

ユゴーにおける旅の詩学

『秋の木の葉』から『薄明の歌』へ
(上)

中野 芳彦

はじめに

娯楽や研究のための旅行がフランスにおいて徐々に珍しいものでなくなったのは、19世紀中のことである。のちにエルサレムへの旅行者として¹、ロマン主義者たちの旅に極めて大きな影響を与えることになるシャトーブリアンが、サン・マロからアメリカへと出立したのは1791年であった。その後のスタンダールやラマルチヌ、あるいはネルヴァルといった作家が19世紀前半に相次いで旅行記を公にしている事実からも、当時の文学者にとって旅行がいかに大きな関心のまとであったか理解できるだろう。生涯東方旅行はせず、その旅先もシャトーブリアンやラマルチヌに比してはるかに限定されていたユゴー（1802-1885）にとっても、1842年の旅行記『ライン河』出版が物語るように、旅行の持つ意味は決して小さくなかった。

しかし、ユゴーは初めから熱心な「旅行者」であった訳ではない。幼い頃母親に連れられて訪れたスペインでの生活や、シャルル・ノディエに誘われた1825年のアルプス行を別にすれば²、ユゴーが旅行を実践し習慣化したのは1834年7月以降のことに過ぎない。『ライン河』発表をひとつの頂点とする、その後のほぼ毎年にもわたる数多くの旅行の事実から考えれば、旅の面におけるこの長い空白はそれ自体注目に値するものだ。その空白期間を経て、1835年に発表されたのが詩集『薄明の歌』である。本論では、1834年と1835年に行われた計三回の旅行のテキストと、それらを挟む抒情詩集、『秋の木

¹ シャトーブリアンは1811年に『パリからエルサレムへの旅程 (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*)』を出版している。

² 1825年のアルプス旅行については、ユゴーの妻アデルによる回想(*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, quatrième partie, chapitre 14-18, texte établi 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断片的な旅行記 (*Fragments d'un voyage aux Alpes, éd. de Claude Gély, in Œuvres complètes, Éd. « Bouquins », Tome « Voyages », pp. 505-516*) を参照されたい。

の葉』（1831）と『薄明の歌』とを分析し、ユゴーにおける「旅」をめぐるリスムに光を当てたい。その際、詩と旅行テキスト双方のエクリチュールの比較という視点も用いることになるだろう。両詩集のリスムの差異について考えながら、旅行が詩の書法に与えたと思われる影響や、ユゴーの旅行中のデッサンにもたびたび言及するつもりである。

論の前半にあたる本稿では、とくに『秋の木の葉』を中心に論じてゆく。ユゴーが旅行を習慣化する以前に発表された詩集であり、旅行テキストとの本格的な比較よりも、詩における「旅」の表象と、風景の問題の検討が主になる。「旅行者」になる以前のユゴーの作品において、そもそも旅はどのように表現されていたか、またユゴーの詩の風景はどのような性質を持つのか把握するためにも、『秋の木の葉』のリスム分析は重要である。

ひとくちに詩と旅行テキストとの関係と言っても、もちろんその水準はさまざまである。論全体を見据え、本稿ではまず、ユゴーが旅行の習慣を始めた1834年という年を軸に、論じるテキストの性質、および本研究の立ち位置を略述したのち、テキストの分析に入ることにする。

詩と旅行テキスト —— ユゴーの1834年をめぐる

すでに強調したとおり、ユゴーはおよそ10年の間旅行をしなかった。久しぶりの旅行体験とはほぼ同時期に準備された『薄明の歌』は、その意味からだけでも、ユゴーの数ある抒情詩集のなかで特色ある位置を占めている。ただし、このような旅の実行にも不実行にも、芸術面での強い動機を確認することはできない。大半の時をパリで過ごした1825年から1834年にかけては、1826年の『オードとバラッド集』を皮切りに、『東方詩集』（1829）や『エルナニ』（1830）、さらには小説『ノートル=ダム・ド・パリ』（1831）や詩集『秋の木の葉』などの作品を矢継ぎ早に発表してユゴーが文学的地歩を固めた時期であるだけに、多忙から旅行への障壁が大きかったであろうことはすぐに推察できる。「すべてが私を引き止めた。家族のことや、勉強や／たくさんの気遣いが³」という、1830年5月に書かれた詩句は、おそらく当時のユゴーの生活を正確に物語っている。したがって、旅行をしなかった点のみに過度の意味合いを探ることは避けるべきだろう。1833年に生涯の愛人ジュリエット・ドルーエと出会い、半ば偶発的とはいえ1834年の旅行もジュ

³ Victor Hugo, « À Mes amis L. B. et S.-B. », *Les Feuilles d'automne*, éd. de Franck Laurent, Le Livre de poche, 2000, p. 333.

リエットがきっかけであったことを考えれば、むしろ二人の恋にこそ、ユゴーの旅行のひとつの本質を見るべきかもしれない。さらに、ジャン＝マルク・オヴァースが指摘するように、『薄明の歌』当時のユゴーは、相次ぐ出版契約のおかげで経済的にも大きな転換点にあった⁴。こうした金銭面での余裕も、旅行の習慣をつづけることに与って力があつたに違いない。つまり、ユゴーの文学が成熟を深めた時期に、生活面における変化も重なつたのが 1830 年代初めなのであり、詩人が本当の意味で旅行者としての相貌をあらわにした 1834 年の以前と以後とを対置する視点を持つことは、旅行の面ばかりではなく、この作家を総合的に考える上でも重要だ。

ユゴーにおける詩と旅行テキストとの関連については、ジャン＝バルトラン・バレールを初めとする研究者がつとにその重要性を指摘してきた⁵。またユゴーのリリスム研究も、リュドミラ＝シャルル・ヴェルツの委細を尽くした仕事により大きく進展している。しかしバレールの研究は、詩に用いられるイメージやモチーフの具体的な源を旅行テキスト内にさぐるという試みに重心を置いており、リリスム研究の方面からも、ユゴーの旅行テキストとリリスムとを積極的に比較する試みは未だなされていない。ジャン＝ミッシェル・モルボワが『クロムウェル』序文（1827）の一節を引きながら論じているように⁶、ロマン主義とほぼ時を同じくしてフランス文学に現れたリリスムの概念が、「模倣の原理」を放逐して、「主体の言葉を通してのみ存在する世界⁷」にすっぽりと身を置く欲望に他ならないのだとすれば、そして「個人の領域と全体とのあいだ、現実と理想とのあいだにあるひずみを、言葉のレ

⁴ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Fayard, 2001, tome 1, pp. 642-643 を参照。オヴァースは、1834 年と 1835 年にユゴーがランデュエルと結んだ、詩全集と戯曲全集、さらに『ノートル＝ダム・ド・パリ』をも含めた大型の出版契約の内容について「これらの新たな契約は、ユゴーの読者の増加が、劇作品の観客だけにとどまっていなかったことを証していた」と記し、ユゴーが服を新調したエピソードも紹介している。

⁵ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, tome I, deuxième partie, première section, « Voyages : l'éveil de la fantaisie spontanée (1834-1843) », Klincksieck, 1972, pp. 161-303 を参照のこと。

⁶ モルボワは「『エルナニ』序文」としているが、正しくは『クロムウェル』序文である。ユゴーはそこで次のように主張する。「(芸術には) 規則もなければ、規範もない。より正確に言えば、芸術全体をまるまる眼下におく自然の一般法則と、作品ごとにおのおのの題材に固有の存在条件から生まれる特殊法則以外には、規則は存在しないのである (Victor Hugo, *La Préface de Cromwell*, in *Œuvres complètes*, Éd. « Bouquins », Tome « Critique », 1985, p. 23)」。なお、これより本稿でブ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。

⁷ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, J. Corti, 1989, p. 58.

