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

「サランボー」における多層構造

大橋, 絵理

https://doi.org/10.15017/2332569

出版情報：文學研究. 89, pp.33-54, 1992-03-25. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

『サランボー』における多層構造

大　橋　絵　理

はじめに

『ボヴァリー夫人』を書きおえたフローベールは，次に『聖アントワーヌの誘惑』の執筆に取りかかろうとして[1]，結局それを思いとどまった。『ボヴァリー夫人』の裁判に憤り苦しんだ彼は「その本〔『聖アントワーヌの誘惑』〕が重罪裁判所へと自分をまっすぐに引立てかねない」[2] と痛感したのであり，それゆえキリスト教に関係した作品の執筆を延期することを決意したのであった。その後，「見ているだけで嫌気がさし，再現するのもうんざりだという現代社会から脱出する必要」[3] を感じて書き始めたのが『サランボー』である。

このような一種逃避的な側面をもつためか，最近では他の作品に較べてこの作品について論じられることが少なくなってきているように思われる。そのうえこれまでは，主として歴史的事実との関係からのみ関心が向けられることが多かった。たとえば，発表当初，『サランボー』はフレーナー[4] やサント＝ブーヴ[5] などによって考古学あるいは歴史小説という視点からその虚構性が激しく非難され，議論を巻きおこした。この論争は，歴史と小説というジャンルの曖昧さから現代においても興味をそそるものとして，ジャック・ネーフ[6] によってふたたび厳密に考察されている。だが，フローベールにとっては，歴史小説という視点からの批判はまとはずれのものであった。彼はサント＝ブーヴへの書簡のなかで次のように反論している。

古代史を材料にした歴史小説にたいするあなたの考察には一理あり，わたしは失敗したのかもしれません。〔…〕とはいえ，問題はそれではありません。わたしは考古学というものを軽蔑しております。もしも色彩が統一をかき，細部が矛盾し，風俗が宗教から，情念が事実から由来せず〔…〕一言でいえば，調和に欠けるところがあったとしたら，わたしは不正を犯したのです。しかし，もしもそうでなかったら，わたしは正しいのです。[7]

結局フローベールにとっては考古学的事実が重要なのではなく，作品の調和そのもの，換言すれば創作における全体的な統一性が重要なのである。さらに，この反論のなかには，彼が『サランボー』執筆当初から幾度となく繰りかえし語ったことばを見いだすことができる。「わたしは，近代小説の手法を古代に適用して，蜃気楼を固定しようと望み，せいぜい単純化しようと努力しました」[8]。複雑な古代の歴史，現代人には想像しがたい世界の単純化。『サランボー』の執筆中，この考えはほかの書簡のなかでも頻繁に見うけられる。彼は「より簡潔でより高次な体裁をあたえる」[9] ために文章を推敲し，「作品を一字一句検討してもらうならば，簡潔，明瞭であると同時に力量が感じられるはず」[10] と主張しているのである。

それにしてもなぜ，彼はここまで単純化を目指そうとするのか。その理由は「蜃気楼を固定」するということばのなかに見いだすことができよう。蜃気楼とは視覚的効果によって現実には存在しない風景を見るという現象である。フローベールが「単純化」に固執したのはたんに『サランボー』の世界の古代性，未知性を現代の読書にわかりやすく提示するためだけではなく，彼が創りあげたイメージを読者に明確にさせ，ものを「見せる」ために単純化が小説の構造全体にとって必要不可欠な要素であるからではないだろうか。

じじつフローベールは書簡のなかでつぎのように語る――「いったい，どうやってブルジョワにものを見させるのか。〔…〕また，その点にかんしては，完璧なアンサンブルを構成している第1章の終わりでなければ明確な考えはう

かばないだろう。〔…〕総体的な調子としては，それにすべてかかっているのだ」[11]。たしかに，古代の歴史を題材にとった小説は，いっけん現代とは遠く隔たっている印象を与えるが，フローベールが希求したものは「蜃気楼」のような古代世界を現実としてわれわれのまえに展開することであったように思われてならない。

しかしそうだとしても，当然のことながら，文字によって古代を見せることは，現代を見せることよりも困難である。それゆえに，執筆にあたっては小説技法や構成がさらに重要な問題となってくる。この点われわれはフローベールがサント＝ブーヴに宛てた書簡のなかに一種の自省を見ることができる。「台座が彫刻にたいして大きすぎます。しかし，書きすぎよりも書き足りないほうが過ちをおかしやすいものですから，サランボーだけについてもう百ページ書くべきだったかもしれません」[12]。ナオミ・ショーは「鎖につながれたサランボー，あるいは『サランボー』における女性と街」という論文のなかで，台座とはものの描写であるという視点にたって論をすすめている[13]。だが，この物語においては台座を平面的な描写そのものとみなすのではなく，むしろ「蜃気楼」ということばから想起されるように空間性と促えることはできないであろうか。さらに，空間性という問題がこの小説の全体構造と密接な関係を結んでいるといえないだろうか。本稿ではこのような問題意識に立って空間性という点をひとつの手がかりにしながら『サランボー』の分析を試みる。

1　断絶した空間

物語の冒頭からわれわれの注意をひくのは，カルタゴという都市空間がもつ絶対的な権力である。この作品の第1章は，カルタゴの将軍ハミルカルの屋敷での傭兵たちの傍若無人な饗宴の場面からはじまる。彼らは勝者であり，実際には彼ら自身がカルタゴの住民を脅かす存在であるにもかかわらず，説明しがたい恐怖をつねに感じ，心底から饗宴を楽しむことができない。

