

フランス・レアリスム小説の 演劇的構造について

田 口 紀 子

0. はじめに

本稿はフランス 19 世紀前半のレアリスム小説がジャンルとして成立しえた経緯を、物語の担い手である作中の「語り手」¹の分析を通して検証するものである。作家は一つの物語を書き表そうとするとき、その方法を決定しなくてはならない。そしてその方法とは、物語と現実世界との関係をどのように設定するか、という問題と深く結びついている。本稿で考察対象とするフランス 19 世紀前半の小説ジャンルにおいてはなおさら、その物語が「リアル」である事を標榜するためにも、その方法は物語の内容に劣らず重要であった。

その方法（あるいは語りの形式と言っても良いのだが）の決定は、作家によって意図的になされる場合もあれば、ほとんど無自覚に行われる場合もある。本稿で注目するフランス 19 世紀前半は、それまで支配的だった古典主義演劇に対するアンチ・テーゼとしてロマン主義がうちだされ、それと呼応して歴史叙述や小説ジャンルでも変革を求める文学運動が活発になった時期だった²。小説ジャンルに関してはヴィニー³やバルザック⁴が作品の前書き等で新しい小説の創作原理について主張を表明しているものの、語りの手法について具体的に言及してはいない。

そもそも散文作品はその形式的拘束の不在から、フランスではおとぎ話や滑稽綺談

¹ 本稿では「語り手」は小説空間に措定された発話主体としての語り手を指し、カギ括弧なしの語り手は現実世界の語り手を指す。後出する「読者」についても同様である。

² 詳細については、田口（2017）を参照のこと。

³ <Réflexions sur la vérité dans l'art> (rédigé en 1829), in Vigny, *Cinq-Mars*, <Folio>.

⁴ <La préface de la *Comédie Humaine*> (rédigée en 1842), in Balzac, *Œuvres romanesques*, t. 1, <Pléiade>, Gallimard, p. 10-11.

のような娯楽的ジャンルと見なされる時期が長く続いたため、本格的文学ジャンルとして認められるためには、その物語の「信憑性」の証明が不可欠であった。18世紀の1人称小説が日記、手記、手紙などのドキュメントの形をとり、その前に「枠」として当該の資料がどのように「編集者」にもたらされたのか説明することが必要な手続きであったのも、この文脈から理解される。

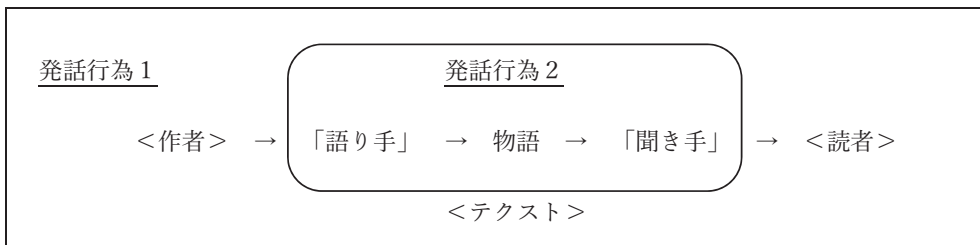
それでは3人称小説という形式を選択したこの時期の作家たちは、物語世界の信憑性を担保するために、どのような方法を考え出したのだろうか。

この問題を検討する前に、小説の語りの形式を分析するに当たっての前提について確認しておきたい。

1. 小説の構造と「語り手」

1-1. 発話行為としてのフィクション

作者が小説作品を書く行為は、我々が手紙や日記を書く行為と同様、現実の発話行為である。本稿が前提とするのは、フィクションを書く行為の特徴がその発話行為の二重性にあること、つまり、その行為で生み出された発話（テキスト）自体のなかに、「語り手」がある物語を（不）特定の「聞き手」に語り聞かせる、という発話行為が埋め込まれている、ということである。別の言い方をすれば、現実の作者とは別の架空の「語り手」が、物語行為の主体としてテキスト空間に設定されている、と考える。（【図1】参照）。



【図1】フィクションの二重の発話行為：リアルな発話行為1＋フィクショナルな発話行為2

この点は、語り手が作中人物としてアイデンティティーを与えられている1人称小説の場合は理解しやすいが、3人称小説については作者を物語の語り手と考えるか否

かをめぐり議論が分かれてきた。以下、語り手を認めないケーテ・ハンブルガー⁵とジョン・サル⁶の主張を検討しながら、「語り手」を措定する意味を述べたい。

1-2. フィクションの言語

a) Kate Hamburger, 1957

ハンブルガーは3人称のフィクションの言語だけが持ついくつかの特徴を指摘する。

①3人称の主語に内的経過動詞（*penser, réfléchir, croire, sentir, espérer*などの、主体の内側からしか観察できない事象を示す動詞）が用いられる。

②体験話法（内的独白や自由間接話法）の使用。

③空間的指示詞は、実在的な「私」－原点、すなわち作者の、同時にまた読者のそれではなく、作中諸人物の虚構的「私」－原点に関係している。⁷

ハンブルガーは、その他状況動詞、歴史的現在、様相的諸相についてのフィクション言語の特異性を挙げて、叙事的〔＝3人称の〕フィクション性は語る行為から独立的に存在するのではなく、語りの産物であり、「語られたことと語る行為の間には相互関係すなわち言表関係は成立せず、機能的関連が成立する。（強調原著）」⁸と主張する。すなわち発話の対象が発話行為とは独立してあらかじめ存在する通常の発話行為とは違い、発話行為そのものによって生み出されることに注目するのである。そのとき発話行為はフィクションを生み出す「機能」となり、従って、発話主体は存在しないとされる。

それに対して1人称のフィクションの言語は通常の言語と違いがない。しかしそれは「一つの現実言表としてのミメシス（強調原著）」⁹であり、そこで作者はフィクシ

⁵ Käte Hamburger, *La Logique des genres littéraires*, 1986. (*Die Logik der Dichtung*, 1957.)

⁶ John Searle, *Expression and meaning*, 1979, Chap.3 <The logical status of fictional discourse>.

