

『初稿感情教育』における 〈カタログテキスト〉の問題

——『ブヴァールとペキュシェ』との関連において——

中 井 敦 子

序論

『初稿感情教育¹⁾』は、フロベールのいわゆる「初期作品」の最後を飾るもので、1843年から1845年にわたって執筆された。一方『ブヴァールとペキュシェ』は、1874年に書き始められ、1880年のフロベールの死によって未完に終わった遺作長篇である。

これらはいずれも19世紀中期のブルジョア社会を背景として二人の主人公の遍歴を扱った小説であるが、およそ30年もの時間を隔てており、当然ながら文体やテクニクなど様々の点で大きな違いをみせている。

しかしながら、そういった差異を超えて、これら二作品は、カタログテキストを内包するという点においてつながっている。ここでいうカタログテキストとは、様々の分野にわたって小説以前にすでに存在している、つまり、すでに語られ書かれている諸事項が、本来のコンテキストから切り離され断片化された上で、互いに隣り合う必然性なく列挙されているテキストを指す。通常の物語の場合、描かれている出来事の展開は、作品の内部論理に支配され、その多くは作品内での時間の流れに沿い、représentatifである。ところがカタログテキストにおける諸事項の列挙は、内部論理とは一線を画し、超時間的・反représentatifな傾向をもつ。

物語中でのカタログテキストの形式は、程度の差こそあれ、フロベールの数多くの作品にみとめられる。物語の外にすでに存在しているクリシェや知—savoir—といったそれ自体としてはbanalitéであるものが、物語に同化するのとは別の形で配列されることによって、小説は新しいあり方を獲得するわけで、遺作『ブヴァール』にその典型をみることができよう²⁾。

本論では、『初稿感情教育』が、「習作」にとどまるものではなく、カタログテキストのもたらす小説としての新しさをすでに体現しつつあることを、この作品のテキストを分析しつつ、そして『ブヴァール』との関わりをおさえつつ、明らかにしたい。

On causa politique, on maudit l'Angleterre, on plaignit l'Espagne déchirée par les factions, on déplora l'Italie dégénérée et la Pologne vaincue.

Les dames ne disaient rien ou causaient littérature, ce qui est la même chose. Ternande était engagé avec M. Lenoir, qui voulait se faire son portrait et discutait avec lui le choix du peintre; il lui indiquait naturellement son maître. Henry s'extasiait sur Beethoven, qu'il n'avait jamais entendu, avec Mlle Aglaé qui ne le comprenait pas. Mme Emilie ne disait rien; Mendès regardait Mme Dubois. Les deux lampes à la Carcel filaient.

Au dessert la conversation devint générale, elle roula sur la littérature. Il fut question de l'immoralité du drame et de l'influence incontestable qu'il a exercée sur tous les criminels modernes; on blâma beaucoup *Antony*, à la mode dans ce temps-là; on cita pour rire quelques vers d'*Hernani*; on fit quelques pointes; on vanta Boileau, le législateur du Parnasse. M. Renaud en récita même par cœur quelques apophtegmes, tels que : <Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable>, ou : <Cent fois sur le métier...>, ou : <Sans le style en un mot...>, et autres raretés poétiques. Vint ensuite le parallèle obligé du doux Racine et du grand Corneille, suivi de celui de Voltaire et de Rousseau. Après quoi, la littérature de l'Empire fut mise en pièces par Ternande et par Henry, qui réclamaient pour l'*art*, tandis que les hommes graves, les hommes de quarante à cinquante ans, protestaient pour le *goût* et pour la *langue*. On parla encore de Victor Hugo, de Mlle Mars, de l'Opéra-Comique, de *Robert le Diable*, de l'Opéra, du Cirque, et de la vertu des actrices, et des prix Montyon qu'elles obtiennent. Ternande était très exalté, il était rouge, il parlait beaucoup, il vantait *La Tour de Nesle*; M. Lenoir, M. Dubois, M. Renaud le plaignaient et ricanaient; Henry était grave et s'entretenait de *Jocelyn*, tout bas, avec Mlle Aglaé; Mme Dubois regrettait le bon temps de la Comédie et Talma dans *Manlius*; Mendès regardait Mme Dubois.

