The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アモル神話と『ボヴァリー夫人』
Author(s)	金崎, 春幸
Citation	Gallia. 2001, 40, p. 83-90
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/7135
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アモル神話と『ボヴァリー夫人』

金崎　春幸

アモルとはラテン語で「愛」を意味するが、同時に、一般にキューピッドと呼ばれる神的存在でもある。医者の妻の情事を描いた『ボヴァリー夫人』を、愛という普通名詞ではなく、アモルの神話という角度から論じることは、ある意味では無謀かもしれない。しかし、フローベールは『ボヴァリー夫人』を執筆する前に、初稿『聖アントワーヌの誘惑』（1849）を完成し、また『ボヴァリー夫人』を執筆を終えるとすぐに『聖アントワーヌの誘惑』の改作にとりかかるのを見れば、『ボヴァリー夫人』執筆の間も、神話や宗教がつねに作家の意識の背後に潜んでいたことは十分に想像できる。初稿『聖アントワーヌの誘惑』で登場するモチーフを手がかりにして、『ボヴァリー夫人』を読み解くことも無益ではなかろう。

本論は、初稿『聖アントワーヌの誘惑』におけるアモルをいわば光源として、『ボヴァリー夫人』というテクストを照らし出す試みである。まず、アモルという存在が古代世界でどのように扱われていたかを略述し、『聖アントワーヌの誘惑』執筆の準備のためにフローベールがとった読書ノート、それから『聖アントワーヌの誘惑』のテクストでのアモル登場の場面を検討する。その上で、『ボヴァリー夫人』においてどのようなかたちでアモルがあらわれるか、それにどんな意味があるのかを分析しながら、この小説の新たな側面に光をあててみたい。

アモルとは何か

ギリシアではエロース、ローマ人によってアモルあるいはクピードーと呼ばれたこの存在に関する言い伝えには、いろいろな説がある。ヘシオドスの『神統記』は、エロースは世界の成立のはじめにカオスから、タンタロスやガイヤとともに生まれたと謳っている[1)]。ソクラテスの時代におけるさまざまなエロース論の集大成とも言えるプラトンの『饗宴』では、エロースは神ではなく、神と人間の中間にあるダイモーンであるとされている[2)]。また、パウサニアスは『ギリシア記』で、ギリシア各地でのエロース信仰を記述して、エロースはアフロディテーの息子であって、神々のうちで最も若いという説が一般的だと書いている[3)]。

では、フローベールはアモルに関してどのような情報を得ていたのだろうか。彼は初稿『聖アントワーヌの誘惑』執筆準備のために、神々に関する読書ノート

1）Hésiode, *Théogonie,* Les Belles Lettres, 1979, v.120-122.
2）Platon, *Le banquet,* Les Belles Lettres, 1981, p.53.
3）Pausanias, *Description of Greece,* The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1979, IV, p.286.

をつくっていて、それが現在フランス国立図書館に保存されているが、中に « Cupidon » という見出しのついたフォリオがある[4)]。20行からなるこのノートのうち、前半の10行はパウサニアスからの抜粋で、11行目に « portrait de Cupidon. voir Apulée » と記されている。12行目以降はクロイツェルの『古代の宗教』第3巻[5)]からとられたものであり、その中に次のような記述がある。

> Eros-priape devient l'Eros ingénieux qui chante - associé à Hermès et à
> Hercule, principe de toute union, de tout bien, de sa liberté
> Eros fils d'Uranie l'Amour céleste, celui qui unit le médiateur.
> [...]
> Mythe de Narcisse = l'âme absorbée dans l'apparence, & s'y perdant

最初の「エロース－プリアポス」とは、巨大なファロスをそなえたプリアポスと同一視されたエロース、つまり肉体的な愛欲が神化した存在としてのエロースである。それが、ヘルメスやヘラクレスと結びつけられて、あらゆる結合、あらゆる善とその自由の原理となる。さらに、引用の三行目が示すように、ウラニアというミューズの息子エロースは「天上のアモル、結びつけるもの、仲介者」となる。このノートでは何と何の間の仲介者であるかは書かれていないが、クロイツェルの原文では「神と人間の間の仲介者」と明記されている[6)]。要するに、クロイツェルによれば、もともとエロースは肉体と肉体を結びつける欲求、つまり子孫を存続させていくのに必要な要因の神化したものとして信仰されていたのが、やがてあらゆるもの、とりわけ精神と精神を結びつける原理となり、ついには神と人間とを結びつける仲介者となる。最後の段階のエロースは、プラトンの『饗宴』や『パイドロス』で語られるイデア論に通じるもので、エロースは美しいものとのかかわりあいにおける妊娠出産によって不死を獲得する欲求となる。このようにエロースは肉欲にかかわる次元から、哲学的な次元まで幅広い欲求をはらんだ存在として捉えられている。

