

J. Rousset: Forme et Signification の Introduction をめぐって

本 城 格

ジャン・ルーセの「形式と意味作用」¹⁾という書物には、その副題「コルネイユからクロードルにいたる文学構造に関する試論集」が示しているように、「ポリュクト」「クレヴの奥方」「マリヴォー」「書簡体小説」「ボヴァリー夫人」「ブルースト」「クロードル劇の構造」の7篇の評論がおさめられている。ここで取上げる Introduction は27頁の短いものであるが、それは単なる序論でもなく、著者自身が言うように、この書に対する弁明でもない。そこでは、著者の根本的な文学論が実に簡潔な文章で語られている。かねてからこの序論に興味²⁾をいだいていた私は、本年度、大学院の演習のテキストにそれを使用しているのを機会に、その序論に対する私なりの解釈をまじえながら、その内容の紹介を試みることにした³⁾。

-
- 1) Jean Rousset: Forme et Signification—Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel—José Corti, 1962. Rousset は1910年生れ、ジュネーヴ大学教授、他にLa Littérature de l'âge baroque en France, José Corti, 1953などの著書がある。
 - 2) 私がこの序論に興味を持つようになったのは、嘗て私たちが聴講した故落合太郎先生の文学概論とこの序論とが根底において内容的に一致している点が見られるからであろう。落合太郎著作集第370頁、「具体的言語と抽象的言語」参照。
 - 3) 私は、いわゆるヌーベル・クリチックの人たちがどういことを言っているかを若い学生諸君に知ってもらえればと考えて、部分的な引用の危険と訳文の稚拙さによる読みにくさを承知の上で引用箇所を多くした。

文学という現象は、作者が作品を制作する面と、制作された作品を読者が読み、批判するという面、この頃の言葉で言うところ、エクリチュールとレクチュールの二面から成立っている。二面から成立つと言うより、エクリチュールとレクチュール、つまり作者と読者の協働の上に具体的な文学という現象が成立する。楽符だけでは音楽にならない。演奏家によって楽符が解釈されて初めて具体的な音楽現象が生じるのと同じであろう。ボリス・ド・シュレーゼルが「現代批評の方法」に掲げた「作品と作家と人間」⁴⁾と題する論文の中で、文学と音楽とを関連させて、次のように言っている。「文学、音楽、いずれの場合においても、われわれが係わりあうのは音の体系 (systèmes des sons) であり、したがって線的な、時間的な構造体 (structures linéaires, temporelles) である。しかして、音楽作品と同様文学作品は存在するものではなくして、なるものである (…n'est pas, mais devient)。問題になっているのは事物 (une chose) ではなく、作用 (une opération) なのだ。音楽と文学は行為の中にのみ存在するものであるから、それらは聴衆、読者によって再び造り直されなくてはならない。作者がわれわれに引渡ししてくれるものは一連の記号 (une série de signes) (音楽にあっては音符) であり、それらの記号がわれわれにその作用を完遂する可能性を与えてくれるのだ…。この点において、音楽と文学は互に非常に近い関係にある。」⁵⁾ジャン・スタロバンスキーの「La relation critique」⁶⁾の中の次の言葉も傾聴に値しよう。「なるほど、作品というものは自立した物質的な堅固さを有し、それ自体によって存続し、私なしに存在する。しかし、ジョルジュ・プ

4) Boris de Schloezer: *L'œuvre, l'auteur et l'homme* は *Les chemins actuels de la critique* に掲載されている。Boris de Schloezer は1881年生れ、音楽並びに文学批評家。

5) この引用箇所の直前には「音楽はあらゆる芸術の中で文学に一番近いと同時に一番遠い芸術である。」と書かれており、引用箇所の後では両者の相違が述べられている。

6) Jean Starobinski: *La relation critique*. Starobinski は1920年生れ、ジュネーヴ大学教授。La Transparence et l'obstacle chez J.-J. Rousseau, L'Oeil vivant, La Relation critique, Gallimard, 1970などの著書がある。

