

杵物語から『人間喜劇』へ——バルザックによる物語の「杵」について

谷本 道昭

要旨

En tant que l'auteur des « *Mille et Une Nuits de l'Occident* », Balzac utilise fréquemment le procédé littéraire du « récit encadré ». Alors, comment Balzac a-t-il mis en pratique ce procédé courant qu'il qualifie plaisamment comme « une vieille machine fourbie »?

Pour répondre à cette question, nous traitons les caractéristiques et la fonction du « récit-cadre » balzacien incorporé dans ces quatre récits ; *Une passion dans le désert*, *Sarrasine* (1830), *Une conversation entre onze heures et minuit* (1832), et *Autre Étude de femme* (1842).

À partir de la lecture de trois premiers récits publiés au début des années 1830, on peut éclaircir le processus de la création d'un « cadre » qui nous montre continuellement la scène de narration dans une situation similaire. Et en se référant au cadre du récit de ces trois récits, on peut constater que, après dix ans d'intervalle, Balzac réutilise ce même cadre dans *Autre Étude de femme*, mais cette fois pour intégrer le procédé du récit encadré à son propre esthétique romanesque de *La Comédie humaine*.

キーワード: フランス七月王政期の文学, バルザック, 杵物語, 物語の杵, 『人間喜劇』

1. はじめに

1830年代前半に執筆された初期の短篇から、円熟味を増した後期中篇にいたるまで、バルザックは、物語の中に別の物語を挿入する、いわゆる「杵物語」の手法を用いた小説を数多く残している¹⁾。作家自身、1844年に刊行された『オノリーヌ』の草稿で、杵物語のヴァリエーションの数々を例としてあげながら、それを「磨きこまれた古道具²⁾」にたとえているように、杵物語の手法は『千夜一夜物語』、『オデユッセイア』、『デカメロン』をはじめとして、古くから洋の東西を問わず用いられてきた語りの手法の一つであると言われている³⁾。このように歴史ある語りの手法を、『人間喜劇』の作者はいかに咀嚼し、自身の創作に取り込んでいったのか。これまでの研究においては、こうした問いがたてられながらも、杵物語の手法が用いられた複数の小説作品が時系列に関係なく、横ならびに論じられることが多かったように思える⁴⁾。それに対して本論では、

作品の執筆年代を念頭に置きつつ、複数の作品に取り入れられた物語の「枠」それ自体に着目することで、創作の軌跡をたどることを目標とする。具体的には、1830年代前半に執筆された『砂漠の情熱』、『サラジーン』、『11時から真夜中にかけての会話』といった中・短篇をとりあげ、バルザックによる物語の「枠」の構成や特徴を指摘し、その上で、1840年代に執筆された『続女性研究』に焦点をあわせ、後期の作品における枠物語のあり方の一例を明らかにしたい。

2. 会話と物語：『砂漠の情熱』と『サラジーン』

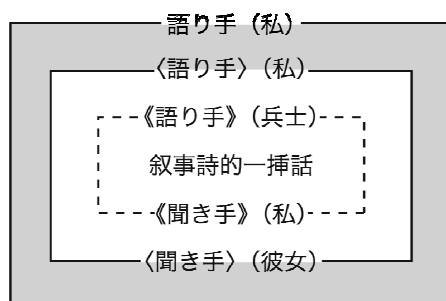
この章では、『砂漠の情熱』、『サラジーン』における「枠」の記述を、作品の構成を意識しながら順にとりあげていく。まずは1830年12月末に文芸誌「パリ評論」に掲載された短篇『砂漠の情熱』をひもといてみよう。

「怖い見せ物ね！」マルタン氏の動物小屋から出てくるなり、彼女は声を上げた。／つい今しがた彼女は、ビラふうにいえば、投資家ばりに大胆なマルタンがハイエナ相手に〈芸をこなす〉姿をこの目で見届けてきたのである。／「どんな方法を使って」と彼女はつづけた。「動物を飼いならすことができたのかしら。それも、間違いなく愛情を持っていると思えるほどに…」／「あなたにすれば不思議でしょうが」彼女の言葉をさえぎって私は応じた。「でも自然なことなのですよ…⁵⁾」

『砂漠の情熱』は、登場人物の一人であると同時に物語の語り手でもある「私」が、ある女性とともに、当時流行していた、猛獣使いアンリ・マルタン（1793-1882年）による移動動物園を訪れているというこの場面からはじまっている。いったいどうすれば猛獣を飼いならすことができるのか。動物にも人間と同じように感情や「情熱」があるのだろうか。ここで「私」が落ち着き払って「彼女」の問いかけに応じることができるのは、「私」がすでにその疑問に対する答えを知っているからにほかならない。実は語り手である「私」自身、猛獣使いマルタンによる見せ物をはじめて見た時には、「彼女」と同様に人間と猛獣の関係を不思議に思ったのだが、偶然その場に居合わせた「右足を失った老兵士」から、動物にも「情熱」があり、人間と動物が心を通いあわせることができることを裏づける話を聞きだしていたのである。そこで「私」は「彼女」の要望にこたえ、兵士の話を「『エジプトのフランス兵』とでも題されそうな叙事詩的一挿話」にまとめあげ、「彼女」に手渡すことになる⁶⁾。

見渡すかぎり広がる灼熱の砂漠を背景に、人間と牝豹との種をこえた愛情関係を描いた「叙事詩的一挿話」を『砂漠の情熱』の本篇とみなすならば、引用した書き出しの場面は、物語全体における導入部分にすぎないと言うこともできるだろう。だが、この書

き出しを単なる導入として片づけることができないのは、物語全体を締めくくる部分もまた、書き出しと同じように、登場人物同士の会話によって占められているからである。つまり、『砂漠の情熱』では、書き出しと結末部分が「枠」の役割をはたし、「私」によって書き起こされた「叙事詩的一挿話」は、「物語内物語」として、その「枠」に前後を挟まれているのだ（図表1）。



