

フロベールの『場面』制作

——『エロディアス』草案から決定稿へ——

幸 崎 英 男

一般に、『三つの物語』（一八七七年）の制作は、平穩閑静な環境の中で、フロベールが青春時代の甘美な回想にひたりながら書きあげた息ぬきの小品だと考えられてきた。たとえば『純な心』が『ボヴァリー夫人』の縮図とみなされ、二次的な位置にとどまってきた、というのがこれまでの経過である。

『三つの物語』の三番目の作品、『エロディアス』にしても、その例外ではなく、古代カルタゴをテーマとした小説『サランポー』との比較から、歴史小説としての類似性、ロマン主義的な特質、ヒロインの性格の相違点、などが指摘されてきた。しかし、『エロディアス』の創作が残した多数の資料が示しているのは、『ボヴァリー夫人』など他の諸作品の制作とおなじ、「文体の苦惱」の普遍性である。『エロディアス』は、『聖ジュリアン』や『純な心』に描かれた叙事詩的な安定感や日常生活の充足感によって書かれたのではなく、「わき目もふらず没頭し、細心に気をつかってとき澄まされた精神状態⁽⁴⁾」の中で制作された作品である。

事実、『エロディアス』、Ⅲ章、ヨカナンの斬首をもとめて、官能的に踊る「サロメの場面」の制作には、「書くこと」の生々しい感情の跡をうかがうことができる。

「サロメの踊り」がもたらす恐れで、私は病人のようになっていきます。私の不安は、この場面を他の場面とつなぎ合わせること、(傍点・筆者)にありますが、私の力は限界にきています。それを終え、眠るべき時なのです。私と会う頃にはまだ二、三ページ残っているでしょう。斬られたばかりの人間の首についてよく考えねばなりません。」

この書簡で告白している「恐れ、不安、力の限界」などの言葉は、『ボヴァリー夫人』以来、つねにフロベールがもちつづけてきた「文体の苦悩」を簡潔に要約している。一八七七年一月三十一日、『エロディアス』脱稿の直前に記されたこれらの言葉は、「サロメの踊り」決定稿の基底部を流れる主調低音、とみることができるといえる。

この主調低音は、「サロメの踊り」の場面を他の前後の場面とつなぎ合わせることを、その主題としている。と同時に『エロディアス』全体の構成における「サロメの踊り」のもつ位置の重要性をも反映している。フロベールが作品を創作する場合、もつとも重視していたのはこの構成の問題である。作品の組織化は、なんらかの劇的葛藤、作中人物、ストーリーを基礎としていない。チボーデが指摘しているように、「レアリスムの一面は、まさしくバルザック的な形式の小説を、場面をつなぎ合わせた小説に変えることだった」からである。したがって、「文体の苦悩」は『エロディアス』においては、一場面の構成と各場面の連続をその対象としている。全体の一部分でしかない「場面」とは、フロベールにとっては、あるときには、作品の全体を構成する本質的な核になることがある。主要な作中人物が特徴的な動作で現れる場面は、全体のコンテクストと均衡を保持しながら作品の中心に位置する可能性をも内包しているといえるほどであって、引用した書簡中、フロベールが強調した「サロメの踊り」の場面は、このような可能性を暗示している、といっても過言ではない。

この場面の創作には、ノート類をはじめ、シナリオ、粗描、下書きなど、決定稿にいたるまでの準備、制作過程の諸段階が知られていて、それらは「サロメの踊り」の場面の、いわば「創造の小径」になっているほどである。以下、この場面の構成を中心に、決定稿から還元され、定着されるフロベールではなく、決定稿にアプローチしながら、「制作しつつ発見する」(ドラクロワ)フロベールのひとつの側面をみてゆきたい。

二

「この作品(『純な心』)に続いて何を書きたいと思っているかご存知ですか。『聖ジャン・バティストの物語』です。エロディアスにたいするヘロデのひどい仕打ちには大いに心をそられます。まだ夢想の段階(傍点筆者)でしかありませんが、この着想を十分掘り下げてみたいと思います。」⁽³⁾

