慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	プルーストの『フロベールの「文体」について』に関する一考察
Sub Title	Remarques sur A propos du "style" de Flaubert de Proust
Author	真屋, 和子(Maya, Kazuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2009
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.48 (2009.) ,p.55(30)- 84(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20090331-0055

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

プルーストの『フロベールの「文体」について』に関する一考察

真屋 和子

フロベールが苦痛を伴うまでの忍耐強い彫琢によって文体を練り上げるさまは、しばしばお産にもたとえられる。プルーストは『フロベールの「文体」について』(一九二〇年)と題する評論において、フロベールが生み出した「文法的な美しさ」をわれわれに示した。とりわけ、接続詞「そして」et と半過去に関して、彼独自の用いかたからくる文体の斬新さを明らかにしている(1)。

全体を通して称賛の色合いが濃いこの評論にあって、「フロベールの全作品のなかに、美しい隠喩(メタフォール)はおそらく一つもない(2)」というプルーストの否定的見解に出くわすとき、ふと立ち止まって熟考するだけの価値があるように思える。簡潔できっぱりとした彼の批判によってわれわれは、指摘は当をえているのか、なぜそのようにプルーストは考えるのか、と自問したくなる。そして同時に、プルーストが「隠喩」に絶対的重要性をおいていた事実へと注意を向けられるのである。なるほどプルーストにとっては、隠喩なくして美しい文体はありえず、「隠喩だけが文体に一種の永遠性を与えることができる(3)」のであるから。

フロベールの「隠喩」をめぐって、プルーストは『感情教育』からいくつかの例を引用しながら次のように書いている。「彼の比喩（イマージュ）はたいていの場合あまりにも弱々しく、彼のどんなつまらない登場人物たちでさえ、それに劣らぬ比喩は見つけられそうなくらいなのだ。［…］彼のもっとも完全な作品において、ジュリアン城をつつみ込む静寂を、あきらかにうっとりさせるだろうと信じるやり方で言い表そうとして、〈衣ずれの音や、ため息のこだまさえ聞こえるほどだった〉、とフロベールはいう。そして最後に、聖ジュリアンのかき抱く男がキリストになる、えもいわれぬその瞬間はおよそ次のように描写されている。〈彼の眼は星の輝きをおびた。彼の髪は太陽光線のように長くのびた。彼の鼻から吐く息は薔薇の甘美さがあった……。〉ここには、バルザックやルナンの描写とちがって、悪いところは一つもないし、ちぐはぐなもの、不快だったり、滑稽だったりするものは何一つない。ただ、フロベールのたすけを借りなくても、フレデリック・モローのような人物でも、これくらいのことは見つけ出せただろう」[4]。「隠喩」をめぐるこの考察の後、プルーストは問題を脇に置いて、「だが結局のところ、隠喩が文体のすべてというわけではない」、という。まるでフロベールの隠喩は、文体において、存在する価値がないかのようである。そしてその文体とは、プルーストにとって、作家のものの見かたを映し出すものなのである。

フロベールにおける隠喩は、だからといって意味のないものではないことをわれわれはよくわかっている。プルーストとてそれを認めていないはずはないであろう。ではなぜ、彼はフロベールの文体を称賛しながらも、隠喩を評価しなかったのだろうか。比喩が多くあらわれる『ボヴァリー夫人』のなかからいくつかの例をとりあげ、検討することによって、プルーストの見解に異論を示すことを試みながら、この問いに対する解明の手がかりを

求めたいと思う。

まず、プルーストが「隠喩」という場合、これこれの言語学者が定義するといった、固有の意味をこの語に与えることはできないということを理解しておこう。プルーストは「隠喩」をもっと広義にとらえており、類推を表現するあらゆる文彩（フィギュール）を、隠喩と呼んでいる。本論で考察するにあたってわれわれは、ジェラール・ジュネットの見解を適用したい。「隠喩（メタフォール）という語は、しだいに類比（アナロジー）の領域の全体を覆いつくす傾向にある。古典的気風は、隠喩といえば暗喩をみていたのに、現代ではすすんで、直喩を明示されたもしくは動機を持った隠喩としてあつかうだろう。このような用法のもっとも特徴的な例が、明らかにプルーストにおいて見られる。彼はその著作のなかで、たいていの場合は純粋な直喩であるものを、たえず隠喩と呼んでいた[5]」。

プルーストの文体論研究の第一人者であるジャン・ミイは、「プルーストとイマージュ」という論文のなかで、この小説家におけるイマージュ（比喩）の重要性を強調しながら次のように書いている。「プルーストは、イマージュとは何かということについて、それほどはっきりした見方を持っているので、文学評論において、また書簡の解説において、イマージュを文体の試金石としているのである[6]」。そしてミイは、どのような場合がイマージュにとって好ましくないかをプルーストが探求しているという。ミイによると、その最たるものは、「紋切り型」と、「融合の欠如」である。

『フロベールの「文体」について』のなかでプルーストは、先に見たように、フロベールが用いるイマージュの平凡さを情け容赦なく批判した。その独創性を欠いた比喩の平凡さは、もっともとるに足りない登場人物でさえ見つけられそうなほどだ、ということであった。しかし、どうだろう。たとえば、「シャルルの話は歩道のように平板で［…］[7]」というとき、これよりよりほかに、ボヴァリー夫人の夫の無能さ、単調さ、凡庸さをよりよく伝えるイマージュはあるだろうか。たった一つの言葉に混ぜられた、登場人物にたいするフロベールの皮肉は、

時にわれわれが人物の性格におおよその見当をつけるのにじゅうぶんなのだ。それほど彼の比喩は熟考を重ね入念に練り上げられているのである。

『ボヴァリー夫人』の卓越した章のなかに、三年の空白ののち、エンマ・ボヴァリーと再会したレオンが、彼女へのかつての愛を告白する場面がある。そのときのエンマの表情は次のように描かれている。「彼女の顔は、風がサッと雲を吹き払うときのあの空のようであった。[…] 顔じゅうがかがやいた」[8]。顔の表情を空と比較するのは、紋切り型という点では、心の琴線のふるえをヴァイオリンにたとえるのとおなじくらいであろう。たとえば、シャルルとオペラ鑑賞をするエンマの描写である。「彼女はメロディーのゆすぶるままに身をまかせ、ヴァイオリンの弓が彼女の神経の糸を弾いてでもいるように、全身にわななきを感じるのであった」[9]。そして次は、困難を乗り越えてやっとエンマに思慕の念を打ち明けることができたレオンに関するくだりで、フロベールはいう、「言葉というものは常に感情を引き延ばすローラーである」[10]と。心棒的役割を持つ二つの語、つまり、比較するものと比較されるものがはっきりあらわれた、この明示された隠喩 métaphore *in praesentia* においては、二つのもの、「言葉」と「ローラー」が、どちらも「のばす」はたらきをする、という共通要素によって結ばれている。ひとたび、「言葉」のなかに引きのばす力の概念を見出すや、フロベールはこともなげに、それを機械のイマージュと合体させる。この場合、「この少年は身軽なサルのようだ」、あるいは「この少年はサルのように身軽だ」といった種類の隠喩に属するように思える。比較される「サル」と、それに与えられる特性「身軽さ」の関係は誰もが知っていることである[11]。

