



Title	『純な心』と『エロディ阿斯』：『三つの物語』の製作意図を考える
Author(s)	金崎, 春幸
Citation	Gallia. 1980, 19, p. 37-48
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/8889
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

『純な心』と『エロディアス』

— 『三つの物語』の制作意図を考える —

金 崎 春 幸

フローベールは何故三つの物語をまとめたのか。本稿では、『純な心』と『エロディアス』との構成上の共通点を明らかにし、この二つのコントが対をなすことを示すことによって、この問題を考えたい。

I 『純な心』

室内描写、人物描写、外界描写を検討しながら、このコントの構成を明らかにしたい。まず、第一章、オバン夫人の家の描写——

(1) Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. Elle avait intérieurement des différences de niveau qui faisaient trébucher. Un vestibule étroit séparait la cuisine de la *salle* où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille. (.....)

Au premier étage, il y avait d'abord la chambre de "Madame", très grande, tendue d'un papier à fleurs pâles, et contenant le portrait de "Monsieur" en costume de muscadin. Elle communiquait avec une chambre plus petite, où l'on voyait deux couchettes d'enfants, sans matelas. Puis venait le salon, toujours fermé, et rempli de meubles recouverts d'un drap. Ensuite un corridor menait à un cabinet d'étude (.....). Une lucarne au second étage éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies. (pp. 4-5)¹⁾

最初は外からの描写であったのが、やがて玄関を通過して中に入り、「広間」に移って、そこに置かれたさまざまな物（ピアノ、椅子等）が描かれる。次の段落では二階に上がり、三階のフェリシテの部屋に入ったところで描写は終わる。この描写において二つの問題点が指摘されうる。一つは視点の問題である。作者の視点から客観的に描かれているようにも見えるが、引用中の“Madame”や“Monsieur”はフェリシテのオバン夫人や故オバン氏に対する呼び方であるから、フェリシテが家の中を実際に歩きながら語ったものであるとも

考えられる。もう一つの問題点は家具や装飾品の描写である。家具等が描かれているのは「広間」及び二階の「奥様」の部屋、子供部屋、客間、書斎だけであって、台所やフェリシテの部屋の物は全く描かれない。つまり、フェリシテがいつも居る場所にある物は全く描かれず、他の人物の居る場所のみが家具や装飾品で満たされているのである。

次に、第四章、フェリシテの部屋の描写――

(2) Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte.(.....)C'est ainsi qu'il y avait des fleurs artificielles au bord de la commode, et le portrait du comte d'Artois dans l'enfoncement de la lucarne. (pp. 61-62)

引用の省略部分には、ヴィクトルの贈物やヴィルジニーの思い出の品などあらゆる物が部屋を飾るものとして描かれている。ここでは閉ざされた部屋の内部だけが描かれているのだから、この描写がフェリシテの視点からなされたものであることは疑いない。まだ、部屋に置かれた物の性格が、第一章の描写とは全く異なっている。第一章で描かれた物が人物の手に触れられる場面は皆無である（例えば、ヴィルジニーがピアノを弾いたり、ポールが書斎の物をひっくり返したりする場面はない）のに対して、第四章では部屋すべてがヴィクトルやヴィルジニー等の人物につながるもので占められている。以上述べた視点の相異及び部屋を飾る物の相異を手がかりにして、二つの描写の意味を考えよう。

