OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	フロオベエル研究 ： 表現の問題を中心に
Author(s)	和田, 誠三郎
Citation	大阪大学文学部紀要. 1952, 1, p. 1-36
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/5315
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

フロオベエル研究

——表現の問題を中心に——

和田誠三郎

まえがき

もうかれこれ二十年にもならうか，今は亡きロオトマン君，ノルマルを出てアグレジエになり大阪に着任したばかりの氣鋭の哲學者であつた同君と同行して京都へ向ふ車中の一時のことである。その時どんなことを語り合つたかは，今すつかり忘れてしまつたが，私は未熟な文學論をふり廻す。同君は尖先鋭く《哲學》をかざして切り込んで來る。結局《文學》と《哲學》との戰ひといふことになつたやうに記憶する。そして最後は眞向上段から切り捨てる如く，私に投げつけた《ことば》が【Qu'est-ce que la littérature？】であつた。それは決して《文學とは何ぞや》といふやうな生ぬるものではない。あたかも最後の判決を下す裁判官の如く，《文學何するものぞ》とばかり切り込んで來たのである。今殘念に思へてならないことは，《Qu'est-ce que la philosophie？》と何故やり返さなかつたかといふことである。私は答へる《ことば》もなく考へ込んでしまつた。ロオトマン君はその後歸國して學殖をあげ，哲學者としてその前途をしよく望されたのであつたが，眞に祖國を愛すが故に抗獨戰線に花と散つたことは惜まれてならない。さて《Qu'est-ce que la littérature?》が私に對してなされた問でなかつたにもせよ，それ以來私はこれに對して何等かの回答をしなければならない責任をいつも强く感じ，これが毎日のやうに私を苦しめて來たのである。一年半前から私はこれに答を出すのに都合のよい場所に置かれてゐる。いはゞ私は文學の渦中にある。前にはディレタントであつたのかも知れない。然し多くのものがそうであるやうに，文學の渦中に入つて見ると益〻文學が判らなくなる。これは私の僞らぬ告白である。サルトルは《Situations II》の中で【Qu'est-ce que la littérature？】といふ問を設けて，これに對して實に齒切れのよい解答を示してゐる。よくもこれほど美事に割り切つたものだと思ふほど美事である。確に一部の人を滿足させるに足るものがあると思ふ。然しよく考へて見ると，やはり割り切れない部分が實に澤山殘つてゐる。結局私を滿足させるものは先づ私が出さなければならないのである。これが結局又ロオトマン君に答へることにもなるのだと思ふ。私は【探求】とか又【巡禮】といふ《ことば》が好きある。これは《迷ひ》と《苦悶》を象徵するからである。私は若々しい氣持ちで【巡禮】の旅にのぼらうと思ふ。《あいつは文學が判つてゐない》といふ人もあらうかと思ふが，私はこのやうな《ことば》を甘受するつもりである。何となれば判らない故に，悟らざるが故に《巡禮》の旅に出るのである。【フロオベエル研究】と題した次の拙論は，私が文學の渦中にあることを自覺しないうちに通つた一つの宿場の記錄である。私は既に次の宿場へ爽かな氣持ちで，輕い足どりで歩みをつゞけてゐる。私は今少くとも文學の渦中にあることを意識しながら，しばし足をとゞめた宿場の報告の一つを書きしるして見たのが次の拙い小論である。

私は今人から《フロオベエル研究》を世に送るやうにすゝめられてゐる。然しなかなか心の中で熟してくれないのである。然しその構想は次のやうなものになると思ふ。

第一部　書翰を通して見た彼の生涯・作品・藝術。

(1) 《ボヴアリイ夫人》(Madame Bovary) 以前

(2) 《ボヴアリイ夫人》(Madame Bovary) 前後。

(3) 《サランボ》(Salammbô) 前後。

(4) 《感情教育》(Education sentimentale) をめぐつて。

(5) 《聖者アントワーヌの誘惑》(Tentation de Saint Antoïne) について。

(6) 晩年の作品について。

第二部 特殊研究。

(1) 表現について。— フランス小説史における《フロオベエル》の位置。

(2) 表現の苦しみ。—《フロオベエル》は如何に書いたか。

(3) 自由間接話法 (Style indirect libre) —《フロオベエル》を中心として。

(4) 寫實派の文學。

(5) 散文におけるリヅムの問題。

第二部は全部出來上つたのでこれだけで世に送りたいのだが事情が許さない。やはり第一部のやうな紹介の部分がないといけないといふ。これに關しては既に多くの立派な研究書があり，フランス語を讀める人ならそれを讀んで頂けばよい。私は何も書き加へることはない。それをわざわざ我物顔に邦譯するのは嫌である。それかといつてこれがなければいけないので，私は九巻の書翰 (Conard 版) を讀みながら，その上で研究書を參考にして第一部を書いて見やうと思つてゐる。これはまだ私の頭の中にある部分である。

この小論はサルトル流に申せば，フロオベエルが《如何に書いたか》といふ問題を中心にしてゐる。サルトルに從へば文學においては《何を書くか》が最も重要であつて，《如何に書くか》といふことは次の次の問題だといふ。然しそれは絶對的にそうであると申せないのであつて，作家によつて違ふ。例へばフロオベエルにおいては《如何に書くか》又《如何に書いたか》といふことは，他の作家の場合より遙に重要である。總體的に《如何に書いたか》即ち Style の問題は文學の研究においては虐待されてゐるやうである。何となればこの研究は具體的でなければならず，準備が大變である。作品を一度二度讀んだだけでは駄目である。熟讀して詳細をノートすることから始めなければならない。それでとかくこの研究を厄介者のやうに言語學の分野へ押しつけてしまふ。然し，文學と言語學とは研究の領域は違ふが，文學の研究は喜んで言語學の研究を受け入れなければならないのである。然し非は言語學の側にもあつた。これは自分の領域であるとばかり，文學を誹謗しつゝ Style の研究するものだから，文學と絶緣狀態になつてしまふ。この點チボオデの《フロオベエル研究》は立派な文學研究者の Style 研究の模範を示してくれる。この小論も，特に第二章において，チボオデに多くを負ふが故に，フロオベエルが《如何に書いたか》といふ問題を絶えず彼の藝術の成立と展開とに結びつけて述べたつもりである。

(28-10-1951)

〔I〕 表現について

——フランス小説史におけるフロオベエルの位置——

フランス小説史において，フロオベエルの位置を決定する仕方はいくらもあらう。私はこゝで主として表現の技巧即ち Style の觀點から，彼が小説史において占める位置を考へて見ようと思ふ。

十九世紀の半頃から後半にかけて《近代小説》の時代を現出せしめた立役者は，いふまでもなくバルザック (Honoré de Balzac, 1799—1850), スタンダアル (Stendhal, 1783—1842) フロオベエル (Gustave Flaubert, 1821—1880) の三人である。この中の何れを缺いても《近代小説》の完成を見なかつたであらう。然し彼等が後世に對してなした貢獻は各〻著しく異なつてゐる。七月王朝下の人間社會をかの《人間喜劇》の中に悉く再現しようと努力したバルザックのエネルヂイは正に超人的である。然し《表現》の問題については，彼は實に多くの矛盾と缺點を有つてゐる。フロオベエルの完璧には到底及ばないのである。それでゐて，一度 action の波に乘れば最後の一頁まで，奔流のやうに我々を一氣に押し切つてしまふ劇的な力に至つては他の追從を許さない。《善いところは眞似は出來ない。そして眞似の出來るところは全く厭なところである》とブリュンチエル (Ferdinand Brunetière 1849—1906) が云つてゐるが，至言であると思ふ。スタンダアルは表現の技巧などに心を使はない。彼の表現は單純であり，何か限られた狹さをさへ感じる。底にひそんだ複雜なものを素朴な裝でかくさうとさへしてゐる。彼の心理描寫は冷く深い。然し情熱は底で燃えてゐる。彼は內にあるものと表に現れたものとを妥協させまいとする。從つて彼の小説は 80 年代にしか理解されないであらうし，その影響は更に遲れるであらう。フロオベエルは兩者の要素を少しづゝ持ち合はせてゐる。登場人物の外側の世界を描くといふことは，バルザックとの共通點である。然しながらバルザックの描く外界は，Action が始ると全く忘れられてしまふ。背景が背景にならないのである。フロオベエルの場合は，背景が登場人物と完全にハアモニイして交響樂的な雰圍氣をかもし出す。背景が完全な背景になり，背景が登場人物に影響し，登場人物が背景を作つて行く。ここに同じものを有ちながらバルザックとフロオベエルの違ひがある。他方登場人物の內側の世界を描き出さうといふことは，スタンダアルとの共有の部分であるが，この領域は斷然《赤と黑》の著者の獨壇場であり，フロオベエルはスタンダアルの深さには及ばないのである，《フロオベエルの目は殆ど物の表面より更に深いところにまで及ぶことはない。若し彼に何か欠けてゐるものがあるとすれば，それは目に見える物の向側にあるものを見る力がないといふことである。確に心理學者ではあるが，彼の觀察力は顏面，風貌のうちに讀みとれるものしか見わけられない。……彼の知らないもの，彼に理解出來ないもの，彼が認めやうとしないものは，內界の存在である。》とさへ云つて，ブリュンチエルはフロオベエルの缺點を鋭くついてゐるのである。これが共通の地盤を有ちながらスタンダアルと違ふところである。然しながら《ボヴアリイ夫人》の著者は兩者の有たないものを有つている。それは彼の表現の技巧のすばらしさである。新しい表現の技巧の創造者として，フランスの散文の姿を一變せしめたのはバルザックでもスタンダアルでもなく，實に彼フロオベエルであ

つた。その直接の影響は彼の直後，即ち自然主義時代から今日にまで及んでゐる。バルザックは《創造者》，スタンダアルを《心理學者》とすれば，フロオベエルは《藝術家》である。バルザックは借財の山を切りくずすために，晝夜兼行，二十五年間も書きなぐつたところのたくましい事業家である。スタンダアルは見る人ではなく，情熱を心の底に祕めて考へる人である。フロオベエルはこれに反して先づ見る人である。そして描く畫家であり，彫む彫刻家である。彫刻刀を手にして素材にむかふ神の如き藝術家の姿こそ最も彼にふさわしい《イマアジュ》である。

文學は《苦悶の象徴》であるといふ。その苦悶の一つは《表現》の苦しみである。《表現》は《ことば》なしには考へられない。その《ことば》は抽象的なものではなく具體的な《ことば》である。我々は日本語で考へる。フランス人はフランス語で考へるのである。《表現》において，表現されるもの即ち思想とことばの何れが先に生れるのであらうか。《それは決り切つてゐる。思想が先だ。それからことばだ。思想にことばが從ふのだ》といふ聲がきこえてくる。これは《哲學》の聲のやうである。《思想とことばは同時に生れるのだ。思想とことばは同じものだ》といふ聲もきこえてくる。これは誰の聲であらう。私には人間の聲のやうな氣がする。更に別の聲《ことばが思想を創るのだ》。これは《文學》の聲である。人間の聲をはさんで《哲學》と《文學》がにらみ合つてゐるともいへるし，《哲學》と《文學》が人間の聲のなかで一つにとけ合つてゐるといつた方がよいかも知れない。《表現》の立場から見ると《哲學》と《文學》は一應對立してゐるやうに見える。《哲學》においては思想（物を考へること）がモチフを出す結果，表現（ことば）は隨伴的になる。《ことば》との妥協を許さない。思想はあくまで《ことば》を組み伏せ，思ひのままについて來させやうとする。《文學》はこれに反して《表現》が重要な問題になる。作品は表現愛に出發して表現の苦しみを經て生れたものである。《表現》は端的にいつて《書く》といふことである。《哲學》が考へることであるとすれば，《文學》は《書く》ことであるといへると思ふ。書くといふことは《ことば》を從へるのではなく，《文學》は《ことば》を受容することから出發するのだと思ふ。その上で書くことは，ある作家については考へることであり，又他の作家にとつては描くことなのである。從つて作家は獨自の《書き振り》を有つてゐる。他人の《書き振り》の眞似は出來ても，他人の《書き振り》で書くことは出來ない。この《書き振り》を私は一應《Style》と理解して置かう。Style は個性の表現なのである。

以下《表現》に關する一般論から《Style》がどのやうにして理解され，その內容がどのやうに展開したかを考へながら，小說史（散文史といつた方がよいかも知れないが）におけるフロオベエルの位置を考へて見やうと思ふ。

先づ《表現》に關する一般論から個性の表現としての《Style》がどのやうに自覺されたかを知るために，私はボワロオ（Boileau 1636—1711）の《詩學》（Art poétique —1674）に手がかりを求めやうと思ふ。有名な次の一節《世にはまたいつも密雲の去來に惱まされてゐるやうな晦冥な思想の持主もある。理性の明光もかゝる密雲は貫き得まいと思はれる。であるから物を書く前によく考へることを習得せよ。われわれの觀念が曖昧であるか分明であるかによつて，その表現も或は混沌となり或は清明となるのである。よく認識し

てゐる事柄は明白に言ひ表はすことが出來る。そしてその事柄を言はうとすれば，《ことば》が易々と出てくるものである。》（詩學第一篇十三節　丸山譯）。これは《理性》を指導精神として《眞・善・美》卽一を理想とする古典主義文學の綱領である。私はこれを表現論の一つの立場として取上げて見たい。ボワロオは詩において韻は《從僕》であるといふ。この一節でも《先づ考へよ。內容がはつきりとつかめたら，《ことば》は自然について來る。》そして《自然に從へ。技巧（粉飾）をすてよ》といつてゐるのである。《文藝復興》以來《過剩》から生じた無秩序混亂から，文學はとかく思想を見失ひ勝ちであつた。これに答へてボワロオは以上の《表現》の原則論を打ちたてたのである。こゝで注意しなければならないことは，この表現論の中にはまだ作家の《個性》が謳つてないことである。フランス古典主義文學はいはばルイ大王を指揮者とした大交響樂なのである。その文學の美しさはあくまでアンサンブルの美，又和音の美しさである。今この交響樂の中から樂員の一人を拔き出してみると，その技術は完璧である。然しこの完璧の技術が最高度に發揮され，しかもその樂員の個人技が完全に殺されてアンサンブルの中に生きてくるやうに訓練されてゐる。彼は往々にしてよき獨奏者ではない。Style を持たないからである。これに反して一流の獨奏者は完璧の技術を有ちながら，彼は合奏者としては屢〻凡庸の奏者以下である。然し獨奏者としての Style を有つてゐる。私はモリエール（Molière, 1622—1673）ラシーヌ（Racine, 1639—1699）ラ・フオンテエヌ（La Fontaine, 1621—1695）の存在を忘れてゐるのではない。彼等は合奏者中のよき獨奏者であつたかも知れないが，古典主義の文學は個人技を誇るよりも，全體的な《秩序の美》を謳歌する文學である。Style は個人技である。個人のものである。從つてこの時代は未だ Style の自覺のない時代といふことが出來る。

