

Title	『ノートル=ダム・ド・パリ』における石の詩学：ピエール・パヴェ・パリ
Sub Title	Poétique de la Pierre dans Notre-Dame de Paris : Pierre, Pavé et Paris
Author	小瀧, 昭夫(Ogata, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1982
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.44, (1982. 12) ,p.105- 121
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	白井浩司教授記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00440001-0105

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『ノートルダム・ド・パリ』における石の詩学

——ピエール・パヴェ・パリ——

小 瀉 昭 夫

『ノートルダム・ド・パリ』の冒頭は、群集が裁判所の大広間へ聖史劇を見るためにぞろぞろと歩いていく場面であり、作者がその様子を「海の様相」を呈していると書くと、たちまちのうちに群集は生気づいて、水の流れ、湖にたどりつく川、渦、滝、そして寄せては砕ける波と化すように、ユゴーにとって海はエクリチュールの原動力とも言うべき力を担った原イメージで、いわばエクリチュールにおける隠喩体系に君臨している。海の拡がり、海の動き、海の波は群集だけではなくパリという都市の隠喩でもあるが、さらに『ノートルダム』では都市空間そのものがエクリチュールの対象空間と化している。『レ・ミゼラブル』の「巨獣のはらわた」のブローグともいえる「パリ鳥瞰」の章は、ノートルダムの塔から見下したパリの記号論的エクリチュールで、ユゴーはここで中の島^シ、大学区^{ユニヴェルシテ}、市街区^{ヴィール}という三つの区分によって、パリの都市空間を記述していくが、海だけではなく人体構造、人間の形姿や皮膚、さらに樹木、大樹林、ハチの巣、動物の群、巨大な怪物といった隠喩を駆使して、有機体としての、複雑に錯綜した迷宮^{ラビリント}としての、上から見た、都市の姿を呈示している。ことに大祭日の朝、いっせい鳴り響くパリ中の無数の教会の鐘の音の交響楽（高さ

百メートルの石のフルートのなかで歌うこの一万もの青銅の声」を爆破した箇所は、聴覚的イメージによって表したパリのヴィジョン（「耳にも物が見える」（一五〇））と言え、ボードレールの^{コレクシオン}照応の詩字の先駆けになっており、ボルテージュの高い詩的散文であろう。この章で著者が都市に観たものは、人の群れ、無数に集まった塔の群れ、町家の群れ、屋根が積み重ねられた群れであり、その審美的な光景に他ならないが（「気球に乗って空からパリを見おろしたばあい、この都市はきつとわれわれの目の下に、美しい豊かな線や、数かぎりない細部のおもしろさや千差万別な眺めや、また碁盤を思わせるようなあの何かしら壮大な簡素さや、思いもかけぬ美しさを練り広げることでであろう」（一四九））、ユゴーは読者の想像力に訴えて、中世のパリの街の姿を歴史的記述を混ぜながら描いていく。

ところで伝記的歴史的事実がわれわれに教えるところによれば、ユゴーが『ノートルダム・ド・パリ』という小説の創作に、「さながら牢獄の中に入るように」没入していったのは、一八三〇年七月二十五日のことであり、その二日後に七月革命が没発し、まさにパリの街は暴徒でひしめき、血生臭い戦いが練り拡げられ、ノートルダム大聖堂の塔にも三色旗が翻っていたのである。「陛下！陛下！パリには人民の暴動が起きておりますぞ！」「このうるわしのパリの都で、民衆が何か騒ぎでも起こしたというのかね？」「おお！中の島の上の空はまっ赤になっている」「……陛下。でもそれは民衆の『時』がまだきていないからなのです」「どのようにするのかね、暴動を起こすには？」「まず、市民たちに不平をもたせなければなりません……」（四六二―四七七）といったルイ十一世とコプノールとの対話に出会うと、物語と現実、エクリチュールの時と歴史の時との平行関係を想起せざるを得ないが、ジャック・セバシエ教授も指摘するように、歴史小説というジャンルのおかげで、予言的次元にイロニーを与えるあの距離と後退を獲得しており、道化的カーニヴァルのイロニーに色付けられた欠落の体系、移動の体系、省略の体系こそ、『ノートルダム』の小説体

