

モネとゾラ

六人部 昭 典

クロード・モネ（一八四〇—一九二六）と小説家のエミール・ゾラ（一八四〇—一九〇二）は同じ年に生まれ、それぞれの分野で芸術の変革を担った。またゾラは同時代の画家たちと交友し、重要な関わりをもった文学者でもある。彼のこのような活動については主に二つの面が論じられてきた。ひとつはセザンヌ（一八三九—一九〇六）との関わりで、彼らは少年時代に南フランスで親友となり、その後も交友が続いた。二人の関係は、ゾラが印象派の画家たちと親しくなる契機ともなった。もうひとつはマネ（一八三二—一八八三）との関わりである。ゾラは非難を浴びていたマネの絵画を支持する批評を一八六六年から翌年にかけて発表、マネは返礼として、彼の肖像画を制作している。ゾラはこうして印象主義につながる絵画の変革に大きな役割を果たすことになる。本稿では、これら二つの例に較べて扱われることが少なかったモネとゾラの関わりを考察したい。ここで取り上げるのは次の三つの要素、ゾラによるモネ批評（特に一八六六年の最初の批評文）、両者の作品に共通する鉄道と駅という題材、ゾラが一八八六年に刊行した小説『制作』である。これらの考察を通して、両者が担った変革と時代の関わりを明らかにしたいと思う。

一、ゾラによる一八六六年のモネ評

モネとゾラが最初に関わるのは、ゾラが一八六六年のサロン評でモネの出品作を取り上げたときである。この批評文を検討する前に、ま



図1 クロード・モネ《草上の昼食》
1865-66年 カンヴァス／油彩
418×150cm（左端断片） 248×217cm（中央断片）
パリ／オルセー美術館

ず当時の二人の足跡を確認しておこう。

モネは前年の一八六五年、二点の海景画でサロン初入選を果たすと、翌年のサロンに向けて大作《草上の昼食》（図1）の計画に着手した。この作品は、一八六三年の落選展で物議をかもしたマネの《草上の昼食》（図2）にヒントを得て構想されたものだが、モネは同じ主題を戸外の光の中に描こうと考えたのだった。この大作の計画を通して、モネは印象主義の形成に踏み出したのである。彼は戸外でさまざまな習作を描いた後、サロンに出品する最終作品に取りかかった。しかし制作は難航し、出品を断念することになる（未発表に終わった大作はその後、湿気のために傷み、一八八四年にモネ自身によって切断され、現在、左端断片と中央断片がオルセー美術館に所蔵されている）。モネは急速、室内の女性人物を描いた《カミーユ（緑衣の女性）》（図3）を制作、この作品と一八六四年に制作した風景画《シャイイの道》の二点を一八六六年のサロンに提出し、前年に続いて入選を果たしたのだった。一方、ゾラは一八六五年に初の長編小説『クロードの告白』を出版、また種々の批評を発表し、文学者とし

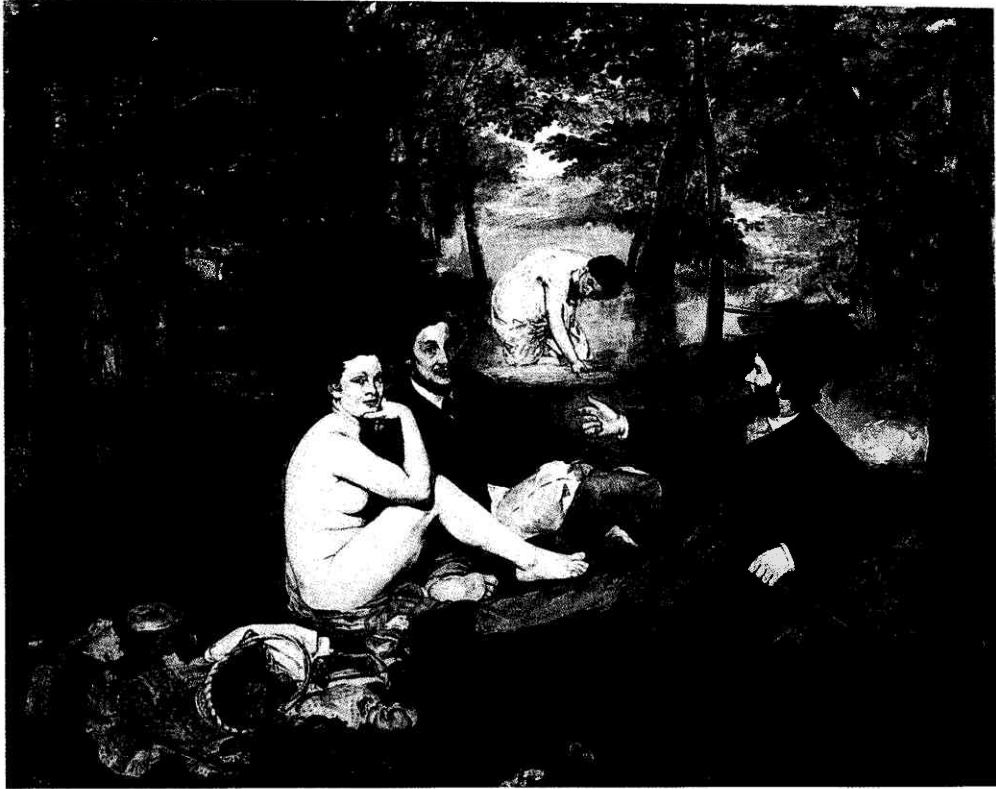


図2 エドゥワール・マネ《草上の昼食》

1863年 カンヴァス／油彩 208×264cm パリ／オルセー美術館

ての自らの姿勢、やがて「自然主義」という語を掲げることになる姿勢をかためてゆく。そして翌一八六六年一月には勤めていたアシエット社をやめ、作家活動に専念する。ゾラは美術批評にも本格的に乗り出し、この年のサロン評でモネの出品作を高く評価するとともに、同年のサロンで落選したマネを積極的に擁護した。このように一八六六年は、モネとゾラそれぞれにとって、自らの芸術上の立場を明確にしてゆく重要な時期だったといえる。

