

# 「風景」の時代

## ロマン主義の文学と風景のコードについて

荒木 善太

### 1. *locus amoenus* から *locus terribilis* へ

1800 年 5 月、17 歳の竜騎兵隊少尉アンリ・ベールはベルティエ率いるナポレオン軍の第二陣に従ってアルプスの山中に分け入り、まだ雪深いグラン・サン・ベルナール峠を越える。後年、スタンダールは『アンリ・ブリュラーの生涯』（1835）の中でこの時の模様を回顧し、ルソーに言及しながら次のように述べている。

スイスの美しさについて語る輩がいたら気分が悪くなっていたらう。私はルソーの『告白』や『新エロイズ』の中のその種の文章は端折って読んでいた。というより、正確に言えばそうした箇所は読み流していたのだった。それでも極めて美しいそれらの文章は、いつの間にか自分の心をとらえていた。  
(第 44 章<sup>1</sup>)

ナポレオンが 1800 年のイタリア遠征に際して敢行したアルプス越えは、1760 年代にハラーやルソー、ソシュールらの作品が生みだしたアルプスのテーマの再燃をもたらしたといわれる。引用部分の冒頭で自ら述べているように、スタンダール自身はこの種のテーマとはほぼ無縁と言ってよいが、それでもグラン・サン・ベルナールの峠でアルプスの景観を前にした『アンリ・ブリュラーの生涯』の話者は、「雪に覆われ、雲を突いて聳えるこれらの山々を前に、ルソーであれば書いていたかもしれない文章<sup>2</sup>」について想いを巡らさずにはいない。この時アルプスの山容に向けられたスタンダールの視線を導いていたのは、明らかにルソーの記憶だったのである。

ルソーの『ジュリーまたは新エロイズ』（1761）は、二つの点でそれまでの文学には見られなかった美意識を提示したとされる。一つは眺める対象としての「アルプス」の景観に関わるもの（視覚的範疇に属するもの）であ

<sup>1</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Garnier Frères, 1953, p. 394.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 396.

り<sup>3</sup>、今一つは「高みにあること」の感興にまつわる、多分に隠喩的なそれである（第1部書簡23において、サン＝プルーは山上の空間を地上的な世界に対置された一種の彼岸に喩えつつ、「空気が清浄で微細な高山においては、[…]人間の想念もまた我々の目を捉える周囲の事物と釣り合った何かしら偉大で崇高な性格を帯び、[…]天空の域に近づくにつれて、その変わることものない清浄な何ものかに魂が染まるように思われる<sup>4</sup>」と述べる）。後者における自然の景観と人間の内面世界との照応は、前ロマン主義における自然のテーマの一類型ともみなしうるものだが、ルソーの書物がアルプスを眺める同時代の視線に与えた影響は大きく、ヴァレー地方はやがて『新エロイズ』を携えた旅行者の巡礼の地となる。18世紀末、一冊の書物が示した全く新しい視点を通して、それまで地理的存在にすぎなかった「アルプス」が、文学的テーマとしての一つの「風景」に変貌を遂げたのである。

この問題に関連し、ここで「風景」の語について、ごく簡単にその語義と概念を整理しておく必要があるだろう。「風景」paysageの語がフランス語に登場するのは16世紀半ばとされる。当初この語は今日の「風景画」に相当する絵画の一ジャンルを指して用いられ、リシュレの辞書（1679）が示すように、この場合の風景とはとりわけ「田園」campagneのことだった（「画家はpésageと発音するが、絵を描かない者はpéisageと発音する。Païsageとは田園Campagneの類いを表した絵のことである<sup>5</sup>」）。その後paysageの語は、その名で示される絵の中に描かれた土地およびその景観そのものを指すようになり、18世紀には、「視線が及ぶ範囲に含まれる土地ないしは領域の様相<sup>6</sup>」という現在の「風景」にあたる語義が一般化するが、この間、対象となる景観については、もとの語の「田園」という共示内容がそのまま維持されることになる。すなわち18世紀後半まで、「風景」とは専ら「田園風景」のこと

<sup>3</sup> たとえば書簡23ではアルプスの峰々とそれを眺める者の関係が劇場の舞台と観客のそれに喩えられ、「垂直」で「すべてが同時に目に入る」高山の眺望が、「斜めからしか見ることができず、一つの事物が常に別の事物を隠してしまう」平野の景観と対比されている。Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier Frères, 1960, Réédition Bordas, 1988, p. 51.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>5</sup> *Dictionnaire François*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1679, t. II.

