

バルザックにおける「近代」の神話

—幻滅について—

山 田 登 世 子

Le premier pas que fait l'homme
dans la vie est aussi le premier
pas vers la tombe. —Balzac

限りない野心にもえて地方からパリにやってくる若き青年達の運命劇は、バルザックが好んでとりあげる主題のひとつである。《人間喜劇》においてパリとは生成しつつある近代社会のミクロコスモスであり、従って、青年達のその運命劇のうちに、バルザックがとらえた「近代」の世界像そのものを展望することができるであろう。このとき、われわれが注目したいのは、それら青年達のドラマにひとしく共通するものとしての「幻滅」体験である。そこに、近代のプロブレマティックなありようが集約的に表現されているように思われるからである。それを、《あら皮》、《ゴリオ爺さん》、《幻滅》の三人の青年主人公、ラファエル、ラスティニャック、リュシアンをとりあげて考察してみたいと思う。⁽¹⁾

I 人生の門出

〈あらがいがたい何ものかが、私を栄光へと、権力へと駆りたてる。〉⁽²⁾ (lettre à Zulma Carraud, 1832) 33才のバルザックのこの内面の声は、彼がそれをもって人生に臨んだ若き日の自我意識をそのままに伝えている。あくことのない栄光への意志と、それを可能なものとする限

バルザックにおける「近代」の神話

りないエネルギーの自覚。それをバルザックは《人間喜劇》の青年達にかしあたえるのだ。たとえばラファエルはそれを次のように語る。〈僕は度はずれなまでの野心にとりつかれていた。〉⁽³⁾ 〈僕のうちに湧きたつこの限りない自尊心、自分の偉大な生涯へのこの崇高なまでの信念……〉⁽⁴⁾ このように、度はずれなまでの野心という形をとる自我意識、それはまた文学的栄光を夢みる若き詩人リュシアンのものであり、パリ社会で何ものかたならんとするラスティニャックのものである。彼等の前に、世界は自己を賭けるべき広大な可能性の空間として立ち現われるのだ。〈彼等にとって人生は黄金の夢であった。……「希望」が指ししめすあの青味がかった地平線の一角が目に映るのだった。〉⁽⁵⁾

注目すべきことは、青年達のこうした自我のめざめが、深く時代の刻印を帯びているということである。バルザックは、大革命とそれを完成したナポレオン帝政のあの栄光の歴史の激動を聞きながら育った世代に属している。ルカーチが言うように、それは、旧時代の軛から解き放たれて生成しつつあるブルジョア社会の胎動そのものである。〈フランス革命とナポレオンの偉大な英雄時代は、ブルジョア階級の眠れるエネルギーのすべてをめざめさせ、息をふきこみ、動的なものとした。〉⁽⁶⁾ 度はずれなまでの野心をもって人生に臨む青年達、まさにそれは、近代社会の鼓動とともにめざめ、それによってよびさまされた自我である、ということができよう。

事実その栄光の歴史は、とりわけナポレオン神話となって強く時代の青年達に働きかけたのであった。たとえばそれは《幻滅》において次のように語られている。〈自分の才能も、社会を征服した多くの偉大な先達のように、早晚光を放って輝くにちがいないのだ。……リュシアンの中に、多くの凡庸な人間に自負の念をふきこみ、19世紀にとっては運命的なものとなったナポレオンの実像がうかびあがった。〉⁽⁷⁾ ここで、ナポレオンの天才神話とは、近代によってはじめて解き放たれた「個」のエネルギーの

バルザックにおける「近代」の神話

極限的な象徴である。そのナポレオンの栄光をあおぎながら、それぞれに自己の才能に賭け、未来を夢みてゆるぎない勤勉を意志する青年達、そこにあるのは、賭けるべき才能、という形で自覚された、かかる自由な個の限りない可能性に他ならない。こうして彼等は歴史によびさまされて、自由な個の実存の冒険を始めようとするのである。