ゾラは一八六六年のサロン評を『事件』(L'Événement)誌に七回にわたって発表(四月二十七日―五月二〇日)、そのうちの五番目の記事「サロンの写実主義者たち」(五月十一日)の中で、モネの出品作を取り上げた。

率直にいうと、私の注意をもっとも長く引きとめたのはモネ氏の《カミーユ》だった。これは力強く生き生きとした絵だ。空虚でさむざむとした部屋をまわりながら、これといった新しい才能に出会うこともなく疲れきっていたとき、長い裾を引く若い女性の絵が目にとまったのだ。まるでそこに穴があいているかのように、壁にくっきりと浮かび上がっていた。失笑と肩をすくめるのに飽き飽きしているときに感嘆の機会を得られることがどんなに素晴らしいことか、分かっていただけだろう。



図3 クロード・モネ《カミーユ（緑衣の女性）》
1866年 カンヴァス／油彩 231×151cm
ブレーメン美術館

私はモネ氏を知らないし、これまで彼の作品の一点も気をつけて見たことはなかったと思う。それにもかかわらず、私には昔からの友人のように感じられる。それは、彼の絵が活力と真実がどういふものかを語っているからだ。

そう、ここにはひとつの気質がある。これら脆弱な者たちの中に一人の男がいる。まわりの絵を見るが良い。この自然に向かって開かれた窓のかたわらにあって、何と精気なく見えることか。ここにいるのは写実主義者を超える者、無味乾燥に陥ることなくあらゆる細部を描くことのできる繊細で逞しい解釈者である。⁽²⁾

ゾラの批評文を一読すると、彼がモネの作品を高く評価していることが分かる。段落を追って読んでゆくと、まずゾラは二点の出品作の

うち、《カミーユ》を取り上げ、「私の注意をもっとも長く引きとめた」と記している。そして第二段落で「かつて彼の作品の一点も気をつけて見たことはなかった」と述べているように、ゾラは前年のサロンでは、初入選を果たしたモネの作品に注目していなかったと思われる。またこの時点では、両者はまだ面識がなかったようだ。もちろん、こうした部分はレトリックと推測する余地もあるが、モネたち後の印象派の画家たちとゾラが親しく交友し始めるのは、このサロン評を発表後、特にマネ支持の姿勢を鮮明にしてゆくのに伴ってだったと考えて良いだろう。

最後の段落に使われているいくつかの言葉は注意を要する。まず注目したいのは、「自然に向かって開かれた窓 *cette fenêtre ouverte sur la nature*」という箇所である。モネ（あるいは印象派の画家たち）について、戸外の自然や光の表現を求めたゆえに、彼（彼ら）は「自然に向かって窓」を開いたとか、彼（彼ら）の絵は「自然に向かって開かれた窓」だと述べられることが少なくない。このような記述は、基本的にゾラのモネ評の一文に由来する。しかし彼が取り上げた作品は、二点の出品作のうち、風景画ではなく、室内に立つ女性を描いた《カミーユ》である。ゾラがここで用いている「自然 *nature*」という語が、風景や田園といった意味あいでないことは明らかだろう。手元の辞書では、「*nature*」の意味として、「(都会・文明に対する) 自然、田園」とともに「(人や事物の) 本性、性質」「実物、モデル」が挙げられている。⁽³⁾ゾラが批評文で使用した語の意味は後者であり、もちろん、彼が後に掲げる「自然主義」「自然主義者」の語もこの意味に基づく。ゾラが初めて「自然主義者 *naturaliste*」の語を使ったのは、モネ評の二か月後、一八六六年七月に発表した文章においてだった。彼はここで、テーヌ（一八二八―一九三）を「哲学的な自然主義者」と指摘し、その意義を「純粋な観察と物質的な事象の研究に用いられる正確な分析を精神的な事象の中に導入した」ことに求めた。⁽⁴⁾ゾラの文章にも窺われるように、「*naturaliste*」という語は本来、自然科学の分野に使用されたもので、「自然科学者」「博物学者」を意味した（現在もこれらが第一義である）。この語が哲学分野に使用された例は十六世紀にさかのぼり、十八世紀にはデイドロ（一七一三―一八四）の『百科全書』の用例が見られるようだ。十九世紀にはボードレル（一八二一―一六七）が美術批評において、観念的な自然を描く歴史的風景画に対して、現実の自然を描こうとする風景画家たちを「自然主義者」と呼んだ。ゾラはこのような流れを踏まえて、科学的な観察と分析を文芸の方法に適用しようとしたのだった。⁽⁵⁾彼は後に「自然主義 *naturalisme*」について次のように記している。「自然主義とは何か。歴史学では、さまざまな事象と人物たちを理論的に研究すること、資料を調査し、社会

と社会環境を復元することだ。批評では、作家の気質を分析し、作家が生きた時代を再構成することだ。生活が修辞学に取って代わるのだから。文学、特に小説においては、資料としての人間たちを絶えず収集することであり、人間を観察し、描き、現実的で永遠な作品へと要約することである⁽⁶⁾。一八六七年十二月に出版された『テレーズ・ラカン』はゾラの最初の自然主義小説だといわれるが、出版早々に激しい非難を浴びると、彼は翌年四月の第二版の序文を書き、論戦を挑んだ。ゾラはこの小説について、「一章一章が生理学の興味深いケースの研究」であり、「私は外科医が死体に対して行う解剖学上の作業を一つの生体に対して行ったにすぎない」と主張する。そして『テレーズ・ラカン』で応用しようとした科学的分析方法は小説の「現代的な方法」だと断言している⁽⁷⁾。