<sup>6</sup> Pierre Richelet, *Dictionnaire de la Langue Française, ancienne et moderne*, nouvelle édition augmentée, Lyon, Les Frères Duplain 1759, t. III.

17世紀以降のpaysageの語義の変遷については、François-Pierre Tourneux, « De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Théorie du paysage en France*, Champ Vallon, 1995, p. 194-209. に詳しい。

であり、アラン・ロジェが指摘するように<sup>7</sup>、文学者が知覚した「風景」についてもこの事情は変わらなかった（ラブレーにおけるボース平原、モンテニユの『イタリア紀行』におけるフランスとオーストリアの田園風景の比較、等）。

風景の概念が田園という範疇に限定されていた背景には、（少なくともクルツィウスの指摘以降）古典古代に始まる田園詩の伝統が少なからず関与していたことが知られている。特にその中でコード化されていた「悦楽境」*locus amoenus* のモチーフは、リパニオスに由来するというその六つの要素—— 木立、草地、泉ないし小川、花々、鳥の囀り、微風 —— と共に、16世紀以降近代に至る「風景」の描写において繰り返し引用、反復されていた（17世紀初頭の『アストレ』はその最もよく知られた例の一つである）。『リシュレ』は1759年の新版の *paysage* の項で *locus amoenus* に言及し、「木立、丘陵、川の流れは諸々の風景を極めて美しいものにする」と付記しており、18世紀後半まで、自然の風景に対する美意識はほぼ独占的にこの種のコードに支配されていたことが窺われる。

18世紀末に至る状況をおおよそ以上のように整理した場合、『新エロイーズ』におけるルソーの貢献は、それまでほぼ一元的に「田園」という範疇に収斂していた「風景」のテーマに、「高山」という、全く別のカテゴリーを付け加えた点にあったことになる。『新エロイーズ』が促した「田園」から「高山」へのテーマの移行は、言い換えれば都市の周辺の「人間的な」自然から「野生の」自然へという（二種類の自然の間の）領域の移行でもあり、それまで専ら畏怖の対象だった高山が一つの美的範疇に変貌を遂げたことは、ルソー以降、アルプスのテーマの流行と共に、文学が *locus terribilis* ともいべき新たな風景のモデルを手に入れたことを意味していた。

18世紀後半に登場した自然の風景に関するこの新たな美意識は、革命期以降、アンドレ・シェニエ<sup>8</sup>やセナンクールらに受け継がれ、バークやカントに

<sup>7</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997, p. 79-82.

<sup>8</sup> 一般には古代風の牧歌や田園詩によって知られるアンドレ・シェニエは、『非歌』を始めとする詩篇でスイスの山々やモン・ブランを望むシャモニの谷をモチーフに取りあげており、とりわけ高山の混沌とした光景を創世期のそれになぞらえた『ヘルメス』の次のような断章には、オラース・ド・ソシュールが『モン・ブラン登攀の試み』の中で展開している同種の省察との関連が指摘されている。

そこでは、太古の神秘の懷へと導かれ、  
我々は、戦慄と共に、母なる自然が渦巻く奔流の中で、  
長い産みの苦しみに体を振らせるのを目の当たりにする。

André Chénier, *Hermès*, cité par Claire-Éliane Engel & Charles Vallot, *Les écrivains à la*

由来する「崇高」の美学とも結びつけられて、次第にロマン主義的なテーマに成長を遂げたことはしばしば論じられる通りだが、この観点から特に注目されるのは、文字通り「高みの人」という標題を冠したセナンクール『オーベルマン』（1804）である。たとえば「書簡 7」でダン・デュ・ミディの山中に佇む話者が披瀝している省察には、山上における静謐の印象と超越性という主題の面でも、あるいは「崇高な統一」といった用語の上でも、先に引いた『新エロイズ』の書簡 23 との明らかなアナロジーが見て取れるが<sup>9</sup>、この小説でとりわけ注目すべきは、書簡 38 に付されている断章の一節で、話者が平地と高所を対照しながら *romanesque* と *romantique* という二つの概念を援用する次のような箇所である。

