

『聖アントワーヌの誘惑』¹⁾における変貌の過程

On the Process of Transfiguration in *la Tentation de Saint Antoine*

大 橋 絵 理
Eri Ohashi

ABSTRACT

We will analyze, in this article, the structure of *la Tentation de Saint Antoine* by the use of fantastic transfigurations. This plot seems confused because of many repetitions in the appearances and in the disappearances of the places and of the characters. But, in fact, the plot is unified by the metonymy, which is the effect of the Flaubert's language producing the transformation.

はじめに

『聖アントワーヌの誘惑』は、フローベールの他の作品にもまして我々の興味を引きつけるものとなっている。なぜなら、この作品は同じ題名で三回も繰り返し執筆されただけでなく²⁾、主題にかんして言えば、初期作品『スマール』などとも多くの共通点を持ち、まさにフローベールの創作の原点ともなっているからである。

ミッシェル・フーコーは『幻想の図書館』のなかで『聖アントワーヌの誘惑』を「いくつもの書物のフィクション(虚像)が戯れる場としての書物である」³⁾と定義づけている。フローベールの作品は必ず膨大な数の書物を参考にして書かれているが、その中でも特にフーコーが『聖アントワーヌの誘惑』をさして「図書館」という表現を用いるのは、書物にすでにかかれた人物しか登場しないことに一因があると言えるであろう⁴⁾。この作品においては、作者によって創作された人物の名前はひとつもない。すべては、神話や異端の神々というすでに普遍化された形象に由来したものである。そして、それらの神々や人物は、現実と幻想の狭間に息づいているようでありながら、すでに確固たる存在として古代から伝えられてきた。それらはもはやひとつの創作ではなく、知識として我々の前に絶対的に現われるものとなっているのである。

そして、それらの者たちは学識という、一方である種科学的なものなかに位置を占めながらも、他方では異形のものとして絶えず幻想の場になるという、曖昧性を持つにいたる。この曖昧性は『聖アントワーヌの誘惑』のなかでは変貌へと結びついているのである。まさにこの変貌という特異な形式こそが三度も書き替えられた『聖アントワーヌの誘惑』の根本的特徴を成していると言えないであろうか。本論においては、決定稿であり、唯一出版された1887年の作品を取りあげ、とくに場と登場人物の変貌がどのように物語の形成とかかわりあっているかを追求していきたい。

I 場の変貌

『聖アントワーヌの誘惑』がフローベールの他の出版された作品と異なっているのは、小説の形式によらず、演劇作品、すなわち戯曲の体裁をとっているという点であろう。そして、いうまでもなく演劇は、変貌ときわめて密接な関係を持っている。なぜなら、まずそれは、観客に見せるものであるからである。「見る」という行為は、なによりも見られている対象に目まぐるしい変化を要求する。つまり、演劇作品の形式を取るということによって、作者は観客あるいは読者に、変化するなにかを提示することを表明しているのである。また、演劇という場においては、その登場人物たちは、一般的に自らのアイデンティティーを変え、まったく別の人物になってしまうという変身を行なう。様々な変貌が自由に繰り返される場として、演劇空間ほど適切なものはない。それゆえに、この『聖アントワーヌの誘惑』を分析するうえで、演劇空間としての場の変化を無視することはできないであろう。

この作品において、現実の世界に属する唯一の人物であるアントワーヌもまた、常に受け身的な観客的存在として登場する。彼は自主的にほとんど場所を移動しない。彼が自分の意志で動くのはテバイスの山の上にある彼の小屋の中と、その前の狭い台地だけである。さらに、彼のいる場所は観客席と非常に類似している。彼の小屋には扉がない。つまり一方方向にだけ常に開けているのである。これは観客が劇の演じられる舞台に向いているのと同じ感覚である。さらに、小屋の前の風景の描写も、観客の舞台を前にした感覚を強調するばかりだ。

岩に取り囲まれているので、見晴らしは右も左もさえぎられている。しかし砂漠の方向には灰褐色の平行した大きなうねりが、あとからあとから伸び広がり、たえまなくつみあがっていく。あたかもうちつづく砂浜のようだ。——さらに砂漠のかなた、はるか遠くにはリビヤの連山が、紫色の靄にうっすらぼかされて、白亜の色の壁となっている。正面のは陽が沈んで行く。[...]草叢も小石も地面も、すべてが今は青銅のようにかたく見える。[...]そして空中には、非常にこまかな金粉が漂っていて、光の微動と混ざりあってしまうほどである。[25]

アントワーヌは小屋にいるときも、外へ出た時も前方しか見ることができない。しかし、その方向には無限の場が広がっている。砂漠はどこまでも続き、最後には砂浜と一体化してしまう。ともに砂によってつくられているという点では砂浜と砂漠は同質である。しかし、砂漠には水が欠けているのに対し、砂浜は海を想起させるという決定的な相違を両者は持っている。砂漠と砂浜は、類似を持ちながらも、相反するものを内部に抱えており、アントワーヌがこれから目にするであろう演劇の舞台として、あらゆる可能性や矛盾をはらむ極めて両義的な場となるのである。そして、砂漠で始まるこのイメージが、物語の最後で、今度は明確に砂浜と海と重なり合うことをここで明記しておこう。無数の登場人物たちのなかで最後に現われてことばを語るもの、それは「海の怪獣たち」[163]だ。彼らは水平線の果てからやって来て、砂のうえをはいながら、アントワーヌを海の世界へと誘うのである。つまり、冒頭での砂漠と砂浜との同化は、物語の変容の始まりから終わりへの過程を暗示したものであり、その縮図でもあるのだ。

