

## ユゴー抒情詩における時間と空間

### 『内面の声』をめぐって

中野 芳彦

#### はじめに

ヴィクトル・ユゴー（1802-1885）の創作活動は、まずその幅の広さと著作の膨大さによって特徴づけられる。詩作品だけに限定しても、死後出版も含め上梓された詩集は二十冊を下らない。これは言い換えれば、それだけ長くユゴーが「詩人」であったということだ。この事実を、ユゴー個人の資質にのみ則して考えるのは誤りだろう。「抒情詩の大衆的成功」はユゴーを境に終わりを告げたとかつてヴァルター・ベンヤミンは指摘した<sup>1</sup>。同様に、詩人が常に「詩人」でいられる時代もユゴーを最後として終わりを迎えたのである。ヴィクトル・ユゴーの詩、とりわけその抒情詩を読むとき、我々は詩人が生涯詩人でありえたような牧歌的な時代へと思いを馳せずにはいられない。詩人である理由も、そうでなくなる理由も必要ではなかった。ユゴーは物心つくと同時に詩を書き始め、晩年まで詩作を続けたばかりか、生前からその死後出版に気を配った。これほどまで「詩人」の呼称と一心同体となった詩人も、ほかに類を見ないであろう。

しかしそれゆえに、その詩業の全体像をつかむことは決して容易ではない。膨大な詩作品ばかりでなく、ユゴーの思想的変遷にも十分配慮しなければならないからだ。まただからといって、安易に作品論という方法を採用することも慎まねばならない。よく知られているように、ユゴーの各詩集は必ずしも明確な意図のもとにまとめられたものではなく、それでいて、創作年代ごとに作品が収録されているわけでもないのだ。我々が分析対象とするのは 1837 年に出版された一冊の抒情詩集『内面の声』であるが、ここでユゴーの作品論を試みることが許されるとすれば、それはひとえにこの詩人の全体へ迫るひとつの礎としてである。まず、この詩集にまつわる特殊な事情についていくらか説明を加えておかなければならないだろう。

<sup>1</sup> ヴァルター・ベンヤミン、「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」、『ベンヤミン・コレクション I』、浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1995、p. 420.

1831年の『秋の木の葉』を皮切りとして、亡命以前のユゴーは四冊の抒情詩集を出版している。そのうち三番目に当たるのが『内面の声』である。ユゴーの詩集はほとんどの場合、書きためられた詩の一部を数年ごとにまとめるかたちで出版されており、したがって収録作品の創作時期も各詩篇の雰囲気もまちまちだ。しかし『内面の声』においては事情が異なる。収められた詩のほとんどが1837年の前半につくられたものであり、他の抒情詩集と比較して内容の緊密性が高く、この点において必ずしも作品論の対象として不適格とは言えない。またそこに収められた詩群は、ユゴーの抒情詩の一側面を要約すると思われる。では、この詩集の特色とは何であろうか。

大きな特徴は二つある。ひとつ目は、ほとんどの詩で自然が扱われていること。ふたつ目は、詩における時間と空間とが緊密に結びついていることだ。

ユゴーにおける自然という主題の重要性は既に十分認識されているところであり、事実、ジャン＝ベルラン・バレールは『ヴィクトル・ユゴーのファンタジー<sup>2</sup>』において、ユゴーの紀行文も参照しながら、木々や岩といった要素ごとのテキスト分析を試みている。またピエール・アルブーイは『ヴィクトル・ユゴーにおける神話的創造<sup>3</sup>』のなかで、自然にまつわるユゴーの神話的世界について考察している。だが付言すれば、自然という主題の支配性は同時代の詩人たちにあって決して珍しいことではなかった。シャトブリアンなど前ロマン主義と呼ばれる作家たちが廢墟と大自然の主題を好んだことはよく知られているし、ラマルチャーヌもその『瞑想詩集』のなかで多く自然描写をおこなっている。ユゴーに独自性があるとすれば、それは主題自体にあるのではなく、主題のあつかい方にあると言えるだろう。「廢墟」によって示唆されるように、かつて前ロマン主義の作家たちにとって自然とは主に憂愁の場であった。しかしユゴーはその廢墟をも巻き込んで自然を歓喜の場へと転換させてしまう。ジャン・ゴードンが的確に指摘しているとおり<sup>4</sup>、そのことは詩「凱旋門によせて」において明瞭に見て取ることができるだろう。ただし、この詩を単にユゴー的樂天主義の場所と考えるのはあまりに早計だ。「凱旋門によせて」の本質をなすのは、破壊から創造へ、過去から未来へという詩空間の時間的空間的躍動であり、この事実が、時間と空間との相関という『内面の声』のもうひとつの側面へと我々を導いてくれる。

ジョルジュ・プーレは『内的距離』のなかで、『諸世紀の伝説』所収の詩

<sup>2</sup> Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, 1973.

<sup>3</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, J.Corti, 1968.

<sup>4</sup> Jean Gaudon, « Art et nature », *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969, p. 95.

「この書物を生んだ幻」を引き合いに出しながら、ユゴーにおける時間は「第二の空間に過ぎない」と断言している<sup>5</sup>。『諸世紀の伝説』まで時を下らなくとも、『秋の木の葉』に収められた詩「夢想の坂」にある、「いくつもの世紀といくつもの場所との堆積<sup>6</sup>」といった描写を読めば、亡命以前のユゴーの想像力においても時間と空間とが分かちがたく結びついていることは容易に理解できるだろう。『内面の声』収録の詩作品にも同様の傾向を見て取ることができる。

以上手短にたどってきたように、自然や時空の主題がユゴーの作品において重要性を有することは衆目の一致するところだ。しかしユゴーの抒情詩で真に重要なのは、自然といういわばありふれた空間に時間性が組み立てられていくその過程ではないだろうか。これまでのユゴー研究では、自然と時空とを積極的に結びつける試みはなされてこなかった。本稿では『内面の声』所収の詩作品を分析しながら、自然の主題が時間の空間化という手法によっていかに表現され、いかに昇華されているかという点を検討したのち、とりわけ重要と思われる詩群を対象として、抒情詩の詩的ダイナミズムの源を明らかにしていきたい。