十八世紀は先づ古典主義の解體の時代である。ヴオルテエル（Voltaire 1694—1778）はすぐれた獨奏者であつたらうか。彼は《文學》の世界に入りきらないものを有つてゐる。彼は詩人であるといつても，なおそれ以外の多くのものを有つてゐるし，なお更に小說家であるとは言ひ切れない。哲學者といふにはあまりにも俗人である。所詮彼は獨奏者ではない。專屬の樂團を有たぬ指揮者とでもいふところであらうか。それでは十八世紀最大の獨奏者は誰であらうか。いふまでもなくそれはルソオ（J. J. Rousseau 1712—1778）である。彼は《自學自習の天才的獨奏者》である。從つて彼はすばらしい Style を有つてゐる。その Style は散文を一變せしめたといふよりはむしろ眠れるものを一擧に眠りから呼びさますほどの力を有つてゐたのである。彼の思想はすべて異常なほど銳敏だつた感覺，特に目を通して生れたものである。彼はこれを直線的論理によつて處理し，これを生々と表現しようとする。然し思想は彼の頭の中で渦を卷いてなかなかまとまらない。思想が出口を求めるやうに，手がかりになる《ことば》を求める。この出口が見つかると思想が奔流のやうに《ことば》になつて飛び出す。時には奔流のやうな思想に《ことば》がついて行けないこともある。思想も Style も一個のルソオといふ人間からあつといふ間に飛び出して來たものである。この激流は直に舊いものを押し流してしまひ，その跡に新しい時代の種子をまいてしまつた。彼においては《思想》と《ことば》が火花を散して相鬪つてゐる。この樣な見方からすると，十七世紀のパスカル（Pascal, 1623—1662）によく似てゐる。ルソオは思想家であるときも文學者であつた。

私はここで十八世紀の表現論の一つとして,《Le style est l'homme même.》の一句で有名な《文論》(Discours sur le style, 1753)の著者ビュフオン(Buffon 1707—1788)に足をとゞめやうと思ふ。この自然學者の表現論は極めて素朴なものであるが,原則論から飛躍する一つの段階として重要なのである。彼はマリボオ(Marivaux 1688—1763)の préciosité, ヴオルテエルの思想的混亂, ルソオの感情の過多を攻撃してこの《文論》を書いたといはれる。先づ私はこの《文論》のモチフを引き出して見る。《文章は人がおのれの思想に移入した秩序及び動態にほかならぬものであります。——落合譯》この強い表現の中で注意すべきことは,思想に《秩序》と《動態》を與へる主體が《人》であることである。原典は《on》であり《individu》をうたふにはあまりにも弱い表現だが非常に暗示的である。《善く書かれたものだけが後世に殘るでありませう。知識の豐かさ, 事實の珍稀であること, 又發見の新しさといふやうなものはのいづれも, 不朽不滅の確實な保證になりません。これらの要素を含んだ書きものが, 小さなことしか問題とせず, しかもその書き振りに, 味も高貴さも又天才のひらめきもなければ唯朽ちはてるだけでありませう。何となれば, 知識や, 事實や, 發見は容易に取り上げられ, 他人の手に移され, より器用な人達によつて利用されるに至るからであります。それらのものはみな人の外にあるものです。文こそ人そのものであります。故に文はこれを奪ふことも, 人の手に移すことも, 變質させることも出來ません。——落合譯》以上は《文論》の中心部であるが, 要之, 表現內容はすべての人間のものである。これが人間の頭の中で觀念化されて《思想》になる。そしてこの《思想》に《人間》が《秩序》と《動態》を與へる, といふことは端的にいつて卽ち《書く》といふことである。《よく認識されたものは明晰に言ひ表される。》(ボワロオ)と《よく書くことは, 同時によく考へ, よく感じ, よく表すことであります。》(ビュフオン)との間には內容的に何等の相違はない。ただビュツフオンの場合,《考へ》且《書く》主體が《人間》であることがはつきり把握されたこと, これは一つの大きな進展である。そして考へる《人間》が書くことによつて《Style》が生れることが判明した。さてこの《人間》は《individu》であらうか。鳥のなき聲はその嘴の形によつて決ると考へる自然學者ビュツフオンのいふ《人間》は《生理的人間》(Homme physiologique)であり,(この意味は生物學的人間の謂である。)人間の生理的與件が Style を決定するといふのである。これは確にボワロオより一步を進めてゐる。だが《生理的人間》は《individu》ではない。《生理的人間》が《individu》になるためには, 更に社會的與件・心理的與件・病理的與件が加へられなければならなかつた。かくて人間は愈〻複雜な存在になり, Style も人間の表現の段階を通り越して個性の表現といふことになる。こうなれば《よく認識されたものはよく言ひ表はされる。そして《ことば》は自ら出て來る》とか, 又《よく書くことはよく考へることである。》などといつて涼しい顏をしてゐられなくなる。よく考へたものをよく書くといふ努力もしなければならなくなる。Style は《人間》(Homme)の表現であつた。Style はやがて《個性》(individu)を主張する《技巧》(Artifice)となるであらう。

十九世紀のフランス文學は《individu》の文學である。すべてが《individu》を中心として考へられ, そして表現される。さてビュツフオンは Style を《生理的人間》の表現として把握した。十九世紀に入つて《人間》の概念が益〻豐になるにつれて, Style の內容も豐富に又複雜になつた。私はここで《社會學上より見たる藝術》(Art au point de vue socio-

logique.）の著者ギュイヨオ（Guyau 1854—1888）を取り上げて見よう。彼は社會學の立場から Style を人間と人間の間の共感の機關（Instrument de sympathie）として理解する。人間は社會的存在である。そして《ことば》を社會における思想傳達の用具と考へると，Style にも思想を傳達するといふ社會性が與へられる。卽ち思想傳達の容易性・有效性が一應最高の法則と考へられるのである。スペンサアの考へるやうな Style のエコノミスムがこゝから出て來る。相手方に注意力を出來るだけ節約させることによつて，人間の間の摩擦を最少限度にとどめようとする。これが人間の表現としての Style に課せられた制約である。語詞の位置も，あらゆる比喩法も注意力の經濟といふ一點に集中されなければならないといふのがスペンサアの說である。だがギュイヨオはスペンサアの說に反對していふ。注意力の經濟は Style の絶對的な法則とはならず，Style が個性の表現として相手に與へる影響・效果こそ重大である。作家の究極の目的は，《むしろ相手の注意を捕捉し，把持すること》にある。《從つて Style は正に興味を惹くべき技術（Art）であると共に思想を安置すべき技術である。丁度繪畫を作る場合に最も光線の都合のよい所に對象を捕へると同樣である。またそれは同時に思想を顯明ならしめ，或は又これを際立たしめ，いはば作者から他人へさながらに移し植えんとする技術である。》（大西・小方譯）そして《文學的乃至詩的文體の眞の社會的特質は，かの共感的感應の法則にしたがつて，情緒を刺激し，以て美の普遍的感情を目的とする一種の社會的交通を可能ならしめんとするにある。》といふ。卽ちStyle が生れるためには三つの要素が必要となる。(1) 藝術家が描かうとするイデアル。(2) 藝術家が使用する《ことば》(3) 藝術家が得た美的感情を分たうとする人間社會がこれである。Style は結局《ことば》である。或は表出的となり，或は又暗示的となる共感の用具となるところの《ことば》である。だが《眞の Style は思想及び感情そのものから生れて來なければならない。思想や感情の完全な，そして究竟の表出として個人的であると同時に社會的でなければならぬ。》と。これがギュイヨオの考へる Style であるが，こゝで私はビュツフホンのそれと比較して二・三氣のついたところをまとめて置く。

a）《Le style est l'homme.》といふ公式に對してギュイヨオは異論はない。然しビュツフオンの場合は人間は《生理的人間》であり，これに對してギュイヨオの場合は《社會的人間》である。そして前者においては Style は生得的なものと考へられるに反し，後者においては情緒を相手に傳へる技術としてとらへられてゐる。技術である限り習得し得るものであることを暗示してゐる。

b）Style が《個人的であると同時に社會的でなければならぬ》とギュイヨオはいふ。このことから，Style が社會的であるためには愈〻個性的でなければならぬと思はれる。

Style を技術として習得出來るものといふ立場をはつきりと主張する人にアルバラ（Antoine Albalat 1856—？）がある。彼にとつて，Style は潛勢的な思想感情を相手に判らせる技術，形なきものに形を與へる技術，人間の間の交通の手段である。この點全くギュイヨオを祖述してゐる。そして Style は生得的なものではあるが，文豪の手法を模倣してこれを自己のものとすることが出來ると主張する。ギュイヨオが暗示的に出したものを强く表面へ引き出した感じである。この點を次に述べるグウルモンに强くたゝかれるのである。アルバラの教師臭い作文談義に藝術家であるグウルモンが腹を立てた形である。然しながらアルバラにも次のやうな注目すべき一節がある。《Styleは觀念による形の創造であり，そして又形による觀念の創造である。》（Le style est une création de forme par les idées

et une création d' idées par la forme.) 思想がモチフを出して表現を生む場合もあれば，表現がモチフを出して思想を生む場合もあるといふ意味であらう。思想と表現の通路にStyle があるとすれば，Style は思想の側にも又表現の例にもあるやうな氣がする。卽ち思想を本體と考へ，表現をその影と考へる立場に立てば Style は思想の側にあるであらうし，表現の立場に立てば Style は表現の側にあるといふことにならう。前者の立場は《哲學》のそれであり，兩者を共に認めやうとするのが《文學》であらう。この考へは後に述べるアランにつながるやうに思はれる。

グウルモン (Remy de Gourmont 1858—1915) は《文體の問題》(Le problème du style, 1902) の中で，アルバラを痛烈に批判し《文體生得說》を支持し，しかも彼一流の仕方で問題を展開してゐるのである。《Style は人間と同じやうに衰へるかも知れない。知性と感性 (Style はこの二つのものの象徵) と同じやうに年をとるであらう。然し人間の場合と同じやうに，その心理的變化を除けば，その個性を變更しないであらう。惡書を讀むことよりも，食餌法とか，田舍に住むかパリに住むかといふこと，感傷的遊戲とその結果，疾病が，遙に大きな影響を Style の上に及ぼすものである。Style は生理的所產の一つである。たとへ幾多の生活機能に依存してゐるとしても，最も變化しないものの一つである。》と。彼は模倣や同化によつて他人の Style を自分のものにすることは出來ないといつて，生得說を支持する。だからといつてある作家の Style が絕對不變かといふとそうではない。最もよく變化する國民はよく外國の影響を受け入れる國民であるやうに，Style は自發的には變化しないが，他の作家の影響を受け，これを酵母として變化して行く。生地は變らない。從つて模倣でもなければ，同化でもない。作家の意志の問題ではなく，感受性の問題である。作家が筆をとつて書くときには，アルバラが主張するやうに《大古典作家を常に眼前に思ひ浮べ，絕えず彼等の思想・構成・Style を念頭に置く》ことではなく，よく見・よく考へ，よく感ずればよいのである。故に《Style》は感ずること，見ること，考へることであり，それ以上の何ものでもない。》そして文學においては特に感じることが重んじられる。《Style には二つの種類がある。これは人間の二つの型，卽ち視覺型と感動型とに照應する。視覺型は景觀から得た記憶をともかく《イマアジュ》の狀態で保存する。これに反して感動型は，景觀が心に與へた感動を想起するだけであらう。それで小說を讀んだ場合を考へて見ると，視覺型はパノラマの狀態で腦中に保存されてゐる情景を順次にしかも易々と描いて見せるであらう。純感動型はこの小說が美しいとか，氣がきいてゐるとか，又退屈だといふことを知つてゐるだけである。》

作家は特に視覺型記憶を有たなければならない。作家は畫家でなければならない。書くことが描くことにならなければならないのである。視覺型作家にしてはじめて生命の躍動を生々と目のあたりに見えるやうに描くことが出來る。平板な《ことば》，紋切型な表現が生々とした影像に變へられてしまふ。そして個性のよく現れた Style がこゝから生れて來る。勿論，視覺型記憶に感動型記憶が加はれば作家として理想的であらう。この好適例はシヤトオブリアン (Chateaubriand 1768—1848) とフロオベエルである。前者においては視覺的なものが勝つて居り，後者においては兩者のすばらしい均衡を見せてゐる。その故にシヤトオブリアンは最後まで Style の虜となつてゐたのに反して，フロオベエルは未完成の遺作《ブウヴアルとペキュシエ》(Bouvard et Pécuchet) において，全く Style から解

放され，Style はその本來の役割であるところの《伴奏》の位置に後退してしまつたのである。このグウルモンの意見は私には面白く思はれる。フロオベエルの《Affres du Style》は有名な話である。《ことば》になやまされ，Style の鬼となつた彼が，やがて《思想》と《表現》の一致の理想から，《mot propre》（一事一語主義とでも言つたらよいか）といふ一神教的信念を得て，自ら表現の苦惱を一應克服すると共に，寫實主義のエステチーク（眞と美の一致）を確立するに至る階梯を考へて見ると興味深いものがある。《ボヴアリイ夫人》《感情教育》において思想が表現に追ひつき，《ブウヴアルとペキユシエ》おいて思想が表現を追越し，Style は《伴奏》の位置に後退するといふ過程を，今まで述べて來た表現の歷史の中にはめ込んで見ると，フランス小說史におけるフロオベエルの位置がはつきりするやうに思はれる。この點については後に述べることにする。

