九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

フローベール『ヘロディアス』の地下空間

大橋，絵理

https://doi.org/10.15017/10039

出版情報：Stella. 20, pp.41-57, 2001-09-10. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

フローベール『ヘロディアス』の地下空間

大　橋　絵　理

『ヘロディアス』の冒頭は次の文章で始まる――「マケルースの城は死海の東，円錐状をなす玄武岩の峯の上にそびえていた」[1]。物語はこの城の内部だけで展開し，登場人物たちもいっさい城から出て行くことはない。つまり『ヘロディアス』はマケルースの城という空間なくしては成立しないといっても過言ではないのだ。じっさい，この城を描くにあたってフローベールは多くの書物を参考にした[2]。とくに地理的な正確さを期するために，同時代のイギリス人旅行者であるヘンリー・ベーカー・トリストラムの『モアブの土地』の描写の一部分をほとんどコピーする形で作品に応用したことはよく知られている[3]。さらにフローベールの興味は記述された文献にとどまらず，視覚的な資料にまで広がっていく。たとえばカルネ0の F°6には«*Mer Morte*. De Luynes – Photographies – Vignes»[4] と記されており，彼が死海の写真をも参考にしたことがわかる。東方旅行にさいし，同行者マキシム・デュ・カンが多くの写真を撮ることに専心していたにもかかわらず，彼のほうは写真にはまったく興味を示さずひたすらノートを取るばかりであったことを考慮にいれると[5]，カルネに見られる態度の変化は興味深い。言葉のみならず写真という視覚的資料さえ取り入れたということは，『ヘロディアス』の執筆にあたっていかに彼が現実の地理的な空間を重視していたかを示していよう[6]。

しかし膨大な文献や写真を参考にし，可能なかぎり写実性を追及しただけでなく，フローベールは独自の空間的要素をも作品に付与しようとしたのである。その意図は「写真」にかんする上記メモが記されたとの同じ紙片に見られる――«Le *Menzil* = lieu de descente / Deux niveaux : au fond un pour les hommes – le second pour les chevaux / Se rappeler les Khans de la Grèce»[7]. この奇妙なメモは地下についての記述であり，それは隠された地下空間というアイデアに連結していると考えられる。事実の再現

のために細心の注意がはらわれた古代マケルース城のなかに，なぜ空想的ともいえる地下空間が混入されたのであろうか。その意義を探ることは作品解明の重要な鍵となるにちがいない。本稿の目的は，草稿をとおして地下空間の生成の過程と意味を探究することによって，フローベールの創作の独自性を考察することにある。

*

地下空間について分析するとき，まず重要なのは地下へ侵入するための契機であろう。地下へ降りていく物語は古代から世界中に分布している。たとえばギリシア・ローマ神話では，オルフェウスがエウリュディケを連れもどすため冥府まで降りていくし，アイネイアスは巫女の案内によって湖のそばの洞窟から地獄へ下っていくのである[8)]。このように地下は基本的に神話的色彩が強く，死者あるいは地獄という否定的な要素さえ付与されることも多い。そのような空間に降下することを許されるのも，神話的人物やローマの建国者という特権的な者でなければならなかった。それゆえに『ヘロディアス』の地下空間の特性を知るためには，地下への入り口を発見し，そこへ下っていく契機となった人物の関与が無視できない。

『ヘロディアス』のなかで，地下空間への降下を促した人物はシリヤの総督ヴィテリウスである。彼はヘロドの誕生日の饗宴当日に城に到着することによって物語に登場するが，この事実はきわめて興味深い。そもそも『ヘロディアス』は『聖書』のエピソードである。だがサロメがヨカナンの首を要求する饗宴の場にヴィテリウスが参加していたことは『聖書』には記述されていないし[9)]，また論理的にもそれは不可能なのである。なぜならばヘロドの甥アグリッパによる皇帝への訴えによって，彼はヘロドに謀反の動きがないかを確かめるためにマケルースへ送られてきたのだが，これは歴史上はヨカナンの斬首よりも10年ほど後のことだからである。当時の民族・宗教問題にかんし努めて正確を期したフローベールが，あえて史実に逆らったという事実は，ヴィテリウスが単に『聖書』の挿話の副次的人物として考案されたわけではないことを示している。

それではヴィテリウスはどのように，そしてなぜ『ヘロディアス』に出現し

地下を発見するにいたったのだろうか。まず彼にかんしてはプランの前段階のカルネ 16 bis の F° 22V° のなかにすでに名前とメモが見い出される。それは 1871 年 12 月か 1872 年 1 月に書かれたと考えられており，«Vitellius flatteur»[10] と記されている。つまり彼は最初は皇帝チベリウスの「追従者」として定義されていたのだ。この時点ではまだ地下空間と関係をもつようになるとは考えられていない。

