

「ルゴン＝マッカード」叢書における
作品間の相互関連性



有 富 智 世

[目次]

序	1
(註)	5
第1章. 『ムーレ神父の罪』 —叢書における役割—	7
1. 叢書におけるパスカルの心情の推移	8
2. 暗示的・予言的作品	12
3. 『夢』との関連で	15
(註)	16
第2章. 『生きるよろこび』 —叢書に刻む「生」の観念—	19
1. ポーリーヌと海	21
2. シヤントーとヴェロニック	27
(註)	33
第3章. 『夢』 —叢書における帰結的役割—	35
1. 『ムーレ神父の罪』に示された「愛と罪」との関連で	37
2. 司教の秘蹟	42
3. アンジェリックの死	45
4. 『ムーレ神父の罪』以外の作品との関連で	49
(註)	51
第4章. ソラの描写の特性について —ボードレールとの照応—	53
1. ボードレールとソラの共通項	54
2. 『悪の華』と「ルゴン=マッカール」叢書の類似性	56
3. 『悪の華』の「腐死」と『ナナ』の照応	60
(註)	70
第5章. 『制作』 —象徴的手法の活用と『夢』への継続—	72
1. 『悪の華』の「芸術家の死」と『制作』の照応	73
2. クロードと妻クリスティーヌと「絵の中の女」	79
3. 『制作』から『夢』への継続	84
(註)	88

第6章. 『大地』 —視覚的描写と「火」のイメージ—	89
1. 作中人物の目を通して認知される視覚描写	90
2. 作中人物の個性と役割設定に機能する視線	94
3. 目そのものの描写が意味するもの—フアンの目の描写を中心に—	96
(註)	101
第7章. 『獣人』 —叢書の構造におけるマイクロコスモス—	104
1. 作品構造の二重性	105
2. 筋の重層的展開構造	108
3. 鉄道（機関車）に関連する描写がもつ象徴性と二面性	109
(註)	113
第8章. 『壊滅』 —『大地』との関連で—	114
1. 両作品におけるジャンの視線の特徴	114
2. ジャンとモーリスの関係と両者の意識の変化	117
3. 両作品における「火」のイメージ	122
(註)	124
第9章. 『ルゴン家の運命』 —創造の源—	126
1. 歴史的背景と叢書	127
2. 初巻に秘められた叢書における暗示的要素	130
3. 第二帝政崩壊の要因	135
4. ミエットとアンジェリック	139
5. 『壊滅』をミエットとシルヴェールとの関連で	145
(註)	150
結論	152
(註)	157
資料： 「ルゴン=マッカール」叢書・家系図（家系樹）	158
参考文献目録	163

序

エミール・ゾラ (1840-1902) の「ルゴン＝マッカール」叢書 *Les Rougon-Macquart* 全20巻 (1871-1893) は、副題に「第二帝政下における一家族の自然史ならびに社会史」《*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*》と示されているように、第二帝政社会の各層に進出する一家族の歴史を描いたものである。

叢書は、その特徴から、ゾラがバルザックの「人間喜劇」に対抗して構想した作品であると見なされている。事実、バルザックが19世紀前半、特に七月王政時代のフランス社会の様々な人間ドラマを描いたように、ゾラは自らの生きる世紀後半の第二帝政期全社会を、一つの家系をもって作品を連鎖させながら描くという試みを行った。そして彼は、壮大な計画の下に20年の歳月をかけて「ルゴン＝マッカール」叢書を完成し、名実ともに文学史上フランス自然主義文学の代表的作品を実現したのであった。

ゾラは当時の帝国図書館、現在の国立図書館に通い、生理学、博物学などの書を読み、特に神経系統の自然的遺伝に関する知識を深めた。これらの知識を基に、一族の遺伝と環境の影響を織り込みながら第二帝政社会を描くという「ルゴン＝マッカール」叢書の構想を立てたのである。

第二帝政末期の1868年には叢書の全体像やプランも決め、当初叢書の冊数も全10巻と定めた。そして、ルゴン＝マッカール一族の家系図 (家系樹) を作成した。¹⁾ ゾラはラクロワ書店へこの計画を持ち込み、1869年の春に出版契約を交わした。²⁾ こうして1869年5月に第1巻『ルゴン家の運命』の執筆を開始したのである。

それでは、最終的に全20巻となった「ルゴン＝マッカール」叢書に登場する一族の関係と作品について概観しておこう。叢書全20巻の発行年代順リストは以下のとおりである。

Table des *Rougon-Macquart* (1871-1893)

- | | |
|-----------------------------------|-------------------|
| 1. <i>La Fortune des Rougon</i> | 『ルゴン家の運命』 (1871) |
| 2. <i>La Curée</i> | 『獲物の争奪』 (1872) |
| 3. <i>Le Ventre de Paris</i> | 『パリの胃袋』 (1873) |
| 4. <i>La Conquête de Plassans</i> | 『ブラッサンの征服』 (1874) |

- | | |
|--|--------------------------|
| 5. <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> | 『ムーレ神父の罪』 (1875) |
| 6. <i>Son Excellence Eugène Rougon</i> | 『ウジェーヌ・ルゴン閣下』 (1876) |
| 7. <i>L'Assommoir</i> | 『居酒屋』 (1877) |
| 8. <i>Une Page d'amour</i> | 『愛の一ページ』 (1878) |
| 9. <i>Nana</i> | 『ナナ』 (1880) |
| 10. <i>Pot-Bouille</i> | 『ごった煮』 (1882) |
| 11. <i>Au Bonheur des Dames</i> | 『オ・ボヌール・デ・ダーム百貨店』 (1883) |
| 12. <i>La Joie de vivre</i> | 『生きるよろこび』 (1884) |
| 13. <i>Germinal</i> | 『ジェルミナール』 (1885) |
| 14. <i>L'Œuvre</i> | 『制作』 (1886) |
| 15. <i>La Terre</i> | 『大地』 (1887) |
| 16. <i>Le Rêve</i> | 『夢』 (1888) |
| 17. <i>La Bête humaine</i> | 『獣人』 (1890) |
| 18. <i>L'Argent</i> | 『金』 (1891) |
| 19. <i>La Débâcle</i> | 『壊滅』 (1892) |
| 20. <i>Le Docteur Pascal</i> | 『パスカル博士』 (1893) |

(※邦訳は『ゾラと世紀末』清水正和著に拠る。文中での使用もこれに準ずる。)

叢書に登場する一族は、南仏ブラッサン (エクス・アン・プロヴァンスの架空の名称) に住むアデライード・フークという神経的疾患を持つ一人の女性が家系樹の根に祖先として設定されている。彼女は最初ルゴンという健康な農夫と結婚してピエール・ルゴンをもうけ、その夫の死後、アルコール中毒癖を持つマッカールを愛人にして、アントワーヌ・マッカール、ユルスユル・マッカールを産む。そして、さらに彼らの子孫が遺伝的宿命を背負いながらフランス第二帝政下のあらゆる社会に散らばり、様々な人生を歩むことになる。

ゾラは、叢書の中でルゴンの血を引く子孫たちが政界や商業界などの上層社会で繁栄する姿を描く一方で、マッカールの血を引く子孫が下層社会で破滅する姿を描くことにより、彼らが遺伝的に運命づけられていることを示し、一族の自然的歴史を物語った。そしてさらに各社会階層の風俗と実態をも同時に浮き彫りにして、一時代の全貌をより迫真的に示そうとしたといえる。

ゾラは登場人物を常に現実社会との関係の中でとらえて描いた。それは、彼が青春時代を過ごし、様々な経験をした時代が第二帝政であり、さらにその崩壊後の第三共和政の社会であったことと深く関係している。普仏戦争の敗北と第二帝政の崩壊、パリ・コミューンの成立と崩壊、産業革命による急速な経済成長、それに伴う社会的文化的な激変は、繁栄と悲劇の両側面を併せ持つ激動と混乱の時代でもあった。ゾラは自らの生きるこの19世紀後半期の社会を仔細に観察し、自己の悲願にも近い理想を内に込めながら解剖することによって、救いがたい社会の現状を作品の中で赤裸々に描き、一時代の全体像と崩壊の要因をも明示しようとしたといえる。

ゾラは「ルゴン=マッカール」叢書に着手してから10年近く経過した頃の1880年に、自己の理論を明確化するために『実験小説論』を発表している。これは、少々短絡的にクロード・ベルナルの『実験医学研究序説』の医学的実験方法をそのまま小説に置き換えて論じたものである。³⁾ 生理学者であったクロード・ベルナルは、19世紀中頃まで医学は知恵と勘に頼った医術であって、決して化学や物理学のような厳密科学の領域に達していない点を指摘し、生理学と厳密な実験的方法を用いることによって医術も化学や物理学と同じ域にまで高められるはずだと主張した。ゾラはこの理論を利用し、「自然主義とは文芸に応用した近代科学の一形式である。」と述べ、「小説家は小説を創作するに当たり、生理学者が実験室において生態の組織を観察するように人間及び社会の事実を観察し、さらに科学者が実験をする際の綿密さと正確さをもって、作中人物を環境と社会のある事実の中において実験を試み、科学者が観察、実験の結果を報告するのと同等の態度をもって作品を発表すべきだ。」と論じたのである。⁴⁾

ゾラが、『実験小説論』で明示した思考の基に叢書20巻を書き進めたことは事実である。しかしながら、彼の作品には『実験小説論』によって示されている理論だけでは収まらない、詩的叙事性と叙情性が存在している。彼は自然を理想化し、詩的描写をふんだんに用いて作品を創作しているからある。多くの批評家が指摘しているように彼の理論と作品との間には常に矛盾が伴っている。現実をありのままに写しとる中に詩的要素を多分に盛り込み、事実と幻想を交互に織り混ぜてゾラの叢書世界は創造されているといえる。幻想的・象徴的手法を用いて事実をよりいっそう衝撃的、かつドラマティックに浮かび上がらせようとする彼の手法は、ユゴーを範とした少年期以来ゾラの内に奥深く宿るロマン派的気質が作品に現れたものであることは明らかである。またゾラは、『実験小説論』の中で、「実験小説家は、決定された事実を厳密に認めねばならないし、滑稽であろう個人的感情をこ

うした事実の上に及ぼしてはならず、科学によって征服された地盤をどこまでも拠り所としなければならない。」とこのように科学的小説家としてその作品のうちに自我を出さないことを主張している。⁵⁾しかし、実際にはロマン派のように彼の想念が作品の至るところににじみ出ている。アンリ・ミットランも『ゾラと自然主義』の中で「ゾラのテーマ、技法および文体の鍵を彼の批評作品の中に求めることはやめよう。そのような研究はあまりにも長きに渡って行われてきたが、徒労に終わっている。『実験小説論』の理論と「ルゴン=マッカール」叢書との関係をことごとく否定することも逆の誤りを犯すことになる。これら二種類の作品は同じ教養と同じ想像力から生まれている」⁶⁾と述べている。このように、ゾラの作品の中に相反する側面が見いだせるとするならば、その両面から叢書全体を考察することがゾラの叢書の構造を深く理解することに繋がるのではないだろうか。本論文では、この点に留意しながら、ゾラが各作品で象徴的・暗示的に示した事柄を作品間でいかに共鳴させて叢書全体を創造しているのか検証していきたいと思う。

ところで、叢書全20巻は、主題の点で大きく二つのグループに分類することができる。ある特定の社会的環境でとらえられる主人公の動向に重きをおいたもの、すなわち「社会的側面を重視した」作品群と、「個人の内面世界を追求した」いわゆる哲学的作品群とに分類できる。

例えば、最も有名な第7巻『居酒屋』や、第13巻『ジェルミナール』、第15巻『大地』、第19巻『壊滅』などのような社会的側面が重視されている作品では、登場する一人物にゾラは彼が観察した多くの人々を統合する形をとっている。従って、これらの小説では、主人公はどうしても一つの類型としての色彩が濃くなり、作品の中で個人としての個性描写は薄くならざるを得ない。しかし、第5巻『ムーレ神父の罪』や第12巻『生きるよろこび』、第16巻『夢』といった個人の内面世界を追求したと明らかに感じられる作品では、主人公の内面世界を中心にきわめて強烈な個性というものが鮮明に描き出されている。従来のゾラ研究では、「社会的側面を重視した」作品の個々レベルでの研究が多く、またこれらの作品と激動の19世紀社会における時代の動向や文化的特徴といったファクターを通してゾラの小説を考察したものが多いいえる。他方「個人の内面世界を追求した」作品群に対する文学的価値評価は比較的前者に比べて低く、またこれらに対する研究も前者に比べるとかなり少ないことは否めない。もちろん叢書全体を通して検証できるゾラ特有の文体について研究を行ったものや描写の技法について分析したもの、あるいは叢書全体を支配

する様々なテーマ性とゾラの詩的想像世界の融合について作家ゾラの特性を明らかにした論文など現在では盛んな研究が行われていることも事実である。

しかし、本論文では、叢書には「社会的側面を重視した」作品の流れと「個人の内面世界を追求した」作品の流れがあるという事実を踏まえて、これら双方が一時代の社会的自然的歴史を描く上では必要不可欠なものであって、この二つの流れがいかに存在し、またどのような関連のもとに叢書が構成されているのかを明らかにしていきたい。そして、人間が宿命的に担わされている普遍的な「生と死」のテーマを刻む作品群の重要性を検証するとともに、これらが叢書の基本構造となり、社会史的側面を重視した作品がこの構造の上に組み込まれることによってより大きなテーマ性を獲得し、叢書全体が創造されていることを論じていきたい。

(註)

1) ルゴン=マッカールの家系図は1878年1月5日、「ビヤン・ピュブリック」紙上に『愛の一ページ』を掲載する際、序文で発表された。当時この家系図は、後に作ったものとの噂があったが、事実は叢書第1巻を書き出す前に既にできあがっていたものである。

家系図に関してはEmile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard : Tome II (1961), Tome V (1967) に付されたものを本論文巻末に添付したので参照されたい。

[家系図の資料は、次の①～③である。]

①1869年に作成された最初の家系図。これは、第1巻『ルゴン家の運命』を出版した時点では一般に提示されなかったものである。

②第8巻『愛の一ページ』(1878)の序文で発表された家系図。既に初期の構想時よりも叢書作品の増加によって家系図上に人物の増加が見られる。

③第20巻『パスカル博士』(1893)の巻頭に付された家系図。第8巻以降、叢書作品に加えられた作中人物の書き込みがなされている。

2) 当時の契約によれば、ゾラは毎年小説を二編書き、前金として毎月500フランあてがわれるというものだった。

3) Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, PUF, 1865.

4) Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Œuvres Complètes tome X, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, pp.1205-1230.

5) *Ibid.*, pp.1175-1204.

6) Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, 1986, pp.19-20.

第1章. 『ムーレ神父の罪』 —叢書における役割—

「ルゴン=マッカー」叢書の第5巻『ムーレ神父の罪』¹⁾は、第7巻『居酒屋』や第9巻『ナナ』、第13巻『ジェルミナール』などといった、いわゆるゾラの代表的大作と比較すると、これまで研究対象としてはあまり注目されていなかったといえるだろう。

『ムーレ神父の罪』における研究としては、作品中で描写されている植物の象徴性についての考察や、ゾラと宗教に関連して取り上げたもの、神秘主義、厭世主義について書かれたものなどがあるが、この作品が「ルゴン=マッカー」叢書の他の作品といかに関連するかという研究は、第16巻『夢』との関連以外はあまり論じられていないのが現状といえる。²⁾しかし、この作品には、叢書の作品構成において、また、他の作品との関連において、ゾラの「休息や気晴らしの作品」³⁾として安易に片づけてはならない、叢書全体の構成に関わる重要な役割が秘められているように思えてならない。そこで本章では、叢書中、初期の作品にあたるこの『ムーレ神父の罪』が、他の作品とどのような関連性をもって全20巻に組み込まれたものなのかを検証していきたいと思う。

それではまず、この作品のあらすじを簡単に述べておこう。

『ムーレ神父の罪』は第一部17章、第二部17章、第三部16章の三部から構成されている。第4巻『プラッサンの征服』のフランソワ・ムーレFrançois Mouretの次男、セルジュ・ムーレSerge Mouretを主人公に聖職者の内面世界を描いた作品である。彼は幼い頃より僧侶になる教育を受け、肉体的感覚に対する憎悪と神に対する至高の愛を持ち、死によって肉体が滅び純粋な魂のみが残る時が来ることを常に切望している。従って、前作『プラッサンの征服』に登場する世俗的野心をもつ悪僧フォージャFaujasとは全く対照的な、高潔で純粋な神父として描かれている。セルジュは常に純粋無垢な天国を夢想し、厭わしい世俗から遠ざかることで肉体否定の夢を実現しようと自ら望んでプロヴァンスの寂しいアルトールArtaud（架空名）の村へやって来たのだった。ここで妹のデジレDésiréeと共に暮し、敬謙な神父としての生活を送る様子から物語は始まる。第一部は、片田舎の教会における兄と妹の穏やかな生活や田舎の素朴な祭典の描写、無信心なアルトールの村人のエピソードなどを織り込みながら進展し、五月のある夜、セルジュが熱病で倒れるところまでが描かれている。第二部は、セルジュの叔父で医者のパスカルPascalの計らいから、熱病のため記憶を失ったセルジュが、村近くにあるパラドゥParadouという広大な庭園で静養する場面から

はじまる。このパラドゥにはこの番人をしている老人と彼の姪アルビーヌAlbineが住んでいる。アルビーヌはキリスト教的感化など一切受けず、純真無垢な自然児として成長した16歳の美しい娘で、作品の中ではパラドゥの主、まさにエデンの園のイヴのように描かれている。セルジュはここで静養するうちに彼女に惹かれ、現世から隔離されたパラドゥの自然の中で、まるでアダムとイヴそのままの愛の生活に陶酔していく。しかし、ある日パラドゥを取り囲む障壁の裂け目から外界を見たセルジュに、突然すべての過去の記憶が蘇る。僧としての自己を取り戻した彼は、罪を意識してパラドゥを去る。第三部では、パラドゥから教会へ戻り、犯した罪の意識から以前にも増して厳格な神の僕となったセルジュの心の葛藤を中心に物語が進展していく。セルジュは罪の意識に苛まれながらも、またアルビーヌへの愛との狭間で苦悩し続ける。アルビーヌはセルジュを信じ、彼をひたすら待ち続けるが、ついにセルジュが自分の元へは戻らないことを悟ると絶望し、花の中に身を沈めて窒息自殺をしてしまう。以上が『ムーレ神父の罪』の概略である。

『ムーレ神父の罪』には最終巻『パスカル博士』の主人公であるパスカル・ルゴンが登場していることに注目したい。パスカルが主に登場する叢書の作品は、第1巻『ルゴン家の運命』、第5巻『ムーレ神父の罪』、第20巻『パスカル博士』である。ゾラは最終巻『パスカル博士』で一族における遺伝の総まとめを行い、パスカルを叢書20巻を総括する重要な人物として位置づけている。従って、作品から作品へと継続されるパスカルの道程とそれに伴う経験を検証することは、叢書の構成や作品間の関連性の問題を明らかにする上で大きな手がかりとなるのではないだろうか。そして同時に、パスカルが最終巻で行う姪クロチルド Clotilde との愛の選択という彼の人生の決断をよりいっそう具体的に理解することができ、さらにゾラが一家族の破滅と一時代の崩壊の歴史をいかに創造したのかの考察を深めることに繋がるように思われる。

1. 叢書におけるパスカルの心情の推移

それではまず、『ムーレ神父の罪』の中でパスカルがどのように描かれているかを眺めてみよう。次の描写はアルビーヌの自殺後の場面のものである。知らせを受けて医師として駆けつけるパスカルは、途中セルジュの教会へ立ち寄り、彼にアルビーヌの死を告げる。しかし、セルジュがパラドゥのアルビーヌの元へ駆けつけることはない。次の引用に示さ

れているように、セルジュとアルビーヌの愛を見守ってきたパスカルは、アルビーヌの死について自分自身を責めながら彼女の元へと走るのである。

[...] Il se reprochait cette mort comme un crime dans lequel il aurait trempé. Tout le long de la route, il n'avait cessé de s'accabler d'injures, s'essuyant les yeux pour voir clair à conduire son cheval, poussant le cabriolet sur les tas de pierres, avec la sourde envie de culbuter et de se casser quelque membre.⁴⁾

これに続く場面では、ゾラは花に囲まれて横たわるアルビーヌの死をパスカルに見届けさせている。特に次の引用下線部は、死んだアルビーヌの姿をパスカルの目を通して描いたものである。

[...] Albine, très blanche, les mains sur son cœur, dormait avec un sourire, au milieu de sa couche de jacinthes et de tubéreuses. Et elle était bien heureuse, elle était bien morte. Debout devant le lit, le docteur la regarda longuement, avec cette fixité des savants qui tentent des résurrections. Puis il ne voulut pas même déranger ses mains jointes; il la baisa au front, à cette place que sa maternité avait déjà tachée d'une ombre légère.⁵⁾

アルビーヌとセルジュの純粋な愛を見つめ続けてきたパスカルは、神への罪の意識から人間としての自然な感情を抹殺する甥の神父と、その罪の意識が純粋な愛に生きた美しい娘を死へと追いやる結果となった悲劇を、アルビーヌのあまりにも美しい姿と共にこの時強烈に心に焼き付けられることになったのである。『パスカル博士』の中でパスカルが記すセルジュに関する記述は、神父をしながら妹のデジレと共に暮しているということのみである。しかし、アルビーヌについての記述を見ると、パスカルの心中に彼女が深く刻み込まれていることが解る。次の『パスカル博士』からの引用は、まるでセルジュとアルビーヌとの関係を意識的に重ね合わせるように描写されたパスカルと彼の愛する姪クロチルドとの散策の場面である。そして引用下線部からは、パスカル自身が彼の内面に潜んでいたアルビーヌへの思いを自覚するとともに、長年にわたる彼の経験とそこから生み出される内面世界を省察して、さらにクロチルドへの愛へと昇華する過程を読み取ることができる。

Cependant, Pascal et Clotilde élargissaient encore leur domaine, allongeaient chaque jour leurs promenades, les poussaient à présent en dehors de la ville, dans la campagne vaste. Et, une après-midi qu'ils se rendaient à la Séguiranne, ils éprouvèrent une émotion, en longeant les terres défrichées et mornes, où s'étendaient autrefois les jardins enchantés du Paradou. La vision d'Albine s'était dressée, Pascal l'avait revue fleurir comme un printemps. Jamais, autrefois, lui qui se croyait déjà très vieux et qui entrait là pour sourire à cette petite fille, il n'aurait cru qu'elle serait morte depuis des années, lorsque la vie lui ferait le cadeau d'un printemps pareil, embaumant son déclin. Clotilde, ayant senti la vision passer entre eux, haussait vers lui son visage, en un besoin renaissant de tendresse. Elle était Albine, l'éternelle amoureuse.⁶⁾

このように叢書の作品間における関連に留意して読んでいくと、『ムーレ神父の罪』がパスカルの重要な経験的伏線として機能していることが理解できるものである。

それではここでさらに、パスカルが登場する第1巻『ルゴン家の運命』に遡ってパスカルの経験の推移を見てみよう。この作品は、プロヴァンスの一都市ブラッサンで、ナポレオン三世のクーデターに対し共和派の反体制暴動がおこり、ピエール・ルゴンPierre Rougonがこの争乱を利用して陰謀をめぐらし、ブラッサンの権力と富を手に入れることを描いたものである。この作品で注目すべき点は、ピエールの義理の甥シルヴェールSilvèreと恋人ミエットMietteとの愛と死の悲劇が挿入されて物語が進展している点である。ゾラが最終巻への流れを意識してパスカルにこの二人との関わりをもたせ、彼に集積されていく経験の第一段階として彼らの悲劇的な死に直面させたと考えられるからである。『ムーレ神父の罪』の中でセルジュとアルビーヌを見つめる傍観者としてのパスカルの立場と『ルゴン家の運命』でシルヴェールとミエットを見つめるパスカルの立場にはある種の同一性を見出すことができる。次の引用に示されているように、この作品の中でもパスカルがミエットの死の場面に居合わせ、彼女の死をシルヴェールに告げている。

Pascal, qui s'était penché, se releva en disant à demi-voix :

« Elle est morte. »

Morte ! ce mot fit chanceler Silvère. Il s'était remis à genoux ; il tomba assis, comme renversé par le petit souffle de Miette.

« Morte ! morte ! répéta-t-il, ce n'est pas vrai, elle me regarde... Vous voyez bien qu'elle me regarde. »

Et il saisit le médecin par son vêtement, le conjurant de ne pas s'en aller, lui affirmant qu'il se trompait, qu'elle n'était pas morte, qu'il la sauverait, s'il voulait. Pascal lutta doucement, disant de sa voix affectueuse :

« Je ne puis rien, d'autres m'attendent... Laisse, mon pauvre enfant ; elle est bien morte, va. »⁷⁾

このようにパスカルは死によって引き裂かれた二人の悲劇をそのすぐ傍らで見届けているのである。『ルゴン家の運命』の中でのパスカルのこのような経験は、『ムーレ神父の罪』へと関連する主題の暗示的意味合いを強く感じさせる。パスカルが経験したシルヴェールとミエットの悲劇にさらにセルジュとアルビーヌの悲劇が強烈な陰影をパスカルの心に落とすことをゾラは考慮して、『ルゴン家の運命』から『ムーレ神父の罪』へと意図的に引き継ぎ描いているように思われる。そしてさらに『ムーレ神父の罪』と『パスカル博士』を相互的に関連づけて読めば、ゾラが計画的に設定したパスカルの段階的経験の過程を辿ることとなり、パスカルが最終的に行う一族の歴史の省察とその中であって結論づけていく彼の人生の選択をより深く理解することに繋がるのではないだろうか。

ミエットと同様にクーデターの動乱の中、憲兵に撃たれて生涯を閉じたシルヴェールについても、『パスカル博士』の中で次のように示されている。

[...] et Pascal se la rappelait, la scène atroce, car il y avait assisté: un pauvre enfant que la grand-mère avait pris chez elle, son petit-fils Silvère, victime des haines et des luttes sanglantes de la famille, et dont un gendarme encore avait cassé la tête d'un coup de pistolet, pendant la répression du mouvement insurrectionnel de 1851. Du sang, toujours, l'éclaboussait.⁸⁾

この記述からも、シルヴェールの死が一族における特別な死として示され、パスカルの中に憤りと悲しみをもって深く刻みこまれていることが読みとれる。医師であるパスカルが人の死に立ち合うことは稀なことではもちろんないが、ミエットの死、シルヴェールの死、アルビーヌの死という徐々に強まる「死」の衝撃は、彼の中に「生」への渴望を生み

だし、新しく芽生える生命の中にその永続性を見出すようになる過程を強く印象づけるものといえる。

『ムーレ神父の罪』では、アルビーヌはセルジュの子を宿しながらその子を産むことなくこの世を去る。ゾラはアルビーヌの死後、パスカルを通してセルジュへ彼女の妊娠を告げさせている。このことはパスカルの中でアルビーヌの悲劇性を強め、後の『パスカル博士』においてクロチルドの妊娠というモチーフへと引き継がれているものと考えられる。そして、悲劇の記憶をとどめる心からより大きな喜びや期待へと変貌するパスカルの心情の推移を、両作品の相互的関連による読みによって読者は鮮烈に印象づけられるのである。

ゾラは1888年ごろから家政婦のジャンヌ・ロズロ Jeanne Rozerot を愛し、1889年に長女ドゥニーズ Denise を、そして1891年には長男ジャック Jacques を授かっている。ゾラはジャンヌとの関係を『パスカル博士』の中で、パスカルと姪クロチルドとの関係に置き換えて描いている。⁹⁾ 我々は、作品間を関連付けて読むことによってパスカルの変遷と彼の心情の推移をより深く理解することができ、さらに叢書を通して強く示したかったゾラ自身の人生観や愛についての想念を推し量ることができるものである。

『ムーレ神父の罪』が叢書において、特に最終巻と深く関わる作品として重要な位置づけがあったという考察をパスカルの心情の推移をたどることで行ってきた。第二帝政下における様々な社会を描くという叢書がもつ記録小説としての側面からみれば、当時の聖職者を描き、一聖職者が抱えていた内面の苦悩と葛藤を主題にした作品である『ムーレ神父の罪』は、叢書の枠組におさまった作品であるといえる。しかし、アダムとイヴの物語の現代版と言われ、「ルゴン＝マッカール」叢書におけるいわゆる社会風俗史的性格が強い他の作品と比べると、抒情的・哲学的傾向の強いこの作品の特徴から、確かに叢書中異色の作品としての感は否めない。そこで、ゾラがこの作品を書いたその他の必然的要因と、第5巻という叢書中の位置についてさらに考察をすすめてみよう。

2. 暗示的・予言的作品

ゾラは1868年の「ルゴン＝マッカール」叢書のリスト作成時点で、聖職者についての作品を書くことをすでに挙げており、1869年の二度目の作品リストではその内容について、より具体的な解説を加え、さらにこの作品が第5巻に位置することを述べている。¹⁰⁾ このこ

とは、叢書がまだ全20巻という構想に至っていない初期の段階から、『ムーレ神父の罪』が叢書全体においてある種の役割を担わされて組み込まれたことを示すものである。ゾラは、この作品をその後の作品を指向しての布石ないし、暗示的・予言的な意味を込めて書いたことは確かだろう。

例えば『ムーレ神父の罪』の第一部では、信仰心のないアルトーの村人や村の状景がセルジュの目を通して描写されている。次の引用はその一例である。

Le prêtre, les yeux éblouis, abaissa les regards sur le village, [...] Il songeait à ce village des Artaud, poussé là, dans les pierres, ainsi qu'une des végétations noueuses de la vallée. [...] Ils se mariaient entre eux, dans une promiscuité éhontée; on ne citait pas un exemple d'un Artaud ayant amené une femme d'un village voisin; les filles seules s'en allaient parfois. Ils naissaient, ils mouraient, attachés à ce coin de terre, pullulant sur leur fumier, lentement, avec une simplicité d'arbres qui repoussaient de leur semence, sans avoir une idée nette du vaste monde, au-delà de ces roches jaunes entre lesquelles ils végétaient. Et pourtant déjà, parmi eux, se trouvaient des pauvres et des riches. Des poules ayant disparu, les poulaillers, la nuit, étaient fermés par de gros cadenas; un Artaud avait tué un Artaud, un soir derrière le moulin. C'était, au fond de cette ceinture désolée de collines, un peuple à part, une race née du sol, une humanité de trois cents têtes qui recommençait les temps.¹¹⁾

この引用から想起されるものは、第15巻『大地』の世界である。特に引用下線部で指摘したように、『大地』の主題である土地に執着した人間の業を『ムーレ神父の罪』の中で先に暗示的に挿入していると理解できる。宗教的空間が支配する『ムーレ神父の罪』の中に、ゾラが後の叢書作品を念頭において、それに関連するよう暗示的要素を聖書で繰り返される予言のように潜ませとていると考えるならば、次の引用は、まさに第二帝政の終焉をテーマに第19巻『壊滅』を書くことを念頭において、そこに至るために『ムーレ神父の罪』の中に先に布石として挿入したと思われる箇所である。

[...] ces Artaud, c'est comme ces ronces qui mangent les rocs, ici. Il a suffi d'une souche pour que le pays fût empoisonné! [...] Il faudra le feu du ciel, comme à Gomorrhe, pour nettoyer ça.

12)

この引用下線部と同様に、『壊滅』では、第二帝政の崩壊をより劇的に示すために旧約聖書世界の神話的モチーフを象徴的に用いながら炎上するパリを描写している。パリを包む炎はまさしく旧約神話における神の浄化、浄罪の炎として表されている。このように『ムーレ神父の罪』の中にその後の作品との照応関係を考察してみると、ゾラがこの作品の中にその後の作品に関連する暗示的・予言的要素を前段階的に挿入することによって、独立した各作品を結びつけ、各作品の局部的側面と叢書の全体的側面の両方を意識して「ルゴン=マッカール」叢書を創造しようとしたと理解できるのである。

ゾラは『ムーレ神父の罪』を書くにあたり、聖書関連の書物を大量に読み、教会に通っては聖職者の生活や行動を観察している。この作品が聖職者の世界を題材とした小説であるだけに、彼はよりキリスト教について深く理解する必要性があったのだ。そして彼の中に生成し増大した旧約神話のイメージを存分に活用して、『大地』や『壊滅』で顕著なように崩壊に至る第二帝政社会を描いたと言ってよいだろう。

ところで、『ムーレ神父の罪』の主人公セルジュの存在についてであるが、次のセルジュに対するパスカルの言葉に注目したい。

« Enfin, tout le monde se porte bien, ta tante Félicité, ton oncle Rougon, et les autres... Ca n'empêche pas que nous ayons bon besoins de tes prières. Tu es le saint de la famille, mon brave; je compte sur toi pour faire le salut de toute la bande. » [...]

« C'est qu'il y en a, dans le tas, continua-t-il, qui ne seront pas aisés à mener en paradis. Tu entendrais de belles confessions, s'ils venaient à tour de rôle... Moi, je n'ai pas besoin qu'ils se confessent, je les suis de loin, j'ai leurs dossiers chez moi, avec mes herbiers et mes notes de praticien. Un jour, je pourrai établir un tableau d'un fameux intérêt... On verra, on verra! »
[...] ¹³⁾

引用下線部に示されているように、パスカルは『ルゴン家の運命』において、親族が犯した罪を直視してきたことから、一族の腐敗と滅亡を少なからず感じ取っており、セルジュに彼らが犯す罪の救済を期待しているのである。セルジュはルゴン家とマッカール家の両家系の血を引く存在であり、ゾラはこの作品の主人公には両家の混合である人物を置くことを1869年の草案の中で既に述べている。¹⁴⁾ 両家の血を引く者が、彼らの犯す罪を贖

う存在として置かれているということは、叢書が第二帝政という一時代の崩壊の書であると同時に一族の崩壊の書でもあることをこの時点で暗示的に示すものと考えられる。そして、『ルゴン家の運命』でも既にパスカル自身の役割についてはふれられていたが、ここで彼がさらに科学者として客観的に一族の推移を観察し続ける意思をもっていることがもう一度示されている。このように見てくると、やはりこの作品には、一族の運命を暗示的に示す予言の書としての役割が与えられていると考えられるのである。

以上のことから、叢書中、社会的記録小説というよりは個人的内面世界を描いた異色の作品としての感が強い『ムーレ神父の罪』が、叢書全体の構成上、重要な意味を持つ作品であることが理解できるものである。

3. 『夢』との関連で

ゾラが第16巻『夢』の出版に関して、友人ヴァン・サンテン・コルフに宛てた1888年11月16日付けの手紙から、『ムーレ神父の罪』が叢書中、孤立した存在として捉えられないよう、叢書の中でしっかりと位置づけられるためにそれと対をなす作品『夢』をゾラが用意したことが分かる。

《 Depuis des années, j'avais le projet de donner un pendant à la Faute de l'abbé Mouret, pour que ce livre ne se trouvât pas isolé dans la série. Une case était réservée pour une étude de l'au-delà. Tout cela marche de front, dans ma tête, et il m'est difficile de préciser les époques. Les idées restent vagues, jusqu'à la minute de l'exécution. Mais soyez certain que rien n'est imprévu. *Le Rêve* est arrivé à son heure, comme les autres épisodes. 》¹⁵⁾

この手紙の内容をこれまでの考察と考え合わせると、『ムーレ神父の罪』が叢書において決して「休息や気晴らしの作品」ではない、他の作品を結びつけ関連づける意味で鍵となる重要な作品であることが理解できるのではないだろうか。

『夢』において主人公アンジェリックの夢の実現と奇跡そして悲劇へと推移する主題は、他の作品に現れる愛の悲劇のエピソードと結び付き、さらに叢書におけるゾラの生の観念を結論づけるものだと考えられる。結局夢は夢として終わり、彼女の死をもって他の

作品における悲劇的な愛との重なりを想起させ、夢から現実への覚醒を読み手に強く感じさせるものだといえる。

『ムーレ神父の罪』において、セルジュは肉体的欲望を抹殺し敬謙に神に仕える者として生きていくことを望んでいるが、彼の中に存在する欲望は純潔なマリア崇拜へと無意識のうちにすりかえられており、彼は聖堂における聖母マリアとの崇高なる愛の対峙の中で至福の喜びを見出していく。しかし、熱で全ての記憶を失ったセルジュは、パラドゥの中で目にしたアルビーヌに聖母マリアの幻影を無意識のうちに重ね、彼女へと惹かれていく。そして、聖母マリアへの夢想がアルビーヌという女性の上に具現化された結果、夢は醒め、現実への覚醒は罪を生み出してしまったのである。『夢』が叢書の第16巻目に位置し、それまでの他の作品と「愛と死」というテーマで結びつけられ、さらに『ムーレ神父の罪』の宗教的・哲学的性格との関連から叢書の中で対を成すように意識して描くことによって、ゾラは読み手にこの二作品間に同系列性を強く感じさせ、『ムーレ神父の罪』を叢書の中にしっかりと定着させたと理解できる。そしてこのことは、『ムーレ神父の罪』の叢書における重要性、そして最終巻『パスカル博士』との相互関係による叢書全体への読解につながる重要性を示すものと思われる。

* * * * *

以上、叢書における『ムーレ神父の罪』の役割と必然性を考察してきた。叢書としての全体像を理解する上で、また一時代の崩壊の叙事詩といえる「ルゴン＝マッカール」叢書をゾラがいかに創造したかを構造的に分析する上で、当作品は注目すべき重要な作品であることを明らかにできたのではないだろうか。次の第2章では『生きるよろこび』を検討し、第3章では『夢』のテキストを中心に『ムーレ神父の罪』との関連性、及び『愛のページ』や『生きるよろこび』との関連性を考察していくことにする。

(註)

1)本章においては以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

—*La Faute de l'abbé Mouret*, tome I , 1960.

—*La Fortune des Rougon*, tome I , 1960.

—*Le Docteur Pascal*, tome V, 1967.

2)例えばPierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*, Beauchesne, 1986では、叢書作品における聖職者と政治の描かれ方について論じられている。また、『ムーレ神父の罪』と第16巻『夢』との関連についてふれている。ここでは、ゾラがアンジェリックの死とアルビーヌの死の比較、またアンジェリックの信仰とセルジュの信仰の比較を『ムーレ神父の罪』と『夢』を関連づけることによって描いていることを指摘している。pp.82-84.

3) Pierre Martinoは*Le naturalisme français*, collection Armand Colin, 1951の中でゾラが、大作と大作の間に「休息と気晴らしの作品」を挿入したのだと論じている。

4) *La Faute de l'abbé Mouret*, pp.1517-1518.

5) *Ibid.*, p.1519.

6) *Le Docteur Pascal*, p.1081.

7) *La Fortune des Rougon*, pp.218-219.

8) *Le Docteur Pascal*, pp.974-975.

9) ゾラが1893年6月20日にジャンヌに与えた『パスカル博士』の本の献辞には次のように記されている。「A ma bien-aimée Jeanne, —à ma Clotilde, qui m'a donné le royal festin de sa jeunesse et qui m'a rendu mes trente ans, en me faisant le cadeau de ma Denise et de mon Jacques, les deux chers enfants pour qui j'ai écrit ce livre, afin qu'ils sachent, en le lisant un jour, combien j'ai adoré leur mère et de quelle respectueuse tendresse ils devront lui payer plus tard le bonheur dont elle m'a consolé, dans mes grands chagrins.» 下線は引用者による。

ゾラとジャンヌとの関係については、Henri Mitterandが*Etudes sur Les Rougon-Macquart*, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome V, Gallimard, 1967, pp.1573-1575で詳しく触れている。

10) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart*, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome I, Gallimard, 1960, p.1675.

11) *La Faute de l'abbé Moutet*, pp.1231-1232.

12) *Ibid.*, p.1237.

13) *Ibid.*, pp.1247-1248.

14) ゾラは1869年の二度目の作品リストで『ムーレ神父の罪』について次のように要約している。「 Un roman qui aura pour cadre les fièvres religieuses du moment et pour héros Lucien[=Serge Mouret], fils d'Octave Camoins [=François Mouret], frère de Silvère, et d'une demoiselle Goiraud, Sophie. C'est dans ce Lucien que les deux branches de la famille se mêlent. Le produit est un prêtre. J'étudierai dans Lucien la grande lutte de la nature et de la religion. [...] » Henri Mitterand, *Études sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome I, pp.1675-1676. 下線及び[]内は引用者による。

15) Emile Zola, lettre du 16 novembre 1888 à Jacques van Santen Kolff, *Correspondance VI*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Editions du CNRS, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978-1995, p.350. 下線は引用者による。

第2章. 『生きるよろこび』 —叢書に刻む「生」の観念—

「ルゴン=マッカール」叢書第12巻『生きるよろこび』(1884)¹⁾は、第3巻『パリの胃袋』の中で登場したリザ・マッカール Lisa Macquart の娘、ポーリーヌ・クニユ Pauline Quenu を主人公にしている。この作品は、執筆当時流行していたショーペンハウエルの厭世思想を反映させると共に、それに対するゾラなりの批判を含めた内容の物語であり、前章で取り上げた『ムーレ神父の罪』と同系列に入るもので、叢書における異色の作品となっている。

ところで、1880年はゾラの生涯において大きな衝撃を受ける年であった。1880年5月8日に心からの尊敬と友情を寄せていたフローベール Gustave Flaubert (1821-1880) が亡くなり、また同年10月17日には最愛の母親もこの世を去った。第9巻『ナナ』の執筆後、ゾラは1881年に叢書10作目の小説『生きるよろこび』を書き始めたがどうしても筆が進まず、この作品を書くことを先送りすることに決め、第10巻目として『ごった煮』を書き、さらに第11巻目として『オ・ボヌール・デ・ダーム百貨店』を書いている。ゾラ自身、後にこのことに対する弁解を1883年12月15日付けのゴンクールに宛てた手紙で次のように書いている。

「私は『オ・ボヌール・デ・ダーム百貨店』を先に書いて、『生きるよろこび』の計画を中断したままにしています。というのは、私はその作品で、私自身の多くと私の周辺の人々について表したいと思っていたのですが、母の死の衝撃でそれを書く気力を持てなかったのです。」²⁾ ゾラは彼の愛する二人の人物を失ったことで当時完全な憂鬱病にかかり、精神的ダメージから仕事も滞りぎみで周囲を心配させていた。たとえば、エドモン・ゴンクールは、特に死の観念がゾラを強くとらえていたことを伝えている。ゾラには絶えず死が自分を見舞いはしないかという恐怖があり、寝室には常に蠟燭を灯し、死の恐怖に脅えていることをゾラ自身が語っていたと記している。³⁾

1883年『オ・ボヌール・デ・ダーム百貨店』を書き上げると、ゾラはようやく小説『生きるよろこび』の執筆にとりかかった。作品の舞台は1881年夏に、避暑地として過ごしたノルマンディー海岸であり、当時のゾラ自身の憂鬱症、死の恐怖、不決断などが、ポーリーヌの従兄であり、愛情を注ぐ対象であるラザール Lazare を通して全編にわたって語られている。

この作品の内容は、『生きるよろこび』という題名に反して主人公ポーリーヌの苦悩の生活を物語ったものである。自己犠牲の上に生の喜びを見出し、生きる意味を探求して行

くポーリーヌと、絶えず襲われる死の恐怖に生きることへの倦怠を感じるラザールとの生活を軸に物語は進展している。

作品のあらすじは次のとおりである。

ポーリーヌ・クニユは10歳で孤児となり、ノルマンディー海岸の村に住む父親の従兄、シャントー一家に引き取られる。シャントー Chanteau は持病の痛風に苦しむ毎日を送っており、一人息子のラザールは神経質で厭世的な気質をもっていた。シャントー夫人は病気の夫に失望し、息子のラザールに希望を託している。この一家の中でポーリーヌだけが明るく愛情深い心を養いながら成長していく。シャントー夫人はポーリーヌの遺産を共有するためにラザールとポーリーヌを許婚の間柄にする。ポーリーヌは献身的にシャントーの世話をし、また兄妹のようにして育ったラザールを心から愛する。そして、ラザールの気まぐれな事業熱が起こるたびに遺産から資金を貸してやる。だが、ラザールの事業は失敗ばかりを繰り返し、ポーリーヌの財産は失われていく。シャントー夫人はポーリーヌの遺産が底をつきはじめると、それまで誠心誠意尽くしてきたポーリーヌの献身的な愛情にもかかわらず彼女を軽んじはじめる。やがて、シャントー夫人はカーンの資産家の娘ルイズ Louise とラザールとを接近させ、ラザールもルイズを求めるようになる。ポーリーヌは夫人とラザールの裏切りに苦悩する。そんな状況にあっても夫人が急な病で床に伏せるやポーリーヌは献身的に彼女を介護する。やがてシャントー夫人は死に、ラザールはますます死の恐怖に囚われ虚無感をつのらせていく。ポーリーヌはラザールの幸福を思い、ラザールとルイズを自ら結びつける。あえて自己の欲望を切り捨てて二人を結婚させたのだが、ラザールとルイズの愛と幸せは長続きしない。しかし、ルイズはラザールの子供を宿し、ポーリーヌはルイズの難産に立ち合う羽目になり、彼女を助け、またその子ポール Paul を死の淵から救う。シャントーの看病をし、ラザールとひ弱なルイズを支え、そしてポールを育てるためにポーリーヌはシャントー一家に留まる覚悟を決める。

ポーリーヌとラザールの内面の葛藤を通して、「生と死」の哲学的主題が提示されており、作品を書き進める中でゾラ自身が自己の困惑する心情を見つめ、生きるとはなにかという問いに対して結論を導き出そうとしたものだといえる。

1901年12月、*The Bookman*というアメリカ雑誌に掲載した記事においても、ゾラは死に対する恐怖に取り憑かれ生きるとはいかなることかと困惑する自己の心情を、『生きるよろこび』のラザール・シャントーの苦悩する姿を通して示したと記している。

[...] j'ai mis beaucoup de ma jeunesse dans mes livres — dans lesquels j'ai tracé, je pense, aussi largement qu'un romancier l'ait jamais fait, mes expériences personnelles et même mes sentiments. J'ai été jusqu'à attribuer mes propres défauts à quelques-uns de mes personnages. Vous trouverez quelques-unes de mes inquiétudes, attribuées à Lazare Chanteau, dans *La Joie de vivre*.⁴⁾

従って、この作品はゾラの「生の探求」の書といえる。ラザールだけではなく相反するポーリーヌの姿にもゾラ自身の心情を割り当てることで彼の内面の葛藤をより深く表そうとしたと推し量られる。しかしながら、この作品が持つ主題はゾラの個人的な心の問題だけに留まるものではなく、混乱した激動の社会にあって生きるとは何かという普遍的な主題に結びつくものではないだろうか。第二帝政社会という一時代を描くために必要な、その社会で生きる人間の根本のあり方をこの作品で叢書の中に刻みこもうとしたように思われる。ナナの生き方と対峙する生のあり方を叢書内に成立させるとともに、ゾラは自ら直面した苦悩を分析しながら作品世界を創造したと考えられるのである。ゾラは「生と死の葛藤」を彼の自然主義理論の枠の中でいかに具現化し、叢書内に「生」の観念を刻み込もうとしたのか、当作品の構造を分析しながら明らかにしていきたい。

1. ポーリーヌと海

この作品で刻まれる時間は、第二帝政下の歴史的事実の移ろいとはそれほど深く関係づけられてはいない。ラザールは大都会パリとノルマンディーのアロマンシュ *Arromanches* から10キロほどのところにあるボンヌヴィル *Bonneville* (架空の名称) を度々行き来するが、彼がパリから持ち帰る息吹にそれほど時代の動向は強調されていない。ただ、都会に溢れる情報と野心に惑わされ、彼はその病の一端を持ち帰るのみである。

物語は季節の移ろいや潮の満ち引き、ポーリーヌの血の循環、出産をも含む自然現象の描写とともに時を刻んでいる。そして季節がめぐるように期待と倦怠のテーマが登場人物の心の中で再起的に繰り返され表されている。

先述のようにゾラは、1881年に困惑する心情をかかえながらノルマンディーの海岸(Grandcamp)で過ごし、時には荒々しく時には穏やかさをみせる壮大な海を見つめる中で、自然の大いなる繰り返しに生の営みを重ね合わせ、自己の内面を見つめ直したことから、この作品の舞台をノルマンディーの小さな漁村にしたと考えられる。そして草案の中でも「大いなるエピソードのためにこの海の光景を小説の中に滑り込ませる」と述べている。⁵⁾ 従って、この作品の創作には「海」という自然の大きな力の作用が深く関係づけられており、主人公ポーリーヌの慈悲深い心の成長過程が、自然が刻む時間の中で押し進められている。特にポーリーヌの心情を「海」の描写と絡ませながら描いている点に注目したい。

ポーリーヌは大都会パリからノルマンディーの田舎へとやってくる。パリを出るやポーリーヌの関心が未知なる存在である海へと向けられていることを作品冒頭部分で既にゾラは示している。

[...] Depuis son départ de Paris, la mer était sa préoccupation continuelle. Elle en rêvait, elle ne cessait de questionner sa tante dans le wagon, voulant savoir, à chaque coteau, si la mer n'était pas derrière ces montagnes.⁶⁾

そして、次の引用下線部のようにポーリーヌと海との引き離し難い関係が暗示的に示されている。

[...] elle avait à chaque minute allongé la tête hors du cabriolet, malgré le vent, pour voir la mer qui les suivait. Et, maintenant, la mer était encore là, elle serait toujours là, comme une chose à elle.⁷⁾

さらに、嵐の中、シャント一家に到着した彼女は荒れる海を見て驚く。

[...] On sentait que la mer avait galopé jusqu'à la route, qu'elle était là maintenant, gonflée, hurlante; [...] C'était, pour l'enfant, une surprise douloureuse. Cette eau qui lui avait paru si belle et qui se jetait sur le monde !⁸⁾

しかし、衝撃的な海の姿を見た後も、自室に案内されたポーリーヌがまず見たがったものは、部屋の窓から眼下にひろがる海なのである。

[...] Mais déjà l'enfant était devant la fenêtre, impatiente de savoir si la vue donnait sur la mer.

