

フローベールの書簡

— 作品への転換 —

大橋 絵理

Eri Ohashi

フローベールの書簡は、現存する範囲において、1830年に始まり死の直前の1880年まで、きわめて継続的に書かれている¹⁾。彼は、小説に関係する以外の書き物としては、数多くの書簡を残したのみである。現在プレイアード版でジャン・ブリュノーが監修している書簡集が3巻まで出版されているが、同時にフローベールの死後、姪のカロリーヌによって、彼女が伯父の名誉を傷つけると判断した手紙が破棄されたことも知られている。また、フローベール自身も、1843年から1857年にわたるデュカンとの書簡を、死後公表されるかもしれないという危惧から、互いの相談ののち焼却してしまったことから考えても²⁾、彼の書簡が現在完全に残存しているとは言いがたい。しかし、それでもなお膨大な量の手紙が我々の目にふれているという事実は、フローベールがいかにか手紙を書くという行為に情熱を燃やしていたかを証明するのに十分であろう。

書簡は、他の様々なメッセージ、とくに日記とはきわめて異なるものである。書かれたものという共通点はあるにしても、書簡は確実に発信者と特定の受信者が存在して初めて成立するものだ。このことを考慮に入れると、なぜフローベールが日記へと向かわなかったのかがいっそう明確になる。彼の生きた19世紀は、スタンダール、ゴンクール兄弟に象徴されるように日記の全盛期であったが、フローベールは日記を書こうと試みたこともなかったし、日記というジャンルに心ひかれることもなかった。つまり、彼は書くという行為において、つねに他者の存在を希求していたのだ。それは、書簡はもちろん小説執筆の時でさえ、友人達を前にして自分の作品を大声で朗読し、聞かせたという習慣からもわかる。そして、彼が演劇執筆にも子供時代から情熱を燃やしていたことを考えあわせた場合³⁾、受信者というものが彼にとって必要不可欠であったことは容易に理解できる。ただ、フローベールが日常生活では他者との接触をあまり好まなかったことは、彼の完成した唯一の戯曲『聖アントワヌの誘惑』が、事実上、上演不可能であり、作者自身上演を目的としたものではなかったという事実と奇妙に一致する。それらを考慮に入れると、小説は不特定、書簡は特定の受信者に宛てたという違いはあるにしても、両者とも会話におけるような直接的な受信者ではなく、あくまでも紙と文字を媒介にして、受信者に宛てたものであるという共通点を持っており、その事実が、フローベールにとって非常に重要であったことは否定できない。

しかし、文体を見れば明らかであるが、ほとんど訂正のあとのない、流れるような書簡のエクリチュールと、推敲を繰り返す、一語一句にまで神経が行き渡った小説のエクリチュールは、非常に異なっている。そして、それゆえに、現在、小説のマニュスクリ研究は盛んであるのに、書簡の研究は恣意的なものにとどまっているという状況が見いだされるのだ。だが、前述の「書くこと」をとおしての受信者の存在という共通点を考慮に入れるならば、フローベールに

おける書簡と小説の関係を分析していくことは決して無益なことではないであろう。このような視点にたち、創作過程の一部としてフローベールの書簡の持つ意味を再び問いなおしていくことが、本稿の目的である。

1

書簡のやりとりは、ヨーロッパの交通網の発達とともに日常的なものとして一般に受け入れられ、次第に盛んになってきた。とくに、最近では文学研究の分野でも書簡は非常に重要なものとして考えられ、単におのおの作家の個人的な見解や思想だけでなく、その時代の一般的な思考、社会的問題、経済的変化あるいは人々の習慣を潜在的に含むものとして、注目を集めている。フローベールにとっても、書簡はある意味で、外的世界とのつながりを維持する唯一の方法であった。

書簡を見る場合留意すべき点は、受信者がどういう相手かということである。小説を書く以外、社会のなかで仕事を持たず、また他の作家たちのように金銭的にもほとんど問題がなかったフローベールにとって、手紙を書く相手は家族や親しい友人たちといったように、個人的かつ親密な関係をもった者たちに限られていたと言ってよい。その結果、フローベールの書簡は彼の思考過程や感情を知る大切な資料となる。とくに彼は自己の絶対的な孤独を断言しながら、しばしば受信者の名前や愛称あるいは「親しい友よ」という呼び掛けを手紙に明記していた。それは、かならず、すべての手紙に機械的に記していたわけではないといった理由から、その呼び掛けが記された手紙の受信者が、ほかの者ではなくまさにその受信者であるということが、フローベールにとって、重要性を帯びていたということが理解できる。その事実と関連して、彼の手紙の冒頭は、非常に特徴的である。もちろん、礼儀正しく始まるものもあるが、大部分の書簡はまるで直接会話を続けているような、唐突な文章で始まっている。たとえば、ツルゲーネフ宛てには「暑いのはこちらも同様で、うんざりしたくなりますが」[C,7, p.158, 2 juillet 1874]、あるいは友人ラポルトには「われらが発見旅行の出発を来週の木曜日にするには、なんの異存もない」[C.S, 1872-juin1877, p.131, 12 juin 1874] というように、受信者からの手紙にそのまま連続的に返答している書簡が多い。それは、手紙を受け取り読むやいなや、返事の手紙をフローベールが書いたということを示している⁴⁾。つまり、彼は義務的に手紙を友人たちに宛てているのではなく、彼らと手紙をとおして語ることを喜びとしており、彼らがすぐそばに実在しているかのようにふるまっているのである。

フローベールの書簡編集の困難さのひとつは、彼が日付けを手紙に記入しなかったことによると言われている。それゆえに日付けの確定は封筒の消印にたよるしかなく、実際に書かれた日時は正確にはつかまれている⁵⁾。このことは、フローベールの現実の時間とのかかわりの意識を、きわめて明確に示唆している。

私はまるで老人のように幼年時代の思い出にひたっています。もはや、人生からインクで汚すべき紙の連続のほか何も期待していません。まるでどこにも知れぬところに行くために、無限の孤独のなかを横切っているような気がします。私自身が砂漠であり、同時に旅人であり、駱駝なのです。⁶⁾

