

博士論文

ゾラの「リアリズム」再考
—『ルーゴン・マッカール叢書』におけるパリ—

陳 燕芸

2008 年

目次

序論	1
1. はじめに	2
2. 研究の背景	3
3. 対象の設定	6
4. 視点の設定	7
5. 論文の構成	9
注	11

第一部 視覚像としてのパリ

第一章 都市空間の構造	18
第一節 市街と広場	18
第二節 地域	23
第三節 建築	26
第四節 公園の整備と建設	30
第二章 空間形態における社会階級の分離と混合	33
第一節 居住地区	33
第二節 盛り場	35
第三章 新しい都市空間	39
第一節 スペクタクルとしての空間	39
第二節 近代社会の諸現象	42
① 百貨店:近代商業と消費生活の始まり	42
② 貨幣による近代経済社会の形成	45
③ 交通機関の発達による余暇を楽しむ慣習行動の成立	50
注	52

第二部 記憶像としてのパリ

第一章 知られざる場	58
第一節 記憶される場	58
第二節 忘却される場	64
第二章 記憶をつくる場	70
第一節 記念物	70
第二節 祭典行列	73
第三節 都市空間と記憶の断片化	77
注	80

第三部 Image-Réalisme

第一章 現前の表象におけるリアリズム	83
第一節 観察者の系譜	84
① 「記録空間」における観察者の視点の形成	84
② 「劇空間」における観察者の視点の変容	90
③ 「体験空間」における観察者の視点の変容	92
第二節 小説における現実描写	97
第二章 過去の表象におけるリアリズム	104
第一節 記憶と語り	104
① 『パリの胃袋』の場合	105
② 『壊滅』の場合	110
第二節 記憶の働き	116
第三節 小説における歴史叙述	120

第三章 Image-Réalisme	130
第一節 イメージの二重化	130
第二節 ゾラの「リアリズム」におけるイメージ	131
第三節 Image-Réalisme	135
注	136
結論	143
テキストと主要参考文献	150

序 論

1. はじめに

リアリズムという概念¹は、文学史において、まずは以下のように定義される。すなわち、急速に発展する自然科学と実証主義思想の影響により、客観的描写、科学的方法などを特徴とし、1840 年頃にはじまり、1880 年代には自然主義へと展開した一つの文学理論運動である。また、ツヴェタン・トドロフが『文学と現実』という本の序論で書いたように、「18、19 世紀の作家や読者にとって、文学におけるリアリズムは一つのイデーであり、いわゆる、現実の忠実な表象であり、真実を述べる言説であり〔中略〕文学的な革命のすべてがよりいっそう「生の実相」へと近づこうとする意図のもとに起る。20 世紀文学評論家にとっては、それは一つの形式である」²。形式としてのリアリズムは各々の文学評論家により数多くの定式が存在する。例えば、「カーニヴァルのリアリズム、空想的リアリズム、問題探求的リアリズム、風刺的リアリズム、闘争的リアリズム、フォルマリスト・リアリズム、ハイパーリアリズムなど」³がある。このように、リアリズムの概念は今日、イデーとしてのリアリズムという旧来の意味と、最近のより広く多様な形式としてのリアリズム概念との間を揺れ動いている。この論文では、19 世紀に定式化された、現実を客観的に表象するというリアリズムの旧来の意味に着目する。

19 世紀のフランスは特に「真実らしさ」に憑かれた小説の時代であり、いわゆるリアリズム文学の世紀である。それぞれの作家によって描写の対象や方法が異なるにも拘わらず、小説が当時の歴史的現実深く根ざし、それと同時に当時の歴史と社会を解釈し、読み解くことができるのだという強烈な意識に支えられていたという事実は明らかである。これらの小説家たちが、ジャック・デュボアの言葉を借りれば、いわば、「現実の小説家 (romanciers du réel)」⁴たちである。自然主義という文学理論運動の第一人者として知られている 19 世紀フランスの作家エミール・ゾラ (Émile Zola, 1840-1902)⁵ はその中の一人である。文学史から見ると、ゾラは「リアリズム小説家 (romancier réaliste)」⁶ であるかどうかは曖昧であるが、「現実の小説家」という点は明白である。彼の代表作である『ルーゴン・マッカール叢書 (Les Rougon-Macquart)』⁷ (以下『叢書』と略記) が、バルザックの『人間喜劇』を意識しながら書かれた作品であるのは周知のことである。バルザックが王政復古期と七月王政期の見取り図を作成してみせたように、ゾラは第二帝政時代のあらゆる社会に生きている一家族とそのさまざまな生活を描いた。同時に、一家族の活動や生活を通して第二帝政の社会を描こうとした。

本稿が究明したいのは、現実と表象との結びつきという点から、「現実の再現」というレ

アリズムの核心について考察することである。ここで、すでに表題に示したように、文学理論家としてのゾラの位置づけ(多くの場合、自然主義と論じられる)⁸というよりも、むしろ「現実の小説家」としてのゾラの一面に注目することとなる。第二帝政全体を描こうと強く意識しながら創作したゾラが、『叢書』で具体的に第二帝政を表象している現実、そしてその具体化の方法を問題点として着目する。特にその点に関して、本稿では混乱を避けるために⁹、ゾラの「リアリズム」という呼び方を採用する。

2. 研究の背景

近年、ゾラの「リアリズム」問題はミメシスと社会表象¹⁰、小説と社会表象¹¹、科学とイデオロギー¹²、想像と象徴¹³、歴史と認識¹⁴、詩学とイデオロギー¹⁵、歴史と階級意識¹⁶、記号と形成¹⁷などさまざまな言葉で論じられ、文学批評、言語学、美学、哲学、心理学、神話学、社会学などの視点から研究されてきた。そして、各アプローチの違いにより数多くの解釈が生まれた。ゾラの「リアリズム」は、ある論者にとっては、作品中に見られる描写の特徴を意味する。また、別の論者にとっては、当時のイデオロギーの反映を意味する。さらに別の論者にとっては、当時の社会の分析を意味する。

本研究は、現実と表象との結びつきという点に着目することにより、ゾラの表象対象である現実とはいったい何であるかという問題を出発点とする。多くの先行研究は、ゾラの表象対象を同時代の現実と限定し、それゆえにリアリズムの伝統理論であるミメシス、すなわち事物の外観を写すという意味での現実模倣という点から、描写あるいは表現の諸形式に注意を向けてきた。特に隠喩や象徴というような表現に注意を向けており、ゾラ作品における神話的性格、いわゆるゾラの叙事詩詩人という一面を強調した。ゾラのリアリズムが極度に推し進められ、その極限においてリアリズムは崩壊し、再び幻想に到達するという結論に帰する場合が多い。

しかし、デュボアの指摘した通り、「小説家がそれぞれの時点の、同時代の状況にこだわっている場合でさえも、作品が創造された時代と物語に語られた時代とは厳密に一致しているわけではない。したがって小説家は、この点ではむしろ歴史家として、しばしば今日の出来事よりもむしろ昨日の出来事—多くの場合にはごく近い過去—を語る」¹⁸。ゾラの『叢書』がその好例である¹⁹。『叢書』の執筆開始は第二帝政の終わる頃—1869年であり、最終巻である『パスカル博士』の完成はすでに第二帝政から遠ざかる1893年である。つまり、『叢書』は直前の過去を回顧する物語の枠組みであると言える。そのような

枠組みに基づく独自の視点から、ゾラが自分の経験のもとに、さらに資料と文献を博搜したうえで書かれたこの一連の物語は、時代を特徴づける細部や心性を正確に捉えているのであり、そこには、当時の歴史が独自の視点に基づいて形象化されているように見える。

また、『叢書』の副題である「第二帝政下におけるある家族の自然的社会的歴史 (*histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*)」のなかでの「histoire」という言葉に注目したい。フランス語の *histoire* とは、物語と歴史という二つの意味を持つ。『叢書』には、二つの枝分かれする方向性が存在する。一方はフィクションである一家族の物語を語るという志向であり、他方はその背景である第二帝政という時代の歴史を語るという志向である。ここで、時代と社会をその全体性において表象しようとするゾラにとって、表象の対象である現実とは、過ぎ去ったばかりの第二帝政という歴史的現実には他ならない。では、第二帝政期の経験者であるゾラは、第二帝政の終わる頃から書き始めた『叢書』では、同じく第二帝政期の経験者たちでもある当時の読者に、過ぎ去ったごく身近な過去をどのように語っているのか、言い換えれば、フィクションとしての一家族の物語と第二帝政という歴史的現実をどのように物語の中で整合させていくのかが、ゾラの「リアリズム」に関する一つの核心問題であると思われる。

歴史という言葉は、行われた歴史(出来事)と語られる歴史という二極間で揺れる。そして、歴史が過去の語りである以上、歴史家の著述と、歴史的現実には深く根ざしたリアリズム小説との境界は、本来きわめて曖昧なものである。なぜならば、まず「現実を志向する」という点においては、両者は同じ意図を持つと言えるからである。歴史家の言説も、「現実の小説家」の言説も、あたかも現実にそうである、あるいはそうであったかのように語るものである。次に、叙述形式の物語性という影響がある。歴史と物語の構造的な類似性を立証しようとしたポール・リクールは、その大著『時間と物語』²⁰ において、歴史叙述も虚構の物語も、生起したことを表象＝再現しながら報告するわけであるから、同一の「説話構造」に基づいて構築されると主張する。それに基づいて、その後の著書『記憶・歴史・忘却』²¹ では、リアリズム小説と歴史学の間を表記法の関連性を指摘している。ヘイドン・ホワイトの『メタヒストリー』²² は同様に、歴史学を表記法とリアリズムの間の関連性に注目した。彼は19世紀の歴史家の歴史記述の生産過程を「物語」の構成過程として把握しようとした。そのために、それぞれの文体に目を向けている。そうして、第二部のタイトルを「19世紀の歴史記述における四種類の〈リアリズム〉」としている。近年になって、

歴史家が文学、とりわけ小説を論じることも稀ではない。文学作品、とくに小説における叙述のあり方を論じることを通して、文学は歴史をどこまで描けるのか、文学作品が歴史を描くときにどういう方法があるのかというテーマを真正面から論じたのはフランスのミシェル・ヴィノックの『自由の声』²³ やモナ・オズーフの『小説が語ること』²⁴、アメリカのピーター・ゲイの『小説から歴史へ』²⁵ などがある。

歴史家の表象対象が、「絶対的に起きたこと、絶対的に過去の人間行動、絶対的他者性という三重の存在論」²⁶ に基づく歴史の結果としての過去であるなら、ゾラが『叢書』で語ったのは過ぎ去ったばかりの第二帝政であるから、第三者の歴史ではなく、自分たちが体験した歴史である。この場合、史料を通して、史料の証明によって再構成された過去を歴史とみなすのではない。現在という時点を歴史と見る、つまり現在を歴史の発展過程として捉えるという意味である。それゆえに、『叢書』の登場人物や生活環境は、つねに歴史上の事件、あるいは歴史の作用によって生じた現象として表現されている。こうして、ゾラの表象の対象である現実の二つの次元が存在するということは明らかである。一方は現在直面し、目の前に事実として現れているものとしての現実、つまり歴史の過程としての現前の表象である。他方は同時に時代と社会をその全体性において捉える、生起した過去の諸事件、歴史の作用によって生じた現象としての現実、つまり歴史の結果としての過去の表象である。

リアリズム小説では、物語の筋がある一定の時代の政治的・社会的コンテクストの中に深く組み込まれている。それはフィクションである限り、媒介としての物語を虚構化しなくてはならない。出来事の存在論的地位を前提にしないのである。むしろ、虚構化された物語によって生み出される意味効果、つまり出来事の意味論的地位を強調することとなる。それゆえに、本稿で問題とするのは、物語の真偽を弁別することではなく、歴史的現実がフィクションとしての小説で表象される方法という点に帰する。この課題をもって、ゾラの表象対象である現実の二つの次元という点を明らかにしていく。一方では、歴史の過程としての現前の現実に目を配り、従来のリアリズム伝統であるミメシス理論に基づいて、「現前の表象におけるリアリズム」という問題を提起する。そうして、先行研究を踏まえた上で、小説における現実描写を検討する。他方で、文学の中にあらかじめ形象化された歴史(歴史の結果としての過去)という点に注目することによって、「過去の表象におけるリアリズム」という問題を提起し、小説における歴史叙述を論じる。その結果、リアリズム小説と歴史学の表記法の間に関連をさまざまな側面から捉える。ゾラの「リアリス

ム」に関する新しい解釈の可能性を領域横断的に考察することを試みる。

3. 対象の設定

19 世紀文学においては、パリを舞台とする小説がブームとなり、パリという都市が作家たちにとってその圧倒的な姿をあらわしてくる。例えば、パリを巨大な人間喜劇の舞台にするバルザック、都市文明を『悪の花』という詩集に託してその全貌を描くボードレー、『ボヴァリー夫人』でパリを舞台にしないにもかかわらず、その象徴的な現存を描くフロベールなどがあげられる。ゾラは 1840 年パリに生まれ、3 歳の時、南フランスのエク＝アン＝プロヴァンスに移り住むこととなったが、1858 年生計を立てるために母親とパリに戻り、その後、パリで文壇へ進出し、ある程度パリの形成と発展とともに成長した。そのため、ゾラが当時の社会全体を描こうとするときに、パリを取り上げたことは当然である。実際、『叢書』二十巻のうち、第二帝政期のパリを主舞台としている作品は半分以上の十二巻を数える。例えば、皇帝ナポレオン三世とセーヌ県知事オスマンによるパリ大改造を背景とする第二巻の『獲物の分け前』や、当時の新しい都市空間である中央市場や百貨店や駅やパリ証券取引所を対象に、その働きの全貌に迫ろうとした第三巻の『パリの胃袋』、第十一巻の『ボヌール・デ・ダム』、第十七巻の『獣人』、第十八巻の『金』や、パリの各市街地を背景とする各階級の実態に光をあてようとする第六巻の『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』、第七巻の『居酒屋』、第八巻の『愛の一ページ』、第九巻の『ナナ』、第十巻の『ごった煮』、第十四巻の『制作』と、最後に普仏戦争の敗北からパリ・コミュンへとカタストロフの展開していくさまを克明に活写し、第二帝政の崩壊と終焉を跡づけた戦争記録文学の傑作である第十九巻の『壊滅』があげられる。その他の作品でも、パリを舞台にしない場合でも、パリへの言及が存在する。

しかし、本論文においてパリを対象に限定したのはこういう傾向を鑑みてのことではなく、次のような理由による。その第一は、19 世紀フランス社会で近代都市パリの形成と発展は、数多くの人々を魅惑した。特に 19 世紀半ばに都市空間の近代化をめざしたオスマン大改造の事業で、パリは急速に経済的、また文化的世界的都市へと発展した。19 世紀の第二帝政を論じるとき、重要なのはパリである。パリ自体の変化と、パリという環境で生活している人々の行動や性格などの変化が当時のフランス社会を最もよく表象するものだからである。第二に、19 世紀フランスの主な政治的および社会的出来事がほとんどパリで起った。社会的現実にとらわれ、当時の社会を語ろうとするゾラがパリを通して、

当時の時代の激動や、精神的混乱、階級の衝突などの進展を観察していたことは明らかである。さらに、『叢書』は個人が環境や遺伝といった外部の条件に従属するというゾラの理念に基づいて書かれた代表作であるから、ゾラ作品を検討するとき、その環境のモデルであるパリが重要な分析対象となる。そこで本研究は『叢書』におけるパリを具体的な論の対象とする。

4. 視座の設定

ゾラの表象の対象である現実の二つの次元という点から、本稿では、アプローチについて、大略して二つのレベルに分けて考える。第一は前景として見られる都市、つまり地理学と社会学という次元である。第二は、背景として語られる都市、つまり歴史の舞台、あるいは歴史の創造物という次元である。

前景として見られる都市というのは、現前していて、「実在的なもの」(le réel)を指す。そのとき、現前の現実を表象する(représenter)というのはその第一の効果を果たす。つまり、事物の外貌を写すことを通じて、一つの現存を呈示し、目の前にさらすわけである。現存とは、根源的に現象的なものであり、その表層は可視的形態に他ならない。現前の表象の問題を論じるときには、視覚像としてのパリを把握しなければならない。人々の目で確認され、無数の視線の交錯からなるパリという都市は、その空間的な存在に照らしてみても、物的な現象である。都市は異なる状況において生み出された多くの部分の積み重ねによってつくられている。したがって、都市を理解するための視座は、まず部分としての個別の都市空間に置かれるべきである。それと同時に、都市は人間の意図や行為によらずしては存在しえない。すなわち、人間の生存の場である都市は、物的な現象であるのみでなく、社会的、経済的、歴史的そして文化的な現象でもある。その空間形態と社会的諸集団との関わりを通じて、都市空間の背後に隠された社会空間を見ることが出来る。つまり、表象された現前の都市というものは、一方では市街や建物などの物質的なものからなるパリという都市空間自体を指し、他方では、その背後に隠された社会空間を含む。こうして、表象された現前の現実という点に関して、「空間」を分析の方法とするのが適切である。

背景として語られる都市というのは、かつて現存したが今はもう現存しない歴史上の出来事の舞台、または歴史的作用によって残された痕跡などを指す。そのとき、過去の現実を表象する(représenter)というのはその第二の効果を果たす。つまり、かつてあった

という痕跡が、過ぎ去ったものの不在をここに実物として在るかのごとく在らしめることである。現実の一般的な意味での存在論的地位のほかに、認識論的地位を加えることとなる。

ゾラが『叢書』で語った第二帝政は当時の読者にとってごく身近な存在であり、当時まだ生きている人々の記憶に生々しく感じられる過去である。それは他者の過去ではなく、思い出される自分たちの過去である。記憶や想起の原因である過去の客観的事実こそが歴史の基盤となる。そのため、過去の表象の問題を論じるときに重要なのは、記憶像としてのパリである。歴史と記憶の緊密な関連性が近年の研究によって注目されるようになった。例えば、ジャック・ル・ゴフがその著書『歴史と記憶』の中で、歴史における記憶の重要性を指摘する²⁷。リクールがその著書『記憶・歴史・忘却』の日本語版への序文の中で、記憶が歴史の母胎であり、歴史の対象であり、歴史に教えられるものであると主張する²⁸。野家啓一は歴史を「記憶の共同体」、「共同体の記憶」と定義している。彼によると、歴史とは「構造化」され「共同化」された思い出、すなわち「記憶の共同体」に他ならないのである²⁹。

一方、記憶との関連で、記憶の主体である人間の死によって、記憶と一体化した歴史も喪失するであろうかという問題が生じる。そのとき、記憶を担っている場が登場する。なぜならば、記憶が保持され、形成されるのは場所であるからである。思い出される事柄は、場所と本質的に結びついている。ガストン・バシュラールがその著書『空間の詩学』の中で指摘したように、「思い出は静止している。そして思い出は空間化されれば、ますます不動のものとなる」³⁰。「記憶」の問題系が歴史学で重要な問題となっている中で、ピエール・ノラの『記憶の場』³¹の刊行があった。それによると、「記憶と一体化した歴史」が終焉し、歴史と記憶が対立する状況に至っているという認識のもとで、ノラは歴史学を再定義し（「第二段階の歴史」）、「過去の想起としての記憶ではなく、現在の中にある過去の総体的構造としての記憶に関心をよせる歴史学」という主張を試みた。研究方法論上においては、空間の分析視点がその重要性を帯びるようになってきた。なぜならば、記憶を担っている場を通して、記憶と一体化した歴史が蘇ると同時に、記憶と対立した歴史も蘇るからである。こうして、表象された過去の現実という点に関して、場所あるいは空間を通して、蘇る記憶像としてのパリを捉えるという視点が可能である。

一般的に歴史を論じるときには、時間を分析の視点とするのが普通である。そして、文学と歴史との関係を論じる場合は、特にそうである。例えば、歴史小説の場合、物語

がはっきりした根拠を持つ歴史的順番に並べ語ることによって、物語の中に歴史を形象化する。編年体で記述するという技法は、歴史においてもリアリズム小説においても原則としてありつづけた。編年体で全体を構成するという従来の研究方法に対して、ベンヤミンは、『パサーージュ論』³² という著書の中で、決して統一された体系ではなく、また線的な論理ではなく、空間的に分散された要素が時間を孕んで成り立つ集合として、総体的としか言いようのない認識論を打ち立てようとした。彼は空間に布置されるもろもろの形象の集合の叙述を通して、「十九世紀の根源の歴史」を目指した。いわゆる歴史の空間を提示する方法である。歴史の過程としての現在に目を配るゾラの描こうとした現実、ベンヤミンのいう空間に布置されるもろもろの形象の集合に近いであろう。そして、空間を通して蘇る過去の記憶像として描かれた過去の現実、唯一なる時間軸で書かれた歴史に対して、歴史の持つ多面性を表示する目的で、特に空間に焦点をあてる社会学や民族学のような傾向を持つ。

そこで本研究の視座に関しては、特に空間という分析視点に重点を置く。そして、視覚像としてのパリと、記憶像としてのパリという二つの大きな柱を軸に考察していく。さらに、視覚像としてのパリにしても、記憶像としてのパリにしても断片化という特徴を持つ。周知のように、19世紀半ばに都市空間の近代化をめざしたオスマン大改造は古いパリのカルチエ全体を破壊することによって行われたものである。デヴィッド・ハーヴェイの言葉を借りれば、19世紀のパリは「断絶としてのモダニティ」³³ の首都である。そして、パリの破壊はそこに住む人々の記憶の空洞化をもたらし、過去を消すことに役立った。破壊された地区は、地理空間からも人びとの記憶からも消滅し、代わりにそこに建てられた新しい建造物はすでに別の記憶をひき起こし、別の行為と別の態度を準備するようになった。破壊による廃墟がもたらされた空間の断片化とともに、人々の目にしたパリ像が断片となり、人々の記憶も断片化する。断片の集積ははっきりした表象や記憶の欠如を招き、したがって小説内の時間の空白を伴う。存在するのは、時間ではなく断片化された空間である。

5. 論文の構成

本稿は、現実と表象との結びつきを問題点とし、以下の三つの問いを定式化した。一つ目は、表象しようとする現実とは何か、いわゆる表象の対象という点である。二つ目は、現実をいかに言語という手段を通じて表象できるのか、いわゆる表象の仕方という点であ

る。三つ目は、言語という手段を通じて表象された現実とは何か、いわゆる結果としての表象の形態という点である。一つ目は内容の検討であるのに対して、二つ目と三つ目は形式の検討となる。ジェラルド・ジュネットの言葉に従うと、「テーマ論的な物語論」と「形式的な物語論」³⁴という二つの面からの分析が必要となる。

現前の表象という問題系のもとにおかれ、現前の現実を「視覚像としてのパリ」と結び合わせる第一部と、過去の表象という問題系のもとにおかれ、過去の現実を「記憶像としてのパリ」と結び合わせる第二部から構成される両部、どちらでも、表象の対象の検討を行う。これに対して、第三部は物語言説の分析に当てられ、ゾラの表象の仕方と表象の形態の考察を行う。最終章において、全体の考察を踏まえた上で、Image-Réalisme という概念を提案する。研究視座に関しては、空間という分析視点の優位性を改めて強調する。

(1) 視覚像としてのパリ(第一部)

第二帝政の十八年間で、「パリの外科手術」とさえ呼ばれるパリ大改造は、パリの物的構造を切開し再構築し、都市の姿を根本的に変貌させるものであった。近代都市パリの誕生はフランスにおける近代化を最もよく表象している。第一部では、都市観察者としてのゾラの一面に注目する。ゾラが『叢書』において、いかにオスマン大改造による近代都市パリの誕生を見事に描き出しているのかを呈示するために、都市空間内のいくつかの場所あるいは空間に焦点をあてて、作品でより具体的に描かれているパリ像とそれが持つ意味をまとめる。さらに、空間の変容そのものの中に近代性を析出することを試みる。

(2) 記憶像としてのパリ(第二部)

時間をかけて形成された都市は、ただそこに住む人々の目で確認されるものだけではなく、そこに住む人々の記憶に残り、また人々の記憶を作るという役にも立つものである。『叢書』の各物語の中に、主人公たちの現在の生活環境であるパリという都市空間は、時には背景となり、歴史的作用によって生ずる現象として表現されている。第二部「記憶像としてのパリ」では、後景としての空間、つまり記憶像としてのパリを探るために、以下の二つの課題を設定する。第一に、外界の影響で、都市形態の変化が人々の記憶にどのような影響を与えるのか、そこから蘇る記憶はどのような様態で現れるのかという問題意識である。それらに関して、空間から読みとれる歴史的出来事という視点から論じる。

第二に、都市空間を作る主体である人間とその行動は、歴史の形成過程の展開にどのような影響を与えるのか、歴史の形成とどのように関連しているのかという問題意識である。それらに関しては、記憶をつくる場という視点から論じる。

(3) Image-Réalisme (第三部)

第三部では、現実を言語という手段を通じていかに表象できるのか、言語という手段を通じて表象された現実はどのような形態で現れるのかという問題、つまりゾラの表象の仕方および表象の状態を探ることを目的とする。そのために、「現前の表象におけるリアリズム」と「過去の表象におけるリアリズム」と題したそれぞれの章において、小説における現実描写と歴史叙述という二つの問題を検討する。第三章では、論文全体の考察の結果に基づいて、Image-Réalisme という概念を導入する。

注

1. リアリズムという用語は、本来 13 世紀のスコラ哲学者たちによって用いられた古典哲学の用語であるが、文学用語としてのリアリズムは、フリードリヒ・シラーがゲーテに宛てた書簡の中(1798 年 4 月 27 日付)に初めて現われる。主に詩的、幻想的、非現実的な傾向と対立し、現実の事象によく注意し、これを的確にとらえる文学傾向をさす。その特徴は時代によって、また各国文学の伝統や特色にしたがって一様ではない。この論文で取り扱うリアリズムとは、19 世紀のフランス文学における一傾向であると限定する。
2. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p.7.
3. Henri Mitterand, « La question du réalisme », dans *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990(pp.58-59), p.59.
4. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel—de Balzac à Simenon*, Seuil, 2000.
5. ゾラは技師工の息子として1840年パリに生まれ、3歳の時、南フランスのエクス＝アン＝プロヴァンスに移り住むことになって、そこで、後の印象派の大画家になるポール・セザンヌやバイユなどの親友とめぐり合い、南仏の明るい自然のなかで人生や詩を語り合う楽しみをもった。ロマン主義の作家の作品を愛読し、自らも詩を書いた。彼の作

品中の汎神論的な自然観もそのときの影響であろう。1858年、生計を立てるために母親とパリに戻った。奔放な生活を始め、その間に、二回大学入学資格試験に失敗し、倉庫管理事務所に勤めた。1862年、アシェット社に入社することをきっかけに、当時の有名な哲学者や文人とジャーナリストとの出会いによって、科学や実証主義思想の興隆、写実主義文学の発展を知り、自らも文壇へ進出しようとした。特に、テーヌにならってスタンダールやバルザックやフロベールを愛読し、やがてゴンクール兄弟の『ジェルミニ・ラセルトウー』が出たとき、世間からの不評にかかわらず、そんな非難に対し強く弁護した。ついに1867年陰惨な夫殺しを主題とする『テレーズ・ラカン』を書き、これが彼の最初の傑作として世間から注目されるようになった。なおこの頃、彼の創作観はすでにほぼ表明されていた。つまり、遺伝と環境を重視する小説の方法論を組み立てたのである。後年それを「実験小説」の名で呼ぶことになる。1866年、会社を辞めたが、ジャーナリストとしても活躍し、時代に先立って印象派の興隆を助けるために、たくさんの美術評論を書いた。そのうち、バルザックの壮大な『人間喜劇』を意識して、1869年から大作『叢書』を書き始め、1877年、『居酒屋』の発表によって大成功を収めた。1878年から、自然主義流派の第一人者として出世した。特に、1880年『ナナ』、1885年『ジェルミナル』の成功は彼の地位を固めた。しかし、1887年『大地』の発表後、さらに、ゾラの自然主義を否認する「五人の宣言」によって、自然主義は主流ではなくなった。1893年『パスカル博士』の完成によって、「一家族の歴史」から都市の小説サイクル『三都市』が書き始めた。ところでこの三部作の執筆は、ちょうど19世紀末フランスの国論を二分し、流血の騒ぎまで起きたドレフュス事件の渦中であった。1898年、ゾラはそれに対して『オロール』紙に「私は告発する」を掲載、政府から非難をうけた。亡命中もゾラは第三の連作『四福音書』を書き始め、結局、第四巻『正義』が未完成のまま、1902年に急死した。以上ゾラの生涯については Alain Pagès, Owen Morgan , *Guide Emile Zola*, Ellipses, 2002 の第一部「Portrait d'un écrivain」pp.7-172.を参照した。

6. 19世紀後半、ゾラは、急速に発展する生理学と実証主義の影響を受けて、リアリズムを発展させ、自然主義(naturalisme)と称する文学潮流を確立したので、「リアリズム小説家」というよりはむしろ、「自然主義の小説家」と呼ばれる場合のほうが多い。さらに、1881年に、『自然主義の小説家たち (*Les Romanciers naturalistes*)』を発表した。

7. 1871年から1893年にわたってほぼ年一冊の割合で刊行され、全20巻におよんだこの『叢書』は、フランス第二帝政期(1852-1871)を舞台にした作品である。ゾラはバルザックの『人間喜劇』にならって「人物再登場」の手法を採用し、神経症の遺伝を持った貴族の娘アデライード・フークを源とする二つの家系、ルーゴン家とマッカール家に生まれた人々の人生を、社会状況と照応させながら五世代にわたって描く。
8. レアリスムと自然主義の区別は長い間、明確にされることがなかった。ピエール・マルティノは『レアリスム小説』(1913)と『フランス自然主義』(1923)で、それらを明確に区別している。自然主義とはゾラの唱える主張である。1867年『テレーズ・ラカン』を発表したのち、ゾラは自然主義を提唱する。それは科学的なアプローチを意味する。環境と遺伝が人間を決定するという決定論の立場から、「観察」と「実験」をキーワードにして小説の方法論を組み立てたゾラは、文学史において自然主義流派の第一人者として世に知られている。
9. ミットランが指摘したように、「(自然主義)この術語を使用し作品を分析するにあたって多くの混乱を招く」。(Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, 1986, p.19.)なぜならば、その術語に含まれている二つの対象—自然主義「小説」と自然主義の「言説」とが相同ではないからである。小説における自然主義の実践(ゾラの小説も他の作家の小説も)は比較的多様であるが、自然主義の「言説」とはゾラのそれにはかならない(『実験小説論』(1880);『演劇における自然主義』(1881)と『自然主義の小説家たち』(1981))。
10. Erich Auerbach ; translated by Willard Trask, *Mimesis : the representation of reality in Western literature*, Garden City, Doubleday, 1957. レアリスムの伝統理論であるミメシス、いわゆる現実模倣という点から出発したアウエルバッハがこの著書において、文体的、知的、社会的なアプローチからホメーロスからブルーストまでのレアリスムの歴史を概観している。彼はフランス十九世紀のレアリスムを、ダイナミックで具象的な歴史の流れの中に埋没した同時代の現実を描くものと定義する。そして、第十九章において、ゾラを高く評価した。「ゾラは諸様式の混合を真面目に考えた。彼は前世代の単なる審美的レアリスムを抜け出した。彼は時代の大問題から作品を創造したこの世紀でのまれな作家の一人なのである」(p.452)。
11. Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, 1986; Jacques Dubois, *Les*

romanciers du réel—de Balzac à Simenon, Seuil, 2000. ミットランが第三章において小説と歴史、肉体、「世界」、社会秩序、風俗、そして小説の生成過程という六つの側面から、ゾラは同時代の物質的、経済的、社会的、政治的、文化的「現実」をどう表象するかという問題点を検討してきた。デュボアは主にテキストの中にある固有の「社会学」という点に注目する。彼によると、ゾラにおいては、それは「状況」と悲惨の社会学である。二人とも、ゾラの物語に同時代の現実がある程度表象されている、つまり「記録文書」に特徴付けられるという点を肯定した。しかし、表象の諸形式に注目するゆえに、物語の言説は「現実」を語ろうとしながら、常に固有の「表象」を構築するという結論に帰する。つまり、「記録文書」に特徴づけられる表面的な「リアリズム」のほかに、表象の諸形式を誇張しようとする点では *réalisme romanesque*(ミットランによる)であるという点に帰する。

12. Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence*, PUF, 1975. ド・ラットルは著書において、副題である「知の考古学」が示すように、「科学的な要求に応じるリアリズム」、「バルザックの模倣」と「リアリズムをゆがめるということを危険にさらす悲観主義」という三つのアプローチからゾラの「リアリズム」を広範な歴史的・社会的コンテクストにおいて読み解いたのである (*réalisme imagination*)。
13. Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981 ; Claude Seassau, *Emile Zola : le réalisme symbolique*, J. Corti, 1989. 二人の著者は主に文中に洪水のように溢れる奔放かつダイナミックな隠喩や象徴というような表現に注意を向けているから、ゾラの作品における神話的性格、いわゆるゾラの叙事詩人という一面を強調した。後者の場合、ゾラの「リアリズム」が極度に推し進められ、その極限においてリアリズムは崩壊し、再び幻想に到達するのであるという結論に帰する (*réalisme symbolique*)。
14. Philippe Dufour, *Le réalisme: de Balzac à Proust*, PUF, 1998. デュフールは「その世紀におけるリアリズム」、「リアリズムと認識論」と「リアリズム: 世界の見方」という三部から、主に歴史の認識論というアプローチから、社会批判のリアリズムという定式を主張する。
15. Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste : Zola*, Champion, 2001. 彼はテーマ論的なアプローチからゾラにおいては、戦闘的で、災難的で、ユートピ

ア的な *naturalisme* と結論づけた。

16. György Lukács; translated by John and Necke Mander, *Realism in our time : literature and the class struggle*, New York, Harper & Row, 1964.
ルカーチは最も一貫したリアリズム理論を展開した一人である。彼の理論の出発点は、文学はすべて「現実の反映」ルカーチが「美学」[1962]第1巻で数え切れぬほど何度も繰り返している言葉)であり、また文学が社会的発展の矛盾を十分に反映するのなら、つまり、実際に作家が社会構造を見抜き、その進むべき方向を示すなら、文学は最も信頼できる鏡となるであろうという信条である。ルカーチは多数の判断基準を設けていて、歴史と階級意識というアプローチから社会主義リアリズムといった、革命意識、政治意識と強く結びついた定式が生まれる。
17. Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Libr. Droz, 1983; Henri Mitterand, *Le roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, PUF, 1998.アモンにとって、「リアリズムは言語学であり、美学であり、理論であり、仕事の方法である。と同時に教育学でもある」(p.29)。ミットランにとって、「偉大な「リアリストたち」は同時に偉大な「形式主義者」であり、夢想家であり、動詞の芸術家でもある」(p.17)。
18. Jacques Dubois, *op.cit.*, p.156.
19. 『叢書』の物語世界は、1851年12月2日のクーデタと1871年五月末のコミューンに対するヴェルサイユ軍の勝利にはさまれる時代の内部に限定された。本質的には第二帝政である。『三都市叢書』が対象とする時代はその生成期そのもの、すなわち19世紀最後の十年間である。「四福音書」は、一方で創作と同時期の歴史的時間のなかに、そして他方で未来のユートピア的時間すなわち架空社会の時間のなかに位置づけられている。
20. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, 1983-1985.
21. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000. 第二部の第三章を参照。
22. Hayden White, *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
23. Michel Winock, *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIXe siècle*, Seuil, 2001.

24. Mona Ozouf, *Les aveux du roman : le XIXe siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Gallimard, 2001.
25. Peter Gay, *Savage reprisals :Bleak house, Madame Bovary, Buddenbrooks*, New York, W.W. Norton, 2002.
26. Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Seuil, 1983, p.139.
27. Jacques le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1988.
28. ポール・リクール著、久米博訳、『記憶・歴史・忘却』(上), 新躍社, 2004年, pp.17-31.
29. 野家啓一, 『物語の哲学』, 岩波書店, 1996年, p.128.
30. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1989, p.28.
31. Sous la direction de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, 1997.
32. ヴァルター・ベンヤミン著 ; 今村仁司 [ほか] 訳, 『パサーージュ論』, 岩波書店, 1993-1995年。
33. David Harvey, *Paris, capital of modernity*, New York, Routledge, 2003.
34. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, pp.12-13.

第一部

視覚像としてのパリ

フランスにおける近代化は十九世紀前半に始まったが、それは長期にわたる緩慢な変化であり、一気に社会のあり方を変えるようなことはなかった。しかし、第二帝政期(1852-1870)には、近代化がもたらす社会の変容がさまざまな領域で人々に感じとられるようになってくる。テオフィル・ゴーチエやボードレーが「近代性」の概念を提起したのも第二帝政の時期であった。人々にそのことが最も目に見える形で示されたのが、近代都市パリの誕生である。オスマン大改造によって、パリが中世的な都市から近代都市へと変貌を遂げたのである。ゾラが『叢書』において、いかに近代都市パリの誕生を見事に描き出しているのかを呈示するために、第一部では、近代都市パリの誕生に焦点を当てて、作品でより具体的に描かれているパリを析出していく。それはすなわち、社会の重要な証人、いわゆる時代観察者としてのゾラ的一面を明示することである。方法としては、都市空間内の個別の場所を分析の対象とする。つまり、空間の変容そのものの中に「近代性」を観るという視点である。具体的に言えば、パリの地理的変容を理解するために、「都市空間の構造」からはじまり、つぎに都市内部の階級関係の変化(「空間形態における社会階級の分離と混合」)を経て、最後にパリの住民の生活様式の変化を突き動かす近代都市の特徴(「新しい都市空間」)へと至る諸テーマを例示し、総括する。

第一章 都市空間の構造

「近代性」(modernité)という言葉は、一般的に「最近」や「新しい」というような言葉によって表現される。そして、ル・ゴフやハーヴェイの指摘した通り、それは過去との断絶から生まれてくる¹。オスマン大改造の事業が「近代性」を目指したことは明らかである。なぜならば、オスマン大改造は古いパリのカルチエ全体を破壊することによっておこなわれ、都市の姿を根本的に変貌させるものであるからだ。この章では、前景としての場所、つまり、人間の視覚対象としての都市の地理空間に注目する。都市の形態の分析においてしばしば用いられるいくつかの要素、つまり、都市空間を構成する市街と広場、地域、建物および公園から、新しく生まれ変わったパリの空間構造を検討する。

第一節 市街と広場

パリの道路体系の再構成はオスマン事業の中で最も重要な一環である。オスマンの「回顧録」によると、彼が宣誓した日、皇帝は一枚の地図を彼に手渡した。その地図上

には、四つに色分けされた大枠に、パリの道路体系を再構成するための計画が描かれていた。パリ大改造による次々と新しく出来上がった市街に関して、ゾラの『叢書』では、第二巻の『獲物の分け前』において道路管理官である主人公アリスティッド・ルーゴン（後にサカールと改名）の会話の中で言及され、オスマン大改造のプロジェクトとして提示されている。また、各物語の舞台として、主人公たちの生きる場あるいは散策する場としてあらわれる。

第二帝政の機運に乗じ、何としても金儲けしようとする主人公サカールは二年間にわたって市役所で働く間に、パリ大改造の計画を熟知し、「新しい地区が呈する光景を予言できる」（I .p.368）²くらいになっている。ある日彼は、死ぬ運命にある妻のアンジェルを連れてパリ北部にあるモンマルトルの丘に上り、パリ大改造の秘密を打ち明けるのである。実際、パリ大改造の道路の整備・建設³は、サカールの言うように、第一、第二及び第三の道路網に分けて行われた。新しく切り開かれた道路網は、「財源のちがいに」⁴より三分類されている。第一の街路網の整備は主としてパリの旧市街でおこなわれ、サカールの言葉を借りれば、「パリを縦横に切る大十字路」、つまり「リヴォリ街と建設中の新しい大通り」（I .p.389）などを指す。具体的に言えば、シャンゼリゼ通りを東に向かい、リヴォリ通り、サン・タントワヌ通り、バスチューヌ広場を通過してトローヌ広場にいたる東西の大通りと、東駅から南下する既存のストラスブール通りからセバストポール通りを南下し、シャトレ広場でリヴォリ通りと交差させ、さらにシテ島を横断してサン・ミシェル通りまでつづく南北の大通りのことを指す。大改造のトップ工事として始められ、わずか五年間で1858年に完成した。

第二の道路網は、広場や鉄道駅など、市内の要所の連結をめざす大通りの網である。現在、ブールヴァールやアヴェニュのつく大通りの大半は、この第二の道路網として設置されたものである。この中で最も有名なのが、エトワール広場から放射状にのびる八本のアヴェニュと、マドレーヌ広場から西北に貫通したマルゼルブ大通の建設である。そのほかに、オスマン通りやシャトー・ドー広場（現レピュブリック広場）とトローヌ広場（現ナシヨン広場）を直線に結ぶプランス・ウジェーヌ大通り（現ヴォルテール大通り）や、またシャトー・ドー広場から北西のモンマルトル方面に延びるマジヤンタ大通りやオルオノ通りなどが著名なものである。「ある日知事の執務室で、〈皇帝の手〉により赤インキで第二の道路網の主な道路が記された件の名だたる図面を調べるに及んだ」（I .p.391）サカールが以下のように説明している。

「第二の道路網は街中どこにでも穴を開け、市外区を最初の道路網に繋げるだろう。いくつかの区間の道路は石膏屑になってなくなるかもしれない、〔中略〕いいかい、ちょっとこの手をたどってご覧。タンブル大通りからトローヌ市門に向かう道路の区画整理だ。それから、こっちの方にマドレーヌ寺院からモンソー平原へ至る区画整理がある。そして三つ目の区画整理はあの方面、もう一つ別口がそこ、区画整理はここにも、もっと向かうにも、至る所にある」(I .p.389)。

ここでタンブル大通りからトローヌ市門に向かう道路の区画整理というのは、フランス・ウジェーヌ大通りを指す。フランス・ウジェーヌ大通りは最終章の第七章で登場する。補償金審査委員である「サカールはシャトー・ドー広場で馬車を降り、他の四人と一緒に将来フランス・ウジェーヌ大通りとなる取壊しちゅうの道路に入っていった」(I .p.580)。そして、マドレーヌ寺院からモンソー平原へ至る区画整理というのは、凱旋門のあるエトワール広場から放射線状にのびる八本の大通りとマルゼルブ通りを指す。八本の大通りの中で、一番有名なのはブーローニュの森とエトワール広場とを結び、パリでもっとも道幅が広く、1858年に竣工を迎えたランペラトリス(現フォッシュ)大通りである。壮麗なこれらの大通りは完成後まもなく貴族やブルジョワの気晴らしの場となり、そこを彼らの馬車が行き交う。ゾラは物語の冒頭において、馬車で混みあう当時の大通りの様子を見事に描き出している。それは大通りの完成後約四年、1862年の晩秋である。ルネとマクシムが、午後の遊びを終え、ブーローニュの森からこれらの大通りを通って馬車で帰宅するシーンを以下に示す。

「馬車は森を出た。ランペラトリス大通りは黄昏の中に伸び、地平の果てまで(à horizon)続いているようだった。〔中略〕凱旋門が斜めに構え、広大な空に白く浮き上がっていた。〔中略〕地平の果て(au bord de l'horizon)のエトワール広場にガス灯が次々と輝き出す。〔中略〕馬車はオルタンス大通りを進み、マルゼルブ大通りに近いモンソー通りの外れまで行って、前庭と公園の間に位置する大きな館の前で止まった」(I .pp.329-330)。

ここで「地平の果て」(à horizon; au bord de l'horizon)というような描写を通して、

大通りの当時の様子が再現され、パリ大改造における道路の特徴も現れる。つまり、より直線的で、より幅広い、伸びることによる遠近法的な道路の展望である。『獲物の分け前』の冒頭に見られた例のほかに、第七巻の『居酒屋』の舞台であるグート・ドル地域の開発に関して、以下のような叙述がある。「ずっとまえから税関の壁が取り壊されて、郭外の大通りを拡張、横手の道とまんやかに小さなプラタナスの木が四列に植わっている散歩用の土手があった。それは大きな十字路で、遠く地平線のほうまで(sur l'horizon)、人馬絡繹の道を通じ、雑然とした建物のなかに消えていた」(Ⅱ.p.764)。

マジヤンタ大通りとオルオノ通りに関しては、第七巻の『居酒屋』において、主人公ジェルヴェーズが昔の住む街区を再訪するときに登場する。

「その年は、町じゅうが上を下への騒ぎだった。昔のポワソニエールの門をなくして、表通りに抜けるマジヤンタとオルオノ通りが開かれたのだ。もう見違えるばかりだった。ポワソニエ通りの片側はとりこわされて、今では、グート・ドルの通りから、大きな明るみが、太陽の光とひろびろとした空が見られた。そして、この方角のながめをふさいでいた廃屋のかわりに、オルオノ通りに、堂々たる大建築が建った。それは教会のように彫刻のある六階建の建物で、明るい、刺繍のあるカーテンをつるした窓は豪華な感じだった」(Ⅱ.p.737)。

