

# バルザックあるいは魔界としての近代

山 田 登世子

- I 人々はたがいに神となるであろう  
  剣なき暴力  
  欲望の罫
- II ヒーローなき時代のヒーロー  
  「ロマンの生誕」あるいは「ロマン主義の嘘」  
  ナポレオンというテキスト  
  ダンディたち  
  仮面の闘争
- III 神なき世界の神  
  起源の暴力  
  「けがれ」にして「聖なるもの」

＜剣なき廷臣，文官たちが，黒衣をまとい，城壁で，また広間のそこここで，喪に服しつつ，道化芝居を演じている。なぜなら「王」はもはやそこにいないのだ。あの「父」なる王は。いま玉座に就いた王位篡奪者は，もはや世界の秩序の表徴，秩序の守護者でもなければ，世界に究極の意味をあらしめる者でもない＞<sup>(1)</sup> ＜今ははや，真正なる英雄は，そこにいるすべとてなく，ただ去りゆくのみ＞。<sup>(2)</sup>

バルベリスは，そのロマン主義論《プリンスと商人》の冒頭部に，このような一節をかかっている。《ハムレット》を想起しつつ書かれたこの一節こそ，王をいただく封建的な王国が終りを告げ，そこから近代国家が始まるエポックの原光景といえるだろう。王から神へとつらなった聖なる

## バルザックあるいは魔界としての近代

ヒエラルキーの世界が崩壊し、それとともに、剣を手に闘った騎士たちのヒロイズムの時代が終る。そのとき新たに王座につくのは、王ならぬ貨幣であり、このモロクの神に仕えるブルジョアたちが、はや力なき貴族をしりえに、富をめぐる剣なき闘いをくりひろげるであろう。それこそ、近代モデルニエという名の、めざましい「動」の時代の幕あけである。バルザックは、みえない神のあやつるこの世界を魔界 **Enfer** とよび、自ら、その地獄を描くダンテたらんとした。本稿は、個別作品研究にとらわれず、バルザックの描くこの近代世界のラフスケッチを試みてみたい。<sup>(3)</sup> このとき私たちが手がかりとしたいのは、いずれも近代とそのヒーローをプロブレマティックとした三人の論者、P. バルベリス、M. ロベール、R. ジラルールである。<sup>(4)</sup> なかでも暴力論を根底にすえたジラルールの視座をかりてみたいと思う。なぜなら、近代とは、まさに剣なき暴力の時代なのだから。

## I 人々はたがいに神となるであろう

### 剣なき暴力

王の死。そして貴族階級の凋落。それは、すべての人々が身分的差別から解きはなたれて平等となる、デモクラシーの時代の到来である。けれどもこのデモクラシーは、人々に幸福をもたらすどころか、かつてない新しい不幸をひきおこす。虚栄という名の不幸を。それが、ルネ・ジラルールの模倣欲望論の核心である。

＜革命家たちは貴族の特権を破壊することによって、いっさいの虚栄をぶちこわすと信じていた。だが、その虚栄たるや、あたかも根絶やしにしたと思った時にもいっそう悪化したかたちで肉体のあらゆる組織の中に転移する手術不可能な癌と同じだ。もはや「暴君」を模倣しなくなった時、人はいったい誰を模倣したらよいのか？ 爾後、人々はたがいに模倣しようことになる。唯一者への盲目的崇拜に、数十万人のライバルへの憎悪が

とって代わるのだ。(……)人間たちはおたがいが互にたいして神となるであろう。<sup>(5)</sup>

神をいただき、王をいただく旧体制は、まさに王が人々の唯一の範として君臨する世界であった。ルイ14世を太陽と仰いだ十七世紀の宮廷社会は、ジラルルのいう外的媒介の世界、王のまねびの世界であったといえるだろう。だが、その暴君の首が落ち、媒体が姿をけすとき、〈自由に生きる強さをもたぬ〉<sup>(6)</sup>人々は、ひそかに他人のうちに媒体＝モデルを求める。けれどもこのモデルは、しょせん自分と同等のひとりの他者であってみれば、いつしか追いつき追いこすことのできるライバルにすぎない。こうして人々は、自由な世界に解放されたかにみえながら、たがいに他を模倣しあい、たがいにモデルとなりライバルとなりつつ、はてしない〈虚栄心の競りあい〉<sup>(7)</sup>の世界のなかにひきずりこまれてゆく。

外的媒介から内的媒介の世界へ。似たものどうし、分身たちが競いあう虚栄の世界へ。それが、諸王の神権の崩壊の後に到来したデモクラシーの時代の根源的な不幸である。〈増大する平等性——われわれはこのことを媒体の接近と呼んでいるのだが——は、調和を産みだしはせず、ますます鋭くなってゆく競りあいを産みだしてゆく〉。<sup>(8)</sup>

虚栄心の競りあい。それは、表にみえない闘争、地下にかくれた暴力状態である。したがってそれは、華々しい「力」の時代、あのナポレオンの時代が終焉してはじめて本格的な到来をむかえる。剣の時代が終るときに、いよいよ剣なき暴力の時代が始まりを告げるのだ。〈内的媒介の世界では——少くとも高等な領域においては——力はその幻惑力を喪失してしまった。(……)赤にたいする黒の勝利は、こうした力というものの敗退を象徴している。帝政の瓦壊と、反動的宗門的政治体制の成立は、思いがけない影響範囲をもつ形而上学的、社会的な革命の徴候である〉。<sup>(9)</sup>

バルザックは、ジラルルのいうこの〈形而上学的、社会的な革命〉のマニフェストとも言うべきテキストを書いた。1830年の《優雅な生活

論》がそれである。<sup>100</sup> ダンディという新しい時代のヒーローを論じたこの作品は、デモクラシーの時代の根源的な不幸を深くとらえている。

1830年、7月革命によってもたらされた根本的な変革は、身分的特権がその威力を失い、〈社会におよそ差異というものがなくなってしまった〉<sup>101</sup> ことであった。この差異なき社会にあって、人々は競って他者との差異を争いはじめる。ただしこの競争の武器は、もはや剣ならぬ「優雅」であり、衣装であり、ひとりひとりの〈内面的な価値〉<sup>102</sup> である。バルザックは言う、〈いまや鉄甲で武装した騎士に、知性で武装した人間がとってかわったのだ〉<sup>103</sup> と。こうして、それぞれがおのれの力を武器に、自らの優越を求めて他にぬきんでようとする熾烈な競争、それが、《優雅な生活論》の語りだす世界である。まさにそれは、ジラルのいうあの〈虚栄心の競りあい〉の世界とひとつに重なりあうといってよいであろう。

剣から優雅へ、騎士からダンディへ——暴力は見えなくなり、〈いっそそう悪化したかたち〉で地下へひそむのだ。バルザックは、時代のこの根本的な変容を、適格な言葉で語っている。〈かくて立憲王政に復帰したフランスは、偽闊的な政治的平等をかざしつつ、実は悪を一般化したにすぎない〉<sup>104</sup> 〈悪はその力を弱めながらひろく世にいきわたった〉。<sup>105</sup> 《優雅な生活論》のダンディズムは、こうして始まった見えない闘い、剣なき闘いのなかで勝者となる術を、アイロニカルに語るものである。ダンディとは、つまりはモデルモデル-ライバルの競りあいのなかでおのれをモデルとする者、他人の範となってその崇拜を集める存在なのだから。バルザックは、時代の産みだすこの新しいヒーローをいちはやく予見しつつ語っている。〈いまやおのれ自身の力を頼んで他にぬきんでようとする者〉<sup>106</sup>こそヒーローとなり、新しき時代の〈真の神々となるであろう〉<sup>107</sup>と。まさにそれは、虚栄の時代の到来を告げる、近代のテキストといふべきであろう。

