

## フロベールの『感情教育』における 「双眼視」の論理

榊 原 英 城

《Tout dépend de la conception.》

—Flaubert, *Correspondance*.

### フロベール固有の視覚

チボーデはその著『フロベール論』のなかで『ボヴァリ夫人』を分析してフロベールに固有の視覚は *vision binoculaire* (双眼視) の芸術的論理であると述べている。

《la vision propre à Flaubert est, je ne dirai pas la vision binoculaire (sauf celle des borgnes de naissance, c'est le caractère de toute vision), mais la pleine logique artistique de la vision binoculaire./Sa façon de sentir et de penser consiste à saisir, comme associés en couple, des contraires, extrêmes d'un même genre, et à composer de ces extrêmes d'un genre, de ces deux images planes une image en relief.》<sup>(1)</sup>

チボーデは『ボヴァリ』執筆に先立ってフロベールが企てた東方旅行こそフロベールにとって、目の当りにしている東方の風物と、想像裡にある故郷ノルマンディという二つの要素から成る、*vision binoculaire* を育くむに何よりの機会であったと言う。

《Deux images contrastées s'expliquent et se complètent. Les comprendre et les rendre l'une et l'autre, l'une par l'autre, est pour l'art le seul moyen d'exprimer une réalité solide, en profondeur:》<sup>(2)</sup>

そして『ボヴァリ』における vision binoculaire の論理の典型的な適用は、作中人物の対比的な描き方<sup>(4)</sup>のなかに見られるばかりではなく、作品の中心をなす農事共進会の場面の見事な交響曲的技巧も又、一見複雑に見えながら、その実、一對のイメージという vision binoculaire による着想を発展させ仕上げをかけたものにほかならないと説いている。

チボーデの言う vision binoculaire の論理に基づく構想は、単に『ボヴァリ』のみならず、フロベールの他の著作のなかにもさまざまに形を変えて現れている。この特徴的な視覚はフロベール自身の生来のものの見方のなかにもその根拠を求めることができよう。フロベール自らはこの視覚について次のように言う。

《C'est que je devine l'avenir, moi ; c'est que sans cesse l'antithèse se dresse devant mes yeux. Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait vieillard, ni un berceau sans songer à une tombe. La contemplation d'une femme nue me fait rêver à son squelette. C'est ce qui fait que les spectacles joyeux me rendent triste, et que les spectacles tristes m'affectent <sup>(5)</sup> peu.》

幼児と老人、揺籃と墓といったように、両極にあるものが対比されて見られ、又、始まりにあって既に末尾を見、末尾のイメージに始まりのイメージが重なり合う。フロベールは二つのイメージを同時に見ている。クロワッセの書齋にあって東方を眺め、東方に旅行しつつクロワッセの仕事机を夢見ていたように、現に目にしている<sup>ヴィジョン</sup>光景にフロベールの脳裡の<sup>ヴィジョン</sup>幻影が重なり合い、二重写しとなる。この二重写しの視覚の根拠をなすと思われるのは、フロベールがテーヌの質問に応じて述べている hallucination (幻覚) の体験に関する重要な告白である。hallucination のイメージがどのように脳裡に浮かぶかについてフロベールは、

《On sent les images s'échapper de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout ce qu'on a dans la tête éclate à la fois comme

les mille pièces d'un feu d'artifice, et on n'a pas le temps de regarder ces images internes qui défilent avec furie.—En d'autres circonstances, ça commence par une seule image qui grandit, se développe et finit par couvrir la réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige et devient un grand feu flambant. Dans ce dernier cas, on peut très bien penser à autre chose, *en même temps* ; et cela se confond presque avec ce qu'on appelle les papillons noirs, c'est-à-dire ces rondelles de satin que certaines personnes voient flotter dans l'air, quand le ciel est grisâtre et qu'elles ont la vue fatiguée.<sup>(6)</sup>》

hallucination の状態にあっては、同時に二つのイメージが進行し、それらを同時に見ることができる。これが vision binoculaire のイメージと酷似していることは言うまでもない。即ち病的な hallucination の状態における視像<sup>ヴィジョン</sup>の二重性を十分自覚していたフロベールは、それを文学的形象の創造に利用することによって、独自の芸術的論理を作り上げたと考えられる。文学的形象化の方法としてのこの論理は、単に人物描写におけるパラレリズムに留まらず、チボーデの指摘したような、より複雑な芸術的効果を可能にする。異った二通りのイメージを常に対比させることによって生ずるアイロニーの効果。更には作品の発端と終結とを対応させるような構想。『ボヴァリ』においてフロベールが意図した「抒情と卑俗の融合」<sup>(7)</sup>も又、二つの対立するイメージの大規模な結合の試みと考えるとよからう。hallucination の視像に着目し、『ボヴァリ』のなかにそれを探った Lapp 氏は多くの描写において hallucination による「同時性の型」<sup>(8)</sup>が存在することを発見した。hallucination による視像の二重性が比喩的イメージに富んだ『ボヴァリ』に数多く見られるのは驚くにあたらないだろう。我々は次にこうした視像の同時性・二重性、描写におけるパラレリズムが、一見したところ『ボヴァリ』ほど比喩的イメージに頼っていないと思われる『感情教育』のなかではどのように応用されているかを見てゆきたい。

## 人物描写のパラレリズム

『感情教育』の人物描写については、既に Cellier 氏が指摘したように<sup>(9)</sup>、さまざまなヴァリエーションを伴った数多くのパラレリズムを容易に見分けることができる。

最も明白なものとして、アルヌー夫人とロザネット、及びこの二人の女性に対し相似た関係にあるジャック・アルヌーとフレデリック。この四人が相互に形づくる人間関係はまさに典型的なパラレリズムの適用だ。そしてフレデリックとその腹心の友であり同時に対立者でもあるデロリエ。フレデリックがパリで知り合う何人かの友人たちも対照して描かれることによって各々の性格をはっきりと浮かびあがらせる。マルチノンとユソネ（第一部第四章）。ペルランとセネカル（第一部第五章）。セネカルとルジャンバール（第一部第五章）。Cellier 氏によってカインとアベルに比せられたセネカルとデュサルディエの対比は、結末に到って印象的に明らかになる。アルヌー夫人とロザネットが対照されると同じように、ロザネットとダンブルーズ夫人も対比される（第三部第四章）。ある人物の背後に、その人物に常に影のように寄り添う別の人物がいる。ロザネットの背後のヴァトナ嬢。ダンブルーズ夫人にはセシル嬢、アルヌー夫人には娘のマルトが寄り添い、ルイズにはカトリーヌが付き従う。フレデリックに寄生するデロリエは言うまでもないがデロリエの背後にはセネカルが顔を覗かせる<sup>(10)</sup>。更に、ある人物が別の人物と関係を結ぼうとすると必ず「仲介者」intermédiaire を必要とする。フレデリックはアルヌーの店へ出入りするためにユソネの手を借りる。ルジャンバールと付き合うのもアルヌーと親しくなるため、アルヌーがこの男に一目置いているからなのだ。そもそもアルヌーに近づくのはアルヌー夫人と親しくなりたいためであった。フレデリックはそのためには虫の好かないセネカルでさえ利用する（第二部第三章）。同様にロザネットと親しくなるために、