第三道路網は周辺市町村のパリ市への併合とその地域の整備である。第七巻の『居酒屋』で言及されていたラ・シャペル通りからクリニャンクール通りまで拡張する大工事や、第八巻の『愛の一ページ』の舞台であるパッシー地区のオートウイユ通りとパッシー通りがその反映である。新しくできた市街は、主人公たちの生活の場であると同時に、主人公たちの散歩する場でもある。例えば、第九巻の『ナナ』の第八章で、ナナとサタンが「モンマルトルの丘から天文台のある高台まで、パリ中を歩き回った」(Ⅱ.p.1312)散歩や、第十四巻の『制作』の第三章で、クロードと仲間たちの散歩によって表象されている。

以上のように、サカールの会話に出てくる未来の市街がその後主人公たちの生きられる市街へと変わり、オスマン大改造による道路の整備の成果が主人公たちの移動によって表象され、検証されている。そして、直線道路のおかげで、ゾラの描くのは徒歩での散歩だけではなく、馬車に乗っての新しいパリの町並みの散歩も可能となった。

パリ大改造による道路のもう一つの特徴は、既存の、セーヌ川に平行または垂直な基

盤目模様の街路と、既存または新設の同心円状のバイパス(外側と内側二つの環状道路)とを繋いでおり、そのうえに、都市部から新街区に延びていく斜交路を重ねた点にある。基盤目・同心円・斜行の組み合わせによって、人が市中のいかなる場所においても、目的地へ容易に移動できるようになる。この斜交路と環状路が出会うところには決まって広場がつくられた。広場は以前から行事の行われる式場であったり、人々の寄り集う集会所であったり、あるいは散策の場であったりした。例えば、第七巻の『居酒屋』で登場したヴァンドーム広場や第十四巻の『制作』で登場したアンヴァリッド広場は人々の散策の場あるいは憩いの場所として機能している。しかし、第二帝政期ののちは機能転換を果たし、人・車が行き交うロータリーに、つまり道路の一部になった。例えば、マドレーヌ広場にあるロワイヤル通りとマドレーヌ大通りに加え、マルゼルブ大通の建設がマドレーヌ広場から西北に繋がっている。エトワール広場からは全部で八本の道路がほぼ同一の角度で放射線状に走り出て、文字どおり幾何学的対称の美の極致を構成する。パリの西のロータリーがエトワール広場であるとすれば、東のそれはトローヌ広場である。エトワール広場の場合と同様、1860年以前は徴税請負人の柵の外に位置していた。この広場に通じる道路として第二帝政期に建造ないし着工されたものは、フィリップ・オーギュスト大通り、プランス・ユジェーヌ通りとマザス大通りの三本の道路がある。コンコルド広場は数多くの物に取り囲まれ、南のセーヌ川、東のチュイルリー宮殿、北はロワイヤル通りがマドレーヌ教会へと走り、そして、シャンゼリゼの延長上に凱旋門があらわれる。そのほか、シャトー・ドー広場はパリ東北部と都心の間にあつて、これらの地域を繋ぐ交通の要衝となる。第二巻の『獲物の分け前』、第六巻の『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』、第九巻の『ナナ』において、主人公たちが直線道路を馬車に乗って新しいパリの町並を散策する場面、あるいは第七巻の『居酒屋』と第十四巻の『制作』で主人公たちの徒歩での散歩の場面で、「道路網の結節点」としての機能を持つこれらの広場を横断して移動することは注目すべきである。

以上のように、道路管理官であるサカールと、馬車に乗ってあるいは徒歩する主人公たちに従って、ゾラはパリ大改造によって構成された新しい市街図を地図化する。主人公たちの移動によって検証されているこれらの市街図には、パリの地理的変容の一部分として地理的な説明が加えられる。多焦点に点在した広場を直線で結びつけるといった大通りのネットワークによって変革されていたという都市構造の「近代性」が『叢書』においてよく表象されている。

第二節 地域

十九世紀の半ばにあつて、パリは相変わらず病める都である。ウージェーヌ・シューが『パリの秘密』で描いたパリはこういう都である。町はまだ中世以来の中心部を残している。いくつもの地域がまったくのあばら家群であった。過去との断絶を意識しながらおこなわれたパリ大改造は、単に新しいいくつかの切り通しを作るといふことにとどまらないのである。中心部となる地域を再開発し、人と空気の流通を容易にする。そして、1860年には環状をなしていた郊外を合併することにより、パリに新しい地域が誕生した。『叢書』において描かれたパリはこういう新しく生まれ変わった都である。

市内の旧地域の整備に関して、その中で一番有名なのはシテ島の横断工事である。オスマンが現在のパレー大通りから、アルコール通りまでの地域にしめていた古い民家を街区ごと取り壊し、狭い島内に密集していたスラム街を完全に一掃し、パリ中心部の人口密集地域にメスをいれるのであった。シテ島のど真ん中にパレー大通りを走らせることによって、右岸のセバストポール大通りと左岸のサン・ミシェル大通りが一直線に繋がった。さらに、シテ島西部の最高裁判所は拡張され、その後ろに兵営(のちにパリ警視庁として転用)、商業裁判所、市立病院が建てられ、シテ島はコンシエルジェリー、花市、ノートル・ダム寺院などを含んで、文字どおり公的施設のみからなる島に変貌した。『制作』の第四章で、主人公クロードとクリスティーヌの散歩中に、二人が目にしたシテ島の風景は整備された後のシテ島とほとんど変わっていない。サン・ルイ島をめぐる散歩中に二人がサン・ルイ橋まで来たとき、前に姿をあらわしているのはノートル・ダム寺院の後ろ姿である。シテ島への眺望が、ノートル・ダム寺院の形の描写から始まる。そして、二人がサン・ルイ島から出て、兵舎や市役所などの大建造物のつづく河岸を歩き、そこから目にしたのはまず切り立った岸壁に囲まれているシテ島の姿であり、ついで、ノートル・ダム大聖堂の全体像に加えて、新警視庁や裁判所なども視野に入ってくる。そして、オルロージュ河岸の岸辺に散在した家々や、島の西に数本の木が植えられた堤防なども次々と登場する。以上のように、シテ島に見られるあらゆるものの配置や形や広がりによって、見られる対象としてのシテ島は、生まれ変わったパリという都市空間の一部分として示される。

そのほかに、サン・マルタン通り沿いの、ル・ペルティエ河岸とラ・ヴァヌリー通りの間に建っていたつつましい家々が、レ・アール地区整備とパリ大十字路完成工事の際に取り壊された。整備されたレ・アール地区はその後食料供給の中心地として店舗が軒を並べ、

商業活動が非常に活発であった。これは第三巻の『パリの胃袋』で示されている。そして、第十一巻の『ボヌール・デ・ダム百貨店』でボヌール・デ・ダム百貨店の拡張のゆえに、モンシニ通りからラ・ミシヨディエール通り、ヌーヴ・サン・トギュスタン通りからデイス・デサンブル通りへ続く一画全体の整備も、市内の旧地域の整備の一例である。

市内の旧地域の整備に伴い、パリ都心の労働者や貧民が退去させられることとなった。都心部住民の移住や地方からの人の増加というような社会的脈絡の中で、1860年におけるパリの市域の拡大は不可避の社会的要請であった。帝政発足当時のパリ市域は、十八世紀後半に築かれた「微税請負人の壁」内であり、その外側の村々は、一つの壁、すなわち十九世紀前半に軍事用に構築された「ティエールの城壁」で囲まれていた。この二つの壁の間の区域が、1860年にパリ市に併合された。そして、パリの行政区もそれまでの12区から20区に再編され現在に至っている。1859年6月16日に発効した法律に基づき、オートウイユ、パッシー、バティニヨル=モンソー、モンマルトル、ラ・シャペル、ラ・ヴィレット、シャロンヌ、ベルシー、ヴォージラールとグルネルの近隣町村はパリに併合されることに成功した。西部の幾つかの地区、たとえばモンソー、パッシーのブルジョワ街区を除くと、併合された地域は本質的に労働者の住むところであった⁵。

第七巻の『居酒屋』の舞台であるグット=ドール地区がその一例である。その冒頭は、ヒロインのジェルヴェーズが家具付き安ホテルの窓辺で、浮気をした内縁の夫の帰りを夜通し待ち侘びる場面から始まっている。彼女のいる安ホテルはラ・シャペルの高台の麓にあった。ラ・シャペル大通りは、1860年にパリの市域が拡大されたとき、市内に編入された地域と旧市内との境になっている通りであった。パリ大改造によって、それまでパリ中心部に住んでいた民衆の多くが、家賃の安いこの大通りの北側のモンマルトルやラ・シャペルに追いやられ、そのため彼らは朝早くこの大通りを横切って、中心部にある仕事場まで通わなければならなくなった。

「入市税関のずんぐりした二むねのバラック建のあいだを、モンマルトルやラ・シャペルの高台からおりてくる、人や馬や荷車のたえまない流れにみとれながらも、彼女がいつも頸をのぼして目をむけたのは、ボワソニエールの市門だった。そこには人々のざわめきが、突然何かが道をふさいだために歩道のうえによどみとなってひろがった群集の、道具を背中にパンを小脇に仕事場へゆく労働者たちのはてしない行列があった。そして山なす群集はパリになだれこみ、そこにたえ

まなく溶け込んでいった。〔中略〕市門では朝の寒さのなかに人々のざわめきがつづいていた。錠前屋は青い作業服で、石工は白い上着で、ペンキ屋は長い仕事着のうえにはおった外套で、それと見分けがついた」(Ⅱ.p.377-378)。

ゾラは窓から身を乗り出すように夫の姿を探すジェルヴェーズの目にしたがって、おびただしい数の労働者の群が次々と通り過ぎて、パリに吸い込まれていく当時の情景を見事に描き出している。

最終章でジェルヴェーズが昔の場所を再訪するとき、目にしたのは整備された後のグット＝ドール地区である。

「彼女はクリヤンクール通りまでのぼっていた。〔中略〕恥ずかしくなるほど、きれいになったこの町は、今ではどちら側にも開けていた。パリの中心からのぼってくるマジヤンタ通りと郊外にでるオルナノ通りは惜し気もなく家をとりこわして、昔の市門のところでこの町をつらぬいていた。そのふたつの広い通りはまだしっくも白く、その脇にフォーブール・ポワソニエールとポワソニエ通りがへばりついていた」(Ⅱ.p.764)。

以上のように、『居酒屋』の冒頭と結末のところで描かれたのは、城壁の外にひろがる風景と内側の風景が示すいちじるしい対照と、城壁が取り壊される以前の風景と壊されて新しい外郭のブルヴァールが整備された風景の二重写しである。

『叢書』のほかの物語では、パリ市域の拡大に従って整備されたいくつの地域への言及が存在する。例えば、『ナナ』や『制作』に登場したモンマルトル地区、『愛の一ページ』の舞台とするパッシー地区、そして、『獲物の分け前』と『ナナ』に言及されたモンソー地区などである。モンマルトル地区も、1860年にパリの市域が拡大されたときにパリ市に編入された地域である。パリを見下ろすこの丘の下側の外郭大通りには、クリシー広場からピガール広場にかけて、パリの最大の歓楽街が広がっている。『ナナ』に描かれたのは、すでに城壁が壊された後の状況である。ラ・ロシュフーコーの市場で買物をするために、娼婦たちの群れはピガール広場の北の通りをとおって降りて行く。

モンマルトルやラ・シャペルは庶民の街区であるのに対して、パッシーやモンソーはブルジョワ街区である。ブーローニュの森に隣接するパッシーはパリの市門の外側に属し、

当時は半農村・半住居地域の集落であった。パリ市への編入とともに、ブローニュの森とセヌ川を繋ぐ通りをもらい受けた。それはパッシー通りである。『愛の一ページ』の舞台となっている 1853 から 1854 年のパッシー、また後日談が語られる二年後のパッシーも、正確に言えばまた「パッシー村」という市外のコミューンだったわけである。しかし、そこは当時からすでにブルジョワ階級の多く住まう地区であった。十八巻の『金』で言及されているとおりである。パッシーは「引退した商人などブルジョワの安息の地」である (V.p.49)。

マルゼルブ通りの建設とともに、かつて貧困と犯罪の温床ともいべきカルチエやあばら屋はとりこわされて一掃された。モンソー地区の町並みはそれゆえに一変し、両開きの大きな門のある立派な邸宅が建ち並んだ。それにより、マルゼルブ・モンソー地域は最高級の住宅街となったのである⁶。財産を築いたサカールの館も、高級娼婦となったナナの館も、この高級住宅街に属する。例えば、『ナナ』では、以下のような叙述がある。「ナナの館はヴィリエ大通りがカウディネ通りと交わる角にあり、かつてはモンソーの原っぱにすぎなかった空地に出現しつつある高級住宅街に属していた」(II.p.1347)。

パリ大改造における中心部となる地区の再開発や、1860 年のパリの市域の拡大とともに地域の合併は、都市の近代化に従って大都市へ人口が集中した結果に対応する対策である。こうして、市内の個々の街区の人口過剰の問題が解決されたと同時に、富裕階級の占有する美しい新街区と、貧しい人たちが押し込められた汚い街区という相違なる地域が生まれることになった。ゾラはその現象を『叢書』において見事に表象している。

第三節 建築

建物は、街路から見る都市の景観に大きな影響を与える都市空間の構成要素の一つである。住居と公共建造物からなるこれらの建築における「近代性」というのは、まずその「風変わりな様式」が挙げられる。例えば、第二巻『獲物の分け前』の冒頭部分において、主人公マクシムの目の前に現れたのは、新しくできたランペラトリス大通りの両側に並んだこれらの建築群である。「マクシムは英国風のたたずまいを見せる景色にうっとりして、大通りの両側に並ぶ、側道まで芝生の下りている風変わりな建築様式の館を眺めていた」(I.p.329)。

次に、「近代性」の代表というものは、過多の装飾と近代的設備を備えていたブルジョワ向けの豪華なアパルトマンの登場である。道路の拡張と新設に伴い、古びた住居が容

赦なく撤去されたあとの更地に建てられたのは、新しい五・六階建てを基準とする共同住宅である。当時の住居の中に、専用邸宅、特に不動産投機で借金のかたに差し押さえられた貴族の邸宅を除いて、内部がアパートマンに分割された共同住宅家屋となっている。しかし、これらの共同住宅家屋は、以前の時代のように同じ家屋の中に様々な階層の人々が階を異にして住むという図式ではなく、家屋内のアパートマンの均質化とともに居住者層の均質化が進んでいたとみられる。これらの集合住宅(市街区では一階が商店で、二階以上は住居が基本)は主にブルジョワ向けである。豪壮なファサードと鉄製バルコニーをもつことに特徴づけられている。第十巻の『ごった煮』の舞台となるショワズール街の高級アパートマンはその中の一例である。管理人の言ったようで、そこに住んだ人は「みんなブルジョワ」(Ⅲ.p.8)である。ゾラは主人公オクターヴの「機械的な眼差し」を通して、過多の装飾を備えた当時の高級アパートマンの外観を正確に描き出した。

「オクターヴは舗道に降りると、機械的な眼差しでその建物を上から下まで眺め、吟味した。一階と中二階は絹織物商の店で、五階の窓には狭いテラスがあり、少し奥まっていた。二階のバルコニーは入念な細工が施された鋳鉄の手摺りがつき、女人像の頭が支えていた。窓には定型の図柄を大きく刻み、交錯させた縁取りがあった。その下の正面玄関の上にはさらに装飾が加えられ、二人のキューピッドが花枠を拵げ、そこに番地が記され、夜には屋内のガス灯で照らされるようになっていた」(Ⅲ.p.3)。

そして、建物の内部においても管理人が言ったように、「どの階にもガスと水道が引かれている」(Ⅲ.p.7)、いわゆる近代的設備を備えていた。ブルジョワ向けのアパートマンは豪華である。例えば、第二巻と第十八巻の主人公サカールの場合も、ほとんどこういうブルジョワ向けの豪華なアパートマンに転々と移り住んだ。サカールは妻の死後サン＝ジャック通りの狭い住居から引っ越し、まず「マレ地区のパイエンヌ通りの重厚尊大な備えの建物の中に五室の瀟洒な住まいを占有した」(Ⅰ.p.379)。このアパートマンは「ブルジョワの建物にある」(Ⅰ.p.378)のものであった。次に、「リヴォリ通りのアパートマンに豪華な居を構えた」(Ⅰ.p.391)。その後、パリ市土地収用の補償金として元価の四倍の額を支払わせることに成功し、財産の基礎を築いた後、モンソー公園に面して豪華なサカール館を築いた。破産した後は、再びサン・ラザール通りにある豪華なアパートマンを借りた。つま

り、サカールはさまざまな共同住宅家屋を経て専用邸宅に至ってまた共同住宅家屋に戻ったのである。

新しく出来上がったブルジョワ向けのアパートマンと対照的に、『居酒屋』に登場するグート・ドル街にあるアパートマンは古い建物で、民衆向けである。「その家は往来に面した六階建て、各階とも十五の窓を一行にならべ、薄板のこわれた黒い鎧戸は、その広大な壁に廃墟のような趣をあたえていた」(Ⅱ .p.414)。

専用邸宅に関する言及を見てみよう。『獲物の分け前』で、サン＝ルイ島にあるルネの実家であるベロー館とモンソー公園に面し、ルネとサカールの新しい家であるサカール館、この二つの建物に関しては、かなりのページ数で描写されている。先行研究⁷ですでに論じられているように、古いパリと新しいパリとの対比が、ベロー館とサカール館の対比でもって明白に示されている。そして、この二つの建物は二つの階級を象徴している。一方はベロー・デュ・シャテル家に代表される古き良き市民としての旧ブルジョワであり、他方はサカールに代表される、金融資本を背景とした新興成金のブルジョワである。ここでは、新しいパリの象徴であるサカール館の持つ「近代性」に注目したい。「金めっきした鑄鉄の手摺りがつけられ」(Ⅰ .p.331)、「近代的な(modernes)百貨店の窓ガラスと同様、大きく澄み切った窓ガラス」、さらに「広大な温室」(Ⅰ .p.332)を持つサカール館は新設された近代的建造物の代表である。なぜならば、サカール館は鉄とガラスというような新しい素材を使って建てられたからである。同じ高級住宅街に属するナナ館も「個性を発揮した部屋の中に近代的(modernes)設備を備えていた」(Ⅱ .p.1347)、一階には温室も設けた。「moderne」という言葉から、当時の専用邸宅の持つ「近代性」がいつそう強調されている。

第二帝政期に、一般住居のほかにも新たに建設されたり修復されたりした公共建造物⁸も数多い。たとえばサン・ラザール駅の拡大、北駅の再建、ノートル・ダム大聖堂の修復、トリニテ教会の建立、その他、シャトレ劇場とサラ・ベルナール劇場の建設、サン・ルイ橋をはじめとする多数の橋梁の建設と掛け替え、ヴィレットでの新屠殺場の整備、パリ市民病院・商事裁判所・警視庁・兵営などの建設など、枚挙にいとまがない。『叢書』において、それらに関するいくつかの言及がある。例えば、『獣人』の冒頭で描かれたサン・ラザール駅は、拡大された後の駅の風景である。『制作』で登場した数多くの橋や、シテ島にあるパリ市民病院・商事裁判所・警視庁などの建物の言及もその反映である。建築ブームのなかで建設された最も有名な建造物といえば、新ルーヴル宮、新オペラ座、中央市

場である。リシュリユー翼、ドノン翼を建て、ルーヴルの現在の姿となったのは、1853年から本格的に開始されたパリ大改造以後のことである。新ルーヴル宮の完成後に起工し、帝政崩壊の75年に完成をみた「新オペラ座」は、第二帝政期の華麗な雰囲気伝える象徴的建造物である。金ピカの装飾過剰な、いわゆるネオ・バロック建築である。『叢書』では、この二つの建物に関する直接的言及は存在しないが、第八巻の『愛の一ページ』で、パッシーの高台から眺められたパリのパノラマ描写の中に織り込まれている。

それに対して、中央市場⁹は第三巻の『パリの胃袋』の主な舞台であり、テーマでもある。中央市場の外観に関しては、物語の冒頭においてかなりのページ数を使って描写されている。物語は主人公フロランのパリの到達から始まる。

「彼が呆然として目を奪われていたのは、道の両側にそびえ立ついくつもの巨大な建築物だった。重なりあった屋根が伸び広がり、光の中へ消えてゆくように見える。フロランは衰弱した思考のなかで、桁外れに大きいけれど、均整がとれて、水晶のように軽やかな宮殿がいくつも連なっている姿を夢見ていた」。

(I .p.609)

「フロランは目を上げて、高い丸天井を見つめた。黒いレース細工のような鑄鉄の骨組みのあいだに、内装の板張りが輝いている。〔中略〕屋根組みの奥にまどろんでいる陰のせいで、林立する支柱はその数を増し、繊細な補強材や、浮き上がった回廊や、透明なブラインドが無限に広がっているかに見えた」

(I .p.621)

以上の二箇所は主人公の目にした視覚像としてのパリ中央市場に関する描写の一部である。描写自体は短いが、当時の中央市場の外観を正確に描き出している。「巨大な建築物」でありながら「均整がとれて、水晶のように軽やかな宮殿」のようである。「鑄鉄の骨組み」や「透明なブラインド」などの言葉を通して、この新しい建物の特徴が現われる。つまり鉄とガラスという十九世紀の工業のシンボリック素材を使っているという点である。鉄とガラスを使っての建築物はパリ中央市場が最初の例ではない。1851年に行われたロンドン万国博覧会の中央会場クリスタル・パレスに先例がある。それから、1855年のパリ万博での産業館に連なるのである。しかし、恒久的建築物に応用され始めたのがパリ

中央市場の連棟翼である。これの成功を受けて、鉄とガラスという産業革命から生まれた新たな素材が、以後あらゆる建築物に、とくに巨大な空間を実現する建物に多用されることになる。例えば、『獣人』で登場したサン・ラザール駅や、『ボテーヌ・デ・ダム百貨店』に登場した百貨店や、『愛の一ページ』で登場した55年と67年の万国博会場であるシャンゼリゼの産業館などが挙げられる。

中央市場は新建材の使用だけが斬新なのではない。もう一つの新しい要素は、その様式である。各パヴィオンは取扱商品ごとに分かれ、それぞれ商品の搬出入の容易さが位置取りの要点であった。計画された大きな市場建物群(計8万160平方メートル)のうち、6棟は1857年に完成した。その後、計10棟の建物が建てられることになる。フランソワのおかみさんがフロランに説明した通りである。

「ほら、そこに立っているのが、果物と花の棟さ。向こうにあるのが魚、鳥、それから後ろにあるのが野菜に、バターやチーズ…こっち側には六棟あって、この正面の向こう側に、まだ四棟あるよ、肉、臓物、鶏や猟肉といった具合にね」
(I .p.610)。

他の新しい要素を指摘すれば、その広大さ、市場全体を巨大な屋根で覆うという発想、ガス照明などである。語り手が語ったように、「時代の進歩のおかげで、この鑄鉄の巨像、この新しい町、こんなにも独創的なこの中央市場ができあがった。[中略]これこそがまさに時代の象徴なのだ」(I .p.624)。

以上見てきたように、ゾラは主人公たちの目を通して、視覚像としての当時の建物の外観や特徴などを見事に表象している。様式にしても、建材の使用にしても、内部の設備にしても、新しい要素を備えたため、「近代性」がいつそう強調されている。豪華な新アパルトマンの街並みとともに、明るい鉄とガラスの建造物が、パリの近代都市化に大きな彩りを添えるのであった。

第四節 公園の整備と建設

オスマンによるパリ大改造のもう一つ主要なものは公園の建設と整備である。新しく公園として整備されたのは、郊外では西の「ブローニュの森」と東の「ヴァンセンヌの森」、市内では西北部の「モンソー公園」、東北の「ビュット・ショーモン公園」、南の「モンスリ公

園」、計五つの公園である¹⁰。

『獲物の分け前』に登場したブーローニュの森とモンソー公園がそれに相当する。これらの新しくできた公園はパリの緑地を増やすと同時に、市民たちにとって新しい気晴らしの場となった。当時のパリ市民はテュイルリー、パレ・ロワイヤル、リュクサンブールなどの庭園に自由に出入することは許されていたものの、それらは王室や皇帝の私有物であり市民のものではなかった。第二帝政になってはじめて、国や市の所有する庭園や公園がつくられ、新しいパリの魅力的な一角となった。その中で、最も重点的かつ大規模に建設・整備が行われたのは、ブーローニュの森である。1852年7月、パリ市はこれを国から譲り受け、美化にのりだした。1853年にオスマンがセーヌ県知事に就任したときはすでに工事が開始されていた。知事就任後オスマンが最初にしたことは、水位の異なる二つの湖水をつくり、その湖水の間に滝をつくったことである。加えて、泉水と小川もつくった。さらに、1857年に有名なロンシャン競馬場を完成させ、1859年までにブーローニュをすばらしい森林公園に変貌させるのである。ゾラは物語の冒頭と結末において、かなりのページを費やしてこのブーローニュの森とそこにやってくる人々の姿を描いている。冒頭は1862年の10月の夕暮れどきと設定し、一日の遊びを終えたブルジョワや貴族が馬車で帰路を急ぐシーンから始まる。そこで、主人公ルネの目の前に現れたのは、整備されて姿を変えたこのブーローニュの森である。雑木林、芝地、花壇、湖、滝、騎手専用の道など、いわゆる「計算され尽くした人工的な景色」(I.p.322)であり、「実に巧妙に仕上げられた世俗の自然であった(*cette nature si artistement mondaine*)」(I.p.326)。“*mondaine*”という言葉が示すように、そこは当時のブルジョワや貴族が社交や遊びを楽しむ恰好の場所となったのである。特に、1857年に有名なロンシャン競馬場の完備によって、ブーローニュの森はいっそう盛り場となった。『ナナ』の第十一章の冒頭において、「パリ大賞レースがブーローニュの森で開かれることになっていた。馬車がロンシャン競馬場に続々と到着し始めた」(III.pp.1375-1376)というシーンから始まる。顧客たちで埋まっていた中で、よく見るために四輪幌馬車の腰掛の上に立ち上がったナナの目にしたのは、広大な地平であり、灰色の柵に囲まれた何の姿も見えないトラックであり、夢中になった群衆であり、広がる芝生である。そして、「大空の下で狂った昆虫のように蠢き、このあたり一体を埋めている十万人」(II.p.1399)というような描写が印象深い。

ブーローニュの森のにぎやかさに対して、新しいパリの魅力的な一角となったモンソー公園は、「大通りに負けず劣らず、ここにも多くの馬車が往来していた」(I.p.496)が、主

に近くにある当時の最高級の住宅街であるマルゼルブ・モンソーという地域に住む富裕階級向きに改装されたゆえに、散歩する人が少なく、静かな雰囲気が漂った。

五つの公園のほかに市内各所に辻公園(square)が 20 余り造られた。例えば、『パリの胃袋』に登場した中央市場の近くにあるイノサン辻公園や、『獣人』に登場したバチニョール辻公園はその一例である。これらの辻公園は、子供たちの遊び場であり、市民たちの遊歩場でもある。

第二帝政期の画期的な公園や辻公園の増設と整備により、パリが美しく、かつ機能的に一変し、近代都市「花のパリ」誕生に大きく寄与した。パリの緑地面積が以前の 90 倍にも達したのであった。これらの公園や辻公園は市の美化に役立つだけでなく、憩いの場として、市民の生活にも影響を与えた。

以上見てきたように、『叢書』では、主人公たちの目を通して描かれたパリのいくつかの場所に関する描写は、新たな都市に生まれ変わったパリの空間構造の見事な表象である。パリという都市の空間構造はオスマン大改造により生まれ変わった、と言っても過言ではない。パリの南北と東西を直線的に貫く幅の広い大通りが開通し、パリの中心で交差した。また広場が随所に配置され、大きな広場からは道路が放射状に延ばされた。スラム化していたパリの中心部の再開発や郊外地域の合併に伴い、住民の階層に応じて市域が区分されるようになった。新しい道路や地域が次々に開設されたことによりあらゆる種類の建物も続々と誕生することになり、パリは空前の建築ラッシュに湧いた。その中、ガラスと鉄でつくられた中央市場は当時の近代的で機能的な建築のモデルとなっていた。と同時に、この時期に公園の整備と建設が始まった。こうして、オスマン大改造によって、近代都市パリが誕生したわけである。

第二章 空間形態における社会階級の分離と混合

都市空間の構造という枠の中で考えられる「近代性」は、また日常生活など人間にとって最も重要だと思われるような領域において姿をあらわす。例えば、空間形態における社会階級の分離と混合によるパリの住民の生活様式の変化が挙げられる。それは、都市改造による地理的な差異化がもたらした社会階級の分離であり、その反対に、都市の公共設備、言い換えれば、盛り場の増加による階層の混合という側面もある。「近代性」はここで社会階級の自我意識の強化と境界の侵犯を意味する。『叢書』の基本構造を練っていたゾラは、五つの異なる世界を描こうという意図を準備ノートで明らかにしている。すなわち、民衆、商人、ブルジョワ、上流社会、そして聖職者や芸術家などからなりたつ「特殊な世界」である¹¹。この章においては、都市空間と社会的諸集団のかかわりに着目し、各物語の中の主人公たちの住む場所の変遷および登場したさまざまな盛り場の分析を通して、ゾラのいう「五つの社会空間」の一面を提示する。それと同時に、日常生活で社会階級の自我意識の強化と、盛り場による「マス＝コミュニケーション」¹²あるいは「流動する社会」¹³という二つの面から、「近代性」について検討していきたい。

第一節 居住地区

かつてパリの住民は、貧富に関係なく同じカルチエや同じ建物に居住するのがならわしであった。貧富の差は建物の上下によって表されるに過ぎなかった。より貧しいものが、より上の階に住むのである。しかし、オスマンの都市大改造とともに、このような習俗が徐々に希薄となり、社会階級毎の住み分け現象が加速され、決定的となった。当時のパリはセーヌ川を境界線にして社会的に明確に差異化されていた。左岸はカルチエ・ラタンをはじめ、昔から貧しい庶民区を抱えていたのに対し、右岸(北と東を除いて)は、商業発展のため、比較的裕福な人が住むことが多かった。右岸の中にもパリ大改造による西への発展により、裕福な人々の中でも、その富の差異によって住む場所が違っていた。と同時に、第二帝政期に労働者と雇用者間の職業共同体が分解してしまっていたこと、それも居住地の分離という結果となり、パリ周辺部の諸区、いわゆる 1860 年にパリ市に併合されたこれらの地域において労働者街が形成されていった。西部の幾つかの地区、モンソー、パッシーのブルジョワ街区を除くと、これらの地域は本質的に労働者の住むところであった。

『叢書』の各物語には一つの世界あるいはいくつかの世界が混在している。それぞれ

の舞台はそれぞれの世界を示す記号として機能している。例えば、大ブルジョワジーの物語である『獲物の分け前』は主にセーヌ川右岸とパリ西部のマルゼルブ・モンソーという地域を舞台とする。ボナパルト派の内閣官房と国会、ゾラのいわゆる上流社会で展開する『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』も主にセーヌ右岸を舞台とする。ブルジョワジーというより庶民に近い商人たちの物語である『パリの胃袋』はレ・アールという地域で展開する。ブルジョワジーに近い商人たちあるいは百貨店の経営者の物語である『ごった煮』と『ボヌール・デ・ダム』はパリ中心部のオペラ座近くのショワズール界隈において展開する。小ブルジョワジーの生活を描く『パリの一ページ』はパッシーを舞台とする。それに対して、下層階級である民衆や芸術家などの生活を描く物語はパリ周辺部の労働者街に限定する場合が多い。例えば、『居酒屋』の舞台となるグット＝ドール地区や、『制作』と『ナナ』で登場したモンマルトル地区はその典型である。集団間の社会的距離が、このような居住地区の差異によって呈示されている。

『叢書』では、作中人物がどの辺りに、そしてどこに居を構えているかということが、彼らの社会的地位を明瞭に示す記号となっている。そして、主人公たちの住所の変更を通じて、彼らの社会的地位の上昇または下降が現れる。なぜならば、主人公たちの住居は、デュボアの言葉を借りれば、「社会関係の諸形式と、場所あるいは建物とを不可分のものとして提示する方法」¹⁴であり、社会関係を具現化しているからである。

ここで、第二巻の『獲物の分け前』を例にして見てみよう。サカールがパリに着いた頃の住所とサン＝ルイ島にあるルネの実家を除いて、主人公たちの住所はほとんどセーヌ川の右岸に属する。例えば、代議士であるサカールの兄ウージェーヌ・ルーゴンは八区のパンティエーヴル通りの「広い二室」(I .p.360)に、周旋屋である妹シドニー・ルーゴンは九区のフォーブール＝ポワソニエール通りの「三室からなる手狭な中二階」(I .p.368)に、女優ブランシュ・ミュラーはマドレーヌ寺院近くの「バス＝デュ＝ランパール通りの高く造成した土地に建てられた新築の建物の一つ」(I .p.444)に住んでいた。つまり、比較的裕福な主人公たちは全部右岸に住んでいた。

主人公サカールの住所の変更が彼の社会的地位の変遷と密接に関わっている。サカールはパリに着いたばかりの頃、貧困のため、妻と子供と三人でセーヌ川の左岸の五区サン＝ジャック通りの狭い住居に住んでいた。その後、財産目当ての政略結婚のため、右岸のマレ地区のパイエンヌ通りのブルジョワの建物にあるアパートマンに引っ越した。結婚した後には、町の中心にあるリヴォリ通りのアパートマンに豪華な居を構え、さらに財

産を築いた後、当時の最高級の住宅街であったマルゼルブ・モンソーという地域に家を築いたのである。この地理的移動は、パリの社会・経済的な論理に適ったものと言える。つまり、裕福になるにつれてサカールは左岸から右岸へ、さらに右岸の中部から西へと転居したのである。

左岸の貧しい階層と右岸の裕福な階層の間に、もう一つ特殊な階層が存在する。サン＝ルイ島のちょうど先端に位置し、サン＝ルイ＝アン＝リル通りに面する四階建てのルネの実家はその代表である。ルネの父である元法官ベロー・デュ・シャテル氏は「その称号たるやいくつかの貴族の家系より古きに遡る由緒あるブルジョワの家系の最後の継承相続人」(I .p.379)である。経済的には豊かであるが、当時の社会ですでに力を失った旧ブルジョワが、地理的にも中間のサン＝ルイ島に属するという点は興味深い。こうして、この物語は都市改造による地理的な差異化がもたらした社会階級の分離という点において大きな多様性を示している。

パリ大改造の進展とともに、都市内部における社会階層の分化と、その分化にも基づいた差異と差別の存在とは、より明瞭なものになっていく。すなわち、有産階級の住むパリ西部の高級住宅街と、比較的余裕のある中産階級の住む中心部、そして、貧困層がひしめく東部・北部・南部地域との分別である。こうした居住地区の差異が、社会階級の自我意識の強化という近代意識と深く関わっている。ゾラが『叢書』においてこの現象を見事に表象している。

第二節 盛り場

都市内部における階層による明確な居住分離とは別に、盛り場が社会の多様性あるいは重層性を示している。『叢書』において、ある盛り場がある階層の特有の場として登場する。また、あるときには階層の混合の徴として描かれている。盛り場は「マス＝コミュニケーション」と「流動する社会」というような近代意識の反映である。

『獲物の分け前』に登場したブローローニュの森は、当時のブルジョワや貴族が社交や遊びを楽しむ恰好の場所であり、いわゆる彼らの盛り場である。華麗な服装を身につけ、豪華な馬車に乗って夫人たちが蝟集し散っていくブローローニュの森は、さながら当時の上層社会の縮図と言える。それに関して、ゾラは「パリの名士たちがそこで勢揃いしていた」(I .p.320)と書いている。ここにやって来る人たちの豪華な馬車の一連の描写を通して、ゾラはそれらの富や権力を強調した。ステルニック公爵夫人のユイ＝ルソナ、ロヴェラ

ーンズ夫人のヴィクトリア、ロザン公爵夫人のクーペ＝エゴイスト、シブレー公爵のドック＝カール、そしてシンプソン氏を初めとして、すべてのアメリカ人が勢揃いしていた立派なしつらえのメール(四頭立ての有蓋馬車)などは、すべて登場人物たちの富と権力を直接表したものである。『馬車の歴史』¹⁵の著者であるラスロー・タールが指摘したように、馬車はいつの時代でも重量物運搬の道具であるよりも、むしろ権力者や富者のステータス・シンボルであった。物語の結末で、ゾラは皇帝を馬車の列に加え、次のように述べている。「皇帝は馬車の列に加わって画竜点睛の輝きを添え、この勝利の行列にある意味を付与したように思われた。今や帝政の栄光にあふれていた」(I .p.597)。つまり、豪華な馬車の行列は帝政の勝利と栄光そのものを表すようになる。そして、主人公たちが馬車に乗ってブローニュの森を通過することは、単に一つの場所を通過するということではなく、彼らがパリでどのような地位を占めているのかを間接的に示唆している。

上層階級だけではなく、第二帝政期において民衆の底辺の生活基盤に、質的な変化が進行しつつあった。一日の仕事を終えた民衆が酒場やダンス・ホールに行き行って気晴らしする。『居酒屋』で週末に給金を手にしたあと、週末はおろか月曜日までも、仲間との居酒屋でのつきあいに使ってしまう「聖月曜日」の慣行が、第二帝政下の下層労働者世界では盛んになって、モデルとなった。『居酒屋』で登場したコロンブ親爺の居酒屋や『パリの胃袋』で登場したピルエット通りの角にあるルビーグル氏の居酒屋などはその例である。居酒屋は労働をめぐる状況の変化に対する、労働大衆の逃避の場、盛り場という一面がある。しかし、十九世紀を一貫して保ち続けてきた「つきあいの場」としての性格は、第二帝政期になっても失っていなかった。そこは一般に、通りすがりの客ではなしに、行きつけの客たちが集まる、つまりは労働大衆にとってのインフォーマルなクラブ、といった趣だったのである。酒場がパリ民衆の日常生活にとって重要な意味を持つ。新聞を読み、ニュースを知るのはその場においてであった。そこを中心とする民衆の集まりは、民衆の政治的自己教育の場ともなった。労働者の組織の会合もしばしばそこで起こった。『パリの胃袋』におけるルビーグル氏の店はその一つの例である。「ガヴァールとその政治仲間が、毎晩夕食のあとに集まるのはここだった」(I .p.706)。そこで「誰はばかることなく政界の大掃除についてしゃべりちらした」(I .p.706)。フロランは仕事以外の時間はほとんど仲間と一緒にその部屋で過ごした。内乱の計画を立てたのもそこである。ハイネが指摘したように、「カフェや酒場は、近隣住区を基盤とする労働者階級の連帯がつくられる中心となったのである」¹⁶。

ちょうど居酒屋が、もっぱら男の労働者にとってそうであったように、街路とそこにある行きつけの小さい店、とりわけパン屋や食料品屋が、その街区の知り合いの出会いと情報交換の場であった。『パリの胃袋』の中央市場にある店はその好例である。そして、労働者階級の女性にとって、やはり 1850 年以降に激増した洗濯屋は盛り場となる。ゾラが『居酒屋』で描写したように、洗濯場が社会的相互作用、親密と連帯、ゴシップ、そして時々おこる軋轢の排他的中心となったようである。つまり、貧困により住宅の払底と窮屈な状態は、酒場やカフェや街頭の店などが常に労働者街における社交生活の中心として必要であることを裏付けるのである。これは、思想の大衆化あるいは「マス＝コミュニケーション」というような近代意識と深く関わっている。

階層による特別な盛り場の存在とは別に、公共設備の増加によって、都市の公的空間では、階層の混合がいつそう目立つようになる。レ・グラン・ブールヴァール(大通り)はその一例である。オスマン大改造は、きわめて多数のブールヴァールをパリの市街地に配置した。この近代的な目抜き通りの一角に、それまでとはいささか様相を異にした新しい盛り場が形成されるようになった。例えば、『獲物の分け前』の第四章において、ル・ペルティエ通りの角にあるカフェ・リッシュの個室で夜食をとるルネとマクシムの目の前に現れたのは、夜のパリの大通りにおける階層の混合である。真夜中になっても、「下の大通りでパリは轟き〔中略〕絶え間なく人が往来していた。散策者は群れをなして通り、娼婦は二人ずつ組になって視線を周囲に投げかけていた。〔中略〕遠くの並木道は黒くうごめく散策者で満ち溢れ〔中略〕乗合馬車の事務所があるところに多くの人々が歩道に立って待ち、馬車が到着すると、駆け寄った」(I .p.449-450)。加えて、辻馬車に乗っている人たちや、劇場を出た群衆の波などが通り過ぎる様子が描かれている。大通りにおいて見られるのは、かぎりなく流動する社会なのである。

新しい消費と散策の場として登場した百貨店は、当時のパリにとってはもう一つの盛り場である。『ボヌール・デ・ダム』の中で、新館の落成式を兼ね、夏の流行品大展示会において、デフォルジュ夫人の目にした群衆の風景を以下に示す。

「一階の夫人のまわりでは、群衆の波が途切れなく続き、入る人と出る人の二重の流れは、絹地売り場にまで続いているようだった。群衆には様々な人々が入り交じっていたが、午後にはさしかかり、プチブル階級の人々や主婦たちの中にも、夫人たちが次第に多くなってきた。大きなベールをかぶった喪中の女性も

たくさんいた」(Ⅲ.p.627)。

以上は商品の魅惑に抗いがたく引き寄せられる婦人客の群れに関する描写である。「群衆には様々な人々が入り交じっていた」という表現が提示したように、あらゆる階級が百貨店へ駆け込む。大量の商品に溢れる百貨店という盛り場では、人々は必要な物質を購入するのではなく、欲望を刺激され消費がつくり出される。主人公である百貨店経営者オクターヴ・ムーレは、大量の魅惑的な商品とさまざまな近代的商法を武器に、夫人たちの消費欲を引き起こした。「夫人はもう欲しいものもないのに、好奇心を満足させることができず、売り場を渡り歩いていた」(Ⅲ.p.643)。それと同時に百貨店は、空虚な人々が暇な時間を過ごす場ともなる。ゾラは百貨店という盛り場の機能を以下に示す。

「ボヌール・デ・ダム百貨店はこの騒音に占領された偉大なパリ、薄汚い古い通りに芽を出し、大きく発展してついに天下の大道に開けたこの仕事の街の真ん中で、自らの余暇の楽しみと生活の需要を満たしていた」(Ⅲ.p.729)。

劇場もまたパリのいくつかの階層の人々の集まる場である。ゾラは『ナナ』でこうで書いている。「パリがそこにあった。まさに文芸と金融と快楽のパリだった。多くの新聞記者たち、何人かの作家、証券取引所の人々、それに堅気の女性以上に娼婦がいた」(Ⅱ.p.1103)。そして、第二帝政期に、市民の投機意識の形成とともに、銀行や証券取引所もただブルジョワたちの集まる場ではなくなり、さまざまな階層の人々がそこに通うようになった。そのほかに、『制作』に登場したサロン落選展にも階層の混合が見られる。第五章と第十章において、群衆の押し寄せる展覧会の情景描写は極めて生動的で印象深い。

要するに、都市の公的空間の増加によって、人々は私的な空間である家から公的空間である外へと連れ出される。公的な場はある階級、またはさまざまな階級が集まる場となるにつれて、「流動する社会」というような「近代性」をもつ世界へと転換した。それはいわゆる「閉じられた都市」から「開かれた都市」¹⁷への転換である。

第三章 新しい都市空間

「近代性」は経済の体系においても観察される。機械化、もしくは産業化によって、第二帝政下のフランスにはかつてない物質的繁栄がもたらされた。パリは商品という物神が至高のものとして君臨するスペクタクルとしての空間となった。近代的経済の体系が形成されるとともに、パリの住民の生活様式も変わるようになった。新しい都市空間に新しい社会的諸現象が生まれた。この章では、主に都市空間の持つ特徴(スペクタクル)、および近代経済の体系がもたらした近代社会の特質を検討する。

第一節 スペクタクルとしての空間

スペクタクルは、まず、商品化、そして日々の生活をめぐる資本循環の深化する力と固くかみ合っている。できあがった新しい大通りは、商品、金、人の循環を容易にした。商品それ自体がスペクタクルとして力を増強しているさまは、百貨店において最もよく現れている。百貨店に目立つようにうずたかく積み上げられた商品は、それ自体がひとつのスペクタクルとなった。ゾラの言葉で言えば、これは「販売スペクタクル(spectacle de la vente)」(Ⅲ.p.403)である。誘惑の技術はショーウィンドーの商品陳列とともに始まった。『ボヌール・デ・ダム』の主人公ムーレは陳列という技芸において革命的陳列師として描かれた。

「道路に面したショーウィンドーには見事な配置のディスプレイが次から次へと繰り広げられ、その鮮やかな色調は曇り一つないガラスのおかげで一段と輝いて見えた。あたかも色彩の饗宴のようであり、その饗宴は道路にまではちきれそうに、道路に華を添えていた。多くの商品が展示され、ここに来れば誰でも目を楽しませることができた」(Ⅲ.pp.469-470)。

陳列という技芸において優れた才能の持ち主であるムーレの最大な成功は白い物の大展示会においてあらわれる。「夫人たちの足を止めさせたのは、白い物の大展示会の驚くべきスペクタクルであった」(Ⅲ.p.768)。こうして、スペクタクルと化した百貨店は消費者の欲望を刺激し、夫人たちが百貨店を歩き回るうちに、いらぬものにも金を使うようになった。