一八六六年のモネ批評に戻ろう。ゾラは「サロンの写実主義者たち」と題した批評でモネの出品作を取り上げたのだが、最後の段落を「そう、ここにはひとつの気質がある」と書き出している。そして「ここにいるのは写実主義者を超える者、無味乾燥に陥ることなくあらゆる細部を描くことのできる繊細で逞しい解釈者である」と結論づける。彼は一八八一年に、「自然主義作家とは、自然と人間にできるだけ接近に迫る研究方法を身につけた人である。とはいえ、観察者固有の気質が自由に現れることを妨げはしない」と述べている⁽⁸⁾。ミットランが「但し書きが重要である。それこそがシャンフルリーの写実主義とゾラの自然主義をきっぱり分かつものである」と指摘するように、「気質 *temperament*」という語はゾラの自然主義のキーワードにはかならない。一八六六年のゾラによるモネ評は両者の最初の接点だが、これまで見てきたような一八六〇年代半ばから八〇年代に至るゾラの言説と創作活動の経緯を考えると、その重要性が浮かび上がってくるだろう。ゾラはかためつつあった彼自身の芸術上の戦略の中にモネの作品を取り込んで、賞賛したのだった。そして彼はまさにこの批評文の最後の数行において、「気質」の語を要に、自然主義の立場を初めて明瞭に示したのである。

二、 駅と鉄道

ゾラは一八六六年のサロン評でモネを賞賛するとともにマネを積極的に支持したが、これを契機に、マネを中心に若い画家たちが参集した「カフェ・ゲルボワの集まり」に出入りするようになる。一八六七年にはこの会合場所に近いセーヌ右岸のバティニョール地区に転居し、

後の印象派画家たちとの交友は深まった。ゾラはまた自然主義理論に基づく一家系の物語「ルゴン・マツカール叢書」を構想（たとえば、彼の代表作『居酒屋』はこの叢書の第七巻として一八七七年に出版）、一八七〇年には第一巻『ルゴン家の運命』の連載を開始している。同年八月に勃発した普仏戦争のために一時的に中断したものの、一八七一年一〇月にはこれを単行本として刊行する。一方、モネは仲間とともに絵画の販路を求めてグループを結成することを計画、一八七四年四月には「画家、彫刻家、版画家等の美術家の共同出資会社」の第一回展（後にいう「第一回印象派展」）を開催した。ゾラはこの第一回展について、『マルセイユ通信』という地方紙に短い報告を記している。「三十人の美術家グループによる品格の高い、魅力的な試みを読者の方々にお知らせしたい。彼らは自分たちの作品を展示し、販売するために協同組合を結成した。その規約は大変良くできているが、ここで紹介するのは煩雑だろう。とはいえ、私たちはこの組合の努力のほどを判断することはできる。というのは、その第一回展がカピュシーヌ大通りのナダールのアトリエで、今日、始まったからである。私はこの展覧会を見てきたところだが、これらの画家や彫刻たちの祝福すべき大胆さを称えずにはいられない¹⁰⁾。ここに引用した箇所を読むと、ゾラはモネたちのグループ結成の目的を良く知っている。彼は第一回展に至る経緯を身近に見ていたと推測して良いだろう。

ゾラは一七六六年の第二回展の批評では、彼らは「自らの気質を通して現実を捉え、表現する」ゆえに「自然主義者の美術家たちの集まりだ¹¹⁾」と指摘している。そして翌年の第三回展では、モネの出品作について次のように述べる。

クロード・モネ氏はこのグループの中でもっとも際立った個性だ。彼は今年、駅の構内を描いた素晴らしい絵を出品している。人々はここに、なだれこむ列車の唸りを聞き、広大な屋根の下に渦巻きあふれる煙を見るだろう。見事な広がりをもった現代の姿、これは¹²⁾

そが今日の絵画である。現在の画家は、その父親たちが森や川に詩情を見いだしたように、駅に詩情を見いだすべきだ。¹²⁾
最初の文章からは、ゾラが印象派グループの中でモネの才能を高く評価していたことが窺われる。ここでゾラが言及している絵はパリのサン・ラザール駅を描いたものである。モネは一八七七年の初めに駅の内外を題材にした十二点の作品を制作、そのうちの八点を同年の第三回展に出品したのだ。十九世紀における鉄道網の急速な発達、大量の人々の移動と物資の流通をもたらした。鉄道が新しい時代、すなわち「現代」を生み出したといつて良い。サン・ラザール駅も一八四七年にル・アーヴルまで鉄道が延長されるのに伴って、新駅舎が建てられ、一八六七年には拡張工事の完成式が華やかに催されている。またこの駅は首都の中心部にあり、パリの人々にもっとも親しまれ