⁷ 「フィクション（…）が我々に伝達する「いま、ここ」体験は、行為する人間（…）が虚構である限り、〔現実の〕時間、空間の中に存在しない、自律的に生きている虚構的諸人物のミメシス体験である。それというのも、現実体験は事態そのものによらず、体験主体によって規定されるからである。」（邦訳『文学の理論』104頁。本引用をはじめ、これ以降の要約、引用において、〔 〕は引用者による補足を表す。）

⁸ 同書 107 頁。

⁹ 同書 256 頁。

ンの人物の「ふり」をして〔架空の〕事件を語っていると説明される。

確かに、3人称フィクションの世界はその「語り」が生み出すのであって、「語り」に先立って存在するのではない。その意味では、3人称フィクションを生み出す言語行為について、既存の現実を言表として表現する「主体」をそこに見いだそうとすることは不適切であろう。しかしこのことは、フィクションとして提示された物語は誰によっても語られていないということの意味するものではない。本稿3章以降で見るように、19世紀前半のレアリスム小説のテキスト内には発話主体としての「われわれ」が頻出し、その語る行為は物語内容を示すために必要と思われる以上に顕在化しているのである。

また、ハンブルガーが列挙している3人称フィクションの言語的特異性は、伝統的に3人称フィクションの「語り手」固有の特質とされる「全知・遍在」と関連づけて説明可能である点も重要である。①と②は人物の内面に立ち入ることができる「全知」、③は物語時間を登場人物達とともに生きることができる（時間的）遍在性の現れとみることができる。このように3人称フィクションの言語的特異性をフィクション内部の「語り手」の特徴に還元することで、1人称と3人称のフィクションを非実在的言語主体による語りとしてパラレルに扱うことができる。この点はテキスト分析の方法として大きなメリットである。

b) John Searle, 1979

サールは *Expression and meaning* の第3章 <The logical status of fictional discourse> において、「確言 statement」の成立要件として次の4点を挙げている¹⁰。

- ①本質規則：確言の提示者は表現された命題の真理に責任を負う。
- ②予備規則：話し手は表現された命題の真理について証拠または理由を提示する準備ができていなくてはならない。
- ③表現された命題は、発話の時点で、話し手と聞き手の双方にとって明白に真であってはならない。

¹⁰ Searle, *op. cit.*, p.62.

④誠実性規則：話し手は、表現された命題の真理に関する信念について責任を負う。

ところが、フィクションの言表に関しては、その作者の言語行為はこれらすべての規則が当てはまらないという。サールはここからフィクションの作者は確言する「ふり pretend」をしていると主張する。つまりそれは作者が＜真実＞の物語を語る「ふり」をしているのであって、＜真実＞を申し述べる「確言」とは別の言語行為と見なすのである。

しかし、ここでサールが分析の対象としているのは現実の作者の言語行為である。3人称フィクションにおいて物語内容を「確言」しているのは、テキストを書く作家ではなく、物語を伝える「語り手」とであると考える限り、作家の言語行為は「誠実さ」が問われる確言とは別種の、架空の言語行為を生み出す上位の言語行為と見なすことができる。実際の読者があるテキストをフィクションとして受け入れることは、作家の「誠実性」を棚上げし、作家が生み出した「語り手」の語りに身を任せる用意ができていて、ということなのである。

このように、ハンプルガーとサールはそれぞれ言語学的、語用論的理由から、3人称フィクションには通常の意味での言語主体は存在しない、つまり語り手はいない、と結論する。しかしこのような日常言語からは逸脱した言語で、社会契約を無視した特殊な発話行為を行う発話主体を、作者とは別の、フィクション空間に措定された「語り手」として切り出すことで、その発話行為の特殊性に由来するフィクションの諸特性を、より経済的に明らかにできるのではないか。

たとえば、作者と「語り手」を分けて考えることで、フィクションとノンフィクションの違いを構造的に説明することが可能となる。フィクションかどうかは物語の内容が現実と一致しているかどうかで決まるのではなく（歴史的イベントや人物がフィクション化される例は多い）、物語が誰によって断定されているかで決まる。すなわち、ノンフィクションとは作者と「語り手」の同一性が保証されている場合 — ごく一般的には表紙の署名と物語の主人公の名との一致やジャンルの表明（書籍の帯や前書きなどで明示される「この本は自伝、旅行記、回想録である」、など）によって同一性が担保される — として定義されるが、そうでない場合は、作者とは明らかに違う名を持つ「私」

によって語られる1人称の物語も、名を持たない3人称の語り手による物語もフィクションである。

また、フィクションと「嘘」の違いは、現実世界の事象と異なる内容を含んだ物語が作者によって語られるか、「語り手」によって語られるか、すなわち物語の信憑性を保証するのが作者であるのか（この場合は「嘘」となる）、語り手であるのか（この場合はフィクションである）、という語りの構造の違いとして説明することができる。

以上、ハンブルガーとサールの語り手不在論に対して、物語空間に「語り手」を措定することの経済性を述べてきた。この違いは、もっぱら3人称フィクションの言語が示す通常の言語との乖離をフィクションのどのレベルに位置づけるか、という点に存在するのであり、事実認識において違いがあるわけではない。次章では、「語り手」というフィギュールを物語空間に設定することで、フィクションの言語的特徴が整合的に説明できるもう一つの例を見ていきたい。

2. フィクションの演劇的構造

2-1. Marcel Vuillaume, 1990¹¹

ヴィヨームはフィクションのテキストにおいて、通常の言語ではあり得ない、デイクティックと単純過去の組み合わせが頻出することに注目する。

「マチルドは庭が好きではなかった、少なくとも庭は彼女をいらいらさせるものだった。それはジュリアンとの思い出と結びついていたからだった。

不幸は才気を損なう。我々の主人公はこの小さなわらの椅子の傍で立ち止まるという失態を犯した。その椅子はかつてあれほど輝かしい勝利の証人であったのだ。今日は一人も彼に話しかけるものはなかった。彼の存在はあたかも気づかれないものようであり、それよりまだ悪かった。」¹²（スタンダール『赤と黒』。強調

¹¹ Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, 1990.

