

『ルーゴン＝マッカル叢書』における空間描写の 写実性と象徴性

野田 農

序論

エミール・ゾラの『ルーゴン＝マッカル叢書』において、その作品の中に現れてくる様々な場所は、19世紀後半のフランスの社会をフィクションとして描き出したものであり、そこには、当時の様々な居住空間を始め、労働空間、あるいは商業空間が含まれている。そして作者自身がそういった現実世界の場を作品化するに当たり、実際にそれらの場へ足を運び取材をしていることは、ゾラの作品の創作過程において見逃すことのできない要素であり、近年のゾラ研究においても、この作家の手書き原稿や、創作の準備のための読書メモや取材メモなどを資料として、生成研究が盛んに行われている。その一方で、その完成されたテキストの内的な構造自体に焦点を当て、そこに現れてくる様々な記述を記号論的なアプローチから捉えようとする試みも多く為されている¹⁾。

『ルーゴン＝マッカル叢書』における様々な場に関する記述は、そのテキストを、内側と外側の両方からアプローチすることを可能にする興味深い記述であり、そこには作者の創作時の苦心が多く垣間見られる一方で、決定稿のテキストの段階でも、読者の眼には物語世界の構造を把握する上で見逃すことのできない様々な要素が含まれている。例えば、この20巻からなる叢書の多くの作品の場の記述に見られるように、その大きな共通点として、ひとつの空間と空間との境界がはっきりしており、それぞれの空間はテキストの中で、実際に建物の壁などの物理的な要素を通じて囲い込まれている事が挙げられる。『叢書』の一卷目の作品である『ルーゴン家の繁栄』では、その物語の主要な舞台となっている南仏の架空の町プlassansはその周囲を古い城壁で囲まれていて、さらにその街の中自体も、三つの独立した地域で成り立っており、そのそれぞれの地区には貴族階級、ブルジョワ階級、労働者階級が暮らしている。その様子はこの第一巻目の作品の冒頭部に良くあらわされている。

Ce qui, de nos jours, partage encore Plassans en trois parties indépendantes et distinctes, c'est que les quartiers sont seulement bornés par de grandes voies. Le cours Sauvaire et la rue de Rome, qui en est comme le prolongement étranglé, vont de l'ouest à l'est, de la Grand-Porte à la porte de Rome, coupant ainsi la ville en deux morceaux, séparant le quartier des nobles des deux autres quartiers. Ceux-ci sont eux-mêmes délimités par la rue de la Banne ; cette rue, la plus belle du pays, prend naissance à l'extrémité du

cours Sauvaire et monte vers le nord, en laissant à gauche les masses noires du vieux quartier, à droite les maisons jaune clair de la ville neuve. C'est là, vers le milieu de la rue, au fond d'une petite place plantée d'arbres maigres, que se dresse la sous-préfecture, monument dont les bourgeois de Plassans sont très fiers.

Comme pour s'isoler davantage et se mieux enfermer chez elle, la ville est entourée d'une ceinture d'anciens remparts qui ne servent aujourd'hui qu'à la rendre plus noire et plus étroite.²⁾

1851年のルーイ＝ナポレオンのクーデターを歴史的背景として、ルーゴンの家系とマッカールの家系の政治的対立を描き出したこの最初の作品の中心的な舞台において、既に作者の空間の描写に関する特徴的な要素がいくつか見られる。それは、まず筆者がこの南仏の政治的対立がはっきり現れた街を、主に街路を正確に描写することで描き出していることである。これは作者が実際に地図を素描して空間を描いていることにも由来するのだが³⁾、道の伸びていく方角もしっかり書き込まれている事にも拠ると思われる。その次に、住民の区分に対応する形で、街が、その真ん中を貫くソヴェール大通りによって、貴族の地区とブルジョワ及び労働者の地区とに二分されていて、後者がバンヌ通りによってさらに二分され、そこに色彩の対比や新旧の対比が見られることが挙げられる。この通りの左側に位置する労働者の地区は古く、「黒い塊 (les masses noires)」と形容されているのに対し、右側に位置するブルジョワの新しい地区は、「黄色の家並み (les maisons jaune clair)」と形容されている。それゆえ、このブラッサンの街は、各地区同士が非常に二項対立的な様相を呈している。最後に引用文の末尾の« Comme »以下の句によって、ブラッサンの街の孤立性、あるいは閉鎖性が際立っている。

先にも述べたように、ゾラは創作にあたり、実際に草稿を書き出す前段階として、物語の主要な舞台のモデルとなる現実世界における場に調査に行ったり、地図を素描したりするのだが、この南仏の架空の町ブラッサンについてもそれは例外ではなく、作者は自身の故郷である南仏のエクス・アン・プロヴァンスの町をモデルとし、その架空の街の地図を素描している。そしてオリヴィエ・ランブローが指摘しているように⁴⁾、その地図は単なる現実の空間のコピーではなく、物語のテーマに応じて削除や修正が為されている。例えば、ブラッサンの街の城壁には当初多くの小さな門が備え付けられていたが、後になって作者は、これらの門を地図から削除している。これはやはり、ブラッサンの街の閉鎖性やその街の中での対立を際立たせようとした作者の考えによるものだと言える。

そういった意味では、『ルーゴン＝マッカール叢書』における空間の描写は、写実性と象徴性とを兼ね備えた二重の構造を持った描写だと考えられる。その描写の一方には、物語世界の中に、舞台装置を写實的に復元しようとする試みがあり、もう一方には、物語世界における空間に、物語のテーマと関連した何らかの象徴的機能を担わせようとする試みがある。こうした空間の描写における二重性に着目して、この長大な『叢書』を読み解くとき、そこには異なるテーマの間に共通して見られる作者の描写の技法が浮き上がってき、さらに19世紀の後半のフランス社会を批判的な眼差しで見つめていた作者の考えが読み取れるのではないだろうか。そのような考えに基づき、この論考では、『ルーゴン＝マッカール叢書』の中でも、19世紀という時代に特徴的な

場所を中心的な舞台とし、それらの描写に写実的側面と象徴的側面がよく表れていると思われる『パリの胃袋』、『居酒屋』、『ジェルミナル』といった作品を中心に上げ、それらの作品の空間の描写の写実性と象徴性に着目し、その二つの要素がいかに組み合わされて、作品の空間を構築しているかを考察してみたい。

1. 描写および、その写実性と象徴性に関して

写実性に関して

フランスでは、レアリズムという語は、19世紀半ばに生まれた、ロマン主義に反動的な文学の流派を指し、この流派の名は、他の芸術分野に由来している。クールベは絵画のレアリズムについて論じた最初の人で、その後、その用語は文学の領域に入った。シャンフルーリやデュランティは文学のレアリズムという語を自ら掲げた作家であった。しかしこうした19世紀の文学史における流派的区分は、個々の作品それ自体の特質を単純化してしまう傾向があり、簡単には採用すべきものではない。こうした文学史的な捉え方に、歴史を超越した定義を付け加えるとすれば、エリッヒ・アウエルパッハのそれが挙げられる。有名な著作『ミメシス』においては、ゾラのテキストが、それ自体において、作家が見たままの現実を提示し表象するテキストであるといったことが書かれている⁵⁾。こうしたレアリズムの簡単な定義は採用すべきであるが、レアリズムと言う語には、そのそれぞれの作家によって意味の違いがあり、それぞれの作家にとっての「見たままの現実」というものは異なっている。従って、レアリズムについて、この論考では、特に自然主義に限って話を進める。

自然主義と描写に関して

その自然主義についてさらに具体的に見てみると、ゾラ自身による自然主義の定義は、1880年の10月、一卷本の形で出版された、ゾラがそれ以前に、*Le Message de l'Europe* や *Le Bien public* や *Le Voltaire* などの各紙に発表していた研究を集めた評論集であり、その流派のマニフェストとも言える『実験小説論』⁶⁾の中に現れており、そこでは、「描写に関して」と言う箇所において、自然主義における描写は、伝統的な文学における「画家の実践 (exercices de peintre)」との共通点は無く、それは「修辞家の満足 (un plaisir de rhétoricien)」、「美しい文体 (le beau style)」を追求するのではなく、「環境の正確な研究 (l'étude exacte de milieu)」、「登場人物の内面の状況に呼応した外的世界の状態の確認」であるということが主張されている。さらに自然主義においては、「描写すること」それ自体が目的ではなく、描写を通じて人間の思考や精神の現象を記録するのではなく、その環境の中にそれらの原因や余波を捜し求め、それらによって人間を「補完すること (compléter)」と「規定すること (déterminer)」を目的としている、ということが宣言されている。このような考えの前提になっているのは、自然主義が、人間はそれを取り巻く環境と不可分であり、衣服や、住居、街、その地方によって補完されていると考えていることが前提となっている。そしてゾラ自身は描写を「人間を補完し、規定する環境の状態」

