

## バルザックの小説の提示部について

佐野 栄 一

バルザックの小説は、短篇といくつかの中篇を除けば、連綿と続く描写から始まるが、この長い描写はバルザックの生前から現在まで、概して評判が悪い。最も初期にバルザックの真の偉大さを、殊更冷静にまた驚くべき手際で分析しているテーヌも、彼の描写の独創性と効果を賞讃する前に、予め三つの欠点を次のように列挙している<sup>1)</sup>。その第一は読者を退屈させうんざりさせること、第二はバルザックがしばしば記述と描写をとり違え、「花の雄しべを総べて数えあげたところで、けっしてその花の姿を目に浮かばせることはできない<sup>2)</sup>」という結果に陥っていること、そして第三には叙述が長すぎて印象を誤らせる。ということである。描写は、一般に対象を丹念に描くことに拘泥すればするほど、逆に対象が描写から遠ざかってゆくものである。テーヌの挙げた三つの欠点も、つきつめればバルザックの描写が細部にこだわるために描写されているものの姿を浮かび上らせる力を喪失し、感興に乏しいにもかかわらず、ひたすら長いこと、要するに、描写に美的な価値を求めている文芸の常識からは良くも悪しくも全く逸脱したものであることを指摘していると考えられる。

ところで、テーヌは、バルザックが敢えてこの様な描写を行なうに到った理由を彼の哲学者的観察家の精神に求め、「バルザックは筆を起すのに、芸術家の流儀によらないで、科学者の流儀に従った。即ち、描写する代りにまず解

1) TAINE (Hippolyte): Balzac, in *Nouveaux Essais de Critiques et d'Histoire*, Hachette, 1901, pp. 1-94. 平岡昇訳『テーヌ、バルザック論』河出書房『世界大思想全集 哲学・文芸思想篇23』pp. 292~357。以下、引用は平岡先生の訳を用いた。

2) *ibid.* p.18 平岡訳 p. 302。

剖してかかったのである。』<sup>1)</sup>と述べている。しかし、バルザックの描写は解剖学的であるとしても、科学的ではなく、むしろ誇張と専横的な断定に満ちている。その上、彼の小説が物語るドラマは結果だけを取り出して見たならば余りに激越であり、その非現実性は生前からしばしば攻撃的となっていた。実際、バルザックは『ゴリオ爺さん』の冒頭に、「ゴリオ爺さんの人知れない不幸の数々を読んだあとで、自分の不感症を作者のせいにし、誇張しすぎると作者を非難し、詩的にしすぎると作者をとがめながら、読者は旺盛な食欲で夕食をたべる」<sup>2)</sup>という一文を挟んでいる。では、どうして本来描写が持つべき独立した美的価値を台なしにして「解剖学」的描写をなさなければならなかったのか、それは単にバルザックの科学への傾倒という理由でも、文章家としての才能の欠如という理由でも、説明しきれないものが残る。

そこで時は前後することになるが<sup>3)</sup>、ボードレールの様な考え方が——と言っても、それがテーヌの考えと相対立する訳ではないが、——おのずと諒解されて来る。

「バルザックの偉大な光栄が、観察者だという評判であることに私は一再ならず驚かされた。彼の主要な功績は幻想家、しかも熱狂的な幻想家であることのように、つねに私には思っていた。彼のすべての人物は、彼自身が駆り立てられていた生命の激しさを賦与されている。彼のすべての虚構は、夢と同じ様に深く潤飾されている。(……) 要するに、バルザックにあっては、それぞれの人間が、門番たちさえも天分を持っている。すべての魂が全身、意志をしこんだ武器である。これはまさにバルザック自身だ。そして外界のあらゆる人間が力強い浮彫りと心をとらえる洗面をもって彼の精神の眼に映じたので、彼は彼の描く人物たちを痙攣させたのだった。彼は彼らの影を暗くし、彼らの光を照らし出した。すべてを見、すべてを見せ、すべてを見抜き、すべてを見抜か

1) op. cit. p. 16 平岡昇訳 p. 301。

2) Le Père Goriot, Garnier 1977, p. 7.

3) テーヌの論文は1865年であり、以下に引用するボードレールの批評は1859年である。

せようとする飽くなき野心からくる、細部に対する彼の驚くべき趣味は、一方においては、全体の展望を救うために、主要な線を一層力強く描くことを彼に強いた。(……) この驚くべき天性からいろいろの驚嘆すべき結果が生れた。しかしこの天性は一般にバルザックの欠点と定義されている。もっと正確に言えば、これこそ正に彼の長所なのである。」<sup>1)</sup>

ボードレールが『ゴージェエ論』の中で語ったこの短いが余りにも有名なくだりには、しかし一つのただし書きが必要かもしれない。と言うのも、バルザックはおそらくボードレールが正しく看破した様に、「これ等はまさにバルザック自身だ」とは考えていなかったということである。即ち、バルザックは他のロマン主義の作家たちの様に、自分自身を登場人物に仮託することによって自己の世界を表現する意図も、結果的に自分がそうしたことを行っているとも考えていなかった。また、彼は自分の精神の眼に映ずる収斂されたあるいは抽象された外界が自己固有の尺度をもって現われる相対的なものだとも考えていなかったのである。

例えば、バルザックは『人間喜劇の序』の中で、「多くの事実を集め、それ等があるがままに描き出し」<sup>2)</sup>と述べ、「全社会を写し、全社会をその動きの広大無辺さの中で捉え」<sup>3)</sup>と述べている。また、「偶然こそが世界で最も偉大な小説家であり、豊かであろうとするなら、それを研究するほかはない。フランス社会が歴史家となるのであって、私はその秘書にすぎないことになる。」<sup>4)</sup>と述べている。勿論、これ等の言葉は文言どおり彼の写実主義の表明と受け取ることはできない。彼は同じ『序』の中で、「社会の主要な事件を選び、いくつかの同質的性格のもつ諸特徴を統合することによって典型を構成し」<sup>5)</sup>と述べて

1) BAUDELAIRE: Tnéophile Gautier, in *L'Art Romantique*, Conard, p. p. 167-168. 尚、訳文は、渡辺明正訳『ボードレール全集』第三巻、人文書院, pp. 117-118 を用いた。

2) *Avant-propos de le Comédie humaine Pléiade t.1. p. 16.*

3) *ibid. p. 14.*

4) *ibid. p. 11.*

5) *ibid. p. 11.*

いるからである。つまり、バルザックは十九世紀初頭のフランスをあくまで現実の諸事実に基づいて記述する歴史家とは全く異なる方法で、しかも歴史家以上に普遍を捉え、それに真実の生彩を与えながら描きうるという確信と自負を抱いていたのである。

