OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	普遍的友愛と労働讃歌 ： ゾラのベンヌクール再発見（1868年）
Author(s)	安達, 孝信
Citation	Gallia. 2022, 61, p. 61-74
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/87599
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

普遍的友愛と労働讃歌：
ゾラのベンヌクール再発見（1868 年）

安達　孝信

拙稿「初期ゾラ作品におけるロクス・アモエヌス（心地よき場）」は、ゾラが描く川辺での水浴の場面が、作家自身の経験のみならず古代文学とロマン主義文学から着想を受けていること、特にロクス・アモエヌスというトポスが彼の少年時代の思い出の美化に寄与していることを明らかにした[1)]。彼が失われた幸福な少年時代を繰り返し描いた結果、水浴の無邪気さと純粋さのみが強調され、そのほかの多様な側面が失われていった。このモチーフを硬直化から救うために、彼は現実世界、特にパリ郊外のセーヌ河岸に新たな着想源を求めなければならなかった。

本稿では、1866 年から 1868 年にかけてのたび重なるベンヌクール滞在が、ゾラ作品に段階的に影響を及ぼしたことを示すことを目指す。まずはバルビゾン派の画家、シャルル＝フランソワ・ドービニー（1817-1878）が描く水辺の風景に対するゾラの批評を取り上げる。ついで 1868 年 6 月にゾラが発表した二本の時評を比較することで、素朴な水辺の風景が発表媒体による政治的要請によって、大自然との調和と労働礼賛を展開する場へと変化していく過程を明らかにすることを目指す。

1. 1866 年サロン評と水辺の風景

1866 年 5 月 1 日に開幕するサロンに合わせ、ゾラはその審査制度を厳しく批判する美術批評を、4 月 27 日から 5 月 20 日にかけて日刊紙『エヴェヌマン』に 7 本連載した[2)]。そこで彼は 28 人の審査員たちこそが「この汚く、寒く、青白い展示室[3)]」を作り出したと非難する。相次いでアカデミー入りを果たしフランス絵画の重鎮となりつつあったカバネル（1823-1889, 1863 年に美術アカデミー会員）とジェローム（1824-1904, 1865 年に美術アカデミー会員）を筆頭に、審査員たちが次々と糾弾されていくなか、例外的にゾラの告発から逃れるのがドービニーとコローである。特にドービニーは他の審査員たちの無理解に一人で立ち向かった独立不羈の男として描かれる。

1）安達孝信「初期ゾラ作品におけるロクス・アモエヌス（心地よき場）：アルク川からセーヌ川へ」『Gallia』、大阪大学フランス語フランス文学会、n° 60, 2021, p. 33-42.

2）1866 年サロン評は、ゾラによる初めての本格的な美術批評であった。寺田光徳はそれがサロン出品作品の紹介というよりもサロン審査委員と、審査システム自体の批判であったと指摘している（寺田光徳『ゾラの芸術社会学講義』藤原書店、2021, p. 54-78）。

3）Émile Zola, « Le jury », *L'Événement*, 27 avril 1866 ; cité dans *id.*, « Mon Salon », *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 2008, p. 95. なお本稿においては全て拙訳を用いる。

ドービニー氏。彼はどれほど称えても足りない。彼は芸術家として、また心優しい男として行動する。彼だけが真実と正義の名の下に、同僚たちに反対して戦った。

「無能な者と凡庸な者だけを落とそう。個性〔気質〕のある者、追求する者、努力する者はみな受け入れよう。」と彼は言った。

美しい言葉だ、これが芸術家を裁定する芸術家による法廷の唯一の法であるべきだ。

ドービニー氏の努力は無駄だった。彼は投票のたびに打ち負かされた、二度そして三度。同僚たちの信じられない決定を前にして、彼は身を引こうと言った[4)]。

ところがこのような手放しでの賞賛は、審査員としての側面にとどまる。ドービニーはこの年、セーヌ川の支流オワーズ川を描いた二点の絵画《オワーズ川の朝の効果》、《オワーズ河岸、ボンヌヴィル付近》を出品しているが、それらに対するゾラの評価にはためらいが見られる。

最も高く売れる作品がどのようなものかドービニー氏に尋ねてみよう。彼はこう答えるだろう、まさに自分が最も評価しない作品だと。人々は和らげられた真実、丁寧に洗われた清潔な自然、流れるような夢見心地の地平線を好む。しかし巨匠はしっかりとした大地、深い空、たくましい木々と小島を力強く描き、観衆はそれを醜く、粗雑だと考える。今年は、ドービニー氏は自分自身をさほど偽ることなく群衆を満足させた[5)]。

川辺の風景画には対立する二つの傾向がある。ドービニーは深く、たくましい側面を力強く描きたいのだが、大衆の目はそれを醜く粗雑だとみなすために、心ならずも清潔に洗われて和らげられた側面を見せた、このようにゾラは考えたのだ。

この短い美術批評は、ゾラがロクス・アモエヌスにもはや満足していないことを明かしている。彼は自然のなかに慰めだけではなく、力強さと生命力をも求めはじめている。彼は同様に称賛する別の風景画家コローとピサロに対しても、大衆受けしない力強い作品こそが彼らの最も優れた作品であるという主張を展開する。アトリエ製作のコローの出品作品より、彼の「力強い現実と直面し、戸外でなされた下絵」の方を好むと明言し、ピサロの「あまりに裸であまりに黒いと思われ、誰も喜ばせない」風景を心から称賛する[6)]。このようにして水辺の風景はゾラの美術批評において試金石となる。最も偉大なレアリスムの風景画家であっても、審査員や大衆に認められるために、それを甘美的で牧歌的に描きたいという