ーレが巧みに言うように、作品は自己を実現するためには一つの意識を必要とする。作品は自己を発現するためには私を必要とする。作品は自己を受け入れてくれる意識に対し運命的に差し向けられており、その意識の中で自己を実現する。作品は、私がそれを読む以前においては、動く力を持たない単に一つの物にすぎない。」ジョルジュ・プーレも「*La conscience critique*」⁷⁾の序論の冒頭で、「読むという行為は二つの意識、すなわち読者の意識と作者のそれとの一致を意味する。」と言っている。ちなみに、スタロバンスキーが「ジョルジュ・プーレが巧みに言ったように」と言うのは、上掲のプーレの言葉を指すのであろうか。

さて、ルーセは、この序論で展開している文学論においては、文学という現象をエクリチュールとレクチュールの両面に分けて考察を進めている。ルーセにあっては、いやルーセの場合に限らず、理論的に当然のことかも知れないが、エクリチュールの考え方が明確にレクチュールに対する考え方を規定している。私はこの点に注目したい。では、ルーセはエクリチュールをどのように考えているのであろうか。私はルーセの所説を追いながらこの問題を探って行くのであるが、いま一度ボリス・ド・シュレーゼルの「作品と作家と人間」の冒頭でその論文の意図にふれている箇所を引用する。「われわれの間におけるいかなる誤解の危険をもさけるため強調したいのは、私はここでは作品の形成過程の面には少しもふれないということ、したがって作品というものは、まず最初芸術家の頭の中にやどり、ついで紙やカンヴァスの上に投げ出されるものであるかどうかは問わないということである。私は作品を既に制作され、読者、聴衆、観客の前に統一体として提出された姿で取上げる。」彼の言うのは、作品をエクリチュールの面ではなく、レクチュールあるいはクリチックの面で取上げるということである。注目すべきは、エクリチュールの面を取上げないということは、作品がまず芸術家の頭の中にや

7) Georges Poulet: *La Conscience critique*, José Corti, 1971. Poulet は 1902 年生れ、チューリッヒ大学教授。Etudes sur le temps humain, Plon, 1950, Les Métamorphoses du cercle, Plon, 1961, L'Espace proustien, Gallimard, 1963, などの著書がある。

どり、ついでそれが紙やカンヴァスの上に投げ出されるものであるかどうかを問わないとしている点である。ルーセの場合においても、エクリチュールの面に関する問題の中心は、やはり作品の構想と表現の問題にあるように見受けられる。ルーセの言葉を借りると、形式 (forme) と意味作用 (signification) との間の問題ということになる。彼はこの問題をどう考えているか。結論を先に言うてしまうことになるが、ルーセ自身が引用しているガエタン・ピコン⁸⁾の言葉をまず掲げることにする。「今日、芸術に対するある一つの新しい現代的な意識が見られる。その意識は、それ以前の時代の意識に比べ合わせる時、最近、創造の芸術 (un art de création) が表現の芸術 (un art d'expression) にとって代ったことをわれわれに暗示している。この現代芸術以前においては、作品とは既往の経験の表現であったように思われる。作品は既に考えられ、見られたことを表現する。したがって、経験から作品までの間には、制作技術への移行の過程が存在するにすぎない。現代芸術にとっては、作品は表現ではなくして、創造なのだ。作品は、その作品が形成される以前には見られなかったものを見るように提示する。作品は反映するのではなく、形づくるものである (elle forme au lieu de refléter.)」ルーセは以上のガエタン・ピコンの引用につづいて次のように言っている。「大いなる相違、われわれの眼には、現代芸術の偉大な戦利品、いやむしろ現代芸術が創造過程を自覚したことの偉大な戦利品なのだ。構想 (la conception) と制作 (l'exécution) とは同時 (contemporain) のもので、作品の姿は作品以前には存在しない。しかるに文芸復興期や17世紀の理論家たちは、内容あるいは想 (l'Idée)、内的な構想 (le dessein intérieur) の先在 (la préexistence) と、構想の制作行為に対する独立とを主張した。「完全な形」(une forme parfaite) が芸術家の精神の中に創造され、あるいは受け入れられ、そしてそれを芸術家は表現しようと努めることになる。つ

