

〔研究ノート〕

フロベールの方法 (2)

——初稿『感情教育』から
『ボヴァリ夫人』まで——

榎 原 英 城

初稿『感情教育』

1844年1月、22歳のフロベールはドーヴィルからルアンへの帰途、その生涯に亘った神経性疾患の最初の発作に見舞われた。この突発事件による一時的な死の覚悟が、フロベールの文学への志向を決定的にした。以後フロベールは45年春に家族ぐるみのイタリア旅行へ出発するまで、ルアン、次いでクロワッセに留まり、更には終生、発作の虞れがフロベールをクロワッセに縛りつけた。ここにフロベールの「事件の乏しい」生涯は約束されることになるのだが、この44年から45年にかけての丸1年の間に、フロベールは既に43年に着手していた初稿『感情教育』を再び取り上げている。45年1月7日の深更に完成されたこの小説は、フロベールの最初の小説らしい小説であり、既に『狂人の手記』(1838年)、『十一月』(1842年)で行った彼の個人的恋愛体験の定着の新たな試みであったとされている。

『狂人の手記』のマリア、初稿『感情教育』のエミリ・ルノーとして描かれた女性シュレザンジェ夫人にフロベールは36年の夏、トルーヴィルの海岸で初めて出逢った。当時のブルジョワの風習に倣い、フロベール一家も毎年の夏をトルーヴィルの海浜で過ごす習慣があった。最初コリアという名の英国人の娘た

ちとの、『感情教育』(1869年)のフレデリックとルイズを思わせる親密な愛情に始まったフロベールの恋愛体験は、次いでフロベールの上に「猛威を振う」^{ラヴアジエ}に到ったエリザ・シュレザンジェへの情熱的恋愛へと接続する。その年、フロベールはまだ15歳になっていなかった。この恋愛は真摯な少年らしい夢想であると同時に甘美な官能の陶醉という性格をもっていたと言えよう。フロベールは少年時代から著しい文才を示しており(これら早熟の文学的活動は我々の理解を超えているが)、そうした言わば経験より表現が先に存する典型的な芸術家型の間人にとっては、やがて実人生で最初にぶつかる大きな衝撃の事件は彼の一生を左右する重要な体験となるであろう。事実、少年時の恋愛体験はフロベールの上に生涯引続いた力を及ぼす。最初の数年間は生きた恋愛感情として、のちには思い出という形で。

彼の生涯の方向を決定するに力あった二つの重要な体験——恋愛経験と神経性の発作——に相前後して、フロベールの実人生の経験の殆ど大部分が継起している。なまの人生経験は青年期にほぼ限られ、それは決して数多いものではないが、ひたすら静謐を願ったフロベールにとってはこれら数少い事件でさえ、なお多すぎるものであったのかもしれない。

既に述べたようにフロベールは個人的恋愛体験の表現を三たび試みた。孰れも早きにすぎて自己の体験の客観化に十分成功してはいない。恐らくそれは、発作による自己の生の放棄というもう一つの体験を俟って初めて十全となるべきものであったのだろう。他者を描く、或いは自己を他者を描くと同様の十分の距離を置いて客観的に表現するためには、何よりもまず観察者たる自己の位置を確定しておくことが必要だ。作家の青年期の作品が十分な自己表現に成功していない例が多いのは、彼等の自己を置く位置が未だ確定していないことによるのが多い。自己を生の世界の外に置いて、傍観者として生を観照して、漸く過不足なき生の観察者となり他者を描くことができよう。発作に伴う死の覚悟がフロベールをして一時的に自己を生の外に置いて生の現実を観察させることになった。その時フロベールにとって、クロワッセは実験室^{ラボトワール}としての意

味を有するだけの世界の外であった。フロベールは芸術家の確立が死の覚悟による尋常な生の放棄のなかに明白に見てとれる見事な一例だ。

さて再び伝記に戻れば、38年にフロベールは『狂人の手記』を執筆、40年にはバカロレアに合格ののち、ピレネー・コルシカ旅行をしている。その折、マルセイユでのウーラリー・フーコー（最初の情熱恋愛の相手たるエリザ・フーコー、シュレザンジェ夫人とは別人）との遭遇は、42年の『十一月』として結実する。42年11月から43年にかけての約一年間、彼はパリにいてパリ大学法学部に籍を置いていた。パリ滞在の間の生活については、フロベール自身が書簡のなかにも書いているような孤独で倦怠に満ちた日々を終始したとばかりは考え難い。このパリ滞在の間にフロベールはマクシム・デュ・カンと相識り、しばしばシュレザンジェ家を訪れている。エリザと識り合ってから既に五、六年の歳月がたっている。のちにフロベールは、この恋愛について愛人ルイズ・コレに宛てた手紙で次の如く述べている。

私は十四歳から二十歳までの間、一人の女を、相手に一言も言わず指一本触れずに愛していました。それ以来三年ほど、自分の性を意識しないで過しました。⁽¹⁾

44年以後シュレザンジェ家との交際は稀になったが、フロベールはこの時期にシュレザンジェ夫人に対して持っていた強い愛情の思い出に生涯忠実であった。その後の恋愛において（46年にフロベールはルイズ・コレと出逢うが）、彼は常に自己を守る態度を崩さず、自己の隠遁生活を乱されない範囲に恋愛関係を保とうとする。もはや彼を心底からゆり動かすに足る電撃的恋愛は望むべくもない。フロベールの恋愛生活はある意味では発作によって終りを告げたともし言い得るだろう。作品『感情教育』の完成には未だ年月を待たねばならないが、フロベール自身の「感情教育」はここに完了したというわけだ。

活動的情熱的で感じ易く、心の動揺や複雑な感覚に満ち溢れていた私の生活は、22歳のときに終わりました。その時期に私は一挙に大きな進歩を成し遂げて、別のものがやってきたのです。⁽²⁾

ここに言う「別のもの」とは文学についての新しい考え方に他ならない。この前後にフロベールの文学観は著しい変革を遂げたと思われる。初稿『感情教育』はこの時期のフロベールの文学観の進展をそのまま行文に遺している点で特に重要視されるべきものである。これは言わば出来上った創作であると同時に創作のノートという性格を持つものだ。