彼ら〔傭兵〕はおびただしい大群でありながら，深い落莫の感におそわれた。足元で，闇のなかに眠っている大都会が，積みかさなった階段と，くろぐろした高楼と，人民よりもはるかに凶暴な，得体の知れない神々などをもって，急に彼らを畏怖させた。[14]

『サランボー』において空間は，登場人物の配置の原理であると同時に，宗教的，政治的な価値を表現する言語的な役割を担っている。カルタゴ人と傭兵とを区別しているのは，カルタゴ内部の住民とカルタゴ外部の住民という，所属する空間の違いにほかならない。そして，カルタゴの内部と外部のあいだには大きな断絶が存在している。それゆえ，彼らの戦いは民族間の抗争というよりも，むしろ彼らがそれぞれ異なった空間に属していることから引き起こされたものだといえはしまいか。じじつ，傭兵たちを畏怖させているものはカルタゴの住民などではなく，カルタゴという都市空間そのものである。整前とした住居や階段そして神殿は堅固な外観をともなって，カルタゴ人よりも傭兵たちを畏れさせているのだ。そのような，とらえどころがないが，たしかに存在していると感じられる都市空間の威圧感は最終的にはさらに高みへと，つまり神々のいる空間へのいわれなき恐れへと変化していく。このような空間と意識の変遷の過程は上に引用した文章のなかにもあらわれている。彼らの意識は最初は足もとの都市にあるが，しだいに階段をのぼり，高楼へ，そしてついには神々へと上昇していき，それにともないはじめの落莫感が，突然の畏怖へと転換しているのである。つまり，空間は上昇していくにつれ，すべての人間にたいして絶対的権力をもつに至るのだ。

また，神殿は当然カルタゴ人がつくりあげた建築物であるが，それが神的だと定義されるやいなや，逆に彼らにとっても傭兵にとっても不可侵な空間となる。宗教が関与するや突然空間は均質性を失い，排他的となっていまうのである[15]。つぎの文章は神的空間の性格を明確に示している。スペンディウスとマトーは聖衣を盗むためにカルタゴのタニット神殿のなかへ侵入しようとする。

スペンディウスは扉のうえに狭い口をみつけた。〔…〕彼〔マトー〕は両手でそれ〔綱〕をよじのぼっていって，やがて，スペンディウスのそばへ降りた。闇に閉ざされてた大きな部屋であった。このような乱暴はじつに前代未聞の椿事であった。これを防止する方法が不十分なのは，かような冒瀆が不可能だと信ぜられていたことを立証していた。マトーは一歩ごとに死を覚悟した。[16]

ここでは聖なるもの，すなわち神殿は力の象徴であり，それが占める空間は実在そのものとなる。聖なる力は説明不可能のものでありながら，実在と永遠性を同時に意味し，人間を威圧する絶対的な禁忌の場ともなっている。実際，神殿の内と外を隔てる役割を果たしている扉は，それ自体としてはなんら外部からの侵入者を阻むものではない。神殿の内部へ足を踏みいれようとする者を拒絶しているのは人的防御ではなく神殿そのものであり，聖なる空間が俗界の介入を許さないのである。さらに，このような禁忌を犯して侵入したマトーが遭遇した闇は，聖なる空間の特徴をもっとも象徴しているものだといえる。なぜなら，闇は視界をさえぎると同時にあらゆる出来事，あらゆるものの存在の可能性を想起させる働きをもつからである。つまり神殿の空間は，それが闇であるという特性によって無限のものへと転化されるのである。そして，冒瀆の結果としてあらわれた闇は，その永遠性によってマトーに「死を覚悟」させる。このように，聖なる空間は死への恐怖と結びついていくのだ。

カルタゴという内部空間は，その存在自体がカルタゴ外部に属している者を威嚇，抑圧し外部空間とのあいだに断絶をつくりあげている。だが，それはさらに中心部にカルタゴ人も含んだすべての人間の存在を絶対的に疎外する神殿という聖なる空間を内包しており，いわば重層的構造をなしている。そしてこの重層性が都市空間を中心として上昇していく意識の動きのなかに組みこまれているのである。

さて，カルタゴ内部における重層性と同時に，このテキストでは外部空間のなかにもさらに下降する空間が出現し，もうひとつの多層世界を構成している。

この聖なる空間とまったく対照的な空間としてあらわれるのは，傭兵たちがカルタゴ軍から追いこめられた険しい「斧の狭道」である。彼らは，その垂直にきりたった絶壁が取り巻く狭い場所に閉じこめられ，脱出することが不可能となってしまうのだ。

> すべてのものにとって，死は確実であり，また目のまえにせまっていた。〔…〕風が隘路のほうから吹いてきた。そして，おとし格子のうえから，絶えず砂を降らせた。マントも髪も砂にまみれた。まるで大地までが彼らへのしかかって，地面に埋めてしまおうとするかのようであった。何ひとつ動くものがなかった。永遠の山は，朝な夕な，しだいに高さを増していくように思われた。〔…〕耳鳴りがはじまって，次に爪が黒くなり，胸に寒さがしみこんできた。そして，少し横になると，そのまま声もたてずに息を引きとるのであった。[17]