図表1：『砂漠の情熱』の構成

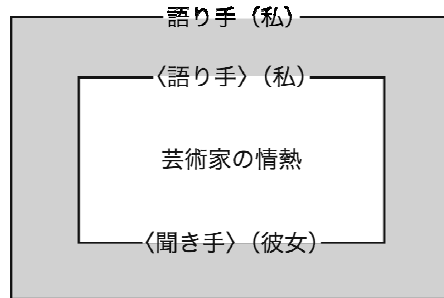
近年、バルザックの短篇アンソロジーを編纂したフィリップ・ベルティエが指摘しているとおり、『砂漠の情熱』をはじめとして、バルザックが枠物語形式を用いた作品においては、登場人物同士による会話部分が「物語内物語」に対する「枠」として用いられている場合が多い⁷⁾。そして実際、『砂漠の情熱』とはほぼ同時期に執筆され、同じく「パリ評論」に掲載された『サラジューヌ』においても、登場人物による会話をもとに構成された「枠」が物語の中に組み込まれている。

「怖いわ」と、彼女は私の耳元に身を傾けるようにして言った。／「ふつうに話しても平気ですよ。あの老人はとても耳が遠いのです」と私は答えた。／「では、あの人をご存知なの」／「ええ」／すると彼女はとても大胆になって、人間の言葉では名づけようもないこの人物、つまり実体のない形態というか、生命のない存在というか、行動のない生命をしげしげと見つめたのだった。彼女を捉えていたのは、危険と隣りあわせの感動をえようと女たちを駆り立てる怖いもの見たさの好奇心の魔力で、そのせいで、女たちは脆い柵でしか隔てられていないと戦きながら鎖につながれた虎を見もすれば大蛇を眺めもするのだ⁸⁾。

『砂漠の情熱』では、猛獣使いによる「怖い見せ物」を見た「彼女」が抱いた疑問に「私」が答えるというかたちで物語が展開していくのだが、『サラジューヌ』では、パリの中心部に邸宅を構えるランティ家の夜会にあらわれた「人間の言葉では名づけようもないこの人物」の謎をめぐって、こうして「私」と「彼女」の間に会話が始まる。そしてその会話を引き継ぐようにして、「パリ評論」に掲載された際には「芸術家の情熱」

と題されていた物語の後半部分から、18世紀のローマを舞台にした彫刻家サラジーンと去勢歌手ザンビネッラの恋愛事件の顛末が、「私」の口から語られていく。

プレイヤー版の編者であるピエール・シトロン指摘にもあるように、ここに引用した『サラジーン』の一場面は、『砂漠の情熱』の書き出しを強く連想させるものとなっている⁹⁾。『砂漠の情熱』の「私」と『サラジーン』の「私」はともに、登場人物であると同時に語り手でもあり、好奇心旺盛な「彼女」をとらえた謎の秘密をすでに知っているという設定も両作品に共通している。その後の物語の展開について言えば、たしかに、『砂漠の情熱』と『サラジーン』とでは、登場人物同士の間で物語が伝えられる方法に見のがしがたい違いがあるものの、「枠」のあり方はあくまで類似していると言ってよいだろう¹⁰⁾。『サラジーン』では『砂漠の情熱』と同じく、登場人物による会話が「枠」となって「物語内物語」をその前後から挟み込んでいるのである(図表2)。



図表2：『サラジーン』の構成

そして、先にも述べたが、本章でとりあげている『砂漠の情熱』と『サラジーン』ばかりでなく、この前後に執筆されたその他の作品においても、バルザックは同様の手法を繰り返して用いている¹¹⁾。だがその手法自体は、たとえば18世紀後半にディドロが短篇において頻繁に用いた手法としてもよく知られており、バルザックの独創によるものではない¹²⁾。ともあれ、ここからは、バルザックが登場人物による会話によって物語の「枠」を組み立てたという事実を踏まえた上で、引きつづき『砂漠の情熱』と『サラジーン』を例にとり、そこで「枠」がどのように描かれているのかを、細部に目を向けながら注視していきたい。

先に引用した『サラジーン』の一場面は、たしかに物語の「枠」を構成しているものの、それはあくまで「枠」の一部であり、「私」を語り手とした「物語内物語」が語られる場面に直接つながっているわけではない。二つの場面の間には、さらに、もう一つの場面、「彼女」が「私」に謎解きをせまる以下の場面が含まれているのである。

「今なの」と彼女は手に負えない媚びを見せて答えた。「わたしがどうしてもその秘密を知りたいのは。明日になったら、きっとあなたのお話、聞かないか

もしれないわ。[...] /翌日、私たちは優美な小さなサロンの暖かい火の前に、二人きりでいた。彼女は二人掛けのソファーに、私は彼女の足下近くのクッションに座り、そして私の視線は彼女の視線の真下にあった¹³⁾。

ランティ家の夜会で見かけた謎めいた老人に興味を持った「彼女」は、こうしてまず、夜会の場で今すぐ「お話」を聞かせてほしい、と「私」にせまる。「私」は身勝手な「彼女」の願いをその場では突き放しながらも、その翌日には「彼女」と再会し、そこでいよいよ、サラジヌを主人公とする「物語内物語」を語って聞かせることになる。一読したところでは、「物語内物語」への橋わたしにすぎないようにも思えるこの箇所を見ずぐすすることができないのは、『砂漠の情熱』の「柀」にもこれとよく似た場面が描かれているからである。該当する箇所を以下に引用する。

さて、彼女の自宅に戻ると、彼女がやたらと媚びを売ってくるやら、あれこれ約束をちらつかせるやらするので、とうとう私も兵士の打ち明け話を文章にすることを承諾した。かくしてその翌日、彼女は『エジプトのフランス兵』とでも題されそうな、次のごとき叙事詩的一挿話を受け取ったわけである¹⁴⁾。