さらに、砂漠の果てにはリビヤ連山が白い壁を形づくり、そこに夕陽が見えるとある。

この山々と夕陽は、まさに舞台の背景として描かれた絵の役割を果たしている。そして陽が沈んでいき、すべてが、暗がりへとみちびかれるさまは、闇のなかで必ず繰り返される演劇の開始そのものである。しかし、舞台の上は明るくなければならない。物語のなかでも、日没後も空間は、金粉と光の微動が漂っていてぼんやりと明るさを保っているのだ。結局、このような風景を目にしているアントワーヌは十分にこれから開始されるであろう演劇を見る準備に、無意識のうちに入りこまされていると言えよう。このように極めて綿密かつ完璧に準備されている場を見ると、これが決して無視されるべき論点ではないことがわかるであろう。

その結果、舞台である場は当然アントワーヌの視線によって変化していくことになる。彼が、いよいよ本格的に誘惑の世界へと入っていく時、彼の現実に対する視線は一瞬、無になる。「周囲のものがすべて消え失せた。アントワーヌは、アレクサンドリアのパネウムの丘にいるのだと思う」[39]。この彼の場所の移動は、一見唐突に見えるが、場の変貌を考えるうえで、非常に重要である。この意識のなかでも、肉体的にも完全に無になったこの瞬間こそが、現実生活から切り離された別世界を構築すること、すなわち本格的な変貌の始まりを象徴しているのだ。

じじつ、アントワーヌの視線をたどっていくと、ある法則性に気づく。彼の視線は必ず上方から下方へと移動するのである。アレクサンドリヤの丘からも、彼はまず下に広がる屋根を見柱を見、窓を見る。そして次には港を眺め、そして道を歩く人々を見る。このように段階的に視線は下がっていき、群衆の一人一人まで見分けがつくようになると、いつのまにか彼はその眺めていたはずの人々の間に移動している。常に彼の場所の移動は視線と混じり合い、我々にはどのように、そしていつ、彼の位置する場が変貌したのか判断できないのである⁵⁾。

このような、下方への移行というのは、彼自身の冥界下降の願望を想起させる。下降が始まる前にアントワーヌの小屋の上に「悪魔」が登場し、それから様々な誘惑が本格的に始まることを考慮にいれば、上から下への場の移動が冥界下降を暗示しているのは確実であろう。そして、この冥界下降は同時にアントワーヌの無意識や欲望の表現形態でもあるのだ⁶⁾。実際、下降の結果、彼への誘惑の形態も明確に変化する。つまり、下降以前は誘惑も食物や財宝など無機質のものであり、表面的であった。しかし、以後は人物たちとの対話が中心となり、より深く精神的に彼の深層願望を暴き出すことになる。

その結果、アントワーヌの小屋は表面上はなんの変化も見られないが、実質的には、地上と接触は持ちつつ、同時に異界となっている2重の場へと変貌してしまう。そこで語られることばは、現実のなかで、潜在的に存在している不可視な事柄のみを語る。そういう表現が許される場は、誘惑ということばが暗示しているとおり、甘美さと恐怖感を起こさせる両価値的な異空間しかない。実際、アントワーヌ自身も語られることばにたいして肯定と否定のあいだを行き来し、その曖昧さ自体が地上の脆さを露呈させ、現実界を相対化させる役割を果たしている。

このような曖昧な空間のなかでアントワーヌを絶対的幻惑の場へ導くのは、イラリオンである。「シバの女王が姿を消すと、アントワーヌは一人の子供が小屋の入口にいるのを認める」[52]。彼はアントワーヌの古い弟子だと自分で名乗るのだが、両義的異空間においては、師であるはずのアントワーヌが弟子であるイラリオンに先導され、あらゆる人々に出会うという矛盾もすんなり許容されることになる。このような異界の象徴ともいえるイラリオンが、かつての師を案内するのは師の小屋の中である。彼はアントワーヌに第3章の終わりに次のように言う。「中に入りましょう」[60]。ここにはもはや上昇も下降もない。「入る」というのは平行移動の一種だが、さらに中心へ深遠へと進む行為なのだ。

この平行移動は場をおもに二つの対立する、「人間的な場」と「人間的でない場」に分ける。「人間的な場」とはバジリカ聖堂である。そこで、アントワーヌは、アルコンティック宗徒、タティヤヌス宗徒、ヴァレジウス宗徒、カイン宗徒その他無数の異端の宗徒たちに囲まれて、恐怖のために失神したあと、再び自分が牢獄の円天井に取り囲まれているのを見いだすのである。その場で、彼は野獣の餌食に供されるキリスト教徒たちに出会う。このような、奥へ奥へと伸び広がっていく場は、無数の幻想的な者たちが現われる濃密空間ともなっている。そして、この場の重層性は、そのまま登場人物たちの重層性へとつながっているのである。そればかりではない。人間たちによる濃密な場は、自然という混沌と相反する存在でもある。たとえば、アントワーヌが彼らに出会うのはバジリカ聖堂や、精巧に造られた牢獄といったような極めて人工的、都市的な場である。そういう場は、人間の入れ代わりによって、彼らの行動、経験によってのみ成り立つという意味で限界を含み、アントワーヌにとっても外在的なものとしてとどまるにすぎないのである。