フレデリックはペルランを利用する（第二部第二章）。フレデリックとセネカルの仲介者はデロリエだし、フレデリックとデロリエの不和はデュサルディエの手によって仲裁される（第二部第四章）。フレデリックがダンブルーズ家に入入りする際のロック氏の紹介、アルヌーとロザネットの間を取り持つヴァトナ嬢の存在、等々。まるで何もかもが直接には手を触れることができないかの如く第三者の仲介が繰り返される。

フロベールが『感情教育』に着手するに先立って作成した「carnet 19のプラン」<sup>(1)</sup>は作品の構想の最も裸的な状態を表わしていると考えられるが、そのなかで既に人物描写におけるパラレリズムが強調されている。

《Mettre [toujours] en parallèle l'amour léger & montrer qu'il n'en differe pas.—Il se rappelle d'autres. Desir de la femme honnête d'être une lorette—desir de la lorette d'être femme du monde<sup>(2)</sup>》

《Mais s'il y a parallélisme entre les deux femmes l'honnête et l'impure (...) Il faudrait que la lorette fut très au second plan. comme repoussoir<sup>(3)</sup>》

それが作品全体の構造と関連して考えられているのは注目しなければならない。

《gradation dans la debine.—deux ou trois changements de logement, effet sinistre—tout se retrecit; le logement est de plus en plus petit. (...) /La Fortune materielle du menage a été montant ds la 1<sup>re</sup> partie du livre. Elle degradingole dans la seconde<sup>(4)</sup>.》

作品の出発点において既に存在しているこうしたパラレリズムの意図は、ただ単に一時的な思いつきではなく、作品の内的構造と密接な繋がりを持つものと考えねばなるまい。そこで作品の構造を明らかにするために、まず作中人物と作者との関係——作者が作中人物をどう取り扱っているかを探ってみよう。そのためには「視点」point de vue の構造を調べねばならない。

## 視 点 の 二 重 性

言うまでもなく『感情教育』における最も重要な視点人物は主人公フレデリックである。作品の大部分がフレデリックの目を通して描かれ、彼の目に映る順序に従って描写が展開してゆく。多くの場面はフレデリックによって直接見られており、彼が見ることのできない場面は原則として描かれない。<sup>(9)</sup>

フレデリックによる視像の特徴が最もよく現れているのはアルヌー夫人の描写の部分であろう。一例として第一部第一章を見てみよう。冒頭でフレデリックが何気なく紹介されたあと、作者の巧妙な手の導くままに我々は序々にフレデリックの内面へ入り込み、無意識のうちにフレデリックの視点で外界の事物を眺めることに慣らされてしまう。単調な船旅、汚い船内の描写は我々をフレデリックの感覚に同化させるための巧妙な策略である。そうしたさなかでフレデリックがアルヌー夫人を初めて見る場面は、予期せぬ驚きに呆然としたフレデリックの視像そのままに我々をも打つことになるわけだ。

《Ce fut comme une apparition: / Elle était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux.》<sup>(10)</sup>

この最初の出合いから、アルヌー夫人はフレデリックの主観的な目を通してのみ描かれ、以後全巻を通じてこの原則は大きくは変わらない。言わば、アルヌー夫人は終始 lover's angle から見られるのであって、アルヌー夫人の美に眩惑されているフレデリックの感受性を通して描かれるに留まるのだ。初めの出合いで殆ど宗教的な感動を受けたフレデリックの目には、ありふれたブルジョワの人妻である彼女が普通の人間以上の存在と思われ、マリという名が暗示する如く、彼女は純潔の現世へのあらわれそのもの、現実のなかの理想の体現にほかならない。その後もアルヌー夫人は何か捉え難い非現実的な幻のようにフレデリックの前に出現し、しばしばその輝きを感じ取られ

るだけで、その実体は描かれない。

《M<sup>me</sup> Arnoux se tenait assise sur une grosse pierre, ayant cette lueur d'incendie derrière elle.》<sup>(9)</sup>

アルヌー夫人の姿を取り巻く神秘的な影はフレデリックにとってのみ意味あるものであり、フレデリックの主観を通して見られている幻にすぎないのだが、フレデリックと視点を共有する我々も又、彼の感性に同化してゆくことになる。

フレデリックの主観的な意識はアルヌー夫人をめぐる次第に拡がり、アルヌー夫人を取り巻く事物から遂にはパリ全体に及ぶ。

《toutes les rues conduisaient vers sa maison; (...) Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville, avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle.》<sup>(10)</sup>

フレデリックによる視像はアルヌー夫人の描写に留まらず、シャンゼリゼに行く馬車の流れ、ロザネットの家での舞踏会、ダンブルーズ邸の夜会などの場面も同様にフレデリックの主観的な目によって捉えられ、呆然としたフレデリックの意識のままに描かれるのである。

フレデリックの意識の流れのなかに投影された言わば半ば夢見られた生の姿は、時には極度に非現実的な様相を帯びる。

《A cause du pavé glissant, ils oscillaient un peu; il lui semblait qu'ils étaient tous les deux comme bercés par le vent, au milieu d'un nuage.》<sup>(11)</sup>

《Frédéric alla de l'estaminet chez Arnoux, comme soulevé par un vent tiède et avec l'aisance extraordinaire que l'on éprouve dans les songes.》<sup>(12)</sup>

暴動のパリをフレデリックが目撃する第三部第一章はその極点である。フレデリックの意識は夢遊病者のそれに似て、現実はそのままの形で一場の悪夢と化する。フロベールはここでフレデリックの主観的視像を通すことによって、現実が在来の秩序を失い解体してゆく有様を見事に描き出している。現実は遂には一つの幻想でしかないという「夢」のモチーフが、こうした描

写からは明白に感じられる。チボーデが「夢のリズム」と名付けた第二部の冒頭十頁ほどの描写に特徴的なように、フレデリックの求めるものはまるで夢のなかでのように常に彼から逃げて行き、どこまで追いかけても確かな現実には手が届かず、手に入れたかと思った対象はフレデリックの手中で変色し、幻滅を遺すにすぎない。先に指摘しておいた「仲介者」の存在も、直接には到達できない現実へ何とかして近づこうとする努力の過程——どこまで行っても際限がないのだが——を強調するための一方法と考えてよかろう。そもそも、ルイズに対する無関心から察知できる如く、たやすく手に入れ得るものはフレデリックの興味を惹かないのだ。フレデリックのアルヌー夫人への愛は決して実らないだろう。いかにフレデリックが近づこうとしても、フレデリックとアルヌー夫人とを距てる距離は縮まらない。