*romanesque* は華やかで活気に満ちた想像力を魅了するが、深遠な魂と真の感性にとっては *romantique* なものがあれば十分である。素朴な土地では自然は *romantique* な印象に満ち溢れている。古びた土地では、とりわけ人間があらゆる場所を容易に自分の意志に従わせる平地では、長い耕作がそうした印象を損なっている<sup>10</sup>。

『オーベルマン』ではこのように、上に見た風景のテーマにおける新旧二つのモデルのコントラスト、すなわち一方に「田園」（人間的な自然）、他方に「高所」（超越的な自然）という対照が、*romanesque* と *romantique* という二つの概念の対比によって説明されていることがわかる。この対照は、*romanesque* の語は用いられていないものの、実質的にはすでにルソーが試みていたものである（『孤独な散策者の夢想』（1782）の周知の一節（「第 5 の散策」1778 頃）で、ルソーはビエンヌ湖とジュネーヴ湖の景観を比較し、前者が後者に比べ「より一層野生的で *romantique* である<sup>11</sup>」と述べ、「野性的」*sauvage* と *romantique* を類似の範疇に置いていた）。

一般に、近代における *romantique* の語と概念については、風景のテーマと

---

*montagne* : « Ces monts affreux.. » (1650-1810), Pau, Ed. Pyrémonde, 2005, p. 136. (première éd. 1934)

<sup>9</sup> 「人影のない山の上では、大気はより静まり、時間はより穏やかに過ぎ、生命はより永らえるように思われる。そこでは自然の全体がより大きな秩序と明確な調和を雄弁に物語り、人間はその姿こそ移ろうことはあっても、決して滅することのない存在であることを知る。ここでは人は浮き世の瘴気を遠く離れて太古の空気を吸い、崇高な統一の中で真の生を生きる」

Sénancour, *Obermann*, Grenoble, Arthaud, 1947, t. 1, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>11</sup> Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Genève, Droz, 1948, p. 76.

の密接な関わりを指摘することができる。17 世紀半ばに英語からの借用語として登場したこの語は、18 世紀後半以降イギリス式風景庭園の移入と共に広く普及するが（18 世紀末には一時期、イギリス式庭園の別称として *jardin romantique* という呼称が用いられている）、英語の *romantic* が 1770 年代後半に完全にフランス語の *romantique* に取って代わられる以前は、その訳語にしばしば *romanesque* の語が充てられていた。すなわち *romantique* と *romanesque* は当初は相互に交換可能な類似の概念をなしていたのであり、その意味では 18 世紀末、後に「ロマン主義」と呼ばれる傾向が次第に形をとり始める過程に、*romanesque* と *romantique* の概念上の分化が進み、後者の共示内容について一定の合意が形成される過程を重ね合わせるができるだろう。上に見たセナンクールやルソーの用例から判断する限り、この二つの概念の分化は、「田園」（あるいは「平地」）という旧来の風景の範疇に対し、野生ないしは超越的な自然という 18 世紀後半に発見された今一つの範疇が対置される過程と軌を一にするものだった。セナンクールにおいては後者の概念は明らかに「高山」のテーマと結びつけられており、その点からいえば、18 世紀末から 19 世紀初頭における *romantisme* の萌芽とは、伝統的な *locus amoenus* から *locus terribilis* へのコードの移行の産物でもあったことになる。

## 2. 「庭は語らず」—— ルソーとシャトーブリアン

上に引いたスタンダールやセナンクールにその例を見る通り、1760 年代にルソーと共に登場した自然の風景に対する新たな美意識は、19 世紀初めには一つのコードとして定着をみていたと考えることができる。とはいえこのことは、当然ながらロマン主義ないしは前ロマン主義の担い手とされる作家のすべてが、一様にこのコードに従って自然の風景を眺め始めたことを意味するわけではない。

スタンダールがグラン・サン・ベルナールの峠でアルプスを越えてから 3 年後の 1803 年 6 月、教皇庁のフランス公使館付書記官としてローマに赴任する途上にあったシャトーブリアンは、モン・スニ峠で同じアルプスを通過する。シャトーブリアンが『イタリア紀行』の一節に記している峠越えの印象は極めて素っ気ないものである。

