

## レアリスムと「もの」化

中 谷 拓 士

### はじめに

鸚鵡，剥製，老婦人。この三つがそろえば，自然にある作品が思い浮かぶ。それに加えて，ベットが「かわいこちゃん (loulou)」と老婦人によばれるとしたら……誰もがフロベールの『トロワ・コント』(*Trois Contes*)の一編，『純な心』(*Le simple cœur*)のことだと確信する。しかし，この作品が書かれる30年ほど前に，こうした要素を用いた短篇が書かれていた。1845年に発表されたシャンフルーリの『哀れなトロンペット』がそれである。作者はそのとき24歳だった。まだ駆け出しの文筆業者で，多くのボエームがそうであったように，作家というよりはジャーナリストであった。

本稿では，この作品を手がかりに，シャンフルーリに対する当時の批評などを材料にしつつ19世紀におけるレアリスムの初期の考え方の一端を探っていくことにする。もっとも，その場合，問題は多岐に渡る。たとえば，なぜ人物の外面描写がふえるのか。古典主義やロマン主義と，何がどう違ってきているのか。それまでのものに対する視線が変化したが，それは何を告げているのか。リアリストと呼ばれた者たちのもの<sup>・</sup>の表面に向けられる関心は，何を生み出し，どういう結果を招来したか，等々である。以下，そうした事態を「もの化」の観点から眺め，骨格だけを素描することにする。

1. 『哀れなトロンペット』 (*Pauvre Trompette*)

まずは簡単に『哀れなトロンペット』がどんな話を述べておく。トロンペットとは犬の名前である。みすばらしい骨董屋の老犬で、リクワ夫人の愛犬である。夫人は娘夫婦に店を任せてはいるものの帳簿だけはしっかりと握っており、金が入ればそれを酒（リキュール）につぎ込んでいる。娘婿ヴィエヴィルとの折り合いは悪い。事あるごとに、かつて亭主が生きていた時代の羽振りのいい生活を引き合いに出し、剝製の仕事にかまけて儲けの少ない婿のやり方をけなしてばかりいる。

犬は夫人の酒飲み仲間でもあり、娘夫婦に隠れて、戸棚の奥にしまい込んだリキュールをいっしょに飲む。犬と婿はどうぜん犬猿の仲である。剝製の仕事を好む婿は、かつて老婦人の客から鸚鵡の剝製を頼まれたことがあったが、トロンペットがそれを傷物にしたことがある。激怒した婿は犬をしたたかに打ち据えた。以来、リクワ夫人の婿に対する恨みは消えない。剝製などつまらぬ仕事だと、夫人はけなす。わずかな稼ぎも夫人が取り込んでしまうので、店はさびれる一方である。ただし、娘夫婦の仲はよい。

ある日のこと、夫人が出掛けたあと、偶然戸棚の鍵があいており、そこを覗き込んだ婿ヴィエヴィルは驚いてしまう。そこにはあらゆる銘柄のリキュールが所狭しと並んでいたからである。店の稼ぎがすべてこのために使われていたのだと、頭に来た婿は、腹立ち紛れにトロンペットを使って仕返しをする。酒好きの犬にたっぷりトリキュールをふるまい、泥酔の果てに死に迫いやるのである。ついにリクワ夫人と婿は決裂し、婿は店を出る。夫人は犬を剝製にして店に飾り、婿への悪態をつらねた貼札を添える。

ヴィエヴィルに所帯をもたせるために

6年の不如意と窮乏

詐欺師め!!!

死刑執行人の帽子より軽蔑すべき奴

衰れなトロンベツト

ヴィエヴィルよりも忠実な生き物！

## 2. 「もの」のカタログ

他愛もない話だが、ヌーヴェルとしての出来は悪くない。「成功と追従によって眼が見えなくなったあらゆる専制君主とおなじように、自分が一匹の犬に過ぎないということを忘れ」「リクワ夫人と婿の間に不和の種をまいていた」この犬の恐ろしい最期の話は、こうしたことをしがちな「二足動物」にも薦めるというのが当時の雑ばくな新聞時評の一つであるが、いわゆるレアリスムという観点からすると、ここでまず挙げられるのは、貧しい骨董屋の家族の生息、憎々しげな品のないリクワ夫人の俗物性などである。

