

# 『知られざる傑作』における コミュニケーションについて

加藤 琢也

## 1. 『知られざる傑作』の構造

「絶対的な美」を目指しながらも挫折していく老画家の悲劇を描いたバルザックの『知られざる傑作』は、1831年雑誌『芸術家』に発表され、以後バルザックの生前において六度版を改め出版されている<sup>(1)</sup>。バルザックが、一度印刷の状態まで仕上げた作品でも何度でも校正し続けたことは周知の通りであるが、この作品もそれは例外ではない。そしてこの作品に限って言うならば、『芸術家』版と1846年に『人間喜劇』に収められているものとを比べてみると<sup>(2)</sup>物語の性質自体が変化していることに気付くであろう。

実際、絵画という限られた領域を扱いながらもこの物語には様々な性質を見ることができる。例えばそれは恋愛的性質であり、幻想的性質であり、もしくは哲学的性質である。

これらの性質は混在しながらも決して平等に出現してはいない。例えば『芸術家』版では「野心」と「恋愛」の対立という構造が色濃く出ており、絵画作品に対する批評や絵画理論が大幅に加筆された1837年の『哲学研究』版では「芸術そのもの」を主題にした物語という印象が強い。

ここで物語の性質の変化に伴う構造の変化についても言及することができる。『知られざる傑作』は第一部が『ジレット』、第二部が『カトリーヌ・レスコー』と相対する女性の名が付けられていることから<sup>(3)</sup>、前半と後半とで対称的な構造を成していることは容易に推測できる<sup>(4)</sup>。当初、老画家フレノーフェルと彼が「生きている」と主張する絵画作品の『カトリーヌ・レスコー』とのカップル、これに駆け出しの画家プッサンとジレットとのカップルが対立しているという言

わば「恋愛小説」的な対称構造が強く出ていたが<sup>⑤</sup>、加筆修正によりフレノーフェルとプッサン、そして二人の中間に位置する画家ポルピュスが、フレノーフェル対プッサンとポルピュスという形で、批評し批評されるという「芸術小説」的な対称構造も浮かび上がってくるようになった。

物語はこれらの対称構造のもと、上で述べたような様々な性質を産み出している。ところで、このような枠組みの中で画家たちはコミュニケーションを行っているのであるが、彼らの間には常に介在するものがある。「恋愛小説」的な観点からすればそれは恋人たちであり「芸術小説」的な観点からすれば絵画作品である。

ここにおいては画家たちの、一見成立しているかのように思われるコミュニケーションに焦点を当て、それが実際どのような効果を持っているかを『知られざる傑作』の変遷とともに考察し、その根底にあるものを探り出したい。

## 2. 錯綜するコミュニケーション

大雑把に言って、第一部では、絵画作品を介しフレノーフェルがポルピュスとプッサンとを批評し、第二部ではその逆の関係が成り立っていると言える。ところが実際彼らはメッセージを正確に伝えることもできていなければ受け取ることもできていない。具体的に見てみよう。

第一部でフレノーフェルはポルピュスの『エジプトのマリア』を批評する。彼は誉めると同時に批判もする。しかしフレノーフェルの批評は「いい絵だとも言えるし、よくない絵だとも言える。」から始まり「何が欠けているのか、何でもないものが欠けている。しかし、この何でもないものが全てだ。」で終わる。フレノーフェルはポルピュスの絵に対し完全な決断は下さず、最終的に「何でもないもの」<sup>⑥</sup>に帰結させてしまっている。ポルピュスは『マリア』によってフレノーフェルにメッセージを送るのだがそれは正確に読み取られることはなく、結果フレノーフェルの批評もポルピュスには届かない。フレノーフェルの主張に対しポルピュスは何も言わない。彼はフレノーフェルが饒舌に批評し、独自の絵画理論を述べ、もはやポルピュスやプッサンを省みなくなったときこのように言う。

彼〔フレノーフェル〕は絶望しているときは、デッサンなんてものは存在しないとか、線で描き表すことができるのはただ幾何学的な図形ばかりだと言いき張る。それは真実を超えている言草だ。(・・・)結局は、こんなことよりももっと本当のことがあるのだ。それは、画家にとっては習練と観察が全てだということだ<sup>(7)</sup>。

フレノーフェルは理論ばかりを突き詰め、それゆえ自身の作品の完成を遅延し続けるのに対し、ポルピュスはそのような理論よりも習練と観察を重んじるという二人の芸術観の違いを表しているように思われるこの言葉も、実はコミュニケーションが成り立っていないことに因る。フレノーフェルはポルピュスに先立ち、二人の画家にこのように言っていた。

