



Title	『ゴリオ爺さん』における歌劇の役割について
Author(s)	山崎, 恭宏
Citation	Gallia. 2013, 52, p. 41-50
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/26948">https://hdl.handle.net/11094/26948</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 『ゴリオ爺さん』における歌劇の役割について

山崎 恭宏

バルザックは、オペラ座とイタリア座の常連であったのみならず、演じられる空間としてのオペラの総合的な意味に关心があった。作品の中にオペラの要素を取り込むことは、その多面的な特徴を作品の中で効果的に発揮させ、作品の展開と意味の付与に重要な役割を演じさせることになる。『サラジース』、『あら皮』、『ゴリオ爺さん』、『幻滅』、『娼婦の栄光と悲惨』、そして二つの音楽小説『ガンバラ』、『マッシミルラ・ドーニ』といった一連の作品群において、オペラは重要な役割を担うだけでなく、個々の作品それぞれに援用されるオペラの表象と役割が異なる点から、作者はオペラの多様な可能性について極めて意識的であったと考えられる。

オペラの効用が見られるバルザック作品において、ここでは、『ゴリオ爺さん』<sup>1)</sup>を取り上げる。この作品とオペラの関係に関してはすでに指摘するものがあるが、本稿では、歌劇、とりわけオペラ・コミックの歌詞がどのような場面で引用、登場人物によって歌唱されるか、それがこの作品自体に及ぼす意味はいかなるものかを考察する<sup>2)</sup>。

## 1. ラスチニヤックとイタリア座

まず、拉斯チニヤックがレストー夫妻に「ゴリオ爺さん」と不用意に言ってしまい、不興を買ってしまう場面をあげよう。

レストー夫人は言葉につまり、ピアノを見て、まるで突然、なにかにひらめいたように言った。「音楽はお好き？」

「大好きです」とウージェーヌは答えたが、何か重大なへまをしてかしたという混乱した考えから赤くなつて呆然とした。

「歌って」と彼女はそう叫ぶとピアノに向かって、低音のドから高音のファまであらゆる鍵盤をはげしくたたいた。「ラー」

1) バルザックのテキストは以下を使用、*Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, tome III, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976 ; *Splendeurs et Misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, tome VI, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977. 各引用後の括弧内にページ数を記す。引用内下線部は筆者による。

2) 『ゴリオ爺さん』におけるオペラ・コミックに関しては以下の論考がある。Rose Fortassier, «Chansons dans *La Comédie humaine ou le répertoire de Vautrin*», in *Lettres et Réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet par ses amis*, Publication de l'Université de Provence, 1988, pp. 97-116. Jacques Martineau, *L'opéra et l'amour dans *La Comédie humaine d'Honoré de Balzac**, thèse de doctorat à l'Université de Paris IV, 1994.

「歌えないのです」

レストー伯爵は部屋のなかをあちこち歩き回っていた。

「それは残念ね、成功の大きな手段をお断ちになったのね、いといしい人、いといしい人、いといしい人、安心しなさい。」と伯爵夫人は歌った。(III, pp. 101-102)

周囲の凍りついた雰囲気を紛らわせるための、レストー夫人の歌の催促は無為に終わる。下線を施した彼女の何気ない言葉は、へまをしたにもかかわらず、社交界での地位を得ようとするラスチニャックには残酷に響く。たとえ彼が歌えたとしても、この場を取り繕うことは不可能には違いないけれど。

夫人が歌うのは、チマローザの『秘密の結婚』の第一幕第一景、パオリーノとカロリーナのデュエットの一節である。テノール役としてあえて夫人に歌唱させることは、この歌劇やイタリア語に関する作者の勘違いではなく意図的なものに違いない。というのも、秘密に結婚しているカロリーナを安心させるために歌われるパオリーノの歌詞を、夫人に歌わせるからこそ出入り禁止処分になるほどに不興を買ってしまうラスチニャックにはいっそうアイロニカルに響くからだ。青年は歌えないばかりか、この歌詞の内容さえおそらく理解できない。それは彼が今までオペラ劇場で観劇したことがないことを匂わせ、同時にこれから本格的に社交界に打って出る直前の、彼の曖昧な社会的な位置を暗示するものとなる。

