

『ボヴァリー夫人』における語り手の問題*¹

田 口 紀 子

1. 小説の「語り手」

1-1. 発話としての小説

「文」があるまとまった意味を持った、文法的に適切な形式であるのに対して、「発話」はその「文」がある具体的な状況で、特定の話者によって、特定の聞き手に対して用いられたものである。「文」の中の代名詞や指呼詞*²は、発話の状況の中ではじめて具体的に何を指しているのか決定されることができる。辞書の例文として引いてある “Il est interdit de fumer ici.” は、その意味は理解されるが、“ici” がどこを指すのかは、その文が具体的な発話状況の中で用いられてはじめて決められるのである。すると我々が小説のテキストの代名詞や指呼詞が何を指しているのかを正しく理解することができるのは、それらが小説の中の具体的な状況の中で解釈されているからに他ならない。このことはすなわち、小説のテキストは、特定の話者によって特定の聞き手に対して行われる発話であることを意味している。

実際ほとんどの一人称小説は、特定の登場人物が語り手として自らの体験を語るという設定がとられているし*³、三人称の物語でも、その物語りを語る人物と具体的な聞き手とが、小説の導入部のみに現れる例も少なくない*⁴。フランス文学では小説というジャンルが文学の一形態として文壇に認められたのは、詩や演劇に比べると大幅に遅れて18世紀以降のことであるが、特にその初期にこうした語る人物を登場させるケースが多いのは、物語の信憑性への配慮とともに、語られるべき物語をどのように読者に提示するかという問題が未解決であったことを示唆しているように思われる。diégèse の宿命である媒介性、言

い換えれば小説が持つ表現手段としての間接性は、媒介者を小説世界内に設定することで一応棚上げされることができたのである。

しかし語り手がそれとわかる形で小説世界に設定されないいわゆる三人称小説にも、物語を語る存在は前提されている。Gérard Genette は小説のテキストの持つ編集物としての性格（事件が必ずしも起こった順序の通りに語られるとは限らないこと、物語上の時間が短縮されたり、引き延ばされたりすること、場面が様々な視点から描かれ得ること、など）に注目し、三人称の小説であってもこれらの編集作業、すなわち事件の媒介を行う存在が、物語世界外に前提されていると考えた*⁵。

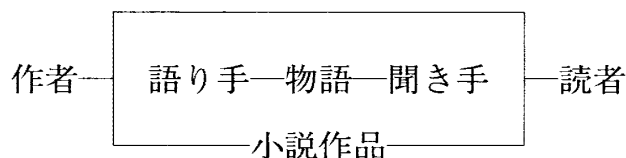
この三人称小説の語り手が、一人称の語り手を含めた通常の登場人物と異なるのは、その「全知」(omniscience)と「遍在性」(omniprésence)においてである。小説世界が我々の住む世界と共有する物理的ロジックに制約されないこの語り手は、自らが登場人物である一人称の語り手と違って、原則的にあらゆる登場人物の内面を解き明かし、また登場人物たちの隠された過去の秘密を暴いたり、未来の運命を予言したりすることができ (omniscience)、さらに一人でいる人物を描写したり、同時に複数の異なった場所で起こった事件を伝えることも自由である (onmiprésence)。この三人称小説に固有の埒外の語り手は、自ら「私」として現れ、事件や人物に対する批判を述べたり背景説明を加えたりするかなり顕在的な存在から、テキスト上にほとんど痕跡を残さないケースまで、その現れ方にかなりの幅がある*⁶。しかしいずれの場合でも、物語を媒介する存在として、フィクションの構造の一部であることにはかわりはないのである。

そして「語り手」がフィクションの構造の一部であるということは、「聞き手」もまたその構造の一部としてフィクションに組み込まれているということである。この聞き手も、一人称の語りの場合には、小説世界の中で一人の、あるいは複数の登場人物がその役割を果たすことになる。独唱型*⁷の書簡体小説や、日記体小説、回想録のようなテキストでは、実際には聞き手は小説世界に登場しないが、それらのテキストが、特定の相手、同時代あるいは未来の不特

定の読者、または未来の自分に向かって書かれたものであることには変わりない。テキスト中に現れる二人称への呼びかけ、命令文、疑問文などは、それらの「聞き手」が潜在的にテキストに組み込まれていることを示している。

三人称の語り手にとっての聞き手は「読者」であるが、これも語り手が作者と同一でないのと同じ理由で、実際の読者とは異なった、抽象的な役割としての「読者」である*⁸。『ゴリオ爺さん』の語り手は、読者に「白い手にこの本を持ち、柔らかい安楽椅子に深々と身を沈めているあなた」と呼びかけているが、実際の読者は、テキストに現れた「読者」のイメージが自分から遠いものであっても、それが自らに対する呼びかけでもあることを感じ、その「読者」の役割を引き受けるのである。

以上の構造を図式化すると次のようになる*⁹。



1-2. 『ボヴァリー夫人』の「語り手」

小説をこのような構造を持ったものとして考える時、フロベールの『ボヴァリー夫人』について言われる「客観小説」とは、どのような意味を持つものだろうか。

文学史の上では、フロベールは写実主義作家と位置づけられ、彼の弟子であり自ら小説において「自然主義」を標榜するゾラに受け継がれることになる、小説の客観性というテーズを確立したと言われている*¹⁰。確かにこの『地方風俗』（“*Mœurs de province*”）という副題を持った小説は当時実際にあった事件にヒントを得たものであり、ノルマンディーの地方都市で起こった取り立てて例外的とも言えない小さな事件を、地方色の濃い背景描写を交えて取り上げた作品である。そしてそこでフロベールがもっとも意を用いたのが、テキストから作者を排除することであった。「作者は作品の中で、神が宇宙におけるように、到るところに遍在しながら、どこにも姿を現さないようにしなければなり

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。ありとあらゆるものの微塵に到るまで、すべての面で、隠れた無限の不感不動性を感じさせることです^{*11}。」

このように物語が作者の主観を離れたものである時、「語り手」はどのように物語を語り得るのだろうか。テキストが客観的であるならば、語り手は純粋なカメラ・アイになって、事件を直接的に示す以外ないように思われる。実際小説のリアリズムということは、テキスト上からの語り手の消失と、姿のない語り手が持つ全知と遍在性によって、あまねく照らし出された小説世界を前提に論じられる事が多い。だがこの作品は必ずしもそのような一義的解釈を許さないように見える。