## 1 廃墟における時間

ひとくちに「時間」と言っても、詩におけるその現れかたは無論さまざまである。ここでは特に「廃墟」によって指し示される時間について考察したい。『内面の声』に収められた作品のなかで、廃墟や遺物をはっきりとした主題に持つのは詩「凱旋門によせて」と詩「過去」のふたつである。まずは、詩の書かれた前年（1836年）に完成したばかりの凱旋門を主題とした前者の作品を見てみよう。

詩集の四番目に置かれた「凱旋門によせて」は、長大な詩というだけでなく、そこに展開される世界もまた時間的空間的に大きな広がりを持つ。第一部では凱旋門と廃墟の概念とを結び付ける作業が行われるが、冒頭の二つの詩節で現在ありのままの凱旋門を讃えたあと、詩人はこのように主張する。

<sup>5</sup> Georges Poulet, ch. VI « Hugo », *La Distance intérieure*, Plon, 1952, pp. 201-202. 1877年に出版された『諸世紀の伝説』第二集の（1883年に出た『諸世紀の伝説』決定版においても）一番初めに、詩「この書物を生んだ幻」は収録されている。

<sup>6</sup> « La Pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, Édition de Pierre Albouy, Gallimard, « Poésie », 1964, p. 277.

否、おまえは見事だが、完成されたわけではないのだ<sup>7</sup>！

では、完成するには何が必要なのか。必要なのは歴史、すなわち過去という時間の積み重なりである。

おまえの王者の美しさにはあるものが欠けている。  
長い年月がそれを授けるだろう  
おまえの至上の名誉のために。  
おまえの頭頂には年月の暗い堆積がないのだ、  
おまえの額の割れ目に吊り下がる、  
入り乱れ朽ち果てた年月が<sup>8</sup>！

詩人の姿勢はここに限なく示されている。求められるのは偉大な記念建造物による視覚的で表面的な幻感ではなく、廢墟の時間的な深みそのものだ。廢墟となることの名誉を歌う文脈であるから、「年月の暗い堆積」の「暗い」(sombre)は、「陰鬱な」と解すべきではないだろう。それよりも、長い年月の測りがたいほどの深みを、「暗い」と表現したと考えるべきである。

石の敷かれた構内を踏みしめながら、  
我々は、足元に立ち昇るほこりの中に  
死者たちの灰を感じたいのだ<sup>9</sup>！

この「死者たち」という語から想起されるように、時間的な厚みは、喪の雰囲気ともつながり得るものだ。しかし、我々がこの箇所から感じ取るのは喪の陰鬱ではなく、むしろ果てしない安らぎだろう。喪の感情の根底をなすのは孤独である。何ものかを失うことで、人はそれまでの自分の世界から切り離される。そしてその孤独を埋めるために喪の作業が必要となる。では、これらの詩句に埋めるべき孤独はあるだろうか。たしかにそこには深い静寂がある。しかし「孤独」はないだろう。それは、廢墟の空間が「年月の暗い堆積」によって満たされているからだ。「死者たちの灰」は過去の時間そのものとなって「足元に立ち昇り」、詩人の現在の空間と混ざり合う。詩人は空間的深さへと転じた時間性のなかに身を置き、そこに安らぐのだ。

<sup>7</sup> « A l'Arc de triomphe », *Les Voix intérieures*, Édition de Pierre Alboury, Gallimard, « Poésie », 1964, p. 150. 以後、ユゴーの詩の引用はこの版からとする。

<sup>8</sup> « A l'Arc de triomphe », p. 150.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 150.

墓でなければ廢墟が必要なのだ、  
暗い夜をとおして、月明かりが  
闇を光で光を闇でやわらげるためには<sup>10</sup>！

墓や廢墟は場の時間的重層性を暗示し、空間的抑揚の契機となる。廢墟がなければ、「月明かり」による「光」と「闇」との対照も平板なものにとどまるだろう。詩人は廢墟を通じて、つまり時間的空間的の広がりを通じて、目の前の世界を自らに親しいものとするのだ。ここで、詩「過去」の冒頭を引用する必要があるだろう。

それはルイ十三世時代の大きな城であった。  
忘れ去られたその宮殿を夕日が赤く染めていた。  
どの窓も遠景のなかでかまどへと変わって、  
形を失い、もはや燠でしかなかった。  
屋根は光芒にひたされて姿を消していた<sup>11</sup>。

たいへん荘嚴な出だしであるが、ここでも廢墟が大きな役割を担っている。たしかに古城の「窓」も「屋根」も夕日のなかに溶け込んで「形を失い」、「姿を消して」しまっており、一見すると、廢墟が自然の力に圧倒されるさまを象徴的に表しているようでもある。しかしこの「大きな城」がなければ、夕日もこれほどまで印象的ではなかったに違いない。「ルイ十三世時代の」という言葉によって詩人と古城との時間的距離が保証され、それが「遠景」という空間的距離によって反復強調される。夕日に照り映える古城は、ただ単に絵画的興趣に訴えるのではない。それは時間的空間的な広大さをもって、見る者に迫ってくる。打ち捨てられた古城がこの詩節で不思議なほど生命力を湛えているのも、そしてこの詩節がきわめて荘嚴であるのも、自然の景色に廢墟がこのような奥行きを与えるからだ。両者はほとんど対等に影響しあい、生命を与え合う。「凱旋門によせて」に話を戻せば、ここでもやはり廢墟と自然との関係が重要なものとなる。この詩のはじめでは、凱旋門が、そしてこの記念建造物を中心に持つパリが称えられてきた。しかし、建造物が朽ち果ててゆくと同じく、都市にも必ず終わりが来る。

深遠な問いだ！ 誰も知らぬ、  
パリの沈黙する日に

<sup>10</sup> « A l'Arc de triomphe », p. 151.