この閉ざされた空間には，かつてマトーが神殿で体験した無限への畏怖からくる死への恐怖といったものは見られない。傭兵たちに迫りつつあるのは実在としての死である。不可避の現実にすぎない死は，もはや傭兵たちを恐れさせはしない。この場面は，実在としての死が閉ざされた空間と密接な関係をもつことをわれわれに語りかけている。それは死への恐怖が空間の無限性と結びつくのとちょうど対応しているのである。傭兵たちは，自分たちの死を確信していくにつれ，上方からは風によって砂をかけられ，下方からは大地によって飲み込まれるというような感覚をもつ。「少し横になると，そのまま声もたてずに息をひきとる」という表現にみられるように，彼らはまわりの空間が狭まるのと軌を一にして自然に死んでいくのである。フローベールは2万の兵士が死んでいき，多くの部族のものが死に絶えたと記すが，この数の多さは，閉ざされた空間が死そのものと同義の存在であることを示すといっても過言ではあるまい。死への恐怖と実在としての死はいっけん「死」という共通の概念によって結びついているかのようであるが，じつは無限と極限という点においてまっ

たく対立するものなのである。そしてこの事実によって，神殿という永遠の場所と「斧の狭道」に見られる閉鎖された場所というふたつの空間の対立性がさらに明白になるのだ。

結局，『サランボー』においては，空間はまずカルタゴ内部と外部に区分され，さらにそれぞれの内部に特異な空間を内包しているという多層構造をもっていることがわかる。そして，それらの空間は独立・対立し，断絶を生みだしているのである。ところでそれは，物語にとってなによりも必要なもの，行為が展開することになる領域の創成にほかならない。だが，それぞれの空間が断絶したままでは物語は進展しない。物語をすすめるためには断絶した諸空間を連続させる要素が必要である。つまり，これらの空間はそこを横断する登場人物によってはじめて作品のなかで意味をもってくるのだ。なぜなら，おのおのの空間は行為以前にすでに象徴的意味をもっており，その空間に所属する人物たちの特徴を示唆しているからである。そして空間が無限と終焉によって統合され秩序だった場になるならば，ある空間の属性をもつ人物が，異なった空間へと移動するときに摩擦がおこり，はじめて事件が生じる。つまり，登場人物の移動という行為によって，空間は実践された場となり，そこに物語が生まれるのである。

それでは移動によって場所の空間的実現をすることになる人物たちは『サランボー』においてどのような役割を果たしているのだろうか。

2　人物における両義性

『サランボー』では，すべての登場人物ではなく，ごく限られた人間のみが境界線を越え，異質な空間に容易に侵入している。たとえば，傭兵でありながら，カルタゴのもっとも禁忌的な場所であるサランボーの部屋に足をふみいれたのはマトーひとりであり，逆に傭兵たちの空間，外的空間の中心に位置するマトーのテントへと難なく入っていくことができたのはサランボーだけである。

そしてこの特権を与えられた人物には，ある種の特異性を見いだすことができる。それはマトーが神殿から聖衣を掠奪したのち，サランボーの部屋へ向かうとき，つまり空間の境界線を越えるときに明白になる。

> かつて彼女を見た場所へもどってきた刹那，あれ以来ながれさった数か月のへだたりは，たちまち彼の記憶から消えた。彼女がテーブルのあいだで歌を歌ったのは，つい今し方のことに思われた。それから彼女が姿を消し，彼はそのあとを追って，この階段を登りつづけているのであった。空は，頭上で，炎々たる火におおわれ，海が視界を満たしていた。一歩のぼるごとに，あたりを取りまく広い視野がひらけてきた。彼は夢のなかで感じるようなたやすさで，登りつづけた。
>
> 石にこすれてなる聖衣が，新しい力を呼びさました。しかし，希望があまり極端すぎて，どうしたらよいのか，わからなくなってしまった。彼は不安におののいた。[18]

ここでは，ある空間から異質な空間へと移動する瞬間，そのいずれにも属していない境界線があらわれる。そこに到達するやいなや，時間の観念は消え去り，現実には存在しないサランボーの幻影さえも浮かび上がってくる。そして，マトーはその姿を追って階段を登るのである。つまり，彼に空間を移動させるのは，彼の意志ではなく，幻影という定義づけ不可能で曖昧な存在なのだ。そこは，人の介在を許さない宇宙的空間なのである。彼の視界にはいるのは空と炎と海という究極の宇宙の元素である。換言すれば，ここでは他のものは一切消失し，世界の根源だけが残るのだ。そして，そのなかを一歩一歩登っていくこと，つまり上昇するという行為によって，マトーの眼前で空間がさらに膨張していく。このような人間によって限定づけられてきた時間や空間の崩壊は，人物の自己統一性も破壊する傾向をもっているといえる。じじつ，マトーは自己の全能性を信じながらも，突然の変化にとまどい自己を見失ってしまうのだ。このようなアイデンティティの喪失は，境界線を越える際につねに付きまとうばかりでなく，境界を越えることが可能な特権的人物たちの特質そのものになっ

ている。

まず，サランボーとマトーは，彼らを取り巻く環境や社会によって規制され，ゆがめられている。たとえば，前者は父親ハミルカルの政治的野心のためにほかの人間との交渉をたたれ，彼女が信仰する神々についても聖なる一部分しか知らされていない。「彼女は淫びな偶像を知らなかった。というのは，おのおのの神は種々のちがう形であらわされ，しばしば互いに矛盾する信仰も同じ教理をあらわすが，サランボーは天体の形における女神ばかり崇拝していたからである」[19]。サランボーに隠されていたのは神の多様性，美と醜，善と悪など矛盾するものを一身に内包する姿であり，とくに清浄さとエロティシスムを同時にあわせもつ存在のありかたであった。彼女は神の真実の姿を知りたいと望むが，だれもそれを示唆してはくれない。しかしサランボーはそれを潜在的に感じているのである。彼女は自分に沸き起こってくる感情を召使のターナックにつぎのように語る。「えもいえぬ心地よいものが，額から足もとまで流れ，肌のなかにしみていく。…… わたしは愛撫につつまれ，神様がわたしの身体のうえへのしかかったように，押しつぶされてしまいそうな気がする」[20]。このようなエロティックな幻想は，彼女が過ごしてきた潔斎や制約された人生とはなんら関係がないように見えながら，実は表裏一体をなしており，彼女は禁欲的であるがゆえにいっそうそれを渇望するようになる。その矛盾した幻想はまさに彼女の信仰する神そのものであると同時に彼女自身の姿なのである。だが，彼女はそれを意識することができず苦悩に引き裂かれ，自己矛盾に陥ってしまうのである。結局，マトーやサランボーのようなつねに境界を越えるものたちがいきつくのは自己の分離と矛盾なのだ。そして，この特権的な人物たちの思考の不安定な状態は，明確な対立によって構成された空間の画一性の崩壊を導くために必要不可欠なものとなる。

