

『知られざる傑作』に関する一考察

——バルザックにおける芸術理論の形成——

沢 崎 浩 平

『知られざる傑作』(Le Chef-d'oeuvre inconnu)はバルザックの小説の中では最も短いものの一つであるが、その短さにもかかわらず、彼の全作品中極めて重要な位置を占める小説である。それはこの小説がバルザックの芸術観を凝縮的に表現していると思われるのみならず、しばしば指摘されているように、それが近代絵画の当面する問題を先駆的に表現しているからでもあるが、作品の出来映えからいっても、それが単に芸術家を主人公にしているとか、あるいは主人公の口を通じて作者の芸術観が語られるといった類の小説ではなく、芸術論自体が主役であり、芸術論自体がドラマの動因となるような、それほど数多くあるとは思われない芸術論小説とでもいべきジャンルの傑作となっているからでもある。もちろんこの小説の作中人物たちは、それぞれかなり劇

的な状況に置かれてはいるが、そうした人間的なドラマは遠く背景に押しやられてしまふほど、この小説の中で展開される芸術論が読者に与える迫力と緊張感は大いなのである。^{註一}

ところでこの小説が提起している芸術に関する問題は、大別すれば、第一にフレンホーフェルがポルピュスの絵を批判しながら述べ立てる一般的な芸術論、第二に同じくフレンホーフェルの述べるデッサンや色彩などについて論じた具体的な絵画論、第三にこの小説の終末近く、ポルピュスがフレンホーフェルを批判しながら述べる芸術家論の三つに分けることができる。しかし本稿では、問題が多岐にわたり過ぎないよう、あらかじめ考察の対象を右の三つのうち、第一の一般的な芸術論に関する部分のみに限定することとする。そして以下の記述を容易にするため、次にフレンホーフェルの言葉の主要な部分をまず引用しておく。

「芸術の使命は自然を模写することではなく、自然を表現

することだ。君はいやしい模写家 (copiste) ではない。詩人なのだ。(……) そうでなければ彫刻家は女を鑄型にとつてしまえば仕事から解放されることになる。ところが君の恋人の手を鑄型にとつて眼の前に置いてみたまえ。似ても似つかぬ恐ろしい死体を見出だすことだろう。そこで君は、女を正確に模写するのではなく、その動きと生命を彫り込む男のみの助けを求めにかざるを得なくなるだろう。我々は事物の精神を、魂を、表情を捉えなければならぬのだ。効果効果 (結果、effets)、しかしそんなものは生命の附属物 (accidents) で生命ではない。手を例にとつたついでにいうが、手はただ胴体につながっているばかりではない。それは思想を表明し、思想を持続しているものだ。その思想を捉え、表現しなければならぬのだ。画家も詩人も彫刻家も互にしつかりと入り組んでいる原因と結果を切り離してはいけない。真の闘いはそこにあるのだ。多くの画家たちは芸術のこの主題を知らなくても、本能的に勝利を収めているのだ。君は女をデッサンしているが、女を見ていない。そんなことでは自然の奥義を奪い取ることはできない。」(La Co-médie humaine, Pléiade IX, p. 394)

引用はまだいくらでも続けることができるが、バルザックの芸術論の大意はほぼ右の引用で尽くされているし、本稿の考察の対象も右の範囲を出ないであろう。

なおここでもう一つ本稿の取り扱う範囲について限定を加えて置くが、それはこの小説に関する影響関係についてはこ

こでは触れないということである。従来この小説の芸術論に關しては、誰がバルザックに影響を与えたかという研究が数多く行なわれ、ホフマン、ドラクローア、ゴーチエ、ディドロなど多くの作家や芸術家の名前が挙げられており、それぞれまだ十分研究の余地はあるが、本稿ではそれよりもバルザック自身の中の思想的源泉を、すなわち右に引用したような彼の芸術論の彼自身の中での形成過程を解明することに重点を置きたいと私は考える。仮に影響関係についていうならば、右のような芸術論を同時代の作家や芸術家の文章に見出だすことは多くの資料に当たれば必ずしも困難ではなからう。例えば、アレクサンドル・ギローが一八二四年、ロマン派の雑誌『ミューズ・フランセーズ』に『我等の理論』(Nos Doctrines) と題する論文を発表し、その中で次のように述べている。

「詩は理想的なものと現実的なものの崇高な結合である。従つてそれは自然の模倣であるよりもむしろその表現でなければならぬ。模写はたとえそれがいかに正確であろうとも、想像力が自然の精神まで洞察しなければ自然を表現しなす。」(E. Egli, Schiller et le romantisme français tome II, p. 253)

いわんとしてゐる所はバルザックとほとんど同じである。

一八二〇年代のロマン派のユーゴーと並ぶ指導的理論家ギローのこのような思想がバルザックに影響を与えなかつたとは断定できず、従つて事実バルザックがギローの理論を自分の