夫人がピカルディー地方の出身者であることは語の発音によって示してあるし<sup>(1)</sup>、灰緑色の小さな眼、大きな赤鼻、意地悪そうな笑いを紹介し、髪型にまで言及してあり、貧相な骨董屋の内部と合わせて、読めばレアリスムと言われるはずの要素はそろっている。だが、この作品で何よりも注目すべきは、出だして店頭にあるがらくたが作品の短さに比べ、バランスを欠くほどに並べあげられているという点である。たとえば、「何枚かの家族の肖像画。ルイ 13 世、14 世、15 世。16 世。(…)/二挺のヴァイオリン。うち一つは弦がなく、いま一つは魂柱がない。/豎琴とハーブ。エジプト装飾がついており、総裁政府下のわれらが先祖の良き趣味の記念物。(…)日本の大型陶磁器、蓋なし。/掛け時計。(…)」といった具合につづいて行く。実は、このがらくた自体が作品の中でとくに何らかの機能を担っているわけではない。せいぜい場末のみすばらしい骨董屋の情景を示す材料になっているにすぎない。言ってみれば、「多くのがらくたが並んでいた」で済ませることもできるのである。問題は、したがって無用と思えるがらくたの具体的な描写であり、作品構成上はさして意味がなくても、それが丹念に報告されるという点にある。

シャンフルーリの作品であれば、程度の差はあれどれにでも当てはまるこ

した行き方、それが当時からリアリズムなる語で非難されつづけた要素の一つでもある。どうでもいいものの細かな観察は、単なる再現であって構成や創意がないという見方をももたらす<sup>(2)</sup>。それにはさらに次のような見解が重なる。「小説は低級な条件に膝を屈し、人間生活の広い地平をちっぽけな地平と交換し、表面的な、あるいは俗な細部のくたぐたさにとらわれ、何にでもあのリアリズムと呼ばれる縮小の手法を適用したのだ」<sup>(3)</sup>。こうして「リアリズムとは萎縮症ではなからうか」<sup>(4)</sup>とも言われる。この種の非難は枚挙にいとまがない。

もちろん、一方で好意的な見方もある。「シャンフルーリ氏は実生活を嫌う者のためではなく、それを好む者のために書いている」<sup>(5)</sup>という積極的な全面肯定派も少数だがいるし、部分的な肯定派はさらに増える。「彼は観察し、観察できる素材が現れるにつれて転写する。全体的な効果をあげることを嫌い、作品のさまざまな部分を、突然すべてを照らしだし、いっきに小説を見させることになる中心的なある状況へと向かわせることはしない。観察、観察のみ、それで十分なのだ」<sup>(6)</sup>と評するものもあれば、博物学者が「コルクに珍しい昆虫を刺すように、彼は路上で発見したり見いだしたりする人々を、事細かに彼一流の技法でもって、ピンで留め、描き分類する」<sup>(7)</sup>とこの作家を位置づけるものもある。

また、こうした観察一点張りで創意工夫をないがしろにすることからは、「美しい言葉づかい」を嫌うという批判も生じるし<sup>(8)</sup>、他方ではボードレールのように、余計な「文学臭」がないと見る者もいる<sup>(9)</sup>。

いずれにせよ、「ルーペ片手に」というのがシャンフルーリに与えられたイメージであり、それには「彼が近眼だから」という蛇足がつくこともある<sup>(10)</sup>。そうした細かさは、当然のことながら、骨相学、人相学、服装、表情、癖、持ち物、環境等々、作品が長ければ長いほど、どんどん細部に入り込んでいくと言ってよい。

では、なぜシャンフルーリはそうした細々としたものや事柄にこだわるのか。たとえば、なぜ『哀れなトロンベツ』の店内風景を、がらくたのカタロ

グのように描写するのか。理由は、作者の意識にとって、そうしたくだらぬもの・蝟集こそが現実だからである。これが実はレアリズムの始まりの姿である。通常、描く対象となるものは、作品にとって必要不可欠な要素であるからこそ、作者はそれを取り上げ、取捨選択した上で効果的に配置する。同じようにものが機能するフロベールの作品では、つまらぬものがつまらぬものままで使われるようなことは決してない。現実においてつまらぬものでも、小説世界では重要なファクターとして機能させられるのである。それは無駄とはほど遠く、すべては計算されている。