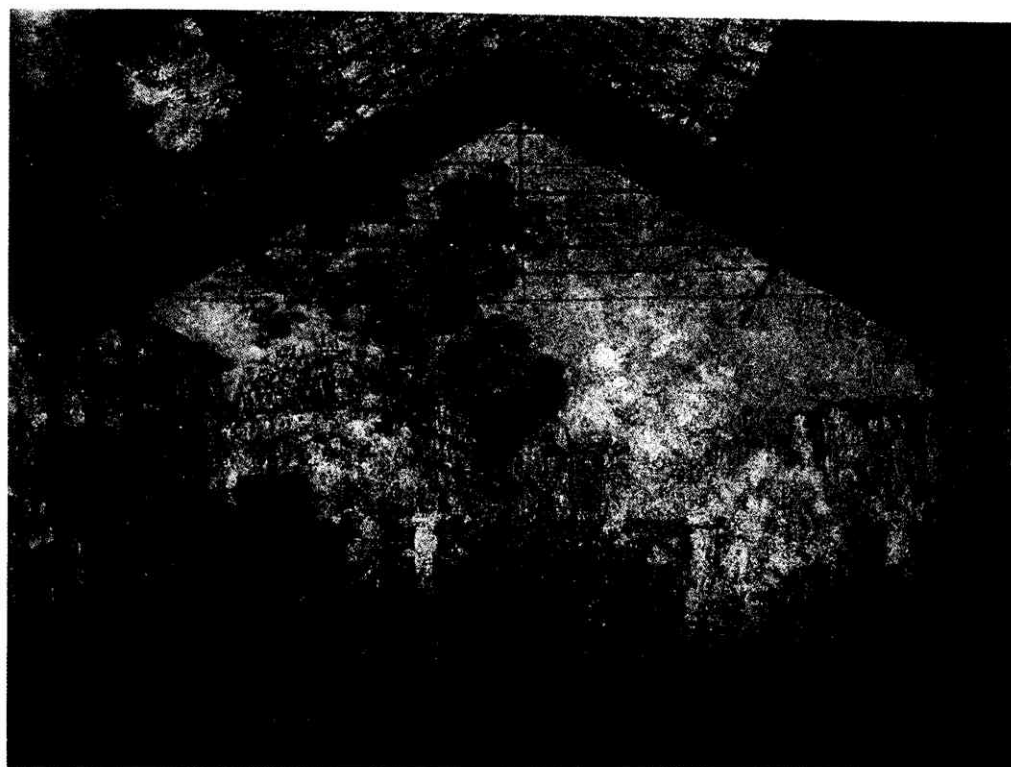


図4 クロード・モネ《サン＝ラザール駅》
1877年 カンヴァス／油彩 75×100cm パリ／オルセー美術館

た。特にモネにとっては、彼が育ったノルマンディー地方とパリを結ぶ列車が発着する馴染み深い駅だった。さらに駅では機関車を操作する人たちが忙しく働き、乗り降りす多くの人々が行きかう。都市の中でもっとも活気にあふれた場所である。出品作のひとつでは(図4)では、三角形の屋根を載せた駅舎が大きく描かれていている。これはガラスと鉄骨というこの時代の新しい工業技術の成果であり、それまでの重々しい様式に代わって、軽やかな透明さが生み出されている。ガラス屋根から構内に差し込む光は機関車の吐く煙や蒸気を輝かせる。広大で明るい駅の姿、そこに渦巻き流れる煙、機関車が蒸気を吐き出す音や車輪の軋む音、石炭の匂いや人々のざわめき。当時の人々は駅にこそ、モデルニテ(現代性)を感じとっただろう。ゾラの文章は、駅の主題がもつ意義を的確に要約している。⁽¹³⁾

ゾラ自身も一八九〇年に鉄道を素材にした小説『獣人』(*Le Bête humaine* 「ルボン＝マッカルル叢書」第十七巻)を著した。その冒頭部分には次のように記されている。

その家は西部鉄道が幾人かの職員を住まわせている、アムステルダム袋小路をはいった右側のはずれの高い建物だった。窓は六階の角になったマンサルド風の屋根の隅にあり、サン＝ラザール駅やヨーロッパ橋界限をくぐりぬける

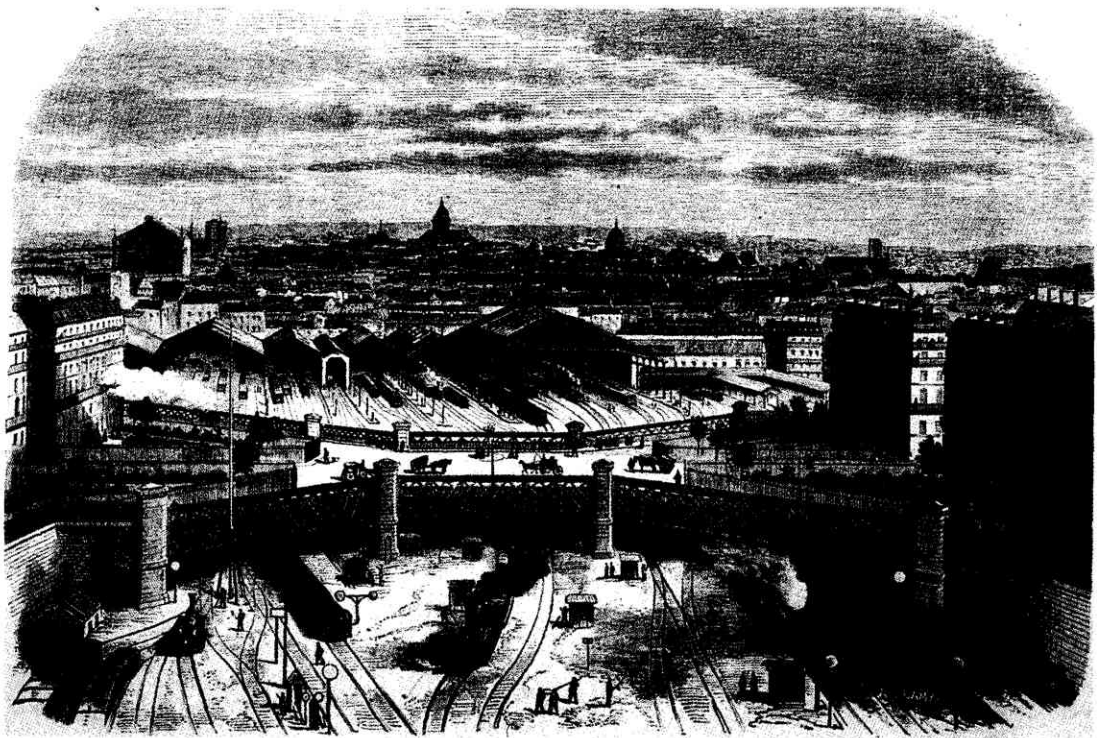


図5 ピエール・オーギュスト・ラミー《パリ、西鉄道にかかるヨーロッパ橋》
1868年 木版画 26.2×34.4cm 『イリュストラシオン』1886年4月11日号

