大分県立芸術文化短期大学研究紀要　第32巻（1994年）

『三つの物語』－カルネ研究－

Trois Contes —Recherches sur les Carnets—

大　橋　絵　理
Eri Ohashi

実証主義批評ひいては構造主義をへて、批評がある種の限界に達したと考えられた1980年代から草稿研究が盛んになったのはきわめて当然のことである[1]。文学テクストを閉じた体系とみなしその内部のみでの意味の構築性に始終した構造主義のあと、直進と逸脱を同時に含み、現前と不在を交錯させる言語過程における言語の運動自体が注目され、エクリチュールという概念が重要視されたとき、言語活動としては同質のものであると考えられる「前テクスト」に関心がいくことは避けられないことであった。エクリチュールとは絶え間のない意味の散逸や溶解であり、そして「前テクスト」の研究はまさに、テクストにいたる意味と意味形成の本質、つまりエクリチュールそのものを解明するものとなったのだ。

バルトは『詩と真実』のなかで、文学言語は「純粋なる曖昧性」に基礎をおいていると主張した[2]。もはや、確定した唯一のテクストというものは存在しない。曖昧さのなかでテクストは対立性と多義性とを同時に帯び、あらゆる文学はインターテクストとなる。つまり、それぞれのテクストは明確な境界線を持てなくなり、相互的に浸透し、拡散していくのだ。このような性質は、もちろんテクストと「前テクスト」との関係にも見いだされる。唯一のテクストを決定稿とみなして分析するよりも、それを様々な形態のもとで変遷していく作品のひとつの可能性にすぎないものだと仮定するほうが、よりテクストの真実に近づけるのではないだろうか。

周知のように、フローベールは多くの草稿、カルネ、書簡を作品のほかに残している。彼が出版したのは６作品だけだったが、それらの準備のために書かれた草稿は膨大な量であった。したがって、フローベールが何故ひとつの作品を執筆するために、それほどの推敲を繰り返し、資料を収集しノートをとったのか、あるいはそれらを廃棄することなく、何故生涯保存し続けたのかを考えるとき、われわれはその「前テクスト」の存在を無視することができないことに気づく。最終稿はある種の結果であるかもしれないが、最終稿と「前テクスト」の違いには恣意的な要素も多分に含まれているのであり、なによりも最後の選択にいたるまでの執筆の過程を検討することは、フローベールという作家を正確に把握するうえで不可欠なものであろう[3]。また、フローベールが近代文学の基礎を築いたということが明白である以上、彼の創作過程を知ることは、文学の本質に少しでも近づくことにならないだろうか。

フローベールの残したカルネは、彼が最も苦しんだ、構成を考え文章を練りあげる場となった草稿や、感情のおもむくままに書き綴った書簡の膨大な量に較べると比較的枚数は少ない。だが、小説執筆と密接に結びついている草稿のエクリチュールと、ほとんど訂正の痕跡のない書簡の自由なエクリチュールを区別して考えるとするならば、カルネはまたフローベールの別

のエクリチュールの形をもっていると言えるだろう。ピエール＝マルク・ド・ビアジーは、『カルネ　ド　トラバイユ』[4]のなかで、カルネへのフローベールの取り組みが『ボヴァリー夫人』以前と以降で大きく変化していることを指摘している。つまり、フローベールは1851年以前はおもに感情やその時の思考を記していたが、その後は作品が展開する時代の客観的事実や細かな資料をカルネに記録するようになったのである。作品に必要だと思われる資料に徹底的にあたるというフローベールの態度を考えるとき、そのような単純な事物の書き写しも、決して彼にとっては無意味なものではなく、創作するうえで必要不可欠なものであっただろうと推測される。

彼は、『サランボー』の準備にかんして書簡のなかで次のように語っている。「この夏おおいに時間をかけて書くだろうある古代研究のためにノートをとっている。[…] またルーアンでは必要な書物を手に入れることが不可能なので、朝から晩までは、いろいろな図書館で、そして夜は遅くまで家でものを読んで註をつけている」[5]。このように何日もかけて綿密なノートを取るという行為は、『ボヴァリー夫人』以後あらゆる作品執筆のたびに繰り返され、あくことなく熱心に続けられた。そして、その限りのない探求は、フローベールにとって決して苦痛ではなく、一種の喜びでさえあった。「私が見たり－感じとったり－読んだりしたことから、真実のいやしがたい渇きというものがあとに残りました。[…] ものを学ぶということは、美を介して真実に同化するということは強烈な快楽です」[6]。資料を読みあさることは、真実の追求であり、その行為自体が「強烈な快楽」なのだ。それは、ほとんど本能的な欲求と同一化する。

フローベールは、書簡のなかで資料探求について語るとき、「食べる」ことを意味する動詞や名詞をじつにしばしば使用する。知ることにより、「いやしがたい渇き」という欲望は増大し、それをさらに満たそうとすることが同時に快楽にもなるのだ。このような表現は、最後の作品『ブヴァールとペキュシェ』執筆の時も変わらない。「無闇やたらに書物をつめこんでいます。『ブヴァールとペキュシェ』のための読書に忙殺されているところに、読まねばならぬ本を送ってよこす。今週は、科学にかんする自分のための読書のほかに6冊も消化した。だから、まったく外出はせず招待はみんなことわっている」[7]。書物を読むことは、食べることであり、消化することである。つまり、それは単なる知識の詰込みではなく、自己の生命の一部を創り上げる行為であり、なにものにもかえがたい人生の本質的な部分としてフローベールの生活に組み込まれているのだ。

