

『そうとは知らない喜劇役者』——再発見の旅(1)

鎌田 隆行

キーワード：バルザック、19世紀フランス小説、生成論

Les Comédiens sans le savoir : un voyage de redécouverte (1)

Takayuki Kamada

作品の概要とプロローグの意味

バルザックの『そうとは知らない喜劇役者』は『人間喜劇』に属する作品の中で最も論じられる機会の少ないものの一つである¹。一見したところ筋立てらしい筋立てをほとんど欠き、人物スケッチ群とでも呼ぶほかない奇抜な構成であることがその主な理由と考えられるが、こうした構造が作品の成立事情と密接に関係していることを最初に確認しておきたい。書簡などで確認できる限り、バルザックが1843年1月にハンスカ夫人に言及した『リシュリユー通りでの発見の旅』をもって作品計画の発端とみなすことができる²。バルザックは翌年の夏、同時代の首都風景を描く複数のスケッチを構想、執筆し、ここから三種類のプレオリジナルの刊行へと至っている。まず、1844年9月～10月に『パリの悪魔』に寄稿した6編のテキストのうち、「只で見物できる喜劇」の副題を持つ3編、「パリの密偵」、「リシュリユー通りのゴードィサール」、「衣料品商」が本作の計画の最初の具体化である。続いて、1845年8月、『ル・シエークル』紙に「帽子業界のルター」を掲載。翌1846年4月には『クリエ・フランセ』紙上で新たに11編のスケッチの連載を行った。このうち、「リシュリユー通りのゴードィサール」（後に本作とは別立てで『ゴードィサール二世』として独立した作品となる）と作家ショドレイユをめぐる断片以外はすべて『そうとは知らない喜劇役者』の題名のもとに1846年8月の『人間喜劇』フルヌ版「パリ生活情景」に収録され、これが初版となる。その間、『人間喜劇』の増補版の計画を示した「1845年のカタログ」では『真摯な喜劇役者』の題名のもとに作品が記載されていた。第二版はルー＝カサネ版の『パリの田舎者』（1847年および1848年の二つの表記が存在する）である。ここにはショドレイユを描いた断片「文豪」も収録されている。だが、こうした刊行のクロノロジーとは異なり、制作

¹ Balzac, *Les Comédiens sans le savoir in La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» (以下 *Pl.* と略), 1976-1981, t.VII, pp.1153-1213. 紙数の関係から本論は前後編の二部立てでこの作品の分析を行う。

² *Lettres à Madame Hanska*. Textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Laffont, «Bouquins», 2 vol., 1990, t.I, p.639. 本作の生成過程については、プレイヤード版の注記のほか、次の論文に詳しい。Anthony R. Pugh, «Un chapitre retrouvé des *Comédiens sans le savoir : La Comédie gratis*», *L'Année balzacienne* 1967, pp.215-221.

上は『パリの田舎者』、『クリエ・フランセ』版、『人間喜劇』フルヌ版の順に準備が進められたことが明らかになっている³。その後、『人間喜劇』の再版を期して作者が準備した『フルヌ修正版』では、作品にいくつかの改訂が加えられており、最も重要な修正は「文豪」の追加である。

こうして誕生したのは、七月王政下のパリに生息する特異な人物群像をあたかも走馬灯のように次々と提示する奇抜な構成を持った物語であった。同時代の社会の風景、なかでも特徴的な職業別風俗をユーモラスに描き出す趣向は、『パリの悪魔』をはじめとしたいわゆる「パノラマ文学」(ベンヤミン)に属する作品に共通するが、そのようなスケッチを集積して一つの物語に仕立てた挙措はバルザック独自のものである⁴。この明らかなモザイク性に対して、バルザック研究者は従来多かれ少なかれ戸惑いを隠せず、作品を冷遇してきた。例えばロネトム版の解説においては、バルザックは構成に苦勞したフルヌ版『人間喜劇』第12巻を埋めるために既存のスケッチを無理やりつなぎ合わせて本作を仕上げたとされ、作品を重視していないとまで断じられている⁵。しかし、プレイヤード版の校訂者メナンジェも指摘するように、作者は本作の構想当初から一貫してモンタージュ的作品を意図的に構築しようとしていたのである⁶。本論はそのことに鑑みて、同作品が二つの点で重要性を持つのではないかという仮説を提示し、作品の再評価を試みたい。

最初の点は、同時代さらには「現在時」における社会風俗の描写である。1830年代初頭に『あら皮』などで同時代社会を描き出していたバルザックは、後に執筆時点よりも10年~15年ほど遡った時代の社会を取り上げて歴史学的射程を持たせながら活写するスタイルを確立した。一般的にはこの時間的懸隔がバルザックによる小説のクロノロジーの設定の特徴として知られている。だが、小説家は1840年代になって再び、自らが身を置く同時代の社会の描写を展開しており、そのことに対してさらなる注目が必要である⁷。本作は『人間喜劇』の物語のクロノロジーでは最後に位置しており⁸、その意味ではバルザックが描いた最も新しいパリの街と人々の姿なのである。これがまず本作の重要性の一つの担保となる。

第二点は、最初の点と密接に関連し、そしてより解釈的に重要な争点となる。本作品は『人間喜劇』の他の作品、すなわち『『人間喜劇』ネットワーク』を不断に参照させ、それら

³ *Pl.*, t.VII, «Histoire du texte», pp.1679-1681.

⁴ 『人間喜劇』と「パノラマ文学」の相互影響については次の論考を参照のこと。Ségolène Le Men, «La "littérature panoramique" dans la genèse de *La Comédie humaine* et *Les Français peints par eux-mêmes*», *L'Année balzacienne* 2002, pp.73-100.

⁵ Balzac, *Œuvres complètes*, Club de l'Honnête Homme, t.XII, 1959, p.460. 無署名のこの評はモーリス・バルデーシュによるもので、同版の主要な編纂者でありながらも極右の論客であったためにその名を前面に出すのをはばかり、「バルザック研究協会」の名の下に刊行した経緯がある。Cf. 柏木隆雄「クリエ・ド・ロネトム版『バルザック全集』全28巻(1955年)について(その5)」, 神戸女学院大学図書館, *VERITAS*, No.50, 2013 : http://library.kobe-c.ac.jp/veritas/veritas-no50/#post_152

⁶ *Pl.*, t.VII, p.1121 et suiv. メナンジェは同時代社会の進展の諸相を描いたことに作品の主要な意義を見出しているが、その肯定的評価は根本的に「素材」としての諸断片に関わるものであり、モンタージュ的構成の意味作用の解明は行っていない。

⁷ Nicole Mozet, *Balzac et le temps*, Pirot, 2005, p.112.

⁸ Stéphane Vachon, «"Fabriquer le temps"... et l'espace», *L'Année balzacienne* 2007, p.253.

