

バルザック

——小説の時間について——

一 はじめに

作家の「学説」を、世界や社会についてのその作家の特徴的な認識や判断を示す発言であるとするなら、バルザックについてそれをまとめる仕事は、確かに思想的に意味があることだろう。ただ問題は、文学作品が我々に与える感動は、単に作家の「学説」の説得力によるのではないことだ。バルザックの社会思想は、当時の哲学者たちに比べて、天才的に傑出しているとはいえない。しかるにそれは彼の作品世界の中に置かれると、単なる哲学理論以上の、少なくとも質的に異なった大きな感動を、我々に与える。すなわち問われなければならぬの

中山真彦

は、作家の「学説」をも一要素として包含しつつ、作家の人格の全体が参加して行なわれる創造の営みである。作家の真の人と学説とは、ゆえに、単にその作品から思想的文章を抽出することによってではなく、作品創造の総体を検討することによって、理解されるものでなければなるまい。

この検討を、ここでは三部作《十三人組物語》（《フェラギュス》最初の発表一八三三年三月四月、《ランジュエ公爵夫人》三三年四月、《金色の眼の娘》三五年五月）と《ゴリオ爺さん》（一八三四年一月—三五年二月）について試みたい。特にこの二作を選ぶのは、《あら皮》（一八三一年八月）でその文学世界の基本を確立したバルザックが、《人間喜

劇』の中心舞台であるバリと初めて本格的に取組んだ作品であり、ゆえにバルザックの文学の諸問題が最も明瞭にあらわれることが第一の理由であり、第二には、カステクス教授が出したこの二作の校訂本には、原稿から決定版に至るまでのヴァリアントが詳細に網羅してあり、我々外国人にも文学創造の内幕までわけ入ることを、幾分可能ならしめているからである。それに先立ちこの序章では、準備として、バルザックの文学創造について一つの見取図を作っておきたい。(以下に略述することについて、詳しくは拙稿「バルザックの文学世界の成立について」明治学院大学論叢・仏文学特集号、一九六六年三月、一九六六年十二月を参照されたい。)

バルザックの思考は、常に次の二つの思想を軸にして展開する。一つは「生命力量論」なるもので、人間は各人一定量の生命力を持って生まれ、それを消費して生き、その一定量が尽きると死ぬという思想である。もう一つはルソーの文明社会批判を継承する思想で、文明社会は人の欲望をかきたて、生命の消耗を早めるということである。バルザックの作家形成とは、この思想を論理的に緻密化する一方、この思想で解析した社会の諸現象

を移すべく、独自の言葉の大系を考案することにあつた。

この作家形成は、バルザックが死をもって自分の存在の中核とするに至る過程であつたといえる。文明社会の人間を常に死につつまあるものとして見すえる思想を持つということがすでにそうだが、とりわけ、作家成立過程におけるバルザックの存在の根底からの変貌が重要である。

バルザックは強烈な支配欲、それも世界の全体に向けられる支配欲をもって、人生を始める。彼の青春時代は、この欲望を現実の生活面でかなえようとする、途方もない夢想の時期であつた。この夢想の崩壊の体験の中で彼は、すべての支配とは、常に一部の支配でしかない実生活での行為を断念し自己を純粹な認識者とする事によって、換言すれば、生としての存在から生についての意識に転じるという死者への変貌によって、ものの世界から言葉の世界に移り住むことで初めて可能になることを知る。この変貌の果に見出される言語空間においてこそ、上記の死の思想が、豊かな創造の源泉へと転換され得るのである。

しかし人は生を自分の中から抹消してしまうことはもちろん出来ない。パルザックが作家開眼の体験を書く時、直接・間接に死をあらわす言葉が頻出するが、必ずそれに対し、生の反撥を示す文が見られる。こうして生まれる生と死の相剋が、作品創作過程でパルザックが自己の中で演じて行くドラマとなるのである。

パルザックのいわゆる「青年時代の小説」は、ひたすら生の表現であった。死の思想が、世界を完結した構造体としてとらえようとし、かつそれをペシミズムと宿命論で色どるのに対し、この生の発現の場では、世界の形とは空想の自由奔放な運動そのもので、そこには愛とか名譽とかいった価値へのセンチメンタルな心酔がみなぎっていた。確かに「青年時代の小説」は《人間喜劇》の作者によって乗越えられる。しかし乗越える過程でパルザックは、「青年時代の小説」の作者を自己の一要素として組み入れたのであり、それを否定し抹消したのではない。

人々はパルザックを観念の作家にしてしまったかの観がある。パルザックの文学創造はその思想の論理的展開と具象化に過ぎず、生の自由な展開としての小説の時間

はないというのである。なるほどそのような一面を、パルザックの文学の一特性として、作品から抽出することも出来よう。しかしその一面は、生と死の相剋というドラマがパルザックの意識の中へ作品世界に生みだす彼独自の時間の流れが、ある屈曲点でつくる一現象に過ぎず、この時間の流れそのものは、単なる論理の展開といった浅薄なものではなく、人間存在のすべてを溶かしこむことの出来る、まさに大河的な小説の時間であることを、以下に論証したいと思うのである。