同様にして、「不動の」immobile 性質は、「石」pierre と結びつき、「揮発性の」volatile はかない特質は、「煙」fumée と結合する。次の文はエンマがレオンと聖堂であいびきする場面である。エンマの信心に凝り固まった行為と、うんざりさせる堂守の絶え間ない干渉に対して、いらだち、業を煮やしたレオンはついに逃げ出す。次が

その理由である。

まるですかし彫りの煙突にも見えるあの尖塔から、お堂のなかで二時間近くも石のように動かずいた恋ごころが、今度は煙のようにきえてゆきそうな気がしたのである。

[...] car, il lui semblait que son amour, qui, depuis deux heures bientôt s'était immobilisé dans l'église comme les pierres, allait maintenant s'évaporer tel qu'une fumée, [...][12]

この文のなかには、なるほど、なにも悪いところはないし、不意をつくようなところも滑稽さもない。使われているイマージュは、はっとさせるものではなく、平凡で、少なくとも『失われた時を求めて』の著者の目には紋切り型と映るのだろう。

二つの夢想の乖離

プルーストと同様、フロベールの作品においても、あらゆる文法の形を駆使して比較がなされている。そのなかでも、もっともひんぱんにあらわれるのは、「…のように」comme によって表される類推である。イマージュは、おおかたの場合、自然から借りられており、とりわけ川や河、海、そして鳥などは、エンマの専有物といった感じさえある。[13] シャルルを象徴し、日常生活を表現する歩道とは反対に、流れる水と、空飛ぶ鳥のイマージュは、エンマの「ここ」ではない場所に行きたいという欲望と強く結びついている。そして、寄せくる夢想に浸される彼女ともつながり、理想郷への飛翔、果ては、落下へと結びつくのである。この夫婦のそれぞれにとって特

徴的で、大きく異なるイマージュは、たしかに、二つの夢想の平行関係にあらわれている。つまりエンマの夢想は、そのなかに浸りきることによって現実から逃避することにある、遠心的な夢想なのであり、家庭の幸せを夢見るシャルルの、求心的な夢想とは正反対なのである。彼は夜中に帰ってきて、眠っている子供を見つめる。

子供の軽い寝息が聞こえるような気がした。[…] 子供も近頃はすくすく大きくなってゆく。[…] ニコニコ学校から帰ってくるさまを想像した。小学校を出たら塾へ入れねばならぬ。[…] 株を買おう。それに患者もふえるだろう。シャルルはそれを当てにしていた。というのも、ベルトを立派に育て、女のわざを仕込み、ピアノも習わせたいからのことであった。ああ！ この子がやがて十五にもなったら――そして母親似のこの子が、夏がきて、母親と同じ大きなむぎわら帽をかぶったらどんなに可愛いだろう！[14]

他方、エンマは眠っていなかった。眠ったふりをしているだけである。シャルルがまどろむそばで、彼女はほかの夢想に浸りきっている。

四頭の馬の疾駆するままに彼女はもうこれで一週間も、新しい国へ――そこから二度とは帰るまい新しい国へ運ばれている。二人は腕を組み合わせ、ものもいわず、ただひたすらに進んでゆく。よく、山の頂から壮麗な都が突然二人の眼に映った。ドームや橋や船や、レモンの森や白大理石の伽藍があった。そのとがった鐘楼には鵠（こう）の鳥の巣があった。[…] ここにこそ二人は住まいをさだめるのだ。[…] ゴンドラに乗って遊びまわろう。ハンモックにもゆられよう。そして二人の生活は身にまとった絹の衣裳のようにこころよく豊かであるにちがいない。[15]

心地よい夢想のなかでの相手はむろん、シャルルではない。この夢想もやがてベルトの咳やシャルルのいびきによって中断され、エンマは朝になってやっと眠りにつくのだ。夫婦の対照的な夢想は、明らかに性質の不調和のしるしとなってあらわれており、とり返しのつかない心の別離へと向かう。ここに選ばれたイマージュはしたがって、状況に適合したものであるといえよう。しかし、だからといってイマージュが平凡であることに変わりはないのである。

イマージュの融合

プルーストは一九〇八年、文学創作を始めるための準備段階ともいえるこの時期、『フィガロ』紙の文芸特集号に、ルモワーヌ事件に題材をとる一連の模作（パスティーシュ）を発表している。バルザック、ゴンクール、ミシュレなど、それぞれの作家の文体的個性をとらえ文章を練り上げたものであるが、そのなかに『フロベールによるルモワーヌ事件』がある。ときには誇張も含みながらフロベールの文体の特徴が巧みに表現されているテキストである。

このフロベールの模作のなかで、プルーストが使った比喩を見てみよう。いかにcommeを使った直喩がフロベールに特徴的であるかがわかるだろう。弁護士の口頭弁論の口調である。「彼［ワーナーの弁護士］の長広舌は、まるで流れ落ちる滝の水のように（comme les eaux d'une cascade）、巻きのほどけるリボンのように（comme un ruban qu'on déroule）、どこまでも小止みなくつづいた。時には、その演説のあまりの単調さのために、余韻がながながと尾をひく鐘の音のように（comme une cloche dont la vibration persiste）、消えてゆくこだまのように（comme un écho qui s'affaiblit）、演説は沈黙との区別がつかなくなるほどだった[16]」。この少しあと、ルモワーヌの弁護士の反対弁論を聞くナタリーは、その雄弁さに、ときめきにも似た動揺を覚える。「甘美さに身を浸され、胸が膨れあがって、リネン地の胴着が、ちょうど湧き出ようとする泉のほとりの草のよう

に（comme une herbe au bord d'une fontaine）、いまにも飛び立とうとする鳩を包む羽毛のように（comme le plumage d'un pigeon qui va s'envoler）、動悸を打つのだった[17]」。

　プルーストのカイエ29のなかに、「フロベール論に書き加えること」というメモ風の断章がある。そのなかで『ボヴァリー夫人』に出てくる比喩をとりあげて、「イマージュが砕かれ、解体され、散文のなかに吸収されるところまでいっていないし、事物がすくっと立ちあらわれるというまでにはいたっていない[18]」と書いている。これまで見てきたイマージュの陳腐さに、融合の欠如が加わる。プルーストはおそらくここで、フロベール独自の半過去の使いかたにあらわれた融合のしかたと同様の効果を期待しているのだろう。プルーストは『フロベールの「文体」について』において、「永遠の半過去」が果たす役割として、自由間接話法を指摘している。「この永遠の半過去は、会話が地の文に溶け込む形でフロベールが間接話法で伝える作中人物の言葉を含んでいる[19]」。おなじように、多様な動詞を巧みに使い分けて、異質な要素を「ひとつづきの、同質のヴィジョンのなか[20]」にとり込みながら、ものに人間とおなじ生命をおびさせたり、人をものに変身させたりしてしまうのである。動詞の巧みな使いかた同様、比喩についても、砕かれ、解体されたあと、文体に溶け込ませて、さまざまなイマージュが、たがいに調和するようにつとめなくてはならないのである。