このとき青年達をその冒険へといざなうもの、それはパリである。彼等の内にめざめるあの「希望」の声とはすなわちパリのよび声に他ならない。作品舞台が地方とパリにまたがる《幻滅》は、それを最も純粹に示している。〈パリとその壮麗さ、すべての田舎者の想像にはエルドラドとして映るパリが、いまリュシアン目の前に、金色の衣裳をまとい、宝石の王冠をかぶり、才能ある人々に腕をさしのべて現われた。〉⁽⁸⁾ 青年達にとって、パリは彼等の才能がそこで実現さるべき約束の地である。

いうまでもなく、ここでパリとは、大革命ののち金銭によって動的となった社会、ブルジョア階級の野心をよびさまし、それにむかって開かれ、そのエネルギーによって形成されつつある社会である。青年達の野心がある歴史の鼓動のなかから生まれたものであったとすれば、彼等のその自由な個の冒険の舞台となるのは、まさにこのパリ、すなわちいま生成しつつある近代世界でなければならない。彼等の物語が、作品による展開の相違はあるにせよ、いずれも生まれ育った地方の家族的紐帯から独立し、ひとりパリにやってくることから始まることの意味はそこにある。こうして、青年達がパリで生きるドラマは、バルザックが《幻滅》序文のなかで〈パリと地方との間にある関係、その不吉な牽引力は、19世紀の青年をある新しい相のもとに照らし出す〉⁽⁹⁾ と言うように、19世紀の青年達の生きる運命劇となるのである。

だが、以下に彼等のそのドラマをたどる前に、再度ここで確認しておかねばならない。これまでに見たように、こうして青年達が人生を始めよう

バルザックにおける「近代」の神話

としている地点、それは、＜市民社会そのものによって必然的に生み出された、人間、社会、芸術等についての観念、ブルジョア革命の発展の最高のイデオロギー上の産物＞⁽¹⁰⁾ というルカーチの言葉にあるように、近代市民社会の最もポジティブな「理念」に支えられた地点であり、そこから彼等が遠望する世界のイメージとは、あの黄金の夢さながらに、その理念をそのままに投影してみえてくる世界に他ならない。それが、青年達の出発点である。

Ⅱ 世界への開眼

青年達の冒険の始まり、たとえばそれは、ラファエルについていえば彼がその下宿の屋根裏部屋から社交界へと出てゆく局面転換であり、彼等がはじめてパリの現実世界と接触する地点である。彼等はそこで現実によびさまされて、ある新たな欲望を自覚する。多くの場合、青年達はそれを社交界に君臨する女性への恋という形で表現する。それらの女性は、その富、名声、地位において、時代の権力そのものの象徴であり、彼等の内にめざめる新たな欲望とは、端的にその権力にむけられた欲望なのだ。＜フェドラ、それは出世だ！＞⁽¹¹⁾

いわばそれは、現実に触発されて、青年達の本源的野心がある変容をこらむる地点である。彼等のそうした内面を、バルザックは19世紀の青年像として次のように語るのである。＜彼の恋には野心がまじっていた。愛しているし、出世もしたい。心を満足させたいと願い、同時にまた貧困とも戦わねばならぬ こうした青年達にはきわめてありがちな二重の欲望。今日、「社会」はすべての少年を同じ饗宴にまねいて、すでに人生の門出のときから彼等の野心をよびさます。そして青年からその魅力を奪い、高貴な感情の大部分をうばい去って、そこに打算をうえつける。……19世紀の青年をそれとは別のものとして描くことはできないのである。＞⁽¹²⁾

バルザックにおける「近代」の神話

現実を前にした青年達の内面を〈二重の欲望〉と表現するバルザックの言葉は、そこに、あの本源的野心との矛盾対立があることをすでに語り出している。がしかし、ここで重要なことは、当の青年達自身はそれを明確に意識していない、ということである。いなむしろ、たとえばラファエルにとってフェドラが彼の理想の化身と映るように、青年達はそこに、彼等のあの限りない希望をそのまま投影するのである。というのも、〈心を満足させつつ〉、すなわち自己を裏切ることなく、しかも同時に一個の社会的存在であろうとすること、それらの統一的実現こそ彼等の本源的欲求なのであるから。それこそ、彼等がそこに賭けた、あのポジティブな個の可能性の深い内実である。従って、いまその冒険を始めようとする青年達の現時の内面にそのまま内在するとすれば、それは次のような表現をとるであろう。〈ラスティニャックは、成功という幸福に到達するために、二つの平行な溝をほってやろうと決心した。つまり、学問と恋愛との両者によりかかり、立派な学者になると同時に当世風の蕩児にもなってやろうと決心したのである。〉⁽¹³⁾

