

〈論文〉

## 透明礼賛

### ——あるいはゾラにおけるイカロスの誘惑について

田中恒寿

#### はじめに

『居酒屋』、『ナナ』、『ジェルミナール』とくれば、エミール・ゾラという作家は社会の底辺にある暗い世界を好んで描いたようにも一見思われがちだが、ゾラの生きた時代、そしてルーゴン＝マッカーラー一族の物語の多くが繰り広げられる時代は、主として第二帝政から第三共和制にかけてのフランスであり、折しもオスマン知事の大改造によって、パリが近代都市へと脱皮しつつあった時代にあたる。都市という装置の一新によってもたらされる物質的繁栄が垣間見せる輝かしい未来へのヴィジョンを確信して疑わないゾラも一方では顕著であり、『ボヌール・デ・ダーム百貨店』、『パリの胃袋』、『獣人』といった作品を一読すればそのことは明らかだろう。ただし、だからといってゾラを無邪気な進歩礼賛主義者に分類して事足りりとするのも躊躇される。急激に進む大量生産・大量消費の大衆社会がきらびやかな物質、スピード感あふれる情報によって不特定多数の欲望を刺激しつづけることで、前世紀の身分制度とはまた別種の階層分化がもたらされ、さまざまな歪みがフランスの社会に生じたことを、ジャーナリスト出身のゾラは見逃さなかった。

だがそれにしても、社会のあるがままを描き尽くそうとするゾラにあっても、ある種の偏向は避けようべくもないだろう。意識的な先入観、もしくはデフォルメもあれば、無意識のうちにテキストに忍び込む歪曲もあるに違いない。ここで特に注目したいのはガラスというアイテムに対するゾラのこだわりである。1851年ロンドンで開催された第一回万国博覧会の水晶宮に代表されるように、透明な大板ガラスを多用した建築は、産業革命によってもたらされた目くるめく進歩発展の象徴であり、19世紀後半のパリにおいてもトレンドの最先端を特徴付ける建材だった。鉄骨と大板ガラスで構成された空間は、明るく開放感に満ち溢れ、視線の自由な飛翔を可能にする。

ゾラの登場人物の見る行為について詳細な分析を行ったフィリップ・アモンは、ゾラに

おける視覚の優位を強調した。「すべてを見、そしてすべてを描く」というゾラの欲求はとりわけ『作品』の主人公クロード・ランチエに体现されるだろう。アモン曰く、「登場人物の見る能力を正当化するために、窓ガラスは透明でなくてはならないし、障害物が視線を妨げることがあってもならない。(中略)なるほど『窓』は視覚的描写を導く特権的な場所であるに違いない。」これに続く指摘は重要だ。「当時の建築スタイル(より広い開口部にガラスを使用し、鉄骨とガラスの可能性を追求)と文学上の美意識(本物らしい描写、写実主義)が合致して小説は多くの収穫を得た。これはゾラに限ったことではない。」<sup>1)</sup> もちろん明るい光は描写の精度を上げるだろう。しかし我々がここでこだわりたいのは、ガラスが可能にした視覚だけではなく、ガラスそのものへのフェティシズムでもある。

一方でゾラは、俯瞰的、透視図法的な構図による大づかみな空間の描出に長けた作家であった。個別の事物をとことん凝視して細密画風に描き出すという作風ではない。多種多様なモノがあふれかえる様を活写した『ボヌール・デ・ダーム百貨店』や『パリの胃袋』——パリの中央市場が舞台——においても、一つ一つのものが画面構成上の意味を付与された静物画的とらえ方よりも、一步引いて全体を見渡し、マッスとしてのエネルギーを重視するような描き方が目立つ。そんなゾラであってみれば、ガラスはこれまでにないパースペクティヴを切り開く——ガリレオにとっての望遠鏡のように——画期的なツールとして、知らず知らずのうちに引き寄せられ、執着していったとしても不思議はないだろう。

拙論ではガラスに向けられたゾラの視線に注目しながら、彼方を見通すことによってもたらされる陶酔感や、ガラスの向こうに透けて見える天空、なかならず太陽への嗜好を分析してみることとしたい。