中断された草稿を、ペンを執ることが許される健康状態になるやフロベールは再び取りあげた。発作の前後に亘って書かれているこのフロベール最初のロマンの試みをG. ガイイ氏は発作の前と後に分けて考えている。一読して、作品の前半と後半に統一がないことは明らかである。小説の最初の半分はアンリという青年の行動を主として話が運ばれている。フロベールは43年にこの小説を書き始めた当初、恐らく主人公としてアンリしか考えていなかった。もう一人の青年ジュールは言わば「引き立て役」のために必要であると考えられていたのであろう。ジュールはあとになって付け加えられた人物だと言いつける評家もある。だが、たとえ孰れか一方に重きが置かれているにせよ、ここに二人の対照的人物を扱うというフロベールの生涯を貫く重要な方法の一つが、はっきりした形を現わしたわけである。

初稿『感情教育』においては、エリザ・シュレザンジェに原型を持つ女性エミリ・ルノーとともに恋愛の夢を生きるのは行動家アンリであり、それは若きフロベールの似姿に他ならない。夢想家ジュールも又、フロベールの分身であるが、地方に住んで受動的な生活をおくる幾らか影の薄い存在であるかに見える。ところが小説が後半になると二人の青年の比重は逆転し、引き立て役でしかなかったジュールが主要人物になってしまう。この欠点を是正しようとする作者の苦心にも拘らず、後半になってアンリの行動は目立って力を弱め、エミリ・ルノーに至っては次第に影のような存在にすぎなくなり、作品の終るずっと前にその姿を消す。従って、初稿『感情教育』は一つの作品というより二つの作品の並列——発作前と発作後——なのである。

では、発作の前と後とを分つのは本文のどの章とどの章、どの行とどの行との間であるか。G. ガイイ氏はそれを十九章の終りと二十章との間であらうと指摘する。草稿は同一の書体で書き改められているので、確たる証拠はない。しかし、章の切れ具合、二十章にあらわれる文学的告白と肉体的苦痛の表明から推して、更にはガイイ氏が発作の影響があると指摘している次のような表現を考慮にいれて、その判断は正しいと思われる。

発作による直接の影響があるとされる句。

血が流れた、傷口がひりひりと痛む。夢に見た情熱は永久に失われてしまった……

あるいは次のような告白。

〔……〕彼(ジュール)は現世で得ることのできるすべてを永久に諦めたのだ。快樂も名誉も金銭も、愛の悦びも成功もすべてを。

ほぼこれは当時のフロベールの書簡に見られる告白と同様な文面であり、発作の前後を分つ箇所がこのあたりたることは間違いないようだ。

小説の後半、ジュールは当時のフロベール同様に多量の読書に没頭する。フロベールは殆ど現に生きている時をそのまま小説に表現していると見ていいだろう。特にジュールの文学修業を描いた最終章は、ジュールが自我の醜さを象徴していると思われる疥癬もちの薄汚い犬に付き纏われるエピソードを描いた二十六章と並んで、フロベールの当時の文学観・人生観を知る上で興味深い箇所である。それに触れる前に、初稿『感情教育』の構成^{ユンボジシヨウ}についてなお幾らか言うべきことが残っている。

前述のようにこの小説には全体の調和が欠けており、構成は冗漫で弛みがあり、全体を考えずに着想に従って手早く、恐らくは草案^{プラン}もなしに書かれたものと考えられる。各章の分量も後半になると著しく長くなり不均衡が目につく。全体という概念の欠如に加えて、作中人物への作者の興味・関心の変遷が余りに目立ちすぎることも前述の通り。作中人物への関心の不統一は、執筆の中途に起った事件がフロベールの人生観をいかに大きく変えたかを示していよう。

初稿『感情教育』の欠陥については、フロベール自身のちにルイズ・コレに宛てて次のように評している。

所詮『感情教育』はすっかり書き直すか、さもなくば少くとも全体を組み変えて二三の章を補修し、それにこれはとりわけ骨の折れる仕事でしょうが、今までになかった一章を書き加え、ここで一つの幹が宿命的に二つに岐れなければならなかったのは何故か、つまり、しかじかの行為が他の人物には及ぼさなかった結果を特にしかじかの人物に及ぼしたのはどういうわけか、それを明らかにする必要があります。原因も、又結果も描かれてはいます。しかし原因から結果への繋がりが少しもありません。これが私の小説の欠陥、その標題に叛いている理由でもあります。⁽⁴⁾

この繋ぎの糸の欠如が、フロベールがこの小説で初めて意図した劇的色彩を持つロマンの筋の発展にとって大きな構成上の欠陥であることは免かれ難い。場面の連続によって構成されている劇的小説^{ロマン・ドラマチック}においては、それら主要な場面は語り^{ナラシオン}や分析により円滑に結びつけられていることを必要とする。そうした繋ぎの糸が初稿『感情教育』では未だ十分に堅固ではなかった。この失敗を反省したフロベールは草案を前以て作ることの必要を悟ったと思われる。デュ・カンによれば、フロベールは当時(45年頃)筋書^{セナリオ}を作る訓練をしており、ヴォルテールの作品の優れた構成が筋書^{セナリオ}の手本として役立ったという。以後フロベールは靈感に頼って安易に書くことをやめる。

靈感に似たものは何であれ警戒しなければなりません。それはしばしば先入観にすぎないものだったり、自然に生れたのではなく意識的につくりだした偽の心の昂揚だったりするものです。〔……〕忍耐と長い努力によってよいものを創ることができるのだということを忘れてはなりません。⁽⁵⁾

これまでの初期作品群においてフロベールの手法は語り^{ナラシオン}を基調としていた。『十一月』では分析を主な手段としているが、語り、分析、描写、会話などを結合したロマネスクの手法をフロベールは初稿『感情教育』で初めて意図した