今度は、夫人たちが着飾って歩き回る街路や公園、あるいは舞踏会、晩餐会、サロン

などは、自分たちを他者の視線の前にあらわにし、顕示すべき場となったのである。馬車に乗って大通りや公園などを散策し、公共空間で衣装やアクセサリーを見せびらかすことは、当時の上流社会にとっては必要であった。新しい大通りやブローニュの森のような公的な場、または自分の家までを等しく社交の場に転換することは、裕福さをひけらかし強調するのに役立った。パリ大改造によって整備された大通りは、新たに舗装された路面の荷馬車や公共輸送機関といった活気にあふれる雑踏によって、その独自のスペクタクルの形態を作り上げた。その好例としてはシャンゼリゼ大通りである。『獲物の分け前』や『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』において、豪華な馬車でこの通りにやって来た主人公たちが富や権力を誇示する。上流社会の盛り場であるブローニュの森も同じ役割を果たしている。『獲物の分け前』の冒頭と結末の部分において、婦人たちの乗っている馬車や着ている衣装やアクセサリーなどが細かく描かれている。これらの描写を通して、当時の上流階層の散策の場であるブローニュの森がまるで商品の展示場となり、スペクタクルの場となっていることがわかる。同じように、モンソー公園に面して建てられたサカール館も一つのスペクタクルの場である。通りかかった人たちが大きく澄み切った窓ガラス越しに内部の豪奢を覗くことができる。

「夏の夕べ、公園の散策者たちは足を止め、一階の窓にかかる赤い絹地のカーテンを眺めていた。近代的な百貨店の窓ガラスと同様、内部の豪奢を外部に誇示するためにそこに設置されたと思えるほど大きく澄み切った窓ガラス越しに、プチブル階級の家族は家具や布地や燦然と輝く豪華な天井の一部を覗き見て、賛嘆と羨望で小道の真ん中に立ち尽くすのであった」(I .p.332)。

サカール館で晩餐会や舞踏会を開くときには、そこは婦人たちの衣装やアクセサリー展示の場となる。要するに、大通りや公園、さらに家までがスペクタクルとしての空間となったのである。

ガス灯によって照らされた大通り、人を幻惑させるショーウィンドーのディスプレイ、通りに向かって開いたカフェ、豪華な建物などなど、当時の市民たちにとって、パリという都市空間はまるで豪華で壮大な見世場(スペクタクル)のようであった。

スペクタクルは、帝政権力の提示を中心とする政治的な様相を呈していた面がある。パリ大改造は、帝政のその栄光を見せるために、さまざまな装置を配列し、いわば都市

そのものをスペクタクル化しようとした。ハーヴェイの指摘したように、「スペクタクルは一都市それ自体のスペクタクルさえも一長きにわたって都市生活の基盤でありつづけたし、その政治的側面は正統性と社会統制の構築において重要な役割を果たしてきた」¹⁸。従来の宮廷儀式、皇族の結婚、葬儀ならびに外国要人の訪問、軍事パレードのほかに、大通りの開通式のような行事も祝典に変えられた。そして、ナポレオン三世が頻繁に公共空間で登場するということによって、一種の祝祭的な空間が作り出された。一連の行事の中で、最も有名なのは万国博覧会である。1855年と1867年の万国博覧会はパリという都市空間全体をスペクタクル化した。象徴的行事として帝政の栄光に華を添えた。ゾラの『金』の中で、当時のパリの祝祭的な雰囲気に関して次のような叙述がある。

「テュイルリー宮では祝宴が、街では祝賀行事が行なわれて、ヨーロッパの支配者となったナポレオン三世を褒め称えた。〔中略〕世界の中心たるパリはサドヴァ条約の翌日にはすべての大通りと記念建造物が赤々と燃え上がった」(V.p.199)。

「1867年の万国博覧会が、祭りの繰りひろげられるさなか、華々しい熱狂のうちに開幕したのは、四月一日のことだった。帝国はその絶頂期を迎えたのである。公式の大祝典が催される時期であり、パリは小旗で飾られた世界の宿屋となり、いたるところ歌と音楽が満ち溢れ、人々は食事をし、どの部屋でも愛が営まれた。絶頂期にあっても、これほど大規模な宴会にありとあらゆる国の人々が集められた時代はなかった」(V.p.228)。

二つの例に見られるように、『金』という物語では、万博に集う祝祭的群衆が描かれている。万国博覧会は都市改造を推進する直接的な契機となるとともに、一種の祝祭的な雰囲気の中で首都の変貌ぶりを世界にアピールする機会となり、フランス、および末期を迎えた第二帝政にとって格好の国威高揚の場となった。

以上のように、公的な場においても、私的な場においても、当時の社会の一つ大きな特徴であるスペクタクルが『叢書』において見出される。

第二節 近代社会の諸現象

スペクタクルとしての空間となったパリを背景にして、近代経済の体系が形成するとともに、新しい社会諸現象が生まれるようになった。結果として、パリの住民の生活様式も変わるようになった。例えば、近代商業の躍進を示した百貨店の発展による近代商業と消費生活の始まりや、新しい資本である貨幣による近代経済社会の形成、交通機関の発達による余暇を楽しむ慣習行動の成立が挙げられる。

① 百貨店：近代商業と消費生活の始まり

第二帝政において、大資本による商業界が画期的な躍進と活況を示した。その中で著しい現象といえるのは百貨店の出現である。事実、世界最古の歴史をもつというパリの百貨店「ボン・マルシェ」は帝政初期の 1852 年に、「ルーヴル」は 55 年に、「プランタン」は 64 年に、そして「サマリテーヌ」は 69 年に設立され、その近代的商法と繁栄ぶりは世の人々の目をみはらせた¹⁹。これらをモデルとしたゾラの『ボヌール・デ・ダム』は近代商業の萌芽期をとりあげ、百貨店の創成期と発展をテーマにすえた物語である。

作品中の百貨店の発展が史実とは一致していないという点に関しては、訳者伊藤桂子があとがきで、以下のように指摘する。「ゾラは二十年に及ぶ百貨店の躍進をわずか五年に圧縮し、そのダイナミックな進展を強烈に描き出した」²⁰。彼女によると、ゾラは第二帝政期という枠組みを超えて、現実には第二帝政時代から第三共和政時代にかけて百貨店の発展を描いたのである。ここで注目したいのは、当時の近代社会の動向に敏感なゾラの姿である。『ボヌール・デ・ダム』は、ストーリーを離れたところで高級金融機関の信用貸しによる拡張、ショーウィンドーの商品陳列による見せかけ、生産と流通の両方において大規模な商取引による大量市場の形成など、近代商業の仕組みを喚起する物語となっているのである。主人公オクターヴ・ムーレが近代商業の理解者である。彼の言葉を借りれば、近代商業の仕組みというのは「資本の絶えざる再投入、商品積み上げシステム、魅力的な廉価、安心感をもたせる正札制度」(Ⅲ.p.459)である。百貨店と商業における「現代性」という観点から見れば、『ボヌール・デ・ダム』はもっと高く評価されてよいように思われる。

百貨店の前身は十八世紀末から十九世紀初めにかけてパリに出現してきた鉄骨の骨組のガラス屋根に覆われたパサーージュと呼ばれるアーケード商店街である。パサーージュが徐々にデパートへと変身を遂げていくのは第二帝政期である。『ボヌール・デ・ダ

ム』の前編と称すべき『ごった煮』の世界は、そういう商店街の時代である。主人公ムーレは近代商業のカテドラルである百貨店を夢想して、ショワズール商店街で雌伏の時を過ごしていた。当時の商店街に関して、ゾラは『ごった煮』において次のように描いた。

「黒い泥にまみれた舗道の上に、新たな装飾を施して、ガス灯を光らせた商店の明るいショーウィンドーが強烈な光を四角く投げかけていた。一方で古い店は陳列した商品も定かに見えず、油煙の立つランプをあたかも遠い星がきらまくように、奥の方に吊り下げてあるだけで、道はそこだけ暗がりの穴ができたように淋しかった」(Ⅲ.p.17)。

以上の描写は、『ボヌール・デ・ダム』で新しくできた百貨店と老舗エルブルの対立を彷彿とさせる。「総ガラス張りで、金箔張りの複雑な装飾が周囲に施されていた」(Ⅲ.p.390)ボヌール・デ・ダムに対して、老舗エルブルの「左右の二つのショーウィンドーは奥深く、暗く埃まみれでかろうじてぼんやりわかる程度に反物が積み上げられていた。開け放たれた入口の向こうには、洞窟のような湿っぽい闇の世界が広がっているようだった」(Ⅲ.pp.393-394)。これに対して、時代の進歩を象徴する鉄とガラスで建てられた百貨店は、まず外観からして近代的だと言える。物語は、1864年10月3日地方都市ヴァローニュから夜行列車で二人の弟とともに来たドウニーズがサン・ラザール駅に降りた後、叔父の家を探す途中、これまで見たこともない素晴らしい店を目の当たりにして釘付けになるところから始まる。「店はガイオン広場に面した一角の高い入口は中二階にまで達する総ガラス張りで、金箔張りの複雑な装飾が周囲に施されていた」(Ⅲ.p.390)。人を幻惑させるショーウィンドーのディスプレイを使って、ムーレは人々を集めることに成功した。

外観だけではなく、ムーレは「女性を愛想のいい気配りで陶醉させ、その欲望につけ込み、狂熱を煽る」(Ⅲ.p.612)ために、いろいろな商法の戦略を立てた。それは、『ボヌール・デ・ダム』の第九章で具体的に描かれた。例えば、あふれんばかりの商品の配置、エレベーターの設置、食堂を開設し無料でのシロップとビスケットの提供、読書室の設立、贅を尽くした装飾、絵画の展示会の開催、子供用品売り場の創設、無料プレゼントの配布など、すべてがムーレの戦略である。さらに、広告に多大の金を使い、客を操る。このような戦略を通してボヌール・デ・ダム百貨店は巨大な成功を収めた。ムーレの戦略は当時の商人にとっては一つのモデルであった。ボヌール・デ・ダムに抵抗するために、商店

街に属する商人ロビノーは、「敵の売出し戦術を用いて、いろいろな新聞に公告を出した。その上ディスプレイに気を使い、ショーウィンドーに名高い絹地を大量に積み上げ、白い大きな値札を貼ることでそれを宣伝した」(Ⅲ.p.576)。しかし、商店街の店はその規模の制限で、百貨店に勝ちがたかった。その結果、「ボヌール・デ・ダム百貨店が新しい売り場を設けるたびに、周辺の店では新たな廃業店が出た。荒廃は広がり、一番の老舗も倒産した」(Ⅲ.p.403)。これに対して、すでに膨張をはじめている高級金融機関の信用貸しを利用した百貨店が急速に進行していた。ボヌール・デ・ダムの経営者である主人公ムーレは不動産銀行の銀行家であるアルトマン男爵の協力を得て、新街路の敷設計画に目をつけ、隣接する土地家屋をひとつまたひとつと買収して徐々に店舗を拡張しながら、ついに新しい大通りに面した壮麗な建物を完成させるにいたるのである。実際、ショシャル、エリオのルーヴル百貨店が当時オスマンのパリ改造計画の一環を担ったペレール兄弟の援助を得て創設されたのである。

百貨店の登場は、同時に大量市場の形成を意味していた。ミラーが指摘したように、「小売りにおける変革—1850年代の先駆的な大百貨店の登場—と商人と生産者の力関係の変化は、部分的には、新たな空間関係の産物なのである」²¹。工場やパリ市場への商品の流れの規則正しさと量と速度が増すことにより、資本の回転時間が減少し、生産と流通の両方において大規模な商取引を行う可能性を切り開いたからである。ムーレのボヌール・デ・ダム百貨店が商店街に勝ったのは、すでに述べたように、広い店内、明るい照明、豪華にディスプレイされた豊富な商品を持ち、そして、正札販売、入店自由、薄利多売方式、返品・交換制、生産地からの直接大量買い付けや大売り出し、カタログ販売の方式を採用したゆえである。さらに、交通の発達にしたがって、百貨店は当時の人々にとって、身近な存在となったのである。例えば、『獣人』において、主人公セヴリーヌが列車に乗ってパリに来る際、買い物に夢中になっている。

以上のような流れのうちに、消費者(特に女性)という群衆が誕生し、まさに大衆消費社会の到来である。ボヌール・デ・ダム百貨店の新館の落成式とともに、開催された三日間の夏の流行品大展示会でデフォルジュ夫人が二階から見下ろした風景は、消費者に溢れた百貨店の風景である。「一階の売り場が広がり、たった今かき分けてきた消費者という大衆があふれていた。これまで見たこともない光景だった」(Ⅲ.p.631)。百貨店の出現と女性消費の急激という二つの現象は並立的ではなく相関的な現象である。なぜなら、女性消費者の増加が百貨店発展の基本的要因だったといえる一方で、百貨店という新

しい流通様式が女性消費者を開拓したとも言えるからである。『ボヌール・デ・ダム』で、最も迫力をもって迫ってくるのは、巨大で怪物的な機械装置としての百貨店であり、そこに洪水のようにあふれかえる商品、それらの商品の魅惑に抗いがたく引き寄せられる婦人客の群れである。この点で、同じく商業界を扱った『パリの胃袋』と共通性を持つ。いずれも時代の進歩を象徴する鉄とガラスの巨大建築物である中央市場ないし百貨店は近代商業において、「近代性」と結びついた特権的空間を構成している場所である²²。

② 貨幣による近代経済社会の形成

近代経済社会を特色づけるものとして最初に言えることが、金融資本の急激による各種金融機関の成立と投機意識の形成という点である。第二帝政期に、資本の膨張に応じて各種金融機関が次々と設立されるようになった。今日においてもなおフランスに存在している信用機関のうちの最も重要なものの創設が、1848年から1864年という非常に短い期間に行なわれていたということである。パリ国民割引金庫は1848年に、工業銀行は1859年に、クレディ・リヨネは1863年に、ソシエテ・ジェネラルは1864年に創設された²³。その中でも、クレディ・リヨネとソシエテ・ジェネラルのような本格的な産業投資銀行が、ペレール兄弟の影響下で創設されたものである。許可制だった株式会社設立も自由化されていく。こうして預金銀行や投資銀行、不動産銀行といった金融機関が帝政時代に次々と設立され、同時に証券取引所も盛況をきわめ、フランスはまさに世界の金融王国の観を呈するようになった。

ペレール兄弟は1852年、「信用の民主化」というキャッチ・フレーズで、皇帝ナポレオンと蔵相フウルの強力かつ直接の援助のもとに「動産銀行」を打ち立てた。それは産業資本の再生産に結びつく信用制度の拡充というサン・シモン主義的政策の推進と、それに基づく新形式に銀行群の生成のシンボルと言える。新興銀行グループの先頭に立ったペレール兄弟の動産銀行の創立は、ロスチャイルド家のような古い型の金融貴族の支配に恐るべき打撃を加えたのである²⁴。エミール・ペレールとジェームズ・ロートシルト両者の仲違いとすさまじい闘争の物語は、1868年にロートシルトの死去する一年前にペレール兄弟が没落するまで続き、上層金融の伝説的な闘いの一つとなっている。これについては、ゾラの小説『金』の主題となった。物語において、情熱家で享楽主義者のサカールと、禁欲者で冷静な論理家のグンデルマンは、まさに両者のモデルである。両者の背後には、経済発展における貨幣と金融の役割をめぐる、当時の異なった二つの考え方

がある。ロスチャイルド家のオート・バンクは、家族的事業であり、未公開で富裕な友人たちと取引した。また貨幣に対するそのアプローチはきわめて保守的であった。その保守主義は、現実の貨幣形態、つまり価値の真の尺度としての金、または土地への執着を通して表されていた。これは金に対する当時の貴族社会の理論であり、物語でグンデルマンのほかに、その代表としては、オルヴィエード王女とボーヴィリエ伯爵夫人が挙げられる。それに対して、ペレール兄弟は長期的な事業を可能にする複数の信用制度の精緻な階層の中に貯蓄を動員することで、貯蓄の民主化を目指した。資本のアソシエーションが彼らの主題であり、将来の開発への巨大な投機がその実践であった。サカールの金に対する理論もまさにそこにある。

「かつての土地所有の財産は、富の形式としてはもう廃れてしまったもので、存在理由を失っておる。それは金の停滞そのものだった。わたしたちは、その金を、紙貨とか、金融のあらゆる証券をとおして、流通経路に投げ込んでやり、その価値を増やしてきたのである」(V.p.125)。

サカールにとって金は無限の生産力を秘めたエネルギーを象徴するものであり、投機するためのものである。彼は守銭奴ではなく、むしろ金を儲け、それをまた再投資して、次々とその額を大きくすることに歓びを感じている。巨大事業に投資することを可能にするために、膨大な資金が必要である。伝統的な家族的資本(ロスチャイルド家)は、資金を提供するのに十分ではなくなっていく。サカールが手段として使ったのは、ユニヴァーサル銀行を成立し、株式や社債を発行することによって、退蔵された民間の資金が銀行預金や株式への投資などの形で吸い上げられていくという手法である。『金』という物語は、近代の資本主義の資金流通のあり方を描いていると言える。

各種金融機関の設立によって、市民の投機意識がだんだんと形成されるようになった。『金』で描かれているように、投機は当時のパリを虜にした。鉄道事業への投資をはじめとして、石炭、ガス、銅、硫黄、森林経営、海運事業など、人々は利益の得られるところを嗅ぎだして投機に走った。第二帝政の繁栄は投機と深く関わっている。

「帝国の繁栄が、巨大工事がパリを変貌させてしまい、狂ったように金が動き、猛烈に贅沢なるものが消費され、それが投機熱の高まりに結びつく運命の時と

なった」(V.p.230)。

「投機熱はサロンからミサへ、ブルジョワから労働者や農民へと降りていき、巨額の金がすさまじい速度で突き進んでいく中、一株、三株、四株、十株しか持たない貧しい出資者たちを巻き込んでいくのだった」(V.p.253)。

投機の中で最も有利な投資物件は土地・建物である。土地投機²⁵において、最も有利であったのが、町並の美化や道路の整備などに際しての土地収用に対する補償金目立ての投機である。1856年、土地収用補償委員会なるものが設立された。この委員会の役割は、不動産の査定や再譲渡による利益の算定などを公正におこない、適正な収用補償金額を決定することであった。1858年の政令が發布されると、不動産所有者に有利な算定をおこない、しばしば多額の補償金を支払った。なぜならば、委員会を構成するメンバーが、多くの場合不動産を所有する上流ブルジョワの代表であり、また、有力な名士だったからである。このようにして、補償金が土地所有者の意のままに釣り上げられた結果、補償金目当てに裕福階級は土地を買いあさるに至り、不正まがいの土地投機が第二帝政時代に盛んになるのである。『獲物の分け前』でのサカールがパリ大改造にともなう不動産投機で大儲けしたのはそれゆえである。道路管理官としての彼は前もって予定収用するマルゼルブ通りとプランス・ウジェーヌ大通りに属する土地を購入し、そして土地収用補償委員会の一員として自分の所有地の価格評価を行うのである。吉田典子が指摘した通り、「パリの西と東に位置する二つの大通りの貫通によって、ルネは先祖から譲り受けた土地を失い、破壊してしまうのに対し、サカールの方はそれによって財産を(あるいはむしろ資本を)手に入れる。さらに、モンマルトルの丘でサカールはこの二本の道路を指し示すことによって、自分の将来を予言していることになる」²⁶。サカールはこの二つの通りに属する土地への投機を通して莫大な財産を築いたのである。

近代経済社会を特色づけるものとして次に言えることは、商品の流通と交換価値による産業化という点である。金融と投機に重要な役割を果たした貨幣を通じて、パリの街にあふれるものを商品へと変える。朝比奈弘治の指摘するように、「金の力はものだけではなく、場所までも商品に変えてしまう」²⁷。商品の取引において、ものや場所の間で流通が加速する。貨幣を介することでものが商品と化す一方、あらゆるものが交換可能となる。貨幣は実体をもつ具体的なものの価値を計算可能にする。それと同時に、人間そのものや人間が持つ権力や情報など抽象的なものをも計算可能にするのである。『獲物の

分け前』において、資産を何も持たないサカールは、道路管理官という職を手に入れたことにより、都市改造に関する様々な情報を得た。その上で、財産目当ての政略結婚に成功し、自分の財産の基礎を築いたのである。「十五年間パリの顔を造り変え続けた土地収用」(I .p.393)の第二帝政期に、サカールは自分の持つ権力と情報を通じて莫大な財産を築いた。前述のように、「新しい道路が公布されると、道路管理官は土地区画計画を立てて所有地の価格評価を行う」(I .p.393)からである。サカールは長年の苦勞の代わりに権力と情報を手に入れ、そして、結婚という私生活を交換価値の一部分として、投資の資本である貨幣を手に入れた。その後、自身のもつ権力や情報を利用しながら、自分の貪欲を目指す。他方、ルネはサカールを通して、自身のもつ不動産を貨幣に変え、さまざまな商品を手に入れ、マクシムと一緒に贅沢な生活を送りながら、自分の物欲や貪欲を目指す。こうして、交換可能なものとして現れた物語の世界は、その実体としての重みを失い、貨幣によって表象され取って代わられた世界となる。それはいわゆる物質の世界からもたらされた、欲望の世界の露出である。こうして、新しい資本である貨幣からもたらした交換可能性と、貨幣を媒介とする商品の流通は、近代文明の象徴の一つとなる。これはまさに「流動性と近代性」²⁸という論文の論じたテーマである。そして、セールは、そのゾラ論において、「循環」をひとつのキーワードとしており、「循環」における貨幣の役割について以下のように述べている。「金貨を紙に変えて、ますます速く回転する。運ばれていく流動資産が記号化されればされるほど、流れの速さはいっそう昂じてくる」²⁹。あらゆるものを交換可能とする貨幣がもたらしたのは流動性であり、循環である。商品の流通の加速とともに、産業化も可能となる。先に述べた百貨店の発展はその反映の一つである。

産業化が商業においてだけではなく、家族までに及ぶ。『ごった煮』でのベルトの例や『獲物の分け前』のルネの例に見られるように、結婚市場においても人々が自らを商品でしかないとはいえず知らされた。それゆえに、高価な商品で身を包むことをひたすら求め、財産目当ての政略結婚を狙っている。ジーノ・ジェルマーニのいう「近代的」家族³⁰が『叢書』からも見出される。

三番目に、近代経済社会を特色づけるものとして言えることは、貨幣と信用システムとの間の相互依存という点である。新たな貨幣の世界において権力を獲得する鍵は信用システムの中にある。例えば『獲物の分け前』において、サカールは代議士である兄の称号の力で市役所に入り、道路管理局補佐という職に就いた。パイエンヌ通りのあるブル

ジョワの建物にあるアパルトマンの豪華な五室を借りることによって、虚偽の財産を見せ、ペロー家から信用を得て、ルネと結婚したのである。結婚後は、ルネはその美貌と豪華な衣装、派手な生活によってパリ社交界の花形になっていくが、そのことはサカールの信用を高めるのにも役立っている。サカールの信用が増すにつれて事業も拡大する。その財力が絶頂期を迎え、サカール家はモンソー公園に豪華を極めた新築の館を建て、晩餐会や仮装舞踏会などを開くことによって、人脈を広げる。同時に、多数の貴重な情報を誰よりも早く手に入れる。サカール家がひけらかす裕福さゆえに、ルネは念願のチュイルリー宮の舞踏会までも招待され、周りからの信用をさらに集める。当然ながら、それは架空の信用である。その信用を得るために、富を表象するようなあらゆる装飾(ドレス、馬車、従者、設備の整ったアパルトマンや邸宅)が使われた。破産の危機と背中合わせの厳しい時期にも、サカールはルネに金を貸し続け、贅沢な生活をさせ、パリの社交界の人々の日課であるブローニュの森の散歩にも行かせ、さらに、大臣になった兄を家に呼び豪華な仮装舞踏会を開いたのである。それらすべての行為は富を獲得するための必然的な準備行為である。

『金』の中で、「サカールは破滅的な状況にある今も、ずらりと使用人を引き連れていた」(V.p.50)、パッシー地区のサン・ラザール通りにあるオルヴィエード王女の館の一階と豪華な二階を借りたのである。大臣になった兄の称号の力で信用を獲得し、一日歩きまわって、ユニヴァーサル銀行の成立する資金を集めることに成功した。多数の貴重な情報を誰よりも早く手に入れたことによって、株が暴落したにもかかわらず、ぼつぼつと買い注文をいれ、相場の急上昇で大きな投機利潤を収めるようになったのである。ユニヴァーサル銀行が初めのサン・ラザール通りの素朴な建物から、ロンドン通りの豪華な建物に移るのは、サカールの戦略の一つである。サカールは自分で解釈したように、「この建物がもたらした成功はけたはずれのもので、その騒々しい宣伝効果としてはもっとも華々しい広告を凌いでいた」(V.p.230)からである。さらに、サカールは広告や新聞を利用して人心を巧みに操作し、増資と株式の高騰を通して世の投機熱を煽っていく。こうして、見せかけの富を見せることによって信用を高め、実際に富を獲得することができ、いわゆる偽物の信用や富が現実のものとなるのである。換言すれば、サカールは貨幣と信用システムとの間の相互依存関係を巧みに応用しながら、富を実際に現実化させたのである。

③ 交通機関の発達による余暇を楽しむ慣習行動の成立

パリ大改造による町並の美化、公的娯楽設備の増加、例えばキャバレー、サーカス、コンサート、そして大衆オペラハウスの増殖やサロン、博覧会の開催は、大衆娯楽の熱狂を生み出した。余暇を楽しむ慣習はただ上流社会にとどまらず、大衆の中でも成立しつつあった。例えば、『ボヌール・デ・ダム』の中の売り子にとっての楽しみは、「カフェ、レストラン、劇場、ボートの上や郊外の酒場で過ごす日曜日」(Ⅲ.p.729)である。

公的娯楽設備の増加のほかに、余暇を楽しむ慣習行動の成立のもう一つ大きな原因というのは、交通機関の発達である。パリ大改造による乗合馬車会社の成立と市内鉄道の完備³¹のおかげで、市内の移動が容易になった。1855年2月、県知事オスマンは警視庁長官ピエトリと協議のうえ、林立するパリの乗合馬車会社の併合を決定した。「乗合馬車会社」なる独占的企業が誕生した。全街区に営業区域を広げた。料金の安さと線路の増加を伴って、乗合馬車会社の成長は著しかった。1855年当時、347台の馬車でもって年間3600万人の乗客を選んでいたので、10年後には車両数は二倍となり、乗客数は三倍の一億七百万人に増えた。『叢書』ではこれに関する言及がある。例えば、『獲物の分け前』でル・ペルティエ通りの角にあるカフェ・リッシュの個室で夜食をとるルネとマクシムの目の前に現れた夜のパリの描写の中で、こういう叙述がある。「乗合馬車の事務所があるところに多くの人々が歩道に立って待ち、馬車が到着すると、駆け寄った」(Ⅰ.p.450)。『金』の冒頭で言及した証券取引所の近くにあるバステューユ線の乗る合馬車もその一例である。

乗合馬車会社の成立のほかに、オスマンはまた市内環状鉄道を完備したのである。パリは第二帝政の末には六つの駅を数える。鉄道駅は微税請負人の柵沿いのセーヌ右岸に、サン・ラザール駅、北駅、ストラスブール駅、リヨン駅の四駅、左岸にオルレアン駅と西駅の二駅があった。隣り合った駅を順に繋ぐと、自然と環になるわけであり、これによって鉄道駅は全部を連結することができる。これらの駅はパリ市内を繋げるだけではなく、パリ市内と郊外、さらに地方へ延長する。そのどちらにも深く関わっていたのがほぼ全国に張り巡らされた鉄道網であった。鉄道網が至るところに張り巡らされた結果、列車に乗りどこにでも容易に行けるようになる。そこで、商人だけではなく、一般の行楽客も多数押し寄せるようになる。『獣人』の第八章でサン・ラザール駅でジャックに狙われた若い女性がその一人である。鉄道を利用し、夏の六週間はブルターニュで、九月いっぱいポワトゥーで、これからの冬は南仏で過ごすつもりである彼女は、列車で知り合いに自分の幸

福感を夢中に語っている。そして、一般の群集だけではなく、『獣人』の主人公たちも、鉄道のおかげで異質な生活が体験できるようになる。例えば、セヴリーヌの場合、列車に乗ってはじめの頃はパリに来て買い物に夢中になる。その後も、毎週金曜日ジャックの運転する列車に乗ってパリに来て、ジャックと一緒に自由な一日を楽しく過ごす。火夫ペクーもその恩恵に浴する者のもう一人である。パリに妻ヴィクトワール、ル・アーヴルに愛人フィロメヌをもち、両方を往復することによって、二重生活をうまくやっている。列車を中心に据えたこの物語において、ファジーの一家を除き、おおよそ主人公たちはただ自分たちの所有する土地の中でだけで生きているわけではなく、彼らの空間的存在様式はきわめて鉄道に依存している。仕事でラ・リゾン号を駆ってパリ＝ル・アーヴル間の急行列車を走らせるジャックと火夫ペクーの一週間は、列車のダイヤグラムによって規定されている。実際、パリとル・アーヴルにおける生活はきわめて対照的である。ルーボー夫婦もたまに余暇を利用してパリに出ていく。また、『ボヌール・デ・ダム』の中で、パリに住む売り子たちは日曜日の散策に辻馬車でヴァンセンヌ駅まで行って、そこから郊外のジョワンヴィルに出かけるのは鉄道の完備のおかげである。そして「田舎夫人は年に二回パリへやって来て、ボヌール・デ・ダム百貨店中を歩き回り、家計をやりくりして貯めたお金をことごとく散財していた」(Ⅲ.p.630)のも、交通機関の発展によるものである。

交通機関の発達には機械化によるものである。機械文明の中で一番目立つのは鉄道の普及である。グースが言ったように、「19世紀は鉄道の大世紀である。鉄道は17世紀の悲劇のように19世紀の一つの大きなジャンルである」³²。当時の人々の生活に大きな影響を与える鉄道の役割をもっと理解するために、ここはベシュエの鉄道に関する二部作³³に基づいて、フランスの鉄道歴史を簡単に触れておく。フランスでの鉄道建設は遅々としたものであった。1830年に、中部フランスの絹織物で有名な町リヨンと、鋼の町としてのサン・テチエンヌの間に、石炭を運搬するために、ただ二本敷かれた鉄のレールの上に、蒸気機関車を使用して引上げるという奇妙な運搬線が誕生した。これは、正式の鉄道ではなく、七年後の1837年になって、正式な第一号の鉄道が誕生した。それは、首都パリと西方郊外のサン・ジェルマンの間に旅客運送を目的として開通した路線である。1843年に鉄道の建設と運営に関する基本法の制定に従って、線路網が急速に伸び、建設数も急増し、第二帝政時代のフランスは鉄道建設のブームに沸いた。この時期には簇生していた小鉄道会社が集中・合併を重ね³⁴六大私鉄³⁵による地域独占体制が1857年に成立している。交通手段の普及といった諸事情から、余暇を楽しむ慣習が成

立し、画期的な躍進と活況を示した。トゥータンの研究によると、1840年代に本格的に開始した鉄道輸送は、急速にその重要性を増大し1860年代以降は、道路、運河・河川、海上輸送などの既存の輸送手段による輸送量を遥かに凌駕することになった³⁶。そのキロ数から見ると、1850年にはまだ3000キロメートルに過ぎなかった営業キロ数は、二十年後の1870年には五倍以上の17000キロに及んだ。鉄道の発明は、人々を自分の住む閉ざされた空間から解放し、わずかな時間で広い空間での移動が可能になる。鉄道の発達とともに、都市の内外で余暇を楽しむ慣習行動が成立する。外へ向かう動きは、パリ市内から郊外へ、さらにノルマンディー海岸の避暑地へと加速する。機械化の象徴である鉄道のもたらした近代的生活は『獣人』において最も典型的に現れる。

以上見てきたように、百貨店、銀行、証券取引所そして鉄道駅など—これらはすべて「近代性」と結びついた特権的空間を構成している場所である。ゾラは主人公たちの目の前に現れたこれらの場所への注目を通して、パリ大改造による都市空間における視覚的な変容と、それに伴う社会空間の変容というような現実を『叢書』で見事に表象している。第一章「都市空間の構造」では、過去との断絶から生まれてきたパリの新しさという「近代性」の一面を示し、第二章「空間形態における社会階級の分離と混合」では、社会階級の自我意識の強化と「流動する社会」という二つの面から、「近代性」について検討してきた。加えて第三章「新しい都市空間」では、近代的経済の体系における産業化と機械化という「近代性」の試金石がもたらした新しい社会諸現象を見てきた。「オスマンはパリーモダニティの首都という神話を実現し、そして、当時の小説家や画家たちは、そのイメージを具体化してきたのである」³⁷。ゾラもその中の一人である。

注

1. ジャック・ル・ゴフはその著『歴史と記憶』の第二章「古代/近代」では、以下のように指摘する。「過去との断絶の感覚から近代性の意識が生まれてくる」、「近代主義あるいは近代性と呼ばれるものは、過去との断絶を自覚し、それを乗り越えていこうとする集合的な意識なのである」。(Jacques le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1988, p.62, p. 99.) デヴィッド・ハーヴェイはその著『パリ・モダニティの首都』の序章のタイトルを「断絶としてのモダニティ」と名づけた。彼によると、「モダニティをめぐる神話のひとつに、それが過去との根本的断絶を構成するものであるという神話がある。この断絶はおそらく、過去に準拠せず、あるいはもし過去が障碍となる

ならそれを抹消することで、新たなものを刻印できるタブラ・サラ—白紙状態として世界を見ることを可能にするある秩序に由来する」。(David Harvey, *Paris, capital of modernity*, New York, Routledge, 2003, p.1.)

2. 本稿では以下のテキストを使用した。Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, I-V, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1982.引用についての巻数と頁数は本文中の()内に記した。現存する日本語訳を参照しながら、文脈の都合上、一部変更を加えた。
3. パリ大改造の道路の整備や建設に関しては、次の記述を参照した。Patrice de Moncan, Claude Heurteux, *Le Paris d'Hausmann*, Mécène, 2002, pp. 55-96.
4. 第一の街路網の整備は国家財源によって主としてパリの旧市街でおこなわれた。第二の道路網は、国の助成のもとにパリの西部地区が重点的に整備された。第三の道路網は、パリ市の出資によって周辺部の街路の整備がおこなわれたのである。(Alain Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, Seuil, 1973, p.160.)
5. パリ市域の拡大に関しては、次の記述を参照した。松井道昭著、『フランス第二帝政下のパリ都市改造』, 日本経済評論社, 2003, pp.203-211.
6. ガイヤールによれば、高級住宅街がパリの西の方に移動したのは、地理的・歴史的条件的変化のためではなく、当時の土地投機の結果であった。人為的な行為による結果である。つまり、より多くの利益のえられる未開発地域が開発の対象となったということである。(Jeanne Gaillard, *Paris, La Ville 1852-1870*, Champion, 1977, pp.43-46.)
7. 例えば、Stefan Max, *Les métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Nizet, 1966, p.50; Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, PUF, 1968, p.20; Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Peter Lang, 1994, p.122.など。
8. 公共建造物に関しては、次の記述を参照した。Patrice de Moncan, Claude Heurteux, *op.cit.*, pp.138-169.

9. 中央市場に関しては、次の記述を参照した。Guy Chemla, 《Les ventres de Paris: géographie de l'alimentation à Paris》, in *Paris*, sous la direction d'Yves Michaud, Odile Jacob, 2004, pp.123-174.
10. 公園の建設と整備に関しては、次の記述を参照した。松井道昭著, 『フランス第二帝政下のパリ都市改造』, 日本経済評論社, 2003, pp.220-234.
11. PL. t.V, pp.1734-1735.
12. ピエール・カンドが近代近代性の特徴とその台頭の原因の一つを「思想の大衆化」、「マス＝コミュニケーション」の中に見ている。(Sous la direction de Pierre Kende, Dominique Moïsi, Ilios Yannakakis, *Le Système communiste : un monde en expansion*, Economica, 1982.)
13. ガイヤールがその著書で第二帝政において人口流動の激しさによる流動する社会の誕生という点を指摘する。(Jeanne Gaillard, *op.cit.*, p.3.)
14. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel—de Balzac à Simenon*, Seuil, 2000, p.245.
15. ラスロー・タール著 ; 野中邦子訳, 『馬車の歴史』, 平凡社, 1991 年.
16. W. Scott Haine, *The World of the Paris Café*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p.37, pp162-163.
17. Jeanne Gaillard, *op.cit.*, pp.525-531.
18. David Harvey, *Paris, capital of modernity*, New York, Routledge, 2004, p.210.
19. 百貨店に関しては、次の記述を参照した。B.Marrey, *Les Grands Magasins*, Picard, 1979.
20. エミール・ゾラ著 ; 伊藤桂子訳, 『ボヌール・デ・ダム百貨店』, 論創社, 2002.
21. Michael B. Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981, p.37.
22. Michèle Sacquin, 《Le modernité: Les Halles et le <grand magasin>》 in *Zola* , Sous la direction de Michèle Sacquin, Bibliothèque nationale de France, Fayard, 2002, pp.122-127.
23. ジャン・ロム著 ; 木崎喜代治訳, 『権力の座について大ブルジョワジー: 19 世紀フラン

- ス社会史試論』, 岩波書店, 1971, p.252.(Jean Lhomme, *La grande bourgeoisie au pouvoir (1830-1880) Essai sur l'Histoire sociale de la France*, PUF, 1960, p.190.)
24. ペレール兄弟とロスチャイルド家に関しては、次の記述を参照した。中木康夫著, 『ロスチャイルド家—世界を動かした金融王国—』, 誠文堂新光社, 1980年; Jean Autin, *Les frères Pereire : le bonheur d'entreprendre*, Perrin, 1984; Alain Plessis, *La Banque de France et ses deux cents actionnaires sous le Second Empire*, Genève, Droz, 1982.
 25. 土地投機に関しては、次の記述を参照した。尾崎和郎, 「ゾラの『饗宴』とオスマンのパリ大改造—下の2—」, 『成城文芸』140, 1992年9月, pp.8-16。「4 当地・不動産の接收と投機」。
 26. 吉田典子, 「近代都市の誕生—オスマンのパリ改造とゾラ『獲物の分け前』について」, 『神戸大学教養部論集』51, 1993年3月, p.43, p.51.
 27. 朝比奈弘治, 「記憶のありかたをめぐって—『ルーゴン=マッカール叢書』における人・もの・場所」, 『ゾラの可能性—表象・科学・身体』, 小倉孝誠・宮下志郎編, 藤原書店, 2005年, pp. 231-248.
 28. Priscilla Parkhurst-Ferguson, «Mobilité et modernité: le Paris de *La Curée*», in *Les Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, pp. 73-81.
 29. Michel Serres, *Feux et signaux de brume, Zola*, Grasset, 1975, p. 229.
 30. ジーノ・ジェルマーニは、家族の世俗化の中に近代化のプロセスの重要な側面を見出し、「近代的」家族を産業化と結びつけている。(Edited by Gino Germani, *Modernization, urbanization, and the urban crisis*, Boston, Little Brown, 1973.)
 31. 乗合馬車会社と市内鉄道に関しては、次の記述を参照した。松井道昭著, 『フランス第二帝政下のパリ都市改造』, 日本経済評論社, 2003, pp.258-263.
 32. Paul Guth, *Le chemin de fer s'harmonise avec le paysage*, Notre Métier, 1949.
 33. Pecheux Julien, *La naissance du rail européen 1800-1850 et L'âge d'or du rail européen 1850-1900*, Berger-Levrault, 1970 et 1975.
 34. 1851年の28会社から1857年の6会社になる(Adrien Dansette, *Naissance de*

la france moderne – le second empire, Hachette, 1976, p.140.

35. 北部、西部、パリ～オルレアン、南フランス、パリ～リヨン～地中海{略称 PLM}および東部の六大鉄道会社である。
36. J.-Claude Toutain, *Les transports en France de 1830 à 1965*, PUF, 1967, p.251.
37. Patrice Higonnet, *Paris: capitale du monde*, Tallandier, 2005, p.172.