### 欲望の畏

けれども、いまや優雅で武装したダンディがそうして人々の崇拜を集め、モデルとして仰がれるとしても、このモデルもまたいつしか他の誰かに追いつかれ、偶像の座をゆずることになるだろう。差異を求めて競いあうモデルライバルの闘いは、たがいに他をモデルとするがゆえに、結局、差異なき似たものどうし、分身たちの争いに帰着してしまう。内的媒介の世界の悲劇性は、こうして人々がたがいに他を神としながら、〈真の神〉はいずこにもなく、全員がそれとしらず他人の奴隷になってしまうことにある。

自由が、いつかしら奴隷状態にすりかわってしまうという、この眩暈にも似たパラドックス——〈真の自由とそのカリカチュアである否定的な奴隷状態〉<sup>44</sup>。近代世界は、他ならぬこのパラドックスの場そのものであるといえるだろう。身分的差別からの解放は、人々のうちにめざましい欲望を呼びさまし、かつてないエネルギーを解きはなつ。《優雅な生活論》は雄弁に語っている、〈社会に生きる一人ひとりの胸に燃えあがる、「立身出世」への情熱〉<sup>45</sup>と。だが、他ならぬこの欲望が、「畏」となって、人々を奴隷状態に誘うのだ。まさしくこの欲望こそ、追いつけ追いこせの模倣欲望そのものであり、憑かれた欲望に他ならないのだから。

《金色の眼の娘》のあの有名な冒頭部、《パリの相貌》は、こうして憑かれた人々のすさまじい相貌を鮮やかに描きだしている。〈およそこの世でなにが恐ろしいとって、パリの住民たちの顔々がいならぶ光景ほど恐ろしいものはないにちがいない。みるからに妻まじく、憔悴し、黄色くひからびて、色あせてしまった人々だ。(……)どれもこれも疲労困憊し、あくなき貪欲な欲望の消えがたい刻印を宿している。彼らは何を欲しているのか。金か、快楽か。〉<sup>46</sup> このパリ地獄に呪いのように鳴り響く「金」のルフランは、彼らの欲望の執拗なまでの同一性をさししめしている。まさにそれは、模倣欲望に憑かれた人々、他人の欲望を欲望する奴隷たちの

相貌であろう。

バルザックは、こうして欲望が罫となり、自由が罫となるパラドックスを、幾多の青年たちの幻滅劇として描きだした。夢の都パリに誘われつつ、青年たちは、自らのその野心そのものに欺かれて、いつかしら奴隷たちのひとり、地獄の亡者のひとりと化してしまう。〈あるいは成功し、あるいは挫折するあの野心、青年たちの、人生の門出のあの野心、それこそわれわれの世紀にあって決定的な事実なのだ。〉<sup>㉑</sup> 〈パリの都は、地方の青年たちがこぞって襲撃しようと身構えている、夢の砦にも似ている。(……) その彼らの弄するさまざまな手段や、めざす目標、そして成功、それらの対照のうちに、ここ三十年来の青春の悲劇の歴史がある〉。<sup>㉒</sup> 青年たちのその悲劇の諸相は後に詳しくみるとして、ここで重要なことをいまいちど確認しておこう。ジラールは語っている、〈こうした不幸の源には、実現されない約束が必ず存在している〉<sup>㉓</sup>と。近代社会は、この「実現されない約束」の空間そのものであるといてよい。自由の約束がみえない罫となって欲望をよびさまし、奴隷たちをつくりだしてゆくのである。自由でありながら、いや自由であるからこそ、囚われてしまうという、この悪夢にも似た構造。それこそ、近代の世界が魔界であるゆえんである。

この世界にあって、「魔性のもの」は、もはや外から秩序を侵犯する見知らぬもの、異形のものではありえない。近代の魔は、そこ、ブルヴァールの街角に、公証人の事務所に、この散文的な日常のなかにこそひそむ。あくせくと身を粉にして働く小商人、取引をたくらむ実業家、野心に胸ふくらませた青年たち……その彼らの欲望のなかに。いわばそれは、見えながらみえない、白日の魔界とでもいうべきであろう。この点で、1835年に書かれた《神に帰参したメルモス》は実に示唆深い。マチュリンのゴシック小説の主人公メルモスは、おのれに代って悪魔に魂を売る人間を探し求め、永遠にさまよい続ける亡者である。だがバルザックのメルモスは、パリの街なか、ヌシンゲン銀行の会計士カスタニエの前に姿を現わし、やす

### バルザックあるいは魔界としての近代

やすとその魂を買う。こうして呪われた全能の力を得ながら、天に撞れたカスタニエは、こんどは株式取引所に現われて、金に困ったクラバロンの魂を買う。そのクラバロンはまた、これもまたやすやすと、見習公証人の魂を……。

《さまよえるメルモス》のこのパロディ小説は、まさに悪魔の脱聖化とでもいえるだろう。＜「名誉」の原理に「金銭」の原理がとってかわった<sup>44</sup>この社会、もはや聖なるものを失ったこの近代社会にあって、悪魔もまた人を畏怖させる力を失ってしまうのである。聖なる世界とその影である地獄、というヒエラルキーそのものが、はや崩壊しているのだから。悪魔はもはや、この世の外、秩序の外にはなく、この日常のただなか、廃墟も業火もない街なかに、そこに生きる人々の欲望のなかにひそむ。せわしない日々の営みに生きる近代の都市、その散文的な＜パリこそ、誘惑の都であり、地獄の支聖堂<sup>45</sup>なのだ。この《メルモス》ばかりでなく、欲望の罨をテーマそのものとした初期の幻想小説《あら皮》もまた、バルベリスが次にいうように、こうした近代の魔をいちはやく語った作品というべきだろう。バルベリスは、《あら皮》にかぎらず、同時期1830年から31年にかけて書かれた一連の幻想小説全体にふれながら述べている。＜幻想的なものは、近代社会から生まれるのだ。なぜなら近代社会は宿命をうみだすからである<sup>46</sup>と。

自由でありながら宿命のなかに囚われ、自由でありながら奴隷になってしまふ、不幸なパラドックスの場としての近代世界。バルザックはその世界のなかに生きる人々のドラマを、人間喜劇<sup>コメディ</sup>として、ある高みから見おろしている。バルザックの位置するその高みこそ、パラドックス（宿命）を見透す知の高みであり、いわば《人間喜劇》のメタレベルとでも呼びたい地点だが、それについては今ここに指摘しておくにとどめ、後にふれるとして、もういちどその宿命のなかで生きる人々の地平にたちもどろう。自由であると信じながら、実はたがいを神とし、たがいを模倣しつつ、分身

## バルザックあるいは魔界としての近代

たちになってしまう人々の地平に。いま彼らがいるのは、聖なるヒエラルキーの崩壊とともに、騎士たちが去りゆき、〈真正なる英雄〉が姿をけした地平である。その地平にいったいいかなる主人公が可能であろうか。いや、はたして小説そのものが可能なのか。

## Ⅱ ヒーローなき時代のヒーロー

### 「ロマンの生誕」あるいは「ロマン主義の嘘」

ここで私たちはマルト・ロベールの《起源の小説と小説の起源》に出会う。英雄が姿をけしたこのデモクラシーの時代こそ、小説が生誕する時代なのだ。しかもそのロマンは、他人になりたいという欲望そのもののなかから生まれる。それが、ロベールの小説論の核心である。ただしこのとき模倣すべき他者、モデルとなる他者は、現実の世界に生きている誰か、つまりは分身たちのひとりではない。そのような現実の自分を拒否することから、ロマンの世界が始まる。