しかし、バジリカ聖堂、あるいは地下牢などの人間の手になる文化、文明的なものは、規律のない「人間的でないもの」、自然へと移行する。

太陽が輝く。草が伸びる。原野は様子が変わってしまった。

すると、アントワーヌは、竹藪越しに、青ばんだ灰色の円柱の森をはっきりと見る。これは、ただ一本の幹から出ている何本もの根茎である。一つ一つの枝から別の枝が、いくつも垂れ下っていて、地面にもぐりこんでいる。そして、これら、おびただしい数の水平線、および垂直線の全体は、もしこれが楓の葉のような、黒みがかった葉並みと共に小さないちじくの果実をとるところにつけていなかったら、奇怪極まる木組みとも思われるだろう。[84]

入り組んだ聖堂や牢獄に取って代って現われるのは、同様に入り組んだ自然である。木々の枝や根は縦横無尽に伸びている。ただ、以前の人工的な場と異なる点は、そこには中心が存在しないということである。聖堂という神に祈りを捧げる場所でも、牢獄というキリスト教徒を迫害する場でもない、混沌としてはっきり定義づけできない森は、特定の目的のために存在しているのではないがゆえに、逆に普遍性を身につける。この空間は、世界のあらゆる場から集まった異形の者たちによって攪乱され、それによって世界の神話的、宗教的源として凝縮されることになる。森の入口にいる、ミイラよりもひからび、髪のなかに鳥が巣をつくっているような人間とも怪物ともつかないギムノゾフィステはこの森の象徴的存在である。実際この森にはその他にもギリシャの神々、ダミス、アポロニウス、仏陀など東西の聖なる者達が次々と現われては消えていく。つまり、この場において、地下あるいは冥界の空間は、絶対的神秘性、宇宙空間へと広がりを見せたのである。

実際、イラリオンは次のように言う。「おれの王国は、宇宙と同じ大きさだ。おれの欲望は果てしがない。[...] おまえは悪魔に会いたいか」[142]。そして、イラリオン＝悪魔はアントワーヌを背に乗せて宇宙へと飛び立つのだ。だが、この宇宙遊泳は物語の場としては無限への上昇とは言えない。それは冥界から宇宙への飛翔というよりも、冥界から地上への上昇なのである。つまり、第2章では地下世界への下降が描かれていたが、第7章はこれとは対照的に再び地上への回帰を示しているのだ。バジリカ聖堂という、キリスト教文化の象徴、換言すればヨーロッパの一形態から、荒野や森に暗示される世界の神話的、宗教的広がりへと物語の場が拡

散して限界に到達した時、それはまた上へ、現実世界へと向かう。

じじつ、最終章である第7章は、アントワーヌが「断崖のふちに、仰向けになって横たわっている」[148] ところから始まる。この断崖の淵はテバイスの台地なのだ。そうすると、アントワーヌは自分の小屋のある台地から、深層世界へと降り、そこを巡って、再びもと居た場所へと戻ってきたことになる。このように、『聖アントワーヌの誘惑』において場は現実と幻想の交差するきわめて両義的な空間として変貌し、その様々な変化は、一見無秩序の様相を帯びているが、実は緻密に組み立てられた連続性を持っているのである。

最後にこの連続性に終止符を打つのが、地上から上昇するキリストの顔である。「あがりゆく天幕の帳のように、黄金の雲が大きな渦をなして巻き上がりながら、空をしだいにあらわしていく。その中央、丸い太陽のただなかに、イエズス・キリストの顔が光り輝く」[164]。しかし、もちろん今度はアントワーヌはともに昇ったりはしない。彼は地上にとどまり、その上昇を眺めるのみである。これは再び作品の冒頭と対照をなしている。冒頭ではアントワーヌがいる台地の下の砂漠や遠くの山へ、つまり下方へ向かうのみであった。だが、物語の最終場面においては、同じ場所であるにもかかわらず、アントワーヌは決して砂漠へと目をむけはしない。彼が眺めるのは昇りゆく太陽であり、空に輝くキリストの顔なのである。このように、『聖アントワーヌの誘惑』は地上から深層世界へ、そして再び地上へと円環を構成しているだけでなく、さらにその円環を突き破る形でさらに上昇する無限の永遠なる場を提示していることになる。

II 変貌による増殖

場のめまぐるしい転換は、人間の身体も巻き込んでしまう。画一的である場が変化するにつれ、その場を媒介として登場人物達自身の変貌も可能となり、彼らの多様性が提示される。拡散する磁場においてこそ、多極化する自我が現われ、表層では決して認められない真の隠れた姿が出現する。

この作品のなかでは、肉体という人間にとって確実なものが、最も脆い、あやふやなものとして描かれる。アントワーヌは第一章で、まだ悪魔から誘惑されるまえに次のように考える。「この世界は、[...]一つの総体を形づくり、そのすべての部分が互いに力を及ぼしあっていて、あたかも一つの肉体の諸器官のよう」[31] であり「不変不動の秩序と見えるものでも、変化させることができるのではあるまいか」[32]。世界自体が肉体諸器官のようであるというアントワーヌのことばは、すなわち彼が体験するであろう過去から現在にわたる現実と幻想の世界は、実は彼の肉体の変形であり、彼自身に属するものであるだろうということを暗示している。そして、秩序は、変化させることができるのではないか、という自問は、世界＝肉体を変化させたいというアントワーヌの意志とも取れる。そうだとすれば、変貌を繰り返す場は彼の欲望の結果であり、さらにそれは肉体を持つあらゆる登場人物と同化し、その内部に取り込まれ一体化することになる⁷⁾。