『砂漠の情熱』では「私」による独白とも状況説明とも言えるこの箇所によって、先に引用した、登場人物同士の会話からはじまる書き出しの部分が締めくくられている。言いかえれば、『サラジヌ』からの引用箇所と同じように、この箇所は「物語内物語」とじかに接した「柀」の「きわ」にあたる部分となっている。そして、いずれの場面においても、物語が語られる・伝えられる状況が描かれているだけでなく、興味深いことに、その状況設定までもがたがいに似通っているのである。

あらためて二つの引用文に目を通してみれば、原文では“coquetterie”、“agaceries”と、語彙が使い分けられているものの、どちらにおいても、「媚び」を意味する単語が用いられているのが容易に目につく。私たち読者はそこから、「私」と「彼女」とが、すでに親しい間柄にあることを想像することができるし、実際、これらの場面で、彼らは「自宅」や「優美な小さなサロン」といった密室性の高い空間に、「二人きり」で移動している。つまり、『サラジヌ』と『砂漠の情熱』においてはいずれも、登場人物が公の空間から私的な空間へと移動することによってはじめて——『サラジヌ』では、ランティ家の邸宅で開かれた大規模な夜会から、「優美な小さなサロン」へと移動することによって、そして『砂漠の情熱』では、猛獣使いの見世物小屋から「彼女の自宅」へと移動することによって——物語が語り伝えられることになるのである。このように、物語の「柀」の「きわ」の部分に描かれたこれらの場面は、短いながらも、物語が語られ、聞かれる状況を提示すると同時に、そうした状況を成立させる条件——すなわちそれは、

「語り手」と「聞き手」の心理的、空間的な近さである——を端的に示すという重要な役割を担っていると言える¹⁵⁾。

ここまで、『砂漠の情熱』と『サラジヌ』をとりあげてきたが、どちらの作品においても、登場人物同士の会話をもとにして構成された物語の「枠」が物語内に組み込まれており、さらに、それらの「枠」の記述、そしてその役割、機能においても共通する点があることをみてきた。このように、執筆時期がほぼ重なるとはいえ、それぞれに独立した、まったく別個の物語内容を持つ二篇の短篇作品に明らかな類似が認められるということは、1830年代前半のバルザックが、物語の「枠」、そしてそのあり方を強く意識しながら創作にのぞんでいたことを裏づけていると言えるだろう。次章では、バルザックのこうした傾向がさらに顕著にあらわれた一篇と言える『11時から真夜中にかけての会話』をとりあげ、考察を進めていきたい。

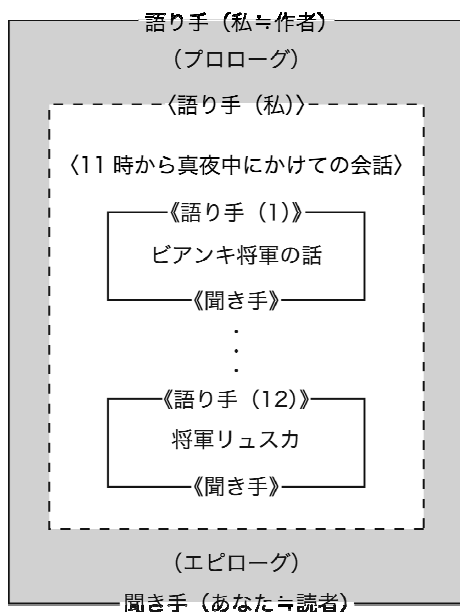
3. 物語的な会話：『11時から真夜中にかけての会話』

『11時から真夜中にかけての会話』（以下『会話』と略記する場合がある）は、1832年1月末にバルザックが同年代の文学者フィラレト・シャルル、シャルル・ラブーとの共著として刊行した『コント・ブラン』におさめられた中篇である¹⁶⁾。『会話』は、その後『人間喜劇』に収録されることがなかったという事情もあり、一般読者が目にする機会の少ないマイナー作品だったのだが、近年になって相次いで批評校訂版が刊行されたことでようやく日の目を見たと言えよう¹⁷⁾。

まずは作品の構成を明らかにしておきたい。『会話』では、そのタイトル (*Une conversation entre onze heures et minuit*) のとおり、「ひとつの会話 *Une conversation*」が物語の中心に据えられており、その会話の中に、「私」を含む12人の登場人物を語り手とする複数の逸話が「物語内物語」として挿入されている。この作品の構成がしばしばボッカッチョの『デカメロン』（1349年から1351年頃にかけて完成）の構成と比較されるのは、物語に登場する12人の語り手が、一話ごとに「語り手」と「聞き手」の役割を交代していくことで、いわばレー式に「物語内物語」を語り継いでいくからにほかならない¹⁸⁾。このように、会話部分と「物語内物語」の組みあわせによって構成されているという点では、『会話』は『サラジヌ』や『砂漠の情熱』と同系列にあると言える。だが、注意すべきなのは、『会話』においては、『サラジヌ』や『砂漠の情熱』とはことなり、登場人物同士による会話が「物語内物語」と同じ語りのレベルにあるため、「物語内物語」をその外縁から際立たせる「枠」としての機能をはたしているわけではないということである。

『会話』で物語の「枠」の機能をはたしているのは、内容的には本篇へのプロローグとエピローグに相当する、物語の書き出しと末尾の部分である。そこでは物語そのものの成り立ちと趣旨が、作者を思わせる登場人物の「私」の口を介して読者（「あなた」）

に告げられており、それによると、『会話』は、パリのあるサロンで交わされた会話を、そこに同席した「私」が筆写したものであるという。つまり、実際に物語を通読してみれば明らかなように、会話の中に差し挟まれた12人の語り手による「物語内物語」は、サロンでの会話を書き起こしたという作品そのものの設定を反映した「枠」にその前後を囲われているのである¹⁹⁾ (図表3)。



