

# フランス・ロマン派と序文

池田 佳織

## はじめに

ユゴーの『クロムウェル』の「序文」(1827)が、19世紀フランスのロマン主義演劇理論を定義づけるものであると評価されていることは、あまりにも有名である。しかし、劇作品としての『クロムウェル』は上演されることはなかった。

ロマン主義者といわれる人々の作品には、序文がつけられていることが多い。いわゆる« préface »<sup>(1)</sup>というものは、これから読者が読む作品を紹介するために、作品の冒頭に置かれ、作品の成立過程や内容を説明するという補足的な役割を持つ。しかしロマン主義時代の序文は、今日的な序文のように数ページで終わることなく、内容的にも重要度が高い。ユゴーが書いた序文がそうであるように、序文には、その作品に関することだけでなく、作者の文学的、さらには社会的思想や態度が書き込まれているからだ。たとえばこの時代の代表的な序文といえば、ユゴーの『クロムウェル』の「序文」やゲーティエの『モーパン嬢』の「序文」(1834)などが挙げられるが、いずれも長文であり、作品本体よりも、序文のほうにその価値を認められている。

ロマン主義の時代、自らの作品に「序文」をつけるということにどのような意義があったのか。本論では、まずユゴーを取り上げて、彼の社会的思想の変遷をいくつかの序文のなかに探っていく。

## 1. ユゴー作品の序文

まず、ユゴーのそれぞれの作品と序文の執筆時期を考察する<sup>(2)</sup>。本論では、特に1820年代後半から1830年代前半にかけてのユゴー作品を中心に据えるが、それは、第一にこの時期にこそロマン主義の示威的見本である『クロムウェル』

をはじめとして、ロマン主義運動が頂点に達した『エルナニ』や、数多くのロマン主義的劇作品や詩集が産み出されたからである。第二に、この時代は、ユゴーの生涯でもっとも多産な時期のひとつでもあったことによる。なお本論では、友人の作品に友情の証として贈った序文は除外して、作者ユゴーが自らの作品に付した序文のみを扱う。

以下に、1822年以降のユゴーの作品と序文の年譜を掲げるが、それについて次のことを付記しておく。1820年、ラマルティーヌが『瞑想詩集』において、ロマン主義的詩歌の嚆矢となる。そしてそれに続く1822年には、ユゴーが『オードと雑詠集』を、ヴィニーが『詩集』をそれぞれ発表し、若い二人はロマン主義的詩人としての地位を確立する。ユゴーはこの詩集のなかで古典的な伝統を守りながら王党派的、宗教的感情を描く一方、近代のかつ個性的な手法を生み出している。そのことが、本年表で1822年以降を扱う所以である。さらにユゴーがロマン派の統率者としてさらなる作品を世に出すのは、1827年以降のことである。

出版作品	年代	作品執筆時期	序文執筆時期
6.4 詩集『オードと雑詠集』 出版	1822		『オードと雑詠集』序文
2.8 小説『アイスランドのハン』 出版	1823		
3.7 詩集『新オード集』出版	1824		
1月 小説『ビュグ・ジャルガル』 出版	1826		
11.7 詩集『オードとバラード集』 出版	1826	8月 劇『クロムウェル』執筆開始	
12.5 劇『クロムウェル』出版	1827	『東方詩集』に収められる詩篇の詩作開始	9.30-10.27 前『クロムウェル』 「序文」執筆
	1828	7.23 ~ 『秋の木の葉』詩作	

		9月末から 『ノートルダム・ド・パリ』構想 10.14-12.26 『死刑囚最後の日』執筆	
	1829		
1.23 詩集『東方詩集』出版 2.7 小説『死刑囚最後の日』		『秋の木の葉』詩作 続行	1.20 前『東方詩集』序文執筆 2.14 前『東方詩集』第二版の ため出版の序文執筆 2.28 前『死刑囚最後の日』新 版の序文として『ある悲劇に ついての喜劇』執筆
		6.2-6.26 『マリヨン・ド・ロルム』執筆 8.13 『マリヨン・ド・ロルム』上演禁止 8.29-9.24 『エルナニ』執筆	
	1830		
2.25 『エルナニ』初演			3.9 『エルナニ』序文執筆
		7.25 『ノートルダム・ド・パリ』 執筆開始	
	7.27- 七月革命	6月以降『秋の木の葉』 執筆中断 革命後『ノートルダム・ド・パリ』 執筆中断	
		12.9 『秋の木の葉』詩作再開 『黄昏の歌』詩作	
		9.1-1831.1.15 『ノートルダム・ド・パリ』執筆再開	
	1831		
		1.31 『ノートルダム・ド・パリ』 3-2 「パリ俯瞰」追加	
3.16 小説『ノートルダム・ド・ パリ』出版 8.11 『マリヨン・ド・ロルム』 初演		『黄昏の歌』詩作	3.9 前『ノートルダム・ド・ パリ』序文 <sup>(3)</sup> 執筆 8.22 ごろ『マリヨン・ド・ロ ルム』序文執筆 11.24 『秋の木の葉』序文執筆

11.30 詩集『秋の木の葉』出版	1832	3.15 『死刑囚最期の日』新版のための序文執筆
		5.29 『文学哲学雑集』「序文」となる論文を執筆
		10.20 『ノートルダム・ド・パリ』決定版 序文執筆
	1834	
3.9 評論集『文学哲学雑記』出版		3月 『文学哲学雑集』序文執筆
9.6 小説『クロード・ゲー』出版		
	1835	
10.27 詩集『薄明の歌』出版		10.25 『薄明の歌』序文執筆
	1837	
6.26 詩集『内心の声』出版		6.14 『内心の声』序文執筆
	1840	
5.16 詩集『光と影』出版		5.4 『光と影』序文執筆

## 2. ユゴーと序文

序文は、そのあとに続く本文と、いったいどのような関わりをもっているのだろうか。ユゴーの作品に付された序文を並べると、ユゴーは、『クロムウェル』の「序文」では、「もろもろの理論体系、法典、規則の専横に対する芸術の自由」<sup>(4)</sup>を宣言し、『東方詩集』の「序文」では「純粹詩の無用性« inutilité »」<sup>(5)</sup>を、『エルナニ』の「序文」では芸術の社会からの自由を、『秋の木の葉』の「序文」では社会のなかの詩人の孤立性を宣言している。また小説作品を見ると、『死刑囚最後の日』の「序文」では死刑制度に対する態度表明を、『ノートルダム・ド・パリ』の「序文」では中世のゴシック建築のすばらしさと芸術破壊者への糾弾を、それぞれ序文の中心テーマに据えている。

このように、作者は本文の内容について、序文ではほとんど触れていないことがわかる。詩集の序文においては、ユゴーは、どのような詩を描いたのかわくなく、一般的な「詩」そのもの、また詩人というものに関する詩人の理論を展開するからだ。そして小説の序文にあるのは、作品の題材に関するユゴーの意見だからである。ユゴーは、作品に登場する人物や舞台、あらすじの説明よ