理論として採用したということがあり得たとしても、それま
では彼なりの理論的模索の過程があったはずである。この
模索の過程を辿ること、これが本稿の目的である。

註一、この小説の中で芸術論の果す役割は、バルザックの同類
の小説『ガンバラ』『マシミルラ・ドニ』における音楽論、ある
いは『絶対の探求』における化学論、『ルイ・ラペール』におけ
る哲学と比較してみても、はるかに大きいであろう。それらの今
日の意義についてみれば恐らくなおさらそうである。

二

バルザック研究者の間ではすでによく知られているよう
に、バルザックがこの小説を初めて発表したのは一八三一年
であるが、今日我々が読むことのできるのは一八三七年に大
改訂を加えられたテキストである。一八三七年の版は一八三
一年の版に比べて分量にしてほとんど倍に近く、小見出しや
結末の部分の変更など改訂された点は数多いが、最も重要な
改訂はいうまでもなく、先に引用した部分も含めて今日みら
れる芸術論、絵画論の大半が書き加えられたことである。そ
れは、一八三一年の版にあった「幻想的物語」という副題が
一八三七年の版では削除されていることが示すように、作品
の性格にも及ぶ大改訂なのであるが、この二つの版の相違か
ら、この間にバルザックの芸術観の成熟があったのではない
かと推測することは、むしろ自然なことであろう。事実、十

分予想されるように、一八三一年の版にみられるバルザック
の絵画観は極めて単純なものである。すなわち一八三七年の
版でフレンホーフェルの求めているのは、すでにみたよう
に、「自然の模写」を否定した「自然の表現」であるが、一
八三一年版のフレンホーフェルの求めるのは、むしろ「自然
の模写」であり、「自然の再現」であるように思われる。例
えば、彼はボルピュスの絵を批評しながら次のようにいう。
「彼女は生きていない。彼女を長い間眺めていても、私に
はこの腕とカンバスの背景の間に空気があると信ずることが
できない……。私にはこの美しい体の体温が感じられない。
それに血管の中に血が流れているようにには思えない……。輪
郭が真実でないのだ。」(éd. de P. Lauthriet, p. 208)

一八三七年の版にもこの言葉の大筋は残っているが、そこ
では正にこのような所から自然の模写を否定した芸術論が展
開されるのに対して、一八三一年の版では右の批評からフレ
ンホーフェルの野心は絵画による生きた女性の創造にまで進
むのである。それは自然の模写でさえなく、物そのものの再
現であり、「幻想的物語」という副題が示すように、ピグマ
リオンの伝説にも似た幻想の様相を呈し始めるのであるが、
絵画論の次元からだけ考えるならば、それは模写の徹底とい
うことにもなるであろう。そして当時のバルザックの絵画観
がこのようにいわば素朴な段階にとどまっていたということ
は、同じ頃に書かれた幾つかの彼の文章中の絵画に関する言
葉によっても確かめられるのである。例えば一八二九年、

『みみずく党』(Les Chouans) 第一版の序文の中で彼は、「画家に許された情熱」とは「肖像を巧みに描き、自然のままに光線を配分し、人物が生きていると信じ込ませようとする情熱」であると書き(Pléiade XI, p. 151)、また一八三一年、『あら皮』(La Peau de Chagrin) 第一版の序文には、「感情を描き、色彩、光、半陰影、ニュアンスを再現し、室内情景、海、風景、人物、記念建造物などを正確に浮き立たせること、これが絵画のすべてだ」と書いている。(Pléiade XI, p. 173) また更に一八三二年、『財布』(La Bourse) の中では、「薄暗がりのおかげで、芸術が物の实在性を信じさせるために用いる物質的な諸手段がみえなくなる。絵画についていえば、それが描き出している人物は話したり、歩いたりしているように見える。影は影となり、光は光となる。肉体は生き生きとして、眼は動き、血管に血は流れ、布地は玉虫色にきらめいている」と書いているが(Pléiade I, p. 328) これこそ一八三一年版のフレンホーフェルが絵画の理想としていたことに他ならない。要するに多少の単純化を恐れずというならば、当時バルザックが絵画に求めていたものは、自然を現実と見紛うばかりに正確に模写することであり、ピエール・ローブリエが名付けたように、それは「真のリアリズム」(le véritable réalisme) あるが「絶対的リアリズム」(le réalisme absolu) とはもうべきものであったのである。(P. Laubriet, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac, p. 67, p. 91)

以上は一八三一年およびその前後におけるバルザックの一般的な絵画観であるが、それは、具体的には当時彼が、現実の正確な模写をその本領としていたといわれるオランダ派の絵画に対して抱いていた著しい関心と対応しているように思われる。『人間喜劇』の全作品のみならず、無名時代の著作をも含む彼の全文章を通じて、最も多くしかも最大級の讃辞と共に語られる画家の名は恐らくラファエロであろう。このようなバルザックのラファエロに対する傾倒は、彼が伝統的なラファエロ評価に無批判に従っていたという点があったにせよ、彼に一貫してみられる天国的なものに対する憧憬と決して無縁ではなく、彼の芸術観と少なからぬ関連を持つものと思われるが、一八三〇年前後の彼のオランダ派絵画に対する関心は、それにもまして、彼の芸術観と密接な関連を持つものと考えられるのである。試みに、一八三〇年に発表された『鞆打つ猫の店』(La Maison du chat qui pelote) の中、バルザックのオランダ派絵画に対する関心を、最も雄弁に、最も美しく表現していると思われる文章を引用してみよう。