実際，このテキストでは現存していると考えてられていたものが実は不在であり，真実であると考えられていたものが実は虚偽であることがしばしば起こる。たとえば，サランボーとマトーはたえず自らのなかに涌き起こる感情の矛

盾にたいしてなすすべをもたない。サランボーはマトーをカルタゴの敵であり，タニットの聖衣を奪ったものとして最初は憎しみをおぼえる。この憎悪は彼女の中心的感情として最後まで幾度となくあらわれるが，それに付属した相反するもうひとつの感情は微妙な差をもって変貌していく。マトーのテントを訪れたあと彼女は「憎いとは思いながらも，マトーにもういちど会いたい」[21] と思うていどであったが，しだいに，表面上は彼の死をタニットに願いながら，マトーにたいする嫌悪感がうすれていきマトーの凶暴な力によって自分が幻惑されつづけていることに気づくようになる。だが，このように憎むべき相手に会いたいという単純な願望の深層にある複雑な感情に漠然とではあれ彼女が気づくとき，その真実を否定しようとする激しい葛藤がうまれる。「マトーの思い出がどうしようもなく彼女を悩ましていた。そこで彼女はちょうど蝮にかまれた傷をなおすために，その傷のうえで蝮を押しつぶすように，あの男が死ななければこの妄念を振りはらうことができまいと思った」[22]。ここにくるとサランボーの感情は逆転してしまっている。はじめはマトーの死を表面的に願っていたが，彼への思いが断ちがたくなるにつれ真剣に彼の死を願うようになるのである。だがこの愛するものの死を願う感情は，換言すれば，逆に彼にたいする執着の深さを物語っているのである。

社会や宗教から強いられた意識を正当なものとするために，内的な個人の感情を否定しようとするこのようなサランボーの内面の葛藤は，マトーの意識の状態と微妙に呼応しているといえる。マトーは最初，サランボーの幻影が付きまとって離れないので，なんとかして彼女から逃れたいとシャハバリムに嘆くが，これははじめのサランボーの反応，憎んでいるが会いたいという反応と逆になっている。彼は根本的にはつねにサランボーに魅了され続けているにもかかわらず，彼女が彼のまえに姿をあらわさないので，彼女を憎むようになる[23]。そして，サランボーがマトーの死つまり唯一の対象の崩壊を望むとき，マトーはサランボーという真の対象への愛情を一般的な他者のほうへ分散することで彼女の幻影から逃れようとするのである。「そのしりぞけられた愛情は，戦友

のほうへ広がっていった」[24]。つまり，サランボーとマトーは互いに魅了され続けているが，その意識のあらわれかたは相反し，確定しないのである。このようなマトーやサランボーの個人の内部に生じる矛盾ばかりか，人間相互間でも起こってくる両極への揺れ動きは，確定や秩序を無意味にし，小説が陥りがちな直線構造を否定し，複雑な意味作用をつくりだしているといえる。

物語はいっけんマトーとサランボーを中心に進行しているように見えるが，注意深く読みすすめていくと，彼らが行動を起こすことはほとんどないことに気づかされる。つまり，空間の境界線を越えることによってはじめて事件は勃発するものの，当事者である彼らは実際には戸惑うだけで，けっしてみずからの意志によって行動しているわけではないのだ。そのかわりに，マトーのそばにはスペンディウス，サランボーのそばにはシャハバリムというように，かならず彼らを鼓舞し行動を決定づける者が影のように存在している。サランボーやマトーは個人的恋愛においてつねに動揺し苦悩するのみで，きわめて消極的である一方，スペンディウスやシャハバリムが金銭や嫉妬などという現実的な願望によって直情的に行動をおこしているのだ。たとえば，マトー自身はカルタゴを滅ぼしてその富と権力を獲得したいという欲望は抱いていない。彼は傭兵たちの総領としてカルタゴへ攻撃をしかけるが，その行為の裏にはいつもスペンディウスの考えがある。「さあ旦那さま，起きてください。出かけるんです！／いったい，どこへ行こうというんだ。／カルタゴです！／とスペンディウスが叫んだ」[25]。また，サランボーにとってもマトーのテントへ行く動機のきっかけとなったのはシャハバリムのことばである。「そこでついにシャハバリムは切りだした。—あなたは傭兵のところへ行って，タニットさまの聖衣を取りもどしてこなければならないのです」[26]。このように，サランボーもマトーも，彼らの恋愛感情とは無関係の第二義的な立場にある者たちのことばにうながされて，はじめて行動するにいたるのである。