との相互的照射で明らかになる落差によって、かつてのメリハリを失った社会の平板化、凡庸化を告発し、それによって初めて重大な意味作用をもたらす作品ではないかと考えられるのだ。つまり、『人間喜劇』の諸作品を参照しなければほとんど読みえない実験的エクリチュールがここに展開している——だからこそ単独では「読解不可能」の烙印を押されてきた——のではないかという仮説である。この仮説を支えてくれるのは、作品のプロローグが含む重要な示唆である。それを詳しく分析していこう。主人公となる50歳の男性ガズナルは風景画家レオン・ド・ロラの従兄という設定である。再登場人物のロラを提示するにあたり、話者は冒頭からメタ言説によって『人間喜劇』を参照させ、読者によるその諸作品の読書体験に訴えている。

読者諸氏がこれら『研究』の蛇行的で気まぐれな流れをたどってくれたのであれば、シネールの弟子で『人生の門出』（『私生活情景』）の登場人物であったミスティグリのこと、また他の『情景』での彼の登場の場面のことをご記憶かもしれない。(1153)⁹

ミスティグリは『人生の門出』で主人公オスカルと同じ馬車に乗り合わせ、駄洒落を好む若いお調子者として登場していた人物である。他には『ピエール・グラス』や『ラ・ラブイユーズ』などに姿を現している。1845年、いまや39歳にしてレジオン＝ドヌール佩用者、2万フランの年金に恵まれた著名な芸術家であるとされ、「この風景画家はかつて読者をご覧になった手元不如意で敏捷な駆け出しの画家とはもはや似ても似つかなくなっている」(1153)。話者はこのように導入部で『人間喜劇』中の時間の経過とそれによる変化を強調し、読者をその証人として招請している。したがって、我々が仮説として挙げた『人間喜劇』の諸作品との相互照射的な読解は本作の語り手が誘うものにほかならないのだ。

続いて筋立てへの導入として次のような内容が語られる。シルヴェストル・ガズナルはロラにとって母方の従兄にあたるレース服地製造業者で、目下、自らの事業を左右する川の水利をめぐる訴訟で地元の東ピレネー県の行政と対立している。県知事が国務院にこの係争を委ねたため、ガズナルは打開策を模索しようとロラを頼って1843年に上京したが、画家はイタリア旅行に出ていて不在であった。ガズナルは物価が高い上に陰鬱な気候のパリに閉口しながらも安宿で滞在を続け、ようやくロラがパリに帰還したことを知って合流を果たす。その翌日、流行のレストラン「カフェ・ド・パリ」でロラが昼食を振舞ってくれるというので、ガズナルは張り切って10時に駆けつける。だが、「この御仁たちはいつも11時から正午にかけて昼食を取る」(1155)とウェイターに教えられ、やむなくブルヴァール・デジタリアンを徘徊して時間をつぶす。実際ロラは仲間の風刺画家ビジウを連れて11時半頃に悠然と姿を現した。贅沢な昼食を取りながら、ガズナルは訴訟について熱弁を振るい、参事官のマソルやクロード・ヴィニョンが国務院の報告の鍵を握る人物だと語ったところ、話を聞いた二人はそれなら何とかかなりそうだという素振りを示す。ロラはガズナルにパリ周遊に出ることを提案する。

⁹ 本作からの引用文についてはカッコ内にページ数を記す。

「パリは演奏の仕方を心得ておくべき楽器のようなものだ。10分もここにいれば、僕は君に一つレッスンをしてあげられる」と風景画家は従兄に言った。(1157)

ここでは、ロマン主義小説全般において、そしてとりわけバルザック自身の作品において特権的な主題であったパリにおける若者のイニシエーションというテーマが、その主要な構成要素を転倒した形で導入されている。というのも、主人公は若者でも野心家でも情熱家でもなく、むしろことごとくその反対の属性を付与された人物だからだ。ガゾナルは風采の上がない初老の男であり、彼にとってパリは征服すべき土地ではなく、商売上の理由から必要な手続きを取るための手段に過ぎない。それまでの滞在中も首都の文化風俗に馴致しておらず、依然として強い南仏訛りで喋り、ニュシゲンのアルザス訛りなどと同様にその言語的異質性はテキスト内でイタリック体を用いて強調される。一方、彼の水先案内人を買って出るロラとビジウは、それぞれ『人間喜劇』の他の作品（『人生の門出』、『パリにおける田舎の偉人』）において試練に遭う青年（オスカル、リュシアン）と接点を持つ登場人物であるが、ビジウはガゾナルとほぼ同世代、ロラに至っては年下で、その上、いずれも教育的役割とはほど遠い韜晦趣味の持ち主である。さらに、上記の引用部に見られるようにロラがガゾナルのバリ周遊を楽器のレッスンになぞらえていることも、場違いの効果（ガゾナルは画家から畑違いの音楽のレッスンを受けるということになる）を喚起する。さて、以上の構成要素からイニシエーションのテーマの倒錯的解体という読解も可能に見えるが、我々はこの解釈を採らない。この物語はむしろ、使い古されてきたイニシエーションの主題（したがってバルザックは自身の1840年代の作品では以前のような形ではほとんど用いていない¹⁰）を大胆に換骨奪胎することでこれに新たな活力を与えようと試みていると思われるのだ。実際、パリという渦中に二年間身を置きながらもその風俗が何も理解できていなかったガゾナルに、『人間喜劇』の世界をいまだ踏査できていない読者の形象を重ね合わせて見ることも可能であろう。物語の筋立ては1845年（フェルヌス修正版以前の諸版では1844年¹¹）であって、この指標からすると「二年前」とはまさに『人間喜劇』の刊行が開始された1842年、あるいは『パリ生活情景』の上梓が開始された1843年となるのだ。バルザックは序文でたびたび自作を総体として理解することを読者に要請してきたが¹²、ガゾナルが一連の風変わりな人々と出会う「発見の旅」は読者にとって『人間喜劇』の「再発見の旅」、再読の旅となる。すなわち、描写される諸要素が過去のさまざまな作品を想起させ、その意味を問い直すことを要請する。そしてまた、招請された過去の作品のテーマが同時代である1840年代半ばの社会風俗を強烈な光で照らし出し、急速に平板化が進むブルジョワ社会の様相を浮かび上がらせるのだ。実際、社会の凡俗化は、新興勢力のブルジョワが実権を握る時代の悪弊としてバルザックがかねてから批判しかつ考究し続けてきた主題である。『ピエール・グラスー』、『プチ・ブルジョワ』、『農民』、『ボエームの王』、『従妹ベット』、『従兄ボンズ』といった、主に1830年代末から1840年代に刊行された作品においてとりわけ目立ったテーマ化がなされてい

¹⁰ Nicole Mozet, *op.cit.*, p.179.

¹¹ *Op.cit.*, p.1714.

¹² これについては次の拙論を参照されたい。「パラテキストの生成と解釈—バルザック『人間喜劇』の「敷居」を読む」、松澤和宏編『テキストの解釈学』、水声社、2012、pp.263-293.