「日暮れ方、鞆打つ猫の店の薄暗い店前を通りかかった一人の若者が、世のあらゆる画家を引き止めたであろうと思われる情景をみて、しばし足を停めて眺めいったのだ。店は、まだ明りがついていなかったもので、暗い前景を形造り、その奥に商人の食堂がみえた。一基の影消しランプが、オランダ派の絵画にあれほどの情味を与えているあの黄色い光を

そこに流していた。白い布類、銀器、水晶ガラス器が輝かしい附屬物を構成し、影と光の強い対照が更にそれを美化していた。一家の父親の容貌とその妻の容貌、番頭たちの顔とオーギュスティヌの優美な体つき、そしてそこから二歩離れた所にいるでつぶりした下ぶくれの娘、それらがすこぶる興味をそそるグループを構成し、これらの人物はすこぶる独特で、各人の性格はすこぶる率直に表われており、この一家の静寂と慎ましい生活がすこぶるよく察しられたので、自然を表現することに慣れた芸術家にとって、この思いがけない情景を描き出そうと願うことには何かしら絶望させるものがあったのである。この通りすがりの男は若い画家で、七年前に絵面特賞を獲得したのであった。彼はローマ帰りだった。詩情に養われた彼の眼は、芸術家が至る所にその豪壮さを投じてきた華麗な国に長い間住んできた今は、真の自然を渴望していた。間違っているにせよ正しいにせよ、これが彼の個人的な感じだった。」(Pléiade I, p. 30—31)

この若い画家ソメルヴィユの絵画観が一八三〇年当時のバルザックの絵画観であると考えられることはほとんど疑問をほさむ余地はないが、念のため同じく一八三〇年に発表された『芸術家について』(Des artistes)と題する論文の中のレンブラントに関する文章をも引用しておこう。バルザックはレンブラントが聖母マリアを描く場合を想定しながら次のように書いている。

「レンブラントは、救世主の母を茅屋の暗がりの中に沈め

ることであろう。そこでは影と光が限りなく真実であり、ありふれた生活の表情や身振りがすこぶる現実味にあふれているので、あなたは魅惑され、あなたの母親のことを、また物蔭と静寂の中に不意に母親を見出した夕暮のことを思い浮べつつ、この絵の前にたたずむことであらう。」(Œuvres complètes, Conard XXXVIII (2), p. 143)

このようにレンブラントをも含めてバルザックがオランダ派絵画家に見出したものは、平凡な市民階級の極めて日常的な生活の正確な描写であり、陰影に富んだ室内情景であり、豪壮と華麗の反対物、ありふれた現実の真実味あふれる再現であったのだが、これこそ一八二〇年代に流行していた怪奇小説や歴史小説を去り、主として同時代のブルジョアジの私生活の描写に、ちょうどフロマンタンがオランダ派絵画をオランダの自画像と呼んだように十九世紀フランス社会の自画像を描くことに、自分の文学の独自性を見出だそうとしていたバルザックの目差す所でもあったのであろう。一八三〇年に彼が発表した最初の作品集は適切にも、『私生活風景』(Scènes de la vie privée)と題されたが、この作品集の構想もオランダ派絵画に対する彼の関心と決して無縁でなかったことは、この作品集の序文に彼が、多少謙遜した語調ではあるが、「作者の描写はしばしば、オランダ派の構図の長所を示すことなく、そのすべての欠陥を持つようみえるであろう」と書いていることから明らかである。(Pléiade XI, p. 164)

しかし、バルザックの思想や言動にはほとんど常に矛盾や二面性がみられるが、この場合も例外ではない。今みたように彼は一方ではオランダ派絵画の写実性、日常性に魅きつけられながら、また他方では正にその点でオランダ派絵画を批判するのである。一八三四年、『絶対の探求』(La Recherche de l'absolu)の中で彼はフランドル地方の芸術について次のように書いている。

「この国の芸術はひたすらに物の形を再現しようとしてすべての理想性(idealité)を捨て去ってしまった。(…………)そこ人間はもっぱら存在するものだけを見、その思考は細心綿密に生活の要求に奉仕することに傾注しているので、いかなる制作においてもそれが現実世界の彼方に飛んでいくとはなかったのである。」(Pléiade IX, p. 477)

バルザックはここでフランドル地方の芸術について述べているのであり、また絵画史上ではオランダ派とフランドル派は区別されているのではあるが、この文章はルーベンスなどに代表されるフランドル派よりはむしろいわゆるオランダ派の特徴をついているように思われる。従って、ここに引用したのだが、しかしいざれにせよ、以上に引用した幾つかの文章の中に、写実的な絵画に魅かれながら、同時にそれを越えるイデアルなものを絵画に求めるバルザックの態度の矛盾もしくはその時間的な変化といったものが読みとれるであろう。そしてそれは、先にも少し触れたようなバルザックのラファエロに対する讚美とオランダ派絵画に対する関心の共存