このように、老人でも子供でもないのに、「老人のように幼年時代」のことしか考えていないフローベールの意識のなかには、実在の自分自身は存在していないと言ってよい。また、月日

という日常性も、ほとんど意味を持っていなかったのである。言いかえれば過去と未来の間にある現在という時間が欠如しているのだ。彼が、唯一確信を持って受け入れることのできる時間は、書く時間なのであり、それはいつ果てるともわからない無限の時間となるのである。そして、そのような時間のなかで、書き手である「自己」は、外界から完全に隔絶された孤独の状態であるにもかかわらず、「砂漠であり旅人であり駱駝」であるという世界そのものにまで拡張する存在となる。

フローベールは、創作をおこなうのが困難な時でさえ、途切れる事なく様々な人に、手紙を宛てていた。姪のカロリーヌの破産を回避するために、彼は地所を売り奔走するが、その時の心労が原因で、創作中の『ブヴァールとベキュシェ』を書き続けることができなくなる。そのような状況のなかで、コンカルヌへしばらく滞在しに出発する前、彼はマチルド公爵夫人に次のように自分の感情を吐露する。「私は[コンカルヌでは]まったく何もしないつもりです。私は紙もペンも持っていきません」[C,7,p.254, juillet 1875]。だが、彼はそこでカロリーヌに長い手紙をしばしば書く。

私は、自分が今いる場所についての描写をおまえに書き送りたいと思っていたが、ますます震えてしまっている。私は肉体的に書くことが困難なのだ。すすり泣き息をつまらせている。私はやめる必要がある。いつこのことが終わるのだろうか？ああ！私は苦しみのなかにどっぷり浸ってしまった、私のかわいそうなおまえ、私の心はいっぱいだが、私はおまえに言うことを何も見つけだせない。[C,7,pp.257-258,18 septembre 1875]

何も書く気力がないという理由で、ペンも紙も持っていかなかったフローベールだが、結局手紙を書くことをやめることはできない。この書簡のなかで興味深いのは、彼がいかに手紙も書けない状態かということ、自分自身で長く述べていることである。彼は、その理由を書くことが、すでに実際「書く」という行為だという事実気づいていないようである。疑問符や感嘆符の入り交じったこの書簡の抜粋は、彼が「手紙を書くこと」を、ほとんど話し言葉として、みなしていることがわかる。疑問符や感嘆符や「ああ」という間投詞は、まさに話し言葉の音声に匹敵する。なによりも、彼にとって書いている時間こそが、唯一の現実であり、捕えることができる実体なのだ。フローベールは、生活はほとんど無意味なものだと断言する。「僕の生活は、ぜんまいを巻かれて規則正しく回転する歯車です。今日やることは明日もやることでしょうし、昨日やったことでもあります」⁷⁾。彼は、ルイズ・コレとの恋愛でも、距離をおこうとし、彼女がもっと頻繁に会いたいと懇願しても、なかなか会おうとしなかった。そのような関係にあったコレに彼は次のように書き送る。「僕はペンの人間です。ペンによって、ペンのために、ペンとの関係において感じ、ペンを持つとずっと感じることも多くなるのです」[C,II,p.39,31 janvier 1980]。フローベールがここで告白しているように、彼はペンをとおしはじめて、機械的な、なんの重要性も認められない皮相的な日常生活を、生き生きとした生へと変貌させることができたのだ。彼が、見たこと、感じたこと、彼の人生すべてはペンを持って書くことにより、再び生き直され、自分自身にたいして、同時に他人にたいしても、やっとな色彩をもち現実のものとなったのであった⁸⁾。

さらに、フローベールは、彼の重要な現実である創作のために、もうひとつの現実を形成している書簡を役立てようと試みる。彼は『ボヴァリー夫人』を執筆している最中にルイズ・コレに次のように書き送る。「この二日間、若い娘の夢に入りこもうと懸命で、そのために、

お城だとかピロードの縁なし帽に白い羽飾りをつけた吟遊詩人だとか、そういった雰囲気を持つ文学の乳色の海を航海中です。今度これについてきみに話すのを忘れていたら思い出させてください。僕にはわからない細かなことを君から正確に教えてもらえるわけですから」[C,II,p.56,3 mars 1852]。「若い娘の夢想」とはエンマ・ボヴァリーの夢想であり、彼はなんとかして若い女の感情を追求しようと努力ししているが、それでは不十分だと考え、手紙の最後でルイズに、彼女の女性としての立場からの意見も参考にさせてほしいと頼んでいる。ここでは、彼は自分のヒロインの女性について、コレへ同性としての判断を提供してもらおうという役割を手紙に課している。パリから離れた町で執筆を続ける彼にとって、書簡は重要な生きてきた感情収集の手段でもあったのだ。また、フローベールは書簡のなかで何度も様々な人々に、参考にすべき書物を送ってくれるように懇願する。彼は、歴史的事実あるいは社会描写の資料として多くの書物を読む習慣を持っていた。たとえば、カルタゴという現代では消滅してしまっている古代都市を舞台にした小説を執筆する時、彼は図書館に通い、読めるだけの資料を集め、それを読みこなし、歴史のみならず宗教、生理学の本も読破したのはよく知られている。だが、印刷されたものだけではなく、自分が受け取った書簡もフローベールは資料として使用している。じじつ、彼はデュカンからの手紙を破棄する決心をしたが、いくつかの手紙は手元に残しておいた。その理由のひとつとして、彼は資料として使う目的からとっておいたと述べている。実際、『感情教育』のなかの1848年のパリの暴動のシーンはデュカンの手紙とほとんど一字一句同じであり、この暴動の細かい場面はすべてデュカンから得た、つまりデュカン自身が見て、経験し、書いた文章であったことが、手紙から判明する。つまり、書簡は情報収集の手段のみならず、書物同様十分に、客観的資料としての役割も果たしているのである⁹⁾。