アルヌー夫人に対するフレデリックの非現世的・非肉体的な愛のかたちも又、夢に似ていると言えないだろうか。アルヌー夫人という捉え難い幻を捉えようとし続ける虚しい作業に疲れると、フレデリックは他の女性のなかにもっとははっきりとした何か、肉体的な愛なり虚栄心を満たす愛なりを得ようとする。肉体的な慾望の対象として見られるロザネットの描写は明らかにアルヌー夫人の場合とは違って、フレデリックの目が捉えたはっきりした輪郭を持った実体として描かれる。

《Ses jolis yeux tendres pétillaient, sa bouche humide souriait, ses deux bras ronds sortaient de sa chemise qui n'avait pas de manches; et, de temps à autre, il sentait, à travers la batiste, les fermes contours de son corps.》

非現実的な幻への憧れと到達可能な現実的对象への慾望——この二つの愛が代る代るフレデリックを捉える。恋愛における心情の間歇。これも又、フロベールが carnet 19 のプランの段階から意図していたモチーフの一つであった。

作中人物の把握の方法を「合体」の視像 la vision 《avec》, 「背後から」の

視像 la vision 《par derrière》、「外部から」の視像 la vision du 《dehors》の三種類に分類したプイヨン氏に従えば、フレデリックの目を通して見られた部分はさしづめ「合体」の視像にあたる。『感情教育』における三人称の使用は、それ故、フレデリックの視像の部分に限れば、言わば「偽装された一人称」とみなされるべきものであろう。にもかかわらず三人称が使われているのはフロベールの意図が「合体」の視像のみに限られておらず、より複雑な視点の構造を必要としたからと考えなければならない。即ち、一見フレデリックの目を通して見られているらしき箇所も、仔細に検討してみればフレデリックの主観的な視像と並行して（というより、その蔭に隠れて）もう一つの別種の視像があることに気づくだろう。それは作者フロベール自身の視点と考えられるものだ。勿論フロベールは「全智の作者」omniscient authorとして直接に介入してはいないのだが、目に見えない作者の存在を到るところに感じさせずにはおかない。

《L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.》

フロベールの視点は時には客観的な「外部から」の視像によってフレデリックの参加していない場面を直接に読者の前へ提示するし、時には「背後から」の視像によってフレデリックの自ら意識していない内部心理を説明する。その際フロベールにおいて独特なのは、作中人物の心理の説明や人物評価の形での作者の視点が、多くの場合フレデリックの視点と正確に区別できないことだ。フロベールの視点とフレデリックの視点は故意に曖昧にされているのである。一例として、アルヌーの人物評価の部分をあげよう。

《Après avoir poussé dans leurs débuts des maîtres contemporains, le marchand de tableaux, homme de progrès, avait tâché, tout en conservant des allures artistiques, d'étendre ses profits pécuniaires. Il cherchait l'émancipation des arts, le sublime à bon marché. (...) Les rapins am-

bitionnaient de voir leurs oeuvres à sa vitrine et les tapissiers prenaient chez lui des modèles d'ameublement. Frédéric le considérait à la fois comme millionnaire, comme dilettante, comme homme d'action. Bien des choses pourtant l'étonnaient, car le sieur Arnoux était malicieux dans son commerce.》

《Frédéric le considérait》という文章によって前半のフロベールの視点と後半のフレデリックの視点は繋がれており、前半の作者の説明による介入が巧妙にほかされている。

《Arnoux, encore une fois, trancha la question./—Ah! bah! je reviendrai plus tard! Où vouliez-vous aller? Je vous accompagne!/Et, quand ils furent dans la rue, il causa aussi naturellement que d'habitude. Sans doute, il n'avait point le caractère jaloux, ou bien il était trop bonhomme pour se fâcher. D'ailleurs la patrie le préoccupait. Maintenant il ne quittait plus l'uniforme. Le 29 mars, il avait défendu les bureaux de *la Presse*.》

アルヌーを bonhomme だと思っているのはフレデリックだろうか、フロベールだろうか。D'ailleurs 以下がフロベールの視点であることは文脈上明らかだ。自由間接話法が二つの視点の繋ぎの役割を担って巧みに使われている (Sans doute...pour se fâcher) ところから見て、フロベールは意識的に作者の視点とフレデリックの視点とを融け合わせようとしたらしい。<sup>(9)</sup> 半過去の多用のなかに嵌めこまれた自由間接話法などによって、読者の目を掠めるようにこっそりと行われる視点の移動は全巻に亘って枚挙の違がない。

自由間接話法はフレデリックの心の動きをそのままに描く場合には、一種の「内的独白」monologue intérieur として使われる。

《Au-dessus de la boutique d'Arnoux, il y avait au premier étage trois fenêtres, éclairées chaque soir. Des ombres circulaient par derrière, une surtout, c'était la sienne; et il se dérangeait de très loin pour regarder

ces fenêtres et contempler cette ombre.》<sup>83)</sup>

二階の窓の人影がアルヌー夫人のそれではないことが後になって分るのでこの部分の自由間接話法による内的独白の表現 (c'était la sienne) にはフレデリックの勝手な想像に対するアイロニーが含まれていたことがはっきりする。フロベールの自由間接話法の用法は、デュジャルダン氏がジョイスを論じて「間接的内的独白」と名付けた三人称で語られる内的独白の方法なのだ。一人称の「合体」の視像を含んだ三人称。フロベールは直接的介入をすることなくしてフレデリックの思考を伝えるのみならず、フレデリックの言動を暗黙のうちに批判もしている。もっと分かりやすい例として、

《Il s'était arrêté au milieu du Pont-Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait monter du fond de lui-même quelque chose d'interminable, un afflux de tendresse qui l'énervait, comme le mouvement des ondes sous ses yeux. A l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé./Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de M<sup>me</sup> Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible.》<sup>84)</sup>

フレデリックの昂揚した感情を「背後から」アイロニーを含んだ目で見ている作者の視点の存在は明らかだ。フレデリックに対する作者の暗黙の批判・アイロニーは到る所に紛れもなく、フロベールの意図を感じさせずにはおかない。一々例を引くまでもなく冒頭から既に明らかのように、フレデリックの将来の計画のとりとめのなさ加減、フレデリックの恋愛感情の長続きしない間歇的な性質、金持のブルジョワ青年特有の身勝手さ、等々——フレ

