

バルザック『貧しき縁者』における個と大衆

—— 語ること、創造すること、忘れることをめぐって ——

博 多 かおる

は じ め に

政治体制が激しく移り変わり、風景も風俗も消えては新しくなった 19 世紀前半にあって、バルザックは滅びゆく風物だけでなく、過去となりつつある時代の人間を描き残すことにも使命感を抱いていた。完成された最後の作品『貧しき縁者』の二作にも、その意図は感じられる。世間的体裁からいえば「富める縁者」である『従妹ベット』のユロ・デルヴィーも、『従兄ポンス』の貧しき主人公ポンスも、すでに遠くなったナポレオン時代の生き残りである。帝政時代末期に有名になったロマンスの作曲者ポンスは 1844 年、すでに「時代遅れの八分音符⁽¹⁾」の価値しかなく、劇場のために安い値段で作曲を引き受け、彼をお荷物としか感じていないブルジョワの親戚の食客となっている。他方、ナポレオン時代にその働きによって男爵に叙せられたユロ・デルヴィーは物語の始まる 1838 年、「すでに年老いた、ナポレオン時代の美男子⁽²⁾」である。彼は帝政末期に始めた放蕩で財産を食いつぶし、適齢期の娘にやる持参金もままならない。家庭の父としての威厳を妻のひたむきな愛情によって、陸軍省での地位を兄の庇護によって、かろうじて保っている。ポンスが美食という妄執によって自らを袋小路に追い込んだように、ユロもまた、女狂いという偏執によって転落してゆく。七月王政も終わりが見えてくる 1846 年に至るまでに、ユロの財政状態と名声はさらに下降の一途をたどるだろう。

バルザックは『人間喜劇』の中でさまざまな偏執狂たちを描いてきた。彼ら

の偏執の対象は金銭であったり、発明であったり、芸術であったりした。その偏執はしばしば人間を破滅へと導いてゆく。『貧しき縁者』では偏執という主題が、バルザックが社会の変質の原因として追った重要なテーマ、文化財や重要な財産の散逸と深く関係づけられている点が注目される。『従妹ベット』では家長の限りない放蕩のせいで、父を中心とした家庭の概念と、家を支える財産が崩壊してゆく。他方、『従兄ポンス』が扱っているのは、文化的遺産の散逸の問題である。大革命以来、歴史的建造物が破壊され、過去の遺産が切り売りされては失われてゆくことを、バルザックは何度も指摘し、嘆いてきた。『従兄ポンス』では、そのような品々を骨董品への偏執的な愛ゆえに収集してきたポンスのコレクションが、物の価値を金額でしか計れない屑屋レモナンクの手落ちる。つまりポンスの死は、美への愛によってつなぎ止められていた過去の遺産が今度こそ決定的に漂流し始め、「作品」としての存在を失い、商品になってゆく瞬間を表している。

かつて『村の司祭』で、革命時代に城を荒らし略奪品の切り売りを行った「バンド・ノワール」の元祖ソーヴィアの財産について、リモージュの村では曖昧な噂があった。彼がパリに財産を隠しているという噂である。ただし、噂はどうやってソーヴィアが財を成したのかを読み解くことはできず、語り手が小説の読者にのみ、謎を明かすことになる。『ゴリオ爺さん』でもそうであったように、噂は、大革命に続いた混乱に乗じて多かれ少なかれ怪しい方法で財産を蓄えた人々の前歴について語り、小説の中でそれを疑問に付す役割を果たしてきた。しかし、物語が1840年代後半にまで進む『貧しき縁者』では、大革命の時代はすでに遠い。1830年の七月革命は歴史的断絶を完成し、その後の社会はブルジョワ的価値観を定着させてきた。そこでは、物や人の歴史よりもその値段や名声が問題となり、集団の声は財産や物の由来を問う役割を失っていったように思われる。社会の変化と共に、小説における集団の声の位置はどのように変化したのだろうか。バルザック晩年の二作が描く噂の分散化、メディアが導く世論と個人の運命、個人の利益が優先される時代における噂の利用法、さまざまな種類の大衆に取り巻かれた芸術家の姿を論じ、バルザック小

説が自らに課してきた「書き留め、創造し、伝える」という役割の意味を考え直したい。

1. 分裂する情報網

『貧しき縁者』における情報網はさまざまな位相に分かれ、集団の声は各場所で異なった主題をばらばらに歌っている印象を与える。『従兄ポンス』では、噂の広まる範囲は各階級、各職場、各地域といった限られた範囲にとどまる傾向にある。ポンスとシュムケ、二人の音楽家が住むパリのノルマンディー街の噂、ポンスの「富める縁者」を中心としたブルジョワ階級の噂、劇場の噂などは、各サークルに属さない者には共有される可能性の少ないおしゃべりだ。マルヴィル家やポピノ・カミュゾ家らは、ブルジョワ社交界の一角に、ポンスの人格を否定するような噂を流す。ポンスが好意で親戚のセシル・マルヴィルに勧めた縁談は、実はマルヴィル家の名誉を傷つけるための陰謀だったという噂である。音楽家は傷心し、執着の対象である美食の食卓から追放されて、病みついてしまう。そこでノルマンジー街の門番シボ夫人は、ポンスの仕事場所だった上流階級の家庭や劇場に乗り込み、ポンスが不治の病に罹っているという偽の噂を広め、彼が二度と仕事に戻れないよう仕組む。劇場支配人や踊り子はポンスに同情しながらも、個人的利害と興行の利益を重んじるあまり、彼を忘れてしまう。マルヴィル家をめぐるポンスについての誤った評判は、自分たちブルジョワ集団と少しでも異質な「貧しき者」に倫理的な罪と悪を押し付け、私生活の安寧を守ろうとする階級の問題に支えられて信じ込まれた。二つの噂は共にポンスの心を痛めつけ、死に向かわせるという作用を持つが、各階級や仕事場に固有の精神性に支えられているので、互いに交錯しないわけである。ポンスの財産を横取りする計画のために、普段は自分と縁のない場所にまで噂を播いて歩くシボ夫人は、例外的に異なった場所と階級を結びつける因子である。彼女はこうして異なった生活圏にポンスの死を予告する同じテーマを歌わせることにより、ポンスの社会的な死を実現する。