4）Émile Zola, «Le Jury», *L'Événement*, 30 avril 1866 ; cité dans *id.*, «Mon Salon», *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 105.
5）Émile Zola, «Adieux d'un critique d'art», *L'Événement*, 20 mai 1866 ; cité dans *id.*, «Mon Salon», *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 132-133.
6）*Ibid.*

欲求に時に屈してしまうというのである。

ゾラが初めてパリ西方約 60km に位置するセーヌ河畔の村ベンヌクールを訪れたのは、この批評とほぼ同時期のことである。ロドルフ・ウォルターによるとゾラは 1866 年には、5 月 9 日から 14 日ごろ、6 月 14 日から 21 日ごろ、そして 7 月には始まりは不明だが 23 日までベンヌクールに滞在し、それぞれの期間セザンヌはより長期間そこにいたと推測される [7]。1866 年のサロンは 5 月 1 日に開幕しているため、ゾラがそこで見たばかりの風景画の影響下でベンヌクールを発見した可能性は十分にある。

特にドービニーはゾラのベンヌクール発見の間接的な原因でもある。ゾラは水辺での製作を行なっていたセザンヌに会うためにこの地を訪れたが、そのセザンヌもまたドービニーの後を追ってここに来たと考えられるからである。ドービニーは 1857 年に小舟を改造し、「ボタン」と名付けられたこの浮かぶアトリエからセーヌ川やオワーズ川の川辺を描き続け [8]、1857 年にはベンヌクールの村グロトンの川辺を、1864 年には対岸のボニエールの川辺を描いていた [9]。そしてセザンヌは 1866 年に同じく《ボニエールの眺め [10]》を描いている。この三つの作品には、渡し舟に乗せられた牛という共通のモチーフが現れていることから、少なくとも主題選択に関して、セザンヌがドービニーの影響を強く受けているといえるだろう。

ゾラもまたこの渡し舟こそが、ベンヌクールの魅力を象徴していると考えるようになる。「鉄道は対岸を通っており、そこには橋がないことに気がつくでしょう、渡し舟がめったに来ない散策者を運ぶのです。そこに橋を作ってしまったら最後、私はもうテュレット〔ベンヌクールのこと〕には戻らないでしょう [11]。」

2. 水辺描写における「印象派 [12]」的手法

ドービニーやセザンヌの影響はゾラにゆっくりと浸透していく。確かに拙稿で示したように「泥棒とロバ」（1862）から『死せる女の願い』（1866）への共通点は多いが [13]、後者はすでにゾラにおける美学的転向の一端を垣間見せている。第一に水面に反射する風景への関心が高まっている。「泥棒とロバ」において、ボートはあくまで島へと向かう手段であったが、『死せる女の願い』においてはボートの上で波に揺られる場面が長く描写されるようになる。ボートが単なる交通手段としてではなく、それ自体が気晴らしとなっていることにゾラは気がついたのであ

7）Rodolphe Walter, « Zola et ses amis à Bennecourt（1866）», *Les Cahiers naturalistes*, 1961, n° 17, p. 29.
8）Gabriele Crepaldi, *Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, traduction de Chantal Moiroud, Éditions Solar, 2017, *s. v.* « Daubigny et Monet sur la Seine », p. 158.
9）Charles-François Daubigny, *Le Village de Gloton*, 1857, huile sur toile, 30 x 54 cm, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco ; *id.*, *Le bac à Bonnières*, 1864, huile sur toile, 62 x 100 cm, Leipzig, collection Marion et Hans-Peter Bühler.
10）Paul Cézanne, *Vue de Bonnières*, 1866, huile sur toile, 38 x 61 cm, Aix-les-Bains, Musée Faure.
11）Émile Zola, « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 26 juin 1872 ; cité dans *id.*, *Contes et nouvelles*, éd. Roger Ripoll, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 354.
12）印象派という呼び名は 1874 年になってようやく用いられるようになるために、ここでは印象派を括弧に入れている。
13）安達孝信「初期ゾラ作品におけるロクス・アモエヌス（心地よき場）」、前掲論文、p. 38-41.

ろう[14]。『死せる女の願い』のヒロインであるジャンヌはまず、「島々を隔てる狭い水路」に強い印象を受け、そこの植生を観察する。

> もっとも魅力的だったのは島々を隔てる狭い水路だった。木々はその腕を伸ばし、木の葉に縁取られた一種の並木道を作っていた。視線を上げると、青い空の一角が目に入った。教会の身廊のように高い草木の丸天井の下では、優しく緑がかった光と、染み込むような涼しさに包まれた。両岸からは翼が羽ばたく音が聞こえ、水没した木々の幹の間では水が軽やかで単調な歌を歌っていた[15]。

「泥棒とロバ」では島を縁取る隙間のない緑の壁が、土と水、内部と外部の領域を明確に分けていたが[16]、『死せる女の願い』では植物はむしろ水辺の輪郭を曖昧にする効果を果たしている。木々は枝を水面へと伸ばし、その幹は水に浸かっている。