一で引用した書簡の時期、すなわち『エロディアス』脱稿直前の時期に遡るほぼ九ヶ月前、一八七六年四月末に、この書簡は位置している。『エロディアス』の着想は『純な心』制作中である。着想段階での『エロディアス』の夢想の表題は、『ボヴァリー夫人』のそれが「ドラマールの物語」であったように、「聖ジャン・バティストの物語」である。このように、フロベールの創作の出発点は、書かれるべき作品を空想しながら、表題を想定することである。次に、夢想の表題からも推察できるが、『エロディアス』の着想は、ヨハネが主人公となっている「マタイによる福音書第一四章」を中心とする聖書の読書体験を背景にしている。しかし、聖書中のエピソードでは、二次的な人物でしかなかったエロディアスとヘロデを主要な作中人物として設定したところに、この作品のモチーフは成立している。ヨハネを主人公としていたエピソードを、彼の斬首を指示したエロディアスとヘロデを主人公にすることによ

つて、このエピソードを変造し、数ヶ月後、「エロディアスの物語」と改題した時、この作品の主題は成立したのである。そのとき、フロベールは「この作品は宗教とは無縁である」ということができたのである。

『フロベールの小説における感覚とオブジェ』の著者、ピエール・ダンジュールは、この出発点を、主題の成立ではなく「一種の感覚」に求めている。⁽⁵⁾『サランボー』の例を引きながら、その出発点になっているものは、色彩やニュアンス、要するに理性的要素ではなく、想像力が固有にもつヴィジョンであることを、書簡から示そうとしている。しかし、その書簡の一節は、例えば「私のカルタゴの小説に、紫色の色調を与えたいのです。」⁽⁶⁾となっている。フロベールの創作過程について、「感覚」や「オブジェ」など、ア・プリオリな観念からアプローチした場合、出発点を「一種の感覚」に求めることも可能だといえるだろう。たとえば、『サランボー』の場合にも空想の表題からの出発がみられるのであって、それは「カルタゴ」であり、「傭兵隊」であった。この作品のヒロインの名前についても Pyra—Pyrria—Harra—Sallambô—Sallambô と決定するまでの変化の過程がある。それが記録であれ、所与の題材の改変から、モチーフを獲得し、それに空想の表題をあたえ、同時に作中人物を設定することが、フロベールの創作の出発点であった。そしてこの作品の着想から六ヶ月後に、『エロディアスの物語』は明確な輪郭をもち、主題が定着してゆく。

「サロメの踊り」シナリオ

Tous ont intérêt à la mort de Jean.

Le festin devient farouche, Antipas et Vitellius se trouvent menacés.

… Hérodiades porte la santé de l'Empereur.

フロベールの『場面』制作

Salomé—danse—La requête—La peur de bourreau

On apporte la tête—pleurs d'Antipas, tableau finale.

(全ての人がジャンの死に関心をもっている／祝宴が高まってくる。アンチパスとヴィテリウスが脅えている／エロディアスが皇帝に祝杯をささげる／サロメー踊る—斬首の要求—死刑執行人の恐れ／首が運ばれる—アンチパスの涙—結末のタブロー)⁽⁶⁾

「サロメの踊り」の場面の前後、『エロディアス』Ⅲ章の後半部のシナリオを引用した。このシナリオは、もちろん『純な心』脱稿後約二ヶ月をかけて行われた『エロディアス』のための資料、記録の収集と読書の結果である。五七枚からなる「ノート」には、この作品の舞台となる「マケルース城」についての記録、資料の抜萃、「パレスチナの歴史と地理の試論」からの引用、「オリエントとローマの宗教」についての覚え書き、などがふくまれていて、引用したシナリオは、このノートの第一ページ目である。⁽⁷⁾ 記録、資料の収集はフロベールの創作には不可欠の一段階となっている。たとえば、『サランボー』の準備がすべて完備し、二章まで書き進めていたとき、「是が非でもアフリカを旅してみる必要を感じ」、「半径二〇キロにわたるカルタゴの周辺を涉猟」⁽⁸⁾ しなければならなかった。そして、アフリカ旅行後、それまで書いていた原稿をすべて破棄したのは、記録、資料の欠陥にその理由をもっていたからである。したがって、シナリオ作成と記録、資料の結びつきは強いといわねばならない。この結果、成立したシナリオを決定稿『エロディアス』と比較すれば、そのストーリーはほぼ全面的に一致している。しかし、作品はストーリーを中心にして組織化されるのではなく、数語で記されたこれらの言葉は、各場面への準備であることを改めて強調しておきたい。やがて一個の場面として独立し、開花してゆくとしても、決定稿の観点から見れば、このシナリオは、『エロディアス』のいわば目次に相当するものでしかない。さらに引用したシナリオが、「夢のエロディアス」、それに続く記録