　このようにフロベールを見るプルーストが、「フロベール論に書き加えること」のなかで、融合の欠如の例を『ボヴァリー夫人』からあげている。「だからヨンヴィルの田園は、《銀の飾り紐で縁どりされた、緑色のビロードの襟のついたマントを大きくひろげたようだ》と書かれ［…］[21]」。この比喩を、均質な文体ではないとするプルーストは、亀裂もない、嵌め込みのあともない、なめらかな斑岩のような文体とはいえないと評している。彼が例としてあげた文についていえば、「ひろげられた大きなマント」un grand manteau déplié は、「草原」prairie の広がりに比べられ、「ビロード」velours は、「牧草」herbage の心地よさに、「銀の飾り紐」un gallon d'argent

は、「川のひとすじの白線」une raie blanche de la rivière に、そして最後に、過去分詞「縁どりされた」bordé は、状況補語「草原の縁」au bord de l'herbe にそれぞれ対応している。風景の異なる部分が、衣服のイマージュによってことごとく重ねられているので、ヨンヴィルの田園は、大きなマントの隠喩によってすっぽり覆われ、窒息しそうなほどである。プルーストの言葉を待つまでもなく、これらのイマージュがほかの文に溶け込んでいないことは明らかであろう。彼が隠喩の用いかた以外のことについてフロベールに認める、文法の特異性が生み出す効果、「広大な表面を一様にきらめかせるただ一つの物質に変えてしまう[22]」融合の効果からはほど遠い。

さて、プルーストの隠喩についてはどうだろうか。『失われた時を求めて』のなかから例をあげて、融合という観点から検討してみよう。コンブレーの章の始めのほうに、冬の部屋について書かれている箇所があるが、そこで「空気の大きなマント」という比喩が用いられている。

夜通し暖炉の火が保たれているので、ときどき燃えあがる熾火のあかりをもらす、あたたかい煙った空気の大きなマントにくるまって眠るのだ、そんな空気のマントは、いわば触知できないアルコーヴ、この部屋のまんなかにうがれたあたたかい洞窟で、その熱の輪郭からなる圏内は、部屋のすみの、窓に近い、暖炉に遠いあたりから、私たちの顔をひやしにきてくれる空気のそよぎによって、火がついたようになり、ゆらゆらと動くのだ[23]。

空気のマントがもたらす、ぬくもりの心地よさ、くつろぎ、親密さ、そして身体保護の概念、それらは引用文のすぐ前、冬の部屋が「鳥の巣」にたとえられることによって予告されている。「アルコーヴ」のイマージュは観念連合によってあらわれているのである。「空気」と暖炉の「火の」相互作用によって生み出された「空気

のマント」は、「あたたかく煙っている」と形容されるにふさわしい。次の言葉、「触知できないアルコーヴ」impalpable alcôve、「うがたれた洞窟」caverne creusée、とりわけ形容詞は、「空気」に差し向けられる。それに対し、「燃えあがる、火がつく」ardente や、「ゆらゆらと動く」mobile や、「熱の輪郭」contours thermiques は、「空気」の描写にもかかわらず、どちらかというと、「火」のほうに結びつく。しかしほんとうは、すべての要素が絡み合い、交錯し、重なり合い、まさに、もの自体が、空気の輪郭を持っているかのように変幻自在である。

　プルーストは冬の部屋のこの描写で、おそらく主人公あるいは自分自身の、またレオニー叔母さんの、寒がり、出不精をもほのめかしているのかもしれない。レオニー叔母は、まずコンブレーから出たがらなくなり、ついで家から、そして部屋から、ついにはベッドから出たがらなくなるのである。[24] 寒がりなのはコンブレーの住民だけではない。この町も、この地にある教会もまた「寒がり」なのであろう。なぜなら、「コンブレーは、その町を要約する、一つの教会でしかなく、[…] 野原のまんなかで、風にさからいながら、その丈の長い暗い色のマントのまわりに、羊飼いの女が自分の羊たちをそうしているように、集まった家々の灰色の羊毛の背中をぴったりとひきよせていた [...][25]」のであるから。

「空気のマント」に重ね合わされた「アルコーヴ」は、こんどはその二つに共通して内包する意味内容によって、「部屋のまんなかにうがたれた洞窟」へと姿を変える。おなじ空洞（creux, vide, air）の概念が二つのものを結合させ、空気のマントは、このようにして、「容器」であると同時に、「内容」となるのである。このことはプルーストが、畳韻法と名づけた、「内容」と「容器」による「相互的隠喩」がみごとに表れた、ヴィヴォンヌ川のガラスびんの挿話を思い起こさせる。畳韻法は、頭韻法ともいい、同一子音を繰り返すことによって、擬音的、音楽的効果を生み出すものであるが、その律動の反復をものの見かたにまで押し広げ、いわば、視覚的畳韻法ともいうべき効果をプルーストは創り出している。のみならず、子音の音による畳韻法も用いられている。本

質的に異なる二つの物について、閉鎖音［t／d］の畳韻法は、固さのあるマントに、それに対し空気の流動性には、流音や狭窄子音［l］、［ʃ／s］、［f］の畳韻法が用いられている[26]。

フロベールの隠喩がわれわれに残す、静的できっぱりとした印象は、動的でしなやかで自在なプルーストの隠喩と対照をなす。プルーストにおいてはすべてが、複雑に、巧みに絡み合い、うろこ状に重なり合いしながら、最大限の響き合いの効果がえられるように編成されているのである。こうした隠喩をプルーストは、作中の画家エルスチールの描くカルクチュイの港の形を借りて、視覚的にもっともよく表している。その絵において、すべての境界線はとり払われており、海の要素と陸の要素が渾然一体となっているのである。

不完全ではあるが、これまで提示した分析から、プルーストに特徴的な隠喩について、いくぶんか明らかになり、彼によって実践された「融合」の意味を多少なりとも理解できたのではないかと思う。ただし、プルーストの作品における「融合」と、彼がフロベールに期待するそれとの間に、避けがたい隔たりがあるのは承知の上でのことである。しかし、ほんとうにフロベールのどこを探しても美しい隠喩は一つとしてないのだろうか。プルーストが非難する、イマージュの陳腐さと、融合の欠如は、『ボヴァリー夫人』において、なんら意味をなさないのだろうか。

「動く歩道」のリズム

もし、プルーストが指摘するように、フロベールの文法の特異性が、彼の新しいものの見かたを翻訳するものであるなら、隠喩もまた、彼の新しいヴィジョンを示すものに違いないのではないだろうか。少し視野を広げて、二人の作家の描写を比較検討することによって、それぞれのものの見かたの相違を明らかにしたい。