のであり、それらの手法が渾然と混り合った作品が出来るまでにはまだ間があったが、この最初の試みはかなりの程度成功したと言っていい。

フロベールの小説の傾向が語りを中心としたものから描写を中心としたものに移行しようとしていることを表わすものとして、初稿『感情教育』のなかに会話の多いことが挙げられる。それは小説を場面^{シチュエーション}によって構成しようという描写への傾向と相俟って、特に目立った手法の特徴である。しかしながら、場面場面の描写に挿まってしばしば作者が介入する。作者が直接に介入していなくとも、一般的格言としてそれが表われている場合も数多い。描かれている作中人物については、フロベール自身の思い出が多く盛り込まれており、その点では『ボヴァリ夫人』や決定稿『感情教育』の人物群と本質的な違いはないのだが、多くの副次的人物を正確に描き分けた決定稿『感情教育』の筆力に比すれば、初稿『感情教育』の副次的人物は幾らか無関心な筆致で扱われていると言わざるを得ない。主人公たるアンリとジュールは決定稿のフレデリックと同じく、フロベール自身であると同時にフロベールの人間観察によって創られた人物だと言える。作者の個人的な思い出に端を発し、友人や知己の印象や観察を加えることにより作中人物を創りあげるという点では、これは既に決定稿『感情教育』の方法の原型である。

こうして、フロベールの文学的傾向は次第次第に描写による場面^{シチュエーション}の構成へと近づいていった。フロベールの当時の読書傾向で重要なことは、文体に次第に興味を持つに至ることと没個性⁽⁶⁾ (impersonnalité) への接近である。小説のなかでもフロベール同様、ジュールはあらゆる国や時代の偉大な作品を読むことにより、当時隆盛のロマン主義文学の限界を知る。芸術家の没個性はフロベールが持った新しい文学観から引き出された結論であった。当時のフロベールの哲学の原理は宇宙の統一性を根底としたものであり、そこにおいて芸術家の役割は調和ある全体のなかに現実を再創造することである。彼は小説が宇宙と同様に或る法則によって統制されるべきであると確信した。

芸術家は彼の作品のなかで、神がこの世界における如く、不可視にして

全能で、至るところにその存在が感じられても目には見えないものであるべきなのです。⁽⁷⁾

小説を構想するためには、複雑で強烈な生の幻影^{イリマジオン}を自分自身の裡に昂揚させることが必要だ。しかし、この幻影を創造し、必要な客観性をそれに与えるために彼はただ想像力に頼るほかなかったので、その方法として彼は観察に救いを求め、自分自身から決定的に脱け出て完全な観察者になろうと欲する。こうして彼のすべての努力は内的幻影、詩的幻影を絶えず創造する方向に向った。この幻影を創造するために彼は文体^{スタイル}の絶対的な力にのみ依ろうとする。「文体こそが物を見る唯一の方法である」⁽⁸⁾から。彼の意図は文体の力によって美に到達することであり、形式・文体の完璧への嗜好はこの当時から特徴的である。

以上が45年頃のフロベールが獲得した芸術の教理であった。彼はそれに終生頑ななまでに忠実を保った。没個性の教理を確立するや彼は以後紀行文『野を越え磯を越え』を除いて小説のなかに直接現われず、もはや決して教訓^{モラル}を付け足さず、直接読者に呼びかけもしない。

しかし方法こそ確立しても彼はまだ自己の力の及ばぬことをよく知っていた。彼はしばしば自己嫌悪にまで至る厳しい自己との直面によって自己の無力を認識する人間だった。

ちょうど正確な耳を持っていながら、ヴァイオリンがうまく弾けない人間のようなものです。彼が出そうとする音を彼の指がそのとおりに出してくれないのですよ。⁽⁹⁾

初稿『感情教育』については、P.モローの述べたように「フロベールのすべてはそこにあるが、彼の芸術だけはまだそこにはない」と言うことができよう。

『ボヴァリ夫人』の制作

初稿『感情教育』を脱稿して以来『ボヴァリ夫人』の執筆を始めるに至るま

での数年間は、初稿『聖アントワヌの誘惑』に没頭した時期をも含めて、フロベールの真の意味での「修業時代」と言っていいたろう。作品に着手するに先立って自己の力を増すために彼は実践的に描写の文体を学ぶことを志した。『野を越え磯を越え』として纏められた紀行文の目的はそこにある。この紀行文の執筆で初めてフロベールは「書くことの苦しさ」(affres du style) を経験したと告白する。

この作品の難しさは描写の^{トランジション}移り目、多くのばらばらの事柄を一つに纏めあげるところにありました。とても骨が折れました。これは私が苦労して書いた最初の作品です。⁽¹⁰⁾

旅行の期間中は彼はものを書かず、モンテスキュー、ラ・ブリュイエールを始めとして専ら古典を読む。多くの作家の文体を学ぶにつれ、フロベールはその点について自分がこれまでいかに知るところが少なかったかを悟った。彼は意識的にラ・ブリュイエールの冷徹な描写を自らのものにしようと欲する。才能は移り得るものとフロベールは信じていた。

私はラ・ブリュイエールやヴォルテール(のコント)やモンテーニュがむしゃらに詰め込んだものです。[……] 厳密な意味では、独創的な人間などいるものではありません。才能も生命と同様、染みこませれば伝わってくるものですから、高貴な環境に生きて巨匠たちの社会的精神を自らのものにしないではいけません。自分と全く異った質の天才を徹底して研究してみるのも無駄ではありません。そのままの模倣はなし得ないのですから。⁽¹¹⁾

「そのままの模倣はなし得ない」とフロベール自身言っているとおり、文体は個々の作家の生理と直^{じか}に結びついており、模倣手段によって得ることができるのはレトリックのみである。模倣によってすぐさま独自の文体を修得することなど無論あり得ないが、作家の感受性の特殊化たる文体を反覆精読することによりそれを自己のものとする訓練は、たとえ優れた才能ある作家にとっても、文体の錬磨に多大の示唆を与えることになるだろう。それはフロベールの

ような視覚型の描写をする作家にとって特に有効であると思われる。つまり、すべて効果の多い模倣は表面的外面的の模倣だからだ。ある作家が外的性質を持っていればいるほど模倣は効果的になる。描写の形において文章は最も感受性の直接の表現となるからだ。フロベールは元来視覚型の文章家であり、彼がとりわけラ・ブリュイエールから多くを得ただろうと思われるのも、双方が同じタイプの視覚型の感受性を持つ文学者であったからであろう。ラ・ブリュイエールからの影響は、のちの決定稿『感情教育』の人物描写においてその見事な結果を見せることになる。

