

『人間喜劇』における「演技者」たち

山 田 登 世 子

Avec vous je serai vraie. Hélas! je ne
puis l'être désormais avec personne,
je suis condamnée à la fausseté;

— *La Femme de trente ans*

《ゴリオ爺さん》から《浮かれ女盛衰記》にいたる、1834年から48年にかけてのバルザックの作品に描かれるパリ世界像のひとつの特色は、それが一個の「舞台」comédieであり、とともにその登場人物達が様々に「演技者」の相貌をおびる、ということである。バルザックにおいてパリ社会がすぐれて近代社会のマイクロコスモスであることを考えるとき、「舞台」としての世界とそこに生きる「演技者」としての存在は、いかなる意味において近代のプロブレマティックの表現たりえているのであろうか。以上の視点から、この時期のバルザックの作品における「舞台」の構造と意味、とりわけその「演技者」たちの相貌を考察しようとするのが本稿の目的である。⁽¹⁾

I 「闘争」, 「市場」, 「舞台」としての世界

まずはじめに、この時期のパリ世界像のいくつかの顕著な特性をみとどけておくことから我々の考察をはじめたいと思う。いわばその複合が、バルザックにおける「コメディ」の構造をつくりなしているからである。さ

『人間喜劇』における「演技者」たち

てまずそれは、世界が一個の力と力の「闘争」の場であるということだ。クーパーの活劇のイメージがそこに頻出する。《ゴリオ爺さん》に描かれるバリは、無数の〈富の狩猟家〉⁽²⁾ たちが、そこで「成功」という獲物を競いあう、ひとつの巨大なく〈狩猟場〉⁽³⁾ である。

とともに注目すべきは、その闘争に一個のルールがあるということであろう。クーパーのイメージとならんで、「ゲーム」jeu のイメージがそこに姿をあらわす。たとえば、《幻滅》のなかで、ヴォートランは青年リュシアンにむかって世界を〈フィヨット〉のゲームに喩えてみせる。〈フィヨット遊びのテーブルに着くとき、君はその規則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のだ。〉⁽⁴⁾ 富の狩猟家とは、世界というゲームを前にした joueur である。ということはそこに、同等の資格をそなえた無数の競争者がいるということだ。平等な「個」、それがゲームを成立させるための不可欠の要件なのであるから。とすれば「ゲーム」に喩えられる世界とは、本質的に近代的な、自由な個の私的競争の場以外にありえないであろう。そうして我々はそれを、一個の巨大な「市場」としての世界とよぶことができるであろう。

したがって、そこに働くルールには、商品市場のメカニズムが重なりあう。狩猟家たちの野心とは、何よりもまず、おのれを一個の見事な商品としてそこに売ることなのである。そうして、重要なことは、そのときその商品の生産過程は秘密であるということだ。たとえそれが犯罪であろうとも。周知のようにそれは、バルザックが〈合法的犯罪〉とよぶテーマである。成功という獲物を得るには、その手を汚さなければならない。だが大事なことは、その犯罪があくまで「合法性」の外観のもとに隠されていなければならないということである。〈だがよく手を洗っておくことを忘れるな。〉⁽⁵⁾ すなわち、おのれの正体を隠し、仮面をつけて市場に姿をあらわすこと、それこそこのゲームの「ルール」なのである。あたかも、商品がその生産過程の如何を問わず、価値という外面性においてのみ姿をあら

『人間喜劇』における「演技者」たち

わすように。市場としての世界、同時にそれは、みせかけの世界に他ならない。

したがってそこでは、たとえば次の如きヴォートランの言葉が、狩猟家たちの〈野心の法典〉⁽⁶⁾となる。〈かくして事実とはもはやそれ自身において何ものでもなく、すべては他人の眼にそれがどう映るかにある。そこから、第二の掟が生じる。すなわち、外面を美しくすべし！〉⁽⁷⁾ 力と力の闘争が「みせかけ」をルールとするものである以上、事実を偽る外見こそが武器となるのである。とすれば、そこにひしめく狩猟家たちは、限りなくひとりの「演技者」に近づいてゆくことであろう。そうして、その市場としての世界は、何と一個の巨大な「舞台」^{コメディ}に似ていることであろうか。事実、世界をゲームに喩えてみせたヴォートランは、同じようにまたそれを〈世界という名のこの大いなる劇場〉⁽⁸⁾とよぶ。そうして、闘争のイマージュとならんで、「舞台」のイマージュが《パリ生活情景》に頻出してくる。「役割」、「紛装」、「俳優」……。こうして、一個の闘争の場でありながら、同時にまたコメディの舞台でもある世界、それが、《ゴリオ爺さん》以降のパリ世界像のみせる顕著なかたちなのである。

以上の様に、世界が一個の「舞台」のかたちをとるとき、人はそこで本當の顔をして生きていくことはできぬであろう。バルザックは、この時期、まさにそのことを主題とするひとつの作品を書いた。1834年に改筆され、《パリ生活情景》に入れられた《シャベール大佐》である。この作品を考察することによって、我々は、いま形をなしつつある世界の本源的な虚偽性にふれることができるであろう。

シャベール大佐は、その世界に遅れてもどって来た存在である。帝政時代の軍人としてシベリア遠征を率いた大佐は、死線を越えて数年ぶりにパリに生還する。だが彼が眼にした王政復古のパリ社会は、かつての社会とはすっかりそのかたちを変えているのだ。しかも彼の存在の根源そのもの

