

# フランスレアリスムの一展開

## バルザックからフローベールへ

——小説の視点の側面から——

滝 澤 壽

### 序 論

文学史的に言えば、大革命以後第一共和制、第一帝政、王政復古、そしてとりわけ七月王政時代の文学をロマンティズムの、そして第二帝政と共に始まる新時代の文学をレアリスムの文学と規定し得る。と同時に後者、即ちレアリスム文学の直接の創始者を、時代的には前者に属するとは言え『人間喜劇』の作家バルザック（1799—1850）に求めることも、又一種の常識といってよい。勿論バルザックの豊饒な世界をレアリスムという概念でのみ断じ去ることの不可能性は、主として『哲学研究』を構成する諸作品の読解を通して、つとに観じられて来た処であり、既に同時代の批評家 Ph. シャール（1798—1873）、更にはゴージェ（1811—1872）、ボードレー（1821—1867）、前世紀から今世紀にかけてのブルジュ（1852—1935）、そして今世紀に入ってはティボーデ（1874—1936）、あるいはドイツのロマニスト、クルティウス（1886—1956）等によってバルザックに於ける精神的現実についての超越的知覚・実相観入の「第二の眼」（「透視力」）の果たす役割の大きさが注目されて来ている。そしていわゆる「リアリスティックな小説」にさえ、「バルザック的神話」を読み取り、〈Balzac visionnaire〉という命題を打ち出した A. ベガンの見解はまさにこうした見方の総決算といえよう。<sup>(4)</sup>

確かに、従来のバルザック研究が専らそのレアリスムの面にのみ目を奪われるの余り、〈visionnaire〉あるいは〈mystique〉としての側面が等閑視されて来た事は否めず、近年とみに重視されつつあるこうした観点からの切り込みなしには、バルザックとその世界の全般的な把握は望み得ないことも又事実ではあるが、それでもなお、レアリスムの展開を考える上では、この大作家をしてその創始者、少なくともその偉大な一人に擬することに、何人も異議を唱えることは出来ないだろう。1850年8月18日、超人的な創造力と体力に恵まれたこの天才が、『あら皮』の主人公ラファエル・ド・ヴァランタンを見舞ったと同じ運命、精神と肉体の酷使の果、時間と生命エネルギーの消耗という悲劇的な宿命によって、その全計画の三分の二に当たる2472人からなる91編の作品群を残して、彼のいかなる小説の主人公よりもバルザック的な51年の生涯を閉じた時、フランス文学は一つの空白を経験しなければならなかった。人々はバルザックの後継者を待望した。七年後、ルーアン出身の無名の一新人が——と言っても既に35才を超えていた——『ボヴァリー夫人』なる小説をひさびさげて華々しくもスキャンダラスなデビューを飾る。彼こそはバルザックの後を受け、レアリスムの完成者とな

るであろうフローベール（1821—1880）なのである。しかしながら彼は単なるその忠実な後継者ではなかった。フローベールは、A. ヴィズルが見事に看破した如く、まさに «émule et disciple émancipé de Balzac»なのである。<sup>(2)</sup>つまり、レアリズム文学の創始者、完成者という文学史的な位置付けにも拘わらず、両者の間には、時代の枠組を超えた、本質的な文学創造法の決定的とも言える相違が存在しているのだ。フローベール自身、その文学的転回点を画した東邦旅行の帰途、この偉大な先達の死の報に接して次の如く述べている。

「どうしてバルザックの死が、ぼくの心をこんなに強く打ったのだろう。ほめたたえている人が死ぬ時には、いつも悲しくなるものだ。いまにその人と識りあって愛されたいと望んでいたのだ。そうだ。かれはたくましい男だった。自分の時代をとともよく知っていた。女をあんなにもよく研究したかれは、結婚した途端に死んでしまった。折しも彼が知悉していた社会が、終りをつげはじめた時だった。ルイ・フィリップと時を同じくして、もう現われることのない人物が去ってしまった。今こそ別のミュゼットパイプが必要だ。」<sup>(3)</sup>

そうなのだ、あらゆる意味で別のミュゼットパイプが必要とされていたのだ。それが如何なるものであるかを探求することは、他ならぬ我々のテーマそのものであるだろう。

本論文に於いては、こうした意味から、バルザックとフローベールの文学創造法としてのレアリズムの違いがどこに存するのか、又それが如何なる意味を持ち、如何なる結果をもたらしているかを、フローベールのバルザック観を踏まえつつ、主として小説の視点の側面から分析することによって、フランスレアリズムの展開の主要な流れを跡づけてみることにしたい。何故なら、ここにこそ両者の本質的な相違のみならず、その後のレアリズムの一つの重要な方向が、いわば縮約された形で現われているように思われるからである。

## 第一章 フローベールのバルザック観

### ——その書簡を通して——

フローベールは1821年12月12日、ノルマンディーの首邑ルーアンに生れた。その前年にラマルティエヌの『冥想詩集』が刊行され、時あたかもロマンティズムが、本格的に文壇の革新をめざし始めた時期である。彼の文学修業の青少年期は、従ってロマン派の翼の下にあり、事実『初期作品』と呼ばれる作品群には、J. = J. ルソー、ゲーテ、バイロン、ユゴー、ミュッセ等の影が色濃い。こうしたフローベールが、次第に自己の文学方法論を確立していく過程に於いては、新興レアリズムの旗手であった同時代のシャンフルーリ（1821—1889）やデュランティー（1833—1880）等の影響もさることながら、はるかにバルザックの存在は大きかったと言わなければならない。彼は既に早くからバルザックについて言及している。彼がこの現代作家を発見したのは、コレージュの学生時代即ち1837年16才の時ではあるが、その更に前年、漸次個性的な作風を見せ始めた初期作品、とりわけ『博物学の一課——書記腐』等の中に、バルザックの影響を認めようとする研究家も数多い。若き日のギュスターヴにとって、バルザックは仰ぎ見るべき当代の高峰であり、小説の進み行く道を指し示す大なる道標であった。その事は既に序論で引用した書簡の一節で明らかに読み取れるところであるが、同時に、「今こそ別のミュゼットパイプが必要だ」という末尾の言葉は、新時代の要請

に應える新らたな芸術を生み出さんとするバルザックその人も、やはり乗り越えらるべき対象であらねばならないことをも示していると言えるだろう。

『ボヴァリー夫人』執筆開始と共にバルザック批判がしきりに聞かれ始めるということは、その間の決意を物語っていよう。

「昨日の夜、小説を書き始めました。文体の困難な点が分りかけてきて惧れをなしています。簡明に書くということは容易な業ではありません。ポール・ド・コック風になってしまったり、シャトブリアン化されたバルザック調のものを書くことにならないだろうかと惧れています。」<sup>(4)</sup>

地方の遅く生まれ過ぎたロマンティック文学青年であったフローベールにとって、その文学修業時代の基礎をなしたとも言えるロマン主義の影を自己の内から払拭すること；と同時にバルザック流のレアリスムを超えた新らたなレアリスムの確立をめざすこと、この地点から『ボヴァリー夫人』が発したことに我々は注目せねばならない。一年余りの後、図書館から『パルムの僧院』を取り寄せた彼は、既に1845年に読了していた『赤と黒』を回想しつつ次の如く記している。

「『赤と黒』は知っていますが、書き方も拙く、人物の性格や意図も理解し難い代物だと思います。[……] ベイルについては、『赤と黒』を読んでみて、バルザックがこんな作家を絶讃した訳がさっぱり分かりません。」<sup>(5)</sup>

バルザックが当時余りにも理解される処の少なかったスタンダールを、いささかの批判・忠告を交えながらも、大いに推賞したことは広く知られている。しかしフローベールは、スタンダール流の心理分析的レアリスムにも満足し得なかったのだ。