と符合するようにも思えるが、それよりも今ここで問題としている『知られざる傑作』の一八三一年版から一八三七年版への発展を予感させているといひ得るのである。しかも見逃してはならないことは、このような彼の絵画に対する矛盾した態度を彼自身自覚していたと思われることである。例えばすでに一八三〇年、彼は『訪問』(Visites)と題する短文の第二部『ある画家のマトリエ』(L'atelier d'un peintre)の中で、肖像画における模写と理想化の問題を取上げている。

すなわち彼は、「肖像画は似ていなければならぬ」と主張するある夫人と、「肖像画は美しくなければならぬ」と主張する「私」との議論からこの文章を始めている。これはやがて一九世紀絵画史における一つの論争点となる、レアリスムとイデアリスムの対立の通俗的な図式化であろうが、その結論の部分で、「私」すなわち恐らくバルザックは次のようにその両者の対立の折衷もしくは統一を試みている。

「恐らく私ならば(…………)思わず美しい表情を正確に表現しようとするだろう。しかし私は人物の中にその全生命を描き、その支配的な、個性的な、特徴的な思想を表現したいと思うだろう。」(Conard XXXVIII (2), p. 9)

ここにはなおあいまいながら、すでに一八三七年版のフレンホーフエルの絵画論の輪郭はほぼ現れている。美しいモデルを正確に描くこと、これは一八三一年版のフレンホーフエルの求めたものでもあるが、モデルの生命を描き、更にその思想を表現しようとする、これは神秘主義的哲学の背景

を除けば一八三七年版のフレンホーフエルの絵画論に接近している。

このようにみてくるならば、一八三七年版の『知られざる傑作』におけるバルザックの芸術論は、それ以前に彼のうちにあったレアリスムとイデアリスムの二傾向の対立の統一された所に生まれたものであると考えることも十分可能であろう。

註一、バルザックのオランダ派絵画に関する言及はすでに一八二三年、『最後の仙女』にみられる。(La Dernière Fée, tome II, p. 98)

註二、しかしローブリエはオランダ派をも *Flandands* と呼んでいる。(P. Laubriet, Op. cit., p. 41) バルザック自身も両者を厳密に区別していないのであろう。

三

バルザックの文学観についても、事情は絵画観の場合とはほとんど異なる所はない。一八三七年版のフレンホーフエルの言葉はバルザック固有のいわゆるレアリスムの特徴を適確に表現したものと考えられるが、実際の創作についてはともかく理論に関してのみいえば、絵画論の場合と同様、バルザックが一八三七年以前からこのような理論を持っていたとは必ずしもいえないのである。例えば一八三七年版のフレンホーフエルは芸術家が模写家(copiste)であることを否定しているが、それ以前にはバルザックが小説家は模写家であると書

いている文章を一つならず見出だすことができる。例えば一八三五年、『金色の眼の娘』(La Fille aux yeux d'or)の序文の中には、「作家は何も創作しない。(……)細部が作家の創作によることは極めて稀である。作家は多かれ少かれ幸運な模写家ではないのだ。作家に由来する唯一のものは諸事件の結合とその文学的配置である」と書かれているし(Pièade XI, p. 199) また一八三三年、『ウージェニー・グランデ』(Eugénie Grandet) 第一版の序文の中には、「作者はここでは最もつましい模写家であろうとしか望まなから」と書かれているし(Ibid, p. 201) また同じく『ウージェニー・グランデ』第一版のあとがきには次のように書かれている。

「この結末は読者の好奇心を裏切るであろう。恐らく真の結末とはすべてこんな具合になるものだ。悲劇や、あるいは今日の言葉を使うならばドラマというものは自然の中では稀にしか起らないものなのだ。(……)この物語は、世間という大きな書物の中で模写家たちが写し忘れた幾ページかの不完全な翻訳である。ここには何の創作もない。」(Ibid, p. 202)

もちろんバルザックの小説が実際に単なる自然の模写であるというようなことはなかったし、また「これは自然をありのままに模写したもので、ここには何の創作もない」といった趣旨の右の文章は、バルザックがことさらに自分を卑下したものであるとか、あるいは自分の小説の真実味を一層増す

ために、彼が無名時代の荒唐無稽の大衆小説にもしばしば用いたトリックの一種であると思われるような点がなくはないとはいえ、しかしむしろ、このようなバルザックの態度は、他のロマン派作家から理論的にも自分を区別しようとする彼の一貫した努力の一つの現われと考えるべきであろう。

いうまでもなくバルザックはロマン主義と共に成長し、彼自身ロマン主義的要素を多分に持つてはいたが、他のロマン派作家に対してはほとんど常に一線を画そうと努めていたのである。そして彼がみずからロマン主義から区別しようとした点の最も重要なもの一つと考えられるのが、「芸術における真実」に関する理論である。一般にリアリストと称せられるにふさわしく、バルザックは常に作品が真実であることを求めていた。この「真実」という言葉の意味する所があまりまいであり、かつ一定してはいないといえ、彼のこの要求は恐らく生涯を通じて変わっていない。彼がまだ無名であった一八二〇年に書かれた『ファルチュルヌ』(Falthurne)と題する小説の断片の次のような、同時代の文学を批判したかなりふざけた文章にも、すでに彼の「真実」に対する要求が明らかにみとれるのである。