る¹³。『人間喜劇』の作者によれば、大革命後の貴族社会の退潮は、それに代わる傑出した存在を生み出すことなく、卓越性を欠いたブルジョワが支配する時代へと帰着した。アリストクラシーに取って代わったのは「凡庸支配」であった¹⁴。たとえば『ボエームの王』では、入れ子式に語られる物語の中で、才能ある若者たちの能力を発揮する場が準備されていない1830年代の社会の機能不全ぶりが槍玉に挙げられている。しかるべく登用される機会を持たないために酒や束の間の色恋で無聊を晴らすこうした面々は「ブルヴァール・デジタリアンの流派」と呼ばれていた¹⁵。しかしそれも既に過去の話である。その同じ大通りを周遊していく登場人物たちとともに我々が目撃することになるのは、いまやすっかり不在と化してしまった才知や精神性と、それに代わって跋扈する凡庸な思考や硬直化した信条である。かつてとは様変わりしてしまった転倒した世界を踏査するからには、物語の中の探究者もまた転倒性を帯びる。主人公ガズナルら一行の奇態なイニシエーションの機制にはこのようなロジックが存在している。

これらの点に注目して、以下では挿話順に検討を進めていく。要約不可能な作品において、一連の挿話が含まれるほど濃密な意味作用を捉えるには、個々の場面で立ち止って観察を行っていく必要があると思われるのだ。

喜劇役者たちの相貌

・オペラ座ネズミ

ブルヴァール・デジタリアン界限における主人公たちのさまざまなバリ人種との邂逅は、「ネズミ」という奇異な呼び方をされる年少の踊り子たちの修行生活をはじめとしたオペラ座の女優をめぐる挿話に始まる。オペラ座が「旅」の起点となっているのは、単に華麗なスペクタクルの場だからという理由だけではない。ここを「入口」にすることによって、異な

¹³ この点で、『プチ・ブルジョワ』にその一部が再利用されている小品「金利生活者論」では、社会のバラサイトとしての零細金利生活者が同時代の凡庸性を体現する存在となっており、とりわけ興味深い。次の拙論でその分析を行った。「Monographie du rentier—バルザックによる凡庸社会の分析」、真野倫平編『近代科学と芸術創造—19世紀～20世紀のヨーロッパにおける科学と文学の関係』、行路社、2015、pp.281-299。

¹⁴ *Pl.*, t.IX, p.175. 「凡庸は、ブルジョワ社会とともに出現したリアリズム小説にとっての強迫観念であった」とするフィリップ・デュフルは、バルザックにおける凡庸批判についてこう述べている。「中庸主義の支配が始まり、バルザックはこれを自作『農民』において『凡庸支配（メディアオクラシー）』と名づけることになる。これは凡庸と民主制を掛け合わせた合成語で、もちろん「貴族制（アリストクラシー）」に対比されるものだ。バルザックは作中で、いかなる中央集権的な強い権力をも弱体化してしまう卑小なエゴイズムの勝利について語っている。[...] 才能ある者たちは、互選された凡庸な者たちを前にして姿を消してしまうのだ。」(Philippe Dufour, «Le roman démocratique et la rencontre de l'humain» in Kazuhiro Matsuzawa (dir.), *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Université de Nagoya, 2009, pp.15-16) . 蓮實重彦は19世紀後半における凡庸の問題系の新たな展開を論じ、「誰に依頼されたわけでもないのに」「その距離の意識と方向の感覚とによって、自分が何かを代弁しつつ予言しうる例外的な非凡さだと確信する存在」である「凡庸な芸術家」の問題をマクシム・デュ・カンにおいて広範に分析している（『凡庸な芸術家の肖像』、ちくま学芸文庫、1995、引用箇所は上巻、pp.115-116）。以下我々は凡庸の問題系がバルザックにおいて既に鋭く問題化されていることを確認し、そのさまざまな現れに立ち会うことができよう。

¹⁵ *Pl.*, t.VII, p.808.

るテキスト空間へと接続する三つの軸が糾合されているのだ。第一に、同時代の文学的表象との共鳴。部外者には窺い知れない女優の文字通り舞台裏の実情は、首都風俗描写の特権的な主題を構成するに足るもので、『そうとは知らない喜劇役者』に先立って刊行された『フランス人の自画像』（1840～42年、キュルメール書店）においても、「女優の母親」、「端役女優」、「コンセルヴァトワールの生徒」、「オペラ座ネズミ」が収録されている。鹿島茂が論じているように、これら4編の記事を参照すると当時の女優志願者の生活の実態が明らかになる¹⁶。このうち特にゴーチエによる「オペラ座ネズミ」は本作の記述と重なるところが少なくない。十代前半の少女たちが毎日長時間の過酷な稽古に耐えながらオペラ座の位階を上ろうとしており、その母親の多くは元端役女優、遊女、門番女で、娘に良縁を宛がおうと常に同伴しているとする描写は両者に共通のものである。

「誰が『ネズミ』を作り出すんだい？」とガズナルが尋ねた。

「門番、貧乏人、役者、踊り子だよ」とロラ。(1158)

後ほど見る門番の挿話にもこの話題が反映しており、「パノラマ文学」的な成分には事欠かない。

第二に、『人間喜劇』の作品ネットワークとの照応。例えばオペラ座の場面から始まる『娼婦盛衰記』においては、女優や高級娼婦が政財界の大物といった権力者に対して影響力を行使する様子が活写されていた。ここに登場するカラビーヌも位階的には「ネズミ」の一つ上の端役「マルシューズ」にとどまるが、やはり意外なところで大物とつながっており、デュ・ティエの愛人で、ロレットのような贅沢な生活をしているのである¹⁷。また、次のピジウの台詞に見られる公証人との位階上のパラレルは、『人間喜劇』の基盤となっている社会種のコンセプトを想起するものにほかならない。

「ネズミ」はオペラ座の構成員の一種だ。「ネズミ」と主演の踊り子との関係は書生と公証人との関係に等しい。(1158)

第三に本作自体のテーマ設定の想起。案内役の二人は、端役女優のカラビーヌがガズナルの訴訟の行方を左右するとほめめかす。実際、パリ周遊の最後は女優とのエピソードで締めくくられることになり、演劇界から始まり演劇界に終わる円環構造となっている。題名の『そうとは知らない喜劇役者』に似つかわしい枠組が構築されていると言える。だが逆に、「喜劇役者」という語の本来的な意味の想起は、比喩の意味を否が応でも思い起こさせる。『そうとは知らない喜劇役者』のテキストにこれから次々と現れてくる登場人物たちはごく一部を除いて狭義での演劇人では全くない。東辰之介が指摘する通り、ここで言う「そうとは知らない」というのは、「自分の行動が他人からは愚かしく見えることに気づいていないことを意味している」のであり¹⁸、自身の愚鈍さや凡庸さをそれと認識していない人物たちの空

¹⁶ 鹿島茂『職業別パリ風俗』、白水社、1999、pp.41-52.