次のプラン段階 f. 106（733 r）では«Il / *V.* examine la place. – découvre des amas d'armes –↑– *cavernes chevaux.* soupçonne Antipas de vouloir ‖ trahir»（I, 138）[11] と，ヴィテリウスが広場を調査してまず武器を発見し，その後地下の馬を見つけたと書かれている。そして草稿 f. 258（574 r）になると，«~~Cela donne l'éveil à Vitellius~~ [...] *Le proconsul veut les voir* ⇣*plein de* ~~*soupçons vinrent à l'esprit de Vitellius*~~ [...] ~~Il veut voir~~ ↑~~*connaître* l'intérieur~~ *α* ↑~~*connaître*~~ les souterrains du château»（II, 177–178）とあり，彼は武器も地下で発見するようになる。プランから草稿へかけての変化は，武器の置かれている場所が広場から地下へと転換した点にある。それとともにヴィテリウスの思考にも変化が見られる。プランでは彼が「調査 examine」して武器と馬を発見しヘロドの裏切りを疑うというように，自分の意志をもって行動している。しかし草稿では「はっとした éveil」のちに地下を「見たい veut voir」と望み，武器を見つけたことになっている。«éveil» という言葉は偶然気づいたというよりもむしろ宗教的な意味合いを帯びており，天啓に近いイメージを含んでいる。つまり草稿では皇帝や自分自身の意志によるというよりも，説明不可能な衝動が彼を捕え，地下へ降りたいという欲求を起こさせたようになっているのである。

そして最終稿になると，«En passant près d'un caveau, il aperçut des marmites pareilles à des cuirasses. Vitellius vint les regarder et exigea qu'on lui ouvrît les chambres souterraines de la forteresse.»[12] と記されるにいたる。ここでは «éveil» はもちろんのこと，«veut voir» や，さらにはプラン・草稿には書かれていたヘロドを「疑う soupçonne」という動詞も消滅している。そのかわりに「気づいた aperçut」「来た vint」「主張した exigea」と行為を表わす動詞のみが羅列され，ヴィテリウスの意志や願望といった内面性はすべて消去されている。

以上のことからヴィテリウスは，草稿をへるにつれ徐々に自律性を喪失し，いわば地上と地下の完全な媒介者となっていったことがわかる。彼は実在する空間である地上と創造された空間である地下を結びつけるために『ヘロディアス』に導入された人物であったのだ。そのためにも彼自身が歴史的世界に属していながら『聖書』という宗教的世界へも介入することができる，なかば史実的，なかば創造的人物でなければならなかったのである。ヴィテリウスは事実と創作の狭間に漂う両義的な存在なのだ。

それではヴィテリウスという媒介者を設定してまで創りあげられた地下空間とはどのようなものなのだろうか。そもそも地下空間は『ヘロディアス』では3つに分割されている。第1の地下には武器，第2の地下には馬，第3の地下にはヨカナンがそれぞれ隠されているというアイデアは草稿から最終稿まで一貫している。それゆえに地下に属する「もの」の創作過程を分析することは，それぞれの地下空間に付与された意味を解明することになるであろう。

まず，第1の地下について記述された草稿 f. 266（576 r）を見てみよう——

> La première [...] ne contenait [...] *que de vieilles arm*[*es*] ‖ Mais la seconde ↑*~~plus bas~~* ~~était remplie~~, ↑*~~depuis le~~* ~~du sol au plafond~~ ↑*était* par ~~lignes~~ ↑*différen*[*tes*] piques [...] Des lames d'épée ~~couvraient l'intérieur~~ ↓*~~*emplissaient~~* ↑*recouvraient* tous les parois ‖ de la troisième, ↑*qui* | ~~à la lueur des torches~~ ↑*flambeaux* | ↓*semblait* une grotte de ↑*~~en~~* cristal. (II, 190)

地下は多数の小部屋に分かれ，様々な武器で満たされているが，これらの武器はその材質と使用の目的という観点から二重の意味をもっている。まず金属が材質であることから，武器はおもに鉱物で構成されているという地下の本質的な環境を象徴していると考えられる。じっさい剣の刃に覆われた第3の部屋は「水晶の洞窟」に例えられ，刃の鋼の鋭利さに鉱石の冷ややかなイメージが重なりあうことによって，生命とは隔絶した地下の無機質的性質が強調されているのである。

次に，なによりも戦闘の道具であることから，武器は容易に死の観念と結びつく。1番目の部屋には父ヘロド大王の古い武器が隠されているが，それはこの地下が大王に殺された過去の死者たちを内包していることを示している。ついで2番目以降の部屋から発見される真新しい武器の数々は，これから殺害さ

れるであろう死者たちを想起させる。つまりこの空間は過去ばかりか未来も含んだ巨大な墓場なのである。ヴィテリウスによって導かれた第1の地下はまさに神話と同様黄泉の国，死者たちの沈黙に満ちた空間でもあったのだ。

だが，草稿も f. 268（577 r）になると別の要素が強調されるようになる——

> la seconde [...] *était pleine* ⇡[ill] ‖ de piques ↑ ~~*lances*~~, ~~empli rangées comme des bottes de foin~~ [...] leurs ↑ ~~*longues*~~ pointes, [...] émergeant d'un ~~bouquet~~ [...] de plumes. [...]
> La cinquième [...] *semblait* ⇡ *par*[*aissait*] ⇡ *tapissée* ⇡ *en* nattes de roseaux tant les flèches [...] *perp*[*endiculaires*] les unes [...] *auprès* des autres – [...] d/*L*es arcs ~~de fer~~, ~~poli~~ ↑ ~~*d'ébène reluisant* comme l'archet des cithares~~. (II, 193–194)

