The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	バルザックの社会表象の起源を求めて ： 「初期小説（1822-1825）」における群像描写
Author(s)	岩村, 和泉
Citation	Gallia. 2016, 55, p. 35-44
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61964
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

バルザックの社会表象の起源を求めて
――「初期小説（1822-1825）」における群像描写[1)]――

岩村　和泉

ジョルジュ・ペレック読解の過程で、アメリカの社会学者ハワード・L・ベッカーは、社会学と文学を含む芸術におけるすべての社会（la société）の表象は、「見せる欲望と説明する欲望との間の緊張関係」によって説明しうると述べている[2)]。もしそうであるなら、バルザックの小説は、«société» という単語の膨大な出現頻度が物語る、対象を指示することへの欲求の強さと、テクストないしは序文などのパラテクストの総体における「前社会学的」言説の存在の重要さにおいて、この緊張関係の最も強烈な表現の一つであろう。とはいえ、より詳細に見れば、「欲望」の現れ方には作品ごとに濃淡がある。たとえば、«société» の語は、『人間喜劇』の中でも『知られざる傑作』『呪われた子』といった物語世界が 16 世紀、17 世紀に設定されている作品、また『ファチーノ・カーネ』のように写実主義的傾向が薄い作品では出現が減少もしくは皆無となる。『風流滑稽譚』がこの語を全く含んでいないという事実も、この仮説を補強するだろう[3)]。では、バルザックにおける社会の表象の欲求は、写実主義的文学観もしくは彼自身の造語である「現代性（modernité）」への探究心のみを原動力としていると考えて良いのだろうか？　バルザックの小説が社会について語るときの方法論は、19 世紀の社会的現実に対する「社会学的な眼」を使った観察にのみ基づくものなのだろうか。

18 世紀、特にルソーとともに浮上した、主に政治哲学の分野における「社会」は、たしかにフランス近代史の冒頭を飾る鍵概念である[4)]。しかしそれ以前に、17 世紀のモラリストたちは、文学的表象と省察の対象としてこの語を用いていた。社会についての歴史的文献の編纂者であるバンジャマン・スペクトールによれば、いわゆる「風俗文学（la littérature de mœurs）」は、総論としての社会を論じる「政治」と、「人付き合い、交際」と翻訳されるべき各論「道徳」の二つの分野に

1）バルザックの初期小説の引用は全て次の文献を参照し、末尾にローマ数字で巻数、アラビア数字で頁数を示した。 Honoré de Balzac, *Premiers romans 1822-1825*, édition établie par André Lorant, coll. «Bouquins», Paris, Robert Laffont, 1999, 2 vols.

2）Haward L. Becker, «George Perec : tentatives de description sociale», *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, éd. La Découverte, 2007, p.278.

3）バルザックの «société(s)» の語の使用頻度については、霧生和夫先生作成のコンコルダンスを参照させていただいた。URL：http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/concordance.htm

4）それ以前の共同体論においては、«cité», *civitas* または *res publica* といった語が用いられていた。Voir France Farago, Étienne Akamatsu et Gilbert Guislain, *La société*, SEDES, coll. «prépas commerciales», 2011, p. 8.

加えて、個人間の関係をほとんど偏執的な詳細さで描くことで、この非常に曖昧かつ人間にとって根源的な現実を理解しようとしてきた[5)]。『人間喜劇』を構成する三つの「研究」のうち、もっとも大きな位置を占めるのが『風俗研究（études de mœurs）』であることを忘れるわけにはいかない。このような視野に立ってバルザック小説における社会の表象の方法論の起源について考えようとすれば、彼が1822年から1825年にかけて「ローヌ卿」または「オラース・ド・サン＝トーバン」の筆名で発表した、いわゆる「初期小説」の再読へと誘われる。というのも、これらの作品を書いた時点のバルザックはまだ20代前半で、のちの『人間喜劇』の主要な舞台となるパリ上流社会への扉は開かれておらず、社会の観察者としての自己像を自らの作家的アイデンティティーに組み込むことに自覚的ではなかった。初期小説の語り手は「心の歴史家」として自己言及する一方で、序文では、小説を社会的・政治的現実と切り離された娯楽的世界とみなす読者に与する発言をしている[6)]。貸本屋での評価に翻弄されながら小説家としてのアイデンティティを模索していた若者が書く小説の中に、のちの社会風俗の堂々たる画家のどのような萌芽を見ることができるだろうか。