ロベールはそれを「父の否認」とよぶ。戸籍上の、肉体をそなえた現実の父、そして平民でしかない父を否認して、ひそかに幻の高貴なる父、王なる父を求め、自分をその王の私生児、すなわちプリンスと仮想する子供——それが、ロベールのいうロマン主義者たちなのである。いいかえればそれは、自分の戸籍をつくりかえて出身を偽わり、生まれかわりの夢をつむぐこと、お伽話をつむぐことだ。ロベールはいう、嘘をつくこと、それがロマンの起源なのだ、と。

ここにあるのは、なによりも独自性への欲求であり、他と同等な存在でありたくないと同様、差異への欲求である。このような欲求は、失われたはるかな王国への郷愁という形をとるにしろ、あるいは反逆という形をとるにしろ、とにかく封建的な差異の体系が崩壊したエポックにしか生まれない。〈生まれも肩書きもない人間が自らの力に頼って成りあがろうと

夢みることが可能であるような、動的な社会><sup>99</sup>にはじめて小説が生誕するのであり、<デモクラシーなしに小説は存在しない><sup>99</sup>のである。誰もが同等な存在となるがゆえに誰もがヒーローとなりうる、この近代のパラドックスそのものなから、ロマン主義の主人公が生誕する。

差異なき社会に独自性を求め、平民でありながらプリンスであることを夢みる彼らは、<地上の家族につながれた此岸><sup>99</sup>を否定し、<あるべくもない理想の家系につながる彼岸><sup>99</sup>に憧れて、かなたの、「どこにもない王国」に住まう。夢というもうひとつの世界、自我の王国のなかに。その王国のなかにあっては、望みはただちにはかなえられ、彼らは思うがままに全能の力をふるう。失楽園以前の、「永遠の子供」の全能の力を。ロベールが時に彼らをそう呼ぶように、彼らをナルシスと呼んでおこう。現実界を否認し、自我の全能の世界に住むナルシスたち、それが、近代に生誕するロマン主義のヒーローである。

自分を偽わる「嘘」からロマンが生まれるという、ロベールのこの小説論が、ジラルルのいうあの「ロマン主義の嘘」と通底するものであることは、あらためて言うまでもないであろう。ただしジラルルはその「嘘」に、神なき自由にたええぬ人間たちの無力と悲慘をみるのであって、その意味ではロベールの小説論の終るところにジラルルの出発点がある、というべきかもしれない。そして私たちのプロブレマティックも実はそこにあるのだが、とまれ、近代のヒーローの生誕を以上のようにみとどけておいたうえで、バルザックの主人公たちをみていくことにしよう。彼らもまた、まさにこの「ロマン主義の嘘」から出発するのだから。

### ナポレオンというテキスト

ただしバルザックのヒーローたちは、ナルシスではない。彼らは、ロベールがもう一段階すすんだ、もうひとつのロマン主義者と呼ぶエディプスたちである。ナルシスたちが父を遠ざけ、永遠の子供にとどまろうとする

のにたいし、彼らはいっそう積極的に、仮空の父、王なる全能の父を模倣し、その力を篡奪して父(王)になり代わろうとする。まさにそれは、バルベリスがいうように、ブルジョワたち、すなわち商人たちの掟に反逆すると同時に、生まれと不平等の旧き掟にも反逆する平民の息子たちだ。そしてこのとき彼らエディプスたちが模倣しようとする夢の全能の父、それこそあのナポレオンである。ロベールが論じているように、剣の力によって平民の子から皇帝にまで成りあがったナポレオンは、〈すみずみまで小説そのもの、(……)近代史上はじめて、現実の織物に血と肉の文字で書きこまれた小説そのもの〉である。ナポレオンとともに、どこにもない夢の王国に住まうロマン主義から、積極的に世界征服にのりだしてゆく、いっそう「現実主義的な」もうひとつのロマン主義、エディプスたちのロマンが始まる。

ナポレオンのまねび——〈われナポレオンが剣にて成せることをペンにて成さん〉。この名高い銘をかかげたバルザックが、スタンダールとならんでこれらエディプスたちの首領であったことは、ロベールの指摘をまつまでもなく、あまりに有名な事実であろう。バルザックにとって、ナポレオンこそ仰ぐべきモデル、生きるべきテキストにして書くべきテキストであった。

そうしてバルザックは自らが書くテキストのなかで、主人公たちに、この「ナポレオンのまねび」を正確に再演させる。たとえば、人生の門出にたつ《あら皮》のラファエル。〈僕は自分が偉人になるのだと信じこんでいた。(……)胸のなかに湧きたつこのとほうもない自尊心、自分は偉大な生涯を送るのだという、この崇高なまでの信念……。〉あるいは、詩人の栄冠を夢みる、《幻滅》のリュシアン。〈僕の才能も、社会を征服した数多くの先達たちの才能と同じように、遅かれ早かれ光を放って輝くにちがないのだ(……)。その時リュシアン心のなかに、ナポレオンの像が、多くの凡庸な人間に自負の念をふきこみ、十九世紀にとつてかくも運

### バルザックあるいは魔界としての近代

命的となったあのナポレオンの像が浮かびあがった。>あるいは、このようにナポレオンの名が明示されていなくとも、父の全能を篡奪して父（王）になりかわるといふその本性において、父王殺しをはかるあの《不老長寿の秘薬》のベルビデロもまたこれら典型的なエディプスたちのひとりであろう。幻想小説からいわゆるリアリズム小説にいたるまで、バルザックの《人間喜劇》の世界は、ナポレオンというテキストを生きようとする野心家たちの群にみちみちている。

けれども、それらの野心家たち、エディプスたちは、はたしてロベールの語るように、ナポレオンの歩んだ王道を、そのままにとどこおりなく歩み続けたのであろうか。いかなる内面の挫折も変貌も経ぬままに？いな、むしろ彼らのその野心は、ついに「実現されぬ約束」なのであって、ナポレオンを模倣しつつ、いつかしら彼らは王ならぬ臣下に、つまりはあの分身たちのひとりになりかわってしまうのではないのか。

ロベールの小説論は、あたかも彼らが——そして彼らを通して作者バルザックが——ナポレオンのまねびを成功裡に成しおこせ、ロマン主義の「嘘」を成就したかのように書かれており、そこに欠けているのは、あの近代の不幸なパラドックスの認識ではなからうか。バルザックは、王者ナポレオンの模倣から出発しながら、いつのまにかそれが奴隷たちの相互ミメーシスにすりかわってしまう不幸を、あるがままに描きだすのであって、その不幸の認識にこそ、他ならぬバルザックの「ロマネスクの真実」があるのだ。この意味で、バルベリスが、〈バルザックにおける野心家たちは、スタンダールにおけると同様、この世で成功するということがどういふことなのかわかったその日から野心家であることをやめる〉と述べているのは、正しいといわねばならない。

王のミメーシスから分身たちの相互ミメーシスへ。この不幸をもっとも見事に描きだすのが、いうまでもない名作《ゴリオ爺さん》であろう。栄光を夢みてパリに誘われたラスティニャックがあのパール・ラシェーズの

墓地にたたずむまでの間に生きる時間は、刻一刻が、自らのこの不幸への覚醒の時間であり、そのときこの覚醒をうながすのが、あの野心の哲学者ヴォートランである。ヴォートランがラストニャックに語る言葉はそのすべてがそうだとと言っても過言ではないが、たとえば次の一節は、分身たちの相互暴力の掟を数行に要約している。〈手っとりばやい出世というのが、みな君と同じ立場にいる五万人の青年たちがいま解決しようとしている問題なのさ。君もその数のなかの一人だ。（……）まるで同じ壺につめこまれた蜘蛛みたいに、おたがいどうし食い合いをしなければならんってわけさ〉。<sup>89</sup>