¹² « Mathilde avait de l'humeur contre le jardin, ou du moins il lui semblait parfaitement ennuyeux : il était lié au souvenir de Julien.

Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut la gaucherie de s'arrêter auprès de cette petite

田口。)

日本語の小説の文体においてもしばしば観察される「今日」と過去時制の結びつきを、ヴィヨームはフィクションの二重構造から説明しようとする。すなわち「主たるフィクション *fiction principale*」と、「二次的フィクション *fiction secondaire*」である。前者は語られる事件に関わるものであり、後者は「語り手」と「読者」が形成するフィクションであるとされる。たとえばデュマが頻繁に用いる以下のような趣向が例としてあげられている。

「しかしながら、我々はこの王族のスペクタクルを後にして、森の中のある場所に
分け入らなければならない。そこで我々が今しがた語った舞台のすべての役者達
が、すぐに我々に合流することになるのだ。」¹³ (アレクサンドル・デュマ『王女マ
ルゴ』)

この二つのフィクションは重なって存在するが、無制約に共起するわけではないとヴィヨームは言う。「平行するレシ [=二次的フィクション] はいかなる場合も本来の物語に介入してはならないので、語り手と読者は単なる観察者の役割にとどまらざるを得ない。」¹⁴ しかしこのことは、観察者である「語り手」と「読者」が、物語空間を自由に移動することを妨げるものではない。次の例のような観察者である「語り手」と「読者」と登場人物達とのニアミスはかえってサスペンスを演出する。

「ジャッカル氏のロープにとりつかう、ロープは我々二人、あるいは三人を支えるのにも十分な強さがあるのだ、親愛なる読者よ。そしてこれから我々が描かなければならない情景が繰り広げられる、不可解で陰鬱な場所を良く見ておこう。」¹⁵

chaise de paille, qui jadis avait été le témoin de triomphes si brillants. Aujourd'hui personne ne lui adressa la parole ; sa présence était comme inaperçue et pire encore.» (Stendhal, *Le Rouge et le Noir* ; cité par Vuillaume, *op. cit.*, p.9.) 本引用をはじめ、これ以降の文学テキストの訳については既訳を参考にさせていただいたが、変更を加えた部分もある。

¹³ «Néanmoins, nous devons quitter ce spectacle royal pour pénétrer dans un endroit de la forêt où tous les acteurs de la scène que nous venons de raconter vont nous rejoindre bientôt.» (Dumas, *La Reine Margot* ; cité par Vuillaume, *ibid.*, p.65.)

¹⁴ «Comme le récit parallèle ne peut interférer en aucun cas avec l'histoire proprement dite, le narrateur et le lecteur doivent se cantonner dans le rôle de simples observateurs.» (Vuillaume, *ibid.*, p. 65-66.)

¹⁵ «Accrochons-nous à la corde de M. Jackal : elle est assez solide pour nous porter tous deux, et

(アレクサンドル・デュマ『パリのモヒカン族』)

ここでの「我々」は登場人物に続いて同じ場所で同じ行動をとり、空間的移動の自由を持っているが、同様に時間的移動の自由も保障されている事に注意したい。次のような例は、19世紀の大衆歴史小説ではよく見られるものである。

「さあ、今度はラモット＝ウーダン嬢とペトリュス・エルベルを彼らの絶望的な恋心の中に残して、我々はウイーンにひとつ飛びして1827年のマルディ・グラの宵に起こったことを見物しに行こうではないか。」¹⁶ (アレクサンドル・デュマ『パリのモヒカン族』)

このような「語り手」と「読者」の物語の時空間における自在な移動を、ヴィヨームは演劇の舞台と観客の関係にたとえ¹⁷、そこから、「レシの二重性にその対象の二重性が対応する：レシで語られる事件は当然過去に属していると考えられていながら、同時に読書のプロセスは現在に事件を再現し蘇らせる。」¹⁸と説明する。

「語り手」と「読者」によるフィクションは現在時を軸とする *discours*¹⁹ で示され、事件の方は基本的に単純過去を基調とする *récit* で語られる。この二つの事空間は決して交わることがないのだが、事件の「再現」が「我々」の前で繰り返される限り、「再現」された事件は現在時で語られうる。この演劇的構造から、フィクション中の「今」

même tous trois, cher lecteur, — et tâchons de reconnaître la mystérieuse et funèbre localité où se passe la scène que nous avons à décrire. » (Dumas, *Les Mohicans de Paris* ; cité par Vuillaume, *ibid.*, p. 66.)

¹⁶ « Et maintenant, laissons mademoiselle de Lamothe-Houdan et Pétrus Herbel à leur désespoir amoureux, et allons, d'un seul bond, voir, à Vienne, ce qui s'y passait dans la soirée du mardi gras de l'année 1827. » (Dumas, *Les Mohicans de Paris* ; cité par Vuillaume, *ibid.*, p. 67.)

¹⁷ « La relation que le couple narrateur-lecteur entretient avec l'univers du récit présente d'évidentes analogies avec celle qui existe entre les spectateurs d'une pièce de théâtre et l'action représentée. » (Vuillaume, *ibid.*, p. 68.)

¹⁸ « A la dualité du récit répond la dualité de son objet : les faits qu'il représente sont certes conçus comme appartenant au passé, mais en même temps le processus de lecture les recrée et les fait revivre dans le présent. » (Vuillaume, *ibid.*, p. 71.)

