

バルザック『二重家庭』・『毬打つ猫の店』 にみる〈窓〉と〈視線〉

——『毬打つ猫の店』における〈枠〉の作用と〈絵画化〉の過程——(II)

伊藤由利子

序

前号では『私生活情景』における『二重家庭』と『毬打つ猫の店』の共通点として、作品冒頭の窓辺の女性と街路の男性という構図を挙げ、両作品で窓を通した視線が人物生成と作品全体に重要な役割を担っていることを指摘した。そして、『毬打つ猫の店』では、主人公のオーギュスティーヌは街路側の男性に盗み見られる受け身の立場で、当時の窓辺の女性のステレオタイプとして登場するのに対し、『二重家庭』のカロリーヌは自らが街路の男性に視線を投げる視線の主体として登場し、街路の男性を〈盗み見〉し、自由に男性を見る特権を得ていた。しかし、その視線の権力は作品中一度も窓枠を出ることはなく、彼女は年月が経っても窓辺で愛人を眺めるに過ぎず、常に〈枠〉内に閉じ込められていることが前回の分析で明らかになった⁽¹⁾。

では、『毬打つ猫の店』のオーギュスティーヌの場合はどうだろうか。彼女もカロリーヌ同様、〈枠〉に閉じ込められるのだろうか。彼女の場合、夫テオドールとの関係は、画家とそのモデルという視線の関係性であり、より複雑な問題を孕んでいる。言うまでもなく、オーギュスティーヌはテオドールに描かれた時点で、〈絵〉となり、額縁に〈閉じ込められる〉のだが、純粋に〈モデル—画家〉間の視線の力学として論じるだけでは、枠と視線が与えるオーギュスティーヌの存在の問題や、また、この作品の意図自体を十分に読み取ることはできないだろう。

よって、本論では前号で深く掘り下げることのできなかつた『毬打つ猫の店』

の窓と視線の問題を、視線と<枠>の作用に焦点をあて、画家と描かれる女性、描かれる私生活という二点に注目し、分析していくこととする。

1. 室内画と視線の関連性

1. 『毬打つ猫の店』の看板と猫の視線

前号でみたように、『二重家庭』では、窓辺にいる女性たち自身が視線を投げかけたり、街路からの視線を受け入れていることから、窓は街路と私的空間を隔てる境界としてではなく、街路との交流を可能にする開放的な窓として機能していた。一方で、『毬打つ猫の店』の窓は、両親の視線による街路、社会との断絶が見られ、閉鎖的である⁽²⁾。作品冒頭では、ギヨーム氏が窓の内部を眺めているテオドールを不審そうに観察している様子が描かれている。ギヨーム氏は「絹の靴下を穿き、コートを羽織った青年が、看板と店の奥に交互に視線を送っている」⁽³⁾ことに気づき、その視線の理由を探ろうと必死になっていた。彼にとっては「自分の住居に向けられた大きな愛着」が「怪しいものに思えた」のであり、「この不吉な人物が『毬打つ猫の店』の金庫を狙っていると考えた」⁽⁴⁾。このギヨーム氏の視線は、いくつかの点で作品全体の構成に関わる重要な役割を担っている。まず第一に、ギヨーム氏の父権的權威の誇示についてである。自らのテリトリーに視線を投げる侵入者を怪しむギヨーム氏の視線には、店と家庭を守ろうとする主の姿を見て取ることができる。「店主と見知らぬ男との間の無言の対決」⁽⁵⁾における彼の視線は、侵入者を観察、威嚇する視線として捉えることができ、縄張り意識の顕れとして見ることもできるだろう。この縄張り意識からの監視・威嚇の視線は、ネコ科の動物の習性として特徴的であり、このギヨーム氏の威嚇の視線の描写が、冒頭に描写される「毬打つ猫の店」の看板と呼応しているかのように思われる。この看板に描かれた「猫は、前足で自分の体ほどある大きなラケットを持ち、後足で立ち、刺繍を施した服を着た紳士の打ち返す大きな球に、視線を定めていた」⁽⁶⁾のだが、紳士とは裕福な貴族で、窓辺を眺めていた画家テオドールのことを指し、猫は店を守るギヨーム氏を指すということになるのだろうか。バルザック研究家の私市氏はこの看板で、猫と紳士の間でボールが行き来するように、この作品は<絵>の移動が

テーマになっていると述べている⁽⁷⁾。私市氏が指摘するように<絵>が譲渡されていく過程とこの看板のボールの移動を結びつけるならば、その<絵>を描いた画家テオドールが看板の紳士であり、ボールを受け取ろうとする猫は、後にテオドールから自分たちの店を描いた<絵>を譲渡されることになるギヨーム夫妻ということになるだろう。このように考えると、この店先で繰り広げられるテオドールとギヨーム氏の視線の対決は、そのまま看板の紳士と猫のボール遊びに結び付けることができるということになる。しかし、それは拙速な結論と言えるだろう。

2. 視線の解釈のズレ、社会的コードに基づく色眼鏡

看板の猫の問題は詳しく後述するとして、ここではこのギヨーム氏とテオドールとの間の視線の対決の描写に留まり、二人の視線の解釈のズレに注目したい。まず、ギヨーム氏の視線から見ていくと、彼の視線においてはこの侵入者が「不吉な人物」として映る。少し前の頁で、テオドールの「(…)額には何かしら不吉なものが宿っていた」⁽⁸⁾と描かれているように、彼は語り手の視線においても<不吉>な存在である。この<不吉>な人物の視線の内部への侵入は、不運がこの家庭内に持ち込まれることを暗示していると言えるだろう。一方で、内部に視線を送る街路の男の方は、店を脅かすために内部を観察していたわけではない。「異常に好奇心の強い見知らぬ青年は、この狭い空間を渴望しているように思われ、その脇に、天井に配置されたガラスから明かりを採り入れた食堂があるのではないかと、見取図を描いているようだった」⁽⁹⁾。つまり、この視線は投じている本人の意図と、その視線を読み取っている者の解釈との間にズレが生じているということだ。先に見た通り、この視線はギヨーム氏の解釈では、金庫を狙う視線として読まれているが、それ以上のことはテキスト上で語られていない。しかし、この視線の描写は、この街路の男が画家であるという立場を踏まえて読み直すと、異なる様相を帯びてくる。実は、この場面ではまだ街路の男性の素性は明らかにされておらず、画家という身分も臥せられている。数頁後にこの場面から遡り、時間が巻き戻され、画家が初めてこの店と窓辺の女性オーギュスティーンを目にする場面が描かれるという大胆なフラッシュバックが導入され、ようやく、この冒頭の街路の男が画家であったことが明かされ