系であり、歴史は未完なものであり、歴史の全体化はまだ時機尚早であることを暗示しているというわけだ。⁽¹⁾

海で始まるこの小説の大団円が、ノートルダム大聖堂でカジモドが起こした火事の場面であることを想うと、この小説は「水」に始まり「火」で終る小説であり、また大聖堂の塔と塔のあいだから落下する石ころのイメージから考えると、水平的な動きから垂直的な動きへと向う物語である。波のように流される受動的な群集から炎のように燃え上がる能動的な群集へと変貌した民衆の書である。すでに『アイスランドのハン』では、海辺に引きあげられた死体を取り囲む群集で始まり、やがて鉱夫たちが反徒と化し、最後はハン自身が牢獄に火事を起して自殺する、「水」から「火」への物語であったと言え、『ハン』と『ノートルダム』とのあいだに同じ仕組みを見ないわけにはいかず、いわばユゴーの小説にコンスタントにあらわれる原型的イメージである。⁽²⁾ そうすると、われわれはこの小説を歴史的現実との関係で読む方法だけにくみするわけにはいかず、作品（テキスト）の内部分析あるいは作品と作品との重ね合わせによる解読行為に向わざるを得ない。作品は自己開示するのだ。

『ノートルダム・ド・パリ』は、巨大な石造の交響楽ともいえる大聖堂を中心に展開する物語である。

かつて女を愛し動物を愛したが今では石を愛するピエール・グランゴワールは、ピエール・コルネイユばりの劇作家で「パリの街路の実践哲学者」であるが、二つの磁石にひっぱられて、上と下、天井と敷石、落下と上昇、天頂と天底のあいだで永遠にふわふわ浮いている中間存在である。反ユゴー的作中人物ピエールは、夜のパリの街路地で、宝の石のエメラルドまがいの大きな緑色のガラス玉のついた小袋を大事にしているエスメラルダというジプシー女のあとをつけるが、彼女にふくれつつらをされ、それでも敷石を数えながらついてゆく、放浪の民である。六つのとき

からみなしごになってパリの舗道をはだしでうろついていたピエールは、パリの夜の街の発見者であるし、迷い子でもあるし、追跡される男でもある。カジモドに張りとはされ、気がついたときには（体が敷石に触れて冷えびえしていたので）パリのどぶで寝ていたが「パリのどろはとびきり臭い。揮発性の窒素性塩分を多量に含んでいるに違いない」と思う。パリの舗道をうろついている浮浪児たちに学校帰りの少年は石ころを投げつけられたものだが（浮浪児は路地空間の王様だ）藁ぶとんを投げられ火をつけられそうになったピエールは逃げだし、「まるでネコが糸かせをひっかきまわしたみたいにこんがらかっている」迷宮みたいな路地や四つ辻や袋小路、「しごく論理の欠けた」街をぐるぐる歩きまわっていると、いざりやびっこやめくらに出会い、敷石の上に松葉杖やおわんの音をガチャガチャさせながら息せききって闇の中から現われ、「お恵下され！」と追ってくるので、「まるでバベルの塔だな」と叫ぶが、辿り着く奇跡御殿の光景は悪夢の光景であり、地獄の首都の光景であり、ひっきょうユゴー自身の夢の空間に他ならない。道化役者ピエールの歩みは物語を導く牽引車の役割を担っているといえ、ピエールの歩行の行程は『ノートルダム』の物語の行程になっているだろう。曲がり角や四つ辻は作中人物が消えたり現われたりする、いわば歩行物語の分節点であり（エスメラルダがカジモドにさらわれる曲がり角、フェビュスがエスメラルダを救う隣りの四つ辻）、広場は歩行物語の出発点であり到達点であり、作中人物が踊ったり群集が群がる祝祭空間で、価値の転倒（ばか祭りのばか法王カジモドや宿なしのノートルダムのエスメラルダ）や暴動の準備（陰謀家ピエールは宿なしたちに暴動をそそのかす）の特権的空間であろう。いずれにせよ、ピエールの歩行行程は、裁判所の大広間↓サントリシャペル礼拝堂の牢獄の小窓の下↓シャンジュ橋↓川べり↓中の島の西の突端↓グレーヴ広場↓クアテルリ通り↓路地・四つ辻・袋小路↓市場のさらし台↓ヴェルドレ通り↓マリア像のあるモーコンセイユ通りのどぶ↓路地・袋小路・四つ辻↓中央市場の曲がりくねった舗