¹⁹ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, 1966. バンヴェニストはフランス語の時制体系を *discours* と *récit* の二つにわけ、前者を話者の現在を中心にした体験を語る時制、後者を話者の体験から切り離された事件を語る時制とした。以下本論考では、*récit* と対立する時制群としての意味で用いるときは <*discours*>、「談話」の意味の場合は「ディスコース」と記述する。

と過去時制の共起が、物語られる過去の事件の時間でありながら、「語り手」と「読者」が共有する観察行為の現在時でもある「今」の二重性として説明される。日常言語では起こりえない過去時制と現在を表す副詞の共起は、「語り手」と「読者」を物語空間に認めることで、合理的に説明が可能となるのである。

2-2. フィクションの構成要素としての「語り手」と「読者」

しかし、ここで我々に問題だと思われるのは、ヴィヨームがこの「今日」を「読者がこのテキストを読んだ日」とであるとしている点である²⁰。

ヴィヨームは物語内で言及される「語り手」と「読者」を現実の作者と読者であると考えするために、物語時間以外のテキスト内の現在には二つの可能性がある。すなわち「レシが執筆されたと考えられる日付」と現実の読者の「読書の瞬間」である²¹。物語時間は常に過去時制で表されるため、「今日」というデイクティックは物語時間とは直接結びつかない。従って、「今日は彼に話しかける者は誰もいなかった。」というスタンダールの『赤と黒』の一文では、物語のレシと読者の「今日」が重ね合わされていると説明されることになる。

しかし、この読者はむしろ（「語り手」とともに）物語時間を現在として体験し、事件の証人となっている、fictifな審級であると考えるべきであろう。すなわち「今日」は物語進行上の「今日」であり、「読者」がその時間に移動しているのに他ならない。実際の読者は物語世界に想定されている「読者」の役を引き受けるのだ。

つまり、ヴィヨーム自身が提案している「事件の証人としての語り手と読者」、あるいは「物語の演劇的上演と、その観客としての語り手、読者」というメタファーをフィクションの構造として設定し、実際の作家や読者とは別の、物語時間を共有する存在

²⁰ «Quant aux combinaisons du type «*aujourd'hui / maintenant* + temps du passé», on en rendra compte selon le principe qui vient d'être exposé. On considérera donc que l'adverbe — *aujourd'hui / maintenant*, etc. — se définit par rapport au moment de la lecture et date, non pas l'événement auquel réfère la proposition au passé, mais le reflet présent de cet événement.» (Vuillaume, *ibid.*, p.74.)

²¹ «il n'existe que deux niveaux de repérage : la date présumée de la production du récit et le moment de la lecture» (Vuillaume, *ibid.*, p.78.) この明らかに異なる2つの日付けを物語中の「今日」にどのようにわりあてるのかについて、ヴィヨームは説明していない。

として認めさえすれば、テキスト中に頻出する「今日」「今や」は、物語時間の「現在」であり、それを「語り手」と「読者」が生きていると説明することが可能となるのである。

しかし他方で、「語り手」が作家自身が生きている時代をさして「今日」と言うことは例外的ではない。読者の読書という言語行為が実時間に一元的に定位できないのに対して、作家の「現在」はヴィヨームも言うように、テキストが刊行された時期を一定の幅をもって示していると考え事ができる。この点ですぐに思い浮かぶのはヴィクトル・ユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』の出だしの部分である。

「今から 348 年 6 ヶ月と 19 日前のことだが、パリの市民はシテ島、大学地区、市街区を取り巻く三重の城壁の中で、いっせいにがんと鳴り出した町中の鐘の音で夢を破られた。しかし、1482 年 1 月 6 日というこの日は、何か特に歴史に残るような事件が起こった日ではない。(…) もし我々 1830 年の人間が、想像の中で、こうした 15 世紀のパリっ子の群れに入り交じって、引っ張られたり、肘でこづかれたり、倒されたりしながら、一緒にパリ裁判所のこのだっ広い広間 — 1482 年 1 月 6 日の当日には、とても窮屈だったのだが — には行っていったとしたら、その場の光景はまんざら興味のないものでも、魅力のないものでもないはずだ。(…) 読者の皆さんがご同意くださるならば、みなさんが私と一緒に裁判所の大広間の敷居をまたぎ、中世の外套だの羽織だの長衣だのを着こんだこの群衆の中に入ったとして、その時うけられるに違いない印象を、ここで想像してみたいと思う。」²² (ユゴー 『ノートル＝ダム・ド・パリ』、強調田口。)

²² Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482. (...) S'il pouvait nous être donné à nous, hommes de 1830, de nous mêler en pensée à ces Parisiens du quinzième siècle et d'entrer avec eux, tirillés, coudoyés, culbutés, dans cette immense salle du Palais, si étroite le 6 janvier 1482, le spectacle ne serait ni sans intérêt ni sans charme, (...) Si le lecteur y consent, nous essaierons de retrouver par la pensée l'impression qu'il eût éprouvée avec nous en franchissant le seuil de cette grand'salle au milieu de cette cohue en surcot, en hoqueton et en cotte-hardie. (Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 65-68.)

ヴィヨームも次のような同様の例を挙げている。

「すべての顔の上で苦悩と心痛に取って代わった至福の表情を思い描いてほしい。
(…) そうすれば、その事件が起こった日からちょうど3分の2世紀後に我々が先ほど描いた情景がどのようなものであったか、正確におわかりいただけるだろう。」²³ (デュマ『王女の首飾り』、強調ヴィヨーム。)

これらの例で前提とされている「現在」は、作家のエクリチュールの現在であり、これは読者のレクチュールの現在とは一致し得ない。しかし、現実の読者は作家の「現在」を自分の読書行為の「現在」とは別の特定の時間として想定しつつ読み進めることに、何の困難も覚えることはない。これは「証人」として物語の進行に付き従う、2次的フィクションの「語り手」と「読者」が共有する物語の「現在」とは別の、もう一つの定位点として、一定の役割を果たす時間と考える必要があるだろう。

さらに、この2例が「創作行為」に関連している点は重要である。ここでは「語り手」は現実の作家同様物語を「創り出している」存在であり、その時間は現実のエクリチュールの時間を指示している。つまりここで「語り手」は、現実の作家の作家としての属性を付与されているのである。

そして同じ事は「読者」についても言うことができる。次章で詳しく見るように、「読者」とは作家と同時代の（おそらく同じ社会階級に属する）フランス人として設定されている。「語り手」が「読者」に呼びかけるとき、そこには確かにある種の共通理解が前提とされていると考えられるのである。

すなわち、作家である自分が同時代の読者に向けて語りかけている、という現実を引き写した言語行為をフィクションのなかにそのまま横滑りさせ、しかもその「我々」を物語の証人として機能させること。このことは「リアリズム小説」という、「現実」を担う新しいジャンルの成立に深く関わっている。以下、1830年代のいくつかの作品について、「語り手」と「読者」像とその機能を検討していきたい。

²³ «Qu'on se figure alors la béatitude remplaçant sur tous les visages la souffrance et l'anxiété (...) et l'on aura l'idée la plus exacte possible de la scène *que nous venons d'esquisser à deux tiers de siècle du jour où elle avait lieu.*» (Dumas, *Le Collier de la reine* ; cité par Vuillaume, *op. cit.*, p. 79.)