彼が、無意識的にせよ書物のなかで興味をひかれる文章も食物にかんするものであることが多い。

> 中世における家来たちの生活、および狩猟にかんする書物を読んでいる。壮麗で新鮮な細部を発見する。おもしろい色彩がだせるように思う。「はりねずみのパテとか栗鼠の砂糖いりミルク」というのはどうだろう。
>
> そうは言っても恐がることはない、注釈類のなかにおぼれてしまいはしないから。[…] もし僕が男なら『聖アントワーヌ』を仕上げ、『聖ジュリアン伝』を書きあげたものをもって、10月にパリに帰るだろう。
>
> 僕は1857年に、こうして現代と中世と古代を成し遂げうるのだ。[8]

この書簡は、『ボヴァリー夫人』終了後に書かれている。中世の生活や狩猟についての書物から得た知識は、確実にのちの『聖ジュリアン伝』の基盤となったものだ[9]。書簡に見られるよ

うにフローベールが書物のなかで、とくに興味をもつのは細部である。壮大な史実によりも、日常の微細な出来事に「壮麗」ということばを使うのは一見矛盾しているように思えるが、これこそが実際彼を夢中にさせるものなのだ。それは「注釈類にはおぼれない」とわざわざ弁明するほど彼を引き付けて離さない。このような細部にたいするこだわりは、もちろんフローベールの作品の特徴でもある。細部にひかれながら現代と中世と古代を書きあげるという1857年のこの決意は、はからずも20年後の1877年に完遂されることとなった。

そして、まさに興味深い細部を写し取ったもの、作品のなかで直接活用できなくても、それらを心ゆくままに堪能した軌跡がカルネなのである。フローベールはカルネをつけることにより、空想をめぐらし、創作のための構想を練りあげた。それは、彼にとっては執筆の苦しみとは対照的に非常に心地よい作業だったことは疑う余地がない。換言すると、その心地よさのなかにこそおそらく、彼の創作意欲の原点が見いだされるのではないだろうか。本稿の目的は、このような前テクストであるカルネをとおして、『三つの物語』の生成、発達過程を調べ、フローベールにおける創作の意義を探求していくことである。

1877年に出版された『三つの物語』は『純な心』、『聖ジュリアン伝』、『ヘロディアス』という順序で構成されている。しかし、1875年にフローベールが着手したのは、『聖ジュリアン伝』の物語であり、その後『純な心』、『ヘロディアス』といった順で書きすすめていく。したがってカルネのなかでもノートは執筆順に記されている。本稿は生成過程を問題としているので、執筆順に作品を分析していくべきであろう。フローベールは1856年に『聖ジュリアン伝』の構想を抱いてはいたが、1875年にコンカルヌーで、ふたたびこの作品にとりかかったときは、メモや資料はまったく手元にない状態であった。その時の執筆のきっかけは、ほとんど思いつきとさえ言ってもよい。1869年のブイエの死に続く、母、ジョルジュ・サンド、親しい旧友達の一連の死、また姪の破産によって、彼の精神状態はきわめて不安定なものとなっていた。彼は、心痛と病のために執筆途中であった『ブヴァールとペキュシェ』の原稿を続行不可能として放棄してしまい、ほとんどなにも書けない状態に陥ってしまう。「文学はどうかといえば、まるで仕事が手につきません。4ヵ月になろうとしながら（地獄の苦しみのような毎日です）私が書いたのは全部で14ページ、しかも出来の悪い14ページです」[10)]。芸術家は芸術のみに従事していればよいと常に主張してきたフローベールにとってなにも書けない状態は、まさにそのあとみずから書簡で語っているように「瀕死のような状態」であった。それ以前の書けない状態というのは、作品創作自体の困難さによるものであったが、今回の場合は、まったく外的要因による状況の悪化が原因となったもので、明確に他の書けない状態と区別できる。そのなかで、彼は旅先で突然『聖ジュリアン伝』のプランに取りかかるのだ。「なにか、短いものを書きはじめようとさえした。なにしろ『聖ジュリアン伝』のプラン、半ページ分を（たった3日間で！）書いたのだからね」[11)]。このようにして執筆が開始された『聖ジュリアン伝』のためのノートは1875年11月から始められている。それは、まず中世の狩りの知識を得ることから始まっており、ジュリアンの父がジュリアンの成人のしるしに狩りにかんしての本を与える場面に利用されている。じじつカルネ17[12)]の創作のためのノートは狩りのことに始終していて、それ以外に物語に関係していない。フローベールのこれほどまでの狩りにたいするこだわりにはなにか意味がかくされていると言えないだろうか。

狩りの場面のためのノートを見ていくと、しだいにそれが変貌を遂げていっていることがわ

かる。最初のF° 11は記述というよりも単にE・ブラツエ[13]などによる狩りについての本の題名を書き写したものであり、F° 12も同様に狩りにかんする人名と作品のみの羅列である。しかし、次のF° 90になると本から抜き書きがしてあり、彼はその引用の前に次のように記す。「騎士と馬と鳥と犬の完全なる調和」[14]。つまり最初にフローベールの注意を引いたことは狩りの際の人間と動物との一体感であったのだ。最終稿ではF° 90の場面はおもに次の引用の部分の執筆に応用されていると思われる。

> 馬は疾走し、平原が開けていく。鷹はそれでも主人の腕に敢然とそりかえっていた。ジュリアンは皮紐を足からとき、さっと飛びたたせてやる。豪放な鳥は矢のように、真一文字に大空に舞い上がる。大きな点と小さな点とが旋回し、もつれあい、それから青空の底へと消えていくのが目にうつる。時を移さず、鷹は小鳥をくちばしにかけて舞い戻り、主人の籠手にとまって両翼をはばたかせる。[15]