などの結実であるとすれば、そこには発想に固有の意外性や偶然性、要するにインスピレーションの根跡がみられて当然である。しかし、こうした偶然性が全くといっていいほど、このシナリオに見られないという事実はフロベールの制作の特質を示すものとして興味深いものがある。

「もっと冷静に書かなければいけないのです。インスピレーションと呼ばれている、あの興奮状態のようなものを警戒しましょう。この状態にはしばしば、筋肉的な力よりも神経的な動揺が入りこんでくるのですから……一つの考えでいいところに六つも考えが浮び、ごく簡単な説明が必要なところに比喩が勃然と湧き起るといった具合です。」

この言葉は、『ボヴァリー夫人』準備段階後の制作中の反省であって、構想段階と同一水準に適用することはできないかもしれない。ここで、「興奮状態」といっているのは、間接的に初期習作時代のフロベールを指していると思われる。この時期、いくつかの創作方法上の反省はあったとしても、自己の内面的感情は直接に表現と結びついていた。たとえば、一八四二年の自伝的作品『十一月』の主人公を「私」とした一人称体小説の破綻の経験は、この形式の逆説——形式と内容の矛盾——を彼に教えていた。このことは、この作品の終りちかくで、主人公を三人称の「彼」として書き継いだ事実からも明らかである。したがって、フロベールにとってインスピレーションへの依存は、一般的にいつて内容と形式の不均衡をもたらすもの、といえるであろう。引用したシナリオでは、作品の形式面への配慮は全くなされていないことが、もうひとつの特質である。一般に、フロベールは、内容にたいする形式の絶対的優位をつねに主張していたが、このシナリオに凝った用語や、隱喩、イメージなどを見い出すことはできない。ルイズ・コレに、ひとつの句切りとか調和のある文章とか、要するに主題ぬきの形式に熱中できるように欲しいと、フロベールは繰り返していた。しかし、創作の構想段階でのフロベールの主要な関心は、主題、ストーリー、作中人物など作品の内容にむけられていて、「内容と形式の一致」という命題は、この段階ではほとんど意味をもっていない

い。最終的に、決定稿の段階で「内容と形式」は合体するとしても、図式化していえばフロベールの創作過程は内容を決定し、その後形式面を探究するという二段階から成っている。

したがって、シナリオ作成は場面制作の準備作業として、すなわち「サロメの踊り」の全体的なコンテクストへの位置づけと、プロットの把握には不可欠の段階である。この意味で、「全てはプランの如何にかかっている」というフロベールの方法が、理解できるのである。形式面への準備として内容を整理し、秩序化すること、ここにプランの意味がある。プランの未成熟は修道僧的幻覚をテーマとした作品『初稿・聖アントワヌ』の失敗の原因になっていた。「あの小説の素朴となるもの、すなわち歴史的な面を大いに研究したということで大筋が出来上ったと思いつき、書き始めてしまったのです」と、フロベールは反省している。このように、作品の発想、構想、主題、そして作中人物などをまず内容面において総合し、シナリオに結実させることが「場面」制作の準備段階での目標であった。その意味では引用したシナリオは完全であり、形式面への探究の必要条件を満たしたのである。

三

「サロメの踊り」粗描

Elle danse. (1) légère, insaisissable, capricieuse comme un papillon avec accompagnement d'une petite *fête* qui imite de petits cris d'oiseau. Effet sur la foule. (2) puis c'est une danse langoureuse, voluptueuse, au son d'une grosse *fête*, la gingsras. La danse est (illisible) a un caractère farouche (3) une danse desordonnée, avec *fête*... Effet sur la foule.—Hérodias observe...; Vitteius reste impassible.