じじつ、この独白のあとで、アントワーヌは自分の背後に不気味な影を見る。「十字架の両翼によって描きだされていた二つの影が、前の方に伸びてくる。二本の大きな角のようになる」[32]。十字架が、彼の信仰の象徴であり、彼の本質的問題意識のあらわれであるならば、この影は、アントワーヌ自身の影と同質であると見做してよいであろう。つまり、彼は悪魔と溶け合う願望を自らのうちに有しているのである。

この作品全編にわたって、最も変貌を繰り返す者はアントワヌの昔の弟子イラリオンである。

シバの女王が姿を消すと、アントワヌは一人の子供が小屋の入り口にいるのを認める。

あれは女王の召使の一人だな。

と彼は思う。

この子供は小人のように小さいが、それでいてカルビスのようにずんぐりし、体はねじれ、あわれな姿である。白髪が、並はずれて大きな顔を蔽っている。[52]

イラリオンはアントワヌの弟子と言いながらも、この後彼に未知の世界を見せる先導人役を演じるのだが、彼の姿の異様さは深い意味を持っている。彼は、子供として出現するが、同時に白髪の老人でもある。子供というのは、未来を受け持つ生の象徴でもあるが、逆に老人は死を暗示する。つまり、そのどちらも同時に有するイラリオンは生と死の中間的領域に属しており、アントワヌを現実から、非現実へと誘導するさまは、彼がその二つの世界を容易に往復することができる両世界的存在であることを如実に示しているのだと言える。

しかし、イラリオンは子供のままで留まっていはいない。彼の身長が、次第に伸びていくことにアントワヌは何度も気づく。イラリオンがアントワヌの弟子であったという事実から、その子供としての登場は、彼の未熟さを暗示するものであり、大きくなる彼の身体は彼が知的にかつての師を凌駕していく過程を示している⁹⁾。

彼は実体としての存在であるというより、関係としての存在であり、アントワヌの欲望を顕在化させるのだ。イラリオンがアントワヌの眼前に展開させる世界は、アントワヌにとって堪え難い世界ではない。アントワヌは、様々な人物、彼が信じる宗教とは相反する思想に出会っても決して激しく拒絶しはしない。彼は、むしろ「それで？」[90]「おお！たのむ！法王の町の話をしてください」[101] というように、さらに知識を得ようとするか、仏陀に対してのように、自分との共通点を見いだしたりするのである⁹⁾。つまり、彼を意識の深層へと引き込むイラリオンは、アントワヌの内にある信仰と欲望という矛盾が対立できる場を作りあげているのである。そして、イラリオンは、その場において、二つの対立を結びつけ互いに移行させ、それらの曖昧さを際立たせる運動そのものを産出するのだ。彼は、決して固定し、静止した関係を作り上げるのではなく、絶え間なく再生、増殖されていく運動を産み出す。彼自身の身体に象徴されるような可変的性格は、同時に流動的な場を作り出しているのである。

しかも、イラリオンはアントワヌの外部に位置しているのではない。ある時、「イラリオンの瞳から、赤い二本の矢のようなものがもれる」[135] が、この二本の矢は、アントワヌの後にできた影を思い起させる。さらに、イラリオンは次のように語る。「おれの欲望は果てしがない。おれは精神を解放し、諸々の世界の重さを計りながら、憎悪もなく、恐怖もなく、憐憫もなく、愛情もなく、また神もなしに、つねに進み続ける。人はおれを知識と呼ぶ」[141]。そして、アントワヌも、様々な他の幻想の者達よりも、神々について語るアポロニウスに最も魅力を感じる。実際、果てしがないのはアントワヌの欲望であり、知識というのはアントワヌが最も引き付けられることなのである。つまり、イラリオンは悪魔の様相を暗示するという点でアントワヌと二重に重なり、さらにアポロニウスは知識という共通点でイラリオンへ、さらにはアントワヌへと重なっていく。イラリオンが悪魔の象徴であり、アポロニウスが知

識の象徴であるというように、『聖アントワーンの誘惑』においては、登場人物すべては象徴化によって表され、それゆえに意味を帯びてくる。そして、象徴化の作用は無限に増殖し、連鎖のなかに組み込まれていくのである。

この増殖の作用を顕著に表しているのは女性達である。冒頭から、アントワーンの記憶に最初に浮かび上がるのは、母親とアンモナリヤである。そして、アンモナリヤのイメージは他の女性達のエロティックなイメージとしばしば同化する。その結果、相違はそのまま類似となり、彼女達は連鎖的につながっていくのだ。このことを最も明確に証明しているのはシバの女王の言葉である。

燈の火影で歌を歌う街角の女から、輿の上で薔薇の花弁をむしる貴族の女にいたるまで、あなたがお会いになったあらゆる女、あなたが垣間見たあらゆる姿、あなたの望みから浮かび上がるあらゆる幻、それらを欲しがってごらんなさい。あたくしは一人の女ではないのですからね。あたくしは一つの世界なのですよ。あたくしが着物を脱ぎすてさえすればよいのですわ。そうしたら、あなたはあたくしひとりの体のうえで次から次へ神秘をごらんになれるのですわ。[51]

彼女はアントワーンにあらゆる階級の女や、現実あるいは幻想のなかに現われた女をまず望むことを強制する。シバの女王は、アントワーンが望んだ女はすべて、彼女自身の内に見いだすことになる断言する。つまり、女達是对立、置換によって、自らがまた別の女という自分自身を醸成し、成長していく。このように、次から次へと現われる新しい象徴は、先行する象徴を変質させるとともに反復し、増殖していくのである。そして、最後にはすべて「一つの世界」であるシバの女王の身体のなかに取り込まれ、その世界は現実という枠も、身分という社会的制度も超越してしまうのだ。

