

Title	フロベールと芸術 : 「カオス」から「永遠」を
Author(s)	柏木, 加代子
Citation	Gallia. 2015, 54, p. 53-62
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61969
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

フロベールと芸術¹⁾

——「カオス」から「永遠」を——

柏木 加代子

死と直面することが多いフロベールの主人公の中で、最も象徴的な人物は、『激怒と無力』(1836)²⁾の主人公オムラン Ohmlyn³⁾だろう。15歳のフロベールが書いたその小説において、アヘンの丸薬を飲んで床に就いた医者オムランは、幻想であるゆえに美しく、恋と歓喜のために官能的な東洋の夢を見続けていたのだが、「彼は眠っている」⁴⁾と診断する1人だけを除いて、診察したほかの11人の医者はオムランは死んだと主張して、結局彼は「死者」として眠ったまま葬られる。

若くしてブルジョワの現実主義を、夢見することを許さぬ社会を糾弾したフロベールは、台頭するブルジョワに象徴される人間の愚かしさを憎んだ。しかし彼は小説家として、文章、文体の力によって、俗世から「変わらざるもの、絶対的なもの、理想的なもの」を抽出し、文学という芸術が示す奇跡である「永遠の花」を見いだそうとした。まさにオムラン氏が夢見つつ眠る「棺桶」は、人間生活の混沌としたもの、すなわち「カオス」に他ならず、その「カオス」から解脱することは、フロベールの文学創造の端緒を開くことであった。以後どのような足跡をたどったか。彼の代表作を順を追って見てみることにしよう。

1. 『ボヴァリー夫人』(1857)における「カオス」

『ボヴァリー夫人』第一部執筆中の1852年1月16日付けの愛人ルイーズ・コレに宛てた、文筆家としてのフロベールの理想、「主題が見えない書物」については良く知られている。

僕にとって美しいと思われるもの、僕が作りたいたいと思っているもの、それは何について書かれたのでもない書物、外部とのつながりがなく、ちょうど地球が何の支えもなしに宙に浮いているように、文体の内的な力によって支え

1) 本稿は、2013年1月30日に京都市立芸術大学大学会館交流室でおこなった「退任記念講演会」原稿の一部である。

2) Gustave Flaubert, *Rage et Impuissance*, in *Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, pp.173-185.

3) 主人公の名は、最初 Ohmlin. 2度目には Ohmlin、そして folio3以降は Ohmlyn と表記された (*Ibid.*, Notes et variantes, p.1267). Voir aussi, Jacqueline Ernst, “Naissance du corps dans les *Œuvres de jeunesse*” in *Bulletin Flaubert-Maupassant* No 19-2006, p.37: “Construit sur l’assonance avec homme, il est aussi ridiculisé par un suffixe diminutif (pensons aussi à Homais)”,つまり un suffixe diminutif である指小接尾辞に注目している。

4) *Rage et Impuissance*, p.178.

られているような書物、もしそれが可能なら、ほとんど主題のない、あるいはほとんど主題が見えない書物なのです⁵⁾。

さらに、同年4月24日付けの書簡では、

この僕はある一つの文体を頭に描いています、素晴らしい文体、10年後にしる10世紀後にしろ、誰かがいつか作り出す文体、韻文のようなリズムを持ち、科学用語のように精確で、波の音が、チェロの音色が、飛び散る火花を感じられる文体、頭の中に小刀のように切り入るであろう文体、そして、軽快な追風に乗った小舟で走るように、思考が滑らかな表面を滑っていくような文体を⁶⁾。

近代芸術の「客観性」は、唯一作品によってしか与えられない存在の力である。それが、作家フロベールが生涯、達成の目標とした「永遠」である。

フロベールの文体に対するこうした情熱が十全に活かされている、あるいは活かそうとしたのが『激怒と無力』から20年後に出版された『ボヴァリー夫人』(1857)であろう。エマを意識し始めたシャルルが観察するエマの描写に、太陽光線が、鎧戸を通して部屋のずっと遠くの方に射し込んでいる、遠近法を駆使した古典的な構図を基盤とした場面がある。閉鎖空間にいるエマと、外部から覗き見るシャルルの描写をあげる。

