

描写が再生する日本の風土

ミナミ アスカ
南 明日香

はじめに

本発表では、日本文学の研究の専門領域ではほとんど取り上げられないが、海外での日本文学研究やそのほかの分野では注目されている、日本近代文学の描写の意義について考察する。

人にとって、自身を取り巻く環境はア priori に存在するものではない。それは計測による数字であれ、個人の感官による認識であれ、共同体によってすでに方向付けられた意識ないし無意識を通すことによって立ち現れてくる。地理哲学学者のオギュスタン・バルク氏は、「ある社会の、空間と自然とに対する関係」が「風土」というものであり、「この関係は物理的にして現象的である」とし、一方「風景」は「風土の感覚的かつ象徴的次元。風土性の表現」で、「視覚、聴覚、臭覚等につかみとれる表現で風土のおもむきをあらわす」ものと定義している^①。言い換えれば、社会的存在としての人々が、文化に染められた感性や計測数値や集団的無意識を通して受け取った自然が風土であり、それを経験的な環境として具象化したものが風景、となる。こうした客観的かつ間主観的に成立する風土を特定の主体から感じ取った表現が風景であるという前提は、すでに都市計画、精神医学、美学、環境倫理学等の研究者たちによって共有化されており、同様の認識から風景と風土と言葉と人の関係性が探究されている^②。

もっとも現在、文学作品による風景の記述に積極的な意義を見いだしている

のは、前記の分野の環境を巡って考察をしている研究者に多く、作家や文学研究者の方では問題化されない傾向にある。ことにインターネットを含むマスメディアが様々な映像を発信している今日にあって、自身の役割を登場人物の造形と出来事の構築とに限定する作家もいる^③。また学校教育においては、読解の指針となるのは物語の展開とそれに伴う登場人物の心情の変化や考え方、生き方の理解であり、自然風景やまちなみの表現は、心情の反映や象徴など人物理解のための補助的な要素として扱われがちである^④。

前置きが些か長くなったが、本発表では言葉による風景の表現がどのような意義を持つのかを確認し、ついで実際に作品においてどのように表現されていたのかを見ていくことにする。

一. 風景と風土と描写をつなぐ問題系

文学の言葉と土地の言葉といえば歌枕が直ぐに思い浮かぶが、環境倫理学の桑子敏雄氏は歌枕以外の、特定の土地の特性を喚起させる言葉を挙げている。たとえば「路傍の標識や記念碑、土地の登記簿、こどもの絵日記などは、直接空間と結びつく記録である。」「言語と履歴とは深くかかわっている。空間は言語によって意味づけられる。」という。とはいえ「日本の空間の履歴は、近代化が進むなかで、ちょうど動植物が絶滅の危機にあるように危険な状況にある。」と桑子氏は難じている^⑤。

ここで言葉によって情景をイメージさせる描写が、近代の作家が苦心した創作の要でもあった時期を思い出していただきたい。1900年代から1910年代にかけて紀行文、写生文や小品文といった花鳥風月の美学とは縁のない風景描写への表現の革新が試みられたのである。なかでも自然派といわれる作家たちはワーズワース、ツルゲーネフ、ラスキン、ゾラなどの自然描写に学びつつ林や野原や空に浮かぶ雲を描くための工夫をこらした。これらは視覚情報に乏しく移動が制限されていた時代では、特権的な情報でもあったろう。そして絵画や文学作品を通して表現された風景によって、あらためて「風土」という自分と

共同体と世間とをつなぐものをとらえ直すことが出来たのである。しかもこれは学習可能であり、全く知らない場所についての表現であっても、文学作品では、登場人物や語り手を組み込んで表現された風景から、新たな「風土」を感じることが出来る。