ベルで消し去る」点において「ユートピア的性質」を持つものであり、「ここでは世界全体が、純粋な見せ物、純粋な熟視の対象としての風景となる傾向を帯びる⁸⁾」ものであるなら、互いに異なる位相をもつ旅行テキストと詩とを風景描写のありかたも含めて比較することは、ユゴーのリリズムを理解する上で有益と言えよう。

たしかに、創作の直接のきっかけや着想が、ときにははっきりとした形で旅行テキスト内に認められることを度外視はできない。たとえば本論で扱うテキストのなかでも、1834年8月15日に旅先のロワールで手帳に書き付けられた詩句は、『薄明の歌』所収の詩「海辺にて」にほぼ原型のまま取り入れられている⁹⁾。こうした事実は、ユゴーがやはり一面では詩人として旅していたことの証左となるものであるし、それらの比較対照は本論で目指す研究とも必ずしも無関係ではない。しかし、少数の例外をのぞけば、ほぼすべての詩はパリで作られ、構成されたのである。旅行テキストに過度の「詩」を見出すことは危険だろう。そこに粗描された「未来の作品」の可能性に眼を配りつつも、むしろ、詩と旅行それぞれのテキストにおける、空間構築の手つきそのものを見極めることが、ユゴーのリリズムの本質により近づく方法であるに違いない。「芸術作品の、もしくは文学における“風景”を理解し評価するためには、それをあり得る指向対象と比べるよりも、風景が“抱きとめられ”、表現される手法を考察することが重要である¹⁰⁾」という、ミッシェル・コロの主張は示唆的だ。

最後に、ユゴーの旅行テキストの性質について説明を加えておきたい。ユゴーには文字通り「旅行記」と言えるものは数少なく、その晩年あるいは死後に、私的な手紙や手帳などが、形式的に旅行記としてまとめられたに過ぎないものが多い。本論で検討する1834年と1835年のテキストは、ユゴーの死後の1892年、遺言執行人である弟子のポール・ムーリスが『フランスとベ

⁸⁾ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁾ 「あの人を愛しく思う。その声が悲しみにくもるとき／心がふとそのまなざしに現れて／故郷を離れた妹のような涙を浮かべながら／地上の美德や空の星を見つめているとき！(Carnet de 1834, page 30, *France et Belgique*, éd. de Claude Gély, *O.C.*, Tome « Voyages », p. 535)」。手帳で以上のように記されている詩句は、詩「海辺にて」では次のようになっている。「私たちが二人で谷に座っているとき。／君の心がふとそのまなざしに現れて／故郷を離れた妹のような涙を浮かべながら／地上の美德や空の星を見つめているとき(XXVIII « Au bord de la mer », *Les Chants du crépuscule*, éd. de Nicole Savy, *O.C.*, Tome « Poésie I », p. 765)」。最初の詩句をのぞけば、三人称「あの人」が二人称「君」に変えられ、感嘆符が削除されているほかは完全に同一である。

¹⁰⁾ Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, J. Corti, 2005, p. 12.

ルギー』と題して出版した本の一部をなすものであり、家族や友人へ宛てた旅先からの手紙や、旅行中のメモ書きによって構成されている¹¹。本稿で多くの場合「旅行記(*récit de voyage*)」という言葉を避け、「旅行テキスト(*texte de voyage*)」の語を使う理由である。不特定多数の読者を想定した、事実と創作との混淆が「旅行記」の重要な要素のひとつであるとすれば、必ずしも出版を前提としておらず、ユゴーがエンドマークをつけたのでもないこれらのテキストを「旅行記」と呼ぶことは難しいだろう。しかし注意すべきは、ユゴーの旅行テキストの場合、それが私信に過ぎないからといって決して過小評価はできない点だ。そもそも、詩人自身の明確な意志のもと一冊の本として著された『ライン河』にしても、旅行中の妻への手紙を土台として編まれている。この著作が、はっきりと「友への手紙¹²」の体裁をとっていることもよく知られている通りだ。次回論じるように、この手紙という形式は、旅行者としてのユゴーだけでなく、詩人としてのユゴーにとっても極めて本質的なあり方であると考えられる。

旅における詩人と詩における詩人とは、どのような関係があるのか。本来なら『ライン河』や、ガンジー島亡命期の旅行テキストをも視野に収めて検討すべきこの問題のありかを確かめることも、本論の目的のひとつである。

1. 詩における旅 —— 詩の原理としての『秋の木の葉』

「旅」を歌う詩 —— 『東方詩集』から『秋の木の葉』へ

詩と旅との関係について考えるとき、まず意識しなければならないのは、詩の中で比喩として用いられる「旅」と、同じく詩の中で、現実の出来事として喚起される旅との区別である。旅行テキストを視野に収めて詩を論じる場合、この違いを無視するわけにはいかない。しかし、たとえ実際の旅行を下敷きに詩が書かれているとしても、程度の差こそあれ、作品化という行為自体がすでに「事実」の変容を意味する以上、詩におけるこれら二種類の「旅」

¹¹ La notice de Claude Gély, *France et Belgique*, éd.cit., pp. 1250-1252 を参照。なお、『フランスとベルギー』収録と同じテキストを、本来の私信の形のまま収録しているのは、ジャン・ゴードン校訂によるユゴーの書簡集である(*Correspondance familiale et écrits intimes*, tome 2, Robert Laffont, coll. « Bouquins », édition établie et annotée par Jean Gaudon, 1991)。こちらの版も場合によって参照したい。『フランスとベルギー』においては、もともとの手紙にあった宛名人の名が削除されているなどの違いがある。

¹² 『ライン河』には、「*Lettres à un ami*」の副題が付されている。

を厳密に区別することは難しいだろう。旅の思い出のなかに詩人の夢が投影され、夢想としての旅に過去の旅行の記憶が反映することは、詩作品では常になり得ることだ。したがってここで注意したいのは、ふたつの「旅」の正確な分類ではない。旅への言及がひとつの必然である詩に対し、比喻としての「旅」は、詩人によってあえて選択されているという、両者の性質の違いである。具体的に言えば、旅行体験と平行する形で準備された『薄明の歌』よりも、そして異国への詩的な旅そのものであった『東方詩集』よりも、むしろ『秋の木の葉』においてはるかに「旅」への言及が多い事実は重要である。それは、ユゴー詩にとっての旅が、単に現実のたどり直しではなく、自らの詩学を積極的に表明する場でもあることの表れと考えられるからだ。

あらかじめ概観しておく、『秋の木の葉』には、実際の旅を想起させる詩として II「ルイ・B氏へ」、XXVII「我が友、L.B.と S.-B.へ」、そして XXVIII「我が友、S.-B.と L.B.へ」があり、比喻としての「旅」を喚起する作品として VI「ある旅人へ」、VII「ローヌ氷河を目前に口述されたこと」、IX「ド・ラマルチヌ氏へ」、および XII「おお、お前、実に長いあいだ…」が収録されている。さらに、1825年に行ったスイス旅行の断片的な旅行記が、『東方詩集』の上梓された1829年と、『秋の木の葉』出版の1831年に、それぞれ雑誌に発表されている事実も見逃すことはできない¹³。もちろん、本格的な旅行体験の前に上梓された『秋の木の葉』においては、「実際の旅」あるいは「現実の旅」と言うとき、ほとんどの場合は友人など他者の旅に託した詩を指すことになるものの、遠い旅行の記憶と、詩における「旅」とが、この時期おり重なるようにしてユゴーのテキストに現れているのである。

こうした「旅」への言及を跡づけて、その意義を十分に理解するためには、『東方詩集』への目配りが必要だ。二年の時をおいて発表された『東方詩集』と『秋の木の葉』は、その雰囲気の大きな違いにもかかわらず、それぞれに収録された作品の多くが同じ1828年に書かれており、いわば双生児のような関係であることはよく知られている¹⁴。したがって、両者の関係を掘り下げて考えるならば、単に異国情緒から家庭的主題への変化や、絵画性から内面性への転回を言うだけでは不十分だろう。本論でその議論に深入りする余裕はないが、ユゴーにおける「旅」の重層性という観点から、ふたつの詩集の差異について考えてみたい。

¹³ La notice de Claude Gély, *Fragments d'un voyage aux Alpes*, éd.cit., p. 1248 を参照。

¹⁴ 以下を参照。La Présentation par F. Laurent des *Feuilles d'automne*, éd.cit., pp. 23-24.

