

シャルル＝ルイ・フィリップ 初期短篇における自由間接話法について

東海 麻衣子

はじめに

フランス語における自由間接話法とは、「*dire*」や「*penser*」といった動詞に続く接続詞「*que*」や「*si*」を省略し、会話文を直接でも間接でもない状態におくことによって、話者と作中人物、双方の声を共鳴させる話法であると捉えられている。1912年、シャルル・バイイの指摘によって、その文学的価値が認知されるようになり、1935年に、アルベール・チボーデの『ギュスターヴ・フロベール』において論じられて以来、フロベールの名とともに研究されることが一般的となった話法であるが、あらゆる解釈とさまざまな話法の混合を内包する奥深い文体として広く研究されてきた。間接話法と同じ人称、叙法、時制を用いることを基本的な条件とするが、作家の創意によって、その形態は多岐に亘る。『新フランス文法事典』では「自由間接話法の変種」¹⁾としてそれらを紹介し、*Le Bon Usage* では「*Mélange*」や「*Particularités du discours indirect libre*」²⁾という用語でまとめている。

本稿の目的は、こうした自由間接話法のもつ可能性を、あまり指摘されたことのないシャルル＝ルイ・フィリップの文体のうちに探り、その効果について考察を試みることである。そのため、そこに指摘できる「変種」*Mélange* の分類はひとまず置き、それらすべてを「自由間接話法」として捉える。それによって、「話者と作中人物、双方の声を共鳴させる」というこの話法の基本的意図がどのように果たされているかを考えてみたい。

では、自由間接話法とは、どのような性質をもつのだろうか。チボーデは次のように述べている。

文学は、この二つの性が現存するところ、パロールと書き言葉の結婚が行われるところに存在する。そしてこれがフロベールのケースである。彼の文体は、この少し後で見ると、もしそれが、民衆の言葉に端を発して「咽喉」(グロワール)に行き着くパロールの流れによって、生命をあたえられていなければ、決して生き生きと躍動して見えないだろう。ところで、文法家たちがつい最近に至るまで、彼らがそれとはっきりと自覚している言語に、組み入れることをしなかった自由間接文体は、確かに話し言葉にその起源を有しているのである。

Il y a littérature là où les deux sexes sont présents, où se fait le mariage de la parole et de l'écrit. Et c'est le cas de Flaubert. Son style ne paraîtrait pas vivant s'il n'était animé par un courant de parole qui commence, nous le verrons tout à l'heure, au langage populaire et se termine par le « gueuloir ». Or, le style indirect libre, que les grammairiens n'ont pas daigné jusqu'à ces derniers temps incorporer à la langue, telle qu'ils l'amènent à la conscience claire, a certainement son origine dans la langue parlée³⁾.

チボーデは、自由間接話法とは、そもそも話し言葉に端を發し、その躍動感をそのまま話し言葉に持ち込もうとする工夫であると言う。バイイによって明らかにされるまで、その名称を認識することのなかった当時の作家たちは、「自由間接話法」という文法用語など意識することなく、主にフロベールの文章から感じたその生き生きとした鮮烈な印象を、それぞれ独自に發展させていったと考えられる。

フィリップもまた、フロベールの文章から影響を受けた世代の作家である。「パロールと書き言葉の結婚」こそフロベールの文学であったとするなら、民衆の子をもって自認するフィリップが、自分の周囲に飛び交っていた民衆の言葉をそのまま小説に流し込む方法として、その話法を掬い取ったのも自然な成り行きだったと言えるだろう。

I 対象作品「三人の浮浪者の肉欲」

シャルル＝ルイ・フィリップの処女作品は、1897年に自費出版された『四つの恋の物語』*Quatre Histoires de Pauvre Amour*である。タイトル通り、四つの物語（短篇）「ロジェ・ジャンの日記」*Le Journal de Roger Jan*、「三人の浮浪者の肉欲」*La Chair de Trois Gueux*、「明るい恋と純情」*Le Clair Amour et l'innocence*、「哀れな肉欲の恋」*Le Pauvre Amour en Chair*が所収されている。このうち、自由間接話法の前提となる三人称で語られた物語二篇（「三人の浮浪者の肉欲」と「哀れな肉欲の恋」）から、より興味深い試みが見られる前者を、本稿の分析対象としたい。

この短篇の初出は1897年3月である。だが、フィリップが友人に宛てた手紙から、1896年12月には書き上げられていたことが分かる。そして、その前年、1895年7月30日に、フィリップから友人に宛てた手紙には、『ボヴァリー夫人』（1957）を再読した際の感想が書かれている。

