

ユゴーにおける旅の詩学

『秋の木の葉』から『薄明の歌』へ
(中)

中野 芳彦

承前¹

論の中間部にあたる本稿では、ユゴー（1802-1885）が 1835 年に発表した詩集『薄明の歌』と、同時期に書かれた旅行テキストとを分析の主な対象とする。考察を始めるにあたって、本論で扱う問題をもういちど別の言葉で整理しておきたい。

19 世紀のはじめ、『パリからエルサレムへの旅程』（1811）出版によってフランスにおける旅行記の概念を革新したのはシャトブリアンである。ジャン＝クロード・ベルシェが指摘するように、この著作の新しさは、「旅行記」という枠組みを、作家が自己自身を語る一種の方便として用いたことにある²。18 世紀末にいたるまで、外国に関する学術的知識の伝達手段、あるいは人々の異国への好奇心を満たす格好の読み物として広く浸透してきた旅行記は、こうして作家の「自己」をめぐる新たな文学表現の場として確立されることになる。ラマルティエヌやネルヴァル、ゲーテといった詩人たちが、19 世紀前半にこぞって旅行記を公にしている事実には不思議はない。旅行記はシャトブリアン以後の文学者たちにとって、詩人としての自己と人間としての自己とが交叉する、複合的で自由な表現の可能性に満ちた舞台として開かれたのである。「18 世紀末の時点ですでに大変豊かであった旅行文学の主な強み、それは、周知の文学ジャンルの域外に位置しているという点にある。旅行文学は、自由で、規則化されておらず、あらゆる叙述の試みに開

¹ 本稿は、拙論「ユゴーにおける旅の詩学、『秋の木の葉』から薄明の歌へ（上）」（『仏語仏文学研究』第 40 号、東京大学仏語仏文学研究会、2010 年 9 月 10 日発行、pp. 33-57）を承けている。

² Jean-Claude Berchet, « Un voyage vers soi », *Poétique*, n°53, Seuil, 1983 を参照のこと。また、旅行者ユゴーの誕生へと至る、19 世紀初頭までのフランス旅行記の状況を概観するためには、Nicole Savy, *Victor Hugo voyageur de l'Europe*, Labor et Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, 1997 も参照されたい。

かれた形式なのである³」というベルシェの指摘は、とりわけ 19 世紀初頭における旅行文学の状況を的確に要約している。

旅行記としては生涯で『ライン河』（1842）ただ一冊しか上梓しなかったユゴーにとっても、事情は同じであったに違いない。とくに 1834 年以降、ユゴーは旅行中の手紙やメモ書きといったかたちで多くの旅行テキストを残しているが、それらが提起するのはほかでもない、テキストにおける「自己」、さらに言えば叙述主体の問題だろう。公私両面にわたるユゴーの「詩人」としての自己は、旅行中の手紙のなかで、夫や父もしくは友人としての自己へと必然的にずらされ、あるいは互いに重なり合う。旅は、ユゴーをひとりの人間として総合するいっぽう、さまざまなレベルの叙述主体として拡散するのである。

前回、本論の「上」のなかでユゴーにおけるパリ空間を分析しながらふれたように、旅を契機として多層化され複数化された各叙述主体間のずれと類似性とが、異なる書法どうしの共鳴もしくは反響のかたちではっきりと見て取れる場こそ、テキストにおける空間と風景である。「風景」は一貫して、テキストの主体によって見られ、感じられるのであり、主体の差異はそのまま風景の差異として表出するからだ。「主体の外がわにある客体は、主体の感情や感覚を具象化し得る⁴」という、「風景」をめぐるリュドミラ・シャルル=ヴェルツの断定は、抒情詩を考える上での普遍的な真理として受け入れることができる。「風景」は、抒情主体が自己自身と結ぶさまざまな関係性の反映に他ならないのだ。

この事実をふまえ、詩と旅行テキストとをその書法および「風景」の観点のもとに對置し、ユゴーにおける旅のリリズムの特質を浮き彫りにすることが本論の目的である。さまざまな叙述形式の潜在する、旅行テキストという豊かなバイアスをもって詩作品を検討することは、ユゴー詩の陰影のある部分において極めて鮮やかに照らし出す助けとなるだろう。「旅のリリズム」という概念を措定し、詩と旅行テキストとを意識的に同じ水準で分析しようとする理由はそこにある。

論の序盤にあたる「上」では、『東方詩集』（1829）と『秋の木の葉』（1831）二つの詩集における「旅」の表象について考察した。そこで立証したのは、後者において特徴的な「詩の原理としての詩」という場のなかで、「旅」がいかに特権的なモチーフであり、「旅」を対象化する姿勢と「詩」を対象化

³ Jean-Claude Berchet, « Un voyage vers soi », éd. cit., p. 92.

⁴ Ludmila Charles-Wurtz, *La Poésie lyrique*, Éditions Bréal, 2002, pp. 174-175.

する手つきとがどれほど密に結びついているかという点である。後半にあたる本稿では、詩集『薄明の歌』、および同時期に書かれた旅行テキストがおもな分析対象となる。

『東方詩集』は、詩をとおした東方への「旅」そのものであった。『秋の木の葉』においても、旅立つ友人への餞の詩というかたちで、あるいは有効な隠喩として、「旅」のモチーフは頻繁に用いられ、機能している。では『薄明の歌』所収の詩群のなかで、「旅」や、実際の旅行体験はどのような位置を占めているのか。1834年と1835年にユゴーが行なった三回の旅行を概観しながら、まずその問題を簡単に確認することから議論を始めたい。ユゴーが旅行を習慣化する1834年前後に発表された二つの詩集を比較することで、旅がユゴー詩とユゴーの想像的空間とに与えた影響を明るみに出すことができるだろう。そのうえで次回、本論の結びとなる「下」において、旅行テキストの分析からいわば逆照射する方法で『薄明の歌』のリリズムについて考察してゆきたい。

1. 詩人ユゴーの眼差しと旅行者ユゴーの眼差し

ユゴーの眼 —— 『秋の木の葉』と『薄明の歌』とを隔てるもの

三部構成である本論の「上」で明るみに出したように、1831年出版の詩集『秋の木の葉』を第一に特徴づけるのは数多い「旅」のモチーフであり、1835年に出された『薄明の歌』において「旅」への言及がほぼ皆無である事実と好対照をなしている。しかし、1825年のスイス旅行ののち、1834年にいたるまで旅行らしい旅行を一切行なわなかったユゴーにとって、詩における「旅」のあり方は単純ではない。収録作品の多くが1828年に書かれ、旅からは縁遠い生活のなかで上梓された『秋の木の葉』において、「旅」は、詩人の実体験の直截的表現とはなり得ないからだ。

およそ10年間ほぼすべての時間をパリで過ごし、その存在が半ばパリと同一化した詩人の夢想は、他者の旅に託されることで⁵、あるいは「旅」の隠喩を介すことで⁶、はじめて空間的な広がりを獲得する。旅をしない「旅人」として、『秋の木の葉』の詩人は、凝縮された夢想の世界にあくまでとどまり

⁵ たとえば以下の三つの詩が挙げられる。II « À M. Louis B. », VI « À un voyageur », XXVII « À Mes amis L. B. et S.-B. ».

⁶ とくにつぎの詩を参照のこと。IX « À M. de Lamartine », XXXV « Soleils couchants », XXXVII « La Prière pour tous ».

ながら、内的な「遠さ」をたどるのである。本論の前半で明らかにしたのは、内面世界にあえてつくり出されるこの「距離」こそ、『秋の木の葉』の詩空間を支える本質的構造であるという点であった。

しかし、旅行中のユゴーが妻アデルへ書き送った 1835 年 8 月 6 日の手紙が証すように、旅行体験を経て、ユゴーのテキストにおけるパリは、もはや主体と一体化した特権的な場ではなくなる。

一晩中絶壁のうえを散歩していた。ああ！ あそこにいると翼の震えを感じる。
パリに私の巣がなかったなら、身を投げ出しているところだ。
でもお前がそこにいる。だから私は残る⁷。

このように書くユゴーのなかに、もはや「透明な⁸」空間としてのパリを探るのは難しいだろう。パリは、詩人の視座そのものであるどころか、ひとつの客体として、旅行中の主体の視界にはっきりと映り込んでくる。つまりそれは、テキストの主体と重なり合った、空間のただひとつの中心ではなくなるのだ。旅を経ることで、パリは相対性の網へと投げだされ、客観化されるのである。妻へ宛てたこの手紙が書かれたのは、詩集『薄明の歌』出版のおよそ三ヶ月前であった。

さらに別の角度から詩と旅行体験との関係を探るために、すでに何度か引用している『秋の木の葉』所収の詩「我が友、L. B. と S.-B. へ」の一節をここでもういちど読み返してみよう。1830 年 5 月に、ルーアンへ旅する友人、ルイ・ブーランジェとサント＝ブーヴへむけて詩人はつぎのように呼びかける。