ガラスは空間を囲うと同時に開放する。建材としてある平面を覆いはするが、視線はそれを貫いて向こうの世界を探索し、鑑賞する。むしろガラスは閉じ込めるふりをしながら、眼差しを誘うのである。ガラスはその物質性を意識させることによってパースペクティヴを際立たせる。窓枠は額縁となって外なる風景の透視図法を支えつづける。第一章では、この透視とガラスの関連について分析する。

誘われるのは視線だけではない。陽射しとて同じこと。反射すると同時に差し込むのである。かくて、ガラスという二律背反物質をとおしてゾラの目は太陽と共犯関係を結ぶ。ガラスは日光を招き入れるという点においてもゾラ作品の向日性登場人物の好むところとなるだろう。イカロスの誘惑。ゾラ作品においてガラスは太陽への階段でもある。第二章では、ガラスと向日性について検証する。

## 第1章 ガラスと透視

『居酒屋』（1877年）は印象的なふたつの視線で幕を開ける。ひとつは環状大通りの人ごみをあかあかと照らし出すダンスホールのガラス窓。主人公のジェルヴェーズは愛人ランチエの帰りを待ちかねて、通りからガラス窓の向こうへと視線をさまよわせる。

Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs.<sup>2)</sup>

環状大通りの黒い流れ、そしてダンスホールの前でだけ燃え上がるようにきらめく雑踏は、ジェルヴェーズのもやもやした心の内のありようそのものでもあるだろう。ダンスホールという華やかな歓楽的空間はその明るさとガラスによる開放感によって人々を誘惑するが、心ここにあらずといった風情のジェルヴェーズにとっては、このガラスから溢れ出る光の洪水が、かえって視線を遮断し、はね返す、無情の明かりでもあるかのようだ。少なくともジェルヴェーズが見ようとするのは主としてガラスの向こう側に繰り広げられているはずのダンスホール光景ではなく、ガラスのこちら側、ジェルヴェーズもその一人である雑踏の断片化されたうごめきにすぎない。ガラスに映っているのは、都市空間にうごめく人々の欲望の影でもあるのだろうか。

もうひとつの視線。それはランチエの外泊が明らかになった翌朝、アパルトマンの二階の窓から俯瞰するジェルヴェーズの視線だ。8才になるクロードと4才になったばかりのエチエンヌがまだ寝息を立てている傍らで、母親はひとしきり嗚咽をもらした後、窓際に肘をついて遠くの歩道に視線をさまよわせる。まずは右手のロシュシュアール大通の方を眺めやるかと思えば、今度は左手の並木道の中を見通してゆき、正面に建築中のラリボワジュール病院に目を止めたら、次は入市税関の壁に沿って地平線の端から端へとゆっくり目をはわせる。大通をひとつおろし探索し終えると今度は枝道の点検が始まる。

Et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coup de couteau.<sup>3)</sup>

ミクロの視線に飽いて、ふと見上げると、城壁の彼方には朝のパリのざわめきを映す埃のような陽光が目飛び込んでくる。結局彼女の視線の落ち着く先はポワソニエール市門だ。

Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de La Chapelle.<sup>4)</sup>

どちらの眼差しも目的はただひとつ、ランチエを捉えることにある。しかしジェルヴェエズの網膜に映るのはひたすらに求めつづける特定の個人の像ではなく、無情にも、マッスと化した群集でしかない。そしてその——ひよっとしたらランチエも含んでいるかもしれない——群集は、朝まだきパリの風景の一構成要素として、透視図法の中に溶け込んでゆく。

Et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement.<sup>5)</sup>

このように無秩序な欲望やエネルギーを内に秘めた群集を俯瞰的に風景の中へと取り込んで描写する手法は、ゾラの得意とするところであり、この作家が打ち出した新機軸でもあるだろう。

ゾラにおける視線の問題を考える時、ガラスのテーマを避けてとおることはできない。特徴的なのはなんとといっても『パリの胃袋』（1873年）における新築のレ・アール（パリの中央市場）を形作る大ガラスの幾何学空間だ。