バルザックの個別の人物の研究は、『人間喜劇』研究の基軸の一つである。個別の人物の描写、すなわち「肖像（le portrait）」は、古代から近現代まで続く、絵画と文学両方に渡る重要な表現形態であり、バルザックの肖像についても当然多くの研究がある。一方で、社会の表象について考える場合は、個別の人物ではなく人物の間にあるもの、もしくは複数の人物の集合体に着目しなければならない。社会の表象には、二人以上の人間の関係のあり方の具象化という側面があり、それに適した視座を提供してくれるのは、「肖像」ではなく「群像（le groupe）」である。この単語は造形芸術の専門用語であると同時により一般的な「集団」を指す語でもあるため、バルザックのテクストにおいても頻繁に用いられているが、その中には明らかに、人物の集団を絵画もしくは彫刻作品の方法論で描出しようとする意図が見られるものがある。ちなみに1835年出版のアカデミーの辞書第6版では、この語の第一義として、彫刻・絵画の用語としての「群像」としての意味が記されている[7)]。初期小説における「群像」から社会表象へのつながりの過程

5）*La société*, textes choisis et présentés par Benjamin Spector, Paris, Flammarion, coll. «GF Corpus», 2000, p. 13.

6）『アルデンヌの叙任司祭』の序文で作者が語りかけているのは「健全な層」の読者、すなわち「政治の狂乱に全くとらわれず、良い小説を楽しく貪り読み、人生から抜け出し巧みな作者の生み出す理想世界に飛び出し、[...] もはやお気に入りの想像上の人物と共にしか生きていないような」（II, 145）人々である。とはいえ、この一節に皮肉を読みとることは可能である。このような小説観、読者観の背景にある貸本屋の世界と、それに迎合しついに失望するバルザックの関係については、Marie-Bénédicte Diethelm, «R'Houne, Saint-Aubin et villergré à l'aune des cabinets de lecture», *L'Année belzacienne*, 2003/1-n°4, pp. 179-194. を参照。

7）«GROUPE s. m. T. de Sculpture et de Peinture. Assemblage d'objets tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embrasse à la fois.»（Dictionnaire de l'Académie, 6e éd. 1835.）用例として、「ラオコーンの群像（le groupe de Laocoon）」が挙がっている。この定義では、集められたオブジェは人物であるとは限らず、「果物の集合（un groupe de fruits）」などの用法も含むが、本稿ではバルザックの社会の表象の方法論の生成過程を人物の集団描写の変遷を通じて検証するという目的上、人物の集合を指す「群像」という訳語を採用した。

をたどっていくことが本稿の目的である。

I.「群像」への志向

バルザックの「群像」に対する関心の最初の表現は、ローヌ卿名義で出版された中世を舞台にした小説『クロチルド・ド・リュジニャン』に三度にわたって見られる。例えば、主人公クロチルドの父王の三人の部下である司教、モネスタン、ケファランが一同に会した様子を語り手は次のように描写する。

> Si l'on avait voulu les peindre, on aurait très bien représenté le groupe de la douceur, de l'orgueil et de la naïveté... L'évêque en soutane affectait une supériorité sur ses deux collègues ; Monestan avait les yeux baissés avec humilité ; Kéfalein était dans une pose unique, il jouait avec la plume de sa toque, en contemplant l'évêque d'un œil effaré, et son immobilité seule, suffisait pour dévoiler le peu de complication qui régnait dans ses pensées...（*Clothilde de Lusignan*, I, p.637-638.）

三人の人物の外見やしぐさに言及しながら、語り手はそれぞれの人物が「穏やかさ（モネスタン）」「傲慢（司教）」そして「単純素朴（ケファラン）」といった抽象概念のアレゴリーとなっていることを示し、それら三つの概念を同一空間上に配置した「群像」としての表象の可能性を示唆する。ここでの «groupe» の語が芸術的文脈に置かれていることは、«peindre», «représenté» といった動詞との関係から見ても明らかだ。