ルーアンだ、君たちを我がものにするのは！ 君たちを連れ去るのは！
不平は言うまい。ぼくはなんども夢に描いたことがあるから
なかば壊されたサン・トゥアン教会をみにゆく夢を。
それに、すべてがぼくを引き止めたのだ。
家族のことや、勉強や、たくさんの気がかり、そしてとりわけ

⁷ Victor Hugo, *France et Belgique, voyage de 1835*, 6 août, in *Œuvres complètes*, Édition « Bouquins », Tome « Voyages », p. 550. なお、これより本稿でプカン版ユゴー全集を引用する際には O.C. と略記する。また、ユゴーのテキストである場合は著者名を省略する。

⁸ Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Honoré Champion, 1998, pp. 501-502. 『秋の木の葉』における「パリ」に関しては、本論の第一部「ユゴーにおける旅の詩学（上）」で論じた（『仏語仏文学研究』第 40 号、pp. 51-57）。この詩集におけるパリの街並は、あまりに日常的な空間であるために描写の対象とならず、「大衆の目にとってそうであるのと同様に透明」であると、シャルル＝ヴェルツは指摘している。

望みのかなうことを人に恐れさせるあの漠然とした不安が⁹。

詩「夢の坂」をはじめ、夢想と現実との対照を主題とする作品を多く含むのが『秋の木の葉』の特色であり、この詩もその例の一つに数えることができる。もちろん、「政治局面は深刻である¹⁰」の一文から始まり、芸術の社会的役割について考察する序文が裏づけるように¹¹、夢想と現実との対照は、芸術の自律性とその社会的必要性との対立という構図にもおきかえることが可能だろう。たとえば、「なかば壊された (à moitié démoli)」教会という言い回しは、ユゴーが文化財の保護をうたえて 1830 年前後に断続的に発表した論文「破壊者たちを攻撃せよ (Guerre aux démolisseurs !)」を想起させずにはおかない¹²。「夢を描く」ことを称賛するこの作品においても、詩人の社会的意識はまるで熾火^{おきび}のようにテキストのうちにくすぶっているのである。おなじ『秋の木の葉』序文で、ユゴーが詩人を「ひとつの眼」に喩えていたことを思い出しておきたい。

筆者が理解しているところの芸術家、すなわち革命のさなかにあつて芸術の活きた力を証明するような芸術家、二つの争乱のあいだで、詩の存在をこれと示すような詩人こそ、偉人であり、天才であり、ギリシアの隠喩が見事に言うように、ひとつの眼なのである¹³。

「ひとつの眼」であるとは、「革命」や「争乱」の真の自撃者となることに他ならない。つまりユゴーにとって「見る」ことは、中世のゴシック聖堂を堪能するといった、ただ絵画的興味を満たすためだけのものではなく、現実の証人となるための至高の手段であり、詩人の本性そのもののなのだ。芸術

⁹ XXVII, « À Mes amis L. B. et S.-B. », *Les Feuilles d'automne*, éd. de Franck Laurent, Le Livre de poche, 2000, p. 333.

¹⁰ La Préface des *Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 242.

¹¹ 序文の意図を十分に理解するためには、1830 年の七月革命から 16 ヶ月後の、いまだ政治体制が定まらないなかで『秋の木の葉』が上梓されたという事実をふまえておく必要があるだろう。また、『東方詩集』にたいする「芸術至上主義的」という批判がユゴーに少なからず影響を与えた点を指摘しつつ、アンリ・メシヨニックも、その『秋の木の葉』論のなかでつぎのように断定している。「『秋の木の葉』序文における中心的問題は、社会における芸術の位置という問題である」(Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, t. I, Gallimard, 1977, p. 61)。

¹² 論文「破壊者たちを攻撃せよ！」は、1834 年出版の『文学哲学論集』に収録された。引用した一節に関して、『秋の木の葉』校訂者であるフランク・ローランの注釈も参照されたい (Note de Franck Laurent, *Les Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 333)。ローランは、ユゴーの小説『ノートル=ダム・ド・パリ』との類似性にも言及している。

¹³ La Préface des *Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 247.

と社会との結節点、言い換えれば、内面性と外面性とのほごまに、ユゴーが理想とする詩人の「眼」はすえられる。ユゴーのこうした政治的社会的意識は、のちの『薄明の歌』で、より明確な形で提示されることになるだろう。

しかし、引用した詩の一節においてより注目すべきは、「見る」ことそのものに対する詩人のアンビバレントな姿勢である。ここで詩人の夢想はあくまで「見る」ことへの欲求を中心に形づくられるが、その「見る」こと自体が、ただちに夢想のなかに回収されてしまう。「望み」の成就、つまり旅へ出て実際の景色を目の当たりにすることに、詩人は「漠然とした不安」をおぼえるからだ。外界との出会いであるはずの「見る」ことは、夢想という極度の内面性に取り込まれてはじめて詩的価値を帯び始めるのであり、「見る」ことと夢想とが形成する開かれた閉鎖性というねじれにこそ、『秋の木の葉』の詩人は詩の場所を見出す。現実世界をじかに見つめることへのとまどいは、そのまま内面における眼差しの力へとすり替えられるのである。事実、さきほど引用した序文の一節で理想の詩人像を提示したあと、ユゴーはすぐつぎのように補足して、みずからがまだ「ひとつの眼」としての詩人になり得ていないことを謙遜のかたちで暗に認めている。

筆者は、これらこの上ない称号の輝きを我が身に欲したことは一度もない。そんなためではない。1831年11月というこの時に『秋の木の葉』を出版するのは、これらの詩句の静かさと、熱にうかされたような人心の動揺との対照を白日のもとに眺めてみるのも興味ぶかいだろうと、筆者には感じられたためである¹⁴。

ユゴー自身が明かすように、七月革命のあと『秋の木の葉』出版までの間に発表された三つの詩は¹⁵、あまりに「政治的」であり、「詩集の平穏と統一性を乱す¹⁶」という理由から、『秋の木の葉』には収録せず、四年後の『薄明の歌』に収められることになった。つまり、すでに指摘したように、両詩集をへだてる時期に突如としてユゴーのなかで政治的社会的意識が頭をもたげたわけではなく¹⁷、両作品の対照はいわば恣意的につくられたものな

¹⁴ Ibid., p. 247.

¹⁵ のちに『薄明の歌』に収録されることになる« Dicté après juillet 1830 », « À la colonne », « Hymne »の三篇である。

¹⁶ La Préface des *Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 249.

¹⁷ たしかに、『薄明の歌』出版の1835年は、この詩集に「政治的」作品がいくつか収められている点もふくめて、ユゴーの政治的社会的側面においてきわめて重要な年である。まずその年の始め、公共教育大臣ギゾーによって設置された「フランスの歴史全般との関係において尊重される、文学、哲学、科学そして諸芸術の、ほかに類をみない不朽の作品に関する委員会」(Comité des monuments inédits de la littérature,

のである。ふたつの詩集の内容面における違いに着目することはもちろん必要だろう。しかしそれ以上に重要なのは、両詩集における「眼差し」への異なった意識が、いかに双方のリリズムをまとめあげ、それぞれの総体のなかで詩人がいかにして芸術と社会、内面性と外面性の問題を扱おうとしたかなのである。1831年のユゴーにも政治性はあった。ただし、詩人としての「眼」を外界にすえ、そのリリズムの律動のなかに「政治」を位置づける準備はまだ整っていなかったのだと、この序文は教えてくれる。フランク・ローランが指摘するとおり¹⁸、上記三つの詩を例外として、『薄明の歌』の主要部分が書かれたのは1834年から1835年のことである。詩集出版の前年であるその1834年に、およそ十年ぶりの旅行をユゴーがおこなった事実は、十分注目されて良いだろう。

以上のような『秋の木の葉』のリリズムと、それを下支えするユゴーの詩人としての態度とをふまえて旅行テキストを読んでみると、まず我々の注意をひくのは、しばしば執拗なほどにくり返される「見る」ことへの言及である。1835年8月16日の手紙で、ユゴーは妻アデルに書き送る。

ルーアンをみたよ。ブーランジェへ言ってくれ。ぼくがルーアンを見たって。
この言葉のなかにある全部を理解してくれることだろう。13日と14日の二日間
をそこで過ごして、ぼくはすべてを見た […] ¹⁹。

ブーランジェへのほめかしているものが、1830年5月のルーアン旅行と、さきに引用した『秋の木の葉』中の詩とであることは明らかである。「ルーアンを見た」という「言葉のなかにある全部」は、直接的には、長年の望みがかなったユゴーの深い感動を暗示しているに違いない。しかし、「すべてを見た」とユゴー自身があえて強調しているさまから読み取られるのは、む

de la philosophie, des sciences et des arts considérés dans leurs rapports avec l'histoire générale de la France)の委員にユゴーは指名されている。さらに、10月24日すなわち『薄明の歌』出版の三日前には、初めてアカデミー・フランセーズ会員に立候補する。その意味で、詩集に収められた「政治的」作品と、ユゴーの実際の社会活動との時間的連動を考察することは不可欠だろう。しかし、ユゴーの社会的意識がこの時期にはじめて芽生えたのではなく、ただ目に見えるかたちをとったに過ぎないことは、小説『死刑囚最後の日』を一読しても明らかである。1829年に匿名で上梓されたこの作品の、1832年に新しく付された序文のなかで、ユゴーは三年前には隠していた「政治的社会的意図を今日ではあらわにすることができる」と述べて、小説の当初のねらいを説明している (La Préface à l'édition de 1832 du *Dernier jour d'un condamné*, éd. de Guy Rosa, Livre de poche, 1989, pp. 15-16)。

¹⁸ 以下を参照のこと。Note de Franck Laurent, *Les Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 249.