ある日彼は3時頃着いた。みんな畑にいた。彼は台所に入ったが、はじめエマのいるのに全く気づかなかった。鎧戸がしめてあった。木のすきまから陽の光が差し込み、細長い大きな筋をいくつも石畳の上のにのぼし、その筋は家具の角でくだけ、天井で揺らめいていた。食卓の上で、蠅が、飲みさしのコップを伝わって上り、底に残ったリンゴ酒に溺れかけて⁷⁾ ぶんぶんいっていた。煙突からさしおろす陽の光は暖炉の奥壁の煤をピロードのように光らせ、冷えた灰をほのかに青く照らしていた。窓と暖炉のあいだでエマは縫い物をしていた。彼女は肩掛けを全くしていなかったので、露な肩の上に汗の小さなしずくが見えた。

窓のある壁の光と影の幾何学的な縞模様にはめ込まれて裁縫に勤しんでいるエマ

5) Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 6 janvier 1852, *Correspondance*, édition établie et annotée par Jean Bruneau et pour le tome V, par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973-2007, 5 vol., tome II, p.31. 本稿記載のフロベールの書簡は、一部を除いてすべて、ブレイアド版を使用し、翻訳には、*Corr.*・巻数(ローマ数字)・頁数(アラビア数字)で記す。

6) *Corr.*, tome II, p. 79.

7) 「林檎酒の底で溺れる」ハエは、ある種の閉塞感と、地上に存在するものの死に繋がる。また、煙突からの入り込む落日は、暖炉をピロードのような肌触りで包む。

このポートレイトを、音調に気をつけて、フランス語原文で示せば、

Il arriva un jour vers 3 heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma ; les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le soleil allongait sur les pavés de grands raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond. Des mouches sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veulant la suie de la plaque, bleissait un peu les cendres froides. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur.⁸⁾

流動する光を表す流音 [r] と [l] (liquide) の繰り返しに、静寂を表す摩擦音 [s] と [f] (fricative) が重なり軋みを奏していることが分かる。

名詞の fichu は「肩掛け」、形容詞では「駄目になった、ひどい状態」の意味があり、その時点では、エマはそういう状態では ne…point まったくないと言うわけだ。一方のやもめシャルルは彼女の肩から滲み出る汗に感応し、ただ見入る。食卓の上を賑わせている蠅が「飲みさしのコップを伝わって上り、底に残ったリング酒に溺れかけてぶんぶんいていた」は、単なる状況描写ではない。閉鎖空間にいるエマ、精神的にも広い視野を持つことのできない主人公たちのカオスを、フロベールの鋭い小説技法が、「韻文のようなリズムを持ち、科学用語のように正確で、波打ちが、チェロの音色が、飛び散る火花を感じられる文体、頭の中に小刀のように切れ入るであろう文体」によって、細やかなニュアンスで描き出している。

このエンマの描写は、フェルメール (Vermeer, 1632-1675) と同時代のオランダ画家、ペーテル・デ・ホーホ (Pieter de Hooch, 1629-1683?) の風俗画《母親の義務》(1658-1660 頃, Rijksmuseum, Amsterdam) (図 1) とほぼ同定できる。フロベールは、『ボヴァリー夫人』執筆に入る直前、東方旅行先のコンスタンチノープルから、「若い娘のフランドル小説、田舎の小さな町、キャベツと紡錘形に切り込まれた果樹の植わった庭の奥、オー・ド・ロベックの様な大きな川のほとりで、父と母の間で、乙女のまま神秘的に死ぬ」⁹⁾ というフランドル地方と関係する小説の枠組みを作っていた。

最初の愛人ロドルフとの愛に破れたエマは、かつて憧れを抱いた青年レオンと劇場で再会し恋に落ちる。しかし紋切型でしか愛を語れない、時代の風潮に囚われ、思考の閉鎖空間にあるレオンの脳裏に浮かぶエマのイメージは、琥珀色の肩をした《水浴のオダリスク》。ロマン主義画家たちが求めた、幻想的なオリエントリズム絵画、つまり女性の身体に官能性を、そして画家達に靈感を与え続けたハ

8) *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes* III, «Bibliothèque de la Pléiade», 2013, p.168.

9) Lettre à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, *Corr.*, tome I, p. 708.