ヴォートランのいう〈野心の法典〉<sup>90</sup>とは、すなわち分身たちの闘争の掟であり、ナポレオンの法典ならぬこの〈野心の法典〉こそ、ラストニャックが、つまりはエディプスたちが生きねばならぬ真のテキストに他ならない。ナポレオンという栄光のテキストは、決して実現されることのない幻のテキストなのであって、剣の英雄を夢みたエディプスたちは、いつかしらその否定的なカリカチュアに他ならぬあの剣なき闘争、あの「虚栄心の競りあい」の世界のなかに閉じこめられてしまうのである。ダンディズムという名の、あの地下にかくれた暴力の世界に。

こうして私たちは再び出発点にたちもどってきたことになる。近代がそこから始まる、内的媒介の時代へ。いわば私たちは、近代の主人公が——いや、けしてヒーローになれぬ分身たちが生きるべきシナリオをみてきたわけであり、そのシナリオののって彼らが舞台のうえで繰りひろげる不幸なコメディを、いまし作品に内在しつつみていくことにしよう。

## ダンディたち

さてこの剣なき闘いの戦士たちは名前をもっている。ダンディという名を。ダンディとは、モデルーライバルの競りあいのゲームのなかで勝者となる者に冠せられる名だ。だが、勝つか負けるかはともかく、いったいこ

のゲームはいつ、どのようにして始まるのか。いうまでもなくそれは模倣によってである。

《幻滅》第二部《パリにおける田舎の詩人》は、このゲームの始まりの時をドラスティックに描きだす。パリに着いて一夜をすごした翌日、リュシアンは、優雅な青年たちの群れつどうチュイルリーの遊歩場で劇的な時をすごす。〈リュシアンがチュイルリーで過ごした二時間は苦しい二時間だった。とつぜんわが身をふり返って、自分の姿を考えてみたのだ。第一に、みかける粋な青年たちのなかで、燕尾服など着こんでいる者は一人としていなかった。〉<sup>39</sup> 〈自分も、あのすらりとして優雅なパリの青年たちと同じようになりたい……。〉<sup>40</sup> いならぶモデルたちを前にしての、感嘆と羨望。このときからリュシアンはゲームに参加するのであり、かくてパリにやってきた田舎の詩人が、何はさておき最初にとりかかる一大事業は、自分を彼らに似せるべく、なけなしの金をはたいて服装を整えることになるだろう……。

リュシアンがそうして羨望からゲームに参加するのに対し、いっそう戦闘的なラスティニャックは、それを「憎悪」から始める。レストー伯爵夫人邸を訪れた彼は、そこで先客、マキシム・ド・トライユに出くわす。〈そのときラスティニャックはこの青年にたいして激しい憎しみがこみあげてくるのを感じた〉。<sup>41</sup> だがこの憎しみとは、羨望よりいっそう激しい模倣欲望、つまりは嫉妬以外の何ものでもない。〈マキシムのよく縮らせた見事な金髪は、自分の髪がどれほどお粗末なものであるかを彼に思い知らせた〉。<sup>42</sup> こうしてラスティニャックは憎しみを通してひそかにトライユをモデルとし、パリに何万を数えるトライユたちの分身のひとりになってゆく。リュシアン同様、田舎の家族の心づくしの金で服装という武器を整えたラスティニャックは、いみじくもつぶやく。〈トライユ氏なんぞに負けるもんか。これで紳士らしくなったというもんだ。〉<sup>43</sup>

そうして虚栄心の競りあいのゲームに参加した彼らは、しだいにモデル

にとって代って、こんどは自分たちが他人の羨望をそそる存在、人々の欲望を集める存在に変貌してゆく。＜リュシアンは身なりを整えると、フィヤンのテラスをひとまわりしに出かけた。こんどは先日の仇がとれた。何しろ服はぱりっとしていし、優雅で、とにかく美男子だったから、多くの女が彼をみつめ、二、三人、彼の美貌にはっと驚いて、振り返る女もいるほどだった＞。<sup>44</sup> その同じチュイルリーで、ラストィニャックもまた同じように女たちの視線を集める。＜この散歩は彼にとって運命的なものとなった。何人か、女たちが彼の姿に眼をとめた。それほど彼は美貌で、若々しく、優雅で趣味がよかったのだ。／うっとりとして見とれていると、いいほどの注目的になっていた（……）＞。<sup>45</sup>

こうして彼らはしだいにゲームの勝者となり、ダンディとなってゆく。ダンディであるとは、自分をつねにモデル（媒体）の位置におくこと、ジラルルのいう「主人と奴隷の闘い」のなかでつねに主人の位置を占めることだ。このとき彼らにとって——現にいま、ラストィニャックが、リュシアンがそうであるように——女の視線を集め、女の欲望の対象となるということは、それを通してライバルたちに自分の力をひけらかし、彼らの羨望をそそること、つまり自分を媒体として誇示することだ。マルト・ロベールのいうあのテーゼ、エディプスたちは＜女によって成りあがる＞というテーゼは、<sup>46</sup> ロベール自身のフロイト的解釈をとるより、むしろこのような、他人（ライバル）に与える衝示の効果として理解する方がはるかに真実なのではなからうか。

たとえばポーセアン夫人がラストィニャックに授ける成功の手ほどき（つまりは「野心の法典」）は、見事にそのことを語っているといえるだろう。＜あの美しいヌシンゲン夫人はあなたにとって何よりの旗じるしになることでしょう。夫人の寵遇をうけるようになさいまし。そうすれば女たちはこそってあなたに夢中になりますわ。あの方の敵も味方も親友もみなあなたを横どりしようとするでしょう。すでに他の女が選んだ男を愛する

女って、世間には少なくともありませんよ><sup>49</sup> <女たちがあなたのことを機才に富んだ、才能ある男だと思えば、やがて男の方々もそれを信じるようになりますわ（……）そうすればもうあなたはどこへ行っても受け入れられるようになるでしょう>。<sup>49</sup> 夫人の忠告どおり、ラスティニャックたちは、そうして女を<旗じるし>に、ライバルを眩惑しつつ、虚栄心の競りあいのゲームのなかで勝者の地位を占めてゆく。

### 仮面の闘争

だがそれにしてもバルザックのダンディズムは、自尊心の闘いという内面性に還元されるにはあまりに物質的な賭金のかかったゲームである。バルザックにおける分身たちの争いは、ドストエフスキーにおけるような純粋な「地下的」形態をとらない。バルザックのそれは、地位や財産の獲得なり、あるいはその喪失や失墜なり、勝敗のゆくえがはっきりと表にあらわれる闘争である。であればこそそこには、ジラルルのいうあのイポクリジーの掟、<欲望のための禁欲><sup>50</sup>の掟が、非情なまでに厳密にはたらく。<自分の姿を外に見せてしまうすべての欲望は、ライバルの欲望をひきおこしたり倍加したりする。したがって対象を手に入れるためには欲望をかくさなければならない>。<sup>50</sup> ジラルル自身は、バルザックにおいて<この欲望のための禁欲の形而上的メカニズムがスタンダールやプルーストやドストエフスキーにおけると同じほどの幾可学的厳密さをもって展開されてない><sup>50</sup>と述べているけれども、心理劇であるにはあまりにも運命劇でありすぎるバルザックの世界にあって、この掟は、人物たちのその運命を決する非情な掟なのである。

事実、ラスティニャックが最終的に成功し、勝者になりおおせるのは、このイポクリジーの掟を体得して仮面をつけた存在になるからである。<ここバリエで栄冠を手に入れるには、仮面をつけ、容赦なく相手をだまし、スパルタにおけると同様、人に見られぬうちに幸運をつかまねばならない