フロベールがブルターニュ紀行の執筆を始めたのは47年9月、彼はこれを45年のイタリア旅行の際着想を得て以来、片時も心を離れなかった計画、『聖アントワヌの誘惑』のための文体的な準備の仕事と看做していた。彼はここで初めて描写的文章の訓練を経ることになる。デュ・カンとの協同執筆になるこの『野を越え磯を越え』において、フロベールは何よりもまず誠実に目で見た世界を複写しようと意図した。廃墟の前に佇み、徹底して見ることによって、彼は滅び去った時代を想像し、空虚な風景のなかに古代の民衆を住まわせる。観察は夢想へと移行し、現実と虚構が併存する。

まず物を見ること、フロベールにとってはそれが何よりも必要なことだった。彼は自分の目で見たことのないものについては正確に想像力が働かない。後年の^{グラン・ロマン}大小説制作の折、彼が資料蒐集に多くの時間を費したのはすべてより正確に想像するためと言ってもいい。見ること——自己を全く忘れ、自己の存在が対象のそれと混じり合うまでに物を見ること。そうした恍惚状態によって彼は普遍的な共感に到達することができる。見た物事を変貌させ、読者に他の人間の流儀とは異った流儀で物を見させるに至るこの普遍的共感をフロベールは自己の創造の規範とし、自己の芸術の必要条件とした。

こうした準備期間ののちに書き上げた『聖アントワヌ』を二人の友人デュ・カンとルイ・ブイエに酷評されて間もなく、フロベールは49年秋、デュ・カン

とともに一年半に亘る東邦旅行に出立する。これは資料蒐集を直接に目的としない最後の旅行だ。『ボヴァリ夫人』制作に先立つこの一年半は、過去数年間の文学修業と方法模索の反省の時期となったが、この旅行がフロベールから頭髪を奪い取ったように、彼の文学から一挙に余計なもの、個人的な抒情性をすっかり取り去ってしまったと言うわけではない。旅行前、フロベールがクロワッセにあって東邦に遠く思いを馳せたと同様に、旅行中ナイル河やコンスタンチノーブルにあってはクロワッセに残した過去の仕事の堆積についての反省が常に頭から離れなかったであろうことは想像に難くない。感受性の面で旅行がフロベールにもたらした最大の利益は、ラ・ヴァランド氏の述べているように、帰国したあと彼を見舞ったノスタルジーの発作であった。「突然彼は不安な恍惚感をもって、ある状況の下に、ある景色を前にして、彼が深い感銘を得たことを悟る。」⁽¹²⁾終生自己をクロワッセに閉じ込めた彼のような作家にとって、距離の感覚は想像力を刺戟する大きな要因なのだ。距離の感覚に伴って起きるノスタルジーはフロベールの芸術の根本的な感情だった。

さてフロベールは旅行によって決して完全に自己を整理しおえたのではなかった。彼はしばらくの間を置いて『ボヴァリ夫人』に取り掛かりはしたものの半信半疑であり、これまでの諸作品と同様未だ一つの試みにすぎないものと考えていた。それは「三度目の試み、最後の試み」⁽¹³⁾であり、この試みを通してフロベールは自己の方法を確立してゆくとともに、自己の才能を開化することに成功したのだ。

1851年5月東方旅行から帰ってからもフロベールはすぐには『ボヴァリ夫人』に取り掛からなかった。彼は既にかんりのノートが集められていた『紋切型辞典』の計画や『ドン・ジュアンの一晩』『アニュビス』に手をつけたりしていたが、『ボヴァリ夫人』は罰課のように彼を悩まし続けた。彼がこの小説を書き始めるのは漸く9月になってからだ。それは以後56年4月まで4年7カ月に亘って彼を呻吟させることになり、苦しみ迷いながらも仕事を進めるに従

って確信が生れ、仕事に並行して彼の方法は確立してゆく。フロベールの文学観が形成される有様を我々は『ボヴァリ夫人』制作中の彼のルイズ・コレ宛の書簡のなかに詳細に見ることが出来る。

繋ぎの糸即ち構成の必要を悟ったフロベールは『ボヴァリ』にかかる前に先ず草案を作ることから始めた。彼は何度も筋書を書き、最初の筋書は判読し難いまでに削除、訂正、加筆がされている。最初の筋書では、エマの名はマリ或いはマリエッタ、レオンはレオポルドとなっているなど固有名詞が確定していないし、第二の筋書はかなり決定稿に近くってはいるが、ルルーやブルニジアンは全く姿を現わしていない。オメーも決定稿におけるほど重要な役割を演じていず、決定稿のルアンへの旅行がパリ旅行になっていたりする。特に第三部の後半はまだはっきりした形をとっていないに反して、第一部はほぼ細部に至るまで形づくられている。草案により必要とされた細部の内容はフロベールがそれを必要とした時に更に詳しく工夫されるのが常だった。小説が進むにつれて彼は細部を固めていった。

今日はわざわざルアンの兄のところへ出むいて、足の解剖学やらえび足の病理学やらについて長いこと話をしてきました。⁽¹⁴⁾

『ボヴァリ』に描かれるえび足の手術の挿話はルアンで実際にあった出来事である。フロベールは細部の挿話の多くを自分自身の記憶から引き出している。彼は自らの思い出を利用し、それを資料蒐集^{ドキュメンテーション}によってより正確にした。彼の想像力が働くのはそれから先である。詳細な筋書、場面場面の草案、人物の性格に関する覚書、すべては一つの目的に集中する。即ち、正確な想像力。こうした資料蒐集が有効であり彼にとって不可欠だとしても、最も重要な役割を演じるのは想像力なのである。彼の想像力の著しい特徴は正確に限定されない^{と働かない}ということだ。

『ボヴァリ夫人、未発表草稿及び断片』⁽¹⁵⁾なる書物のお蔭で、フロベールが小説の場面や挿話の最も早い段階の草稿から決定稿に至るまでどのように文章を推敲したかは容易に辿ることが出来る。決定稿に至るまでの幾つかの草稿を詳

細に比較検討すれば、或る場合には凡庸な最初の草稿が次第に改善され削除され、琢磨されてゆくのを目のあたりに検分できるだろう。フロベールの文章の模索、躊躇はそのまゝ草稿に表われている。草稿の検討はフロベールの創作方法の研究に有効な資料を提供することになるに違いない。

フロベールがどのように仕事を進めたかを知るために次に一例を挙げよう。決定稿は第一部第二章で以下のような文章である。

Mais le coup était porté. Huit jours après, comme elle étendait du linge dans sa cour, elle fut prise d'un crachement de sang, et le lendemain, tandis que Charles avait le dos tourné pour fermer le rideau de la fenêtre, elle dit: «Ah! mon Dieu!» poussa un soupir et s'évanouit. Elle était morte! Quel étonnement!

