

暴かれた傑作

松村博史

序論

バルザックを「人間喜劇」という文学上の大建築の創造者として考えるならば、あるいはフランス社会を忠実に描写する画家としてのバルザックを考えるならば、まず注目されるのは現実主義的な傾向を持つ長編の諸作品であろう。そのためバルザックは現在でもとりわけ長編小説の作家としてとらえられることが多いようだ。しかしこの作家には中短編の小説も少なからずあり、その中には長編に劣らぬ、というよりは長編とはまた違った魅力を持つ作品も幾つか見られる。ここではそんなバルザックの中短編のなかでも代表作と言われる『知られざる傑作』 *Le chef-d'œuvre inconnu* における「秘密」の問題を扱いたい。

『知られざる傑作』はバルザックとしては比較的初期の作品で、『人間喜劇』の中では「哲学研究」に分類されている。この分野に属する作品は、幻想的で神秘思想的な色合いのものが大半を占めており、バルザックの幻視者 *visionnaire* としての側面を前面に打ち出すA. ベガンなどの研究によってその重要性が指摘されてからは¹⁾研究対象として取り上げられることも多くなった。しかしここで特に強調しておきたいのは、これらの作品の多くにおいて、特定の「秘密」が非常に重要な、そして時には中心的な役割を担っているということである。『人間喜劇』の社会は全体的に見ても様々な秘密によって構成される社会であり、それを抜きにしてこの社会を考えることはほとんど不可能だというのが私の考えだが、ある「秘密」を中心としてその周りに構成されたとも言えるような作品は、とりわけ「哲学研究」に集中しているように思われる。『知られざる傑作』もそんな作品の一つである。

この作品については、従来から様々な影響関係が指摘されてきた。作品の筋立てなどについては、バルザックは明らかにホフマンを念頭においており、登場人物の設定や筋立てにいたるまで、このドイツの作家の二つの短編を下敷きにしている²⁾。また物語の中では主人公の老画家によってまとまった美術論が展開されるが、これも主要な部分はディドロやT. ゴーティエの影響を強く受けていることがわかっている³⁾。このような外的影響を考慮すると、この作品の独創性はほとんど失われるように思われるかも知れないが、にもかかわらず一読すればこの作品がどこをとっ

でもはっきりとバルザック的な特質を示していることに気づいて読者は驚くことだろう。この作品の制作に個人的に関わったとされるゴーティエも「これが私のものだということは知っているし、感じてもある。なのに私のものは何もない。すべてはバルザックのものだ⁴⁾」と言ったという。それでは何がこの作品を他ならぬバルザックの作品に仕立てているのか、そして、何ををもってバルザックらしいと言うことができるのか。そういう問いに対する答えの一端を、この作品中に見られる「秘密」の機能について考察することによって探ってみたいというのがこの小論の狙いである。

1. 隠された傑作

『知られざる傑作』についてその隠れた構成をよりはっきりと示すために、この小論ではもう一つの短編『サラジヌ』との比較を行いながら議論を進めていく。2つの作品を比較しながら作品の構成を明らかにするという方法は、確かに作品の捉え方が一面的になってしまったり、骨組みだけを浮かび上がらせるに止まってしまう危険性もないわけではない。しかし『知られざる傑作』と『サラジヌ』の場合には、それらを並べてみて初めて見えてくる一面もあり、また『知られざる傑作』を構成する本質的な要素の幾つかは、この比較によって初めてその意味付けができるように思うのである。一見したところ、この2つの作品には何のつながりもないように見える。『知られざる傑作』は完璧な絵画を追求しようとして、かえって自らの作品を破壊してしまった老芸術家の物語、『サラジヌ』は去勢された男性であるプリマドンナを熱烈に愛してしまう若き彫刻家の物語である。これらの物語で目立った共通点と言えば、作品の長さがほぼ同じであることと、どちらも芸術家が主人公であることくらいだろうか。ところが詳しく見ていくにつれて、この2編の物語がもっと本質的な点で類似しつながっていることが次第に明らかになってくるのだ。まず本節では『知られざる傑作』の概略を調べ、次節でそれを『サラジヌ』と比較しながら議論を展開させていくことにしよう。

本質的に見るならば、『知られざる傑作』も『サラジヌ』も、ある秘密とその暴露を中心とする小説であり、ここに比較を可能にする前提がある。前者における秘密とは、老画家フレンホーフエルが十年もの間完成に近づけようとして手を加えている『美しき諍い女』*Le Belle-Noiseuse* という一枚の絵画であり、この絵画をフレンホーフエルは決して他人に見せようとはしない。彼はそこに「かんぬき」までかけて隠しているのである。老画家のもとを訪れた2人の画家の次の会話では、この作品が「謎」*mystère* という言葉で呼ばれている。

〈 — Allons à son atelier, répondit le jeune homme émerveillé.

— Oh! le vieux reître a su en défendre l'entrée. Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver. Je n'ai pas attendu votre avis et votre fantaisie pour tenter l'assaut du mystère.⁵⁾》

天才芸術家が十年の歳月をかけた力作も、まだ完璧なものではない。完成していないから見せられないとこの老画家は言うのである。

《 — [...] si vous vouliez me laisser voir votre *Belle-Noiseuse*, [dit Porbus,] je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle.

— Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore.》 (t.6, p. 581)

しかしフレンホーフエルが自らの作品を秘密にして隠しておくのは、単にそれがまだ不完全で見せたくないからではない。そこにはもっと必然的な理由があるように思われる。その理由は上のポルピュスの言葉からもある程度うかがい知ることができるだろう。「美しき諍い女」が隠される本当の理由とは、この作品が芸術の真髄を具現化しており、そして芸術の真髄はバルザックにとってそれ自体一種の秘密に他ならないからである。このことは次の引用を見ればさらにはっきりするだろう。フレンホーフエルがポルピュスの作品を批評して言った次の言葉では、芸術がはっきりと「秘密」として提示されている。

《vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu!...Prrrr!》 (t.6, p. 579)

《Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas! Ce n'est pas ainsi que l'on parvient à forcer l'arcane de la nature.》 (ibid.)