このアモルに関するノートには、別の神話への言及もある。一つは、引用の最後の行にあるように、ナルキッソス神話に関わるものである。ナルキッソスは、泉に映った自らの姿に恋焦がれ、憔悴して死んだ美少年である。アモルとナルキッソスとをフローベールが恣意的に結びつけたわけではなく、クロイツェル自身がアモルに関するさまざまな説を紹介した後、プラトニスムの立場からのナルキッソス神話解釈を述べている[7)]。肉体を魂の牢獄とみなすプラトニスムから見れ

4）*La Tentation de saint Antoine*. Notes et plans. Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, n.a.fr.23671 f°198.

5）Frédéric Creuzer, *Religions de l'antiquite considerées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Ouvrage traduit par J. D. Guigniaut, Paris, Treuttel et Würtz, tome III, Ière partie, 1838.

6）*Ibid*., p.382.

7）*Ibid.*, pp.387-391.

ば、ナルキッソスは自らの肉体の美に心を奪われ、フローベールがノートにとっているように「魂が外観にのめり込み、迷い込む」悪しき例なのである。つまり、ナルキッソスの神話はここでは、魂を不死の世界へと導く「天上のアモル」とは逆に、不死の世界から遠ざける存在として挙げられているのである。

もう一つ言及されているのは、ノートの11行目の「クピードーの肖像、アプレイウスを見ること」とあるように、ローマの詩人アプレイウスが『黄金のロバ』の中で語るアモルとプシュケーの物語である[8)]。ある王の末娘プシュケーがアモルに愛され、禁を犯して眠るアモルの正体を見てからはプシュケー自らがアモルを求めて世界をさまよい、最後にはアモルと結ばれる。言うまでもなくプシュケーはギリシア語で「魂」の意味だから、この物語は、魂が愛（アモル）を追い求めるという寓話なのである。

アモルそのものが多義的な存在であり、さらにナルキッソスやプシュケーの物語をも含んだ多様性をアモル神話ははらんでいるのだが、フローベールのテクストではどのようなかたちであらわれるのか。初稿『聖アントワーヌの誘惑』の第三部で神々の列の中に « Cupidon » という名で登場する場面を見てみよう。

> C'est Cupidon, la figure écarlate de fard, les paupières chassieuses, la poitrine haletante, tout maigre, souffreteux, misérable. [...] ; il pleure à grand bruit en s'enfonçant le poing dans l'œil.
>
> La Luxure, le Diable et la Mort se mettent à rire[9)].

クピードーは図像では美青年あるいは初々しい子供として描かれるが、ここでは「紅おしろいで顔を赤くし、目やにを出し、胸はあえぎ、痩せこけ、病弱で、みすぼらしい」姿であらわれ、おいおいと泣く。あわれな姿を見て「淫欲と悪魔と死神は笑い始める」。これは19世紀のいわゆる神々の黄昏につながる場面であり、クピードーは他の神々と同じく瀕死の状態で、悪魔たちの嘲りの対象になっているのである。クピードーは美しく、皆に愛された過去の日々を思い起こす：

> Mon flambeau s'est éteint, j'ai perdu mes flèches, [...] j'avais des berceaux de verdure dans les jardins...
>
> [...]
>
> [...] Ah ! jadis, je souriais sous mon bandeau ; le doigt posé sur la bouche et les cheveux frisés, je gardais sur les piédestaux de charmantes attitudes ; on m'enguirlandait de roses, d'acrostiches et d'épigrammes ; [...]. [...] Où est donc ma Psyché ?[10)]

8）Apulée, *Métamorphoses*, Panckoucke, 1835, I, pp.202-273, II, pp.2-41.
9）Œuvres complètes de Flaubert, tome 9, *Première et deuxième Tentation de saint Antoine,* Club de l'Honnête Homme, 1973, p.278.
10）*Ibid.*, p.279.