ここで留意すべきは軍用品につけられた比喩の変化であろう。「干草の束のような」槍の柄や「葦のござのような」矢という表現によって，槍や矢は乾燥した植物のイメージと重なりあい，鉱物的な性質を失っていく。さらに鉄の弓がシタールの輝きにたとえられていることは興味深い。なぜならば楽器は音によって人々の間のコミュニケーションを深める役割を果たす道具とも考えられ，コミュニケーションを断絶する武器＝死とは対極に位置するからである。また肉体を死から防御するための堅固なはずの甲冑も «*Les torches* [...] versaient sur les armures des ondulations lumini[euses]» (II, 194–195, f. 268 [577 r]) というように，松明の「光のさざ波」のもとでは幻想的な装飾品にしか見えない。もはやここでの武器は暴力性・攻撃性に満ちた冷酷な殺人の道具から離脱しつつあるのだ。

そして最終稿にいたると「干草」や「シタール」という非生物の比喩は影をひそめ，かわりに「蛇」や「蜜蜂」という生物の比喩が印象を強めるようになっていく。たとえば草稿 f. 268（577 r）に書かれた «des/*de* casques ⇡ ~~*alignés qui* qui figuraient~~ ⇣ ~~*surmontés*~~ avec leurs crêtes rouges ‖ ~~des sillons des lignes de sang~~» (II, 194) という「血の畝」に例えられた赤い兜の前立てという表現は，最終稿では «des rangs de casques faisaient avec leurs crêtes comme un bataillon de serpents»[13] と「赤い蛇の群れのような」という比喩へと変化しており，それは兜の前立ての戦場での実用性がさらに緩和したことを意味する。そしてなかば地下に生息している蛇に例えられる

ことによって，武器は金属という地下の特質を持ちながらも次第に生命力を宿しつつあるようなイメージを与えられることになる。

さらに武器の描写が終わったあと，地下空間そのものが蜂の巣に比較されていることにも注目しよう——«comme la montagne allait en s'élargissant vers sa base, évidée à l'intérieur telle qu'une ruche d'abeilles au-dessous de ces chambres, il y en avait de plus nombreuses, et d'encore plus profondes»[14]. マケルースの城は山の頂上に建立されているが，この文章からは，地上の城の面積よりも実は地下空間のほうが広大であると推測できる。城の本質は「蜜蜂の巣のような」深い地下にこそ秘められているのだ。もともと地下とは鉱物，鉱石，金属しかない空間であり，そこから生命をもった自然は一切追放されているのである。そのような地下が地上を飛び回る昆虫である蜜蜂の巣に例えられることは，地下空間自体が無機的な環境から遠ざかっていることを示唆しているといえる。

要するに武器は植物から生物へと次第に結びつけられ，それと同時に地下自体も無機的から有機的な空間のイメージへと変化している。そればかりか音楽の暗示によって死者たちの沈黙の絶対性さえも破られてしまう。つまり第1の地下は草稿をへるにつれ死の空間から徐々に脱却していったのである。

だが，ヴィテリウスがさらに発見する第2の地下はまったく異なった側面を見せる。第2の地下に降りていく経緯は，草稿 f. 267（580 r）では «On descend ↑*par* une rampe tournante – ↑*α on* ↑*arrive ϕ* écuries. ↑~~*caveaux*~~ – *piliers dans le roc* – ↑*jour par côté* chevaux splendides»（II, 192）と記されている。ここでは厩に至るまでの「螺旋状 tournante の降り道」という言葉に注意をはらいたい。なぜなら聖アントワーヌがアレクサンドリヤの螺旋階段のある街パネウムで無限の幻想の世界におちいったように，フローベールの作品では「螺旋」はしばしば夢想と密接に結びつくからである[15]。そしてまさしく螺旋を下った地下は草稿 f. 285（610 r）に見られるように果てしない眩惑の空間であった——

un chèvrefeuille ↑ ~~*s'étalait*~~ ↓ ~~*serpent*~~ ↑ *se crampon*[*na*]*it* ~~poussé sous les parois~~ ↑ ~~*les *pierres* voûtées~~ de la ‖ voûte se balançait ↑ ~~pend~~ ↑ ~~*laissait retomber*~~ en pleine lumière ↓ *ses grappes roses α blanches* ~~Dans une auge~~.. ↑ ~~*α* tout autour~~ ‖ un filet d'eau murmurait.

