

# 細部に魅せられた詩人

ユゴーにおける自己と風景

中野 芳彦

はじめに

ヴィクトル・ユゴー（1802-1885）が視覚的詩人であることはよく知られている。若き日の『東方詩集』（1829）において早くもその天分は花ひらいた。生涯いちども足を踏み入れることのなかったオリエントを、想像力と詩的技法とによって、いわば極彩色に描いてみせたのだ。この「精彩に富んだきらびやかなさま<sup>1</sup>」こそが、ユゴーの特長であると考えられる同時代人は多かった。ジュール・ジャンンは東方世界をユゴーの「生まれ故郷<sup>2</sup>」とまで呼んでいる。

じつは詩人自身、後年こう述べたことがある。「じぶんの資質を見誤っていました。わたしは装飾家に生まれついていたのです<sup>3</sup>」。亡命期の大半を過ごしたオートヴィル・ハウスの内装は、ユゴーがその多くを手がけた。自分は詩における装飾家なのではなく、文字どおりの装飾家だったのかもしれない——こう自問自答せざるを得ないほど、視覚性や造形性はユゴーの作家としての人格にふかく染み込んでいた。

こうした気質は詩のみならず、この作家のさまざまなジャンルの作品を規定していると言ってよい。テキストの風景を分析すれば、ユゴーという人間、さらには、狭義の「わたし」を超えた「主体」のすがたが浮かび上がってくるはずだ。自己自身をどのように世界に位置づけるのか。その思索と紆余曲折との結実こそが、本稿で対象とする「風景」だからである。

ただし注意しよう。どのような風景を描くかという問題と、どのように風景を見るかという問題を混同してはならない。オリエントの幻想を描出したからといって、実際にそのような世界を幻視しているとは限らない。では、この視覚的詩人はどのように世界を眺めていたのか。「ユゴーにとって世界

---

<sup>1</sup> Marcel Barthe, « Les Chants du crépuscule par Victor Hugo », *L'Artiste*, première série, t. X, 16<sup>e</sup> Livraison, 1835, p. 179.

<sup>2</sup> Jules Janin, l'article du 9 Décembre 1835, *Le Journal des Débats*.

<sup>3</sup> Lettre de Victor Hugo à Jules Clarétie, citée par Jean Delalande, *Victor Hugo à Hauteville House*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 19.

はエクリチュールだ。目に見えるということは、読解できるということなのである<sup>4</sup>」とシャントル・ブリエルは指摘する。ロラン・バルトもまた、かつてこう述べていた。

『ノートル＝ダム・ド・パリ』のなかで、するどい知性をもってユゴーは大変美しい章を書いた。「これがあれを殺すだろう」である。「これ」とは本のことであり、「あれ」とは建築物のことだ。このように書くことで、ユゴーはじつに現代的なしかたで証明してみせたのである。建築物や町を、まったくエクリチュールとみなしていること、空間に人間を記す作業とみなしていることを<sup>5</sup>。

ここでのバルトの議論は「建築物や町」といった都市空間、つまり人工的空間に限定されている。しかしユゴーにとって、意図を書き記すのは「人間」ばかりではない。自然の景色さえも、超越的な何ものかによって書かれた「エクリチュール」にほかならないのである。

ユゴーは風景を「見る」のではなく「読んで」いた。言い方を換えれば、この詩人にとって「見る」とは、ただ美しい眺めがそこにあることを確認する所作ではないということだ。まなざしは世界のしくみを解き明かす唯一無二の手立てである——こう考えるユゴーのテキストにおいては、風景の、一見ささいな「細部」さえも、大自然のパノラマに劣らず重要な役割を担っているはずだ。

本稿では、ユゴーの詩と旅行テキストを、おもに「細部」と「マイクロコスモス」の観点から考察する。そして細部への固執が、ユゴーにおける自己意識とどのように関係しているのか、主体と世界との対峙にどう影響を与えているのか明らかにしたい。言うまでもなく、「風景」がもっとも充溢する場は旅行テキストである。現代においても、旅が新しい眺めとの出会いの連鎖であることを誰が否定できるだろうか。いっぽう、「主体」がもっとも如実にすがたを現すのは抒情詩においてである。多くのばあい「わたし」を中心軸として抒情詩はつむがれるからだ。本稿での主な分析対象を詩と旅行テキストとしたのはそのためである。また詩については、おおむね 1830 年代と 1840 年代に書かれた作品に限定している。ユゴーがひんぱんに旅行をしたのは 1835 年から 1843 年にかけてであり、旅人ユゴーと詩人ユゴーとを比較するにあたって、この十年間ほど適切な時期はないであろう。

---

<sup>4</sup> Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, H. Champion, 2007, p. 559.

<sup>5</sup> Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Seuil, 2002, p. 1278.

よく知られているように、ユゴーは1851年から1870年にかけて約二十年にわたる亡命生活を余儀なくされた。ベルギーやジャージー島、そしてガーンジー島で過ごした長い年月は、この作家にとっていわば強い旅としての側面を持つ。「旅」の概念を広くとらえるなら、当然、亡命期以後のユゴーについても論考の射程に収めるべきである。たとえば、『ある犯罪の物語』（1877-1878）の最終部で想起される1870年のベルギーの風景は、「旅行記」と呼んで差し支えないほど精彩に富んだものだ。

ただし、1850年以降のユゴーにとって「旅」が意味するものはじつに複雑である。はじめは一時的な「旅」に過ぎなかったはずの亡命生活は、ナポレオン三世の権力が安定するにつれて、出口の見えない「放逐」へとすがたを変えてゆく。その微妙な経緯について考察するには、もうひとつ別の論考が必要となるだろう。そのため本稿では、あえて1840年代までのユゴーを対象を絞ったことをお断りしておきたい。

## 細部

### 細部と夢想

「細部」は、ユゴーの作品において看過されるどころか、むしろ特権的な位置を占めている。この詩人があれほど愛した「夢想」さえも、細部のありかを特定し、細部を正確に把握するための手段とみなされることがあるほどだ。1839年、ユゴーは旅のノートにこう記している。

思考は目であり、夢想は顕微鏡だ。

顕微鏡はアリをまるで牛のように大きく見るから、目よりも誤っている。ただし顕微鏡は、蝶の翅のうぶ毛を見る。そのときは目よりも正しい。ここに思索者と夢想家とのちがいがある。夢想家は誇張するけれども、それは、裸眼には見えない真実の細かな部分を強調してみせるためなのだ<sup>6</sup>。

つまり「細かな部分」はユゴーにとって、目に見える風景をありのままに組み立てるためのパーツなどではない。むしろそれは、目に見えない世界、夢みられた世界、あるべき世界を招来するための媒剤なのである。拡大された