我々が Style の生理を考へるとき，普通視覺型に對して聽覺型を對立させる。グウルモンは上述のやうに視覺型に感動型を對立させて，聽覺をあまり重視しないやうである。耳は文のリヅムをとらへるが，リヅムだけでは思想も《イマアジュ》も浮んで來ない。作家の得た影像は《ことば》に移され，更に《音》にメタモルフオズすることが出來る。然し《ことば》自身はこのメタモルホオズの自覺さへないのである。詩人，特に劇詩人は鋭い聽覺を有たねばならないが，然し視覺的記憶又はイマジナシオンの力に訴へなければ，劇中人物の《ことば》は空念佛に終つてしまふ。他の感覺はどうであらう。味覺・臭覺・觸覺，何れも Style に對して影響力を有つてはゐるが，作家はこれらの感覺が喚起するところの印象をたゞ《ことば》で飜譯するだけであり，決定的なものとはならない。結局，影像（Vision）と感動（Emotion）—これらは何れも感性（Sensibilité）に屬する—が Style を生み出す二つの源泉である。そして感性から生れたものだけが藝術なのである。故に《Style は感性の特殊化である。》（Le style est une spécialisation de sensibilité.）。この《特殊化》といふ意味は，一般的なものが個性を獲得して特殊化するといふやうな手ぬるいものではなく，作家の全人格が Style に乘り移つてしまふことを意味する。例へばルソオは一度筆をとると，彼の情熱のすべては文章に乘り移つてしまふ。そして彼獨自の情熱的な，幅の廣い敍情調の Style が生れるのであるが，彼自らは情熱を失つた骸のやうに無口な臆病な人間になつてしまつたのである。

グウルモンの《文體の問題》はこれで終るのではない。文豪の Style を同化することによつて作家になることが出來るとするのは古いレトリツクであるとして，文學卽藝術の立場をとる彼は，一つ一つ例を擧げてアルバラに痛擊をあびせてゐるのであるが，ここではそれにはふれない。《文學において，いかなるものも Style だけでは生命を保ち得ない。といふことはよく考へられた作品が常によく書かれた作品であるからである。然しその逆は眞ではない。Style だけでは作品は無價値である。……知的な作品における人間のしるしはその思想である。思想は人間そのものであり，そして Style は思想そのものである。》グウルモンは《文學散步》の著者であると同時に《哲學散步》の著者でもある。

《技術（métier）の諸必然と事物の抵抗が，あらゆる作品において，鐵鎚で鍛へた單なる戶の掛金のやうなものにおいてさへ，何らかのスティルを生ぜしめぬやうな例は殆んどないのである。かくてスティルには二つの條件が含まれるだらう。制作行動の優情（grâce）とゆとり（aisance）及びこの行動そのもののあとかた，卽ち創られた作品における何らか

の性格である。》(桑原譯) とアラン (Alain, 1868—1951) はいふ。藝術家をして制作行動を起させ，創作へ向はせるものは，藝術家の内側にある思想である。この思想が藝術家をして素材 (ことば) に對して美しいポーズをとらせる。このポーズが素材の上に影を落して性格を有つた作品が生れる。卽ち Style は本體 (思想) と影 (作品) の二つから成つて居り，そして《決して意欲された殊さら求められたものではあり得ず，努力によつては決し得ぬ無用意なものを含んでゐる》。要之 Style は生得的なものであり從つて模倣はあり得ない。そして Style は態度 (ポーズ) のうちにもあり作品のうちにもある。然しモチフを出すのは思想だといふことになるであらう。アランはこれだけではとゞまらない。彼はつゞけていふ。《ペンが書いてゆくにつれて考へるといふ，この作家としての方法は一度十分身にしみて經驗しておけば決して失はれるものではない。何故なら，對象なき思想はうつろであり，語 (mots) によつて表現されるかゝる種類の思想にとつて手近かで適當な對象といへばとりもなほさず《ことば》(langue) そのものであるから。》《ことば》がモチフを出して思想がついて行つてもそこにも Style が生れる。アランは哲學者であると同時にすぐれた文學者であつた。

《ヴアリェテ第五輯》(Variété V) のなかの小論文《フロオベエル (聖人) の誘惑》(La tentation de (Saint) Flaubert) において，ヴアレリイ (Paul Valéry 1871—1945) はフロオベエルを批判しながら，Style 論を展開してゐる。要旨は次の通りである。フロオベエルは最も誠實な藝術家であるが，その精神は柔軟性と深さを欠いてゐる。1850年頃流行した寫實主義は，浪漫主義に反抗して美化誇張の手法を捨て《記錄》と《觀察》を出發點として《眞》を描かうとした。然し彼は《科學的》觀察と彼の所謂《觀察》とを混同してゐる。前者は法則を發見して《眞理》に至るのが目的である。後者の目指す《眞》は《眞理》ではなく，いはゞ最も平凡な《現實》である。誰の目にも見え，誰にでも判る日常の《ことば》で，誰もが言ひ表すことの出來る極めて平板な事實なのである。故にこのやうな平板な事實を平板な日常の《ことば》でそのまゝ表現しただけでは文學にはならない。寫實派の作家はそれでゐて名をあげなければならない。個性を有つた例外的な存在にならなければならない。どうしてこの個性を發見するか。必然的に彼等は Style (こゝでは美を表現するための技巧である) によつて美を發見しなければならない。かくて藝術的文體 (style artistique) が創り出された。結局彼等は最も卑俗なものを描くのに，最も洗練された手法を用ひ，驚くべき努力を拂つたことになる。そしてその結果は《寫實》といふ彼等の目的が達せられたかといふと，そうではなくやはり虛構の世界を創り上げたに過ぎないのである。《寫實》はありのままの自然を想像させるにもかゝはらず，實際は全く逆で最も《意識的な技巧》の印象を與へるのである。《空想》よりもうつろな《過去の記錄》といふ架空の土台の上に一つの物語を組立てることほどいたましい努力はない。純粹に《空想》だと思つてゐたことが正眞正銘の事實から生れてゐたり，これに反して眞實だと思つてゐたものが虛妄に終るのが文學の宿命である。文學において《眞》の名にふさわしいものは人間の内觀の世界にある。このやうに考へるヴアレリイは，フロオベエルの作品のうちで《虛構》の最も多い《聖者アントワンヌの誘惑》に好意を示してゐるやうである。然し，最大の傑作たるの素質を有つてゐたこの作品におけるフロオベエルの欠陷を次のやうに指摘してゐるのである。フロオベエルは作品の中心部を犧牲にして，隨伴的な部分，裝

飾的な部分に力を入れ過ぎてゐる。聖者アントワンヌの苦惱の內面的な掘り下げが足りない。《誘惑》の心理の掘り下げがないのである。《記錄》を多く讀み過ぎた結果これを過信することになつた彼は，深く掘下げる必要を自覺してゐたのであるが，この過信がこれを妨げてゐたのであると。アランも大體同じことをいつてゐる。《サランボ》を評しながら，《內容が形に隨伴してゐる。》從つてフロオベエルに《深さと豐さ》がないとアランはフロオベエルの缺點をついてゐるのである。ヴアレリイは文學を生產者（作家）から出發して作品に終る生產活動（創作活動）の間で眺めやうとするのであるから，表現の技巧としての Style は彼にとつて重要な問題ではないかも知れないが，フロオベエルの弱さを認めながら，フロオベエルにおける Style の意義を認めた點はさすがはと申さなければならない。ヴアレリイは Style を《表現の技巧》として，それ自體何の美も有たない現實の世界の斷片を文學（の世界のもの）とするための酵母だと考へ，《寫實派》のエステチークにおける Style の意義を認めようとしてゐる。

私はギュイヨオとグウルモンの間に一つのはつきりとした段階があるやうに思ふ。アルバラはその過渡の段階を示してゐる。十九世紀と二十世紀をつなぐものである。確にグウルモン，アラン，ヴアレリイは二十世紀の人である。

二十世紀の文學は色々の意味で哲學者の文學である。この點十八世紀と類似點を有つてゐる。然し性格は全く違つてゐる。十八世は Siècle philosophique と呼ばれる。新しい時代を創り出すための新しい哲學を探求するに急だつた時代であり，《眞》を追求するのあまり文學は力を失つた時代である。これに反して現代の文學は《哲學者の文學》であり，十八世紀のやうに《哲學的文學》ではない。哲學者が彼等の本來の領域を飛び出して文學の領域で活躍を始めたのである。これは二十世紀といふ混亂の時代の要請かも知れないが，現代の文學の特色と危機を表してゐるものと思はれる。

サルトル（Jean Paul Sartre 1905— ）の評論集《Situations II》の大部分を占める論文《文學とは何か》は，極めて大膽且挑戰的な，現代文學を代表する文學論の一つである。彼は先づ《書くといふことは何か》といふ問を提出する。實存主義の哲學の立場から人間の《自由》を擁護する彼にとつては，書くといふことは《何を》《何故》《誰のために》書くかといふことが問題であつて，《如何に書くか》といふことは，換言すれば，表現の問題は次の問題である。然し《如何に書くか》といふことはどうでもよいといふのではない。先づ主題として押し出す《思想》が重要だといふのである。この《思想》は彼の哲學である。然し彼の文學は單なるイデオロジイ文學ではない。文學をあげて《自由》を擁護する戰列に奉仕せしめやうとするのである。

畫家にとつて《色》は《物》（chose）である。靑，赤といふ色そのものには何の意味もない。音樂家にとつて音も同樣である。ハ調の do, ré, mi といふ音そのものには何の意味もない。然しながら作家にとつて《語》（mots）は《物》ではなく，意味を有つた記號である。卽ち繪畫，音樂は實存哲學の戰列に參加することは出來ないが，文學は戰列に加はることができるのである。だが二十世紀の初，文學も一つの危機を乘超えなければならなかつた。詩が戰列から落伍したからであつた。詩人が《語》から意味を外し，色や音と同じやうに，mots-choses として使ふことを考へ出したからである。詩人は《語》を道

具として使用することを忘れ，《語》の奴隷となつたからである。かくて戰列から落伍した詩は戰列に歸ることを考へなければならないのである。

さて《何を書くべきか》といふことが，文學特に散文に課せられた重大な使命となつたが，《書き振り》(manière d' écrire) が問題でなくなつたのではない。Style は散文の價値を表すからである。だが Style は見えてはいけない。《ことば》は透明でなければならない。我々はこの透明な《ことば》を通して向側にあるものをこそ見なければならない。從つて文學における表現の美は，繪畫の場合のやうに目に見える美ではなく，作品の內側にすつかりかくれてしまつて，あたかも人間の聲の美しさや顏貌の美しさのやうに，はつきりとはつかめないが，我々を納得させるやうな形で迫つてくるものでなければならない。思想が Style を壓倒するのではなく，思想が Style にプロポーズするのである。先づ《何を書くか》が問題になり，しかる後に《如何に書くか》が問題になる。この二つが同時に解決される場合はあるが，すぐれた作家の場合これが逆になることはない。《大切なことは Style を見つけることである。思想は後からついて來る》といふジロドウ (Jean Giraudoux 1882—1944) の考へは正しくない。と，これがサルトルの主張である。彼の苦悶は哲學者たらんか，はた又文學者たらんかの惱みである。哲學者たらんとするときは文學が頭をもたげて來る。文學者たらんとするときは哲學が頭をもたげて來るのである。これは現代人の苦悶を象徵してゐるやうに思はれる。我々は人間である。然し現代の苦悶を逃れるためには，我々は哲學者となるか，さもなければ詩人にならなければならないのである。

私は十七世紀から現代に至るまでの主要な表現論を訪ねながら，Style がどの樣にして自覺され，そして如何に成長をしたか，その跡を辿つて來たのである。これ等の表現論の表に現はれたところを歷史的につないで見ると，次の一つの線が出てくるやうに思はれる。卽ち次の四つの段階が考へられると思ふ。(1) 表現の原則が確立した時代（十七世紀古典主義時代）—ボワロオの《詩學》—理性＝思想の明晰＝表現の明晰 (2) Style が《生理的人間》の表現として自覺された時代—ビュツフオンの《文論》—（十八世紀。）(3) Style が《社會的人間》の表現として自覺され，やがて《個性》を主張する技巧として把握されるに至つた。ギュイヨオからグウルモンに至る時代であり—（十九世紀)—この後期の段階は藝術至上の一頂點を示し，フロオベエルの藝術はこゝに位置せしめられる。(4)グウルモンからサルトルに至る時代—（二十世紀）—Style が個性を覆ひかくす單なる技巧に墮した結果，再び原則論へ《哲學者の文學》によつて押し戻されたのである。然しこの原則論は十七世紀の原則論とは違ふ。十七世のそれは未だ Style の自覺のない一元論である。現代のそれは Style を正しい位置，グウルモンの詞を借りれば《伴奏》において認めやうとする二元論である。

思想が《とこば》を動かして作品を創り出すところに Style の自覺があり，逆に《ことば》がモチフを出して《思想》を生むときにも Style が自覺される。結局，Style は《思想》と《ことば》との協力によつて押し出されて來たものである。前者の場合だけしか認めないのが哲學であり，前者を原則として，後者をも認めて行くのが文學である。Style が自覺されるためには《思想》と《ことば》の後に人間があり，この人間のとらへ方の如何によつて Style の內容が變つて來たのであつた。既に云つたやうに，文學においては

《思想》が《ことば》を受容することから始る。《思想》が《ことば》に協力を求め《思想》が《ことば》に接近しようとし，又《ことば》が《思想》に接近することを試みることによつて《思想》即《ことば》といふ完全調和を求めて，相より相たゝかふのが文學の宿命である。こう考へるとフロオベエルの位置を決定するために，今一つの線が考へられるやうに思ふ。

ボワロオの《詩學》には思想の指導性が强調されてゐる。これは完璧の國語に盛る思想の充實を示してゐるのではなく，事實は逆であつて，既に述べたように《文藝復興》以來の《過剩》から來た思想的混亂から思想の明晰性を恢復するため《理性》の奮起を求めたのである。幸ひルイ大王の統率下《眞・善・美》の文學は破綻を見せなかつた。然し劇詩を除いて，主として小説を中心にして考へ見てると，スキュデリイ（Georges (1601—1667) et Madeleine (1607—1701) Scudéry）ラファイエツト夫人（Mme de la Fayette, 1634—1693）の小説は何れも《思想》と《ことば》の不均衡が目立つのである。内容がとゝのはず《思想》が《ことば》を追ひかけてゐるやうである。

十八世紀は封建社會の衰退と沒落に伴ふ思想的混亂と貧困が先づせめらるべきであらう。それ故にこそ《思想》の《秩序》と《動態》の必要性が説かれたのであつた。ルソオの文學作品を除いて，例へばヴオルテエルの哲學小説は，思想性の稀薄なイデオロジィ小説であり，極めて美意識の低いものである。《思想》と《ことば》の距離はあまりにも大きい。《思想》が《ことば》を追ひかけやうともしてゐないのである。ルソオになると《思想》と《ことば》は激しく火花を散らして相たゝかつてゐる。《思想》が激しく《ことば》を追ひかけ，追ひせまり，時にはかけ抜けてしまふこともあつた。《眞》と《善》と《美》はばらばらに解體され，各〻ばらばらにこれが追求されてゐる。これが十八世紀の姿である。