では、野心的なラスチニャックがいかに社交界に足を踏み入れ、その立身出世の足がかりを求めていくのか。その過程に、オペラが大きく意味づけされることになる。当時オペラ劇場に通う、ボックス席に座ることは社会的なステータスであり、『あら皮』のラファエル、『幻滅』のリュシアンなどにおいても見られるように、若い男性にとってそれは社交界への第一歩となり、社会的な位置の指標に他ならない。初めてラスチニャックがイタリア座に赴く場面を見てみよう。

しばらくしてから、彼は快速の箱馬車で、ボーセアン夫人のかたわらに座って、流行の劇場に運ばれ、そして正面桟敷席に入った時、なにか夢想劇を見ているかと思った。彼は装い優美な子爵夫人とともにオペラグラスの標的になっていた。彼は、魔法の国を歩いているようであった。(III, p. 152)

馬車に乗ってグルネル通りから、1819年当時イタリア座が入っていたファヴァール劇場まで、あたかも時間と空間を一気に乗り越えたように錯覚させ、現実社会からオペラ劇場がもつ幻想的な空間への移動を印象づける。それが証拠に、ラスチニャックは正面桟敷席に入った時、「なにか夢想劇を見ているか」のように思い、「魔法の国を歩いている」と錯覚する。イタリア座に赴く道程、そして到着早々のオペラ劇場の幻想的な特徴から、彼の日常とのギャップが浮かびあがる。

桟敷に入ると彼に観客のオペラグラスが向けられることで示されるように、劇場は「見る」と同時に「見られる」空間である。しかも社交界の流行を現にリー

ドするボーセアン夫人と新参者が一緒にいるとなれば、周囲の注目は集まる。ますますラスチニヤックの意識は高揚せざるをえない。視線の空間としてのオペラ劇場は、視線の対象になるからこそ社会的ステータスの象徴の場となる。そこでニュッシンゲン夫人に一目ぼれしたラスチニヤックは、彼女の愛人になってからも、彼女と共に観劇をすることから、オペラ劇場は愛を生じさせ、育む空間でもある。

しかし、彼の住居は貧困を寄せ集めたうわべばかりのブルジョワのヴォケー館。つまり彼は二つの異なる世界に住むことを余儀なくされており、この階級の差異は、彼が先のイタリア座での観劇を下宿の住民に語る場面に垣間見られよう。ロッシーニ『セヴィリ亞の理髪師』の感想、自分の棧敷を持ちたいという願望が率直に語られながら、館の住人のうち誰一人、このオペラのタイトルに反応し、その観劇に興味を示さず、彼らの無関心な態度はオペラを観劇する階層とヴォケー館の住人との間の距離感をあらためて明らかにする。ところが、このように高揚しつつも、劇場から馬車ではなく歩いて帰宅したラスチニヤックを茶化すように、ヴォートランは言う。

おれなら、と誘惑者は続けた、中途半端な楽しみは好きじゃあない、自分の馬車に乗って行き、自分のボックス席で観て、そして快適に帰ってくることを望むだろ、すべてか無か、これがおれのモットーさ。(III, p. 163)

彼の悪魔的な哲学をのぞかせるこの言葉は、社交界での成功を期す青年に対して彼が仕掛けるヴィクトリーヌとの結婚を促す意図を含み、それは青年のすべての望みを解決するはずのものだった。ラスチニヤックに結婚を勧めるヴォートラン。彼こそは、実はラスチニヤックが當時かかわっていたいと願うオペラ劇場とは対照的に、舞台に模せられるヴォケー館の居間に劇中であるかのように出入りし、意識的に歌い、そしてそこを支配する登場人物に他ならない。ラスチニヤックに言い放った彼の「モットー」が「劇場」を比喩として使っていることに留意すべきであろう。では、彼の「歌う」行為がどのように作品にかかわってくるのか。

## 2. ヴォケー館におけるオペラ・コミックの役割

霧が立ち込めたある朝、使用人シルヴィーとクリストフがヴォートランの怪しい行動について噂話をしていると、ヴォケー夫人が朝食を準備しようと降りてくる。

この時に、呼び鈴が鳴り、ヴォートランが太い声で歌いながら客間に入ってきた。

おれは久しく世界を駆けめぐり、  
いたるところで見かけられた。

[...]

