

バルザック『二重家庭』・『鞆打つ猫の店』 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)

伊藤由利子

序

〈窓〉は絵画のみならず、文学作品においてしばしば重要な存在として表れ、機能することがある。ものを見ることへの関心が高まっていた19世紀の西洋において、〈窓〉の役割に変化が見られた。西洋の窓の文化を研究した荻野氏が「それまで人々は窓から外を見ることはあっても、窓を通して見ようとはしなかった。この時代になって、彼らは初めてその行為に新鮮な驚きを見だし、異常な関心を示し始めたのである。」⁽¹⁾と述べているように、それまで絵画・文学作品においてフェルメールやシェークスピアが窓をモチーフにしたり⁽²⁾、窓を効果的に配置し、ドラマを展開していたとしても、窓を通して見るという行為に焦点をあてていたわけではないと言えるだろう⁽³⁾。19世紀にはいると〈窓〉を通して、窓内の私生活を垣間見ようとする視線が登場するのであり、〈窓〉は街路から見つめられる対象となったのである。バルザックはシェークスピア同様、窓を通した恋愛物語を執筆した。しかし、その物語内における〈窓〉は単に男女の恋愛模様が演じられる舞台としてのみ存在しているのではなく、〈窓〉を通して私生活が語られ、〈窓〉を通す視線が登場人物達の性格、状況を示すことで、〈窓〉が作品全体においてドラマを語る軸として機能しているかのように思われる。そこで本稿では、男女の恋愛ドラマが〈窓〉を通して発展していく作品として『二重家庭』と『鞆打つ猫の店』に焦点をあて、両作品内における視線と窓の関係性、そしてその機能を読み解いていくこととする。

では、なぜ本稿で『二重家庭』と『鞆打つ猫の店』を扱うのか、その理由を

両作品の視線の構図と展開の類似点、『人間喜劇』全体における重要性、また両作品の執筆背景に触れ、述べておきたい。まず、類似点だが、両作品とも窓辺に佇む女性と街路を歩く男性主人公という構図から始まり、作品内で窓越しの視線が重要な役割を果たしながらドラマが展開されていく。また、この二作品はバルザックの壮大な作品集『人間喜劇』内において、『私生活情景』という同じシリーズに分類されている。『私生活情景』の執筆背景を少し見ておくと、バルザックは1829年に『結婚の生理学、あるいは夫婦の幸福と不幸に関する折衷哲学的考察』という作品を発表した。この著作は当時のブルジョワ社会の不完全な結婚制度を指摘し、そのために生じる姦通の予防策、対処法についての様々な考察を展開したもので、当時大いに物議を醸した。それゆえ彼の名前も知られるようになったのだが、同年1829年に、同じ結婚生活を取り扱うシリーズものとして『私生活情景』という作品群を着想し、7月に第一弾として『夫婦の平和』を発表する。そしてその後9月に、『栄光と不幸』を発表するのだが、それが後に『鞠打つ猫の店』として発表されることとなる。そして1830年4月に二巻本の『私生活情景』として六篇の作品、『ラ・ヴェンデッタ』、『不行跡の危険』（のちの『ゴブセック』）、『ソーの舞踏会』、『栄光と不幸』（のちの『鞠打つ猫の店』）、『貞潔な妻』（のちの『二重家庭』）、『夫婦の平和』が収められ、刊行される。つまり、『二重家庭』と『鞠打つ猫の店』は同時期に発表され、同じ『私生活情景』というシリーズの内の作品として結婚生活をテーマに構想されたということから、互いの相関性は明らかである。また、この二作品は1830年とバルザックの創作活動の初期段階に執筆された作品であるという点に、両作品の『人間喜劇』全体における重要性を見て取ることができるのではないだろうか。そして、この二作品に同じような構図で〈窓〉と〈視線〉が置かれているということは、偶然や、作者の単なる思いつきによるものではないと考えられ、作者が意図的に両作品を意識し執筆したと考えられる。したがって、本稿ではこの二作品に焦点をあて、〈窓〉と〈視線〉の関係性を分析することとした。

1. 私生活と街路との境界線―『鞠打つ猫の店』にみる視線の要塞―

両作品は結婚生活の実態を描くという目的で構想されていたわけだが、前述

したとおり、窓と視線の配置には共通点が見られる。特に両作品の冒頭は、窓辺に佇む女性と通行人の男性という構図から始まっている。まず『毬打つ猫の店』の冒頭、主人公の画家テオドールが窓に視線を投げかける場面に注目すると、その視線は観察者の視線であると強調されている。

青年は（…）まるで考古学者が持つかのような熱心さでその建物を観察していた。この十字窓にはめ込まれていた小さな緑色のガラスがあまりにも濃い色だったので、この青年に優れた視力がなければ、この住居の秘密を世俗の者たちの目から隠している、青い格子縞のカーテンに気付かなかったかもしれない⁽⁴⁾。

この描写からは、窓にはめ込まれた濃いガラスが外の世界から窓の内部へと投げ入れる視線を遮断し、窓の中の私生活を外部の視線から守るシェルターのように機能していることが見て取れる。また『二重家庭』の冒頭でも、「日中に好奇心旺盛な通行人が、この住居を構成する2部屋を覗き込んだとしても、なにも見て取ることはできなかった。」⁽⁵⁾と描かれ、内部を詮索する視線は内側の私生活を垣間見ることはできない。このように両作品の冒頭で外部からの視線が窓を通過することができないという点が強調されるのだが⁽⁶⁾、街路に立ち、これらの窓に対峙する男性主人公たちの視線は、この窓を通過し、内部を知る特別な力を持っていると描かれる。つまり、両作品においては、窓が本来なら外の公の場と、内部の私生活を隔てる境界線として存在しているのにもかかわらず、男性主人公達にはこの境界線を越えさせる視線を享受させているのである。このように両作品では、窓内の隠された私生活に街路の男性主人公たちが視線を投じることで主人公の男女の物語が展開していくのだが、この窓への視線は、第一にこの二作品がそれまで人の目に触れることのなかった家庭内の生活、つまり結婚生活に踏み込み題材にしていることを示している。また、その窓内への視線の不可侵性を強調することで、主人公と窓辺の女性との境界線を明白にしつつも、主人公の男性には越えられない境界を越えさせる視線を持たせることで、その後の恋愛の前途多難な未来を予感させていると言えるのではないだろうか。つまり、冒頭の街路から窓への視線は、読者に効果的に作品のモチーフを示し、<窓=境界>という構図を提示していると言える。

この境界線について、両作品での窓の役割を詳しく分析していくと、両作品

には多くの相違点が見て取れる。まず共通点としては、窓が街路との境界として機能しており、私生活（家庭）と街路（社会）とを明白に隔てる境界線であることを示し、窓に佇む女性には家庭に縛られる女性というイメージが付与されているという点である。19世紀の文学や絵画において、「窓」は「家庭と社会を分ける境界」、「公的なものと私的なものを隔てる境界」として機能しており、「窓辺の娘」の構図は、家庭空間に閉じ込められた女性のメタファーとなっていたと村田氏も述べているように⁽⁷⁾、両作品での窓辺の女性の主人公たちも家庭空間に縛られているイメージで語られるのだが、その描写には家族からの視線が効果的に配置されている。『毬打つ猫の店』では様々な視線によって娘オーギュステーヌは監視されているのだが、まず、この毬打つ猫の店の内外に配置される視線に注目すると、店主としての父親の視線と、街路に立つ主人公の視線のやり取りが、この店つまりこの家族の特徴をはっきりと表している。作品冒頭で愛する女性がいる家（毬打つ猫の店）を主人公テオドルが眺めていると、店主であり父親のギヨーム氏が、その視線に気づき、テオドルを観察する場面である。

この老商人は、不思議なことに、使用人が店の中に入ったその時にちょうど店の戸口に立ち現れた。ギヨーム氏は、まるで長い船旅の後にルアーブル港に上陸し、再度フランスを眺めている男のようにサン＝ドニ通りを眺め、近所の店に目をやり、天候を確認した。自分が寝ていた間に何も変わったことはなかったことを確認した彼は、そこで見張りに立っているような通行人の男を見つけたが、男の方でもラシャ商の長老を、まるでフンボルトがアメリカで初めて見た電気ウナギを調べたときのように、じっと観察していた⁽⁸⁾。