「今日の小説においては、作家はほとんど主人公の胃袋のことを気にかけていない。作家は主人公たちを駆りめぐらせ、読者と同様、彼ら自身も息もつかせぬ冒険の中に引き入れるが、彼らは決して腹がへらないのだ。この点、彼らはその作者と全然似ていない。私見によれば、こうしたことこそ

最も作品の信用を失わせるものなのだ。『ルネ』の中では誰が飯を食っているだろうか。時代を描きたまえ。ところでこの時代にも人々は食事をしたのだ。」(Falthurne, ed. de P. G. Castex, p. 34)

一見極めて瑣末であり、極めて卑近な唯物的な「真実」の描出を要求しているとみられるこの文章は、しかしことさらに細部の描写を重視し、しかも金銭の支配するブルジョア社会を暴露的に描いたバルザックのリアリズムの萌芽でもあり、確かに彼の要求する「真実」の一端なのである。これより十年後の一八三〇年、彼がユーゴーの『エルナニ』を酷評し、『エルナニ』の「真実」は「ヴィニー氏の真実」であり、「宝石細工の花が現実の花に似ているようにしか似ていない飾り立てられた真実」であると書き(Conard XXXVIII (1), p. 241) また当のヴィニーの歴史小説『サン・マール』を批判し、ヴィニーが「歴史的眞実に対する軽蔑」から「古布のように歴史をもみくちやにしてしまった」と非難する際にも(Ibid, p. 270) その論点は右の『ファルチュルヌ』の文章とそれほど異なっているとは思われないのである。

もちろんユーゴーやヴィニーが芸術における「真実」を軽視していた訳ではない。それどころか彼らにとって「芸術における真実」の強調は彼らの芸術理論の主眼でさえあったのだ。しかし彼らは同時に「芸術における真実」と「自然における真実」とをはっきり区別したのである。ユーゴーは一八二七年、『クロムウェル』序文の中で次のように書いてい

る。

「詩人は自然と真実と、そしてまたそれ自身自然であり、真実である靈感からしか意見を求めてはならない。」(V. Hugo, *Préface de Cromwell*, éd. de M. Souriau, p. 253) しかし「芸術による現実と自然による現実」との間には「趣えがたい境界」がある。「芸術における真実は(……)絶対的現実ではあり得ない。(傍点ユーゴー) 芸術は物そのものを与えることはできないのだ。」(Ibid. p. 260—261)

またヴィーニーは同じく一八二七年、『芸術における真実に関する考察』(*Réflexions sur la vérité dans l'art*)と題する『サン・マール』序文の中で、「事実の真実」(*vrai du fait*)と「芸術の真実」(*la vérité de l'art*)とを区別して次のように書いている。

「この極めて美しい、極めて知的な *vérité* はすべての芸術の魂のようなものである。それは可視的な *vrai* のあらゆる美しさ、あらゆる偉大さの中からその特徴的なものを選択したものである。しかしそれは *vrai* のものではない。 *vrai* ではないものの *vrai* である。」(A. de Vigny, *Œuvres complètes*, *Pléiade II*, p. 20) 「芸術はその理想美との関連においてのみ考察されるべきである。 *vrai* であるものは二次的ではない。(……) それなしにすませることができずである。」(Ibid. p. 25)

またヴィーニーは歴史と寓話との相違についても述べ、芸術は寓話であるべきだと主張し、作者の思想の表現のためには

歴史的眞実をまげることをも積極的に容認して、バルザックとは決定的に異なる方向に進むのであるが、ユーゴーにしろヴィーニーにしろ、「芸術における眞実」と「自然における眞実」の相違を説く限りにおいては、芸術論としては至極当然のことをいっているに過ぎず、ここにことごとしく取り挙げるには及ばないはずのものである。しかしバルザックは、彼らのこのような理論を恐らく熟知していたにもかかわらず、すでにみたように彼らの作品を眞実でないと批判し、また注目すべきことには、その際は彼は、「芸術における眞実」の重要性を強調しながら、その「眞実」内容については、それが「自然における眞実」と同一であることが自明であるかのように説明を加えず、しかもその後、「芸術における眞実」について論ずる機会に出合う際にも、ことさらそれと「自然における眞実」との相違については一言も触れようとしていないのである。例えば一八三五年、『十九世紀風俗研究序説』(*Introductions aux Etudes des mœurs du XIXe siècle*)の中で、バルザックの意を受けたフェリクス・ダヴァンは次のように書いている。

『ウージェニー・グラランデ』はバルザック氏が小説にもたらした革命に勝利の刻印を押すものである。芸術における絶対的眞実の征服がここに達成されたのである。(……) これはあるがままの人生であり、あるべき小説の姿である。」(Pléiade XI, p. 244)