フランク・ローランは『秋の木の葉』所収の6番目の詩「ある旅人へ」について、『東方詩集』出版のわずか数ヶ月後に書かれた作品であること、詩人はその詩集でまさに「三つの世界¹⁵」をめぐる「詩的な想像上の旅をしていた¹⁶」ことを指摘しながら、「ある旅人」とは詩人の分身ではないかと示唆している。もちろん、この「旅人」があくまでも匿名である以上、いかなる論もひとつの解釈であるに過ぎない。とくに、すでに一部を引用した詩「我が友、L.B.とS.-B.へ」との構図の類似には注意すべきだろう。ルーアンへ旅するルイ・ブーランジェとサント＝ブーヴにむけて、詩人は呼びかける。

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！
[…]

すべてが私を引き止めた。家族のことや、勉強や
たくさんの気遣いが。そしてとりわけ
望みの成就を人に恐れさせるあの漠とした不安が。

私は先延ばしにした。人生は、先延ばしのうちに過ぎ去ってゆく¹⁷

一方、詩「ある旅人へ」においても、主体は「旅人」にむけて次のように語り、旅を実行し得ない自分の境遇を表白している。

あなたほど幸せではなく賢明でもない、あなたの友が
いつも同じ地平のなかで季節が単調に過ぎ去るのを待ち、
昔から家の戸口を縁どっている緑木が葉を落とすように
そこで日々をやり過ごしながら
家の敷居に根を下ろしていたというのに¹⁸！

「旅人」という抒情対象の属性と対比することで、主体の釘付けされた生を際立たせる。そして、詩空間のいわば定点に位置を占めながら、ひたすら「先延ばし」し「待つ」ことによって特徴づけられる、受動的な抒情主体のあり方が浮かび上がってくる。両作品の筆法とリリースムの親近性は明らかだ。この類似に着目するなら、たとえモデルがないにしても、少なくとも詩人の「分身」ではなく、あくまで他者としての架空の旅人が詩 VI において描

¹⁵ VI, « À un voyageur », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 273.

¹⁶ Note de Franck Laurent, *ibid.*, p. 272.

¹⁷ XXVII, « À Mes amis L. B. et S.-B. », *ibid.*, p. 333.

¹⁸ VI, « À un voyageur », *ibid.*, p. 273.

かれているという考え方も可能である¹⁹。しかし、比喩としての旅がこの詩集で何度も言及されている事実に戻れば、『東方詩集』との比較において、この「旅人」は詩人の分身であるという見かたがやはり妥当だろう。つまり、詩「ある旅人へ」の詩人は、『東方詩集』での「旅人としての詩人」というあり方から一歩身を引く行為それ自体を俎上に載せることで、この詩を成立させていると考えられる。なぜなら、人が自分の顔を目視できないのと同様に、「旅」への言及がほぼ皆無であった『東方詩集』においては²⁰、詩は半ば旅そのものだったのであり、『秋の木の葉』での重要な詩的転換はまさしく、「旅」を詩の中で対象化したことにかかっているからだ。

執拗なほどの「旅」への言及の理由は、ここで初めて理解できる。それは、等号でいちど固く結ばれた旅と詩とを、もう一度意図的に、粘り強く解きほぐしてゆく作業にほかならない。『秋の木の葉』が一方では、「詩」を語る詩集という側面も多分に持っていることは不思議ではないだろう。旅と詩とを切り離し、詩をより純粋なかたちで洗い出すことは、詩とは何かという問いかけと同じ道筋であるに違いない。『秋の木の葉』において「詩」がしばしば思索の対象となることと、「旅」が詩の中で把握される過程とは不可分なのである。

『秋の木の葉』における旅 —— 比喩としての「旅」と現実の旅

では『秋の木の葉』において、旅は具体的にどのように捉えられているのだろうか。先ほど提示した、比喩としての「旅」と現実としての旅という観点を叩き台にして、さらに検討していきたい。

先にも述べたように、こうした区別にあくまでも慎重を要することは、VIIの詩を例にとるとよく理解できる。題に「氷河を前にした口述」と掲げることで、現実のスイス・アルプス旅行を念頭に書かれたかのような体裁をとりながら、冒頭を読んですぐに分かるとおり、現実の旅行とは別の次元でこの

¹⁹ ピエール・アルブーイは、「ある旅人」は「詩的な虚構」であるという見かたをとっている。この意見をとるならば、「旅人」の喚起それ自体よりも、むしろ、行く者と留まる者との空間的対立の枠組みにこの詩の要点を見るべきということになるだろう。以下を参照のこと。Note de Pierre Albouy à « À un voyageur », *Les Feuilles d'automne*, in *Œuvres poétiques*, Tome 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1356.

²⁰ 『東方詩集』では、詩「アラビアの女主人の別れの言葉」のなかで「白人の旅人(voyageur blanc)」が出てくるほかは、旅の概念を直に対象化する詩はないと言ってよい。(XXIV, « Adieux de l'hôtesse arabe », *Les Orientales*, éd. de Franck Laurent, Le Livre de poche, 2000, p. 153).

詩は書かれているのである。事実、ユゴーは「ローヌ氷河」を目にしたことはなかった²¹。題名によって「旅行」の枠組みを保証しつつ詩人がまず歌うのは、アルプスの荘厳な風景ではなく、自らの「詩」そのものである。

そのとき、さまよう雲である私の高さ^{ポエジー}は
気ままに、決まった道もなく飛翔する
西から南へ、北から東へと²²

つまり、現実か比喩かという相に眼を凝らすことで明らかになるのは、文字どおりの旅と比喩としての「旅」とのはざま、夢想と実在性との境を行き来しながら、自らの詩学も巻き込んでより大きな詩空間を形作ろうとする「旅」のリリズムのありようだ。巨大なアルプスすら、雲である「詩」が氷河として再結晶するひとつの機会であるに過ぎない。

とうとう、老いた山の上、白髪まじりの巨人である
雪のかかったアルプスの上で、ねたみ深い風が私の詩を砕いてしまう。
それがどうした！ ぽっかり口を開けた深淵にぶらさがって
雲は気高い氷河に変わり
山の頂を逆立てる幾千の花形飾りで
この大男に冠をつくってやるのだ²³！

「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²⁴」が再現されているわけではない。アルプスが、前ロマン主義やロマン主義の文学において好まれたテーマのひとつであることにも留意すべきだろう。しかしこの詩は、「詩」を対象化している点でいわば詩以前に位置しながら、かつて近づきつつも訪れていない土地を背景としている点で「スイス旅行」の空間のさらに前方へと投げかけられる。「ローヌ氷河」は目にしたことのなかったユゴーだが、1825年のアルプス旅行記では、タコナ氷河やボソン氷河の印象的な描写を残している事実には特に注目したい²⁵。つまり、この詩において

²¹ プレイヤード版の校訂者であるアルブーイをはじめ、この詩が1825年8月のアルプス旅行と直接関係しない点は、各エディションの注釈者が特記している。その旅行中、ユゴーはスイスではジュネーヴとローザンヌしか訪れていない。以下を参照のこと。Note de Pierre Albouy à « Dicté en présence du glacier du Rhône », éd.cit., p. 1358.

²² VII, « Dicté en présence du glacier du Rhône », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 276.

²³ *Ibid.*, p. 277.

²⁴ *Le Rhin*, « Lettre XIV », éd. de Evelyn Blewer, O.C., Tome « Voyages », p. 99.