<sup>11</sup> « Passé », p. 185.

世界のざわめきが何を失うかを<sup>12</sup>！

パリを賛美する詩人にとって、たしかにこの都の沈黙は不安を呼び起こすものであるに違いない。けれども都市の崩壊を経て、新たに自然の生命が得られることになる。

だが、パリは口を開ざすことになるだろう！  
いくつもの曙、年月、沈んでいった幾世紀ののち、  
川水が響きの良い橋に砕けるこの岸が、  
身をかがめ低くつぶやくイグサへと返されてしまうとき。

セーヌが、川に崩れ落ちたどこかの古い丸天井を蝕みながら、  
葉ずれの音や鳥たちの歌を厚い雲にまで  
運んでゆく甘美な風に耳を澄ましながら、  
石に流れをふさがれて逃げ去ってゆくとき。

セーヌが、夜、暗がりのなかに白く光り、  
長いことかき乱されたその波を眠らせつつ、  
星空のしたほのかに過ぎ行くこれらの数知れぬ声をようやく  
聴けることに幸福を感じながら流れるとき<sup>13</sup>。

ここで多用される音の描写に注意すべきである。パリが「口を開ざ」し、深い静寂があたりを覆うかと思われたとき、こんどは自然の音によって世界が再び動き始める。一度無に返った世界の清らかな空気の中、「イグサ」のつぶやきや「鳥たちの歌」がゆっくりと空間を満たしていく。ここで詩空間は、「岸」から「厚い雲」に至るまでの真の広大さを与えられるのだ。「セーヌ川」は詩人になりかわってこの空間に安らぐ。緩やかだが確実に空間が展開してゆくことで、崩壊した都市における自然描写はいっそう清新でのびやかな印象を与えている。「沈んでいった幾世紀」を背景に持ちながらも、この空間には不思議なほど真新しさがあり、詩人はその澄み切って自然に満たされた空間に、廃墟となった凱旋門を夢想するのである。

そのときこそ、王も賢者も詩人も、  
不安なところを過去に悩ませられるすべての者が、  
死んだパリのそばで生き生きとしたおまえを褒め称えるだろう。

<sup>12</sup> « A l'Arc de triomphe », p. 152.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 153.

[中略]

彼らは、お前の活気づいたフリーズにそって偉大な国民が  
偉大な軍隊とともに生き返るのを見るように思うだろう<sup>14</sup>！

見る者の想像力によって廃墟は新たな生命を与えられる。廃墟は不完全なものであるが、それゆえに、想像力を起点とした未来が内包されているとも言えるだろう。破壊と不完全さが根底にあるからこそ、「偉大な国民」も「偉大な軍隊」も、今ここで生まれ出てくる。過去と死滅との象徴であるはずの廃墟が、壮麗な建物よりもいっそう未来的で活き活きとする理由もそこにある。

あまりに貧弱な迫石に  
溝を彫り付けるのは、時だ。  
おもしろくもない大理石の角を  
その賢い親指でこするのは、時だ<sup>15</sup>。

詩「凱旋門によせて」の「時」は決して何かを作り上げるのではない。それはひたすら壊してゆく。そしてその破壊が同時に創造の意味合いを帯びるところにこの詩の眼目がある。「貧弱な迫石」に傷をつけ、「おもしろくもない大理石の角」を削り取ってしまうことで、「時」は廃墟を「美しさに到達<sup>16</sup>」させるのである。

以上でこの詩の前半部をおおよそ読んだことになるが、後半も前半の構造をほぼ踏襲している。それは一言で言えば、生と死との絶え間ない循環であり、静寂と喧騒との繰り返しだ。

ついに自由となった孤独が、物音も立てず、  
夜に行くことをつづけていけるだろうとき、  
生ける何ものかがまだ平野で見守っているなら、  
おそらく目にすることだろう、息吹を浴びたように  
突然おまえ[凱旋門]の頭から青白い光がほとぼしり、  
記念柱が遠くから答えて身を震わすのを<sup>17</sup>！

この詩のあり方を端的に要約する箇所である。引用の一行目から理解でき

---

<sup>14</sup> « A l'Arc de triomphe », p. 154.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 161.

るように、ここでの「孤独」には少しの留保も与えられない。それは「自由」な孤独であり、静寂に包まれた完全無欠の孤独だ。しかし孤独が孤独のままにおかれることはない。廃墟となったパリを自然の生命が満たしていったように、死と孤独と沈黙とを引き裂きながら再び凱旋門の栄光が歌われる。孤独へのベクトルを瞬時に反転させることで、記念碑の輝かしさをより強調する効果があると言えるだろう。

先ほども指摘したように、「凱旋門によせて」の世界を支えるのは「破壊」の概念である。この詩における破壊は、都市の破壊と建物の破壊とに大きく分けることができる。都市の破壊は、町から自然へという空間の転換を促す。いっぽう建物の破壊は廃墟の主題を導き出し、時間の重層性を暗示する。この両者が詩の空間的・時間的の広がりを保証するあり方はこれまで見てきたとおりだ。詩人は時間や空間を気ままに乗り越えていき、そのことで詩に生命を吹き込んでいる。詩「過去」は「凱旋門によせて」とは違って短い作品であるが、ここでもやはり、過去と現在との間を詩人は自由に行き来する。

そして木々は、かつてそこからボワローのために脚韻が落ちた  
自分らの古くいかめしい枝々を交ぜ合わせていた<sup>18</sup>。

この詩の舞台は「ルイ十三世時代の大きな城」とその庭園である。そこで詩人の聞く葉擦れの音は、かつてボワローが聞いたのと同じ音であるに違いない。音楽は時間と空間とで成り立つものだが、それゆえに、この木々のざわめきはボワローのいた在りし世の時間と空間そのままを、我々にもありありと感じさせる。

そのときも今と同じように、カンダルやコウサドのため、  
積雲は空の青みにブロードの綿毛を混ぜ合わせ、  
穏やかな日の光が、いかめしく陰鬱な屋根を金色に染め、  
建物の正面にある窓はすべて燃えさかり、  
太陽は微笑み、自然は夢見ていたのだ<sup>19</sup>！

「カンダルやコウサド」とは、両者とも王の恋人の名前である。詩人はここで、目の前に広がる現在の景色を眺めながら昔日の王とその恋人たちに思いをはせる。日の光が建物を染めるという描写は、さきほど一度引用したこ

<sup>18</sup> « Passé », p. 185.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 186.