---

<sup>6</sup> Notes non datées du voyage de 1839, Premier album (n.a.f. 13.347), *Alpes*, éd. Claude Gély, dans *Œuvres complètes*, t. « Voyages », Robert Laffont, coll. « Bouquins », Édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, 1987, p. 739. 以下、注記のなにかぎり、ユゴー作品の引用はこのブカン版全集からとする。

細部は、アリがアリでしかない均整のとれた世界にゆさぶりをかける。そして、アリが牛のように大きく見える、その極端な不均衡さのなかに、夢想家は「裸眼には見えない真実」を見つけ出そうとする。

つまり細部への着目は、現実の模写ではなく、現実の歪曲——さもなくば組み換え——をもたらすのだ。主体と世界とが、通常の知覚を超越した次元で関係を取りむすぼうとする、その動きのあらわれが「細部」への固執なのであり、だからこそユゴーは「細かな部分」に注目する者のことを、ほかならぬ「夢想家」と名づけるのである。

その意味で、ユゴーにとっての細部が、しばしば写実的というより内省的な性質を帯びることに不思議はない。ニコル・サヴィは、小説『レ・ミゼラブル』における微に入り細を穿つ描写のことを「抒情的細部」と呼び、純粋な観察であるよりは「語り手の闖入<sup>7</sup>」であると定義している。つまり細部は、程度の差こそあれ、現実と想像、外界と内面とが渾然一体となった空間なのだ。言い換えるなら、細部には集団にとっての「真実」が存在するだけではなく、個人々人にとっての「真実」も潜在すると言えよう。

以上を念頭におくとき、ユゴーがしばしば民間伝承の小話や伝説を称賛することは驚くにあたらない。偉人たちによって紡がれる歴史とくらべれば、民間伝承はたしかに細部に過ぎないだろう。しかしそこにおいては、忘却の闇にまぎれ、事実と想像とが判別しがたいほど入り混じっているのであり、ユゴーによればその混沌のなかでこそ真実は姿をあらわすのだ。旅先からの手紙で民話を引用したあと、詩人は友人の画家ルイ・ブーランジェにこう書いている。

いい物語でしょう、ルイ。大戦記や王侯の結婚とおなじくらい、語る価値があると思いませんか。でもこうした物語は民衆の記憶のなかから集めるしかありません。歴史家はこういった細部を軽んじます。ささいなことだと言うのです。私は、これは偉大だと高らかに言いたい。[…]

そもそも民衆はその点を誤解したりしません。偉大なものを愛し、民話を愛しています。伝説上の人物についてどんどん誇張しますし、細部をおごそかに膨らませることで、かれらを歴史上の偉人の位にまで高めてしまうのです<sup>8</sup>。

---

<sup>7</sup> Nicole Savy, « S'arrêter au détail », dans *L'Œil de Victor Hugo*, colloque organisé par le Groupe Hugo et le Musée d'Orsay, Editions des Cendres ; Musée d'Orsay, 2004, p. 320.

<sup>8</sup> *Le Rhin*, Lettre XVIII, t. « Voyages », p. 285.

あらゆる機会をとらえて、『ライン河』の著者は「歴史家」を非難する。「細部」を軽視し、歴史は偉人によってしか作られないと思い込んでいるのが「歴史家」だ。たしかに民衆は、年月を経れば経るほど、事実の細部を大げさにふくらませてしてしまうだろう。しかし、こうした「おごそかな」誇張は、たとえそれが事実を変形させるものだとしても、人間の内奥にとっての真実をすかし見せてくれるとユゴーは訴える。アナクロニクな言い方をするなら、人間や社会の無意識を内包できるのは、誇張された細部だけなのである。細部もまた、ありのままの事実と同様、世界の一部をになう潜在的な現実なのだ。

すでに強調したように、ユゴーにおいては「細部」と「夢想」とはほとんど同義語である。夢想とおなじように、細部へのまなごしは、現実の表層よりもむしろその裏がわへの関心であり、今ある風景よりも、あるべき風景への希求だからだ。クロード・ミエによれば、ロマン主義の時代、「理想はもはや自然や神的創造との関係においてのみ考えられるのではなく、現実や目に見える物的事実、そしてそれらが引き起こす不足の感覚との関係においても考えられる<sup>9</sup>」ようになったのだという。この指摘は、細部に拘泥するときのユゴーにも当てはまるだろう。「大戦記や王侯の結婚」という「目に見える物的事実」をなぞるだけでは、世界のすべてを理解することはできない——詩人のそうした直感を裏づけ、鼓舞してくれるものこそ、細部にほかならない。「不足の感覚」を埋め合わせるために、理想の風景を夢みるために、ユゴーはとるに足らない事実のかけらを収集する。目に見える現実と、夢想された深奥とのあいだに曖昧な空間をつくりだし、両者の橋渡しをするもの。それが細部なのである。

だからこそ、つぎに引用する詩句において、詩人の目は細密画のほどこされたオブジェの表層にとどまることなく、そこに描かれた小世界のさらに奥へと導かれる。

そとには妖しい美しさをまとう百合があり、  
青磁でできた奇妙なかたちの花瓶を  
—— 腹黒い猫のねむる雨どいのすぐそばだ ——  
その根でみたし、花びらでおおっている。  
瓶のおもてには 何羽もの雉が尾を大きくひろげ、

---

<sup>9</sup> Claude Millet, *Le Romantisme*, Le Livre de poche, 2007, p. 264.

中国人が誰しも夢みるあの紺碧の美しい国がかがやいている<sup>10</sup>。

イメージはどんどん拡大されてゆき、引用部の最後の詩句では「花瓶」のうえに描かれた桃源郷さえ見分けられる。細部が細部のなかに、いわば入れ子式となった風景と言えよう。ただの花瓶の描写が、いつのまにか幻の国への夢想に取って代わられる。その意味では、現実と理想、有限と無限との入れ子構造とも表現できるだろう。描く対象が平凡か否かという問いを、ユゴーはしばしば度外視する。日常的な事物であろうと理想へのとぼ口となり得るのであり、真理を見分けるための試金石となり得るからだ。

実際、ユゴーは旅行中であってもささいな対象を描くことに躊躇がない。ほとんどが旅先で書かれた手紙であるというユゴーの旅行テキストの性質に鑑みれば、終わりのない細部の羅列はおどろくべきことだ。手紙においては、おそらく、詩よりもいっそう名宛人の興味をひかなくてはならないからである。ただし、ジャン=クロード・ベルシエは指摘している。「近代の旅行者は […] 細かな経験については嬉々として固執する。細部をとおして個人の正当性が表明されるのだ<sup>11</sup>」と。些事を語れば語るほど、旅は一般性をうしない、語り手固有のものになるというわけだ。