Des chevaux. ↑*blancs, une centaine au moins* étaient là.. (II, 221)

地下はほんらい閉鎖的な闇に支配された場であり，地上とは完全に対称的な世界である。だがここでは地上生物であるはずの馬が生息しているだけでなく，スイカズラや山葡萄という植物までもが自生する。そればかりかその自然描写の完璧さは驚異的でさえある[16]。スイカズラが天井から下がって揺れ動くさまは風そのものを見ているかのようであるし，「一筋の水の流れ」のささやくような音は地下水というよりも草原を流れる小川を連想させる。またピンクや白の植物の房の色彩の鮮やかさは，光の柔らかな眩しさを感じさせる。

『ヘロディアス』では，風景描写は冒頭で夜明けにヘロドが城のベランダから死海やその周辺の町々を眺める場面に描かれるのみである。しかもそれはヘロドの遠隔的な視点から見られるだけで，人物はその風景に参入することはできない。それゆえにこの第2の洞窟の描写はきわめて特異な位置を占めているといえる。なぜならヘロドが眺める砂漠や岩山といった城の外部の自然の無味乾燥さとは対照的に，この地下は物語のなかで人々の闖入さえも受け入れる充足した自然空間の唯一の描写となっているからである。つまり厳しい空虚な現実の空間とは異なって，第2の地下は幸福な知覚に満ちた理想の空間として定義されているのだ。そしてこの壮麗で神秘的な空間では時間の観念さえ停止してしまう。じじつヴィテリウスはその光景を前にしてもはや動くことができない――«*Vit* ~~*d'abord*~~ ↓*en resta* ~~sur le seuil pris~~ ↑~~*en resta stupéfait*~~ ↓~~*immobile*~~ d'admiration» (II, 222, f. 285 [610 r])。彼は単なる媒介者から離脱し，地下の魔術的な世界に魅了され取り込まれてしまうのである。そして最終稿にいたっても，山葡萄やスイカズラの花の色彩こそ消去されるものの，«Un chèvrefeuille, se cramponnant à la voûte, laissait retomber ses fleurs en pleine lumière. À ras du sol, un filet d'eau murmurait»[17]というように，超現実的な自然の美的空間のイメージはそのまま受け継がれるのである。

では，そのような理想の空間に生息する馬にはどのような意味が付与されているのだろうか。2番目の地下空間に隠されている馬という構想は非常に早くから抱かれ，すでに見たようにカルネの段階で«Le *Menzil* = lieu de descente / Deux niveaux : au fond un pour les hommes – le second pour

les chevaux»[18] とメモされていた。カルネでは «les chevaux» としか書かれていなかった馬は，草稿になると «des chevaux blanc» というように白い色を与えられ，次のように記述される——

> C'étaient de merveilleuses bêtes, souples comme des serpents, légères comme des ‖ oiseaux. Elles partaient avec la flèche du cavalier, renversaient ↑*jetaient bas* les hommes ‖ en les mordant ┼ au ventre ┤. [...]. ~~Accéléraient~~ ↑*redoublaient* dans les plaines ~~leur~~ ↑*un* galop frénétique ‖ ~~a~~ une parole les arrêtait. (II, 222)

白馬は「矢」と同化して飛び，人間を噛み殺す武器としての役割も果たしている。換言すれば第1の地下の武器が干草や蛇の段階をへて彼らに姿をかえたとも解釈できる。そして馬は単に輝くような白い美しさをもつだけでなく，同時に「蛇」のようにしなやかで「鳥」のように軽いと表現されている。いかなる色彩にも変化できる白という色をもつ馬はまたいかなる動物へも変貌することが可能なのだ。つまり白馬は動物の総体ともなっているのである[19]。さらに馬は全速力で疾走している最中でも主人の「一言」によって止まるということから，人間の言葉を理解していることがわかる。そればかりか，f. 277 (609 r) に見られるように，«*un claquemt de langues les fait bondir. – elle se ~~camb~~ cabrent* ↓*hennissent*» (II, 209) と，嘶きによって人間に答えるのである。これらの白馬は言葉こそ話しはしないが，声によって意志を伝え相互的に人とコミュニケーションをとる能力をもっているものとして設定されている。

さて最終稿になると «hennissent» という単語は消去されるが，かわりに白馬の姿そのものが存在感を強めていく——«Ils avaient tous la crinière peinte de bleu, les sabots dans des mitaines de sparterie, et les poils d'entre les oreilles bouffant sur le frontal comme une perruque»[20]. 青く染色されたたてがみは衣服を，ひずめを包む刺子の袋は靴を連想させるのみならず，耳の間の長い毛は「かつらのよう」だと形容され，馬はあたかも人間の衣服を身にまとっているかのようである。これらの装飾品の描写は白馬が単なる動物ではなく人間的要素を含みつつあることを強調していると考えられる。じっさい馬は「子供のような目」で主人ヤキムを見るのである。

要するに植物や動物という生命で溢れた第2の地下は，非現実的ともいえるほどの完璧な自然の美を包摂した理想的な空間となっている。また明らかに人間に近づきつつある白馬に象徴されるように，言葉は不在ながらも，この地下では徐々に言葉の潜在的な力が誕生しつつあることが見てとれるのである。