がらくたはそもそも書かれないはずのものだとすれば、シャンフルーリのように、どうでもいいものを、どうでもいいようにある在り方で取り上げるのはどういうことなのか。こうした発想はどこから来るのかを、次にこのレアリズムの対極にある古典主義的なありかたを一瞥し、時にはロマン主義をも掠めながら、それらと絡ませてこのありかたの意味するところを考えたい。

### 3. 精神、心情、もの

箴言やラシーヌ悲劇の名セリフは短い言葉に世界を封じ込める。つまり、そのとき、対象を一つの世界・小宇宙のように捉え切る。というか、捉えたという錯覚を生きている、錯覚を生きることができる把握の方法である。

短いゆえに、そこには当然、あいまいさや余韻を漂わせもするが、そうしたおぼろなニュアンスをも含めて対象をからめ取るといった安定感がある。だからこそ、それは見栄を切る文句ともなるのである。別の側面から見れば、それはコンテクストのなかにありながら、同時にコンテクストを抜け出し、それだけで独立しうる「言葉」となりうるのである。ということは、それだけで一個の自己完結的な思念や情感となりうるし、そうした世界を現出させようということである。それは表現自体が自己充足的な詩的言語につらなっているということである。

言葉で対象を的確に定着させ、焼き付ける。この古典主義的ありかたは時代

の推移につれて、匂わせる・暗示するという方向に向かいもするが、それは世界把握が錯覚かもしれないという、程度の差はあれ自信喪失に陥る結果ととってよい。しかし、それでもなお、暗示や象徴によってでも、世界は示しようという前提がそのどこかにある。もっともそれは文字通りに精神の世界の話であって、人物の内実は精神（あるいは性格）の塊でできている。生身ではないのである。輪郭はくっきりしていても、皮一枚隔てた中は精神に満ちた空間として形成されている。針で一刺しすれば血よりも先に精神が流れ出すだろう。ついでに言えば、ロマン主義ならさしづめ情感が吹き出すだろう。いずれにしても、リアリズムの人物における生身の肉のように針を受けとめることはないだろう。（もちろんこれは価値の上下には関わりない。ありかたの問題である。）

ところで、リアリズムの初期では、事情がまったく違ってくる。彼らも世界を相手にしていた。だが、その世界とはなによりもものの堆積であった。リアリズムとは基本的に相互依存的な細部の積み重ねの中でしか機能しないのである。したがって、言葉そのものも、ものの堆積のように繰り出されていった。周囲に蟄集するものを丹念に辿るとすれば、そこには辿る道程の長さだけ、言葉が紡ぎ出されて行くからである。

古典主義的な世界あるいはロマン主義からリアリズムへの移行とは、精神世界あるいは心情世界から物質世界への転換である。換言すれば、頭・思考、心・情動という眼に見えぬ世界を対象にして作動していたものが、リアリズムの段階ではなによりも眼に見える世界へと移ったということである。その眼は、自分のまわりにあるものを追いかける。こうしたものは、それまで見向きもされなかった、というか知と心の付属物としての役割しか果たしていなかった。それに比べ、リアリズムは野暮ったい、俗なものを、どう扱うべきか、四苦八苦しなからよちよち歩きを始めたのである。それが捨て去ろうとしたのは、つまるところロマネスクなものであった。

ところで、古典主義の世界は一点集中型である。三単一の法則もそれに沿ったものと言える。事を集中の形で結晶体のように成立させようとする。それゆえ、当然のことながら、形式的統一性をめざす。それは閉じられ、上述のよう

に、完結した世界へ向かうということである。そのために枝葉を切りつめてゆくことから、より抽象度が増す作品世界となる。

ロマン主義はそうした殻を破ろうとするが、あえて単純化していえば、感情・情熱の発露が個の周囲にとどまることが多く、場合によっては、自家中毒的になる。たとえば、夢やあこがれの世界に向かう場合、それはそれでひとりよがりな自己完結的、自己充足的な夢の世界に終わりがちである。(もちろん、感情は激情に変わりうる。そのとき人は夢の実現をめざし、時に反抗の姿勢をとる。制度破壊を志向する。革命的なものがいつでもロマン主義的であるのはそのためである。)