今や松明の火や矢を失ったクピードーも、かつては「庭に緑のゆりかごをもち」「髪にまいた紐の下でほほえみ」「指を口にあて、髪をカールし、台座の上で魅力的な姿勢を保ち、薔薇や折句や短詩で飾られていた」と、半過去形で過ぎし日々を表現する。そして、最後には「私のプシュケーはどこにいるのか」と嘆く。

このように、プシュケーも含めて何もかも失ってしまった現在と、恵まれた過去という二つの時間が問題になっているのだが、過去が理想の姿として描かれているわけではない。というのも、過去の栄光としてあげられているのは、もっぱら皆から愛され、飾りたてられた安楽な境遇のみであって、読書ノートに書かれたクピードーの特性のうち、プラトンが述べている、精神と精神、あるいは神と人間を結びつける役割などは無視されている。過去において甘やかされて、積極的な役割を果たさなかったからこそ、現在の状態が惨めになっているわけである。フローベールはアモルについて入念に調べながら、あえてその積極的な役割を削るようなかたちで『聖アントワーヌの誘惑』の中にはめ込んだのである。

『ボヴァリー夫人』におけるアモル

1851年7月、オリエント旅行から戻ったフローベールは『ボヴァリー夫人』にとりかかる。執筆準備のためにつくられたプランやセナリオには、神々の名前だけでなく、神話上の存在に関する言及もまったく見当たらない[11)]。19世紀のノルマンディーを舞台とする小説だから、プランやセナリオに神々への言及がないのは当然といえば当然だが、決定稿では、神々の固有名詞のうち、アモルが唯一の例外としてあらわれる。ただしそれは、神的存在そのものとしてではなく、彫像のかたちであらわれる。第二部第一章、ヨンヴィルの町の描写で、公証人ギョーマン氏の家の庭に、アモルの像（キューピッドの像）がある：

> Puis, à travers une claire-voie, apparaît une maison blanche au-delà d'un rond de gazon que décore un Amour, le doigt posé sur la bouche ; [...] ; c'est la maison du notaire, et la plus belle du pays[12)] .

この像を、初稿『聖アントワーヌの誘惑』のテクストと比較してみると、« le doigt posé sur la bouche » という箇所が同じだし、「庭に緑のゆりかご」をもっていたアモルは、ここでも庭の「円形の芝生」を飾っていることが分かる。つまりこのアモルの像は、『聖アントワーヌの誘惑』で過去の栄光を回想しながら、半過去形で描いたものと同じなのである。

また、第三部第五章で、エンマとレオンが逢い引きを重ねるルーアンのホテルの一室にもアモルの像がある：

11）Gustave Flaubert, *Plans et scénarios de Madame Bovary,* Présentation, transcriptions et notes par Yvan Leclerc, Zulma, 1995.

12）Gustave Flaubert, *Madame Bovary,* Edition de Claudine Gothot-Mersch, Classiques Garnier, 1971, p.73.

> Il y avait sur la pendule un petit Cupidon de bronze, qui minaudait en arrondissant les bras sous une guirlande dorée. Ils en rirent bien des fois [...][13].

この時計の上にあるクピードー像も、『聖アントワーヌの誘惑』でアモルがかつて薔薇などで « enguirlandait » の状態であったと同様に、« guirlande » に包まれている。また、哀れな姿であらわれたアモルが淫欲や悪魔や死神に笑われたのと同じく、この像も「腕を丸く曲げながら、しなをつくる」様がエンマとレオンの笑いの対象となる。

『聖アントワーヌの誘惑』で悪魔たちの前にあらわれたアモルは瀕死の状態であるにせよ、まだ生きていたが、今引用した、公証人の庭にある像と、ルーアンのホテルにある時計の上の像は、化石にしかすぎない。しかし、化石といっても、悪魔たちの前にあらわれた病弱で痩せこけた姿ではなく、アモルが過去の栄光としてなつかしむ「指を口にあて」「花飾り」に包まれた姿のまま、像になっているのである。しかも、このアモルは、すくなくともルーアンのホテルの像は、エンマのレオンの仲介者とまではいかなくとも、二人の情事を見守っている。公証人の庭にある像も、第三部第七章でギョーマン氏が、金の無心にやってきたエンマを「あまりに激しい情欲の噴出に屈して」抱きしめようとすることを考え合わせると[14]、やはり肉体的な愛欲に関わる存在にはちがいない。化石ながらも、ある程度の役割を果たしてはいる。ただ、アモルの過去の栄光を担ってあらわれる像も、その「しなをつくる」媚態ゆえに、愛し合う二人の笑いの対象となってしまう。とにかく、このアモルの像は、プラトンが述べているような精神と精神、神と人間との仲介者からはほど遠く、肉体と肉体との結合に関わる存在なのである。

もう一つ、アモルの像がある。それは第一部第四章、シャルルとエンマの結婚の宴で出されたデコレーションケーキの上にのっている像：

> A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour [...] ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications [...] ; et enfin, sur la plate-forme supérieure [...], on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat [...] [15] .