書簡は、構成と組織化が前提となっている小説と異なり、不連続の記述形態を持っている。それは、一見豊かな創作行為の余白に位置するかのような錯覚を覚えるが、実際は作品そのものというよりも、創作という行為とある種の平行な関係を紡ぎだす。手紙は、不特定多数の他者に向かう前段階として特定の他者に向かって発信する行為であるとも見える反面、また読み手である他者にたいして、反応を要求しつつ、創作行為の補助をも要請するという明確な受信の目的も持ったものなのである。その結果、フローベールのエクリチュールは、他者のエクリチュールも巻き込みながら、増幅、多層化し個々の作品へと結晶していったのだ。

2

ところで、彼の書簡を分析するにあたって、最も我々の注意を引くものは独自の文学理論である¹⁰⁾。そして、彼は自己の理論のみならず、ルイズ・コレを中心に、他の作家たちへのアドヴァイスとして、創作のための理論を展開する。1853年当時、コレは『ペイザンヌ』という詩編を創作しており、それにたいしてフローベールは批評、添削を手紙でも行なっていた。詩の数行に批判を加えたあと、彼はコレに次のように語る。

君のなかには二つの側面があります。ひとつはドラマティックな感情、それは劇場的なというよりも効果的な意味においてであり、それは劇場的なものよりもすぐれています。そして、もうひとつは色彩や立体感にたいする本能的な合意です。[...] これらの二つの資質は阻害されてきましたし、二つの欠点によってまだ阻害され続けています。その欠点のひとつは他人によってあなたに与えられたものであり、もうひとつ

はあなたの性別から来るものです。前者は、えせ哲学、格言、政治的、社会的、民主的警句などヴォルテールから来たすべてのあの誤りなのです。[...] そして後者の弱点は、曖昧さや女性的な甘ったるい熱中なのです。[C, II, p.304, 13 avril 1853]

フローベールは、コレに創作にあたっての二つの欠点を指摘しているが、それらはフローベール自身が自分のことについて述べた二つの資質に非常に類似している。1852年1月のルイズへの手紙のなかで、彼は「文学について言うと、ほくのなかには二人のまったく異なった人間がすんでいます。一方は、[...] 文章のさまざまな響き、思考の高揚に陶醉する。もう一方はできるかぎり真実を掘りおこし、掘り下げようとする、[...] 自分を再現するものにほとんど即物的な存在感を与えようとするのです」[C, II, p.30, 16 janvier 1852] と告白する。彼は自分の特性を否定的に語ってはいないが、コレにたいする批判の「甘ったるい熱中」¹²¹というのは、「思考の高揚に陶醉」するフローベールのきわめて主観的な一面にまさに対応するし、他方の「社会的、民主的警句」は、彼の作品の全編に見られるような客観的視点、つまり「即物的な存在感」と共通すると言える。じじつ、フローベール自身、ヴォルテールへの深い思い入れがあり、非常に若いころから、後年にいたるまでヴォルテールを読み返しているという記述が、幾度となく書簡に現われるのである¹²²。

要するに、フローベールのルイズにたいする批判は、自分の創作態度にたいする批判であるとも解釈できるであろう。彼自身、青年時代、夢想つまり「甘ったるい熱中」にひたって日々を送っており、そのことにたいして自ら非難めいた感情を抱いていたのはよく知られている。彼は本質的に夢想的性格を備えていたがゆえに、自分のなかで次々と無意識のうちに生まれる幻想を、理想的な創作の妨げになるとして抑制しようとして努力をしてきた。「ただ夢想だけに用心するのだ。それは人をひきつけ、ほくの沢山のものをすでに食いつくしてしまったたちの悪い怪物なのだから。それは人の魂をまどわすものだ」[C, I, p.264, mai 1846]。夢想あるいは幻想の危険性とその魅惑は、『聖アントワーヌの誘惑』のなかで完全に描ききられたし、また『聖ジュリアン伝』においても、幻想がジュリアンを動物殺しや両親の殺害へと導く要因になっている。このように、コレへの手紙が、結局は、自身への戒めにもなっていることを考慮に入れると、フローベールにとって、書簡は、他者へと宛てられるという外向的の性質にもかかわらず、十分に内向性の方向をたどるものなのだ。それは、自我の一部が他者へ向かうという点において、ある種の自我の分裂の様相を呈しているが、同時に最終的に他者を否定することによって自己肯定へと統合され、さらに執筆中の作品への意欲と確信をもたらす結果を導いているのである。

また、彼にとって、手紙は、文学理論のみならず作品の収支決算ともなっている。19世紀のブルジョワ階級の作家であるフローベールは、人生における生産と消費を数値化することにたいする嫌悪感を持ってはいなかった。彼の書簡のなかでは、ある作品のためにどれだけの資料を必要としたか、あるいは数日間は何ページ書き進んだか、作品が終了するまでにあとどれほど時間がかかるかが、具体的な数字でしばしば記されている。とくに『ブヴァールとペキュシェ』のための読書量は膨大なものだった。「私の二人の好人物を書くために、私がこなさなければならなかった書物はどのくらいの数に達しているかご存じですか。1500冊以上なのです。ノート類は8インチの高さに達しています」¹²³。読むという行為は一見受動的な態度であり、具体的な生産性という点においてはどんな関与にもあずかっていないように思える。しかし、それ

はたんなる消費ではなく、潜在的には書くという生産の原動力になっているのである。フローベールは1500冊の本を読むことによって、8インチのノートをとったが、その目的はやはり創作へ役立てるためであった。結局、読者は書物に目をとおすという孤独な作業によって、その孤独さゆえに自由に書かれたものの世界へと遊ぶ。その結果、書き手が意図したものはまた異なった方法によって、フローベールは自分自身の疑問にたいして答えをだしたり、新しい独自の思考のなかへと入りこみ、無制限にそのなかで戯れたりすることができたのだ。読者は他者のテキストへの侵入を繰り返すという行為により複数の自分になる可能性を導きだすのである。フローベールにとってカイエはまさにその集大成であり、ノートをとりながら読んだものは記憶されるべきものとなり、そのときはじめて読書はたんなる時間の浪費から、未来への創造へと転換される。読書は消費と形容される生産なのである。