と定義している。こうした定義に、バルザックの影響や19世紀当時の哲学思想の影響、例えばオーギュスト・コントの実証主義の影響を見ることも可能であろう。

しかしながら、こういった科学主義の視点に立とうとするゾラの主張自体は、何かを記述するときの技法に関わるもの、というよりはむしろその記述に際しての書き手の姿勢や考え方自体を述べたものだと考えた方が良いように思われる。そうしたことには、彼の同時代人も敏感に反応しており、彼の同郷人であり、パリにおける知人でもあったポール・アレクシスからジュール・ユレへ宛てた手紙の中での自然主義に関する記述の中にもそれが伺える。

Le naturalisme n'est pas une « rhétorique », comme on le croit généralement, mais quelque chose d'autrement sérieux, « une méthode ».

une méthode de penser, de voir, de réfléchir, d'étudier, d'expérimenter, un besoin d'analyser pour savoir, mais non une façon spéciale d'écrire.⁷⁾

従って、「描写」の技法について考えるには、もう少し一般的な「描写」に関する定義が必要になるのだが、物語論的な観点においては、物語を再現する要素には「描写」と「語り」という二つの要素が考えられており、それについてはジェラルド・ジュネットが『フィギュールⅡ』の中で「描写」の定義づけを試みている⁸⁾。そこでは「物語 (récit)」を二種類の再現に区別し、一方を行為や出来事の再現である「語り (narration)」、他方を事物や登場人物の再現である「描写 (description)」に区別している。さらに前者は物語を時間的次元において線条的に展開していくことに重点があるのに対し、後者は物語の叙述的要素を欠き、あらゆる出来事の外部にあり、事物の空間的存在の内部でのみ再現することに重点が置かれている。しかしながら文学作品においては、純粹な意味での「語り (narration)」、あるいは「描写 (description)」という形で、それらが現れることは考えにくく、どのような叙述文にも描写的要素は見られ（例えば、「Il saisit un couteau. » と「Il prit un couteau. » との違い）、反対に描写文のみで構成される物語も考えられなくはないが（例えば、「スレート葺きの屋根と緑の鎧戸をもったその家は白い」と言う一文）、ありそうにない、とジュネットは考えている。またジュネットが指摘しているように、伝統的修辭学においては、描写は、他の文体的な文彩と同様、言説の装飾の一つとされる。つまり長大で詳細な描写は、「物語 (récit)」の中での休止および息抜きとされている。その役割は純粹に美学的なものに他ならない（例えば『イーリアス』第18歌におけるアキレウスの盾の描写）。こうした諸々の指摘を描写に対してした上で、ジュネットはこの両者の境界は結局曖昧なものに過ぎないと結論付けている。

その一方で、ゾラの『ルーゴン＝マッカール叢書』の登場人物のシステムに関する著作者で、描写に関する古代から現代に至る研究のアンソロジーを編纂したフィリップ・アモンによれば、ゾラ作品における描写には、その描写の導入となる典型的な統辭法にはいくつかのパターンがあり、それを通じて「語り (narration)」的な記述から「描写 (description)」的な記述への以降がスムーズに行われ、読者にはこの統辭法がゾラにおける描写を見分ける1つの指標となるとい

うことを明らかにしている⁹⁾。そしてそれはゾラの作品に限って言えばかなり説得的で体系的なものであり、ゾラの描写を考える上ではかなり有効なものだと思われる。

また辞書における「description」の定義はどのようなか見てみると、18世紀の百科全書によれば¹⁰⁾、それは雄弁家や詩人の好む文彩で、様々な種類に分類される。1) 戦い、火災、伝染病、難破などの出来事の描写、2) Chronographie と名づけられている時間の描写、3) Topographie と名づけられている場所の描写、4) Portrait と名づけられている人物や性格の描写などである。そして物事の描写は、様々な事物が実際に存在しているかのように表現する様々なイメージを提示しなくてはならない、と言うことが書かれている。また『19世紀ラールス』によれば¹¹⁾、「description」とは、19世紀の詩学においては、「正確なイメージ (l'image exacte)」や、「記述される対象の正確な再現 (la photographie de l'objet décrit)」であり、古代においては、博物学者のビュフォンが言っているのと同様に、「美化された自然 (la nature embellie)」であるということが書かれている。しかしそれだけではなく、文学における「description」は美化された自然であるのみならず、特定の日に特定の精神によって眺められた自然であり、自然を見ているときに詩人の心を支配している感情や詩人の心に従って、その細部において修正される自然であるということも書かれている。

このように18世紀の『百科全書』の定義においては、描写の対象とする範囲が出来事、時間、場所、人物と言ったように様々な範囲に及んでいて、しっかり分類されているのに対し、ゾラの定義においては、その描写が、主に「人間を規定し補完する環境」を扱おうとしているといった違いが見られる。また『百科全書』の定義では、描写はその対象とする事物を「実際に存在しているかのように表現」する必要があるとしており、描写の技法面への言及がみられ、その技法においては現実を模倣しようとする要素が重視されているように思われる。その一方で、ゾラの言う「描写」は、主に人間、もちろん小説作品の中では登場人物であるが、それとその環境との関わりに関心が向けられており、そういった意味では『19世紀ラールス』の定義に近く、その両者の関係の正確さが問題となっている。そういった意味で、ゾラの考えに基づく「写実性」とは、主体とそれを取りまく状態との関係の正確さだと理解でき、一般的なリアリズムの言う「写実性」とはまた少し違ったものになると言える。それは、リアリズムの言う「写実性」とは、先に引いたアウエルバッハの定義のようにそのテキスト自体において、見たままの現実を提示し表象することであるからである。

象徴性に関して

しかしながら、ゾラの小説を読み進めるに従って、作家自身による描写に関しての定義と、実際に作品中で目にされる描写との間には、無視しがたい差異が存在する。実際の小説作品の中の描写には一般的なリアリスティックな表現からも、ゾラ自身が考える描写からも逸脱した描写が、『ルーゴン＝マッカール叢書』のいくつかの近代的な空間の描写の中に現れてくる。そしてそこには何らかの象徴的な機能が付与されているように思われる。

そこでこの冒頭の章を締めくくるにあたり、象徴という語について考えてみたい。象徴という

語は、元々は主人と訪問客達が分断し、それぞれが半分ずつ持っていて、後になって訪問客自身か、あるいは彼らの子孫が、その主人のもてなしを証明する割り札を意味していたギリシャ語の「symbolon」（シュンボロン）に由来する。そのように、いつの時代も象徴という語は、抽象的な価値を有した具体的な事物を指し示している。そしてその断片は、意味を伝達し、意味の認識を可能にするものである。

またツヴェタン・トドロフの『象徴と解釈』¹²⁾による分類では、記号と象徴との分類がなされる。彼によると記号はその意味が明確で一義的であるのに対し、象徴の意味は汲みつくすことができないということである。トドロフはまた、象徴と解釈行為との連帯関係を主張し、この著作の第一章において、解釈行為における心的な二つの段階、すなわち「accomodation」と「assimilation」について言及している¹³⁾。前者は古い図式を新しい事物へと拡張し調節していくことであり、後者は前者の過程ののち新しい事物をその拡張された図式へとあてはめ解釈することである。

レアリスト的な描写の規範は、一般的には事物をありのままに描くことである。一見するとレアリスト的でもあるゾラの空間の描写には、そうしたジャンルからの逸脱ともみなせるような様々な要素が見られる。こうした逸脱を解釈し、新たなゾラ作品の理解のための図式を得るためにも、描写に関しての解釈を試みる必要があろう。