オバン夫人の家の描写は引用した二箇所のみである²⁾。第一章の描写が外から始まって内に入りフェリシテの部屋（そこには何らの物も描かれない）で終わり、第四章ではフェリシテの部屋の内部の物が描かれることから、第四章の描写を第一章の描写の続きとして、即ち二つの描写を一続きのものとして考えることができる。そこで、二つの描写全体を一貫して捉えるならば、そこに明らかに外から内へと向かう運動を認めることができる。そして、この外から内への運動は、このコント全体におけるフェリシテの動き、即ち外から来て女中として家に入り外部とのつながりを失なっていくには自らの部屋に閉じ込めるといった動きをそのまま移しかえたものに他ならないことに気づく。第一章の描写が誰の視点によるものかが曖昧であったのが第四章で明確になるのも、フェリシテが徐々に家の中に入り込んで家を内側から見て行く過程と呼応している。では、部屋を飾る物についてはどうか。第一章で描かれた家具等は、全く人物との結びつきを持たないまま、オバン夫人の死後ポールによって持ち出される――「奥様の脇掛椅子も円テーブルも足炬燵も八つの椅子も運ばれていってしまった！ …」(p. 65)。このように、第一章の家具等は、オバン夫人やヴィルジニーの死とともに家から失われる運命にあったのである。そして、それらがフェリシテ以外の人物の部屋の物に限られていたということは、フェリシテの生活空間がそのような運命を免れる唯一のものであったことを示している。つまり、フェリシテの部屋はオバン夫人の家全体を襲う死の運命からの避難所であって、言わば家全体のもつ生命

が一つの部屋に集中していくのである。

ところで、引用した二つの描写の最後の文章には共に「天窓」があらわれる。第一章の天窓が外に向かって開かれているのに対し、第四章のそれがアルトワ伯の肖像画によって閉ざされていることから、ここにも今述べた外から内への運動を見い出すことができる。しかしまた、天窓は、フェリシテが「それ（イエスの洗礼を描いた版画）をアルトワ伯の代りに掛けた」（p. 63）とき、新たな意味を担う。この版画における聖霊はフェリシテにとっては飛んでいる鸚鵡（実際は鳩）に見えたのだから、この版画がこのコントの最後の場面における鸚鵡の飛翔（p. 73）を先取りしたものであることは明らかである。つまり、天窓は、その前に聖霊の版画が置かれることによって、鸚鵡が天に向かって飛ぶ通り道となるのである。従って、第一章の描写にも第四章の描写にも、天窓というかたちで、死の床でフェリシテが見る鸚鵡の飛翔の幻が予感されていると言える。

人物描写に移ろう。ヴィルジニーの描写のみを論じることにする。彼女の体の部分があられる箇所を順々に引用して行こう。まず、彼女がジェフォスの農場で遊ぶ場面——

- (3) (.....) la rapidité de ses jambes découvrait ses petits pantalons brodés.
(p. 15)

聖体拝領の場面——

- (4) (.....) elle (=Félicité) reconnaissait de loin la chère petite à son cou plus mignon et son attitude recueillie. (pp. 27–28)
- (5) (.....) il lui sembla qu'elle (=Félicité) était elle-même cette enfant; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son coeur lui battait dans la poitrine; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir. (p. 28)

ヴィルジニーが修道院へ出発する場面——

- (6) Virginie (.....) embrassait sa mère qui la baisait au front (.....). (p. 29)

フェリシテが、修道院へ行ってしまったヴィルジニーを思い起こす場面——

- (7) Elle s'ennuyait de n'avoir plus à peigner ses cheveux, (.....) —et de ne plus voir continuellement sa gentille figure, de ne plus la tenir par la main

quand elle les sortaient ensemble. (p. 30)

以上の引用で、彼女の体のどの部分が描かれているかに注目しよう。(3)では「足」、(4)では「首」、(5)では「顔」「口」「まぶた」、(6)では「額」、(7)では「髪」「顔」というように、物語が進行するにつれて、即ちヴィルジニーが死に近づくと従って、体の下から上へと上がっていく傾向が認められる³⁾。従って、これらの描写を一続きのものとして意味づけることができる。その意味を明らかにするために、死んだヴィルジニーがフェリシテの視点から描かれる場面を見よう。

(8) Dès le seuil de la chambre, elle aperçut Virginie étalée sur le dos, les mains jointes, la bouche ouverte, et la tête en arrière sous une croix noire s'inclinant vers elle, entre les rideaux immobiles, moins pâles que sa figure. (.....)

Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. (.....) A la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuirent, le nez pinçait, les yeux s'enfonçaient. (.....) Elle (.....) étala ses cheveux. Ils étaient blonds, et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir. (pp. 43–44)

最初の段落では「手」「口」「頭」「顔」が、次の段落では「顔」「唇」「鼻」「目」「髪」が描かれており、やはり体の下から上へと移っている。このように、ヴィルジニーは生きている間と死んだ後にほとんど全く同じ順序で体の部分が順々に描かれていく。ここに、室内描写の場合と同じく、一つの方向性を見出すことができる。室内描写ではフェリシテの部屋に描写の各要素が集中していったが、ここではヴィルジニーの髪に集中していく。生きている間の描写では、ヴィルジニーが目の前にいなくなったときはじめて髪があらわれる。言い換えれば、髪以外の部分がそれまで視覚によって外的なものとして捉えられていたのに対して、髪はフェリシテの内部世界に浮かびあがる。また、死んだ後の描写では、引用(8)の最後の文章に見られるように、ヴィルジニーの髪は体から切り離されてフェリシテの体の一部のようにになっていくというように、髪のみがフェリシテにとって内にあるものとして促えられている。オバン夫人の家の生命がフェリシテの部屋に集中するのと同様に、ヴィルジニーの体全体の生命は彼女の髪に宿っていく。そして、それはフェリシテにとっては外にあったものが内へと入っていく運動に他ならないのである。

最後に外界描写について。外界描写は数多いが、第五章冒頭の短い描写のみを引用する。

- (9) Les herbages envoyaient l'odeur de l'été ; des mouches bourdonnaient ; le soleil faisait luire la rivière, chauffait les ardoises. (p. 69)

この総合文の三つの部分で、どの感覚を通して描写対象が捉えられているかを見ると、最初が嗅覚、次が聴覚、最後が視覚という順序になっている。よって、この描写は作者の視点からなされたというよりも、フェリシテの感覚によって捉えられたものであると考えた方が自然だと思われる。というのは、第五章では彼女は既に視覚聴覚をほとんど失なっており嗅覚が感覚の大部分を占めているはずであり、ここで匂いが最初に描かれるのも、このフェリシテの感覚世界の変化に呼応したものと考えられるからである。つまり、フェリシテはもはや「夏の匂い」をしか実際に感覚しないのであって、「蠅」の音や「太陽」「川」「スレート屋根」は彼女の内部世界に浮かび上がったものなのである。従って、外界描写においてもやはり、外的に存在していたものが内へと向う運動が認められる。また、このように感覚世界が内化していく動きは、このコントが幻覚で終わること、即ち鸚鵡の飛翔の幻で終わることを必然的に理解させる。

以上、さまざまな描写を検討した結果、物語が進行するにつれて、フェリシテにとって外にあったものが内へと集中していく動きをコント全体の動きとして引き出し得た。

II 『エロディアス』

このコントを構成する三つの章を順々に検討していく。第一章では、マケルス城の露台にいるヘロデ・アンティバスの目の前にあるいは頭の中に主要人物が次々に登場するという構成になっている。そして、人物が登場する前には必ずアンティバスの目が外に向けられて周囲の外界描写がなされる。その四つの外界描写を見よう。まず、アンティバス登場の場面――

- (10) Un matin, avant le jour, le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda.

Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. (.....) Le lac, maintenant, semblait en lapis-lazuli ; et à sa pointe méridionale, du côté de l'Yémen, Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir. (.....)

C'étaient les troupes du roi des Arabes, dont il avait répudié la fille pour prendre Hérodiad (.....). (pp. 140-141)

外界の描写の後、アラブ王とアンティバスの対立及びその原因となったヘロデアとの結婚が語られる。さらにアンティバスを取りまく状況の説明が続いた後、再び彼は目を外に向

ける。

(11) Il fouilla d'un regard aigu toutes les routes. Elles étaient vides. Des aigles volaient au-dessus de sa tête ; (.....) ; rien ne bougeait dans le château.

