

優秀修士論文概要

ジャン／ハンス・アルプとゾフィー・トイバー＝アルプの 〈共同制作〉における自律と連帯

青 池 瞳

本論文では、アルプとゾフィー・トイバーの〈共同作品〉と個人の作品の分析を通して、独自の道を歩んだ二人にとって〈共同制作〉がどのような役割を果たしたのかを考察した。アルプとゾフィー・トイバーの〈共同制作〉には様々な側面があるが、「匿名的」な作品を制作するために〈共同制作〉をはじめた二人が、1930年代後半になって各々の個性が共存した新たなタイプの〈共同制作〉を実現したという点に特に注目した。1910年代後半に制作されたアルプとゾフィー・トイバーの最初の共同作品「デュオ・コラージュ」に見られる垂直・水平の〈グリッド〉の構造を軸に、他の20世紀初頭の抽象芸術や前衛芸術との関わりも視野に入れながら、二人の〈グリッド〉の独自性、そして〈グリッド〉の使い方を通して見えてくるアルプとゾフィー・トイバーの相違を浮き彫りにすることを目指した。先行研究の多くは、アルプとゾフィー・トイバーが二人で一緒に制作した作品だけを抽出して論じる傾向があるが、〈共同〉とは同化の過程ではないという考えに基づき、二人の〈共同作品〉だけでなく個人の作品を積極的に取り上げた。

第1章 〈共同制作〉のはじまり

アルプがゾフィー・トイバーとの出会いや二人の〈共同制作〉のはじまりについて語った文章によると、当時の二人には「新しい素材」、「純粹芸術」と「応用芸術」のあいだの境界の攪乱、作者性の否定と「匿名性」などの共通の目的や関心があったことが明らかになる。既存の分類体系やヒエラルキーを崩そうとする二人の試みについて論じ、その試みがダダの時代に特有の一過性の関心事ではなく、アルプとゾフィー・トイバーは常に閉鎖的な世界をつくり出す境界を飛び越える方法を探っていたことを指摘した。

第2章 「デュオ・コラージュ」と沈黙の〈グリッド〉

「匿名性」の問題に注目し、二人の初期の〈共同作品〉である「デュオ・コラージュ」の分析を行った。作品の厳格な垂直・水平の構図＝〈グリッド〉が「デュオ・コラージュ」の匿名的な性格を支えていることを確認した。次に、ロザリンド・クラウスの「グリッド」論や20世紀初頭の抽象芸術家たちの〈グリッド〉とアルプとゾフィー・トイバーの〈グリッド〉を比較した。テキスタイルなどの「装飾芸術」を否定し、〈グリッド〉に超越的な性格を見出した抽象芸術家と、ゾフィー・トイバーとアルプの立場は異なり、ゾフィー・トイバーとアルプは否定によって純化を推し進めるのではなく、「具体的」なものに対する愛着を重視していた。こうした態度に基づいた二人の〈グリッド〉は、変化に抵抗する堅牢な構造としての〈グリッド〉とは一線を画す。

第3章 ゴッホ・トイバーの〈グリッド〉——織物とダンス——

垂直・水平のコンポジションはゴッホ・トイバーの代名詞と言えるほど頻繁に使用されたこと、「応用芸術」の技術を学んでいたゴッホ・トイバーにとって、テキスタイルが身近にあったことを踏まえて、テキスタイルと〈グリッド〉の関係に注目した。テキスタイルには縦糸と横糸がつくり出す〈グリッド〉が前提としてあることを指摘し、他の抽象芸術家が否定した「装飾芸術」が絵画における〈グリッド〉を準備した可能性を示唆した。次に、ゴッホ・トイバーがルドルフ・フォン・ラバンの下でダンスを学んでいたという事実と、ラバンが発明した舞踊譜「ラバノーション」の幾何学的な形態とゴッホ・トイバーの造形作品の類似を指摘する研究を参考に、ゴッホ・トイバーの〈グリッド〉が運動や身体との関わりにおいて発展してきた可能性を探った。つまり、ゴッホ・トイバーの〈グリッド〉は純粹に視覚的なものではなく、接触性（テキスタイル）や身体性（ダンス）など様々な感覚と結びついた多層的な構造だった。