鉄道の広い切通しや急に広がった視界をずっとみわたした。その視界はこの昼下がりには二月半ばの陽差しをうけて灰色にうるみぬるんだ曇り空のせいで、ひととき大きく開けてみえた。

前方では、ほこりっぽく煙った光線の下で、ローマ通りの家並みがつれあい、ふわふわと軽やかにぼやけていた。左手ではプラットホームのガラス屋根が、窓のすすけたいくつもの巨大な列車の発着口をひらき、瞳を吸いこむ本線の広大なプラットホームが、駅員の詰所と湯沸かし場の建物を間において、より小さいアルジャントウイユ線やヴェルサイユ線、環状線のプラットホームと並んでいた。一方、右手ではヨーロッパ橋が放射状の鉄骨で切通しをたちきり、切通しの線路はその向うでふたたび現れてバティニョール通りのトンネルまで走っていた。⁽¹⁴⁾

ゾラが物語の舞台に選んだのも、サン・ラザール駅とそこを発着するノルマンディー線（本線）だった。初めの段落に登場するヨーロッパ橋はサン・ラザール駅のすぐ北に位置し、発車した列車はすぐにこの下を通る。十九世紀半ばには石のトンネルだったが、鉄道線の拡大に伴って、一八六八年に鉄製の大きな橋が架けられたのだった。完成した橋の姿は絵入り雑誌でも大きく報じら



図6 クロード・モネ《サン＝ラザール駅：ヨーロッパ橋の下からの眺め》
1877年 カンヴァス／油彩 64×81cm 個人蔵

れている(図5)。巨大な鉄の橋と駅舎が並び、橋の下を汽車が疾駆する様子は、当時の人々にとって、パリ大改造後の首都を代表するものと感じられたのに違いない。そして橋に交差する通りには欧州各国の首都名がつけられている。第三回印象派展のモネの出品作には、この橋の下からの眺めを描いたものも含まれていた(図6)。画面右端に一部が見える建物は『獣人』の冒頭に登場する職舎ではないだろうか。ゾラの小説では、鉄道は物語(殺人を含む犯罪)が展開される舞台であるもの、読みすすめてゆくと、鉄道や駅自体がもうひとつの主題だと感じられる。『獣人』が発表されると、アナトール・フランスは次のように評した。「この人は詩人です。その大きな素朴な才能は象徴を創造しています。新しい神話を誕生させているのです。ギリシャ人は森の精ドリアードを創ったが、彼はラ・リゾン」注…主人公が機関車につけた愛称」を創りました¹⁵⁾。ゾラは一八七七年のモネ評で駅という主題がもつ意義を的確に指摘したが、彼自身の小説でも、鉄道をこの時代の象徴として描き出したのである。

ところで、引用した部分には、「サン＝ラザール駅やヨーロッパ橋界隈をくぐりぬける鉄道の広い切通しや急に広がった視界」「瞳を吸いこむ本線の広大なプラットホーム」というよう



図7 ギュスターヴ・カイユボット 《パリ通り：雨》
1877年 カンヴァス／油彩 212×276cm シカゴ美術館

に、直線的な眺望、線遠近法を強調したイメージがたびたび登場する。実際、鉄道の敷設は必然的にパリの街中に大規模な切り直しをすることになった。またパリ大改造に伴って新たに作られた大通りや高さをそろえた建物など、首都の新しい相貌そのものが直線的な視覚のあり方を促したのかもしれない。第三回展に出品されたカイユボットの絵（図7）はやはりヨーロッパ橋を主題にしたものだが、ここでは線遠近法が強調された構図の中に通りと鉄製の橋が描き出されている。近代は視覚の時代だったといわれるが、ゾラの作品に繰り返し返されるイメージはこのような時代の特徴と関わっているだろう。⁽¹⁶⁾

三、ゾラの『制作』

ゾラは一八八六年に『制作』(L'Œuvre)「ルゴン＝マッカール叢書」第十四巻)を発表した。この小説は一人の非凡な画家が芸術の変革と作品の創造に苦闘し、最後は自殺を遂げるという物語である。そこにはゾラ自身が身近に接してきたマネから印象主義に至る十九世紀後半の絵画運動が重ね合わされている。そして主人公クロードの友人であるサンドーズによってゾラ自身の経験や思想が語られており、自伝的な要素の強い芸術界小

説となつてゐる。ゾラと画家たちの関係を考えるうえで重要な作品である。とりわけ、主人公のモデルとして想定されるセザンヌとの少年時代からの交友が、この小説を契機に断絶したと指摘されてきた。ここでは、主人公である画家のモデルが誰かという問題を含め、ゾラがどんな画家像を作り上げたかを通して、彼とモネの関わりを考えてみたい。

まず主人公の画家クロードの設定である。彼が少年時代に南仏の学校でサンドーズ（ゾラ自身の分身といえる小説家）やデュビューシュと親友になり、三人で山や川を歩き回ったこと、そしてパリへ出てきた彼らが少年時代を懐かしく語り合う様子はそのままセザンヌとゾラの関係に重なる。クロードはサロン落選を続け、ただ一度、施しで入選するのだが、この点も一八六〇―七〇年代のセザンヌの歩みに似ている。ゾラが主人公の人物像を形作るうえで、親友のセザンヌをモデルにしたことは間違いないだろう。一方、小説の前半にはクロードが制作した《外光》が落選展で非難を浴びる場面が登場する。これは明らかに、一八六三年にマネの《草上の昼食》（出品時の題名は《水浴》）が招いたスキヤンダルを想起させる。クロードが描いた絵も森の中に裸婦と着衣の男性を配したもので、マネの作品に近い構成である。このように主人公の画家像、特に前半部に見られる姿はセザンヌをひな形にして、落選展におけるマネを加味して作られたと考えることができる。

ただ、この《外光》（*Plein Air*）という作品はもう少し検討する必要があるだろう。題名が示すように、この絵は戸外の光の描写を重視しているのである。たとえば、クロードは人々の嘲笑に対して次のようにつぶやく。