ではこの「秘密」とはさらに具体的にはどういうものなのだろうか。その点については次の老人の言葉がその本質を伝えてくれる。

《Mabuse seul possédait le secret de donner la vie aux figures. Mabuse n'a eu qu'un élève, qui est moi.》 (t. 6, p. 581)

大画家マビューズが唯一の弟子に教えたのは、人物像に生命を与えるための秘訣であった。フレ

ンホーフエルはこの小説でかなり細かく自らの美術論を展開するが、それもすべてはこの「絵画に生命を与える」という一つの主張に帰着する⁹⁾。彼がボルビュスの作品を批判したのもまさにその点においてであった。(《Ta bonne femme n'est pas mal trousseée, mais elle ne vit pas.》 (t. 6, p. 579))

一方『美しき諍い女』は、もしそれが完成した暁にはもはや絵であることをやめ、その瞳は潤い、三つ編みは躍動し、女性は息づき始めるだろう⁷⁾。このような芸術はまさに創造主である神の芸術であり、その才能は「プロメテウスの炎」(t.6, p. 579) とでも呼べるものである。しかし実際には老画家はいまだにその作品を完成してはいない。すなわち彼は創造主に限りなく近づいてはいるものの、いまだにその秘密を手に入れてはいないのである。このような芸術家の姿はまた、『絶対の探究』におけるバルタザール・クラエスのそれを思い起こさせる。彼もまたすべての物質の構成原理である「絶対」の秘密を発見して創造主である神に近づこうとしながら、それが出来なくて苦悩するのである⁹⁾。

さてこの『美しき諍い女』を覆い隠している秘密の封印は単に老画家のアトリエの扉だけではない。この小説において中心となる「傑作」はその他にも幾重にも重なった秘密によって守られている。この場合の秘密とは必ずしも作品中の登場人物が何かを隠そうとしているという物語の中の事実を表すものではなく、物語の構成上の仕掛けがそうになっているということだ。すなわち秘密が最終的に隠されているのは読者に対してであって、読者はそれらの秘密のヴェールを一枚一枚取り除きながら、隠された作品に近づいていくようになっている。この作品において読者の視点を担っているのは若き芸術家のニコラ・プーサンであり、読者はこの登場人物に自己を投影しながら、次第に隠された傑作に迫っていくのである。

『知られざる傑作』の物語は、画家を志す若き日のプーサンがすでに名を成している大芸術家ボルビュスの家を尋ねるところから始まる。大芸術家の家の前でためらう若き画家。ようやく思い切って家の扉の敷居を越えたものの、彼にはボルビュスのアトリエの扉を叩く勇気がない。

《Quand il parvint en haut de la vis, il demeura pendant un moment sur le palier, incertain s'il prendrait le heurtoir grotesque qui ornait la porte de l'atelier où travaillait sans doute le peintre [Porbus]》 (t.6, p. 578).

この扉は芸術という未知の領域に入っていくための第一の関門と言えるだろう⁹⁾。プーサンすなわち読者は芸術の秘密を知りたいと望んでいるが、この扉をくぐらないうちは決してその秘密にも触れることはできないのである。

その時に一人の老人がたまたまボルビュスのアトリエに入ったという好運のおかげで、プーサンは扉の中にすべりこむことができた。すると若い芸術家の興味は、今度は彼が「芸術家を引き

寄せる何か得体の知れないもの」(t.6, p. 578)を感じたというこの謎の老人に向けられることになるのである。若者がもともと師事しようとしたのはポルピュスだが、彼はそのポルピュスさえもが大きな敬意をもって接しているこの老人フレンホーフエルの方により大きな秘密を感じたのだろう。ついには情熱家のプーサンにとっては、

〈ce vieillard est devenu, par une transfiguration subite, l'Art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues, et ses rêveries.〉 (t.6, p. 582)

とまで感じられるようになるのである。

ついでフレンホーフエルは2人の画家を自宅に招くが、プーサンはそこで老芸術家の秘められた作品『美しき諍い女』に対して強い好奇心を抱くようになる。ところが前述のように、老人は決して自分の作品を人に見せようとはしない。そのため若者の心の中では、一目でいいからどうしてもその隠された傑作を見たいという気持ちが昂じてくるのである(〈Allons à son atelier [...]〉(t.6, p. 582)。)。それを見ることさえできれば、彼もついに熱望している芸術の秘密をつかむことが出来るかも知れないのだ。

そこでプーサンが考えたのは、彼の恋人のジレットをモデルとしてフレンホーフエルに提供することだった。このつつましい恋人は、いかなる欠点も見出すことができないような、比類なき美しさを持っている。このジレットをモデルとして差し出せば、それを条件として、老画家も自分の作品を見せることを承知するに違いない。そして3カ月後、プーサンとポルピュスはジレットをフレンホーフエルの家に連れていった。ジレットを見てその美しさに心を動かされた老画家は、ついに秘密にしていた自らの最高傑作を見せる決心をする。

こうして見てくると『美しき諍い女』の秘密は幾重にも重ねられた様々な秘密によって慎重に守られていることがわかるだろう。読者がこの隠された傑作を見るためには、少なくともポルピュスのアトリエの扉をくぐり、謎の老芸術家の正体を知り、さらにこの老芸術家の家に行き、その作品の収められているアトリエに入りこまなくてはならないのである。そしてこのように幾重にも重なった謎を一つ一つ解明し、隠された傑作に少しずつ近づいて行く過程それ自体が、この短編小説の展開を約束している。このような構造は、決して偶然ではありえない。芸術の奥義が一つの秘密になるのは自然なことだが、その周りに同心円状に張り巡らされた秘密の構造というのは、恐らくはバルザックが意識的に作り上げたものであろう。この構造は同時にバルザックの作品では典型的なものとも言え、たとえば『絶対の探究』や『幻滅』などの中でわれわれは全く同じ構造を認めることができるのである。