そして一方、創作はしばしば反対に削除の対象となる。

『聖アントワヌの誘惑』の中で当を得ていないと思われるもの全部をとりはらった、簡単な仕事ではなかった。とにかく160ページあった第一部がいまではもう（書きなおして）74ページしかないのだから。一週間以内にこの第一部にかたをつけたいと思っている。[...] 第三部にかんしては、中間部を完全にやりなおすべきだ。結局、20ページあるいはおそらく30ページぐらい書くべきだろう。超叙情的な部分を削っている。[C, II, pp.613-614, 1 juin 1856]

フローベールにとって、作品の創造は書き足すことによるのではなく、書いたものを削っていくことから成立している。その創作の過程は、読書がノートによって蓄積として増加していくのとは反対に、削られることによって量的に減少していくのである¹⁴⁾。

そして、ここでも書きなおされたページは、数字として羅列されている。彼は非常にしばしば苦痛を持って、一日でどれほど少ししか執筆が進まなかったかということについて、書簡のなかで言及する。「ところで、僕が元旦から何ページ書いたかわかるだろうか。39ページですよ。あなたと別れてからは22ページ」[C, II, p.296, 6 avril 1853]。この手紙が書かれたのが4月であることを考えると、フローベールは、月日をおもに執筆のページ数で数えていたことがうかがえる。コレとの密会の思い出も、自分が書いたページ数の計算のための区切りでしかないような印象を受ける。そして、過去だけでなく、未来もまたページ数で計算されるのである。「今度この仕事を中断するまでには、なんとかそいつを終わらせてしまいたいと思います。[...] そのためにはまだ15ページほど書かねばなりません。ああ、ほんとうにあなたが欲しい、早くこの作品が終わりになるといい」[C, II, p. 243, 29 janvier 1853]。ここでも、コレに会うという約束よりも、予定のページ数をこなすことのほうが、明らかに優先されているのである。フローベールの人生における未来とは、1ページでも多く書いて、作品を創りあげることであり、「あなたがほしい」という言葉は、実際にコレに会いたいという願望よりも、むしろこの作品を見事に完成させたいという欲求を内に含んでいるのである。ページ数を絶え間なく数えるという行為は、フローベールにとっては、ページ数自体がある種の投資であったということを表している。彼は、ページ数という投資を増やしたり減らしたりすることによって作品という確実な財産を手に入れようと努力する。そして、書簡は、具体的かつ直接的に財産を確認する唯一の場であり、それは彼の一生の時間や生産を含んだ、言い換えれば人生の証そのものである。

だが、彼は自分が手紙を何枚書いたとか、どれだけの数の手紙を文通相手に書き送ったか

ということ数を数えることはしない。つまり、書簡は貯えられる財産にはならないかわりに、その時その時の感情の吐露手段として精神的に純粹に役立つものとして見做されている。実際、フローベールは自分の作品にかんするものはどのような雑多な紙切れでも保存していた。しかし、手紙は、受信者へ送られるために書かれるのであって、書きあげると同時に書き手にとっては消滅し、目の前から姿を消す存在なのだ。それゆえに、書簡を数えることは無意味なのであり、書簡は単なるおしゃべり、あるいは怒り、喜びなど感情の発散の場として機能するだけである。だが、フローベールの書簡においてそのなかでとくに特徴的なのは、手紙が、自らの感情の危機、自分自身への非難で埋めつくされていることだ。そして、彼の人生の目的が創作であることから、必然的にその批判は遅々として進まない執筆の苦悩へと結びつく。「あなた(コレ)はこんなつらい仕事には慣れていなかったと言うけれど、そのとおり、本当につらいものです。ときには人間の限界をこえていると思うこともあります。いまでは、出来の良し悪しにかかわらず、ひと続きの文章を書くことが僕には不可能です」[C, II, p.229, 3 janvier 1853]。彼はあらゆる苦痛を表現する言葉を使いながら、「書くこと」について語るが、決してそれをやめようとはせず、苦しみながらも書き続けようとする強い意志を持っている。

＜幸福＞と＜美＞を、同時に追い求めれば、そのどちらも手に入れることはできません。後者はただ＜犠牲＞によってのみ到達できるのです。芸術はユダヤ神のように、生け贄を糧として生きてゆく。さあ、身体をかきむしり、鞭打ち、灰のなかを転げまわり物質をいやしめ、自分の肉体に唾をはきかけ、心臓をつかみ出せ。おまえはひとりっきりになり、足から血が流れるだろう。[...] こうして、おまえは地平線に浮かぶ一点の灯火だけをたよりに、荒れ狂う嵐のなかを彷徨いつづけるだろう。

だがその灯火は大きくなってゆく、大きくなって太陽のようになる、その金色の光がおまえの顔をつつむ。光線はおまえの身体にしみ込んでいく。おまえは内部から照らされる。—おまえは自分の身体が軽くなり、精霊と化したように感じるだろう。血を流すごとに、肉の重みは減ることだろう。[C, II, pp.402-403, 21 août 1853]

フローベールにとって＜美＞とは理想的作品のことであり、＜美＞に到達するための＜犠牲＞とは創作なのである。ここで特徴的なのは＜犠牲＞という名の創作の苦しみが、本来は精神的、頭脳の苦悩であるはずなのに、純粹に肉体的苦痛として表現されていることである。しかも、その苦痛は他人から強制的に与えられるのではなく、自らが自らに進んで課せるものなのだ。体をかきむしり、心臓を抜き取り、血を流すという表現は、肉体の徹底的な消滅を望んでいることを暗示している。そして、肉体を痛めつけ肉体の消滅をはかったあと体を満たすものは、「光」である。光は、肉体とは対照的に実体も腐敗もない。それは血液の代わりに体にしみ込み、そうすると人はもはや人ではなく、自らを人間を超越した者と感じ、無限の陶醉感を得ることができるようになるのだ¹⁹⁾。フローベールが、執筆から得る感情はとくに苦悩ばかりが強調され、歓喜という正反対の感情は無視されがちである。

しかし、確かに激しい喜びは存在している。「僕は [...] たくさん、作品のプランをかかえている、たしかに自分の非力と弱さを痛感し、あまりのつらさに気がたつてわめきちらしたくなることもある。しかし、一方ではまた、歓喜に我を忘れてしまうこともあります。僕のなかから奥深い官能の極致といったなにかが、急激な進りとなってあふれでます、魂の射精みたいな。[...] ちょうど心のなかの天窓から一陣の香り高い熱風が吹き込んだかのように、僕は自分の考えにうっとりし、酔い痴れます」[C, II, p.287, 27 mars 1853]。苦痛と同時に訪れる、