8) Gaëtan Picon: L'Usage de la lecture, t. II. 1961, Picon (1915-76)は批評家, André Malraux, 1945, Panorama de la nouvelle littérature française, 1968などの著書がある。

まり、心の中の作品 (*une œuvre mentale*) が作品そのものに先行し、作品はおそらく心の中の作品のかけ離れた、ぼやけた反映にすぎないであろう。」と。

ここで少し傍道にそれることになるが、文芸復興期や17世紀の理論家たちの主張、古典主義美学の基本的な考え方をふりかえることにする。セルジュ・ドゥブロフスキーはその著「ヌーヴェル・クリチックの理由⁹⁾」の中で、構想と表現に関する古典主義美学の考え方、したがってフランスの伝統的批評の考え方の基盤を巧みに定式化しておよそ次のような意味のことを言っている。1°文学の真の意味内容は明白に表現されたものの平面に位置している。2°文学においては、表現されている事からは、作者が意識的に表現しようとしたことと正確に一致している。「要するに、文学上の所記は、当然透明であるべき能記によって全的に汲みつくされる。(Bref, le signifié littéraire est tout entier épuisé par un signifiant en droit transparent.)。』言葉は、執筆者にとっても、読者にとっても一義的な意味の担い手である、まさに文学制作の本質をなすこの英知による選択を直接的に伝達する。したがって、次の三つの一致が存在し、真実にして客観的な批評の樹立を可能ならしめる。1) 作品が現に表現していることと作品が表現しようとする意図していることとの間の一致。2) 作者が表現しようとしていることと作品が実際表現していることとの間の一致。3) 作品が表現していると私は考えることと、作品が実際に表現していることとの間の一致。その結果、批評の固有の務めが全的に明らかになる。すなわち、批評は作品の有する明瞭な意味を示し、その意味に複雑な含みを伴う場合には、それらをまとめなければならない。批評はきわめて正確に作品を明確化しなければならない (*explication des textes*)。批評はまた作家の内部において表現作業が遂行された営みの跡を再把握するよう努めなければならない (*genèse des œuvres*)。かくして批評は、人びとの意見が一致し、主観の隔壁から脱れうるいくつかの

9) Serge Doubrovsky: *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1966, p.32, ニューヨーク大学教授, *Corneille et la dialectique du héros* などの著書がある。

明白な結論に達するであろう（批評の客観的真実）。以上 ドゥブロウスキーの説く所を私流にまとめると、ある作品において作者が表現しようと意図していることと、その作品が実際に表現していることは全く同一であり、作者が行きついた意識的表現のみが作品の意味を構成し、作品はそれ以外の意味を有しないということである。これが伝統的批評の成り立つ前提条件であると言えよう。言葉というものは、作者にとっても、読者にとっても一義的な意味の担い手であり、したがって文学作品はその意味内容を直接的に正確に読者に伝達しうるものと伝統批評は考えるのである。

前述のように、伝統的な批評は、芸術家の精神の中で完全な形式が創造され、あるいは受け入れられ、そしてそれを芸術家が表現しようと努力して作品が出来上ると考える。心の中の作品が作品そのものに先行するのだ。だからして、作品そのものに先行する心の中の作品が原因であり、作品そのものはその原因から生れた結果であると考えられよう。批評家の努力は、結果たる作品を解明するために、原因である内的な作品の解明に向い、更に進んでは、原因の原因たる作者の人間性の解明に向うのはごく自然な動きであろう。ここで、アルベール・チボーデの「批評の生理学」¹⁰⁾に見られるいかにも彼らしいエスプリに溢れた言葉を思い起そう。「批評分野における 古典作家でありつづけて来た唯一の 批評家サント=ブーヴ¹¹⁾は根っからのジャーナリストであり」ながら、「サント=ブーヴ崇拜は大学宗教の原理の一つを形づくっている¹²⁾。」いちいちフランスの批評史をたどらなくとも、チボーデのこの

10) Albert Thibaudet : *Physiologie de la critique*, 1930. Thibaudet (1874-1936)は文芸批評家、ジュネーヴ大学教授, *Trente ans de vie française* (1919-1924), *Gustave Flaubert* (1922), *Histoire de la littérature, de 1789 à nos jours*などの著書がある。

11) Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828), *Critiques et portraits littéraires*, 6vol. (1832-1839), *Portraits de femmes* (1844), *Port-Royal*, 6vol, *Causeries du lundi et Nouveaux lundis* (1851-1870) 28vol. その他詩、小説作品もある。

12) *Le culte de Sainte-Beuve figure un des principes de la religion universitaire.*

言葉だけからでも、サント=ブーヴにフランスの伝統的批評の巨匠を見るのは誤りではないであろう。このサント=ブーヴこそ文学作品の理解にはその作者の理解が欠かせないことを声を大にして主張した当の人なのだ。彼自身の言葉に耳を傾けよう。「文学は私にとっては、人間の残余の（文学以外の）部分や肉体組織から別のものではない、少なくとも切り離しうるものではない。人間を、すなわち単なる精神以外のものである人間を知るためには、いかに多くの手段、方法をもってしても多すぎることはあるまい。ある作家に関して、それが自分のためだけであれ、全くの小声であれ、いくつかの質問を自分自身に問いかけ、それに答えない限り、たとえその問いかけがその作家の著作の性質に全く無縁に思える場合でも、その作家を全的に捉えたと確信することはできない。その作家は宗教をどう考えているか。自然の風光にどのように感動を受けたか。女や金銭に関していかなる態度をとっていたか。彼は金持ちであったか、貧しかったか。彼はどのような食養生をしていたか。彼の悪徳、弱点は何であったか。これらの問いに対するいかなる答えも、ある書物の作者を判断するのに、その書物自体を判断するのに、その書物が単なる幾何学の書ではなく、特に文学作品、つまり作者が全的に投入される文学作品である場合には、無関係ではありえないのである。」マルセル・プルーストは「反サント=ブーヴ論¹³⁾」において、上掲のサント=ブーヴの文章を引用した後、彼自身皮肉をまじえながら次のように言っている。「テーヌ¹⁴⁾、ポール・ブールジェ¹⁵⁾、その他あれほど多くの人たちによれば、サント=ブーヴを19世紀の批評の並びない巨匠にしているあの有名な方法は、人と作品とを分離しないという点にあり、その書物は単なる幾何学の書でな

13) Marcel Proust: Contre Sainte-Beuve, Gallimard, 1954 の La méthode de Sainte-Beuve 参照。

14) Hippolyte Taine(1828-1893), フランスの哲学者, 批評家。Essai sur les Fables de La Fontaine(1853), Essais de critique et d'histoire(1858)

15) Paul Bourget (1852-1935), フランスの小説家, 批評家, 著書には Essais de psychologie contemporaine (1883-1885 文芸評論集) 2vol., Le Disciple (1889), L'Etape(1902), Démon de midi(1914) など小説作品が多い。

い場合には、その書の著者を判断するのに、その書に最も無関係に思われる問題であってもまずそれに答えることが肝要であるとする。作家に関する可能な情報を集め、彼の書簡を照合し、彼を直接知っている人たちにたずねる、その人たちがまだ生存している場合にはその人たちと語り、その人たちが既に死亡している場合には、その人たちが幸わいその作家について書き残したものがあればそれを読むという方法である。この方法は、われわれがもう少し深く自己を省察しておれば、すぐ分かることがらを認識していないのだ。つまり書物というものは、われわれが日常の習慣において、世間との交際やわれわれの悪徳の中で見せている自我とは別の自我の所産なのだ。この別の自我を理解したいと思うなら、われわれ自身の奥底でその自我を再創造することを試みることによって初めてそれが可能となるのだ。このように、この真実というものは、われわれがそれをそっくり造り上げなければならないのであって、真実が、誰か知り合いの司書が送ってくれて、ある朝配達された郵便物の中に見出すある作家の未発表の書簡という形でわれわれの所にやって来るとか、あるいはその作家をよく知っていた誰かの口から聞くことができるだろうと考えるのは、余りにも安易にすぎた考えなのだ。」と。注目すべきは、プルーストが、作品なるものは作者の日常の自我とは異なる別箇の自我の所産であり、したがって外側から作者にいくら迫ろうとも、つまり外的な資料によって作者の魂にどのように肉迫しようとも無駄であって、読者は自己の内部で作品の自我を再経験し、再創造することによってのみその別箇の自我を捉えうると主張している点である。この有名な主張が若い批評家たちを在来の伝統的な批評から離れさせ、新しい考え方に向わせる契機の一つになったことは確かであろう。この点にはまた後にふれることになるであろう。上掲のサント=ブーヴ自身の言葉、あるいはプルーストの言葉によっても明らかのように、サント=ブーヴは作品と作者とを密接に関連させ、作品を理解せんとすればまず作者を理解しなければならないとする。彼はこの方法を押し進めた結果、彼の批評作品においては、その方法の目的は作品の理解にあったとしても、実際に現われた結果を見ると、彼は作品よりむしろ