ミュルジュールとシャンフルーリ双方が描いたボエームの生活情景のヒロインを比較して、アルシッド・デュゾリエは「一方は夢み、他方は見つめる」と言った<sup>(11)</sup>。前者がボエームを謳い、後者はそれを研究したというデュゾリエの言葉どおりに、それは「謳う」か「調べる」かの違いであり、それがロマン主義とリアリズムの境界線である。

#### 4. 「かつて」と「いま」

一面的な捉え方だが、古典主義には古代、ロマン主義には中世が割り振られている。これに対して、リアリズムは同時代・現代である。これは単に憧憬の対象が異なる時代であるというより、遠いものほど理想化され、抽象化されるという意味で現実からの隔たりの大きさを示している。距離の増大は心理的な想像作用の広狭に比例するということである。つまり中世が自国の観念や民族意識と連結しているとすれば、ギリシア・ローマはヨーロッパ文明の源泉という、より広い、広いがゆえにいつそう漠然とした想像世界として措定されるのである。手の届かぬものから触れられるものへ、この対象の近接化は、後にも見るが、同時に普遍性の尊重から個別性への注視への変遷でもある。

リアリズムの対象はいま、ここである。したがって、人物あるいはものが具体性をもたないはずがない。なぜなら、想像する以前に、日頃自分が渡ってい

る橋が描かれ、立ち寄る店や通りが作品中に展開されるからである。実物と異なっていれば、とうぜん「違う！」という反応に出会うだろう。したがって、どうしても目に入る外的要素が注目される。つまり、内なるものこそが重要であり、外は外にすぎないという見方が修正されるのである。

とはいえ、リアリズムのはじまりにおける外観重視は、単なる現実の再現なのではない。見落としてならないのは、そこに外面と内面が連動しているという見方、内なるものはかならず外にあらわれるという考え方があることである。だからこそ、骨相、人相、表情、背丈、髪型、仕草、癖、服装、住まいとその環境等々、こうした外見から人物を描き、たとえば服装によって身分を示し、生い立ちを含めてその生活環境を詳細に追うことによって人物を肉づけし、人物を「個別性」として提示しようとしたのである。デカルト以来の心身二元論の「身」「物質」の方へ相対的に軸足が置かれたということである。

したがって、ある人物は具体的な日付を持つある時に、具体的な場所、たとえばある街角に置かれることになる。その場所から、登場人物はとりあえずは肉体をもった存在として動き始めるのである。次の問題は、その人物がどこへ向かうのかということである。基本的には、一見したところ何処へなのかわからないという状況を設定する。舞台はいま、ここであるゆえ、すでに終結している話を振り返りでもするかのように成立させる作品ではないからだ。

古典悲劇のような完結型を目指す作品は、そもそもがいまからふりかえっても、こうなるしかなかったのだという変えようのない軸を中心に回転するが、リアリズムが同時代にこだわるとき、その時代は終わってはいないということが、重要なファクターとなる。つまり古典悲劇が、方法意識において決定論的であるとすれば、後者は不確実性をおしたてている。

## 5. 「わたし」の位置づけ

19世紀にリアリストとして非難された者たちの問題意識は、別の観点から言うと、自分をどこに位置づけるかということでもあった。われわれは日々も



のに囲まれて暮らしている。自分のまわりに何があるか、改めて確認せずとも一応はわかっている。換言すれば、そうしたもの世界の中に自分を位置づけているのであり、わたしという精神だけが「わたし」を成り立たせているわけではない。精神だけ、感情だけが歩いているのではない。まず肉体が動くのだ。それがリアリズムのありかたのそもそもの基盤であった。

それゆえ、19世紀中葉のリアリズムが、ともかくもものにこだわったのは、ものとともにある「わたし」という認識であった。誤解を恐れずに言えば、ものを考慮に入れずに屹立するそれまでの「私」ではなく、否応なくものとともにしかありえぬ自己の発見でもあった。それはおそらく自然をも含め、遠い過去のものではなく、現に自分をとりまいている周囲を発見することから来ているといえるだろう。その意味では、「もの」は「精神」にとって代わったのである。「精神」とともにある「私」が、「もの」とともにある「わたし」へと成り代わって行ったのである。