3. レアリズム小説の演劇的構造

3-1. 歴史小説から同時代小説へ

フランスでリアリズム小説がいつ生まれたかを特定することは難しいが、その代表的作家とされるバルザックとスタンダールがともに 1830 年に主要著作を発表し始める事には注目して良いだろう。

バルザックは後に『人間喜劇』に編纂されることになる『ソーの舞踏会』、『ラ・ヴァンデッタ』、『栄光と不幸』（後の『鞠打つ猫の店』）などをこの年に刊行する。はじめの 2 作は王政復古期を舞台とした小説であり、『栄光と不幸』は同時代を描写した作品と考えられる。

スタンダールは軍隊勤務や外交官の任務の傍ら、紀行文『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』（1817）や『恋愛論』（1822）、ロマン主義のマニフェストである評論「ラシーヌとシェークスピア」（1825）などを発表して、文筆家としての一定の評価を得ていたが、初めての長編小説『赤と黒』を刊行したのが 1830 年である。しかもそれは「1830 年年代記」という副題をもった同時代小説であった。

1820 年代後半を中心にフランスでは歴史小説が流行するが、バルザック自身もその前年の 1829 年に、フランス革命期の王党派の反乱に取材した『最後のフクロウ党— 1800 年のブルターニュ』²⁴を発表している。歴史小説の特徴としては、フランス革命中の歴史的事件をプロットの背景とすること、対立集団の抗争と、それに巻き込まれる個人の悲劇を描いていることが指摘される²⁵。これら 1830 年のバルザックとスタンダールの作品は、基本的には歴史小説のフレームを踏襲しながらも、時代の設定が近過去— 特にフランス革命とそれに続くナポレオン帝政 — か、（近過去の結果としての）同時代になっていること、集団の抗争よりはそれを背景とした個人の苦悩にスポットが当たっていることが特徴である。

²⁴ *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*. 1834 年に大幅に改訂され、タイトルも *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* と変更された。この版は 1845 年に『人間喜劇』第 13 巻として再版される。

²⁵ たとえば、Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*, 2001 を参照のこと。この問題については Taguchi (2015) で分析を試みた。

歴史小説の隆盛はこのように同時代史としてのリアリズム小説を準備したが、過去の歴史がこれ以降の小説ジャンルから除外されるわけではない。スタンダールの『パルムの僧院』(1839)はナポレオン戦争期の北イタリアを舞台に設定しているし、『レ・ミゼラブル』によって同時代社会の不正義を糾弾しようとしたヴィクトル・ユゴーも、『ノートル＝ダム・ド・パリ』(1831)や『93年』(1872)のように、フランス史に題材をとった歴史小説を発表している。

次節では、中世を舞台とした歴史小説であるヴィクトル・ユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』(1831)で「語り手」の表象を確認した上で、スタンダールの『赤と黒』(1830)と『パルムの僧院』(1839)、バルザックの『ソーの舞踏会』(1830)において、作家自身が生きた時代を描いたリアリズム小説がどのような語りの方を備えているのかを見ていきたい。

3-2. リアリズム小説の発話構造

<ヴィクトル・ユゴー『ノートル＝ダム・ド・パリ』>

先にユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』の冒頭においては、「語り手」の作家としての属性がはっきりと現れている事を確認したが、その「語り手」はしだいに作品中で実体を獲得し、登場人物化していく。

「さて、現代ふうには申せば、イメージと概念を概括する能力をお持ちのみなさんに、ちょっとおたずねすることをお許しいただきたい。つまり、みなさんの注意をおひきとめしている今この瞬間に、大きな平行四辺形の裁判所大広間が見せている光景をはっきり想像おできになっているかどうか、ということである。(…) 演台の横にいる、あの黒いぼろ服を着た、顔色の悪い男は何だろう？ ああ、なんということだ！ みなさん、あれはピエール・グランゴワールと、彼の序詩の舞台なのだ。われわれは皆この男のことをすっかり忘れていた。」²⁶ (ユゴー『ノートル＝ダム・ド・パリ』)

²⁶ «Maintenant, que ceux de nos lecteurs qui ont la puissance de généraliser une image et une idée, comme on dit dans le style d'aujourd'hui, nous permettent de leur demander s'ils se figurent bien nettement le spectacle qu'offrait, au moment où nous arrêtons leur attention, le vaste parallélogramme de la grand'salle du Palais. (...) Qu'est-ce donc, à côté du tréteau, que cet homme à souquenille noire et à pâle figure ? Hélas ! mon cher lecteur, c'est Pierre Gringoire et

ここでの「われわれ」は、物語の「語り手」とその語りに触発されて場面を想像する「読者」でありながら、同時に物語の「観客」でもある。グランゴワールはその場面にいたにもかかわらず、「われわれ」に忘れられていたのである。物語世界と「われわれ」の時空間は共起するものとして表象されている事がわかる。

この作品には、第3編1章「ノートル＝ダム」、2章「パリ鳥瞰」、第5編2章「これがあれを滅ぼすだろう」などのようなまとまった歴史叙述が挿入されている。これらの叙述においては「語り手」は歴史家として振る舞っているのだが、その身振りはそれ以外の部分の語りにも引き継がれているように見える。たとえば、

「もしポケットにペルーの財宝でも持っていたら、グランゴワールはきっとそれを踊り子にやったに違いない。だがグランゴワールはペルーの財宝など持っていなかった。それにアメリカもまだ発見されてはいなかったのだ。」²⁷、あるいは

「グランゴワールが現在生きていたとしたら、古典派とロマン派との、なんとみごとに中間的存在になったことであろうか！」²⁸

これらは特権的視点から歴史的事実に注釈を施す歴史家の語りとパラレルである。歴史作家としての「語り手」は、自らが再現する事件の観劇に読者を誘いながら物語を展開する。想像された舞台上の人物達は歴史的人物のトークンとして語られていると言えるだろう。

<スタンダール『赤と黒』>

スタンダールの『赤と黒』は同時代小説である。プロットは当時スキャンダルとして紙面を賑わせた「バルテ事件」²⁹に想をとって、ナポレオン1世を始め実在の人

son prologue. Nous l'avions tous profondément oublié.» (Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 107-108.)