(p. 51)

上に引用したのは、主人公アンリの下宿先であるルノ一家の晩餐会における語らいの模様で、『初稿感情教育』では比較的始め近く、第7章にある。

これだけの決して長くはないテキスト中に実に数多くの多岐にわたる事項が列挙されている点

に、まず注目せねばならないだろう。第一段落では政治が話題となり、ヨーロッパの四ヶ国が次々と引き合いに出される。第二段落では文学、肖像画、肖像画家、ベートーヴェン。第三段落では再び、より具体的に詳しく文学、そして当時の演劇界へと話が広がる。

ところで重要なのは、列挙の密度のみならず個々の事項の取り上げられ方である。ここに配列されている事項はすべて、当時の社会において繰り返し語られていること、いわばクリシェである。〈L'Espagne déchirée par les factions, l'Italie dégénérée, la Pologne vaincue〉と、これらの国々はいずれも付加形容詞化した過去分詞とひと組になって、あたかもそれ以外の存在の仕方はないかのように提示される。更に〈on maudit, on plaignit, on déplora〉(イタリック引用者)といった動詞が、こういったイメージの固定化を強めている。第二段落では、冒頭の一文で取り上げられる *littérature* が、『ブヴァールとペキュシェ』〈第2巻〉におさめられるべき『紋切型辞典³⁾』中の〈LITTERATURE Occupation des oisifs〉と響き合うものをもつ。またこの少しあとに登場するベートーヴェンにしても、やはり『紋切型辞典』中の

BEETHOVEN

Ne prononcez pas <Bitovan>.

Se pâmer quand même lorsqu'on exécute une de ses œuvres.

と通じるクリシェなのである。どの事項も固有の意味を問題にされることなく断片とされた上で寄せ集められていることは、第三段落ではいっそう明白になる。『アントニー』、『エルナニ』、ボワローがきわめてカテゴリー的な態度と共に並べられ、ルノー氏の暗誦するボワローの名言も、脱文脈化した決まり文句としての性格が強まっている。このあとも、ラシーヌとコルネイユのお決まりの比較をはじめとして、当時の文学や演劇に関連した固有名詞が、相互の脈絡は必ずしもないまま、ずらりと並べられる。

この晩餐会の場面にみられる列挙は、確かに当時の社交界での会話を諷刺を混じえつつ描いている。だが同時に我々は、物語中に挿入された断片の集積に、会話の描写 (*représentation*) の役割を超えた目録形成の動きをみてとることもできるのではないだろうか。

クリシェを列挙したテキストは、上に引用した例に限らず、『初稿感情教育』全体にわたってみられ、いずれにおいても『紋切型辞典』の項目との対応を無視することができない。つまり、物語の内部に、物語とは異質なコードである辞典が散在しているのである。このことは次にみる例においていっそう明らかになる。

『初稿感情教育』第23章では、息子アンリとルノー夫人との駆け落ちの知らせを受けてパリへ馳せつけた Goslan 氏の紹介が *Honnête Homme* 版で4ページにわたって、彼の *idées reçues* の

列挙によって延々と語られる。またこの章の途中から、ルノー氏とゴスラン夫妻のやりとりが演劇風に書かれるが、ここでのゴスラン氏の台詞にも同様の列挙がみられる。以下、具体的にみてゆこう。

Il avait ses idées faites sur tous les sujets possibles; *pour* lui toute jeune fille était pure, tout jeune homme était un *farceur*, tout mari un *cocu*, tout pauvre un *voleur*, tout gendarme un *brutal*, et toute campagne *délicieuse*.

(p. 162)(下線は引用者)

これは、ゴスラン氏の人物描写の一部であるが、イタリック体の語の多くが、以下に挙げたように『紋切型辞典』の項目となっている⁴⁾。

JEUNE HOMME	Est toujours farceur...
FILLE	Toujours <pures>.
COCU	Toute femme doit faire son mari cocu.

また、アンリの部屋にある本を調べながら、ゴスラン夫妻とルノー氏は次のようなやりとりをする。

M. Gosselin, *les prenant l'un après l'autre* : Qu'est-ce que c'est que ça? voyons un peu. Ah! des vers! de la crème fouettée! des méditations religieuses! Qu'est-ce qu'il avait à faire avec ça?... un Chateaubriand! c'est un bon auteur celui-là, mais il a pourtant trop soutenu les prêtres; d'ailleurs c'est un carliste... Dans tout ça je ne vois pas beaucoup de livres de droit, je ne vois pas seulement un Cujas, savez-vous où était son Cujas, monsieur Renaud?