褐色の髪の女と金髪女に言い寄って  
好きだ、ほれ込んだ…

「おれは奇妙なことを目撃した。」

… 偶然に。 (III, pp. 82-83)

ヴォートランが歌うこの歌は、エチエンヌの詩をもとに、ニコロによって作曲された、1814年オペラ・コミック座初演のオペラ・コミック、『ジョコンド、または誘惑者たち』の数節である。下線部、«*J'ai longtemps parcouru le monde, / Et l'on m'a vu de toute part…*» という歌詞は、彼のどこにでも出没する怪しい行動を暗示する。そして、彼はあたかも女好きを振る舞うようにヴォケー夫人にちょっかいを出しながら、省略後の «*Courtiser la brune et la blonde, / Aimer, soupirer…*» と歌唱する<sup>3)</sup>。

このように、歌詞は前後の文脈、ヴォートランの行動と緊密にからむ。最後の「偶然に」『au hasard』という語が、これから彼の語る目撃があたかも偶然を装うように強調され、ゴリオ爺さんの奇妙な行動の一部始終、自らの手でつぶした食器を金銀細工商で売って、高利貸しゴブセックの店に入るのをヴォケー夫人に語るきっかけとなる。歌いながら役を演じるヴォートランは、この後、クリストフがゴリオ爺さんに頼まれた手紙の中に払い済みの約束手形を見つけ、この使用人にお駄賃がもらえると予測し、下線部の歌詞を繰り返す。さらに父親が冷たくあしらう不幸なヴィクトリースに、彼は近日中に何とかするように約束し、それに対してお礼をいう彼女に「おれは久しく世界を駆けめぐり」と皮肉っぽい声で再度歌う。

過去を知り、未来を予見する彼が歌う歌詞は彼の全知全能を意味し、その繰り返しによってまさにヴォートランの「ライトモチーフ」として機能するのだ。さらに、この歌唱の仕方には、伝統的なオペラ形式ではなく、「歌」と「語られる台詞」が混ぜられたオペラ・コミックの要素が取り入れられていることに注目しよう。オペラ・コミックの歌詞をヴォートランが歌いながら会話と行動を反復することによって、歌詞が物語の展開のキーポイントになる。

こうして彼が歌う最初の場面はあたかもヴォケー館の居間を歌劇の舞台のように仕立てあげるが<sup>4)</sup>、ラスチニヤックがニュッシンゲン夫人のつれなさに絶望し、

3) フォルタシエは、この2行後の実際の歌詞、«*Partout, partout où j'ai voyagé / Selon le pays j'ai changé*»をヴォートランに適う歌として指摘する。(Rose Fortassier, *op.cit.*, p. 104.) 行方をくらましながら名と姿を変えるヴォートランをイメージさせるこの歌詞は、『幻滅』そして続編『娼婦の栄光と悲惨』においてもこだまする。

4) ヴォケー館の居間は重層的な劇場空間である。ヴォkee館の居間、登場人物たちの特徴は、スクリーブとデュメルサンとの合作のヴォードヴィル『ブルジョワ館』(1823)の影響が以下で指摘されている。Stéphane Vachon, «Le (mot) drame du *Père Goriot*», in *Poétique*, Seuil, septembre 1997, p. 329. そこで活躍するヴォートランにおけるメロドラマの役割について、次の論考で詳細に論じられている。Yoshie Oshita, «De l'entrée à la sortie de Vautrin dans *Le Père Goriot*», in *L'Année balzacienne*, PUF, 1989, pp. 233-243.

ヴォートランの提案に傾いて、ヴィクトリースに心惹かれていた次の場面では、いっそうこの劇場化が明らかになる。

ヴィクトリースはまさに天使の声を聞いているようで、彼女のために天が開け、ヴォケー館は、舞台装飾家が劇中の宮殿にほどこす幻想的な色彩に飾られていた。 [...] ヴォートランが陽気に入ってきた。彼は若い二人の心中を読み取ったが、自分が地獄のような才知で結びつけたにもかかわらず、あざけるような太い声で歌いながらその喜びを突然乱したのだ。

私のファンシェットはかわいいよ  
普段着すがたで... (III, pp. 194-195)