第二部

記憶像としてのパリ

時間をかけて形成された都市は、ただそこに住む人々の目で確認されるものだけではなく、そこに住む人々の記憶に残り、また人々の記憶を作るという効果を持つ。『叢書』の各物語の中に、主人公たちの現在の生活環境であるパリという都市空間は、時には背景となり、歴史の作用によって生ずる現象として表象されている。第二部では、後景としての空間、つまり記憶像としてのパリを探るために、以下の二つの検討すべき課題を設定する。第一に、外界の影響で、都市形態の変化が人々の記憶にどのような影響を与えるのか、そこからよみがえる記憶はどのような様態で現れるのかという問題意識のもとに、空間から読みとれる歴史上の出来事という視点を取り上げる。第二に、都市空間を作る主体である人間とその行動は、歴史の形成過程の展開にどのような影響を与えるのか、歴史の形成とどのように関連しているのかという問題意識のもとに、記憶をつくる場という視点を取り上げる。もし第一の歴史に関する事柄が、そこに住む市民たちの意識的または無意識的な想起によって「記憶と一体化した歴史」であれば、第二の歴史に関する事柄は、当時の実権派たちが歴史を残そうという意識的な行為によって「教えられる歴史、学ばされる歴史または祝賀される歴史」¹となるだろう。

第一章 知られざる場

「パリの外科手術」とさえ呼ばれるパリ大改造によって、表面的には、新しい都市空間が生まれた。しかし、その裏には古いパリの一角、例えば、昔からの曲がりくねった狭い道路がたくさん残る。または、新しく建てられても、過去にとりつかれる場所が残っている。これらの場所を通して、人々の過去に関する記憶がよみがえる。この章では、「知られざる場」という表題のもとに、まずは物語で場所を契機として蘇る個人的記憶に基づく歴史上の出来事を考察する。次に歴史上の出来事の舞台、言い換えれば、集合的記憶を引き起こす契機であるいくつかの場所の言及を通して、パリという都市空間から蘇る歴史上の出来事を考察する。

第一節 記憶される場

第三巻の『パリの胃袋』の冒頭に見られる主人公フロランの思い出に基づく1851年のクーデタの言及は場所による記憶の再生の好例である。

この物語は単純化していえば、二つの異なる物語が交互に現われ、ときどき絡み合う

ような形式で構成されている。流刑地から脱走してきた主人公フロランはパリへ帰還し、肉屋をやっている弟クニューの一家に身を寄せ、やがて排斥されるという物語は小説のプロットとなる。他方、1851年のクーデタの際に中央市場の近くで無実の罪で逮捕され、政治犯として南米ギアナに流され、流刑地から脱走してくるまでのフロランの経歴が小説の欠かせぬ背景となる。なぜならば、フロランの経験した1851年の出来事が彼の人生に大きな影響を与えたからである。それが原因で、フロランは排斥され、再び流刑に処せられた。それぞれの物語には同じ舞台となる空間がある。それはパリの中央市場である。物語で登場した中央市場はただ視覚によって知覚される現前の場所だけではなく、過去の出来事に関するフロランの記憶が保存されている場所でもある。

一般にゾラの諸作品の最初の章は、主人公がさまざまな状況のもと、自分にとって未知の空間に入り込み、その眼差しにそって、新たな環境を認識しようとする強い意図によって特徴づけられる。それは物語の舞台を提示し、主人公の行動をうながすための仕掛けである。『パリの胃袋』の冒頭の構造もまたそのような特徴をあらためて確認させる。「静まりかえった無人の道を、野菜を積んだ何台もの馬車がパリに向かって進んでいた」(I.p.603)。これが物語の書き出しの文である。パリの中央市場に、夜明け前の闇を横切って食べ物が次々と集まってくる場面から、物語が始まる。次に、主人公フロランの登場である。ヌイイ大通りで倒れ、フランソワのおかみさんの荷車に乗せてもらったフロランのパリへの眼差しが、物語を始動させる装置となる。「その目は前方を見つめていた。二列のガス灯が果てしなく伸び、はるか彼方で接近し、一体となってほかの光の群れのなかに溶け込んでいる」(I.p.605)。七年間というもの飢えと望郷の念に苦しみつづけたあげく、流刑地から脱出に成功したフロランにとって、パリはある意味で、未知の世界である。「フロランはパリの巨大な光に目を向けたまま、人には言えぬこれまでのことを思い出していた。それは十二月の事件のあと、カイエンヌに流され、そこから脱出したこと、二年のあいだオランダ領ギアナをさまよったこと、そしてル・アーヴルに到達したときのことである」(I.p.606)。すなわち、彼の七年間の流刑と逃亡の生活である。フロランは「胃袋を押さえ、かすむ目に耐えて、ただ遠く、はるかに遠く、地平線の彼方から彼を呼び、彼を待っているパリの面影に無意識のうちに足をひっぱられるようにして、歩き続けてきた」(I.p.606)。物語はドラマの展開する舞台へと向かう。

以上のように、物語の冒頭に来るのは、背景となるパリに食物を運ぶという情景描写と、主人公フロランの登場である。その後、ゾラは躊躇することなく登場人物の問題の核心

へと突き進んでいく。その核心とは、恐ろしい過去を持つという点である。久々にパリを目の前にしたフロランが思い出したのは、人には言えぬ自分の流刑と逃亡生活である。そのすべては「十二月の事件」に由来する。ここで、「カイエンヌ」や「ギアナ」という流刑地の地名から、「十二月の事件」は1851年のクーデタという歴史上の出来事を指すということが容易に推測できる。

パリの中央市場に到達したフロランが呆然として目を奪われていたのは、「道の両側にそびえ立ついくつもの巨大な建築物であった」(I .p.609)。フロランは、おかみさんの周囲に関する説明を聞きながら、せいぜい五年前に建てられた新しい中央市場を見まわした。しかし、多くの記憶をもつフロランの眼差しによって眺められた景色は、ただ客観的な対象として切りとられる現前の景色だけではない。それは見ている人間の内面を反映するものである。フロランはモントルグイユ通りを目にした瞬間、すぐ昔のことを思い出した。そこは彼が1851年に警官隊に捕まった場所である。「フロランはモントルグイユ通りの下を見つめていた。十二月四日の夜、警官隊に捕まったのは、まさにあの場所だった」(I .p.610)。この文に続き、その日に起った事柄が次々と語られている。群衆に混じってモンマルトルをゆっくり歩いていたフロランは、兵士と群衆の衝突中で、突き飛ばされて地面に転がり、ヴィヴィエンヌ通りのすみに倒れた。起きあがるときに、自分が若い女性の死体の下にいると気付いた。女性の胸当ての中、二発の銃弾が食い込んでいた。逃げ出したフロランはモントルグイユ通りの酒場に来て、バリケードを作る相談をしていた男たちのあとについて、舗石をはがすのを手伝ったが、そこで眠り込んでしまった。目を覚めたとき、バリケードの男たちはすでに逃げ去っていた。フロランの手に女の血がついていたために、四人の警官に捕らえられた。ここで、明らかにモントルグイユ通りは主人公フロランの記憶を引き起こす一つのきっかけとなる。と同時に、この場所は彼の人生の転換点でもある。思い出となった彼の過去がこの場所に保存されている。過去の事柄が、今、場所をきっかけに記憶から蘇る。

フロランは、「そうした思い出で頭をいっぱいにしなが、サン=トウスターシュ教会の明るい文字盤のほうに目を上げていたが、時計の針を見てさえいなかった」(I .p.611)。フロランの目に映ったのは、現前のことではなく、過去のことである。四時にまだ眠ったままの中央市場を前にしたフロランは、「すぐそのサン=トウスターシュ教会の壁で銃殺されかけたことを思い出していた。グルネタ通りのバリケードでつかまった五人の不運な人々が、その場所で銃殺隊に頭を撃ち割られたのだ。五つの死体が転がっていたのは、

今バラ色のハツカダイコンの山が見える歩道のあの場所だったはずだ」(I .p.611.)。ここで、意図的に思い出すというよりも、過去の事柄が見る主体の意思とは無関係に、その記憶が蘇るという構造が見られる。過去の出来事の突然の到来に対して、フロランは受動的となり、場所を契機としてよみがえった思い出が彼を完全に支配する。

フロランの記憶は場所と結びついているという点は、以下の文にも言及されている。流刑地にむけて出発したその日、「彼につきまとして離れないあの未知の死んだ女のイメージに記憶の中で結びついているヴィヴィエンヌ通りの高みまで来たとき、フロランは豪華な四輪馬車に陣取っている仮面をかぶった女たちの姿を見かけた」(I .p.612)。モントルグイユ通りやヴィヴィエンヌ通りはフロラン個人の過去を帯びる場所であるのに対して、サン＝トウスターシュ教会は当時銃殺された五人の不運な人々の過去を帯びる場所である。これらの場所は流れていた時間を凝縮し、保存しているからこそ、ただ目の前に見られる場所だけではなく、記憶が保持される場所である。これらの場所を注視するうちに、遠く隔たった過去の出来事が想起によって現前する。なぜならば、思い出される事柄は、場所と本質的に結びついているからである。バシュラールがその著書『空間の詩学』の中で指摘したように、「思い出は静止している。そして思い出は空間化されれば、ますます不動のものとなる」²。フロランの思い出はそれらの場所の存在によって蘇る。

フロランが流刑地にむけて出発したのは、「ちょうどカーニヴァルの浮かれた夜のことであった」(I .p.612)。今度、再びパリに戻り、中央市場を目の前にしたフロランが感じたのは、「あのカーニヴァルの浮かれた夜は、この七年のあいだずっとつづいていたのか」(I .p.612)ということである。現前の中央市場を目にしたフロランは「あの一月の遠い夜に残してきた食道楽の町を思い出した。そうしたすべてが、この途方もなく大きい中央市場のなかでさらに膨れ上がり、拡大されているようであった。市場の巨人のような息づかいは、前夜の消化不良の跡をまだ残しながら、しだいに彼の耳に響き始めていた」(I .pp.612-613)。以上の引用から分かるように、フロランが現前の中央市場から感じ取ったのは、彼の過去に関する記憶である。レンガとガラスと鉄で新しくできた中央市場の中には古いパリの一角、例えば、サン＝トウスターシュ教会、または、新しく建てられても、過去にとりつかれる場所、例えば、フロランにとってのモントルグイユ通りやヴィヴィエンヌ通りがまだ残っている。フロランの記憶がこれらの場所に保持されている。

記憶によって場所の経験が蘇ることが原因で、フロランはその案内者である画家クロードと違って、見ているのに耐えられない。クロードは、当時近代的で機能的な建築のモ

デルとなっていた中央市場のいたるところに興味を持ち、その全体像を描こうという欲求に応じて、中央市場を「目で食べよう」³としていた。これに対して、クロードの案内で中央市場を歩きまわったフロランは知覚によってまわりの環境を認識しようとしていたが、飢餓のせいで現前の野菜を見るのに耐えられず、知らずに再び自分の記憶と深く関わった二つの場所に足を運んだのである。場所による過去の記憶がもたらした不安でだんだん胸が締めつけられた「フロランにはもはやたったひとつの考え、たったひとつの欲求しかなかった。それは中央市場から遠ざかることであつた」(I .p.628)。

以上見てきたように、『パリの胃袋』の冒頭で、多くの記憶を持つフロランが二重の体験をする。一方は現前しつつある知覚的体験であり、他方は過去の事柄を帯びた場所との出会いによる過去の想起の体験である。ここで、舞台となる中央市場はただ視覚によって知覚され、描写すべき対象として機能しているだけではない。過去の出来事に関する記憶が保持される場所であるから、経験を引き起こす媒介としても機能している。提示されたのは視覚像としての中央市場だけではなく、記憶像としての中央市場でもある。しかし、ここで見られるのはあくまでも場所による作中人物フロランの個人的記憶の再生である。では、個人的記憶による場所の経験がいかに関作品外の1851年のクーデタという歴史上の出来事と関連しているのかという点が問題となる。

パリを目の前にしたフロランがまず思い出したのは「十二月の事件のあと、カイエンヌに流され、そこから脱出したこと、二年のあいだオランダ領ギアナをさまよったこと、そしてル・アーヴルに到達したときのことである」(I .p.606)。「カイエンヌ」や「ギアナ」という流刑地の地名は誰もが知っている地名であるから、そこから「十二月の事件」は1851年のクーデタという歴史上の出来事を指すということが容易に推測できる。次に、モントルグイユ通りをきっかけにフロランが思い出したのは「十二月四日の夜」のことである。それはまた誰もが知っている記念碑的な日付である。その日付は、フロランという作中人物の生涯を決定づけていく日付でもある。ここで、物語の時間は歴史の座標軸の一点、すなわち歴史的出来事の起こった時点と合致したところで構築される。物語において、直接に「クーデタ」という言葉を使うのは一箇所だけである。あとの六ヶ所は全部「十二月の事件」というような婉曲表現を使う。さらに、フロランが「十二月四日の夜」に経験したことを次々と語る最中に使われる「エリゼ宮が路上に配置した軍隊」や「群衆に銃口を突きつけ」や「バリケードの男たち」というような表現から、1851年のクーデタという歴史上の出来事が強調されていると言える。つまり、物語の冒頭で、1851年のクーデタに関する重要な情

報(周知の地名、記念碑的な日付、事件を連想させる表現など)の提供でもって、作品外の 1851 年のクーデタという歴史上の出来事が直接に言及されている。そのとき、主人公フロランの個人的記憶はある程度共有される集合的記憶の一部であるとも言える。

モントルグイユ通りやヴィヴィエヌ通りを契機にして蘇ったのは主人公フロランの特定の経験である。フロランは、ただ自分の生活している環境の中に、たまたま歴史上の出来事に巻き込まれた当時の民衆の一人である。フロランは「群衆に混じってモンマルトルをゆっくり歩いていた。エリゼ宮が路上に配置した軍隊を見ても、どうせ脅しだろうと思って馬鹿にしていた」(I .p.610)。フロランはその環境にいて、経験者の一人となる。過去の出来事の経験者たちは、あくまでも歴史の過程としてのそのときに属するので、事態を静観することができない。それが客観的な観察よりも主観的な感覚が大きな役割を果たすことになる。「人々は銃火にあわてふためき、おそろしい恐怖にとりつかれて、彼の身体を踏みつけながらばらばらに逃げていった」(I .p.610)。その中の一人であるフロランも同じように、認識というよりもむしろ、感覚にとりつかれている。自分が女の死体の下敷きになっているのに気付いたフロランは、「血に濡れたままの手で、気が狂ったように逃げた」(I .p.610)。その後、「午後のおそろしい光景にまだ心を揺さぶられながら、彼はいつのまにかモントルグイユ通りの酒場に来ていた」(I .p.611)。ここで、フロランの記憶を通して、当時の経験者に与えた衝撃は細部まで入念に描きこまれ、出来事の過程としての現在が克明に再現されている。または、それを体験した者にしか分からないその出来事の現実が、体験した者の断片的な記憶によって再現されている。それによって、一般的に認識されている 1851 年の歴史的出来事を補完する一細部の欠落部分を補って、その全体像を完成させるだけではない。それとはまったく別の次元で、出来事それ自体の意味を書き換えてしまっている。

ゾラが民衆の一人フロランの経験を通して 1851 年の歴史上の出来事の側面を物語る。ゾラは主人公フロランを歴史的状況の所産、つまり歴史に積極的に参加する者とするよりは、その中に投げ入れられた一個人とみなす。歴史上の出来事に積極的に参加する側の体験を書くより、たまたまこの事件に巻き込まれた一人の無名な民衆の体験を書いたのである。つまり、歴史上の出来事そのこと自体を書いたのではない。一人の経験者を通して現われた歴史的出来事の一断片を、出来事の意味、あるいは作中人物の運命に対して歴史上の出来事がおよぼす衝撃を書いたのである。フロランの運命は 1851 年のクーデタという歴史的出来事によって決定される。無実の罪で逮捕され、政治犯と

して南米ギアナに流された彼の運命は、ある意味で 1851 年のクーデタという歴史的出来事を背景にしてしか成立しないのである。慎ましい民衆の一人である主人公フロランの生活にもたらす波紋と衝撃の叙述を通じて、ゾラが歴史上の出来事を形象化しようとしたのである。

モントルグイユ通りとヴィヴィエヌ通りを契機として蘇るフロランの特定の個人的記憶が 1851 年のクーデタという歴史上の出来事に関する集合的記憶に属するかどうかは微妙である。しかしながら、歴史上の出来事を多角度から理解するためには役立つだろう。それに対して、冒頭で 1851 年のクーデタに関する重要な情報の提供や、グルネタ通りのバリケードで捕まった五人の不運な人々がサン＝トウスターシュ教会の壁で銃殺されたという事柄に関する言及は、集合的記憶に属すると言えるだろう。

以上見てきたように、1851 年のクーデタという歴史上の出来事は『パリの胃袋』というテーマではないにもかかわらず、物語の欠かせぬ背景である。実際、『パリの胃袋』の準備資料ノートを検討すると、中央市場に関するノート以外は、ほとんど第二帝政成立時期の 1851 年のクーデタに関するものである⁴。ゾラがタクシル・ドロールの『第二帝政の歴史』の中の 1851 年 12 月 4 日に関する内容を要約し、そのレジユメが「資料記録」(dossier)にノートされている。さらに、ゾラが自らそれらのレジユメを 1869 年 1 月 14 日から 16 日までの *Gaulois* 紙に発表した⁵。ここから見ると、ゾラの意図がたんに中央市場という主題を語ることに終始するのではなく、物語の中に歴史的出来事を配置しようという自負を持っていたと言える。つまり最初から、ゾラが 1851 年のクーデタという歴史上の出来事とその波紋(流刑地であるカイエヌとギアナ)を物語の中に配置するという意図が見出される。物語の時間設定は 1858 年 9 月から 1859 年までの間であるにもかかわらず、個人的記憶あるいは集合的記憶を引き起こす契機である場によって蘇る、1851 年のクーデタという歴史上の出来事とその波紋への言及が冒頭において見出される。歴史上の出来事における個人的記憶と集合的記憶の役割に関しては、第三部で触れることにする。

第二節 忘却される場

ゾラが叢書全体のプランを初めて体系的に定式化したのは、第二帝政の終わる頃—1869 年である。第一巻『ルーゴン家の誕生』は、普仏戦争頃から書かれたものである。つまり『叢書』の世界とは、ゾラ自身が第二帝政の崩壊を目撃した後で、その時代を遡

行し、1851年のルイ・ナポレオンのクーデタから1871年の普仏戦争とパリ・コミュンまでを再現しようとする試みであった。第二帝政期を横断し、表象する『叢書』は否応なく大団円としての普仏戦争とパリ・コミュンへと向かうべく宿命づけられていた。あたかも第一巻から第十八巻は第十九巻の『壊滅』に至る伏線であるかのようなのである。各巻で普仏戦争の気配がざわめき、例えば、第九巻『ナナ』の最終章でパリは「ベルリンへ、ベルリンへ」という叫びに包まれ、第十五巻『大地』のクロージングは戦争の勃発を暗示し、第十七巻の『獣人』のラストで戦争が宣言され、汽車による兵士たちの輸送が始まっていた。このような直接の言及のほか、各巻に間接的にパリ・コミュンへの言及も見出される。たとえば、ウィルソンは第三巻の『パリの胃袋』における主人公 Auguste Florent とパリ・コミュンの有名な指導者 Gustave Flourens の名前の類似性や、作中にパリ・コミュンの二つ重要な場所(le chemin de Courbevoie と Neuilly)への言及などの分析を通して、物語の中に1871年のパリ・コミュンという歴史事件への潜在的な言及があると指摘する⁶。また、『愛の一ページ』におけるパリのパノラマは集団的記憶を引き起こす契機であると主張する⁷。ウィルソンは物語に隠れた歴史上の出来事への言及にあらためて目を配り、ゾラの作品の新しい解釈を試みた。

この章では、まずウィルソンの指摘したいくつかの重要な場所の持つ役割を再確認する。次に、パリ・コミュンを主題とする第十九巻の『壊滅』での言及と比べながら、その間の類似性を指摘する。さらに、『叢書』のほかの物語の中に、パリ・コミュンへの潜在的な言及を見出そうと試みる。これらの場所は物語でただ主人公たちの生活の場として描かれているだけである。主人公たちの特定の記憶を引き起こす契機ではないが、第二帝政期の経験者でもある当時の読者にとっては、集合的記憶を引き起こす契機となる。第一節「記憶される場」とは反対に、これらの場所はまるで「忘却される場」のようなのである。前者は場所を契機として蘇る作中人物の個人的記憶が、歴史上の出来事へと直接の言及を行っている。後者は経験者でもある当時の読者の集団的記憶が、いくつかの場所への言及を行っているが、それは歴史上の出来事への潜在的な言及である。当時の読者にとっては、これらの場所の名から彼らが経験した歴史上の出来事に通ずる回路は開かれている。これらの場所には、過去の出来事に関する彼らの集合的記憶が保存されている。著者ゾラと読者はともに第二帝政の経験者であるから、ある種の暗黙知を共有している。彼らにとって、それらの場所はただ物語の舞台の一部でなく、彼らの集合的記憶と関わっている場所である。しかし、現在の読者であるわれわれにとっては、ある程

度の先行知識を持たないかぎり、それらの場所の名前から著者ゾラが潜在的に言及した歴史上の出来事にたどりつくことは、かなり難しい。

「静まりかえった無人の道を、野菜を積んだ何台もの馬車がパリに向かって進んでいた。〔中略〕車が、ヌイイ橋のたもとで、ナンテールからおりてきた八台の馬車と合流した」(I .p.603)、これが『パリの胃袋』の書き出しの文である。夜明け前の闇を横切って食べ物次々とパリへ集まってくる場面から、物語が始まる。次に、主人公フロランの登場である。フロランは、クールブヴォワを横断し、ヌイイ大通りで倒れ、そこでフランソワのおかみさんに拾われ、野菜を積んだ彼女の荷車に乗せてもらってパリへ向かったのである。ウィルソンが指摘するように、クールブヴォワとヌイイはパリ・コミューンの二つ重要な場所である。なぜならば、この二つの場所が、ヴェルサイユ軍とパリの連盟兵との最初の戦闘の場所であり、ヴェルサイユ軍がパリへ侵攻する序章のシンボルだからである。1871年4月2日、日曜日、ヴェルサイユ軍は突然砲撃を開始し、ヴェルサイユ軍はヴェルサイユの出口を制する位置にあるパリの北西クールブヴォワから連盟兵を追い払い、さらにヌイイ橋までほとんど抵抗なしに進出してそこを占領した。ヴェルサイユ軍の砲撃で、最初の市民の犠牲者が出たのもヌイイの近くである。4月6日に、モン・ヴァレリアン要塞から砲撃を受けた連盟兵はヌイイ橋のところで苦戦した。その後、ヌイイでの戦争が続いていた⁸。物語で、ヌイイ橋は馬車の合流した場であり、クールブヴォワは主人公フロランがパリに帰還するときに通じたある場所である。ヌイイ大通りは飢餓で倒れたフロランがフランソワのおかみさんに拾われた場所である。これらの場所は、物語の舞台の一部であるにも関わらず、著者ゾラにとって、あるいは当時の読者にとって、過ぎ去ったばかりのパリ・コミューンという歴史上の出来事に関する集合的記憶を引き起こす特定の地名である。これらの場所がただ進行中の物語の展開する舞台ではなくなり、未来を示す場所となる。『パリの胃袋』の時間設定は1858年9月から1859年までの間であるにも関わらず、この二つの場所の言及を通して、1871年のパリ・コミューンという歴史上の出来事に間接的に言及することができた。

ミットランの解説によると⁹、『パリの胃袋』の本格的な作品の草案や細密なプランの作成は、1872年のはじめから1873年にかけて行われたと推定できる。1870年のフランスの普仏戦争の敗北と、その後のパリ・コミューンという社会的・政治的波紋が当時の人々に与えた衝撃があまりに大きいため、それが物語の主題ではないにも関わらず、物語の中にその波紋が見出されるのは不思議ではない。ウィルソンが物語の中から1871年のパ

リ・コミューンという歴史的出来事を読み出すのもそれゆえである。実際、ゾラの草案やプランの中で、1871年のパリ・コミューンに関する言及がしばしば見られる。

パリ・コミューンを主題とする第十九巻の『壊滅』で、クールブヴォワとヌイイという二つの場所に関しては、以下のような叙述がある。

「四月二日から二個師団が戦闘を開始し、パリ城内のピュトーとクールブヴォワのコミューン連盟軍に襲い掛かった」(V.p.873)。

「四月の一ヵ月間、モーリスはヌイイ付近で銃を撃ち続けていた。[中略]ヌイイの戦いの後、ヴェルサイユ軍はベコンの城、それからアニエールを、ただ包囲網を縮めるために占領した」(V.p.874)。

同じように、『愛の一ページ』の主な舞台であるパッシーやトロカデロの高地が、パリ・コミューン(5月21日と22日)の主な展開の場所である。5月21日、ヴェルサイユ軍はパリ西南のサン・クルーを突破し、早いうちにパッシー地区を通過し、パリの16区・15区の大部分を占領した。5月22日、明け方の五時には、トロカデロに近いミュエットがたいした戦闘もなしに、付近一帯の陵堡とともに占領されてしまった。トロカデロの占領とともに、パリの血の週間が始まる¹⁰。

『壊滅』で、これらの場所に関して以下のような叙述がある。

「七時にヴェルジ師団がグルネル橋向かい、トロカデロまで侵攻した。九時にクランシャン将軍がパッシーとミュエットを押さえた。[中略]このようにして、五月二十二日の朝ヴェルサイユ軍は右岸のトロカデロとミュエット、左岸のグルネルを完全に占領してしまった」(V.p.878)。

加えて、娘ジャンヌが唯一知っている三つの建物—「アンヴァリッドと、パンテオン、それにサン・ジャックの塔」の中のパンテオンが、パリの国民軍の最大拠点である。5月23日、ヴェルサイユ軍はモンパルナスの墓地およびダンフェル広場を奪い、さらに北上してリュクサンブール庭園に至る幾つもの狭い道に入った。そこからパリの国民軍の最大拠点であるパンテオンに攻撃をかけた。それに対して、サン・ジャック塔は、血の週間の後

にコミューン参加者たちが大急ぎで入った場所の一つである¹¹。ゾラは物語の隙間から、当時の読者の集合的記憶に関わるいくつかの場所の言及を通して、間接的に歴史上の出来事に言及したのである。

1871年のパリ・コミューンという歴史上の出来事が『愛の一ページ』の中から読み取れると言えるのは、物語におけるパリのパノラマ描写と、『壊滅』におけるパリのパノラマの描写の間での類似性によっている。『愛の一ページ』で、パリはパノラマとして、パッシーの高台から眺められる対象である。第二部では黄昏時のパリの町は、燃え上がる炎の比喻でもって描かれている。これらの描写は、『壊滅』で船に乗り、流れに身をまかせたジャンとモーリスの目の前で展開されている情景を彷彿とさせる。

「その右側でも、左側でも、様々な記念建造物が炎を上げて燃え上がっていた。
〔中略〕ルーヴル宮の新しい翼も、チュイルリー宮も、すべてが、それぞれが位置する辻に、巨大な薪を押し立てて、赤々と燃える炎を戴いているのであった。
〔中略〕パリの町が、記念建造物という薪に残らず火がついたように燃え上がった」(Ⅱ .pp.908-909)。

「二人がソルフェリーノ橋まで来た時、両岸がすっかり炎に包まれているのを見た。左岸で燃えているのはチュイルリー宮であった。〔中略〕火の勢いが恐るべきものだったので、巨大な記念建造物は炎を上げて燃え上がっていた」(Ⅴ .pp.892-893)。

『愛の一ページ』で、母親と娘の部屋はパッシーの高地にあり、『壊滅』でモーリスの部屋はムーランの高地にあるのだが、両方ともそこからパリが見渡せる。病に苦しんでいた少女ジャンヌは「肘掛け椅子に身体を横たえたまま、夕陽を浴びて真っ赤に燃え上がるパリを正面に見据えていた」(Ⅱ .p.940)のに対して、負傷者であるモーリスは「自分のベッドから頭を上げ、外を眺めていた」(Ⅴ .p.899)。彼の目にしたのは「四方から燃え上がった」(Ⅴ .p.900)パリである。二人とも燃え上がったパリを目にしながら死を迎えたのである。以上から見ると、『愛の一ページ』は一見パリを遠望する静かな街での母エレヌと娘ジャンヌの愛の葛藤の物語であるが、パッシーやトロカデロやサン・ジャック塔など、いくつかパリ・コミューンに関する有名な場所への言及と炎の比喻を担うパリのパノラマの描写

を通して、パリ・コミューンという歴史上の出来事が暗示されている。

そのほかに、パリ・コミューン参加者による5月16日に解体されたヴァンドームの広場の円塔は当時の人々にとっては印象的である。ヴァンドームの広場の円塔はナポレオン一世の栄光のシンボルであり、専制政治のシンボルである¹²。ゾラは『壊滅』においてモーリスを媒介にして以下のように述べている。「ありとあらゆる暴虐の中で、ひとつだけ彼の心に秘かな苦しみを与えたのはヴァンドームの広場の円塔の倒壊であった」(V.p.875)。ヴァンドームの広場の円塔は、パリ・コミューンという歴史上の出来事に関する集合的記憶とある程度は関わる場所である。当時の読者にとっては、この名前からパリ・コミューンという歴史上の出来事にたどりつくことが可能である。ゾラは第二巻の『獲物の分け前』にも、第七巻の『居酒屋』にも、すでに集合的記憶を引き起こすこの場所に言及した。サカールがモンマルトルの丘から目にしたのは、「光っているヴァンドーム広場の円塔」(I.p.388)である。パリ全体を見るために主人公たち一行が登ったのはヴァンドームの広場の円塔である。これらの物語でヴァンドームの広場の円塔への言及は、ゾラの意図的な言及であるかどうかは確認できない。しかし、当時の読者の集合的記憶と関わるという点から考えると、それが潜在的な言及と解釈することは、蓋然性がある。

以上見てきたように、クールブヴォワ、ヌイイ、パッシー、トロカデロ、パンテオン、サン・ジャック塔、ヴァンドームの広場の円塔など、いずれも、物語が展開する舞台の一部分、あるいは主人公たちの眺望する対象である。しかし、これらの場所が当時の読者にとって、過ぎ去ったばかりのパリ・コミューンという歴史上の出来事に関する記憶を喚起するはずの、特定の地名群である。これらの場所への言及によって、そこに込められた歴史上の出来事が読み取れる。パリという都市空間が、一方は主人公たちの個人の生活空間であり、他方では歴史上の出来事が起こった空間でもある。一家族の活動や生活を通して第二帝政の社会を描こうとしたゾラが、『叢書』では個人の生活空間を歴史的出来事の空間と重ねあわせ、あるいは社会的歴史を一家族の生活空間の中に配置するという手法を使って、歴史上の出来事に関する言及を実現したわけである。一見するとパリ・コミューンという主題と関わらないいくつかの物語には、集合的記憶を引き起こす場所への言及を通して、歴史上の出来事に関する言及をも実現できるようになる。

第二章 記憶をつくる場

第二帝政期に、破壊した地区で新しく建設された数々の建物やおびただしい数の記念行事は、首都パリに、機能主義的であると同時に祝祭的雰囲気をもたらした。パリという都市空間に、記念という名の集団的記憶が急速に成長していった。これらのすべては、第二帝政の栄光を残そうという当時の実権派たちの意識的な行為によって行われたものである。以下、「記念物」と「祭典行列」という二つの面から、恒常的に記念空間化されつつあるパリの都市空間に注目する。第二章のタイトルである「記憶をつくる場」という表題で示したように、パリは第二帝政の栄光のありようを映し出す特権な場となる過程を明らかにする。言い換えれば、第二帝政の栄光というイデオロギー的歴史に関する集団的記憶が押し付けられる過程を論じる。第三節では、パリの大改造、またはパリ・コミューンの破壊がもたらした住民の記憶の空洞化という点を検討する。

第一節 記念物

継続的なパリ大改造計画によって、古い建物が次々となぎ倒され、その跡に新しい大建築や大道路が姿を見せた。それらの建物は、一方では市民の実用に供する場として建てられ、他方では、第二帝政の栄光を不滅のものにするために建てられたものもある。いわゆる記念建造物である。パリの中心的空間とその記念建造物が、国家の歴史の公的叙述をそこから読みとることができるような新しいテキストへと変貌しつつあった。

記念建造物の本性が利便的機能ではなく、象徴的機能を備えている。それゆえに、多くの場合は、記念建造物が過去の出来事を記念するために建てられる。そのとき、記念建造物というような記念碑的な場所が、共有する過去の歴史上の出来事に関する集合的記憶の保存に役立つ。しかしときどき、記念建築物には、その道具として、都市の統治形式のみならず、その社会構造、および統治理念と実世界の間を繋ぐ使命が求められる。いわゆる教育的機能が求められるわけである。そのとき、記念建造物は、権力側が自分たちの権力を示すために建てられる。権力側が作り出したイデオロギー的歴史に関する集合的記憶の形成に役立つ。この場合の集団的記憶は機械的な記憶ではなく、予想通りに再生するために押し付けられたように思われる。当時の実権派たちにとって、第二帝政期のイデオロギー的歴史とは、当然のことながら、第二帝政の栄光、すなわち第二帝政の富と繁栄に目を向けることが重要な要因である。第二帝政期に、記念建造物の建造と修復のブームは、権力側が第二帝政の栄光をメッセージと

して集団的記憶に押し付け、そしてスペクタクル化した結果である。例えば、『愛の一ページ』で、以下のような記述がある。

「エレーヌは、この町の栄光 (la gloire de la ville) のすべてが燃え上がっているように見える、パリのこの勝ち誇った心臓 (ce cœur triomphal de Paris) から目をそらせた。右岸では、シャンゼリゼの樹林の真中に、産業博物館の大きなガラス張りの大屋根が雪のように白く広がっている。それよりも遠く、墓石にも似た、マドレーヌ寺院の押し潰されたような屋根の後ろには、オペラ座の巨大な塊がそそり立っている。そして、あとは、その他のさまざまな建物や、丸屋根や塔、たとえば、ヴァンドームの円柱や、サン＝ヴァンサン＝ド＝ポール教会、サン＝ジャック塔などが建ち並び、もっと近くには、新しいルーヴル宮に付け足されたいくつかの翼の重たげな立方体の集合と、マロニエの林に半ば埋れた形のチュイルリー宮が見えている」(Ⅱ.p. 852)。

「栄光 (gloire)」や「勝ち誇った (trionphal)」というような言葉が示しているように、当時のパリという街は、もっと具体的に言えば、パリの中心部にある様々な建造物は、第二帝政の栄光の歴史をつくるために欠かせぬ存在であった。ここで登場した産業博物館やオペラ座、そして新しいルーヴル宮などの記念建造物は、いずれもパリという町に「栄光」と「勝ち誇った」ような雰囲気を与え、第二帝政の栄光のありようを映しだした鏡として扱われている。この中で、一番目立つのは新オペラ座である。新オペラ座は外観的にはパリの富と繁栄を表現し、まさしく第二帝政期の華麗な雰囲気を伝える最も象徴的な建造物である。金ピカの装飾過剰な、いわゆるネオ・バロックのこの建築は、壮かさや豪奢を好む同時代の社会的価値を具体的に表現したものである。『愛の一ページ』の時間設定は1854年2月から1857年12月までの間である。帝政崩壊の1875年に完成をみせた新オペラ座は、本来物語に登場するのは奇妙である。物語の執筆する時期(1877-78)¹³に、新オペラ座はすでに完成していたのである。ゾラは第二帝政の栄光を強調するために、新オペラ座を取り上げたのは納得できる。しかし、時間設定の制限で、物語では新オペラ座に関する具体的な描写が存在していない。ただパリのパノラマの一部として取り上げ、「巨大な塊がそそり立っている」というような叙述にとどまる。

物語で言及された産業博物館は、1855年の万国博覧会のために建てられたもので

ある。フランス初の万国博覧会の会場には、シャンゼリゼ公園内のマリニー広場が選ばれ、ガラスと鉄に覆われた四角い石作りのこの産業館が建設された。鉄とガラスという十九世紀の工業のシンボリック素材を使った産業館は、まさに第二帝政にとって格好の国威高揚の場であった。博覧会が終わっても、この産業館は展覧会などで使われた。たとえば、第十四巻の『制作』の中の落選展が産業館で行われた。主人公クロードの目線にそって、シャンゼリゼを渡って産業館に至るまでの風景が描かれている。

「いきおいよくとび散る噴水、手入れの行き届いた芝生、奥深い木蔭の散歩道、幅広い大通りと広場、それが見渡すかぎり、豪華(luxe)のかぎりをつくした景観をくりひろげていた。いまの時刻にしては珍しく、数台の馬車が通り過ぎていった。一方、蟻の行列のような人の群れが、産業館の大きく口をあけたアーチ状の門に、続々と呑みこまれていた」(IV.p. 117)。

シャンゼリゼの豪華(luxe)な風景の中に、大きく口をあけた産業館のアーチの門の登場である。「高いガラス天井」や「上方の鉄骨の骨組み」などの描写を通して、産業館の内部の様子も提示されている。

次に、二つの重要な記念建造物であるコンコルド広場と凱旋門をつなぐシャンゼリゼ大通りが、第二帝政の栄光を反映するもうひとつの重要な場所である。長い歴史を持つコンコルド広場はフランスの過去を反映する広場である。壁面にフランス軍の栄光を讃えるリュードらの彫刻をほどこした凱旋門は、フランスの過去の栄光を象徴するしるしである。コンコルド広場からエトワールの凱旋門がたつシャルル・ド・ゴール広場まで約二キロのシャンゼリゼ大通りは、第二帝政期に新しく整備されたものである。当時の祭典行事を行う主な場である。シャンゼリゼ大通りに関しては、『制作』でかなりのページ数を割いて描写されている。主人公クロードの言ったように、「それは勝ち誇った大通り(l'avenue triomphale)であり、そこには、都の栄華と歓喜が渦巻き、夕陽に輝いていた」(IV.p. 135)。「豪華(luxe)」と「勝ち誇った(triomphal)」というような言葉が示しているように、当時のシャンゼリゼは、パリの栄光のありようを映しだした鏡のような存在である。

また、特殊な記念建造物のほかに、第二帝政期のパリという都市空間を恒常的に記念空間化するために、一般的な記念物も出現する。それはいわゆる通りにつけられた英雄や記念日の名であり、広場に据えられた銅像である。この空間を近代的メモワールの

体系と呼ぶことができる。例えば、『獲物の分け前』に登場したセバストポール大通り¹⁴はその一例である。五年の歳月をかけて完成したこの通りは、その名前から理解できるように、クリミア戦争(1854-56)での勝利を反映しており、ナポレオン三世ばかりかパリ市民にとっても大きな喜びであった。『居酒屋』に登場したマジヤンタ通り¹⁵がもう一つの例である。1859年、ノール大通りはシャトー・ドー広場まで延伸されることが決定された。ちょうどそのころ、フランスはイタリア独立戦争に干渉していたが、マク・マオン将軍率いるフランス軍がイタリアのマジェンタ、フランス語ではマジヤンタで対オーストリア軍に勝利をおさめたのを記念して、大通りの名は「ノール」から「マジヤンタ」に改称されたのである。通りにつけられた名前が記念すべき出来事に関する記憶を引き起こすのに役立つ。そのほかに、『獲物の分け前』に登場したランペラトリス大通りもそうである。エトワール広場から発するこの大通りはその名からわかるように、皇后を記念するために付けた名である。広場に据えられる銅像に関しては、たとえば、『居酒屋』の第三章で、以下のような言及がある。結婚式の後、一行がルーヴル美術館を訪問するために、サン・ドニ街から出て、途中ヴィクトワール広場で一度休んだ。ジェルヴェーズが「ルイ十四世の銅像の下で解けた靴のひもを結んだ」(II.p. 443)。

第二帝政期に、記念建造物の建造と修復のブームの出現は、権力側がいまの栄光を思い出として保存し、集合的記憶の形成に実施されたひとつのイデオロギー教育と言える。当時の実権派たちが第二帝政の栄光を残そうという意識的な行為によって建てられたこれらの記念建造物は、第二帝政の栄光というイデオロギー的歴史に関する集合的記憶の形成に役立つ。こうして、帝政のその栄光を見せるために、記念建造物がパリという都市空間に配列され、いわば都市そのものがスペクタクル化されたことは、結果として「記憶をつくる場」の誕生を意味する。

第一節 祭典行列

思い出を保存するために、国民的な祝祭が必要となる。第二帝政期において、おしなべて祝宴が盛んになった。末期になるにつれ「皇室の宴」の回数は激増し、宴はどんどん熱狂的になり、騒音と照明と快楽とスキャンダルの度合いは高まるばかりとなった。ゾラが『金』で語ったように、花開く帝国の絶頂に「チュイルリー宮では祝宴が、街では祝賀行事が行なわれていた」(V.p.199)。これらのすべてが第二帝政の栄光を祝うために行われたものである。そして、祭典は民衆のすべてに向けてメッセージを送るために、宮廷

の儀礼やサロンの社交とは異なり、都市の空間の中で移動するようになる。または群集をその祭典に入れようとする傾向が強くなる。『ナナ』でシャントロー夫人が言ったように「昔は祝典が身内だけですませたが、今日では群衆を必要とし、通りから自由に入ってきて、大騒ぎになる必要がある」(Ⅱ .p.1426)。つまり、自分の栄光を見せびらかすことが祭典の目的となったのである。

まず、注目したいのは場所における祝祭的な様相という点である。パリ大改造によって大通りは次々と新しく出来上がった。これらの大通りの竣工式には、ナポレオン三世が出席し、たくさんのパリ市民が集められ、一種の祝祭的な雰囲気漂う。ゾラは『獲物の分け前』では、プランス・ウジェーヌ通りの完成を熱狂的に祝った情景に言及した。新しく出来上がった大通りは、より直線的で、より広いゆえに、市中心部の主要な通り一帯での馬車の進行は、まるでひとつのイベントのように見える。例えば、コンコルド広場と凱旋門を結ぶシャンゼリゼ大通りにつづく馬車の進行は祭典進行のように見える。『制作』で以下のような叙述がある。

「四列につづく緑濃いマロニエの並木のなかに、夕陽に赤々と照り映えている大通りを見渡すことができた。星のような花火を散らす馬車の車輪、祭の花車よりも金色燦然と輝いている大型の乗合馬車、御者の操り疾走する馬の金具のきらめき、光を浴びてさまざまに変容する歩行者の群れの動き、まさしく栄光に輝くパリの生動する姿そのものであった」(Ⅳ .p. 135)。

豪華な馬車の行列は、帝政の勝利と栄光そのものを表すようになる。そして、夜になると、ガス燈に照らされたシャンゼリゼ大通りがまるで祭のような雰囲気になる。『愛のページ』では、ゾラがガス燈に照らされた夜のパリを星座にたとえ、シャンゼリゼ大通りの祭りのような雰囲気を次のように描写している。「凱旋門からコンコルド広場まで、シャンゼリゼ大通りには星の規則正しい進行が続き、コンコルド広場ではひとめき明るい光が星座のように煌いている」(Ⅱ .p. 972)。

大通りの祝祭的な様相のほかに、日常生活の祝祭化も当時社会の特徴のひとつである。例えば、百貨店は、年間ほとんど休むことなく各種催しを組織することによって、恒常的な祝祭空間を再現することとなる。

「雨の中を、パリの人知れぬ暗がりでの祭り(fête)に向けて駆け出しそうであった。雨に打たれ、暗く沈黙している大都会で、ドゥニーズの知らないこのパリで、百貨店は灯台のように光り輝き、そこにだけ唯一この街の光と生があるように感じられた」(Ⅲp. 414)。

百貨店はパリの人々にとって、祭り(fête)のようなものとなる。様々な商品の陳列、民衆の熱狂的な購買欲は、いずれも帝政の経済の繁栄を意味する。ゾラの言葉を借りれば、百貨店はまさしく「勝利の記念碑ともいべき建物」(Ⅲp. 755)である。

そして、無料のサロン展や劇場の増設は、群集を祭典に入れようとする当時の傾向の反映である。第十四巻の『制作』におけるサロンの開会はひとつの壮大な儀式のように描かれている。

「初物市の日さながらに全市を沸き立たせ、大群衆が押し寄せる壮大な儀式の一日となっている。〔中略〕このような全市を雷撃し席捲する熱狂は、田舎の人や赤ズボンの兵隊、子守り女にいたるまで伝染し、入場無料の日などには、会場のどの部屋も彼らで満ち溢れる。また、天気の良い日曜日などは、五万人もおそろしい数の群衆が一大軍団とばかりに押し寄せる」(Ⅳ.p. 282)。

場所における祝祭的な様相のほかに、祝祭空間を都市の至るところに配置するという特徴が観察される。第二帝政期にナポレオン三世が頻繁に公共空間で登場する。皇帝の登場によって、祝祭的な雰囲気により効果的となる。例えば、『獲物の分け前』の結末で、ゾラは皇帝を馬車の列に加え、次のように述べている。「皇帝は馬車の列に加わって画竜点睛の輝きを添え、この勝利の行列にある意味を付与したように思われた。今や帝政の栄光にあふれていた」(Ⅰ.p.597)。

第二帝政期にパリで開催された最大のイベントが万国博覧会¹⁶である。技術と産業の祭典である万国博覧会は、国家がその威信と権勢をかけて催す一大イベントである。いくつかの物語で登場した産業博物館は、1855年にフランス初の万国博覧会のために建てられたものである。第二回目の1867年のそれは、規模こそまだ小さいものの、フランス、および末期を迎えた第二帝政にとって格好の国威高揚の場となった。国民あげてのお祭が行われ、異国からパリを訪れたあまたの王侯君主の列席する盛大な授賞式で、ナ

ポレオン三世とフランスの栄光は頂点に達したと言えよう。ゾラは『金』において、1867年の帝政の万博をエピソードのひとつとして取り込んでおり、以下のように書き記している。

「五月以来、各国の皇帝や国王が世界中から巡礼にやってきて、〔中略〕人々は万国博覧会に押しかけ、〔中略〕毎週のようにオペラ座では公式のレセプションが開かれ、シャンデリアに灯が点された。〔中略〕その式典は華やかさの点で他を圧しており、パリの額に燃え上がる栄光、皇帝の治世の輝きであった」(V.p.254)。

『ナナ』でナナを主演としてヴァリエテ座で上演した「プロンドのヴィーナス」はここでいう毎週のようにオペラ座で開かれる公式のレセプションの中での一例である。主人公のいうように「ボルドナーヴという男は商売上手で、それを万国博覧会のため寝かせておいたのである」(II.p.1096)。

万国博覧会は帝政の栄光に華を添えた。よりいっそう永続的な記念碑的性格は、大国フランスの威信を見せつけ、皇帝の絶対権力を誇示することに役立つ。それは権力側が集合的記憶をつくるための政治的戦略である。しかし、それは人目を欺くただの夢幻劇である。ゾラが『金』で書いたように、1867年の万国博覧会は第二帝政崩壊の直前の夢幻劇とみなされる。

「近々開かれる万国博覧会は繁栄の最後を飾る壮麗な一幕であり、人目を欺く夢幻劇のフィナーレとなるのであった」(V.p.171)。

「その式典に、皇帝はいかさまの夢幻劇を演じるヨーロッパの盟主として現れ、力強い落ち着きをもって語りかけ、平和を約束した。まさにその日、チュイルリー宮にはメキシコでの恐ろしい大事件、マクシミリアン皇帝の処刑が伝えられ、フランスの血と金はまったく無駄に流される結果となってしまった。祭りには水を差さないようにニュースは隠された」(V.p.254)。

大通りの祝祭的な様相においても、日常生活の祝祭化においても、都市のいたるところに祝祭空間の配置においても、第二帝政期における祭典行列の世俗化を意味してい

る。記念祝典の増加とともに、祝祭的な雰囲気がいっそう高まるばかりである。それは帝政が自らまとおうとする当のものを強調するためである。記念物と祭典行事は権力側がイデオロギー的歴史という集団的記憶をつくる特権の場となる。

第三節 断片化された都市空間と記憶

都市空間の近代化をめざしたオスマン大改造は、古いパリのカルチュエ全体を破壊することによって実行されたものである。パリのような長い時間をかけて形成されてきた都市には、そこに住む人々の記憶が含まれている。記憶が場所と結びついていることから、パリの破壊にはそこに住む人々の記憶の空洞化をもたらし、過去を消す側面があった。ハーヴェイの指摘したように、「旧いパリの破壊とすべての記憶の空洞化が頻繁に引き起こされていた」¹⁷のである。『獲物の分け前』で、プランス=ウージェーヌ大通り貫通のための現地調査において、かつて職工であった土地収用の補償金審査委員会の一員は、解体中の建物にあるかつて自分が住んでいた部屋を見て、悲しい感情に捕われた。なぜならば、そこは彼の青春時代からの記憶の場であったからだ。破壊した場所が地理空間から消滅するとともに、それらの場所と関わる過去の出来事に関する個人的あるいは集合的記憶も消滅するようになる。代わりにそこに建てられた新しい建造物はすでに別の記憶を準備している。新しく生まれ変わった都市の華麗さは、第二帝政の栄光そのものであり、権力側が自分たちの望むイデオロギー的歴史という集団的記憶をつくるために生まれたものである。

しかし、建設中のパリは、残骸がまだ残っている。これらの痕跡は過去に存在した何かを示す。『居酒屋』の中の例を見てみよう。

「しかし新しい高い建物と建物のあいだに、たくさんのぐらぐらしているあばら屋が立っていた。彫刻を施した建物と建物のあいだに黒い穴がぽっかりと開き、犬小舎のような家があくびをし、ぼろ切れじみた窓を並べていた。パリからのぼってくるはなやかさにおしつぶされて、裏町の貧しさがあわただしく建っていく新しい町の建築場を汚しているのだ」(Ⅱ. p. 764)。