道↓舗装されない坂道↓奇跡御殿↓エスメラルダの小さな部屋↓ノートルダムノートルダムの広場↓大聖堂内↓トゥールネルトゥールネル裁
 と対話) 判所(大広間) ↓サン・ジェルマンノートルダムセロワ(フオールレヴエーク邸) ↓ベルナルダンノートルダム通り↓奇跡御殿↓バスチ
 十一世との対話) ↓ユニ城↓サンノートルダムトワース通り↓ポードワイエ門↓中の島↓ノートルダム大聖堂↓中庭↓セーヌ河↓ポロロフノートルダムオワン
 (クロードと別れる) 船着場↓グルニエノートルダムシユルノートルダムロー通り(ここにピエールの部屋がある)となつていのように、パリの舗道を彷徨うピエ
 ルは曲がりくねった水平運動に身をまかすが、注目すべきことは物語を引っぱっていくピエールがエスメラルダとクロ
 ード・フロロとの、暴徒と権力との媒介的な存在であり、最下層の宿なしたちの住家「奇跡御殿」と荘厳で崇高な建造
 物「ノートルダム大聖堂」とのあいだを往還する中間存在であるということである。さらにピエールが夢想しながら
 ひとり歩いていると市民たちの会話を耳にしたり、あるいはピエールがクロードと出会って歩きながら対話をするよう
 に、街路を歩くことは夢想や独白や対話の発生を促す原動力であり、エクリチュールの運動そのものである。ピエ
 ルは歩く羽根アムンシヤントベンであり、路上の詩人ゴエツゲンラリユである。

他方、ノートルダム大聖堂の塔を登り降りするクロード・フロロは、ピエールとは対照的に、垂直運動に身を投ず。
 劇作家でおしゃべり詩人のピエールに対して、司教補佐で錬金術師のクロードは、『アイスランドのハン』における軽
 薄で皮肉屋のフレデリックに対する真面目で情熱家のオールドネールのように、軟派のユゴーに対する硬派のユゴーであ
 る。クロードは「きびしい、きまじめな、気むずかしい聖職者」「威厳のある、陰気な人物」であるが、弟のジャン
 は「怠惰と、無知と、道楽」をむさぼり「まったくふしだらな、しょうのないやつ」で、いわばまともな都会生活から落
 ちこぼれた学生で奇跡御殿の仲間入りをする。大聖堂の独房で錬金術に耽ける兄に無心するジャンはノートルダムノートルダムの
 塔から階段を降りて言う。「ああ！ パリの舗道パヴェはいいな！ ありがたいよ。ヤコブの梯子エシエルをのぼる天使たちでも息を

きらしてしまひそうな、いやな階段だ！」(二九九) 水平的舗道ヘイスイカウに対する垂直的階段シュツジキカウは学生ジャンに対する聖職者クロード・フロロの内面を外在化した都市空間に他ならない。しかしクロードが担う信仰、学問、権力という絶対は、民衆の聖処女エスメラルダというジプシー娘に破壊され、司教補佐の従順な奴隸カジモドに大聖堂から突き落とされる。ピエール・グランゴワールのパリが街路ケウの位置から、つまり敷石ギキすれすれから見たパリの街の姿であるのに対して、クロード・フロロのパリはノートルダム大聖堂の高みから下を見下す鳥瞰的なパリの姿である。ことに、大聖堂の塔から、パリの街の、ノートルダムの広場の、群集のなかの、ジプシー娘エスメラルダに注ぐクロードの目は、トビやワシといった鳥の目であり、いわばクロードの存在は眼差しとしての存在であり、目の存在であり、存在の目である。「くぼんだその目には不思議な若々しさと、燃えるような生氣と深い情熱がきらめいている。男の目はじつとジプシー娘に注がれたまま離れない。この男は何か暗い物思いにだんだん深く沈みこんでいくようだった」(七三)「ときどき目がきらきら光り、まるで大かまどの腹にあけた穴みたいになることがあるが、いったい心の中にどんな火が燃えているのだろう？」(二七四)だが、「炎のようなまなざし」を持ち、「ただ目だけが生きているばかりの」クロード・フロロも、実はビニール石の男である。弟ジャンとフェビュスの後をつけていくクロードは「像が歩きだすといおうか、この化石ヒトイシのような男」で、影の男、石像そのものの、見知らぬ男、正体を隠している男、ひとことも口をきかない男、フェビュスとファールデルの連れ込み宿へ行くときも、エスメラルダを大聖堂から救いいっしょに舟で逃れるときも、正体をあらわさず、化石ヒトイシのような微笑で、「死人の手のように凍って」いて、「司教は敷石ギキの上を流れる水の中のたうちまわり、石の階段ヒトイシのかどに頭蓋骨を打ちつけた」(三五〇)「化石ヒトイシのようなクロード・フロロ」(三五二)グレイヴ広場の絞首台を見やる司教補佐は「墓ハカの彫像」である。「このわしは、自分の心の中に牢獄ラウコクをいだいでいるのだ」(三四九)クロードにとって牢獄

とは、内部にかかえた牢獄であり、この内面化された牢獄感覚のイメージリーは、冬であり氷であり絶望であり夜であるが、同時に、すでに指摘するように「牢獄の中に入るように」この小説の中に没入したユゴアのエクリチュール空間である。