²⁵ *Fragments d'un voyage aux Alpes*, éd.cit., pp. 514-515 を参照。

暗示される比喩的な「旅」は、夢想の空間の現出という以上に、現実空間の拡大という側面を多分にもっている。「氷河を前に口述された」詩という形式は、その意味で一層重要性を帯びるだろう。もともと題名とは、作品の始まりも終りもそこへ収斂せざるを得ない、作品の論理としての側面を持つものだ。読者に先入観を与えた「氷河を目前にして」という題は、一貫して夢想に根ざしていたはずのこの詩を、ふたたび、今度は詩の結論として、半ばむりやりに実在的空間のなかへ構成し直す。夢想が現実性を包含すると同時に、現実性が夢想を包含するのであり、純粋に内面的な空間と実在的空間とが際限なく補い合っている構造をこの詩に認めることができるだろう。「旅」がより具体的に喚起されていた詩「ある旅人へ」の次に、この詩が置かれていることにも注意したい。夢想と現実性との二重性は、いわば入れ子式に、詩の内部と、各作品のあいだとを同時に支配している。

比喩の「旅」と現実としての旅とが、否定し合うのではなく、異なった文脈のなかで何度も交差していくさまは、詩「我が友、L.B.とS.-B.へ」にも見られる。旅に出る友人たちと、旅に出られない自分とを対比したのち、詩人はこう断言する。

そして心のなかで、こいねがう色々なものを
私は何度となく自分に物語った、父親が息子にするように。
目にしたいと思うものを、私はどれほど美しく夢みることか！
[…]

夢みること、それが幸福だ。待つこと、それが人生だ。
遠出するなんて！ 遠い国なんて！ 旅だなんて！ 馬鹿げた望みだ²⁶！

『秋の木の葉』が「夢想」の詩集という一面を持つとするなら、そのリズムを端的に表現しているのは、詩 XXIX「夢想の坂」と、詩 XXVII のこの箇所であろう。友人たちへ宛てた二つの詩の直後に詩「夢想の坂」が置かれているのは、おそらく偶然ではない。詳しくは後述するが、「夢想の坂」は、「夢想」の詩としてユゴーのひとつの達成であるばかりでなく、ある面ではユゴーの詩業の大部分をも要約し得る作品である。詩人は、引用した詩句で歌うような「夢みること」の詩学を、詩「夢想の坂」ですぐさま実践してみたのだとも言えよう²⁷。ただし、旅と夢想とを対置し、現実の旅をあくま

²⁶ XXVII, « À Mes amis L. B. et S.-B. », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., pp. 334-335.

²⁷ 参照する版においては、三つの詩いずれも「1830年5月」の日付しかないが、ルネ・

で拒むように見えるこの一節を、額面どおりに受け取ることはできない。旅への非難が、半ば投げやりな、それだけに一層愛惜の情を帯びた、友へのはなむけと読めるからだけではない。現実の旅への蔑視は、旅の忌避ではなく、むしろ別の仕方での「旅」への接近を準備するからだ。とりわけ上に引用した箇所直後の、明らかな文脈の変化に注意したい。

永遠の旅を成し遂げるだけで十分だ。
この世のすべては歩んでいく、神秘の目的地へと。
[…]

我々はいつかそれを知るだろうか？ — お前のヴェールを誰か見通すだろうか
雲霞のように星々の散りばめられた、まっ暗な天空よ？
海よ、誰がお前のベッドにまで降りて、眺めることができよう？
秘奥はどこにあるのだろうか？ 始まりはいったいどこなのだろうか？
その神の真珠を海原の底に探してみるがいい
大洋を究めても、まだ魂を測らなければ²⁸！

夢想と現実とのあからさまな対立はかたちを変え、「永遠の旅」すなわち人間の内面や宇宙の神秘の探求をこそ目指すべきだという文脈へ組み替えられている。詩 VII を読んだ我々は、「旅」を別様に言い換えるこの仕草、レトリックの問題のみに帰すべきではないだろう。『秋の木の葉』における旅は、往々にして比喻にも現実にもなり切らないからだ。「天空」から「海」そして「魂」への展開は、外界から内面へ、実在性から夢想へという単純な直線的進展を主張するものではない。むしろ詩人は、「永遠の旅」を指定することで「旅」の概念を変奏しながら、「旅」の磁場の周囲を、円を描くようにしてめぐっているのだと言える。詩「ある旅人へ」の一節をここで引用する必要があるだろう。

ジュールネとギイ・ロベールの草稿研究によれば、詩 XXVII が「1830年5月14(15)日」、詩 XXVIII が同じく「15(16)日」、詩 XXIX が同じく「28日」とそれぞれ自筆稿には記されているという(René Journet et Guy Robert, *Des Feuilles d'automne aux Rayons et les Ombres*, Les Belles Lettres, 1957, pp. 47-50)。つまりこれらの詩は、収録順に、二週間のうちに集中的に書かれているのだ。ちなみに、プレイヤード版やジャン・マサンによるユゴー全集(1967)、およびブカン版全集いずれの版も、『秋の木の葉』の底本は1840年のフルヌ(Furne)版であるが、詩の日付表記についても底本に忠実なのはブカン版のみである。本稿で参照するフランク・ローランの版も、ブカン版を踏襲している。ブカン版以前の20世紀の版においては、詩の日付は自筆稿にそって記載されている。

²⁸ XXVII, « À Mes amis L. B. et S.-B. », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 335.

そしてあなたは尋ねる。つらい心遣いだ！

「それで、君のお父さんはどこだい？ 坊やは？ お母さんは？」

「旅に出ているよ、君と同じさ²⁹！」

旅人である「友」に尋ねられた詩人は、死んだ両親や息子も「旅に出ている」のだと答える。旅はもはや隠喩ではない。「私は三人の旅立ちに居合わせた、あなたのときもそうしたように³⁰」と言う詩人は、「旅」の概念を多層化し、それらを並列する過程において、詩の空間と自らの世界観とを練り上げている。より文脈に即して言うなら、詩人は死者たちへの愛着に突き動かされるままに、詩空間を、世界そのものを組み替えて、生と死とを意図的に混同する。比喩と実体との区別が取り払われ、現実と非現実とが同じ空間に二重写しになるのはその時だ。つまり、詩 XXVII に戻れば、友人たちの実際の旅や、「天空」と「大洋」に象徴される神秘的な外界の空間、そして「魂」の内面空間とは、この詩において、「旅」の多様な側面そのものにほかならない。そしてそれらの越境をとおして、旅を中心とする、「現実」と「夢想」とが重なり合った二重の詩空間が構成されるのだ。

何を為し、考えるべきか？ 否定すべきか、疑うのか、それとも信じるべきか？

暗黒の分かれ道だ！ 三通りの道筋！ 闇夜だ！

最も賢明な者は、道ばたの木の下に腰をおろし

ぼつりと言う「行きます。主よ、あなたが私を赴かせる所に」と。

その人は希望しているのだ。そして遠くから、三つの陰鬱な道のさなか

思い深げにじっと耳を澄ますのだ、人類の歩む音に³¹！

「永遠の旅」を行うこの「賢明な者」が、比喩としての空間にいるのか、現実としての空間にいるのかを問うことは、もはやあまり意味がないだろう。あえて逆説的な言い方をするなら、この旅人は抽象的空間のなかに現実として腰をおろしている。

詩 VII と詩 XXVII が示すように、『秋の木の葉』の「旅」の空間とは、混じりけのない現実でも比喩でもなく、両者の単純な混合なのでもない。それらは合わせ鏡のように「旅」をはさみ、詩空間を終りなく拡大する装置として働いている。そして詩人は、この二重性によって構築された空間のなかで、自らの詩学を組み立てていくのだ。引用した詩 XXVII の最後に現れる「賢明

²⁹ VI, « À un voyageur », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 273.

³⁰ *Ibid.*, p. 273.

³¹ XXVII, « À Mes amis L. B. et S.-B. », *ibid.*, p. 335.