のだ(……)〉<sup>60</sup> これにたいして、そうした禁欲を怠り、やすやすと自分の欲望を人に見せてしまうリュシアンは、ライバルの嫉妬をかって失墜してしまう。こうしてバルザックのダンディズムは、欲望の隠蔽、人眼をあざむく無関心といった、偽装の戦略となり、分身たちの争いは「仮面」の闘争となってゆく。仮面をつけておのれをかくし、自らはみられることなく他人をみる。おのれの欲望を見せてしまう者には、容赦なく敗者の運命が待ちうけているのだから。

事実、《人間喜劇》の世界は、こうした敗者の群にみちみちている。というもそこには、無防備におのれの姿をみせてしまう「天使」たちが住んでいるからだ。ひたすら自我の王国のなかに生きるあのナルシスたちの一群が——。エディプスの作家の頭目とみなされるバルザックのなかに内なるナルシスを見出し、こうした視点からバルザックの世界を統一的に把握したのはマルト・ロベールの卓見である。たしかにバルザックのなかには、永遠の子供にとどまろうとするナルシスの一群がいる。ロベールの論じるルイ・ランベールを筆頭に、そこにはゴリオがおり、シャベールがおり、ユロ男爵がいる……。彼らはおよそ他者なるものを知らず、したがってあの虚栄心の競りあいを決して参加することがない。ひたすらおのれの欲望を追いかける彼らは、模倣欲望にそまることを知らぬ、自発的な欲望の化身といってもいいであろう。ジラルがバルザックについて語ることが少ないのは、模倣欲望の形而上的作用の展開に〈幾可学的厳密さが欠けている〉からばかりでなく、むしろそこに、この盲目的な欲望の化身が、つまりはロマン主義の嘘の化身が、敵として存在するからではないだろうか。

けれども、バルザックにおけるロマネスクの真実は、彼らナルシスたちが容赦なく破滅させられてしまうという、まさにそのことにあるのだ。あるいはそれが、ルイ・ランベールの場合のように、バルザック自らが自身の破滅を遠ざけようとした〈悪魔ばらい〉<sup>61</sup>であるにしる、あるいはユロやゴリオの場合のように狂気の断罪であるにしる、バルザックは彼らを必

ず破滅させてしまう。彼らナルシスたちに欠けているのは、外面の感覚、おのれがひとりの他者であるという意識である。内面の意識しかもたぬ彼らは、それと知らずに自分の姿をさらけだしてしまうことで、他人の攻撃の好餌となるのだ。ニクログは彼らを、幻想の「天国」に住む〈内的人間〉と呼んでいるが、他方で世界は〈外的人間〉の勝ちほこる「地獄」でしかない以上、<sup>64</sup> 彼ら天使たちは滅びる以外に道をもたない。彼らが無傷のままに生かしておくには、世界が虚栄の地獄であることを、バルザックはあまりにも知りすぎているのだといってもいいだろう。

1834年の《シャペール大佐》は、それら天使たちの運命を劇的に語りあかしている。シャペール大佐はナポレオン帝政下の軍人として勲をたてた剣の勇者である。だがその勇者がシベリアで死線をこえ、数年をへてパリに生還すると、はや「赤」の時代は終りを告げ、イポクリジーの支配する「黒」の時代が始まっているのだ。大佐はこの新しい時代に適應することを拒み、むしろ狂人として社会から抹殺される方をえらぶ。〈かつて私は死者たちの下に埋められたことがありました。だが今や私は生者のあいだ、法律、事実、社会全体の下に埋葬されているのです〉。<sup>65</sup> あくまで剣の勇者にとどまろうとするシャペールは、それがため社会から放逐され、いわば天にあげられるのである。

そうして天使たちが埋葬され、勇者が姿をけした後、のこるのは黒の世界、仮面の闘争がくりひろげられるイポクリジーの世界である。自らの欲望はおおいかくして、相手の仮面をみやぶること。これら分身たちの闘いは、幾重にも演技の世界、舞台の世界に近づいていくことだろう。<sup>66</sup> 事実バルザックは、今しも夫を籠絡しようとした元シャペール伯爵夫人のふるまいを、たとえば次のように、俳優の演技として描く。〈「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わす声音で言った。(……) 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、さぞかし俳優でなければならぬ〉。<sup>67</sup> こうして、分身たち

の闘争劇はいちぢるしく舞台の様相を呈してゆく。

その典型ともいうべき作品が、いみじくも仮面舞踏会の場面から始まるあの《浮かれ女盛衰記》であろう。演技、役割、扮装、おびたしい「舞台」のメタファーに彩られたこの作品は、イポクリジエの掟をドラマツルギーそのものとした作品とってよい。いちどは敗者として失墜したリュシアンが、こんどはヴォートランという比類ない台本作者を得て、再び舞台上に登場しようというのだ。こんどこそ水ももらさぬ完璧な仮面をつけて。貴族の称号を賭金にしたこのゲームのなかで、野心の法典とイポクリジエの掟とはただ一つに重なりあう。＜事実はもはやそれじたいでは何ものでもない。いっさいは、他人がそれをどう思うかにかかっている。(……)外面を美しくせよ！生活の裏面をかくし、輝かしい表面だけを人に見せるべし＞。<sup>59</sup>

おのれの真実をおおいかくすこと。ジラルールがいうように、分身たちの競りあい打ち勝つ至高の掟は秘密である。＜内的媒介の世界では、いかなる欲望も多くの対抗する欲望をうみだす恐れがある。(……)取引においても恋愛においても、成功の秘訣はかくすことだ＞。<sup>60</sup> 秘密、まさにそれがヴォートランの銘である。＜真実をもらさぬこと、これが野心家たちの銘だ＞<sup>61</sup> ＜至高の掟、秘密を守るべし！＞<sup>62</sup> こうして、野心の劇である《浮かれ女盛衰記》は、幾重にも重ねられた秘密の劇となり、作品世界は夢のように暗い闇の印象をただよわせてゆく。リュシアンとエステルの人目を忍ぶ愛、リュシアンとヴォートランのあばかれてはならぬ絆……。この作品の闇の中心に位置するのが、いうまでもない、黒衣をまとうヴォートランであり、彼のその黒衣こそ、最もかたい秘密の象徴、最も見事な、仮面のなかの仮面の象徴であろう。

そうしてヴォートランはその超人的な力を、まさにこの見事な仮面に負っている。なぜなら、仮面をつける者はまた、他人の仮面をよむ者、他人の秘密をみる者なのだから。バルザックの野心の闘争は、こうした、み

る一みられるの力の劇をはらんでいる。最も能くおのれをかくす者が、最も能く他をみる者なのだ。闇の巨人ヴォートランがそうであるように、光のなかのダンディ、ド・マルセーもまたその典型であろう。金色の眼の娘との情事のいっさいを秘密のうちに運んだド・マルセーは、あの白眉の美貌の仮面をつけて世間に姿を現わす。〈ねえ、ポール、自分の愛情の秘密を世間の眼からかくして、世間を馬鹿にしてやること、これほど愉快なこともないさ〉。<sup>62</sup>

《金色の眼の娘》冒頭のあのパリの住民の相貌、あくなき欲望をさらけだしたあの顔々は、そのド・マルセーが仮面の下からみおろしている光景だともいえるだろう。そしてラスティニャックもまた最後に、そうして人々をはるかな高みからみおろす地点に立つ。よく指摘されるように、ラスティニャックの遂げてゆく変貌は、しだいに自らをかくしつつ、同時に他者の秘密を知ってゆく、みる者への変貌である。<sup>63</sup> その変貌の究極に、ラスティニャックはあのペール・ラジェーズの丘に立つのだ。眼下に全パリをみおろす、あの丘の高みに。