[...] Il faisait très noir, elle fut pourtant heureuse d'entendre la mer battre à ses pieds.⁹⁾

シャント一家に来るまでのポーリーヌの生活の場は、大都会パリの中にある一軒の精肉店という限られた空間であった（第3巻『パリの胃袋』を参照されたい）。彼女はまるで閉ざされた世界から急に自然のただ中に空間移動したかのようである。ポーリーヌに与えられたこの設定は、彼女であるからこそ海というものが衝撃的に受け止められ、この土地で生まれながらに暮らす人間には享受できない感覚を自然から感じ取ることができることを意味する。これは都会で精神を病み、避暑地の広大な海のもとで癒されたゾラの経験から出た着眼点だといえよう。海はポーリーヌの生活の背景で常にその大いなる繰り返しを響かせている。

[...] Pauline grandissait dans le spectacle de l'immense horizon. Elle ne jouait plus, n'ayant point de camarade. [...] son unique récréation était de regarder la mer, toujours vivante, livide par les temps noirs de décembre, d'un vert délicat de moire changeante aux premiers soleils de mai.¹⁰⁾

この引用からも理解できるように、自然の大きな生命力と壮大な力が彼女を教育し、慰め、彼女を育てていくのである。まさしく海という自然が彼女の親友や母親の役割として機能していることが分かる。シャント夫人は事実上ポーリーヌを教育するが、彼女は性に関する知識をシャント夫人からは教えられず、自ら医学書の書物を読みあさり全てを知るというエピソードが挿入されている。このことは、ポーリーヌが誰かの影響のもとに

自己を形成していったのではなく、彼女の強靱な精神と慈悲の心を自然からの感化と享受によってのみ築き上げられたのだということを強く示すものではないだろうか。

ラザールは転々と職業を変えては失敗を繰り返す。最初は音楽家を夢み、続いて医学を志し、さらに海藻から薬品を造る事業に熱中する。それが失敗に終わると今度は海の防波堤を造る事業に取り組む。そして最後には小説家になると言いだすが、結局は何もこれといって成し遂げることはできない。彼は常に死の恐怖に囚われており失敗を繰り返すたびに虚無感をつのらせていく。そのラザールをポーリーヌは母親のような愛情と憐れみをもって見守り続ける。ラザールが職を変え失敗を繰り返す度にポーリーヌは財産を失っていくがそれにもかかわらず、彼女のラザールへの母性的ともいえる愛は、寛大さを湛えてさらに大きく膨らんで行くのである。シャントー夫人の病や死、ラザールとルイーズの関係と裏切りがポーリーヌを苦しめ、報われない自分の献身的な真心を彼女が嘆き苦しむ時も彼女は海にその癒しを求めるのである。

[...] il lui semblait qu'elle souffrirait moins, si elle revenait dormir dans sa chambre, au bercement aimé de la grande mer. ¹¹⁾

このように作品の随所でポーリーヌが精神的苦悩と立ち向かうとき、必ず彼女の意識は海へと向けられるのであるが、ラザールにはポーリーヌのような海に注ぐ視線は全く与えられていない。彼にとって海は、生活を度々脅かすやっかいな存在でしかなかったのである。ラザールが襲われる倦怠感から逃れるために海へ赴いても、彼が目にする海はポーリーヌが享受するものとは全く異なっている。

[...] il s'ennuyait dehors, d'un ennui qui allait jusqu'au malaise. Cette mer, avec son éternel balancement, son flot obstiné dont la houle battait la côte deux fois par jour, l'irritait comme une force stupide, étrangère à sa douleur, usant là les mêmes pierres depuis des siècles, sans avoir jamais pleuré sur une mort humaine. C'était trop grand, trop froid, et il se hâtait de rentrer, de s'enfermer, pour se sentir moins petit, moins écrasé entre l'infini de l'eau et l'infini du ciel. [...] ¹²⁾

さらに、ラザールに示されている虚無感は常にその閉鎖性をもって表わされている。ラザールにとって彼の部屋は避難所であり、また死の観念と生きる倦怠に囚われ苦悩する場所でもある。次の引用に示されているように、ラザールの部屋に入ったポーリーヌは、ラザールのもつ虚無と死の観念を投げかけられたかのように、その部屋から衝撃的な感覚を受け取る。

[...] elle avait une sensation de désastre et d'anéantissement, une peur sourde, ainsi que dans la chambre d'un mort. ¹³⁾

作品においてゾラは、対照的な「生」に対する観念をポーリーヌと広大な海、ラザールと閉ざされた彼の部屋という空間の違いで際立たせ、開放的に外へと向けられた拡張する視線と閉鎖的に内へと降下する視線を用いて描いている。このことは、ラザールとは対照的に、「生」を肯定的に受け止めようとするポーリーヌの生き方が海と深く関係づけられていることをさらに示すものとなっている。

次の引用のように、ポーリーヌは重なる苦境にあっても、規則正しく繰り返す日常のリズムのなかに生きることへの肯定的な姿勢を常に求めようとする。

Un besoin d'ordre persistait, dans cette débâcle de sa vie. ¹⁴⁾

この規則性は、即ち彼女が海から享受した営みでもあるのだ。この作品の中では、頻繁に海の描写が挿入されているが、繰り返されるその営みはめぐる季節を感じさせ、作品の中で坦々と時を刻んでゆく。海岸に寄せては引く波の不断の繰り返しが、苦境における生の時の刻み方を彼女に知らしめ、この自然が指し示した救い、即ち秩序にしたがって生きることのみが、崩壊した生活の中で自己を見失わずに「生」を肯定し続ける道であることを、ポーリーヌに認識させていくことになるのである。

ルイーズと結婚したラザールであったが、死への恐怖は止むことはなくまたも沸き上がり、ルイーズとの関係も悪化していく。彼はこれから生まれる子供にもその生を心から喜ばずにいる。ラザールはポーリーヌの母性的な愛を渴望するかのようによンヌヴィルへと一人戻ってくる。彼にとってポーリーヌは、失敗と絶望の繰り返す過程において徐々に癒しの場となっていく。ポーリーヌが自らの苦悩の癒しを海に求めるように、ラザールはポ

ーリーヌによってのみ癒されるのである。即ち彼女自身がラザールにとっての癒しの海と化して行くのである。

ルイーズが身重の体でボンヌヴィルを訪れ急に陣痛が始まる。そして難産の末に子供を産むが取り上げた子供は仮死状態で、ポーリーヌがその子を受け取り賢明に彼女の手によって子供に命を吹き込もうと努める。ラザールの子供はポーリーヌの慈愛に満ちた愛のお陰で命を宿し、シャントー夫人が亡くなったベッドの上で生を得る。ここに生から死への転じと死から生への再生が象徴的に示されている。そしてこの様子を見たラザールはポーリーヌへ懺悔の言葉を述べ次のように語る。

— Était-ce imbécile, ces négations, ces fanfaronnades, tout ce noir que je broyais par crainte et par vanité ! C'est moi qui ai fait notre vie mauvaise, et la tienne, et la mienne, et celle de la famille... Oui, toi seule étais sage. L'existence devient si facile, lorsque la maison est en belle humeur et qu'on y vit les uns pour les autres !... Si le monde crève de misère, qu'il crève au moins gaiement, en se prenant lui-même en pitié !¹⁵⁾

ラザールとポーリーヌの融合と合一がポールの死から生の獲得を通して描かれている。ゾラはルイーズの生々しい出産の場面を描き、当時これに対して非難を浴びたりしているが、出産という壮絶な生への闘争の中で、新しい生命の生きることへの無心の執着を鮮明に描き出している。

[...] les ondes douloureuses continuaient à descendre, accompagnées chacune du cri de son obstination, luttant contre l'impossible. Hors de la vulve, la main de l'enfant pendait. C'était une petite main noire, dont les doigts s'ouvraient et se fermaient par moments, comme si elle se fût cramponnée à la vie.¹⁶⁾

Incapable de regarder davantage, le mari [=Lazard] alla tomber sur une chaise, à l'autre bout de la pièce. Mais il avait beau ne plus regarder, il apercevait toujours la pauvre main du petit être, cette main qui voulait vivre, qui semblait chercher à tâtons un secours dans ce monde, où elle arrivait la première.¹⁷⁾

この場面に、宿命的といえる生の闘争と人間の本能的な生への渴望をラザールの苦悶への回答としてゾラは表したのではないだろうか。ゾラ自身の心情の推移をポーリーヌとラザールに割り当てた姿を通して集約し、そしてここに彼が苦悶の中から導き出した生への理解が示されているのである。

物語の最後ではひ弱ながらもポーリーヌの献身的な愛によって18ヶ月まで育ったポールがラザールとシャントーの間をおぼつかない足取りで一步一步、行き来する姿が描かれている。ここに人間の継続的な生の輝かしさといかに生きるかという根本的な理念を示し、生の闘争に向かって歩みを進めなければならないことをゾラは暗示的に示したのではないだろうか。

ポーリーヌと海の関係性を考察することから、自然の大きな営みが彼女を育み、慰め、成長させたことが作品の中で表されており、そのような成長を遂げたポーリーヌだからこそ「愛」の象徴としての存在性と「生」に対しての肯定的な姿勢をゾラは作品の中に表すことができたといえる。遡れば全てのものは海から発生し、海は生命の源といえる。ポーリーヌと海の一体化が作品の中で象徴的に描かれることによって、彼女によるポールの再生は可能となり、ゾラは完全なる献身的な愛からさらに母性をもった愛の領域までポーリーヌを昇華させているといえる。

2. シャントーとヴェロニック

この作品には、ポーリーヌとラザール物語の傍らに二つの視線が用意されている。ラザールの父親で痛風持ちのシャントーとシャントー一家の女中ヴェロニック *Véronique* の視線である。体が不自由でいつも決められた場所から家族の気配を探るが決して深く家族を洞察することもないシャントーの空虚な視線と、館の隅々まで動き回りこの一家の動向を注意深く観察する女中ヴェロニックの視線である。このような、ポーリーヌとラザールの傍らから注がれる視線とそこから語られる言葉は、主観的ともいえる一個人の内面描写から表されるものに客観性を与えていると考えられる。

ヴェロニックの視線は常にシャントー一家の観察者として機能している。はじめポーリーヌがシャントー一家にやって来たとき、ヴェロニックの視線は女中の立場から幼い主人への羨望と嫉妬が混濁したものであった。しかし、ポーリーヌの献身的な生活とシャントー

一家のポーリーヌに対する理不尽な態度を観察するにつれ、正義感の強い彼女の感情はしだいに変化を見せる。しかし、永年仕えてきたシャントー夫人が死んでしまうと、彼女の描写にもすこし不安定さが漂うようになる。ヴェロニックの描写は常に作品の背景の域から出るものではなく、直接的に彼女の内面の苦悩や葛藤といった奥深い心理は表されていない。そして作品の最後で、非常に唐突に彼女の自殺のみが挿入されているのである。

ヴェロニックにとってシャントー家は彼女の世界の全てである。そこより拡大された空間を彼女はもたない。従って、シャントー家は彼女にとって大きな社会と同じ意味を持ち、まさしく生きる世界、生きる社会そのものなのである。このように考えると、ゾラは、いわば欲望や猜疑心、愛や献身、倦怠や墮落という大きな社会がもつものと同質のものを館の内部にマイクロコスモス化し、この館に住む作中人物たちの織りなす世界を一つの社会の縮図として表していると考えられる。従って、この館にあって、ヴェロニックは生々しい人間の生の闘争を眺め続け、また人間のあっけない死を体験したことになる。即ち、彼女は、ポーリーヌが自己の全てを犠牲にした献身的な生き方をする姿を常に見ながら、その苦悩と不幸を直接的に感じ取り、また報われない生に対して大きな虚無感をつのらせることになったのだと想像できるのである。

叢書の中でこの作品は、最も作品中に病に関する記述が多いという特徴を持っている。シャントーの痛風は重く、作品のはじめから終わりまで彼の叫び声が絶えず響き渡っている。それに対してポーリーヌは献身的な愛情を持ってシャントーと接する。生と死の観念が支配するこのシャントー家という限られた世界における悲劇は、そのまま大きな社会の持つ病をも象徴的に表している。シャントーで描き出されている苦痛の叫びは、常に異常な状態を告げる警鐘であることを示しているのである。

このように考察するならば、この作品の最後に挿入されたヴェロニックの自殺の意味は「生」に対する絶望、「生」に対する虚無からの「死」であるが、これにさらにシャントーの存在を重ねあわせると、ゾラがまた違った意味を彼女の死によって物語の結末に示そうとしたことが理解できる。

この作品を締めくくる最後の言葉は、ヴェロニックの自殺を知ったシャントーが語る「自殺するとは、ばかな奴だ」*« Faut-il être bête pour se tuer! »*¹⁸⁾という言葉で終わっている。作品の最初から最後まで、シャントーは痛風の激しい痛みによって死人同様の暮らしをしてきた人間である。痛風の悪化を鎮めるために食べることも制限され、痛みで自由に歩くこともできない。彼の叫び声は常に頻繁に繰り返され作品の背後で重く響き続ける。

家族のものは彼の叫び声を避けるかのように生活する。また館の内部で様々な出来事が繰り広げられても、シャントーは家族のもめ事に一切介入してこないし、また家族も彼に何も期待していない。彼の描写は、常に苦悩の叫び声をあげ、痛みを緩和するために家族の気配を探り、苦痛と苦痛の合間のほんのつかの間の時間にただチェスで気を紛らわす描写が挿入されているのみである。この作品では常に波の寄せる音が響いている。そして海の描写と混じり合うようにシャントーの叫び声が作品を通して常に響き渡っている。しかし、ポーリーヌやラザールが海から享受するような描写はシャントーには与えられていない。次の引用に示されているように、ただ自然の生き生きとした生命力に対峙する身動きのとれない生きる屍としての存在が強調されるのみである。

Les yeux sur le vaste horizon, il continua de gémir sans en avoir conscience. Son cri de misère était à présent comme son haleine même. Vêtu d'un gros molleton bleu, dont l'ampleur noyait ses membres pareils à des racines, il abandonnait sur ses genoux ses mains contrefaites, lamentables au grand soleil. Et la mer l'intéressait, cet infini bleu où passaient des voiles blanches, cette route sans bornes, ouverte devant lui qui n'était plus capable de mettre un pied devant l'autre. ¹⁹⁾

ゾラは、生きる大半を苦痛とともに過ごすシャントーを用いて、どんな状況にあっても人は生きなければならず、どんな生であろうとわずかでも喜びを見出して、決してそれを放棄してはならないことを作品の結末で示そうとしたのではないだろうか。ゾラはポーリーヌとラザールの物語で「生の闘争」を、ゾラ自身の心情を彼らに割り当てながら示した。そしてさらに、そこから導き表した生のあり方を強烈に刻むために、あえてシャントーという存在を物語の最初から最後までポーリーヌとラザールの傍らに置き、物事を深く理解するには不十分な女中ヴェロニックの短絡的な死と絡ませることでこの作品に強く生の問題を刻もうとしたのではないだろうか。このシャントーの存在が物語に深く関わることもなく、かといってとぎれるわけでもなく、継続的にその底辺で繰り返し与えられている。そして、作品の最後の言葉にゾラが「生」の観念を集約し、「存在の喜び」というものをそこに記すことで読者に強く印象づけようとしたのだと理解できるのである。

* * * * *

この作品にはシャント一家で飼われている犬と猫に関する描写が、作品全編にわたって意図的に繰り返し挿入されている。犬は主人達の顔色を見、忠誠心をもった極めて従順な存在として表されている。シャント夫人が亡くなるとこの犬もまるで後を追うかのようになり死ぬ。この物語ではこの二つの死が大きくラザールに影響している。彼は、家の内部や調度品を見ては母の姿を浮かべて苦悩し、また家族同様であり特に母親に従順だった犬の断末魔の死を思い出しては生きることの無意味さを痛感するのである。しかし、猫の方は極めてその自由奔放さのみが強調されて描かれている。物語の最初から最後までこの猫の奔放な暮らしの果てに繰り返される出産が描かれ、また猫が産み続ける子猫は残酷に海に捨てられる。ゾラは自然界における生の循環を、多産とまた情け容赦のない死の残酷なエピソードをもってこの作品の底辺に存在させているのである。

この犬と猫であらわされた対照的な特徴は、単なる飼い犬と飼い猫のエピソードに留まるものではない。ゾラがこのノルマンディーの海岸にある一軒の館を社会の縮図としていることを述べたが、犬と猫で表されている暗示的意味合いは、そのまま一つの社会に存在する生のあり方を象徴していると考えられるのである。叢書全体のレベルで考えるならば、第二帝政社会におけるポーリーヌとナナの対照性へとイメージを拡大させることもできる。

1878年に『愛の一ページ』の序文に付けられたルゴン＝マッカール家の家系図によると、『居酒屋』のジェルヴェーズ Gervaise の娘ナナ Nana と『パリの胃袋』のリザ・マッカールの娘ポーリーヌは、従姉妹同士ということになる。そして、ゾラが1869年にラクロワ書店に提出した最初の家系図では、ナナの生まれた年は1851年であったが、1878年のものでは二人とも同じ1852生まれという設定に変更されている。²⁰⁾ ゾラは『生きるよろこび』を執筆するに際して記した創作プランの中で次のように述べている。

« Maintenant, j'ai mon héroïne, qui est Pauline Quenu, née en 1852. Elle a donc l'âge de Nana. En 1869, elle est dans ses dix-huit ans. Cela me forcerait à ne pas étudier une vie se développant en de longues années, mais un simple drame, un épisode, tenant un an ou deux. Si je prends Pauline pour figure centrale, elle pourra être l'opposé radical de Nana, car dans ma distribution des tempéraments elle en est le pendant contraire. Donc, Si Nana s'est donnée à

tous, elle se donnera à un seul, et encore; si Nana a été lâchée dans la vie sans lien moral, sans frein religieux ou social, elle se fera des devoirs, aura une police, la religion, les convenances, etc.; mais surtout elle apportera la vertu comme Nana a apporté le vice, un produit. > 21)

下線部ではっきりと明示されているように、ポーリーヌは叢書においてナナと対峙する存在として位置づけられている。そして、対照的な二作品のコントラストを際立たせるためにゾラは『ナナ』のすぐ後に『生きるよろこび』を書く計画を立てたのである。これは、『ナナ』を詳細に構想した時点で既に主人公ナナと同じ血統を持ちながらも田舎と都会という環境の違いや、ジェルヴェーズとリザに対比できるような労働者階級とブルジョワとの生活環境の違いを、実験と観察による手法で叢書に明示しようとしたためである。遺伝的要素と環境の差異によってポーリーヌとナナに表された特質の違いは、自己犠牲的な精神と自由奔放なそれであり、そこから生みだされる象徴的イメージを通して、ゾラは、田舎と都会、美德と悪徳、下層階級と上層階級など、第二帝政社会がもつ対立する側面をコントラストを際立たせて叢書に包括しようとしたのである。

しかし、先に述べたようにこのようなゾラの計画は、『ナナ』の出版後の1880年に相次いで彼が体験した近親者の死によって『ナナ』の直後に位置づけられることは先送りになったが、ゾラ自身が体験したフローベールや母親の死の衝撃は、この小説世界をより深く押し広げるものとなったことは確かである。この作品の題を決めるに当たってゾラが考えた9つの候補を検証すると、*La vallée de larmes* 「涙の谷間」、*La joie de vivre* 「生きるよろこび」、*L'espoir du néant* 「虚無の望み」、*Le vieux cynique* 「老犬」、*La sombre mort* 「暗き死」、*Le tourment de l'existence* 「生の苦悩」、*La misère du monde* 「人の世の悲惨」、*Le repos sacré du néant* 「虚無の聖なる休息」、*Le triste monde* 「悲しき世界」と暗い厭世観を象徴するものが多い。²²⁾ しかしながら、ゾラは1889年3月6日のヴァン・サンテン・コルフに宛てた手紙で、死にまさる生に対する執着をよりいっそう強く示すために敢えてイロニーを含んだ題名『生きるよろこび』を選択したと記し、「*Le Mal de Vivre*」といった直接的な題名よりも反語的意味合いを含んだものの方が適切だと思ったと述べている。²³⁾ このことは、人間の苦悩について、死について、善についてゾラ自身が困惑する心情を作品の中で突き詰めて創作し、叢書により印象深く「生」の観念を刻もうとしたことが窺えるのである。

前半の「海」と作中人物との関係についての考察から、ゾラが常に「生きる苦しみ」と「存在の喜び」の間で心を引き裂かれ、しかしながらどんな苦しみの中にあっても人は生きていかなければならないというゾラの心の到達過程を、この作品のポーリーヌとラザールの連続する苦悩と葛藤へ織り込み表そうとしたことが明らかにできたのではないだろうか。

そして、さらにゾラは草案の中で、小さな村が海に飲み込まれるという描写はすなわち世界の崩壊のイメージを意味すると記している。そしてさらに、それでも彼らは生きることを望んでいるのだ《ils veulent vivre》と述べている。²⁴⁾ なおこの作品でも『大地』や『ムーレ神父の罪』に描かれている村人を想起させるような無教養、無信心な墮落した村人達が登場し、彼らは常に「生」に対して貪欲な人々として描かれている。

『生きるよろこび』では荒れ狂う海を背景にここで暮らす住民の姿が描き出されている。作品の冒頭でシャントーは、海からの被害を繰り返し受けながら、なぜ他の土地へ移らないのかと村人に尋ねる。村人は「誰だって、そこにいるのだから、そこにいるんです、、、。人は、どこかで暮らさなきゃならないんだ。」《On est là, Monsieur, on y reste... Il faut bien être quelque part.》と述べる。²⁵⁾ この言葉が意味するものは、『大地』の中で描かれている自然現象に立ち向かう「人間の生の闘争」と同じキーワードであり、それぞれの作品が局所的な社会下で描かれながらも普遍的なテーマで結びつけられていることが理解できる。自然現象と人間の闘争と一社会下における人間の生の闘争とが両面に渡って叢書内に同テーマによる関連づけを生み出しているのである。叢書全体の構成をゾラが常に意識していたことがここでも推し量れるものである。

また、ポーリーヌの次の言葉には『生きるよろこび』でゾラが示した生の喜びと存在の喜びが明確に表されており、さらに他の作品を結びつけ関連づけるキーワードとして挿入されているものと理解できる。

[...] Elle voulait vivre, et vivre complètement, faire de la vie, elle qui aimait la vie ! A quoi bon être, si l'on ne donne pas son être ?²⁶⁾

この言葉は、前章で考察した『ムーレ神父の罪』の愛の主題に我々を立ち戻らせ、セルジュとアルビーヌの愛と悲劇やアルビーヌの自殺のエピソードに対するゾラの一つの回答でもあると考えられる。そして、ポーリーヌによって示された「愛」こそが、常に新たな生

命を生みだし、未来に継続する「生」を創り出すのだということをポーリーヌとポールとのエピソードにおいてもゾラはこの作品に刻もうとしたのではないだろうか。このことは他の叢書作品の中に頻繁に刻まれる「母性的な愛」によって叢書内に関連を生みだしていると理解できる。この点に関しては、また別の章で後ほど詳しく検証したいと思う。

(註)

1) 本章においては以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

— *La Joie de vivre*, tome III, 1964.

— *La Faute de l'abbé Mouret*, tome I, 1960.

2) Emile Zola, lettre du 15 décembre 1883 à Goncourt, *Correspondance IV*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Editions du CNRS, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978-1995, pp.442-443.

3) « [...] Zola se met à parler, selon son habitude, de la mort. Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. » (Ed. de Goncourt, *Journal*, 20 février 1883), Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart*, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome III, Gallimard, 1964, p.1744.

4) La revue américaine *The Bookman*, en décembre 1901, *Ibid.*, p.1743. 下線は引用者による。

5) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart*, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome III, p.1746.

6) *La Joie de vivre*, p.816.

7) *Ibid.*, p.816.

8) *Ibid.*, p.828.

9) *Ibid.*, p.832.

10) *Ibid.*, p.847.

11) *Ibid.*, p.1041.

12) *Ibid.*, p.989.

13) *Ibid.*, p.1042.

- 14) *Ibid.*, p.1043.
- 15) *Ibid.*, p.1105.
- 16) *Ibid.*, p.1096.
- 17) *Ibid.*, p.1097. []内は引用者による。
- 18) *Ibid.*, p.1130.
- 19) *Ibid.*, p.1108.
- 20) 本論文巻末の資料：「ルゴン=マツカール」叢書・家系図 ①と②を参照されたい。
- 21) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart (la Pléiade) tome III*, p.1746.
- 22) *Ibid.*, pp.1776-77.
- 23) Emile Zola, lettre du 6 mars 1889 à Jacques van Santen Kolff, *Correspondance VI*, pp.376-377.
- 24) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart (la Pléiade) tome III*, pp.1756-57.
- 25) *La Joie de vivre*, p.829.
- 26) *Ibid.*, p.1044.

第3章. 『夢』 —叢書における帰結的役割—

第16巻『夢』は、1888年4月1日から10月15日まで「ルヴュ・イリュストレ」誌に連載され、そして同年の秋に単行本としてシャルパンティエ書店より出版された。¹⁾ ゾラはこの作品を執筆する意図を草案の中で次のように述べている。

« J'y mettrais aussi le moment, la réaction contre le naturalisme, l'impatience de l'au-delà, le besoin d'idéal, la convulsion de la croyance. Tout cela avec des rêves, toute une partie fantaisiste, idéaliste très poussée. Et la vie tombant là dedans avec la jeune fille. Une très pure figure. Cette enfant bouleversant tout l'inconnu, étant la revanche de la réalité, de l'amour.»²⁾

『実験小説論』においてゾラが規定する自然主義作家とは、絶対や啓示された理想、非合理的な理想を否定して、科学的方法を採用し、観察と実験によって世界の探求を行おうとする作家であり、常に理想主義や象徴主義とは対峙する立場を明記している。³⁾

しかしながら、『ムーレ神父の罪』や『夢』といった作品は、ゾラの批評作品で主張している理想主義や夢を排除しようとする姿勢とは全く性質の異なる印象を与える。これらの作品では、花々が神秘的に咲き乱れ、聖女達の衣擦れの音を聞くという幻想的象徴的な表現で作品が埋め尽くされているからである。引用下線部で示したように、ゾラは、当時の自然主義への反動、彼岸への焦燥、理想への欲求、信仰の痙攣といったものを数々の夢想とともにこの作品の中に込めると述べている。ゾラのこの言葉から、夢想とともに表されたものは、現実離れした空想的理想への逃避ではなく、人間が理想を追い求める姿、そしてその理想の実現を成し遂げるために苦悩する生の闘争をより劇的に表そうとしたものだとして理解できるのではないだろうか。そのためにゾラは逆に対峙するものに歩み寄った方法で彼の自然主義理論を実践したように思われる。本章では象徴的幻想的な描写で構築された『夢』の中に叢書諸作品における一つの集約と波及的要素を考慮しながら検証を行っていきたいと思う。

それではまず『夢』のあらすじについて簡単に記しておこう。

ある孤児の娘アンジェリック Angélique が、クリスマスの翌朝大雪に覆われた大聖堂の門前で凍えていたところ、聖堂の傍らに住む法衣製造人ユベール夫妻 Hubert に助けられ養女

として育てられる。大聖堂の神聖な息吹を常に感じながらアンジェリックは清純に成長する。彼女は愛読書の『黄金伝説』に出てくる聖ジョルジュのような高貴な青年と巡り会い結婚する夢を抱くようになる。ある日、常日頃夢見ていた聖ジョルジュそっくりの青年フェリシアン Félicien と出会い、二人は愛し合うようになる。この青年はステンドグラス絵師であったが、実は司教の息子であり、双方の親は身分違いの結婚に反対するのだった。アンジェリックは絶望のあまり死に瀕してしまうが、フェリシアンの父である司教の終油の秘蹟によって奇跡的に蘇る。結婚は許され、盛大な祝宴のさなか、初めての口づけを交わした直後に彼女は幸福の絶頂で昇天する。

このように『夢』は叢書において極めて異色の幻想的な作品だといえる。ゾラを中心とする自然主義運動は、『実験小説論』やメダングループによる『メダンの夜話』、小説『ナナ』などの相次ぐ出版によって1880年代前半は一つの頂点を極めたのであったが、90年代の世紀末に近づくにつれショーペンハウエルの厭世主義の流行や、カトリシズムや精神主義、神秘主義の傾向が強まり、観念的な心理小説やメロドラマ風の小説の流行から自然主義に対する反動的な動きが現れはじめる。このような文学状況にあっても、ゾラは『ジェルミナル』(1885)や『大地』(1887)を執筆し、自然主義文学を強力に押し進めていく。

第1章で『夢』が『ムーレ神父の罪』と対になる作品として位置づけられていることは既に述べたが、叢書における個人の内面世界を中心に描いた哲学的作品群との関連を考察すると、ゾラが「生の永続性」の問題を普遍的なレベルで叢書に刻もうとしたことが理解でき、『夢』が『夢』以前に書かれた同種の作品群を包括し結論づけるものであると考えられるのである。そして、このように読み解くならば、『夢』によって統合される哲学的作品群の流れは、普遍的な愛と生の観念を成立させ、叢書における社会的側面を強調した作品群を支えるものとなっていると考えられる。

従って、『夢』の存在と役割は重要であり、より大衆に受け入れやすく理解しやすいレベルで提示しようとしたのではないだろうか。卑猥で俗悪だと世間の非難を浴びた『大地』以降の自然主義への反動に対して、時代の流れに敏感なジャーナリストとしての感覚を備えていたゾラは、大衆にこの作品で示そうとする観念をいかに理解させるか、また叢書の一巻としての印象を与えられるかということを十分に考慮したと推測される。ゾラは『夢』を執筆するにあたり、次のように述べている。

« Je voudrais faire un livre qu'on n'attende pas de moi. Il faudrait, pour première condition, qu'il pût être mis entre toutes les mains, même les mains des jeunes filles. [...] »⁴⁾

彼はこの書物が少女でも手にできる本であることを述べている。そしてこのことは世論の非難を浴びた『大地』の後に全く傾向の異なる神秘的なおとぎ話風の作品を世に出し、逆に大衆の好奇心を利用して自己の文学に関心を向けさせる策略が意識的にあったと考えられる。誰にでも手にすることができる本というのは、すなわち大衆に理解しやすい書物ということも意味する。ゾラはそれだけこの作品を「ルゴン＝マッカール」叢書の一作品であると深く大衆に浸透させ、叢書全体の構成レベルにおいて、不可欠な意味づけを与えようとしたのではないか。『夢』は第15巻『大地』と第17巻『獣人』の間に書かれ、『ムーレ神父の罪』と同様にゾラの休息や気休めの小説という見方がなされている。しかし『夢』がそれ以前の作品で示された愛のエピソードを統合しながらの生のダイナミズムを叢書に刻み、さらに第19巻『壊滅』、最終巻『パスカル博士』という完結篇へ向けての布石的作用を担うものであることを明らかにしたいと思う。

1. 『ムーレ神父の罪』で示された「愛と罪」との関連で

『夢』の構造は、非常に閉ざされた空間をもち、かつ理想主義に彩られている。時代は19世紀でありながらまるで中世の世界を想起させるような閉鎖性を備え、『ムーレ神父の罪』の作品で表されている厳格な宗教的空氣が作品を支配している。第1章で指摘したように、叢書において『ムーレ神父の罪』と『夢』が対になることを意識して『夢』を描いたとゾラ自身言っているが、それならばこの二作品から読みとれるものは何であるのかを比較検討してみよう。

『ムーレ神父の罪』は、そのほとんどがセルジュの教会と障壁に囲まれた庭園パドゥという限られた空間の中で描かれている。セルジュの描写は、聖母マリアとの交感を求める神秘的空氣の漂う中で描かれているし、アルビーヌとの恋愛もパドゥという夢幻的な樂園で展開している。また、セルジュと恋に落ちるアルビーヌの存在は、庭園パドゥの主であり、非現実的な妖精のように描かれている。セルジュの生活の場はまさに俗世間を自ら断ち切った田舎の教会であり、彼は常に自己の精神世界の浄化につとめ、神との対話

を渴望する日々を送っている。アルビーヌも障壁に囲まれた世間とは無縁の場所で暮らし、彼女は色彩豊かな花々に囲まれ、植物の声を聞き、その香りを享受しながら何ものからも束縛されず純真無垢に成長する。

他方『夢』の作品世界も同様に、主人公のアンジェリックは非常に限られた空間でしか描かれていない。アンジェリックが暮らすのは、北フランス、ピカルディ地方の町ボーモン Beaumont（架空の名称）である。この町は丘の上と丘の下で二つに分けられている。丘の下は、下町ボーモンと呼ばれごくありふれた普通の暮らしが展開される場だが、丘の上の城壁で取り囲まれた町は大聖堂を中心に中世以来変わらぬ生活を営んでいる。アンジェリックの住むユベール夫妻の家は大聖堂の最も近くに位置し、そのためいつも神聖な息吹を家自体が常に感じる場所であり、彼女はここで5年間の間まるで修道院の中にいるかのような日々を過ごす。アンジェリックは、このような閉鎖的、キリスト教的雰囲気の中で極めて清純無垢な精神を育くむことになるのである。さらにアンジェリックはその限られた空間の中でもより限られた場所でしか生活していない。彼女は、主に昼間仕事部屋でキリスト教にまつわる様々な刺繍をし、夜は寝室で『黄金伝説』を読み耽り、毎夜この寝室で夢に浸り、大聖堂を眺めては聖なるものの飛翔を目にするのである。従って、まずこの二作品の大きな類似性は、隔離された夢想的空間の設定と宗教的影響に起因する主人公の内面を中心に物語が進展している点だといえるだろう。そして双方とも時代は第二帝政下でありながら、限定された時代をほとんど感じさせない点でも共通している。この二作品を満たす空間は中世キリスト教のそれである。ゾラはこの二作品にあえて中世的な宗教世界を与えることによって、作中人物の内面に繰り広げられる神への敬虔と畏れ、罪と救いに対する意識を強調しようとしたのではないだろうか。そしてそのような作中人物の心理から人間の根本的な「生」の問題と「愛」の問題とを浮かび上がらせようとしたと考えられる。

『夢』では、神秘的な宗教的空気と世間から隔離された閉鎖的環境が、アンジェリックの夢を増大させるものとして機能している。アンジェリックの仕事場と寝室での描写は『ムーレ神父の罪』の中のパラドゥとセルジュの寝室を想起させる。ユベール夫妻の教育の下、アンジェリックは立派な刺繍工として成長する。彼女は毎日仕事場で色とりどりの糸を刺しながら神秘的な花々を布の上に生き生きと息づかせていく。彼女の信仰心は伝統的な花の図案に生命を吹き込む。彼女が刺す絹糸や金糸は生動し、ほんの些細な装飾にも神秘性が生まれ、彼女の手から花が咲き誇るかのような神聖なきらびやかさが生まれるの

である。この神聖な花々の刺繍とアンジェリックの関係は、色彩豊かな植物とアルビーヌの姿を思い起こさせる。アルビーヌはパラドゥの庭園を支配し、生きた草花を彼女の存在によってよりいっそう輝かせている。従って、この『夢』の中のアンジェリックの描写には、アルビーヌの姿がしばしば再現されているように感じられるのである。また、夜ごとアンジェリックが自室の窓から大聖堂を眺め、そこから飛翔する聖なるもの達と心を交わす描写は、セルジュが自室で聖母マリアへの祈りを捧げる描写へと遡らせる。このように考えると、アンジェリックの描写の中にアルビーヌの姿が意図的に割り当てられ、セルジュとアルビーヌのエピソードへと遡及させることを意識して作品が創作されていることが理解できる。

アンジェリックは偶然仕事場で見つけた『黄金伝説』の虜になる。この本に綴られる聖人聖女の殉教と奇跡は、彼女の神秘主義的な夢を日々増大させていくが、中でも総督の息子の求愛を退けて殉教し、天上でイエスと結ばれた聖女アニエスの物語は、彼女の心を最も引きつけたのであった。そして、この聖女アニエスはアンジェリックにとって身近に感じる存在となっていく。また大聖堂のステンドグラスもアンジェリックの夢を高めるものであった。彼女は槍を突き刺して竜を退治した聖ジョルジュのステンドグラスを眺め、このような青年と必ずや結ばれるという夢の中に自らの理想を膨らませていく。そしてその夢の実現を確信していく。いつか理想の王子様と結ばれると信じて止まないアンジェリックに対し、母親代わりとなって彼女を育ててきたユベール夫人は世の中の現実を語り、理想はただの夢に過ぎないということを述べて諭す。

« Ma fille, tu verras plus tard, tu connaîtras la vie. [...] » [...]

« [...] Quel paradis rêves-tu donc ? comment t'imagines-tu le monde ? » [...]

« [...] le monde, ça me produit de loin l'effet d'un grand jardin, oui ! d'un parc immense, tout plein de fleurs et de soleil. C'est si bon de vivre, la vie est si douce, qu'elle ne peut pas être mauvaise. » ⁵⁾

この下線部のアンジェリックの言葉は、また『ムーレ神父の罪』のパラドゥを想起させる。そしてパラドゥの主であり、セルジュの厳格な宗教心の前に夢を砕かれ、花の中に身を沈めて死んだアルビーヌを思い起こさせる。アルビーヌは信仰心という彼女には理解できない力に押し砕かれて死ぬ。アルビーヌにとって世の中とは、花々と陽で満たされた

パラドゥがすべてであり、愛するセルジュさえそこに共にいれば、彼女の理想とする幸福な世界に到達できるものであった。アルビーヌが抱いていた理想がここでもう一度アンジェリックを通して語られることで、アルビーヌの死をもって示したセルジュの侵した罪へともう一度我々を立ち戻らせる。そしてこのことから、生きることに於いて最も大切なのは、愛することなのだというゾラの想念を強く印象づけられるのである。

また、フェリシアンとの愛に苦悩するアンジェリックの心理描写をみると、罪を犯すに至ったセルジュの心理をそこに重ねて読みとることができる。

[...] Son secret l'étouffait, et elle fit un grand serment, celui de redevenir de glace pour Félicien de souffrir tout plutôt que de lui laisser voir sa tendresse. L'aimer, l'aimer sans le dire, c'était la punition, l'épreuve qui devait racheter la faute. Elle en souffrait délicieusement, elle songeait aux martyres de la Légende, il lui semblait qu'elle était leur soeur, à se flageller ainsi, et que sa gardienne Agnès la regardait avec des yeux tristes et doux. ⁶⁾

『ムーレ神父の罪』ではパラドゥを去った後のセルジュの心理についてはアンジェリックのように詳しく述べられてはいない。ゾラは『ムーレ神父の罪』ではセルジュという人物の中に信仰心の厚い僧侶の類型としての立場を強調したといえる。従って、同様に深い信仰心を持ち、さらに恋愛に苦悩するアンジェリックの姿を通して、セルジュの心理をもう一度『夢』において再現したのではないだろうか。また次のフェリシアンに対するアンジェリックの告白の引用にもセルジュの心理を重ねることができる。

« J'ai été méchante, c'est bien vrai. On est si sotté, quand on ne sait pas ! On fait des choses qu'on croit nécessaires, on a peur d'être en faute, dès qu'on obéit à son cœur. [...] On a donc le besoin de se rendre malheureux ? Tandis que j'aurais voulu vous accueillir les mains ouvertes, il y avait, au fond de mon être, une autre femme qui se révoltait, qui avait crainte et méfiance de vous, qui se plaisait à vous torturer d'incertitude, dans l'idée vague d'une querelle à vider, dont elle aurait oublié la cause très ancienne. Je ne suis pas toujours bonne, il repousse en moi des choses que j'ignore... [...] » ⁷⁾

聖なるものから禁じられている思いに囚われていた自己について語るアンジェリックの告白は、信仰というものが人間に規定する戒めの心や規律、愛する気持ちを墮落や罪ととらえてしまう心理的問題を表すものである。セルジュ同様、深い信仰心をもったアンジェリックに結婚という理想の追求をさせることによって、『ムーレ神父の罪』でその題名に罪と象徴的に示した主題をもう一度分析的に『夢』の中で結論づけたといえる。

またアンジェリックの中には、セルジュの妹デジレの混在を見出すこともできる。デジレは『ムーレ神父の罪』の中で、自然と動物を愛する純真無垢な少女として登場している。アンジェリックの性格を表す描写からは、アルビーヌのもつ清純さの他に、デジレと共通する自然を愛する心というものも感じられる。次の引用からもアンジェリックの中にアルビーヌだけではなくデジレとの混在を見いだせるのではないだろうか。

*Le printemps, cette année, fut d'une douceur exquise. Elle avait seize ans, et jusqu'à ce jour, ses regards seuls s'étaient plu à voir reverdir le Clos-Marie, sous les soleils d'avril. La poussée des feuilles tendres, la transparence des soirées chaudes, tout le renouveau odorant de la terre, simplement, l'amusait.*⁸⁾

アンジェリックは夢に浸りながら幾時間も過ごすことを楽しみとしていた。また自室から大聖堂を眺め、クロ・マリー菜園を眺める。そして彼女は季節の移り変わりによって変化する菜園の様子を感じ取り、その自然を享受するのである。この作品の中で自然の美に目を向けているのはただ一人アンジェリックのみである。

従って、『ムーレ神父の罪』で描かれたデジレの存在は、この『夢』との相互的読解によって初めてその意味を理解できるものだと思われる。たとえば、『ムーレ神父の罪』でパスカルはセルジュに向かって次のように述べる場面がある。

« Toi, tu es curé, murmura-t-il ; tu as bien fait, on est très heureux, curé. Ça t'a pris tout entier, n'est-ce pas ? de façon que te voilà tourné au bien... Va, tu ne te serais jamais contenté ailleurs. Tes parents, qui parlaient comme toi, ont eu beau faire des vilénies ; ils sont encore à se satisfaire... Tout est logique là-dedans, mon garçon.[...] Notre sang devait aboutir là... Tant mieux pour toi, tu as eu le plus de chance. »

Mais il se reprit, souriant étrangement :

« Non, c'est ta sœur Désirée qui a eu le plus de chance. »⁹⁾

引用下線部で示したように、パスカルは一族の中で最も幸せなのはデジレであると述べている。このパスカルの言葉は叢書において非常に重要である。デジレは作品の中で白痴として描かれているが、常に自然を愛し、生き物を愛し、また逆に自然から与えられる喜びを誰よりも感じて生きている。彼女は一族の中であって、時代が生み出す様々な欲望に翻弄されることもなく、宗教的抑圧を精神世界に感じるわけでもない。彼女は何ものにも影響を受けず、ただ自然愛のみで生きることを純粋に謳歌しているのである。『ムーレ神父の罪』から『夢』にいたる叢書の作品群の中で、例えば『愛の一ページ』で社会的道徳観の重圧にさいなまれた愛や、さらに社会的要因のもとに生み出された欲望や失墜、墮落や絶望といった不幸とはデジレは全く無縁なのである。デジレに対して示されたパスカルの言葉は、数々の作品を経過して後に『夢』に至り、アンジェリックの純粋な理想の追求と愛の闘争とに並置して読めば、人間の幸福とは社会的な地位や宗教的禁欲から得られるものではなく、ただ純粋に愛し、愛されるために生きることによって得られことが強く示されていると理解できるのである。そして、またパスカルがデジレに感じ取っていた幸福のあり方と『夢』のアンジェリックで示された愛は、最終巻『パスカル博士』へと継続され、姪クロチルドとの愛へと間接的に結びつきパスカルの幸福の追求において昇華されるのである。

2. 司教の秘蹟

『夢』の中では、フェリシアンの家系であるオートクール家についての伝説が挿入されている。昔、住民の大半がペストで死に至らしめられたとき、当時ボーモンの城塞を再建したジャン5世が神から禍と闘う力を授かったとあって病人の住む家々を尋ねた。彼が病人に接吻したところ、病は去り病人は癒えてしまったという伝説が今もこのボーモンでは語り継がれている。フェリシアンの父親はこの家系の末裔で、聖職者になる前はジャン12世という名であった。彼は、ある日、自分よりも22歳年下の美しい娘と出会う。彼はこの娘と結婚し、およそ9ヶ月間二人だけの満ち足りた愛の日々を送った。しかし、妻は出産と同時に亡くなり、彼は死ぬほどの苦しみを味わって、一週間後に聖職に身を置いたのだ

った。それから20年経ち今ではこの町の司教の地位についているのである。この20年の間、彼は妻の命を犠牲にした息子に会うことを避けていた。そして最近になってやっと彼は息子フェリシアンを自分のところに呼び寄せたのである。

司教は、愛するものを死なせてしまったという思いをずっと自らの過ちとして抱き続けている。また息子と呼び寄せて以来、息子の容姿にまざまざと妻を思い出し苦悩する。

[...] Chaque soir, à genoux, la peau écorchée d'un cilice, il s'efforçait de chasser le fantôme de la femme regrettée, il évoquait du cercueil la poussière qu'elle devait être maintenant. Et c'était vivante qu'elle se levait, en sa fraîcheur délicieuse de fleur, telle qu'il l'avait aimée toute jeune, d'un amour fou d'homme déjà mûr. La torture recommençait, saignante comme au lendemain de sa mort; il la pleurait, il la désirait, avec la même révolte contre Dieu, qui la lui avait prise; il ne se calmait qu'au petit jour, épuisé, dans le mépris de lui-même et le dégoût du monde. Ah! la passion, la bête mauvaise, qu'il aurait voulu écraser, pour retomber à la paix anéantie de l'amour divin! ¹⁰⁾

以上の引用から理解できるように、司教は毎夜、妻の幻影に苦悶する。妻への変わらぬ情熱が彼を苦しめ、未だ悲しみから解放されずにいるのである。聖職に就いて20年になるにもかかわらず、変わる事のない苦悶が存在することに、彼は人を愛することを呪う。もし人を情熱的に愛さなかったならばこれほどの苦悩を味わうこともなかったからである。そして司教は愛する行為そのものを邪悪な罪として否定していくのである。そして、アンジェリックとの結婚を嘆願する息子の中に、熱烈で狂気のような恋愛を見、そしてそこに自分自身の姿を再び見出す。司教は自分と同じ苦しみを息子にもたせないために息子の情熱をもぬぐい去る決心をする。

アンジェリックは司教に会い、跪いて結婚の許しを請う。そして何も自分は分からないが愛し愛されることが最も大切なことではないかと嘆願する。

« [...] Monseigneur. Je suis une ignorante, je sais uniquement que j'aime et que je suis aimée... Cela ne suffit-il point ? Aimer, aimer et le dire ! » ¹¹⁾

この時司教は、アンジェリックの姿に妻の姿を重ね合わせていく。

[...] il retrouvait les petits cheveux blonds, si follement baisés autrefois. Celle dont le souvenir le torturait après vingt ans de pénitence, avait cette jeunesse odorante, ce col d'une fierté et d'une grâce de lis. Elle [=sa femme] renaissait, c'était elle-même qui sanglotait, qui le suppliait d'être doux à la passion. ¹²⁾

司教は、妻が二人の恋愛を許してやるよう嘆願しているように感じる。

[...] Il la[=Angélique] trouvait fière, redressée, avec son grand air charmant de princesse, dans sa simplicité. Et c'était bien l'autre, la même délicatesse de fleur, les mêmes larmes tendres, claires comme des sourires. ¹³⁾

そしてアンジェリックの姿は、亡き妻の姿としてはっきりと彼の中で捉えられ、司教は、清らかな愛に対する尊厳の心と情熱は罪を生み出すものだと考える両者の間で、困惑する自分自身に直面する。聖堂に響くアンジェリックの声と彼女の姿に司教の心は揺さぶられるが、それでも彼はあくまでも許さず、アンジェリックは絶望から衰弱していく。

許されない愛に憔悴し、アンジェリックは瀕死の状態に陥る。フェリシアンはそのことを父の司教に告げ、許しを嘆願する。司教の方は、アンジェリックに妻の姿を重ねて以来、彼の心には人を愛するという感情が避けようもなく蘇り苦悩する。