図表3：『11時から真夜中にかけての会話』の構成

あらためて「私」自身の言葉を借りて言えば、『会話』は「語られたことと書かれたこととの間の距離²⁰⁾」を可能なかぎり縮めることで、「芸術によって自然を真似ようという試み²¹⁾」であり、さらに「私」は、12人の語り手による逸話がすべて語り終えられたところで、作者の立場から次のように述べている。

ここに抜粋した会話は、正真正銘の本物の会話である。筆写にわずかな間違いがあったとしても、許される範囲内であり、意味や内容を歪めるわけではない。それらの間違いを除けば、すべては尊敬すべき方々が実際に言われたことであることを請けあうことができる²²⁾。

このように、物語の「枠」にあたる箇所、会話のリアリティー、そして作品そのもののリアリティーが繰り返して強調されているところに『会話』の特徴の一つがある。とはいえ、物語全体のリアリティーを物語の「枠」によって強調し、演出するという手法それ自体は、たとえば、『デカメロン』に着想をえて、16世紀に執筆されたマルグリ

ット・ド・ナヴァールの『エプタメロン』においてもすでに実践されている古典的な手法である²³⁾。とすると、バルザックは『会話』において、『デカメロン』や『エプタメロン』といった枠物語形式の古典から、文字どおり物語の枠組みを借りていると言うこともできるだろう²⁴⁾。

だが、古典作品からの明らかな影響が見受けられるとはいえ、『会話』における「枠」の記述には、当然のことながら、バルザック自身の着想が盛り込まれている。『サラジューヌ』や『砂漠の情熱』におけるのと同じように、『会話』においても、バルザックは物語が語られる状況を記述することで、物語の「枠」を具体化しているのである。しかもその記述は、『サラジューヌ』や『砂漠の情熱』の場合とくらべていっそう充実したものとなっており、『会話』では書き出しから「物語内物語」が語られ始めるまでのすべての部分が、物語が語られる場の記述にあてられている。『会話』の書き出しでは、まず、「私」の視点からサロンの情景が次のように描かれている。

昨年の冬、私はある邸宅に出入りしていた。そこは、夜になると政治やサロンのつまらない話題から会話が自由になる、今日では唯一の邸宅であり、芸術家、詩人、政治家、学者、若者が集っていた [...]。そこで開かれるサロンは、かつてのフランス精神の持ち主たちが逃避する最後の安らぎの場所であり [...]、一篇の劇のために自分の考えを隠しておこうなどと考える者はだれもいないし、逸話ばなしを書物に仕立てようと思っている者もない。そして、巧みな機知や興味津々たる主題について、見るもおぞましい粗筋だらけの文学作品が持ち込まれることも決してないのである²⁵⁾。

「私」が出入りしていたという「ある邸宅」での夜の集まりは、この当時、パリのサン＝ジェルマン・デ・プレの自邸に芸術家や作家を招いていた画家フランソワ・ジェラール（1770-1837年）のサロンをモデルにしていると言われており、著者のバルザック自身、ちょうどその頃、ジェラルルの芸術サロンの常連客であったことが知られている²⁶⁾。つまり、『会話』は、古典作品からの影響が顕著でありながら、同時代の読者にとってのみならず、バルザック自身にとっても、すぐれて現代的な作品でもあったということだ。

だが、ここでは、作品のアクチュアリティよりも、『会話』では、この書き出しの部分からすでに、書かれた物語としての「劇」や「書物」といった「文学作品」に対して、語られた物語としての「逸話ばなし」に重きが置かれているという点にいっそうの注意を払いたい。先に引用した箇所においても明らかだったように、『会話』はそれ自体が書かれた物語でありながらも、その内容においては物語の口承性を強調する箇所が随所にみられ、それによって作品のリアリティが強調されているのである。語り手の

「私」が、才気ある人物たちによって当意即妙な会話が活発に交わされるサロンの魅力を吹聴しながら、次のように述べているのもそのためだろう。

周到に準備され、巧みに操られることによって役者や物語作家の能力を作り出す言語現象というものに、私はこれほどまで完璧に魅惑されたことは一度もなかった。私だけがこうした幻惑の虜になったわけではない。われわれのどれもがみな、甘美な夜会をすごしたのだ。／11時から真夜中にかけて、それまで丁々発止だった会話は物語的になり、興味津々たる告白や、何人もの人物描写や、多くの無軌道な話が、会話の急流に巻き込まれていったのである²⁷⁾。

「物語的」と訳した箇所は原文では“conteuse”と書かれており、「会話」の修飾語として、会話 (conversation) と物語 (conte) が結びつき、渾然一体となった状態を示している。「言語現象 *phénomène oral*」という聞きなれない表現によって「私」が言いあらわそうとしているのもまた、会話と物語との間を自由に行き来するような「物語的な会話 *conversation conteuse*」、語り口の妙のことだと言えるだろう。こうして夜更けのサロンで花咲いた「物語的な会話」、すなわち「11時から真夜中にかけて」の会話を文章によって再現すること、それこそが「私」自身の言う「芸術によって自然を真似ようという試み」にほかならない。そして、語り手の「私」は「物語的な会話」を再現するにあたって、あらためて、物語が語られる場の状況を読者に向けて伝えている。

優美なサロンの暖炉の周りに、12人の人々が座っているところを思い浮かべていただきたい。彼らの顔つきはいずれも、疲れているようではあっても美しさが感じられ、感情や思考が表情にあらわれていた。その場を取りしきっていたのは、身なりが良く、上品で愛想が良い、柔らかな声音の3人の女性で、私には彼女たちが魅力的に見えた。ランプの明かりの下では、数人の画家が話に耳を傾けながら絵筆を握っていたものの、なおざりにされた絵筆の先でセピアインクが固まっていくのがたびたび目についた。サロンはそれ自体が一枚の完成した絵画だったのである²⁸⁾。