二 《十三人組物語》

《十三人組物語》では、二つの異なった発想が対立している。パルザックはこの作品でバリの社会を、死の思想を構造原理とする統一的な有機体として描き上げようとする。ところが同時にバリは、超自然的な十三人組の冒険的活動の世界であり、「青年時代の小説」の場合と同じく、奔放な空想の飛躍によって型どられる。それは混乱した作品である。この混乱は、パルザックの多様な要素が、ある決定的な発見をまって、生と死のドラマを織りなし、一つの創造の時間の流れに溶け込む直前の段

階を示している。

この小説にはバリの風俗描写が数多く挿入されているが、その特徴は人間を社会的類型として見ることである。人物の生活は、すべて類概念の具象にほかならず、生の自由な発現ではない。いわゆる環境決定論は特にこのような人物に当てはめられる。ところでこのような文は、よくいわれるように、バルザックの小説家としての想像の特性を示すものだろうか。むしろ逆に、彼の非小説家的側面が、そこにあらわれているのではないか。この種の文の究極の理念は、バルザックがまさにそのような文を書きつついつているように、社会風俗についての論文^{トセラ}であり、それは彼がジャーナリストとして書いたバリ風俗論と調子を同じくするのみならず、まさにそのような風俗論からの切抜きが、この小説のバリ情景描写の中に、一度ならず挿入されているのである(たとえば《人間^{ドクトラント}・動論^{ムンク}》の断片と《ラ・カリカチュール》誌掲載文が、それぞれ《フェラギユス》と《金色の眼の娘》のバリ描写に挿入されている)。

小説家バルザックの想像力は、各作品の冒頭(《ランジエ公爵夫人》では物語の時間上の出発点である第二章の冒頭)

にあるこのような描写文への、むしろ反動として活動し始めるとさえいえる。ある主要人物の登場は、『この見慣れぬ男には、バリの人間に固有の特性が、まったく認められなかった』という文で始まる。バルザックの想像力は、このような例外的存在と結びつき、その例外的生涯を描く方に進んでいく。

例外的人物の生涯には、それを支配する何らの類概念も先行していかないから、彼らの生命は独自の姿で自由に発現することが出来る。一人の主人公は、『恋愛について何も知らなかった。感情のこの処女性が、人がかつて知らなかったような欲望を、彼の心に起させたのだ。』この主人公においてのみ、『充実した生の快い活動』『絶えず情熱に燃える一生を時として瞑想のうちにかいま見て無限の歓喜を得る』ことが出来る。

主人公の以上のような特性を述べる文は、ほとんどすべてが原稿の段階で出ている。加筆の段階で原稿の文に増補することもたまにありますが、加筆のきわめて大多数が、後述するように、このような文とは対立する性格のものであること、しかも原稿文の増補としてではなくまったく白紙のところに挿入されるものが多いことに注目

すべきである。このことは、小説創造の始動力が、主人公の生命の躍動への共感として発現するバルザックの生の部分にあることを示しているといえよう。

ここで、「青年時代の小説」でバルザックが大いに用いたメロドラマや暗黒小説風のロマネスクの手法が、単に物語を面白く運ぶためのトリックという以上の意味をもって、再現する。それは《三十女》の第五章（一八三一年一月）で、すでに顕著に認められる。表面上平和な家庭にある夜、超自然的な力と悪魔的な雰囲気を持った男が侵入する。男は家の娘の『その時まで胸の中におさまっていた多くの感情を外にあふれ出させる。』娘は男に従って家を出、メロドラマ的な生涯を送る。これは確かに『自然』な話ではない、しかしそこには人間の『真実』がある、とバルザックは言う。

こうしてロマネスクは、社会の一般的（「自然」な）類型に対し、『この人生においてその持てる力と感情を十分に発展させるべき術を得ないでいる、世間には知られぬ偉大な人たち』を、人間の「真実」として引出すための特権的手法となる。《フェラギュス》のジュールがパリでは他に例のない幸福な家庭を持つのは、『ある隠れ

た力の働き』によるのであり、ド・マルセーは『その魔法のような生活を、彼が仕える悪魔に負っている。』更に、合理性にとられぬ局面展開を頻発させるこの手法は、この人物たちの生命の展開に、最大限の自由を与える。確かに原稿から削除されるのは、ロマネスクの手法による文が多いが、同種の文が後に加筆されることも少なくない。ゆえにロマネスクの手法は、単に「青年時代の小説」の残存としてではなく、バルザックの生の発現を定着する有力な方法に練り直されつつあるものとして、積極的に評価しなければならない。

「青年時代の小説」の手法がバルザック独自の意味をもって再現しているもう一つのものに、暗黒小説の全能の人がある。例えばフェラギュスは、『隠れた力によって社会のすべてを支配している。』この力は、作品世界とその中の人物についての全知として発揮されることに特徴がある（ある人物はフェラギュスについて『彼は我々の心の中のことさえも見抜き、予知し、計算し、言いあてる』と言う）。この全知者は、彼が見通す作品世界の中でいば盲目的に生きている青年主人公を愛し、盲目的なるがゆえに純粹なその生を共有しようとする（『私はおまえの