¹⁷ Cf. Hajime Sawada, «Balzac au croisement des arts. Peinture, opéra et danse», *L'Année balzacienne* 2011, p.141.

¹⁸ 東辰之介「バルザックにおける患者像—狂気・愚鈍・白痴」、『駒澤大学外国語論集』第9号、2010、p.126.

騒ぎを風刺的に描き出す意図が強調される。ならば、この愚者列伝は単に滑稽な物語を目指すだけには留まらない。「笑わせることによって風俗を矯める」という道徳的な目的がさらにその先の地平に現れてくる。すなわちモリエールのモットーであった「*castigat ridendo mores*」である。実際バルザックはこの語を『幻滅』の序文的言説で引用しており¹⁹、また本作の第二版『パリの田舎者』の「刊行者の前書き」においては、「モリエールが今日生きていたならば『人間喜劇』を書くだろう」という一節を挟み込んでいる²⁰。したがってモリエールの偉大な名のもとにこの含みがあることが改めて強調されねばならない。以上のように、オペラ座をめぐる第一の挿話で作者は間テキスト網を張り巡らせつつ、本作の基調音を響かせているのである。

・編集長ガイヤールと密偵フロマントー

続いて三人が訪れるのは新聞の編集長テオドル・ガイヤールの自宅である。応対に現れたその妻、すなわちシュザンヌ・デュ・ヴァル＝ノーブルは、先客が来ていて夫は取り込み中だと言うが、ガイヤールははたして密偵のフロマントーと債務取立ての一件を相談中であった。この人物は『パリにおける田舎の偉人』に登場した際には『レヴェイユ』の共同編集人で気鋭のジャーナリストであったが、いまや「彼の新聞には2万2千人の購読者がついている」（1165）とされ、押しも押されぬ業界の大物となっている。1836年創刊のジラルダンの『ラ・プレス』の発行部数が当初1万部、1840年代になると2万部を超えたので、こうした現実の大手新聞の数字が参照されていると言えよう。だが、社会的成功にもかかわらず、時の経過はこの新聞人を凡俗極まりない人間にってしまったと話者は述べる。

かつては才気があったテオドル・ガイヤールは、代わり映えのない環境に身を置いていたせいではあるが、ついには愚鈍になってしまった。これはパリで観察される精神上の現象である。彼の主な楽しみはといえば、おしゃべりの中に流行の演劇の台詞をちりばめ、著名な役者の台詞回しを真似て発声してみせることであった。（1162）

ガイヤールはフレデリック・ルメートルを真似て「何のご用ですか？」と口にする。プレイヤード版の注釈ではこの台詞の出典が詳らかにされていないが、大下祥枝の指摘によって、『アドレの宿』に由来するものであることが判明している²¹。この場面の後でビジューは、「偉人が発した言葉も、金メッキされた銀のスプーンさながらで、使っていれば箔が落ちてしまうものだ」（1165）と述べている。先人の言葉を無闇に反復する挙措は、思想の存在ではなく、反対にその徹底した欠如を示す。名優の決め台詞を皮相的に模倣してばかりいるガイヤールはかくして、真の思考の契機を欠き、紋切型的な発想に自足する現代人の形象となっていることが見て取れよう。

¹⁹ *Pl.*, t.V, p.113 et p.123.

²⁰ *Pl.*, t.VII, 1709. なお、刊行者の名のもとに作者が執筆するというこの状況を、ジュラル・ジュネットは「偽の他者による序文」として分類している。Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, pp.246-247 [和泉涼一訳『スイユ』水声社, 2001, p.308].

²¹ Yoshie Oshita, «L'imaginaire mélodramatique dans l'œuvre de Balzac», *L'Année balzacienne* 2000, p.318, n.15.

一方、一行と言葉を交わす密偵フロマントーは、(ヴォートランに殺された)「あの哀れなコンタンソン」(1163)とかつて同僚であったことを挙げており、この一節から、『ふくろう党』、『暗黒事件』、『娼婦盛衰記』における関係人物、すなわち作中でフーシェの私生児と目されるコランタン、同僚のラ・ペーラードが想起されよう。ならば、『娼婦盛衰記』の結末部でいみじくも『アドレの宿』に言及するコランタンとヴォートランとの対決の場面が参照されるのではなかろうか。コランタンは次のように言う。

いまは私のほうが上手です。『アドレの宿』のようにしてはどうでしょうか？私は「抱擁し合って、水に流そう」と言ってあなたに手を差し伸べます²²。

プレイヤー版のピエール・シトロンの注では、これは実際には『アドレの宿』ではなく続編の『ロベール・マケール』に由来することが指摘されているが²³、いずれにしてもフレデリック・ルメートの仕草が参照されているものと思われる。『娼婦盛衰記』において同場面は死闘を終えた両者の見せ場をつくっているのに対し、ここでのガイヤールの挙措はあたかもそのような傑出した人物によるドラマがもはや不可能であるかのように立ち現れてくる。なお、この引用箇所は『娼婦盛衰記』の終結部なので、執筆時期は『喜劇役者』よりも後である。つまり、凡庸化した人物たちの姿が先に書かれ、その後これと対照的なヴォートランとコランタンのヒロイックな対決の場面が書かれたことになる。バルザックは既に1844年(版本には1845年と記載)の『娼婦盛衰記』初版(最初の二部を収録)の序文で次のように書いていた。

フランスの社会風俗の平板化、消失は次第に度を増している。十年前、本書の著者は「もはやニュアンスしか残っていない」と書いた。だが、今日ではニュアンスも消滅している²⁴。

これは1830年に『ラ・モード』に掲載した「優雅な生活論」(『社会生活の病理学』)の「我々の社会において差異は消滅してしまった。もはやニュアンスしか残っていない」という一節に呼応する²⁵。だがこうした平板さを体現するのはむしろ本作が描くパリ社会——「今日」すなわち1844～45年のフランス社会——である。実際、『娼婦盛衰記』の末尾では、「ジャック・コランは15年ほど任務を務めた後、1845年頃に引退した」とされており、傑出した人物が姿を消す時代として符合する²⁶。密偵フロマントーはもはや国家を揺るがすような事件を探索するのではなく、債務者の足取りをつかんだからといってガイヤールに報酬を要求しにきており、かつての傑物たちのドラマに対比してその卑小さが浮き彫りにされるのである。

²² *Pl.*, t.VI, p.919.

²³ *Ibid.*, p.1504.

²⁴ *Pl.*, t.VI, p.425.

²⁵ *Pl.*, t.XII, p.224.