取り残されたあばら屋や犬小舎のような家は、破壊した地区の過去の正体を現し、裏町にある貧しさが提示されている。人がそれを目にすると、昔のことを思い出す。主人公

ジェルヴェーズが昔住んだ地区を再訪するシーンが以下である。

「洗濯女は目をあげて、目のまえに以前のボンクール館を認めた。〔中略〕雨戸は貼札でおおわれ、街燈はこわれ、雨にうたれて上から下までぼろぼろに腐っている。〔中略〕うしろには、背の低い建物の並ぶ向こうに、六階建の建物の崩れた正面がまだ見え、大きなこわれかけた姿をつきたてていた。ただ〈グラン・バルコン〉のダンス・ホールだけはなくなっていた。〔中略〕こわれた鎧戸がぶらさがっている二階の窓を見つめた。そしてランチエと暮らした若い日々や、最初のなぐりあいや彼が自分を捨てたむごいやり方などを、思い出した」(Ⅱ. p. 766)。

破壊中の建物の中で自分が住んだ部屋の痕跡を目にしたジェルヴェーズは、過去のことを思い出した。痕跡はかくて過去理解に対する類比物となる。なぜならば、それは出来事の記録であると同時に時間の記録でもあるからだ。旧いパリが次々と破壊され、その跡には都市全体が根底から建て直された。では、一見すると混沌としたパリという空間の急速な変化が、そこに住む人々にとって何を意味するのか、何をもたらすのかについて考察する必要がある。

破壊中のパリに共有されるのは、同質的な記憶の経験ではなく、互いに少しずつ異なる記憶の経験である。それらの異なる記憶を交換し交叉させながらつなぐ場がパリという都市空間である。投機家サカールのような人たちにとって、破壊されつつあるパリは彼らの欲望の場である。新しいパリを造るための公共投資は、私的利益をめぐって展開される。パリはもはや彼らの獲物であり、莫大な利益を得る場となる。『獲物の分け前』では、最初の妻を連れてモンマルトルの丘のレストランからパリを眺望したとき、サカールはまるで自身が創造者のように、「短剣のように切れ味のよさそうな手を伸ばして広げ、市を四つに切り分けるしぐさをした」、「冷酷な苛立った彼の手は相変わらず虚空を切っていた」(Ⅰ. p.389)。区画整理対象となったパリはサカールにとってひとつ「巨大な獲物」(Ⅰ. p.389)であり、彼の財産は区画整理と関わっていた。モンマルトルの丘からの眺望を通じて、ゾラは、パリの創造的破壊を、高みに立って、また都市のスケールを全体的にみることで再創造した。「荒廃した場所を歩きながら狂喜した」のはパリを取って食おうという野望をもつ投機家サカールのような者である。第七章で土地収用の補償金審査委員会の一員として、プランス=ウージェーヌ大通り貫通のための工事現場にやってきたとき、サ

カールは建物が取り壊され、内部が露出している様子を、興味深げに観察して回った。サカールは「こうして荒廃した場所を歩きながら狂喜した。〔中略〕彼自身その鉄の指でつるはしの最初の一撃を打ち付けるかのように、創造者さながらの密かな喜びを感じていた」(I .p.584)。パリは彼にとって儲ける場であり、欲望を実現する場であったのである。

それに対して、追い出された民衆にとっては、パリの破壊は自分たちが世間から見捨てられたという感じしかもたらされなかった。『居酒屋』で新しい町を歩き回るジェルヴェーズはただ孤独を感じた。「広い歩道の雑踏にまぎれこんで、小さなプラタナスの並木の下を歩きながら、彼女は自分が世間から見捨てられた、天涯孤独の身であることを痛感した」(II .p. 764)。

パリ大改造による新しく建てられた街区はその後パリ・コミューンによって破壊され、廃墟となる。その中で一番有名なのは、完成した新ルーヴル宮の一翼であるチュイルリー宮がパリ・コミューン 5 月の内戦で焼失したことである。『壊滅』でゾラが以下のように示す。「左岸で燃えているのはチュイルリー宮であった。日が暮れてから、コミューン戦士が宮殿の両翼であるフローラ館とマルサン館に火を放った」(V .p.892)。第二帝政期に新しく建てられ、または修復された多くの記念物は燃え上げた。「裁判所、パリ病院、ノートル＝ダム寺院だけが偶然の幸運で救われた」(V .p.902)。しかし、戦争が破壊した地区は、同じように、風景からも人びとの記憶から消滅した。廃墟のなかで人々が生活を上げ続けている。

「群衆が取り戻された街頭にあふれ、散歩者はうろつくことができる幸せを感じ、まだくすぶっている火事の焼け跡を見物に出かけた」(V .p.909)。

「このパリを燠火と化してしまった堂々たる日没の炎の輝きの中で、荒らされた家々と建築物、穴だらけになった街路、すさまじい廃墟と苦しみの中にあっても、生活はなおもうなりを上げ続けている」(V .p.911)。

破壊があるからこそ、再構成が生まれるという意味で、破壊というものを崇拜さえしかねない。『壊滅』で戦争による破壊に対する二つの意見が出てくる。一方で、「ああ、戦争！憎らしい戦争！とアンリエットは廃墟となった街を目の前にして、苦しみと悲しみのこもった小声で言った」(V .p.903)。他方では、モーリスのような人にとって戦争に役目があ

る。「腐敗した古き人間を社会の灰の下に埋葬し、原始の伝説にある地上の楽園そのものである新しい社会を純心無垢に作り出すという、希望の中でなされた破壊のための破壊だった」(V.p.902)。

以上見てきたように、第二帝政期に、パリ大改造がもたらす破壊にしても、パリ・コミューン内戦がもたらす破壊にしても、破壊された地区は、地理空間からも人びとの記憶からも消滅する。その代わりに、そこに建てられた新しい建造物がすでに新しい記憶をひき起こし、別の行為と別の態度を準備するのである。場所が記憶を保存する役割のほかに、記憶をつくる役割も持つ。それゆえに、場所から蘇るのは、過去の出来事を単に保存する能力としての、本来的な個人的あるいは集合的記憶だけではない。現在のイデオロギーを意図的に保存するためにつくられる集合的記憶がそれに含まれる。この集合的記憶は、機械的ではなく、破壊による再構成を通して機能している。

注

1. ポール・リクール 著、久米博訳、『記憶・歴史・忘却』(上)，新躍社，2004 年，pp.17-31.
2. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1989, p.28.
3. Christopher Prender, 《Le panorama, le peinture et la faim: le début du *Ventre de Paris* 》, in *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, pp.77—87.
4. ミットランの解説によると、『パリの胃袋』の準備資料ノートは以下のような内容を含む：中央市場に関するノート、カイエンヌに関するノート、オランダ領ギアナに関するノート、パリのクーデタに関するノート。これらの準備ノートの中、中央市場に関するノート以外は、ほとんど第二帝政成立時期の 1851 年のクーデタに関するものである。(PL. t. I, p.1609.)
5. PL. t. I, p.1614.
6. Colette Wilson, 《Florent/Flourens: Du nouveau sur la dimension politique du *Ventre de Paris* 》, in *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, pp.77—87.
7. Colette Wilson, 《*Une page d'amour: un panorama politique*》, in *Les Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, pp.177—191.
8. Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune : iconographie et légendes de*

- Marie-José Villotte*, Fernand Hazan, 1971, p.275, p.104.
9. PL. t. I , p.1615.
 10. パリ・コミューンに関しては、次の記述を参照した。Georges Bourgin, *Histoire de la Commune*, New York, AMS Press, 1973;長谷川正安,『コミューン物語：1870-1871』, 日本評論社, 1991 年。
 11. Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune*, Flammarion, 1978, II p.224.
 12. Sophie Guichard, *Paris 1871, la Commune*, Berg, 2006, p.73.
 13. PL. t. II , p.1605.
 14. Bernard Stéphane, *Le dictionnaire des noms de rues : l'explication du nom de votre rue*, Mengès, 1984, p.642.
 15. *Ibid.*, p.411.
 16. 万国博覧会に関しては、次の記述を参照した。Patrice Higonnet, *Paris: capitale du monde*, Tallandier, 2005, pp. 313-392.
 17. David Harvey, *Paris, capital of modernity*, Routledge, 2004, p.261.

第三部

Image-Réalisme

本稿においてここまでは、『叢書』においてゾラが表象しようとした現実、言い換えれば、ゾラの表象の対象である現実とは何かをみてきた。それは、一方では視覚像に基づく地理的および社会的現実、いわゆる歴史の過程としての現前の現実である。他方では、記憶像に基づく歴史的現実、いわゆる歴史の結果としての過去の現実である。第三部では、現実を言語という手段を通じていかに表象できるのか、言語という手段を通じて表象された現実はどのような形態で現れるのかという問題、つまりゾラの表象の仕方と、その結果としての表象の形態を探ることを目的とする。そのために、第一章「現前の表象におけるリアリズム」において、プラント的ミメシスについて通常理解されているような現前の模倣による現実の解釈を取り上げる。言い換えれば、小説における現実描写というリアリズムの伝統問題を検討する。第二章「過去の表象におけるリアリズム」では、文学の中にあらためて形象化された歴史上の出来事という点に注目した。そうして、小説における歴史叙述を考察する。第三章では、全体の考察を踏まえた上で、Image-Réalisme という概念を提案したい。そのために、まず媒介として導入するイマージュ(image)という言葉の定義から論を始める。指示対象、形成過程および表示形態におけるイマージュの二重化という特徴を示す。次に、ゾラの表象の対象、表象の仕方および表象の形態における特徴をまとめる。最終的に、イマージュを中心的媒介とした、ゾラに特有のリアリズムの手法というものを指摘できることを主張する。この考え方に関して、現実と表象を結びつく Image-Réalisme という概念で示したい。

第一章 現前の表象におけるリアリズム

現実とは、何よりもまず現前当面している、「実在的なもの」(le réel)を指す。それを把握することは、眼前に供される空間における視覚的なものを対象とし、その対象を観察することから始まる。つまり、現前の表象において、その前提として、まずは観察する必要がある。ここで、誰が何をどのように見ているのかが問題点となるだろう。以下、第一節「観察者の系譜」では、観察される空間の形成と変容と、観察者の視点の形成と変容という二つの面から検討する。ゾラの作品に見られる観察者の系譜に関する三つのパターンを提示する。第二節「小説における現実描写」では、それぞれのパターンに基づくゾラの描写の特徴に迫る。

第一節 観察者の系譜

『叢書』で観察対象としてのパリという都市空間は、外側から見ている語り手の視線と、主人公たちの視線が自在に交錯することによって作り上げられている。それぞれの眼差しを通して描かれているパリという都市空間は、きわめて異なる形である。全体的から捉えると、以下のように三つのレベルで分けられる¹。一つ目は、ものの配置や形や広がりなどによる場所からなる地理空間、個人の生活空間および社会空間からなる「記録空間」である。二つ目として、見せるために作られた空間、いわゆるスペクタクルとしての劇空間である。最後に三つ目は、主人公たちが生きる空間、彼らの内面を反映できる「体験空間」である。「記録空間」と「体験空間」からなる空間はいわゆる歴史の舞台としてのパリを指す。それに対して、劇空間は歴史の創造物としてのパリを指す。それらの空間が交互に現われ、ときどき絡み合うような形式で構成されている。『叢書』全二十巻のうちの第十四巻にあたる『制作』がその例として取り上げられる。主人公が田舎で暮した数年間を除けば、ほとんどパリを舞台にするこの物語には、三つの空間が絡み合うような形式でよく表象されているからである。シトロンが指摘した通り、パリの描写は物語の筋に応じて、それ自体が一つの主題となる²。この節では、『制作』を中心に、ほかの作品も考慮しながら、『叢書』における観察者の系譜に関する三つのパターンを提示することを目的とする。

① 「記録空間」における観察者の視点の形成

第一部で示したように、社会の重要な証人、いわゆる時代観察者としてのゾラは、近代都市パリの誕生を『叢書』で見事に表象している。物語でより具体的に描かれているパリの地理空間や、主人公たちの生活空間および社会空間は、まるで当時のパリの「記録空間」の提示のようである。

『制作』での「記録空間」は、まずパリの地理空間、または主人公たちの生活の場として説明されている。作品で最も多く描かれたパリの一側面—セーヌ川とその周辺³に関する言及の大部分は、語り手の叙述によるものである。これらの叙述は正確な資料に裏付けられている。

「記録空間」を構築するためには、対象である市区の境界を厳密に確定することが必要である。それゆえにゾラは、街路や広場や建物の説明に際して、方位への言及に余念がない。彼は方位用語を駆使し、物を写すことに努める。例えば、第四章でクロードと

クリスティーヌの散歩する場面において、セーヌ川を以下のように叙述している。

「セーヌ川を横断して右に遠くまで伸びるのはセヴァストポール大通り、左にはパレー大通りである。二人の歩いているメジスリー河岸には新たな建物がいっぱい、正面には新警視庁、そして黒い点のような銅像の立っている歴史の古いポン・ヌフ、さらに、ルーヴル、チュイルリーの建物が右側に延々と続いている。」
(IV.p.104.)

ここでは、「右、左、正面」など方位用語の駆使によって、セーヌ川とその周りのものの配置が提示され、セーヌ川の地理的な説明が加えられている。

それに、セーヌ川に浮かぶサン・ルイ島も、パリ兩岸の各々の河岸を繋ぐものとして登場した数多くの橋も、語り手の説明によって、それぞれがパリにおける地理的位置づけが正確に提示されている。例えば、第四章でクロードとクリスティーヌの二人が散歩する場面では、語り手の叙述にそって、セーヌ川に浮かぶサン・ルイ島の地理的な説明が加えられる。ブルボン河岸からアンジュー河岸へ、島の先端をまがり、島の南側のベテューヌ河岸からオルレアン河岸へ、このように、サン・ルイ島をめぐる各河岸の配置が説明される。第三章でクロードと仲間たち一行の散歩においては、国民議会とコンコルド広場を繋ぐコンコルド橋や、ルーヴル宮と学士院を結ぶ芸術橋なども次々と登場する。「彼らはオルセー河岸に出たあと、右折し、コンコルド橋の方に歩いていった。立法院の前に来た。〔中略〕彼らは橋を渡って、やがてコンコルド広場の真ん中に来た」(IV.p.74.)。このように、語り手の叙述によって語られたセーヌ川とその兩岸、またはセーヌ川に架かる数多くの橋などについて、パリという都市の一部としての地理的な説明が加えられている。これらの説明は語り手のあらかじめ知っている情報に裏付けられている。あらゆるものの配置や形や広がりなどの叙述を通して、その場所の当時の存在が記録されている。テキストの空間が指示対象の空間あるいは「記録空間」であるとみなすことができる。

語り手の説明のほかに、パリの地理空間の記録は、主人公たちの移動によっても実現される。『制作』においてパリを歩き回る主人公たち(特にクロード)の眼差しを通して描かれたパリという都市空間は、しばしばその形やものの配置などの言及によって客観的に描写されている。そしてそれは、視覚によって知覚された現実として描かれている。主人公たちが対象の外側に立つという意識を持ち、パリに向ける視線もだいたい中立的

なものであるから、いわば観察とみなすことができる。

例えば、主人公たちが一度も入ったことのないシテ島は鑑賞の対象としてみなされる。つまり、主人公たち(特にクロード)の目を通したものは、異なる位置から眺望され、その構成やパリにおける位置づけなどが説明される。第四章で鑑賞対象として登場するシテ島は、サン・ルイ島とシテ島を結ぶサン・ルイ橋からと、右岸からの眺めとして示される。サン・ルイ島をめぐる散歩中に二人がサン・ルイ橋まで来たとき、前に姿を現しているのはノートル・ダム寺院の後ろ姿である。「両脇を梁に支えられ、うずくまり休息している巨大な怪物さのような姿で、その長い背の先端には、一对の、まさしく双頭の塔が、あたりを制圧するようにそびえているのが見える」(IV.p.101.)。ここでは、シテ島の眺望が、ノートル・ダム寺院の形の描写から始まっている。それから、二人がサン・ルイ島から出て、兵舎や市役所などの大建造物のつづく河岸を歩く。そこから目にしたのはまず切り立った岸壁に囲まれているシテ島の姿であり、ついで、ノートル・ダム大聖堂の全体像、新警視庁や裁判所などが視野に入ってくる。そして、オルロージュ河岸の岸辺に散在した家々や、島の西に数本の木が植えられた堤防なども次々と登場する。シテ島に見られるあらゆるものの配置や形や広がりによって、見られる対象としてのシテ島は、パリという都市空間の一部を構成し、不変の一つの場所として示される。

それに対して、その後のサン・ペール橋からシテ島への眺めは、静的に描写されるだけではなく、遠近法の使用によって、方向性を持つ動的な要素を含む視点でもって描写されている。第八章で新しい絵の素材を探すために、橋の中央まで歩いてきたクロードが目にしたシテ島は、前後、左右に延びる方向性をもつ空間として描かれている。

「先端(en bas)のテラスには、ポプラが青々と枝葉を思いきりのばし、下の彫像を覆い隠していた。その後方(plus haut)、島の両側は、西に傾いた太陽のため、まったく相反する色合いに染め上げられている。さらに後方は(plus haut)、碁盤の目のような小さい家々の屋根のつらなりと、煙突の林立である。それらの間から見えるのは、裁判所の円錐形をした塔と、警視庁の屋根のスレートの瓦の波の広がりであり、[中略]これらのはるか、はるか彼方(plus haut, plus haut encore)に望見するのはノートル・ダム大聖堂の古色蒼然とした黄金の色調で空にそびえている双塔、その背後の尖塔である。左の方(sur la gauche)にもう一本の尖塔が見えるが、それは優雅なサント・シャペル教会の尖塔であ

る」(IV.p.213.)。

ここで、方向性をあらかず表現によって、遠近法の効果が生じ、遠くのもの小さく見えるという距離感が強調される。画家クロードの視線を通して描かれるシテ島の姿が生き生きと現れる。

主人公クロードは、ゾラの遊歩者の代表である。『パリの胃袋』でクロードはすでに登場している。「遊歩者に特有の気安さで、平然とフロランに話しかけた」(I.p.618.)クロードは、当時、近代的で機能的な建築のモデルとなっていた中央市場のいたるところに興味を持っていた。彼は、その全体像を描こうという欲求に応じて、中央市場を「目で食べよう」⁴としていた。観察から大量の知識をもったクロードは、新参者であるフロランにいろいろなことを説明した。「やがてピルエット通りの前までくると、彼は一軒一軒の家を指し示して、説明し始めた(expliqua)」(I.p.618.)。ここで「説明する」という動詞に注目したい。クロードの説明にそって描かれているピルエット通りは、当時の姿の記録である。つまり、説明することを意識するゆえに、ゾラの遊歩者の視線は、動機のない単なる漂流というよりも、むしろ意図的で積極的なものとなる。パリという都市空間に関する綿密な描写は、遊歩者でありながら観察者でもある主人公たちの視線によって真実味が与えられている。ゾラの遊歩者は、都市の地勢を地図化し、記録するのである。

視覚によって知覚された現実として描かれているパリという「記録空間」は、主人公たちの徒歩によって実現されるだけでなく、主人公たちが高いところに立ち、眺望することによっても実現される。『叢書』でパリという町は、眺望者によって享受される。例えば、『制作』の結末部分のモンマルトルの丘からの眺望や、『獲物の分け前』でのサン・ルイ島にあるベロー館の五階から眺められたセーヌ川とその周辺の景色、『居酒屋』の第三章で、結婚式後に一行がヴァンドームの広場にある記念柱にのぼってパリを俯瞰する風景や、『愛の一ページ』でパッシーの高台から眺められたパリのパノラマの描写、『獣人』の冒頭で、六階の窓から主人公ルーボーの目にしたサン＝ラザール駅とその周辺に関する描写などは、いずれもそれに属する。その中でも特徴的な例は、第八巻の『愛の一ページ』である。ほとんど部屋に引きこもったエレヌとその娘にとって、窓の外に広がるパリの町への眺望は唯一の気晴らしである。ゾラは眺望者としての主人公の視線を通して、パリの全体を把握しようとする。そこで共通するのは、線遠近法による凝視と鳥瞰の印象である。

それでは、線遠近法による凝視の例を見てみよう。『愛の一ページ』の第一部の結末で、文章が展開するにともなって、一種の遠近法の効果が発揮され、部分的なものが全体の中に位置づけられていく。「エレーヌが最初に興味をそそられたのは、トロカデロの坂や開発の進むセーヌ兩岸の地域など、窓のすぐ下に広がっている景色だった」(Ⅱ .p.851.)。なにも建物の建っていない真四角のシャン・ド・マルス広場や士官学校やセーヌの兩岸に広がる大きな広場や歩道の上に群衆など、個々の点描をまとめたのち、「エレーヌが視線を遠くに移した」(Ⅱ .p.851.)。「前景の左手」にあるマニュタンシオンの煙突や、「河の対岸」にある公園のような一角や、「中央」にあるセーヌ川とその兩岸の景色や、「最後には」川にある島とたくさんの小舟、方位にそって個々の点描が次々と描かれている。「視線をずっと遠くのほうにまで投げかけると、〔中略〕アンヴァリッド橋を、ついでコンコルド橋、ロワイヤル橋と、河に架かる橋を順番に捉えていった」(Ⅱ .p.851.)などと書き、一つの文が終る頃に、エレーヌの視線がさらに遠くへと探究を続けていくのである。「エレーヌはさらに視線をあげた」(Ⅱ .p.852.)。そこで現れるのは、シテ島の地理的描写である。シテ島にある建物は整然とした都会の秩序をなし、その空間を支配している。主人公エレーヌの眼差しは、近景から遠景へと徐々に移動してゆく。こうして、各境界が確定され、各場所の厳密な位置関係が記述されるようになるのである。

普通の眺めはただひとつの消点をもった線透視法で構成される。パノラマの場合、同時に多数の消点があらかじめ用意されているから、全体を把握するには最良である。それはいわゆる鳥瞰の印象である。「今、エレーヌは、けだるそうに視線をさまよわせ、パリ全体を視野に収めているのだった。谷のようにくぼんだ箇所があるのが、屋根の間から見とることができた」(Ⅱ .p.852.)。エレーヌの視野に収めているのはムーランの丘からトロカデロの丘、モンマルトルの丘、ペール＝ラシェーズの高台へ経て、視界から外れた町の周辺の地域に至るまでの地域ある。パッシーの高地から眺望するエレーヌの視線にそって、「鳥瞰図のように町がその姿を現わしつつあった」(Ⅱ .p.1084.)。

1884年版の序文の中にある「同じ光景を、異なった時間、異なった季節から眺めた五つの場面として描くことにこだわった」⁵ というゾラの言葉からわかるように、高いところから周囲を鳥瞰する観察は、そのあいだに進行する自然の変化への言及によって成就する。言い換えれば、視覚経験の記述は、知覚のさいに経過していく物理的時間をたえず繰り返り込んでいく形で成立している。マックスとカルノフスキーが指摘したように、『制作』では、ゾラが印象派の画家たちからの習得に基づいて、光線と色調に関する語彙の使用によ

ってパリを描き上げている⁶。『制作』で画家クロードが光線の当て方と距離と運動を有効に調和させることによって、そして、色を巧妙に使用することによって、変化しつつあるシテ島の姿を描いたのである。それに対して、『愛の一ページ』では、訳者石井啓子氏が指摘したように、「絵筆や絵具によってではなく、まさに言葉によって、印象派の画家たちと腕を競うかのように光と影と色彩の技を駆使し、エレーヌの部屋の窓の外に広がるパリの町を異なった時間、異なった季節から眺めた数枚の絵画に仕上げようとしたことはまちがいない⁷。高地にあるエレーヌの部屋は、光の効果の変化や移り変わる情景を楽しむ特権の場である。

『制作』で、クロードはさまざまな瞬間的光景を断片的かつ羅列的に組み合わせることによって、時間的持続における「千変万化」のシテ島とパリの全体像を把握する。それは伝統的な線遠近法と異なり、光と影とを媒介とする三次元感の描出である。『愛の一ページ』では、エレーヌの視線にそって描かれたパリの描写が、線遠近法による凝視と鳥瞰の印象にふさわしい文章の組み立て方に相当する。最終的な効果は絵画的である。

遊歩者の視線にしても、眺望者の視線にしても、パリという都市空間は視覚によって知覚された現実として描かれている。客観的に観察するために、近代において特権的な地位を占める遠近法が多用されている。遠近法は、一つの知覚の様式であり、表象の様式である。対象から距離をとる傍観者的な見方を生成する。遠近法的前提は、見る者と見られる対象の間に空間が存在することに基づいている。こうした見方が近代的な支配や制御の特性となった。具体的にいえば、遠近法、線遠近法、俯瞰などの視覚経験に基づく観察者の塑成は、見る主体と外界の指示対象の間に空間が存在するということを前提している。そして、ものを自覚的に見るということを前提している。ものを自覚的に見るということは、「もの自体」と「見る主体」とが別々の位置にあることを前提にしている。見る側は見られる対象の外側に視点を設定する。視点の位置や角度を様々に変化させたとしても、それが対象物の外側に立っていることに変わりはない。このような対象物の外側に立つという意識、見る主体自らが外界とは独立した存在であると自覚するとき、「記録空間」における観察者の視点が成立する。

以上見てきたように、正確な資料に裏付けられる語り手の叙述と主人公たちの客観的観察による描写は、ゾラの「記録空間」が成立する条件である。そしてその「記録空間」において、主人公たちでありながら、外側から見ている語り手のように、自ら見るという主観的な行為を自覚しているゆえに、観察者となる。

② 劇空間における観察者の視点の変容

第一部の第三章でみてきたように、オスマン大改造とともに、パリという都市空間はスペクタクルとしての空間となった。ものでいっぱいになる空間は、その華麗さで劇空間のように見える。加えて、スペクタクルは、見せること自体を意識するゆえに、演出するための劇空間ともなる。

『制作』の第五章と第十章で登場した落選展において、絵に向ける群衆の視線は、鑑賞するというよりもむしろ、それらを一つ一つの商品として消化する視線である。いっぱいの絵の中をさまよい歩きつつある遊歩者の視線である。専門家を除いて、ゆっくり見る人はほとんどいない。彼らの関心は、絵のほかに、落選展にくる人々と彼らの飾り物にある。展覧会場のうちに設定したビュッフェは、もうひとつの展覧会場となる。

「パリのエレガンスのすべてがそこに集まっていた。女性たちは、明日の新聞に取り上げられようと、競って装いをこらしていた。ある女優が、貴公子然と満足顔をした男の腕によりかかって、王妃のような足取りで歩いているのが、さかんに人々の注目を浴びていた。社交界夫人の面々は、街の娼婦みたいな物腰で、だれもが互いの衣裳をじろじろとみつめては、絹の値ぶみをしたり、レースの長さを目測したり、編上げ靴のつま先から帽子の羽飾りにいたるまで、くまなく探り合っていた(*se dévisageaient de ce lent coup d'œil*)。〔中略〕一般市民の姿はちらほらであるが、その中にパリの著名人とみなされている人がいたりすると、その名が人々の口から口へと伝わっていた」(IV, pp.229-230.)。

「くまなく探り合っていた」という言葉からわかるように、ビュッフェには見る者と見返す者の視線でいっぱいになる。見る主体は同時に見られる対象物ともなる。そして、「競って装いをこらしていた」という表現からわかるように、落選展とビュッフェは、ひとつの劇空間となり、観客である群衆は他人の視線を気にして、見られることを意識するゆえに、観客でありながら演出者ともなる。

スペクタクルとしての空間の中をさまよい歩きつつ、それを消費するというような遊歩者の視線に関するもうひとつの例は、『ボヌール・デ・ダーム』にある。百貨店は、ぶらぶら歩きさえ商品の売り上げに利用する。百貨店は遊歩者が最後に行き着くところである。洪

水のようにあふれかえる商品、とりわけ絹やサテン、ビロードやレース、オリエントの絨毯といった大量の布地類と豪華絢爛たるディスプレイなどの前に、引き寄せられる婦人客の目には、見馴れた商品が「幻像」と映ずる。例えば、熱狂的なお客の代表であるマルティ夫人とその娘のヴァランチーナに関して、以下のような叙述がある。「五時が鳴った。これらの夫人たちの中のマルティ夫人だけが娘とともに残り、大売出しの最後の熱狂に加わった」(Ⅲ.p.643.)。最初から買うつもりがなかったマルティ夫人は「このような贅沢品の陳列と刺激的色彩の氾濫をみて、たちまち情念がかき立てられ、夫人の目と表情は徐々に燃え上がってきた」(Ⅲ.p.644.)。洪水のようにあふれかえる商品の前に、「マルティ夫人と娘のヴァランチーナは幻滅を感じていた」(Ⅲ.p.685.)。

スペクタクルとしての劇空間(パリ)の中で生活し、その中でさまよい歩きつつ主人公たちは、この外部にあるどころか、多くの場合、それに内在している。それゆえに、遊歩者は自ら見るという主観的な存在というより、それを受け入れ消費するという受動的な存在となる。見る対象からの誘惑に負けた主体は、対象から距離をとることができなくなる。『ボヌール・デ・ダーム』で書かれたように、「見たり触ったり」、視覚から触覚と移る。それと同時に、見る主体であるはずの遊歩者は見られる対象物ともなる。劇空間での遊歩者は見世物でもある。例えば、『獲物の分け前』で馬車に乗って散策するルネや、『居酒屋』で結婚式後にルーヴル美術館に迎える一行や、『制作』でパリを歩き回るクロードとその仲間たちが挙げられる。『居酒屋』で以下のような叙述がある。

「行列は泥のなかでこちらの歩道からあちらの歩道へと歩き、あいだの間隔がのびた。そのとき二人の悪童は仮装行列(chienlit)がとおると叫んだ。散歩の人々がかけてつけた。商店の人々はおもしろそうに陳列窓のうしろで、背伸びをした」(Ⅱ.pp.442-443.)。

お金がないため、結婚式後の気晴らしとして、パリという都市空間を目で楽しむこれらの遊歩者は、ほかの人々から注目される対象となる。ゾラが描いたように、「貧乏人の豪華な古着の行列」(Ⅱ.p.443.)は、見世物となる。

第二部の第二章でみたように、スペクタクルは、また帝政権力の提示を中心とする政治的な様相を呈していた。都市そのものをスペクタクル化するのは、当時の権力側が集団的記憶をつくるための政治的戦略のひとつである。見せるために作られたパリという空

間は、人目を欺く劇空間のようである。第二帝政期に万国博覧会の開催により、パリという都市のスペクタクルの雰囲気がいっそう高まる。しかし、ゾラはそれを『金』で「人目を欺く夢幻劇」(V.p.171)であると書いたのである。1867年の万国博覧会は第二帝政崩壊の直前の夢幻劇のようであるからである。

様々な装置が配列され、スペクタクルとしてのパリという都市空間は、見る対象物であると同時に、見世物でもある。視覚によって知覚された現実のように見えるパリという都市空間はときどき「人目を欺く夢幻劇」の舞台でもある。この瞬間、遊歩者の目には見馴れた都市が幻像と映ずる。劇空間における遊歩者は見る対象に支配される。そこから何かを見出そうという主動的な存在がなくなり、何か与えられるものを受け入れ消費するという受動的な存在となる。

③ 「体験空間」における観察者の視点の変容

ものを見るということは、もの自体と見る主体が別の位置にあることを前提にしている。問題は、ものと見る主体との関係にある。最初のうちは、観察者が対象物の外側に立ち、自ら見るという行為を自覚している。時間が経つと、見る主体の能動的な働きかけ、つまり、視点や感情の変化に従って、対象物が変化するものとなり、絶えざる変形の影響を受けるものとなる。見る対象物は空間におけるもの自体というより、見る主体の「体験空間」における一つのしるしとなる。見る主体の持つ想念の影響で、対象物への視線には見る主体の意志が加わる。そのために、対象との関わりにおいて感情を持たない中立的な視線がなくなる。対象物を観察する、あるいは鑑賞するというより、対象物の中から、何かを読み解こうという傾向を持つこととなる。その場合、見るべき対象の「記録空間」が見る主体の認識による「体験空間」へと変わる。

その例として、『制作』で主人公たちの目を通して描かれるセーヌ川とシテ島を取りあげることができる。セーヌ川に関する描写は主に第一章、四章、八章と十一章に集中し、主人公クロードとクリスティーヌの視線によって、二つの場所から捉えられた。一方は、ものそのものとして描かれているセーヌ川が、彼らのそれぞれの内面を反映している(第一章と第十一章)。また他方は、クロード一人の視線によって、異なる時期に同じ場所から捉えられたセーヌ川である。そこでは、外界の時間の流れと、個人の意識に固有の時間の流れをそれぞれに反映して、セーヌ川が変容するかのように描かれている(第四章と第八章)。

まず、第一章で語られる、七月の夜中二時にパリに初めて来たクリスティーヌの目を通してブルボン河岸から見られたセーヌ川の描写と、第十一章で、ある冬の夜、クロードの目を通してサン・ペール橋から見られたセーヌ川の描写の比較から始めよう。二つの視線、二つの場所から形成された二つの空間で、川に浮かんだ船々、水面に映った橋脚などのそのものが見られるとともに、セーヌ川が主人公たちの異なる視線によって捉えられ、彼らの異なる心情を反映している。

パリに着いたばかりの田舎の少女クリスティーヌの不安にみちた目に映るセーヌ川は、その「黒」によって特徴付けられる。「雷鳴のとどろく」中に流れる「黒」のセーヌ川が「深い淵 (la fosse profonde)」となり、初めてパリに来たクリスティーヌにとっては、「おそろしいパリ」(IV. p.26.)の象徴となる。彼女の不安な心情がこの「黒」で暗示されている。それと同時に、下流への眺望で描かれたその「黒」のセーヌ川が、同時に彼女の暗い未来を前もって提示している。

それに対して、夜中に帰る途中で「気が狂ったよう」なクロードの目に映るセーヌ川はその「赤」に特徴付けられる。そして、対象として見られた「その深淵 (ce fossé)」であるセーヌ川が急に擬人化されて主語となる。「水の流れる重苦しく物悲しいひびきが彼を呼んでいる」。クロードを「死にいたるまで連れて行く」(IV. p.340.)。つまり、「赤」であるセーヌ川はクロードのこれからの「死」を暗示している。見る主体であるはずのクロードは、受動的な立場にとどまらざるを得なくなるのである。

次に、第四章と第八章でクリスティーヌとクロードの二人の散歩中に、クロードの目を通して描かれたセーヌ川に関する描写を見てみよう。この二つの部分では同じ語、あるいは同じ意味をもつ語の反復使用によって、クロードの目にしたセーヌ川の同一性が強調される。デートの気分で見にしたセーヌ川(第四章)と、新しい絵の着想から自分の将来を掴もうとするときに目にしたセーヌ川(第八章)は同じように「活気」という特徴に付けられている。それと同時に、主人公たちには違う感覚を与える。第四章の散歩の場面では、セーヌ川は「二人に、限りない魅惑を、これ以上つよいものはなかりとう思えるほどの幸福感を与えるのであった」(IV. p.101.)。それに対して、第八章では、同じ場所で昔のままのセーヌ川は、もはや主人公たちに過去の幸福感をもう一度感じさせることができない。このことは次のように明快に表現されている。「橋の下のセーヌの流れは、いまでも変わらないが、二人から、あのはじめのころの欲望の陶酔も、希望の歓喜も、徐々に運び去ってしまったかのように思えた」(IV. p.212)。または、第四章では二人がセーヌ川を通して、

「都市の永遠な青春」(l'éternelle jeunesse des villes) (IV. p.102)を感じた。それに対して、第八章ではセーヌ川の流れが二人にただ「永遠に過ぎ去った感覚」(la sensation de l'éternelle fuite)(IV. p.212)を与える。こうして、セーヌ川は「見る主体」の視点や感情の変化にしたがって変化するものとなる。第四章では、セーヌ川が前景として、周りから独立した空間の中に存在する。クリスティーヌと共に散歩するクロードが何よりも感じるのは「幸福感」であり、それはクリスティーヌとの愛情関係による「幸福感」であり、二人の「青春」そのものに基づく「幸福感」である。そこで、セーヌ川は彼らの内面感情そのものの反映である。しかし、第八章では、シテ島が彼の新しい絵の着想源となる。それゆえに、クロードの心がクリスティーヌへの愛情よりも、自分の野心、つまり芸術を通してのパリの征服に向かうこととなる。セーヌ川は前景から背景へと移る。

以上のように、主人公たちの視線を通して描かれるセーヌ川の風景とは彼ら自身が目にしている風景にはほかならない。そこには主人公の内面が投影され、感情が投射されている。見る主体の能動的な働きかけで、観察者は体験者と変わり、パリという都市空間も主人公たちの体験のうちに変化しつつ、内面の風景となる。

対象物を見る主体の体験の中に変化しつつあるだけではなく、個人の記憶の働きに基づいて絶えざる変形の影響を受けるものとなる場合もある。そのとき、もはや「見る」ことは、肉眼でみることを越えて、何かを解釈することにほかならない。シテ島をテーマにしたクロードの絵が最後に「裸婦」という形で現れるのはそれゆえである。

四年の田園生活ののち、再びパリに戻ったクロードはパリを歩いていると、いたるところに画題を発見した。彼は夢みる一連の制作に着手しようと急いだ。しかし、パリの何か所かをテーマにした作品は依然として認められないままである。三度目のサロン落選後、クロードはふたたび街々を駆け回りはじめた。それは「なにか巨大で決定的なものとの出会いを求めての散策」(IV. p.213.)である。彼は「すべては、ひとえに自分が選ぶ主題にかかわっていると思い込んでいるのであった」。(IV. p.213.)クリスティーヌとの散歩で、二人にとって懐かしい場所(セーヌ川に沿う散歩)を再訪してみた。昔のような幸福感を味わうことができず、絶望感にうちひしがれたクロードが目にしたのはシテ島である。シテ島に心を奪われたクロードは、シテ島を大作のテーマと決めた。このように、シテ島との出会いはクロードにとってはある意味では「巨大で決定的なもの」となる。これから彼のすべてはシテ島にかかわっていくということがここで提示されている。家に帰ったクロードはその夜のランプの下に、手をすばやく動かして、なにやら描き始めた。

「それは記憶に沿って(fait de souvenir)のクロッキーであった。頭の中に群がる想念を外に吐き出そうとしているかのように、やっきになって描くのである」(IV. p.216.)

クロードは「記憶(souvenir)」に基づいてシテ島とその周辺の風景を描いたのである。前景には、サン・ニコラの船着場、反対側には水浴場、真ん中はセーヌ川、中央には「天に向けて聳え立つ栄光のシテ島」(IV. p.216.)がある。絵に描かれたものは、パリという都市空間の一部分として存在するシテ島そのものである。しかし、「栄光のシテ島」という表現からみると、大作を始める前に、クロードはすでにシテ島そのものの姿の上に、第一印象に基づく「栄光のシテ島」という想念を重ねていることがわかる。

その後、クロードがサン・ペール橋に通い始め、シテ島を鑑賞の対象として眺望しながらも、第一印象から得た「栄光のシテ島」という想念の影響で、シテ島への視線には自分の意志が加わった。それゆえに、今度は対象との関わりにおいて感情を持たない中立的な視線がなくなる。そのうち、瞬間の印象によってあらわれたシテ島の選択に迷い、時刻と天候のちがいによってさまざまに変化するシテ島の情景に接しながらも、「クロードはいつも、はじめて目にしたシテ島の姿を思い起こすのであった」(IV. p.232.)。つまり、クロードにとって、シテ島は、パリという都市空間の一部をなす変わらぬ一つの場所であるという一面を持ちながらも、時間とともに変化するものとして、記憶に基づいて構成されたものという一面を持つものである。クロードはシテ島の情景を小さな断片に解体し、いくつかの小品に描きあげた後、アトリエにこもって、記憶によってシテ島のいくつかの違った効果を同時に描き表わそうとつとめた。ところで、記憶によみがえったものは、もはや当時の風景そのもの、あるいは単に鑑賞の対象そのものにとどまらず、主人公の内心にある想念と重ねられている。このようにして、クロードが記憶の対象と想念を統合しようとするうちに、シテ島は主人公の持つ想念によってその姿がさまざまに変化する。あるいは、クロードのもともと持つ「固定観念(l'idée fixe)」(IV. p.235.)によって変化するようになる。制作の苦悩に向き合い、格闘し続けるクロードのシテ島に関する大作はなかなか完成しない。やがて、仲間であるサンドーズが目にしたその下絵にはその変容が現れはじめる。主題は以前と同じで、前景の左手にはサン・ニコラの船着場、右には水浴場、そして後景はセーヌ川とシテ島である。

「以前の、男が漕いでいたボートの代りに、三人の女性が乗っている大型のボートが、絵の中央部に描かれていた。〔中略〕ひとりの女は、なんと、なにも身につけていない素裸で、ボートの舳先に立っていた」(IV. p.235.)。

これは裸婦の初めての登場である。一年たち、二年過ぎ、サロン開催前に、大作は相変わらず未完成のまま、下絵の中央に「もっとも情熱をこめて描かれた巨大な裸体像は、周囲の現実性豊かな描写の中で、まったく奇異そのもの、閃光を放ち、人を面くらわせる幻覚としか見えなかった」(IV. p.259.)。クロードの絵は「周囲の現実性豊かな描写」と「幻覚」の共存という形で現れはじめている。

周りに認められないと自覚したクロードは、サロンにこの大作を出すことを辞め、代わりにジャックをモデルにした『死んだ子供』を出したが、作品は依然として認められなかった。落ち込んだクロードは大作の仕事を一旦あきらめ、ほかの小品の制作に取り組んだ。ベヌクール村の再訪中にシテ島が自分の心の中によみがえった。パリに戻ってしばらくしてからシテ島を再訪した後、クロードは眠れなくなり、ふたたび大作に取り組んだ。「彼を眠れなくしたのは、あの執念、あのサン・ペール橋で過ごした時間なのである」(IV. p.342.)。ここで、「執念」というのは、闇の中で「あの栄光の島」を「もう一度見る」(IV. p.340.)という執念である。あるいは「現実を征服し、もっと現実に再現しよう」(IV. p.347.)という執念である。「時間」というのは「暗くて見えないシテ島の突端のあたりを、かたくなに凝視し続ける」(IV. p.339.)時間を指すと同時に、今までサン・ペール橋で過ごしたすべての時間を指している。

見えないところから昔に見えた風景をもう一度見出そう、もっと現実に再現しようという執念を持ち、ふたたび大作に取り組んだクロードにとってのシテ島は、空間として視覚的にうけとめて正確に認識される対象というよりも、あくまでも記憶の中で、時間の中で経験されたものである。あるいは、観念的な対象として認識されている。Max の言葉を借りるなら、クロードの大作に描かれているシテ島は「外部の現実としての都市よりも意識現象としての都市」⁸である。こうして、シテ島はクロードの「執念」あるいは「固定観念」によって、視覚的にうけとめて正確に認識される外部の空間から、記憶の中で経験されたもの、あるいは観念的な対象へと変わっていく。「裸婦」はそのような観念的な対象の化身となる。観察者であるクロードは、体験者を経て、追憶者となる。自分の記憶の中から対象物を

見出そうとする。同じように、『獲物の分け前』におけるルネや『パリの胃袋』におけるフロランも、現前の空間に身を置きながら追憶者であるとみなすことができる。

以上見てきたように、体験空間における観察者、あるいは鑑賞者である主人公たちが時間の通過とともに体験者となる。見る側は見られる対象の外側に立っているにも関わらず、見る主体の能動的な働きにより、対象物は見る主体の内部で絶えざる変形の影響を受け、変化しつつある。そこに現れる風景は主人公たちの内面の風景となる。または、記憶の働きにより、現前の空間に身を置きながら、追憶者となる。そこに現れる風景は記憶の中で経験されたものであり、観念的な対象である。

第二節 小説における現実描写

現前の表象におけるリアリズムというのは、何よりも眼前に供される事物の外観の写しを意味する現実模倣(ミメシス)というプラトンによって提起された描写の謂に基づいている。描写の視点はリアリズムを解釈する一つの重要な鍵だと思われる。

先行研究において、一方は文体、他方は表象の諸形式に注目した。それゆえに、物語の言説は「現実」を語ろうとしながら、常に固有の「表象」を構築するという結論に帰するケースが多い。例えば、ミットランはゾラの物語に同時代の現実がある程度表象されているという点を肯定したが、表象の諸形式を誇張しようとする点においては *réalisme romanesque* であると主張する⁹。表象の諸形式、特に隠喩や象徴というような表現に注意を向けているゆえに、ゾラの作品における神話的性格、いわゆるゾラの叙事詩詩人という一面が従来強調されてきた¹⁰。例えば、リポルはゾラの物語に現実と神話が共存していると主張する¹¹。または、ゾラの「リアリズム」が極度に推し進められ、その極限においてリアリズムは崩壊し、再び幻想に到達する、いわゆる *réalisme symbolique* であるという結論に帰する¹²。

しかしながら、第一節ですで見たとように、『叢書』において、目の前にある対象であるパリという都市空間に対する単一の接近などというものはない。視覚は常に複数的であり、異なる面をもつパリという都市空間と接近したり、重なり合ったりしている。様々な眼差しは、描写を展開し、正当化するための有効な媒体となる。それぞれの眼差しを通して現れるパリという都市空間はきわめて異なる形で描き出されている。語り手または遊歩者の眼差しにそって描かれたのは都市の原像である。空間の中をさまよい歩きつつ、それを消費する遊歩者の眼差しにそって描かれたのはスペクタクルとしての都市像、言い換え