レムの女、《オダリスク》と呼ばれる東洋の世界に残存するエロチックな理想郷を凌駕することはできない。『ボヴァリー夫人』執筆最中の1855年に行われたパリ万国博覧会では、新古典派を引き継ぐ代表画家アングル(1780-1867)が、《ヴォルパンソンの浴女》(1808)、《グランド・オダリスク》(1814)、《奴隷のいるオダリスク》(1839)など、一連の《オダリスク》を個室展示した。こうした時代の風潮を投影した《水浴のオダリスク》は、視野の狭いレオンの心にエマの目眩くイメージを展開させた。

フロベールが忌避した、物理的な閉鎖空間と精神の偏狭さを意味する「カオス」が、初期作品『激怒と無力』において生きたまま埋葬されるオムラン氏の夢を彷彿させる、アングル風の東洋の女へのあこがれをレオンの心に抱かせる。

こうした既成観念に囚われた人々が陥る「紋切り型」の文言こそは、フロベールが告白する「カオス」であり、その代表が「台頭するブルジョワ階級」で、ブルジョワこそフロベールが求めて止まなかった「永遠」の対極、つまり「カオス」の象徴であった。

エマが金策に訪れた俗物公証人ギヨマンの豪華な食堂の壁は、ストゥバン(Charles Auguste, baron de Steuben 1788-1856)の絵画《エスメラルダ》(1839, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 同じ表題の作品が数点あり同定はできないが、例えば図2)で飾られている。ヴィクトール・ユゴー(1802-1885)の『ノートルダム・ド・パリ』(1831)の主人公で、邪な愛の犠牲となったエスメラルダが山羊のジャリを愛撫する姿を描いたもので、ロマンチックな夢を抱いた新妻エマが、トストでの散歩を共にしたグレーハウンド牝犬、ジャリを思い起こされる。エマの陥ったカオス、つまり弱り目につけ込もうとする俗人ギヨマンの下心を象徴する一方、ストゥバンのフリーズされた絵画に象徴されるエマの窮地は、「永遠」に到達するにはほど遠い迷宮に入り込んだエマの困窮した状況を見事に描出している。



図1



図2

2. 『聖アントワヌの誘惑』と『三つの物語』

一 カオスと永遠の分岐点：画像の硬直・凝固 —

『聖アントワヌの誘惑』は、作者が30年の歳月をかけて完成した、一種の夢想的「古代」を題材とする戯曲形式の小説である。紀元4世紀頃、テバイス（エジプトのテーベ隠遁地）山上で隠者アントワヌは、一夜の間に精神的生理的抑圧によって見たさまざまな幻影に迷いながら、十字架の下をついに離れず、生命の原理を見いだして歓喜する。幻覚の発生様式、当時の風俗習慣など、完璧な美しさと様式を求めた、演劇を志向するフロベールの傑作だ。『激怒と無力』執筆後、『聖アントワヌの誘惑』（1849, 1856）の創造を常に念頭に置き、『ボヴァリー夫人』（1857）創作過程で、そのカオスを鮮明にし、晴れて完成を見た『聖アントワヌの誘惑』（1872）でフロベールは初めて永遠を自身に問う。

1845年、病弱な妹と親友との新婚旅行に同行したイタリアのジェノヴァ（パレバルビ）で見たブリュゲルの《聖アントワヌの誘惑》¹⁰に触発され、フロベールは生涯かけた『聖アントワヌの誘惑』の執筆をはじめた。そこでは、近代の散文を通して、様々な妖怪が百鬼夜行、騒然と現れて、異端や邪教、淫欲で揺さぶりを強めながら、アントワヌの視界を通り過ぎる。1849年、初稿をブイエとデュ・カンに酷評されたフロベールは、一旦はブルジョワ社会に展開する「現実のカオス」を謳った『ボヴァリー夫人』の凡庸な世界を書き上げた。しかし、再び『聖アントワヌの誘惑』であらゆる幻影を駆使して、退屈や愚劣や反省や習慣の執拗さを例証してみせるという暗澹たるアイロニーを込めて、ある種の黒い静寂に、行為や事件や感覚といった「幻影のカオス」を出現させた。

『聖アントワヌの誘惑』の登場人物のうち、台詞に「カオス」と言う文言が見られるのはオアンネス Oannès である。オアンネスは、古代メソポタミア南部の地域カルデアの神、頭は人間、身体は魚で、「カオスの最初の意識」として、人類に諸技芸をもたらしたと考えられている。ルドンも注目したオアンネス（図3：1896、リトグラフィ、278×217）は、

カオスの最初の意識としての私は、物質を固くし、形体を定めるために、深淵から現れ出現した。そして人間に釣りや種まき、文字、神々の歴史を教えた¹¹。

10) 「僕は《聖アントワヌの誘惑》を描いたブリュゲルの絵画を見た。それは僕に《聖アントワヌの誘惑》を演劇にすることを考えさせた」(Lettre à Alfred Le Poittevin, 13 mai 1845, *Corr.*, tome I, p.230)。

11) *La Tentation de saint Antoine*, in *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, CHH., tome IV, p.124.