「中世においては、建築物が完全にできあがった、というときには、地上にある部分とほとんど同じだけのものが地下にあったのである……光溢れ、オルガンと鐘の音が響きわたる地上の本堂の下に、低く、暗い、神秘的な、目もなければ声も出さないもう一つの大聖堂があった。」(三三七)地下にはびこった根のような地下の建物は、墓や牢獄の機能を果たしていた。死刑囚を監禁した漏斗状の地下牢。「囚人は人間と自分とのあいだに、石ペニールの牢番とが一つの塊りとなつて頭の上に押しつぶさっているのを感じる。」(三三八) こうした混沌とした泥沼と闇の中で冷たい水に浸されたエスメラルダといい、ロラン塔の墓のような穴ぐらにこもっているパケット・ラ・シャントフルーリ(実はエスメラルダの実母)といい、都市のネガティヴを生きている。パケット・ラ・シャントフルーリの落ちぶれ物語は、『レ・ミゼラブル』のファンチヌの物語の原型になるだろうが、「石造りの穴ぐらといっしょに石ペニールになってしまった」老婆パケットは、古い建物の部厚い壁に囲まれた、まるで墓みたいな穴ぐら、「家と墓、墓と都会とをつなぐ鎖の輪にもたとえられるこうした恐ろしい小部屋」に生涯、隠遁している。肉体と石ペニールの二重の包皮の下で苦しむ隠遁者、都市のまん中で閉じこもって生活するおこもりさんは、「額が石畳ダールにぶつかって、石ペニールと石ペニールとがかち合ったような音を」立てる、すでに生きながらえた死者同然である。「ゴヤの奇怪な絵によくでてくる、光と影と半々でできた幽霊」で、「影と光がまじりあうように、現実と空フアンタスマチック想とがまじりあつてできる幻みいたいの」こそ、エスメラルダの母にはかならず、石ペニールの絞首台に連れだされた娘を抱きしめたが、引きはなされ、敷石パヴェの上にならずくまり、再度立ちあがって死刑執行人にかみついたが、敷石パヴェの上に突きとばされ、頭を石ペニールに打って死んだ。

クロードにせよパケットにせよ、さらにエスメラルダにせよ、牢獄や独房に閉じ込められた点で、ユゴーのサディックなまでの幽閉願望（すなわちマゾヒズム）を具現しているが、深淵、牢獄、地下牢、洞穴、地水道といった地獄のイメージは、ユゴーの二元論的なヴィジョンにあつて、エクリチュールの空間的かつ劇的な次元を保証する作品の原基としてのイメージに他ならず、またネガティヴからポジティヴへ、ポジティヴからネガティヴへと価値が転換する場としてのイメージなのである。奇跡御殿^{クワイグンテミラクル}はピエール・グランゴワールにとつて死刑に処せられそうな地獄であるが、エスメラルダが救つてくれ、「地獄から天国」に連れもどされる場となる。聖職者の独房の窓から見おろしたノートルダム大聖堂の広場で太陽の光に輝いて踊っているエスメラルダは、クロードにとつて「地獄の天使」「炎の天使」であつて、「光明の天使」ではなかつた。エスメラルダが地獄からやつてきたと思うクロードの内部での崩壊感覚は、「地獄の坂の上にさしかかつて、どうして車を止めることができようか？」（三四七）というように、群集のなかから、玄関や街角で、塔の上から、フェビュスとエスメラルダの逢引の様子を隣室から、いたるところから覗きみるクロードは「まるで猛禽類のような目をぎらぎらさせて」のろわれた者のまなざし^{マシエ、アソエルナル}で、エスメラルダが処刑される絞首台のほうへ「暗く兇暴な目つき」で見るといふ宿命にとらえられる。「おまえをとらえ、このわしがひそかに作つておいた機械の恐ろしい歯車におまえをかけたのは、まさに宿命なのだ」（三四八）地獄の機械、陰謀こそクロード・フロロの宿命である。エスメラルダがカジモドに救い込まれ、避難所であるノートルダム大聖堂に隠れ込んだとき「司教補佐は大聖堂を逃げだし、大学の起伏の多い通りへ入り、男女の群れが魔女エスメラルダが吊るされるのを見たさに急いでいるのに、「そのひとびとにひと足ごとにぶつかり、青ざめ、とりみだし……たけり狂つた姿で歩いて……うしろを振り返つて、大学のいくつもの塔をとりまく壁や市外のまばらな家々が見えるあいだは逃げつづけた。」「こうして日暮れまで畑のあい