デリックの持っている俗物性に対するフロベールの批判は一貫している。ところでフロベールがその鼻持ちならない俗物臭にもかかわらず、フレデリックを最も重要な視点人物として選んだのは、ラボック氏が『ボヴァリ』の視点を論じて視点人物エマについて述べたと同じ理由——即ち、作者が己の感受性を託するに足る能力をフレデリックが持っているからに他ならない<sup>(83)</sup>。だが、感性的な面に限ればフロベールとほぼ等しいフレデリックも、より広い視野から全体を見る能力、社会の動きを鳥瞰しうる高い知性という点では視点人物としての任は重すぎるのだ。例えば、ロザネットの家での舞踏会の場面（第二部第一章）で、フレデリックの目は周囲のきらびやかな光景に眩んで、その狂乱を正確に見とどける余裕がとてもない。狂乱の根底にある哀しみを描いているのは背後にある作者の視点なのだ。フレデリックは常に何らかの慾望に心を奪われていて冷静な観察者になり切れないし、そもそも自分に興味のない対象をフレデリックは見ようとしていない。（視点をフレデリックの意識のみに限って、その内部の混乱をそのままに表現したならば、『感情教育』は二十世紀の意識の流れの小説にもなり得ただろうが、フロベールの意図は別なのだ。）フロベールの意図したより大きな人生の展望、革命の騒乱のなかにある大都市パリの動きを描くためにはフレデリックの限られた狭い視点では無理なのだ。といって、フレデリックに代って視点を託するに足る優れた人物は（『ボヴァリ』の場合と同様）ほかに見当たらない。従って、大規模な人生全般のリズムを表現するためには、フレデリックの視点を超えて作品全体を支配する全智の視点が不可欠となる。フロベールが「背後から」の視点をも必要としたのはこういうわけなのだ。

アイロニーを含んだフロベールの視点は作品のあらゆる場面の背後にあって、時にはあからさまな、時には隠れた控え目な判断を読者に表明する<sup>(84)</sup>。当然フロベールの批判はフレデリックの言動に最もしばしば集注するが、勿論フレデリック以外のすべての作中人物に及んでおり、誰一人として（貞淑なアルヌー夫人でさえも）フロベールの皮肉な目を逃れられぬ。フレデリック

の主観的な視点と作者の「背後から」の視点とを混ぜ合わせることによってフロベールはフレデリックの見る理想化されたアルヌー夫人の姿だけでなく平凡なブルジョワ夫人としてのアルヌー夫人像をも描き出している。『ボヴァリ』におけると同様、ここでも「抒情と批評の融合」は試みられているわけだ。視点の二重性は一見して分りにくく隠されているだけに、より効果的である。巧妙に主人公と「合体」させられた読者は彼と経験を共にしてゆくのだが、読み進むにつれ作者の作中人物へのアイロニーは明快になり、作者の主人公へのアイロニーにも嫌でも気づかざるを得なくなる。<sup>(93)</sup>それは当然読者自身への苦いアイロニーとしてはね返って来ることになる。これは従って自己認識の書物たり得るのであって、多くの読者が閉口したのはこの苦さの故ではなかろうか。

アイロニーは作品の題名にも及ばずにはいない。発表当時から論議された『感情教育』という表題はアイロニーと取ることによって作品に最もふさわしいものとなる。<sup>(94)</sup>なぜならフレデリックの「感情教育」の実質は、

«Il se servit du vieil amour. Il lui (à M<sup>me</sup> Dambreuse) conta, comme inspiré par elle, tout ce que M<sup>me</sup> Arnoux autrefois lui avait fait ressentir, ses langueurs, ses appréhensions, ses rêves.»<sup>(95)</sup>

という程度にすぎず、ここにはフレデリックの人格的な発展はないのであるから。すべてが終ったときにも彼は依然として開巻第一頁と同じレベルに停っており、その間、一定の方針とてなく感情の変化するがままに流されてゆき決闘をしたり遊び女に関ったりして虚しく青春を浪費する。そして最後には現実を逃避して昔の思い出を反芻するだけの存在となり果てるのである。まさに辛辣なアンチ・ビルドゥングスロマンだ。

以上『感情教育』の視点の構造を調べてみて、それがフレデリックの意識を通して見られる層と、より広範に全体を見通す作者の視点の層との共存、即ち制限された「合体」の視像と「背後から」の視像との混合という二重性から成っていることが明らかになった。自由間接話法の使い方からも覗われ

るように、この二つの質的に異った視点を円滑に繋ぐためにフロベールは多大の努力を払い、その結果極度な主観的視像とアイロニーを主調とした客観的視像との融合——抒情と批評の融合——を可能にしている。

が、二重の視像として表われたこの二通りの意図は本来別々のものであったらしい。

### 前景と背景のパラレリズム

carnet 19のプランによれば、『感情教育』の最もプリミティヴな形は、フレデリック——アルヌー夫妻——ロザネットの相互関係を中心とする部分に限られていた。小説の時代的背景を暗示する記述は僅か一個所しか見られない。<sup>(4)</sup>それが決定稿になると、当時のパリの風俗や時代の知的雰囲気<sup>(5)</sup>の再現、一連の政治的事件の描写が作品の相当の分量を占めている。そのうちフレデリックに身近かなパリの風俗などの部分は、48年の革命の当時のパリの街々を再現しようというフロベールの苦心が十分に成功して、パリの街路は実に生き生きと読む者の目に実感され、とりわけ、半濃淡の色調のさまざまな微妙な変化を駆使したパリの光と色の印象派風の活写は生彩に富み、魅力的だ。背景と人物との情緒的調和はまさに完璧であり、パリの爛れた雰囲気はフレデリックの「感情教育」に分ち難く結びつき、それに協力している。

こうしたパリの風景・風俗を中心としたフレデリックの視点で描かれうる部分と並んで、主要人物たちとは幾分隔って、より広い視野で描かれる当時の政治情勢の変転を扱った部分も又、作品のなかでは重要な要素となっている。この歴史的事件の扱い方にフロベールは不安を持っていた。

《J'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées ; on s'intéresse moins à Frédéric qu'à Lamartine. Et

puis, quoi choisir parmi les faits réels? Je suis perplexe ; c'est dur!<sup>(4)</sup>》