る。よって、この時差ゆえに、街路の男性の画家という立場は伏せられる必要があった。だからこそ、この場面では、画家のアンクル探しのような視線は語り手から言及されず、ギヨーム氏の店主としての心情に焦点が置かれることで片付けられてしまうのだ。また、もう一点、この視線の解釈のズレには興味深い点がある。それは、ギヨーム氏が画家の視線であることに気づかず、店を脅かす視線だと感じることである。この描写では、視線はその主体と対象の間で解釈の誤差が生じていると言うこと、それが普遍的な事実として視線の抱える問題であるということを明示している。つまり、視線は見る人の意図が正しく理解されるとは限らず、受け取る側が様々なコンテクストを抱え、〈読む〉ことで、様々に解読される。視線は読まれる記号であるという普遍的な事実が、この描写には存在している。そして、その記号を読むコードが社会層ごとに異なるということを短い描写ながら、的確に示しているのがこの視線のやり取りである。〈商人〉階層であるギヨーム氏には店の金庫を狙う視線としてしか〈解読〉できないのに対し、〈芸術家〉階層の通行人テオドールにとっては、見たこともない風景を目の当たりにし、その情景を描く対象として構図を捉えようとする画家の視線、好奇心の顕れ、制作欲求の塊なのである。そして、この視線の解釈・意図のズレは、その後の「毬打つ猫の店」とオーギュスティヌ、テオドールの運命をすでに予め決定づけるズレとなり、社会階層のコードが適合せず、同じ色眼鏡を通し見ることのできなかつたことに、彼らの不幸が起因している⁽¹⁰⁾。だからこそ、この場面での視線の解釈のズレは、作品全体にとって重要な要因となっていると言えるのである。

3. 看板—ギヨーム夫人の視線と猫のメタファー

では、「毬打つ猫の店」の奇妙な看板の描写に戻り、考察を続けたい。まず、「毬打つ猫の店」(chat-qui-pelote)という看板は1860年代のパリで現存しており、特にサン＝ドニ通り、ドゥ＝ゼキュ通り、ヴォーヴィル通りに見られたが、しかし、看板に描かれた猫はどれも「糸あるいはコットンの玉を転がし遊んでいる猫であり、「紳士」とテニスをしているような看板はなかったという⁽¹¹⁾。そもそも peloter という動詞は、糸玉を転がし遊ぶという意味であり、猫と同様に用いられることは言うまでもない。にもかかわらず、バルザックは猫に糸玉を持

たすのではなく、ラケットを持たせ、紳士にボールを打たせている。それは、なぜか。そこには、作者の意図が隠されている。バルザックはテニスのボールは布の寄せ集めから出来ているということを、親戚の布商人からの情報として知っており、ボールを猫に持たすことで、この看板を布商人の店であることを示すモチーフとして作り上げている⁽¹²⁾。そして、タイトルにもこの看板の名をつけるように、この作品が布商人の家庭生活を題材にしていることを〈絵〉で、視覚的に明示しているのである。

バルザック研究家のグリタンは、この看板の読解を試みている。グリタンは、1883年に刊行されたデルヴォーの辞書から *faire sa pelote* という表現に「お金をかき集める」や「市民の隠語で合理的な利益」という意味も含まれていた点に注目し、「〈毬打つ猫の店〉 (*chat-qui-pelote*) は〈各人が利益を得る〉 (*chaque y pelote*)」と解釈が可能であり、「客と商人双方に幸福、利益を分け合う」ことを提唱しているが、この作品が家族の問題を軸にしていることから、この作品の看板の〈各人が利益を得る〉 (*chaque y pelote*) は、家の者全員がそれぞれ利益を得ているということを示しているのだと言う⁽¹³⁾。確かに、各自がそれなりの利益、幸福を得ている。娘オーギュステーヌの結婚は本人を幸せにするだけでなく、貴族テオドールと結びつくことで、父親のギヨーム氏に高い地位の称号を与え、両親の暮らしぶりも優雅なものとなった。また、店員のルバもギヨーム氏の後釜として店を引き継ぎ、ルバと結婚した姉も堅実で幸せな結婚生活を送っていた。つまり、この店内、家庭内すべてのメンバーがそれなりの幸せを獲得し、分け合っていたのだ。しかし、この看板に猫だけでなく、紳士が描かれていること、またその紳士が大きなボールを猫に向けて放っていることを忘れてはいけなйдらう。上述した通り、この看板の紳士がテオドールだとすれば、〈不吉〉な紳士テオドールが大きなボールを打つ絵として読むことができる。このように解釈すると、この看板がグリタンの指摘していたような家族間の〈幸福〉の共有ではなく、〈不幸〉の共有の象徴になってしまうはずだ。

実は、グリタン自身も指摘しているように、猫は家に不幸を呼ぶ動物で、縁起の悪い動物として考えられていたという⁽¹⁴⁾。グリタンは猫の用心深く、器用で、身軽で柔軟、神経が苛立ちやすい性格は、猫が大きな危険を回避し、場を