このような造形芸術的表象の方法論への参照は、夕食の場で毒をもられたスープを食べようとするクロチルドを恋人のユダヤ人青年ネフタリーが止めに入るくだりでも見られる。語り手はこの緊迫した場面で食堂に集まった人々の驚きと表現するにあたり、「何という群像！ ... カノヴァになってこれを彫りたいものだ！ ... ジロデになってこれを描きたいものだ！ ...」（I, p.743）と嘆息する。アントニオ・カノヴァ（1757-1822）とアンヌ＝ルイ・ジロデ（1767-1824）という新古典主義からロマン主義に至る芸術家の名が挙がっているのは、バルザックにおける「群像」への関心の源泉を指し示しているように思われて興味深い[8)]。というのも、一人の人物を対象とした描写の技法、すなわち「肖像（le portrait）」においては、バルザックはラ・ブリュイエールの影響下にあることがエリック・ボルダスによって指摘されているからだ[9)]。しかしながら、初期小説前半の作品において

8）ジロデに心酔していたバルザックは、この小説を発表する前、1819 年 9 月 6 日の妹ロール宛書簡と同年 10 月 15 日のテオドール・ダブラン宛書簡で『アタラの埋葬』と『エンディミオン』に肯定的な評価をしている。カノヴァへの名はこれが初出であるが、以後複数の作品・新聞記事で言及がある。

9）Éric Bordas, *Balzac, discours et détour. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 2003, pp.184-185.

は、のちの『人間喜劇』に頻出するような肖像は実はほとんど見られない。同じ人物描写の技法であっても、少なくとも『クロチルド』においては、群像への関心は必ずしもモラリスト文学の文脈における肖像と連続した平面上にあるものとは考えにくいのである。とはいえ、これまで挙げた事例に明らかなように、社会的表象という視野を含んだものとも言い難い。語りの技法として見ても、物語の流れをむしろ一旦中断するような効果を生んでおり、絵画的映像の挿入という意味が強い。

ほかの初期小説に現れる群像描写を見ても、その工夫のあとが見て取れる。例えば『アネットと罪人』（1824）では、アネットを誘拐するならず者の集団の次のような描写がある。

> C'était une chose curieuse que de voir, au milieu de la nuit, cette diligence arrêtée sur le grand chemin, les chevaux attachés à un arbre, les voyageurs ébahis d'un côté, le conducteur et le postillon tristes de l'autre, et, au milieu, les brigands en groupe presque prosternés devant deux hommes : ce tableau, éclairé par les lanternes qui ne donnaient qu'une fausse lueur à cause de la verdure qui paraît alors comme noire, était vraiment pittoresque, et un peintre aurait voulu être volé pour pouvoir le dessiner d'après nature.（*Annette et le criminel*, II, 473.）

群像は、一つの「絵画」として提示され、その「ピトレスク」な価値は語り手によって保証されている。人物は「一方」「他方」「中央」といった語句で画面構成上の位置付けを示される。「ランタンによって照らされた」絵画全体の明暗や「黒のように見える緑」といった色彩への言及がある点にしても、視覚的要素の具体性に対してより自覚的である。またここで、クリステル・クローが「美学的な保証人 «garants esthétiques»」と呼ぶ仮想の人物としての「画家」がここですでに召喚され、この場面の絵画的価値を補強している点も注目に価する[10)]。

より近い時代の造形芸術の文脈を介したこのような群像への言及は、初期小説集の編者アンドレ・ロランが指摘するように、小説という表現形式に対して新人作家がとっている「皮肉な距離」（I, 526）と理解すべきなのだろうか。それとも、クローが1830年代周辺のド・バルザック名義で発表された作品において観察するような、絵画や彫刻というすでに評価の確立した表現ジャンルに小説の権威を拮抗させようとする意図が早くも1822年に現れているということなのか。確かに群像の美的価値を言語的に描出しようとする意欲は、偉大な二人の芸術家への参照によって一見断念されているように見えるものの、場面そのものは劇的なハイライトとして構成されており、駆け出しの小説家がこの場面の描写に注力していることが見てとれる。劇的な場面を絵画・彫刻の巨匠の方法論で形象化したいという語り

10）Christèle Couleau, «Les personnages génériques» in *Balzac et la crise des identités*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2005, p.55-70, notamment p.65.