れば、見せ掛けの像である。そして、経験者あるいは追憶者の眼差しにそって描かれたのは彼らの内面の投影像である。この節では、この三つのレベルにそって、それぞれの前提と役割の検討を通して、生々しい現実感をもって描かれるパリという都市空間が、ときに変貌し、幻想的な空間に見える原因を解くことを試みる。こうして、現前の表象におけるゾラの表象の仕方を考察する。

まず、都市の原像においてゾラの描写の仕方を見てみよう。都市の原像を構築するためには、対象たる市区の境界を厳密に確定することが必要である。それゆえにゾラは、街路や広場や建物の説明に際しても、方位への言及に余念がない。彼は目の前に現れる空間を分け、地理や幾何学の方角用語を駆使し、物を写すことに努める。叙述の人称もまた、そうしたテキストの特性に対応して定められており、ほぼすべての陳述が三人称主語による、中立的な発話となっている。

都市の原像を構築するためには、対象から距離をとる傍観者的な見方も必要である。それゆえにゾラは、語り手のほかに、未知の空間に投げ込まれた遊歩者や、案内者や、専門者の眼差しを駆使する。これらの眼差しは、対象から距離をとる傍観者的な見方を担わせられるのである。

ゾラの諸作品の最初のページ、あるいは最初の数章において、主人公がさまざまな状況のもと、自分にとって未知の空間に入り込むというシーンが多い。その眼差しは新たな環境を認識しようとする強い意図によって特徴づけられる。それは、物語の舞台を提示し、主人公の行動を促すための仕掛けにはほかならない。例えば、『パリの胃袋』、『居酒屋』、『ごった煮』、『ボヌール・デ・ダム百貨店』、『制作』、『獣人』では、それぞれの主人公が物語の舞台となる場所に到達する場面が冒頭の章で語られている。未知の空間に入りこんだ新参者の好奇心にあふれた眼差しにそって、舞台が描かれる。『ごった煮』の冒頭で、地方から上京、自分のパリの住所に着いた「オクターヴは舗道に降りると、機械的な眼差しでその建物を上から下まで眺め、吟味した」(Ⅲ. p.3.)。建物の綿密な描写は、彼の「機械的な眼差し」によって真実味が与えられている。環境を説明するために、ゾラはときどきその新参者を導く案内者を登場させる。例えば、『パリの胃袋』で、フロランを導いてパリ中央市場という新たな環境への適応を助けてやる案内者は、画家クロードである。クロードの案内で、中央市場を再び歩きまわったフロランの目の前に現われた中央市場に関する描写は、そのものの記録となる。そして、大量の知識を投入するために、ゾラは時々主人公をその領域の専門家と設定する。専門家である主人公はある意味で読

者の案内者となる。例えば、『獣人』の冒頭は、ル・アーヴル駅の駅助役ルーボーの視線を通して、サン＝ラザール駅の描写から始まる。アモンの用語で言えば、ルーボーはここで「introduceur」または「justificateur」という役割になる¹³。アモンの指摘した通り、開かれた窓は、まずルーボーの視線の自由な移動に条件を与える。そして、ルーボーは駅助役という職業から、つまり、その視線の鋭さによって、全景の統一性と各風景の鮮明性をも保証させられる¹⁴。ここで、明らかに、ゾラは意図的に現前の現象を客観的に表象するために、ルーボーという専門家の眼差しを借りて、当時のサン＝ラザール駅のあらゆるものを記録することにつとめる。

そして、対象から距離をとる傍観者の視点は、全体を俯瞰しうる視点と、対象を定着する視点からなる。実際、俯瞰という視点は、対象の視覚的把握を可能にする距離をもたらす。そこから街区の境界が確定され、そのうえで街路や建物の厳密な位置関係が記述される。つまり、都市空間の全体を構成しているすべての要素を総計すれば、容易に全体像を再現できるという、まさしく機械論的な思考である。そこで各要素は、方位や方角といった普遍妥当的な秩序のもとに配置されることによって、都市という対象の全体像が表象されるようになる。そこには、ゾラの描写の仕方が見られる。彼にとって、写実というのは、ただものを写すだけではない。ものを描こうとすると同時にその秩序を見出そうとすることである。俯瞰するということは、眼が動く、物を占領することである。物一つを見つめるから、様々な物を見渡すにいたるまで、部分をしっかりとつかみ、全体を見ようとするところこそが俯瞰の目的である。対象を定着させるのは、一つ一つのものの特徴を把握するためである。アモンが明らかにしたように、ゾラの描写は百科事典と競うことをめざしており、停止、待機、出会い、凝視、説明報告の時間と空間を、小説テキストの中にしばしば按配する語りによって正当化される¹⁵。

対象を定着する視点から細部描写が始まる。そして、全体を俯瞰しうる視点へと変わるとともに、すべてを包摂しようとする情景描写が始まる。ルーボーの視線にそってなされるサン＝ラザール駅の描写はその中の一例である。室内での熱さで六階の窓をあけて、ひじをついたルーボーの目の前にあらわれるのは、埃っぽく煙った光線のしたで、ぼやけていた家並みとガラス屋根のプラットホームである。プラットホームを紹介するために、その列車の発着口、線路、屋根の手前にある三つの詰所、信号燈などに関する細部描写が始まる。その後、六階にあるルーボーの俯瞰する視線に沿って、今度はホームでの列車の到着によって、列車の紹介が始まる。そして、列車の発車まえの状況を説明するた

めに、描写は主にカーン行きの列車を中心にして展開する。汽笛はヨーロッパ橋の向こうに止まっていた機関車を登場させ、機関車は排気筒をひらくと、蒸気が噴出すという状況をもっと説明するために、描写が再び始まる。ここで、ゾラはルーボーのそれぞれのものへの定着する視点と、六階からプラットフォームへの俯瞰する視点から、プラットフォームの構成各要素への細部描写を重ねながらサン＝ラザール駅への描写へと移る。

ここでの細部描写は、バルトの「現実効果」(effet de réel)理論を思い出させる。彼は、よく知られたミシュレやフロベールの物語の中から、語りの連鎖とその厳密な論理的展開にはうまく統合されることのない細部の描写を積極的に拾いあげていく。バルトは以下のように述べている。「フロベールの晴雨計も、ミシュレの小さな門も、最終的にこれこそが現実的な存在であるということ以外に何も語ってはいない。そこに意味されているのは、その個別的な内容ではなく、〈現実〉というカテゴリーである。いいかえれば、意味内容を欠落させ、指示対象だけを生み出すということが、それ自体において、リアリズムの記号表現そのものとなるのである。そこに現実効果(effet de réel)が生み出される。それは近代の一般的なすべての作品の美学を支える、認識されざる真実性の基盤をなしているのである」¹⁶。バルトにとって、物語の秩序の中に組みこむことができないこれらの描写の中では、意味内容が排除され指示対象だけが生みだされる。そして、言表行為が現実を語っているということを保証するという点において、この指示対象こそが本質的に重要なのである。

バルトの「現実効果」という考えは、その構成要素を外的指示対象の指標として関連づけるために、細部描写へと限定する。通常言われるように、リアリズムは、細部主義とともに始まる。なぜならば、現実を語る物語はすべてを包摂しようとする。それは細部に分け入ることによってはじめて可能となるからである。ゾラの物語における情景描写もこの特徴に分類できる。例えば、『パリの胃袋』や『ボヌール・デ・ダム』といった物語の中で、ゾラは委細かまわずすべてを目録し記載し、記述しようとするようである。作中に描かれた商人にならって、彼は商品をすべて並べて見せるのである。この時、テキストの空間が指示対象の空間であるように見える。描写されたのは一つの環境のように見える。実際に、ゾラ自身が以下のように述べた。「描写とは、人物を限定または仕上げるある環境の状態である」¹⁷。つまり、ゾラにとって、描写とはある環境の状態の提示である。つまり、ゾラにおいては、地理的・社会的に限定された空間を設定することが物語の構想を発進させ、その輪郭を定めていくための原理になっている。『叢書』というテキストの空間が指示対象

の空間あるいは「記録空間」であるように見える。

次に、スペクタクルとしての都市像に関するゾラの描写の仕方を見てみよう。それは「下方」に注がれる視線という支配者の視線から構成されているように見える。または「見る」者と「見返す」者の相剋する場のように見える。

『ボヌール・デ・ダーム』において、百貨店の中をさまよい歩きつつ、それを消費するという遊歩者の視線のほかに、もう一つの視線が存在する。それは百貨店の持ち主であるムーレの視線である。

「ムーレは中央階段のいただきで立ち止まり、しばらく自分の手なづけた女性という大衆で混雑している神殿の広間を眺めていた。〔中略〕ムーレはこのように燃え上がる白の炎に包まれ、自ら手なづけた女性という大衆を眺めていた」(Ⅲ. p.797.)。

遊歩者は商品に視線を注ぎ消費すると同時に、見られる対象となる。しかし、見る商品に集中しすぎるため、ムーレの視線に気付かず、見返すことができない。見る対象である商品に支配されると同時に、そのスペクタクルの空間の創造者であるムーレの視線につらぬかれていた。ムーレの視線は支配する側の視線を代表する。同じように、上流社会に属するルネとマクシム二人は、彼らの持つ経済力により公的な場においても私的な場を確保することができ、見る側の一方であると言える。例えば、馬車に乗ってパリを散策すると、馬車の外の風景を眺めながらも、馬車の中は完全に私的な場である。カフェ・リッシュという公的な場においても、個室を持ち二人はまるで家にいるようにしている。二階のカフェの窓から見られるのは真夜中のパリの景色である。パノプティコンが空間を支配する側の視線から構成されているように、スペクタクルとしての都市も支配者の視線にすみずみまで貫かれていた。帝政のその栄光を見せるために、さまざまな装置を配列したパリという都市空間は、ただ見られるままの対象ではない。パリの都市空間は見せ物であるから、見られるためにつくられつつあるものである。その中をさまよい歩きつつ、それを消費するという遊歩者の視線は、権力者側の視線に支配されている。見られること自体を意識しながら作られつつあったパリという都市空間は、幻像にすぎない。

最後に、体験された都市像について見てみよう。まず、主人公たちが、都市空間を視覚的に享受するという点に注目したい。そのときの都市は、もはや正確に認識されるべき

ものではなく、あくまで悦ばしい画像として経験される。『居酒屋』の一節でヴァンドーム広場の記念碑からの眺望や、『愛の一ページ』の各部の最終章でパッシーの高台から眺められたパリのパノラマ描写はまさに言葉によって、印象派の画家たちと腕を競うかのように光と影と色彩の技を駆使し描かれたようである。ゾラの印象派の画家たちから学んだモチーフの選び方と構成の技法がここで見取れる。ミットランの指摘したように、画家たちはゾラに「現代生活を見ること、しかもそれを形や色彩や動きや光の戯れをたくみにとらえる画家の目で見ること」¹⁸を教えたのである。

一人の作中人物によって眺められた景色は、決して客観的な対象として切り取られる景色ではない。それは見ている人間の主観から隔離された物体ではなく、ときにはその人間の主観を反映するものである。『叢書』でも同じように、パリの風景には時々主人公の内面が投影され、感情が投射されている。その意味で、パリの風景は主人公の内面の風景にほかならない。同じ場所でも、それを見つめる人間の内面的な変化にともなって相貌を変える。例えば、『愛の一ページ』における各部の最終章にあるパッシーの高台から眺められたパリのパノラマ描写の一部も、主人公の内面風景となる。そして、『制作』において、主人公クロードの目にしたセーヌ川とシテ島は、個人意識や記憶によって認識されるパリの姿である。

以上みてきたように、『叢書』において、ゾラは語り手と主人公の眼差しを通して、パリを描いたのである。さらに、主人公を観察者と体験者のはざまに置き、その各々の視線にそって、パリという都市空間がさまざまな様相を現すことを行った。観察者の場合、少なくとも、対象の把握を可能にする距離が必要である。そのとき、距離によってもたらされる視覚経験と、それからもたらされる客観的な判断という二つの層が示されている。それと反対に、体験者の場合、対象の知覚を可能にする距離が必要ではない。そこでは、主体によってもたらされる知覚経験、そしてそこからもたらされる主観的な判断という二つの層が示されている。いずれも現実の表現の一つの手法である。アウエルバッハの言葉を借りれば、一方は「無慈悲な調書のように即物的な文体」であり、他方は「感覚的な如実な描写」¹⁹である。ゾラは常に主人公たちを未知の世界に投げ、知識をもつ案内者をときどき登場させ、あるいは主人公自体をある領域の専門家と設定する。そこから描写が始まるのは、観察者の立場から客観的な描写、つまり、現前に供される対象を観察し、あるがままに記録するに止まる。しかも現象の奥に何があるかを問うことをしない、暴露された現実の原因を問うことはしない。それはいわゆる記録小説の特徴である。『叢書』の読解

においてまず感ずるのは、この点である。細部描写から始まる情景描写によって、テキストの空間が「記録空間」であるように見える。しかし、パリという都市空間は見せ掛けの劇空間の側面を持つため、そこからよみがえるものは消費するために作られた見せ掛け像にほかならない。加えて、主人公たちがその場所での滞在時間の流れにそって、いろいろな事件の発生によって、心理変化が生じ、そこから体験者の内面風景の描写が多くなる。ゾラの作品における神話的性格、いわゆるゾラの叙事詩詩人という一面が従来強調されてきたのは、内面風景を描く際に使われた奔放かつダイナミックな隠喩や象徴などの表象の諸形式の誇張という点に由来する。しかし、ゾラは当時の社会全体を描こうと強く意識しながら創作したのであり、とりわけ『叢書』ではパリをより具体的に描いているように思われる。物語でパリという都市空間は複数の視覚によって描かれたそれぞれのものの像の集合である。「記録空間」における都市の原像にしても、劇空間における見せ掛け像にしても、いずれも可視的外部の領域に属する。そして、「体験空間」における投影像も、可視的外部の領域から抽象的内部の領域へと変わる一つの結果である。

第二章 過去の表象におけるリアリズム

前章では現前の現実、つまり眼で確認される現実での、ゾラの表象の仕方を論じてきた。しかし、現実はまだ可視的な存在だけではない。ド・ラットルの指摘したように、「ゾラにとって、現実はいずれの見たものの下に隠されたままで、不可視の存在である」²⁰。空間にはもうひとつの現実が存在する。それは過去における実在であった歴史的現実である。第二帝政の終わる頃から執筆開始した『叢書』の世界とは、過去を回顧する物語の枠組みである。1851年のルイ・ナポレオンのクーデタから1871年の普仏戦争とパリ・コミュンまでの第二帝政期の社会を再現しようとする試みであった。つまり、「現実の小説家」の一人であるゾラが表象しようとする対象は過去に属するわけであるから、過去の表象という問題を論じる必要がある。ゾラが『叢書』で語った第二帝政は当時の読者にとって過ぎ去ったばかりの過去である。それゆえに、完全な不在の対象というより、当時の人々の記憶によって認識されている対象である。

パリという都市空間に共有されるのは、同質的な記憶の経験ではなく、互いに少しずつ異なる記憶や経験である。では、それら少しずつ異なる記憶が『叢書』でどのように語られているのかを明らかにする必要がある。ここで、記憶と語りの問題が避けがたく介在する。第一節「記憶と語り」では、主に第三巻の『パリの胃袋』と第十九巻の『壊滅』を中心に、記憶と語りの問題を論じながら、個人的な記憶の語りと、歴史上の出来事における叙述との間にある関連性を提示する。

第二部ですでにみてきたように、市民たちの意識的または無意識的な想起によって「記憶と一体化した歴史」が存在すれば、当時の実権派たちが歴史を残そうという意識的な行為によって「教えられる歴史、学ばされる歴史または祝賀される歴史」²¹もある。一方は記憶のアウトアップによる歴史であり、他方は記憶のインプットによる歴史である。記憶と歴史の緊密な関連性がここで見出される。それゆえに、第二節では、歴史における「記憶の働き」という点に注目する。第三節では、ゾラの「小説における歴史記述」の特徴を探る。

第一節 記憶と語り

「第二帝政下におけるある家族の自然的社会的歴史」という副題に示されているように、ゾラは第二帝政時代に生きていたある家族の活動や生活を通して当時の社会を描こうとした。つまり、歴史上の出来事自体を描くよりは、この事件に遭遇した一人あるいは

多数の人間が経験するかぎりにおいての事柄を描くという傾向がある。第二部の「記憶される場」という節ですでにみてきたように、『パリの胃袋』の冒頭で、1851年のクーデタという歴史上の出来事が、フロランが経験するかぎりにおいて描かれている。実は、普仏戦争とパリ・コミューンをテーマにする第十九巻の『壊滅』も、同じように、主として主人公ジャン・マッカールとモーリス・ルヴァスールを据えながら、1870年8月の戦闘からスタンでの決定的な敗北にいたるまでのプロセスを叙述し、さらにパリ・コミューンの物語をエピローグとする。

出来事の核心を語りうるのは出来事の核心にいた者だけであるから、ゾラは1851年のクーデタと1871年のパリ・コミューンというような歴史上の出来事を、この事件に遭遇した一人あるいは多数の人間が経験するかぎりにおいて描いたのである。では、主人公たちがどのように自分たちの経験した一連の出来事を記憶し、そして他者と分有していくのか。ここで、出来事を経験することと、それを他者へと伝達することとの間には、記憶と語りの問題が避けがたく存在する。この節では、主に第三巻の『パリの胃袋』と第十九巻の『壊滅』を中心に、記憶と語りの問題を論じながら、個人的記憶の語りと、歴史上の出来事における叙述との間にある関連性を提示することを目的とする。

① 『パリの胃袋』の場合

第二部の「記憶される場」という節ですでにみてきたように、『パリの胃袋』の冒頭で1851年のクーデタという歴史上の出来事が後世の立場から俯瞰的に語られるのではなく、作中人物フロランの記憶による場所の経験を通して語られる。フロランの記憶にそってよみがえるのは、「十二月四日の夜」にクーデタという歴史上の出来事に巻き込まれた一人の無名な民衆の体験だけではない。その後、無実の罪で逮捕され、政治犯として南米ギアナに流された彼の流刑生活も、延々と語られている。フロランの流刑生活は、1851年のクーデタという歴史上の出来事と直接に関係していない。しかし、その出来事がフロランの生活にもたらす波紋と衝撃があまり大きいため、欠かせぬ背景となる。ここで主に『パリの胃袋』の第一章と第二章にあるフロランの流刑生活に関する言及に注目し、分析材料とする。

物語でフロランの流刑生活に関するエピソードが語り手とフロラン自身という二つの視点から語られている。第一章で、語り手の視点からフロランが警官たちに逮捕されてから流刑地に流されるまでの物語が語られる。

「彼は四人の警官に捕らえられており、拳でしたたか殴られた。〔中略〕彼はこうして詰所から詰所へと引きまわされた。〔中略〕二日後にはビセートル要塞の地下牢に移された。〔中略〕流刑の判決がくだされた。六週間経た一月のある夜、牢番に起こされて、他の四百人ほどの囚人とともに中庭に引き出された。一時間後、この囚人の群れは先発隊として、手錠をはめられ、装填した銃を持った憲兵の列にはさまれて、船倉と流刑地にむけて出発した」(I . pp.611-612)。

ここでの叙述は、明らかにすでに起きてしまっていて、以後変化することはあり得ないとされる過去の事柄を後世の立場から俯瞰的に語るという枠組において構成されている。断片的な過去の出来事を直線的あるいは年代記的時間の中で起き、それらの間に起承転結の結構をしつらえることによって、「過去に何が起きたのか」という疑問に答えつつ出来事の由来を説明するところに存する。ホワイトの言葉を借りれば、「筋立てによる説明」²²である。「何か」を問題点にするため、語り手によるこれらの説明は出来事の経験者たちの内面を考慮せず、ただ外面にあらわれた事柄の結果を叙述することとなる。物語られる事柄は客観化された過去である。

それに対して、第二章で言及されたフロランの流刑地の生活や、そこから脱出したエピソードは彼の記憶に基づいて、彼自身によって語られる。直接話法という登場人物の語りを通して、主人公が体験した過去は劇的で、生き生きと語られる。また、出来事の細部まで入念に描きこまれている。感情を籠めて語られたこれらの事柄は、物語を語っているフロランの身の上のことであり、生きられた過去である。生きられた過去は過程としての過去の現在に属しているから、関心点も「過去に何が起きたのか」という点というよりも、「どのように起きていたのか」という点に移る。物語られる事柄は客観化された過去というより、再構成された過去である。印象的に残ったいくつかの断片的な記憶からなる過去である。

個人的記憶を自ら語る場合は、一般的に一人称を使うのが普通である。しかし、場合によって語りえぬものが存在するから、一人称を避ける場合もある。政治犯として流刑地に流された主人公フロランにとって、彼の過去は「人には言えぬこと」(I . p.606)である。それは「帝国警察にたいする恐怖」(I . p.606)からである。パリで昔のような静かな生活を送るためには、隠れ住む必要がある。フロランは自分の過去についてめったに口にし

ないまま生活していた。弟クニューの一家に身を寄せたフロランは、ある晩、弟の娘であるポーリーヌに「けだものに食べられた人のお話をしてちょうだいよ」(I . p.684)といわれた。弟の奥さんであるリザの話によると、いつかの晩フロランが仲間に自分の身の上のことを語っていたとき、ちょうどポーリーヌに聞かれた。「けだものに食べられた人のお話」というのは、彼の語ったことを指す。自分の過去を語らせられるとわかった「フロランはすっかり深刻な顔つきになってしまった」(I . p.684)。しばらく黙った後、フロランは「小さなポーリーヌを片方の膝のうえに抱き上げ、悲しげな微笑みを浮かべながら、子供に向かって語りかけた。むかしむかし、あるところに、かわいそうな人がおりました」(I . p.685)。この表現からわかるように、語りえぬものを実際に語ろうとするため、フロランは自分を異化してみせた。言い換えれば、自分を他者化してしまう語り方を用いた。フロランは私という一人称の代わりに、「かわいそうな人」や「その人」というような表現を使っている。さらに彼は自分の経験した出来事を明確な過去としてではなく、おとぎ話の「むかしむかし」に近い伝說的・神話的な過去に属するものとして語っている。フロランはこの二つの方法を使って語りえぬものの露出を隠蔽することに成功した。しかし、ときどき語りえぬものが露出する場合がある。フロランは語る最中、語りかけた相手のことを忘れ、過去の経験が彼に与えた衝撃を語り始めた。

「彼はポーリーヌがいるのも忘れて、湯気の立っている鍋のほうに漠然と目をさまよわせながら言った。毎日毎日新しい屈辱、果てしのない抑圧と、あらゆる正義の侵害と、人間愛への軽蔑だった。〔中略〕忘れることはできない。いや、そんなことは不可能だ。あの苦しみがいつの日か復讐を叫ぶことになるだろう」(I . p.687)。

ここでの露出というのは過去の出来事の露出というより、過去の出来事に対する感受、あるいは現在の解釈の露出である。

また、語る最中に言葉遣いを通して語りえぬものが露出する場合もある。例えば、「むかしむかし」、「ある遠いところ」、「悪魔島という名前の島」などのような言葉遣いは、フロランの語った物語におとぎ話の雰囲気を与える。しかし、語るうちに「そこはオランダ領ギアナというところであった」(I . p.687)というような実際の地名を使うことによって、物語の真実性が高まる。

語りえぬものと言っても、そこにはほかの形態も考えられる。例えば、過去の事柄の発生時期に従う経験の遠近法や感情によって粹取られており、関心のフィルターによって濾過されているから、生きられた過去のすべてを語り尽くすことができない。または、痛みなどを伴う強烈な体験であればあるほど、その名状しがたい体験を言葉で表現することができない。では、思い出の間歇性と断片性、または感情による語りえぬものをどのように語るのだろうか問題になる。フロランにとっては、彼の流刑地生活は悲惨なものであって、苦しみや痛みなどを伴う強烈な体験である。この中から選び出したいくつかの印象的な思い出は、ポーリーヌに語るという行為の糸によって再び縫い合わされ、ある形と結構とを整える。フロランは、まず船に乗せられ、遠いところに送られるまでの五週間の間の様子を簡単に語った。

「その人は囚人が四百人も乗せられている船に、投げ込まれてしまった。その人は五週間のあいだ、そういう悪者たちといっしょに暮らし、みんなと同じように帆布の服を着て、同じ飯盒を食べなければならなかった。大きなシラミがたくさんいて噛まれるし、汗は滝のように出てすっかり力が抜けてしまった。〔中略〕囚人のなかの十人が暑さにやられて死んでしまった。〔中略〕その人はもう何も食べられず、ひどい病気になった。夜になって、また鎖につながれ、二人の囚人に挟まれながら時化に揺られていると、彼が情けなく泣いた。人に見られずに泣けるのが嬉しくて、泣いた」(I . p.685)。

最後のところで「彼が情けなく泣いた。人に見られずに泣けるのが嬉しくて、泣いた」という表現が無実の罪で逮捕され、外国に流されるというような語りえぬ感情を見事に表現している。

フロランは、流刑地である悪魔島での生活や島から脱出したことやギアナというところでさまよったことや、大きな町で身分を隠しながらお金を貯めて最後やっと帰ったことを次々とポーリーヌに語った。こうして、フロランの体験はいくつかの思い出を一定の筋と脈絡によって縫い合わされて、語られたのである。その中で語りえぬところは文字通りの形で、すなわち省略、または端的な沈黙として現れてくる。例えば、仲間二人といっしょに島から脱出した際に、海に流され、材木で作った筏は波の激しい衝撃でばらばらに離れて流されたというエピソードがある。

「ふたりは海岸に泳ぎ着いた。でもそこには人影もなく、やっとポートを見つけられたのは四日も経てからのことであった。…ふたりが暗礁に戻ってみると、残してきた仲間が仰向けに横たわっていた」(I . p.689)。

ここでふたりが断崖になっている海岸にいる四日間のことは「…」という形で省略されている。

強烈な感情によって語りえぬところでは、フロランは声を低くするかまたは沈黙という形をとる。例えば、島での食生活に関する質問に答えた後、フロランは感情にとらえられ、「彼は声を低くしていた」(I . p.687)。脱出してギアナというところで、鉄砲を持った住民に遠くから食べ物を投げてもらったことを語る途中、「フロランは言葉を切り、遠くを見つめる眼差しになって沈黙した」(I . p.692)。最後のところを語った際に「フロランの声はだんだん小さくなっていって、唇の最後の震えとともに消えた」(I . p.693)。

以上みてきたように、物語るという行為を通して、フロランの経験がある解釈学的な変形を被ることによって、想起のコンテクストの中に再現されるようになる。ここで参照されるのは個人の記憶である。それは、様々な形態で現れるが、語りえぬものの存在で、過去の出来事を完全に再現することは不可能である。ただ自分の物語を語っているフロランによって一つの次元から語られているのである。

他者に向けて語るという行為は、ある意味で、自分の経験あるいは記憶を公共化していく過程であるから、他者からの承認や批判に気を使い、語る内容も時々場合によって変えていく。フロランが一気に語ったのではなく、ポーリーヌの質問や同じ環境にいる人々の行動や反応に応じて語ったのである。しかし、自分の物語を語っているフロランはときどき他者のことを忘れ、本音を言い出し、もはや自分のために語るようになった。以下のような例が存在する。「彼はポーリーヌがいるのも忘れて、湯気の立っている鍋のほうに漠然と目をさまよわせながら言った」(I . p.687)。「彼はもはや自分だけのために語っているようであった」(I . p.692)。語ることを通して、フロランが再び記憶を掘り起こしたのである。

以上では、『パリの胃袋』の第一章と第二章にある、主人公フロランの記憶によって蘇った彼の流刑生活を語られている場面を示した。フロランの流刑生活に関するエピソードが語り手とフロラン自身という二つの視点から語られている。第一章では、過去の事柄

を後世の立場から俯瞰的に語るという枠組において構成されている。それに対して、第二章では、話として経験者が自らを語るかのような叙述を導入することによって、生きられた過去そのものが提示される。こうして、歴史上の出来事が作中人物の運命におよぼす衝撃、あるいはそれがもつ影響と意味が浮かび上がる。1851年のクーデタという歴史上の出来事の波紋である追放者の流刑という出来事が、主に経験者であるフロランの記憶に基づいて描かれている。そこで参照されるのは個人の記憶である。フロラン自身によって語られた追放先の出来事は、語りえぬものの存在で、変形された部分がある。しかし、その出来事を経験者、生き残った少人数の一人である彼にしか語ることでできないものも存在するのである。それはいわゆる1851年の出来事の暴力性である。こうして、個人の記憶によみがえる事柄は、歴史上の出来事の一断片として形象化されるようになる。

②『壊滅』の場合

『壊滅』は、ジャン・マッカールとモーリス・ルヴァスールを主人公として、二人が所属する第106連隊の動きに焦点をすえながら、1870年8月の戦闘からパリ・コミューンにいたるまでのプロセスを叙述する物語である。

物語の構成は三部からなる。第一部は主にスタンの攻防戦までの第106連隊の動きを叙述する。そこまで主人公ジャンとモーリスは一度も戦ったことがない。なぜならば、二人が所属する第106連隊はずっと撤退を続けるからである。戦争に関する情報はただ外部から聞き取ったものである。例えば、戦争の現場から逃げだしたシルヴィーヌの語りはその例である。

「プロシア軍、そう、そうなのよ、私はそれを見まわしたわ。力も尽きたといわんばかりに、彼女は椅子にもたれこみ、話を始めた」(V. p.535.)。

「モーリスとジャンもこの娘が見てきた、そして二人とも開戦以来、まだ遭遇できない敵についての詳細な話を熱心に聴いていた」(V. p.537.)。

シルヴィーヌの語りは戦争の現場に関する情報を伝えてくる。出来事の核心を物語るうるのは出来事の核心にいる者だけである。しかし、出来事の核心にいる者がまさに核

心にいるからこそ、物語る能力を失ってしまう場合がある。シルヴィーヌの場合は後者に属する。「彼女は身を震わせ、忌わしい記憶を振り払うような身振りを繰り返した」(V. p.536)。シルヴィーヌにとって、戦争に関する記憶は忌わしいものであるから、そういう記憶を忘れようというシルヴィーヌの身振りは理解できる。戦場の体験とは、痛みなどを伴う強烈な体験であればあるほど、その名状しがたい体験を言葉で表現することができない。その結果、語られる戦争に関するものが断片的なものとなる。シルヴィーヌの語りがそうであるように、第三部に登場したプロスペルもそうである。「悲しみのあまり、プロスペルは話を続けることができず、彼自身もまた泣き出してしまった。彼はもう一杯ワインを飲み、断片的に切れ切れの言葉で話を続けた」(V. p.730)。

第一部で、戦争に関する言及は一方向的な時間継起にしたがって語られているわけではない。ただ作中人物の記憶の語りを挿話として物語に挟み込むことによって言及されている。

第二部は主にスタンの攻防戦をめぐって展開する。この部分では、二つの物語が交互に現れ、ときどき絡み合うような形式で構成されている。一方は、攻防戦に加わって戦死したヴァイスとその妻の物語である。他方は、モーリスとその戦友の戦いの物語である。この二つの物語は順序で生起した二つの異なる出来事の報告なのではない。それがひとつの同じ出来事、ひとつの同じ中心の反復強迫的な物語化への試みであると思われる。しかし、主人公の立場の違いにより、この攻防戦に関するする記憶は異なっている。出来事の核心にいた者ということとは変わらないが、戦争で夫を失ったアンリエットは衝撃のために、ただ記憶に印象的に残った殺人犯の顔だけを忘れないと思い、その後のことをはっきり思い出すことができなかつた。「後になって、アンリエットはそれから続いた出来事をはっきり思い出すことができなかつた」(V. p.641)。それに対して、傍観者であるモーリスは、悲しいとはいえ、災厄が自分の身の上に起こらない。そのため、戦争に関する細部までを思い出したのである。

「階下のソファの上でモーリスは明け方に目を覚ました。過度の疲労で彼は身動きもできず、次第に夜明けに白んでいく窓に目を向けた。おぞましい記憶が蘇って来た。敗戦、逃亡、災厄がまざまざと浮かび上がり、彼は細部まですべてを思い出し、敗北の恐ろしいまでの苦しみを覚え、その余波はあたかも彼が有罪者であるかのように、その存在の根元にまで降りてきた」(V. p.715)。

第二部で、スダンの攻防戦という出来事が二つの視点で語られている。一つは、時間継起にしたがって語られ、ヴァイスとその妻の物語に基づいている。もう一つは、アンリエットとモーリスの記憶を通して、補足的に説明されている。加えて、戦争の恐ろしさは戦争を経験した人々の記憶に残ると同時に、廃墟になっているものからも伝わってくる。「バゼイユで驢馬は町の端から端まで通過したが、まさに廃墟になっていて、すべてが戦争のもたらしたおぞましい破壊を示し、戦争の狂気の嵐による荒廃を告げていた」(V. p.735)。

第三部は主にスダンの攻防戦の後、パリに起った出来事をめぐって展開する。いわゆる、第二帝政の崩壊、プロシア軍のパリ攻囲と入城、つづくパリ・コミューンの成立とヴェルサイユ政府軍との内戦という一連の歴史上の出来事が次々と語られている。

第三部の前半は地方を舞台として、スダンの攻防戦後の状況を語る。スダンの攻防戦の後、負傷したジャンは地方のルイミにアンリエットの介護を受け、モーリスはパリに向かって出発した。世間と切り離されていたジャンとアンリエットの二人は、その後のメッツの戦況は、新聞からしか知ることしかできない。「ジャンはアンリエットがこれらの古い新聞を読んできたので、メッツの戦況を知った。この大激戦は一日おきに三度繰り返されたのだ」(V. p.797)。メッツの戦況が新聞によって語られている。地方にいるジャンとアンリエットにとって、パリは遠くの存在であり、彼らがパリに関する情報を知るのはただモーリスの手紙と新聞からだけである。

第三部の第四章に登場したモーリスからの八枚にも及ぶ長い手紙は、彼がパリに到着したからプロシア軍によるパリ攻囲の前の出来事を叙述した。

それは八枚にも及ぶ長い手紙で、モーリスは最初に十六日に到着してから、どのようにして自分がようやく定員をかき集めた戦列連隊に編入される機会を得たかを説明していた。それから彼は事実状況に戻り、彼が見聞したことを異常なまでの熱意で書きとめていた。この一ヶ月間は恐ろしい出来事ばかりだった」(V. p.800)。

モーリスの手紙は普仏戦争の敗北による帝政崩壊後のパリにいる一人の人間が見聞したことを伝えた。モーリスがパリに到着後の一ヶ月間に経験した恐ろしい出来事は、手紙の形で記憶され語られ、そして他者に伝達される。

物語で書かれたように、プロシア軍のパリ攻囲によって、「パリはついに孤立してしまった」(V. p.800)。完全に外部と連絡を取れなかったパリの情報が、パリにいるモーリスの手紙のほかに、新聞による概括的な説明という形で伝わる。例えば、地方にいるジャンとアンリエットが知ったパリの情報は、モーリスの手紙のほかに、新聞によるものである。第四章で以下のような叙述がある。

「ちょうどそこで医師は惨憺たる状態にあるパリの話に移った。彼は十一月五日付の新聞を見せた。メッツの明け渡しは十二月二十八日で、その知らせは三十日になるまでパリに伝わっていなかった。すでにその間にシュヴィリー、バニュー、マルメーズンは窮地に陥り、ブールジュの戦闘は敗北を重ねていたので、この知らせは国防政府の弱腰と無力さにいきり立ち、絶望的になった民衆の間に雷の一撃となつてはじけた。だから翌日の十月三十一日になると、あらゆる暴動が勃発し、膨大な群衆が市庁舎広場に押し寄せ、その中に乱入し、政府の主要人物たちを捕虜にし、監禁してしまった。国民軍はコミューンを訴える革命家たちが勝利を収めるのではないかと恐れ、彼らを引き渡してしまったのだ。さらにベルギーの新聞は大パリに対しても最も侮辱的な考察を付け加えていた。すなわち敵が城門に迫ったまさにその時に、内乱が勃発するであろう。これこそ最後の崩壊であり、パリは泥と血のぬかるみの中に転落していくのではないだろうか」(V. p.809)。

第三部の第七章は、主としてモーリスに焦点をすえて、プロシア軍のパリ攻囲と入城、つづくパリ・コミューンの成立という一連の歴史上の出来事が、この事件に遭遇した一人の人間の経験を通して描かれる。語り手が作中人物のまなざしや言説を媒介して語られたこの部分は、歴史の過程としてのそのときの経験者たちの主観的な感覚に基づくものである。その主観的な感覚は、ときどき興奮しすぎてしまい、当事者は自分のしたことを覚えてない。例えば、以下の文はその一例である。

「モーリスは彼の大隊の二人の同僚に出会い、モンマルトルでの昨夜から今朝にかけての出来事を知らせた。そして三人揃って動揺し、駆け出した。ああ、この三月十八日というこの日、どれほど昂揚した思いでモーリスを突き動かしたこ

とであろうか。後になって彼は自分のしたことも言ったこともはっきり思い出さなかった」(V. p.869)。

三月十八日という日はパリ・コミューンが成立した日である。歴史上で大事なこの日に関するモーリスの記憶は出来事の核心にいるコミューンの一員であるゆえに、はっきり思い出せない。残っている唯一の記憶はジャンとの再会である。「だがそれでもひとつの記憶だけが鮮明にモーリスの脳裡に残っていた。それはジャンとの突然の出会いだった」(V. p.870)。戦争中に偶然に会った友人のことは、個人にとってもっと衝撃なことである。しかし、「その後の数日間、モーリスは相次いで押し寄せる様々な出来事の中で、ジャンのことをすっかり忘れていた」(V. p.872)。

最終章の第八章は、主にコミューン内戦でパリが炎上する「血の週間」(71年5月21日から28日まで)をめぐって展開する。小倉孝誠氏が「知・歴史・神話—ゾラの『壊滅』を読む」という論文で指摘したとおりである。主人公ジャンとモーリスの目にしたコミューン内戦でパリが炎上する「血の週間」の描写はことに迫真的である。「『壊滅』の最終章は「概括的な物語」のカテゴリーに属しながら、説話的にはきわめて劇的係数の高いページになっている。最後の二章はまた、ゾラの歴史観がもっとも明瞭に現れているページでもある。主として、モーリスあるいはジャンに焦点をすえていたそれまでの章と異なり、語り手は作中人物のまなざしや言説を媒介することなく、しばしば直接的に物語のなかに侵入し、歴史に対する診断を下していくのである」²³、と小倉氏は指摘している。

ヴェルサイユ政府軍に復帰し、コミューン軍鎮圧のためにパリに入ったジャンは、ある日、市街戦のさなか、狂気のように反抗する一コミューン兵士を銃剣で突き刺した。よく見れば、かつての戦友モーリスである。ジャンは負傷したモーリスをオルティ通りにあるモーリスの家に連れて帰る途中、目にした情景に圧倒された。「二人共目の前で展開されているすさまじい情景に圧倒され、一言も発しなかった」(V. p.892)。この後は、二人の目の前にすっかり炎に包まれているパリの情景に関する叙述が続く。

パリ・コミューン最初の日々(5月21日の日曜日から5月23日の火曜日)の情景はモーリスの眼差しを媒介して語られ、5月24日の水曜日からの情景は、ジャンの断片的な目撃または語り手によって語られる。負傷したモーリスはベッドにいて、死にかけているところの描写を示す。まずは、語り手による「概括的な物語」が続く。

同じような火事と殺戮のうちに木曜日と金曜日の二日が過ぎた。砲撃音は鳴り止まなかった。ヴェルサイユ軍が占領したモンマルトルの砲兵陣地はベルヴィルとペール＝ラシェーズに陣取っているコミュン連盟兵を連続砲撃していた。二十五日の晩、全左岸が軍隊の手に帰した。だが右岸のシャトー＝ドオ広場とバスチーユ広場のバリケードはまだ健在だった。そこには二つの難攻不落の砦が築かれ、絶えざる火事が守っていた。黄昏時にコミュンの最後のメンバーが四散する中で、ドレクリューズはその杖を持ち、落ち着いて散歩するような足取りでヴォルテール大通りを塞いでいるバリケードまで来たが、そこで砲撃を受け、いさぎよく死んでしまった。翌日の二十六日の明け方になると、シャトー＝ドオ広場もバスチーユ広場も占領され、コミュン戦士はもはやヴィレット、ベルヴィル、シャロンヌしか居所がなく、人数も次第に少なくなり、死を覚悟した一握りの者だけになっていた。それでもこの二日間、彼らはまだ激しく抵抗し、狂気のように戦った(V. pp.903－904)。

ここでの叙述は明らかに整合性があり、戦争の全体像を眺望する視点から語られたものである。それに加えて、ゾラはまたジャンの目撃に基づいたあるエピソードを語った。「金曜日の夜、ジャンが、オルティ通りに向かうためにカルーゼル広場から抜け出した時、彼はリシュリュ通りで、即時処刑を目撃し、慄然としてしまった」(V. p.904)。それは悲惨な光景である。

以上のように、第三部では、モーリスの手紙は普仏戦争の敗北による帝政崩壊後のパリにいる一人の人間が見聞したことを伝えた。モーリスがパリに到着後の一ヶ月間に経験した出来事は手紙の形で記憶され語られ、そして他者に伝達される。目の前で歴史が進行中であるにも関わらず、彼はそれに参加するのではない。その眼差しは劇的な状況をほとんど無邪気な戯れに変えてしまう。危機的な瞬間が、一種の見世物に変貌するのである。歴史の目撃者であり見物人であるモーリスは、事態を静観するだけでなく、パリで起こった劇的な瞬間とすぐわなないように見えるあらゆる細部に注意を引かれる。それは同時に、新聞による叙述はパリの情報に関する補足となる。最後の二章では、モーリスとジャンの経験したことを媒介して描かれる部分は、劇的係数の高いページとなっている。それと同時に、語り手による「概括的な物語」は戦争の全体像を反映している。

以上みてきたように、『壊滅』では、1870年の普仏戦争とその波紋 1871年のパリ・コミ

ューンという歴史上の出来事が、『パリの胃袋』と同じように、この事件に遭遇した人間が経験するかぎりにおいて描かれている。モーリス、ジャン、アンリエット、シルヴィーヌ等の作中人物の経験したことを媒介して描かれる。出来事の核心を物語りうるのは、出来事の核心にいる者だけである。だから、ゾラは語り手による戦争の全体像の眺望という視点を取る。そしてそこに出来事の経験者を登場させ、彼ら自らに語らせるという形をとる。これらの断片的な経験は歴史に積極的に参加する人の経験ではなく、偶然にその場で歴史の中に投げ入れられた無名な一個人の経験である。つまり、ゾラは歴史上の出来事それ自体を書くというより、歴史的出来事が作中人物の運命におよぼす衝撃、あるいはそれがもつ影響と意味を書いたのである。

第二節 記憶の働き

過去は現前ではないゆえに、直接に認識する対象ではなく、ただ形象として理解される対象である。形象化された過去を再現前化するためには、記憶の働きが必要である。なぜならば、記憶の機能は過去を形象化して保護し、その後、形象化された過去を再び現前化することになるからである。ここでの記憶というのは、記銘、保持、想起、忘却という流れ全体を指す。

過去のすべてを記銘、保持することはできない。記憶されたもの、言い換えれば、思い出となったものは、主体の能動的な働きかけによって、断片的なものであり、選択のプロセスの結果である。印象的なものを記銘、保持するのは容易である。『壊滅』の第二部において、主人公アンリエットが自分の夫を殺した人の顔を忘れないのはそれゆえである。

「アンリエットは彼女を求めて死んでいく夫の眼差し、断末魔の苦しみのむごたらしさ、死体を足蹴りにした大きな靴などのすべてを見てしまった。〔中略〕二人の顔は互いに間近にあった。彼女はこの血まみれの髭と赤毛の男、怒りに狂って居丈高になっている青い目の男を決して忘れないと思った」(V. p.641.)。

主人公アンリエットにとって、目の前で夫が殺されたという事態が衝撃で、殺人犯である男の赤毛と青い目は記憶に印象となって残るわけである。しかしやはり、記銘、保持されたすべてを想起することはできない。痛みなどを伴う強烈な体験であればあるほど、再生しがたい。例えば、あまりのショックのために、「後になって、アンリエットはそれから続い

た出来事をはっきり思い出すことができなかつた」(V. p.641.)。

記銘、保持された情報を思い出すことを想起という。そして、想起の仕方には以前の経験を再現する再生、以前に経験したことと同じ経験をそれと確認できる再認と以前の経験をその要素を組み合わせて再現する再構成などがある²⁴。思い出す人間が時の経過と共に成長し、時の経過によって変化するから、それに応じて、再認される過去の思い出は、変化し変容してきた過去の思い出となり、それはむしろ過去の出来事に対する現在の感情的解釈ともいべきものである。『パリの胃袋』において、主人公フロランが自分の経験した1851年の出来事に関する発言は彼の現在の感情の解釈である。「それは毎日毎日新しい屈辱、果てしのない抑圧と、あらゆる正義の侵害と、人間愛への軽蔑だった」(I. p.797.)。