けれども、いまラスティニャックの立つその高みは、はたしてエディプスたちの夢みた王冠のあるところ、ナポレオンの王道をのぼりつめた栄光の高みであろうか。——わたしたちは知っている、やがてパリの街においてゆくラスティニャックが、剣ならぬイポクリジーの掟を武器に、虚栄心の競りあいの勝者になってゆくことを。だがその勝者は決して王になれぬ分身たちのひとり、他人という鏡のなかに閉じこめられた奴隷たちのひとりにすぎないのだ。ルイ・フィリップという偽の王をいただく、はや王なきパリの都は、日に日に分身たちの数を増やして、彼らのはてしない競りあいの舞台になっていくことだろう。その人間喜劇喜劇の全体が、真の自由にはるか遠い、その「否定的なカリカチュア」なのではないだろうか。

### Ⅲ 神なき世界の神

#### 起源の暴力

誰もがヒーローになれるがゆえに、けして誰もヒーローになれぬパラドックスの場。それが、神をいただき王をいただくヒエラルキーの崩壊の後に出来た、近代の世界であった。だが、実はこの神なき世界に神は在るのだ。人々をそうして競争にかりたてる、みえない超越者が。姿をもたぬ、この王ならぬ王、それこそ他ならぬあの貨幣である。

天使が減び、分身たちが競いあう《人間喜劇》の世界のなかで、貨幣は、それらの人々の運命をあやつる魔神のように、いたるところに遍在するといっても過言ではないが、その象徴的な作品のひとつに、1830年の《サラジーナ》があげられよう。過去に秘密を隠しもつ一家という、暗黒小説じつたこの作品は、しかしその秘密が財産の起源であることによって、いかにもバルザックらしい近代性をおびている。華やかなパリ上流社会に屋敷をかまえるランティ家の財産がいったいどこからきたのか、物語はそこに、ひとりの去勢歌手の存在と、それにからむ殺人があったことを明かして終るのだが、注目すべきはその謎ときに先立つ、冒頭部の一節である。〈おそらくこの国をとっても、ウェスバシアヌスの公理がこほどよく理解されているところは他にないだろう。ここパリでは、血や泥にまみれた金貨でさえも何も秘密をもらしはしないし、それでいて金はあらゆるものを表象する。上流社会は諸君の財産の額をしりさえすればよいのだ。そうすれば諸君は諸君と等しい金額のなかに分類され、誰も貴族証書をみせてくれなどといいはしない〉。<sup>64</sup>

たとえ血や泥にまみれていようと「金はおわない」というこの公理。ロラン・バルトは《S/Z》においてこれを次のように論じている。〈かつては（とテキストはいう）、金は「秘密をもらしていた」のだ。それは指

標であった。たしかにそれは一つの事実を、原因を、性質を明かしていたのだ。ところが今日では、金は（あらゆるものを）「表象する」。それは等価物であり、貨幣であり、表象である。すなわち、記号なのだ。（……）封建社会とブルジョワ社会をへだてる違い、指標と記号の違いは、指標が起源をもつのにたいし、記号は起源をもたないということである。指標から記号へ移行するということは、最後の（あるいは最初の）限界、起源、基礎、礎石を廃絶してしまうことであり、もはや何ものも押しとどめたり、方向づけたり、固定したり、認可を与えたりすることのない、等価性と表象の際限のないプロセスのなかに入ってゆくことである。パリが金の起源に無関心なのは、象徴的に言って、金がおわらないということに等しい。つまり、においをもたぬ金は、指標の有する基礎的な秩序や起源の許可をまぬがれた金なのである。⑧

近代の貨幣は起源をもたない。それは、伝統社会の血の秩序を解体し、あらゆるものを無差別に等質化しつつ、いっさいを量の差異化の〈際限のないプロセス〉のなかにまきこんでゆく。差異を争う分身たちのあのはてしない競いあい——すべての人々をこのゲームにひきずりこみ、このゲームを可能にする究極のもの、ゲームの起源こそ「起源のない貨幣」であり、この貨幣の作用こそ、〈あらゆる対立、あらゆる差異が、そこから、そこにおいて、浮びあがる運動空間〉⑨の創出といえるだろう。かつては王の臣下として不動の秩序につながっていた人々は、この運動空間のなかにひきいれられて、差を競いつつ、たがいに互の臣下となるといってもよい。貨幣の創出するこの空間は、いずこと名ざしようのない非実体的な場に他ならないけれども、それこそパリ社会であることはいうまでもないであろう。金はにおわない。が、とりわけパリの金はにおわないのである。事実、《サラジーン》は、謎を明かし終えた後、冒頭の一節に呼応するかのように、次のような言葉で閉じられる。〈パリってほんとうに寛大な所ですわね。あらゆるものを受け入れるんですもの。人目をはばかるような財産だろう



の流された場所は、ひとつは遠くイタリアの地、ひとつはドイツ、いずれもパリ社会から遠い、社会の周縁であった。いやむしろそれは周縁というより、社会の外部、ひそかに暴力の行使される見えない空間、社会の非-場所であるといつてよい。この神話的な非-場所は、ヴァノンチーニもふれているように、《人間喜劇》のなかにしばしば固有名詞をもって登場する。<sup>74</sup> アメリカ大陸と、インド諸島という名をもって。たとえばヴォートランの言うアメリカは、ほしいままに黒人奴隷を買って、ひそかに成りあがることのできる魔術的な土地である。〈この我輩、かねがね考えていることがあるんだ。アメリカ合衆国の南部へ渡ってな（……）〉<sup>75</sup> 〈この黒い資本をもってすれば、十年ほどで三、四百万は握れるだろう。成功すれば、誰も俺様にむかって「お前は何者だ」などと聞きはしないさ〉。<sup>76</sup>

ヴォートランのこのもくろみは実現されぬままに終るが、『人間喜劇』にはもうひとり、文字通りこの黒魔術をなしおおせる人物がいる。東インド諸島に渡って財をなし、パリに帰還してサン＝ジェルマン貴族街の寵児のひとりとなる、あのシャルル・グランデである。シャルルの「旅」は、社会の外部、非-場所への旅、いかがわしい暴力空間への旅であったといえるだろう。そうして〈黒い資本〉でもって成りあがったシャルルは、「貨幣の起源をとわぬ」パリ社会に迎え入れられ、あのダンディたちのひとりとなる。旅出のまえに愛を誓った、ソミュールの娘、天使ウージェニーのことなど、とうの昔に忘れはてて。

シャルルのドラマは、近代の分身たちの生成の劇的な縮図であるともいえよう。その旅は、魂のドラスティックな変貌の旅でもあるのだから。〈人々のあいだ、国々のあいだを転々とし、所かわれば習慣もまたがらりと変わってしまうのをいやというほど見せつけられて、シャルルはものを信じない人間になっていた。（……）明けても暮れても利欲の問題と鼻突きあわせて過ごすうちに、彼の心は冷たくなり、かたく干からびてしまった。グランデ家の血はあやまたず彼に伝わり、シャルルはあくなく利を追

う、非情な男となった。このような変貌をとげたシャルルが信じる唯一のもの、もはやそれは貨幣以外にありえない。いっさいの習慣を相対化し、あらゆるものを均質化しつつ、グローバルな運動空間を創出してゆく力としての貨幣。そのシャルルからみれば、おのれに吝嗇の血を伝えたかの老グランデが秘蔵するあの金貨など、はや死せる貨幣、けして資本となることのない貨幣にすぎぬ。作品の終りのシャルルは、グローバルな運動空間(パリ)にあって、地方ソミュールをみおろしているのだといえるだろう。