²⁷ «S'il avait eu le Pérou dans sa poche, certainement il l'eût donné à la danseuse ; mais Gringoire n'avait pas le Pérou, et d'ailleurs l'Amérique n'était pas encore découverte.» (*Ibid.*, p.137.)

²⁸ «Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique !» (*Ibid.*, p.145.)

²⁹ ゲルノーブルの神学校を出た Antoine Berthet は Michoud 氏に子供の家庭教師として雇われるが、その夫人と愛人関係となり解雇される。4年後 Berthet は Michoud 夫人を教会で狙撃。夫人は命をとりとめるが、Berthet は1828年2月に処刑される。

物や事件に対する言及は枚挙にいとまがない。作品の冒頭で小説前半の舞台となるヴェリエールの町が描写されるが、そこに「私」が唐突に姿を現す。

「レナール氏が運良く、行政官としての名声を上げたのは、ドゥーの流れから 100 尺ばかりの高さで、丘のすそに沿った散歩道に大きな「石垣」が必要になったためである。(…) 前々内務大臣がヴェリエールの散歩道の計画に絶対反対を表明したので、レナール氏はこの問題のためにパリへ 3 回も出向かねばならなかった。この石垣の胸壁も今ではちゃんと地上 4 尺の高さにできあがっている。おまけに今や、現任・前任すべての大臣達をばかにするように、切石をはって装飾までしているのだ。前の夜遊んできたパリの舞踏会のことを思い浮かべつつ、青みがかった美しい灰色の大石材に寄りかかって、私は幾度ドゥーの谷に目を注いだことだろう！」³⁰（スタンダール『赤と黒』、強調田口。）

ここに唐突に登場し、この後町の住人としては姿を消すことになる「私」は、ヴェリエールという架空の町のモデルになったとされる、グルノーブルの出身であるスタンダール自身が、パリからこの町に戻って夢にふける姿を彷彿とさせる。その意味でこの部分が現在形を基調とした discours で書かれていることは重要である。ここでの「今」は執筆時期の 1830 年直前を指していると理解され、レナール氏がパリに 3 度赴いた事実は複合過去で「私」の見聞として報告されている。「語り手」は作品刊行と同時代、ヴェリエールという地方都市に住み、その事情に通じ、これからその街に生まれたジュリアン・ソレルという青年の野心に満ちた生涯を語っていく人物として造形されているのである。

³⁰ «Heureusement pour la réputation de M. de Rênal comme administrateur, un immense *mur de soutènement* était nécessaire à la promenade publique qui longe la colline à une centaine de pieds au-dessus du cours du Doubs. (...) Le parapet de ce mur pour lequel M. de Rênal a dû faire trois voyages à Paris, car l'avant-dernier ministre de l'Intérieur s'était déclaré l'ennemi mortel de la promenade de Verrières, le parapet de ce mur s'élève maintenant de quatre pieds au-dessus du sol. Et, comme pour braver tous les ministres présents et passés, on le garnit en ce moment avec des dalles de pierre de taille. Combien de fois, songeant aux bals de Paris abandonnés la veille, et la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu, mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs !» (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p. 44-45.)

<スタンダール『パルムの僧院』>

『パルムの僧院』は「私」がイタリア旅行中に立ち寄った知り合いの家で聞いた話と、その時あずかった資料に基づいてまとめた、という「作品」の成立事情を説明する「序」を備えている。オリジナルの資料や語られた逸話はイタリア語であり、それを「私」が「読者」のためにフランス語に訳しているという設定である。従って、登場人物は『赤と黒』におけるよりも、より歴史的人物としての「実在性」を備え、しばしば「語り手」の評価や批判の対象となる。

「歴史家が自分の聞いた話をそのこまごまとしたことまで忠実に記述するのがなぜ悪いだろうか？物語中の人物が、歴史家が不幸にして同感しえない情熱に誘惑されつい不道徳な行為に陥ったとしても、それは歴史家の罪だろうか？もちろんこの種の行為は、あらゆる情熱の中で唯一生き残っている情熱が虚栄心の手段たる金銭であるような国では、もう見られないのも事実だ。」³¹（スタンダール『パルムの僧院』）

興味深いのは、「語り手」の属性と相関して、「聞き手」のそれも決定されることである。

「こんな復讐計画がフランスで良く理解されるために、私はこの我が国からはるか離れたミラノでは、いまでもなお恋のために絶望におちいることがあることを申しおきたい。」³²（上掲書）

「おそらくフランスの方が幸福なのだ。彼らは、人生の種々の事件の上をすべっていくばかりで、何の恨みも残さない。」³³（上掲書）

ナポレオン戦役後の北イタリアでの出来事が語られているので絶えずフランスとの比較が問題となるが、スタンダールが熱烈なイタリア賛美者だったことは作品を読む

³¹ «Pourquoi l'historien qui suit fidèlement les moindres détails du récit qu'on lui a fait serait-il coupable ? Est-ce sa faute si les personnages, séduits par des passions qu'il ne partage point malheureusement pour lui, tombent dans des actions profondément immorales ? Il est vrai que des choses de cette sorte ne se font plus dans un pays où l'unique passion survivante à toutes les autres est l'argent, moyen de vanité.» (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p.182.)

³² «Pour rendre ce plan de vengeance intelligible en France, je dirai qu'à Milan, pays fort éloigné du nôtre, on est encore au désespoir par amour.» (*Ibid.*, p.82.)