この描写におけるギヨーム氏のあたりを監視する視線は、長い船旅から帰路につき、再度自分の領土を眺め、異変がないかと確認している船の船長が投げる視線のようであり、その視線が異変を、つまり侵入者を発見していると言える。そして、この侵入者つまり街路の男の視線がアメリカ大陸の電気ウナギを初めて観察するフンボルトの視線に喩えられているように、侵入者はギヨーム氏をまるで珍しいもののように観察しているのである。この描写ではギヨーム氏と街路の男双方の視線に航海のイメージが重ねられていることや、また前述

の引用でみたように、テオドールが建物とその内部から出て来た主人に新たな好奇心を覚え眺めていることから、ギヨーム氏とその店、家はテオドールにとってまるで新大陸のようであり、未知の世界として映っているのである。この描写ではギヨーム氏が自らの領域を保守しようとする視線と、その領域に投げかけられるテオドールの好奇心な視線が対立し、存在していると言える。

そして、物語内ではその後、ギヨーム氏が守ってきた領土、つまり店と家庭の説明が続くのであるが、そこでは娘たちが家庭に囲われの身の立場であることが、彼女たちの視線の様子とともに語られる。彼女たちは「(...) ごくまれにしかこの古い家の囲いの外に視線を投じることはなかった。」⁽⁹⁾とされ、視線の自由さえ奪われているかのように描かれている。実際、彼女たちは母親の監視下に置かれており、家庭の掟を守り暮らしていたのだが、この毬打つ猫の店という空間自体が監視の視線が張り巡らされた要塞のように描かれている。「この家では、詩的な思考は、人と物とのコントラストを作るものであり、仕草や視線が見られて分析されずに済む者などいなかったのである。」⁽¹⁰⁾ この家では詮索の視線が皆に投げかけられ、この監視網の中にオーギュスティーヌは生きていたのである。そして、後にオーギュティーヌが画家テオドールから肖像画として描かれ、告白された後も、二人はこの<窓>という境界に阻まれたままで、テオドールにとっては「アルゴスの目が多くあっても逃れられることはできただろうが、老商人とギヨーム夫人の厳しい視線の下では、うまくいかないように思われた」⁽¹¹⁾ のであり、オーギュスティーヌはあいかわらず「アルゴスたちの詮索」⁽¹²⁾ の中に生きていた。このように両親、家庭内の視線がアルゴスというギリシャ神話の見張りの百眼の巨人に喩えられるように、この窓内の家庭が監視の視線が張り巡らされた空間であることを強調することで、オーギュスティーヌが家族の監視下に置かれており、家庭に縛られている女性であることを示している。そして、その囚われの身のイメージは彼女が窓辺に配置され、窓越しの彼女が絵画として描かれることで、窓という家庭の枠に押し込められているイメージを効果的に創造している。つまり、窓は『毬打つ猫の店』の冒頭においては、外部からの侵入を阻む境界として機能し、窓辺に佇むオーギュスティーヌに家庭に縛り付けるイメージを与える効果を生んでいるといえるだろう。

2. 窓＝自己解放の願望の象徴

この監視の牢獄ともいえる家庭に囚われの身であるオーギュスティヌにとって、窓は解放を望む彼女の欲望を象徴していると考えられる。オーギュスティヌは寝起きに窓を開け、「(...) 青い瞳を周囲の屋根へ注ぎ、空を眺めた。そしてそれから習慣になっているかのように、視線を通りの暗いあたりへと落とすと、そこで彼女の称賛者の視線に出くわした。」⁽¹³⁾とあるように、オーギュスティヌにとって、窓は外部との唯一の接触点であると考えられる。姉と異なり、閉塞感を感じていたオーギュスティヌが窓辺に佇み、外へ自由を求めるかのように投げかけていた視線は、街路から彼女を眺めるテオドールの視線と交わる。そして、テオドールの存在によって「一条の日の光がこの牢獄に差し込んだのだ」⁽¹⁴⁾と描写されるように、彼が彼女に希望の光を与えることとなる。オーギュスティヌが牢獄、家庭からの解放を望むのは、彼女が自らの姿を外部の視線で見つめ、自己を認識したからだと言えるだろう。彼女は窓辺に佇む自らの姿をテオドールの描いた絵画の中に見出すのであり、自らが窓という枠に捕らえられている様子を外から、つまり社会の眼で見ってしまうのである。「そういうわけで、若い娘（オーギュスティヌ）は人だかりをすり抜け、受賞作の絵のところまでたどり着いた。そこに自分の姿を見たとき、彼女は一枚の白樺の葉のように身震いした。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し切られ、近づけなかった。」⁽¹⁵⁾ 画家テオドールとモデルのオーギュスティヌとの関係性については後述することとして、ここでは彼女が自らの〈描かれた姿〉を見るという点に注視したい。彼女は描かれた〈自分〉、窓という枠に縛られている〈自分〉の姿が展示され、多くの人に囲まれているのを見る。つまり不特定多数の視線に晒され、〈窓＝家庭〉に縛られている〈自分〉を見ているのである。ここでオーギュスティヌは社会の眼を知ることとなり、社会に出て、社会の眼に晒されることで自我を知るのである。

3. 見る女性 — 『二重家庭』 —

オーギュスティーヌ同様に窓という枠に閉じ込められ、家庭に縛られる女性として『二重家庭』のカロリーヌを挙げることができるが、彼女の描写にはオーギュスティーヌの場合とは異なり、窓に囲われる閉塞感を感じていないかのように描かれる。なぜなら興味深いことに、彼女は作中、恋人との関係において大半の場面で窓枠に押し込められ登場するのである。彼との関係の中で彼女が窓から出ることは一度きりで、その際も馬車を使った公園への散策と、他の登場人物もいない、社会とは断絶した空間で登場する。『鞠打つ猫の店』のオーギュスティーヌが窓辺で青年の画家に見られ、描かれることで、閉鎖的空間である家庭から社会へと解放されるのに対し、『二重家庭』のカロリーヌは常に窓内に囲われて描かれている。また、カロリーヌは窓辺から通行人の男性に見られるだけでなく、自らも街路の男性をまなざすのであり、窓から街路へ自らの視線を投げることから通行人であった男性と関係を築くことになる。閉鎖的空間、家庭に縛られていながらも<見る>という能動的行為を示すカロリーヌは、近代文学や絵画において、見られるだけで、受け身の姿で描かれることの多い窓辺の女性とは対極に位置する存在である。この窓辺の女性の<見る>という能動的視線について、『二重家庭』の冒頭の窓辺に佇むカロリーヌとその母の様子から考察していきたい。

まず『二重家庭』の冒頭では、窓辺の女性である母親と娘カロリーヌが通行人に一方的に見られるだけでなく、その通行人たちからの視線を受け取り、自らも彼らを見つめている。特に母親の視線は、多くの場合男性に付与されるはずの観察者としての視線として描かれている。

(母親は) 八時半から十時半までその道を定期的に通る人々を観閲 (revue) していた。彼女は通行人たちからの視線を受け止め、彼らの歩きぶり、身なり、表情などを観察し、彼らと自分の娘の値段交渉をしているかのようなようだった。それほどまでに彼女のおしゃべりな目は、舞台裏 (coulisse) でも通用しそうな駆け引きによって、彼らとの間に共感的な愛着を育もうとしていたのである。この観閲 (revue) が彼女にとって芝居見物 (spectacle) のようなもので、おそらく唯一の楽しみであった⁽¹⁶⁾。

