

『毬打つ猫の店』における肖像画の役割

谷澤真優

オノレ・ド・バルザックは1830年に六つの中短編小説からなる『私生活情景 (Scène de la vie privée)』を出版している。この中に収められた作品のうち『毬打つ猫の店 (La Maison du Chat-qui-pelote)』と『二重家庭 (Une double famille)』では、家の中にいる女と家の前を通りがかる男が窓越しに視線を合わせるという出会いの場面があり、この出会いに導かれて恋愛物語が発展していく。後者の作品に登場する貧しいヒロインとその母親は、針仕事をしながら家の前の通りを歩く人々を舞台の役者を見るように眺めることを習慣としており、通行人のひとりであった主人公と窓越しに出会う。この作品では視線のベクトルが、初めは室内から窓の外へと向いているのに対して、『毬打つ猫の店』では、視線は街路から家の中へと逆の向きで働いており、街路に立つ男が積極的に室内のヒロインを見つめるところから物語が動き出す。このような窓を介した男女の出会いはその後のバルザック作品にもしばしばみられる場面だが、『毬打つ猫の店』のこの場面について芳川泰久氏は次のように述べる。

この〈私生活情景〉の主人公が、なぜ画家であり通行者でなければならないかといえば、室内に退却したはずなのにまだだれにもそこに秘匿^{パブリック}されていることが気づかれていない劇的なものを公共のものにするためである。むしろ、こう言うべきかもしれない。室内=私生活は、公開され、公共の場にもたらされることで新たな劇性を生む、と。⁽¹⁾

このように、この作品において窓は「室内=私生活」と「公共の場」の境界として機能している。バルザックは『私生活情景』において、窓を利用することで、それまで「秘匿され」、焦点をあてられてこなかった「私生活」を小説の題材とし、「公共」のものとしたのである。この構造は、『毬打つ猫の店』においてヒロインは窓越しに出会った男との恋愛を通して、十九世紀という時代にあってもっぱら女の領域であった家庭から、男の領域である社会へと導かれていくという流れと一致するものである。ところで、室内からその外部へと向かうこの動きのなかで明るみに出された私生活の物語の中には、社会へと出て行く女性のアイデンティティに関わる、より内面的で繊細な問題が隠されてはいただろうか。『毬打つ猫の店』においても『二重家庭』においてもヒロインは結婚によって生家を離れて、窓の外へ足を踏み出す。結婚はとくに女にとって重大な出来事

だが、『毬打つ猫の店』ではそのきっかけとして後に恋人となる画家が描いた彼女の肖像画が登場する。物語の展開の要所に登場するこの肖像画は、ヒロインに対して重要な役割を担っていると思われる。本稿ではオーギュスチーナのアイデンティティの形成の過程と彼女の肖像画との関係に焦点を当てながら分析していく。

1. 閉鎖的な家庭と窓の役割

「毬打つ猫の店」には店主であるギョーム氏とその妻、二人の娘と三人の住み込み店員たちが暮らしている。ギョーム氏は古くから続く店の継承者らしく昔気質の堅実な商人で、その妻であるギョーム夫人も傍からみれば滑稽なほどの貞淑さを備え、娘たちに家事や家業の手伝いをさせることで家庭と家業の双方を支えている。一方、娘たちの方は「世間の楽しみを知らず、両親の模範的な生活がどのように送られるかを見ているので、彼女たちがこの世襲の古い家の外に視線を投げかけることはごくまれにしかなかった」(Ignorant les plaisirs du monde et voyant comment s'écoulait la vie exemplaire de leurs parents, elles ne jetaient que bien rarement leurs regards au delà de l'enceinte de cette vieille maison patrimoniale)⁽²⁾とあるように、世間から隔てられて閉鎖的な家庭につなが留められていることがわかる。自分にとって世界のすべてである家を守ってきた母親は、娘たちにとってもこの家がすべてであるように仕向けており、この家が「共和国」と形容されることからわかる。その結果として、娘たちは「ごくまれにしか」家の外を見ることがない。また、家のなかにおいてさえ彼女たちの人間関係は制限されているように見える。身内が集まる祝いの席でも娘たちには宴を存分に楽しむことが許されない。

Mais les deux filles de ce digne négociant ne profitaient pas autant qu'on pourrait le supposer des enseignements que le monde offre à de jeunes âmes. Elles apportaient dans ces réunions, inscrites d'ailleurs sur le carnet d'échéances de la maison, des parures dont la mesquinerie les faisait rougir. Leur manière de danser n'avait rien de remarquable, et la surveillance maternelle ne leur permettait pas de soutenir la conversation autrement que par Oui et Non avec leurs cavalier.⁽³⁾

しかしこの敬うべき商人の二人の娘たちは、世間が若者の心に与えると思われるほどの教えを得ていなかった。彼女たちは集まりの時でも、そのケチさに顔を赤らめってしまうような装飾を身につけていて、しかもこれらは店の出納帳に記録されているのだった。彼女たちのダンスには注目すべきところが何もなく、母親の監督のせいで、「はい」や「いいえ」といった言葉でしかダンスのパートナーとの会話を持たせることが出来なかった。

宴の席でも母親の厳格さが垣間見え、その結果娘たちは「世間が若者の心に与えると思われるほどの教え」を受けられない。娘たちの装いにかかる金額が「店の出納帳」に書き込まれている

ことは、これが母親の計算に従って選ばれたことを示す。視線による「母親の監督」は娘たちと家族以外の人間が親密になることを妨げてもある。また彼女たちは宴が盛り上がる時刻には寝室に戻るように定められており、やはり「世間の楽しみ」とは距離を置いた生活を余儀なくされている。二人の姉妹はこのような生活を共にしているのだが、ここから受ける影響は同じではない。「ギョーム夫人は娘たちが朝早く身なりを整え、毎日同じ時間に階下に降りてくるよう求め、娘たちの生活を修道院のような規則正しさに従わせていた」(Madame Guillaume exigeait que ses deux filles fussent habillées de grand matin, qu'elles descendissent tous les jours à la même heure, et soumettait leurs occupations à une régularité monastique.)⁽⁴⁾ のだが、二人の娘のうち姉ヴィルジニーは母親によく似ていることもあって、母親の教育方針から美しさと忍耐強さという二つの美点を得ている。これに対し、妹オーギュスチヌは次のように描かれている。

Mademoiselle Augustine, à peine âgée de dix-huit ans, ne ressemblait ni à son père ni à sa mère. Elle était de ces filles qui, par l'absence de tout lien physique avec leurs parents, font croire à ce dicton de prude: Dieu donne les enfants.⁽⁵⁾