口で呼吸し、おまえの眼でものを見、おまえの心でものを感ずるのだ』。

こうして、生の発現とそれについての意識が、相殺することなく結びつく。それは、生と死の相互否定という二律背反の不安定な状態にあったバルザックの自我が、その両面を二人の人物に分極することで安定した構造体となり、両極間で行なわれる生と死のドラマを創造的な営みに転換するということである。ここにバルザックにとっての文学の主な存在理由があった。悪魔的全能者とその保護を受ける青年という暗黒小説のバターンは、こうしてバルザックの文学の基本構造である自我の分極へと練り直されて行く。

しかし「青年時代の小説」のいくつかの要素の再生にもまして、『人間喜劇』の新しい主要素であるパリの世界が急速に造られていく様が、特にこの小説では目ざましい。小説を書き進むにつれ、バルザックは次第にパリを描くことに熱中していったようである。その様がとりわけ目立っている『フェラギュス』をまず見てみよう。

第一に、校正の際の加筆に、パリの社会を描く文が非常に多いということがある。更に、序文の末尾に『この

物語は一つ一つの出来事のもつパリの香によって特に作者を魅了したのである』とやはり加筆したことが、原稿から校正の段階へとバルザックの関心が傾いた方向をよく示している。そして『フェラギュス』の場合、出版社の催促に追われたバルザックは、原稿を書いた分ずつ印刷に廻していたので、その校正と次の原稿の執筆を平行して行なったことが当然考えられ、それがこの作品でパリの社会描写が占める比重が加速度的に大きくなる事情を説明する。こうして事実上の物語が終った後、作者自身それを認めた上で、作品の焦点は主人公の運命から、いわばそれを呑込んだ『パリの文明と行政』に転じて行くのである。

このような作者の姿勢の変化は、パリのヴィジョンの内容そのものをも大きく変えた。まず冒頭のパリの街々のスケッチは加筆によってほぼ倍増している。そこで特に目立つのは、街に人間的属性を与える形容が多く加筆され、パリ全体が一つの生物と化して行くこと、そして更に、原稿でパリを一つの怪物にたとえた文句を大々的に増補して、パリの一日を怪物の一日の生活として描いていることである(『正午にすべてが活気づき、煙突は

煙を吹出し、怪物は食う。それから大声で吼えたかと思
うと、その幾千の手足が動き出す、云々〔加筆〕。これ
は、パルザックの想像の高まりに伴い、パリのヴィジ
ョンが急速に有機的な統一とダイナミズムを得てくること
を示す一例である。

加筆文は更にこのパリのヴィジョンにベシミズムの色
を濃く塗る。精神的価値の風化現象や官僚機構の非人間
性が強調され、最後にはパリの『偉大なものといえはそ
の虚栄だけだ』とされる。巻末の墓掘人夫はこのパリの
象徴である。『様々な沢山の感情が彼の眼前を棺になっ
て通り過ぎた。彼にとって悲しみとはもはや一つの石の
形にはかならない。死者は彼にとって数字に過ぎない。
彼の職業は死を秩序づけることだ。』すべてが死の相の
もとであらわれるこの世界が、初めは生への共感から出
発したパルザックの文学創造の帰結点であることに、こ
こで留意しておかねばならぬ。

同じことは、『金色の眼の娘』の第一章へパリの相貌
についてもいえる。このパリ論が『ゴリオ爺さん』の、
ひいてはパリを舞台とするパルザックの大小説の序文と
なることは言を待たぬが、その特にパルザック的な要素

はおもに校正過程における加筆で言葉になっている。

まず、パリの社会現象をただ列挙することに終る
（『フェラギュス』ではそのきらいがあった）のではなく、
『この国民の各類の特性をつくっている諸原因を分析す
るに先立ち、一つの普遍的な原因を指摘しておかねばな
らぬ〔加筆〕』という姿勢が打出されていることである。
パリの風俗描写は、この「普遍的原因」（『金と快楽』の追
求）で解析されることで、文学的密度が一段と加わる。
『フェラギュス』のパリは『想像力の豊かな散策者』が、
『金色の眼の娘』のパリは『哲学者』が見たものだとい
うカステクスの言葉は、『金色の眼の娘』の原稿と加筆
文の差についても当てはまるだろう。

「哲学者」とは死の思想家のことである。彼はパリの
人間の生活の営みを、生命の消耗すなわち不断の死の営
みとして見る。これは『フェラギュス』や『ランジエ公
爵夫人』にはなかったことである。『金色の眼の娘』の
原稿には、この思想が潜在していたとはいえよう。しか
しそれがパルザック的な表現を得るのは、主に校正過程
での加筆文においてである。

たとえば、人は『その生命原力を節約しなければなら

ぬ〔加筆〕』のに、働き過ぎて命を縮める。酒で胃袋をあらした労働者は三十歳で『ころりと死ぬが、しかしちびちびと死んでいく〔加筆〕』小間物商より幸福かも知れぬ。『快樂の中味は死と痴呆化だ〔加筆〕』、等々。そしてこれに、『動きを軽んじ、忌嫌う〔加筆〕』東洋の哲学者が対比される。『あら皮』の老人の哲学が、小説家のヴィジョンになりきっているのだ。バルザックの文章の構造そのものが、この哲学の表現である。初めに、生命の激しい発現と展開をあらわす動詞が並ぶ（『大商人は東洋にも手をのばし、インド諸国にまでも取入れに出掛け、利潤を追い求める』）。だが次の瞬間、消耗と衰弱をあらわす動詞がとってかわる（『皆こうして精力を過度につかい、心身を極度に緊張させ、欲望で憔悴し、体をそこなっていくのである〔加筆〕』）。