守ろうとする戦士であることを示していると述べ、店先でギヨーム氏とテオドールが対峙する時、「この看板の絵はこの家族とテオドールとの結合関係は危険であると告げているのだ」と論じ、ギヨーム氏は、〈戦う猫〉(chat-chevalier)として、自分の家を守るために目の前の紳士の前に立ちはだかるのだと言う⁽¹⁵⁾。つまり、このグリタンの論では、看板の猫はギヨーム氏で、向かい合う紳士はテオドールということになる。しかし、ここで大きな点をグリタンは見過ごしている。それは、実はギヨーム氏には〈猫〉のメタファーが作品内で使用されることは一度もなく、それはギヨーム夫人に、特に彼女の視線の特徴に使用されているという点である。

作品内ではギヨーム氏とテオドールの視線の対決の後、「毬打つ猫の店」のメンバーの人物描写が続くが、その中で、二人の娘達は常に母親の監視の中で生きていと描写されている。その様子を表す例として、親戚だけの内輪の集まりでの娘達の様子が語られる。「彼女達のダンスは全く魅力に欠けていたし、母親の監視 (la surveillance maternelle) のため、ダンスパートナーとの会話も「はい」や「いいえ」と答えることしか許されなかった。それに、「毬打つ猫の店」の古看板が定める法によれば、彼女たちは23時には帰宅しなければならなかった」⁽¹⁶⁾。ここにはっきりと、母親が「看板」であると記されている。また、母親の視線に surveillance maternelle という語を充てることで、ギヨーム夫人の母性本能を示しているが、この語からは動物の母、特に母猫のイメージが強く想起される。そして、その前の頁にある「彼女の目は猫の目のように明るい」⁽¹⁷⁾ という夫人の人物描写が、彼女を猫のようなイメージで定着し、娘達への監視には母猫のイメージが付されていると考えられるだろう。よって、この「毬打つ猫の店」の看板の猫は、ギヨーム氏ではなく、母親だと断言することができる。

4. 窓を媒介とした性の住み分け、〈家庭一母／猫〉と〈店一父／船首〉

このように、作品冒頭で母親は猫という動物のメタファー、父親には船のメタファーが使用され、明白に区分されている⁽¹⁸⁾。確かに夫婦のイメージは異なるが、しかし、母／猫も父／船首も同様にその大事なメンバーを守るために監視の目を持っていることがわかる。この夫妻が守る店では、バルザックの意図

に因るものか不明だが、性による住み分けが成立している。船首である父は店先に配置されるのに対し、猫である母親は窓の内部に固定されている。ここで興味深いのは、この店の室内の様子をテオドールがオランダ派の影響の下描いていることであり、母親の室内への囲い込みが、テオドールの描く絵にも同時に示されているということである。17世紀後半からオランダ派で多く見られた家族の日常風景を描いた室内画は、母親を家庭内に閉じ込めるものであった。ここで当時のオランダ風俗画について、少し触れておきたい。

当時、女性の社会的活躍の場が制限されていたオランダにおいて、女性の活動の場は家庭であり、妻は夫に従い、貞節を守りながら家事に勤しむことを求める書物がベストセラーになっていた⁽¹⁹⁾。その中で、1650年代以降のオランダの風俗画では、家庭生活を描いたイメージが著しく増加し、家庭はまさに男性のものではなく、女性の領域であるという側面が強調され表現される傾向にあったという⁽²⁰⁾。また、世紀後半には、家の中をジェンダーの区分で分ける意識も高まっていた。美術史家のラフマンは社会学者ゴフマンの言葉を使用し、「男性の舞台である<表舞台>の行動と女性が支配する<舞台裏>の業務との間に差異を設けている」とし、「男性は店などといった最前面に、母親は炊事場、食堂、台所といった家の奥の方へと配置された」⁽²¹⁾と指摘している。よって、絵画の中に見られる家庭生活には性の住み分けが明白であったということであり、この「毬打つ猫の店」も画家に描かれた絵の対象であることから、この店においても性の区分が成立していると考えられる。作品冒頭で船首のように店先に立つギヨーム氏と、猫の目で娘達を監視する母親が描かれることで、家庭内における性による住み分けが成立していると言えるだろう。

このように、「毬打つ猫の店」はギヨーム氏にとっては<船>であり、夫人にとっては<家>である。ギヨーム氏は船首としてデッキに立ち、外と交渉するが、夫人にとってはこの家が「全世界」なのだ⁽²²⁾。彼女は家族以外の外部の者を排除しようとする。その様子は初めて彼女がテオドールを見た際に、はっきりと顕れている。「芸術家は、自分に投げられたギヨーム夫人の燃え立つような視線に、二人の恋がどれだけ危険なものかを察知し、激しい怒りを心に抱いた(…)」⁽²³⁾。夫人の視線からは、娘に注がれる新たな視線を外敵とみなし、威嚇する様子が見て取れる。その視線は、母猫が子を守ろうとし、敵に威嚇する視

線と比較することができるだろう。彼女は外に警戒心を抱き、内部の者、つまり娘を守る<猫>として描かれていることは確かである。よって、猫の内向的な性格同様、彼女は外には向かず、家庭という<枠>に固定されていると言えるだろう。

5. 室内画・看板の示す画（タブロー）—視線を介し共有されるプライバシー

ここまで論を進めていくと、看板の猫がギヨーム氏ではなく、母親のギヨーム夫人であるということは、もはや揺るぎない説となるのではないか。そして、看板の「紳士」が投げる球は、看板の描写すぐ後に続くテオドールの室内に投げ込む視線であり、私生活を覗く視線として解釈できるのではないだろうか。草案の初期段階では、この「毬打つ猫の店」や看板の描写は存在せず、三度目の書き直しで挿入され、その後タイトルも『毬打つ猫の店』に変更された⁽²⁴⁾。この大きな加筆・変更に、バルザックの意図を読み取ることができる。看板を冒頭に挿入することで、この作品が「私生活」の<風俗画>なのであるということを示している。奇妙な絵の看板に魅かれた画家のテオドールに、その店の内部を盗み見させ、オランダ派の絵画に見られる光と影の効果を探る様子に、この作品もオランダ風俗画同様に、家庭内の私生活を題材にしていることを読者に効果的に示唆している。よって、この奇妙な看板と店の内部へと投げかけられるテオドールの視線は、この作品のモチーフを、ブルジョワの私生活と芸術家の視線の問題を象徴しているのである。