— Non.

— Vous ne savez rien! vous deviez pourtant surveiller ses études et voir s'il avait un Cujas au moins, que diable!

Puis, continuant à manier les livres :

— En avait-il? en avait-il?... Si tout ça valait quelque chose au moins! si c'étaient de <bons auteurs>!

M. Renaud : C'est ce que je lui disais toujours monsieur, lisez les classiques, lisez Racine, lisez Boieau.

M. Gosselin : Oui, Voltaire, Rousseau, La Harpe, Delille... mais non!...

Mme Gosselin : Il aimait mieux des pièces de comédie.

M. Gosselin, *continuant toujours son inspection sur la table d'Henry* : Allons, maintenant, Schiller! de l'allemand! des songe-creux, des rêveries allemandes (*mar-mottant entre ses dents et récitant les mots les uns après les autres, sans y attacher aucune idée différente*), oui, Schiller, Herder. Heller, Haller, Schlegel, Wogel, Hegel, oui, oui, des subtilités, des bêtises, des choses à la mode...

(p. 173)(下線は引用者)

ここには、上で晩餐会の語らいにみたのと同質の、人名や書名の脱文脈化した列挙がみとめられる。典型的なのは、引用の最後の部分〈oui, Schiller〉からあとである。ここでは人名が、それぞれの指し示している人物とは無関係に、韻が同じであるがために寄せ集められることによって、ゴスラン氏のドイツ人への軽蔑が表現されると同時に、モノと化した人名の雑多の集合ができあがっている。そして更に、上の引用中にみられる事項のいくつか(下線を引いた語)は、『紋切型辞典』中に次のような対応項目をもっている⁵⁾。

CLASSIQUES(les)	On est censé les connaître.
CUJAS	Inséparable de <Barthole>. On ne sait pas ce qu'ils ont fait; n'importe! dites à tout homme de cabinet : <Vous êtes enfoncé dans Cujas et Barthole.>
ALLEMANDS	Peuple de rêveurs(vieux).

以上、代表的な二つの例についてみてきたように、『初稿感情教育』においては、物語の中に banalité のリストが増殖している。これは『ブヴァール』〈第1巻〉において、より大規模に展開される傾向である⁶⁾。

『紋切型辞典』の構想は1850年以前に遡ると考えられ、『初稿感情教育』執筆当時にはすでにいくつかの項目かできあがっていたとみるのも不可能ではない⁷⁾。構想時期についてのこの事実もまた、物語と辞典の共存というフロベールの小説の一大特徴のひとつのあらわれとみることができるだろう。

II

『初稿感情教育』におけるカタログテキストは、『紋切型辞典』とつながるもの、すなわち *idées reçues* の集積のみに尽きるわけではない。この章では、カタログ形成のもうひとつのあらわれとして、膨大な知の列挙をとりあげたい。

ところでこの作品では、各章の長さが均衡を欠いている。ごくおおまかにみて前半は短く後半とりわけ第21章以降は長くなる傾向があるが、数ページにわたるカタログテキストがみられるようになるのも第21章からであり、章の長さの変化はカタログ形成が大規模になるのと並行してすすんでいると考えられる。つまり、小説テキストは、章ごとに物語内容のまとまりをもつ構成から離れて、*attribution* をもたず従って終わりというものをもたない目録へと近づいている⁹⁾。最終章である第27章は *Honnête Homme* 版で44ページに及び、作品全体の実に5分の1を占める。ここでは、第21章及び第27章に知の目録の典型をみてゆきたい。

第21章では書物が重要な位置を占め、書物に誘発されたジュールの夢想とされるものが7ページにわたって綴られる⁹⁾。次に引用したのは、そのごく一例である。

Avec Horace il(=Jules) rêvait à l'esclave ionienne qui danse au son des crotales et vous jette du falerne au visage; elle a sur l'épaule une marque de dent, que son maître lui a faite hier en lui promettant de l'affranchir. Comme elle s'entend à tourmenter les cœurs et à capter les héritages!