さらに後に印象派と呼ばれることになる風景画との共通点として挙げられるのが、水面に映る緑や空への高い関心である。『死せる女の願い』では島での休息と同程度にボートの上でたゆたう時間が重視されたことで、必然的に水面を眺める時間も増えている。「木々で覆われた両岸は真っ黒な影を水面に投げかけ（*VM*, ch. 10, p. 78）」、「穏やかな水は磨き上げられた鋼鉄の鏡のように見え（*VM*, ch. 10, p. 81）」、「水面へと視線を向けると、木々が自分自身よりも力強い影を立ち上げているもう一つの空のように川は見えた（*VM*, ch. 10, p. 82）」のである。

さらに「泥棒とロバ」ではヒロインは「巣を探し」て、「神秘的な隠れ家」をセーヌ川の島の中に見つける一方で[17]、『死せる女の願い』には大地の広大さや植物の力強さを表現しようという意思が垣間見える。例えば「大地は〔…〕気前よく生気を木々に与え、まるで健康でたくましい子供のように、木々は狭い場所で力強く成長（*VM*, ch. 10, p. 78）」していた。他にも多くの大きさを表す形容詞が川や大地に付加され、「セーヌ川は、大きな太陽の下で白く輝き」、「地平線は穏やかでゆったりとし」、「風景は、平らで広大で、天の広い裾の下に広がっていた」と描写されている（*VM*, ch. 10, p. 78）。つまり、日常的生活空間からの隔絶ではなく、輪郭・境界線が曖昧となることによる大地、大河、植物などの自然との交流

14）これはゾラの個人的な発見ではなく、集団的な流行である。アラン・コルバンによると「ボート乗りは長い間、動き回るための極めて一般的な手段にとどまっていた。それがスポーツとなったのは〔…〕19 世紀の後半に入ってからである。印象派画家とモーパッサンはこの行為によって付与された空間への官能性を盛んに扱った」（Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Textuel, 2001, p. 111）。『死せる女の願い』ではボートに乗ることそのものを目的としているが、まだスピードへの関心はないが、翌年の『テレーズ・ラカン』では競技としてのボート乗りが現れる。

15）Émile Zola, *Le Vœu d'une morte* [1866], dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, tome II, 2002, p. 78. 本小説を以下 *VM* と略記し、本文中に括弧に入れ章番号とページ数を記す。また本全集を以下 *NME* と略記する。

16）安達孝信「初期ゾラ作品におけるロクス・アモエヌス（心地よき場）」、前掲論文、p. 39.

17）Émile Zola, «Les Voleurs et l'âne» [1862], *Contes à Ninon*, dans *Contes et Nouvelles*, éd. cit., p. 71-72.

へと主眼が移っているのである。

輪郭よりも色彩、洗練よりも力強さを重視する美学はこうしてゾラの描写にも流れ込んでいく。それがより本格的に現れてくるのは翌年に発表される小説『テレーズ・ラカン』以降である。實谷によるとゾラは1867年のマネ論[18]において「描かれる「主題」の価値を強く否定し、描き方である「形式」を特権化」した上で、「単純化された色彩の塊である「色斑」と、画面全体の「構成」」を最重要視し、その絵画理論が『テレーズ・ラカン』冒頭のパッサージュ描写などで文学的に実践されている[19]。

「色斑 tache」はセーヌ河畔の描写にも用いられている。夫カミーユ、妻テレーズ、そしてその愛人ローランの三人がパリ郊外のサン＝トゥアンを訪れる場面では、セーヌ川の風景に色濃く死の予感が漂っていることはよく知られている[20]。三人はボートに乗って川の中へと漕ぎ出すが、そこではたそがれの光の中で、地面と水面そして空の境界が曖昧になる様が、色斑によって表現されている。

> 正面には、島々による大きな赤茶けた塊が立ち上がっていた。両岸は、灰色の斑点が浮かぶ暗い茶色であり、地平線で合流する二本の太い帯のようだった。水と空は白っぽい一枚の布が二つに裂かれたかのようだった。〔…〕
>
> 〔…〕彼らは島々に近づいていた。赤茶けた大きな塊は暗くなり、たそがれの中へと全ての風景は単純化された。セーヌ川、空、島々、岸辺は、もはや乳白色の霧の中へと消えていく茶色と灰色の斑点でしかなかった[21]。

マネ批評を通して提示した色斑と画面全体の構成がここでも効果的に生かされている。中心に赤褐色の島がおかれ、灰色まじりの褐色の二本の帯が水平方向に伸び、それによって空と水という巨大な白い画布が上下に分断されている。日が暮れるにつれて相互の輪郭はますますぼやけ、霧の中へと溶け込んでいく。

この描写は、一面においてはカミーユ殺害に好都合な状況を提供しているのであるが、それと同時に自然の中への融合という別の可能性へも開かれているように思われる。自然の諸存在間を隔てる境界が崩れ、一つに融合していく状況にあっては、人間も例外ではいられない。実際に、この場面の直前では川辺の安酒場に集まるパリの若者たちが、色斑の混ざり合った一つの塊として描かれている。

> 左右には、ガンゲットと縁日の仮小屋が二列に伸びていた。緑の東屋の下で

18）Émile Zola, «Édouard Manet, étude biographique et critique», *La Revue du XIX^e siècle*, 1^er janvier 1867 ; cité dans *id.*, *Écrits sur l'art*, éd.cit., p. 137-169.

19）實谷総一郎「エミール・ゾラ『テレーズ・ラカン』とポスト・レアリスムの絵画理論」『比較文学』、n° 57, 2014, p. 10. 以下も参照のこと、Henri Mitterand, «introduction», *Thérèse Raquin*, Flammarion, 2008, p. 35.