ユゴーにもまた、自分がたしかに経験した、自分固有の旅であることを主張するために、「細部」の描写を利用した側面があることは疑えない。しかしそれだけではないだろう。この旅する詩人にとっては、そうした対象の無意味さこそが、まだ不可視の領域にとどまっている何ものかの重要性を予告しているのだ。パンプローナの教会を訪れたさいも、ユゴーはささいな事物を書きとめることをやめない。というより、些末だからこそ、旅人は何かを予感するのである。

列柱廊の一角に、一部ふさがれたランセット窓つきの交差リブがいくつかあり、謎めいた部屋のような場所の周りに広がっている。チャペルだ。でもどうして教会から切り離されているのだろう。ぼろぼろの調度品、十字架像、木製の祭壇、白の型押しされたランプ。見えたのはそれだけだった<sup>12</sup>。

この謎めいたチャペルには「ぼろぼろの調度品」しか見るができない。つまりこの部屋がつくりだすのは、このような言いかたが許されるなら、不

<sup>10</sup> IV « Regard jeté dans une mansarde », *Les Rayons les Ombres*, p. 939.

<sup>11</sup> Jean-Claude Berchet, « La préface des récits de voyage au XIXème siècle », in *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdota, Presse de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 11.

<sup>12</sup> *Pyénées*, p. 834.

完全な風景である。「十字架像、木製の祭壇、白の型押しされたランプ」といった旅人が目をとめる品々は、列挙されることで充実した空間を喚起するよりは、むしろそれらを内包する空間の空虚さを際立たせている。たとえば廃墟がそうであるように、欠落のある空間は謎を提示し、主体と風景との関係を流動的なものとする。だからこそ主体は、単純な「描写」に甘んじることができない。「この謎めいた部屋」の存在理由に思いを巡らせ、見えるものの背後へ侵入しようとするのである。

### ハーモニー 調和と予感

テキストの読者だけではなく、ユゴーにとってさえ「細部」の観察はしばしば失望をとまなう。細部は予感を与えこそすれ、決して真実についての答えを与えはしないからだ。それにも拘らず——それだからこそ——「細部」が重要な役割を担うところに、この詩人の風景の特色がある。人々から見捨てられていればいるほど、些末なことがらはかけがえのない予兆となり、真理の断片を浮き上がらせてくれるのだ。

その意味で、細部それ自体のみならず、細部どうしの調和や組み合わせ、さらにはそれらを支配する「一貫性」の印象が、ユゴーの世界観にとって重要であることは当然である。たとえばこの作家がこのむ「列挙」に注目しよう。バスク地方のパサイアをおとずれた旅人は、興味をひかれたあらゆる品々の、いわば目録をつくりあげようとする。

眺めて研究するのに、このバルコニーほど面白いものはありません。パサイアのバルコニーにあるもの、それらすべてを想像してもらうのは無理でしょう。戸外に干された洗濯ものくらいでしょうか。手すりですでに観察に値します。どれも年代もので、ねじれたり、彫刻がほどこされたりしています。つぎにバルコニーの天井です——どのバルコニーにも天井があります。その天井が、上階のバルコニーであったり、屋根のへりであったりするのです——この天井には、釣り糸や、築や、網や、糸巻きや、スポンジや、木のかごに入ったオウムや、赤いカーネーションでいっぱい箱がゆれています。箱のしたでは飾り結びをされた綱が絡み合い、セミラミスもかくやと思わせる、ちいさな空中庭園になっています。窓のあいだの壁には、十字型にむすばれたドライフラワー、ぼろ布、刺繍のある古い上着、旗、雑巾がかかっています。さらに、用途のわからない、飾りとしてある摩訶不思議なものたち、四角形にはられた四枚の小さな板、輪型の鉄線、くり抜かれたバスク風の太鼓も、壁にかけられています<sup>13</sup>。

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 804.

これら「摩訶不思議なものたち」が旅行者の目に美しく映るとすれば、それは「用途」が、すなわち対象のうしろにあるはずの意図が、謎として残されているからだ。先ほど引用した詩「屋根裏部屋になげかけられたまなざし」とは異なり、ここでは、バルコニーを彩る細部がどれほど列挙されようとも、微視的で理想的な空間がもたらされることはない。まなざしは風景の奥へと掘りすすむのではなく、事物から事物へと水平にすべってゆく。あえて対象の表層にとどまり、つまらないものとつまらないものとの接触がかもし出す調和を、旅行者は楽しんでいるように見える。

あえて比喩的な言いかたをするなら、パサイアを描いたユゴーのテキストは、アトリエでじっくりと仕上げられた絵画なのではなく、はかない印象をよせあつめたモザイク画、あるいは素描と比べることができるだろう。その意味で、ユゴーの描くパサイアの風景は、十九世紀フランスで書かれた旅行記の典型を踏まえたものだと言える。ジャン＝クロード・ベルシエによれば、当時の旅行記においては「印象の生き生きとしていることが、観察の真実であることを条件づける<sup>14</sup>」とされ、入念な風景描写よりも、一見不完全な、スケッチのような文体が求められたからである。

ただし、パサイアを描く旅行者が風景の表面を称揚し、些末な事物どうしの水平方向のぶつかり合いが調和の印象をもたらすとしても、ユゴーにおける「調和」の概念そのものが風景の深さと無関係であるとは言えない。若きユゴーが詩の原理として掲げた「相反するもの同士の調和<sup>15</sup>」が、自然という深奥への思索と不可分であったことを思い出そう。自然とは、ユゴーにとって、人間の知性には及びもつかない神秘的な論理の集合体にほかならない。だからこそ、細部のよせあつめによりもたらされる「調和」は、逆説的なことに、空間における深さと夢想的価値とを増幅するのである。

この点について、コトゥレで書かれた手紙はじつに示唆的だ。旅人はレイ・ブーランジェに宛てて、明け方の神秘的な景色を描いてみせる。

雲ひとつ、もやひとつありません。暗い山腹を、ひそやかな心なごませる生命がにぎわしていました。草と花と石と藪とが、和やかで楽しげな群れのなかに見わけられました。急流の音にはもう何も怖いところはなく、この大いなる静かさに混じる、大いなるささやきでした。調和でいっぱいこの全体からは、どんな悲

<sup>14</sup> Jean-Claude Berchet, « La préface des récits de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 12.