そうして、そのシャルルが信じる唯一の神、資本としての貨幣は、その神的な力をまさに暴力に、いかがわしい力に負っている。貨幣こそ、分身たちの相互暴力(競争)を可能にするための見えない根源的暴力を身に帯びた存在なのだから。シャルルが海を渡っていったあの非-場所は、そこから貨幣が生まれる<不可視の排除空間>だといっていいだろう。あらゆるものが等質化し量と化して差異の運動空間が生成するためには、唯ひとつ貨幣(金)が、それらものの世界から排除されて、それらの差異をうつしだす鏡(尺度)とならねばならない。貨幣はその一身に、この排除の暴力をこらむった、卑しい、汚れた存在なのである。であるからこそ貨幣は、身にこらむったその暴力の力のいっさいをあげて、卑しめられた地位から反転し、あらゆるものの価値をはかる唯一者、ものにしてものならざる物神、聖なるものに転化する。身におびた「けがれ」の大きさほどに、神的な力を有する貨幣。貨幣はその本性からして<黒い資本>そのものであり、バルザックに登場する神話的な非-場所は、近代世界の物神が日々そこから生まれてくる内なる空間なのではなかろうか。

ここでどうしても想起される作品が、あの《ゴブセック》であろう。近代社会の「けがれ」にして「聖なるもの」である貨幣を語りあかすテキストとして。しかもこのテーマは、1835年に初版にくわえられた改筆を通して、いやがうえにも鮮やかに浮かびあがる。<sup>69</sup> 35年版のテキストは、まず、

バルザックあるいは魔界としての近代

初版にはなかったゴブセックの過去を書き加えるのだが、そこにしるされた過去は、よく指摘されるように、いかにもシャルル・グランデのそれに似ており、ゴブセックもまた若き日に海を越えて、あの非-場所に、インド諸島に渡るのだ。あたかも、いま高利貸ゴブセックの手にする金貨の、黒い起源を想起させるかのように。

だが、たとえそのような過去がなかったとしても、「高利貸」であり「ユダヤ人」であるゴブセックは、すでにその存在そのものにおいて、卑しい、いかがわしい存在であるといえるだろう。高利貸ゴブセックの住まう場所、それは、華やかなパリ社会の舞台に生きる人々のひそかな罪と恥の集まるところ、社会のもろもろの「けがれ」が集まる場所である。〈それはもう実にさまざまな光景じゃよ。ぞっとするような心の傷、死ぬほどの悲嘆のきわみ、愛欲の場面、セーヌ河が口をあけて待っている極貧の苦しみ、いずれは断頭台で終る若い者のお祭り騒ぎ、自暴自棄の高笑い、豪華絢爛の酒宴、といった具合じゃ〉。<sup>70</sup>

、けれどもゴブセックの住まうその場所はまた、他ならぬ金のありか、それらの人々の運命を左右し、世界を究極で動かすあの物神の住まう場でもある。高利貸ゴブセックはまさにその物神の高みから、舞台に生きる人々をはるかに見おろしている。〈この世で一定不変のものなど何ひとつありはせぬ。風土に応じてかわる慣習があるだけじゃ。(……) 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一つ。そのものとは……「黄金」じゃ〉。<sup>71</sup> 〈わしの眼は神の眼のようなもの、人の心などみなお見通しなのじゃ。(……) 人生とは貨幣によって動かされる機械ではないかね〉。<sup>72</sup>

！卑しい高利貸の身でありながら〈神の眼〉をもち、世界を睥睨するゴブセックは、まさしく貨幣そのもののように両義的な存在、けがれにして聖なるものの化身とでもいいうるであろう。35年版のもうひとつの改変は、この両義的な存在の究極の姿を、ゴブセックの運命を通して劇的に語りあ

かす。初版のゴブセックは、やがて下院議員になりあがり、シャルルがそうであるように、華々しい生涯をおくることになっていた。ところが35年版のゴブセックは、もはや世界の一員であることをやめ、アパートの一室でひっそりと死んでゆくのである。この世に生きているかぎり、人はいかに「黄金」の掟を知ろうとも、結局はその所有をめぐる競いあう分身たちのひとりにしかなることができぬであろう。だがゴブセックはその死によって、文字通り絶対の高みに立ち、聖なる空間に転生するのである。

そうして、ゴブセックが息をひきとった後、そのアパートの中には、生前彼が寄せ集め貯えこんでいたありとあらゆる品々が、朽ちはてながら、この世ならぬ異臭を放っている。〈(……)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、私はその何ともいえない雑多な臭気にあやうく窒息しそうでした。いたるところ、うじ虫が一面にはいまわっていました〉<sup>89</sup> ゴブセックの死の際に頭われた、この異形の光景。それこそ、聖なる貨幣がその一身に負うた「けがれ」を視せるもの、〈不可視の排除空間〉を視るものとした光景ではなからうか。

しかしながら、この光景は、日常世界にあってはまさに不可視のもの、けして見ることのできぬものである。たとえ血にまみれていようとも貨幣はにおわず、起源をもたないのだから。いや、起源の暴力と共に、その聖性も共に忘却されてしまうところ、そこにこそ近代社会が魔界であるゆえんがある。王から解放されたブルジョア社会は、貨幣という新たな王を仰ぐ〈「合理化された」儀礼的実践〉<sup>90</sup>の体系であり、〈新しい形での「魔術への回帰」〉<sup>91</sup>の世界であるにもかかわらず、まさにその「合理性」ゆえに、内なる聖性をも魔性をも忘却してしまう。近代社会のかかげる旗印は、あくまで理性であり自由である。その旗印のもと、人々は自らを自由な主体と信じて、あくなく競いあうことだろう。あの貪欲な欲望の刻印を額にしるされて。

## バルザックあるいは魔界としての近代

そうして、私たちがみてきたあのエディプスたちも、その自由に鼓舞され、自由の罫にあざむかれて、ナポレオンの王道を夢み続けることだろう。はや王なく、英雄もなく、貨幣なるみえない王をめぐって、たがいの臣下となり分身となる運命しかないものを——。近代世界は、いつまでもその彼らのパラドックスの場であり、喜劇コメディの場でありつづけることであろう。

以上に、近代という名の世界と、そこに生誕するヒーローならざるヒーローをみてきた私たちは、最後に、それを語るバルザックはいったいかなる場にいるのだろうかという問いに誘われる。というのも、最後にとりあげた《ゴブセック》には、《人間喜劇》のメタレベルとでもよびたいものが重ねあわされているからである。<sup>63</sup> ゴブセックの座す神の座は、近代世界のみえない構造をみ、そこに生きる人々のもろもろの運命を見透す「知」の座である。〈このわしは、「人間社会」を動かすいっさいのメカニズムを透視するのだ〉。<sup>64</sup> よく指摘されるように、このゴブセックの知は、どうみても一作中人物のそれをこえて、もろもろの運命劇を語っている作者バルザックそのひとの「知」であろう。

その知の高みにありながら、なぜバルザックは語るのであろうか。その知が、まさにエディプスの夢の実現不可能性そのものを見透す知である以上、マルト・ロベールがいうように、エディプスの夢（ロマン）をつむぐべく語る（このとき生きることと書くこととは同一である）のでないことは明らかであろう。まさしくゴブセックはエディプスのひとりになることをやめ、その虚妄をあばいて生の舞台から身をひく。とすれば、ロマンの嘘を知りつつ、なおも小説を語るとはどういうことか。エディプスの夢が不可能であるなら、こんどはその不可能性（宿命）を語りつづけることによって、なおも世界所有という全能の夢をはたしうるのであろうか。それとも、バルベリスのロマン主義論『プリンスと商人』がいうように、王な