りも、小説の題材を選んだ根拠を序文のなかで明かしていると捉えることができるのではないだろうか。

序文と作品との独立性を強調するものとして、ゴータイエは、1833年の『若きフランスたち』の「序文」において次のように述べている。

Moi, pour mon compte, et je prétends vous convertir à mon système, je ne lis que les préfaces et les tables, les dictionnaires et les catalogues. C'est une précieuse économie de temps et de fatigue : tout est là, les mots et les idées. La préface, c'est le germe ; la table, c'est le fruit.<sup>(6)</sup>

つまり、ゴータイエによれば、一般に序文は「萌芽」であり、目次はその「果実」であり、その間にある本文は読む必要さえないのである。もちろんゴータイエのこの主張を、必ずしも字義どおりに受け取るべきではないとしても、この時代の序文が長く、内容が本文に勝っていたことがわかる。

ユゴーもまた、『クロムウェル』の「序文」において、「作者は、この序文をこのドラマに結びつけている絆の細いことを、真っ先に示したいと思う」<sup>(7)</sup>と述べている。このことは、ユゴーの場合に限らず、作品と序文に関するロマン主義文学一般の一つの特徴であるといえるのではないだろうか。つまり、序文と作品本文は必ずしも一致するものではないのだ。むしろ作品とは別に、序文は、作者の意見を述べる場所として扱われている。

ところで、なぜ彼らは序文を長く書き綴るに至ったのだろうか。彼らにとって序文の役割とはなにか。そこから考える必要があるだろう。

序文はいつ書かれるのだろうか。われわれ読者が本を開くとき、まず目次を眺め、序文を読み、そして本文に入る、という順番で読書は進められる。フランスで出版される書物は序文、本文、目次という順番であるが、いずれにしても、「préface」 「序文」はその名のとおりに、作品の最初に読むものである。一方作者は、序文を本文の完成後に書き上げる。それは前述の表から明らかになるだろう。ほとんどの作品について、ユゴーは、作品が出版される直前に序文を書いている。なかには本文出版の数年後に序文をつけたり、版を重ねるごとにあらたに序文を追加する場合もある。例えば、1822年に出版された『オードと

『雑詠集』は、それ以降、オードを増補しながら 1823、24 年と版を重ね、1826 年にはさらにバラードを加え、『オードとバラード集』として出版されている。そしてユゴーは、増版のたびに新たに序文をつけているのである。

序文というものは、読者と作者とでは、その順番が逆転する。一般的に、作品は、作者によって書かれた後に、読者によって読まれるものである。ところが序文は、作者にとっては、自らが書いた作品を一人の読者として読んだ後に、再び書く行為の結果として存在する。

作品を執筆中の作者と、序文を執筆した作者とのあいだは、作者がすでに対象となる作品を一つの作品として読んでいるという点で大きく断絶される。作者は読者として、あるいは読者に近い存在として自らの完成品に注釈を入れようとする。それが序文であるといえる。そしてその序文は、ページを開き、まず始めに序文を読むだろう読者のために書かれるものである。つまり序文は一読者である作者が、ほかの読者へと彼の作品を手渡すための橋なのである。

作者による書く行為のあとに、作者自身とそして読者による読む、もしくは観る行為を挟み、さらに同じ作者による書く行為が反復される。作者にとっては、すでに読まれた作品に追加するためにあとから再び書くものであり、読者にとっては、あとから書かれたものを本文の先に読むものである。このように、作者にとっても、読者にとっても、序文は、書物の形態どおりではない、曖昧な場所に位置しているのである。作者は、本文の作者であり、また序文の作者でもある。そしてこの二重の作者の間で、作者は本文の読者にもなるのである。それが序文である。序文のなかで、作者は語る作者としてだけでなく、語られる読者としても存在しているのだ。

また、序文は本文の前に置かれることが常だが、作品本体の発表後に序文が発表されることもある。例えば、『死刑囚最後の日』について、ユゴーは最初に匿名で出版し、3 年後に署名入りで序文を書いている。「三年前、本書が出版されたとき、何人かの人たちは著者の考えに異議申し立てをする価値があると思った」<sup>(8)</sup>。作品は完成品としてすでに世に出ていたため、ユゴーは、読者の反応を知った上で序文を書くことができたのである。

さらに、ユゴーは、『エルナニ』執筆から半年を経て、初演も終了した後に序文を発表した。そして「エルナニの戦い」について、「才能からではなく、良心

と自由から生まれたこの作品は観衆の勇敢な後ろ盾によってあまたの敵意ある策動をはねのけることができた」という感謝の文章が、書物の冒頭に置かれるのである。そしてこのように初演後あるいは初刊後に書かれた序文は、作者と読者が一つの作品を共有していることを前提にしているからこそ成立する。それが序文の特異な性質の一つであると言えるのではないだろうか。

ところで、序文がいつ書かれたにせよ、この時代、特にユゴーの作品を見ると、対岸の地つまり本文よりも、そこへ渡る橋のほうが重要視されていることもあると思われる。それは『クロムウエル』作品そのものが上演されなかったということからも推察される。それは作品全体があまりにも長大すぎることや、登場人物が多すぎることによって、上演は不可能だとみなされたからであるが、作品としては序文とともに書物として出版された。しかし作品そのものの内容よりも、この時代の作家、特にユゴーにとっては、序文が大きな役割を担っている。それは序文がより思想を述べる場所に適しているからであるとともに、作品よりもいっそう直接的に読者に語りかける場という意味で、序文は作品そのものより読者に近い位置にあるからではないだろうか。

そもそもユゴーにとって、読者とはどのような存在だったのだろうか。1830年以前は、ロマン主義という文芸思潮そのものがまだ確立していなかった時代だった。ロマン主義者たちは、「セナークル」と呼ばれるグループにそれぞれ属していたが、そのグループの内部でも政治的意見や文学的理論がみなに共通していたわけではなかった。特にこの時代のロマン主義は、政治傾向の違いによって統一には程遠かった。保守主義者たちのグループは、ラマルティーヌを中心として『コンセルヴァトゥール』紙を刊行し、一方自由主義者たちのグループは、『コンスティテュシヨネル』紙を刊行していた。また、1823年には『ミューズ・フランセーズ』誌を中心に、ユゴーをはじめとする政治的に保守的なグループが、1824年には『グローヴ』紙を中心に、若い自由主義者たちのグループが形成され、自由主義者と保守主義者のあいだに共通の綱領は出現していなかった。こうしたロマン派内部の争いに終止符を打ったのが、ユゴーである。1827年、ユゴーは『クロムウエル』の「序文」を執筆する。ロマン主義演劇の理論を定義し、ドラマという芸術様式を提唱し、そして文学における自由を主張するために、彼は序文を利用したのである。

それは、セナークルに集う仲間たちに呼びかける宣言であり、実際に彼は『クロムウェル』の「序文」を披露するための朗読会を開き、仲間たちからの賞賛を浴びた。こうして彼はロマン派の中心人物となったのである。『クロムウェル』の「序文」では、ユゴーは「われわれ」という主語を多用している。「われわれの作品、すなわち『クロムウェル』の「序文」と書くユゴーにとって、「われわれ」とは誰のことなのか。それは、一般的な意味では、第一義的に序文を執筆しているユゴー自身であるが、それだけではなく、彼と同じ思想を持って集まる仲間を指し、そしてこの序文を読む読者をも含んでいるのだ。それらすべてがユゴーにとって「われわれ」と呼ぶべき自己なのである。つまり序文において、彼は書く行為者と読む行為者とを一致させているのである。序文とは、まさに作者と読者が出会う場所なのだ。