第4章 アルプの〈グリッド〉——偶然の法則にしたがって——

アルプが「デュオ・コラージュ」と同時期に制作した作品《偶然の法則にしたがって配置された四角形のコラージュ》は、〈グリッド〉の構造とは無関係に思われるが、詳細に分析していくと〈グリッド〉が潜んでいることが分かる。ゴッホ・トイバーにおいて〈グリッド〉がテキスタイルやダンスと重なっていたとすれば、アルプにおいて〈グリッド〉は〈偶然〉と重なっていたと言える。つまり、アルプとゴッホ・トイバーは別々の仕方でも〈グリッド〉を使った。

第5章 変奏される〈グリッド〉

1920年代以降の二人の個人の作品において〈グリッド〉がどのように現れているかを考察した。とりわけ1920年代以降は、アルプとゴッホ・トイバーが独自の探究を進めたことが分かる時期で、そのことが作品の相違に現れている。とりわけ、ゴッホ・トイバーの主要なモチーフである〈円〉とアルプにとって「決定的な形」となった〈楕円〉は、よく似ていながら決定的に違う形であるという点で、二人の関係を象徴する。

1920年代のゴッホ・トイバーの作品は、〈グリッド〉を歪めたり、格子のマス目を効果的に使用したり、グリッド上に人間や鳥などの形態の組み合わせでつくられた具体的な像を配置したり、様々な方法で〈グリッド〉の可変性を示す。1930年代以降、垂直線と水平線より〈円〉が彼女の主要なモチーフとなったことを具体的な作品を取り上げながら論じた。

後半ではアルプに焦点を当て、1920年代以降、アルプにとって「動く楕円」(ovale mouvant)が決定的な形になり、この形を中心にアルプ独自の様々な概念が生まれていく過程を追った。具体的には、アルプが「動く楕円」から生み出した「宇宙的な形」を配置する「コンフィギュレーション」(Configuration)や「星座」(Constellation)のシリーズを分析した。アルプの「星座」の作品は、垂直・水平の構図ではないにもかかわらず、同じ形を反復することによって別の作品を生み出すという仕組みそのものが〈グリッド〉と共通する。しかし「星座」の場合、単純なコピーを生み出すのではなく、すべてが少しずつ違う異形を量産し、反復することによってズレていくようなメカニズムだと結論づけた。

さらに、ゴッホ・トイバーとアルプの〈グリッド〉と空間の問題を取り上げ、本来は完全に平面的

な構造であり空間の入り込む余地のない〈グリッド〉に、ゾフィー・トイバーとアルプが空間を侵入させたことを、アルプの《iの絵画》(1918)とゾフィー・トイバーが1932年から39年にかけて制作した「空間」のシリーズから読み取った。

第6章 〈共同制作〉再び ――「デュオ・デッサン」を中心に――

1939年の〈共同作品〉である「デュオ・デッサン」のシリーズを、1910年代の「デュオ・コラージュ」との相違に注目しながら分析した。「デュオ・コラージュ」では、誰がつくったのかという問題は重要ではなく、ゾフィー・トイバーやアルプだと特定されうる痕跡は削ぎ落とされるべき要素だったのに対して、「デュオ・デッサン」にはむしろアルプとゾフィー・トイバーの二人である必要性＝「二人性」と呼ぶような性質がある。あくまで二人の〈共同作品〉であり、二人の痕跡を分離して特定することはできないのだが、個性が融合して消滅した状態ではなく、異なる二つの個性が融合することなく共存した状態にある。そして1930年代の〈共同作品〉のこの性質は、1941年にアルプとゾフィー・トイバーがアルベルト・マニエリとソニア・ドローネーの4人で制作したリトグラフの「記名性」によって補強される。このリトグラフでは形が名前の役割を担っており、まさに4人の融合することのない個性の共存と捉えられる。

最後に、アルプがゾフィー・トイバーの死後、「デュオ・デッサン」を破って作りだしたコラージュ《破られたデュオ・デッサン》(1947)を取り上げた。〈共同作品〉を切り裂いて新たな作品を生み出すという行為は死後の〈共同制作〉と呼びうるものであり、他の誰でもないアルプとゾフィー・トイバーの個性が共存している「デュオ・デッサン」だからこそ、ゾフィー・トイバーの死後、更新されるはずのない〈共同制作〉が可能になった。