歴史の流れと虚構の人物たちとの関わり方の薄さ——それをフロベールはどのように解決しているだろうか。

作品のクロノロジィは1840年から1867年に亙り、年代的に隔ったエピソードの二章を除けば、40年から51年にかけての二月革命の政変を背景とした11年間になっている。明白な日付の記述はなくとも、そこに描かれた内容から歴史上の事件を指摘することは容易である。例えば、第二部第六章でフレデリックがアルヌー夫人とのランデヴーに出かける日は48年2月23日、二月革命の勃発した日に当る。続いて第三部第一章においては翌24日から六月事変にかけての政変、第五章の末尾でフレデリックがダンブルーズ夫人と決裂する競売の日の翌日は、ルイ・ナポレオンのクー・デタの行われた51年12月2日である。こうした二月革命前後の一連の政治的事件は、時にはフレデリックによって直接目撃されたり、友人の集まりやら夜会やらでの作中人物同志の会話によって間接的に説明されたり、主に作中人物の立場から描かれ、歴史を動かしていた実在の人物たちは表面には現われない。言わば日常の市民生活の視点から政治的事件が眺められ、フレデリックを始め作中人物はいづれも傍観者の位置を大きくは外れないのである。勿論すべての政治的事件はフレデリックの個人的な日常生活のなかにも何らかの形で影響を与えずにはおかないのだが、フレデリックは多くの場合、政治情勢の変化よりも自らの恋愛問題の方により関心をもっているため時代の証人としては不十分だ。二月革命の当日、フレデリックはアルヌー夫人とのランデヴーの計画に夢中になっており、前日デロリエからパンテオン広場集合の知らせが来ていたにもかかわらず、暴動には無関心なままである。従ってフレデリックの見ようとなしなところ、目の届かない社会の動きは、背後のフロベールの視点からそれとなく説明されるのだが、フレデリックの间歇的な政治的野心にもかかわらず、その性格的弱さ故に終始彼は傍観者たるを免れない。そのため政治的事件とフレデリック個人の経験との関連は稀薄になり、作中人物と政治との

プロット構成における緊密な結びつきは見られない。それではこうした困難さ——想像上の人物と実在の歴史上の人物との疎隔、個人的運命と政治的背景の遊離が、フロベールの心配したように、作品の欠陥となっているであろうか。

『感情教育』はプロットに欠陥があり、筋の発展がなく、うまく仕上げられた場面場面の繁ぎ合わせにすぎないという非難が発表当時から多かつた。<sup>(43)</sup>が、プロットは欠けているのではなく、目につかないように隠されているので分りにくいだけなのだ。むしろ、都合よく組み立てられたプロットの力にあまり頼らないことこそ、フロベールの意図の新しさではないかと思われる。『感情教育』のプロットについては Goodman 氏による詳しい分析がある。<sup>(44)</sup>その要点をあげると、

1 全体はフレデリックの感情的経験の過程とその結果の性格の固定character fixation (性格の発展 character development ではない)を扱い、その段階はフレデリックの欲望とそれに対する障碍 hindrance の相剋によって表わされる。

2 障碍となるのはフレデリックの弱さであり、又フレデリックの欲望それ自体における矛盾・不定見である。

3 フレデリックの欲望は二種類の対象を持ち、それによって二通りのプロットが生れる。即ち、ラヴ・プロット (恋愛に関するもの) と非ラヴ・プロット (恋愛以外の政治的社会的なもの)。すべての非ラヴ・プロットは専らフレデリックの恋愛に対する妨げとして現れる。(例えば、恋の希望のなかにあるフレデリックの前には決してデロリエが姿を現わす)

ラヴ・プロットはフレデリックのアルヌー夫人に対する恋愛を中心にして組み立てられている。一方、非ラヴ・プロットの中心になるのはデロリエである。(例えば、フレデリックがダンブルーズ家へ出入りするのデロリエの勧めによる)

4 一つの計画が行き詰ると、フレデリックは(弱気を克服して突き進む

ことはしないで)別の計画の方へ飛び込み、更に第二の計画の行き詰まりは彼を第三の計画へと赴かせる。フレデリックが再び最初の計画へ還ってくると、それはもはや行き詰まりではなくなっており、新しい段階に入っている。

こうしてフレデリックは一方から他方へと廻り歩き、何度も同じ試みを繰り返すことになり、その結果あらゆる計画が失敗に終り、八方塞りとなって振出しへ戻ってくるところで作品は結末を迎える。すべてのプロットはフレデリックの計画が何もかも失敗に到るよう周到に仕組まれているわけだ。

こうしたプロットの点から考えれば、政治的背景の詳しい描写(ことにフロベールの視点からなされる部分)はそれほど必要とは思われない。それでは『感情教育』における時代的背景は単に *vraisemblance* の要請によってあとから付け加えられたもので、フレデリックの恋愛を彩る正に背景としての意味を持つにすぎないのであろうか。しかしそう見做すには政治情勢の描写が余りに多すぎるようだ。

まず政治的事件が起るのはフレデリックの恋愛体験のどのような局面に当るかという点に注目しよう。フレデリック個人の運命と政治情勢の変転とは奇妙に並行しているのである。我々はここに又、Derche氏が「対位法」*contrepoint* と呼び、Buck氏によって詳しく論じられた独特なバラレリズムの応用を見ることになるだろう。

フレデリックのラヴ・プロットの一つのクライマックスを形づくる第二部第六章は政治的事件のクライマックスとも一致する。即ち、二月革命の勃発する日はアルヌー夫人とのランデヴーの当日であり、その約束のために彼はパンテオン集合の方のランデヴーは反古にする。フレデリックは策を弄してアルヌー夫人(理想の女性)を得ようとするが、彼女はランデヴーに現れず、事はフレデリックの思ったようには運ばない。トロンシェ通りに彼が借りておいた部屋に招かれるのはアルヌー夫人ではなく、ロザネット(戯れの情事の相手)になってしまう。一方、革命によって理想の社会を達成しようという試みも、醒めてみれば、共和制国家という体制が望んでいた理想社会とは

違ったものであり、幻滅を感じさせる結果しか残らない。要するにフレデリックの恋愛と革命との二つの試みからはいづれも「乏しい成果<sup>(4)</sup>」しか出てこなかったわけである。フレデリックとロザネットの情事も子供の死に象徴されるように、惨めな長続きしない結合にすぎないのであったから。次に、第三部第三章から第五章にかけてフレデリックがダンブルーズ夫人に接近するのは政治背景においてはちょうど反動の時期に当る。フレデリックがたやすくダンブルーズ夫人をものにするのと全く同じように、反動勢力はやすやすと共和制のなかに忍び入り地盤を固めてゆく。つまり、フレデリックとダンブルーズ夫人との情事は反動の寓話なのである。

ここから象徴的な意味が浮かびあがる。——理想の女性（ユートピア）を追い求めるフレデリック（フランス）はランデヴーに出かける（パンテオン集合）が、その結果得たものはロザネット（二月革命）であって、彼女はやがてフレデリックを幻滅させる。フレデリックとロザネットの子供（共和国）は虚弱児で、次第に衰え、死んでしまう。フレデリック（フランス）はロザネット（二月革命）との関係を続けながら、その一方でダンブルーズ夫人（反動）に接近し、彼女とも関係する。欺瞞と不信に満ちた二重生活を続けながらも、フレデリック（フランス）はアルヌー夫人（ユートピア）を忘れることができない。遂にはアルヌー夫人（理想）はパリから追い出されてしまうが、ダンブルーズ夫人（反動）の手で行われたこの復讐をフレデリックはロザネット（二月革命）の仕業だと思い込み、彼女を罵る。かくて理想を失ったフランス（フレデリック）はもはや二月革命（ロザネット）に対しても反動勢力（ダンブルーズ夫人）に対しても忠誠心は持たぬため、容易にルイ・ナポレオンのクー・デタ（フレデリックの競売の日における二人の女性へのクー・デタ）が成功する。