しかし、この物語の中心となる秘密の暴露が持つ意味合いをより明らかに示すためには、まずこの作品を『サラジーヌ』と詳しく比較検討して見なくてはならない。そこで『知られざる傑作』

の分析はひとまず中断し、「サラジヌ」の作品の構成について考察していくことにする。

2. 生きている傑作——「サラジヌ」との比較

「サラジヌ」は「人間喜劇」の中では「パリ生活情景」に最終的に分類されることになるが、もともとは1831年に出版された『哲学的長編・短編集』*Romans et Contes Philosophiques*の中に、「知られざる傑作」などと併せて収められていた。だからこの作品を「知られざる傑作」と並べて考えるのもあながち無理なこととは言えないだろう。この作品は現実主義的というよりは幻想的・神秘思想的な傾向が強く、そして何よりも、ある「秘密」の暴露を中心としてすべてが構成されているような小説である。

ではこの短編の中心となる「秘密」とは、一体どういうものなのだろうか。この問題に対して単刀直入に答えを出すのは意外と容易なことではない。それにこの問題に答えることは、作品の核心にまっすぐ迫っていくことをも意味するだろう。物語は全体として2つの部分に分かれている。前半では大富豪のランティ家での舞踏会の様子が描かれ、そこに現われた不気味な老人の正体が謎として提示される。後半は去勢した男性であるプリマドンナを若き彫刻家のサラジヌが熱烈に恋するという物語である。前半の老人の正体は実は後半のプリマドンナの老後であることから、前半は後半への単なる導入にすぎず、結局すべてはこのザンビネッラという女性歌手の謎に収斂していくことがわかる。

「秘密」を中心とする物語という観点から比較してみると、歌手ザンビネッラの持つ役割は、「知られざる傑作」における「美しき諍い女」のそれに重なり合うと考えていいだろう。さらにこの見方を裏付けることとして、「サラジヌ」においても「知られざる傑作」の場合と同様ひとつの秘密を中心としてその周りに幾重にも秘密が重ねられるという作品の構成が認められる。「サラジヌ」はとりわけ問題の多い作品であり、この部分だけを取り上げて見ても、「知られざる傑作」の秘密の構成よりもなお複雑なくらいだ。従ってここでは「知られざる傑作」の理解を助けられる要素のみに注目しながら、あとは簡潔に押さえていくだけにしよう。

このように多層的に重ねられた秘密を順に解明していくべき読者の視点はこの作品ではどこに置かれているのだろうか。細かく見ていくと複雑になるが、前半においてはやはり「私」すなわち語り手がそれに当たるだろう。しかし物語が進んでいくうちに、読者はこの語り手が実はランティ家の秘密に通じていることを知る。従って後半の語り手による秘密の物語においては、読者の視点は語り手から話の聞き手であるロシュフィード侯爵夫人へ、さらにそこから直接に物語の主人公であるサラジヌへと移って行く。これを頭に置きながらこの作品を見ていこう。

この物語で最も外周にある秘密とは、大富豪のランティ家とその財産の由来に関するものであ

る。その秘密は舞踏会に来ている人々も誰一人として知る者はなかった。

《Personne ne savait de quel pays venait la famille de Lanty, ni de quel commerce, de quelle spoliation, de quelle piraterie ou de quel héritage provenait une fortune estimée à plusieurs millions.》 (t. 4, p. 264)

また語り手はランティ夫妻がその由来などについて「沈黙」(réserve)を守っていることも述べている (t.4, p. 264)。ところでこの秘密は最も外側にあるが、最も早く明かされるわけではない。ランティ家の由来は物語の結末でザンピネッラの正体が明らかになってはじめて明かされるのである。

この舞踏会に姿を現す謎の老人、それが実は年老いたザンピネッラに他ならないのだが、この秘密の中心となる人物はすでに舞踏会の場面の段階から深い謎に包まれている。その謎に興味を示した者が老人に質問しようとしたこともあったが、結局

《[...] après bien des tentatives, que la circonspection de tous les membres de cette famille rendit vaines, personne ne chercha-t-il à découvrir un secret si bien gardé.》 (t. 4, p. 265)

ということになってしまう。この老人が人前に姿を現すことはめったになく、普段は「壁紙の下に隠された扉」(p. 268)¹⁰の内側の「未知の聖域」(p. 267)に暮らしていて、その場所は「謎の番人」(p. 268)によって守られている。以上のような描写から、読者はランティ家の謎の中心がこの老人になることを感じずにはいられないだろう。読者はこうして次第に秘密の中心へと導かれていくのである。

この秘密を知るために、聞き手である女性は語り手の「私」からそれを聞き出さねばならなかった。語り手の物語は遠い昔にさかのぼるものであり、このような時間的な隔たりも読者を秘密の解明からさらに遠ざけ、それを取り囲む秘密の層をさらに厚くしているということができよう。そしてこの時間の隔たりこそが小説全体を大きく2つに分けているのである。

このような巧みな構成は、実は「知られざる傑作」にも見られるものだ。こちらも全体は2部に分かれているが、ここで前半と後半を隔てている距離は、同時に時間的であり空間的である。すなわち空間的に見れば、物語の前半と後半は、少しのずれはあるものの大きくはポルピュスの家とフレンホーフェルの家に対応しており、時間的には、前半すなわちプーサンがフレンホーフェルの家を訪れた日と、後半すなわち2人の画家がジレットを連れてフレンホーフェルに会いに行った日の間には「3カ月」の隔たりがある。このような時間的・空間的距離はこの作品でもや

はり読者が秘密の解明に対して感じる距離感に影響し、作品の奥行きを広げる効果を生んでいる。

『サラジュー』の後半のサラジューとザンビネッラの物語で、ザンビネッラについての真実の知識を若き彫刻家から遠ざけたものは、何よりもまず彼の「世間の物事に対する深刻な無知」(t. 4, p.269)であった¹¹⁾。オペラの歌姫が実は男性だというのは当時のイタリア人にとっては常識であって秘密とは言えないという見方もあるが、ここで読者の視点はあくまでサラジューにあり、従ってその真実は読者に対して隠されているということ忘れてはなるまい。