また彼女は自分の鳥の話を書くことによって、まるで宇宙から眺めているかのように、世界のあらゆる出来事を知る。「これ[鳥]は一日で世界を一回りしてしまいます。夕方になると戻ってきて、[...]見てきたことを話してくれます」[50]。シバの女王は、本質的に媒介的である。彼女の知識は、神学的思考により世界を解明しようとするアポロニウスの知識と比較すると、現実世界の出来事と具体的に結びついている。彼女はすべての物質的生活から離れ、孤独に生きるアントワーンを失われた全体性へもう一度結びつける働きをしようとしているとも言える。女王はアントワーンと世界との媒介者となろうとするのだ。じじつ彼女は自分の体を手に入れることは帝国を征服する喜びよりも大きいと、彼女自身と世界を比較している。つまり彼女を支配することは、現実世界を支配することなのである。

さらに、女性は媒介者という存在にとどまらず、生の根源とも結びつく。アンモナリヤと母親のイメージは最終章で再び明確に現われ、彼女達はもはや単なる記憶に残る姿ではなく、その本質を我々に見せることになる。母親よりはるかに年をとった老婆をアントワーンは自分の母親と見間違えるが、このことによって母親はじつは老いと死の象徴であったことが理解される。老いとはとどめようもなく失われていくもの、死とは取り戻しのつかないものであり、それらは生物が生きる限られた時間と密接な関係を持つ。そのような限定された時間と対称をなすのは、老婆と同時に現われる若い女が語る特権的瞬間であり、彼女はそれが快樂と結びつくがゆえに永遠となると主張するのである。

そして、この若い女こそ、これまでアントワーンが魅力を感じる女につねに重ね見たアンモ

ナリヤの本質である。しかし、彼女も決して美しい存在ではあり続けられない。若く美しかった女は、次第にふとった愚鈍な雰囲気の女へと変貌していくのである。作品のなかでも登場人物の老婆はその名前を死神へと変えていき、第2の女は若い女、淫欲の神へと名前を変えていく。このような名前の変化は男の登場人物には見られないものである。ここでは、女は常にその姿を変える一種の幻影であり、彼女たちは増殖し、もはや彼女たちを所有することも、押し止めることも不可能となるのである。彼女たちは、母親やかつての優しい恋人という、受動的存在から残酷な活動力へと移行する。死神は「一国民の皆殺しには、わななくような喜びがある」[154]とアントワヌに語るし、淫欲の神は自分の怒りは死神の怒りに負けないほどだと断言し、「私は激しく唸るし、噛みつくよ」[154]と残忍さを強調するようになる。

彼女達は両極的で、明白に矛盾している意味をそれぞれ請け負っているが、その両極性は最終的には一致する¹⁰⁾。死神と淫欲の神が主張するのは、個人としての人間の喜び、苦痛に関係するもので、アントワヌが希求する神的高揚感と関係するものではない。つまり、彼女達の存在はつねに一般的カテゴリーを無視するゆえに破壊する、あるいは超越するものなのだ。母親とアンモナリヤが死神と淫欲の神へと変貌したように、この作品においては女性は天使的な愛情深さと悪魔的娼婦性の両方を兼ね備え、日常世界を破壊し、無限の深淵を造り出すこととなる。

じじつ、最終的に死神は、アントワヌに次のように言って誘惑しようとする。「お前[アントワヌ]がつかまえようとしたものをはっきりさせてあげようよ。[...]お前の考えは砂と一緒に混じり合って虚無のなかへ深く沈んで行った」[153]。また、続いて淫欲の神も「私の淵はもっと深いわ」[153]と断言し、二人とも実体は同じ虚無であることを証明している。結局、女性がつねにこの作品においては欲望という無意識、つまり非自我を意味し、暗黒、暗闇、無、空無とも同義である。このような虚無は人間の意識にとって根源的に未知のもの、他者性を含んでいるが、同時に隠匿された自我の一部でもある。実際、アントワヌが最も魅了された知の象徴アポロニウスは、弟子のダミスから次のように語られる。「先生は娘よりももっと優しく、神よりももっと美しかった」[95]。このように、女性は十分に男性に取って代り、また男性と女性を併合した人間は神をも自らのうちに取り込み増殖してしまうのである¹¹⁾。

『聖アントワヌの誘惑』の無限の増殖の理論はイラリオンが語る次のようなことばに集約されるであろう。「生命は枯れつき、形態は滅びます。したがってそれらは変身によって発展しなくてはなりません」[110]。生命の枯渇、つまり死という虚無は、唯一変身によってのみ救済され、果てしなく再生していくことが許されるのである。作品のなかに登場する神々や異形のものたちは、おのおのはしばしばあっけなく消え去ってしまうが、この絶え間のない変身こそが、連続を形づくるのである。そして、この連続性が、まさに『聖アントワヌの誘惑』というテキストの実体だと言えよう。

III 換喩の世界

それでは、これほど様々な場所や人物の変貌は、どのようにつながり、この作品を構成しているのだろうか。『聖アントワヌの誘惑』において、テキストの本質である無数の幻の連続は、換喩という、ことばの特権的な効果によって初めて可能になっていると言える。類似性のない数々の空間や対立しあう人物達は、換喩の働きのなしでは断続的になり、孤立するばかりで