の詩の冒頭「宮殿を夕日が赤く染めていた」という情景への意図的な回帰だろう。いまここで眺めている荘厳な景色が、想像上の過去と二重映しになる。詩人はもはや、過去と距離を保ちながらそれを感傷的に思い描くのではない。目の前に広がる風景を全的に受け止め、過去そのもののなかに身を投じているのだ。

遠くどこかの森では笑い声が聞こえていた。  
それは幸福のなかにひたっている別の恋人たちだ。  
ときおり、ふたりの熱狂を沈黙がさえぎる。  
男はやさしく尋ねたものだ「どうしてため息をつくの」  
おだやかに女は答えるのだ「あなたは どうして考え事をしているの<sup>20</sup>」

もちろんここでも、「男」は王であり、「女」はその愛人だ。そして「別の恋人たち」も第一義的には、過去の恋人たちのことであろう。しかしこの詩をここまで読んできた我々は、この詩節にも確かに「そのときも今と同じように」という、幾度も繰り返されたあの言葉がこだましていることを理解する。「森」を「笑い声」を、詩人は今も実際に眺め聞いているに違いない。詩はこれまで、王と愛人とに象徴される一対一の恋人関係を中心に展開してきた。しかし、半ば唐突に出てくる「別の恋人たち」によって、それまでの「ふたり」という限定的で個別的な空間から一瞬解放され、複数性の広がりへと移行する。それはただ単に、王と愛人以外の恋人たちという平面的な広がりにとどまるものではないだろう。現在と過去とを絶えず行き来するこの詩の文脈において、「別の恋人たち」は、時間と空間との垂直方向への広がりをも暗示するものでなくてはならない。それゆえにこの「恋人たち」は、今現在の生きた恋人たちでもあり、過去と現在とを有機的に結びつけるのである。この詩節に、空想や回想に伴いがちなある種のよそよそしさが全くないのはそのためだろう。

おお、消え去った時よ！ おお、蝕された栄華よ！  
おお、地平線に没したいくつもの太陽よ<sup>21</sup>！

詩の末尾の二行である。冒頭で描写された「夕日」への回帰がここにもあり、詩人は目の前の景色をつうじて過去を見ようとしているのだということ

<sup>20</sup> « Passé », p. 186.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 186.

は言うまでもないだろう。しかし、沈み行く太陽は過ぎ去った時を象徴するだけではない。「時」も「栄華」も「太陽」もここではすべて複数形である。時間はここで明確な空間性を与えられている。「栄華」はもはや抽象的なものではなく、はっきりとした形をとって我々の前に提示される。流れ去った時間が「いくつもの太陽」として過去から現在まで積み重ねられるとき、詩人は「現在」に孤立した存在ではなく、たしかに過去と地続きの場所にいるのである。この二行は、「消え去った時」と言うことで過去との時間的隔たりを確認しつつも、それと同時に、過去を空間的に現在と直結させてしまうという逆説的な効果を与えていると言える。

この詩はジェラルド・ド・ネルヴァルの詩「ファンテジー」に触発されて作られたものであり、どちらも「ルイ十三世の御世<sup>22</sup>」を主題に持つ点が共通する。だがピエール・アルブーイも指摘しているとおり<sup>23</sup>、両者の想像力の行き方はまったく異なる。ユゴーにおいては「過去が現在のおかげで生きながらえる」のに対し、ネルヴァルにおいては「現在が過去のなかへ根拠と真実とを求めに行く」とはアルブーイの言葉だ。あくまで詩人の「現在」を抛り所として「過去」が発見されていくさまは、後年『諸世紀の伝説』のなかで自ら歴史を組み立てることを企図した詩人の、強烈な自己意識と時間意識とを物語るようで興味深い。しかしこの詩を前にして、ユゴーにおける「現在」の優位性を確認するだけでは不十分である。真に重要なのは、「過去」という時間性が現在の空間性へ重なるうとするあり方だ。その意味では、詩のベクトルが現在から過去へ向いているのか、それとも過去から現在へ向いているのかという問題は二次的なものと言って言い過ぎではないだろう。ネルヴァルと異なり、ユゴーは時間そのものを追い求めはしない。彼はまず空間を支配しようとしたのであり、時間はあとから空間のもとに降り立ってくる。

詩「凱旋門によせて」においても、詩「過去」においても、現在や過去といった時間はその抽象的位置のままにとどまることが決してない。時間は、あるときは「年月の暗い堆積」や「死者たちの灰」となって、またあるときは木々の葉擦れや「いくつもの太陽」となって、詩人の現在の空間と混じりあう。ネルヴァルは抽象的とも言えるほどに時間を追求し、独自の夢幻の世界を現出することに成功した。いっぽうユゴーの場合、空間性を経て時間を把握しようとしたために、その時間はきわめて身体的だ。それゆえ、たとえ

<sup>22</sup> Gérard de Nerval, « Fantaisie », *Odelettes*, Gallimard, « Poésie », 2005, p. 87.

<sup>23</sup> *Les Voix intérieures*, Édition de Pierre Albouy, Gallimard, « Poésie », 1964, p. 401.