まず語り手の消失という点に関しては、これまで見てきたように小説から原則的に「語り手」が捨象できない以上、その「語り手」は何らかのあり方をしなければならない。そして『ボヴァリー夫人』のテキストに現れた語り手は実は我々が予想する以上に顕在的なのである。地の文に頻繁に現れる主観的形容詞や間投詞をはじめとして、我々がこの作品を読んですぐに気がつくのは、いわば「個人的な語り口」とでもいうべき語りのスタイルである。

“(…) puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles.” (MB p. 466) ^{*12}

“— car tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète.” (MB p. 555-556)

“(…) une demande pécuniaire, de toutes les bourrasques qui tombent sur l'amour, étant la plus froide et la plus déracinante” (MB p. 575)

このほかにも作品中に数多く見られる、地の文に現れた「個人的」見解や比喻表現は、強く語り手の主観を反映したものである。

またこの作品の持つアイロニーに注目した批評家は少ない。例えばラボックは、その『小説の技術』の中で、「彼（フロベール）は、エマを主観的にして、彼女の目を通して見れることができるような場所に読者をおく（・・・）だが、同時に読者が完全に彼女と一体になることを妨げる、一種の冷淡さを保ち続けるのだ。（・・・）これが、この愚かな女の魂なのだ、と。そういうほのかなアイロニーが、絶えず感じられる。」（68-69頁）と、テキストの背後に常に存在する語り手の批判的な視線を指摘している。アイロニーの問題は話法の問題と関連するが、語り手の判断が、問題になっている人物のそれと異なることが同時に伝えられてはじめて成立するものである。

さらに「全知」と「遍在性」に関しても、必ずしも原則から期待されるようにすべてがくまなく描き出されているわけではない。もちろんフロベールが登場人物の視点を通して風景描写や事件の報告を行うことはよく知られているが、その場合は本来すべてを見ることができるはずの語り手の視野が制限されていることは言うまでもない。エマの父親が娘にシャルルの求婚を知らせて意見を聞く場面は、屋敷の外で知らせを待つシャルルの視点から描かれているので、読者にはいっさい描写されない。

しかし借金に追いつめられたエマがビネに算段をたのむ場面が、それまではほとんど登場しなかったカロン夫人とテュヴァッシュ夫人が、向かいの家の屋根裏部屋からビネの家の屋根裏部屋での二人の場面を盗み見する（声は聞こえない）という設定になっているのは、明らかにこの場面を直接描写することをさけるためだけの視点の選択であるように思われる。

さらにこのような具体的登場人物という視野の制限がないときでさえも、事件のある部分が故意に描写されないことがある。エマがレオンとルーアンの町を辻馬車に乗って逢い引きする場面では、それが二人の主人公にとって決定的な事件であり、しかもかなり長い時間にわたっているにも関わらず、馬車の中の描写はいっさい行われぬ。馬車の中から怒鳴る声によってあてもなく走り

回る御者の当惑した様子と、窓掛けを降ろした馬車が何度も現れるのに驚く町の人々、一度手袋をはめない手が窓掛けの下からのぞいて紙切れを投げたこと、そして六時頃馬車が止まり中から「一人の女」が出てきてヴェールをかけたまま振り向きもせず歩き去ったことが述べられているだけである。この場面では特に二人の行動を観察する第三の人物が登場してその人物の視点を借りて事件が語られているのではない。二人がルーアンで逢い引きしていることは関係者は誰も知らないのである。すると二人の乗った馬車を外から見ているのは語り手自身以外あり得ず、その語り手が馬車の内部を描写することができないことが、語り手の存在を小説世界で非常に具体的に感じられるものになっているのである。

このような語り手の具体的な存在はこの作品の言語構造にも見ることができる。『ボヴァリー夫人』はほとんどの部分が人称は三人称、時制は単純過去と半過去を基調としたものであるが^{*13}、その例外が何個所かある。その1つが冒頭の部分である。

“Nous étions à l’étude, quand le Proviseur entra, suivi d’un *nouveau* habillé en bourgeois et d’un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir; puis, se tournant vers le maître d’études :

《Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l’appelle son âge.》”^{*14} (MB p. 293)

この冒頭の“nous”はあまりにも有名であり、様々な解釈がこれまで試みられているが、ここで「新入生」として登場するシャルル・ボヴァリー、ついでその妻となるエマ・ボヴァリーに話が移り、物語が本格的に始まると、「私たち」はテキスト上から姿を消す。しかし「私」がこの時シャルルが転校してきたク

ラスの生徒の一人だったことは否定できない事実であり、その「私」がシャルルとその妻エマの悲劇の語り手であることも疑い得ない。

そしてこの語り手は物語の最後で、ボヴァリー夫妻が死んでしまった後に間接的な形でではあるが再び登場する。

“Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de mademoiselle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton.

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

Il vient de recevoir la croix d'honneur.” (MB p. 611)

引用のはじめの部分は夫妻の娘の身の振り方が単純過去で述べられているが、彼女を最終的に引き取った叔母に関する叙述から唐突に現在形に代わっている。その後の、ヨンヴィルでの出来事はすべて現在時を中心としたディスクリールで述べられ、最後の文章は近接過去で「オメーが勲章をもらったところだ」と結んである。つまり夫妻の死後のヨンヴィルにこの語り手は住んでいるのであり、オメーの受賞のうわさを聞いたところだというのである。

このように物語のはじめと結末で表面に姿を見せる語り手は、具体的な登場人物である。しかしその人物がボヴァリー夫妻の物語の語り手となると、
「全知」と「遍在性」を駆使して登場人物の内面を自由に描き、人物の視点を借りて情景描写を行うのである。

『ボヴァリー夫人』の語り手の物語世界に対するこのような曖昧な関係は、「リアリズム小説における語り手の消失」という公式では説明できないものであるように思われる。以下、語り手を指示する要素の一つである視点の問題を

取り上げ、この作品において語り手がどのように現れ、いかなる意味を担っているのかを考えてみたい。

2. 語り手の視点

2-1. 内的焦点化

フロベールの小説技法としてよく指摘されるのが、Genette の言う「内的焦点化」*¹⁵ であり、『ボヴァリー夫人』にも数多く観察される。Genette はこの概念を「視野の制限」、つまり登場人物の内面に語り手の視野が制限されているという意味で用いている。この登場人物に対する内的焦点化は、三人称の語り手の「全知」の現れの一つであり、一人称の語り手や、人格を与えられた語り手は、「後からわかったことだが」あるいは「想像するに」といった保留なしでは、自分以外の人物に対してこのような描写をすることができない。