[...] Cette femme, cette morte toujours ressuscitée, il l'adorait ainsi qu'au premier soir, quand il avait baisé ses pieds blancs; et ce fils, il l'adorait comme une dépendance d'elle-même, un peu de sa vie qu'elle lui avait laissé; et cette jeune fille, cette petite ouvrière qu'il repoussait, il l'adorait aussi, de l'adoration que son fils avait pour elle. ¹⁴⁾

司教は自分が心に誓いを立てた約束を反古にする権利を持っているのは神だけであると信じ、神の論しを求めて内省し続ける。そして彼は、アンジェリックの臨終が近づき彼女が終油の儀式を待っていることを知ると、神のみが彼女を救うことができるのだと悟ってアンジェリックのもとへと行く。

司教が死に逝くアンジェリックに終油の儀式を施すと、彼女は奇跡的に目覚め蘇る。この奇跡のエピソードは非現実的な夢物語として簡単に片づけられるものではない。司教の犯した罪は、人を愛することを罪と捉えたことであり、愛する情熱を邪悪なものとしたことである。彼の心が、人を愛する気持を認めたことにより、彼の罪は許され、そして神は彼に秘蹟の力を与えたのである。ここにゾラは、生きることは即ち愛することであるという自らの想念を、神の力のもとに示そうとしたと理解してよいのではないだろうか。

また司教の苦悩のエピソードは、その頑な心においてセルジュのそれと同格のものであり、この司教の罪からの解放は『ムーレ神父の罪』のセルジュが犯した罪を明示するものであるといえるだろう。つまり司教が自己の過ちを反芻し、苦悩し、内省することを繰り返しながら若い二人の恋愛を認める過程は、逆にセルジュが犯した罪をもう一度鮮烈に指し示すことになるのである。

3. アンジェリックの死

ここで、奇跡的に蘇ったアンジェリックが、祝福を受け華々しい結婚の祝宴の絶頂で死に至るといふ彼女の死について考察を行いたい。

アンジェリックはフェリシアンとの仲を許されず、眠れぬ夜を過ごす。そして、自分を愛してくれる者を愛し、共に生きていくこと以外に幸福はあり得ないと思いつめる。徐々に彼女の存在は静かに消失していくかのように描かれ、彼女は自室のベッドから離れられないほどに衰弱する。アンジェリックに関する描写には、作品全般にわたって特に「白」が用いられている。次の引用のように、彼女の衰弱が激しくなり、死が近づくにつれてゾラは「白」を連続的に使っている。

[...] Très blanche, très calme, elle dormait sous la lampe, dans la chambre d'une paix et d'une blancheur de tombe. [...] Des minutes s'écoulèrent, elle dormait très calme et très blanche.¹⁵⁾

そしてアンジェリックは、理想の実現を夢見るだけではない、徐々に聖なる伝説の聖女達と同型の存在として描かれていくのである。

アンジェリックは瀕死の状態の中で、たとえ死んでも希望は残り、誰もが謙遜の心をもっていれば恋愛は勝利を得るはずだという聖女達の声を聞く。そしてその言葉に服従しようとする。そして、聖女達が飛翔するのを見、彼女たちのように恋に死ぬ聖女として純白に照り輝き、夫から最初の口づけを受けて死んでいくことを願うのである。彼女の理想は今や聖女達のように汚れなく純潔に死ぬことに至る。

フェリシアンは、今や夢の中にいるアンジェリックから幻を取り除こうとするが、アンジェリックは次のように答えるのである。

« [...] Il [=le rêve] me sauve, il m'emporte sans tache, au milieu des apparences... »¹⁶⁾

ゾラは『夢』において、アンジェリックに、アルビーヌよりもさらに一步精神的に前進させた姿をもたせている。それは、強い精神力からの現実への挑戦であり、理想に反する局面に対抗する強い反逆性でもある。そして、そのアンジェリックの姿は、理想を実現しようとする欲望を通して、現実的な生の闘争へと重ねられているといえるだろう。夢が彼女を救い、世の中の汚れに染まらずに彼女を運び去るという思いは、幸福で純潔なまま昇天するという「死による勝利」を意味し、彼女が最終的に到達した崇高なる望みとなっているのだ。アンジェリックの死が近づくにつれて「白」を用いた描写が増していくことは、王子様と結婚して幸福になるという理想から、幸福で純潔に昇天するという理想へと昇華する彼女の心理過程をより象徴的に表そうとしたためだと理解できる。

ところで、セルジュとアルビーヌの恋はセルジュが障壁の裂け目から外界を見、現実の世界へ彼の意識が引き込まれたことにより崩壊する。一方、アンジェリックは教会で結婚式を挙げ彼女の夢を実現させるが、彼女は教会から出て現実の世界へ足を踏み入れたとたん、愛する夫からの初めての口づけを受けて死んでしまう。従って、両作品で表された愛はどちらも夢の中でのみ成就し、現実の世界では夢想は夢想として終わる結末があたえられているのである。

『夢』は14章で構成されているが、ゾラは作品の前半部分である第4章で、アンジェリックに聖なる青年との結婚という夢の実現を確信させながらも、彼女自身に彼女の夢について次のように抱かせている。

Tout venait d'elle pour retourner à elle, l'homme créait Dieu pour sauver l'homme, il n'y avait que le rêve. Parfois, elle s'étonnait, se touchait le visage, pleine de trouble, doutant de sa propre matérialité. N'était-elle pas une apparence qui disparaîtrait, après avoir créé une illusion ? ¹⁷⁾

この引用で示されている通り、結末でアンジェリックは夢想とともに昇天する。次の引用は作品の結末部分のものである。

[...] La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve. Et, au sommet du bonheur, Angélique avait disparu, dans le petit souffle d'un baiser. ¹⁸⁾

人間は人間を救うために神を創造したのであって、夢にしか過ぎないという言葉は、作品の結末に向けて暗示的な影を落としている。そして下線部の「すべては夢でしかない」という言葉は、小説の最後で、アンジェリックの死とともに繰り返されている。夢における勝利は現実における死を意味するのである。

ところで、アンジェリックは、この地の封建君主であったオートクール家にまつわる過去の伝説や聖書にまつわる話を刺繍の中に蘇らせる仕事をしている。従って、彼女には過去を再生させる意味合いが担わされていると考えられる。このように考えるならば、アンジェリックの生と死で象徴的に表された聖女としての存在は、叢書における過去の罪、社会の罪をその清い存在の中に包括し、浄化する意味が込められているのではないだろうか。アンジェリックに関する描写はまさに純潔を示す「白」の連続であることから、彼女は叢書において浄化の象徴となっていると考えられるのである。アンジェリックがまさに死に至る直前に司教から受ける終油の儀式は非常に詳しく描かれている。司教は親指に聖油をつけて、悪が魂に入り込むとされる人間の5つの窓を清める。まず目を清め、見ることで犯した罪を清めた。即ち、淫らな罪やよこしまな好奇心、悪しき読書、罪のために流した涙を贖うのである。しかし、アンジェリックはこれらの罪を犯してはいない。彼女の目は『黄金伝説』しか知らず、また美しい大聖堂を眺めただけだったからである。次に司教は両耳に聖油を施し、聞くことによって犯した罪を清めた。墮落させる音楽や冒瀆する言葉、淫らな話など一切の忌まわしい聴覚的罪が贖われた。しかし、アンジェリックは、

大聖堂から流れるオルガンの音や聖歌しか耳にしていけないのである。また鼻孔が清められ、嗅ぐことによって犯した罪が贖われた。これは、あまりに甘い息吹をもった草花の誘惑や内心に及ぼす嗅覚による罪を清めるものだが、彼女は聖なる百合以外は香りを受けつけることができなかった。次に口が清められ、味わうことによって犯した罪が贖われた。酒飲みや菓子好きといった卑しさの清めであり、喧嘩や口論といった舌がもたらす罪も清められた。最後に両手の掌に塗油を行い司教は十字を切った。そして、触れることによって犯した罪が清められた。さらにその他の部分にも清めが施され、次の引用下線部が示すように彼女は全く清純無垢に「白く」清められたのである。

Et le corps entier était blanc, [...]. Et elle ne savait même pas qu'elle avait eu des désirs, que sa chair avait gémi d'amour, que le grand frisson de ses nuits pouvait être coupable, tellement elle était cuirassée d'ignorance, l'âme blanche, toute blanche.¹⁹⁾

第1章でふれた『ムーレ神父の罪』のセルジュに対するパスカルの言葉で検証したように、セルジュは一族の罪に対して神父として祈りを捧げる存在である。しかし、このように読みとると、アンジェリックは一族のみならず叢書で創造される社会の悪や罪を、その身をもって代わりに美しく清める聖女としての意味を込めてゾラが描いているように思われる。ミッシェル・セールは「洗濯女であるジェルヴェーズがルゴン家の人々の染みを消し去ろうとしても、彼女には十分な仕事も、力も、時間もなかった。ジェルヴェーズにできなかった遺伝の染みを消す仕事は、『夢』の中で可能になる」と述べている。²⁰⁾ またアンジェリックの肉体的衰弱は現実における悪から脅かされたものであり、その罪をも背負って聖女アンジェリックは昇天したとも考えられる。この世に存在するあらゆる罪というものが彼女の肉体の上で清められている。しかし、彼女によって意識的に犯した罪は存在しないのである。ゾラは現実には社会にはびこる罪と悪を認めた上で、アンジェリックの聖なる理想を追求する姿勢とそれを阻む現実の悪に対抗しようとする強い復讐心を用いながら、罪を清められた彼女の死からの復活と罪を浄化して聖女の仲間入りを果たす勝利の死に、社会がもつ罪の浄化という夢想を示したと考えられる。夢想における夢の実現は、死と共に現実の世界へと引き戻される。「全ては夢でしかない」*«Tout n'est que rêve.»* この言葉に集約されるように、まさしく現実の社会の変貌は困難であり、社会に蔓延る悪徳は清められてはいないという現実が存在するのである。

4. 『ムーレ神父の罪』以外の作品との関連で

これまで『ムーレ神父の罪』との関連に注目しながら『夢』を考察してきたが、最後にその他の作品との関連性を考えておこう。先ず『生きるよろこび』との関連を見てみよう。

『生きるよろこび』も『夢』も叢書の特徴である第二帝政社会特有の社会史や風俗史を描く目的で書かれたものでもなければ、遺伝的要因に強く規定された人間を描いているわけでもない。何よりもゾラが『生きるよろこび』で示したかったことは、第2章で述べたように、叢書の中に生の観念を刻み込むことであった。叢書が現実の人間世界の観察と記録である以上、自我や欲望と密接な主題である生の問題は不可欠なテーマである。また、叢書の各作品に盛り込まれた様々な主題の集約を『生きるよろこび』の中には見出すことができる。即ち、人間の欲、野心、挫折、失望、苦悩、憐憫、嫉妬、理性、疑惑、義務、背徳、倦怠、喜び、愛という全てのテーマの集約がこの作品には刻み込まれていた。ここで提示されたテーマは他の叢書作品へと波及している。そして、叢書後半の第16巻『夢』においても、自己が確信する不可知なものを信じる心と勇氣、理想の実現に対する希望と理想への到達を支える強い精神力をもって生きるあり方が示されていることから継続的な読みが可能であると思われる。『夢』に『生きるよろこび』で示された主題を重ね合わせると、幻想的なおとぎ話は、実は非常に現実的な問題を含んだ生のあり方と生の追求であることがより明確になってくる。

幼くして孤児院に入れられたアンジェリック（ルゴン家系の一人）の描写には、恵まれなかった環境とその生来の邪悪な気質が描かれている。しかし、ユベール夫妻の愛と熱心な教育、そして、彼女を取り巻く神聖な生活環境はアンジェリックを改善し信仰心の厚い娘に成長させた。他方、『生きるよろこび』のポーリーヌも同様であり、彼女が先天的にもっていた激しい嫉妬心は自然という環境に包まれて成長することで改善されている。これは、環境と教育によって遺伝がどのように克服されるかという実験であるといえる。

また、ポーリーヌは貧しい子供達への施しを行う。他方、アンジェリックも同様に下町へと降りては貧しい者に恵み与え、できるだけたくさんの慈善ができることを望んでいる。これは、善の行いによって自らも救われたい、神の恩恵を受けたいという思いの裏返しでもある。先ほど引用で示した中に「人間は人間を救うために神を創造した」とあるが、まさに生きる闘争において、人間は自らが創り出した夢に頼って幸福を追求するのであり、

『夢』の中で表されているアンジェリックの夢想は、その一つの現れとして表現されているといえる。

ポーリーヌは、夢想の世界とは無縁の現実の世界における苦境と常に向き合っている。ゾラはポーリーヌの姿を通して、愛する者の幸せを考え、そこに喜びを見出すことに幸福があることを示した。そして幸福を見出しながら生きることが人間には必要な試練であり、どんな劣悪な状況におかれても生を前向きにとらえようとするのが人間を健康にし、人生を継続しうる要素になるのだということを結論づけた。アンリ・ギユマンは『生きるよろこび』で描かれたテーマが、第16巻『夢』と第20巻『パスカル博士』の中でゾラは再び明確にしていると述べている。²¹⁾ 確かにゾラは『生きるよろこび』で生の観念を示したが、生きるとは欲望することでもあり、また生きること自体が満たされない欲望を充足しようと努める行為であることから、『夢』のアンジェリックに純粹に自己の理想を追求させて、ゾラは両作品から彼の生の観念をしっかりと叢書に定着させようとしたと理解できる。

また、第8巻『愛の一ページ』と『夢』の関連性は、社会的道徳観との主人公の心理的葛藤を浮き彫りにすると思われる。『愛の一ページ』の主人公エレヌ Héléne はパリに住むブルジョワ階級の未亡人で、純粹ではあるが不倫の愛に苦悩する。また娘ジャンヌ Jeanne の嫉妬心により、女としての情念よりも母性愛を優先してしまう。これは当時の社会に重く充満する常識的見解が、女性は貞淑であり、豊潤な母性をもってしかるべきだとされていたため、このような束縛のもと、人を愛する精神は抑圧されてしまったといえる。また、『夢』においても身分違いの恋に対する社会的常識が圧力的に作用し描かれている。

『夢』の主人公であるアンジェリックは1878年の『愛の一ページ』の序文に付された家系図にその存在をみとめることはできない。ゾラは1888年1月22日付けのヴァン・サンテン・コルフに宛ての手紙で、新しい小説のためにアンジェリックを家系図に加えたことと記している。²²⁾ ゾラは、シドニー・ルゴンの娘として家系図の中に滑り込ませたのである。

完全な幸福、完全な良識、完全な誠実さというものには存在しない、それを理想とし、求めて追求しながら人間は精一杯生きることが大切であることをゾラは第12巻『生きるよろこび』でまず示し、さらにこの『夢』においてアンジェリックで実践させた。しかし、現実世界での生における闘争では、ラザールの感じる虚しさをぬぐい去れるものではないこともゾラはまた示そうとしたのである。理想の実現を求めること自体が現実社会においては常に夢の追求であり、アンジェリックの死をもって「すべては夢でしかなかった」という言葉に集約したのではないだろうか。

この作品は、叢書第16巻目に位置することで、これまでの叢書作品における「生」のテーマを統合し、さらに最終巻『パスカル博士』へ段階的に読者を導いていく布石的役割が秘められている。「生きるために愛する、愛されるために生きる」という『夢』で示されたゾラの「生」に対する見解は、叢書内を通底しながらしっかりと『パスカル博士』まで引き継がれるのである。

聖女アニェスの神話、様々な奇跡、そしてそれらとアンジェリックとの関係で表されているように、象徴的な夢想の領域を通して、「愛と生と死」の問題が伝説や神話から現実へと結びつけられていく点にゾラ文学の最も独創的な要素があるといえる。そしてゾラにとって象徴主義とは真実を浮き彫りにするための手段であり、理想のみをまどろんだ言葉で高らかに歌うこととは異なる姿勢を持っていたのだということ本章の考察を通して明らかにできたのではないだろうか。

第1章で論じたように『ムーレ神父の罪』から『パスカル博士』へと流れる読みに、さらに両作品の関連性を理解することから、ゾラが理想と現実の狭間で人間が行う生の闘争をより深く叢書に刻み、第16巻目に『夢』をシリーズに滑り込ませることで他の作品と関連づけることを意識して叢書を創作したと理解できるだろう。

(註)

1)本章においては以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

— *Le Rêve*, tome IV, 1966.

— *La Faute de l'abbé Mouret*, tome I, 1960.

2) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome IV, Gallimard, 1966, p.1627. 下線は引用者による。

3) Emile Zola, *Le Roman expérimental, Œuvres Complètes* tome X, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, p.1223.

4) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome IV, pp.1625-1626. 下線は引用者による。

5) *Le Rêve*, pp.855-856.

- 6) *Ibid.*, p. 899.
- 7) *Ibid.*, pp.908-909.
- 8) *Ibid.*, p.861.
- 9) *La Faute de l'abbé Mouret*, pp.1247-1248.
- 10) *Le Rêve*, pp.940-941.
- 11) *Ibid.*, p.945.
- 12) *Ibid.*, p.946. []内は引用者による。
- 13) *Ibid.*, p.947. []内は引用者による。
- 14) *Ibid.*, p.976
- 15) *Ibid.*, p.963.
- 16) *Ibid.*, p.971. []内は引用者による。
- 17) *Ibid.*, pp.868-869.
- 18) *Ibid.*, p.994.
- 19) *Ibid.*, pp.981-982.
- 20) Michel Serres, *Feux et signaux de brume Zola*, Grasset, 1975, pp.217-221.
- 21) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome IV, p.1772.
- 22) Emile Zola, lettre du 22 janvier 1888 à Jacques van Santen Kolff, *Correspondance VI*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Editions du CNRS, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978-1995, p.245.

第4章. ゾラの描写の特性について —ボードレールとの照応—

論を進める関係から、本章でゾラの描写の特徴といえる詩人性についてボードレールとの比較で考えてみたい。

前章で考察した叢書後半の小説第16巻『夢』にみとめられるように叢書における作品の変遷を辿ると、ゾラの小説がしだいに象徴的幻想的色彩を濃くしていることが理解できる。

ゾラにおけるロマン派的詩人性は、南仏エクス時代にセザンヌやバークと共にユゴーやミュッセの詩に心酔し、南仏の自然の中で詩作に明け暮れていたことに起因する。ゾラは1858年、18歳時にエクスからパリへ移り住む。バカロレアに二度失敗して1860年からおよそ2年間の放浪生活を送っていた折にも彼は読書と詩作に耽っていた。1862年2月にアシェット書店へ就職したことから、ゾラはこの書店に出入りする文学者達と顔見知りになる。ゾラが間接的に彼らから多くを学び得て、スタンダール、バルザック、フローベール、ゴックールらに関心を示し、様々な文献を読みリアリズムへと傾倒していったことは周知の事実である。そしてしだいに詩から散文へと彼を転向させていったのだった。しかしながら、文学に進むきっかけとなった詩世界への関心はゾラの中で消えることはなく、マラルメをはじめとする詩人との交友関係や時代の動向によって徐々に彼の文学世界に独自のものとして根を張り「ルゴン＝マッカール」叢書構想時点から作品執筆を継続する過程において、その描写の変容を作品世界に留めることになったと思える。

ゾラ文学には詩的叙情性と叙事性が存在する。1840年生まれのゾラにとって、その青年期に既に活躍していたユゴーVictor Hugo (1802-1885) はゾラ文学の生成において確固たる存在であったといえる。また、バルザックHonoré de Balzac (1799-1850) は七月王政下の市民社会すべてを包含する叙事詩を「人間喜劇」で実現し、フローベールGustave Flaubert (1821-1880) は『ボヴァリー夫人』(1857)で小説の芸術的改革を成し遂げた。そしてボードレール Charles Baudelaire (1821-1867) は詩という形式の中で、内面的で自律的な言語を用いて自己の苦悩を追求しながら、パリという近代社会の象徴ともいえる世界の中にそのモチーフを求めた。ゾラの中にこれらの様々な芸術家が、その才能と不可分なものとして混融していることは明らかである。ボードレールに関する研究論文には、ユゴー、フローベールといったゾラと非常に関係の深い人物達との接点や比較及び関連性を論じたものが多い。ゾラが尊敬や憧れとも言うべき感情をもっていたこれらの作家達との関わりから、ボ

ードレールという存在をゾラも必ずや意識し、ボードレールからの要素を彼なりに把握して彼の文学世界に取り入れたのではないかと推測できる。つまり、ゾラが観察し描いた「ルゴン=マッカー」叢書の時代背景は第二帝政社会であり、その第二帝政社会にフローベールの同世代人として生きて自らの芸術を追求した詩人ボードレールを、ゾラが評価していたことは事実といえる。

ゾラ文学に見られるユゴー的ロマン主義の要素はよく指摘されるところだが、ゾラとボードレールの関連については、およそ20年間の生きた年代のずれや詩と小説というジャンルの相違点などからこれまではあまり論じられていない。ボードレールとゾラの両者に深くかかわったユゴー、フローベール、ドラクロワ等についての両者の見解を検証するという方法もあるが、本章では、詩と小説という一見比較しがたいジャンルの中に照応性を確かめながら、『悪の華』*Les Fleurs du Mal* (第二版・1861)¹⁾を中心に、『小散文詩』*Petits poèmes en prose* (1869) [『パリの憂愁』*Le Spleen de Paris*] やサロン批評などを参照し、ゾラの叢書世界に通底する生と死の循環の観念を考察するとともに、叢書20巻を創造するにあたり詩的イメージを駆使した描写や象徴的描写の必然性があったことを明確にできればと思う。

1. ボードレールとゾラの共通項

20年をかけて『悪の華』という一卷の詩集を創ったボードレールと、およそ20年で20冊という「ルゴン=マッカー」叢書の大作を創造したゾラは、共に悪から美を引き出そうとした点において共通性が窺える。ボードレールの憂鬱には、経済的貧窮、愛の苦悩、肉体の衰え、老いや死への恐怖など現実直面した悲嘆が存在する。そしてその一方では、純潔と美への憧れという崇高なる理想がある。現実を変貌させ、現実から美を引き出し、醜悪なるもの、悲惨なものの中とその結びつきにこそ美をみいださねばならないとするボードレールの根本理論と、ゾラの現実を赤裸々に追求し、その中から真実を追求するとともに理想の姿を浮かび上がらせようとする態度には、たとえ詩と小説という表現形態が異なるろうともある種の類似性を指摘することができるだろう。

また、内面の葛藤、芸術家の目に映るパリ、愛、放蕩、死といったボードレールの諸要素は、そのまま「ルゴン=マッカー」叢書の主題と照合している。さらに双方には、善と

悪、天国と地獄といった二元論が存在し、特に「生と死」、「死と再生」という根元的な主題を共通としていることは、ゾラの世界観を考える上で非常に重要な点であると思われる。

ところで、1861年2月の『悪の華』第二版出版後であるが、同年12月12日か13日にボードレーは、アルフレッド・ド・ヴィニー Alfred de Vigny (1797-1863) に、当詩集について、ただの詩集ではなく首尾を備えたものであることを述べ、「私がこの本のために求める唯一の賛辞は、人々がこれは一冊のアルバムではなく始めも終わりもあるのだと認めることです」と書いている。²⁾ すなわちこの詩集全体の構成に、ボードレーが一つの意味を持たせることを試みたことが窺える。彼は全てのものを収める一冊の書物を創造しようとしたのである。『悪の華』はその詩編をテーマ別に束ねるという構造を成している。つまり、〈憂愁と理想〉(85)、〈パリ情景〉(18)、〈酒〉(5)、〈悪の華〉(9)、〈反逆〉(3)、〈死〉(6) という構造を持ち、これらはチボーデ Albert Thibaudet (1874-1936) によって誕生から死にいたる旅の6つの行程と評された。³⁾ 1857年の初版から1861年の再版で大きく変わった点は、序詩「読者に」を含めた全101編から127編になったことと〈パリ情景〉が加えられたこと、結びの詩が「芸術家の死」から「旅」へと変更されたことである。これによって『悪の華』全体が生から死、そして再生への願いの巨大な流れをもつ一冊の書物であることをより論理的に説明するものとなった。

『悪の華』の中の〈死〉の詩群「愛し合う男女の死」、「芸術家の死」、「旅」の三編の詩は、死に対して呼びかけることによって再生への希望を語るものと理解することができる。特に「旅」は、彼以降の現代詩への新しい旅立ちを宣言した形で幕を閉じており、未来に開かれた可能性を暗示して終わっている。ボードレーは死によって閉じるとともにそれが単なる終結ではなく、むしろ新たな出発でもあることを暗示したのだ。

さて、ゾラの「ルゴン=マッカール」叢書は、第1巻『ルゴン家の運命』で始まり、第20巻『パスカル博士』で終わっている。全20巻の作品の展開内容を考察すると「生と死」のテーマを繰り返す構造をもっていることに気づく。全てが崩壊した後にまた新たな希望が芽生え、新しい時代に向けて希望を託す形で締めくくられているという作品が非常に多い。全20巻は、個々の作品が独立した形態を成してはいるが、第二帝政時代のあらゆる断面を描き尽くそうという試みである以上、これらの作品群は全20巻をもってボードレーの一巻と同じ意味形態を持つものと考えられる。

例えば、パリという都市の捉え方においても両者には共通項が存在する。ボードレールにとって、パリの風物は崩壊の風景であり、幻滅と死のあらわな場所として捉えられている。詩人はパリを冥府と捉え、その混沌とした悲惨の中に自らの憂鬱、苦悩に対応した形象を探し求め、自己の様々な苦悩の照応をパリとパリに住む人々の中に見出そうとした。

ゾラにおいても第8巻『愛の一ページ』では主人公エレーヌがパッシーの高台にあるバルコンからパリを眺め、堪え忍ぶ恋愛の苦悩をその風景に投影している。第14巻『制作』では、主人公クロードの芸術家としての野心と苦悩する心情がパリとの対峙によって描写されている。

またボードレールは、『悪の華』の苦悩は彼だけのものではなく、人類全てに共通のものであることを『悪の華』序詩「読者に」で宣言している。⁴⁾ この一巻の書物が精神的な意味での時代の鏡となり得ることを示しているのである。ゾラの叢書も現実の世界を映し出し、第二帝政時代(第三共和政の時代要素も含む)における大衆の苦悩の姿や現実の姿、社会の問題を赤裸々に描くことにより、時代の鏡となり得ている点で、ボードレールの意義と類似する。

ゾラの文体における詩的表現手法は、ボードレールの詩における手法と類似しているように思われる。ボードレールの有名な詩「万物照応」の要素をみると、ゾラの表現手法の特徴ともいわれている視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚といった五感に作用するように駆使された描写表現方法との類似を見とめることができる。このように考えてみるならば、これまでゾラの文体における詩的要素は、ユゴー的ロマン主義の影響とみる説が多かったが、ボードレールとも深く関わりのあることがここに指摘できるのではないだろうか。

2. 『悪の華』と「ルゴン=マッカール」叢書の類似性

ゾラは、1863年頃からジャーナリストとして数多くの新聞、雑誌に社会時評や文芸批評を發表している。ボードレールについても『今日と明日の本』*Livres d'aujourd'hui et de demain* という新刊案内書の中で1869年に4度記事を書いている。これらは、『悪の華』『小散文詩』『審美涉獵』『ロマン主義芸術』『人工楽園』の作品紹介記事である。その際、ゾラはボードレールの個性は極めて捉えにくいと述べ、彼自身の世界との相違からボードレールの詩的世界を理解しかねている。⁵⁾ しかし、1881年の『文学資料』*Documents*

Littéraires 中の「同時代の詩人達」《*Les Poètes contemporains*》では、ゾラのボードレールに対する見解が変容していることに気づく。ゾラは19世紀の詩の流れをそこに記しており、詩の流れを完全に把握するためには、時代の中に位置する詩人達を理解しなければならないとし、1880年代の詩人を説く前に、ゴーシェ、バンヴィル、ルコント・ド・リールとともにボードレールの名をあげている。

[...]Mais, avant d'arriver aux poètes de la génération actuelle, il me reste à examiner quelques figures intermédiaires, les enfants directs des chefs de 1830, dont nos poètes d'aujourd'hui ne sont en réalité que les petits-fils. Il faut connaître ces figures, si l'on veut comprendre le mouvement dans son ensemble. Je citerai deux poètes morts, Théophile Gautier et Charles Baudelaire, et deux poètes vivants, M. Théodore de Banville et M. Leconte de Lisle.⁶⁾

そして、ボードレール以降においては、彼を経過せずにはいられないことを述べている。

[...] Nos poètes, en effet, ne procèdent pas directement de la pléiade romantique; ils ne voient Hugo et Musset qu'à travers Baudelaire et M. Leconte de Lisle.⁷⁾

ゾラはボードレールのもつ偉大な力を認め、多くの芸術家が彼に関心を寄せてその世界の模倣を試みていると述べている。これは即ち、ゾラ自身においてもいえることなのではないだろうか。

[...] Baudelaire est, lui aussi, un maître très dangereux. Il a, aujourd'hui encore, une foule d'imitateurs. Sa grande force a été qu'il apportait également une attitude personnelle très accentuée. Il faut voir en lui le romantisme diabolique. [...] et il a cherché le beau dans le mal, il a, selon une expression de Victor Hugo, « créé un frisson nouveau ». C'était, au fond, un esprit classique, de travail très laborieux, ravagé par une monomanie de purisme. [...] Au demeurant, il s'est fait dans notre littérature une place originale qu'il gardera. Certaines de ses pièces sont absolument superbes de forme, et j'en connais peu qui soient d'une imagination plus sombre et plus saisissante.⁸⁾

以上のように、ゾラはおよそ1880年頃にはボードレールの詩の世界に一応の理解を示し、19世紀の詩の歩みにおけるボードレールの地位と彼の作品の独創性を認めているといえる。そして、1869年から1881年の記事に見られる変貌は、そのまま「ルゴン＝マッカール」叢書の作品に現れていると考えられないだろうか。はじめに述べたように『ムーレ神父の罪』から『制作』や『夢』への変遷を辿ると、詩的象徴的イマージュを駆使した描写の領域が明らかにその広がりを見せている。1880年の第9巻『ナナ』出版以降になると叢書における遺伝的要素は単に形式化し、それに反して詩的想像力を駆使した描写の特徴が、ゾラ文学の特質を示すものとして肥大化していく。例えば、鉄道を舞台にした第17巻『獣人』においても機関車がまるで生命をもった一人の女性のように作品の中で描かれているのである。

このような作品の出現は、1869年から1881年のゾラの記事に見られる変化と考え合わせることによって、ゾラがしだいにボードレールの世界を理解し、彼の文学に共鳴するものを取り入れながらゾラ独自の世界を生み出していったためではないかと考えるのである。

「ルゴン＝マッカール」叢書における酒(アルコール)は、遺伝的要素を用いた構想を立証させる目的に使用されているが、決してそのためだけに用いられているのではない。第二帝政、第三共和政という複雑極まりない現実社会を描き切るには、ボードレールのいうアルコールによる束の間の解放と陶酔も社会のひずみを表す意味では必然的なものとなる。このことは、アルコールによる遺伝的影響を強調した代表作『居酒屋』の中でもしっかりと挿入されている。⁹⁾

[...] l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons. Le vin décrassait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants; [...] Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bien venu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose! ¹⁰⁾

先ほども述べたように『悪の華』は、「生と死」の主題を中心とする構造をもっている。ボードレールにおいて『悪の華』の中で全ての章に存在していた死が、結びの〈死〉の詩群で再生、不死の道に転じているのと同様に、ゾラにおいても全20巻のほぼ全ての結末に死が存在し、死からの再生を強く印象づけて終わっている。

ところで、死と花の結び付きについてたとえば篠田浩一郎氏は次のように述べている。

「ミシュレの『魔女』によれば、いわゆるメーデーの源である古代ローマの五月の花祭りは花々の中に埋葬された死者達と植物の甦りとを結びつけた死と再生の秘儀に基づいていた。それをボードレールは終わりと始まりを結びつけるのに用いたのである」¹¹⁾

『悪の華』という題にこのような象徴的意味合いが秘められていると理解するならば、第13巻『ジェルミナル』(1885)はまさしくゾラの中でボードレールの影響が濃くなって来たことを示すようでもある。『ジェルミナル』は炭鉱を舞台とした小説である。ここでも物語の結末は、全てが崩壊した後に大地に甦る新たな芽に希望を託して終わっており、死からの再生を象徴的に謳っている。

[...] Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. ¹²⁾

Germinal (めばえ)という暗示的で象徴的意味合いを含んだ題名からも受け取れるように、同じ労働者階級を描いた小説でも第7巻『居酒屋』(1877)から比べるとゾラの小説家としての変貌を感じずにはいられない。叢書の後半、特に『ナナ』以後では、先ほど述べたように遺伝的要素を強調するよりも、むしろ社会的叙事性を深く追求しながら主人公を中心とする登場人物の内面の心情を象徴的な描写を用いてより深く描くようになっていく。ゾラの中のこのような変化は、ゾラ文学におけるボードレール世界のより深められた理解となって第14巻『制作』(1886)でその到達点を顕著にみとめることができるのではないだろうか。ゾラは幼年時代よりユゴーやミュッセといった詩人にあこがれ、自らも詩人を志したことは先にも述べたが、そのようなゾラの詩人性が、ボードレールの中に同時代的な詩的精神を共有できたと理解できる。このように考えると、『制作』以降におけるゾラ文学独自の芸術性の完成は、ボードレールに少なからず起因するものであったと推察できる。

(『制作』については後ほど具体的に検証を試みる。)

3. 『悪の華』の「腐屍」と『ナナ』の照応

『悪の華』では、パリは天国と地獄という二つの側面にとらえられている。天国としてのパリは人工の美であり、逸楽と陶醉にあふれている。だが背中合わせに地獄としてのパリも存在している。このことはゾラにおいては『ナナ』の中で具体的に示されているといえる。パリの象徴ともいえる一人の女ナナの中に天使と娼婦を混在させ、これが常に動的に作用する。まさしくボードレールの天国と地獄を盛り込んだものと理解できる。

『悪の華』中の「腐屍」¹³⁾という詩は、醜悪なるものを崇高なものに転換させるというボードレールの狙いが秘められている。『ナナ』にはこの「腐屍」の主題および表現手法との類似が指摘できる。ゾラはボードレールの「腐屍」のモチーフを『ナナ』に取り入れることによって、ナナの死に第二帝政社会の崩壊という象徴的意味合いも重ねることを実現したと考えられる。ゾラは、『居酒屋』のジェルヴェーズの娘ナナをきらびやかな高級娼婦の世界に登場させるが、最期には天然痘による腐乱死を与えている。それでは、具体的にテキストを照合しながら照応関係を検討してみよう。(※「腐屍」の引用文に関しては、原文と共に邦訳を用いる。)

Une Charogne	「腐屍」 ¹⁴⁾
Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,	思い起こそう、恋人よ、僕たちの見たものを、
Ce beau matin d'été si doux :	晴々と美しい夏の朝に、
Au détour d'un sentier une charogne infâme	小径の角に、ぞっとするような腐った屍体が、
Sur un lit semé de cailloux,	散り敷く小石を臥床にして、 (第1連)
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,	淫蕩な女のように、両脚は空ざまに、
Brûlante et suant les poisons,	毒の汗を滲ませて火と燃え上がり、
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique	その形は厚かましくまたしどけなくて、
Son ventre plein d'exhalaisons.	悪臭を放つ腹を曝していた。 (第2連)

第1連に「思い起こそう」とあるように、この詩は追憶の詩である。ゾラの「ルゴン＝マッカー」叢書は第二帝政社会を描いたものであるが、彼が執筆している時代は第三共和政時代であったため、ゾラは当然人々の脳裏にまだ鮮明に焼き付いている近接過去の時代

を描いていることになる。ゾラは、作品を通して主人公ナナを第二帝政社会の象徴であるかのように描いている。主人公ナナの姿の中に自らの体験した栄華と腐敗にみちた第二帝政社会を投影し、“過去に繰り返された歴史的事実を思い出せ” “そして今も（第三共和政時代）変わらぬ現実を見よ” と、ゾラは読者に警告したのではないだろうか。

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,	太陽はこの腐れ肉の上に燦々と輝く、
Comme afin de la cuire à point,	程よくあぶって焼こうとするのか、
Et de rendre au centuple à la grande Nature	「大自然」が嘗て一つに混ぜ合せたものを
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;	百倍にして返してやるための親切心か。

(第3連)

ボードレールによって、太陽、即ち自然の裁きが腐肉を一切の無に帰すかのように謳われている。大いなる自然と腐肉のコントラストが、『ナナ』の中では巨大な時代の流れと第二帝政の終焉に当てはめられる。次の『ナナ』の引用にあるように、ゾラは、ナナ（第二帝政の象徴）の死骸の描写の中にこの詩と類似する表現を用いている。

[...] sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charongnes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.¹⁵⁾

腐敗したものが、自然の力によって無に帰して、新しき何かを生み出す土壌となるように、腐敗しきった社会には天（神）の裁きが下り、新たな局面に向かって動き出すことを、ゾラはナナの死の描写で表している。

Et le ciel regardait la carcasse superbe	大空は見事な残骸を眺めやった、
Comme une fleur s'épanouir.	花の咲くのでも見るように。
La puanteur était si forte, que sur l'herbe	厭な臭いがあまりにつんと鼻に来て、草の上に
Vous crûtes vous évanouir.	あなたはすんでで気絶するところだった。

(第4連)

ボードレールは、死骸が腐り果てた後に何か芽生えることを確信しているのか、たじろぐ事なくそれを見つめ続ける態度を示している。だが、死骸から開花する次なるものを確信しながらも、現実の悲嘆に耐え切れずにいる。ゾラもまた、ナナの死骸のそばに登場人物たちを近づけるが、彼らは皆距離を置きそれを直視することを避けている。そして、「腐屍」の第4連3、4行目に示されているように、ナナを見に来た人々は、彼女から放たれる強烈な臭気によって混乱と恐怖を感じ、彼女を置き去りにしたまま部屋を去る。

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,	蠅はぶんぶん唸っていた、腐れただれた腹の上、
D'où sortaient de noirs bataillons	蛆虫の黒い部隊はそこに溢れ出て、
De larves, qui coulaient comme un épais liquide	濃い液体のように流れて行った、
Le long de ces vivants haillons.	生きていたぼろぎれを伝わって。(第5連)

第5連は、まさにナナの死骸の様子そのものである。この詩の蛆虫はナナの顔を腐らせた天然痘であり、黒く濃い液体は、ナナの体から流れ出す血と膿である。

[...]Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. ¹⁶⁾

詩の第6連で蛆虫の流れが波に転じられていくのと同様に、小説では、ナナが腐りその体から流れ出す液体が群衆の波に転じられていく。

Tout cela descendait, montait comme une vague,	すべてのものが、波と高まりまた沈んだ、
Ou s'élançait en pétillant ;	火花を散らして伸び上がった、
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,	あたかもこの肉体は風をくらって脹れ上がり、

Vivait en se multipliant.

繁殖しながら尚も生きているかと疑われた。
(第6連)

[...] on voyait les coulées de la foule rouler comme un torrent sur les trottoirs et la chaussée, au milieu d'une confusion de voitures, dans de grandes ombres mouvantes où luisaient les étincelles des lanternes et des becs de gaz. Mais la bande qui arrivait en vociférant avait des torches; une lueur rouge venait de la Madeleine, coupait la cohue d'une traînée de feu, s'étalait au loin sur les têtes comme une nappe d'incendie.¹⁷⁾

[...] Des torches passaient encore, secouant des flammèches; au loin, les bandes moutonnaient, allongées dans les ténèbres, pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir; et ce vertige, ces masses confuses, roulées par le flot, exhalaient une terreur, une grande pitié de massacres futurs. Ils s'étourdissaient, les cris se brisaient dans l'ivresse de leur fièvre se ruant à l'inconnu, là-bas, derrière le mur noir de l'horizon.

« À Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! »¹⁸⁾

物語の終末でプロシアとの開戦を叫びながらパリの通りを行進する群衆が波のように描かれ、ナナの死としだいに溶け合って、第二帝政の終焉が象徴的に描写されていく。群衆の行進が、第二帝政の腐敗した傷口から吹き出した血の流れのようにさえ感じられる。ゾラの文体表現によく見られる、赤と白のイメージはここでも効果的に用いられている。「腐屍」の第6連2行目の「火花を散らして」は、ゾラの表現において「松明」 torches となり、その炎が人々の流れの加速にともない激しく燃え広がっていく。ナナの腐肉から流れ出す黒い液体が、炎を手にした群衆の流れと象徴的に重なり、赤い筋、血の河を連想させる。

群衆はまたゾラによって白い流れで表現されている。ボードレールの詩の中で腐肉から這い出す蛆虫は、『ナナ』の中で街路を行進する群衆描写に置き換えられ、群衆の行進は白くて丸い蛆虫の群に転じられていく。そしてそこから羊の群すなわち白の流れへとゾラにより比喩的に表現されたように読み取れる。ゾラは、群衆をこのように描くことによって、聖書における生け贄の意味合いをそこに暗示したのかもしれない。聖書的な意味において「羊」は、おとなしく素直で従順である反面、愚かで弱く迷いやすい人間を表す形容

詞としても用いられている。このように考えると、群衆は時代に翻弄される犠牲者として見事に描写されていることになる。血のイメージが漂う中（赤の流れ）に、行進する群衆を「羊の群」（白の流れ）とすることで、赤と白の交錯するイメージが意図的に用意されているように感じられる。そして、この血と羊のイメージから、聖書における「過越」の主題に通じるものが秘められているのではないかと想像される。「過越」とは、神が自らの民のためになした偉大な救いを想起させるものであり、奴隷からの解放、約束の地（イスラエル）での定住という民との契約にたいする神の忠実さの証しである。ゾラの「ルゴン＝マッカール」叢書を通じて感じられる血のイメージは、キリスト教的立場と何らかの関連があると考えれば、ゾラは第二帝政がまさに終焉を迎えようとする『ナナ』の結末において、混乱の時代に生きる人々の苦悩に対しいつか神の救いがなされるという未来に向けてのかすかな希望を暗示したのかもしれない。

ところで、ナナの死骸についてであるが、もはや死人のナナは、動き出すこともなく、何ら作用するものではないはずである。だが、沈黙し横たわるナナの姿が小説の中で断続的に挿入されることによって、第6連4行目と同様に、単なる死骸ではない生きた死骸としての意味を強めてくる。ナナの死骸の傍らの窓から風によって立ちのぼってくる群衆の漠とした喧騒は、死骸の存在を再三知らしめる。

Le froid du cadavre les reprit, elles [= des amies de Nana] s'arrêtèrent toutes à la fois, gênées, remises en face de la mort, avec la peur sourde du mal. Sur le boulevard, le cri passait, enrôlé, déchiré :

« À Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! »¹⁹⁾

「腐屍」の第7連は、不思議な音楽を遠くから呼び寄せている。

Et ce monde rendait une étrange musique,	そしてこの世界は異様な楽を奏でていた、
Comme l'eau courante et le vent,	流れる水のように、風のように、
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique	調子面白く人の揺すぶる箕によって、
Agite et tourne dans son van.	選り分けられる穀粒のように。 (第7連)

小説の中でも「ベルリンへ！ベルリンへ！ベルリンへ！」という律動的なリズムを刻みながら群衆が流れて行く。そして、この音楽が流れる中、匂い（臭い）と視覚と聴覚が、大いなる息吹（風）によって、結びつけられている。即ち、風が通りの喧騒を運び、窓を開かせ、ナナの上を取り巻き、臭いを発散させる。そして人々はまたナナの腐肉に視線を戻すのだ。ボードレールが視覚、聴覚、嗅覚に作用するように駆使したこの詩の芸術性は、『ナナ』の中で、闇の音楽ともいえる狂気と絶叫のリフレインというゾラの表現によって表されているといえないだろうか。

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,	姿形は消え失せて、暫しの夢にすぎなかった、
Une ébauche lente à venir,	忘れられた画布の上に
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achète	漸くにして浮び出た粗描というにすぎなかった、
Seulement par le souvenir.	記憶を頼りに画家の描いたものに。

(第8連)

ナナの死骸の傍らでは、弔問客は在りし日のナナの美しさを思い出しながら言葉をもらす。ナナの中に夢の世界を見たように、第二帝政社会に人々が夢見た希望と理想はもはや消えたのである。

Derrière les rochers une chienne inquiète	岩のうしろに不安げな牝犬一匹、
Nous regardait d'un œil fâché,	怒りの眼に僕たちを睨んでいた、
Épiant le moment de reprendre au squelette	屍骸からさらった肉に味をしめ、
Le morceau qu'elle avait lâché.	もう一度盗み取ろうと狙いさだめて。

(第9連)

—Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,	—ああけれどもいつか、あなたもこの汚物に、
A cette horrible infection,	この恐るべき腐敗物に似るだろう、
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,	僕の眼の星よ、僕の内なる太陽よ、
Vous, mon ange et ma passion !	僕の天使、僕の情熱、あなたも！

(第10連)

ゾラは彼が生きている時代を愛するがゆえに、また彼が実際に生きている腐敗した時代と戦うために執筆した。彼は小説家としての使命感に燃え、社会的な告発を『ナナ』の中でも行ったのだ。

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,	まさにあなたもこうなるだろう、優美の女王よ！
Après les derniers sacrements,	終油の秘蹟も終わったのち、
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,	花咲き乱れる夏草の下にあなたも逝き、
Moisir parmi les ossements.	骨も古びて苔むす時に。 (第11連)
Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine	その時に、美しい人よ、告げ給え、あなたに
Qui vous mangera de baisers,	くちづけを惜しまぬ蛆虫に、
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine	昔の愛は腐敗し果ててもその愛の形と
De mes amours décomposés !	その神聖な精華とは僕がこれを保ったと！ (第12連)

ゾラにとって第11連の優美の女王は、彼が青春時代にくぐり抜けた第二帝政時代であり、現実に彼が生きている第三共和政時代でもある。このことをナナによって具体化し、あまりにも美しすぎたナナの姿を極端なまでに変貌させることで、第二帝政そのもの及びそこから派生するさまざまな本質を、彼は作品の中に保存したのである。

以上のように、ボードレールの「腐屍」と『ナナ』の照応を検証してみた。ゾラがこの詩をもとに小説を展開させたと強く断定できないが、ボードレール的世界との共通項を明らかにできたのではないだろうか。なお「腐屍」とゾラとの接点としては、ゾラの友人である画家セザンヌがこの詩を誤りなく暗誦していたという事実から導き出したものである。²⁰⁾ また、ゾラは『今日と明日の本』のボードレール記事でその名の代わりに「腐屍」の著者 l'auteur de La Charogne と記している。²¹⁾ これは「腐屍」がゾラにとって特に印象に残るものであるか、もしくはゾラの中で価値ある評価が下されたものだと判断できる。

* * * * *

ボードレールとゾラにおける主題の類似性を検証し、テキスト間の照応を見出した。さらにいま一つ、両者の間に関連性があると指摘できる点を付け加えておこう。というのは、ゾラ作品の描写の中には時折ボードレールの『小散文詩』（『パリの憂愁』）を思い起こ

させる描写が数多く見いだせるからである。一例として第14巻『制作』における照応を取り上げてみよう。

『制作』の主人公クロードは、芸術家の野心に燃えてセーヌの河岸で、またモンマルトルの丘から首都パリに向かって闘いを挑む。そして、その結果芸術家の宿命ともいべき運命を辿ることになる。この作品の主題と『小散文詩』の「エピローグ」の中に集約されているものは同質であるように思える。(※「エピローグ」の引用文に関しては、原文と共に邦訳を用いる。)

Épilogue²²⁾

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne,

Où toute énormité fleurit comme une fleur.
Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,
Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur;

Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin,
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.