さて，スペンディウスとシャハバリムは一方は奴隷，他方は神官というように社会的地位は対照的だが，ある共通点を持っている。すなわち前者はたとえ

表面は雄々しく振る舞おうとも，深層に奴隷という身分の卑屈さを隠しもっており，傭兵軍であろうとカルタゴ軍であろうとつねに権力者のほうへと傾き，立場的にはどちらにも属していない存在である[27]。一方，後者は神官として知性もあり，尊敬もかちえていながら，去勢された男として女性でも男性でもなく，月の女神であるラベットナと太陽神であるモロツクへの信仰のあいだで悩んでいる。相反する領域のどちらにも所属しているという点において，このふたりはサランボーやマトーと決定的に異なる。なぜなら，スペンディウスがより権力のあるほうへと移行するのに反して，サランボーはつねにカルタゴ側に属し，マトーも最後まで傭兵の総領として死ぬという貫徹した立場をとるからである[28]。また宗教面においても，シャハバリムがラベットナからモロックへと移っていこうとするのに，サランボーはラベットナをいかなるときも信仰し，マトーも死ぬまでモロッコ神の象徴のままであり，両者のあいだを揺れ動くことはけっしてない。つまり，マトーとサランボーがおのおの固有の空間のなかに所属しているのにたいして，スペンディウスとシャハバリムは両方の領域に所属しようとするがゆえにどこにも帰属できなくなる。その結果，スペンディウスとシャハバリムは，男と女，カルタゴと傭兵，モロックとタニットというように，さまざまな相反する要因の中間に位置し，それらの連結点となるのだ。そして，マトーはスペンディウスをとおしてサランボーに出会うことができ，ついでサランボーもシャハバリムをとおしてマトーに会いにいくというように，ふたりを媒介することによってはじめてサランボーとマトーの関係は円環状になり連鎖が生まれるのである。

このように，断絶した空間を横切り，それをつなぐマトーとサランボーが物語の劇的動因となっているものの，２人の行動の背後には，彼らを実際に動かすスペンディウスとシャハバリムが潜在的要因としてつねに存在しているのである。そして彼らの内にひそむ対立，矛盾からくる解決不可能な名づけようのない意識の流れが，事件を生みだしている，というよりも事件そのものになっているのだ。言いかえれば，空間とは異なった形で登場人物たちは内在的に分

割され重ねあわされ，そこから生じる心的な力によって物語がさらに複雑な層をもち，深められているのである。

3　総体における二重性

さて『サランボー』をさらに注意深く読んでいくと，前節で見た空間の多層性や登場人物の両義性の裏に秘められた２重性は，作品全体がもつ重層構造の一部分でしかなく，フローベールが壮大で厳密な構想をもってこの物語を創作したことが理解できる。

この作品は全体で15章にわかれているが，おのおのの章を分析してみると，物語の舞台が章ごとに規則的に移動していることがわかる。たとえば，第１章では舞台はカルタゴの内部であるが，第２章ではシッカというカルタゴ外部の土地となっている。また，第３章ではカルタゴ内にあるサランボーの部屋，第４章では城壁の外，第５章はタニット神殿という内部，さらに第６章ではウティカというカルタゴ外の都市である。このような内部と外部との規則的な移動は小説の最後までほとんど揺らぐことなく継続していく。そして最後の第15章で場面はふたたび第１章と同じくカルタゴ内部にもどってきており，作品のなかでひとつの円環が形づくられているのである。そしてフローベールの綿密なプランの練りかたを考慮にいれるなら，以上のようなふたつの空間の交互性はけっしてたんなる偶然とはいえないであろう。

さらに，詳細に検討していくと，たとえばマトーがカルタゴ内部の中心に位置するサランボーの部屋を訪ねていくのが第３章であり，一方サランボーが傭兵の陣地の中心であるマトーのテントへと赴くのは第11章，つまり最終章から４つめというように，おのおのが対立する空間へと移動するのも物語の構成においてシンメトリになっていることに気づく。つまり，マトーという傭兵側に属している人物がカルタゴへ侵入するという行為とサランボーというカルタゴ側の人物が敵の陣地へ入っていくというこの物語の本質ともいえる行為は，空

間の流れとしては逆行するものであるが，以上のような厳密な構成のおかげで作品全体のなかではシンメトリとして調和を見せているのである。

構成という観点から『サランボー』を特徴づけているのは，物語の冒頭と最後である。最初の２つの章では傭兵たちの勝利の饗宴が描かれ，また最後ではカルタゴ人たちの傭兵にたいする勝利の祝宴が描かれている。２つの饗宴はどちらも日没の少し前からはじめられ，一晩中つづくほど華やかなものである。そして両者ともテーブルのうえには豪華な料理や十分な飲み物が並べられ，人々は熱狂的になっている。さらに第１章ではサランボー，マトー，ナルハバスの３人が登場し，彼らの恋愛関係が示されているが，そののちふたたび３人がそろってあらわれるのは最終章のみなのである。

このように冒頭と最後には多くの共通点が示されているものの，それぞれの饗宴の描写は微妙に異なっている。そしてフローベールの作品におけるこうした饗宴の描写には注意する必要がある。たとえば，『ヘロディアス』のように，フローベールはしばしば小説のなかに饗宴の場面を描いているが，その描写が作品の意図を解く鍵になっていることが多いからだ[29]。彼は，テーブルの上に並べられた多様な料理や飲み物の描写をいつも延々と続けている。それは一見意味がないように思われるが，じつはその描写をとおして饗宴にかかわっている人物の特徴や精神を博物学的知識を交えながらパノラミックに展開するという雄大な意図をもって書かれたものなのである。そして，この事実に注目すると，第１章と第15章の饗宴のテーブルの描写において，フローベールが民族全体の比較を試みていることがわかる。