フロベールがオアンネスに託した役割は、思考を「紋切り型」に収めるように、「物質を固める」役割を担っているようだ。



図 3

フロベールが自作に挿絵を入れるのを嫌ったのは、もっとも美しい文学描写がもっとも凡庸なデッサンに損なわれてしまうことのないように、飽くまで「画像を静止させてはならない」という同じ理由からだった。

一つのタイプが鉛筆で固定される瞬間から、その人間は普遍的な性格を失ってしまう。その普遍的な性格、それは「私がそれを見た」あるいは「そうらしい」と読者に言わせる周知の無数のオブジェとの符号だ。描かれた女はある女に似ている、ただそれだけのことだ。思考はその時点から閉じられ、完璧となり、すべての文章は無用となる。けれども文章で書かれた一人の女は千人の女を夢みさせる。つまりこれは審美的な問題で、私はあらゆる種類の挿絵をはっきりと否定する¹²⁾。

象徴主義を代表する画家、オディロン・ルドン（1840-1916）は、フロベールに触発されて、彼の死後、『聖アントワヌの誘惑』にまつわる版画を、1888年、1889年、1896年に制作した。ルドンの版画（挿絵）に関する理念はフロベールの芸術概念と一致する。ルドンの考えについて、ジュール・デストレ（Jules Destrée, 1863-1936）は、フロベールが「あらゆる種類の挿絵を明確に」拒み、挿絵入り版本を望まなかったなら、ルドンもまたフロベールの作品に挿絵をくっつけることに慎重であったと述べる。ルドンのデストレ宛ての書簡を見てみよう。

私は、挿絵という不完全な文言を決して使わなかった。私のカタログに挿絵という文言は見当たらない。何か文言を見つけなければならない。私は伝達、

12) Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, *Corr.*, tome III, pp.221-222.

解釈という文言しか見あたらないが、私の意図的暗闇の中を過ぎる私の読み取りの一つの結果を完全に言うには、それでもまだ正確ではない¹³⁾。

ルドンはフロベールの作品に付属品として挿絵を付すことなく、フロベールの作品に啓発されたルドン独自の創作に従事した。いずれも固定されることを好まず、常に流動する作品を創作しようとしたのは「カオス」に陥ることを好まなかったからだろう。

最晩年の『三つの物語』(1877)はどうか。この小説を創作するにあたって、フロベールは自主的に、造形芸術を考慮に入れた。『聖ジュリアン伝』の結末は、以下のように締めくくられる。

これが、私の郷里の教会のステンドグラスにほぼこのようなかたちで見られる、聖ジュリアン伝である¹⁴⁾。

フロベールは本文への挿絵を好まなかった。シャルパンティエ社から『三つの物語』の改版の話があったとき、小説の記述とはかなり異なった、エスペランス・ラングロワ嬢 Mlle Espérance Langlois 作の、聖ジュリアンのステンドグラス(1823)¹⁵⁾の掲載を強く求めた。なぜならそれは挿絵ではなく図像であったからだ。

ラングロワの本¹⁶⁾にある図版を着色することが肝要だった。それ以上は何もない。—そしてこの挿絵は、それが挿絵ではないからこそ「特に」気に入っている。このデッサンは歴史的「資料」だ。—図像とテキストを比べて、人はこう言うだろう。「さっぱり分からない。あれからこれをどのように引き出したのか？」—¹⁷⁾

フロベールにとって、作品とは異なった精神で描かれたステンドグラスを参考資料として取って添付し、その差異を読者に確認させることが必要だった。また『ヘロデア』では、ルアン聖堂のタンパン（正面北側の聖ヨハネ扉口の半円形小間の浅浮き彫り）の「踊るマリヤヌス」に触発されたサロメの舞踏、

彼女は身を投げて両手を床につき、踵を宙に、そのまま、大きな甲虫¹⁸⁾のよ

13) *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, Paris, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire et G. van Oest, 1923, pp.31-32.