『従妹ベット』のパリでも、噂が狭い範囲に留まることは、物語が描こうとする主題と無関係ではない。ユロが最後に身を隠すシャロンヌ街など、労働者が住む町の噂は、ユロの本宅があるユニヴェルシテ通りなど上流階級の口伝えの情報網とはほとんど接点がない。「何が起こっても騒ぎにならない地区⁽³⁾」、労働者階級がそれぞれの日々の生活に追われ、他者への関心が薄いために噂が生まれず、広まらない町。シャロンヌ街は分断されたパリ空間の中でも最も閉塞した一単位である。噂の流通網がそこだけで完結しているという点では、『従兄ポンス』のノルマンディー街と似ている。そのため、物語の最後になってシャロンヌ街でお針子と同棲するユロを、家族は容易に見つけ出すことができない。こうした地区ごとの情報の閉塞性は、人々の絆の断絶に一役買っているのである。

だが『従妹ベット』において、地区や建物単位での噂は、時に無駄に歌っている。例えば、ユロの妻の従妹であるベットは、居住する建物内での自分の評判をまったく気にかけない。パリの街で孤独と貧困の果てに自殺を図った亡命芸術家シュタインボックを救い、共同生活を送って彼を支えていたベットは、建物の門番が二人の関係を邪推して立てる噂を完全に無視する。語り手はベット個人の考え方を評し、田舎出身の彼女は、農民が自分の村のことしか考えないのと同様、自分と同じ階層の人々の意見しか重んじなかったのだと説明する。19世紀パリの都市空間において、必ずしも価値観や風俗を共有しない人々が雑居する建物内では、言葉の交換・共有によって隣人との絆を確認する習慣も失われ始め、噂の力も減じ始めていたのだろうか。

『従妹ベット』はユロ転落の物語でもあるが、同時に親戚に軽んじられてきた老嬢ベットの復讐の物語でもある。小さな単位での噂に耳を貸さないベットの態度は、ユロを、次にはその娘婿を放蕩の深みに誘い込み、美しいアドリーヌを始めとするユロ一家を不幸に突き落とすという復讐計画遂行に必要なものだった。ベットは同じ建物に住むブルジョワ娼婦ヴァレリー・マルネフと密接に協力し、同性愛を噂する周囲の声にもまた関知せず、彼女たちの私邸を復讐計画の本拠地にする。そして、距離的に離れているが血縁関係によって出入り

自由な空間、すなわち親戚のユロ邸に赴き、自分とヴァレリーの関係を隠したまま、情報を攪乱する。こうしてベットは自由自在にユロ家の人々を操り、彼らに恩人と思われながら打撃を与えることに成功する。自分の居住空間を噂の治外法権とし、本来関係のない複数の場所を結びつけることで、使者としての権力を行使するのである。シボ夫人は閉塞した空間に犠牲者を閉じ込めると同時に、本来かけ離れた複数の社会空間に「ポンスの死」という同一の、予言的な噂を播くことによって犯罪を成功させた。ベットもまた、その間に断絶が横たわる複数の空間を結びつけることによって復讐を進めるのだ。

2. 伝えること、忘れること

『貧しき縁者』の二作では口伝えの情報網は分裂し、その間に悪意を持つ使者が入り込む。だが『従妹ベット』に特徴的なのは、新聞を媒体として広まる情報が人々を結びつけ、あるいは疎外する点でもある。ユロ家の財政状態という重要な話題は、ユロの娘オルタンスの結婚식을報道する新聞記事に触発されて不特定多数の人々に取り沙汰される。また、ユロが愛人ヴァレリー・マルネフに操られて陸軍省の部長の席を無能なマルネフに与えようとする破廉恥な経緯^{いきさつ}は、ユロが陸軍省での要職を失う伏線、あるいは一要素となっている。その際、彼の兄にあたるナポレオン時代の英雄フォルツハイム伯爵（ユロ元帥）は新聞という媒体に言及している。ユロの不品行を非難する声が、役所の一部局や役人集団内にとどまらず、新聞記事によってさらに広まり、大スキャンダルを巻き起こす可能性があることを示唆するのだ。さらに、ユロの娘婿となるポーランド出身の彫刻家シュタインボック伯爵は、新聞記事がかき立てる世論によっていったん社会的成功を手にし、しかしある意味ではそのために墮落してゆく。新聞と世論は密接に結びつき、印刷物によって結ばれた無名の大衆の声が家族や個人を常に取り巻いている。