<sup>15</sup> Préface de *Cromwell*, t. « Critique », p. 17. この序文でユゴーは次のように主張している。「なぜなら本物の詩、完全なる詩とは、相反するもの同士の調和のなかにあるからだ」。

しい考えも、どんな不安も湧き上がることはありません。谷ぜんたいが巨大な甕のようでした。明けがたの聖なる時間には、星々の平和と星座のかがやきとが、空からこの甕に流しこまれるのです<sup>16</sup>。

これは決して否定的意味での印象派的風景ではない。むしろ反対に、微細で分析的な風景であり、「草と花と石と藪」をさえそこには見分けることができる。「楽しげな群れ」を形づくるひとつひとつの細部が、旅人の鋭敏な視覚によって腑分けされる。「調和」の感覚は、それら微細な印象の集合からもたらされていると言えよう。この風景が単なる細部の羅列に終わっていないことは明らかだ。まるで「甕のよう」に、この谷は「星座のかがやき」を湛えるのであり、ここでの「星々」は人知を超えた清浄さを象徴するからである。

細部に際限なく注目し、細部が増殖してゆくと、風景は次第につかみどころのない、收拾のつかないものとなる。しかし、そのつかみどころのなさこそ、ユゴーにおいては「調和」と深遠の感覚を生みだす。そのとき風景は、崇高な何もかの予感そのものとなるのである。

### 細部と親密性

「細部」が空間のなかにあふれ、それらのあいだに「調和」が感知される時、詩人にとって世界の深さが生まれる。それは言い換えるなら、世界の奥ゆきに主体が没入するということだ。ライン河畔の町ビンゲンをえがくユゴーの言葉はつぎのようなものである。

[...]それは親密で、心地よい、言葉にできない感覚です。眺めの壮大さと瞑想の深さとおおい隠されていますが、いくつものなにげない、ひそかな喜びにみちみちた感覚なのです<sup>17</sup>。

「いくつものなにげない」感覚のあつまりこそが、空間の親密さを醸成する。これまで見てきたとおり、細部にたいして鋭敏であることは、世界の目に見えない部分、「言葉にできない」感覚への入り口だ。細部どうしが調和し共鳴する空間では、主体と世界もまた分かちがたく結びつけられることに注目しよう。とりとめのない事物に調和という価値を与える——その仕草がすでに、世界への主体の参入を意味しないだろうか。細部どうしの美しい共鳴

---

<sup>16</sup> *Pyrénées*, p. 851.

<sup>17</sup> *Le Rhin*, Lettre XXII, p. 206.

がわたしにしか感受できないのであれば、その世界はもはやわたしだけのものなのである。

描かれる客体が一见「なにげない」ものであるほど、それをあえて描きだす主体とのあいだには、代替不可能な密接な関係性がうまれる。パンプローナでの旅行者は思わず買ってしまった「がらくた一式」を列挙するが、その筆致はどこか楽しげである。

なにも買わずに縁日を —— とくにパンプローナの縁日であれば —— 通り過ぎることなどできません。私はされるがままになり、財布をあけ、売りつけられたものすべてを宿<sup>フオンダ</sup>へ送りました。そして帰ってみて、行商人のがらくた一式がテーブルの上にあるのを目の当たりにしたわけです。金や銀めっきや金銀細工のほどこされたサラゴサのお守りがいくつか。浮き彫りのあるセゴビアの靴下どめがいくつか。ビルバオのガラス製聖水盤がいくつか。ブリキでできたコトゥレの豆ランプがいくつか。エルナニの化学マッチの箱がひとつ。樹脂をふくんだ棒がひとつ、これはエリゾンドでシャンデリアの代わりに使われているもの。トロサの紙。パンタコーズ峠の山地住民のベルト。石突きのついた木製の杖。紐ぐつ。パンプローナのムレタが二枚。見事な絹が使われています。仕事は荒っぽいですが、趣味は上々です<sup>18</sup>。

旅人であれば誰もが純粋な好奇心につき動かされることがある。ユゴーもまた、そうした好奇心にうながされて「がらくた一式」を買い、目録をつくりあげてみせたに違いない。ここでも、なにげない列挙が、旅人の自己と世界との結びつきを強めている。旅行テキストにおいては、こうした細部こそが、主体がこれこれの空間に存在したことの何よりの証しとなるからである。「セゴビアの靴下どめ」や「パンプローナのムレタ」といった「がらくた」すべてをあえて書き留めること —— それにより主体は、すでにとおり過ぎてしまったパンプローナの空間に、自らが感じ、生きた証拠を刻みつけていると言える。

したがって細部の喚起が、親密な思い出としばしば結びつくことに不思議はない。つぎに引用する詩句において詩人は、亡くなった父を思い出しながら、ルイ・ブーランジェが旅するブロワの地形を綿密に描き出そうとする。じつは、父が晩年すごしたこの町を詩人は長い間おとずれていなかった。ブロワを旅しようとする友人のいわば道案内を詩人は買って出るわけだが、それはあくまでも、懐かしい記憶をたぐり寄せながらである。

---

<sup>18</sup> *Pyénées*, p. 838.

[...] — 正午に町をでて

みどりで覆われた、円形のこんもりした丘をさがしてほしい  
そのうえには、たぶんクルミだと思うけど、大きな木があって  
まるで兜かざりの羽根みたいにゆれているんだ<sup>19</sup>。

「大きな木」について、あえて「クルミ」であるといい添えるしぐさに注目しよう。すでに指摘したように、イメージを徐々に拡大して風景の細部へと分け入っていく筆づかいは、ユゴーにおいては「夢想」の始まりを意味する。細部が書き込まれるほど、風景はむしろ現実から遊離し、理想の、したがってどこにも実在しない内面的風景へと転換する。もし「細部」への言及がなければ、空間の内面的価値は消え失せてしまうだろう。プロワの風景を構成する要素ひとつひとつを数えあげること、詩人は過去を生き、真の意味で世界に根をはろうとするのである。

ユゴーにおいては、幸せな幼年期の思い出も、まずはささいなことから  
羅列から始まる。

おお、どれほど私は幸せだったろう！ 無邪気だったろう！  
授業中には、すり減ってつやつやとかがやくコナラの椅子や  
テーブルや 教室机や 黒の重たいインク壺や  
夜の星のしがない妹であるランプが  
わたしをいかめしくも優しく迎えてくれたものだ。 [...] <sup>20</sup>

ここでも「細部」が、空間の親密さをいや増している。「コナラの椅子」、  
「黒の重たいインク壺」、そして「ランプ」に至るまで、一見無造作に並べ  
られたささいな物たちが、懐かしい思い出にはつきものの「調和」の感覚を  
支えている。細かな事柄をつぎつぎと列挙することで、「わたし」は自分の  
過去がたしかに存在したこと、自分と過去との絆がはまだ断たれていないこ  
とを確認する。そして自分の生が現実と歴史とのなかに位置づけられている  
ことを、みずから納得するのである。

こうして、細部の列挙によるモザイク画のような風景は、主体の存在の問  
題へと帰着する。ひしめき合う細部とは、ユゴーにおいて、現実世界の手触  
りであるばかりでなく、過去から現在までをつらぬくわたしそのものですら  
あるからだ。

<sup>19</sup> II « À M. Louis B. », *Les Feuilles d'automne*, p. 568.