では、この確信はどこに由来するのか。

バルザックは『ルイ・ランベール』の中で、ルイがもらした言葉の断片的記録として、人間の観念の世界は「本能圏」、「抽象圏」、「特殊圏」の三圏に分けられるという哲学を著している<sup>1)</sup>。このバルザック自身のものである哲学によると、人間の大部分は「本能圏」に留まっており、一部の知的な社会活動を行っている人間が「抽象圏」に移り住み、更に「おのれの『内界』によって動き、見、感じる」<sup>2)</sup>ことのできる特殊な天才が一層上位の「特殊圏」に入る<sup>3)</sup>。そして、この様な天才の「特殊性 (spécialité) は物質界ならびに精神界の事物を、その根源や結果の末梢において見ることにあり」<sup>4)</sup>、「人間の中でも最も素晴らしい天才たちは、抽象の闇から出発して特殊の光明に到達した人々である」<sup>5)</sup>と述べている。この最後の定義づけは、言うまでもないが、バルザック自身を念頭においてなされている。彼は自分がこの特殊な能力 spécialité を持った人間であると考えていたのである。彼は続けて言う、「内的視力の完成が特殊性の才を生む。特殊性は直観をもたらす。直観は『内的人間』の能力の一つであり、その特殊なあり方は彼の属性である」<sup>6)</sup>。バルザックは観念の段階の進展というものを、彼だけの個人的なものとしてでなく、普遍的なものとして信じていた。それ故、「特殊性」を有するのは彼だけではなく、また彼がこの「特殊性の才」に依って見る世界の姿は幻などではない。真実の普遍的な世界の姿だと考えていたのである。

1) Louis Lambert, Pléiade t. XI. p. 687.

2) ibid. p. 688.

3) ibid. p. 687 参照。

4) ibid. p. 688.

5) ibid. p. 688.

6) ibid. p. 688.

バルザックは、同じく『ルイ・ランベール』の中で、ルイの思索が「事物からその純粋な表現へ、言葉からその観念的実体へ、観念的実体から原理へ」<sup>1)</sup>と、より高度の次元へ移り、竟には「別の知的世界」<sup>2)</sup>を憧れるに到ったことを述べる一方で、彼が「ちょうどキュヴィエが別の事柄の中でやったように、断片的な観念を捉えて世界をまるごと再構築しながら、一つの体系を総べて演繹することができた」<sup>3)</sup>ことを述べている。このルイ・ランベールの精神の動きは、バルザックの認識と創造の各々の動きをそのまま表現していると考えられる。バルザックは、自らの文学修業に明け暮れた青春の一時期をその冒頭に模したと言われる『ファチノ・カーネ』の中で、主人公の「私」を通して、自己の観察から真実の観取へと入ってゆくさまを次の様に描いている。

「私においては、観察は既に直観的なものとなっていて、肉体をなおざりにすることなく魂の中まで入っていった。と言うよりむしろ、外側の細部を余りに見事に捉えるので、即座にその向こうにまで行ってしまふのだった。観察は私に、その対象となっている人間の生活を、彼になり代って、生きる能力を私に与えた。」<sup>4)</sup>

彼はここで、単に彼が比喩としてあげている『千夜一夜』のお伽話の如く他人にのり移る能力を述べているのではない。彼の観察が直観的に対象の本質を捉えると同時に、想像力が動き始めることを言っているのである。しかも、この想像力はあくまで観察の対象に即したものであり、自由に飛躍するものではない。即ち、彼はこの「私」の「透視 (seconde vue)」<sup>6)</sup>がどういうものか述べた後に、「このことだけは知っててもらいたい。私は、当時から、民衆と呼ばれる異質の塊りの諸要素を分解していた。彼等の美点も欠点も測ることが

1) *ibid.* p. 643.

2) *ibid.* p. 644.

3) *ibid.* p. 621.

4) *Facino Cane, Pléiade t. VI. p. 1019.*

5) *ibid.* p. 1020.

6) *ibid.* p. 1020.

できるように彼等を分析していたのだった」<sup>2)</sup>と記している。

一方、彼は『あら皮の序』の中で、彼の創作活動がどの様にして行なわれるのか、まず、

「作家は自分の中に、空想に従って世界が自らを映しに来る何かわからぬ集光鏡 (miroir concentrique) のようなものを持っていなければならない。もしそうでなければ、詩人も観察家すら存在しない。」<sup>1)</sup>

と前置した後で、次の様に述べている。

「真に哲学者たる詩人や作家には、科学も容易に説明し得ない言い表わし難い未聞の精神現象が起こる。それは一種の透視であり、ありとあらゆる状況において真実を観取することを彼等に許す。あるいはもっとうまく言えば、それは彼等を彼等がいるべき所やいたい所に転送する何かわからぬ力である。彼等は真実を類推から発想する。あるいは描くべき対象が見える。ある場合には対象が彼等の方にやって来るし、ある場合には彼等自身が対象の方へ赴く。」<sup>2)</sup>

彼がここで述べている創作時の精神現象は、『ファチノ・カーネ』で描かれている観察時の精神現象とほぼ同様である。バルザックにおいては、認識の方法と創造の方法とが非常に強い類似性と関連性を持っているのである。それは、おそらく彼の創造が、認識とちょうど逆のみちすじをたどって為されるからである。しかも、そこには共に視象 (vision) とでも呼ぶべきものが存在している。この視象は彼の想像力によって支えられている。つまり、彼の観察には常に想像力がともなっていた。あくまで事物を直視しつつも、事物の向こうにあるより高次の「いくつかの同質的性格のもつ諸特徴が統合」された「観念的実体」を幻視していた。この「観念的実体」は、ルイ・ランベールのよう

1) Préface de la Peau de Chagrin, Pléiade t. X. p. 51.

2) ibid. p. 52.

に、更に高次の「原理」にまで収斂されて彼の魂の中に収められたのかもしれない。だが、創造とはその「原理」からまた想像力によって具体的な実体を還元することである。そして、そこでは再び実体と実体との関係が結ばれ、統一的で有機的な世界が生まれねばならない。彼がもし「科学的」であるとするなら、そこで用いた手段においてである。と言うよりもむしろ、彼が自己の奔放な想像力を制禦し、一定の方向とはっきりした輪郭を与えるために、また想像力の生み出した結果を連繫し、この世界とこの世界から得られた彼の「内的世界」に全体として匹敵する小説世界を作るために、方法が必要だったのであり、この方法が科学が用いる手段と類似していたのである。かくして、バルザックは、外界から観取され、彼の「内界」に充たされた真実から、世界に対する世界、収斂された世界、世界であると同時に全く別の世界を世界の実相として見、それを再現することが自らに課された作家としての使命だと確信していた様に思われる。

さて、この時、バルザックが『ファチノ・カーネ』の中で語った「外側の細部を余りに見事に捉えるので、即座にその向こうにまで行ってしまふのだった」<sup>1)</sup>という言葉は、彼の描写を説明する言葉ともなる。彼にとって細部は本質を示す指標であり、真実の観取へと入ってゆくための入口だからである。

「人間はその性向、観念、生活を必要に応じて手に入れたあらゆるものの中に表現しようとする」<sup>2)</sup>。それ故に事物は「彼等の観念から生じた物質的表現」<sup>3)</sup>に他ならない。であるならば、物語の始めに、この象徴的な細部を適切に配置することは、彼が常に「外側の細部」から真実の中に入っていたが故に、読者を彼の小説世界という真実の世界に導き入れるための最も重要な方法となると考えられうるだろう。

バルザックは小説という「この壮嚴な虚偽において、もしも細部における真実がなかったならば、小説は取るに足りないものとなるであろう」<sup>4)</sup>と言い、

1) op. cit. p. 1019.