20）「風景もまた不吉な出来事を予告している。死装束のような白い布の中に最初に溺れるのは水と空なのだ。」（Jean-Daniel Mallet et Laure Himy, *Thérèse Raquin. Émile Zola*, Hatier, 1999, p. 16）

21）Émile Zola, *Thérèse Raquin*, ch. 11, dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Cercle du Livre précieux, 1966, tome I, p. 568-569. また本全集を以下 *OC* と略記する。

は、まばらで黄色い木の葉の下で、テーブルクロスの白色、短コートの黒い斑点、女性たちの眩いスカートが見えた[22]。

もはや群衆は、テーブルクロスや木の葉と同列に、色斑を構成する要素としてのみ機能している。その輪郭＝個別性の消失を肯定的に再解釈したのが、これから見る1868年のベンヌクール再発見であったと考えることができるだろう。

3. ミシュレの「自然主義」と普遍的友愛

1866年以降、ゾラは毎年夏になると幾度もベンヌクールに滞在するようになる。そこはパリの喧騒から離れた休息の場であり、エクス出身の友人たちが集う気晴らしの場であった。三度目となる1868年の夏に、ベンヌクールの水辺をめぐるイメージの体系に全く新しい要素が二つ加わることになる。それが、普遍的な友愛と労働の称賛である。

例年のようにサロン評を終える6月にベンヌクールへと向かったゾラだが、この年は「ベンヌクールで休息し、夢見ることで満足せず、生の状況について観察し判断した[23]」のだ。彼はこの時、ほとんど同じ内容の記事を別々の媒体で立て続けに発表している。第一に6月17日付け『エヴェヌマン・イリュストレ *L'Événement illustré*』紙上での「コラム[24]」であり、第二に6月28日付け『トリビューン *La Tribune*』紙上での「雑談[25]」である[26]。鍛冶屋の騒音による早朝の目覚めの場面から始まり、語り手がセーヌ川に浮かぶボートの上で思索にふけるという大枠を両記事は共有しているが、後者の執筆に際して、ゾラはそこに大幅な加筆を施している。両記事の語り手はベンヌクール（グロトンとも呼ばれる）の鍛冶屋の二階に宿泊するが、彼の心地よい眠りは階下から響く轟音によって朝4時に突如断ち切られる。その場面は「コラム」では次のように簡潔に描かれる。

今朝、4時ごろに、私はベッドを揺らす鈍く恐ろしい打撃音で飛び起きた。眠りの波の中で私は思った、「ああ、全く！また歩道で新聞記者たちが殴り合っているのだろう」。それから、私はそれが鉄床から響く音であることに気が付き、インクで黒く汚した紙を売るあらゆる店から遠く離れたグロトンに

22）Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *OC*, tome I, p. 567.
23）Rodolphe Walter, «Émile Zola à Bennecourt en 1868 : Les vacances d'un chroniqueur», *Les Cahiers naturalistes*, 1969, n° 37, p. 36.
24）Émile Zola, «Chronique», *L'Événement illustré*, 17 juin 1868 ; cité dans *OC*, tome XIII, p. 99-101.
25）Émile Zola, «Causerie», *La Tribune*, le 28 juin 1868 ; cité dans *OC*, tome XIII, p. 112-117.
26）6月17日の「コラム」ではベンヌクールの鍛冶屋での最近の滞在を語り、28日の「雑談」は«Gloton, 25 juin»と執筆の日付と場所が明記されている。それらの記述を信ずるならば、ゾラは6月上旬と6月末に二度ベンヌクールを訪れたことになる。ところが、ゾラの書簡集からは彼が6月21日から28日の間にベンヌクールに行った証拠は見つからない。それゆえにロドルフ・ウォルターは、ゾラがもっともらしさを付与するために「雑談」の執筆地を偽装した可能性があると注意を促している（Rodolphe Walter, «Émile Zola à Bennecourt en 1868 : Les vacances d'un chroniqueur», art. cit., p. 32）。つまり、両記事に描かれるベンヌクールに大きな違いがあったとしても、その変化は作家がパリ滞在中に起こった可能性が高いのである。

いることを思い出した[27)]。

1866年1月にアシェット書店を退職した後のゾラは、専業の作家となったが、その収入のほとんどは各種の新聞に掲載された新聞小説、短編、雑報などによってもたらされており、広義における新聞記者そのものであった。早朝の鍛冶屋の轟音は、同じく早朝から忙しく働く新聞記者、あるいは輪転機の音を想起させたのであろう。パリの喧騒を逃れてやってきたはずの田舎で、朝4時にパリでの仕事を思わせる轟音で起こされるということは相当に不愉快な出来事であるはずだ。しかし、語り手はそれが新聞ともパリとも無関係な音であることを認識して、安心して一日を始めるのである。つまり、ここで鍛冶屋は誤った連想が立ち上がるきっかけに過ぎないのだ。

他方、『トリビューン』紙上での「雑談」も目覚めの場面から始まるものの、それははるかに劇的なものに変わっている。

> 今朝、4時ごろに、私はベッドを揺らす鈍く恐ろしい打撃音で飛び起きた。私はまだパリにいるのかと、通りで何か喧嘩が起こったのかと思った。それから、私はそれが鉄床から響く音であることに気がついた。宿の主人はすでに仕事にかかり、喜んで叩いているのだった。明るい光が窓から差し込み、この光は部屋のタイルに反射してピンク色になった。ベッドから私は、屋根から入った光に暖炉の中が照らされているのを見た。その微光からは、煙突の中にあるはずのツバメの巣のおしゃべりが聞こえてきた[28)]。

