

# バルザックにおける héros surhumain

— 『パリ生活情景』の生成—

山 田 登 世 子

はじめに

19世紀近代フランス社会の忠実な歴史家たろうとしたバルザックの文学世界が、しかしながらたんなる現実観察の産物ではなく、むしろ異常なまでに豊饒な創造の世界であることは、今日もはや異論のないところであろう。そのことは、登場人物についてもいっそう真実であり、《人間喜劇》に忘れがたい光と影を放つ闇の巨人ヴォートランの名をここにあげるまでもない。そうしたバルザックの文学世界についてバルベリスは次の様に述べている。〈財産目録や予算のリアリズムでありながら、がしかし同時にそれは限りなく密度高いリアリズムなのである。神話的リアリズムであるバルザックのリアリズムはラファエル・ド・ヴァランタンからルイ・ランベールをへてヴォートランへと名を刻む。彼等は風変わりな登場人物なのではなく、超人的な、通常の次元を超えた人物群なのである。〉<sup>(1)</sup> バルベリスが言うように、〈超人的な、通常の次元を超えた〉人物の創造が、いわゆるリアリズムの「不純物」ではなく、逆に近代社会のより深い真実の表現（神話的リアリズム）であるとすれば、それは如何にしてであろうか。

ところで、ここに言われる héros surhumain が最も頻繁に姿を現わし、作品世界に常ならぬ深さを与えているのは、とりわけ《パリ生活情景》である。上に述べたことは《パリ生活情景》について最もあてはま

ると言えよう。なかでも我々が注目したいのは、その《パリ生活情景》の端初を告げる作品《十三人組》である。《フェラギス》、《ランジェ公爵夫人》、《金色の眼の娘》から成る《十三人組》三部作は、それぞれ別個に独立した作品であるにせよ、いずれもバルザックが初めて本格的にパリ社会にとりくんだ作品であって、バルザック固有のパリ社会のヴィジョンが形成されてゆくさまを生々と伝えており、しかも《十三人組》なる表題が示すように、いま我々が問題としている超人的主人公をいずれも共通の主題としているからである。そのことに注目し、ひとまず本稿では《十三人組》を対象とし、そこでバルザックにおける超人的主人公が如何にパリという近代の都市のヴィジョンのなかから生まれ、その社会の深い真実の表現たりえているかを考察してみたいと思う。そのことを通して、《パリ生活情景》が如何に生成してゆくかを見ることができよう。なおそこで、本稿の課題に深い関連をもつ作品《ゴブセック》をもあわせてとりあげたい。それらの考察を通して、バルベリスのいうバルザックの〈神話的レアリスム〉の一端をうかがってみたいと思うのである。

## I 都市の探究

### 《フェラギス》

《十三人組》の最初の作品《フェラギス》にあらわれるパリは、一個の巨大な未知の都市である。〈フォープル・サン・ジェルマンからマレー地区へと、街の通りから閨房へと、貴族の邸宅から屋根裏部屋へと……パリをその高さとは広さとにおいて駆けめぐりつつ、その相貌の幾多を描こう〉<sup>(2)</sup>とする作者バルザックは、この未知なる都市の秘密にわけ入ろうとするひとりの探究者である。しられざるパリの探究、何よりもまずそれが《フェラギス》の作品世界をつくりなす第一の要素であり、この作品は、それまでバルザックが《私生活情景》のなかで手がけてきた風俗描写を初めてパ

り社会へ適用したものである。

だが、その《フェラギス》のバリが、《私生活情景》の地味で堅実な風俗描写と異なっているのは、それが殆んど犯罪小説を思わせるような謎と闇にみちた暗黒の都市であることだ。そこでバリはひとつの生きた「怪物」にたとえられ、そのうす暗い路地に〈身の毛もよだつ恐るべき事件を、血と愛とに塗られたドラマを〉<sup>(3)</sup> のぞかせる。〈《十三人組》の雰囲気はクーパーの影響によってすっかり変貌させられている。〉<sup>(4)</sup> というバルデーシュの指摘をまつまでもなく、そこにあるのは、当時流行のジャンルであったクーパー風の冒険小説にある、暗黒の都市のヴィジョンである。さて、そのバリの一角に、「十三人組」の首領、犯罪者フェラギスが登場する。それは、まさにこの暗黒の都市にふさわしい主人公である。彼の肖像は、〈この世界のなかで別世界をつくり、世間に敵対し、世間のいかなる偏見をもしりぞけ、そのいかなる法も認めるところなく〉<sup>(5)</sup> 〈自らを社会秩序の外におく……〉<sup>(6)</sup>、という《十三人組》の《序文》の言葉に端的に与えられている。いうまでもなく、このアウト・ローの肖像には市民生活の凡俗に反逆し冒険を志向するパイロンの主人公が影をおとしている。あるいはまたそこに、犯罪者アルゴウをはじめ、バルザックが習作時代に試みた暗黒小説の全能の主人公をみてとることはやさしい。

しかしながら、他ならぬ《パリ生活情景》の第一作として書かれた《フェラギス》は、それらの作風にある超自然的な筋立てや「謎」と「闇」とを、バルザックがむしろ意識的に活用することによって、19世紀のブルジョアの都市として日々相貌を変えつつあるパリ、しだいに見知らぬ都市となりつつある近代のバリの肖像を創造しようとした作品である、というべきであろう。