フレデリックもフランスも共に理想を追い求めるのだが、現実には掴んだものは惨めな贗物でしかない。フレデリックの個人的経験と政治情勢の変転という二つの並行した流れは同じ一つのこと、同じ一つの真理を描いているの

だ。前景と背景との二つの流れは、一方が他方を強め、一方が他方を補助するという形で相互に一つのテーマを強調し合い、共に同じ運命を辿り、同じ結論に到達する。前景と背景の背離、個人的事件と歴史との絡み合わない二つの並行したプロット——そのままでは作品の弱点となるであろうこうした二重性をフロベールは逆用して、二重性をそのまま生かし、二つのプロットをびったり重ね合わせ同時に描くことによって、見事なパラレリズムの成果を生み出したわけである。hallucination のイメージを思い起させるような、前景で蠢く人物たちとその後ろに二重写しになった背景の動き——これも又、vision binoculaire の論理の応用であることは指摘するまでもあるまい。

## 二重の対応関係

フレデリックの個人的意識を超えた社会的な展望が現れるのはずっと早く、第一部第二章におけるデロリエによってであるが、carnet 19のプランの段階では専らラヴ・プロットに重きが置かれ、非ラヴ・プロットを代表するデロリエが姿さえ現わしていないところから推して、二つのプロットはかなり時期を異にして生れたものらしく、フロベールは当初ラヴ・プロットを中心として計画していたと考えられる。そしてその後も二つのプロットは区別して扱われていたのではないか。そう考えることによって、物語が大詰めに到り、印象的な「空白」のあと、作品が二つのエピローグの章を持つことの意味も明らかになると思われる。第一のエピローグ（第三部第六章）におけるアルヌー夫人との最後の会見はラヴ・プロットの結末を成すが、ラヴ・プロットが初めて提示される第一部第一章におけるアルヌー夫人との出会いと呼応する。第二のエピローグにおいてデロリエと苦い失望を語る締め括りの対話は、第一部第二章での未来への希望に満ちた二人の対話に直結している。即ち冒頭の二章と末尾の二章はそれぞれに照応関係にあるのだ。始めが終りを暗示し、結末のなかに発端が蘇えるこの対応の形式が、まさに典型的な

vision binoculaire の方法による構成であることは言うまでもない。とりわけこの場合の目立った特色は、始めと終りとの対比が二重になっている（第一部第一章↔第三部第六章，第一部第二章↔第三部第七章）ことであろう。

（各章に扱われたエピソードを時間的に見れば，第一部第二章は第一部第一章よりも以前の記述を含んでいるので，ラブ・プロットは非ラブ・プロットのうちに括り込まれることになり，その結果第一部第一章↔第三部第六章という枠構造とそれを取り囲む第一部第二章↔第三部第七章という二重の枠構造を成しているとも考えられる）

第一部第一章↔第三部第六章，第一部第二章↔第三部第七章の二つの対応関係はそれぞれ異ったプロットを成していた。前者はアルヌー夫人へのフレデリックの実らぬ恋を中心とするものであり，後者はデロリエによって触発されるフレデリックの社会的野心を廻るものであると言えよう。フレデリックが（第一部第三章で）パリに出る前の二つの挿話としての冒頭の二章は二つのプロットの提示の章になるわけだ。提示された二つのプロットはその後それぞれに展開してゆき，代る代る姿を現わし，それが繰り返されるうちに次第に混り合って区別がつきにくくなり，やがて大詰めを迎えることになるが，エピローグの二章で冒頭を喚起させる形で再び姿を現わし，もう一度確認されてから締め括られる。明解な音楽的構成だ。（二つのプロットを第一主題と第二主題と見做せば，第一部第一章と第二章はその提示部にあたる。二つの主題は展開部においてさまざまなモチーフを伴い，絡み合って発展し，クライマックスを経て，再現部の二章では二つの主題が繰り返されて作品は閉じられる<sup>(6)</sup>）

かくして二つのプロットを支柱とするこの二重構造の交錯のなかから作品全体のテーマが顕われてくる。その『感情教育』論を始めと終りの二つの対応関係から論じた Brombert 氏はそれぞれの対応のもつ意味を次のように解き明かしている。<sup>(6)</sup> — 第一部第二章↔第三部第七章の対応が暗示するのは prostitution のテーマである。フレデリックの感情教育の舞台となるパリは、

ロザネット家での舞踏会、「カフェ・アルハンブラ」の場面、ダンブルーズ邸での夜会を始めとして隅々まで prostitution の気配が浸み込んでいる。遍在する prostitution に取り囲まれ、それに侵される人間たちはもはや際限なく墮ちてゆくよりほかなく、アルヌーもフレデリックも、そしてフランス社会全体も一段一段と顛落してゆくばかりだ。「感情教育」とはこういう爛れた雰囲気の中、世間慣れし擦れてゆくことの謂なのである。(Brombert 氏は末尾の章に描かれた「トルコ女」のエピソードのなかに失われた無垢への憧れを読みとった。勿論ここにもフロベールの仮借ないアイロニーは覗いているが、多くの批評家の顰蹙を買った結末のエピソードの隠された真の意味は Brombert 氏の読みとったそれであろうと思う) 更に、第一部第一章⇔第三部第六章の対応が表わしているのは流れる水のテーマである。時間のなかの絶え間ない人生の流れを象徴するかのような冒頭のセーナ河を遡る船旅の場면을筆頭に、作品のなかには流れる水、河、蒸気、雨、漂う霧などのイメージが遍在している。セーナ河の諸相は繰り返し描写され、時間の冷酷な無関心を表明するかのように見える。チボーデも言っている如く<sup>64</sup>、こうした連綿とした流れのイメージは半過去時制の多用によって強められ、人生が溶解し腐敗してゆく有様、崩壊しつつある社会の内的リズムを捉えることに見事な成果を挙げている。第三部第五章に描かれる競売の場面は、かつて繁栄したものが解体・没落し、流れ去ってゆく、言わば人生全般を象徴するエピソードだとも考えられよう。

prostitution のイメージ、流れる水と人生の溶解 dissolution のイメージは、「永遠の半過去」による通奏低音を伴って、作品のなかで他の幾つかのモチーフ(既に触れた「夢」のモチーフ、「恋愛の間歇性」のモチーフなど)と種々雑多に混り合い、見わけ難く溶け合い、大きな一つの流れとなって作品全体を包み込んでいる。何一つ流れ去らぬものとしてなく、すべてを滅亡へと押し流してゆく「時間」のテーマがこうして明瞭に姿を現わす。アルヌー夫人の粘土の手型(第二部第三章)に象徴される如く、儂く消え去っては行