小説の冒頭でギアナから脱走してきた徒刑囚フロランが、飲まず食わずで憔悴のあまり目にした建物は、あまりにフロランの常識から逸脱していたために幻影と見まがうほどだったが、これこそは小説の舞台となるレ・アールの勇姿であった。「腹（小説の原題 *Le Ventre de Paris* を直訳すれば『パリの腹』）」とはこの鉄骨とガラスでできた巨人の腹でもある。その建造物はいくつもの宮殿の「連なり」——現実に当時のレ・アールは十棟のパヴィリオン複合体として建築された——として立ちあわれ、「無数の」光の縞で飾られ、鎧戸が「果てしなく続く。」上部は「いくつもの屋根が積み重なり、巨大空間の室内は「透きとおって」いる。

Mais ce qui le [Florent] surprenait, c'était, aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons, dont les toits superposés lui semblaient grandir, s'étendre, se

perdre, au fond d'un poudrolement de lueurs. Il rêvait, l'esprit affaibli, à une suite de palais, énormes et réguliers, d'une légèreté de cristal, allumant sur leurs façades les milles raies de flammes de persiennes continues et sans fin. Entre les arêtes fines des piliers, ces minces barres jaunes mettaient des échelles de lumière, qui montaient jusqu'à la ligne sombre des premiers toits, qui gravissaient l'entassement des toits supérieurs, posant dans leur carrure les grandes carcasses à jour de salles immenses, où traînaient, sous le jaunissement du gaz, un pêle-mêle de formes grises, effacées et dormantes. Il tourna la tête, fâché d'ignorer où il était, inquiet par cette vision colossale et fragile.<sup>6)</sup>

フロランの視線は明らかに無限を見晴らかしている。さえぎるもののない透明な空間、消失点へと導かれる連なり、重なり。果てしないパースペクティヴは夢を乗せ、欲望を吸い込むだろう。時代の先端を行くこの最新鋭の建築は、単なる無機的な構造物ではなく、そのとらえどころのなさにより、怪物的な不気味ささえもまもってフロランの眼前に立ち現れてくる。

Florent levait les yeux, regardait la haute voûte dont les boiseries intérieures luisaient, entre les dentelles noires des charpentes de fonte. Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque. L'ombre, sommeillant dans les creux de toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire.<sup>7)</sup>

巨人の手になるかのごとき無限のレ・アール内部はひとつの都市であり、その都市の屋根をなす鉄とガラスは密林のように絡まりあって世界全体を覆う。「巨人」「怪物」「植物」「葉」「花」「茎」「枝」「樹林」といった有機物を思わせる比喩は、その度外れたスケール（「高い」「巨大な」「無限に」「都市」「世界」）からくる不気味さを強調している。

しばらくして、明け方の薄明かりに少しずつ浮かび上がってくるレ・アールは無機的で

機械的ではかり知れない力強さを持ったひとつの機関として描写される。

Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mâture prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine modedrne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues.<sup>8)</sup>

巨大機関こそは、19世紀後半、産業革命を推進してきたフランスの夢を形にしたものであり、無限という属性は拡大進歩を続ける物質文明への全幅の信頼を代弁している。そのレ・アールが、ガラスという物質を多用しているがゆえの浮遊感、上昇感をかもし出している箇所を見てみよう。

Et, dans les grandes tournées, lorsque tous trois, Claude, Cadine et Marjolin, rôdaient autour des Halles, ils apercevaient, par chaque bout de rue, un coin du géant de fonte. C'étaient des échappées brusques, des architectures imprévues, le même horizon s'offrant sans cesse sous des aspects divers. Claude se retournait, surtout rue Montmartre, après avoir passé l'église. Au loin, les Halles, vues de biais, l'enthousiasmaient : une grande arcade, une porte haute, béante, s'ouvrait ; puis les pavillons s'entassaient, avec leurs deux étages de toits, leurs persiennes continues, leurs stores immenses ; on eût dit des profils de maisons et de palais superposés, une babylone de métal, d'une légèreté hindoue, traversée par des terrasses suspendues, des couloirs aériens, des ponts volants jetés sur le vide.<sup>9)</sup>

ガラスの持つ浮遊感、上昇感は、後述する太陽との親近性ともつながってくるだろうが、その前にここではもうひとつ、鉄骨とガラスの巨大建造物にまつわる描写を見ておくことにしよう。

