

ユゴーにおける「自然」について

自然感情の一般に乏しいとされるフランス文学の中で、ロマン主義時代はおそらく自然がもっとも大きい位置を占めた時期であろう。ロマン派の詩人達はたえず自然を眺めその問題をとりあげた。この限りなく広い大空、そこに輝く星や月は一体なにだろう？ せせらぐ小川、さやぐ木々、飛び去る小鳥は人間に何を語っているのだろうか？ つまり自然とは人間にとって一体なにものなのか？ 現実の社会に疲れた者を温かく迎える親しい友なのか、それとも小さい人間の存在など打ちくだく非情なおそろしい敵なのか？ 彼等、ロマン派の詩人達は、自然に関心を寄せる点では共通であったけれども、これらの間に対してはそれぞれ異った答を持っている。ではロマン派の首領ユゴーにおいてはどうか？ 自然を歌うということは彼の文学理論とどういう関係にあるのか？ そして実際にその作品の中でどのように扱われているか？ 彼の独創性はどこにあるのか。

大橋 寿美子

一 文学理論と自然

ロマン主義時代に自然が大きく取上げられたのにはいろいろな事情がある。まず文芸思潮の流れからみて、自然に対する感受性は十八世紀から徐々に養われていた。モルネやモンクロンが詳細に論じているように、自然に対する関心はルソーやサンビエールのみでなく、デイドロの絵画論でプレロマンティスム的な風景が論じられたり、モレルの庭園論で従来のフランス式庭園に対しより人工的でないイギリス式庭園が主張され、それが一般的好みとなるなど、幅広く準備されていたのである。荒涼とした景色、秋や夕暮、夜、月、廃墟、墓場といったテーマもすでに文学にあらわれていた。モンクロンが「プレロマンティスムはロマン派の抒情詩のあらゆるテーマを発明したが詩人を持たなかった」と要約しているように、自然はそれを歌いあげる詩人を持つ状態だったといえる。

一方、当時の社会事情も加わる。古来、現実の人間社会に不満が

ある時、自然の中に逃れる隠者は多い。ルソーにおいても、現実社会とその人為とを否定する時に対照的に理想的状态として自然が大きく描き出される。一九世紀前半は詩人達がそれぞれ自然に逃れ、求め、訴えるべきものを持つような「世紀病」の時代であったことも、彼等の自然愛好を説明する一つの事情であらう。

これらの一般的事情に加えて、ユゴーにおいては自然はその文学理論の中に組みこまれて、よりはっきりと中心的位置を与えられている。彼にとって、更に彼の主張するロマン主義文学にとって、自然とは詩の主題であり、媒体であり、模範である。

まず自然は詩の主題の一つであるということ。ユゴーは度々詩人を「ひびくこだま」と定義しているが、そのこだますべきもの音は人間と自然と政治の三つであり、逆に言えばこの三つが人間生活の全てを包含するものだとは彼は考える。「人間が声を持ち、自然が声を持つように、事件も同じく声を持つのである。詩人の使命は三つの教えを含むこれら三つの言葉を同一の歌のグループにまとめることだと私は考えてきた。つまり、最初の声は特に心にうったえかけるものであり、第二の声は魂に、第三の声は精神に語るものである。」「(内なる声」序文)。こうして詩が人間の全生活を歌うものである限り、自然は少くとも詩の主題の三分の一を占めることになる。

第二に、自然は主題であるのみならず、媒体的な役割を持つ。詩人が外界のこだまである一方、自然の方も詩人の感情、思考を想起させる働き、あたかもブルーストのレミニサンスのような想起作用を持つこだまである。彼が歌うのは「私達の周囲で傷つき枯れてい