2. 登場人物と空間の関係

中央市場の描写に見られる変化

それでは前章の言葉の定義を踏まえた上で、まずは『ルーゴン＝マッカール叢書』の第三巻『パリの胃袋』におけるパリの中央市場の描写について見て行きたい。19世紀半ばのフランスにおける産業の発達や人口の増加に伴い、第二帝政のオスマンによるパリ改造計画の一環として、1863年から1865年にかけて当時の最先端の素材である鉄骨とガラスの建築として、中央市場は誕生し、そこでは様々な食料品が売り買いされていた。そしてその鉄とガラスでできた近代的な建築物は、ゾラの関心を大いに引き、作者は『叢書』の三巻目の主要な舞台としており、そのテクストの中では中央市場が様々な様相を呈している。それはゾラ自身の描写の技法を大いに反映しつつ、それぞれの登場人物の視点を通じて、またそれらの登場人物との関係性を反映して描き出されている。この物語において、中央市場はまず、ようやく流刑地からパリへと戻ってきた主人公フロランの視点を通じて、その明け方の、これから目覚めていく様子が捉えられている。ここでは、まず中央市場に対する植物のイメージが見られる。

Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque. L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute

une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire.¹⁴⁾

この描写においては、まず冒頭で紹介した『ルーゴン家の繁栄』のブラッサンの街の記述と同様に、はっきりそれぞれの区域に分けられた中央市場の様子が描かれていることに注目できる。それは引用の2行目の記述に見て取れる。そういった分割は、第一巻目と同様に、この第三巻目の作品においても、物語のテーマが、中央市場での中流のブルジョアたちの経済的な対立や、共和主義者としての要素を多分に備えたフロランと第二帝政の繁栄によって生まれた中央市場そのものとの対立が見られ、それを踏まえた上での場所の分割だと推測される。そして4行目の「forêt」や、6行目から7行目にかけての「végétation」「floraison」「épanouissement」「tiges」「branches」「feuillage」といった語に見られるように主に植物的な比喻を使いながらこの中心的な舞台装置を、主人公の眼前に出現させており、その視点を通じて読者の側にも物語の主要な舞台の全体図が提示されていると言える。『ルーゴン＝マッカール叢書』においては、植物のイメージが空間の描写の中に現れてくることはしばしば見られ、よく知られた例としては、『獲物の奪い合い』のサッカー邸の温室の描写や、『ムーレ神父の過ち』の主人公ムーレ神父と野生的な娘アルヴィーヌとが恋に落ちるパラドゥーという隔離された楽園的空間が挙げられ、そこでは植物は、官能的なコノテーションを多分に含んだものとして使われている。しかし今回の描写においては、植物には官能的な意味合いはなく、ひとつの世界を包み込む境界としての役割しか持っていないように思われる。ただし、この植物の隠喩には、単にリアリスト的であるとは簡単には断定できない意味深長さが感じられる。それはこの後に現れる別の個所の描写を見ることでさらに明らかになる。中央市場のイメージは常に固定的なものではなく、時間的推移や描写の視点となる登場人物に応じて、変化していく。第1章において、次第に夜が明けていき、画家クロード・ランチェによる中央市場の案内を受けている途中、主人公フロランはもう一度中央市場を見る。

Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mâture prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues.¹⁵⁾

この引用箇所においては、先ほどの引用の前半に見られるような、空間の位置的な関係性に関する記述はほとんど見られない。代わりにここですぐ目につくのは、引用の後半部に見られる空

間の描き出す幾何学的な描写や、機械的な比喩である。先ほどの、中央市場に対する主人公の植物的なイメージは、近代的な機械のイメージへと変容している。一つ前の例の冒頭における空間的な位置関係の具体的な描写は、その後植物的なイメージに結び付き、想像的な世界を指示対象としていたのに対し、今回の引用箇所では機械的なイメージがそれに代わっているといえる。中央市場という商業空間は、この描写においては、機械として表現され、さらに「民衆の消化のためのボイラー (*chaudière destinée à la digestion d'un peuple*)」「金属の巨大な腹 (*gigantesque ventre de métal*)」と象徴的に捉えられている。そしてその象徴的表現の暗示している意味はここではまだ不明瞭なままである。ここでの中央市場の機械的イメージには、イデオロギー的な価値判断はあまり明瞭には感じられず、その巨大さは主人公を圧倒するばかりである。しかし、この作品の第三章で、魚の検査官の職に就き働き始めたものの、中央市場における自身の安住の場を見つけることのできない主人公フロランが、夕暮れ時の中央市場の中で、肉や魚の放つ悪臭に嫌気が指す場面では、中央市場の近代的な建築は、主人公を魅了する一方で、主人公のイデオロギー上の敵対者である中流のブルジョワの豊かさを象徴しており、主人公に嫌悪を抱かせている。

Les Halles géantes, les nourritures débordantes et fortes, avaient hâté la crise. Elles lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'Empire. Elles mettaient autour de lui des gorges énormes, des reins monstrueux, des faces rondes, comme de continuels arguments contre sa maigreur de martyr, son visage jaune de mécontent. C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant, heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de mœurs paisibles n'avaient engraisé si bellement.¹⁶⁾

先ほどの例では機械的なイメージで捉えられていた中央市場は、今回は擬人法を多用して、あたかも身体を兼ね備えたかのように描き出されていることにまず注意が引き付けられる。無実の罪によって、つらい流刑地での生活を余儀なくされた主人公フロランの回想に始まるこの描写は、主人公の第二帝政そのものに対する敵意を大いに反映した記述であり、先ほどの引用での「金属の巨大な腹」は、今回は引用文では、最後の一文に見られるように「店持ちの商人の腹 (*le ventre boutiquier*)」「中流の実直さの腹 (*le ventre de l'honnêteté moyenne*)」へと変貌している。この比喩において、それまで第二帝政と共和政との間でアンビバレントな立場にたたされていた主人公フロランにとって、中央市場が自分の敵対者であることが明確に示され、この場面は物語の展開の上でも大きな転換点となっている。

これまで見てきたように、『パリの胃袋』における中央市場の描写は、はじめは空間的な位置関係のある程度ははっきりと示した写実的な描写であり、次第に物語が展開するにつれその描写の語彙の中に現実世界への指向性が希薄な象徴性に富んだ語彙が交じってくるように思われる。そしてその進行過程において、主人公とその空間との関係性は絶えず変化しており、そこでは、この作品にける主要なテーマのひとつである第二帝政と共和政との対立が次第に明らかになってい

く。それが、エクリチュールのレヴェルでは、植物的イメージ、機械的イメージ、擬人法を多用した隠喩的イメージへと進行に応じて表されていると言える。

『居酒屋』のアパートの描写

こうした技法面での特性をもった描写は『ルーゴン＝マッカール叢書』の他の作品中にも見られる。『叢書』の第七巻目に当たる『居酒屋』のパリの場末のアパートの描写にもそういった共通性がある。以下に引用する第二章におけるグート＝ドール街のアパートの描写は、他の住空間より圧倒的に多くのページが割かれ、そこに描かれる事物も詳細である。以下に引用する場面は、クーポーとジェルヴェーズが、彼の姉夫婦のロリユー夫妻のアパートを訪れる場面である。そのアパートは、ジェルヴェーズとクーポーがやがて暮らすことになるアパートであり、この物語の最後にジェルヴェーズが孤独な死を迎える場でもある。

Gervaise voulut l'attendre dans la rue. Cependant, elle ne put s'empêcher de s'enfoncer sous le porche, jusqu'à la loge du concierge, qui était à droite. Et là, au seuil, elle leva de nouveau les yeux. À l'intérieur, les façades avaient six étages, quatre façades régulières enfermant le vaste carré de la cour. C'étaient des murailles grises, mangées d'une lèpre jaune, rayées de bavures par l'égouttement des toits, qui montaient toutes plates du pavé aux ardoises, sans une moulure ; seuls les tuyaux de descente se coudaient aux étages, où les caisses béantes des plombs mettaient la tache de leur fonte rouillée. Les fenêtres sans persienne montraient des vitres nues, d'un vert glauque d'eau trouble. Certaines, ouvertes, laissaient pendre des matelas à carreaux bleus, qui prenaient l'air ; devant d'autres, sur des cordes tendues, des linges séchaient, toute la lessive d'un ménage, les chemises de l'homme, les camisoles de la femme, les culottes des gamins ; il y en avait une, au troisième, où s'étalait une couche d'enfant, emplâtrée d'ordure. Du haut en bas, les logements trop petits crevaient au-dehors, lâchaient des bouts de leur misère par toutes les fentes. [...] Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante.¹⁷⁾