少くともそれが、犯罪者フェラギスを主人公とした《フェラギス》の作

品世界である。というのも、フェラギスは同時にまた、娘の「父」という存在でもあるからだ。先に引用した《序文》は、実は作品執筆に先立って書かれたものであり、そこにはなかった「父」というもうひとつのフェラギスの肖像が、作品世界にもうひとつの軸を与え、それを変貌させてゆくように思われるのである。

ひとりの父として、フェラギスは娘クレマンズのひそかな「保護者」としてその背後に姿をあらわす。娘夫妻はその幸福を彼の秘密の加護に負っている。ここにもまた、暗黒小説にある *protecteur-protégé* のパターンを容易にみてとることができるであろう。がしかし、作品世界の展開につれてあらわになってゆくものは、保護者としてのフェラギスの超人的な暗躍であるよりも、むしろそれを根底で支えている、「父」としての情念の異常なまでの烈しさである。よく指摘されるように、そこでフェラギスはあのゴリオを思わせる。〈わしはお前の口だけで呼吸し、お前の眼だけでも物を見、お前の心臓だけで感じているではないか。わしの唯ひとつの宝、わしの唯ひとつの生命、わしの娘を、獅子の爪で守ってやるわけにゆかぬ。父の魂でもってそれを守っているこのわしではないか……〉<sup>(7)</sup> そうして、娘が死んでゆくとき、フェラギスもまた、もはや脈打つ心臓を持たぬ生ける屍と化し、バリの一隅にその「残骸」の姿をさらすのである。

それは、超人フェラギスの敗残の姿である。その敗北の原因を、偶然にも秘密を盗まれた、という事件の筋立に求める必要はなかろう。カステクスが言うように、[それは、父としての愛にのみ生きる存在の、その「情念」の必然に他ならない。〈物語の冒頭において、フェラギスはアルゴウを想起させ、あるいはまたヴォートランを予告している。が、結末において彼はゴリオに似ている。犯罪者の物語は悲劇的な心理劇として完了するのである。〉<sup>(8)</sup> ということは、《フェラギス》という作品世界の全体が、暗黒小説的な作風にもかかわらず、その根底において、「情念」の真実に支えられているということではなかろうか。そのことが、本源的にこの作

品を《私生活情景》に近づけているのである。事実、フェラギスも娘も、作中人物はすべてみな、それぞれの「愛」ゆえに死んでゆく。

そうして、注目すべきことは、その「死」を境に、これまでのドラマの背景として作品世界をつくりなしてきたあの暗黒のバリが姿を変え、あらたな相貌のもとに立ち現われるということである。作品末、登場人物のなかでただひとり生き残る青年デマレは、妻の亡骸をそこに埋めて、ペール・ラシェーズの墓地に立ちつくす。その墓地の高みから彼が一望するバリは、もはや犯罪や血なまぐさい事件をひそめた暗黒の都市ではない。すでにそれは、同じ場所に立ってラスティニャックが見おろすあのバリを予告しながら、愛に生きるすべての存在を日々敗者として葬むる、都市のみえない闇を浮かびあがらせるのである。

ここに暗示される「闇」こそ、作品冒頭の暗黒のバリのそれよりも、いっそう深いバリ社会の闇ではなからうか。というのも、それは、もはや<恐るべき事件>や謎をではなく、この都市の日常に生起する知られざる情念の悲劇をそこにのぞかせるからである。作品末、生命の「残骸」として姿をさらすフェラギスこそ、そうして情念に生き、それゆえ敗者として死んでゆく存在の劇的な象徴というべきであろう。バリ社会像とそのヒーローという我々の主題からすれば、かかる敗者としてのフェラギスこそ、ゴリオを予告し、暗黒のバリより一層深い悲劇的な社会像を暗示する主人公であるといわねばならない。

とはいえ、やはりそれは、その社会の一切を越える特権的存在であった、「十三人組」の首領、超人フェラギスの挫折である。そして、その挫折は、「父」という彼の存在の内側からやってきたものであった。もし作者がもはや暗黒のバリではなく、あのペール・ラシェーズの丘からみえるバリ社会においてなおも超人である主人公を創造しようとするれば、それはフェラギスの悲劇の根底にある「情念」の運命の洞察のなかから生誕する主人公であるほかはないであろう。だが、それをみるまえに、《十三人

組》の第二作《ランジェ公爵夫人》にふれておかねばならない。というのも、まさに「情念」がその作品の主題となっているからである。

### 《ランジェ公爵夫人》

《フェラギス》の作品末に暗示された虚飾の都市のヴィジョンが、《ランジェ公爵夫人》においては、すでにその冒頭の頁から作品世界を支配している。そこで展開されるのは、虚名と化した当代貴族階級についての批判的考察である。そのサン・ジェルマンの貴族社会のなかから、〈自らの属する集団の美点と欠点とをその一身に要約する代表的な存在〉<sup>(9)</sup>として登場する女主人公ランジェ公爵夫人は、いうまでもなくそのパリ社交界の虚栄そのものを象徴する社会的典型である。