<私生活>に盗み見の視線を投じることは、当時の読者達の興味を惹くのに十分効果的であったと言えるだろう。18世紀後半から19世紀にかけて、公共圏が大きく変容したため、大衆の<私生活>に対する興味が高まっていたと考えられるからだ。フランスでは19世紀に入ると、広場や街路で行われていた祝祭は廃止され、街路は劇場性を失い、室内へと移行する。そのため、劇場文化が流行、上流階級の邸宅や館では夜会や舞踏会が開かれ、彼らの邸宅は半公共的な社会的ショールームとなっていき、多くの視線が室内の祝祭空間に注がれるようになった。しかし、上流階級とは反対にブルジョワジーの家庭では、私生活が強調されるようになり、閉鎖的になっていた⁽²⁵⁾。この祝祭性の室内への退却と、ブルジョワ階級の家庭の閉鎖化は、人々が室内に籠ることを表し、スベ

クタクルの室内への移行を意味する。そのような流れの中で、覗きからくりや、ゾグラスコープ（覗き眼鏡）のような視覚装置が流行する⁽²⁶⁾。この時代の流れを考えれば、ギヨーム夫妻の閉鎖的な家庭内に覗き見の視線を投じる演出をすることは、大衆の興味を大いに惹く効果があったに違いない。読者は、この家庭内を覗き見する画家の視線を通し、通路、公共から切断され、隠された私生活を覗き見るのであり、作者は読者に、テキストを読む行為を通し、視覚的な喜びを与える効果を作りだしていると言えるのではないだろうか。

II. 画家とモデルの間の視線

1. 光のプリズムによる観察者の視線誘導—歪み知覚が引き起こす幻想

テオドルが盗み見し、描いたこの「毬打つ猫の店」は、オーギュスティーヌの肖像画と共にサロンに出展され、評判となり、大成功を収める。この絵は普段人々が目にするのでできない家庭の私生活を公共空間に提示したからこそ、革命的だったのだ。人々はこの絵を通し、布商人の家庭の私生活を盗み見る画家の視線を共有していると言える。では、画家の盗み見の視線と作品について、テオドルが作成したもう一点の絵画、オーギュスティーヌの肖像画について分析を行ってみたい。

まず、はじめてオーギュスティーヌを見つめるテオドルの視線を見ていくこととする。テオドルはオーギュスティーヌを街路から見つけ、その美しさに魅かれるが、彼は画家特有の特別な視線、色眼鏡で彼女を見つめている。

オーギュスティーヌは何か考え事をしているようで、何も口にしていなかった。ランプの配置のせいで、光すべてが彼女の顔に降り注がれ、上半身はまるで光の環の中で動いているようで、その光は彼女の輪郭を際立たせ、ほとんどこの世のものではないように照らしていた。芸術家は思わず、彼女を天上のことを思い出す追放された天使に比べた⁽²⁷⁾。

この描写では、オーギュスティーヌを照らす光の効果が特徴的である。盗み見を行っているテオドルの立つ側が夜中の街路で暗闇であるからこそ、光がテオドルの視線に強烈な効果を引き起こす。光はテオドルの視線を誘導し、

幻想を見させる。こうしてテオドールの視線において、オーギュスティーヌは崇高な存在へと高められるのだ。そして、テオドールは「翌日アトリエに戻り、彼を熱狂的にさせたあの光景の魅力／魔力 (magie) を画布に定着してしまうまでは、外に出ることはなかった」のであり、「彼の崇拜の対象の忠実な肖像画を所有しない限り、彼の幸せは完璧なものとはならなかった」⁽²⁸⁾。この光景に magie という語を使用することで、オーギュスティーヌの姿が魔法をかけられた幻想の姿であることを示している。そして、その幻想をテオドールが〈絵〉として閉じ込めようとすることで、オーギュスティーヌは彼の視線の下では絵画の中の女性像として映ることを余儀なくされる。この一連のテオドールの行動には、光の効果による鑑賞者の視線の誘導を見て取ることができるだろう。彼はその後も何度も「毬打つ猫の店」に足を運び、愛する女性を崇めに行く。

まるで水中で花開いた白い花冠のようにみずみずしい若い娘の顔が現れ、頭には髷になっているモスリンのヘアバンドをつけていた。これらのおかげで娘の顔は見惚れてしまうほど無垢な雰囲気醸しだしていた。(…) ラファエロの崇高な作品に見られ、知られている、その顔の無邪気さ (ingénuité) や目の永遠の美 (immortalité) の静寂さには、ぎこちない表情など全く見られなかった。それはみなよく知るあの聖処女像のような優美さ、同じ穏やかさだった⁽²⁹⁾。

この描写のテオドールの視線は、路上から四階の窓辺の女性へと見上げる視線であり、対象を大きく見せ、かつ崇高なイメージを与える。又、彼女の顔、目の描写の ingénuité や immortalité という語が、絵画の分野で見られる感情や魂の精神性の追求というテーマを想起させることで、オーギュスティーヌは生命ある生身の人間ではなく、永遠なる美の表象、絵として見つめられるということを表している。彼の目は「ラファエロやミケランジェロを堪能しきって、慣れてしまっていた」のであり、「真の自然に飢えて」、「ローマでは絵画の中にしか見出すことのできなかった慎ましく物思いにふけた処女たちのような女性を求めていた」⁽³⁰⁾。そのため、ここで提示される窓辺のオーギュスティーヌの姿は、まさに彼が探し求めていた女性像なのである。テオドールの視線は、ラファエロの崇高な作品と彼女を同等に並べ、生きた「聖処女像」という〈絵画〉として創造し、〈記憶〉してしまうのだ。ここに、画家の視線の歪み、現