第１章では傭兵たちの饗宴の様子がつぎのように描かれている。

> それから，テーブルは肉の山でおおわれた。角ぬきのカモシカ，羽根のままの孔雀，発行させない葡萄酒で煮た羊，雌駱駝の腿と水牛の腿との焼肉，ガルムという魚のソースをかけた山鼠など。タンラパンニの木をほった鉢のなかにはサフランの花弁のあいだに，大きな脂のかたまりが浮いていた。[30]

テーブルのうえには色々な種類の肉の固まりが無秩序に山積みされているが，その状態はまさに傭兵そのものだといえはしまいか。つまり，角つきのカモシカや羽根のついたままの羽孔雀といったような，ほとんど手を加えられていない野獣の肉は，未開地から集まってきた野蛮な傭兵たちの権化であるし，山積みという形態は今後カルタゴ軍と戦うであろう傭兵側の軍隊の象徴なのだ。そしてテーブルのうえの料理が食欲という本能をそそっているさまは，無学で単純だがすべてのことを本能的に理解する傭兵たちの特徴を十分に表している。また食器も木彫りのうつわであり，傭兵たちの素朴さに結びついているといえよう。さらに注意すべきことは，この饗宴が催された場所がカルタゴ内部，しかもカルタゴ人の富と権力の象徴ともいえるハミルカルの館であったということだ。この館は荘重かつ豊かで秩序だっているが，そこで外部者である傭兵たちが建物に火をつけ，飼われている動物を殺すという破壊的な行為に始終するありさまは，これから開始されるであろう混乱と断絶を読者に予測させる役割を果たしているのである。

一方，15章ではテーブルの上のものはつぎのように描写される。

> 饗宴は一晩中つづくはずであった。多くの枝をつけた燭台が，低いテーブルの上をおおう，彩色した毛布の上に，まるで樹木のように立っていた。おおきな琥珀金の水差しや，青いガラス瓶や，貝殻のさじや，まるい小さなパンなどが，真珠の縁飾りをした二列の皿のあいだにぎっしりとならべてあった。[31]

第１章で描かれたいろいろな種類の動物の料理にたいして，カルタゴ人のテーブルにのっているのは，食物というよりもむしろ洗練さという概念である。燭台，金属の水差しそして青いガラス瓶という装飾品は技巧的，人工的であり，人間の本能とは対局の位置にあるものをあらわしている。つまり，それはむしろ金銭的な豊かさであり，都市がもつ秩序なのである。そして，このようなカルタゴ人の饗宴の場面が物語の最終章に描かれているということは，傭兵たち

によって破壊された平穏さと秩序がその後ふたたび戻り，ふたつに引き裂かれていた空間が統一されて，ひとつになるであろうということをほのめかしている。じじつ，この章のなかでは，空間を越えた２人の人物マトーとサランボーさえ死んでしまい，かつて空間がカルタゴ内と外に分かれていて，戦いがあったことを示唆するものが，すべて消滅してしまうのである。

要するに，民族・空間の差異の本質を暗示しているのがあの２つの饗宴のテーブルなのであり，じつはそれこそが物語の基調をなしているのだ。そして，カルタゴ人と傭兵たちという２つの総体が，当然のことながらマトーやサランボーという個人を内包しているだけでなく，冒頭と最後を飾る２つの饗宴のなかで統合されているという事実は，『サランボー』という作品の構造の緻密さを如実に物語っているのである。

ところで，このようなシンメトリの形態は作品の外的構造の面のみにとどまっているものではない。つまりそれは，読者の立場として物語を総体的に外観から見て明確にわかるというだけでなく，物語の内部においても登場人物によって指摘されているのである。たとえば，第15章で，カルタゴ人たちの勝利の饗宴の描写の最後に次の文章が付け加えられる。「潮騒のように途だえることのない群衆のざわめきが，饗宴の周囲をただよい，さながら，楽の音よりもゆたかな和音で，うたげを揺するかと見えた。あるものは傭兵の饗宴を思いおこし，幸福な空想にひたっていた」[32]。豊かなたゆたいを見せるこの情景は，「あるものは傭兵の饗宴を思いおこし」ということばによってカルタゴ人の勝利の饗宴と傭兵たちの饗宴とが本来は似かよったものであること，つまり一種の反復であることを暗示する。

だが，はたしてこのような意識はたんに繰り返しを表現するためのものにすぎないのだろうか。回顧とは，単に過去をふりかえる行為であるばかりでなく，回顧する人物の内面で，過去と現在を混合する役割を果たす。そうして，物語の構成上，一見相容れずに対立・独立していた挿話が回想という一瞬の行為によってつなぎ合わされるのである。

実際，この作品の登場人物たちは，かつて同じような経験をしたことを頻繁に思い出している。そしてこういった心理状態は物語の構成と密接に結びついているのである。たとえば，第１章ではマトーは饗宴のためにカルタゴ，つまり彼にとっての異空間へ最初の移動をしている。そして聖衣を奪うために第５章でふたたびカルタゴへ侵入し，そして３度目にカルタゴへ入るのが最終章の第15章である。一方，サランボーが傭兵の空間へ入るのは第11章となっている。このように，異空間への移動は第１章，５章，11章，15章とほぼ５章ごとに整然と設定されており，それぞれの章で登場人物たちは，現在の状況が過去にもあったという意識をもつのである。たとえば第11章でサランボーは傭兵たちを見てこの連中を以前に見たことがあるように思うのだが，それは第１章の出来事の回想なのだ。