Aurus mange. Mais Antipas s'enflamme progressively.

(大意)彼女は踊る。(1)軽やかに、捉えどころなく、気まぐれに、小鳥のさえずりに似た小笛の伴奏に舞う蝶のように。観客の反応。(2)次に、大笛、シングラの音に合わせた、ものうげで煽情的な踊り……(略)(3)フルート……に合わせた秩序を失った踊り——エロディアスは視つめた。……しかし、アンチパスは徐々に興奮していく。」

作品の準備作業を総合したシナリオから、形式の端初としての粗描への移行には、内容の形式化がもつところの基本的な問題を胎んでいる。着想段階での聖書中の「サロメの踊り」についての数行、そして二で示したブラン段階での Salomé—danse とだけ指示されたこの二語が、ここで引用した粗描において明確な輪郭をあたえられているからである。ところで、準備段階と粗描、すなわち内容と形式の間に生じた顕著な断絶と空白、これを説明するものは「主題の深化、成熟」であろうか。いいかえれば、内容の直接延長線上に形式を開花させるのが、フロベールの方法であろうか。シナリオの意義が、各場面の位置関係の把握にあつた以上、次は各場面を独立して、ある意味では内容から自立させてあつかうことができるはずである。繰り返すことになるが、内容と形式の一致というフロベールの理念が成就するのは、あくまでも決定稿においてである。フロベールの創作過程においては、粗描の位置は展開された主題であると同時に、形式への、つまり「文章にとりかかる」ことへの端初になっている。とすれば、引用した「サロメの踊り」の粗描は、その前後の場面——「エロディアスが皇帝に祝杯をささげる」と「斬首の要求」——と均衡を保ちながら、それ自体としての形式を備えるものでなければならぬ。ここでは、作品全体の構成ではなく、それをささえる場面の構成が主な目的になっている。この段階のフロベールは、全体の構図を決定した上で、各部分のディテールをスケッチしてゆく画家に似ている。

引用した粗描では、まず、踊るサロメとそれを観る者(とくにヘロデ・アンチパス)との配置がこの場面の構図を

決定している。そして、踊りの展開がほとんど形容詞で示されているのは、その輪郭を把握するためである。さらに、踊りの運動そのものが暗示されるのは、語と語の間の関係においてではなく、フレーズ間あるいはパラグラフ間の関係において準備されていると思われる。下書きとの関連で、この粗描を検討したフェレルも指摘しているが、⁽¹³⁾「サロメの踊り」を三つの形態 (figures) へ区分することにおいて、運動が準備されたのである。そして、その三つの形態に、楽器の音を結びつけることで運動の効果を高めようとした、といえるであろう。この運動は、(1) 軽快に↓(2) ものうげに↓(3) 秩序を失って、と三段階の展開にさええられ、各段階を結び合わせているのは、楽器の音、とりわけ「フルートの音」である。引用した粗描にもどれば、フロベールが構成といていたものの実体が明瞭になるはずである。

「たつぷり一八ヶ月のあいだわが身に与えていた、あの文体に我を忘れた境地をもう二度と見出すことはできないでしょう。わが頸飾の真珠を何と心を籠めて彫琢したことか！ 忘れていたことはひとつ、珠を通す糸(傍点筆者)です。二度目の企ては最初よりもっと悪かった。今ばくは三度目にかかっているわけです。でももう成功するか、窓から身を投げるかする時です。」⁽¹⁴⁾

ここでフロベールがいつている真珠とは、作品全体においては場面を、場面全体においてはそれを構成する文を意味している。とすれば、「サロメの踊り」を構成するであろう各文章、各段落をつなぐ糸として準備されているのは、「フルートの音」といえるであろう。

ドモレは『フロベールの作品の比喩的、象徴的表現』において、この粗描を特徴づけている構成の原型は、フロベールの『旅のノート』(一八五一年)にみられる、といっている。