Tout à coup, une voix lointaine, comme échappée des profondeurs de la terre, fit pâlir le Tétrarque. Il se pencha pour écouter ; elle avait disparu. Elle reprit ; et en claquant dans ses mains, il cria : —“Mannaëi ! Mannaëi !”
(p. 142)

アンティパスが外を見ていると、「遠い声」が聞こえ、マナエイが呼ばれる。二人の会話から、その声がヨカナンのものであることがわかる。やがて、ヨカナンに対する憎しみを穏さないマナエイの目を避けるため、アンティパスは外界を見る。

(12) Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, les gouffres noirs sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, l'éclat violent du jour, la profondeur des abîmes le troublaient (.....). (.....) Quelqu'un l'avait touché. Il se retourna. Hérodias était devant lui. (pp. 145-146)

ここで、ヘロデアが姿を現わす。彼女の口からアグリッパの幽閉が語られ、やがてアンティパスとヘロデアとの憎悪が明確にあらわされる。その後外界の描写が続く。

(13) Les chemins dans la montagne commencèrent à se peupler. (.....) Ceux qui descendaient les hauteurs au delà de Machaerous disparaissaient derrière le château ; d'autres montaient le ravin en face, et, parvenus à la ville, déchargeaient leurs bagages dans les cours. (.....)

Mais au fond de la terrasse, à gauche, un Essénien parut (.....). (p. 149)

エセニア派のファニユエルの登場によって、ヘロデアはヨカナンから受けた侮辱を思い出し、彼を罵倒する。

以上の引用(10)から(13)までを検討しよう。いずれの場面でも人物が登場するが、その時常に人物間の対立あるいは憎悪が導入される。(10)ではアンティパスとアラブ王、(11)ではマナエイとヨカナン、(12)ではヘロデアとアグリッパ、ヘロデアとアンティパス、(13)ではヘロデアとファニユエル、ヘロデアとヨカナンの対立が露わになる。そしてそれらの対立に先立って執拗に外界描写が繰り返されるのであるから、対立というテーマと外界描写との間には何か関係があると考えざるを得ない。四つの外界描写を比較してみると、ある共通点に

気づく。引用(10), (12), (13)では「山」の描写から始まること、また「谷」がそれに続く(引用(10), (12)では *abîmes*, (13)では *ravin*) ことである。また(11)では、「遠い声」が *comme échappée des profondeurs de la terre* と形容されており、この「地の底」を「谷」と同価値と考えれば、「谷」がすべての描写に共通する要素となる。結局、「谷」がすべてに共通で、「山」が引用(11)を除く三つの場面にあらわれており、「上」「下」が強調されていることがわかる。

ところで引用(11)では、「下」にある「地の底」に対して、「上」にはアンティパスの頭上を飛ぶ「鷲」がいる。そこで、今、「鷲」と「地の底」とを上下の対と考えれば、四つの描写を一貫して捉えることができ、同時に引用(11)の持つ特殊性を明らかにすることができる。つまり、四つの描写とも「上」「下」が示されているのだが、その中でも、(10), (12), (13)では堅固で永続的な「山」「谷」が描かれるのに対して、(11)では上には飛ぶ鳥、下には遠い声の源の比喩としての「地の底」というように、うつろいやすいものによって「上」「下」があらわされているのである。とにかく、以上から、四つの外界描写に共通する「上」「下」と、人物間の対立というテーマとが何らかのつながりを持つことが推定される。

第一章の終わり近くで、アンティパスは再び目を外に向ける。

(14) *Le Tétrarque n'écoutait plus. Il regardait la plate-forme d'une maison, où il y avait une jeune fille (.....). (.....) Mais il voyait, des hanches à la nuque, toute sa taille qui s'inclinait pour se redresser d'une manière élastique.*
(pp. 153–154)