14) *Saint-Julien l'Hospitalier*, CHH., tome IV, p.249.

15) 『聖ジュリアン伝』とルーアン大聖堂のステンドグラスに関しては、金崎春幸『フロベール研究—作品の生成と構造—』大阪大学出版会 2014年、155-161頁に詳しい。

16) Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables*, Rouen, Edouard Frères, 1832. ステンドグラスの原版は作者の娘 Espérance による。

17) Lettre à Georges Charpentier, le 16 février 1879, *Corr.*, tome V, pp.542-543.

18) 甲虫 scarabée は、考古学において「古代エジプト人が不死の象徴としてあがめた神聖甲虫

うに台座の上を一周し、そして、突然、停まった。

首と背骨とが直角である。両足を包んだ色袴が、虹のように、肩を越して、床から1クデの位置で、顔と並んでいる。唇は紅く塗られ、眉毛はとても黒く、目はほとんど恐ろしく、そして額の水滴は白い大理石の上の水蒸気のように見える¹⁹⁾。

に見られる「スカラベの静止像」のように、フロベールにとって、カオスと永遠の分岐路、それは挿絵のようにイメージを凝固・固定させる描写であった。

カオスからの飛躍という点で『純な心』の鸚鵡は最も象徴的である。鸚鵡の死骸は、剥製となって、すばらしい姿でフェリシテのもとに戻り、彼女はそれを自分の部屋（つまりフェリシテと鸚鵡の箱）に閉じ込める。「彼女が最期の息吹をはいた時、開かれた天空に、彼女の頭の遥か上を飛んでいる——一羽の巨大な鸚鵡——が見えたように思った」。これは鸚鵡の復活、つまりフェリシテの永遠への門が開かれたことで、もはや何も彼女を閉じ込めない。

3. 『心の城』と「永遠」

幼い頃から夢見ていた自作戯曲の興行が常に空しく消えていたフロベールは、晩年においてもその願望の実現は困難なままだった。それは1878年の万国博覧会を機にパリを席卷したジャポニスム風潮に一因がある。愛弟子モーパッサンによれば、当時のパリの邸宅には日本趣味のオブジェが必ず見られる有様²⁰⁾で、演劇に於いても、オペラ座を始めとして、日本を題材とした演劇の興行が求められ、フロベールの戯曲にとっては不運な時勢であった。しかし若い頃、オリエントを旅したフロベールもまた、「インドと日本」²¹⁾に憧れ、ジャポニスムに関心を抱いていたことは、万国博覧会に出展した「日本の茶室」についての以下の文章からも読み取ることができる。

トロカデロ広場の上からの景観は本当に素晴らしい。未来のバビロンを夢見させる。詳細に関しては、私を最も楽しませたのは日本の家畜小屋だ。「文明のこの大きな基礎」を知るには、一日4時間3ヶ月必要だ。時間がない。仕事をこなそう²²⁾。

さらにジャポニスムとフロベールを直接関連づける作品がある。ルイ・ブイエ(1821-1869)とシャルル・ドヌモワ(1880年には政治家として活躍)の3人共作

の彫り物」。

19) *Hérodias*, CHH., tome IV, p.275. 1クデは約50cm

20) *Œuvres complètes de Guy de Maupassant, études, chroniques et correspondances*, Paris, Librairie de France, 1938, pp.40-44.

21) Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, *Corr.*, tome III, p.88.

22) Lettre à Mme Roger des Genettes, le 27 mai 1878, *Corr.*, tome V, p. 385.

で1863年に執筆・脱稿した夢幻劇『心の城』だ。フロベールが独自で全編を見直した『心の城』は、臨終を迎える1880年5月8日号まで、印象派画家たちを支援し、ジャポニスム関連記事を掲載した前衛週刊誌『ラ・ヴィ・モデルヌ』に連載された。その連載を提案したベルジュラは、オペラ座装飾作家による12枚の舞台装置の挿入をフロベールに認めさせ、1879年にオペラ座で好評を得たジャポニスム演劇『イエッタ』²³⁾のスタッフが中心となってイラストレーションを担当することになった。フロベールが自らの趣旨に反して挿絵を認めたのは、劇作家として崇高な理想を抱きながらも、時代の趨勢にかなったヒット作『イエッタ』の舞台と見紛う幻想的な舞台空間を自作に設定したかったのだ。しかしフロベールの意に反して、『心の城』は、本文中「1枚もテキストと関連しない」²⁴⁾挿絵とともに連載されることになる。フロベールの怒りについては、すでに言及したように、挿絵は「思考の閉鎖」を導き「すべての文章は無用化」するからだ。ではどうしてフロベールは、晩年、夢幻劇『心の城』興行に執着したのか。