“Un souci meilleur vint le distraire, à savoir la grossesse de sa femme. A mesure que le terme en approchait, il la chérissait davantage. C’était un autre lien de la chair s’établissant, et comme le sentiment continu d’une union plus complexe. Quand il voyait de loin sa démarche paresseuse et sa taille tourner mollement sur ses hanches sans corset; quand, vis-à-vis l’un de l’autre, il la contemplait tout à l’aise et qu’elle prenait, assise, des poses fatiguées dans son fauteuil, alors son bonheur ne se tenait plus, (...) L’idée d’avoir engendré le délectait. Rien ne lui manquait à présent. Il connaissait l’existence humaine tout du long, et il s’y attablait sur les deux coudes avec sérénité.

Emma, d’abord, sentit un grand étonnement, puis eut envie d’être délivrée, pour savoir quelle chose c’était que d’être mère. Mais, ne pouvant faire les dépenses qu’elle voulait, avoir un berceau en nacelle avec des rideaux de soie rose et des béguins brodés, elle renonça au trousseau, dans un accès d’amertume, et le commanda d’un seul coup à une ouvrière du village, sans rien choisir ni discuter. (...)” (MB p. 371)

ここではエマの妊娠という事実に対してシャルルとエマがどのように感じたかを、相次ぐ内的焦点化によって対照的に示している。その内容は二人がそれぞれ口にしたことではないが、語り手は自由に彼らの心の中を覗き、分析さえしてみせ、二人の反応の違いを対比することによって強調しているのである。

さらにフロベールは、ある情景を登場人物の目に映ったものとして描写することがよくあるが、これも広い意味での内的焦点化といえるだろう。次にあげるのは、エマが結婚した夜はじめてシャルルの家に入る場面である。

“La façade de briques était juste à l’alignement de la rue, ou de la route plutôt. Derrière la porte se trouvaient accrochés un manteau à petit collet, une bride, une casquette de cuir noir, et, dans un coin, à terre, une paire de houseaux encore couverts de boue sèche. A droite était la salle, c’est-à-dire l’appartement où l’on mangeait et où l’on se tenait. (...) De l’autre côté du corridor était le cabinet de Charles, petite pièce de six pas de large environ, avec une table, trois chaises et un fauteuil de bureau. (...) Venait ensuite, s’ouvrant immédiatement sur la cour, où se trouvait l’écurie, une grande pièce délabrée qui avait un four, et qui servait maintenant de bûcher, de cellier, de garde-magasin, pleine de vieilles ferrailles, de tonneaux vides, d’instruments de culture hors de service, avec quantité d’autres choses poussiéreuses dont il était impossible de deviner l’usage.

Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge couverts d’abricots en espalier, jusqu’à une haie d’épines qui le séparait des champs. Il y avait, au milieu, un cadran solaire en ardoise, sur un piédestal de maçonnerie; (...) Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaires.

Emma monta dans les chambres. La première n’était point meublée; mais la seconde, qui était la chambre conjugale, avait un lit d’acajou dans une alcôve à draperie rouge. (...)” (BM p. 319-320)

下線をほどこしたのはデイクティック、あるいはそれに準じた表現である。視点は初めてこの家を訪れたエマのそれであり、彼女が家の中を案内されて見て回るにつれて視線も動いていくのがよくわかる。それは時折はさまれるエマの移動の叙述によってつながれて、読者はエマとともにこの家を発見するのである。この種の描写は数多く見られ、ボヴァリー夫妻が招かれたヴォービエサールの城の描写も、特にエマたちの馬車が進んでいくという叙述はないにもかかわらず、まず城の建物全体が遠景から描かれ、次に庭の様子、正面玄関、玄関の広間、という風に、エマの視点の変化に沿った描写がされている。さらに興味深いのは、夫妻が玄関に通された後の次のような叙述である。

“Il était pavé de dalles en marbre, très haut, et le bruit des pas avec celui des voix y retentissait comme dans une église. En face montait un escalier droit, et à gauche une galerie donnant sur le jardin conduisait à la salle de billard, dont on entendait, dès la porte, caramboler les boules d’ivoire.(...)” (MB p. 334)

下線を施した、エマの位置を中心にしたデイクティックと並んで、聴覚に関する記述がされている。「足音と声が、まるで教会の中のように反響していた」「ビリヤード室の扉から象牙の玉のふれあう音が聞こえていた」つまり語り手が借りているのは、エマの視点だけではなく、彼女の感覚なのである。

しかし、主人公の知覚を借りて情景描写をするとき、語り手はその人物の認識、判断そのものを借用するのだろうか。内的焦点化がその人物の内面に映ったものをそのまま描くことである以上、その人物の知覚を描くことは、その裏にある人物の認識を描くことになる。次にあげるの三つの箇所は、エマの精神状態をそのまま反映した部分として引用されることの多い描写である。

“Et elle restait à faire rougir les pincettes, ou regardant la pluie tomber.

Comme elle était triste, le dimanche, quand on sonnait les vêpres ! Elle écoutait, dans un hébètement attentif, tinter un à un les coups fêlés de la cloche.

Quelque chat sur les toits, marchant lentement, bombait son dos aux rayons pâles du soleil. Le vent, sur la grande route, soufflait des traînées de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait : et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne.” (MB p. 349)

凡庸な夫との結婚生活に失望し、一人で無為な毎日を送っているエマが窓から見た町の光景である。彼女の目に映るのは、家の屋根で背中を丸める猫と、通りのほこりを巻き上げる風だけであり、聞こえるのは晩鐘の鐘の音と時たまの犬の遠吠えだけである。特にこの情景が一回だけ知覚された具体的なものではなく、鬱々とした長い日々の中にエマが目にした夕暮れ時の町の光景を半過去時制や「時々」といった表現で総合したものであることが、この描写の主観的性格を強くしている。

“ (...) Le ciel était devenu bleu. Les feuilles ne remuaient pas. Il y avait de grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs; et des nappes de violettes s'alternaient avec le fouillis des arbres, qui étaient gris, fauves ou dorés, selon la diversité des feuillages. Souvent on entendait, sous les buissons, glisser un petit battement d'ailes, ou bien le cri rauque et doux des corbeaux, qui s'envolaient dans les chênes.” (MB p. 436)