新しい関係あるいは新しい意味を発見するためには、回想によって意味深いものを把握し、意味のないものを忘却しなければならない。それゆえに、再構成される過去の思い出が、発生時期に従う経験の遠近法や感情によって粹取られており、関心のフィルターによって濾過されている断片が再び縫い合わされ、その結果、ある形と結構とを整える。『パリの胃袋』において、フロランの思い出に基づいて語られた彼の流刑生活は、いくつかの断片的な経歴からなるのはそれゆえである。

つまり、記憶の働きは過去をある程度保存し、その後、再現前化するとともに、過去の経験に照らして事象を解釈することである。言い換えれば、記憶の根本的な特徴は、過去の経験を整理するとともに、いくつかの刺激に照らして評価されて、過去にさまざまな意味を与えるということである。

以上のように、記憶が受け継がれ、変容するというようなプロセスが存在し、個人の心理的・言語的過程としての記憶が持つ限界が浮かび上がることは確かである。ニーブールとランケに始まる十九世紀以降の実証的な歴史学は、厳密な史料批判的方法を通じて、主観的な記憶や想起からは独立した「歴史的事実」を客観的に叙述する手続きを確立してきたかに見える。しかし、主観的な記憶や想起からは独立した「歴史的事実」は本当に存在するのかという疑問が出てくる。なぜならば、歴史上の出来事は、歴史の主体が経験したことである。それゆえに、記憶され、語られ、そして記述、解釈、資料としての位置づけがあってはじめて存在しうるものとなるからである。

アルヴァックスの『集合的記憶』の刊行とともに、歴史における記憶の働きが注目されるようになった。アルヴァックスがその著書において、記憶を個人的記憶、集合的記憶と

歴史的記憶という三つのレベルに分けている²⁵。主に歴史における集合的記憶を論じながら、教えられる歴史と生きられる記憶との間のずれを指摘する。ル・ゴフはその著書『歴史と記憶』の中で、記憶は依然として「歴史の原材料」、「歴史家にとっての材料の生簀」²⁶として認められているとしている。そして、野家啓一は歴史を「記憶の共同体」、「共同体の記憶」と定義している。彼によると、歴史とは「構造化」され「共同化」された思い出、すなわち「記憶の共同体」に他ならない²⁷。それぞれの関心点は異なるにも関わらず、記憶や想起の対象である過去の事柄こそが歴史の材料あるいは基盤であるという点で一致する。そして、主に問題点となる集合的記憶に関して、アルヴァックスの場合、個人的記憶と集合的記憶とは互いに浸透しあうので、二種類の記憶の関係は、親密で、内在的である。とはいえ、個人が一つないし多くの社会集団に属し、個人的記憶が社会的枠組みに含まれるという点²⁸から、個人的記憶より集合的記憶に重点を置いたのである。ル・ゴフが第三章の「記憶」の冒頭で、個人的記憶というよりは、むしろ集合的記憶を問題とするとはっきり示している²⁹。野家氏は歴史を「共同体の記憶」と定義するのである。つまり、彼らにとって、集合的記憶こそが歴史学に適応した対象をなすのである。

ここで考察すべき点は、誰の記憶であるのか、誰に向けて語られるのか、そして、個人的記憶が本当に歴史の対象にはならないのかという点である。つまり問題点は、歴史の主体、記憶の主体と語りの主体の間の衝突という点である。

ゾラが『叢書』で語った第二帝政は同時代の生々しい体験であったから、回想の対象となる。第一節で見えてきたように、『パリの胃袋』と『壊滅』においては、1851年のクーデタとパリ・コミュンという歴史的出来事が、この事件に遭遇した一人あるいは多数の人間が経験を通して描かれる。ある意味これは、一人または多数の民衆による個人的記憶の反映である。

『叢書』で歴史上の人物が名指されることはあっても、作中人物として姿を見せることは希少である。歴史上の人物を登場させても、ゾラは彼らを歴史の流れに翻弄される道具にすぎないものとして扱う。その代わりに、物語の場面にはフロランやモーリスなど虚構の人物を無名の民衆の代表として取り上げる。ゾラは歴史の主体を匿名の個人や群衆の中に埋没させ、目の前で作られつつある歴史を提示し、大文字の歴史に対して、無名の人々の記憶を掘り起こして公共化する。これによって、歴史を形象化しようという行為は匿名の個人や群衆を復権させることに貢献するのである。すなわち、歴史における民衆の主体性の復権を目指している。出来事の経験者を登場させ、自ら語らせるという

形を通して、歴史の主体、記憶の主体、語りの主体という、三者間の一致が達成される。

主人公フロランとモーリスの経験は、もっと切れ切れな、整合性のない、全体像のなかに位置づけることができない歪な体験である。彼らの断片的な記憶は「共同体の記憶」ではない。しかし、出来事の当事者、生き残った少人数の一人の記憶として掘り起こされ、語られる価値がある。なぜならば、当時の歴史上の出来事はそれを体験した人々の記憶を通してしか語るができないからである。フロランが体験した1851年の歴史的出来事の暴力性、つまり無実の罪で逮捕され、政治犯として外国に流された悲惨な流刑生活は、その出来事の当事者、生き残った少人数の一人である彼にしか語るができない。そして、1870と71年の歴史的出来事が当時の人々に与えた衝撃は当時の経験者であるモーリスにしか語るができない。そこで歴史の経験者としての個人の記憶が持つ意義が浮かび上がる。このとき、個人の記憶は社会がたどる歴史の過程の証人となる。しかし、この記憶は虚構の人物に属し、いわゆる主体なき証言である。そのため、それは証言になれるかどうかという疑問が出てくる。

以上では個人の記憶の歴史における働きを見てきた。では、集合的記憶の歴史における働きについてはどうなるかを以下で論じる。『新しい歴史』の中で、「集合的記憶は、集団の体験の中で過去として残っているもの、あるいは集団が過去から作り出していること」³⁰と、ノラは指摘している。彼にとって、集合的記憶は、ただ保存された共同の記憶を指すだけではなく、作られた記憶、あるいは不断に再生産される記憶をも指す。ここで、集合的記憶には隠れたある陥穽が存在することを指摘する。この陥穽に気付いたル・ゴフも、次のように指摘する。「記憶の働きは、多くの場合、無意識的なものであるから、実際、歴史家それ自身よりもいっそう時代や社会の操作に規制される危険が大きい。これに対して歴史学の方は、記憶をより豊かなものにし、個人や社会が生きている記憶と忘却の大いなる弁証法的プロセスの中に戻っていく」。「記憶を特権視することは、時間の荒波の中に呑み込まれることなのだ」³¹。この語調には、集合的記憶に対する過度の礼讃への警戒が現れている。

第二部の第二章ですで見たとおり、第二帝政期において、恒常的に記念空間化されつつあるパリという都市空間は明らかに意識的に作られたものである。つまり、歴史はただ見られるそのままのものだけではなく、見せるために意図的に作られつつものでもある。それゆえに、場所に蘇る集合的記憶は、人々の記憶に残った単なる過去の保存で

はない。むしろ、当時の実権派たちから押し付けられた記憶である。都市空間を作る主体である人間とその行動が歴史の形成過程の展開に影響を与えるという点から見ると、オスマン大改造によるパリは、第二帝政の栄光というイデオロギー的歴史に関する集合的記憶が形成される特権な場との解釈が成り立つ。歴史における記憶の働きは単に歴史の材料あるいは歴史の基盤を提供するという点にとどまらない。実権派たちによって実施されたひとつのイデオロギー教育のような存在でもある。リクールが、その著書『記憶・歴史・忘却』の日本語版への序文の中で主張したように、「記憶が歴史の母胎であり、歴史の対象であり、そして、歴史に教えられるものでもある」³²。

第三節 小説における歴史叙述

この節では、ゾラが『叢書』において歴史上の出来事を表象する方法をめぐって展開する。ここでの歴史叙述というのは歴史上の出来事に関する叙述に限定する。歴史という言葉は、今日では、きわめて多様な意味で使用されている³³。本来の意味内実は、歴史という語に相当する *Geschichte* と *histoire* の二極間で揺れる。一方は物語化される以前にすでに存在していた過去の出来事、いわゆる物語る人々の言語行為から独立した「現実性としての歴史」を指す。他方では人々の言語行為による一定の視点から過去を再構成した物語、いわゆる「記録としての歴史」³⁴を指す。

歴史が過去の語りである以上、歴史家の著述と、歴史的現実深く根ざしたリアリズム小説との境界は、本来曖昧なのである。なぜならば、福井憲彦が『歴史のメトロロジー』で書いたように、「少なくとも歴史家の言説というものは、あたかも現実にそうであったかのように語るものである」³⁵。つまり、「現実を志向する」という点においては、「現実を語る小説家たち」と同じ意図を持つと言えるからである。

次に、歴史の叙述の物語性によるものがある。リクールがその著書『時間と物語』において、歴史叙述も虚構の物語も、生起したことを表現＝再現しながら報告するという、同一の「説話構造」にもとづいて構築されると主張する³⁶。その後の著書『記憶・歴史・忘却』の中で、リアリズム小説と歴史学の間にある表記法の関連性を指摘したのは、その点を重視するからである³⁷。ホワイトの『メタヒストリー』は同じように、歴史学の表記法とリアリズムの間の関連性に注目した。ホワイトは、歴史そのものではなく、19世紀の歴史家の主張を取り上げ、「歴史家たちは歴史をどう表象しているのか」ということをテーマにした。歴史叙述の物語性を指摘するにあたり、始め、中間、終りをもつ完結性の物語を前

提としていた彼は、個々の著者における歴史叙述の「文体」を問題点にした。分析のためのグリルを四人の歴史家—ミシュレ(小説としての歴史的リアリズム)、ランケ(喜劇としての歴史的リアリズム)、トクヴィル(悲劇としての歴史的リアリズム)、ブルクハルト(風刺としての歴史的リアリズム)と四人の哲学者に適用した³⁸。文学作品、とくに小説における叙述のあり方を論じ、文学は歴史をどこまで描けるのか、文学作品が歴史を描くときにどういう方法がありうるのかというテーマを真正面から論じたものとしては、ゲイの『小説から歴史へ』³⁹がある。

リクールの指摘した通り、「歴史叙述のみが、歴史の志向性が実際に起こった出来事を志向するかぎりにおいて、経験的現実に登録された指示作用を要求できる」⁴⁰。つまり、出来事の存在論的地位を前提にするのは歴史家の歴史叙述である。実在の歴史上の人物、出来事が起きた空間の存在、しかも、取り扱われている事件がもともとどのような順序で起きたのかということは、時間を追って配列が尊重されなければならないのである。さらに、単に連続して起きた事件としてでは持ちえない構造を備え、意味的秩序をも備えていなくてはならない。しかし、物語の筋がある一定の時代の政治的・社会的コンテクストの中に深く組み込まれているリアリズム小説は、フィクションである限り、媒介としての物語を虚構化していかななくてはならない。出来事の存在論的地位を前提にしないのである。むしろ、虚構化される物語によって生み出される意味効果、つまり出来事の意味論的地位を強調することとなる。

「絶対的に起きたこと、絶対的に過去の人間行動、絶対的他者性という三重の存在論」⁴¹が歴史家の領域を限定するゆえに、多くの場合、歴史家が公的現実、つまり歴史の表層をなす政治的出来事に重点を置くこととなる。それは「絶対的に起きたこと、絶対的に過去の人間行動」という条件に裏付けられているからである。「絶対的他者性」という条件により、語り手は歴史の流れの外へと出て、客観的に歴史の全体を一挙に俯瞰し、歴史の結果としての過去を語るという形になる。

歴史家の領域が自分と関係ない過去の公的現実に焦点を当てるのに対して、「現実の小説家たち」の領域は、社会生活、特に複雑な社会における個人の生活に焦点を定める。ゾラの『叢書』は、「第二帝政下におけるある家族の自然的社会的歴史」という副題が示すように、第二帝政時代に生きているある家族の活動や生活を通して、当時の社会の見取り図をテーマにしている。ゾラが目指すのは公的現実、つまり歴史の表層をなす政治的出来事だけではなく、社会的歴史である。そして、社会的歴史の主体という

のは、歴史上の出来事に積極的に参加する側というより、むしろたまたまこの事件に巻き込まれた無名な民衆である。

それでは、ゾラの歴史表象の仕方を例示する。歴史的出来事を物語のディスクールの中に組み入れる方式は、作家によって異なる。例えば、実在した人物が物語の中心人物であり、歴史は個人のドラマとして描かれて、背景も歴史の主な舞台になっている。その一方で、実在した人物を登場させず、説話的に中枢の位置をしめるのは架空の人物たちであり、彼らのドラマを通じて歴史を形象化しようとする作家もいる。ゾラは明らかに後者に属する。当時の歴史的現実深く根ざし、それと同時に当時の歴史と社会を解釈しようとするゾラは、つくられつつある歴史の過程に注目し、そのプロセスを架空の人物の意思と行動によって形象化しようとする。つくられつつある歴史、つまり、歴史の内側、歴史の過程としての現在の上に身を置いているからこそ、ゾラは歴史の流れを上方から横から眺める。いずれにせよ、外側から俯瞰する歴史家のように、ただ第三者である語り手によって一定の視点からこれらの出来事を再構成するだけではない。「過去についての現在とは記憶である」⁴² から、ゾラは経験者たちを登場させ、彼らの記憶を通して、当時進行中の出来事を再現しようとする。そこでは歴史的出来事が異なる語り方によって成立させられる。一つには、語り手が歴史の流れの外へ出て、自分を言わば神の位置に置き、歴史の全体を一挙に俯瞰し、歴史の過去としての結果を叙述する。いわゆる記録文書としての歴史の提示である。もう一つは、歴史の過程とされる個人の経験が、語り手あるいは彼ら自身の語りを通して、劇的で生き生きとして語られ、また、出来事の細部まで入念に描きこまれている。いわゆる物語としての歴史の提示である。

第一節ですで見えてきたように、『パリの胃袋』と『壊滅』では、1851年のクーデタとパリ・コミュンという歴史的出来事が、この事件に遭遇した一人または多数の人間が経験を総合して描かれる。主人公たちが目にしたものを描くことによって、歴史を転換させた事件を淡々と物語っている。過去の出来事の経験者たちは、あくまでも歴史の過程としてのそのときに属し、事態を静観することができない。その結果、客観的な観察よりも主観的な感覚が大きな役割を果たしている。彼らにあっては、認識よりも感覚が大きな役割を果たしており、そのため彼らと、進行中の歴史の関係は、理性ではなく印象によって規定されていく。こうして、個人の受容という反応を通して、ゾラは中身の濃い出来事を視覚化し、効果的に肉付けすることができた。その結果、素っ気ない記述には不可能な、目を見はるばかりの出来事の叙述を構築した。

読者は、出来事を一人あるいは何人かの参加者の目を通して見るしかない。主人公に語りの視点を収束させるこれらの物語においては、読者は主人公が見たり聞いたり思い出したりしたことしか知ることができない。そのため、歴史は断片化され、物語の時間は歴史の座標軸から独立したところで構築される。受動的な主人公たちが、まさに歴史上の事件と遭遇するという点で特権的とも言える。しかも、それらの主人公は歴史上の有名人物ではなく、無名の民衆の代表である。『壊滅』においては、ナポレオン三世や有名な将軍も登場したが、ゾラは彼らを歴史の流れに翻弄される道具にすぎないものとして扱う。その代わりに、場面には無名の市民しか登場させず、歴史書で語られているような人物の行動を一市民の行為と同じレベルに置く。

『パリの胃袋』で、直接話法という登場人物の語りを通して、主人公が体験した過去の記憶は、弟の一家と共有化されるようになる。話として経験者が自らを語るかのような叙述を導入することによって、生きられた過去そのものが提示されると同時に、歴史が作中人物の運命におよぼす衝撃、あるいはそれがもつ影響と意味が浮かび上がる。それに対して、『壊滅』では手紙という形を通して、個人の記憶をその場にはない他人に伝達することとなる。手紙という形によって、断片的な思い出が構造化され、また個人的な記憶は共同化されるようになる。

もちろん、物語であるかぎり、語り手は最初から歴史的結果としての過去を知っている。1870年の普仏戦争と1871年のパリ・コミューンをテーマにした『壊滅』では、語り手による出来事の全体像を眺望するという視点を取ることを避けてはいない。物語中の新聞記事の引用や、語り手の報告などはその反映である。

ゾラが構想から執筆にいたるまでの間に、実は永く忍耐強い入念な準備や資料の蒐集を行ったことは有名である。それは現在フランス国立図書館に保存されている膨大な資料集「創作ノート」からも明らかである。ゾラはこれらの情報がある時は集中的、かつ組織的に物語のディスクールの中に投入する。例えば、パリ・コミューンをテーマにした『壊滅』の最後の二章は、語り手の報告(出来事の経過の描写、出来事に関連する条件の描写)を通して、パリ・コミューンに関する情報を大量に物語の中に投入する。ただし、あるときは、それをごくわずか、しかも隠蔽したかたちでしか作品の中に投入しない。直接話法または間接話法などを通して、当時の歴史的出来事を垣間みながらさりげなく入れたりして、読者に歴史的出来事を伝える。例えば、オスマン計画によるパリ改造を背景とした、狂気のような不動産投機の騒動の実態をえぐり出す『獲物の分け前』の中や、世

俗的成功の野心を抱く青年オクターヴの目を通して、パリ中流階級の乱れた風紀を暴露する『ごった煮』などの物語の中では、大きな歴史上の出来事に関する具体的な言及が不在である。それらの出来事が作中人物の人生に直接的な影響を及ぼすことはない。しかし、それらの出来事とその余波が小説のテキストから完全に排除されているということはない。それは事件としては不在だが、ディスクールとして存在しているからである。歴史は単に事件や、革命、行動であるばかりではなく、同時に言葉であり、人が語ることである。主人公たちが催す夜会の席でも、会食者たちが交わす会話のなかに、同時代の社会的、政治的現実に対する言及がたくさん出てくる。例えば、『ごった煮』の第五章において、ジュヴェイリエ家の夜会の席で、政治談義に花を咲かせていたのである。ここでは、語り手による間接話法と主人公たちの会話による直接話法を通して、ローマ問題という歴史上の出来事に言及した。

「謹厳な男たちの一団が小サロンで政治談義に花を咲かせていた。昨日ローマ問題に関して、元老院で勅語奉答文が上程され、白熱した議論が交わされたのだった。ジュイユラ医師は無神論的にして、革命的意見の持ち主だったので、ローマはイタリア王に与えるべきだと主張した。しかしモージュイ神父は法王至上権論者の一人であり、もしフランスが法王の至上権を守るために最後の血の一滴まで注がなければ、最も暗澹たる破局を迎えると予言した。「おそらく双方の納得するような妥協が見つかるでしょう」とそこに来ただけのレオン・ジョスランが口を出した。〔中略〕「いや、妥協は不可能でしょう。ローマ教会は妥協ということを知らない」と神父が答えた。「それなら、ローマ教会は消滅するでしょう」と医師は叫んだ。〔中略〕「ローマ教会が消滅するなんて、どんでもないことだ」とカンパルドンが腹立たしげに言った」(Ⅲ. pp.85-86.)。

そして、第十一章のサン・ロック教会での葬儀の間、会話はまた政治のことにまで及んだ。しばしば冗長で、時には無意味な饒舌にしか見ない言葉の使い分けは、かなり戯画化された形である。とはいえ、当時の歴史的出来事を確かに言及している。と同時に、当時の人々がそれらの出来事に対する認識も施されている。

または、語り手の報告という形式を通して、歴史上のいくつかの出来事に言及する例もある。例えば、『パリの胃袋』の第二章でフロランの仲間であるガヴァールを紹介すると

きに、歴史上のいくつかの出来事が言及される。

「ガヴァールはいわゆる反対派の男で、五十歳を越えていたが、四つの政府にたてついたことを自慢にしていた。シャルル十世だの、聖職者だの、貴族だのといった屑どもは、真っ先に叩きだしてやったと言っていたが、今でもそういった連中の話が出ると軽蔑の仕種をしてみせた。ルイ・フィリップと取り巻きのブルジョワたちは馬鹿だった。彼はよくこの「市民王」が毛糸の靴下にへそくりをしていたという話を持ち出した。四十八年に成立した共和国は茶番に過ぎなかった。労働者たちが裏切ったのだ。しかし十二月二日の事件に拍手をしたことは、けっして打ち明けなかった。というのも今ではナポレオン三世を、彼の個人的な敵とみなし、モルニーらといっしょに閉じこもって「乱痴気騒ぎ」をしている悪党と考えていたからである〔中略〕ガヴァールはクーデタの数ヶ月後に、サン=ジャック通りの家で妻を亡くしていた。焼鳥屋を経営していたのは一八五六年までだった。そのころガヴァールが、東方軍に豆などを提供していた隣の食料品と組んで大儲けをしたという噂が広まった。焼鳥屋を売り払ったあと、一年のあいだ金利収入だけで暮らしていた。彼は自分の財産がどこから来たかを言おうとしなかった。その話になると居心地が悪そうで、クリミア戦争は「皇帝の地位を固めて、何人かの奴らに儲けさせるためだけの」向こう見ずな遠征だった、という彼の持論もはっきりいえなくなる」(I . pp.661-662)。

ここでは「ルイ・フィリップ」や「ナポレオン三世」や「モルニー」など歴史上の人物が名指される。そして「四十八年に成立した共和国」や「十二月二日の事件」や「クーデタ」や「クリミア戦争」など、歴史上の事件に直接に言及している。このような情報豊かな挿入句をはさみ込むことによって、ゾラは歴史的出来事に言及すると同時に、当時の人々によるそれらの出来事に対する認識を、読者に伝える。

以上のように、間接話法、直接話法、語り手の報告というような形式を通して、挿話による歴史記述が資料によって裏づけられる。

次に、ゾラが物語の中に歴史上の出来事を書き込むために用いる手法を見ていこう。一般的に歴史を論じるときには、歴史的出来事に関する日付や固有名詞への言及が不可欠である。文学作品のなかで、歴史に言及する場合、こういう方法が特に有効であ

る。例えば、歴史小説の場合、物語が実際に現れた大事件を照合しつつ、はっきりした根拠を持つ歴史的順番に並べ語ることによって、物語の中に歴史を形象化する。そのとき、歴史の時間が物語の時間を支配するという現象が起こる。物語において事件が起こった日付は、年表をかたわらに置けば誰もが確認しうる歴史の年代記のうえに重ね合わされていく。そして、この歴史の日付が作中人物の生涯を決定づけていくのである。『パリの胃袋』の冒頭においても、その手法が見られる。フロランが思い出したのは「十二月四日の夜」のことである。それは誰もが知っている日付である。そして、その日付は同時に、フロランという作中人物の生涯を決定づけていく日付でもある。ここで、物語の時間は歴史の座標軸の一点、すなわち歴史的出来事の起こった時点に合致したところで構築される。物語においては、直接に「クーデタ」という言葉を使うのは一箇所だけである。あとの六ヶ所はすべて「十二月の事件」というような表現を使う。

日付のほかに、歴史上の出来事を記述するとき、固有名詞の使用も一つの有効な方法である。ひとつの名前が出来事を名づけ、情勢の動きを報告するのに役立つからである。しかし、『パリの胃袋』の冒頭においては、1851年のクーデタに関する重要な事件や人物の名詞がまったく言及されない。重要な事件や人物という名詞の使用ではなく、ゾラは場所を指示する地名の使用によって、物語に歴史上の出来事を組み込む手法を示した。

地名が何らかの土地に固有の名前として機能する以上に、日付と同様に、ひとつひとつの出来事をさししめす標徴、あるいは記号として読みとれることになる。このとき、意味するものとしての地名と、意味される何らかの出来事が関連づけられる。『パリの胃袋』中のモントルグイユ通りやヴィヴィエンヌ通りをきっかけに、フロランは1851年に自身に起こったことを思い出す。サン＝トゥスターシュ教会の名前から五人の不運な人々がそこで銃殺されかけたことを思い出す。モントルグイユ通りとヴィヴィエンヌ通りがフロラン個人の記憶を保存する場であるのに対して、サン＝トゥスターシュ教会は、集合的記憶をある程度保存する場とも言える。なぜならば、グルネタ通りのバリケードでつかまった五人の不運な人々がサン＝トゥスターシュ教会の壁で銃殺されかけたことを知っている当時の読者にとって、教会の名前から1851年の出来事にたどりつくことは、難しいが、可能であるからだ。集合的記憶が場所と深く関わり、歴史上の出来事の中で重要な位置を占める地名への言及によって、そこに込められた歴史的出来事が喚起できるはずである。ウィルソンがパリ・コミューンに関する重要な場所であるクールブヴォワとヌイイ大通りへの言

及を分析した。そして、物語の中に、1871年のパリ・コミューンという歴史的出来事が読み取れると主張したのはそれゆえである。ヌイイ大通りは『パリの胃袋』の冒頭においては、飢餓で倒れたフロランがフランソワのおかみさんに拾われた場所である。個人の生活空間であるにもかかわらず、著者にとって、あるいは当時の読者にとって、過ぎ去ったばかりのパリ・コミューンという歴史上の出来事に関する集合的記憶を喚起する一つの特定の地名である。同じように、『愛の一ページ』の中に登場したパッシーやトロカデロ、そして記念建造物であるパンテオンとサン・ジャックの塔は、当時の読者にとっては、1871年のパリ・コミューンという集合的記憶と密接に関わる場所である。これらの場所の言及によって、過ぎ去ったばかりのパリ・コミューンに関する集合的記憶を引き起こすことができる。

この場合、地名は空間にではなく、実はすでに時間の範疇に属しているのである。時間の軸に沿って同一空間に異なる出来事が生じるわけであるから、空間を通して歴史上の各出来事が人々の記憶によって再現できるようになるはずである。物語で登場したこれらの場所は、流れていた時間を凝縮し、保存している。そのため、現前に見られる場所であるだけでなく、記憶が保持される場所となり、過去と未来を示す場所となる。主人公フロランがモントルグイユ通りやヴィヴィエンヌ通りやサン＝トウスターシュ教会をきっかけに自分の記憶を呼び出すという設定のもとに、ゾラが場所を示す地名の使用によって、同じ第二帝政期の経験者たちでもある読者の記憶を引き起こすと解釈できる。もちろん、ある地名からある歴史上の出来事を暗示するときには、著者と読者がある種の暗黙知を共有していることを前提している。当時の読者にとって、物語で登場したこれらの場所は彼らの集合的記憶と関わっている。だからこそ、彼らが自ら経験した、歴史上の出来事を思い出すのではないだろうか。それは、場所からよみがえる記憶から記憶と一体化した歴史への転移であり、歴史をいかに表象するかを提示するための一つの仕掛けとなる。当時の人々の集合的記憶を引き起こすこれらの場所は、いまの読者であるわれわれにとっては、知られざる場所である。

当時の人々の記憶を引き起こすこれらの場所が、ゾラの物語において重要な役割を果たす。第二部で提示したように、歴史の舞台としてのパリという都市空間は、作中人物の記憶によってよみがえるものとして現れる。歴史の創造物としてのパリという都市空間は、象徴的擬制として、権力側が集合的記憶を作る特権な場となることがある。つまり、『叢書』では、パリはただ視覚によって知覚される現前の空間であるだけでなく、過去の出来事に関する記憶が保存される場所でもある。と同時に、未来の記憶を作る場所で

もある。その結果、パリに関する描写は、バルトのいう単なる指示対象ではなくなり、物語(時間)の経過にしたがって意味内容を持つようになる。

古典修辞学では、描写を修辞手法としてとらえる。例えば、描写が隠喩、比喩、提喩などを指す場合が多い。アモンはそれを物語と関係付け、それを物語の延長、連続的または不連続的な陳述と仮に定義した。彼によると、描写は物語を区切り、物語はそこで止まり、装飾が前景に出る。彼は、描写に関して、そのテキスト中での位置づけ、その仕方、そして叙述全体機能の中での役割という三つの問題点を設け、ゾラの作品を例にして分析した。アモンの研究によると、主人公の知りたがるという心理のため、描写はその結果である⁴³。つまり、アモンにとって、描写は物語の流れを決めるから、後驗的なものである。それに対して、ジャコメッティは反対の意見を出した。例えば、ラ・リゾンの脱線という場面の描写に関して、彼女はこう指摘した。「脱線という結果は初めからもう設定されたから、一切の描写はそのために描かれる。ところどころ中断される文、繰り返し、そしてとめおき、その物語(叙述)自体のように、その不可避的な結末が現れる」⁴⁴。ジャコメッティは明らかに描写が叙述のために先驗的に設定されると認識した。両方は一見すると正反対の意見であるが、描写の物語における位置づけという点を論じる点では一致している。

場所に過去、現在と未来からなる時間を凝縮しているという点を、描写の物語における位置づけから考察した場合、場所は単に先驗的、後驗的なものではない。バルトが「現実効果」に主張した描写の指示対象への位置づけのほかに、意味内容の位置づけもあるという点を当てはめると、場所に関する描写はときに歴史叙述という役目を果たすと主張する。

以上見てきたように、ゾラはただ架空の出来事を歴史の事実であるかのように編年体で記述するだけではない。場所を示す地名の使用によって、そして場所に関する描写によって、「記憶と一体化した歴史」のほかに、「教えられる歴史」も提示を施した。場所を契機としてよみがえった作中人物の記憶は、歴史の過程としての現在、つまり過去についての現在として提示される。ゾラは過去の事象を現代人にわかりやすく筋道を立てて叙述する代わりに、当時の経験者の記憶によって断片化するという戦略を取った。その結果、当時の歴史上の出来事を個人、あるいは一家族の歴史のもとに配置することに成功した。それと同時に、現前の空間を描写することによって、見せるために作られつつある歴史を提示することにも成功した。この観点は、歴史というのは現在の時点に立って

見られる過去の表象ではなく、未来の時点に立って見られるべき過去の表象を準備するために、当時の権力者による作られつつある歴史を指すのである。

第三章 Image-Réalisme

Réalisme という言葉の根本に置かれるのが「現実の再現」というイデーである。「現実の再現」という句の持つ二つの傾向を区別する必要がある。「現実」に重点を置くとき、そこで目指されるのは外的指示対象の現実それ自体である。他方、「再現」に重点を置くのなら、そこで目指されるのは、「真実らしさ」で、つまりどうしたらそれらしく見えるか、という外見上の整合性としての現実である。いわゆる技法の問題が重要となる。加えて、言葉を媒介として表象される現実とは、外的指示対象の現実というよりもむしろ、現実への知覚や印象による表象形態における現実となる。つまり、Réalisme という言葉には、三つの問題点が潜んでいる。一つ目は、表象しようとする現実とは何か、いわゆる表象の対象という点である。二つ目は、現実をいかに言語という手段を通じて表象できるのか、いわゆる表象の仕方による「現実効果」という点である。三つ目は、言語という手段を通じて表象された現実とは何か、いわゆる結果としての表象の形態という点である。

ベルクソンがその著書『物質と記憶』⁴⁵の中で、知覚と記憶とが交差するところに、「イマージュ」という中心的な観念を見出した。彼にとって、イマージュは事物と表象の中間にある存在である。この提唱は、現実と表象との結びつきという核心問題を持つリアリズムの理解には手係りを与える。この章では、ゾラの「リアリズム」の特徴を明示するために、まずは媒介として導入するイマージュ(image)という言葉の定義から論を始める。指示対象、形成過程および表示形態におけるイマージュの二重化という特徴を示す。次に、ゾラの表象の対象と表象の仕方において、イマージュの二重化という特徴が見られ、表象の形態においては、イマージュが多義的、多面的に機能しているという点を指摘する。こうして、ゾラにおける「リアリズム」を Image-Réalisme という概念によって示したい。

第一節 イマージュの二重化

フランス語のイマージュ(image)という言葉は、*Le Robert* 大辞書(1985)によると、いくつかの定義がある。概説すると、映像、画像や写像などの事物、そして、象徴や比喩、また知覚や印象によって心に浮かぶ心象や表象、残像、記憶像を意味する。

具体的に言えば、まず指示対象に関して、一方は記号としての言葉を使うことによって、外界に実在するものを指す、他方では、媒介としての言葉の指示対象、すなわちソシュールの言う「意味されるもの」を指す。言い換えれば、実存的な事物の反映像として存在するイマージュと、実存的な事物からそれが持つ象徴的あるいは概念的な反映像

として存在する概念のイメージの区別とみなすことができる。

次に形成過程に関しては、また二分される。一つは、対象を前にして観察し、知覚して心に保存するというインプット過程である。もう一つは、心に保存したものを再び直視し、知覚し、言葉などの媒介物に通じて表すというアウトプット過程である。ここで、イメージの形成過程における観察と保存という二つの行為に注目したい。語源から見れば、イメージという言葉は「ギリシア語のエイコン *eikōn* やファンタスマ *phantasma* に対応するラテン語のイマゴ *imago* に由来し、もともと視覚的にとらえられたもののかたちを意味する」⁴⁶。インプットするときの対象は、物質として形式化することが多い。そのために、当然のことながら視覚パラダイムを中心とする視覚化が行われる。視覚化された対象を保存することにより、記憶像となる。それに対して、アウトプットするときの直視の対象は、心に保存された映像であり、いわゆる記憶の中で残された映像である。直視することによって、再び知覚される視覚像となる。つまり、インプットとアウトプットの過程において、知覚対象は視覚像と記憶像の属する程度の差異という点に還元される。加えて、アウトプットするとき、いわゆる表象する段階において、また二つのレベルに分かれる。一つは、原物の存在を強調するために、原物を模倣するもの、つまり、その視覚像を忠実に模し、事物の外貌を写すことを通じて、一つの現存を呈示する。もう一つは、自分の認識を加えるために、記憶像を忠実に模し、過ぎ去ったものの不在をここに実物として在るかのごとく在らしめることである。前者は知覚表象における現前の提示であり、後者は記憶表象における過去の提示である。これは、表象の二極構造の輪郭である。

表象されたイメージの表示状態は、知覚表象と記憶表象という二つの形式にしたがって、また二重化される。一方は外部で知覚可能な形式として存在する視覚像で、他方は、人の内部で知覚可能な形式として存在する記憶像である。ただし、イメージは形態的には、常に断片的なものである。

以上のように、イメージという言葉は、結局のところ、いろいろな二重化のずれを的確に示すものとして存在するのである。

第二節 ゾラの「リアリズム」におけるイメージ

この節は、リアリズムに潜んだ三つの問題点に基づいて、ゾラの「リアリズム」の特徴を探ることを目的とする。本論文は、序論でまずゾラの表象対象である現実とは一体何であるかを問いにした。なぜならば、現実に対する認識の違いによって、注目点が変わるか

らである。アウエルバッハはあらゆる表象可能なものを現実と認識した。特に、広範な下層社会の民衆の日常の生活を現実と扱うことは、フランス十九世紀のリアリズムを、ダイナミックで具象的な歴史の流れの中に埋没した同時代の現実を描くものであると定義する⁴⁷。デュボアは主にテキストの中にある固有の「社会学」という点に注目する。彼にとって、「現実的なもの」はある程度「社会的なもの」であり、「社会的現実」という言葉を主張する⁴⁸。本研究では、序論でゾラの表象対象である現実とは過ぎ去ったばかりの第二帝政という歴史的現実には他ならないと主張した。さらに、ゾラの表象対象である現実の二つの側面、いわゆる歴史の過程としての現前の現実と、歴史の結果としての過去の現実を考察した。第一部と第二部において、第二帝政という歴史的現実をパリに焦点をあてて検討した。

第一部で見てきたように、第二帝政という歴史的現実には、まず前景として見られ、市街や建物などの物質的なものからなるパリの地理的現実において現れる。つまり、外界に実在するパリという都市空間を指す。それとともに、物的な現象なる空間形態から、それが持つ象徴的な社会的意味が浮かび上がる。これは、いわゆる可視的地理的および社会的現実の提示である。

第二部で見てきたように、歴史の舞台としてのパリは、背景として語られる。かつて現存したがもう現存しない歴史上の出来事がパリという舞台を通して蘇る。別の面では、歴史の創造物としてのパリが、歴史の作用によって残された痕跡が存在する。それゆえに、これらの痕跡から、都市空間を作る当時の人間とその行動の用意を読みとることができる。これはいわゆる不可視的歴史的現実の提示である。

以上のように、表象の対象に関して、ゾラが目指すのは、実存的な事物の反映像として存在するパリという都市空間の地理的現実と、それが持つ象徴的な反映像として存在する社会的および歴史的現実という多重の現実である。ここでいう実存としての現実と、象徴としての現実とは、イマージュの指示対象の二重化と対応する。

「現実の再現」の中の「再現」に重点を置き、「現実を志向する」という点から解釈を考察するとき、リアリズムが目指すのは指示対象の現実それ自体であるばかりでなく、「真実らしさ」の志向でもある。問題となるのは、現実をいかに言語という手段を通じて表象できるのかという点に帰する。

第一章「現前の表象におけるリアリズム」で述べたように、『叢書』において、ゾラは語り手と主人公たちの眼差しを通して、目の前にある対象であるパリを描いたのである。さま

さまざまな眼差しは、描写を展開し、正当化するための有効な媒体となる。パリの正確な地理的情報は、語り手の叙述と観察者である主人公たちの眼差しにそって、客観的な描写となる。観察者の場合、対象の把握を可能にする距離が必要である。それゆえに、ゾラは主人公たちを未知の世界に投げ、知識を持つ案内者を登場させる。あるいは、主人公自体をある領域の専門家と設定する。そこから細部描写に特徴づけられる情景描写が始まり、テキストの空間が「記録空間」であるように見せる。バルトのいう「現実効果」がここで見られる。加えて、客観的に観察するために、科学方法としての遠近法、線遠近法、俯瞰、印象派の技法などが多用されている。しかし、パリという都市空間は見せ掛けの劇空間の側面を持つため、または、主人公たちがその場所での滞在時間の流れとともに経験者となるため、描かれたパリは時々幻像あるいは主人公たちの内面風景のように見える。いずれせよ、実在的に現存するものを対象に、視覚化が行われる。その視覚化は、観察者による知覚表象における現前の提示と、体験者に記憶表象における過去の提示から構成される。

第二章「過去の表象におけるリアリズム」で述べたように、『叢書』における第二帝政の歴史は歴史上の出来事に積極的に参加する側からなるのではない。むしろたまたまこの事件に巻き込まれた無名な民衆の経験を通して現われる社会の実相である。つまり社会的歴史である。それゆえに、ゾラは歴史の結果としての過去だけではなく、歴史の過程としての現在にも目を配る。「過去についての現在とは記憶である」から、ゾラは経験者たちを登場させ、彼らの記憶を通して、当時進行中の出来事を再現しようとする。それは記憶表象における過去の提示である。具体的に言えば、一方は、歴史の舞台としてのパリが、過去についてのイメージでありながら、作中人物の記憶を通して再び可視的となる。他方では、歴史の創造物としてのパリという都市空間における記念建造物や祭典行列が未来についてのイメージにおいて作られたものとして、可視的とされる。ここで、記憶をイメージにすることによって、不可視的なものが可視的になる。それはいわゆる現前として与えられる回想のイメージの提示である。

以上見てきたように、ゾラの物語では、パリという環境の形態に関する描写が重要な役割を果たす。なぜならば、場所には二つの側面がある。「見られる場所」と「語られる場所」の区別が存在するからである。「見られる場所」としてのパリという都市空間は、現前の表象において現存するものとして、可視的な観察対象である。「語られる場所」としてのパリという都市空間は、歴史の舞台、あるいは歴史の創造物として、過去の表象にお

いて当時の人々の記憶からよみがえるのである。描写され、「見られる場所」としての都市空間は、物語(時間)の経過にしたがって「語られる場所」となる。そして、「過去についての現在とは記憶である」、いわゆる記憶からよみがえるのは過去についての現在である。それゆえに、「語られる場所」としての都市空間は、記憶において再び見られ、語られる。視覚的刺激に促されて知覚的現在を描写すること(観察文)は、知覚表象の結果である。想起に促されて「過ぎ去った知覚的現在」について語ること(物語文)は、記憶表象によるものである。叙述操作としての表象は、実在のものと不在のものに、イメージを付与することで、そこにおいて現実と表象との結びつきが成立する。こうして、「現実効果」が成立する。ここで言う「現実効果」が、バルトの言う指示対象によるものだけではなく、意味内容にもよるものである。言語による現実的なものの表象が本当に不可能⁴⁹であろうかという疑問が残る。

『叢書』におけるパリという都市空間に関する描写は、現前の表象に属すものと、過去の表象にも属すものがある。ときに、描写は歴史記述のような役目を果たす。現前の現実を観察という知覚力が表象し、過去の現実を記憶力が表象する。これは、知覚表象における現前の提示と、記憶表象における過去の提示である。これはイメージの表象形式における二重化と対応する。

最後に、ゾラの表象状態についてみてみよう。前二章でみたように、『叢書』で表象された現実は、一方では正しい都市像、見せ掛け像、投影像というような様々な視覚像に基づくものである。他方では個人的記憶像と集合的記憶像に基づくものである。ここでの「像」という言葉はフランスの「イメージ」という言葉に相当する。それぞれの「像」、いわゆるそれぞれの「イメージ」がゾラによって表象された現実である。歴史の過程としての現前の現実を、知覚表象による視覚像という形態に帰し、歴史の過程としての過去の現実を、記憶表象による記憶像という形態に帰する。こうして、表象された現実の状態もイメージの二重化状態と一致させるわけである。

加えて、第一章「現前の表象におけるリアリズム」で見たように、『叢書』では観察対象としてのパリという都市空間は、外側から見ている語り手の視線と、主人公たちの視線が自在に交錯することによって作り上げられている。「記録空間」におけるパリという都市空間に関する正確な地理的説明が、「語り手のテキスト」⁵⁰に現れる。それに対して、「作中人物(たち)の諸テキスト」においては、作中人物が歴史の過程としての現在の中に生きている。そのため、物語(時間)の経過にしたがい、観察者から体験者となる。「記録空

間」における正しい都市像、劇空間における見せ掛け像、「体験空間」における投影像は、彼らのパリという都市空間に対する印象である。視覚がもつ限界のために、個人の視覚を通して認知される現在は、断片的なものになる。視覚による現前の表象は、現前の現実についての断片的なイメージからなるのである。

第二章「過去の表象におけるリアリズム」で見たように、「語り手のテキスト」において、事件が完成しており、語り手が事件とは別の時間のなかにおいて、事件を総括し、整理し語る場所に、歴史の結果としての過去の叙述が成立する。しかし、「作中人物(たち)の諸テキスト」においては、作中人物が歴史の過程としての現在の中に生きている。そのため、当然ながら完結した展望をもつことができない。「過去についての現在とは記憶である」から、ゾラは経験者たちを登場させ、彼らの記憶を通して、当時進行中の出来事を再現しようとする。個人の心理的・言語的過程としての記憶が持つ限界のために、個人の記憶を通して蘇る過去は、断片的なものになる。記憶による過去の表象は、過去の現実についての断片的なイメージからなる。これは、イメージの形態における断片的という特徴と一致する。

以上述べたように、ゾラの表象対象と表象形式において、イメージの二重性という特徴が見られる。表象形態においては、イメージが多義的、多面的に機能している。

第三節 Image-Réalisme

第一節「イメージの二重化」で述べたように、イメージという言葉は、いろいろな二重化のずれを的確に示すものとして存在する。

第二節で見たように、『叢書』で描かれたパリという都市空間が、交叉される様々な像、あるいはイメージから構成される。一方は、外的指示対象の現実としてのパリという現存を提示するために、事物の外貌を写すことによって、目で確認される現前の視覚像の再現である。他方は、かつてあったこととの関連で、過ぎ去ったものの不在をここに実物として在るかのごとく在らしめるために、記憶によって、現前として与えられる記憶像の再現である。言い換えれば、視覚という知覚による現前のイメージの提示と、記憶による回想のイメージの再現である。それぞれのイメージは、ゾラによって表象された二重意味の現実の状態である。前者は視覚知覚による「現前の表象におけるリアリズム」が、後者は記憶による「過去の表象におけるリアリズム」が、「イメージ」という言葉を媒介として表現されると考えられる。表象の対象、表象の仕方および表象の形態のいずれにお

いても、イメージを中心的媒介とした、ゾラに特有のリアリズムの手法というものを指摘できるのではないか。これを **Image-Réalisme** という概念で示したい。

まずは、**Image-Réalisme** という概念は、ゾラの表象の対象である現実の二つの側面をよくあらわす言葉である。一方は外界に実在する指示対象であるパリの地理的空間という現実を指す。他方では、指示対象の持つ社会的あるいは歴史的意味による認識的な現実を指す。

次に、**Image-Réalisme** という概念は、ゾラの表象の仕方をよくあらわす言葉でもある。**Image-Réalisme** は、叙述操作としての表象において、知覚表象による現前のイメージの再現と記憶表象による回想のイメージの再現の間の拮抗関係をあらわす言葉である。

歴史の過程としての現在に重点を置いたゆえに、ゾラが現前表象においては視覚という知覚表象を使用し、過去の現在を再現するために記憶表象を用いた。しかしながら、視覚と記憶それ自体の制限で、見られたものは現実の全体ではなく、あくまでもその断片である。また、思い出されるものも過去の現実の全体ではなく、あくまでもその断片である。そのため、現前の表象にも、過去の表象にも、一つ一つのイメージしか存在し得ない。断片としての視覚像、または断片としての記憶像、それはゾラの「リアリズム」の特徴と言えるだろう。視覚知覚による現前の表象は、現在についての断片的なものから構成される。これらの断片が現実の瞬間の反映であり、現実の多層性を表している。それに対して、記憶による過去の表象は、過去の現在についての断片的なものから構成される。これらの断片が配置によって、唯一なる歴史的事実が成立するのではなく、多数の可能性をもつ歴史の空間が現れる。パリという場所あるいは空間がそれらのイメージを映し出す鏡であると同時に、それらのイメージが保持されているものしるしでもある。