教会建築のステンドグラスのようなくすんだガラスではなく、その向こうに未来が透けて見えるようなまばゆいばかりに透明のガラス。視線はガラスを突き抜けて青い空に遊び、地平の彼方を見はるかす。そんなパースペクティブの心躍る喜びを象徴的に表しているのは『獣人』（1890年）のサン＝ラザール駅だ。駅はそもそも視界を切り開く装置（« tout un déroulement brusque de l'horizon »）として小説冒頭から紹介される。線路によって象徴される透視図法はその消失点の彼方にフランス国土の隅々までもつなぎとめるだろう。特徴的なのはやはり「巨大で視線を吸い込むガラス屋根」だ。

La fenêtre, au cinquième, à l'angle du toit mansardé qui faisait retour, donnait sur la gare, cette tranchée large tournant le quartier de l'Europe, tout un déroulement brusque de l'horizon, que semblait agrandir encore, cet après-midi-là, un ciel gris du milieu de février, d'un gris humide et tiède, traversé de soleil.

En face, sous ce poudroisement de rayons, les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s'effaçaient légères. A gauche, les marquises des halles couvertes ouvraient leurs porches géants, aux vitrages enfumés, celle des grandes lignes, immense, où l'œil plongeait, et que les bâtiments de la poste et de la bouilloterie séparaient des autres, plus petites, celles d'Argenteuil, de Versailles et de la Ceinture ; tandis que le pont de l'Europe, à droite, coupait de son étoile de fer la tranchée, que l'on voyait reparaitre et filer au-delà, jusqu'au tunnel des Batignolles. Et, en bas de la fenêtre même, occupant tout le vaste champ, les trois doubles voies qui sortaient du pont se ramifiaient, s'écartaient en un éventail dont les branches de métal, multipliées, innombrables, allaient se perdre sous les marquises.<sup>10)</sup>

西部鉄道会社の従業員宿舎に当てられた6階のアパルトマンから俯瞰するルーボーの視線は、このガラス屋根から発して切り通し伝いに逆扇形に収斂する三組の複線路を、ヨーロッパ橋のさらに向こう、バティニョール・トンネルまでたどってゆく。

このガラス張りの大屋根は、パリから地方へと血管のように伸びてゆく鉄道のレールとあいまって、無限の空間へと人の心を誘うだろう。次第に先細ってゆく二本のレールは透視図法そのものを具現し、視線を吸い込む。『獣人』において、レールという血管で有機的に統合された六角形の国土を実際に流れる血流は機関車であり、事実機関車は無機物によって構成された機械というより、しばしば動物的な有機体として描かれる（「巨大な機関車の呼吸音」、「悲嘆の白い涙」、「傷口から血を流しているような」、「大きな胸元、長く

伸びて力強い腰」など、など)。

そもそもフランスの鉄道で蒸気機関車による旅客輸送始まったのが1832年。『獣人』の舞台になったパリ〜ル・アーヴル間が全線開通したのが1847年。高速・大量輸送を可能にした鉄道は、文明の進歩を象徴するものだった。クロワ＝ドゥ＝モーフラの踏切り番の妻ファジーは、鉄道による空間の均質化を目の当たりにしながら、「すべての国民がやがてひとつになる。これこそ進歩だ」と思いをはせる。線路の彼方には「夢の楽園」があるというわけだ。鉄道線路によるフランス国土の変容を、「それはひとつの巨大な身体、大地に斜めに横たわる巨人の体だ」と、ゾラは横たわる巨人の比喩で表した。頭をパリに、四肢を支線に広げ、つま先をル・アーヴルに置くこの巨人の身体によって、フランス北西部の諸都市はひとつに結ばれる。サン＝ラザール駅から発した視線は、四肢の先まで見通そうとするかのようだ。