そしてこの序文の性質は、この時代に必要不可欠だったといえる。芸術の規則に縛られた19世紀以前の時代から自由を獲得しようとしたロマン主義文学は、古い軛から離れ、新たな芸術理念と様式を求めて、まさに暗中模索していた。そしてさらに文学者たちが、アンシャン・レジーム期の上流階級による庇護から離れようとしていた時代でもあった。文学者たちは自分たちの作品を手にとる読者を獲得しなくてはならなかった。不特定の読者に対し、自分たちの存在意義を主張するには、まず新しい文学理論を確立しなくてはならなかったのである。『クロムウェル』「序文」が書かれる前までは、いまだロマン主義といわれるべき文学理論は曖昧としており、読者は、すなわち、作者と意見を共有し、ともに文学領域を確立していく仲間でなくてはならなかった。古く強固な古典主義から脱し、真っ向からそれと対立するには、同じように堅固な理論が必要であった。だからこそユゴーは、より多くの賛同者を得るために、序文において長々と自らの理論を述べたのである。書物の最初に置かれた序文は、なによりも先に読者に強い印象を与えることができるだろう。

『クロムウェル』の「序文」冒頭で、ユゴーは、本来の序文の二つの役割を述べている。一つには、序文は本の目方を増し、著作の重要性を高めるための手段として用いられているということであるが、ユゴーは、自分の作品自体がすでに分厚いためにそれは必要ないと述べている。またもう一つには、批評家たちが序文に攻撃を加えている間に、作品そのものは無事にその攻撃から逃れ

るということである<sup>(9)</sup>。しかし『クロムウェル』の場合、作者を危険にさらすのは、むしろ序文のほうであった。しかしユゴーは、あえてこの序文を提出することで、心強い支持者たちを獲得し、ロマン派のリーダーになったのだ。

また、ユゴーはこの序文を書く理由を以下のように述べている。

Ces choses sont d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir ; et, qu'un ouvrage soit bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé. On ne visite guère les caves d'un édifice dont on a parcouru les salles, et quand on mange le fruit de l'arbre, on se soucie peu de la racine.<sup>(10)</sup>

つまり読者は、作品のよしあしに関わらず、作家の精神のなかの萌芽や、作品の土台となっているものに対して無関心であるとユゴーは述べている。しかしそれでもユゴーはあえて序文を書いた。この一文は、ゴージェの「序文は萌芽である」という考えと共通している。ユゴーは、作者の精神が述べられている序文を読むべきだと主張し、ゴージェはそれを受けて、一般論としては、序文さえ読めば作者の考えが理解できると述べたのである。この二つの序文からも、この時代の序文の重要性が明らかになるだろう。

そして続く『エルナニ』は、『クロムウェル』の「序文」の支持者たちの応援によって成功した。『エルナニ』の「序文」でユゴーは、『エルナニ』という作品について、「紙の上だけに託された試み」<sup>(11)</sup>を劇場で敢行したと述べている。つまり『エルナニ』は、『クロムウェル』の「序文」で定義したロマン主義演劇理論に則って、芸術の自由の主張を掲げ、古典主義に挑戦を試みた劇として制作、上演されたのである。

ところが、1830年の『エルナニ』の「序文」において、ユゴーにとっての読者層に変化が現われる。それ以前のロマン主義にとって、読者とは、新しい文学の到来をともに語りあう知識人であった。だが、1830年3月にユゴーは、「詩歌も政治と同じスローガン、すなわち寛容と自由というスローガンをもつべきであると望むようになったのである」<sup>(12)</sup>と書いた。この序文には19世紀の新しい民衆という言葉が多く登場する。この時期のユゴーにとって、読者は民衆と

なったのだ。彼は、民衆に向けて序文を公表するのである。『クロムウエル』の「序文」の読者が「読む行為」を行う知識階層だとすれば、『エルナニ』の「序文」の読者は「観る行為」を行う民衆である。『エルナニ』上演成功によって、本を読む人間と、劇を見る人間とに差異はないことが明らかにされるのである。これについてユゴーは、序文のなかで以下のように書いている。

Le public des livres est bien différent du public des spectacles, et l'on pouvait craindre de voir le second repousser ce que le premier avait accepté. Il n'en a rien été.<sup>(13)</sup>

つまり、ユゴーにとって、文学理論を共有する読者 « public » とは、深く物事を考えることのできる相手であり、一方で『エルナニ』上演に熱狂する観客 « public » とは、毎晩パリの劇場に詰めかける巨大な大衆 « immense foule » である。ユゴーは、娯楽として演劇を観る大衆が、『クロムウエル』の「序文」に賛同した知識人の思想を拒否する可能性があることを恐れていた。しかし『エルナニ』初演の成功によって、その心配は杞憂に終わる。そして初演後に執筆された序文のなかで、この二つの « public » は、一致したとユゴーは断言する。ユゴーは、読者と観客を区別することなく、一つの « public » として受け入れた。そしてさらにユゴーは、大衆としての « public » を前提として、序文を執筆するのである。

いまや、ユゴーが序文で語りかけるべき相手は、知識人ではなく、むしろ民衆、すなわち文学によって「やがて啓蒙されるであろう」<sup>(14)</sup>読者へと変化を遂げる。『エルナニ』上演によって、芸術における自由が成功したあとは、その序文のなかで、ユゴーは社会における自由を望むのである。

[...] bientôt, car l'œuvre est déjà bien avancée, le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques.<sup>(15)</sup>

序文のなかでユゴーは、ナポレオンを知った青年たちは、旧社会の形態を許すことができないはずだと述べている。しかし政治的にはすでに新しく自由な

社会が作られているのにもかかわらず、文学だけがいつまでも古い理論に囚われていた。『エルナニ』の「序文」のなかでユゴーは、ようやく文学が新しい社会に追いつこうとしていることを宣言するのである。そして首尾一貫した論理的な精神は、社会における自由と芸術における自由という二重の同じ目的を果たさなくてはならないと彼は主張する。

『クロムウェル』の「序文」で宣言された「芸術の自由」は、芸術・文学の進歩であった。『エルナニ』の「序文」のなかで、ユゴーは、『エルナニ』の勝利という進歩は、芸術のなかではなく、「民衆のなかで達成された進歩」であると言う。ユゴーは文学と社会とを同じ原則で語るのである。『クロムウェル』と『エルナニ』、この二つの演劇作品を提供する相手としてユゴーが意識する読者は、そのあり方が変わった。つまり文学の進歩を互いに語り合う読者と、社会の進歩を望み、自らもまた進歩する必要性のある読者とである。この大きな転換期はいつ訪れたのだろうか。