手の不可能な欲望の表明は、少なくともこの場面だけを取り上げるなら、美貌の青年が恋人の危機を救うために現れるという決定的瞬間を脱時間化し、固着させたいという純粋な欲求であるように見える。それを本質的に時間芸術である小説に対する「皮肉な距離」と言うこともできようが、バルザックは初期小説で絵画的文脈に沿った群像への言及を度々行っており、この場面に限ったことではない。例えば、『クロチルド』に現れる「悲嘆の群像 «groupe de douleur»」(I, 604) という表現は『百歳の人』(I, 881)『アルデンヌの叙任司祭』(II, 187)、『ヴァン＝クロール』(II, 963) に繰り返し現れ、この最後の作品の冒頭でウージェニーとその母、祖母が登場する場面は、「この三人の女たちの群像はまさしく一枚の風俗画であった」(II, 713) と喩えられる。のちの『人間喜劇』を構成することになる『ふくろう党』以降の小説群においても、群像の文学的形象化の試みを放棄することなく、造形芸術の用語を繰り返し援用していることは事実である[11)]。というよりむしろ、美術用語の文学作品における転用はバルザック作品全体の傾向であるだけでなく、19世紀フランス文学全体の傾向でもある、というべきだろう[12)]。つまり問題はあくまで、群像と社会の表象の方法論の関係という点にある。この意味で、バルザックは絵画的方法論としての群像への言及を反復し、『アネットと罪人』でもその可能性を追求しているが、この作品の他の群像描写においては同時に新しい動きが起こっていることを指摘せねばならない。もともとはそのアレゴリーの集合的表象と脱時間化の手法という意味において志向されていた群像描写が、初期小説のなかでいかに「社会の表象」という意味づけを獲得していったか、その変化を見る前に、『アネット』以前に発表された二つの作品、『百歳の人』『最後の妖精』において観察される群像（集団）描写の変化を見ておく必要がある。

II. 群像と物語

『クロチルド』の人物の群像的描写と、今挙げた二つの作品に見られるそれとの最も大きな違いは、後者においては区切られた群像を群像として描くこと、つまり美学的効果の追求だけでなく、それをドラマの次元と繋げようとする試みがなされているように思われるという点である。

例えば『百歳の人』の語り手は、子宝に恵まれないベランジェルド夫妻とその指導者である元イエズス会員のルナダ神父の閉鎖的な関係を描くにあたり、単に三人の群像としての美的効果よりは、閉鎖的な集団に特有の内的な力学の存在への言及に力点を置いている。「等しく弱い三人の集まりの中では、ルナダ神父が最も強くなった」(I, 908)。こうしてルナダ神父はベランジェルド夫妻に外界との接

11）特に 1830 年代前半の作品ではその傾向が顕著である。例えば『鞠打つ猫の店』の冒頭のギヨーム家の三人の使用人の群像、『追放者たち』で神学の講演が行われるパリ大学講堂の聴衆の描写、『ラ・ヴェンデッタ』冒頭の絵画教室の女子生徒たちの群像が挙げられる。これらについては稿を改めて論じたい。

12）«Tableau» «peinture» といった語はこの時代のフランス文学に頻出する。このあたりの事情についての研究は多くあるが、例えば Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001 が包括的である。

触をほとんど断たせることで、夫妻に対して権力を振るうことになる。半ば人工的に区切られた集団の内部の権力関係への言及は、夫妻の孤独な境遇と、その中で誕生する息子チュリウスの置かれた特殊な環境を演出する。特筆すべきは、このチュリウスが、社会というものを天才的な直観で理解しているという設定である。彼は「15 歳にして社会生活の秘密に通暁」(I, 936) する。人を支配するには、「馬にするように足並みを止めてやる、つまり彼らの趣向を乗っ取り、自己愛を煽り、情念を利用する」(同頁)。彼にとっての世間とは、「偉大な者と卑小な者の二つの階級に分かれて」おり、彼は自らの幸福と権力追求のために前者たらんとする。ド・マルセーを思わせるこの人物設定は、バルザックの集団描写が社会の解読の次元へと接近しはじめていることを示しているように思われる。

