連をそれぞれ過去、現在、未来をつかさどる女神が詠う体裁の、計192詩行からなる詩編である。第2連ではヴェルダンディがウルダに向かって「思い出よ、忘却のもっとも暗いところで死なんことを」と呼び掛ける⁷⁸⁾。つまり、ルコント・ド・リールの詩では、「現在」の女神ヴェルダンディは過去の「思い出」たるウルダに対し、死を言い渡す。プルーストがここでノルンを登場させるのは、これらの木々が秘める過去の記憶が永遠に消滅する危機に瀕していることを暗に強調するためではないだろうか。

ではここで、『花咲く乙女たちのかげに』でこの一節が最終的にどのように書き換えられたかを見たい――

その間に木々は私のほうへやって来るのだった。おそらく神秘的な出現であり、私に神託をもたらす魔女とノルンの輪舞なのだ。むしろそれは過去の亡霊、子供時代の親しい仲間や、私たちの共通の思い出を呼び起こす他界した友人の亡霊であると私は思った。靈魂のように、木々は私に、自分たちを私と一緒に連れて行ってほしい、命を取り戻させてほしいと求めているように思われた。木々の素朴で熱烈な身振りに、私は、愛する人が言葉を話すことができず、力なく悔やんでいるのを認めるのであったが、そのような人は、何が欲しいかを、やがて私たちには言うことができなくなると感じており、また私たちのほうもそれを見抜くことができないのだ。⁷⁹⁾

アエネーアスへの言及は消える。そもそも『アエネーイス』で英雄が冥府で出会った死者たちは、地上に連れ戻してくれと英雄に要求することはない。この固有名が削除されたことで、「靈魂」である木々が主人公に告げているように思われる「自分たちを私と一緒に連れて行ってほしい」という表現は矛盾をきたさなくなる。他方でノルンの比喻は踏襲される。アエネーアスという固有名の削除とノルンの比喻の加筆の結果、樹木は単に死者として振る舞う存在から、永遠の死を宣告されながらも地上へ戻ることを切望する存在へと変貌する。最終稿では、先行する段階よりも格段に樹木の醸し出す悲痛さの度合いが増すことになる。木々は主人公に向かって最後に次のような言葉を発する――

今日お前が私たちから学ばないことを、お前は永遠に知ることはないだろう。もしお前が、そこから我々がお前のところまで上がって行こうとしている道の奥まった場所に置き去りにするのなら、我々がお前にもたらすお前自身の一部分は永遠に無に帰してしまうだろう。⁸⁰⁾

木々の声なき声ともいうべきこのセリフで着目すべきなのは、木々が保持する秘密とは主人公「自身の一部分」、つまり彼の内心に存するものにほかならないと記される点である。つまり、プルーストの描く木々は、ラスキンにおけるのとは違い、自然から汲み取るべき創意の象徴ではない。このユディメニルの3本の木々の挿話も、『見出された時』の「木々よ、おまえたちはもはや私に何も言うべきことはないのか〔…〕」の一節も、同様に、自身の奥深い内面を知ることができないことに対する救いようのない絶望感を表明していることになる。では、否定的な結論しか導き出されないこの挿話のモチーフが樹木である意義はどこにあるのか。それはやはり樹木を擬人化することと関わりがあるように思われる。すなわち、樹木を人間に見立てて表現することで可能となる人間理解であると見做せるのではないか。言い換えるなら、プルーストは、植物表象を通しての人間理解の可能性を問うていると考えられるのである。最後にこの点について考察したい。