³³ «Le Français est sans doute le plus heureux, il glisse sur les événements de la vie et ne garde pas rancune.» (*Ibid.*, p. 123.)

上での基本的な前提である。「読者」を前に、「語り手」はフランスの習俗や政治体制についてアイロニカルな言説を披露することになるのだが、アイロニーが成立するためには同時代のフランス人が聞き手でなければならない。

このように、作中人物達の行為を「読者」に解説、批判する審級は *discours* の時制で語られるのだが、資料から物語を構成するという前提のためか、同じ作家の『赤と黒』やユゴーの『ノートル＝ダム＝ド＝パリ』のように、「観劇」の構造は明示的ではない。しかし、この作品に特徴的な手法として、登場人物の内的思考が、直接話法で語られる点を指摘することができる。特に主人公のファブリスがファルネーゼ塔の牢獄に収監されてからの場面は、直接話法で語られるファブリスの不安、クレリアに対する恋愛感情や幸福感の叙述で、主要な部分が構成されていると言っても良い。演劇ならば「長台詞 *tirade*」となるべきこれらの内面吐露は、作品の演劇的性格を示すものである³⁴。その他、外見を表す一群の動詞や副詞 (*sembler, paraître, apparemment, etc.*) や、推測を表す副詞 (*sans doute, peut-être, probablement, etc.*) が地の文に頻繁に現れることも、観察者としての「語り手」の位置づけを表している。

<バルザック『ソーの舞踏会』>

『ソーの舞踏会』は、王政復古期が舞台となるが、それに先立つ歴史から語り起こされる。ヒロインのエミリーの父であるフォンテーヌ伯爵の国王への忠誠と、彼に対する王からの信頼は、はっきりとした属性が示されない「語り手」によって語られる。同様に、明確な「読者」像は現れず、「読者」への呼びかけもほとんど見られない。

しかし、それにも関わらず「読者」との共通理解を前提とする *discours* での語りが多用される点が特徴的である。

「雨が降っているときに下僕に暇を出さない高邁な人士と同じように、フォンテーヌ伯爵は自分の土地を担保に資金を手に入れると、敗走する王家の後を追った。」³⁵ (バル

³⁴ スタンダールの小説作品において特徴的な、登場人物の内的思考が長い直接話法で語られるこの手法の演劇性については、Laure Lassagne, *Ce que <se parler> veut dire*, 2016 を参照のこと。この本については寺西暢子氏にご教示をいただいた。

³⁵ « Semblable à ces gens généreux qui ne renvoient pas un serviteur par un temps de pluie, M. de Fontaine emprunta sur sa terre pour suivre la monarchie en déroute (...) » (Balzac, *Le Bal de*

ザック『ソーの舞踏会』)

「高慢で気まぐれな娘を結婚させるという難題を解決しようと努めたものには、哀れなヴァンデの伯爵の苦労がおそらくよくわかるだろう。」³⁶ (上掲書)

「こうした常軌を逸した行動はかなり説明がつくものだった。社会の階層の高い位置にある一族に属し、かつ人並み外れた美貌に生まれついた若い令嬢達の心に生まれるこのような密かな矜持ほどありふれたものはないからだ。」³⁷ (上掲書)

「ドレスや壁布、あるいは真っ白な紙にほんやり目をやっても、そこにシミとか何かひかる点のようなものなど即座には目につかないが、それがもっと後になって、突然まるでいま見ている瞬間に現れ出たかのように、我々の目を射ることが良くある。」³⁸ (上掲書)

「マクシミリアン・ロングヴィルと同じ優雅さと物腰を持った青年淑女達が気安く交わすような会話の一つ」³⁹ (上掲書)

これらの格言めいた一般論は、「読者」の見識に訴えるものであり、そこには「われわれ」が共通の集団に属しているという、仲間意識が前提されている。人間としてのモラルを重んじ、人間観察に秀で、社交界の機微に通じている「読者」は、「語り手」同様パリの住人であるらしい。

「その忘れがたい日から3、4日たった、パリの住人が最初の霜で肌を刺すような寒さのために大通りから人気がなくなったのを見る事になるような、11月のある朝、フォ

Sceaux, p.97-98.)

³⁶ «Ceux qui ont tâché de résoudre le problème difficile que présente l'établissement d'une fille orgueilleuse et fantasque comprendront peut-être les peines que se donna le pauvre vendéen.» (*Ibid.*, p. 106.)

³⁷ «Cette aberration était assez explicable : rien n'est plus commun que cette secrète fierté née au cœur des jeunes personnes qui appartiennent à des familles haut placées sur l'échelle sociale, et que la nature a douées d'une grande beauté.» (*Ibid.*, p.109.)

³⁸ «Il nous arrive souvent de regarder une robe, une tenture, un papier blanc avec assez de distraction pour n'y pas apercevoir sur-le-champ une tache ou quelque point brillant qui plus tard frappent tout à coup notre œil comme s'ils y survenaient à l'instant seulement où nous les voyons ;» (*Ibid.*, p.122.)

³⁹ « (...) une de ces conversations qui s'établissent si facilement entre les jeunes femmes et les jeunes gens qui ont les grâces et la tournure de Maximilien Longueville.» (*Ibid.*, p.150.)