エマとロドルフが初めて二人だけで馬で遠乗りしたときにエマの目に映った森の様子が、馬を進めるにつれて移動する彼女の視点に沿って描かれている。青い空、花の咲き乱れたヒース、スミレ、色づいた木の葉、かすかに聞こえる羽音、カラスの優しいかすれた鳴き声、といった描写から感じられるのは、これまでの味気ない日常生活から自分を救い出してくれるかもしれない、新しい愛情の予感にあふれた幸福感である。そして

“ (...) Le sol, sous ses pieds, était plus mou qu'une onde et les sillons lui

parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. (...)” (MB p. 577)

借金に追いつめられたエマが、最後の頼みにしたロドルフから援助を断られ、帰る途中に見る地面と畑の畦は、普通の地面や畦ではなく、エマの追いつめられた精神状態が彼女に見せたイメージである。これに続いて彼女の精神的発作による幻覚の描写が繰り返される。

2-2. 「語り手」への内的焦点化

このように内的焦点化による情景描写は、その人物の主観に強く染まったものになるのが普通である。しかしいくつかの場面では、登場人物の視線を借りていながら、別の主観や判断を感じさせる描写がなされている。次の引用はエマがレオンと逢い引きするために乗り合い馬車でルーアンに向かう場面である。

“Emma la [= la route] connaissait d'un bout à l'autre; elle savait qu'après un herbage il y avait un poteau, ensuite un orme, une grange ou une cahute de cantonnier; quelquefois même, afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux. Mais elle ne perdait jamais le sentiment net de la distance à parcourir.

Enfin, les maisons de briques se rapprochaient, la terre résonnait sous les roues, l'*Hirondelle* glissait entre des jardins, où l'on apercevait, par une claire-voie, des statues, un vignot, des ifs taillés et une escarpolette. Puis, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au

pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. Parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise." (MB p. 530-531)

エマはレオンと関係を持つようになり、ピアノを習いに行くという口実の元に、毎週木曜日ルーアンへの馬車に乗る。そんなある木曜日のエマのルーアン行き場面である。テキストはまずエマがこの道をよく知っていること、彼女がわざと驚きを求めて目をつぶることがあること、それでもこれから先どのくらいの道のりがあるのかははっきり知っていたこと等を、エマに対する内的焦点化の手法で語る。この焦点化が導入となって、その後の車窓の光景描写は、エマの視線から行われている。ルーアンの町は「突如として」パノラミックな情景の中に「階段状に降下し、霧の中に沈んで」見えてくる。そして霧のために「ぼんやりと」しか見えなかった町が、次第に「錨を降ろした船が片隅にひしめき合い」「川は緑の丘の麓を巡り」「細長い島々は捕らえられた大きな黒い魚のように水の上に浮かんでいた」というように具体的な地勢や港の船が認められるようになり、さらには「霧の中にそびえる聖堂」「大通りの葉を落とした木々は、家々の間に紫の茨の茂みのように見え、雨に光る屋根屋根は、その町の高さに応じて異なった反射を見せていた」とより細部にまで目が届いた描写が施されている。このように、高から低へ、遠から近へという視点の変化は、次第に町に近づいていくエマの視線の変化そのものである。

さらに「ついに(enfin)」「それから(puis)」「そして(ensuite)」という副詞句も具体的な旅程の進行を示しているし、「このように高みから見おろすと

(ainsi vu d'en haut)」あるいは「しばしば(parfois)」という表現は、実際の具体的知覚があってはじめて可能である。

しかし、それぞれの描写に用いられたイメージは、必ずしもエマ自身が喚起しているイメージではないように思われる。「風景全体は一幅の絵画のように動かなかった」「広々とした平野が単調な起伏を見せ、青白い空のはっきりしない境に届くまで続いていた」「一吹き of 風が、静寂の中で空気の波が断崖に当たって崩れるように、雲を聖カトリヌの丘に運んでいた」また上で引用した「捕らえられた魚」といった、不動性を基調とした描写は、エマがことさら目を閉じてまで自らのうちに生かしておきたがっている、新しい恋がもたらしてくれるに違いない「幸福」「情熱」「脱出」というイメージとは相容れないものである。Mieke Bal はこの相違に注目して、この部分にエマに対する焦点化と、語り手自身の焦点化の二つが重なっていると説明している^{*16}。つまり、エマの物理的視線を借りていながら、そこに見える光景は語り手によって解釈され意味づけされた光景である。この意味づけによって語り手は、エマの単調な生活からの脱出の願いが結局はかなえられないものであること、エマがルーアンに夢見ている「バビロンの都」のイメージは幻想にすぎないことを、直接介入以外の方法で読者に伝えていると Bal は指摘している。ここに常にエマと共に行動し、彼女が見る景色を共に見ながら、彼女とは別の現実的なまなざしで彼女の幻想を暴き立てる「語り手」の姿が、我々にはっきり見えてこないだろうか。

2-3. 「語り手」の出現

我々が語り手の姿を明確に認めることができる場面は、「農事共進会」の場面である。次の引用は、お祭り騒ぎの中を、エマとロドルフがぶらぶら歩きながら交わす会話に続く風景描写である。

“Le pré commençait à se remplir, et les ménagères vous heurtaient avec leurs grands parapluies, leurs paniers et leurs bambins. Souvent il fallait se déranger

devant une longue file de campagnardes, servantes en bas bleus, à souliers plats, à bagues d'argent, et qui sentaient le lait quand on passait près d'elles. Elles marchaient en se tenant par la main, et se répandaient ainsi sur toute la longueur de la prairie, depuis la ligne des trembles jusqu'à la tente du banquet. Mais c'était le moment de l'examen, et les cultivateurs, les uns après les autres, entraient dans une manière d'hippodrome que formait une longue corde portée sur des bâtons.” (MB p. 415-416)

下線を施した部分で用いられている代名詞“vous”と“on”に注目したい。「あなた」とは言うまでもなく語り手が物語を語っている相手であるが、その「あなた」はエマやロドルフと共に共進会でにぎわう野原を散策し、「おかみさんたちの大きな雨傘や、かご、連れられている子供たちとぶつかり」ながら見物して回っている。この部分から、この物語で設定されている「聞き手」もまた町の住人であると断定するのは、いささか早計であるかもしれない。しかし、先に引いた『ゴリオ爺さん』の「あなた」がはっきりと本の読者を指していたのに対して、ここの「あなた」が物語を直接聞いている人物であることに注目したい。この聞き手は、語り手と登場人物たちの物語世界を共有することができる存在なのである。