結 論

アルプとゾフィー・トイバーの〈共同制作〉には、1918年の「デュオ・コラージュ」のような匿名の作品を目指す方向と、1930年代後半に制作された「デュオ・デッサン」のような二人の個性を共存させる方向の二つのベクトルが存在することが明らかになった。二人の個性が融合したというより、重なったと形容する方が適切だと思われるこの種の〈共同制作〉においては、アルプとゾフィー・トイバーの共約不可能な差異が浮き彫りになっている。二人の〈共同制作〉の出発点には、たしかに、新たな芸術を求める二人の芸術家の間の一致や共通点があったが、時を経て、アルプとゾフィー・トイバーの各々の発見や経験に基づいて培われた別々の個性が、差異を保ったまま結びつくに至った。アルプとゾフィー・トイバーの〈共同制作〉は同化の過程ではなく、限りなく接近するがゆえに異なる在り方が可能になる場として理解できる。つまり、「デュオ・コラージュ」にはじまり断続的に行われた〈共同制作〉は、到達すべき完成された状態ではなく、常に「調和」が崩れ始める前の危うさが含まれた一瞬の出来事であり、〈共同制作〉を介して二人は独自の道を進んだ。〈共同〉とは、二人が一人と一人であることを確認するための作業であり、アルプとゾフィー・トイバーの個人の作品は、「調和」のあとにやってくる不協和音の豊かさそのものである。アルプとゾフィー・トイバーの〈共同制作〉＝連帯は各々の自律のために、自律は次の連帯のためにあったと結論づけた。

優秀修士論文概要

アンドレ・ブルトンにおける神話の問題について

——記号の残存とシニフィアンの誕生——

佐々木 大 輔

本修士論文は、アンドレ・ブルトンにおける神話の問題を対象として、彼自身の記号理論との関連においてその重要性を明らかにすることを目的とする。

ブルトンは「喫水部におけるシュルレアリスム」のなかで、クロード・レヴィ＝ストロースから「シニフィアン」の概念を借りながら、「言語にかんする大規模な操作」すなわちオートマティスムから出発したシュルレアリスムの運動を総括していた。彼によれば、オートマティスムは言語にその真の生を返す作業であり、ただし、この作業は残存する記号に遡ることではなく、「シニフィアンの誕生に一举に赴くこと」によって遂行されなければならないという。社会事象を言語活動になぞらえるレヴィ＝ストロースの議論に対する参照は、個人の作品に回収されない集団的な表象の回路のなかで機能する言語活動として、シュルレアリスムにおける神話の探求を再考する可能性を示す。形骸化した記号としての言語から生のなかで機能するシニフィアンとしての言語へ跳躍すること。こうした図式に基づき、本研究は年代ごとに三つの神話的な形象の流通を分析した。三つの形象とは、「真の近代的な神話」としてのジョルジョ・デ・キリコの彫像（20年代）、「集団的神話」としての『黒い洗い場にて』における蛾（30年代）、そして、「新しい神話」としての「透明な巨人」（40年代以降）である。

第一章では、シュルレアリスムにおけるジョルジョ・デ・キリコの受容を神話の観点から分析する。

ブルトンは『文学』誌第11号に発表された記事のなかで、生成の途上にある真の近代的な神話を記録することができる稀有な画家としてデ・キリコを紹介していた。本研究はこの受容のあり方を、形而上絵画における「マネキンの時代」の作例に即して分析する。《預言者》はとくに、彫像が画中画の中にいながらその外に影を投げかけることでアトリエの空間に侵入し、画家の役を演じるマネキンの不意を打つ場面を提示している点において重要である。この作品は、生成の途上にある近代的な神話としての幽霊を前にした画家の寓意として解釈することができる。