さっそく二つの節をとり出して比較してみよう。はじめのプルーストの文は「ゲルマントのほう」のなかの、

ブローニュの森の島の描写である。話者はその島でステルマリア夫人と食事をともにするのを想像することが快楽となっている。だが結局、最後の馬車が通りすぎるころ、話者ひとりで島のなかへ食事をしに行く。

夜の神秘に答えているというよりも、身をふるわせてひっきりなしに夜の神秘を呼んでいるポプラの梢のうえに、ばら色の雲がひとひら、穏やかな空のなかに生命の最後の色をとどめている。雨が数滴、音もなく水の上に落ちかかる。その水は長い年月の間そこにありながら、生まれたての清らかさで、いつもそのときどきの色を帯び、ともすればそこにすがたを映す雲や花を忘れがちになる。そしてゼラニウムがその花弁の色をひときわ明るく輝かせて、暗さをました黄昏とむなしく競ったあとは、ねむりに入る島を霧がつつみにやってくる。(27)

身をふるわせて夜の神秘を呼ぶポプラの動きに、穏やかにやってくる夜の動きが響き合う。そして、ポプラの上方では、雲がばら色に染まる。ついで、雨が落ちる水の上、そこは遠い過去と、その姿を映す今との出会いの場である。水鏡には雲と花のゆらめき。地上ではゼラニウムの色調がむなしくクレッシェンドに向かい、だんだんと薄くなる黄昏の空に対抗する。最後の動きは、この島全体をゆっくりと覆ってゆく霧、そして島は眠りにつく。プルーストはここで、景色という空間を通り過ぎる逃げ去る時を、「瞬間的な」風景として、定着させようとしている。しかも、風景描写のこうした流動性についていえば、引用した一節のすぐ前で、植物園に放し飼いにされたためずらしい鳥たちが自由に飛び交うのと同様、人のまなざしの、人工的な庭園から遠くの自然な田園へ、またその逆へと境界線を消しながら自由に行き交うさまに言及している。

二つ目の例は、『ボヴァリー夫人』からである。エンマがロドルフとかけ落ちをすることになっていた日の前

日、エンマは彼と会うのだが、彼のほうはだんだんと彼女への関心が失せてきている。ロドルフは約束どおりかけ落ちしようなどとは、けっして思っていなかった。

> 月はまんまるく紫がかって、牧場（まきば）の果ての地平線を離れようとしていた。月は白楊（はこやなぎ）の枝のなかへすっとのぼってゆく、と、枝は穴のあいた黒幕のようにところどころ月のおもてを隠すのであった。やがて月はこうこうとかがやき出て虚空（こくう）を照らした。月はそのとき歩みをゆるめ、川面（かわも）に大きな影を落とした。影は無数の星となって散った。そしてその銀光は、鱗（うろこ）きらめく無頭の蛇のように水底へうねり込むかと思われた。それはまた、鎔（と）けた金鉱石のしずくが伝い落ちる奇怪な枝つき燭台のようでもあった。なごやかな夜が二人のまわりに広がっている。影のとばりが木の葉の茂みにみちていた。エンマは眼をなかば閉じて、そよぐ涼風を大きく深ぶかと吸いこんだ。寄せてくる夢におぼれて二人は言葉さえ交（か）わさなかった。古い日の愛情がそばを流れる川のように豊かに、ひめやかに、また山梅花（ばいかうつぎ）が運んでくる柔らかな香のように、二人のところに帰ってきた。そして草葉の上にのびてじっと動かぬ柳の影よりも、もっと長い、もっと淋しい影を二人の追憶のうちに投げるのであった。針（はり）ねずみかいたちか、夜のけものが餌をあさってよく木の葉をさわがせた。また折おりは熟（う）れた桃の実が、果樹墻（かじゅしょう）からポタリとひとりでに落ちるのが聞こえた[28]。

美しい隠喩がちりばめられた前半部分は、月に割りあてられており、「昇る」se levait、「のぼる」montait、「落とす」laissa tomber、「水底へうねり込む」s'y tordre jusqu'au fond などの言葉によってもわかるように、垂直でしかも、線的な動きによって支配されている。描写のなかほどに置かれた月に重ねられたイマージュ、「鎔けた金鉱石のしずくが伝い落ちる」…ruisselaient, tout du long、「奇怪な枝つき燭台」quelque monstrueux candé-

labre は巧みな選択である。動詞 ruisseler は、［川のように］流れるという意味と、［光などが］輝くという意味があるし、それらは、燭台の形によって垂直性を、「鎔けた」しずくが、川の流れに結びつくことによって水平性を、同時に思い起こさせるのである。

そしてここから、動きはその方向を変える。引用の後半部では前半とは対照的に、水平性や長くのびる線が目立っている。「広がる」s'étalait、「みたす」emplissaient、「そよぐ涼風」le vent qui soufflait、「寄せくる」envahissement、「帰ってきた」revenait、「流れる」coulait、「草葉の上にのびて」s'allongeaient sur l'herbe、「もっと長い影」des ombres plus démesurées、「餌を追う」se mettant en chasse などの言葉がそれを表している。このように水平性が支配する情景のなかで、桃の実がまっすぐ下方にぽとりと落ちる、その効果ほどはいうまでもない。すべての動きは、ひとつの落下によって締めくくられているのである。桃と月の、色と形の類似はここでは偶然ではない。落下によって生命を完結させる桃は、性と死の象徴である月との類似とあいまって、二人の愛の終わりをほのめかし、小説の最後のエンマの運命をも予告しているといっても過言ではないだろう。月は、「川面に大きな影を落とし」、その「影は無数の星となって散った」のだった。

さて、プルーストの描写では、あちらこちらへと鳥の飛翔のように、自由に軽やかに想像力をはばたかせた。フロベールの場合、プルーストの言葉を借りると、「大きな動く歩道のように、たえず単調に、陰鬱に、無限に動くフロベールの文章に乗って[29]」いる感じがしないだろうか。この言葉は、隠喩は除いて、フロベールの文法の特異性、美しさについて彼が指摘しているものである。だがこうしてみると、プルーストによって批判されるイマージュの凡庸さ、陳腐さは、それでもやはり、「大きな動く歩道」の印象と不思議に調和しているように思える。プルーストと比較して、フロベールの描写がわれわれに与える静的な文体の印象は、一つには、風景の並立からきている。このことはプルースト自身、「フロベール論に書き加えること」のなかで、「フロベールは、描写

の正確さ、美しさ、いくつかの風景を並立させて描く点で、レニエを先導した人だ」[30]と指摘している。

聖堂とその周辺の描写には、際立つ並行関係と、内と外のみごとな響き合いが認められる。すでに少し触れた、聖堂でのエンマとレオンのあいびきのくだりである。レオンは彼女より早くやってくる。いくつかの節（ノートルダム寺院前の広場ですみれの束を買うレオン、教会堂のなかで堂守と言葉の交わし合い）によって隔てられている二つの場面はほぼ同じ長さで描かれている。次につづけてあげることにする。