しかし，地下空間は壮麗で豊かなパラダイスのまま終わりはしない。第2の洞窟の探究のあとヴィテリウスは最後の第3の地下を発見する。それはまずプランf. 128（713 r）では«Alors on voit un g^d trou, <une fosse,> [...] *α au fond, confusémt, à travers les barreaux une forme étrange une espèce d'animal*: *Ioakanam*»（I, 176）と書かれている。地下を示す「穴 trou」は先の2つの地下とは異なり，格子によって地上から完全に隔絶されていることから，人間には容易に侵入は不可能な場であることが示唆されている。その断絶された空間の奥に見えるヨカナンは最初は「奇妙な形 *une forme étrange*」であったが，その後«*une espèce d'animal*»と書かれ，動物的要素が付加されるようになる。そしてその姿で彼は地下のなかに溶け込んでしまう――«l'ombre se ‖ promenait ⌈ *sans bruit.* – *balancemt* ⌊ avec la majesté d'un fantôme»（II, 243, f. 300 [581 r]），闇のなかの「影」。影は地下の暗黒のなかで識別することが不可能であることから，ヨカナンが地下の特性を完全に身につけていることがわかる。その特性とは異次元の世界に属している「幽霊 fantôme」の「威厳 majesté」なのだ。「幽霊」という言葉は，ヨカナンがまた死の世界にも従属していることを暗示している。そしてその「威厳」とは人間の生の限界を逸脱した神秘的なものがもつ崇高さであろう。

しかし最終稿では彼は次のように決定づけられる――

> – et ceux qui se penchèrent sur le bord aperçurent au fond quelque chose de vague et d'effrayant.
>
> Un être humain était couché par terre, sous de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos. Il se leva. Son front touchait à une grille horizontalement scellée – et de temps à autre ils disparaissaient dans les profondeurs de son antre.[21)]

最終稿の特徴は，ヨカナンがはっきり「人間」であると認められたという点に尽きよう。彼は初めはやはり「漠然として恐ろしいなにか quelque chose de

vague et d'effrayant」として現われる。だが人々は「なにか」が地下に生息する異形の者ではなく，自分たちと同類の肉体をもった「人間」であることに気づくのだ。実体のない恐ろしいものから人間へという，ヨカナンが認識される過程はきわめて重要である。なぜなら人間性の強調によって，それまでのヨカナンの存在の曖昧性に身体の確実性が付加されることになったからだ。つまり彼は観念的な存在から地上的な存在へ変化をとげるにいたったのだ。そればかりかヨカナンの醜悪さは，過酷さ・残酷さであふれたありのままの人間の姿を想起させる。要するに草稿から最終稿にかけて，ヨカナンは第1の地下の特徴である死者の神秘性と第2の地下の特徴である動物的様相を包摂しながら人間へと変貌していったのである。

そのような身体をもって闇に消えるヨカナンは，地下がもはや隔絶された崇高な空間であるばかりでなく，厳しい現実の地上世界の特性も含んだ二重の空間性を持っていることを象徴しているといえるだろう。じじつ「深い闇のなかにかくれた」ヨカナンの姿に続く描写は，突然地下から地上へと転換する。そこに見られるのは，地上世界の象徴でもあるすべてを焼きつくすほどの強烈な熱い太陽の光である――«Le soleil faisait briller la pointe des tiares, le pommeau des glaives, chauffait à outrance les dalles, – et des colombes, s'envolant des frises, tournoyaient au-dessus de la cour»[22]. 「王冠」や剣の先を真上から輝かせる太陽は，その場に立つヘロドやヴィテリウスという権力者たちを凌駕する。ここでの太陽は，第2の地下で優しく理想的世界を照らしだした穏やかな光ではなく，容赦なく現実を暴き出す絶対的な光なのだ。太陽はプランの段階からヨカナンと絶えず結びつけられて考えられていた。じっさいプラン f. 112（713 v）では«Soleil levant – mythe. La tête se confond avec le soleil ↑*dont elle marque le disque* – *α* des rayons en partent»（I, 148）と，切られたヨカナンの首は光を発し，太陽と渾然一体になっているのである。そのあとの f. 128（713 r）でも，ヨカナンが閉じ込められている地下の渓谷に面している窓格子からは太陽が射しこんでおり，地下でありながら地上のような様相をたたえている[23]。

またさらに次に描かれる中庭を飛び回る鳩も無視できない。鳩がキリスト教では神の使いのシンボルとして尊重されてきたことは周知である[24]。それゆえに空へ突然舞い上がる鳩は，ヨカナンが神の使いでもあることを示唆してい

る。要するに，牢獄に続く地上の描写，そこに見られる太陽の光や空へ飛び立つ鳩は，地下空間が地上のみならず天上空間とも連結していることを示しているといえる。じっさいヨカナンの不吉な死が予言されたのは，ファニュエルが星を読んだ結果であった[25]。第3の地下はもはや死や幻想による閉じられた空間ではなく，ヨカナンの存在をとおして限りなく開かれた空間になったのだ。

以上見てきたように，第1の地下は死にも通じる無機質的な地下空間を，第2の地下は理想的な夢想の空間を，第3の地下は地上と天上とも連結した永遠空間をそれぞれ象徴している。それではこれらの3つの地下空間はなぜ物語に導入されたのであろうか。その理由を知るためには，なによりもこの一連の地下の描写がヨカナンの言葉によって完結することに注意をはらうべきであろう。地下から彼が行う唯一の行動，それは声を発することであった。その声は彼を憎むヘロディアスさえ魅了し，洞窟の入り口へと走らせるほどの力をもっていた[26]。なによりもプランの段階からヨカナンの言葉は«les paroles de Jean qui roulent sur trois points. 1° Je suis ‖ la voix du désert... Sa mission.. 2° l'annonce du Messie (sans dire le mot) 3° invectives ‖ à l'inceste» (I, 190, f. 137 [714 r]) というように，地下同様3つに区分されていたのである。この構造は一連の書き換えをへても最終稿まで変わらず維持されることから，地下と密接な関係があると考えられる。それでは彼の3段階の声と言葉を分析してみよう。