さらに「そばを通ると牛乳のにおいがする農家の主婦や雇い女たちの長い列のために、しばしばまわり道をしなければならなかった」のは、一人称、二人称、三人称のすべてを潜在的に指示することができる“on”であり*¹⁷、そこにはエマやロドルフだけでなく、語り手である「私」と聞き手である「あなた」も含まれるのである。実際この作品の中で語り手の存在が感じられる部分には“on”がしばしば観察される。先に引用したエマのルーアン行きの場面でも、“où l'on apercevait, par une claire-voie, des statues, un vignot, des ifs taillés et une escarpolette” “On entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume.” というように、知覚に関する叙述が“on”を主語としたものになっているのは、知覚の主体がエマ

だけではなく、そこにいる語り手の「私」も含まれている事を示していると考えられる。

「共進会」の場面はしかも次のような非常に主観的な表現で始められている。

“Ils arrivèrent, en effet, ces fameux Comices! Dès le matin de la solennité, tous les habitants, sur leurs portes, s’entretenaient des préparatifs; on avait enguirlandé de lierre le fronton de la mairie; une tente, dans un pré, était dressée pour le festin, et, au milieu de la place, devant l’église, une espèce de bombarde devait signaler l’arrivée de M. le Préfet et le nom des cultivateurs lauréats. La garde nationale de Buchy (il n’y en avait point à Yonville) était venue s’adjoindre au corps des pompiers, dont Binet était le capitaine. Il portait, ce jour-là, un col encore plus haut que de coutume; et, sanglé dans sa tunique, il avait le buste si raide et immobile, que toute la partie vitale de sa personne semblait être descendue dans ses deux jambes, qui se levaient en cadence, à pas marqués, d’un seul mouvement. Comme une rivalité subsistait entre le percepteur et le colonel, l’un et l’autre, pour montrer leurs talents, faisaient à part manœuvrer leurs hommes. On voyait alternativement passer et repasser les épaulettes rouges et les plastrons noirs. Cela ne finissait pas et toujours recommençait! Jamais il n’y avait eu pareil déploiement de pompe! (...)” (MB p. 411)

この場面にはまだエマもロドルフも、シャルルもオメーも登場していない。共進会の準備の噂をする住人たち、消防隊長のビネの滑稽な扮装、交互に行進する国民軍と消防隊のきらびやかな様子は、語り手独自の目から見られたものである。特に冒頭の“en effet”は、直前の章の最後のロドルフの内的焦点化“Ah! parbleu! ajouta-t-il, voilà les Comices bientôt; elle [= Emma] y sera, je la verrai. Nous commencerons, et hardiment, car c’est le plus sûr.” (MB p. 411) を受けたものであり、この部分のディスクールが語り手のそれであることをは

っきりと示している。

それにも関わらず、その主観的な語り口は、客観的な隠れた語り手のそれではなく、はなやぐ町の様子に目を見張り、“M. le Préfet”（「知事さん」）の登場を心待ちにする一人の住人のそれである。「実際やってきた、その話題の共進会は！」「それはいつまでも終わらず、何度でも繰り返した！こんな派手なのはかつてあった試しがなかった！」という主観的表現を含んだ感嘆文は、間違いなく「個人的」な感想である。さらに括弧の挿入や“comme”でわざわざ加えられる補足説明は、この部分の語りが、聞き手にはっきりと向けられたものであることを伺わせる。さらに「（ビネの）体の中で生きているのは（...）二本の足ばかりになったという感じだ」の部分で用いられた動詞“sembler”や、“On voyait alternativement passer et repasser (...)”という視覚の主体としての“on”の使用は、これらの描写が実際の知覚に裏付けられた個人的なものであることを示唆している。

さらに次の場面は、共進会でのハイライトである参事官の演説が始まったのを、エマとロドルフが役場の二階の会議室から見物するところである。テキストは、演説の内容とエマとロドルフの会話を、平行させて交互に出す形をとっているが、引用の部分は参事官の演説のすぐ後に続く部分である。

“Il n'avait pas besoin de l'appeler : car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles. Tuvache, à côté de lui, l'écoutait en écarquillant les yeux; M. Derozerays, de temps à autre, fermait doucement les paupières; et plus loin, le pharmacien, avec son fils Napoléon entre les jambes, bombait sa main contre son oreille pour ne pas perdre une seule syllabe. Les autres membres du jury balançaient lentement leur menton dans leur gilet, en signe d'approbation. Les pompiers, au bas de l'estrade, se reposaient sur leurs baïonnettes; et Binet, immobile, restait le coude en dehors, avec la pointe du sabre en l'air. Il entendait peut-être, mais il ne devait rien apercevoir à cause de la visière de son casque qui lui descendait sur le nez. (...)”

La place jusqu'aux maisons était comble de monde. On y voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes et Justin, devant la devanture de la pharmacie, paraissait tout fixé dans la contemplation de ce qu'il regardait. Malgré le silence, la voix de M. Lieuvain se perdait dans l'air. Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait çà et là le bruit des chaises dans la foule; puis on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de bœuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues. En effet, les vachers et les bergers avaient poussé leurs bêtes jusque-là, et elles beuglaient de temps à autre, tout en arrachant avec leur langue quelque bribe de feuillage qui leur pendait sur le museau.