ダンテの『地獄篇』とのアナロジーは、加筆の段階でパリのヴィジョンがこのようにバルザックの思想を盛り込んで詩的発酵を始めた時に、やはり加筆の段階で積極的に取り入れられた。こうして一段と文学的密度を高められた文章は、特に前述したジャーナリズムのための作品からの挿入文の非個人的な文章や散漫な構成と、きわだ

った対照をなしている。このことは、バルザックの文学的価値の源泉が、現実観察者と死の哲学者の合体を可能にする小説創造の時間にあることを物語っているといえよう。

バルザックが「青年時代の小説」から持込んだ人物は、『十三人組物語』を通じて急速に形をなすこのパリの世界についても、いぜんとして全知全能であり得るだろうか。まずフェラギュスについて見ると、彼に最も欠けているのは、この世界の「普遍的原因」を理解するために必要な哲学（ヴォートランが持っているような）である。そのため彼はパリのすべてをその知に包括することは出来ない。なるほど彼もバルザックのアナキズムの思想を受継いで、『この世界の中の別な世界』の実現を志す。しかしこのスローガンがバルザックにおいて、「この世界」の全体を認識の対象とすることでそれを想像界という「別な世界」に変えるという、ものから言葉への移行を意味していたのに対し、フェラギュスの「別な世界」とは行動によって実現すべきものである。ゆえに彼は、『社会的な存在、人間たちの間の一人』にならねばならぬ。その結果彼は、すべての「人間たち」と同

じく生Ⅱ生命消耗Ⅱ死という世界の原理に支配される。

巻末のフェラギュスは『人間の残骸』である。「青年時代の小説」の全能の人も、『人間喜劇』の世界では一作中人物に過ぎない。この落差に、パルザックの文学の進展の様がうかがえる。

むしろ注目すべきは、作品世界の進展に即応して『フェラギュス』の青年主人公が行なう変貌であろう。彼の行動は、パリの社会に対する『すべてを知りたい。この不思議の中にわけ入りたい』という意欲でつらぬかれていた。従って彼の行為は「知る」という形であらわされる(その頂点はル・ペール・ラシェーズ墓地からパリ全市街を見下すことである)。知の対象が価値の風化した虚栄の世界である以上、行Ⅱ知が完結する瞬間、行為者としての青年は幻滅を味わい、死の思想を内実とする純粹知へと転じるだろう。すでにラスチニャックの物語を予見させるこの青年主人公の変貌は、パルザックの小説の時間の意味を暗示している。すなわちそれは、知るために行動を始め、知り尽くすことで行動が止む間の時間であり、その流れの中で人は、生の行為者から死を存在の中核とする「見者」へと変貌するのである。

この小説の時間(それは最初に述べたパルザックの作家成立過程の縮図である)の極限において、『人間喜劇』の真の全能の人が出現すべきことは、『現代の政治の仕組みの中で運命をあやつるとは、要するにその歯車仕掛を知ることだ』という『ランジエ公爵夫人』の青年主人公の言葉で暗示されている。しかしこの主人公も、実際にはその力を「青年時代の小説」の超自然的要素に負っており、ゆえに彼の物語はパリの一角でのアクション・ドラマの域を出ないのである。

『金色の眼の娘』の主人公ド・マルセーにおいて、初めてその知でパリのすべてを包括する全能者が現われる。第一章ではその生立ちが語られる。少年のド・マルセーは暗黒小説の悪魔的全能者である一人の僧侶の保護を受けていたが、僧侶の教えで『人間の感情を各断片に分解し、政治を当時それがサロンの中央で出現しつつあったその場で学び、政府の機構に精通する』と、ひとり立ちして(ここにも暗黒小説のパターンの乗越えが見られる)、パリの世界に全能の人として出現する。

第二章以後は実は『ゴリオ爺さん』の後に書かれている。従って以下に要約するド・マルセーの物語には、

《ゴリオ爺さん》の執筆過程でバルザックが自分の文学の本質的問題について決定的な認識を持った結果が反映しているのである。さて全知者ド・マルセーは直ちにパリの世界の虚栄を見ぬき、『もはや男も女も、神も悪魔も信じず』、ゆえに『魂に生命の花を咲かせる』情熱も持たない。ところがそこに生そのものの具象である金色の眼の娘が現われる。それはまさに『生き物』でありそれ以外の何ものでもない（彼は娘を動物の名で呼び決して人間の呼称を用いない）。その時『一瞬のうちに若々しい感情のすべてが彼の胸に湧出て来たのだった。』