駆けぬける馬と一体になったジュリアンと彼のからだの一部にでも同化したかのような鷹、それらはもはや識別不可能にさえなっている。鷹の行動はそのままジュリアンの意志であり、彼らは言葉を交わす必要もなく、心を伝えあうことができるのだ。ここでは動物と人間のあいだに区別はまったく見られない。

この事実は、のちの作品の展開において非常に重要な要素となってくる。『聖ジュリアン伝』はジュリアンが、鹿の親子を狩りで殺したため、その呪いを受けて自分の両親を殺害するという出来事が語られているコントである。しかし、殺された鹿は動物として登場しているというよりも、むしろ親子という関係の象徴であり、そこにはなんら鹿と人間との相違を見いだせない。子鹿を殺された雌鹿は「胸をかきむしる、人間のような声」[203] をあげるし、雄鹿は「長老や裁判官」[203] を思わせる様子で教会の鐘にあわせて呪いの言葉を吐くのである。鹿は人間そのものであり、同時に人間より神聖な力を持ち、人間の運命さえつかさどることができる存在なのだ。しかし、人間と動物の同化はそれにとどまらない。ジュリアンが親殺しをしたとき、彼は「足をふみならし、口からは唾をとばし、けものに似たうなり声をあげる」[214] し、また親たちの断末魔のうめき声はしだいに「黒い大鹿の声」[214] となる。ここに見られるのは、動物的行為が人間に宿り、そして人間的精神が動物へ宿るという価値の転倒である。そして、この転倒を超越することこそが、最終的にジュリアンを聖人へと導くことになるのだ。そういった意味において、カルネの最初にフローベールが書き付けた言葉は作品の流れを支配するものでもあったと言える。

さて、さらにカルネに目をとおしていくと、多数登場してくる動物たちのなかで、とくに彼が多くのページをさいて調べたのは鷹であることがわかる。最終稿では鷹の場面は次のように記されている。「城主は金にいとめをつけず、コーカサスの雄鷹、バビロニアの雌鷹、ドイツの大はやぶさ、遠くの国の寒い海岸の断崖で捕らえたはやぶさなどをそろえた」[199] 。そして、それらのなかで「彼は必ずと言っていいほど、スキタイの大柄なタタール種を連れていった」[199] 。これだけの短い文章のためになぜフローベルは鷹について詳細にノートを記したのであろうか。カルネのなかで鷹に関してのノートは微妙な変化を見せている。最初、彼の興味を引いたのはF° 11やF° 12に見られるように、鷹狩りの方法や技術であった。しかし、しだいにカルネの内容は鷹狩りという行為よりも鷹そのものの記述の方へと変化していく。とくにF° 79[16] は、「タタール種、ハヤブサよりも大きくて太っている、バルバリから来る」、「シ

ロハヤブサ、ドイツ」、「ハヤブサ、さらに平らな腿」、「ラナーハヤブサの雌、さらに丸い」など6種類もの鷹の特徴を記したものである。そして、そのなかでフローベールがジュリアンのために選んだのはタタール種だったが、その描写は最終稿では「雪を思わせる白さの鷹だった」[199] というようにきわめて短い。だが、カルネを見ると、F° 80では、「黒くとがった爪、大きな目、高い眉、拳のうえで大きい、少しの失敗、鋭いがうちとけている。<羽根>朱色で色付けられた白」[17] と、鷹の細部、そしてとくに色が印象的に記されている。そしてこのノートに見られる赤、黒、白という色は、作品のなかで重要な位置を占めているのである。

『聖ジュリアン伝』における色彩は一貫して暗く不明瞭で、とりわけ薄暮は物語を展開させるうえで象徴的な機能を帯びていると言えよう。つまり、ジュリアンの運命が予言されるとき、かならず場面は夕暮か明け方であり、光は曖昧さをもち、そのなかにどこからあらわれたとも知れぬ「影」のような存在が出現するのである。たとえば、ジュリアンの母が自分の息子が聖人になるであろうという予言を聞くとき、彼女は窓から射しこむ月の光のなかに動く影のようなものを見たように思う。また、父親はジュリアンが帝王になると予言するジプシーが朝霧のなかに消えていくのを見るのである。はっきりとした色彩も実体ももたないこれらの預言者の言葉は、その後起こるすべての出来事を暗示するものであり、物語をすすめる大きな要因となっている。

しかし、その予言が実際、実現されるとき、非常に効果的にいくつかの色があらわれるのである。たとえば、のちに多くの動物を殺害することになるジュリアンが、はじめて自分の殺した鼠を見たとき、彼は「一滴の血が床石の上にしみをつくっている」[197] のに気づく。そしてこの一滴の血、つまり赤色は彼の虐殺の開始の隠喩ともなっている。さらに白は母親の色としてしばしば現われる。ジュリアンの母親は「たいへん色の白い女性」[194] だと描写されているし、彼が「白い二枚の羽根」[205] がひらりと舞うのを見てコウノトリだと思い槍を投げるとそれは母親の帽子だったのだ。さらに黒は、ジュリアンに呪いをかけ、同時に父親の象徴でもある雄鹿の色である。

幻といったような曖昧な背景描写を基調としたこの物語のなかで描かれる色はきわめて少なく、しかも限定されていると言ってもよいが、これらの黒、白、赤は繰り返し現われてくる。それも預言や呪いといったことばによる未来ではなく、主人公ジュリアンの行為の結果と深く結びついているのである。換言すれば、それらの色こそが行為そのもの、行為の隠喩であり、つまり物語のなかの現実となっているのだ。ジュリアンを親殺しへと導き、その結果聖人にまで昇華させることになったきっかけが、狩猟つまり鷹狩りであることを考えあわせると、鷹のなかに物語の総体が見いだされることはきわめて納得がいくことである。そう考察すると、絶対的な取り返しのつかない現実が、最終稿では消されているにもかかわらず、カルネに記された鷹の色、赤、白、黒のなかにすでに暗示されていたと言えよう。