光線の扱い方、このいぶし銀のように繊細で複雑な光、この外光の踊る反映にくまなく彩られている具合はどうだ！ これこそ、ター
ルで塗りこめられた古びた厨房や因習の腐れ汁の中に、忽然と開かれた窓なのだ！ 太陽がいっぱいにさしこみ、壁という壁が、春の
光に笑いきざめいているのだ！ この明るい色調、連中の嘲笑っているこの青みを帯びた色調こそ、他の絵を圧して燦然と輝いている
ではないか！⁽¹⁷⁾

このような戸外の光の描写はマネの《草上の昼食》に見られるものではなく、後の印象主義絵画の特質である。またこの作品のサイズは「三メートルに五メートルの画布」と記されている（通例にしたがえば、縦三メートル、横五メートル）。マネの《草上の昼食》（二〇八×二六四センチ）よりずい分と大きく、主人公の意欲作であることが強調されている。本稿の冒頭で紹介したように、モネはマネの絵に示唆を得

て、一八六五―六六年に大作《草上の昼食》を制作している。モネは同じ主題をあくまで現実の場面として構想し、それを戸外の光の中に描こうとしたのだった。この大作のサイズは、残された断片を全体の構想を示す油彩習作に当てはめて推定すると、おおよそ四・六×六メートルだったと思われる。もつとも、この作品はモネとゾラが会会う前、一八六五―六六年に制作され、未発表に終わっている。ゾラが見た可能性は少ないかも知れない。だが、これが若いモネの野心作だったことを考えると、その後にもカフェ・ゲルボワの集まりで話題になったに違いない。ゾラはこの構想におけるモネの意図と制作の経緯を知っていたら⁽¹⁸⁾。この《外光》という作品の設定（戸外の光の描写とサイズ）には、モネの《草上の昼食》と印象主義の特質が加わっていると考えられる。小説では《外光》が観客の嘲笑を浴びた後、クロードは仲間に次のように語る。「《外光》というタイトルをやつらはおもしろがっていた。それもよからう！ かってにおもしろがらせておけばいい。外光、外光派だとね！」⁽¹⁹⁾。この場面は、一八七四年に開かれた第一回印象派展でモネの《印象、日の出》が揶揄され、そこから「印象派」という名前が生まれたというエピソードを思い起こさせる。《外光》が招いた騒ぎは落選展でマネの出品作が物議をかもしたことが下敷きにされているものの、作品の設定と同じように、印象派展における反響が重ね合わされているのである。

『制作』の後半部で、サンドーズはクロードたちの変革について述懐する。「あの光の新しい描き方、科学的分析にまで押し進められたあの真実への情熱、あんなにも独創的に始められた革新運動が、遅れに遅れ、いつの間にか小手先器用な連中の手に落ち、目標にちつとも到達しそうにない」⁽²⁰⁾。ここには、ゾラが一八八〇年の批評で記した印象派に対する批判が反映しているだろう。彼はモネを「どこから見ても印象派の首領だ」と指摘し、印象派について次のような苦言を述べる。「大きな不幸は、このグループの誰一人として新しい定式を力強く、決定的に作り出していないことである。[…:]この世紀の完成者は彼らに違いないのだから、小さな運動の役割を果たすぐらいで満足せずに、決定的な定式を示す傑作を世に送り出してほしい」⁽²¹⁾。小説の後半には、主人公が描く二つの絵が登場する。一点はクロードが一度だけサロンに入選する《死んだ子供》（病死したわが子を描いた作品⁽²²⁾）、もう一点は先の《外光》を上回る大作で、物語の後半部はこの絵の制作をめぐる主人公の苦闘に費やされている。ゾラはクロードに「傑作」を世に送り出すとする闘いを続けさせるのだ。そして彼は苦しみの果てに首をくくって自殺する。

この大作を検討しよう。まずサイズは縦五メートル横八メートルで、《外光》の参照作品として挙げたモネの《草上の昼食》をもしのご文

字どおりの大作である。次に画面構成だが、クロードが当初考えたのは、サン・ペール橋（現在のカルーゼル橋）から眺めたシテ島だった。彼が発想を得る場面はこう描写されている。「シテ島、永遠に碇をおろしたままの島、パリの揺籃であり心臓である島、幾世紀来、その鼓動をとめることなく、郊外に田園にと拡大する大都市に血液を不断に送りつづけているのだ！」⁽²³⁾。彼はこの構想に二年以上も取り組んだが、ついに構成を変えることになる。新しい構成では、同じ眺望を背景にして中央に舟が配され、その舳先には大きな裸婦が立っているのである。変更された画面を見て、サンドーズは「現実以外のものを描かないと強く主張している現代画家クロードが、どうして、このような想像の産物を導入して作品を台無しにするようなことをしてかすのか」といぶかる。一方、クロードは自分の思いを言葉にすることができない。「その思いとは、いわば一種の秘かな象徴主義へのこだわり、かつてのロマン主義の魅りといったもので、その衝動が、彼をして、裸の女でもってパリを肉付けしたいという願望をかき立てていたのである。つまり、彼はパリを裸の女のように美しく輝く都市と見立て、その情熱の都市を表現したかったのである」⁽²⁴⁾。現実世界に象徴性（もしくは寓意像）を取り入れること。サンドーズが疑問に思ったように、この構想は、前半部のクロードからはずい分と離れているといわなければならぬ。そして彼の新しい課題は制作をさらに困難にした。クロードはどんどん貧窮に追いやられ、苦闘の中で縊死するのである。

すでに触れたように、この主人公の結末が、セザンヌとゾラの中の長い友情を終わらせたといわれている。ゾラから著書を送られたモネも、返信で憂慮を伝えた。「登場人物が私たちの仲間に似ることのないよう注意深く扱われていますが、それにもかかわらず、ジャーナリズムや大衆の中の私たちの敵は、この落後者というのはマネ、あるいは私たちの誰かを指していると公言するのではないのでしょうか。それが貴兄の本心だとは思いたくありません」⁽²⁵⁾。ゾラはなぜ、主人公にこのような最期を与えたのだろうか。