こうして全知の人ド・マルセーは、同時に行動者でもあるという二重の存在になる。一面で彼は『現在時の中で充実して生き、いわばその汗液を絞り出してむさぼり飲む』が、次の瞬間『彼の第二の目は一種のまどろみの後に事物の諸原因に向って開くのだった。』この「第二の目」が「人間の感情を各断片に分解」するものである以上、ド・マルセーが純粋な生をその手につかむことは不可能である。「現在時に生きる」彼の生命は『一つの神秘』である金色の眼の娘に対して燃え上るが、次の瞬間娘は『仕掛けが見とおされるメカニズム』となってしまう。

う。この矛盾の極限は、最後にド・マルセーが娘の生命を、彼女が死んだ部屋中に飛散った血潮として見る（所有する）ことで、象徴的にあらわされている。

ここには、バルザックにおける人間存在の二律背反的二重性の悲劇が書かれている。一人の人格の中に重ねられた生と死は、それが芽生えた瞬間にお互を否定し始め、その反動でめくるめく加速度でもって成長するが、それは一瞬のうちに決定的に両者が相殺する際の燃焼の炎をいやが上にも大きくするためにほかならぬ。バルザックはこの一瞬一瞬をとらえ、それにほとんど象徴的言語にまで達した密度の高い表現を与えた（特に前出の最後の場面や、ド・マルセーが目隠しをするところ）。しかし悲劇的瞬間の並列は小説の時間ではない。そこで生は不可能だし、死は生の矛盾の止揚という機能を持たない。すべては始った瞬間に終り、人は変貌を体験することは出来ない。ところが自己の変貌こそ、まさに人が小説に期待するものではなからうか。

三 《ゴリオ爺さん》

《ゴリオ爺さん》のバリは、すでに原稿の段階から、

《金色の眼の娘》で成立したバリの世界と同じものである。作品の冒頭でそれは『生々しい苦しみと多くは見せかけの喜びに満ちた谷間』で、『文明社会の車輪』が人人の心情を踏みつぶしながら回る、という風に描かれる。その人間の各々は『我々の社会という一つの巨大な風車を回すばの一匹』として見られる。

だがこのヴィジョンは、最初から支配的ではない。作中人物たちは少しも地獄の住人という感じはしない。バリの世界が彼らに外からどう作用するにせよ、彼らはその生活の現時の感覚の中だけに生きており、彼らの存在は、現在の瞬間々々の生の燃焼によってすべてを満たされている。死の思想はそこには滲透していない。そこで生は絶えず再生産される。ゴリオ爺さんさえも時として『幸福に輝く顔を見せ、まるで生返ったかと思われ。』また生の発現は、一切の意味づけを排除するほどに純粹である（たとえばヴォーケル館の食堂での地口のやりとり）。

これは作品の主に前半の原稿の段階の文章についての特徴である。前半の部分でも、後述するように校正の段階でこれと対照的な発想の文が挿入されれば、様相はか

なり異なってくる。ただ、バルザックは典型の概念から出発しその演繹として具体的な人物を描くのであり、個人の人物の生活現象にまず着目するのではないと決めつける通説に反し、原稿文が示す事実は、現在の瞬間の従ってまだ外から意味を与えられていない生の発現に共感することから、バルザックの文学創造が始まっているということである。

作品世界につき込まれた作者の生の共感の最も密度高い極点であり、かつそこから生が拡散して行く原点でもあるのが、青年主人公ラスチニャックである。この人物がこのような特権的存在となる理由は、その伝記的内容が、現実世界を生を直接的発現である行動によって支配しようとしていた二十歳のバルザックと酷似しているからである。バルザックの記憶はラスチニャックにおいて現在の体験となる。

こうしてラスチニャックの生の発現は、二十歳のバルザックの特徴であった、自我の無限拡大という形をとる。小説の世界は、彼という原点から発して、彼の胸のときめきのリズムにのり、どこまでも拡がって行く。『空想は彼の頭と意識を拡げ』『世界は彼のものになっ

た。』その世界には反省的な『意識の鏡』はない。従ってパリの社会の原理である死も、そこには少しも反映しない。初めて賭博場に入ったラスチニャックは、自分が入っていることが解らない。これは《あら皮》で同じ場所に入ったラファエルが、そこに死が支配する光景を見たことと対照している。こうしてこの世界のすべては、ラスチニャックの若々しい欲望の形をとり、美しい（『レストウ夫人がサロンに入った姿はまるで羽ばたきをするかのようで、その後姿にガウンのすそがひるがえり、空中に舞って、美しい蝶とも見えた』等々）。そこにはまた精神的価値が満ちており、それと結びついた『彼の誠実さ』は、試練のたびに、『鉄棒のように鍛えられて出て来る』のである。

これは《金色の眼の娘》のパリの論理では、あり得ないことである。それは『何かの夢幻境』で、ラスチニャックはバルザックはそこを『次々と魔法に魅せられて歩いてきた』のかも知れぬ。しかしこの印象は、文学の魔法により、青春の迫体験という形で純粋な生の体験を持った三十五歳のバルザックの実感だったに違いない。