フランス側から見たモン・スニには注目すべきものは何もない。高原の湖は私には小さな池にしか見えなかった。峠を降り始めた時にはひどく落胆した。イタリアの平原が望めるものと期待していたのに、目に入ったのは暗く深い淵

と、混沌とした奔流の眺めだけだったからである。

総じてアルプスは、高さこそ北アメリカの山々に勝るものの、かの地の山が持つ独特の様相を備えておらず、アパラチア山脈や、あるいはカナダの高地にすら認められる、あの処女地の相貌を欠いているように思われる<sup>12</sup>。

スタンダールとは異なり、『イタリア紀行』の作者はこの時ルソーに言及していないが、2年後の1805年、ジュネーヴからシャモニの谷を旅したシャトーブリアンは、直後に発表した『モン・ブラン紀行』では直接ルソーを引用し、『新エロイズ』が流布した高山の感興に対して明確に異を唱えている。

人々は山の風景を崇高と言ひ、それはおそらく事物の大きさに由来する。だがその大きさが現実のものであるとしても、それが我々の目に感じられなければ一体どこに崇高があるというのか。[…]  
「雄大さ」や同時にそれが生み出す一種の崇高の印象は山の中では姿を消してしまう。[…]

一体山は夢にふさわしい場所だろうか。私にはそうは思えない。[…]  
ルソーの言葉を信じれば、山の頂に達した時、人は自分が別の人間になったように感じるという。残念ながら、人間の魂は大気や場所とは無縁である。苦悩に満たされた心は高みにあってもその重さが谷底より減じるわけではない<sup>13</sup>。

シャトーブリアンにとって、風景、とりわけ山のそれは（ブッサンやクロード・ロランに例を見るように）「美しい絵の枠組みないし背景として<sup>14</sup>」のみ意味を持つものであり、『イタリア紀行』から『墓の彼方からの回想』に至るまで、アルプスに対するその見解は終始一貫したものだ<sup>15</sup>。17世紀の絵画やラ・フォンテーヌに範を求め——たとえばシャトーブリアンは『イタリア紀行』の中で「庭は多くを語らない」という『寓話』の一節を引用し、「自然が我々の興味を引くためには、そこに我々の社会の記憶が結び付けられていなければならない<sup>16</sup>」と述べる——、目前の風景の背後に常にホラティウスやティブルス<sup>16</sup>の記憶を知覚するシャトーブリアンと共に、「風景」のテーマは再び旧来の田園のコードと出会うことになる。

<sup>12</sup> Chateaubriand, *Voyage en Italie*, Minard, 1968, p. 70.

<sup>13</sup> *Idem, Voyage au Mont Blanc, Œuvres complètes*, Ladvocat, 1827, t. VII, Réédition Garnier, t. VI, p. 344-349.

<sup>14</sup> *Idem, Mémoires d'Outre-Tombe*, Garnier, t. IV, 1998, p. 161.

<sup>15</sup> たとえばシャトーブリアンは『墓の彼方からの回想』でも、「岩山をいくら攀じ登ったところで私の精神がそれによってより高められるわけではなく、魂がより清められるわけでもない」という主張を繰り返している。*Ibid.*, p. 158.

<sup>16</sup> *Idem, Voyage en Italie, op. cit.*, p. 137.

この場合、ルソーとシャトーブリアンを隔てるのは、言うまでもなく自然の風景に関する新旧二つのモデルの対立にほかならないが、一般に前ロマン主義における「風景」の問題について考える場合、二つのカテゴリーのコントラストのみを強調するのは素朴にすぎるだろう。18世紀後半における新たな風景の美意識の出現は、事実必ずしも旧来のその放棄を意味していたわけではなく、二つの風景は、たとえば同一人の作者の中で隣り合うことも可能だったからである。J.-M.アダムとA.プティジャンは、伝統的な *locus amoenus* のテーマが 18 世紀後半以降、いわば「表現的描写」*description expressive* とも呼びうる範疇の中に取り入れられ、ある種の心象風景を生んでいると述べているが<sup>17</sup>、ルソーもまた上に引いた『孤独な散策者の夢想』の「第5の散策」の一節で、まさにそうした心象と現実の風景の相互浸透ともいうべき情景について語っていた。