オーギュスチヌ嬢は、十八歳になったばかりで、父親にも母親にも似ていなかった。彼女は、両親との肉体的な関係がないために「神様が子どもを授けてくれる」という貞淑ぶった表現を信じさせてしまうような娘たちのひとりだった。

まずオーギュスチヌの容姿は両親のどちらにも似ておらず、両親とのつながりが姉と比べて希薄なものとして描かれている。このような外見の類似の欠如は、内面の類似の欠如を反映しているようにみえる。また、彼女は「こうした生活を空虚に感じるほど気高い魂」(une âme assez élevée pour sentir le vide de cette existence)⁽⁶⁾ を持っているせいで現在の生活をそれとなく不満に感じており、日課の針仕事の合間にもしばしば現実逃避のように考え事にふける。

Parfois ses yeux bleus se relevaient comme pour interroger les profondeurs de cet escalier sombre et de ces magasins humides. Après avoir sondé ce silence de cloître, elle semblait écouter de loin de confuses révélations de cette vie passionnée qui met les sentiments à un plus haut prix que les choses. En ces moments son visage se colorait, ses mains inactives laissaient tomber la blanche mousseline sur le chêne poli du comptoir, et bientôt sa mère lui disait d'une voix qui restait toujours aigre même dans les tons les plus doux:—Augustine! à quoi pensez-vous donc, mon bijou?⁽⁷⁾

しばしば彼女の青い目が、まるで暗い階段やじめじめした店の奥を窺うかのように上げられた。廊下の静けさを探った後、彼女はざわめきの遠くから、物よりも感情に高い価値を置くような情熱的な人生が明かされるのを聞いているようだった。その時彼女の顔は赤らみ、動きを止めた手は勘定台の磨かれたコナラの上に白いモスリン生地を落としてしまうのだった。するとすぐに母親が、もっとも優しい調子で話すときさえ相変わらず鋭い声で、こう言うのだった。「オーギュスチヌ! 何を考えているの、愛しい子?」

夢想の中「情熱的な人生」に耳を澄ませていることからいって、オーギュスチヌには夢見がちなところがあることがわかる。この性格のせいで、環境によく馴染んでいる姉とは違い、オーギュスチヌは家族の中でもどこか浮いた存在として登場する。しかし、彼女の想像力は無限に広がるものではない。オーギュスチヌが見つめるのは「薄暗い階段」や「じめじめした店の奥」であり、彼女が「情熱的な人生」を求めるのはあくまで家の内部という限られた空間のなかにおいてである。外部の世界からほとんど隔絶されているオーギュスチヌの夢想の広がりには厚い壁に阻まれ、現実的で機械的な生活の場としての家のなかで、仕事に明け暮れる人々が無為に視線をやることのない、「薄暗い」場所や「店の奥」で醸成される。

2. 自己の確立

以上のようなオーギュスチヌの生活に、外部からの視線が介入してくることにより物語は動いていく。と同時に、オーギュスチヌは徐々に公の領域に足を踏み出していくことになる。そのきっかけとなる視線の持ち主こそ、のちにオーギュスチヌの夫となるテオドール・ド・ソメルヴィユである。画家であり貴族でもある彼は作品冒頭の時点よりも数か月前、偶然「毬打つ猫の店」を通りがかった際に、ギョーム一家が食卓を囲む光景を窓越しに見かける。この光景とオーギュスチヌに心打たれたテオドールは、幾度もの観察を重ねて「毬打つ猫の店」の内観とオーギュスチヌの肖像画という二枚の絵画を完成させる。これらの作品は展覧会に出されて賞を獲得し、パリ中で大変な評判となる。芸術にかかわりのない「毬打つ猫の店」にもオーギュスチヌの従姉であるロガン夫人によって展覧会の噂が届けられ、オーギュスチヌも関心を抱くようになる。こうしてオーギュスチヌはロガン夫人に連れられて、まるでテオドールが描いた絵に誘い出されるかのように、美術館というあらゆる意味で公の場に足を踏み入れることとなる。そして、受賞作品を目にしたオーギュスチヌはそれが自分をモデルにした肖像画であることを知って大きな衝撃を受ける。

La jeune fille pénétra donc, à travers la foule, jusqu'au tableau couronné. Un frisson la fit trembler comme une feuille de bouleau, quand elle se reconnut. Elle eut peur et regarda autour d'elle pour rejoindre madame Roguin, de qui elle avait été séparée par un flot de monde.⁽⁸⁾

そういうわけで、若い少女は人だかりをくぐりぬけて、受賞した絵画のところまでやってきた。そこに自分の姿をみると、戦慄が走りオーギュスチヌをまるで一枚の白樺の葉のように震えさせた。彼女は恐ろしくなって、ロガン夫人に合流しようと周りを見回したが、人混みのせいで引き離されてしまっていたのだった。

知らないうちに絵のモデルにされていたことは確かに驚きに値するだろうが、ここでオーギュスチヌを襲うのは「戦慄」であり、彼女は明らかに恐れを感じている。この激しい動揺は、彼女が絵画を見て「そこに自分の姿をみとめた」ことに由来するものである。ここで彼女は肖像画に描かれた人物が自分であると認識しており、言い換えれば彼女が自分自身について認識しているイメージと額縁の中の人物とを同定しているのである。このことによって、オーギュスチヌは自分に向けられる他者の視線を受け入れることになる。というのも、肖像画は画家というひとりの他者が描き出すものであり、画家がこのように彼女を見たという事実、オーギュスチヌがこのように見つめられたというイメージそのものであるからだ。そのようなイメージと自己認識を同定することによって、彼女は他者の視線を内面化することとなる。社会学者の浅野智彦によれば「自己に向けられた他者のまなざしが自己の内に取り込まれて自分自身に向けられるまなざしになるとき、そのときに自己が成立する⁽⁹⁾」のであり、まさにこの瞬間にオーギュスチヌの自己が形成されたということが出来るだろう。そしてこれとほとんど同時に、この肖像画の前で画家と出会い、それが愛によって描かれたと知らされることで、オーギュスチヌの中で肖像画とテオドールの視線は不可分のものとなる。

Elle eut peur et regarda autour d'elle pour rejoindre madame Rouguin, de qui avait été séparée par un flot de monde. En ce moment, ses yeux effrayés rencontrèrent la figure enflammée du jeune peintre. Elle se rappela tout à coup la physionomie d'un promeneur que, curieuse, elle avait souvent remarqué, en croyant que c'était un nouveau voisin.

—Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré, dit l'artiste à l'oreille de la timide créature qui resta tout épouvantée de ces paroles.⁽¹⁰⁾

彼女 [オーギュスチヌ] は辺りを見回しロガン夫人と合流しようとしたが、人の波のせいで夫人とは引き離されてしまっていたのだ。その瞬間、彼女の怯えた目が若い画家の火照った顔に出会った。彼女は突然、一人の通行人の顔を思い出したが、それは新しい隣人だと思っていたので奇妙にもしばしば彼女が注目していた人物だった。

「あなたが御覧になったのは、愛が僕に靈感を与えてくれたものです」と画家は臆病な少女の耳元に囁き、彼女はその言葉にすっかり怯えていた。

画家テオドールはオーギュスチヌの自我が形成される原因となった視線の持ち主として姿を現す。しかも彼は肖像画が「愛」によって着想を得たものであると告げることによって、描かれたイメージに意味づけを行う。オーギュスチヌのアイデンティティの基盤となった肖像画は彼女にとっていまや漠然とした他者からの視線ではなく、テオドールという実体を持つひとりの男から向けられる愛のまなざしである。彼女は他者の視線を受け入れることでひとりの人間として自我を手に入れるのとほとんど同時に、その視線が愛によるものであることを知って愛の対象として自己を認識する。したがって彼女が内面化する他者とはテオドールに他ならず、テオドール

からの愛の視線のみが彼女の自己を支えることとなる。オーギュスチヌの自我がこうして芽生えたことは、彼女がテオドールと出会ってはじめて愛を知ったことから伺える。実はテオドールと出会う以前から、彼女は密かに愛の対象となっている。「毬打つ猫の店」の店員のひとりであるジョゼフ・ルバも彼女に心を寄せていたのだが、オーギュスチヌのほうはまったくこれに気づくことはなかった。

Les expressions de désir vague, la voix douce, la peau de jasmin et les yeux bleus d'Augustine avaient donc allumé dans l'âme du pauvre Lebas un amour aussi violent que respectueux. Par un caprice facile à comprendre, Augustine ne se sentait aucun goût pour l'orphelin: peut-être était-ce parce qu'elle ne savait pas aimée par lui.⁽¹¹⁾ 漠然とした欲望をたたえたオーギュスチヌの表情や、優しい声、ジャスミン色の肌、青い眼は、哀れなルバの魂に尊くも荒々しい愛を掻き立てた。わかりやすい気まぐれによってオーギュスチヌはこの孤児どんな関心も覚えなかったが、おそらく彼に愛されているとは知らなかったからだった。

「漠然とした欲望」とは、オーギュスチヌが読書を通して理想的な恋愛を思い描くようになったことによるものであり、彼女は確かに恋愛そのものを知らないわけではないのだが、それでも現実の恋愛を感知することは出来ない。実際にルバから向けられる愛に彼女が気がつかないのは、彼女自身が「愛されているとは知らなかったから」とされている。ルバはテオドールとは違い、自分の視線を形にあらわすことができないため、オーギュスチヌは自分が愛の対象になりうることを知らないのである。肖像画に出会う以前のオーギュスチヌはまだ自己を確立出来ていない。テオドールから愛されていることを知って初めて「オーギュスチヌは突然愛するようになった」(Augustine aime tout à coup)⁽¹²⁾ とあるように、自我をもつことではじめて彼女にとって愛が可能なものになる。

ここで注意しておきたいのは、オーギュスチヌがテオドールの視線を内面化しているとはいっても当然ながらそれは実在のテオドールが向けるそのものではなく、あくまで彼女に内在する、彼女がそうであろうと想定する視線であり、これは肖像画のイメージに支えられたものであることだ。つまりオーギュスチヌとテオドールの関係にはこのイメージが常につきまとう。ジョン・バージャーは絵画と女性の関係を分析する過程で、女は男から見られ、判断されるという過程を内面化するとし、その理由を女は男の庇護下にある限られた空間の中で自らを「社会的存在」として構築しなくてはならないからだとして述べている。彼によれば、男の視線の内面化は女の自己を二重化のものにする。

こうした事情から彼女は自分のなかの観察者と被観察者を、女性としての彼女のアイデンティティの二つの成分、二つの別々の要素として考えるようになる。(……) 男は行動し、女は見られる。男は女を見る。女は見られている自分自身を見る。これは男女間の関係を決定するばかりでなく、女性の自分自身に対する関係をも決定してしまうだろう。彼女のなかの観察者は男であった。そして被観察

者は女であった。彼女は自分自身を対象に転化させる。それも視覚の対象にである。つまりそこで彼女は光景となる。⁽¹³⁾

彼によれば、女のアイデンティティは「女を見る」男である「観察者」と、「観察者」の視線を意識する「被観察者」という「二つの別々の要素」から成る。オーギュスチヌも肖像画を介して他人の視線を獲得し、自己を確立させたが、その視線とはテオドールという男の視線である。彼女のアイデンティティは、自己認識と他者が向けるまなざし的一致する場として形成されると同時に、二重化され、ある意味で分裂しているのである。そして男の庇護下で生きるために、女は内なる画家を通して男の視線の対象として自分を提示する。例えば、展覧会以降、オーギュスチヌは家族に知られずに視線による接触を試みる。物語冒頭の場面でその様子が描かれている。テオドールは街路に立ち店の窓を眺めて何かを待っているが、やがて四階の窓からオーギュスチヌが姿を見せる。

[...]la jeune fille, à peine éveillée, laissa errer ses yeux bleus sur les toits voisins et regarda le ciel ; puis, par une sorte d'habitude, elle les baissa sur les sombres régions de la rue, où ils rencontrèrent aussitôt ceux de son adorateur : [...] ⁽¹⁴⁾

[...]少女は目覚めたばかりで、青い目を隣の家々の屋根へと投げかけ、空をみた。それから一種の習慣から彼女が通りの暗いところへ視線を落とすと、そこですぐに讚美者の視線と遭遇した [...]。