視界が利くかどうかは、『獣人』の登場人物たちにとって軽々には済まされない問題である。ル・アーヴル駅の待合室上部にあてがわれたルーボーとセヴリーヌ夫妻の住居からは、トタン屋根に遮られて町並みを眺めることができない。「眺める人」であるルーボーは時に屋根を伝い、切妻の頂まで登っては眼下の町並みを、港を、そしてはるかな大海原まで見渡した。一方、廊下をはさんで通りに面した方の住居を占めている経理係の妻ルブルー夫人は、アングーヴィルの丘にまで達する眺めのよい開放感にしがみついて、既得権をルーボー夫妻に譲ろうとしない。両家の対立は、そもそもこの社宅からの眺望をめぐるものだった。

La rivalité de plus en plus envenimée entre les Lebleu et les Roubaud, était simplement née d'une question de logement. (...) Rien n'était plus gai que les uns, avec la continuelle animation de la cour, la verdure des arbres, la vaste campagne ; et il y avait de quoi mourir d'ennui dans les autres où l'on voyait à peine clair, le ciel muré comme en prison.<sup>11)</sup>

このように見てくると、幾何学的な整理や展望(スッキリした見通し)がゾラにとっての快感原則のひとつになっているようにも思われてくる。その対極にあるものは暗がり、混乱、猥雑さであり、このような属性を持つものは時代遅れで唾棄すべきものととらえられることが多いようだ。次章では暗がり＝下降、見透し＝上昇という対立図式を確認しつつ、ガラスが先鋭化する向日性について検証してみたい。

## 第2章 ガラスと向日性～イカロスの誘惑

『ボヌール・デ・ダーム百貨店』（1883年）は明るい結末を持った小説で、ゾラの作品の中では異色作といえる。作者自らが「le poème de l'activité moderne」と称したように、近代の快活さ、行動するエネルギーを正攻法で描ききった作品である。

物語は田舎娘のドゥニーズがデパート王ムーレの愛を勝ち取るシンデレラ・ストーリーだが、小説の冒頭は、まばゆいばかりに輝く「ボヌール・デ・ダーム」百貨店のショーウィンドーと、着古した黒の喪服に包まれた三人——ドゥニーズと二人の弟——の対比で幕が切って落とされる。田舎から出てきたばかりの若者三人の度肝を抜く透明なショーウィンドー、果てしなく続くかと思える百貨店の建物群と、ゾラ好みの道具立てがすでに勢ぞろいだ。

C'était un développement qui lui[Denise] semblait sans fin, dans la fuite de la perspective, avec les étalages du rez-de-chaussée et les glaces sans tain de l'entresol, derrière lesquelles on voyait toute la vie intérieure des comptoirs.<sup>12)</sup>

板ガラスの連なりの向こうに透けて見えるのは、きらびやかな婦人服。なかでもこの新興百貨店の売り物となっている目玉商品は、これ以上ないほど白い布地であり、その白を使って仕立てたさまざまな婦人服・小物なのだ。白の持つ清潔感、純粋さ、そして何よりその明るさ、輝きは、富と繁栄の象徴であり、ゾラがもくろんだとおり、世紀の陽気さを体現する。

一方、黒は貧困や時代遅れを表す色として、作品内に効果的に配置されている。例えばドゥニーズがパリにいる唯一の身寄りとして頼って来たボーデュ叔父の店。ボヌール・デ・ダーム百貨店の向かいでラシャとフランネルを扱う老舗の布地屋はあくまで暗く、百貨店に客足を根こそぎ奪われるにつれて洞窟のように沈み込む。まずなにより、はじめてパリに上ってきたドゥニーズの心を打ったのは、この店の牢屋のように殺風景な外観と、まるで地下へ潜り込んででもいくかのようなへつらい、下向きの——すなわち暗闇に向かっての——退行感であった。

Mais, dans cette nudité, ce qui frappa surtout Denise, dont les yeux restaient pleins des clairs étalages du *Bonheur des Dames*, ce fut la boutique du rez-de-chaussée, écrasée de plafond, surmontée d'un entresol très bas, aux baies de prison, en demi-lune. Une boiserie, de la couleur de l'enseigne, d'un vert bouteille que le temps avait nuancé

d'ocre et de bitume, ménageait, à droite et à gauche, deux vitrines profondes, noires, poussiéreuses, où l'on distinguait vaguement des pièces d'étoffe entassées. La porte, ouverte, semblait donner sur les ténèbres humides d'une cave.<sup>13)</sup>