¹⁹ *France et Belgique, voyage de 1835, 16 août*, éd. cit., p. 555.

しろ、望みの成就を恐れるあの「漠然とした不安」を尻目に、「ひとつの眼」としての自らの役割を意識した詩人の高揚感だろう。さらに言えば、夢を現実へ転化することに対する「不安」に象徴されるような、『秋の木の葉』をおおう「夢想」の詩学を乗り越えつつあるという無意識の手応えが、ユゴーの勢いある筆致に表れていると考えられる。

ユゴーは『薄明の歌』出版の前年である 1834 年に二度の旅行をおこない、これがそれ以降長くつづく旅行の習慣の始めとなったが、その年一回目の旅行ですでに、取材旅行としての側面を強調しながら、自分の目的と嗜好はあくまで「見ること」にあると妻にくり返し語っている。旅行中の 7 月 25 日の手紙を引用してみよう。

そんなわけで僕は、じつにのろまな小さい馬車に押し込められている。でも君も知っているとおおり、ぼくはこんな旅の仕方がすきだ。すべてを思いのままに見せてくれるからね […]。

おおいに役立ちそうな素晴らしいものを、もういくつも見つけたよ。今日は別のすばらしいものを、あらためて見に行くところだ²⁰。

さらに、同じ年の二度目の旅行中、8 月 12 日の手紙でも、妻アデルへつぎのように書く。

ぼくには見るべきものが数えきれないほどある²¹。

こうした例をすべて引用すれば、たちまち紙幅が尽きてしまうだろう。ようやく研究や娯楽のための旅行が受け容れられつつあったこの時代に、ユゴーは、その後のあらゆる旅行者たちがなぞるであろう「見る」行為を、まるで自分の義務であるかのように一心に体現しようするのである。ただしジャン・ゴードンも指摘するとおり²²、我々が対象としている 1834 年から 1835 年にかけての旅行テキストは、厳密な意味において決して「ビトレスク絵画的な」もの

²⁰ *Ibid.*, premier voyage de 1834, 25 juillet, pp. 519-520.

²¹ *Ibid.*, deuxième voyage de 1834, 12 août, p. 523.

²² Note de Jean Gaudon, *Correspondance familiale et écrits intimes*, t. I, Robert Laffont, « Bouquins », 1991, p. 219 を参照。ゴードンが註釈しているのは、1835 年 8 月 6 日の妻に宛てた手紙である。そこでユゴーは、「驚くべき傑作」というほんの数語しかアミアン大聖堂の描写に割いていない。ゴードンはこの点に着目し、「『ノートル＝ダム・ド・パリ』の著者がみせるこのつつましさは驚きであり」、これら旅行中の手紙が「“絵画的旅行”の下書きでさえない事実を十分に示すものだ」と述べている。なお、これより本稿では同書名を *CFEI* と略記する。

でないことは、すぐに付け加えておかねばならない。両年の旅行中に書かれたデッサンもきわめて簡素なものが多く、1834年から1835年にかけてのその変化と進展は注目すべきとしても²³、作品としてのデッサンであるというよりは、むしろ個人的な備忘録としての側面が強く感じられる。旅人ユゴーにとって重要であるのは、風景を再現することよりも、「見た」という事実そのものであるとさえ言えるのだ。テキストに戻り、さきほど言及した8月16日の「ルーアン」の手紙のつづきを引いてみよう。

ぼくはすべてを見た。会計法院にブルトルード館、裁判所、大時計、サン・トゥアン教会とサン・マクルー教会、サン・ヴァンサン教会のステンドグラス、すべての給水場に、彫刻がほどこされたすべての古い家々、そしていつでも、どの通りの果てにも、見事なさまざまな姿をみせている巨大な大聖堂を。大聖堂の鐘楼と、サン・トゥアン教会の塔にもものぼった。その高さからの街と風景はすばらしいよ²⁴。

長い固有名詞のつらなりから、念願のルーアンを訪れた旅人の興奮が伝わってくる。しかしそのいっぽうで、19世紀当時においてもステレオタイプ化していたルーアンの各観光名所の²⁵、詳しい描写をともなわない列挙は、テキストとしては単調な印象を与えると見てよい。もちろん、旅行中の限られた時間で書かれた手紙とはいえ、「巨大な大聖堂」を最後に挙げて大団円とするささやかなレトリックを無視すべきではないだろう。「内容のかたち

²³ ユゴーの旅行中のデッサンは、*Œuvres complètes de Victor Hugo*, tome XVIII, édition publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1969に収録されている。1834年の旅行中のデッサンは同書の図版 n° 2, 6, 7 を、1835年のデッサンは n° 19, 24, 30, 37, 38, 43 を参照のこと。前者と後者のいちじるしい違いは、その対象物にある。1834年には、宿のテーブルクロスの模様や、民家の門口の飾りなど、細かなオブジェを描き写す傾向があったのに対して、1835年のデッサンでは城塞や、海辺の断崖など、より大きな対象物が描かれる。こうした傾向は、1836年の旅行中のデッサン (n° 75-90) を見るとより明白に理解できる。ちなみにヴィクトリア・テバルは、1843年以降、毎年の旅行の習慣をやめるのにもなってユゴーのデッサンが「現実的な像から解放」され、より「内面的なヴィジョン」を表現するようになったと指摘している (Victoria Tébar, « Image intériorisée et quête picturale chez Victor Hugo », *Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 12 décembre 2008*, document consulté sur Internet, le site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr>)。旅行の実践とデッサンとがユゴーにおいて深い影響関係にあることは確かだろう。

²⁴ *France et Belgique, voyage de 1835*, 16 août, éd. cit., p. 555.

²⁵ ユゴーがここで言及している建物のほとんどは、ユゴーの兄アペル・ユゴーもその著『美しきフランス』 (*la France pittoresque*, Delloye éditeur, 1835) において描写している。個々の建築物については、ジャン・ゴードンの注釈に詳しい。以下を参照のこと。Note de Jean Gaudon, *CFEI*, t. II, éd. cit., p. 237.

は、言語表現のかたちと明らかな並行関係にある²⁶」とジャン＝ピエール・リシャールは指摘している。ここで建物の名前の羅列は、おしまいの「大聖堂」、そして「鐘楼」や「塔」へと向かってなだらかな上昇線を描き、たしかに文体上の「風景」とルーアンの風景とをいちどに造型していると言えるだろう。しかし、「大聖堂」をのぞけばまったく同列に並べ立てられた各場所は、全体としてはむしろ互いに個性を打ち消し合い、ただ「見た」という行為のみが、いわば自動詞のようにはっきりと浮き上がる。旅人ユゴーが家族への手紙で重視するのは絵画性ではなく、自らの「見る」行為そのものと、ユゴーが「見た」ことを受容し、認定してくれる「証人」を求める仕草なのである。当時十歳まちかであった長女レオポルディーヌへ宛てた、1834年8月22日の手紙を読んでみよう。

海を見て、美しい教会をみて、すてきな田園をみたよ。海はおおきく、教会はうつくしく、田園はすてきだ。でも田園はお前ほどすてきではないし、教会はママほど美しくはなく、海は、私のお前たちみんなへの愛と同じ大きさだ²⁷。

おびたしい固有名詞によって埋められた妻アデルへの手紙とは異なり、レオポルディーヌ宛の手紙に散りばめられるのは普通名詞の束である。ここでユゴーは、文の構造を変化させながら、始めにほぼ同一の内容を二度繰り返して記述している。最初の文ではユゴー自身が主語であり、「見た」という過去の行為の事実を提示することに力点がおかれる。反対に二つ目の文では、見られた風景の「が」が主語となり、さらに一般性をあらゆる直接法現在形の動詞が用いられることで、美しい風景は客観化され、より中間的な存在へと純化されている。つまり、主体によって見られ、その見られることによって主体の実在性を逆説的に請け合っていた「風景」は、ただちに、客観化の過程を経て、主体を風景から放逐するのである。『内面の声』所収の詩と正確に同じ主題をあつかうこの旅行テキストにおいて²⁸、主体の眼差しはも

²⁶ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 14.

²⁷ *France et Belgique, voyage de 1834*, 22 août, éd. cit., p. 526.