興味深いのは、ブルトンが、真の近代的な神話がデ・キリコの古典回帰によって中断したことを意識しながら、形而上絵画をシュルレアリスムの活動のなかで使用し続けたことだ。本研究はこの受容のあり方を論じるにあたって、形而上絵画がシュルレアリスム周辺の非-絵画的なメディア上において使用されたふたつのケースを参照する。第一の事例は、マン・レイによって撮影された《一日の謎Ⅰ》を背景としたブルトンの肖像写真であり、第二の事例は、『シュルレアリスム革命』誌第三号における《通りの神秘と憂愁》を挿絵とする誌面である。ふたつの事例において共通するのは、形而上絵画における現実と虚構の境界線を逸脱するような神話的形象のあり方が反復されていること、ただし、その反復がシュルレアリストたちによって生かされた現在を巻きこむかたちで遂行されているということだ。

そして、本研究は形而上絵画の使用を画家の古典回帰との関連において捉える。画家の変節は「シュルレアリスムと絵画」連載第三回のなかで、幽霊が画家にとって、「もっとも奇妙な旅」に誘う形象か

ら国家の同一性を象徴する政治家の表象へ墮落してしまったこととの関連において捉えられていた。このことを踏まえるとき、シュルレアリストたちは幽霊めいた彫像の影を自身の周囲で反復することで画家の変節に対する批判的な応答を試みていた、と結論づけることができる。

第二章では、散文詩『黒い洗い場にて』を「集団的神話の創造」の実践として解釈する。

まず、「今日の芸術の政治的位置」を起点として、「集団的神話の創造」というプログラムが形成されていく過程を追う。「今日の芸術の政治的位置」は、マルクス主義に依拠しつつ、ただし、第三インターとは異なる仕方ですと芸術の政治的位置を示すことを求める状況のなかで催された講演である。ブルトンは西欧社会における「意味されたものに対する記号の残存」を告発し、すでにある現実を表象するのではなくその変革の欲望を媒介する言語を記録する実験として、心的オートマティスムを再検討していた。集団的神話の創造もまた、自動記述の問題に連なる実験として提示される。こうした見方は、「シュルレアリスムの非国境的境界」において、18世紀の西欧において流行した「暗黒小説」のモデルにもとづきながら展開されていくだろう。ブルトンは暗黒小説の象徴的な舞台としての城がシュルレアリスムの周囲に残存しているという観察にもとづき、残存する記号を収集しそのまわりに生起する神話を記録する作業として、「集団的神話の創造」を提示するのである。

『黒い洗い場にて』は「集団的神話の創造」の具体的な実践として解釈することができる。ウルリッヒ・フォークトが明らかにしたとおり、この作品はアイスキュロス『縛られたプロメテウス』に蛾の形象をつけ加えた翻案である。本研究は、原作に対する忠実さからほど遠いこの翻案の経緯を調査した。興味深いのは、『ミノトール』誌第5号に発表されたロジェ・カイヨワの論考「カマキリ」以来、擬態する昆虫の神話がシュルレアリスムの周囲に流通していたということだ。蛾もまた、1935年6月に出版された『ミノトール』誌第7号に登場し、眼状班によって威嚇する姿をカイヨワ「擬態と伝説的精神衰弱」のなかで、走光性によって火に飛びこむ姿をエドワード・ヤング『夜想』の抄訳「夜は短すぎる」のなかで見せていた。ブルトンが同年7月に『縛られたプロメテウス』を読んだとき、蛾はプロメテウスの神話が残存するなかで派生した変異体としてあらわれたのではないか。蛾は実際、『黒い洗い場にて』において、『ミノトール』誌によってすでに紹介された習性を活用しながら、イオを監視するアルゴスの役を担い、さらに、プロメテウスが火を神から奪い人に与えたことから帰結する災いの場面を演じてみせるのである。蛾はさらに、見るものに偽の視線を返す眼状班を持つことにおいて、アナロジーの仕組みによって鏡になることさえできる。本章は、蛾が語り手に対して鏡としてあらわれ、鏡のなかのプロメテウスへの同一化を促す場面を扱い、「シュルレアリスムの非国境的境界」における「残存と介入の神話」という一句との関連において解釈する。一連の分析によって、「黒い洗い場にて」は「集団的神話の創造」の具体的な実践としてあらわれるだろう。