文学の魔法とは人格の分極化である。ラスチニャック

の生が純粋であり得るのは、その対極であるヴォートランが完全な知であるからである。『彼は周囲の人間についてすべてのことを知りあるいは見抜いていたが、一方だれも彼の考えていることをやしていることを探り当て得ないのだった（加筆）』。この知は、先に見た青年主人公の変貌の極限に現われるものである。《十三人組物語》の超自然的な全能の人と違って、ヴォートランは合理的に記述し得る精神形成（バルザックのそれと照合する）を経ている。すなわち幻滅の体験の後、彼は世界を徹底して相対的に見る眼を持つ（『主義は存在せず事件があるのみ、法は存在せず状況があるだけだ（加筆）』）。彼はこの相対的世界の『一切のもの、法律さえも超越する男のうち一人（加筆）』である。この絶対者が行なう『人間のつくった約束事への反抗（加筆）』とは、もはや相対的世界の中でその一部分を対象とする行為ではなく、その全体を対象とする再創造のことである。そして再創造とは、ものを言葉にすること以外ではあり得ない。ここにヴォートランのアナキズムは、実は文学創造の原理論であることがわかる。『私は君たちが芸術家とよぶものだ。私は、人間をいい加減な見当で殺したり、美しいものは

それがどこにありうと愛さずにはおかぬといった天の摂理を、模倣することを学んだ。一人ですべての人間に向い、かつ有利な立場に立つのは、まったくうまいゲームではないか〔加筆〕。このヴォートランの知は、作者パルザックがその作品世界について持っている知と同じものである。

ゆえにヴォートランがラスチニャックに向って、『私はまるで自分で君をつくったかのように君のことをよく知っている』というのは、作者パルザックが作品世界に投入した自分の生について持つ意識をあらわす。人格の分極化は、この意識が生の自己否定ではなく、生への愛となることを可能にした。ヴォートランはラスチニャックの中に『最も美しい感情が躍動している』のを発見し、『その感情によって初めて生きる〔加筆〕』のである。

ヴォートランはパルザックの知は、こうして現在の時の生の自己認識でありまたそれにとどまって、生の時間の発展を宿命の図示に変えることはしない。ラスチニャックの未来は常に白紙である。彼は毎夜『きわめて甘美な計画』をたてて寝るが、彼の存在とはまさに不断の「計画・投企」にほかならない。作者はこの「投企」の次々

の局面を描いて行くため、いわば事件の時間と物語の時間が一致する。パルザックの他の作品（そして後述するよ）に『ゴリオ爺さん』でも終りの部分で顕著な宿命成就の時のように、物語の時間が事件の時間を先取りし、そのために異なる密度をおびた時間が加速度的に流れることはない。そのため、現在時においてあらわれるべき世界の様相——まだ意味づけされていないための不定形・不透明な様相が、充分に表現されている。

そこから作品のロマネスクな面白さが生まれている。そのやまばはヴォートラン逮捕の前夜の場面であり、ここでは各人物の現在の感覚に映ったそれぞれの世界のイメージが、一つの事件を軸により合わされるといって、ロマネスクの醍醐味がある。この面白さが、少なくとも作品の前半では、他のあらゆる要素を圧倒している。それはロマネスクの小説、一種の純粹小説だともいえる。そのために、まさに小説においてのみ表現可能な、盲目と発見の錯綜という生の自由な時間の流れ（おそらくそれが青春の姿であろう）が最も純粹に定着出来たのだ。た。

こうしてパルザックはラスチニャックはヴォートラン

の対に、彼の文学創造の黄金の鍵を発見した。この発見がいかに彼の創造のエネルギーを強めたかは、すでに『ゴリオ爺さん』執筆中に、ヴォートランを脱獄させて再び青年主人公と組み合わせる構想（『浮かれ女盛衰記』の初めの部分）をたてていたことからうかがえる。

ところで時間が流れるとは、変化が生じるということである。ラスチニャックはヴォートランの対の調和関係も、その例外ではない。この変化は二つの軸から測定出来る。

一つは人物ラスチニャックの変化である。彼はパリの社会を支配せんと望む。バルザックにおいて支配するとは、知り尽くすことである（『彼はこの神秘を見きわめたいと望んだ。それにより、まさにパリの女の中のパリの女であるこの女性の上に君臨出来ると考えたからである』）。こうしてラスチニャックの物語は、パリの社会の一角一角についての開眼の連続となる。しかししよせん世界内にある人間が世界をその知で包括することは出来ない。ラスチニャックの頭の中で結ばれる世界の像は、開眼の重なりによって多角化し複雑になる一方である。『夕方までのこの一日のことはまったく魔術の幻

燈みたいで、彼は頭の中をどう整理していいものかさっぱり見当がつかなかった。』混乱した世界の中で自分の位置をどう定めていいか解らぬラスチニャックは、『ありとあらゆる悪夢の感覚を味っていた。』

ここから彼を救い上げ得るのは、ヴォートランの全知以外にはない。ラスチニャックはこの全知者の言葉を教訓とする。『ヴォートランが言ったように、……しなければならぬ』というのが、彼の独白の口ぐせになる。ヴォートランの言葉は、やがてラスチニャックの意識の形そのものになっていく（『貧困と豪奢のこの対照のままで、彼はぼう然としていた。すると耳にヴォートランのあの言葉が、暗い音色をたててひびいて来るのだった〔加筆〕』）。こうしてラスチニャックは、次第にヴォートランの立場に近づいて行く。