この少女こそオーギュスチヌなのだが、彼女も姉も「家の外に視線を投げかけることはごくまれにしかなかった」とされていたにもかかわらず、ここでは彼女は「一種の習慣から」視線を街路へと向けている。この冒頭場面は物語の時系列でいえば展覧会の後にあたるため、窓の外を眺める行為がオーギュスチヌの「一種の習慣」になっているのは、彼女が既にテオドールの視線を獲得しているからだということができる。また、この場面の直後、オーギュスチヌはテオドールに寝乱れた姿を見られた恥ずかしさから窓をすぐに閉めてしまうが、これは彼女はこの時間にテオドールが街路にいることを知らなかったことを物語っている。それにもかかわらず、街路にまで視線を落とす行為が「一種の習慣」となっていることは、たとえテオドールがいなくとも無意識に彼を探ることが癖になっていることを示している。彼女にとってそれだけテオドールの視線は特別なものであり、常に渴望されているということができる。一方で、オーギュスチヌが自分を待っているはずのテオドールを思って窓辺に姿を現すのは、まさにテオドールの「視覚の対象」になろうとするからである。オーギュスチヌに内在する「観察者」とはテオドールに他ならず、したがって必然的に彼に描かれたオーギュスチヌの像が「被観察者」である自己とのイメージとして浮かび上がる。バージャーが「そこで彼女は光景となる」という通り、窓辺でテオドールと見つめ合うときオーギュスチヌは限りなく肖像画のオーギュスチヌに近づき、これと入れ替わるように、肖像画そのものはしばらく物語から姿を消す。テオドールの視線は彼

女を生家から連れ出すきっかけとなる一方で、彼女のアイデンティティをこの家の窓辺に、あるいは肖像画の額の中に固定することとなる。

肖像画はオーギュスチーナをモデルに描いたものであり、あくまで彼女の写しに過ぎないが、彼女のアイデンティティがこの肖像画を介して形成され、その後もテオドールとの関係だけでなく彼女自身との関係においても重要な役割を担うことを鑑みると、オーギュスチーナのアイデンティティの中心は彼女本人ではなくむしろ額縁の中のオーギュスチーナのほうにあるように思われる。肖像画の媒介によって得られた彼女の内の画家の視線、つまり他者からこう見られているはずだと自分自身を客観的に見る意識と、現実において実際に他者がオーギュスチーナに向ける視線が一致しているうちは、彼女のアイデンティティは安定したものとして保たれる。しかし、これらが一致せず、ずれが生じるとオーギュスチーナの自己は大きく揺らぐことになる。物語後半から結末へとつながる彼女の一連の不幸はこのようなアイデンティティの揺らぎによるものではないだろうか。

3. 結婚とアイデンティティの揺らぎ

「情熱的な人生」に対するオーギュスチーナの漠然とした欲望がどこか現実離れしていながらも家の中という限られた空間をさまよっていたことは既に確認したが、これは肖像画との出会いをきっかけにひとつの具体的な願望のかたちをとる。窓の外への願望である。この時代にあって両親の手元にある少女がそこから抜け出す方法は決して多くはなく、結婚によって家を離れるのが一般的である。オーギュスチーナも「才能のある男性の妻になって、栄光を分かちあう」(Être la femme d'un homme de talent, partager sa gloire)⁽¹⁵⁾ ことを望む。そしてその反動のように、テオドールの視線の存在しない現在の生活を以前よりいっそうつまらないものを感じるようになる。「この暗い家のなかに彼女はどれほどの空虚を認めたことだろうか」(Quel vide elle reconnut dans cette noire maison)、「一筋の陽の光がこの牢獄に射しこんだ」(Un rayon de soleil était tombé dans cette prison) と語られるように⁽¹⁶⁾、オーギュスチーナにとって家はもはや「空虚」に満ちた「暗い家」、彼女を閉じ込める「牢獄」であるのに対して、テオドールとの結婚という考えは外部から射す「一筋の陽の光」と表現される。このような状況の中で、オーギュスチーナにとって窓が重要性を帯びてくる様に思われる。オーギュスチーナは窓を介することによってのみテオドールと間接的に接触できるのであり、彼女にとって窓は文字通り外の世界につながる唯一の開口部なのである。自己を確立する以前は家のなかに留まっていたオーギュスチーナの視線はいまや窓の外に向けられ、ぼんやりとした夢想は結婚願望という具体的なかたちをとる。またテオドールの方も、ギョーム夫妻や店員たちのせいでオーギュスチーナと関わりを持つことの困難さのせいでいっそうオーギュスチーナへの欲望を募らせる。こうして二人は密かに窓越しに互いの存在を確認し、手紙を

交換するが、ギョーム一家が教会に訪れたある日、ギョーム夫人は娘の視線の先にひとりの男がいることに気がつき二人の関係は家族全員の知るところとなる。ギョーム氏は店員のルバと長女ヴィルジニーを結婚させるつもりでおり、ヴィルジニーも密かにルバを好いていたがルバの方はオーギュスチーナに心を寄せていたため、家族は混乱に陥る。ロガン夫人がテオドールが貴族で財産もじゅうぶんであること、世間からの評判も良いことなどを話すと、ギョーム夫妻は一度テオドールと会ってみることにする。そしてテオドールが店の内観を描いた自分の作品を贈ったことで夫妻もテオドールを気に入り、次女との結婚を承諾する。

こうして念願の結婚を果たした喜びと情熱に夢中になった二人だが、しかしその幸福はそれほど長続きしない。一年半ほどの蜜月が過ぎる頃にはテオドールは妻に対して不満を抱き始め、三年も経つ頃には、オーギュスチーナをあらゆる意味で自分にふさわしくない人間だと思えるようになる。というのも、テオドールの視線だけに固執するオーギュスチーナは、テオドールの妻という新たな立場がどういうものなのかよく理解できないからだ。まず、彼女は貴族の妻として適切な振る舞いをする事ができない。オーギュスチーナはテオドールと結婚することによって商人の娘から貴族の妻となったにもかかわらず依然として「サン＝ドゥニ街でひっそりと暮らしていた無知な少女」(elle resta l'ignorante petite fille qui vivait obscurément rue Saint-Denis)⁽¹⁷⁾のまま、
「これから生きていかねばならない世界の礼儀作法や、知識、言葉遣いを身につけようなどは少しも思わなかった」(elle [.....] ne pensa point à prendre les manières, l'instruction, le ton du monde dans lequel elle devait vivre)⁽¹⁸⁾のだ。無垢なオーギュスチーナは「将来を計算するには愛しすぎていた」(elle aimait trop pour calculer l'avenir)⁽¹⁹⁾ため、新たに足を踏み入れた世界で生きていくのに必要な術を獲得できなかったのである。蜜月の情熱が落ち着くと、このような無知は夫婦にとって深刻な問題となる。テオドールは妻を通して社交界で称賛を集めたいと思っていたのだが、彼の思惑に反してオーギュスチーナは「無知やふさわしくない言葉、考えの狭量さを見せ」(elle laissa percer son ignorance, l'impropriété l'étroitesse de ses idées)⁽²⁰⁾てしまい、このために「夫の虚栄心を傷つけるようになった」(Elle commença par offenser la vanité de son mari)⁽²¹⁾。