1822年の『オードとバラード集』の「序文」のなかで、ユゴーは詩には文学的側面と政治的側面という二つの意図があると書いている<sup>(16)</sup>。この詩集は、王党派思想と、宗教への信仰に依拠したものであって、彼がこの序文のなかで言う政治・社会とは、ここでは王室を頂点とする上流階級である。18世紀の詩人たちが貴族のためにサロンで詩を朗読し、彼らの庇護を受けていたのと同様、ユゴーは詩によって、復古王政期のルイ18世から年金を与えられていた。1829年1月の『東方詩集』の「序文」のなかでは、詩人は、社会と切り離された純粹な詩を主張する。華麗な色彩とイメージで異国趣味を繰り広げるこれらの詩は、『クロムウェル』の「序文」での主張と同じように、古典的規則を排除することでロマン主義者たちから賞賛される。この詩には、「政治的」な面は登場しない。年金によって安定した生活を得た彼は、ロマン派のリーダーとして、詩作に没頭することができた。しかしやがて1830年にブルボン王朝が終わり、オルレアン家の七月王政のもと、ユゴーは上流階級からの庇護から離される、もしくは自ら離れていくのである。革命前夜のこうした空気のなかで、ユゴーは『エルナニ』の「序文」において、「A peuple nouveau, art nouveau.」<sup>(17)</sup>「新しい民衆に新しい芸術」の必要性を訴える。それは、1829年8月に『マリヨン・ド・ロルム』上演禁止の処分を受けたユゴーが、復古王政から決別しようとした決

意の表れとして受け取ることができる。つまり、復古王政がまさに終焉に向かう時代の流れのなかで、社会に対するユゴーの思想に変化が現われるのである。1830年の七月革命とそれに先立つ社会の動きが、ユゴーにとってのひとつの転換期であったのではないだろうか。

1831年11月の『秋の木の葉』の「序文」で、ユゴーは社会における詩人の立場に言及する。

L'artiste, comme l'auteur le comprend, qui prouve la vitalité de l'art au milieu d'une révolution, le poète qui fait acte de poésie entre deux émeutes, est un grand homme, un génie, un œil [...]<sup>(18)</sup>

彼は、詩人について、政治的暴動の只中で、芸術を追求し、美しい詩をつくらなくてはならない存在であると述べているが、この序文に登場する社会、または政治という言葉は、もはや『オードとバラード集』のそれと同義ではない。それは七月革命後のユゴーの態度表明とも捉えることができるが、さらにこの序文では、詩人としてのユゴーの迷いが見られる<sup>(19)</sup>。政治的動乱のさなかでも魂の内部を描く詩人は現実社会から切り離されるべきだという主張と、詩のなかに社会生活における詩人の動揺が侵入することを食い止められない現実のあいだで揺れ動いている詩人がいる。「政治的時局は深刻である」<sup>(20)</sup>と理解しつつ、それらの事件に触発されてつくった詩はひとつもなく、美しい詩をつくるということ、序文のなかでことさらに宣言したユゴーは、それだけにいっそう現時点の事件に影響を受けているのであろう。詩人が詩作だけに没頭するには、あまりにも社会は騒々しかった。だからこそ詩は、そして詩人はどうあるべきなのか、ユゴーは序文のなかで確認作業を続けているのである。

それゆえ『東方詩集』から『エルナニ』を経て『秋の木の葉』に至る、この2年のあいだに書かれた序文のなかに、ユゴーの変化が認められるのではないだろうか。それは、王党派を脱却し、サント=ブーヴの影響によって自由主義思想に傾倒したユゴーの思想的変化である。そしてそれによって一部の知識人から民衆へと目を転じることとなった、ユゴーにとっての読者層の変化でもある。『オードとバラード集』が出版されたとき、自由主義的な新聞である「グロー

ブ」紙がこの詩集を賞賛する記事を掲載する。この文芸欄を担当したのが、サント=ブーヴであり、これをきっかけにユゴーとサント=ブーヴとの友情が始まり、彼らは、互いの才能を琢磨していく。そしてサント=ブーヴの影響で、ユゴーは政治的意見の差異を超えて、自由主義者へと転身するのである。

一方で、読者もまた歴史の流れのなかで変わらざるをえない。政治・社会の進歩のなかで、革命を起こす力を持つ新しい民衆が誕生した。そして彼らは、新しい文学を求めていた。また文学が商業化され、読者層が上流だけではなく、一般階級にまで広がった時代であった。読者は、特別な読者層から、広く不透明な読者層へと変化し、その前でロマン主義文学は新たな読者を確保しなくてはならなかったのである。こうして、ロマン主義文学は、新しい民衆によって目覚め、また新しい民衆は、ユゴーが言うように、新しい文学によって目覚めさせられるのである。

さて、詩集の序文がロマン主義詩の理論を確立する場であるのに対し、小説の序文はどのようなものなのだろうか。小説の序文は、ユゴーにおける詩人と小説家の関係をいわばテーマとして示唆的に投げかけている。1828年にユゴーは、死刑制度廃止を訴える小説『死刑囚最後の日』を発表した。だが、特筆すべきは、その作品が無名で発表されたということである。ユゴーは、詩人として有名である自分の名前を公表せずに、現代社会の裏側を描写する。なぜだろうか。『東方詩集』や『秋の木の葉』の「序文」で述べたように、ユゴーにとって、詩人は、現代社会とは無関係であり、美しいイマージュにあふれた想像世界や夢を描く存在でなくてはならなかったからではないだろうか。だが、自由主義者となったユゴーは、民衆への関心、社会問題への関心をとめることはできない。こうして『秋の木の葉』の「序文」のなかにみられるような、社会の動揺のなかで悩める詩人が存在するのである。だがユゴーは、詩人でありつづけようとしていた。だからこそ、ユゴーは同じ1829年という年に、純粋な詩だけを収めた『秋の木の葉』を詩人として出版し、一方で社会問題を扱う『死刑囚最後の日』を無署名で出版したのではないだろうか。

『死刑囚最後の日』を匿名で出版した際の前書きに、作者は死刑制度廃止という考えを「一冊の書物に投げ入れるしかなかった」<sup>(21)</sup>と述べている。1832年になって、彼はついに、『死刑囚最後の日』という作品に自分の名前を冠する。

そして新たに付した序文のなかで、彼は、自分の考えを理解される時期がくるまで名前を伏せておいたと説明しているが、それは詩人から小説家になるこの時期のユゴーの迷いをそのまま表しているのではないだろうか。そしてユゴーは、序文のなかでこう告白する。

Il aimait mieux attendre qu'elle (= toute sa pensée) fût comprise et voir si elle le serait. Elle l'a été. L'auteur aujourd'hui peut démasquer l'idée politique, l'idée sociale, qu'il avait voulu populariser sous cette innocente et candide forme littéraire. Il déclare donc, ou plutôt il avoue hautement que *le Dernier Jour d'un Condanné* n'est autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort.<sup>(22)</sup> (下線は筆者による)

つまりユゴーは、自身の政治的思想を明瞭に打ち出し、さらに死刑廃止擁護を公然と宣言するという唯一の目的のためにこの作品は制作されたと序文で述べたのである。政治思想、社会思想を明らかにすることを可能にした新しい形式とは、いったいどういうものだろうか。それは、この作品の形態を考えれば、容易に答えが出る。つまり、作者の政治的思想を述べることができる文学形式こそ、小説ではないだろうか。小説というジャンルのなかで、詩人は初めて社会の改良という問題を提起することができる。それはユゴーにとってもうひとつの転換点である。