「フェレル氏が指摘しているように、フロベールは、この踊りの場面を念入りに準備した。これについては、フ

エレル氏によって引用されたものに先行する以前の粗描に見られるそれには、すでに決定稿の基本的なディテールは全て現われていて、踊りの三つの運動、踊りの各段階によって異なりながら高まってゆく心理の表現が含まれている。⁽⁴⁾」

先に検討した粗描に先立つ、いわば、「粗描の粗描」が記されている『旅のノート』は、一八四九年秋から一八五一年夏に、フロベールが行ったオリエント旅行の記録である。これは、旅行中、記録したノートをもとに帰国後整理されたものである。ドモレが指摘したのは一八五〇年春、エジプトのエスネーの娼家で識り合った女性、リュシウク・ハネムの踊りを回想し、描いた部分である。この部分は記録的な要素と、異国の内面的心理の要素が混在した文章になっていて、ここでは、踊りの描写は意図された追求ではなく、その形態はむしろ、三つの種類において描かれている。

「旅のノート」(リュシウク・ハネムの踊り)

(1) Rouchiouk-Hanem et Bambeh se mettent à danser. (...) Elle s'enlève tantôt sur un pied, tantôt sur un autre, chose merveilleuse; un pied restant à terre, l'autre se levant passe devant le tibia de celui-ci, le tout dans un saut léger. (2) puis tombe sur les genoux et continue à danser du torse, jouant toujours des crotales, en faisant dans l'air une sorte de brasse comme en nageant. (...) (3) Rouchiouk nous danse l'abeille (...) Rouchiouk s'est deshabilité en dansant (...) Enfin, quand après avoir sauté de ce fameux pas, les jambes passant l'une devant l'autre, elle est devenue haletante se coucher sur le coin de son divan. (...).

(大意)リユシウク・ハネムとバムベが踊り始めた……彼女はある時は片方の足で、ある時はもう一方の足でとびあがったが、すばらしいものだった。片足を床にのこし、もう一本のもちあげた脛の前に移す。そのすべてが軽い跳躍で行われるのだった。／それから両膝をついて、ずっとカスタネットを奏しつづけ、宙をまるで泳ぐように、平泳ぎのような恰好をしながら、上半身で踊りつづけた。／リユシウクがぼくらに蜜蜂の踊りを踊った。リユシウクは踊りながら着物を脱いだ。……最後に、脚を互いに交叉させながら、あの有名な足取りで跳躍したあと、息を切らせて長椅子の片隅に戻ってきて横になった。⁽⁶⁾

『旅のノート』では、これらの文章は(1)↓(3)↓(2)の順序で配列されていて、しだいに高まってくる踊りのテンポにおいて、たしかに粗描と対応性をもっている。観察の記録としてしか描かれていなかったオリエントの踊りが、七年の空白の後、この粗描の基礎になったとしてもそれほど不思議ではない。『旅のノート』は、古代オリエントを舞台とする『エロディアス』の資料のひとつであったし、なによりもリユシウク・ハネムはフロベールにとって、象徴としてのオリエントであった。『エロディアス』が古代への時間的脱出だとすれば、リユシウク・ハネムは太陽の国への空間的脱出をみちびく象徴的存在である、といっても過言ではない。とすれば、『旅のノート』に記録されていた「踊りの描写」と「粗描」との関係は、これを、フロベールの初期作品と『ボヴァリー夫人』以後の諸作品との関係とアナロジーのものとみることができるとなる。なぜなら、初期作品に懐胎していた主題や思想を核としながら、その展開と拡大によって『ボヴァリー夫人』以後の諸作品が成立しているのだから、『旅のノート』と「粗描」の間にもおなじ関連性をもっているからである。この関係をチボーデはうまく説明している。

「この二つの芸術の間に連続性がないとしても、フロベールの生命はそこに連続しており、亀裂した表面の下層では明瞭に推移がおこなわれ、切り離されたふたつの山塊が地質学的に結びついていたことを説明する、地層深い褶曲作用(俣点・筆者)が存在しているのだ。」⁽⁶⁾