く英雄なき近代社会にあって、生きることはすべてブルジョワ（分身）になることでしかないがゆえに、バルザックは生きることを拒否して書くことを選んだのであり、つまりは生の不可能性を語りあかすことがブルジョワ社会への反抗であり、小説の可能性なのであるか。

こうした問いは、なぜ小説を書くのか、小説とは何かという、根源的な問いに私たちをむかわせる。エディプスの嘘でもナルシスの嘘でもない、ロマンの可能性とは何であろうか——。その問いを今後の課題に期しつつ、ひとまず本稿を閉じたいと思う。

注

- (1) (2) P. Barbéris; *Le Prince et le Marchand*, 1980, Fayard; p. 12
- (3) 近代世界は都市に始まるものであるから、とりあげるテキストは当然《パリ生活情景》に属する作品が中心となるが、ここにいう都市とは実体として存在する空間ではないので、随時他の作品にもふれていきたい。
- (4) P. Barbéris; *Le Prince et le Marchand*, op. cit., M. Robert; *Roman des origines et origines du roman*, 1972, Grasset, R. Girard; *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961, Grasset. 以下、これらの作品はそれぞれ、PM, RO, MV と略記して引用ページ数を記す。なお、*Mensonge romantique et vérité romanesque* の訳文については、基本的に古田幸男訳（『欲望の現象学』、法政大学出版局、1982年）によった。
- (5) MV, p. 125 (6) (7) *ibid.*, p. 116
- (8) *ibid.*, p. 141 (9) *ibid.*, pp. 116~117
- (10) この作品の執筆経過、およびそれにかかわる内容的な問題については、拙稿『『優雅な生活論』と『歩きかたの理論』について』（『愛知淑徳大学論集』第7号、1981年12月）、p. 27, p. 40 を参照されたい。
- (11) Balzac; *Traité de la vie élégante*, LA COMEDIE HUMAINE, Bibliothèque de la Pléiade, t. XII, 1981, p. 224 なおバルザックの作品の引用はすべてこのプレイヤード新版による。以下、作品名（ときに略記）と、ページ数のみ記す。
- (12) *ibid.*, p. 224 (13) (14) (15) *ibid.*, p. 222
- (16) (17) *ibid.*, p. 224 (18) MV, p. 137

- (19) *Traité de la vie élégante*, p. 218  
 (20) *La Fille aux yeux d'or*, p. 1039  
 (21) (22) *Illusions perdues, préface de l'édition Dumont*, p. 119  
 (23) MV, p. 70  
 (24) *Melmoth réconcilié*, p. 347 なおこの箇所は、1845年 Furne 版の加筆である。  
 (25) *ibid.*, p. 346  
 (26) P. Barbéris; *Balzac et le mal du siècle*, Vol. 2, 1970, Gallimard, p. 1579 なお、バルザックの作品世界における「幻想的なもの」、「魔性のもの」について語るべきことは多いが、その詳しい展開は本稿の課題ではない。  
 (27) バルザックにおける近代とそのエクリチュールの問題を考察した ≪*Figures de la modernité*<sup>モダニテ</sup>≫ もまた、ロマン主義という現象を、差異なき社会における差異への欲求ととらえ、示唆に富む考察を展開している。cf. A. Vanoncini; *Figures de la modernité*, 1984, José Corti, pp. 59~67  
 (28) (29) RO, p. 143 (30) (31) *ibid.*, p. 124  
 (32) PM, p. 138 (33) RO, pp. 237~238  
 (34) *La Peau de chagrin*, p. 131  
 (35) *Illusions Perdues* (以下; IP と略記), p. 178  
 (36) PM, p. 139  
 (37) *Le Père Goriot* (以下, PG と略記), p. 139  
 (38) IP, p. 704 (39) *ibid.*, p. 268  
 (40) *ibid.*, p. 271 なお、この箇所にかぎらず、≪*幻滅*≫のいろんなところに模倣欲望のメカニズムをみることができるが、たとえば第一部におけるリュシアンとバルジュトン夫人の恋愛は、典型的な外的媒介の世界とすることができるだろう。そこで外的媒体の役割をはたしているのは、文学および文学者である。バルジュトン夫人にとってモデルはスタール夫人であり、ベアトリーチェであり、ローラ、デュルシネアであり、リュシアンモデルは、パンジャマンであり、ユゴー、ラマルチーヌ、バイロン等である。cf. IP, p. 173, pp. 238~239  
 (41) (42) PG, p. 97 (43) *ibid.*, p. 147  
 (44) IP, p. 289 (45) PG, p. 149  
 (46) RO, p. 57 (47) (48) PG, p. 117  
 (49) MV, p. 172 (50) *ibid.*, p. 159  
 (51) *ibid.*, p. 173 (52) PG, p. 151  
 (53) RO, pp. 286~287

- 54) Nykrog; *La pensée de Balzac dans la comédie humaine*, 1965, Munksgaard, p. 331
- 55) *Le Colonel Chabert*, p. 328
- 56) ≪パリ生活情景≫の作品世界の演劇性については、拙稿『人間喜劇』における演技者たち』（『愛知淑徳大学論集』第4号、1979年3月）を参照されたい。
- 57) *Le Colonel Chabert*, p. 359
- 58) IP, p. 700                      59) MV, p. 112
- 60) IP, p. 700                      61) *ibid.*, p. 702
- 62) *La Fille aux yeux d'or*, p. 1095
- 63) cf. 中山真彦「バルザック——小説の時間について——」（『一橋論叢』第55号、第4巻、1966年）
- 64) *Sarrasine*, p. 1046
- 65) R. Barthes; *S/Z*, 1970, éd. de Seuil, pp. 46~47
- 66) 今村仁司「第三項排除効果の構成契機」(1)（『現代思想』、1984年5月号）p. 33
- 67) *Sarrasine*, pp. 1075~1076
- 68) PG, p. 141                      69) IP, p. 700
- 70) 『ロマン主義の嘘とロマネスクの真実』から、『暴力と聖なるもの』、『世の初めから隠されていること』にすむジラールは、模倣欲望論から、模倣現象の根底にある暴力現象に視座を定め、暴力論を深めつつスケープゴート論へとむかうが、今村仁司氏が指摘するように、そのジラールに欠落しているのは、近代貨幣経済を対象とした暴力論、スケープゴート論である。ジラールを批判的に受容しつつその点を理論化したのが今村氏の所論であり、本稿Ⅲ章は、以下にあげる今村仁司氏の諸論に多くを負っている。『批判への意志』（冬樹社、1983年）第Ⅱ部「暴力と労働のオントロジー」。『暴力のオントロジー』（勁草書房、1982年）第三章「貨幣と暴力」。「第三項排除効果の構成契機」(1)(2)(3)（『現代思想』1984年5、6、7月号）。
- 71) A. Vanoncini, ≪Figures de la modernité≫, *op. cit.*, p. 156, note 66
- 72) 73) PG., p. 141                      74) Eugénie Grandet, p. 1181
- 75) 今村仁司「貨幣と暴力」, 前出, p. 97
- 76) 拙稿「バルザックにおける héros surhumain」(『愛知淑徳大学論集』第3号、1978年3月), pp. 89~92 参照。
- 77) Gobseck, p. 976                      78) *ibid.*, p. 969
- 79) *ibid.*, p. 976                      80) *ibid.*, p. 1011

バルザックあるいは魔界としての近代

- ⑧ 今村仁司「第三項排除効果の構成契機」(2), 前出, p. 44
- ⑨ ≪ゴブセック≫にうかがわれる≪人間喜劇≫の語りのレベルについては、すでに中山真彦氏の論考がある。中山真彦「主人公の生と死——青年・娘・三十女の場合」(『明治学院論叢』169号, 1970年), pp. 83~91
- ⑩ Gobseck, p. 970

(1984年9月)