『人間喜劇』における「演技者」たち

にかかわるところで。すなわち、彼は確かにシャベール大佐その人でありながら、それを〈法的に立証しなければならぬ〉立場に立たされるのである。〈あなたはシャベール伯爵です。確かにそうでしょう。だが、あなたの生存を否認した方が有利であるとする人々に対して、そのことを法的に証明しなければなりません。〉⁽⁹⁾ なぜなら、世界はもはや、あるがままの存在がそのまま社会的な存在であるような、そのような透明な「しくみ」としては存在していないからである。世界は利害のゲームであり、合法性がそのルールである。シャベールの前に、かかる世界の「しくみ」がたちはだかっているのだ。〈人のおりなす社会と法律の世界と、この二重の社会が悪夢のように彼の胸にのしかかってくるのであった。〉⁽¹⁰⁾

バルザックは、そのシャベールの対極に、新しいその社会の「しくみ」を知り、それに適応する存在を描く。夫の戦死の報に再婚した、前シャベール伯爵夫人である。彼女は、おのれの有利な立場を守るために、現にいま生きているシャベールを法的に否認しようとする。その彼女のふるまいを、バルザックは俳優の「演技」として描くのである。〈「あなた……」伯爵夫人は人生にまれにしかないあの感動をあらゆる声で言った。……その言葉はすべてを含んでいた。一言のうちにこれほどの感情と雄弁をこめるためには俳優でなければならぬ。〉⁽¹¹⁾ そうして〈俳優〉であるすべを心得た伯爵夫人は、パリ社会のなかに勝者として踏みとどまることを許される。社会そのものが、事実を偽る「法」をルールとするものである以上、人はその社会のしくみに似つかわしくおのれを成形し、「演技者」であることを強いられているのだというべきであろう。こうして、いまや、「演技」がひとつの力となった世界のなかで、「真実」は、まさにそれが真実であるという理由によって、排除されねばならぬ存在となるのである。〈かつて私は死者たちの下に埋められたことがあった。だが、いまや私は、生者たちの間、法律、事実、社会の下に埋葬されているのだ。〉⁽¹²⁾ 本当の生者が「死者」となり、つくりものの顔をした存在が「生者」とな

『人間喜劇』における「演技者」たち

る、まことにそれは悪夢のような根源的な価値の転倒である。

なぜなら、その根底において、いまや世界は、市場を支配するあの「外面性」の原理に従っているのである。遅れてそこにもどってきた軍人シャペールは、かかるブルジョアの原理に自己を適応させることができないのだ。＜多くの人間達が後生大事にしているあの外面的生活というものに対する私の軽蔑がどれほど深いものであるか、あなたには決しておわかりになりますまい。ふいに私はある病にとりつかれてしまったのだ。人間嫌いという病に。＞⁽¹³⁾ シャペール大佐は、温い血の通った人間的美德が＜外面的生活＞のもとに埋葬されるどころ、その廢墟にもどってきたのである。自らもそこでひとつの墓標となるために。あらゆる人間的価値がそうして虚しいものとなり、虚しいはずの「みせかけ」が逆にひとつの「力」となるところ、そのとき人はまぎれもなくあのコメディの世界を前にしているのである。

Ⅱ 「演技者」の生誕

バルザックは、《シャペール大佐》の末尾に、以上の結語ともいうべき言葉を記している。＜ねえ、君、我々の社会にはどうしても世間を尊敬することのできぬ三人の人間がいる。僧侶と医者と弁護士だ。彼等はみなそろって黒衣をまとっている。おそらく、あらゆる美德とあらゆる幻想の喪に服しているのだらう。＞⁽¹⁴⁾ その言葉は、いま形をなしつつある世界を前にした個の幻滅をそこに要約するものというべきであろう。外面こそ価値となる一個のコメディとしての世界、おのれの内面の＜美德＞と＜幻想＞に生きていた個にとってそれは、深い「幻滅」である。シャペールがああ＜人間嫌いという病＞にとりつかれたように。そうして、そのとき彼は、世界の戸口に立ちながら、そのゲームに参加することを拒否して去ってゆくのである。自らの＜美德＞と＜幻想＞の殉教者となりながら。だ

『人間喜劇』における「演技者」たち

が、もし個がそこで「幻滅」の後にも生き残り、なおもこの世界のなかに踏みとどまるとすれば、一体いかなる運命をたどるであろうか。そのとき個は、その存在の根底にふれるような、深い内的変貌を経ずにはいないであろう。その「個」のドラマを通して、バルザックにおける「演技者」をその内面から考察すること、それがこの章の目的である。

ここで我々は《三十女》の、とりわけその第2章《知られざる苦悩》をとりあげたい。この第2章だけがこの時期1834年に書かれ、他章とは異なる作風をみせている。すなわち、他章が《私生活情景》の一篇をなすにふさわしく、ひとりの娘の幻滅劇を中心としているのに対し、この第2章はまさに今問題としている、幻滅の後の個の運命を描いているのである。冒頭部の次の一文は、その主題を数行に要約するものである。〈その不幸はそのとき大きな傷跡を残す。いかにも苦悩は大きい。そうして、いかなる存在も、何らかの詩的な変貌を経ずして、この病から立ち直ることはできない。ある者は天への道を選ぶ。あるいは、もし彼等がこの地上にとどまるとすれば、彼等は世間にもどってゆき、世間をあざむき、そこでひとつの役割を演じるのである。〉⁽¹⁵⁾ この運命の究極に予見されているものが、「演技者」として舞台の上に生きうる《パリ生活情景》の存在であることは明らかであろう。そこへいたる、個の内的変貌をみとどけておかねばならない。