な者」の姿はそのまま、のちの『薄明の歌』や『静観詩集』(1856)に特徴的な、疑いにとらわれた詩人自身の姿となるだろう。

既に指摘したように、『秋の木の葉』はユゴーの詩学がもっともありのままに示された詩集のひとつである³²。そして、詩を詩の中で語ることと、「旅」を詩において対象化することは同時進行である点、「旅」を取り巻く多層的な空間が詩学の立ち上がる場そのものであることは、本章で明らかにしたとおりだ。次章では、「旅」をめぐる詩の空間を正確に把握するために、「詩を語る詩集」という側面を敷衍しつつ、『秋の木の葉』のリリズムを詩の風景の観点から検討してみたい。ユゴーのテキストにおける「描写」を考えることは、実際の旅行テキストとの影響関係がより明確に現れる詩集『薄明の歌』への展望ともなるだろう。なぜなら、本質的に現在地からの遠ざかりを意味する旅とは、何よりもまず新たな空間と風景との発見そのものに他ならないのであり、詩人において夢想と外界とが接するのは、旅行テキストや詩において喚起される「風景」を通じてであるに違いないからだ。

2. 詩の風景 —— 『秋の木の葉』から『薄明の歌』へ

『秋の木の葉』における「地平線」—— 幸福な旅と、到達できない旅

私の愛する神が、万物の中心に
まるで音高いこだまのように置き給うた、千の声をもつ私の魂！³³

詩集『秋の木の葉』のリリズム、あるいはユゴーの詩学を論じる場合にしばしば引き合いに出されるのが、詩集冒頭の作品「今世紀は二歳だった！…」の、特にこの一節である。多くの研究者や注釈者が解説しているとおり、ユゴーの「世界に開かれた、力強い創造者としての“私”³⁴」を要約するのに、まさにおあつらえ向きの詩句と言えよう。詩人は始まりにあたって、詩集を貫く詩学をはっきりと表明してみせたのであり、同時に、詩と詩人とを語るこの姿勢そのものが詩集の本質的な要約となっている。しかし、その「力強

³² リュドミラ・シャルル=ヴェルツなど多くの研究者が『秋の木の葉』を詳しい分析の対象としている理由もそこにあると思われる。たとえば、Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, « L'autobiographie de vous », H. Champion, 1998, pp. 497-527 を参照のこと。

³³ I, « *Ce siècle avait deux ans!...* », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 255.

³⁴ Note de Franck Laurent à « *Ce siècle avait deux ans...* », *ibid.*, p. 255.

い」詩人像のなかに、創造行為の積極性のみを見るならば、『秋の木の葉』や、ひいてはユゴーの詩全体のリズムを考える上で片手落ちとなりかねない。なぜなら、自ら音を生み出すのではなく、あくまで外界の音の反響である「こだま」の語が正確に表現しているように、ここに読み取ることでできるリズムとは、何よりも絶対的な受動性あるいは消極性なのであり、世界の中心に位置を占め、世界へ開かれていながらも、働きかけるよりはひたすら受け入れようとする、不動の主体としてのリズムである。したがって、前章で言及した詩 VI や詩 XXVII において表明される、抒情主体の「待つこと」への執着は、まさにこの「音高いこだま」のリズムによって説明されなければならない。『秋の木の葉』の詩人は、創造者として外界へ踊りだしてゆくよりは、むしろ空間の中心にいて「耳をすまし」、世界があちら側からなだれ込んでくるのを「待つ」のである。この消極性が、肉体的移動を誘う行動的な「旅」の詩学とも矛盾しないことは、この後の分析で明らかになるだろう。まずは、抒情主体のこうした受動性を意識しながら、それが『秋の木の葉』のリズムや風景といかに関係するのか明らかにしたい。

『秋の木の葉』の「風景」について考えるとき、「風景が主体の視点に結びつけられるのは地平線 (horizon) の資格において」であり、それは「いかなる地図にもない想像上の線」であるとともに、「身体的で客観的なものでもある³⁵」というミッシェル・コロの指摘は有効である。なぜなら、前章で見てきたように、この詩集の「風景」が、旅に伴う外界の風景であると同時に「夢想」としての側面も多分にもつ以上、地理的な隔たりと主体の知覚の限界とを一度に指し示す地平線や水平線は、まさに主観と客観、内部と外部の問題に関わる重要な要素と考えられるからだ。

丘に登っても、青みがかった平野や
長くすり鉢状に重なった町や
教会やロワール川や、そこに浮かぶ風をはらんだいくつもの帆船や
さざめく波よりも数多い群島や
遠く彼方にあるシャンボール城のたくさんの小塔が
どうか君の思考を飛び立たせませんように。
地平線の高さまで目を上げないで、
君の足もとを見てほしい —— ³⁶

³⁵ Michel Collot, *Paysage et poésie*, éd.cit., p. 44.

³⁶ II, « À M. Louis B. », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 257.

「君の足もと」に見えるのは、詩人の父がかつて住んでいた家である。「音高いこだま」の受動的で求心的なリズムは、地平線を目指すのではなく、むしろその内側にとどまろうとする。異国情緒に支えられた『東方詩集』とは打って変わって、家庭的な題材を多く歌う『秋の木ノ葉』を象徴する箇所とも言えるだろう。ブローヘ旅行する友、ルイ・ブーランジェへ宛てたこの詩「ルイ・B氏へ」は、詩人の視覚が半ば他者に託されているという点で、特筆すべき作品だ。ほんらい詩の風景そのものと同化する傾向をもつ、抒情主体の見る者としての身振りが、この詩においては、友への命令形の多い文体をとおしてはっきりと明るみに出るからである。丘からの眺めが「君の思考を飛び立たせませんように」と願う詩人の口ぶりから分かるように、視線が「地平線」のこなたに引きとどめられるのは、知覚や想像力の限界ゆえではない。それどころか「地平線まで目を上げないでほしい」とわざと禁止する暗示黙過によって、詩人はシャンボールやロワールの景色を想像裡で一層あらわに喚起している。つまり、友人に預けられた詩人の視覚は、意図して、ある意味では禁欲的に、地平線に縁どられた空間の内側へとどまろうとするのであり、すでに想像力によって到達された「地平線」から、詩空間の中心へと退潮するその時に、風景は立ち現れる。

この詩において地平線はたしかに、より美しい世界の象徴であり目印だ。しかし同時にそれは、詩の空間をその内部へ押しとどめる枠組みとしても現れていると言えるだろう。詩「こどもの頃の思い出」で、「父」が息子に見せたのもまさしく地平線であった。

父は、両手で私のやわな頭を抱き
そして遠い広々とした地平をみせながら
「ごらん、息子よ。この大地はお前の目には動かないけれど、
空気よりも海よりも、そして炎よりも揺れ動いているのだ、
だってすべてのものの萌芽が、大地の腹の中で動いているからね³⁷」

詩人の「父」は、沈着なナポレオンの偉大さを教えるために、「大地」を指して息子に語りかける。しかしその大地が広大であればあるほど、可視空間の始まりと終りとを規定する「地平」は、主体が否応なくつなぎ止められている立ち位置を浮き彫りにし、詩のベクトルを抒情空間の中心へ差し向けているとは言えないだろうか。既に引用した詩「ある旅人へ」のなかで、「地平線」への眼差しは、異国へのあこがれではなく、空間の一点につなぎ止め

³⁷ XXX, « Souvenir d'enfance », *ibid.*, p. 347.