ケーキは三層からなっており、一番下は青いボール紙でできた「神殿」で、「回廊、列柱がつき、さらに漆喰の小さな立像がまわりに」あり、二層目には「小さな城壁に囲まれたサヴォワケーキの天守閣が立ち」、一番上に「チョコレートのブランコに乗って揺れる小さなアモルの姿が」見える。雑多な要素からなるこのケーキに、レオン・ボップは小説冒頭のシャルルの帽子と同じ « grotesque-triste » の性

13）*Ibid.,* p.271.
14）*Ibid.,* p.310.
15）*Ibid.*, p.30.

格を見てとっているが[16]、アモルの像を中心にすえると、別の面が見えてくるように思われる。ケーキの下の層は、ギリシアあるいはローマの神殿を思わせるつくりだが、その次の段の城壁や天守閣がさえぎるかたちで、上層にアモルの像がある。つまりアモルは、本来神的存在として神殿でまつられるはずなのに、そこから離されており、もとの場所に戻ることは城壁や天守閣が邪魔をしてできない。さらに、このアモルの姿勢には、『聖アントワーヌの誘惑』ででてきたアモルの過去の栄光の姿をうかがわせるものはなくて、ブランコに乗って揺れており、しかも、このブランコはチョコレートでできている。要するに、このアモルは化石でさえなく、チョコレートという、いつしか溶けてなくなるものに支えられているのである。神殿を離れて本来の神通力を失い、つかの間の遊びに戯れるアモルが、エンマとシャルルの結婚生活の象徴となっていることは言うまでもない。

以上のように、エンマと、シャルルやレオンやギョーマンとの間には、多少意味合いを異にしながらもアモルの像が存在しているのだが、ロドルフとの場面ではそれらしき彫像は見当たらない。ロドルフとの恋愛の場合は、別のかたちで神話的な要素があらわれているように思われる。第二部第九章、森の中でロドルフに身をゆだねた後、家に戻ったエンマは部屋の鏡で自分の姿を見て驚く：

> Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait [17].

かつてないほど大きく、黒く、深々とした眼をし、「体になにか精妙なものがひろがって変貌した」自分の姿を見つめるエンマは、泉に映る自分に恋するナルキッソスを思わせる。フローベールがかつて『聖アントワーヌの誘惑』の準備のためのノートに、ナルキッソス神話を「魂が外観にのめり込み、迷い込む」ものとみなすプラトン派哲学者の考え方を書き込んでいたことを思い起こす必要があるだろう。ナルキッソスは、魂が不死の世界から遠ざかる悪しき例であり、プラトン的な「天上のアモル」のアンチテーゼなのである。エンマの魂は、自らの肉体の美にのめり込んで、飛翔することができない。

このナルキッソス的な構造とアモルとの関係を明らかにする手がかりとなるのは、エンマがロドルフに贈った « Amor nel cor » という言葉の刻まれた印章である。第二部第十二章で、エンマは、鞭や肩掛けとともに、この印章を贈ると、ロドルフは体面を傷つけられたように感じていやがるが、エンマが是非にと言い張るので受け取る[18]。次の章で、ロドルフは別れの手紙に贈り物の印章で封印の印を押す[19]。« Amor nel cor » は古イタリア語で「心に愛」という意味であって、神話上のアモルを指しているわけではないが、フローベールはこの印章に特別の意味を

16）Léon Bopp, *Commentaire sur Madame Bovary*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1951, p.58.
17）*Madame Bovary,* p.167.
18）*Ibid.,* p.195
19）*Ibid.*, p.209.