さて、《三十女》のデーグルモン夫人にとって、その大いなる〈不幸〉とは、愛に賭けようとしながら、その愛を失ってしまったということである。否むしろそれは、にもかかわらず自分はまだそこに生きているということ自身だ。恋人が死んだ以上、もはや生きる理由はないというのに。〈彼女はそのとき、これから人生を去ろうとする老人のように人生を感じていた。まだ若い身でありながら、これからの悦びのない長い月日が魂にのしかかり、彼女を押しつぶし、歳より先に彼女を老いさせるのだった。〉⁽¹⁶⁾ これからの〈悦びのない長い月日〉を耐える苦しみ、〈知られざる苦悩〉

『人間喜劇』における「演技者」たち

とは、そうして、無用となった自らの生命の喪に服する苦悩である。

だが、裏返せばそれは、愛を通して恒間みたあの幸福な自分を、これか
らの月日にも生きたいと願う、やみがかたい欲望の声に他ならない。そのと
き彼女は、おのれの内奥の「真実」と「世界」との間にひき裂かれている
のである。そこにこそ、三十女の〈知られざる苦悩〉がある。〈侯爵夫人
はそのとき、長い間知られずにいたあの苦悩にさらされていたのである。
なぜなら世間のすべてがそれを断罪するからだ。だが内なる感情はその苦
悩をあたため、彼女の内の真実の女は、つねにそれを正当なものと感じる
のだった。〉⁽¹⁷⁾ デーグルモン夫人の内の〈真実の女〉は、愛に生きたい
と願う。が世間はそれを「姦通」の名のもとに断罪する。が他方で、愛の
ない「結婚」のうちにとどまること、すなわちそれは、その真実の自分を
裏切り、おのれを売り渡すことに他ならない。〈それが、二面からみた私
達女の運命なのです。公的な売淫か恥辱か。ひそかな売淫か不幸か。〉⁽¹⁸⁾
自己でありながら、同時に社会のなかにとどまること、それが、三十女に
は許されないのである。自己と世界との、かかる本源的な分裂。そのとき
「個」は、おのれの内なる「社会」と、本当の「自己」との間にひき裂か
れているのだ。フィデンティティの危機、とそれをよぶことができるであ
ろう。それこそ、バルザックにおける「幻滅」の根底をなすものに他なら
ない。

たとえば我々はそれを、もうひとりの三十女である、《捨てられた女》
のポーセアン夫人にもみることができる。彼女があえて結婚の絆を捨てた
のは、本当に〈生きたい〉と願ったからであった。すなわち、そこでもま
た、「社会」（結婚）と本当の「自己」（愛）との分裂が問題なのである。
〈私は、自分が愛してもいない人に属して生きるというあの高等な社会的
美德をもちあわせてはおりませんでした。……私にとってそれは死にも
等しいものでした。私は生きたいと願ったのです。〉⁽¹⁹⁾ 本当の自分を
生きたいと願う者は、社会のなかにとどまることを許されぬ。真実を求めた

『人間喜劇』における「演技者」たち

ボーセアン夫人は、そうしてパリ社会を去ってゆくのである。外面的生活だけが価値となる社会に直面したシャペールが、自らその社会の「生者」となることを断念してしまった様に。彼等は、ゲームに他ならぬ世界に参加することを拒否して去ってゆく存在である。同じ心の「危機」に直面しながら、彼等はそのとき〈天への道を選ぶ〉のだというべきであろう。

がしかし、その幻滅の後にもなおも〈この地上にとどま〉らねばならぬ三十女にとって、心の危機は終りをつげることがない。彼女はその引き裂かれた心そのままになおも生き続けなければならぬ。その自らの運命を呪いながら。〈ああ、私はもうこれから誰に対しても真実であることはできないのです。私は虚偽であるように運命づけられているのです。〉⁽²⁰⁾ 自らが内部（自己）と外部（世間）とに分裂してある以上、確かに彼女は、もはや決して〈真実〉の自分であることはできないであろう。世間に似つかわしく、おのれもまた「みせかけ」の顔をつくり、あの〈外面的生活〉を生きること、自らのその運命を直視するとき、「個」はそこで、世界が一個の「舞台」に他ならぬことを理解しているのである。次の一節は、アイデンティティの危機をへた個のかかる変貌を端的に要約するものである。〈以来、人は、そこで打算をし、泣き、楽しむ、あの楽屋裏なるものを知っている。この荘厳なる危機の後に、社会生活なるものなかにはもはや何の神秘も存在しない。というのも、もはやそれはとりかえしようもなく批判されてしまったのである。〉⁽²¹⁾

かかる変貌の究極に出現すべき存在は、もはや人生に〈神秘〉（愛）を求めらるる《私生活情景》のヒロインではなく、世界をゲームと心得た《パリ生活情景》の存在であるだろう。〈生きることを拒否していたこの女性は、その孤独の内奥で、待ち望んでいる死がやってこない苦しみを味わっていた。そうして、死が終りを告げてくれることのないその精神的苦悶のさなかで、恐るべきエゴイズムの修練をへて、処女の心を失い、世間に生きる