ものは形をもつ。具体的な人相や表情、仕草や服装に言及するというのは、人物の精神や性格といったものも、実は可視的なものに還元できるという発想である。リアリズムの作家が、身の回りのものを羅列するように、ほとんど選別もせずに配置すると見えるほどに、積み上げていったのは、実はそうしたものの多さ、その過剰ぶりが一人一人の「わたし」を身体的な量感をもつ存在として規定するものだったからではないか。バルザックのあの執拗な対物、対人描写は、そうしたものをつみあげ、積み上げることによる対象の存在の設定にほかならない。もの的要素を付加すればするほど、対象は存在の濃度を強めるという思いが、無意識のうちにせよ、そこにあったことはほぼ間違いないだろう。したがって、その巧拙は問わず、リアリズム的発想とは、ものおよびそれを指す言葉のカタログ化という傾向を帯びるのである。

そこから一歩進めば、ものと人物の心理が分かちがたく結ばれることになる。ものが内面をも規定しうることは当然の帰結となる。フロベール以降の作家は多かれ少なかれ、その流れを辿る。『ボヴァリー夫人』でエンマが差し押さえを回避しようと金策に駆け回り、首尾を果たせず追いつめられるエンマに

聞こえてくるビネーがまわす轆轤の音は、物理的な音でありつつ、そのままエンマの心の軋みにほかならない。その分かちがたさが描写であり表象として意識的に構築されていくことになる。

こうしたものによる人物規定、ひいては自己規定が可能だという考えは、実は人間を「もの」化してとらえることに通じる。ものが精神や心情と同じように作用するという見方は、当然その延長上に、人物造形における身体性の重視をもたらすだろう。

### 結びにかえて

以上のことから、二つの動向が出てくる。一つはいま述べたもの化の現象。もう一つの動きは普遍と個とのせめぎ合いである。それは精神が求めていたものとは異なる対象が望まれることになったことと関連がある。つまり、絶対的なもの、たとえば普遍的な真理であるとか神とかいった理念系に代わって、きわめて身辺的な形而下的な対象に目が向くということである。いま、ここにないものへの憧憬は、不可避的に、いま、ここにある物質的なものへの欲望として求められるようになったのである。当然、推測がつくように、この「もの」とは、バルザックの『人間喜劇』に見られるように、象徴的にいえば「金銭」に行き着く。憧憬の対象が「金」への飽くなき欲望という形を取り始めたということである。これがブルジョワ化の実態だと言えよう。その意味では、金を無視できず、金がらみの発想をしなければならなくなったときには、反ブルジョワを標榜する貴族といえども必然的にブルジョワ化していくのである。

ちなみに、19世紀のこうした趨勢の中で、個性とかオリジナリティーといったものが、とくに称揚され出すのは偶然ではない。それらは商品の差別化と同じであり、他と違うということで個を際立たせることだからである。誰にも共通する普遍的なもの以上に、誰にも似ていないことが強調されることになる。なぜだろうか？ それは、个性的であり独創的であることが、これまで以上に換金しうる価値となるからである。露骨な言い方をすると、個性が金にな

る時代が始まるからである。これも個性，独自性のもの化の一形態と言えるだろう。

こうして，意識すると否とに関わらず，ものを回転軸にして普遍から個別性への転換がはかられる。これはきわめて地上的な発想である。以後，物質文明と総称される流れは，一途にこの地上的現実＝眼に見えるものに沿って加速度を増して行くことになる。

さて，これに連なっておそらくはもっとも重要な問題が出来る。視線が見えているはずの表面を通り越して絶えず深層へ向けられ，ものの奥に隠れている対象をめざしているとき，表面は奥への通路の経由地にすぎず，奥を覗くための手段の位置に留まる。このように，言語が手段であるとき，それは空気のような存在として，対象へ向かう手段となる。しかし，そのままざしがものの表面で止まってしまう。そして，表面に対する意識が生じると，実は言語それ自体が一種の表層として眼前に立ちふさがってくるのである。そのとき言語は立ち向かうべき「もの」として意識される。書くこと（エクリチュール）自体が，目的化（＝もの化）されるのである。