る作者、いや人間そのものの方に興味をよせているように見受けられる。彼はさらに進んで究極的にはもっと広範な人間性探究者の科学の樹立を目指していたようである。

次に、正確な資料に基づく実証的な、歴史的な文学研究の基礎を確立したギュスターヴ・ランソン¹⁶⁾にもふれておかなければならない。彼はパリ大学教授、高等師範学校教授、後には高等師範学校の学長を歴任、その間文学研究者の育成に努め、パリ大学は言うにおよばず、フランス各地の大学のフランス文学教授たちの多くは彼の指導を受け、あるいはその影響下に育った人たちであると言っても過言ではない。彼の樹立した方法は、フランスの大学における文学研究の伝統的方法となり、ランソニズムという呼称さえ生れた。彼の方法は、1910年 *Revue du mois* に掲載された有名な論文 *La méthode de l'histoire littéraire*¹⁷⁾に明確に述べられている。彼の文学研究において、主要な位置を占めるテキストを知る作業に関して、彼は9カ条にわたって述べている。この9カ条は、単にテキストを知る作業にとどまらず、ランソンの文学研究の方法を集約したもの以外にない。その9カ条を要約して示すと、第1条はテキストの真偽の問題、第2条はテキストが純粋で、欠落がないかどうかの問題、第3条はテキストの制作年代の決定、第4条は初版から作者自身手を入れた最終版にいたるまでの加筆、訂正、それによって作者の思想並びに趣味の発展をあとづける問題、第5条は最初の下書きから印刷に付された決定稿にいたるまでの作品の形成過程の問題、第6条はテキストの字義上の意味を明らかにする問題、第7条はテキストの文学的な意味を明らかにする問題、第8条は作品が制作された時の周囲の状況と広い意味での *sources* の探究、第9条はその作品のおよぼした影響を跡づける問題。第1条、第2条のテキストに関する問題は、われわれが作品に接する場合、当然心がけるべき基礎的な問題である。しかしこれら9カ条のうち、

16) Gustave Lanson(1857-1934)

17) G. Lanson: *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965参照。

第6条と第7条を除いた他の7カ条はいずれも作品そのものを理解する営為とは一応無関係と思われる操作である。しかし、一般によく言われるように、これらの操作は作品そのものをより完全に理解するための準備的操作として必要であり、その有効性を否定しようとは思わない。ただ、この前段階的、準備的操作に対して一般的に非常な努力が払われ、そして努力が払われれば払われるほど、この準備段階の研究が文学研究そのものであるとの錯覚が生じやすいことは、われわれ日常よく眼にするところである。作品理解への準備的研究が文学研究そのものとなり、大切な作品そのものの研究が没却されてしまうのである。

ここで話を本筋であるルーセの序論の問題に戻そう。ルーセは、ウジェーヌ・ドラクロワ¹⁸⁾の「…作りながら見出す」(...trouver en faisant), ステファヌ・マラルメの「紙を前にして、芸術家は造られる。」(Devant le papier l'artiste se fait), オノレ・ド・バルザックの「絵筆を手にして考える」(méditer les brosse à la main) など、天才たちが長い間の身を削るような苦しい創作の経験からにじみ出た言葉を引合いに出しながら構想(内容)と制作(形式)の同時性を説得しようと努めている。