『人間喜劇』における「演技者」たち

すべを身につけていこうとしていたのである。> ⁽²²⁾ ここに生誕する存在こそ、世界という「舞台」のうえで<ひとつの役割>を演じる演技者たちである。世界が「外面性」の原理に従うものである以上、個はそこでアイデンティティの分裂にさらされずにはいないであろう。社会のなかの一員となるとき、人はそこでおのれの一部分を失なわなければならないのである。心の内奥にある<真実>の自分を。あのパール・ラシェーズの高みに立つラスティニャックは、そのとき、ゴリオの墓に、おのれのなかの「天使」の部分を埋葬している。そうして、そこにはじめて、《パリ生活情景》の「演技者」が生誕しているのである。

そのとき、ラスティニャックの眼下に拡がる社会は、まことに<パリ地獄>とよぶにふさわしい世界であろう。《人間喜劇》における「天国」と「地獄」を、アイデンティティの問題と連関して論じているニクログの表現をかりれば、<「地獄」とは、そこにおいて外的人間 *l'homme extérieur* (とその実存様式) が内的人間 *l'homme intérieur* (とその実存様式) を凌駕している状況> ⁽²³⁾ に他ならない。我々の言葉でいいかえれば、一個の巨大な市場として外面性からなる世界に適応する存在、したがっておのれの内面性を失った亡者どものおりなす世界こそ<パリ地獄>なのである。かか意味において、我々は、これまでに考察した「コメディ」としての世界を、同時にまた「地獄」ともよぶことができるであろう。

とともに、同じ視点から、我々はここでその地獄の「王者」となるべき存在を予見しておくことができる。すなわちそれは、ニクログの言う<外的人間>の最たる存在である。たとえばそれは、最も見事な演技者である *dandy* だ。その本性からして「仮面」をつけた存在である彼等は、まさにそのことによって、常にゲームの勝者となる存在である。あるいはまたそれは、同じ理由によってパリ社会に君臨する *femme à la mode* である。決して本当の「顔」をみせない彼等は、いわばこの世界の構造の人格

『人間喜劇』における「演技者」たち

化ともいうべき存在であり、従って、彼等の肖像には、しばしば「俳優」のイメージと「闘争」のイメージとが重なりあう。たとえば、《禁治産》のヒロイン、デスパール侯爵夫人を描く、次の一文はその典型であろう。〈彼女は、自分の本性を隠すために自分をつくりかえてしまう。社交界という軍隊生活をうまく送っているからには、彼女はその弱々しい外見の下に鉄の強さを隠しているにちがいない。〉⁽²⁴⁾ *femme à la mode* と *dandy* と。彼等はいわば、外面性からなるこの〈パリ地獄〉の象徴的存在というべきであろう。ひるがえって、その彼等の対極に位置する存在こそ、シャベールやゴリオたち、あの「天使」の徒である。おのれの内面の情念に生きる彼等は、何よりもまず一切の外面の感覚を欠いているのだ。それゆえに彼等は常に敗者の運命を定められているのである。その天使たちの去ったあと、舞台の上に踏みとどまった亡者たちは、「地獄」の光景にふさわしいコメディをくりひろげてみせることであろう。

Ⅲ 亡者の運命

1839年、バルザックはその〈パリ地獄〉にまことに似つかわしい二つの作品を書いた。《ベアトリクス》と《カディニアン公妃の秘密》である。二作のヒロインはいずれも *femme à la mode* であり、したがって、たえず「鏡」をみながらおのれの外部に生きる存型である。だが、その鏡に映る自分と、本当の自分との間の区別がなくなり、鏡の中の「顔」以外に本当の自分の顔など存在しないのだとすれば一体どうなるのであろうか。そのとき、アイデンティティの危機はいっそう深いものであろう。「演技者」の自己喪失。その亡者の運命をたどることが、この章の主題である。

真実の愛に生きたいと願って社会（結婚）を捨てる、その状況において《ベアトリクス》のヒロインは、たとえば先にふれた《捨てられた女》のポーセアン夫人とかかわるところはない。だが、ポーセアン夫人の背徳は、彼

『人間喜劇』における「演技者」たち

女が本当に生きたいと願ったからであった。〈私は幸福を探し求めたのです。幸福であることは私達の本性の掟ではないでしょうか。私は若く美しかったんですもの……。〉⁽²⁵⁾ところが、背徳という同じ行為の「かたち」をとりながら、ベアトリクスには、まさにその内実を支える「真実」が欠けているのである。〈彼女の派手な駆け落ち騒ぎは必要じゃなかったんです。……なんとしてでも世間に自分達の噂をさせたかったのですわ。彼女は虚栄にむしばまれているのです。〉⁽²⁶⁾

ポーセアン夫人が求めたものは、世間の生きることを許さぬ本当の自分であった。だがベアトリクスの求めたものは、ひとつの〈役割〉であり、世間という「鏡」に映るもうひとつの自分である。〈虚栄〉とは、絶えずそうしておのれの外部を追い求める情熱であろう。とすればそのとき、おのれの内部の実在は、限りなくその重みを失ってゆくにちがいない。ベアトリクスはそうして、二度目の、もしかしたら真実ともなりえた「愛」に出会いながら、再びそれを失ってしまうのである。〈世間のおもわくを尊重する心が、この女性が全生涯を通して抱きえた、そうして抱くべきであった唯一の真の愛を破壊しようとしているのであった。社交界の女性というものは、世間の掟に従うのだ。〉⁽²⁷⁾「鏡」のために本当の自分を犠牲にしてしまったそのベアトリクスにとって、もはや人生とは、舞台の上で絶えず演技をしてみせること以外でありえないであろう。作品Ⅱ部に登場する、その後のベアトリクスを、したがってバルザックは例えば次の様に描くのである。〈かくてベアトリクスは、さながら、装飾をほどこし、変化をつけ、見事な仕掛をそなえた一個の舞台劇であった。〉⁽²⁸⁾