そうして、《フェラギス》においては、真実の情念に生きていた存在がやがて虚飾の都市の闇に葬られて終わったのとちょうど逆の対照をなすかのように、《ランジェ公爵夫人》は、社交界に君臨する「虚飾の女」ランジェ公爵夫人が、〈真実の女〉アントワネットへと還ってゆく物語である。そこで、「十三人組」は、主人公モントリヴォーが〈パリ社交界のなかで全く新しい存在〉<sup>(10)</sup>として登場するように、その例外的な「真情」によってパリ社会を越える力として存在する。そうして〈真実の女〉にめざめたアントワネットがやがてパリ社交界を棄て、彼等の恋が地果つるところ、スペインの孤島へと舞台を移してゆく作品展開は、すでにそれだけで、真実を許さぬパリ社会の虚偽と卑小さとをあばいている、ということができよう。

だが、紺碧の海にそそり立つ孤島で、天に高鳴る彼等の恋の情念の偉大さの前に、遠くパリ社会はもはや影のごときものにすぎない。すでにそれはパリ社会という空間や時間を超えた、「永遠」の人間的情念の讃歌である、とすらいえる。そこでは、あの「十三人組」でさえもが、情念の極限を象徴するその孤島の詩的な深さのなかで、わずかに一点景を占めるにす

ぎぬ、といえるのではなからうか。

《ランジェ公爵夫人》が《十三人組》のなかでは異質なこうした作風を示していること背景には、バルザックの実生活での恋愛事件があり、そこで他の二作とは異なった創作動機が働いていたという事情がある。<sup>(11)</sup> だが、それにしても、我々の考察からすれば、フェラギスについてみたように、「情念」においてこそ挫折した「十三人組」が、逆にその情念の讃歌を主題とするというこの事実は、いわば逆行を示しているのではなからうか。

ところが、《ランジェ公爵夫人》は、そうして情念の極限をたどったまさにその地点で、そこに思いがけぬ頁を書き加えるのである。そして、この作品が我々にとって興味深いのはむしろそこにおいてである。それは、作品の結末部、いまは冷たい軀と化したランジェ公爵夫人をみながら、主人公モントリヴォーがロンクロールと交わす会話である。＜「……以前にはこれも女だった、が、今となってはもはや無にすぎぬ。両足に錘をつけて海に投げこむとしようじゃないか。そして、子供のときに読んだ本のことだったとでも思うんだね。」「うん」とモントリヴォーは答えた。今じゃもう一篇の詩にすぎんからな。」「君も分別がついた……」＞<sup>(12)</sup> 五年の歳月をかけ、地果つるところまで追い求めた愛の対象を、＜もはや一篇の詩にすぎぬ＞と言い放つモントリヴォーの言葉は、熱い血の通った「情念」を否定し、それによってこれまでの作品世界の全体を否定するものである。だがむしろこのときはじめて彼は真に「十三人組」の一員となるのではなからうか。そして、そこにあるのは、《フェラギス》においてみた情念の運命についての洞察と、その運命を超えるべき「十三人組」のヒーローの条件についての作者の開眼ではあるまいか。

上の引用に続く「十三人組」の男達の会話は、そのことを幾重にも暗示しているように思われる。だが、ここで我々が問題としているのは、1834年の初版のそれである。1843年の Furne 版は、先の引用に続く次の言葉

で終わっている。〈君も分別がついた。まあ、これからは、女に惚れるのはいい、だが恋愛となると然るべき相手を選ばねばな。男の初恋を満足させるのは、女の最後の恋だけしかないのだから。〉<sup>(13)</sup> 諸研究に言われるように、Furne 版のこの改変は、ベルニー夫人の面影がバルザックに書かせた、〈いわば物語とは異質な思いがけぬ言葉〉<sup>(14)</sup> と言うべきであろう。従って、我々の考察は、この改変が加えられる以前の、1834年版にむけられる。

そこでは、物語は次の様に終わっている。(すでにそれ自身興味深いことだが、そこで語っているのはロンクロールでなく、次の作品の主人公ド・マルセーである。)〈「君も分別がついた、まあ、これからは、女に惚れるのはいい、だが、恋愛となると……いやはや、それは馬鹿げたことさ。」アンリ・ド・マルセーは言った。〔……〕「それでこそ、男というもんだノ」ド・マルセーの肩をたたいて、ロンクロールが言った。「うん、僕にとってもはやそれは一篇の詩にすぎんからなノ」モンリヴォーは潮の渦が船跡に消えてゆくのをみながら答えた。「君に残っている最後の人間的な弱さを満足させるために、天が君に一篇の詩を与えたもうたのさ、ねえ君。」ド・マルセーは吸いかけの葉巻を優雅なしぐさで海に投げすてながら言った。〉<sup>(15)</sup>

「十三人組」の最後の、そしておそらく真のヒーローとなるであろうド・マルセーからすれば、情念とは最終的に超えられるべき〈人間的な弱さ〉にすぎぬ。こうして、永遠の人間的な情念をその極限までたどった作品は、その最後の頁で、まさに、その情念を否定して終るのである。〈今ではもはや無にすぎぬ〉ものと化したランジェ公爵夫人の亡骸を、そこに象徴として残しながら。すでにそこに、主人公ド・マルセーの肖像とともに、きたるべき《金色の眼の娘》の世界が予告されているのではなからうか。