De la passion grecque, sévère, gracieuse et soupirante, il entra dans l'amour romain, ce vieil amour chaud et cuit du Latium, sentant la chèvre et la peau de bête, et qui s'en va à partir de César, se ramifiant à toutes les folies, s'élargissant dans toutes les lubricités, tour à tour égyptien sous Antoine, asiatique à Naples avec Néron, indien avec Héliogabale, sicilien, tartare et byzantin sous Théodora, et toujours mêlant du sang à ses roses, et toujours étalant sa chair rouge sous l'arcade de son grand cirque où hurlaient les lions, où nageaient les hippopotames, où mouraient les chrétiens.

(pp. 140–141)

夢想とは通常、より自由なひろがりをもつはずなのだが、第21章での夢想の記述の大半は、ホラチウスに始まって、ギリシアからローマ、そしてここには引用しなかったが、更に時代を下っ

て16世紀、そして18世紀に至るまで、ほぼ正確に時代の流れを追っている。つまりここでの事項の配列は、現実でありそうな想像のひろがりを実現したものというより、目録や事典の記述に接近している。このように、様々の書物から得られた刻明なイメージの列挙は、ジュールの夢を描きつつも、一種の文化史あるいは文学史といったものを我々に提示しているといえないだろうか。

Avec la volonté obstinée de s'instruire en toutes choses, il(= Jules) apprit la géographie et ne plaça plus le climat du Brésil sous la latitude de New York, à grand renfort de palmiers et de citronniers, comme nous l'avons vu faire dans sa lettre à Henry.

Il quitta l'amour des petites bottes évasées à la Louis XIII, et leur préféra une jambe étroite et des genoux non crochus; et les manteaux de pourpre eux-mêmes, qu'il prodiguait si volontiers dans son style et dont il tirait de si abondantes métaphores, lui semblèrent à la fin moins beaux que les torses qu'ils pouvaient recouvrir.

La fureur de Venise se passa également, ainsi que la rage des lagunes et l'enthousiasme des toques de velours à plumes blanches; il commença à comprendre que l'on pourrait tout aussi bien placer le sujet d'un drame à Astrakan ou à Pékin, pays dont on use peu en littérature.

La tempête aussi perdit considérablement dans son estime; le lac, avec son éternelle barque et son perpétuel clair de lune, lui parut tellement inhérent aux keepsakes qu'il s'interdit d'en parler, même dans la conversation familière.

Quant aux ruines, il finit presque par les prendre en haine depuis qu'un jour, dans une vieille forteresse, rêvant tout couché sur les ravenelles sauvages et regardant une magnifique clématite qui entourait un fût de colonne brisée, il avait été dérangé par un marchand de suif de sa connaissance, lequel déclara qu'on aimait à se promener en ces lieux parce que ça rappelait des souvenirs, déclama aussitôt une douzaine de vers de Mme Desbordes-Valmore, écrivit ensuite son nom sur la muraille, et s'en alla enfin, l'âme pleine de poésie, disait-il.

(p. 204)

第27章では、約40ページの長さにわたって、二人の主人公アンリとジュールの知的あるいは実生活上の遍歴が綴られ、彼らが出会い関心を抱く対象が詳細に列挙される。上に引用したのはこの章の冒頭で、ジュールに関する記述のごく一部である。〈Avec la volonté obstinée de s'instruire en toutes choses〉とあるように、彼は普遍性への意志を抱いて次々とあらゆる分野に手

を伸ばしてゆくわけだが、引用した部分には、彼が従来愛着をもっていたもの、そしてそこから離れてあらたに興味を抱くにいたったものが列挙されている。

これらの短いパラグラフは、それぞれが一つのテーマをもっていると考えられる。第一段落は、地理学を学んでブラジルとニューヨークの気候を混同しなくなったこと、第二段落は、ルイ13世風のラッパ形の靴からまっすぐで膝の曲がっていない足へ、そして緋色のマントからそれが包んでいる肉体そのものへの好みの移り変わり、第三段落は、ヴェニス、瀉、白い羽根付き帽子への関心の低下と、劇の主題はアストラカンや北京にもおけるということの発見、第四段落は、嵐の価値低下、そして小舟が浮かび月光に照らされているキープセイク風の湖との訣別、第五段落は、獣脂売りの男との出会いをきっかけにしておこる遺跡への嫌悪である。