また貴族の妻、上流階級の女性として冴えないだけでなく、オーギュスチーナは画家の妻にふさわしくないという意味でもテオドールを幻滅させることになる。

Si le peintre montrait à sa femme les croquis de ses plus belles compositions, il l'entendait s'écrier comme eût fait le père Guillaume:—C'est bien joli! Cette admiration sans chaleur ne provenait pas d'un sentiment consciencieux, mais de la croyance sur parole de l'amour. Augustine préférait un regard au plus beau tableau. Le seul sublime qu'elle connût était celui du cœur. Enfin, Théodore ne put se refuser à l'évidence d'une vérité cruelle: sa femme n'était pas sensible à la poésie, elle n'habitait pas sa sphère, elle ne le suivait pas dans tous ses caprices, dans ses improvisations, dans ses joies, dans ses douleurs; elle marchait terre à terre dans le monde réel, tandis qu'il avait la tête dans les cieux.⁽²²⁾

画家がもっとも美しい構図の下絵を妻に見せても、聞こえるのは「とてもきれい！」という、ギョー

ム爺さんが言いそうな叫びだった。熱意のないこの称賛は、誠実な感情ではなく愛の言葉に対する信頼からくるものだった。オーギュスチヌにはもっとも美しい絵よりもまなざしの方がよかった。彼女が知った唯一の崇高さは愛の崇高さだったのである。ついに、テオドールはある残酷な真実が明白であることを認めざるをえなかった。妻は詩情がわからないし、自分と同じ世界に住む人間ではない。あらゆる気まぐれや思いつき、喜びや苦悩のなかについてきてはくれない。自分の思考は天の高みにあるというのに、彼女は現実の世界で地べたを歩いているのだ。

オーギュスチヌが夫の作品や才能を満足に理解できないのは彼女にそのような才能がないからでもあるが、それ以上に関心がないからでもある。テオドールの視線に固執するオーギュスチヌには「まなざしのほうがよかった」のであり、「愛の崇高さ」しか知らないために芸術の崇高さを夫と共有することが出来ない。このために彼女は夫から「自分と同じ世界に住む人間ではない」、つまり画家と添い遂げるにはふさわしくない人間とみなされるのだが、これは彼女にとって致命的な出来事である。

彼女はテオドールから愛される自分自身のイメージ、すなわち肖像画を介して自己を確立したのであり、このために家を出て画家と結婚したいという意志をもつようになり、実際にそれをかなえたのだった。彼女が自分自身に向ける視線——テオドールが自分に向けていると彼女が想像する視線であり、したがって肖像画のイメージ——と、実際にテオドールがオーギュスチヌを見る視線の一致がオーギュスチヌのアイデンティティを支えている。だからこそ、テオドールの視線によって固定された彼女は結婚しても尚、テオドールが描いた「サン＝ドニ街で暮らしていた無知な幼い少女」のままなのである⁽²³⁾。つまり結婚後もオーギュスチヌには肖像画のイメージがつきまとっているのだが、夫が彼女を「自分と同じ世界に住む人間ではない」と判断することによってオーギュスチヌの自己認識と実際にテオドールが彼女に対して持つ認識とのあいだにずれが生じる。このような不一致は彼女の自己を危険に晒すものである。彼女がこのような危機から脱するには現実に夫からどのように見られているか捉えなおす必要があるが、それはつまり肖像画のイメージに変更を迫ることもあるため、どちらにせよアイデンティティの動揺を避けることは困難である。ここで、肖像画の所在にも注意しておきたい。物語終盤で判明することだが、オーギュスチヌの肖像画はテオドールの手によって彼が心を寄せるカリリヤーノ公爵夫人に密かに贈られている。肖像画はテオドールの視線そのものであり、その意味でこの贈与によって彼の視線は肖像画ごとカリリヤーノ夫人の手に渡ることになる。この贈与が行われる時点について言及はないものの、蜜月の終わり頃からテオドールがカリリヤーノ夫人の邸宅に頻繁に通うようになっており、これはまだオーギュスチヌが社交界に顔を出すより以前であるから、肖像画が持ち出されるのはテオドールが妻を見放すようになる時期と前後する。肖像画はオーギュスチヌの写しでありながら彼女の自我の源でもあるが、他者から見たオーギュスチヌと彼女自身の自分に対する認識のずれが招いた結果として彼女は自己の中心を担うものからいっそう遠ざけられてしまう。

4. オーギュスチーナの両義性

モーリス・バルデーシュはバルザック作品のなかに「ある社会階層を代表する役割を負った」(chargé de représenter une catégorie sociale)⁽²⁴⁾ 登場人物たちが存在するとしたうえで、「ギョーム氏は当時の商人たちを表象している」(M.Guillaume représente les marchands de son temps)⁽²⁵⁾ と述べている。一方でテオドールもまた芸術家のひとつの典型として描かれているように思われる。ギョーム氏は芸術家を浪費家で放蕩好きの不誠実な人間だと考えて一括りに嫌うが、実際にテオドールはこの偏見と大きくは違わない性格の持ち主である。またオーギュスチーナの従姉であるロガン夫人についても「彼女には欠点がひとつあって、パリの公証人の妻は上品な少女の役割を演じることが出来ると思っていた」(Madame Roguin avait un défaut, celui de croire que la femme d'un notaire de Paris pouvait jouer le rôle d'une petit-maitresse)⁽²⁶⁾ とあるように、彼女は「公証人の妻」という立場に一定のイメージを持っており、そのイメージに合わせて振舞っている。このようにあらゆる登場人物が職業や階級の典型的な性質を表しているなかで、オーギュスチーナだけは少し異質な存在である。彼女は第一に商人の娘だが、姉と違って母の教えに馴染めず、両親と異なる性質の持ち主であることはその外見にも反映していた。一方で彼女は結婚を機に上流階級の社会へと出て行くが、教養のなさや不適切な言葉遣いは彼女がそのような社会にも馴染めないことを示す。ギョーム夫妻やテオドールがそれぞれ商人と画家との典型として登場するのに対して、オーギュスチーナだけはそのどちらにもおさまることのない両義的な人物のように見える。そしてこのようなオーギュスチーナの曖昧さは、彼女が夫婦生活の苦悩についての「慰めと助言」(des consolations et de conseils)⁽²⁷⁾ を求めて家族のもとを訪ねる過程でいっそう浮き彫りになる。生家である「毬打つ猫の店」では引退した両親に代わって姉ヴィルジニーと店員ルバが夫婦となって店を経営しており、妹の突然の訪問が金銭的な目的によるものではないかと警戒する姉を見たオーギュスチーナは笑みを零す。結婚生活においては依然として「無知な少女」であり結婚前からなら変わるところのないように思われたオーギュスチーナだが、かつての母親そっくりの姉の姿に笑いを誘われるのは「画家の妻」という新たな視点で、家の外側から家族を見ることが出来るようになったからである⁽²⁸⁾。警戒を解いて親身になった姉夫婦の助言は結局オーギュスチーナの慰めにはならず、彼女は今度は両親を訪ねることにする。このときのオーギュスチーナが「あらゆる薬を試し、眉唾ものの治療にさえするほどの絶望に至った病人」(ces malades arrivés à un état désespéré qui essaient de toutes les recettes et se confient même aux remèdes de bonne femme)⁽²⁹⁾ に例えられていることから彼女が藁にもすがる思いで両親を頼ったことがわかるが、ここでも彼女は的確な慰めを得ることが出来ない。というのも、商人特有の性質であった単調さや卑俗さは以前にも増しており、相変わらず商人らしい役割に閉じこもる両親の意見はオーギュスチーナの助け