## Ⅱ 都市の神話

### 《金色の眼の娘》

情念の運命の認識、それこそ《金色の眼の娘》の作品世界をつくりなし、そのパリ社会像を完成するものである。「パリ地獄」という名を持つ、あまりにも有名な作品冒頭のパリ描写の第一の特性は、何よりもまずその体系性であろう。バルザックはそこで最下層のプロレタリアからサン・ジェルマンの貴族にいたるまで、社会のあらゆる階層をへめぐり、この都市を究極において動かしている普遍的原理を描き出す。〈慣習も、信仰も、いかなる感情もないこの国を一体誰が支配しているのか？ 否むしろ、すべての感情、信仰、慣習は、いずこに発していずこに終るのか？ 金と快樂だ。〉<sup>(16)</sup> 〈パリにおいては、あらゆる情念は二つのものに要約される。金と快樂だ。〉<sup>(17)</sup>

ここにあるのは、もはや街の一角からうかがいみる都市の光景ではない。それは、「金銭」というまぎれもない近代の象徴をその額に印した一個の体系的な世界像である。《金色の眼の娘》を《フェラギス》からわけへだてる、この都市像の深化は、カステクスの次の言葉に要約されるであろう。〈《フェラギス》と同様に、《金色の眼の娘》もまたパリの描写から始まる。だが二作品の冒頭は如何に異なっていることか。バルザックはもはや街の日常の光景に熱狂する想像力の豊かな散策者ではない。宏大な視線によって都市の全体を包括し、その恒常的な運動の法則を洞察する哲学者なのである。〉<sup>(18)</sup>

〈哲学者バルザック〉というカステクスの言葉にあるように、《金色の眼の娘》の世界像の深さと普遍性とは、それがバルザックの「哲学」の表現であることからきている。ここで、哲学とは、この都市に吹きあれる「情念」の究極の運命の認識である。あらゆる存在が〈金と快樂〉への欲望に身をすり減らし、〈その貪欲な欲望の消えがたい痕跡〉<sup>(19)</sup>を相貌に

刻みつつ、死へと駆りたてられてゆくこのパリ社会とは、実にすさまじい情念の燃焼とその破滅的な腐蝕作用の場に他ならない。《あら皮》において象徴的表現をみた、あの「生命消費」の哲学が、このパリ社会像の根底を支えているのである。

すでに指摘されている様に、こうして《哲学研究》と《風俗研究》とをひとつの作品世界のうちに統一したことにこそ、《金色の眼の娘》の到達点がある。パリ社会像がその根底においてバルザックの哲学に支えられるときにはじめて、それが単なる風俗観察を超えた、一個の世界像の表現となるのである。《金色の眼の娘》が、いまだ《私生活情景》のなごりをとどめる《フェラギス》を超える所以はそこにある。ここにおいてはじめて、パリ社会はもはや日々の探究の対象であることをやめ、それ自身の〈恒常的な運動の法則〉を持つ都市、「パリ地獄」とよばれるあの神話的空間となるのである。かかる神話的な都市像の生成をもってこそ、真の《パリ生活情景》の生誕とすべきであろう。

以上をふまえて作品に登場するド・マルセーにおいて初めて、真にこの社会を超える特権的存在が生誕する。ここで、社会を超えるとは、その社会認識の究極を支えるものが「情念」の哲学である以上、何よりもまずその情念の一切を超えることである。〈彼にあって、情熱の果たす力は殆んど無にひとしかった。〉<sup>(20)</sup> 〈彼のすべての美点、愛すべき欠点は、ひとつの恐るべき悪徳によって曇らされていた。すなわち彼は、男も女も神も悪魔も信じていなかったのである。〉<sup>(21)</sup> このことこそ、あのフェラギスやモントリヴォーに欠けていたものであり、ド・マルセーが彼等を超える所以はそこにある。

こうして、真の超人的主人公とはバルザックの哲学（情念の認識）から生誕する存在であり、従って我々はその系譜をむしろ《哲学研究》の主人公に求めることができよう。たとえばそれは、《不老長寿の秘薬》のベル

ビデオである。<sup>(22)</sup> <深くものを見透す彼の視線は、社会生活の原理を透視した。彼は墓の彼方から世界をみているだけにそれだけいっそう深く世界をみとおした……><sup>(23)</sup> ペルビデオが<墓の彼方から>世界の真相を見透すのと同様に、ド・マルセーもまたその<第二の眼><sup>(24)</sup> によって<事物の原因><sup>(25)</sup> を透視することのできる存在である。というよりむしろ彼等は「墓」に立つがゆえにこそ、そのなかに生きている限り視ることのできない<社会の原理>を見透すことができるのである。いいかえればそれは、彼等がその内面の一極において「生」(情念)を超越した、純粋な「知」の存在である。ということである。<sup>(26)</sup> ド・マルセーが<同時に青年でもあり老人でもある><sup>(27)</sup> ことの意味はそこにある。