が、上の文のすぐ後に作者バルザックはこう続けるのである。〈彼はまだまだ子供であった。この二つの線は、決して一つになることのない漸近線なのだ。〉⁽¹⁴⁾ 青年達が自らこの真実に覚醒すること、それが彼等の世界への開眼であり、そこで彼等は初めて深い心の危機を体験するのである。

青年達のその「心の危機」を劇的に表現すべく、ここで作品に登場するのが initiateur である。彼等は青年達が〈理想から現実への転向をなしとげよう〉⁽¹⁵⁾ とするまさにその時にあらわれて、そこで「現実」の精神を語ってみせるのだ。

彼等は青年達にこのブルジョア社会の客観的原理を示してみせる。〈…僕にもはじめは見えなかった世の中のメカニズム、ぜひともそれを知る必要があるのだ。〉⁽¹⁶⁾ そして、その原理はヴォートランの次の言葉に要

約される。〈お前さん方の「社会」はもはや神を崇めてはおらぬ。黄金の仔牛を崇めているのだ！それがお前さん方の「憲章」の精神なのだ…。〉⁽¹⁷⁾ 黄金の仔牛、すなわち貨幣の支配、それがこのブルジョア社会の隠された内実である。それをヴォートランはまた次のようにも語ってみせる。〈人間などは軽蔑すること、それよりも「法」の網目をくぐりぬけられる網の目を探すがいい。見た目には起源のわからぬ大きな財産の秘密なるものは、手ぎわよくやったために忘れられた犯罪にあるのだ。〉⁽¹⁸⁾ すなわち、富とは法そのものによって隠蔽されたひとつの合法的な〈犯罪〉なのであり、ここでヴォートランは、近代的所有の本性がかかる合法的な搾取にあることをあからさまに言っているのけるのである。同じことを、ルストーもまた彼の言葉で語る。〈要するにね、君、勤勉ってことは文学的成功の秘訣じゃないのだ。他人の労働を搾取することが大事なのだ。〉⁽¹⁹⁾

バルザックがここで *initiateur* に語らせているこれらの言葉は、金融貴族の支配する王政復古、7月王政下の腐敗した現実を深くいいあてている。金融封建制とよばれた貨幣万能の現実には、〈黄金の仔牛〉崇拜よろしく、生産によらず既存の他人の富の詐取によって富を形成しようとする一般的傾向を生み出した。バルザックは *initiateur* の口をかりて、かかる腐敗した時代の現実を語っているのである。だが、それを単に一時代の病理とするのは皮相にすぎるであろう。というのも、彼がここで語っているものは、個の解放をうちたてたブルジョア革命が、同時に私的所有の原理を確立しながら、その裏面にかかげる精神なのであるから。その精神を *initiateur* は青年達に教えるのである。端的にそれは、「自由」「平等」「博愛」を公称する近代市民社会が、その事実において何たるかを彼等に示してみせるものに他ならぬ。〈原理などはない、ただ事実があるだけだ。法などは存在せぬ、ただ状況があるだけだ。〉⁽²⁰⁾

そのことは、純粋な理念に生きようとしていた青年達に危機的な覚醒をよびおこす。というよりも *initiation* とは、彼等がその野心をこの社会

で実現しようとするかぎり、不可避免的に陥らざるをえない内的葛藤を一挙に顕在化してみせるものに他ならぬ。ヴォートランがラスティニャックにむかって、〈君はあの日、その額に文字を書いて帰ってきた、我輩にはその文字がちゃんと読めたぞ、「成功しよう！」とな。〉⁽²¹⁾ と言うように、initiateur は青年達の内にもめざめた欲望を先取りし、それが現実においてはいかなるものであらざるをえないかを示してみせるのである。それを彼等は〈成功の理論〉⁽²²⁾、あるいは〈野心の法典〉⁽²³⁾ とよぶ。リュシアンにむかってヴォートランが説いてみせるように、それは、いま彼等が示してみせたあの現実のメカニズムを動かしがたい所与として受け入れ、そこに身を売りわたし、合法的搾取なるその支配のからくりにも習熟して生きることである。〈野心という勝負ごとで規則をきめるのは君ではあるまい？〉⁽²⁴⁾ 〈ひとつ考えてみよう。カルタ遊びのテーブルに着くとき君はそのルールをとやかく言うだろうか？ 規則はそこにある。君はそれを受け入れるだけだ。〉⁽²⁵⁾