『制作』はゾラが計画した叢書の一冊を成し、主人公クロード・ランティエもルゴン・マッカール家の一人である（『居酒屋』の主人公ジェルヴェーズ・マッカールの長男）。叢書の他の小説の主人公たちが悲劇的な死を遂げるように、クロードの死も必然的なものと考えられているのだらう。主人公の死は次のように描写されている。

クロードは、失敗した絵の真正面に、大はしごの上から首をつってぶらさがっていた。「……」シャツ姿で素足、黒ずんだ舌をだらりと垂らし、血走った眼球のとび出た、身の毛もよだつ形相でぶらさがっていた。体がおそろしく伸び、凝固して動かず、顔を絵の方に



図8 ギュスターヴ・モロー《出現》
1876年 紙／水彩 105×72cm
パリ／ルーヴル美術館

向けていた。あたかも最期の息で女の体に魂を吹き込もうとするかのように、神秘のバラの花を陰部に咲かせた女のすぐ近くに寄り、いまも瞳をすえて凝視していた。

このように主人公が精魂を傾け続けた絵の前で縊死するという場面については、モロー（一八二六―一九八）の《出現》（図8）がイメージの源泉だと指摘されている。²⁷つまり、クロードが描きあぐねた画中の裸婦は「宿命の女」^{フアン・ファン・ファン}として彼に死をもたらすのである。サロメを描いた《出現》は一八七六年のサロンに出品されたが（同年に第二回印象派展が開催）、ゾラはサロン評でこの作品を扱い、二年後にも再びモローに言及する。「告白すると、彼の芸術観は私と正反対でありながら、それでも私の心を騒がせるものがある。それは、深い謎を秘めた象徴

的で古風な才能だ⁽²⁸⁾」。この批評文には、自然主義を掲げてきたゾラの中に潜むもうひとつの側面が窺われる。『制作』後半に登場する大作の構想をめぐるサンドーズの疑問とクロードの思いは、ゾラ自身の中の相反する二つの面を示してはいないだろうか。モローの《出現》はその後、ユイスマンス（一八四八—一九〇七）の耽美的小説『さかしま』に取り上げられ、注目を集める。『さかしま』の出版は一八八四年、ゾラが『制作』の準備を始める前年である。そして著者ユイスマンスはゾラの弟子として自然主義の立場で作家活動を始めながら、文学の方向を大きく変えたのだった（弟子から著書を送られたゾラは返信でモローの絵の場面に触れている）。『制作』が出版された一八八六年にはモレアス（一八五六一—一九一〇）が文学における「象徴主義宣言」を発表している。そしてこの年、最後の印象派展となる第八回展が開催されたが、モネはもはや参加していない。この展覧会は印象主義以後の時代への移行を示すものとなった。『制作』が刊行された年には、文学と美術、それぞれの分野で時代が変わろうとしていたのである。

『制作』の主人公の名前はクロードだが、モネも同じ名前である。とはいっても、これをモネと結びつけるのは早計だろう。一八六五年に出版されたゾラの初めての長編小説は『クロードの告白』という自伝的小説であり、主人公クロードが二人の友に語りかける体裁をとっている。また一八六六年の美術批評は「クロード」の署名であり、ゾラは「革命的なクロードなるものはまさに私だ⁽²⁹⁾」と記す。このようにゾラは「クロード」という名に愛着をもち、自分の分身と考えていた。このことは『制作』の主人公にも関わってくる。『制作』ではサンドーズがゾラの分身であることは明らかだが、クロードにもゾラの影を見ることができるとだ。実際、ゾラは『制作』のためのメモに次のように記している。

クロード・ランティエを通して、芸術家の自然との闘い、作品創造の努力、肉体を与え生命を産み出すための血と涙の努力を描きたい。それは常に真実との闘いの連続であり、しかも常に打ち負かされる天使との格闘である。つまり私はこの作品で、私自身の内密な創造の営み、絶え間なく苦しい出産を語るだろう。私はこの主題をクロードの悲劇の形で拡大誇張して示そう⁽³⁰⁾。

クロードの悲劇は、何よりもゾラ自身の「内密な創造の営み」の苦闘だったといわなければならない。そしてもう一人のゾラの分身サンドーズはクロードの死について、こう語る。「まさに世紀の破産です。ペシニスムが腸をよじり^{はらわた}、神秘主義が脳味噌にかすみをかけています。私たちが分析の強力な光で照らして亡霊を追い払うことができなかつたからです。『……』私自身、引き裂かれています。ただ、私に

は、最近におけるこの古臭い宗教的畏怖のけいれん状態も、先が見えはじめてるように思えます。私たちは終末にいるのではなく、ひとつの過渡期、何か別のものの始まりにいるのです。……私たちが理性と科学の堅実性に向かって進んでいるのだと思えば、少しは気持も安らぎ、勇気が湧いてきます⁽³¹⁾。ここには、自然主義を掲げて闘ってきたゾラが、一八八〇年代後半という時期、世紀末に向かいつつある時代に対して抱いた苦い認識が示されている。

ゾラは世紀のあらたまった一九〇二年にガス中毒で死去する(ドレフェス事件に伴う暗殺の疑いが濃い)。一方、モネは一九〇〇年に《睡蓮》の第一連作を発表、一九〇二年頃には第二連作に着手している。こうして晩年のモネは《睡蓮》の制作に専心し、さらに《睡蓮》の大作で部屋を構成する計画に取り組む。一九二六年にモネが死去、その翌年、作品はオランジュリー美術館に納められ、《睡蓮》の部屋は完成した。この部屋を訪れるものは、光の反映を宿した水の風景に包まれ、自然の奥深い本質へと導かれる。モネは生涯を通して、戸外の現実の自然に対する感覚を制作の拠り所としたが、《睡蓮》はそのようなモネの絵画の集大成であるだろう。この《睡蓮》の部屋はゾラが待望した「傑作」、そして『制作』の主人公クロードが果たせなかった大作の別な結実だったかもしれない。