²⁸ ジャン＝マルク・オヴァースはこの手紙について、複数の研究者の見解を引きながら、『内面の声』所収の詩「何を私は想うのか？」との主題の合致を指摘している。Jean-Marc Hovasse, « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 », *Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 15 janvier 2005*, document consulté sur Internet, le site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr>, p. 2 を参照のこと。この詩の最後で、詩人はつぎのように歌う。「この私は、お前たちだけを思いながら、お前たちへの、深い魂のなかにある愛を見つめ測るのだ。どんなときも私に残った、穏やかで力強い愛を。その愛に比べて、この広い海の小さいことよ！」(XXIII, « À quoi je songe? »,

はや主体の傀儡ではなく、その「風景」は、『秋の木の葉』の「風景」のように主体の内面性の結晶なのでもない。少なくとも、ユゴーはそのように提示しはしない。主体の「眼」は、むき出しの外界にいわば生身のまま位置づけられ、「風景」はレオポルディーヌを証人として、かぎりない普遍性的ものと差し出されるのである。

アンリ・メショニックは、『秋の木の葉』序文にみられる「すべての人がつくり、夢みるような詩²⁹」という言い回しを引き合いに出しながら、「ユゴーには匿名になろうとする野心がある³⁰」と論じている。つまり、万物の声の「こだま³¹」として詩をつくることで、詩人としての自己を対象のなかにかきけし、他者に同化しようとする野心である。その「野心」は、旅行中のユゴーにおいて、主体の「眼差し」の領域にまで拡大されてはいないだろうか。この旅行者は、「風景」から主体の痕跡を消し去ることで、可能なかぎり、他者にとってそう見えるような風景を実現しようとする。言い換えれば、他者の「眼」に正確に成り代わろうとするのである。

ここで、ユゴーの旅がはらむ特別な事情を指摘しておきたい。ほぼすべての旅行に同行した愛人、ジュリエット・ドルーエの存在である。創作の題材探しのため、ユゴーが旅行をかねてから望んでいたことは確かだとしても、そもそも 1834 年 7 月 22 日から五日間つづく一度目の旅行は、ふだん人目をはばかって散歩もままならない二人の恋人が、パリに疲れ、息抜きのため計画した側面が強い。さらに 8 月 5 日に始まるこの年二度目の旅行も、喧嘩した愛人ジュリエットを、ユゴーがサン・ルナンへ追いかけたことがきっかけとなっている³²。

Les Voix intérieures, éd. de Claude Gély, in *Œuvres complètes*, Tome « Poésie I », Robert Laffont, coll. « Bouquins », Édition établie, sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, 1985, p. 881.)

²⁹ La Préface des *Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 248. 文意を理解しやすいよう、引用部を含めて少し長めに以下に訳出してみる。「これはいささかも、争乱やさわがしさの詩などではない。安らかで平穏な詩であって、すべてのひとがつくり、夢みるような詩だ。家族や家庭、私的な生活についての詩なのである」。

³⁰ Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, t. I, éd. cit., p. 64. メショニックはさらに『死刑囚最後の日』や『静観詩集』、そして『レ・ミゼラブル』を引用して、この「匿名になる野心」が、ユゴーの創作活動全体を覆っている事実を跡づけている。メショニックも言及する『静観詩集』序文の一節「ああ！ 私があなたでないなどと思うひとはどうかしている」はとくに有名である。

³¹ 1, « Ce siècle avait deux ans!... », *Les Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 255.

³² この間の事情は、多くの研究者の注釈に詳しい。そのなかでも、もっとも簡潔にまとめられているのは、ジャン・ゴードンによる紹介だろう。以下を参照されたい。
Présentation par Jean Gaudon, *CFEI*, tome 2, éd. cit., pp. 165-167.

さようなら、永遠に。さようなら、永久に。

こう言ったのはあなたです。ですからさようなら。私が不幸になり名誉を失うのと同じくらい、どうかあなたが幸せで、敬われますように³³。

8月2日にジュリエットがユゴーへ残したこの手紙はよく知られている。つまり、出発の本当の目的を家族には明かせなかったユゴーが、たとえばいちど目の旅行中「おおいに役だちそうな素晴らしいものを、もういくつも見つけた」と妻へ書き送るなどして、必要以上に取材目的の旅であることを強調せざるを得なかったことは確かなのである。しかしそれだからこそ、ユゴーは手紙のなかで一層家族に寄り添おうとし、家庭は「私の巢」として、テキスト空間において志向されるべき中心に据えられる。取材であることを証し立てるために自らの眼で見たものを列挙しながら、同時に、家族の眼でも見ようとする、ユゴーの相反しつつも調和したしぐさは重要である。

娘へ宛てて書かれた手紙では、語が単純化され、語り口も簡潔だ。ただしそれは、子どものために書かれたからというだけでなく、子どもの眼をもつて書かれたからという側面を少なからず孕んでいる点を見逃すべきではないだろう。「他者の眼」という観点から、次の項でさらに旅行テキストを検討してみたい。

旅行テキストにおける他者の眼 —— ブーランジェ宛の手紙を中心に

夜のとばりが降りるころ、私は海辺へ散歩にでかけた。月が上がり、潮は満ちていた。トレポールのせまい喉もとから、漁師たちの小帆船や小舟が波打ちながら、ひとつまたひとつと出ていった。大きな灰色の霧が海のおくを覆い、船の帆は単純な色かたちとなってその中へ沈んでいった。大海原は私の足もとに一步一步にじり寄ってきた³⁴。

引用したのは、1835年の旅行中、ノルマンディー地方に位置する町トレポールで書かれた、友人の画家ルイ・ブーランジェ宛の手紙である³⁵。直接郵

³³ Juliette Drouet à Victor Hugo, 2 août 1834, *Lettres à Victor Hugo, Correspondance 1833-1882*, texte établi et présenté par Evelyn Blewer, nouvelle édition revue et augmentée, Préface de Jean Gaudon, Fayard, 1985 et 2001.

³⁴ *France et Belgique, voyage de 1835*, éd.cit., p. 551-552.

³⁵ この手紙をめぐることは、すでに引用したジャン＝マルク・オヴァースによる啓発的なつぎの考察を参照のこと。Jean-Marc Hovasse, « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 », éd. cit. オヴァースは、ユゴーの詩集『オードとバラッド集』1828年版から、亡命中の1854年に書かれた詩「手紙」までを射程に収め、ユゴーとブーランジェとの重要な影響関係を明らかにしている。

送されたのではなく、妻アデルへの8月6日の手紙に同封された。さきほど注釈でふれたように、1834年と1835年の旅行は、ジャン・ゴードンの言葉を借りれば「『絵画的旅行』の下書きでさえない」。この指摘が多くの旅行テキストに当てはまることはすでに確認したとおりだ。ただし、そのほとんど唯一の例外が、このブーランジェ宛の手紙である。動詞の半過去形を駆使し、港町の時間と空間とにびたりと絡みつくように書かれた詳細な描写には、まさに「絵画的」という形容が的確だろう。しかも引用部は、長い描写のごく一部に過ぎない。ユゴーは同じ手紙の別の箇所でも、さらにつぎのように続けている。

昨日は何時間もかけて、海をそれぞれまったく違う三つの相貌のもとに見た。いちど目は午後二時、アブヴィルとヴァリーヌのあいだで、私の右手がわだつた。海は遠くにあった。まるで水平線のどん詰まりに置かれた霧のベンチのようだった。二度目はユーの近くで、日はかたむいていた。空は灰色で一面に蒸気がひろがり、海はふたつの高い丘のあいだを満たしていた。どのように日の光が落ちてきていたのかは分からない。言うなれば、暗い角などひとつもない巨大な黄金の三角形であった。ただその表面がきらきら光り、微かにふるえるのみだった。それは登り坂のいただきで突然わたしの前に現われたのだ。くすんだ空の下にまぶしく輝く裂け目みたいに。この光景を思い描いてほしい³⁶。

刻々と移り変わる海の様子を「三つの相貌」にまとめ、分析的に風景を描いていく筆致は、この細心の描出が決して気まぐれな、偶発的なものでないことを証している。この事実を、とりわけユゴーとブーランジェとの芸術上の影響関係という観点において、決して軽視すべきではないだろう。たしかにこの手紙は翌1836年7月30日に、1836年6月24日付のサン・マロから発送された画家宛の別の手紙とともに、ブーランジェの手によって「十九世紀」誌 (*Revue du XIX^e siècle*) に掲載されている³⁷。しかし、公表を計画してこの手紙が念入りに書かれたとは考えにくい。まず、たった一通の手紙であるにも関わらず、書かれてから公表までのあいだにおよそ一年もの隔たりがあること。そして何より、書簡集の校訂者ジャン・ゴードンらによれば、「ユゴーがブーランジェのこうした措置を知らされていたことはありそうにない³⁸」からである。したがって我々はむしろ、『秋の木の葉』所収のルイ・ブ

³⁶ *France et Belgique, voyage de 1835*, éd. cit., p. 552.