プリマドンナへの熱狂ぶりが目につくようになったサラジューは、劇団の者どもにかつがれて、夕食に招かれザンビネッラと偽りの会見を持つ。その夕食の場所も「迷路のような階段」(p. 273)を通り抜けた所にある「謎めいた部屋」(ibid.)であった。またここでの劇団の者の偽りも、サラジューあるいは読者を真実から遠ざける役割を持つと解釈できよう。そして翌日、ザンビネッラの男装姿を見かけ、居合わせた人から真実を聞かされたサラジューは、ザンビネッラを誘惑し、その保護者であるチコニャーラ枢機卿の側近の者に殺されるという悲劇的結末に向かって一気に進んでいく。そしてこの物語を終えた後で、語り手はこのザンビネッラがランティ家の娘の大叔父にあたり、巨額の財産はこの人物に由来するという秘密を明かすのである。

以上が『サラジュー』における秘密の構成である。ここでもザンビネッラの秘密を中心として、さまざまな他の秘密がそれを取り囲むように配置されていることがわかるだろう。これはまさに前節でみてきた『知られざる傑作』における秘密の構造と同じものである。

それでは、これら様々な秘密の中心に位置しているザンビネッラとは、いったいどういう存在なのだろうか。また、若き彫刻家サラジューはなぜザンビネッラにかくも激しく惹かれるのだろうか。この問題を考えることは『知られざる傑作』において『美しき諷い女』の持つ意味を理解することにもつながる。以下に2つの作品を比較しながら考察していこう。

ザンビネッラの「秘密」とは単にこの歌姫の去勢の秘密にとどまるものではない。サラジューがその秘密を望んだことはなかっただろう。この若き彫刻家は、プリマドンナを一目見て激しい情熱に取りつかれると、まず何よりもその対象のすべてを知ろうとする。サラジューはザンビネッラを初めて見た日に家に帰ると、自分の想像力を働かせて「自分の恋人をあらゆるポーズで素描した」(t.4, p. 270)のであった。

ではなぜサラジューはザンビネッラを知りたいと思うのか。ザンビネッラの何が彼のそういう気持ちに刺激するのだろうか。このことはサラジューが彫刻家であることとけっして無関係ではない。ザンビネッラを最初に目にした時の彼の様子は次のようなものであった。少し長くなるが引用してみよう。

«Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les

rondeurs d'une jambe accomplie; à tel autre, les contours du sein; à celui-là blanches épaules [...] sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique.) (t. 4, p. 270)

つまりサラジューヌはこれまで巷でその部分部分しか見出せなかった理想の美を、ついにザンピネッラの中に見出したのであった。そしてこれらの美を探し求め、そして見抜くことができるのは、むしろ彫刻家としての彼である。上の引用に続く文でもそのことは明らかである。

《La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné.》 (t.4, p. 270)

そしてさらに注目すべきことは、最初の引用にあるように、その美の理想がギリシャ美術に見出されるということである。これは言い換えれば、女性美がその極致において芸術の理想と重なり合うことを意味する。

「知られざる傑作」に戻ると、フレンホーフエルもまたサラジューヌと同じように自然の中に完全な美を探し求めているのが見られる。彼は自らの作品と比べるべきモデルを探すために、ある時外国に旅立とうとまで考えるのである。

《[...] je me décide à voyager et vais aller en Turquie, en Grèce, en Asie pour y chercher un modèle et comparer mon tableau à diverses natures.

Peut-être ai-je là-haut [...] la nature elle-même.》 (t.6, p. 584)

このような芸術家としての態度はサラジューヌに共通するものだが、それを追求するための方法としては、フレンホーフエルはちょうど反対の方向を目指している。つまり前節で述べたように、フレンホーフエルの芸術の理想はその作品に生命を吹きこむことであった。すなわち、もしフレンホーフエルの努力が実り、「美しき諷い女」が完成すれば、それは一人の理想的な美女になるのである。

こうして見てくると、ここで比較している2つの作品が本質的につながっていることがわかる。この結びつきは、次の2つの引用を見ればなおいっそうはっきりするだろう。フレンホーフエルは自らの傑作について、次のように言う。

《Ce n'est pas une toile, c'est une femme! une femme avec laquelle je pleure, je ris,

je cause et pense.》 (t.t, p. 584)

そして、サラジューヌにとってのザンピネッラの印象は、まさにその逆とも言えるものである。

《C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre!》 (t.4, p. 270)

すなわちバルザックの小説世界では、自然と芸術の美は、もしそれが完璧なまでに追求されるならば、ついには一体化するようなものなのである。「美しき諍い女」は芸術美の極致であり、ザンピネッラは自然美の極致と言えようが、その極致においてこの2つはいわば重なり合う。芸術の傑作は一人の美女となり、一人の美女は芸術の傑作に変わるのである¹²⁾。これが自然の秘密というものであろう。フレンホーフエルとサラジューヌはともに、このような完璧な美の秘密をついに手にしたという幻想を抱くのである。そしてバルザックにおけるこの美の理想の二面性が理解できて初めて、「知られざる傑作」の中で絵画の傑作「美しき諍い女」の持つ意味合いがより明らかになってくる。

3. 秘密への情熱

「知られざる傑作」と「サラジューヌ」はこれまで見てきたように、両方ともある秘密を明らかにしようとする芸術家の情熱をテーマとする小説である。すなわちどちらの物語においても、完璧な美、理想的な美の秘密を探ろうとすることに情熱を燃やし、そのために自らを破滅に追いやってしまう芸術家の姿が描かれている¹³⁾。「人間喜劇」の世界には、至る所にさまざまな情熱を抱いた人間が散りばめられているが、その意味ではこの2つの短編小説も典型的にバルザック的な作品といえることができるだろう。ところで、これらの小説において登場人物が秘密に対して抱く情熱は、さらに具体的に見ればどのような種類のものなのだろうか。そしてそれはどのような形で描かれているのだろうか。本節ではこのような点について考察してみたい。