『ボヴァリー夫人』を再読した。僕達がまだ生れていない頃のことでありながら、感覚が記憶している時代の思い出に囲まれ、感動に震えながら、僕達それぞれの人生と同じように味気なく単調な日々を味わった。どの登場人物も典型となっている。重みのある細部や希望への熱い思い、平凡さ、この上ない軽さ、まさにあるがままの人生だ。そこがいいのだが、この小説には、哲学的な洞察や、どの小説家も見せ

る物事の格付けなんかがない。けれども、物事がそこにあるから、そうになっている。それは、描かれたものではない生きている風景が一幅の絵であるのと同じ意味において、一幅の絵なのだ。

Relu “*Madame Bovary*”, et vécu des jours gris, monotones comme chaque vie, dans de l’émou, parmi des souvenirs de temps où nous n’étions pas, mais dont nos sens se souviennent. Chaque personnage est un type, — et c’est la vie telle quelle, avec son menu grave, sa gloire d’espérances, sa banalité et sa minuscule importance. Je n’y vois pas, et ça me plaît, ces aperçus philosophiques, ces classifications de choses que donnent toujours les auteurs de romans, et cependant cela s’en y est parce que les choses y sont. C’est un tableau, au même titre qu’un paysage non peint, et vivant, est un tableau⁴⁾.

フィリップが、フロベールの文章に、自身が理想とする「あるがままの人生を写し取る」という小説の理想形を見出だし、感銘を受けた様子が見える。文体については特に書かれてはいないが、フィリップがフロベールを読み、そこから自由間接話法のエッセンスを受け継いだろうことは想像にかたくない。

では、初期短篇「三人の浮浪者の肉欲」において、フィリップは、この新たな話法の可能性をどのように広げ、展開しているのだろうか。作品の分析に移ろう。

II 作品の分析

この物語は、落ちぶれた三人の浮浪者の話である。三人が日が暮れた野原で休んでいると、あちこちから愛し合う恋人たちの気配が感じられる。彼らはその気配に刺激されるように、自分たちにも昔は恋人があったと、過ぎし日の思い出を語り合う。語り終えて、もう二度と戻らない日々への喪失感に打ちのめされる彼らだが、ふいに目の前に現れた女を目にすると、我を忘れて飛びつき凌辱してしまう。

この特殊な物語を語り手はどのように語るのか、三人の浮浪者が硬いパンを食べながら肉を渴望する場面から見ていこう。

しかし、明らかに筋肉は弱っていて、麻痺し、柔らかくなっていた。彼らは思った。ごちそうさえあれば長いこと硬くなっていられるだろうにと。ああ！肉が食べられたら！重苦しくとどまり続けるパンが彼らの咀嚼を止めるのだった。

Pourtant, les muscles s’avouaient faibles et pris de torpeurs, amollis qu’un beau repas, croyaient-ils, aurait fortifiés pour longtemps. Ah ! s’assimiler les viandes ! Le pain éternel qui pèse arrêtaient les mâchoires⁵⁾.

この引用文の場合、下線部の「Ah ! s’assimiler les viandes !」という不定法の一文は、語り手の声だろうか。それとも作中人物の声だろうか。日本語に訳す際「ああ！

肉が食べられたら！」と語り手の視点で訳すべきなのか、それとも「ああ！肉さえ食えりゃあな！」と作中人物の声で訳すべきなのだろうか。

工藤庸子氏は、「時制や人称のシステムも引用符の慣用も異なる日本語に、自由間接話法の微妙なニュアンスを移し変えることは不可能」⁶⁾と述べている。

たしかに、語り手と作中人物の視点の境界線を曖昧にするという自由間接話法の基本的な効果を考えれば、どちらの声も共鳴させなくてはならないが、日本語においてそれはまず不可能である。

次の例を見てみよう。やはり三人の飢え、水への渴望を描いた場面である。

彼らは恐ろしくのどが渴いた。身体の中に水が流れ込んだらうずきを癒してくれるのではないかと思えた。というのも、水は、さわやかに細胞のうちにすべりこんで、肉欲の動きを浸してくれるものなのだから。それから落ち着いた。まったく！だだっぴろい道端で、水なんてどこにあるってんだ、きれいな水なんて。どこに優しい小川が流れてる、どこにポンプがあって、生命の水が出てるって？ 水を探し求めて行き当たりばつりにさまよい、歩き回らなければならないだろう。ひどい疲れの中を。彼らは思った。ここに寝そべったまま、眠ろう。明日には渴きもなくなっているだろう。

Ils eurent soif affreusement. Il leur semblait que de l'eau coulant en eux, peut-être satisfierait les sens, car l'eau se glisse en les cellules avec toute sa fraîcheur et baigne la vie des chairs. Puis l'on est calmé. Hélas ! l'eau des grandes routes, où est-elle, l'eau belle ? Où, le ruisseau tendre qui va, où la pompe et son jet de vie ? Il faudrait errer à l'aventure pour quérir l'eau et marcher, par la lassitude énorme. Ils pensèrent : mieux vaut rester ici s'étalant, nous dormirons, et demain la soif ne sera plus⁷⁾.