第三章では、「新しい神話」としての「透明な巨人」の演出を分析する。

まず、「シュルレアリスム第三宣言か否かのための序」をもとに、ブルトンが前章で見た「集団的神話」から「新しい神話」という別のプログラムへと移行する過程を確認する。この記事は、ブルトン自身がかつて依拠していたマルクス主義を主とする哲学的なシステムの変質という問題に貫かれていた。「トロツキーの犬」の挿話のなかで、この変質の原因は『聖書』の創造の場面によって根拠づけられた西欧の擬人主義に求められる。そして、擬人主義のシステムから逸脱するためのプログラムとして、ブルトンは「透明な巨人」という「新しい神話」を提示する。彼によれば、「透明な巨人」は完璧なカムフラージュによって姿を隠しながら人間の傍らに潜む生物であるという。この神話は人間の「知覚の座標軸」

をかいくぐることによって、人間を中心とするシステムが転倒された風景を夢想することを誘うのである。

「透明な巨人」による擬人主義のシステムの転倒は実際、「いくつかの神話の残存について、増大あるいは形成の過程にあるその他いくつかの神話」という謎めいたアンソロジー的作品のなかで演出されていた。「透明な巨人」の神話に連なる諸断片のうち、デヴィッド・ヘア《隠された根本原理》における切断された足の形象はそれに先立つページのなかで何度か登場していた点において徴候的である。とくに「イカロス」のページに引かれたブリュゲルの《イカロスの墜落》における足の形象は、その対向ページに楽園からの失墜という、人間が神に対する類似を失った場面の神話が配置されていることによって一層興味深い。このページは、イメージを罰する神話をその勝利を謳う神話、すなわち「透明な巨人」の神話へと書き換える演出として解釈できるだろう。「いくつかの神話の残存について……」は「シュルレアリスム第三宣言……」における「新しい神話」のあり方を寓意的な仕方で読者に提示するのである。

ブルトンにおけるレヴィ＝ストロースの記号理論の受容もまた、「新しい神話」との関連において理解できる。「喫水部におけるシュルレアリスム」を「マルセル・モース論文集への序文」と比較するとき、ブルトンがレヴィ＝ストロースの言語の誕生に関するテーゼに変形を加えながら、「シニフィアンの誕生へ一挙に赴くことによって言語にその真を返す」という一句を構築していたことが明らかになる。この作業はある起源の神話の転倒であるという点において、「透明な巨人」による落下＝失墜の神話の書き換えとの延長線上において捉えられなければならない。ブルトンの記号理論はそれ自体、「新しい神話」の実験の一環をなすのだ。

以上の事例を踏まえ、本研究はブルトンにおける神話の問題の一貫性を提示する。「真の近代的な神話」、「集団的神話」、「新しい神話」は、その根拠となるひとつの記号体系を共有することにおいて結びつくのではない。神話の問題の一貫性は、言語が形骸化の末に「記号の残存」に陥った状況を前にして、謎めいた神話的形象を流通させることでその状況に介入するという戦略をとり続けるというブルトンの態度に求められなければならない。

優秀修士論文概要

バルザック作品における「もの」の移動

谷 澤 真 優

はじめに

本稿では、1830年から1832年にかけて出版されたオノレ・ド・バルザック (Honoré de Balzac) の中短編集『私生活情景』*« Scènes de la vie privée »* 第一版、第二版の作品において、登場人物たちによる物の贈与や譲渡が頻繁に描かれることに注目し、バルザックが登場人物たちによる物のやりとりがを通して描こうとしたものを明らかにすることを目的とした。