現実への開眼、青年達にとって、それはかぎりない幻滅のときである。〈ああ、なぜ僕はあの清らかな屋根裏部屋から出てきたのだろう？ 世の中には何と醜い裏面があることか！〉⁽²⁶⁾ 〈偉大になりたいとか金持になりたいとかいうことは、自ら好んで嘘をつき、屈従し、はいつくばり、かと思うとそり返り、自己を偽ったりすることなのか？……断じてごめんだ！ 僕は気高く清らかに働きたい。夜も屋も働いて、自分の成功はひとえに自分の勤労の成果でありたい。〉⁽²⁷⁾ それは、あの輝かしい理念を裏切る現実を告発する叫びである。

だが、注意せねばならない。ルカーチが、たとえばラスティニャックの場合について、〈こうしてヴォートランは、ラスティニャックが自らのイデオロギーの危機を体験しようとするまさにその時に、その小さな下宿屋に姿をあらわすのである。〉⁽²⁸⁾ と述べるように、initiation とは、すで

バルザックにおける「近代」の神話

に現実にめざめつつある青年達の内部にある意識を声にしたものに他ならない。だからこそその声はメフィストフェレスの言葉のように、青年達の内面にひびくのである。〈パリ社会の上層に移っていったラスティニャックの想像は、彼の頭脳と良心を弛緩させながら、さまざまな邪念を彼の心の中によびさました。……「ヴォートランのいうことはもっともだ。成功こそ美徳なのだ！」〉⁽²⁹⁾ 〈ああ！何としても金を手に入れるのだ！リュシアンは自分に言うのだった。金こそこの世間をひざまづかせる唯一の力なんだ。〉⁽³⁰⁾

こうして、現実への開眼は、青年達の内面に、あの本源的野心にむけられた鋭い反省意識を生み、そこにひとつの葛藤をよびおこす。〈何としても金を手に入れるのだ！〉と叫んだリュシアンは、直ちにこう続けるのである。〈いや、そうじゃない！ 栄光なんだ、そして栄光とは勤勉だ！ 勤勉！ それはダヴィットの言葉だ。ああ、なぜ僕はこんなところにやってきたのだろうか？〉⁽³¹⁾ すなわち、青年達はここで二つの対極的な価値のまえに立たされて、ひとつの内的葛藤を体験するのである。たとえばそれはリュシアンを描く次の文だ。〈ここ二時間というもの、リュシアンの耳には、すべては金で解決する、という風に聞こえた。演劇界でも出版界と同じく、またその出版界も新聞界におけると同様に、芸術とか栄光とかいうものはまるで問題ではなかった。……オーケストラが序曲を演奏しているあいだ、リュシアンは騒々しい平土間の喝采と口笛に対して、かつてダヴィットの印刷工場で自分が味わった、静かで純粋な詩情にみちた光景を対置させてみずにはおれなかった。あのときはふたりとも、「芸術」のすばらしさや天才の崇高な勝利、白い翼をつけた「栄光」などを思い描いていたのだった。〉⁽³²⁾ 同じようにラスティニャックもまた、社交界に足を踏み入れようとしながら、その一方で、彼を家族につなぐ純潔な心情を通してゴリオと心をむすぶ。