ここでの描写には、アパートの住人の貧しい生活を表した事物が氾濫しており、それを興味深く見つめるジェルヴェーズの視点を通じて、読者はその空間の位置関係をかなり具体的にイメージすることができる。従って、『パリの胃袋』の中央市場の描写以上に詳細かつ写実的な描写であると言える。そこには、生活感を漂わせるものが多く見られ、それらはほとんどが、不衛生なイメージを伝えている。しかしながら、そのような建物をジェルヴェーズ自身は、引用箇所の最後にあるようにまるで「巨人 (une personne géante)」であるかのように興味深く感じている。さらにこの後ロリユー夫妻と面会の後に、ジェルヴェーズはこのアパートを後にするとき、再びその建物を見つめている。

Gervaise se retourna, regarda une dernière fois la maison. Elle paraissait grandie sous le ciel sans lune. Les façades grises, comme nettoyées de leur lèpre et badigeonnées d'ombre, s'étendaient, montaient ; et elles étaient plus nues encore, toutes plates, déshabillées des loques séchant le jour au soleil. Les fenêtres closes dormaient. Quelques-unes, éparses, vivement allumées, ouvraient des yeux, semblaient faire loucher certains coins. Au-dessus de chaque vestibule, de bas en haut, à la file, les vitres des six paliers, blanches d'une leur pâle, dressaient une tour étroite de lumière. Un rayon de lampe, tombé de l'atelier de cartonnage, au second, mettait une traînée jaune sur le pavé de la cour, trouant les ténèbres qui noyaient les ateliers des rez-de-chaussée. Et, du fond de ces ténèbres, dans le coin humide, des gouttes d'eau, sonores au milieu du silence, tombaient une à une du robinet mal tourné de la fontaine. Alors, il sembla à Gervaise que la maison était sur elle, écrasante, glaciale à ses épaules.¹⁸⁾

ここは先ほどの描写とは様相が異なり、時間の推移に伴って、静寂さの漂うアパートの夜の様子が描き出されている。そこでは窓ガラスからもれてくる明かりを中心にアパートの様子が描写されている。こうしたことは、物語の時間的展開に対応した、従来の意味でのレアリズム的な描写方法だといえる。

しかし先の引用においても今回の引用においても同じように、建物の高さを意識している登場人物の視点に支えられる形でこのアパートは表象されている。そのことはこの二つの描写においては、どちらもこの建物の灰色の壁の描写を通じて為されていて、そこでは「tomber」、*« dresser »*、*« monter »*、*« remonter »*、*« de bas en haut »*などの高低を示す表現にそれが窺える。そしてその壁の描写には昼と夜との間では対照的な違いが見られる。昼の壁は「黄色い斑点に蝕まれて、屋根から垂れ落ちる雨水で何本もの筋目がついて」いるのに対し、夜の壁は「染みを洗い落とされ、影を塗りつけられ」ている。また昼のアパートでは多くの窓は開け放たれているのに対し、夜にはそれらの多くは閉ざされている。これは物語の時間的推移を考えればごく当然のことなのかもしれないが、意図的に使われているように思われる。そして先ほどの引用に引き続き、ここでも最後にジェルヴェーズとこのアパートとの関係性を印づける記述が行われていることに気がつく。ジェルヴェーズにはこの建物があまりにも大きく感じられ、自分の身がアパートに押しつぶされそうだと感じられる。先ほどの例でもアパートは「巨人」のようだと捉えられており、ジェルヴェーズの内面には、このアパートの巨大さが強く意識されているのだが、これは何を意味するのであろうか。単に物理的に巨大だと言うのではなく、ここではこのアパートは、ジェルヴェーズの内面の好奇心を掻き立てていると同時に、ジェルヴェーズに不安を感じさせているのである。

しかしながら、このアパートの描写は、作品中これ以降では、これら二つの引用ほど具体的に為されることがなく、『パリの胃袋』の中央市場のイメージが、物語の展開や時間的推移に応じて、作品中全体に亘って、変化していたのとはかなり異なる。ひとつの手がかりとして考えられることは、『パリの胃袋』の主人公フロランは、流刑地からの脱獄者であり、本来の自分の住処であったパリに戻ってきても、結局自身の居場所を見出せず、様々なイデオロギーの対立に巻き込まれて、物語の結末においては、再び流刑地へと送られてしまう、常に漂流している人物であるのに

対し、この作品の主人公ジェルヴェーズは、ささやかな安定した生活を求め、実際にそれなりの成功を収めるものの、それは一時的なものに過ぎず、結局その貧民街から抜け出すことができなかった人物であったということであり、主人公と場所との関係は、やはりその主人公の物語の中の役柄によって大きく規定されているように思われる。

『ジェルミナル』における炭坑と坑夫街の民衆との類似性

これまで見てきたように、主人公とその物語の主要舞台となる場の描写には、物語の進行に応じた変化が見られることは、ゾラの作品中で明らかである。しかしゾラの作品中では、単に特定の空間は変化するだけではなく、その空間に所属する登場人物たちとの類似性を示す場合がある。そうしたことを考えるに当たり、19世紀の産業の発展を特徴付ける場である炭坑を舞台にした『叢書』中の13巻目の作品である『ジェルミナル』を例に取り上げてみたい。

この作品において、坑夫と炭鉱の経営者や株主との対立関係が克明に描き出され、それは炭坑や坑夫町の陰鬱な描写とブルジョワたちの住居の明るく華やかな室内描写の中にしっかり見て取れる。もちろん、そうした様々な場の描写にもリアリスト的な側面と象徴的な機能を付与された側面とがあり、クロード・セアソウの研究を始めそうした場の象徴的機能の分析を行っている研究もあるが¹⁹⁾、これまで見てきた二つの作品と同様に、主人公の視点を引き付け、物語の始めから終わりまで主人公をその物語空間の中に閉じ込めておく場として常に物語の中心に位置づけられるモンスーのいくつかの炭坑の描写には、様々な特徴が見て取れる。まず物語の冒頭では、リールの鉄道工場を追われモンスーまでやってきた主人公エチエンヌの視点を通じて夜更け過ぎのヴォルー坑の様子が描写される。

Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Etienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde.²⁰⁾

この作品においては、後の引用に見るように、ヴォルー坑は「貪欲な獣 (bête goulue)」といった語で捉えられることが多々あり、それはこの引用の最後の行に見られるように物語の冒頭から開始されていることである。これまで見てきた2作品においては、その物語の中心に位置づけられる特権的な場は、最初の描写では従来の意味でのリアリスト的な要素が中心を占め、それ以降の記述の中で、時間的推移をともしつつ、最初の記述とは異なった、描写を行う主体の視点から見た主観的な記述、あるいは象徴的な語彙が目立つ記述へと移行していたのに対し、『ジェルミナル』におけるヴォルー坑は、冒頭から「貪欲な獣」といった象徴的な語彙が見られることは注目に値する。これは1つには、主人公エチエンヌが物語の外の世界からやってきた人物であり、

そこで物語の世界に大きな変化をもたらすストライキの主導者であることが大きく関わっているように思われる。物語の始めから主人公には明確な目的意識（この作品ではストライキの牽引と、その成功によって労働者から政治活動家へとなること）があったがために、彼にとってヴォルー坑は敵対すべき「貪欲な獣」のように見えたのではないだろうか。

しかしながらヴォルー坑に関する記述にはレアリスト的な要素も多々見られる。例えば、ヴォルー坑で仕事を見つけるために炭坑の監督頭ダンセルを待っている間に堅坑の入り口へと近づいたエチエンヌの視点によってヴォルー坑の堅坑の詳細な描写が為される。

Quatre lanternes étaient plantées là, et les réflecteurs, qui jetaient toute la lumière sur le puits, éclairaient vivement les rampes de fer, les leviers des signaux et des verrous, les madriers des guides, où glissaient les deux cages. Le reste, la vaste salle, pareille à une nef d'église, se noyait, peuplée de grandes ombres flottantes. Seule, la lampisterie flambait au fond, tandis que, dans le bureau du receveur, une maigre lampe mettait comme une étoile près de s'éteindre. L'extraction venait d'être reprise ; et, sur les dalles de fonte, c'était un tonnerre continu, les berlines de charbon roulées sans cesse, les courses des moulineurs, dont on distinguait les longues échines penchées, dans le remuement de toutes ces choses noires et bruyantes qui s'agitaient.