つまり、ジュリアンの分身であるとも言える鷹のためのノートは、最初は鷹狩りという狩猟のひとつの技術をメモすることから、次第に体の特徴、つまり「もの」へのフローベールの興味を満たすものへと変遷していき、最終的にはおもに鷹の様々な色を書き留める役割を果たすようになっているのである。カルネの終わりにかけて、F° 78V° からはとくに色も多彩になってくる。たとえばF° 77V° [18] では足の裏が緑であるとか、あるいはF° 77では目が緑、またF° 76ではオオタカは舌が黒いなど、最終稿にはほとんど関係のない色の描写が羅列されている[19]。カルネ17の最後から3～4ページのフォリオにいたってはもはや、重要なのは

鷹自体でなく色彩そのものなのだ。

F° 75　　野性鷹［くちばし］<目>そして黄色い足、青いくちばし、茶色の羽根、茶色の斑点のある白い体。[20]

F° 74V°　白い隼　：　薄い黄色のくちばし。
脚のきれいな色は水の緑。黒あるいはむしろ茶色の斑点のある軽い翼。

アイスランドの鷹［…］。白でふちどりされた茶色の翼、茶色の斑点のある白い胸。[21]

このような黄色、青、黒、茶色という様々な色はステンドグラスの色をまさに想起させる。そして、この作品の執筆の契機となったのがルーアン大聖堂について書かれたラングロワの『ステンドグラスにかんする試論』[22]であったことを考えあわせる時、鷹の存在が最終的にあざやかな色を表現するための対象へと変遷していったことはきわめて当然のことだと言える。

結局、カルネの鷹にかんするノートに顕著に現われたように、鷹の色の洪水は『聖ジュリアン伝』の物語の起源であるステンドグラスへと統合されていく。そう考察するとこのような『聖ジュリアン伝』のカルネの最後の部分は、「そのおよその姿は、わが故郷の教会のステンドグラスのひとつに読み取ることができる」［222］という最後の文章と一致することになる。そして、この色彩の過剰性は、そのまま次の作品『純な心』へと受け継がれていくのである。

『純な心』においては、カルネの記述が非常に少ない。その理由として、この作品が現代を取り扱っており、内容も完全にフローベールの創作であることがあげられる。『純な心』のための記述は、おもに『聖アントワーヌの誘惑』のためのノートでうめられたカルネ16[23]のなかに含まれている。それらは、1876年の３月から４月にかけて書かれたものであるが、この短いカルネのなかでも、やはり色彩は『聖ジュリアン伝』の場合と同様に繰り返し現われてくる。

最初にカルネのなかで描かれるのは、鷹のような動物の色ではなく、人間の衣服にかんする色である。最終稿で、フェリシテの衣服は次のように描写されている。「彼女はボンネットですっかり髪をかくし、灰色の靴下をはき、赤いスカートに上着をつけ、その上には胸あてのついたエプロンをしていた」［158］。彼女のまとう色は最終稿においては簡素な印象を与えがちである。しかし、実際には、衣服はカルネに見られるようにきわめて鮮やかな色を持っていたのであった。

F° 43V°　ポン＝レヴェックの衣装　［…］
紫の服、カシミヤの縁飾りのついた黄色のショール、緑の手袋、ラフ、ボンネット。［…］
<灰色とばら色の花飾り>[24]

このような色彩の豊かさは、『聖ジュリアン伝』についてのカルネの鷹の色の多彩さと同質である。最終稿では、２つは明白に異なった物語であるような印象を受けるが、カルネを見るかぎりにおいて、これらは連続しているのだ。

この事実はステンドグラスの取り扱いかたによっても証明される。『純な心』のなかでもス

テンドグラスは聖なるものと積極的に結びつけられており、フェリシテの精神性に絶対的に働き、彼女の内面を完全に支配している。「祭壇の裏側にあるステンドグラスの一枚には、純白の鳩の形をかりた精霊」［168］が描かれているが、それによって彼女は、精霊をさまざまな姿で空想する。

フェリシテは、精霊が本当はどんなものなのか、うまく想像することができなかった。それは、小鳥であるばかりか、火でもあり、またあるときは風でもあるからだった。夜になって湿地帯のあたりに飛びかうものは、あるいは精霊の光かもしれない。雲のかたまりを吹きはらうのは精霊の吐息かもしれない。鐘の音色が美しく響きあうのは精霊の声ゆえであろうか。［168－9］

彼女が思いを馳せる精霊は、ステンドグラスでは純白の鳩となって登場しているが、このことは非常に深い意味を持っていると言える。『聖ジュリアン伝』のなかのステンドグラスは、その存在自体が象徴性を帯び物語の展開のきっかけをつくりあげていたが、『純な心』において重要なのは、ステンドグラスに描かれた絵の一要素、つまり「白い鳩」であり、それがフェリシテの精神をもっとも充足させるのである。白というのは、すべての色の根源であり、純粋性を暗示すると同時にその無垢なイメージによって無限の可能性を想起させる。さらに、鳩は常に平穏さを示すものとしてとらえられるが、それに白という色が付加されることよって、ステンドグラスの鳩は精霊という崇高な存在と結びつき、その結果変形自在となる。それは、生物を超え、火や風や光、音といった世界そのものを体現することにさえなるのである。