シャルルの最初の妻の死を描いた簡潔な名文であるが、その第一稿は以下のとおり。なお下線を施した箇所は決定稿と同一の表現である。

Mais elle n'en revint pas. Huit jours après, des symptômes (脱字) un crachement de sang et quand il remonta, il la trouva morte. Depuis quelque temps du reste, elle allait mal. Un confrère des environs attribua (脱字) à ce qu'elle avait, en se remarquant, supprimé trop brusquement un vésicatoire qu'elle portait dans son veuvage. Charles fut triste. Elle avait été bonne pour (紙片はここで破れており、以下は見つからなかった)

無駄のない決定稿に較べて多分に見劣りがするが、別の紙片に書かれてある第二稿になるとかなり決定稿に接近している。前半は、

N'importe, le coup était porté. Huit jours après, comme elle était à tendre du linge dans sa cour, elle fut prise d'un crachement de sang, toute la semaine elle resta sans manger et alla mieux pendant deux jours. Mais le dimanche suivant,...

冒頭の N'importe は元通り Mais と直され、était à tendre は étendait と訂正された。danr sa cour は一時 dans son jardin に置き換えられた

が、抹消されて決定稿では dans sa cour に戻された。toute la semaine elle resta sans manger は elle resta pendant toute la semaine sans rien prendre に、末尾の suivant は d'après に、それぞれ一時訂正されたが、そのうち toute la semaine 以下の文章はそっくり抹消されて次のように改まった。以下後半は、

... et le lendemain tandis que Charles avait le dos tourné pour fermer le rideau de la fenêtre dont le jour la gênait, elle dit tout à coup: «Ah! mon Dieu» poussa un petit soupir et s'évanouit. Elle était morte! Quel étonnement.

dont le jour la gênait, petit, tout à coup は孰れも削除され決定稿では姿を消す。

なお第二稿には、それに続いて、

Un confrère des environs appelé en consultation dans les derniers temps, attribua sa maladie à ce qu'elle avait peut-être supprimé trop vite un vésicatoire qu'elle portait étant venue.

という第一稿の名残りと思われる文章があるのだが、これも決定稿ではそっくり省かれた。

このようにフロベールは何度も稿を改め、そのたびに訂正し削除しつつ仕事を進めるのだが、例に引いた箇所は比較的推敲の少ないところであり、フロベールの草稿は一面の訂正や書き加えて本文が読み難いほどである。彼は何度も書き換え、書き直し、削り取り、少しずつ正確に簡潔にしてゆく。草稿から草稿へと思想がより正確な表現を得るのを我々は順次迎えることができる。より正確な言葉、よりの確な表現を彼は追求してやまない。でき得る限り少ない言葉で思想を表わすことは、フロベールにとって何より大切な原則であった。しばしば捜し求めていた言葉がやって来るのは漸く最終稿になってからである。だが、どのような的確な表現も全体的効果のためには犠牲にされて捨てられているのも又、見のがしてはならない。

ところで、フロベールが^{プラン}草案や^{セナリオ}筋書を作った上になおこのような度重なる推敲を必要としたのはなぜか、^{セナリオ}筋書によって喚起された想像力に従って彼は一気に書けたのではないかという問題を提起し、ラ・ヴァランド氏は次のようにフロベールの執筆時の心理状態を解剖している。

「まず、フロベールの脳裡ではさまざまな想念が混沌と入り乱れていた
ので、それらの表現は次々に変らねばならなかった。ある想念がはっきり
するに伴って、表現も変わってくる。しかも新たな、あるいはより完全な想
念が生れるに応じて、常に一層明確なイメージが彼の脳裡のあの比類のな
い再製機構のなかに浮び出てくる。そこで抹殺、書き変えというわけだ。

次に、単なる惰性的習慣によって、最初は気に入ったイメージが何となく
物足りなく感じられるということもある。彼はそのイメージを補強しよ
うとして介入するが、ときにはかえって前のものの方が良かったりする。

だが新しいイメージは、新しいということだけで魅力があるのだ。⁽¹⁶⁾」

慥かに書き手の心理として、ひと度書き記した表現は消し難いし、のちにな
って生れた別の表現を採用することにも決しかねてしまう例はよくあること
だ。最終稿に至って彼は孰れかに決めることを迫られる。歴大な草稿はフロベ
ールの果てしない迷いをも語っている。更には又、最初に生れた想念と決定稿
との間に懐妊期間を置くという必要もあっただろう。しばしば文章に重い充実
感を与えるものであるそうした身籠りの期間を、彼は文章のすみずみ、言葉の
はしばしに至るまで必要としたのだ。文体を意識してからのフロベールの即興
性の欠如は、安易に書き流された初期作品群と奇妙な対照をなす。

こうして4年7カ月をかけて小説を完了したあとも、56年「ル・ルヴェ・ド・
パリ」に発表するために筆耕に原稿を渡す前にもう一度フロベールはそれを読
み返し、訂正・削除を行っている。

『ボヴァリ夫人』の方法・素描

チポードは『ボヴァリ』の構成に触れて、この小説は『コロンバ』より寧ろ『アンナ・カレーニナ』に似ていると述べている。⁽¹⁷⁾ 即ち唯一つの挿話から成る短篇小説的構成を持つ『コロンバ』と並べてみれば、『ボヴァリ』を構成するのは幾つもの挿話であって、そのうちの若干を削り取り或いは何らかの挿話を追加しても作品の意味はそれほど揺がない。長篇小説の多くはこうした形を取っており、構成を必要とするのは各々の挿話であって、それらはすべて念入りに構成されている、と。決定稿『感情教育』ではフロベールは構成の欠如を非難されたが、『ボヴァリ』のなかにも既にそう見られ得るものがある。デジャルム氏は、『紋切型辞典』と『ボヴァリ』との間にある多くの類似の表現を指摘し、フロベールが『ボヴァリ』執筆前に『紋切型辞典』の幾つかの項を作成しているところから見て、『ボヴァリ』の挿話は『紋切型辞典』から多く利用されていると説明しているが、このことも『ボヴァリ』の構成の特質に関連があるのかもしれない。