これは明らかに対面の百貨店とは逆の方向性を示している。ポーデュ叔父の「エルブフ本舗」が下へ下へとめり込んでいくとすれば、ボヌール・デ・ダームのほうは見るものの視線をあくまで上方へと誘う。例えば新装大売出しの日のデフォルジュ夫人の視線。熱気に満ちた雑踏でごった返す一階をひととおりに眺め回した後で、その眼差しは奥へ奥へと導かれる。その際、いたるところに配置された鏡が透視の水先案内人の役割を果たしていることは言うまでもない。はるかにかすむ遠くの群集は埃かと思まがうと、夫人の視線はガラス越しの陽射しに誘われるかのように上へと向かい始める。

Puis, lorsque Mme Desforges levait les yeux, c'était le long des escaliers, sur les ponts volants, autour des rampes de chaque étage, une montée continue et bourdonnante, tout un peuple en l'air, voyageant dans les découpures de l'énorme charpente métallique, se dessinant en noir sur la clarté diffuse des vitres émaillées. De grands lustres dorés descendaient du plafond ; un pavoisement de tapis, de soies brodées, d'étoffes lamées d'or, retombait, tendait les balustrades de bannières éclatantes ; il y avait, d'un bout à l'autre, des vols de dentelles, des palpitations de mousseline, des trophées de soieries, des apothéoses de mannequins à demi vêtus, et, au-dessus de cette confusion, tout en haut, le rayon de la literie, comme suspendu, mettait des petits lits de fer garnis de leurs matelas, drapés de leurs rideaux blancs, un dortoir de pensionnaires qui dormait dans le piétinement de la clientèle, plus rare à mesure que les rayons s'élevaient davantage.<sup>14)</sup>

ガラスは単にその向こうを見晴るかすためだけの道具立てではない。ガラスから取り入れられた外光は太陽、つまり天上を想起させる。ガラスと鉄骨で作られた巨大空間は視線を上へと吸い上げる装置でもあったのだ。

天空のラピュタにも比肩すべきこの「堅牢で軽やかな近代商業の大聖堂」にはもうひとつ、眼差しを上方へと引き込む仕掛けがあった。吹き抜けである。第九章においてボヌール・デ・ダーム百貨店社長のオクターヴ・ムーレは新館の開店に際して店内の構成を大幅に改造した。「新しい時代を愛する若い建築家」の構想になる新館は、中庭を鉄骨とガラス屋根に覆われたホールに変え、「通風も採光もよい広々とした」空間を実現した。むき

出しの階段、上階どうしを連絡する鉄橋。あふれる商品と1800人の従業員。そこに「大胆な骨組みの屋根の下を気ままに回遊する」夫人客の雑踏が加わって、「ひとつの世界が出現するする。」この強靱かつ軽快な上昇空間を特徴付けるのが吹き抜けの装飾とデザインだ。

Puis, arrivée à la grande galerie, elle [Mme Desforges] leva les yeux. C'était comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini.<sup>15)</sup>

「空中階段」、「高架橋」といった大道具はこの「夢の宮殿」をバベルの塔にも擬する。引用部分に続いては「鉄の支配」、「金色のエナメルや象嵌を施されたガラス窓」と、上へ行くほど柱頭の装飾は豪華になり、最上部では金色を中心に色彩が炸裂する。新装百貨店の内部世界は太陽までも取り込んだかのようだ。

見上げる視線は太陽の方向と重なる。ゾラ作品の登場人物の中で、わけても向日性の高いのは『愛の一ページ』（1878年）のヒロイン、エレーヌではないだろうか。この長編の小説空間を彩るのは巨大ガラスや鉄骨といった男性的な大道具ではなく、パリの町並みの中にひっそりとオアシスのように出現したたおやかな木立が日差しと織りなす陰影である。我々の文脈においてとりわけ印象的なのは第一部第四章のブランコのエピソードだろう。

「母親が飛び立つ」姿を見てみたいとせがむ娘の執拗さに押されて、エレーヌの普段は内に秘めた天真爛漫さが弾ける。その頃、喪服を脱いだばかりだったエレーヌは、その日「紫色のリボンがいくつかあしらわれた灰色のドレス」を身につけていたのだが、ブランコが宙に高く舞い上がるにつれ、裾を紐で縛っていたにもかかわらず、「ふくらはぎの白さがあらわに」になっていく。そして最後には「全身が燃え上がるように」輝きだし、「金髪の色をした日の光」と同化する。