『会話』の「柀」となる書き出しの部分はこのように締めくくられ、この後いよいよ「12人の人々」を語り手とした「物語内物語」が綴られていく²⁹⁾。ここで私たちが注目したいのは、『サラジューヌ』、『砂漠の情熱』につづいて、またしても「物語内物語」とじかに接した物語の「柀」の「きわ」にあたる部分で、物語が語られる場の具体的な状況が描かれているという事実である。

先にみたように、『サラジーヌ』、『砂漠の情熱』においては、親密な間柄にある「私」と「彼女」が、公の空間から、「自宅」や「優美な小さなサロンの暖かい火の前」といった、私的な空間に移動することで、物語が語られる場面が描かれていた。そして『会話』においても、「優美なサロンの暖炉の周り」という閉じられた私的な空間の中で、「私」を含む男性の語り手から「魅力的」な女性の聞き手に対して物語が語られていく場面が描かれているのである³⁰。つまり、ここでバルザックは、リアリティーを演出するという作品全体の設定の中で、『サラジーヌ』や『砂漠の情熱』に描かれた物語の場を再現するようにして、物語の「枠」を具体化していると言えるだろう。

『会話』の書き出しでは、このように、物語が語られる場とその状況が物語の「枠」として丹念に記述されている。ここであわせて指摘しておきたいのは、バルザック自身が、この作品全体の中でも、書き出しにおける「枠」の記述をとりわけ重視していたという事実である。というのも、『コント・ブラン』の執筆段階で、バルザックと原稿の読みあわせを行ったシャルル・ラブーが、バルザックに対して「『会話』の冒頭部分は私にもフィラレト・シャルにもまったく理解できない³¹」と率直に批判し、その部分を削除するよう助言したにも関わらず、バルザックはラブーの意見を聞き入れずに、問題となった「冒頭部分」を残すことに固執したことが知られているのだ。とすると、『会話』におけるバルザックの試みは、物語の「枠」によって作品全体のリアリティーを演出するとともに、先行する『サラジーヌ』や『砂漠の情熱』の延長線上で「枠」を具体化し、それを「物語内物語」への単なる導入としてではなく、独立した一つの場面、情景として完成させることにあったと考えることができる。バルザックが、「サロンはそれ自体が一枚の完成した絵画だったのである」という一文で『会話』の書き出しを締めくくっている理由はおそらくそこにある。

本章では、『サラジーヌ』と『砂漠の情熱』を比較の対象としてあげながら、『会話』の構成、そして、物語の「枠」の記述を分析してきたが、『会話』の「枠」は、物語が語られる場とその状況が明確かつ詳細に記述されているという点で、バルザックが1830年代前半に執筆した枠物語形式による作品の中でも、もっとも注目に値する例であり、バルザックによる物語の「枠」の一つの完成形とみなすことができるだろう。あるいは、バルザックはこうして、複数の作品をまたいで一つの「枠」——すなわち、サロンや女性の自室という私的な空間の中で、「語り手」が親しい間柄にある「聞き手」に向けて、謎解きの話やその場かぎりの逸話といった「物語内物語」を語る、という「枠」——を作りあげていったのだとも言える。それでは、このように特徴づけられた物語の「枠」は、その後の創作において、どのように取り入れられているのだろうか。次章では、その一例として『続女性研究』をとりあげていきたい。

4. 『11時から真夜中にかけての会話』から『続女性研究』へ

1842年に刊行された『続女性研究』は、バルザックの作家活動においては、1844年に刊行された『オノリーヌ』とならび、枠物語形式が用いられた後期中篇の一つである。しかしそうでありながら、この作品は、物語の構成と内容の両面において、その十年前に刊行された『11時から真夜中にかけての会話』との結びつきが強いことでも知られている。

具体的に言うと、『続女性研究』は、パリのフォーブール・サン＝ジェルマンに暮らす女性の邸宅を舞台とし、夜会が開かれたサロンの様子を綴った前置きの部分と物語全体を締めくくるエピローグ部分が「枠」となって、夜会に集まった来客者によって語られた逸話を「物語内物語」として囲い込んでいる。そしてさらに、登場人物によって語られる四篇の逸話のうちの二篇が『会話』からの再録となっており、その点でも、『続女性研究』は『会話』を明らかに踏襲している³²⁾。とはいえ、ここでは二つの作品を全面的に比較するのではなく、物語の「枠」となる書き出しの部分に議論を集中させていきたい³³⁾。

『続女性研究』は「パリで開かれる舞踏会や〈大夜会〉には、決まって二通りの夜会がある³⁴⁾」という一文からはじまり、語り手の「私」はまず、一般の招待客が退屈な世間話に終始する「公式の夜会」と、彼らが帰宅した後、サロンの主催者が夜食の時間帯に親しい来客者だけを集めて開く「二番目の夜会」との違いを指摘していく。その「二番目の夜会」について「私」は次のように述べている。

サロンの女主人は何人かの芸術家や、愉快的な人たちや、友人たちを引き止めて、こう言う。「まだいいでしょう？ 私たちだけで、いっしょに夜食でもとりましょうよ」／そうして、みんなが小さなサロンに集まる。二番目の本当の夜会が開かれるのだ。つまりそれは、旧制度時代のように、みんながそこで話されることに耳を傾け、だれもが会話にくわり、きそってエスプリを見せてみんなを楽しみますことを義務づけられる、そんな夜会である³⁵⁾。

こうして、「公式の夜会」が終わった後に「二番目の夜会」が開かれ、選ばれた来客者だけが「小さなサロン」に集い、そこでは打ち解けた雰囲気の中で、才気に満ちた会話が交わされていく。つまり「二番目の本当の夜会」とは、『会話』の舞台となった夜会をあらためて想起させる、会話と物語の空間なのである。先に私たちは、バルザックが複数の作品をまたいで作りあげていった物語の「枠」の特徴をみてきたが、『続女性研究』の書き出しでも、私的な空間で親しい間柄にある者たちの間で物語が語られていくまでの様子が、「小さなサロン」の情景として描かれている。以下に引用する箇所では、そういった状況がより具体的に記述されている。