この描写では、母親は娘の恋人、婚約者候補を探すため、街路に目を光らせ、通行人を観察の対象として見ており、対象を評価する能動的視線を投げかけている。そしてそれは、彼女が通行人たちと値段交渉をしていることから、娘を売る娼婦の館の女主人の視線のようであると考えられる。しかし、この場面全体を眺めてみると、「舞台裏」(coulisse)や「芝居見物」(spectacle)、「観閲」(revue)という言葉が使用されているように、母親が街路を眺める様子は演劇・舞台のイメージで語られており、母親の男性たちを評価する視線は「演劇を評価する」(faire une revue)視線であると言える。母親の視線をこのように捉えると、ここでの窓と街路は劇場として機能しているとも読み取れるだろう。つまり、母親は飾り窓に配置され、街路からまなざされる娘と見つめる男たちとの間の視線を評価する者であり、窓と街路に配置された男女によって繰り広げられる視線の劇を評価する劇場の支配人として存在していると言えよう。ここでの窓は劇場の舞台でもあり、飾り窓の窓としても機能しているのである。窓辺が交渉の場として機能しているというイメージは、先に見た『鞠打つ猫の店』の窓や、その他文学作品で描かれる窓のイメージ、街路=社会と家庭を隔てる境界としてのイメージとは対照的である。また、本来なら見られるだけの窓辺の女性が、街路を見、かつ観察し、品定めするという点でも、それまでの窓辺の女性の受身のイメージを覆すものとなっており、窓を通した男女間の視線の力関係、構図を反転させる描写となっている。そして、その力関係の逆転は、さらに彼女たちが視線によって通行人の男性達を所有するというイメージで描かれていることから読み取ることができる。「(...)「おや」と彼女は通りにまた視線を落としてから付け加えた。「茶色の上着の旦那さんは鬘を被ったよ。随分変わるもんだね!」その茶色の上着の旦那さんとは、毎朝の行列をなす常連の一人だったのだろう。」⁽¹⁷⁾ ここでの「茶色の上着の旦那さん」という表現はフランス語原文では *notre monsieur à l'habit marron* とされているように、「私たちの」という所有形容詞が使用されている。また、「カロリース、常連さんがもう一人増えたよ。今までこれほどの人はいなかったね。」⁽¹⁸⁾ という描写でも、*nous avons un habitué de plus, et aucun de nos anciens ne le vaut* と原文で「持っている」という動詞に、さらに「私たちの」という所有形容詞が続いていることから、彼女たちが通行人を所有しているかのように語られている。しか

し、この所有形容詞の繰り返しは、彼女たちが行人人を所有しているということを示すだけでなく、他に重要な作用をもたらしている。バルザックにおける所有形容詞の用法についてボルダス氏は様々な定義を行っているが、その中で「私たちの」notre という所有形容詞について、発話者の発話内容を聞き手に強要させる効果があると述べている。発話者が「私たちの」notre という所有形容詞をつけ、話すことで、聞き手を発話者と同じレベルに立たせ、聞き手に同じ考えを植え付けるものであると言及している⁽¹⁹⁾。この母親のカロリーヌに向けられた「私たちの」notre、nos という所有形容詞にも、ボルダス氏のいう発話者と聞き手を結ぶ効果があると考えられる。街路に視線を落とすことのなかった娘に視線を投げかけさせ、行人人に興味を抱かせるために、「私たちの」という言葉を利用し、娘を同じ視線の下に置いていると考えることができるのではないだろうか。つまり、母親の使用する「私たちの」という所有形容詞には、自分と同じ立場に娘を置き、同じ盗み見の立場に引き込む役割があるといえるだろう。この描写では notre、nos という語がカロリーヌの視線の状況を変える効果を生んでおり、二人は男性たちを見る対象として共有し、街路の行人人たちを見ることで所有しているということが見て取れるだろう。そしてこの *habitué* という言葉は、前述したように、この窓が飾り窓として機能しているならば、娘を買う男性、つまり客ということになり、常連客と考えることもできるだろう。

また、この視線による所有つまり視線の自由は、男性による特権とされてきた。そもそも「見る」ということ自体男性的なものであり、女性は「見られる」受け身の立場に置かれていると考えられてきた。ステイーブン・カーンはその著作『視線』において、遊歩者 (*flâneur*) の視線について、近代における視線の性差に光をあてたグリゼルダ・ポロックやイリガライ、また現代のフランスフェミニズム研究者たちの論に触れ、都市の公的領域を自由自在に動き回り、観察、交渉ができる特権を持つ男たちを遊歩者 (*flâneur*) とし、反対に、女たちは空間的にも視覚的にも閉域に閉じ込められた存在であったと区分している。そして、カーンは女性たちは男性をじろじろと見つめ、眺め、検分する権利を持っていなかったと述べ、19世紀の女性たちが性の役割のために視野を狭められていたと論じている⁽²⁰⁾。つまり、街路と窓の構図には性的役割 (ジェンダーロール) に基づく境界が定められ、男性の視姦欲望に基づく<見られる女性>

と〈見る男性〉という力関係が成り立っているということである。『二重家庭』の窓と街路はその男女間の視線の構図を基にしており、男性を眺め、観察する母親は男性の視姦欲望を利用し、娘を窓に座らせることで、娘カロリーヌに〈見られる女性〉を演じさせているのである。『二重家庭』の窓辺の女性カロリーヌは男性の欲望の対象となる〈見られる窓辺の女性〉でありながら、この視線の力関係を逆転させ、自らも男性をまなざすのである。

カロリーヌは常に街路の男性達を見ている母親とは異なり、顔を上げ、街路に視線を落とすことは少ない。彼女は街路の男性たちから見られる立場にあり、その視線を無視するかのようになんとんと針仕事に没頭していたのだが、ある日、視線を街路に投げ、その視線を投げた男性に興味を覚えることとなる。「1815年8月のある朝、母親が小声でささやいたその言葉に若いお針子の無関心も折れ、彼女は通りを眺めたが、見知らぬ人はすでに遠くへ去ってしまっていた。」⁽²¹⁾ この見知らぬ人が彼女と関係を築き、後に恋人になる男性なのだが、窓辺の女性カロリーヌの方から通行人の男性を見ることで、この二人の関係は始まっていく。「夕方、午後四時頃に老女がカロリーヌの足をつついたので、彼女は十分に早く顔を上げ、定期的な通行によってその後舞台 (scène) を活気づけることとなる新しい役者を見ることができた。」⁽²²⁾ この描写で街路が舞台 (scène) と表現されていることから、街路がこの母娘にとってスペクタクルの場となっていることは明白である。窓に仕切られた室内空間から出ることのない二人にとって、窓が公共空間との接触を可能にする場であり、母親と異なり、あまり街路に視線を向けることのない娘にとっては、母の言葉に促されしばしば外を見つめる空間であり、唯一視線を落とす場であることが読み取れる。閉塞空間に閉じ込められ、視線の自由を奪われた彼女がはじめて眺める楽しみを見つける。その楽しみこそ、彼女がこの新たな通行人を〈役者〉として眺めることなのであり、カロリーヌにとってこの新しい通行人を見るという行為は、スペクタクル、つまり楽しみごとなのである。彼女が彼と関係を深め、後に恋人となり、彼と二人でいるときに、彼に「あなたを見ることがあたしの好きなたった一つのお芝居じゃないかしら？」⁽²³⁾ と伝えるように、この作品冒頭の窓辺でこの新たな通行人に投げたカロリーヌの視線が、すでに後の彼との関係を決定づけているかのようである。このカロリーヌの通行人に投げかける視線は、二

人を<通行人—窓辺の女性><観客—役者>という関係性の上に位置づけられていると考えられるのではないだろうか。

4. 窓辺の女性の盗視の視線

では、この窓と街路で交わされた視線の力関係の逆転が、その後どのように二人の関係を築いていくのか、二人の関係の進捗を視線に注目し見ていくこととする。

まず、初めに視線は<窓・女→街路・男（遊歩者）>という向きに流れていることは上述した通りだが、その視線はカロリーヌの<盗視>の側面を持っていることに注目したい。この<盗視>regard furtif という視線は、厳密には<窃視>voyeurisme とも<探る視線>regard d'espion とも異なるだろう。これらはすべて同様に相手が知らぬ間にその対象を隠れて見る行為であるが、その行為の基となる欲望の種類が異なると考えられる。<盗視>は隠れて盗み見る視線であり、それは純粹にその対象を知りたいという好奇心に基づくものであるが、<窃視>となるとしばしば性的嗜好を有するものとなり、<探る視線>はスパイ行為 espionnage に伴う視線であると大まかに区分することができるだろう。例えば、街路にいる男性遊歩者から窓辺の女性へと視線が投げられる場合（バルザック以前の文学作品においては、こちらのケースの方が圧倒的に多いと言えるだろうが）、男性が女性を見たいという欲望に駆られ投げる視線であることから、<窃視>の側面を伴い描かれることが多い。しかし、ここでのカロリーヌの視線は、室内の者の視線が外の者を盗み見る視線で、逆方向に向いていること、また、その視線には性的嗜好を示す兆候は見られないため、<盗視>であると考えられる。そして、この新たな通行人の男は自らが見られていることに気づいていないかのように登場していることから、窓辺の女性から一方的に<盗み見>みられているということがわかる。