その反動として十九世紀の文學は先づ個人の解放を絶叫し，感情の勝利を謳歌し，《美》の恢復に力を傾けたのである。これが浪漫派の文學である。 然し浪漫派はやがて《自我》の過剩に惱み，その結果，主觀主義の文學は一轉して客觀主義の文學へと進展する。フロオベエルはこの客觀主義文學の頂點に立つ。フロオベエルにおいて，《思想》が《ことば》に追ひつき，《思想》即《ことば》という完全調和の理想は一瞬實現された。《眞》と《美》の調和がこの客觀主義文學の理想と考へられ，散文藝術としての《小説》は完璧のモデルを作りあげたのである。

二十世紀の小説は，十九世紀の先輩達の殘した遺産を批判しながら，しかもうけた影響を否定することは出來ないのである。二回に亙る大戰の後，小説は數次の危機を迎へ，袋小路に陷つたが，その度毎に過去の遺産を顧ることによつて，バルザック，フロオベエル，スタンダアルを回想することによつて屢々危機を脱し，新しい道を發見してゐる。二十世紀の文學は《哲學者》の文學である。それはやはり危機の文學であることを示してゐる。《思想》が再び主導權を握らうとしてゐる。だが十七世紀的な表現論に戻らうとしてゐるのではない。《眞》か《美》か，二者選一に直面した危機の文學である。

以上で，試論ではあるが，フロオベエルの位置づけは終つた。第二章においては，彼が如何に書いたかを述べるつもりである。

〔Ⅱ〕 表現の苦しみ——フロオベエルは如何に書いたか。

《何故に書かざるを得なかつたか》これは作家研究の中心命題でなければならない。この問題の中には《作家が如何に生きたか》《何を書いたか》といふ問題は勿論,《如何に書いたか》といふ問題までも含まれて來る。フロオベエルにおいては,《何故に書かざるを得なかつたか》に對立するほど《如何に書いたか》が重要な問題である。この問に對する回答を出すことによつて,彼は近代小説の完成に寄與したのであり,その影響は今日にまで及んでゐるのである。

《ボヴアリイ夫人》(1857)のやうな長篇小説から《純な心》(1877)のやうな短篇小説に至るまで,フロオベエルの制作方法はいつも變らない。記錄文獻の蒐集,現地踏査の後にプランを立て,更にセナリオを作成する。それから筆を執る。例を《ボヴアリイ夫人》にとつてみると,1851年の9月に着手して1856年4月30日に完成したこの長篇小説は,彼の藝術上の苦悶と表現の苦惱を克服して完成した血と汗の結晶であつた。原稿を書くのに要した用紙が1788枚,別にシナリオが42枚,これから決定稿として淨寫したものが490枚。先づ初稿には出て來たまゝの《ことば》文章が書きつけられる。それから消したり創つたり又書き加へたりする。そして更に裏側に書き改める。《一事一語》の理想が完全に實現するまで紋切型の表現を排して《ことば》をはめてははずし,文章をモザイークのやうに組立てては解體する。そして一語一句朗讀しては音調をとゝのへ,耳障りな音はさけ,リヅムを亂すものは整へて行くのである。そして絶對妥協を許さない。滿足のゆくまで,徹底的に書き改める。場合によつては一つの場面を全部書き改めることもある。例へば有名な農事共進會の場面は全々書き改めること七度に及んだといふ。かくて判讀も困難になつた初稿から決定稿が出來て淨寫するまでに,惡夢の連續ともいふべき五年の月日が流れたのであつた。

1853年はフロオベエルにとつては特に苦しい一年であつた。1851年に着手した《ボヴアリイ夫人》は漸く難所にさしかゝつてゐる。この頃は彼はまだ全く無名の文士であつた。將來はまだ約束されてゐないのである。然し,彼は既に藝術に殉ずる固い決意を有つてゐる。1851年親友マキシム・デュ・カン(Maxime du Camp 1822—1894)と共に試みた近東旅行から歸ると,積年の惡夢から醒めたかの如く,その制作の態度を一變した。自己の世界にばかり閉じこもつてゐた彼は,先づ自己の外にある世界に目を轉じた。そして《ボヴアリイ夫人》に着手したのであつた。彼はこの作品に運命をかけた。しかし彼の藝術觀は未だ確立してゐない。この苦しみに更に表現の苦しみが加はつた。すべり出しは例の如く極めて惡い。筆をとれば遲々として進まない。一週間に二枚,二週間に拾枚といふやうな苦行が五年も續いたのである。この1853年の秋に彼はルイズ・コレエ(Louise Colet)にその苦しみを次のやうに書き送つてゐる。

《倦怠・絶望・疲勞で頭がくらくらつとします。一つの文章すら書けずに四時間を過してしまひました。今日は一行も書けませんでした。と申すよりは百行も書きつぶしたのです。何といふむごい仕事! 何といふ苦しみでせう。あゝ! 藝術! これが藝術で

す！　私の心をせめさいなむこの狂氣のやうな惡夢は一體何ものでせう。そして何故でせう。このやうに我と我が身を苦しめるのは實に狂氣の沙汰です。あゝ《ボヴアリイ》の奴め！　今に覺えてゐろといふものです。だが今は爪の下にナイフの切先きをつきさゝれたも同樣で，はぎしりしたい思ひです。ほんとに馬鹿げたことですが，これがうまいクリームである筈の，文學といふ愉しい慰戲が私をつれて來たところなのです。今行きなやんでゐるところは，極めてありふれた場面であり，變哲もない對話のところです。平凡なことを立派に書き上げる。しかもそれでゐてそのまゝの外見，そのまゝの斷面，そのまゝの言葉を保存するいふことは全く厄介なことです。そして今私の目の前には少くとも三拾頁位，このやうに有難くないことがのさばつてゐるといふわけです。ほんとうに文章といふ奴，並大抵の努力では出來ません。先週書いたところはやりなほしです。昨日ブイエにいはれて二，三ケ所創りました。彼の申すことは正しいことでした。文章を殆どすつかり崩してしまはなければなりませんでした。》(1853-9-12)

《いゝえ！　私の幸福のすべては，私の仕事の中にはないのです。インスピレェションの翼に乘つて飛翔することは尠いのです。かへつて仕事は私を憂鬱にします。文學は痒かゆい思をさせるところの發泡藥です。その結果，私は血がにじむまで我と我身をかきむしるのです。充ちあふれるこの強い意志も，絕望と困憊を押へてくれません。あゝ！　娑羅門僧のやうに，沈思瞑想のなかに生き，瞑目して未明の夢の香をかぐ私を想像して下さい。正にその通りなのです。あなた以上に私はそこから，この作品から逃げ出したいのです。よく判つてゐます。始めてからもう二年にもなりますものね。いつも同じ人間と取り組み，臭氣粉々としたところをのろのろと渡つて行くこと二年，長いことです。私を苦しめるのは結局《ことば》でもなく，又構成でもなく，私の目標なのです。その目標には何の刺激もないからです。ある場面に近づく。するとそれより先にその場面がいやになるのです。平凡な場面ですから，藥にもならぬものをこね合してゐるに過ぎないのです。》(1853-9-21, 22)

《農事共進會の地になる部分，即ち漸く半分までしか來てゐない戀の對話の部分はやり直さなければなりません。いゝ着想が浮んで來ないのです。腦漿をしぼり，心をこらし，感覺を刺激しても駄目。何も出て來ないのです。今日も一日，今の今まで書齋の中をのたうち廻つて，しかも一行も書けないばかりか，一つの考へ，一つの動きさへ見つからない始末。全くの空！　完全の空です。

現在の私はこの作品にせめさいなまれてゐます。（若しこれより強い言葉があれば，このやうな言葉は使はないのですが）それで度々身體も病氣になるほどです。この三週間屢々ふるひが來て倒れさうになります。又ある時は呼吸が苦しくなつたり，食事中嘔氣を覺えたりするのです。もう何もかも嫌です。自尊心がこれを妨げなければ，今日は喜んで首をくゝつたかも知れません。それこそほんとに（ボヴアリイ）を眞先に，何もかもほり出してしまひたい氣持ちです。よくもこんな主題を選んだものだとうらめしくなります。ほんとにこれこそ藝術の苦惱を味はつたといふべきでせう》(1853-10-17, 18)

彼の書翰はコナアル版全集第九卷から第十七卷までの九卷に收められてゐる。作品の創作過程，藝術觀の成立，藝術家としての苦惱，表現の苦惱を傳へる記錄として《文學の基督》といはれた彼が心ならずも我々に遺した文學的遺産である。特に最初の二卷は《ボヴアリイ夫人》の成立を知るための貴重な文獻である。

さてこのやうな表現の苦しみを克服して彼の得た表現の哲學は如何なるものであつたか。

又このやうな《Affres du style》を經て自己のものとした彼の Style は具體的に如何なるものであつたらうか。

モオパサン（Guy de Maupassant 1850—1893）は《Pierre et Jean》の序文《小說》（Le Roman）の中で，師フロオベエルから得た教訓として次のやうなことをいつてゐる。

《表現するものが何であらうと，これを表現するのに唯一つの《ことば》しかない。これを生々と表すために《動詞》は一つしかないし，その性質を表すために《形容詞》は一つしかない。故にこの《語》，この《形容語》，この《動詞》が見つかるまで探さなければならない。決していゝ加減のところで妥協したり，たとへ美しくとも，《ことば》のごまかし，輕業に訴へて，險難の道をさけてはならない》これは有名なフロオベエルの一神教的の《mots propres》の論を述べたものである。更に彼は Quantiin 版の全集のために《フロオベエル研究》を書いてゐる。弟子が側近から見た師の藝術の研究として興味ある文獻である。これによれば，フロオベエルの考へる Style は，個性の表現ではあるが，これが作品の獨創性の中に隱れてしまはなければならない。作品の獨創性は Style の特異性から出てはならない。Style は作家が各〻自己の思想を流し込む鑄型のやうなものではない。こんな鑄型もある，又こんな鑄型もあるといふやうに，Style を複數では考へないのである。その意味は一つのことを表現するのに絕對的に一つの表現しかないといふ徹底した一神教的信仰である。勿論 Style は個性の表現であることを否定するのではないが，彼の藝術至上主義はこのやうな曖昧な段階で止ることを許さなかつたのである。かくて彼の得た表現の哲學は，

《貴女は，私が形に力を入れ過ぎるとおつしやる。ですが，形と觀念は肉體と魂との關係と同じです。私にとつてはそれは全く一つのものであります。その一者を欠く他者の意義を認めることが出來ません。觀念が美しければ，それだけ《ことば》はひゞきが高くなります。それは確です。思想がはつきりしていたら，語もはつきりとします。》

彼の表現の哲學が Idée＝Forme＝Style であるとすれば，作品の主要の部分が Style であるといつたフロオベエルの言葉も，《ゴンクウルの日記》がフロオベエルの言葉としてゐる，《形から觀念が生れる》（De la forme naît l'idée.）といふ表現も決して矛盾してはいないと思ふ。

さてこのやうな表現の哲學を具現した理想的な Style はどのやうなものであるべきか。彼は《美しい，韻文のやうなリヅムを有つた，科學語のやうに的確な Style ……》を理想的な Style と考へる。《美》と《眞》，《詩》と《眞實》のハーモニイを彼の Style によつて具現しやうとするのである。然しその Style が作品の中に沈んでしまはなければならないのである。だが既にアラン，ヴアレリイが示したやうに，我々《文學消費者》から見ると彼の Style は全く別である。Style の透明を說くサルトルの Style が我々から見ると決して透明でないのと同じやうに，フロオベエルの Style は特異の技巧を示すものとして我々の目を見張らせるのである。

さてフロオベエルは如何に書いたか。これに關しては，E. L. Ferrère: L'Esthétique de G. Flaubert（Conard 版），D. L. Demorest: L'Expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de G. Flaubert,（Conard 版）の如きすぐれた研究がある。私はこゝでこれ等の好著を參考しながら，A. Thibaudet: G. Flaubert（Gallimard 版）の Style の研究の部分を

紹介しながら私見を加へて行かうと思ふ。この名著は個人研究の白眉であり，しかもそのStyle研究の部分は具體的且極めて要領を得たものであり，フロオベエル研究者にとつて比類のない道案内である。

なお私は單に彼のStyleを記述的に説明しようとするものではない。これによつて彼の藝術觀の成立とその展開を立證するのが目的である。

フロオベエルのStyleは決して生得のまゝのものではない。彼の藝術觀の成長と共に徐々に變化したものであり，努力の結晶なのである。初期作品のStyleは安定してゐない。その基調又は生地は，ボシュエやシヤトオブリアンに見られるやうな敍情的な口演調である。この基調がどのやうに變つて行つたか。この跡を辿ることが，彼のStyleの成長を見とゞけることになる。習作時代の彼のStyleには技巧の痕跡が顯著に見られる。1847年5月マキシム・デュ・カン（Maxime du Camp）と共にブルタアニユ地方に試みた旅行のノオト《野越え，海邊を廻つて》（Par les champs et par les grèves.）から例をひいて見る。

Le vent est tiède sans volupté, le soleil doux sans ardeur; tout le paysage enfin, varie dans sa monotonie, léger, gracieux, mais d'une beauté qui caresse sans captiver, qui charme sans séduire, et qui, en un mot, a plus de bon sens que de grandeur et plus d'esprit que de poésie: c'est la France.

恐らくチボオデはテエヌ（Taine 1828—1893）の《ピレネエ旅行記》を念頭に置いていたのであらう。《技巧のあとが見え，油くさい》といひ，テエヌの若い時のやうな文章だと評してゐる。確に技巧に走り過ぎて《イマアジュ》が鮮明ではない。恐らく後年の彼ならば，もつと《ことば》を節約して，しかも印象が鮮明に浮き上るやうに苦心したのであらう。同じ旅行記に次のやうな例もある。

Tout à coup un souffle de vent est venu, doux et long comme un soupir qui s'exhale, et les arbres dans les fossés, les merles sur les pierres, les joncs et les lentilles sur l'eau, les plantes des ruines et les gigantesques lierres qui, de la base, au faite, revêtaient la tour sous leur couche uniforme de verdure luisante, ont tous frémi et clapoté leurs feuillages; les blés dans les champs ont roulé leurs vagues blondes, qui s'allongeaient sur les têtes mobiles des épis. La mare d'eau s'est ridée et a poussé un flot sur le pied de la tour; les feuilles des lierres ont toutes frissonné ensemble, et un pommier en fleur a laissé tomber ses boutons roses.