られた主体の単調な日々の象徴であったことに留意したい。実際、「父」が語って聞かせるのは、地平線の外に広がる世界ではなく、むしろ地中に眠る万物の可能性であり、大地が「萌芽」を含むのと同じように、「創造する詩人」と「築き上げる軍人³⁸」とがともに心に抱く壮大な夢の描写である。

「すべての未来は、あの男の深遠な頭脳のなかに芽生えている。

[…]

そしておそらくはもう、あの魂の夜には、
世界が静かにいだかれるあの頭蓋の下には
第二のアウステルリッツの太陽が昇っているのだ³⁹！」

これがただのナポレオン讃歌ではなく、「創造する詩人」への祝福でもあることを思い出す必要があるだろう。軍人の内面で世界が築き上げられるさまは、詩人のなかで詩の空間が立ち上がる過程と重ねられる。この詩における地平線は、超えられるべき目標ではなく、詩空間を囲い込む臨界だ。「地平」の喚起を合図に、詩はその境界をはみ出そうとするどころか、かえって抒情空間の中心を、さらにその内側を志向する。「世界」の広さや「すべての未来」は、地平の彼方に見通されるよりも、「頭蓋の下」の内的で限定された空間にくぐもるのだ。ただし、この詩集における「地平線」は、ただ外界と内面とを区切る境なのではないことに注意したい。『秋の木の葉』での「旅」の空間が、等しく現実であり夢想であるのと同様に、「地平線」は両者を同時に、すなわち詩の空間全体の広がりやを規定している。それは実在的空間のひとつの限界であるとともに、内面世界の縁なのだ。

その意味で、大半が夢想の内的イメージで構成される詩「夢想の坂」においても、同じく地平線が喚起されている事実には注目すべきだろう。それは、『秋の木の葉』の「地平線」が、外部から内部へ、内部から外部への転換点であるというより、あらゆる風景がいちどきに現出される始点であることの証しとして理解できるからだ。詩の題名に余すところなく示されているとおり、夢想は、外から内へのある種の断絶を経て生まれるのではない。まさに「セーヌが紅色の流れを無造作に勾配にそわせる⁴⁰」ように、高所から低所への緩やかで持続的な傾きのなかに生まれてくる。そしてイメージの開かれる場所は常に地平線である。

³⁸ *Ibid.*, p. 348.

³⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁴⁰ XXIX, « La Pente de la rêverie », *ibid.*, p. 340.

そのとき、風のそよぎや季節の歩みが
すべての瞬間、すべての地平で
私へひらいてみせるありとあらゆる見晴らしに、
ますます注意深くなった思考と視覚とを注ぎながら⁴¹

フランク・ローランは、詩 XXXV「夕日」に掲げられたノディエ由来のエピグラフ「視覚が思考に開いてみせた、すばらしい画布⁴²」などを例に挙げて、この詩集では視覚と思考との区別が陰に陽に拒否されている点を指摘しているが⁴³、その主張はこの一節にも当てはめることができる。内面世界を「目に見えるもう一つの世界と絶えず交換しなければならない⁴⁴」と助言する『秋の木の葉』の詩人にとって、「ますます注意深くなる思考と視覚」という言い方が示唆するように、両者の働きはおそらく常に同時でなければならない⁴⁵。外界と不可分であるはずの「視覚」と、内面世界を前提とする「思考」とは、こうして全く同じ動きのなかで「地平線」へ差し出される。この詩集における地平線は、内面と外界とが等しく根を持つ、詩空間の絶対的な起源として現出する。

やがて私のまわりには暗闇がふえ
地平線はなくなり、もろもろの形象は消え去った⁴⁶

「地平線」が風景の特権的な起源である限り、その消失が「もろもろの形象」の終りを意味することに不思議はない。抒情主体は、受動的でありつつも、たしかに世界へ開かれている。しかしより正確に言うならば、それは、内側でも外側でもない「地平線」へ開かれているのだ。繰り返しになるが、『秋の木の葉』のリリズムは、地平線を越境する意志ではない。地平線へ押し上げられる主体の外界への意識と、そこからの退潮との往復運動によって特徴づけられる。それはとりもなおさず、抒情主体を中心とする絶対的「地平線」に取り巻かれた確固たる詩空間のありようと、その地平線自体が本質

⁴¹ *Ibid.*, p. 342.

⁴² XXXV, « Soleils couchants », *ibid.*, p. 362.

⁴³ Note de Franck Laurent, *ibid.*, p. 362 を参照のこと。

⁴⁴ XXXVIII, « Pan », *ibid.*, p. 393.

⁴⁵ 1825年のアルプス旅行記には、次のような一文がある。「この崩れた山は、眼差しと思考とを恐れさせる(*Fragments d'un voyage aux Alpes*, éd.cit., p. 511)」。つまり、詩人ユゴーと旅人ユゴーをつなぐ論理としても、「視覚と思考」との併置は重要な意味を持つものだ。

⁴⁶ XXIX, « La Pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 344.

的に主体自身の影に過ぎないことへの焦燥とを同時に指し示すものだ。詩 IX 「ド・ラマルチヌ又氏へ」における、ふたつの「旅」の対照が明かすのは、まさに地平線あるいは水平線に象徴される、抒情主体のこうしたゆらぎではないだろうか。

「私たちは同じ旅に挑んでいた⁴⁷」と先輩詩人へ呼びかけるこの詩において、ラマルチヌの栄光と抒情主体の芸術的苦心との対比は、両者それぞれの「旅」の対照を通じて表現される。

あなたは、あなたのアメリカから帰ってきた！
あなたの世界は見つけられた！ ——
海原にうかぶこの世界は、あなたの抒情の息吹をうけて
まるで崇高なたまごのようにふ化したのだ！
[…]
それは、魂をひと回りした者たちが発見する
あれらの世界のうちのひとつなのだ⁴⁸！

成功した帰還によって初めて、出発の正当性は保証される。別の詩節では、理想的「旅」は、偉大な冒険者たちが「地球に帯金をかえず⁴⁹」行為に比べられている点にも注意したい。幸福な帰還をとまなうラマルチヌの栄光ある「旅」は、まさに大地が球体であることを発見するような、「魂をひと回り」するような、空間を円環状に完結させる行為として表現される。それと対照的な最終詩節を引用してみよう。

そしてもし、私のまだ見えない世界が
いつまでも水平線へと私から逃げつづけて
私が昼も夜も耕すこの海のなかに
何も芽生えることがなければ
[…]
悲しんでくれ、友よ、嫉妬に駆られた私の亡霊を⁵⁰！

詩人としての芸術的探求が、水平線を追うしぐさに重ねられる。「水平線」は、「見えない世界」が姿を現すかもしれない希望の象徴であると同時に、視る主体が決して追いつくことのできない境界だ。「水平線」への眼差しは、

⁴⁷ IX, « À M. de Lamartine », *ibid.*, p. 288.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 293.

詩の風景のさなかで絶対的な孤高を守りつつも、その辺境へ絶えず接近を試みる抒情主体、言い換えれば、外界として構築された「風景」を休みなく巡りながら、内面としての詩空間の中心にあくまでもとどまりつづける主体の、逆説的なあり方をなぞるものだろう。

「旅」や「地平線」の表象から理解できるように、外界への意識と内部での佇立との二重性に、『秋の木の葉』における「風景」の特色がある。「パリ」の表現は、そのことをさらに具体的に確かめる格好の対象であろう。

近さのなかの距離 —— 『秋の木の葉』の「パリ」をとおして

家族や友人など身近な存在を歌う『秋の木の葉』において、ユゴー自身の生活の場である「パリ」が極めて重要な場であることは、容易に想像がつく。たとえばリュドミラ・シャルル=ヴェルツは、「歴史」の観点からこの詩集を読み解くなかで、やはり「パリ」の空間に着目している⁵¹。詩人にとっても読者にとっても日常の場として喚起される「パリ」は、シャルル=ヴェルツの表現を借りるなら、まさに「透明な」空間であり、詩の風景そのものに溶け込んでいると言えるだろう。

つぎの日、かたむく太陽をながめようと、
私は父についていった
パリを東方から見下ろす丘の上へと⁵²

ペール・ラシェーズ墓地の名はあえて伏せられ、「パリを東から見下ろす丘」という暗示にとどめられている⁵³。それは、あまりに当然の存在であるために、もう主体の視野にせり出しはしない。詩人は、「パリ」と名指しし

⁵¹ 『東方詩集』とは違い「日常の詩」である『秋の木の葉』において、空間は「舞台装飾としてではなく」、「読者にも出入り可能な」、親しみある現実のものであることが求められ、その代表がまさにパリであること。そしてパリ内の場所は、「あまりに良く知られている」ものとして描写の対象にならず、ただ言及されるだけであり、それらの場所は、詩のなかの「大衆の目にとってそうであるのと同様に透明である」ことを、シャルル=ヴェルツは指摘している。歴史の場としてのパリが「透明」であることは、抒情の言説が「歴史」を対象化しないことであり、その意味で、『秋の木の葉』における抒情の言葉は「歴史の中」で語られることになる、というのがヴェルツの主張である(Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, éd.cit., pp. 501-502)。

⁵² XXX, « Souvenir d'enfance », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 347.