劇場に足を運んだことのないヴィクトリースによって、居間が劇場化されることは興味深い<sup>5)</sup>。彼女が感じる幻想的な特徴は、ラスチニャックの初めてのイタリア座体験を喚起させよう。この劇場化された空間、さらにラスチニャックのテノールを思わせる天使の声、幻想的な舞台装置、さらにイタリア座でニュッシンゲン夫人に恋したように愛を生み出す劇場空間は、オペラ空間に付随される特徴もある。しかし、ヴォートランの登場はその幻想的な雰囲気を一変させる。ラスチニャックの天使の声と比較して、バスの声域に響えられる太い声で歌いながら登場するヴォートランは悪魔的な役どころと言ってよかろう。ヴォートランが歌うのは、ヴィアルの1813年にオペラ・コミック座で初演されたアリエットが含まれる劇『二人の嫉妬者』の一節。ファンシェットをヴィクトリースに見立て、彼女の質素な様子は「普段着すがたで」に対応するが、歌いかけて途切れたその後に、「彼女のそそるしぐさは美しいよりいい」『*Et sa mine piquante / Vaut mieux que la beauté.*』<sup>6)</sup>と実際の歌詞は続く。蓮つ葉女の典型であるファンシェットの刺激的な容姿はヴィクトリースにふさわしからず、ヴォートランの揶揄に他ならない。おそらくヴィクトリースを含めその歌詞の真意は、ただ一人ラスチニャックを除いて、住人の誰にも理解されないはずのものである。

### 3. 歌の暗号的な役割

歌うヴォートランの意図を探るために、ヴォケー館の住人たちがどこの劇場で観劇し、またはどのような歌が彼らに歌われるのか簡単に見てみよう。2階に住むヴィクトリースとその親代わりのクーチュール夫人は宗教的な敬虔さから劇場には足を運ばない。演劇のシーズンオフに下宿人から作者用招待切符をもらっていた、芝居好きなヴォケー夫人はヴォートランにブルヴァールのメロドラマに

5) 「空が開ける」という描写は、フェニーチェ劇場において、感動したマッシミラがロッシニ『モーゼ』のフィナーレを解説する場面でも見られる。(Massimilla Doni, t. X, p. 607)

6) *Les Deux Jaloux*, comédie en 1 acte et en prose, mêlée d'ariettes, Jean-Baptiste-Charles Vial, Barba, 1813, scène XII, p. 28.

招待される<sup>7)</sup>。3階の住人ミショノー嬢はヴォートランを警察に売る。その裏切りが暴露され、同じ階に住むポワレもいっしょにこの下宿から追い出されようとした時に、博物館員は「シリアにむけて旅立った デュノワは若くていい男」<sup>8)</sup> (III, p. 224) を歌う。4階に住むゴリオ爺さんは、観劇ではなく、桟敷席の娘たちを見るためにイタリア座の平土間に行こうとする。つまり、誰一人オペラ・コミニックを観劇する者はない。ラスチニヤックは、次のように書かれていた。「それぞれの劇場のレパートリー」を含め、あらゆる物事に通暁するほど学生には時間がないと述べられた後に (III, p. 74)、

学生というものは、そこでくだらないものに熱中するものだが、それはりっぱなものに見えてしまうからである。 [...] ネクタイを締めなおして、ポーズを取ったりして、オペラ・コミニック座の第1ギャラリー席にいる夫人の気を引こうとする。これらパリの洗礼を次々と受けていくうちに、一皮むけ、人生の視野も開けてくる。そして社会を形成している人間の層の重なりを理解するようになる。(III, p. 74)

当時の学生についての一般的な叙述ながら、法学部に通うラスチニヤックにも勿論当てはまるだろう<sup>9)</sup>。むしろ、これは彼と「それぞれの劇場」の中のオペラ・コミニック座との関係を暗に強調していると言つていい。彼は今、イタリア座でニュッシンゲン夫人に夢中になるように、かつてはオペラ・コミニック座でも同じ経験をしたはずだ。イタリア座でボーセアン夫人によって教育されるように、青年はこの劇場においても、「人生の視野が開けて」きて、そしてあたかも劇場での各階を思わせるような「社会を形成している人間の層の重なり」を理解するのである。さらにオペラ・コミニック座は、オペラ座とイタリア座より一段下に見られるようであるが、その優劣がこれから上に昇つて行く野心的な青年を物語るうえで象徴的な指標となる。