く天地の万物、例えば、枯れていく花、流れ星、入り日、屋根のおちた教会、草の茂った道などが私達の心の中に漠然と、しばしば言い現わせないくらいに呼びおこす思いのこだまである。……つまりそれは虚栄に満ちた目標や希望、二十才の時の恋、三十才の恋、幸福の中の悲しい影」などについてである(「秋の葉」序文)。自分の感情を自然に託して歌い、また逆に自然を見て心の中の過去の感情を想起するという相互共感関係はリリスムの本質をなすものであり、ユゴー以前にもすでにラマルティースが先駆をなし、後にはボードレールの交感から、先に述べたブルーストにまで連なるものを持っている。

第三に自然はユゴーの主張する新らしい詩の模範である。彼によれば、古典文学はなるほど整然と美くしいが、それはヴェルサイユ宮の庭のようなものだ。いちいの木は円錐形に、月桂樹は円筒形に、オレンジの木は球形にときちんと刈りこまれ、実に優雅に矯正されてはいるが、この庭を新大陸の原始林の巨木に比較したらどうだろう？ 古典文学は人工の庭であり、慣習による美である。新らしい文学は手を入れない自然であり、束縛のない美しさである。「詩人の持つべき唯一の模範は自然であり、唯一の指導者は真実である」(「オード」、一八二六年版の序文)。こうして一切の人工人為と対立的におかれた自然を模範とする結果、新らしい詩は洗練されたサロンの狭い枠を超えたスケールの大きいものとなり、自然界が光と闇、美と醜、美と悪とを共に含んでいるように、新しい詩もその多様性をそっくり包含せねばならないことになる。

さて、自然についてこういう理論を持つユゴーは実際にその作品

の中でどのように自然を扱っているだろうか。

二 作品中の自然の種々相

ここでは詩作品を中心に自然の取扱いを調べてみたが、それは非常な多様性を示している。あるいは友として、あるいは敵として、又あるいは写実的に、又は幻想的に、又あるいは深刻に、又は軽くふざけた調子で描かれているのをみると、ユゴーの本当の自然観はどこにあるのか、この多様さはどう説明できるのかという疑問がある。まずその種々相を見よう。

(1) 絵画的描写

ユゴーが非常に視覚的な詩人であったことは今更述べるまでもなく、その自然描写がまず何より視覚的、絵画的であったことは当然であろう。その傾向を他の詩人達との対比においてよりはっきりさせるために、一例として月のテーマに限りてその描写を集めてみた。

月は湖、廃墟、秋などとともにロマン派作家の愛好したテーマであるが、これについてブルーストは面白いことを言っている。「月がかつては銀色であったが、シャトーブリアンとユゴーにおいて青くなり、ボードレーールとルコント・ド・リールにおいて再び黄色く金属的になった」(「失われた時を求めて」)。たしかに月の描写は移り変っている。しかしその変遷はブルーストの指摘する色のみではない。伝統にとらわれない表現の斬新さ、その描写の色と形の正確さ、その月が一篇の詩の中で占める位置と役割についての配慮など、どの点から見てもユゴーの月の描写には独自のものがある。

彼以前に月は一体何であったか？ それはダイアナであり、闇の女王であった。多くの点でユゴーの先駆をなし、特にその自然感情が云々されるラマルティエヌにおいてすら未だにそうである。

Et le char vaporeux de la reine des ombres

Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

(L'isolement)

自然のみを模範とすることは当然こういう慣習的な表現を否定する。ここにユゴーがそれらの使い古された比喻を軽く皮肉っている文をひいておこう。「月が出ていた。私は月に祈りを捧げたが、その中でヴェルギリウスからルミエールに至るまで、月について語ったあらゆる詩人達をおそろしくごっちゃまぜにしまった。私は月を『青白い飛脚』と呼んだり、『夜の女王』と呼んだりした。そして私は平気で『ダイアナはアポロの妹だ』と思っていますと誓って、少しばかり私を照らして下さいとお祈りした。こうして古典的儀礼に従って月が自分に好意を持ってくれるように仕立てたあげく、元氣よくライン河の方へ歩き出した」(「ライン河」26)。

