

視覚芸術家としてのゾラ

横田 宇雄

[キーワード：①ゾラ ②視覚芸術 ③タブロー ④ジェルミナル ⑤演劇]

本論文は、エミール・ゾラ（Emile Zola, 1840-1902, 以下ゾラ）の観劇体験を主な考察対象としながら、彼の視覚的経験が「演劇における自然主義 *le naturalisme au théâtre*」を推し進める動機となっていたことを明らかにしていく。

もちろん、ゾラは自らを視覚芸術家であると明言したことはない。しかし、彼の文学・演劇に関するエッセイを読んでいくと、劇場での視覚的経験を根拠にして諸批評活動が展開されていたことが分かる。その視覚に関わるエッセイは、『テレーズ・ラカン *Thérèse Raquin*』や『ルーゴン・マッカール叢書 *Les ROUGON-MACQUART*』などが書かれた1860-1870年代よりも、一連の「運動 *campagne*」を行った1875年から1881年にかけて書かれるようになる。

あとで詳しく見ていくが、小説における描写 *description* を演劇に応用しようとする場合、ゾラは装置 *décor* をそこに当てはめる。それは主に自身の観劇体験が根拠になっている。「真実 *vrai*」を生み出すものは、「正確な装置 *décor exact*」と「正確な衣装 *costume exact*」である。視覚的要素が小説における描写の役割を果たす。言い換えれば劇中の行為＝筋 *action* に真実味を与える。これはゾラだけの考えであるというよりも、当時の演劇改良の動きに一致していた。ゾラはこの動きを「演劇におけ

る自然主義」と同調させようとした。そこでは、「科学 science」という現実認識の新しいコードが導入されていない。むしろ、人物造詣、発話（台詞、朗誦法）と行為＝筋の改良が劇場に持ち込まれるべき新しいコードであると考えられている。従って、ゾラの「演劇における自然主義」が科学的な分析と観察の理論に基づいていたとは言えないのである。

ゾラの宣言した「演劇における自然主義」を分析と観察、クロード・ベルナル (Claude Bernard, 1813-1878) の『実験医学序説 *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*』(1865)、生の哲学といった観点から分析することにはあまり収穫がないだろう。劇場におけるコードの刷新は、批評によって行われた。フランシスク・サルセー (Francisque Sarcey, 1827-1899) と対立し、論争的な批評を行うことそれ自体がパフォーマティブだったのである。劇場における現実認識をどう変化・刷新していくか。その役割は、劇場の中ではなく、批評という劇場の外で行われている点に注目しておく必要があるだろう。そしてここでも、彼の演劇批評は科学的観点を主眼としているというよりは、視覚的経験に重きを置いているのである。それは言ってしまうとゾラがデビュー当時に考えていたような「自然主義」——分析と観察による、科学的な現実認識——とは無関係である。

またもう一つ確認しておくべきことがある。ゾラは自身の演劇観を喜劇 *comédie* や御伽劇 *féerie*、歴史劇 *drame historique* には当てはめなかった。演劇が「真実」を語る媒体であるという前提に立って、自身の演劇観を理論化している。逆に言えば、自身の観劇体験が、演劇に「真実」を語らせるだけの力があると考えていたことになる。

「自然主義」という見方はずしてゾラの演劇理論を振り返ろう。本論考では、劇場における装置の改良——背景幕の技術の向上と舞台上での実物の装置の使用——という観点からゾラが行おうとした演劇の改良がどのようなものだったか、演劇史的展開の中でゾラはどこに位置するのかといったことを考察していきたい。

演劇における自然主義の正当性

それ（ロマン主義）は、芸術、彫刻とりわけ絵画を刷新し、批評ならびに歴史学を拡大し、小説においても確立されている。小説によって、バルザックとスタンダールとによって、それはロマン主義の彼方に遡って、明らかに十八世紀と連鎖を結び直した。小説こそはまさに自然主義の領域であり、その戦いと勝利の場なのである。それは、方法の力、真実の輝き、人間記録の汲み尽くせぬ新しさを証明するために、小説を選んだかのように見える。今やそれはついに舞台を掌握し、当然のことながら慣習 *convention* の最後の砦である演劇を変貌させ始めている。そこで勝利を収めた暁にはその進化は完了し、古典的方式は自然主義的方式——それは社会の新たな状態に対応する方式であるはずだ——によって決定的かつ確実に取って代わられるであろう¹⁾。