²⁶ *Pl.*, t.VI, p.935. 校正刷りでは1847年、すなわち執筆時における現在が参照されていた(p.1507)。

・帽子屋ヴィタル

続いて登場するのは帽子屋のヴィタルで、自らを芸術家や思想家に伍する存在と考えているこの人物は、ロラによれば同時代の社会の象徴となっている。

「今日では誰もが榮譽を身に浴びたいと思っているが、多くの者たちは滑稽さを身にま
とっており、そこから新奇で強烈なカリカチュアが生まれてくる。」

「誰もが榮譽に恵まれたら、いったいどうやって他人と差をつけるのかね？」とガズナ
ルが尋ねた。(1165)

トクヴィルが『アメリカにおけるデモクラシー』で指摘した有名なパラドックスがこの会話の中に集約されている²⁷。旧体制下の階級社会の頹木から解放され、急速な平等化が進みつつある社会においては、籠を外された人々の欲望が無際限に噴出し、それが「万人の競争」へ帰着してしまう。そのことで今度は誰もがフラストレーションを抱え込む困難な社会的状況が出来する。自発的に個を求めていると思いついでいる人々が皮肉にも同質的な欲望に囚われてしまうという平等社会の思わぬ蹉跌をバルザックもまた——同時代人トクヴィルに対する直接的言及は意外にもほとんど行っていないものの——問題化していたのだ²⁸。

これに関連して、芸術家、科学者といった文化や知の担い手の役割を自ら以って任ずるヴィタルがフィノ父の後継者という設定は早くもプレオリジナル版の段階から見られるので、恣意的なものではなからう²⁹。先代とこの人物の間には決定的な社会的断絶があるのだ。帽子屋の息子であることに引け目を感じ、新聞人として成り上がろうとしたアンドッシュ・フィノは『パリにおける田舎の偉人』でルストーに次のように告白していた。

俺はいまでもコック通りで帽子を売っている帽子屋の倅だ。俺の立身出世を可能にするのは革命くらいなものだ。社会が引っくり返らないなら自分が大金持ちになるしかない。この二つのうち、革命のほうがまだしもたやすいのかもしれない。俺に君の友人 [リュシアン] のような名があれば、順風満帆に行くのだが³⁰。

もしリュシアンのように貴族の出自があれば「順風満帆」だが、そうでなく、また自らの文才も見限っているため³¹、彼は新聞業界でしたたかに立ち回り、勝機をうかがう策に出る。同作品については、立身出世の権化であるラスティニャックと対比的に、漠然と名声を求め

²⁷ Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II*, in *Œuvres*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, t.II, p.650.

²⁸ この問題をきわめて鋭敏に捉えたフローベールにおける小説表象については、松澤和宏『『ボヴァリー夫人』を読む——恋愛・金銭・デモクラシー』（岩波書店, 2004）を参照のこと。また、平等化が進むことが期待されたはずの社会において、何者かになりたい青年たちが何者にもなれずに抱え込む深い憂鬱をトクヴィルの思想とバルザックをはじめとしたロマン主義時代の小説作品の二重の相のもとに論じた研究として、高山裕二『トクヴィルの憂鬱』（白水社, 2011）が挙げられる。

²⁹ *PL*, t.VII, p.1701.

³⁰ *PL*, t.V, 380.

ながらも意志の弱さによって挫折するリュシアン的人物像が好んで論じられる。だが、物語中で脇役を演じるフィノこそは、王政復古期の閉塞状況に耐え、立身出世の手立てに恵まれずに屈辱と疎外感を抱えながらも、権謀術数に訴えて何が何でも自らの出世の道を切り開こうとする強い意志を示す傑出したキャラクターであると言えないだろうか。『パリにおける田舎の偉人』において狡猾な編集長としての姿がもっぱら強調されているこの人物は、階級的の不遇に加え、財産、容姿、芸術的才能のいずれにおいても一切の卓越性を欠いたネガティブなヒーローとして、「赤」や「黒」ならざる、まさしく玉虫色のジャーナリズムに未来を賭けて存在論的闘争を生きていることが、本作と読み合わせることで逆照射されてくるのである。

ところが、先代の息子フィノにとって実家の帽子店と文壇はかくのごとく隔絶した世界であったが、現店主ヴィタルとはといえば、「帽子製造業者（かつてのように帽子屋ではない）」(1165)の看板を誇らしげに掲げ、また、帽子論さえ上梓する人物で、「芸術家気取り」である。三人の訪問者の取り次ぎに出た番頭が「旦那様は書齋で校正刷りを推敲しているところですよ」と告げたことから、ロラは「話しかけたら靈感の邪魔になるかね？」(1166)と混ぜ返す。「物質を哲学的に論じた著作」(1167)を刊行し、ピュフォンの響に倣って「帽子は人なり」(同)と大言壮語して帽子界を一変させようと企てるこの人物を、風景画家は「ルターのような」(1169)改革者だと大げさに持ち上げる。ひとかどの芸術家、作家気取りの進歩的文化人としての側面が滑稽に誇張されるこのブルジョワは、多分にフローベール『ボヴァリー夫人』のオメを予感させる人物である。仰々しく飾られた店の看板も呼応するほか、また名前からしても、Homaisがhomme（人間）の語に由来するのに対し³²、Vitalは同綴の形容詞で「生命の」を意味し、人間存在そのものを語源とする点で共通している。柏木隆雄は『田舎ミュージック』の枠組や人物像を借りながらそれを縮小してみせた『ボヴァリー夫人』の「矮小化のストラテジー」を指摘しているが³³、その説を参考にするならば、矮小化のプロセスは既にバルザックの過去の作品と『喜劇役者』との間に生じていると言えるのではないだろうか。ここでは、姿を消したかつての傑出した人物たちに成り代わり、いまや奇妙な自信に満ちた凡俗な精神が社会を席卷している様子が描かれているのだ。

・衣料品商ヌリソン夫人

さてルー＝カサネ版ではこの後に「リシュリユー通りのゴードィサール」が続いていた。だが、バルザックはフェルヌ版の際に『ゴードィサール二世』として別立てにしたのでこの作品からは削除されている。

三人が次に訪れる衣料品商のヌリソン夫人の店舗はうらぶれて塗装も剥がれ落ちているような外観で、「目のくらむような近代的な店が立ち並ぶ中で汚点となっている」(1170)。では貧相で時代遅れの衣料品店の店主がなぜ同時代風俗の描写において重要性を持つのだろうか

³¹ 「彼〔フィノ〕は自分に文学の才能のかけらもないことを認識し始めており、搾取側として文学の世界に踏みとどまって、才能ある人々を踏み台にし、実入りの悪い仕事などせずに商売を行おうと考えていた。」(Pl., t.VI, p.154)

³² 松澤和宏『『ボヴァリー夫人』を読む——恋愛・金銭・デモクラシー』、前掲、p.169.

³³ 柏木隆雄『謎とき『人間喜劇』』、ちくま学芸文庫、2000、p.484.