では闇の女王でなくなった月はユゴーにおいてどう表現されるか？ 彼には一定のきまった表現はない。比喻だけに限ってとり出してみてもその多様さと斬新さに驚くばかりである。「眠るボアズ」の中の三日月を「星の畑の中の金の鎌」と言ったのはあまりにも有名であるが、その他にも、

Dis, tu n'as donc jamais attaché ta prunelle,

Sur la profondeur morne, obscure et solennelle,

A l'heure où le croissant reluit,

Où l'on voit s'arrondir sur des mers remuées
Ce fer d'or qu'a laissé tomber dans les nuées

Le sombre cheval de la nuit.

(La légende des siècles, 40, 4)

La lune à l'horizon montait, hosie énorme ;

Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscure,

Je lui dis : Courbe-toi. Dieu lui-même officie,

Et voici l'élévation.

(Les contemplations, 6, 20)

... là, au-dessous de ce tas de nuages bas, filandreux,
barbouillés et sales, où la lune est tout écrasée et ré-
pandue comme un jaune d'œuf dont la coquille est
cassée.

(Noire-Dame de Paris)

こうして月はユゴーにとって「死体の冷たい顔」「焰の仮面」「大
空の亡霊」「輝く小鳥」「天の船」「殻の割れた卵の黄味」「それ
が波間に反射するのは軽業師の手の中では丸の玉だ」「神様の
金の指輪の半分」「目に見えぬ妖精が押している輝かしい円盤」「
小さい湖の中の小舟」「夜の黒い馬の蹄鉄」「極のような島を照ら
す燈明」「切られた首」「大きい聖体パン」等々と限りなく豊かに独

創的に表現されることとなる。前にも後にも類のないこの豊富さと
新奇なものであることが、ここに集めた例がほぼ全て視覚的描写で
あって、プロロマンティスムからシャトーブリアンに至るまでいつ
も見られた月につきものの感傷的な雰囲気は全くないことに注目し
ておかねばならない。月は自然界の万物の中の一例にすぎないが、
その一例のみを見てもユゴーの自然の取扱いが何よりもまず視覚的絵
画的であることがわかる。

しかし自然の視覚的描写を行ったのはユゴーばかりではない。ボ
ーデレールが言っているようにそれは「文学と美術とが互いに接近
しあい、いわば溶け合おうとしていた時」なのであって、絵画的に
自然を扱うのはユゴーのみではなかった筈である。とすると同じ視
覚的扱いの中で更にユゴーの特徴はどこにあるのか？ 前にひいた
ブルーストの文ではユゴーの月は青いことになっていったが、決して
いつもそうではない。ある時は白く、赤く、青白く、黄金色である
かと思うと、つぎれた卵の黄味の色であり、血の色、焰の色、オー
レンジ色とさまざまであり、明確に色を指定してある。形についても
同様で、月が横切ってゆく雲のさけ目まで「三角形」とはごきり書
いてある。これをシャトーブリアンやラマルティエヌの描写に比
べてどうか？ シャトーブリアンの一つの例。

La lune était au plus haut point du ciel : on voyait ça
et là, dans de grands intervalles épurés, scintiller mille
étoiles... La scène sur la terre n'était pas moins ra-
visante: le jour céruléen et velouté de la lune flottait
silencieusement sur la cime des forêts, et, descendant

dans les intervalles des arbres, poussait des gerbes de
lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes
ténèbes.