ところが、これまでにバルザック小説が描いてきたような世論の爆発的な盛り上がりは、シュタインボックの一時的な成功の場面を除いては見られないの

ではないか。世論は肝心な時に沈黙し、あるいは事実と乖離した言説によって大衆の目を真実から逸らさせる。オルタンスの結婚を華やかに書き立てる新聞記事は、ユロ家の財政状態を疑う噂を下火にさせ、大衆に事実を読み誤らせる結果となる。ユロの財産と女性をめぐる噂がそれだけでユロ個人の運命を変えるような大きな世論に発展しないことも注目される。ユロの女狂いという妄執は、彼が公的人間でもあるために公の問題にも発展しえたはずである。小説にモデルを提供したと思われる現実の事件と比較してみれば、そこに働いた作者の意図がより明確になるだろう。ユロとヴァレリーの密通現場にマルネフと警察が踏み込む場面が、現実起きたヴィクトル・ユゴーの姦通事件を彷彿とさせることは、アンヌ＝マリー・メナージュールも指摘している通りである⁽⁴⁾。ユゴーの事件が新聞を賑わせ、世間の大スキャンダルとなったのに対し、ユロの事件はもみ消される。姦通の証拠を隠滅することを条件にマルネフが部長に任命され、情報は、個人の利益と交換に隠滅されるのである。公の非難ではなく、陰湿な私的利益に焦点が当てられているといえよう。マルネフの破廉恥な昇進も、七月革命の「栄光の三日間」を讃えるお祭り騒ぎと重なったために新聞記事の対象とならない。金銭をめぐる個人主義を発達させてきた七月革命の出発点の記憶が、その結果生まれた頹廢の象徴ともいえる事件を覆い隠すのである。

ユロの個人的な妄執が彼の公的な権力と結びついて起こす最大の事件。それは、多額の借金に追いつめられたユロが義理の叔父をアルジェリアに派遣し、彼を通じて国家の金に手をつけ、最終的に叔父を見殺しにしたスキャンダルである。しかしこの件でも、ユロが世論に糾弾されることはない。オルタンスの結婚については物事の表面にしか光を当てず、ユロの姦通事件については沈黙することで大衆に事実を隠した新聞は、今度は事実改竄の記事を発表する。小説の中でその脅威がたびたびほめかされている反対派の新聞も、世論の発動を阻止するために政府が流した虚報をそのまま伝えてしまう。ユロは記事の中で、陰謀に巻き込まれた犠牲者、高潔の人として描かれ、その引退は帝政時代の花形の退場として惜しまれる。政府が発する虚報、“canard officiel”は、

揺らぎかけている権力の威信を守るために個人の不名誉をもみ消し、真実を偽りのディスクールの下に葬り去っている。

事実の歪曲、積み重なれば歴史の捏造につながる新聞のペテンを、バルザックは『カトリヌ・メディシス』等の作品で再三にわたって非難してきた。作者はここで印刷術の功罪について熱弁を揮ってはいない。その代わり、新聞報道の虚偽を支えるのは情報を受け取る者の信じやすさでもあることを、ヴォルテールの引用をもじって示そうとしている。「パリ欄はうぬぼれた人民が考えるようなものじゃない⁵⁾。」ヴォルテールの原作では「パリ欄」は「司祭たち」であり、「我々の信じやすさが彼らの武器になるのだ」と続く。バルザックは『カトリックの司祭』で、作家が司祭の役割を引き継ぎ、新聞や印刷術といった新しい手段を借りて、真実を語る言葉を広く世界に届かせるのだと豪語していた。しかし司祭が語る言葉も新聞が伝える言葉も、大衆の洞察力の欠如を前提とした時、まやかしの言説に墮してゆく。言葉は常に語る側と受け取る側の関係に即して変質してゆく。活字の威信にだまされ続ける大衆は審判者ではありえず、慧眼な読み手を想定しない言説は抑制のない権力を身勝手に楽しむようになる。『従妹ベット』の世論の無力さは、読者との共犯関係の幻想をいったん失いつつあった作家の、印刷物の書き手と大衆との関係にまつわる不安をどこかで反映しているのかもしれない。

『従妹ベット』では個人の欲望は果てしなく大きく、社会というものが行使する圧力からはみ出してしまう。それは自由を意味するというよりは、いびつでグロテスクな状況として描かれている。集団の声が個人に対してふるってきた暴力的でさえある力は、『従妹ベット』において、ユロの個人的欲望を前に色褪せて見える。世間の声がユロの好色ゆえの無分別を糾弾し、彼を社会的に葬り去る可能性は何度もほのめかされている。だが世論の爆発の危険は、肉欲の歯止めとはなりえない。「社会的名誉か、情欲か」という選択肢は、意味をなさないようにさえ思われる。集団の声の威力は、個人を内側から蝕む偏執の猛威ほど、積極的に事態を動かす要素にはなりえないのだ。言い換えれば、家や財産を破壊してゆく力は、ここでは集団の中ではなく、個人の内に巢食つ

ているのである。

ユロの偏執が彼に公的倫理を踏みにじらせても世論に訴追されないのは、ナポレオン時代の生き残りであるフォルツハイム伯爵らの父性的な権力が最後の輝きを見せつつ彼を庇護しているからでもあろう。『風流滑稽譚』以来、真の父権は、集団の声に対して影響力を及ぼしうる数少ない要素の一つだった。しかしフォルツハイム伯爵は弟に名誉を傷つけられた打撃で、命を落とす。父権を汚し、最終的にその理想を滅ぼしたユロに求められるのは、公衆の面前で罰せられることではなく、忘却されることのようなのである。陸軍大臣はユロにただ一つ、社会から消え、忘れられることを要求する。家庭においても同様だ。一連の事件でついに家族の信用をなくしたことを自覚したユロは言うだろう。「俺みたいな罪ある父親を毎日目の当たりにするなんて、なんと恐ろしい。父権の失墜、家族離散のもとになりかねない⁽⁶⁾。」父権の失墜はすでに生じた事実である。問題は、すでに否定されている権力をかつて象徴し、今もその疲れた姿で喚起し続ける「父」という記号をいかに隠し、忘れるかである。忘却のために有効な場所として選ばれたのはパリ東部のシャロンヌ街だった。噂がない場所に、記憶は残らない。ただしユロ自身にとって、元の身分を失い、世間に忘却されること、それは自分の欲望をどこまでも追求する可能性を手にすることだった。忘却への願望は、ユロから「父」という記号を剥奪し、歴史的な意味を無効にし、行動する純粋な欲望としてパリの不透明な空間に投げ出すのである。