まず下線部から見てみると、「Puis l'on est calmé.」と、主語を三人称複数「ils」から「l'on」に置き換えた後、「Hélas ! l'eau des grandes routes, où est-elle, l'eau belle ? Où, le ruisseau tendre qui va, où la pompe et son jet de vie ?」と現在形の文章が続く。単純過去と半過去を基本とする地の文の中に、突然複合過去が現れ、現在形のセリフへと時制はめまぐるしく変わるのである。続く「Il faudrait errer à l'aventure pour quérir l'eau et marcher, par la lassitude énorme.」の一文も条件法現在の形であるが、話者の声なのか、作中人物の声なのかは依然曖昧にされている。

次に、「Ils pensèrent : mieux vaut rester ici s'étalant, nous dormirons, et demain la soif ne sera plus.」とあって、ギユメやティレを用いず、ドゥポワンのあと、直接語法を置く、というシンプルな自由間接話法の一例が見てとれる。「que」を省き、時制を一致させないことで、語り手の存在を目立たせず、作中人物の心情がそのまま伝

えられるという効果が生み出されている。

こうした時制の混合の効果について、チボーデは、次のように言う。

自由間接文体の利点は、文体の動きを変えることにあり、そして論理的継続性を打ち破ることによって、この動きを増幅させるのである。散文もまた詩句のように、音楽のように、徐々に不調和なものと渾然一体となることによって進歩していく。突然、予期せぬところで、ある時制が別の時制に移るといふ現象は、こうした流れに結びついているのである。

L'avantage du style indirect libre consiste à varier le mouvement du style, et il ajoute à ce mouvement en rompant une continuité logique. La prose, comme le vers, comme la musique, comme la peinture, progresse en s'incorporant de plus en plus des dissonances. Le passage brusque et inattendu d'un temps à un autre se rattache à ce courant⁸⁾.

唐突さや予期せぬ時制の変化などによって生み出される文体の躍動感こそ、この話法の持ち味である。過去形の中に突如挟みこまれる現在形や条件法、直接話法が、作中人物の声を生き生きと響かせるという効果を生む。

次に、二重下線を引いた部分、「*Il leur semblait que*」で始まる間接話法の中に現れる「*car*」で導かれた現在形の部分に注目してみたい。これは、レオ・シュピッツァーが『ビュビュ・ド・モンパルナス』において指摘し、分析した用法である。シュピッツァーは、フィリップが用いた「*à cause de*」をはじめとする原因の接続詞に注目し、その節で述べられていることを「偽＝客観的動機づけ」*« la motivation pseudo-objective »*と呼んだ。つまり、原因の接続詞に導かれた節において自明のこのように述べられる言説だが、実はそこにはいかなる客観性も普遍性もない。そしてこの「偽」の言説によって特殊な効果が生じているとシュピッツァーは言うのだ。

フィリップは、判断を下すことを避け、作中人物に対して、理解し、いかなる視点からでも見ることができる冷静な報道者として振る舞う表現法 — 偽＝客観的モードを選んだ。しかしこれは見かけだけだ。何を表現してもその背後に批判的態度がある。このモードは「偽」でしかなく、真の客観性ではない。また、秘められた共感が彼の記述の裏に感じ取れるようにしていると推量できる。そのアイロニーが、それが正当であると示す形、言葉は少ないが内容は多いという形をとるからである。

Philippe choose a pseudo-objective mode of representation, avoiding judgements and behaving toward his figures like an unmoved reporter who seems able to understand, even to adopt any point of view. This appearance is deceptive, however : There is a critical attitude behind each of his

representations, for his mode is *pseudo*-, not truly objective. Furthermore, one suspects some secret sympathy can be sensed behind his reporting, for his irony takes the form of justification, of a kind of laconic eloquence⁹⁾.