フロベール自身、制作にあたって構成上の調和を決して看却してはいない。『ボヴァリ』執筆中、ルイズ・コレに宛てた書簡のなかで彼は小説の構成的な欠陥に触れている。

けれどもこの小説には大きな欠陥があるだろうと思います。つまり、素材配分の不均衡ということです。これまでに仕上げた260頁の内容は、本筋への準備、性格や風景や環境のそれとない説明（それが積み重ねられてゆくことは確かですが）、それだけなのです。小説の結末はわが女主人公の死と葬式、それにつづく夫の悲しみとなるのですが、これが少くとも60頁になります。そうすると筋の中心部分には120頁からせいぜい160頁しか残りません。大きな欠陥じゃありませんか？⁽¹⁸⁾

小説がほぼ出来上ってからも彼はこの点についてプイエの意味を求めてい

る。

おそらく、まだ120頁か140頁が残っている。そこを400頁にして、これまでの部分全体をもっと短くした方がいいのではなからうか？ 結末が（本当はもっと充実していたんだが）僕の小説では、少くとも量的に言ってみすばらしくはないかと気にかかるよ。これは重要なことだ。⁽¹⁹⁾

随かに『ボヴァリ』の構成は古典的な構成とは違いますが、近代的長篇小説の挿話を積み重ねて結末のドラマチックな効果へと運んでゆく構成の一つの典型を示している。そうした意味での構成は緊密で無駄なく、強い印象を与えるのに成功している。

バルザックの小説構成と比較してみよう。バルザックは事件の起る前から描写する。フロベールの場合は、始めに事件があり、ついでその事件の起った場所と人物へ興味が向けられる。彼は小説においても現実におけると同様、心理的な自然の順序が守られるよう留意した。まず外に顕れた事件を記述し、その後その周囲の事物、場所、事件の人物への影響を描写する。彼はその分量と比率、描写の置かれる位置、描写の進行の速度に注意し、例えばシャルル・ボヴァリがその目で見える事物や人物を現実に目に写る通りの順序で、シャルルの注意の届く範囲で、現実と同一の強さと速度を保って彼の意識のなかへ混入させる。

小説の書き出しは大胆であり且効果的である。「我々は自習室にいた」という冒頭は読者を一気に小説の世界に引き入れる。小説の始めをエマでなくシャルルで始めたことは、この小説の巧妙さの良い例だ。シャルルを先に描いてしまうことで、のちに主要人物たるエマを語る途中にシャルルの描写を挿入する不手際が避けられているからだ。作者はシャルルの紹介を教師が生徒を紹介する形で描く。ついでシャルルの生活を描くに先立って、シャルルという人物を十分に暗示するために作者はシャルルの奇妙な帽子カフエツトを詳しく描写しておく。それからシャルルが動き始める。こうして我々は容易に小説の世界に入ってゆく。

作中人物を造形するに際し、フロベールは自分自身の経験を何らかの形で作中人物に表現せずにはおかない作家だった。エマやレオンのなかにフロベールの個人的な体験がもり込まれていることは勿論、小説に現れてくる人物たちすべて（オマーであろうとブールニジアン、ピネ、ジュスタンであろうと）のなかにフロベール自身があるということが明らかだ。彼はある人物を描くにはその人物になり切ることを必要とした。

精神の力によって、作中人物のなかに這入り込むべきであって、彼等を自分に惹き寄せてはいけません。少くとも、方法はそれです。⁽²⁰⁾

フロベール自身述べているこの同化の制作理論をみれば、世に言うフロベールの無感動アンパシビリテという定評がいかにも面的であるかが分る。彼は作中人物のなかに進んで入り込む。この同一化なくしては彼は一行も書かなかった。彼は作中人物のなかに自己を見出すと同時に他者をも発見する。作家が自己の作品の人物たちのなかに深く没入すればするほど、自己の全力をそこに注ぎ同一化しようとするほど、作家は自分とは異った、それぞれに勝手な生を営んでいる人々に出逢わざるを得ないものだ。真に己れ自身であろうとすることは即ち他者を発見することに他ならぬ。

小説を読み進むうち、読者はいつのまにか作中人物の眼で外界を見ていることに気付く。視点のリアリズム (réalisme du point du vue) と一般に呼称される描写の方法であるが、これはそのままフロベールの制作の特徴的な方法でもあった。

作者はヨンヴィル・ラベイという平凡な田舎の風景のなかにその住人たちを住まわせ、それぞれ勝手に泳がせる。人物たちは自らの意志でほしのままに動き出すのである。作者が人物を動かしているのではなく、或る仮構された環境のなかに放り出されて勝手に動いている人物のなかに作者が移り住むのである。

私の創りだした作中人物が私を動かし、私に付きまといまいます。——というよりむしろ、私が人物のなかへ這入り込んでいると言った方がいいです

(21)
よう。

『ボヴァリ』の世界はあくまでも仮構されたる世界であって、たまたまそれが現実に非常によく似たものであると考えるべきものだ。現実に類似した、しかし仮の約束によって定めた秩序を造り、そのなかに生命を放置する。脳裡にあるその世界をただ忠実に複製・再現することがフロベールの仕事であった。この方法が没個人的^{アンペルソネル}とは言い得ても、無感動^{アンパシブル}ではあり得ないということは明白だ。

ところで主観的方法と客観的方法との間には普通考えられているほどの根本的な対立はない。この対立がロマン主義と写実主義という19世紀フランス文学の二つの傾向として考えるのが古くからの定説であった。しかし、客観的と言われる作品において、作者が単なる声にすぎないという考え方は、根拠のない分類のための分類にすぎない。筋も事件も作中人物もみな、その作家固有のものであり、各流派の最良の作家たちは自己の個人的なものを抑制しようとする努力にも拘らず、結果的にはそれを表現することになってしまふ。完全に非個人的作品というものはあり得ないが、作家が個人的なものを背後に抑制しようとする努力は、たとえ才能ある作家にとってさえも立派な訓練になるだろう。そうした訓練は作家をある種の感傷性から解放するのみならず、自己の全面的表現を可能にする。(フロベールの愛読したセルバンテス、シェイクスピアの例をひくまでもなく) 巨匠たちは自己を隠すことによって偉大なのだ。