「存在」と「類推」

晴れた夏の朝であった。錺屋（かざりや）の店には銀の器がかがやいていた。陽（ひ）の光は大寺院の上に斜めにさして灰色の石の割れ目にキラキラ光る。鳥のひと群は青色にクローバー形アーチのついた小さな鐘楼をめぐって舞っていた。人の叫びもかまびすしい広場は、ばら、ジャスミン、カーネーション、水仙、月下香など、敷石を縁どる花の香りをただよわせていた。不規則な間隔を置いたそれらの花の間には、犬薄荷（いぬはっか）やはこべなど露をふくんだ青草があった。中央には泉が音を立てていた。そして、大きな傘の下、三角に積み上げた甜瓜（まくわうり）の間には帽子もかぶらない物売女がすみれの束を紙に巻いていた。[31]

本陣は、なみなみと水をたたえた祝水盤にアーチの尖端やステンド・グラスのところどころを映している。しかしステンド・グラスの絵の影は大理石に当たって砕け、その向こうの敷石の上に、色とりどりの毛氈（もうせん）のようにつづいていた。外の明るい陽（ひ）ざしは、開いた三つの扉から、ふとい三筋の光となって堂のなかへ延びていた。ときどき一人の寺男が奥の方を通り過ぎた。そして信者が急いだときにするように、祭壇の前で斜

めにちょっと膝を曲げた。カット・グラスのシャンデリアが静かにさがっていた。内陣には銀の灯明が燃えている。そして脇の礼拝所や、教会の小暗いところからは、高い円天井に反響しながら下りる格子窓の響きにつれて、ときおり、ため息のようなものがもれてきた。(32)

二つの情景を比べると、まずノートルダム寺院前の広場では「銀の器がかがやき」、内陣では「銀の灯明が燃えている」。そして、外の「陽の光は大寺院の上に斜めにさし」、その陽ざしが「ふとい三筋の光となって堂のなかへ延びて」きているのである。本陣で、ステンド・グラスの絵が「大理石に当たって砕け」敷石に反射するさまは、外で建物に当たった陽の光が「灰色の石の割れ目にキラキラ光る」情景と呼応している。

また、鳥が鐘楼のまわりを舞う様子は、寺男が祭壇の前を行ったり来たりする動きと重ならないだろうか。さまざまな色のヴァリエーションで広場の「敷石を縁どる花」は、本陣でステンド・グラスの絵が、「敷石の上に、色とりどりの毛氈のようにつづいて」いるさまとハーモニーを奏でている。寺院前では「花の香り」が漂よい、なかに入れば、香の香りが立ちのぼる。さらに広場の「泉」は、「なみなみと水をたたえた祝水盤」と呼応し、音に関しては、広場に響く人の声と、泉の立てる音が、教会内に聞こえる人のため息と、格子窓の立てる響きにそれぞれつながる。

そして最後に、「大きな傘の下」sous de larges parapluies という場所を表わす状況補語は、「高い円天井」の下 sous les hautes boûtes という語と対応するが、開いた傘と、円天井はともに形も似ている。形の類似という点では、傘の下に「三角に積み上げた甜瓜」と同じように、「カット・グラスのシャンデリアが静かにさがって」三角形を形作っている。

内と外はみごとなまでに一つ一つ重なるが、描写はけっして動的でないことがわかるだろう。一方プルースト

の場合は、想像力によって、時間的には過去と現在を結合させ、空間的には内と外の間のすべての境界線をとりのぞいて躍動的に描いているように思える。[33] 本質のなかの現実に到達するためには、想像力のたすけを借りなくてはならないと彼は考える。なぜならプルーストにとって、それが「唯一、美を享受するための器官[34]」なのであるから。

次にあげる例は、コンブレーの教会のステンド・グラスをめぐる描写である。

太陽の瞬間のほほえみは、広場の敷石や市場のわらの上とおなじように、ステンド・グラスの宝石をひたしている青い穏やかな波のなかにも認められたのであって、それればかりか私たちが復活祭のまえに早々とこの土地にきてしまったときには、最初のころの日曜日というと、大地がまだむきだしで黒いのだが、太陽のほほえみは、聖王ルイの後継者たちの時代の、歴史的な春のように、ガラスでできた忘れな草のまぶしい金色のあのカーペットを花咲かせながら、私をなぐさめてくれるのであった。[35]

太陽は、広場の敷石にも、ステンド・グラスにも同時に宿り、そのほほえみが、十三世紀の春となって教会内にカーペットを映し出すのである。もう一つの例を見てみよう。話者がヴェネチアを訪れ、ジョットーの壁画を見るためにパドヴァまで足をのばす場面で、その壁画のある礼拝堂の印象が語られる。「ふりそそぐ日ざしのなか、アレーナの庭を横ぎって、私はジョットーの壁画のある礼拝堂に入っていったが、その円天井全体も壁画の背景もあまりにも青いので、晴れやかな顔をした昼さがりそのものが、来訪者といっしょに閾をまたいではいって、一瞬、その澄んだ空を、日陰の涼しいところへ置きにきているようだった［…］[36]」。このように、時間的・空間的境界線がとりのぞかれる。

プルーストとは異なり、おそらくフロベールのレアリスムは、物と物の間の境界線をとりのぞくことをゆるさず、それゆえ内から外へ、外から内へのまなざしの移動は、しばしば登場人物の移動によってなされる。プルーストとフロベールの文体的な相違、それは、ジュネットの言葉を借りれば、「存在」と「類推」の違いであり、または「実質的文体」と「隠喩的文体」の違いでもあるといえるだろう。(37) しかしながらフロベールのこの二つの場面が独自の方法でみごとな響き合いを見せていることにかわりはない。

フロベールにもどろう。レオンの注意深いまなざしによって眺められた、呼応する二つの情景には、小説家のひそかな介入が感じられる。その意図は明らかであろう。つまり、建物の内側と外側が重なり合う描写は、その数ページあとのよく知られた、レオンとエンマが乗る辻馬車の挿話を予告するものである。フロベールはひたすら外側からのみ描写しながら、馬車のなかで起こっていることがらを暗示する。(38) レオンが聖堂のなかで実現できなかった、エンマを自分のものにすること、それを彼は、日よけをおろして、町じゅうを横縦に、全速力で走らせる馬車のなかでやり遂げる。たとえば、激しく燃えるレオンに比較される馬車、馭者に対してと同時に、エンマに対して投げかけているかのようなレオンの叫び、そして、フロベールによって考え出された、馬が駆け巡る、思わせぶりな土地の名、それらすべてが動きまわる馬車での愛の行為をじつに巧妙にほのめかしている。この興味をそそる場面は脇に置くとして、いずれにしても聖堂の内と外の二つの節は、熟考が重ねられ巧みに配置されたといえるだろう。