このことは我々の考察を、さらに《哲学研究》のもうひとつの作品に、バルザックがそこで他ならぬ「生」と「知」の神話そのものをはじめて主題とした作品《あら皮》にむけさせる。そこに登場する老骨董商は、いわばバルザックの哲学から生誕する「知」の存在の原型である。<「欲すること」は我々を焼きつくし、「なしうる」ことは我々を破壊する。><sup>(28)</sup> という老人の言葉は、この社会のなかで欲望に生きる者の究極の運命をさし示す定理である。対するに彼は自らを<「知る」><sup>(29)</sup> という言葉でいいあらわす。<こうして、欲することや望むことはもはや私のなかで死んでいく。思考がそれを殺したのじゃ。><sup>(30)</sup> 老人のこの「知」は、<欲すること>を断念し、その「生」の代償のうえに成立するものである。他方、あえて「生」を選び、社会のなかで生きようとする者の運命は、あら皮を手にした青年ラファエルの破滅的な運命に象徴されている。

それは、この社会の根底にある不条理なメカニズム(社会の原理)を認識する(知る)ものは、もはや決して純粋な「生」を享受することができぬ、ということであり、他方、「生」を通して社会のなかで生きようとするものは、決してそのメカニズムの全体を視ることができぬ、ということである。《あら皮》の神話は、自己を超えたメカニズムのなかでしか生き

ることのできぬ近代社会の「個」の、その存在の根底にある本源的な矛盾そのものの神話である。〈同時に青年でもあり老人でもある〉ド・マルセーは、「生」と「知」とのかかる分裂を生きる近代の存在の極限的な象徴なのであり、彼において、バルベリスが次に言うところの真にバルザック的なヒーローが生成するのである。〈バルザック的な人間とは自らの矛盾を意識する人間であり、「自然」からではなく「歴史」から生誕する存在なのである。〉<sup>(31)</sup>

いいかえればそれは、ド・マルセーが深くバルザックの生の神話のなかから生成しながら、一個の社会的典型となるということである。すなわち彼は、社会のなかにありながら、その「知」によって内的に社会を超える存在、一群のあの〈黄色い手袋をはめた海賊〉の原型となるのである。バルザックにおける「哲学」と「風俗」とを統一した、かかる神話的主人公の生誕にこそ《金色の眼の娘》の到達点がある。ここにおいて、暗黒小説的な、あるいはバイロンの発想をとどめる「十三人組」の設定そのものが影のうすいものになってしまうのはむしろ当然だと言わねばならない。バルザックは、ともすれば恣意なロマネスクともなりかねないそれらの形象を、近代社会の根源的な矛盾の象徴的表現とすることによって、「近代」のヒーローを創造したのである、ということができるのであろう。

さて、《金色の眼の娘》はそのド・マルセーの恋の冒険の物語である。すなわち、彼の内面の一極にある「生」の部分の核としつつ展開する物語である。それをラスティニャックと比較しながら、バルベリスは次の様に述べている。〈自らの神話のなかに円環を描いているド・マルセーは真に物語を持たないのであり、もともと無から生成しているのだ。〉<sup>(32)</sup> だが、そうしてド・マルセーが〈自らの神話のなかに円環を描き〉、彼の物語が「事件」の次元ではなく「存在」の次元におかれているからこそ、むしろ我々はそこに、いま生誕しつつある神話的主人公の存在の構造そのも

のをみることができるのだというべきであろう。

事実、パキータとド・マルセーの愛の場面は、彼が目隠しをして闇から光の部屋へと運ばれる描写を始めとして、深く「夢」の印象を帯びている。いわば、ド・マルセーはそのとき自己の内部に降りてゆき、そこで自らの存在を視るのだ、ということができよう。そこで、「生き物」にたとえられる金色の眼の娘は、ド・マルセーが「仮面」をつけて社会の舞台に在るかぎり、決して生きることでできない純粋な「生」の象徴である。娘を前にして、彼は「生」の存在となる。〈……アソリの内に再び青年があらわれた。〉<sup>(33)</sup> 〈恋の先行に心躍り、彼は再び若々しく生氣にあふれた。〉<sup>(34)</sup>

だが、ド・マルセーの存在の一極が「知」にある限り、彼は決してその「生」の存在にとどまることはできぬであろう。ド・マルセーのかかる存在の矛盾は、彼の前に「生」の化身として金色の光を放つ娘と、その側に〈あたかもあり得べき結末を示すかのように〉<sup>(35)</sup> うずくまる老婆との対照によって象徴的に暗示されている。光と闇、燃えあがる官能の炎と、その部屋の奇妙な光景、〈ぼろ着、老婆、すりきれた赤いカーテン…〉<sup>(36)</sup>、それらの愛欲の場面の一切が、あたかもド・マルセーの内面の光景をそこに映すかのような夢幻的な象徴である。こうして、幾重にも暗示されたド・マルセーの存在の矛盾の極限は、娘の死に象徴される。というよりも、彼が「知」の存在（「十三人組」）に立ち選って再びそこに現われるとき、娘はすでに死んでいるのである。それは、彼の全能が自らの「生」を代償に成立するものであるということ、そうした自らの存在の構造を彼が決して超えることができぬ、ということである。そこに、「知」の全能に生きる主人公の悲劇がある。

ド・マルセーの物語が〈自らのなかに円環を描いて〉終るとすれば、それは以上の意味においてであろう。注目すべきは、それが、作品冒頭の「バリ地獄」の描くもうひとつの「円環」と劇的な対照をなしつつ、我々