か。プレオリジナル版（『パリの悪魔』）では語り手によってその理由が次のように明示されていた。

これまでに風俗画家は多くの高利貸を登場させてきた。しかし、困窮した女性たちを相手にする女高利貸のことは看過されてきた。すなわち、今日の「金貸し女将」、表向きは「衣料品商」などと呼ばれている大変興味深い人物だ³⁴。

その後この箇所は削除され、ヌリソン夫人は「オペラ座のネズミやマルシューズ相手の金貸し」（1170）であるという文言を含むパッセージが代わりに付け加えられ、本作の序盤部分と連携するように修正されている³⁵。挿話本体に関しては、プレオリジナル版における「私」と「友人」がカゾナルら一行三人に置き換えられていることを除けばヌリソン夫人とのやり取りの大勢に変更はない。三人がその店に入ったところ、ヌリソン夫人はマリー・アントワネットの女官長であったランバル公妃ゆかりの品という触れ込みでギピュールを売りつけようとするが、ビジウはこちらこそ売りたいものがあると切り出してわざわざ自宅に呼びつけ、皇后ジョゼフィーヌの上履きなるものを見せびらかして仕返しに出る。ここは *pantoufle* の語の両義性（上履き、出任せ）にかけたコミカルな一場面で、「あら、これは今年製造されているじゃありませんか」（1171）という夫人のセリフによる落ちがついている。続いてビジウは、ヌリソン夫人にカゾナルの婚約者の身辺調査をお願いしたいとこれまたいい加減なことを言うが、一連のやり取りを通じて、夫人が副業の高利貸の方面で意外な人物たちとつながりを持ち、その家庭の事情に通じていることが判明してくる。その後は彼女の身の上話へと横滑りしていくが、全体としてこのような裏商売こそ彼女の本領発揮の場であることがうかがえるのだ。さてこうした裏稼業のくだりは、いまや『喜劇役者』に組み込まれたことによって、『人間喜劇』の諸作品と共鳴することになる。

ヌリソン夫人は「申し分のない女性」と呼ばれる中の幾人かの内密の窮状について恐るべき仔細を明かした。[...] 彼女は名前や隠された秘密こそ挙げなかったが、パリでは借金による脆弱な土台を支えにしない幸福などほとんどないのだという話をして、二人の芸術家を震え上がらせた。（1172）

この一節はプレオリジナル段階から存在しているが、「申し分のない女性」をめぐるのは『フランス人の自画像』の同名の記事を再利用した『続女性研究』でその存在が議論的になっており³⁶、ここで『人間喜劇』の水平において両テキストが接続されることになる。また、艶やかな女性が人知れず金策というこの上なく散文的な問題を抱えており、金貸しはその隠された懊悩の秘密を知る人物であるという首都風俗の隠された内幕は、『ゴブセック』

³⁴ Balzac, «Une marchande à la toilette, ou Madame la Ressource en 1844» in *Le Diable à Paris*, Hetzel, 1845, t.I, p.271; *PL.*, t.VII, p.1704.

³⁵ バルザックはまた、ヌリソン夫人がカディーヌやカラビーヌの名を口にする台詞を付加し、本作の人物網の連関を強化している（*PL.*, t.VII, p.1174）。

³⁶ *PL.*, t.III, p.689 et suiv.

で語られる物語を想起させずにはいない。のみならず、本作中においてもパリ職業風俗の重要な照応関係を構築していることに注意したい。というのも、少し先で登場する高利貸ヴォーヴィネの挿話で明らかになるように、いまや世相の変化で旧来的な高利貸業者が姿を消し、金融業者もまたブルジョワ的な軽薄さに染まりつつある。そこで生じた隙間を埋めるかのように裏社会の一角の担い手となっているのがこのヌリソン夫人のような人物なのである。つまりピトレスクな観点から知られざる一職業としての女高利貸にスポットを当てていたプレオリジナル版に対し、『人間喜劇』版においては個々の職種の問題を超えたパリの職業風俗の布置の変容という社会動向の表象が確立していると言える。冒頭部の理由説明の消滅もこれと関連していると捉えることができよう。なお、この人物の生成変化は本作以後も続き、夫人は『従妹ベット』に再登場し、曖昧宿の経営なども行っているとされ、新たな舞台装置のもとで暗躍することになる³⁷。バルザックにおける再利用テキストの創造性、後期作品における再登場人物の新規誕生プロセスを証する一場面と言えるだろう。

・門番ラヴヌイエ

ここで金銭のテーマが次の人物に引き継がれる。ビジウは有能な門番ラヴヌイエを呼びつけ、住人一同が金策で世話になっているというこの人物に用立てを乞う。この挿話に関しては二つの点を指摘したい。まず、門番という職業について。ボードレールがバルザックの登場人物は「門番女でさえも天才を有している」という有名な一節を残したことはよく知られている³⁸。『人間喜劇』の複数の作品に姿を現す門番は、実際、副次的な登場人物ながらも文学的な強度を持つ存在である。セシル・スタヴィンスキが指摘するように、門番は18世紀末から19世紀初頭にかけて集合住宅の増加に伴って急増し、19世紀前半になると多数の文学作品で描かれるようになった³⁹。特にジャム・ルソーによる『門番女の生理学』（1841）や『フランス人の自画像』所収のアンリ・モニエ『門番女』（1841）といった、1840年以後の「生理学もの」や「パノラマ文学」においてその姿が風刺されている。一見すると目立たない職業であるが、多かれ少なかれ住民の秘密を握っており、それをしばしば私利私欲のために利用しようとする様子が典型化されていく。バルザックはこうした同時代の門番像を踏襲しつつ、さらに物語の筋立てに重要な関与をもたらす人物として発展させていった。本作中においても門番像の典型的表象への依拠が見られ、ラヴヌイエは住人一同の家計の機微に通じており、またその娘はコンセルヴァトワールの学生である。当時、踊り子が門番の娘であることが多かった事情（「オペラ座ネズミ」の挿話と照応）を喚起しているのである——ビジウは、彼女は「ネズミ」ではなく「セミの幼虫」（1176）だと言っている。ところで、ここで興味深いのは、ロラは自分が「『門番属』を最初に扱った」（1177）と誇らしげに語っていることである。これが『人間喜劇』の「総序」でバルザック自身が詳しく述べた「社会種」を参照するものであることは明らかだ⁴⁰。同時代の門番像の描写が流行する中、社会風

³⁷ *Pl.*, t.VII, p.419.

³⁸ Baudelaire, «Théophile Gautier» in *Œuvres complètes*, t.II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, p.120.

³⁹ Cécile Stawinski, «Les portiers de *La Comédie humaine*» in Emmanuelle Cullmann, José-Luis Díaz, Boris Lyon-Caen (dir.), *Balzac et la crise des identités*, Piroit, 2005, pp.111-123.

⁴⁰ *Pl.*, t.I, p.7.