Rodolphe s'était rapproché d'Emma, et il disait d'une voix basse, en parlant vite : (...)” (MB p. 424-425)

冒頭の「彼はわざわざ注意を促す必要はなかった」というのは、直前に引用されている演説の最後の文章「特にこの事に注意を促したい」を引き取ったものであるが、後にその理由が付け加えられていることからわかるように、語り手の個人的判断である。その後続く主だった聴衆の反応の描写は、ここでも主観的なトーンの強いものである。描写は次に広場全体を俯瞰したものに変わる。知覚動詞の主語に用いられているのはやはり“On voyait” “on entendait”と語り手と聞き手をも含みうる“on”であるし、ここにも「リュヴァン氏の声が、切れ切れの文句となってあなたに届く」と聞き手である「あなた」が登場する。

このように語り手と聞き手がその場面にいることが、この部分の描写からはっきりわかるが、さらに興味深いのは、この描写にかなりの時間の幅が含まれていることである。特に広場全体の描写の、「文句の切れ端が、あちらこちら、聴衆の椅子を動かす音でかき消されていた。そして突然 (...) が聞こえた」は、ある長さの時間にわたる描写である。つまりその間エマとロドルフは語り手にいわば放っておかれたわけで、それを端的に示すのがその次のパラグ

ラフの出だしの大過去時制である。「ロドルフはエマに近づいて（しまつて）いた」すなわち、語り手が気がついてみると、語り手の注意がほかに向いている間に、彼らはさっき語り手が見たときよりも近づいていたというのである。ここで我々は、共進会の主賓であるリュヴァン氏の演説、それを見おろしながら次第に親密な会話を交わしていくエマとロドルフ、そしてその両者に代わる代わる注意を向けている語り手のほとんど登場人物としての姿を見て取ることができる。

この点で注目されるのが最初のパラグラフの推測表現である。「彼はおそらく (peut-être) 聞こえてはいただろうが、何も見えていなかったに違いない (devait)」とは、全知であり内的焦点化も自由にできる三人称の語り手とは、基本的に異質な認識である。シュタンツェルは、「局外の語り手が、ある種の事柄についてはよく知らないと言い切るとき、すでにそこで作中人物化が始まっている*¹⁸」と指摘している。『ボヴァリー夫人』の語り手は、始めと結末にだけ姿を現すのではなく、物語の途中でもボヴァリー夫妻の運命を彼らのすぐ身近にいて観察しているのである。

このような作中人物としての語り手のあり方は、次のヨンヴィルの町の紹介に顕著に現れている。この部分は第二部の冒頭、ボヴァリー夫妻がヨンヴィルに到着する場面の前に置かれている。町の説明は四ページあまりにわたる長いものだが、次のような現在時制の叙述で始まる。

“Yonville-L'Abbaye (ainsi nommé à cause d'une ancienne abbaye de Capucins dont les ruines n'existent même plus) est un bourg à huit lieues de Rouen, entre la route d'Abbeville et celle de Beauvais, au fond d'une vallée qu'arrose la Rieule, petite rivière qui se jette dans l'Andelle, après avoir fait tourner trois moulins, vers son embouchure, et où il y a quelques truites, que les garçons, le dimanche, s'amusent à pêcher à la ligne.” (MB p. 354)

ヨンヴィルの町の位置や近辺の地勢という、時間的に不変の事実だけが現在形

で述べられているのではなく、町の名の由来である修道院の遺跡さえも（今では）もはや残っていないこと、日曜日には男の子たちが釣りをして遊ぶ（習慣がある）こと、といった現在の時点に固有の描写が行われていることに注意したい。そしてこの後の描写は、具体的な旅程をたどるという設定で続けられていく。

“On quitte la grande route à la Boissière et l'on continue à plat jusqu'au haut de la côte des Leux, d'où l'on découvre la vallée. (...) Au bout de l'horizon, lorsqu'on arrive, on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueil, (...) Au bas de la côte, après le pont, commence une chaussée plantée de jeunes trembles, qui vous mène en droite ligne jusqu'aux premières maisons du pays. (...) Cependant les cours se font plus étroites, les habitations se rapprochent, les haies disparaissent; (...) Puis, à travers une claire-voie, apparaît une maison blanche (...)” (MB p. 354-355)

ここでの主語はやはり“on”であり、“vous”が用いられていることも、これまで見た描写と同じである。この現在時制での旅程が進むに連れて、見える光景は「ルーの丘から流域を見渡す」という俯瞰的なものから、「アルグイユの森の檜の木立」「ポプラの若木を植えた道」「町のはずれの家々」「庭は狭くなり、家々は密接し、生け垣はなくなる」「格子越しに白い家が現れる」というふう次第に低くて近い視点に変わり、我々はヨンヴィルの町で一番立派な公証人の家の前に連れていかれるのである。さらにこの具体的な視線は、墓地と教会堂を眺め、その中に入って天井や階段、ステンドグラスや告解所のマリア像を眺め、再び外に出て市場を観察し、次にオメーの薬局の店構えを見てから奥に入り、「この他にはヨンヴィルにはもう何も見るものはない」と言って町を外れて墓地に行く。墓守のレスチブードワに関する逸話が紹介されるが、そこでも単純過去とともに複合過去形と現在形が用いられている。

“Lors du choléra, pour l'agrandir, on a abattu un pan de mur et acheté trois

acres de terre à côté; (...) Le gardien, qui est en même temps fossoyeur et bedeau à l'église (...), a profité du terrain vide pour y semer des pommes de terre. (...) mais, aujourd'hui encore, il continue la culture de ses tubercules, et même soutient avec aplomb qu'ils poussent naturellement." (MB p. 357)

コレラの流行にともなって墓地が広げられたこと、その土地を利用して墓守がジャガイモを植えたことが複合過去で述べられているのは、それらの事件が語り手が直接体験した身近なことだからであり、これらが現在語り手が直面している「今でも相変わらず芋を作り続けて、自然に生えるのだと言い張っている」という状況に直接結びつくのである。そしてこの語り手は、この次に続く段落で決定的に姿を現す。

"Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville. Le drapeau tricolore de fer-blanc tourne toujours au haut du clocher de l'église; la boutique du marchand de nouveautés agite encore au vent ses deux banderoles d'indienne; les fœtus du pharmacien, comme des paquets d'amadou blanc, se pourrissent de plus en plus dans leur alcool bourbeux, et, au-dessus de la grande porte de l'auberge, le vieux loin d'or, déteint par les pluies, montre toujours aux passants sa frisure de caniche." (MB p. 357)

「これから語ろうとする出来事の後も、ヨンヴィルでは何も変わっていない。」と語るのは、物語の最後で姿を見せたあの語り手であり、この現在時はボヴァリー夫妻が死んで物語が終わってからしばらく時間がたった時点である。この語り手は今でもこの町に住んで、「今でもブリキの三色旗がまわり」「小旗がまだ風になびき」「胎児はますます腐り」「金獅子は今でもその縮れ毛を見せている」のを見ているのだ。

3. 語る行為自体の物語化

これまで見てきたような、全知、遍在性を持つ局外の語り手が、独自の視線や判断を持った存在として物語り世界に織り込まれていることは、この作品にいかなる意味を与えているのだろうか。