そのとき、彼等の心の中で、社会的成功の対極に想起されるイメージ、

バルザックにおける「近代」の神話

それは、彼等がその成功に賭けようとするとき、その代償として失なわなければならない、本源的な自己自身の一部である。こうしていま二つの対極的な価値を前にした青年達は、そのいずれを選んでも自己の一部をしか満足させることのない、不可能な「えらび」の前に立たされるのである。一方において、彼等は一個の社会的存在でありたいと願う。がしかし、現実においてそれは、あの支配のからくりを受け入れそれに習熟して生きる成功なるものでしかありえない以上、彼等はそこで自己自身を裏切らねばならぬ。他方、そうした現実の共犯者となることなく、あくまで自己自身であろうとすれば、あの本源的野心そのものを断念してしまわねばならぬ。彼等が望んだ、それら両者の統一的実現はいまや不可能な幻想にすぎない。この悲劇的なジレンマこそ、青年達の幻滅体験の深い内実である。

このとき、その心の危機のなかで自己をいかに選ぶか、その自己選択が、これら青年主人公達のロマネスクな運命を決定するということができよう。バルザックは、彼等のえらびとそこからくる運命の明暗をそれぞれに描きわけながら、同じように野心に燃えつつ、あるいは成功しあるいは挫折する青年達が、そうして織りなすドラマの総体をもって19世紀の叙事詩を創造するのである。〈成功するラスティニャックから破滅するリュシアンにいたるまでの青年層をおり重ねて描いていくことによって、我々の時代にとってひとつの決定的な事実であるあの野心を、あるいは成功し、あるいは敗北し、若々しく、人生の門出にあるあの野心を、壮大な規模でもって描き出すことができるであろう。〔……〕それら青年達の才能、意志、成功などの対照のうちに、30年来の青春の悲劇の歴史がある。〉⁽³³⁾

しかしながら、われわれにとって重要なことは、ラスティニャックが成功型であり、あるいはリュシアンが破滅型であるというその運命の相違よりも、それらの青年達がいずれもあの不条理なジレンマを体験する、ということそのものである。そこにこそ、バルザックが生成しつつある近代社会のうちにみてとった深い矛盾がある。すなわち、市民社会そのものが生

バルザックにおける「近代」の神話

み出したポジティブなエネルギーは、あの疎外された資本主義的現実を通してしか実現されえないのであり、他方、そうした否定的な現実を拒否しようとすることは、当初のそのポジティブなエネルギーそのものを断念してしまふことに帰結する。この根源的矛盾を、《幻滅》や《ゴリオ爺さん》が、《風俗研究》にふさわしい豊かな細部の真実をもってリアルに描いているとすれば、《哲学研究》に属する《あら皮》は、それをひとつの「神話」として象徴的に表現するのである。そこで、生命を代償にあらゆる欲望をかなえる一枚のあら皮が象徴するもの、それは、この疎外された世界におけるあらゆる生の営為が、すべてその深い内奥において自己喪失であり、他方その破滅から自己を救おうとするものは、世界の外に身をひき、生きることそのものを断念せねばならぬ、というあの悲劇的なジレンマに他ならない。それは、《幻滅》において、野心に賭けおのれの欲望に盲いて破滅してゆく世紀児リュシアンと、破滅から自己を救おうとして現実から身をひき、そのために野心そのものを断念してしまふ理想家肌の発明家ダヴィトの運命の対照のうちに表現され、そしてラスティニャックの物語は、彼の内面の心の危機それ自身が主題となるのだ。こうして、青年達の幻滅劇は、19世紀近代社会そのものの神話を表現するのである。

Ⅲ 「近代」の神話

その近代社会は、《人間喜劇》においてひとつの名をもっている。バルザックがそのダンテたらんとした《パリ地獄》である。バルザックにおいて、近代の神話とはまた本質的にパリの神話に他ならない。

青年達の出発点となった、あの希望の都としてのパリが、彼等の理念をそのまま投影した世界であったとすれば、その後の幻滅劇をたどったわれわれは、ここで現実のパリをみとどけておくことができるであろう。それは、バルベリスがその権力の集中、エリート¹のデラシネ化、貨幣の支配、