ところで、ここまでの記述をみると、第三段落の *également*、第四段落の *aussi* によって、内容のつながりがかろうじて保たれているとはいえ、こうした様々な要素がここにある順番に配列される物語上の必然性はない。しかも同様の列挙は、引用した部分の数十倍の長さにわたって続くのである。第27章を読みすすむにつれて、たしかに、文学作品研究、文体研究、心理学、歴史学、政治、社交界等々といった、分野ごとのおおまかなまとまりが列挙の中にみられるようになる。そしてこうした分野のそれぞれがジュールとアンリのどちらにわりあてられるかに二人の気質のちがいが反映していること、小説末尾で彼らは象的な生き方を選ぶに至ることを考えると、第27章のテキストは彼らの人格形成の過程と無関係ではない。しかし、このような分野ごとのまとまりに目録としての整序をみることも、同様に可能である。

第21章、27章で異例の長さにわたって続くカタログテキストは、小説の背景となっている時代の文化・政治についての総覧として自立してゆく傾向をもつ。これもまた、本論（I）で考察した *idées reçues* の場合と同様『ブヴァール』を先取りするものといえよう。

この遺作長篇の〈第1巻〉では、やはり小説外部に既存する書物が重要な役割を果たし、無数の書物からとられた知、及びそれをめぐるブヴァールとペキュシェの議論が、現在形でありながら引用符のない〈自由直接話法¹⁰⁾〉でレシの中に組みこまれている。更に、膨大なカタログテキストを含みつつも出来事の連続的展開もあって一応物語の形をとっていた〈第1巻〉に登場したクリシェや知は、〈第2巻〉では『紋切型辞典』や『各種文体の標本』（*Spécimens de tous les styles*）をはじめとする辞典・目録の形に再編成される。ここでの配列は、アルファベット順や文体の性質による分類に従っており、物語とは全く異質である。

『初稿感情教育』中には、このような本物のカタログはない。また語りの構造も『ブヴァール』にみられるほど大規模には、従来の物語から逸脱していない。しかしこの作品が、既存の知を大幅に導入し物語的内部論理を欠いた仕方ですべてを配列することによって『ブヴァール』〈第1巻〉へとつながる性質をもっていることは、第21章、第27章についての考察から明らかであろう。

III

『初稿感情教育』は、書簡体あるいは演劇形式を模倣した一部分¹¹⁾を除くと、主として〈三人称＋単純過去〉のレシで書かれており、この点では19世紀小説の基本的な型を踏襲している。ところが、最終章（第27章）の途中、つまり本論（II）で考察したカタログテキストの内部で、この基本型からの逸脱がみられる。

まず、時制の上での変化についてみてゆこう。

Pour Jules, qui comprenait la misère de cette sympathie, si banale maintenant, si vivace autrefois, il en eût été plus affligé sans doute s'il avait pu se ressouvenir quel homme il était lui-même dans ce temps-là aussi bien qu'il se rappelait l'ami d'autrefois. Avait-il gardé quelque chose de cette époque regrettée? Pourquoi accuser Henry de ses changements, lui qui était si changé? N'étant plus les mêmes, quelle merveille donc qu'ils ne se reconnussent pas? L'intelligence de cette situation fit que Jules n'en éprouva pas autant de peine que s'il ne l'avait point comprise.

Ce qu'ils sont maintenant, ce qu'ils font, ce qu'ils rêvent est le résultat de ce qu'ils ont été, de ce qu'ils ont fait, de ce qu'ils ont rêvé. Chaque jour de la vie d'un homme est comme l'anneau d'une chaîne, l'un se rattache à l'autre, le suivant à celui qui vient après, tous sont utiles et soudés ensemble; mais que le chaînon qui se forme maintenant soit d'or ou de fer, les anciens n'en ont pas été plus beaux, ceux que l'on verra n'en seront pas pires, et l'ensemble n'en pèsera pas davantage.