午前2時ごろの、夜食が終わる頃にはもう、テーブルの周りには、15年来のつきあいでみな信頼の置ける仲間内の人や、趣味豊かで、立派な育ちの、社交界にも通暁している人たちが残っているだけだった³⁶⁾。

時間帯や細部の設定はことなるものの、こうした描写は、『会話』の書き出しでの「優美なサロンの暖炉の周りに、12人の人々が座っているところを思い浮かべていただきたい」という一文を想起させるに十分なものだと言えよう。実際、バルザックは『会話』との結びつきを強調するかのように、『続女性研究』の書き出しにおいても、夜が深まるにつれて会話が「物語的」になり、みな「言語現象」に魅了されていくまでの様子をことこまかに記述している³⁷⁾。さらに、ここではその一つ一つを列挙することはしないが、その他にも、『続女性研究』の書き出しには『会話』からの抜粋が随所にみられ、両作品の「粹」には多くの共通点がある。

『続女性研究』、『会話』の物語の「粹」は、このように、共通する要素によって構成され、ともに「物語内物語」を囲い込むという役割を担っている。しかし、ここで留意すべきなのは、二つの「粹」が、作品そのものの趣旨との関わりにおいては正反対の性質を持っているということである。

先に指摘したように、『会話』では、「粹」の部分において、会話が実際に発話されたものであることが繰り返され述べられることで、物語全体のリアリティーが強調されており、それが作品そのものの特徴にもなっていた。それに対して『続女性研究』では、「粹」の記述の多くを『会話』から援用しているにも関わらず、「ここに抜粋した会話は、正真正銘の本物の会話である」といったような、『会話』においてたびたび用いられていた、リアリティーを強調する表現については、書き出しにおいても、エピローグにあたる部分においても、一つとして取り入れられていない。あえて結論を先取りして言えば、『続女性研究』の「粹」は、物語の内部でリアリティーを演出し強調するものではなく、物語があくまで物語であることの虚構性を意図的に露呈させるものとなっているのである。

この二作品の物語の「粹」の性質、機能の違いは、たとえば、『続女性研究』の書き出しの部分で、架空の登場人物の名があげられていることに端的にあらわれている。『続女性研究』の語り手は、「二番目の夜会」について述べる中で、「デスパール夫人のサロンは、パリでも有名だったが、かつてのフランスの精神の持ち主たちが逃避する最後の安らぎの場所であり [...] ³⁸⁾」というように、あるいは、「物語内物語」への導入となる独白の中で、「こうした [デスパール夫人のサロンでの] 夜会の一つの思い出がとくに私の記憶に残っているのだが、それは、高名なド・マルセイが、告白の中で女性の心のいちばん奥の襞をあらわにして見せてくれたこともあるが [...] ³⁹⁾」というように、

サロンの女主人と、一話目の「物語内物語」の語り手を名指しにしているのだ。このことは、『会話』において——そして『サラジーヌ』や『砂漠の情熱』の初出版においても——語り手の「私」をはじめとして、登場人物の名が一人として記されていないことが対照的である。そして、ここに名前があげられたデスパール夫人とド・マルセイが、『幻滅』や『金色の眼の娘』といったバルザックの代表作に登場する作中人物であることを踏まえると、『続女性研究』の書き出し、物語の「枠」が作品のリアリティーではなく、その虚構性を意識させるものであることは明白だろう。

さらに、実際に物語を読み進めていくと、『続女性研究』では、バルザックが生み出した数多くの作中人物の中でも、もっとも多くの小説作品に登場している再登場人物が、「物語内物語」を構成する四篇の逸話の語り手や聞き手の役を担っていることがわかる。具体的に名前をあげていくと、ド・マルセイ、エミール・ブロンデ、モンリヴォー、ビアンションという四人の語り手にくわえて、デスパール夫人、ダッドレイ卿、ジョゼフ・ブリドー、ニュシンゲン男爵、カディニャン公爵夫人、デ・トゥーシュ嬢、フェリックス・ド・ヴァンドネッス、ダニエル・ダルテスなど、総勢二十人をこえる「再登場人物」が聞き手となって「小さなサロン」に集まっているのである。そして、物語全体の語り手である「私」については、登場人物の一人からの不意の呼びかけによって、物語の中盤でようやくその名（ビアンション）が明かされるという仕掛けになっており⁴⁰、そういったところにも、作者バルザックの分身ともいえる匿名の「私」が語り手となっていた『会話』との根本的な違いがある。

このように、『続女性研究』では、枠物語の手法と人物再登場の手法が組みあわされることによって、『会話』に描かれていた会話と物語の空間が、バルザック作品に固有の空間として再構成されている。たしかに、『ゴブセック』や『ニュシンゲン銀行』といった中・短篇においても、枠物語と人物再登場の二つの手法が効果的に併用されているものの、バルザックが枠物語形式を用いた作品の中で、これほど多くの再登場人物が一堂に会する作品はほかに例がない。熱心なバルザシアンであるプルーストの言葉を借りて言えば、『続女性研究』には「バルザックの小説の作中人物がほぼ全員、語り手を囲んで勢揃いしている⁴¹」のである。

そしてこのことは、『続女性研究』が刊行された1842年に、バルザックの全著作をほぼ網羅的に収録する『人間喜劇』の刊行がはじまったことと、おそらく無関係ではない。複数の物語に同一の作中人物を繰り返して登場させることで、個々の作品に有機的なつながりを持たせる人物再登場の手法が、『人間喜劇』のかなめとなった小説技法であることはあらためて強調するまでもないが、その『人間喜劇』の構想を、「総序」としてバルザックが一般読者に向けてはじめて明らかにしたのは1842年7月のことである。その二ヶ月後に、『人間喜劇』第二巻中、唯一の新刊として出版された『続女性研究』は、それゆえ、『人間喜劇』の縮図としての役割を与えられた、意義深い一篇と見なすこと