第二には、原稿から校正・加筆の段階に進むにつれてバルザックの姿勢が、ラスチニャックの生への共感から、全知者ヴォートランを描くことへと傾いて行ったことである。ラスチニャックの本質は原稿の段階でほとんど出尽くしていたのに対し、ヴォートランの場合は、今までの引用文の〔加筆〕の指示からもわかるように、校正

の段階でその特性が言葉になることが多い。更に例をあげると、逮捕の場面で、原稿のヴォートランはもっぱら活劇の立役者だったが、加筆文では社会観を一席ぶつことになり、一躍思想家に高められている。

この二つの変化は、執筆の事情（月二回発行の雑誌に四回に分けて連載。従って、原稿→校正・加筆→次の原稿という具合に執筆されたと考えられる）によって一つにより合わされる。こうしてラスチニャックの変貌は、単に作中人物のそれであるにとどまらず、作者の姿勢の変化をも反映すること、異様に加速度化され、通常の作中人物の限界を越えて、世界内にありながら世界について全知であるという奇蹟を実現することになる。

ヴォートランの全知の基盤である世界認識は、『金色の眼の娘』のバリ観と、思想的に同じものである（それは特に第二章の初めでヴォートランがラスチニャックに説教するところで語られるが、その半分近くが加筆文で、特にバリの文明の腐敗をあばく二頁余りがそうである）。従ってラスチニャックがこの世界観を自分のものにするのは、生の自己否定である。彼自身がこの世界観が定める社会の一員である以上、その原理を宿命としてそれに従わねばなら

ないのだから。『一種の宿命によって、彼の生活の一切の事が、ヴォートランの恐ろしい言葉によれば、良心を柵の中に入れなければならぬ一生に、こぞって彼を引込もうとしていた。』

『僕は地獄の中にいる。そしてそこにとどまらなければならぬのだ』と彼は叫ぶ。ところが実は彼の急速な変貌は、たちまちのうちに彼を地獄の囚人から地獄を訪れる詩人へと変えて行くのである。その結果は人格の分極化そのものが解消して、作品世界が質的に一変することになる。

加筆文には、ラスチニャックの物語をそれが完結した地点から振り返り、それを要約するものが目立つ。たとえばラスチニャックの物語が始まろうとするところに、『彼は人生の手ほどきを次々に受けて、乳くさい表皮を脱捨て、視野を拡げ、ついには色々な人間の階層が重なって社会を構成しているのを理解するに至るのである（「加筆」）という文が挿入されている。そしてこの全体的展望の観点から、ラスチニャックの体験が、それがなされる現在時において直ちに意味づけられる。加筆文にはこの種のものが一番多く、特にラスチニャックの精神

的生長の重要な局面で目立つ（たとえばヴォートランから金持の跡取り娘との結婚をそのかされる箇所では、加筆文が原稿文の長さをはるかに越えている）。このことは、作者の全知が宿る点が、執筆の進行に伴い、物語の現在時に位置するヴォートランから、いわゆる「神の視点」に移って行く傾向にあることを示している。

その結果ラスチニャックは、現在時に位置づけられていると同時に、非時間的次元にもあるという二面的な存在になる。『後』になって、彼が秀れて人に抜出する点となったあの冷静さが、すでにその時彼にそなわりつつあった「加筆」とか、『ラスチニャックは、人生の全コースを展望しそれを判断し得る地点には、まだ到達して、いなかった「加筆」といった文句が、ラスチニャックを描く文の常套句になる。その際比重は常に非時間的な面の方に傾く。往々にして、二面性を浮きだたせるのも、その間を横切るラスチニャックの急速な変化を示すためにほかならない。たとえば、『彼はまだその時まで、若若しく甘美な思いごとの中にうっとり浸っている自分の心を、揺すって覚ますことはしていなかった』という文の直後にバルザックは次のように書く。『しかし彼の

良心の最後のかせも、昨日すっかり消え失せてしまった。こうして彼は、昨年パリにやって来た時のラスチニャックとはすっかり離れたものに自分がなっているのに気づいた。精神の一種の光学的作用によって昔の自分のぞいて見ると、まるでこの瞬間の自分が自分であるのかと疑うのだった。』

ここで「自分」とは、現在の自分を絶えず乗越えつつある存在である。この乗越えによって生じる距離が、「精神の光学作用」にほかならない。この「作用」が効果的なのは、自分の乗越えが作者の「神の視点」の方向に行われているからである。ラスチニャックが振返って自分を見る時、その視線は、ラスチニャックをその生涯の終点から見る作者自身の視線と同じところから来る。こうして二十一歳の青年が自分のことを、『幻想につつまれた若者』と呼んだりする。この傾向は当然加筆文で強くなり、ラスチニャックの反省は、その生涯を構造的に要約するという形をとる（たとえば、バリを征服するために手を汚すこともあえて辞さぬという彼の決意〔原稿文〕に、純な心で過ごした田舎の少年時代の思い出を加筆し対照させること）。こうしてラスチニャックの二面性は、バルザ