註

- (1) John Rewald, *Paul Cézanne: A Biography*, 1948. (仏語版からの邦訳 森満二郎訳『セザンヌ その生涯と作品 ゾラへの友情』青磁社 一九四三年)。近年の次の二つの研究から、本稿を執筆するうえで多くの示唆を得た。清水正和『ゾラと世紀末』図書刊行会 一九九二年、新関公子『セザンヌとゾラ―その芸術と友情』ブリュッケ 二〇〇〇年。新関氏は『制作』の出版が原因でセザンヌとゾラが絶交したとするリウオルド説に疑問を提起している。またゾラとマネについては次の文献の詳しい記述が示唆に富む。稲賀繁美『絵画の黄昏』名古屋大学出版会 一九九七年。
- (2) Emile Zola, "Les réalistes du Salon", *L'Événement* (1866), *Écrits sur l'art*, J.-P. Leduc-Adine (ed.), 1991, pp. 121-122.
- (3) 山田壽・宮原信監修『現代フランス語辞典』白水社 一九九三年 一〇〇七頁。
- (4) Zola, "M. Hippolyte Taine", *L'Événement* (1866), *Œuvres complètes*, H. Mitterand (ed.), 15 vols., 1966-69, X, p. 198.
- (5) この点については次の文献を参照。アンリ・ニットラン『ゾラと自然主義』佐藤正年訳 白水社 一九九九年 三〇―三七頁。
- (6) Zola, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Œuvres complètes*, op. cit., XI, p. 388.
- (7) Zola, *Thérèse Raquin*, "Préface de la deuxième édition" (1888), *ibid.*, I, pp. 520-22. 『「テロース・ラクラン」再版の序』(『世界批評体系』

- 第四卷所収) 小林正訳 筑摩書房 一九七五年 三六二―六四頁。
- (8) Zola, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Œuvres complètes*, op. cit., XI, p. 386.
- (9) ニットラン 前掲書 三二八頁。ゾラは「一八六五年に「芸術作品とはひとつの気質を通して見た世界の一隅である」と記す。Zola, "L'esthétique professée à l'École des beaux-arts", *Revue contemporaine* (1865), *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 81.
- (10) Zola, "Lettre de Paris", *Le Sémaphore de Marseille* (1874), *ibid.*, p. 267. なお第一回印象派展については拙書で簡単に触れた。『モネー《睡蓮》への歩み』 六耀社 二〇〇一年 三二―三三頁。また次の展覧会図録には詳しい記述が見られる。『一八七四年―パリ「第一回印象派展」とその時代』 国立西洋美術館 一九九四年。
- (11) Zola, "Lettre de Paris", *Le Sémaphore de Marseille* (1876), *ibid.*, p. 313.
- (12) Zola, "Notes Parisiennes", *Le Sémaphore de Marseille* (1877), *ibid.*, p. 358.
- (13) 次の展覧会図録を参照。『パリの終着駅』 東京ステーションギャラリー 一九九〇年。exh. cat., *Manet, Monet : La gare Saint-Lazar*, musée d'Orsay, 1998.
- (14) ゾラ『獣人』(筑摩世界文学大系46『ゾラ』所収) 河内清・倉智恒夫訳 一九八四年 二五三頁(前掲の全集版を参照、表記などを一部変えさせて頂いた)。
- (15) 同上書の河内清氏の「解説」に引用、四七九頁。
- (16) この点はゾラの写真撮影愛好とも関係があるだろう。cf. F. Emile-Zola, *Zola photographe*, 1990. 一方、彼の作品に匂いなどの記述が少ないことは注目される。
- (17) ゾラ『制作』 清水正和訳 岩波文庫 上巻 二二八―三九頁(前掲の全集版を参照、表記などを一部変えさせて頂いた)。
- (18) 作品が切断されたのが一八八四年、翌年に『制作』が準備されたので(小説の後半に主人公が《外光》の断片を見いだす場面が登場する)、ゾラは断片を見た可能性が高いと思われる。
- (19) 『制作』 前掲書 二四九頁。
- (20) 同上書 三二二頁。
- (21) この批評は「サロンにおける自然主義」と題されている。Zola, "Le naturalisme au Salon", *Le Voltaire* (1880), *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 418, 422-423.
- (22) この絵の制作については、モネが死んだ妻を描きとめた《死の床のカミーユ》が示唆を与えたかもしれない。新聞氏にも同じ指摘がある。前掲書 一九九―二〇頁。また同書にはモネとゾラの関わりについて、他にも言及がある。一八七―八八頁。
- (23) 『制作』 前掲書 下巻 二八頁。
- (24) 同上書 七五―七六頁。
- (25) Daniel Wildenstein, *Claude Monet : Biographie et catalogue raisonné*, tome II, 1979, p. 273.

- (26) 『制作』 前掲書 下巻 三〇〇—〇一頁。
- (27) 清水氏と新関氏が著書(前掲)で指摘。また清水氏はゾラへの手紙に納められたセザンヌの詩も挙げています。清水 六四—七八頁、新関 二—四—一五頁。
- (28) Zola, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 390.
- (29) *ibid.*, p. 89. クロードの名の由来は、一八六六年に『実験医学研究序説』を著したクロード・ベルナールだろう。ゾラが一八八〇年に発表した『実験小説論』が彼の書に多くを負っていることは広く知られている。参照、清水 前掲書 五九—六〇頁。
- (30) 『制作』(前掲書)の清水氏の「解説」に引用、下巻 三四六頁。なお清水氏は「解説」で筆者と同じ考えをすでに示され、小説の題名にも言及。三四五—四七頁。
- (31) 同上書 三一四—一五頁。