まず草稿段階では，第1段階のヨカナンの声はf. 300 (581 r) に見られるように«Une voix s'éleva (~~on ne l'écoute pas~~) ↑*grave* ⌊ ~~comme le son d'une cloche grave~~ ⇓*cymbale* ↑*cuivrée* *comme une cymbale*» (II, 244) と，「鐘」や「タンバリン」の音に例えられ地下から立ち昇ってくる。声の比喩が2つとも金属で作られたものであるという点は興味深い。なぜなら第1の洞窟にあった武器もすべて金属で作られていたからである。そしてその連想はf. 310 (600 v) の«~~l'Eternel me tient~~ ‖ en réserve dans son carquois, ~~comme une flèche~~. il ↑*a* rendu ma bouche comme une épée –» (II, 259) というヨカナンの言葉で決定的になる。彼は，神が彼の口すなわち言葉を「矢」や「剣」のような武器にしたと断言する。

最終稿になると上記の文章は消去されるが，そのかわりに«Ce fut un grand soupir, poussé d'une voix caverneuse»[27] と，彼の声はあたかも地

下自身の声であるかのように記述されるようになる。さらに彼がその声で語るのは«Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un teinturier. Il vous pilera comme du grain! Il vous déchirera comme une herse neuve!»[28] と，未来に起こるであろう悲惨な死についてであった。つまり第1段階の武器に例えられた言葉は，まさに第1の地下空間の特性である死と合致しているのだ。

第2段階の声は，f. 306（588 r）の余白に«~~Tout à coup~~ ↑*mais* la voix s'adoucit. [...] g^de^ douceur»（II, 252）とメモされており，最終稿でもこのアイデアは採用されるばかりか，«harmonieuse, chantante»と完全な調和を秘めるようになる。そして言葉にかんしても第1段階の語りとは対照的に，ヨカナンは平和で幸福な輝かしい未来を語る——«Il annonçait un affranchissement, des splendeurs au ciel, le nouveau-né un bras dans la caverne du dragon, l'or à la place de l'argile, le Désert s'épanouissant comme une rose»[29]. このような現実にはありえない絶対的な理想の世界は，あきらかに第2の地下の夢想的空間を想起させる。

そして第3段階の声は，草稿ではf. 311（592 r）に記されているように«Sa voix tonnait de plus en plus – ↑*tonnerre* [...]. ces injures venaient de tous les points de l'horizon»（II, 261）と，天空から落ちる雷に例えられる。雷は古代から神の怒りだと考えられてきた。さらにその声による罵詈雑言はあらゆる地平線からも響いてきて，まさに地上を支配するかのようである。それにとどまらず最終稿では，声は山のこだまとなって繰り返され「百雷のようにマケルースを驚愕させる」[30] というように激しさを増し，その声でヨカナンは«Il n'y a pas d'autre roi que l'Éternel»[31] と神の絶対性を断言する。そして彼はヘロディアスを非難したうえ，神の意志により彼女は今後悲惨な人生を送るであろうと予言するのだ。つまり地上の堕落の象徴である彼女が神に罰せられるであろうと地下から語られるということは，第3の地下空間と同様に地下は地上にも神にも連鎖していることを示唆しているのである。

このように，物語の中枢ともいえるヨカナンの言葉のなかで3つの地下空間は統合され，それを重層的に織りなす役割を果たしているのである。そのことから地下を巡る道程自体も言葉と深い関係をもっていたことが明確になる。まず最初に第1の地下の武器は生命のない鉱物でできていると同時に死とも結び

ついていることから，言葉のない沈黙の世界を象徴していた。ただし武器につけられた植物を使った比喩の変化や「シタール」という言葉のもつ音楽性によって，徐々に空間が変貌していったことを忘れてはならない。その後，連続するかのように美しい植物や動物をともなった非現実なほどの調和の空間である第2の地下が発見される。そこでの白馬と主人ヤキムとの関係は，会話は不在でも他者の言葉の理解によって，地下が幸福なコミュニケーションの場となったことを示唆している。それにとどまらず白馬の潜在的な人間的特性とヨカナンの動物的側面が重なりあい第2の地下は第3の地下と自然に連鎖していくのである。そして過酷な現実の空間でもある第3の地下からヨカナンが語る言葉は，超越性・絶体性をもつにいたり3つの地下の特性をすべて内包するのみならず，人間の過去・現在・未来も支配する。要するに無機物の世界であった地下が，植物や動物ついには人間という生命を生み出す過程は，そのまま沈黙の領域から脱し，言葉を理解し受け入れ，最後に自発的に語るようになるという，言葉の誕生の過程と一致しているのである。まさに地下空間の探究は，言葉を見い出す過程であったとはいえまいか。