実と幻想／絵画のズレが生じていることがわかる。

2. 肖像画を見つめる視線—視覚的所有と記憶・感情の共有体験

この生きた「聖母像」を盗み見るという行為は、神聖なる存在を犯す行為に他ならない。なぜならば、彼は視線によりこの神聖なる存在を<所有>し、その記憶を絵の中に閉じ込めているからだ。バルザック研究家のカラサは、オーギュスティヌの肖像画について、テオドールの絵画制作は性的な欲動の崇高化として構築されると指摘している⁽³¹⁾。テオドールは画家の視線でオーギュスティヌを天上の存在へと崇高化する一方で、彼女を絵画に閉じ込めることで、視覚的に所有する。そして、その画布に自らの盗み見の視線を描き込むことで、神聖なる存在を自らの欲望の対象として覗き見る喜び、快感を記憶していると言えるだろう。<記憶>として形に残すために描く、それこそ人が肖像画を描き、描かせる理由である。西洋絵画の専門家である三浦氏は、肖像画制作の根底には、自分あるいは誰かの似姿を形あるものとして残し、子孫や後世に伝えたいという欲求や願望があると言う⁽³²⁾。テオドールは自らの崇拜の対象の聖なる姿を肖像画として残すことで、対象を見つめた時に覚えた感情、欲望を画布に留め、記憶するのである。テオドールがその肖像画を友人のジロデに見せると、友人は彼が恋をしていることに気づくように⁽³³⁾、画布には彼のオーギュスティヌへの愛情が<記憶>として<遺されている>のである。その後、その絵が「毬打つ猫の店」の絵とともにサロンに展示され、多くの視線に晒されることとなる。多くの者がその肖像画と「毬打つ猫の店」の絵を欲しがるのが、「画家は頑なに拒み、模写することも許さなかった」⁽³⁴⁾。なぜなら、彼にとってその肖像画は彼の愛する者への愛情が刻印されており、先に見たように、所有することで初めて彼の愛は完結するからだ。そして、その絵を所有することは、この絵として描かれた<オーギュスティヌ>を創造主として彼のみが唯一所有しているという、画家特有の優越感を抱かせるのだ。美術史家のポロックとパーカー両氏は、18世紀後半以降女性が描かれる対象となっていく過程で「特定の意味内容と含蓄的意味をもつイメージとされるようになった」と述べ、「女は特に肉体と自然のみを含意するイメージとして描かれ、受動的で、鑑賞者の手に届きそうな、所有可能な弱い存在として登場する」⁽³⁵⁾と指摘する。まさ

にオーギュスティーヌは、彼女が知らぬうちに盗み見られ、描かれている時点で受動的である。そして両氏は「男は、絵の中には不在であっても、描かれたイメージが示すのは、優越者として彼が語る言葉、彼の視点、彼の位置である」⁽³⁶⁾と述べているように、画家テオドールの盗み見の視線、彼の言葉つまり感情が画布の中に表れていると言えるだろう。よって、この絵がサロンで多くの鑑賞者の前に掲示されることで、彼の盗み見の視線と感情が共有される。だからこそ、鑑賞者たちは画家の立場に嫉妬し、この絵を渴望するのだと考えられるだろう。

3. 肖像画を眺める自己の視線—画家とモデルの契約

では、描かれたオーギュスティーヌが自らの姿を画布に見出すとき、彼女の視線は何を映し出し、その視線は何を意味するのだろうか。

彼女は、サロンで多くの視線に囲まれている自分の描かれた姿を見出し、「まるで一枚の白樺の葉のようにぶるぶると震えた。彼女は恐ろしくなり、ロガン夫人のそばに行こうと周りを見渡したが、大勢の人の流れに押されて近づけなかった」⁽³⁷⁾。この描写では、彼女の視線が、自らの肖像画に注がれている多数の視線を捉えているが、その際に彼女が覚える恐怖心は、その後続く画家からの愛の告白により更に強く煽られる。「このとき、怯えた彼女の目は、若い画家の火照った顔を捉えた。(…)「お分かりですか、これは恋心が私に靈感をあたえてくれたものです」と、芸術家が臆病な娘の耳元でささやくと、彼女はその言葉に不安に駆られてしまった」⁽³⁸⁾。彼女はこのとき画家から盗み見られていたことに気づくのであり、自らが<描かれていた>ことに不安を感じたと言える。彼女は芸術家と視線を交わすと、感情がかき乱される。

(…)この可哀相な娘は、自分と芸術家がたった今契約を交わしたような気がして、罪を犯した者のように自分を感じた。息苦しくなる程の熱気と、豪華絢爛な服を絶えず目にし、多様な色に、多くの生きた顔や描かれた顔 (figures vivantes ou peintes)、飾られた金の額縁などに、オーギュスティーヌはめまいを覚え、酔ったようになり、不安を募らせた。こうした感情の混沌の中においてでも、心の奥に未知の快樂が生まれ、全身全霊に生命が吹き込まれたおかげで、彼女は失神しないで済んだのだろう。それでも、彼女は自分が悪魔に支配されていると思ったのだ⁽³⁹⁾。