<sup>20</sup> XLIV « Sagesse – À Mademoiselle Louise B. », *Les Rayons et les Ombres*, p. 1040.

わたしは何者でもありません。それは分かっています。しかしわたしは、この何でもない自分を、全体のちいさなかけらによって作りあげているのです<sup>21</sup>。

『ライン河』の書き手はルイ・ブーランジェにこう打ち明けている。たしかに真理は、人間の目には部分的にしか知覚することができない。しかし人間は、隠された何ものかの、わずかに感じられるかけらをとおして——つまり細部の観察によって——真理を推測することはできる。そして、引用した手紙が教えてくれるように、「ちいさなかけら」を感知することは、ユゴーにとって現実をただ外がわから眺めることではない。世界という真理の網目のなかに参入し、自己自身が「全体」の一部分と化すことをも意味しているのだ。世界の秘密を所有するためには、世界に所有されなくてはならない。これがユゴーの信念であった。

## ミクロコスモス

### 「小さなものの偉大さ」

ユゴーが風景の「細部」にこだわるのは、それが目を楽しませるばかりではなく、ほかならぬ真理の切片として意識されるからだ。ところで、「ちいさなかけらによって [自己を] 作り上げている」とユゴー自身が述べていることから分かります。これらの断片は、それぞれが一つの全体を構成している事実を見逃すべきではないだろう。この旅する詩人は同時代の建築家たちにたいしてつぎのように忠告していなかったろうか。「単純なものが均衡を乱されることなくいかに複雑なものを包含しているか、ちょっとした細部がいかに大きな全体を偉大にしているか<sup>22</sup>」、「哀れな建築家たち」はシャルトル大聖堂のすがたから学ぶべきであると。ガストン・バシュラールが指摘するように、「ヴィクトル・ユゴーは大きく見ると言われるが、ミニチュアを描くこともできる<sup>23</sup>」のだ。実際、ユゴーの風景においては「極小物」でさえ、神性の凝縮されたミクロコスモスなのである。

獅子とおなじようにアリを敬え

夢想家よ！ 被造物においては小さいものなどない

極小物は普遍的な「存在」により作られている

<sup>21</sup> *Le Rhin*, Lettre XXVIII, p. 278.

<sup>22</sup> *France et Belgique*, 1836, p. 566.

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, « Quadrige », 1957, p. 150.

あらゆるものに神は少しずつ住まう つまらないものなどないのだ<sup>24</sup>

ジャック・セバシェールが言うところの「大きなものと小さなものをつなぐ弁証法<sup>25</sup>」は、後年、『レ・ミゼラブル』の登場人物であるガヴローシュや、『静観詩集』所収の詩「小さなものの偉大さ」(III, 30)において結実する。しかし、いま引用した詩句からも分かるとおおり、亡命前の作品においても風景のミクロコスモスは枚挙にいとまがない。ユゴーの世界観によれば、小さなものが大きなものの一部を成すのと同じように、大きなものもまた小さなもの的一部分である。巨大なものにただつかえる存在なのではなく、小さなものは、それ自体がすでに崇高で深遠な宇宙を形成しているのだ。

ユゴーが歴史家や年代記作家を否定してやまない理由のひとつも、そこにあると言えよう。彼らは歴史上の偉人たちを優遇するあまり「あらゆる自然さをくつがえしてしまう<sup>26</sup>」。歴史のあるべき姿は、「考古学者が石を拾いあつめ、歴史家が図像をつくり上げる」「モザイク画<sup>27</sup>」でなければならないはずだ。つまり細部を尊重することは、全体について思索しつつも、個々の些末な事象こそがもつ「自然さ」を尊重するというにほかならない。ミクロコスモスを夢み、イメージを拡大したり縮小したりするとき、詩人は自然の神秘のなかへと手探りで分け入っているのだ。

### ミニチュアと内面性

ここまで確認したように、現実を仔細に見つめた結果であるはずの「細部」は、いっぽうで、夢想と追憶の次元をはらむものであった。ガストン・バシユールが、詩におけるミニチュアについて考察しながら、その空間がもつ夢想的な性質を強調していることに不思議はない。

ミニチュア化することに長けていればいるほど、私はいっそう十全に世界を所有することになる。しかし、そうすることで、ミニチュアのなかでは価値が凝縮され豊かになるのだと理解すべきである。ミニチュアのもつ生き生きとした効果を知るためには、プラトンの大と小との弁証法では不十分だ。小さなものが内包する大きなものを生きるために、論理を乗り越えなければならないのだ<sup>28</sup>。

---

<sup>24</sup> XLIV « Sagesse – À Mademoiselle Louise B. », *Les Rayons et les Ombres*, p. 1042.

<sup>25</sup> Jacques Seebacher, « Le tombeau de Gavroche ou *Magnitudo parvuli* », dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, 1993, p. 225.

<sup>26</sup> *Le Rhin*, Lettre XXVIII, p. 285.

<sup>27</sup> « Ébauche d'une monographie sur *Le Rhin* », p. 485.

<sup>28</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 142.

風景をミニチュア化するとき、夢想の力は「論理」による制約を雲散させ、その結果、主体は世界をそっくり「所有する」ことができる。もちろん、夢想することのみがミニチュア化の目的とはかぎらない。その場にはいない読者に正確な風景を思い描いてもらうために、ユゴーはしばしば自在に対象を拡大縮小してみせる。あるときは鐘楼を「司祭や弁護士のかぶる角帽<sup>29</sup>」と比べてみせ、またあるときは城塞を「かぶと<sup>30</sup>」に喩える。パンプローナでも、やはりミニチュアの手法によって、友人に向けて鐘楼を描写している。

もし、どうしても尖塔のひとつを思い描きたいなら、四つの巨大な栓抜きを想像してみてください。それらが、何とも言えないぼっこり膨らんだ器を支えもっていて、器のうえには、昔ながらの壺がひとつかぶせられています。俗に甕と呼ばれている、両耳つきの壺と手つき壺との合いの子のようなやつです<sup>31</sup>。