彼がバルザックの『ルイ・ランベール』を読んだのは、それから一ヵ月後の事であった。

「バルザックの『ルイ・ランベール』という小説を読んだことがありますか？ これを五分程前に読み終ったばかりなのですが、すっかり震駭させられました。触知し得ないものに想いを凝らし過ぎて狂人になってしまう男の物語です。この物語は、たくさんの鉤針でぼくをしっかりと捉えてしまいました。このランベールという人物は、ほんのちよっとした相異を除くと、亡友アルフレッドその人です。このなかには（当時の）ぼくらの口にしたことがほとんどそっくりそのまま出ています。学校での二人の語らいは、ぼくらの往時の語らいとそっくり同じか、ほぼ似通っています。級友たちにこっそり持ち去られる原稿、それに対する学監の意見などといった話は、ぼくにも実際に起こったことですし……きみに一篇の形而上的小説（のプラン）について話したことがあるのを覚えていませんか？ 一人の男が考えに耽り過ぎて幻覚を持つに至り、その挙句に友人の亡霊が現れるのですが、結局この男は（世俗的・有形的な）諸前提から（観念的・絶対的な）結論を抜き出すといった小説です。ところが、この着想はここに歴々と示され、『ルイ・ランベール』という小説全体がその序文になっています。」<sup>(6)</sup>

フローベールの驚愕はこれに止らない。『田舎医者』、『ルイ・ランベール』と彼が没頭していた『ボヴァリー夫人』との間に、あろう事か同じ場面が発見されたのである。

「別の類似点。母はバルザックの『田舎医者』のなかに『ボヴァリー』と同じ場面があることを知らせてくれました。（母は昨日それを見つけたのです）。すなわち、乳母のもとを訪ねる条です（ぼくは『ルイ・ランベール』と同様、この本を読んでいませんでし

た)。それがまた実に同じ細部、同じ効果、同じ意図で書かれているので、自讃でなしに言ってぼくのもののほうが遙かに巧みに書かれているのでなければ、ぼくが敷き写しにしたのだと思われても仕方ありません。こんなことをデュ・カンが知ったら、ゲーテに次いで今度はバルザックと肩を並べようとしているなどと言うことでしょうか。昔、自分が誰彼に似ていると言われると、そんなことを言う人たちを厭に思ったものです。が今度の場合はそれよりも悪いわけです、ぼくの魂に関することなのですから。ぼくは到る処に自分の魂を見つけてしまう、すべてがぼくに自分の魂を投げかえしてよこすのです。一体何故でしょう？

『ルイ・ランベール』は『ボヴァリー』と同様、入学の場面から始まりますし、全く同じ文章が一つあります。学校での倦怠を『遺著』より遙かに強く描き出した文章がそれです！<sup>(7)</sup>

「『ボヴァリー』と同じ場面」、「実に同じ細部、同じ効果、同じ意図」。フローベールは狂乱する。確かに彼の言う如く類似の場面は見い出される。しかしながら A. ヴィアルの分析が示す様に、冷静に比較検討して見れば、同じ細部とは言ってもそれは「二人の小説家のいずれにも特にオリジナルな工夫の努力を課すものではなく」、「フランスの田舎を観察する者なら誰の注意をも喚起する典型的にして普遍的、そして多分に不易の要素」なのであり、結局効果も意図も「完全な対照をなしている」<sup>(8)</sup>のである。『ルイ・ランベール』との類似にしてもほぼ事情は同じであり、「全く同じ文章が一つあります……」それは恐らく言い過ぎなのだ。<sup>(9)</sup> そうであるとするならば、自己の文学論を述べることに性急で、一体に余り他人の作品を具体的に論評せぬフローベールが、一通の手紙のほとんどに渡って長々とその驚きと惧れをあらわにしたのは何故なのであろうか。その最大の理由は恐らく、彼が内心に於いて常にバルザックを意識していた事に求められるであろう。こうしたいわば表面的とさえ言える類似にまで神経過敏に反応し、いささかのうぬぼれをも交えつつ、自己の資質の宿命性をも見つめさせたように思えるこの条は、たとえそれが無意識的であるにもせよ、大先輩の道をとどってしまふことへの極度の警戒を表わすものと言えよう。

このように考えてくると、フローベールのバルザック批判は、彼が伝説的な長く厳しい創造行為の中で呻吟しつつ果たさんとしたもののまさに裏返しなのである。それは先ず第一に、彼のリアリズムの根幹をなすかの「没我主義」の理論である。無論、フローベールの没我主義と言う場合、これを 1) 小説の素材としての没我主義、2) 文学創造の方法論としての没我主義、の二つに分けて考えねばならないだろう。けれども、前者の場合はバルザックを含めた先人達にも既に見られる処であり、又『ボヴァリー夫人』執筆の契機を想起すれば容易に理解され得る。それに対して、第二の没我主義こそ彼の独創であり、かつ、従来のリアリズム観を根本から覆すものであるだけに、我々の考察も専らこれに向けられよう。

「『アンクル・トム』は狭隘な書と思えるのです。この本は或る道徳的、宗教的観点に拠って書かれています、人間の観点に立って書かれるべきだったのです。[……]著者の省察披瀝は絶えずぼくを苛々させました。奴隷制に対して今更省察を加える必要などあるでしょうか？ それを示せばいい、それだけでいいのです。[……]『ヴェニス商人』で、高利貸が糾弾されているかどうか考えてご覧なさい。かえってそのために劇の形式は秀れたものになり、作者の姿を消してしまっているではありませんか。バルザックも

この欠点から免れ得ませんでした。彼は正統王朝派でカトリックで貴族主義者ですから。

作者は作品の中で、神が宇宙におけるように、到る処に遍在しながら何処にも姿を現わさないようにしなくてはなりません。「芸術」は第二の自然なのですから、この自然の創造者も同じような態度をとらなければならないのです。すべての原子のうちに、あらゆる様相に、隠された無限の不感不動性を感じさせること。観る者に対する効果は、茫然自失といったものでなくてはなりません。これらのものは皆、一体どういふふうにして出来たのだろうか？と言わせるようではなくてはならず、何故ともなしに圧倒されるような感じを与えなくてはならないのです。』<sup>40</sup>

「ぼくの書くものにはすべてぼく自身が姿を現わしていると言って批難』<sup>41</sup>されたフローベール、その彼が、「今、ぼくは変身の欲求をひしひしと感じています。自分の見るものすべてを、そのままの姿ではなく、形を変えて書きたいのです。どんなに素晴らしいことであろうと、現実の事実を正確に物語ることは、ぼくにとって不可能な事となりそうです。それを更に潤色しなければ気が済まないことになるでしょう。』<sup>42</sup>と記しつつも『『ボヴァリー』の良いところは、これが厳しい鍛練になってくれることだ。』<sup>43</sup>という一筋の望みの下に、求め続けた没我主義、それが彼にとって如何なるものであったかはこの一節で明らかだ。従来作家達は、バルザックにしるスタンダールにしる、作中人物の口を借りて自己の個人的な意見を開陳することに何らのうしろめたさも感じはしなかったし、作者自らも、物語の表舞台に登場することにすら全くといっていい程無頓着であった。作者が小説の表面から「姿を消す」こと、そして「自分自身に由来するものではなく」して、「登場人物を想像し、彼らに口をきかせること」、即ち作者の主観的な抽象化を排除し、それ自身独立した自己充足的な新しい現実世界を創造すること、フローベールが暗中摸索の苦しい実験的試みの果に到達したこの方法論こそ、レアリスムの歴史の上での一大革命と言えるものであり、「小説は社会の博物誌である」というテーゼを打ち出したバルザックの『人間喜劇の総序』がその第一宣言であるとすれば、これはまさに第二宣言とも称し得る。

『『ボヴァリー』はぼくにとって秀れた修練となるでしょうが、後になって、その反動として良くない結果をもたらすことになるかもしれません。何故なら、(これは力の弱い証拠でもあり、馬鹿げたことでもあるのですが)、ありふれた環境に材を採る主題に猛烈な嫌悪を抱くことになりかねないからです。この小説を書くのにひどい苦勞をしているのも、このせいなのです。登場人物を想像し、彼らに口をきかせることにも、非常な努力が要ります。厭で堪らないような人物ばかりですから。が、ぼくだって、自分の臟腑から出たものだと速く書けます。しかし、危険なのはこれです。何か自分自身に由来するものを書く時、文章としては最初の一筆で良いものが書けるかもしれません(リリックな精神の持主なら容易に効果を出すことが出来ますし、それも、自分の自然な傾向に従っていさえすればよいのです)。しかし、全体的調和には欠けることになります。同語反復や繰返し、常套句や陳腐な言い回しがわんさと出てきます。この逆に、想像したものを書く時は、すべてが最初の構想から流れ出なければならず、ほんのちょっとした句読点でさえ全体の構図に関係しているのですから、二分された注意が必要になります。すなわち、地平線を見失わないことと同時に足元を見つめなければならないわけです。』<sup>44</sup>