この前の2節において、「知られざる傑作」も「サラジューヌ」もともに、一つの秘密を中心として、その周りに様々な他の秘密が多層的に重ねられるという同心円的な構成を持っていることを明らかにしてきたが、これらは決して静的な構造や構図といったようなものではない。そこには登場人物のさまざまな情熱が密接に絡みついているのである。そしてさらに詳しく調べていくと、読者が中心となる秘密に少しずつ近づくにつれて、情熱も形や強さを次第に変えていくことがわかってくる。つまりそれらの情熱は次第に強く激しいものになっていくということだ。そういうことも考慮しながら、これらの物語に関わるさまざまな情熱を順に見ていくことにしよう。

ある一つの事柄について謎や秘密を感じた場合、それに対して人間が抱くごく自然な感情とは、その未知の事柄を知りたいという欲求であろう。あるいは好奇心と言い換えてもいい。すなわち健全な人間なら一つの秘密を目にした耳にはさんだりすれば必ず好奇心を抱くものである。『サラジーヌ』において、舞踏会にやって来た人々がランティ家の秘密について抱いたのもこの感情すなわち好奇心であった。それでこの謎の多い家族は、舞踏会でも格好の話題になる。人々にとってランティ家の秘密は「豊かな鉱脈」(t.4, p.264) に他ならないのである。

《[...] par malheur, l'histoire énigmatique de la maison Lanty offrait un perpétuel intérêt de curiosité》 (t.4, p. 265).

物語の聞き手となるロシュフィード侯爵夫人が謎の老人に対して感じたのも「恐れ混ざった好奇心」(craintive curiosité) (p. 266) であった。しかし普通の人間の場合、このような秘密に対する好奇心はそれほど強いものではない。知りたいことは知りたいが、無理ならそれであきらめてしまう。ランティ家の秘密を知ろうとした連中にしても「結局は[……]この謎に専念することもなくなってしまった」(p.265) のであった。

一方これが才能のある一握りの人間の場合となると、同じ好奇心でも多少そのニュアンスが変わってくる。それは強さだけを考えても世間の人々の好奇心とは一線を画している。例えばプーサンは老画家の話聞くうちに彼に対して「落ち着かない好奇心」を持つ。

《Poussin regardait alternativement le vieillard et Porbus avec une inquiète curiosité. Il s'approcha de celui-ci comme pour demander le nom de leur hôte》 (t.6, p. 581).

さらに老人の話に耳を傾け、「美しき諍い女」の存在も知った後では、

《Nicolas Poussin se sentit sous la puissance d'une inexplicable curiosité d'artiste.》
(t.6, p. 582)

ということになる。前の引用に比べて、ここでの好奇心が質的にも強さの上でも違ったものになっていることがわかるだろう。それは人間の行動を支配するだけの力を持つ「芸術家の好奇心」である。このような好奇心を抱いた人間は、もはや秘密を最後まで追求せずにはおかない。プーサンもこのあたりから次第に秘密を知りたいという情熱に支配され、老画家のアトリエに忍びこもうとまで考えるようになるのだ。

そこからさらにもう一步進んで、それが完璧な美や絶対的なものといった秘密に手を触れれば

かりの所に近づいた人間の場合、そしてその秘密を追求するのが天才的な人間である場合には、そこに生じる感情はもはや好奇心などという名前では呼び表せないほど強烈なものとなる。

サラジーヌがザンビネッラに対して抱いたのは「狂気の衝動と一種の熱狂」(t.4, p. 270)であり、「彼女に愛されるか、死ぬか」(ibid.)というほど強い愛情だが、この愛情の根本に美の理想を求める芸術家の情熱があるというのは前に述べた通りである。しかしこの点を確認した上で『知られざる傑作』におけるフレンホーフェルの自らの作品に対する感情を調べて見ると、それが驚くほどサラジーヌの情熱に似通っていることに気づく。作品がまだ完成していないから見せられないというのはある意味で建前であって、フレンホーフェルの本当の感情は別の所にあった。いよいよ『美しき諍い女』を見せるという段になって、老画家は次のように叫ぶのである。

〈Comment! [...] montrer ma créature, mon épouse? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur? Mais ce serait une horrible prostitution! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime.〉 (t.6, p. 584)

また次のようにも言う。

〈Ha! ha! je suis plus amant encore que je ne suis peintre. Oui, j'aurai la force de brûler ma *Belle-Noiseuse* à mon dernier soupir〉 (ibid.).

つまりこの老画家が自分の作品に対して抱いている感情は、サラジーヌと同じく激しい愛情、それがなければ生きていけないような愛情である。フレンホーフェルは自分にとってほとんど一人の理想的な美女になろうとしているこの美しき諍い女を、ついには熱烈に愛するに至ったのだ。

ここでフレンホーフェルの秘密への情熱が愛情という形を取る必然性がどこにあるのかと考えてみるなら、それはやはり人間が自分以外のものに惹かれる際のありとあらゆる感情の中で、愛情が最も強烈なものだからということになろう。だがこの知識欲から愛情への転換を可能にするための前提として、絵画が一人の理想の女性に変わるための契機が必要である。そのためにもまず芸術の理想は作品に生命を吹きこむことだという認識がなければならない。フレンホーフェルの芸術論はもちろんそれ自体内容的に興味深いものだが、物語の必然性を作り出す上でも重要な役割を果たしていることを見落としてはなるまい。

ところでこれらの短編を構成する要素をさらに詳しく調べて見ると、もう一つの興味深い事実が見つかる。それはこれらの作品においては、上に述べた激しい愛情を除くそれ以外の愛も、一見付随的で無関係に見えながら、実のところ中心となる秘密に深く関わっているということである。「サラジーヌ」において、「私」はロシュフィード夫人を愛しており、彼女を手に入れたいと

考えている。そして彼女が誰も知らないランティ家の秘密を「私」から聞き出すことができたのは、一夜のランデブーの約束と引き換えにであった (t.4, p. 268)。R. バルトも指摘するように、ここでは物語と一夜の愛を交換するという一種の契約が成立している¹⁴⁾。そしてこの物語とは核心となる秘密の暴露に他ならない。