我々が『ボヴァリー夫人』をリアリズム小説^{*19}として考えるとき、そこに見ようとする表現方法は語りの客観性であり、透明性である。物語はあたかもゆがみのない透明なレンズを通したように我々に映し出されていなければならない。物語の直接提示、すなわちミメシスこそが、小説を現実の等価物たらしめるからである。しかし我々が見たのはそれとは全く逆の、「語り手」という審級の物語世界への組み込みによる媒介性の強調であった。

この物語の媒介性ということは、物語の中で注がれる語り手の視線に作意があること、そして用いられる言語が透明ではないことを意味する。視線の有償性についてはこれまで見てきたとおりだが、言語の不透明性に関しては、自由間接文体とアイロニーの問題、そして比喻表現の問題が深く関わっている。自由間接文体については、別の機会に譲るとして、ここでは簡単に『ボヴァリー夫人』の中の比喻表現の特徴を指摘して、結論に代えたいと思う。

アルベール・チボーデは、その著書『ギュスタヴ・フロベール』の中で、『ボヴァリー夫人』には強調された比喻表現が多く、彼の書簡集の比喻が自然なのと比べると、非常に作為的であり、その効果は大してあがっていないと述べている^{*20}。もちろん地の文に用いられた比喻表現には、自由間接話法の中に含まれ、焦点化されている登場人物の連想を写したものも多い。しかしそれ以外の部分で語り手の責任において喚起されるイメージにも、非常に具体的で「作為」を感じさせるものが少なくない。次にあげるのは、レオンへの思いがエマの内面に与えた変化と、エマのロドルフへの恋心について述べた部分である。

“Dès lors, ce souvenir de Léon fut comme le centre de son ennui; il y pétillait plus fort que, dans une steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la

neige. Elle se précipitait vers lui, elle se blottissait contre, elle remuait délicatement ce foyer près de s'éteindre, elle allait cherchant tout autour d'elle ce qui pouvait l'aviver davantage; (...)” (MB p. 404)

“ (...) Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quel espoir! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus maintenant! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; —les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route.” (MB p. 449)

「それ（レオンの思い出）はロシアの荒地の雪の上に旅人が残していった焚き火よりも強く燃えさかっていた」「旅の全ての宿に、自分の財産のいくらかを残していく旅人のように、それらをこうして人生の途上で絶え間なく使い果たしてしまいがち」は、どちらもエマの心理を解剖するために語り手が持ち出した、非常に具体的なイメージである。しかもこれらは静的なイメージではなく、それ自体が一つの物語を喚起する動的なメタファーとなっていて、その新たな物語がエマの物語をさらに増幅してゆくのである。このようなイメージは、いわば「たとえ話」としての機能を果たしているわけで、語り手の役割に固有のメタファーだといえるだろう。さらに次の例は物語世界内に比較の対象が採られている、いわゆる「循環的メタファー」である。

“Léon ne savait pas, lorsqu'il sortait de chez elle désespéré, qu'elle se levait derrière lui, afin de le voir dans la rue. Elle s'inquiétait de ses démarches; elle épiait son visage; elle inventa toute une histoire pour trouver prétexte à visiter sa chambre. La femme du pharmacien lui semblait bien heureuse de dormir sous le même toit; et ses pensées continuellement s'abattaient sur cette maison, comme les pigeons du *Lion d'or* qui venaient tremper là, dans les gouttières, leurs pattes roses et leurs ailes blanches.” (MB p. 389)

「そして彼女の考えは、『金獅子』の鳩の群が、その薄紅色の足と白い翼を樋の中に浸すためにこの家にやってくるように、いつもこの家に舞い降りるのだった」とは、『金獅子』の鳩の群をいつも見ている語り手から「自然」に出てくるはずの比較表現なのである。

この一連の具体的なイメージは、冒頭で指摘したこの作品の個人的な語り口と無関係ではない。そしてここまでの考察の結果から結論できることは、これらの主観的な表現は、作家フロベールの個人的信条の直接反映として解釈されるべきものではなく、小説世界に一人の住人として設定された「語り手」の人となりを想起させるための、フィクションの一部であるということである。

『ボヴァリー夫人』の語り手は、その機能上全知と遍在性を備えてはいるが、決して「神」のように抽象的な存在ではない。それはこの時代未だ誰も考えつかなかった、「作家」と「語り手」の審級の決定的な違いをフロベールが感じ取り、「語り手」を作中人物に押しつけることで、「作家」の創造主としての透明性を救おうとしたのかもしれない。物語を語るという行為は倫理的に潔白(innocent)ではあり得ないのである。

Jacqueline Authier-Revuz はディスクールに含まれる「他者性」を二つに分類している^{*21}。一つは他者のものとしてはっきり示されるディスクールの部分であり、引用符、イタリック、様相表現といった明確なマーカーによって指示される。もう一つはディスクールに本質的に内在する「他者」であり、バフチンのディアロジズムや間テクスト性、あるいは精神分析の領域で問題にされる、「私の言葉」に潜む「他者」である。そして後者の《Ça parle.》にディスクールの委ねる試みが、フロベールの『紋切り型辞典』であると Authier-Revuz は論じている。

この「語る行為に不可避免的に内在する陳腐さ」というテーマは、フロベールの最後の小説である『ブヴァールとペキュシェ』に結実することになるが、このテーマがおぼろげながらも具現し、そして人格化したのが、常識的な価値判断と時に凡庸な想像力を持った、この『ボヴァリー夫人』の語り手であると言えるだろう。そして語る行為のフィクションへの取り込みは、物語の自己言及