俗の典型化というコンセプトを早くから作中に適用してきた作家の自負が託されていると言えよう。さてそうであれば、本作と、『従兄ポンス』において決定的な説話論的役割を果たす門番女シボの挿話との興味深い生成論的関連が浮かび上がってくる。というのも本作は『従兄ポンス』よりも先に制作されており、実際、人物スケッチの中の断片がポンスのポルトレに転用されているのだ⁴¹。この相関関係を考慮するならば、『喜劇役者』におけるラヴヌイエをめぐる社会種としての門番の小説的賭金の喚起が、『従兄ポンス』のシボの人物像と挿話の展開を準備するプログラム効果として機能したことが見て取れるのである。

第二に、この場面では門番の話題から博愛主義者の偽善の批判へと横滑りしていることを確認しておこう。ロラが告発するのは、「黒人解放、こそ泥の更正、出所後の徒囚へのサポート」といった慈善活動の必要性を主張する人々が、自分の門番に対しては無関心を決め込み、「国家が徒囚に支出するのにも及ばないほどの生活費の年額の支払い」（1177）で済ませ、劣悪な条件下に置いて平然としていることである。こうした博愛主義の問題に対するバルザックのアプローチは、1834年および1837年に予告された『博愛主義者とキリスト教徒』なる作品計画に起源を持っている⁴²。小説家がこの段階でいかなる物語内容を想定していたかは不明だが、題名に見られるテーマはその後二つに分岐し、一方ではカトリックの愛徳を扱った『現代史の裏面』として結実し、他方では民主主義的な博愛主義を問題化する方向で発展していった⁴³。バルザックは『プチ・ブルジョワ』で「博愛の根底には虚栄心がある」と断じ⁴⁴、『従妹ベット』では同時代人たちが自身を「未来ある人間」に見せかけようと博愛主義に走るさまを揶揄した⁴⁵。しかし、「愚者の栄光」、すなわち「犯罪者や怠け者や貧窮者をまじめに働く労働者よりも幸福にしてしまう」⁴⁶博愛による栄光を正面から描こうとした同名の作品は冒頭部で途絶えてしまった。また博愛主義者を標榜する野心家のラ・ペーラードを主人公とした『プチ・ブルジョワ』も未完に終わったため、このテーマをめぐる本格的な物語は実現していない⁴⁷。だがいずれにしても、1843年～1847年頃にこの問題の考察が広く進められていたのは確かである。バルザックの矛先が、自分の身近な隣人の困窮には全く心を痛めることなく人類の救済を謳うことにばかり汲々とする「進歩的」な人士たちに向けられていることは上記から見て取れる。本来キリスト教において義務とみなされていた、富む者が貧しい者に対して行う無償の実践としてのチャリティーが、宗教的精神の失われた近代社会において自己顕示の手段へと転化してしまった倒錯性を批判しているのだ⁴⁸。

⁴¹ Lov.A166, f°20; *PL*, t.VII, pp.485-486.

⁴² *PL*, t.X, p.1216; t.VI, p.1128.

⁴³ Tetsuo Takayama, *Les Œuvres romanesques avortées de Balzac (1829-1842)*, Tokyo, The Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies, 1966, p.82.

⁴⁴ *PL*, t.VIII, p.62.

⁴⁵ *PL*, t.VII, p.336.

⁴⁶ *PL*, t.I, p.50.

⁴⁷ だが「1845年のカタログ」には依然として『哲学研究』の枠組で『博愛主義者』の作品計画が記載されている。

⁴⁸ バルザックにおける民主主義的博愛とカトリックの愛徳のイデオロギー的な対比については次の論文に詳しい。東辰之介「愛徳・博愛・社会主義—バルザック『現代史の裏面』の政治的意図」, 東京大学仏語仏文学研究会『仏語仏文学研究』第18号, 1998, pp.47-60.

のちに『ボヴァリー夫人』において、自己犠牲の精神や具体的な隣人愛を全く欠き、名誉欲と虚栄心にもみ裏打ちされた博愛主義をオメが体現しているとすれば⁴⁹、バルザックはここでもまたフローベールの問題系に早くも踏みこんでいたと言えるのである。

・高利貸ヴォーヴィネ

換金が必要な一行は次に高利貸ヴォーヴィネのところに向かう。ビジウはカラビヌスの家に招待されていると勧誘し、ヴォーヴィネから500フランを巻き上げる。この場面で高利貸のもとに向かう際、ビジウは同時代の社会の大転換を次のように語ってみせている。

現代風俗を描く人々が犯している最大の誤りの一つは、古びた肖像を繰り返し描いていることだ。今日では人それぞれの身分は一新され、食料品商が貴族院議員になり、芸術家が蓄財をし、ヴォードヴィル作者が金利生活をしている。かつての姿のままの人々も稀にいるにせよ、全般には職業はもはや特殊な慣習だとか旧来の風習といったものを失っているのだ。(1178)

実際、ヴォーヴィネは「ゴブセック、ジゴネ、シャボワソー、サマノンといったローマ人の末裔」とは違い、新しいタイプの高利貸であるとされる。『ゴブセック』、『役人』、『幻滅』などに登場していたかつての高利貸たちが社会の裏街道に身を置き、幻想性さえ帯びた怪異な人物であったのとは異なり、当年28歳のヴォーヴィネは快活な男性で、ブルヴァール・デジャリアンに瀟洒な事務所を構え、そこには「消費者同様に卑小なものと化してしまった近代芸術によって、当代の小さなアパートマンにお誂え向きに仕立てられた多くの小物」(1178)が見られる。『役人』や『ピエール・グラス』に顕著なように、バルザックは全てが平板化するブルジョワ社会において卓越性を誇示することなく卑小化したコレクションの普及や、こうした皮相的な趣味に合致する商業芸術が成功する時代をアイロニカルに描き出している⁵⁰。ここでは、かつて高利貸が持っていた強烈な負のオーラはすっかり消滅してしまっており、ヴォーヴィネはブルジョワ社会の見せ掛けの清潔感をまとい、その浅薄な明るさにすっかり同調した存在なのである。実際、もはや裏社会に身を潜めることのないこの高利貸は、本作終盤のカラビヌス宅での夜食会にも名士の面々とともに姿を現している。

他方、バルザックは鉄道株の話題をこの場面に紛れ込ませている。ヴォーヴィネは「もしデュ・ティエやニュシゲンが入札した鉄道株を平価で手に入れてくれたら何でもする」(1180)とビジウに依頼している。後にゾラやモーパッサンが鉄道を作品の重要な主題や舞台装置とするのに対し、バルザックは自身では鉄道を利用していたものの作中にそれを直接的には登場させていない⁵¹。だが1830年代から飛躍的に発展しつつあった鉄道に対する作家自身の、そしてまた社会全体の高い関心は作中に反映しているのであって、『フランス人の自画像』所収の「金利生活者論」では、首都の最新流行に執着する金利生活者が心躍らせて

⁴⁹ 松澤和宏、前掲書、pp.172-173.

⁵⁰ バルザックにおけるコレクションの皮相性の表象については次の論考を参照のこと。Boris Lyon-Caen, «Balzac et la collection», *L'Année balzacienne* 2003, pp. 265-284.