もっとも小説の風景の場合、必ずしも登場人物の言動や心情や作家の経験と結びつけて捉える必要はない。美学の西村清和氏によれば^⑥、「小説にあっては、描写が物語世界のできごとの流れを中断させるとしても、ひとつの文学的習慣として、そのような徘徊は許容されてきた。最終的にこれを一貫した物語へとまとめあげるのは、ことばを理解して、これを全体的な意味の織物へと統合するわれわれ読者の意識である。」つまり描写は必ずしも登場人物の心象風景や、人物に関わる出来事の背景の補足説明としてあるのではない。フランス 19 世紀の小説家はセナンクール、スタンダールからバルザック、ゾラ、フローベール等々自然風景であれ都市風景であれ、描写に大変力を入れた。それは作家が時代の表現者であり提言者でもありえた社会での、一種の使命感から出た必然でもあった。そして文学作品に書かれた風景は、研究分野を問わず考察の対象となっている。たとえば 2005 年にパリで出版された『ゲニウス・ロキ 文学における風景』という論文集の序文で、1995 年から 2002 年の初めまでに出た風景関連の書物 12 点を挙げているが^⑦、それらは文学研究でなくとも文学作品の描写を、世界認識の考察の手がかりとしている。

風景哲学の木岡伸夫氏は、「〈風景を表現する〉ことは、個々の作者が自己の表象をさまざまな意匠に託する行為ではない。これまで論じてきたとおり、それは最も広い意味において〈かたる〉こと、言語行為も含めた実践によって、おのれの生き方を提示し、これによって他者の〈かたり〉、実践を促すということであった。表現とはしたがって、単なる個別的創意の表出ではなく、個の実践が他の個の実践を媒介するような〈かたらい〉、相互行為の場を切り開くふるまいである、と言うことができる。」と述べる^⑧。つまり風景を語ることは自分の空間体験・体感を構成化し、それを伝えることで影響を与えたり共有化

したりしつつ、さらにそれをも自身にフィードバックすることができるのみならず。これを文学作品での風景描写と結びつけるならば、作家が書いた風景は読者にとっても、それぞれの風土に基づいた風景を想起し語るための態度と言葉とを促す契機になるであろう。ごく簡単に言ってしまうえば、風景を描いた小説は風景の発見^⑨と風土の再発見を促し、読者間での共同化に結びつきうるのである。

ここで改めて桑子氏の論に戻ると、「空間の履歴の理解には、その空間に生きたひとびとがその空間をどのようなものとして理解してきたかという考察が不可欠」であるとして、氏は「新古今時代の豊かな空間への感性」を読み取るために、西行法師の言葉や和歌などでの空間や空間に生きる身体の変現に注目する。私たちは以上の前提を踏まえて、次に実際に描写に力点を置いた田山花袋と永井荷風の作をそれぞれ見ていくことにする。

二. 田山花袋と『田舎教師』

田山花袋（1872-1930）は栃木県館林町（現在の群馬県館林市）出身で、1899年に大手の出版社の博文館編集局に入社。1903年1月より『大日本地誌』の編集を手伝う。地理学者との共同作業から、地図を携えて現場に赴いて細かく体感することの重要性を学んだ。この場所と人をそのまま描く工夫が、1909年前後の花袋のテーマになっていた。有名な談話筆記「『生』に於ける試み」（『早稲田文学』1908年9月）で、「たゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く。云はゞ平面描写、それが主眼なのです。」「そしてその平面的に描かれた事象そのものだけで読者をしておのづから何物かを深く考へさす——そう云ふ風の作がして見たい。」と述べていた。この後花袋は改めて自身が主筆を務める雑誌『文章世界』で私見を記し、博文館の通俗作文全書の一冊として『小説作法』（1909年6月）と、文芸入門シリーズの一冊の『インキ壺』（1909年11月）とにまとめていった。

花袋が唱えた描写の限界についてすでに多くの指摘があるが、若干「平面描

写」という言葉が一人歩きをして方向付けていったところがある。先の「『生』に於ける試み」の直後、花袋は自身の談話に補足説明のようにして、「見たまま」ということに説明を加えているのは注目に値する。すなわち「見たまゝ」といへば、ある人がある事物を見て、これを自分の心の中に映じて、その事物の意味を考へたり解釈したり、或ひは又その事物が与ふる味ひとか趣きとかいふものを、出来る限り味つて見た、さういふ心の働きの全部を一括して、「見たまゝ」といふのである。」（「事実の観方と小説の形式」『文章世界』1908年11月）という。さらに花袋の描写論で引用されることは少ないが重要な、『田舎教師』の完成頃の談話筆記「描写雑論」（『早稲田文学』1909年10月）から、その目指したところを想定してみることも出来る。すなわち花袋が消したかった「作家の主観」である書き手ないし語り手の詠嘆やコメントが文中に出てこない、観察や印象を並べつつ全体として統一した雰囲気が出ているような描写本意の作が理想とされていたのである。これを私たちがすでに見た風土と風景に関する用語を用いてまとめ直すと、花袋は現場に赴きその「風土」を体感し、登場人物に合わせて時間と空間とを限定して一つの「風景」として物語中に描き出してみせた、ということになる。