投機、失業、幻滅において、近代文明の一時期>⁽³⁴⁾とよぶバリである。先にみたように、現実⁽³⁵⁾に直面した青年達の前に、世界は一個の非人格的なメカニスムとして立ち現われた。それは、E. フイッシャーが次のように言う状況に呼応している。<資本主義世界の個人は、……よその同士の一人として、雲霞のような「非我」を向うにまわした一人ぼっちの「我」として社会に直面するのである。>⁽³⁵⁾ すなわち、このとき青年達の前にあるのは、無数のみえない競争者からなるひとつの巨大な市場としての世界なのであり、彼等はそこに自らもまた身売りの商品としてあらわれるのである。パリにやってきたばかりのリュシアンが、ジャーナリズムの世界を前にして、勝ってみせるぞ！と叫ぶように。青年達の自我意識を支えていた、あの、才能に賭ける可能性なるものは、事実において、その才能を一個の商品として売らねばならぬ必然性に他ならない。<本屋で君の原稿が売れるか売れないか、それが唯一の問題さ。>⁽³⁶⁾ かかる市場としての世界に直面するとき、青年達はその野心にあざむかれて自ら自己の商品化を急いでしまう悲惨な内面的荒廃は、ジャーナリズムの世界で、<ペンを武器に戦い、互に将来の作品を無駄にしあい、熊手を手に互に競って最も美しい花をしおらせてしまう、パリ地獄に墮ちた亡者ども>⁽³⁷⁾の一人となり、その精神的頹廢を完成してしまうリュシアン⁽³⁸⁾の物語にあますところなく語られている。それが、青年達の開眼する裸形のバリ、<そこでは真の縁者として千フラン紙幣しかなく、公営質屋以外に一人の友もない>⁽³⁸⁾パリ地獄である。

このパリ地獄は従ってまた、そこで友なるものは存在せず、貨幣こそが<真の縁者>としてあらわれるべく、あたたかい血のかような人格的紐帯の一切が断ち切れ、個人が相互に無縁でアノニムな存在に還元させられる世界である。青年達の冒険が、いずれもみな故郷の家族を後にして、一人パリに旅立つことから始まっていたことをここで想起すべきであろう。そうしてパリにやってきた田舎の偉人リュシアンは、誰ひとり彼の名を知ら

ぬ砂漠のような世界に自己を見出すのである。

それ以上に、かかる状況は、《人間喜劇》においてひとつの象徴的表現をもっている。それは、「父」の死である。バルザックにおいて、父とはしばしば血縁的秩序の象徴であり、青年達の旅立ちとは、その秩序の外に出ることなのだ。ラスティニャックの場合、この家族的紐帯、すなわち父の世界は、いうまでもなくゴリオに重ねあわされている。(ゴリオは彼を自分の息子とよぶ。) それゆえ、ラスティニャックが上流社交界に足を踏み入れようとするとき、そこで彼は＜舞踏会に行くためになら父の屍さえふみつけにしかねない＞⁽³⁹⁾ 娘とともに、父ゴリオを裏切っているのである。その舞踏会と同じ時刻に、＜金はすべてを与えてくれる、娘たちでさえも＞⁽⁴⁰⁾ というあの真実を声にしつつ、貧しい下宿屋の床でむなしく娘達を求めながら、ひとりゴリオは死んでゆく。あらゆる人格の紐帯の崩壊を象徴するかのような、「父」ゴリオの死。それこそ、貨幣を＜真の縁者＞とする近代社会の生成を象徴するものではなからうか。そして、そのゴリオの墓に＜青春の最後の涙を埋め＞⁽⁴¹⁾ ながら、パール・ラシェーズ墓地に立ちつくすラスティニャックの姿にあるものは、近代的個の生成そのものであろう。こうして、＜パリ地獄に墮ちる亡者ども＞の数をふやすべく、地方の故郷をあとにする青年達の運命は、古い紐帯から解き放たれて自由な個となりながら、まさにそのことによって自己を私的競争社会の一員として形成してしまう、矛盾にみちた近代的個の生成の劇的な象徴となるのである。

だが、最後に再び確認しておかなければならない。以上にみた現実のバリは、がしかしたえず隠されているのだということ。従ってまたあの幻滅劇はたえずそこで日々くりかえされるのである。バルザックはそれを三作品に共通したあり方で強調している。すなわち、彼は、青年達に現実を教えるあの *initiateur* 自身にも、かつて同じような幻想の青春があ