この傾向は『最後の妖精』においても見られる。主人公アベルとその家族は、使用人の眼を通して「自然の最高傑作 «ce chef-d'œuvre de la nature»」「美徳の群像 «ce groupe de vertu»」(II, 31) と賞賛される。ではその一家の素朴な美しさはどこから来るのか。この小説では、その点を説明しようとするのである。アベルたちは、パリから 20 リュー離れた谷に住んでおり、そこは「あまりににぎやかで、孤立し、あらゆる都会から離れていたために、失寵した大臣はみな、落魄の最初の時間をここで過ごしたいと願うであろうほどであった」(II, 24) とされる。彼らの習俗の素朴さは、土地の地理的状況によって説明される。

> Ici, il devient urgent de placer une observation qui réconfortera l'assertion qu'il faut prouver. Ceux qui ont un peu voyagé, savent qu'il y a en France des endroits reculés, des petits villages enfoncés dans les terres, loin de routes, où l'on vit dans une profonde ignorance des choses, de ce monde, où l'on n'apprend les révolutions du monde politique que par le changement des armes qui se trouvent gravée en tête de l'avis du percepteur, ou sur l'enseigne du débitant de poudre et de tabac, enseigne qui, par parenthèse, contient l'histoire des vingt dernières années, écrite en six couches de différentes couleurs ; des villages, enfin, où ceux qui ne paient pas de contributions et ne prennent pas de tabac, vivent et meurent sans connaître quel est le mortel qui gouverne ; où jamais l'on ne saura qu'il existe une huile de Macassar, un lord Byron, du gaz hydrogène, des marabous, des duchesses et des porteurs d'eau. C'est un grand malheur pour les souverains, les poètes, les entrepreneurs du gaz, et surtout pour les duchesses ; mais enfin c'est la vérité, et cette observation lumineuse n'a pas d'autre but que de prévenir que le village, à un quart de lieue duquel se trouvait l'habitation du chimiste, était un de ces heureux villages-là. (II, 24-25. 下線は引用者による。)

ここで強調されているのは、地理的条件の違いが生み出す情報格差と、その結果としての谷の住民の「物事についての徹底した無知」である。谷の住民たちに政

界の革命といった外部の情報を伝えるのは新聞でも本でもなく「徴税人の告示の頭に掘られた武器の変化」であり、「ここ二十年の歴史を様々な色の６つの層に描いた」「火薬・煙草業者の看板」である。これが人々の精神の顕著な遅れと無知に対する説明となっている。こうした地理的囲い込みによる情報格差の存在は、主人公たちの素朴さと物語の幻想的結構を支える役割を果たしていると同時に、「明晰な観察 «observation lumineuse»」に基づくその語り自体の「真実 «la vérité»」性を主張しているところがそれまでに見られなかった特徴である。フロランス・テラス＝リウが「島 «îles»」と呼ぶこのような舞台設定は、『人間喜劇』を構成する『ふくろう党』や『ベアトリクス』でも用いられるバルザックの常套手段の一つであり、その最初の実践がここに観察される[13)]。

『クロチルド』において語りの流れから切り離されていた群像は、こうして小説の空間的・時間的構造とその論理的基盤の中に組みこまれていく。その空間とはフランスであり、時間的構造とはその歴史に他ならない。群像描写はその中で、小説が作り出す社会空間の意味の体系を構成する解釈一つの方法へと変化していく。それが端的に表れているのが、『アネットと罪人』である。

III. 小社会という群像

『アネット』には、大きく二つの群像が登場する。一つは、匿名の人物の集団描写、もう一つは、固有名を付与され、個人としての特徴づけがなされた複数の人物の描写を連続して行うことで、全体を一つの集団として表したものである。