³⁷ Note de Claude Gély, *France et Belgique*, éd. cit., p. 1254 も参照のこと。ただしこの注釈では、雑誌に公表された年が「1835年7月30日」と誤記されている。

³⁸ Note de Jean Gaudon, *CFE*, tome 2, éd. cit., p. 291。同書の注釈では、ユゴーが手紙の

ーランジェへ宛てられた詩「ルイ・B氏へ」において、プロワの風景が、ユゴーの父への想いと結びついて絵画的に喚起されていたことを思い出すべきであろう³⁹。

ルイ、あなたの旅のひとつで
ボルドーやポー、パイヨンヌとその魅力ある岸辺や、
まだほんの子どもだった私が、最良の日々にあって
花咲く詩をつみとった、古代ローマの町トゥールーズをみにいくなら
プロワをとおってほしい⁴⁰。

パリにとどまる詩人はこの作品のなかで、旅をする画家に対して「プロワをとおってほしい」と呼びかけ、思い出と想像とで練り上げられたプロワの風景をつぶさに描き出していた。つまりユゴーは、美しい光景を目にしたから精緻な描写を行なうのではなく、描写してみせる相手が画家ブーランジェであるからこそ、生彩に富んだ文体で風景を喚起していると考えられるのである。両テキストにおける「風景」は、時間と場所との偶然の産物というより、いわば対象と出会う以前から約束された、必然的な眺めなのだ。

ジャン・マルク＝オヴァースは、ユゴーとブーランジェとの関係性を跡づけるなかで同じ詩「ルイ・B氏へ」を引用し、特にここで喚起される風景が、ユゴーの父レオポルの隠居先「プロワ」である点に注目している。レオポルは、この詩が書かれる約二年前にパリで死んだ。詩人本人に成り代わって死者の思い出の地の訪問者となるブーランジェが、「ある意味で詩人の分身としての旅人、オランピオの予兆のようなものとなっている⁴¹」と論じるオヴァースの言葉づかいは、ふたりの芸術家の双生児的關係を把握する上できわ

公表を前もって知らされていなかったことを示す具体的な根拠は提示されていない。しかし、『ライン河』（1843）出版の三年前、ユゴーとブーランジェとの旅行中の手紙をめぐるやり取りを知っている我々には、十分説得的な仮説である。1836年と1839年にブーランジェがユゴーの手紙を公表した際、ユゴーが何らかの抗議をした形跡のないことは確かだが、その一方で、1840年、ブーランジェ宛の手紙を妻アデルに託すときには、手紙がほかの人の目にふれないよう、ユゴーは画家へむけて注意深く言付けている。その口ぶりから、手紙の雑誌掲載が必ずしもユゴーの承諾を得たものでなかったことは推察可能である。以下を参照のこと。Introduction par Jean Gaudon, *Le Rhin de Victor Hugo*, éd. de Jean Gaudon, Imprimerie nationale, 1985, pp. 11-12.

³⁹ この詩の詳しい分析は、拙論「ユゴーにおける旅の詩学（上）」、前掲書、pp. 46-47においても行なった。

⁴⁰ II, « À M. Louis B. », *Les Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 256.

⁴¹ Jean-Marc Hovasse, « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 », éd. cit., p. 5.

めて有効かつ正確である。引用したトレポールからの手紙も、つぎのように始まっていた。

私は海辺にいるよ、ルイ。これは一大事だから、絶えずあなたのことを思わずにはいられない。それにそもそも、私たちがふたりの兄弟だということは、あなたもよく知っているでしょう。

あなたにはここにいてほしかった。そうなれば私のそばにいることになるし、さらに海のそばにいることにもなるから。私たちふたりは、海と相通ずるなにかを持っているね。その何かが、私たちのなかにある詩の深淵をかき回すのだ。断崖のうえを散歩していると感じる。空の下に大洋があるのと同じく、頭蓋の下にも大洋があるということを⁴²。

海辺にいるという「一大事」は、ただちにブーランジェへの思いに結びつくのだと確言し、さらには「ふたりの兄弟」、「私たちの詩の深淵」という言い回しを用いることで、ユゴーは自分と画家との芸術上の類縁性を意識的に強調している。1837年の詩集『内面の声』収録の作品でユゴーは初めて、詩人の分身とも言える人物「オランピオ」を創造し、1850年ごろまでその名をたびたび用いることになるが、詩におけるブーランジェの役割を「オランピオの予兆のような」とオヴァースが表現していることも、この手紙を読むと深く納得できる。

ただし、ブーランジェが演じる「もう一人のユゴー」という側面のみにとらわれると、旅の手紙とその「風景」が意味するところの半分しか理解していないことになるだろう。類似した構造をもつ詩「ルイ・B氏へ」と、引用した手紙との間には、同時に、ひとつの重要な転回が内包されているからだ。すなわち、1830年6月の詩ではブーランジェにユゴーがその眼差しを託していたのに対して、1835年8月の手紙では、ブーランジェの眼差しをユゴーが引き受けているという点である。この間の事情を十分理解するには、抒情主体に関するミシェル・コロのつぎの指摘が有効だ。

ヘーゲルによる抒情詩人の定義を批判的に引用したあとコロが論じるところによれば、「抒情主体は、発話をつかさどる至高の主体であるどころか、発話に、そしてインスピレーションを与えるすべてのものに従属するのである。抒情という立場には、服従とも同一視できるような、ある根源的な消極性がある⁴³」。この論を旅行テキストの主体にまで敷衍して考えると、つぎ

⁴² *France et Belgique, voyage de 1835*, éd. cit., p. 551.

⁴³ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, recueil collectif sous la direction de D. Rabaté, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 114.

のことに気がつく。つまり、ブーランジェの不在の埋め合わせをするかのよう
に積極的な風景描写を展開し、テキストにおける「至高の主体」として振
る舞うかに見えるユゴーは、画家の眼を体現することで、本質において、ブ
ーランジェに、あるいはブーランジェへの発話に「従属」しているという事
実である。『秋の木の葉』の詩と同じ「ルイ」の呼びかけで手紙を始めるユ
ゴーは、呼びかけとともに、いわば「ルイ」そのものになろうとする。そし
てその構造は、先ほども引用した妻アデルやレオポルディーヌ宛の手紙と同
じだ。くり返しになるが、子どものために書くことは、子どもの眼で、子ど
もとして見ることに他ならない。固有名詞と普通名詞との扱いかたといった
文体の差にも、それは如実にあらわれている。

こんにちは、ぼくのディディヌ。こんにちは、ぼくのお人形さん。レンヌから
手紙を書きます。今は朝の五時。木曜日だから、学校は休みの日だね。馬車で
走り、水で洗われる瓶みたいにゆずられて、二日になる。今日は海をみること
になりそうだ⁴⁴。

引用したのは、1834年の8月7日にレオポルディーヌへ送った手紙である。
翌8月8日にも、こんどは妻アデルへ、ユゴーはブレストからつぎのような
手紙を書いている。

ぼくの愛しいひと、きみに請け合おう。風と霧のある曙のなかをブレストへ全
速力でくだり、雨よけのために目の上まで引き下げられた窓ガラスしか見えな
いとなると、頭が疲れきってしまうってことを。

[…]

一分でも時間があれば、すぐきみに手紙を書こう。これから多分カルナックを
みにいく。もうぼくは足を大海原で濡らした⁴⁵。

一日の時間差はあるものの、馬車で骨の折れる旅、そして1807年以来お
よそ三十年ぶりに目にした海への言及と、書かれている内容はほぼ同じであ
る。しかし、そこで流れる時間や、空間を構築する手つきは明らかに異な
る。と言ってよい。まずレオポルディーヌへの手紙では、「レンヌから […] 朝
五時」というように、書き手にとってのいまが、それだけで自立した、生
身の時間として直接的に喚起される。そのうえで、「学校が休みの日」とい

⁴⁴ *France et Belgique, voyage de 1834*, 7 août, éd. cit., p. 521.

⁴⁵ *Ibid.*, voyage de 1834, 8 août, éd. cit., p. 522.