になり得ないからである。それどころか、両親に対して新たな感情を抱くようになる。

L'aspect de cet hôtel et de ces appartements où tout avait une senteur de vieillesse et de médiocrité, le spectacle donné par ces deux êtres qui semblaient échoués sur un rocher d'or loin du monde et des idées qui font vivre, surprirent Augustine; elle contemplait en ce moment la seconde partie du tableau dont le commencement l'avait frappée chez Joseph Lebas, celui d'une vie agitée quoique sans mouvement, espèce d'existence mécanique et instinctive semblable à celle des castors ; elle eut alors je ne sais quel orgueil de ses chagrins, en pensant qu'ils prenaient leur source dans un bonheur de dix-huit mois qui valait à ses yeux mille existences comme celle dont le vide lui semblait horrible.⁽³⁰⁾

すべてが老いと凡庸さをおわせる建物と広間の様子や、人を生き生きとさせる思想や世間から離れて黄金の岩に座礁したような二人の人間が与える光景はオーギュスチヌを驚かせた。このとき彼女は、ジョゼフ・ルバの家で感銘を受けた冒頭の光景の、その後半部分を見ていた。それは動きがないのに安定しない生活で、ビーバーのそれに似て本能的で機械的な生き方だった。彼女はその時、自分の悲しみに何かわからないが誇りのようなものを感じた。自分の悲しみの原因は一年半の幸福にあるが、その幸福には恐ろしく思える空虚な生活の千倍もの価値があったと思ったからだ。

結婚前からオーギュスチヌは両親の生活に対して虚しさを覚えていたが、両親を前にして彼女を感じる「誇りのようなもの」からは、もはや両親は異なる世界に属する人間であるかのような意識を読み取ることができる。蜜月の「一年半の幸福」は夫から見放される苦悩の原因である一方で、彼女にとっては「老い」と「凡庸さ」に溢れた空虚な生活よりもましなものなのである。さらに、相談をもちかけたオーギュスチヌは、両親があまりに痛烈にテオドールを批判するために「お母さんたら、彼が才能を発揮するには高揚が必要だってわからないのね (Mais, ma mère, vous ne comprenez donc pas que, pour développer son talent, il a besoin d'exaltation)」、「お母さんは、優れたひとたちを厳しく判断し過ぎるのよ (Ma chère mère, vous jugez trop sévèrement les gens supérieurs)」などと言ってかえって夫を弁護するはめになる⁽³¹⁾。夫との生活に困難を抱えているにもかかわらず、このような擁護が行われることは、オーギュスチヌの両義性がこの訪問を行ったことによってさらに強まっていることを示す。また離婚という提案がなされると彼女は次のような反応を見せる。

Madame de Sommervieux, effrayée, refusa les services de son père, dit qu'elle ne voulait pas se séparer de son mari, dût-elle être dix fois plus malheureuse encore, et ne parla plus de ses chagrins. Après avoir été accablée par ses parents de tous ces petits soins muets et consolateurs par lesquels les deux vieillards essayèrent de la dédommager, mais en vain, de ses peines de cœur, Augustine se retira en sentant l'impossibilité de parvenir à faire bien juger les hommes supérieurs par des esprits faibles.⁽³²⁾

ド・ソメルヴィユ夫人は恐ろしくなって父親の助けを断り、今の十倍も不幸だとしても夫とは別れたくないと言い、それ以上自分の悲しみについて話さなかった。娘の心を埋め合わせようと二人の老人が試みた無言の慰めや細やかな心配りをオーギュスチヌは与えられたが無駄に終わり、才能のな

い人間に優れた人間を正しく判断してもらうことは不可能だと感じながら帰った。

自分の苦しみが理解されないことを知ったオーギュスチヌは相談すること自体をやめてしまうが、直後に現在形の文章で「高みの領域の波乱や苦悩はそこに住む貴族にしかわからない」(Les orages et les souffrances des sphères élevées ne sont appréciés que par les nobles esprits qui les habitent)⁽³³⁾と教訓的に語られており、オーギュスチヌも「才能のない人間」である両親には「優れた人間」であるテオドールのことも、テオドールと自分の関係もわかるはずがないという諦めを抱いたものと思われる。オーギュスチヌは少女の頃から容姿という点でも誰にも似ておらず、「気高い魂」を持つがゆえに夢見がちで現実離れした性格によって精神的にも家族のなかで特異な存在であり、結婚して家を離れたことによりこうした隔絶がいつそう強まったという印象を受ける。しかしその一方で、テオドールからは「自分と同じ世界の人間ではな」く、「あらゆる気まぐれや思いつき、喜びや苦悩のなかについてきてはくれ」ずに「現実の世界で地べたを歩いている」と判断されていたことを思い出しておきたい。後にライバルであるカリリヤーノ公爵夫人と対峙する場面でも「社会の上層の巧妙な駆け引きが、ジョゼフ・ルバの狭量な理屈やギョーム夫人の世間知らずな道徳よりもオーギュスチヌにふさわしいということはなかった」(la politique astucieuse des hautes sphères sociales ne convenait pas plus à Augustine que l'étroite raison de Joseph Lebas, ni que la naïve morale de madame Guillaume)⁽³⁴⁾ ために彼女は助言を理解することが出来ない。ここからオーギュスチヌの曖昧な性質が浮き彫りになる。彼女は堅物の商人の家庭にあっては現実離れした浮いた存在であり、そのためにテオドールを求めるようになったが、その一方で両親のような習慣や考え方のせいで社交界や画家たちとの交流に馴染めず、夫からはふさわしくない人間だとみなされた。しかしながら、東の間であっても情熱的な理想の愛を体験したために、家族のもとに「慰め」を見出すことももはや不可能である。テオドールのまなざしを受けられなくなったことによる自己の揺らぎは、潜在していたオーギュスチヌの両義性をよりいつそう深刻なものとする。