2) Avant-propos, op. cit. p. 9.

3) ibid. p. 9.

4) ibid. p. 15.

「細部だけが小説というふさわしからざる名で呼ばれている著作物の長所となるであろう」<sup>1)</sup>と述べている。そこに彼の描写の功罪が生まれる。細部を強調し、その背後にある意味を暗示することは、描写が喚起しうる事物の映像や物質感より、事物の持つ象徴性を示そうとすることである。彼の描写は、彼が表わそうとする「真実」に従属するために、事物の原初的な即物性を表象する配慮を二次的なものとするか、あるいは初めから飛び越すことで、描写が本来持つべき美的独立性を相応に犠牲に供さねばならなかったのである。

しかし、バルザックのこの描写はドラマが起動し始めたとき、非常な威力を発揮する。予め配置されていた細部が、人物の行動に従って次々に鮮かな実在性をもって彼の性格を指し示し始めるからである。そして、その卓越性を改めて確証する必要はないだろう。

バルザックは、無論この様な小説の方法を自分の精神にとって最もふさわしく有効なものとして最初から自覚していたのではなかった。彼は自分自身それを認めているが、スコット (Walter Scott) に多くを負っており、機会あるごとに方法への覚醒を与えてくれたスコットに讃辞を呈している。このことは全く周知の事実であり、今更論ずべくもない。しかし、ただ一つここで改めて確認しておきたいことは、彼の方法が想像力と初めから一体のものとしてあった訳ではないということである。

勿論、バルザックが受けた影響は、彼の精神にとって謂わば宿命的とも言うべき必然性があったことは言うまでもない。だが、彼の奔放自在な想像力は獲得された方法によって方向づけられ、しっかりした形を与えられ、ついには遠大な構想の下に体系化を試みられるまでに到ったのである。

認識は、彼が如何にそこに想像力を関与させ「事物をその根源や結果の末梢において見」たり、「原因から結果にまでわたって見る」という現象を引き起こさせたとしても、最終的にはやはり「原理」の方へ収斂してゆく性質のものである。それに対して、創造における想像力はそこに何等かの枠組みや目的を

1) Contes drolatiques précédés de la Comédie humaine, Pléiade, p. 165.



与えねば、勝手な方向に止むことのない増殖を繰り返す性質のものであり、けっして美しい実を結ぶことはないだろう。『人間喜劇』が、彼にとって方法を我がものとする事と共に生まれたことが何よりの証明である様に思われる。

かくして、方法は想像力に課される一種の拘束である。しかし、想像力をより深遠な地平へ導く拘束であり、物語を一層緊密にし、また劇的にする拘束である。

この拘束、即ちバルザックが獲得した方法がどの様なものなのか、スコットを評する彼自身の言葉から簡単に確認しておきたい。

バルザックは1840年7月15日付の《ルヴュ・パリジェンヌ》誌上で、ラトゥッシュ (Latouche)、クーパー (Cooper)、シュー (Sue) をそれぞれスコットと対比しながら取り上げ、彼等の小説の欠陥を突く一方で、次の様にスコットの卓越性を論じている。

まず、ラトゥッシュについて、バルザックは彼の小説の非現実性を、「社会の性質は余りに奇怪なことに豊んでいるため、如何なることもそこでは不可能ではない。しかし、最もすさまじい非道にもそれを説明するいきさつ、あるいは医学にいう諸原因がある」<sup>1)</sup> と難じ、人間の心を掘り起こして人物の行動の理由を与えねばならないと説きながら、彼に対比する形でスコットの名を挙げて次の様に述べている。

「付随する事実の数や多様な人物像の数がいくらあっても、現代作家はこのジャンルにおけるホメロスであるウォルター・スコットの様子に、それ等がもつ重要性に従ってそれ等を集合させ、組織体系の太陽である筋、あるいは主人公に従属させ、ある秩序の中で輝いている星座の如く、それ等のものを統禦しなければならない。(……) 才能は出来事を産み出す諸原因の中で、またその動きが歴史家にはなおざりにされている人間の心の秘密の中で輝く。小説の作中人

1) Revue parisienne, 15 juillet 1840. Œuvres diverses t. III. Conard. p. 276.

物は歴史上の人物たち以上に理由を展開せねばならない。こちらの人物は生きることが求めているが、あちらの人物は生きていたのである。一方の存在は彼等の行為が如何に奇妙であったとしても証明を必要としないが、他方の存在は全員一致の同意に支えられねばならない。文学的真実とは様々な出来事や性格を選択し、それ等を知って総べての人が真実と思う観点にまで高めることにある。と言うのも、総べての人は皆各自固有の真実を持ち、小説家によって表わされた典型の一般的色彩の中に自らの色調を認めるに違いないからである。』<sup>1)</sup>

と述べている。

また、クーパーに対しては、バルザックは彼の見事な風景描写とドラマへの巧みな移行を心から称讃しつつも、クーパーの弱点が、描かれた場所と連繫すべき人物の性格の描出において露呈することを指摘する。バルザックは「現代の吟遊詩人（小説家）の天分が明らかにされるのは情況の発想と性格的特徴の発想においてである」<sup>2)</sup>と述べ、「クーパーはドラマの準備において弱く、この弱点を彼は細部の美しさに頼ることだけで贖おうとする」<sup>3)</sup>と批判する。それに対してスコットは「クーパーが文学を風景や海と競争させる」のに対し「人間と格闘」し、「あらゆる時代におけるかの地方を読者にざっと描くことによってドラマに引き入れる」<sup>4)</sup>。かくして、「要するに、一方は自然の歴史家であり、他方は人類の歴史家である。一方は映像によって美しい理想に達するが、他方は何等の诗情もなおざりにすることなく筋によって美しい理想に達する」<sup>5)</sup>と評している。

最後にシューについて、バルザックは、単に彼が歴史の概略を語っても、何の興味も感じないと批判し、歴史は歴史上の大人物や大事件によって語られるべきではなく、二次的な人物たちや事件の背景等の細部から核心に向かって収

---

1) *ibid.* pp. 277-278.

2) *ibid.* p. 284.

3) *ibid.* p. 284.