長く心地よい夢想から覚めると、緑の草、花々や鳥たちが自分の周囲を取り巻いていた。水晶のように清澄な広い湖水を縁取る幻のような岸辺に遠く視線を漂わせていると、そうした愛すべきもののすべてが自分の創作と同化され、意識が少しずつ自分自身と自分の周囲にあるものに引き戻されるようになって、どこからが空想の産物で、どこからが現実なのかを見定めることはできなかった<sup>18</sup>。

ここで話者の視線の先にある湖畔の風景は、明らかに従来の「田園」の範疇に属するものである（「幻のような」と訳した原文の形容詞に *romanesque* の語が用いられているのは、その意味ではもちろん偶然ではない）。「第5の散策」の風景にはこのように *romantique* と *romanesque* の二つの範疇が混在するが、ルソーにおいては上に述べた自然の景観と心象との照応が両者を矛盾なく結びつけており、その意味ではルソーにとって、『新エロイズ』と『孤独な散策者の夢想』が提示する一見対照的な二つの風景の間に必ずしも齟齬は存在しなかった。

一方でルソーは、風景に関する新旧二つのモデルを隔てていた距離が、見かけよりも近いものであった可能性を示している。上に見た『新エロイズ』第1部の書簡23ではペトラルカの次のソネットが原文のまま引かれ、これにルソー自身による訳が添えられていた。

<sup>17</sup> Jean-Michel Adam & André Petitjean, *Le texte descriptif*, Nathan, 1991, p. 16-24.

<sup>18</sup> Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p. 86-87.

ここには宮殿も劇場もロジgiaもなく、  
もみ、ぶな、松の木が、  
緑の草地と近くの美しい山の間にあって、  
私の知性を地上から天へと高めてくれる<sup>19</sup>。

ルソーはこの詩の仏訳に際し、「宮殿、館、劇場にかわって、ナラ、黒樅、ぶなの木が、緑の草地から山の頂にかけて枝を伸ばし<sup>20</sup>」というように一部の語句を入れ替え、原文とは全く趣の異なる風景を作り上げている。すなわちルソーの訳では原文の2句目にあった「マツ」*pino* が姿を消し、「近くの美しい山」が「山の頂」に姿を変えることによって、ペトルルカの描くありふれたイタリアの田園の風景が、黒々とした樅の森を抱くアルプスの景観に変じているのである。

18世紀末、高山の風景と共に登場した *locus terribilis* は、従って既存のコードに置き換わったわけでも、単純にこれに対置されたわけでもなかった。伝統的な *locus amoenus* のテーマは、事実ロマン主義の時代を通じて風景の知覚および表象のコードとしての機能を維持していたのであり、フィリップ・アントワヌは、この時代に特徴的な「異国趣味」*exotisme* というカテゴリにおいても、一般に自然の風景の描写は *locus amoenus* のモデルを大きく逸脱するものではなかったことを示唆している。たとえばこの分野の先駆と見なされる『ポールとヴィルジニー』（1787）は、その序言で著者自身がテオクリトスやウェルギリウスを引き合いに出しながら述べているように、それまで牧歌詩が「小川の畔や草原、ブナの木陰」を舞台に紡ぎだしていた物語を「海辺や岩山の麓、花咲くレモンの木の陰に」移し替える試みにほかならず<sup>21</sup>、また、シャトーブリアンが『アメリカ紀行』（1827）の中で新世界の「魅惑的な場面」の一つに数えている次のような情景においても、植生の種類が旧大陸のそれと異なるだけで、基本的には *locus amoenus* という既存のコードが反復されていることが見て取れる。

草はまだ露に覆われ、森から吹く風が香気を運んでいた。野生のクワの葉には蚕に似た虫が繭を付け、熟したさく果を風に揺らす土地の綿の木はシロバラの木を思わせる。[...] 母親たちは時折起きあがり、子どもたちの眠りが、周

<sup>19</sup> 「ソネットX」 *Gloriosa columna, in cui s'appoggia...*

<sup>20</sup> Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 52.