サロメの登場である。この場面では、人物間の対立は見られない。

第二章に移ろう。この章はほとんどが、ヴィテリウスによるマケルス城の地下の探索によって占められるが、その探索の言わば推進力になるのは、パルチア戦争時におけるアンティパスの背信行為に対するヴィテリウスの「深い憎しみ」(p. 160)である。地下の探索は四つの段階に分かれる。第一は地下の入り口の発見――

(15) (.....) il (=Antipas) montra plusieurs de ses gens, qui, penchés sur les créneaux, halaient d'immenses corbeilles de viandes, de fruits, de légumes, des antilopes et des cigognes (.....). Aulus n'y tint pas. Il se précipita vers les cuisines, emporté par cette goinfreterie qui devait surprendre l'univers.
En passant près d'un caveau, il aperçut des marmites pareilles à des cuirasses. Vitellius vint les regarder; et exigea qu'on lui ouvrit les chambres souterraines de la forteresse. (pp. 163–164)

莫大な量の食物が城に運び込まれる情景がアウルスの食欲をそそり、地下の入り口が発見される。アウルスは地下の探索に加わらず、第二章では、探索の導入という役割のみを果たす。第二段階は地下の武器の倉庫——

(16) La première contenait de vieilles armures ; mais la seconde regorgeait de piques, et qui allongeaient toutes les pointes, émergeant d'un bouquet de plumes..... (p. 164)

さらに、ありとあらゆる戦争の道具が納められているさまが描かれる。第三段階は、さらに深い地下の洞穴に閉じ込められた白馬——

(17) Des chevaux blancs étaient là, une centaine peut-être (.....). (.....)
C'étaient de merveilleuses bêtes, souples comme des serpents, légères comme des oiseaux. (.....) (.....) elles se cabraient, affamées d'espace, demandant à courir. (pp. 167—168)

第四段階では、中庭にあるヨカナンの地下牢の蓋が開けられ、彼の声が聞こえる——

(18) (.....) et des colombes, s'envolant des frises, tournoyaient au-dessus de la cour. C'était l'heure où Mannaëi, ordinairement, leur jetait du grain. (...)
(.....)
La voix s'éleva :
— “Malheur à vous, Pharisiens et Sadducéens, race de vipères, outres gonflées, cymbales retentissantes ! ” (pp. 170—171)

この後、ヨカナンの呪いの言葉は延々と続く。

以上の地下の探索は何を意味するのか。まず、探索の経路が、上から下へ、また下から上へとなっていることは容易に指摘されうる。今、各段階で物がいかに充満しているかに注目してみよう。第一段階では城に食物がつめ込まれる最中であり、第二段階ではすでに武器がつめ込まれている。第三段階では白馬がつめ込まれているが、ここでは外へ出ようとあがいている。第四段階ではヨカナンの地下牢から彼の呪いの言葉が洪水のように噴き出して来る。もしフローベールがヨカナンの立場を明確にするためにのみこの場面を書いたのならば、ヘロデアに対する罵倒だけに留めるはずだが、ここで旧約聖書からありとあらゆる呪いの言葉を集めているのは、ヨカナンの呪いの言葉自体をはち切れそうにつめ込まれた食物や武器や白馬と同じ系列に置こうとしたためであると考えられる。よって、こ

の地下の探索の全段階を、物が上から下へとつめ込まれ、それがまた下から上へ吐き出される運動のうちにあるものとして一貫して捉えることができる。しかも、この探索の推進力となるのがヴィテリウスの憎悪であることからして、第二章では、第一章よりも明確に「上」「下」と憎悪との結びつきが見られる。

今もう一度引用(18)を見よう。第一章におけるヨカナンの声の登場(引用11)で鳥が飛んだのと同様に、ヨカナンの声に先立って鳥が飛ぶ。ここでは鳩が飛ぶのだが、その鳩に餌をやるのがマナエイだとされており、結局、第一章でも第二章でも、ヨカナンの声は鳥の飛翔とマナエイの存在という二つの要素と結びついて登場することになる。