『知られざる傑作』においてこの駆け引きに相当するものと言えば、プーサンとジレットとの恋愛に関するものであろう。この恋は、その意義が理解できなければ哲学的な小説の中のメロドラマ的な逸話としか見えないだろうが、これがこの小説の中では極めて重要な伏線となっている。すなわちそれがフレンホーフエルの秘密を明かすきっかけとなるのである。ジレットはこの物語の中では「いかなる欠点も見出せないような、比類なき美しさを持つ女性」と説明されている。つまり物語の中での役割は大きくないが、彼女はある意味でザンビネッラに通じるものがあると言える。そしてこのジレットをモデルに使うのと引き換えに、老画家は自分が十年かけた作品を見せることを承諾するのである。G. ディディ＝ユベルマンはポルピュスの言葉を引用してこれを現実の女性と絵画の女性の交換と位置付けているが¹⁵⁾、やはりここではジレットの身体がある秘密の暴露と交換されていると考えた方がより一般性があるように思われる。

ニコラ・プーサンにとってはこの交換は同時に、自らの秘密への情熱と引き換えにこの大切な愛を犠牲にすることを意味していた。モデルになるくらいで愛情が失われることはないようにも思われるが、ジレットはそうは考えなかった。モデルになるのを一旦断った上で、彼女は次のように言う。

«[...] je t'ai dit, Nick, que je donnerai ma vie pour toi; mais je ne t'ai jamais promis, moi vivante, de renoncer à mon amour. [...] Si je me montrais ainsi à un autre, tu ne m'aimerais plus.» (t. 6, p. 583)

ニコラはそんなことはないと言ってジレットにモデルを引き受けさせるが、彼女の心配はやはり現実のものとなったのである¹⁶⁾。

以上のように見てくると、この『知られざる傑作』は、最初に示した秘密の多層的な構造と相俟って、すべての要素が隠された傑作の秘密に向かっていくような求心的な動きを持っているということがわかるだろう。この小説には幾つかの人間の情熱が描かれるが、それらはすべてこの一枚の絵画の秘密に集中していくのである。こうしてこの作品はどこを取っても人間の情熱が描かれている物語、つまり典型的なバルザックの作品になる。この作品についてはその筋立てや芸術論などにおいて様々な外的な影響が取り沙汰されているけれど、バルザックはそれらの影響をうまく自分のものとし、『美しき諍い女』に対するフレンホーフエルの情熱を設定の中心に据えることで、見事なまでにそれを自分自身の作品に仕立て上げてしまったのであった。

4. 暴かれた傑作

《Entrez, entrez, leur dit le vieillard rayonnant de bonheur. Mon œuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne feront une rivale à Catherine Lescault la belle courtisane.》 (t.6, p. 585)

完璧な美しさを持つジレットをモデルに得てしばらくの間アトリエにこもっていたフレンホーフエルは、このように言う。彼はついに創造主の神に近づいたという実感を得た。彼の目には自分の作品がついに一人の理想の女性と化したように見えた。彼は言う。

《Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps?》 (t.6, p. 586)

しかし彼の喜びも束の間の幻想に過ぎなかった。誇らしげな老画家によって示されるままにブーサンとポルビュスが見た秘められた傑作とは、どのようなものだったか。

《Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.》 (t.6, p. 586)

十年間の努力は、年老いた天才芸術家の作品をほぼ完全に破壊しつくしてしまった。そこに現れるはずの美しき諍い女は、絵の隅にわずかに見える足先だけを残して完全に「絵の具の壁」の中に塗り込められてしまったのである。

この場面の持つ意味合いをより明確に理解するためには、ここで問題になっている2つの秘密をはっきり区別して考えなくてはならないだろう。その2つの秘密とはすなわち、これまでも見て来たように、この傑作をこれまで他人の目から隠していた秘密と、作品に生命を吹きこむための芸術の秘密である。その観点からこの場面を説明しようとするなら、この傑作が他人の目にさらされることで前者の秘密は暴かれたが、美しき諍い女を覆った絵の具の壁のために、後者の秘密を暴かれまいままに終わったということになろう。

この破壊された絵画の解釈については問題の多いところで、幾つかの研究がそれを試みている。例えばA. ベガンはそれは老画家が「肉体を持つ存在に課された限界を破壊」しようという「ブ

ロメテウスの企て」に魅せられたためだと説明する¹⁷⁾。G. ディディ＝ユベルマンはディドロの言葉に依りながらそれを「肉体系の時間的な揺れ」の示す「絵画の限界」を表現するための「際限のない加筆の過程」によるものと解釈する¹⁸⁾。

しかしここでもう一度『サラジヌ』との比較に戻るならば、この問題をまたすこし違った角度からとらえることが可能になろう。『サラジヌ』における秘密の中心はザンピネッラだが、上に述べた『知られざる傑作』の中の2つの秘密に相当するものをそれぞれこの作品中に探してみると、第2節で見た通り、前者に相当するのはランティ家の秘密、ザンピネッラの正体に関する秘密であり、後者に当たるのは同じく美の理想、芸術の理想の秘密であると考えられる。そしてこの作品においても、ザンピネッラの正体あるいは去勢の真実が明らかになることによって前者の秘密は暴かれたが、女性美の理想を体現していると思われたザンピネッラが実は男性だったことから、後者の秘密は結局暴かれずに終わったと見ることができよう。

こうして見てくると、『知られざる傑作』における「絵の具の壁」と、『サラジヌ』における「去勢」とは、同じ価値を持っており、それぞれの作品の中で同じ役割を果たしていることがわかるだろう。すなわちこの2つの要素はそれぞれの作品において、どちらも美の理想の実現を空しくするものなのである。しかもそれらは美の理想の実現を2つの方向から阻んでいる。第2節において、バルザックの作品世界では芸術の美はその極致において自然の美に重なり、自然の美はその極致において芸術の美に重なるという思想の見られることを指摘しておいたが、絵の具の壁は『美しき諷い女』が芸術美の理想を実現するのを阻むものであり、去勢の事実はザンピネッラが自然美の理想を実現するのを阻むものなのである。