4) *ibid.* p. 285.

5) *ibid.* pp. 285-286.

束させねばならないことを説き、スコットの手法の優位性を、「彼は大事件を、けっして自己の著作のテーマにはしなかった。しかし、彼は、ある時代全体の精神や風俗を描くことによって、また重要な政治的事実について上層の領域に位置を据える代りに、社会的環境の中にいることによって、その諸原因を詳細に説明した」<sup>1)</sup>と述べている。

バルザックがここで述べたスコットの方法は、皆彼自身の方法となっている。むしろ、彼は自分自身を彼等と比較して、その優位を露骨に示す愚を避けるため、スコットをあげているとも考えられる。と言っても、勿論彼の中にはスコットの小説に対する批判もあった。彼は、スコットには女性を描くこと、無限の波瀾を喚ぶ情熱を描くこと、そして著作を体系化することが欠けていると明言していることは、今更言うまでもない事実である。だが、いずれにせよ、彼はスコットによってもたらされた自己の方法とその卓越性を、ここでは自らを前面に立てることなく、スコットに仮託して述べている。

さて、以上のスコットを土台にした現代作家への批評に表わされているバルザックの方法論的主張は、凡そ次の三点に要約されうる。第一は、人物の行動や筋の運びにはそれに見合った動機や理由づけが為されねばならないこと、第二は、配置される事実や人物たちは主人公や筋という物語の「太陽」に緊密に連繫されねばならないこと、第三に、一つの時代を描くには大事件や大人物をもってするのではなく、時代の精神や風俗をもってすべきことである。これ等三点は、小説にとって物語を準備する前半の段階が如何に大切であるかということを示唆しており、そこでは細部が非常に重要な役割を果している。

次に考察しようとすることは、所謂この準備の手法の中でも殊に重要性をもつ場所の描出が彼の小説においてどの様な機能を果しているか、ということである。

1840年7月25日付の《ルヴェ・パリジェンヌ》誌で『パルムの僧院』を取り上げてスタンダールを激賞することになるバルザックは、前年の4月彼に宛て

1) *ibid.* p. 286.

て次の様な手紙を書いている。

「貴兄はパルムという地名をつけることで大きな過ちを犯しました。国も都市も名を挙げるべきではなく、想像力がモデナの大公やその大臣やその他総べてを見い出すままに任せておくべきでした。(……) 現実と同様、総べてを不定にしておけば、総べてが現実となります。パルムと言ってしまえば誰も承知しないものです。」

ここには、おそらく二人の大作家の小説に対する姿勢の違いの一端が現われている。少なくとも、バルザックは、スタンダールの小説の人物たちのもつ情熱やその美しさや真実に瞠目し、同時代人の誰よりも強い共感を寄せているが、しかしそれと同等に、あるいはそれ以上に、彼は、スタンダールの小説が描き出している社会的真実の方にも大きな関心を払っている。バルザックがここで、殊更「パルム」という地名にこだわった理由も、おそらくそこにある。

実在の国や都市の名を挙げることは、共通の歴史的文化的基盤の上にある読者に対して、即座にその名の含意するものや読者の各々が具体的に持っている知識を喚び出して、場所に付随する様々な事実とそこから派生する一般概念を物語の中に引き入れることを意味する。従って、仮に物語の性格がそうして喚起される場所の概念によく馴染むなら、実在の地名は最も効果的に読者を物語に導き入れる手段となるが、一方そうでないなら、無意味以上に有害なものとなる。バルザックがスタンダールに対して言わんとしているのはそのことであり、彼は「パルム」という実在の小国が物語の真実らしい展開に役立っていないばかりか、むしろ害を及ぼしていることを難じているのである。

このことは逆に言えば、バルザックは常に場所の持つ意味に敏感であり、自己の小説において実在の場所の名を出すときは、それが物語の展開に積極的な利益をもたらすかどうか細心の注意を払っていることを意味している。

さて、ここでその例証として取り上げる『ゴリオ爺さん』は、パリの実在する三つの界限を舞台としている。この実在する場所が物語との間にどの様な関

係を作り出しているか、以下に考えてみたい。

まず、最初に描写されるヌーブ・サント・ジュヌヴィエーヴ境界について、バルザックは、「地面がラルバレット街の方へ余りにもだしぬけに、また余りにも険しい傾斜になって下っているために、馬車もめったに昇り下りしない場所」<sup>1)</sup>と具体的な地形を示し、この地形のために境界の人通りが少ないことを諒解させた上で、「ヴァル・ド・グラースの円天蓋とパンテオンの円天蓋とに挟まれた境界の沈黙」<sup>2)</sup>が深いことを強調する。この二つの建造物はかたや霊廟であり、かたや教会であるから暗鬱さを感じさせ、更に二つの建物は「パリのほとんどの家に薄汚い感じを与える」<sup>3)</sup>「黄色っぽい色調をそこに投げたり、二つの円天蓋の影が投げかけるいかつい色合いで暗くしたりして、辺りの雰囲気に変化を与える」<sup>4)</sup>ということから一層の陰気さを加えている。更に、境界の通りでは、「舗石は乾き、溝には泥も水もなく、塀に沿って草が生えている」<sup>5)</sup>と不毛な様子が表わされており、かくして

「最も呑気な人間でも、そこではあらゆる人間同様気が滅入り、(……) 家々は陰気で、石塀は牢獄の様である。」<sup>6)</sup>

となる。バルザックはこの描写を通して、殊にヌーブ・サント・ジュヌヴィエーヴ境界がパリの他の境界に対して持っている暗さ、あるいは影というものを強調している。この境界の暗さは当然ここに住む人物たちの境遇に実によく合致する様仕組まれているが、同時にそこで生ずるドラマにも密接に関与している。中でも、殊にラスチニャックの例が興味深い。そこで彼を取り上げて、場所と物語との関りを検討しよう。

1) *Le Père Goriot. Garnier p. 7.*

2) *ibid. p. 7.*

3) *ibid. p. 9.*

4) *ibid. p. 7.*

5) *ibid. p. 7.*

6) *ibid. p. 7.*

ラスチニャックは名門の貴族の長男だが、家門が没落したため下宿館の中でも最も貧しい部屋に居住している。彼の一家は、貴族としては極度に乏しい三千フランという年収から、彼の将来に期待して年千二百フランを送金しているが、この犠牲の意味を彼はよく知っている。一家の期待を荷い、また自分自身野心的でもある彼は、「学業のもつ効果を既に計算し、予めそれを社会の未来の動きに合わせて素晴らしい出世を準備している青年の一人」<sup>1)</sup> だった。しかしバシュリエに合格して最初に帰省したとき、彼はパリ生活との対比から我が家の貧しさに強い衝激を受け、「最初はがむしゃらに勉強に身を投じたいと思いはしたものの（……）不意に後ろ楯となる女性を獲得するために社交界へ飛び込むことを思いついた」<sup>2)</sup>。