執筆年代にして7年の歳月の間に、同じ〈捨てられた女〉は何と面変わりしてしまったことだろう。「かたち」は残しながら、があの本当の「情念」が不在なのである。〈世間というものは正しいものですわ。本当の感情にしか関心を払わないのです。ベアトリクスはお芝居を演じて二流の役者だと評価されたんですわ。〉⁽²⁹⁾ポーセアン夫人において悲劇であった

『人間喜劇』における「演技者」たち

ものが、みせかけだけのものとなり、〈お芝居〉となるどころ、もはやそこには、自己と世界とのあの悲劇的な分裂などあるべくもないであろう。世界（外面）に對置すべき自己（内面）が、もはやそこに不在なのであるから。〈本当の感情〉を忘れた者は、たえず真の「悲劇」から遠ざけられる。それが、パリ地獄の亡者たちの運命なのである。

そのことは、青年主人公カリストの運命にも端的に象徴されることであろう。1830年代のフランスに、おそらく最後に残された封建貴族の若き領主であるカリストは、《序文》に言われるように、⁽³⁰⁾ もともとパリ社会とは異質な存在、すなわち、〈美德〉と〈幻想〉に生きるあの天使たちのひとりである。その領地ゲラントが、一切のブルジョア的価値を知らぬ、閉ざされた「樂園」であるのと同じ様に。だが、そのゲラントの地で、ベアトリクスとの愛の破局に生きながらえたカリストが、作品Ⅱ部でパリに姿をみせるとき、バルザックはもはやその情念の悲劇を描かない。二年の間に、ゲラントの領主はパリの社交児となっているのである。〈パリに滞在した二年のうちに、カリストは、情念の世界に初めて踏みこんだころ、あんなにも彼を輝かしいものにしていたあの心の無邪気をすっかり失ってしまっていた。〉⁽³¹⁾ したがって、作品の結末で、遂に彼がベアトリクスの不実に覚醒するとき、がそこにはもはや真に「幻滅」とよぶべき悲劇が不在なのである。一頁にもみたぬ間に、カリストは幸福な家庭へともどってゆく。愛と破局と、同じ「かたち」を残しながら、が一切が鏡のなかの出来事のように、その真の重さを持たないのだ。あの情念の悲劇が吹きぬけたゲラントの地が、そうして、はるかに遠い失われた「樂園」となるどころ、そこに、1839年の〈パリ地獄〉の光景があるというべきであろう。

さて、同年に書かれた《カディニアン公妃の秘密》は、「演技者」の自己喪失、という同じ主題をいわば逆方向に描くものである。というのもそれは、〈当代で最も偉大な女優〉⁽³²⁾ とバルザックのよぶヒロインのカデ

『人間喜劇』における「演技者」たち

ィニアン公妃が、その演技と欺瞞のさなかに、我あらず本当の自分を見出す物語なのである。

その結末にいたるまで、作品の大部分の頁が、この名女優の演ずる見事なコメディの描写でうめつくされている。バルザックはハンスカ夫人に宛てた手紙のなかで、この作品を次の様に語っている。〈それはこの世にあるなかで、最も偉大な精神のコメディです。相続によってカディニアン公妃となったモフリニューズ公爵夫人、ひとりの37才の女が、首尾よく自分の14人目の讚美者に、自分のことを聖らかで貞潔で汚れない若い娘と思わせるにいたった、嘘の集成なのです。要するにそれは、感情の墮落の最後の段階なのです。〉⁽³³⁾ *femme à la mode* の女王として、地獄の王者のひとりであるカディニアン公妃にとって、その最後の恋の相手をあざむきおおせることは、いかにもたやすいことであろう。ましてやそれが、パリ社交界の墮落にそまらぬ大作家ダルテス、あの天使達のひとりであってみれば。

だが、まさにその同じ理由から、この〈まごうかたなき女性ドン・ジュアン〉⁽³⁴⁾ は、あの本当の「情念」を決して生きたことがないのである。〈私はもう讚美の言葉には心を動かされませんし、悦びも味わずに疲れ、表面で感激しこそすれ、感動が私の心をよぎるといことがなかったのです。〉⁽³⁵⁾ 本当の感情からたえず遠ざけられていること、それが演技者の運命である。だが、そうしてダルテスに見事な〈嘘の〉告白を演じ終えたのちに、それがはたしてダルテスを欺きおのせたか、その結末を待ちわびる時間のなかで、カディニアン公妃は、我あらず、そうしておそらくその生涯ではじめて、自分のなかに本当の生命の競動が脈うつつを感じるのだ。〈食堂にダルテスの足音を聞いたとき、彼女はある衝撃を、自分の生命の起源をゆさぶるかのような戦慄を覚えた。この地位にある女性としては恋多き生涯をおくった、その生涯のなかでは決して感じたことのないその感動は、彼女に、自分が幸福を賭けたことを教えたのであった。〉⁽³⁶⁾

『人間喜劇』における「演技者」たち

パリ社会のコメディをおりなす亡者たちの最たる存在であったモフリニューズ公爵夫人が、その生涯の最後の舞台で、我にもあらずあの内奥の本当の「自己」を見出すこと、それこそ、この〈当代で最も偉大な〉演技者の知られざる秘密に他ならない。まことにそれは、バルザックが〈悪徳の裏面〉⁽³⁷⁾とよぶにふさわしいドラマである。