こうしていくつかの序文を年を追って並べることで、ユゴーが社会と詩人の関係について思考を巡らし、そして1830年を前後して、純粋な詩と、社会的・政治的小説という二つの文学のジャンルを分けようとしていたことが浮かび上がってくるのではないだろうか。『秋の木の葉』の「序文」から『死刑囚最後の日』新版の「序文」にいたるまで、政治と無関係な立場で事象を観察するのが詩人の役目であり、その観察の目から生まれた思想を世に問うのは小説家の役目だというユゴー独自の考えが完成したのである。こうしてユゴーの社会的思想は、小説作品のなかに現われるのだ。

ユゴー個人は、自由主義の影響を受け、社会参加を望んでいたが、文学者としてのユゴーの立場は違うものであった。詩そのものでは、叙情的な風景を描

いていたとしても、社会生活のなかでユゴーは、自由を求める市民の蜂起や貧しい民衆の現実を目の当たりにしていた。社会的ユゴーと詩人的ユゴーの差異に感じる迷いを、ユゴーは率直に序文で打ち明ける。読者に近い立場になれる序文のなかだからこそ、ユゴーは自らの思想的变化を発表できたのである。序文のなかで社会的ユゴーと、詩人としてのユゴーとを発見する。読者は、だからこそ、序文の比較によってユゴーの思想の変化を知ることができるのではないだろうか。

そもそも序文は、作者の思想を書き込む場所であった。初期の詩や劇作品の序文のなかでは新しい文学理論を発表したユゴーは、1830年頃を境に、詩人の社会に対する思想を序文に書き込んできた。彼はまた序文のなかで、新しい読者に向けて、作品の読み方を指示した。ユゴーの思想はまず序文で明らかにされ、それをさらに理解させるために作品の本文があるのだ。例えば、『ノートルダム・ド・パリ』決定版は、1831年の初版に3つの章を新たに加えるかたちで出版された。その書物の冒頭に置かれた序文としての「決定版のための注」のなかで、ユゴーは作品を読む前の読者に向かって、この作品を読むべき読者像を想定し、さらには読者に小説でないものを小説のなかに見つけるように求める。

Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète.<sup>(23)</sup> (下線は筆者による)

小説のなかのロマネスク的なものだけを喜ぶ読者もいるが、ユゴーが語りかける読者は、そのなかに隠された美的、哲学的思想を読み取らなくてはならない。小説以外のものを汲みとることができる読者をユゴーは求めているのだ。このように、この序文は読者を社会的に啓蒙するための手段としてあからさまに利用されている。ユゴーは序文を利用して、ユゴーが要求する作品の望ましい読み方を読者に教えたのである。彼にとって、作品はただロマネスク的内容

を楽しむだけのものではない。読者は、序文に指示された通り、作品のなかに、作品の表面には現われない作者の美的・社会的思想を読み取らなくてはならないのである。読者は作者の目的を理解しなくてはならない。ユゴーは、読者のあり方を指示し、作品の読み方を指示する。こうして序文は、読者を啓蒙するための手段となったのではないだろうか。ユゴーにとって、読者は啓蒙されるべき読者となり、序文は啓蒙すべき序文となる。そして社会参加を望むユゴーは、1830年以降、さらに啓蒙の道具としての序文の持つ役割を大きくしていく。序文が、本文を上回る力を持つのだ。こうしてユゴーにとって、序文は本文からますます解放されていくのである。

### 3. 序文から見るロマン主義

一方、ユゴー以外の同時代の文学者はどのような序文を書き、もしくは書かなかったのだろうか。

時代を遡ると、ユゴー以外の文学者たちも、それぞれが序文において自らの文学理論を打ち立てていることが分かる。1834年には、ゴージェが『モーパン嬢』の「序文」のなかで、「美しいものはなんの役にも立たない」<sup>(24)</sup>と述べる。ユゴー自身、1830年以前の『東方詩集』『秋の木の葉』両作品の序文では、これらの作品を、美を描くがゆえに「無益な本」« ce livre inutile »<sup>(25)</sup>であると称している。ロマン主義文学のひとつのキーワードは、「社会にとって無益なものである」作品であること、といえるかもしれない。

またロマン派が芸術と現実の表象を別次元で考えていたということも、いくつかの序文から分かるだろう。ユゴーは1827年に『クロムウエル』の「序文」のなかで、以下のように述べた。

On doit donc reconnaître, sous peine de l'absurde, que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts. La nature et l'art sont deux choses, sans quoi l'une ou l'autre n'existerait pas.<sup>(26)</sup>

ユゴーと同時期にロマン主義的詩をつくり上げ、ともに全盛期を迎えたヴィニエも、『サン・マル』第四版の「序文」として1827年に書いた『芸術にお

ける真実性についての考察』において、芸術の真実性と、事柄の真性との非同一性を述べる。

L'ART ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa BEAUTÉ IDÉALE.<sup>(27)</sup>

またユゴーを尊敬し、慕い、「エルナニの戦い」ではロマン派のために大活躍をしたゴーティエは、1832年の長編韻文詩『アルベルテュス』の「序文」において、「芸術のための芸術」« l'art pour l'art »を提唱し、「詩歌は美しくあるべく役に立つ」と純粋な美を謳う。ユゴーが『クロムウェル』の「序文」において「芸術の真実は、決して絶対的現実ではありえないだろう」<sup>(28)</sup>と提唱した芸術論は、ヴィニーやゴーティエの序文に見られる論調と比較しても、ほとんど差異はないように思える。

ユゴーをはじめ、多くの文学者は、現実の表象を離れて芸術的な美を求めていった。その帰結として、彼らの作品は、絶対的な美を描く« inutile »なものになったのである。このように、この時代の序文は、新しいロマン主義文学理論の発表の場としての役割を担っているのである。文学者たちは、理論の理解者としての読者獲得のために、彼らの序文を膨らませていった。そして、それぞれの序文のなかで著されたそれぞれの芸術論の共通点を見ることで、ロマン主義文学理論を定義づけることが可能になるだろう。

しかし1830年前後を境に、ユゴーと、その他の文学者とが考える文学理論との間に差異が生まれてくる。それはそれぞれの「自然」という観念の捉え方、そして書物の有益性に関する考えによって明らかにされる。

自然とは、現象として目に見える真実のことである。ヴィニーやゴーティエ、そして『クロムウェル』の「序文」におけるユゴーは、自然の「真実」からその特徴を選択し、それを濃縮して理想の「真実」を強調すること、そして芸術による現実と、自然による現実とを峻別することを論じていた。人間の真実を描き、芸術の真実を追究するためには、自然の真実が歪曲されることもあるという理論が、ロマン主義文学理論として定義されていたのである。

ところでユゴーは、1829年の『死刑囚最後の日』を出版する際の序文のなかで、この作品の作者、つまり自分自身を「芸術のために、自然を夢中になって

観察している夢想家」<sup>(29)</sup>と紹介する。すでにこの時期からユゴーは、自然による現実を観察し、文学のなかに、すなわち芸術の美のなかにそれを持ち込み、自然的現実と芸術的真実とを一致させようとしていたのではないだろうか。

ユゴーは、『死刑囚最後の日』の「序文」のなかで、土台となる自然の真実そのものを描き出すことを宣言した。自然の観察者は、それを理想化することも、美化することもなく、ありのままの現象を描いたのである。さらに、ユゴーにとって、この自然とは、社会で起こるさまざまな問題の現象にほかならないのである。ユゴーは、公然と死刑廃止を訴える書物であることを告白している。つまり、自然を観察している夢想家は、社会の深刻な問題を観察したのである。この自然« nature »の概念は、ユゴー独自の概念ではないだろうか。

『死刑囚最後の日』で扱われた社会問題は、死刑制度廃止論であり、ユゴーは小説という形式の作品のなかで初めて政治思想、社会思想を明らかにし、読者に訴えた。こうして彼の自然観察の目は、序文のなかで刑罰制度の変化によって、旧社会から抜け出した未来社会の文明までも宣言するにいたるのである。この作品は、社会に対して« utile »な書物であるということが明らかである。

一方で、ゴージェは、『モーパン嬢』の「序文」において、「役に立たない本に対して、その価値を認めない博愛主義者」という人種を辛辣に否定している。

[...] un roman n'est pas une paire de bottes sans couture ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès. [...]