第二に彼の批判の対象となるのは、バルザックの文体の欠如である。

「恐らく、造型的な形式というものはすべて描かれ尽され、言い尽されてしまったでしょう。これは先人たちの領分です。ぼくらに残されているものは人間の外面（原文のまま）です。これはさらに複雑ですが、それにも増して、形式というものの条件からはみ出ているところがあります。それ故、ぼくは、小説は生まれたばかりのものであり、この分野でのホメロスが待たれているのだと考えています。バルザックが書く術を心得ていたなら、どんな人物になり得ていたことでしょう！ が、彼にはこれだけが欠けていました。結局のところ、芸術家なら、あんなに多くのものを書き、あれほどの規模を持つこともなかったはずです。」<sup>99</sup>

『ジル・ブラス』は書き直され得ると思います。バルザックはもっと後の時代でしたが、文体が欠如しているが故に、相変わらずその作品は美しいというよりはむしろ奇妙、輝かしいというよりはむしろ力強いものとして止るでしょう。」<sup>100</sup>

..「文体のみがただそれだけで絶対的な物の見方」<sup>101</sup>であり、「文体の効果が専らこれに懸っている」「策を練って案配する布置結構、効果の組合せといった、つまり裏面で行うすべての計算」は如何に「うんざりさせる」ものだとは言え、「芸術」のうちに含まれている」<sup>102</sup>と主張し、詰まる所、「文体がすべて」<sup>103</sup>と信ずるフローベール、彼は最も今日の意味での最初の自覚的な言語芸術家であり、文体とは上述の没我主義を支える、それも唯一の存在であったのである。

以上考察して来た彼の厳しいバルザック批判にも拘わらず、我々はフローベールがこの先輩を軽視していると短絡的に結論してはならない。先にも述べた如く、こうした言葉が集中しているのは主として、幾多の偉大な先人達を否定しつつ、新らたなリアリズムの道を探る『ボヴァリー夫人』執筆の苦悶の只中であることを忘れてはならないのだ。4月に『サランボー』を脱稿した1862年、「生涯彼を崇拜してきた」自分は、「ユゴーを敢えて批評するにはあまりに多くの感謝の念を覚えている」と言いつつも、この年の6月末まで続いたV.ユゴーの『レ・ミゼラブル』を手厳しく攻撃しながら次の如く述べている。

「観察というものは文学では二義的な性質しかもたないものです。しかしバルザックやディケンズと同時代である作家が、社会をこのように間違っって描くということは許されません。主題は非常によかったです、しかしそのためには冷静な精神、科学的な筆致が必要だったでしょう。ユゴー翁が科学を軽蔑しているということは本当です。自分でもそう言ってます。」<sup>104</sup>

17世紀以来その歩みを速め、とりわけ産業革命以後目覚ましい発達を遂げつつあった自然科学の影響の下に、19世紀のリアリスト及びナチュラリスト達は、大なり小なり科学というものの絶対性を信じ、科学的な認識論に自らの文学論の拠り所を求めたことは周知の事実である。バルザックが自己の小説群に博物学の体系を与えることを着想したのは、明らかにデュフォンの『博物誌』にヒントを得たものであり、又意識的にか無意識的にか、そのことにはほとんど触れてはいないけれども、フローベールと同様にコントの実証主義の影が認められる。文学に於いては、如何に科学的認識ということ自体が曖昧な概念であるにもせよ、客観的な「観察」に基づく「冷静な精神」、科学的な筆致がバルザックのそしてフローベールにあっても、リアリズムの出発点であったのである。しかも後者は、文学創造行為とい

うものが究極的には認識の行為であることを明瞭に自覚していたのだ。

「これまで、事物が存在すると信じたことなどありますか。すべては幻影ではないか。

「ものとの関係」つまり我々がものを認識する方法以外に真実はないのです。」<sup>121</sup>

しかし、同時に彼らはその過程に於いて「直観力」、「想像力」、「主観性」というものの第一義性を繰り返し強調しており、とりわけ後者にとっては、それによって一種の袋小路に入りつつあったレアリズムの新たな脱出口を模索しなければならない時代に生きていたと言えるだろう。

「芸術的観察を科学的観察とは全く異ったものにしてしているのもこれなのです。すなわち、芸術的観察はとりわけ本能的なものでなくてはならず、まず想像力によって事を始めなければならないということです。一つの主題、一つの色彩がまず頭に浮び、その後、外部的なもの助けを借りてこれを補強していくという順序です。主観的なものが最初なのです。」<sup>122</sup>

フローベールのレアリズムは、バルザックのその到達点から出発している。ティボーテがそのエッセー『小説の読者』の中で述べている如く「本当の小説は、小説に対して否を發することによって始まる」以上、これはある意味で当然のことである。世人が彼をバルザックに比する時、その幾分の妥当性は認めながらも、フローベールは言うのだ。

「みんながぼくをアレックス二世と混同するふりをしているのがおわかりですか？ いまやわが『ボヴァリー』は『椿姫』みたいなものなのです、大変な話だ。バルザックとの比較の話などは、さんざん聞きあきています。ぼくは何かぎらぎらとしていておしゃべりな、もはや簡単に比較は不可能なものを連中におめにかけてやります。彼らの風俗の観察ぶりが何と間が抜けていることよ。」<sup>123</sup>

「バルザックが、私に似ていたに違いないとお前は言う。私も確かにそう思っていた。テオは、私が話しているのを聞くとまるでバルザックそのまま、もし知りあっていたらば意気投合したことだろうとよく言っていたものだ。あの大人物も、生前は必要以上に中傷された。不道德漢、破廉恥漢として通っていたのだ。まるで、観察眼の鋭い人間が意地悪なのは当たり前だというのだろうか。見とおしをきくための第一の資格は、立派な眼をもつことなのだ。ところで、その眼が情念、つまり個人的な利害によってくもってしまうと、実体は逃れ去ってしまう。善良な心が偉大な精神力をもたらすのだ。」<sup>124</sup>

芸術を、そしてその美を求めて一途に精進した苦行僧にとって、バルザックの創作への情熱とその苦悶は十分評価され得ても、その俗物性は全く我慢がならなかった。

「バルザックの『書簡』を読んでみた。驚いたね、私にとって教化的な読み物だったのだ。可哀そうな男。何という生活だろう。何と苦しみながら仕事をしたことだろう。何と驚くべき模範だろうか。彼が味わった責苦を人々が知っても、もはや彼には嘆くことも許されない。——だからこそ人に好かれるのだ。ところで、何という金銭に対する執念だろう。しかも芸術に対する心遣いにはほとんど欠けているのだ。一度なりとも、芸術について語ってはいない。栄光に対して野心的だが、美にはそうではないのだ。その上、甚だしい偏狭さ。王党派とカトリック教徒が一緒くたになってアカデミー・フランセーズを夢みているのだ。それに加えて、徹頭徹尾世事には疎く、骨の髄まで田舎者だ。つまり豪華なものに目を奪われている。最大の文学的讚美は、ウォルター・スコット

に対するものだった。』<sup>94</sup>

同じ日に、全く同じ事を E. ゴンクールにも書き送りながら、更に次の様な結論を付けている。

「要するに、彼は私にとって巨大な好人物なのです。けれども二流のです。』<sup>95</sup>

晩年の彼には、その偉大さはあくまで認めつつも、既に自分がこの先輩とは遙かに異なる道を歩んで来たという意識と感慨が、その確固たる信念・自信と共に一抹の不安をも込めて脳裡に去来した如くである。

「この偉大な男は詩人でも小説家でもなかった。だからといって偉大でなくなるわけではない。今では彼に対する私の讚美の念ははるかに低下している。ますます完璧なものに惹きつけられるからだが、おそらく間違っているのはこちらの方かもしれない。』<sup>96</sup>