Que tu dormes encor dans les draps du matin,
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanes
Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,

Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

「エピローグ」²³⁾

心充ち足りて、私は登った、山の上へ、
ここよりして、都は一望隈無く眺められる
病院も、娼家も、煉獄、地獄、懲役場も、

ここにすべて巨大なものは咲き誇る、花のよう。
おお悪魔、わが苦しみの守護者よ、汝は知る、
私がそこへ行ったのは、益もない涙を流すためではな
かったことを。

いな、年老いた無頼の、年老いた情婦に溺れる如く、
その地獄の魅力、絶えず私を若返らせる
巨大な魔女に酔いしれることをこそ願ったのに。

都よ、重たく、暗く、風邪心地に、暁の襦に包まれて、
汝がまだ朝の眠りを眠ろうとも、一或いは純金の
紐飾りした夕暮れの幕の中を孔雀のように歩もうと
も、

汝を愛す、おお汚辱にまみれた首府よ！娼婦と
強盗と、あたかもしばしば、君等はさまざまの快楽を賣す。
不信仰の俗人どもの夢にも知る事の出来ぬものを。

この詩は、1869年にミッシェル・レヴィ版全集で初めて発表されたものである。ボードレールのプーレ・マラシ宛の手紙(1860年5月)の一節から、彼が『悪の華』再版のために当初この詩を用意していたことが分かる。この詩が『小散文詩』（『パリの憂愁』）のため

のものか『悪の華』再版、または三版のためのものか明らかではないが、いずれにしてもボードレールの芸術家としての赤裸々な内面告白の詩であることは間違いない。ゆえに、この詩も「芸術家の死」同様に、ゾラの『制作』とその主題が照応するものと思われる。

ところで、ボードレールとゾラの接点には、やはりマネ Edouard Manet (1832-83) の存在を無視するわけにはいかないだろう。ボードレールとマネは1853年頃に知り合い、しばしば散歩や会話を共にし、マネは詩人から多大な影響を受けた。この二人の交友は詩人の晩年まで続いた。ボードレールは彼の美術批評の中でマネについて次のように書いている。

「マネ氏とルグロ氏は、現実、即ち今日の現実 *la réalité moderne* に対して徹底した関心を寄せており、—これだけで既に好ましい現象なのだが—、加うるに、生き生きとして豊かで、敏感で、大胆な想像力というものをもっている」²⁴⁾

ゾラとマネとが出会ったのは1866年であった。ゾラはすぐにマネの絵の斬新さに興味をもち「エヴェヌマン」誌(1866)でマネの弁護をしている。そして、1867年「19世紀評論」で『エドワール・マネ論』を発表し、それ以降マネをはじめとする印象派の画家達の擁護を開始したのだった。即ち、美術批評家として大々的に活動したのであるから、ゾラは彼が書く以前の美術批評文、文芸批評文、特にボードレールのものには必ずや目を通したはずである。

ゾラは『エドワール・マネ論』の中でマネの『ローラ・ド・ヴァランス』(1863)について書いているが、その際、この作品に添えられて発表されたボードレールの四行詩も引用している。ゾラは、この絵と同様に野次られ批判されたこの詩を擁護するつもりはないと言いながらも、韻文の形をとった批評に偉大な価値を認めている。(※ボードレールの「ローラ・ド・ヴァランス」の詩は、ここではゾラが引用したままイタリックで明記する。また原文の横に邦訳を記載した。)

[...] Quant à *Lola de Valence*, elle est célèbre par le quatrain de Charles Baudelaire, qui fut sifflé et maltraité autant que le tableau lui-même :

Entre tant de beautés que partout on peut voir, いたるところに出遇うかくも多くの美女らの間に、
Je comprends bien, amis, que le désir balance, 欲念が揺れ迷うことは、友らよ、僕も理解する。

Mais on voit scintiller dans Lora de Valence さあれ、見たまえ、ローラ・ド・ヴァランスのうちにきらめく、
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir. 薔薇色と黒の宝石の、思いもかけぬ魅惑を。²⁰⁾

Je ne prétends pas défendre ces vers, mais ils ont pour moi le grand mérite d'être un jugement rimé de toute la personnalité de l'artiste. Je ne sais si je force le texte. Il est parfaitement vrai que *Lola de Valence* est un bijou rose et noir; [...] ²⁵⁾

ゾラはマネやその他の印象派画家達の擁護を通して、ボードレールの世界に対しより理解を深めることになったといえるだろう。また、マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898)、ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844-1896) との交友関係、またジャン・モレアス Jean Moréas の「象徴主義宣言」(1886) に先立つ当時の象徴派なる動きが、常に世の動向に敏感であったジャーナリスト・ゾラにとって大いなる関心の的となったことは明らかであろう。そして、ゾラにとってこれらの関心を探る時、彼はボードレールへと歩み寄ることになったのではないだろうか。

以上、ゾラの「ルゴン=マッカール」叢書諸作品の変遷をたどりながら、ボードレールの詩世界とゾラの小説世界の照応を考えてみた。このことで、小説家ゾラの生成にボードレールが少なからず関与していることを明らかにできたと思う。ゾラはボードレールの詩世界に理解を示しただけでなく、『悪の華』におけるいくつかの同質のモチーフを作品において具体化することで、両者の芸術がもつ普遍的な共通要素を強調することになったと理解できる。

はじめに述べたように、第9巻『ナナ』以降の作品を見ていくと、後半の作品群では、叢書構想時点における自然主義理論に基づいた遺伝と環境の強調は緩められ、それよりも象徴的なイメージを駆使した詩的、幻想的作品群としての色を濃くしている。具体的に『ナナ』のテキストとボードレールの詩を比較することにより、詩的想像力を駆使した象徴的手法がゾラ特有の特徴として顕在化した過程について検証した。そして、ゾラが叢書で創造しようとした一時代の歴史と自然界・人間界に普遍的な人間のサイクルをより劇的に表すために読み手の詩的想像力を刺激する象徴的手法や感覚に強く訴える描写を用いていることを検証した。以上の考察から、叢書全20巻が、「生と死」のダイナミズムを包括した作品群であり、いわば『悪の華』ゾラ版といえるものであると思う。

(註)

1)本章においては、ボードレールの『悪の華』に関して以下のテキストを使用する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* [I] (la Pléiade), Gallimard, 1975.

2) Charles Baudelaire, *Correspondance Générale* tome IV, Louis Conard, 1948, pp.9-10.

《 Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. 》

3) 『フランス文学史－1789年より現代にいたる』, チボーデ著, 諸家共訳, ダヴィッド社, 1960-61.

4) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* [I], pp.5-6.

様々な悪徳を並び立てたあげく、詩の最終行では「わが同類、わが兄弟よ」と読者に呼びかけて終わっている。

5) Emile Zola, *Livres d'aujourd'hui et de demain, Œuvres Complètes, Œuvres critiques I*, Cercle du Livre précieux, 1866-70, p.775, p.793, p.897, p.901.

[以下、*Œuvres critiques I-III*で略記する。]

6) Emile Zola, *Documents Littéraires, Les poètes contemporains, Œuvres critiques III*, p.374.

7) *Ibid.*, p.374.

8) *Ibid.*, pp.375-376.

9)ゾラのテキストに関しては、本章では以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

—*L'Assommoir*, tome II, 1961.

—*Nana*, tome II, 1961.

—*Germinal*, tome III, 1964.

10) *L'Assommoir*, pp.579-580.

11) 『ボードレール手帖』, 池田正年著, 蝸牛社, 1979, p.224.

12) *Germinal*, p.1591.

13) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* [I], pp.31-32.

14) 『ボードレール全集 I』, 福永武彦訳者代表, 人文書院, 1963, pp.137-138.

15) *Nana*, p.1485.

- 16) *Ibid.*, p.1485.
- 17) *Ibid.*, p.1479.
- 18) *Ibid.*, pp.1480-1481.
- 19) *Ibid.*, p.1484. []内は引用者による。
- 20) 『悪の花』註釈（上）, 多田道太郎編, 京都大学人文科学研究所, 1986, p.303.
- 21) Emile Zola, *Livres d'aujourd'hui et demain, Œuvres critiques I*, p.776.
- 22) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes [I]*, p.191.
- 23) 『ボードレー爾全集 I』, p.364.
- 24) 『ボードレー爾全集IV』, 阿部良雄訳者代表, 人文書院, 1964, p.194.
- 25) Emile Zola, *Edouard Manet, Complexe*, 1989, pp.116-117. 下線は引用者による。
- 26) 『ボードレー爾全集 I』, p.261.

第5章 『制作』 —象徴的手法の活用と『夢』への継続—

前章で、詩的想像力を駆使した象徴的手法がゾラ特有の描写の特徴として顕在化した過程について一考察を行った。

ところで、ゾラの表現における象徴性の確立が最も顕著にみとめられるのは第14巻『制作』であると思われる。本章では、まず前章に引き続き『制作』¹⁾と『悪の華』²⁾の比較を行い、ボードレールが提示した「生から死」の世界観を介しながら、ゾラが『制作』において主題とする19世紀後半の芸術界と芸術家の苦悩をいかに作品世界において創造したかを分析してみたい。

また、『制作』の構造の中に人間の理想と現実が相克する闘争のテーマを具体的に検証し、あわせて『制作』と他の作品との関連性について考察を行いたい。

ここでいま一度、ゾラの経歴について振り返っておくことにする。

1862年の22歳から4年間のアシェット書店勤務時代、彼は作家に限らず批評家、新聞・雑誌の編集者、画家、彫刻家、写真家、詩人などと幅広い交友関係をもっていた。彼らとの交流の中でゾラはしだいにその才能を認められ、ジャーナリストとして、とりわけ美術批評家として活動するようになる。ゾラが美術批評家としてデビューした1863年は非常に意味深い年で、マネの『草上の昼食』が発表され美術界に波紋が広がった年であった。ゾラはこの絵を見て強烈な印象を受け、美術界における新時代の幕開けを感じ取り、マネこそ新しい個性をもった芸術家の登場であると誰よりも早くそのことを見抜き認めていたのだった。ゾラの芸術観、特に絵画に対する考えが養われた背景としてポール・セザンヌ Paul Cézanne (1839-1906)の存在を無視することはできない。周知のようにゾラとセザンヌはエクス時代からの親友であり、ゾラはセザンヌを通して絵に対する知識を深め、デッサンや絵の理論に興味を持ち、独自の絵画観を養っていった。ゾラはセザンヌを介してピサロ、ドガ、モネ、ルノワール、ファンタン・ラ・トゥール、バジーユ、シスレー、コンスタンタン・ギースなど、多くの若い画家達と交流を持つようになり、画家達のたまり場のカフェ・ゲルボワや画家のアトリエを訪れては彼らの会話や議論を傾聴した。こうして美術に関する知識を吸収し『草上の昼食』の発表から3年後の1866年にマネ擁護の「サロン評」を書き、マネグループの擁護を大々的に開始したのだった。

叢書作品は、普遍的な「愛」や「生と死」のテーマを中心に描かれたいわば哲学的作品と、社会史及び風俗史としての記録的側面を中心主題として描いた作品群に大きく分けられることは先に述べた。ではこの『制作』はどうか。『制作』には、19世紀後半の芸術界を描くという社会風俗史的なテーマと芸術家の創造の苦悩をテーマに主人公の心情を分析し示そうとする二つのテーマが存在している。要するに、叢書を大別できる二つの要素を備えもつ作品であり、両者を叢書内で関連づけ結びつける役割も与えられているように思われる。ゾラは、友人知己の様々な芸術家の世界を『制作』の中に示しながら、さらに作家ゾラが、小説家として苦悩する自己と自己の周辺を観察することによってこの作品を創作したといえる。自己を含めての芸術家が主人公ということから、芸術闘争の主題における心情告白小説としての性格が強く、ひいては生の闘争のテーマを作品世界に強く示すものとなっているといえる。

それでは、以下で当『制作』をボードレールの『悪の華』との比較で考察してみたい。

1. 『悪の華』の「芸術家の死」と『制作』の照応

「憂鬱と理想」でボードレールは自らの魂の葛藤を表した。つまり、到達不可能な崇高なる理想に憧れる魂が、現実において深い憂鬱に捉えられるのは当然であり、ボードレールはこの二つの組み合わせによって内面の葛藤を表現したといえる。そして、このようなボードレールの内面から生みだされる魂の葛藤は、ゾラにも多大な影響を与え、医学や生理学に立脚した自然主義を提唱する立場からは少し手法の異なる世界へ彼を近づけることになったのではないだろうか。このことはゾラの晩年の作品『制作』に如実に読みとることができる。『悪の華』では理想に逆らう現実の次元として虚無、倦怠、苦悩、時間を主要なテーマとしている。ゾラの『制作』は、まさしくボードレールの観念のゾラ的表現ともいべきこれらの主題を軸に作品世界が構築されているといえるだろう。また『制作』では自然主義文学特有の客観的小説という立場よりも、先述のように主人公の内面世界を重要視した主観的小説の域に大きく足を踏み入れている。この点もゾラとボードレールとの関連を考えるうえで注目すべき要素であろう。

さて、ボードレールは1859年のサロン評で、画家ドラクロワについて次のように記している。

「彼の創造力が燃える礼拝堂のように激しく、熱烈で、あらゆる多彩な炎の色、多彩な緋色に輝く。情念の中に潜むあらゆる苦悩が彼の心を熱狂させる。カトリック教会の中に見られるあらゆる輝きが彼を照らし出す。彼は靈感に導かれてキャンヴァスの上に、血と、光と、闇とを次々に注ぎかける」³⁾

つまり、ボードレールは、ドラクロワの中に天国と地獄、善と悪、霊と肉の二元的な深淵を見だし、この深淵が人間存在の中に生み出す苦悩に注目したのである。そしてこの苦悩を具体的に「女」というもので表現したといえる。

さて、ゾラの『制作』に戻ると、生命のみなざる作品創造に苦闘する主人公の画家クロード Claude Lantier は、パリの象徴ともいえる神秘的な裸婦の絵を自死に至るまで描き続けた。そしてその裸婦と自己の芸術の完成を目指して苦闘し続ける。ゾラはクロードの絵にパリを含めた象徴的意味合いを含有させ、その絵を完成させようと苦闘する主人公に、自分自身の内面の苦悩をも投影したのではないだろうか。考えてみれば、『悪の華』の一卷自体が永遠に繰り返す芸術家の報われざる一生の描写である。『制作』とボードレールの『悪の華』中の「芸術家の死」を比較すれば、主題の構成において非常に類似していると指摘できる。ゾラは『制作』の結末で、最終的に絵を完成できず芸術闘争に敗れて自死に至る主人公の姿に、何もかもが無になってしまう死の現実性を示していると考えられる。これについて、詩句をたどりながら検証してみよう。（※「芸術家の死」の引用文に関しては、原文と共に邦訳を示す。）

La Mort des Artistes ⁴⁾

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature ?
Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?

「芸術家の死」⁵⁾

何べん、おれは鈴を振り鳴らせば済むのだろう、
そして冴えないカリカチュールよ、下品なそのおでこに、
何べん接吻したら済むのやら。
神秘的謎の標的に、当たり、と行くまでに、
おお、おれの籠よ、投げ槍を何本、むだにすることか。
(第1連)

クロードは何度も何度も繰り返し絵の中の女を描き、自らの芸術の全てを絵の女に結集することを試みる。しかしその度に挫折を繰り返し続ける。描いても描いても画家の目に

はその絵はただのさえない作品にしか映らず、愛情も魂も作品に注ぎ込みながらクロードは絵の女の完成に挑み続ける。しかし、完成が近づくとまたも愚作にしか感じられず、自らキャンヴァスを塗りつぶしてしまうのである。

Nous userons notre âme en de subtils complots,	俺たちは、あれこれ芸のこまかい策を練っているうちに、 精魂尽きてしまうだろう。
Et nous démolirons mainte lourde armature,	そして、ずしんと重い台組を幾つばらすことだろう。
Avant de contempler la grande Créature	大いなる「正銘の作品」にこがれる地獄の欲望が、
Dont l'inferral désir nous remplit de sanglots !	お目当てと見参も叶わぬうちに、おれたちをすすり泣き で満たしているのに。 (第2連)

「芸術家の死」の芸術家は画家ではなく彫刻家であるため、第2連では彫刻家に関する専門用語が用いられている。『制作』の主人公も同じ苦悩をもつ芸術家として描写されており、クロードはあくまでも「正銘の作品」＝絵の中の女（理想）を求め続け、激しい欲望をかき立てられる。そして苦悶し続ける。

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,	ついに「偶像」と懇ろに寝ずじまいにおわる連中もいる。
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,	そして絶望のあまり、胸とおでこをみずから槌でなぐり になぐる
Qui vont se martelant la poitrine et le front,	呪われた、烙印をひたいに押された彫刻家たちには、 (第3連)

ボードレールの語彙において偶像 *Idole* は、『現代生活の画家』中の「女」で述べられているように、官能的な女との性的関係を暗示するものであり、特に芸術家にとっては一つの神聖さを所有するものとして捉えられている。

この者のために、この者によって、栄達は成し遂げられ、また崩れ去る。この者のために、いや、わけてもこの者によって、芸術家や詩人は彼らの最も精妙な宝石を作り上げる。精力を消耗させること最も甚だしい快樂と、このうえもなく産みの力を増す苦痛との、出てくる源、一言でいえば女は、一般の芸術家にとって、特にG氏にとって、人間の雌というだけのものではない。それは、むしろ、男性の頭脳のあらゆる受胎作用を支配する一個の神聖であり、天体である。自然のありとあらゆる魅力がただ一つの存在の中に凝縮されて、きらめく姿だ。人生の画面を見つめる者の期待し得る、最も激しい嘆賞と好奇心との対象だ。これは一種の偶像、愚かであるかもしれな

いが、まばゆいばかりで、魅力的で、もろもろの運命と意志とをつなぎとめておく視線をもった偶像である。⁶⁾

『制作』でクロードが描く絵も非常に官能的な女の像としてゾラは描写している。

[...] Il s'éveillait enfin de son rêve, et la Femme, vue ainsi d'en bas, avec quelques pas de recul, l'emplissait de stupeur. Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue ? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie ? Et, béant, il avait peur de son œuvre, tremblant de ce brusque saut dans l'au-delà, comprenant bien que la réalité elle-même ne lui était plus possible, au bout de sa longue lutte pour la vaincre et la repétrir plus réelle, de ses mains d'homme. ⁷⁾

以上のように、絵の女は一糸まとわぬ裸婦で、太陽のようにきらびやかに輝いており、腿を聖堂の円柱のように金色に塗られ、腹も星のごとく鮮やかな黄色と赤に輝き、陰部に神秘の性のバラの花を咲かせているというものである。クロードにとってこの絵の中の女は彼にとって唯一のものとなってゆき、彼の頭の中はこの絵の女を描ききるという欲望で埋め尽くされていく。クロードと絵の女の関係は、まさしくボードレールのいう芸術家と偶像そのものといえる。

またゾラは、『制作』の中で主人公の画家以外にも様々な芸術家を登場させている。第二帝政下の芸術界を描くためには様々な芸術家の存在は必要不可欠であるが、『制作』で数多く描かれた芸術家の中でも作品中の脇役として登場する彫刻家のマウドーMahoudeauの描写は特に細密に描かれている。

ボードレールがこの詩の中に彫刻家を用いたことには意図的な配慮があると思われる。彫刻家の造る作品はブロンズ製の女性像であり、芸術家の苦悩の根本的対象である作品がブロンズ製のそれも立体的な女であれば、あくまでも冷たい、死人のような冷たさをもった女と芸術家は戦い続けていることになる。すなわち、勝ち目のないものに挑むような悲痛さが伝わってくる。ゾラは、ボードレールのこのモチーフを『制作』の中で、画家クロ

ードと彫刻家マウドーの両者を用いて表現したのではないだろうか。ゾラは、芸術家が生み出す虚構の女を平面と立体の両面で描写することで、芸術家の苦闘をより明瞭に表現しようとしたように思う。

パリの偶像ともいえる象徴的な絵の女を完成することが自己の芸術の勝利であると信じたクロードは、ボードレールの詩の第1連に「下品なそのおでこに何べん接吻したら済むのやら」とあるように、絵の中の女に全てを注ぎ込み苦闘する。だがしかし、詩の第3連の「呪われた、烙印をひたいに押された彫刻家たち」のように、クロードが絵の中の女の声聞き、狂気の世界へ一歩一歩足を踏み入れるという展開をみせ、最後にはクロードのほう絵の中の女に呪縛されてしまうことになる。

[...] il tressaillit, il crut avoir entendu une voix haute l'appeler du fond de l'atelier. [...] Brusquement, la voix haute, au fond de l'atelier, l'appela une seconde fois, impérieuse. Et il se décida, c'était fini, il souffrait trop, il ne pouvait plus vivre, puisque tout mentait et qu'il n'y avait rien de bon. [...] Un troisième appel le fit se hâter, il passa dans la pièce voisine, en disant : « Oui, oui, j'y vais ! » ⁸⁾

このように見ていくと、『制作』における芸術家と狂気の主題は、「芸術家の死」の中で象徴的に表されているものと同質であると考えられる。詩の第一行目にある鈴 *grelots* の音は、「狂気の兆し」として詩全編の中で暗示的に響き続けている。「狂気の兆し」としての鈴の音とクロードが絵の中の女に二度、三度と呼ばれて狂気の世界に徐々に足を踏み入れて行くことは微妙に照応しているように思われる。

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !	たったひとつの望みが生まれる、「死」が新しい太陽のように
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,	空にかかって、連中の脳味噌の花々を咲かせる日が、
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !	やがておとずれるという望み。奇妙な、陰惨な、凱旋日というものか。 (第4連)

先に述べたように、この詩と小説には芸術家の死という共通の主題がある。そして、この主題には二つの意味が存在している。まず、『制作』でクロードの死が意味するものである。クロードは挫折を繰り返して精神的にも肉体的にも限界の極限状態に達し、芸術家として、また画家としてもはや進むべき方向を失った時、それまでは絶望的な意味しかも

たなかった「死」が、ただ一つ残された道となり、悪夢のような現実から逃れることができる唯一の救いの道となったのである。

« [...] Je [=Claude] mourrais de ne plus peindre, je préfère peindre et en mourir... Et puis, ma volonté n'y est pour rien. C'est ainsi, rien n'existe en dehors, que le monde crève ! »⁹⁾

ボードレールが「芸術家の死」の中に込めた芸術家と死の主題は、ゾラの『制作』においても共通する主題が表されているといえる。そして、ゾラがクロードに与えた死は、決して悲劇的な描写ではなく、ボードレールの詩と同様にまるで一切が無に帰るかのような静寂さがある。

クロードの埋葬に伴った彼の親友である小説家のサンドーズは、一人の芸術家の死を目の前にして次のように語っている。

« [...] —Oui, il faut vraiment manquer de fierté, se résigner à l'à peu près et tricher avec la vie... Moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort. »

La face pâle, ils s'en allaient lentement, côte à côte, au bord des blanches tombes d'enfants, le romancier alors dans toute la force de son labeur et de sa renommée, le peintre déclinant et couvert de gloire.¹⁰⁾

『制作』の結末のシーンは、クロードを埋葬する墓地で彼の親友サンドーズと彼らが尊敬する画家ボングランとの対話の場面で終わっている。サンドーズ Sandoz は『制作』の中ではクロード同様にゾラ Zola の分身だと考えられる。ボングラン Bongrand は、従来フローベールと見なされているが、フローベールをよく理解していたボードレール Baudelaire であったとも考えられないだろうか。憶測するしかないが、その名に示されているとおり「Bon grand = 偉大な芸術家」としてゾラがボードレールを評し、ひそかに作品の中で亡きボードレールとの対話を実現したのかもしれない。

ボードレールはこの詩の中で彫刻家の姿に自己の内面の苦悩と運命を詠い、ゾラもまたボードレーに共感する自己の内面告白を『制作』で登場人物達の中に再構築したと思えてならない。

以上の考察から、ゾラが詩で表された世界と通じる象徴性をもって『制作』を創造したことを明らかにできたのではないだろうか。

2. クロードと妻クリスティーヌと「絵の中の女」

『制作』は、ゾラの心情告白小説としての意味と第二帝政社会における芸術界を描くという二面性をもつ作品といえる。従って、次にゾラがこの作品で芸術家の理想の追求をいかに表現しているか、それをテキストの構成を中心に考察したいと思う。

先にふれたように、ゾラは、クロードにシテ島を背景にした裸婦の絵を描かせた。作品の中で裸婦の姿は、パリを象徴するものとして存在している。ゾラはこの裸婦にどういった意味づけを与えたのだろうか。またなぜ女性の裸婦像でなければならなかったのか。この問題を中心に、クロードと妻のクリスティーヌ Christine と「絵の中の女」とのいわば三角関係に焦点をしばって考察を進めたいと思う。

クリスティーヌの立場から見た「絵の中の女」は、彼女がクロードと出会った当初から彼女自身にも理解できぬ感情を抱かせるものであった。

[...] Cette peinture, elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécration, elle se sentait contre elle une haine, la haine instinctive d'une ennemie. ¹¹⁾

恋愛が進むにつれて、クリスティーヌはクロードの描く絵に慣れ、少しずつ彼の芸術を理解するようになっていく。だが、逆にクロードに対する彼女の愛情が深まるにつれて、彼を独占し、彼の心を自分だけで埋め尽くしたいと思うようになる。クリスティーヌは自分の姿をモデルに生み出された「絵の中の女」に対して、徐々に不吉な疑惑を抱きはじめる。

[...] A mesure que le peintre s'acharnait, jamais content, revenant cent fois sur le même morceau, cette ressemblance s'évanouissait un peu chaque fois. [...] elle éprouvait un chagrin croissant à voir que rien d'elle ne demeurait plus. Leur amitié lui paraissait en pâtir, elle se sentait moins près de lui, à chaque trait qui s'effaçait. Ne l'aimait-il pas, qu'il la laissait ainsi

sortir de son œuvre ? et quelle était cette femme nouvelle, cette face inconnue et vague qui perçait sous la sienne ? ¹²⁾

恋人の情熱が、全て自分だけのものであって欲しいと思う女の潜在的欲求である。ゾラは、「見知らぬ、漠とした顔、新しき女」とクリスティーヌに眩かせる。これは、クリスティーヌの恋に生きる壮絶な運命を暗示するものとして注目に値する。クロードがパリに創作力を刺激され制作にのめり込んで行けば行くほど、クリスティーヌは嫉妬心を増加させていくのだ。クロードの心を占める絵画への思いは、クリスティーヌにとってはまさしくライバル以外の何ものでもない。芸術への情熱によって、パリと闘うクロードの傍らにあって、彼女は恋の情熱においてパリと闘わざるを得なかったのだ。そして、自らの裸体を提供し、彼の作品のモデルとなる中で、クロードの心を捉えるパリと対等になろうとする。

若き肉体をもってクロードに迫ったクリスティーヌは、彼から一時芸術を忘れさせ、彼を独占することに成功する。だが、それもほんの四年間で、またもやパリへと心を奪われていくクロードに、今度は女としての全てを賭けてパリと彼の絵に対する情熱と対決する覚悟を決めたのであった。

この作品の中で、クリスティーヌは母としての姿はほとんど描かれていない。母性をもった女というよりも、ただ恋に生きる女としてのみその姿が強調されているといえる。

[...] elle se sentait une colère sourde conte le pauvre être, pour qui sa maternité ne s'était jamais éveillée, et qu'elle haïssait maintenant, à cette idée qu'il avait pu, en elle, détruire l'amante. ¹³⁾

ゾラは、クリスティーヌから母性をはぎ取ることによって、恋の情念に燃えて生きる「女」そのものを浮き彫りにしようとしたといえる。

クロードの絵に対するクリスティーヌの憎悪は、物語の進展に伴い徐々にエスカレートして「絵の中の女」へと向けられていく。激しい嫉妬に燃えたクリスティーヌは、「絵の中の女」に恋人クロードを奪われるという意識しかもてなくなっていく。つまり、クロードが芸術以外の何も考えられなくなっていくのを、この「絵の中の女」が誘惑したのだと感じるのである。

Ah ! comme elle aurait voulu le reprendre à cette peinture qui le lui avait pris ! C'était pour cela qu'elle se faisait sa servante, heureuse de se rabaisser à des travaux de manoeuvre. [...] peut-être allait-elle le reconquérir, maintenant qu'elle était là, elle aussi, avec sa passion. Ah ! cette peinture, de quelle haine jalouse elle l'exécrait ! ¹⁴⁾

彼女にとって、「絵の中の女」は虚構の女ではなく、まさしく現実中存在する生身の女と同格にとらえられている。

クリスティーヌには、この「絵の中の女」との闘争において決定的といえる悲劇がある。それは、この「絵の中の女」が彼女をモデルとして生まれた、いわば彼女の化身であり、彼女は夫を奪い返すために自分自身の幻影と闘わなければならないという悲劇を背負っていたのである。

Christine, debout près de lui, regardait, répondait par des paroles brèves. Cette résurrection d'elle-même, après des années, telle qu'elle était à dix-huit ans, l'avait d'abord flattée et surprise. ¹⁵⁾

[...] Quelle était donc cette nouvelle invention, de l'accabler avec sa jeunesse, de souffler sur sa jalousie, en lui donnant le regret empoisonné de sa beauté disparue ? Voilà qu'elle devenait sa propre rivale, qu'elle ne pouvait plus regarder son ancienne image, sans être mordue au cœur d'une envie mauvaise ! ¹⁶⁾

クリスティーヌは、若い肉体も輝きもしだいに失っていくが、「絵の中の女」は衰えを見せるどころかますます光り輝いていく。彼女は、かつての生き生きとした自分自身を敵にして、生身の女の全てを賭けてこの虚構の女と闘わなければならなかったのだ。だが、クリスティーヌの過酷なまでの努力は、報われるどころかますます彼を遠ざけることになる。クリスティーヌが現実の女として彼の前に存在すればするほど、画家のクロードは彼女を通して、その奥に見える不可知なものを追求し、キャンヴァスに表現することのみに囚われていくのである。このようにクロードの愛の対象としてのクリスティーヌの立場は彼女の努力に反比例して弱められていくのである。

次に、クロードの立場からクリスティーヌと「絵の中の女」について考察してみよう。作品の冒頭部分では、クロードにとってクリスティーヌは、彼の中に埋没していた芸術家としての才能に覚醒を与えた存在だといえる。クリスティーヌの美しさが彼の心をつかまえ、彼に新たな力呼び起こさせたのである。だが、これと同時に彼女に対する彼の視線は、すぐに芸術家のそれに変貌する。そのことは、二人の行く末を暗示しているといえる。

[...] Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés. Déjà, il avait oublié la jeune fille. [...] ¹⁷⁾

クロードは、画家としての存在でしか自分の生きる価値を見出せなくなっていく。そして、彼は、誠心誠意尽くしてくれるクリスティーヌを愛することができず苦悩し続ける。彼女のことを顧みてやりたいという人間的な感情も、絵筆を持つや否や心の中からかき消されてしまうのである。そして、彼は「絵の中の女」のことだけしか考えられなくなっていく。クロードは、自分の傍らで愛情を注いでくれる生きた「現実の女」と、彼を夢中にさせ彼の心をいつの間にか独占してしまっている絵の中の「虚構の女」との狭間で苦悶し続ける。クロードは、クリスティーヌへの償いの気持からか、彼女を正式な妻とし結婚する。だが、この結婚が彼らの恋愛関係に決定的な終止符を打つことをゾラはこのエピソードの挿入によって暗示的に示しているように思われる。というのは、式を挙げた夜、クリスティーヌが抱く感情にそれを読みとることができるからである。

[...] Une songerie invincible, des souvenirs, des regrets, passaient en elle, au fond de ses yeux vague; et, peu à peu, ce fut une tristesse croissante, une grande douleur muette qui parut l'envahir tout entière, au milieu de cette indifférence, de cette solitude sans borne, où elle tombait, si près de lui. Il était bien toujours avec elle, de l'autre côté de la table; mais comme elle le sentait loin, [...]. ¹⁸⁾

クリスティーヌが、正式な妻ではなかった時、クロードにとって絵が正妻であった。彼女は、若い肉体と魅力によって正妻を押し除けることができたのだ。しかし、彼女が正妻

になった時には、クロードにとって絵画こそが愛しい愛人となり、彼の心の中をあやしく支配する存在となってしまったのである。

次に、クロードの絵については既に述べたが、画家としての彼は最初マネ風の自然主義から印象派風の画風に移り、「絵の中の女」に至ってはギュスターヴ・モロー Gustave Moreau (1826-1898) を想起させるような象徴主義的絵画へと変貌を見せている。ゾラは、叢書の時代設定を第二帝政下としながらも多分に執筆時1880年代の第三共和政期の要素を取り入れている。彼が、第三共和政時代の混乱と世紀末の不安な空気をこの作品の中に投じたと見ることも可能だろう。時代を見つめ、ジャーナリストとしての鋭い眼をもっていた彼は、執筆当時の芸術界における象徴主義の動きに鈍感であったはずがない。このような時代にあって、絵画における象徴派的存在であるモローに好奇心眼差しを向け、その影響を受けたと考えるのはそれほど的是はずれではないように思われる。¹⁹⁾ ゾラが弟子であるユイスマンス Joris-Karl Huysmans (1848-1907) の『さかしま』 *A Rebours* (1884) に表現されたモローの世界をきっかけに、より関心を深めたともいえるだろう。モローの絵画の世界とゾラが描くクロードの大作との関係をここで考えてみたい。

モローの作品には、その有名な代表作として「サロメ」の連作がある。モローの「サロメ」を描いた『出現』(1876)は、不気味な光に包まれ、苦悩に塗り込められている聖堂の妖しい空気を感じさせる色彩の世界であり、この世ならぬ狂的な深奥の響きがその画面に満ちあふれている。そして、芸術は造形を通して内的感情を厳しく追求することにこそ、その神髄があるという彼の芸術観が伝わってくる。目に見えない内面の世界を目に見える「形」をかりて表現するという「象徴」ないしは「暗示」の手法を、ゾラがモローの絵画から理解し、影響を受けたと考えられないだろうか。

モローが好んで描いた女たちは、「サロメ」「ヘレン」「デリラ」「ガラテア」などいずれもその官能的な妖しい魅力によって男達を破滅に導いた「宿命の女」たちである。モローは世紀末が漂わせる雰囲気をも女の本性と信じ、宿命の女達を描くことによって世紀末のもつ不穏性、混乱、破滅的イメージを、つまり世紀末そのものを表現しようとしたと考えられる。

架空の存在である描かれた「絵の中の女」が、一人の画家を呪縛し死に至らしめるという主題は、このモローの「サロメ」に対応するものであり、「宿命の女」としての意味づけがなされているといえる。ゾラは、クロードの描く裸婦像にパリの象徴としての意味だけではなく、壊滅的な全ての崩壊と絶望という世紀末のもつ時代性をも担わせたといえる。

モローによって数多く描かれた「サロメ」は、そのほとんどが裸に近い。モロー以外の画家が描いた「サロメ」もたくさんあるが、いずれも裸婦あるいは裸婦に近い形で表現されている。これは、衣裳を身にまとうことによって、そこから風俗や社会的な通念を生みだし、衣裳がしばしばその本質を覆い隠すことになるからである。ゾラが、クロードに裸婦を描かせたのは、この「絵の中の女」の女性を強調し、より本質的な女としての存在を強め、女という立場において対峙する存在であるクリスティーヌとの対照を際立たせようとしたからだと考えられる。

クロードの「絵の中の女」に宿命の女としての要素を強く感じる一番の理由は、「絵の中の女」が、しだいに現実性を増していき、クロードがこの女の声に操られて死へと足を踏み入れていく点にある。本章の1でもすでに考察したが、この「絵の中の女」はキャンヴァスの中にじっとしている女ではなく、一人の芸術家の運命を操り破滅へと導く女としてはっきりと描かれているからである。

このように見れば、クロードの描く絵にモローの影響の表れがあると強く断言できないまでも、芸術家を引き寄せ破滅に導くパリと携えもつ妖しい美によって男を破滅させる「宿命の女」のイメージがゾラの中で重なり、作品に重要な意味を与えているといえるだろう。

以上、クロードと妻クリスティーヌと「絵の中の女」との作品における三角関係の構図を分析してみた。これによって、クリスティーヌは恋に生きる女性として、クロードは本質的な画家（芸術家）として、それぞれの立場をゾラが強調していることが理解できたのではないだろうか。そして、ゾラが、未知なる宗教の偶像のような、妖しい魅力をもった官能的な裸婦を作品の中に設定することによって、この女の中に、時代、パリ、芸術、虚構の美、ひいては彼の女性観といった象徴的な意味をもたせようとしたことが理解できたと思う。そして、現実と芸術創造の間で苦悶する芸術家の内面世界、真の芸術を求める男の執念と愛に執着する女の執念の激しい闘争、芸術創造の怖ろしいまでのエネルギー、創造に対する情熱など、これらの主題を織り込んでゾラが『制作』を創り上げたと理解できる。

3. 『制作』から『夢』への継続

次に『制作』と第16巻『夢』との関連を考察してみたい。ゾラが象徴的描写を通して描き出した『制作』における主人公の理想の追求は、後に『夢』を執筆することを念頭に置

いて創作されたものだろうと推測することができるのである。そこで、第3章で扱った『夢』の考察を踏まえて、さらにクロードで表された死とアンジェリックの死を比較し、この二つの死の類似性を考えてみたい。

『夢』におけるアンジェリックは天才的な刺繍工である。彼女は、キリスト教にまつわる様々な象徴を聖なる布の上に刺して再現する。言い換えれば、彼女は象徴主義的な芸術家であるといえる。『制作』のクロードもまた印象派の画家とも違う象徴主義的色彩の強い絵を追求する。両者の間には、関連性を意識した設定があるように思える。

『夢』におけるアンジェリックの苦悩は、彼女の理想と現実社会のモラルとの狭間の葛藤といえる。また、『制作』におけるクロードの苦悩は、絵画の世界における芸術創造のそれであり、虚構をいかに現実近づけるかという理想の追求から生じる苦悩である。

クロードは、彼の理想、即ち自己の制作の完成という夢を追い求めたのだが、現実の状況の前に挫折を繰り返す。そして結局、実現できない理想の前で絶望した彼は、完成しない絵の前で自殺するのだが、先ほども考察したように、クロードの死の場面は非常に幻想的な描写で描かれている。彼は絵の女と呼ばれ、彼の最後の息吹を絵に吹き込むかのように絵の中の女と向き合って首吊り自殺をする。この場面の幻想的な描写は、現実の世界から夢想の世界へと彼が足を踏み入れていくことを示している。クロードの死は自殺であり、現実の世界においては、決定的な敗者を意味する。そして彼には、理想と格闘したにも関わらず、全く何も残せない完全な死が与えられている。しかし、彼の理想は現実世界においては達成されなかったが、彼が最後に足を踏み入れた夢想の世界においては、絵の女と対話するという幻想的描写において、虚構の作品に命を吹き込み彼は勝者に成り得たといえるのだ。

他方、『夢』のアンジェリックは天才的な刺繍工として描かれているが、彼女にはクロードのような野心や制作に対する欲望はいっさい与えられていない。彼女はごく自然に彼女の手から生き生きとした見事な傑作を生みだしていくのである。そして、アンジェリックの場合、刺繍は芸術創造の対象ではなく、彼女の夢想の世界を高める糧として機能している。キリスト教に関する象徴的な図柄や花々を刺繍し、それらに命を吹き込みながらアンジェリックは彼女の夢想の世界を膨らませていく。そしてその夢想の世界において、彼女の理想は達成されたのである。しかし、彼女が、婚礼の祝福の中、大聖堂を出て現実の世界に足を踏み入れると現実の死が彼女を支配する。彼女の理想の実現も夢想の世界でのみ成就されるもので、現実の世界においては紛れもない死なのである。

このように両者を比較すると、ゾラがクロードとアンジェリックに現実と夢の境界線を越えさせるという方法でそれぞれの死の場面を描いていることが分かる。両者の関係は非常に意図的であり、ゾラは『夢』の構想を意識して『制作』の結末を描いたと思えてくる。『制作』では、19世紀の芸術界の実態を描くと共に、生の闘争を主題として作品が構成されている。この作品を『夢』との関連で考察するならば、ゾラが『制作』で示そうとした、理想と現実との葛藤をクロードの死において集約し、さらに『夢』へ引き継ぎ、その結末で主人公の死にクロードとの類似性をもたせることで、現実世界の厳しさと空しさを示そうとしたのではないだろうか。このことは、『夢』の最後で検証した「全ては夢でしかない」という言葉において、『制作』から『夢』での帰結的結論づけがなされているものと理解できる。従って、『制作』と『夢』を相互的に読むことによって、『夢』の作品が単なる幻想的なおとぎ話ではない、現実の世界を逆説的に指し示したものであると理解することができる。

* * * * *

以上、『制作』が第二帝政下における芸術界を表した社会小説としての立場と芸術家の内面の苦悩を表す二面性を備えた作品であることを考察してきた。第3章、第4章、第5章で行った分析を通して考えると、画家を主人公とした作品であることにも起因するが、この作品においてゾラは現実を鮮烈に浮かび上がらせるために象徴的描写の手法を強力に活用し駆使したといえる。このことは、『制作』以降の作品を見ても明らかである。また、『制作』執筆時における象徴派の動向に対応したとも考えられる。

先ほど『夢』との関連を述べたが、『制作』は社会史的要素とゾラ自身の個人的要素が混在する意味で叢書における二つの流れを暗示的に結びつける作品といえる。

『ムーレ神父の罪』と『夢』の関係は既に考察したとおりである。そしてこれに第12巻『生きるよろこび』が生々の主題で結びついていく。さらに第8巻『愛の一ページ』と『生きるよろこび』が都会における報われない愛と田舎における献身的な愛という構成を成している点から関連づけられていく。そして、このような構造の上にさらに『制作』と『愛の一ページ』の関連性が叢書には組み込まれている。クロードとクリスティヌと「絵の中の女」の三角関係で表された愛と闘争の主題は、エレヌと医師とジャンヌの三角関係

で示されたものであり、また、それぞれの主人公の苦悩はパリに心情を投影するという類似性をもっている。『制作』の舞台が芸術界を描くという設定であり、主人公が画家ということもあって、この第14巻ではより絵画的象徴的描写が小説全体を覆い、さらにボードレールが提示したところのパリの群衆や町並みに内面の苦悩を投影し、また探し求めるという形態がとられている。そしてこのような手法は、『愛の一ページ』においてそのルーツをみとめることができる。第8巻から第14巻に至るゾラの描写の変化は、クロードの闘争と同様にゾラ自身がいかに小説に真実らしさを与えるかという創造の苦闘の連続からの変化であるといえる。また、『愛の一ページ』におけるエレヌの忍従の愛と『制作』におけるクリスティーヌの闘争的な愛、あるいはエレヌの母性とクリスティーヌの女の対照性も際立ったコントラストを形成し、叢書における関連性の構図に加えられるものである。

この『愛の一ページ』も、大作である『居酒屋』執筆後の休息と気晴らしの作品という評価が一般的になされてきた。また叢書が全体的に重苦しくなることを避け、全体の調和を考えての意味づけもあったという見解もあるが、その内容は決して気晴らしとなるようなものではなく、作品全体が「愛の忍従」と「愛するものの死」という重いテーマで覆われている。『愛の一ページ』は『ムーレ神父の罪』、『生きるよろこび』、『夢』の三作と愛のテーマ性で結びつけられ、尚かつこれらの様々な愛を追求した小説を社会的ジャンルをも含む『制作』と関連づけることができることをここに付け加えておく。

ところで、主人公エレヌが、彼女の住むトロカデロよりパリを眺めた視線は、『制作』においても画家の目を通してとらえられたパリの象徴的描写となって現れる。『制作』以降の作品においては、この視覚描写が作品を読み解く上で重要な鍵となっているといえる。従って、これまで考察したゾラの象徴的描写は、『制作』において、視覚というものを用いてより感覚に作用する描写へと到達した点が指摘できるだろう。このことは、次の第6章で分析する『大地』や、第8章で行う『壊滅』と『大地』の関連性においても考察してみたい。社会史的側面を強調して著された作品においても、その社会史を叙事詩の域に高めるために、視覚的描写に象徴的描写が機能的に作用し、作品が創造されているといえる。そしてこの後、ゾラの登場人物における視線の問題が作品を読み解く大きな鍵となっていることを、さらにテキストを通して検証していきたい。

(註)

1)本章では、ゾラの『制作』のテキストとして以下のものを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

—*L'Œuvre*, tome IV, 1966.

2)本章では、ボードレールの『悪の華』のテキストとして以下のものを使用する。

Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* [I] (la Pléiade), Gallimard, 1975.

3)『ボードレール全集IV』,阿部良雄訳者代表,人文書院,1964,p.194.

4) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* [1], p.127.

5)『悪の花』註釈(下),多田道太郎編,杉本秀太郎訳・註釈,京都大学人文科学研究所,1986,p.1338.

6)『ボードレール全集IV』,p.324.下線は引用者による。

7) *L'Œuvre*, p.347.

8) *Ibid.*, pp.351-352.

9) *Ibid.*, p.345. []内は引用者による。

10) *Ibid.*, p.363.

11) *Ibid.*, p.93.

12) *Ibid.*, p.110.

13) *Ibid.*, p.255.

14) *Ibid.*, p.238.

15) *Ibid.*, p.253.

16) *Ibid.*, p.254.

17) *Ibid.*, p.19.

18) *Ibid.*, p.227.

19)高階秀爾氏〈「宿命の女」としての裸婦—ゾラ『作品』〉[『想像力と幻想』,青土社,1986.]と清水正和氏〈『制作』—創造の秘儀と内面のドラマ〉[『ゾラと世紀末』,国書刊行会,1992.]でもクロードの大作とギュスターブ・モローの関係を指摘しており、本論文において参考とした。

第6章. 『大地』 —視覚的描写と「火」のイメージ—

叢書第15巻の『大地』¹⁾では、兵士から農民になろうとしたジャン・マッカーール Jean Macquart が主人公となっているが、強いて言えば、第19巻の『壊滅』の前段階的な意味で『大地』にまず登場させたものと思える。つまり、『壊滅』との関連において彼の登場が確かな意味をもってくるものと考えられる。

言うまでもないが、この小説は第二帝政時代における農民の生活を描き、農村の実態を表すことを目的としている。多くの作中人物の描写によって、土地をめぐる闘争と土地に根ざした人間の心理など農村社会そのものを鮮明に描き出そうとしたといえる。

この作品は前章で考察した『制作』と第3章で論じた『夢』の間に執筆された作品である。第4章、第5章とゾラの詩的想像力と象徴的手法について考察したが、この作品では壮大な自然との闘争をテーマにしている点で、社会史的作品群の一つである『制作』で頂点に達したともいえるゾラの象徴的描写がより強力に活用されているのを我々を見る。

「生」の闘争を描くという点では、この『大地』で示された表現は非常に現実的であるかもしれないが、『夢』の前に現実的な「生」の生々しい提示をし、『夢』において再び「生」のテーマを幻想的に反芻するという意図がゾラの中にはあったのではないだろうか。この点についても明らかにできればと思う。

第15巻『大地』は、パリの南西に広がるボース平野を舞台に農村社会の実態を悲劇的に描いた作品である。ゾラは、祖母及び母の生地であるボースの地を作品の舞台に定め、この作品を執筆するにあたって実地調査を行っている。ゾラは、帝政時代の農民の特色を「無知」と「土地に対する執着」とした。当時農民の物的生活は向上していたが、知的には少しも恵まれていなかった。また革命の結果はじめて農民が先祖代々からの望みである土地私有がかなえられたことは、土地への執着心をさらに激しく駆り立てたといえる。従って、ゾラは農村社会小説の要素としてこの二点に焦点をしばって書くことにしたのである。

その結果この作品は、農地相続をめぐる凄惨なエピソードで構成され、欲望をむきだしにした獣性の強い農民たちがひしめいている。そのため、農民を侮辱する作品として非難と攻撃的となったことは、ゾラの弟子と称する者たちからの「五人宣言」*Les Manifeste des Cinq*などでも広く知られている。²⁾

ゾラ文学は、遺伝と環境の科学的根拠に基づく実験小説、あるいは、赤裸々に現実を写実する文学であるという見解が一般的な認識として根強く存在している。しかし、ゾラの作品に接すると、これまでも触れてきたように、彼の小説の特徴が作品自体をドラマチックに演出する緻密な構成や、五感に直接作用する詩的想像力を駆使した表現法にあることを強く感じる。この点に関しては、今日多くの研究がなされている。³⁾ 従って、象徴性豊かなイメージ描写や作中人物の五感を通して表現される感覚的描写は、ゾラの文体の本質的特性といっても過言ではない。そこで本章では、『大地』における感覚的描写、中でも特に視覚的描写と「火」のイメージとの関連性について検証を試み、ゾラ文学の描写の特性の一側面を明らかにしたいと思う。

我々がゾラの小説を読む際、しばしば作中人物の視線や、目そのものに関する描写が多いことに気づく。特に『大地』にはゾラの意図的な使用が感じられる。⁴⁾ すなわち、作中人物の目を通して認知される視覚、人や風景、事物に注がれる視線、また作中人物それぞれの役割に応じた視線、色や形状などで表された目そのものについての描写などである。物語は、七人の連続する死で構成されており、彼らの死と視覚的描写が深く関係していると考えられる。また、読み手に強く抱かせる「火」のイメージがこの作品全体を大きく包みこんでいることも注目すべき点である。『大地』では壮大な自然空間を描写するために、いわゆる宇宙の四大元素、水、土、火、大気のイメージが意識的に取り入れられている。とりわけ「火」のイメージは視覚的描写と密接な関係にあると考えられる。作中人物たちは視覚を通して「自己の内に宿る火」、すなわち「欲望の炎」を膨張させ、そしてその炎が様々な事件へと燃え移り、物語全体を業火へと包み込んでいくからである。それでは、『大地』における視覚的描写と「火」のイメージの関連性、視覚的描写から「火」のイメージへと連動する象徴的手法について分析を試み、これらがこの長編小説を読み解く重要な一つの鍵となっていることを明らかにしていきたいと思う。

1. 作中人物の目を通して認知される視覚描写

作中人物の心情の変化や発作的・衝動的行動は、彼らの視覚を通してとらえられた感覚から生じている。それではここで視覚というものを作中人物の目を通して認知された感覚

と定義して、ジャン、フランソワーズ Françoise、ビュトー Buteau の三人の闘争の中に検証してみよう。

ジャンは、はじめフランソワーズを女として意識することはなく、姉のリーズ Lise に結婚を申し込む。だが後に、彼は自分の中に芽生えていたフランソワーズへの愛情に気づき愕然とする。しかし、ジャンの彼女への愛は、作品冒頭部の彼らの最初の出会いの時点で既にジャンの心の中に宿っている。次の引用は、二人がはじめて出会い、一時を過ごし、別れる場面のものである。

Jean, le semoir noué sur le ventre, s'était mis à descendre la pièce de labour, avec le geste continu, l'envolée du grain; et il levait les yeux, il regardait Françoise décroître parmi les cultures, toute petite derrière sa vache indolente, qui balançait son grand corps. Lorsqu'il remonta, il cessa de la voir; mais, au retour, il la retrouva, rapetissée encore, si mince, qu'elle ressemblait à une fleur de pissenlit, avec sa taille fine et son bonnet blanc. Trois fois de la sorte, elle diminua; puis, il la chercha, elle avait dû tourner, devant l'église.⁵⁾

下線部で示したように、ジャンは無意識のうちにフランソワーズの姿を求めている。そして、彼女の姿をジャンがその視覚にとらえるたびに、彼の心に徐々に変化が生じていることが読み取れる。

ビュトーは従妹のリーズとの婚姻で彼女の所有する土地を手に入れ、妹フランソワーズの取り分も横領しようと思論む。彼はいつも視界にフランソワーズの姿をとらえるうちに、彼女を所有してしまえば娘も土地も手に入ると考えるようになる。次の引用は、激しい労働の合間の休憩時に、フランソワーズとビュトーが並んで休んでいる場面のものである。

Lorsque Françoise rouvrit les yeux, elle vit Buteau, tourné sur le flanc, qui la regardait d'un regard jaune. Elle referma les paupières, [...] et elle l'attendait, le désirant sans le savoir, décidée, s'il la touchait, à l'étrangler.