ステンドグラスはカルネのなかでも当然のように現われている。「祭壇―その上に三つの窓。右の窓、［２番目］に配置、聖母マリアが手を組んですわっている、彼女の上、ねじれた炎のなかに精霊」[25]。これは、フローベールが『純な心』のために ノルマンディー地方に旅行した時にとったノートだと思われる。ポン＝レヴェックの教会についてのカルネはF° 58V°、F° 59、F° 58、F° 57V° と４枚にわたっているが、最初にフローベールの興味をひいたのはやはりステンドグラスであったことが、このカルネから証明される。しかし、カルネのなかでは精霊はねじれた炎のなかにいるのであって、「白い鳩」と同一化してはいない。最終稿で、事実を変え「白い鳩」という創作されたイメージが作り上げられたのは、「白い鳩」は『聖ジュリアン伝』での「雪を思わせる白さの鷹」の変形であると同時に、さらに明確な形でその象徴性が強調され、凝縮されたからだと言える。なぜなら、『聖ジュリアン伝』のなかの純白の鷹はジュリアンの分身だったのであり、そののちジュリアンは聖人へと変貌を遂げるが、このような物語は教会のステンドグラスの物語に組み込まれていたのだ。そして、次の作品『純な心』では、フェリシテの見るステンドグラスの一部である白い鳩＝精霊は、まるで一連の物語のように彼女にさまざまな幻想を見せて、彼女を魅了してやまないのである。結局、ステンドグラスの物語であったジュリアンの物語は、『純な心』のなかのステンドグラスの部分に取り込まれ、さらにそれはフェリシテの物語として進化し開かれていったのである。

じじつ、聖なる物語の白い鳩は、フェリシテの日常においては多様な色の権化でもある鸚鵡と同一化していく。過去の出来事が現在へと移行し、現実として再生するのだ。フェリシテは鸚鵡を貰いうけるが、その鳥はまさに「からだは緑色で羽根の先はバラ色、ひたいのところが青くて胸元は金色」［181］であり、それが彼女の空想をとらえて放さない。フローベールの作品においては、しばしば描写にこそ真の感情が表現されるが、まさしくこの鸚鵡はそのさまざ

まな色により描写そのものを体現していると言えるのである。そして、鸚鵡の色は、『聖ジュリアン伝』のためのカルネのなかに書き留められていた鷹の色ときわめて類似している。緑、赤、青という色は繰り返しカルネのなかで鷹の身体の色として利用されたし、鷹がつけていたのは金色の鈴だった。一般的に、鷹のイメージとしては鮮やかすぎたこれらの色は、結局この鸚鵡に反映され無理なく昇華されることになったのである。

さらに、鷹を取り込んだ鸚鵡は、その死によって自己の存在を純化する。もはや、飛びたちも語りもしない、剥製になった鸚鵡は純粋に＜絵＞と化し、今度は本物の絵、エピナル版画のなかの聖霊と結びつく。

> ［鸚鵡と聖霊の類似が］エピナルの版画ではなおさらはっきりとわかるように思われた。真紅の翼と滴るような青のからだをそなえているその聖霊の姿こそ、まさしくルルの面影であった。［…］聖霊は、ますます彼女の眼に生あるもののごとく、ことばの通ずるものとなって、両者はフェリシテの心のなかで互いに結びついてしまった。父なる神は、その御心をお宣べになるのに、声のない鳩などお選びなさるわけはないから、それはむしろこのルルの祖先の鳥にちがいない。[187]

フェリシテが見いだした鸚鵡と聖霊の決定的な類似点はやはり鮮明な色であった。そして、この事実は白という清純さを想起させながらもどこか生命力を感じさせない鳩を、もはや介在させることなく、鷹と鸚鵡を直接的に同化させるのである。そこには、『聖ジュリアン伝』の最終稿に見られる白い鷹の姿もない。

結局、白い鷹は、ジュリアンの影ともいえる二義的存在であったのが、カルネを分析することにより、実は鮮やかな色を持っていたとわかり、その結果、聖人となったジュリアンと潜在的にさらに緊密に結びついていたことが判明したのである。つまり、『聖ジュリアン伝』においては、カルネの段階で色鮮やかだった鷹は最終稿で白くその姿を変えてジュリアン＝聖人へと移行していった。しかし、最終稿では完全に消滅したかに思われた色鮮やかな鷹は、次の作品『純な心』で再び姿を変えて浮上してきたのだ。そして、『純な心』のなかの聖霊は白い鳩という媒介をとおして色彩豊かな鸚鵡へと同化することによって、今度は前作と逆の過程を経ることになる。二作品にわたったこの移行が完了してはじめて、草案でしかなかったカルネのなかの彩られた鷹は、鸚鵡の姿を借りて最終稿へ登場することが可能となったのである。つまり中世のある時代とおぼろげにしか限定できない時間が、1809年と明確な時間へと変化したことにともなって、フェリシテが鸚鵡を聖霊と認めた時点で曖昧な空間が決定的な空間と重なり合い『聖ジュリアン伝』での潜在的存在が目に見える絶対的存在へと浮上したのだ。

また、鸚鵡と聖霊とが合致するのが、色彩画のなかであるということは非常に興味深い。なぜなら、フローベール自身この作品を執筆するとき、カルネのなかで幾度もデッサンを試みているからである。彼はポン＝レヴェック地方の服装の一部であるボンネット、ポン＝レヴェックの教会の四角い塔、オンフルールの家々の二つの窓のイメージとしての刃がぎざぎざになった剣、オンフルールの修道院の二つの半円形の窓のクロッキー[26]を残しているが、これは、他の二つの作品のカルネには見られないものである。そして、ボンネットはフェリシテの外観と同時に内面を表現するものとして不可欠な要素であるし、ポン＝レヴェックの教会も彼女に聖霊を感じさせ彼女の精神性を形成する場として重要なものである。また、オンフルールはフェリシテが鸚鵡を剥製にしてもらうために訪れる感銘深い町であり、その家々の窓の光は生