この「超一官能的」な精神の高揚感に到達するために、彼はあくまで執筆に固執する。それは、彼の人生がすべて執筆されたページ数を中心に回っていることから考えると明らかなように、日常生活や恋人に会うことからたらされる喜びをはるかに超えるものなのだ。つまり、執筆による喜びは、フローベールにとって、絶対の神秘的な歓喜なのであり、なにものにも代えがたい感覚だったと言えるだろう。しかも、苦痛はこの幸福感と表裏一体をなして、喜びに達するためには苦しみをくぐり抜けねばならない。それゆえに、ページ数を数えることは、いかに自分が苦痛を味わったかをはかる目安ともなるが、また歓喜への到達の可能性も表すことになる。つまり、フローベールが絶え間なく語る書くことの苦悩は、潜在的に喜びを含んでいるのである。

結局、フローベールの書簡を読みすすめる場合、手紙が単なる資料つまり外的な側面を持っているのみならず、自己の絶え間のない探求という内的側面も持っていることは明白である。書簡は他者に語りかける場であると同時に、フローベールにとってはまさに自己の内的世界を率直に表現し、確認する唯一の手段なのだ¹⁶⁾。『ボヴァリー夫人』以降、意識的に作品のなかで作者の介入を避けようと努力してきたフローベールには、もはや直接的な自己表現の方法は手紙のなかにしかなかったのである。

3

しかし、作家であるフローベールの手紙は、単なる内的独白にとどまらない。我々は、それをまた、カルネと同様ひとつの「前テキスト」として扱うこともできる。ただ、カルネの場合は作品に役立てようという決意のもとに、ノートが取られ構想や思考の断片が書き留められたが、書簡はそうではないという点で、カルネとは異なった重要性を「前テキスト」として持つ。手紙は一般に、まったく自由な文体で書かれ、感情の揺れによって短い文章や長い文章で綴られる。また、フローベールの書簡にはティレや疑問符が頻繁に使われ、作者の息遣いそのままに従属節で文章が中断され、そこには書き手の自然なリズムが強調された文体が見いだされる。手紙は創りだされた作品では決してなく、むしろ作家の本来の気質や思考過程をありのままに映す鏡のようなものである。それは、自己の再現なのだ。そして、このような性質を持つ書簡のなかで、具体的に作品のテーマについて、あるいは内容についてきわめて自然に作家が語る時、それはカルネのなかに見られる純粋な執筆に役立てるための断片よりも、しばしば作品にたいする作家の本質的な欲求のあらわれとなる。

フローベールの手紙を見た場合、まず注目すべき点は、彼が主人公達の意識と同化しようと努力していることである。彼は『ボヴァリー夫人』執筆中にコレに次のように手紙で語る。「今はあらゆる瞬間に不愉快な人間の皮のなかに入らなければいけません。もう、6ヵ月も、プラトニックな恋愛をやっているし、今度は鐘の音を聞いてカトリックの信仰に酔うところ、そして教会に懺悔に行きたいと思うわけですよ」[C, II, p. 297, 6 avril 1853]。これは、エンマがレオンとの恋に悩んで教会へ行く場面を執筆している時のことである。彼はエンマを「不愉快な人間」と語っているが、彼は決して外部にいる存在としてエンマを描いているのではない。「皮のなかに入る」とは彼自身がエンマの生身になりきること、全身でエンマと同化するということを意味しているし、「あらゆる瞬間」とは時間的にも完全に執筆の間その人物として生きるということを暗示している¹⁷⁾。しかし、フローベールは、小説を書く時だけ登

場人物と同化しようとしたわけではなかった。彼は、夜、クロワッセの部屋で一人、コレの思い出に浸る時、次のように書簡に書き綴る。

僕はあなたに身をゆだねる、あなたを求める。そうするとすがすがしい気分になる、陽気になる […]。窓を開き、心も開いて、この名付けがたきもの、こんなにも甘美でおおらかな何かを、胸いっぱい満たしましょう。僕の考えによれば、夜というものは、僕らが日々生活しているのとはまったく特殊な位相の観念のためにある。それは、吐息と、欲望と、追憶と、希望の時であり、そこではただひとり、めざめた思考が、雲間に生きる小鳥のように、天と地の間をのびのびと飛び回ります。そこでは、肉体もまた、いっそう強烈な喜びを味わいます。[C. I, p. 379, 8 octobre 1846]

眼前には存在しない姿を一人で、夜追うという行為は、フローベールの小説のなかに、しばしば出てくるが、それは現実の出来事よりも甘美な陶酔を伴うものとして描写されることが多い。この書簡でも、「あなたに身をゆだねる。あなたを求める」と書くことによって、フローベールは感情を高め、それに浸ることを目的としているのであって、換言すれば、相手がそばにいないからこそ幸福感に酔えるのだ。そのためには、日常が停止する夜という時間と、闇という空間が必ず必要となる。