Brusquement, comme elle serrait les yeux, Buteau l'empoigna.⁶⁾

引用に見られるように、フランソワーズは、ビュトーが自分を見つめる目をとらえている。そしてもし彼が自分に指一本でも触れたなら首を締めてやろうと心に決めながらも、無意識のうちに彼に欲情を感じて、彼女は彼を待っている。

フランソワーズはビュトーの抱擁から逃れたが、彼の目はフランソワーズには激しい欲望を宿した「黄色いまなざし」《 un regard jaune 》と見えたのである。彼女の目がとらえたビュトーのこの印象的な目は、ビュトーへの思いを彼女に芽生えさせ、徐々に自覚させることになる。

ジャンは、ビュトーへの妄想にふけるフランソワーズの傍らで、彼女を見つめながら衝動的に彼女を抱き締める。フランソワーズは目を開けてはいるが目の前のジャンは見えていない。

[...] elle rouvrit ses yeux vagues, aux paupières lourdes, elle le regarda, sans un sourire, sans une honte, la face nerveusement allongée. Et ce fut ce regard muet, presque douloureux, qui le rendit tout d'un coup brutal.⁷⁾

フランソワーズは瞼の重い、ぼんやりした目を再び開けて、微笑みもせず、恥ずかしがりもせず、浮かない、いらだった顔でジャンを見つめ、そしてこの苦しげなものの言わぬまなざしを見たジャンは、突然欲情に駆られたのである。下線部で示した「ぼんやりした目」「苦しげなものの言わぬまなざし」は、ジャンが認識したフランソワーズの目の描写であり、ジャンの心に生じた重苦しい不安を象徴するものである。そして、ジャンは彼の視覚的作用から生み出された不安から衝動的・発作的にフランソワーズを抱く。またフランソワーズは、彼女の心に焼き付いたビュトーの印象深い目に囚われながら、彼女の精神が混沌とする内面を朦朧とさまよう混乱の中でジャンに身を任せてしまうのである。

三人の関係はしばらくそのまま停滞するが、ある日ビュトーとフランソワーズが庭の隅で麦打ちをしているところへ、ジャンが結婚の申し込みにやって来るという場面で大きな展開をみせる。この場面でも彼らはその視覚から事実を認識していくが具体的に語ることをしない。ビュトーは、フランソワーズを視覚にとらえる内に徐々に興奮して来る。またちょうどその時、ジャンがやって来て二人の様子を目撃する。以下の文章はその場面のものである。

[...] Un bouton de corsage s'arracha, Buteau vit la chair blanche, sous la ligne hâlée du cou, une montée de chair que le tour de bras, continuellement, faisait saillir, dans le jeu puissant des muscles de l'épaule. Il semblait s'en exciter davantage, comme du coup de reins d'une bonne femelle, vaillante à la besogne; et les fléaux s'abattaient toujours, le grain sautait, pleuvait en grêle, sous le toc-toc haletant du couple batteurs. [...]

Elle ne lâchait pas, tapait plus dur, dans l'emportement du travail et du bruit. Et ce fut ainsi que Jean, qui arrivait à son tour, avec la permission de dîner dehors, les trouva. Il en éprouva une jalousie brusque, il les regarda comme s'il les surprenait ensemble, accouplés dans cette besogne chaude, d'accord pour cogner juste, au bon endroit, tous les deux en sueur, si échauffés, si défaits, qu'on les aurait dits en train plutôt de planter un enfant que de battre du blé. Peut-être Françoise, qui y allait d'un tel cœur, eut la même sensation, car elle s'arrêta net, gênée. Buteau, s'étant retourné alors, demeura un instant immobile de surprise et de colère.⁸⁾

フランソワーズはジャンの姿を目にすることで、内に秘めた欲望の炎が無意識のうちに外界へ向かってほとぼしっていたことに気づき我に返る。ビュトーもフランソワーズの心が自分の領域に入って来たと感じながらも、ジャンの姿を目でとらえることによって現実の状況に意識が戻る。そしてジャンも目の前の光景からフランソワーズの心の中にビュトーがいることをこのとき感じ取る。しかし、彼らはそれぞれの認識を外に発することをせず、ただこの時、各々の心中の炎だけが大きく燃え上がったのだ。このあと結局、フランソワーズはジャンの結婚の申し出を受け、ビュトー夫妻の家を出て自分の財産の取り分を二人に要求する。財産分けがなされ、土地の半分と家がフランソワーズのものとなり、ビュトー夫婦は家を出ることになる。空き家に入ったフランソワーズは、家の内部を眺め次のように感じる。

[...] Elle sentait bien que Buteau était toujours présent. [...]

Puis, comme Françoise se retournait, elle resta surprise d'apercevoir Jean. Que faisait-il donc chez eux, cet étranger ?⁹⁾

フランソワーズは絶えずビュトーが目の前にいるような思いにとらわれながら、現実の視覚でとらえられたジャンを見て愕然とする。そして引用下線部（自由間接文体）のように

「この他所者はここへ来て何をしているんだろう」と感じるのである。フランソワーズは、彼女の心が生み出した虚構の視覚と彼女の目がとらえた目の前のジャンすなわち現実の視覚との狭間に自己の内に存在する真実を鋭く確信していくのである。ここでフランソワーズによってジャンは「他所者」*étranger* という異質性がはっきりと示されている。

このように、各々の内に秘めた欲望の炎はさらに激しい燃え上がりをみせていく。次の引用からビュトーとフランソワーズのその後の関係がさらに深まったことを彼らの視覚描写から読みとることができる。

[...] Il tournait la tête, deux, trois fois, pour la regarder de son œil gris, taché de jaune. Un petit frisson la prenait, elle hâtait le pas malgré son effort, tandis qu'il ralentissait le sien; et elle passait à son côté, leurs yeux se fouillaient une seconde.¹⁰⁾

ビュトーは、「黄色く濁った灰色の目」でフランソワーズを見る。その視線が彼女の全身に戦慄を走らせる。彼女は抑えても抑えても足が早くなり、それに反してビュトーは歩みを緩め、フランソワーズがビュトーのそばを通り過ぎたとき、二人の目は一瞬お互いを探り合うのだ。先程フランソワーズの心をとらえたビュトーの目の描写は、「黄色いまなざし」《*un regard jaune*》だったが、ここでは「黄色く濁った灰色の目」《*son œil gris, taché de jaune*》となっている。フランソワーズが感じ取ったこの二つの描写の変化は、彼女自身の心の大きな変化を示すものである。黄色という色が象徴的に持つ節操のない移り気な欲望や嫉妬の現れとしての「黄色いまなざし」という描写から、灰色という色の持つ冷淡さ、寂しさ、苦悩、憂いという暗く重い印象と透明感のない複雑なよどみを感じさせる「黄色く濁った灰色の目」という描写への変化は、フランソワーズの中でビュトーに対する関心と意識がはっきりと深まったことを示している。¹¹⁾

以上のような検証から、視覚描写がジャン、フランソワーズ、ビュトーの徐々に激しさを増す心の闘争の展開を表現する上で効果的に用いられていることが理解できる。

2. 作中人物の個性と役割設定に機能する視線

目に関する描写が、作中人物の性質、属性を示す点で有効に機能することは明白である。ゾラも作中人物に異なる視線を与えることによって、様々な個性と立場を作品中に設定し

ている。例えば、準主役ともいえるビュトーは、情念の衝動性を感じさせる極めて自己中心的な視線をもつ。彼の視線は、対象に直接働きかけ影響を及ぼすのである。また彼の目を通して眺められる自然の描写は、この土地に根付いた農民のものであり、恐ろしいまでに土地に執着する農民の典型としてゾラはビュトーを位置づけている。彼の鋭い目付きや人を圧倒するような視線は、力動的に物語の展開に作用していく。これに対して、都会から田園生活を求めてやって来た主人公ジャンが見る自然の描写は、明らかにビュトーとは異なるものであり、ゾラはジャンを用いて農民の視点とは異なる他所者の視点、第三者の観察者的な視点を設定している。ジャンの妻になるフランソワーズには、ビュトーのように人や物を直接凝視する視線はあまりなく、むしろその瞳はしばしば閉じられ彼女の意識は自らの内面へと向けられる。ビュトーの外へ向けられた視線に対して、内に向けられた視線と見なすことができる。それでは、この三人に与えられたそれぞれの異なる視線に留意しつつ、更に検証を進めてみよう。

ある日、フランソワーズとビュトー、リーズは畑で喧嘩になり、とうとうフランソワーズはビュトーに犯されてしまう。しかしこの時、フランソワーズは、これまで秘めて来た彼女の欲望の炎をはっきりとビュトーに知らしめてしまう。だが、彼女は内に秘めた真実を外へと表してしまったことに後悔の念を覚える。リーズとビュトーは、フランソワーズに対して徐々に殺意を増大させていたが、この時ついにそれが現実のものとなってしまった。そして、フランソワーズは死の床につき、臨終の際で、夫のジャンに対して目を閉じ続ける。今や彼女の中でジャンは夫ではなく、はっきりと「他人」として存在していたのだった。

[...] La terre, la maison n'étaient pas à cet homme, qui venait de traverser son existence par hasard, comme un passant. Elle ne lui devait rien, l'enfant partait avec elle. A quel titre le bien serait-il sorti de la famille? Son idée puérile et têtue de la justice protestait : ceci est à moi, ceci est à toi, quittons-nous, adieu! Oui, c'étaient ces choses, et c'étaient d'autres choses encore plus vagues, sa sœur Lise reculée, perdue dans un lointain, Buteau seul présent, aimé malgré les coups, désiré, pardonné.¹²⁾

フランソワーズにはビュトーの姿だけがはっきりと目に浮かんでいた。そして幾度か残酷な仕打ちをされたにもかかわらず、彼女はビュトーが恋しく、望ましく、また一切を許し

ていたのだ。閉じた瞼の裏にフランソワーズはビュトーの面影を求め、死とともに全ての事実を大地の片隅に封印することを強く望む。

フランソワーズの視線には、この作品において重要な役割がある。ジャン、フランソワーズ、ビュトーの三人の闘争において、ジャンの他所者の視線とビュトーの土地に根ざした者の視線、この両者の間でジャンからビュトーへ移行する視線の役割である。三人の視線のもつ役割が、視覚からの作用によって徐々に激しさを増すという心の闘争の図式に、更に他所者と土地の者とその両者の間で揺れる者という構図を生みだしているのである。これまで検証してきたように、フランソワーズの描写にジャンからビュトーへの彼女の心の変化を見ることが出来る。彼女は死の床で夫に対して何も語らず瞳を閉じ続ける。そして自分の土地を夫のジャンに相続させる遺言書へのサインを拒み続ける。つまり、フランソワーズは自分と同じ土地の者をかばい、夫ではあるが彼女にとってあくまでも他人でしかないジャンへ土地を譲ろうとはしない。このことは、物語の結末でフランソワーズ自身も結局はジャンとは異なる存在であり、この土地の人間、土地に執着する人間であることを強烈に示していると考えられる。このように視覚的描写を用いて示されたジャンからビュトーへのフランソワーズの移行は、人間が取り巻く環境や社会によって影響を受け規定されるという自然主義小説としての立場に基づく実験的表象であったとも理解できるだろう。フランソワーズの視覚的描写に瞳を閉じるという特徴を与え、彼女に自己の内面に潜む真実を自覚していくという経過をたどらせることによって、農民特有の本性、すなわち大地に対する執着、農地相続に伴う土地の者、肉親間の特殊な連帯意識といったものをゾラは暗示したといえる。

3. 目そのものの描写が意味するもの —フアンの目の描写を中心に—

これまで示した引用にも色や形状で表された目そのものの描写があったが、ここではさらに、ビュトーの父フアン Louis Fouan (dit le père Fouan) を中心に考察を深めたい。

フアンの不幸は子供達に財産分けをしたことから始まる。ビュトーは土地だけでは満足せず、鋭いまなざしでもって父の隠し金を突きとめていく。フアンは疲れきり、傷ついて、悲惨なまでに落ちぶれていく。彼の目に関する描写は、徐々に「生彩のない衰れた目」《ses pauvres yeux pâles》¹³⁾、「虚ろな目」《ses yeux vides》¹⁴⁾のように具体的に描写され、

一人の年老いた農民の衰退と悲劇を象徴的に表している。そして、最後にはフランソワーズ殺害現場を目撃してしまったことで、ビュトーとリーズに焼き殺されてしまう。ところで、この作品の冒頭部分でフアンの弟ムーシュ Michel Fouan (dit Mouche) の突然死が描かれているが、死んでいるにもかかわらず何かを睨み付けるようなムーシュの目の描写は、フアンの死の場面を暗示するものであると思われる。次の引用はムーシュが死ぬ場面のもので、死んだムーシュの目の描写は三度にわたり意味ありげに描かれている。

[...] l'œil gauche, refermé trois fois d'un coup de pouce, s'obstinait à se rouvrir, et semblait regarder le monde, [...].¹⁵⁾

[...] L'œil gauche, obstinément ouvert, regardait les vieilles solives du plafond.¹⁶⁾

[...] Mouche, abandonné, regardait le plafond de son œil fixe, [...].¹⁷⁾

そして、ビュトーとリーズに焼き殺されるフアンの死の場面では次のような描写となる。

[...] Dans l'abominable souffrance des brûlures, le père, mal étouffé, venait d'ouvrir les yeux, et ce masque atroce, noir, au grand nez cassé, à la barbe incendiée, les regardait. Il eut une affreuse expression de douleur et de haine. Puis, toute la face se disloqua, il mourut.¹⁸⁾

焼け焦げるひどい苦しみの中で、まだ死に切っていなかったフアンは、かっと目を開く。そして真っ黒なむごたらしい顔を向け、苦痛と憎悪の恐ろしい表情でじっとビュトーとリーズを見据えたのだ。この二人が死ぬ場所もフアン家代々の同じ家であり、ムーシュの死の場面で繰り返された目の描写は、フアンの死を暗示するものといつて間違いないだろう。この苦痛に満ちた憤りを、二人が最後の一瞥に込めようとする点で象徴的な重なりをみせている。だがこのことは、従来からのゾラ研究でよく指摘されるゾラ特有の単なる反復的表現と安易に片づけてはならない。ここにこのテキストに秘められた重要なポイントがあると考えられる。ムーシュの死で暗示的に示され、さらにフアンが目を見開いて死んでいくという描写は、死の前で目を閉じ続けるフランソワーズを想起させる。この両者には、隠された対比する関係があるのではないだろうか。フアンは全身を赤く熱く燃えさかる炎

に包まれて死んでいく。それに対してフランソワーズは鎌で傷つけられ、その多量な出血によって全身を赤い冷たい血で覆われて死んでいく。どちらも読み手の感覚を鋭く刺激する際だった「赤」のイメージである。フアンがもがき苦しみ激しい憎悪を込めた目をして死ぬのに対し、フランソワーズはその瞳を閉じ冷静さを高めて心に潜む真実に到達し、彼女の意志、欲望を成就させようとする。「赤」、「熱」、「死」、「墓」というキーワードで両者の関連性を分析すると、フランソワーズに与えられている赤い冷たい血は、冷静さ（フランス語で冷静さはle sang-froidで表現される）を暗示しているように思われる。彼女は目を閉じることで外の世界では燃やし尽くせない彼女の内なる魂の炎を、死とともに完全燃焼させるのである。彼女の目の描写に与えられた特徴は、彼女の死に際において彼女自身を自己完結させるものであり、自己を完全燃焼させるものとして機能したといえる。このように見ていくと、目を見開いて死んでいくムーシュ、フアンの死は、自己完結できずに死んでいく悲劇の人の死であり、ビュトーとリーズへ向けられた炎の中でのフアンの眼は、「火」のイメージが持つ激しさによって、彼の憎しみと怒りに燃えた魂を象徴的に物語るものだといえる。

作品中、農民は大地に挑み続け勝利しようと試み続ける。だが闘争の果てにどのような人間も平等にその体内に呑み込まれてしまう。このことはフアンとフランソワーズが死後並んで埋葬されていることにも示されている。そして、広大で雄大な大地というものと直接戦い続ける農民の悲劇、宿命をゾラが暗示的に示そうとしたことが理解できる。ムーシュ、フアンで繰り返された目の描写はフランソワーズとの関係において、ゾラによって意図的に用意された方法手段であったといえるだろう。

焼かれるフアンの炎は、彼の命を奪って燃え尽きるだけではない。次にこの炎がどう燃え広がっていくのかに留意しなければならないだろう。つまり、フアンの死に関係する描写から、目そのものの描写が伝承という意味でこの作品中に機能していると理解することができるからである。フアンが焼き殺されるというエピソードは、この地方の農家の夜なべの集いで繰り返し話される伝説の一つ、「火あぶり党」の話の再現といえる。¹⁹⁾ 夜なべで語り継がれる言い伝えや昔話は、人々の意識の中に浸透し、実際の行動となって現れるのだ。リーズは不意に「焼いてしまったら」と呟く。²⁰⁾ そしてフアンの死で、伝説が再び現実のものとなったのだ。さらにもう一つ注目すべき描写がある。フアンがまさに焼き殺される恐ろしい光景を見つめるビュトー夫妻の子供たち、ジュール Jules とロール Laure の

目である。²¹⁾ そしてゾラは彼らの目そのものについて、フアンを埋葬する墓場の場面でまた繰り返し詳しく描いている。

[...] Derrière Lise, les petits, Laure et Jules, ne bougeaient pas, très sages, les bras croisés, les yeux noirs et tout grands. ²²⁾

リーズの後ろには、ロールとジュールが非常におとなしく、腕を組みながらじっとしている。しかしその目は大きく見開かれた黒い目と表されている。

Les Buteau partirent, poussant devant eux les enfants, qui savaient et qui avaient l'air très raisonnable, avec leurs grands yeux noirs, muets et profonds. ²³⁾

ビュトー夫婦は子供たちを前に歩かせて立ち去っていったが、子供たちはいっさいを知っていながら、無言の、奥深い、大きな黒い目をして、いかにも分別のある様子だったと描写されている。農民の歴史は、伝説が語り継がれるように先祖代々親から子へとその視覚を通して受け継がれる伝承の歴史なのである。ミッシェル・セールが、フアンの死の描写を子孫における繰り返しを示唆するものと記しているように、²⁴⁾ ここでゾラが反復法を用いながら、目そのものを詳しく描写することによって、具体的に循環性・伝承性を暗示したと考えられるだろう。ジュールとロールの目に焼き付いたフアンの体を焼く炎は彼らの無意識の感覚に火種を移し、やがては大きな炎となることを暗示している。そして彼らの目の描写は、ビュトーとリーズの墓穴が、既にジュールとロールの目の中に、黒く、大きく、深く開かれて用意されていることを示しているのである。

ゾラは、農村社会における世代の連鎖、生と死の循環性を、目そのものを描写することで暗示したといえるだろう。

* * * * *

以上のように、視覚から内なる欲望の火を膨張させ、闘争の果てに悲劇的な死が血とともに具体化され、それがフアンに至っては現実の火として現れた。さらにこの火は、フア

ンから地主ウールドカン Hourdequin の悲劇へと続き、ボルドリー屋敷の火災、愛人ジャックリーヌ Jacqueline の破滅へと進展していく。ウールドカンの愛人ジャックリーヌは、亡きウールドカンの妻の部屋で過ごすことを切望していた。後妻になり、彼の財産を共有することが彼女の望みだったからだ。この部屋の内部には、赤い木綿のシーツが掛けられた寝台がおかれている。ここは、ジャックリーヌの視覚を刺激する特別な意味での赤い寝室なのである。²⁵⁾ この部屋を彼女が手に入れ、そこで寝起きするようになると、彼女の欲望の炎はさらに激しい燃え上がりを見せていく。そしてこの心の炎の加速が、彼女の愛人トロン Tron の嫉妬や恨みへと引火し、ウールドカンは殺され、物語の冒頭部分で赤い寝室と不気味に暗示されたように、この部屋から燃え上がった心の炎が実際の炎となってボルドリー屋敷は炎上する。ボルドリー屋敷が燃えるということは、この屋敷の影の女主人であったジャックリーヌ自身も火だるまになり、全てを失ったことを意味する。彼女の事実上の死である。そして、この火をファンとフランソワーズの墓の傍らから見つめ、既に全ての事実を理解し見つめ続けてきたジャンの第三者的視線が最後に用意されている。ジャンは眼前の炎を眺めながら様々な思いにとらわれる。あくまでも他所者でしかなかった自分自身について、また農民の持つ宿命的な悲劇と闘争の空しさをかみしめながら。ボルドリー屋敷の赤く燃え上がる炎は、ジャンの心の中に10年間のここでの生活の終わりを決定的に感じさせる。そして、ジャンはこの燃える炎に、彼の心の奥に潜んでいた戦場の火が重なってしていく。この地で生きる場を見いだせなかった彼は、もう自分には大地に挑む気持ちはないのだからせめて武器を取ってこのフランスの地を守ろうと、戦場へ彼の意識を向かわせていく。物語の結末で燃え上がった炎は、ジャンの10年間の農村での生活をも焼き尽くしたことを意味し、読み手に作品全体が「火」のイメージに包まれていることを強く感じさせるのである。

『大地』という農民社会小説を視覚的描写と「火」のイメージを軸として分析してきた。作中人物に視覚を通して自己の内面世界に存在するものを集約させ、欲望の炎を燃え上がらせる。そして、そこから燃え広がった炎が、さらに作品全体を包む火のイメージへと連動していくゾラの象徴的手法を『壊滅』との関連において我々は具体的に理解できるものであるが、このことは第8章において考察したいと思う。

とにかく『大地』において、自然主義作家ゾラが、目に映るもの、目そのものについての視覚的描写を意識的に使用することによって、自然主義小説の枠をはみ出すことなく、19世紀後半の農村社会をより象徴的にまた劇的に示したといえる。このようなゾラの描写

の特性についての分析が、『大地』のみならず、彼の重層的なテキストを読み解く上で不可欠な多元的読みの一つの鍵となるということを強調しておきたい。

また、『大地』はその猥褻で凄惨な内容から世間の非難を浴びた作品であるが、第3章での『夢』の考察を踏まえると、人間と自然との闘争というテーマを『夢』の直前で現実味をもって描き、『夢』の中で生きる上での理想の追求という純粋な読みに変換することをゾラが意図的に行ったと考えられる。『大地』は、人間の自然に対する挑戦であり、実現できない農民達の夢の追求でもあるのだ。

(註)

1)本章においては以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

—*La Terre*, tome IV, 1966.

2)『大地』が「ジル・ブラス」紙に連載中、Paul Bonnetain, J.H.Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guichesらゾラの弟子と称する五人が、細部の露骨な描写に反発して1887年8月18日「フィガロ」紙に「五人宣言」を発表した。

3) Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981およびAuguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart, Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983等に詳しい。

4) Roger Ripoll, *Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola*, Les Cahiers naturalistes n°32, 1966. Roger Ripoll氏は『大地』の中で描かれている殺人行為が、どれも作中人物による目撃（視覚）という形で連続的に描写されている点について問題提起している。

Colette Becker, *Les apprentissages de Zola*, PUF, 1993 (pp.338-342)の中でもThérèse Raquin (1867)における視線描写の持つ重要性について指摘している。

5) *La Terre*, p.377.

6) *Ibid.*, p.569.

7) *Ibid.*, p.572.

8) *Ibid.*, p.602.

9) *Ibid.*, p.707.

10) *Ibid.*, pp.743-744.

11) Henri Mitterand は *Le regard et le signe*, PUF, 1987 (p.73) の中で次のように記している。

《 Les carnets de choses vues révèlent que ce ne sont nullement des artifices décoratifs, mais que l'image et le symbole sont indissociables du premier coup d'œil jeté par Zola sur le réel, implicites souvent, perceptibles par le seul jeu des connotations lexicales, mais présents toujours derrière les mots. Le symbole naît avec la sensation, parce qu'il est dans les choses. La couleur n'est pas pure, mais comme imprégnée de signification. L'impressionnisme cède la place à l'expressionnisme. 》

このように色彩に秘められる暗示的・象徴的意味は重要であるといえる。また色彩の象徴的な意味合いについては以下のものを参照した。

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

Georges Romey, *Dictionnaire de la Symbolique*, Albin Michel, 1995.

Nadia Julien, *Dictionnaire des Symboles*, Marabout, 1989.

12) *La Terre*, p.754.

13) *Ibid.*, p.721.

14) *Ibid.*, p.733.

15) *Ibid.*, p.459.

16) *Ibid.*, p.462.

17) *Ibid.*, p.462.

18) *Ibid.*, p.793.

19) 作品中で「火あぶり党」は、強盗、殺人、農場荒らしなどをする集団となっている。彼らの伝説的な残虐事件はいくつかあったが、この作品の地でよく話題になるのがミルール農場の略奪事件とされている。この事件は、農場主フーセの髪や髭や足などに藁で火をつけて金の在りかを吐かせたという残虐なものであった。フアンが殺される場面の描写との関連性が指摘できる。 *La Terre*, pp.422-424.

20) *Ibid.*, p.793. [《 Si on le [=Fouan] brûlait 》 , murmura Lise.] []内は引用者による。

21) *Ibid.*, p.793. 《 Affolé déjà, Buteau poussa un rugissement de fureur, lorsqu'il entendit éclater des sanglots à la porte. C'étaient les deux petits, Laure et Jules, en chemise, réveillés par le bruit, attirés par cette grosse clarté, dans cette chambre ouverte. Ils avaient vu, ils hurlaient d'effroi. 》

22) *Ibid.*, p.802.

23) *Ibid.*, p.809.

24) Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, ZOLA, Bernard Grasset, 1975, p.329.

25) *La Terre*, p.439. « [...] elle [=Jacqueline] comprenait bien qu'elle ne serait pas la vraie maîtresse, tant qu'elle ne coucherait pas dans le vieux lit de chêne, drapé de cotonnade rouge. »

[]内は引用者による。

Ibid., p.453. « [...] Jacqueline coucha dans la chambre de feu Mme Hourdequin. C'était la belle chambre, avec son grand lit, au fond de l'alcôve tendue de rouge. »

第7章. 『獣人』 —叢書の構造におけるマイクロコスモス—

これまで見てきたように、第9巻の『ナナ』以降、『制作』、『大地』と、作品中での象徴的描写が加速度的にその領域を増している。社会風俗史的小説においても象徴的描写の割合は、『居酒屋』等と比べると歴然としている。ところで、本章では、『大地』と第19巻『壊滅』の関連を考察する前に、第17巻『獣人』に着目して、ゾラの象徴的描写に加えて、彼の緻密な作品構成について考えてみることにする。

ゾラが叢書中の一巻に鉄道を舞台とした小説を選んだ要因として、鉄道の発展期を直接体験したことなどが上げられるが、本格的に鉄道小説の構想を練り始めたのは1878年にメダンの別荘を購入した後である。この別荘はパリ＝ル・アーヴル線から近く、列車の通過をいつでも眺められる場所にあった。1889年5月5日から翌年1月18日までの執筆期間中もゾラはこの別荘で『獣人』を書き続けた。

別荘購入から『獣人』執筆までのおよそ11年間、別荘の真近を通過する機関車はゾラに多様なイメージを与えたであろうし、フネイルウ事件(1882)¹⁾、バレーム事件(1885)²⁾といった実際に起こった鉄道殺人事件も『獣人』執筆の重要な要素となっていた事は明らかである。

ところで、ゾラの劇的ともいえる作品の構成能力は周知のことであるが、19世紀における現代性の象徴といえる鉄道を舞台に、ゾラがこの作品をいかに考案して創作しているかその作品構造をここで明らかにしたいと思う。

『獣人』には他作品以上に複雑で、しかも非常に緻密に計算された物語構造が感じられる。これは物語の筋に鉄道及び機関車の描写を効果的に取り入れては、様々な主題を巧みに織り込んで物語を重層的にしているためだと考えられる。

当時、鉄道は時代の注目を集めた存在であり、そして生活を大きく変えた一つの事件であった。画家、作家、写真家たちの中に鉄道を題材に制作に取り組む芸術家が数多くいたことは周知である。

例えば、モネの『サン・ラザール駅』(1877)などは人々のよく知る場所である。だがゾラが『獣人』を執筆するに至ったのは時代の注目度だけではなく、鉄道という素材にゾラが独自の表現手法を可能にさせる要素を認めたからではないだろうか。ゾラにとって非

常に斬新で且つ身近かに感じられた鉄道及び機関車は、作品の中でどの様に具体的に用いられているのか、『獣人』の作品構成と彼の表現手法を中心に分析して行きたいと思う。

1. 作品構造の二重性

『獣人』は、12章で構成されており、章から章へは鉄道によって物語の舞台が移り変わるように描かれている。パリ＝ル・アーヴル間を繰り返し走る鉄道を軸に筋が展開しており、各章毎にパリ、クロワ・ド・モーフラ、ルーアン、ル・アーヴルと場所が移動していく。鉄道（機関車）での移動という設定は、章と章との切れ目を違和感のないものにし、章の間に目に見えないつながりを感じさせる。また登場人物の時間的経過による心理変化の描写にも効果的な作用を及ぼしているといえる。

各章は、ほとんど一つの場所を舞台に構成されている。ゾラは、パリ、クロワ・ド・モーフラ、ルーアン、ル・アーヴルに、それぞれの場所が持つイメージを伴わせ、その地にある種の意味をもたせている。パリは事件の原因となる事実を主人公達が知り確認する場所であり、パリで真実を知った主人公達はまた列車に乗りル・アーヴルへ向けて移動する。ル・アーヴルは新たな展開を暗示する場とされており、クロワ・ド・モーフラは全ての惨事の集中する死臭漂う"魔の通過点"という印象を強烈に放っている。

以上の事に注目しながら「章」と「場所」と「物語の筋」の三点から『獣人』を分析すると、作品は章構成において二重構造を成している事が理解できる。つまり、この作品は大きく二つの構造に分けることができ、1章から5章までを第一部、6章から11章までを第二部とする見方である。第一部はル・アーヴル駅助役のルポーとその妻セヴリーヌの愛情関係から始まったグランモラン Grandmorin 殺人事件を中心に筋が展開し、グランモラン殺人事件は第一部の中で一応の決着が出されている。第二部では、第一部の事件をきっかけとして出会ったジャック Jacques Lantier（『居酒屋』の主人公ジェルヴェーズの次男）とセヴリーヌ Séverine が恋愛関係に陥り、そこから新たな殺人事件が生み出されていくという形態が採られている。つまり第一部と第二部は、似かよった展開と主題の繰り返しを持ち、照応関係のあることが解る。

第一部ではまず最初の殺人事件があり、徐々にその原因が突き止められて行くが、第二部では様々な要因から新たな殺人事件へと発展している。つまり第一部から飛び散った火

が第二部でまた次の殺人事件を生みだし、第一部の裏返しのような形で燃え広がっていくのである。そして最後の12章で第一部と第二部は共に燃え上がって一つになり、何もかも滅ぼしてしまう大きな炎となる物語構造となっているのだ。

この様に見ると、ゾラは鉄道を舞台にすることで物語の筋に二重構造を与え、作品に重層的空間を創造したと理解できる。そしてさらにその二重構造の間に微妙な筋の一致と暗示的な伏線的要素を散りばめることで物語をより巧みに組み立てているといえる。

第一部ではパリで妻のセヴリーヌとグランモラン裁判長の過去の愛人関係を知ったルボーが逆上して殺人を決意し、パリ発ル・アーヴル行き 6時30分発の列車に乗る。そして途中のクロワ・ド・モーフラでグランモランを殺害する。第二部ではル・アーヴル発パリ行きの6時40分発の列車が、深い雪のためにクロワ・ド・モーフラで埋もれてしまう。そしてその列車の機関車ラ・リゾン号は、クロワ・ド・モーフラで停止してしまったために次の殺人事件の火種がこの地で点火し、9章から11章においてル・アーヴル発パリ行きの列車が、このクロワ・ド・モーフラで脱線させられ大惨事となる。

それでは、事件のより具体的な経過をたどりながら作品構造を見てみよう。

第一部1章、「パリの部屋」においてセヴリーヌは夫のルボー Roubaud にグランモランについて告白させられ、ルボーがその場所で殺人を決意する。第二部8章でも1章と同じ「パリの部屋」でセヴリーヌはジャックにグランモラン事件について告白してしまう。そしてジャックも同様にその部屋でルボー殺害を決意している。ルボーが殺人の凶器として使うことになる「ナイフ」はセヴリーヌからおみやげとして第一部1章で渡されたものであり、第二部8章で、今度はジャックがルボー殺害のための凶器としてセヴリーヌから意識的にこの「ナイフ」を手渡されている。第一部、第二部の二つの殺人事件はどちらもセヴリーヌをめぐる愛情から発生し、彼女を筋の展開における要としている。

第一部2章でジャックは偶然列車内の殺人現場を「目撃」してしまう。この「目撃」は第二部11章で何者かにセヴリーヌが殺害されるのを石切工のカビューシュ Cabuche が「目撃」するという形で現れる。この二つの「目撃」の真相を知っているのはジャックであり真実の呈示はどちらも裁判において彼にゆだねられる。

第一部5章で政務官カミーラモット Camy-Lamotte はグランモラン事件の証拠となる「手紙」をセヴリーヌの説得とグランモランの名誉のために公にすることをやめる。そしてこの「手紙」は第二部11章でも二つの事件を結びつけ事件の何もかも明白にする証拠として現れる。

しかし、カミーラモットはここでも事実を公にせず、この証拠を蠟燭の炎で永遠に闇に葬ってしまう。二つの事件を燃えつくそうとするこの「蠟燭の炎」は、ラストシーンの暴走する機関車の真っ赤に燃える「石炭の炎」と照応し、かくして第一部と第二部が終章で「炎」によって一つに結びついていると読者に強く感じさせるのである。

以上の様に線路に沿って（パリ＝ル・アーヴル間のピストン運転）物語を展開させることにより、ゾラは物語の二重構造の中にさらにテーマの繰り返しを織り込み、筋に作用する伏線の要素をさらに散りばめることで、章と章との微妙な関係を持たせるよう配慮していることが解る。そしてこのことは、作品をより劇的に演出する効果をあげているといえるのである。

小説における章構造の二重性について述べたが、そのことに加えて物語の筋の展開と機関車のイメージ描写との二重構造も注目すべき重要な点であるといえる。

鉄道及び機関車は「馬」にたとえられたり「蛇」にたとえられたりして物語の進展に直接的に作用している。鉄道は、殺人事件が起こり、物語が進むにつれて徐々に死と破壊のシンボルとなっている。そしてパリ＝ル・アーヴル間の鉄道そのものが大地に長々と横たわる「大蛇」のように描写され、毒々しく鼓動するクロワ・ド・モーフラという心臓を持つ怪物となって作品の中で表現されて行く。

この大蛇のイメージは、作品の冒頭部分でセヴリーヌの指にはめられている蛇の指輪として暗示的に描写されている。グランモランから贈られた真っ赤なルビーの頭を持つ蛇の指輪が原因で、セヴリーヌはルポーに全てを知られてしまい、事件の発端となる。蛇の指輪が物語の中で機関車にたとえられ、大地に横たわるクロワ・ド・モーフラという心臓を持つ大蛇となって破滅的イメージを色濃くしていくことと、ルポーのグランモラン殺害事件をきっかけに物語が破滅へと向かい鉄道が壊滅的イメージとして描写されていくことが象徴的に重なり合っていく。

以上のことから『獣人』には章構造において二重性が存在し、筋においても二重構造が創られている、またそういった構造の中にドラマを盛り上げる効果として多数の想像力を刺激するイメージを巧みに織り込み、作品全体を一面的でない重層的空間にしているといえる。

2. 筋の重層的展開構造

ここでは、ゾラの巧みな作品構造の上に、さらに巧妙にかつ劇的に展開する物語の筋を検証していくことにする。

作品の筋は常に登場人物達の個人的な欲望や衝動から社会的事件へと発展している。ゾラは愛情、憎しみ、後悔といった個人の内面の世界を作品の中で繰り返し描写しており、そういったものが引き金となって大惨事や大事件に直接発展する形態をとっている。

ゾラの作品には登場人物達の三角関係によってドラマが展開するパターンがよく用いられている。例えば『テレーズ・ラカン』、『居酒屋』、『ジェルミナール』等その他の作品にも類似するパターンが見受けられる。しかし『獣人』においては作品の最初から最後まで次々と登場人物達を組み合わせ、そこから事件が発生し大事件へとつながるように構成されている。ここで注目すべきことは、当時鉄の黒い塊で女性的印象からほど遠い機関車をゾラが「ラ・リゾン号」と名づけ、機関士の愛情の対象として登場させている点である。

それでは、物語の筋を追いながら登場人物の間の様々な三角関係の図式とドラマの進展を具体的に見ていくことにする。

ルボーがセヴリーヌとグランモランの関係を知ると、列車内で夫妻がグランモランを殺害する事件が起こる。ジャックがセヴリーヌに心を奪われラ・リゾン号に対して愛情が薄れると、ラ・リゾン号はクラワ・ド・モーフラで雪に埋もれる。ジャックを慕っている踏切番の娘フロール Flore は、嫉妬心からセヴリーヌとジャックの乗る列車を脱線させ、乗客を巻き添えにした大惨事となる。そして二人の殺害に失敗したフロールは自ら命を断つ。セヴリーヌとジャックとルボーの三角関係からは、必然的にルボーの殺人が計画されるが、女の肌を見ると殺意の生じるジャックの性癖によって逆にセヴリーヌが殺されてしまう。カビューシュがセヴリーヌに思いを寄せ、セヴリーヌ、ジャック、カビューシュという三角関係が成り立つと、カビューシュはジャックに代わってセヴリーヌ殺害の容疑で捕まり終身刑となって死んだのも同様の身の上となる。火夫ペクー Pecqueur の愛人フィロメヌ Philomène がジャックに思いを寄せるようになるとジャックとペクーは彼女が原因で喧嘩をはじめ暴走する列車から転がり落ちて二人とも死亡してしまう。そして機関車は幽霊列車となって暴走していく。

このように、物語を通して事件は三角関係による登場人物達の心の葛藤から常に生じ、次々と切れ目なく繰り返されていく。しかも機関車を擬人化し女性化して登場人物に加えることで、一貫した鉄道物語としての展開構造を可能にしているといえる。

さらに、終章のクライマックスでは、ゾラはこの鉄道物語における機関士、機関車、火夫の崩壊から起こる事件を「ルゴン＝マッカー」叢書全体のクライマックスである第二帝政崩壊の歴史的事実と重ね、この事を暗示する物語にしたと考えられる。パリ＝ル・アーヴル間を従順に往復し走り続けるはずの列車が、最後にはその枠を越え柵を打ち破って理性を失った獣のように死の戦場へと酔っぱらった兵士を満載して暴走する。ゾラはここに「第二帝政そのものの死」を暗示したと考えて間違いないだろう。

以上のことから、ゾラが様々な三角関係を構成する登場人物達の個人的欲望、及び衝動と事件とを密接に関連づけ、さらに機関車の特徴を描写に活かしながら鉄道世界の構造を利用することによって、作品の中に重層的空間を創り出したと理解できる。

3. 鉄道（機関車）に関連する描写がもつ象徴性と二面性

これまで、『獣人』の構造についてその重層性を指摘してきたが、ここではゾラの特徴ともいえるコントラストを際立たせた描写と鉄道（機関車）との関連で考察し、ゾラがそれらを作品に織り込むことでさらに小説構造の重層性を高めている点を検証してみたいと思う。

走る機関車の描写には、様々なゾラ特有の表現が用いられている。機関車の真っ赤に燃える「火」と真っ白な「雪」、機関室の「暑さ」と「寒さ」、機関車が走る時の「激しさ」と停車している時の「静けさ」、トンネルを走るときの「暗さ」と外の「明るさ」、線路際の死体の血の「赤」と雪の「白」、この様な機関車と共に描写された対照性の強い表現は、登場人物達の心理に感覚的に直接作用し、衝動的な感情の激変を生み出す効果を上げていると考えられる。

物語の中で列車がパリ＝ル・アーヴル間を往復運転することによって、列車の内部（客車内）の世界と列車の外部の世界に空間を分けることができる。しかし、この二つの空間があるとはいえ、常に一方から他方を見つめるだけの一方通行のものでしかない。すなわ

ち、客車内から外部を見る登場人物の視点がなく、常に外部からこの四角い客車の空間にのみ登場人物の視点や意識が注がれているのである。

例えば、クロワ・ド・モーフラで行き交う列車を死の床から見つめるファジー Phasie おばさんの目や、列車内の殺人現場を目撃するジャックの視線、ジャックとセヴリーヌを目を皿のようにして捜す踏切番の女性フロールの視線などである。それに比べて客車内の乗客は外部に全く関心がなく、異次元の空間のように描写され、外部とははっきりと区別されたものになっている。

ところで、この客車内の空間を、ゾラが第二帝政の象徴として描いたとは考えられないだろうか。常にこの物語の中では、いろいろな人間の思惑や情念がこの客車内に交錯し混沌として充満していく。そして列車は例の最後の破局へとつながるのである。客車内の空間を第二帝政のマイクロコスモス化とすることで、政体自体が庶民と無関係なものであり、一方的な異質な世界であることをゾラは示したのかもしれない。

また、流れていく時間と止まった時間という二つの時間の二面性がこの作品には存在している。流れていく時間は、鉄道における時刻表の時間であり常に規則正しく過ぎていく。止まった時間は、後悔または恐怖という形態で心の中に記憶とともに留まる時間を示している。グランモランを殺害したルポーとセヴリーヌは、列車内での殺人行為とその瞬間を心の中から消すことができず、列車に乗るたびにその時間を鮮烈に思い出す。そして、そのために最後にはその時間を抱いたまま一方は死に、また他方は終身刑となる。

このことは、グランモランの懐から奪った「時計」と「鎖」に象徴的に示されている。証拠となる「時計」を床下に隠した二人は日々その床下におびえる。「時計」は殺人事件の時刻を指したまま止まっており、「鎖」は彼らとその時間に縛られ逃れられない事を暗示していないだろうか。

このように表現された二つの時間は何を意味するものだろうか。流れ去る時間は、人々とは無関係な政治・政体の流れであり、ある時刻をさしたまま止まってしまった時間は、「第二帝政崩壊」という強烈なドラマを目撃したゾラの心の中で消えない時間を示しているのかもしれない。

列車内での殺人事件という設定によって、ゾラは鉄道と司法界とを結びつけ、第二帝政を象徴するこの二つの世界を作品の中に存在させている。ゾラは物語の最初から最後まで、殺人事件の真相を読者に提示している。しかし、物語の中では何一つ真実が真実として明らかになることはない。愛憎から始まった列車内殺人事件は殺されたのがグランモラン裁

判長だったことで一躍社会的犯罪小説としての色を濃くしていく。だが、グランモランの名誉と社会的なことを考え合わせ、政務官カミーラモットは真実を闇に葬る。作品中のどの事件においても事実が隠ぺいされ、虚偽のみが完全なまでに探求推理され立証されていく。この様子をゾラは常に読者に見せつけるのである。真実と虚偽を表裏一体で表現することでゾラは正義と悪の紙一重の差を、正義が正義として通らない社会の矛盾を示し、権力への人間の弱さや一つの真実がどのように歪められ社会の中に埋没していくのかをこの作品で強烈に示したといえるだろう。

* * * * *

作品タイトルの『獣人』*La Bête humaine* に象徴されるように、この物語はそれぞれの人間の中に存在する人間性と野獣性という二面性を強烈に描写している。人間性を理性的、野獣性を衝動的と考えると、ルボー、フロールの父親ミザールMisard、ジャックは、非常に理性的な思考を備えている反面、情欲に駆られるや非常に野獣的に描写されている。ルボーやミザールの愛憎的・情欲的殺人とジャックの衝動的殺人とは別のものであるといえる。しかし、野獣性の中でも特にその特徴的ともいえる衝動性を強調させるためにルボー、ミザールとは別の理性のない衝動的殺人をゾラはジャックに与えているのではないだろうか。理性を衝動的に失うというゾラの繰り返す表現の意味は、クロワ・ド・モーフラの踏み切り近くの小屋から列車を眺めているミザールの妻フアジーの台詞となって暗示的に示されている。

《 Ah! C'est une belle invention, il n'y a pas à dire. On va vite, on est plus savant... Mais les bêtes sauvages restent des bêtes sauvages, et on aura beau inventer des mécaniques meilleures encore, il y aura quand même des bêtes sauvages dessous. 》³⁾

この「機械」はすなわち「機関車」のことであり、この「機関車」を第二帝政時代の現代性そのものと考え、黒い鉄の塊はやはり第二帝政そのものを象徴していることになる。そして、第三共和政の時代を体験し、その時代から第二帝政を振り返り小説を書いているゾラであるからこそ示せる回答が機関車に喩えられて表されているように思う。どん

な政体になってもやっぱり中身は変わらぬ野獣であるという声が、テキストの編み目から聞こえてくる。

政体というものは帝政であれ、共和政であれ、理性的に走っているように見えても些細な衝動で理性を失った獣のように道はずれ暴走してしまうものだという事を、政界の腐敗や社会不安の増大している世紀末も近くなった時点でゾラは伝えたかったのではないだろうか。その意味では当作品は帝政批判であると共に、第二帝政期と実態の変わらぬ第三共和政批判をも込めた作品であるといえるだろう。

そしてもう一つ付け加えておくべきことは『獣人』が第19巻『壊滅』への暗示的・伏線的小説として叢書内で機能しているという点である。普仏戦争により軍隊を一丸として戦場へ投入させるという鉄道の持つ軍事上の重要性が作品の最後で強調されて物語が終わっている。このことは第9巻『ナナ』の結末と重複している点から考え合わせると、ゾラの中で第19巻への繰り返す暗示的效果、叢書全体を劇的に盛り上げる効果をこの作品に担わせていると理解できる。

以上のような考察を踏まえると、『獣人』の世界には、ゾラが叢書全体で表そうとする第二帝政社会とそこに生きる人間の様々な姿が、マイクロコスモス化されて集約されているように思われる。鉄道という19世紀を象徴する世界を舞台に、叢書の構想から引き継がれる遺伝的要因を筋の展開に十分に機能させ、人間の欲望と犯罪を提示しながら、真実を裁く司法界へも告発的意味を込めて作品は創造されている。ゾラは叢書第17巻という作品の位置を十分に考慮し、それまでに執筆された作品を現代性と欲望のキーワードで結びつけ、さらに第19巻『壊滅』に至るまでの段階的役割をこの作品に与えていると考えられる。

作品の章構造及び筋の展開構造を分析しながら『獣人』のもつ重層性を確認し、物語の中に織り込まれた様々な主題の二面性や象徴性を考察して緻密に構築された作品構造を分析した。ここに、叢書全体における構造の縮図を見ることができないのではないだろうか。ゾラが『獣人』の創作で行った章の構成と物語の筋は常に諸要素が波及し合い、関連し合っただけで展開を見せている。一作品におけるこのような分析は、叢書全体が各作品間においてまた相互に関係づけられ創造されていることを示唆するものではないだろうか。

(註)

1), 2) 『文学から見たフランス鉄道物語』, 壇上文雄著, 駿河台出版社, p.130を参照した。

3) Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

—*La Bête humaine*, tome IV, 1966, p.1032.