『旅のノート』と「粗描」の間には、二十七年間の稽曲^{キョク}作用^{ユウ}が介在したといえるのであって、聖書中のエピソードの改変をとうじて成立した主題と、象徴としてのオリエントが準備段階でアマルガムになり、その結果、「粗描」の構成が可能になった、といえるであろう。したがって、「サロメの踊り」の粗描を介して、表面上は宗教的なイマージュを装った『ヒロギアス』に、オリエントの色調とイマージュが導入されたのである。

四

「サロメの踊り」上書と下書稿

Elle promena ses yeux regards de droite et de gauche, parmi d'abord, incertaine et se mit à danser. Ses pieds passaient l'un devant l'autre vivement, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales, pendant que ses bras arrondis appelaient quelqu'un une chose qui s'enfuyait toujours. Elle la poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, capricieuse, comme une âme vagabonde, et à chaque minute, semblait presque prête à s'envoler.

(...) Puis ce fut l'explosion d'une renaissance, la fureur la joie d'une renaissance, l'emporem la joie d'une vie nouvelle, l'emporemment de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les Nubiennes des cataractes les prêtresses de l'Inde, comme les Nubiennes des cataractes, (...)

(イタリックス体は削除部分)

「サロメの踊り」の場面の下書きから、最初の運動が描かれているパラグラフの全体と三番目の運動の第一フラーズだけを引用した。かざられた一部でしかないが、下書き全体の一部である以上、この引用文に現われた特徴点はその部分にも共通している。全体として、決定的な表現にいたるまでかなりの試行錯誤がみられる。この下書きから削除部分を消去すれば決定稿に近いものとなる。『エロディアス』には二つの下書きがあり、用紙の表面に一度目を、その裏面に二度目の下書きを試みるのが、フロベールの習慣であり、ここに引用したのは一度目の下書きである。

着想から粗描までの準備作業はこの下書きを通じて総合される。例えば、フロベールが「昨日の夜、小説を書き始めました。文体の困難な点がわかりかけてきて恐れをなしています」というとき、その作品の主題やシナリオなどの準備が、そこに前提されると判断することができる。シナリオの目標は作品全体の見取図であり、次に粗描では場面の構図であった。この下書きでは、場面を構成する最小の単位、つまり文の構成がめざされている。この段階でフロベールは、「ひとつのことを述べるにはひとつの表現しかない、それを指示し、修飾し、生命を与えるには、ひとつの語、ひとつの形容詞しかないという確固たる信念」につきまとわれ、「ひとつひとつの文章について、そうした語と形容詞と動詞を見つげるため」⁽⁸⁾ 苦行にむかうのである。

下書きの削除部分には、*yeux*、*regards*、*presque* と *prête* など、同類の語が重複しているが、このことは、それが加筆によるものかどうかは別として、シノニムの列挙から文章が構成されてゆくことを暗示している。運動の軽快さをモチーフとするこのパラグラフでは、これと矛盾する語を除去することに主要な配慮がなされていると思われる。三番目の運動の第一フラーズの最初の試みは、いくぶん誇張された表現であり、これを修正して、適切な表現を選択した例であるといえるだろう。この修正と選択は、一般に次のように説明することができる。

「フロベールは下書きの最初の展開で、自己の抒情主義にその場所の多くを残しておき、二度目、ときには三度目

の加筆、修正でロマン主義的な誇張された表現を削除する。」⁽⁶⁾

順次、長くなってゆく三つのフラーズの配列が構成するパラグラフにおいて、語が選択され位置づけられると、表現しようとしているモチーフを次には、いわばイマージュで明確にすることがフロベールに必要になってくる。引用したパラグラフで示されている比較級によるイマージュ——*plus légère qu'un papillon*（蝶よりも軽く）——は、すでに粗描に現われていたが、きわめて明瞭に踊りの軽快さをつたえている。この他、多様な踊りの形態を暗示するために、*comme* による七つの直喩⁽⁷⁾が用いられているが、それらはフロベールの他の諸作品に多くみられる視覚的イマージュではなく、資料にもとづいたと思われる観念的な性質のイマージュである。（例えば、「猟奇に狂うブシケのごとく」、「酒神を祭るリジャの女のごとく」）ここには視覚に訴える感覚的イマージュは使用されていない。この場面の感情は、これと対応する有形のイマージュによって間接的に表現されているのではなく、踊りの多様な動作、身振り、そして楽器の音声を通じて直接的に表現されていると思われる。