う娘にとっての時間性がすかさず重ね合わされ、旅の風景は、宛名人にも感受し得る他者性の場へと昇華されている。

いっぽう妻アデル宛の手紙においては、未来は「海をみにいく」のような漠然としたものではない。「プレスト」や「カルナック」のように、固有名詞は複数喚起される。「プレストへ全速力でくだる」という言い回しのなかに、起点としての町、おそらく前日にいたレンヌが示唆されていることは言うまでもないだろう。現在から未来へ向かう旅人の時間が、具体的な地名によって裏打ちされ、長い時間の幅のなかで論理的に風景は形づくられる。アデル宛の手紙における風景は、ひとくちに言えば、時系列にしたがって配置される固有名詞の、平面的で広い連鎖である。いっぽうで、試訳ではあえて省略したものの、ここでは「あなたたちの目の上 (sur vos yeux)」というように、二人称複数形の所有形容詞が用いられていることを見逃してはならない。もちろんここでの「あなたたち」は、一義的には、「きみ (tu)」で呼びかけている妻アデルを指すのではなく、不特定の人びとを表している。けれどもそれが、アデルをも含めた「あなたたち」であることに変わりはないだろう。「きみに請け合おう」と意識的に前置きしていることから分かったおり、この旅人は明らかに妻の立場となって、いわば妻の代理として、旅の風景を形づくろうとするのだ。

すべてのドルメンが、十字架を戴くひとつをのぞいて、地面に倒れている。あるのはいくつかのメンヒルだけだ。おぼえているかい？ メンヒルだよ。直立した石のことだ。1825年のなつかしい素敵な旅行のとき、オータンでひとまとまりのメンヒルを同じように僕らは見たじゃないか⁴⁶。

8月12日にヴァンヌで書かれた妻アデル宛の手紙である。前日にカルナックを訪れ、ドルメンやメンヒルを見たことを報告するなかで、ユゴーは「1825年のなつかしい素敵な旅行」、およそ十年前にスイスを目的地として妻やシャルル・ノディエ夫妻と行なった旅を思い出させようとする⁴⁷。旅に不在のアデルとの記憶を掘り起こし、対話者の過去を追体験しながらその「眼」に

⁴⁶ *Ibid.*, voyage de 1834, 12 août, éd.cit., p. 523.

⁴⁷ 1825年の旅行に詳しく言及するテキストには、つぎの二つがある。ユゴーの妻アデルによる回想 (*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, quatrième partie, chapitre 14-18, édition dirigée par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, 1985)、および、1829年の「パリ評論」と1831年の「両世界評論」にそれぞれ発表されたユゴー自身の手になる断片的な旅行記 (*Fragments d'un voyage aux Alpes*, éd. de Claude Gély, O.C., Tome « Voyages », pp. 505-516) である。

成り代わろうとする姿勢は、ここにおいても正確に踏襲されている。対話者、つまり宛名人へのこうした呼びかけが、のちの『ライン河』まで引き継がれている事実は重要である⁴⁸。「見る」旅人ユゴーの横顔は、ある面において、不在の他者とともに、他者を生きる者として形づくられてゆくのである。

旅に出たユゴーは、『秋の木の葉』を特徴づける「夢想」のリリスムから離れ、むき出しの外界にひらかれた「眼」をいちずに体現する⁴⁹。もう他者に「眼」を託すのではなく、他者の「眼」を請け負うのである。しかし、そこで形成される主体は、決してほかに抜きん出た世界の「至高の」証人などではない。むしろさまざまな他者の眼に「従属」し、その他者を証人として、風景をいくとおりにも再構築していくのが、1834年から1835年にかけてのユゴーの旅行テキストにおける本質的なあり方だ。それは、手紙の宛名人との共鳴のさなかに成り立つ、他者性に彩られたテキストなのである。そして同じ構造は、次回、本論の「下」で分析するように、『薄明の歌』のリリスムに正確に反映されている⁵⁰。

⁴⁸ 『ライン河』のなかで、旅行記の話者はつぎのように1825年の旅行に言及している。
「友よ、ヴァルスリーヌでのローヌ川を覚えていますか？ ぼくたちは1825年にあの川を二人で見た。人生の輝かしい思い出のひとつ、あの懐かしいスイス旅行の途中で。あのときぼくらは二十歳だった！—— 覚えている？ 心もとない木製の橋がぼくらの足下でふるえているあいだ、どんな怒りの叫び声をあげて、どんな猛々しい咆哮とともに、ローヌ川が深淵にとびこんでいたかを」(Le Rhin, « Lettre XIV », éd. de Evelyn Blewer, O.C., Tome « Voyages », p. 99)。男性の友人へ書かれた手紙という設定のこの作品も、その多くは妻アデル宛の旅行中の手紙を原型としている。ただし、当時の旅行文学の書法として、書簡体形式は決してユゴーの独創ではなく、むしろ多くの作家に広く用いられていた点は付言しておかなくてはならない。たとえばネルヴァルの『ローレライ——ドイツの思い出』(1852)は、「ジュール・ジャンヘン ケルン、6月21日」で始まる手紙を序文代わりに掲げている。また同作品の本文も、雑誌初出時の書簡体形式をとるところに残している事実は、ジャック・ボニーらの指摘するとおりである。Nerval, *Lorely*, éd. de L. D'hulst et de J. Bonny, in *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Pléiade », 1993, p. 969を参照のこと。

⁴⁹ もちろん、「夢想」がユゴーの詩から完全に姿を消してしまう訳ではない。『内面の声』(1837)収録の詩「アルブレヒト・デューラーに」(« À Albert Durer »)などは、明らかに夢想の詩の系譜に連なるものだ。しかし、旅行体験を経て1835年秋に上梓された『薄明の歌』において「夢想」の主題が希薄であることは特筆すべき事実であり、『薄明の歌』をつかさどる抒情性と『秋の木の葉』のそれとを隔てるものの一端が、旅行テキストにおける「眼差し」のあり方、内面から外界へという転回に反映されていることは間違いないだろう。

⁵⁰ オヴァースは、『秋の木の葉』でのブーランジェの役割が『オードとバラッド集』からは変化している点を分析する中で、比喩としてではあるが、つぎのように指摘して、詩と手紙とがはらむ類縁性に言及している。「[ブーランジェ]は、もはや単なる献辞の相手ではない。まるで手紙の宛名のように、献呈された詩の題名にさえ名を連ねるのである」(Jean-Marc Hovasse, « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 »,

2. 詩のエクリチュールと旅のエクリチュール —— 対話の詩学

これまでいくつかの旅テクニストを読み進めるなかで、1834 年と 1835 年の旅行の明らかな特色として浮かび上がってくるのは、ユゴーがとくに「教会」と「海」とに関心を抱いている点である。つぎの詩をみてみよう。

おお、巨大な大聖堂よ！ おお、途方もない大きさの鐘楼よ！
らっぱ型に土台の広がった、ぶんぶんうなる高い塔よ！
思念の群れに開け放たれた、石造りの蜂の巣よ⁵¹！

この詩編は、ユゴーの生前に特定の詩集へ収録されたものではない。詩人の遺言にもとづき、死後およそ六十年をへて出版された遺稿集『大洋』に収められた詩である。書かれた正確な月日は分からないものの、1834 年の原稿であることが判明しているこれらの詩句に、同年の旅行の風景が反映していると推測することは容易だろう。「らっぱ型」と訳した語「évasé」は、管などの口が末広がりに開いたかたちを指す形容詞だ。とりわけ聴覚にうったえるこの詩句で、詩人はおそらく、鐘楼から土台部分にむかって広がる大聖堂の形態を、らっぱ状の楽器に喩えようとしている⁵²。鐘楼が鐘の音を高く響かせるさまと、教会が人間の「思念」のひとつの象徴である真実とを詩的に、聴覚的に総合し、想念の集合体としてのみならずその伝播の源としても教会を表象する。この手法は、同じ 1834 年の 8 月に書かれた、『薄明の歌』所収の詩「ルイ・B へ」とも共通しており、このころの詩人の関心のありかを正確に映し出すものだ。ユゴーは同年の旅行中 8 月 14 日にも、妻につぎのように書き送っている。

ナントの城は絢爛豪華なものだったに違いない。その遺構は、いかにも封建時代といった、実にいかめしい、華やかな美しさだ。ぼくは日の沈むときに大聖堂の鐘楼へのぼって、そこから街全体を見た。ロワール川の四つの支流、すて

éd. cit., p. 5)。

⁵¹ *Océan vers*, 1826-1851 F° 40, édition de René Jourmet, O.C., Tome « Poésie IV », p. 929.

⁵² 論者のこの解釈は、ユゴー最後の小説『九十三年』（1874）の一節を下敷きにして、同作品の話者は注目すべきことに、「四十年前の旅行者」はこのような光景を目にした、とわざわざ前置きしたうえで、次のように廢墟の塔「ラ・トゥールグ」の内部を描写している。「それは、地面に立てて置かれた石造りのらっぱの内がわのような代物であった（*Quatrevingt-treize*, éd. de Jean Boudout, Garnier, « Classiques Garnier », 1963, pp. 292-293)」。ちなみに、引用した版の注釈者ジャン・ブードゥーは、「ラ・トゥールグ」の描写が、1835 年の旅行中の風景に負っている点を指摘している。以下を参照。Note de J. Boudout, *ibid.*, p. 293.