第8章. 『壊滅』 - 『大地』との関連で-

ゾラが、1887年の第15巻『大地』でジャン・マッカールを主人公に農村社会を描き、1892年の第19巻『壊滅』で再びジャンを中心人物として登場させていることは第6章ですでに述べた。同一の主人公が登場するとはいえ、農民小説と戦争小説というそれぞれ独立した作品として我々はもちろん読むことが可能である。しかしながら、ゾラの戦争に対する姿勢や、彼が叢書をもって第二帝政社会をいかに表わしたかを深く理解するためには、この二作品の関連性に注目して読むことが重要に思われる。そこで本章では、『大地』との関連性に注目して『壊滅』を考察してみることにする。¹⁾

ゾラは、ジャンが主人公にしては、少し控えめな存在であるのはなぜかという『大地』の読者からの問いに対して、1887年12月3日付けの手紙で次のように答えている。「ジャンは少し目立たない役割を演じている。彼は行動せず、忍従する。そしてそれは私の叢書全体の計画における重要な帰結のためである。というのは、私はジャンを私の戦争小説のために控えておかなければならなかった。叢書全体はそれが完成したときにしか判断されることはないだろう。」²⁾ この言葉は、ゾラがすでに『壊滅』を意識しつつ『大地』を書き、両作品のいずれにおいても主人公ジャンに重要な役割をもたせようと意図していたことを示している。そこで本章では、ゾラがジャンを『大地』と『壊滅』の中心人物に設定した必然性の考察を軸にして、第6章で触れてきた『大地』の中に暗示的に示されている、自然と人間、土地をめぐる争い、農民の大地への執着や情熱といった主題、および『大地』における主人公ジャンの視線の特徴や作品に存在する火のイメージに再び注目し、それらとの関連を中心に『壊滅』を考察してみたい。

1. 両作品におけるジャンの視線の特徴

我々はゾラの小説に接すると、作中人物の視線や目そのものに関する描写が多いことに気づく。例えば、人、事物、風景に注がれる作中人物たちの視線による描写、また彼らのそれぞれにある種の役割を担わせるための視線や視点、さらに色彩や形状などで表わされた彼らの目そのものの描写などである。特に『大地』には作中人物たちの描写に、ゾラの

意図的な目の使用が感じられることは既に指摘した。『大地』が『壊滅』を意識して書かれた小説であるならば、『大地』で表わされているこの視覚的描写が『壊滅』においても重要な要素を秘めているのではないだろうか。そこでまず、『大地』の内容についての概要と作品中でゾラがジャンに意識的に与えていると思われる視線の特徴について振り返っておきたい。

作品『大地』は周知のようにボース平野を舞台に農村社会の実態を悲劇的に描いた小説である。主人公ジャンは、イタリア戦役(1859)に従軍し、ソルフェリーノの激戦を経て、軍隊生活に嫌気が差し、軍を除隊後、農民として生きることを望んでボースの地にやってくる。ジャンの他に『大地』における重要な中心人物としてビュトーの存在があげられる。ゾラはビュトーに情念的衝動に支配される性格を与え、極めて自己中心的な視線をもたせている。つまり、ビュトーで土地に根ざした農民の典型を表わし、主人公ジャンよりもビュトーの思考や行動に物語展開の主導的な役割を与えている。これに対して、都会から田園生活を求めてやって来たジャンには、第三者的・傍観者的な視線を与え、農民とは異なる「他所者」*étranger*としての立場を際立たせている。つまり、ジャンの視線は『大地』において農民と農村社会を客観的に見つめるものとなっているのである。次の引用は、巻末に近い部分で、自分の妻も殺されるという悲劇的体験をしたジャンの心中の思いを自由間接話法で示したものであるが、ここに農民になりきれない彼の「他所者」としての位置づけを読み取ることができる。

[...] Jamais il ne devait devenir un vrai paysan. Il n'était pas né dans ce sol, il restait l'ancien ouvrier des villes, le troupiér qui avait fait la campagne d'Italie ; et ce que les paysans ne voient pas, ne sentent pas, lui le voyait, le sentait, la grande paix triste de la plaine, le souffle puissant de la terre, sous le soleil et sous la pluie. [...] Si la terre était calme, bonne à ceux qui l'aiment, les villages collés sur elle comme des nids de vermine, les insectes humains vivant de sa chair, suffisaient à la déshonorer et à en empoisonner l'approche.³⁾

このような、農村社会での過酷な悲劇的体験が、ジャンを農民として生きることに絶望させ、軍隊に復帰することを決意させるに至る。

以上が『壊滅』へと続く『大地』の結末である。ここで注目すべきことは、『大地』におけるジャンの第三者的・傍観者的な視線が『壊滅』においても引き継がれているということである。この点に留意しつつ『壊滅』について検討してみよう。

『壊滅』は、1870年の普仏戦争、第二帝政の崩壊、プロシア軍のパリ攻囲、つづくパリ・コムーヌの成立、コムーヌ側とヴェルサイユ政府軍との内戦という歴史的な大事件を描いた戦争小説である。物語は、ジャン・マッカールとモーリス・ルヴァスール Maurice Levasseur という二人の兵士の友情を中心に進展していく。モーリスは、ジャンの分隊に配属された、都会育ちの若い神経質なインテリ兵で、学のない農民出のジャンとは対照的な人物として描かれている。ゾラの作品準備ノートによると、ジャンは「大地に愛着を抱いた、精神の健全な実直なフランスの魂そのもの」《l'âme même de la France, équilibrée et brave, bien qu'attachée au sol》いわば「フランスの伝統的理性」《la vieille raison française》といった人物と定義されている。一方、モーリスは、祖父譲りの「ナポレオンへの愛着」《des attaches napoléoniennes》をもち、「軽薄で見栄っ張りなエゴイズムの持ち主」《la tête en l'air, l'égoïsme vaniteux》、いわば「フランスの悪しき部分」《la mauvaise partie de la France》、「頭でっかちの共和主義者」《Républicain de tête》として性格づけられている。⁴⁾ 『大地』におけるビュトーのように、モーリスの感情、行動も、物語の筋に強い作用を及ぼす。それに対してジャンの視線の特徴は、このモーリスを常に脇から観察している視線なのである。

[...] la souffrance de Maurice, surtout, l' [=Jean] attendrissait. Il [=Jean] le sentait s'affaiblir, il le regardait d'un œil inquiet, [...] ⁵⁾

Jean le [=Maurice] regardait, étonné de cet orgueil saignant, inquiet de surprendre de nouveau dans ses yeux cet égarement de folie qu'il avait remarqué déjà. ⁶⁾

Pendant la journée, Jean n'avait eu que la préoccupation de surveiller Maurice, qu'il sentait capable de toutes les extravagances. ⁷⁾

このようにジャンは常にモーリスの傍らで、彼を見守り続ける。

以上のことからジャンの視線の特徴が『大地』と『壊滅』において、それぞれの世界を客観的に観察する立場を担わせるものとなっていることが理解できる。

2. ジャンとモーリスの関係と両者の意識の変化

先ほど触れたジャンとモーリスの対照的な位置づけからも理解できるように、彼らは最初相容れぬ関係にあった。しかし、戦渦の中を共に生き抜くうちに、心が堅く結ばれ、作品中、徐々に二人が完全な一つの存在であるかのように描かれていく。例えば次の引用は、二人に強い親密感が生まれ激しく抱擁する場面のものである。

[...] Et ils se serraient d'une étreinte éperdue, dans la fraternité de tout ce qu'ils venaient de souffrir ensemble ; et le baiser qu'ils échangeaient alors leur parut le plus doux et le plus fort de leur vie, un baiser tel qu'ils n'en recevraient jamais d'une femme, l'immortelle amitié, l'absolue certitude que leurs deux cœurs n'en faisaient plus qu'un, pour toujours. ⁸⁾

しかし、二人に与えられた性質の違いは、スダンにおける敗北、皇帝の失脚、パリ攻囲と、事態の急激な変化と進展につれ、モーリスはコミュニヌの兵士として、ジャンは正規の軍隊の兵士として二人を分かつことになる。次の引用からもジャンとモーリスの戦争に対する意識の違いを読み取ることができる。

《 [...] Moi [= Jean], la politique, la République ou l'Empire, je m'en suis toujours fichu ; et, aujourd'hui comme autrefois, lorsque je cultivais mon champ, je n'ai jamais désiré qu'une chose, c'est le bonheur de tous, le bon ordre, les bonnes affaires... [...] 》⁹⁾

ジャンのこのような言葉は、国の政治体制がいかなるものであろうと、ひたすら平和で穏やかな生活を望む民衆のそれを代弁し、一般的な反戦論者としての彼の立場を表明している。これに反してモーリスは、自然界において闘争が繰り返され、強いものが生き残り、進化を遂げてきたのと同じように、国家においても存続していくためには戦争は必然のものであるという考えをもっている。例えば次のようにゾラはモーリスを描いている。

[...] Maurice songeait à la guerre nécessaire, la guerre qui est la vie même, la loi du monde. N'est-ce pas l'homme pitoyable qui a introduit l'idée de justice et de paix, lorsque l'impassible nature n'est qu'un continuel champ de massacre ? ¹⁰⁾

このように表わされる二人の対極的關係は、内乱における二つのフランスを具象化するものと理解できる。¹¹⁾

ところで、ジャンは物語の結末で、政府側とコミュニュー側のパリでの戦い、歴史的にも有名な「血の一週間」の混乱の中、モーリスとは気づかずに彼を銃剣で突き刺し、致命的な傷を負わせてしまう。モーリスは死の間際、朦朧とした意識の中で、ジャンへ次のように語る。

« Mon vieux Jean, tu es le simple et le solide... Va, va ! prends la pioche, prends la truelle! et retourne le champ, et rebâtis la maison!... Moi, tu as bien fait de m'abattre, puisque j'étais l'ulcère collé à tes os ! »

Il délira encore, il voulut se lever, s'accouder à la fenêtre.

« Paris brûle, rien ne restera... Ah ! cette flamme qui emporte tout, qui guérit tout, je l'ai voulue, oui ! elle fait la bonne besogne... [...] » ¹²⁾

モーリスは、パリの街を燃やし尽くす炎を見つめながら、この火を浄罪の炎、そして浄化の炎と捉える。炎によってすべての腐敗を焼き清めた後、そこから新しく再生するためには、戦争を必然のものと考えていた自分のような人間ではなく、畑を耕し、大地を心から愛する、土地に根ざした人間が不可欠なのだという思いを抱くに至るのである。このモーリスの意識の最終的な変化は、戦場で農民の姿をたびたび捉える彼の視覚に深い関連性が示されているように思われる。『壊滅』の中では、激しい戦場における農民についての描写が、頻りに挿入されている。そして、その農民の描写がジャンではなくモーリスの視点から繰り返しなされていることに留意すべきだろう。次の引用は、激戦の合間にモーリスの目が捉える農民の姿である。

[...] Et, comme il tournait la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour ? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cesserait de croître et le monde de vivre. ¹³⁾

そして、ようやく戦渦を逃れて落ち着きを取り戻したモーリスが、何気なく目をやる風景に、またゾラはほとんど同じ文章を反復的に挿入している。

[...] il fut très surpris de revoir, à sa droite, au fond du vallon écarté, protégé par des pentes rudes, le paysan qu'il avait vu le matin et qui continuait à labourer sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour ? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cesserait de croître et le monde de vivre. ¹⁴⁾

特に下線部は全く同じ文章である。この繰り返しは、よく指摘されるゾラの反復法の一つだろうが、安易に片づけてはならない重要な要素を作品の結末に向けて秘めているといえる。¹⁵⁾ 先に引用した死の間際にモーリスがジャンに語った「大地への回帰」を示唆する言葉も、モーリスの目がとらえた農民の光景が、彼の心の中に無意識の重い心象となって重なっていった結果としての言葉であったのだ。つまり、常に大地と格闘し続けている農民こそが国家を支え、社会を再生するのだという認識にモーリスが到達していく過程を示すためにゾラがモーリスに農民を眺めさせたと理解してよいだろう。

ところで、モーリスの生きざまや悲劇的な死、ジャンに向かって発せられたモーリスの最期の言葉は、彼を観察し続けてきたジャンに決定的な影響を与えることになる。農村社会で悲劇的体験をしたジャンが、その経験を忘れぬまま、今度は戦場での生と死を体験することになる。この二作品においてジャンが歩む道程は、自己の生きがいを見出すための幸福追求の旅だと言い換えることができる。ジャンはモーリスと出会い真の友を得るが、『壊滅』の結末でジャン自身が彼の分身といえるモーリスを死に至らしめ、その結果、最大の悲劇を体験するのである。そしてこのような農村社会と戦場との悲劇的体験の累積から、ジャンは自己の意思を集約していく。次の引用は炎上するパリを前にしてのジャンの失意、希望、そして決意を示す作品の最終部である。

Jean, plein d'angoisse, se retourna vers Paris. [...] Paris entier brûlant ainsi qu'une fascine géante, une antique forêt sèche, s'envolant au ciel d'un coup, en un vol de flammèches et d'étincelles ? [...]

Alors, Jean eut une sensation extraordinaire. Il lui sembla, dans cette lente tombée du jour, au-dessus de cette cité en flammes, qu'une aurore déjà se levait. [...] Et pourtant, par-delà la fournaise, hurlante encore, la vivace espérance renaissait, au fond du grand ciel calme, d'une limpidité souveraine. C'était le rajeunissement certain de l'éternelle nature, de l'éternelle humanité, le renouveau promis à qui espère et travaille, l'arbre qui jette une nouvelle tige puissante, quand on en a coupé la branche pourrie, dont la sève empoisonnée jaunissait les feuilles. [...]

Le champ ravagé était en friche, la maison brûlée était par terre ; et Jean, le plus humble et le plus douloureux, s'en alla, marchant à l'avenir, à la grande et rude besogne de toute une France à refaire.¹⁶⁾

結局、ジャンもモーリスと同様、パリを壊滅させる炎を、浄化の炎、そしてさらに再生の炎としてとらえていく。モーリスを死なせた悲しみに打ちひしがれながらも、永久的に不断の蘇りを見せる大地の再生、フランスの再生を信じることに自己の生きる道を見出し、人生における労働に価値を見出して、希望に向かって一步一步踏みださなければならない使命を感じながら、ジャンは戦場を去って行くのである。ジャンのその後については、最終巻『パスカル博士』の中で、主人公パスカルによって、次のように解説される。

[...] D'ailleurs, le coin de belle santé vigoureuse, de fécondité extraordinaire, était toujours à Valqueyras, dans la maison de Jean, dont la femme, en trois années, avait eu deux enfants, et était grosse d'un troisième. La nichée poussait gaillardement au grand soleil, en pleine terre grasse, pendant que le père labourait, et que la mère, au logis, faisait bravement la soupe et torchait les mioches. Il y avait là assez de sève nouvelle et de travail, pour refaire un monde.¹⁷⁾

このように兵士からまた農民に戻り、結婚して子供を作り、土地に根ざした農民としてのジャンの人生が表わされている。特に下線部で示した箇所は、先ほど引用した『壊滅』の最終部のジャンの「労働」と「再生」への意識との関係において、『大地』から『壊滅』

へ、ジャンの経験から生み出された最終的到達点を示すものだといえる。叢書において『壊滅』が第二帝政期における社会史的な面での完結編であり、『パスカル博士』が一族の終焉を描いた遺伝的な面での完結編であると考えれば、『パスカル博士』の最終部に記されている引用下線部の『壊滅』との関連性を示唆する表現は、ジャンの存在がゾラによって来る未来への「再生」の象徴として位置づけられていると理解できる。

ジャンは悪性遺伝で変質者の多いマッカール家系に属しているが、めずらしく非常に良識的であり、遺伝的疾患も何ももち合わせていない。ただ彼は社会を観察し、時代を歩み続けるのである。ジャンの二作品にわたる経験から導き出されていく彼の歩みは、人間が取り巻く環境や社会によっていかに影響を受け、いかに規定されるかという実験小説としての立場に基づく具体的表象であり、さらにゾラ自身の視点として機能していると理解できるのではないだろうか。というのは、ゾラは普仏戦争勃発当時、新聞記者としての活動を行っている。La Tribune française 紙への定期的な執筆や、ボルドーに議会が召集されたときには La Cloche 紙で《ボルドー通信》を執筆し、つづいて《ヴェルサイユ通信》と、フランスの内乱の悲劇を、ゾラはジャーナリストとして観察し記録したのである。¹⁸⁾ この時のゾラの経験は、フランスの内乱の推移を客観的に見据える、まさしくジャンの視点に反映されていると考えてよいだろう。そして、ゾラはジャンのように反戦を強く訴える立場に立ちながらも、共和国フランスの危機が迫るとフランスを守るという愛国心から戦いの必然性をうち出したりしている。このことは、ジャンのみならずモーリスもゾラの視点として機能していると理解することができる。ゾラは、戦争小説において英雄を描くのではなく、戦争によって翻弄される農民や兵士を描くことで戦争の悲劇性をより強烈に示そうとしている。このゾラの姿勢は1864年に書かれた初期短編集 *Contes à Ninon* の一作品 *Le Sang* 『血』や1880年の *Les Soirées de Médan* 中の *L'Attaque du moulin* 『水車小屋の攻撃』から1892年の『壊滅』へと一貫している。従って、モーリスの意識の変化に深くかかわっていると思われる彼の目が農民を捉えるという描写は、常に民衆や農民を意識し続けてきたゾラ自身の視点からの現われであり、モーリスの意識のあり方と推移は、ゾラ自身の内面の揺れの再現と理解できるのものである。

ゾラが身近に体験した戦争は彼の心に深い衝撃を残し、普仏戦争からおよそ20年の歳月の間、ゾラ自身が自らの中に存在する相反する心情を見つめ、それらのいわば弁証法的発展を作品でモーリスとジャンの対立的関係から合一への推移として示したといえるだろう。

ところで、作品『大地』においては農民になりきれなかったジャンであったが、『壊滅』の中ではモーリスとの関係においてより鮮明に農民としての側面が強調されているといえる。パリ・コミューンの戦いは地方がパリを理解できず、農村が都市を理解できなかったために起こった惨事でもある。このような農村と都市の関係が、普仏戦争から第二帝政崩壊、パリ・コミューンの成立と崩壊に続く一連の歴史的イベントに大きく関与していたとをゾラはこの二作品にジャンを登場させ、さらに『壊滅』におけるモーリスとの関係において、関連づけ浮かび上がらせたと考えられる。

3. 両作品における「火」のイメージ

最後に、『壊滅』において支配的といえる「火」のイメージについてふれておきたい。先述のジャンが『壊滅』の結末でパリの街を燃やす炎を見つめながら自己の意思を固める場面は、『大地』の結末でジャンが地主の家を燃やす炎を見つめながらイタリアでの戦場の火を思い起こし、せめてフランスの国土を守ろうと兵士となる決心をする場面を想起させる。次の引用からも分かるように、『大地』の結末で炎を見つめながらジャンが行う省察は、『壊滅』での彼の終局的結論へ至らしめるモチーフとなっているといえる。

[...] les murs pouvaient brûler, on ne brûlerait pas la terre. Toujours la terre, la nourrice, serait là, qui nourrirait ceux qui l'ensemenceraient. Elle avait l'espace et le temps, elle donnait tout de même du blé, en attendant qu'on sût lui en faire donner davantage. [...]

[...] Et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères.¹⁹⁾

『大地』の結末でジャンの心に深く刻まれたこのような大地の永遠性、永久性への意識が、『壊滅』の最終部で彼が到達する結論への一要因となっているのである。

物語を『大地』から『壊滅』へと発展させ、『壊滅』から『大地』へ遡及させる、火からの啓示、火のイメージ描写は、ジャンを媒体としてこの二つの作品を暗示的に結びつけ、二作品の継続的読みと相互テキスト関連的な読みによる一時代の社会崩壊の象徴性を

強く示している。そしてその「火」はこの二作品にとどまらず、『壊滅』への流れを意識して書かれた『ナナ』、『獣人』といった作品や叢書の他の作品に逆に燃え広がり、『壊滅』のみで燃焼するのではない、叢書全体へと燃えひろがる。つまり、第二帝政社会そのものの壊滅を示すものとなっているといえる。

1892年1月26日付けの友人ヴァン・サンテン・コルフに宛てた手紙でゾラは次のように明言している。「『壊滅』という題名は戦争による崩壊だけではなく、一つの専政、一時代の崩壊を示している。」²⁰⁾ ゾラ自身がこのように記していることから、この二作品間における関連性に注目して両者を読むことは、『壊滅』で炎上する炎が、叢書全体において第二帝政時代そのものの浄罪・浄化の炎という象徴的意味を合わせもっていることを読者に強く感じさせるのである。

* * * * *

以上のように読めば、『壊滅』への暗示的・伏線的作品として『大地』の位置づけが可能になるであろうし、そしてまた『大地』の中に挿入されている様々なエピソードの意味も『壊滅』との関連において明確になってくる。例えば、農民の出だがアフリカでの兵役から帰り、大地を耕すことに全く意味を見出せなくなったビュトーの兄イヤサントの役割や、働き手を奪う徴兵の話題、農民の立場から見た戦争への見解といった話も、いわば『壊滅』への布石として意図的に『大地』の中に挿入されていると理解できるからである。農民に秘められているエネルギーの力強さを示した表現、そしてパリでの内乱を暗示する火と血のイメージにあふれた次の引用からも『壊滅』への伏線として『大地』が存在していることがよく解るだろう。

《 [...] Vous [=les paysans] avez beau être lâches, c'est vous autres qui foutrez tout par terre, quand l'heure viendra. Il en a été souvent ainsi, il en sera de même encore. Attendez que la misère et la faim vous jettent sur les villes comme des loups... [...] les villes brûlées et rasées, les villages déserts, les terres incultes, envahies par les ronces, et du sang, des ruisseaux de sang, pour qu'elles puissent redonner du pain aux hommes qui naîtront après nous! 》²¹⁾

また、『大地』で示された親族相食む闘争は、『壊滅』におけるフランスの内乱を暗示するものと読み取れる。そして『壊滅』におけるジャンがモーリスを死に至らしめる事件は、内戦という同胞殺戮の象徴となっていくのである。また、『大地』の中で繰り広げられる「血」と「死」を伴う土地をめぐる争いは、『壊滅』において、戦争すなわち国家規模の土地の奪い合いの暗示的表象であったとも考えられる。

以上のような分析と考察から、『大地』と『壊滅』の両作品で、前者では「他所者」として、後者では「農民」としての立場からジャンに客観的に観察させ、経験を積ませるといふ物語の手法は、ゾラ自身の戦争観を劇的に表わすための一つの方法であり、ジャンの存在は作品間に内的関連性を生み出し、また第二帝政崩壊の重要な要因である支配階級と下層階級の問題をも表裏一体に浮き彫りにする意味で、必然的な技法であったと理解できるものである。そして、それは多元的に戦争の犯罪性や非人間性を告発しようとするゾラの一つの方法ないし手段であり、再生と未来への希望を込めて腐敗した時代社会の崩壊を劇的、象徴的に物語ることを意図したゾラの一戦略であったといえるだろう。

(註)

1)本章においては、以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, (la Pléiade), Gallimard :

—*La Terre*, tome IV, 1966.

—*La Débâcle*, tome V, 1967.

—*Le Docteur Pascal*, tome V, 1967.

2) Emile Zola, lettre du 3 décembre 1887 à J. Lemor, *Correspondance VI*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Editions du CNRS, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978-1995, p.215.

3) *La Terre*, pp.736-737.

4) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart*, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome V, Gallimard, 1967, p.1400.

5) *La Débâcle*, p.505. []内は引用者による。

6) *Ibid.*, pp.760-761.

7) *Ibid.*, p.773.

- 8) *Ibid.*, p.785.
- 9) *Ibid.*, pp.439-440. []内は引用者による。
- 10) *Ibid.*, p.560.
- 11) この点については、作品準備ノートでゾラ自身が中心人物たちの役割について言及している。Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart (la Pléiade)* tome V, pp.1378-1379, p.1400.
- 12) *La Débâcle*, p.907.
- 13) *Ibid.*, pp.597-598.
- 14) *Ibid.*, p.664.
- 15) ゾラの反復法の形態については、例えばオーギュスト・ドゥザレーの研究に詳しい。Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart, Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983. また、清水正和著『ゾラと世紀末』、国書刊行会 (1992) においても、第16巻『夢』における「白」の反復についての分析がなされている。また、同書の中で『壊滅』第三部の七章、八章にわたる《Paris brûle!》の反復が、狂気と崩壊の叙事シリーズのエピローグとして劇的効果をねらった手法であると指摘されている。
- 16) *La Débâcle*, pp.911-912.
- 17) *Le Docteur Pascal*, p.1216.
- 18) Henri Mitterand, *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*. Armand Colin, 1962 及び、尾崎和郎『若きジャーナリストエミール・ゾラ』、誠文堂新光社 (1982) を参照した。
- 19) *La Terre*, pp.810-811.
- 20) Emile Zola, lettre du 26 janvier 1892 à Jacques van Santen Kolff, *Correspondance VIII*, p.244.
- 21) *La Terre*, p.770. []内は引用者による。

第9章. 『ルゴン家の運命』 —創造の源—

叢書第1巻の『ルゴン家の運命』¹⁾は、「ルゴン=マッカール」叢書全体のいわば序曲として、ルゴン家、マッカール家がアダライード・フーク Adélaïde Fouque という女性からいかにして発生したのかを示し、併せて第二帝政社会が成立するに至る歴史的状況を描いたものである。

また、叢書20巻に登場する人物達にあらわれる遺伝的気質の源を明示するものでもある。既に第1章において、パスカルの視線の考察に関連してこの作品について既にふれたが、ここで改めて当作品のあらすじを記しておくことにする。

小説の舞台は南フランスのプラッサン Plassans という小都市とその周辺におかれている。1848年に起こった二月革命によって、第二共和政が布かれたが、1851年12月のルイ・ナポレオン(ナポレオン3世)のクーデターによるパリの政治的動乱は南フランスにも及んだ。政治的混乱がプラッサンにも生じ、共和派の反体制暴動が起こる。共和派、王党派、ボナパルティストの権力争いに街全体が騒然となっていく。この争乱を機にアダライード・フークの長男であるピエール・ルゴンが陰謀をめぐらし、プラッサンの権力と富を手に入れようと奔走する。ピエールは、パリで政治家になった息子のウジェーヌ Eugène から情報を集め、政治的動向をいち早く察知しながら、暴走する共和派を相手にボナパルティストになりすまし、プラッサンの実権を握るため策をめぐらす。また妻のフェリシテ Félicité も野心家であり、ピエールを操る影の指導者として描かれている。一方、ピエールの義理の甥シルヴェールが共和派に加わり、政府軍に捕らえられて銃殺されてしまう。またシルヴェールの恋人ミエットも戦闘中に倒れる。物語はルゴン家の野望の経緯とともにシルヴェールとミエットの純粋な愛と革命の精神が織り込まれて物語が進展している。以上が『ルゴン家の運命』の概略である。

本論文におけるこれまでの考察を踏まえて、この最終章で、ゾラが第二帝政の成立から崩壊までの歴史と崩壊の要因を示すために、叢書全体の序論たる第1巻『ルゴン家の運命』をいかに構築しているのかを考察してみたい。特に、叢書における歴史的側面の完結編第19巻『壊滅』との関連に注目して、ゾラが始まりと終わりをどのように意識して一時代を描こうとしたかを明らかにしたいと思う。

1. 歴史的背景と叢書

『ルゴン家の運命』の執筆時点では、まだ普仏戦争は開戦していない。この作品は第二帝政が末期の混乱を呈しはじめた1869年5月頃書き始められたものである。そして1870年6月28日から「ル・シエクル」紙に連載小説として掲載されはじめた。しかし、その3週間後の7月19日には普仏戦争が勃発し、8月10日の時点で作品が残り4分の1ほど発表されないうまま連載を中断されてしまう。そして情勢がやや落ち着きを取り戻した1871年3月18日からようやく連載が再開され、1871年3月21日に完結した。従って、ゾラが叢書の構想を行った1868年から1869年が、政治情勢的に混乱を呈しはじめ第二帝政時代の終焉を感じさせる時期であったにせよ、普仏戦争、パリ・コミューンの成立と崩壊、第三共和政の成立などゾラが衝撃的な体験をした直後とでは、叢書におけるゾラの構想に大きな変化が生じたことは間違いないといえる。そして、『ルゴン家の運命』から『壊滅』へと流れる叢書諸作品を一時代の歴史とその崩壊を描くという一貫性のもとに成立せしめるため、常に既に執筆した『ルゴン家の運命』へとゾラの意識は向けられてその後の作品は書き進められたといえる。従って、ゾラは『壊滅』の執筆にあたり、『ルゴン家の運命』を念頭におきながら第二帝政の終焉を描いたと考えられる。

それではここで、大革命後の19世紀フランスにおける歴史的変遷について概観しておくことにする。²⁾ ナポレオンの失脚後、ルイ18世が王位につきブルボン朝が復活した。ルイ18世は、1814年に憲法を發布し、二院制議会の設置、言語・思想・信仰の自由、私有財産の保証を約束するなど、ある程度フランス革命の成果を認める体制を採用したのだった。しかし議会では貴族・僧侶などの保守勢力が強く、自由主義者の要求は絶えず抑圧されていた。

1824年王の弟であるシャルル10世が即位すると、言論・出版の自由は抑圧され、亡命貴族への多額の損害補償やカトリックの保護などの反動政策が強化された。これによって、1814年の憲法は踏みにじられることになったといえる。1829年には反動政策に対する国民の不満が増大し、1830年3月には政府不信任と1814年の憲法を守ることが決議された。これに対して政府は議会を解散し、極端な干渉のもとで総選挙を行ったが、新議会でも反政府派が優勢となったため、7月26日に緊急勅令を出し、議会政治の停止、選挙権の制限、言語出版の厳重取り締まり等を命じたのだった。この非常手段に対して、小市民、労働者、学生、知識人を中心とするパリの民衆が武装蜂起し、7月27日から3日間、市街戦が行われ

た。この結果、シャルル10世は亡命し、オルレアン家のルイ＝フィリップが議会によって国王に推された。この3日間の革命が七月革命であり、新しく成立した王政が七月王政である。

七月革命によって成立した七月王政（1830-1848）は立憲君主制をとっていたが、実権は銀行家などの大ブルジョワジーがにぎり、制限選挙制をとり、決して民主的なものではなかった。しかも、貴族・僧侶などの王党派は国王ルイ＝フィリップを王位篡奪者として攻撃してブルボン家の復活を企てていた。一方、中小市民・労働者を中心とする共和主義者は、民主的共和政の実現を目指し秘密結社を組織して反政府運動を展開した。またこの頃フランスでも産業革命が進行し、資本家の精力が増大する一方で労働者階級の貧困が表面化し、フーリエ Fourier やルイ・ブラン Louis Blanc などの社会主義思想が急速に普及して労働運動も盛んになった。各地で改革宴会 Banquet de reforme（1847年の夏以来、フランスの各地で開かれた政治集会）が開かれ、政府攻撃が活発になった。特に1846年には全国的凶作（農業恐慌）に見舞われ、1847から1848年には工業恐慌も起こって失業者が増大し社会不安が深刻化した。1848年2月22日にパリのマドレーヌ広場で開かれた全国的改革宴会を政府側が武力で弾圧しようとしたのを機に、パリに革命的暴動が起こり市街戦へと発展した。いわゆる二月革命である。この結果、国王ルイ＝フィリップはイギリスに亡命し、パリに臨時政府が組織され、共和政が宣言されたのである。これが第二共和政である。

しかし、急進的な社会主義政策はブルジョワジーやフランス革命によって土地所有者となった農民に不安を与えた。その結果、1848年4月の立憲議会の選挙（4月総選挙）はブルジョワ共和派の勝利に終わり、一方王党派も進出したため、労働者勢力はまたも抑圧される。これに対し労働者は市街戦を展開して反抗したが鎮圧され（六月暴動）、二月革命によって一時史上初めて政権に参加した労働者勢力も敗退した。革命は反動化し、ナポレオン3世の出現に道を開くことになる。

1848年11月に、普通選挙による一院制議会と人民投票による大統領選出を内容とする共和国憲法が制定され、翌月、大統領選挙が行われた。ナポレオン1世の甥ルイ＝ナポレオンがナポレオン1世の栄光を背景に、政局の安定を求める農民の支持によって圧倒的多数で大統領に当選した。その後彼は国内の政治的対立を巧みに利用しつつ政権の強化を図る。彼は、1851年12月のクーデターによって独裁権を握り、人民投票によって帝位につき、ナポレオン3世と称した。こうして二月革命の成果は完全に踏みにじられて第二帝政時代がはじまったのである。

以上概観してきたように、フランスの政体はフランス革命以後、非常に短いサイクルで政変している。ゾラが『ルゴン家の運命』を執筆した時点では、第二帝政は崩壊していないが、それ以前の歴史的変遷を考えあわせても、フランスの社会自体が理想的な社会を目指して夢想し、理想がうち砕かれては政体が代わることを繰り返していることが理解できる。

帝政はナポレオン1世とその甥ナポレオン3世が樹立した。二度とも共和政の後でクーデターによって成立し、戦争によって崩壊している。共和政はフランス革命を発端として展開し、第三共和政の成立によって最終的にブルジョワ共和政が確立する。第四共和政は第二次世界大戦後に成立し、第三共和政よりさらに共和主義的な憲法が定められたが、アルジェリア問題を機にド・ゴールの登場となり、憲法が改正され大統領の権限が強化された第五共和政となった。このような流れを踏まえると、フランスは革命と戦争という激動を通じて民主政治が発達していったといえる。そのいわば近代フランスの創世期といえる激動の時代にゾラは生きた。そのため、人間が創り出そうとする理想の社会にフランスを導くためには、現在の状況を赤裸々に提示し、また過去に繰り返されてきた革命における失敗の原因を明示することをゾラは強く意識したにちがいない。

なぜ1848年の革命は成功しなかったのか。その原因には市民階級の未成熟があげられる。産業革命の進展が遅れていたフランスをはじめとするヨーロッパ諸国では、革命勢力の主体となるべき市民階級、それと繋がる小市民、労働者階級の成熟が十分なものでなく、しかも市民階級と労働者の結合は弱かったというよりも、革命の進行と共に両階級間の利害対立が表面化し、革命勢力が内部分裂を起こして強力な保守勢力に圧倒されたことも挙げられる。また、都市におけるこの革命勢力の内部不統一に加えて、地方の農民との結びつきの欠如も指摘できる。従って、ゾラは、叢書において市民階級の無教養や未成熟さを教化する必要性を感じていたものと思われる。第1巻の『ルゴン家の運命』執筆時点では、第二帝政は崩壊していないが、この作品に示されたものは、結局それ以前の歴史と同様な結末を迎えた第二共和政崩壊の要因を指摘するものとなったのである。

先ほど述べたように、第二帝政崩壊前と崩壊後では明らかにゾラの叢書構想には、変化が生じている。彼が体験した時代の激変は、一時代を描く上での想像力を刺激し、彼自身の中に大きな変化を生じさせたといえる。

『ルゴン家の運命』は単行本として1871年10月14日にラクロワ書店より出版された。しかしその後1873年にシャルパンティエ書店より出版された第三版で、ゾラはテキストの修

正を行っている。³⁾ 1868年の叢書構想時点では、全10巻だったものが、12巻、18巻、そして最終的に全20巻と膨れ上がり、新たな作品のために必要な登場人物を1869年のはじめに構想した家系樹に加える必要性が生じたからだ。『ルゴン家の運命』は初版と第三版では全20巻の関連づけのためにテキストが削除されたり、作中人物が新たに追加されたりしている。従って、テキストの大きな変更はできないものの既に帝政末期の1869年に書き終えていた『ルゴン家の運命』を帝政崩壊後に修正し、第二帝政時代を包括する20巻を成立させるため、ゾラは常に始まりと終わり、即ち、第1巻と最終巻を意識してその間の作品を執筆し続けたといえるのである。

2. 初巻に秘められた叢書における暗示的要素

それでは、『ルゴン家の運命』が叢書全体の構想のもと、その後の作品へいかにテーマ性を放つことを考慮して創作されているのか具体的に検証していきたいと思う。

ピエールとその妻フェリシテを中心に表されている激しい欲望は、そのまま叢書を貫く「欲望」のテーマの源となっている。国家のための政治的見解も持たない彼らが、ただ権力と富を手に入れたいという野心を成就させるために策略し、愛国心を振りかざして人々の心を欺き、プラッサンの実権を握っていくのである。

ピエールとフェリシテが人を集めて政治的戦略を練る場は彼らの家であり、フェリシテは特に客間を念入りに整える。彼女は富を握り、黄金色に輝く部屋に住むことを切望している。次の引用は、その部屋の様子を描いたものである。

[...] Le salon avait ainsi pris une étrange couleur jaune qui l'emplissait d'un jour faux et aveuglant; le meuble, le papier, les rideaux de fenêtre étaient jaunes; le tapis et jusqu'aux marbres du guéridon et des consoles tiraient eux-mêmes sur le jaune. Quand les rideaux étaient fermés, les teintes devenaient cependant assez harmonieuses, le salon paraissait presque propre. Mais Félicité avait rêvé un autre luxe.⁴⁾

引用下線部で強調したように、ゾラは欲望を象徴的に表す「黄色」jauneを意識的にここで用いている。フェリシテはこの部屋に常に居て、状勢を見極めながらピエールを操り、

彼女の理想を追求していく。フェリシテはピエールよりも策略家であり、女という立場から表向きには行動しないが、実際にルゴン家の野望を叶えていくのは彼女の采配によるものとして描かれている。彼女が常にその身をおいて知恵をしぼるこの部屋は、叢書における欲望の出発点として表されているといえる。そして、ここで象徴的に「黄色」で示された欲望のキーワードは、以後の叢書諸作品で現れる欲望の断片を、その根源である先祖の気質や人間の私欲が織りなされて時代が生み出された悪徳の起源へと結びつけるために暗示的に挿入されたものと理解できるのである。例えば、本論文第6章で『大地』におけるビュトーの視線描写について考察したが、ビュトーで表された「黄色の視線」は、『ルゴン家の運命』でゾラが意識的に描いたこの「黄色の部屋」と照応するものである。一つの社会とそこでの人間のあり方は、叢書の作品群が共鳴しあうことによって時代がもつ共通項を浮かび上がらせ、ゾラが人間というものを時代との関係で常にとらえようとしたことが理解できるのである。

また、フェリシテの野心は、彼女が設えたこの「黄色の部屋」の中でさらに燃え上がる。そしてその心情が、部屋の窓から外を眺める彼女の視線描写で繰り返し表されている点に注目したい。これまで考察してきたように、『愛の一ページ』ではエレヌがバルコニーからパリを眺め、自己の心情をパリの風景に投影している。『生きるよろこび』では、ポーリーヌが自室の窓から海を眺めて満たされない心を癒そうとする。『夢』ではアンジェリックが同じように自室の窓から大聖堂を眺め理想の実現を夢見る。これらの作品と関連づけて考えるならば、自室から外を眺めて常に夢想する女性たちは、この時代の社会的常識に縛られながらも内面世界に沸き立つ心情と葛藤しながら生きる姿を表したものである。先ほど述べたように、フェリシテはピエールよりも数段知恵が働き、有能な人物である。しかし、彼女が女であるということが、彼女の言動に拘束を与える。このような時代にあって、彼女はその欲望をかなえるため、自分の化身として社会的に行動できる夫を選んだのである。

[...] Quand elle avait épousé ce fils de paysan, de préférence à quelque clerc de notaire, elle avait entendu s'en servir comme d'un pantin solidement bâti, dont elle tirerait les ficelles à sa guise.⁵⁾

ゾラは第1巻において、当時の社会的道徳観に萎縮せざるを得ない抑圧された女性の立場をフェリシテを用いて強調し、さらに表向きには現れない女性の力強さとその有能性を描くことで、時代を客観的に支える女性の力を暗示的に示したと考えられる。確かに叢書諸作品で描かれている女性は、社会的側面においては能動的に描かれてはいないが、水面下において常に機能し、大きな時代のサイクルに作用するものとして描き出されているといえる。叢書はルゴン家、マッカール家の一族が繰り広げる欲望と闘争の歴史である。彼ら一族は、アデライード・フークという女性から生み出されたものであり、またフェリシテがその子孫を教育し、マッカール家に対してもフェリシテの欲望の炎がアントワヌ・マッカール Antoine Macquart を刺激しその影響が波及していく。従って、ゾラは時代というものが女性から生み出され、支えられ、育てられることによって押し進められるものであるという叢書における女性の意味づけを、水面下で能動的に作用するフェリシテの姿に暗示的に示したと考えられる。

ところで、この作品にはアデライード・フークから発生した叢書に登場するルゴン家、マッカール家の始まりが説明されている。遺伝的影響をもち、特殊な環境と欲望の精神のもとに育てられる子供達の姿は、後の作品への布石の役割を果たしているといえる。この作品では、ピエールとフェリシテによって育てられた子供達ウジェーヌ（『ウジェーヌ・ルゴン閣下』）、パスカル（『パスカル博士』）、アリスティード（『獲物の争奪』『金』）、シドニー（『獲物の争奪』）、マルト（『プラッサンの征服』）とピエールの義弟アントワヌ・マッカールとその妻フィーヌ Fine（愛称）（本名：Joséphine Gavaudan）によって育てられたリザ（『パリの胃袋』）、ジェルヴェーズ（『居酒屋』）、ジャン（『大地』『獣人』）の生い立ちが描かれている。特にパスカルの性質や遺伝への関心について説明された箇所は、最終巻『パスカル博士』で彼に一族の遺伝的影響と環境による結果を総括させる伏線の意味合いを込めて描かれているといえる。また、ピエールとフェリシテの教育のもとにウジェーヌやアリスティードが取る行動も、彼らを主人公として描いた作品からこの『ルゴン家の運命』に遡ると、より理解が深められる。

ちなみに、マッカール家系のジェルヴェーズとジャンが、『ルゴン家の運命』でどのように描かれているのかを見てみよう。

『居酒屋』の主人公であるジェルヴェーズは、母親が妊娠中に泥酔状態で夫婦喧嘩をしたために足に先天的な障害をもって生まれる。そしてさらに、発育が悪いという理由から酒を飲まされて育てられる。彼女は成長してまじめに働くが、父親のアントワヌに働い

て得た収入を全て没収される。そのためジェルヴェーズはアントワープの留守中に母親と酒を飲んで憂さ晴らしをすることに喜びを見出している。

[...] Pour se consoler, elle [=Fine] achetait un litre d'anisette, elle buvait le soir des petits verres avec sa fille [=Gervaise], tandis qu'Antoine retournait au café. C'était là leur débauche. [...] Hébétées, se regardant avec un sourire vague, cette mère et cette fille finissaient par balbutier. Des taches roses montaient aux joues de Gervaise; sa petite face de poupée, si délicate, se noyait dans un air de béatitude stupide, et rien n'était plus navrant que cette enfant chétive et blême, toute brûlante d'ivresse, ayant sur ses lèvres humides le rire idiot des ivrognes.⁶⁾

ジェルヴェーズは、第1巻において既に酒がもたらす悪と快楽の狭間に位置づけられていることが理解できる。『居酒屋』で描かれた彼女の悲惨な一生は、『ルゴン家の運命』に遡ると、彼女が育った劣悪な環境にその源を見出すことができる。人間は運命的に定められた環境のもと、その宿命を背負いながら生きていかなければならない。叢書における一族の関連と紹介という意味だけではなく、ゾラは後に執筆する『居酒屋』を念頭に置いて、ジェルヴェーズの不幸は個人の問題だけではない、社会というものが生みだした悪徳による不幸でもあることをこの作品で暗示的に示したといえる。

また、ジェルヴェーズの弟ジャンについてであるが、ゾラは『ルゴン家の運命』の中で、彼には一族に共通する性質とは異なるものを与えている。またジャンが育った劣悪な環境は、彼の中に逆に強い道徳的観念を生みださせ、まっとうな道を進みたいというまじめな性質を形成させていることを示している。

[...] Il [=Jean] apportait, le premier, chez les Rougon-Macquart, un visage aux traits réguliers, et qui avait la froideur grasse d'une nature sérieuse et peu intelligente. [...] Il fléquentait assidûment l'école et s'y cassa la tête, qu'il avait fort dure, pour y faire entrer un peu d'arithmétique et d'orthographe. Il se mit ensuite en apprentissage, en renouvelant les mêmes efforts, entêtement d'autant plus méritoire qu'il lui fallait un jour pour apprendre ce que d'autres savaient en une heure.⁷⁾

また、『大地』や『壊滅』で考察した彼に与えられた第三者的、傍観者の視線の特徴は、この第1巻の中で既に示されているといえる。ジャンは妻や子に養われて遊び歩く父親の行動や言動に対して、もの言わずただ燃えるような視線を向けているのである。

[...] Il [=Antoine] finit par raconter ses escapades amoureuses devant son fils, qui l'écoutait avec des yeux ardents d'affamé. ⁸⁾

また、父親のアントワヌは、ジャンの従弟のシルヴェール・ムーレを自分の協力者として引き込むために自宅へ招き熱く政治を語る。そして、シルヴェールは、熱狂的で純粋な共和主義者としてアントワヌと議論を交わす。しかし、同じ家にいながら彼らの傍らにいるジャンの描写は、政治的関心をもたない存在として描かれている。ジャンはシルヴェールを政治熱にのぼせあがった「頭のおかしな奴」と思うだけなのである。

Jean allait se coucher, pour ne pas entendre les récriminations de son père. Il sympathisait peu avec Silvère; la politique l'ennuyait, et il trouvait que son cousin était « toqué ». ⁹⁾

このように『ルゴン家の運命』で描かれているジャンの描写を検証すると、本論文で考察した『大地』や『壊滅』で与えられているジャンの役割の素地を見出すことができる。彼は常に主体から少し離れた空間に位置づけられ、客観的に情勢を伺う姿勢が暗示的に示されている。

また、母親のフィーヌが突然亡くなったことから、ジェルヴェーズは愛人ランチエと共にパリへ駆け落ちし、またジャンも次の引用に示されているように姉と同じく怠け者の父親を見捨てる。

[...] Jean suivit bientôt l'exemple de sa sœur. Il attendit un jour de paye et s'arrangea de façon à toucher lui-même son argent. Il dit en partant à un de ses amis, qui le répéta à Antoine, qu'il ne voulait plus nourrir son fainéant de père, et que si ce dernier s'avisait de le faire ramener par les gendarmes, il était décidé à ne plus toucher une scie ni un rabot. ¹⁰⁾

引用下線部に示されているように、ジャンが鋸や鉋を捨て、農民や兵士として人生を選択していく過程がここに示されているといえる。ジャンは悪性遺伝をもつマッカール家系に生まれるという宿命を与えられたことから、逆に一族から離脱し幸福を探求しながら時代を渡り歩くという運命を背負うのである。

また、第1巻に遡りジャンの叢書における起源を検証すると、前章で考察したようにジャンが『大地』と『壊滅』の世界を通して結論づける労働に対する価値とそこからさらに表されるフランス再生の象徴としての役割が示されていることがわかる。ゾラが叢書の全体の構想を意識して、『ルゴン家の運命』の中でジャンの性質の特徴を説明する際に予め暗示的に示していることが見出されるのである。

[...] Ce garçon [=Jean] grandit avec la volonté tenace de se créer un jour une position indépendante. ¹¹⁾

引用下線部で示した言葉から、ゾラが叢書の最終段階において一つの時代が崩壊した後ジャンを再生の象徴として機能させるために、第1巻目においてジャンの特徴を暗示的に示したと理解できるのではないだろうか。

第1巻から最終巻へと流れる叢書の世界において、この作品で検証できるジェルヴェーズ、ジャン、パスカルの素地は、ゾラが叢書の始まりと終わりを意識的に結びつけ、一族の歴史と時代の経緯を密接に関連させて一時代を描こうとしたことをより鮮明に印象づけるものと思われる。

3. 第二帝政崩壊の要因

『ルゴン家の運命』は叢書における序曲としての役割とともに、ゾラがそれ以降の作品との関連を意識して創作したものであることはこれまでの考察からも明らかである。また、第1巻以降の作品が、第1巻への関連を意識して創作されたことも既に述べた。この点を踏まえて、第1巻で示されている第二帝政崩壊の要因について検証し、さらに第二帝政時代の終焉を描いた『壊滅』がいかに関係意識して創作されたものかを考察したいと思う。

先にフランスの歴史上繰り返された時代の変遷について概観したが、一つの時代が滅びる要因には、その出発点における過ちにも起因していることを、ゾラは第1巻目の作品で示しているように思われる。

1851年12月2日に勃発したルイ＝ナポレオンのクーデターは、12月3日の午後になって初めて南フランスのプラッサンの街に広報が届く。ピエールをはじめとする黄色い部屋で集会をしていた連中は、具体的な状況の報道を聞くと急に動揺を示す。それを見たフェリシテの父親は次のように呟く。

« [...] ces gens sont encore plus poltrons que je ne l'aurais cru. Avec de pareils hommes, la France sera toujours à qui osera la prendre. »¹²⁾

この作品の中では、共和派の暴徒からプラッサンの街を救おうと働いたピエールや黄色の部屋に集まる人々が愛国者とされ、彼らは大多数の人々からの賛辞と支持を受けて描写されている。しかし、彼らは愛国者のヴェールをかぶった者たちであり、歴史において常に真の愛国者が国を動かしているわけではないことを、ピエールの思惑を知り抜いているフェリシテの父親にゾラは語らせているのである。歴史が繰り返してきた国家形成における政変と政体の樹立には、常に国を動かそうとする者の欲望が関与し、その始まりにおいて既に過ちを犯していることをゾラは指摘している。そして歴史が示すようにそのような政体は同じ結末を辿ることになるのである。