これが物語の始まりである。つまり、ラスチニャックは田舎の生活を再び体験して自らをとりまく貧困に嫌気がさし、その貧困から脱出するために長い忍従を要求する学業に専ら頼ることから、社交界で成功することによって得られる手っとり早い出世を考え始めた、と言いうる。かくして、彼にとって学業は、彼の貴族という身分の誇らかさとは無縁のヴォケー館での長い忍従生活、つまりこの時以来彼に強く意識された影を意味し、他方社交界は彼の由緒正しい貴族としての特権を示し、それによって出世をなしうる場、つまり光を意味することになる。

さて、彼は首尾よく社交界に受け入れられて、徐々にそこで過す時間が多くなるが、夜には所謂「おぞましい部屋」に相変らず戻り、次第にその努力は忘れられることになるが、失った勉強の時間を取り戻そうとする。彼は、やがてたった一晚の賭けで、一家の年収額に相当する三千フラン勝ったり、二千フラン負けたりする様になるが、僅か月四十五フランの下宿を変えようとはしない。それは、「ラスチニャックは立身出世するために二本の平行壕を掘ろう、つまり、学問と恋愛の二つに依頼し、学識ある博士となると共に、社交界の寵児と

---

1) *ibid.* p. 16.

2) *ibid.* p. 41.

なろうと決心した。」<sup>1)</sup>と説明される。彼はヴォケー館での学業一筋から、学業と社交界での出世という二足のわらじを履こうと考えた。彼は、まだ学問を重視するというブルジョワ的な価値観を心に留めており、影を光と同様に必要なものと考えているのである。従って、この二本の平行壕に固執している間は、所謂「詩情のない貧困」<sup>2)</sup>が支配している下宿館に戻って来る図式になる。それは逆に言えば、ラスチニャックが学業という片方の壕を決定的に捨て去るときこそ、この場所と無縁になるのにふさわしいとき、と言いうることになろう。

ところで、学業はここではもう一つの意味を形成している。それはこの物語に登場するもう一人の青年ビアンションに象徴される貧しいながらも自適の、けっして良心を危険に晒すことのない道であり、彼はラスチニャックが自らの出世主義と良心との板挟みになって彼の考えを問うたとき、次の様に答えている。

「人間の感情ってものは、どんなこじんまりしたところでも、広大な世界と同じ様に十分満足させられるものさ。(……) ぼく等の幸福なんて、君、いつでも足の裏から頭の上までの間に収まっているだろう。だから、年に百万フランかけようが、百ルイかけようが幸福の内的知覚ってのは、ぼくたちの中では同じだよ。」<sup>3)</sup>

つまり、学業の道はまた同時に良心の道でもあり、彼の中に残るビアンション的な青年の美德が消え去ってしまえば、必然的に学業も良心も省みられないことになる。

ラスチニャックは金満家の妻ニュッシンゲン夫人を恋人に得、やがてほとんど毎日彼女と過すようになる。それにつれ、頭初の計画であった恋愛と学業の二本立てのうちの後者の方は、省みられなくなり、かくして、彼の良心もまたこの時、危殆に瀕する。

---

1) *ibid.* p. 96.

2) *ibid.* p. 12.

3) *ibid.* p. 150.

「外面的には華麗だが、良心の苛責のありとあらゆる真田虫に蝕まれたこの生活、そして束の間の喜びが不断の苦悶によって高価な代償を支払わされるこの生活、彼はそれを進んで選び採り、そこでラ・ブリュイエールの《呆け者》の様に、堀の泥をベットにしてころげまわっていた。」<sup>1)</sup>

この様にして墮落の中にどっぷり漬って華やかな生活を送るラスチニャックが、この場所から出てゆく準備はほぼ整った様に思われ、ゴリオが彼と娘のためにアルトワ街にアパートマンを用意したとき、この移転は直ちに実行されるかに見えた。即ち、

「その翌日、ゴリオとラスチニャックが下宿を出てゆくには、運送屋の来るのを待つばかりだった。」<sup>2)</sup>

とある。しかしながら、この移転は一方においてニュッシンゲン家の悶着とそれに続くゴリオの卒中から、つまり、父性愛の権現であるゴリオがヴォケー館での粗末な部屋で、犬の様に惨めに死ぬために延期されるが、他方、ラスチニャックの心理からも、延期されるべき理由があった。彼は「まだ自分の衣服しか汚していなかった」<sup>3)</sup> のであり、アルトワ街の豪華に飾りつけられた部屋を前にして、

「デルフィーヌを待ちながら、彼は前年パリに来たラスチニャックと余りにかけ離れた自分を感じ、精神の望遠鏡を通して自分を見つめながら、今の自分は果して本当の自分だろうかといぶかしんだ。」<sup>4)</sup>

からである。つまり、「学生は人が人生の過程を考察し、それを判断しうる地

---

1) *ibid.* p. 174.

2) *ibid.* p. 249.

3) *ibid.* p. 174.

4) *ibid.* p. 246.



点にまでは達していなかった」<sup>1)</sup>のである。

それ故に、彼が自己の意志で良心と学問の道、従って貧困をも甘受する道と決定的に訣別するためには、ゴリオの死の教訓が必要となる。

こうして、物語に破局が訪れる。ラスチニャックはゴリオの死の一部始終を見、彼を埋葬した墓の前に、「青年としての彼の最後の涙を埋め」<sup>2)</sup>、ペール・ラシェーズの高台からパリを見下して「さあ今度は貴様と俺の勝負だ！」<sup>3)</sup>という有名な言葉を吐く。彼は弱肉強食の世間の掟を痛感して、食われる者より食う者になろうと決意したのであり、この時崇高とさえ思ったゴリオを反面教師として切り捨て、非情な現実を受容することになる。かくして、彼は霊前からそのまま当のゴリオの殺害者の一人に他ならないニュッシンゲン夫人の屋敷に晚餐をとりに出掛け、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ街からアルトワ街への延期された移転は、同夜完了することになる。

この様に、ラスチニャックにとって、貧困の忍従、学問の成就、良心の保持という見方を変えれば正にブルジョワ的道德観を表わす影の払拭は、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ街からの離脱を意味し、フォーブル・サン・ジェルマンという光の中への船出は冷厳な判断力をもって出世を狙う、所謂「黄色い手袋をはめた海賊」の誕生を意味することになる。彼のドラマは場所と深く関り、場所はラスチニャックの心理を象徴している。彼はここから遠ざかる程度に比例して学業を怠り、良心に穢れを帯びてくるからである。従って、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ界限を出るとき、明らかに彼の人生は変化しているのである。

この様な場所の拘束力は、また他の人物たちにも見られる。次に取り上げるのは、三つの界限が相互に対照し合いながらそこで起こるドラマの性格に大きな影響を及ぼしている例である<sup>4)</sup>。

1) *ibid.* p. 245.