結 語

以上を示してきたプルーストの樹木への関心は、1905年の友人アントワーヌ・ビベスコに宛てて書いた手紙の内容にも現れる――「〔…〕ポリニャック大

公妃がこの賞賛すべきアメリカの哲学者を翻訳したところだと僕に言った。我々ふたりで訳すべきだったものだ」⁸¹⁾。ポリニャック夫人は旧姓名ウィナレット・ジンガー名義で『ラテン復興』誌の1903年12月15日と1904年1月15日の号にヘンリー・デイヴィッド・ソローの『ウォールデンあるいは森の生活』の抄訳を發表している⁸²⁾。プルーストは1904年1月のノアイユ夫人への書簡でこの翻訳を「『ウォールデン』の賞賛すべきページ」と称し、「自分自身を読んでいるようです。それほどこれらのページは私たちの内奥の経験から発するものです」と述べる⁸³⁾。1904年1月15日号では「孤独」および「読書」の2章が仏訳されている。「孤独」の章には次のような一節を読むことができる——「松の尖った葉は私にとって友人であった。野性的で荒廃していると形容される場所に、私は魅力を見出したのであった」⁸⁴⁾。このように『ウォールデン』の語り手は、植物に友愛を感じる。しかしそれだけではない。語り手は自身も自然の一部であると考え——「どうして私が大地と一体化していないことがあろうか。私が葉群と同じ物質でないことがあろうか。まさに植物的な実体でないことがあろうか」⁸⁵⁾。植物との対話を実現するために自身が植物として振る舞うこと、自然と一体化すること。ソローに共感するプルーストがこの考えに強い共感を覚えなかったわけではないであろうが、すでに見てきたように、この時期以降のプルーストは人間が自然に一体化し、ときに樹木そのものになり得るという思想から、樹木に人間の像を見出す思想に移行しているととらえるべきかもしれない。

この観点から、ミシュレの『山』の一節に目を向けたい——「愛しい木々よ、お前たちは人間のようだ。お前たちの病弱な森林は、人間の森林を喚起する。お前たちは苦しんでいるが、それは今世紀の普遍的な特徴だ。天才で、創意に富んだ世紀。しかしこの世紀は偉大なものをあまり愛してはいないようだ」⁸⁶⁾。ミシュレはスイスのエンガディン地方で、工業化によって荒廃の極みに追いやられたオウシュウゴヨウマツの木々に呼び掛けているのである。ところでプルーストは、兄弟を失ったばかりの友人ロベール・ドレフュス宛ての1910年の書簡で、「ミシュレは最も強いものが最も優しいと言っている」と述べている⁸⁷⁾。フィリップ・コルブが指摘するように、この記述にはミシュレの『山』の次の一節を下敷きにしている——「オウシュウゴヨウマツの不幸は英雄の不幸である。運命の打撃に対しては実に強く、試練や闘争に満ちた実に辛い人生を横断して

きたので、オウシュウゴヨウマツは優しい心を持ち続けている」⁸⁸⁾。プルーストが小説中で展開する主人公と木々との対話は、ミシュレの『山』のこの一節とも関連付けられるのではないか。

プルーストに、ラスキンやソロー、あるいは上のミシュレのようなエコロジストに近い視点を見出すのは難しいことであるかも知れない。作家にとって、自然そのものが客観的に有する美は問題とならないからである。木々の像は、外界の自然美としてではなく、人間の精神の内奥を表現するための試金石として主人公の前に立ちはだかる。作家はそれらの木々に呼び掛けながら、あるいは無言の仕草から声にならない声を聞き取ろうとしながら、その形姿を比喻の網の目によって絡めとり、その彼方にあるものを掴み取ろうとするが、そうすることで、実は自身の奥底を見つめようとしているのであった。このような試行錯誤の過程こそ、ユディメニルの3本の木や田園の線路沿いの木々やユディメニルの3本の本の挿話が語っていることではあるまいか。