きな岸边のあるエルドル、運河やあらゆる古い家々、そしてモーヴの草原を。
これはいい。でも、鐘楼はあまり多くない。これほど敬虔なブルターニュなの
に、全体としては、教会建築で抜きん出ているわけではないのだ⁵³。

風景を賛美しながらも、ブルターニュは「教会建築で抜きん出ているわけ
ではない」と失望を隠さない様子から、ユゴーがいかに旅の興味の中心を「大
聖堂」や「鐘楼」においていたか理解できる。鐘楼へのぼって景色を眺める
様子や、土地の固有名詞をふんだんに用いる文体など、さきに引用した 1835
年 8 月 16 日の妻宛ての手紙でも見られる旅人ユゴーの特色が、すではつき
りと見て取れる。本論の「上」で指摘したように⁵⁴、『秋の木の葉』におい
ては鳥瞰の手法がたびたび用いられ、高い場所からの眼差しが、詩の「風景」
を構築する上で重要な役割を担っていた。ユゴーは現実の旅の中で、自らの
抒情主体の身振りを反復してみたのだとも言えるだろう。『大洋』収録の詩
編や、『薄明の歌』の詩「ルイ・B へ」のなかでも、抒情主体の想像力はま
さに「鐘楼」を焦点にして結実しており、旅の記憶がこれらの詩に高密度に
反映されていることは確かである。しかし、詩の原風景を旅行テキストのな
かに探し求める作業はあまり意味を成さないに違いない。たとえば詩人は、
詩「ルイ・B へ」をつぎのように始める。

友よ、あなたもご存知の旅人、
じつに多くの苦しみで、心を丸はだかにされた旅人は
まさに夜が地上にあふれ出ようとするそのときに、
ひとり悲しく、陰気でひと気のない塔に登ったのだ。
思念が御影石に混ざり合う、聖なる塔
ひとが魂のよりどころにし、鳥は巢をつくるその塔に⁵⁵！

日暮れの時間帯、そして鐘楼という場所の設定も、1834 年の「ナント」か
らの手紙と同じである。おそらく同年の旅で訪れたほかの教会の記憶も、こ
こには折り込まれているに違いない。しかし引用した詩句では、特定の「塔」
もしくは教会に結びつくようなしるしは注意深く避けられている。「ルーア
ン」、「ボルドー」、「トゥールーズ」そして「プロワ」などと地名を名指
しし、それら固有名詞を跳躍板として夢想到彩られた詩空間を形成していた

⁵³ *France et Belgique, voyage de 1834*, 14 août, éd. cit., p. 524.

⁵⁴ 拙論「ユゴーにおける旅の詩学（上）」、前掲書、pp. 53-55 を参照されたい。

⁵⁵ XXXII, « À Louis B... », *Les Chants du crépuscule*, éd. de Nicole Savy, in *O.C.*, Tome
« Poésie I », p. 770.

『秋の木の葉』との対照は明らかだ。さらに、詩「ルイ・B へ」の直後におかれた詩「***の教会で」の冒頭をみてみたい。

わたしたちが入ったのは、
横長のアーチ型をした、ある目立たない教会であった
三百年まえから、すでに多くの魂がそこをとおり
涙を流したのだ。

日暮れにのぞんで、それは悲しくも穏やかだった
わたしたちの入った教会は。
愛のない心のような、仕える者のない祭壇は
その火を消していた⁵⁶。

詩人の意図は、教会の名前を伏せ字にした詩の題に、すでに明白にあらわれていると言って良い。今日では、この教会がビエール・ヴルの小村にあったものであることを多くの注釈者が記しているが⁵⁷、この詩を一読しただけで教会の場所を特定することはほぼ不可能だろう。引用部での「わたしたち」は、旅行をともにしたユゴーと愛人のジュリエットとを暗示している。つまり恋愛の事実を公の目から隠す必要が、全体として抑制的な筆致を詩人に強いていることも確かであるに違いない。しかしそうした実生活での事情を考慮するとしても、むしろ詩を読むときに浮かび上がるのは、ある普遍性、言い換えれば無名性をリスムの中心に据えようとする、詩人としてのユゴーの意識である。「ある目立たない教会」、「三百年前から」、そして「多くの魂」、これらの言い回しすべてが、ひとつの時間と空間とによって縛られていたはずのある風景を、広大な、名前のない普遍性のなかに溶かし込もうとする。旅行をつうじて現実の風景に肉薄すればするほど、詩における「風景」は中間的となり、詩人は対象から意識的に距離をおくようになるのである。

ここで、『薄明の歌』所収の各詩編の末尾に記された日付と地名とについて、『秋の木の葉』との比較において考察しておくことは無駄ではないだろう。実は後者では、詩の末尾に地名が記されることは一切ない。その理由は容易に想像がつく。つまり、パリで夢想され、書かれた詩であれば、その場

⁵⁶ XXXIII, « Dans l'église de *** », *ibid.*, p. 776.

⁵⁷ たとえば以下を参照のこと。Note de Pierre Albouy, *Les Chants du crépuscule*, éd. de Pierre Albouy, in *Œuvres poétiques*, tome I, Gallimard, coll. « Pléiade », 1967, p. 1466. ちなみに、初版での題名の表記は、「Dans l'église de B***」であった。ユゴーのプレイヤッド版、ブカン版全集ともに、1840年刊行のフルヌ版を底本としており、表記は« Dans l'église de *** »となっている。

所が「パリ」であることは自明であり、あえて詩の終りに記す必要はないのである。作品のそうした地理的、空間的限定性を補う役割を果たしているのが、ほぼすべての詩に付されたエピグラフだ。この問題については別の機会に詳しく論じるつもりであるが、フランス語はもちろん、ラテン語、ギリシア語、英語、スペイン語などで掲げられた古今東西の芸術家や偉人の言葉、ときには聖書を下敷きとしたユゴー自身の創作であるそれらのエピグラフは、せまい主体性の内部に終始してしまいがちな「夢想」から芽吹いた詩作品に、一定の実在性の保証と歴史的根拠とを与えている。エピグラフによって、詩そのものの多声化を図ったのだとも言えるだろう。さきに引用した『秋の木の葉』所収の詩「ルイ・B氏へ」に、詩人はウェルギリウスの『アエネーイス』に由来するラテン語のエピグラフを付していた。

リュルネソスに、お前は立派な館を持っていた。しかし墓所は、ラウレンテス人の土地でお前をまっていた⁵⁸。

ウェルギリウスが英雄アエオルス之死を悼んで歌った詩句である。プロワで晩年を過ごし、詩の書かれる二年前にパリで死んだ父レオポルを意識して、詩人がこの詩句を選んだことは間違いない。このエピグラフは、詩の内容を先取りするばかりでなく、古代ローマから千数百年の時間を超えて、「(トロアスの) リルネス」と「(イタリアの) ラウレンテス人の土地」、そして「プロワ」と「パリ」という、住まいと墓所との空間的対照および風景上の構図をも観念的に予告し、詩人ユゴーのもう一つの声と化している。ときに自ら創作してまでエピグラフの存在にこだわった詩人は、歴史的かつ空間的な庇護者、あるいは助太刀の役割をそこに求めたのだと言えるだろう。

以上を確認したうえで『薄明の歌』を読むと、二番目の詩をのぞけばエピグラフが皆無であるという事実にもまず驚かされる⁵⁹。ではその代わりとして、詩の末尾に実際の旅先の地名は記されているだろうか。実はこの詩集でも、二十四番目の詩の最後に「アンジャン (Enghien)」というベルギーの地名が記されているほかは、各詩の終りに地名の記載はなく、その地名すらも、ニコル・サヴィーやピエール・アルブーイが指摘するとおり、詩の内容と照ら

⁵⁸ II, « À M. Louis B. », *Les Feuilles d'automne*, éd. cit., p. 256. 論者の邦訳は、『秋の木の葉』の注釈者フランク・ローランによる仏語訳を参考に行っている。

⁵⁹ この詩の冒頭では「1830年10月7日」の国民議会の議事録が注釈のかたちで引用されている。II, « À la Colonne », *Les Chants du crépuscule*, éd. cit., p. 691を参照のこと。

し合わせれば明らかに不正確なものである⁶⁰。ユゴーはもちろん、その気になれば、そして読者の勘ぐりを恐れなければ、実際の地名を記すことはできたはずだ。いくつかの自筆稿に残された「ロッシュにて」などの記述はそのことを証しており、ジャン・マサンによる全集やプレイヤッド版を始めとする二十世紀の主要な版は、そうした地名の記載を復元している⁶¹。しかしユゴーは、詩集の初版や、その後定本となる 1840 年のフルヌ版であえてそれをしなかった。エピグラフの必要をもはや感じないほど、旅をつうじて獲得した現実の風景に深く自信を持つと同時に、目にした風景を安易に作品において再現するのではなく、自らの手元に注意深くひきとめ、それを普遍性のなかに昇華させることの重要性をもユゴーは認識していたに違いない。

日付の表記についても、『薄明の歌』の詩人はいっそう意識的になっている。年と月のみが記される全体的な傾向については二つの詩集に違いはないものの、妻アデルを理想化して歌いあげ、『薄明の歌』の掉尾を飾る詩「百合を贈りなさい (Date Lilia)」には、全詩編のなかで唯一、初版本では年月が付されていない。ニコル・サヴィーの言葉を借りるなら、「詩に永遠という日付をいれる素晴らしい手法⁶²」と言えるだろう。場所と時間とを曖昧にする作業は、抒情対象を称え、理想化し、その価値を普遍化しようとする過程と不可分なのである。