これは直に判るのだが《ボヴアリイ夫人》の文章そつくりである。結局この旅行記は習作であり，Styleは不安定であることを示してゐる。彼は《ボヴアリイ夫人》において習作時代を脱し，自己のStyleを一應はつきりとつかんだのであつた。それから後，自己の《表現の哲學》が確立するに從つて，一作毎に主題にふさはしいStyleを創造して行つた。然しながら《ボヴアリイ夫人》(1857)には，なお自己を露出した部分，誇張，技巧が隨所に殘つて居り，多彩豊富ではあるが雜然としたけばけばしさを感じる。《感情教育》(1869)に到つて彼のStyleは安定し，無感動（Impassible）沒個性（Impersonnel）の文學にふさはしいStyleを創造した。そして《ブウヴアルとペキュシエ》になるとどうであらう。生地《不變の部分》ははつきりとしてゐるが，《ボヴアリイ夫人》のStyleとすつかり違つたものになつてしまつてゐる。その違ひは主題の違ひをそのまゝに表している。先の二

つの小説にあつた主觀的な要素は全く影をひそめ，彼の姿は全く作品の後にかくれてしまつている。自己を完全に殺すことによつて遂に透明の Style を創造し，恐らく彼の理想はこれによつて實現されたのであらう。

［A］ イマアジュ (Image)

フロオベエルは近代作家のうちで最大の《イマアジュ》の創造者である。《イマアジュ》の多くは比喩法によつて導入される。又文章の形と内容とを一致させることによつて，文章の一部分又は全部を《イマアジュ》に轉換する phrase-Image といふ彼獨自の方法もある。先づ《ボヴアリイ夫人》から二，三の例をひいて見る。

1) Elle observait le bonheur de son fils, avec un silence triste comme quelqu'un de ruiné qui regarde, à travers les carreaux, des gens attablés dans son ancienne maison.

2) Sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur.

3) ……l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur du soleil, comme des plaques de bronze florentin, qui flottaient.

4) Quand au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu au fond de son coeur; et il restait là, plus solennel et plus immobile qu'une momie de roi dans son souterrain.

5) Les herbes se hérissent comme la chevelure d'un lâche.

彼の使用する比喩法は《comme》又はこれに類する語詞によつて導入される直喩法が多く，これに次いで隱喩法である。特に《ボヴアリイ夫人》には《comme》で始る直喩は實に多く，これのない頁はないといつてもよい位である。例(1) (2) (3)何れも極めて《comme》以下は長く，サスペンションのある表現の仕方である。又それだけに非常にこつた感じ，技巧がかつた感じがする。(2)は前半直喩，後半隱喩と對照の妙を見せている。(3) は考へ過ぎた結果不條理に陷つてゐる。《bronze》の板が浮いて漂ふことはないからである。恐らくフロオベエルはこれに氣はついてゐないやうに思はれる。(4) は直喩が plus……que といふ形で導入されてゐる。それだけに技巧が目立つ。(5) は比較される主客が入れかはつてゐて，常石から行くと逆である。即ち《La chevelure d'un lâche se hérisse comme les herbes となるのが普通である。技巧に走り過ぎた結果であらう。

彼の好む《イマアジュ》は視覺的である。彼は先づ物を見る。そこから實に生々とした《イマアジュ》を見つけだして來る。彼にとつて書くことは描くことなのである。グウルモンのいつたやうに彼は生れながらにして視覺型である。場合によれば觀念さへもが視覺的な《イマジュ》に移調される。觀念が人間の内界で分析される方向に行かずに，外界へ押し出されて視覺的な《イマアジュ》に移されるのである。こゝに彼の特色と欠陷がある。スタンダアルとの違ひはこの點極めてはつきりととらへることが出來る。ヴアレリイの指摘した點もこゝであり，彼の《イマアジュ》がこれをよく表しているのである。

さて《ボヴアリイ夫人》に《comme》で導入される直喩が多いといふこと，しかもその多くが技巧に走り過ぎてゐるといふことは何を意味するであらうか。彼はこの作品で《自

己》を書かないと決心したにもかゝはらず，なお彼の主觀が隨所に露出してゐることを示すものである。これは又彼の客觀主義の藝術觀が未熟である證左の一つになると思ふ。ところが《感情教育》になると，皆無といへないまでもこのやうな技巧のかつた直喩は極めて尠くなり，殆ど目立たない隱喩に切りかへられ，彼の主觀が表面に露呈しないやうに配慮されてゐるのである。この變化は一讀して著しいものであり，《感情教育》において彼が完全に客觀主義を把握したことを示してゐるやうである。これが《ブウヴアルとペキュシエ》になると何といふ變り方であらう。《ボヴアリイ夫人》にあれほど多かつた直喩は全く影をひそめ，その空漠とした感じは氣味が悪いほどである。墓標のない墓場といふ比喩がぴたりとあてはまるであらう。そして虛無感を表すにふさはしいものになつてゐる。然しこれは《イマアジュ》が全くないといふのではない。《イマアジュ》が《ことば》の技巧の外に追ひ出されただけである。《ブウヴアル》と《ペキュシエ》といふ登場人物そのものが人間の《愚劣》を表象する《イマアジュ》になつてゐるのである。

〔B〕 構　成 (Composition)

フロオベエルは《構成》に非常な努力を拂つた作家である。構成とは勿論作品全體の，一章一節の，一場面の，又文章の構成をいふのであるが，彼の制作における構成の單位は一つの文章であり，そして次に一つの場面 (tableau) である。彼は先づ一つの最小文章を組立てる。これをつないで一つの場面を作り上げる。この場面をならべて一章を結ぶ。その上で作品全體の構成を考へるのだが，この頃にはフロオベエルは可なり疲れてゐる。彼は計畫なしに筆の赴くまゝに書いて行くのではない。このやうに計畫的に組立てられたものは，はたして全體としてまとまつたものになるであらうか。彼は全體を豫想して部分を組立てゝ行くのではなく，部分品を組立てゝ行つて後に全體を考へるのであるから，作品全體としての調和をかくこと屢〻である。《ボヴアリイ夫人》《感情教育》《サランボ》は何れも組立てられたものの欠點を多少とも持つてゐる。特に《サランボ》にはあらずもがなの同じ狀況が繰返され，興味がもり上つて來ない。然し何れの作品も《部分品》は全く立派なものである。例へば《ボヴアリイ夫人》の農事共進會の場面など實にすばらしい部分品なのである。これに反して《三つの短篇》(Trois contes) は各〻短いせいもあるが，彼としては例外的に短期間に書き上げたためか，途中で息切れがせず一氣に書かれたものである。特に《ジュリアン聖人物語》は美事な全體的なまとまりを見せてゐる。しかしこれはあくまで例外である。この點フロオベエルと對蹠的なのはバルザツクである。彼の作品は部分的に見ると不出來なところが多い。部分間の調和などないといつてもよい。然し全體的なまとまりは美事である。蓋し彼の作品は dramatique だからである。恐らく彼にとつては部分的なことは眼中にないのであらう。例へば背景の部分と物語の本筋との間には何の調和 (ハーモニイ) もないのであるが，我々を最後の一頁まで一氣に押し切つてしまふ力を有つてゐる。

フロオベエルの制作の一射程又は一つの單位は，一つの場面である。一つの tableau を單位として出來上つて行く。そしてこの一こまの tableau は背景と人物の感情とを完全にハーモニイさせることを最高の理想とする。これを具現したのは，前述《ボヴアリイ夫人》中の農事共進會の場面であつた。彼自らこの調和を《symphonie》と呼んでゐる。全體より部分に多くの努力が注がれた結果，章節より一場面，一場面より一つの文章の組立

に力が注がれる。これが《感情教育》を不成功に終らせた原因の一つのである。《ボヴアリイ夫人》は部分的には磨きの足りないところはあるが，一應構成に破綻を見せなかつたため，彼の代表作となる運命を擔つたのであつた。なお《感情教育》は不人氣であつたが，彼の藝術の完熟を示す記錄としてその眞價が漸く認められつゝあるのが現狀である。このtableau を一つの單位とする構成法は，フロオベエル以後他の寫實派の作家，自然主義の作家の常用手法となつた。蓋し人生の斷片を活寫する彼等にとつてはうつてつけの手法であつたことは注意すべきである。

次は文章の構成である。彼は一つの文章の構成に心血を注ぐ。彼の好んだ文章，といふよりは彼の生地になつた文章は，ボシュエ (Bossuet), ルソオ (J. J. Rousseau), シヤトオブリアン (Chateaubriand) と傳はつて來たフランス散文の一つの流れであるところの敍情的雄辯 (éloquence lyrique) から出た文章である。この文章をそのまゝ紙の上に落さず，《口》を通して振幅を大きくした上で書きつけるのである。かくして生れた文章は彼獨自のものになる。彼の基調になる文章は如何なる構成を有つてゐるか。(1) 一つの文章は三つの小節から成り，長さに從つて長・中・短又は短・中・長の順序に置く。(2) リヅムを強く鮮明にするために，各小節の長さを幾何級數的に擴げて行く。短・中・長の割合を1:2:4にする方法を彼はよく採用してゐる。(3) 1:2:4と展開するときは，中間部と最長部の間に et を入れる。これが逆になれば入れない。これは文章の音樂性を生かすためである。(4) 彼の文章の基調は三小節であるが，四小節・五小節の文章も結局何等かの操作で三小節に還元出來る。次に各〻の例を示して見る。

例 (1)

次の文章は第一小節<第二小節<第三小節となつて居り，多く文章の初に來る。

La nuit était noire. | Quelques gouttes de pluie tombait. | Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. (Mme Bovary)

次の文章は前の例の逆になつてゐる。第一小節>第二小節>第三小節となつてゐる。この形は多く文章の末尾に來る。

Emma mit un châle sur ses épaules, | ouvrit la fenêtre | et s'accouda. (同上)

例 (2)

L'église, comme un boudoir gigantesque, se disposait autour d' elle ; | les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour ; | les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoires allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange, dans la fumée des parfums. (同上)

例 (3)

Emma, silencieuse, regardait autour les roues. | Charles, posé sur le bord extrême de la banquette, conduisait les deux bras écartés, | et le petit cheval trottait l'amble dans les brancards, qui étaient trop larges pour lui. (同上)

Emma se fit servir à dîner dans sa chambre, au coin du feu, sur un plateau, | elle fut longue à manger ; | tout lui sembla bon. (同上)

例 (4)

[a] Le froid de la nuit les faisait s'étreindre davantage ; ‖ [b] les soupirs de leurs lèvres leur semblaient plus forts : | les yeux qu'ils entrevoyaient à peine leur par-

aissaient plus grands; | et, au milieu du silence, il y avait des paroles dites tout bas qui tombaient sur leur âme avec une sonorité cristalline et qui s'y répercutaient en vibrations multipliées. (同上) b) はa) の展開部であり，b) が三小節に分れてゐる。

このやうな口演調 (oratoire) の三小節の文章は如何に音樂的に耳に快くひゞいても，これが繰返されては結局單調に陷らざるを得ない。《ボヴアリイ夫人》まではこれが基調であつたが《感情教育》以後はこの單調から脫出するための努力が拂はれた。その方法には次の三つがある

(1) 第一の方法は phrase-image である。これは表現の內容を文章の形と一致させて內容を印象的に浮き上らせる方法である。これも極端になると技巧が目立つて不自然になる恐れはある。次に phrase-image の例を擧げて見る。

Pécuchet fit creuser devant la cuisine un large trou, et le disposa en trois compartiments, où ils fabriquerait des composts qui feraient pousser un tas de choses dont les détritus amèneraient d'autres récoltes, procurant d'autres engrais, tout cela indéfiniment, et il rêvait au bord de la fosse, apercevant dans l'avenir des montagnes de fruits, des débordements de fleurs, des avalanches de légumes. (Bouvard et Pécuchet)

色々の品詞を雜然と並べる。文の句讀は長短不規則である。これによつて溝穴に亂雜に盛られた肥料の推積を表してゐる。

Après la messe, il fallut encore trois quarts-d'heure pour atteindre le cimetière. Paul marchait en tête et sanglotait. M. Bourais était derrière, ensuite les principaux habitants, les femmes, couvertes de mantes noires, et Félicité. (Trois Contes)

Félicité の位置に注意すべきである。老女 Félicité が獨り寂しく葬例の一番後からとぼとぼとついて行く姿を彷彿させる。Phrase-image は讀者の眼に訴へるものであること，從つて邦語への飜譯は殆ど不可能である。

(2) 第二の方法は同じ形の文章，同じ語の反覆をさけることである（この點スタンダアルは正反對である。一の作品の中で同じ語・表現を何度も繰返して平氣である。）たとへそのやうな必要が起つた場合でも，その位置をかへ，順序を變更して同じ表現の繰返しをさける。

De la clématite embarrassait les charmilles, les allées étaient couvertes de mousse, partout les ronces foisonnaient. Des tronçons de statue émiettaient leur plâtre sur les herbes. On se prenait en marchant dans quelque débris d'ouvrage en fil de fer. Il ne restait plus du pavillon que deux chambres au rez-de-chaussée avec des lambeaux de papier bleu. Derrière la façade s'allongeait une treille à l'italienne, où sur des piliers en brique, un grillage de bâtons supportait une vigne. (Education)

同じ單語はなく，同じ形の文章は一つもない，しかも亂雜な狀態を表す Phrase-image としても成功してゐる。

(3) このやうな方法も常套手段になつてしまふとやはり單調になり，一種のオートマテイスムに陷る危險がある。生得的な口演調は殘る。この口演調はバルザツク (Guez de Balzac) ボシュエ，マッシヨン (Massillon) ルソオ，シヤトオブリアンをつなぐ散文の流れ，卽ち教會的な雄辯からうけついだものである。この點フロオベエルは浪漫派に屬

する。この敍情的な口演調が最も自然に流露してゐるのは彼の書翰である。彼が藝術觀を吐露し，ブルジョアに對する厭惡，厭世觀を爆發させるとき彼は非常に雄辯になる。作品の中でこの生地が最も强く出てゐるのは《聖者アントワヌの誘惑》特に第一稿と《サランボ》である。これを征服してこれから完全に脫出したのは《ブウヴアルとペキュシエ》であつた。さて彼は如何にしてこれから脫出したか。口演調の文章の美しさは，文章を積み重ね，もり上げて行くことによつて調和とリヅムを作り出さうといふ方法であり，これと反對の方法は，文章を短い部分に切斷し，寧ろ調和・リヅムを作るまいとする方法である。前者は情熱を和音にもり上げてその美しさに醉はふといふ方向であり，後者は冷靜に文章を細斷しようとする方向である。後者はラ・ブリュイエル (La Bruyère 1645—1691) モンテスキュウ (Montesquieu 1689—1755) をつなぐフランス散文の今一つの流れである。《ゴンクウルの日記》によれば，フロオベエルはシヤトオブリアン，ラ・ブリュイエル，モンテスキュウを文章道の教典としてゐたことが傳へられてゐる。彼がラ・ブリュイエルの影響を强く表し始めたのは《感情教育》であつた。蓋し《人のさが》(Les Caractères) はモラリストの舊制度時代の批判であり，《感情教育》はブルジョア社會の痛烈な批判であるから，このやうな Style のアナロジイが生れたのかも知れない。

Les puissants alors flagornaient la basse classe. Tout passait après les ouvriers. On briguait l'avantage de leur appartenir. Ils devenaient des nobles. (Education)

この文章は全くラ・ブリュイエルのそれである。唯一つ違ふところがある。それはフロオベエルの《永遠の半過去》(Eternel Imparfait) をラ・ブリュイエルの《永遠の現在》(Eternel présent) に移調すればよい。モンテスキュウはラ・ブリュイエルの直系である。短い齒切れのよい文章で事實をずばりと述べる。次にモンテスキュの文章とフロオベエルのそれとを比較して見る。

(1) Le peuple de Londres mange beaucoup de viande; cela le rend très robuste: mais à l'âge de quarante à quarante-cinq ans il crève. (Montesquieu)

(2) Durant les grandes chaleurs, vingt-cinq moutons se mirent à tourner, et, peu de temps après, crevèrent. (Bouvard et Pécuchet.)