前者は、職人たちの夕食会の群像（II, 485-487）である。この匿名の人物の群像は、社会学的な解読の格子が導入された明確な事例として読むことができる。「約12人ほどの男たちと、その中央で目立つ制服姿の憲兵」（同頁）と、「中央の、憲兵の隣に位置する」（II, 486）ステッキを持った男、という具合に、人物たちの位置関係は絵画の画面構成を説明するかのように語られる。そうした絵画性を維持しつつ、語り手は人物たちの服装や外見から社会的地位の差を見抜く観察力を付与されている。大半の男たちが「お仕着せを着た職人」（同頁）であることは、彼らの上着についた漆喰の染みから推測される。中央のステッキを持った男は「他の男たちより身なりが良く」、「彼らを雇っている建築業者であるように見えた」（同頁）。人物の服装から社会的地位を解読するという、『人間喜劇』でおなじみの手法は、この場面だけでなく作品の序盤に出てくるアネットの父の「肖像」も含めて、この作品で始めて本格的に実践されていると言って良い。解読の契機となるのは服装の観察だけではない。骨相学もその一つである。人物たちは、その「アメリカ的な顔立ち」、「イギリスもしくは北方の顔の特徴」、「南方の頭蓋骨」の持ち主であることが指摘され、そこから導き出される結論は、「この男たちがフランスの土地に属していない」（同頁）ということである。ただし、それと同時に作者は、この群像の物語の次元における存在意義を設定するにあたり、いわば無理を

13）Florence Terrasse-Riou, *Balzac. Le roman de la communication,* Paris, SEDES, p.11-16.

通すことになる。すなわち、この集団が実はアネット誘拐劇の張本人となるならず者たちの集団であるということを示すために、「学のある人 «un homme instruit»」というその場にいない仮想の人物を、権威を帯びた観察者として立て、その情報の提示を彼に押し付けるのである[14]。すなわち、「学のある人が、この瞬間この場所を通りかかったなら、あの有名かつ評判の海賊たちの影を認めたと思ったことだろう」（同頁）と語り手は推測する。のちのバルザックの人物描写に必須の道具立てがここに既に出現しているのは明らかだ。権威ある他者の視線を導入することで観察の正当性を補強し、描写そのものを社会の枠組みの中で成立させようする試みがここに観察される。

事実、«société（s）» の語の初期小説における使用頻度を見てみると、『アネットと罪人』での出現が群を抜いて多い[15]。また語用論的観点から見ても興味深い変化が『アネット』で起こっている。それまでの作品で用いられる «société» の語は、例えば「社会というものを理解したまえ」（*Jean-Louis*, I, 297）という用法に代表されるように、ほとんどが補語を伴わない «la société» の形である。それに対して、『アネット』では、「デュランタルのプチ・ブルジョワ第二の社会 «cette société secondaire de la petite bourgeoisie de Durantal»」（II, 563）といった地理条件や社会階級を表す補語を伴って単語の示す範囲を限定した表現や、日本語の「社会」という訳語では拾いきれない集団の形態を指す「ソフィー嬢が普段付き合っている人々 «la société de Mademoiselle Sophy»」（II, 594）のように個人名によってその範囲を区切られた、特定の「小さな社会 «petite société»」（この表現自体も本作で初めて出現する）を指す用法が多く見られるのだ。「外部のどこかにあり、個人を取り込み制御するもの」としての社会と、「個人が自分で作るもの」としての社会、その両方が初めて併置されるのが、『アネット』なのである。この作品で描かれる群像のうち、社会学的次元においてもドラマ的次元においても最も重要な位置を占めるのは、このソフィー嬢のソシエテであり、「そのソシエテを構成する 8 人の人々」（II, 812）の描写である。先ほど挙げた二つ目の群像は、アネットが訪問することになるこの上流社会の描写（II, 563-570）である。特定の土地の有力者の集団に属する人物を一人一人描く手法は、『アネット』の前日譚にあたる『アルデンヌの叙任司祭』でも見られるが、『アネット』はより集団内の力関係に意識的であり、利害関係と「世論 «*l'Opinion*»」の生成過程の描写に焦点化している点で、より「社会学的」である。描写は、この上流社会のリーダーであるソフィー嬢について町の人が行う噂話から始まる。会話が一段落したところで語り手が介入し、ソフィー嬢の人となりについての情報が読者に提供されたと宣言したあと、物語を進める前に、彼女の家に日常的に集まる人々を紹介することが必

14）このような仮想人物の観察を組みこむことで語りの権威を構築する手法については、Christèle Couleau, *art.cit.*, p.64. に詳しい。