Un instant, Etienne resta immobile, assourdi, aveuglé. Il était glacé, des courants d'air entraient de partout. Alors, il fit quelques pas, attiré par la machine, dont il voyait maintenant luire les aciers et les cuivres. Elle se trouvait en arrière du puits, à vingt-cinq mètres, dans une salle plus haute, et assise si carrément sur son massif de briques, qu'elle marchait à toute vapeur, de toute sa force de quatre cents chevaux, sans que le mouvement de sa bielle énorme, émergeant et plongeant, avec une douceur huilée, donnât un frisson aux murs.²¹⁾

この描写においては照明灯の光を契機として、堅坑内部の機械装置や坑夫たちの活動の様子が非常にリアリスティックに捉えられている。そうした効果を生み出す要素としては、場面を照らし出す照明等の光に関する記述、そうした視覚的要素だけでなく巻揚げ機がたてる音に関する記述といった聴覚情報、さらには堅坑の内部の空間の位置関係や機械の活動の激しさを的確に把握させることを可能にする数字の多用などの要素が挙げられる。こうした従来の意味でのレアリスト的な描写によって、読者はヴォルー坑内部の空間を詳細に思い描くことが可能となるが、この描写のすぐ後には、エチエンヌの視点から、堅坑の様子が、今度は労働者を飲み込む「獣」のようなイメージで捉えなおされる。

Il ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer. Dès quatre heures, la descente des ouvriers commençait. Ils arrivaient de la baraque, pieds nus, la lampe à la main, attendant par petits groupes d'être en nombre suffisant. Sans un bruit, d'un jaillissement doux de bête nocturne, la cage de fer montait du noir,

se calait sur les verrous, avec ses quatre étages contenant chacun deux berlines pleines de charbon.²²⁾

最初の引用に見られるヴォルー坑の描写と同様に、ここでの描写も労働者を飲み込む「獣」といった象徴的な記述によってこの炭坑の様子が描き出されているが、ここで改めて注目させられるのは、「manger」「avalé」といった動詞である。炭坑の内部へと入っていく坑夫達の姿がこの「獣」が人々を貪るというイメージで捉えられているのだが、こうした構図はこの作品中のほかの箇所でも頻繁に目に付く。しかしそれを多用する理由を考えるには、やはりこの炭坑を常に敵意を持って眺めている主人公エチエンヌの労働者に対する考えを明らかにしなければならない。この作品の第7部、第1章において炭坑夫たちのストライキの失敗の後に、その責任を追及され、人々の非難を浴びたエチエンヌにとっての坑夫町の人々の姿は以下の引用に見られる。

Quoi faire ? étrangler la Pierronne et les autres, se battre contre le coron ? Etienne en eut un instant l'envie. Le sang grondait dans sa tête, il traitait maintenant les camarades de brutes, il s'irritait de les voir inintelligents et barbares, au point de s'en prendre à lui de la logique des faits. Etait-ce bête !²³⁾

ここではこれまで主に炭坑の比喩に使われていた「bête」と言う語とほぼ同じ意味を持つ「brute」という語が、エチエンヌの視点から見た日和見主義的な坑夫町の人々に対して使われている。それまで労働者の側のリーダーとして人々に一目置かれていたエチエンヌはストライキの失敗、マウの死によって一挙に「ペテン師」「人殺し」といった汚名を着せられてしまう。そしてそのような残酷な坑夫たちの姿が今度は人々を貪り食うヴォルー坑の姿と重なり合わされている。その1つの表れとしてこの「brute」という語は注目に値する。またこの引用のすぐ後の部分では、エチエンヌがリーダーとなるまでの労働者側の思想的指導者であったラスヌールが再び人々の名声を回復し、雄弁家のような振る舞いをしているのを眼にしたエチエンヌの脳裏に浮かんだことの記述が見られる。

En arrière, Etienne défailait, le cœur noyé d'amertume. Il se rappelait la prédiction de Rasseneur, dans la forêt, lorsque celui-ci l'avait menacé de l'ingratitude des foules. Quelle brutalité imbécile ! quel oubli abominable des services rendus ! C'était une force aveugle qui se dévorait constamment elle-même. Et, sous sa colère à voir ces brutes gâter leur cause, il y avait le désespoir de son propre écroulement, de la fin tragique de son ambition.²⁴⁾

エチエンヌにとって、ストライキの失敗の後に明らかになった労働者達の日和見主義的で、忘恩的な姿は、この引用の3行目に見られるように「自分で自分自身を食い裂く盲目の力」と言う言葉に集約されているように思われる。そしてその中にはヴォルー坑を形容するのに使うことができそうな語である「se dévorer」という語が目につく。この「manger」「avalé」とも近い意味を持つ語が坑夫町の人々の記述に使われていることは彼らと炭坑との類似性を一層感じさせる。そ

うした類似性は、象徴的なイメージのレベルで感じられることであり、炭坑町の労働者達の自己破滅的なストライキに取り組む姿は、人々を「貪り食う」ヴォルー坑という空間に象徴的に示されているように思われる。そうした労働者達の姿はエチエンヌ以外の登場人物によっても認識されており、それはこの作品の第五部、第三章の終わりで、最初のストライキによって自分の経営するジャン・パール坑の破壊された姿を目にするドヌーランの視点によっても捉えられている。

Deneulin sortit de la chambre des porions, et tout seul, défendant du geste qu'on le suivît, il visita la fosse. Il était pâle, très calme. D'abord, il s'arrêta devant le puits, leva les yeux, regarda les câbles coupés : les bouts d'acier pendaient inutiles, la morsure de la lime avait laissé une blessure vive, une plaie fraîche qui luisait dans le noir des graisses. Ensuite, il monta à la machine, en contempla la bielle immobile, pareille à l'articulation d'un membre colossal frappé de paralysie, en toucha le métal refroidi déjà, dont le froid lui donna un frisson, comme s'il avait touché un mort. Puis, il descendit aux chaudières, marcha lentement devant les foyers éteints, béants et inondés, tapa du pied sur les générateurs qui sonnèrent le vide. Allons ! c'était bien fini, sa ruine s'achevait. Même s'il raccommodait les câbles, s'il rallumait les feux, où trouverait-il des hommes ? Encore quinze jours de grève, il était en faillite. Et, dans cette certitude de son désastre, il n'avait plus de haine contre les brigands de Montsou, il sentait la complicité de tous, une faute générale, séculaire. Des brutes sans doute, mais des brutes qui ne savaient pas lire et qui crevaient de faim.²⁵⁾

ここにも先程の引用に見られる「brute」という語が、最後の一文の中に使われている。そしてそれはこの引用の前半部で、詳細な描写によってリアリスティックに描き出されている無残に破壊されたジャン・パール坑の姿を目にしたドヌーランの意識に浮かび上がったように思われる。この引用の下から5行目の「Allons」から最後にかけては、かなり口語的な表現になっており、それはドヌーランの視点から捉えられた表現のように感じられるからである。そしてジャン・パール坑自体の描写も最初の客観的でリアリスティックな描写から次第に主観的な表現がいくつか目に付くように思われる。それは3行目の「une blessure vive」や5行目の「pareille à l'articulation d'un membre colossal frappé de paralysie」、さらには6行目の「comme s'il avait touché un mort」などの擬人法的な表現に見られる。こうしたほかの登場人物の視点からの描写を考慮に入れると、一層、炭坑自体が労働者自身のあり方を象徴しているように思われる。

これまで見てきたように、ゾラの作品における空間の描写にはリアリスティックな側面と象徴的な側面とが見られる。そして物語のアクションの変化に応じてその描写の質が変化している。それは『パリの胃袋』や『居酒屋』においてその中心的な場となっている中央市場やアパートが、その真の姿をさらけ出して行く過程であり、そうした空間の新たな様相を目にする登場人物たちは、それらの空間を畏怖し、嫌悪する。こうした空間の描写の質的な変化は、物語のドラマに緊張感を与える一方で、この連作小説の作者の世界に対する見方を表してもいる。それは、ゾラ自身、そしてジャン・ポリが指摘しているように²⁶⁾、人間の身体との類似を示す社会的な身体が存在するという見方であろう。ゾラはこの有機的なものと無機質のものととの混淆によって自然の中に存

在する脅威との相関性を示し、19世紀後半の産業社会に潜む恐るべき力を、象徴的に捉えようとしていたのではないだろうか。そしてそれによって同時代の社会に対する批判的な眼差しを向けようとしていたように思われる。