⁵³ シャルル=ヴェルツ以外では、フランク・ローランがこの箇所注釈しており、『秋の木の葉』とほぼ同時期に準備された小説『ノートル=ダム・ド・パリ』におけるパリ空間との類似を指摘している。Note de F. Laurent à « Souvenir d'enfance », *ibid.*, p. 347 を参照。

て客観化するように装いながら、むしろ反対に、その親しみある空間と一体化する作業のなかで風景を形成していることを見逃してはならないだろう。それは、よりはっきりと言い換えるなら、抒情主体の視線自体が「パリ」の空間と多分に重なり合うということでもある。なぜなら、詩が「旅」そのものであった『東方詩集』において旅が対象化され得なかったように、パリがあくまでも外部の存在となり切らない『秋の木の葉』では、この都市は詩の存在位置そのものだからだ。すでに何度か論じた「音高いこだま」のリリズムが、抒情主体の受動的な求心性に根ざすとすれば、その中心にびたりと重なるのが、主体の生きる「パリ」である。友人が旅するルーアンも、保養地ビエーヴルの描写も、パリからの飛び出しではなく、本質的にパリを中心として形づくられた円の内側であり、さらに言えば、パリという空間の裏返しにすぎない。詩「我が友、L. B.と S.-B.へ」においてそうであるように、パリにとどまり続ける行為こそが、詩人の内面世界を準備するからである。

ここで『秋の木の葉』におけるパリの特色を浮き彫りにするために、あえて議論の先走りを恐れず、『薄明の歌』出版の約三か月前に書かれた、1835年8月6日の旅行テキストを引用してみたい。旅先から妻アデルへ宛てた手紙である。

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。かわいい人よ、お前がいる限り、私はずっととどまるだろう。つまり一生とらわれの身というわけだ。でも、お前のいる鳥籠が好きだよ⁵⁴。

『薄明の歌』周辺の旅行テキストのなかで、妻や家族のいる場所としての「パリ」が明確に対象化されている例として特筆すべきものだ。『薄明の歌』は、アンリ・メシヨニックの指摘を引き合いに出すまでもなく、一見して妻アデルを抒情のひとつの中心に据えた詩集であるが⁵⁵、そうした妻の理想化の源には、まさに旅行体験があったと言うことはできないだろうか。この点に関しては本論の後半で詳述することになるだろう。

⁵⁴ *France et Belgique, voyage de 1835, 6 août, éd.cit., p. 550.*

⁵⁵ メシヨニックは、アデルが『薄明の歌』において「理想化」される際のキーワードとして、特に「祝福」のしぐさを強調している(Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV, Écrire Hugo, tome I, Gallimard, 1977, pp. 93-94.*)

もちろん、引用したユゴーの言葉が、ある種の郷愁から引き出されている面は否定できない。しかし、このテキストが示唆するのは、『秋の木の葉』から『薄明の歌』へかけて、実際の旅行体験を経ながら「パリ」がユゴーの中ではっきりと対象化されてゆく事実である。1834年までの約10年間、ユゴーはほとんどの時間をパリで過ごしていたことは既に述べた。旅行の実践の中で、もはや詩人と一体ではなくなった「パリ」が、そのことで一層、テキスト上の空間において重要性を増し、中心を占める「巢」として意識されている事実は注意されてよい。「絶壁」の先へ向かおうとするユゴーの衝動は、パリの空間が強力な磁場となることで初めて均衡が保たれる。『秋の木の葉』から『薄明の歌』への進展はすなわち、旅行によるパリの対象化と、「地平線」に縁どられた、抒情主体を中心とする詩空間の相対化とに、その方向性が見出されるだろう。つまり詩人はもはや世界のただひとつの中心ではなくなり、地平線は風景の立ち上がる特権的な場ではなくなる。『秋の木の葉』に戻るなら、詩における「パリ」を分析することで見えてくるのは、抒情主体が空間をいかに内面化し、またそれをいかに自己から引き離すことで詩の風景を作り上げているかという、空間と主体との距離の問題である。

ピエール・アルブーイは、『秋の木の葉』における「私」を中心とした「全世界の再編成」の傾向を指して、「内部における外在性」さらには「内部における全体⁵⁶」と呼んでいる。『秋の木の葉』論として、これほど簡潔で的確な言葉は他に見つからないだろう。本稿で言及した詩「夢の坂」や、詩「こどもの頃の思い出」に見られる、内面での「世界」創造は、アルブーイの言葉で正確に要約できる。

しかし、「詩の風景」の観点から、あえてそれを言い換えるとすれば、『秋の木の葉』のリリズムとは、「親しさのなかのよそよそしさ」、あるいは「近さのなかの距離」なのである。「詩とは、すべてのもの^{ボエジー}のなかにある、内面的なるすべてのもの⁵⁷」とかつて主張したほど「内面性」の概念を重視した詩人にとって、自らの内面に「世界」を見出すことは、ある意味では当然の道筋であったに違いない。むしろ、内面に外界としての「距離」の存在を見出したあとで、その「距離」をもう一度、内面的な親密性の中に取り込もうとする終りのない補完の構造こそ、この詩集の「風景」を考えるうえでは重要である。詩集の中で「鳥瞰」の手法がたびたび用いられる事実は、そのことと無関係ではない。

⁵⁶ Pierre Albouy, *Mythographies*, « Hugo, ou le Je éclaté », J. Corti, 1976, p. 68.

⁵⁷ Préface à *Odes*, Première édition, O.C., Tome « Poésie I », p. 54.

—— なぜならパリと大衆も、その美しさを持っているから。
道ゆく人たちは、夜になれば、薄暗い河岸通りに
満ちては引く光と陰でしかない —— 58

都市を俯瞰する視点で描かれたこのイメージは、「パリ」や「大衆」を「光と陰」とに還元された塊として外部から捉えつつも、複数名詞で「道ゆく人たち」を喚起する微細な視点を取り入れることで、内側からも「パリ」の空間を構成している。『秋の木の葉』において、パリが抒情主体の視点そのものと多分に重なりあう傾向のあることは先ほど指摘した。引用部から分かるのは、自らと密着したこの都市からあえて擬似的な距離をとることにより、それを詩の空間上でさらに確実に所有しようとする抒情主体の想像力の道筋である。同じく「鳥瞰」の視点が用いられる詩「夕日」の一節も見てみよう。

おお！ 誰か私を連れ去ってくれるなら
都市が足もとで深淵のように口を開く、どこか崇高な塔のうえへ！
我々の這う町へ耳をかたむけながら、聴きたいものだ
その途方もない声がしずまるのを。未亡人のうめきのような声
昼は大河よりも、橋と闘ういらだった大河よりも声高に
呻吟するその声が⁵⁹！

都市からの逃避願望とも読み取れるこれらの詩句と、さきほど引用した詩 XXXVI における「パリ」の描写との親近性は明らかだろう。詩人は「我々の這う町」に足をつけながら、「崇高な塔のうえ」を志向する。「町」と「塔」とは、広大な外的空間の両極であるというより、むしろ内面的で狭い空間の裏表だ。詩人は、すでに「我々」のものである町と自己との間に、「塔」の高さに隔てられた距離を仮想する。そして町から遠ざかる動きのただ中で、それを「未亡人」に擬人化し、「大河」という生きた自然に喩えて、親密化を図るのである。『ノートル=ダム・ド・パリ』や『レ・ミゼラブル』においても用いられた鳥瞰の手法は⁶⁰、空間の外側へ飛び出すのではなく、むしろ空間の内部に擬似的な距離を発見し、外部を仮構することに他ならない。詩「夕日」において、詩人は「都市」との近接を保ちながら、想像上の遠さをたどっている。鳥瞰が、一面において、内面性という密着のなかに空間的

⁵⁸ XXXVI, *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 371.