じじつ、聖アントワヌが悪魔に誘惑され、数限りない幻想を見るのは夜であるし、その幻影は日の出とともに終わるのだ。また、エンマも夜、様々な空想に浸る。ダンデルヴィリエ侯爵家の舞踏会に招かれたエンマは、夜窓を開け、肘をつく。「夜は暗かった。雨がぱらついていた。 […] 舞踏会の音楽がまだ耳元で鳴っていた。彼女は目を醒ましていようと努めた。まもなく捨てなくてはならないこの豪華な生活の幻を見つづけるために。空が白んだ。彼女は館の窓々を、長いこと、見詰めた。昨夜彼女の注意をひいた男たちの部屋をあてようと努めながら。彼らの生活を知り、そこに入っていき、溶けあいたかった」¹⁸⁾。この舞踏会は、エンマがそれ以前は潜在的に抱いていた現実生活への不満を明確なものにし、彼女の運命を決定づける最大の要因になったという点で非常に重要なものである。そして、この舞踏会の夜の瞑想こそが、現実の体験よりもさらに深く、エンマの感情を深めたのであり、この溶けあいたいという願望こそが彼女の本質的な願いなのだ。それはまさに、フローベール自信が経験した、「溜息と、欲望と、追憶と、希望の時」である。その時の欲望は、夢にしかすぎないにもかかわらず、もっとも肉体が感じる喜びに近いものであり、現実以上に現実なのである。夜は日常性とは不連続であるが、その不連続性のなかで、それまで潜在的だった内的本質が統合、形成され、再びそれが日常のなかに入りこむ時、確固としたものとして今度は日常を支配するようになるのだ。そして、このような感覚は、フローベールがコレと交際をはじめてすぐ、陶酔感にあふれた手紙として、彼女に書き送ったのものであるが、エンマにとっても人生の最初と言ってもいい陶酔感のなかで体験したことであった。つまり、1845年に書簡のなかで書かれた経験が、そののち10年ほどして主人公の感情として再び同じような状況のもとで書き表わされ、完璧な形で作品として昇華されたのである。実際、このように、書簡のなかで書かれた出来事、感情、体験が、数年経たのち作品のエピソードとなることは非常に多い。手紙に書くことによって、感情は書き手のなかで、無意識的にせよ記憶にとどまりやすくなる。もしも、彼がそれらを書簡に書かななかったら、そのままそれらは記憶から消滅してしまい、小説のなかで現われなかった可能性も十分にあるとは言えないだろうか。

さて、書簡はそのままテキストのプランの考察の場ともなる。彼は『ボヴァリー夫人』の農

業共進会の場面についてコレに語る。

今晚、農業共進会の大場面を、全体に素描してみました。こいつは、相当なものになるはずです。確実に30ページは占めるでしょう。百姓と役人が一緒になったこのお祭りの話のなかで、その細部がつつぎ描かれるうちに（そこでこの本の副次的人物が全員登場し、しゃべり、動きまわるんですが）、舞台前面では、ある紳士がひとりの御婦人を口説く、その延々と続く対話を追っていかなくてはならない。そのうえ、舞台真ん中あたりでは、県参事官の荘重な演説がおこなわれている。最後に、（全部が終わったあと）ほくの葉屋の書いた新聞記事が来る [...]。色彩と様々な効果については、自信をもっています。でも、これが長すぎないように、となると大変なんです。[C, II, p.386, 15 juillet 1853]

ここで興味深いのは、比較的短い文章であるのに頻繁に舞台用語が使用されているということである。「場面」《scène》、「舞台前面」《premier plan》、「舞台真ん中」《au milieu》、「対話」《dialogue》というように、農業共進会は演劇の大きな一場面として、フローベールの思考のなかでは展開している。また「副次的人物が全員登場し、しゃべり、動きまわる」という文章に使われている現在形の動詞《paraissent, parlent et agissent》も、小説というより、舞台に登場し、話し、行動するというイメージを暗示させる¹⁹⁾。また、フローベールが、オマーについて「僕の」葉屋と書いていることも注目に値する。実際、小説のなかで、そののち、オマーは農業共進会について記事を書くが、まさにフローベールも書簡のなかで繰り広げたイメージについての文章を、のちに小説として書き綴るのだ。つまり、書く人間としてフローベールとオマーは一体なのであり、その意識が彼に「私の」という言葉を使わせたのである。オマーは農業共進会を実際見ることによって記事を書いたが、フローベールもまた、それを「見る」必要があった。ただ、実際彼は現実に見たのではなく、書簡のなかで、農業共進会の場面を描くことによって、彼自身でそれを眼前に展開させたのだ。そして、それゆえに、その場面は演劇の壮麗な一シーンである必要があったのである。「ある紳士」、「ひとりの御婦人」、「私の葉屋」と決して登場人物の名前を具体的に記さないことも、名前によって固定的な観念を自らに想起させずに、彼が全体的に場面を把握するためだったと言えるだろう。この文章はもはや受け手にたいする交信を目的としていないし、純粹に自分の思考や感覚を語る独白でもない。発信者は、次第に手紙を書いているという状況を忘れ、小説家として、テキストのプランを練っているのだ。

また、書簡のなかには、プランというよりもまさにテキストの文章にきわめて近い文章が見いだされることもある。「私は、いまや『フェリシテ』を片付けたが、今度は『ヘロディアス』が姿を現わしている。私は、太陽をうけて輝いている死海の水面を（まるでセーヌ川を見ているように）はっきりと見ている。ヘロドとその妻が露台の上において、そこからは神殿の金色に輝く屋根瓦が見える。一刻もはやくとりかかり、この秋はおおいに仕事に精をだそうと思っている」[C.7, p.341, 17 août 1876]。ここでは『ヘロディアス』は構想を練られているという受け身の作品ではなく、「現わしている」《se présenter》という動詞からも理解できるように、自発的に現われてくる作品である。『ヘロディアス』のなかでは、上記の場面は次のように描かれている。「青い空は無限に広い。陽光はまぶしいばかりだ。[...] 彼 [ヘロド] は、両腕を欄干につくと、瞳を閉じ、両手をこめかみにあてたままの姿勢で動きをとめるのだった。と、なにものかが自分に触れているのではないか。彼は向きなおった。そこには、ヘロディアスが来ていた」²⁰⁾。書簡では、基本的には、語り手と登場人物と書き手が同一であるが、フローベールの書簡では、そこに明確に書簡の書き手とは異なった、第三者としての作家が介入してくる²¹⁾。