そして更にフェリクス・ダヴァンはバルザックとロマン派

作家たちとの対立点を明らかにしつつ次のように書いてい
る。

「彼（バルザック）の征服したものは芸術における真実である。（…………）彼は決して改革者であると自称することはなかった。屋根根に上って『芸術を自然に連れ戻そう』と叫ぶ代りに、彼は、粒々辛苦、孤独のうちに文学革命における彼の役割を果たしていたのである。一方、わが国の作家の大部分は、不毛で、支離滅裂で、何の重要性もない努力の中に迷い込んでしまったのだ。多くの作家においては、実際古典主義者たちの因襲的な虚偽の後に因襲的な自然が続いたのである。（…………）ある者たちは真の原理から出発した。ところがやがて想像力が彼等を翼にのせて運び去り、彼らを視覚的な幻想に、拡大鏡に、プリズム光線に引き渡してしまったのだ。（…………）またある者たちは個別性を放棄し、象徴を案出し、輪郭を抹殺し、捉えがたいものの中に、あるいは子供っぽい点描法の奇蹟の中に迷い込んでしまったのだ。あらゆる党派、あらゆる因襲、あらゆる体系とは全く無縁であるバルザック氏は、芸術の中に最も素朴で最も絶対的な真実を導出したのだ。」(Ibid, p. 249)

この文章で明らかになることは、第一に、すでに述べたようにバルザックが自分をロマン派作家たちから区別する最も重要な点が「芸術における真実」に対する態度であるということ、第二に、彼のいう「芸術における真実」とは「絶対的真実」であるということであるが、ここで二度も繰り返され

ている「絶対的真実」「最も絶対的真実」という言葉が先に引用したユーゴーの「芸術における真実は絶対的現実ではあり得ない」という文章の「絶対的現実」と同じものを指すのではないとしても、バルザックがここで「芸術における真実」と「自然における真実」とをほとんど区別しようとはせず、むしろ極力両者を接近させようとしていたということはほぼ認められるであろう。そしてまた彼がロマン派作家たちの「芸術における真実」と「自然における真実」とを区別する理論に全面的に不同意であったとは断定できないにしても、彼らの作品がいずれも「真実」に欠けているのを眼のあたりにみて、バルザックが彼らの理論に不信の念を持ち、他の点ではロマン派の理論をおうむ返しに繰り返すことがしばしばみられるにもかかわらず、こと「芸術における真実」に関しては、努めて彼らの理論を模倣することを避け、なおあまいかつ単純ながら、彼独自の理論を編み出そうとしていたのではないかと推測することも許されるであろう。

しかしバルザックは、文学論において「絶対的真実」の重要性を強調し、小説家を模写家の役割に限定するばかりではなく、それと同時に文学による現実の理想化をも主張していることは先にみた絵画論の場合と同様である。例えば芸術における「絶対的真実」の重要性を強調したのと正に同じ『十九世紀風俗研究序説』の中には、「芸術家の使命は偉大な典型を創造し、美を理想にまで高めることである」というような言葉も見出されるのである。(Pétiade XI, p. 242)この

言葉は一八三〇年以前にフランスで大きな反響を呼んでいたといわれるヴィクトル・クザンの「現実を理想にまで高めること、これが天才の使命である」という言葉の模倣であろうが (cf. E. Eggli, Op. cit., p. 243) バルザックはこのような思想、すなわち小説は現実世界よりもより美しく、より道徳的な世界であるべきであり、また自分の小説も理想化された世界であるということを、主として彼の作品の不道徳性を批評家たちに非難された際、多少弁解じみた口調であるといえ繰り返し主張するのである。^{註三}このように彼の文学論にいわゆるレアリスムとイデアリスムとの矛盾が存在したことは彼の絵画論の場合と同様であるが、更にまた絵画論の場合と同様に、彼は自分の文学論の矛盾を自覚していたと思われる。すなわち一八三二年、『フランス的閑談断章』(Echantillons des causeries françaises)と題するコント集の末尾に彼は、「ありのままに模写された自然がそれ自身で美しいかどうかを知ることが、それだけで芸術にとって解決すべき興味ある問題ではなからうか。(……)今日我々は事実や人物や事件の理想化と文字通りの翻訳の間で迷っている。選択しなければならぬ」と書いているのである。(Conard XXXIX, p. 499)しかしバルザックは現実の模写と理想化のどちらか一方を選んだ訳ではなかった。アンドレ・ヴェルムセルは、彼が最近著した『非人間喜劇』という大著の中で、右の文を引用しながら、バルザックはイデアリスムを捨て、レアリスムを選んだのだと書いているが、そんなに単純なも

のではない (A. Wurmser, La Comédie inhumaine) バルザックは絵画論におけると同様、現実の模写と理想化の対立を統一しようとする努力したのである。

註一、創作を否定し、模写を強調することは同時代の大家作家ポール・ド・コックの文章にもみられる。例えば彼は「小説家というものは創作することよりも実物を模写することの方に情熱をかき立てられるものである」と書き、また先輩作家のピゴールブランと自分を比較しながら、「ピゴールは想像力によって書いたが、私は実物によって描いた。彼は創作したが、私は自分のみたことしか語らなかつた」と書いている。(Ch. Beauchat, Histoire du Naturalisme français, tome I, p. 118, p. 119)要するにバルザックも、ポール・ド・コックと同様、シャルル・ブーシャのいう自然主義への潮流の中に確かにあつたといふことである。