⁵⁹ XXXV, « Soleils couchants », *ibid.*, p. 365-366.

⁶⁰ *Notre-Dame de Paris*, « Paris à vol d'oiseaux », et *Les Misérables*, « Paris à vol de hibou » を参照のこと。

距離を持ち込むことを意味する以上、その距離を乗り越えるものとしての肉
体性が、この詩のなかで、夢想と一対になって喚起されていることに不思議
はない。

おお！ 翼に乗って天空へ
逃れさせてくれ！ 逃れさせてくれ！
見知らぬ国ぐにから遠いところで
夢見たり思い悩むのはもうたくさんだ！
逃れさせてくれほかの世界へ。
もううんざりだ、深い夜夜に
灯台を追いもとめ、言葉を探すのは。
空想も疑いもたくさんだ。
地上で私が聴くこの声は
あの高みでは、たぶんもっとよく聞こえるだろう⁶¹。

旅への欲求と逃避願望の暗示ともとれる言葉のうえには、少しのずれもな
く、天上の神秘への希求が重ねられている。複数形である「ほかの世界
(d'autres mondes)」は、より踏み込んで解釈するなら、「現世ではない別の世」
の意味であるだろう。また、「言葉(un mot)を探す」とは、詩人の芸術的営為
を指すばかりではなく、神秘を解く「キーワード」探求の意を多分に含んで
いる。

ここで注意したいのは、詩人が神秘へと思いを凝らすとき、精神的努力を
補完し、さらにはそれを超える躍動として喚起されるのは、ほかでもない肉
体的な移動であるという点だ。真理としての「声」は、思索の内面的でたゆ
みない展開によって到達されるのではなく、「ほかの世界」や「高み」への
空間的移動をへて、初めてはっきりと聴き取られる。詩「我が友、L.B.と S.-B.
へ」の分析のなかで、「永遠の旅」をする賢者について、あえて「抽象的空
間に現実として腰をおろす」という言い回しを使った理由もそこにある。つ
まり『秋の木の葉』の詩人にとって、想像力や内的世界とは、知覚の働きや
肉体的動きの限界点に単純に継ぎ足されるものではないのだ。

たしかに、実生活と詩との両面におけるパリへの固着、すなわち抒情主体
の不動性は、「夢想」による内面世界創造のきっかけとなった。しかし、上
に引用した一節から分かるとおり、その「夢想」を補うものとして喚起され
るのもまた、肉体的なのである。このあり方は、夢想と現実性とが際限なく

⁶¹ XXXV, « Soleils couchants », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 367.

補い合う、『秋の木の葉』における「旅」の空間と合致する。1825年のアルプス旅行記のなかで、「楽園」と「地獄の河」とをいちどに見渡すかのような幻想的眺めを描写したのち、ユゴーは次のように記していた。

それを体感していない人たちに、この印象を描いても仕方がない。夢とめまいとによって同時に引き起こされた印象なのだから⁶²。

すでに詩「夢の坂」を読んだ我々は、視覚と思考とを意図的に混合する姿勢の萌芽を、この引用部に容易に確認することができるだろう。対象を「体感」して「めまい」を覚えることと、「夢」見ることは、ユゴーにとって不可分だ。詩 VII で表現される、ローヌ氷河を「目の当たり」にする肉体的感動は、単純な隠喩ではなく、叙述に彩りを添えるためだけの詩的虚構なのでもない。「目の当たり」にすることは、詩人にとって夢の形そのものなのだ。夢が実在的風景として感知される一方で、眼前の風景もただちに詩人にとっての「夢」となる。詩「夢の坂」で「視覚」と「思考」とが同じ動きのもとに地平線へ注がれるのと同様に、肉体的な仕草と内的な思索とは、詩人の、夢と現実性との二重的空間において分ちがたく結ばれているのだ。

歩けばあるくほど、人は迷い、こころは疑う⁶³。

既に引用した詩「ド・ラマルチーヌ氏へ」の最終詩節を思い出しても良いだろう。共通して見出されるのは、抒情主体の内面的な営みが、詩の風景の中を休みなく進行する姿として表現されている点である。現実の旅を実行し得ない詩人は、仮想の「距離」を内面世界に持ち込むことで、いわば空間的移動の場を確保する。そして、詩の風景と、主体の動作とは、あたかも外界であるかのように内面から繰り出されることになるのだ。鳥瞰の描写が特徴的であった詩「夕日」は、次のように終えられる。

しかし、日ごとにますます低く身を屈めながら
私は通ってゆく、そしてこの陽気な太陽のしたで冷たくなり
じきに去ってしまうだろう、宴のさなかを
この广大で輝かしい世界に、何が欠けるということもなく⁶⁴！

⁶² *Fragments d'un voyage aux Alpes*, éd.cit., p. 514.

⁶³ XXXVII, « La Prière pour tous », *Les Feuilles d'automne*, éd.cit., p. 375.

⁶⁴ XXXV, « Soleils couchants », *ibid.*, p. 369.

個人にとって永久に未知であるはずの死は、万人に必ずおとずれるという点において絶対的な既知をも意味するものだ。詩人は、未知と既知とがせめぎあう擬似的な未来を「通って」ゆく。「ロマンチック」とはもともと、「その処女性が想像力をかき立てる風景⁶⁵」のことであるとミッシェル・コロは説明している。しかし、『秋の木の葉』における多くの風景が由来するのは「処女性」ではない。たとえば、詩「ルイ・B氏へ」での「地平線」の描写を思い出したい。旅人の視線は「地平線」の内側に引きとどめられるにもかかわらず、それによって、地平を飾る美しい景色の記憶はひときわあらわに喚起されていた。「パリ」の描写もそうであったように、詩人は、親しみのある、あらかじめ到達された場所から意図的に遠ざかろうとする。そしてその遠ざかりの中で、いっそう「パリ」は主体にとって親しみ深いものになり、父が住んでいたプロワの風景は鮮やかに立ち上がる。詩人は、すでに到達していた対象までの道のりを、ふたたび、初めてであるかのようにたどり直すのである。既知である死への過程を、未知として歩まざるを得ないように。

『秋の木の葉』における詩の風景は、外界への肉体的なまでの志向と、親密性を帯びた抒情空間の中心への退潮という往復運動のなかでつくりあげられる。内的世界のなかに外部を作り出し、そしてその外部をさらに内面的な親密さの中へ回収してゆくところに、この詩集のリリズムの特色があるのであり、「旅」をめぐる空間における、夢想と現実性との補い合いの構造はそのことを端的に示すものだ。一方で、内面に持ち込まれた外部としての「距離」をたどること、そして内面と外界との果てしない補完の仕組みを生きることは、死によってしか終わられることのない、持続的な「進行」が詩を形作ってゆくことを意味する。外界への強い衝動や、内面と外界とを「絶えず交換」する欲求にしたがって、詩人は「旅」の意味を何度もずらしながら詩の空間と詩学とを多層化し、詩空間へ夢想と実在との二重性を与えることで、内的な遠さをたどってみせた。絶え間なくつづけられる「進行」と、それに伴う「懐疑」の感情は、そのまま『薄明の歌』の詩人へも引き継がれることになるだろう。ただしそこでは「旅」への直接の言及が影をひそめる。実際の旅行体験を経て、「内的な遠さ」の必然性そのものが見失われるのである。

本論の後半にあたる今回は、旅行テキストと『薄明の歌』との関連、およびその影響関係について、『秋の木の葉』における「風景」や「旅」の表象との違いを通じて論じていきたい。

⁶⁵ Michel Collot, *Paysage et poésie*, éd.cit., p. 25.