「忘却」に対抗してパリの空間を調査し、数え上げ、記録しようとするまなざしは、他に『現代史の裏面』が示すように、バルザック後期の小説においては、キリスト教的愛に支えられた貧者救済組織が担うようになる。ユロの存在は、こうした活動に入った妻によって再発見される。一度は愛徳が忘却に打ち勝つのだ。しかし決して涸れることのない欲望に突き動かされ、再び女中と家を飛び出したユロの消息は、以後、風の噂でしか伝わってこない。「11ヶ月後、ヴィクトランは自分の父とアガート・ピクタル嬢との結婚が1846年2月1日にイシニーで挙げられたことを間接的に聞き知った⁽⁷⁾。」息子が「間接

的に」(indirectement) 得た父についての知らせは、新聞記事がもたらす情報のように簡素である。他者が語る言葉、頼りない風聞によってしか父の消息を知り得ない希薄なつながりが、父を中心とする家の崩壊を確認させている。「父」は忘却の淵にも等しい通信の溝の向こうに、ついに決定的に消えた。歴史的現実を忘却から救うために描き続けてきたバルザック小説は、忘却への過程を書き留める役割をも担っている。小説は、そこで忘却への欲望と記憶を伝達する願望が絡み合う、複雑で重層的な装置として現れてくる。

3. 噂の使用方法の変化

『貧しき縁者』の二作では、集団の声が個人を直接訴追する場面が少ない代わりに、噂が登場人物の体現する悪によって利用される場面が多い。ポンスの「富める縁者」たちの利己心は、偽の噂を使ってポンスを美食の食卓から追放する作戦を生み出す。シボ夫人の私欲は、ポンス再起不能の噂を作り出し、実際に彼をそのような運命へと追いやる。他方、ユロの女狂いの評判は、その計略の悪辣さと不道德さから『危険な関係』のメルトイユ夫人に比べられるヴァレリー・マルネフに、ユロを誘惑し、自分の貞操と引き換えに夫の昇進を実現させるという計画を思いつかせるのである。

噂に想を得て、過去の栄光の遺物ユロから金を搾り取る計画を立て、私腹を肥やし、ユロの社会的な死を助けることが、ブルジョワ娼婦ヴァレリーの仕事である。ただし、このヴァレリーもまた、ナポレオン時代の無惨な残滓であることを忘れてはならない。彼女は、家具職人の家に生まれてナポレオン時代に伯爵となったモンコルネの私生児であり、母の浪費癖を受け継いだが、母を取り巻いていた環境を享受することができなかった。ヴァレリーの墮落は、贅沢な美女をかしづくことができないほど貴族階級を矮小化させた社会の罪でもあるとされている。個人の風俗は必ずしも社会と共に変わらない。卑小なブルジョワ娼婦の典型ヴァレリーは、そうした時代錯誤が生み出したいびつな精神の権化なのである。

素朴な原初の社会を舞台とした『風流滑稽譚』では、遊女インペリアが、自分の愛を衆目にさらすその率直さによって世論を魅了していた。最後のバルザック小説では、その時代はもはや遠い。ジョゼファやジェニー・カディーヌといった歌姫兼娼婦が辛うじて、原初の時代を特徴づけていた大らかさの名残を止めている。彼女たちは自分の名誉や貞操を世論の前に堂々と投げ出し、不品行を噂されることによって名声を得ている。「惹き付けられる男も、世間の評判も、男たちに財産を蕩尽させたという不名誉の勲章ももらわない女的美貌など、天井裏にしまわれたコレッジョの名画か、屋根裏で息を引き取る天才のようなものである⁽⁸⁾」と語り手は述べる。すべてが金銭に換算される時代の娼婦として、大衆の声を投機的手段とする気味がないわけではないが、彼女たちには世論と正面切って取引する潔さがある。これに対してヴァレリーは私生活のベールに隠れ、世論をだまして貞女の評判を守ろうとする狡さを持っている。社会は数々の私的空間に区切られ、増えてゆくブルジョワ娼婦は私生活の壁の中でこそこそと私腹を肥やしてゆく。

ユロの個人的妄執から利益を引き出す寄生虫ヴァレリー・マルネフは、彼女の立場にふさわしい小賢い方法で、噂を利用し操縦しようとさえする。男性に対しては貞操と体面を語るディスクールを操り、その喪失と引き換えに多額の金銭を貢がせている。つまり倫理を語る大衆の声を情事の中に巧みに引用することで、自分の価値をつり上げ、利益を引き出すのである。またユロに囲われて美しい住居に移り住んだ彼女は、囲われ者の立場を隠すために偽の噂を流す。父モンコルネの遺産をついに受け取ったという噂である。バルザック小説における噂はしばしば、物の由来や財産の出所を問い、現在の光だけでは照らし出せない人間の姿を明るみに出そうとしてきた。こうした噂の典型的シナリオを、ヴァレリーは世間の声から自分を守るために流用している。急激に得た財産の由来を、歴史的断絶の向こうで見失われた財産の行方に絡め、偽の噂を作り上げて世論をだますのである。ヴァレリーは他者との言説の交換においても、寄生虫的方策を用いているといえよう。

上にも述べたように、個人の私生活についての噂は、断絶の向こうに隠され

た秘密を掘り起こしたり、過去の重大な出来事が集団的記憶に残した傷跡を探ったりするために使われることが多かった。しかし前提となる断絶そのものの位置は、作家の認識の中でも、彼が描こうとする集団心理の中でも、時と共に変化したのではないだろうか。この小説でバルザックが確認しているように、七月革命は大革命の行ったことを完成し、歴史的断絶が残した生傷をふさごうとしていた。