にパリ社会の神話そのものを明かしてみせる、ということである。すなわち、パリ地獄の世界の悲劇性が、絶えず黄金に魅せられ、幻想を追い求めてやまぬ「情念」の盲目にあるのに対し、ド・マルセーの悲劇は、逆に、彼が決して娘の放つあの金色の光に最後まで蝕惑されることができぬということにある。彼の「明知」は盲目のままに生を生きることを不可能にしてしまう。明らかに、それら両者は相異なる二つの極限の象徴をなしているのである。だからこそ、そうして絶えず〈金と快楽〉を追い求めるパリの住民が、〈その貪欲な欲望の消えがたい痕跡〉を相貌に刻みつつ、生命をすり減らしてゆくのに対し、ド・マルセーは、金色の眼の娘の死の後にも、無傷なままに、その白眉の美貌を浮かべてチュイルリー公園に姿をみせるのではなからうか。〈「やあ、悪者め、あの美わしの金色の眼の娘はどうなったかい?」「死んだよ」「またどうして?」「胸さ」。〉<sup>(37)</sup>

一方における明視(知)と、他方における盲目(生)と。それこそ、個を超えたメカニズムから成るこの近代世界のなかで、人が決して同時にその両者を生きることができぬという、《あら皮》の神話の悲劇性そのものである。生の表層に生きる限り、人は決してその深層にある不条理なメカニズムを知ることがないのであり、パリ地獄の円環の外に出ることはできぬ。バルザックは、そのみえない不条理を視る存在を《パリ生活情景》の特権的主人公としたのである。

その主人公について、バルザックは後の《風俗研究序説》のなかで、〈その根底において真実であるとはいえ、ド・マルセーの性格は現実以上に誇張されている。〉<sup>(38)</sup>と述べ、そのありえなさを自認している。だが、我々が考察してきたように、《パリ生活情景》の世界は、むしろ現実でありそうもない超人的存在をこそ核として生成した世界であるというべきであろう。なぜなら、バルザックの創造する世界は、たんに19世紀の日常の現実における真実の表現ではなく、その深層にあってそれを規定しているみえない「構造」そのものの表現に他ならないからである。そのとき、

〈現実以上〉に高められた存在こそ、その世界の〈根底における真実〉を表現しうるのであり、ド・マルセーの超人的な「明視」こそ、黄金に盲いてこの都市に生死する存在の情念の「闇」の深さを照らしてみせるのではなかろうか。かかる都市の神話の創造をもってこそ、《パリ生活情景》の生誕とすべきであろう。

### 《ゴブセック》

《十三人組》についての以上の考察を終えるにあたり、最後に《ゴブセック》というもうひとつの作品にふれておきたい。パリ社会像とその主人公、という我々の主題に、この作品が深い関連を持っていると思われるからである。我々が注目したいのは、1830年、《不身持の危険》という表題のもとに《私生活情景》の一篇として出版された初版が、1835年に重要な改変を加えられ、《ゴセックおやじ》と表題を改めて《パリ生活情景》に入れられるという事実であり、とりわけその間にある作中人物ゴブセックの変貌である。そこに、我々の考察の殆んどすべてを再確認することができるように思われるのである。<sup>(39)</sup>

1830年の初版は、他の《私生活情景》の諸篇と同様、一家庭の悲劇を主題としている。ただそれが他の作品と異なるのは、そこに特異な一人物を登場させていることである。高利貸ゴブセックである。その職業柄、パリの様々な家庭の秘密に通じている彼は、パリ社会をその根底で動かしているメカニズムそのものを見透すことのできる存在である。〈「権力」と「快楽」こそ、この社会組織の一切を要約するものではあるまいか。〔……〕人生とは金銭によって動かされる一個の機械ではないかね。〉<sup>(40)</sup> かかる「知」において、すでに彼は《あら皮》の老骨董商を、さらにはド・マルセーを予告する人物である、とすら言える。とはいえ、30年版のこの高利貸ゴブセックの肖像は、当初それが風俗スケッチの断片として書かれ、次いでこの作品に挿入されたという事情も示すように、<sup>(41)</sup> 女主人公の

「不身持の危険」を主題とする作品世界のなかで、風変わりな一人物としての相貌をとどめるにすぎない。

1835年の改変は、傍役にすぎなかったこのゴブセックに深い変貌を与えつつ、彼を作品の真の主人公とするものである。まず第一の加筆は、彼の「過去」が書き加えられることである。〈すでに10才のときから母親は彼を見習水夫として船に乗りこませ、オランダ領インド諸島へやったそうで、彼はそこで20年間ほど過しました。だから彼の黄ばんだ額のしわのなかには、恐ろしい出来事、突然おそった恐怖、思いもかけぬ事件、小説めいた難事、とほうもない悦びなどの様々な秘密がたたみこまれておりました。〉<sup>(42)</sup> ここに加えられたゴブセックの過去は、奇妙にも、市民生活を倦んじて冒険に身を投じるパイロンの主人公を思わせる。あるいはそれは《十三人組》の《序文》に予告された、オシアン風の主人公の冒険を思わせる。<sup>(43)</sup> いわばここでゴブセックは、我々が《十三人組》にその形成をみてきた、あの超人的主人公の系譜にその名をつらねるのである。