「困難なことのうちでも苛酷なのは、観念の連鎖です。観念どうしがお互いにごく自然に流れ出るようにすることです」(39) とフロベールは書簡のなかで書いているが、言説の推移のなめらかさ、各要素の有機的な配置は、周知のとおり、彼の主たる関心事の一つなのである。したがって隠喩についても同様で、彼独自のやりかたによって、他の部分と融合させているのであり、プルーストによって指摘される融合の欠如については、逆説的ではあ

るが、「実質的文体」において、ある融合を獲得しているといえよう。

フロベールの「しかし」

『ボヴァリー夫人』において、隠喩のあらわれかたや隠喩が果たす役割は、小説のなかでのもっとも重要な図式にかかわっている。つまりエンマの、夢想と現実の乖離によって生じる、期待から失望への転落で、この作品のライト・モチーフとでもいうべき図式である。こうして、二部の第十一章をつうじて認められるのは、集団的幻想から、集団的失望への移行である。シャルルによるイポリットの足の手術が成功してれば、ヨンヴィルの人々の大きな栄誉となっただろうし、エンマにとっては、シャルルを見直して愛するきっかけとなったかもしれないのだ。膨らむ幻想の大きさは、くわだてによる利益を指を折って数えあげる、薬屋オメーの言葉をあげればじゅうぶんだろう。「成功はほとんど確実、[…] 手術者はたちまち名声を博する。[…] イポリットの奴、自分のなおったことをきっと旅の人に吹聴しますよ。それに、[…] 新聞記事は広まりのよいもの……それが世間の噂にのぼる……しまいには雪だるまをころがすように噂が大きくなる! あわよくば……[40]」エンマはこれを望んだが、シャルルには野心がなかった。

失望はいつもエンマを苦悩にまで追い込む。この図式(幻想-絶望-苦悩)を繰り返すあまり、一貫して、もどるときには失望のより深いところにしかもどらない螺旋状の動きに沿って落ちてゆく。想像のなかで陶酔状態の幸福感を味わうエンマが、現実において深い幻滅を感じることになる。きりかわる点をはっきり示すという意味において、接続詞「しかし」mais がその指標となる。書かれていない、行間に読む「しかし」もある。夢想のまったただなかで、現実にひきもどされてしまう場面を思い起こそう。「[しかし] そこまで考えたときに、子供が揺籃のなかで咳をはじめたり、ボヴァリーのいびきがひどくなったりするので、エンマは朝になって、やっと

眠りにつくのであった[41]」。この何気ない日常における幻滅でさえ、繰り返されるうちに夢想と現実との距離を広げてゆく。

「しかし」という語の繰り返しは、したがって単なる反復ではない。この言葉が出てくるたびに、いや増す深刻さの度合いを強調することになる。イポリットの足の手術が失敗だとわかったときの失望したエンマは、泥のなかへと落下する、傷ついたつばめのイマージュで語られる。それが象徴的に示すように、エンマの心理状態のみならず、小説自体、単純な循環ではない、螺旋状循環の構造となっているのではないだろうか。「彼女は思い浮かべた――はで好きな自分の本能を、心の不満を、結婚生活、家庭生活の卑俗さを、傷ついたつばめのように、ぬかるみへ落ちた夢のかずかずを［…］[42]」。こうした意味で、フロベールの「しかし」はエンマを、とり返しのつかない方向へ、宿命的な結末へとさし向けているのである。

幻想と失望のテーマはプルーストによっても扱われ、作品において、想像から現実への移行という形をとって繰り返しあらわれる[43]。フロベールが「しかし」に与えた、深刻さがしだいに増大する役割とは異なり、プルーストの「しかし」は、もう一つの「しかし」を呼ぶ。その「しかし」は、想像したことと、実際に感知したこととの間にある隔たりを埋めようとする主人公の意思によって、希望へとつながるのである。ミッシェル・レイモンは、想像と幻滅のテーマについて次のように述べている。「作品の構想を抱いたときからプルーストが強調したいと思っていたテーマの一つであった。三巻からなる小説のために、いっとき考えていた題は、一、「名前の時代」、二、「言葉の時代」、三、「ものの時代」、であるが、これはすでに、言葉と物の間の隔たりを浮彫りにするものであった[44]」。三巻目のあとに、『失われた時を求めて』*A la Recherche du Temps perdu* のイニシャルが想起させる、「芸術の時代」L'Age de l'ART と題する四番目をかりに考えていたとしても、驚くに値しないだろう。失望へと導く最初の「しかし」のあとで、プルーストの場合、二番目の「しかし」が折り返し点となる。小説

の主人公は、想像したものに修正を加えつつ、失望をも精神の糧としてとり込みながら、試行錯誤を重ねて漸進的に目的へ、芸術へと向かう[45]。こうした意味で、「教養小説」と呼ばれるのはもっともなことであろう。『ボヴァリー夫人』における螺旋形循環の落下とは反対に、『失われた時を求めて』に認められるのは、ジグザグにではあるが、ゆるやかに上昇する螺旋形循環の動きである。

したがって、希望を予告するプルーストの二番目の「しかし」の代わりに、フロベールにおいては、失望を示すはじめの「しかし」mais が、次に接続詞「そして」et を要求するのは、下降運動の図式にあてはまる点からも当然のなりゆきであろう。いくつか例をあげてみよう。

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; **mais** le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. **Et** Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.（イタリックの三つの語の強調はフロベールによる。太字による強調は真屋。以下同様。）

結婚するまで、エンマは恋をしているものと信じていた。しかるに、その恋から当然くるはずの幸福がこないのは、自分の思いちがいだったに相違ないと考えた。そしてエンマは「至福」とか「情熱」とか「陶酔」とか、物の本で読んだ時あれほど美しく思われた言葉を、世間の人は本当はどんな意味に使っているのかを知ろうとした[46]。

Mais il [Charles] n'enseignait rien, celui-là ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse ; **et** elle

lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait.

ところがこの人はなんにも教えてくれない、なんにも知らない。なんの望みも持ってはいない。彼はエンマをしあわせだと信じている。しかしエンマは、彼が腰をすえて落着いているのが、涼しい顔でのそのそしているのが恨めしかった。いや自分が彼に幸福を与えていることさえが恨めしかった。(47)

Mais elle [Emma], 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 cœur.