1830年の七月革命は、1793年の大革命が始めた仕事を完成した。フランスではそれ以来、偉大な名前は出ても、名家はもう存在しない。政治的変革でもあれば別だが、それもおいそれとは実現しそうにない。今はすべてが個人の印を帯びる時代である。最も慎重な人たちが、財産は終身年金、つまり一代限りにしている。家というものは破壊されてしまう⁽⁹⁾。

ここでバルザックの言っている「政治的変革」は主に王政への回帰だろう。大革命という大きな断絶を経験したにも関わらず、19世紀前半のある時点まで、人々は歴史の反復への希望あるいは恐怖を抱き、それが言語表現の基盤となる集団心理にも少なからぬ影響を与えてきた。そのような社会において、人物の前歴を噂し、物の出所を取りざたすることは、それらを曖昧にすることに力あった歴史的変動を繰り返し内面的に生き、激しい断絶の前後の変化とつながりを確認する作業にほかならなかった。しかし、歴史がもはや繰り返さないことに人々がほぼ確信を持った時点で、フランス社会の構成員たちが過去にさかのぼるといふ強迫的な作業から解放されていったとしても、不思議はないだろう。それに応じて、噂に隠された集団的記憶を契機として過去を再構築し、そのような「裏面」を通して現代史を語るという手法を小説家が以前ほど用いなくなってもおかしくはない。「個人の印」が何にでも刻まれ、一代限りになった財産が「家」の連続性を壊し、何事も金銭に換算される時代にあって、噂を通じて過去を問うよりも、個人的な利益の追求に噂を利用する方が、確かに理にかなってはいる。

4. 芸術家と大衆

家も父も、貴族もナポレオンの思い出も失墜した時代に、何が崇められうるのか。一つには個人の才能である。ユロ男爵は、才能ある彫刻家シュタインボックと結婚したいと告白する娘オルタンスに答えて言っている。「偉大な芸術家ってというのは、今日、爵位のない公爵だからね。栄光と財産っていう、美德に次いで重要な社会的価値を一挙に手にできるってわけだ⁽¹⁰⁾。」バルザック自身の主張を反映してはいても、必ずしも時代の常識を言い当ててはいないであろうこの言葉。そこには、栄光と財産のみならば成功した商人でも得ることができるが、芸術家はより高貴な社会的地位さえも手に入れることができるという主張が読み取れる。そして確かに『従妹ベット』は、シュタインボックをめぐる、公権力・新聞・世論の協力によって至上の成功がすばやく作られる過程を描いているのである。

19世紀末にガブリエル・タルドは、空間的に離れていながら新聞等の媒体によって意見を共有する「公衆」(public)が、同じ場に居合わせて主張を共にする「群衆」(foule)に代わって力を持つ時代が到来していることを主張するだろう。バルザックもある側面において、時代がすでに「群衆の時代」から「公衆の時代」へと移りつつあることを感じていたのではなかろうか。彼は初期小説『百歳の人』から『妖魔伝』『幻滅』『ラプイユーズ』に至るまで、噂が民衆騒擾につながり、個人を直接に脅かすような状況を描いてきた。そのような場面の原型は、たとえ歴史上に同じような事件が繰り返されたにしても、作家が幼い頃に伝え聞いた大革命期の民衆蜂起の記憶を下敷きにしていると思われる。現実はどうであれ、バルザックにとって1840年代のパリは、分散する集団が個を抑圧する舞台にはなりえても、もはや暴徒化する「群衆」と個との対立の舞台にはならなかった。バルザックは『従妹ベット』で一芸術家の運命を描きながら、同じ空間に存在せず、メディアを通して意見を共有することになる集団の影響力を指摘する。ただし、あらゆる階級が均等にメディアに接す

ることのできる時代が到来していない時期にあって、その集団がしばしば限定された社会と階級（パリ，社交界）に属していることも忘れてはならない。その意味で彼らは、後に見られるような不特定多数の人々の集合としてふくれ上がった「公衆」とは異なるのかもしれないが、同じ場に居合わせないである見解を作り上げ、共有する大衆のことを、ここでは「公衆」と呼ばせていただく。

「公衆」を結ぶものは、もはや口伝えの情報ではなく、主に新聞などの活字媒体である。『従妹ベット』で人々の絆が奇妙で不規則なずれに蝕まれているように思えるのは、彼らが、昔ながらの口伝えの情報伝播とメディアを介した情報伝播とが混在する空間に生きていることとも関係がある。自分の作品が新聞上で絶賛されていることを、当初はシュタインボック本人も知らず、同じ場所に住むベットは他人に語られてやっと知る。シュタインボックの成功を作った「公衆」、つまり新聞上で彼の作品についての記事を読み、それを取り沙汰する社会集団に、ベットも彫刻家自身も属していないのだ。新聞が作り、芸術家を支える「公衆」が、地域や家族のつながりに基づく社会集団と異なることは明らかである。

芸術家とその評判を作る大衆との関係は、19世紀一般において顔の見えない、間接的なものに絞られていったわけでは必ずしもなかった。19世紀小説は何度も、芸術家が直接に群衆と対峙する場面を描いている。バルザックは『鞠打つ猫の店』で官展の雑踏を描き、画家ギヨーム・ド・ソメルヴィューの作品の成功を集団の波と喧噪で表した。19世紀後半に入ってもゾラは『制作』で、荒波や嵐の咆哮にも譬えられる群衆の嘲弄や笑いに直面した画家の激しい動揺を描いている。シュタインボックに関しても、1841年の展覧会では、不満を表す群衆の声が終いには罵声や軽蔑の叫びとなって作品を取り囲んだことが語られている。目に見えない「公衆」が個人の上に及ぼした影響は、こうした群衆の力とは違った魅力と危険性を帯びていていた。「それはまさしく成功だった、それはパリで見られるような、信じられないほどの成功だった。それを持ちこたえる肩と腰を持っていないと——余計なことを言わせてもらえば、