こめて用いたに違いない。フローベールは1846年、当時恋愛関係にあったルイーズ・コレから、この銘を彫りつけた指輪を贈られたことがある[20]。現実の出来事を『ボヴァリー夫人』にはめ込むとき、指輪ではなく、印章にしているのは、印章そのものが鏡像性をもっているからに他ならない。印章は押せば « Amor nel cor » という文字が浮かび上がるとしても、印章そのものにはこれらの文字が左右逆に刻み込まれている。この印章はエンマへの縁切りの手紙にしか使われなかったわけだから、« Amor nel cor » というメッセージはエンマから発して、印章本体を鏡にして、エンマに戻ってきたことになる。ロドルフはいわば鏡をエンマに向けただけである。先程引用した、エンマが鏡の中の自分の姿を見る場面での視線の役割を、« Amor nel cor » が果たしているのである。

このように考えてくると、« Amor nel cor » の « Amor » が何故、ルイーズ・コレから受け取ったままに、ラテン語と同じ綴りを保持しているのかが理解される。この印章は、神話上のアモルと同じく、エンマとロドルフとの仲介者たるべき存在として登場したのである。ところが、エンマの愛のナルキッソス的性格により、アモルは手紙に押された印のかたちで、ふたたび自分のところに帰ってきてしまう。彫像とは異なるかたちだが、やはりアモルは、文字としても姿をあらわしているのである。

ナルキッソス以外に、『聖アントワーヌの誘惑』の準備のためのノートには、プシュケーとアモルの物語が言及されていた。『ボヴァリー夫人』には、プシュケーという語はないし、アプレイウスの伝える物語と直接関係づけられる場面も見当たらない。しかし、プシュケーの本来の意味である魂（âme）に関しては、とりわけ第三部第八章でエンマが死へと急ぐ場面では特徴的なあらわれ方をする。

> Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne [21] .

狂気にかられたエンマは「ひたすら恋に苦しみ、自分の魂が彼女を置き去りにして離れて行ってしまうように」感じる。魂が離れる感覚は、死の断末魔でもあらわれ、「あたかも魂が離れようと飛び跳ねているよう」だと彼女の苦しむ様子が描かれる[22]。またそしてエンマが死ぬところでも、« Elle n'existait plus » とあり、肉体は目の前にあるのに、魂だけが抜けてしまったように書かれる[23]。

では、エンマの肉体を遊離した魂はどこへ行くのか。それを知る手がかりになるのが、エンマの死後、屋根裏部屋に忘れ去られたロドルフからの最後の手紙をシャルルが発見する場面である。彼は « Amor nel cor » と印を押された手紙を読ん

20）1846年12月のルイーズ・コレ宛書簡に « Amor nel cor » という銘のついた贈り物に関する言及がある（Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, tome I, p.421）。
21）*Madame Bovary*, p.319.
22）*Ibid.,* p.332.
23）*Ibid.*, p.333.

で、« Ils se sont peut-être aimés platoniquement » と考える[24]。シャルルがプラトンの哲学を知っていたわけではないのだが、この文だけを取り出してみると、エンマとロドルフがプラトン的な愛で結ばれたと読める。実際はエンマは、ナルキッソスのように、牢獄である自らの肉体に魂を奪われていたのに、逆に、シャルルは、愛を通してエンマの魂が不死の世界へと導かれたのだと誤解したのである。

もちろんエンマの愛とプラトン的な愛との混同はシャルルの無知によるものだが、その無知がテクストの背後にあるものを照射しているように思われる。興味深いことに、エンマもソクラテスも自ら毒を飲んで死ぬ。しかも、エンマの魂は死の断末魔で、肉体の牢獄から逃れようともがいていた。エンマとソクラテスという全く異なる存在が、極めて類似した行動をする。エンマの愛は現世的、肉体的な性格を多分にもっているのだが、その背後にプラトン的な愛を隠し持っているのである。エンマの魂は、ソクラテスが願ったように、「天上のアモル」を通して美のイデアを観得するには至らなかったかもしれない。しかし、服毒から死までの場面を見る限り、エンマはナルキッソス的な自己愛から抜け出て、永遠の生を志向したように思われる。

以上、『聖アントワーヌの誘惑』の準備のためのノートから『ボヴァリー夫人』に至るまでのアモルをたどってきた。読書ノートに記された、肉体的な欲求としてのアモルからプラトン的なアモルにまで至る多義性、さらにナルキッソスやプシュケーの物語をも含んだ多様性は、『聖アントワーヌの誘惑』のテクストにではなく、『ボヴァリー夫人』において初めて、隠されたかたちではあるが、あらわれたと言える。それは、夫や愛人たちから見たエンマの愛と死の多義性と多様性に正確に呼応しているのである。

（D. 1982、大阪大学教授）

24）*Ibid.*, p.349.