このような傾向は最終章にもっともよくあらわれている。マトーはカルタゴ人に捕らえられ，道路を引き回されるが，そのときつぎのように感じるのだ。「しかし，彼は，以前，これと同じ印象をうけたことがあるのを思い出した。露台のうえの群衆も同じなら，目付きも憤怒も同じであった」[33]。ここでマトーは第５章で神殿の聖衣を盗み，その衣をかぶってカルタゴの民衆のあいだを勝ち誇って歩いたことを回想しているのである。さらにサランボーもマトーが道路を引き回されているのを見て，「彼がテントのなかにひざまずき，自分の胴に両腕をまわして，優しいことばをつぶやいた姿を」[34] 思い出す。このように，最終章では，カルタゴ人が第１章のことを，マトーが第５章のことを，そしてサランボーが第11章のことを反復的に思い起こすという状態になって，物語全体に終わりを告げているのである。

このように，回想は過去でも現在でもない曖昧な時間の流れそのものに浸る行為でもあり，そのなかではじめて空間や人物の不確定性が，なんら矛盾することなく存在するのである。たとえば，聖衣を盗んだマトーと戦いに負けて引きずり回されるマトーとの間に限りない隔たりがあることを考慮するならば，回想は過去の能動的行為と現在の受動的行為との区別をも廃絶する力をもって

いるといえよう。つまり，空間移動によって区切られていた物語が回想という内面的な行為によって統合されているのだ。換言すれば，何重にも秘かに重ねられた回想の場面は人物たちの対立や矛盾を巻き込みながら，物語の不連続性に連続性を与えるのである。そして，異なった事物が無意識の回想によって関連づけられ，包括されるとき，その事物の特異性も崩壊し，あとに残るのは限定不可能な無限の空間のみとなり，人はそこで登場人物たちと同様に，回想し，果てしない夢を見ることになる。

結　語

以上のように，空間の対立と登場人物の矛盾が物語全体の精密な構造によって統一されることによって，『サランボー』独特の世界が形づくられることになる。フローベールは，1857年の9月にジュール・デュプラン宛ての書簡のなかで『サランボー』の執筆についてつぎのように語っている。「こんどぼくに会われる時には，きっと第1章は終わってしまっているだろう（12月前ではなかろう）〔…〕というのは，それを一挙に書くのは不可能だからだ。とりわけそれは全体の統一という仕事なのだ。ぼくが用いている小説技法はうまくはない，だがものを見させるにはそこから始めねばならない」[35]。フローベールのこの統一への関心は第1章にのみ適用されることではない。この章へのこだわりは，当然物語の総体にたいしても通ずるものであり，小説技法を駆使しながらわれわれにものを見させるために不可欠な態度である。フローベールは『サランボー』において歴史的事実を取り扱い，ほとんど史実に修正を加えない一方，サランボーを代表とする創作上の人物たちを創造することに成功したといえる。一般に彼は現代を舞台にした小説と古代を舞台にした小説を交互に書いたと評される。だが，彼の『サランボー』におけるこのような創作態度は，同時代を背景とした『ボヴァリー夫人』と『感情教育』に対立するものではなく，まさに歴史と幻想の統一を試みたという点で，確実に『感情教育』へと受け継

がれているのだといえよう。

註

1）1856年6月1日に，フローベールは『ボヴァリー夫人』の校正を終えるやいなやブイエに「ぼくが，何をしているかとたずねているのだね。それはつぎのとおりだ。すなわち例の伝説を準備し，『聖アントワーヌ』をあらためている」と『聖アントワーヌの誘惑』の構想を語っている（voir 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.613)。彼は，この計画を1857年2月までもち続ける。

2）*Ibid.*, p.679. プラディエ夫人宛，〔パリ〕，火曜の夕刻〔1857年2月10日〕。

3）*Ibid.*, p.691. ルロワイエ・ド・シャントピー宛，パリ，〔1857年〕3月18日。

4）ギョーム・フレーナーは1862年12月31日付けの『ルヴュ・コンタンポレヌ』で『サランボー』の考古学の知識に間違いが多いと非常に激しくフローベールを非難した（voir Guillaume FRŒNER,《Le Roman archéologique en France》, in *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t.2, Paris : Club de l'Honnête Homme, 1971, pp.371-388)。それにたいしてフローベールは『オピニオン・ナショナル』の1863年1月21日号に「フレーナー氏への手紙」を発表し，「あなたはご自分でご自分の力におびえ，わたしの本を「ずたずたに切りきざんだ」とまじめにお考えのようですが，そういうご心配はいりません。ご安心ください。あなたは残酷なのではなく，軽率だっただけなのですから」と，厳しい反撃にでた（voir aussi FLAUBERT,《Lettre de Flaubert à Guillaume Frœhner》, *ibid.*, p.394)。だが，またフレーナーは今度はそのようなフローベールの意見を掲載した『オピニオン・ナショナル』誌の編集長宛という形式で1863年1月31日付の『ルヴュ・コンタンポレヌ』のなかでふたたび反論した（voir également FRŒNER,《Réponse de Guillaume Frœhner》, *ibid.*, pp.395-440)。さらに，フローベールは，1863年2月4日付の『オピニオン・ナショナル』誌で応酬し，それ以後はフレーナーのことは念頭に置かないと言い切った（voir aussi FLAUBERT,《Deuxième réponse de Flaubert à G. Frœhner》, *ibid.*, pp.401-402)。

5）Voir SAINTE-BEUVE,《Salammbô par M. Gustave Flaubert》, *ibid.*, pp. 410-431. サント＝ブーヴはサランボーについて1862年12月8日，15日，22日の3回にわたり，『コンスティテュショネル』誌に批評を連載した。これは作者に