美の理想の実現というのは「神の秘密」あるいは「自然の秘密」に関するものであり、これら2つの物語の示唆するところは、そういう秘密が所詮人間の手の届かないところにあるのだということであろう。人間がいくらそれらの秘密を明らかにしようと努力したところで、すべては結局「無」に帰する運命なのである。自分が神の秘密をつかんだと思ったところには、実は何もなかったということである。サラジヌは正体がわかったあとのザンピネッラを「おまえは何もない」(《Tu n'es rien.》(t.4, p. 275)と決めつけている。そして自らの作品の現実を悟ったフレンホーフェルの感慨は次のようなものだった。

《Rien, rien! Et avoir travaillé dix ans! [...] Je suis donc un imbécile, un fou! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche [...]! Je n'aurai donc rien produit!》(t. 6, p. 587)

そしてこのように秘密を明かそうとした努力がすべて無駄であったということがわかると、当然その秘密に向けられていた情熱すなわち愛情も完全に失われてしまう。翌日までに自らの作品

をすべて焼いて自分も死んでしまった老画家の心の内側を確かに知ることはできないが、彼がもし生きていたらサラジヌと同じく次のように言ったであろうか。

《Plus d'amour! je suis mort à tout plaisir, à toutes les émotions humaines.》 (t.4. p. 275)

フレンホーフェルの『美しき諍い女』に対する愛情が失われると同時に、ジレットの愛情も失われてしまった。前節で見たように、彼女は最初から、自分がニコラ以外の人間にその身体を見せれば、ニコラと自分との関係が失われることを予感していた。すなわち、秘密が明かされれば愛は失われるという予感である。そしてその予感は現実のものとなった。すべてが終わってから、ジレットは言う。

《Tue-moi! [...] Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire, et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà.》 (t.6, p. 587)

ジレットの恋人は、彼女と『美しき諍い女』の秘密の暴露と引き換えにし、それと同時に、彼女への愛情をもこの秘密への情熱のために賭けに出してしまった。そしてすべてが失われてしまうのである。フレンホーフェルが自らの作品について語った次の言葉は、この悲劇を見事に言い当てている。

《Ah! l'amour est un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit même à son ami : 《Voilà celle que j'aime!》》 (t.6, p. 584)

ニコラ・プーサンはもっと早くこのことに気づくべきだったのである。

ここですこし見方を変えてみよう。もし暴かれた秘密の向こうには何もないというなら、フレンホーフェルやサラジヌが強い情熱を傾けたものは一体何だったのだろうか。それは最初から無駄な努力でただの幻想にすぎなかったという見方もできるだろうが、ある意味で、彼らの情熱が向けられたのは秘密そのものだったと考えることができるのではなかろうか。すなわち、それは秘密によって隠されたもの、秘密の向こうにあるものではなく、それを隠している秘密そのものと考えられないだろうか。すぐ上に引用したフレンホーフェルの言葉もそういうことを示唆するように思える。つまり、秘密というのはそれが隠されている限りにおいて生きつづけるのであり、いったん明かされてしまうとすべてが失われるようなものなのだ。つまりある意味では秘密そのものが秘密への情熱を創り出すということができるのである。そしてこのように考えた方が、

よりバルザックの意図に近づけるような気がする。というのはバルザックはこれらの人物をかなり共感をもって描いているように思えるからだ。

創造主の秘密というのは、所詮被造物である人間には手の届かないものである。だがそれにもかかわらずここで見てきたフレンホーフエルやサラジューヌは、おのおの自分でその創造主の秘密に近いと思う秘密を見出し、それを強く求め、追求していく。彼らはその秘密の追求を自らの人生の目的とし、そこに人生を生きる意味を見出すのである。このように2人の芸術家が秘密への情熱すなわち美の理想の秘密を知りたいという欲求に取りつかれ、それを解明しようとして苦闘する姿は、非常に高貴で美しいものがある。バルザックが描こうとしたのはまさにこうして根源的な秘密に対する情熱を抱いている人間の姿であり、彼はまたそこに自分自身をも見ていたのに違いない。ただこの2人の悲劇は、このような探究を行なううちに、創造主の秘密に余りにも近づきすぎたという点にあるのだろう。

結論にかえて

本論ではバルザックの作品に見られる様々な「秘密」に注目しながら考察を進めてきたが、最初に述べたようにこの観点はバルザックを幻視者 *visionnaire* としてとらえるA. ベガンなどの立場に比較的近いものと言うことができる。例えばここで扱った2つの作品の主人公であるフレンホーフエルとサラジューヌはともに、創造の神秘に迫ろうとする人間の姿を代表しており、その意味では『ルイ・ランベール』にうかがわれるような幻視者バルザックの自らの姿がそこに投影されていると見ることができよう。それにこの2作品のようにある特定の秘密が中心となって展開されるような物語はこのほかにも幾つか見つかるが、それらはバルザックのこういう側面がとくに色濃く表れている「哲学研究」の分野に集中しているのである。

しかしそれを意識した上で、私があえて「秘密」の概念にとくに注目するのは、研究の対象を抽象的な「幻視」から具体的な「秘密」へと移すことで、バルザックの主題の扱い方を目に見える形で浮かび上がらせることができ、さらにそこから作品の隠れた構造も明らかにできると考えるからである。例えばこの小論ではそれによって『知られざる傑作』の中で傑作が隠される必然性を明らかにすることができ、さらにはその秘密を中心として他の要素がどのように配置され、それがどのように意味付けされるのかということを見ていくことも可能になったと考える。このような点に注目することは、同時にバルザックの意識的な創作の実践に注目することでもあるだろう。つまり幻視の事実があるとして、それをバルザックがどう描き、どう作品の形で実現していくのかということ、この方法によって確かめることができるように思う。