En haut, elle[Hélène] entrait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant

comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient ; et l'on aurait dit qu'elle flambait tout entière, tandis que ses nœuds de soie mauve, pareils à des fleurs de feu, luisaient sur sa robe blanchissante.<sup>16)</sup>

そしてイカロスのごとく太陽に向かって飛翔する母親のまばゆい姿を、ジャンヌは聖女に見まがうのである。

Sa mère lui[Jeanne] apparaissait comme une sainte, avec nimbe d'or, envolée pour le Paradis.<sup>17)</sup>

母親が聖母であるなら娘もまた幼子イエスであり、しかもお天道様好きであることに変わりがない。第三部第4章ではドゥベルル医師の庭で日の光と戯れるジャンヌが美しく描かれるが、ジャンヌは薔薇色をして向こうが透けて見えそうなほど繊細な自分の手を、幼子イエスの手になぞらえる。向日性は聖性へも低通しているようだ。

En attendant, elle avait joint ses deux petites mains dans du soleil. Comme elles paraissaient maigres ! comme elles étaient transparentes ! Le soleil passait au travers, et elles lui semblaient jolies tout de même, d'un rose de coquillage, fines et allongées, pareilles aux menottes enfantines d'un jésus.<sup>18)</sup>

小説のヒロイン、エレヌは眺める人でもあった。そもそも五部構成のこの小説は、各部の最終章でかならずパリを俯瞰する描写が長々と展開されている。第一部のそれは、パツシーの高台にあるアパルトマンの窓辺から眺める、二月の心地よい香りに満ちた早春のパリの美しい目覚めである。「海」「霧」「湖」と水の系列による比喩が繰り返された後にこの風景画は「空の淡い青と屋根に反射する日の光の金」という二色に収斂する。どのような細部もはっきりと見分けられる状態。視覚的陶酔の極致と言ってもよいだろう。その状態は次のように説明されている。

On distinguait nettement les plus petits détails, tant la lumière était pure. Paris, avec le cahos inextricable de ses pierres, luisait comme un cristal.<sup>19)</sup>

混じりけのない光、水晶の輝き<sup>20)</sup>。これこそはまさにガラスが可能にした視覚空間の

ありようではなかつたらうか。エレヌがパリのどこを眺めていようと最後に必ず視線がひきつけられる場所は「まるで一ガロンもの銀が流れ出した」かのようにきらめくセーヌ川の水面だった。日の光を反射し、空の色を映す。ゾラの視覚にとって水もまたガラスに近い特権を有するものとして特別な地位を占めるだろう。

やがて早朝のパリ展望に娘のジャンヌが加わり、次々と母親に質問を投げかけるのだが、パリのことを何も知らないエレヌはろくに答えることができない。最後にこれなら母親にもわかるに違いないと思って指差した一番目立つランドマークは「真っ白なガラス」につつまれた産業博物館の建物だった。

Sur la rive droite, au milieu des futaies des Champs-Élysées, les grandes verrières du palais de l'Industrie étalaient des blancheurs de neige.<sup>21)</sup>

産業博物館 (palais de l'Industrie) こそは、1855年、パリにおける初の万国博覧会場として新設された最新の建造物である。当然それは1851年のロンドンにおける世界最初の万国博覧会の会場として世界中の度肝を抜いた、かの水晶宮 (Crystal Palace) に比肩すべく造られたものだった。園田英弘曰く、「初期の万国博とは、万国博の主会場となった建築そのものであったことがわかる。51年のロンドン博とは水晶宮のことであり、55年のパリ博は産業宮のことであった。(中略) 主会場という建築物の中には、世界そのものが縮小されて展示されているのである。」<sup>22)</sup> まばゆい光彩をはなつこのモダンな建物に、小説中のジャンヌの視線は何度となく投げかけられる。さきに見たゾラのクリスタルへのこだわりとあわせて考えれば、水晶宮すなわち科学技術の切り開いた人類発展の夢を、ジャンヌの視線は産業博物館の彼方に見ようとしているのかもしれない。蛇足ながら、『パリの胃袋』の舞台であり、産業博物館同様ガラスと鉄骨を全面的に使用した巨大建築の歴史的傑作レ・アールの建てられたのは1848年のことであった。