命にたいする虚無感を想起させる。修道院は、オーバン夫人の娘ヴィルジニーが死に到る場所だが、それは実際フローベールの母親が娘時代にいた寄宿学校をモデルにしていたことは知られている[27]。このようにクロッキーは恣意的にではなく、明白に重要な場面のために描かれたのである。つまり、『純な心』のなかでは、絵は作品の内部のみならず作者の創作過程においても必要不可欠な役割を果たしていると言える。フローベールがクロッキーを描きそれを眺めることによって、日常的時間とくに現実の場から、自分自身が創り上げげつつある虚空の、それゆえに不変の真実の場へと、さらに時間へと入りこんでいく過程は、フェリシテがステンドグラスから、エピナル画、剥製の鸚鵡へと、彼女の精神の本質を占める聖霊のイメージのなかに徐々に没入していった過程ときわめて類似している。つまり、絵はそれを眺める者に、現実が与えがちの堅固な確定した外観を消滅させ、虚構であるがゆえにより純粋な感覚を目覚めさせるのである。さらにここでは、絵は一枚一枚の存在性が強烈に保たれたまま重ね合わされることによって、人が希求する真の姿を眺める者に呈示している。フローベールによると絵画はきわめて書かれたものに近い効果をあげるのである。それは理解させるのではなく、彼の表現を借りるならば「見せる」ことなのだ。

彼は書簡のなかで「ぼくはただひとつのことの永遠性しか信じない、つまり〈イリュージオン〉の永遠性、これだけはまちがいのない真理です。ほかのことはすべて相対的なものでしかありません」[28]と断言している。このイリュージオンこそ、字の読めないフェリシテが絵本の挿し絵やステンドグラス、鸚鵡をとおして得たものであり、それによって彼女はたしかに聖霊という永遠性に近づくことができたのだ。フローベール自身、フェリシテと同様に絵本の挿し絵によって果てしのない幻想を見る。

> ぼくの小説のために、子供の本を何冊か読みなおしたところです。古い挿し絵本から難破船や海賊の物語まで、今日ぼくの眼のまえを通りすぎていったさまざまなもののために、今夜は半分気がくるったみたいです。7つか8つのときに色を塗って、それ以来眼にしたことのなかった古い版画を見つけました。そんな版画のいくつかを見て、小さいときに味わったのと同じ恐怖を、まざまざと感じました。[…] ぼくの旅行、子供のころの想い出、すべてがたがいに、彩りを添え合って、ずらりと円陣をくみ、巨大な焔をあげて舞い踊り、螺旋をなして昇ってゆきます。[29]

この文章は、『ボヴァリー夫人』執筆中に書かれた書簡の一部であるが、あきらかにフェリシテの体験と一致するものである。そして、フローベールは小説のなかで登場人物が感じることと同じことを、自分で感じ文章で表現するために絵本を見たのであり、それは換言すれば、絵画によるイリュージオンと文章によるイリュージオンが同質の効果を、見る者あるいは読む者に与えるということである。さらに、そのような幻想の特徴として、幻想が螺旋状で上昇していくことがあげられる。そして、フェリシテもまた最後に鸚鵡が空に向かって飛んでいくのを見たような気がするのである。

次の作品『ヘロディアス』では、冒頭は高所から始まるが、それはあたかも瀕死のフェリシテが見た頭上高く飛んでいった鸚鵡の視点から、地上を眺めたかのような風景である。大守アンティパスがたたずむ城のテラスの下には山々、谷底、死海、さまざまな町が広がる。そのような高所から、彼はすべてを見おろすのである。またアンティパスが見る眺めは、同時にフローベールが『ヘロディアス』の構想の段階でイリュージオンとして見た眺めでもあった。彼

は書簡のなかで、「太陽をうけて輝いている死海の水面が（まるでセーヌ川を見ているように）はっきりと目に見えている。ヘロデとその妻が露台の上にいて、そこからは神殿の金色に輝く屋根瓦がみてとれる」[30]と語っている。この作品にかんするカルネの量は他の二つの作品と比較すると非常に多いが、フローベールは色彩にかんしては注意をあまりはらっていない。

むしろ、彼がとくにカルネの最初で興味深くノートをとっているのは高台から見下ろしたマケルスの近郊の町々の眺めであり、それらの特徴である。カルネ０[31]の冒頭のF°　１[32]はエルサレムの町の東南に沿っているイノン川の渓谷から始まるが、そのページには屋根のクロッキーも描かれており、それによってフローベールが高所からの眺めを意識していることがわかる。そして、その見下ろす風景は絵画的であると同時に立体的でもある。なぜならF°　５[33]は、キリストの時代のパレスチナの図式の地図となっているからである。そのなかには、上部に死海が、下部に地中海の海岸が、ジェネサレスの湖が左手中央に描かれ、そのあいだにサマリア、ダマスクス、ティベリアなどの都市の名がおのおのの場所にきちんと書かれている。『ヘロディアス』では、物語のなかで絵画が登場人物に影響を与える場面は皆無であるが、冒頭のアンティパスが眺めおろす風景はフローベールにとっては、絵画そのものだったのだ。その結果当然、朝日の昇るなか、岩肌の灰色、エンガジの町の黒、ヨルダン川の白、湖の青など、朝焼けの赤い光を受けて、さまざまな色が朝靄のなかから浮かび上がってくる。それは、むしろ固定され創作された色彩からなる絵画というよりも、移り変わっていく現実の映像に近い描写だと言えるであろう。