そうした驚異的な力を秘めた空間に対して、登場人物たちはあまりにも無力であり、この連作小説の多くの作品の最後では、不幸な結末を迎えることになる。そして小説の最後の段階に至るまで、登場人物たちはそれらの空間の内部に閉じ込められたままであり、外の世界との交流が描かれることはほとんどない。そういった意味では、『ルーゴン＝マッカール叢書』における空間の閉鎖性というものが、この作者の空間描写の大きな特徴のひとつとして取り上げるべきものといえる。しかしその閉鎖性を作品中に表現する方法には多くのパターンが考えられ、なかなか共通するパターンを見出すのは難しいように思われる。この論文の冒頭で触れたように、空間と空間との間に壁などの物理的な要素を通じて、ひとつの空間の閉鎖性を表象することも典型的なパターンだと言えるが、全ての作品の中心的な舞台が、そういった閉鎖性を象徴する壁を伴っているわけではない。そこでもう少しそれを抽象的なレベルで考えてみると、ひとつの切り口として考えられるのは、空間における垂直性と水平性の対比である。そこで次章ではこの空間の垂直性と水平性とに着目してこの連作小説の空間描写について考察したいと思う。

3. 空間の垂直性と水平性

『パリの胃袋』―垂直性と水平性の対比

前章では、『ルーゴン＝マッカール叢書』中の3つの作品における物語の中心的な舞台となる空間を取り上げ、その空間と登場人物との関係性について考察してきたが、そこに見られる共通の特徴として、その空間となる建物の巨大さ、それが主人公を引き付けるか、あるいは嫌悪させるものとして常に主人公の関心の中心を占めていることが挙げられる。そしてこれらの中心となる空間には、一種の求心力があり、主人公を始めとする登場人物たちをその傍に常に引き付け、それらの登場人物が外の世界と関係するのを妨げているかのように感じられる。しかしながら、登場人物たちが例外的に外の世界と接触する機会は、どの作品にも共通して見られることであり、そうした折に作者は登場人物たちの視点を通じて物語の外の空間の広がりを描き出している。物語の中心的舞台とその回りに位置づけられる場との対照性は、それぞれの場の属性、あるいはそうした場がドラマに付与する意味を一層強めているように思われる。従ってこの第3章で周辺の場の持つそうした属性を考察することは、前章で考察したことを補強し、『ルーゴン＝マッカール叢書』の作品世界をより深く考察することになるのではないだろうか。

そうした周辺の場の例として、『パリの胃袋』においては、第4章で主人公フロランがナンテールに住む野菜商人のフランソワのおかみさんの家を尋ね、その家の菜園を散歩する場面が挙げられる。そこではパリの中央市場におけるのと同じ野菜の列挙的な描写が為されているものの、そこでの風景は牧歌的なものになっている。そこでは以下の引用に見られるように水平方向への広がりを感じられる。

Le potager formait une longue bande de terrain, séparée au milieu par une allée étroite. Il [= Florent] montait un peu ; et, tout en haut, en levant la tête, on apercevait les casernes basses du Mont Valérien. Des haies vives le séparaient d'autres pièces de terre ; ces murs d'aubépines, très élevés, bornaient l'horizon d'un rideau vert [...]. A certains craquements, à certains soupirs légers, il semblait qu'on entendît naître et pousser les légumes. Les carrés d'épinards et d'oseille, les bandes de radis, de navets, de carottes, les grands plants de pommes de terre et de choux, étalaient leurs nappes régulières, leur terreau noir, verdi par les panaches des feuilles.²⁷⁾

この引用の野菜畑の風景では、3行目の「l'horizon d'un rideau vert」や、6行目の「étalaient leurs nappes régulières」などに水平方向の広がり良く表されている。そしてこの引用全体にわたって、生き生きとした野菜の様子が描かれている。それに対し、この作品におけるパリの中央市場の野菜の描写は以下の通りである。

Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l'aube changeait en des floraisons superbes, lie-de-vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. A l'autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, ça et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil.²⁸⁾

この引用に見られるように、中央市場では野菜は、往々にしてあふれかえるほどの山となって積み上げられている様子で垂直方向を意識した形で描写される。それはこの引用箇所の1行目の「faisaient des montagnes」や5行目の「une barricade de potirons orangés」や、さらには6行目から7行目の「un tas de tomates」や「un lot de concombres」、などといった語に表されている。2行目の「boulets de métal pâle」や4行目の「des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre」、8行目の「nappes de deuil」などといった語が野菜の形容に使われており、先に見た野菜畑の風景とは対照的な描写になっていることが分かる。そういったことで、中央市場という空間の狭さ、あるいは飽和状態が一層感じられ、この作品におけるパリとその周辺とが対照的な場であることは明らかであろう。

『居酒屋』一ひと時の空間の水平方向への広がり

こうした水平方向への空間性と垂直方向への空間性とが対比的である作品は他にもあり、『居

酒屋』においてもそうした対比は顕著である。例えば先ほどの2章で引用したグート＝ドール街のアパートには、さらにアパート内部を最上階の7階にまで登っていくジェルヴェーズの視点を通じてなされる描写があり、そこには空間の垂直方向への広がりをはっきりと感じられる。まずジェルヴェーズはアパートの1階から最上階を見上げている。

Elle leva les yeux, cligna les paupières, en apercevant la haute tour creuse de la cage de l'escalier, éclairée par trois becs de gaz, de deux étages en deux étages ; le dernier, tout en haut, avait l'air d'une étoile tremblotante dans un ciel noir, tandis que les deux autres jetaient de longues clartés, étrangement découpées, le long de la spirale interminable des marches.²⁹⁾

ここではガス燈の配置を正確に記述した後、やはりそれらの光は、引用の3行目にあるように、「une étoile tremblotante dans un ciel noir」と言うように形容され、さらには4行目の「le long de la spirale interminable des marches」とあるように、このアパートの高さを特に強調するのに役立っているように思われる。さらにこの引用の直後、アパートの各階の生活感に満ちた描写が臭いや音の表象を多用してなされた後、最上階の7階にまで上ってきたジェルヴェーズがアパートの階段を上から覗き込む様子が描かれている。

Alors, tout en haut, les jambes cassées, l'haleine courte, elle eut la curiosité de se pencher au-dessus de la rampe ; maintenant, c'était le bec de gaz d'en bas qui semblait une étoile, au fond du puits étroit des six étages ; et les odeurs, la vie énorme et grondante de la maison, lui arrivaient dans une seule haleine, battaient d'un coup de chaleur son visage inquiet, se hasardant là comme au bord d'un gouffre.³⁰⁾

先ほどの引用と同じガス燈が、今度もジェルヴェーズには、2行目にあるように、星のように見えているのだが、先ほどのアパートの高さは、今回は「深さ」へと転換されている。そしてそれは2行目の「puits」や引用末尾の「au bord d'un gouffre」に良くあらわされている。こうした「高さ」や「深さ」はジェルヴェーズに得体の知れない不安を与えていて、それは彼女の人生の転落を予感させてもいる。実際、この作品中で彼女は人生が転落していくにつれて、このアパートの上の階へと棲家を移す。そういった意味では、このアパートの「高さ」や「深さ」は彼女の人生の墮落に関わる一つの指標と考えることができる。

こうした垂直性を感じさせる空間がこの作品中に存在する一方で、ジェルヴェーズがグート＝ドール街を離れる場面が、この作品にはいくつか存在し、そこではグート＝ドール街の外の空間の水平方向の広がりを感じられる。そしてそこではジェルヴェーズは、往々にして田舎の風景を思い浮かべている。この作品の第8章で、ジェルヴェーズが鍛冶工のグージェの仕事場であるマルカデ街のボルト工場を訪れ、彼とともにその傍の野原へと逢引をしに行く場面では、モンマルトルの丘の牧歌的な風景が広がっている。

C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons, une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée ; une chèvre, attachée à un piquet, tournait en bêlant ; au fond, un arbre mort s'émiettait au grand soleil.