この「感情の混沌」の渦に混乱する様子には、オーギュスティーヌの存在の儚さが露呈していると考えられる。「最も優雅な装い」や「金の額縁」は結婚後彼女が入っていく上流階級や芸術家たちの世界を想起させ、「多くの生きた顔や描かれた顔」は、彼女の生身の姿と描かれた姿を、彼女の肖像画と実像を示し、これらの中で彼女がめまいを覚え、不安な気持ちを高める様子に、彼女のその後の存在が社会的にも定まらず、心理的にも不明瞭なまま、現実と幻想の間で揺れることを暗示していると解釈できるだろう。そして、画家とモデルとの間に契約が結ばれるかのように、彼女は画家に生命を吹き込まれ、支配される感覚に陥っている。この描写に悪魔的要素が含まれることで、この契約が悪魔との契約の様相を帯びていることがわかる。カラサはこのオーギュスティーヌのテオドールとの悪魔的契約を、『娼婦盛衰記』におけるリュシアンとカルロス・エレラとの悪魔的契約と比較し、共通点をいくつか挙げている。まず、オーギュスティーヌもリュシアンもブルジョワ階級出身であり、上流階級に同化しようとし、結果的に命を絶つ。そして、二人が契約する際、悪魔的存在の者から耳元で囁かれ、契約を受け入れ、この悪魔的存在を自らの創造主とし、自らの運命をその創造主に委ねる点を挙げている。エレラがリュシアンに自分は作家で、お前は俺が描くドラマなのだというように、テオドールもオーギュスティーヌの絵を見せ、告白することで、創造主としてオーギュスティーヌの運命を握るのである。そして、三つ目の共通点として、二人とも彼らの創造主が作り上げる<演出>であるということだ。リュシアンはエレラの野心と愛情に裏付けされた<演出>であり、オーギュスティーヌは、テオドールの愛情と芸術への情熱から描き上げられた<絵画>という演出なのだと述べている⁽⁴⁰⁾。つまり、オーギュスティーヌは、画家との間に<画家—モデル>との間の契約を締結するのである。彼女はテオドールの視線においては、常に画布の中の女性であること、<絵>であることを求められるということである。

4. 肖像画を眺める自己の視線—回顧的視線が提示する不整合

テオドールと結婚したオーギュスティーヌは、次第に描かれた絵の中の像とのズレを露呈していく。創造主である画家の夫は、そのズレを、つまり妻の現実の姿を認めようとはしない。画家は画布の中の理想の<オーギュスティー

ヌ>を、隣にいるオーギュスティーヌに見出すことができなくなり、幻滅を感じるようになる。そして、<オーギュスティーヌ>と生身のオーギュスティーヌとの間の不整合が修復不可能になっていくと、<オーギュスティーヌ>は画家の手を離れて、画家が夢中になっている女性カリリャーノ公爵夫人の下へ渡ってしまう。夫の失われた愛情をもう一度引き戻すため、夫人がなぜ夫を魅了するのかその秘訣を学ぼうと、彼女は大胆にも夫人の邸宅を訪れる。そこで、オーギュスティーヌは手放された自らの肖像画が、夫人の邸宅に移動していたことを知る。公爵夫人は彼女に肖像画を見せながら、「ここでコピーを目の前にして本物を見ることができるなんて。そんな喜びは予期してもみなかったわ」⁽⁴¹⁾と口にするのだが、ここでの夫人が言うコピーと本物とは、どちらが絵で、どちらがオーギュスティーヌを示しているのだろうか。公爵夫人がこの絵を欲しがったのは、「天才がどこまで愚かな真似をするか、見てみたかったからなの」⁽⁴²⁾だと言うように、夫人はテオドールが自分のためにどれだけ犠牲を払うことができるのか見てみたかったということである。バルザック研究家のゴーツは『毬打つ猫の店』の肖像画の問題を詳細に分析しているが、テオドールのオーギュスティーヌへの愛情は画家の画布への愛情であり、オーギュスティーヌが命を犠牲にし、燃え尽きるよりも、カリリャーノ公爵夫人に絵を譲渡することの方が、画家にとっては大きな犠牲だったのだと指摘している⁽⁴³⁾。ゴーツの論に拠れば、テオドールは<絵>としての<オーギュスティーヌ>を愛していたということになる。ゴーツはだからこそ、カリリャーノ夫人が話す「本物」とは肖像画のことであり、「コピー」の方がオーギュスティーヌ自身なのだと述べ、夫人がオーギュスティーヌのことを生きたレプリカでしかないと断言しているようだと論じている⁽⁴⁴⁾。このゴーツの論は斬新な考察ではあるが、的を得ていると言えるだろう。なぜなら、本論で見てきたように、テオドールの画家、芸術家としての視線においては、オーギュスティーヌが<絵>としてしかみられていないことは明白だ。そして、肖像画を渡すと言った公爵夫人はオーギュスティーヌに「このお守り (talisman) で武装したのに、100年間あなたが旦那の主人になれなかったら (vous n'êtes pas maîtresse de votre mari)、あなたは女ではないということよ、あなたの運 (sort) 次第だわ!」⁽⁴⁵⁾と言い放つ。この彼女のセリフは、オーギュスティーヌがテオドールという創造主に運命を握られ、支配

されていること、そして創造主に描かれた自らの肖像画が護符 (talisman)、つまり彼女の運命を握っていることを示している。バルザックは作品の冒頭に猫の看板を挿入することで、「毬打つ猫の店」とオーギュスティーヌの宿命を揭示し、結末目の場面で護符 (talisman) という語を使用し、主人公の女性に運命の賽 (sort) を手渡す。彼女は人生最後の賭けとして、その賽を受け取り、自らの姿を肖像画に似せる演出をする。しかし、彼女の賭けは失敗に終わり、彼女は肖像画を破り捨てる。なぜなら、それは彼女の宿命の象徴であり、彼女は自分の運命を呪う護符を破壊したのだと考えられるのではないだろうか⁽⁴⁶⁾。

では、最後に、オーギュスティーヌ自身がこの肖像画をどのようにして見つめるのか、彼女が投げる視線について考察していきたいと思う。彼女の下に戻ってきたその肖像画は、「毬打つ猫の店」の窓辺で盗み見され、崇拜され、愛された瞬間を美しい記憶として遺している。彼女は自らの肖像画を眺めることで、その記憶を見て取り、彼女の過去の美しい幻想と現在の実像との差異を明白にする。彼女はこのズレを埋めることで、自らの創造主である夫の心を取り戻そうとする。返された肖像画を手にとると、彼女は自らの姿をこの絵に似せようと演出を行う⁽⁴⁷⁾。自分を肖像画の絵に似せるという行為こそ、肖像画の復刻であり、自らを描かれた像の復刻版レプリカ、コピーであると認める行為にすぎない。ここに彼女の存在の儚さが露呈されているが、この女性たちの存在の儚さは、『人間喜劇』の上流階級の女性たちにしばしば見られる問題である。男性のファンタスムの視線の下に置かれる彼女たちは、その幻想と実像との間で揺れる存在なのである⁽⁴⁸⁾。この幻想と実像との間の誤差を解消するには、完璧な自己演出が必要となる。現実の世俗的な女性の像を隠し、幻想で自らを纏うことができる女性は、自分を見せる術を知っている。自らの身体が男性の視線においてどのように<解説>されるのか、そのコードを習得しているのである。よって、夫の心を取り戻すために過去の自らの像を追い求めるオーギュスティーヌに、美しいカリリヤノ公爵夫人の姿を見せることは、彼女に上流階級の女性の完璧な自己演出を通し、夫人の像と自らの現実の姿との差異を認めさせ、視線のコードの重要性を伝えることなのである⁽⁴⁹⁾。