## 第二章 バルザックとフローベールの文学創造法

### ——視点の側面から——

前章に於いて、我々はフローベールのバルザック観を検討した。この章ではこの成果を踏まえつつ具体的な作品を取り上げ、リアリズムの展開という観点から両者のその相違を、主として視点の側面から考察してみることにしたい。なおここで分析せんとする作品は『ゴリオ爺さん』と『ボヴァリー夫人』である。その理由は、共に彼等の代表作の一つであるということの他に、それぞれが作家にとってのみならず、リアリズムの進展に画期的な役割を果たしたことによる。即ち前者は、彼の如何なる作品も『人間喜劇』という大宇宙との関連に於いて初めてその全的な存在意味が了解されるということを考えると、あの有名な「人物再現」手法がここに確立されたことと相俟って、その後の巨大な『人間喜劇』のドラマの展開の一つの重要な契機をなすものであり、それ以前の諸作品の総決算であると同時に、それ以後の小説群のいわば出発点であるという根底的な意義を有している。他方『ボヴァリー夫人』は、作家フローベールの誕生にとって、そして新たなリアリズムの具体化として決定的な位置を占めていることは多言を要しないだろう。

### I

#### バルザックのリアリズム——『ゴリオ爺さん』

バルザックとフローベールの小説を読み比べてみる時、我々は何よりも先ず、彼等の小説構成法の本質的な違いに驚かされる。そしてこの相違は小説の冒頭の構造そのものの差違のうち、凝縮された形で現われていることに気付くはずである。

『ゴリオ爺さん』の冒頭——ヴォーケル夫人の食堂への登場の場面——をみてみよう。物語が始まるや否や、バルザックの小説の通例として、その舞台となるべき下宿屋ヴォーケル館とその住人達の詳細な描写が、40年間に渡る歴史的・風俗的考察を交えつつ繰り広げられる。即ちこの一節の前にはヴォーケル館がその間にある、カルティエ・ラタンとフォーブール・サン・マルソー界隈から始まって、その館の内外、その家具調度類やそのちょっとした疵や染みに到るまで、カテゴリーの次から小へと順を追って細々とした描写が延々8ページ<sup>97</sup>に

渡って続けているのだ。そしてようやく次の言葉でこうした外界の描写が終りを告げて、我が分析しようとする一節から始まる住人の紹介——相変らず詳細な——に入るのである。

「これらの家具調度がどんなにおいぼれて、ひびだらけで、腐りはて、ぐらぐらにむしばまれ、片輪で片目でよぼよぼで、氣息えんえんたるありさまであるか、それを逐一説明するには、およそ事詳しい描写が必要となるのであるが、それではあまりにもこの物語の興味がそがれ、せつかな読者諸君はご容赦になってはくださるまい。

磨りへったためか、それとも色塗りしたためか、床の赤いタイルはくぼみだらけである。そんなわけで、ここに君臨しているのは、詩情のない貧窮といってよい。つづまじい、貯積した、擦り切れきった貧窮である。まだ泥にこそまみれてはいないが、染みだらけの貧窮である。穴もつづれもない貧窮ながらに、いまにも腐ってしまいそうなそれである。」<sup>99</sup>

こうした描写が我々に喚起するものは、一言にしていえば、じめじめした暗い極度の貧困と荒廃であり、事物の描写を通して、その界限あるいは住人達の精神的雰囲気暗示されているのである。

さて問題の一節はヴォーケル夫人の食堂への登場の場面である。朝の七時頃飼猫が女主人より一足先に現われ、一種の魔霊的な感じを醸し出した後、いよいよ女主人がその姿をみせて詳細な紹介が始まる。このヴォーケル夫人のポートレートには、バルザックの人物描写、もっと広くいえば現実描写の本質的な原理が典型的な形で現われている。つまり、夫人の精神的、肉体的特質と彼女の部屋、彼女の営む下宿屋、彼女の月々の生活そのものとの一致・調和、一般的にいえば人間とそれを取巻く環境との一体不可分な一致・調和という原理である。「きざったらしくかぶったツル織の布帽の下からは、入毛の付鬚がゆがんでみ出し、「しわだらけにすばまったスリッパを足に引きずり」、「ふけた小肥りの顔の申典には、おうむのくちばしのような鼻が出張っている。」「小さなぼろちやちやした手、教会にしげしげかよう信心家のようにでっぷりとした物腰かっぶく、充溢しきって彼を打っている臍着、そういったすべては、打算心がうずくまり、わざわいが泄ってきているこの部屋と、びったり調和を醸し出しており、ヴォーケル夫人は、なま暖かいむっとする部屋の悪息を吸っても、いっこうに胸も悪くせられないもようだった。」<sup>100</sup> この原理は彼女の顔付きと表情が精神的な面を暗示するという、更に発展的な形で現われてくる。「秋の初霜のようなお女将の冷やかな顔立ち、しわの寄った眼もと、踊子の作り笑いから、手形割引業者のにがい洗面にまでもかわるその表情工合、いってみれば夫人の人体のすべてが、この下宿屋を解明しつくしていること、下宿がお女将の人格を含有しているがごとくにであった。」<sup>101</sup> 人物と環境との緊密な相関関係である。これに続く徒刑場の比喩も、医学的(?)考察に基づく比喩も、こうした環境の所産としての人間存在という考え方を明白な形で示すものなのだ。「そういえば徒刑場も看守なしにはすまされない。そのどちらかを抜きにしたら、そのものの想像はできないだろうからだ。背の低いこの青ぶくれの夫人は、こうした生活環境の所産だったのだ。ちょうどチフスが病院の発散空気の結果であるように。」<sup>102</sup> 最後に彼女のベチコートが下宿の生活環境のまさに総括的象徴として提示される。「毛編のベチコートが、上着のお古でつくったスカートからはみ出し、ひびいった布地のほころびから、綿がのぞき出しているといったそのあんばいは、よくこのサロンや食堂や小庭を、端的に表現するものであり、それは料理場を

も予告し、あわせて下宿人たちをも予覚せしめている。されば夫人がその姿を見せて始めて、この場の光景もここにそのまったきを得るわけである。』<sup>69</sup>

部屋、家具、衣服、そうしたものが社会的なものあるいは精神的なものと同様に表裏一体であり、これらを象徴するという考え方、そしてかく提示されたものからこの環境の未見のもの、この環境の中で起るであろう事柄までもが推測されるという考え方が、このような描写の根底にある原理であることは明瞭だ。こうした原理に基づいて、人間を取巻く環境の総括としてのヴォーケル夫人の描写に続いて、後半に於いては、かくの如き環境に於ける必然的な帰結であり、いかに「根はいい女」<sup>64</sup>に見えようとも、いよいよ研ぎ澄まされずにはいない彼女の俗悪で冷酷な性格と、当然推測され得る彼女の過去が追求されるのである。

以上の分析から、バルザックが何故に先ず《décors》を、そしてそれに基づいて《figures》をあれほど詳細かつ執拗に描写し、一つの結論へと体系化していったかは明らかである。と同時に更に重要なことは、こうした原理に基づく環境の設定と人間像の紹介・形成が、作者の特権的視点から、換言すれば作者が神の如くすべてを見通すという抱括的・パノラマ的視点からいわば演繹的に行なわれているということなのだ。この事を少しく詳しくみると、大別して三つの手法に則って具体化されていることが理解される。即ち 1) 作者の介入（《intrusion de l'auteur》） 2) 一般化（《généralisation》） 3) 重層描写（《description multiple》）である。

先ず第一の作者の直接的な介入とは、言うまでもなく作者自らが小説の舞台にその姿を現わし、ある時はその意見を開陳し又ある時には事件その他に様々なコメントを加えるあの伝統的な叙述方式である。

「諸君はこの本をその白い手にとって、「こいつおもしろそうぞ」とつぶやきながら、ふくよかな脇掛椅子に深々と身を沈められる。そしてゴリオ爺さんの人知れぬ不運話を読み終えてからのち、お手前の無感動は棚にあげ、ひとえに作者をけしからぬものにして、やれ誇張にすぎるの、詩的空想に墮しているなどと、おとがめ立てになりながら、夕食の卓に向われて健啖ぶりを示されることだろう。あゝだがしかと心得おかれたい。このドラマは作り事でもなければ、お話でもないのである。オール・イズ・トルーだ……。」<sup>69</sup>

「わけてもこのヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ通りは、この物語をはめこむブロンズの額縁としては、何よりふさわしい唯一のものである。しかもこの物語たるや、どんなにくすんだ色合や沈重な思索で、著者が読者の頭を準備しておいても、けっして過ぎるということはあるまい。それはちょうど地下墓所のなかに観覧人が降りて行くとき、一段ごとに目の光が薄れ、案内者の歌声が次第に洞にひびいてゆくと同じである。まったくこれはぴったりした比喻だと思う。空洞の頭蓋骨と、ひからびきった心と、さてどちらが見て怖るしいか、誰にそれがきめられよう？」<sup>69</sup>

バルザックがこの方法を行使することに、何のためらいも感じなかったということは、彼の小説観の前世紀のそれとの深いつながりを示すと共に、その言明にも拘わらず、小説というものをその内容はともかく形式としてはあくまでも《fiction》とみなしていたことがみてとれるのだ。

第二に、バルザックの小説には一般化が非常に多い。即ち作者によるものごとの普遍化で

あり、彼自身こうした一種の格言的コメントに偏執をさえ有していたらしい。

「情熱というものは、決して目算違いはしないものである。」<sup>69</sup>

「恋愛は宗教だ。その祭式は他の宗教のそれよりも、高いお賽銭を払わなくてはならない。」<sup>70</sup>

P. = W. ロックによれば、『ゴリオ爺さん』に於けるこうした一般化は一センテンスのものから一パラグラフを構成するものまで含めて優に 100 個以上にのぼり、しかも特に小説の前半に多く、六章の内の最初の二章で全体の80パーセント以上、わけても第二章だけで50パーセントを占めているという。<sup>71</sup> この数字も又、既に分析したバルザックの方法論を統計的に裏付けているといえよう。

更に彼は具体的表現・描写と一般化等の抽象的表現とを巧みに組み合わせる方法を多用している。我々が重層描写と呼ぶものがそれである。

「イタリア歌劇のある日は晩餐を共にしに、ここへいらっしゃってね。そしていっしょに劇場へと参りましょう」

「こんな快適な生活がつづいたら、癖がついてしまいますよ。なにしろ僕は貧乏学生、これから出世しなくちゃなんのですからね」

「大丈夫、出世なさるわよ」と夫人は笑いながら言った。「ねえ、世の申ってなんとか納まりがつくものね。あたしこんなに仕合せになれるとは、思ってもいませんでしたわ」

可能によって不可能を証明したり、予感によって、事実をぶちこわしたりする傾きが女人の性質のなかにはある。<sup>72</sup>

具像と抽象の二元的な認識レベルの描写によって現実立体感を付与せんとするこの技法は、バルザックの独創とは言えぬにしても、その現実探求の有力な手法として彼を特徴づけるものとなっているのである。

「語り手がすべてである。」バルザック自身が口述したかもしれぬこの Ph. シャーブルの言葉は、彼の手法の本質を余す所なく言い当てている。バルザックの小説にあっては、すべてがこうした神の如き作者の特権的視点、作者全知の技法によって構成されており、とりわけその発端は、物語の展開につれて因果関係的に具体化されてゆく諸原則が、いわば萌芽の形で措定されているのだ。従って残る問題は、ただかく演繹的に措定された諸原則の萌芽を一直線に成長・開花させてゆくことだけなのである。G. プーレの言葉を借りれば、バルザックは「まず何らかの創造的な先験性（*«a priori»*）から出発し、或る法則=力（*«loi-force»*）の存在を一気に措定して、そのあとはもう现实生活に至る下降曲線を層一層具体的な言語で表現してゆく」<sup>73</sup> 作家なのである。

## II

### フローベールのレアリスム——『ボヴァリー夫人』

フローベールの文学創造法は如何なるものであろうか。解明の手掛りとして、次に『ボヴァリー夫人』の発端の数章の構造を分析してみよう。この冒頭の構造そのものが、既に決定的に異っていることに我々は驚かされる。主人公たるエンマの姿が見当らないのだ。そしてこの事は、フローベールの文学創造法が作者のとり視点の問題と切り離し得ないということ、

と同時にその視点が明らかにバルザック流のそれではないということを、我々に予感させるのである。

周知の様に、小説はシャルルの中学編入から始まる。彼はあの一回限りの興味深い代名詞「私たち」(《Nous》)の視野の中に登場するのだ。

「『私たちが自習室で勉強していると、そこへ校長が、平服を着た「新入」と、大きな机をかついだ小使を連れてはいってきた。いねむりしていた連中は眼をさました。そして誰も彼もが勉強中に不意を打たれた体で起立した。』<sup>49</sup>

フローベールが出版直前に加えた極めて意図的な訂正として姿を現わし、その後幾多の研究家の関心呼びつつ、様々な解釈を許して来たこの不思議な代名詞が、読者との「共犯関係」を確立するものであるにせよ、「私たち」を構成する「私」(《Je》)と「彼ら」(《Eux》)の「排斥関係」から解釈されるべきであるにせよ<sup>49</sup>、いずれにしてもシャルルは外側からいわば客体化された人物として描かれていることは疑い得ない事実である。換言すれば作者全知の視点、いわゆるバルザック流の視点からみられているのだ。バルザックの場合とは違って、シャルルが一体いかなる人間であるかはほとんどフローベール自身の口からは語られてはいないにせよ、彼は結局一個の操り人形でしかない。

しかしながら次第に視点は巧妙に回転されてゆく。発端からしばらくの間作者は、従って読者はシャルルと歩みを共にする。シャルルの前歴——彼の出生、幼少年期——に光が当てられてゆくのだ。相変らず作者全知的な客観的時間構成による、こうした登場人物との共犯関係確立の方法は、既にバルザックが完成したそれと大差はない。しかしながらここで注目すべきことは、読者がこうした共犯関係の果に、突然シャルルの心の内に導かれ、彼の夢想を共有することになるということだ。

「美しい夏の宵、生暖かい町々には人通りもたえ、女中たちが家の戸口で羽根つきをして遊ぶところ、彼はよく窓を開いてひじをついた。川が、ルアン市のこの界隈を醜悪な小ヴェニズのように見せて、眼下に低く、黄に紫にまたは青に、橋や鉄柵の間を流れていた。労働者たちが川のほとりにうずくまって、両腕を水で洗っていた。屋根裏部屋から突き出した竿に木綿糸の袴が干してあった。むこうの屋根の彼方にはすみ切った大空が広がり、そこには沈んでゆく赤い夕陽のかげがあった。あのあたりへ行ったらどんなにいい気持だろう！ぶなの木蔭はどんなに涼しいことだろう！彼は鼻腔を開いてこころよい野の香りをかごうとした。しかし彼のどころまでは匂ってこなかった。」<sup>49</sup>

明らかに視点は回転してしまっている。作者の特権的視点からシャルルの視点への転換である。作者フローベールはシャルルの背後に身を隠し、その視点と一体化しているのだ。もはやシャルルは完全な客体としては扱われてはいない。

この事は重要な事である。何故なら作者がシャルルのペルスベクティブと一体化することによって、その内面を読者にさらけ出してみせ、両者の間に完全な共犯関係を打ち立てることによって、次の段階の準備を周到に行っているのだから。つまり、主人公エンマが登場するのはまさに未来の夫シャルルの視野の中になのである。J.ルーセが見事に解明した如く、ドビュイーンがじょじょに紹介され受け入れられて、舞台の前面に進み出て、そして視焦点になり意識の主体となるまでの間、シャルルは反射鏡の役目を果すのである。<sup>49</sup> フローベールはエンマを紹介するために、言い換えればエンマ像を形成するためにシャルルを利用するの

だ。シャルルの視野と一体化し、恋人の限られた視角と最大限に主観的な視覚と一体化することによって、その目に映るがままのエンマの姿を、いやむしろその意識によって再構成されたエンマの諸々の印象を断片的に積み重ね、そのことによってシャルルのエンマに対する認識の過程を明らかにしていこうとしているのである。シャルルが初めてベルドーの農場を訪れ、エンマを発見する場面は次の如く構成されている。