そうしてそれは、《人間喜劇》における地獄の「王者」たちの存在の秘密そのものをのぞかせてくれるドラマである。いま、《ペアトリクス》と《カディニアン公妃の秘密》と、二作を考察して、二人のヒロインはともに同じ演技者でありながら、がその運命の相違は一体どこから生じるのであろうか。少くとも公爵夫人の方は、その〈嘘の集成〉のなかから、最後に自分の内奥の部分を救い出し、それを成就するのである。そこには、単に一方が〈二流の役者〉であり、他方が一流の女優であるという以上の存在の根本にかかわる相違がなくてはならないであろう。その点について二作の一年前に書かれ、同じモフリニューズ公爵夫人をヒロインとする《骨董室》の次の一文は示唆的である。バルザックはそこで、恋の火遊びの結末を前にした公爵夫人を次の様に措く。〈彼女は自分自身を離れる能力を、そこに自分が埋もれてしまうのではなくて、その破局に数歩の距離をもったところからそれをみる能力をそなえていた。確かにそれは偉大なことであらう、が、女にあってそれは恐るべきことであった。〉⁽³⁸⁾ そうして彼女は、恋の破局のさなかであって、その〈恐るべき〉能力を遺憾なく発揮し、冷静にとるべき行動を判断するのである。

おのれ一個の情念を離れて、世界に距離をもつ力、とそれをいうことができるであろう。それこそ、ニクログのいう〈外的人間〉をしるしづける力能である。世界に適應するためには、まずそれを距離をもってみなければならぬのであるから。〈偉大〉にしてまた〈恐るべき〉その同じ力能を、我々はあのダンディにも見出す。⁽³⁸⁾ それこそ、バルザックが地獄の「王者」たちに与えた額のしるしなのである。彼等は、そのアンデンティ

『人間喜劇』における「演技者」たち

ティの危機を通して、仮面をつけた存在となると、世界に内的な距離をもってそこに敵対する存在となる。ということは、換言すれば、彼等はおのれの内奥の生命を決してそこに貸し与えようとしない、ということだ。自らの意志によって抑圧された、がまさにそれゆえに、おそらく無傷のままに潜む生命の火——それこそ、これらの王者たちの存在の「秘密」なのである。カディニアン公妃の秘密とはまさにそれではなかるうか。＜「私の年老いた心のなかに、無垢の初々しい心があることを感じるのですわ。ええ、こんなに経験を積んでいながら、まだ男の人につけこまれるような初心な恋心がひそんでいるのです……………」。「何という信じられない秘密でしょう！」＞⁽⁴⁰⁾

そうして公妃は、ダルテスを待つ時間のなかで、あの＜生命の根源をゆさぶる＞瞬間を成就しながら、遂にその秘密を全とうするのである。そのことこそ、バルザックが王者たちに与えた、その悪徳の＜裏面＞に他ならない。彼等はそうして、人々がその生命エネルギーを腐蝕させてゆくバリ地獄の世界のなかにあって、例外者としてその高い生命エネルギーを保持するのである。幾多のベアトリクス達がそこで遂に自己を失って終ると対照的に。《カディニアン公妃の秘密》は、そうして、《人間喜劇》の「エリート」たちの存在の秘密とその意味とを語っているのだというべきであろう。

がそれにしても、そのエリート達の、1839年の社会における運命について一言ふれておかねばならない。この作品の結末がその点についてはなほだ暗示的だからである。末尾の数行、ダルテスと公妃とがついにそうして見出した「幸福」を、バルザックは極めて簡潔に描く。＜公妃は母から若干の財産を譲りうけ、毎夏を大作家とともにジュネーブの別荘ですごした……。＞⁽⁴¹⁾ だが、彼等のその愛は、はたして＜生命の根源をゆさぶる＞かのような情念でもってバリ社会に屹立しているであろうか。この作品の結末の「幸福」は、《ベアトリクス》のそれと同じ様に、何かがそこ

『人間喜劇』における「演技者」たち

に失なわれていることを感じさせるのである。その点について、〈ダルテスの著作の出版もめっきり数が少なくなった。〉⁽⁴²⁾ という一文は極めて象徴的であろう。ましてそれが、〈幻滅〉に描かれた、理想に燃える孤高の大作家ダルテスのその後であってみれば。そこにあるのは、真に偉大なるものを排除しながら、確固として安定しつつある1839年のブルジョア社会そのものであり、それこそ「コメディ」とよぶに似つかわしい世界ではなかろうか。

Ⅳ パリ地獄の世界

以上に、バルザックにおける「コメディ」の世界とその演技者たちの運命を考察してきた我々は、最後に〈浮かれ女盛衰記〉（以下〈盛衰記〉と略記）の作品世界を考察することでこの論考を終えたいと思う。バルザックが晩年の十数年を費したこの作品が、王政復古を舞台としながら、むしろ眼前の七月王政末期のブルジョア社会を映し出すものであり、〈パリ地獄〉という名の近代パリ社会の構造を、一個のマイクロコスモスのように縮約してみせているからである。