5. 肖像画への回帰

カリリヤーノ公爵夫人に対しての「もうあなたにしか希望がないのです」(je n'ai plus d'espoir qu'en vous)⁽³⁵⁾ と述べていることから、ライバルである夫人への訪問は、家族にもテオドールにも慰めを求められないゆえの苦肉の策である。しかしながら夫人は「虚栄心から」(par l'amour-propre)⁽³⁶⁾ からテオドールに関心を示していたに過ぎず、オーギュスチヌの肖像画を贈らせたことについては「才能のある男性がどこまで愚かになれるのか見るため」(pour voir jusqu'à quel degré bêtise un homme de génie peut atteindre)⁽³⁷⁾ だったと本人が述べる。夫の愛人への訪問というただでさえ異例な行為は、高名な画家が自分に傾倒するのを楽しんでいただけの公爵夫人にとっ

てはなおさら常識外れで滑稽な行為でしかない。公爵夫人は無垢すぎる少女のせいでテオドールだけでなく間接的に自分の名誉まで傷つけられることを危惧して、公爵夫人はテオドールとの関係をあっさり放棄する。肖像画を返すという行為がその証となる。テオドールから贈られた肖像画をオーギュスチヌに返す場面では公爵夫人は「遅かれ早かれ、この絵は私によって、あなたにお返しされたでしょうね。ここでコピーを前にして本物を見ることができるなんて思いもよらなかったのですから」(Tôt ou tard, il vous aurait été rendu par moi, car je ne m'attendais pas au plaisir de voir ici l'original devant la copie)⁽³⁸⁾と述べている。「コピーを前にして本物を見る」こと、すなわちオーギュスチヌ本人が不躰にも直接尋ねてくるという行為、あるいは似たような滑稽な行動に出かねないために「遅かれ早かれ」テオドールとの関係を絶つことになっただろうというわけである⁽³⁹⁾。オーギュスチヌは知らぬうちにライバルの手に渡っていた肖像画を取り戻せることを喜ぶが、肖像画をめぐるこうしたやりとりはこの絵に新たな役割が与えられていたことを示す。つまり、オーギュスチヌにとってはアイデンティティの基盤であり、テオドールとの関係において常に介在する理想のイメージだった肖像画が、その裏で公爵夫人とテオドールの関係の担保としての役割を担っていたのだ。肖像画のオーギュスチヌはある意味で人質にされていたのである。物語のどの時点をさかのぼっても、肖像画がオーギュスチヌの所有物だったことが一度もないことも重要である。ルーヴルに展示された二枚の作品のうち「毬打つ猫の店」の店内を描いたものはギョーム夫妻に贈られたが、肖像画の方はそうではない。公爵夫人から肖像画を見せられたオーギュスチヌが「これが私の家にもうないことは知っていました」(Je savais bien qu'il n'était plus chez moi)⁽⁴⁰⁾と言っていることから、この絵は恐らくオーギュスチヌとテオドールの家にあっただろうが、法律においても、作者であるという意味においてもテオドールの所有物であり、だからこそ彼の手によって公爵夫人のものとなっていた。オーギュスチヌが肖像画を所有できていないということは、この肖像画を介して確立されていた彼女のアイデンティティもまた完全には彼女のものではないということであり、そのために大きく揺らぐことになる。このために公爵夫人の言うとおりの肖像画はそのモデルであり「本物」であるオーギュスチヌの「コピー」だが、アイデンティティという観点ではむしろオーギュスチヌのほうが「コピー」であり、ライバルの手から返されるまでオーギュスチヌは一度も自分のアイデンティティの「本物」を手にしたことはなかったのだ。

5. アイデンティティの喪失と死

このような経緯を経てオーギュスチヌの手に戻った肖像画は、夫に愛を見出すことも家族に慰めを求めることも叶わない彼女にとって唯一の拠り所となる。公爵夫人のもとから帰宅した彼女はテオドールの心を取り戻す最後の機会と心得て夫を出迎えるために身支度をするが、ここで

彼女が見るのは鏡ではなく肖像画である。「彼女はどこからみても肖像がそっくりになるという考えを抱いた」(Elle eut l'idée qui la rendît semblable en tout point au portrait)⁽⁴¹⁾ のだった。オーギュスチヌにとって肖像画は、未だテオドールからの愛の保証であると同時に自己認識とテオドールの視線が一致する唯一の場であり、現実にはテオドールのまなざしを得られない以上、彼女のアイデンティティを支える最後の砦である。テオドールの視線にとらえられる自分になりたいという意志は、肖像画の自分自身を理想像にしてしまう。彼女はその肖像画に自己をすべて預け渡して同一化しようとしているのであり、ここで「コピー」と「オリジナル」の関係が完全に逆転する。先述のように肖像画はオーギュスチヌをモデルとして成立したコピーだが、その関係性がついに壊れて肖像画のほうに主導権が渡る。もともとオーギュスチヌのアイデンティティの中心を担っていた肖像画はもはやただの写しではなく、オーギュスチヌ本人よりも現実味を増す。これに対してオリジナルである本人の方は自分のすべてを託すことで空虚な存在となる。しかしながらテオドールにとって公爵夫人に捧げたはずの肖像画がオーギュスチヌの手にあることは、夫人が一方的に関係を絶ったということを示す。オーギュスチヌと肖像画を見て妻が愛人のもとを訪ねたこと、その愚行によって愛人が自分を見限ったことを悟って怒り狂ったテオドールの目には美しく装った妻の姿など目に入らず、そのまま公爵夫人を激しく罵りながら肖像画を破り捨ててしまう。これによってオリジナルであった本人よりも現実味を増した肖像画が完全に喪失されてしまうのである。実際にはテオドールが肖像画を引き裂く場面は描かれず、翌日に娘を訪ねてきたギョーム夫人が絵画の残骸を発見することで直接描かれるよりもいっそう悲痛な印象を与える。

Sur les huit heures du matin, le lendemain, madame Guillaume surprit sa fille pâle, les yeux rouges, la coiffure en désordre, tenait à la main un mouchoir trempé de pleurs, contemplant sur le parquet les fragments épars d'une toile déchirée et les morceaux d'un grand cadre doré mis en pièces. Augustine, que la douleur rendait presque insensible, montra ces débris par un geste empreint de désespoir.