シュピッツァーは『ビュビュ・ド・モンパルナス』から数多くの例を引用して論証しているが、その中には「car」の用法も含まれている。

では、問題の二重下線部において、「car」はどのように用いられているだろうか。「car」の導く節を見てみると、「水は、さわやかに細胞のうちにすべりこんで、肉欲の動きを浸してくれるものなのだ」と述べられており、読者はうっかり一般化された真実のように受け取ってしまう。しかし、よく考えてみると、ごく私的な意見にすぎないことが分かる。

シュピッツァーはいわゆる「ドクサ」のうちに、語り手と作中人物の声を響かせる「偽＝客観的動機づけ」のテクニックを、自由間接話法の発展形と捉えたのである。

では、次の例を見てみよう。突然現れた女性を目にし、三人の浮浪者が立ち上がり、彼女についていく場面である。

三人きりで、その女をほしいと思うことで色めき立ち、彼らのうちに、青春の理想的な心が戻ってきて歌を歌うのだった。

君は美しく、青白い。まるで天空の揺らめきのように。君の瞳は夢見る美しさー君の髪は温かく、どこまでも柔らかい！(…)ぼくたちは手まで温かく、ビロードのように柔らかくなって、君の身体は麗しくなる。ぼくの心が、君の目には純白に映りますように！

Seuls et jolis d'envie d'elle, il leur revint leur âme idéale d'adolescence, et cette âme chanta :

*Tu es belle et pâle comme tout le frisson des cieux, tes yeux sont des beautés qui rêvent, et que ta chevelure est tiède et douce sans fin ! (…) Nous serons tièdes et veloutés pour nos mains, ton corps sera délicieux, et je veux que mon âme soit blanche à tes yeux !*¹⁰⁾

青春の輝かしさ、清らかさを映すように、彼らの胸の高鳴りが一篇の恋の詩として詠われるのだが、前を行く女性が彼らの存在に気づき、足を速め出すと、詩のトーンは急変する。

おお！行け、走れ、かまうものか！俺はここにいて、未来のように動かんぞ。はっはっ！お前は逃げる。だが、俺につきまとう欲望をさらっていけるとでも思っているのか？俺の心臓の音、深い夜の中、お前のせいで鳴り響いてるんだ！

Oh ! va, cours, que m'importe ! je suis là, fatal comme l'avenir. Ha! Ha! Tu fuis ! Mais

*crois-tu pouvoir emporter le désir qui me hante ? Les sons de mon cœur, dans la nuit dense, éclatant selon Toi !*¹¹⁾

まっくらな野原を必死で走る三人の男と一人の女。暗闇の中に漂う鼓動と荒々しい息遣い。言葉を口に出すどころか、考えを頭に浮かべることすらできない。そんな中、直接話法で挿入される三人の男の観念は、恋人から暴漢へ、過去から現在へと転落するさまをまざまざと映し出す。セリフのないシーンに、バックミュージックでその感情が代弁されるように、語り手は、追う者と追われる者の無言の攻防を、映像的に浮かび上がらせるのだ。

そして、この後、彼らの犯行を語り終えた語り手は、次のように、物語を締めくくる。

ああ！肉欲は満たされた。ある晩、彼らは獣だった。彼らは血走った目で互いを見合った。ジャンは、神聖な後悔が身の内を通り過ぎたような気がして口を開いた。そして、夜と人生のあらゆる苦悩が現れたような声で言った。おお！おお！

そして彼らは立ち去った。果てなき道に。

Ah ! la chair était repue. Une nuit, ils furent des bêtes. Ils se regardèrent, hagards, Jean ouvrit ses lèvres, sentant passer à travers lui des regrets divins et fit, d'une voix où se concrétisait toute la douleur de la nuit et de la vie : oh ! oh !

Puis ils partirent, infiniment¹²⁾.

ドゥポワンに導かれた「おお！おお！」という叫びは、同化した語り手と作中人物の嘆きとして、読者の胸に突き刺さる。語り手は、こうして最後まで自由間接話法の効果を持続させる。

おわりに

1904年に雑誌『ジル・ブラス』のインタビューに答えて、フィリップは次のように語っている。

本物の小説家というのは、登場人物たちの只中に身を置いて、内側から外側へと移動するものだ。

Le vrai romancier se place en plein milieu de ses personnages : il va de l'intérieur à l'extérieur¹³⁾.