「消え去った時」に思いをはせる場合でも、詩人は決して「現在」に孤立した存在なのではなく、むしろ人間の複数性と時間的連帯感の中に安らぐのである。

## 2 詩的空間の生成

本項では詩「アルプレヒト・デューラーに」と詩「雌牛」とを中心に、抒情詩における時間と空間の問題をさらに掘り下げて考えていきたい。これらの詩は、前項で分析した作品と比べて自然をより明確な主題として扱っており、自然空間がはらむ時間性について分析する格好の題材と言えるからである。まずは、詩「アルプレヒト・デューラーに」で舞台となり、『内面の声』全体においても頻出する森の主題について説明を加えておこう。

この詩集の森は大きく二つに分類することができる。外側から歌われる森と、内側から歌われる森とである。「アルプレヒト・デューラーに」の森は後者に属する。前者の場合、森は総体的に捉えられ、森のなかへ分け入っていくことよりも、森の外から森を指し示すことが問題となる。詩「神はいつもそこにいる」や詩「四月 — ルイ・B へ」がその例であり、森は内部の多様な側面から描かれるのではなく、単純な平穏と安息の象徴として扱われる。一方後者の場合、森の全体を捉える意識は稀薄であり、詩の主眼は森の内部に置かれている。もちろんこれは便宜的な分類に過ぎず、各詩篇に厳密に適用することは難しいが、森と向き合う詩人の基本的な姿勢として、以上の大きな二つの傾向を読み取ることが可能であろう。

ピエール・アルプーイも指摘するとおり<sup>24</sup>、亡命後のユゴーにおいて、森は自然のおぞましさを象徴する場となる。1874年に出版された小説『九十三年』で、作者が「森は野蛮だ<sup>25</sup>」と断言していることを考えればそれは明らかだ。しかし『内面の声』も含めた亡命以前の詩においては、「野蛮」な森はあくまで例外的なものに過ぎない。その数少ない例外として、亡命以前の森と以後の森とをつなぐのが、「デューラーの森」である。コゼットが暗闇のなか森へ水汲みに行くという『レ・ミゼラブル』の有名な場面を読めば、そのことはすぐに理解できるだろう。

寒い風が広野から吹きつけていた。森は真つ暗で木の葉のそよぎもなく、夏の

<sup>24</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 338.

<sup>25</sup> *Quatrevingt-treize*, Édition d'Yves Gohin, Éditions Gallimard, 1979, p. 248.

さわやかでぼんやりとした光明もなかった。大きな枝々が恐ろしく突き出ている。ひ弱で醜いかたちの藪が木々の間で音を立てていた。高い草むらは北風の下でうなぎのようにうごめいていた。イラグサは、餌食を求めるつめをそなえた長い腕のようによじれあっていた。枯れたヒースが風に吹かれてさっと脇を飛んでいったが、襲いかかるなにものかを恐れて逃げてゆくようであった。どこもかしこも、広漠たる陰鬱な様子であった<sup>26</sup>。

この自然描写はただちに詩「アルブレヒト・デューラーに」を思い起こさせる。そこでも詩人は森に分け入り、命を持った植物や木々を感じるからだ。亡命以後の陰鬱な「森」と「デューラーの森」とが地続きになっていることに議論の余地はないだろう。ここでことさらに「森」を強調するのには理由がある。ジャン・ゴードンも言うように<sup>27</sup>、この詩で重要なのはあくまで森の主題であり、題名で提示される「デューラー」のテーマは、「森」によって限定されていることを確認しておきたいからだ。

ユゴーに限らずロマン主義の作家たちが「デューラー」すなわち、ドイツの画家アルブレヒト・デューラー(1471-1528)を賞賛したことはよく知られているが、そのデューラー観は銅版画「メランコリア」に多くを負っていた。ネルヴァルも詩「廃嫡者<sup>28</sup>」のなかでこの版画を暗示する表現を用いており、「メランコリア」のイメージは、絵画的で憂鬱な詩世界を補完するのに大きく貢献している。だがユゴーの詩「アルブレヒト・デューラーに」においては、むしろ「森」の主題が際立ち、デューラーの何らかの作品を指示しようとする意図は全く感じられない。「デューラー」がこの詩にとって決定的に重要であるのはもちろんとしても、その重要性は絵画的イメージとは別の側面にあると考えられる。詩を読んでいこう。

年経た森のなか、榛の木の黒い梢から  
白樺の白い幹まで樹液がなみなみと流れるところ、  
幾度となく、そうでしょう？ 木々の間を  
青ざめ、おびえて、後ろを見ることさえできず  
あなたは急いだことがあったのだ、ふるえて、ひきつった足取りで、  
おお我が師アルブレヒト・デューラーよ、おお物思う老画家よ<sup>29</sup>！

詩の冒頭の森は、まだデューラーの森であると言い切ることはできない。

<sup>26</sup> *Les Misérables, Œuvres complètes*, t. XI, Le Club français du livre, 1969, p. 312.

<sup>27</sup> Jean Gaudon, « De Dürer à Piranèse », *Le Temps de la contemplation*, p. 77.

<sup>28</sup> Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères*, Gallimard, « Poésie », 2005, p. 29.

<sup>29</sup> « A Albert Durer », p. 178.