そして私たちにとって重要なのは、結果として物語中にどのような描写がなされたのか、という点である。『田舎教師』（佐久良書房1909年10月）に限っていえば、彼は「踏査」（「インキ壺」『文章世界』1909年9月）という文章の中で、『田舎教師』の執筆に当たって実際に羽生や行田の街道を歩いて得たりアリティの感覚を書いたと述べている。物語の概要を押さえると、林清三という熊谷の中学校を出て弥勒高等尋常小学校の補助教員をしていた文学青年の、卒業直後の1901年4月から亡くなる1905年9月までを綴っている。『明星』の与謝野晶子の和歌にあこがれ同人誌を出すものの続かず、初恋は実らず、上野の音楽学校を受験して自分の非力に絶望し、花魁に夢中になって遊郭に通っても身うけされ、改心して真面目に勤務するようになるも体をこわしてしまう。物語は概ね実在した小林秀三という青年の日記に基づき、現在の北埼玉の行田、

羽生、弥勒などが舞台になっている。内容は確かに暗い。けれどもつとに「珍しく明るい花袋氏の文」、「若い水々しい処は、あつさりとした水彩画を見て居る様だ」（川端碧砂「田山花袋氏に」『文章世界』1910年5月）と評されたのは、ひとえに文章の力によるのであろう。

具体的に本文から風景描写を引用し、その特徴を見ていこう。引用は臨川書房『定本田山花袋全集 第二巻』（1993年5月）による（下線は引用者）。

役場は其街道に沿つた一固まりの人家の中にはなかつた。人家が尽きると、昔の城址でもあつたかと思れるやうな土手と濠とがあつて、土手には笹や草が一面に繁り、濠には汚い錆びた水が樫や椎の大木の影を帯びて、更に暗い寒い色をして居た。其濠に沿つて曲つて一町ほど行つた処が役場だと清三は教へられた。かれは此処で俵代を二十銭払つて、俵を捨てた。笹藪の傍に茅葺の家が一軒、古びた大和障子に御料理そば切うどん小川屋と書いてあるのがふと眼に留つた。家の周囲は畑で、麦の青い上には雲雀が好い声で低く囀つて居た。

弥勒には小川屋といふ料理屋があつて、学校の教員が宴会をしたり飲食に行つたりするといふことを兼ねて聞いて居た。（…）其処にはお種といふ綺麗な評判な娘も居るといふ。清三は四辺に人の居なかつたのを幸ひ、通り懸りの足をとゞめて、低い垣から庭をのぞいて見た。庭には松が二本、桜の葉になつたのが二本、障子の黒いのが殊に際立つて眼についた。

垣の隅には椿と珊瑚樹との厚い緑の葉が日を受けて居た。椿には花がまだ二つ三つ葉がぐれに残つて見える。

此辺の名物だといふ赤城おろしも、四月に入ると全く止んで、今は野も緑と黄と赤とで美しく彩られた。麦の畑を貫いた細い道は、向うに見えるひよろ長い榛の並木に通じて、其間から役場らしい藁葺屋根が水彩画のやうに見渡される。（二）

土木工事によって整えられたが今や草が茂って自然に溶け込んでいる土手、錆びた水がたまった濠、茅葺きの家とその古びた障子。これら人工物が自然に帰りつつあるというジメメとした意味での廃墟めいた風情に、麦や雲雀といった春の生命観あふれる自然が対照的に引き立つ。小川屋という料理屋の屋号でさえもどこか小川、すなわち田舎の自然の一要素になっていて、松や桜に混じって、輝く椿や珊瑚樹もそして看板娘も等しなみにこの場所の春の風景を構成している。改行が多く四段落になっているのも、全体としてこの場面に四曲一雙の屏風をイメージしていたためとすら思えてくる。