この書簡の引用では、まず最初に登場人物である書き手が自分の状況を報告し、ついで作品について語るうちに、眼前のセヌ川が死海の水面を想起させ、書簡の書き手は作家へと転換し、書簡は小説へと連結していく。書き手から作家へ変貌をとげることによって、「私」《je》は次第に手紙を書く自己から遠ざかり、現在の「私」は、消滅してしまう。「私」は、もはや自らの感情や行動を語る「私」ではなくなり、「ヘロドとヘロディアス」という三人称の主語に見られるように、別の人物に取ってかわるのだ。そして、さらに、最終的に輝く屋根瓦を見いだす行為の主語は、作品の登場人物のみならず《l'on》という人間一般をあらゆる言葉にまで広がっていく。そして、《se présenter》という動詞や《l'on》という主語に見られるように、作品自体が自律しているような言葉の使用は、《livre sur rien》をめざしたフローベールの意識と、潜在的に関係を持っていると考えられる。つまり、フローベールがあくまで固執した、テキストの絶対的三人称の使用は、決して『ボヴァリー夫人』以前の作品の一人称の使用と断絶したものではなかったのだ。それは、きわめて私的な「私」から、別の想像の世界を創りだす、客観的な視点を持つ作家としての「私」に移行し、さらに作品のなかの絶対的三人称へと自然に変換していくのだが、その過程を、まさに書簡は、われわれに明確な形で提示しているのである²²⁾。換言すれば、創作における三人称は、複雑な意識の過程を経て分裂した自我を、潜在的な形で含有しており、その自我が戯れる場が書簡なのだ。創作はそれらを母体としつつ、そして同時にその母体を失いつつ、また別の統合された世界を築きあげる行為である。このように、創作が絶え間ない変貌の過程だとすると、書簡はなによりもその変貌の始まり、最初の「前テキスト」であるとも言えるのである。

*

以上見てきたように、書簡の分析は、カルネや草稿研究にも劣らないほど、フローベールのエクリチュールの本質の解明にとって、必要不可欠のものである。書簡は、大部分が、直接的には作品の内容あるいは文体に関係してはいないにしても、手紙を書くという行為は創作へと向かうための一段階として、作家の意識のなかで避けては通れないものであった。書簡においては、他者への語りかけが実際は自己への語りかけであったり、その時その時の感情の横溢が、熟考されることなく紙の上に書き連ねられるが、それは十分に矛盾に満ちたものとなる。書き手の心象は流動的で、主体は分裂し非連続性をおびており、同じ一通の手紙でも冒頭と最後の調子がしばしば異なることも稀ではないことから、書簡は、あらゆるエクリチュールの形態の場となる。そして、それらは、創作の段階で増殖し、削除され、それでいて細部が重視された作品としてよみがえるのである。だが、筋そのものよりも、描写や細部によって成立しているフローベールの作品は、しばしば彼の書簡の形態に非常に似ているとも言える。彼の青春時代からの究極の目標であり、しかしながら未完に終わった、いくつものエピソードによって構成されている、『ボヴァールとペキュシェ』は、奇しくも、思考の断片からなる永遠に未完の、もうひとつのエクリチュールの体現である書簡と数多くの共通点をもっていると言えないであろうか。

註

- 1) 現存している最初の書簡は、1830年1月1日に祖母に宛てた手紙で、フローベール9才の時のものである。最後の書簡は、1880年5月3日にモーパッサンに宛てたもので、彼は5月8日に死亡している。彼の書簡は、様々な形で刊行されてきたが、生涯にわたった書簡集で、もっとも充実し、頻繁に利用されているのは、以下のものである。Gustave FLAUBERT, *Correspondance, nouvelle édition augmentée*, 9 vol., Paris: Conard, 1926-1930. *Correspondance, supplément. 4 vol.*, Paris: Conard, 1945. *Correspondance, 3 vol.*, Paris: Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1973-1991.
ただし、プレイアード版の書簡集は、現在刊行中で、まだ1868年までしか出版されていない。本稿では1830年から1868年までの書簡はプレイアード版、1869年以降はコナル版を参照にしている。
- 2) 1877年3月3日に、フローベールはデュカンに対して、手紙を破棄したことを報告した。彼は次のように書く。「まだ、手元に残っている手紙はこれだけだ。1、時々目をとおすため（どうしても処分してしまう決心がつかなかった）と、2、資料として使う目的からとっておいたのだ」。彼らは、メリメの書簡が出版されたのを見て、自分たちの書簡を破棄することを決意した。Voir, Gustave FLAUBERT, *Correspondance, supplément (1872-juin 1877)*, Paris: Conard 1945, p. 319. 以降、上記の書簡集の引用、訳出にかんしては、略号 C, S, 1872-juin 1877, ページ数および書物の日付を本文 [] 内に記す。なお邦文引用は拙訳によるが、訳出にあたっては、『フローベール全集』8 (1967年)、9 (1968年)、10 (1970年)、筑摩書房、を参照にした。
- 3) 彼は1831年1月1日の書簡で、すでにエルネスト・シュバリエへ「僕は、おしばいを書くから、君は君の夢を書けばいい」と書き送る。その後も、しばしば、彼は演劇についての様々なプランを語る。Voir, Gustave FLAUBERT, *Correspondance, I*, édition présentée établie et annotée par Jean BRUNEAU, Paris: Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1973, p.4. 以降、上記の書簡集の引用訳出にかんしては、略号 C, I, ページ数および書物の日付を本文 [] 内に記す。
- 4) Voir Jean BRUNEAU, 《Autour du style pistoraire de Flaubert》, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4-5, 1981, pp. 532-541. ブルノーはフローベールの書簡の文体についての研究を行い、フローベールが助動詞《être》, 《avoir》, 《faire》を使用するのを避け、もっと表現的な動詞《attrister》などを好むこと、さらに《cela》や《chose》など曖昧な言葉や、型通りの表現を嫌うことを指摘した。そして、なによりも、フローベールが《et》を文頭にしばしば使い、それは「新しい始まり」を意味していると分析し、『サランポー』における《et》で始まる文章の多さは書簡の文体と一致するものであることを、明確にしている。さらに、手紙の冒頭には、ほとんど二度同じ言い方がないことから、彼は直接主題に入って友人たちの手紙に返答しようとしたのだろうと推測している。
- 5) コナル版、書簡集は日付けの誤りが多いと言われている。日付の研究のなかで、もっともまとまったものは、次のものである。GÉRARD-GAILLY, 《Nouvelle datation des lettres de Flaubert》, *Bulletin des Amis de Flaubert*, n°26 (mai 1965), n°27 (déc. 1965), n°28 (mai 1966), n°29 (déc. 1966), n°30 (mai 1967), n°31 (déc. 1966).
- 6) Gustave FLAUBERT, *Correspondance, nouvelle édition augmentée, septième série, (1873-1876)*, Paris: Conard, 1930, p.234. 1875年3月27日、ジョルジュ・サンド宛て。以降、上記の書簡集の引用、訳出にかんしては、略号 C, 7, ページ数および書物の日付を本文 [] 内に記す。
- 7) Voir, Gustave FLAUBERT, *Correspondance II*, édition présentée établie et annotée par Jean BRUNEAU, Paris: Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1980, p.39. 1852年1月31日、ルイズ・コレ宛て。以降、上記の書簡集の引用、訳出にかんしては、略号 C, I, ページ数および書物の日付を本文 [] 内に記す。
- 8) 彼は、コレにフーコー夫人へ抱いた感情について1846年10月8日の書簡で次のように語っている。「あなたは、僕が本気である女を愛したというけれど、そんなことはない。—ただ彼女に手紙を書いている間だけ、なにしろ僕はペンで感動することのできる人間だから、その時の話の本気になっていたのだけれど、書いてる間だけです」。Voir FLAUBERT, *Correspondance, I*, op. cit., p.379.