(p. 238)

上の引用の第一段落目は、久々の再会後のジュールとアンリについて単純過去主体に書かれている。ところが第二段落冒頭に突然、〈Ce qu'ils sont maintenant〉と時制が変化して、様々な遍歴の後に〈今〉彼らがどうしているかが、彼らの過去の要約や一般論を混じえつつ語られる。そしてこれ以降、小説の終わりまで10ページの間、時制は複合過去と現在のみになる。

このような時制の変化と不可分な、語りの構造上のもうひとつの大きな変化は〈je〉について起こってくる。

Quand il veut voir jouer ses drames, il pose la main sur ses yeux et il se figure une salle immense, large et haute, remplie jusqu'au faite; il entoure son action de toutes les

splendeurs de la mise en scène, de toutes les merveilles des décors, avec de la musique pour chanter les chœurs et des danses exquises qui se cadencent au son de ses phrases; il rêve ses acteurs dans la pose de la statuaire et il les entend, d'une voix puissante, débiter ses grandes tirades ou soupirer ses récits d'amour; puis il sort le cœur rempli, le front radieux, comme quelqu'un qui a fait une fête, qui a assisté à un grand *spectacle*.

A propos de *spectacle*, ne te lève pas encore de ton fauteuil, avant que je n'aie achevé jusqu'au bout celui que j'ai voulu te montrer ici, cher lecteur, regrettant que tu aies eu moins de plaisir à le regarder que j'en aie eu à le faire mouvoir, et te souhaitant seulement pour l'avenir, quand tu ne sauras que faire, des heures aussi sereines que celles qui ont passé pour moi pendant que je noircissais ce papier.

(p. 245)(イタリック引用者)

上の引用の段落の替わり目に *spectacle* という語が二回出てくる。最初の *spectacle* の前では、ジュールの〈今〉の状況の一つ、つまり自作の芝居上演の夢想在語られている。ところが第二段落にはいると、*spectacle* 一語をきっかけにして急転回が起こる。物語の構成要素であった一つの語 *spectacle* が、今度は物語の *vraisemblance* をあやうくするきっかけとして用いられるのである。勿論ここまでの部分でも、19世紀小説の時制としては主流ではない現在・複合過去形で二人の主人公の〈今〉が語られてきたわけだが、この急転回以降、語り手—作者と称する〈je〉がはっきりと姿を現わし、ここまでの物語は *spectacle* にすぎないとしてその虚構性を明らみに出し、観客にみだた読者に対して語りかける。さらに、〈pendant que je noircissais ce papier〉とあるように、〈je〉は自分自身の書くという行為を明らみに出してしまう。こうして現実を再現—re-présenter—した小宇宙としての物語に、明らかに亀裂が生じる。

〈Je〉は『初稿感情教育』の終末部で集中的にあらわれるものの、全篇に散在している。この小説中での〈je〉のあり方は、それ自体として研究を要し、本論では詳しく論ずる余裕はないが、〈je〉は小説前半では、書かれてゆく内容の信憑性を匿名の目撃者として保証しながら自分の書きつつある場を暴露するというアンビバレントな立場をとっている。

しかし小説後半にはいると、物語をつくりものとして突き放す姿勢、すなわち、先述したアンビバレンスのうち自分の書いている場の暴露が強まってくる。〈Je〉によるディスクールは、小説中での筋の流れを動機づけ正当化するものから、次第に小説の生成しつつある場について語るようになる。そしてこの動きは、カタログテキスト形成の大規模化によって物語的 articulation からの乖離が強まるのと軌を一にしている。

Allons, allons vite! que ce soit promptement fini, rangeons en rond tous les person-

nages au fond de la scène. Les voici qui se tiennent par la main, prêts à dire leur dernier mot avant qu'ils ne rentrent dans la coulisse, dans l'oubli, avant que la toile ne tombe et que les quinquets ne soient éteints.

Et Mme Renaud d'abord? qu'est-elle devenue? qu'en a-t-on fait?

(p. 245)

これは〈je〉の登場について先に引用した p. 245 のテキストのすぐあとに続く部分である。登場人物たちは芝居の幕がいったん下りたあとの俳優にたとえられ、ルノー夫人をはじめとして次々と15人の後日譚が並べられる¹²⁾。そのあと、次に引用したように、燕尾服をまとった作者が挨拶して、小説はしめくくられる。

Ici, l'auteur passe son habit noir et salue la compagnie.