ヴォケー館の下宿人たちは何らかの形で歌や劇についての差異化した言及がなされる点から、ヴォートランを除いてラスチニヤックのみがオペラ・コミニック座で観劇し、そこでの出し物に精通していたことは間違いない。それを知つてか、ヴォートランは青年に対してのみ、歌詞の言外の意味をくみ取らせ、意志疎通さ

7) III, p. 203. この場面で、ヴォケー夫人はメロドラマ『荒山』(1821年ゲーテ座初演)の作者を間違え、そして、シャトーブリアンの名前をアタラと勘違いする。芝居好きではあるが、ヴォケー夫人のそれに関しての知識の浅さが強調される。

8) 当時流行していた歌で、作詞はラボルド伯爵、作曲はオルタンス王妃。

9) 登場人物などの描写の後、物語が始まるのはラスチニヤックの休暇明け、1819年11月末。同じ法学部生だったバルザックは、同年9月6日付、妹ロール宛の手紙の中でオペラ・コミニックの台本を断念したことを告げる。Balzac, *Correspondance*, tome I (1809-1835), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p. 17. 彼のオペラ・コミニック『海賊』のプランはバイロンの影響を受けて書かれた。Balzac, *Oeuvres diverses*, tome I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990, pp. 913-918. 書簡には、青年バルザックがオペラ・コミニック座に通っていた記述はないが、台本のプランは、彼の観劇の経験とその知識を示唆している。それらが、この箇所を含めた作品全体に反映されているのではないか。

せているのではないか<sup>10)</sup>。歌の暗号的な効果は次の場面でより顕著となる。

そのとき、彼はウージェーヌの部屋の入り口あたりから聞こえてきたヴォートランの歌声でさえぎられ、彼が歌っていたのは

おお、リチャード、おおわが王  
世界があなたを見捨てる… (III, pp. 199-200)

オペラ・コミック座のレパートリーで人気を博していた、1784年初演のグレトリ『獅子心王リチャード』に含まれるアリエットは、囚われの王を嘆き悲しんだブロンデルによって歌われる。あたかも舞台裏からのような歌の介入によって、ラスチニヤックがゴリオ爺さんにヴォートランの企みを打ち明ける機会を失わせるが、歌の選択はまことにその場に適している。なぜならブロンデルによるリチャード1世の救出は、ラスチニヤックがヴィクトリースの兄を助けようとする行為に重なるからである。その上、歌いかけて途切れるこの後の実際の歌詞は、『Sur la terre il n'est que moi, / Qui s'intéresse à ta personne;』<sup>11)</sup>と続く。ヴォートランはその歌声によって自らの存在を示し、青年が打ち明け話をするのを妨げながら、上の句を言えばおのずと下の句がでてくるように、「あなたに興味をいだくのは」の「あなた」をラスチニヤックにあてはめ、彼を憎からず思っている気持ちを間接的に伝えていないだろうか<sup>12)</sup>。このあとヴォートランのライトモチーフ、「私は久しく世界を駆けめぐった、そして私は見られた…」と歌い、自分の力を見せつけ、この計画を阻止しないように念をおす。

彼が青年を思う気持ちは、歌唱する三度目の場面でより深くなる。ラスチニヤックは無謀にも彼の悪事を暴こうとするものの、ワインに眠り薬をしこまれて眠ってしまう。

気持ちよく眠れるようにいすの上に学生の頭をすえて、ヴォートランは歌いながら彼の額に熱烈な接吻をした。

眠れ、いとしのものたちよ  
君のためにおれは絶えず見守ろう (III, p. 203)

10) ヴォートランが相手によって歌を選んでいることは、医学生ビアンションとの会話のなかで、マレルブの詩句を口ずさむことから明らかである。(III, p. 92)

11) *Richard Cœur de Lion, comédie en 3 actes, mélée d'ariette, Sedaine, Gardy, 1812, Act I, scène II, p. 6.*

12) 『獅子心王リチャード』は当時、オペラ・コミック座で当たりを取っており、1819年4月2日から1820年4月12日にかけて19回、1820年4月3日から1821年4月15日まで22回上演される。L'indicateur général des spectacles de Paris, des départemens de la France et des principales villes étrangères, Bureau de l'Almanach du commerce, 1819-1822を参照。オペラ・コミック座に通う観客にとってこの歌詞は馴染みであったと思われる。