また、七月革命や二月革命は民衆の手によって遂行されたが結局は失敗に終わり、その原因には市民階級の未成熟があげられることは先ほど述べたとおりである。ゾラはこの点を『ルゴン家の運命』の中で痛烈に表している。

アントワーヌはピエールへの復讐心から熱烈な共和主義者として人々の前に現れ、聞きかじった政治論を意味も分からず饒舌に語る。次の引用はその様子を描いたものである。

[...] Sa vie de café, les articles de journaux qu'il [=Antoine] avait lus sans les comprendre, avaient fait de lui un terrible bavard qui émettait en politique les théories les plus étranges du monde. [...] Comme il parlait beaucoup, qu'il avait servi et qu'il passait naturellement pour être un homme d'énergie, il était très entouré, très écouté par les naïfs. Sans être un chef de

parti, il avait su réunir autour de lui un petit groupe d'ouvriers qui prenaient ses fureurs jalouses pour des indignations honnêtes et convaincues. ¹³⁾

ここでも偽りの共和主義者であるアントワーヌに感化されていく無教養な労働者達の姿が描かれ、無知な者が無知なものを集め、復讐と破壊の感情だけが人々の間に伝染していく様子が示されている。このような姿が現実の社会では繰り返されているのであって、そこから本当の意味の革命は生み出されないことをゾラは指摘しているのである。

また、『ルゴン家の運命』の中では偽善者のピエールに対し、純粋な愛国主義者としてピエールの甥シルヴェールが存在している。

シルヴェールに関する記述を見ると、学問はできたが貧しい環境が学業を中断させ、自分勝手な読書が彼の中に奇妙な知識をつくり上げたと記されている。恵まれない環境が不完全な誤解だらけの知識しか与えず、未熟な愛国主義者を生み出した例をゾラはシルヴェールを通して示しているといえる。

[...] Rien ne détraque autant un esprit qu'une pareille instruction, faite à bâtons rompus, ne reposant sur aucune base solide. Le plus souvent, ces miettes de science donnent une idée absolument fausse des hautes vérités, et rendent les pauvres d'esprit insupportables de carrure bête. ¹⁴⁾

しっかりした下地もないところにきれぎれに施された教育ほど人の心を狂わせるものはなく、このようにして生み出された思想は根底から社会を変える力にはなり得ない。ゾラはこの作品の執筆計画において、シルヴェールは労働者でなければならないことを記している。¹⁵⁾ これは、市民階級の未熟さをシルヴェールの姿を通して示し、人々が自由、平等、博愛の革命の精神を求めながらもそれが達成されない要因が、社会自体が起因する不幸からもたらされていることをゾラは示そうとしているのである。

ゾラは『ルゴン家の運命』で第二帝政時代のひずんだ始まりを描き、またその終焉の『壊滅』の世界を執筆する中で、彼が分析した普仏戦争の敗因を第1巻と関連づけることによってより明確に示そうとしたことが窺える。

正義感に燃えるシルヴェールは、暴徒と化していく共和派の群に加わる。しかし彼の思想は極めて非現実的なものとして示されている。

[...] Silvère, vivant au ciel dans son rêve, ne se rendait nullement compte de la situation.¹⁶⁾

また、彼の盲目的な愛国心が恋人ミエットをこの群に引き込み、軍隊が共和派を鎮圧する動乱の中で彼女を死なせてしまう。ミエットの死を前に、シルヴェールは自分が求めていた幸福が何であったのかを知り、彼を駆り立てていた空虚な理想主義にたいして呆然となる。そして、彼も憲兵にとらえられ銃殺される運びとなったとき、ミエットとの思い出のサン・ミットル Saint-Mittre 広場で銃殺されることを望んで死んでいくのである。

シルヴェールで表された立場は、『壊滅』の中ではモーリスによって置き換えられているといえる。本論文第8章において『壊滅』を分析した際に既に考察したが、普仏戦争からおよそ20年の歳月を経てゾラは『壊滅』の執筆にたどり着き、普仏戦争の敗因をジャンとモーリスの関係において客観的に分析した。ゾラは、シルヴェールで表した悲劇を、シルヴェールよりも知識や思想的にさらに成長させたモーリスの姿で再現し、盲目的な愛国主義者として登場させ、彼の心情の推移を通して行き過ぎた愛国主義が同胞殺戮の悲劇を生みだした過程を示したといえる。先ほど『ルゴン家の運命』におけるジャンの描写についてふれたが、ジャンとシルヴェールとの間に暗示的に示された関係を、ゾラは『壊滅』の中でモーリスとジャンの関係で具体的に発展させ、時代の始まりと終わりを関係づけながら、歴史の大きな移り変わりの中で翻弄される人間の精神が、復讐や破壊へとあおり立てられ、望まない流血を引き起こしてしまう悲劇を強く示したといえる。次の引用は『ルゴン家の運命』でのシルヴェールの言葉である。恋人ミエットは、彼女の父親が憲兵を殺した犯罪において、殺されるままにしていた方が良かったのかと彼に尋ねる。シルヴェールはそれに対し、次のように答えている。

[...] il disait que , dans un tel cas, il valait mieux être la victime que le meurtrier, et que c'était un grand malheur, lorsqu'on tuait son semblable, même en état de légitime défense.¹⁷⁾

殺人者よりも犠牲者の方がいい、同胞を殺すということはより不幸なことであるというこのシルヴェールの言葉は、我々を『壊滅』のモーリスからシルヴェールへと遡らせ、またシルヴェールからモーリスへと照応させて導き、ゾラが一時代を創造した叢書の中に彼が経験したフランスの悲劇を刻み込もうとしたことを我々により鮮明に理解させるのである。

ゾラは、『ルゴン家の運命』を『壊滅』との関連において、叢書の中に時代の始まりと終わりという流れを浮かび上がらせ、さらにピエールやアントワヌの姿を通して、汚れた政体からは理想の社会は生まれず、またシルヴェールを通して未熟な思想もまた何ものも生みだし得ないことを示した。この『ルゴン家の運命』で提示した問題を、ゾラは、『壊滅』中で帰結したといえるだろう。

4. ミエットとアンジェリック

叢書は、社会的歴史を刻む作品と愛と生の観念を刻む作品で構成されていることは本論文においてすでに考察してきた。人間は生を受けた時代のもとに、また宿命づけられた社会的環境の中で生きなければならない。ゾラは、そのような状況の中において展開される普遍的な生と愛の問題を語ることから、それらが影響を受けたり抑圧を受けたりする時代というものを浮かび上がらせようとしている。このように考えるならば、叢書の起源である第1巻『ルゴン家の運命』には、この両側面が織り込まれるように構成されていることがはっきりと認められるのである。この作品にはピエールやフェリシテの社会的・政治的欲求を追求するエピソードと同時にシルヴェールとミアットの愛と死の物語が挿入されている。

ここでは、シルヴェールとミアットを用いて表された愛と死のエピソードに注目し、先に考察した『ムーレ神父の罪』や『夢』との関連に注目して考察を進めたいと思う。

シルヴェールは両親が亡くなった関係から兄のフランソワ François Mouret と共にルゴン家で育てられるのだが、ルゴン家から役に立たない者として冷遇される。それを見かねたアデライードは、孫のシルヴェールを引き取り育てる。そんな生活の中で、シルヴェールはミアットと知り合い二人は恋に落ちる。

アデライードの住む家の庭にあった井戸は共同井戸で、彼女が住む敷地とミアットが身を寄せている縁戚の敷地を隔てる塀によって二つに仕切られていた。シルヴェールとミアットはこの井戸の水面にお互いの体を映しあって毎日対話をもつようになる。従って、この井戸は、二人に芽生えた愛情を育む、限られた空間として機能しているといえる。井戸の底の水面に映る世界は、現実世界とは異なる二人だけの世界を生みだしている。これは、『ムーレ神父の罪』ではパラドゥとなり、『夢』ではアンジェリックとフェリシアンが愛

を確かめ合うクロ・マリー菜園となって表されていると考えられる。先の『ムーレ神父の罪』や『夢』の考察から、ゾラが、人間の生を愛の問題とともにとらえようとし、普遍的な生の問題を叢書に深く刻み込もうとしたことを理解したが、またそこから叢書の原点であるこの作品へと遡ると、一時代の社会的起源とともに『ムーレ神父の罪』や『夢』に共通するテーマがしっかりと位置づけられていることが確認できるのである。

シルヴェールとミエットは、井戸越しの異空間の逢い引きから現実世界の語らいを望み、二人を隔てている扉についた扉の鍵を開ける。そして、お互いの顔を直に見ようとしたところをアデライードに見られる。アデライードは扉の向こう側のかつてのフーク家の土地を見ることになり、扉によって閉ざされ続けてきた世界を、その裂け目から垣間見たとたん、彼女の思考は一気に現実世界へと引き込まれる。それは、彼女が愛したマッカールが彼女のもとへ通ってきた戸口であり、その開いた扉から見えた視界は彼女に過去の記憶を呼び覚まし、シルヴェールとミエットの身の上に破滅的な予感を読みとらせる。ここでも夢想の世界でのみ恋は成就し、現実世界における破滅が暗示的に描写されており、『ムーレ神父の罪』や『夢』の原形が指摘できるのである。

またその後、ミエットとシルヴェールが逢い引きをする場は、サン・ミットル広場のかつての墓場であることに注目したい。墓石や人骨の破片が見出される中、二人にとってこの場所は全く抵抗のないものとしてとらえられている。『夢』においては伝説の中の聖女達がアンジェリックに夢想を抱かせるが、『ルゴン家の運命』では墓場に眠る死者達が彼らを取り巻くのである。彼らはそれに恐怖も感じず、過去に存在し歴史を刻んだ人々が、二人を誘い、結びつけようとする声に揺すぶられる。

この時ミエットは一つの墓石の上に目をとめる。そして墓石に刻まれている文字が自分の名前であることに愕然とする。

[...] ils lurent l'inscription tronquée : Cy gist... Marie... morte... Et Miette, en trouvant son nom sur cette pierre, était restée toute saisie. [...] Elle dit qu'elle avait reçu un coup dans la poitrine, qu'elle mourrait bientôt, que cette pierre était pour elle.¹⁸⁾

ミエットとい名は俗名であり、彼女の本名はマリー Marie Chantegreil なのである。墓石に刻まれた「マリー、、、死せる」という文字は、彼女の死を既に暗示的に示している。

ミエットは父親の不可抗力の犯罪によって、幼い頃より人は平等であり、自由であるという思いを人一倍募らせて成長する。二月革命の動乱の中、共和派の熱く高まる熱気が彼女の心の底に眠っていた感情に火をつけ、正義に対する信念が彼女をシルヴェールとともに暴徒の群へと駆り立てたのである。そして、ミエットは旗を手にもちこの群の指揮を高めながら人々を先導していく。

パリは征服され共和派は反逆者となってしまう。マルセイユから軍隊が到着し、一揆の群は野獣の群と化すが、軍隊の発砲のもと無力な野獣の集まりは一気に拡散させられる。

『壊滅』から遡れば、普仏戦争の敗北後、パリ・コミュンで行われた同じ惨事がこの時も繰り返されていたことを印象づけられる。まさに一つの時代の始まりと終わりは同じ血が流されているのである。この争乱の中で、ミエットはボナパルト派の黄色に対して、共和派の象徴である赤い軍旗を掲げて逃げようとはしない。

[...] Elle était là, grandie, le visage rose, dans les plis du drapeau rouge; elle se haussait sur la pointe des pieds, pour voir la troupe; une attente nerveuse faisait battre ses narines, montrait ses dents blanches de jeune loup dans la rougeur de ses lèvres. ¹⁹⁾

[...] A mesure que le bataillon diminuait, Miette élevait le drapeau davantage; elle le tenait, comme un grand cierge, devant elle, les poings fermés. Il était criblé de balles. ²⁰⁾

彼女の姿ははまるでドラクロワの「民衆を率いる自由の女神」であり、さらにフランスの窮地を救った聖女ジャンヌ・ダルクのイメージを想起させる。ミエットがマルセイユの歌声とともに現れる共和派の一揆の群を目にし、彼女が自己の内面を集約してシルヴェールとともに旅立つ決意をする場面に遡って見てみよう。

Elle retira vivement sa pelisse, qu'elle remit ensuite, après l'avoir tournée du côté de la doublure rouge. Alors elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds. [...] Elle prit le drapeau, en serra la hampe contre sa poitrine, et tint droite, dans les plis de cette bannière sanglante qui flottait derrière elle. Sa tête d'enfant exaltée, avec ses cheveux crépus, ses grands yeux humides, ses lèvres entrouvertes

par un sourire, eut un élan d'énergique fierté, en se levant à demi vers le ciel. A ce moment, elle fut la vierge Liberté. 21)

ジャンヌ・ダルクは中世から近世へと愛国心を高めた民衆の絆のような存在である。13歳で神の啓示を受けたジャンヌは、17歳の春、祖国を守るため神の声にしたがって全てを捨てて茨の道を歩む。馬の乗り方も戦術も知らない少女を駆り立てたものは、信念か、孤独か、また狂気であったのか、想像するしかないが、史実上、彼女が手にする軍旗を合図にフランス軍は指揮を高め、彼女は勝利の象徴となっていった。しかし、彼女はイギリス軍に捕らえられ、不当な裁判によって19歳で火刑に処せられる。後にローマ法王はジャンヌを聖女に加え、彼女の死は後世の人々の中で永遠を得ることになる。このようなジャンヌ・ダルクで示される強靱な信念と聖女としての永続性をゾラはミエットの描写の中に重ねようとしたのではないだろうか。

フランス語で *miette* は、「パン屑」や「ごく僅かな部分」を意味する。歴史における彼女の存在は、その名に象徴的に示されているように何の存在価値も見出されず死んでいく小さき者でしかない。彼女の純粋な精神は歴史の流れの中で消滅するのである。彼女のような名もなき一人の国民の死が、繰り返される歴史の中でフランスを再生する原動力であり、このような人間が過去において繰り返された歴史的動乱の中で人知れず消滅したことを、ゾラはミエットにおいて暗示的に示したといえる。彼女やシルヴェールが墓場の死者達と同型におかれているからこそ墓場の底から立ち昇る死者達を畏れず、その声を聞くという描写が挿入されていたのではないだろうか。そして、ゾラがシルヴェールに盲目的な愛国主義者の姿を示す一方で、ミエットの姿を通して純粋な革命の精神を象徴的に示そうとしたように思われる。

ミエットは銃弾に撃たれ倒れる。ここでさらに彼女の死の場面で描かれている彼女の目の描写に注目したい。シルヴェールは死んでいくミエットの傍らで彼女を見つめる。そして自分を見つめる彼女の目に、現世において結ばれなかったことへの最後の悔恨の情を読みとる。また彼女の目は死に行く中であって、彼女の生と愛を全うしようとした強い意志の現れを示すかのように死とは対照的に生気に満ちて表されているのである。

[...] Ses lèvres serrées s'amincissaient déjà sous le doigt de la mort. Les cheveux dénoués, la tête roulée dans les plis sanglants du drapeau, elle n'avait plus que ses yeux de vivants, des yeux noirs, qui luisaient dans son visage blanc.²²⁾

そして、さらにミエットが大きく目を見開いて空を見上げ続ける姿が描かれている。

[...] Elle restait là, chaste, dans le drapeau rouge, la tête légèrement penchée, avec ses grands yeux qui regardaient en l'air.²³⁾

このミエットの目を開いたまま死ぬ描写を、『大地』で考察した作中人物の死に際における目の描写の考察と重ね合わせて考えてみたい。フアンの断末魔の視線は、空しさと憤りを最後の一瞥に込めようとするものであった。そして、フランソワーズは、彼女の死に際においてひたすら目を閉じ続け、自己の意志を墓場へと持ち去り封印することを望む。これらと考えあわせると、ミエットの死はテキストの中で墓石に名が刻まれているという形で用意されているにも関わらず、目を大きく開けて天空に放たれた彼女の視線は、自己の意志を強く外向きに示そうとするものである。肉体は墓石の下へと葬られても彼女の清らかな精神が、その生を全うした勝利によって天へと昇天することを望み、正義への挑戦という理想の追求が死によって達成されたことを示す。そして、これは『夢』のアンジェリックにおける「死による勝利」との結び付きを強く感じさせる。

『ルゴン家の運命』から『夢』へと引き継がれているテーマは、シルヴェールとミエットで示されている愛の物語であり、ミエットとアンジェリックが聖女のように表されている点において、両者の間に関連性を感じずにはいられない。

アンジェリックは、孤児手帖にはアンジェリック・マリーという名が記されており、ミエットと同じくマリーという名が与えられている。この名前の連続は偶然であろうか。またアンジェリックは1851年1月22日に生まれ、ミエットが死ぬクーデターの年に生まれたことになる。これらのことは、ミエットとアンジェリックが叢書の中で暗示的に結びつけられていることを示すものではないだろうか。

『ルゴン家の運命』でシルヴェールとミエットの墓場の描写は、彼らの死と恋の破滅を示すだけではない。ミエットの本名マリーは墓石の上に刻まれ、彼女の死を暗示的に示す

ものとして機能しているのだが、『ルゴン家の運命』と『夢』を関連づけて読むならば、このテキストの間に秘められたもう一つの意味を理解することができるのである。

アンジェリックは、彼女が刺す刺繍によって様々なキリスト教の象徴を生みだしていく。そして、聖母マリアの名をキリスト教にまつわる象徴的な花々の中に浮かび上がらせるのである。次の引用はアンジェリックが刺繍を施す場面のものである。

[...] elle [=Angélique] montait plus haut, plus haut encore, dans l'au-delà du désir ; et tout le disait en elle, sa bouche que l'extase entr'ouvrait, ses yeux où se reflétait l'infini bleu de sa vision. Maintenant, ce rêve de fille pauvre, elle le brodait de son fil d'or ; c'était de lui que naissaient, sur le satin blanc, et les grands lis, et les roses, et le chiffre de Marie. [...] Au centre, le chiffre de Marie était l'éblouissement, d'un relief d'or massif, ouvrage de guipure et de gaufrure, brûlant comme une gloire de tabernacle, dans l'incendie mystique de ses rayons.²⁴⁾

アンジェリックの刺繍には、マリーの文字が大きな百合の花やバラの花々の間に金糸で浮かび上がり輝く。アンジェリックが、第16巻『夢』の中で、第1巻において墓石に刻まれたマリーの文字を神聖な布の上に聖女の名として刻むのである。この引用の *elle* をミエットに置き換えて読むとことも可能なのではないだろうか。『ルゴン家の運命』のミエットの死の場面で表されている目の描写は、新しい時代へ向けられた彼女の希望の精神とともに高く高く天空へと放たれ、彼女の想念を無限に拡大させようとする思いが秘められていたと理解できるのである。

ゾラは『夢』の中で、刺繍糸の色彩における宗教的意味について記している。白は処女や浄罪を表し、赤は使徒や殉教者、黒は死者を表すことを述べている。ここで記された色彩の象徴性はそのまま「ルゴン＝マッカール」叢書の中で現れる象徴的モチーフと間接的に結びつけられているといえる。ミエットの描写には革命の精神を象徴する赤が頻繁に用いられていた。『ルゴン家の運命』と『夢』に共通して浮かび上がるMarieという文字は、ミエットが『夢』の中で殉教者として迎え入れられ、その名に「天使」の意味が与えられているアンジェリック *Angélique* の手によって夢想の中で清められ、重い墓石の下から聖女アンジェリックと共に天へと高められていることを示しているのではないだろうか。

そして、ミエットとアンジェリックの照応は、第1巻におけるミエットの死が、叢書の作品世界に新しい時代への夢想という象徴的意味合いを放つものであり、『夢』の中での

アンジェリックの夢想と共に聖なる領域へと高められ帰結されているものと理解できるのである。このように『ルゴン家の運命』のミエットと『夢』のアンジェリックを関連づけて考察すると、ゾラが『壊滅』へと結びついていくことを意識して、第16巻においてアンジェリックを用い、ミエットを墓の下から天上へと高めることで、ミエットで表された純粋な革命の精神をもう一度叢書世界の中に浮かび上がらせようとしたと考えられる。

5. 『壊滅』をミエットとシルヴェールとの関連で

ミエットとアンジェリックを関連づけて考察したが、ここでは『ルゴン家の運命』で表されたミエットとシルヴェールの関係から『壊滅』の世界を考察してみたい。

本論文第8章で考察したように、アンリエット *Henriette* は、盲目的な愛国主義者として表されているモーリスの双子の姉として登場している。またアンリエットは、夫の死後、ジャンと心を通わせる女性としても描かれている。このアンリエットと彼女の夫ヴァイス *Weiss* との関係、アンリエットとジャンの関係を、『ルゴン家の運命』で示されていたミエットとシルヴェールとの関連から検証したいと思う。

ゾラは、アンリエットを通して、戦場で闘う男達のために祈り、眠れぬ夜を過ごす女性の立場を強調している。彼女は夫の身を心配し、夫ヴァイスのもとへたどり着くため砲弾が飛び交う中を突き進む。アンリエットは、夫が兵士に銃を突きつけられ壁に押しつけられているところに到着する。次の引用は、妻を目にしたヴァイスの心情を表したものである。

Weiss, stupide, la regardait. Elle! sa femme, désirée si longtemps, adorée d'une tendresse idolâtre! Et un frémissement le réveilla, éperdu. Qu'avait-il fait ? pourquoi était-il resté, à tirer des coups de fusil, au lieu d'aller la rejoindre, ainsi qu'il l'avait juré ? Dans un éblouissement, il voyait son bonheur perdu, la séparation violente, à jamais. ²⁵⁾

ここで示されているものは、シルヴェールがミエットを失ったときの心情と同種類のものだといえる。正義のために闘うことへと駆り立てられた盲目的な精神は、人間にとって最も大切な人を愛し、愛するものを守るといった感情を抹殺させてしまう。シルヴェールは銃

弾が飛び交う中、ミエットを失って初めてそのことに気づく。ミエットを愛していながら、本当に愛するということをしていなかったことに気づかされるのである。シルヴェールはこのことを死んだミエットの目の中に読みとり理解していくのである。

« Elle est morte, mais elle me regarde; elle ne ferme pas les yeux, elle me voit toujours. »

Cette idée l'emplit d'une grande douceur. Il ne bougea plus. Il échangea avec Miette un long regard, lisant encore, dans ces yeux que la mort rendait plus profonds, les derniers regrets de l'enfant pleurant sa virginité. ²⁶⁾

Silvère et Miette se regardaient. Le jeune homme était resté penché sur la morte, au milieu de la fusillade et des hurlements d'agonie, sans même tourner la tête. Il sentit seulement des hommes autour de lui, [...] Puis ils continuèrent à se regarder. ²⁷⁾

幸福のためのよりよい社会を目指して戦場での殺戮が繰り返される。しかし、流血による幸福はありえるのか。ゾラはシルヴェールで表した戦場における過ちからの理解を、死を目前にしたヴァイスにアンリエットとの愛にこそ幸福があるのだ気づかせることで、戦争小説『壊滅』の中に再び刻み込もうとしたといえるのである。

ジャンはアンリエットに出会って間もない頃からモーリスを気遣うように彼女のことを思っている。ジャンは、双子でありながらモーリスとは異なり、戦争を憎むアンリエットを自分により近い存在としてとらえられたともいえる。夫を失ったアンリエットをジャンは傍らから見守り続ける。また、戦場で足を負傷したジャンをアンリエットは手厚く介抱する。ジャンがアンリエットによって匿われる部屋は、戦場でありながらまるで現実から隔離された空間として描かれている。

[...] cette chambre close, mystérieuse, était si bien cachée à tous les yeux, que personne au monde ne pouvait en soupçonner là l'existence. ²⁸⁾

この部屋で、ジャンはアンリエットと二人だけの生活を送ることになる。

[...] ce fut ainsi que Jean se trouva brusquement séparé de monde, après des semaines de cohue violente, ne voyant plus que cette jeune femme si douce, [...].²⁹⁾

戦場の混沌とした世界から隔離された部屋での生活は、ジャンに安らぎを与える。そしてこの部屋の中で二人は親密な関係を築いていくのである。

[...] l'intimité de Jean et d'Henriette, alors, se trouva réglée. Des habitudes leur vinrent, il leur semblait qu'ils n'avaient jamais vécu autrement, [...].³⁰⁾

いわば同類の者として描かれているジャンとアンリエットは、モーリスに対して同じ心情を抱いている。彼らは戦争に熱狂しているモーリスの安否を気遣いながら、互いに共感する心情によって結びついていく。

[...] Entre eux, ce lien de tendre sympathie allait en se resserrant chaque jour, dans cette solitude profonde où ils vivaient, agités des mêmes peines.³¹⁾

以上のような経過を辿りながら、ジャンとアンリエットはお互いに共に生きることを望むようになる。これまで示した引用からも理解できるように、戦渦という現実から隔離された空間の中で二人は愛を育んでいる。これは、『ルゴン家の運命』の中で描かれているミエットとシルヴェールを想起させる。彼らは二人だけの姿を映す井戸の中で愛を育み、また現世の人間が足を踏み入れようとはしない夜の墓場で愛を確かめ合う。第1巻で表された隔離された世界での愛の成就是、『ムーレ神父の罪』のパラドゥ、『夢』のアンジェリックの部屋やクロ・マリー菜園で繰り返され、『壊滅』へと引き継がれていることが理解できる。そして、共和派、王党派、ボナパルティストが対立する争乱の中にあって高められていくミエットとシルヴェールの愛は、普仏戦争を描いた『壊滅』の中でもジャンとアンリエットによって再現されることで、叢書の始まりと終わりがしっかりと結びつけられていることが分かる。叢書における社会史的小説群の完結編である『壊滅』の中で、緊迫する死と共に愛の問題が織り込まれることによって、ゾラは戦争の悲劇的実態をより鮮烈に浮かび上がらせているといえる。そして、このことから、ゾラは幸福の追求として繰り広げられる戦争に対峙する、人間の真の幸福を示そうとしたと理解できるのである。

モーリスとジャンの二人で表される世界は、分断された二つのフランスであることは既に述べた。そして、さらにモーリスとアンリエットにおいても双子という設定から、二人で一つの世界を象徴しているように考えられる。一つの世界というものが相反する要素の合一で形作られていると考えるならば、彼らに割り当てられて表されているものは、主観的な精神と客観的な精神であり、闘争的な本能と穏健さを願う気質である。モーリスは戦争を必然のものと思い、アンリエットからは戦争を憎む言葉しか語られない。

ゾラは、ジャンとモーリスでフランスという国自体を象徴し、また普遍的な愛をジャンとアンリエットの関係で示している。そしてさらに、人間が精神に共有する相反する側面を、双子であるアンリエットとモーリスという肉体の分割で象徴的に表したといえる。彼ら三人の結集が、総体的な世界そのものなのである。アンリエットは、ジャンを愛し、自分の分身であるモーリスを愛している。『壊滅』においては、愛の聖女といえる彼女によってジャンとモーリスはさらに結びつけられていることになる。アンリエットは、ジャンとの関係が進む中で、彼女の理想を次の引用のように集約していく。

[...] il lui [=Henriette] semblait que son frère reviendrait prochainement, que tout s'arrangerait très bien, qu'on finirait par être tous heureux, en ne se quittant plus. Et elle en parlait sans trouble, tellement il lui paraissait naturel que les choses fussent ainsi, sans qu'il lui vînt à la pensée de s'interroger davantage, dans le don chaste et ignoré de tout son cœur. ³²⁾

アンリエットはモーリスが戦場を捨てて戻り、ジャンとモーリスとアンリエットが離れることなく共に生きていくことを彼女の理想としているのである。しかし、作品の結末で示されたジャンがモーリスを死に至らしめるという戦争における同胞殺戮の暗示的エピソードは、アンリエットの夢をうち砕くものとなった。ジャンとアンリエットが望んだ夢は、『夢』と同様に、戦争という現実の前に夢で終わってしまったのである。ゾラは、内乱の歴史的悲劇の結果に対し、行きすぎた愛国主義者達がシルヴェールやヴァイスのように人を愛し、また愛されて生きることに人間の幸福があるのだと気づいたならば、パリ・コミューンの悲劇は避けられたはずだと、悲惨な歴史を振り返り分析的に『壊滅』の中で表したのではないだろうか。相反するものも「愛と幸福」という立場にたって両者が歩み寄るならば、決して悲劇へとは発展しないことを『壊滅』の結末で強く示そうとしたのである。

戦争からアンリエットは次々に悲劇を体験した。愛する夫を失い、自分の分身ともいえる弟を失い、またジャンがモーリスを死に至らしめたことから、ジャンとの愛さえも失った。しかし、次々に悲劇的な体験をし、戦争による悲劇を目に焼き付けた彼女が、モーリスを切除して生き残ったのこの意味を考えたい。ゾラはアンリエットに未来への希望をこめて、生の継続を与えたのではないだろうか。双子である内の弟が死に、姉が生き残る。即ち、女性であるアンリエットの生の継続は、混乱したどのような時代にあっても生命が継続されてきたように、生きる希望を見出しながら平和の尊さと愛の大切さを次世代へ伝えるという生そのものの継続を彼女に託しているのだと考えられる。

フランスの政体の変遷は、イギリスのように議会政治によって民主主義が確立された過程と異なり、常に流血と共に繰り返されて発展するものであった。ゾラは、愛のエピソードの悲劇とともに戦争小説を創作し、また第1巻『ルゴン家の運命』と関連づけることで、時代の始まりに流された血の悲劇をも包括して、ジャン、アンリエット、モーリスの関係の崩壊に第二帝政時代そのものの崩壊を象徴的に示して『壊滅』を完結させたといえる。

* * * * *

本論文を通して、叢書には歴史的流れを描いた作品と普遍的な愛や生そして死のテーマを主題とした作品との二つの流れが存在することを考察してきたが、第1巻『ルゴン家の運命』に遡ると、叢書の起源といえるこの作品の中に、両者が緊密に位置づけられていることが検証できた。

人間の欲望が時代を押し進め、さらに夢を追い求めながら進展していく社会の中で、人々は夢を抱き、理想を追求しながら上昇志向を膨らませていく。第1巻から第19巻の間におかれているその他の作品は、時代が生みだした様々な社会的現象下における人間の闘争の断片であるといえる。そして人間はそれぞれが身をおく社会階層に特有の世界で生と格闘していることをゾラはそれらの作品で示している。

欲望の追求と理想の実現への渴望を描いた叢書諸作品は、それらに共通する欲望のキーワードを一族の源へと遡及させ、第1巻と常に照応することで、第二帝政における一族の歴史と時代の歴史を太く結びつけていると感じさせるのである。全ての作品に通じるキー

ワードを『ルゴン家の運命』は叢書の序説として放ちながら、また全ての作品が逆に発生の根源へと遡及することを意識して創造されていることが理解できたのではないだろうか。

(註)

1) 本章においては以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

—*La Fortune des Rougon*, tome I, 1960.

—*Le Rêve*, tome IV, 1966.

—*La Débâcle*, tome V, 1967.

2) 河野健二著『フランス革命小史』、岩波新書(1959)と河野健二編『フランス・ブルジョワ社会成立』、岩波書店(1977)等を参照した。

3) この修正は、1872年の終わりにされたもので、シャルパンティエからの出版は翌年1873年となった。ゾラが行ったテキストの修正は、例えばアデライードの年齢や作品中の年号に関するものが多い。また、アントワヌ・マッカールの子供は初めジェルヴェーズとジャンの二人だったが、この修正でリザ・マッカールを加えている。ゾラのテキストの修正や削除については、Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome I, Gallimard, 1960, pp.1537-39に詳しい。

4) *La Fortune des Rougon*, p.70.

5) *Ibid.*, p.102.

6) *Ibid.*, p.128. []内は引用者による。

7) *Ibid.*, p.124. []内は引用者による。

8) *Ibid.*, pp.127-128. []内は引用者による。

9) *Ibid.*, p.142.

10) *Ibid.*, p.149.

11) *Ibid.*, p.124. []内は引用者による。

12) *Ibid.*, p.105.

13) *Ibid.*, pp.128-129. []内は引用者による。

14) *Ibid.*, p.138.

- 15) Henri Mitterand, *Etudes sur Les Rougon-Macquart, Les Rougon-Macquart* (la Pléiade) tome I , p.1535.
- 16) *La Fortune des Rougon*, p.141.
- 17) *Ibid.*, p.205.
- 18) *Ibid.*, p.208.
- 19) *Ibid.*, p.215.
- 20) *Ibid.*, p.216.
- 21) *Ibid.*, p.35.
- 22) *Ibid.*, p.217.
- 23) *Ibid.*, p.221.
- 24) *Le Rêve*, p.857. []内は引用者による。
- 25) *La Débâcle*, p.639.
- 26) *La Fortune des Rougon*, p.219.
- 27) *Ibid.*, p.220.
- 28) *La Débâcle*, p.794.
- 29) *Ibid.*, p.794.
- 30) *Ibid.*, p.795.
- 31) *Ibid.*, p.796.
- 32) *Ibid.*, p.812. []内は引用者による。

結論

ゾラは、第二帝政末期に「ルゴン＝マッカール」叢書を構想し、第1巻『ルゴン家の運命』から書き始めたわけだが、帝政崩壊後の第三共和政期に、およそ20年余りの歳月をかけて全20巻を完成させた。叢書諸作品を書き進める中で、ゾラは第19巻『壊滅』や最終巻『パスカル博士』へ向けての思考と、既に叢書に位置づけた作品を振り返るといふ、双方に向けられた配慮の中で執筆活動を行っていたことは確かであろう。従って、この想定から各テキストの関連性に留意して叢書を読み進めると、ゾラがいかにより一時代の全貌を叢書全巻でもって創造しているかを我々は発見する。

それでは、本論文の展開をふり返って述べておこう。第1章では、叢書における重要な登場人物であるパスカルの動向に注目して、第5巻『ムーレ神父の罪』の考察を行った。そして、この作品には、「愛」のテーマにおいて、最終巻『パスカル博士』への重要な布石的役割が秘められていることを明らかにした。そしてさらに、第1巻『ルゴン家の運命』に遡って考察すると、ゾラが計画的に設定したパスカルの段階的経験の過程を概観することができる。つまり、『ルゴン家の運命』でのミエットの死、シルヴェールの死、さらに『ムーレ神父の罪』でのアルビーヌの死という徐々に強まる死の衝撃は、パスカルの中に「生」への渴望を生みだし、新しく芽生える生命の中にその永続性を見出すようになる過程が示されている。そして、彼が最終巻で行う一族の歴史の省察とその中であって結論づけていく姪クロチルドとの愛という人生の選択を、より鮮明に理解することができることを検証した。

さらに第3章で、第16巻『夢』を対象に第5巻『ムーレ神父の罪』との関連性の考察を進めたことから、後者での「愛と罪」の問題が『夢』において再提示されていることを理解した。『夢』では、叢書に通底する人間の理想の追求と現実の次元での生の闘争が示されており、『ルゴン家の運命』や『生きるよろこび』、第14巻『制作』等と合わせて考察すると、『夢』がこれらの作品から提示された問題を帰結する役割を担い、さらに、後続の『壊滅』や『パスカル博士』へと継続する構造をもっていることを明らかにした。

ところで、叢書的全巻に通底している「生と死」、「死と再生」という根元的な主題が、一世代年長の詩人ボードレールの示すものと共通するものを強く感じるところから両者の関連を探ってみた。

そもそもゾラの叢書諸作品は、特に第9巻『ナナ』以降、象徴的なイマージュを駆使した詩的、幻想的作品群としての色を濃くしている。そこで具体的に『ナナ』と第14巻『制作』のテキストとボードレールの詩「腐死」と「芸術家の死」を比較することにより、詩的想像力を駆使した象徴的手法がゾラ特有の描写の特徴として顕在化した過程を検証した。そして、その検証を通して、ゾラが叢書で創造しようとした一時代の歴史と普遍的な生のサイクルをより劇的に表すために、読み手の詩的想像力を刺激する象徴的手法や感覚に強く訴える描写を好んで用いていることを理解した。このことから、叢書全20巻が、いわば「生と死」のダイナミズムを包括するものであるといえるだろう。

以上の考察から、叢書の大半を占める社会史的側面を強調した作品群においても、その社会史を叙事詩の域に高めるために、視覚的描写に象徴的描写が機能的に作用し、作品が創造されていることに注目した。そして、ゾラの登場人物における「視線描写」の問題が、特に作品を読み解く大きな鍵となっていることを、叢書第15巻『大地』のテキストを通して考察した。つまり、ゾラが19世紀後半の農民社会の悲劇をより迫真的にまた劇的に示すために、視覚というものをを用いて登場人物に自己の内面世界に存在するものを集約させ、欲望を燃え上がらせて、そこから燃え広がった炎が作品全体を包む「火のイマージュ」へと連動する象徴的手法を『大地』で駆使していることを検証した。

そしてさらに、『大地』で示された主人公ジャンの視線描写の特徴が、第19巻『壊滅』へと引き継がれ、同一主人公であるジャンを媒体としてこの二つの作品を暗示的に結びつけ、一時代の社会崩壊の象徴性を強く示していることを明らかにした。

また、『大地』から『壊滅』へと発展させ、『壊滅』から『大地』へと遡及させる火からの啓示、火のイマージュ描写が、この二作品にとどまらず、『壊滅』への流れを意識して書かれた第9巻『ナナ』、第17巻『獣人』といった作品群にも逆に燃え広がっているのを我々は感知する。つまり『壊滅』からまた叢書全体へと燃え広がって、第二帝政社会そのものの壊滅を示すものとなっている。

また、本論文第2章の第12巻『生きるよろこび』の考察を通して、この作品が「生」を分析した作品であり、ゾラがこの作品で叢書の中に「生」の観念を刻み込もうとしたことを考察した。『生きるよろこび』では、生きるとはいかなることか、また「生」の意味とは何であるのかという問題の追求が、「海」という自然との闘争と重ね合わされて描かれている。

「生」の観念を追求した作品における、「海」という大自然との闘争の主題は、農民小説『大地』で、農民社会と農民の実態を表すために重要な関連づけがなされているといえる。つまり、『生きるよろこび』で示した「生」のテーマを、『大地』においてさらに欲望を満たそうと闘争することで人間は生を継続しようと帰結している。そして、『生きるよろこび』の中で、海が及ぼす被害を承知しながらも海辺に住み続ける人々が描かれていることから、ゾラは、人間は定められた宿命のもとで「生」と対決するしかないことをこの作品で示し、さらに『大地』において、土地と格闘する農民の描写に結びつくよう配慮していることを理解した。このように『大地』を『生きるよろこび』との関連によって読めば、ゾラが自然と対決する人間の闘争を強く明示するとともに、あわせて宿命的な農民の実態をより強烈に表そうとしたことを理解できるのである。

また、本論文第9章で考察した第1巻『ルゴン家の運命』の中では、パスカルの母親フェリシテを通して表された叢書を通底する「欲望の炎」が、最終巻『パスカル博士』まで引き継がれ、彼女の心に宿る「欲望の炎」が全てを最終的に焼き尽くす炎として最初から用意されていたことを見出した。

最終巻で年老いたパスカルは、永年行ってきた自らの一族を対象とする遺伝の研究を完成させようと専心する。しかし、母親のフェリシテはルゴン家の悪い評判が立つことを嫌い、パスカルの記録を抹消してしまうことを強く望む。パスカルの死後、彼女はこの記録を盗み出し、火に投じて灰にしてしまう。『ルゴン家の運命』と『パスカル博士』を関連づけて考察するならば、第1巻のフェリシテで表された「欲望の炎」は叢書諸作品の中で様々に燃え続けて最終巻に達し、最終巻で一族全体を燃やす炎となる。また、『壊滅』の結末でパリを焼く炎として燃え上がった「浄罪の炎」は、第二帝政時代の始源である『ルゴン家の運命』へと遡り、崩壊の要因を宿す根元へと燃え広がる。そして、これらの交錯する「炎」のイメージは叢書全体を包む「業火」へと象徴的に表されていることが理解できるのである。

『ルゴン家の運命』から『パスカル博士』へと流れる主題を考察したことから、叢書の中間に位置する『生きるよろこび』が、叢書の中心から「生」の観念を放つ作品として機能していることがまた理解できる。第1巻のミエットで示された「愛と革命」の精神は、『生きるよろこび』で示された、まさに生まれ出ようとする子供が本能的に生の獲得を望む描写と考え合わせると、『生きるよろこび』を経て『パスカル博士』の結末における「次世代の生」への期待として結びつけられているといえる。すなわち、ミエットが民衆の精

神を導くようにしっかりと手にした革命の精神の象徴として表されている「旗」は、叢書の作品世界に「新しい時代への夢想」という象徴的意味合いを放つものである。そして、彼女の精神が次の時代を担う新しい生命へと引き継がれることをゾラは期待している。まず『生きるよろこび』の次の引用をみてみよう。

[...] il [=Lazard] apercevait toujours la pauvre main du petit être, cette main qui voulait vivre, qui semblait chercher à tâtons un secours dans ce monde, [...].¹⁾

ラザールの子供は救いをまさぐり、生きることを切望していることをゾラは子供の「手」の描写で象徴的に表している。そして、『パスカル博士』の最終部では、一族の命を引き継ぐ子供に未来への希望を託している。

[...] A l'enfant qui allait être demain, au génie qui naissait peut-être, au messie que le prochain siècle attendait, qui tirerait les peuples de leur doute et de leur souffrance ! [...].²⁾

そして、次の引用下線部で示したように、さらに作品の終行では子供が上へとのぼす小さな腕を、「生（命）に呼びかける旗のように」と、ゾラは描いている。

[...] Clotilde souriait à l'enfant, qui tétait toujours, son petit bras en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie.³⁾

新しい生命が、未来へと人類を導く希望の象徴としてとらえられていることが分かる。そして、第1巻と最終巻のこのような照応は、最終巻『パスカル博士』の結語として、ひいては叢書全体の結語として示した〈la vie〉によって、ゾラが崩壊に終わる一時代を描いた叢書に「死からの再生」と「生命の永続性」を強く示そうとしたと結論できる。

それからまた、時代を動かすのは人間であり、人間は様々な愛の関係で生を継続していることは言うまでもないが、叢書諸作品には、その次の時代への継続的意味合いが女性にも託され、特に「母性」というものでゾラは強調している。例えば、家系図の根源に設定された女性アデライード・フークには、子孫が犯す様々な悪徳の根源だけが描かれているのではない。彼女は孫のシルヴェールを育てることで、老女となってから初めて「母性」

に目覚めている。ゾラは第8巻『愛の一ページ』のエレーヌや『生きるよろこび』のポーリーヌにおいて慈愛に満ちた母性を描き、ナナにさえ母性をもたせている。叢書諸作品で頻繁に刻まれる「母性的な愛」は、叢書内に関連を生みだし、未来に継続する「生」を創り出すものとして大きく機能しているといえる。

さらに、第5巻『ムーレ神父の罪』に登場した神父セルジュの妹デジレであるが、彼女が求めるものは、社会的地位や時代における名声でもなければ金銭欲でもない。唯一自然からの恵みのみを享受することを彼女は望んでいる。彼女が追求する欲望が、生における最も幸福な追求であることをパスカルは彼女を観察することから認識していく。そして彼は、人間の愛における倫理上の拘束や道徳的観念とは無関係な自ずから心が求める愛するという感情を優先的に選んでいくのである。

以上のように、『ルゴン家の運命』から『ムーレ神父の罪』、『夢』を経て、『パスカル博士』へと帰結されていく流れと、『ルゴン家の運命』から『生きるよろこび』を経て『大地』、『壊滅』、『パスカル博士』へと帰結する流れが織りなされて、『パスカル博士』の中で全てが最終的に完結していることが理解できるのである。

本論文では、以上のように、これまで叢書においてあまり重要視されていなかったゾラの哲学的・幻想的小説群、『ムーレ神父の罪』、『生きるよろこび』、『夢』の作品を中心に、個々の作品分析と他の作品との関連性の考察を行った。このことから、ゾラの「休息や気晴らしの小説」という認識がなされているこれらの作品が、普遍的な「生」や「死」や「愛」のテーマを叢書内に通底させるものであり、叢書全体を支える基本構造としての重要な役割を果たしていることを明らかにした。そして、歴史的事実を叙した『ルゴン家の運命』に始まり、『壊滅』で閉じる社会史的な作品群においても、『生きるよろこび』や『夢』で示された「生と死と愛」のテーマが一時代の崩壊の歴史を語る上で深く結びつけられて描かれていることを論証できたと思う。

要するに、叢書の各作品を相互関連的に読み進めてみれば、ゾラが叢書で示したかった奥深い彼の思念へと我々を導いてくれる。つまり、人間の普遍的な観念を追求した哲学的な作品群が、第二帝政の始まりと終わりを描いた『ルゴン家の運命』と『壊滅』の間に散在し、両極を根底から結び支え、時代の変転と人間の生命の継続を叢書内に生みだしていることを我々は理解することができるのである。

周知のように、近代化が急激に進んだ第二帝政時代は、人々が様々な物質的欲望の実現に狂奔し、野心とそれに基づく陰謀の渦巻く時代だった。それらの欲望の充足と繁栄、それが人々のいわば幸福への夢想だった。この第二帝政時代における人々の夢想は、その時代の崩壊をもって夢想でしかなかったとゾラが強くとらえていたことを本論文での考察を通して理解した。そして夢想が夢想で終わった根元を彼自身が追求し、次の時代への継続と新たな理想の時代の実現を夢見て人類の「生」〈la vie〉の永続性に希望を託し、ゾラは叢書を創造したのだと結論できる。

(註)

結論においては以下のテキストを使用し、註においては作品名とページ数のみを略記する。
また、引用文中の下線はすべて引用者による。

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* (la Pléiade), Gallimard :

— *La Joie de vivre*, tome III, 1964.

— *Le Docteur Pascal*, tome V, 1967.

1) *La Joie de vivre*, p.1097.

2) *Le Docteur Pascal*, p.1219.

3) *Ibid.*, p.1220.

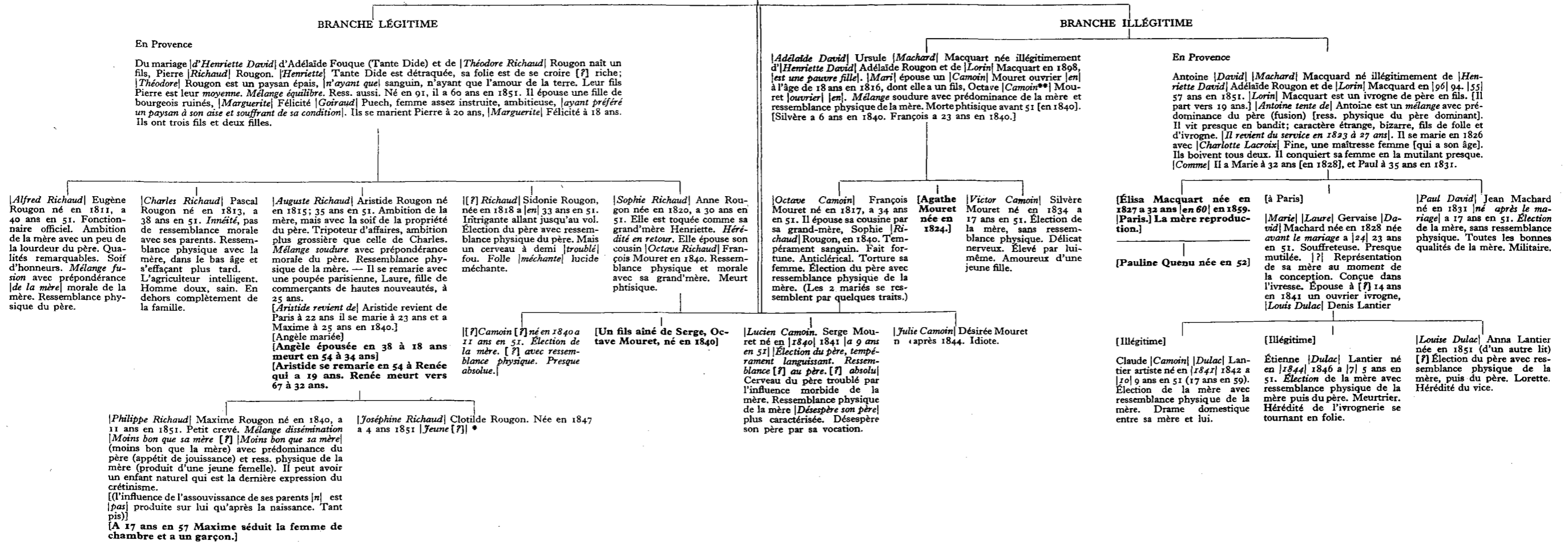
資料：「ルゴン=マッカー」叢書・家系図 ①

1869年に作成された最初の家系図。

第1巻『ルゴン家の運命』を出版した時点では一般に提示されなかったものである。

1. PREMIER ARBRE GÉNÉALOGIQUE DES ROUGON-MACQUART, 1869 (Ms. 10345, f^o 130).

[Henriette David] Adélaïde Fouque, dite tante Dide née en 70, se marie en 90 à [Théodore Richaud] Rougon, en a un enfant en 91 à l'âge de 21 ans, [et une fille un an après, en 92,] perd son mari en [92] [93] [94] 92, a d'un amant en [93] [93] 93 [Chantegreil Machard] Macquard un second enfant en [96] 94, [meurt folle en 1820, à l'âge de 50 ans] et a encore une fille de cet amant en [96] 98, meurt folle.