Nuit du 7 janvier 1845, une heure du matin.

(p. 248)

最終章である第27章は、本論(II)でみたようにカタログテキストで大半を占められているが、この章の終わりに至って語り手-作者と称する〈je〉が姿を現し、小説内部で小説を相対化し、登場人物を全く自分の手のうちにあるものとして並べてみせる。こうして、〈三人称+単純過去〉による *vraisemblable* な虚構、一つの内部論理に統一された世界から、語り手-作者によって寄せ集められた断片的テキストの集積へと小説は移行しているといえよう。

結論

『初稿感情教育』には、隣接して登場する物語上の必然性が必ずしもあるとはいえぬ、物語外に既存する諸事項を、物語中に移しかえて再配列する、すなわち物語中にカタログテキストを形成する傾向が顕著にみられる。

本論(I)で考察した比較的短いカタログテキストは、この小説の背景をなす社会における *idées reçues* のリストとして読むことができる。更に(II)でみた第21章、第27章における膨大な知の列挙は、アンリやジュールの遍歴を物語りつつも、当時の文化・政治についての、時にはイロニックな色あいを帯びた百科全書として自立する傾向をもつ。また、ここでのカタログテキストは、語のレベルのみならず、パラグラフのレベルにまでひろがっている。

第27章では、知の目録が展開されるのにもなって、語りのレベルでも変化があらわれる。つ

まり出来事の継起的・連続的展開及び *vraisemblable* な虚構を支えてきた〈三人称＋単純過去〉によるレシは、物語の時間とは一線を画した並列的・超時間的な列挙が大規模になった結果、ついに語り手－作者と称する〈je〉を主語とした現在・複合過去形のディスクールにとってかわられる。そしてこのディスクールによって、小説とは時々刻々と生成しつつあるエクリチュールにほかならぬことが、小説内部で明らかにされる。ここでは、小説はもはや *représentatif* な物語世界ではない。

以上のことを『ブヴァール』との関連でみると、『初稿感情教育』中の *idées reçues* の列挙は『紋切型辞典』と対応している。また第21章、第27章に繰り広げられる知の渉獵のテキストは、『ブヴァール』〈第1巻〉中の百科全書的な知の列挙と、物語内容の連続性をはばみリストとして自立する傾向において通底する。

このように、『初稿感情教育』は初期作品でありながら、断片的テキストの集積による小説の活性化というフロベールのエクリチュールの一つの重要な特質を、すでに体現しつつあったといえるだろう。そして、カタログーテキストが明白な形で大規模にみとめられる、初期作品中では最初の小説としても、『初稿感情教育』は画期的な作品といえるであろう。

註

- 1) Gustave Flaubert, *La Première Education sentimentale*, in *Œuvres Complètes de Gustave Flaubert*, Club de l'Honnête Homme, 1973.

本論中の『初稿感情教育』の引用は、すべてこの版による。また引用中のイタリックは、特にことわりのない限り、この版に従った。

なお『初稿感情教育』あるいは *La Première Education sentimentale* という題名は、後世がつけたものであり、フロベールの草稿類(『初稿感情教育』が出版されたのは彼の死後であり、いわゆる決定稿は存在しない)では *L'Education sentimentale* とあるのみだが、1869年の同名の小説と区別するため、本論でも「初稿」あるいは *première* を添える。

- 2) 『初稿感情教育』というタイトルからすぐに連想される1869年の『感情教育』の場合、物語中でのカタログーテキストの形成は『ブヴァール』ほど顕著ではなく、まだしも古典的な物語としての性格を保っている。従って本論では、69年の『感情教育』は特にとりあげない。

なお、トニー・タナーは『姦通の文学』(*Adultery in the novel*, 高橋和久・御興哲也訳, 筑摩書房, 1986)において『ボヴァリー夫人』を論じ、この小説における「脱文脈化された引用の寄せ集め」「全く異質なはずの諸要素の均質化」を指摘している。しかし『ボヴァリー夫人』の場合も、こうした項目化／細分化は、物語としてのまとまりを崩壊させるには至っていない。

- 3) Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, annexé à *Bouvard et Pécuchet*, édition critique de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, "Folio", 1979.