「樹液がなみなみと流れ」ている「榛の木」や「白樺」の描写は現実的で写実性をとどめており、いわばその森は詩人や我々にとっての森でもあるからだ。そしてこの森には色彩がない。木々の「黒」と「白」との単純な対照が森の静寂と陰鬱さを喚起する。「年経た森」や「老画家」といった語も、詩から色彩を奪う効果を与えていると言えるだろう。森は白と黒との世界に還元され、白黒二元論式の簡素さからくる根源的な力強さを付与される。画面の色彩が単調であるからこそ、我々は木々の内側が「樹液」に満ちるのを感じ、視線はその奥を求めざるをえない。現実の森が現実の奥行きのまま我々に迫ってくるのだ。さらに、「年経た森」は、デューラーにとっての古い森を意味すると同時に、詩人や我々にとっての「古さ」をも暗示するものであることに留意したい。古い森がはらむ時間的空間的深さが、冒頭で余すところなく提示されるのである。

分かるとも、畏敬するあなたの絵の前に立てば、  
暗い木立のなか幻影にみちたあなたの眼は  
闇におおわれたものどもをはっきりと見ていたのだと、  
ひづめのある指をした牧神や緑の目をした森の神、  
あなたが瞑想にふける洞穴を花で飾る牧羊神、  
そして木の葉を茂らせた手をもつ古き森の精を<sup>30</sup>。

第二詩節では、冒頭部と対照的に、はっきりした「幻影」の世界が提示される。先ほどのような森の深さがここにはなく、むしろ絵画的性が支配的である。「あなたの絵の前に立てば」という言葉は、幻想と現実との境界を明瞭に指し示すと同時に、老画家デューラーと詩人との時間的隔たりをも暗に確認するものだ。「年経た森」の普遍的イメージから出発した我々は、ここで「幻影」のもっとも紋切り型のイメージに立ち会わされる。つまりはじめの二つの詩節において、現実の森の深みとデューラーの絵画的森との両極端を往来するのである。詩のこのような足取りに、先に分析した詩「過去」との類似性を見ることは容易だろう。そこでは過去と現実との行き来が、詩人を徐々に「ルイ十三世時代」へと引き入れていった。そしてこの詩においても、現実と絵画とが答えあう形で、詩人は少しずつデューラーの「年経た森」を我が物としてゆく。

次の第三詩節では詩人の思い描くデューラーの幻想が展開されるが、この描写もまた極めて視覚的であり、その意味では、第二詩節との連続性は明

<sup>30</sup> « A Albert Durer », p. 178.

らかだ。ただしこの節には、前節のような作り物めいたところがない。すでに言及したように、第二詩節の特徴はその絵画的である。描写が絵画的であるということは、対象と詩の主体とが常に一定の距離を保つことを意味する。では第三詩節の描写はどうであろうか。幻想の世界を保証するのは、詩の冒頭で提示されたような、森自体の物質的な厚みである。

クレソンは水を飲む。水は流れてゆく。傾斜に生えるとねりこは、  
恐ろしい藪や、這い回る木苺のしたで  
節くれだった黒い足をゆっくりとちぢめる。  
白鳥の首をした花々は湖水を鏡にして姿を映す<sup>31</sup>。

植物は動物であるかのように描写される。しかし、それらはいくまでも「とねりこ」であり「花々」だ。我々は不意に「白鳥」を幻視して驚くのではなく、花の茎が描き出す曲線の奇妙さに驚嘆する。もし木が「とねりこ」でなければ、「黒い足」が縮むように感じることもなかったに違いない。この四行を浸す幻想的雰囲気は、幻想を膨張させる方向に働くのではなく、むしろ幻想によって縁取られた植物そのものに我々の目を向けさせる。幻想を迂回することで一切の夾雑物は植物から取り払われ、その物質的側面が鋭くえぐりだされていると言えるだろう。デューラーの主題の奥底から生のままの森が迫り出してくる。

通り過ぎる者があってそれを眠りから覚ませば、  
鱗のはえたのどをもつあまたの怪物が  
指の間に樹木の太い節を握り締め  
薄暗い洞穴の奥から輝く目をその者のうえに据付ける<sup>32</sup>。

森のなかをさまようのは、ここではデューラーすなわち「あなた」(tu)ではないことに注意すべきである。「通り過ぎる」のは、漠然と指示された人間(vous)であり、普遍的な森のイメージがますます重要性を帯びてくる。「あまたの怪物」はたしかに幻想的視覚の産物であるが、ここまで詩を読み進めてきた我々をとらえるのはただの幻影ではない。樹皮がその荒い肌触りを伝えるように、「鱗のはえたのど」がいかなるものか我々は無意識のうちに体感する。「怪物」に握り締められることで「木の太い節」が存在するのではなく、「木の太い節」を握り締めることで「怪物」が存在するのだ。したが

<sup>31</sup> « A Albert Durer », p. 178.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 178.

って次の二行の意味は驚くほど明快である。

おお植物よ！ おまえは精神であり、物質であり、力だ！  
硬い皮膚や生きた樹皮に覆われているのだ<sup>33</sup>！

もちろん本来であれば、「生きた」皮膚や「硬い」樹皮とすべきところであろう。ここでは動物と植物との意図的な入れ替えが行われている。重要なものはや形態ではなく、「物質」としての实在感そのものなのだ。そこから「精神」も「力」も生まれ出てくる。次に第四詩節を読んでみよう。

森をさまようとき、私もまたあなたと同じように  
師よ、かつて恐怖が心に忍び込まなかったためしはなく、  
草がふるえ、風に揺られるあらゆる枝々に  
漠とした思考の垂れ下がるのを見なかったことはない<sup>34</sup>。

枝に垂れ下がる「漠とした思考」の幻想的雰囲気を保ちながらも、ここではっきりと詩人にとっての「森」が提示される。第一詩節で示された現実的森は第二詩節で絵画的な紋切り型のイメージに取って代われ、さらにそのあからさまな絵画性が第三詩節で森の物質的な重量に置き換えられてゆく道筋は、これまで分析してきたとおりだ。しかしどの詩節においても、多かれ少なかれ、一貫してデューラーの幻想が二重写しになっていた。先ほども述べたように、「鱗のはえたのどをもつあまたの怪物」に沈殿する絵画性を疑うことはできないだろう。しかし、この第四詩節でデューラーの森から抜け出すにいたって、詩人はかつてないほどはっきりと絵画的描写をしりぞけてしまう。もはや詩人の関心は森の絵画的側面や、あるいは現実的物質的側面にとどまることをしない。

私も感じたことがある、ひそかな炎に熱せられる私  
この私と同じように脈動し、魂をもって生き  
笑い、そして闇のなかで声をひそめ言葉を交わす、  
森に満ち満ちた途方もない樫の木たちを<sup>35</sup>。

木々が「私と同じように脈動」するのを「感じ」ること。ここにあるのは、

---

<sup>33</sup> « A Albert Durer », p. 178.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 178.