註二、ここで批判されているロマン派作家たちの二つの傾向のうち前者はユーゴーを、後者はヴィニエを指しているのではないかという推測も可能であろう。特に、バルザックはここで「ある者たちは真の原理から出発した」と書いているが、彼は『エルナニ』に対する批評の中で、『クロムウェル』序文と『エルナニ』の間には大きな距離がある」と書いているように (Conard XXXVIII (1), p. 244) ユーゴーの理論には必ずしも否定的ではなかつたのだ。またバルザックがここで用いている光学的な比喻は、『クロムウェル』序文の「劇は色彩ある光線を集中し、凝縮し、微光を光とし、光を焰とする集光鏡でなければならぬ」という言葉を思わせる。(V. Hugo, Op. cit.,

p. 262)

註三、その最も代表的なものは一八四二年の『人間喜劇総序』(Avant-propos)の「小説はよりよい世界でなければならぬ」という言葉である。(Pleiade I, p. 11.)その他『ゴリオ爺さん』第二版序文(Pleiade XI, p. 259)、『ラエント』第一版序文(Ibid., p. 392)、『イポリット・カステイユ氏への手紙』(Conard XI, p. 650)等参照。

註四、「文字通りの翻訳」の原文は la traduction littérale であり、「文学的な翻訳」と訳すべきであろうが、それでは文意が通らない。従ってこれは la traduction littéraire の誤記であろうというローブリエの解釈に従っておく。(P. Laubriet, L'Intelligence de l'art chez Balzac, p. 42—43, note 112)

四

以上に述べてきたように、一八三七年の『知られざる傑作』にみられる芸術論は、それ以前のバルザックの絵画論および文学論にあった現実の徹底的模写を主張するリアリズムと、倫理的な意味も含めて現実の美化を主張するイデアリスムの二傾向の対立を統一したものであろうということ、本稿の最初の部分で引用しておいたギローの、『知られざる傑作』の芸術論に酷似している文章の冒頭にあった「詩は理想的なもの、現実的なものとの崇高な結合である」という言葉からも、その影響関係の有無にかかわらず、逆に類推することが可能であるが、いずれにせよ現実の現象的なものの「模

写」を否定し、本質的なものの「表現」を求め、また主観的な理想ないしは趣味判断に従って現実を改変し、潤色するのではなく、現実の「精神」の中に表現すべき理想を見出だそうとすることは、高次のリアリズム、高次のイデアリスム^{註一}ともいえるべきものであり、バルザックは一八三七年の『知られざる傑作』において初めて自分の芸術の正しい理論的表現に到達したといえるであろう。そして注目すべきことは、一八三七年の『知られざる傑作』以後、それまで「芸術における真実」と「自然における真実」とを区別することを極力避けていたように思われるバルザックが、むしろ積極的に両者の相違を強調するようになることである。例えば一八三九年、『骨董室』(Le Cabinet des antiques)の序文に彼は次のように書いている。

「真実はしばしば真実らしくない。同様に文学上の真実は自然の真実ではない。(……)画家の仕事は選びとられた肢体に生命を与えることであり、それを真実らしくすることである。もし本当の女性を模写するならば、顔をそむけたくなるだろう。」(Pleiade XI, p. 367)

これはほとんど古典主義の理論と変わらず、余り新味はないが、後半の部分は明らかに『知られざる傑作』との関連を思わせる。また一八四〇年、スタンダールの『パルムの僧院』を論じた『ベイル氏に関する研究』(Etudes sur M. Bayle)には、「彼(ベイル氏)は事実の配列に際して誤りを犯した。(……)彼は自然において真実な主題を選んだのだが、

それは芸術においては真実ではないのである。偉大な画家は風景をみても、それを盲目的に模写することを慎むであろう。画家は我々に風景の『文字』(Lettre)よりも『精神』(Esprit)を示さなければならぬ^{註三}と書かれてあるし(Conard XI, p. 401)、また更に同年の『文学に関する手紙』(Lettres sur la littérature)には、「私は自然における真実は芸術における真実ではあり得ないし、また将来決してそうなることもないであろうと繰り返すことを止めない」と書かれている。(Ibid., p. 320)このような明確な区別は一八三七年以前にはみられなかったものである。

しかしかつてロマン派の作家たちから一線を画しつつ、「絶対的真実」というような言葉で自分の理論的立場を表明していたバルザックが、このように一八三七年に至って、すでに一八二〇年代に「芸術における真実」と「自然における真実」とを区別していた前述のユーゴーやヴィニエの立場に合流したと考えるべきであろうか。表面的にはそうである。しかしバルザックが幾年かの理論的な模索の末に到達した結論はやはり彼独自の思想的裏付けがあつて、初めて可能となつたように思われる。その思想的裏付けとはいわゆる彼のスエーデンボルグ流の神秘主義であるが、その一つの特徴的な現われは、「芸術における真実」と「自然における真実」の区別に際して、彼が愛用の語彙である「原因」「結果」という言葉を用いていることである。「結果は生命の附屬物で生命ではない」「芸術家は原因と結果を切り離してはならな