註

- 1) PROUST, *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989 [abrégé ensuite : *RTP*], t. I, p. 143.
- 2) *Ibid.*, t. II, p. 275.
- 3) *Ibid.*, t. III, p. 401
- 4) *Ibid.*, t. III, pp. 495-496.
- 5) « [Le Poète et l'homme caduc] », in *Essais*. Édition publiée sous la direction d'Antoine COMPAGNON, avec la collaboration de Christophe PRADEAU et Matthieu VERNET, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2022 [abrégé ensuite : *Ess.*], p. 194. 執筆時期は編者による (voir *Ess.*, p. 1379)。
- 6) *RTP*, t. IV, p. 433.
- 7) *RTP*, t. IV, pp. 433-434.
- 8) *Carnets*. Édition établie et présentée par Florence CALLU et Antoine COMPAGNON, Paris : Gallimard, 2002, p. 38 ; BnF, Fonds Marcel Proust, NAF16637. Carnet 1, f^{os} 4 v^o-5 r^o.
- 9) Jean-Marc QUARANTA, *Le Génie de Proust : genèse de l'esthétique de la "Recherche", de "Jean Santeuil" à la madeleine et au "Temps retrouvé"*, Paris : H. Champion, coll. «Recherches proustiennes», 2011, p. 238 ; *Correspondance de Marcel Proust*. Texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, Paris : Plon, 21 vol., 1970-1993

- [abrégé ensuite : *Corr.*], t. VIII, p. 112 (lettre à Louis d'Albufera [du 5 ou 6 mai 1908]).
- 10) BnF, Fonds Marcel Proust, NAF16698. Cahier 58, f^{os} 11-12 r^o ; *RTP*, t. IV, *Esquisse XXIV*, p. 802. 執筆時期は以下を参照—— *RTP*, t. IV, p. 1386.
 - 11) Cahier 58, f^{os} 15-16 r^o ; *RTP*, t. IV, *Esquisse XXIV*, p. 805.
 - 12) BnF, Fonds Marcel Proust, NAF16636. Proust 45, f^o 3 r^o ; *Ess.*, p. 698. 執筆時期は編者による推定 (voir *Ess.*, p. 1624)。
 - 13) *Cahier 26*. Édition établie par Françoise LERICHE, Nathalie MAURIAC DYER, Akio WADA et Hidehiko YUZAWA, Turnhout : Brepols, 2011, 2 vol., vol. II, p. XXI.
 - 14) BnF, Fonds Marcel Proust, NAF16666. Cahier 26, f^{os} 16-17 r^o.
 - 15) Cahier 26, f^o 18 r^o.
 - 16) Cahier 26, f^{os} 18-19 r^o.
 - 17) Cahier 26, f^o 20 r^o.
 - 18) *RTP*, t. I, pp. 170 et 176-177.
 - 19) 森のなかの木々の描写は、次章で見るラスキンの自伝『プラエテリタ』のフォンテーヌブローの森でのヨーロッパヤマナラシの木の素描の場面の影響を思わせる。Voir John RUSKIN, *Works*. Edited by Edward Tyas COOK and Alexander WEDDERBURN, Londres : George Allen, "Library Edition", 1903-1912, 39 vol. [abrégé ensuite : *CW*], t. XXXV, *Praeterita*, pp. 313-315.
 - 20) Cahier 58, f^{os} 10-11 r^o ; *RTP*, t. IV, *Esquisse XXIV*, p. 801.
 - 21) Annette KITTREDGE, « Des théodolites et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, pp. 39-65.
 - 22) いずれもヤナギ科ヤマナラシ属の種。ヨーロッパヤマナラシ (仏 tremble, 英 aspen あるいは aspen poplar, 学名 *populus tremula*) は、葉柄が平たい構造であるために葉身が揺れやすく、少しの風で音を立てる。「震え (tremble)」という名称はここから来ている。ポプラ (仏 peuplier, 英 poplar, 学名 *populus nigra*) の葉柄も同じ構造であるが、葉身はヨーロッパヤマナラシのそれよりも先端が尖っている。Voir Gaston BONNIER, *Les Plantes des champs et des bois*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1902, p. 451 (フランシス・ケアリー『図説樹木の文化史——知識・神話・象徴』[小川昭子訳], 柊風社, 227-230 頁)。
 - 23) PROUST, « Notes et souvenirs. Pèlerinages ruskiniens en France », *Le Figaro*, 13 février 1900, p. 5 ; *Ess.*, p. 210.
 - 24) *CW*, t. XXXV, *Praeterita*, p. 153.
 - 25) *CW*, t. XXXIII, *The Bible of Amiens*, pp. 25-26 ; John RUSKIN, *La Bible d'Amiens*. Trad. de l'anglais par Marcel PROUST, Paris : Mercure de France, 1904 (abrégé ensuite : *BA*), pp. 106-107. 「河の女王」とはアミアンのことである。
 - 26) *Ibid.*, p. 107, n. 2.