演出家ルノルマンによれば、「夢幻劇」は、詩人にとって、一般に言われているように、軽い、やさしい、幸せなものではなく、殆どの場合、現実の苦い拒否である。

それは悪の決定論と経験から逃れる一つの方法だ、それ故多くの夢幻劇は作家たちの壮年期や老年期に属する。『青い鳥』はメーテルリンクの最期の重要な戯曲であり、『テンペスト』はシェークスピアの最期を飾る遺作である。夢幻劇は、あるがままの人生に対して下す、決裂の場面である²⁵⁾。

フロベールの「あるがままの人生に対して下す決裂の場面」が『心の城』だ。

第5タブロー「身づくろいの島」で、胸のゼンマイを巻かれた一組の機械人形は、「ネジを巻いている間に、優しい動作を交わす、その動作は徐々に極端になる。(中略)彼らはワルツを踊り始める。彼らがワルツをしている間、ジャンヌはできる限り彼らの全ての動きを繰り返す」²⁶⁾。この場面が象徴的なのは、悪魔の指示で、心をもたないマネキンの男女が「箱」、つまり『激怒と無力』の主人公オムラン氏が閉じ込められた「棺桶(カオス)」から出されて、人間社会の作法見本として所作を強いられ、また元の「箱」に戻されることだ。これこそ、風刺のきいた『紋切り型事典』の作者としてのフロベールの「遺言」である。人間はコピーによってカオスから抜け出すことはできない。「永遠」に到達するには、新しい発想で未来をつくりださなければならない。

マリー＝ジャンヌ・デュリーによると、フロベールの未刊行の草稿に、「女たち

23) 「フロベールの演劇活動と『イエッタ』 — 19世紀末フランスの舞台に観る日本趣味」『シユンボシオン』朝日出版社、2006年、305～314頁参照。

24) Lettre à Georges Charpentier, le 2 mai 1880, *Corr.*, tome V, p. 895.

25) Agnès Pierron, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, Les Usuels, 2002.

26) *Le Château des Cœurs*, CHL., tome VII, p.106.

の森には、腕と髪が枝となった木の妖精たち²⁷⁾がいると記されている。『心の城』では「木の女」の代わりに「木の男」ドミニクが登場するが、この場面もその奇想天外な構想（マクベスさながらの動く森林の幻想）から「あるがままの人生に対して下す、決裂の場面」の一例と見なすことができる。そして、第9タブロー第2場で、ポールに語るジャンヌの愛の言葉は、まさに永遠へのいざないである。

ジャンヌ：

あなたを真っ青な国へお連れします。そこには、花が、愛のように、永遠で、並外れているのです。そこでは、私の愛する人よ、嵐は吹きません。無限が私たちの心を支え、我々の目はお互いに見つめ合い、星の輝きと永久を得るのです！²⁸⁾

15歳のフロベールの小説『激怒と無力』が呈した人間性の「カオス」。そこから「永遠」への道のりを具現化した夢幻劇が、最晩年に連載された『心の城』である。生きながら埋葬されたオムラン氏の苦悩、それはグノームによって白大理石の彫像に変容されたポールと同じ人間の条件である「カオス」。しかしポールはジャンヌの愛によって再び人間の姿を取り戻し、二人は昇天する。ピグマリオン神話を彷彿とさせる終焉。フロベールにとっての「カオス」とは、19世紀に台頭するブルジョワ階級の空疎な生活であり、ジャンヌとの愛を認めたポールは、ブルジョワたちに心臓、つまり「人間の心」を返すことで、グノームの呪縛から解放することを目指す。完遂には至らず、彼らは、妖精たちの計らいで、天上において「永遠」を得ることになる。フロベールは夢幻劇『心の城』の結末によって、彼の一つの理想の現実を見たのではないか。

（京都市立芸術大学名誉教授）

27) Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet, 1950, p.62.

28) *Le Château des Cœurs*, CHH., tome VII, p.158.