ンテース嬢は（…）二人の義姉とともに外出した。」⁴⁰（上掲書）

パリの住人が共有する経験への目配せ、現在時制による一般論、指示形容詞によるカテゴリー化（un de ces NPs）などから、想定されている「読者」が、作者と同時代のパリ市民であり、「語り手」と同じ社会的、思想的集団に属していることが想定されていると言えるだろう。

その意味で作中人物達は「語り手」、「読者」と同時代のパリ市民であり、彼らの行動は同胞として説明、観察、批判の対象となる。このスタンスはスタンダールの「語り手」が持つ歴史家としての批判的なまなざしと共通している。

「彼女の言い分を聞けば、おそらくフランス王国にとって、商人とフランス貴族院議員との間に目に見える差異がまったくないのは、まことに不幸ということになる。」⁴¹（上掲書）

しかしながら、物語時間が「語り手」と「読者」に共有され、演劇的構造をとっていることは、これまで見た例と共通している。物語の最終場面でエミリーは自分の愚かな虚栄心のために最愛の恋人を決定的に失ったことを思い知るのだが、その物語時間は「その時 à ce moment-là」ではなく、「今 en ce moment」として指示される。

「そして今、彼は悲しげな伯爵夫人の前に現れた。彼は何にも拘束されず、かつてその理想のタイプとして彼女が要求していたあらゆる美点が備わっていた。」⁴²

以上見てきたように、1830年代の3篇のレアリスム小説においては、二次的フィクションを構成する「語り手」と「読者」は、現実の作家と読者の属性を持ちながらも、同時に出来事の証人としてその場に立ち会う副次的登場人物として造形されている。当時の読者達はそこに描かれている「読者」像を自らと重ね、作品を作家からの自分

⁴⁰ «Trois ou quatre jours après cette mémorable journée et dans une de ces belles matinées du mois de novembre qui font voir aux Parisiens leurs boulevards nettoyés par le froid piquant d'une première gelée, Mlle de Fontaine (...) était sortie avec deux de ses belles-sœurs (...)» (*Ibid.*, p.145.)

⁴¹ «A l'entendre, peut-être était-ce un malheur pour la monarchie qu'il n'y eût aucune différence visible entre un marchand et un pair de France.» (*Ibid.*, p. 147.)

⁴² «En ce moment, il apparut à la triste comtesse, libre et paré de tous les avantages qu'elle demandait jadis à son type idéal.» (*Ibid.*, p.154.)

たちにあてたメッセージとして読んだかもしれない。そして実際の観劇の時のように、「語り手」とともに物語空間を移動し、時間を飛び越え、人物達の内面の声を直接聞いたと感じたに違いない。今日これらの作品を読む事になる実際の読者は、作品中に措定されている「読者」像が自らの属性と乖離していても、あるいは乖離しているからこそ、それを「語り手」の相方である副次的登場人物としてとらえ、両者による2次的フィクションを作品世界の一部として理解し、そこに参加するのである。

4. レアリズム小説と信憑性の担保 ― 結びに代えて

これまで見てきた、「事件の証人」としての「語り手」と「読者」の機能が、従来3人称のレシの「語り手」の特権とされてきた「全知・遍在」の「遍在性」と直結する事はすでに述べたとおりである。物語世界の時空間を自由に移動し、物語時間の同時刻に複数の場所に立ち会う（「ちょうどその頃〇〇では、（…）」）能力は、現実の人間を引き写した1人称の語り手には不可能であるが、3人称フィクションの「語り手」には許されている。3人称の「物語」がおとぎ話や民話のような娯楽的ジャンルから、真実を担うに足るまっとうな文学のジャンルとして認知されるためには、別の言い方をすれば小説を「リアル」な物として提示するためには、この「語り手」の全知・遍在性という現実の言語主体にはあり得ない特権を、何らかの方法で現実世界と接続する必要があった。小説世界の演劇的構造、それを演出し同時に観察する「語り手」と、彼に導かれ物語世界の進行に立ち会う「読者」は、当時の作家達がそれまで慣れ親しんだ演劇というジャンルをヒントに、ほとんど無自覚にそのために採用した方法ではなかったか。「読者」がそれぞれの場면을「想像してほしい」と、頻繁に促されているのは、その事を強く示唆しているように思われる。この想像による再現(représentation)自体をフィクションの空間内に取り込むことで、作家は「嘘を書く」事を回避しえたのである。

「想像された」場面を描写し、それを現前させて時空間を共有する。この「語り手」と「読者」の物語世界との関係が、日常言語とは異なる全知・遍在の語りを可能にするとともに、語られる物語の現実世界のトークンとしての資格を保証するのである。

フランス文学史においては、この顕在的な「語り手」と「読者」は、この後テキストから姿を消してゆくことになる。フロベールの作品は「語り手」を介さないという意味で「三人称客観小説」と形容される。しかし、フィクションの言語が日常言語と異なった振る舞いをするとしても、あるいはそれだからこそ、その言語主体は現実の書き手としての作家以外のどこかに求められる必要がある。特に19世紀中葉以降、フロベールやゾラが多用することになる自由間接話法においては、登場人物のディスコースと「語り手」の言語の融合と乖離が問題になることは、「私」と名乗ることのない「語り手」が、物語主体として小説空間に相変わらず存在していることを示していると思われる。

この点については、今回扱えなかった登場人物の内面描写の問題と合わせて、別の機会に論じたい。

<Bibliographie>

Textes

- Balzac, Honoré de, *Le Bal de Sceaux*, dans *La Maison du chat-qui-pelote suivi de Le Bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse*, GF Flammarion, 1985.
 ———, *Œuvres romanesques*, t. 1, <Pléiade>, Gallimard, 1976.
 Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, GF Flammarion, 2009.
 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, GF Flammarion, 2013.
 ———, *La Chartreuse de Parme*, GF Flammarion, 2000.
 Vigny, Alfred de, *Cinq-Mars*, <Folio>, Gallimard, 1980.

Études critiques

- Benveniste, Émile, «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, 1966.
 Hamburger, Käte, *La Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986. (*Die Logik der Dichtung*, 1957 ; 『文学の理論』植和田光晴訳、松籟社、1986.)
 Lassagne, Laure, *Ce que <se parler> veut dire – La représentation du monologue dans les romans de Stendhal*, Honoré Champion, 2016.
 Naugrette, Florence, *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*, <Points>, Seuil, 2001.
 Searle, John, *Expression and meaning*, Cambridge University Press, 1979.
 Taguchi, Noriko, «De la contingence historique à la nécessité romanesque : le cas des romans historiques français des années 1820», in *Comment la fiction fait histoire. Emprunts, échanges, croisements*, N. Taguchi (éd.), Champion, 2015.

Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, <Propositions>, Minuit, 1990.

田口紀子,「フランス・ロマン主義演劇と歴史叙述」、『京都大學文學部研究紀要』第56号、2017, p. 85-112.