(Essai sur les révolutions. Nuit chez les sauvages
de l'Amérique)

澄みわたった印象を与え、かなり詳しく描いてあるようであり、
はつきりした形はない。「ヘルナルダンの色彩とルソーのエゴティ
スムに、シャトーブリアンは時間と空間のノスタルジーを加えた」
とモンクロンは評しているが、つまり彼が自然描写を行なっても究
極的に表現したのは雰囲気そのものである。つぎに、ラマルティ
ースの例は先ほどあげたが、彼の自然描写はむしろ視覚性を消すよう
なものである。ここでは全てが夕闇や霧などによってぼんやりと
つみこまれている。自然を描いたものとしてまず頭に浮ぶ「湖」で
さえ、湖と岩と森のあるのがわかるのみで、何ら具体的な明確な姿
の自然描写がなされているわけではない。

わずかな例しかあげられないが、これだけでもユゴーの自然描写
の特異性は充分にあらわれる。同じ月のある風景を前にして、シャ
トーブリアンは神の被創造物を感じ、ラマルティースは自分の心と
の調和を思い、ユゴーは外界そのものを視る。ただし、彼の外界は
必ずしも現実そのままではないし、レアリズム的な詳細な描写とは
異なっている。それはしばしば妖精か怪物がひそんでいるような、
怪奇な歪められた外界となっている。「真実のみを唯一の指導者と
する」はずの彼において、自然描写がこうした怪奇な印象を与える
ことがあるのはより深い自然観そのものによるのではなからうか。

(2) 神秘的汎神論

事実、ユゴーの自然描写は視覚的であり、絵画的であるとして
も、その絵は写実派のそれではない。彼が尊敬した画家は十五世紀
末から十六世紀にかけてのドイツの画家、アルブレヒト・デューラ
ーであった。もっともユゴーがとりあげたのはデューラーの中、自
分の好みに合う一面だけであって、この画家を正しく理解してい
るとは言えないかもしれない。しかしいずれにせよ次の詩はデューラ
ーにことよせてユゴーが自分の好む自然描写を述べているものであ
る。

Une forêt pour toi, c'est un monde hideux.

Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux.

Là se penchent rêveurs les vieux pins, les grands ormes

Dont les rameaux tordus font cent ceudes difformes,

Et dans ce groupe sombre agité par le vent

Rien n'est tout à fait mort ni tout à fait vivant.

Le cresson boit, l'eau court; les frères sur les pentes,

Sous la broussaille horrible et les ronces grimpantes,

Contractent lentement leurs pieds noueux et noirs.

Les fleurs au cou de cygne ont les laes pour miroirs,

Et sur vous qui passez et l'avez réveillée,

Mainte chimère à la gorge écaillée,

D'un arbre entre ses doigts serrant les larges nœuds,

Du fond d'un antre obscur fixe un œil lumineux.

(Les voix intérieures, 10)

ここでは木々も草も水もすべて人間と同じような生命を持ち、今にもあやしく動き出しそうである。こういう自然描写はデューラーにことよせた場合のみではない。ごく初期の「オードとバラード」(一八二六年)、「東方詩集」(一八二九年)にはまだ少ないが、三十年頃からは自然を単に無生物として描くのがむしろ少ないくらいに自然の擬人化は普通のこととなっている。

これは単なる技巧としての詩的表現にすぎないのか？ たしかに、無生物や抽象観念を人間のように扱う擬人法は中世の寓意文学の基礎をなすものであったし、その後もそれほど体系的にはなくとも、古典主義文学においてもロマン主義文学においても、常に詩的表現として好まれてきている。そしてそれが伝統的技巧であるにもかかわらず、なぜかユゴーもこれを排斥することなく、ごく初期から抽象観念を擬人化することは度々行なっている。だからユゴーにおいても自然界の事物の擬人化は最初はより詩的に生き生きと表現する手段として用いられていたにすぎなかった。しかしやがて自然の万物が生きているという考えは彼にとって真実になってしまう。自然と人間と神とを包含する壮大な哲学体系に発展するわけだが、最初の哲学詩は早くも「秋の葉」の中の「山の上で聞こえること」(一八二九年七月)にあらわれ、その後「静観詩集」、「諸世紀の伝説」の頃、主に一八五三年から六〇年の間にくりかえし度々とりあげられている。ではその内容はどのようなものか？ 特に自然と神と人間との関係はどうなっているのか？ あちこちに断片的に述べられて