朝毎の霜は白かつた。夜半の霰で竹の葉が真白になつて居ることもあつた。ラケットを捌いて校庭に立つて居るかれの瘦削な姿を人々は常に見た。解けやらぬ小川の氷の上にはあをじが飛び、空しい枝の桑畠にはつぐみが鳴き、榛の根の枯草からは水鶏が羽音高く驚き立つた。檜や栗の葉は全く落ち尽して、草の枯れた利根川の土手は唯一帯に代赭色に塗られて見えた。田には大根の葉がひたと捨てられてあつた。(四一)

北関東の冬の描写で、冷たい空気の中に土のにおいが伝わる場面である。霜、氷、枯れ草に葉を落とした樹木、ツグミなどの鳴き声や水鳥の羽音と視覚と聴覚の両方から寒々とした雰囲気を出している。ラケット捌きと鳥の羽ばたきの運動と、田んぼの土にべったりと張り付いた大根の葉も対照的である。

ここで本文中にも言及があり、構図の点でも色彩の点でも花袋にヒントを与えていたと思われる水彩画について触れておく。これもまた、集団的無意識としてすり込まれている原風景になるからである。1889年から92年にかけて、三人のイギリス人水彩画家サー・アルフレッド・イースト(1849-1913、1889年来日)、ジョン・ヴァーレー・ジュニア(1850-1933、1890-91来日)、アルフレッド・ウィリアム・パーソンズ(1847-1920、1892年来日)が来日し、日本人に名所旧跡とは何らの関係のない日常生活の光景や自然の景観を、画家が

それぞれに見出して描く喜びを伝えたといわれる^⑩。彼らの描いた風景の特徴として、画面の両側ないし片側に商家や人家が並ぶ奥行きを強調した構図があり、着物姿の女性や子供が登場し、また神社の鳥居や茅葺きや藁葺きの屋根など、日本的な特徴をもつ建造物が目立つところに配置される、というのがある。「道路山水」とは俗称であるが、こうした道際の風景を描いた絵画作品にはよくあった言い方である。

大下藤次郎や丸山晚霞とともに、1900年代後半からの水彩画ブームを支えた三宅克己（1874～1954）は、初めてヴァーレーの風景画を見たときの感慨を「いかにも日本特有の色彩が現れてゐて、実際朝夕自分が往来して目に親しんでゐるその場所が、恰も鏡にでも映つてゐるやうに鮮やかに写生されてゐるのだから驚かざるを得なかつた。」と書いている^⑪。言い換えればこうした構図と要素の組み合わせのある景観が、典型的な風景として認識されていたことになる。そうした絵画とも共有化される親しまれる景観を『田舎教師』は具現化し得たのである。

つとに同時代で「人間と背景とが離ればなれにならず、シツクリと一つに溶けあつて、胸に入り」（『「田舎教師」合評」中野 LMN の発言、『読売新聞』1909年11月7日）と評され、後に研究者からも「清三という存在自体が広大な関東平野の一風物であるかのようにさえ、時として見えてくる」^⑫、あるいは「『田舎教師』の主人公は林清三であるよりは、私にはそれらの田舎町の風物や生活であるようにおもわれます。」「読者も花袋とおなじように、このどこからも見られていない田舎町の風物や生活に愛着を感じるでしょう。」^⑬などの評価をもたらした。すでに典型になりつつある風景を描くのに広がりや奥行きの中に光の明暗、人や動物の動き、馴染みのある植物などを配置することで、この土地の「風土」の印象を伝えることに成功したのである。その点でいささかレトリカルな物言いになるが、読者と作者と登場人物とが共有しうる風土を、『田舎教師』は再生しえたのだといえるだろう。

三. 永井荷風と「春のおとづれ」

永井荷風（1879-1959）は東京出身で、1903年から1908年にかけて北米とフランスに居住した。ゾラの都市や田園風景の描写にあこがれ、在米中にモーパッサンの紀行文『水の上』や『漂泊生活』経由でボードレールやランボオの共通感覚とその表象の方法を会得^④。1908年8月帰国し、大久保余丁町の父宅に住む。だが東京の気候や風景、習慣になじめず帰国後の作の『狐』『曇天』『監獄署の裏』などに、陰鬱で調和のない環境での閉塞感を綴る。