『ボヴァリ』制作の最中フロベールはトルーヴィルで4週間を過しており、その地からコレに宛てて次のように書き送っている。

私は自己から、自己の思い出から解放されようとしています。〔……〕

私はここで大いに要約されました。この無為の4週間の結論は個人的なもの、内的なもの、相対的なもの、すべてさようなら、永遠にさようならということです。いつか回想録を書こうという以前からの計画も棄てました。自分自身についてのことは何の興味も惹きません。青春時代の愛情も〔……〕もはや美しいとは思えません。こうしたものがみな滅び去り、再び

(22)
蘇ることのなきように！

フロベールはリズムを完全に打ち棄てたのか？（リズムとはフロベールにとっては個人的なるもの、自己自身の思い出に他ならなかった。） 少なくとも『狂人の手記』や『十一月』のように自伝的素材をそのまま表現することを禁じたことだけは確かだ。作家にとって自伝的素材を生のまま表現することは、単に材料を充分知り尽しているという点で便利なだけであって、詳しい資料蒐集によって感興を高めてゆく骨折りが節約されているにすぎない。その一方フロベールは自分自身に属する要素を作品のなかに入れずにはどんな小説も書かなかったことも事実であり、『狂人の手記』や『十一月』では直接にしか表現できなかった自己を、『ボヴァリ』では隠匿し作中人物に托すことによって、より包括的に表現したのである。リズムを全く諦めたのではなく、それを効果的に表現する方法を知ったというわけだ。フロベールは変らず、変ったのは彼の方法なのだ。『ボヴァリ』の頁の裏に初期作品群にちりばめられていたフロベール自身を、彼の個人的な経験やリズムを見つけ出すことは容易な筈だ。元々、フロベールは初期の自伝的作品においてさえも、自伝的な要素を常に幾らか小説化してはいるのだ。『十一月』、初稿『感情教育』において既に彼は自己について決してそのまま語ってばかりいるわけではない。初期作品群から後年のグロマン・ロマン大小説に至るまで、フロベールが自己の思い出を作品に利用した例は数多い。思い出は彼の創作の主要な道具の一つである。人間観察が、資料蒐集がそうである以上に。ただ彼は『ボヴァリ』以後の小説では初期作品のように素朴には思い出を利用しなかった。単に自分が生きた人生をそのままに語るのではなく、新たな第二の現実を創造するために思い出を利用すること。読者と作者とに共通の題材を利用し、それによって普遍に達し得るものを求めること。純粋な回想に至るまでに自伝的なものを凌駕すること。そのためには嘗て経験したものを総合し、変形し、普遍として意味あらしめるに至るまで十分な時間の隔りを置くこと。——見ることと書くこととの間には、記憶と反芻の時期が必要である。フロベールが修業時代及び『ボヴァリ』制作の時期を通して

獲得した方法はそれだった。『ボヴァリ』においてフロベールは全く外的な材料を扱いつつも、自己のリリズムの全的な表現をも成し遂げることが出来たのは、自伝的な素材を十分に距離をおいて見るという方法を自己のものとしていたことから来る。『ボヴァリ』執筆中、フロベールは或る医者(23)の妻の葬儀に列席し、その夫の悲しみを『ボヴァリ』の場面に利用できると思いつく。彼はコレに宛てて書く。「すべてを利用しなければならぬ。」思い出が利用すべき素材であるなら、人生そのものもすべて小説の素材なのだ。世界は書くために在る。

リリズムを超え、純粋な芸術に達する方策の一つとしてフロベールが重視したものにイロニーがある。『ボヴァリ』、決定稿『感情教育』、『ブヴァールとペキュシェ』——孰れもイロニーを作品の基調としている。しかしこのイロニーは決して単に作中人物への嫌悪として表われているわけではない。フロベールは自分の嫌悪するものに惹かれたとか、自分が描くものを絶えず嫌悪していたとかいうよくある評言にそのまま承服するわけにはいかない。嫌悪感が作品の大きなモチーフになっていることは事実だが、フロベールを5年間書齋に縛りつけたのはそれだけではない筈だ。彼は人物を正確に描くためにはその人物に共感しその人物になりきることを第一と考えた。彼は言わば5年間を作中人物とともに生きたのであり、嫌悪すべき人物にさえ愛情を持つに至ったであろう。シャルル・ボヴァリの形象は決して嫌悪だけからは創造され得ない。フロベールが書簡のなかで何度となく表明する嫌悪感の依って来るところの一つは、彼の制作方法に由来するのだ。作中人物のなかに自己を見ること、俗物たる作中人物に共感することは、取りも直さず自己の裡に俗物を発見することである。フロベールは自己を分析し自己の裡に俗物を発見し、俗物たる自己を嫌悪した。俗物たる自己をそのまま書くに忍びず彼は作中人物に自己を仮托したと言ってもいい。そこに彼の、頭のなかだけで考えついたものではない、自己の存在そのものを賭けた重いイロニーが生れる。イロニーを手段として彼は自

己と対象との間に一定の距離を保った。虚構の必要もそこにある。告白が真実で真剣なものであれば、それは必然的に虚構のなかに隠さねばならぬ。彼は極力隠蔽する。描かれた虚構の現実性を人に信じさせるのは素材となる告白の真実さであると同時に作家の技巧なのであり、フロベールは職人のように技術の練磨に熱中する。

フロベールは作者をホメーロスのな[・]非存在に出来るだけ近づけ、作者その人の存在を隠して描くことを理想とした。彼は完全な作品は作家から独立して存在すると考えた。作家その人の存在の影ではない、それ自体の力で生き続ける生命を持った作品を彼は書こうとする。作家が芸術家としての存在を主張するのではなく、芸術作品に生命を与える蔭^{スチル}の存在となること。彼は文体の力によってそれに到達できると考えた。文体の力による以外何ら外的な何物にも依らない小説を書くことがフロベールの夢だった。『ボヴァリ』から『感情教育』、更に『トロワ・コント』、『ブヴァールとペキュシェ』と晩年に近づくにつれ、フロベールは文体の力に依存する度を増してゆく。すべては文体にあるのだ。^{スチル}文体とは、各人の全感受性がそこに流れ込んで結晶したものでなければならない。作家の全生命は文体に移入する。日常彼の器官が外界と接触し交感して、見、聞き、感じた生々しい感覚的収穫がそのまま残りなく^{スチル}文体のなかに生きようとして腕く。フロベールは^{スチル}文体を、観念をうまく嵌め込んでゆけばいい出来合いの鋳型とは考えない。