ができる。『人間喜劇』の「総序」において、バルザックは自らが生み出した作中人物を列挙しながら、「これほどの数の人物と性格、こうした多様な存在には、いくつかの額縁、あるいはこう言ってよければ、いくつかのギャラリーが必要である⁴²⁾」と記しているが、数多くの再登場人物が一堂に会した『続女性研究』のサロンは、それ自体が一つの「額縁」であり「ギャラリー」であるとも言えよう。つまり、あえて強引な言い方をすれば、『続女性研究』の物語の「枠」は、1830年代前半にバルザックが作りあげた物語の「枠」のみならず、バルザックの作品群全体を総括する『人間喜劇』という巨大なフィクションの枠組みとも重なりあっているのである。

5. おわりに

本論では、バルザックが枠物語の手法を用いた四篇の中・短篇を中心にとりあげ、物語の「枠」の記述を分析し比較しながら、その特徴や機能を指摘してきた。バルザックは、1830年代前半に執筆された『砂漠の情熱』、『サラジューヌ』、『11時から真夜中にかけての会話』という複数の作品において、登場人物が別の登場人物に物語を語るという共通の設定の中で、物語が語られる場面を繰り返しかえし描き、それを物語の「枠」として完成させていった。それらの作品においては、いくつかの共通する要素によって物語の「枠」が構成されており、バルザックは枠物語という古典的な語り的手法を用いながら、独自の「枠」を作りあげたのだと言える。とりわけ『会話』では「枠」が独立した一つの場面として描かれており、この時期のバルザックによる「枠」の特徴が如実にあらわれている。その後、1840年代に執筆された『続女性研究』において、バルザックは『会話』の「枠」を、いわば再登場場面として利用しながら、枠物語の手法と人物再登場の手法を組みあわせることによって、物語の「枠」に、それ以前にはなかった小説的な奥行きと広がりを持たせた。このようにしてバルザックは、枠物語の手法を自身の創作に取り入れ、さらにそれを『人間喜劇』の構想に溶け込ませていったのである。

註

1) おもな作品として、『身の過ちの危険』、『サラジューヌ』、『砂漠の情熱』（1830年）、『あら皮』、『赤い宿屋』（1831年）、『11時から真夜中にかけての会話』、『ことづて』、『シャペール大佐』（1832年）、『ファチーノ・カーネ』（1836年）、『ニュシンゲン銀行』（1838年）、『続女性研究』（1842年）、『いなかミュージズ』（1843年）、『オノリーヌ』（1844年）などがある。なお、本論では枠となる物語を「枠」ないしは、「物語の「枠」」とし、枠の中に挿入された物語を「物語内物語」として表記を統一した。

2) Balzac, *Honorine* [1844], *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Pléiade », 1976, t. II, p. 1415-1416. [variante g de la page 531] 以下、本論でこのエディションを参照する際にはCHと

略記する。なお、カッコ内に発表年月日などを記す場合がある。

- 3) 詳しくは以下を参照されたい。Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits » [1967], *Poétique de la prose*, Seuil, « Poétique », 1971, p. 78-91. Gérard Genette, *Figures III : Discours du récit*, Seuil, « Poétique », 1972. [chapitre 5 : « Voix », p. 225-267.]
- 4) おもな先行研究としては以下を参照されたい。Léo Mazet, « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1976, p. 129-161. Claudine Vercollier, « Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1981, p. 225-234. Juliette Frølich, « “Le phénomène oral” : l'impact du conte dans le récit bref de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1985, p. 175-189.
- 5) Balzac, *Une passion dans le désert* [*Revue de Paris*, le 24 décembre 1830], *CH.*, t. VIII, p. 1219. 『砂漠の情熱』片桐祐訳、『バルザック幻想・怪奇小説選集 3』水声社、2007年、140ページ。本論では初出版、決定版をあわせて参照した。訳出に際しては翻訳を参照させていただいたが、論旨にあわせて変更した箇所がある。以下、カッコ内に翻訳の該当ページを記す。
- 6) *Ibid.*
- 7) Balzac, *Nouvelles*, éd. Philippe Berthier, Flammarion, « GF », 2005, p. 7-19, 131-136.
- 8) Balzac, *Sarrasine* [*Revue de Paris*, les 21 et 28 novembre 1830], *CH.*, t. VI, p. 1051. 『サラジーン』芳川泰久訳、『バルザック幻想・怪奇小説選集 3』水声社、2007年、23-24ページ。
- 9) Pierre Citron, « *Sarrasine*, Notes et variantes », in Balzac, *op. cit.*, p. 1548.
- 10) 後述のように、『砂漠の情熱』では、「兵士の打ち明け話を文章にする」という行程をへて物語が「私」から「彼女」に伝えられるのに対して、『サラジーン』では、謎めいた老人にまつわる逸話が、「私」の口から直接語られている。
- 11) たとえば、バルザックがはじめて枠物語の手法を用いた『身の過ちの危険』（1830年4月に刊行された短篇集『私生活情景』に収録、その後『ゴブセック』に改題）や、『赤い宿屋』（1831年8月21、28日に「パリ評論」誌に掲載）などを参照されたい。
- 12) その代表的な例として、デイドロ自身を思わせる語り手が物語内に登場する『これは作り話ではない』や『ド・ラ・カルリエール婦人』（ともに1772年に執筆、翌年4月に「文芸通信」誌に掲載）などがある。Diderot, *Contes et romans*, éd. Michel Delon, Gallimard, « Pléiade », 2004, p. 497-538.
- 13) Balzac, *op. cit.*, p. 1056. (30-31ページ)
- 14) Balzac, *Une passion dans le désert*, *CH.*, t. VII, p. 1220. (140-141ページ)
- 15) 『サラジーン』における語り手と聞き手の関係については以下を参照されたい。Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, « Points-Essais », 1970. 拙論「バルザック、七月王政下のコント作家——『サラジーン』における「語ること」と「モラル」について」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第14号、2005年、71-81ページ。
- 16) *Contes bruns, par [une tête à l'envers]*, Urbain Canel/ Adolphe Guyot, 1832. バルザックは『コン