この歌詞はスクリープとドラヴィーニュの合作、1819年につくられたヴォードヴィル、『夢遊病者』のロマンス、ギュスターブとセシルの二重唱の一部をアレンジしたものである。一見、状況に適切な歌詞と思われるが、これは愛する女性セシルとのアンサンブルであるギュスターブのパートだ。つまり悪の契約を結ばせ、ヴィクトリースとの結婚を促しながら、青年の保護者としての自分の立場を歌ったものである。他方、その歌は、ヴォートランの熱いキスとあいまって、ラスチニヤックへの秘められた愛情、彼のホモセクシャルな性向もほのめかされている。しかし、元来この二重唱は、その直前に自分があげた指輪を彼女から返してもらう場面から続く、悲痛な感情を吐露した歌であり、その経緯を踏まえれば、ラスチニヤックとヴォートランの別れが予兆されているとも言える。そしてヴォートランは歌いながらこの場面を退場する<sup>13)</sup>。

結局、ラスチニヤックは彼との取引に応じることはない。ヴォートランはジャック・コランだと見抜かれ、逮捕されるその時でさえ、青年に「私のファンシエットはかわいいよ／普段着すがたで」(III, p. 219)と四度目の歌唱を披露する。同じ歌の繰り返しは、それ以前にヴィクトリースとの結婚を促した場面を喚起させながら、しかし、そこにはラスチニヤックに向けられる言葉としての愛情もまた隠されている。というのも青年に対する過剰な愛情表現から「私のファンシエット」はヴィクトリースでありながらラスチニヤックにも当てはまるからである。二人の間に交わされる最後の会話はその場にいる他の人に聞かれてもおかしくはない。しかし、緊迫した場面であればこそ、歌はラスチニヤック、ヴォートラン二人の共通言語、暗号のように機能している証左となる。

ヴォートランは物語の重要な場面に登場し、そして歌の披露によって主演歌手のように活躍する。彼の歌は自分の存在感を示しながらすべてに精通している優越性を示唆するものだった。

しかし歌以外に、彼がヴォーケー館を支配する役割を果たしている場面が一つある。ラスチニヤックがヴォートランの企みをタイユフェールに暴こうと決心した直後の場面。

たちまちのうちにボルドーワインがいきわたった。会食者たちは活気づいて、陽気さが増した。すさまじい笑い声があがり、そこにいろいろな動物の鳴き声がおこった。博物館員が、さかりのついた猫の鳴き声そっくりな、パリの物売りの呼び声をあえてまねると、さっそく八人の声が同時に次のような文句をわめき立てた。 [...] しばらくは、頭もわれんばかりの喧騒と支離滅裂なやりとりがあって、それは全くのオペラだった。それをヴォートランはまるでオーケストラの指揮者のように指揮しつつ、一方ではすでに酔ってしまったようなウージェーヌとゴリオ爺さんを見張っていた。(III, p. 202)

13) ヴォートランが退場しながら歌う『*Soleil, soleil, divin soleil, Toi qui fais mûrir les citrouilles ...*』(III, p. 204)は、当時の画学生に流行した歌ではないかとブレイヤッド版の注にはあるが、出典は明らかにされていない。

この祝祭的なシーンは、かつて食事の最中に会食者たちが、言葉の語尾に『rama』を、さらにその頭に『cor』をつけて連呼し悪ふざけした場面を思い起こさせる<sup>14)</sup>。その調子はあたかもモチーフを少しずつ転調するかのように音楽的であった。ここでは、それぞれがわけのわからないことを言い合っているポリフォニー的な喧騒となり、それはさまざまな楽器で編成されているオーケストラに見立てられる。それらの楽器の喧騒を指揮するヴォートラン。同時に二人を裏切らないかと見張る彼は、主演歌手として舞台で八面六臂に活躍しながら、ヴォーケー館全体を支配する象徴として指揮者に譬えられる。主演歌手、合唱、オーケストラ、指揮者が揃い、ヴォーケー館は完全に劇場となる。だからこそ、ヴォートランはこの劇場で暗躍し、そして愛情を注ぐラスチニヤックに次のように言う。

しかし、人が君のようならば神なのだ。それはもはや皮膚で覆われた機械ではなく、最も美しい感情がかきたてられる劇場なのだ。おれは感情によつてしか生きない。感情とは一つの思想の中の世界ではないか。(III, p. 186)