Image-Réalisme は、歴史の過程としての現在と歴史の結果としての過去、いわゆる目によって確認された現前の表象の断片と、記憶によって認識された過去の表象の断片の配列によって、唯一なる事実よりも多数の可能性をもつ現実を志向する。このように、現前の世界と過去の世界の往復運動は、一つの「実験場」となる。

注

1. ゾラの作品における空間形態に関しては、各々の評論家により数多くの定式が生まれる。例えば、ミットランによる「記録空間」(l'espace documenté)と「体験空間」

(l'espace vécu)、または「地理空間」(espace géographique)、「個人生活空間」(espace de la vie individuelle)および「社会空間」(espace social)の区別がある。(Henri Mitterand, *Zola : l'histoire et la fiction*, PUF, 1990, p.125, p.200.)。ベストによる「外的空間」(l'espace extérieur)と「内的空間」(l'espace intérieur)の区別がある。(Janice Best, *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, J. Corti, 1986, p.52)。トーナドによる「具体的地理的な空間」(l'espace géographique et concrète)と「詩学的抽象的な空間」(l'espace abstraite et esthétique)の区別もある。(Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Berlin, P. Lang, 1994, p.9.)。そして、シャンタルによる「夢想的な空間」(espace romanesque)がある。(Bertrand-Jennings, Chantal, *Espaces romanesques: Zola*, Québec, Naaman, 1987.) 以上からみると、大体二つのレベルで分けられる。一方は外部に存在する具体的な空間を指す。他方は主人公たちの認識による抽象的な空間を指す。ここで、ミットランの「記録空間」と「体験空間」という二つの用語を使って、歴史の舞台としてのパリがもつこの二種類の空間形態を指す。さらに、歴史の創造物としてのパリの空間形態におけるスペクタクルという特徴を取り上げる。スペクタクルによる劇空間を加えることにする。

2. シトロンは『ルーゴン・マッカール叢書』の第一部分—『ナナ』までの作品を分析対象として、ゾラによるパリの描写が伝統的な描写(ロマン主義者によって描かれたパリ)と類似していることを指摘すると同時に、パリの描写は小説の筋に応じてそれ自体がひとつの主題となると指摘した。Pierre Citron, *Quelques aspects romantiques du Paris de Zola*, in *Les Cahiers naturalistes*, n°24-25, 1963, pp.47-54.
3. 『制作』で描かれるパリは、最後のモンマルトルの丘の近くの描写を除いて、大体はセーヌ川とその周辺に集中する。特に、第四章でサン・ルイ島をめぐるクロードとクリスティーヌの二人の散歩、第八章で二人の懐かしい場所を再訪する散歩(シテ島を大作のテーマとする決心)、第九章でクロードが一人でサン・ペール橋に毎日通う際に見るシテ島の変化、第十一章の木曜日の夕食会后、帰り道にクロードが一人で眺めるシテ島。そして、その他にも冒頭でパリに着いたばかりのクリスティーヌの目に映った対岸のオルム河岸とセーヌ川に関する描写、クロードと仲間たち一行の散歩中に書かれたアンヴァリッド広場やコンコルド広場などの描写。分類してみると、大体セーヌ

川とその兩岸、サン・ルイ島とシテ島、そして、そこに架かる数多くの橋である。

4. Christopher Prender, 《Le panorama, le peinture et la faim: le début du Ventre de Paris 》, in *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, pp.77—87.
5. 石井啓子訳, 『愛の一ページ』, 藤原書店, 2003, p.552.
6. Stefan Max, *Les métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Nizet, 1966, pp.151-166; Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, PUF, 1968, pp.54-62.
7. 石井啓子訳, 上掲書, p.553.
8. Stefan Max, *op.cit.*, p.158.
9. Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, 1986.
10. 例えば、加賀山孝子は『エミール・ゾラ断章』でゾラの描写に関してこう書いた。「『叢書』ではむしろ写実主義が極度に推し進められ、その極度において写実主義は崩壊し、再び幻想に到達するのである。換言すれば、写実がより写実的であろうとするため、描写は膨張し、比喩が多く用いられ、擬人化が行われる。これらの表現がかもし出すイメージはすでに超現実的であって、幻想の世界に属している」(加賀山孝子, 『エミール・ゾラ断章』, 早美出版社, 2000年, p.155.)。そして、清水氏もその描写手法、つまり「作品中に溢れる奔放な想像力の産物としての象徴性豊かな数々のイメージ」から、ゾラの詩人の個性が読みとれるとしている(清水正和著, 『ゾラと世紀末』, 国書刊行会, 1992年, p.196.)。つまり、彼らの目で見れば、ゾラの描写はゾラの詩人としての個性の豊かな想像力の産物であり、その描写こそは彼の「写実主義」の理論を裏切ったということになる。
11. Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981.
12. Claude Seassau, *Emile Zola : le réalisme symbolique*, J. Corti, 1989.
13. Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Libr. Droz, 1983, p69.
14. フィリップ・アモンは、以下の論文において、テキスト中での描写の位置づけ、その仕方と叙述全体機能の中での役割という三つの問題点をもとにして、ゾラ作品を例にして分析した。アモンの研究によると、ゾラ作品で頻りに現れた開いた窓やドアは主人公たちに視線の自由移動を保証し、そして、その視線に従って、終りのない描写が出てくる。主人公の知りたがるという心理のため、描写はその見た結果であ

- る。(Philippe Hamon, 《Qu'est-ce-qu'une description》, in *Poétique*, 12, 1972, pp.465-485.)
15. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, 1993, p.235.
 16. Roland Barthes, 《L'effet de réel》, in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, pp. 81-90.
 17. Colette Becker, *Zola : le saut dans les étoiles*, Presses De La Sorbonne Nouvelle, 2002, p.144.
 18. Henri Mitterand, 《Le regard d' Émile Zola》, in *Europe*, 468-469, 1968, pp.182-203.
 19. アウエルバッハが『ジェルミナル』の一節を分析するときに以下のように指摘する。「感覚的な如実な描写でありながら、なにか冷酷な、あまりにも明白すぎて、無慈悲な調書のように即物的な文体がおそらくひとを当惑させるのだろう」。アウエルバッハはこれをゾラの創造動機において解釈した。彼は、ゾラが時代の大問題から作品を創造したので、遠慮のない感覚的描写を与えても、それはあまり重要ではないと考えた。(Erich Auerbach ; translated by Willard R. Trask, *Mimesis : the representation of reality in Western literature*, Garden City, Doubleday, 1957, p.450.)
 20. Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola : archeologie d'une intelligence*, PUF, 1975, p.61.
 21. ポール・リクール著、久米博訳、『記憶・歴史・忘却』(上), 新曜社, 2004年, pp.17-31.
 22. ホワイトは十九世紀の代表的な歴史家たちの作品を純粋なレトリックの形式、散文による物語的ディスクールとして扱っている。説明するため、あるいはむしろ「説明の効果」を上げるために、歴史家たちは三つの戦略の間で選択を行うと主張する。すなわち形式的議論による説明、筋立てによる説明、イデオロギー的含意による説明である。(Hayden White, *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, 1973, pp.8-23.)
 23. 小倉孝誠, 『歴史と表象:近代フランス歴史小説を読む』, 新曜社, 1997, p. 209.
 24. Jean-Pierre Changeux, 《Définition de la mémoire biologique》, in

- Pourquoi se souvenir ?*, B. Grasset, 1999, pp.17-22.
25. この書の第一章は「個人的記憶と集合的記憶」、第二章は「集合的記憶と歴史的記憶」と題されている。(Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, PUF, 1968.)
 26. Jacques le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1988, p.10.
 27. 野家啓一, 『物語の哲学』, 岩波書店, 1996年, p.128.
 28. アルブヴァクスが集合的交差の限界としての個人的記憶に関して、以下のように指摘する。「思い出の継起は、最も個人的な思い出の継起でさえ、常にわれわれと種々の集合的環境との関係の中に生じた変化によって、すなわち、結局これらの環境の個々の部分において、またその全体性において起こる変形によって、説明されるのである」。(Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p.33; 小関藤一郎訳, 『集合的記憶』, 行路社, 1989年, p.43.)
 29. Jacques le Goff, *op.cit.*, p.105.
 30. Sous la direction de Jacques Le Goff et Roger Chartier, Jacques Revel, *La nouvelle histoire*, Retz, 1978, p. 398.
 31. Jacques le Goff, *op.cit.*, pp.10-11.
 32. ポール・リクール著、久米博訳, 『記憶・歴史・忘却』(上), 新躍社, 2004年, pp.17-31.
 33. そのカバーする領域が、従来の歴史の表層をなす政治的出来事から過去の「表象としての世界」に至るまで、拡大する一方である。特に、フランスの「アナール派」運動に従って、「新しい歴史学」は誕生する。「新しい歴史学」の方向が、民俗学ないし人類学への接近である。(ジャック・ル・ゴフほか [著]; 二宮宏之編訳, 『歴史・文化・表象 : アナール派と歴史人類学』, 岩波書店, 1992年.)
 34. 「現実性としての歴史」(history-as-actuality)と「記録としての歴史」(history as record)という二つの用語はダントの用語である。(Arthur C. Danto, *Analytical philosophy of history*, Cambridge University Press, 1965, p.88.)
 35. 福井憲彦編, 『歴史の方法ロジー』, 新評論, 1984年, p.15.
 36. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, 1983-1985.
 37. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.
 38. Hayden White, *Metahistory : the historical imagination in*

nineteenth-century Europe, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

39.

Peter Gay, *Savage reprisals : Bleak house, Madame Bovary, Buddenbrooks*, W.W. Norton, 2003.

40. Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Seuil, 1983, p.122.

41. Paul Ricœur, *ibid.*, p.139.

42. アウグスティヌスははその著書『告白』第十一巻において、「過去についての現在とは記憶であり、現在についての現在とは直観であり、未来についての現在とは期待である」と述べた。アウグスティヌスは、未来の時間、過去の時間、現在の時間というものはなく、未来のことの現在、過去のことの現在、そして現在のことの現在という三重の現在があると述べて、歴史に関する時間構造を探求するための新しい手掛かりを与えてくれた。(Paul Ricœur, *ibid.*, p.28.)

43. Philippe Hamon, *Qu'est-ce-qu'une description*, in *Poétique*, 12, 1972, pp.465-485.

44. Antoinette Jacometti, *La Bête Humaine d'Émile Zola- Etude de stylistique critique*, Genève, Droz, 1955, pp.73-75.

45. Bergson (Henri), *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1953.

46. 『大百科事典』, 平凡社, 1984, p. 1196.

47. アウエルバッハは以下のように述べている。「日常の現実を厳密に扱うこと、広範な下層社会の民衆が、矛盾葛藤をはらんだ実生活の表現の主題として登場したことが一方にあり、他方に、任意の人物や事件を同時代の歴史の流れ、流動する歴史的背景の中にはめこむという仕事があつて、これが近代リアリズムの基礎になっているのだと筆者は考える」。(Erich Auerbach, *op.cit.*, pp.433-434.)

48. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel—de Balzac à Simenon*, Seuil, 2000, p.42.

49. 『文学と現実』(1982)という著作の中で、ロラン・バルト、ミカエル・リファテール、そしてフィリップ・アモンの三人の学者は、言語と現実との関係に関わるごく常識的な観念を同じような形で問い直すところから出発している。言語の持つ恣意性のゆえに、

言語による現実的なものの表象は、記号とその指示対象との関係と同様に、一つの錯覚であるという結論に達した。(Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, pp. 81-181.)

50. この「語り手のテキスト」と下の「作中人物(たち)の諸テキスト」という二つの用語はジェラルール・ジュネットの用語である。ジュネットはその著書『物語の新しいディスクール』の前書きにおいて、以下のように述べている。「物語言説は二つのテキストによって余すところなく構成されており、そのどちらのテキストをとってみても、それ自体がほとんど常に複数のものから構成されているという事実である。二つのテキストとは、語り手のテキストと作中人物(たち)の諸テキストである」。(Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p.9.)

結 論

表題に示したように、現実と表象との結びつき、言い換えれば表象による現実の再現という核心問題を持つゾラの「リアリズム」が、この論文の主題である。論者は、ゾラの表象対象である現実の二つの側面、いわゆる歴史の過程としての現前の現実と、歴史の結果としての過去の現実に着目することを出発点とした。

歴史の過程としての現前の現実を「視覚像としてのパリ」と結び合わせる第一部では、『叢書』において見事に表象されているパリ大改造による近代都市パリの誕生を見てきた。都市空間における地理的変容と、それに伴う社会的変容といった現実を析出すると同時に、そこから現われた「近代性」も確認できた。

第一章「都市空間の構造」では、都市の形態の分析においてしばしば用いられるいくつかの要素、つまり、都市空間を構成する「市街と広場」、「地域」、「建物」および「公園整備と建設」という四つの面から、パリ大改造により新しく生まれ変わったパリの空間構造を検討した。それによって、過去との断絶から生まれてきたパリの新しさという「近代性」の一面を提示した。

第二章「空間形態における社会階級の分離と混合」では、都市空間と社会的諸集団のかかわりに着目し、各物語で主人公たちの「居住地区」(第一節)の変遷と、そこに登場するさまざまな「盛り場」(第二節)の分析を通して、ゾラのいう「五つの社会空間」の一面を提示した。それと同時に、「居住地区」の分離による社会階級の自我意識の強化と「盛り場」による「流動する社会」という二つの面から、「近代性」について検討した。

「近代性」は経済の体系においても観察される。機械化、もしくは産業化によって、第二帝政下のフランスにはかつてない物質的繁栄がもたらされた。パリは商品という物神が至高のものとして君臨するスペクタクルとしての空間となった。近代的経済の体系が形成されるとともに、新しい都市空間に新しい社会諸現象が生まれた。第三章「新しい都市空間」では、主に都市空間の持つ特徴(スペクタクル)、および近代経済の体系がもたらした近代社会の特質を検討した。例えば、近代商業の躍進を示した百貨店の発展による消費生活の始まりや、新しい資本である貨幣による近代経済社会の形成、さらに交通機関の発達による余暇を楽しむ慣習行動の成立などの新しい社会諸現象が『ボヌール・デ・ダーム』や『金』や『獣人』などの物語において見事に表象されている。

以上、第一部では、パリ大改造による都市空間における視覚的変容と、それに伴う社会的諸現象の変容といったような現前の現実を析出することによって、「近代性」と結び

ついた特権的場所が浮かび上がる。百貨店、銀行、証券取引所そして鉄道駅など—これらはすべて「近代性」と結びついた特権的空間を構成している場所である。

歴史の結果としての過去の現実を「記憶像としてのパリ」と結び合わせる第二部では、空間から読みとれる歴史的出来事と、記憶をつくる場という二つの視点のもとに、『叢書』で作中人物の想起によって「記憶と一体化した歴史」と、第二帝政期の実権派たちの歴史を残そうという意識的な行為によって誕生した「祝賀される歴史」を析出してきた。

第一章「知られざる場」では、物語の中に場所を契機として蘇る個人的記憶、あるいは集合的記憶に基づく1851年のクーデタと1871年のパリ・コミューンという二つ歴史上の出来事への言及を考察した。分析の結果から見ると、物語が展開する舞台の一部分、あるいは主人公たちの眺望する対象である場所が当時の読者にとって、過ぎ去ったばかりのパリ・コミューンという歴史上の出来事に関する記憶を喚起するはずの、特定の地名群である。それゆえに、これらの場所への言及によって、そこに込められた歴史上の出来事が読みとれる。パリという都市空間が、一方は主人公たちの個人の生活空間であり、他方では歴史上の出来事が起こった空間でもある。一家族の活動や生活を通して第二帝政の社会を描こうとしたゾラが、『叢書』では個人の生活空間を歴史上の出来事の空間と重ねあわせ、あるいは社会的歴史を一家族の生活空間の中に配置するという手法を使って、歴史上の出来事に関する言及を実現したのである。

第二章「記憶をつくる場」では、恒常的に記念空間化されつつあるパリの都市空間に注目した。第二帝政期に、「記念物」(第一節)の建造と修復のブームの出現、そして記念祝典の増加による「祭典行列」(第二節)の世俗化は、権力側がいまの栄光を思い出として保存し、集合的記憶を形成するために実施したひとつのイデオロギー教育とも言える。パリは第二帝政の栄光のありようを映し出す場であるという結論に達した。

第三章は、「都市空間と記憶の断片化」という視点から、パリの大改造、またはパリ・コミューンの破壊がもたらした住民の記憶の空洞化という点を検討した。分析の結果、破壊された地区は、地理空間からも人びとの記憶からも消滅するということがわかる。その代わりに、そこに建てられた新しい建造物がすでに新しい記憶をひき起こし、別の行為と別の態度を準備するのである。場所が記憶を保存する役割のほかに、記憶をつくる役割も持つ。それゆえに、場所から蘇るのは、過去の出来事を単に保存する能力としての、本来的な個人的あるいは集合的記憶だけではない。現在のイデオロギーを意図的に保存するためにつくられる集合的記憶がそれに含まれる。この集合的記憶は、破壊による

再構成を通して機能している。

第一部と第二部では、ともに、『叢書』においてゾラの表象対象である現実とは何かをみてきた。第三部では、現実を言語という手段を通じていかに表象できるのか、言語という手段を通じて表象された現実はどのような形態で現れるのかという問題、つまりゾラの表象の手法を探ることを目的とした。そのために、「現前の表象におけるリアリズム」と「過去の表象におけるリアリズム」と題したそれぞれの章において、小説における現実描写と歴史叙述という二つの問題を検討した。

第一章「現前の表象におけるリアリズム」では、「観察者の系譜」という第一節の考察に基づいて、ゾラの「小説における現実描写」(第二節)の特徴に関しては、以下の事柄を明らかにした。『叢書』では、ゾラは語り手と主人公の眼差しを通して、パリを描いたのであり、さらに、主人公を観察者と体験者のほさまに置き、その各々の視線にそって、パリという都市空間がさまざまな様相を現すことを示した。ゾラは常に主人公たちを未知の世界に投げ入れ、知識を持つ案内者をときどき登場させ、あるいは主人公自体をある領域の専門家と設定する。そこから生じる描写とは、観察者の立場から客観的な描写、つまり、現前に供される対象を観察し、あるがままを記録するに止まる描写である。細部描写から始まる情景描写によって、テキストの空間が「記録空間」であるように見える。それはいわゆる記録小説の特徴である。『叢書』の読解においてまず感ずるのは、この点である。しかし、パリという都市空間は見せ掛けの劇空間の側面を持つため、そこから蘇るものは消費するために作られた見せ掛けの像にほかならない。加えて、主人公たちがその場所での滞在時間の流れにそって、いろいろな事件の発生によって、心理変化が生じ、そこから体験者の内面風景の描写が多くなる。または、記憶の働きにより、現前の空間に身を置きながら、追憶者となる。そこに現れる風景は記憶の中で経験されたものであり、観念的な対象である。ゾラの叙事詩詩人という一面が従来強調されてきたのは、内面風景を描く際に使われた奔放かつダイナミックな隠喩や象徴などの表象の諸形式の誇張という点に由来する。しかし、ゾラは当時の社会全体を描こうと強く意識しながら創作したのであり、とりわけ『叢書』ではパリをより具体的に描いているように思われる。物語においてパリという都市空間は複数の視覚によって描かれたそれぞれのものの像の集合である。「記録空間」における都市の原像にしても、劇空間における見せ掛け像にしても、いずれも可視的外部の領域に属する。そして、「体験空間」における投影像も、可視的外部の領域から抽象的内部の領域へと変わる一つの結果である。

第二章「過去の表象におけるリアリズム」では、まず第三卷の『パリの胃袋』と第十九卷の『壊滅』を中心に、「記憶と語り」(第一節)の問題を論じながら、個人的記憶の語りと歴史上の出来事の叙述の間にある関連性を提示した。次に、第二節「記憶の働き」では、歴史の主体、記憶の主体そして語りの主体という三者の間の衝突という問題点に焦点をあてて、個人的あるいは集合的記憶の歴史における働きを考察した。前二節の考察に基づいて、ゾラの「小説における歴史叙述」(第三節)の特徴に関しては、以下の事柄を明らかにした。ゾラが目指すのは社会的歴史であるから、つくられつつある歴史の過程に注目し、そのプロセスを架空の人物の意思と行動によって形象化しようとする。そこでは歴史上の出来事が異なる語り方によって成立させられる。一つには、語り手が歴史の流れの外へ出て、自分を言わば神の位置に置き、歴史の全体を一挙に俯瞰し、歴史の過去としての結果を叙述する。いわゆる記録文書としての歴史の提示である。もう一つは、歴史の過程とされる個人の経験が、語り手あるいは作中人物の語りを通して、劇的で生き生きとして語られている。いわゆる物語としての歴史の提示である。物語の中に歴史上の出来事を書き込むために用いる手法に関して、ゾラはただ架空の出来事を歴史の事実であるかのように編年体で記述するだけではない。場所を示す地名の使用によって、そして場所に関する描写によって、「記憶と一体化した歴史」のほかに、「教えられる歴史」をも提示した。場所を契機として蘇った作中人物の記憶は、歴史の過程としての現在、つまり過去における現在として提示される。ゾラは過去の事象を現代人にわかりやすく筋道を立てて叙述する代わりに、当時の経験者の記憶によって断片化するという戦略を取った。その結果、当時の歴史上の出来事を個人、あるいは一家族の歴史のもとに配置することに成功した。加えて、現前の空間を描写することによって、見せるために作られつつある歴史を提示することにも成功した。

ベルクソンは、その著書『物質と記憶』の中で、知覚と記憶とが交差するところに、「イマージュ」という中心的な観念を見出した。彼にとって、イマージュは事物と表象の中間にある存在である。この提唱は、現実と表象との結びつきという核心問題を持つリアリズムの理解に手係りを与える。第三章「Image-Réalisme」では、ゾラの「リアリズム」の特徴を明示するために、まずは媒介として導入するイマージュ(image)という言葉の定義から論を始めた。フランス語のイマージュ(image)という言葉は、*Le Robert* 大辞書(1985)によると、いくつかの定義がある。概観すると、映像、画像や写像などの事物、そして、象徴や比喻、また知覚や印象によって心に浮かぶ心象や表象、残像、記憶像を

意味する。指示対象、形成過程および表示形態のいずれにおいても、二重化という特徴がみられる。

1. 指示対象。実存的な事物の反映像として存在するイメージと、実存的な事物が持つ象徴的あるいは概念的な反映像としてのイメージとを区別することができる。
2. 形成過程。インプットとアウトプットの過程において、知覚対象は視覚像と記憶像の属する程度の差異という点に還元される。加えて、アウトプットするときに、つまり表象する段階において、二つのレベルに分かれる。一つは、原物の存在を強調するために、原物を模倣するもの、つまり、その視覚像を忠実に模し、事物の外貌を写すことを通じて、一つの現存を呈示する。もう一つは、自分の認識を加えるために、記憶像を忠実に模し、過ぎ去ったものの不在をここに実物として在るかのごとく在らしめることである。前者は知覚表象における現前の提示であり、後者は記憶表象における過去の提示である。
3. 表示形態。一方は外部で知覚可能な形式として存在する視覚像である。他方は、人の内部で知覚可能な形式として存在する記憶像である。

前二部と第三部の前二章による分析と考察の結果に基づいて、以下の事柄が判明した。

1. 表象の対象。ゾラが目指すのは、実存的な事物の反映像として存在するパリという都市空間の地理的現実と、それが持つ象徴的な反映像として存在する社会的および歴史的現実という多重の現実である。(ここでいう実存としての現実と、象徴としての現実とは、イメージの指示対象の二重化と対応する)。
2. 表象の仕方。「見られる場所」としてのパリという都市空間は、現前の表象において現存するものとして、可視的な観察対象である。「語られる場所」としてのパリという都市空間は、歴史の舞台、あるいは歴史の創造物として、過去の表象において当時の人々の記憶から蘇るのである。描写され、「見られる場所」としての都市空間は、物語(時間)の経過にしたがって「語られる場所」となる。そして、記憶から蘇るのは過去についての現在であるから、「語られる場所」としての都市空間は、

記憶において再び見られ、描写される。視覚的刺激に促されて知覚的現在を描写すること(観察文)は、知覚表象の結果である。想起に促されて「過ぎ去った知覚的現在」について語ること(物語文)は、記憶表象によるものである。現前の現実を観察という知覚力が表象し、過去の現実を記憶力が表象する。(知覚による現前の提示と記憶による過去の提示、これはイマージュの表象形式における二重化と対応する)。

3. 表象の形態。歴史の過程としての現前の現実を、知覚表象による視覚像(都市の原像、見せ掛け像、投影像)という形態に帰し、歴史の過程としての過去の現実を、記憶表象による記憶像(個人的記憶像と集合的記憶像)という形態に帰する。(表象された現実の状態もイマージュの二重化状態と一致させるわけである)。

以上のように、ゾラの表象の対象と表象の仕方において、イマージュの二重性という特徴が見られる。表象の形態においては、イマージュが多義的、多面的に機能している。表象の対象、表象の仕方および表象の形態のいずれにおいても、イマージュを中心的媒介とした、ゾラに特有のリアリズムの手法というものを指摘できるのではないか。これを **Image-Réalisme** という概念によって示したい。

加えて、歴史の過程としての現在に重点を置いたゆえに、ゾラが現前の表象においては視覚という知覚表象を使用し、過去の現在を再現するためには記憶表象を用いた。視覚知覚による現前の表象は、現在についての断片的なものから構成される。これらの断片が現実の瞬間の反映であり、現実の多層性を表している。それに対して、記憶による過去の表象は、過去の現在についての断片的なものから構成される。これらの断片の配置によって、唯一なる歴史的事実が成立するのではなく、多数の可能性を持つ歴史の空間が現れる。パリという空間がそれらのイマージュを映し出す鏡であると同時に、それらのイマージュが保持されているものしるしでもある。

Image-Réalisme は、歴史の過程としての現在と歴史の結果としての過去、すなわち目によって確認された現前の表象の断片と、記憶によって認識された過去の表象の断片の配列によって、唯一なる事実よりも多数の可能性を持つ現実を志向する。このようにして、ゾラの「リアリズム」においては、現前の世界と過去の世界の往復運動は、一つの「実験場」となる。

テキストと主要参考文献

テキスト

Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, I-V, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982.

『ルーゴン・マッカール叢書』全 10 巻, 論創社, 2003-2006 年。

『ゾラ・セレクション』全 12 冊, 藤原書店, 2002-2007 年。

河内清訳, 『ゾラ』, 筑摩書房, 1974 年。

清水正和訳, 『制作』, 岩波文庫, 1999 年。

欧文主要参考文献

a. ゾラとその作品について

Bonnefis (Philippe), *L'innommable : essai sur l'œuvre d'Émile Zola*, SEDES, 1984.

Brown (Frederick), *Zola : une vie*, Belfond, 1996.

Cannone (Belinda), *L'oeuvre d'Émile Zola*, Gallimard, 2002.

Chevrel (Yves), *Le naturalisme*, PUF, 1982.

De Faria (Neide), *Structures et unité dans Les Rougon-Macquart : la poétique du cycle*, A.G. Nizet, 1977.

De Lattre (Alain), *Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence*, PUF, 1975.

Dezalay (Auguste), *Zola sans frontières : actes du Colloque International de Strasbourg*, Presses universitaires de Strasbourg, 1996.

Gomart (Hélène), *Les opérations financières dans le roman réaliste : lectures de Balzac et de Zola*, Champion, 2004.

Hamon (Philippe), *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

—*Texte et idéologie*, PUF, 1984.

Kaempfer (Jean), *Émile Zola : d'un naturalisme pervers*, Corti, 1989.

Kranowski (Nathan), *Paris dans les romans d'Émile Zola*, PUF, 1968.

Leduc-Adine (Jean-Pierre), *Zola, genèse de l'œuvre*, CNRS, 2002.

Lukács (György); translated by John and Necke Mander, *Realism in our time: literature and the class struggle*, New York, Harper & Row, 1964.

- Lumbroso (Olivier), *Zola : la plume et le compas : la construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, H. Champion, 2004.
- Max (Stefan), *Les métamorphoses de la grande ville dans les Rougon-Macquart*, Nizet, 1966.
- Mitterand (Henri), *Zola et le naturalisme*, PUF, 1986. (佐藤正年訳, 『ゾラと自然主義』, 白水社, 1999年)
- *Le regard et le signe*, PUF, 1986.
- *Zola : l'histoire et la fiction*, PUF, 1990.
- *Le roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, PUF, 1998.
- Mourad (François-Marie), *Zola : critique littérature*, Champion, 2003.
- Nelson (Brian), *Zola and the bourgeoisie : a study of themes and techniques in Les Rougon-Macquart*, Macmillan, 1983.
- Pagès (Alain), *Émile Zola : bilan critique*, Nathan, 1993.
- *Guide Emile Zola*, Ellipses, 2002.
- Pouchain (Gérard), *Promenades en Normandie avec Emile Zola*, C. Corlet, 1993.
- Ripoll (Roger), *Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981.
- Sacquin (Michèle), *Zola et les historiens*, Bibliothèque nationale de France, 2004.
- Seassau (Claude), *Émile Zola : le réalisme symbolique*, J. Corti, 1989.
- Serres (Michel), *Feux et signaux de brume : Zola*, Grasset, 1975. (寺田光徳訳, 『火, そして霧の中の信号—ゾラ』, 法政大学出版局, 1988年)
- Thorel-Cailleteau (Sylvie), *La pertinence réaliste : Zola*, Champion, 2001.
- Tonard (Jean-François), *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Berlin, P. Lang, 1994.
- Van Tooren (Marjolein), *Le premier Zola : naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Emile Zola*, GA, Rodopi, 1998.
- Yvonne (Joan), *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Dangelzer, Slatkine Reprints, 1981.

b. パリ大改造と第二帝政について

- Autin (Jean), *Les frères Pereire : le bonheur d'entreprendre*, Perrin, 1984.

- Barbey (Adélaïde), *Paris*, Hachette, 1995.
- Bernard (Jean-Pierre A), *Les deux Paris : les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.
- Bourgin (Georges), *Histoire de la Commune*, New York, AMS Press, 1973.
- Courtine (Robert), *Cafés et restaurants des boulevards, 1814-1914*, Perrin, 1984.
- Daumard (Adeline), *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, Flammarion, 1970.
- Des Cars (Jean), *Hausmann, la gloire du Second Empire*, Perrin, 1978.
- Faure (Alain), *Paris carême-prenant : du carnaval à Paris au XIXe siècle, 1800-1914*, Hachette, 1978.
- Gaillard (Jeanne), *Paris, la ville, 1852-1870*, Champion, 1977.
- Gaillard (Marc), *Paris : les expositions universelles de 1855 à 1937*, Les Presses Franciliennes, 2003.
- *Paris au XIXe siècle*, Nathan, 1981.
- Haine (W. Scott), *The World of the Paris Café*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Heurteux (Claude); De Moncan (Patrice), *Le Paris d'Hausmann*, Mécène, 2002.
- Julien (Pecheux), *La naissance du rail européen 1800-1850*, Berger-Levrault, 1970.
- *L'âge d'or du rail européen 1850-1900*, Berger-Levrault, 1975.
- Loyer (François), *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Hazan, 1987.
- Maneglier (Hervé), *Paris impérial : la vie quotidienne sous le Second Empire*, A. Colin, 1990.
- Marrey (Bernard), *Les grands magasins : des origines à 1939*, Picard, 1979.
- Miller (Michael B), *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, N.J. Princeton University Press, 1981.
- Noël (Bernard), *Dictionnaire de la Commune : iconographie et légendes de Marie-José Villotte*, Fernand Hazan, 1971.
- *Dictionnaire de la Commune*, Flammarion, 1978.
- Plessis (Alain), *De la fête nationale au mur des fédérés 1852-1871*, Seuil, 1973.
- *La Banque de France et ses deux cents actionnaires sous le Second Empire*, Genève, Droz, 1982.

Rouleau (Bernard), *Paris : histoire d'un espace*, Seuil, 1997.

—*Paris : histoire d'un espace : ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre*, Seuil, 1997.

Salles (Catherine), *Le Second Empire : [1852-1870]*, Libr. Larousse, 1985.

Stéphane (Bernard), *Le dictionnaire des noms de rues : l'explication du nom de votre rue*, Mengès, 1984.

Toutain (J.-Claude), *Les transports en France de 1830 à 1965*, PUF, 1967.

Tulard (Jean), *Dictionnaire du second Empire*, Fayard, 1995.

c. そのほか

Auerbach (Erich); translated by Willard Trask, *Mimesis : the representation of reality in Western literature*, Garden City, Doubleday, 1957. (篠田一士, 川村二郎訳, 『ミメシス — ヨーロッパ文学における現実描写』, 筑摩書房, 1967年)

Baguley (David), *Le naturalisme et ses genres*, Nathan, 1995.

Barthes (Roland) et al. ; sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.

Becker(Colette), *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, 1992.

Bergson (Henri), *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1953. (田島節夫訳, 『物質と記憶』, 白水社, 1965年)

Chamarat-Malandain (Gabrielle), *Nerval, réalisme et invention*, Paradigme, 1997.

Dubois (Jacques), *Les romanciers du réel—de Balzac à Simenon*, Seuil, 2000. (鈴木智之訳, 『現実を語る小説家たち — バルザックからシムノンまで』, 法政大学出版局, 2005年)

Dufour (Philippe), *Le réalisme : de Balzac à Proust*, PUF, 1998.

Dumesnil (René), *Le réalisme et le naturalisme*, Duca de Gigord, 1955.

Genette (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.

Halbwachs (Maurice), *La mémoire collective*, PUF, 1950. (小関藤一郎訳, 『集合的記憶』, 行路社, 1989年)

Hamon (Philippe), *Du descriptif*, Hachette Supérieur, 1993.

—*Mimesis et semiosis : littérature et représentation : miscellanées offertes à Henri*

- Mitterand, Nathan, 1992.
- Harvey (David), *Paris, capital of modernity*, New York, Routledge, 2003. (大城直樹, 遠城明雄訳, 『パリ: モダニティの首都』, 青土社, 2006年)
- Higonnet (Patrice), *Paris: capitale du monde des lumières au surréalisme*, Tallandier, 2005.
- Le Goff (Jacques), *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1988. (立川孝一訳, 『歴史と記憶』, 法政大学出版局, 1999年)
- La nouvelle histoire*, Retz, 1978.
- Marin (Louis), *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Seuil, 1993.
- Michaud (Yves), *Paris*, Odile Jacob, 2004.
- Nøjgaard (Morten), *Temps, réalisme et description : essais de théorie littéraire*, Champion, 2004.
- Nora (Pierre), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, 1997. (谷川稔監訳, 『記憶の場 : フランス国民意識の文化=社会史』, 岩波書店, 2002-2003年)
- Pagès (Alain), *La bataille littéraire : essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Séguier, 1989.
- Pellissier (Georges), *Le réalisme du romantisme*, Hachette, 1912.
- Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, 1983-1985. (久米博訳, 『時間と物語』, 新曜社, 1987-1990年)
- La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000. (久米博訳, 『記憶・歴史・忘却』, 新曜社, 2004-2005年)
- Robin (Régine), *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Payot, 1986.
- White (Hayden), *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

d. 雑誌

- Les Cahiers naturalists*, n°59- n°78, 1985-2004.
- Europe*, n°30, n°40, n°63, 1952, 1968, 1985.

日本語主要文献:

荒山正彦,『空間から場所へ:地理学的想像力の探求』,古今書院,1998年。

石井洋二郎,『フランス第二帝政における都市の変容と文学・芸術』,東京,2006年。

磯見辰典,『パリ・コミュニケーション』,白水社,1987年。

大林信治,山中浩司編,『視覚と近代:観察空間の形成と変容』,名古屋大学出版会,1999年。

岡真理,『記憶/物語』,岩波書店,2000年。

小倉孝誠,『歴史と表象—近代フランス歴史小説を読む』,新曜社,1997年。

小倉孝誠・宮下志郎編,『ゾラの可能性—表象・科学・身体』,藤原書店,2005年。

小倉孝誠,『近代フランスの誘惑—物語表象オリエント』,慶應義塾大学出版会,2006年。

加賀山孝子,『エミール・ゾラ断章』,早美出版社,2000年。

鹿島徹,『可能性としての歴史—越境する物語り理論』,岩波書店,2006年。

木下賢一,『第二帝政とパリ民衆の世界—「進歩」と「伝統」のはざままで』,山川出版社,2000年。

喜安朗,川北稔著,『大都会の誕生:出来事の歴史像を読む』,有斐閣,1986年。

清水正和,『ゾラと世紀末』,国書刊行会,1992年。

中木康夫,『ロスチャイルド家—世界を動かした金融王国—』,誠文堂新光社,1980年。

成田龍一,『近代都市空間の文化経験』,岩波書店,2003年。

庭孝男編,『パリ歴史の風景』,山川出版社,1997年。

野家啓一,『物語の哲学』,岩波書店,1996年。

長谷川正安,『コミュニケーション物語:1870-1871』,日本評論社,1991年。

福井憲彦編,『歴史のメトロロジー』,新評論,1984年。

松井道昭,『フランス第二帝政下のパリ都市改造』,日本経済評論社,2003。

宮下志朗・小倉孝誠編,『いま、なぜゾラか』,藤原書店,2002年。

クレーリー(ジョナサン)著、遠藤知己訳,『観察者の系譜—視覚空間の変容とモダニティ』,以文社,2005年。

ジェイムソン(フレドリック)著、大橋洋一他訳,『政治的無意識—社会的象徴行為としての物語』,平凡社,1989年。

ベンヤミン(ヴァルター)著、今村仁司他訳、『パサージュ論』, 岩波書店, 1993-1995年。

ロム(ジャン)著、木崎喜代治訳、『権力の座について大ブルジョワジー:19世紀フランス社会史試論』, 岩波書店, 1971年。

正誤表

頁	行	誤	正
ii	13	記録空間」	「記録空間」
ii	15	体験空間」	「体験空間」
13	19	1981	1881
13	下7	ブルースト	プルースト
15	5	「現実の反映」ルカーチが	「現実の反映」_(ルカーチが
19	12, 13, 21, 22, 28	道路網	道路網
20	1	道路網	道路網
20	6	もっと向 <u>か</u> うにも	もっと向 <u>こ</u> うにも
21	17	道路網	道路網
21	下5	主人公たち <u>の</u> 生きられる	主人公たち <u>によって</u> 生きられる
21	下1	<u>基</u> 盤目	<u>基</u> 盤目
22	3	<u>基</u> 盤目	<u>基</u> 盤目
22	下8	道路網	道路網
24	8	<u>徴</u> 税	<u>徴</u> 税
24	下4	<u>ボ</u> ワソニエール	<u>ボ</u> ワソニエール
25	下10	いくつ <u>の</u> 地域	いくつ <u>か</u> の地域
28	14	金め <u>っ</u> きりした	金め <u>っ</u> きした
29	3	帝政崩壊の75年	帝政崩壊 <u>後</u> の1875年
37	2	その街区 <u>の</u>	<u>女性たちにとって</u> その街区 <u>の</u>
39	下6	最大 <u>な</u> 成功	最大 <u>の</u> 成功
40	7	好例 <u>と</u> しては	好例 <u>は</u>
42	2	体系が形成 <u>す</u> る	体系が形成 <u>さ</u> れる
43	下11	店はガイヨン広場に面した <u>一</u> 角の 高い入口は	ガイヨン広場に面した <u>店</u> の高い 入口は
44	下2	女性消費の急 <u>激</u>	女性消費の急 <u>増</u>
45	8	金融資本の急 <u>激</u>	金融資本の急 <u>増</u>
45	下5	ペ <u>ル</u> ール	ペ <u>レ</u> ール
45	下2	両者 <u>の</u> モデルである	両者 <u>を</u> モデルとしている
47	6-7	補償金目 <u>立</u> て	補償金目 <u>当</u> て
48	9, 11	食欲を <u>目</u> 指す	食欲を <u>満</u> たす
50	3	大衆オペラハウスの <u>増</u> 殖	大衆オペラハウスの <u>増</u> 加

50	13	乗客を <u>選</u> んで	乗客を <u>運</u> んで
50	下 5	道路 <u>網</u>	道路 <u>網</u>
51	下 11	<u>ベ</u> シユー	<u>ペ</u> シユー
53	1	タブラ・ <u>サラ</u> ー白紙状態	タブラ・ <u>ラーサ</u> (白紙状態)
53	12-14	道路 <u>網</u>	道路 <u>網</u>
54	7	<u>近代</u> 近代性	近代性
55	下 10	結び <u>つ</u> いている	結び <u>つ</u> けている
66	下 3-13	<u>関</u> わらず	<u>拘</u> わらず
67	下 10	グルネル橋向 <u>か</u> い	グルネル橋 <u>に</u> 向かい
68	15	<u>左</u> 岸で	<u>右</u> 岸で
70	2	破壊 <u>し</u> た	破壊 <u>さ</u> れた
71	下 6-7	1875 年に完成を <u>見</u> せた	1875 年に完成を <u>見</u> た
71	下 6	物語の執筆 <u>す</u> る時期	物語の執筆時期
73	17	形成に実施 <u>さ</u> れた	形成 <u>の</u> ために実施された
73	下 7	第 <u>一</u> 節	第 <u>二</u> 節
74	12	祭典 <u>進</u> 行	祭典 <u>行</u> 進
74	下 5	ひと <u>め</u> き	ひと <u>き</u> わ
76	8	「 <u>ブ</u> ロンドのヴィナース」	「 <u>ブ</u> ロンドのヴィナース」
76	下 1-2	いたるところ <u>に</u>	いたるところ <u>へ</u> の
77	8	破壊 <u>に</u> は	破壊 <u>は</u>
77	13	破壊 <u>し</u> た場所	破壊 <u>さ</u> れた場所
77	17	つくるために <u>生</u> まれた	つくるために <u>生</u> み出された
79	17	記憶から	記憶から <u>も</u>
79	17	生活を <u>上</u> げ続けて	生活を <u>続</u> けて
83	下 10	現実と表象を結び <u>つ</u> く	現実と表象を結び <u>つ</u> ける
84	4	全体的 <u>に</u> から	全体 <u>か</u> ら
85	2	セ <u>ヴ</u> ァストポール	セ <u>バ</u> ストポール
86	8	怪物 <u>さ</u> のような	怪物 <u>の</u> ような
88	下 11	視野に <u>収</u> めているのは	視野に <u>収</u> まっている
88	下 3	<u>カル</u> ノフスキー	<u>クラ</u> ナウスキー
89	7	特権 <u>の</u> 場	特権 <u>的</u> な場
90	下 4	<u>演</u> 出者	<u>出</u> 演者
97	4	時間の <u>通</u> 過	時間の <u>経</u> 過
97	4	<u>関</u> わらず	<u>拘</u> わらず
97	11	<u>描</u> 写の <u>謂</u>	<u>謂</u>

98	4	原因を <u>解く</u>	原因を <u>解明する</u>
99	4	自由な移動に <u>条件を与える</u>	自由な移動を <u>可能にする</u>
100	5	サン＝ラザール駅への描写	サン＝ラザール駅の描写
105	11	他者と <u>分有して</u>	他者と <u>共有して</u>
109	1	<u>ポ</u> ート	<u>ポ</u> ート
112	下9-10	到着した <u>から</u>	到着して <u>から</u>
113	下7	<u>語り手が</u> 作中人物の	作中人物の
114	下9	狂 <u>気</u> のように	狂 <u>人</u> のように
117	15	彼の流刑生活は	彼の流刑生活が
118	下10	人間が <u>経験</u> を通して	人間の <u>経験</u> を通して
118	下7	<u>希少</u> である	<u>稀</u> である
120	4	特権な場との解釈	特権的な場 <u>である</u> との解釈
124	下3	人々が	人々の
124	下3	認識も <u>施</u> されている	認識も <u>示</u> されている
130	16	手 <u>係</u> り	手 <u>掛</u> かり
131	12	イン <u>ポ</u> ット	イン <u>プ</u> ット
133	4	未知の世界に <u>投げ</u>	未知の世界に <u>投げ入れ</u>
133	12	体験者に <u>記憶</u> 表象	体験者に <u>よる</u> 記憶表象
136	下2	定式が <u>生</u> まれる	定式化が <u>な</u> される
137	6	ト <u>ー</u> ナド	ト <u>ナ</u> ール
137	13	二つのレベルで <u>分</u> かれる	二つのレベルに <u>分</u> けられる
140	7	アル <u>ブ</u> ヴァクス	アル <u>ヴ</u> ァックス
141	13	<u>Qu'est-ce-qu'une description,</u> in <i>Poétique</i> , <u>12</u>	《 <u>Qu'est-ce-qu'une</u> <u>description</u> 》, in <i>Poétique</i> , <u>n°12</u>
148	6	イン <u>ポ</u> ット	イン <u>プ</u> ット