ここでは新聞記者という言葉が消え、代わりに鍛冶屋そのもの、特にその仕事の楽しげな様子に焦点が当てられている。つまり、「コラム」においては鍛冶屋の音はパリの新聞記者の騒音という否定性を打ち消すだけであった一方で、「雑談」においてはより積極的に鍛冶屋の仕事の肯定的側面が注目されているのである。

その後、二つの記事の語り手はともに、早朝の時間を活用してセーヌ川へと向かいボートに乗り込む。「コラム」の語り手は、小島の間の葦が生茂る水路に舟を浮かべ、自然の中での孤独で静かな時間を楽しむ。

> 私がここにいることを誰も知らない、鳥さえも。この考えにうっとりとした。私とともにいるのは、よどんだ水に映る自分の影だけだ。世界が滅んだと想像しながら、私はこの孤独を深く楽しんだ[29)]。

ここで語り手は、セーヌ川の舟遊びを究極的な孤独として楽しんでいる。語り手は持参した新聞を読むが、そこで報じられる外交や政治のニュースを理解できな

27）Émile Zola, « Chronique », *L'Événement illustré*, 17 juin 1868 ; cité dans *OC*, tome XIII, p. 99-100.
28）Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868 ; cité dans *OC*, tome XIII, p. 113.
29）Émile Zola, « Chronique », *L'Événement illustré*, 17 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 100.

い。水面に浮かぶ睡蓮が全く動揺しない様子を見ていると、それが同じ世界の出来事だと感じられないのだ[30]。「コラム」での目覚めとボートの場面は共に、パリの新聞界との隔絶を描いている。

一方で「雑談」においては、語り手はより普遍的な問題へと考察を深めていく。彼は世界との隔絶に満足するのではなく、むしろそれとの融合を望むようになる。彼は持参したミシュレの本を読み始める。

> 私とともにいるのは、よどんだ水に映る自分の影だけだ。そこで私はミシュレの著作を開き、『鳥』、『虫』、『山』、これらの普遍的生の叙事詩を再読した。それらはこのように、人知れぬ島で、人間の騒音から離れて、大地の胎内で読まなければならない[31]。

ミシュレによる自然讃歌はパリではなく自然の中で読んでこそ理解できると語り手は主張するのだ。スワラが指摘するように、「1860 年ごろ、新しい世代の目には、ミシュレは単に最後の偉大なロマン主義作家の一人、「フランスの叙情的叙事詩」の作家であるだけでなく、彼はまた『愛』と『女』を書いたレアリスト作家であると同時に、『鳥』と『虫』を書いた最初の「自然主義詩人」の一人」とみなされていたのである[32]。

ミシュレに倣い、語り手＝ゾラは、「ウグイスやトンボ、コナラやセイヨウサンザシへの兄弟としての共感」を感じ、「草むらの昆虫、空を飛ぶ蝶々、茂みの細い枝と本当に親戚だと感じ」、ついにはポプラの樹液が自分の体の中を上ってくると感じるようになるのだ[33]。この「普遍的な生と友愛[34]」の場面は、後の小説『ムーレ神父の過ち』（1875）のパラドゥーの庭を思わせる。語り手はもう孤独ではなく、むしろ宇宙全体に溶け込んでいる。この記事を読んだミシュレは、自分の二つの関心、歴史と自然のうち、注目されない後者を取り上げてくれたと感謝の手紙を送っている[35]。

しかしなぜゾラは『エヴェヌマン・イリュストレ』の「コラム」（6 月 17 日）から『トリビューン』の「雑談」（6 月 28 日）へのわずか十日ほどで、このようなほとんど正反対の結論へと移ってしまったのだろうか。その原因の一つとして本稿が注目するのが、6 月 19 日にゾラと『トリビューン』の編集者ラヴェルチュ

30）Émile Zola, « Chronique », *L'Événement illustré*, 17 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 101.
31）Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 114.
32）Halina Suwala, *Autour de Zola et du Naturalisme*, Honoré Champion, 1993, p. 71. ここでいう「自然主義」とは、ゾラが後に定義し提唱する自然主義と同一のものではないが、その一部に大きな影響を与えることになる。スワラは次のようにミシュレの自然主義を定義する。「自然の高揚、あらゆる存在との血縁関係、生と死の一体性、愛と死の解けぬ繋がり」、「人間と自然はもはや二つの別の宇宙のように対立しない。精神、理性、自由の宇宙も、物質、本能、宿命の宇宙と対立しない。人間は自然という偉大な全体に組み込まれ、その一部に過ぎず、他のあらゆる存在、植物から動物までと同じ法則に服従し、それらと普遍的な血縁関係を結ぶ。植物の世界は人間に対して、永遠回帰の素晴らしい光景を見せる。」（*ibid.*, p. 84）
33）Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 114.
34）*Ibid.*, p. 115.
35）Halina Suwala, *Autour de Zola et du Naturalisme*, *op. cit.*, p. 90.