- 27) その主要な箇所は『道徳的行動のための連合』誌でフランス語に訳出されていたが、平原のポプラの一節は省略されている。Voir «La Gloire des montagnes», *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 6^e année, vol. 2, n° 18, 15 juillet 1898, pp. 376-383.
- 28) *CW*, t. VI, *Modern Painters*, vol. IV, p. 423.
- 29) 1908年にプルーストが試みた一連の文体模写のうち、「エルネスト・ルナンによるルモワヌ事件」にその痕跡が現れている (PROUST, «Pastiches (suite et fin) VII. L’Affaire Lemoine par Ernest Renan», *Le Figaro*, supplément littéraire, 21 mars 1908, p. 1 ; *Ess.*, p. 444) —— 「〔ルモワール〕が鑑識人たちに対し、同行を提案した場所は、翻訳では誤解を招き得る語である「工場」と名付けられていた場所であるが、リールまで続く30キロメートル以上にもわたる谷間の端に位置していた。この谷間が被ったあらゆる伐採の後、今日でもこの地は本当の意味で庭園であり、ポプラやヤナギが植えられ、泉や花々が散りばめられている。夏の盛りでもその涼しさは格別だ」。プルーストは、さらに自身による『アミアンの聖書』の翻訳に言及する——「その時代を生きた英国人、ジョン・ラスキンが、このポプラの優美さと泉水の凍えるような冷たさを称えているが、私たちはあいにく、マルセル・プルーストが残した哀れなほどに平板な翻訳でしかラスキンを読むことができない」。
- 30) *CW*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, p. 234.
- 31) *Idem.*
- 32) *Ibid.*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, pp. 235-236.
- 33) *Ibid.*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, p. 236.
- 34) *Ibid.*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, pp. 236-237.
- 35) *Idem.*
- 36) *Ibid.*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, pp. 238-239.
- 37) キトレジは、ターナーをはじめ近代の芸術家が対象を不明瞭に表現する特色を扱う同著書第4巻第5章「ターナーの神秘性について」で、ラスキンがヨーロッパヤマナラシを優雅に描いたホメロスに敬意を表し、自らの手でこの樹木を、さまざまな時代から抽出された6通りの様式 (図版27) で描いていることにも着目する (KITTEDGE, art. cité, p. 52)。6通りとは「古代、あるいはジョットの」、「純粹主義的」、「ターナー的」、「現代、あるいは染みのような」、「コンスタブル的」、「ハーディング的」である。また補足的に、図版28として写實的にこの樹木を素描し、「理想化されていないヨーロッパヤマナラシ」というキャプションを付けている。そのなかで、特に注目に値するとされるのが「ターナー的」なヨーロッパヤマナラシである。ラスキンは、ターナーの特徴が良く出ている樹木の画を、ロジャーズの詩集『聖女アンナの丘』の挿絵に見出し、それをみずからの手で転写する。この木は「純粹主義的」な木との比較で次のように解説される——「ターナー的なヨーロッパヤマナラシと純粹主義的なヨーロッパヤマナラシの主な違いは、葉の乱雑な集まりと光の表現、そして丸味を塊のように描く表現にある。他方、純粹主義的な樹木は〔…〕いまだ平板である」 (*CW*, t. VI, *Modern Painters*, vol. IV, p. 100)。