バルザックにおける「近代」の神話

ったことをそれぞれの言葉で語らせるのである。たとえばそれは、ヴォートランの、〈だが我輩もあの頃は子供だった、君と同じ21才だ。あの頃にはまだ何かを信じていた。女の愛とか、くだらんことをたんと。〉⁽⁴²⁾ という言葉であり、同じようにルストーはリュシアンに語る。〈ねえ、君、僕もまた君と同じように、心を幻想にふくらませ、芸術への愛によばれ、栄光への輝かしい夢にさそわれてやってきたのだ。〉⁽⁴³⁾ 〈僕は君がかわいそうになる。僕は今の君にかつての僕自身の姿をみるのだ。そうして、君もまた一年か二年先には、きっと現在の僕のようになっているだろう。〉⁽⁴⁴⁾ こうしてバルザックは、そこで幻滅がたえず再生産されることを示すのであり、そのことによって、その幻滅を生む「理念」と「現実」の分裂が、決して偶然的なものではなく、この近代社会の構造そのもののうちに宿ることを語り出すのである。

というのも、近代社会は、われわれがみたように、その内実において資本主義的現実を土台としながら、がしかし他方で、法理念に集約されるあの「自由」、「平等」、「博愛」の理念を決して消してしまうのではなく、あくまでそれを自らの額の文字にしるして形式的に保持するからである。従ってそこでは、個の意識に映る世界のイメージと、世界が実際に個をとりこむあり方との間には、たえずギャップがあらざるをえない。バルザックが他の作品のなかで、〈人が人生に踏み出す第一歩は、同時にまた墓穴への第一歩である。〉⁽⁴⁵⁾ と述べているように、個の冒険に賭けようとする青年達は、自らの自由の意識そのものにさそわれて、迷路のようなこの世界のなかに入りこんでしまうのである。

そして、そのみえない陥穽におちた彼等は、そこで与えられた現実のなかで生きのびながら、がしかし、その心の内奥にあるまぼろしのようなあの希望の記憶は、たえずまた彼等をその現実に対立させる。そうして彼等は、バリ地獄というこの迷路のなかで生きながら、たえず心の分裂にさらされるのである。それは、バルベリスが、同じように個の冒険に生きよう

として挫折した娘達について述べながら、次のように言うところのものである。〈人間はそうしたものと別のもものために生まれたはずなのだ。だがその可能性は、……社会的、私的な宿命の織りなすあの織目、人生の動きそのもののなかでたえず生み出される疎外のつみ重なり、その錯綜した複雑さを、決して消しはしない。他方で、その複雑さそのもの、その織目そのものは、この可能性を無傷なままにしておくのであり、その努力と苦悩のさなかでそれを強調しさえするのである。〉⁽⁴⁶⁾

しかしながら、心の内奥のその苦悩の叫びは、そこで決して声にならない。すなわち、世界のそうした真相は、それをおおい隠す虚偽的な自由の意識が発生するのをいささかもさまたげないのであり、世界はたえずあのシレーヌの声をもって青年達をそこによびよせるのである。〈真の縁者として千フラン紙幣しかない〉パリ地獄とは、だが何よりもまず〈黄金の都〉なのだ。こうして、かかる二重性のうちに存在する近代世界は、あのゴリオ達の墓の上に立ちながら、が、しかしたえずその死を、きらびやかな舞踏会の衣裳と、そのにぎにぎしい喧噪の声でおおい隠すのである。自らのうちにそれぞれ内なるゴリオをもつ存在であるかぎり、人は決してその世界のなかで自己自身として生きることにはできないであろう。ラスティニャックがあのパール・ラシェーズの墓地から夜の喧噪にさんざめくパリ社会に降りてゆくように、青年達の幻滅劇は、こうして彼等がその「舞踏会」の、すなわち「人間喜劇」の世界の一員となるときに完成するのである。生きることがそのまま自己喪失である、というあの根源的ジレンマは、その人間喜劇に生きるすべての存在の宿命をいいあらわす神話に他ならないのであり、それこそ、バルザックがみてとった「近代」の不条理ではなからうか。