「その体は、嵐に揺られる花のように、前後左右に舞い狂う。耳に垂れた金剛石が跳り、背中の薄絹が妖しく光る。腕から、足から、衣から、男の心を燃え立たせる眼に見えぬ火花が迸る。堅琴の音が和した。……サロメは膝を曲げずに脚を開いて、頤が床を掠めるまでに体を屈めた。……皆が、鼻の孔を膨らませて、貪るような情欲に胸をときめかした。」⁽⁸⁾

軽快な足どりではじまった踊りが、もったも高揚した段階であり、ここにはサロメの体の動きが細密に描かれている。この部分は粗描の秩序を失った踊りという指示とリュシウクの「蜜蜂の踊り」とが文字どおり合体し、推敲を経た最終的展開である。決定稿においてははこの部分だけでなく、他の二つの部分にもこの場面全体を明確にするため、七つの直喩のほか間接的な表現——*sembler/telle...que/pareil à*——が過剰といえるほど使用されている。しか

し、これらの比喩的表現は七つの直喩にみたように、踊りの運動を新たな次元に移行させ、新たな意味を開示するものではない、と思われる。決定稿段階のフロベールにとって、「最も美しい作品とは、最も素材の少ない作品」であり、しかも「表現が思想に近づけば近づくほど、言葉は思想に密着して消えてしま⁶⁴い、美しくなる」のだから、引用した決定稿では踊りの動きに用いられた「腕、足、……膝」などの用語が、この表現を実現していると思われる。視覚的イマジユやなんらかの比喩以上に、それらの用語のいわば即物性あるいは直接性がこの場面の心理的側面を表現していると考えられるからである。この場面全体には、体の各部の用語がすべて現われているほどである。

これらの用語が、多数の比喩的表現を補助的なものとしながら、この場面の心理を直接法でえつたてているとすれば、それは引用した決定稿の結末部の「情欲」を導いたという事実⁶⁵に依存している。いいかえれば、これらの用語が「情欲」に結びつくサロメの心理を暗示し、これを有形化しているといえるからである。有形化された感情とは、観る者（とくにアンチパス）の「情欲」をみちびいたもの、これを官能性と要約することができるであろう。これこそが、この場面をつらぬく潜在的感情であり、基本的なモチーフである。粗描段階から準備されてきた踊りの三つの形態は、決定稿において三つのパラグラフへ展開され、その結果、可能になった場面全体の運動、そして「笛、クロタル、豎琴」などの音声、この二つの要素が体の各部を示す多数の用語と合体し、潜在的感情としての官能性のモチーフが実現したのである。

これまでみてきたように、「サロメの踊り」の場面制作を着想段階から決定稿まで跡づけてくることができた。まずこの作品の主題は宗教的な素材の改変によって成立し、次に記録、資料を通じて作品全体の見取図——シナリオ——へと主題は展開した。シナリオは作品のストーリーの要旨であり、同時に、フロベールの配慮はストーリーを指示する数語を全体のコンテクストに位置づけ、これを各場面制作の準備とするところにあつた。フロベールのいう作品のプランとは内容面——ストーリー、作中人物、主題——の探究の総合化であつた。この作業の後、形式面での探究はじまつた。このように、フロベールの制作過程は、プラン段階で作品全体の構成を立案しながら、内容と形式とが断絶した二つの作業から成り立っている。第三番目として、粗描は「サロメの踊り」の構図が作中人物の配置において、展開が踊りの三つの形態において、楽器の用語とともに周到な場面構成を準備したのである。そして、この粗描の基礎はフロベールが二十七年前、エジプトで観たりュシウク・ハネムの踊りの描写（『旅のノート』）と、その回想にあつた。この結合は、宗教的エピソードに着想をえたこの作品に、オリエントの色調をみちびくこととなつた。