- 38) *CW*, t. III, *Modern Painters*, vol. I, p. 590.
- 39) *Ibid.*, t. III, *Modern Painters*, vol. I, p. 593.
- 40) *Ibid.*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, p. 157.
- 41) *Ibid.*, t. III, *Modern Painters*, vol. I, p. 585.
- 42) *RTP*, t. I, p. 178.
- 43) *CW*, t. 35, *Praeterita*, p. 313.
- 44) *Ibid.*, p. 314. プルーストは最初にロベール・ド・ラ・シズランヌの仏訳でこの一節を読んだと考えられる (voir Robert de LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris : Hachette, 1897, pp. 28-29)。
- 45) *CW*, t. XXXV, *Praeterita*, pp. 311 et 315. ランドウ『ラスキン 眼差しの哲学者』[横山千晶訳], 日本経済評論社, 2010 年, 160-165 頁。
- 46) *CW*, t. XXXV, *Praeterita*, p. 315.
- 47) *CW*, t. V, *Modern Painters*, vol. III, p. 118.
- 48) PROUST, « John Ruskin (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, n° 514, 1^{er} avril 1900, p. 315 ; *BA*, p. 56 (« Préface » par PROUST). プルーストは次のミルサンの著作でこの記述を知った—— Joseph Antoine MILSAND, *L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Paris : Germer Baillière, 1864, p. 141. 以下も参照のこと—— Jean AUTRET, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève : Droz / Lille : Giard, 1955, p. 25.
- 49) *Corr.*, t. II, p. 137 (lettre à Mme Proust [du 21 octobre 1896]).
- 50) *Ibid.*, t. II, p. 143 (lettre à Mme Proust [du 22 octobre 1896]).
- 51) PROUST, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*. Édition établie par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 570.
- 52) *Idem.*
- 53) *Ibid.*, p. 570-571.
- 54) *Ibid.*, p. 572.
- 55) Patrick DAGUENET, *Fontainebleau et ses villages d'art (1850-1950) : "Le Tout-Paris" dans la forêt*, Étrépilly : Les Presses du Village, 2002, pp. 251-253.
- 56) PROUST, « John Ruskin (suite) », art. cité, p. 140, n. 2 ; *BA*, p. 68, n. 1 (« Préface » par PROUST).
- 57) Robert Louis STEVENSON, *Across the Plains with Other Memories and Essays*, Londres : Chatto and Windus, 1892 ; KITTREDGE, « Des théodolites et des arbres (II) : où il est question des influences contradictoires – celle de l'*Ecclésiaste*, de Renan, de Baudelaire et de Ruskin – dont Proust est le sujet », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 60.
- 58) *Idem.* Voir STEVENSON, *op. cit.*, pp. 114, 122 et 140.
- 59) *Ibid.*, p. 140. エッセーではフォンテーヌブロー周辺の風景にも触れられる——「い