Mon Dieu! Que c'est une sottise que cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles !<sup>(30)</sup>

このように、まるで科学の進歩と同じように人類の完全可能性を目指す芸術に対して、うんざりした感情をあらわにするゴージェは、進歩を描く文学、政治色の強い書物を批判するのである。それは« inutile »な作品を創作することから、作品に意味を持たせようと変わっていく、ユゴーの作品に対する態度の変化への批判ともとれるのではないだろうか。またミュッセは、1831年に、『文学における政治・政治における文学について』のなかで、「もし文学が生存を望

むなら、それは真っ向から政治と対立しなくてはならない」と述べ、そして 1832 年には劇『ロレンザッチョ』で「政治的狂騒にいささかも同調しない」主人公を描いた。

一方でユゴーは、1834 年には『文学哲学雑集』の序文としての「この出版の目的」のなかで、「*l'art utile*」<sup>(31)</sup>という言葉を使い、社会に関する思想と、芸術に関する思想を一致させたのである。こうしてユゴーは、民衆を啓蒙するための芸術を論じた。

Attirer la foule à un drame [...] ; [...] enseigner qu'il y a souvent un peu de mal dans les meilleurs et presque toujours un peu de bien dans les pires ; [...] profiter de l'attention des masses pour leur enseigner à leur insu, à travers le plaisir que vous leur donnez, les sept ou huit grandes vérités sociales, morales ou philosophiques, sans lesquelles elles n'auraient pas l'intelligence de leur temps : voilà, à notre avis, pour le poète, la vraie utilité, la vraie influence, la vraie collaboration dans œuvre civilisatrice. C'est par cette voie magnifique et large, et non par la tracasserie politique, qu'un art devient un pouvoir.<sup>(32)</sup>

ユゴーは、この序文のなかで、芸術は民衆に教え込まなくてはならない、社会的・道徳的でなくてはならない、そして芸術は啓蒙しなくてはならない、と主張した。つまり、ユゴーは、人類にとって有用な書物を創ることを自分の使命と宣言したのだ。

ユゴーが、序文のなかにおいて政治的思想を表そうと試みたのだとすると、ゴージェやミュッセたちは政治や社会の問題から遠く身をおくことを、序文のなかで宣言する。ユゴーが民衆の啓蒙を目的として文学をつくり上げていったのと反対に、ヴィニーをはじめ、ゴージェやミュッセは、大きな社会的動乱のなかで、なおいっそう詩人の孤独を強調したのである。

さらにゴージェは、1833 年に『若きフランスたち』の「序文」について以下のように述べる。

[...] n'allez pas inférer de ce que je viens de dire qu'il y ait une idée dans celle-ci ; [...] je vous jure sur mon âme, [...] qu'il n'y a réellement pas plus idée dans ma préface [...] , qu'il n'y a ni mythe, ni allégorie ; que je n'y fonde pas de religion nouvelle [...] ; que ce n'est

pas une poétique ni quoi que ce soit qui tende à quelque chose : je n'y fais même pas l'apologie de mon ouvrage. Vous voyez bien que ma préface ne ressemble en rien à ses sœurs les autres préfaces.<sup>(33)</sup>

ゴートイエにとっての序文は、他の作家の序文とは違う特質を持っている。彼にとっては、序文は神話や詩論を書く場でもなく、作品弁明の場でもない。ゴートイエは同じ『若きフランスたち』の「序文」のなかで、一般論としては、思想の「萌芽」としての序文の重要性を述べている。その一方で彼は、自分の序文については、一見それとは矛盾するようだが、その無用性を主張するのだ。彼にとっては、序文もまた無用なものなのだ。芸術の無用性を信じるゴートイエは、序文の無用性までも主張したのである。

1827年当時、ゴートイエたちにとって、『クロムウエル』の「序文」はまさに「シナイ山の神の石板」<sup>(34)</sup>であった。彼ら「若きフランスたち」<sup>(35)</sup>は、芸術の自由を歓声をもって受け入れ、『エルナニ』上演でその自由を謳歌した。しかし彼らは、ユゴーが徐々に進歩のための文学に傾倒することに抵抗した。彼らは、尊敬するユゴーが『クロムウエル』の「序文」やあるいはまた『東方詩集』の「序文」で語った「芸術の無用性」と「芸術的美」を愛しつづけ、政治的意見を述べる序文を否定したのである。

ゴートイエは、作者の思想を開陳する場としての序文を放棄し、序文もまた「無用」なものだと述べた。ユゴーにとって序文とは、読者との関係性において語られるものである。一方ゴートイエは、自ら序文を否定することで、読者に向けての発信を断ち切っているのではないだろうか。社会に対して絶えず醒めた態度をとり続ける文学者は、ゴートイエだけに限らず、この世代の特徴ともいえるだろう。

だが、彼らもまた序文を付け加える。『モーパン嬢』の「序文」は、『若きフランスたち』の「序文」の翌年に発表された。本来、この序文は、作品本体のために書かれたものではない<sup>(36)</sup>。このなかでゴートイエは、社会に対する詩人の態度や、芸術至上主義という彼の芸術論を展開したのである。政治的理想を掲げ、読者を啓蒙するような序文に異を唱え、序文さえも無意味であることを主張する彼らが、本文より重要性を持つ序文を書く。それはなぜであろうか。

彼らも読者を必要としていたからだ。しかし彼らの読者は、啓蒙すべき民衆ではない。彼らが求めていたのは、共感できる読者である。ヴィニーが、社会に押しつぶされる詩人を主人公にした小説『チャートン』の序文（1834）に書いたように、社会との関わりを断ち、「象牙の塔」に閉じこもることを願う詩人たちも、「序文はくだらないものであらざるをえない」という序文によって、社会の要請にしたがって、社会に自らの態度を表明しなければならなかったのである。

社会的動乱の時代、文学者たちは、文学作品だけでは自分たちの存在理由を確立できなかった。それはつぎつぎと現れる文学ジャンル、そしてそれを可能にする印刷術の発達、ジャーナリズムの発展によって加速された。そしてそれは文学者がはじめて直面する不特定多数の読者との近すぎる距離であった。また読者層の増加とともに、自分たちが望む読者を求めていた。文学者たちはそれぞれ読者との距離を測りながらも、賛同者を獲得するために序文を書いたのである。