しかし春になってその気持ちに変化が起きる。その思いが談話筆記「東洋的風土の特色」（『中学世界』1909年5月）に語られている。フランスの詩人が秋の季節を美しく歌い上げるのは、「其れ等の詩は其の国の風土から特別の感化を受けた固有な感想を歌つたもので、他国の語で他国の人の云現はし得ぬ特徴があるから」という。であれば「世界に類のない程美しい」日本の春について「世界に類のない程美しい詩を日本語で綴る事は吾々が日本の美しい風土に対する唯一の任務」である、と締めくくる。フランスで風土と文学作品を同時に味わう機会をもった荷風が帰国後に気づいたのが、春の美しさであった。

それではどのように、日本の春というものを表現したのか。『春のおとづれ』は自らに課した、現代の日本語で日本の美しい春の詩を作るという任務であった。本文は「始めて私の生れた国土の上に、冬には抱き得ない特別の感じを覚えた」という二月三日の夜の印象から語り起こされている。もちろんこの日付は立春を意識してのことであろう。しかしこれはあくまでも予兆的表現に過ぎない。春は暦によってではなく特別の感じ、すなわち一人の感覚を通してその訪れを段階的に知らせている。引用は岩波書店『荷風全集 第六巻』（1991年6月）による。

遠くを望むと、夜を籠める水蒸気は普通に「夜」を現はす蒼い色の中に多分の赤味を帯びてゐる為めであらう、妙に濁つた一種の紫色紺色に近い色をして、河筋のいがんだ柳や尖つた人家の家屋なぞ眼に入る凡ての物体

の角張つた輪廓をば、一様に優しく、曲線の如く、柔げてゐる。下駄や車の音の耳に入るのも、近いものよりは、何処か知れぬ遠いものが却つて明かに澄んで聞えるやうな気がする。風がなくて、手袋せぬ、手先の冷くないばかりでは無い、私は夜全体の心持が、曇つた冬の夜とは全く違つてゐるのに気がついて、仰ぐともなく立止つて再び空を仰いで見ると、今まで知らずにゐたのも無理はない、私の丁度真上、頻りに動乱する雲の間に円い小な月が浮んでゐた。

然し夫は光のある蒼い月ではなく、白い一輪の環に過ぎず、其の面をば雲の往来するのが能く見える。雲は先刻よりも更に烈しく、今では空全体に渡つて其の奥底から動乱しはじめたので、折々は全く月の姿をかくしてしまう事もあつたが、不思議なのは、水溜りや湿れた捨石の銀色なす輝きは、依然として、曇らぬばかりか、ますます強くなる四辺の薄明さに、丁度夏の黄昏にも比ぶべく、幽暗の中に如何にも遠くが見透されるので、私は始めて、これが春の朧夜だ——月の光のみならずして、已に夜そのものが一種の光沢を持つてゐる春の朧夜であると感じた。

この箇所特徴的なのは、春という季節を表現するのにしばしば用いられる梅の花やその薫りなどといった道具立てをまず並べるのではなく、水蒸気やものの輪郭、微妙な光の色合いや遠近感に注目している点である。歳時記風に春らしい事物を列挙するのではなく、「夜全体の心持」、「夜そのもの」という雰囲気や印象を丁寧に表そうとしているのが注目される。空間と時間とは限定されているものの漠としている概念を、具体的に眼に映る形や色、耳にする街路のもの音、手先の触覚など感覚一つ一つで近付きつつある春を伝えようとしている。そして目、耳、皮膚と感覚を通して順次緊張感を高め、最後に頭上の月に収斂させている。ここで感激が頂点に達する。そこからまた夜空の雲、その空いっぱいでの行き交いや足下の水たまりや石へと広がって行き、空間全体で春の朧夜というものを実感させている。