だを駆けつづけた。自然や人生や自分自身や人間や神など、あらゆるものから一日じゆう逃げつづけたのだ。」(三七八) クロードの逃避行は、まさに神の目を恐れる兄弟殺しカインのそれを想起させるが、再びセーヌ河の川岸にもどってきたときには、都市空間が異様な幻想空間と化す。「物の姿がみなゆらゆらと揺らいて見える」ゆえに、空と川の二つの白い面とは別にのびているこの黒い大きな方尖塔のような川岸は「ちようどストラスブル大聖堂の鐘樓の足もとで寝そべって、夕暮れの薄暗がりの頭上に消えていく巨大な尖塔を見あげるような感じ」で、「このセーヌ左岸の鐘樓のほうは八千メートルもの高さをもち何かしら前代未聞で、巨大で、廣大無辺なもの、人の目にはいままでけっして見たことのない建物」(三八〇)まさに「バベルの塔」であり、頭の中で絶望の嵐が吹き荒れているクロードの眼には川に沿って横わる街のぎざぎざした姿は「地獄の鐘樓」にみえ、無数のあかりは「巨大なかまどの火口」に見え、行人は「亡霊」に見え、物の姿は判然とせず、はじめの方は互いに溶けあいながら混沌としていたのである。パリの街の陰画、事物の裏側、地獄の光景としてのパリのイメージであり、垂直化したクロード化したパリの姿である。

他方、パリの群集はエスメラルダの処刑場面を見にグレーヴ広場に集まっているが、「まるで砲兵工廠につまれた弾丸の山のように、何千という人たちの頭が積みかさなつて見える」(三六四)し、「ネズミ色をしていて、汚らわしく、泥だらけ」の感じで、「満足そうなきわめき」を起こし、好奇心の目と歓呼の声を示している。グレーヴ広場に集まる群集のイメージはすでに『アイスランドのハン』(一八二二)や『死刑囚最後の日』(一八二九)で描かれ、ことに後者では死刑囚から見た群集を浮彫りにしていたが、ユゴーにおける「群集」は処刑場へ向かう群集によって意識化され、問題化され、作品化され、同時に死刑廃止論へ向かわせる契機ともなっているのだ。群集の目から死刑囚エスメラルダを奪った醜いせむし男カジモドの姿は「実に美しかった」とユゴーが書くとき、それは作者ユゴーの審美的倫理的要請

に他ならない。「孤児であり、捨て子であり、人間のくずであるこの男が、堂々として強者の風があることを自らも感じた。彼は、自分を見向いてもくれないこうした民衆を、いまや真正面からながめたのだ。堂々と民衆の中に乗りこんでいて、人間どもに干渉し、人間の裁判からその餌食を奪ったのだ。警吏、裁判官、死刑執行人、そしてあらゆる国王の権力を、この最下層の人間が神の加護によって、叩きつけてしまったのだ。」(三七三頁) カジモドも捨て子ならばエスメラルダも孤児で、二人の孤児は、一方は肉体的に不幸な存在、他方は社会的に不幸な存在だが、互いに触れ合い、助け合う姿は、すでにジャン・ヴァルジャンとコゼットとの物語を準備する、感動的な場面であらう。

この生まれつきかたわで、素性もわからぬ二重の宿命を背負った、ほほ人間の形をしたカジモドにも、石願望がある。大聖堂の奇怪な彫像に向かつて「ああ！ おれもおまえのように石でできていたらよかったのになあ！」(三九五)というカジモドは石の上で寝ているが、カジモドと石の大聖堂とのあいだには「不思議で、まえの世から存在していたような一種の調和」があり、カジモドにとって大聖堂は成長するにつれて「卵となり、巣となり、家となり、祖国となり、宇宙となった」ので、建物に似てき、いわば建物に象眼されてその一部になったのであり、両者には「深い本能的な交感や磁気的な親和力や物質的な類似性」があり、「ざらざらした大聖堂はカジモドの甲ら」である。へびやトカゲやカタツムリやカメやサルやカモシカに比喩されるカジモドにとって大聖堂は大自然であり、いわば「母」とも言える建物である。マリやジャクリーナと名のついた大鐘はカジモドの恋人で、この愛馬を愛撫し、とびつき、「青銅の怪物の耳をつかみ、両ひざで胴を締めあげ、両方のかかとで拍車をかけ」と、鐘の響きは激くなり「赤毛はさかだち、胸は鍛冶屋のふいごみたいな音をたて、目は炎を吹きだし、怪物じみた鐘は彼の体の下であえぎながらいなく」「半人半鐘の奇怪なケンタウロス」になる。「ノートルダムすべての石に生氣を与え、この古いが聖堂の奥まった