また、サロメが第一章の終わりで登場したように、第二章の最後でもあらわれる。

(19) *Sous une portière en face, un bras s'avança (.....). D'une façon un peu gauche, et cependant gracieuse, il ramait dans l'air, pour saisir une tunique oubliée sur une escabelle près de la muraille. (pp. 180-181)*

彼女の腕のこの動きは、第一章における体の動きと共に、第三章のサロメの踊りを暗示するものであることは言うまでもない。

以上から次のことが言える。第一章、第二章とも、「上」「下」というモチーフが人物間の対立と結びついて全体を支配しており、一方では、そのモチーフに組み込まれた形でヨカナンの声が鳥の飛翔やマナエイと共にあらわれ、他方、それとは分離されたものとしてサロメが登場するという構成になっている。

第三章は大半が宴会の場面で占められており、その中心人物はアウルスである。

(20) *Aulus n'avait pas fini de se faire vomir, qu'il voulut remanger. (p. 189)*

アウルスにおいて、食べ物は口から胃袋へ押し込まれ、また口から吐き出される。この食物の運動と、第二章地下の探索における物の動きとの類似性を容易に指摘しうる。マケルス城を人間の体に譬えれば、物は、城の上の部分即ち口から地下即ち食道へと入り、洞穴即ち胃袋で押し上げられて、ヨカナンの地下牢の穴即ち口から吐き出されるのである。地下の探索のきっかけとなったのがアウルスの食欲である(引用15)ことからしても、両者の結びつきは明らかである。

宴会の場面では、食事の場面と、人種上宗教上の対立の場面が交互にあらわれるが、やがて両者は分かち難くなる。アウルスがパリサイ人を嘲弄する場面――

(21) *Aulus les railla à propos de la tête d'âne, qu'ils honoraient, disait-on, et débita d'autres sarcasmes sur leur antipathie du pourceau. (.....)*

Les prêtres ne comprenaient pas ses paroles. Phinéas, Galiléen d'origine, refusa de les traduire. Alors sa colère fut démesurée (.....). Il se calma, en voyant des queues de brebis syriennes, qui sont des paquets de graisse. (p. 193)

ここでは、食物そのものが対立を引き起こしている。アウルスの動きに注目すると、彼の嘲弄の言葉は、通訳されないために相手に理解されず、口から吐き出されるのみで終わる。そして、この言葉を吐き終わるとすぐさま食物に向かうのを見れば、彼にとって他人を罵ることと食物を吐くことは同じであって、ともに新たな快樂、新たな食欲の源泉であることがわかる。ここに、憎悪・対立というテーマと、食物が上から下へとつめ込まれ、下から上へ吐き出されるという運動との完全な結合を見ることができる。

この結合は、第二章では、ヴィテリウスの憎悪と、地下に物がつめ込まれ吐き出される運動との結合というかたちで見られたのだが、第一章においても、外界描写で示された「上」「下」とさまざまな人物間の憎悪との結びつきという漠然としたかたちですであらわれていたのである。これらの関係を *abîme* という言葉のさまざまな側面において捉えることができる。つまり、第一章で問題になっていたのが、外界における *abîme* 即ち谷であるとすれば、第二章では城の内部の *abîme* 即ち地下の穴であり、第三章においては人間の肉体の中の *abîme* 即ち胃袋が問題になってくる。そして、全体を統一するテーマとなるのが精神的な意味での *abîme*、即ち人間と人間との間に横たわる越えることのできない深淵なのである。要するに *abîme* というテーマが、第一章では外界、第二章では城の中、第三章では人間の体の中に示されるわけだが、このテーマのあらわれる場が章ごとに城の外から内へ、さらに人間の内部へと移っており、しかも物語が進行するにつれてテーマとの結びつきがより明確になっている。この外から内へ集中する動きを認めるとき、『エロディアス』と『純な心』と間の構成上の相似性を容易に見い出すことができる。つまり、『純な心』でフェリシテにとって外にあったものがやがて内部世界へと集中していく動きが、そのまま『エロディアス』にも見られるのである。