この風景の描写を形づくるために、フローベールがじつに数多くの書物を参考にしたのは、カルネを見れば明白である。この態度は、ほかの二つの作品のときには見られなかったものであるが、とくにわれわれの興味を引くのは、彼が『ヘロディアス』の冒頭の描写のために写真を利用したことだ[34]。それは、たぶん彼にとってはじめての試みであり、あきらかに、この作品の特異な一面を象徴している。フランス以外の過去の歴史的事物を取り扱った作品としては、『サランボー』があるが、カルタゴというすでに消滅した都市を舞台にしており、写真は資料には使用されなかった。写真は19世紀前半に発明されたものであり、それゆえにフローベールが利用した写真は、19世紀の死海近辺の外観を写していたものであったであろう。しかし、『ヘロディアス』の時代設定がキリストの時代であることを考えあわせれば、写真というきわめて現実的かつ写実的なものをとおすことによって、反対にフローベールは過去の幻想を完璧に創りあげることができたのである。

写真を扱っているときと平行して、カルネには作品の冒頭に現われるさまざまな都市の名前とそれらの特徴が調べられ細かく記されている。それらの都市の名と特質は、最終稿に必ずしもすべて利用されてはいない。だが、客観的な事実としての記述的資料と写真という視覚的資料のあいだにはいくつかの共通点があるように思われる。まず、写真はそれを眺めることをとおして、ある種の正確な知識をわれわれに与えるし、フローベールが数多くの書物によって求めたことも基礎知識を得ることが目的であった。だが、写真の風景が、そのまま作品のなかで描写されないことと同様に、多くの記述的資料もすべて作品にきちんと投影されているわけではない。それらを調べることあるいは眺めることは、作品に直接的に役立てるためではなく、フローベール自身が自己の独特の物語の世界を作り上げるために、作品という永遠の幻想のなかに入っていくために必要であったのである。そしてアンティパスの目前の風景が、夜明けの

朝の光のなかでその全貌を現す様子は、光を媒介として、はじめてイメージを固定することができる写真にきわめて類似していると言えるだろう。

じじつ『ヘロディアス』は、光によって浮かび上がってきた物語なのだ。フローベールに見えたのは「太陽を受けて輝いている死海の表面」であり、その場面のなかでヘロドとヘロディアスはバルコニーから「神殿の金色に輝く屋根瓦」を眺めるのである。光は、すべての色彩の源泉であり、またそれゆえに『ヘロディアス』は色彩を超越する光と一体になってはじめて完成された物語だと言える。

結局、カルネをとおして『三つの物語』を分析してみると、内容的にはおのおの非常に異なった物語であるにもかかわらず、実際は連続した構造をもっていることがわかる。『聖ジュリアン伝』の暗いステンドグラスの色彩は『純な心』の鸚鵡の鮮やかな色彩となり、最終的に『ヘロディアス』の光となって集約され昇華される。それは、奇しくも1857年に書いた書簡のとおりに、古代、中世、現代にかけて細部にこだわり、その「色彩」を十分に出したいというフローベールの願望が実現したものであった。彼は色彩にかんして書簡のなかでしばしば考察している。

> じっさいに＜形式（フォルム）＞の欠けるところに＜観念（イデー）＞はありえません。一方を探し求めることは、他方を探し求めることでもあるのです。それらはたがいに切り離せない、ちょうど物質と色彩が不可分であるように。またそれゆえにこそ、芸術は＜真実＞そのものだと言える。[35)]

フローベールにとって色彩とは観念、つまり物語の本質に属するものなのだ。つまり、色彩は物語の補足的部分ではなく、物語が見せる幻想そのものなのであり、色彩をだすということはおのおのの物語の個別的な性格を打ちたて、幻想の場を創りあげることなのである。そして、それこそが芸術、換言すれば真実へ到達するために不可欠の要素なのであり、さらにこの事実はカルネを分析することによってさらに確実なものとなったと言える。

もちろん、カルネは草稿と違って断片的かつ恣意的あり、作品の秩序や意味に沿っているとは言いがたい。その点でカルネだけを取り上げて作品の分析を完成させることは不可能であろう。しかし、物語の全体的な進行の一部でしかありえないゆえに、いっそう明確にカルネは作者の深層の意識を暴きだしていると言えないだろうか。そして、このような部分的知識こそが作品を定まった構想から逸脱させ、最終的にそれを限定させるよりも新たな多層的構造へと導き、無限の可能性を引き出すのである。それゆえに、作品に直接利用されない一見無意味に見える断片資料の数々は、作品のなかに潜在的に吸収されているのであり決して無視されるべき存在ではない。カルネへの接近は、作品の本質を理解するために不可避な過程であるというより、むしろ最も正統な過程であると言えるだろう。

しかし、『ヘロディアス』についてのカルネは写真のノート以降、もはや色彩や風景についてはあまりふれられていない。その後、フローベールの興味を引きつけるのは、多数の民族の名前や特質、神々、固有名詞であったことがカルネから見てとれる。このことから、彼の意識は確実に視覚的効果から、次の作品『ブヴァールとペキュシェ』に通じる「知」への探求へと向かっていることがわかる。『ヘロディアス』のカルネに見られるこの問題については、別稿で詳しく取り上げる予定である。

註

1）現在、「近代テクスト・手稿研究所」(ITEM) ではテクストの生成研究のためにとくに19、20世紀のフランス文学作品が研究されている。また、1982年以降、Louis HAYのもとで「国立学術研究センター」(CNRS) から、*La Genèse du Texte : les modèles linguistiques*, 1982, *Genèse de Babel, Joyce et la création*, 1985, *Le manuscrit inachevé*, 1986, *De la lettre au livre*, 1989, *Carnets d'écrivains*, 1, 1990, などが相ついで出版されている。

2）Voir Roland BARTHES, *Critique et Vérité*, Seuil, coll. 《Tel Quel》, 1966.