表象とは、ある意味では風景を内面化することだ。なぜならそれは、夢想と想像とをつうじて物理的距離をうちこわし、書き手である主体の視覚と、読み手である他者の視覚とを同一化する作業にほかならないからである。パシユールの言い方を借りれば、「論理を乗り越え」て、自己と他者との合一という不可能を可能にするのが表象だ。「栓抜き」や「壺」で組み立てられた尖塔のミニチュアは、手紙の読者にたいして風景をまざまざと視覚化するだけではなく、一度も生きたことのない空間を読者が「所有」することさえ可能にしていると言えよう。このように、実物の大きさを自在にあやつるミニチュアは、視覚的魔術の特権的な場でありつつも、本質として夢想の領域に属している。現実を架空の次元へと置き直すことで、主体が風景を見るだけでなく生きるようにうながすのである。

主体と対象との距離が離れていれば、現実と夢想との相互浸透にはいっそう好都合となる。遠景は、いわば自動的にミニチュアをつくりだすからだ。コトゥレで、ユゴーは遠方の山なみを次のように描出している。

このかがやく穹窿に、黒で毛むくじらのいびつな形をした巨大な山々が、あちこちから寄りかかっていた。東がわの山なみは、じつに生なましい曙光を背景に、頂きのところでモミの木のシルエットをくっきり見せていた。モミの木はまる

---

<sup>29</sup> *Le Rhin*, Lettre V, p. 42.

<sup>30</sup> *Ibid.*, Lettre X, p. 72.

<sup>31</sup> *Pyrénées*, p. 830.

で、アブラムシにすっかり食べられて繊維しかのこらず、レース状になった葉のようであった<sup>32</sup>。

まさに遠景の効果によって、旅人は「モミの木」が「アブラムシにすっかり食べられ」た葉と似ていることを発見する。対象が遠ければ遠いほど、風景は容易にミニチュア化され、主体はいつそう確実に外界を夢想的ななかへと取り込むことができるのだ。ふたたびバシュラールの指摘を読んでみよう。

遠さはなにも雲散させはしない。それどころか、人が生きたいと願う国を、ミニチュアのなかに取りまとめてくれる。遠景によるミニチュアにおいては、ばらばらの事物が「組み合わせあって」しまう。そのとき、事物は私たちの「所有」に帰するのであり、ミニチュアをつくり出した遠さは否定されてしまうのだ<sup>33</sup>。

遠景は、親密性をちりぢりにするどころか、世界を理想化する格好の場である。「遠さ」をものともせず、ミニチュアとなった事物は主体の内奥へと転置され、それゆえに巨大な空間さえも、主体にとって操作可能な、ふれることの可能な空間へとその性質を変えるからである。

冬に葉の落ちた木をじっくりと眺めてください。その木を頭のなかで地面に横倒しにすると、巨人が上空から見た川の様子があつかめるでしょう<sup>34</sup>。

引用したのは、ライン河の流れを俯瞰的に描こうとするユゴーの文章である。「葉の落ちた木」に喩えられることでライン河はミニチュアとなり、読者はまさしく「頭のなか」に空間を所有することが可能となる。壮大でつかみどころのない風景を内面化し、親しみのある存在へと変容させる——これまで確認してきたミニチュアによる心的効果が、この何気ない一節にも利用されている。

ユゴーはあらゆる空間をミニチュア化することで、極端な言い方をすれば、永遠にじかに手をふれようとするのだ。アルファベットの喩えをこの詩人は好むが、その傾向もまた、ある永遠の空間を我がものにしようとする欲求のあらわれとは言えないだろうか。なぜなら拡大と縮小によって、まるで正反対のもの同士が物理的な規模を超えて結びあわせられ、一つの神秘的な法が浮かび上がるからである。

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 851.

<sup>33</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>34</sup> *Le Rhin*, Lettre XXV, p. 235.

遠くでは、ジュラの険しい緑のいただきのうえに、干上がった黄色い川床が  
ちらちらで Y の字を描きだしていました。

Y がどれほどピトレスクな文字であるか、お気づきでしたか。教え切れないほ  
どの意味を含んでいます —— 木は Y です。二つの道がつながるときも Y です。  
二つの川が合流するときも Y。ロバや牛の頭も Y。たてに置かれたグラスも Y。  
茎のうへの百合も Y。空へ手をあげて懇願するひとも Y なのです<sup>35</sup>。

ユゴーは人知を超えた論理を信じる者だ。そのような詩人のまなざしにとつ  
て、世界はあらゆる「Y」に満ちている。この「ピトレスクな文字」を利用す  
れば、ジュラの壮大な地形さえもミニチュア化され、「グラス」や「百合」  
に似かよった存在となる。たしかにこのような操作は、自然の表層がおりな  
す複雑さや多様さをあまりに単純化しているとも言えよう。しかし、さまざま  
な事物を「Y」へと変換するしぐさは、互いに無関係であるはずのものに類  
似性を浮かび上がらせ、その結果、知覚のおよばない真理の实在が予感され  
る。つまり風景を縮小することは、自然を矮小化するどころか、その深奥を  
直感することなのだ。ミニチュアの風景には、永遠と親密さとの印象が同居  
する。小さなものに置き換えられた空間は、それを観る主体の内面の深さにな  
ると同時に、世界の深さをも証明するのだ。

「永遠」という言葉をなにか用いたのには理由がある。ミニチュア化は、  
肉眼では捉えられない抽象的空間さえも、しばしば知覚の射程内へとたぐり  
寄せてくれるからだ。ミニチュアが、空間の「要約」として、つまりミクロ  
コスモスとして働く場合があることに注目しよう。

ディナンには十五分停車する。<sup>ディリジャンス</sup>馬車のあつまる中庭にちいさな庭園があるこ  
とに気づくには十分な時間だ。この庭園だけで、フランドルにいたことがわか  
る。花がたいそう美しい。花々の中央には、彩色された素焼きの像が三つある<sup>36</sup>。

旅するユゴーは、行く先々の土地の本質をつかむ天才だ。「ちいさな庭園」  
のなかにさえ「フランドル」をかぎとることができる。この庭もまた、ミニ  
チュアの風景のひとつとは言えないだろうか。肉眼では決して一望すること  
の叶わないフランドル地方の全体を、このささやかな断片のなかに垣間見る  
ことを、引用した一節は可能にしてくれるのである。

微視的観察は、言葉の本来の意味においては、現実への忠実さによって特  
徴づけられる。しかしユゴーにおける「微視的観察」は、リアリズムの枠に

<sup>35</sup> Notes du voyage de 1839, *Alpes*, p. 684.

<sup>36</sup> *Le Rhin*, Lettre VI, p. 47.