ジョンとの間で行われた面談である。この共和主義的で反教権的な新聞の編集者はゾラの「雑談」がこの週刊紙の性格に合っていないと考え[36]、その掲載を毎週から隔週へと減らそうとしており、他方で安定した生計を求める作家は自らの存在意義を証明することで毎週の枠を維持しようと懸命に努力していた[37]。その面談において、編集者は6月21日号「雑談[38]」での明白な帝政批判に「とても満足していたようだった[39]」とゾラは感じたのである。その「雑談」の末尾では、翌週の連載では「都市の悲惨さを忘れるために」「田園の大いなる平静さの中に休みに行き」「セーヌ川のどこかの島で」「幸福な孤独」を描くと予告しているが[40]、これは28日の「雑談」の内容というよりも、17日の「コラム」の内容に合致している。19日の面談を経て、ゾラは政治的主張を「雑談」に加えることが編集部の希望であると理解し、「コラム」で書いた素朴な水辺の風景描写に大幅に加筆修正を施し、そこで哲学的、政治的考察を展開することを試みたと考えられるのである。

4. 科学と労働による「自然主義」

ベンヌクールでの「雑談」において、語り手は本を閉じ、ミシュレの「詩の続きを自然そのものの上」で読みとっていく[41]。彼はもう「白い神々が木々の皮の下や花びらの中に隠れては」おらず、「科学が私たちにより高度な詩情を明らかにする」ことを理解している[42]。彼はここでウェルギリウスのロクス・アモエヌスのような古代の詩情を退け、実証主義の時代にふさわしい現代の詩情を提示しようとしているのだ[43]。というのも、「花々の本物の愛情や木々の現実の生命の横では、アレゴリーは冷えて幼稚なものになってしまう[44]」からである。

語り手はさらに夢想を続け、動植物の姿から人間社会にも通用する法則を導き出そうとする。「空へ飛び上がるヒバリ」、「昆虫の群れ」、そして「巣を作るウグ

36）ミットランによると確かにゾラは『トリビューン』紙の思想に一定の共感を覚えながらも、その党派性と非民衆性に反発を持っていた。「『トリビューン』紙は自由主義ブルジョワ、共和派、反教権主義者のものであり、彼らは行政・立法構造の段階的で平和的な変化を予想し準備しており、直ちに社会システムを変更することは考えていなかった。〔…〕ゾラは左派の船の一つに乗船した、しかし彼は二重にアウトサイダーだった。というのも彼は党や委員会への加入やそのイデオロギーに対して嫌悪感を抱いていたからであり、さらに彼は彼の雇い主たちよりも近い距離で、民衆に関心を寄せていたからだ。」（Henri Mitterand, *Zola*, Fayard, tome I, 1999, p. 605）

37）Émile Zola, lettre à Théodore Duret, 19 juin 1868 ; cité dans *Correspondance de Émile Zola*, éd. B. H. Bakker et Colette Becker, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du CNRS, tome II, 1980, p. 130. なお本書簡集を以下 *Corr.* と略記する。

38）そこでゾラは「警察は毎日パリの道徳的生理学について二本の報告を皇帝と皇后へと送っている」という報道に基づいてパリの監視社会についての考察を展開している（Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 21 juin 1868 ; cité dans *OC*, tome XIII, p. 103）。

39）Émile Zola, lettre à Théodore Duret, 19 juin 1868 ; *Corr.*, tome II, p. 130.

40）Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 21 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 108.

41）Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 115.

42）*Ibid.*

43）詩情と科学の結びつきに関するゾラの関心は少なくとも1864年の彼の記事「諸科学と詩における進歩について」にまで遡る。「私は神話の美しい嘘に別れを告げるでしょう〔…〕。科学は詩のために道を切り開くのです〔…〕」（Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », *Le Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864 ; *NME*, tome I, p. 372-373）。

44）Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 115.

イス」は彼に、自由、連帯そして労働の喜びを教えるのだ[45]。自然から労働へと話題を転換するために、ここでゾラは『自然宗教』(1856)、『自由』(1859)、『女工』(1861)、『労働』(1866)などの著者である政治家、哲学者ジュール・シモン(1814-1896)を参照する。語り手は田舎での詩的な経験から、ミシュレとシモンの著作を媒介にして、共和主義的な思想を引き出すのである。

> 一日は終わった。あらゆる存在はその仕事を終え、大地の工房は閉じた。私は我々の都市の工房で目を赤くしているあのかわいそうな少女たちのことを考えた。私は心優しいジュール・シモン氏の素晴らしい著作『女工』の数ページを思い出し、我々は全ての、労働の価値までをも傷つけてしまったのだと思った。我々の世界では、富める者と貧しき者がいて、この世界の幸福な者を養うために不幸な者は疲労で死んでいる。野原では、労働者しかおらず、各々が自分のパンを稼いでいる。そのために一日が終わった時、田園は正義と自由の理想都市の平穏を持つのである[46]。

ゾラはこのようにして、素朴な川辺の風景描写の中から、ミシュレの「自然主義」を踏み台として、まさに労働者が労働から疎外されている社会の歪みを暴き出したのである。

ところが、結果的にゾラのこの試みは編集者の理解を得ることはなかった。ラヴェルチュジョンはベンヌクールの「雑談」に関しては、厳しい評価を下す。それがあまりに文学的過ぎ、新聞の読者に合っていないというのである。

> 次号について考えなければなりません。また「雑談」を準備してください、しかしあなたに一つ助言をして良いでしょうか？　もう少し「雑談」してください、文学の美食家(彼らにとってこの前のあなたの記事は甘美でした)たちのことをあまり気にかけず、もっとあらゆる大衆のことを考えてください。女性、若者、さらには真面目な男性まで。彼らはこの全てが深刻な新聞の中に、「雑談」というタイトルを見つけて、この項目ではちょっとしたくだらなさを見つけられると期待しているのです[47]。

編集者は政治的新聞の中の息抜きのコラムを期待していただけであり、衒学的で凝った文章は求められていなかったのだ。『トリビューン』紙とゾラとの関わりは不幸なすれ違いだったように思われる[48]。しかし稿者はそこに肯定的な作用を認め

45) Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868 ; *OC*, tome XIII, p. 116.
46) *Ibid.*
47) André Lavertujon, lettre à Émile Zola, 27 juin 1868, B. N., mss, nouv. acq. franç., n° 24521, ff^os 283-284 ; cité dans Rodolphe Walter, « Émile Zola à Bennecourt en 1868 : Les vacances d'un chroniqueur », art. cit., p. 36-37.
48) 実際にその後、1869年2月に日刊紙となった『トリビューン』紙は、国民議会議員選挙へのキャンペーンに注力する政治専門紙となる。ゾラは「政治に関わる文学的社会的問題について短い記事」を「雑談」コラムで続けることを望んだが、結局文学のための枠は削られて

る。

確かに「コラム」から「雑談」への書き直しは、文学的理由によるものではなく、出版媒体の政治色に迎合しようとした結果であった。しかしゾラはそれにより、自然への逃避というロクス・アモエヌス的理想を捨て、自然と調和し、科学と労働に根ざした未来社会の理想像を引き出すことに成功したのである。そこには有閑階級はおらず、昆虫や草花のように全員が各自の職務に従事している。

またゾラは編集者の「助言」に従い、「文学の美食家」のみに理解されるロマン主義的高揚や、ミシュレやシモンの著作への安易な言及に頼ることなく、大衆に伝わる形でそれらを表現しようと試みていくのである。そこで本稿が注目するのが、二つの時評文の冒頭にあった鍛冶屋の位置付けの変化である。「コラム」においては数行で済まされた鍛冶屋の騒音による目覚めの場面は、「雑談」における加筆によって、末尾で語り手が到達する労働礼賛を遥かに予告する機能を後天的に持つようになっていた。そしてゾラはその後この鍛冶屋を、労働から疎外されていない労働者のあるべき姿を描くための重要なモチーフにまで膨らませていくことになる。

5. 鍛冶屋のモチーフと金槌のダンス

6年後にゾラはこの目覚めの場面を短編「鍛冶屋」(『新ニノンへのコント』(1874)に収録)のために書き直す。1868年の二つの記事は鍛冶屋の風貌を描いていないが、この短編は次のような詳細な人物描写から始まる。

> 鍛冶屋は大きい、この地で最も大きい男だった。肩はゴツゴツとしており、顔と腕は炉の炎と金槌の鉄粉で黒くなっていた。彼は四角い顔の中、髪の濃い茂みの下に、鋼鉄のように澄んだ、子供のような青い大きな目を持っていた[49]。

「この地で最も大きい」といった誇張表現や、外見の無骨さと内面の純真さのような対照によって、鍛冶屋は寓話的肖像を獲得している。現実生活に即した時評からフィクションへの書き換えに際し、実際には数日から数週間に過ぎなかった滞在が、丸一年間続くものに変わっている。パリ生活に疲弊し切った語り手は、そこから立ち直るためにこの地に来たのである。

> 私は鍛冶屋の家で一年、回復期の一年間全てを過ごした。私は心をなくし、脳をなくしていたので、出発し、私が男らしさを取り戻すことができるような、平和と労働の片隅を探して、前へ前へと進んでいた。そのようにしてある晩一つの村を通り過ぎた後、私は街道沿いに炎に輝く鍛冶場を見つけたの

いく。以下を参照のこと、Henri Mitterand, *Zola*, *op. cit.*, tome I, p. 655.

49) Émile Zola, «Le Forgeron», dans *Nouveaux contes à Ninon* [1874] ; cité dans *Contes et nouvelles*, éd. cit., p. 454.

だ[50]〔…〕。

重要な点は、この回復期が単なる休息期間ではないことである。語り手は再び仕事をするための動機を得るために、肉体労働と男らしさ、さらには創造行為をも象徴する鍛冶屋の家に滞在することにしたのである。1868年の二つの記事と同様に語り手は毎朝早く鍛冶屋の騒音によって起こされるが、それは金槌の「ダンス」と形容されるようになる。

> 早くも夜明け前の五時から、私は主人の労働の中に入るのだった。私は家全体の笑いの中で目覚め、家はその並外れた活力で夜まで賑やかに動くのだった。私の下では、金槌が踊っていた。まるで「お嬢さん」が天井を叩いて、怠け者扱いされている私をベッドから放り出すかのようだった。かわいそうな部屋の全て、大きなタンス、白木のテーブル、二脚の椅子が軋み、急げと私に叫んでいた[51]。

ここではあらゆるものが擬人化されている。鍛冶屋が振るう巨大な金槌は「お嬢さん」と呼ばれ、彼女は天井を叩き、二階でまだ寝ている語り手を起こそうとする。その打撃から一刻も早く逃れたい家具もまた彼を急かす。語り手はもはやセーヌ川へ舟遊びに向かうことはなく、鍛冶屋の横でその仕事を一日中観察するようになる。そこで一年間を過ごしたことで、語り手は「怠惰と疑いという病から完全に回復[52]」したのである。このようにして、「コラム」から「雑談」そして「鍛冶屋」への書き直しの結果、関心の焦点は野外での休息から労働の喜びへと移っていったのである。

この鍛冶屋のモチーフは『居酒屋』(1877)にも再利用されている。それがジェルヴェーズの前で鍛冶屋グージェとその同僚が、女性の名を冠した金槌を振るいながらその腕力を競い合う有名な場面である。