かくのごとくガラスはゾラの描くパリ風景の頂点に君臨する。

## おわりに

ゾラにとって一步引いて眺めることが快感の源であり、透視図法に従った全体像を確保することが重要である (第1章)。細部を見極めるために寄って見るクローズ・アップの手法にはあまりこだわりがないようだ。ミクロの視線はパースペクティヴを失い、かえって闇の混乱、ひいては統一感のない猥雑さに通底するのかもしれない。さらに、はるかな

視線は、時として仰角を得ると、魅せられたかのように太陽へと向かう（第2章）。

ガラスはその向こうに遮られてあるものまで視覚化する働きをもつ特権的な物質である。壁のように外界を遮断しながら光や視線だけは透過させる機能へのゾラの執着については、小論において分析したとおりだ。その他にも眼鏡や望遠鏡に使われるレンズも端的に不可視を可視に変換するガラス製のツールであり、1867年のパリ万博で出現した水族館においても、水中を覗き込むためにガラスが活用されている。19世紀においてガラスが切り開いた新しい視覚の世界に対する驚きや興味は、21世紀の我々が想像する以上のものだったのではないだろうか。この点に関しては、また稿を改めて論じることとしたい。

## 注

- 1) Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, pp. 69-70.
- 2) *L'assommoir*, in. Emile Zola, *Œuvres Complètes* (以下, O.C. と略記), 3<sup>e</sup> tome, Cercle du Livre Précieux, Paris, 1967, p.601.
- 3) *op.cit.*, p.602.
- 4) *op.cit.*, pp.602-3.
- 5) *ibid.*
- 6) *Le Ventre de Paris*, in. Emile Zola, O.C., 2<sup>e</sup> tome, p.572.
- 7) *op.cit.*, pp.583-4.
- 8) *op.cit.*, p.587.
- 9) *op.cit.*, pp.718-9.
- 10) *La Bête humaine*, in. Emile Zola, O.C., 6<sup>e</sup> tome, p.23.
- 11) *op.cit.*, p.79.
- 12) *Au Bonheur des Dames*, in. Emile Zola, O.C., 4<sup>e</sup> tome, p.710.
- 13) *op.cit.*, p.712.
- 14) *op.cit.*, pp.901-2.
- 15) *op.cit.*, pp.900-1.
- 16) *Une page d'amour*, in. Emile Zola, O.C., 3<sup>e</sup> tome, p.1004.
- 17) *ibid.*
- 18) *op.cit.*, p.1096.
- 19) *op.cit.*, p.1010.
- 20) 水晶の比喩はけっしてその場かぎりの思い付きではない。第二部第五章でも「水晶を通して見たように、街が白く、くつきりと浮かび上がっていたあの朝」と回想されている。ちなみに、『パリの胃袋』の冒頭において、飲まず食わずで憔悴しきったフロランがサン＝トゥスターシュ教会の前で見たレ・アールを思わせる幻影も「水晶のように軽やかな宮殿の連なり」であった。
- 21) *op.cit.*, p.1012.
- 22) 吉田光邦編『図説万国博覧会史』p.14

参考文献リスト

Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Droz, Genève, 1998.

Jean Pierre Leduc-Adine, Henri Mitterand, *Lire/Délire Zola*, Nouveau Monde édition, 2004.

Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, 2002.

Michele Sacquin *et al.*, *Zola et autour d'une œuvre : Au bonheur des dames*, Bibliothèque nationale de France, 2002.

小倉孝誠・宮下志朗編『ゾラの可能性』藤原書店 2005 年

レイチェル・ボウルビー『ちょっと見るだけ』ありな書房 1989 年

松村昌家『水晶宮物語』ちくま学芸文庫 2000 年

吉田光邦編『図説万国博覧会史』思文閣出版 1985 年

エミール・ゾラ『時代を読む 1870 - 1900』藤原書店 2002 年