閉じこめられるどころか、現実を夢想によって拡張し、視覚の外がわを見ようとする仕草なのである。

### 自然のミクロコスモスとしての自己

ユゴーの風景にとってミニチュアは特権的な場である。縮小の操作をつうじて、詩人は自然を内面化し、飼いならし、畏怖の対象であるはずの神の創造にさえ慣れ親しんでゆく。自然の深奥に思いをこらすことを使命と心得、ときには深淵に理性をのみ込まれる危険をおかず詩人にとって、小さな事物は、理想的な観測点であり避難所なのだ。あの「大洋のごとき人びと<sup>37</sup>」の一員につらなろうとしながら、ユゴーがしばしば巨大で崇高な風景から目をそらし、好んで細部にこだわるのは、決して驚くべきことではない。

おおきく口を開けた波間にのまれるとき 私の心は  
巨大な断崖よりも、ひと知れない海藻を好む  
かがやける大洋よりも、幸福なヒバリを好む<sup>38</sup>

「海藻」や「ヒバリ」といったささやかな存在は、凝縮された、それゆえに強固な空間の象徴であり、自然を支配する途方もない力とすら均衡をたもつことができる。だから小さな存在は、深淵をまねにした詩人の、いわば心のよりどころとなる。「かがやける大洋」の賛美者であるユゴーが、手に触れることのできる、心落ち着かせる「小世界<sup>39</sup>」について語ることをやめないのはそのためだ。「ヒバリ」と「大洋」とがつくりだす巨大なコントラストは、主体の存在を転覆させるどころか、むしろ宇宙のなかでたゆたうわたしの居どころを明確に位置づけると言えよう。その意味で、小さなものやミニチュアへの偏愛は、内面と外界との弁証法であるだけではなく、自己と自然との弁証法でもあるのだ。

同胞たちよ！ 永遠なる者が永遠のなかで耳をかたむける  
これら二つの謎めいた未曾有の声は  
たえず生まれては消えさりながら  
ひとつは「自然」と言い、もうひとつは「人類」と言っていた！

<sup>37</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, Première partie, livre premier, éd. Dominique Peyrache-Leborgne, GF Flammarion, 2014 (2003), p. 55.

<sup>38</sup> IV « Regard jeté dans une mansarde », *Les Rayons et les Ombres*, p. 937.

<sup>39</sup> « Ébauche d'une monographie sur le Rhin », t. « Voyages », p. 501.

[…]

長いこと夢想した。波頭がかくす暗い深淵と、  
わたしの心で口を開ける底しれぬもう一つの深淵とを  
わかるがわる見つめながら<sup>40</sup>。

人間はたしかに小さな存在だが、その「心」は大海と同じくらい深い。大きなものと小さなものとの弁証法であるミニチュアに、ユゴーが詩においても旅行記においてもこだわるのは、この詩人にとっての世界は、人間と自然という二つの「深淵」の入れ子構造として把握されるからだ。自然という真理に今にも呑み込まれそうなほど、わたしの存在は小さい。しかしその卑小な存在のなかには、世界をも包含する深淵が隠されているのである。

『ライン河』の記述を思い出そう。「わたしは、この何でもない自分を、全体のちいさなかけらによって作りあげているのです<sup>41</sup>」とユゴーは打ち明けていた。自分自身もまた、自然という「全体」、自然という真理の一部分であること——この自己認識のもとにユゴーの風景は描かれる。そのとき人間は、自然のマイクロコスモス、自然のミニチュアとしてのすがたを現すのである。

[…] わたしの前の空間には、まったき真珠色の川と、まったきサファイア色の空と、まったき朱色の雲と、まったきダイヤモンドの星々がありました。そばでは花々がかかわらず香り、風は樂しげで、木々はさざめき若々しいようすでした。そのときです。この巨大さのなかに、わたしは人間の小ささと神の偉大さを感じとりました。そして、自然のもたらすあの目眩がわたしにおとずれました。夕ぐれどき、アルプスやアトラスの山頂でじっとしているあのワシたちが、深奥をじっと見つめるとき感じるに違いないような、あの目眩でした。

ルイ、あなたは知っているでしょうか？ 高所で荘嚴な時間をすごすとき、観念の上潮がおしよせて、徐々に人を圧倒し、ほとんど理性さえも呑み込んでしまうことがあるのです<sup>42</sup>。

ガイスベルクという名の丘で腰掛けて、語り手はラインの平原を眺めている。高所からの果てしない眺めは、その永遠性によって観者を小さなかけらへと還元し、主体の存在そのものをおびやかさずにはいない。ただし主体は世界によって打ち負かされるのではない。むしろ、「ほとんど理性さえも」転覆させてしまうような巨大な風景をまえに、旅行者は空間と溶けあい、一体と

<sup>40</sup> V « Ce qu'on entend sur la montagne », *Les Feuilles d'automne*, p. 579.

<sup>41</sup> *Le Rhin*, Lettre XXVIII, p. 278.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 290.

なっているようにみえる。主体を圧倒する「観念の上潮」は、まるで連通管に注がれる液体のように、内面と外界との水位を等しくしていると言えよう。「深奥」をまえに主体は消失するのではなく、ただ同化するのである。

こうして、知覚の埒外にあるような荘嚴な風景は、断片でもあり全体でもあるという主体のアンビバレンツな側面を浮き彫りにする。自然をまえにすると、主体は、吹き抜けの小部屋のように閉鎖的かつ開放的であり、個人でありつつも普遍的な存在なのである。じっさい、対象を縮小するしぐさは、ユゴーにおいては、自己を世界のマイクロコスモスと化すしぐさでもある。ミニチュアを喚起する風景は、主体と世界との直接的な環流の場なのである。

詩集『光と影』に、わずかに三詩節の短い作品がある。そのなかで詩人は、「神」と「世界」と「わたしの心」という三者を当然のように重ね合わせている。

神はほほえみ、あたえる  
そして神を待ちもうける人のほうへやってくる  
あなたが善き人でさえあれば  
神は満足だろう

すべてが瞬きはするが  
何も照らし出されることのない世界  
そんな世界も あなたが美しくさえあれば  
喜ぶことだろう

ふたつの美しい目が わたしの心を酔わせる  
そんな愛の暗やみのなかでは  
おまえが幸せでさえあれば  
わたしの心は浮き立つだろう<sup>43</sup>

「あなた」への愛を歌う詩人は、「神」から「世界」そして「わたしの心」へと、徐々に空間の規模をせばめてゆく。第三詩節で二人称代名詞が「あなた (vous)」から「おまえ (tu)」へと変化する点にも注目しよう。こうした言葉えらびもまた、詩空間の親密性を増幅している。実際、「愛の暗やみ」という表現にはエロチックな含意があるだろう。即物的かつ思弁的でもあるこの縮小のしぐさによって、神に創造された世界は、「おまえ」を愛する「わたしの心」と釣り合うことになる。大きなものと小さなものとを並列するこ

---

<sup>43</sup> XLI, *Dieu qui sourit et qui donne...*, *Les Rayons et les Ombres*, p. 1033.