文章を思ひ切りよく短く切る。その切り方は場合によつて鋭く切り捨てて後に餘韻を殘さない。このやうな方法で彼は生得的なものから脫出しやうと試みた。全く彼の意志と習練が彼の Style を一變せしめたのである。實際《ボヴアリイ夫人》と《ブウヴアルとペキュシエ》とを比較して，我々はその變り方に驚くのである。

[C] 色々の語詞について。

次に文章の構成要素としての《語》(mots) を單位として彼の Style を考察して見る。こゝでは品詞の一つ一つが問題になるであらう。そして彼の Esthétique に直接間接に關係を有つものだけをひろつて見る。彼の發見した新しい用法は，一つ一つ彼が後代に遺した遺産なのであり，この點彼の影響は極めて大きい。

1) 名詞と冠詞

名詞と冠詞の組合はせを考へて見ると，チボオデが指摘してゐるやうに，次の二つの場合が注目される。抽象名詞に形容詞をつけずに不定冠詞の單數 un, une をつける場合が一つ。この用法は彼がはじめて採用したものである。例を擧げると，

La lune se levait, *un* apaisement descendait dans son coeur. (Trois contes)

La Seine, jaunâtre, touchait presque au tablier des ponts. *Une* fraîcheur s'en exhalait (Education)

その二は抽象名詞を複數にして，les, des と共に用ひる方法である。これも彼がはじめて使つた方法である。これは抽象的なものを具象化するのが目的であることは我々はよく知つてゐる。例を擧げると，

Les plus malins ne savaient que répondre, et ils la considéraient, quand elle passait près d'eux, avec *des* tentions d'esprit démesurées. (Mme Bovary)

Les mollesses de la chair avec les impuissances de la loi. (同上)

さて以上の二つの場合の文學的表現價値は何であらう。第一の場合は極めて素朴なもの，單純なもの，細々としたものを表す。第二の場合は豐饒・複雜 けばけばしいものを表している。これがばらばらに使用されるよりも，兩者が對蹠的に用いられるときにその效果はすばらしい。例を擧げると，

La cloche tinta. Les têtes se courbèrent; il y eut *un silence. Aux éclats de l'orgue*, les chantres et la foule entonnèrent l'Agnus Dei; …… (Trois contes)

聲しぶき一つきこえぬ沈默，その沈默がパイプオルガンの裂けるやうな音に破られる。沈默と喧噪の對照を美事に表現してゐる。

なお複數は單に抽象名詞の場合には限らない。普通名詞に des をつける場合が非常に多い。これは一種の野趣と，物が豐にある狀態を示し，殊に《ボヴアリイ夫人》には目立つてこの用法が多く，副題《田舍の風俗》にふさはしい效果をあげてゐる。その一例を擧げると，

La fracture était simple, sans complications d'aucune espèce. Charles n'eut osé en souhaiter de plus facile. Alors, se rappelant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés, il réconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris. Afin d'avoir des attelles, on alla chercher, sous la charretterie, un paquet de lattes. Charles en choisit une, la coupa en morceaux et la polit avec un éclat de vitre, tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que Mlle Emma tâchait à coudre des coussinets. (Mme Bovary)

然しこのやうな復數も《ブウヴアルとペキュシエ》になると目立つて尠くなり，《ボヴアリイ夫人》に見られるやうな，ごたごたした感じはこゝにはなく，素朴なものになつてゐる。蓋しフロオベエルの主觀が排除された一つの表れと見てよい。

2) 形容詞と名詞

フロオベエルは同時代の作家に比べると，形容詞に新奇を求めることは尠かつたといふ。又初期作品に見られるやうな變つた組合はせは《ボヴアリイ夫人》以後には見られないともいふ。變つたものとして，チボオデは次の二，三の例を擧げてゐる。《聖者アントワヌ

の誘惑》の中で (silence énorme),《ボヴアリイ夫人》のなかで，エンマの目を (hardiesse candide) シヤルルを (pesanteur seraine), パリについて (la vie nombreuse qui s'agitait dans ce tumulte) と表現してゐるのである。それでも我々の目から見ると，《ボヴアリイ夫人》には可なり技巧の目立つた形容詞が多い。しかもその形容詞の表す意味を具體的にするために (comme) で導入される直喩が非常に多い。これについては一々例を擧げる必要はない。

ベルグソン流にいへば，形容詞は物の質的變化を表す品詞である。從つてその用法を誤ると，物の質的變化を表すことに失敗する。先に擧げた例に (caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris.)といふ一文章があつたが，caresses といふ名詞も，chirurgicales といふ形容詞も我々はその意味を知つてゐる。ところがこれが結びつくと意味がぼやけてしまふ。定石外れだからである。それが次に來る直喩ではつきりした《イマアジュ》として生れかわる。然しやはり技巧が過ぎ不自然である。フロオベエルの主觀が强過ぎるやうに思はれる。このやうな技巧に走り過ぎた組合はせは《感情教育》以後影をひそめてゐることに我々は注目すべきであらう。

3) 關係代名詞 (qui. と que)

《私はモンテスキュウの（羅馬盛衰記）を讀みなほして見たところです。きれいな言葉です。ほんとにきれいな言葉です。あちこちにスポーツマンの二頭膊筋のやうにぴんとはつた文章があります。その批評眼の何と鋭いことでせう。然し最一度繰返して申します。私達も，新しい現代の作家も，氣品の高い調和のある Style など念頭になかつたのでした。これ等の大作家の場合でも qui と que がからみあい繰返されているのです。彼等の Style には屢〻流動性が欠けてゐます。そしてヴオルテエル流の流動性を有つてゐる作家は，木片のやうに乾からび味がありません。》これは 1853 年 Louise Colet に宛てた書翰の一節である。《ボヴアリイ夫人》に夢中になつてゐた頃である。彼の潔癖は關係代名詞の qui, que を惡夢のやうに恐れたことで有名である。我々はデカルトやパスカルの文章に qui que の極めて多かつたことを記憶してゐる。しかしこれがために口調が惡かつたとか，意味が判らないといふことはなかつた。ただ我々は今日ではデカルトやパスカルの時代の《ことば》を使はないだけである。そして qui や que の亂用はかたくいましめられてゐる。然しフロオベエルが cacophonie を恐れることは潔癖を通り越して正に病的である。當然 qui でよろしいところを lequel にかへ，かへつて文章を重苦しくするやうな結果になつてゐるのである。例へば，

Sa grosse face couleur de cire emplissait convenablement son collier, *lequel* était une merveille, tant les poils noirs se trouvaient bien égalisés. (Education)

Il se mit à parler du temps, *lequel* était moins froid qu'au Havre. (Education)

4) 動　　詞

動詞の用法はフロオベエルの小說によつてその面目を全く一新したと申してよい。この意味で現代小說はバルザック・スタンダアルよりもフロオベエルに遙に多くを負ふてゐる。事實彼の小說において動詞は實に重要な部分をなしてゐる。

文學は藝術の一種である限り，その時間性は一般的に云つて現在的である。その時間的構造に於て過去に重きを置くのが小説である。と九鬼周造先生は申されてゐるが，この點小説は歴史に近い。兩者の違ひは，歴史は過去を過去として書くのに反して，小説は過去を現在として描く。寫實派の小説は客觀主義のエステチークの上に立つてゐる。客觀主義の上に立つて過去を現在として描くといふこのやうな要求にぴつたり合つた時相は《半過去》(Imparfait) である。このやうな意味でフロオベエルは《半過去》の人であつた。彼によつて《半過去》はその現代的な機能のすべてを獲得したといつても過言ではない。我々は《半過去》といへばフロオベエルを思ふほど，兩者は切り離し難いものになつてゐる。プルウストはこれをフロオベエルの《永遠の半過去》(Eternel imparfait) と申してゐる。蓋しこの《半過去》は時間を持續として，空間を延長として描くのに適切な時相であり，この性格を自覺して美事にこれを驅使したのがフロオベエルであつた。

最一つ我々がこゝで言ひ落してはならないことは，既にブリユンチエルがこの《半過去》の機能の一つを美事にいい當てゝゐることである。彼は《自然主義小説研究》の中の《フロオベエル研究》の中で次のやうにいつてゐるのである。《この方法（半過去の謂）はこの小説家をして，小説の初から，物語の核心に迫ることを我々に許してゐる。》我々はこれをよく理解するためにバルザックの《ゴリオ爺さん》を開いて見ればよい。物語に關係のある，しかも實際は物語に無關係な背景の描寫を，退屈でも二，三十頁は辛棒して讀まなければならないのである。物語はいつ始まるかも判らないのである。ところが背景描寫が終り，物語が始り，人物が動き出すと背景描寫はどうでもよかつたものになつてしまふ。兎も角バルザックの場合は物語がなかなか軌道に乘らないのである。これに反してフロオベエルの場合は，この《半過去》が小説の第一頁から物語の軌道に我々を乘せてしまふ。時には既にずつと以前から物語の中にあるやうな錯覺さへ起させるのである。この様な《半過去》の威力はフロオベエルの獨自のものである。

彼の《半過去》の中で最も特色のある用法はやはり自由間接話法 (Style indirect libre) の《半過去》である。これに關する研究はフランス學術研究誌《サンス》第一號（創元社刊昭和二十二年七月）に載せた拙論《自由間接話法について》に詳しく述べたので，こゝではその後の發見を基礎として，彼の藝術の形成との關係を少し考察して見ようと思ふ。先づプルウストの《フロオベェルの Style ついて》(Chroniques に收められてゐる。) の一節をひいて見る。この話法の性質をよく表してゐるからである。《この永遠の半過去は，一部分は作中人物の言葉から作られてゐる。作中人物の言葉をフロオベエルは普通は間接話法の中にはめ込んで，他の部分とまぜ合してしまふ。》この《半過去》が自由間接話法の《半過去》をさしてゐることは勿論である。こゝで一，二フロオベェルの小説から例を擧げて見る。

例〔I〕 Un jour qu' ils causaient **philosophiquement** des désillusions terrestres, elle vint à dire (pour expérimenter sa jalousie, **ou cédant** peut-être à un besoin d'épanchement trop fort) qu' autrefois, avant **lui, elle avait** aimé quelqu' un, 《pas comme toi》 reprit-elle vite, protestant sur la **tête de la fille** *qu' il ne s'était rien passé.*

Le jeune homme la crut, et **néanmoins la questionna** pour savoir ce qu' *il* faisait. —— Il était capitaine de vaisseau, **mon ami. N'était**-ce pas prévenir toute recherche, et en même temps se poser très **haut, par cette prétendue** fascination exercée sur un

homme qui devait être de nature belliqueuse et accoutumé à des hommages?

Le clerc sentit alors l'infimité de sa position; il envia des épaulettes, des croix, des titres …… (Mme Bovary)

例〔II〕 Frédéric eut envie d'accepter. Mais comment expliquerait-il son séjour définitif à Nogent? Il n'avait pas un costume d'été convenable; enfin que dirait sa mère? Il refusa. (Education)

例〔III〕 D'abord il s'était dit: 《Il faut avertir Mme Arnoux》, et, pendant une semaine, il avait médité des lettres dithyrambiques, et de courts billets, en style lapidaire et sublime. La crainte d'avouer sa situation le retenait. Puis il songea qu'il valait mieux écrire au mari. Arnoux connaissait la vie et saurait le comprendre. Enfin, après quinze jours d'hésitation: 《Bah! je ne dois plus les revoir; qu'ils m'oublient! Au moins, je n'aurai pas déchu dans son souvenir! Elle me croira mort, et me regrettera...peut-être.》 (Education)

上の例を味讀した後，プルウストの言葉の續きを讀んで見る。《すべてこういふことはフロオベエルがそれを考へたり，肯定したことを意味するのではない。然しフレデリックやラヴアトナやセネカルが云つたことであつて，出來るだけ會話を使ふまいと決めたのであつた。それでこの《半過去》は，文學に於ては實に新しいものであつて，場所を變へたランプのやうに，引越しのさなか，もとの家をすつかり引きはらつて，新しい家へ住み着いたときのやうに，物や人の姿を一變させてしまふのである。》 チボオデも同じやうな表現を用ひてこれを說明してゐる。作中人物の外側の世界と內側の世界を，換言すれば，物の世界に展開する現實と觀念の中に寫し出された現實との結合を，同じ時相（半過去である）を用ひて，同じ平面の上に再現しやうとする話法だといふのである。

フロオベエルの小說の構成を考へて見ると，次の四つの部分から成つてゐるやうに思はれる。

(1) 敍事敍景の部分。この部分の主調は《半過去》である。《ボヴアリイ夫人》では，いつの間にか登場人物の存在を忘れてしまつて，フロオベエル自身が敍事敍景の筆をふるふことが度々である。フロオベエルが作品の前面に屢〻顔を出すのである。然し《感情教育》以後は必ず登場人物の眼を通して外界を觀察し，彼は絕對作品の表面へ出て來ない。客觀主義に徹底したのである。この點から見て，客觀主義の藝術の把握は《ボヴアリイ夫人》に於てであり，客觀主義の確立は《感情教育》に於てなされたといふことになると思ふ。