今回取り上げた「三人の浮浪者の肉欲」において、フィリップは、三人の浮浪者、アントワーヌとピエールとジャンをまず愛し、彼らの「只中に身を置いて、内側から外側へと移動」しながら語ることで、読者の共感と呼ぼうと試みた。それは、自

由間接話法の使用によって成功していると言えるだろう。つまり、作中人物に共感する語り手の存在が、本来正当化することのできない三人の行為に免罪符を与えているのだ。それによって、読者は、憤りよりも哀しみを、非難よりも同情を引き出すきっかけをつかむ。

フィリップの自由間接話法は、作品ごとに異なる豊かなヴァリエーションをもつ。

シュピッツァーを驚かせた『ビュビュ・ド・モンパルナス』の「偽=客観的動機づけ」は、皮肉な視点を共有するという点で、フロベールの「紋切型」と軌を一にしているし、新聞連載のコントでは、悲劇をユーモラスに語るという点で、フィリップならではの地平を切り開いている。

本稿では、あえて、「自由直接話法」や「内的独白」といった区分を設けず、これらすべてを内包するものとして「自由間接話法」と呼びならわし、分析を行ったが、こうした用語区分のうちに、フィリップの各作品を置き直し、読み直してみることは、その後の「意識の流れ」へとつながる文学的潮流を概観する上で、非常に興味深い作業となるだろうと考える。

注

本文下線は引用者による。

- 1) 朝倉季雄, 『新フランス文法事典』, 白水社, 2009, p.177.
- 2) Maurice Grevisse et André Goosse, *Le bon usage : Grevisse langue française*, De Boeck, 2008, pp.517-528.
- 3) Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p.249. なお、同書の邦訳は、戸田吉信訳を引用させていただいた。
- 4) Charles-Louis Philippe, *Deux Lettres de la vingtième année, à Marcel Ray* in *La Nouvelle Revue française*, n°14, 1910, p.242.
- 5) Charles-Louis Philippe, *La Chair de Trois Gueux* dans *Quatre Histoires de Pauvre Amour, Œuvres complètes* tome II, édition présentée et établie par David Roe, Impomée, 1986, pp.102-103.
- 6) 工藤庸子, 『恋愛小説のレトリック—『ボヴァリー夫人』を読む』, 東京大学出版会, 1998, p.170.
- 7) Charles-Louis Philippe, *La Chair de Trois Gueux*, p.103.
- 8) Albert Thibaudet, *op. cit.*, pp.250-251.

- 9) Leo Spitzer, *Pseudo-objective motivation in Charles-Louis Philippe* dans *Representative Essays*, Stanford University, 1988, pp.74-75.
- 10) Charles-Louis Philippe, *La Chair de Trois Gueux*, pp.106-107.
- 11) *Ibid.*, p.107.
- 12) *Ibid.*, p.108.
- 13) Interview publié dans *le Gil Blas* du 13 nov. 1904 in *Les Amis de Charles-Louis Philippe* n°19, 1961, p.430.

À propos du style indirect libre chez Charles-Louis Philippe dans un conte de sa première période

Maiko TOKAI

Le discours indirect libre se définit en général comme un procédé littéraire qui vise à mettre en résonance la voix du narrateur et celle du personnage, en supprimant la conjonction, « que » ou « si ». Diversement interprété, il permet alors de nombreuses possibilités d'écriture.

En rappelant que ce discours tire son origine de la langue parlée, nous comprenons naturellement que Charles-Louis Philippe, qui se considérait comme un romancier populaire, l'ait choisi pour s'exprimer.

Nous pouvons déjà en remarquer l'usage dans son premier ouvrage, *Quatre Histoires de Pauvre Amour* qui se compose de quatre contes. *La Chair de Trois Gueux*, l'un des deux écrits à la troisième personne, condition préalable au discours indirect libre, a retenu notre attention. Cet article propose une réflexion sur l'emploi de ce dernier chez Philippe, thème qui jusqu'à présent n'a pas été suffisamment abordé.

Notre sujet sera de dévoiler comment le romancier réussit à inspirer chez le lecteur un sentiment de sympathie envers les auteurs d'un viol, les Trois Gueux misérables de cette histoire. L'analyse de plusieurs phrases nous révélera l'efficacité du discours indirect libre. Grâce à cet artifice, Philippe qui était convaincu que « le vrai romancier se place en plein milieu de ses personnages : il va de l'intérieur à l'extérieur », s'assimile à ses personnages et leur accorde une certaine indulgence aux yeux du lecteur.

Nous pouvons également remarquer que l'usage de cette forme de discours se développe au cours de ses œuvres. Par exemple, « la motivation pseudo-objective » de *Bubu de Montparnasse* indiquée par Leo Spitzer a un effet ironique et *Contes du Matins* ouvre un nouveau domaine original dans la façon de raconter une tragédie sur le mode humoristique.

Nous comptons poursuivre cette étude susceptible, selon nous, de mettre en lumière le courant de l'époque.