ト・ブラン』に『11 時から真夜中にかけての会話』と『スペイン貴族』の二篇を寄稿しており、全十篇の中で、その二篇が巻頭と巻末を飾っている。

17) 『会話』は、本論で参照するイザベル・トゥルニエによるエディションにくわえ、以下のエディションに収録されている。Balzac, *Nouvelles et contes*, éd. Isabelle Tournier, Gallimard, « Quarto », 2005-2006, 2 vol. (以下、NC と略記する) Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit*, éd. Pierre Bangin, Ombres, 2001. Honoré de Balzac, Philarète Chasles, Charles Rabou, *Contes bruns*, éd. Marie-Christine Natta, La Chasse au Snark, 2002.

18) ただし『デカメロン』では、第一日目の「序」に記されているように、日中から日没までの時間を利用して、一人の語り手が十分に時間をかけて一つの物語を語っていくのに対して、『会話』では、11 時から真夜中までの短時間に、一篇あたり、長くても 5、6 ページ、短いもので 1、2 ページの挿話が、12 人の語り手によって続けざまに語られていく。ポッカッチョ『デカメロン』河島英昭訳、講談社文芸文庫、1999 年、上巻、17-51 ページ。

19) 本論では『会話』の「物語内物語」の内容を紹介している余裕はないが、参考までに、近年の批評校訂版で 12 篇の逸話に便宜的につけられたタイトルを以下にあげておきたい。「ビアンキ将軍の話」、「ナポレオンへの賛辞」、「騎士ボーヴォワールの話」、「墮胎」、「大佐の愛人」、「この人を見よ」、「死人の痙攣」、「徴兵拒否者の父」、「赤いチョッキ」、「裁判長ヴィニユロン」、「ある医者の子の死」、「将軍リュスカ」。

20) Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit*, NC., t. I, p. 1111.

21) *Ibid.*, p. 1148.

22) *Ibid.*

23) 『エプタメロン』の「プロローグ」では、作品全体の構想が一つの枠物語として記されており、その中で、物語のリアリティー、口承性が『デカメロン』との唯一の違いとして——逆に言えば『エプタメロン』の特徴として——強調されている。Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* [1559], éd. Nicole Cazauban, Gallimard, « folio », 2000, p. 55-67.

24) 『エプタメロン』とバルザックによる枠物語との関係については以下を参照されたい。Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse : Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, « Écrivains », 1992. [chapitre I : « La beauté de la rhétorique, la vérité de l'histoire », p. 7-22.]

25) Balzac, *op. cit.*, p. 1109-1110.

26) 詳しくは前掲のマリー=クリスティヌ・ナッタによるエディションのイントロダクションを参照されたい。

27) Balzac, *op. cit.*, p. 1111.

28) *Ibid.*

29) 会話のリアリティーを重視する物語としては当然のことながら、すべての逸話は「物語」としてではなく、元軍人、詩人、医師、青年など職業も年代もさまざまな語り手が実際に見聞きした

「実話」として語られている。

30) 歴史家マーティン・ライオンズが指摘するように、19世紀のフランスにおける小説の読者の多くが女性であったことを踏まえると、男性の語り手が女性の聞き手に物語を語るというこれらの場面は、同時代の女性読者の存在を念頭に置いた設定であるとも言えるかもしれない。Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle : Femmes, enfants, ouvriers », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, sous la direction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Seuil, « Points-Histoire », 2001 [1997], p. 393-430.

31) Balzac, *Correspondance*, « Charles Rabou à Balzac » [novembre 1831], éd. Roger Pierrot et Hervé Yon, Gallimard, « Pléiade », 2006, t. I, p. 425.

32) 本論で参照する1842年版『続女性研究』には、『会話』から「大佐の愛人」、「ある医者の子の死」が再録されている。1845年版ではこれに「ナポレオンへの賛辞」がくわえられており、六篇の逸話のうち半分が『会話』からの再録となっている。

33) 詳しくは以下を参照されたい。Nicole Mozet, « Introduction : Autre Étude de femme », in Balzac, *CH.*, t. III, p. 658-671. Mireille Labouret, « Le Rouge et le Brun : Ricochets de conversation balzacienne entre onze heures et minuit », in *Balzac et la nouvelle I*, L'École des lettres, 1998, p. 29-47.

34) Balzac, *Autre Étude de femme* [1842], *NC.*, t. II, p. 1303. 『続女性研究』加藤尚宏訳、『バルザック幻想・怪奇小説選集3』水声社、2007年、225ページ。

35) *Ibid.*

36) *Ibid.* (225-226 ページ)

37) *Ibid.* (229 ページ)

38) *Ibid.* (227 ページ)

39) *Ibid.*, p. 1304. (227 ページ)

40) *Ibid.*, p. 1328. (268 ページ)

41) マルセル・ブルースト「サント=ブーヴに反論する」出口祐弘・吉川一義訳、『ブルースト評論選I』保苅瑞穂編、ちくま文庫、2002年、158ページ。1845年版『続女性研究』ではさらに、ラストニャック、カナリスといった『人間喜劇』の主要級の作中人物までもが、物語内物語の聞き手として「デ・トゥーシュ嬢のサロン」に顔を出している。

42) Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine* [juillet 1842], *Écrits sur le roman : Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Livre de poche, « références », 2000, p. 283.