(2) 間接話法の部分。直接話法で述べてもよい獨白・對話を登場人物の觀念の中で處理をする。形の上では主文と從文の關係で出て來る。そして敍事敍景の部分と同じ平面に置かれるため，直接話法の時相はそれぞれ關係の時相即ち半過去又は條件法現在に移調される。主觀的なものが稀薄になつた部分と申してもよい。

(3) 自由間接話法の部分。間接話法との違ひは，形の上で主文を除いて主文從文の關係をなくする。觀念化された話部を變へずにそのまゝ直接話法に接近させる。直接話法の形を生かす。即ち疑問文，感歎文の形が直接話法の形のまゝで保存されるのである。話者の外側にある世界が(1)と同じ平面に置かれることは(2)と全く同じである。自由間接話法の部分はこれだけではない。チボオデが指摘してゐるやうに《ボヴアリイ夫人》には百ケ所に及ぶイタリックの部分がある。その多くは間接話法で書かれてゐるが，內容は會話を移調

したものであり，直接話法の香が非常に高い。これは全く自由間接話法と同じ價値を有つてゐるのである。（前揭の例を參照）これは客觀度の高い間接話法をそのまゝ客觀度の低い卽ち主觀的要素の多い自由間接話法へ近づけようとしてゐるのである。（方向は客觀→主觀である。）ところで《感情教育》になるとこの手法は一變した。《ボヴアリイ夫人》で頻繁に使はれた間接話法をイタリツクにして自由間接話法に近づける方法はなくなり，今度は逆に guillemets によつてくゝられた部分が多い。この guillemets の中に入つた部分は直接話法で書かれているが，直接話法で書かれた登場人物の會話の部分は別になつているのである。この guillemets にくゝられた部分は如何なる意味を持つているのであらうか。この部分は(1)(2)(3)と同じ平面卽ち地の文の中に置かれてゐる。從つてこれは主觀度の高い直接話法をそのまゝ主觀度の低い卽ち客觀的要素の多い自由間接話法として使つたものである。（自由間接話法は間接話法と比較すると主觀的要素が多く，直接話法と比べる主觀的要素が尠い）その方向は主觀から客觀を指向してゐる。これによつてフロオベエルが客觀主義の藝術を完全に把握したのが《ボヴアリイ夫人》ではなくして《感情教育》にあることが立證されると思ふ。卽ち《ボヴアリイ夫人》においては，なお，客觀的なものを主觀的なものへ移調しようとする氣持ちが無意識的にもあつたが，《感情教育》におゐては主觀的なものは徹底的に客觀の世界に追ひやらうとする氣持ちに變つてしまつてゐる。このやうに自由間接話法は話體から生れたものであつて，實に幅の廣いものである。形の上からいつて間接話法と直接話法の兩方の領域を浸してゐるからである。プルウストのいつたやうに文學における全く新しい表現手法であり，物や人の姿を一變させるほどの力を發揮したのであつた。なおチボオデが三人稱的な小說に一人稱的な Style を持ち込み，最少限度だが作者と讀者の介入參加を認める手法であるといつてゐるのは，この話法の性質をよく表してゐて面白いと思ふ。この話法がフロオベエルの小說の中でかもし出す雰圍氣は何か重苦しい物憂いものであるが，現實と觀念の間に中ぶらりになつた不安定なこの話法の位置がこのやうな物憂い空氣をかもし出し，フロオベエルの小說の獨自の雰圍氣を創り出してゐる。

(4) 直接話法の部分。登場人物の獨白，對話がそのまゝ觀念化されずに表現される。第一人稱的であるから主觀的な香を最も多く有つてゐる。フロオベエルの場合，この直接話法の部分は全體から見て極めて量が尠い。彼はつとめて登場人物に語らせまいとしてゐるかの如くである。從つて自由間接話法の部分が非常に重要になつて來る。

フロオベエルの小說は以上の四つの部分から成つて居り，(1)(2)(3)の部分が地の文章をなし，(4)が會話の部分としてこれに對應する部分をなしてゐる。前述のやうに，(4)の比重は他の部分に對して極めて輕いのだが，この四つの部分を(1)(2)(3)(4)の順序にならべ，これを四つの階段として人物を徐々に地の文章から浮き上らせ，舞台の後景(2)から中景(3)を經て前景(4)へ押し出すといふ遠近法的效果は實に美事である。このやうな遠近法的手法は(3)卽ち自由間接話法の發見によつてはじめて成立したのであり，(3)が如何に重要なものであるかゞ判る。自由間接話法は《ボヴアリイ夫人》に於ては實に數多く使用されて居り，この話法のない頁はないと申してよいほどであるが，必ずしもすべてが遠近法的效果をねらつてゐるとはいへない。それが《感情教育》更に《ブウヴアルとペキュシエ》になるとその數は尠くなり，その代りに遠近法を意識しての適切な用法が多くなつてゐるやうに思はれる。この遠近法的描寫法の獲得は，彼の客觀主義の藝術の完全把握を意味する

ものと見てよく，彼の作品中の《感情教育》の研究の重要性がこゝにも立證されると思ふ。

フロオベエル獨自の《半過去》の用法はこれだけではない。更にそのいくつかの用法を擧げて見る。

《半過去》と《定過去》を交錯させて，對蹠的な雰圍氣を表す技法は，彼によつて考へ出された方法である。

Eclatant d'une colère démesurée, il bondit sur eux, à coup de poignard; et il trépignait, écumant avec des hurelements de bête fauve. (Trois contes)

プルウストは《時には完全過去が半過去を中斷するが，その時の完全過去は，半過去と同じやうに，幾分未完了的なものとなる》といつてゐるやうに，フロオベエルの定過去は半過去の香の強いものであることは上の例の示す通りである。然し彼は兩者を巧に織り交ぜて，感情の起伏，緊張度の高低を示すのに成功してゐる。事實この對位法的な用法は現代フランス語の文章法をを全く一變させてしまつたものである。

《半過去》に《現在》を交錯させる方法も彼はよく使ふ。これは人間の行爲の可變性(動的なもの)に對して，自然（背景）の不變性（靜的）を示す場合によく使ふ。

Il s'en allait dans les prairies, à moitié couvertes durant l'hiver par les débordements de la Seine. Des lignes de peupliers les divisent. Ça et là, un petit pont s'élève. Il vagabondait jusqu' au soir. (Education)

次の例は《半過去》と《條件法の現在》を交錯させ，前者で現實の世界を，後者で夢の世界を表す。フロオベエルはこの手法をよく使ふ。

Quand il rentrait au milieu de la nuit, il n'osait pas la réveiller. La veilleuse de porcelaine arrondissait au plafond une clarté tremblante, et les rideaux fermés du petit berceau faisaient comme une hutte blanche qui se bombait dans l'ombre, au bord du lit. Charles les regardait. Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. Elle *allait* grandir maintenant; chaque saison, vite, *amènerait* un progrès. Il la *voyait* déjà revenant de l'école à la tombée du jour, toute rieuse, avec sa brassière tachée d'encre, et portant au bras son panier; puis il faudrait la mettre en pension: cela coûterait beaucoup; comment faire? Alors il réfléchissait. Il pensait à louer une petite ferme aux environs, et qu'il surveillerait lui-même, tous les matins, en allant voir ses malades. Il en économiserait le revenu, il le placerait à la caisse d'épargne; ensuite il achèterait des actions, quelque part, n'importe où; d'ailleurs, la clientèle augmenterait; il comptait, car il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano. Ah! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille! on les prendrait de loin pour les deux soeurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe; elle lui broderait des pantoufles; elle s'occuperait du ménage; elle emplirait toute la maison de sa gentillesse et de sa gaieté. Enfin, ils songeraient à son établissement: on lui trouverait

quelque brave garçon ayant un état solide; il la rendrait heureuse; cela durerait toujours. (Mme Bovary.)

次の例もやはり夢の世界を描いてゐるのであるが，Emma の夢は《半過去》で描かれる。Charles が参加して二人の夢になると條件法になる。チボオデは女性の夢は男性の夢よりより現實的だからと説明をしてゐる。この説明は面白いが，はたしてフロオベエルの眞意はどうであつたか。少しこじつけのやうにも思はれる。

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves,

Au galop de quatre chevaux. elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramide au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre: ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître rien de particulier ne surgissait; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà le petit Justin, sur la place, ouvrait les auvents de la pharmacie. (Mme Bovary)

次の文章は便宜上四つの部分に分けたが，もとは續いた一つの文章であり，時の移調によつて異つた情緒を描く例である。

〔I〕 La diversité des arbres faisait un spectacle changeant. Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremêlaient leurs couronnes; des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures; dans les cépées de charmes, des houx pareils à du bronze se hérissaient; puis venait une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques; et les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter.

〔II〕 Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisées dans leur colère.

〔III〕 Quelque chose de plus lourd, une langueur fiévreuse planait au-dessus des mares, découpant la nappe de leurs eaux, entre des buissons d'épines; les lichens de leur berge, où les loups viennent boire, sont couleur de soufre, brûlés comme par le pas de sorcières, et le coassement ininterrompu des grenouilles répond au cri des corneilles qui tournoient.

〔IV〕 Ensuite, ils traversaient des clairières montones. plantées d'un baliveau çà et là. Un bruit de fer, des coups drus et nombreux sonnaient; c'était au flanc d'une colline, une compagnie de carriers battant les roches. Elles se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés. Frédéric disait qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin…… (Education)

〔I〕《永遠の半過去》が森の單調を巧に表現してゐる。先づ五つの異つた樹の種類を判然と區別して表すために，主語の形を變へ，次に動詞の位置と性質を違へてある。les hêtres（ぶな）の句では，これを修飾する部分が動詞の前にあり，des frênes（とねりこ）の句では動詞の後に來てゐる。des houx（ひいらぎ）の句では，修飾の部分は主語の兩側にまたがり，動詞が結句になつてゐる。以上三つの樹に關係する動詞は何れも印象の鮮明なものであり，特に最後の se hérir はその位置と相まつて極めて印象的である。次の二つ une file de minces bouleaux の句は一變して，動詞が先に來て主部がこれにつゞく。Les pins は文章の先頭につき出すやうに置かれ，動詞は何れも venir, sembler と極めて弱い verbe neutre になつてゐる。

〔II〕 前の五つの樹と對照をなすやうに，樫の巨木が描かれる。文章全體が大きいどつしりとした感じを與へるが，丁度文章の中頃に近く，se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres と印象の強い動詞を積み重ね，巨大な幹根の感じを出してゐる。se lançaient 以後は補足文や比喩を重ねて，間のびのした弱い文章にして，巨幹につゞく枝葉の部分を表してゐるやうである。

〔III〕 こゝで注意すべきことは，découpant といふ現在分詞があり，その後の動詞二つが《現在》に置かれてゐることである。時の移調（こゝでは半過去から現在へ）の動機として現在分詞を使ふ方法は彼が發見したものである。この二つの《現在》の意義は，この文章の一番最後の部分即ち《Frédéric disait qu' ils étaient là depuis le commencement du monde et restaient ainsi jusqu' à la fin……》によつて說明される。何れも《時間》の外にある狀態を示してゐる。一つは魔法によつて時間を忘却した狀態であり，他の一つは天地創成の初，時間の自覺のない狀態を示してゐるのである。

〔IV〕 Roches の句では現在分詞が三つ積み重ねられてゐる。Chênes の部分の《半過

去》を三つ積み重ねた部分と對比して印象的である。後者は動的であり，前者は靜的（石塊は無生物である）である。動と靜の對比である。

フロオベエルは又現在分詞をよく使ふ。qui, que を嫌惡した結果だと思はれるが，これも使用法を誤るとかへつて文章の力感を殺すことになる。フロオベエルはこの力感の乏しいところを逆用することによつて效果をあげることに成功を收めてゐる。

On entendait le murmure de l'eau; des alouettes huppées sautaient et les derniers feux du soleil doraient la carapace des tortues, sortant des joncs pour aspirer la brise. (Salammbô)

この例においては，ゆるやかな弱い動作を現在分詞で，急激な動作を半過去で表してゐる。

Mais sans cesse, il y avait quelques batailles dans les rues à cause des juifs refusant de payer l'impôt ou des séditieux qui voulaient chasser les Romains. (Tentation)

上の例では verbe négatif を現在分詞で，verbe positif を變化形で表し，强弱の對比を强く出す。これもなかなか美事である。

L'hôtel où ils logeaient se distinguait des autres par un jet d'eau clapotant au milieu de la cour.

個々の事象を他の時で表し，それ等全體を包む時間を現在分詞で表す。

Lorsqu' il eut fait cent pas environ, il s'arrêta, et, comme il vit la carriole s'éloignant, dont les roues tournaient dans la poussière, il poussa un gros soupir. (Mme Bovary)

段々と遠くなり，段々と小さくなつて行つてやがて見えなくなるやうな狀態を示すのに現在分詞が使用される。上の例で s'éloigner としても，又 qui s'éloignait としても馬車が段々遠ざかつて小さくなつて行く姿が目前に浮んで來ないのである。

助動詞 y avoir, être, avoir はそれ自體は何の意味もなく全く中性的な存在である。從つて使ひ方を誤ると文章を殺してしまふ。然し現在分詞と同樣で，その中性的な弱いところを逆用すると verbe-image として生き返つてくる。フロオベエルはその美事な例を示してくれる。

Le croissant de la lune était alors sur la montagne des Eaux-Chaudes dans l'échancrure de ses deux sommets de l'autre côté du golfe. Il y avait, en dessous, une petite étoile, et, tout autour, un cercle pâle. (Salammbô)

La nuit était pleine de silence et le ciel *avait* une hauteur démesurée. (Salammbô)

以上二つの例は何れも廣々とした，澄み切つた夜の靜けさを表はすのに助動詞が見違へるほどの效果を發揮してゐる。

Celui de Khaman, en face des Syssites, *avait* des tuiles d'or; Melkarth, à la gauche d'Eschmoun, portait sur sa toiture des branches de corail; Tanit, au delà, arrondissait dans les palmiers sa coupole de cuivre; le noir Melkarth *était* au bas des citernes,

du côté du phare. (Salammbô)

以上の例には四個の《イマアジュ》があるが，第一と第四は平凡で弱く，眞中の二つを印象的に強く浮き上らせて，その對蹠的な效果をあげてゐる。

Elle *était là*; plus autour du bal, il *n'y avait plus* que de l'ombre, etalée sur tout le reste. (Mme Bovary)

上の例は動中の靜を表し，être と y avoir が對句をなしてゐて美しい。

代名動詞について。チボオデが問題にする代名動詞は，普通代名動詞として使用しない verbes neutres であり，次のやうな例を擧げてゐる。（すべて《ボヴアリイ夫人》からひかれてゐる。）

'Le sujet se tarissant……

Il ne restait qu' un immense étonnement qui se finissait en tristesse.