とで、詩人は、神による広大な普遍性と、女性を愛するわたしの個人性とを同時に生きようとする。詩「夢想の坂」での表現を借りるなら、「すべてがまるで暗室の中の風景のように<sup>44</sup>」、外界の無限はその均整を失うことのないまま、内面へ置き直されるのだ。

ユゴーにおける縮小のしぐさは、小さな人間と巨大な自然との、あらゆる制約を超えた交流である。詩人は世界の神秘に向き合うと同時に、自己自身の内面にも世界の深淵を見出すからだ。風景描写の一装置としての「ミニチュア」は、主体が世界を所有し内面化することを可能にする。そしてその「ミニチュア化」が自己自身に向けられるとき、風景は、世界の「かけら」としての自己認識を主体にうながす。世界を縮小するすべを知っていたユゴーは、自己自身をも鳥瞰し縮小するすべを知っていた。逆説的なことに、わたしが世界の断片にすぎないと思いつき、はじめてユゴーにおける主体は世界と対等の存在になるのだ。自己を世界のマイクロコスモスと化すことで、断片的にであれ、隠された真理を直感しようとしたのである。

### 相似から照応へ

真理の網目に参入し、宇宙的循環の一部となると、詩人は大きなものと小さなものとの仲介役として現れることがある。両者のあいだの一貫性を見抜くことにより、これら両極端の存在を等価の存在へと均す<sup>なら</sup>のだ。この一貫性こそ、「秘密」や「神秘」とユゴーが呼ぶものなのである。

偉大な精神はつぎのような天分をもっている。同じ力づよさで美しいものにも醜いものにも取り組み、それらを育て上げたり目立たせたりする天分である。そうした精神はまた、拡大の能力によって、光明の神秘やおぞましいものの秘密を目の当たりに見せたりもする。星々にたいしては望遠鏡であり、ノミにたいしては顕微鏡なのである<sup>45</sup>。

---

<sup>44</sup> XXIX « La Pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, p. 633. 「暗室 « chambre noire »」という語が当時意味していたことについて注釈が必要だろう。プレイヤッド版の校訂者ピエール・アルブーイは、リトレを引用しながらつぎのように説明している。暗室とは「親指大の穴からしか光がはいらない場所のこと。その穴にレンズをはめて外界の事物がはなつ光をとおさせ、反対がわの壁、あるいは壁に掛けられた布の上にあてると、部屋の外にあるすべてのものを部屋のなかで完璧に映し出すことができる」(Note de Pierre Albouy, dans *Œuvres poétiques*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1384)

<sup>45</sup> « Pensées çà et là », *Pyrénées*, p. 889.

ユゴーによれば、「偉大な精神」を区別するものは「拡大の能力」であるという。その能力があればこそ、「同じ力づよさをもって」、大きいものも小さいものも等しく観察できるのであり、かくされた真理の網の目を、可視的なものとして浮かび上がらせることが可能となる。拡大と縮小とを交互におこなうことで、詩人の思考は、多様な世界がはらむ一貫性の予感へと導かれるのである。

たとえばユゴーは「沼にいるクロガモは、湖上のワシとおなじくらい美しい<sup>46</sup>」と書く。二種類の鳥を比較することで旅人が見つけ出すのは、一種の幾何学的な相似関係だ。相似はスケールの差異をカッコに入れてしまう。そうすることでユゴーは、二つの異なる生き物のあいだに潜在的な近親性、つまり照応を見出すのである。「拡大の能力」がなければ、観者の目からクロガモの美しさは見逃されてしまったことだろう。

すでに我々が明らかにしたように、大きなものと小さなものとの弁証法は、ただ雄弁に風景を語るための道具なのではない。謎めいた照応を世界のあちこちに散りばめている、ある超越的な存在への思索そのものなのである。

神が小さくつくられたものは、熱にうかされたように  
神が大きくつくられたものすべてを称えていた。わたしは見ていた  
巨像が極小物に、星が松明に、ほほえみかけるのを。  
自然はやさしい魂ただ一つをしかもっていないようだった  
山は言っていた「なんて花はきれいなのだろう！」  
ハエは言っていた「なんて大洋は美しいのだろう！」<sup>47</sup>

「巨像」と「極小物」とに同時にまなざしをそそぐとき、世界はただ一つの魂のもとに結ばれていると感じられる。それほど風景は照応に満ちたものとなる。詩人の目にとって自然は、あらゆる水準での大きな存在と小さな存在との相似により構成されている。相似を見つけたことが、些細なものをも重要なものをもひとしく統べる、ある未知なる法則をあぶり出す手段なのだ。

「自然のなかにあるすべては、芸術のなかに居場所をもつ<sup>48</sup>」。この美学を、二十代のユゴーがすでに掲げていたことはよく知られている。自然の神秘を、事物と事物との相似を手がかりに解きほぐそうとする詩人にとって、「クロガモ」の平凡な容姿さえ、人知を超えた照応の前ぶれにほかならない。大き

<sup>46</sup> « Lac de Gaube », *ibid.*, p. 854.

<sup>47</sup> XXIX « À Louis B. », *Les Rayons et les Ombres*, p. 1000.

<sup>48</sup> Préface de *Cromwell*, p. 17.

さを超えて思索すること——この信念をたよりにユゴーは新しい美、つまり隠されていた真理を見つけようとしたのだ。

### 終わりに

本稿ではユゴーの風景にあふれるさまつな物と小さいものにと注目し、それを「細部」と「マイクロコスモス」という二つの視点から分析した。細部の散りばめられた風景は、現実の正確な再現のみを目指すものではない。内面と外界とのぶつかり合いこそが細部の本質である。そもそもマイクロコスモスやミニチュアは、バシュラールが指摘するようにすぐれて夢想的な空間だ。微視的風景は主体と世界との交流そのものなのである。

いっぽうで小さなものは、ユゴーにおいて、彼方にかくされた真理のかけら、真理の予兆としての価値をもつ。詩人が預言者になるのは、小さなものを見つめるときだ。風景を拡大したり縮小したりするしぐさは、新しい美を発見する手段であるとともに、目には見えない神意を可視化するプロセスでもあるからである。

大きなものと小さなものとの相似に目をこらすとき、主体は自らの卑小さを意識せずにはいられない。しかし、その小ささこそが、小宇宙としての凝集された深さを主体にあたえる。そして世界の一部であると自己認識したときに初めて、わたしと世界との境界はとり払われ、ユゴーにおける主体は自然との交流をはじめなのだ。自己は非自己のこだまとなり、些細なものは偉大なものの前ぶれとなるのである。