ついて，主題についてと作品の分析という3部に分かれており，おもにカルタゴや登場人物についての真実性が疑われるという内容であった。

6）Voir Jacques NEEFS,《Salammbô, textes critiques》, *Littérature*, n° 15, octobre, 1974, pp.52-64. ネーフは，フローベールとフレーナー，サント＝ブーヴのあいだでかわされた議論を詳細に分析することによって，フローベールが『サランボー』を書きながら史実にたいする正確さと統一性，距離間，真実と類似性という矛盾に悩み，かつあくなき知への欲求に苦しんだことを証明した。そして，その結果『ボヴァリー夫人』と同様に何についても書かれていない小説となり，それこそが『サランボー』を真の小説にならしめたという。

7）*Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t.2, op.cit., p.444. フローベールは1862年12月に書簡でサント＝ブーヴにたいして反論したが，これは『ヌーヴォ・ランディ』に連載された。この書簡のなかで，彼はサント＝ブーヴの批評の細部にわたって反駁した。だがそれと同時に『サランボー』についての自分の考えも述べている。たとえば，文体は『ボヴァリー夫人』のときよりも引喩や形容詞を使わなかったという。また，第6章のジスコーに関する箇所は2章後半の部分とおなじ色調であり，13章から蛮人の列挙にいたるまでは，文章が重ぐるしくなったという自己批判もおこなっている。このサント＝ブーヴへの手紙は，『サランボー』にたいする意識を知るうえでフレーナーへの手紙よりも重要であるといえる。さらにサント＝ブーヴは1862年12月25日にフローベールに宛てて返事を書いているが，もはや批評的なものではない（voir SAINTE-BEUVE,《Salammbô par M. Gustave Flaubert (Suite)》, *ibid.*, pp.451-452)。

8）*Ibid.*, p.444.

9）FLAUBERT, *Correspondence II* (*juillet 1851-décembre 1858*), op.cit., p. 767. 1857年10月3日あるいは4日，ジュール・デュプラン宛て。

10）FLAUBERT, *Correspondance, quatrième série* (*1854-1861*), Paris: Conard, 1927, p.315.

11）*Ibid.*, p.767. さらにフローベールは1858年10月半ばにエルネスト・フェドー宛の書簡で「偉大なことを夢想させてくれる本でありさえすれば！　われわれの価値は作品そのものより憧憬によって決まるのだ」と語っている（voir *ibid.*, p. 837)。また，1859年11月12日から15日にふたたびエルネスト・フェドー宛の書簡で「『カルタゴ』はゆっくりした足取りではあるが，順調にすすんでいる。少なくとも今やぼくは「見える」ようになった」という（voir aussi FLAUBERT, *Correspondance, quatrième série* (*1854-1861*), op.cit., p.345)。このようにフローベールの意識は，読者に「見せる」ことから，自分が「見える」ことへ移った，つまり作品にたいする不安がしだいに確信へと変わっていったといえる。

12) *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t.2, op.cit., p.450.
13) Voir Naomi SCHOR, 《Salammbô enchainée, ou femme et ville dans *Salammbô*》, in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983, pp.89-104. ショーはフローベールにとって最初は歴史的事実は小説の副示的なものであったのに，それがしだいに逆になったという。じっさいサランボーという人物もどこがからだでどこが服かわからないとし，このような中心と付属の転倒が描写の過剰につながると分析する。
14) *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t.2, op.cit., p.48.
15) Voir Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965. エリアーデは聖なる空間は俗なる空間の均質姓を打ち破るものとして存在すると語っている。
16) *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t.2, op.cit., p.97.
17) *Ibid.*, p.248.
18) *Ibid.*, p.101.
19) *Ibid.*, pp.76-77.
20) *Ibid.*, p.76. 同じ箇所でサランボーが語る，夜のもやのなかに，泉の波のなかに，木々の汁のなかに迷いこんでしまいたい，自分の身体から抜け出し，ただ一筋の光となりたいという願い，つまり自分を「もの」のなかに同化させたいという願いは，聖アントワーヌの「ものになりたい」という願望と同等のものだといえる。
21) *Ibid.*, p.221.
22) *Ibid.*, p.262.
23) マトーがサランボーを憎く思うようになった理由として次のことがあげられている。「彼は心のなかでサランボーとの密会を接に願っていたが，サランボーが少しも姿をみせなかったので，まるで裏切られたように思った」(*ibid.*, p.218)。
24) *Ibid.*, p.262.
25) *Ibid.*, p.72.
26) *Ibid.*, p.179.
27) スペンディウスは負けがはっきりすると何の抵抗もなくハミルカルの奴隷としてふるまうようになる。
28) シャハバリムはラベットナの神官でありながら「太陽が月の上方に位する位置から考えて彼はバールの神が優越を保っていると結論した。〔…〕そのうえ，彼は心ひそかにわが身の一生の不幸はラベットナ神の責任だ」(*ibid.*, p.177) と考えている。最終的に彼はモロック神の方へ行こうとするが，認められずタニットの方へも戻れず，群集のなかに消えていくしかない。

29) 『ヘロディアス』のなかにも有名な饗宴の場面がでてくるが，レイモンド・デュブレ＝ジュネットがその部分の草稿を分析し，饗宴こそがこの作品の精神的神髄を表現していると語っている（voir Raymonde DEBRAY-GENETTE, 《Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'Hérodias)》, in *Romans d'Archives,* Lille : Presses Universitaires de Lille, 1987)。

30) *Œuvres complètes de Gustave Flaubert,* t.2. op.cit., p.45.

31) *Ibid.*, P.271.

32) *Ibid.*, p.271.

33) *Ibid.*, p.272.

34) *Ibid.*, p.189.

35) FLAUBERT, *Correspondance, quatrième série (1854-1861)*, op.cit., p.226. 1857年9月末，ジュール・デュプラン宛。