翌日、カロリーヌはこの男のすぐに皺になる額に、まず長い魂の苦しみの痕跡を見て取った。少し窪んでいるその見知らぬ男の頬に、不幸がその者たちに刻む刻印が残されていた。彼らはそれを目印に、同じように不幸を抱えている者の眼差しを見分け、不幸に抵抗するために団結するという慰めを得ているのである⁽²⁴⁾。

この描写が興味深いのは、カロリーヌの盗視の視線によって、通行人の男性がその外見に表出した印から<解説され>、語られていることであり、女性の視線によって男性の身体が<読まれている>ということである。『人間喜劇』では男性の視線に晒された女性の容姿が詳細に語られることが多く、女性の登場人物の視線によって男性の身体描写が描かれる場面を見つけることは難しい。さらに、このカロリーヌの盗み見による男性の身体描写は、カロリーヌと通行人の間の視線の力学の性の逆転を示している。カーンはグリゼルダ・ポロックの論を踏まえ、散策者／アーティストが遊歩者として存在し、視線を投げる時、その視線は近代社会とその空間を階級とジェンダーによって分節化する、ブルジョワ男性の窃視者としての視線であると述べている⁽²⁵⁾。『鞠打つ猫の店』の画家テオドールから窓辺のオーギュスティーヌに投げかけられる視線は、彼女が散策者／画家のテオドールの視線に気づいておらず、自らの肖像画を知らずのうちに描かれていたことから、その視線は窃視者の視線であると言える。この視線の構図は街路の男性から窓辺の女性に投げかけられる構図であり、窓がテオドールとオーギュスティーヌの階層と性を明白に区分する役割を担っている。しかし、『二重家庭』の窓は、グランヴィルとカロリーヌを優雅な遊歩者と貧しい針子グリゼット⁽²⁶⁾と区分する階層の境界として機能しているものの、窓辺のカロリーヌの方が盗視の視線を投げているという点で、街路と窓辺の力関係が逆転しており、窓がジェンダーロールを区分する境界としては機能していない。カロリーヌは窓によって分けられた<見られる女性><見る男性>というジェンダーロールの境界を越えてしまうのであり、自らが男性をまなざしてしまうのである。この描写では女性の方から男性に視線を送っているのであり、彼女からの視線がこの未知なる男にスポットを当てる役割を果たしているのである。

5. 匿名性と黒い遊歩者<死に彷徨う者 Moriturus>— 匿名性と視線の主体性の剥奪 —

この新たな通行人は二か月もの間、母娘に見られる存在であり、二人から<黒い旦那さん>と呼ばれるようになっていたのだが、相変わらず彼の名が明かされることはない。彼は視線を上げることもないため、窓辺から見られるだけ

の街路を歩く通行人のままである。そして母親は彼女の<黒い旦那さん>が中々顔を上げず、窓辺のカロリーヌを見ないことに苛立ち始め、<黒い旦那さん>を振り向かせるために、自分の糸巻き棒で大きな音を立て、気をひかせた。すると、彼はようやく目を上に向け、窓にいるカロリーヌを見ることとなる。

ところが、9月末のある朝、カロリーヌ・クロシャールの小妖精のような顔が部屋の奥の薄暗がりから生き生きと浮き出し、窓の格子に絡みついた季節外れの花々や枯れた葉の間であまりにも爽やかに見えた。さらに、その毎日の光景が示す陰と光、白とバラ色の対照が可愛いお針子が着ていたモスリンや肘掛け椅子の赤色の色調と見事に組み合わせられていたので、未知の男はこの素晴らしい活人画 (tableau vivant) の与える効果を非常に熱心に眺めていた⁽²⁷⁾。

この描写では、窓内の様子が光や色の効果とともに絵画のように語られている。カロリーヌが「活人画」(tableau vivant) とされるように、未知の男の視線によって窓枠が額縁の役割を果たし、窓の中が一枚の絵として切り取られていると言えるだろう。活人画 (tableau vivant) とは役者や芸術家たちが使用する技法のひとつであり、絵画のような情景を演出することで、演者は演出の間は動くことや、話すことはなく、一つの絵画として存在する。この場面でバルザックは「活人画」という語を用い、絵画的な構図を挿入することでドラマを静止し、読者の注意をひかせる効果を作り出している。このように一時停止の静の絵を作り出すことで、次のアクションの動きが強調され、ドラマが急展開するという動のイメージを効果的に読者に与えていると言えるだろう。なぜなら、その後続くアクションによって、カロリーヌとこの未知の男の関係は急発進するからであり、いよいよ未知の男はカロリーヌと視線を交わすことになる。

未知の男はカロリーヌと視線を一度きり交わしたただけであったが、素早かったとはいえこの一瞥で彼らの魂は軽く触れあい、二人ともお互いに相手のことを考えるようになるだろうと感じた。午後四時にこの見知らぬ男が戻ってきたとき、カロリーヌは音の響く舗石の上を歩く彼の足音を聞き分け、二人が互いに相手を観察したときにはどちらも心の準備ができていたようであった。通行人の目には好意の感情が浮かんで、それが微笑みに変わったので、カロリーヌは赤くなった。年老いた母親はその二人を満足そうに見つめた⁽²⁸⁾。

窓辺のカロリーヌからの一方通行だった視線がようやく受け取られ、交わることとなり、その後二人の関係は視線での会話を通して深まっていく。この描写では、二人の関係が視線の交流によって始まること、また、その関係に母親の視線が介入しているという点に注目したい。二人は互いの視線の内に互いの感情を、告白を読み取っており、互いがそれを受け取り、理解していることを相手の視線の内に読み取っている。そして、その視線のやり取りを第三者である母親も読み取っているという視線の三角形の構図が成り立っているのである。ここでは、視線が言葉の代わりとなり、メッセージを伝えるコミュニケーションツールとして機能しており、その二者間の視線の交流に、第三者の斜めの視線が介入している。また、この描写で通行人の男は「未知の男」「見知らぬ男」「通行人」と名前も正体も不明であることが強調されている。この二人の関係が深まっても、窓と街路という境界が存在し、距離が縮まらない限り、男性側の名前、正体が明かされることはない。この匿名性はカロリーヌとの関係性を、つまり彼が本当の自分の生活を隠していることの表れであると言えるのだが、彼の匿名性と通行人という立場が視線とどのように関係しているのだろうか。

ルビエは『あら皮』と『二重家庭』の冒頭で彷徨う男性主人公たちを同等に置き、その彷徨う姿に伏された匿名性に着目している。『あら皮』の冒頭で、ラファエルが自殺をしようと街を彷徨い、自分の居場所を街にも社会的空間にも見出すことができず、半死の状態で彷徨う魂を抱え、室内の逃げ場（骨董屋）へと入り込むことに注目し、ラファエルが匿名で登場することとその匿名の理由を、彼自身が社会的にゼロの存在であるからであると述べている。そして、ルビエは『二重家庭』の作品冒頭のグランヴィルの匿名性にも触れ、彼が「黒服の男」(homme noir)として描かれていると言及している⁽²⁹⁾。グランヴィルは母娘から見られている間に「通行人」から「黒服を着た40代の男」、そして二人に「黒い旦那さん」と名付けられ、呼ばれるようになる。この黒服、黒というイメージは喪を表し、人生において死に纏わるイメージが付されているように、グランヴィルの匿名性には死のイメージが重ねられている。そして、ルビエがグランヴィルとラファエルを同等に「黒い遊歩者」(flâneur noir)と称し、彼らを社会的に無の存在であると述べているように、彼らは居場所を探し彷徨っている遊歩者という立場に置かれることで、社会に存在する者としての立場や、

そして自身の名を社会的に名乗ることを剥奪されているのであると言えるだろう⁽³⁰⁾。グランヴィルは自分の妻に幻滅し、結婚生活が破綻した状況にいたからこそ、彼は家庭に居場所をなくし、彷徨っていたのである。そして、その苦悩の最中に母娘から歩いている姿を見られるようになるのだが、その間は匿名で登場し続ける。そして、黒という色が彼に上書きされ強調されるのは、彼の結婚生活、人生が破綻している、つまり喪に伏していることを示す、あるいは単純に、彼の苦しみ、悲しみが黒という色に反映されているからであると考えられるべきだろう。