かない動かぬ<sup>・</sup>し<sup>・</sup>のようなものをこそフレデリックは追い求めるのだが、現実には一向に慥かなものに到達できず、果てしなく動きつづけ、いつまでも安息は訪れない。大詰めの時期にはフレデリックは疲労困憊の極に達する。不断の動き、旅行、流れやまぬ水、現実の溶解・腐敗、時間による変貌、死と滅亡——こうしたイメージで作品は統一され、比類ない独特のリズムを形成している。Proust が既に指摘したように<sup>(69)</sup>、或いは Brombert 氏がフォンテヌブローの場面を分析して述べているように<sup>(67)</sup>、フロベールは時間における経験を小説の本質的なものと見做した。事件そのものをではなく、事件と事件との間のギャップをフロベールは描く。過去への遡及は比較的少く、仮定的な未来が多く描かれ、日常のなかの間断のない時間の流れに焦点が当てられる。（この意味から過去における現在たる半過去形が多用されていることは説明がつく。フレデリックのすべての行動は未完了の現在のものであり意識は常に未来へ向っている。）ここから人生そのものの歩みに似た、何らの秩序も発展もない徒勞の印象が生まれてくるのだが、そうした効果をあげるためにフロベールがどのように構成上の工夫をし、作っているかは、以上我々が見てきた通りである。その上フロベールはさまざまな技法上の工夫を極度に目立たないように隠匿し、作為のあとを残さぬことにも成功しており、従って我々は作者の手付きに邪魔されることは少く、ゆったりとした小説のリズムに身を任せることができるのだ。

以上、さまざまの面からの作品構造の分析を通して明白に見てとれるのは、フロベールの作品構成の方法にある決ったパターンがあるということであり、そのパターンの原型となっているのは冒頭に述べたチボーデのいわゆる vision binoculaire の芸術的論理にはかならない。この論理の多様な発展・変奏が『感情教育』という小説の構造を支えて、部分と部分を繋ぎ、纏まりを得にくい作品世界に統一を与えるのに寄与している。『感情教育』が発表された当初から作品の構成の欠如に対する批判は多かった。慥かに伝統的な意味での構成はここには見られないが、この作品の新しさは常踏的なプロット

による構成に頼らず、自己に固有の視覚を根底とした独自の方法によって創られた別の意味での構成を前面に出したところにあり、それが従来の小説概念に当て嵌らないために理解されるのが遅れたのだと言えよう。事実、プロットによる構成からの解放へはあと一步であり、ここではプロットは本来の機能とは異り、テーマと呼んだ方がよりふさわしい。教養小説の形をとる作品にありがちな単調さに陥る危険を救う手段として、テーマによる作品構成と言語による芸術化を重視している点で、現代小説の一つの流れの先駆としての意味をこの作品に認めねばならないだろう。

- 注 (1) A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p. 89. (邦訳『フロベール論』冬樹社, 105頁)
- (2) 1849年から1851年にかけてフロベールは親友のマクシム・デュ・カンと共にエジプト・パレスチナ・ギリシャなどを20カ月にわたり旅行した。
- (3) Thibaudet, *op. cit.*, p. 90. (邦訳107頁)
- (4) «M<sup>me</sup> Bovary ne va pas sans Homais, ni Homais sans Bournisien. Toujours l'image binoculaire.» (*Ibid.*, p. 91.)
- (5) *Correspondance* (Conard, 9 vols), I, p. 221.
- (6) *Ibid.*, Supplément, II.
- (7) «le double abime du lyrisme et du vulgaire» (*Ibid.*)
- (8) «pattern of simultaneity» (J. C. Lapp, *Art and Hallucination in Flaubert*, in *Flaubert, A Collection of critical essays*. Prentice-Hall, Inc., pp. 75-87.)
- (9) L. Cellier, *Etudes sur structure*, “Archives des lettres modernes”, Minard, 1964.
- (10) Cellier 氏は vision binoculaire から出発して『感情教育』を vision trinaire の視点から解明したが、その契機になったのがこのフレデリック——デロリエ——セネカルの三者の関係、即ち——デロリエのフレデリックに対する関係はセネカルのデロリエに対する関係に等しい——という図式である。
- (11) N.-J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet, 1950.
- (12) *Ibid.*, p. 138.
- (13) *Ibid.*, p. 156.
- (14) *Ibid.*, p. 173. carnet 19 のプランの段階では作品は二部に分けられていた。
- (15) 一例として, «Arnoux dit à Pellerin de rester, et conduisit M<sup>lle</sup> Vatnaz dans le cabinet. Frédéric n'entendait pas leurs paroles ; ils chuchotaient. Cependant,

la voix féminine s'éleva: Depuis six mois que l'affaire est faite, j'attends toujours! Il y eut un long silence. M<sup>lle</sup> Vatnaz reparut.》(*L'Education sentimentale*, Conard, pp. 51-52.)

- (16) *Ibid.*, p. 6.
- (17) «Par la force de ses rêves, il l'avait posée en dehors des conditions humaines.》  
*Ibid.*, p. 245.
- (18) *Ibid.*, p. 119.
- (19) *Ibid.*, p. 97.
- (20) *Ibid.*, p. 96.
- (21) *Ibid.*, p. 155. フレデリックの感覚はしばしば極度に強まり、幻覚に近づくまでになる。
- (22) «Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle.》  
(*Ibid.*, p. 412.)
- (23) Thibaudet, *op. cit.*, pp. 155-156. 同様に第二部第三章でアルヌーの工場を探す際にもフレデリックはなかなか見つけることができない。
- (24) *L'Education sentimentale*, p. 211.
- (25) «La passion de Fr, foudroyante d'abord, puis timide et constante, puis repoussée—(car il l'aimait alors tellement qu'il n'a pas compris sa pudeur & s'est retiré) a des intermittences. elle [revient à M<sup>me</sup> Moreau] <le reprend> quand son coeur est vide d'autres femmes.》(Durry, *op. cit.*, p. 174.)
- (26) J. Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1946.(邦訳『現象学的文学論』ベリカン社)
- (27) エドゥアール・デュジャルダン『内的独白について』思潮社, 39頁。序でながらフレデリックの外画描写はごく少く、冒頭で簡単に触れられるだけである。
- (28) *Correspondence*, IV, p. 164. フロベールの没個性 (impersonnalité) と言われるものは、Brombert 氏の述べている通り (*The Novels of Flaubert*, p. 169) 作者の不在 (absence of author) では決してなく、作者の遍在 (pervasive presence of author) を意味するのであるが、いわゆる「全智の作者」とは区別されねばならない。注②参照。
- (29) *L'Education sentimentale*, pp. 56-57.
- (30) *Ibid.*, p. 449.
- (31) 「接ぎ目」の重要性はつとにフロベールの説くところであった。