場所場所を息づかせている」(二六一—二六七) このサチロスのような生(性)の過剰を示すエロチックなカジモドもユゴーその人を彷彿とさせるではないか。

このノートルダム大聖堂に群集が押し寄せて来る。ぼろ着をまとった男女の一群が鎌や、槍や、鉈や、鉾を持って、広場に波打って来る。「まるで幾千という足をもった怪物が、頭を低くたれて、石造の巨人を攻撃してでもいるような気がしてくるのだった」(四三八)すると、ノートルダムノートルダムの塔の高みから石ころが一つ一つ落ちてきて暴徒たちの頭を一撃を喰わす。石膏の篩屑や石や切石や石工の道具袋などを積み上げたので、暴徒が大門を打ちこわしはじめたかと思うと「すぐさま切石が雨あられと落ちはじめ、大聖堂がまるで、彼らの頭上にくずれかかってくるように思われたのだいた」(四四〇)カジモドによって山のように積み重ねられた石は一つ、また一つと落ちていく。薪のたばに貫板のたばや鉛の巻いたものを積み上げて、それに火をつけると、とけた鉛が海のような群集の上に流れ落ち、「まるで炎の錐のように彼らの頭蓋骨の中に入ってしまった」この目方の重い火の落下のイメージはこの小説の大詰にふさわしく、迫力のある光景になっているが、石カド・ド・ペリの山と同様に死骸の山が積み重ねられるイマジネリーはこの『ノートルダム・ド・パリ』という作品のアレゴリーにさえなっているように思われる。ことに側面の玄関の上の下側の回廊の欄干に立てかけられた梯子エシユルに司教補佐の弟ジャン・フロロが先頭にのぼり、あとに続く浮浪人たちも鎧を着こんで「まるで鋼鉄の鱗をもったヘビが大聖堂の壁を這っているように見えた」(四四六)のだが、ジャンが回廊のバルコニーにたどりつくや、カジモドによって浮浪人どもが鉛なりになっていた梯子は引き離されて円弧をえがいて敷石パヴェの上にとどろいてしまふ。ジャック・セバシエが指摘するように、この小説の梯子は、グランゴワールの芝居に役立つ梯子からジャンの梯子さらにエスメラルダの処刑の梯子に到るまで、さらし台ベッコリに関係しており、作中人物は段の高みで無垢なる罪人とし

て示されている。ユゴールの作品にコンスタントに現われる二人の兄弟の敵対関係はここではジャンとカジモドを対立させる運命として形どられ、父を殺害することで昇華される。つまり権力の象徴である司教補佐の落下の両端には二つの民衆の形姿であるカジモドと敷石がある⁽⁶⁾。このセバシエの指摘は、まさにわれわれが今まで展開してきた石の物語としての『ノートルダム・ド・パリ』の構図であらう。

「地質学は深淵である。そこから歴史は出発し、そこに歴史は回帰する。すべての石は、柱になりうるが、すべての柱も石に再び戻るであらう」(『小石の山』)歴史は完了しないし完了しないという性質こそ、すでに崩壊を宿した石の堆積のイメージである。ノートルダムの大聖堂は、廃墟としての建造物であり、建造物の廃墟であるが、同時に、「双頭のスフィンクスがすわりこんでいるみたいな大聖堂」は謎めいた書物の石である。『ノートルダム・ド・パリ』という書物は、書物の原型であり、原型にかんする書物である。石造りの大聖堂は思想を表現する建築物、書物としての建築物、つまり石の書物なのである。ユゴールは人類史にあらわれた記念碑や建築物を書物とみなし、建築術を文字、書く術と同一視し、建築物を石で書かれる、思想と考えている。「時代がくだると、人類はこうした建築物で単語をつくるようになった。石を積み重ね、花崗岩の音節を結び合わせ、動詞が何か文のようなものをつくろうとしはじめた。」巨石墳は単語であり、カルナックの巨石群は立派な文章であり、「力を表わす建築の神ダイダロスが測量をおこない、理知を表わす楽神オルペウスが歌をうたうにつれて、文字の役目をつとめていた柱や、音節の役を演じていてアーケードや、単語の役をつとめていたピラミッド、こうした建築の諸要素は幾何学と詩学の法則に促されて、いっせいに活動を開始し、群をなし、組み合わされ、混合し、地にくんだり、天にのぼり、地上に並び、または階を重ねて天にそびえ、つ