2) *ibid.* p. 308.

3) *ibid.* p. 309.

4) 次に掲げる論文から、いくつかの貴重な示唆を受けた。Nicole MOZET: *La description de la maison Vauquer, l'Année balzacienne, 1972, Garnier.*

最初に、これ等三つの実在の場所がバルザックの描写の中でどの様に描かれ、特徴が強調されているか見てゆこう。

フォーブル・サン・ジェルマンは、言うまでもなく貴族の邸宅が並ぶ境界であり、その代表的な「壮麗な屋敷」ポーセアン邸は「贅沢もそこではエレガンスに他ならないかの様に思われる小客間」<sup>1)</sup>や「身の回りの優雅な素晴らしい品々」<sup>2)</sup>のあるところで、この贅沢の上に君臨しているエレガンスは「高貴な女性の魂と生活習慣を表わしている」<sup>3)</sup>。

それに対して、ショセ・ダンタンのレストー邸は「ゴリオの娘なら如何にも好きそうな贅沢、金ピカものとか高価なことが瞭然とわかる品々とか、成り上り者の愚昧な贅沢、また囲われ女の様な浪費」<sup>4)</sup>とかで埋まっており、また同じショセ・ダンタンにあるニュッシンゲン邸の方は、「パリでは《美邸》の特徴となっているあのさもしい柱廊に細い円柱が並ぶ薄っぺらな屋敷の一つ」<sup>5)</sup>とあり、「そのサロンの装飾たるやカフェさながらだった」<sup>6)</sup>と描かれている。

ところで、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ境界とそこにあるヴォケー館については先にも引用した様に、「要するに、ここは詩情のない貧困が支配している」<sup>7)</sup>とされているが、この貧困は単なる物質的貧困ではない。と言うのも、ヴォケー館は無論貧民窟ではなく、ヴォケー夫人も四万フランもの財産を持っているから、全体としては中流に当ると考えられる。従って、ここで指示されている貧困とは、例えば、下宿館の内装を飾る悪趣味な絵とか、壁紙とか、頑丈なだけが取り得の古い家具類とか、油じみたテーブルクロス等のものに代表される何とも言えない、ある意味で贅沢と貧困とが混合したグロテスクさ、あるいは実利的なさもしいプチブル的美意識の持つ表情や、そこから滲み出す趣味の卑しさ、といったものであり、要するに精神的貧困を最大限に表わ

1) *ibid.* p. 81.

2) *ibid.* p. 79.

3) *ibid.* p. 75.

4) *ibid.* p. 95.

5) *ibid.* p. 160.

6) *ibid.* p. 160.

7) *ibid.* p. 12.

しているものと考えられる。

この様にバルザックは、実在する場所の描写に連なる架空の建物やその内部の描写を通して、各々の場所が持つ意味を誇張し、更に相互に対照させることによって、この小説の中に一種の場所の差異の体系を構成している。フォーブル・サン・ジェルマンは由緒正しい貴族の住むところであり、豊かさと同時に高雅な趣味や貴品といったものが象徴され、物心両面において光輝を放つ光の場所であるのに対し、ショセ・ダンタンはブルジョワ化した貴族や、逆に貴族となった新興ブルジョワが住み、贅沢と同時に損われた品位、あるいは真の貴族精神の欠如した物質的豊かさといったものが象徴され、残るヌーヴ・サント・ジュヴィエーヴは暗く沈滞した雰囲気が一帯を支配し、贅沢とも貧困ともつかぬものがグロテスクに寄せ集まって趣味の欠如、精神の卑しさが象徴されている場所と見ることができる。

この様にして、フォーブル・サン・ジェルマンとヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴとは完全な対極に位置づけられており、ショセ・ダンタンは謂わばその仲介をなすといった構造を作り出している。そして、この場所の差異は、そのままそこに様々なドラマを組み入れることによって、小説の筋全体に非常に重要な役割を果している。

まず、この小説の中で、同じ「棄てられた女」となるポーセアン夫人とレストー夫人とを考えてみれば、彼女等の居住する場所の差異はそのまま愛人の身分・財産の差異として、また愛人関係の質の差異として、更にはその恋の破局と幕引きの仕方の差異として現われる。

最初に、ポーセアン夫人について、彼女の恋人ダジュダは財産の点でも血統の点でもポルトガル屈指の名門貴族であるが、一方レストー夫人の恋人マクシムは美貌だけが武器の貧しい貴族であり、名うてのダンディとして、「親のない子たちでさえ破産させかねない男たちの一人」<sup>1)</sup>である。更に、愛人関係の内容を見ると、一方は「互いに余りにも心惹かれ合っていたので(……)第三者の同席にはとても耐えないといった、あの純真な関係の一つ」であるのに対

1) *ibid.* p. 70.

し、他方は金銭と深く結び付き、マクシムの負債を常に彼女が補填するといった関係である。従って、二人の破局が、前者にとっては、名門貴族の子孫を得るためにいずれ避け難い結婚という問題によって生ずるのに対して、後者は経済的な破綻から生ずる。そして、最も見事に両者の差異が現われるのは、この恋愛の幕引きであり、前者は、最後に大夜会の悲劇のヒロインとして、華やかに誇り高く社交界と訣別するのに対し、後者には泥沼の様な金銭から派生した夫婦の争いが残り、愛人に裏切られたレストー夫人の苦衷は、父に対して行ってきた彼女の行為への後悔の嘆きとなって、ゴリオの臨終の場面を飾ることになる。

この様に、フォーブル・サン・ジェルマンとジョセ・ダンタンという場所の相違は、そのままそこに住む二人の夫人のドラマの性格の相違として現われている。また、この相違は、ここでは述べなかったが、ニュッシンゲン夫人についても当て嵌めることができる。

次に、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴとフォーブル・サン・ジェルマンとの対照関係を見てゆけば、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴでは、ドラマは常に潜行していて表に現われず、結果的に真実が模糊としていて演技がはびこっている。ここには「それぞれの境遇に由来する不信の念」<sup>1)</sup>があり、互いの生活感情に合ったことしか真実と見なされず、この場所に浸透している生活感情は可成り品性の卑しいものであるために、自らとその過去を取り繕うための演技が必要となる。この様な場所が必要とする演技に最も成功しているのは徒刑囚ヴォートランで、彼は下宿人の中で最もりっぱな人物と見なされている。それは、彼が人の品性を看抜き、心を読んで行動する術を知っているからであり、彼とは反対に、ゴリオは、彼の情熱に関ること以外では全く愚かしく、演技を弄する術を知らないが故に、彼が常に真実を述べているにもかかわらず、ここでは誰より得体の知れない人物と見なされる。彼については、ヴォケー夫人の「女狂いの変態的道楽爺さん」という意見が、まことしやかなものとして通っており、かつての職業上の習慣でパンの匂いを嗅げば、逆にそれが

1) *ibid.* p. 24.