この結末部分に置かれたカリリヤノ公爵夫人の美しい自己演出の場面は、一つの美しい情景 (tableau)／絵のように語られるが、実はこの場面の前にオー

ギュスティーナは家族の家を巡っている。結婚生活が破綻に向う中、助けを求めに、まずは姉とその夫ジョゼフ・ルバの店へ行き、その後両親の家へ、最後にカリリヤーノ公爵夫人の邸宅へと辿り着くのである。このオーギュスティーナの最後の〈巡礼〉は、過去から現在への時間軸に添いながら、社会階層の下層から上昇への上昇運動であり、魂の昇華であると言えよう。そして、その運動はオーギュスティーナに三つの異なるステップごとに、三つの異なる社会情景を垣間見せる。はじめにルバと姉の「毬打つ猫の店」の情景を通し、過去に両親が大切にした「毬打つ猫の店」が現在へしっかりと受け継がれていることを確認する。次に向かった両親の家では、過去の「毬打つ猫の店」の現在つまり商人の行く末を見る。両親の家で「毬打つ猫の店」の絵が飾られ、両親がその絵を眺めている場面では、描かれた自分たちの過去の記憶を本人が見つめる姿が描かれている。この絵の中の対象がその絵を外から眺める構図は、その後、公爵夫人の邸宅で自らの肖像画を見出すオーギュスティーナの描写への布石として置かれていると言えよう。彼女は「毬打つ猫の店」を眺める両親の姿と、「毬打つ猫の店」の現在を情景 (tableau) として見つめることで、自らの過去を懐古している⁽⁵⁰⁾。この「毬打つ猫の店」を懐古する彼女の視線は、目の前の光景を絵として眺めることで、絵の枠の外から眺める傍観者の視線だと言えるだろう。そして最後にその視線をオーギュスティーナが自らの肖像画に投げる時、自らの姿がその絵の枠の対象でないことを知り、自己の存在があるべき枠から外れてしまっていることを見て取るのである。だからこそ、彼女は最後に、自身の姿を〈肖像画〉に似せようとし、自ら枠内に戻ろうとするのである。

結びに代えて

本論では看板の絵とその周囲に配置された視線についての考察から、作品のモチーフを読み取り、作者の意図を考察してきた。看板の絵は作品のタイトル、その題材を明白に視覚的に訴えかけるだけでなく、その後のドラマの展開を暗示していたことがわかった。看板の紳士が投げるボールは「毬打つ猫の店」へと入り込む画家テオドールの視線であり、その視線を通し、店とオーギュスティーナは盗み見られ、一つの私生活情景として〈絵〉という枠に閉じ込めら

れる。そして、時間の経過とともに、枠の中の対象は枠から外れていくのであり、両親は自らの「毬打つ猫の店」を過去の栄光の日々の刻印として懐古の視線で眺め、オーギュスティーヌは自らの肖像画に、夫から愛され、崇拜された過去の美しい栄光の瞬間を見て取るのである。二枚の絵は過去の栄光の日々を映し出す〈遺産〉なのであり、その輝きを永遠のものとして画布の中に遺しているのである。この作品は過去の遺物のような、珍しく、奇妙な看板の絵を画家テオドールが興味深く観察することから始まり、彼がその店とその窓辺で眺めた美しい女性を描き、絵画にすることでドラマが始まっていく。そして、その後、テオドールとその美しい女性オーギュスティーヌとの結婚生活の日常が深く語られることはなく、画家の視線を通し、オーギュスティーヌの実際の姿と自らの見ていた彼女の美しい過去の〈像〉とのズレが露呈されることで、この結婚生活が破綻に向かっていることが表現される。そして、結末にテオドールの作品である二枚の絵が再び登場し、絵の中の永遠の栄光、美貌が、額の枠の外ではすでに喪失してしまっていることが明らかになる。よって、我々読者は、挿入された〈絵〉を通して、「毬打つ猫の店」とオーギュスティーヌの〈過去〉と、〈不幸〉な現状を見て取るのである。バルザックが当初付けていた作品のタイトル『栄光と不幸』が示すように、この作品では「毬打つ猫の店」の栄光と不幸が絵画化され、語られるのだ。

本論では、絵画における視線や、画家とモデルの間に生じる視線の問題について分析を行ってきたが、画家の視線が重要となっている他の作品には触れることができなかった。また、前稿から続く分析から、盗み見の視線は『人間喜劇』において重要な要因として機能しているように思われる。よって、今後は画家の視線や、盗み見の視線を通して、『人間喜劇』における視線と時間、空間の作用について考察を深めていきたい。

註

- (1) 伊藤由利子「バルザック『二重家庭』・『毬打つ猫の店』にみる〈窓〉と〈視線〉—『二重家庭』における〈窓〉と〈視線〉の構造分析—(I)」、『AZUR』第19号、2018年、参照。