ゴリオ爺さんが娘たちへの父性によって生きているように、ヴォートランの感情とはラスチニヤックへの愛情のこと、その愛情がラスチニヤックという劇場で生きているのだ。

#### 4. 逮捕後のヴォートラン

逮捕されたヴォートランは、いったん表舞台から退場する。脱獄した後に『幻滅』第三部で彼は別の名と姿でリュシアンに会い、続編『娼婦の栄光と悲惨』において彼の黒幕となり暗躍する。が、そのリュシアンが自殺して果てた後、再度逮捕された彼はコンシエルジュリーに勾留される。

おそらく、多くの人々は驚くだろうが、地下世界の言語ほど、エネルギーで多彩な言語はない。首都のある各帝国の始まりから、地下世界は穴倉の中、汚い所で、演劇的芸術から生き生きとして驚かせる表現を借りるなら社会の「奈落」において揺れ動いている。世界は劇場ではないか。奈落というのはオペラ座の舞台の下にしつらえた穴倉のことであり、舞台の仕掛け、照明装置、幽霊、地獄が吐き出す青い悪魔などを包み隠しておくのだ。(VI, p. 828)

ラスチニヤックと「歌」を暗号代わりに意思を取り交わしたその彼が、今や囚人仲間での「隠語」が交わされる牢獄に収容されるのだ。徒刑場について語る作者の声は、遠く『ゴリオ爺さん』におけるヴォートランの華々しかった姿を読者に思い出させよう。かつてはあたかも舞台ながらに歌っていた彼が、今やオペラ座の地下、地獄を想起させる奈落の境遇にいる。それを同じ劇場という空間に譬

14) III, p. 91, p. 93. ラスチニヤックとゴリオ爺さんは、この場面にも直接関与していないことから、両場面の類似が見られる。

え、しかもその彼我の落差に彼の運命の皮肉さを浮き彫りにされるのだ。

たびたびヴォートランのライトモチーフと言った『ジョコンド、または放蕩者たち』は、『人間喜劇』において一度のみ、この第四部の最後で使われる。リュシアンを破滅に導いたコランタンから、リュシアン亡き今、自分の部下になって、そして自分の後継者になってほしいと誘われた時に、「おれは褐色の髪の女から金髪女に乗りかえるのか」『Je passe de la brune à la blonde...』(VI, p. 919)と答える。リュシアンの庇護者から警察の手下。かつては自分を誇った歌では、金髪女も褐色の髪の女も思いのままであり、それは彼の全知全能のライトモチーフを補完していた男が今やこの歌詞をアレンジすることによって、暗黒の世界から陽のさす世界への変節がアイロニカルになるだけではない。「金髪女に乗りかえ」ざるをえない状況は、かつてラスチニヤックに「劇場」を比喩として語った彼の「モットー」に反して、望むままに行動するヴォートランではもはやないことをいみじくも示唆している。

18世紀に、ヴォードヴィル、アリエットが含まれる芝居などを前身として誕生したオペラ・コミックは、劇やオペラなどを風刺的に模倣し、パロディー化したものを上演していた。このような性格を帯びたオペラ・コミックが時代を経て形式を変えながらも、『ゴリオ爺さん』の作品に組み込まれると、ヴォートランの歌唱で絶えず付きまとつ皮肉な特徴がいっそう効果的になる<sup>15)</sup>。そして、ヴォートランは、歌う行為によって、またオーケストラ指揮者としてそこでの物語を統御していた。彼が歌ったいくつかの歌はとりわけラスチニヤックへの愛情を歌ったものである。このことはまさに上流階級でのオペラ空間で演じられたそのまで、ヴォートランにとってヴォーケー館という空間は、あたかも劇場空間を通しての自分の存在感の誇示とラスチニヤックへの愛情をあらわすトポスであり、観劇する側と演じられる側の違いこそあれ、この空間は上流階級におけるオペラ空間をパロディー化した空間と言えよう。

(同志社大学非常勤講師)

15) 作者の書簡の中でほとんど言及されず、また『人間喜劇』においても同じことから、オペラ・コミック座、そしてそこでの出し物への関心は少ないと言える。しかしながら、『ゴリオ爺さん』において、作者はオペラ・コミック座のレパートリーに入っている作品をピンポイントに使用することから、それらがいかに特別な意味をもっているか明白であろう。