とはいえ、それは、そうした超人的存在が如何にして真にバルザック的な主人公へと生成変貌してゆくか、それを明らかにせんがためではなからうか。というのも、つづく第二の加筆文は、今度はゴブセックの現在にかかわるものである。すなわちそれは、そうした「過去」を持つゴブセックが如何にして「現在」へと至ったか、その間の変容を語ってみせるものである。そこでゴブセックが口にするもの、まずそれは、この地上で価値とされるものの一切が実は虚しいものにすぎぬ、という認識である。〈この世で一定不変のものなぞ何一つありはせぬ。風土によってかわる慣習があるだけじゃ。あらゆる社会の鑄型に身を投じざるをえぬものにとって、信念だとか道徳だとかはもはや価値のない言葉だけのものにすぎぬ。〉<sup>(44)</sup> あらゆる精神的価値がそうして崩壊してゆく世界の根底にゴブセックがみているもの、それは、まさにその価値の風化を日々不可避のものとするあの黄金の定理である。〈〔……〕この世で人が関心を持つに足るほど確か

な価値のあるものは唯ひとつしかない。そのものとは……黄金じゃ。><sup>(45)</sup>  
 いわばそれは、地上のありとあらゆる土地をへめぐった後に、この世界の  
 根源的な価値の転倒をみてしまった者の言葉である。

そのことは、ゴプセック自身の存在にも深い変貌を与えずにはおかない。  
 なぜなら、世界の究極的な不条理をみてしまった者にとって、もはや  
 その世界のなかにあの温い血の通った情念を通して生きていくことは不可  
 能だからである。すなわち、ゴプセックはバルザック的超人のしるしであ  
 るあの「知」の存在となるのである。こうして、「情念」を超えるがゆえ  
 に「社会」を超える存在となった35年版のゴプセックは、その社会のみえ  
 ざるメカニズムの一切をみる存在となる。そのことは、加筆文の最後で次  
 のように語られる。

<ところで、お前さん方の社会的利害のしくみとやらでふくれあがった  
 あらゆる人間的情念がわしの前にぞろぞろと列をなして現われる。私はと  
 いえばいとも平静に生きているのじゃ。それから、人間が勝ったためし  
 のない一種の闘いであるあの科学的探求心とやらがある。わしは、それに代  
 えるに、「人類」を動かすあらゆるメカニズムの透視をもってするのじ  
 ゃ。><sup>(46)</sup> いまそうしてゴプセックが高みから睥睨している世界、それこ  
 そ、あの虚妄の「情念」の世界である。それが、《金色の眼の娘》にみた  
 バリ地獄の世界と同じものであることはもはや指摘するまでもないであろ  
 う。こうして、35年の改筆とともに、ゴプセックがしだいに作品世界の中心  
 を占め、「知」の存在としてのその本性を明らかにしてゆくにつれて、  
 それと劇的な対照をなしつつ、そこに「バリ生活情景」の世界が形成され  
 てゆくのである。

作品の最後の改筆は、以上にみた主人公の変貌と、それに伴う作品世界  
 の変容とを最もドラスティックに明らかにするものである。それは、主人  
 公ゴプセックの生死に関わる改変である。30年版において、高利貸ゴプセ  
 ックはやがて下院議員になりあがり、バリ社会のなかに確固とした地位を

築いてその生涯を終えることになっていた。ところが、35年版においては、そうした華々しい生涯は抹殺され、ゴプセックはアパートの一室でひっそりと死んでゆくのである。もろもろの人間の欲望の形骸をそこに残して、この世界の外に移り住むかのように。ゴプセックの死、それこそ、この世界の不条理を明視する者の究極の運命の劇的な象徴に他ならない。高利貸ゴプセックは、いわばその「死」をもって超人的主人公への変貌を完成するのである。

ゴプセックの死後、その部屋の中には、生前彼が世界中からよせ集めた数々の財宝、ありとあらゆる品々が、朽ちはて死臭を放ちながら、山のように積みあげられている。〈……そこには、腐ったパイ、あらゆる種類の食料品、カビの生えた貝や魚類などが山と積まれ、私はその雑多な臭気にあやうく窒息しそうでした。〔……〕この部屋にはまた、家具、銀器、ランプ、絵、花瓶、書物、額縁に入れずに巻いた美しい版画、そして骨董品などがぎっしり積まれておりました。〉<sup>(47)</sup> もろもろの「欲望」の形をとりながら、むなしく浪費され腐蝕してゆく生命エネルギー。この異様な室内光景こそ、黄金を追い求めながらパリ社会に生きる存在の運命の裸形の姿に他ならない。

このとき、その裸形の光景は、超人ゴプセックの「明視」をもってはじめてみえる世界の真相である。バルザックは、主人公の神話的な明視を通して、パリ社会のみえない「闇」を我々に明かしてみせるのである。超人的主人公の創造をもってこそ、この近代の都市の神話が表現される。《ゴプセック》は、そのことを再び明らかにしてくれるのではなからうか。