ルビエが『あら皮』のラファエルと『二重家庭』のグランヴィルを同じ「黒い遊歩者」(flâneur noir)と分類するように、二人の男は好奇心に駆られ街路を歩き回るといふ本来の遊歩者(flâneur)ではなく、自らの今にも消えそうな魂を抱え彷徨っている者、〈死に彷徨う者 moriturus〉なのである⁽³¹⁾。そして彼らが「黒い遊歩者」(flâneur noir)であるときは、自らが〈見る〉という主体性を消失しているかのようである。見る主体としての遊歩者という立場を消されているからこそ、彼らは存在しない遊歩者であり、名が与えられないということになるのではないだろうか。それでは、この見るという行為と匿名性との関係について、『二重家庭』のグランヴィルの視線の変化から考察してみたい。

グランヴィルがようやく視線をあげ、カロリーヌと視線を交わすようになってから、三か月の間、彼らは窓を通した視線のみでコミュニケーションを取り、関係を築いていく。

冬の初めの三ヶ月の間、一日二回カロリーヌとその通行人は、彼が彼女の家の扉と三つの窓の長さの歩道を通り過ぎる間だけ見つめ合った。この短い逢瀬は毎日に打ち解けた親密なものとなりはじめ、しまいには身内のような雰囲気になった。初めカロリーヌとその未知の男は分かり合えると思った。それから互いに相手の顔つきをじっくり観察した結果、さらに深く互いを知るようになった。間もなく訪問はこの通行人がカロリーヌに対して必ず果たさなければならない義務のようなものになった。もし、この黒い紳士がその雄弁な唇に軽く浮かべる微笑みか、その褐色の目の友に投げかけるような眼差しを彼女に見せずに通り過ぎると、その日は彼女にとってなにかの欠けた一日となった。(…)この束の間の登場は、未知の男にとってもカロリーヌにとっても友人同士で交わされる親しい会話の代わりとなっていた⁽³²⁾。

二人は視線によって互いを理解しようと努めていたのであり、心の距離を縮めることとなるのだが、しかし、それでもグランヴィルは「通行人」「未知の男」「黒い紳士」と呼ばれ、名前は伏されたまま、彼の素性も不明のままである。そして二人は相手の表情から感情だけでなく、生活まで読み取るまでになっており、視線を通して互いを知り尽くしているかのように描かれている。

娘はそのもの静かな友の賢い目に自らの抱える悲しみ、不安、不如意を隠すことができなかったが、彼のほうもカロリーヌに心配事を隠すことができなかった。「昨日は悲しみに暮れたのではないかしら！」というのが、黒い紳士の疲れた顔をじっと見た女職人（カロリーヌ）の心によく浮かぶ想いであった。「ああ！随分お仕事なさったのだわ！」というのは、カロリーヌが認識することのできる他の種類の表情に対する声だった。未知の男のほうでも娘が日曜も休まずドレスを完成させなければならなかったことを見抜き、その絵柄を見たいと思った。彼は家賃の支払い期限が近づくとその可愛らしい顔に不安が募り、曇るのを見て取り、カロリーヌが徹夜したことを見抜いた⁽³³⁾。

この描写ではグランヴィルが「黒い紳士」や「未知の男」だけでなく、新たに「寡黙な友」と称されることで、彼がカロリーヌにとっては相変わらず素性も名もわからないが、すでに気心の知れた仲であるかのように描かれている。そして、この「寡黙な友」に「賢い目」がつけられていることに注目したい。グランヴィルはこの作品において、相手の心を読むことができる視線、透視力を与えられている。はじめにその力を見出すのは、カロリーヌの母親である。「褐色の射貫くような彼の目が老女のどんよりとした眼差しと出会ったとき、彼女は身震いした。彼女にはその目が生まれつきの才能が習慣によって、心の底を読む力があるように思われた。」⁽³⁴⁾ 母親はグランヴィルのうちに特殊な視線、透視力を見て取るのに対し、カロリーヌは苦悩、不幸を読み取り、共感を感じ取っているだけである。この彼の視線の透視力には、カロリーヌの針子（グリゼット）としての私生活、人生を読む力を与えられているのであるが、それに対しカロリーヌはグランヴィルのことを理解しようと彼の表情から読み取っていたとしても、彼女の視線はグランヴィルのことを深く知るまでには至っていない。彼女は彼の表情から、彼が疲れているとか、仕事をしたのだという程度のことしか読み取ることが出来ないのに対し、グランヴィルの視線はカロリー

ヌの生活を的確に、かつ詳細に見抜いているのである。そしてグランヴィルは、カロリーヌの美しさに貧困の苦しみが与える影響が次第に強くなっていく様子を見て取るようになる。「その通行人はまだ名も知らない娘の顔に隠された思いの恐ろしい痕跡を認め、彼の愛情溢れる微笑ですらその思いを癒すことはできなかった。間もなく彼はカロリーヌの目の中に徹夜仕事のせいで、彼女の生き生きとした美貌が萎れていく兆候を認めた。」⁽³⁵⁾そして、グランヴィルは実際にカロリーヌの貧困に苦しむ生活を垣間見ることとなる。

6. 視線の距離と匿名性

二人は視線のコミュニケーションにとどまっていたのであり、「彼らは互いに相手の声さえ知らぬ仲に留まっていた。」⁽³⁶⁾のだが、しかし、ようやくその声を聞く場面が訪れる。グランヴィルがいつもの習慣に反し、夜中にトゥルニケ通りを通ると、彼はカロリーヌと母親の声を聴くのである。

夜の静けさのおかげで、カロリーヌの家に着く前に遠く離れたところから年老いた母親の半泣きの声と、それよりもっと辛そうな若いお針子の声が彼の耳に聞こえてきた。(…)それから立ち止まってしまうのも恐れず、十字窓の前で体をかがめ母親と娘の話を聞こうとした。そして、カーテンの穴の最も大きめの穴を通して、彼女たちを観察した。興味津々の通行人には、二つの仕事道具の間のテーブルの上に印紙の張られた紙が見えた。それが召喚状であることが、彼にはすぐわかった⁽³⁷⁾。

それまで視線でのコミュニケーションに留まっており、〈窓—街路〉という境界に挟まれ、社会と私生活という区分において隔てられていた二人の関係は、カロリーヌの〈声〉に惹かれた通行人であるグランヴィルが、その視線を内部へと投げ込むことにより縮められ、深まっていくこととなる。ここではそれまで聞こえることのなかった〈声〉を聴くことで、グランヴィルは窓の内部に入り込もうとするのであり、〈声〉がドラマを展開させる役割を担っている。この彼の内部への視線によって二人の関係が少しずつ変化していき、ドラマが動き出す。ここでグランヴィルは「興味津々の通行人」として描かれており、その視線は内部に投げかけられることから、彼の視線は盗視の視線であり、それ

まで窓辺のカロリーヌから見られていた通行人の男が、窓の内部の女性を眺める者として現れることで、二人の間の視線の力関係が逆転している。窓辺の女性とそれを盗み見る遊歩者である男性の視線という関係性に戻るなのであり、それが本来の男女間の視線の力学であると言える。つまり、この内部からの声は、グランヴィルを<彷徨う黒い紳士>として女性から見られる立場から、興味津々の通行人へと、「黒い遊歩者」(flâneur noir) から興味津々な遊歩者(flâneur)へと変化させるのであり、見る主体へとひき戻しているということである。

悲惨な娘の現実を目の当たりにしたグランヴィルは、窓に自らの財布を投げ入れ、母と娘カロリーヌの貧困生活を救うことになる。その後、彼はトゥルニケ通りを通ると、カロリーヌから感謝の視線を投げかけられるが、わからない振りをしたまま通り過ぎてしまう。そして彼はその後トゥルニケ通りを通ることはないが、一年後のある日、トゥルニケ通りに突然現れる。その様子は以前よりもさらに悲壮感を帯びており、いまだに<黒い紳士>や<通行人>と描かれるが、カロリーヌと散策に行くことになったこの通行人(グランヴィル)は、彼女と馬車で会話することで、「ロジェ」という名前で呼ばれるようになる。馬車に乗るとカロリーヌが話し始めるのに対し、グランヴィルは黙ったままであったが、「気詰まりな雰囲気はこれ以上続くのが嫌になったのか、またはカロリーヌのいたずらっぽい目が心配事に溢れた彼の目をその気にさせたのか、黒い紳士は彼女と言葉を交わし始めた。」⁽³⁸⁾カロリーヌの眼差しが彼に会話をさせるきっかけを与えたのだろうか、二人は視線の会話から、言葉を介した会話へとコミュニケーションを育み進めると、カロリーヌの陽気さや垣間見える豊かな愛情、感情に「黒い紳士の表情は明るくなり、生き返るように見えた。」⁽³⁹⁾そして、「ついにカロリーヌのたわいのないおしゃべりが予想せぬ機知を発揮し、未知の男の表情から本来の彼の若さと性格を奪っていた最後のヴェールを取り除き、彼は煩わしい雑念を永久に捨て去ったかのように見え、峻厳な顔つきが隠していた生き生きとした魂をさらけ出した。」⁽⁴⁰⁾この未知の男はカロリーヌとの距離が縮まることで心を開き、消え入りそうな魂を抱え彷徨っていた<黒い遊歩者>から<恋する男>へと変化していくのであり、そこで初めて彼の名前が明かされる。「二人の会話は知らずのうちに非常に親密になってきたので、馬車