それは彼女だ！ 私の頭上にかがんだ美德

私の家に隠された雪白の顔

[…]

彼女！ すべてがこの一語にある！ 私という冷たい霧のなかにあつて

それは、善意の香りがみたまう美しさの一輪の花だ！

二重の本性をもつ、神秘的な讃歌だ！

花は地上ものであり、香りは天上のものなのだ⁶³！

⁶⁰ XXIV, « *Oh! pour remplir de moi ta rêveuse pensée,...* » に付された注釈である。以下を参照のこと。Note de Nicole Savy, *Les Chants du crépuscule*, éd. cit., p. 1087. 「アンジャンの記載は故意に不正確なものである。9月2日以降ジュリエットは、ユゴー家の滞在するロッシュから遠くないメスに居を構えていた」とサヴィーは指摘している。

⁶¹ 前回「上」での注釈と重なるが、ここで改めて指摘しておきたい。地名や日付表記についてまで底本の 1840 年フルヌ版に忠実なのは、1985 年のプカン版ユゴー全集のみである。その他の版は、同じフルヌ版を底本としつつも、地名と日付表記に関しては自筆稿を踏襲するなどしており、注意が必要である。

⁶² Note de Nicole Savy, *Les Chants du crépuscule*, éd. cit., p. 1088.

⁶³ XXXIX, « *Date Lilia* », *ibid.*, p. 797.

詩「百合を贈りなさい」の最終詩節である。同じ詩の一節「もし人間らしい何ものも、この泣き濡れた天使に残っていなければ⁶⁴」を捉えてメシヨニックが指摘するように、理想化と崇高化の過程で妻アデルは「ほとんど人間らしさを奪われている⁶⁵」ほどだ。この詩においてまず際立つのは、言葉を極限まで横溢させた力強い抒情主体による、強引なまでの称揚の嵐である。しかし同時に、詩からあらゆる特定の時間と空間とが取り払われるなかで浮かび上がるのは、抒情主体と抒情対象との一対一の緊密な関係性であり、主体が対象を照射するとともに対象が主体を照射する、いわば対話に近い相補性だと言えないだろうか。女性を「花」として理想化しほめたたえることが、強靱な抒情主体像とは似ても似つかない「冷たい霧」としての、詩人のもう一つの肖像を醸成するからだ。漠然とした普遍性の空間をただよったのち、「すべてがこの一語にある」を合図として、リスムは抒情対象「彼女」のうえではっきりと焦点を結ぶ。この図式は、『薄明の歌』においてきわめて特徴的なものである。

見てくれ、美しい眺めだ —— この広大な風景
ぼくたちの前でたえず終わってはまた始まるこの風景は⁶⁶。

引用したのは、詩「海辺にて」の冒頭部分である。ジュリエットとともに海を目にした、1834年の旅行が作品の下敷きになっているであろうことは想像に難くない⁶⁷。しかし、この詩の前半を占める長い風景描写でも、場所を特定できるような固有名詞は一切用いられておらず、駆使されるのは「雲、青空、空間、至純の大気、深淵⁶⁸」といった多くの普通名詞である。そうした焦点を結び切らない風景のさなかで、主体は抒情対象を歌い上げる。風景は突如として「おまえ」になだれ込み、風景が帯びるすばらしさの普遍性は、「おまえ」の美しさの永遠性、そして「愛」へと転化されるのである。

おお、そうなのだ！ 大地はうつしく、空はすばらしい。
でもおまえの胸が鼓動し、おまえの眼が輝くとき
豎琴の音もその優しさでおとるほど

⁶⁴ *Ibid.*, p. 912.

⁶⁵ Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, tome 1, éd. cit., p. 94.

⁶⁶ XXVIII, « Au bord de la mer », *Les Chants du crépuscule*, éd. cit., p. 763.

⁶⁷ ちなみに、1807年以来はじめて海をみた1834年8月7日のときには、ユゴーは一人であった。ジュリエットに合流できたのはその二日後の8月9日である。

⁶⁸ XXVIII, « Au bord de la mer », *Les Chants du crépuscule*, éd. cit., p. 764.

おまえの優雅な足音があまりに軽やかに草の上を走るとき

[…]

これほどたくさんの甘美なことごとからいちどに飛び出すもの

百のバラの息吹でつくられた香りのように

夜も昼もおまえの美しさから立ちのぼるもの

それは、大地と空にはるかにまざる —— 愛なのだ⁶⁹！

放散から集束へ、普遍性から個別性へというレトリック、そしてその普遍性と個性とを異なったレベルで同時に下支える対話の図式は、すでに冒頭部を引用した詩「ルイ・B へ」にも、より複雑な構造のうちに見て取ることができる。どことも判別のつかない「陰気で人気のない塔」という空間において、まず読者の前に明らかな輪郭をもって現われるのは、詩人と、その詩人が呼びかける「ルイ」という人物の対話の構図のみである。しかし、発話者とその受け取り手との、手紙にも似た対話の図式はすぐに通奏低音として背景に沈み、詩の大部分は、「ルイ」を立会人とした、詩人と、落書きで汚された鐘との応え合いによって占められる。つまりこの作品は、対話形式のいわば入れ子構造のうちに成り立つのである。

旅人は、その青銅の代物をみて感じたのだ。

いくつもの翼がとまって葉がもみくちゃにされるのを

ぼんやりと意識する不安げな樹木のように、

思念の群れが自分のひたいに殺到するのを⁷⁰。

この詩句だけでも、詩人の意図は明らかであろう。「苦しみ」にみちて「悲しく」塔に上った抒情主体は、抒情対象である「青銅の代物」と共鳴し、そこに自らを同化する仕草のなかで鐘を称えようとする。傷つけられた鐘が聖なる響きを鳴らしつづけるのと同じく、傷心の詩人も歌いつづけなければならない。自画像を描くことと、対象を称揚すること、一見相反するかに思われるこの動きの上にこそ、『薄明の歌』のリリズムは立脚している。

そう、神性をおびる金属に刻まれた冒瀆の言葉も

この聖なる音楽会のなかでは、死をもたらす叫び声を失うだろう。

否定する言葉のそれぞれ、疑う言葉のそれぞれも

この愛の奔流のなかでは、そのしずくとして表れ出ることだろう。

そして、純で澄み切った讃歌を轟かせるときには、

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 764-765.

⁷⁰ XXXII, « À Louis B... », *ibid.*, p. 771.

なにもものも汚れではなく、すべてが青銅となるだろう⁷¹！

詩人と鐘とが同化するその場所に、「すべて」は寄り集まる。無名の風景であるからこそ、主体と対象との対話は際立ち、普遍性が織り成される場となり得るのである。

旅行中の手紙を分析しながら明らかにしたように、旅人ユゴーにおいて本質的なのは、宛名人にいわば従属し、宛名人の眼で風景を構築する筆致である。約十年ぶりの旅行体験ののち上梓された『薄明の歌』では、そうした対話の構図がくりかえし襲用されている。たしかに『秋の木の葉』でも「対話」の枠組みは存在した。しかしそこでは対話者のほぼすべてが、シェニエやラマルチヌ、ブーランジェ、サント＝ブーヴといった芸術家たちであったことを思い出す必要があるだろう。つまりそれらは、ユゴーが自らの詩学を語る際の口実、あるいはスプリングボードとしての側面を多分にもっていたのである。1835年の詩集においては違う。対話者は、妻であり、愛人であり、さらには鐘楼の古びた鐘だ。そして詩人は、それら対話者に寄り添い、対話者によって照らし出された言葉のなかで語る。エピグラフは『秋の木の葉』において、抒情主体の多声化の役割を負っていたことは先に言及した。いっぽう、エピグラフがほぼ姿を消した『薄明の歌』においては、主体の多声化は、それぞれの対話者との同一化の試みのなかで達成されているのだと言って言い過ぎではないだろう。

『秋の木の葉』では、「旅」や「旅人」が頻出した。対して『薄明の歌』で「旅」への言及は少なく、引用した詩「ルイ・B へ」がほとんど唯一の例である⁷²。詩人は、わざわざ『秋の木の葉』所収の詩「ルイ・B 氏へ」とほぼ同じ「ルイ・B へ」と題した詩において、「旅」を介した「私から友へ」という対話の枠組みだけを引き継ぎながら、その中身を巧妙に入れ替えている。つまりユゴーは、ふたつの詩の対照をつうじて、ブーランジェと自分との配役が転換したことを、そして詩人の「眼」がもはやパリにないことを、それとなく演出してみせたのである。

次回、本論の結びとなる「下」においては、このような対話の構造を中心に、『薄明の歌』のリリズムを詳細に分析していきたい。

⁷¹ *Ibid.*, p. 775.

⁷² 比喩として「旅人」が喚起される例も、詩 XI および詩 XXXV に確認できるだけの。