いに一時代の時代思想の命ずるままに、数々の素晴らしい書物を生み出すようになったのである。つまり、素晴らしい建築物ができたのである。」(一八九)そして十五世紀になってグーテンベルクがあらわれると、表現形式の大転換がなされ、印刷術が建築術にとって代わるという。印刷術が建築術を、紙が石を、書物が建造物を滅ぼすという思想を記述する「これがあれを滅ぼすことになる」(第五編2)という章を読んでいると何やらロラン・バルト流の今日的記号論のディスクールのような気がする。

しかし、われわれがここで注目したいのは、ユゴーが抱いている書物^{ライヴル}あるいは作品^{ウイヴル}のイメージであり、創造行為にかんするヴィジョンである。ユゴーにとって印刷機が生み出したすべての書物の一まとまりは巨大な建造物の様相を呈しており、「知性のアリ塚」であり「想像力のミツパチの巣」であり、「無数の階層をもった建造物」といったイメージを呈するが、この驚くべき建造物はいつまでたっても完成されることはないのである。

「あらゆる人間が石工なのだ。どんなにつまらない人間でも、穴をふさいだり、石を積んだりしている。……毎日毎日、新しい層が積みあげられてゆく。……たしかに印刷術もまた、らせん状に、果てしもなく高く積みあげられてゆく、建造物なのだ。ここにもまた、ことばの混乱が、休まない活動が、疲れを知らぬ労働が、全人類の熱烈な共同作業が見られる。書物もまた新しい大洪水や蛮族の侵入にそなえて、人知を守る使命をもった避難所なのだ。人類の生んだ第二のバベルの塔なのである。」(二〇二)

書物は毎日毎日絶えず書かれ、積み上げられていくけれど、いつまでたっても完成されることはない。歴史と同様に書物も作品も積み重ねにはかならず完成することはない。石ころを積み重ねても崩れる宿命にあることを知っているユゴーの詩学は、シャトーブリヤン流の廢墟の美学の延長上にあるとは言え、抒情的^{リリック}というより観想的^{コンメンタティブ}であり、心情的^{センチマンタル}

であるというより思弁的であり、スペキュラティブ 絵画的というより幻視的である。

一八三〇年における三つの偉大な仕事は、戯曲『エルナニ』、詩『夢想の傾斜』、小説『ノートルダム・ド・パリ』であったが、ことに『夢想の傾斜』の詩的体験はユゴーの生涯において深いヴィジョンに到達したとも言え、その精神の構造化において、その言語表現の傾向において、われわれの小説との深い類似性が認められる。『夢想の傾斜』に歌われる想像的なものは、(一)傾斜するセーヌ河や湖に流れる河から深い海へ下降するといった精神の水平性から垂直性への過程を記述している。(二)自分の精神の内部に見える一切のものが巨大な群れのなかに消滅していく様を、耳もとである都市群やミツバチの巢の喩で表しているが、群集の無名性、混沌、声、眼、歩みの複数性が描かれている。(三)突然、波間から人々が生活を営んでいる都市の傍らに、堆積や塔やピラミッドで一杯の、奇妙な額をした町すなわち過ぎ去った時代の廃墟と化した墓場が、足元は海に、頭は湿った大空に浸しながら、湧出してくる。さらに三層になったローマといった積み重ねられた都市群のイメージは、『諸世紀の伝説』のヴィジョンの芽である。(四)詩人が見ていたものは「諸世紀と諸場所の積み重ねで形造られた巨大な建造物であり「世界のバベル塔」なのだ。(五)大洋の黒くひしめく波のような、「時間と空間のなかに山積みとなった数」や渦巻き状になった「時間と空間の二重の海」といったヴィジョンが歌われている。以上、見てきたように、この詩の意味論的ヴェクトルの方向は、「流動性」から「積み重ね」へ向けられ、下降するバベル塔のイメージで表現されているとはいえ、「夢想の傾斜」の想像界は、先程引用した「これがあれを滅ぼすことになる」の最後の文と、同一の認識論的詩的地平に立っているわけで、われわれはユゴーの頭蓋骨の内부를垣間見たのである。われわれはこの深い類似性によって示されたヴィジョンを、ユゴーの思想的原型と名付けることにする。