第1章

『毬打つ猫の店』*« La Maison du chat-qui-pelote »* をとりあげ、ヒロインの肖像画を巡る一連の贈与を分析することで、物がどのような点で重要性を持つのかを明らかにした。商人の娘オーギュスチヌをモデルとした肖像画は架空の画家テオドールの傑作とされ、作中でも芸術作品としてかなり高い価値を認められている。だが、本作品における肖像画の重要性は絵画芸術の価値とは別のところから生じている。テオドール自身が認める通り、肖像画はオーギュスチヌに対する画家の愛から生まれたものである。キャンパスに描き出された少女は決してオーギュスチヌそのものではない。それは画家の愛のまなざしが彼女のうちに見出すイメージであり、彼女を愛する画家のまなざしのイメージである。だからこそオーギュスチヌは美術館で自身の肖像画を見て戦慄し、そこに姿を現した画家の愛の告白に驚愕する。厳格で閉鎖的な家庭に生まれ、家族以外の人間や世間との接触をほとんど持たずに育ったオーギュスチヌは、肖像画を前にして初めて他者に会おう。他者の視線に。そしてその視線を通して初めて自分自身に出会う。絵の少女と自分を同定する—「これは私だ」。それと同時に、内面化された画家のイメージが彼女の自己イメージを構成する。画家から愛される自分、画家の愛のまなざしを受ける自分、—「これが私だ」。これが彼女の自己獲得の契機であることは言うまでもない。彼女にとって肖像画はテオドールに愛される自分のイメージであり、画家の愛のまなざしを受ける時、彼女は自分自身の内にこの絵の少女を見る。肖像画はオーギュスチヌの分身であり、オーギュスチヌもまた肖像画の分身となる。以上のように、この作品において肖像画の重要性は芸術作品としての価値から生じるのではない。問題になるのは、オーギュスチヌとの関係において生じる個別の意味、特別な価値である。だが、肖像画の意味は決して不変ではない。肖像画が別の人物の手に渡る時、そこには別の意味が新たに付与される。オーギュスチヌと念願の結婚を果たしたテオドールはしかし卑俗な妻に幻滅し、社交界で出会ったカリリアーノ夫人に関心を抱く。彼がこの愛人に肖像画を差し出すことで、テオドールの愛のまなざしは肖像画ごとカリリアーノ夫人の手に渡り、肖像画はテオドールからカリリアーノ夫人への愛を意味するものとなる。そしてオーギュスチヌの訪問を受けたカリリアーノ夫人が彼女に肖像画

を返却する時、これはテオドールに対する一方的な拒絶と侮辱を意味するものになる。一連のやりとりの中で、肖像画には常に新たな意味が付与されるのである。問題は、このような意味の変化が誰にでも理解可能ではないという点にある。オーギュスチヌスは肖像画を取り戻すことで夫の愛もまた自分に戻ると信じる。彼女にとって肖像画は変わらずテオドールからの愛を意味するものであり続ける。だからこそ、激高したテオドールによって肖像画が破壊されると、彼女は自分自身をどこにも見出すことができなくなる。肖像画はオーギュスチヌスにとって自分自身を意味するものであり、一連の贈与は肖像画に付与されたこの意味を別の意味で上塗りするのである。

第2章

第二章でとりあげた『ラ・ヴェンデッタ』《*La Vendetta*》にもヒロインであるジネヴラの肖像画が登場するのに加え、ジネヴラの遺髪も注目すべき重要なモチーフとして登場する。タイトルの《*La Vendetta*》はコルシカ島の復讐についての因習であり、ジネヴラとその恋人ルイジの一族同士がこれに基づいた仇敵関係であることから来ている。本章では、重要なモチーフであるジネヴラの肖像画と遺髪のやりとりが、この復讐の原理に基づくことを明らかにした。

まず『毬打つ猫の店』と同様、肖像画はモデルであるジネヴラ自身以上の存在であり、したがってルイジがこれを売ることによって、ジネヴラの生も失われる。肖像画の売却において特に注目すべきは、息子バルトロメオの存在である。彼女は自分を勘当した父の名を息子に与えて愛を注ぐが、赤ん坊に乳を与えるジネヴラは肖像画の少女と同定不可能なほど衰弱した様子で描写される。その結果、ルイジの中で肖像画とジネヴラの等価性は失われ、彼は妻の生活のために肖像画を売却するが、『毬打つ猫の店』と同じく、分身の消失は彼女の死を招く。結果として、ルイジによる肖像画の売却は一族の復讐の延長にある。そしてジネヴラの遺髪が登場する時、ルイジとバルトロメオの因縁が明確な物として現れる。ジネヴラは髪を夫に切り取らせ、赦しの言葉と共にバルトロメオに届けるように言い遺す。ところが遺髪を手にしたルイジがバルトロメオに放つ言葉は、明らかに両家の因縁関係と復讐の連鎖を思わせるものであり、遺髪に込められた赦しのメッセージは、ルイジを経ることで復讐のメッセージに上書きされる。肖像画を売る、遺髪を届けるという次元において、復讐の原理が表れている。