構想と制作とが同時であると言っても、ルーセは制作以前の段階において、何らの構想の存在を認めていないわけではない。「マラルメにしろ、あるいはラシーヌにしろ、シュペルヴィエル¹⁹⁾にしろ、あるいはフロベールにしろ、それを意識しているにしろ、いないにしろ、いかなる芸術家も自己の内に秘密を持っていて、創作行為がそれを芸術家自身に啓示することを目的にしている。芸術家が明るみに出すべき秘密を持たないのなら、何ゆえ彼は創作するであろうか。すべてが作品以前に既に存在しているのなら、それをもっと詳しく知るために作品を必要とするであろうか。いや、その秘密に形式(forme)と組織(organisation)とを与える以前に、どうして芸術家は

18) Eugène Delacroix (1798-1863) フランスのロマン派の画家。

19) Jules Supervielle (1884-1960) フランスの超現実主義的な傾向の詩人。Gravitations (1925) などの詩集がある。

その秘密を知りえようか。」とルーセは言っている。「いかなる芸術家も自己の内に秘密を持っていて」と言うのは、ルーセが制作以前に何らかの構想を認めていることを示している。「芸術家が明るみに出すべき 秘密を持たないのなら、何ゆえ彼は創作するであろうか。」とルーセが言うとおりの、心の中に表現を迫られる何かを持たないかぎり、創作活動は存在しないであろう。したがって、制作活動以前に何らの構想をも認めないのは、在来の古い立場を否定するに急なあまり、反対の方向に走りすぎて制作活動の実態を無視した考え方であろう。ルーセはこのような立場をとらない。しかしここで注意すべきは、上の引用文の最初の文章に付加されている関係節である。すなわち「いかなる芸術家も自己の内に秘密を持っていて、創作行為がそれを芸術家自身に啓示することを目的にしている。」(*...tout artiste porte en lui un secret que la création a pour but de lui révéler.*) と言うことである。彼にとっては創作活動は、在来の考え方のように芸術家の内に存在する秘密を読者に、つまり他者に啓示するのではなく、芸術家自身に啓示する作業なのである。創作活動は芸術家にとって、自分の言いたいことをつきつめて考え、それに具体的な形・姿を与えることによって、それを自分自身に明らかにする作業である。だからして、ルーセは上掲の引用の最後で、「その秘密に形と組織とを与える以前に、どうして芸術家はその秘密を知りえようか。」とまで言い切れるのである。思うに、芸術家が自分の表現したいことを漠然としか感じていない場合には勿論のこと、かなり明確に構想がたてられている場合においても、表現したいことに形式を与え、眼の前に作品という具体的な姿をとって初めて、芸術家はほんとうに自分の言いたかったことはこのことだと悟るのではなからうか。たとえば定型詩、それも一番短い俳句の場合を考えてみよう。最初の5文字、次の7文字の語句がようやく見つかり、それとの関連において最後の5文字の場を占める言葉を、あれでもない、これでもないとしたあげく、そこにおさまる言葉を見出した瞬間、自分の表現したかったのはこのことだと悟るのが芸術的表現の実際の姿ではなからうか。要するに、「芸術は精神世界と感覚的な構造物との、ヴィジョンと形式

との連帯 (solidarité) に存する。」のである。構想, ヴィジョン, 秘密が形式を規定することは言うまでもないが (従来は, この面だけを取上げて, それを創作活動としていた。), 逆に, 形式そのものが構想, ヴィジョンを規定する, いや形式が構想, ヴィジョンを造り上げる, この両面が同時に密接にからみあって進むのが真の意味での具体的な創作活動であろう。時には, 形式が自分の論理に従って芸術家の思いもしない方向に発展する場合も見られよう。