Un jour, tôt ou tard, cette ardeur……se fût diminuée, sans doute.

そして彼の provincialisme から作品に持ち込んだものとしてゐるのである。然し次のやうな見方も成立するのではないかと思ふ。tarir, finir, diminuer は何れも verbe neutre であると同時に verbe actif であり，こゝでは verbe actif として使つたのだ思へばよい。verbe actif ならば，事實は代名動詞の形はなくとも，代名動詞として使つても何等差支へないものもあり，又代名動詞になり易い。《感情教育》にはこの種の例が多い。例へば，

Les jours suivants furent employés à se chercher un logement.

Il se fixait des jours pour aller chez elle.

Enfin, réalisant un vieux rêve, il s'était acheté une maison de campagne.

このやうな例は單なる文法上の事實ではなく，この用法は彼の性格(文章に對する潔癖)を表し，又彼のエステチークとも關係があるやうに思はれる。何れも verbe actif として使用された場合，動詞の表す動作の主體ははつきりとしてゐるが，動作の志向するところが表現と一致しないのである。表現しやうとする氣持ちと《ことば》とがぴつたりと合つてくれないのである。ところが se をつけて代名動詞にすると，はつきりしなかつたものが實にはつきりとし，動作の志向するところが落着くべきところに落ち着いたといふ感じである。こゝにも內容と表現の完全なる一致を求める氣持ちが强く動いてゐるやうに思はれる。そしてたまたま彼の provincialisme がこれを解決する契機を作つたのだと思ふ。

5) 品詞の位置

特に我々の注意をひくのは副詞の位置である。副詞を動詞と切り離して文章の末尾に virgule を置いて投出する方法である。

D'autres les livraient eux-mêmes, stupidement. (Salammbô)

La foule entière le hue; et il joue de leur dégradation, démesurément. (Tentation)

Puis, la toile baissée, il erra dans le foyer, solitairement. (Education)

このやうな投出の意義は結局，文章のリヅムを整へるための投出とも見られる。詩によく見られる方法である。從つてこの投出法は詩の影響下に生れたものと見てよい。《ボヴアリイ夫人》には隨分とこの投出の例は多い。目立つて多いといつてよいが，これも《ブウヴアルとペキュシエ》になると殆どない。このやうなところにも彼のエステチークの變化のあとが見られる。

6) 語意の内容的變化

時間的な意味しか有たなかつたものを，空間的な意味をもたせて使用する。これは殆ど氣がかつないで濟んでしまふことが多い。次の例題中の tandis que, selon は何れもフロオベエルがはじめて空間的な意味をもたせて，繪畫的描寫の手法の一つとして使用したものである。Réaliste としてのフロオベエルがはじめてこれを常用手法としたところに意義があると思ふ。

La prairie s'étend sous un bourrelet de collines basses pour se rattacher par derrière aux pâturages du pays de Bray, tandis que du côté de l'est, la plaine, montant doucement, va s'élargissant et étale à perte de vue ses blondes pièces de blé. (Mme Bovary)

On entrevoyait des cimes d'arbres, et plus loin la prairie, à demi noyée dans le brouillard, qui fumait au clair de lune, selon le cours de la rivière. (Mme Bovary)

Tandis que についてプルウストもいつてゐる。《それは時間を示すものではなく，文章が長過ぎて而も畫面の部分を切り離したくない場合に，偉大な描寫家なら誰でも用ひる素朴な技巧の一つなのである。》と。

7) Et de mouvement について

《感情教育》が版を改める毎に彼は手を入れ，特に接續詞の mais, puis, enfin, alors, et を削除したといはれる。それでも特に et が多いのに氣がつく。ゾラはフロオベエルが qui, que をさけた結果, et が多いのだといふ。然しチボオデはその數よりも，彼がはじめて使つた表現效果の極めて秀れた et に注意すべきであるといつてゐる。その et は接續詞 (conjonction) ではなく，寧ろ disjonction ともいふべき Et de mouvement である。一つの狀態と他の狀態を結びつけたり，その間の因果關係を示したりする接續詞ではなく，一つの狀態から他の狀態へ移る passage の役割をするのであり，et をはさんで兩側にある狀態（又は文章）は反つて一つの對蹠點をなすのであつて，et はその兩者の中にあつて引き立て役をするのである。《接續詞はフロオベエルの場合，文法家が決めたやうな意味は全く持つてゐない。リヅムの中に置くポーズであり，畫面を兩斷するものである。人が普通 et を置くところでは削つてしまふ。……がその代り誰もが使はうと思はなかつたやうなところでフロオベエルはこれを使つてゐる。それは畫面の別の部分が始り，引いた波が再び形を作らうとする指標の如きものである。》とプルウストはこの Et de mouvement の性質をよく表してゐる。次にその主要な例を示す。

一句毎にその句の冒頭に et を繰返し，その後に來る《イマアジュ》を鮮明に浮き立たせる。これは Et emphatique といつてもよい。又文章を et で書き起す場合もそうである。

Et il allait ainsi, plein de cette majesté débonnaire que donnent la conscience d'un grand talent, de la fortune, et quarante ans d'une existence laborieuse et irréprochable. (Mme Bovary)

敍事敍景の中で，一段と緊張度の高い場面への飛躍，劇的な瞬間への突入を示す motif として使用する。彼の文章の典型といはれる三小節の文章の二節と三節の間に et を置く。そしてこれとは逆に緊張がとけて行く場合には et を除くことによつて早く結末へ持つて

行く。これも印象的である。

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. (Mme Bovary)

Le jour commençait à se lever, et une grande tache de couleur pourpre s'élargissait dans le ciel pâle du côté de Sainte Cathérine. La rivière livide frissonnait au vent; il n'y avait personne sur les ponts; les reverbères s'éteignaient. (Mme Bovary)

Et de mouvement は Et de passage として一つの時から他の時へ，一つの話法から他の話法へ移調されるとき有效に使はれる。

Le toit s'envola, le firmament se déployait; et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec notre Seigneur Jésus qui l'emportait vers le ciel. (Trois Contes)

話法の移調の場合は，次の例が示すやうに特に自由間接話法から敍事敍景の部分へ移る場合に多いやうである。

En face, au delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil couchant. Qu' il devait faire bon là-bas! Quelle fraîcheur sous la hêtraie! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne qui ne venaient pas jusqu'à lui. (Mme Bovary)

Et de mouvement は投出の et (Et de rejet) として使用される。投出されるものは形容詞，副詞だけではない。名詞，動詞が投出される場合もある。

Quand il les eut découvertes, il n'en trouva qu' une seule, et morte depuis long-temps, pourrie. (Trois Contes)

Tel qu'un squelette il avait un trou à la place du nez, et ses lèvres bleuâtres dégageaient une haleine épaisse comme un brouillard, et nauséabonde. (同上)

Ornement de nos basses-cours, qui fournit à la fois un élément moelleux pour nos couches, et des oeufs. (Mme Bovary)

8) 結　び

フランス散文史上におけるフロオベエルの位置。

既に述べたやうに，彼の小說はフランス散文を一變せしめた。この意味で今日の作家で彼の影響を直接間接に受けないものはない。近代小說はバルザツク，スタンダアル，フロオベエルによつて最高峰をきはめたのであるが，散文のテクニックの創造者としては先づフロオベエルを擧げなければならない。だが彼はボシュエのやうに完璧の散文の模範を示すことによつて貢獻をしたのではない。事實彼の文章ほど問題となつた作家は外にあまり例はないやうである。國語の正用を玉條とする puristes 達からは惡文の見本のやうにののしられ，idéologues からは écrivain ではない，prosateur よと痛罵されたのである。それにもかゝはらず彼は grand romancier であり，しかもラブレエ，ラ・ブリュイエルと肩を並べる prosateur なのである。

彼の作品には三百にも及ぶ誤用が指摘されてゐる。そしてその過半は《ボヴアリイ夫人》の中に見出される。大作家でこれほど多くの誤用を指摘された人は彼以外にはないであら

う。しかもこの作家が散文の一大恩人であるといふに至つては全く例のないことである。さてこの誤用はどのやうなものであつたか。チボオデは (1) 國語の把握における先天的な缺陥から來るもの。(2) この生來の缺陥を是正しやうとしてとつた機械的な方法が反つて《ことば》のメカニスムを見失はせるに至つたもの。(3) 田舎の話しことばをそのまゝ作品に持込んだために生じたもの。この三つに分類してゐるが，所詮彼は生涯田舎人で終始し，パリの作家とならなかつたことに大きな原因があると思はれる。多くの作家はたとへ地方出身であつても，パリに出て認められ，パリのサロンで擁護者を得てパリの作家になつてしまふのが普通であるが，彼は孤獨の生涯をルウアンの郊外で過した稀な例の一つである。これが彼をして無意識的に誤用をおかさしめたのであつた。この誤用はしかしながら我々外國人にとつては勿論，フランス人にとつてさへ，作品を讀むのが目的ならば，全く氣がつかずにすんでしまふほど自然なものである。しかも文意の明晰を滅ずることはなく，その表現效果を殺ぐことは全くない。

十七世紀のフランス文學が散文に對してなした貢獻を我々はよく知つてゐる。十七世紀のフランス文學はサロン文學であり，チボオデは《話される文學》(Littérature parlée) であることを强調してゐる。サロンで文學を語るその話し《ことば》が散文に新しい生命をふき込み，その面目を一新せしめたのであつた。フロオベエルが散文を一變せしめ，近代小說を生むにふさはしい素地を作り上げたのもこの方法によつてであつた。《話しことば》を基調にした彼の Style が，表現の新しい技巧を續々と創造したからであつた。だが《話しことば》を基調にするといふ意味は，《話しことば》をそのまゝ作品に持ち込み，話すのと同じやうに書くといふ意味ではない。《話しことば》を一度耳を通して消化し，これを《書きことば》として作品に流し込むのである。勿論書かれたものに新しい力の源泉を求めることではないことは明らかである。書かれたものからだけ成長の酵母を求めてゐると，結局古典語と同じ運命を辿らなければならない。新しい Style は生れなくなつてしまふ。一人の作家が又ある文學が獨自の Style を持つといふことは，このやうな意味で《話しことば》を基調として書くといふことから始る。フロオベエルのやうに Style の天才といはれる作家は《話し言葉》に對して銳敏な耳を有つてゐる人である。だが彼がその銳敏な耳でとらへた《話しことば》はパリのサロンの《ことば》ではなく，彼が育つたルアンのいはば田舎《ことば》であつた。幸にして彼がはじめて書いた作品は《感情教育》ではなく，《田舎の風俗》と副題のついた《ボヴアリイ夫人》であつた。彼はこの作品においてidée と forme の完全一致の表現哲學を把握することが出來た。生きた《話しことば》を書きことばへ流し込むことにより全く新しい Style を創造し，彼の idéal を實現し得たのである。例へば，彼が最も苦心をしたといはれる對話の部分をとつてみると，登場人物の一人一人がその異つた性格を表すために，各々異つた Style を有つてゐる。これによつて量的に尠い對話の部分が劇的な效果を發揮してゐて實に美事である。さて《ボヴアリイ夫人》中の誤用の大部分がこの《話しことば》から生れたことは先に述べた通りだが，この誤用が單なる誤用とはならないで，返つて田舎の雰圍氣を作り出す原動力ともなり，又他方では《自由間接話法》の如き近代話法がこれから生れて來るやうな結果になつたのである。

フロオベエルは人の前で朗讀することは極めて下手であつたといはれるが，このやうに彫刻するやうに書き上げた文章をそれだけで決定稿にはしないのである。これを最一度

《口》を通して音に復原して，その響き，リヅムに最後の磨きを加へるのである。このやうなところから口演調（orataire）が出て來ざるを得ない。然し《ボヴアリイ夫人》以後は專らこの口演調から脫しやうと努力をし，ラ・ブリュイエル，モンテスキュウを取り入れることによつて敍情調を克服し，《ブウヴアルとペキュシエ》のやうな無飾・無味，彼の虛無觀を象徵するやうな作品に近づくことが出來たのである。《ボヴアリイ夫人》から，近代 rhétorique の最大傑作といはれる《サランボ》を經て，グウルモンによつて《ロオランの歌》と共に rhétorique のない傑作といはれた《ブウヴアルとペキュシエ》に至る道は，音を積み重ねて響の高い和音を作り上げやうとする彼の《自然》から，音をばらばらに切り離して和音を作るまいとする《技巧》への道である。主觀の排除から客觀の徹底への荊の道でもある。然しフロオベエルは結局フロオベエルであり，スタンダアルにもゴンクウルにもなり得ないのである。ヴアレリイはフロオベエルがスタンダアルたり得ないところに Style（卽技巧）の意義を認めようとする。正に達人の至言である。勿論これに異議はある筈はない。私は更に主觀（自然）から客觀（技巧）への荊の道にも彼の Style の意義を認めたいと思ふ。かゝる意味において Style は《聖者フロオベエルの誘惑》と《苦惱》を象徵してゐると思ふ。

以上フロオベエルの Style の研究は，《ボヴアリイ夫人》《感情敎育》《ブウヴアルとペキュシエ》の線に添つて展開されたが，それは彼の無感動・沒個性の客觀主義の藝術の成立と生長を，彼が《如何に書いたか》といふ問題を通して實證するためであつた。彼の有てるすべて，發見し得る限りの技巧を驅使して創作したのが《ボヴアリイ夫人》であり，彼を代表する傑作であることには誰しも異議はない。彼の長所も欠點もが一つに結集された實に豐な作品なのである。それだけになお多くの主觀的要素が殘つてゐる。彼の藝術觀が完全に彼のものとなり，客觀主義の藝術を完全に把握したのは《感情敎育》である。《感情敎育》は《ボヴアリイ夫人》に比べてその純粹度を增した代りに色彩變化に乏しく，一般的な興味も尠くなつてゐる。然し我々の研究の對照として《ボヴアリイ夫人》以上に重要な作品である。更に《ブウヴアルとペキュシエ》になると客觀主義の徹底は全く驚くべきものがある。彼は全く作品の背後に姿をかくしてしまつて，そして人間の愚劣さをあざ笑つてゐるのである。然しこの客觀主義の徹底は客觀主義の完成ではなく，客觀主義のエステチークの上に立つ寫實主義文學の行きづまりを示すものであつた。はたせるかなフランスの近代小說はフロオベエル以後二轉三轉しなければならなかつた。