第3章

第三章でとりあげる『ことづて』《*Le Message*》にも、遺髪を届けるという形式のやりとりが描かれる。この作品は一人称の語り手の回想に始まり、語り手が馬車事故で死んだ青年の遺言に従って、彼の恋人に死を伝えに行く旅が語られる。注目すべきは、「青年の死」というメッセージの伝達が物語の中心であるにもかかわらず、この伝達が登場人物たちの言葉によって描かれない点である。本章では、言葉ではなく、青年が語り手に託す物を通して死の伝達の過程を分析した。

重要なモチーフとして登場するのが青年の鍵、青年が恋人から受け取った手紙、そして青年の遺髪である。青年の遺言に従って、語り手は事故の拍子に青年の胸に刺さった鍵を抜き、彼の家からジュリエットの手紙を持ち出し、これを差出人である彼女に届けに行く。『ラ・ヴェンデッタ』の場合とは反対に、語り手を介して青年からジュリエットに届けられることによって、本来であれば共通したひとつの意味を持ちえない三つの物に、「青年の死」というひとつの意味が生じることが確認できる。

第4章

第四章では、『家庭の平和』« *La Paix du ménage* »を取り上げた。この作品ではダイヤモンドの指輪を巡る一連の贈与が問題になるが、その構造は第一章で注目した『毬打つ猫の店』とよく似ている。夫からスランジュ伯爵夫人への贈り物であったはずの指輪は、しかし夫自身の手によって彼の愛人に再度贈られ、この愛人からさらにその恋人へと贈られていき、最終的にスランジュ夫人への贈り物となる。『毬打つ猫の店』と決定的に異なるのは、指輪を取り戻したスランジュ夫人が題名の通り「家庭の平和」を再び見出す点にある。本章では、指輪の循環する過程を通して、この差異がどこから生じるのかを明らかにした。まずマルシャルがスランジュ夫人に指輪を贈るまでの過程において、彼にとっての指輪の意味が大きく変化している。当初、ライバルであるスランジュ伯爵から愛人を奪った勝利の証であった指輪が、スランジュ夫人に贈られる時は真摯な愛を意味し、彼自身に代わる物として差し出される。スランジュ伯爵から愛人ヴォードルモン夫人へ、ヴォードルモン夫人からマルシャルへの贈与においても、同じことが起きていたと考えられる。つまり、指輪は常に愛を意味するものであるものの、その愛は贈与の度に別の愛で上書きされている。重要なのは、スランジュ夫人がこのような贈与による意味の生成に無知でない点にある。ダイヤモンドの指輪には彼女の夫の髪が隠されており、したがってオーギュスチヌの肖像画と同様に、彼女にとって指輪は夫そのものであった。しかし、マルシャルから指輪を受け取った彼女がその髪を捨てるのは、一連の贈与の中で指輪に異なる意味が付与されてきたことに気づいたからだと考えられる。そして、髪を捨てることによって、指輪はもはや彼女にとっては夫と等価なものではなく、真に彼女の物となる。贈与によって物に付与される意味に気づき、自ら新たな意味を与える行為こそが、スランジュ夫人をオーギュスチヌと反対の運命に導いている。

おわりに

各作品の分析を通して明らかになったのは以下の二点である。第一に、作品内で注目される物の重要性は、物それ自体の有用性や価値ではなく、個別の登場人物にとっての意味から生じている。これは、それまでの文学で注目されてこなかった「私生活」のありふれた光景に物語を見出す『私生活情景』全体の構造に一致するものであり、登場人物たちの手の間で見出される個別的な物の意味は、まさに「私的な意味」と言えるものではないだろうか。一方、このように物に付与される意味は不安定なもので、登場人物たちの間で認識の齟齬や欠如が認められた。バルザックが若者の陥りやすい失敗を敢えて描くことで反面教師的な見本にすると主張するのを信じるならば、物の受け渡しを介した人間関係の構築とその失敗は、こうした教訓的意義の反映である。以上の点で、各作品における物と登場人物の関係のやりとりという次元に『私生活情景』の大きな目的が現れているのではないだろうか。