彼は何よりも文章の音の階^{アルモノー}調に力を注ぎ、^{イフテヌス}母音接続を避け、^{アソナンス}悪しき半諧音を嫌い、散文に韻文と同様の韻律を持たせようとした。彼は型に嵌った平凡な^{スチル}文体を嫌い、出来合いの表現を禁じた。メリメの文章から悪い^{スチル}文体の例を引用し、まずい^{メタフォール}隠喩や使い古された^{イデオム}特有語法を非難し、関係代名詞の繰り返しを咎めた。フロベールは文章の流動的な美を好み、メリメの硬い、「反り返った」^{スチル}文体は気に入らなかった。

フロベールの^{スチル}文体の特徴としてよく例に出される自由間接話法についてはチボードもブルーストも取り挙げているが、これは単に文体上の一特徴たるに留

まらず、フロベールの方法に密接な関係がある。次に引用するのは、ブルーストの「フロベールの文体について」という評論文の一節である。

「フロベールの永遠の半過去は、作中人物の言葉を他の地の文章と溶けあわせてしまおうとする。すべてはフロベールが言ったのではなく、作中人物が言ったように描写される。〔……〕この半過去の使用法は非常に新しいものであって、人や物の姿を一変させてしまう。様々な習慣が破れ、背景が現実性を失った所に出来たこういう類いのない悲しさこそ、フロベールの文体が与えたものである。この半過去は人々の言葉ばかりでなく、その全生涯を表現するのにも役立っている。⁽²⁴⁾」

連続的な半過去の使用により、フロベールの文章では動詞が殆ど時称的意味を失い、「……だった」「……していた」といつまでも繰り返される単調な語法は、流れゆく儂い時間の移行、味気ない日常のなかの人間の受動的な生を感じさせる独特の効果を生んでいる。叙景も人物描写も作中人物の目を通して行われるこの叙法は、人物を仲介として外の世界と内の世界をつなぐ有力な通路となっている。「同じ時を用いて、外と内とを、観念の中に現われるままの現実と、物の中に展開する現実とを同一のプランの上に置く。⁽²⁵⁾」

『ボヴァリ』のなかで目立った文体的特徴の一つとして隠喩がある。小説は^{タフロー}場面で構成しようとするため、彼は出来るだけ説明的な文章を避けようとし、必要な場合もそれを目立たないように使用し、場面を構成する文章との連鎖を円滑にすることに意を注ぐ。そのための技法として彼は意識的に多くのかなり技巧的な隠喩を使った。念入りに追求された、手のこんだ長い隠喩が『ボヴァリ』のなかには数多い。隠喩は彼の友人ブイエの影響であるとも言われ、事実、『感情教育』、『ブヴァールとペキュシェ』と後年の作品になるにつれ、隠喩は減少し、遂には全く影を潜めるに到る。⁽²⁶⁾

『ボヴァリ』から『感情教育』、『ブヴァール』と進むにつれ明確になるフロベールの方法の核心は、外面によって内面を表現するということだ。ラ・ヴァ

ランド氏が繰り返し述べているように、全体が渾然と融合している外面描写の技巧を尽して、内面の真実に達するというのが彼の手法であった。彼は作中人物を彼が見るままに読者にも見させようと目論む。作中人物の心理を分析し、説明を加えることはしないで、彼は人物の生活、彼らの肖像を描き、彼らの衣服を彩り、彼らの動作をさし示し、彼らに言葉を交させる。彼は風景が人物を取り囲んでいる場合のみ風景を描写し、人物の姿をより完全にするために彼らの環境を描く。とりわけ彼は、読者が人物を知覚するよりも空想するように仕向けたいと願う。

「芸術」において最も高度（かつ最も困難）であると私が思うのは、笑わせることでも泣かせることでも、発情させたり憤激させたりすることでもなく、自然と同じように働きかけること、即ち空想イリュージョンさせるということ(27)です。

フロバールにとって、芸術の第一の特質でもあり目的でもあるのは幻影イリュージョンを与えることであり、描写の方法によって彼はそれを実現しようと考えた。初稿『感情教育』以来、一貫して彼が訓練し習得した方法はそこにあり、『ボヴァリ』の制作はその理論を一挙に開花させ完成させたのである。

注(1) Flaubert, *Correspondance*, 9 vol., Supplément, 4 vol., (*Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Conard, 1910-1954) I, p. 226.

(2) *Ibid.*, I, pp. 277-278.

(3) Gérard-Gailly, *Flaubert et «les fantômes de Trouville»*, La Renaissance du livre, 1930.

(4) Flaubert, *op. cit.*, II, p. 344.

(5) *Ibid.*, I, p. 420.

(6) J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Armand Colin, 1962.

(7) Flaubert, *op. cit.*, IV, p. 164.

(8) *Ibid.*, II, pp. 345-346.

(9) *Ibid.*, II, p. 47.

- (10) *Ibid.*, II, p. 384.
- (11) *Ibid.*, III, p. 228.
- (12) La Varenne, *Flaubert par lui-même*, Seuil, 1951. (邦訳『フロベール』人文書院)
- (13) Flaubert, *op. cit.*, II, p. 345.
- (14) Flaubert, *op. cit.*, III, p. 423.
- (15) G. Leleu, *Madame Bovary. Ebauches et fragments inédits recueillis d'après les manuscrits*, 2 vol., Conard, 1936.
- (16) La Varenne, *op. cit.*
- (17) A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938.
- (18) Flaubert, *op. cit.*, III, p. 247.
- (19) *Ibid.*, IV, pp. 70-71.
- (20) *Ibid.*, V, p. 257.
- (21) *Ibid.*, Supplément II, p. 92.
- (22) *Ibid.*, III, p. 320.
- (23) *Ibid.*, III, p. 225.
- (24) M. Proust, *A propos du «style» de Flaubert*, dans *Chroniques*, N. R. F., 1927.
- (25) A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935.
- (26) ブイエは『感情教育』の完成を待たずに1863年死去。
- (27) Flaubert, *op. cit.*, III, p. 322.