そのことは、まず〈盛衰記〉の作品世界の構造そのものに著るしい。文字通り、それは一個の「ゲーム」の世界である。（おびたしい jeu のイメージ）。パリという商品市場で、リコシアンという生きた商品が首尾よく売れるかどうか、その賭けが、作品の全展開を支えている。従ってそこには、市場の原理であるあの「外面性」のルールが支配する。（「舞台」のイメージの頻出）。事実、冒頭のオペラ座の仮面舞踏会の場面に始まって、〈盛衰記〉ほど登場人物の「仮面」(変装) が著るしい作品は他にないであろう。

とともに、世界の外面性、というとき、〈盛衰記〉は他の作品にないある明示性をもっていることに注目しなければならない。すなわちそれ

『人間喜劇』における「演技者」たち

は、その三人の主人公である。犯罪者とダンディと娼婦と。彼等はいずれも、労働しないことをもってその特性とする存在である。ブルジョア社会において、「労働」を価値とするならば、彼等こそ社会の反-価値をになう存在であり、端的に彼等はブルジョア社会の「闇」を構成する存在なのである。そして、《盛衰記》の最大の特徴は、彼等の象徴するその「闇」が、が実は「光」まばゆい社会の表舞台（外面）の本質を表現しているということであろう。⁽⁴³⁾ 市場のルールは、そこに登場する商品の労働過程の如何を問わない。たとえそれが犯罪であろうとも。ヴォートラン達の賭けは、一個の市場として存在するブルジョア社会のかかる構造を、劇的に再構成してみせるのである。こうして、《盛衰記》は、一個の社会の「光」（外面）と「闇」（内面）との二重構造そのものを、自らの作品世界の構造としながら、まことに〈パリ地獄〉のマイクロコスモスとよぶにふさわしい世界をつくりなしてゆく。

したがって、そこに登場する人物達の相貌には、明らかにあの亡者の刻印がしるされている。主人公のリュシアンは、オペラ座の舞踏会に姿をみせる冒頭の一頁から、すでに本当の「顔」を失った存在である。おのれの生命を売って彼はそこにいるのだ。だが、それ以上に、亡者たちのその生命のドラマを最も見事に演じてみせるのは、浮かれ女エステルであろう。一個の商品である娼婦と、愛に生きる女と、その両極限を生きるエステルこそ、内面と外面との分裂をしいられるこの世界の個の宿命を、その一身に見現する存在に他ならない。

リュシアンへの愛に生きるエステルは、至純の愛の「天使」である。そして、重要なことは、愛に生きるそのエステルは、決してパリ社会の表舞台に姿をみせぬということである。悔い改めた娼婦と詩人の愛という、一見ロマン派好みのテーマは、ここで極めてバルザック的な象徴性を帯びているといってもよいであろう。すなわち、彼等のその純粋な愛こそ、舞台の上で決して発現することを許されぬ、あの「秘密」の象徴なのであ

『人間喜劇』における「演技者」たち

る。エステルにむかってカルロスが、〈お前が生きていることを世間に知られてはならぬ。……この住居がお前の牢獄となるのだ。〉⁽⁴⁴⁾ と言うとき、その言葉は、この世界における、愛の天使の運命を言いあてているのだ。舞台の上に一切の役割をもたぬ存在のみが、内面のあの生命を享受することができるのである。テーブル通りの棲家に囚われの身となったエステルこそ、秘密であるがゆえに純粹に輝く、そうして亡者たちの失った、「生命」の象徴であろう。⁽⁴⁵⁾

がしかし、《盛衰記》が最もバルザック的なディナミズムをみせるのはそのエステルが再び舞台上に登場して「演技者」となる、その劇的な転換を通してである。リコシアンリコシアンの資金を支えるために彼女は再び娼婦にならなければならぬ。そうして一個の「商品」となるために、生命に輝いたあの愛の「天使」エステルは死ななければならない。社会のなかに生きのびるために、内面の生命の喪に服した、あの幾多のヒロイン達の劇的な象徴となりながら。〈最後の祈りをととなえ終えたあと、エステルは、自分の美しい生涯を、心の名誉を、栄光を、貞節を、そうして愛を断念したのだった。彼女は立ち上った。……その眼は、天に昇ろうとする魂の名残りをまだわずかにとどめていた。〉⁽⁴⁶⁾ そうして、その天使の墓標の上に、〈浮かれ女〉が復活するのである。〈「さあ、これからは、」彼女はふるえる声で言った。「ふざけようじゃないの〔原文イタリック〕」この言葉を聞くとヨーロッパは、天使が冒瀆の言葉を吐くのを聞いたらかくもあろうかという風に、すっかり度胆をぬかれてしまった。〉⁽⁴⁷⁾ そうして復活したエステルは、バリ社会の表舞台の上で、見事な浮かれ女を演じてみせる。

とともに注目すべきは、彼女がかくして「商品」となる局面転換とともに、作品世界の全体が、著るしく「もの」の原理に支配されるということである。というのも、そこに、市場を支配する究極の動因であるあの「金銭」が姿をあらわし、それが作品を動かしてゆくのである。「天使」（生命）が失なわれたものである以上、もはやそこには「もの」のメカニスム

『人間喜劇』における「演技者」たち

しかないかのように。愛に殉じて死んだエステルの死の床にさえ、「金銭」は、突然の遺産という形で直ちにその姿をあらわし、それを境に、作品は一途破局にむかって進んでゆく。エステルの愛の屍をそこに残したままに。そこに残されたものは、まことに「地獄」とよぶ他ない世界である。