ツクの頭の中での作者の視点と作品世界の対称関係の縮図みたいなものになる。

ここに至っては、ラスチニャックを一種とするバルザックの人格の分極化は、成立し得ない。ヴォートランの退場はこの点からも必然的であり、また彼の退場は、作品世界の変貌がせきを切ってあらわになる地点を示している。以後ラスチニャックは、行動者としてよりも他の行動者を見る者として、特権的な立場にたつようになる（たとえばゴリオ父娘が内緒の話をしている時たまたま隣室に居合わせる事）。その結果彼は人の表面の裏にあるもの、現在の姿の背後にある過去を読みとることが出来るようになる。こうして重層化されたラスチニャックの世界認識が、いわゆる人物再登場の形をとるのである。

確かにレストオ夫人もボーセアン夫人も作品の最初から出ていた人物である。しかし前作で描かれた彼女らの生活の裏面——レストオ夫人が恋人のための金策に苦しみ破滅寸前であること《ゴブセック》一八三〇年四月、ボーセアン夫人が恋人に裏切られバリの社交界を去ること《すてられた女》一八三二年九月——が本格的に描かれるのは、ヴォートランが退場しラスチニャックが観察

者となつてからである。そこで特に重要なのは、高利貸のゴブセックと銀行家ヌシンゲンが、すなわち《金色の眼の娘》でバリの「普遍的原因」とされた金の力の権化が登場して来ることである。これによって作品世界は地獄の光景にと變つて行く。以前ヴォーケル館の人々の言動は、その生の純粹さを示して一切の意味づけを拒否するかのようなのだが、それが今や金への欲望一色に塗つぶされる（『まあ！このメダルも一緒に埋めちゃうの？』とシルヴィが言った。だつてこれ純金じゃないの〔傍点の文加筆〕）。特に加筆文には『口先だけの』『偽りの』『空虚さ』といった言葉が頻出し、生の発現を結びつけるべき価値を失った世界の空虚さを強調する。前半ではその影がうすかった例の生命消耗の原理が、人々を蝕みだす。娘への愛によって絶えず「生返つて」いたゴリオは、急速に死んで行く。

同じく急速に、それまでほとんど変化がないかのようであった各人物の物語が、巻末の十数頁で一挙に大詰を迎える。そこで流れる時間は、生の発現をその現在の時の姿で次々ととらえることで、物語の時と事件発展の時が合致した時間ではなく、作品世界に先んじてすでに決定

されている人物の宿命の因子が働き始めることで、物語の時が、過去によって決定される現在、現在の中に潜在する未来という風に、事件発展を早どりして異様な速度で進んで行く時間である。そこでは、前半の特に原稿文に顕著だったロマネスクはもはや不可能である。バルザックが全集版でポーセアン夫人の舞踏会の場面から、前半でのヴォートランの暗躍につながるロマネスクな一情景を削除したのも、それが場違いだったからであろう。

この時間の急流は、そこに呑込まれた一切のものを死の深淵へとさらって行く。物語が行きつく果はゴリオの死であり、彼が埋められる墓場である。かつて作品世界にみなぎっていた諸人物の生活の喧噪は、墓場の虚ろな沈黙の中に呑込まれている。ただ一人ラスチニャックがそこに残る。だが彼は本当に生きているのだろうか？最後の頁でル・ペール・ラシェーズ墓地からパリ市街を見下ろす彼は、人の視線だけしか通過することを許さぬ空間によって、眼下の現実界から切離されているのではなからうか。パリの世界のすべてをその視線(知)に包括する立場に立った最後のラスチニャックは、『今こそ私には自分の生涯の全体が見えるのだ』と叫びつつ死ん

でいったゴリオと同じく、死の存在である。すなわち、青年時代の変貌の果に出現した作家バルザックと同じ性質の存在である。

《ゴリオ爺さん》における小説の時間はこうして終熄する。それは第一に、主人公が純粹な生としての存在から死を本質とする存在へと変貌する時間であり、バルザックは人生をそのような構図で思い描いたのだった。第二にそれは、執筆過程の中で作者バルザックが自ら演じた、生の共感から死の顕現への変化の時間である。この二つはラスチニャックの変貌の時間の中で一つに溶けあう。そこでバルザックは自分という存在を、単に認識された構図としてのみならず、自ら時間の中にひたりそこで我知らず行う営みの総量として、つまりジイドが言った「神の部分」を、定着したのだった。第三にそれは、バルザックの作家成立過程の縮図であり、このことは以上の変貌がバルザックの存在の本質的リズムであることを示す。小説の時間とはこうして、そこに浸る人の存在の構造がおのずと幾重にも明らかにされる場である。特にそこで人は自分の中の死を発見するが、まさにその死によって人は、^{アンビギユ}二重的・相対的なものとして与えられた

生を、絶対の方向に乗越える。

この小説の時間は、《ゴリオ爺さん》に限らず、青年を主人公とするバルザックの特に前・中期の小説に共通して見られるものである。またバルザックに限らず、ヨーロッパのある種の小説群の特性をなすものだと言えるかも知れぬ。これには、後期の大作《従妹ベット》(一八

四六年十月—十二月)が代表するような、宿命が初めから作品世界を支配し、死が単に死であるに過ぎず、従って主人公は最後に「見者」に変貌することなく死んで行く、言わば悲劇の時間の小説が対照されなければなるまい。

一九六六年一月(一橋大学非常勤講師)