奇跡御殿クイール・デ・ミラクルのイマジュリーは「社会秩序をかきみだすあらゆるモン、スズメ、バチが、夕方になると獲物をくわえて帰ってくる恐ろしい巢」(九二)「一種の恐ろしいハチの巢」(四二二)であり、奇妙なグループが「うようよと集っていてフルミジャンフルミジャン寄り集った」りしているが、それと「ノートルダム」(第三編1)の章で、「建築術の偉大な象徴であるパベルの塔は、ミツバチの巢なのだ」(二二四)というデイスツールとは何ら矛盾するところはなく、同一の光源から照らされた都市の姿であり建築観であろう。また、奇跡御殿クイール・デ・ミラクルの酒場にいる者は「まるでカキの貝がらみたいに順序も調和もなく、ごたごたとかさなりあっているようにみえた」(四二三)というデイスツールと、「ノートルダム」の章の「雑種建築は「いくつもの世紀が積み重ねたもの」といったことばとは対応するユゴーのヴィジョンの外在化といってよいだろう。こうした「積み重ね」は、『ノートルダム・ド・パリ』全体を司る原イメージで、さまざまなヴァリアントを生み出すが、とりわけ群集を描くカーニヴァルの祝祭空間において言葉の瀑布は極点に到達するだろう。そして、積み重ねは永遠に完成することのない崩壊を宿している点において、民衆のイメージであり、石ころのイメージであり、カジモドのイメージである。民衆の犠牲者、いけにえとしてのカジモドは、民衆に笑われ石を投ぜられるが、最後は逆に大聖堂から敷石パヴェに蠢く民衆に石ペトルを落下させる。小石の堆積、波の堆積、群集の堆積、屋根の堆積、都市の堆積、音の堆積は、すなわち、ことばの、名詞の、文章の、イメージの堆積であり、ひっきょう堆積としての書物のイメージなのである、『ノートルダム・ド・パリ』は同時に石の書物と紙の書物にかんする書物であり、書物の書物なのである。

註

- (1) Jacques Seebacher: *Le système du vide dans Notre-Dame de Paris in Littérature* n. 5, février 1972.
(2) 『九十三年』(一八七四)も「海」から「火事」への物語であろう。

- (3) こういうデイスクールは『アイスランドのハン』の物知り博士で死体置場の守衛スピアギュドリの術学的デイスクールを思わせ、『笑う男』(一八六八)の哲人ウルズスのデイスクールに繋っていくだろう。
- (4) グランゴワールの視線からとらえられた迷宮としての通りは、第三編の「バリ鳥瞰」で同じ直喩を見出す。「高みから見おろすと、中の島、大学区、市街区の三つの区は、どれも通りがごちゃごちゃと変てこにもつれ合って、こんがらがった編み物のように見えた」(二三〇)
- (5) ユーヨーは群集の心理を「民衆の憎しみ、意地悪い笑い」(二四四)「バリの民衆は、より集まって群集になると……残酷になり、愚かになってしまふのである」(二四七)と表現し、「傷口に食いつけるハエのようなやじ馬連中」(二四五)と書いている。また『ノートルダム』全編を通してバリの民衆あるいはバリッ子を「物見高いバリッ子」、「しゃれが通じるバリッ子」、「ちや目っ気たっぶりなバリッ子」あまり恨みを根にもたぬバリッ子」というふうに書いているところから、本書はバリの民衆の書として読める。
- (6) *Notre-Dame de Paris*, éd. Jacques Saebacher, «Bibliothèque de la Pléiade» Gallimard, 1975, p. 1251.
- (7) *Le Tas de Pierres*, 1830-1833, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, «Édition chronologique», t. IV, p. 932.
引用文はすべて辻親・松下和則訳『ノートルダム・ド・パリ』(世界文学全集39・講談社版・一九七五年)に依拠しました。括弧内の漢数字はページ数を示します。
- Bibliographie sommaire
- Chevalier (L.) *Préface de Notre-Dame de Paris 1482* Folio, Gallimard, 1974.
- Glauser (A.) *La Poétique de Hugo*, Paris, Nizet, 1978.
- Guyard (M.-F.) *Introduction in Notre-Dame de Paris 1482*, Paris, Garnier Frères, 1961.
- Leulliot (B.) "Ceci tuera cela" le roman et le paradoxe littéraire in *Littérature* No 36 décembre 1979.
- Maigron (L.) *Le Roman historique à l'époque romantique* essai sur l'influence de Walter Scott, édition de Paris, 1898.
- Maurel (J.) *Introduction in Notre-Dame de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, Générale Française, 1972.
- Meschonic (H.) *Ecrire Hugo** Pour la Poétique* IV, Le Chemin, Gallimard, 1977.

- Piroué (G.) *Victor Hugo romancier ou les dessous de l'inconnu*, Paris, Denoel, 1964.
- Sacy (S. de) *Présentation de Notre-Dame de Paris, Œuvres complètes de Victor Hugo*, «Edition chronologique» tome IV, 1967.
- Seebacher (J.) *Introduction, Notes, Variantes et Appendices de Notre-Dame de Paris 1482*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.
- Zunthor (P.) *Le Moyen Âge de Victor Hugo, Œuvres complètes de Victor Hugo*, tome IV, 1967.