「裾褻の三つある青いメリノ服を着た若い女が玄関口に出迎えて、ボヴァリオンを料理場へ招き入れた。」<sup>144</sup>

最初にシャルルの目に映ずるものは、名も知らぬ「裾褻の三つある青いメリノ服を着た若い女」でしかないのだ。しばらくして彼はちょっとした官能的な仕種を目撃する。

「エンマ嬢は当て物を縫おうとした。〔……〕縫っているうちに何度か指を突いた。するとそれを口へ持って行っては吸った。」<sup>145</sup>

この一瞥が発見の驚きの導火線となる。

「シャルルは彼女の爪の白さに驚いた。きらきら光って先が細く、ディエップの象牙細工よりもきれいにみがきがかかって、先尖りに切ってあった。しかし手は美しくなかった。白さがたりないようだし、関節がすこし骨張っていた。それに長過ぎて、輪郭に柔らかみがなかった。彼女の美しいところは眼であった。茶色のくせに睫毛のせいで黒く見えた。あどけなく大胆に、ぐっと見すえるような眼つきであった。」<sup>146</sup>

エンマに関心をそそられた彼の観察は更に細くなり、次第に顔から髪へと移って行く。

「部屋が寒いので彼女は食べながらブルブルふるえた。すると、黙っているときはいつもかんでいる厚い唇が少しばかりあらわれた。

白い折襟から首が出ていた。髪の毛はまんなかからわけてある。両方の黒い鬢はなめらかでひと続きのように見え、わけ口の細い線は頭のカーブ通りに軽く窪んでいた。髪は耳たぶをわずかに見せながら、こめかみの方へウェーブしつつ、後ろへ行って一つになり、たっぷりした髷につかおてある。こめかみのウェーブなどを見るのは、この圃舎医者にはへその緒切ってはじめてだった。頬はばら色だった。まるで男のように、上着のボタンとボタンの間に鼈甲眼鏡をさし込んでいる。」<sup>147</sup>

帰り際には、既にシャルルの心に意識せざる恋心が芽生えているのだ。

「鞭は袋と壁の間に落ちていた。エンマ嬢はそれを見つけて、小麦袋の上へ身をかがめた。シャルルは、いたわるようにはせ寄って、同じく腕をのぼしたはずみに、自分の胸が下にかがんでいる娘の背にそっと触れるのを感じた。彼女は真赤になってからだを起こし、鞭をさし出しながら肩越しに彼を見た。」<sup>148</sup>

明らかにフローベールは、全知全能の神の如き特権の視点を棄て去っている。バルザック流の環境の設定と人物像の形成法は、先きに見た様に、抱括的・超時間的な物の見方に基づいて、作中人物の視点から得られた知識ではなく、作者の知るところを環境と人間の一致・調和に従って、いわば先験的、演繹的に一つの原則（原型）を措定することであったが、フローベールのそれは完全に異っている。フローベール的方法は、程度の差はあっても依然として環境と人間の一致・調和の原理に従っているとはいえ、それは決して先験的に措定されるものではなく、作中人物の目を通して、その意識・能力に応じて獲得されゆくものをいわば点描的に、あるいは寄木細工的に徐々に統一的な形へと構成していく方式なのだ。エンマ

はシャルルの目を通じてのみ眺められる。従って我々読者が彼女について知り得ることは、彼、シャルルの知り得たことだけである。彼女の真の姿は彼にとって、従って我々にとっても未知であり、やがて視点の回転によりエンマが主体となった時でさえ、読者ならぬシャルルにとっては永遠に未知であり続けるであろう。

こうした作中人物の視覚の尊重への努力過程は草稿によって更にはっきりと跡づけられる。

J. ルーセは次のような典型的な例を挙げて分析している。

「フローベールは草稿でまずこう書く、「彼女は肩掛けも飾り襟もつけていなかった。彼女の色白の肩はばら色に輝いていた。」料理場に差し込む夏の光の効果を印象派的に見事に指摘している。しかし鋭敏すぎてシャルル・ボヴァリーには無理な指摘だ。そこでフローベールは作者としての自己を抑制し、シャルルの後に身を隠し、この文章を割愛して、彼の能力にふさわしい観察をもって代えている、「あらわな肩の上に細かい汗の雫が見えた。」<sup>60</sup>

しかしながら、作中人物の内的視覚の尊重とはいっても、これが終始厳密な形で適用されているという訳では無論ない。シャルルなりエンマなりの意識の内と外に同時に身を置き、その意識や行為にコメントを加えるという矛盾はしばしば犯されているし、あの雪解けの日に鳩羽色の絹日傘の陰でエンマの顔の白い肌がゆらめく情景<sup>61</sup>や、乳母の家からの帰途川べりをエンマとレオンが歩む微細な感覚的風景描写<sup>62</sup>にしても、その余りの美しさ故に視点への配慮を疑わしめる。更にエンマとレオンが密会する、ブラインドを下しルーアン市内を疾駆する辻馬車<sup>63</sup>を追うものは、典型的なカメラ・アイでなくて何であろうか。

フローベールの方法は、二十世紀の今日にまで通ずるすばらしい革新にみちてはいるけれども、やはり前世紀の伝統的な小説様式の枠内に止る部分もかなりを占めていることは事実だ。『響きと怒り』にみられるが如き白痴の内的独白の内に徹底して閉じ込めてしまうフォークナーや、凝視する姿なき夫の視点に完全に一体化してしまう『嫉妬』のロプ＝グリエのような一貫した技法からは確かに程遠いものがある。けれども「愚かしいのは、結論をつけようと望むことだ。」<sup>64</sup>と確信するフローベールの「没我主義」、それを支える芸術創造の一つの原理が、如何に初歩的な試みであり、又そこに時として作者の整理の手が感じられようとも<sup>65</sup>、作中人物の内的視点の重視にあることは明らかである。バルザック流の作者全知の一直線的な考え方は、ここに到って放棄され、秘かに再構成されているとはいえ、内的視覚によって、いわば人間のあるがままの意識がそのまま投げ出されるようになったのだ。フローベールの小説にあってはこの視覚によって認識された知識、感じとられた諸々の意識、想念、印象が、帰納的に積み重ねられてゆくことによって、——再び G. プーレの言葉を借りれば——「思考は一連の推論を踏みつつ諸原因の階段を昇ってゆき、現在の感覚や映像の領域から次第に遠ざかって、事物の秩序の領域、法則の領域へと移ってゆく」<sup>66</sup>のである。

## 結 論

十九世紀以来、リアリズムの名に於いて様々な小説技法の探求・実験が行なわれて来た。それは、生命を失った旧態依然たる表現様式の告発と新しい形式の探求は、常に現実への回帰を通して行なわれて来たという事を意味する。こうした試みを枝葉末節の事とし、作者の

内面性こそ創造世界に厚みと深みを与える根源であるとする議論も一面の真理は衝いている。しかしながら、小説の技法というものは、単なる創作上の小手先の技法では全くない。R.バルトの言うように「技術こそ、あらゆる創造の存在そのもの」であり、従って、M.デュトールの言を待つまでもなく「さまざまな小説形式の探索が、われわれの慣れ親しんでいる形式の中にある偶然的なものをあばき、その仮面をはがし、われわれをそれから解放し、その固定した物語形式が背後に隠匿しているもの、故意に黙過しているもの、すなわちわれわれの人生を侵している本源的な物語全体を、再発見することを許してくれる」のである。即ち小説の技法は、新しい現実認識を可能にする道なのだ。こうした意味に於いて、前世紀から今世紀にかけて、各作家達の意識は過剰なまでにこの問題に注がれている。とりわけ作中人物と作者及び読者との関係、即ち話者、視点の問題はかまびすしい議論を常に惹起し続けて来たのである。十九世紀流のリアリズムの崩壊とそれからの解放をめざすN.サロートの「我々は今や不信の時代に入ったのだ。」という断言も、その間の事情を象徴的に言い当てている。