演技と見なされる。

一方、フォーブル・サン・ジェルマンでは、演技はヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴとは正反対に、ある時は真実を暴露するための、ある時は真情を吐露するための手段となっている。

例えば、ランジェ公爵夫人は、社交界でのライバルであるポーセアン夫人の恋の破局を知るや彼女を訪れ、偶々話題にのぼったゴリオの身の上話をするという体裁で真実を暴露し、自己の虚栄心を満足させる。即ち、

「私たちって、ビター文持っていない人を容赦しないのと同様、すっかりさらけ出された愛情にも容赦しないものよ。あの父親は何もかも与えてしまったのよ。(……) 娘たちはレモンみたいに、絞り尽すとかすの皮を道ばたに放り棄てたって訳よ。」<sup>1)</sup>

このゴリオの身の上話という体裁は、ポーセアン夫人についての一面の真実を彼女が相手に忌憚なく突きつけるための手段にすぎない。その上、こうした演技はここではお互いに諒解し合っていることが、次のことから分る。即ち、この話を聞いて、社交界の習慣にまだ馴染んでいないラスチニャックは、それを言葉どおり受け取って、「ゴリオ爺さんてのは崇高な人なんですね」<sup>2)</sup>と感嘆するが、それに対してポーセアン夫人は、

「世間で恥知らずで意地悪なのね。私たちの身に不幸が起こると、すぐにつつでも友人顔してそれを言いに来て、短剣の柄の素晴しさを自慢しながら、人の心をそれでえぐるのね。」<sup>3)</sup>

と独白する。

---

1) *ibid.* p. 92.

2) *ibid.* p. 92.

3) *ibid.* p. 92.

一方、このような貴族社会の演技が、最も劇的で美しい効果を発揮しているのは、ポーセアン夫人の最後の夜会の場面だと思われる。この大夜会に集まった貴族は、皆既に、ポーセアン夫人の恋の破局を知っており、これが、彼女が社交界に現れる最後になるかもしれないことを十分承知している。

「五百台の馬車の角燈がポーセアン邸の周りを照していた。(……) 誰もが失寵の瞬間のこの高貴な婦人を見ようと押し寄せたので、屋敷の一階の大広間は、既に一杯だった。(……) どんな愛の破綻もポーセアン夫人の場合ほど評判になったことはなかった。」<sup>1)</sup>

つまり、ポーセアン邸の夜会に集まった貴族たちの総べては、夫人の演技がどの様に行われるのか深く注視しているのであり、それを十分に知っている夫人の方も、完璧な演技を行なうことで、大貴族の矜持とフォーブル・サン・ジェルマンの貴族社会が有している美学を全うしようとする。即ち、

「彼女は自分の苦しみを超越した誇らかな態度を見せ、最後の瞬間まで社交界を支配した。(……) 白い衣装をまとい、さりげなく編んだ髪に飾り一つ付けていない彼女は、心穏やかに見え、苦しみも、誇りも、偽りの喜びも見せていなかった。」<sup>2)</sup>

それ故に、

「誰にも彼女の心の内を読み取ることはできなかった。」<sup>3)</sup>

と描かれている。しかし、実際には、誰もが今夫人が最後の檜舞台に立ってい

---

1) *ibid.* p. 278.

2) *ibid.* p. 278.

3) *ibid.* p. 278.

ることを知っているため、求められている演技を彼女が完璧に務めあげれば務めあげる程、この夫人の演技はその胸の内を外見との強烈な対比から鮮烈に浮かび上らせるという効果を現出する。それ故に、彼女の見事な、しかし偽りに満ちた演技は、逆に、総べての人々に彼女の心の中にある真の悲しみを悟らせ、深い感動を喚び起こすことになる。

「誰の目にも、彼女はいつもと少しも変わらず、幸福がその輝きで彼女を飾っていた頃のままでの態度を示していたので、ちょうどローマの若い娘たちが、笑って死ぬことを知っていた剣闘士に喝采を送った様に、最も無感覚な連中でさえ、彼女に感嘆した。」

こうして、フォーブル・サン・ジェルマンでは、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴとは正反対に、偽ることによって真実が明され、それと同時に、この演技によって貴族の美学が保たれている。かくして、二つの界限は物質と精神の両面において、更に生活様式において、正反対の性格を有しているのである。

以上の様に、『ゴリオ爺さん』では、三つの場所は相互に対照されることによって、その場所におけるドラマの差異を強調する役割を果たしている。場所は、単に物語の起こる舞台であるばかりでなく、実際にその場所がパリにおいて有している地理上の階級的意味を取り込み、更に細部を描くことによってそれを一層誇張しつつ、そこでの人物の行動の動機と理由を側面から説明している。そうすることによって、物語を劇的にする一方、現実感をも与えているのである。（末尾に場所の機能に関する図式を付した。御参考下さい。）

\*

さて、本論ではバルザックの描写の独自性について、彼の認識と想像の過程

から考察した。彼の描写の細部への趣味、また「解剖学的」性格は、彼の豊かな想像力による幻視や視象と矛盾するものではなく、逆に彼の濃密で緊迫した虚構の世界へ我々を導き入れる方法となっていた。細部は、現実の観察において彼が「真実」の看取へと入る入口だったからである。

次に、我々は物語の最初に描写された細部が、ドラマの展開に当たって如何に重要な役割を果たしているかを、場所を例に取り上げて見てきた。バルザックにおいては、描写される様々なものの特徴が物理的な、或いは空間的なものとして読者に喚起されるより、一つ一つが象徴となり、連鎖し、円環を結び、ある意味をその背後に形成することが重要となっているのである。

ところで、これらの細部は、物語が発想されるとき、その内容から選択されるべき性質のものと考えられるが、しかし、細部は単に物語という「組織体系の太陽である筋や主人公に従属する」だけのものだろうか。一方において、筋や主人公を、予め細部によって準備された一定の領域内に拘束するという能動的な働きを持ってはいないだろうか。いるとすれば、細部の描出は、バルザックの方法の根幹をなしている。と言うのも、それは正に彼の奔放自在な想像力に箍をはめ、それが、徒に四方に拡散して浪費されることを防ぎ、常に本流にたち還らせて最も必要かつ重要な部位で発揮されるよう一定の方向を定めるものだからである。