> 次は「黄金の口」〔グージェ〕の番だった。取り掛かる前に、彼は洗濯婦〔ジェルヴェーズ〕に向けて自信のある優しさがこもった眼差しを投げかけた。それから彼は急がずに、距離をとって、高く金槌を持ち上げて、規則正しい強力な打撃を始めた。彼の身のこなしは古典的で、正確で、均整が取れ、しなやかだった。両手の中のフィフィーヌは、足をスカートよりも高く跳ね上げる安キャバレーの下品なダンスは踊らなかった。彼女は、真面目な様子で古いメヌエットを踊る高貴な貴婦人のように、持ち上がり、リズムよく降りてきた。フィフィーヌのかかとは真剣に拍子をとっていた。かかとは熟慮された技術で、真っ赤な鉄の中、ボルトの頭の上に打ち込まれており、まずは

50) Émile Zola, « Le Forgeron », *Nouveaux contes à Ninon*, éd. cit., p. 454.
51) *Ibid.*, p. 455.
52) *Ibid.*, p. 458.

真ん中の金属を押しつぶし、次に正確なリズムの連打によってそれをこねていた[53]。

『居酒屋』において、グージェは二重の意味で例外的な登場人物である。彼は怠惰への誘惑に負けない数少ない勤勉な労働者の一人であり、グット＝ドール街という人を道徳的に堕落させる環境にあっても純真さを保ち続ける。この場面はジェルヴェーズとグージェのプラトニックな恋の頂点をなしている、というのも金槌の往復運動は明白に性行為を想起させるからだ[54]。男らしく、勤勉で優しいこの若き鍛冶屋はジェルヴェーズにとっての唯一の希望であったが、彼から差し出された二人でパリを去るという駆け落ちの提案を彼女は受け止めることができなかった[55]。グージェとの別れの後、ジェルヴェーズの転落はさらに加速していく。つまり鍛冶屋は、都市生活の過労、自然と労働との疎外、さらには怠惰や退廃からも解放された、理想的な労働者像となっていくのである。

おわりに

ゾラが『テレーズ・ラカン』第二版序文において、「腐敗した文学」という批判に反論する中で、初めて自然主義作家を自認しその理論の一端を提示したのが1868年4月15日である[56]。それと同時期に彼は、テーヌの環境理論やリュカの遺伝理論を参考に『ルーゴン＝マッカール叢書』の構想を練り上げていったとされている。ところがそのような理論的側面からのみ『叢書』の誕生を語ろうとすると、あまりに多くのものがこぼれ落ちてしまう。本稿が試みたことは、ベンヌクール滞在という個人的経験、風景画に関する美術批評的考察、編集部の方針に従わざるをえない新聞記者としての制約、それらが渾然一体となって、自然主義と『叢書』を生み出していく文学創造のダイナミズムを明らかにすることであった。そしてそれこそが、ゾラ自然主義の多様性の要因でもある。『居酒屋』におけるグージェの横顔や、『ムーレ神父の過ち』のパラドゥーの庭など、各巻で扱われる一見無関係で独立した主題の多くは、1860年代後半にゾラがロマン主義からレアリスムへの移行を試みた試行錯誤の延長線上に位置付けられるのである。

そしてその実践と修正の痕跡の一部が、ベンヌクールの描写の変遷として残っているのである。ゾラは当初、そこを南仏の川辺と同じように、人里離れた避難場所、労働とは無縁の休息の地としてロクス・アモエヌスのトポスに基づいて描

53）Émile Zola, *L'Assommoir* [1877], ch. 6, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1961, p. 533.

54）ジェルヴェーズは金槌が自分自身に打ち付けられているような感覚を覚える（*ibid.*, p. 534）。

55）*Ibid.*, ch. 8, p. 616.

56）「もし私がマニフェストを書く意欲と暇を持っていたならば、ある新聞記者が『テレーズ・ラカン』について話しながら「腐敗した文学」と名付けたことに対して反論を試みたかもしれない。しかしそれが何になろう？　私が光栄にもそこに属する自然主義作家のグループは、力強い作品を生み出すために十分な勇気と活力を持っており、その作品自体が彼らの反論になっているのだ。」（Émile Zola, « préface de la deuxième édition », *Thérèse Raquin* ; *OC*, tome I, p. 522-523）

写した。しかし 1866 年から既に、彼は水辺の風景を甘美にではなく、より力強く描く必要性を、美術批評を介して感じとっていた。特に 1867 年からは、色斑の手法を文学における描写、特に水、空、大地の区別が曖昧になる水辺の風景描写にも応用していった。そうして、川辺の葉叢はもはや文明社会から切り離された隠れ家というよりも、彼我の境界が薄れあらゆる存在と溶け合っていく特権的場とみなされるようになったのである。

1868 年 6 月の、「コラム」から「雑談」への書き換えは、その変化を明瞭に示している。前者では語り手は喧騒のパリを離れ、孤独な時間を楽しんでいたが、後者では、「自然主義者」ミシュレに倣い動植物との普遍的友愛を感じ取る。さらにあらゆる存在がみな生きるために働いている自然界を観察することで、彼は有閑階級も労働者も一様に労働から疎外されている人間社会の問題点を認識するに至った。こうして、自然と調和し、楽しみながら労働する、理想的な労働者の姿として「鍛冶屋」のモチーフが膨らみ始め、『居酒屋』のグージェをはじめ、『ルーゴン＝マッカール叢書』の肯定的な登場人物たち多くの形成に寄与することになるのである。

（パリ第三大学博士課程在学中）