君たちは家よりは女に似ているものを描き上げたからという理由で、目的に達したと思ひ込む。(・・・)いやはや、君たちはまだまだだよ。そこまでいくには、クレヨンをたくさん使い減らし、何枚ものキャンバスを塗りつぶさなくてはならないだろう<sup>(8)</sup>。

フレノーフェルは決してポルピュスが言うような理論だけの画家ではないのである。上の対比から、ポルピュスがフレノーフェルの意見を聞いていなかったことが証明され、さらに上のポルピュスの意見もフレノーフェルが聞くことはない。ずれは次第に顕著になる。

プッサンは『マリア』を写し取ったスケッチをフレノーフェルに提出する。以後フレノーフェルはプッサンに向けて絵画理論を展開するが、その途中でフレノーフェルは「笑ってはいけない、若者よ！」と嗜める。すなわちプッサンもフレノーフェルの言葉を受け取っていないのである。

継ぎ接ぎのようなコミュニケーションの中で、話がフレノーフェルの作品『カトリーヌ・レスコー』に及んだとき、言わばフレノーフェルは「解説される」側へと移り始めるのだが、そのときフレノーフェルはもはや二人の画家を省みなくなる。彼の言葉はポルピュスらに向けられているというより、自分自身、もしくは

はいまだ届き得ない「天上の美」へと向けられるものとなる。このときプッサンも、『カトリーヌ』が隠されているアトリエへ侵入することを主張するのみで、ポルピュスの言葉には耳を傾けようとしなない。第一部も終わりに近いこの場面では、それぞれが明確な相手を持たずメッセージを発信し、それぞれのメッセージはどこにも到達できず全て宙吊りの状態という、コミュニケーションの最も混乱した状態を見ることができる。

第二部に入るとフレノーフェルは批評される側へと、ポルピュスとプッサンとは批評する側へと移行する。しかしフレノーフェルは作品を提出することを拒絶する。彼はどのような作品かを情熱的に語るがそれもまたポルピュスに正確に受け取られることはない。

結局、ジレットをモデルに提供するという交換条件のもと<sup>(9)</sup>、一種の「売春行為」によって提出される『カトリーヌ』はコミュニケーションのずれを顕在化するものとなる。

二人の画家はキャンバスの上に何も見出せず、必死になって何かを読み取ろうとする彼らの行動をもフレノーフェルは誤解する。ポルピュスとプッサンはフレノーフェルの「自称」絵画作品に対し次のように言う。

ここで（・・・）地上におけるわれわれの芸術は終わっている<sup>(10)</sup>。

これはポルピュス、プッサン側のメッセージが伝わらないことを表している。

そして、そこからそれは天上に消えてしまうのです<sup>(11)</sup>。

これはフレノーフェルのメッセージが消滅していることを表している。

何も描かれていないことをプッサンに指摘され、ポルピュスに意見を求めるもキャンバスを示されるのみであり、フレノーフェルは芸術的完成の夢破れ絶望に陥る。それでも再び『カトリーヌ』は存在すると主張するフレノーフェルだが、その夜のうちに絵とともに自殺してしまう。『カトリーヌ・レスコー』は、ポルピュスやプッサンだけでなくわれわれ読者にも永遠に伝わることはないのである。

## 2. 語り手について

物語の当初からコミュニケーションのずれがあったにもかかわらずそれをわれわれがはっきりと認知するのは結末においてでしかない。換言すれば、この不成立は結末まで掩蔽されているのである。それは語り手の操作に負うものがある。

『知られざる傑作』の大部分は再現された言説によって成り立っているが、その言説と言説との間を繋ぐ役割を持つ語りも少なからず重要な役割を持っている。バルザック作品には全知であるような語り手が想定されることが多いが、この物語における語り手もほぼ同類であると言える。ジュネットの用語を借りて定義すると<sup>(12)</sup>、物語世界内に存在しない語り手はまず潜在的な聴き手を対象とし、全知でありながらもそうではない振りをしていると考えられる。語り手は外的焦点化を主に行いながらも自由に作中人物の内面に忍び込み内的焦点化を行う。さらに語り手自身の判断や意見が躊躇されることなく混ざってくる。ところがこの語り手自身の判断が物語世界内に対し情報操作を行っているのである。それは主に第一部においてである。