いる彼の自然論をまとめてみよう。

詩集(一八五四年)が集約しているように、自然界の万物は生命を持ち、感じ、考え、魂を持っている。

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route;
Que, de l'astre au ciron, l'immensité s'écoute;
Que tout a conscience en la création;
Et l'oreille pourrait avoir sa vision,
Car les choses et l'être ont un grand dialogue. ...
Tout, comme toi, gémis, ou chante comme moi;
Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle? Ecoute bien. C'est que vents, ondes,
flammes,
Arbres, roseaux, rochers, tout vit!
Tout est plein d'âmes.
そしてこの魂とは神である。

Tous les êtres sont Dieu, tous les flots sont la mer.
(Dieu, L'ange)
Dieu, Dieu, Dieu! L'âme unique est dans tout et traverse
L'âme individuelle, en chaque être diverse.
(ibid.)

汎神論の教義は古代からスピノザをへて十九世紀のヘーゲル、シェンハワー、ハルトマンにまで連なるものであり、その内容も細部ではまちまちであるが、宇宙自然を神と同一視するという基本線は

一致しており、この意味でユゴーも汎神論者といえる。この点、ユゴーは自然を神の被創造物とみるキリスト教の立場から大きく離れている。汎神論では自然が神そのものになるのであって、キリスト教からは異教として激しく排斥されるのであるから。

だがユゴーの自然は汎神論的であるばかりではない。自然界の万物は生きているのみならず、石から神に至るまで一つの鎖でつながっており、その間に階級があるのだと彼は考える。つまり、石も動植物も同じ一つの魂によって生命を与えられているのであるから、各存在の間に本質的な性格の差はないが、完成度の差違がある。ただしその階級は絶対的ではなく、「輪廻」によって魂はある存在から他の存在へと移ることができ、石から植物へ、植物から動物へ、つぎに人間へ、そして遂には神へ達する、というのである。「存在は絶えず、なめらかに、不調和なしに修正され、変化していく。それはある領域から他の領域へと静かに調和を保ちつつ移る。石に始り、人間が真中で、最後には神にまで登っている鎖があるが、その鎖の輪の一つすらこわすことなしに、植物は動物へと変化するのである」(旅行、フランスとベルギー、一八三七年)。

自然の「諸存在の階級」という考えからの当然の帰結として、自然の「統一性」という主張があらわれ、さらにボードレー流の「交感」に連なっていく。この「統一性」とは最初は鷹がひばりを追いまわすように小鳥の鷹が蠅を追う、といった多分に視覚的外形的な類似に根ざすものだが、後にはより内面的になり、共通の神秘な一つの魂が全ての物を生かしていることによる「統一」となる。

さてユゴーのこういう自然観の源流はどこにあるのか？ これが

彼の独創的なものでなく、当時かなり広まっていたらしい一種の神秘思想に負うことが大きいのは確かである。

一つの魂が他のものへ生れ変わる「輪廻」の考えは、古来インドにもあるし、西洋世界ではエジプトにあったのをピタゴラスがギリシヤにもたらしたという。だがキリスト教からは否定されるこの「輪廻」説が近代に再びあらわれはじめたのは、スイスの博物学者、シャル・ボネ(一七二〇—一七九三)においてであるらしい。心理論においてはコンディヤック的であったボネは、自然論においては前世、哲学的輪廻などの考えを出した。そして十九世紀になってから、ボネの崇拜者達、ジャック・ド・リール、ノディエ等がそれぞれ詩やコントで「輪廻」論を述べている。そして更に、博物学から出たこの「輪廻」説は、バルザックが四十二年の序で指摘しているように、スウェーデンボルグ等の「コレスボンダンス」と結合して広く拡げていたのである。考古学者、社会学者、詩人などと立場は異なるが、ブッシュ・ド・ペルト(「天地創造」一八三八—四一年)、フリーエ(「宇宙統一論」一八四一年)、ルルー(「人類」一八四〇年)、エヌカン(「宗教」一八五四年)、ジャン・レイノー(「地と空」一八五年)、ワイル(「天地創建の神秘」一八五五年)などが自然の問題に目を向け、多少の相違はあってもいずれも魂の生れ変りを信じていたというから、いかにユゴーが自分の獨創性を主張しようとも、一方で外界の「ひびくこだま」であらうとした彼がこれらのかなり拡まっていた神秘的自然観から全く影響を受けなかったとは考えられないのである。