3）Voir Claudine GOTHO–MERSCH, 《L'Edition génétique : le domaine francais》, in *La Naissance du texte*, ensemble réuni par Louis HAY, José Corti, 1989. GOTHO–MERSCHは、このなかでフローベールの作品の校訂本の移り変りについてまとめている。その結果、出版されたテクストというのはある種暫定的なものであり、草稿にあらわれるエクリチュールの変遷にこそ意味があることを主張している。

4）Gustave FLAUBERT, *Carnets de Travail*, Edition critique et génétique établie par Pierre–Marc de BIASI, Balland, 1988. BIASIは、はじめてフローベールのカルネをまとめ、一冊の本にして出版した。そのなかで、彼は2000ページにおよぶノートや草稿は執拗な仕事の証明となるだけでなく、フローベールが自らを作家であると自覚し生きた象徴であると分析する。そして、カルネに残された断片や資料はテクストを書きはじめる前のひとつの世界であり、一種の可能性と限定への瞑想であると語っている。

5）Gustave FLAUBERT, *Correspondance II*, Gallimard, coll. 《Pléiade》, 1980, p. 701. 1857年3月末、モーリス・シュレザンジェ宛て。

6）*Ibid.*, p. 698. 1877年3月29日、ルロワイエ・ド・シャントピー宛て。

7）*Correspondance, supplément (1872–juin 1877)*, p. 333, Conard, 1954. エドモンド・ラポルト宛て。

8）*Correspondance II*, op. cit., p. 614, 1856年6月1日、ルイ・ブイエ宛て。

9）『聖ジュリアン伝』は、フローベールが大変若い時から抱いてきた構想のひとつであった。それはすでに1856年に考察されていたが、アイデアの起源は1846年にまでさかのぼる。それゆえに、彼はコンカルヌーのホテルの一室で資料もなく書きはじめることができたのだ。

10）Gustave FLAUBERT, *Correspondance VII*, Conard, p. 255, 1875年8月13日、ゾラ宛て。

11）*Ibid.*, p. 262. 1875年9月25日、姪カロリーヌ宛て。

12）カルネ17は、13.5×8.3㎝の1ページ10行の紙96枚からなっている。それはおもに『聖ジュリアン伝』のために1875年11月に書かれたものであるが、最初の2～6V° は『ナポレオンIII』についてのノートであり、94V° はおそらく『ブヴァールとペキュシェ』についてのノートとなっている。

13）Voir *Le Livre du Roy Modus et de la reine Ratio*, édité et préfacé par Elizear BLAZE, 1vol. in–4, Paris, 1839. これは、フランスの狩りについての最も古い書物である。フローベールはおそらくこの本をジュリアンの父がジュリアンに狩りの方法を教える文章を書いたときに利用したと考えられている。

14）*Carnets de Travail*, op. cit., p. 723.

15）Gustave FLAUBERT, *Trois Contes*, Garnier, 1988, p. 200. 以降この作品の引用は本文のなかでページ数とともに文中 [ ] 内に記す。

16）*Carnets de travail*, op. cit., p. 731. ジュリアンの持っていたタタール種の鷹は本来はバルバリ産のものだが、フローベールは音の響きがよいということを考慮に入れ最終稿ではスキタイ産ということにした。

17）*Ibid.*, p. 730.

18）*Ibid.*, p. 732. このフォリオでは良いとされる鷹の形が細かに記されている。「丸い頭、大きくて短いくちばし、長いくび、胸は大きい [...] 脚は長く、足の裏は大きく、柔らかく、緑であること」。

19) *Ibid.*, p. 733. F° 76V° でもHynait種の一番よいものは赤い色の鷹であると記されている。
20) *Ibid.*, p. 733.
21) *Ibid.*, p. 733.
22) E. H. Langlois, *Essai historique et descrptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables des églises de Rouen*, Edouard frère, 1832.
23) Carnet 16は、おもに1871年12月から1872年2月、3月にかけての『聖アントワーヌのための誘惑』についてのノートであるが、そのなかに1876年に書かれた『純な心』、『ヘロディアス』などのノートも含まれている。
24) *Carnets de Travail*, op. cit., p. 674.
25) *Ibid.*, p. 692. これはCarnet 16のF° 58V° に見られるものである。
26) ボンネットのクロッキーはF° 43V°, ポン=レヴェックの教会の四角い塔はF° 44V°, オンフルールの窓はF° 56, オンフルールの修道院の窓はF° 55V° に描かれている。
27) *Carnets de Travail*, op. cit., p. 694.
28) Gustave Flaubert, *Correspondance I*, Gallimard, coll. 《Pléiade》, 1973, p. 429. 1847年1月15日、ルイーズ・コレ宛て。
29) *Correspondance II*, op. cit., p. 55. 1852年3月3日、ルイーズ・コレ宛て。
30) *Correspondance VII*, op. cit., p. 341. 1876年8月17日、姪カロリーヌ宛て。
31) Carnet 0は手帳ではなく、10枚の紙を集めて、国立図書館で綴じられためのである。これは1876年4月末から9月、10月にかけて『ヘロディアス』のためにとられたノートからなっている。
32) *Carnets de Travail*, op. cit., p. 745.
33) *Ibid.*, p. 750.
34) これについての記述はCarnet 0のF° 6 (*Ibid.*, p. 751) について見られる。
35) *Correspondance I*, op. cit., p. 91. 1852年5月15−16日、ルイーズ・コレ宛て。