<sup>21</sup> Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, Champion, 1997, p. 272. 参照。



囀を飛び回る無数の鳥の囀りによって妨げられていないか気遣っていた。この情景は魅力的なものだった<sup>22</sup>。

新世界の自然を前にした作家たちは、多くの場合、旧来の修辞学が与える道具以外に描写の手段を持たなかったのであり、*exotisme* という概念に含意される彼我の風景のコントラスト —— 新大陸の自然と旧大陸のそれとの差異 —— は、その意味では見かけ上のものにすぎないと言ってよい。

### 3. 水辺の隠棲地 —— ネルヴァルとボワロー

以上の議論の締め括りとして、最後に 19 世紀後半の状況を一瞥しておくことにしたい。たとえばネルヴァルの『火の娘たち』の一篇『アンジェリック』には、よく知られた次のような一節がある（「第 5 の手紙」）。

ヴァトーの「シテール島への旅」は、この土地の、透明でしかも彩りのある霧の中で着想されたものである。それはオワーズ川とエヌ川の氾濫によって生まれた無数の池に浮かぶ、一つの小さな島を下敷きにして描かれたシテール島なのだ。[…]

こうした考察の持つ叙情的な響きに驚かないでいただきたい。パリの空しい争いや不毛な喧騒に病みつかれた私は、かくも緑豊かな田園の風景を前に心を休めることができる<sup>23</sup>。

もともと『塩密輸入人たち』（1850）の一部として書かれたこの「第 5 の手紙」の末尾で、話者は物語の中核をなす「ド・ビュコワ神父の大伯母の物語」を一旦中断してイル・ド・フランスの田園風景に目を向ける。「シテール島への旅」はネルヴァルが好んだモチーフの一つらしく、『アンジェリック』のこの一節は、当然『シルヴィ』や『散策と回想』など、ネルヴァルの他のテキストで同じヴァトーの絵に触れている部分との比較が可能だが、この稿の観点からは、これとはまた違った比較を試みるものが許されるかもしれない。たとえばネルヴァルより 180 年ほど前、ボワローは『書簡詩』の「第 6 書簡」（1670 頃）の冒頭で同じように「都市の悲哀」と田園の平和を対比し、イル・ド・フランスの川辺に『アンジェリック』の話者と全く同じ用途を見出していた。

<sup>22</sup> Chateaubriand, *Voyage en Amérique, Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, « Pléiade », t. I, 1969, p. 693.

<sup>23</sup> Nerval, *Les Filles du Feu, Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », t. III, 1993, p. 487.

[...] 私は都会の様々な悲哀を後にする。  
田園がそうした私の唯一の隠れ家である。  
私をこれほど惹きつける場所がどんな所かといわれるだろうか。  
それはどこまでも連なる丘の斜面に置かれた小さな村である。  
[...] そこではセーヌの流れが谷を洗い、波間には二十の島が顔を覗かせる。  
島は流れを幾筋にも分ち、一つの川から二十の川を生じさせる。  
川辺には柳の木立が連なり、道行く人が時折胡桃の木に呪詛の言葉を投げかける<sup>24</sup>。

この場合、「都市の喧噪を離れた隠棲地」という牧歌詩の常套は別にしても、二つのテキストが示す「風景」のアナロジー——水の流れと島、緑の木立の取り合わせ——をどう考えるべきだろうか。

確かにネルヴァルがボワローを参照したかどうかは知る由もなく、二つのテキストの間の見かけ上のアナロジーはもちろんそれだけでは両者の具体的な関係を示すものではない。とはいえ一方では、『アンジェリック』が描く風景が、ボワローやその背後にある田園詩の伝統と全く無関係に存在すると考えるのもいかにも不合理に思われる。いずれにしてもここでは *locus amoenus* のテーマが——少なくともその中核をなす部分に関する限り<sup>25</sup>——、19世紀半ばに至っても依然その命脈を保ち続けていたことを確認しておけば十分だろう。具体的な影響関係の有無は別にしても、二人の作者はほぼ同一の風景を用いてほぼ同一の内容を述べているのであり——このことは、どちらの場合も、個別的な知覚に対して既存の修辭的コードが優先されていることを意味する——、この間（すなわちネルヴァルとボワローを隔てる約二世紀の間）、*locus amoenus* というテーマの基本的な構造に何ら変化はないと言ってよい。

一方18世紀の末以来 *locus amoenus* と対をなしてきた今一つの風景について見るならば、こちらは19世紀の半ば以降急速な俗化の過程を辿るようにみえる。ゴーチエのアルプス紀行（1869）はその一例で、ゴーチエがベルナー・オーバーラントを訪れた1860年代には、アルプスはすでに最も人口に膾炙したテーマの一つと化していた（1800年から1850年の間に現れたアルプスを対象にした旅行記の数は約300ともいわれ<sup>26</sup>、1840年代にはアルプスを舞台

<sup>24</sup> Boileau, *Epistre VI, Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1966, p. 122.