さて、こうしたリアリズムの流れの中で、バルザックとフローベールの歴史的そして今日的意味は何なのか。バルザックが「戸籍と張り合い」「自分のこの頭の中に、一つの社会全体を収めるのだ。」と宣言した時、まさにこの「一つの社会全体」という観念こそが、リアリズムの根底的な第一の要素なのであり、上昇期ブルジョアジーを中心とする時代的・社会的生態を描写し尽くす事が先ずその目的であったと言ってよい。それ故にこそ、環境から、そこにうごめく人間の顔付、服装に到るまで、微視的にそして巨視的に描き出し、2472人にもぼる人間集団を分類し、体系化する事に異常なまでの情熱を注いだのである。しかも彼は、作者全知の技法を全面的に駆使することによってそれを成し遂げたのであった。こうした自己の方法によって、誰もが成し得なかつた社会の全体像たる「博物誌」が構築されると確信していたのだ。だがその事は決してバルザックのリアリズムが事物の従順な模写である事を意味しはしない。それは彼自身の一つのヴィジョンの提出であり、旧来の世界観の破壊がその根底にあるのだ。彼も又モーパッサン流に言えば、「リアリスト」と呼ばれるよりも、むしろ「イリュージョニスト」と呼ばれるに相応しい作家と言えよう。とはいへ、構成の統一を何よりも重視したバルザックは、作者全知の技法によって認識の図式化、パノラマ化という点で、前世紀の伝統を色濃く受け継いでいる。しかし、それを静止的に定着するには余りにも現実には激動していた。そこに彼のダイナミックにしてエネルギー的な表現世界が生まれて来ることになる。それでもなおバルザックの世界は、一つの絶対的な価値観・世界観が存在し、又信じ得た時代の所産であり、それらに強く裏打ちされていることは疑い得ないのである。

フローベールの没我主義・内的視点の重視は、まさにこうした絶対的価値観・世界観の崩壊を意味する。如何に彼が科学的にして冷厳な目を強調しようとも、それはもはや作者全知の絶対的な物の見方に基づいて、現実を一つの典型へと体系化・図式化することを旨とするのではないのだ。従ってフローベールの「没我主義」というものを、いわゆる「客観的」という意味に解してはならない。それはいわば作者の主観的な抽象化による擬客観主義リアリズムから、登場人物の背後に身を隠し、登場人物をして語らしめる相対的・主観主義リアリズムへの移行を示すものなのである。そして、この点にこそフローベールの探求の独創性が

存するのであり、彼の文学創造の苦悶の歴史はそのまま、この認識論のユベルユグスの転回への模索の歴史であったと言ってよい。

作者全知による抱括的・パノラマ的視点による演繹的なバルザックの文学創造法は、すべてが動きと筋とで構成された小説群によって、ドラマティックかつダイナミックな十九世紀前半の世界像を生み出した。その後継者の宿命として、常にこの巨人の影が付きまとうて離れなかったフローベールにとつて、『ボヴァリー夫人』執筆の過程は、この影からの解放と自己発見・自己確立の道程であった。不安と自信の交錯する実作行為の中で、彼は遂に一つの決意に到達する。

「この小説でぼくが心を痛めているのは、面白い要素が乏しいということです。事件が欠けているのです。ぼくとしては、想念は事件なのだ主張したいのですが。これで興味をそるほうが難しいことは分っています。でも、それならば、文体が悪いのです。今までに書き上げた五十頁には、ずっと続いてただ一つの出来事も起きません。ブルジョワの生活と不活潑な恋愛の図が続くのです。[……] 色彩を積み重ねて描く、それも派手な調子を用いずに描くということは並大抵の業ではありません。でも、こうした微妙なところが退屈を催させばしないか、読者がもっと動きがあったほうがいいと思いはしないかと惧れています。でも、結局のところ、自分の構想した通りに書かなければなりません。もし動きのある筋をこのなかに持ち込むと、ぼくは一つのシステムに従うことになって、すべてを台無しにしてしまうでしょう。自分の声で歌わなければなりません。で、ぼくの声は決して劇的にも面白おかしくもならないでしょう。それに、すべては文体の問題、と言うより形状の、様相の問題だとぼくは確信しています。」<sup>99</sup>

かくの如くして確立された、内的視点の尊重による帰納的なフローベールの文学創造法は、彼自身も惧れていた様に、作者の全知の視点が極度に制限され、拘束されるが故に、小説全体が動きの緩慢性、空虚性を帯びる結果をもたらした。けれども、この事が『ボヴァリー夫人』をして想念の小説たらしめ、「何について書かれたのでもない小説、外に繋がるものが何もなく、地球が支えられなくても宙に浮んでいるように、自身の文体の力によってのみ成り立っている小説、出来ることなら、ほとんど主題を持たないか少なくとも主題がほとんど目につかない小説」<sup>100</sup> という彼の見果てぬ夢への第一歩を画したのであった。

G. プーレは次の言葉をその著『人間の時間の研究』のフローベールの章の結論としている。

「バルザックは限定するもの(《déterminant》)の小説家であり、フローベールは限定されるもの(《déterminé》)の小説家である。」<sup>101</sup>

我々の視点の側面からの研究もこの結論の妥当性を裏付けている。

「限定するもの的小説家」バルザックの作者全知の創作法と、「限定されるもの的小説家」フローベールの内的視点重視の試み、そのいずれが現実認識の方法論として優れているかなどという比較論ほど愚かなものはない。時代の変遷と共に、前時代の方法は否定され、より己が時代の全的把握に応しい認識法によってその世界像が捉え直されるのだから。伝統的リアリズム小説の桎梏からの解放をめざすヌーヴォー・ロマンの作家達が攻撃するのは、その代表者たるバルザックでもなく、フローベールでもない。世界の激しい変貌にも拘わらず、相も変わらずその伝統を旧套墨守するエピゴーネン達なのである。A. ロブヰグリエがフロ

一ペーニルを高く評価し、M. ビュトールが優れたバルザック論を書いたことは、何よりもこのことを雄弁に物語る。この二人のレアリスムの創始者と完成者は、それぞれの時代の世界認識の変革者なのであり、彼らの作品は、あるいは幾多の批難・反発的となり、あるいは冷やかに無視されねばならなかった当代のヌーヴォー・ロマンであったのだ。

けれども、その後の小説史の展開を見てみる時、実在の世界と観念あるいは想念の世界の限りなき接近、あるいは同一化、換言すれば、小説世界の内面化がとみに図られてき、むしろそれが現代小説を特徴づける一つの傾向であるとさえ言ってよい。H. ジェイムズを経てブルースト、ジョイス、ウルフ、フォークナーと続く一般に意識の流れ、内的独自の小説家と呼ばれる一連の作家達は無論のこと、純粋小説をめざした『賃金づくり』のA. ジッド以下の人々、そして今日のヌーヴォー・ロマン、更にはヌーヴォー・ヌーヴォー・ロマンとも称される一群の小説家達を代表として、近・現代の作家達は、程度の差こそあれ、この内面化の作業を視点の問題の掘り下げによって行っていることは疑い得ぬ事実である。A. ジッドが、J. = P. サルトルが、そしてA. ロブ＝グリエがそれぞれの言語で語っているのは、まさにこの探求の努力の表明に他ならない。

「去って行く人物は、背後からだけしか観察できないと了解すること。」(A. ジッド『賃金づくりの日記』)

「小説家は人物の目撃者となるか共犯者となるかはできようが、決して同時に両者にはなりえない。〔……〕この作者は、とはいってもわが国の作家の大部分がそうなのだが、相対性原理が小説の宇宙についても完全にあてはまるといふこと、真の小説では、アインシュタインの世界でと同じく、特権的な観察者の占める場所はないといふこと、小説という体系のなかでは、物理的な体系のなかでと同じでこの体系が運動しているか静止しているかを判別できる実験は存在しないといふことを知ろうとしなかったのだ。モーリアック氏はそれよりも自分自身の方を高く評価した。氏は神の全知と全能とをえらんだのだ。しかし小説は、一人の人間によって、多数の人間のために書かれるものである。外観の世界の前に停止せずその背後まで貫き通す神の眼から見れば、小説などというものはないし、芸術などというものもない。なにしろ芸術は外観によって生きている。神は芸術家ではない。モーリアック氏もまた。」(J. = P. サルトル『フランソワ・モーリアック氏と自由』)

「ヌーヴォー・ロマンは、まったくの主観性しか目ざさない。

〔……〕従って私の小説が——すべての私の友人たちの小説と同様——たとえばバルザックの小説以上にさえ主観的であることを、証明するのは容易である。そもそもバルザックの小説のなかで、世界を描写するのは誰なのか。全知全能で、遍在的で、同時にあらゆるところに位置し、同時に事物の表と裏とを見、同時に顔と意識とのあらゆる動きをたどり、同時にいっさいの事件の現在と過去と未来とを知っているあの話者とは、誰なのか、それは、神でしかありえないはずである。