事実、神秘的汎神論、そこから派生する宇宙の統一感、輪廻、そ

して事物間のコレスボンダンスという考えはユゴーのみならず、同代の詩人達にしばしば見られるものである。まずシャトーブリアンはどうか？ 彼はあくまでもキリスト教の枠内に止まり、古代人の汎神論的自然宗教を厳しく批判しているが、それでも「人間には自然の風景と通じあう本能があり」、「森は人間にとって今なおおそろしい神性を保っている」（「キリスト教の精髓」）として、自然の生命感と神性を否定しきれない。ラマルティヌにいたってはユゴーとの一致はほぼ全面的といえるほどである。彼の「谷」（一八一九年）は先にひいたユゴーの「闇の口」より三十五年も前に、自然界を神の世界のこだまと解し、神秘的ビタゴリスムへと誘いかけている。それに一般にユゴーのものとして知られている「諸存在の階級」という表現も、実はラマルティヌが「天使の失墜」の中ですでに用いている。ただし彼においては、石が木になったり、木が人になったりする輪廻観はなく、自然は不変の存在であり、この考えが彼の自然描写を穏やかな平和なものにしていると考えられる。更にネルヴァルにおいては問題はよりすっきりと整理され、明確に、深められた形であられる。「万物は生き、万物は動き、万物は交感する。私自身から、又、他のものから発した磁気が障害なく被創造物の無限の鎖を通していく。それは世界を覆う透明な網であり、その糸は近いものから又近いものへと植物から神まで通じている」（「オレリア」一八五四年）。

これらの作家達のこのような自然観をユゴーが読んでいたのは容易に想像されるし、彼がそこからなんらかの影響を受けたのは当然であろう。ただし、彼の神秘的汎神論的自然観のこの部分が誰か

ら、そしていつから借用されたかを明らかにするのは非常に微妙で困難な問題である。ここではただ、彼の奇妙な自然観が決して彼だけの独創的なものでも孤立したものでもなく、十八世紀の博物学的思考と神秘哲学の結合から生れたものであり、当時かなり広まっていた一種の流行でさえあったことを認めるにとどめる。

(3) 空想的戯れ

ユゴーの自然の扱い方には、以上述べた視覚的絵画的なもの、神秘的汎神論を述べた哲学的なもの、その他にも一つ異なった傾向のものがある。それは非常に明るく軽く童話的な筆致で自然描写をなすものであって、「静観詩集」にあらわれはじめ、晩年の「街と森の歌」では主調となる。その一例。

Il n'est pas de lac ni d'île
Qui ne nous prenne au gliau,
Qui n'improvise une idylle,
Ou qui ne chante un duo,
...
De la source, sa cuvette,
La fleur, faisant son miroir,
Dit bonjour, à la fauvette,
Et dit au hibou: bonsoir.

...
L'hiver toussé, vieux phthisique,
Et s'en va; la brume foud,
Les vagues font la musique

Des vers que les arbres font.

(Les contemplations, A Granville.)