—Et voilà peut-être une grande perte, s'écria la vieille régente du Chat-qui-pelote. Il était ressemblant, c'est vrai; mais j'ai appris qu'il y a sur le boulevard un homme qui fait des portraits charmants pour cinquante écus.⁽⁴²⁾

翌日の朝八時頃ギョーム夫人が不意に娘を訪ねると、彼女は青ざめた顔で、目は真っ赤になり、髪を乱し、涙でぬれたハンカチを握り締めて、寄木張りの床の上に散らばる引き裂かれた画布の切れ端と粉々になった金の大きな額の破片を見つめていた。オーギュスチヌ、悲しみによってほとんど無感覚になってしまった彼女は絶望のこもった仕草でこれらの破片を示した。

「確かに大きな損失だろうね」と毬打つ猫の店の老いた女摂政は叫んだ。「この絵はそっくりだったよ、本当に。でもね、大通りには 50 エキュで素敵な肖像画を描いてくれる人がいるって聞いたよ。」

「引き裂かれた画布の切れ端」や「粉々になった金の大きな額縁」からオーギュスチヌの肖像画が修復不可能なほど粉々に破壊されてしまったことがわかるが、重要なのはオーギュスチヌ

ヌが完全に同一化しようとして自分のアイデンティティのすべてを託したその対象が失われてしまったということである。オーギュスチヌは散乱する「画布の切れ端」や「額縁」を「見つめて」いるが、このとき彼女が本当に見つめているのは散らばってしまった自分のアイデンティティそのもの、彼女自身である。肖像画によって保たれていた彼女の自己は、肖像画の消失とともに失われることになる。テオドールから再び愛されることが出来ないだけでなく、オーギュスチヌのすべてを担っていた肖像画が粉々に破壊されたということは、彼女の自己が決定的に失われたということである。オーギュスチヌは数年のうちに命を落とすことになる。彼女の死について東辰之介は肖像画が公爵夫人に捧げられ、夫によって破壊されるという「二度の象徴的殺人」を受けてオーギュスチヌが実際に命を落とすと述べているが⁽⁴³⁾、これはまた彼女がアイデンティティの完全な喪失によってもはや生きることが出来なくなったことを示すものではないだろうか。

注

本稿は2019年12月14日バルザック研究会での発表原稿を加筆・修正したものである。

『毬打つ猫の店』については Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, t. I, « Bibliothèque de la pléiade », Editions Gallimard, 1976-1981. を使用。

テキストの日本語訳は拙訳だが、芳川泰久訳、『ゴブセック・毬打つ猫の店』、岩波書店、2009年を適宜参照している。

(1) 芳川泰久、『闘う小説家バルザック』、せりか書房、1999年、50-51頁。

(2) Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, t. I, « Bibliothèque de la pléiade, Editions Gallimard », 1949-65, p. 27.

引用箇所日本語は拙訳によるものだが以下のものを適宜参照している。

芳川泰久訳、『ゴブセック・毬打つ猫の店』、岩波書店、2009年。

(3) *Ibid.*, p. 28.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*, p. 26.

(6) *Ibid.*

(7) *Ibid.*, p. 29.

(8) *Ibid.*, pp. 32-33.

(9) 浅野智彦、「近代自我の系譜額1——ピューリタニズム・スノビズム・ダンディズム」、井上俊、『自我・主体・アイデンティティ』〈岩波講座現代社会学〉第二巻、岩波書店、1995年、所収、107頁。

(10) Balzac, *ibid.*

(11) *Ibid.*, p. 29.

(12) *Ibid.*, p. 35.

(13) ジョン・バージャー、伊藤俊治訳、『イメージ——視覚とメディア』、株式会社パルコ、1986年。

(14) Balzac, *ibid.*, p. 21.

- (15) Balzac, *ibid.*, p. 35.
- (16) *Ibid.*, p. 29.
- (17) *Ibid.*, p. 50.
- (18) *Ibid.*, pp. 50-51.
- (19) *Ibid.*, p. 50.
- (20) *Ibid.*, p. 51.
- (21) *Ibid.*
- (22) *Ibid.*, p. 52.
- (23) カリリヤール公爵夫人の邸宅で肖像画を見つける場面では「テオドールがオーギュスチーン嬢を描いた肖像画」(le portrait que Théodore avait fait de *mademoiselle Guillaume*) [強調引用者] とある。*Ibid.*, p.68.
- (24) Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, Paris : Plon, 1943, p. 183.
- (25) *Ibid.*, p. 184.
- (26) Balzac, *ibid.*, p. 45.
- (27) *Ibid.*, p. 55.
- (28) ギョーム夫人がかつてその滑稽なほどの生真面目さを周囲の人間がからかいの対象としていたことを思い出したい。
- (29) *Ibid.*, p. 57.
- (30) *Ibid.*, p. 58.
- (31) *Ibid.*, pp. 59-60.
- (32) *Ibid.*, p. 61.
- (33) *Ibid.*
- (34) *Ibid.*, p. 68.
- (35) *Ibid.*, p. 65.
- (36) *Ibid.*
- (37) *Ibid.*, p. 66.
- (38) *Ibid.*
- (39) また公爵夫人はオーギュスチーンに「彼 [テオドール] はしまいには私の評判を貶めかねませんね」(il finirait par me compromettre) と述べており、オーギュスチーンの行いによってテオドールだけではなく自分の名誉が傷つくことを示唆している。(*Ibid.*, p. 68.)
- (40) *Ibid.*, p. 68.
- (41) *Ibid.*, p. 69.
- (42) *Ibid.*, p. 70.
- (43) 東辰之介、『バルザックの文学とジェンダー：女性作家との比較から分かること』、春風社、2007年、50-51頁。