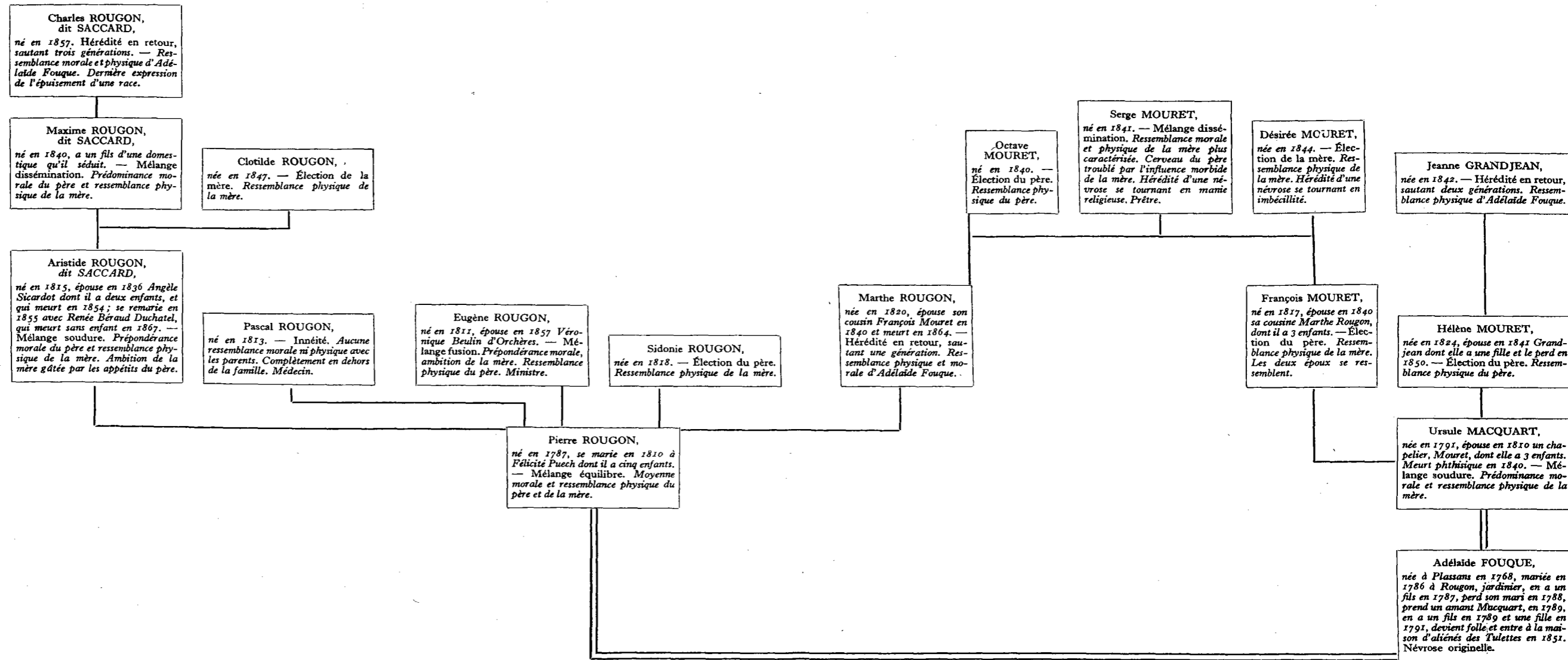


* Les points d'interrogation en italique remplacent des mots rayés illisibles.
 ** On trouve ici Camoin sans s. Ce nom porte le plus souvent un s dans les flans.

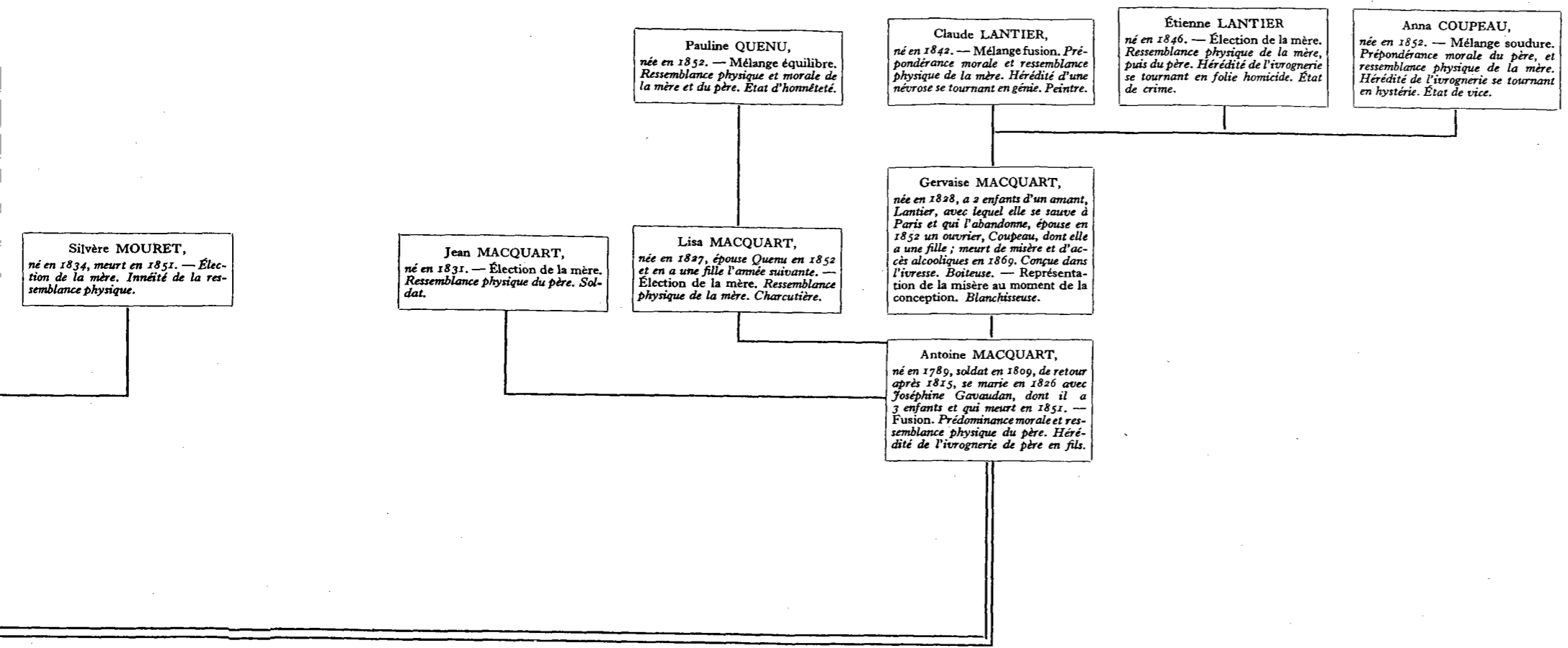
資料：「ルゴン=マッカー」叢書・家系図 ②-1

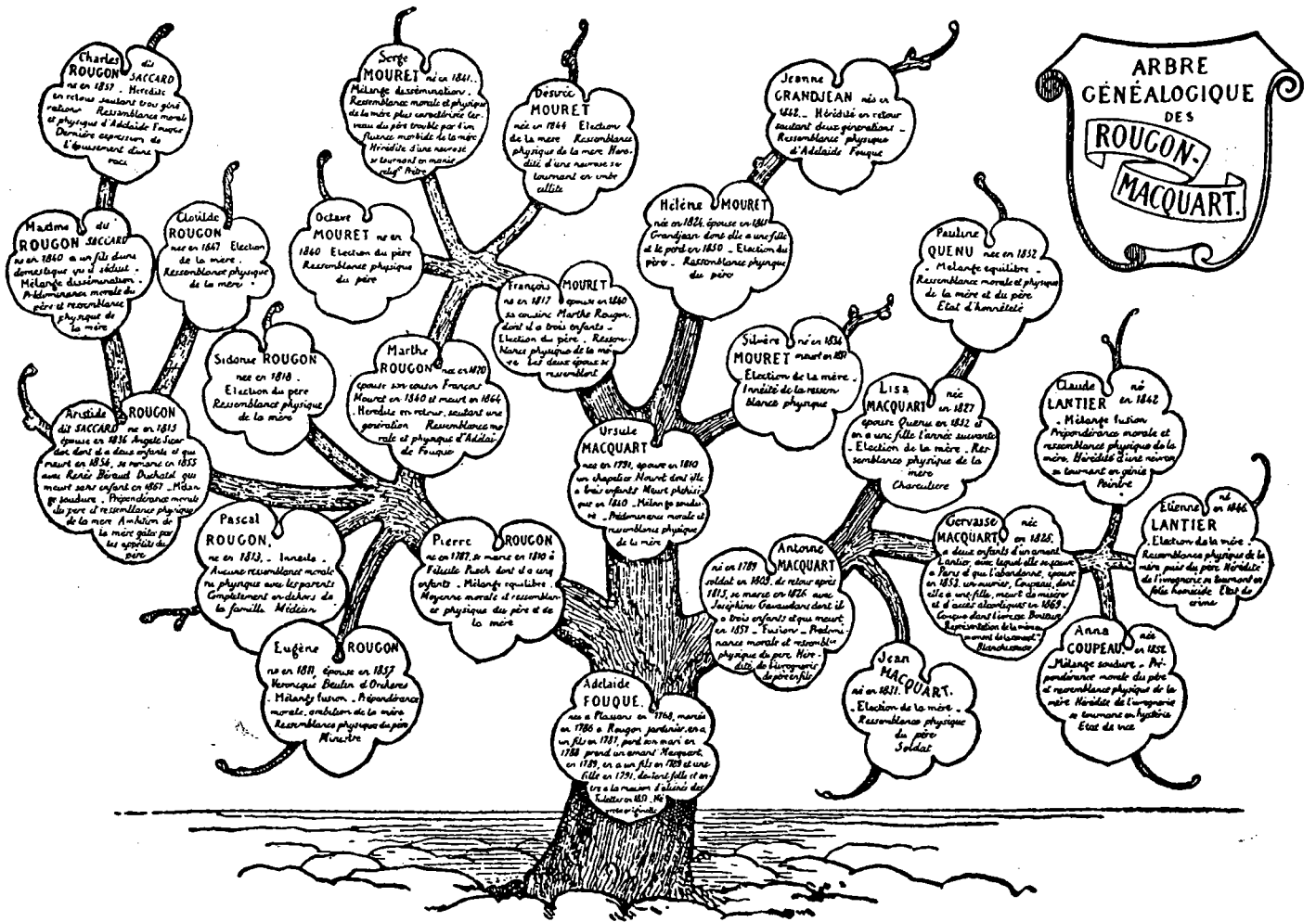
第8巻『愛の一ページ』(1878)の序文で発表された家系図。

既に初期の構想時よりも叢書作品の増加によって家系図上に人物の増加が見られる。



1. ARBRE GÉNÉALOGIQUE DES ROUGON-MACQUART

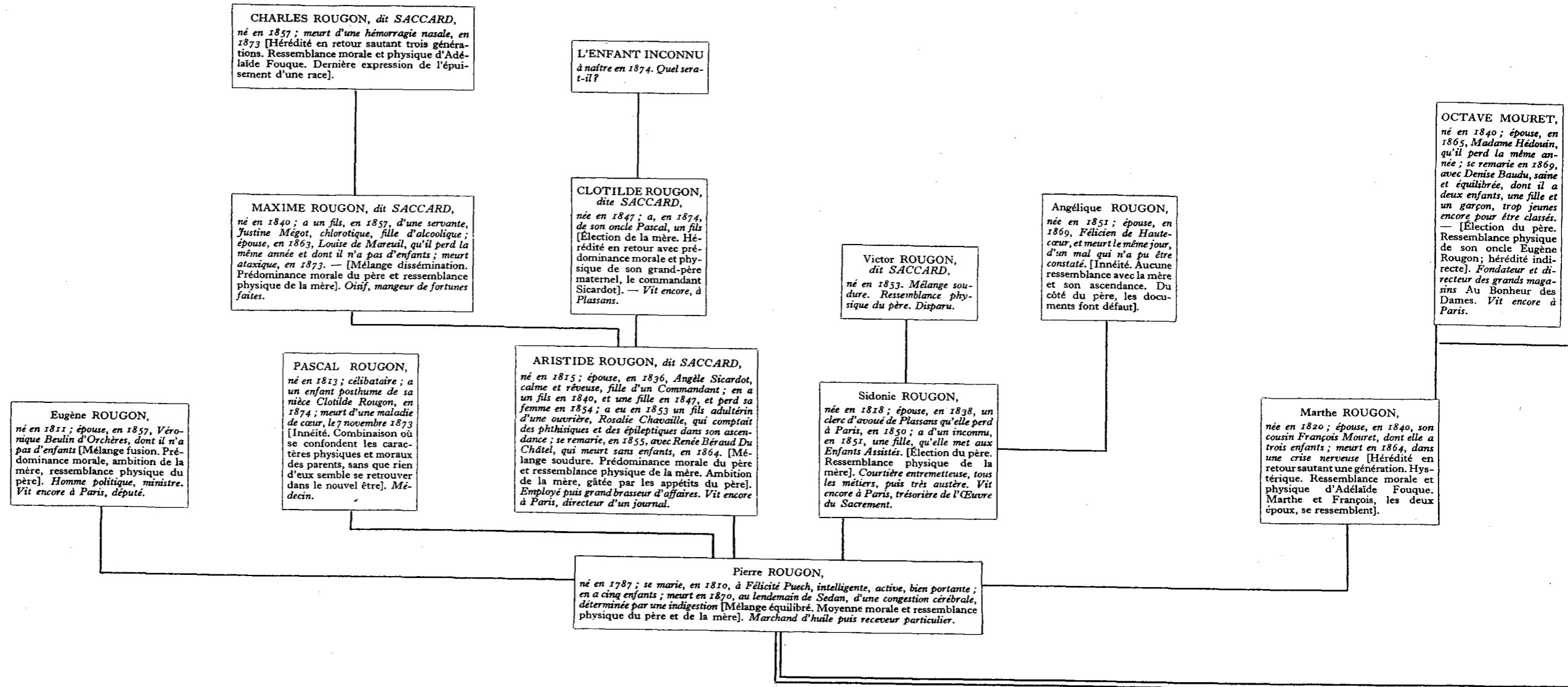


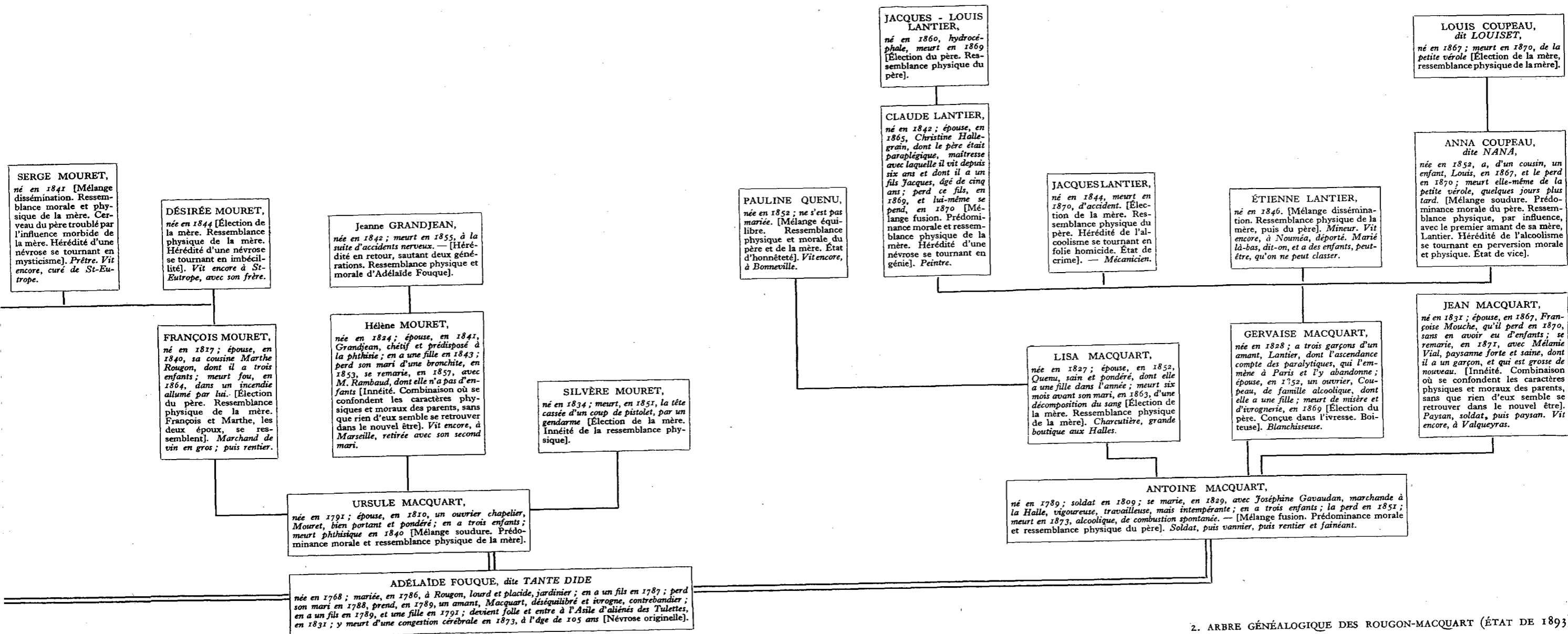


資料：「ルゴン=マッカー」叢書・家系図 ③-1

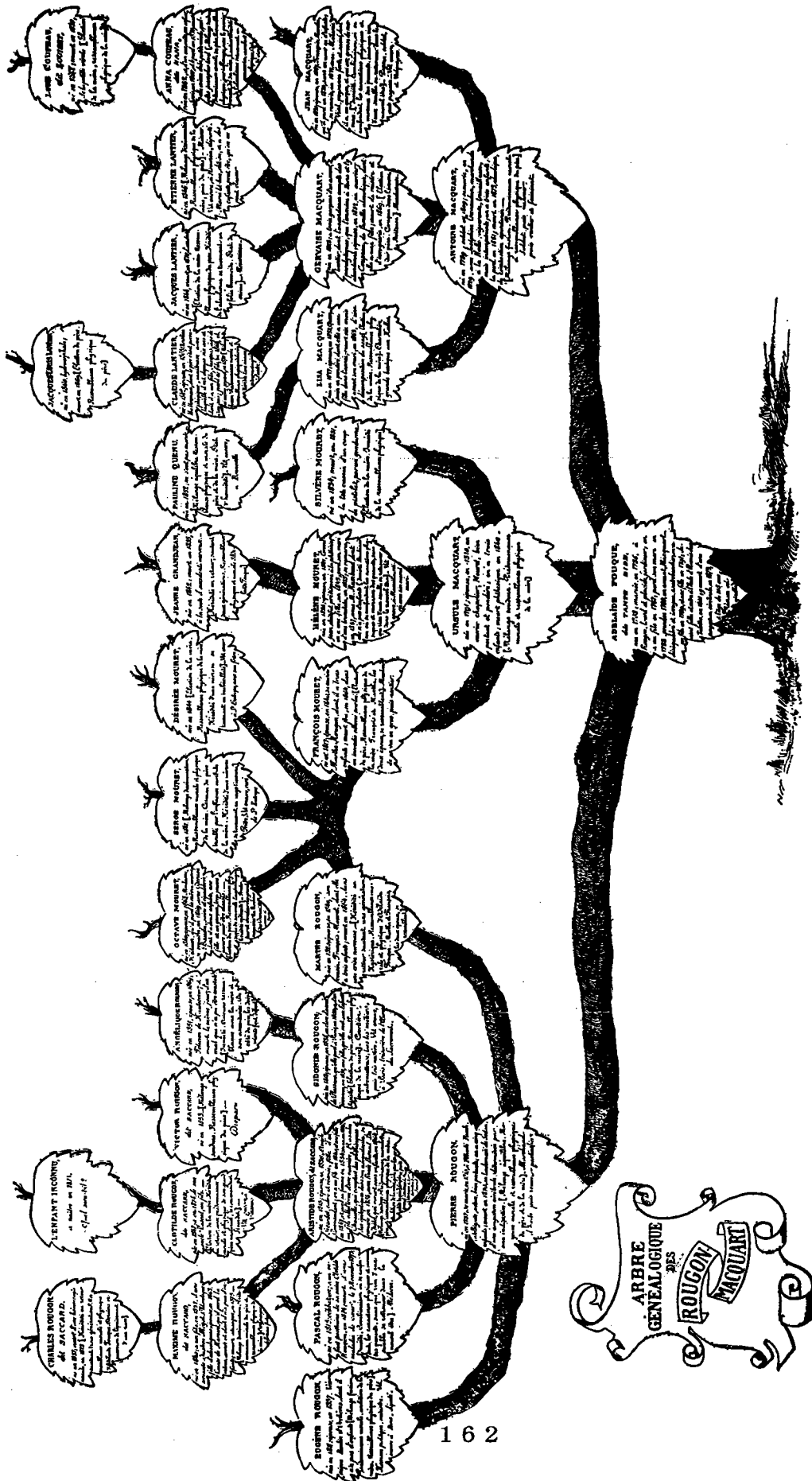
第20巻『パスカル博士』(1893)の巻頭に付された家系図。

第8巻以降、叢書作品に加えられた作中人物の書き込みがなされている。





2. ARBRE GÉNÉALOGIQUE DES ROUGON-MACQUART (ÉTAT DE 1893)



Pour la lecture de cet Arbre Généalogique, voir les dépliants annexés au volume.

《参 考 文 献 目 録》

[使用テキスト]

- Emile Zola : *Les Rougon-Macquart* I – V (la Pléiade), Gallimard, 1960-1967.
Emile Zola : *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand,
Cercle du Livre Précieux, 1966-1970.
Charles Baudelaire : *Œuvres complètes* I (la Pléiade), Gallimard, 1975.

[参考文献]

- Emile Zola : *Carnets d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France*,
Henri Mitterand éd., Plon, 1986.
Emile Zola : *Correspondance* I – X, éditée sous la direction de B. H. Bakker,
Editions du CNRS, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978-1995.
Emile Zola : *Face aux romantiques*, Complexe, 1989.
Emile Zola : *L'encre et le sang - Littérature et politique-*, Complexe, 1989.
Emile Zola : *Pour Manet*, Complexe, 1989.
Emile Zola : *Du roman*, Complexe, 1989.
Emile Zola : *Écrits sur l'art*, Gallimard, 1991.
- Baguley, David : *Le naturalisme et ses genres*, Nathan, 1955.
Becker, Colette : *Zola et toutes lettres*, Bordas, 1990.
Becker, Colette : *Émile Zola*, Hachette, 1993.
Becker, Colette : *Les apprentissages de Zola*, PUF, 1993.
Becker, Colette : *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, 1998.
Bernard, Marc : *Zola*, Seuil, 1952.
Bertrand-Jennings, Chantal : *L'Eros et la femme chez Zola*, Klincksieck, 1977.
Bertrand, Denis : *L'espace et le sens*, Hadès, 1985.
Bloch-Dano, Evelyne : *Madame Zola*, Grasset, 1997.
Bloch-Dano, Evelyne : *Chez Zola à Medan*, Christian Pirot, 1999.
Brady, Patrick : *"L'Œuvre" de Emile Zola*, Droz, 1968.
Brown, Frederick : *Zola une vie*, Belfond, 1995.
Chevrel, Yves : *Le naturalisme*, PUF, 1982.
Collot, Sylvie : *Les lieux du désir, Topologie amoureuse de Zola*, Hachette, 1992.
Couprie, Alain : *Zola*, Armand Colin, 1992.
Dezalay, Auguste : *L'opéra des Rougon-Macquart*, Klincksieck, 1983.
Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori : *Entretiens avec Zola*, Ottawa,
Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

- Dubois, Jacques : *L'Assommoir de Zola*, Belin, 1993.
- Guillemin, Henri : *Zola, légende et vérité ?*, Utovie, 1979.
- Granet, Michel : *Le temps trouvé par Zola dans son roman le Docteur Pascal*,
Les publications universitaires, 1980.
- Hamon, Philippe : *Le personnel du roman*, Droz, 1983.
- Kaempfer, Jean : *Émile Zola, d'un naturalisme pervers*, José Corti, 1989.
- Kanes, Martin : *L'Atelier de Zola, textes de journaux 1865-1870*, Droz, 1963.
- Kranowski, Nathan : *Paris dans les romans d'Émile Zola*, PUF, 1968.
- Lanoux, Armand : *Bonjour, Monsieur Zola*, Grasset, 1978.
- Lapp, J. C. : *Les racines du naturalisme*, Paris, Bordas, 1972.
- Martino, Pierre : *Le naturalisme français*, collection Armand Colin, 1951.
- Mitterand, Henri : *Études sur les Rougon-Macquart*, dans l'édition intégrale en 5 vols (la Pléiade),
Gallimard, 1960-1967.
- Mitterand, Henri : *Zola journaliste, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, A. Colin, 1962.
- Mitterand, Henri : *Le discours du roman*, PUF, 1980.
- Mitterand, Henri : *Zola et le Naturalisme*, PUF, 1986.
- Mitterand, Henri : *Le regard et le signe*, PUF, 1987.
- Mitterand, Henri : *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, PUF, 1994.
- Mitterand, Henri : *Le roman à l'œuvre genèse et valeurs*, PUF, 1998.
- Mitterand, Henri : *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*,
Librairie A.G.Nizet, Paris, 1974.
- Mitterand, Henri : *Zola I*, Fayard, 1999.
- Noiray, Jacques : *Le romancier et la machine*, José Corti, 1981.
- Ouvrard, Pierre : *Zola et le prêtre*, Beauchesne, 1986.
- Serres, Michel : *Feux et signaux de brume Zola*, Grasset, 1975.
- Seassau, Claude : *Émile Zola le réalisme symbolique*, José Corti, 1989.
- Suwala, Halina : *Autour de Zola et du naturalisme*, Honoré Champion, 1993.
- Van Buuren, Maarten : « *Les Rougon-macquart* » d'Émile Zola, de la métaphore au mythe,
José Corti, 1986.

- アンリ・ミットラン著 佐藤正年訳 : 『ゾラと自然主義』, 白水社, 1999.
- 稲葉三千男著 : 『ドレフュス事件とエミール・ゾラ』, 創風社, 1996.
- 尾崎和郎著 : 『ゾラ、人と思想』, 清水書院, 1983.
- 尾崎和郎著 : 『若きジャーナリスト エミール・ゾラ』, 誠文堂新光社, 1982.
- 加賀山孝子著 : 『エミール・ゾラ断章』, 早美出版社, 2000.
- 河内清著 : 『エミール・ゾラ』, 世界評論社, 1949.

河内清著：『ゾラとフランス・レアリスム』, 東京大学出版会, 1975.
河内清著：『世界文学大系41』(解説), 筑摩書房, 1959.
清水正和著：『ゾラと世紀末』, 国書刊行会, 1992.
本田喜代治著：『バルザックとゾラ』, 法政大学出版局, 1969.
ミッシェル・セール著 寺田光徳訳：『火、そして霧の信号—ゾラ』, 法政大学出版局, 1988.
山田珠樹著：『ゾラの生涯と作品』, 六興出版社, 1949.

饗庭孝男, 朝比奈誼, 加藤民男他編：『フランス文学史』, 白水社, 1979.
ドミニク・ランセ著 加藤民男訳：『十九世紀フランス文学の展望』, 白水社, 1980.
平島正郎他著：『徹底討論 19世紀の文学、美術』, 青土社, 1975.
福井芳男他編：『フランス文学講座(詩)』, 大修館書店, 1987.
福井芳男他編：『フランス文学講座、小説2』, 大修館書店, 1978.
V.-L. ソーニエ著 篠田浩一郎, 渋沢孝輔共訳：『十九世紀フランス文学』, 白水社, 1958.
小倉孝誠著：『19世紀フランス 夢と創造』, 人文書院, 1995.
壇上文雄著：『文学からみたフランス鉄道物語』, 駿河台出版社, 1931.

宇佐美斉篇：『フランス・ロマン主義と現代』, 筑摩書房, 1991.
辻昶, 丸岡高弘共著：『ヴィクトル＝ユゴー』, 清水書院, 1981.
フィリップ・ヴァン・チーゲム著 辻昶訳：『フランス・ロマン主義』, 白水社, 1990.
山内久明著：『ヨーロッパ・ロマン主義を読み直す』, 岩波書店, 1997.
ドミニク・ランセ著 阿部良雄, 佐藤東洋麿共訳：『十九世紀フランス詩』, 白水社, 1977.
ルネ・ラルー著 小松清, 武者小路実光共訳：『フランス詩の歩み』, 白水社, 1955.
アルベール＝マリ・シュミット著 清水茂, 窪田般彌訳：『象徴主義』, 白水社, 1969.

河野健二編：『フランス・ブルジョワ社会成立』, 岩波書店, 1977.
河野健二著：『フランス革命小史』, 岩波新書, 1959.
グザヴィエ・ド・モンクロ著 波木居純一訳：『フランス宗教史』, 白水社, 1997.
ジョルジュ・ブルジャン著 上村正訳：『パリ・コムューン』, 白水社, 1961.
渡辺淳著：『パリの世紀末』, 中公新書, 1984.

阿部良雄訳：『ボードレール全集』, 筑摩書房, 1983.
阿部良雄著：『ボードレールの世界』, 青土社, 1976.
池田正年著：『ボードレール手帳』, 蝸牛社, 1979.
多田道太郎編：『悪の華』註釈(上)(下), 京都大学人文科学研究所, 1986.
福永武彦著：『ボードレールの世界』, 講談社, 1982.
福永武彦編：『ボードレール全集』, 人文書院, 1963-64.

- 井島勉著：『芸術とは何か』, 創文社, 1979.
- ジャン・ベルマン=ノエル著 石木隆治訳：『精神分析と文学』, 白水社, 1990.
- S.K.ランガー著 池上保太, 矢野萬里共訳：『芸術とは何か』, 岩波新書, 1967.
- 清水清著：『創造力の美学』, 玉川大学出版部, 1977.
- 中野久夫著：『芸術心理学入門』, 造形社, 1970.
-
- アンリ・ペリュショ他著 黒江光彦他訳：『セザンヌ』, 小学館, 1984.
- 池上忠治著：『随想フランス美術』, 大阪書籍, 1984.
- 清水正和著：『フランス近代芸術 絵画と文学の対話』, 小沢書店, 1999.
- 高階秀爾著：『想像力と幻想』, 青土社, 1986.
- 高階秀爾著：『西欧芸術の精神』, 青土社, 1986.
- 高階秀爾著：『ギュスターヴ・モロー特集』, 美術出版社, 1964.
- 高階秀爾著：『近代絵画史』(上)(下), 中公新書, 1975.
- 高階秀爾著：『名画を見る眼』, 岩波新書, 1969.
- 西岡文彦著：『二時間の印象派』, 河出書房新社, 1996.
- モーリス・セリュラス著 平岡昇, 丸山尚一共訳：『印象派』, 白水社, 1992.

[résumé]

L'intertextualité dans *Les Rougon-Macquart*

Chise ARITOMI

Table des matières

Préface

Chapitre I. *La Faute de l'abbé Mouret* : rôles dans *Les Rougon-Macquart*

1. Évolution de la pensée de Pascal
2. Une œuvre allusive et prophétique
3. À propos du *Rêve*

Chapitre II. *La Joie de vivre* : idée de la vie qui s'inscrit dans *Les Rougon-Macquart*

1. Pauline et la mer
2. Chanteau et Véronique

Chapitre III. *Le Rêve* : aboutissement dans *Les Rougon-Macquart*

1. À propos de l'amour et du péché dans *La Faute de l'abbé Mouret*
2. Prodiges de l'évêque
3. La mort d'Angélique
4. À propos d'autres œuvres

Chapitre IV. Descriptions d'Emile Zola : corrélation entre Baudelaire et Zola

1. Communautés des idées
2. Ressemblances entre *Les Fleurs du Mal* et *Les Rougon-Macquart*
3. Correspondances entre " Une Charogne " dans *Les Fleurs du Mal* et *Nana*

Chapitre V. *L'Œuvre* :

exploitation de la manière symbolique, et continuité de *L'Œuvre* au *Rêve*

1. Correspondances entre " La Mort des artistes " dans *Les Fleurs du Mal* et *L'Œuvre*
2. Claude, Christine et la Femme dans le tableau de Claude
3. Continuité de *L'Œuvre* au *Rêve*

Chapitre VI. *La Terre* : descriptions des regards et images du feu

1. Descriptions à travers des yeux des personnages
2. Regards agissant sur les rôles et les caractères des personnages
3. Significations des descriptions relatives aux yeux
— Autour des descriptions des yeux de Fouan —

Chapitre VII. *La Bête humaine* : un microcosme dans la structure des *Rougon-Macquart*

1. La structure double
2. La structure en déroulement empilé du récit
3. Le symbolisme et le contraste dans les descriptions autour du chemin de fer

Chapitre VIII. *La Débâcle* : analyse relative à *La Terre*

1. La caractéristique des regards de Jean
2. La relation entre Jean et Maurice, et les évolutions de leurs cœurs
3. Images du feu

Chapitre IX. *La Fortune des Rougon* : le point de départ de la création

1. Les cadres historiques et *Les Rougon-Macquart*
2. Les éléments allusifs qui s'inscrivent dans le premier volume des *Rougon-Macquart*
3. La cause de l'écroulement du second Empire
4. Miette et Angélique
5. *La Débâcle* : à propos de Miette et Sylvère

Conclusion

Table des *Rougon-Macquart* (1871-1893)

1. *La Fortune des Rougon* (1871)
2. *La Curée* (1872)
3. *Le Ventre de Paris* (1873)
4. *La Conquête de Plassans* (1874)
5. *La Faute de l'abbé Mouret* (1875)
6. *Son Excellence Eugène Rougon* (1876)
7. *L'Assommoir* (1877)
8. *Une Page d'amour* (1878)
9. *Nana* (1880)
10. *Pot-Bouille* (1882)
11. *Au Bonheur des Dames* (1883)
12. *La Joie de vivre* (1884)
13. *Germinal* (1885)
14. *L'Œuvre* (1886)
15. *La Terre* (1887)
16. *Le Rêve* (1888)
17. *La Bête humaine* (1890)
18. *L'Argent* (1891)
19. *La Débâcle* (1892)
20. *Le Docteur Pascal* (1893)

Résumé

Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, comme précise le sous-titre : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, est marqué par l'ancrage des personnages dans les divers milieux de la société française de 1850 à 1870. Tout le cycle des *Rougon-Macquart* constitue un vaste ensemble romanesque qui, par ses caractéristiques, est souvent considéré comme une œuvre qui concurrencerait *La Comédie Humaine* de Balzac. En fait, à l'instar de Balzac qui a décrit les membres de la société de la première moitié du XIX^e siècle, Zola a constitué un document irremplaçable sur la société de la seconde moitié de ce siècle. Il a écrit l'histoire d'une famille formée de deux branches, l'une légitime, les Rougon, et l'autre bâtarde, les Macquart, lesquelles irradiant toutes les couches de la société, en province comme à Paris.

La fondatrice de cette immense famille est une paysanne : Adélaïde Fouque, dite tante Dide, née en 1768 et morte à l'âge de cent cinq ans, en 1873. Mariée en 1786 à un paysan, Marius Rougon, elle a un fils l'année suivante, Pierre Rougon, et elle devient veuve en 1789. Adélaïde Fouque prend alors un amant, Macquart, contrebandier ivrogne. De cette liaison vont naître deux enfants : un fils, Antoine Macquart et une fille, Ursule Macquart. La famille va dès lors s'élargir grâce à la triple descendance de Pierre Rougon, d'Antoine et d'Ursule Macquart. Les tableaux et les schémas généalogiques successifs vont permettre de suivre les générations les unes après les autres. Les Rougon prospèrent dans les classes supérieures de la société, et les Macquart se perdent dans basses classes. De là, Zola a démontré qu'ils sont déterminés héréditairement à leur destins. En outre, il a voulu montrer ainsi tous les aspects d'une époque, en décrivant les mœurs de toutes les couches de la société.

De ce point de vue, on peut répartir en deux groupes les romans qui constituent l'ensemble des *Rougon Macquart* : d'une part, les œuvres sociologiques comme *L'Assomoir*, *Germinal*, *La Terre* et *La Débâcle* et d'autre part les œuvres philosophiques, comme *La*

Faute de l'abbé Mouret, *La Joie de vivre* et *Le Rêve* qui poursuivent l'analyse psychologique des individus. Les deux nous semblent indispensables pour raconter l'histoire d'une époque. Comment ces deux tendances coexistent-elles dans la série ? Nous nous sommes interrogé sur la question de l'intertextualité dans les *Rougon-Macquart*. Ainsi nous avons pu vérifier que les œuvres philosophiques, qui s'inscrivent dans les thèmes de la vie et la mort, tiennent une place importante dans la série. En outre nous avons mis en évidence que ces œuvres constituent la structure fondamentale de la série. Et en ce qui concerne les œuvres sociologiques, il nous est apparu qu'elles sont construites sur cette structure fondamentale, à partir de laquelle elles acquièrent et développent la thématique sociologique qui apparaît davantage dans la série.

Nous avons commencé par analyser l'évolution de la pensée de Pascal dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le cinquième volume des *Rougon-Macquart*, car Pascal est l'un des personnages les plus importants de la série, il nous semble par ailleurs que ce roman prépare de loin les épisodes ultérieurs et essentiels sur le thème de l'amour, jusqu'au *Docteur Pascal*, le dernier volume. Aussi remontons-nous au premier volume, *La Fortune des Rougon*, où nous avons étudié par degrés le processus de l'expérience de Pascal à travers les morts de Miette et de Silvère, de même avec la mort d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*. De cette manière, nous avons pu montrer que ces morts bouleversantes engendrent une volonté de vivre dans le cœur de Pascal, qui retrouve l'éternité de l'existence dans la vie qui naît de nouveau. Nous pouvons ainsi mieux comprendre pourquoi Pascal réfléchit à l'histoire de sa famille dans le dernier volume et que ses expériences tragiques sont liées au fait qu'il choisit l'amour pour Clotilde, sa nièce.

En outre il faut souligner également qu'il y a une relation entre *Le Rêve*, le seizième volume, et *La Faute de l'abbé Mouret* : les problèmes de l'amour et du péché dans ce dernier se retrouvent de nouveau dans le premier. Dans *Le Rêve*, Zola a décrit la lutte de la vie et la poursuite du bonheur ou de l'idéal qui structurent toute la série.

En analysant *La Fortune des Rougon*, *La Joie de vivre*, et *L'Œuvre*, le quatorzième volume, nous avons remarqué que leurs thèmes se cristallisent dans *Le Rêve*, que *Le Rêve* présente une structure qui se maintient jusqu'à *La Débâcle* et au *Docteur Pascal*.

À ce propos, il nous semble que les sujets fondamentaux, tels que “ la vie et la mort ”, “ la mort et la régénération ”, sont présents dans toute la série, et rappellent l'œuvre du poète Charles Baudelaire. Après *Nana*, le neuvième volume, les descriptions de Zola sont de plus en plus poétiques et elles présentent des images symboliques. En comparant les poèmes de Baudelaire et des extraits de *Nana* et de *L'Œuvre*, nous avons pu montrer comment se manifeste ce processus d'écriture symbolique qui fait appel à l'imagination poétique. On peut dire que Zola a utilisé, pour représenter plus dramatiquement l'histoire d'une époque et le cycle de la vie, une manière symbolique qui excite la sensation poétique des lecteurs. À partir de cette analyse, nous pouvons donc conclure que la série englobe le dynamisme de “ la vie et la mort ”.

Dans les œuvres sociologiques de la série, nous remarquons aussi que Zola recourt à des images symboliques dans les descriptions qui concernent les regards. On pourrait dire que Zola a créé ses œuvres sociologiques en utilisant des phrases poétiques pour atteindre la hauteur de la poésie épique.

Nous avons alors constaté, à travers *La Terre*, le quinzième volume, que les descriptions concernant les yeux et les regards des personnages sont si importantes qu'elles deviennent les clés des œuvres. Dans *La Terre*, l'auteur réduit les personnages aux sentiments intimes de leurs cœurs qui brûlent des feux du désir. Pour représenter de manière plus symbolique et plus dramatique la tragédie de la société agricole de la seconde moitié du XIX^e siècle, Zola utilise les ressources des perceptions et des sensations. Nous pourrions donc concevoir que le romancier a exploité sa manière symbolique pour coupler le feu du désir aux images du feu qui traversent toute l'œuvre.

Dans *La Débâcle*, nous constatons que la caractéristique des regards du héros succède à celle de *La Terre*, Zola a lié de manière allusive ces deux romans pour démontrer

évidemment la débâcle d'une dynastie. Non seulement les descriptions des images du feu existent dans ces deux romans, mais on remarque aussi que le feu s'étend à d'autres romans comme *Nana* et *La Bête humaine* écrits avec des références permanentes à *La Débâcle*. Autrement dit, ce qui nous semble capital, c'est que l'image du feu dans la série symbolise tout l'écroulement du second Empire.

La Joie de vivre est une œuvre où Zola analyse l'idée de la vie. Il nous semble que, dans cette œuvre, il a essayé de graver l'idée de la vie dans la série. Qu'est-ce que la vie ? Il a superposé à ce problème des descriptions de " la mer ". On peut retrouver une continuité entre *La Joie de vivre* et *La Terre* dans le combat avec la grande nature. Le thème de la vie dans *La Joie de vivre* aboutit à celui de *La Terre*. Dans *La Joie de vivre*, l'auteur décrit les gens qui habitent à la plage, et bien qu'ils connaissent les dégâts que peut occasionner la mer, ils persistent à habiter là. De la même manière, Zola peint dans *La Terre* des paysans qui luttent avec leur environnement. Si l'on s'arrête sur les relations entre les deux romans, nous pouvons déceler l'intention de Zola de démontrer que l'homme ne se mesure qu'avec sa vie soumise à la fatalité et qu'il peut continuer à vivre avec un esprit de lutte pour satisfaire ses désirs.

Zola a écrit son premier roman, *La Fortune des Rougon*, autour du désir de Félicité qui est la mère de Pascal. Pour aboutir au dernier roman, *Le Docteur Pascal*, le romancier a d'abord écrit sur Félicité dans le premier roman. Si l'on réfléchit à la relation entre *La Fortune des Rougon* et *Le Docteur Pascal*, on peut constater que le feu du désir que Zola a symbolisé avec Félicité, traverse profondément toute la série, ce feu devient une flamme qui brûle toute la famille dans le dernier volume. Ainsi à la fin du *Débâcle*, Paris est-il tout en flammes, c'est le feu de la purification qui le consume. Ce feu remonte jusqu'au point de départ, *La Fortune des Rougon*, qui est en parallèle avec l'ouverture du second Empire, et aboutit à la débâcle de cette époque en en devenant la cause.

Zola a montré l'esprit de l'amour et de la révolution avec Miette dans *La Fortune des Rougon*, il a aussi décrit comment un bébé veut instinctivement gagner la vie dans *La Joie*

de vivre. Si l'on considère l'œuvre dans son ensemble, depuis *La Fortune des Rougon* jusqu'au *Docteur Pascal*, on peut constater que *La Joie de vivre* s'inscrit dans le cycle des *Rougon-Macquart* comme une œuvre qui répand l'idée de la vie du centre de la série. Dans *La Fortune des Rougon*, l'esprit de la révolution symbolisé par le drapeau que Miette emporte avec elle pour introduire le peuple revêt une dimension symbolique : “ le rêve d'une nouvelle époque ”, qui atteint les autres œuvres de la série. De cette manière, nous comprenons que Zola a voulu ouvrir la fin du *Docteur Pascal* qui est comme une espérance pour la vie de la génération prochaine. À la dernière ligne du *Docteur Pascal*, Zola décrit : « son petit bras [= le bras du bébé qui descend de la famille] en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie . » [*Les Rougon-Macquart* V (la Pléiade), Gallimard, 1967, pp.1220.] Avec cette phrase, nous constatons que Zola a saisi la nouvelle vie comme le symbole de l'espoir pour amener l'humanité à l'avenir. Par le fait que le dernier mot dans *Les Rougon-Macquart* soit “ la vie ”, nous pouvons considérer que l'auteur voulait insister sur “ la régénération qu'apporte la mort ” et “ l'éternité de la vie ” dans la série qui a décrit l'écroulement d'une époque.

Inutile de dire que l'humanité continue la vie avec des amours divers, il faudrait aussi préciser que Zola donne à la femme un sens de continuité vers l'avenir. Nous estimons qu'il le souligne surtout avec l'amour maternel. Par exemple, Adélaïde Fouque est certes présentée comme la source du vice, mais Zola lui donne aussi une dimension maternelle. De la même manière, Hélène présente un véritable amour maternel dans *Une Page d'amour*, le huitième volume, comme Pauline dans *La Joie de vivre*, et même Nana. Par l'examen intertextuel des *Rougon Macquart*, nous pouvons dire que l'amour maternel occupe une place essentielle dans certaines œuvres de la série, c'est comme la source de la vie continuelle et une porte ouverte sur l'avenir.

Ce qui nous semble important, c'est que Zola donne une sœur à l'abbé Serge Mouret : Désirée dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Le prénom Désirée tire son origine de “ désir ” en français. Ce qu'elle veut, ce n'est ni le rang social ni l'argent. Elle veut seulement jouir des

faveurs offertes par la nature. En l'observant, Pascal va admettre que le désir de Désirée est le meilleur moyen dans la poursuite du bonheur dans la vie. Il va ensuite accorder la préférence à son sentiment, et choisir l'amour défendu avec sa nièce Clotilde.

Tout au long de nos réflexions, nous avons constaté qu'il y a deux courants dans *Les Rougon Macquart*, d'une part celui des œuvres lyriques comme *La Faute de l'abbé Mouret*, *La Joie de vivre*, et *Le Rêve*, et d'autre part celui des œuvres épiques comme *La Fortune des Rougon*, *La Terre*, et *La Débâcle*. Ces deux tendances se rejoignent finalement dans *Le Docteur Pascal*. En définitive, nous pouvons considérer que l'histoire d'une famille et l'effondrement d'une époque arrivent au dénouement en s'entremêlant dans le dernier volume.

Dans cet article, nous proposons des réflexions sur les œuvres philosophiques et féeriques, surtout autour de *La Faute de l'abbé Mouret*, de *La Joie de vivre*, et du *Rêve*. On a souvent dit que ces notions étaient moins importantes que celles du repos et de la distraction chez Zola. Nous avons au contraire mis en lumière qu'elles sont essentielles dans la série, qu'elles relient les thèmes universels de la vie, de la mort et de l'amour, et puis qu'elles composent la structure fondamentale de la série.

Le second Empire fut une époque qui s'est rapidement modernisée, où l'on voulait satisfaire les désirs matériels. La réalisation du désir et la prospérité, c'était le rêve du bonheur pour les gens. Précisons enfin que Zola considérait que l'espoir de ce temps-là n'était qu'un rêve. Dans son œuvre, il analyse la cause de l'écroulement du second Empire, et puis il rêvait d'une époque à venir où se réaliserait une société idéale. Nous concluons de ce qui précède que Zola a créé *Les Rougon-Macquart* en mettant l'espoir et la permanence de la vie de l'humanité au cœur de son œuvre.

あ　と　が　き

この論文は、平成13(2001)年3月19日、甲南女子大学から
博士(フランス文学)の学位を授与された学位論文です。

この論文を上梓するまでに多くの先生方のお世話になりました。ここで
感謝の意を表したいと思います。

まずはじめに、甲南女子大学名誉教授 清水正和先生には、甲南女子大学
文学部、大学院博士前期・後期課程を通じて長きにわたりご指導いただき
ました。先生のご教示とあたたかいご助言のおかげでこれまで研究を続け
ることができました。心よりお礼申し上げます。

また、甲南女子大学教授 中堀浩和先生、大阪大学大学院文学研究科教授
柏木隆雄先生には、口頭試問の際、今後の研究につながる様々なご指摘を
頂戴しましたこと心より感謝致しております。なお、甲南女子大学教授
森本英夫先生にも、論文執筆にあたりいつも励ましのお言葉やご助言を頂
戴しましたことお礼申し上げます。

最後に、これまでの研究を支えてくださいました甲南女子大学の皆様に
厚くお礼申し上げます。また、両親に、そして私の最大の理解者であり
協力者である夫に心からの感謝を捧げたいと思います。

平成13(2001)年5月

有　富　智　世

書名：「ルゴン・マッカール」叢書における作品間の相互関連性

著者：有富 智世（ありとみ ちせ）[東海大学非常勤講師]

発行：2001年5月25日

【自家製版】