ここでもやはり自然の事物は生命を与えられ擬人化されているものの、それは前の哲学詩の真剣さとは全く異質のものであり、その生命には何ら真実らしさが与えられず、軽やかな空想の戯れにすぎない。この傾向はどこから来たのか？「ユゴーのエスプリ」の著者ロシニエは、この種の戯れはユゴーの想像力の性質に非常に適したものであるとして、全てを想像力そのものに帰してしまっている。草木を生かし愛を語らせるのがユゴー好みの戯れなのは事実としても、やはり彼の内的傾向のみではなく、当時の文芸思潮との関連において把握せねばならないのではなからうか。

「静観詩集」の出版は一八五六年、「街と森の歌」は一八六五年であるから、年代的にみればいわゆるロマン主義時代は終った筈である。オギュスト・コントの「実証哲学講義」は一八三一年から四二年まで、ルナンの「科学の将来」は四八年に執筆されて十九世紀後半の実証主義、科学的レアリズムの基礎がおかれているし、バルザックはすでに五十年に没、六十年代ともなるとそろそろゴンクール兄弟やゾラの活躍が始まる時期である。しかしその一方では三十年頃からのフンタジーへの好み依然在として一般に非常に強く残っている事実を見落すことはできない。なるほどファンタスティックの最初の波は一八三〇年頃、 Hoffman の影響によってであり、ゴーチエの Hoffman 論、ノディエやメリメの幻想的コントが書かれたのはその頃である。しかしこの波はすっかり消えてしまわない。新聞雑誌に掲載されたゴーチエの小品が「コント・ファンタスティック」

の名のもとにまとめられているが、そこに収められた十二篇のコントは継続的に一八三一年から五二年までにわたるものであり、掲載された雑誌も九種にわたっている。このことからファンタジーの好みはかなり広く長く続いたことを推察できよう。五十年代はこの傾向が再び力をもちかえしたかのである。ゴーチエの「七宝とカメオ」は一八五二年、ネルヴァルの「シルヴィ」、「オーレリア」、「シメル」は共に五三年、バンヴィルの「軽妙オード集」は五七年、と空想的ないし幻想的な作品が続いてあらわれている。こういう風潮の中でユゴーが空想的戯れの詩をも書き、それが好評に世に迎えられたのは不思議ではない。

この一般的風潮のみならず、より直接的影響関係がゴーチエとの間に指摘されている。前記の「七宝とカメオ」はその造形的美の追求を一般に強調されるが、ロマン派出身で、前に述べたように幻想的なコントを書き続けていた彼の、次のような童話的な詩がいくつも含まれていることにもっと目を向けねばならないのではなからうか。

Le nez rouge, la face blême

Sur un pupitre de glaçons,

L'hiver exécute son thème

Dans le quatuor des saisons.

(Emaux et camées, Fantaisies d'hiver)

その上、

Mars qui rit, malgré les averses,

Prépare en secret le printemps.

Pour les petites pâquerettes,

Sournoisement lorsque tout dort,

Il repasse des colerettes

Et cisele des boutons d'or.

La nature au lit se repose;

Lui, descend au jardin désert

Et lace les boutons de rose

Dans leur corset de velours vert.

(ibid. Premier sourire du printemps)

これらは前にあげたユゴーの「グランヴィルにて」他、一連の詩と全く同じ発想である。季節や月の擬人化はローマ以来の古典的な手法で特に目新しいものではないとしても、深遠な哲学詩から一転してこういう軽い自然描写を行なうことに、発表の時期の接近もあり、エルナニ以来の親しい友、ゴーチエからの影響をみるのは自然であろう。事実、「静観詩集」が出たその同じ年に「再静観詩集」というパロディの詩がジョゼフ・ヴァンヴィルによって書かれているが、その序文ですでにゴーチエのユゴーに対する影響が指摘されている。つまり、その類似は同時代の人にとってすぐ目につくほど明らかだったのである。

結　　び

以上、ユゴーの自然に関して、それが彼の文学論に占める位置、

次にその作品中の種々相、即ち、視覚的絵画的描写、神秘的汎神論、そして空想の戯れという三つの面のあることを見てきた。さて、これらの非常に相異なつた扱い方の間に矛盾はないのか？ 究極的には自然はユゴーにとって何だったのか。