ラマルティエヌは、1834年3月に「両世界評論」のなかで、詩歌の運命を、「未来の詩歌は謳われた理性でなくてはならない。哲学的、政治的、社会的でなくてはならない」と述べ、芸術は民衆のものでなくてはならないと論じた。それ以降ラマルティエヌは、文学者よりも政治家としての道を選ぶ。そして「若きフランスたち」は、芸術における美を現実と切り離して表現することを宣言した。彼らは社会的、政治的問題を作品のなかに持ち込むことを自らに禁じた。一方でユゴーは、美を想像する詩人としての自分と、現実を観察する小説家としての自分を分離してそれぞれを成立させようとした。

このように、ロマン主義の土台をつくったといわれるラマルティエヌ、ロマン派のリーダーとされるユゴー、そしてそのあとの世代のゴーティエやミュッセそれぞれが、自分たちの理論を序文で表している。どのような意見であっても、序文は、読者に向けて作者の意見を発信する場として、またそれによって、意見を読者と共有する場として活用されているのである。

1827年の『クロムウェル』の「序文」によって、ロマン主義文学理論は完成し、そして1830年2月の「エルナニの戦い」でロマン主義文学の潮流が頂点に達したといわれている。たしかに1827年の「序文」によって、保守主義者と自

由主義者が同じ理論を受け入れ、ロマン派が統一された。そして『エルナニ』は、確かに『クロムウェル』の「序文」において展開された理論を具体化する作品であった。だがこの作品に序文をつけたときのユゴーは、すでに『クロムウェル』の「序文」の時点でのユゴーとは違う意見をもっている。すなわち「読む読者」から「観る読者」へと、言い換えれば、知識人から一般民衆へと作品を提出する対象が変化しているのである。

『クロムウェル』の「序文」と『エルナニ』上演に熱狂した青年たちは、こうしたユゴーの変化を否定し、その場にとどまる。一方では、この変化に沿って、芸術作品に有用性や、社会的目的を求めるロマン主義者もまた存在する。どちらのロマン主義者が主流なのか、決定することはできない。どちらも19世紀の新しい社会の動きや、民衆という新しい主人公の登場によって引き起こされた結果だからである。どちらも1830年に起きた事件とそれに続く七月王政下の社会構造に深い動揺を受け、そして関心を向けていた。その社会的関心を、作品のなかに取り込んでいくか、否かが、二つのロマン主義を決別させる要素になるのではないだろうか。

ラマルティエヌの論文『詩歌の運命』、ユゴーの『文学哲学雑集』の「序文」、ゴティエの『モーパン嬢』の「序文」、そしてヴィニーの『チャタートン』の「序文」は、いずれも1834年に執筆された。1830年の七月革命によって、フランスの主権は、王からブルジョワ階級へと移行し、ブルジョワ支配のもとでフランスは産業革命を迎えた。しかしそれと同時に、文明化が進む新しい社会は、新しい社会問題を引き起こしていった。1834年という年は、七月革命から続く動揺のなかで、文学者がそれぞれに社会に対する態度を表明せずにはいられなかった時期であり、また文学のなかに新しい問題、すなわち民衆の問題、人間の進歩の問題が入り込んできた時期だったのである。

こうして1830年に統一されたかに見えたロマン主義だが、芸術そのものを目的とする芸術至上思想のロマン主義と、芸術を目的達成のための手段とする啓蒙思想のロマン主義とにやがて分化されていくのである。そして混沌としたロマン主義という大河が、一瞬でも一本化され、やがて支流がつつぎと現われるという過程が、それぞれのロマン主義者の序文を並べることで明らかになるだろう。

## おわりに

序文と本文は、それらが書かれる時期も、読まれる時期も違う。作品本体が執筆時期の雰囲気のみで制作されるとしても、序文は、文学的にはその作品の出版によって、もしくは社会的にはその後の社会の動向によって変わったかもしれない流れのみで書かれることもある。序文は、時代によって変化していく文学や社会の流れを逆行することができるのだ。したがって序文は、すでに完成されている作品に対して、作者がその本文の読み方を操作することを可能にするのである。そしてまた序文は、作者が序文を執筆した瞬間の、作者の静止した世界観のみで作品を読む、あるいは観るように導く手段でもある。読者は、作品本体を読む前から、作品のなかに作品でないものを見つけるように求められる。それは、読者と共有し、伝えたいと願う、作者の思想である。

読者がはじめてその作品を目にすると、作者は序文によって、固定した観念を読書前に読者の意識に植え付けることができる。また、読者もしくは観衆が作品本体をすでに読んだり観たりしている場合には、作者は序文を執筆した時点の固定した観念を伝えることができる。その観念は、作品をつくることによって、もしくは読者や観衆の反応を知ることによって変わったかもしれない。例えば『エルナニ』の劇作品自体は、『クロムウェル』の「序文」で提唱したロマン主義演劇理論を实践するものとして上演された。しかし序文を執筆する時点では、ユゴーは「エルナニの戦い」を体験し、知識人としての読者と、啓蒙されるべき民衆としての観衆は同じことを望んでいたということを知っていた。つまり、文学の自由と政治の自由は、同じレベルで語ることができるということ、ユゴーは知ったのだ。

本文と序文が書かれる、あるいは読まれる時期がいつであれ、作者は、序文を作品の巻頭に置くことによって、本文に手を加えることなく、作品全体の方向性すら変えることができる。ロマン主義の序文は、作者の思想を前提として作品を読むことを求めるために、読者の姿勢を束縛するかもしれないが、一方では、作者の思索を自由にしてくれる。作者は、作品の制作時期に囚われることなく、時代や思想の流れのみを自由に飛び回ることができるのである。それを可能にするのは、序文なのである。

作品そのものは、時代の制約のなかで作られる。しかし読者は本文に隠された社会の動揺に呼応した作者の思想の変遷に気づかないかもしれない。序文は、作品のなかに現れないものを見つけ出すために、読者に対して作品の読み方を指示する。こうした序文の操作は、読者を束縛するものではなく、いかなる時点でもより深い解釈に読者を誘導することを可能にするものなのではないだろうか。つまり序文は、作者にとっては自由な思考の場であり、読者にとっては新たな読み方を見つける場なのである。いつ本を開いても、われわれ読者は、まず最初に読者としての作者に序文のなかで出会う。そして彼は、作品そのものに対して、違った時点、違った考えでの違った解釈があることを明かすのである。作者と読者が出会う序文だからこそ、このように、読者に社会に適応した読み方を教えることが期待されるのである。

序文によって、われわれ読者は、作者の思想の変遷を作品のなかに読み取ることができる。むしろ序文があるからこそ、われわれは、作品になんらかの思想があることを予測して作品を読むことになるのである。そしてその思想は、作品の執筆時期とは無関係に変化する。一冊の書物は、一つのことだけを語るのではない。そのなかに並べて収められた序文と作品本体とのあいだには、大きな断絶があるかもしれないのである。そして文学者たちの思想や理論が瞬間瞬間に書き込まれた序文こそが、それぞれの文学者たちの思想の変化だけでなく、さらにはロマン主義全体の一様ではない流れまでもわれわれに教えてくれるのである。そしてまた作品解釈は、時代や社会、読者層等の違いによって変更可能だということを、序文は証明している。読者は、自分が生きる時代のなかで、さまざまな読み方ができるのである。序文は文学そのものの生命を長続きさせる役割をも担っているのではないだろうか。