性を生み出す。この自己言及性こそが、この作品にリアリズム小説としての枠を越えさせ、「物語」そのものを象徴的に表象する作品たらしめたのである。

註

- * 1 この論考は1995年3月に京都大学人文科学研究所で行った「象徴主義」研究班での口頭発表をまとめたものである。多くの方々から貴重な御意見をいただいたが、特に京都大学文学部の吉田城氏と人文科学研究所の大浦康介氏の御指摘は、論旨を整理し直す際に参考にさせていただいた。この場を借りてお礼申し上げたい。
- * 2 déictique : 語り手の「今」と「此処」を中心として構造化される、主に人称、時間、空間に関する表現。tu, hier, tout à l'heure, aujourd'hui, au fond, à gauche 等。
- * 3 口頭での語りとして設定されているものは、L'Abbé Prévost の *L'Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux*, Chateaubriand の *Atala*, Fromentin の *Dominique* 等があるが、手記あるいは書簡の書き手として現れるものとしては、Constant の *Adolphe*, Marivaux の *La Vie de Marianne*, Balzac の *Le Lys dans la Vallée* 等があげられる。
- * 4 例えば Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*。
- * 5 Gérard Genette, *Figure* III 1972. 三人称の語り手が実際の「作者」と同一かどうかについては議論が分かれているが、作品世界の創造主としての「作者」と、作品世界の媒介者としての「語り手」は、テキスト中で異なった現れ方をすることは明らかである。「作者」は自由に人物たちの運命を変え、性格を設定し、事件を起こすことができるが、「語り手」は自らがそのような創造主としてではなく、他の登場人物には見えないものを見ることができる特権的な「目」だけを持った一種の狂言回しとして振る舞うのである。
- * 6 実際スタンダールの三人称小説の語り手は、非常に顕在的であると同時に、作者自身とかなり近い価値観や関心を持っていることがわかる。しかし作家自身が自分の立場で物語を語っているからといって、『赤と黒』の語り手がスタンダール自身であるというのは早計であると思われる。「作者」が実在する創作者であるのに対して、「語り手」はフィクションの中での役割であり、スタンダールは個人的判断を披瀝しながらも、その役割に沿った語り方で物語を進めているのである。
- * 7 Jean Rousset, "Une forme littéraire: Le roman par lettres" in *Forme et Signification* 1962. 十ルーセは、書簡体小説をその形式から、独唱型（一人の書き手が一人の相手に対して書き送った手紙を集めたもの）、二重唱型（二人の人間がお互いに交換した手紙を集めたもの）、合唱型（三人以上の人物が交差して書きあった手紙を集めたもの）に分けた。
- * 8 Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire" in *Poétique*, n° 14, 1973. プリンスは、テキストに現れる「聞き手」の様々な形態を分析し、それが「語り手」と同様あらゆる語りには不可欠な要素であることを示している。
- * 9 「作者」と「読者」にそれぞれ作品中に現れたイメージとしての抽象的存在と、実際の存在の二つの審級を見る立場もあるが（たとえば Jaap Lintvelt, *Essai de Typologie Narrative*, 1989）、ここでは議論に関係してこないなのでこの区別は採用しない。
- * 10 "Flaubert, considéré comme le maître de l'école réaliste, soumet le roman à la discipline des sciences biologiques et préconise l'objectivité." (Castex, Surer, Becker, *Histoire de la Littérature française*, 1974, p.697).

“Il (=Flaubert) veut que le roman soit objectif, impersonnel, 《impassible》; (...) il (=le roman) sera ce que sa définition veut qu’il soit, un miroir de l’âme humaine, un tableau de la vie.” (Lanson, *Histoire de la Littérature française*, p.1079)

*11 1852年12月9日付の Louise Colet への手紙

*12 テクストの引用はすべて、Flaubert, *Œuvres* I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951による。

*13 Emile Benveniste, “Les relations de temps dans le verbe français” in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966. バンヴェニストはフランス語に二つの過去時制（単純過去と複合過去）があることに注目し、それぞれがイストワール(histoire)とディスクール(discours)という固有のシステムを構築していると考えた。前者は主に三人称代名詞と結びついて、歴史的、客観的叙述に用いられ、後者は一、二人称と共に起して主観的、具体的事象を語るとされる。

*14 これ以降の引用文中の下線は、特に断りのない限り筆者によるものである。

*15 Genette, *Figure* III, 1972. ジュネットは焦点化に「外的焦点化」（視線がある人物の外側に制限されている場合）「内的焦点化」（ある人物の内側が描かれる場合）「焦点化ゼロ」（語りの視点が俯瞰的でいかなる制限もうけない場合）の三種類を認めている。しかしこの三つのタイプは相互排除的でも、網羅的でもないで、多くの批判の対象となった。（例えば Mieke Bal, *Narratologie*, 1984; Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, 1989）しかし現在でも「内的焦点化」の概念は、三人称の語りにおける登場人物の内面描写の部分を目指すのに用いられる。ここではジェネット自身がそれまでの批判に答える形で *Nouveau discours du récit* (1983) で述べているように、語り手の視野がある人物の認識という制限を受ける場合を指すものとして用いる。

*16 Mieke Bal, *Narratologie*, 1984, p.89-109

*17 フランス語文法で伝統的に不定代名詞という取り扱いを受けている“on”が、具体的な照応関係を前提に用いられる代名詞ではなく、潜在的に一、二、三人称という人称間の対立を中和した、すべての人称を含みうる不定名詞であることについては、小論「不定名詞“on”の汎人称性について」、『仏文研究』21号、1990、を参照していただきたい。

*18 F.シュタンツェル『物語の構造—〈語り〉の理論とテキスト分析』、岩波書店、169頁

*19 レアリズムをディシプリンとして定義することは実際困難な問題である。Philippe Hamon (“Un discours contraint”, in *Poétique* n° 16, 1973)が指摘するように、古くから小説の前書きには「これは本当の話である」という趣旨の断り書きがされ、またすべての文学運動は、いっそうの「本当らしさ」の主張と共に生まれてきたとも言える。しかしこれを特定の文学の流派として捉えるならば、フランスにおいては19世紀後半にフロベールやモーパッサン、ゾラたちによって世に問われた、一連の当時の社会に題材をとった散文作品を指すと考えることができる。それらの作品の共通点を探すとすれば、例えばアウエルバッハはその『ミメーシス』の中で、スタンダール、バルザック、フロベールに共通したレアリズムのテーマ的特徴として、中流ないし下層階級の日常生活がテーマであることと、それを歴史的背景に組み込んでいることをあげている。またディスクールの特徴として Hamon が指摘しているのは、そのカタログ的網羅性と、換喩的な性格である。しかしこれらの指標はむしろこの時代固有の関心のあり方を示すものであり、小説の表現方法を規定するものではない。そこにロマン主義的傾向を強く持ったスタンダールの作品を含めることもできるかもしれないし、モーパッサンの作品の幻想性、ゾラの象徴主義的傾向をいささかも排除するものではないのである。

*20 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935. ch. 10 “Le style de Flaubert”

*21 Jacqueline Authier-Revuz, “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”, in *Langages*, n° 73, 1984.