ある¹²⁾。おのおのは、それ自体では価値を持たないのだ。重要なのは、個々の存在ではなくその連鎖なのである。

この作品のなかでは、場という空間的なものと、人物という実質的な存在は微妙に混合してしまう。第一章で、アントワーヌは奇妙な経験をする。

アントワーヌは、相変わらず目を閉じて、じっと動かないままでいる。そして、真蔭の上に手足を拡げている。

彼には真蔭がいよいよ気持ちよくなっていくように思われる。一ついには、真蔭に羽毛が詰まり、たかまり、寝台になってしまう。その寝台が解となる。側で水がびちゃびちゃ音を立てる。

[...]そして、彼は風のまにまに運河の兩岸の間を滑っていく。[...]今、彼は小舟の底に横たわっているのだ。[...]そしてほろりした葦がたがいに触れ合う。さざ波のつぶやきもかすかになる。彼はうとうととねむる。彼は自分がエジプトの隠者になっている夢を見る。

その時だ。彼ははっととび起きる。[36]

アントワーヌが現実にいるのは、自分の小屋の真蔭の上である。だが、その真蔭は徐々に寝台となり解となる。そして、最終的に、アントワーヌはエジプトの隠者となっている自分を見るのだ。第二章の冒頭で描かれるこの変貌の過程は、夢の中というきわめて曖昧な様相を持っているにもかかわらず、物語の本質を明白に示していると言える。このような換喩による変容は、想像力そのものである。そして、アントワーヌが一晩のうちに見たすべてのもの、彼のすべての行動が、現実ではなく悪魔が彼に見せた幻想だとすると、『聖アントワーヌの誘惑』はまさに想像の力のみで展開された作品であると言える。さらに、興味深いのは最終的に小屋という場が全く異なったエジプトとという場になると同時に、アントワーヌ自身もエジプトの隠者に変貌してしまうところである。つまり、ここでは空間と人物という異種のものが換喩の連続によって、完全に混合される。換喩は隣接関係をとどめながらも、次々に新たな世界を繰り広げ、その連合の結果全く異なったものや人物へ我々を導くことになる。

物語が進むにつれ、換喩はただ単に秩序正しく対象を変化させるにとどまらず、ものを重ね合わせ無限に拡散させていく。換喩によって眼前で、次々と絶え間なく繰り広げられる変化の多様さは、アントワーヌの自我を麻痺させ、全体を把握することを困難にさせてしまう。その結果、彼は対象を見失い、めまいを感じるようになる。「これらの男神女神の数は、十倍になり、二十倍になる。彼らの肩の上に、腕がのび、腕の先からは、旗や斧や盾や剣や日傘や太鼓をつかむ手が生える。頭からは、泉がふきだし、鼻の孔からは、草が垂れ下る」[109]。もはや、個々の区別は問題ではなくなり、また男女という性差も消滅してしまう。重要なのは増殖していくという事実のみである。そして、人間の肉体という基準も崩壊し、旗や斧や剣という生命とは相容れない物質も肉体から生まれてくる。泉や草などの自然もまた同じ肉体と融合し、それらは一体となって無媒介的に重なり合うのである。さらに、その無秩序な塊は「丈高い飾り帯のようにくり拡がり、[...]空まで高る」[109] ことになる。まさに、それは、世界全体のあるいは宇宙の象徴となるまで変貌していくのだ。

だが、換喩のこうした働きは幻想の展開においては意味をなすが、その開始と終わりのみを見た場合しばしば矛盾や混乱を招く。その矛盾から生まれた破綻にアントワーヌが気づく時、換喩の連続は突然終わりを告げる。「その時だ、彼ははっととびおきる」。この突然の意識の覚

醒は、彼が数々の誘惑者たちを追い払うときに必ず現われるものである。『聖アントワーンの誘惑』は、このように換喩によって展開される幻想が、アントワーンの神への祈りや、神へ救いを求める眼差し、つまり意識の覚醒によって中断され、そして再びそれが繰り返されるという過程によって構成されていると言ってよい。

また、内容のみならず、換喩は作品の形式的な側面とも深い関係を持っている。『聖アントワーンの誘惑』は上演という目的のもとに創作されなかったとしても、やはり形式としては演劇であり、小説とは異なり対話によって成立している。様々な登場人物が出現し、台詞を言うのは第二章からであり、第一章はアントワーンの独白のみで構成されているが、この第一章の終わりにも、すでに登場人物達の台詞の未分化ともいえる第1、第2の、第3の、そしてその他の声が挿入されている。これらの声は非人格でありながら確実に、その後アントワーンを誘惑する者達の象徴的存在なのである。そして、ここで注意すべき点はやはりこれらの声も、換喩をとおして物語に現われてきているということである。「岩の間を吹きぬける風が高く低く調べを奏でる。そして、そのとりとめもない響きのなかに、あたかも空気が口をきいているかのような、様々な「声」が聞き分けられる。口笛のようなその声は、低く、知らず知らずにすいこまれていく声だ」[34]。このように、風という自然現象が声という個別的なものに分離していき、その声が抵抗しきれない魅力を持ってしまう状態の描写は、換喩の意味的隣接性という特徴によってのみ引き出されると言える。換喩は、アントワーンの全存在を引き込むような声の秘密を明確に表現するのだ。声は個人に属しているのではなく世界の一部なのであり、それゆえにアントワーンを引きつけてやまない。それに続く章でも、アントワーンは様々な声と対等に会話をかわしはしない。彼は、まさに風の音に聞き入るように、それらの声をただ驚きを持って耳を澄まして受け入れるだけなのである。