これらの準備作業は、最終的に文体を通じて総合化される。下書きでは、ひとつの語、ひとつの表現、すなわち場面を構成する最小の単位、つまり文の構成が目指された。加筆、修正、削除は文を構成する語を選択し、位置づける作業であつた。そして、この場面に使用された比喩的表現は「サロメの踊り」のモチーフにとっては二次的意味にとどまり、体の各部を示す用語がこのモチーフをいわば直接的に表現し、音声上の要素と合体することによって官能性の心理を有形化したのである。

このように、フロベールの創作の特質は、作品全体の一部分としての「場面」を個別的にとりあげ、それ自体として構成し、他の場面へ結びつけてゆくところにある。この制作は準備段階で分離していた内容と形式が決定稿で調和したとはいえ、フロベールの努力は一貫して形式面の探究にあり、その結果、「サロメの踊り」の動作そのものが、直接はこの場面の感情を私達につたえ、物語ったのである。

註(1) フランソワ・サネー、小説論 p. 233.

- (2) G. FLAUBERT; *Correspondance*, éd. Conard. VIII. p. 14. 28 janvier 1877, à Caroline.
- (3) Corr. VII. p. 296. fin avril 1876, à Mme Roger des Genettes.
- (4) Corr. VII. p. 309. 19 juin 1876, à Mme Roger des Genettes.
- (5) Pierre DANGER; *Sensations et objets dans le roman de FLAUBERT*, éd. Armand Colin. (1973) p. 78-79.
- (6) G. FLAUBERT; *Trois Contes*, éd. Conard. Notes. p. 206.
- (7) 挿話集 p. 205-214.
- (8) Corr. IV. p. 246. 23 janvier 1858, à Leroyer de Chantepie.
- (9) Corr. III. p. 104. 27-28 février 1853, à Louise Colet.
- (10) Corr. II. p. 362. 1 février 1852, à Louise Colet.
- (11) E.-L. FERRÈRE; *L'Esthétique de Gustave FLAUBERT*, Slackline Reprints (1967) p. 218.
- (12) 同右
- (13) Corr. III. p. 104. 27-28 février 1853, à Louise Colet.
- (14) D.L. DEMOREST; *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave FLAUBERT*. Slackline Reprints (1967) p. 588.
- (15) G. FLAUBERT; *Œuvres II*, éd. PLÉIADE. NOTES de VOYAGE relatives à la danse de Ruchionk Hanem. p. 690-692.

- (9) ノンヴェール・チホーヴ、ノンヴェール論 p. 80.
- (10) FERRÈRE 前掲書 p. 218-219.
- (11) G. FLAUBERT 前掲書 Notes.
- (12) Corr. II, p. 316. samedi soir 1851, à Louise Colet.
- (13) キーヴィツキナン『キリストターマ・ノンヴェール』筑摩版『ノンヴェール全集第十巻』p. 449.
- (14) DUMESNIL; *Flaubert*. Slatkine Reprints (1969) p. 251.
- (15) comme une Psyché curieuse/comme une âme vagabonde/comme les prêtresses des Indes/comme les Nubiennes des catactes/comme les bacchants de Lydie/ comme le rhome des sorcières/comme un grand scarabée.
- (16) 『ヒロクティブム』筑摩版 ノンヴェール全集 第四巻 山田九朗訳 p. 260.
- (17) Corr. III, p. 104. 27-28 février 1853, à Louise Colet.

主な参考文献

- ノンヴェール・チホーヴ、ノンヴェール論 (冬樹社 昭和四十一年)
- E. -L. FERRÈRE; *L'Esthétique de Gustave FLAUBERT* (Slatkine Reprints, 1967)
- D.L. DEMOREST; *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave FLAUBERT* (Slatkine Reprints, 1967)
- G. FLAUBERT; *Trois Contes, Notes*. (Conard)
- G. FLAUBERT; *Œuvres* tome II. (Pléiade, 1968)

— 関西学院大学大学院博士課程 —