*

『ヘロディアス』はフローベールにとって2つの意義を有する作品である。同作執筆中に，『三つの物語』以前から断念していた『ブヴァールとペキュシェ』の創作再開を決意し，実現はしなかったが後続の2作品の構想を彼が得たことはよく知られている。そのいっぽう，時代を超えて多くの作家や詩人たちによって繰り返し取り上げられた主題を書くことは，フローベールにとってみずからの創作の独自性を確認することでもあった。このような2つの意義の共通点が言葉を再び見い出すことであったのは興味深い。つまりすでに書かれた『聖書』の挿話である『ヘロディアス』のなかに挿入された3つの地下空間の創造は，まさにフローベール自身の言葉の探究とその再発見のために不可欠であったのだ。じじつヨカナンが語る言葉の絶対性・超越性はそのままフローベールの作品における言葉の概念に非常に近接しているのである。

なによりも地下は地上の生命の根源であるという観点から，地下空間への降下には神が創造した真実を探究するという意味が古代から与えられていた。

じっさい地下を掘り下げることは，真理に近づくことであり，また天空へも到達することであった。フローベールは書簡のなかで「芸術は第2の自然なのですから，この自然を創造するものは神のごとく行動するべきなのです」[32] と語っている。彼が地下空間を創造したのは，そこに言葉という真理を見い出し，『ヘロディアス』をまさしく神のごとく創作したいと望んだからだとは考えられまいか。

註

1）Gustave FLAUBERT, *Trois Contes*. Texte, sommaire biographique, introduction générale, bibliographie, notes, ultimes corrections, transcriptions, établis par Peter Michael WETHERILL, Paris : Garnier, coll. «Classiques Garnier», 1988, p. 223. 邦文引用は筑摩書房『フローベール全集』(1966年) 収載の山田九朗訳によるが，文脈によっては若干の改変をほどこした。

2）Voir Gustave FLAUBERT, *Carnets de travail*. Édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de BIASI, Paris: Balland, 1988, p. 571. 1871年から1873年の間か，あるいは 1876年に書かれたと推察されるカルネ20のF° 24V°では『ヘロディアス』の参考にしたと考えられる書物がいくつもあげられている。またドゥブレ＝ジュネットは具体的にフローベールがそれらの書物を参照しながらどのように独自の描写を創造したかを分析している。Voir Raymonde DEBRAY-GENETTE, «Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias*», in *Romans d'archives*. Textes réunis et présentés par Raymonde DEBRAY-GENETTE et Jacques NEEFS, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987.

3）Voir *Carnets de travail*, p. 749. カルネ0は1876年に書かれたと考えられているが，そのなかの9月から10月頃メモされたF° 4には『モアブの土地』(Henry Baker TRISTRAM, *The Land of Moab, travels and discoveries on the East Side of the Dead Sea and the Jordan*, Londres: J. Murray, 1870) の一部分がコピーされている。最初の数行はフローベールが英語をフランス語に訳しているが，そのあとの文章は英語のままである。その風景描写は『ヘロディアス』の冒頭で夜明けにヘロドが城のバルコニーから周囲を見回した描写に多大な影響を与えたと思われる。なおラスティエはフローベールがどの程度トリストラムの紀行文を参考にしたか調べている。Voir François RASTIER, «Parcours génétiques et appropriation des sources. L'exemple d'*Hérodias*», in *Texte(s) et intertexte(s)*. Études réunies par Éric LE CLAVEZ et Marie-Claude CANOVA-

GREEN, Amsterdam : Rodopi B.V., 1997.

4) Voir *Carnets de travail*, p. 751.

5) Gustave FLAUBERT, *Correspondance I, 1830–1851*. Édition présentée, établie et annotée par Jean BRUNEAU, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, p. 609. 1850年3月13日にフローベールはエジプトからのルイ・ブイエ宛の書簡のなかで「若いデュカンは写真の焼き付けをしに出ていった。彼の写真はかなり成功している。僕が思うに，相当いい写真集ができあがるだろう」と語っている。じっさいデュカンは帰国後，東方旅行の写真集をパリで出版し成功をおさめた。いっぽうフローベール自身は，ダマスからの書簡にも見られるように「記憶は消え去ってしまう。次に大きな文学への熱狂が沸き起こる。僕は帰ったら猛然と仕事にかかる決心だ」(1850年9月4日付ルイ・ブイエ宛，*ibid.*, p. 678) というように旅行中も作品を書くことしか考えていない。

6) Voir *Carnets de travail*, p. 750. カルネ0のF°5にはキリストの時代のパレスチナの図式的な地図がメモされている。この点については，草稿をもとに『ヘロディアス』の冒頭の描写において，視覚的な認識がどのようにテクストの言葉へと変化していったかを詳細に分析した次の論文を参照——Almuth GRÉSILLON, Jean-Louis LEBRAVE et Catherine FUCHS, «Flaubert : "Ruminer *Hérodias*". Du cognitif-visuel au verbal-textuel», in *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*. Textes et manuscrits, collection publiée par Louis HAY, Paris : Édition du centre national de la recherche scientifique, 1991.

7) Voir *Carnets de travail*, p. 751.