フレノーフェルがポルピュスの絵を修正する場面になると、語り手の判断がこれまでより一層介入してくるようになる。語り手は自身の判断を交えながらポルピュスとプッサンとの心情を語り手自身の言葉によって代弁する。それによると、フレノーフェルはいかにも超人的な、幻想的な画家であり、フレノーフェル自身の台詞と合わせて、フレノーフェルはいかにもすばらしい技術を持った画家だという印象をさらに高める。確かにポルピュスやプッサンがフレノーフェルを認める様相を示すときがある。しかしそれは再現された言説によってではなく語り手自身の言葉によって与えられた情報なのである。ポルピュスもプッサンもフレノーフェルを判断する直接の言葉は何も述べてはいない。ポルピュスに至っては、プッサンの名が明らかになった後、フレノーフェルの芸術理論が展開されている間はほぼ沈黙したままである。さらに、語り手の言葉によればポルピュスもプッサンも「崇高な芸術家」とともに「狂気」をもフレノーフェルに見出しており、プッサンに至っては「悪鬼」と「神」をこの同一人物中に見出している。彼らはフレノーフェルのうちに相反する二つの側面を見出しており、語り手が語るようにフ

レノーフェルを賞賛のみで見ていたとは考え難い。ポルピュスとプッサンにとって、フレノーフェルは理解しがたいものである、すなわちコミュニケーションがとれない存在なのである。

この後ポルピュスのアトリエからフレノーフェルの家へと場面は移され絵画理論が展開される。語り手によるとプッサンがフレノーフェルの内に「芸術そのもの」を見るこの場面では、プッサンの内的焦点化→フレノーフェルの外的焦点化（語り手の判断）→プッサンの内的焦点化というようにすり替えられ、あたかも語り手の判断がプッサンの判断であるかのような錯覚を引き起こす語りが行われているのである。語り手の掩蔽は明らかである。

フレノーフェル自身、芸術を通したコミュニケーションは成り立たないことを暗に認めている。画家の仕事を詩人<sup>(13)</sup>のそれに例えるフレノーフェルはこのように言う。

詩と女は、愛人以外に裸身を任せるものじゃない！<sup>(14)</sup>

すると、その「詩」の一部分である絵画理論を初めから伝える気はなかったということになる。フレノーフェルによれば、「詩人」は表現はするが公開するのはその形<sup>(15)</sup>、すなわち「結果」のみであり、ポルピュスの絵に欠けていると言った「原因」は晒すことはしない。それゆえフレノーフェルは二人の画家に「ちょっと覗かせて」あげるだけなのである。

フレノーフェルは人間の原因を成す「生命」を表現した作品『カトリーヌ・レスコー』を呈示することを提示することを拒否するが、ポルピュスの絵を修正したとき彼はこのように言っていた。

最後の一筆の下にあるものに、満足の意を表明してくれるものは一人もいない<sup>(16)</sup>。

確かにポルピュスはそれを推測することしかできなかった。

この一片のキャンバス『カトリーヌ』にどれだけの享樂があることだろう！<sup>(17)</sup>

フレノーフェルの、作品を呈示することに対する恐れはコミュニケーションの不成立に起因する。いくら伝えようとしても伝えることができない、そして伝えることができないということはそれまでの仕事全てを否定されることである。

それを知っているからこそフレノーフェルは自分に近づいてくるポルピュスやプッサンに対し全てを伝えることを躊躇わざるを得ない。

立場が逆転する第二部では、フレノーフェルは作品を呈示せざるを得ない状況に追い込まれる。第二部は第一部と同じように、再現された言説が優位を占めているが、ここにおいて語り手は状況を説明するにとどまるようになり、自身の判断を第一部に比べ控えるようになっている。そして、コミュニケーションのずれは次第に明らかになり、『カトリーヌ・レスコー』の呈示によってついに断絶されてしまう。

ここにおいても、(見せかけの)コミュニケーションが確立されていくまでの経過が語られる第一部と、それが完全に断絶されてしまうまでの経過が語られる第二部という対称構造を見出すことができるが、物語世界外に位置し、潜在的な聴き手を対象としている語り手にとっては、フレノーフェルの「知られざる傑作」が明らかになっていくという言わば謎解きの盛り上がりを与えようと試みていると考えられる。それゆえ物語の続行を危うくし、聴き手とのコミュニケーションすら危うくする、作中人物間のコミュニケーションの不成立を第一部では掩蔽し、フレノーフェルの秘密が暴かれるという物語の結末を迎えるとき、もはや隠しておく必要のなくなった語り手はコミュニケーションの断絶を暴かれるままにしておくのである。自身の目的は達成したとして。