が細長いサン＝ルー村の最初の家並みで停まったときには、カロリーヌは未知の男をロジェさんと呼ぶようになっていた。』⁽⁴¹⁾ この二人の関係の発展には視線と馬車という空間が関係しており、二人が<窓—街路>という境界に隔てられた関係から、<馬車>という密室へと移動することで二人の視線の距離が近くなり、そしてその馬車が歩を進めるリズムに合わせるかのように、二人の関係も進んでいくのである。よって、二人の関係は視線の距離によって変化し、馬車が出発することで進み始め、ドラマが動き出すという展開になっていると考えられるだろう。二人はまず<窓—街路>という境界越しに視線を投げる関係性であり、そしてグランヴィルがその視線を窓の内部へと投げることで二人の関係は<一方的に>縮まり、馬車へと二人で移動することで、二人の関係は<双方>に接近し、発展していくということである。このように、二人の関係は視線の距離感によって築かれ、育まれていくと言える。この描写では、二人の視線が投げかけられる場の移動が馬車というツールを使用し表現されており、この移動によりドラマは動き、グランヴィルの名が明かされている。それまで<窓辺の女性—街路の男性>という関係性であった二人のコミュニケーションは、窓／街路という隔たりのある距離間においては視線に頼らざるを得なかったのに対し、馬車という空間においては二人の距離は接近するため、視線以外のコミュニケーションが可能となる。作者はその距離感の短縮を馬車というツールを使用することで演出し、二人に視線のみの<察する>だけの関係性から、言葉を使用し、理解し合う関係性へと発展させているのである。つまり、馬車への移動は、彼らの関係性の発展と作品の流れを動かす役割を担っていると言えよう。

7. <窓—街路>— 窓から見る女性と通行人の男性 —

しかし、名を明かされてもグランヴィルはカロリーヌにとって「ロジェ」でしかなく、彼について彼女がその名以外のことを知ることはなかった。また、グランヴィルとカロリーヌの関係は、<窓—街路>の関係から変わったように見えるが、実は視線ということに注視してみると、二人の関係性が深まって<窓—街路>という境界は存在したままであるように思われる。なぜなら二人

の関係は、恋人を窓辺で待つ女性と、馬車で駆けつける男性という関係のままであり、ロジェがカロリーヌの家に馬車で駆けつけ、その様子を窓からカロリーヌが眺め、彼を迎え入れるという場面が二回繰り返され、それ以外の描写は存在しないからだ。まず一度目は、恋人同士となった二人の様子が初めて語られる場面である。

身支度が終わるとすぐにカロリーヌはサロンに駆けていき、十字窓を開けた。そこから邸宅の正面玄関を飾る美しいバルコニーに出て、かわいらしい様子で腕を組んだが、それは通行人からの称賛を受け取り、彼らが彼女の方を見ようと振り返るのを見るためではなく、テプー通りの大通りを見るためだった。この隙間からの眺めは、役者たちのために劇場の幕に設けられた穴に喩えられるだろうが、彼女はそのおかげで中国式影絵のような速さで通り過ぎる多くの豪華な馬車や群衆を見ることができた。ロジェが徒歩で来るのか馬車で来るのかわからなかった、かつてのトゥルニケ通りの女職人 (ancienne ouvrière) は、歩行者とティルビュリ (オープン二輪馬車) を交互に観察した⁽⁴²⁾。

この描写では、話はトゥルニケ通りからテプー通りへと移り、貧しいお針子から裕福な女性へと変化を遂げたカロリーヌが、恋人ロジェの訪問を待ちわび、バルコニーへと駆け寄り、街路を眺めている様子が描かれている。彼女は居住空間だけでなく、地位も変わったにもかかわらず、相変わらずバルコニーという外を眺める空間に位置し、街路のロジェを見つめている。また、彼女が行き交う馬車を観察する様子には「かつての女職人」(ancienne ouvrière) という語が与えられており、以前の窓辺の女性というイメージがそのまま引き継がれている。そして、彼女の視線が、舞台俳優たちが客のリアクションを確認するために隠れて客席の様子を盗み見るために設けられた幕の穴に喩えられているように、その視線は隠れて大通りを覗くものであり、彼女は室内に隠された存在のように描かれていると言える。それは、彼女がロジェにとっては<隠された>愛人であることを表していると言えるだろう。カロリーヌはもはやトゥルニケ通りのお針子グリゼットではないにもかかわらず、やはり窓辺に囲われている身として描かれ、窓内に閉じ込められ、隠されることは、彼女が彼に囲われの身、愛人であることを表している。よって、この場面での窓は、カロリーヌとロジェとの関係を効果的に示していると言えるだろう。

そして、街路を眺める彼女は、ようやく恋人の姿を街路に見つける。「隙間から家々によって引かれた高い線を越えて一頭の鹿毛馬のまだら模様の頭が見えたとき、カロリーヌは震えあがり、白い手綱とティルビュリの色を見極めようと爪先で背伸びをした。「あの人だった!」⁽⁴³⁾ここでは、彼女が彼を見て「あの人だった!」(C'était lui!)と叫んでいることに注目したい。フランス語原文で、彼 *lui* がイタリックで表現されていることから、彼が特別な存在であることが読み取れる。そして、ロジェがカロリーヌの部屋にやってきて、二人が見つめあう場面でも、その<彼>という強調が続く。「(...)二人は黙ったまましばらく見つめ合った。お互いの手を強く握りしめるだけで彼らの幸福を表し、長く交わされる視線によって意思が通い合った。「そう、彼(あの人)だわ。」(C'est lui.)とようやく彼女は口を開き、「そう、あなただわ。」(C'est toi.) (...)」⁽⁴⁴⁾このカロリーヌの言葉の *lui* から *toi* への展開には、彼女の彼への特別な感情が表現されていると考えられるだろう。この *lui* から *toi* への移行は、お互いの距離が<窓—街路>という距離間から同じ部屋、差し向かいに見つめあう距離へと移動するのに対応している。この言葉の展開は、二人の関係性が<窓辺の女性—街路の通行人>から恋人同士へと変化していることを明白に提示しており、読者に時間の経過を伝えているとも言えるだろう。

そして、二人の関係は年月が経った後も変わることはない。テブー通りに住み始めてから五年後、母親となったカロリーヌはやはり窓辺に配置され、バルコニーから愛するロジェの訪問を待ちわびる女性として描かれている。「彼女は眠っている小さな娘を可愛らしい揺り籠に寝かせ、バルコニーに出ると、まもなく彼女には愛人のカプリオレ(帆付き二輪馬車)が見えた。」⁽⁴⁵⁾このように、カロリーヌはロジェとの関係においては、初めから終わりまで常に窓辺に佇み、街路の恋人を眺める女性として登場しているのであり、ロジェは窓辺の彼女に見られ、街路を通り、彼女の家に来る存在であり続ける。彼は家に来てはすぐに帰ってしまう<通行人>に過ぎないのであり、カロリーヌと関係を深め、子を授かり第二の家庭を築いたとしても、やはり<通行人>(passant)、つまり、その家を通り過ぎてしまう(passer)存在であるということが言えるだろう。

8. 通行人 (passant) の盗視と窓辺の女性、その私生活

この二人の関係はその後、グランヴィルの妻に知られることとなる。グランヴィルはカロリーヌとの関係を妻から責められることになるのだが、結局妻と寄りに戻すかのような場面で、一度ドラマは終焉を迎える。初稿ではこの場面で作品は終わっていたのが、初版の印刷までの間に、バルザックは街路に佇み、窓を眺める数年後のグランヴィルと眺められる窓の内部にいるカロリーヌを描き、その後の二人の悲惨な結末を加筆している。