## お わ り に

以上の我々の考察を要するに、バルザックが一個の体系的なパリ世界像を描くとき、その世界の外にあってその運命をみる特権的な存在とともに

それを描き出す、ということであろう。そのとき、その主人公の特権的な「明視」の強調は、逆にその世界の深い不透明性の表現となる。そこに生きる生の存在の盲目性こそ、あの〈生命消費〉の定理の深い内実には他ならないからである。こうして表現される、生の表層とそのみえない深層との二重構造の世界こそ、「パリ生活情景」の世界に他ならない。だからこそまた、その世界は、あの絶えざる幻滅劇の世界となるのである。「幻滅」とは、世界の表層に生きていた存在が、その深層のメカニズムに開眼することに他ならない。その開眼体験を、あの「知」の存在が導くとき、彼等は initiateur という名を持つのである。

こうして、《金色の眼の娘》のド・マルセーによってひとつの完成をみ、様々な形で《人間喜劇》の舞台に登場しながら、その特権性によってこそ、日常の〈現実以上〉の、その〈根底における真実〉を表現するバルザックの超人的主人公は、19世紀パリ社会という生成しつつある近代世界の本源的な矛盾をドラスティックに表現するものに他ならない。<sup>(48)</sup> すなわちそれは、自由な存在として生誕しながら、自己を超えたメカニズムのなかでしか生きることのできぬ近代的「個」の存在の不条理そのものの象徴的形象となるのであり、それをもってこそ、バルザックの作品世界は、単なるリアリズムを超えた〈神話的リアリズム〉となるのではなかろうか。

注

- (1) P. Barbéris; *Balzac*, 1971, Larousse, p.223  
 (2) 《十三人組》のテキストは、《フェラギス》、《ランジェ公爵夫人》、《金色の眼の娘》のいずれも、Balzac; *Histoire des Treize*, Garnier, 1966 による。なお、本稿ではこの三作品の引用はいずれも以下、頁数のみ記すものとする。p.454 (3) p.43 (4) M. Bardèche; *Balzac, romancier*, Slatkin Reprints, 1967, pp.442-3 (5) p.16 (6) p.15 (7) p.139  
 (8) P.-G. Castex; Introduction, *Ferragus*, op. cit., p.33  
 (9) p.228 (10) p.240 (11) c.f., P.-G. Castex; Introduction, *La duchesse de Langeais*, op. cit., pp.179-184 (12) p.349

- (13) pp. 348-9 (14) P.-G. Castex; Introduction, op. cit., p. 292  
 (15) p. 512 (16) p. 372 (17) p. 383  
 (18) P.-G. Castex; Introduction, op. cit., p. 366  
 (19) p. 371 (20) p. 408 (21) p. 398  
 (22) c. f. P.-G. Castex; Introduction, op. cit., p. 302  
 (23) Balzac; *Œuvres complètes*, t. 16, Club de l'Honnête homme, 1956, p. 396 (24) (25) p. 438  
 (26) 「知」の存在, という主人公の規定をはじめ, ≪金色の眼の娘≫の分析に關しては, 中山真彦氏の論考『バルザック——小説の時間について』(一橋論叢第55巻, 第4号)に多くを負っている。 (27) p. 408  
 (28) (29) (30) Balzac; *La Peau de chagrin*, Garnier, 1964, p. 37  
 (31) P. Barbéris; *Balzac*, op. cit., p. 227 なお, ≪金色の眼の娘≫の後半は実は≪ゴリオ爺さん≫の後に執筆されているので, かかるヒーローが生成するのは, 正確には, ≪ゴリオ爺さん≫のラスティニャックにおいてである。  
 (32) P. Barbéris; *le Père Goriot de Balzac*, Larousse, 1972, p. 239  
 (33) p. 417 (34) p. 425 (35) (36) p. 420 (37) p. 453  
 (38) Balzac; *Œuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 692.  
 (39) この作品は最終的に Furne 版で≪私生活情景≫に入れられ現在にいたっている。だが, そのことは, 同様の過程をへた≪ゴリオ爺さん≫が, 内容的には≪パリ生活情景≫の生成を画する作品であるとみなされるのと同様, この作品を≪パリ生活情景≫の一篇として考察することをさまたげないであろう。  
 (40) ≪ゴブセック≫のテキストは, Balzac; *Œuvres Complètes*, op. cit., t. 3 を使用し, 以下頁数のみ記した。p. 444  
 (41) B. Lalande; *Les états successifs d'une nouvelle de Balzac: <Gobseck>* (RHLF, 1939, 1947), pp. 182-3, なお 1935 年の改筆に関してはすべて Lalande によった。 (42) p. 436  
 (43) *Histoire des Treize*, op. cit., p. 11 (44)(45) p. 438 (46) p. 439 (47) p. 474  
 (48) ここに考察した héros surhumain については, その背景にある文学状況とその影響, とりわけ roman noir のそれ等が, 当然考慮すべきであろう。暗黒小説の「闇」がいかにもバルザック固有の技法として確立してゆくか, それについてはすでに石井晴一氏の論考『国際的な文化の重層性と小説の成立——バルザックの小説の成立』(岩波講座「文学」4, 表現の方法1世界の文学, 上, 1976)に指摘がある。我々は, パリ社会像の考察においても氏の視座に多くを負っている。今後の課題に期しつつ, 本稿は主に作品上の効果という観点から, héros surhumain を考察したものである。