ではヨカナンやサロメはどうか。第三章でも、前の二つの章同様、ヨカナン（ここでは彼の首）の登場は、首切り人であるマナエイに結びつくが、鳥は飛ばない。しかし、サロメが鳥の役割を果たす。サロメの踊りは次のように始まる。

(22) Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde et semblait prête à s'envoler. (p. 196)

鳥の名は示されないが、最後の文章、特に「今にも飛びたつかに思われた」を見れば、サロメが鳥に譬えられていることがわかる。従って、このサロメの踊りからヨカナンの処刑に至る場面の中に、先の二つの章でヨカナンとサロメに結びついたあらゆるモチーフ、即ち鳥の飛翔、マナエイの存在、サロメの体の動きが一体化してあらわれていることになる。

このようにヨカナンの登場が常に鳥の飛翔を伴うこと、及び先に述べた『純な心』と『エロディ阿斯』との構成上の相似性からして、ヨカナンと鸚鵡の飛翔との何らかのつながりを想定することができる。実際、ヨカナンと鸚鵡には共通する点が多い。両者とも、生きていた間は、鸚鵡は籠にヨカナンは地下牢に閉じ込められ、死んだ後、鸚鵡は剝製となり、ヨカナンは首を切られて、籠あるいは牢の外に出る。つまり、死によって初めてくびきを解かれる。さらに、その死後、鸚鵡はフェリシテによって、ヨカナンは弟子たちによって崇拜の対象となる。このようにヨカナンの運命と鸚鵡の運命とが見えない糸でつながれている以上、ヨカナンと鸚鵡とを対として捉えることは十分可能である。また、『エロディ阿斯』第三章において鳥の役割を果たすサロメが踊りの最後には、鸚鵡の死んだ時の姿勢と同じ姿勢になることから、ヨカナンと鸚鵡のつながりが推定される⁴⁾。

以上で、『純な心』と『エロディ阿斯』とが構成上極めて類似していること、即ちこの二つのコントが対をなしていることが示された。このことから、フローベールが『三つの物語』全体をシンメトリックな構成にするよう意図したことは明らかである。これは単に形式上の美を求めただけではあるまい。というのは、テーマを見ても、『純な心』を支配するのはフェリシテの愛情であるのに対して『エロディ阿斯』では憎悪であるし、時間的枠組を見ても、前者では半世紀にわたる出来事が、後者では一日の出来事が描かれているというように、二つのコントは一見全く正反対なものとして描かれているからである。このようなコントラストを越えて、二つのコントが構成上言わば双生児になっていることには、何か深い意味が隠されているように思われる。

注

- 1) 『三つの物語』の引用は次の版によった。
Flaubert, *Trois Contes*, édition de Ed. Maynial,
Classiques Garnier, Paris, 1969.
- 2) オバン夫人の家の描写は引用した二箇所のみだが、ツークの小作人リエパールの家の描写では、二つの描写に欠けていた「台所」の内部の様子が描かれる (pp. 19—20)。よって、二つの描写にこのリエパールの家の台所の描写を加えれば、一軒の家

の描写が完成することになる。

- 3) オバン夫人が娘に会いに修道院に行く場面で、ヴィルジニーの「まぶた」が描かれる (p. 41) が、これは分析の対象から除外した。本論では、フェリシテにとっての外と内を問題にしているのので、全く彼女の知覚外にあるものは除外するのが適切であろう。
- 4) サロメは「両手を床につき身を逆さにし」て「急に立ち止まった。」 (p. 198) 一方、鸚鵡は「頭を逆さにして、鉄網に爪をかけて」死ぬ (p. 58)。