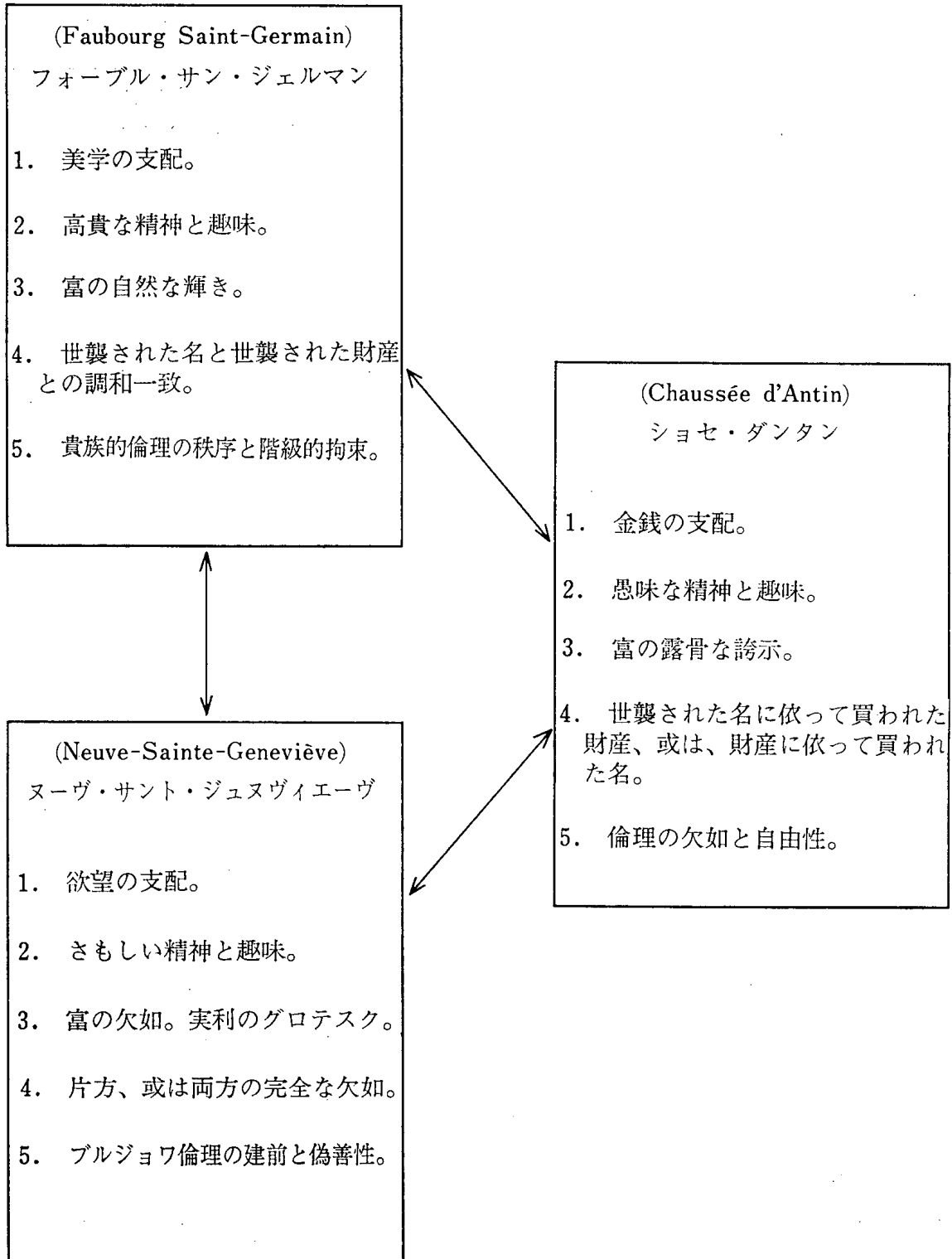
周知のごとく、バルザックは、創作に取りかかる前に既に綿密なプランがあって、全てを見越して小説を書くことのできた作家ではない。校正刷りへの書込や修正のたびに小説が膨らみ豊かになった作家である。おそらく、彼の想像力はある対象の輪郭が定められた時、一層強く深い靈感に浸されるからである。従って、バルザックの小説の提示部<sup>1)</sup>は単に物語に必要な情報を予め与え、それによって筋の中断を避け、劇的展開を可能にするという小説の形式における意味ばかりでなく、作家の創造上の秘密に関わる意味をも持っている様に思われるのである。

1) Exposition: 筋が始まる前の描写を主体とする準備のための部分



三つの場所の相互対照性

Schéma-I

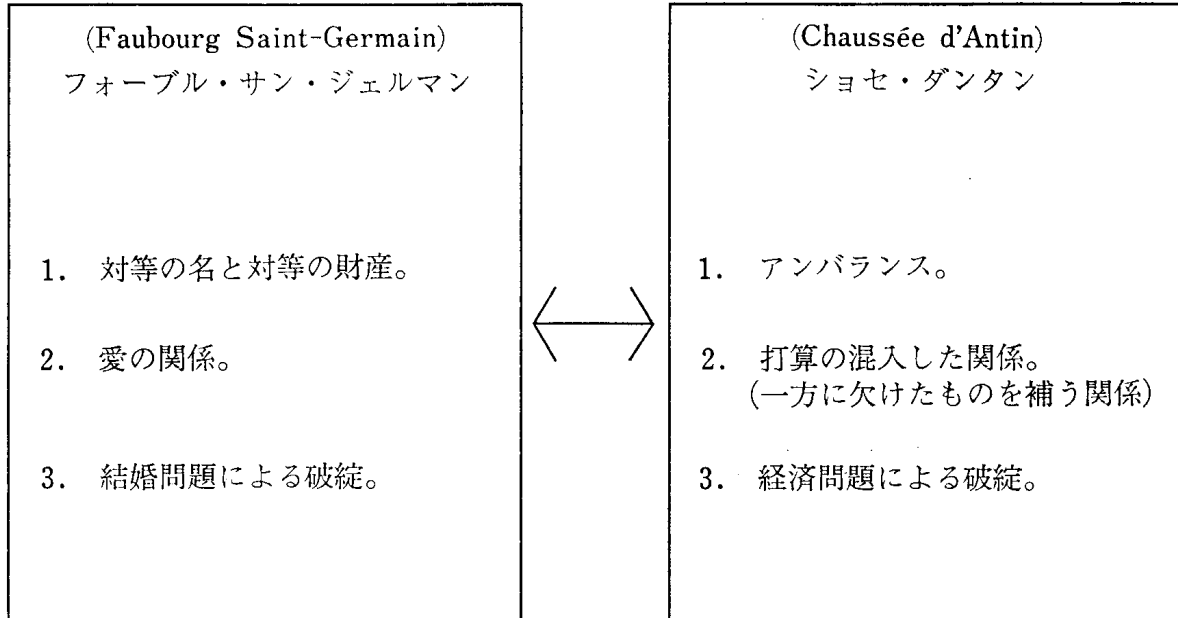


(f. g. St.-Germain)

(Chaussée d'Antin)

フォーブル・サン・ジェルマンとショセ・ダンタンの恋愛の相違

Schéma-II



(f. g. St.-Germain)

(Neuve-Sainte-Geneviève)

フォーブル・サン・ジェルマンとヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴの演技の相違

Schéma-III