そういうことは、よくあるのだが——その下敷きになってつぶされてしまうほどの成功だった。新聞でも雑誌でもヴェンツェスラス・シュタインボックのことをさかんに書き立てた⁽¹¹⁾。」直接作品に接した群衆の、賛美と反発との入り混じった荒々しい叫び、制作者を恐れさせ奮い立たせるその熱気を、新聞記事は伝えることができない。その代わり、新聞や雑誌の言葉はそうした不均一な反応を均一化し、ある方向へと引きずってゆくことができる。メディアが貢献して作り上げる評判は、一致した賛辞を聞かせ、目に見えぬ人々の底知れぬ層を背後に抱えることで、特殊な威光を帯びるのだ。新聞記事のディスクールの「公」性は、見知らぬ「公衆」の意見を名目上代表すると共に、不特定多数の人々に向けて情報を発信し、彼らの意見に影響を与えるという点に支えられているだろう。そうした「公」の刻印を帯びた名声は、芸術家に自惚れと呼ばれる感情を与えやすい。芸術の本質ではなく、自己と目の前にいない大衆の関係だけを見つめる病を作り出すのである。

芸術家を襲う自惚れの感情、そしてそれが生み出す怠惰という病は、『従妹ベット』ではシュタインボックが体現するポーランド人気質と結びつけられ、強調されている。ポーランド人は「気まぐれ」「お調子者」だとする紋切り型が⁽¹²⁾、芸術家について大衆が唱える紋切り型と結びつくのである。銀細工等の工房を営む登場人物シャノールの口を借り、作者は芸術家についての否定的イメージを浮かび上がらせる。それによれば、芸術家は才能があってもそれ以上に気まぐれで、金遣いが非常に荒く、娼婦たちとつきあっては窓から金を投げ捨て、結局仕事をする時間がなくなってしまう。彼らの精神的な首尾一貫性のなさ、異性関係における墮落、怠惰さ、金銭感覚の欠如等が強調されているといえるだろう。これに対して彫刻家スティッドマンは、芸術活動と一般の労働の効率性を同じ地平で語る言説の愚かさを笑う。ひたすら勤勉さのみが財産と成功を生み出すとする思想は、効率主義的で、結果を生産された物の金銭的価値だけで測る、商人風の卑小な考え方に基づいているというわけである。ただし「芸術家が創造するには夢想が必要だ」という考えは、インスピレーションというものに多大な価値を与えたロマン派的傾向に助けられ、仕事をしない

芸術家の言い訳にしばしば引用される紋切り型でもあった。

バルザックはこうして、芸術家の自堕落で無軌道な人生を強調する言説と、それに対する反論を提示する。その上で、芸術家の成功の鍵は、世間に流布していた偏見と、芸術家が自己弁護のために高揚させる夢想礼賛の狭間にあることを指摘してゆく。芸術活動独特の勤勉さ、知力、想像力、体力すべてをつぎこんだ不断の精神的・身体的鍛錬なしに、傑作も栄光もなく、その結果としてついてくる財産も生まれ得ない。「絶え間ない鍛錬こそが（中略）、芸術における成功の鍵なのである⁽¹³⁾。」登場人物シュタインボックは権力者の庇護とメディアが作り出す名声によっていったん成功を手にするが、紋切り型が描く否定的な芸術家像をなぞるように生き、傑作を生み出す力を失ってゆく。大衆の声を批評する立場にある語り手の言説だけが真実を描きうる、という構造は、バルザック小説に多く見られたものだった。ここで作者は、不特定多数の人々が語る芸術家像を具現してしまう登場人物を描き、それとの差異によって、自らの創作態度を浮き彫りにしている。芸術家が紋切り型と結ぶ悪しき循環関係を、断ち切ろうと試みているかのよう。

『従兄ポンス』の主人公であるポンスもまた、いわゆる成功の道を逸れた音楽家だった。そもそも芸術家の成功が続かないのは、世論が移り気なせいでもある。「フランスでは名声が人気や流行、パリに見られる長くは続かない熱狂にもとづいて生まれ、幾多のポンスを作り出す⁽¹⁴⁾。」バルザックは評判の移り変わりやすさを様々な社会階層において捉えてきた。ここでは、七月王政も末期に近づいた時期から過去を振り返り、時代の特殊性が決算されている。「帝政時代には、名声ある人々への崇拜は今よりも強かった。名士が少なく、彼らが政治的野心を持っていなかったからだろう⁽¹⁵⁾」と語り手は述べ、そうした時代には、詩人、作家、音楽家になることは比較的容易だったと振り返る。それは事実なのだろうか。考えられるのは、帝政時代の芸術家の成功が、上流階級の家やサロンとの密接な関係に立脚していたという事実である。聴衆・観衆との直接的な交流を含む意味で素朴な関係は、残念ながらそれなりに芸術家を堕落させる要素も含んでいた。ポンスは上流階級の家々で小演奏会を開

いたり、庇護者たちに作品を贈ったり、劇場の席を手配したりしてお抱え音楽家として卑屈に振る舞った。さらには食客となり、裕福な家庭の寄生虫としての性格を強めていった。こうした寄食者としての立場と美食は、彼の精神の独立性と創造力を蝕んだのだ。王家を真似た風習に浸った帝政時代の upper class に依存し、時代錯誤な立場に陥った音楽家は、「目に見える結果しか尊ばない⁽¹⁶⁾」七月王政の到来とともにサロンの邪魔者になった。