⁵¹ 小倉孝誠『近代フランスの誘惑』、慶応義塾大学出版会、2006、p.125.

見物したイベントの一つとして鉄道の開業が挙げられている⁵²。また、『従妹ベット』や『従兄ポンス』ではオルレアン鉄道への投資についての言及がある⁵³。折しも『貧しき縁者』執筆時にバルザックは北部鉄道の株売買問題で苦悶していたのだが⁵⁴、鉄道をめぐる投資は作家個人の財政問題を超越して小説的表象の一つの争点となっている。本作における鉄道株の問題に触れたピエール・バルベリスのコメンタリーは示唆的である。

鉄道は投機によってしか存在しないし、現実姿を現さない。こうした投機は国家財産の普遍的、民主的な株式取引などでは全くない。民主制の一形態としての株式投機というのは幻想なのだ。バルザックはこの真実を1847年2月、かの有名な北部鉄道株の下落が見込まれた際に個人的に痛い目を見て知ったのであった⁵⁵。

画期的な移動手段として登場し、またシヴェルブシュ『鉄道旅行の歴史』⁵⁶で詳述されたように当時の人々の時空間感覚に決定的な変容をもたらした鉄道の生の姿がバルザックにおいて描かれなるとすれば、それは鉄道という近代的装置が触知可能な有用性においてではなく、もっぱら金融投資の争点や最新流行の文物としての相において捉えられているからにほかならない。事物一切が交換価値へと一元的に収斂していく世界観がここに開示されていると考えられる。実際、自らの好悪によらず、パリ中を魅了する大ヒットの演劇だけを観に行く「金利生活者論」の主人公は、同様に首都住人の多数者が価値付与しているという理由で鉄道に関心を寄せるのであり、このことと見事に平仄が合っているのだ⁵⁷。

・理容師マリウス五世

カラピヌのところ顔を出すためにガゾナルには散髪が必要だとロラが言い、一行はブルス広場の理容師マリウスのところに赴く。この場面は帽子屋ヴィタルの挿話とともに、卓越性を喪失した社会において精力的に自己顕示に励む凡庸な人士を仮借なく描き出すスケッチとなっている。実際ここでは旧来の社会の変容さらには転倒が複数の指標の複合によって示されているのだ。まず理髪師という職業設定。これはボーマルシェ『セビアの理髪師』など戯曲の伝統的キャラクターであるが、マリウスはそうした庶民的な人物像を完全に逸脱している。もともと、トゥールーズ出身のカボという理容師がマリウスと改名したのが発端となり、以後は王族のようにその弟子が代々名を継いでいるとされ、現在の主人はマリウス五世だという。大革命後の時代にあってヘゲモニーを失い、消滅に向かおうとしている王侯貴族にまるで取って代わるかのように、平民である彼らが名跡の引継ぎを行っているのだ。「多くの商売でこうなっている」(1182)とされ、同種の事象がいまや相当な広がりを持って

⁵² Balzac, «Monographie du rentier» in *Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Curmer, 1840-1842, 8 vol., t.III, pp.8-9.

⁵³ *Pl.*, t.VII, p.226, p.678.

⁵⁴ *Pl.*, t.VII, p.1302.

⁵⁵ Pierre Barbéris, *Mythes balzacien*, Armand Colin, 1972, p.271.

⁵⁶ シヴェルブシュ『鉄道旅行の歴史』加藤二郎訳、法政大学出版局、1982.

⁵⁷ 拙論「Monographie du rentier——バルザックによる凡庸社会の分析」、前掲、pp.288-292.

いることが仮構されている⁵⁸。また装飾品をちりばめたその店構えは、理髪店 *salon de coiffure* という意味での「サロン」というよりも文字通り社交的サロンとでも言えるもので、ロラによれば「経営者が近代的なありとあらゆる贅沢品を集めた私室」(1183)のごとき豪華な風情である。さて弟子をアシスタントとして従えたマリウス五世は勿体ぶった振る舞いをし、洗髪やカットを進めていくのは弟子の仕事、「私は仕上げしかやりません」(1184)と言い放つ。そして何よりも芸術家気取りである。弟子に対する指導は厳格そのものだが、それは「芸術の奥義がかかっているから」(1185)であって、また、「わたしたちの作品は数時間しか持ちません」(1186)とも述べている。絵画との比較が見られる以下の一節からしても、マリウスが自らの理髪術を芸術として誇示している様子が際立つ。

髪を切られる側の退屈を紛らわせてあげねばなりません。[...] 散髪してもらう間は、肖像画を描いてもらうためにポーズを取るのと同じくらい疲れるかもしれませんから。
(1186)

このように芸術的自負を顕示し、滔々と自らの美学を語ってみせるマリウスの人物像は、芸術をめぐる『人間喜劇』のこれまでの表象と対照的な関係を切り結んでいる。かつて1830年代のバルザックの小説においては、超俗的なフレノフェールやガンバラらが芸術的な「絶対」を探求し、もとより不可能な試みのもとに破滅的に頓挫していた。しかしてその後、天才的な芸術家たちは姿を消し、『ピエール・グラスー』(1839年12月初出)では画家は独創性を放棄し、世間から求められる模作を生産することで自ら進んでブルジョワ社会に順応している。そしてバルザックは、ここでヴィタルやマリウスを登場させることによって、本来的な芸術家の消滅とともに生じる相補的な事象——アーティストが業者化するのと並行して、業者がアーティスト化する——を描き出した。ピエール・グラスーが芸術エネルギーの不在を示すかのような整理の行き届いたアトリエで淡々と複製画を製造するのに対し⁵⁹、「芸術家気取り」の者たちは旧来の芸術の形象を外面的に反復してみせる。前述のヴィタルに対するロラの「靈感」の一語はこの皮相性を突いている点でアイロニカルなのだ。マリウスもまた、芸術の全般的な産業化の時代にあって、というかそうであればこそ、複製芸術の横溢を先取りするグラスーとは対照的に、数時間しか持たない「作品」(＝髪型)の一回性を強調している。こうして提示されたのは、「万人の競争」の時代にあって、あらゆる職業の人間が芸術家を自称する時代の到来と、新しい価値の創造に至らない彼らが過去の亡霊のような芸術的意匠を卓越性の担保にしようとして模倣する滑稽な身振りである。そしてバルザックはさらに次項で奇矯な人物を登場させ、同時代の芸術と社会の問題の考察を掘り下げていく。我々はこれ以後の挿話を本論の続編で検証していこう。

(2015年12月4日受理, 12月22日掲載承認)

⁵⁸ 『ゴージェイサル二世』の名もこれと似るが、こちらには卓越性が付与されており、愚者列伝である『喜劇役者』からフェルヌ版において切り離されたのもそのためかもしれない。

⁵⁹ *Pl.*, t.VI, p.1093.