この風という現象はまた最終章でもアントワーンを取り込み、彼を歓喜の絶頂へと導くきっかけとなっている。「不思議な組合せの身体をもつ動物たちでいっぱいになった突風が吹いてくる。鹿の足のうえにのった鱈の頭。蛇の尻尾をもつ梟。[...]そして、みな、規則正しく揺れ動きながらアントワーンのまわりをうごめく」[162]。風は今度は生きものと渾然一体となり¹²⁾、融合した生きものたちは固体でありながら、密度を増すにつれ重苦しい大気のようにアントワーンを閉じこめる。つまり、風という一見無定形で捕らえどころのないものは、同時に確固とした物質でもあり、アントワーンをも一部とする宇宙的な場ともなるのだ¹³⁾。さらに、彼の鼻をうつ潮風は、眼前に砂浜を開けさせ、そこから海の生物が生まれ、苔や海藻が発生し、それが地上の植物になるのを彼に見せる。それから、「植物はもう動物と区別がつかない」[164]くなり、「植物と石はごっちゃになる。小石は脳に、鍾乳石は乳房に」[164]似ていき、「ダイヤモンドは目のように輝き、鉱物はびくびくと動く」[164]ようになる。もはや、生物と物質の区別はなくなり、それらは最終的に「まわりにぐるりと繊毛をそなえた、小さな球のようなものの塊」[164]となる。あらゆる換喩は共通点と相異を同時に利用することによって、連鎖を続けていき同化へと到達する。そして、それこそがアントワーンを有頂天にさせ「おお嬉しい、嬉しい。私は見たのだ。生命が生まれるのを」[164]と叫ばせるのものなのだ。アントワーンが探求していたもの、この原生物に象徴される生命の源は、換喩の連続の結果はじめて彼の前に姿を現わす。換喩は、外観の一般的な隣接関係を超越し、ものの本質に達するイメージの特権的な表現方法なのだ。それは、また物質と生命という異なった特質を持つものを段階的に交換、吸収し、完全なる統一へと導くための必要不可欠な要素ともなっているとと言える¹⁴⁾。

アントワーヌは最終場面にいたるまで、自分の無意識的欲求に気づかず、絶えず欠如感を持ち、絶対的な対象を求め続けたのである。そして、換喩は欠如しているなにかにたいする無限の欲望を次々に暴く表現の形態なのだ。この物語のなかでは、まさに換喩こそが、絶対を探し求め彷徨し拡散しようとする欲望の連鎖を、唯一切断せずにつなぎあわすことを可能にしているのである。

結 語

結局、場のめまぐるしい変貌は、世界のあらゆる空間に及び、その捕らえどころのない偏在性ゆえに幻想化してしまう。また、幻想の場に現われる登場人物達の増殖はかれらを非物質化させ、その結果不在にしてしまう。そして、これらの欠如を補い、物語を継続させるのが換喩なのである。換喩は類似と差異を同時に満たし、無限の蜃気楼を構成する。それはアントワーヌが潜在的に抱いていた欲望の複数性を顕在化し、それらを差異化することによって、破壊する運動を繰り返す。『聖アントワーヌの誘惑』は、生産と破壊の連鎖のなかで動的無限性を表象した作品であると言えるであろう。アントワーヌの前で展開される幻影は、決定的な存在への模索の途中で現われるがゆえに、非存在的であるが、それらの出現と消滅の連続性こそが作品を構築しているのである。

実際、アントワーヌが最終的に希求するのは「あらゆるものの中にはいり、[...] 植物のように成長し、水のように流れ、音のようにふるえ、光のように輝き、[...] あらゆる原子のなかにはいり、物質の奥底までくだる」[164] ことなのだ。つまり、彼はひとつの有限化された自己ではなく、複数的かつ流動的な生成過程として存在することを望んだのであり、それこそがアントワーヌの欲望なのである。

結局、水や音や光との、あらゆる物質との同化は、フローベールの作品全般にわたって見られるものであり、アントワーヌの願望はフローベールのエクリチュールそのものであると言える。そしてさらに『聖アントワーヌの誘惑』における聖者という抽象的存在の幻想のなかでの自己探求は、『ブヴァールとペキュシェ』という現代の象徴的存在の現実のなかでの探求へと連続していくことになるであろう。まさに、『聖アントワーヌの誘惑』という作品は、アントワーヌと同様に意味形成の過程としてフローベールの作品のなかで無限に多層化されていくのである。

註

- 1) Gustave FLAUBERT, *Œuvre II*, Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1951, p. 25. この作品からの引用はページ数のみを文中 [] 内に示す。なお、訳出にあたっては、筑摩書房版『フローベール全集』(1966)に収載の邦訳(渡辺一夫・平井照敏訳、『聖アントワーヌの誘惑』)を参照にしたが文脈によっては筆者が改変をほどこした箇所がある。
- 2) 初稿は1849年、第2稿は1856年であり、決定稿は1872年となっている。フローベールは1872年6月5日にルロワイエ・ド・シャントピー嬢にこう語る。「これは私の全生涯をかけた作品です。というのはこの着想を初めて得たのは1845年、ジュノワでブリュゲルの画を前にした時で、その時くらい、絶え間なくそのことを考え、関係資料を読み続けてきたのです」(Gustave FLAUBERT *Correspondance, sixième série (1869-1872)*, Conard, 1930, p. 385)。