1833年の12月初旬、真っ白な髪とその表情から過ぎ去った年月よりも悲しみのために老け込んだかのような男で、六十歳のように見える一人の男が、真夜中にゲヨン通りを歩いていた。飾り気のない軒の三階建ての家の前で立ち止まると、屋根に挟まれ、等間隔に並んだ屋根裏部屋の窓の一つを観察し始めた。(…) 外観のさえない軒の三階建ての家の前で立ち止まると、屋根に挟まれ、等間隔に並んだ屋根裏部屋の窓の一つを観察し始めた。その通行人がゆらゆらと揺れるあかりをパリの遊歩者特有の形容しがたい好奇心で眺めていると、突然一人の若い男がその家から出てきた⁽⁴⁶⁾。

この描写ではロジェが「通行人」(passant)として登場し、窓辺を眺めているその様子に「パリの遊歩者」(flâneurs parisiens)としての性格が強調されている。ここでは、ロジェつまりグランヴィルという名も伏せられており、単に窓の内部を見ようとする通行人、遊歩者、盗視者として描かれているが、その家から出てきた青年、医師のピアンションに窓の内部を観察している様子を見られてしまい、次のように答える。

「ああ！私がスパイ (espionnage) しているところを見て驚いていらっしゃるでしょう」と伯爵は答えた。「徒歩でも馬車でも、夜中のどのような時間に通っても、あなたが出て来た家の四階の窓、そこにいる人影が、しばらく前から気になっていましてね。その人間は必死に仕事をしているようなのです。」そこで伯爵は何か急に苦痛を感じたかのように、間を置いた。「私はその屋根裏部屋に」と彼は続けた。「パリのブルジョワがパレ＝ロワイヤルの完成に抱くのと同じくらの興味を抱いたのです。」⁽⁴⁷⁾

彼はピアンションに、しばらく前からこの窓を観察していることを明かす。

彼はその家の影の人物が夜も仕事に取かかって苦勞しているのを見て、好奇心に駆られていると告げており、彼の視線は好奇心にかられた者の投げる盗視の視線であるように思われる。しかし、その視線は彼自身その行為を「スパイ行為」(espionnage)であるとビアンションに言っているように、「察する視線」(le regard d'espion)なのであり、内部を好奇心に駆られてみようとする盗視とは微妙に異なる視線であるだろう。つまり、グランヴィルはこの内部を偵察する者として街路に登場しているのであり、その視線は初めて彼がカロリーヌの家を盗み見みた視線とは異なる。初めてグランヴィルがカロリーヌの家を盗み見た視線は、カロリーヌの姿を捉え、内部の様子をはっきりと捉えていたのに対し、この結末部ではカロリーヌの姿が影となっており、彼にはっきりと見えていない。影にされたカロリーヌは、グランヴィルにとってはもはや他人であり、単なる窓の中の住人にすぎないのである。彼はビアンションに「あのカーテンの向こうで動いている人影が男なのか女なのか、あの屋根裏の住人が幸せなのか不幸なのかということを知るためには、私は金を払ったりなんかしないさ！」⁽⁴⁸⁾と言い放つように、カロリーヌは街路にいるロジェの視線においては影、つまり匿名のままであり、正体を明かされることはないのである。そしてビアンションの口から、この窓辺の女性つまりカロリーヌの貧困に苦しむ現状が伝えられる。彼女は惚れ込んだ若い男のためにグランヴィルと、彼から与えられた幸せな生活を犠牲にし、その若い男から金銭を奪い取られる日々を送っていると語られるのであるが、ビアンションが語る窓辺の女性の様子には、当時のグリゼットの典型像を見て取ることができる。グリゼットは村田氏、高岡氏両氏が指摘しているように、19世紀ラルース大辞典によれば「身分の低い階級のコケットな娘」で、「特に、職業を持った若い娘、お針子、刺繍工などで、若者の口説きになびきやすい娘」という説明がなされている⁽⁴⁹⁾。最後の結末部でのロジェの視線は、グリゼットのカロリーヌの悲惨な結末を捉えていると言えるだろう。二人の関係がグランヴィルの盗み見の視線をきっかけに発展し、関係が終わった後の作品の結末にも、グランヴィルの盗み見の視線が再び置かれていることから、二人の関係が<盗視者>とその視線に晒される<窓辺の女性>という関係として作品内で構築されていると言える。しかし、その<盗視>の視線の種類が冒頭と結末部では異なるという点に、二人の関係性の変化

を見て取ることができるだろう。また、この結末部が一度書き上げられた後の加筆部分であることから、作者が意図的に二人を窓と街路の関係に置いていることは明白であり、グランヴィルの盗視の視線によって、カロリーヌのグリゼットという女性の人生を明るみに出していると言えるだろう。よって、作品が盗視と盗み見られるグリゼットの私生活という構図をベースにしているという作者の意図を、この加筆部分に見て取ることができるのではないだろうか。

このように、カロリーヌは再度<窓>という境界に縛られる女性として登場し、「私生活」「家庭」という空間に位置づけられ、その内部の秘密を知ろうとする街路の遊歩者 (flâneur) の視線に晒されているということが見て取れた。そして、街路つまり社会と私生活との間の境界を自由に行き来し、内部の状況を街路に持ち出し伝え、ロジェに語る者として医師のビアンションが登場しているという結末になっている。したがって、この結末でバルザックがわざわざ街路の場面を加筆したということは、私生活と社会との間の境界線を明らかにするためであり、この作品がそれまでフォーカスされてこなかった私生活に視線を投げ、その隠されていた内部にドラマを見出しているのだという、バルザックの創作意図を読み取ることができるだろう。そして、最後に私生活の内部に入り込み、街路つまり社会にその情景を持ち出す役目を医師のビアンションに与えている。ビアンションはその後の『人間喜劇』の世界においては、常にドラマには介入せず、中立の立場で、それを傍観する者、そして冷静に悲劇を見て取り、社会を分析する目を持つ者として登場するようになるのであり、この作品の結末で、すでにその役割を担わされているといえるだろう。よって、この加筆された最後の結末部分に、その後構想されることとなる『人間喜劇』の世界に築かれる境界線と、その境界を自由に歩き回り、社会を分析する作者の視線を負わされている者の登場を見て取ることができるのではないだろうか。

結びに代えて

本稿では『毬打つ猫の店』と『二重家庭』における<窓>が、私生活と街路を区分するものとして機能していること、また<窓>内外における視線によ

て、窓に佇む女性に重ねられる多様なイメージを見て取った。そして、『二重家庭』において<窓>はカロリーヌとロジェ（グランヴィル）の二人の関係だけでなく、ドラマを動かす起点となる視線を取り入れたたり、投げかけたりする重要なツールとして機能していることがわかった。二人は<窓>という境界に阻まれながら、視線を通し関係を深めていくが、二人の視線の関係は、匿名にされた側は相手に盗み見られるという力学の上に成り立っており、窓がそのパワーバランスを均衡に保つ機能を果たしてはいなかった。二人の関係は<窓辺の女性>と<街路の男性>という関係に始まり、<見る><見られる>の立場を逆転させながらも、最終的には<窓辺の女性>=盗み見られる女性と<見る男性>=盗視をする遊歩者、通行人という関係性に位置づけられ、ロジェの盗み見の視線を通し、グリゼットの悲惨な結末が語られる構造になっている。よって、このロジェの盗視欲に基づく視線が、カロリーヌという女性を創造していると言えるだろう。つまり、彼のイメージするグリゼットの像がそのままカロリーヌに重ねられているのであり、カロリーヌは当時のグリゼット神話をもとに描かれていると言える。高岡氏はグリゼットが文学者たちによって「庶民層の若いパリ娘」の典型とみなされ、男性たちのファンタスムの対象として神話化されたと述べ、快活さや陽気さ、そして献身的に相手に尽くし、無償の愛を捧げる女性として描かれてきたとする⁽⁵⁰⁾。しかし、それは村田氏が指摘するように「男の側の身勝手なファンタスム、またはノスタルジーによって作り上げられたもの」⁽⁵¹⁾であり、その美しい理想像の裏の現実を見ているわけではない。しかし、多くの作家とは異なり、バルザックは『二重家庭』においてカロリーヌをロジェの視線を通して、神話によって作り上げられたファンタスムの像と、その裏の現実とを同時に描いていると言えるだろう。ロジェと愛人関係になった場面では相手に尽くし、無償の愛を捧げる女性という神話化されたグリゼット像つまり表の姿が描かれるのに対し、作品の冒頭と結末部分におけるロジェの盗み見の視線においては、グリゼットの悲惨な現実、裏の姿が描かれているのであり、ロジェの視線はカロリーヌのグリゼットという女性の表裏の姿を、栄光と悲惨を露わにし、グリゼットの生態を描いていると言える。よって、この作品で<窓>が重要なツールとなっているのは、グリゼットの私生活とそれを街路から見つめる男性という構図がカロリーヌを作り上げるからであ