ここでルーセの挙げている例を見ることにしよう。ルーセはまず, 「ベルナロス²⁰⁾は自分の書いている小説に, 自分の内面の深みを探り, それを明るみに出す力を認めている」と述べた後, ベルナロスの次の言葉を引用している。「私は小説家だ。すなわち自分の夢を生き, あるいはそれと知らずして自分の夢を再び生きる人間である…だから私は意図を持たずして, 手さぐりで, 闇の中を前進して行くのだ。」と。ルーセはつづけて, 「小説家は自分が何を言いたい, 何を造りたいと思っているかを知るために小説を必要とするのだ。このことは, 半ば夢遊病者的な作家であるベルナロスに関して真実であるばかりでなく, ヘンリ・ジェームズ²¹⁾のように意識的な作家についても同様に真実である。」こう言って, ジェームズの覚書の一節を引用している。「次第次第に, 私がせきたてるにつれ, 熟考するにつれて, 私の結末が私の方へやって来るように思われる。」そしてルーセは逆説めいているが, 意味深い言葉でこのパラグラフを締め括っている。「創造する 能力を持っているのは作品の構造であり『形式は思想に富んでいる』」。

またルーセは, フロベールの「ボヴァリ夫人」に関して次のような意味の

20) Georges Bernanos(1888-1948), カトリック作家。Sous le soleil de Satan(1926), L'Imposture (1927), La Joie (1929), Un crime (1935), Journal d'un Curé de campagne (1936), Nouvelle Histoire de Mouchette (1937) などの小説がある。

21) Henry James (1843-1916), イギリス (アメリカ生れ) の小説家。彼は鮮かな印象と微妙な心理の描出を特色としたが, 殊に後期には, 作中人物の一人の観察を通して人物や事件を描く間接叙法の方法を用い, 極めて独想的な, しかし難解な文体を駆使して, イギリス小説の改革者になった。(岩波西洋人名辞典による)

ことを言っている。ラシーヌはプランが作られた時には、自分の悲劇は出来上ったも同然で、制作は構成作業よりはるかに容易であると言っているが、われわれはラシーヌのそのような言葉を容易に信じることはできない。フロベールも同じく、すべてがプランの中にあると言明しているが、幸わいフロベールの場合にはラシーヌの場合に比して、われわれは豊富な情報を所有している。フロベールの手になるボヴァリー夫人に関するプラン、シナリオ、エスキス、下書き²²⁾が残されていて、われわれはこの作品の予想、準備、生成の諸段階を知ることができ、この作品の長い懐胎期間、その期間中にフロベールが経験するかずかずの思いがけない出来事や不安に立会うことができる。だからして、この論文集に収録されている「ボヴァリー夫人」に関する私の論文から次のことが言える。すなわち、最初のプランで予見されていなかった箇所がまさにこの小説で最もフロベール的であると言うことが。「制作することがフロベールに、もし彼が制作しなければ知りえなかったもの、すなわちフロベール自身を啓示するのである。作家の秘密がかくされているのは作品の中である。芸術家が詩人、画家、あるいは音楽家になるのは制作によってであり、形式の到来においてである。芸術家が現にある者になるのは創造以前でも、以後でもなく、創造を通じてなのだ。『作りながら見出す』とドラクロワが書いている。ドラクロワと言えば彼はしばしば、彼の精神を味方にしようと奪い合っている二つの芸術意識、すなわち当時まだ彼の時代のものであった古典派の芸術意識と、彼の経験のお蔭で時にかいま見ることができた未来の芸術意識との間で選択をためらい、迷っているのが見受けられるが、こうした躊躇ためらいが彼の日記²³⁾を特に興味深いもの に して いる。」

以上見て来たようにルーセの考え方の中心には、形式 (forme) が据えら

22) Madame Bovary, nouvelle version précédée des scénarios inédits, p.p. Jean Pommier et Gabrielle Leleu (1949), Marie-Jeanne Durry : Flaubert et ses projets inédits (1950), Jean Bruneau : Les débuts littéraires de Gustave Flaubert (1962) など参照。

23) Journal d'Eugène Delacroix, 3vol. 1893-1895.