## （註）

ユゴーの作品については、以下の全集から引用した。

*Victor HUGO œuvres complètes*, L'édition chronologique, Le Club français du livre（以下 Club 版）

*Victor HUGO œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard（以下 PL 版）

- (1) Préface : « dire d'avance » ; texte placé en tête d'un livre qui est de l'auteur ou d'une autre personne, et qui sert à le présenter au lecteur. (Le Petit Robert, 2000 より)
- (2) 年表は、Club 版, Tome 3・4, « Tableau synchronique » を参考に筆者が作成した。
- (3) Club版ではavant le 9.3.1830 とあるが、avant le 9.3.1831の間違いであろう。
- (4) Hugo, *Préface de Cromwell*, Club 版, Tome3, 1967, p.77. « c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles. »  
[ Cf.,邦訳『ククロムウエル』序文、西節夫訳、ヴィクトル・ユゴー文学館第十巻(潮出版社、2001年)]
- (5) Hugo, *Les Orientales*, « préface de l'édition originale », PL 版, Œuvres poétiques I, 1968, p.578.
- (6) Gautier, *Les Jeunes-France*, « Préface », Œuvres complètes VII, Slatkine Reprints, 1978, p.II.
- (7) *Préface de Cromwell*, Ibid, p.77. « Il veut donc être le premier à montrer la ténuité du nœud qui lie cet avant-propos à ce drame. » [邦訳『ククロムウエル』序文、前掲書]
- (8) Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, « Nouvelle préface pour le dernier jour d'un condamné », Club 版, 1967, p.480. « Il y a trois ans, quand ce livre parut, quelques personnes imaginèrent que cela valait la peine d'en contester l'idée à l'auteur. » [邦訳『死刑囚最後の日』、小瀧昭夫訳、ヴィクトル・ユゴー文学館第九巻(潮出版社、2001年)]
- (9) Cf., *Préface de Cromwell*, Ibid., p.44.
- (10) *Préface de Cromwell*, Ibid., p.43.
- (11) Hugo, *Hernani*, « Préface », Club 版, Tome3, 1967, p.923. « [...] des tentatives confiées jusqu'ici seulement au papier qui souffre tout »
- (12) Hugo, *Hernani*, Ibid., p.923. « Cette voix haute et puissante du peuple, qui ressemble à celle de Dieu, veut désormais que la poésie ait la même devise que la politique : TOLÉRANCE ET LIBERTÉ. » [邦訳『エルナニ』、杉山正樹訳、ヴィクトル・ユゴー文学館第十巻(潮出版社、2001年)]
- (13) Hugo, *Hernani*, Op.cit., p.923.
- (14) Hugo, *Hernani*, Op.cit., p.922. « [...] (lesquelles s'éclaireront) [...] »
- (15) Hugo, *Hernani*, Op.cit., p.922.
- (16) Hugo, *ODES ET BALLADES*, « Préface de 1823 », PL 版, Œuvres poétiques I, 1968, p.265.  
« Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et

des croyances religieuses. »

- ( 17 ) Hugo, *Hernani*, Ibid., p.923
- ( 18 ) Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, « Préface », PL 版, Œuvres poétiques I, p.714.
- ( 19 ) 『秋の木の葉』に収められた第一編は、1830年6月に作られた「今世紀は二歳だった」という詩である。このなかでユゴーは、皇室への忠誠と王室への忠誠とのあいだで揺れる己の姿を描き出している。本論で述べるように、序文では詩人の政治からの一貫した自律性をあえて主張しようとしているユゴーだが、詩のなかでも、政治的動乱に揺れ動く詩人の心情を詩情たっぷり表現していることが分かる。
- ( 20 ) Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, Ibid, p.711. « Le moment politique est grave » 『秋の木の葉』の「序文」は、この一文から始まる。
- ( 21 ) Cf., *Le dernier jour d'un condamné*, Ibid., p.479. [邦訳 『死刑囚最後の日』、前掲書]
- ( 22 ) *Le dernier jour d'un condamné*, Op.cit., pp.479-480.
- ( 23 ) Hugo, *Notre-dame de Paris*, « Notes ajoute à l'édition définitive », Club 版, Tome 4., 1967, p.22.
- ( 24 ) Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, « Préface », Garnier, 1955, p.23. « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien »
- ( 25 ) *Les Orientales*, Ibid., p.578. « Si donc aujourd'hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces *Orientales* ? qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient pendant tout un volume ? que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d'une session ? où est l'opportunité ? à quoi rime l'Orient ? [...] Il a répondu qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris ; et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil. »
- Les Feuilles d'Automne*, Ibid., p.714. « Il ressent, en abandonnant ce livre inutile au flot populaire qui emporte tant d'autre choses meilleures un peu de ce mélancolique plaisir [...] » ( 下線は筆者による )
- ( 26 ) *Cromwell*, Ibid., p.70.
- ( 27 ) Vigny, *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », PL 版, Œuvres complètes II, p.11.
- ( 28 ) *Cromwell*, Ibid, p70. « La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue » [邦訳、『クロムウエル』「序文」、前掲書]
- ( 29 ) *Le dernier jour d'un condamné*, Ibid., p.479. « [...] un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poète »
- ( 30 ) *Mademoiselle de Maupin*, Ibid., 1955, p.20・25
- ( 31 ) Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication », Club 版, Tome 5, 1967, p.38. « Le produit le plus notable de l'art utile, de l'art enrôlé, discipliné et assaillant,

de l'art prenant fait et cause dans le détail des querelles politiques, c'est le drame-pamphlet du dix-huitième siècle, la *tragédie philosophique*, poème bizarre où la tirade obstrue le dialogue, où la maxime remplace la pensée ; œuvre de dérision et de colère qui s'évertue étourdiment à battre en brèche une société dont les ruines l'enterreront. »

( 32 ) *Littérature et philosophie mêlées*, Op.cit., p.40.

( 33 ) *Les Jeunes-France*, Ibid., p.IV.

( 34 ) Cf., Gautier, *Histoire du romantisme*, Œuvres complètes XI, Slatkine Prints, 1978, p.40.

( 35 ) « jeunes-France »とは、1832年から34年頃の若者の呼称のひとつ。ユゴーを中心として結成されたセナークルに対して、ゴージェ、ミュッセ、ネルヴァルなど、若い詩人や芸術家たちはプチ・セナークルをつくり、互いに作品を発表しあっていた。

( 36 ) 1834年1月にゴージェが新聞に掲載したフランソワ・ヴィヨン論を端緒として、政府はロマン派の取り締まりに乗り出した。ゴージェはそれに対して、政府に追従するジャーナリズム、記者、批評家等を非難し、文学の政治からの自立性を訴え、文学そのものの存在理由を主張した。この論文は新聞に掲載できなかったため、ゴージェは、『モーバン嬢』の「序文」として発表したのである。

# A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の  
機関誌『AZUR』第3号(2002年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises  
de l'Université Seijo

[http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur\\_index.html](http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html)