#### 4. 表現不可能な物語へ

画家たちのコミュニケーションの不成立、その根底にあるものは、言い得れば「表現不可能性」と考えられる。フレノーフェルは絶対的な美を捉え表現しようとするが、ポルピュスの絵に対する批評でも、『カトリーヌ』でも、常

に表現できないものとして表現してしまっている。ポルピュスやプッサンはそのようなフレノーフェルを捉えきれない。表現できない。画家たちの間には常に「表現不可能性」が介在しているのである。そしてそれは彼らの物語を扱う語り手自身にも当然反映している。

この「表現不可能性」はバルザック自身の仕事に起因している。バルザックが『知られざる傑作』を何度も修正し続けたことは先に述べたが、この修正によってバルザックはより物語を伝えよう、表現しようと試みたはずである。ところがバルザックは同時に逆の効果をも産み出してしまっているのである。例を挙げてみよう。

『芸術家』版においてフレノーフェルに、ポルピュスの絵に足りないものは「生命」であると率直に言わせていた。大幅に加筆した1837年の『哲学研究』版でも基本的に「生命」が足りないと言わせるのだが、その「生命」を言い表すためにプレイヤッド版にして約五ページが充てられ、最終的に「何でもないもの」に帰結させてしまっている。

『芸術家』版では、フレノーフェルに絵画における「線」の存在を認めてさせていた。『哲学研究』版では「線」、「デッサン」の存在を否定するようになる。

『芸術家』版からすでに「定義できない」、「説明できない」、「理解不可能な」など表現不可能性に繋がる言葉は用いられていた。そしてそれは加筆修正によってより顕著になる。「何だか分からない」、「不完全ながらも」、「何かしら」など言葉が散りばめられ、フレノーフェルのポルピュスの絵に対する判断は曖昧なものとなり、フレノーフェルの絵もより理解し難いものとなる。加筆修正により「表現不可能性」が顕著になればなるほど、それはコミュニケーションのずれとなって出現してくるのである。

フレノーフェルは『カトリーヌ・レスコー』に描けば描くほど完成と逆方向に向かう結果となったが、それは『知られざる傑作』に対するバルザックの仕事に還元することができる。フレノーフェルがその作品に抱く疑いはバルザックの疑いとなり、バルザックは加筆修正を行うごとに「表現不可能性」から逃れられなくなっている。フレノーフェルが『カトリーヌ』を指して「描き表すことはまず不可能だから。」というとき、バルザックもすでに『知られざる傑作』を「書き

表すことを不可能」にしてしまっているのである。1846年の版に付け加えられた傍点だけの献辞、「知られざる傑作」『カトリーヌ・レスコー』は「表現不可能性」の象徴そのものであろう<sup>(18)</sup>。

## 5. 結論にかえて

われわれは『知られざる傑作』における対称構造から出発して「表現不可能性」に辿り着いた。フレノーフェルが言うように結果と原因という言葉でまとめてみるならば、『知られざる傑作』の根底には「表現不可能性」が原因として存在しているが、それはコミュニケーションの不成立という第二の効果に重ねられる。そしてこの効果は語り手によって掩蔽され、立場が第一部と第二部とで逆転するという二つ折り構造、すなわち第一の効果で重ねられるのである。

そしてわれわれは、作中人物たちの間でと、語り手と潜在的な聞き手、そしてバルザックと読者との間での、三重の錯綜するコミュニケーションに直面することになる。フレノーフェルが『カトリーヌ・レスコー』によって表現したものをポルピュスとプッサンに伝えられなかったということにおいて失敗したと言えるように<sup>(19)</sup>、『知られざる傑作』も表現不可能性により読者に真の意図、伝えるべきものを伝えることができていないということにおいて未完の作品と言えるのではないだろうか？

一方でバルザックは、フレノーフェルにこのように言わせている。

宮廷御用の絵を描くときには、君は全霊を打ち込みはしない。宮廷人には、色をつけただけの模型人形ぐらいしか、君〔ポルピュス〕だって売りはしない。（・・・）詩と女は愛人以外に裸身を任せるものじゃない。われわれはラファエロのモデルや、アリオストのアンジェリカや、ダンテのベアトリーチェをわがものになっているか。否！われわれが見るのはただその形だけだ<sup>(20)</sup>！

すなわちバルザックは、表現不可能性により伝えることができなくなったのではなくて、表面的なものしか伝えることができないことを知ったうえで<sup>(21)</sup> あえて