8) マイケル・ブラント，ジョン・ヘイゼル共著『ギリシア・ローマ神話辞典』(大修館書店，1992年，西田実主幹，入江和他共訳) 参照。Aeneasにかんしては15–22頁，Orpheusにかんしては187–189頁に記述されている。

9)「マルコによる福音書」第6章17–29節，および「マタイによる福音書」第14章5–11節参照。本稿では新約聖書からの引用は日本聖書協会の1954年改訳版による。

10) *Carnets de travail*, p. 638. カルネ16と16 bisの『ヘロディアス』の部分についてはボナコルソが詳細に分析している。Voir Giovanni BONACCORSO, «Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodias*», in *Flaubert, l'autre*. Textes réunis par F. LECERCLE et S. MESSINA, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989.

11) 草稿のうち，読書ノート，プラン，最終コピー，写本者のコピー原稿は Giovanni BONACCORSO et al., *Corpus Flaubertianum. II. Hérodias*. Édition diplomatique et génétique des manuscrits. Tome I, Paris : Nizet, 1991に，またヘロディアス第1–3章は Giovanni BONACCORSO, *Corpus Flaubertianum. II. Hérodias*. Édition diplomatique et génétique des manuscrits. Tome II, Paris : Sicania, 1995 に収められている。本文および注における引用の出典は巻数 I, II とともに

ページ数を（　）内に示す。なお，草稿内の記号はつぎのことを意味する——

italique : variantes interlinéaires

↑ variantes en interligne supérieur, 1ère campagne

↑ variantes en interligne supérieur, 2ème campagne

↑ variantes en interligne supérieur, 3ème campagne

↑ variantes en interligne supérieur, 4ème campagne

↓ variantes en interligne inférieur, 1ère campagne

↓ variantes en interligne inférieur, 2ème campagne

↵ ce qui précède le cran est en marge

↳ ce qui suit le cran déborde de la marge

< > ratures

l/sa surcharge

* lecture conjecturale

|| fin de ligne

12) *Trois Contes*, p. 235.

13) *Ibid.*, p. 236.

14) *Idem.*

15) Voir Gustave FLAUBERT, *Œuvres I.* Édition établie et annotée par A. THIBAUDET et R. DUMESNIL, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 39. また『ボヴァリー夫人』においてもエンマ は彼女の犬が野原をぐるぐる駆け回るのを見て，深い夢想に陥っていく。Voir *ibid.*, pp. 331–332.

16) 第1の地下は「岩根を高い丸天井の形にくりぬき，あちらこちらに柱がたててあった」（*Trois Contes*, p. 235）というようにあきらかに人工的であるが，第2の地下は f. 268（580 r）の余白に «une grotte naturelle» と記されているように，地下空間自体も自然の創造物である。

17) *Trois Contes*, p. 237.

18) *Carnets de travail*, p. 751.「読書ノート」f. 48（659 v）でも «cavernes ou l'on peut se mettre avec les chevaux»（I, 58）とメモされていた。

19) ドゥブレ＝ジュネットは草稿を分析した結果，白馬は太陽との結びつきが強くアポロンの馬を連想させ，洞窟は『サランボー』にもでてきたモロック神の太陽の神殿を想起させるといっている。Voir Raymonde DEBRAY–GENETTE, «Les écuries d'*Hérodias* : genèse d'une description», *Genesis* 1/92 (*manuscrits, recherche. invention*), Paris : Jean–Michel Place / Archivos, 1992.

20) *Trois Contes*, p. 237.

21) *Ibid.*, p. 239.

22) *Idem.*

23) «*Le jour vient* ↓*du soupirail extérieur* ↓*grillé* ↓*donnant sur la vallée, à mi h*^{teur} *du cône*»（I, 176）.

24) Voir *Trois Contes*, p. 168.『純な心』のなかで，フェリシテは聖霊のことを思い屋根の鳩にも深い愛情を注ぐことが書かれている。

25) Voir *ibid.*, p. 243.「この月の初めから，ファニュエルは夜明けの前の点を眺めて，天頂なるペセルウス星座の観測をつづけてきた。アカラ星は影もかすかに，アルゴル星は光衰え，ミラ・ケチの星が姿を消した。これは，今宵，マケルースに，位のある人の死を占ったのである」。

26) Voir *ibid.*, p. 239.

27) *Idem.*

28) *Ibid.*, pp. 239–240. ヨカナンの声は悲惨な出来事を語っても人々を引きつけるが，それは魔術的な要素が強いからだという指摘もある。Voir Juliette FRØLICH, «La voix de Saint Jean, magie d'un discours : lecture d'un épisode de *Hérodias*», in *Gustave Flaubert 3, mythes et religion* (*2*). Textes réunis par Bernard MASSON, Paris : Lettres Modernes Minard, 1988.

29) *Trois Contes*, p. 240.

30) *Ibid.*, p. 242.

31) *Ibid.*, p. 240.

32) Gustave FLAUBERT, *Correspondance II* (*juillet 1851–décembre 1858*). Édition établie, présentée et annotée par Jean BRUNEAU, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, p. 204. 1852年12月9日付ルイーズ・コレ宛。