このような身体的印象を積み重ねる構成は、翌日の朝の描写にもある。夜具の暖かさに「身体中の筋肉は一つ残らず、やはらかに伸々して」、足先は畳みの冷たさがかえって心地よい。煙管を取って一服すれば「青い烟の行方が明かに見える」。部屋中の光に庭の日光を想像する。このように皮膚感覚と視覚を挙げた後は聴覚で、隣家のはたきをかける音、雀の囀り。そしてこの朝のクライマックスは雀の声に混じって聞こえた「ふいと一声、細い口笛のやうな、如何にも角のない滑な響」である。ここで改行してあらたに「鶯である。」と一文書くことで、この朝の感動はきわまる。

先に触れた永井荷風訳「夜（モオパッサンが旅行記の一節）」（『早稲田文学』1910年7月）には、象徴派の詩人が言葉にならない神経や感覚の動揺を、風のそよぎという触覚、星の光という視覚、薄霧は触覚でもあり視覚でもあり、それらから生ずる心持ちを響きのよい言葉に置き換えて文の言葉の意味と響きの両方から雰囲気を与えることが説明されている。荷風が『春のおとづれ』で展開した感覚相互の響き合いは、厳密にいえば音楽に色彩を感じずような共感覚の現象とは異なっている。本文でオーケストラの響きが比喻として用いられているが、荷風のこの文章では感覚がオーケストラの楽器で、それぞれが異なるパートを分ち持って主旋律をつながけながら全体として一つの楽曲としてまとめ、ドラマティックに主題を展開していくのに似ている。そして読むものはメロディに身をゆだねることになるのである。

『春のおとづれ』から約5年後の随筆『日和下駄』（『三田文学』1914年8月～1915年6月）で、荷風は東京の山の手、下町の風景を細かく綴る。なかでも木と空とを都市の景観の重要な要素としていた。空と樹木とはその土地固有の風土に根ざして、建物の色も樹木の色、枝振りや低い緯度の日本の空の色合いや光線の具合と、調和するものでなければならぬと繰り返し説いている^⑮。彼の訴えは樹木のある坂や庭や寺院の風景、頭上の空また水に映る空の風情を細やかに描いているために説得力がある。これらはすでに私たちが一部『春のおとづれ』で概観したものでもある。詳細は拙著にゆずるが、言葉にな

った「風土」は、作家と読者にその保存の視点さえも導いている。

文学作品に書き込まれた自然景や生活景の描写は、読む者にとっても「生きられた空間」を創造しうる。それはまた過去の風景を再生する歴史的財産であり、風土への感覚によって土地と人の絆を喚起する。花袋や荷風が描いた空間は視覚的な刺激ばかりではなく、空間に対して感性を活性化して得たものである。そうした空間に言葉を通じて読むものが身体を入り込ませること、つまり場所の固有性を感じることで逆説的に深い風土の記憶を呼び覚ます。このようにして文学の風景描写が発信する風土のイメージが土地の文化になり、風土の認識と景観を再生する契機にもなり、地域の景観やそこから見て取れる歴史を保護していく機運をも生み出しうるものが期待できるのである。

[注]

- ①オギュスタン・バルク、三宅京子訳『風土としての地球』筑摩書房 1994年3月。
- ②紙幅の都合で、一例として自然風土や環境を巡って建築（内藤廣）、景観工学（中村良夫）、ランドスケープ（三谷徹）、哲学（フィリップ・ニス、大橋良介）、精神病理学（木村敏）の研究者が考察を繰り広げた田路貴浩編『風景から建築へ 環境の解釈学』（学芸出版社 2003年12月）を挙げる。また日本近代文学の領域での無二の研究に、中島国彦氏の「風景表象」に関する一連の論考があることを記しておく。
- ③直木賞作家の池井戸潤（1963-）はラジオ・インタビューで執筆方針を巡って、「情景描写しても映像に負けるからあまり意味がなくて……」と答えている（「J-wave power your morning」2012年3月12日放送）。文芸関係でも映像関係でもない場での返答だけに、率直な言葉と捉えてよいだろう。
- ④フランスでは学校教育の場で *explication de texte* という読解法で、風景描写の分析の方法を中高生の段階で学習する。日本近代文学研究の領域では、故ジャン＝ジャック・オリガス氏が森鷗外、夏目漱石、徳富蘆花などの作家の文章をこの方法をベースにして詳細な分析をし、その特色を説明した（Cf. 『物と眼 明治文学論集』岩波書店 2003年9月）。近年ではドイツで実施されている同様の教育法を、三森ゆりか氏が『外国語で発想するための日本語レッスン』（白水社 2006年5月）などで紹介している。
- ⑤桑子敏雄『環境の哲学 日本の思想を現代に活かす』講談社学術文庫 1999年12月。拙稿「近代文学は「絶滅危惧種」か」（『東京人』2012年6月）で、桑子氏のいう「絶滅」が近代文学の風景描写にあることを説明している。
- ⑥西村清和『イメージの修辞学 ことばと形象の交差』理想社 2009年11月。
- ⑦Arellette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le Génie du lieu Des paysages en littérature*, Paris, IMAGO, 2005.
- ⑧木岡伸夫『風景の論理 沈黙から語りへ』世界思想社 2007年7月。