- (32) *L'Education sentimentale*, p. 32.
- (33) デュジャルダン, 前掲書, 39頁。
- (34) *L'Education sentimentale*, p. 71.
- (35) P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, J. Cape. (邦訳『小説の技術』ダヴィッド社)
- (36) 感愛性の豊かな面を除いて, フロベールは主人公の性格をできる限り自分の性格から遠ざけるように努めているときえ思われる。フロベールは自己の性格のなかの強さを取り去り, フレデリックを弱い性格にすることによって, 他の作中人物なりパリの雰囲気なりを映し出すのに最も適当な人物に仕立て上げた。フロベールの意図はフレデリックのように平凡な特性のない人物を通して彼の目に映る人生の姿を描き, 読者をフレデリックに同化させるところにある。この観点からすると小説の副題となっている *Histoire d'un jeune homme* の“un”はフレデリックの任意性を表わしている。フレデリックは《symbole de l'échec》(J.-L. Douchin, *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, “Archives des lettres modernes”, Minard, 1970, p. 74)なのである。
- (37) ただしフロベールにおける「背後から」の視点は, 伝統的小説におけるように作者の全智の視点によって物語を進め, 時に応じ作中人物の心理を説明する, といった方法とはかなり趣きを異にしている。フロベールは自らの位置を功妙にカムフラージュし, 作者の視点は極度に控え目にされているので, あらわれとしての人物を描く「提示」の方法に近い。《L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter.》(*Correspondance*, III, p. 21)
- (38) フロベールがアイロニーを重視していたことは書簡からも窺える。La Varende氏も指摘している通り (*Flaubert par lui-même*, Seuil, 1951), フロベールの作品全体を覆っているアイロニーは見逃されてはならない。《L'ironie pourtant me semble dominer la vie. D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir?》(*Correspondance*, II, p. 407) 《Mais je crois qu'il y a quelque chose au-dessus de tout cela, à savoir: l'acceptation ironique de l'existence et sa refonte plastique et complète par l'Art.》(*Ibid.*, IV, p. 15)
- (39) 表題のアイロニーは既に発表当時から問題になっていた。(山川篤『フロベール研究』風間書房, 昭和45年, 416—417頁参照)
- (40) *L'Education sentimentale*, p. 524.
- (41) ただしフレデリック以外の人物の心理を描く場合のフロベールの視点の扱い方は必ずしも一定せず曖昧であり, 多くの場合はフレデリックの視点からの推測と

して描かれるが、時には直接フロベールの「背後から」の目によって説明される。フレデリックの目を通さない例外的なアルヌー夫人の描写は、第二部第五章においてフレデリックがノジャンに帰省している間に、デロリエからフレデリックの結婚の計画を聞いた夫人が動揺する場面、及び第二部第六章でフレデリックとのランデヴーに子供の病気のため間に合わなかった際の心理描写など。その他の人物ではデロリエがしばしば作者により直接描かれ、フレデリックに代って視点人物になったりする。総じて作品の前半においてはフレデリックの視点を大きくはみ出すことは少いのに対し、後半になると視点の移動が頻繁になり、フレデリックの立合っていない場面が多くなってくる。そのため前半ではフレデリックにとって多分に謎めいた女性として描かれたダンプルーズ夫人が、結末近くではフロベールの「背後から」の視点によって造作なく心の裡を露わされる。これらは伝統的小説の「全智の作者」の痕跡であるが、視点を必要以上に動かし、作中人物の内面にむやみと入りこむことは、いたずらに焦点をぼけさせ効果を混乱させることになる。そうした混乱の例を我々は Cortland 氏の指摘した (P. Cortland, *The Sentimental Adventure; an examination of Flaubert's "L'Education sentimentale"*, Mouton, 1967.) フォンテヌブロー滞在の場面 (第三部第一章) に見ることができる。そこではフレデリックの視点、ロザネットの視点、フロベールの目による自然描写、作者の註釈が入り乱れ、フロベールの意図したと思われる自然のなかの時間の経過をうまく伝えず、作品全体の意図のなかでのこの場面の重要性を感じ取りにくくしている。フロベールがこの場面を何度も書き直したことは有名だが、思うに余り推敲を重ねすぎたためにフロベールはプランの全体を次第に見失い、描写のための描写に陥ってしまったのではなからうか。

(42) 《Montrer que le Sentimentalisme (son développement depuis 1830 suit la Politique & en reproduit les phases》 (Durry, *op. cit.*, p. 187.)

(43) フロベールは何度も図書館へ足を運び、膨大な資料を漁っただけでなく、「カフェ・アルハンブラ」の描写のために同種の場末の舞踏場へ出かけたり、モリス・シュレザンジェ (ジャック・アルヌーのモデルとされている人物) に当時の Club des Femmes のことを尋ねたり、小説のなかでフレデリックとロザネットがほんの少し立ち寄って菓子を食べる場面 (第二部第二章) を書くために友人に Café Anglais へ行ってメニューを貰ってきてほしいと何度も頼んだりしている。こうした細部の正確さへの偏執は、フロベール自身が述べているように、より豊かな hallucination を得るためには事実についての正確な記憶が不可欠であるからなのだ。

(44) *Correspondance*, V, p. 359.

- 45) 山川篤, 前掲書, 第三部第二章参照。
- 46) P. Goodman, *The Structure of literature*, The University of Chicago Press, 1954.
- 47) R. Derche, *Etudes de textes français*, VI, S. E. D. E. S., 1966, p. 90.
- 48) S. Buck, *Gustave Flaubert*, Twayne, 1966, pp. 136—139. なお, この点には Goodman, *op. cit.* 及び Brombert, *op. cit.* も触れている。
- 49) “Les Fruits secs” (フロベールは作品の題名としてこれを考えてもいたらしい。山川篤, 前掲書, 404頁, 注61参照)
- 50) M. Proust, *A Propos du style de Flaubert*, in *Chroniques*, N. R. F., 1927.
- 51) フロベール自身第三部第五章を最後の章と呼び, それ以後をエピローグと考えていた。《J’espère demain finir mon dernier chapitre? Je n’aurai plus que l’épilogue, douze pages.》(*Correspondance*)
- 52) 発表当時『感情教育』を交響曲に比した評としてドマルタンのものがある。(山川篤, 前掲書, 412頁参照)
- 53) V. Brombert, *The Novels of Flaubert*, Princeton, 1966, pp. 125—150.
- 54) Thibaudet, *op. cit.*, pp. 154—156.
- 55) 《Il se sentait délabré, écrasé, anéanti, n’ayant plus conscience de rien que d’une extrême fatigue.》(*L’Education sentimentale*, p. 583.)
- 56) Proust, *op. cit.*
- 57) Brombert, *op. cit.*, pp. 177—179.