歴史的に見れば、七月王政下でも upper class のサロンでは、盛んに行われていた音楽会が、プロ・アマチュアを問わず優れた音楽家の活動を支えていた。だが、多くのサロンが財政困難に陥り、社交の中心が一部、サロンから大衆的な場所へ移ろうとしていたことを感じ取っていた人々もいたらしい⁽¹⁷⁾。その一人、ルイ・ヴェロンが七月王政初期に支配人となり新しい息を吹き込んだパリのオペラ座は、音楽の場であると同時に一種の社交空間であり、オペラ座よりも聴衆が熱心に音楽を聴いたというイタリア座さえ、私的なサロンのような雰囲気を持っていたことが指摘されている⁽¹⁸⁾。そのような状況をあまりに身近に見ていたためか、バルザックはフランスで音楽家が見知らぬ聴衆と交流する様子に焦点を絞った場面を多く描いてはいない。印象的なのはむしろ、イタリアを舞台にした作品群ではないだろうか。『マッシミラ・ドーニ』には、ヴェニスで劇場で歌手の声の抑揚に反応し、激怒したり熱狂したりする群衆が描かれている。『サラジヌ』でも、ローマの劇場を舞台に、イタリア歌手の声に酔う彫刻家サラジヌの恍惚感が伝えられている⁽¹⁹⁾。舞台の上の去勢歌手ザンビネッラは、劇場に集まる群衆の熱狂もさることながら、そこから出現する未知の賛美者のせいで命を落とす危険にさえ晒されている。芸術家は、公空間に群がる見知らぬ人々の感情に直面させられた存在なのである。劇場での公演は、サロンの至近性でもなく、メディアに媒介された遠さでもない、ある程度の無名性と距離を保ちながら、同じ空間で同時に芸術家のパフォーマンスに共鳴する聴衆を生み出した。彼らが必ずしも中立の群衆ではなく、しばしば公演を成功させたり失敗させたりするために雇われたグループによって構成されていたにせよ、である。

ジョルジョ・サンドが同じく 1840 年代に発表した『コンシュエロ』は、物語の舞台を 18 世紀ヨーロッパに置いてはいるが、音楽家と聴衆のこのような関係を的確に分析している。作曲家ボルボラは安易な栄光を追う歌手アンズレットをこう非難する。「お前には才能がある！でもそれは偉大なものを照らし出すことなく、不毛に終わる才能だ。(中略) お前には芸術への崇拜が感じられない。偉大な音楽家を崇め、偉大な作品を敬うこともない。栄光、栄光だけを、それも己のためだけに愛しているのだ！(中略) お前の芸術家生命は、流星のようにはかないだろう⁽²⁰⁾。」芸術家は、作曲家やその作品よりも、大衆の声に向かい合ってしまう危険に晒されている。アンズレットの人物に描き込まれているような聴衆への隷属が揶揄されていると同時に、「大げさな宣伝のいかがわしさ、欺瞞や愚かな思い上がりから私たちが発達させてきたあの下品でくだらない方法の数々⁽²¹⁾」も、コンシュエロと師ボルボラの視点から非難されている。劇場の場を共有し上演の成功と失敗を作り上げる群衆への迎合、そして印刷物やメディアの媒介を得て「公衆」を手なずけようとする芸術のあり方が批判されているのである。

サンドはこの作品で、「芸術への崇拜」(le culte de l'art) と「諸芸術を趣味として愛すること」(le goût des beaux arts) の違いを述べている。芸術を手段として大衆への影響力と名声を得ようとする音楽家や、彼らを利用して町を支配しようという政治的な野心を持つ貴族たち。彼らは後者のような態度を代表することはできても、本当に芸術を崇拜し、それに身を捧げてはいないのである。『従妹ベット』のシュタインボックも、この二つの態度を混同してしまう。「あまりに手っ取り早く成功を得て、重要な地位を与えられ、こんにちはと言ったり天気の話をするような調子で世間が投げかけてくるあてにもならぬ賛辞を浴びて、彼は自分の値打ちを信じ込んだ。そのような自負心は才能が涸れてゆく時、うぬぼれに墮してしまう。自分は偉大な人物だと思っていたが、レジオン・ドヌール勲章をもらって、ますます貫禄に不足ないように思えた⁽²²⁾。」芸術家は本来、作品との精神的対話を通じて自己を探り、作品を通じて大衆と交流するはずである。ところがともすれば、賛辞という他者の言説

や、勲章という権力の認知によって、自分の「値打ち」(valeur)を測ることになってしまう。こうして芸術への崇拜を見失ったシュタインボックは、創作する力を失い、創作について語ることにしか、もはやできない。自分が生み出した作品を通じてではなく、作品について語る言葉で観衆と接するようになる。つまり、サロンでアマチュアを相手に彫刻について語る趣味人へと墮してゆくのである。

他方、『従兄ポンス』の「時代遅れの八分音符」は、芸術に対する愛を心に抱き続けている。彼はシュタインボックと異なり、群衆を避け、狭い空間の中で芸術をひたすら鑑賞する。バルザックは「作品を賞賛し、理解するという才能は、凡人がそれによって偉大な詩人の兄弟となれる唯一の天分である⁽²³⁾」としながらも、「彼の音楽を尊ぶ気持ちは、ホフマンの描いたクライスラーのように、偏執の域にまで及ぶことはなかった⁽²⁴⁾」こと、そして彼の作曲の勉強が不完全なものだったことを認める。つまりポンスに顕著なひたすら鑑賞し愛するという態度は、それが真の理解と共感に支えられているとはいえ、芸術に取り憑かれ、常に創造しようと苦悩する者に見られる芸術への肉迫には遠い。ポンスを激しく突き動かしているのはむしろ、芸術についての瞑想を妨げる美食への偏執だ。鑑賞し、美しいもの、美味なものを消費する体質。ブルジョワ階級に寄生するポンスは、芸術家としても美食家としても、こうした傾向に感染していないだろうか。大衆と切り離され、密室にこもった芸術家は、「鍛錬が喜びであり、本当の休息であり、平常の必要な状態であるような、(中略)夢が決して漠然としたものではなく、瞑想であるような⁽²⁵⁾」体質を持たない限り、観るだけで生み出せぬ閉塞した状態に陥ってゆく。ユロがもはや「父」でありえなかったのと同様、ポンスという芸術家も傑作を生み出す「父」ではありえないのである。