ゾラのこの宣言は、演劇史的にはどのように受け止められるべきであろうか。

おおまかに言えば、19世紀中ごろの劇場は、上演におけるテキスト（小説だけではなくレーゼ・ドラマも含む）の影響を無視できなくなり、ドラマの地位をテキストに奪われるといった状況に陥る。小説を翻案した上演が増えてくるのはその表れであろう。ヘンリック・イブセン（Henrik Ibsen, 1828-1906）は上演のためではなく、読まれるべきテキストとして戯曲を執筆した。そしてゆっくりと少しずつ、時間をかけて日常生活と約束事との間に和解が生じる。自由劇場におけるイブセン『幽霊』（1881年執筆）の上演（1890年）は、一つのスキャンダルとしてヨーロッパ各地へと影響を及ぼしていった。ルカーチは、そうした19世紀演劇の歴史的過程を「つまり、成果だったのは、読むための演劇の上演芸術が生まれたということであるが、この読むための演劇が、真に大衆を動かす力のうえに立った普遍的な妥当性をかちとるところまでは、いかなかったのである。」と述べる²⁾。

1880年代の構造的な変化は具体的な背景・人物と同時代の現実描写（つまり小説の描写）がテキストとして上演に先立っていたという点である。小説から舞台へ。ゾラもこの流れの渦中にいた。ゾラは一時期、自ら戯曲を執筆し、上演したことがあるが、その上演はどれも失敗している。『テレーズ・ラカン』（1873年上演）、『ラブーダンの跡取り *Héritiers Raboulin*』（1874年上演）、『薔薇の蕾 *Bouton de rose*』（1878年上演）の失敗はゾラの考える「演劇における自然主義」が失敗したことの証左であるといえるかもしれない。「実験」精神はまずテキストによって試みられ、そのテキストの読者が観客となる。小説の描写が演劇に不可避に介入してきている。演劇からは観客の現実認識を変化させる役割が剥奪されており、演劇の改革はむしろその現実認識の変化の結果に位置づけられている。

小説において果たされた進化が演劇においても実現し、人々が現代の科学と芸術の源そのもの、すなわち自然の研究、人間の解剖、人生の絵画に戻ることを期待する。こうして、舞台の上ではまだ誰もあえてそれをやってみようとしなかっただけに、演劇はいっそう独創的で力強い正確な調書となるであろう³⁾。

従って、観客のコードを変化させるものは、上演ではなく劇場外にある。ゾラは1876年から重要な演劇批評を展開するようになる。「それはゾラが率いようとした、彼が1881年に『ビエン・ピュブリック』紙と『ヴォルテール』紙に書かれた記事を集めた始めの二巻の題名が明らかになるように、新しい演劇、「自然主義演劇」のためのシステムチックな運動である。新しいドラマツルギーへの道を開くためには、全ての演劇システムは、内にも外にも同時に問題にされる必要があった⁴⁾。」

ゾラは、劇場の約束事と対立する。演劇は「自然主義運動」の最後の砦であり、最大の敵であった。

俗流の批評によれば、演劇においては自然主義は不可能であると言うのだが、さし当たりそのとおりであると認めておこう。それこそ了解されていることだ。演劇においては慣習が不易なのであって、常に嘘をつかなければならないだろう⁵⁾。

そしてこの点が、サルセーと対立する大きな論点である。サルセーは『ルネ *Renée*』の上演（1887年）の第二幕に関してこのように述べている。「ああ！なんとということだ！そう、全てのメロドラマのように十年も古いのだ。エミール・ゾラ氏は、この約束事を受け入れている。彼のことを是非とも祝いたい。なぜなら、約束事なしでは演劇はあり得ない。さらにいえば、エミール・ゾラ氏は、他の全ての約束事に等しく属しているようにも見える。私は原則的には約束事を受け入れるが、真実のイリュージョンを与える最善の条件とは、まさしく観客が役立て、受け入れられている約束事であるという、この唯一の条件を、彼に受け入れて欲しいとは思っていない⁶⁾。」問題は、舞台上での言表が約束事抜きに見えるか見えないかという観客の主観性に自然主義が依拠してしまっている点である。その意味では、劇場に新しいコードを導入するという試みは受け入れられた途端に閉鎖的になる。バルトがゾラのリアリズムを「ブルジョワ・リアリズム⁷⁾」と指摘したことは、演劇においても当てはまるだろう。ここではイデオロギーが対立している。少なくとも劇場では、演劇の伝統に関する保守派と革新派が思想的に対立をしている。

ゾラの「演劇における自然主義」の正当性が失効していることは明らかである。「自然主義」の主張する「真実」は、彼らの読解コードから見た場合に真実なのであって、同一物も異なる読解コードから読み解けば約束事に満ち溢れている。観客の主観性は、まだここでは問題とはなっていない。ゾラはあくまでも現実認識の仕方が変わった結果、演劇も新しい姿に変貌すると考えていた。それでは、ゾラは劇場に一体どのようなにして、もしくは一体何を新しい現実認識のコードとして導入しよ