それに自分の生活は、天窓が北向きについている納屋のように冷たい。憂鬱が、黙したくものように、心の四隅の闇に巣をかけている。(48)

ところでプルーストは、『フロベールの「文体」について』のなかで、接続詞「そして」etをめぐって次のように書いている。「フロベールの作品のなかで「そして」という接続詞は、文法が定める目的をなんら持っていない。それはリズムの一単位のなかでの休止をしるし、一つの場面tableauを分割するものである(49)」と。一般に「そして」が使われそうなところでは用いない。誰もが考えないような箇所で彼は「そして」を使うのである。プルーストはたとえていう。それはあたかも、「ひき返す波が、またあらたに形づくられるしるしのようである(50)」。ここで、フロベールの「そして」を説明するのに用いた、波のイマージュはそのまま、フロベールの隠喩についてもあてはまるのではないだろうか。彼の隠喩は、それより前に描いたことがらを締めくくり、要約し、そして

ふたたび投げかける役割を果たしている。もっともよい例ではないかもしれないが、いくつか見てみよう。

腹だたしくてならないのは、シャルルが彼女の苦しみを感じていないらしいことだった。[…] いったい自分は誰のためにおとなしくしているのか。彼こそはすべての幸福の障害ではないか。すべての禍いの根元ではないか。**自分を八方からしめつけるこの複雑な革帯の、鋭いとげにもたとえるべきものではないか。**[51]（太字による強調は真屋。以下同様。）

彼〔ロドルフ〕はもう以前のように、彼女を泣かせるようなやさしいこともいわず、彼女を狂わせるようなはげしい愛撫もしなかった。それで、エンマがそこにひたり切って生きている彼らの大きな恋は、**ちょうど河の水が底の土へ吸い込まれるように、下へ下へと引いて行くように見えた。そして彼女は底の泥を見た。**[52]

この噂〔シャルルによるイポリットの手術の失敗〕はフォルジュまで広がってゆく！ いやヌウシャテルまで、ルアンまで、四方八方に広がってゆく！ […] 論争がおこる、新聞で応酬しなければならぬ。当のイポリットが訴訟を起こさないとも限らない。シャルルの眼にはふみつけられ落ちぶれて、もうどうにもならない自分の姿がありありと見えた。無数の憶測に攻め立てられた彼の空想は、**ちょうど海にさらわれた空樽が波間に転々するようにその憶測のなかをただよった。**[53]

プルーストは一九〇七年、モーリス・デュプレー宛の書簡で、詩的なイマージュを大切にする自らの文学観を表明して「イマージュはそれ自体の存在理由を持つべきだ」と書いているが、たしかに彼であれば、フロベー

ルのイマージュを、描写の「純粋に便利で、役に立つ召使にしてしまっている」と非難したかもしれない[54]。だが、フロベールの隠喩は、それ自体の存在理由を持っているといえるのではないだろうか。彼の隠喩は、登場人物が置かれた状況や魂の状態を一枚の絵を提示するような形で視覚的に示す。読者によりよく理解させるためではなく、螺旋形を描きながら下降する動きを本質的に含み持つ小説がそれを必要とするのだ。プルーストの隠喩はといえば、違ったふうにその存在理由を持っている。比較するものと比較されるものが流動性を備え、網の目状にあらゆる方向にのびて相互に浸透し合い、透かし模様のなかに見え隠れし、音響のなかに浮遊する。

フロベールの隠喩はしばしば登場人物の魂の状態をひき延ばすが、たいていの場合、段落の最後に置かれ、まるで重い機械かなにかが落とされるような宿命的な音を響かせるのである。隠喩についてではないにしろ、プルーストは事実、フロベールに特有の副詞の配置に関して、これと同じような規則的に響く重いリズムを感じていたではなかったか。フロベールにおいては、副詞や副詞句が文節や長い文章の終わりにくるばかりか、ときには本の最後をしめくくる言葉ともなりうることを指摘し、その効果を掘削機にたとえている。「フロベールの文章が、掘削機のような間歇的な音をたてて持ち上げてはまた落とすこれらの重い材料を、われわれは愛しているのである[55]」。フロベールの「文体の美しさと型破りな文章構成のなかのゆるがぬ特異性」を示すもののなかから、副詞が、作品の最後をしめくくる言葉となっている例をプルーストが一つあげている。「それ（聖ヨハネの首）は大変重かったので、彼らはそれを運んだ、かわるがわるに[56]」。« Comme elle était très lourde (la tête de Saint Jean), ils la portaient alternativement. »『ヘロデア』からの引用であるが、「醜いと同時に意表をついたやりかたで重く配置されて」いるとしながらも、「美しい文体」と認めているところが面白い。

フロベールの隠喩はこれとおなじリズム、おなじ重さを持っているのではないだろうか。プルーストは「この執拗なリズムを感じとれる者は幸いである[57]」とまで書いている。

むすびにかえて

フロベールの接続詞「そして」et と、副詞の配置に、「ゆるぎない特異性」を指摘するプルーストだが、隠喩もそれと同じ特異性を備えていないだろうか。動く歩道にもたとえられるそれぞれの部分と、そこで用いられる隠喩とは、視覚的にもリズムの点からも調和している。イマージュ間の融合を求めるプルーストの少々厳しい見解に対して、次のように主張できるだろう。フロベール自身が明らかにしているように、小説という虚構のなかに錨をおろすがごとく、描写をしっかりと定着させるための、なめらかさを彼は探求していたし、さまざまなイマージュが他方へとごく自然に浸透するような文体に仕上げるために心をくだいていた、と。ただ彼は、自分なりのやりかたでそれをしたのである[58]。彼の場合、物と物の間の境界線をとり払うことに頼っても、なにの解決にもならない。フロベールは、隠喩と作品のそれ以外の部分が弱音器をつけて響き合うように、イマージュに象徴的な意味を付与することをよりどころとする。このような意味でフロベールは象徴主義に近いところにいるのかもしれない。イマージュの重ね合わせ、それもプルーストがコンブレーでの幻燈の挿話において視覚的にはっきり示しているような、透かし模様のなかに見え隠れするといったものではないだろう。幻燈は『ペアレスとメリザンド』で、登場するのは、赤い服を着て蒼い顔をしたゴロ。彼は幻燈が映されているカーテンの襞にそって歩をすすめ、ドアの把手の上を漂う。物質と非物質の二つのもの、現実と虚構の空間が融合し渾然一体となるのである。

すべての相違は、おそらく二人の作家のものの見かたのそれによるものであろう。一方は直接的、他方は間接的なものの見かたをとりわけ好む。言語学的には、「並列」parataxe を好む作家と、「従属」hypotaxe を好む作家との違いであろうか[59]。

プルーストは、新しいヴィジョンを表すものとしてフロベールの文法的特異性を称賛しつつも、隠喩に関してだけは、おそらく眼をつぶることができなかったのだろう。それほど彼にとって、隠喩は重要なのである。そして「無意識的記憶（レミニッサンス）は生活における隠喩であり、隠喩は「芸術」における無意識的記憶である[60]」というかぎりにおいて、生活のなかでさえ、隠喩は特権的な位置を占めているのである。隠喩も、無意識的記憶も、二つの感覚に共通する本質をひき出す。これが唯一、時間の偶然性からのがれる方法なのだとプルーストは考える。しかも隠喩はより優っている。芸術作品によって永遠性をも獲得するのだから。

註

1　Marcel Proust, « A propos du « style » de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve*（*C.S.B.* と略す）, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 586-600. 以下この論評に関しては、*C.S.B.* とページ数のみ記す。翻訳は鈴木道彦訳を参照させていただいた。

2　*Ibid.*, p. 586.

3　*Ibid.*

4　*Ibid.*, p. 587.

5　Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 28. 次も参照。*Ibid.*, p. 31.