ポンスのもう一つの偏執は、すでに過去となった時代を彩った芸術品の収集だった。それもまた、「鑑賞する」という彼の基本的な態度をよく象徴していると言えよう。ポンスが自分のコレクションに向ける視線は、確かに芸術品への愛に満ちている。芸術作品が投機の対象となる消費社会において、ポンス美

術館は作品の散逸を防ぐ砦である。とはいえ、私的空間の中で過去の作品が私物化されること、それはまたブルジョワ空間における歴史の変質、物の中で時間が止まり硬直化する現象を想起させないだろうか。一方で集団の声は個人を疎外し、真の創作活動との絆を断つ手助けをし、シュタインボックのように生み出せない芸術家を作った。しかしまた他方で、生み出すことなく大衆を離れて作品を愛でる情熱もまた、人間と作品の疎外を生みだしているように思われる。

終 わ り に

『貧しき縁者』に漂う終末感は、「伝える」ことが難しい世界が浮き彫りにされていることと無関係ではあるまい。社会における価値観の多様化、それによって生じる噂の分散、大衆の言葉の圧力も顧みないほど肥大化した個人の欲望、事実を伝えるよりも世論を操り利益を得ようとするメディア社会の悪癖。そのような社会において、芸術家、創作者は、芸術と向かい合い、たゆみない努力を重ねて生み出し、その結果を通して人々と交流するよりも、むしろ大衆におもねり、芸術についての言説を操ることに心奪われやすい。純粋な芸術への愛も、鑑賞し、消費するという態度に毒されすぎれば、創造力を蝕んでしまう。現代にも通じるそうした諸現象が、本当に伝えたいものを語り、創造することを阻んでいる。伝えることは、作る者、享受する者、それを媒介するものの連関の上に成り立っているだろう。その関係の上に雑音＝寄生者 (**parasites**) が増えすぎた時、あるいはその連関が不信や欺瞞によって短絡を起したり断ち切られたりした時、真に生み出すことは困難になり、文明や芸術を支えていた心意気は伝えられず、忘却が人と物に忍び寄る。

ここでバルザックが描く「個」の時代は、大衆の中に「個」を位置づける困難に苦しんでいる。『貧しき縁者』の二作は、個人と「家」、芸術家の創作活動と作品、それらを取り巻く集団の言説の間に生じる不協和音を伝えている。しかしこれらの作品は、生み出し、伝える困難を感じ出した時代を伝達する試み

でもある。小説は忘却への願望も受け入れた記憶装置ではないだろうか。それは時代を超えた「公衆」との交流を通じて、今も問いを投げかけ続けている。忘却も記憶の変質も、伝達・創造の困難も含んだ『人間喜劇』の世界を創造し、印刷された言葉によって忘却を乗り越えようとした小説家の挑戦は、時を経て生き続け、新たな意味を帯びてゆくのかもしれない。

注

- (1) «croche antédiluvienne» (*Le Cousin Pons*, t. VII, p. 489.) バルザック『人間喜劇』からの引用はすべて次の版から行い、原則として日本語に訳して本文内に記す。必要に応じてフランス語テキストを注の中に引用する。*La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G.Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976–1981, t. I~XII.
- (2) «le vieux Beau de l'Empire» (*La Cousine Bette*, t. VII, p. 185.)
- (3) *ibid.*, p. 392.
- (4) Anne-Marie Meininger, *Introduction à La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine*, t. VII, pp. 39–40.
- (5) «Le fait-Paris n'est pas ce qu'un vain peuple pense», (*La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 348.)
- (6) *ibid.*, p. 355.
- (7) *ibid.*, p. 451.
- (8) *ibid.*, p. 186.
- (9) *ibid.*, p. 151.
- (10) *ibid.*, p. 130.
- (11) *ibid.*, p. 141.
- (12) これは亡命ポーランド人を多く受け入れた当時のパリに広まった紋切り型だったが、バルザックが自分のポーランド系出版者やハンスカ夫人の娘婿のポーランド人らに対して抱いていた個人的見解も、そこに反映されているだろう。アンドレ・ロラン氏は次の書物でその点を詳しく解き明かしている。Cf. André Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac, La Cousine Bette—Le Cousin Pons, Etude historique et critique*, Droz, 1967, pp. 194–204.
- (13) *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 246.
- (14) *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, pp. 488–489.
- (15) *ibid.*, pp. 491–492.
- (16) *ibid.*, p. 494.

- (17) アンヌ・マルタン=フェジエ『優雅な生活——くトゥ=パリ』, パリ社交集団の成立 1815-1848』, 新評社, 2001年, pp. 394-400, p. 436.
- (18) 同書, pp. 391-392.
- (19) 実際, フランスの歌手の歌唱法が, 特に 1820年頃まで近隣諸国に比べて遅れていたことは, 次の書物にも指摘されている。Patrick Barbier, *À l'Opéra au temps de Balzac et Rossini*, Hachette, 1987/2003, pp. 148-151.
- (20) George Sand, *Consuelo*, éd. Phébus, coll. "Libretto", 1999, p. 51.
- (21) *ibid.*, p. 125.
- (22) *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 207.
- (23) *Le Cousin Pons*, *op. cit.*, p. 489.
- (24) *ibid.*
- (25) *Consuelo*, *op. cit.*, p. 73.