- かなる気高い弓なりの道のなかでも、風のある夕暮れ時、左右で語らい合うポプラの並木の間をゆくヌムールまでの街道以上に高貴なものはない」(*ibid.*, p. 135)。
- 60) Jean BORIE, *Une forêt pour les dimanches : les Romantiques à Fontainebleau*, Paris : Grasset, 2003.
- 61) フィリップ・コルブは、このメモの執筆時期を1919年以降と推測する。Voir KOLB, « Avant-Propos », in PROUST, *Textes retrouvés*, Paris : Gallimard, coll. « Cahiers Marcel Proust », n° 3, 1971, pp. 15-16.
- 62) Étienne PIVERT DE SENANCOUR, *Rêveries*. Troisième édition, Paris : Abel Ledoux, 1833. 初版は1799年の刊行 (É. DE SENANCOUR, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, Paris : Tynna, 1797)。
- 63) « [Senancour, c'est moi] », in *Ess.*, p. 1285. 以下の論考も参照のこと—— Béatrice DIDIER, « “Senancour, c'est moi” : sur un inédit de Proust », *La Revue de Paris*, mai 1968, pp. 108-113 ; Giorgetto GIORGI, « Le Sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour », *Europe*, 48^e année, n° 496-497, août-septembre 1970, pp. 205-215.
- 64) *Ess.*, p. 1286.
- 65) SENANCOUR, *op. cit.*, pp. 56-57.
- 66) *Ess.*, p. 1286.
- 67) *Ibid.*, n. 9 (p. 1850).
- 68) SENANCOUR, *Obermann*. Édition de Jean-Maurice MONNOYER, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, p. 137.
- 69) Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*. Édition présentée et annotée par Pierre-Marc de BIAZI, Paris : Librairies Générales Françaises, coll. « Le Livre de Poche classique », 2002, p. 483. リュック・フレスは、「スワンの恋」でヴェルサイユの歴史に感心を持つスワンが、この土地を「陰鬱」とであるとみなすオデットと「相いれない」存在であるのが、『感情教育』で、フレデリックがフォンテーヌブローでこの地を巡る歴史に対して無知なロザネットと「相いれない」存在として描かれるのに対応していると指摘する (voir Luc FRAISSE, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », *Proust et Versailles*, sous la direction de L. FRAISSE, Paris : Hermann, 2018, p. 33)。またミレイユ・ナチュレルは、同じく「スワンの恋」でオデットがコンピエーニュの森を訪れる場面が『感情教育』のフォンテーヌブローの森の散歩の場面をモデルにしていると指摘する。ただし、スワンはオデットとこの森で幸福を味わうことを夢想するものの、この森での散策に同伴することを許されず、打ちひしがれる。プルーストはフロベールの挿話の内容を反転させているとナチュレルは記す (voir Mireille NATUREL, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*. Édition augmentée, Amsterdam/New York : Rodopi, 2007, p. 370)。
- 70) *RTP*, t. II, p. 79.
- 71) *Idem.*

- 72) BnF, Fonds Marcel Proust, NAF16636. Proust 45, f^{os} 4-5 r^o ; *Ess.*, p. 699.
- 73) ウェルギリウス『アエネーイス』第6歌, 685詩行
- 74) 同書, 700-701詩行
- 75) BnF, Fonds Marcel Proust, NAF18320. Cahier 70, f^o 125 v^o. 以下の論考によると執筆時期は1912年3月から5月と推定される——Shuji KUROKAWA, «Remarques sur le manuscrit et la dactylographie du “Récit de Cricquebec”», *Études de langue et littérature françaises* (Kyoto), n^o 23, 1992, p. 101.
- 76) LECONTE DE LISLE, «La Légende de Nornes», dans *Poèmes barbares*, Paris : Alphonse Lemerre, 1889, pp. 48-55 ; «Les Montreurs», *op. cit.*, p. 221 ; *Corr.*, t. XX, p. 317 (lettre à Jacques BOULENGER [du 6 juin 1921]).
- 77) LECONTE DE LISLE, *op. cit.*, p. 48 (épigramme).
- 78) *Ibid.*, p. 53.
- 79) *RTP*, t. II, pp. 78-79.
- 80) *RTP*, t. II, p. 79.
- 81) *Corr.*, t. III, p. 209 (lettre à Antoine BIBESCO [vers le 6, le 7 ou le 8 janvier 1903]).
- 82) Henry-David THOREAU, «*Walden ou la vie dans les bois*» [traduit de l'anglais par Winnaretta SINGER], *La Renaissance latine*, 15 décembre 1903, pp. 577-598 ; 15 janvier 1904, pp. 133-146.
- 83) *Corr.*, t. IV, p. 38 (lettre à Madame NOAILLES [du 15 janvier 1904]).
- 84) THOREAU, art. cité, 15 janvier 1904, p. 135.
- 85) *Ibid.*, p. 139.
- 86) Jules MICHELET, *La Montagne*. Septième édition, Paris : Librairie internationale, 1868, pp. 344-345.
- 87) *Corr.*, t. X, p. 207 (lettre à Robert DREYFUS [du 10 novembre 1910]).
- 88) MICHELET, *op. cit.*, p. 343.