- 3) Michel FOUCAUT, 《La bibliothèque fantastique》 in *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, p. 106. またフーコーはアントワヌが「聖なる書物」を読むところから幻想が始まることに注目し、「書物は《誘惑》の場」だと言う (*Ibid.*, p. 109)。
- 4) フーコーは『幻想の図書館』のなかで「それ『聖アントワヌの誘惑』は他の書物たちのかたわらに置かれるべき新しい書物というよりむしろ、既存の書物たちが形づくる空間に伸び広がっていく作品である。[...]『誘惑』は単にフローベールが長い間書くことを夢見てきた書物というだけでなく、それは他の書物たちの愛なのだ」 (*Ibid.*, pp. 106-107) と語る。
- 5) この上方から下方への移動は、また次の場面でも繰り返される。「隠者たちは姿を消してしまった。突然アントワヌは、ファロスの十階の塔を縁取っている外廊下に [...] 太い黒々とした線を見つける。彼は駆けつけていつしか塔の頂上にいる」 (*Œuvre II*, op. cit., p. 41)。突然の視線の遮断から、彼がふたたび高みへと移動すると、場所はコンスタンチノブルに変わっているのである。
- 6) Voir Victor BROMBERT, *Flaubert*, Seuil: Paris, 1971. プロンベールはアントワヌの欲望は無限への欲望であると指摘する。その結果、上昇的イメージは、悪魔の与える誘惑であるがゆえに瞬間的喜びにしかすぎず、転落への恐怖をつねに伴うことになるのである。
- 7) アントワヌは実際、聖書のなかで獣に変えられたネブカドネザル王と同化し、その結果四つん這いになって、牡牛のように唸る。彼はまたかつての恋人だったアンモナリヤとも同化したいと願う。
- 8) イラリオンの身体はアントワヌを誘惑するにつれ、しだいに伸びていく。最終的にイラリオンの「姿は変わり、首天使のように美しく、太陽のように光をはなち — 彼を見ようとアントワヌがのけぞるくらいに、背が高くなっている」 (*Œuvre II*, op. cit., p. 141)。イラリオンは天使であり、かつ悪魔でもあるという2重性を持っている。
- 9) Voir Jeanne BEM, *Désir et Savoir dans l' Œuvre de Flaubert*, La Baconnière Neuchâtel, 1979. このなかで、ブッダはアントワヌにとって理想の自己のイメージだという指摘がなされている。アントワヌは「彼もそうか」、「私もかつてはそれを堪え忍んだ」とブッダと全く同じ体験した印象を受けるのである。じじつ、ブッダは他の神々と異なりどんな否定的な要素も持たずに消えていくの。そして、これは『聖アントワヌの誘惑』のなかにあらわれている鏡の構造のひとつであるとも言及されている。
- 10) Voir Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971. ゴーチエは文学のなかで、女性はいしばしば生と死の原理、運動と休息の原理、あらゆる普遍原理そのものと化し、その結果偏在的で絶対的な存在として描写されることを指摘している。
- 11) Voir Pierre DANGER, 《Sainteté et castration dans la Tentation de Saint Antoine》 in *Essais sur Flaubert*, Nizet, 1979. ダンジェは『聖アントワヌの誘惑』のなかには去勢のイメージが強く現われていると言う。女への愛は女と同化した男、つまりホモセクシャリティへと変貌し、ホモセクシャル的な幻想と去勢による聖なる愛がこの作品を構成していると指摘する。キペーラとアティスの会話はそのことを証明していると言えるだろう。キペーラはアティスに「あたしの体を暖めて。ひとつになってしましましょう」と誘いかけるがアティスは拒む。「「おお永遠の母よ。春は二度と戻って来ないでしょう。愛があるにもかかわらず、私にはあなたの本質のなかに入りこむことはできません。[...] 長い髪や生き物が生まれでるあなたの大きなお腹が羨ましい。[...] どうしてわたしは女でないのだ。[...] 男だなんてぞっとする。」鋭利な石で彼は自分の男根を切り落とす」 (*Œuvre II*, op. cit., p. 121)。
- 12) ヤコブソンの定義によると隠喩は相似性によって、換喩は隣接性によって特徴づけられている。また、彼はロマン主義と象徴主義の文学流派のなかでは隠喩的過程の優位が認められ、ロマン主義の衰退と象徴主義の筆頭との中間段階に属して、両者に対立する写実主義的傾向の根底には換喩の優位性があると指摘する。「写実主義の作家は、隣接的關係をたどっていき、筋から雰囲気へ人物から空間的・時間的背景へと換喩的に離脱していく」 (Voir Roman JAKOBSON, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1963, p. 63)。
- 13) Voir Yong-Eun KIM, 《La philosophie de la Nature, source de l' épisode des Animaux de la Tentation de Saint Antoine (version de 1849)》 in *Flaubert, l'autre*, Presses Universitaires de Lyon, 1989. キムは1949年の『聖アントワヌの誘惑』のシナリオのなかで、フローベールが幻想の動

『聖アントワーヌの誘惑』における変貌の過程

物は自然の要素であると表現していることを指摘している。幻想の動物、つまりモンスターは混合されたものとして作品の中に現われるが、それは連続性という本質のなかでの創造行為を見せると同様に、創作自体の究極の原因ともなっているのである。

- 14) アントワーヌの世界との一体化の欲求はいたるところに見られる。「地面にぴったりと腹ばいに寝て、この胸に大地を感じとりたい。そうすれば、私の生命も大地の永遠の若さのなかにまた浸されることだろう。(Euvre II, op. cit., p. 63)。