詩人と森との深い交感のイメージである。詩人はひたすら森の音に耳を澄ましていないに違いない。それでなければ木々の「声をひそめ」た「言葉」を聞くことはできないだろう。このさりげない聴覚的描写は詩の内省的雰囲気強調する。ここでの「私」は「ひそかな炎に熱せられる」いわばむき出しの存在であり、「私と同じように」「魂をもって生き」る木々との交感詩空間の密度をいやがうえにも増している。「檜の木たち」が「森に満ち」という本来奇怪であるはずのイメージは、ここでは詩の高密度な内面性とぴたりと一致して、いささかの不自然さもなく空間を満たしてゆくのである。

この詩において特定の絵画的イメージが示されない事実は既に述べたとおりだ。特定のイメージが用いられないゆえに、デューラーの世界とその森とは普遍化され、詩人の現在の森へ直に接続する。この詩が内包するのは、デューラーにとっての「年経た森」だけではない。そこには詩人や我々にとっての古き森も存在するのであり、その時間はデューラーの森を突き抜けて太古の森へとどここうとする。詩の前半における幻想的森への接近は、「デューラー」という過去への遡行に他ならないだろう。「我が師」デューラーに近づこうとする試みが、詩人の現在の森からデューラーの過去の森へという時間的普遍化に裏付けられるところにこの詩の眼目がある。この作品において提示されるのは、デューラーの森と詩人の森との単純な溶け合いにとどまらない。詩を規定するのは、両者の森を超えた、さらに広大な時間をはらんだ「森」である。その森は記憶以前の記憶を示唆し、人間的時間から詩人を解放する。詩人と木々との交感を可能にするのは、森における時間の無限の広がりなのであり、その交感のイメージは、固定された現在の時間からの詩人の脱出を暗示するのである。

では、詩「雌牛」における時間はどのようなものであろうか。まず詩の内容を一言で要約するなら、これは一匹の雌牛の泰然自若とした美しい姿を通じて自然の豊かさを讃えた作品である。

自然それはこの雌牛のようなもの！ ありとある被造物を匿うもの！  
おお万物の母よ！ 寛大なる自然よ<sup>36</sup>！

最後の詩節はこのような詠嘆から始まり、一番終わりの詩句で自然と神とが結びつけられる。したがって、詩人の意図するところという観点からすれば、最終詩節がもっとも重要と言えよう。しかし、「冒頭部がとりわけ

---

<sup>36</sup> « La Vache », p. 184.



驚嘆すべきものである<sup>37</sup>」とフェルナン・グレッグも述べているように、この詩の要はむしろ第一詩節にあるのではないか。詩の始まりを見てみよう。

白壁の農家の前、真昼どき、ときおり  
老人がひとりやってきてぬくもった敷居に腰をおろすところ<sup>38</sup>

詩人は、目の前にあるただひとつの固定した情景を描こうとしている訳ではないだろう。ここでの時間はある限定された時間ではない。「ときおり」という語によって喚起されるように、「老人がひとりやってきて」の動詞の現在形(vient)が指示するのは習慣的動作であり、提示されるのは過去から現在を貫いて未来にいたる、漠とした、しかし広々とした時間である。このとき詩は、何ものにもでもなりうる可能性をはらんでいると言うべきだろう。広がりとは多様性でもあるからだ。一方で、「真昼どき」が示す時間的・空間的中心への意識が、詩の世界を統べている点にも注意したい。際限なく拡大してゆこうとする時間のあらゆる位相は、ひとつの明確な手がかりと秩序とによってならされ、普遍化されている。

「ぬくもった敷居」は、もちろん、「真昼どき」の陽光にそれが温められているさまを示唆している。限りなく地面に近いところに腰を下ろしながら、「老人」は天上から与えられた温かさを感じることができる。時間的広がりに加えて、この箇所では大地から空に至るまでの明らかな空間的広がりも暗示されるのだ。こうして全形を捉えきれないほどの広がりを付与された詩空間には、余人の介入を許さないような作りこまれた窮屈さがどこにもない。むしろそれは、これから詩が形作られていくという混沌の段階なのであり、人の手を経っていない清新な空間である。「白壁」はこの雰囲気と正確に指示していると言えるだろう。

たくさんの雌鳥たちが赤い鶏冠を陽気にまぜあわすところ、  
眠りの番をするマスチフたちが小屋のなかで、  
目覚めの番をする雄鶏の歌、日の光に照り輝く  
釉をかけたような美しい雄鶏の歌に聴き入るところ<sup>39</sup>

空間は「赤い鶏冠」や「雄鶏の歌」によって少しずつにぎやかさを増してくる。ここでもやはり動詞は現在形であり、「農家」での普遍的な時間の流

<sup>37</sup> Fernand Gregh, *Victor Hugo, sa vie - son œuvre*, Flammarion, 1954, p. 197.