- 9) Voir Jacques SUFFEL, 《Quelques remarques sur la correspondance de Gustave Flaubert et de Maxime du Camp》 in *Essais sur Flaubert*, Paris: Nizet, 1979, pp. 53-61. デュカンは1868年9月22日に、1848年の6月にパリに最初の暴動が起こったときの思い出を書き綴っているが、フローベールは『感情教育』の第一章、第三部にほとんどデュカンからの情報を引用していることが、この論文では、指摘されている。
- 10) Voir Peter-Michael WETHERILL, *Flaubert et Création Littéraire*, Paris: Nizet, 1964.
- 11) Voir Janet BEIZER, 《les Lettres de Flaubert à Louise Colet》 in *l'Œuvre de l'Œuvre*, textes réunis et présentés par Raymonde DEBRAY GENETTE et Jacques NEEFS, Paris: PUF, 1993. ベジェは、この論文のなかでは、フローベールはコレのエクリチュールを非常に女性的な《lait》のような文体だと批判するが、彼自身も自分の魂のなかに《océans de crème》があると別の書簡で語っている、と指摘している。
- 12) 彼は、まだ青年時代、1844年6月7日ルイーズ・コレ宛ての書簡でも次のように書き記している。「ついでに白状すれば、ヴォルテールの散文には首っただけで、彼のコントは、僕にはこの上なく美味な料理に思われる。『カンディード』は20回も読み返し、英語に訳してみても、今でもなお読んでみるほどです」。Voir FLAUBERT, *Correspondance, II*, op. cit., p. 208.
- 13) Gustave FLAUBERT, *Correspondance, nouvelle édition augmentée, huitième série (1877-1880)*, Paris: Conard, 1930, p.346. 1880年1月25日、ロジェ・デ・ジュネット夫人宛て。
- 14) 1852年5月15-16日にも、コレに削除について語っている。「僕が自分で書いたものをどれだけ消してしまうか、僕の原稿がどんなにぐしゃぐしゃが見せたいくらいだ！今できあがっているのは、120ページですが、少なくとも500ページは書きました」。Voir FLAUBERT, *Correspondance II*, op. cit.; p.89.
- 15) 『聖ジュリアン伝』では、ジュリアンは両親を殺し旅に出たのち、小屋に住みつき舟渡しとなり、一人のライ病人を運ぶ。その時の河の水は、とても重くインクより濃かったと表現されている。インクはフローベールにとって特別な意味をもち、彼はインクを自分の生理の一部で血液と同じだと言いきる。結局、苦しみながらインクより黒い河で船を漕いだジュリアンは、そののちライ病の男がキリストとなり光のなかで救済される。フローベールもインクで苦しんだあと、作品の完成という喜びを見いだすのだ。また、エンマも死ぬとき自分の口のなかにインクの苦い味を感じ、死んだあと黒い液体を口から流す。このように、インクはフローベールの作品にとっても、きわめて象徴的なものである。
- 16) Voir Tzvetan TODOROV, *Littérature et Signification*, Paris: Larousse, 1967. トドロフは、書簡体小説である「危険な関係」を分析し、手紙のもつ特性にもふれている。彼は、手紙は接触の皆無としての沈黙と直接的な存在として話される言語との中間項であるがゆえに、よりダイナミックなものになると語る。
- 17) フローベールは人間とだけ同化しようとしたわけではなかった。『純な心』を執筆中はオウムとまで同化しようとした。1876年7月28日、ブレンヌ夫人宛て。「三週間前から、私のテーブルの上になにがあるかご存じですか。剥製のオウムです。[...] 私は、オウムの考えで自分の脳を満たすために、それを眺めています」。Voir FLAUBERT, *Correspondance, supplément (1872-juin 1877)*, op. cit., pp.269-270.
- 18) FLAUBERT, *Madame Bovary*, édition de Claudine GOTHOT-MERSCH, Paris: Garnier, 1971, p.55.
- 19) Voir Michel FOUCAULT, 《la Bibliothèque fantastique》, in *Travail de Flaubert*, le présent recueil a été réalisé sous la direction de Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, Paris: Seuil, 1983.
- 20) FLAUBERT, *Trois Contes*, édition P.-M. WETHERILL, Paris: Garnier, 1988, p.226.
- 21) Voir Raymonde DEBRAY-GENETTE, 《Lettre à Jules Duplan: la pot-bouille et l'ensouple》 in *l'Œuvre de l'Œuvre*, op. cit., pp.31-39. フローベールは『感情教育』を執筆中に、ロザネットの生い立ちに必要な情報を得るために、ジュール・デュプランに、リヨンの織物工の特徴について尋ねた。ジュネットは、フローベールが、その短い手紙のなかで作家としてロザネットのエピソードを書くにいたった過程を、詳細に分析している。それによって、この手紙が「前テキスト」として十分成立することが証明されている。
- 22) Voir FLAUBERT, *Mémoires d'un Fou, Novembre et Autres Textes de Jeunesse*, édition critique établie par Yvan LECLERC, Paris: Flammarion, 1991.