「人間喜劇」の社会は、全体的に見てもさまざまな秘密を散りばめられた社会であり、ある意

味ではこれらの秘密によって構成されている社会と言うこともできるだろう。そしてバルザックの他の小説を読んでいると、その作品の至るところでいろいろな秘密がいろいろな役割を果たしていることに気づく。しかし「哲学研究」以外の分野、例えば「私的生活情景」「パリ生活情景」「地方生活情景」などの作品において秘密がどのような役割を担っているのかということについては、今後さらに詳しく研究していかねばならない。

註

- 1) A. ベガンは「哲学研究」の諸作品について次のように書いている：〈Ces mythes constituent bien, en un sens, le foyer de toute l'œuvre et le centre profond par rapport auquel elle s'éclaire de son vrai jour.〉 (Albert Beguin, *Balzac visionnaire*, dans *Balzac lu et relu*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 61.)
- 2) フランス語の題で *La Leçon de violon* と *La cour d'Artus* の2つの作品。本論ではこれらの短編と「知られざる傑作」の比較に詳しく立ち入ることはしない。この点については Pléiade 版の〈Introduction〉にコンパクトにまとめられている。René Guise, 〈Introduction〉 au *Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, t.X, 1979, pp. 401—405.
- 3) この点については、同じく Pléiade 版の〈Histoire du texte〉を見よ。〈Introduction〉, *ibid*, pp. 410—412, 〈Histoire du texte〉, *ibid*, pp. 1404—1407.
- 4) 〈C'est étrange. Je sais, je sens bien que c'est de moi et cependant rien n'est de moi. Tout est du Balzac.〉 (〈Histoire du texte〉, *ibid*, pp. 1405).
- 5) Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, dans *la Comédie humaine*, Paris, Éd. du Seuil, coll. 〈Intégrale〉, 1966, t.6, p. 582.バルザックの作品からの引用はすべてこの版によるものとし、以降巻数とページ数のみ示す。
- 6) この主張はもともとディドロが *Salons* などでも表明したものである。フレンホーフェルの美術論には、ディドロの *Salons* やその他の美術評論の影響がかなり色濃く見られる。この点については、〈Notes et variantes〉, dans 〈la Pléiade〉, *op. cit.*, pp. 1414—1415 を見よ。また絵画の理想としての「肉体色」l'incarnat については、G. ディディ＝ユベルマンの「知られざる傑作」についての考察がある。Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* par Balzac, Paris, Éd. de Minuit, coll. 〈Critique〉, 1985.
- 7) 〈Hier, vers le soir, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait! [...] ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur.〉 (t.6, p. 582)
- 8) 絵画に生命を吹きこむという芸術の奥義も、すべての物質の構成原理も、それらがともに創造主の秘密に関わる絶対的な原理であるという点で同一に論ずることができる。興味深いのはそれらが常に人間に対して隠された「秘密」として扱われる点だ。A. ベガンは同じような「絶対」の追求を主題とする作品として、ほかに「ガンバラ」「マシミラ・ドニ」を挙げている。A. Beguin, *op. cit.*, p. 60.
- 9) 未知の領域を内包するものとしての扉の重要性について、R. バルトは次のように述べている。〈[...] toute porte est un objet confusément symbolique (toute une culture de la mort, de la joie, de la limite, du secret y est attachée)〉 (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, coll. 〈Points〉,

- 1970, p. 143—144).
- 10) 『知られざる傑作』に続いてここでも「扉」の重要性を指摘しておきたい。R. バルトはこの扉について次のように書いている。《[...]la porte *cachée* connote une *atmosphère mystérieuse*》 (R. Barthes, *op. cit.*, p. 86).
 - 11) cf. 《[...] l'innocence de Sarrasine explique le leurre dans lequel il a vécu》 (*ibid.* p. 189).
 - 12) R. バルトは断片的にはあるが、それぞれの点に言及している。《[...] par le chef-d'œuvre, l'écriture des corps est enfin pourvu d'un terme qui est en même temps son origine.》 (*ibid.* p. 123)/ 《[...] la statue parfaite, selon Sarrasine, eût été une enveloppe sous laquelle se fût tenue une femme réelle (à supposer qu'elle-même fût un *chef-d'œuvre*)》 (*ibid.*, p. 213).しかし自然と芸術の2つの面から同時にとらえるという考え方はしていないようである。
 - 13) 自然の秘密を知ろうとする人間の情熱を描いた作品としては『絶対の探究』が最も典型的なものであろう。A. ベガンは秘密という概念は直接扱わないが、この種の情熱を *passion de connaître*, *passion de la connaissance* と呼び、バルザック的情熱の中心に据えている。《[...] il n'est aucun personnage vraiment balzacien qui ne soit dévoré de la passion de connaître, cachée sous le déguisement d'une autre passion》 (A. Béguin, *op. cit.*, p. 33).
 - 14) 《Ici, le récit se donne en échange d'un corps (il s'agit d'un contrat de prostitution)》 (R. Barthes, *op. cit.*, p. 95).
 - 15) 《Mais ce don relève aussi d'un échange. 《Femme pour femme》, dit Porbus. Une 《vraie》 femme, Gillette, [...] contre une femme en peinture, une femme à regarder [...]》 (G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 62).
 - 16) 以上のような交換を成立させるために、ここでも現実の女性と芸術の女性、そして秘密への情熱と愛情が等価のものになりうるというバルザックの作品内での了解事項が前提になっているのは言うまでもない。
 - 17) 《Une mortelle démesure l'a conduit [Frenhofer] à briser les limites imposées à l'existence incarnée. [...] Fasciné par cette tentative prométhéenne, il en est venu à effacer peu à peu de son tableau tout ce qui permettrait l'œil de le déchiffrer.》 (A. Béguin, *op. cit.*, p. 232)
 - 18) 《l'oscillation temporelle de l'incarnat du visage aura indiqué comme une limite de la peinture; cette limite aura 《fait le désespoir du coloriste》, et le désespoir, devenant vite une folie, aura appelé l'indéfini processus de la retouche》 (G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 25—26). 著者はさらにそこから *pan* という独自の概念を用いてこの「絵の具の壁」の解釈を試みるが、ここではそれに立ち入ることはしない。