- ⑨「風景の発見」について、これが近代的な登場人物の孤独な自我によって映し出されたものと捉える考え方が、柄谷行人の国木田独歩の『武蔵野』についての指摘、「ここには「風景」が孤独で内面的な状態と緊密に結びついていることがよく示されている。」「周囲の外的なものに無関心であるような「内的人間」において、はじめて風景が見出される。」（『日本近代文学の起源』講談社1980年8月）以来ある。とはいえ「内面的」であることは、感性レベルで風景をとらえる際に集合的な感覚、たとえば空気の浄化とオゾンの発生によって雨上がり気分が気持ちよいか、青葉を踏みしめる感触の心地よさといった物理的・生物的快感や、多くの国々で共通するはらかな山並みへの崇高な気分などと隔絶しているわけではない。
- ⑩英国人水彩画家たちの来日と日本人への影響については青木茂『自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画』（岩波書店1996年9月）を参考にした。
- ⑪三宅克己『思ひ出つるまゝ』光人社1938年6月。
- ⑫相馬庸郎『日本自然主義再考』八木書店1981年12月。
- ⑬福田恆存『田舎教師』新潮文庫1988年版解説。
- ⑭荷風のフランス文学から学んだ描写の自作への応用については、拙著『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京 造景の言葉』（翰林書房2007年6月）を参照されたい。
- ⑮『日和下駄』にみる荷風の都市景観へのこだわりとそこから学ぶ点については、拙著『荷風と明治の都市景観』（三省堂2009年12月）を参照されたい。

* 討議要旨

中川成美氏は、今回の発表で扱われた風景描写の伝統は、現代の作家たちにも影響を与えているのかについて質問した。発表者は高見順の「描写のうしろに寝ておられない」というエッセイのように、描写は文学に特権的な余興のように考えられることもあったが、戦後の都市景観の変化にさらされた第三の詩人たちのように、描写に力点を置いた作家たちもいた。ただ、フランスでも日本でも若い作家ほど描写に力点を置かなくなっている傾向にある。描写というのは文化遺産であり、作家の腕の見せ所でもあるので、それを復活させる作家が出てきてほしい。現在は大きな土地の変化を経験した後なので、特にそう思うと回答した。村尾誠一氏は発表の中でとりあげた花袋と荷風では描写の仕方がかなり違っているように思うがどう考えるかと尋ね、発表者は、相馬御風が『あめりか物語』を「すっかり自然派である」と評価したように、同時代において、二人は同じ自然派として受け止められており、描写について同じ問題を共有し、かつ、表現の仕方の違う作家として二人をとりあげたと答えた。モインウッディン・モハammad氏は風景と空間の関係性についてどのように考えるかを質問し、発表者は、風景は場所を選んで描くものだが、場所は刻々と変化してゆく。空間にある限定を設けたものが場所であり、それを、ある時間、ある時期に限定したものを風景と考えていると回答した。モハammad氏は続けて、風景の中に空間を見つけるということはできるのかと尋ね、発表者はモネの「積みむら」の連作にあるように刻々と変化してゆく景観をどうとらえるか、空間に時間軸をどうかぶせていくかというのは作家にとって大きな問題だと思うと述べた。