6　Jean Milly, « Proust et l'image » in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, No 20, 1970, pp. 1031-1043. 次を参照。André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949, p. 188.

7　Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Edition Conard, 1930, p. 57. 伊吹武彦訳『ボヴァリー夫人』上・下、岩波書店、一九八四年（初版一九三九年）、上巻、五一ページ。（*Madame Bovary* の邦訳は、伊吹武彦訳による。以

下『ボヴァリー夫人』上・下巻とページ数のみ記す。）比喩の平凡さについては、*C.S.B*. pp. 586-587 を参照。Stephen Ullmann, « Transposition of Sensations in Proust's Imagery », dans *Style in the French Novel*, Basil Blackwell, Oxford, 1964 も参照のこと。

8 Flaubert, *op.cit*., p. 324.『ボヴァリー夫人』、下巻、一一〇ページ。

9 *Ibid*., p. 309. 同書、九五ページ。

10 *Ibid*., p. 324. 同書、一一〇ページ。

11 Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, *Vocabulaire de la Stylistique*, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 67-68, 213-215.

12 Flaubert, *op.cit*., p. 335.『ボヴァリー夫人』、下巻、一二一ページ。

13 Flaubert, *op.cit*., pp. 94, 255, 258, 329, 419, 423. J. Milly, *op.cit*., p. 1038 を参照。ミイが指摘するように、プルーストは紋切り型のイマージュを欠点とみなし、小説のなかでも紋切り型は、元大使のノルポワ、医者で大学教授のコタール、ソルボンヌ大学教授ブリショ、そしてジャーナリストたちの専有物となっている。

14 Flaubert, *op.cit*., pp. 94-95. Voir Flaubert, *op.cit*., pp. 270-272。『ボヴァリー夫人』、下巻、五八ページ。

15 Flaubert, *op.cit*., pp. 94-95.　同書、五九ページ。

16 *Pastiches et mélanges*, dans *C.S.B*. p. 13. この模作はプルーストの関係代名詞への好みを示している。関係代名詞 qui や que の多用は文章を複雑にするので、フロベールは「毛嫌い」し、代わりに現在分詞を用いる傾向が見られるが、プルーストは現在分詞よりも関係代名詞を好む、とレオ・スピッツァーは指摘している。Leo Spitzer, « le style de Marcel Proust » dans *Etudes de style*, Gallimard, 1970, p. 431 を参照。Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p. 221 も参照のこと。

17 *Pastiches et mélanges* , dans *C.S.B.* p. 14.

18 « A ajouter à Flaubert », dans *C.S.B.* p. 300. Mireille Naturel, « « A ajouter à Flaubert » : une énigme », in *Bulletin d'informations proustiennes*, No 23, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1992.

19 *C.S.B.* p. 590.

20 *Ibid.*, p. 589.

21 « A ajouter à Flaubert », dans *C.S.B.* p. 300. cf. Flaubert, *op.cit.*, p. 96. この文章に関して、«vert»（緑の）という形容詞は次のいずれの版も見当たらない。*Madame Bovary*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 354. *Madame Bovary*, Flammarion, 1979, p. 105.

22 « Sante-Beuve et Balzac », dans *C.S.B.* p. 269.

23 マルセル・プルースト『失われた時を求めて』の出典表示は、新プレイヤッド版全四巻（Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, 4 volumes）にもとづき、巻数とページ数のみを記す。翻訳は基本的に井上究一郎訳、鈴木道彦訳を参照させていただいた。I, 7.

24 *Ibid.*, p. 48.

25 *Ibid.*, p. 47.

26 畳韻法についてはフロベールもこだわりを持って探求していた。音の効果については、Maurice Grammont, *Petit Traité de Versification française*, Armand Colin, 1965, pp. 134-137 を参照。ヴィヴォンヌ川のガラスびんのくだりの「畳韻法」については、拙論 « Proust et Burne-Jones — Les jeunes filles en fleurs — » in *Revue de Hiyoshi, Langue et Littérature françaises*, No 35, 2002, pp. 9-10 を参照のこと。I, 166.

27 II, 680.

28 Flaubert, *op.cit.*, pp. 274-275.『ボヴァリー夫人』、下巻、六二一－六三ページ。

29 *C.S.B*. p. 587.

30 « A ajouter à Flaubert », dans *C.S.B*. p. 301. cf. *Pastiches et mélanges*, dans *C.S.B*. pp. 21-23.

31 Flaubert, *op.cit.*, pp. 330-331.『ボヴァリー夫人』、下巻、一一六－一一七ページ。

32 *Ibid.*, pp. 330-331. 同書、一一七－一一八ページ。

33 Akio Ushiba, « L'aspect réciproque de la métaphore chez Proust », in *The Geibun-kenkyu*, No 59, 1991. 牛場暁夫『マルセル・プルースト――『失われた時を求めて』の開かれた世界』河出書房新社、一九九九年を参照のこと。

34 IV, 450.

35 I, 60. cf. *Ibid.*, pp.175-176.

36 IV, pp. 226-227.

37 G. Genette, « Proust Palimpseste », dans *Figures I*, Seuil, 1996, p. 45.

38 馬車の挿話については次を参照。G. Genette, « Silences de Flaubert », dans *Figures I*, pp. 239-240.

39 *Correspondance, deuxième série (1847-1852)* , Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Edition Conard, 1926, p. 448.

40 Flaubert, *op.cit.*, pp. 241-258.『ボヴァリー夫人』、下巻、三一ページ。

41 *Ibid.*, p. 272. 同書、五九－六〇ページ。

42 *Ibid.*, pp. 255-256. 同書、四四ページ。

43 I, 72-73, 440, 537. II, 19-20.

44 Michel Raimond, *Proust Romancier*, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1984, pp. 114-115.

45 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 7e éd., 1986 (1re éd., 1964), pp. 10, 36.

46 Flaubert, *op.cit*., p. 47.『ボヴァリー夫人』、上巻、四四ページ。

47 *Ibid*., p. 57. 同書、五一ページ。

48 *Ibid*., p. 62. 同書、五六ページ。

49 *C.S.B*. p. 591.

50 *Ibid*.

51 Flaubert, *op.cit*., p. 150.『ボヴァリー夫人』、上巻、一三二ページ。

52 *Ibid*., p. 236.『ボヴァリー夫人』、下巻、二六ページ。

53 *Ibid*., p. 255. 同書、二六ページ。

54 *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, VII, p. 167.

55 *C.S.B*. pp. 593-594.

56 *Ibid*.

57 *Ibid*.

58 *Correspondance,troisième série (1852-1854)*, Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Edition Conard, 1927, pp. 322, 335, 379, 382. 次も参照のこと。Roland Barthes, « Flaubert et la phrase », dans *Le Degré zero de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Seuil, coll. Pierres vives, 1953, coll.Points, 1972.

59 G. Genette, *op.cit*., p. 49. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des Littératures de la Langue française*, *E-L*, Bordas, 1987, p. 881.

60 G. Deleuze, *op.cit*., p. 70.