天国と地獄と。生命がそこに燃焼する世界と、人がそこで「もの」でしかない世界と。⁽⁴⁸⁾ 「天使」と「娼婦」として、それぞれの極限を生きるエステルは、外面性に支配されるこの世界のなかにあって、「個」のさけることのできぬアイデンティティの分裂を、極限的な形で生きるのである。我々がこれまでに考察した様々な「演技者」たちの運命のあざやかな象徴となりながら。そうしてそのエステルの死の後に、生命の「みせかけ」（外面）だけが、世界のかたちをとどめていることであろう。こうして、《盛衰記》は、亡者の群れをそこに残しながら、地獄の円環を閉じるのである。その閉じられた世界のなかで、なおも生命エネルギーは、様々な形をとりながら腐蝕してゆくことであろう。それこそ、〈パリ地獄〉という名のコメディの光景なのではなからうか。

だが、最後にふれておかねばならない。その「闇」の世界のなかで、ひとりヴォートランの意志とエネルギーが、消えることのない「光」を放っていることを。彼こそ、王者のなかの最大の存在として、世界に敵対し、そこに無限の距離をもつ存在なのであるから。だからこそ彼は、たとえ秘密でしかないものにせよ、あの高い生命エネルギーを保持しつづけるのである。そのとき、敵対とは、ブルジョア社会の本源的な虚偽性を明視する力であり、そのなかの一個の「もの」となることを拒否する意志に他ならない。パリ地獄の世界を前にした、ヴォートランのかかる位置。我々はそこに、ブルジョア社会を前にした創造者バルザックの位相をみることができるのではなからうか。これまでに考察したように、バルザックは、近代に生きる「個」の避けがたい悲劇的な存在の分裂を様々な証しながら、と

『人間喜劇』における「演技者」たち

ともに、その宿命の全体に「否」を發する一個の人間の意志そのものをそこに創造してみせるのである。宿命は重い。が人間はそれ以上に大きい。そこに、不条理な「コメディ」がなおも人間的な批判でありうる、《人間喜劇》の位相があるのではなからうか。

注

- (1) 《人間喜劇》における「演劇」のメタフォールについては、L. Frappier-Mazur; *L'Expression métaphorique dans la Comédie humaine*, C. Klincksieck, 1976, pp. 102~129 に詳しい。なお、本稿は、バルザックにおける「演技者」をすぐれて「個」のアイデンティティの問題として論じようとするものであるが、本論でふれるように、その点については、Nykrog; *La Pensée de Balzac dans la comédie humaine*, Munksgaard, 1965 に多くを負っている。
- (2) H. de Balzac; *Le Père Goriot*, Garnier, 1963, (以下 G. と略記), p. 128.
- (3) (2) と同じ。
- (4) H. de Balzac; *Les Illusions Perdues*, Garnier, 1961, (以下 I. と略記), p. 717.
G. 125.
- (6) I. 719.
- (7) I. 715.
- (8) (7) と同じ。
- (9) H. de Balzac; *Le Colonel Chabert*, Garnier, 1964, (以下 C. と略記), p. 39.
- (10) C. 42.
- (11) C. 61-62.
- (12) C. 24.
- (13) C. 76.
- (14) C. 79.
- (15) H. de Balzac; *La Femme de trente ans, Œuvres complètes*, club de l'honnête homme, t. 3, 1956, (以下 F. と略記), p. 555.
- (16) F. 557.
- (17) F. 555-6.

『人間喜劇』における「演技者」たち

- (18) F. 566.
- (19) H. de Balzac; *La Femme abandonnée*; *Œuvres complètes*, op. cit., t. 3, (以下 FA. と略記), p. 38.
- (20) F. 562.
- (21) F. 555.
- (22) F. 554.
- (23) Nykrog; *La Pensée de Balzac*, op. cit., p. 331.
- (24) H. de Balzac; *L'Interdiction*; *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, 1956, p. 358.
- (25) FA. 38.
- (26) H. de Balzac; *Béatrix*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 3. (以下 B. と略記), p. 314.
- (27) B. 313.
- (28) B. 344.
- (29) B. 314.
- (30) H. de Balzac; *Préface de la première édition de Béatrix*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 3, p. 655.
- (31) B. 342.
- (32) H. de Balzac; *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 9, (以下 S. と略記), p. 628.
- (33) *Œuvres complètes*, op. cit., t. 9, Notice, pp. 583-584.
- (34) S. 622.
- (35) S. 599-600.
- (36) S. 641.
- (37) S. 620.
- (38) H. de Balzac; *Le Cabinet des Antiques*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 7, p. 91.
- (39) その典型的な一例として、《続女性研究》における de Marsay の描写がある。cf. H. de Balzac; *Autre étude de femme*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 563.
- (40) S. 600.
- (41) S. 641.
- (42) S. 642.
- (43) 社会の反-価値が、実は価値の正体である、というこの論理は、銀行家メンゲンが実は<合法的なジャック・コラン>に他ならぬ、という点においても

『人間喜劇』における「演技者」たち

強調されている。cf. H. de Balzac; *Splendeurs et Misères des Courriisanes*, Garnier, 1964. (以下, SM. と略記), pp. 217-220.

44) SM. 73.

45) 社会の表相に姿をみせず, 「秘密」であるがゆえに生命を象徴するという点で, このエステルは, 《金色の眼の娘》のパキータを思わせる。

46) SM. 246-247.

47) SM. 247.

48) Nykrog は, バルザックの世界に固有な二重性として, 「もの」としての人間と「存在」としての人間との二律背反があることを指摘している。

cf. *La Pensée de Balzac*, op. cit., p. 327.