『紋切型辞典』からの引用はすべてこの版による。

- 4) Jean-Claude Mallet も、〈*Découvrir la Première Education sentimentale*〉(in *Flaubert à l'œuvre*,

Flammarion, 1980)において、これらイタリック体の語に注目して、『紋切型辞典』との対応関係を指摘している。

- 5) p. 162 の *campagne* の場合も, *délicieuse* という語そのものはあらわれないにせよ, 下に引用した『紋切型辞典』の項目説明と対応する。

CAMPAGNE Tout y est permis.
 Il faut toujours se mettre à son aise.
 Pas de toilette — on retire ses habits.
 Gaieté bruyante — faire des farces.
 S'asseoir par terre — fumer la pipe.
 Les gens de la campagne meilleurs que ceux de la ville. Envier leur sort.

- 6) Cf. Atsuko NAKAI, <Bouvard et Pécuchet, roman interminable> in <Etudes de langue et littérature françaises>, N° 17, Société d'études de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto, 1986, pp. 55-56

- 7) 1850年9月4日のルイ・ブイエ宛書簡で、フロベールは『紋切型辞典』に言及して次のように語っている。

<Tu fais bien de songer au *Dictionnaire des Idées Reçues*. Ce livre complètement fait et précédé d'une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non, ce serait peut-être une œuvre étrange, et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité.>

(イタリックはフロベール)

(*Correspondance I*, Edition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, pp. 678-679)

- 8) フロベールは『初稿感情教育』を1843年2月に書き始めたが、同年春の法律の試験準備及び1844年1月のポン＝レヴェック街道での卒倒とその後の病氣治療によって、二度にわたって執筆を中断している。このことは構成上の不均衡を考える上で無視できない。とりわけ二度目の中断の原因となった、いわゆる〈ポン＝レヴェックの危機〉と、第21章以降急激に顕著になるカタログテキスト形成すなわち *représentatif* な物語からの乖離との関わりは、考察に値する問題である。この点については、今後の初期作品研究の中で論を新たにした。
- 9) 書物からの夢想のひろがり、刻みな知とファンタズムとの結びつきという点では、『聖アントワーヌの誘惑』との関わりも大いに注目される。
- 10) 直接話法 *discours direct* の用い方は、『ブヴァールとペキュシェ』に関する最近の諸研究において注目されている問題の一つである。引用符のない直接話法の場合、発話者が語り手、登場人物、引用されている書物の著者のいずれであるかを決定することが不可能になり、小説の語りの構造が複雑になる。本論で用いた〈自由直接話法〉——*discours direct libre*——という呼称は、下に引用した Jean-Pierre Moussaron の考察に依る。

<Rompant les écluses typographiques des guillemets, le savoir s'emparerait du discours de l'œuvre, envahissant son espace par delà les fragments rapportés du manuel? Mais selon la présence de quelle voix?

Il est impossible, justement, d'affirmer cela face à l'équivocité des énoncés de savoir sous la forme, très fréquente, de ce discours direct, qu'il faut aussi qualifier de *libre*. Libre, précisément, des guillemets indicateurs de présence, et de toute assignation d'origine distincte. Plus profondément, affirmer cela reviendrait à décider d'un indécidable, discursivement insituable, qu'aucun

sujet, qu'aucune voix ne peuvent revendiquer et autoriser dans le texte, selon la propriété d'une présence désignable.》(イタリック libre は Moussaron)

(*Une étrange greffe* in <Nouvelle recherches sur *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert>, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1981, pp. 97-98)

- 11) 第3章は、ジュールからアンリへの手紙のみから成り、第8章と第12章は〈三人称+単純過去〉による記述中にジュールの手紙が分断されることなく組み込まれている。第17章は最後の2行を除いて、ジュールとアンリの手紙から成る。このあと第24章でジュールの手紙が引用されている。演劇形式は、本論（I）でも引用した第23章にみられる。
- 12) メンデス及びモレルの後日譚にみられる終わりなき過剰性、もとの境遇への回帰という形をとった一種の円環構造にも、物語の通常の articulation から逸脱する動きがみとめられよう。なおこれは『ブヴァール』にも顕著にみられる傾向である。
(Cf. Atsuko NAKAI, *op. cit.*, pp. 48-49, p. 51)