ラマルティエヌにとっては自然は最上の友であり、失われた時を再び見出すことを可能にする親しい存在であった。しかしユゴーにとっては最後まで友か敵か不明である。ある時は自然は明るくやさしい。ある時は恐怖をもよおさせるすさまじい存在である。それはヴィニエにおけるように、友から非情な存在へとという自然観の変化によるものではない。なるほど、絵画的、神秘的、空想的という自然の扱い方はある程度時期的発展と一致している。しかし、絵画的傾向はユゴーの生涯を通じて常にみられるし、神秘的と空想的扱いも年代的には重なっている面が大きい。となると、自然の中の相反する様相をもそっくり受取るべきであつて、友または敵と一方のみに片付けるべきでないというのがユゴーの究極の自然観であろう。人間が謎であるように自然もまた謎である。「幻想と現実とを全て含めた」「多様性の中に統一を持つことがあらゆる完全な芸術の原則であり、この点で白然はかつてあつた最大の芸術家である」(ライン河)と彼は考える。

次にこういう自然観を持つユゴーの位置をみよう。ロマン派の首領、ユゴーにおいては、一見すべて目新らしく壮大なもののように思えるが、今みてきたように自然の扱い方についてその源流を求めていくと、決して彼は完全に独創的であつたわけではないことがわかる。最も独創的なのは視覚性である。想像力と視覚性の結合によ

ってあれほど独創的なイマージュを豊富に作り出し得た作家は彼の前にも後にもいないのだから。しかしその他の点では彼の真の役割は彼自身の言葉通り「ひびくこだま」であったとみななければならぬ。彼は自分の周囲の声をとらえてそれを「こだま」として世に返した。しかしそれはもとの音を弱くくりかえすだけの普通のこだまではない。逆に、音をより大きくひびかせる拡声器的こだまである。更にこうして周囲の声を自らの中に取り入れて一つにまとめ、自分の色彩を加え、より明確な個性的な形でうちだすことによって、彼は消極的こだまにとどまらず、積極的な指導者の立場をとることになる。もう終りかけているロマン主義時代がユゴー一人によって長々と引きのばされたのも、彼が「ひびくこだま」的存在であったからであらう。

しかし一方ではこの「こだま」的性格がこの巨人のもろさ、空虚さを感じさせるのも事実である。神秘的汎神論一つをとってみても、ネルヴァルにとってはそれが彼の正気と生命とを賭したつきつめた自然観であったのに対し、ユゴーにとっては自然の多様性の一面にすぎず、神秘的哲学詩を書いているその同じ時期に戯れの調子で自然描写を行なう。ラマルティヌの「湖」が恋人を亡くした真摯な叫びであったのに対し、「オランピオの悲しみ」は妻も恋人も健在で幸福でありながら、同じ状況を歌うために恋人の同伴を断わり、わざと孤独になってみて作った詩である。ここには、たとえば彼の公に宣言するのが「進歩のための芸術」であったとしても、実際には「芸術のための芸術」的態度が感じられる。同様に、彼の自然観が科学的真実、哲学的真理追求であると主張しても、実は、芸術

のための自然、立派な詩を書くための適当なテーマにすぎず、その内容そのものの真実性は二義的にすぎなかったのではなからうか？更にテーマとしても、自然は非常に重要なテーマではあったが、彼自身云うように人間と政治と並んで詩材の三分の一を占めるにすぎない。深遠な自然観を歌いつつ、一方では政治的な「懲罰詩集」や、社会的な「レ・ミゼラブル」を書いているのである。これが彼のスケールの大きさ、巨大大きであり、常識人的平衡のとれた健全さであるが、これがそのまま、一つのことに打ちこまなかったことに對する物足りなさ、文人からの反感となつてゐるのではなからうか。