い」というフレンホーフエルの言葉は、バルザックの最も神秘主義的な小説『セラフィタ』(Serapita)の中の「芸術の秘密に通じた人々は(……)自分のうちに自然がその最も些細な附屬物をも伴つて反映する鏡を持っているのです。ところが私(セラフィタ)の中には精神的な自然がその原因と結果を伴つて反映する鏡のようなものがあるのです」(Plejade X, p. 523—524)という言葉に対応していることは明らかである^{註四}。このことは、一八三七年における『知られざる傑作』の大改訂が、一八三五年における『セラフィタ』や『ルイ・ランベール』等の神秘主義的小説の完成と少からぬ関連のあること、バルザックの芸術観の成熟にスエーデンボルグ的な神秘主義が大いに与つて示しているように思われる。

なおまた「芸術における真実」と「自然における真実」の区別に「原因」「結果」という用語を用いることは、一八三七年の『知られざる傑作』以後にも、例えば一八四〇年の『文学に関する手紙』の中の「事実を実際の行為から小説中の真実らしい行為に移すには、作家はその事実の根拠(racines)を我々に示さなければならぬ」という文章や(Conard XI, p. 370)「彼は作中人物の奇妙な行動の理由(raisons)を見出だそうとしない」というラトウーシェに対する非難にもみられるが(Ibid., p. 276)、これらに適用された因果律が『知られざる傑作』における時間的生成の觀念を含まない因果律とは異なるとはいえ、それと無関係なものではあるま

註五
い。

更にまたつけ加えるならば、このような原因—結果の定式が、バルザックがサンシモン主義の影響を強く受けていた一八三〇年前後には、芸術の効用の理論に適用されていたのに対して、一八三七年の『知られざる傑作』や前述の『文学に關する手紙』などでは、それはもっぱら「芸術における真理」の理論に適用され、一八三〇年前後にみられたような功利主義的な観点がそれにほとんど含まれていないことは、そこからどのような結論が出て来るかは別として、やはり注目すべきことであろう。

以上、私は一八三七年の『知られざる傑作』にみられる芸術論がそれ以前のバルザックの理論的模索の到達点であり、これを境として彼の芸術論にはかなり顕著な変化がみられることを示し得たと思うが、しかしこのような彼の芸術論の形成過程が彼の創作方法等とどのように関連しているかは、具体的な作品の分析を通じてなお検討すべき課題であろうと私は考える。

註一、エッグリはロマン主義時代のイデアリスムを次の三種に分類している。すなわち「理性と趣味の名によって現実を手を加えたり、不都合な部分を削除したりするイデアリスム」、「現実との接触を失う想像力と幻想のイデアリスム」、「現象的ではなくない現実の背後にある、眼にみえる現象よりも、もっと恒常的な、もっと真実な現実達しようとするイデアリスム」の三種である。(E. Eggli, Op. cit., p. 233) この分類に従えば、バル

ザックが一八三七年の『知られざる傑作』においてそれ以前の第一のイデアリスムから第三のいわば客観主義的なイデアリスムに移ったといえよう。また彼が第二のいわば主観的なイデアリスムに批判的であったことは、すでに引用した『十九世紀風俗研究序説』の文章によって明らかである。

註二、バルザックの思想は、過去の自分の思想を否定して新しい思想に移り、更にまたそれを否定して新しい思想に移るといふような線状の発展をするものではない。それは過去の自分の思想を捨て去ることなく、それを温存しつつ新しい思想をつけ加え、包含していくような、いわば面が拡がるような発展の仕方をする。従つてある一時期のバルザックの思想の横断面をみる時、それは収拾のつかないほど矛盾に満ちたものに思われる。従つてまた彼が一八三七年の『知られざる傑作』において新しい芸術理論に到達したことは必ずしも過去の理論が消滅したことを意味せず、以前と同じような素朴なレアリスムやイデアリスムの理論がみられることもあるが、しかしある思想がある時期につけ加えられたということを指摘することはやはり必要であろう。

註三、「文字」よりも「精神」といふ言葉はロマ書から採つたものであろうが、これは『骨董室』の序文にも用いられており、(Pisade XI, p. 367) バルザックが自分の芸術論を説く際の愛用の言葉と思われる。

註四、しかし『セラフィタ』のたの文章では、芸術家の持つ鏡と天上界に昇ろうとしている神秘的な両性具有者セラフィタの持つ鏡の間には明らかに格差がつけられている。この格差を乗り越え、地上の芸術家からセラフィタの域に達しようとした所に

フレンホーフェルの挫折の原因の一つがあるとも考えられる。
註五、バルザックの用いる「原因」「結果」という言葉には多様な概念が包含されている。クルティウスもいうように、「バルザックにあつては、この定式（原因―結果）は神と宇宙、内界と外界、本質と現象、意志と作品、事物の意味とその形象をす

べての関係形式を表現するために用いられているのだ」(E.R. Curtius, Balzac, traduit par H. Jourdan, p. 23)
註六、拙稿『バルザックの芸術理論―芸術の効用について』（都立大学『人文学報』三十九号）参照。