- (2) 伊藤由利子、前掲論文、参照、2-12頁。
- (3) Honoré de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome I, 1976, p.45. 本稿ではバルザックの作品からの引用は、すべて拙訳を用いる。また、作品のタイトルと店の名前を区別するために、作品タイトルは二重括弧で、店の方は一重括弧で表記することとする。
- (4) *Ibid.*, p.45.
- (5) *Ibid.*, p.45.
- (6) *Ibid.*, p.40.
- (7) 私市保彦「画家の群像と情念に侵された風景」、『バルザック芸術／狂気小説選集1 知られざる傑作他【絵画と狂気】篇』、私市保彦・芳川泰久・澤田肇・片桐祐・奥田恭士・佐野栄一訳、水声社、2010年、315-316頁。
- (8) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, p.42.
- (9) *Ibid.*, p.45.
- (10) オーギュスティース、ギヨーム夫妻と、貴族で画家のテオドルとのズレは、作品中頻繁に語られる。画家の話す絵画の表現を布商人の言葉と解釈してしまうギヨーム氏の様子や、オーギュスティースが画家の世界を理解せず、絵画を見てもただ「美しい」と叫ぶだけだと画家が幻滅する様子に、社会階層のズレが表れている。*Ibid.*, pp.70-74.
- (11) Patricia Gouritin, «Portée sémiologique de l'enseigne et de son tableau dans *La Maison du chat qui pelote de Balzac*», *Textimage*, n° 4, *L'image dans le récit*, 2012, p.7.
- (12) *Ibid.*, p.14.
- (13) *Ibid.*, pp.10-11.
- (14) グリタンは中世以降多くの動物が看板や紋章に使用されていたが、猫はネガティブな意味が込められていたため、猿、狐、梟と同様に、紋章にはあまり使用されなかったと指摘している。中世末期には、猫は呪文（特に恋愛のまじない）のようなものや、人やあるいは家庭に不幸を引き寄せるものとして考えられていたと言う。*Ibid.*, p.18.
- (15) *Ibid.*, p.19.
- (16) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, p.50.
- (17) *Ibid.*, p.48.
- (18) ギヨーム氏の描写における船の隠喩については、前号論文で分析を行った。伊藤由利子、前掲論文、参照、4-5頁。
- (19) 中村俊春「家族、母子、家庭のイメージ読解のための序論」、『絵画と私的世界の表象』（シリーズ『変容する親密圏／公共圏』）第三巻、中村俊春編、京都大学学

- 術出版会、2012年、37-43頁。
- (20) ジョン・ラフマン、深谷訓子訳「家庭は至福の場か—17世紀オランダ風俗画における家族と家庭のイメージ」、前掲書、89-95頁。
- (21) 前掲書、97頁。
- (22) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op.cit.*, p.49.
- (23) *Ibid.*, p.66.
- (24) 草案の変更については Castex 編集プレイヤード版の「テキスト史」に詳しい。
«*Histoire du texte*», *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome I, pp.1176-1183.
- (25) フランスのナポレオン体制以降の街路の公共性の退室については、アラン・コルバン『時間・欲望・恐怖—歴史学と感覚の人類学』、藤原書店、1991年、に詳しい。また、ラフマンも前掲書において、ブルジョワ階級の台頭による公共圏の変化について述べ、室内空間へと移動していくことを指摘している。
- (26) ラフマン、前掲書、246-251頁。
- (27) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op.cit.*, p.53.
- (28) *Ibid.*, p.53.
- (29) *Ibid.*, p.43.
- (30) *Ibid.*, p.53.
- (31) Fauste Calaça, «*Le portrait d'Augustine dans La Maison du chat-qui-pelote de Balzac (1830)-D'une expérience de subjectivation par la médiation artistique-*», [extrait de:] la thèse en Psychologie Clinique et Culture, L'Université de Brasilia, 2013, p.9.
- (32) 三浦篤『まなざしのレッスン①西洋伝統絵画』、東京大学出版会、2001年、170頁。
- (33) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op.cit.*, p.54.
- (34) *Ibid.*, p.54.
- (35) ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロック、荻原弘子訳『女・アート・イデオロギー、フェミニストが読み直す芸術表現の歴史』、新水社、1992年、180-181頁。
- (36) 前掲書、181頁。
- (37) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op.cit.*, p.55.
- (38) *Ibid.*, p.55.
- (39) *Ibid.*, p.56.
- (40) Fausto Calaça, *art.cit.*, pp.14-15.
- (41) *La Maison du chat-qui-pelote*, *op.cit.*, p.91.
- (42) *Ibid.*, p.90.
- (43) Adrien Goetz, «*Une toile de Rembrandt, marchant silencieusement et sans cadre.*

L'esthétique du portrait peint dans La Comédie Humaine», L'Année Balzacienne,
Presses Universitaires de France, 2009, p.105.

- (44) *Ibid.*, p.106.
- (45) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, p.91.
- (46) ここに、後に執筆されることとなる『あら皮』のモチーフが既に登場していると言えるだろう。『あら皮』では、作品の冒頭で主人公のラファエルが人生の最後の賭けとして賭博をし、賽を投げる場面 (sort) や、骨董屋を見つけ、不思議な悪魔的存在の骨董屋の主人から<あら皮>というどんな欲望でも叶えてくれる talisman を受け取り、契約する場面等、悪魔的契約と宿命のテーマが軸となっている。
- (47) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, pp.91-92.
- (48) 上流階級の女性達の実存と幻想との間の揺れについては、パリディドロ (パリ第7) 大学に提出した修士論文 « *Le regard chez les femmes mondaines balzaciennes- L'existence dans l'être ou le paraître* », Mémoire de master 2, Université Paris Diderot (PARIS VII)、2008. で詳細に分析を行った。
- (49) 実はオーギュスティーンが夫人の私室に入っていくと、男性が夫人と一緒にあった。彼女は夫人の「男を魅惑する女の視線をその目に収めることができた。」夫人の姿を眺め、彼女の演出を見て取る。彼女は「あなたの姿を拝見したときすでに、私には思いもよらなかった技巧のいくつかを理解したのです」と夫人に伝えているように、男性の視線を前に練り広げられる夫人の見事な演出に驚かされている。*La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, pp.87-89.
- (50) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, pp.80-84.