言葉を用いて対象を表すとき，何を表すかというレベルでは，言語ともの（対象）はまだ截然と区分されている。しかし，対象をどう描くか，どう表出するかというレベルに至ったとき，書くこと自体がものを産出させる契機として自覚されることになる。「私はシャンフルーリを当惑させようとして『ボヴァリー夫人』を書いた。ブルジョワの悲哀や月並みな感情が，美しい言葉に耐えうるということを示したかったのだ」<sup>(12)</sup>。フロベールのこの言葉は，この間の事情を物語ってくれる。もちろん，表面的にはこれは平凡な対象に合わせるように平俗な言葉をもちいて書いたシャンフルーリに対する否定であるが，観点をかえれば，ここには一種の転倒がある。つまり，エクリチュールこそが問題であって，対象が何であれ，どのようにでも描きうるという認識である。ここに至って内容と形式という二項の境界は消滅する。ただし，この地点はもう初期リアリズムの段階からはるかに遠ざかっており，むしろ現代の文学の領域に踏み込んでいる。

ともあれ、リアリズム小説の時代はものにつきしたが、い絵空事を捨て、夢を崩壊させ、暗い色調を帯びながら、現実というままならぬ世界の再現へと突入して行く。ものが象徴する現実という狭い枠に物語を閉じこめる。閉じこめて縛り、現実根づかせる。根づかせて放さない力、それがリアリズムの観念の一端である。その核となって機能していたのがものの表面への視線であった。それは多くのもの化の現象をともないながら歩いていくが、そもそもは『哀れなトロンペット』におけるような物の描写の連続、すなわちカタログ化として始まったのである。

当時のフランスの批評は、この現象を『トリストラム・シャンディー』の作者ロレンス・スターンの描写のありかただとみなした<sup>(13)</sup>。

*texte* : Champfleury, *Contes vieux et nouveaux*, Michel Lévy Frères, 1852 をもとに *Pauvre Trompette, Fantaisie de printemps*, Texte présenté et annoté par Bernard Leuilliot, Editions des Cendres (1989) を参照した。後者は Ferdinand Sartorius 刊行の 1847 年版をもとにしているが、両者にはごくわずかながら本文に異同がある。なお、初出は *Le Corsaire-Satan* (28 octobre 1845) においてである。

#### 注

- (1) cf. B. Leuilliot, *op. cit.* p. 173, note 84. 夫人は《adieu》を《adé》と発音する。
- (2) 例えば、トニー・ルヴィヨンは彼が意図的に「創意なしですませる」と言っている。Tony Revillon: *Personnalités artistiques et littéraires IV Champfleury in Le Gaulois*, 10 mars 1858. こうした見方は想像力の欠如といった言い方も加え、当時多くの批判的となった。
- (3) Charles de Mazade, *Revue littéraire – Les Romans d’hier et d’aujourd’hui in Revue des Deux Mondes*, sept. -oct. 29<sup>e</sup> vol, 2<sup>e</sup> période, 1860.
- (4) Hyppolyte Babou, *La Vérité sur le Cas de M. Champfleury in Revue Française*, t. 7, 1856.
- (5) Edmond Duranty, *Caractéristique des Œuvres de M. Champfleury in Les Amis de la Nature par Champfleury*, p. VII, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.
- (6) Alcide Dusolier, *Nos gens de lettres*, p. 29, Paris, 1864.

- (7) Ernest d'Hervilly, *Champfleury* in *L'Eclipse*, 29 mars 1868.
- (8) Lucien Dziedzic, *Le Réalisme par M. Champfleury* in *Revue Philosophique et Religieuse*, octobre, 1857.
- (9) Charles Baudelaire, *Les Contes de Champfleury* in *Critique littéraire*, p. 602, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. 初出は *Le Corsaire-Satan* (18 janvier 1848).
- (10) Bonaventure Soulas は、鼻眼鏡、片眼鏡、柄付き眼鏡等を持っている彼について *C'est un observatoire*. だと言っている。
- (11) A. Dusolier, *op. cit.*, p. 39. 彼は *Scènes de la vie de bohème* の Mimi と *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* の Mariette (=Musette) を比較してこう言っている。
- (12) René Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme*, p. 30, del Duca de Gigord, 1955 より引用。
- (13) シャンフルーリの初期作品である短篇はファンテジストとレアリストという二つの側面があり、それを指して当初彼にはホフマン的なものとスターン的なものの二傾向があるとされた。