り、<窓>を通した視線によって、カロリーヌはグリゼットという一つの社会的種として造形されていくからだ。二重家庭の<窓>は作品全体を動かす起点となる視線だけでなく、登場人物を創造していくツールとして機能していると言えるだろう。

本稿では窓辺の女性と街路の男性の間に交わされる視線を『毬打つ猫の店』と『二重家庭』の比較から考察してきたが、『毬打つ猫の店』での窓と視線の構造とその作品内での効果には十分に触れることができなかった。そのため次号では『毬打つ猫の店』における窓辺の女性と男性画家との間の視線に焦点をあて、画家とモデルとの間の視線を中心に、<窓>がどのように作品内で機能していくのか考察していきたい。

註

- (1) 荻野昌利『視線の歴史—<窓>と西洋文明』、世界思想社、2004年、10頁。
- (2) 窓の光景はヨーロッパの絵画、特にオランダ派絵画において重要なモチーフであった。代表的な作品として浮かぶのはフェルメールの作品群で、『窓辺で手紙を読む女』や『紳士とワインを飲む女』などだろう。文学においても多く窓の光景を見出すことができるが、広く知れ渡っている窓といえばシェークスピアの『ロミオとジュリエット』におけるロミオとジュリエットのバルコニー越しに交わされる会話の場面であろう。
- (3) バルザックは1830年前後にオランダ派絵画に強い関心を抱き、その中で『毬打つ猫の店』を始めとする『私生活情景』に収容されることになる作品群を執筆した。特に前作品ではオランダ派絵画に対する作者の関心が強く見られ、女性主人公オーギュスティヌが初めて登場する場面に窓辺に佇む様子を描き、オランダ派絵画の特徴に触れ、室内へスポットを当てる光の演出を施している。

「夕方、毬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留め、魅了したであろう情景をみて、しばし足を止めて眺めいていた。店はまだ明かりがついていなかったので、暗い前景を型造り、その奥に商人の食堂が見えた。一基の薄暗いランプが、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。」Honoré de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome I, 1976, p.40. 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。

バルザックは窓内の光をオランダ派の絵画が室内を描写する際に用いる光の効果に喩え、室内へと光を向けることで、読者の視線を室内へと誘っていると言えるだろう。この描写については、後に詳しく触れることとするが、バルザックがオランダ派絵画に魅了されていた理由について沢崎氏は次のように述べている。「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1820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ワジーの私生活の描写に、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、一九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。」沢崎浩平『『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—』、『成城文藝』、1966年、42号、36頁。

つまり、オランダ派絵画の描く室内描写に興味を抱いていたバルザックが窓に視線を投じるといふ演出を行うのは、室内へと光を当てることでフランス市民の私生活にフォーカスを合わせ、彼らの日常を描くためであったと言える。その点については芳川氏も次のように指摘している。「画家に室内＝プライベートという主題を絵のモチーフとして発見させつつ、小説においても、室内で起こる<私生活>こそが新たに出現したトピックスであることを告げている。」芳川泰久「化石と手形バルザック的創造への道案内として」、バルザック『ゴブセック 毬打つ猫の店』解説、芳川訳、岩波文庫、2009年、254頁。

- (4) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, p.40.
- (5) Honoré de Balzac, *Une double famille*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome II, 1976, p.18.
- (6) アンドレア・デル・ルンゴ氏はバルザック作品における窓について分析した際、『鞠打つ猫の店』の冒頭の窓辺の場面を取り上げ、カーテンなどにより内部に入り込む視線が遮られること、その不可侵性について言及し、窓を眺める者の視線は内部を明確に見ることができないために推測の視線であり、窓の内部には解釈を行うおうとするまなざしが注がれると述べている。Andrea Del Lungo, «L'intérieur balzacien: du chaos social au désordre individualisé», *Romatisme* n°168, 2015, p.41.
- (7) 村田京子『ロマン主義文学と絵画——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、新評論、2015年、22頁。
- (8) *La Maison du chat-qui-pelote, op.cit.*, p.44.
- (9) *Ibid.*, p.49.
- (10) *Ibid.*, p.59.

- (11) *Ibid.*, p.58.
- (12) *Ibid.*, p.58.
- (13) *Ibid.*, p.43.
- (14) *Ibid.*, p.57.
- (15) *Ibid.*, p.55.
- (16) *Une double famille, op.cit.*, p.21.
- (17) *Ibid.*, p.21.
- (18) *Ibid.*, p.21.
- (19) Eric Bordas, *Balzac, discours et détours. - Pour une stylistique de l'énonciation romanesque-*, Presses universitaires du Mirail, 1997, pp.266-267.
- (20) スティーヴン・カーン 『視線』、高山宏訳、研究社、2000年、43頁。
- (21) *Une double famille, op.cit.*, p.22.
- (22) *Ibid.*, p.22.
- (23) *Ibid.*, pp.37-38.
- (24) *Ibid.*, p.23.
- (25) スティーヴン・カーン、前掲書、43頁。
- (26) グリゼットの詳細な説明は後の15、16頁で行うが、ここではグリゼットが一つの社会的種として、バルザックによって描かれていることについて述べておきたい。グリゼットは広義的には「娼婦」クルティザンヌ (*courtisane*) に分類されるが、19世紀フランスにおいてこのクルティザンヌという女性たちは様々なタイプに区別されていた。「グリゼット」(*grisette*)、「ロレット」(*lorette*)、「ココット」(*cocotte*)、「ドゥミ・モンデーヌ」(*demi-mondaine*)、また女優や踊り子たちなどもこのクルティザンヌというカテゴリーに属しており、いくつものランク、階級ではっきりと区別され、独自の娼婦の世界が形成されていた。バルザックはこれらの様々な女性たちを描き分け、それぞれを明白にタイプ化し、一つの社会的種として鋳型していった。カロリーヌは、この『二重家庭』という作品内で明白に「グリゼット」という一つの種として象られているのである。
- (27) *Une double famille, op.cit.*, p.24.
- (28) *Ibid.*, pp.24-25.
- (29) Pierre Loubier, «*Balzac et le flâneur*», *L'Année balzacienne*, Presse Universitaires de France, 2001, p.163.
- (30) *Ibid.*, p.163.
- (31) *Ibid.*, pp.163-164.

ルビエは死に向かい、自殺の欲望を抱えながら彷徨うラファエルを「黒い遊歩者」(*flâneur noir*) と位置づけ、「その遊歩者 (*flâneur*) は半分死にかけている状態の者

であり、彷徨う魂を抱え、内部へと避難する」と述べており、ラファエルの死に向かう様子に<Moriturus>という語を用いている。「死ぬ」というラテン語の未来形でもあるこの語を用いることで、ルビエはラファエルが死に向かう遊歩者であることを示している。

- (32) *Une double famille, op.cit.*, p.25.
- (33) *Ibid.*, pp.25-26.
- (34) *Ibid.*, pp.22-23.
- (35) *Ibid.*, pp.25-26.
- (36) *Ibid.*, p.26.
- (37) *Ibid.*, p.27.
- (38) *Ibid.*, p.30.
- (39) *Ibid.*, p.30.
- (40) *Ibid.*, p.30.
- (41) *Ibid.*, p.31.
- (42) *Ibid.*, p.36.
- (43) *Ibid.*, p.37.
- (44) *Ibid.*, p.37.
- (45) *Ibid.*, p.42.
- (46) *Ibid.*, p.77.
- (47) *Ibid.*, p.78.
- (48) *Ibid.*, pp.78-79.
- (49) 高岡尚子「ジョルジュ・サンド『アンドレ』・『オラース』に描かれる19世紀フランス女性労働者たちの空間」、『女性学研究』、2009年、16号、5-6頁。村田京子『娼婦の肖像—ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006年、257-268頁。
- (50) 高岡尚子、前掲論文、2-4頁。
- (51) 村田京子、前掲書、257-268頁。