れている。では形式とは何であろうか。なおルーセは「現代批評の方法」に掲げている「作品の形式的現実²⁴⁾」の中で、形式に関して次のように言っている。「マルセル・レーモン²⁵⁾は形式から逃れることは不可能だと考えている。そのことは芸術家にとっても、その読者にとっても真実である。形式は作家の思惟そのものであり、既に思惟の発端からそれについてまわり、おそらく思惟に先立つものであることを認めるなら、実際どうして形式を逃れることができよう。『美しい作品は、その作品以前に生れる形式の娘なのだ²⁶⁾』(ポール・ヴァレリ)。形式には作り出す力、見出させる力 (*une vertu inventive et heuristique*) があることを認めなければならない。ドラクロワは「作りながら見出す」と言い、バルザックは「絵筆を手にして考える。」と書いている。「作る」あるいは「絵筆で描く」は、ここでは形式を造り出すことを意味する。形式は骨格でもなく、図式でもない。それは容器でなくと同様骨組みでもない。それは、芸術家にとって、最も奥深い内的な経験であると同時に芸術家の認識と行動の唯一の手段なのだ。形式は芸術家の原動力 (*principe*) であると同様にその手段なのだ。」と。要するにルーセは構想と制作とを分ける、したがって経験と形式とを分けて考える二元論的美学を認めないのだ。彼自身言っている。「しかしながら、今日では誰もが、形式と意味とを分ちえないこと、形式と意味とがもはや同時的 (*contemporain*) なものであり、同体の (*consubstantiel*) ものであることを認めているように思われる。ボヴァリー夫人を書きながら、フロベールは自分の言いたいこと、自分の知らなかったことを見出したのである。作者の意図は、この啓示する力を持つ形式から引きはなされると、蒸発してしまう。作者の意図とは、とりもなおさず、作品の意図なのである。」と。

24) Jean Rousset: *Les Réalités formelles de l'œuvre*,

25) Marcel Raymond (1897-), ジュネーヴ大学教授, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française* (1927), *De Baudelaire au surréalisme* (1933), *Paul Valéry et tentation de l'esprit* (1946) などの著書がある。

26) 《Les belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles. Paul Valéry, *Tel quel*》

ルーセは、エクリチュールの面を扱っている序論の第4節を作品の定義とも言うべき次の言葉「構造と思惟との同時的な開花、それらの発生と成長とが連帯関係にある形式と経験とのアマルガム」で終って、レクチュールの面の考察にあてられている第5節に入り、その節を「それでは批評的な観照者や読者の権利と義務は何であろうか」と言う言葉で始めている。つづけてルーセ言う。「作品は探究の原動力であり、組織化の動作主であるなら、作品は現実あるいは記憶から借りて来たいかなる種類の要素をも利用し、組みかえることができるであろう、作品は自分の必要とその固有の生に応じて常にそのようにするであろう。作品は、結果、生産物、あるいは反映である以前に、原因であるのだ…。それ故に分析は作品のみを対象とすべきであろう、芸術家が創造するために閉じこもった内的空間から生れ出て来たままの比類のない孤独の中にいる 作品のみを。」《elle (l'œuvre) est cause avant d'être effet, produit ou reflet....; aussi l'analyse portera-t-elle sur l'œuvre seule, dans sa solitude incomparable, telle qu'elle est issue des <espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer>》。何とした簡潔でみごとな表現であろう。たとえば、「作品は日常の自我と異なる自我の所産であるから…」とかの論法を用いずに、エクリチュールの性格づけから当然予想される帰結としてこの結論を論理的に引き出して来たこのみごとさに私は限りなくひかれる。惜しむらくは私の拙い訳文では原文の味を伝えることができないのである。私はこの箇所をルーセの序論の圧巻であると考えている。

かくしてわれわれは作者と切り離して作品だけを対象としなければならない。しかるに、「一つの能記に対して 常にくいつかの所記が可能である。記号というものは永久に多義的であり、解読することは常に選択である²⁷⁾」作品はもはや、古典主義的美意識が考えたように完結したもの、固定したものではなくなって来ている。このような事態にあって、われわれはどのような

27) Roland Barthes: Sur Racine, p.160

レクチャーの仕方をしてよいのであろうか。ルーセはこの問いに対して、どのように答えてくれるのであろうか。与えられた紙数はつきってしまった。ルーセのレクチャーに関する考え方はまたの機会にゆずることにする。