以上に考察したバルザックの幻滅小説は、あるがままの現実世界と自我との対立というその根本的シエマを、同時代のロマン主義とともにしなが

バルザックにおける「近代」の神話

ら、がしかし、自我の意識を絶対化するのではなく、本来正当であるべきその自我の理念を単なる幻想にしてしまふ、不条理な「世界」の構造そのものの総体を描き出すところにその特性がある。そこで、その彼のリアルな現実認識が、フロベールにおけるような自嘲とニヒリズムに帰結しないのは、彼がその認識に世界を超えうる人間の尊厳をみているからではなからうか。それは、バルベリスが次の様に言う意味においてである。〈非人間的な世界のなかにおいては、その非人間性の意識だけが、あり得べき唯一の生である。〉⁽⁴⁷⁾ すなわち、《人間喜劇》に生きる存在はすべてその〈非人間的な世界〉のなか閉じこめられた存在であり、そこでのジレンマはあくまでのり超え不可能なジレンマである。が、そうして非人間的な世界の共犯者として生きながら、その心の内奥でたえず覚めた認識をもちつづけること、その内的距離こそ、直接的にはのりこえ不可能な矛盾を内的に超越するものではなからうか。ペール・ラシェーズの墓地に立って黄昏のパリ社会をみおろすラストニャックは、そこに身を投じようと決意しながら、がそのとき心の内奥で、衣装をこらした亡者どもでさんざめくあの舞踏会とゴリオの死の床の光景とを同時に見うる認識の高みにいる。それこそ、バルザックその人の認識の高みであり、そこに、不条理はあるがままに証すことによってそれを超える彼のレアリスムがあるのではなからうか。

注

- (1) バルザックにおける幻滅劇、とりわけ作品《幻滅》の研究としてすでに今日なお古典的な G. Lukacs; *Balzac et le réalisme français*, Maspéro, 1967, がある。本稿はそれに多くを負っている。とともに、P. Barbéris; *Balzac et le mal du siècle*, Gallimard, 1970, は、いわばその全巻がバルザックにおける近代社会の病理を論究するものであり、本稿は彼が近代の神話と命名するものの、その一端を考察するものにすぎない。

バルザックにおける「近代」の神話

- (2) H. de Balzac; *Correspondance*, t. I, Garnier, 1960, p. 731.
(3) H. de Balzac; *la Peau de chagrin*, Garnier, 1964, p. 91. (以下、この作品についての引用は、P. 91 というように略記する。)
(4) P. 95.
(5) H. de Balzac; *Illusions perdues*, Garnier, 1961, p. 33. (以下、同様に I. 33. というように略記する。)
(6) G. Lukacs; *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 49.
(7) I. 70. (8) I. 153.
(9) H. de Balzac; *Préface de la première partie, Illusions perdues*, op. cit., p. 757.
(10) G. Lukacs; *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 48.
(11) P. 121. (12) I. 67.
(13), (14) H. de Balzac; *Le père Goriot*, Garnier, 1963, p. 96. (以下、同様に G. 96. というように略記する。)
(15) G. Lukacs; *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 63.
(16) I. 270. (17) I. 716. (18) G. 132.
(19) I. 275. (20) G. 130. (21) G. 123.
(22) P. 112. (23) I. 719. (24) I. 717.
(25) I. 717. (26) P. 139. (27) G. 133.
(28) G. Lukacs; *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 63.
(29) G. 95. (30) (31) I. 197—8. (32) I. 322.
(33) H. de Balzac; *Préface de la troisième partie, Illusions perdues*, op. cit., p. 767.
(34) P. Barbéris; *Lectures du réel*, Editions Sociales, 1973, p. 154.
(35) E. フィッシャー; 河野徹訳、『芸術はなぜ必要か』, 法政大学出版会, 1968, p. 58.
(36) I. 311.
(37) H. de Balzac; *Préface de la deuxième partie, Illusions perdues*, op. cit., p. 763.
(38) H. de Balzac; *La fille aux yeux d'or*, Garnier, 1966, p. 372.
(39) G. 276. (40) G. 289. (41) G. 308.
(42) G. 119. (43) I. 270. (44) I. 276.
(45) H. de Balzac; *Théorie de la démarche*, Club de l'Honnête homme, 1956, t. 23, p. 622.
(46) P. Barbéris; *Balzac et le mal du siècle*, op. cit., t. 2, p. 1107.
(47) *ibid.*, p. 1481.