<sup>38</sup> « La Vache », p. 183.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

れを指し示すことに変わりはない。しかし「眠りの番」や「目覚めの番」といった夜と朝とを象徴する語が、ぼんやりと日々の時間の輪郭を浮かび上がらせる。冒頭「真昼どき」によって統べられ、平均化された時間は、この朝と夜との象徴によってさらに凝縮させられる。我々は漠とした時間の広がりを経て詩の内部に導かれたあと、農家における一日という時間の円環性のなかに取り込まれるのだ。ここにあるのは、毎日が同じように完結するという安定と平穏とへの予感であり、我々は「釉をかけたような美しい雄鶏」の祝祭的雰囲気の前場に立ち会うと同時に、まだ存在しないあるいはかつて存在したかもしれない時間のなかに身を置くことになる。そしてその普遍的時間は円環性という型に収まるとともに詩の背景のなかへ沈み込み、「雌牛」の登場を完璧に準備する。

そこに、さきほど一頭の雌牛が止められていた。  
きわめて美しく、大きな体をした、白いぶちのある赤毛で、  
幼い小鹿たちをつれた雌鹿のように穏やかな牛<sup>40</sup>

空間と時間の安定性の奥から「雌牛」の姿が浮かび上がってくる。「さきほど」までそこにいたという雌牛に与えられる動詞は半過去であり、詩人や我々と同じ水準の時間には立っていないことに注意しなければならない。「雌牛」の存在は、「白壁の農家」の穏やかなしかし単調なリズムとの時間的ずれによって特徴づけられる。それは詩的空間の安定性や不変性と対置されることで、より生き生きとした印象を与えていると言うべきだろう。しかしそれは決して生身の存在感ではない。雌牛によって具現化される豊饒の空間は、過去すなわち記憶の中の時間に位置づけられるのであり、その明るい生命感の遠いこだまとして我々のもとに響いてくる。ここに、詩の冒頭でも確認したような時間の多層性を見ることは難しくないだろう。現在に身をおく詩人と、かつてそこにいた「美しい」雌牛とは、時間の隔たりを超えて応えあう。今もかわらず景色のなかにある「釉をかけたような美しい雄鶏」の祝祭的性質が、かつての雌牛のそれと正確に呼応するからだ。現在と過去とに代表される時間は、豊饒の空間のなかに重なり合い、もつれ合いながら詩世界を形づくってゆく。

雌牛の腹の下には子供たちの元気な一団がいる、  
大理石のような歯をして、髪はやぶのようにぼさぼさ、

<sup>40</sup> « La Vache », p. 184.

はつらつとして、古壁よりもすすけた顔をした子供たち<sup>41</sup>

詩的空間は「子供たち」によってさらに充実してくる。「子供たち」それ自体の想起させる晴れやかな雰囲気もさることながら、「元気な」や「はつらつとして」といった語は、雌牛の喚起するみずみずしく豊かなイメージと直接的に対応する。「大理石のような」や「やぶのように」においても、自然の活力が子供たちの生命力を裏打ちしている。「古壁よりもすすけた顔をした」という表現にも注目すべきだろう。「古壁」が大地の活力のイメージを「子供たち」に与えると同時に、「すすけた顔」が詩のユーモラスで無邪気な雰囲気を強調する。「雌鳥」や「雌牛」そして「子供たち」の充溢した生命感のなかにあり、ともすれば猥雑な印象をも与えかねないこの詩が、一貫して澄み切った調子を保っているのはなぜだろうか。冒頭の「白壁」の効果など理由はさまざま挙げることができるだろうが、ひとつには、この「古壁よりもすすけた顔」によって補強される詩的空間の無邪気さ、あるいは純粹さがあるからであろう。それゆえにこの詩の幸福は、子どもたちの登場と正確に比例するようだ。

子供たちは、さわがしく、みんな一緒に大声で、ほかの子たちを呼ぶ  
するとまだほんとに小さな子供たちが、ふるえながら急いでやってくる<sup>42</sup>

子どもたちは雌牛の乳をむさばるように飲む。だがこの牛はびくともしない。第一詩節は次のように締めくくられる。

豊かな宝に満ち、やさしく力強い雌牛は  
豹よりもはっきりと陰影のついたその美しい腹を  
子供たちの手にふれられて、時折かすかにふるわせながら  
ぼんやりと、どこかを眺めるでもなく眺めていた<sup>43</sup>。

はじめ静穏で単調な時間の流れと対置される形で現れ出た雌牛が、ここでは、その生き生きとした様子を保ったまま、明白な安定性を付与されている。雌牛は、時間のずれによって逆説的に強調される生命感と、悠久の時間から湧き出す安定感との結合によって描かれていると言えるだろう。この詩は、自然のゆるぎない恵みをその安定した時間性によって保証する一方、漠たる

<sup>41</sup> « La Vache », p. 184.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 184.

空間から徐々に詩の焦点が結ばれていくことによって、硬直化しない生きた自然を現出するのである。

先ほどもふれたように、この詩の基調をなすのは、透明性と生命力との二重性だ。動物たちの明るい描写によって生命感が生み出されると同時に、その時間設定が過去におかれることで、美しい「雌牛」は記憶のなかで純化される。繰り返しになるが、詩人は現在目の前にある光景を描写するのではない。詩「アルプレヒト・デューラーに」におけるのと同じく、詩人は、空間と絡み合う現在の時間を離れることで、時間と空間との普遍化の奥にある、生命の本質に到達しようとするのである。

### おわりに

本稿では『内面の声』所収の四つの詩を取り上げながら、自然という主題のなかで時間と空間とがいかに連動しあい、詩的空間の生成に関わっているかを分析してきた。ユゴーにおける時間は、何よりもまず空間の追及から始まる。空間は、第一義的には現在性の場であろう。詩における空間は、その詩にとっての現在に他ならないからだ。しかしユゴーの詩において、自然空間は単純な現在性を超越し、重層的時間を暗示する。その装置のひとつとして廃墟が用いられるさまも、本稿で分析してきたとおりだ。風景描写によって空間を踏破するのと同じ足取りで、詩人は、空間と重なり合った時間の奥深くへと入ってゆく。詩人が現在という固定的時間から距離をおいていく過程は、詩の時間が抽象性を離れる過程と軌を一にし、それゆえ時間はきわめて身体的に感受されるのである。したがって、この詩集で歌われる自然は決して単なる詩的感傷の場ではない。それは時間的空間的拡大化および普遍化に裏づけられたユゴー的力学の場なのであり、詩人が歴史を我が物とするその起点となる空間なのである。