15）初期小説の各作品における «société（s）» の語の出現回数は以下のとおり。『ビラーグの跡取り娘』1 回、『ジャン＝ルイ』10 回、『クロチルド・ド・リュジニャン』1 回、『百歳の人』7 回、『最後の妖精』5 回、『アルデンヌの叙任司祭』12 回、『アネットと罪人』29 回、『ヴァン＝クロール』11 回。前出の霧生和夫先生のコンコルダンスを元に算出した。

要であるとして、一人一人の肖像を描いていく。まず登場する司祭は「物語の中での役割が少ない」(II, 565) という理由で簡単に済まされるが、他の人物、例えばド・ラボン氏の場合は具体的な人物描写が続いたあと「要求が多く、横柄でおしゃべりであるということを付け加えれば、ド・ラボン氏の正確な肖像を得られるだろう」(II, 567) という表現で締めくくられていることからもわかるように、まさしく肖像の連続として描かれる。ここに至って、肖像と群像と社会表象は重なり合う。もちろん、ここでの肖像＝群像は、視覚的要素は無視されてはいないものの、性格や話し方、行動のくせなどへの言及にも力点が置かれているという意味で、すでに美術的次元を逸脱している。前述のボルダスの指摘するラ・ブリュイエールの影響に近いものが、すでにここで見られるのである。

その意味で、この群像で最も紙面を割いて言及されているド・セック氏とその妻の存在は注目に価する。実は彼らは、『アルデンヌ』で学校教師として登場するル・セックと叙任司祭つきの料理女だったマルグリットなのである。この「変身 «métamorphose»」(II, 566) の経緯はまさしく社会的流動性の一つの事例として語られているが、その語り口は皮肉めいており、妻の出自が滲み出る言葉遣いと物腰の克服し難い下品さを暴き出す。

> Enfin, souvent M. de Secq la pinçait [sa femme] quand elle disait un *collidor*, une *casterolle*, *avant-zhier*, et une multitude de paroles semblables. Le sévère M. de Secq pouvait bien corriger les mots, mais les gestes !... ces autres mots d'un langage presque aussi important, c'était bien *la chose impossible.* (II, 567. イタリックは原文に準ずる。)

のちの「人物再登場」の原型のような形で、『アルデンヌの叙任司祭』とその続編『アネットと罪人』という個別の作品内を移動し、それぞれの作品内で別の階級集団に所属する人物の社会方言 (sociolecte)、そしてより広義の社会方言としての身体言語と所属集団の規範との滑稽な齟齬が具体的に語られている。ル・セック＝ド・セック夫妻が異なる階級集団を移動することで起こるこのような社会学的観察は、オルネー＝ル＝ヴィコントの小さな村社会とデュランタルの「町の上流社会」であるソフィー嬢のソシエテを有機的に連関させ、一つの大きな社会空間を作りだしている。こうした手法を『人間喜劇』のプロトタイプの一つと見ることは十分可能である。

写実主義的に 19 世紀フランス社会の現実を映し出しているとされるバルザックの社会表象は、その起源をたどれば写実主義からは程遠い中世の許されぬ恋物語の中で描かれた、美的価値に特化した群像への志向にたどり着く。群像は、冒頭に引いたアカデミーの辞書の定義がいみじくも示しているように、「対象物の集まりが一箇所に集められているため、目がそれらを一度に睥睨できる」描写の手法であり、その一覧性は、複数の個人が集まって作られる社会の表象の意図と確か

に符号するだろう。初期小説を筆名で発表したあと、バルザックは一旦文学制作から離れることになるが、文壇に復帰してからの作品群の圧倒的な社会の表象への欲望を実践へと導いたのは、初期小説で反復された群像描写の経験であった可能性は大きい。その背景には、当時バルザックが自ら書評も書き、多くの借用が指摘されているウォルター・スコットの影響があることを見逃すわけにはいかないが、この問題については稿を改めて論じたい。『人間喜劇』のバルザックは、名を与えられ、個人として特徴づけられた複数の人物によって構成された「小さな」社会の形象化へと傾いていくことになるが、匿名の人物の群像も完全に放棄するわけではない。また社会表象の手法も必ずしも絵画的群像にとどまらず、例えば秘密結社のような道具立てを用いたりと複雑化していく。その変遷についても、今後改めて検討していく必要があるだろう。

（大阪大学非常勤講師）