客観的であることを誇りうるのは、神だけである。それにたいして、われわれの作品のなかでは、逆にひとり人間、空間と時間のなかに状況づけられ、彼の情念によって規制された人間、あなたや私とおなじような人間が、見たり、感じたり、想像したりするのである。そして作品は、限定されていて、不確定的な彼の体験以外のなにものをも

報告しほしない。ここにゐる人間、いま現在の人間が、要するに彼自身の話者となるのである。」(A: ロブ=グリエ 『新しい小説のために』)

バルザックからフローベールのこのような現実認識論的文学創造法の変革は、ただ単に狭い意味でのリアリズムの転換であるというに止らず、現代にまで到る小説史の展開、広義のリアリズムの展開とその可能性を、いわば萌芽の形で予告していたのであり、まさにそこにこそこの両者の、そしてその関係の重要性と、歴史的・今日的意義が存するのである。しかも戦後、とりわけ構造主義の波の下に、六十年代以降「書く行為」の意味が根源的に問い直されている今日、「書く人」としてのフローベール再認識の動きとも合わせて、近代リアリズムの意味を改めて考え直してみることは、又一層の重要性を持つものであるに違いない。

(1977年9月30日)

### 注

- (1) Cf. Albert Béguin, *Balzac visionnaire*, Skira, 1946.
- (2) Cf. André Vial, *Flaubert émule et disciple émancipé de Balzac: l'Education Sentimentale, Faits et Signification*, Nizet, 1973.
- (3) *Correspondance*, Conard, t. II, pp. 256-257.  
なお引用した書簡のうち邦訳のあるものは、多少の変改を除いて、主として次のものに拠った。  
フローベール全集 第八巻・第九巻・第十巻(書簡I・II・III), 平井照敏他訳, 筑摩書房。
- (4) *Ibid.*, t. II, p. 316.
- (5) *Ibid.*, t. III, p. 53.
- (6) *Ibid.*, t. III, p. 76.
- (7) *Ibid.*, t. III, p. 78.
- (8) André Vial, *op. cit.*, pp. 58-59.
- (9) *Ibid.*, p. 59.
- (10) *Corr.*, t. III, pp. 60-62.
- (11) *Ibid.*, t. III, p. 57.
- (12) *Ibid.*, t. III, p. 320.
- (13) *Ibid.*, t. III, p. 268.
- (14) *Ibid.*, t. III, pp. 321-322.
- (15) *Ibid.*, t. III, p. 68.
- (16) *Ibid.*, t. III, pp. 255-256.
- (17) *Ibid.*, t. III, p. 346.
- (18) *Ibid.*, t. III, p. 248.
- (19) *Ibid.*, t. III, p. 86, etc.  
Cf. Guy de Maupassant, *Chapitre II, Etude sur Gustave Flaubert dans Lettres de Flaubert à George Sand, Charpentier*, 1884.
- (20) *Ibid.*, t. V, p. 36.
- (21) *Ibid.*, t. VIII, p. 135.
- (22) *Ibid.*, t. III, p. 230.
- (23) *Ibid.*, t. IV, p. 190.

- 24 Ibid., t. VII, p.366.
- 25 Ibid., t. VII, p.384.
- 26 Ibid., t. VII, p.386.
- 27 Ibid., supplément, t. III, p.295.
- 28 Le Père Goriot, édité par P.= G. Castex, Garnier, 1974. による。
- 29 Ibid., p.12.  
 なお邦訳は, 文脈による多少の表記変更を除いて, 次のものに拠った。  
 バルザック全集 第八巻 『ゴリオ爺さん』, 小西茂也訳, 東京創元社。
- 30 Ibid., pp.12-13.
- 31 Ibid., p.13.
- 32 Ibid., p.13.
- 33 Ibid., p.13.
- 34 Ibid., p.14.
- 35 Ibid., p.6.
- 36 Ibid., pp.7-8.
- 37 Ibid., p.152.
- 38 Ibid., p.245.
- 39 Peter W. Lock, Balzac: Le Père Goriot, E. Arnold, p.52.
- 40 Le Père Goriot, p.168.
- 41 Georges Poulet, Etudes sur le temps humain, Plön, 1950, p.324.  
 なお邦訳は, 基本的に次のものに拠った。  
 ジョルジュ・プーレ, 『人間の時間の研究』, 山田鶴他訳, 筑摩書房。
- 42 Madame Bovary, Conard, p.1.  
 なお邦訳は, 文脈による多少の表記変更を除いて, 次のものに拠った。  
 フローベール全集 第一巻 『ボヴァリー夫人』, 伊吹武彦訳, 筑摩書房。
- 43 Cf. Jean Rousset, *Forme et Signification*, José Corti, 1962, pp.112-113.  
 参照 蓮実重彦, 『反=日本語論』, 筑摩書房, 1977, 頁110-114。
- 44 Madame Bovary, p.11.
- 45 Jean Rousset, op. cit., p.114.  
 なお邦訳は, 基本的に次のものに拠った。  
 フローベール全集 別巻 ジャン・ルーセ, 『『ボヴァリー夫人』または小説らしからぬ小説』, 加藤晴久訳, 筑摩書房。
- 46 Madame Bovary, p.18.
- 47 Ibid., p.19.
- 48 Ibid., p.19.
- 49 Ibid., pp.20-21.
- 50 Ibid., p.21.
- 51 Jean Rousset, op. cit., p.115.  
 Cf. Madame Bovary, Nouvelle version, éd. Pommier-Leleu, José Corti, 1949, p.166. et  
 Madame Bovary, Conard, p.29.
- 52 Cf. Madame Bovary, pp.22-23.
- 53 Cf. Ibid., pp.130-131.

- 54 Cf. Ibid., pp. 336-338.
- 55 Corr., t. II, p. 239.
- 56 Cf. Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1968, pp. 478-487, surtout pp. 480-481.
- 57 Georges Poulet, op. cit., p. 324.
- 58 Corr., t. III, pp. 85-86.
- 59 Ibid., t. II, p. 345.
- 60 Gerges Poulet, op. cit., p. 324.

### その他の主要な参考文献

- (1) Maurice Bardèche, *Balzac, Romancier*, Slatkine Reprints, 1967.
- (2) Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, F. Maspero, 1967.
- (3) Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1963.
- (4) Geneviève Bollème, *La Leçon de Flaubert*, Julliard, 1964.
- (5) Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet—le roman de l'absence—*, Gallimard, 1964.
- (6) Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, 1963.
- (7) Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la Pléiade au Surréalisme*, Presses Universitaires de France, 1946.
- (8) 安土正夫, 『バルザック研究』, 東京創元社, 1960。
- (9) 寺田透, 『バルザック』, 現代思潮社, 1967。
- (10) 本田喜代治, 『バルザックとゾラ』, 法政大学出版局, 1969。
- (11) 山川篤, 『フローベール研究』, 風間書房, 1970。
- (12) 野中涼, 『小説の方法と認識の方法』, 松柏社, 1970。
- (13) 川村二郎他, 『世界の新しい文学の展望』, 白水社, 1967。

## Sommaire

### Un Aspect de l'Évolution du «Réalisme Français», de Balzac à Flaubert

#### —A Travers «le Point de vue»—

Hisashi TAKIZAWA

Quand il s'agit du réalisme français, nous ne pourrions pas nous passer de prendre en considération les deux grands écrivains, Balzac et Flaubert, puisque celui-ci en est un maître et celui-là le fondateur. L'évolution de l'art du réalisme de Balzac à Flaubert n'est pas seulement un phénomène propre au dix-neuvième siècle. Elle est d'autant plus significative qu'elle annonce, sous forme réduite, son cours ne s'arrêtant jamais jusqu'à nos jours, c'est-à-dire qu'elle contient en germe son développement à suivre.

D'ailleurs c'est le point de vue qui joue un rôle très important comme une technique romanesque dans l'histoire du réalisme et qui semble même marquer une des grandes différences entre les deux romanciers.

Puisqu'il en est ainsi, nous avons cherché à examiner les relations entre eux en analysant les fonctions du point de vue dans leurs œuvres.

Pour élucider ce problème, notre étude est composée comme ce qui suit :

I<sup>er</sup> chapitre Conception flaubertienne des romans de Balzac.

II<sup>e</sup> chapitre 1) un art du réalisme chez Balzac—«Le Père Goriot».

2) un art du réalisme chez Flaubert—«Madame Bovary».