<sup>25</sup> クルツィウスは、*locus amoenus* を構成する最小限の要素が「樹木、草地、泉もしくは小川」の三つであることを示している。『ヨーロッパ文学とラテン中世』（南大路振一他訳、みすず書房）、1971, p. 281.

<sup>26</sup> Claudine Lacoste-Veysseyre, *Les Alpes romantiques. Le thème des Alpes dans la littérature française de 1800 à 1850*, Genève, Slatkine, 1981, p. 206.

にしたオペラまで登場している<sup>27)</sup>。ゴーチエの旅は直接には 1861 年にビゾン兄弟がパリで行ったアルプスの写真展に触発されたものだったが——たとえばゴーチエがその紀行の副題に掲げた« tableau des montagnes »の語にも、言葉によって映像と競い合おうとする著者の意図を窺うことができる——、ゴーチエにとって、アルプスの旅はこのテーマについてそれまで蓄積されていたテキストや映像と現実の風景との照合の機会にすぎず、山の風景に関するその記述は、専らソシュールやミシュレといった既存のテキストの中で定型化されていたテーマの引用に終始するものだった(ゴーチエは 1865 年に初登頂されたマッターホルンに一章を割いており、その点ではこの紀行は 18 世紀末、モン・ブランの征服の熱狂の中で生まれたソシュールのアルプス紀行の戯画的な反復を思わせずにはいない)。

こうしたアルプスのテーマの俗化は、世紀の終わりにはすでに自明のものとなる。ルソーの『新エロイズ』から一世紀あまりを経て、「アルプス」はいわばそれ自体が一つの広大な戯画と化しつつあったのである。

×××夫人がアルプスの山中にピアノを据えた。大聖堂の十万の祭壇で、ミサと初聖体の拝領の儀が執り行われた<sup>28)</sup>。(「大洪水の後で」)

『イリュミナシオン』(1886)の一篇でランボーが皮肉な眼差しを向けていたのは、事実ロマン主義の「崇高」の風景に対置された、その卑小な陰面ではなかったか(ゴシックの大聖堂はユゴーが『アルプス紀行断章』(1825)その他のテキストで、重畳するアルプスの山塊の形容にしばしば用いていた比喻であり<sup>29)</sup>、またミシュレは、アルプスを喩えて「ヨーロッパ共同の祭壇<sup>30)</sup>と呼んでいた)。「大洪水の後で」の戯画的なアルプスの光景は、その意味では一つの「風景」の時代としてのロマン主義の終焉を告げるものでもあった。

<sup>27)</sup> ドニゼッティのオペラ『シャモニのリンダ』(1842)はその一例で、1760 年代のアルプスの麓の村に舞台を設定したこの作品は、『新エロイズ』が示したモチーフの、オペラというジャンルによる通俗的な焼き直しとみなすことができる。

<sup>28)</sup> Rimbaud, *Après le Déluge, Illuminations*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1985, p. 65.

<sup>29)</sup> シャモニの小修道院に向かい合うボソンの氷河の背後には森に覆われたモンタンヴェール丸い頂が顔を覗かせ、彼方にはベルランとシャルモーズの二つの峰が聳えている。その姿は塔や櫓を戴く中世の大聖堂さながらである。[...] 重畳する巨大な山塊の眺めは飽きることがなく、目に映るものすべてが感嘆の念を抱かせる」。Hugo, *Fragment d'un voyage aux Alpes, Œuvres complètes*, Le Club Français du Livre, t. II, 1967, p. 555.

<sup>30)</sup> Jules Michelet, *L'insecte, Œuvres complètes*, Flammarion, t. XVII, 1986, p. 289. (*L'insecte* の刊行は 1857 年)