そこに身を置いたのではないかという疑問も浮かんでくるのである<sup>(22)</sup>。

「表現不可能性」という『知られざる傑作』の原因に辿り着いたかのように思われるわれわれはいまだバルザックの掌で転がっているに過ぎないのかもしれない。

## 註

1. 1831年7月31日と8月7日の二回に分けて『芸術家』に連載。

1831年9月『哲学長短編集』第三巻に収録。

1832年『哲学小説集』第二巻に収録。

1837年『哲学研究』第十七巻に収録。

1846年『人間喜劇』リュヌ版第十四巻『哲学研究』に収録。

1847年『パリの田舎者』に収録。

本論で主に扱うのはプレイヤッド版に収録されているものであるが、『芸術家』版や『人間喜劇』リュヌ版も考察の対象に入れていく。なお、『芸術家』版、『哲学研究』版は入手困難なため、Pierre Laubriet, *Un Catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, 1961 に付録として収録されているものを参照した。

2. バルザックの生前に出版された最後の版は『パリの田舎者』版であるが、Pierre Laubriet によればこの版はこれまでの改訂の流れと異なっていること、またバルザック自身が所有する『人間喜劇』リュヌ版に施されている修正が全く考慮されていないことなどからバルザックの意図を外れたものとなっている。(Pierre Laubriet, *Un Catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, 1961. p. 15) それゆえここでは1846年版までを考察の対象とした。但しプレイヤッド版は『パリの田舎者』版に修正を施したものを掲載している。

3. 『芸術家』版ではそれぞれ『フレノーフェル画伯』と『カトリーヌ・レスコー』となっていたが『哲学長短編集』以後変更された。

4. バルザックが「対」の関係に関心を持っていたことは周知の事実であり、例えば『従兄弟ポンス』におけるポンスとシュムケの友情関係、『浮かれ女盛衰記』におけるリュシアンとカルロス神父〔ヴォートラン〕との支配者—被支配者の関係などが挙げられる。ここにおいても対立関係という「対」の関係を見ることができる。

5. cf. 柏木隆雄『謎解き「人間喜劇」』、筑摩書房、2000年

6. 「何でもないもの」を表すフランス語の rien は、「何もない」、「無」をも意味する。これは、フレノーフェルの絵に対してプッサンたちが「何も（描かれて）ない」と言うことに対応している。

7. Balzac, *La Comédie humaine*, tome X, éd. de la Pléiade, Gallimard, 1979, p.427 (以下 CI と略記)
8. CI, p.419
9. cf. Claude E. Bernard, "La Problématique de L'《Echange》 dans 《Le Chef-d'œuvre inconnu》 d'Honoré de Balzac", in *L'Année balzacienne*, 1983, pp. 201-213
10. CI, p.437
11. CI, p.437
12. Gérard Genette, *Figures III*, éd. du Seuil, 1972
13. プレイヤード版によれば、バルザック作品において「詩」、もしくは「詩人」という言葉は多大な創造力を持ちながらも、空想に囚われて何も生み出さない者をしばしば意味するとある。(CI, note, p.1426) バルザック自身も『イヴの娘』の序文で「詩人」の表す意味について言及しているが、フレノーフェルここではむしろ結果、効果の根底にある原因を表すもの、すなわち「自然を表現するもの」という意味で「詩人」を用いており、後にプッサンがフレノーフェルを指して「詩人」と言うのとは意味が違ってくる。ここにおいてもコミュニケーションのずれを見ることができる。
14. CI, p.431
15. フレノーフェルはこの「形」という言葉一つでも場面によって異なる意味を含ませている。ポルピュスの絵を批評するときフレノーフェルは「原因」に繋がるものとして「形」を用い、ここでは「結果」のみを表すものとして「形」を用いている。コミュニケーションの不成立の一原因である。
16. CI, p.422
17. CI, p.437
18. cf. Collectif, *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, 1985
19. 一方で、『カトリーヌ・レスコー』を捉えて表現することができなかったポルピュスとプッサンも、それを黙認してしまう語り手も、フレノーフェルと同じ失敗をしていると言える。
20. CI, p.431
21. cf. Balzac, *Des Artistes*, in *Œuvres diverses*, tome II, éd. de la Pléiade, Gallimard, 1996
22. 以上行ってきた考察は『人間喜劇』全体に対しても適応させることが可能であろう。(本文における引用については、『知られざる傑作』、水野亮訳、岩波書店、1928年を参照に訳した。)