« Vrai ! murmura Gervaise, on se croirait à la campagne. »

Ils allèrent s'asseoir sous l'arbre mort. La blanchisseuse mit son panier à ses pieds. En face d'eux, la butte Montmartre étagait ses rangées de hautes maisons jaunes et grises, dans des touffes de maigre verdure ; et, quand ils renversaient la tête davantage, ils apercevaient le large ciel d'une pureté ardente sur la ville, traversé au nord par un vol de petits nuages blancs. Mais la vive lumière les éblouissait, ils regardaient au ras de l'horizon plat les lointains crayeux des faubourgs, ils suivaient surtout la respiration du mince tuyau de la scierie mécanique, qui soufflait des jets de vapeur. Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée.³¹⁾

ここでは、まずヒロインたちの目の前にはモンマルトルの小高い丘に段を為している家並みが描かれ、それは垂直性を示しているのだが、ヒロインたちが「認識 (apercevoir)」し、「見つめている (regarder)」のは、先ほどの『パリの胃袋』の中の引用と同じように、人や物が折り重なっているパリの街中とは対照的な空間の水平方向への広がりである。そのことは「le large ciel d'une pureté ardente sur la ville」や「au ras de l'horizon plat」と言う表現に見られる。そしてこのような牧歌的な風景を目の前にしたジェルヴェーズは直接話法の中で「田舎にいたい (on se croirait à la campagne)」と感じている。そしてパリの外の空間に常にジェルヴェーズが夢見ているのは、このような田舎の風景が多く、この作品の12章で貧困と悲慘の中で空腹をこらえてパリの街中を歩き回るときに、彼女が目にするパリの駅の風景にもそのような彼女の田舎への憧憬が見て取れる。

Alors, pour s'échapper, elle poussa plus loin, elle descendit jusqu'au pont du chemin de fer. Les hauts parapets de forte tôle boulonnée lui masquaient la voie ; elle distinguait seulement, sur l'horizon lumineux de Paris, l'angle élargi de la gare, une vaste toiture, noire de la poussière du charbon ; elle entendait, dans ce vaste espace clair, des sifflets de locomotives, les secousses rythmées des plaques tournantes, toute une activité colossale et cachée.[...] Et elle n'aperçut de ce train qu'un panache blanc, une brusque bouffée qui déborda du parapet et se perdit. [...] Elle se tourna, comme pour suivre la locomotive invisible, dont le grondement se mourait. De ce côté, elle devinait la campagne, le ciel libre,[...] ³²⁾

この物語の結末部におけるこの描写においても、やはり外の世界の空間の広がりが主人公の目の前にほんの一時水平方向へと広がっている。それは「sur l'horizon lumineux de Paris」や「dans ce vaste espace clair」といった表現に良く表されている。しかしながら、その空間の広がり、汽車の吐く蒸気によってすぐに遮られ、主人公には汽車の音によってしかその空間の広がりを認識できなくなっている。それでもジェルヴェーズはその方角に自由な田舎の空を夢想している。

ジェルヴェーズはこの作品を通じてささやかな安定した生活を望み、一時それを実際に手に入れるのだが、最後にはやはり物語の冒頭以上に悲惨な状態の中で絶命していく。そして彼女は人々が折り重なって暮らすパリの貧民街をついに抜け出すことができず、作品中ではそうした彼女の夢想は、パリの外に広がる空間を眺めることだけで終わってしまう。そうした彼女の惨めな生涯は、この作品の空間の垂直性と水平性の中にもしっかりと見て取れるのではないだろうか。そしてゾラの作品中では、垂直性にはしばしば「転落」、「空間の閉塞性」、「過剰性」、「暗さ」などといったネガティブなイメージが付きまとうように思われる。

『ジェルミナル』 一小説の最後に見られる空間の水平方向の広がり

そのことは『ジェルミナル』も例外ではないように思われる。この小説の冒頭では、ヴォルー坑での仕事を見つけるために監督頭ダンセルを待つ間に堅坑を上昇下降するケージを目の前にして不安になるエチエンヌの様子が描かれている。

Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace.

Etienne, à la longue, fut repris du malaise qu'il avait éprouvé déjà sur le terri. Pourquoi s'entêter ? ce maître-porion le congédierait comme les autres.³³⁾

ここではケージの絶え間なく動いている堅坑は、1行目の「*dévora*」や2行目の「*boyaux*」とあるように、巨大な生物の腸のイメージで擬人法的な仕方で、その陰鬱な深淵が描き出されている。そうした不気味なイメージは主人公をこの物語の中心舞台へと近づくことを妨げているが、それは物語の冒頭における緊張感を生み出し、このヴォルー坑が容易に近づくことができない場であることを示している。主人公は物語の冒頭ではまだこの世界に対して異質な存在であり、この引用箇所の描写の後に初めて炭坑の奥底へと降下していく。言わばイニシエーションの過程を経た後に、ようやくこの物語世界へと入り込むことになる。そして物語の最後には、主人公は労働者達のストライキのリーダーとしての挫折を味わった後に、再びこの物語世界を後にする。そこで炭坑の外の世界の描写はこの描写とはかなり対照的である。

Dehors, Etienne suivit un moment la route, absorbé. Toutes sortes d'idées bourdonnaient en lui. Mais il eut une sensation de plein air, de ciel libre, et il respira largement. Le soleil paraissait à l'horizon glorieux, c'était un réveil d'allégresse, dans la campagne entière. Un flot d'or roulait de l'orient à l'occident, sur la plaine immense. Cette chaleur de vie gagnait, s'étendait, en un frisson de jeunesse, où vibraient les soupirs de la terre, le chant des oiseaux, tous les murmures des eaux et des bois. Il faisait bon vivre, le vieux monde voulait vivre un printemps encore.³⁴⁾

ここでは、2行目の水平方向への空間の広がりを示す«à l'horizon glorieux»と言う表現とともに、主人公の目の前に広がる平野の生命観にあふれた描写が印象的である。それは近代産業における労働者達の階級闘争への目覚め、およびその挫折、その後の新たな時代の幕開けという主題を扱ったこの作品のフィナーレを飾るのにふさわしい描写であり、また主人公エチエンヌ自身の成長を描いた物語の最後を飾る描写でもある。物語の冒頭における暗く不気味な夜のヴォール坑の描写とその地底への降下に始まったこの物語が、最後には水平方向への広がりを感じさせる空間描写で終わることには、やはりこの物語の主題が大きく関わっていると思われる。『居酒屋』の主題が、不幸に捕らわれた主人公のひと時の幸福であり、明るさに満ちた空間の広がりを感じられるのも作品の中のほんの一時でしかなかったのに対し、『ジェルミナル』では最後に空間の広がりを感じられる。このことは物語の進行過程にうまく歩調を合わせているように思われる。

また、この『ジェルミナル』の結末部における描写においても、これまで見てきた他の二作品においても、水平方向への空間の広がりには、しばしば生命感にあふれた事物が描かれている。それはネガティブなイメージ、さらには死を想起させる垂直方向の広がりとは対極にあるように思われる。そういった意味ではゾラの作品における空間の垂直性と水平性とは生と死というテーマに通底するテーマだと考えられる。

そしてこの章で考察した空間の垂直性と水平性とは、ゾラの空間描写にある程度共通して見られることであり、そこには物語のテーマや進行に応じた使い分けが為されている。そういった意味ではこの空間の垂直性と水平性とは物語の意味を考える上での象徴的な機能が付与されていると考えられる。

結論

これまで見てきたように、ゾラの作品に見られる様々な空間の表象には、その作品の登場人物の視点を通しての、詳細な描写が見られ、そこにはそれらの空間を読者の前に現前させようとする作者の考えが感じ取れる。しかしそれは現実的な事物の位置関係や、色彩、音、臭いなどの各種の感覚器官によって捉えられる情報による記述のみではなく、そこには作者の想像力による象徴的な語や表現の方法が頻繁に目に付く。そしてそれらの象徴は物語の中の登場人物の内面を通じてテキストの中に言語化されており、そこには彼らの役割、あるいは物語全体のテーマに応じた意味が付与されている。またそれによって客観的な全知の語りによる物語世界の奥に潜む作者の批判的な眼差しを読み取ることも可能であろう。それは、ある時は『パリの胃袋』に見られるように第二帝政において政治的勝利を収めたブルジョワたちに対する批判的な眼差しであり、またある時には『居酒屋』におけるパリの場末の労働者達の墮落した生活に対する批判であり、『ジェルミナル』における炭鉱労働者とその経営者との双方に対する批判であるように思われる。

しかしそうしたイデオロギー的な価値判断を一度わきに追いやって考えてみても、空間の描写という小説作品の一つの側面が、いかに作品化され、それがいかに作者自身の理論化から逸脱し

ているかということを読み取るとき、そこにまた小説作品の読解の面白さが潜んでいるように思われる。

注

- 1) 生成論的な研究では、Olivier Lumbroso の *Zola La Plume et le compas* (Honoré Champion, Paris, 2004) や *Les manuscrits et les dessins de Zola. Note préparatoires et dessins des Rougon-Macquart* (établie et commentée par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, 3vol. Les Éditions Textuels, Paris, 2002) や Henri Mitterand の « *Germinal* : La genèse de l'espace romanesque » (*Zola L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 に収録) や « Modèles et contre-modèles Naissance de l'ouvrier romanesque : *L'Assommoir* » および « “La bête goulue” » (共に *Le regard et le signe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987 に収録) などがある。また、記号論的ないし物語論的な研究では、Henri Mitterand の « Chronotopies : la route et la mine » や « Dispositifs optique : *L'Œuvre* » (共に *Zola L'histoire et la fiction, op.cit.* に収録) や « Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Etienne Lantier » (*Le discours du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980 に収録) や Philippe Hamon の *Le personnel du roman* (Genève, Librairie Droz S.A., 1983) や Claude Seassau の *Émile Zola le réalisme symbolique* (Librairie José Corti, 1989) などがある。
- 2) *Les Rougon-Macquart*, (以下 RM と略記する) édition intégral publiée sous la direction d'Armand Lanoux, Bibliothèque de la Pléiade, 5 vol., Gallimard, 1960-1967, t. I , pp.37-38
- 3) プレイヤッド版の巻末の Étude の個所には『ジェルミナル』や『ルーゴン家の繁栄』における舞台設定のためにゾラが書いた地図が載っている。
- 4) « Au cours de la genèse du roman, Zola a amplifié ce dispositif des seuils infranchissables. Sur le dessin, il rature les nombreuses “petites portes” qu’il avait préalablement disposées pour agacer la rencontre nocturne de Silvère et Miette dans le cimetière de l’aire Saint-Mittre. Zola les a supprimées afin de donner plus de ressort dramatique à la passion, à l’excès et à la fêlure de tante Dide, mais aussi pour mettre en relief un épisode idyllique tardif entre les amoureux. » (O. Lumbroso et H. Mitterand, *Les manuscrits et les dessins de Zola*, op.cit., vol.3, p.324)
- 5) « presque chacune de ses [= de Zola] lignes révélait un esprit suprêmement sérieux et moral; et l'ensemble ne constituait pas un divertissement ou un jeu artistique, mais prétendait offrir une peinture fidèle de la société du temps telle que lui, Zola, la voyait, et telle que le public de ses romans était également invité à la voir. » (Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1977)
- 6) 1-1. Ce mot « description » est devenue impropre. Il est aujourd’hui aussi mauvais que le mot « roman », qui ne signifie plus rien, quand on l’applique à nos études naturalistes. Décrire n’est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d’un insecte particulier, se retrouverait forcé d’étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu’à sa forme et sa couleur, ferait bien une description ; mais cette description entrerait dans l’analyse même de l’insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l’homme ne peut être séparé de son milieu, qu’il est complété par son vêtement, par sa maison, par

sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.

[...]Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages.

Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme.[...] (*Le Roman expérimental*, Bibliothèque de Charpentier, éd. Eugène Fasquelle, 1918, pp.228-229)

- 7) Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Librairie José Corti, 1999, p.206
- 8) Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 49-69
- 9) アモンの「Qu'est-ce qu'une description」(*Poétique*, n°12, Paris, Seuil, 1970)における定義を参照のこと。アモンは、古典的な修辞学の描写に関する定義がゾラの小説の分析のためには不十分であることを確認したのちに、それを当面 *récit* の拡張されたものと定義付けている。そして描写に関しての三つの問題を提起している。そのうちのひとつは、描写の始まりと終わりを印づける明確な印はあるかどうか、ということである。この問題に関して、アモンはゾラの小説に例を取り、描写と語りの間のある種の「断絶」を避けるために、そして作者の知識を登場人物に担わせる形で読者へ伝達するために、ゾラが使う三つの典型的な動詞は *regarder*, *parler*, *agir* であることを指摘している。アモンはまた、*récit* の中にこれらの動詞を挿入するためには、ゾラが見通しの良い場所、典型的な登場人物、典型的な場面、必要となる心理的な動機づけを書き込んでいることも指摘している。そしてこれらすべてのテーマが、描写の境界を印づけるサインとなると考えている。
- 10) La *Description* est la figure favorite des orateurs et des poètes, et on en distingue de diverses sortes : 1) celle des choses, comme d'un combat, d'un incendie, d'une contagion d'un naufrage ; 2) celle des temps qu'on nomme autrement *Chronographie*, voyez CHRONOGRAPHIE ; 3) celle des lieux qu'on appelle aussi *Topographie*, voyez TOPOGRAPHIE ; 4) celle des personnage ou des caractères que nous nommons *Portraits*, voyez PORTRAIT. Les *Description* des choses doivent présenter des images qui rendent les objets comme présents.[...] (*Encyclopédie méthodique*, Panckoucke, 3 vol., Grammaire et littérature, tome I, Paris et Liège, 1782, p.593)
- 11) D'après la poétique de quelques contemporains, la *descriptions* ne serait que l'image exacte, la photographie de l'objet décrit ; d'après les anciens, suivi en ce point par la plus grande partie des modernes, ce serait, comme l'a dit Buffon, la nature embellie. Cette dernière expression, qui s'approche de la vérité, n'est cependant pas exacte et n'exprime pas avec précision ce qu'elle veut dire. La *description* littéraire n'est pas absolument la nature embellie ; elle est la nature vue par un esprit particulier, sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui le domine au moment où il la voit. Le poète, en effet, embellit la nature, c'est-à-dire qu'il ne la présente pas toute nue et telle que l'aurait vue un homme vulgaire, sans idées sans passions ; mais par là même, à certains moments, il l'assombrit, comme ailleurs il la peint de couleurs riantes, sans qu'il y ait autre chose de changé dans la nature que l'instrument à l'aide duquel elle est vue, c'est-à-dire l'âme du poète. En agissant ainsi, il l'idéalise, l'anime, lui donne la vie. (*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand dictionnaire universel, Paris, 1866-1879, t. 6, p.541)
- 12) Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interpretation*, Seuil, Paris, 1978, pp.9-21
- 13) « Le psychisme humain, à tout moment, est riche de certains schèmes qui lui sont propres et, lorsqu'il se trouve confronté à des actions et des situations qui lui sont étrangères, il réagit, d'une part, en adaptant

les schèmes anciens à l'objet nouveau (c'est l'accommodation), d'autre part, en adaptant le fait nouveau aux schèmes anciens (et c'est l'assimilation). » (*ibid.*, p.25)

- 14) *RM I* , p.621
- 15) *RM I* , p.626
- 16) *RM I* , pp.733
- 17) *RM II* , pp.414-415
- 18) *RM II* , pp.431
- 19) セアソウは*Émile Zola le réalisme symbolique (op.cit.)* の第1部2章の中で、『ルーゴン＝マッカール叢書』のなかに登場するいくつかの住居に関して分析している。『ジェルミナル』においては、ピエロンの住居に彼は注目している。それに関して彼は以下のように述べている。「Le logement clos des Pierron abrite les actions les plus basses, les plus viles, qui sont le fait d'êtres corrompus et traîtres, n'ayant aucun esprit de solidarité, aucune conscience de classe. Zola en nous montrant les Pierron cachant leur opulence honteusement gagnée, comme les bourgeois, les Hennebeau, enfouissent leurs turpitudes, leur adultère, dans leur grande maison bien fermée, met à jour, et la duplicité de certains pauvres, et le danger que court le mouvement populaire miné par des personnage traîtres et hantés de désirs bourgeois égoïstes.» (*ibid.*, p.82)
- 20) *RM III* , p.1135
- 21) *RM III* , pp.1151-1152
- 22) *RM III* , p.1153
- 23) *RM III* , p.1519
- 24) *RM III* , p.1520
- 25) *RM III* , p.1416
- 26) « Pour Zola, la société est, à l'image du corps physique, une totalité organique fermée : les organes sociaux sont solidaires comme ceux du corps, de telle façon que la maladie d'un seul d'entre eux s'étendra fatalement et affectera l'ensemble de l'organisme. » (Jean Borie, *Zola et les mythes*, Librairie Générale Française, 2003, p.26)
- 27) *RM I* , p.802
- 28) *RM I* , p.627
- 29) *RM II* , p.422
- 30) *RM II* , p.423
- 31) *RM II* , p.613-614
- 32) *RM II* , p.768
- 33) *RM III* , p.1154
- 34) *RM III* , p.1588