うとしたのだろうか。そしてそれは、サルセーのような保守派の批評家たちとどのように対立・和解していったのであろうか。

装置という神秘的体験

ゾラは小説に当てはめた「科学」的認識を、演劇には実は当てはめていない。演劇に知を導入する手つきは、小説のそれとは異なることが想定されている。

もちろん、各々のジャンルには固有の存在条件がある。自宅でくつろぎながら一人で読む小説は、二千人もの観客の前で演じられる劇作品とは異なる。小説家には時間と空間がたっぷりある。彼にはあらゆる寄り道が許される。作中人物をゆっくり分析するために、望むなら百ページを用いることもできるし、好きなだけ長々と環境を描写したり、物語を中断して後戻りしたり、二十回も場所を変えたりすることができる。要するに小説家は自分の扱う題材の絶対的な支配者となることができる。これに反して劇作家は、厳格な枠組みの中に閉じ込められている。あらゆる種類の要請に従い、諸々の障害のただ中でしか動くことができない。最後に、単独の読者と集団の観客の問題がある⁸⁾。

なぜ劇作家は「厳格な枠組みの中に閉じ込められている」のか。逆に言えばなぜ「小説家は自分の扱う題材の絶対的な支配者になることができる」のか。この時点で既に劇作家には小説家に与えられた分析と観察の権利が失われている。改めて言うまでもないが、「自然主義」文学においては小説における描写が「科学的」な厳密さと正確さを担っている。「現代小説における描写の科学的な使用とその厳格な役割は、もっぱらバルザックやフローベール、それにゴンクール兄弟やその他の作家のおかげで決着が付き始めている⁹⁾。」小説における描写は、「環境 milieu」を描き出す。作家は主観性を排し、人間が置かれる「環境」を描くこと

で「絶対的な支配者」になることができる。

従って、いかにして小説における描写を演劇に持ち込むかということ
が小説を翻案する際の大きな課題となる。これは、上演においてはテキ
ストによってではなく、装置によって乗り越えられることになる。それ
は演劇におけるフローベール、ゴンクール兄弟らとゾラの考え方を分け
る分水嶺になっている。

けれども、描写は演劇に運び込まれる必要はない。当然のことながら、
そこにあるからだ。舞台装置は絶え間ない描写であって、小説の中で
なされる描写よりもはるかに正確で心打つものであり得るのではない
だろうか。それは色を塗った厚紙に過ぎないと言われよう。そのとお
り。だが小説においては、色を塗った厚紙以下のものである。文字で
黒ずんだ紙にすぎない。それでも錯覚は生じる。我われは最近、わが
国の劇場で鮮烈にして驚くべき真実性を醸し出す舞台装置を見たため
に、もはや環境の現実を舞台で蘇らせる可能性を否定することはでき
ない。今やこの現実を用いることは劇作家の責務である¹⁰⁾。

小説における描写を装置によって代行すること。「正確な装置」に
よって「事実 fait」と接続すること。ゾラは小説における描写よりも、
むしろ視覚効果こそが「正確さ」を担うものであると考えていたのであ
る。

これは一つの神秘的体験である。「厚紙」は、色を塗られると「事実」
に接触できる装置（正確には背景幕 le toile au fond）へと変わる。装置
は見られることで、観客の想像の中に一つの世界を作り出す。ここでは
「事実」が視覚効果へと還元されている。装置は「事実」の再現である
と同時に、劇場内では現前である。劇場における視覚体験は、ここが劇
場であるという認識と、観客が見ているものは劇場外にあるであろう
「事実」であるという認識に二重化されている。

ゾラにとって装置は上演のコードを決定する最も重要な要素である。簡潔にそれが述べられているところを見てみよう。

(…) 装置はドラマに属している。それは筋である。それはドラマを説明し、登場人物を決定している。(…) 私が言いたいのは、もっぱら装置が事実と登場人物を説明し、決定する時、劇作家にとっては、それは本当の装置への配慮になるだろう¹¹⁾。

舞台上の装置と、決定論的な「環境」が混同されている。ここで言われている「事実」と「人物」は、あくまで舞台上のことを指しているが、それが日常の現実における「事実」と「人物」と等価であるようなニュアンスがある。ここで舞台と現実をつなぐものは、「本当の装置」つまり写実的な装置や衣装、写実的な視覚効果である。そしてこの「本当の装置」が、上演のコードを決定している。台詞、身振り、行為＝筋、幕の構成（タブロー）は、「本当の装置」の元に統合される。「登場人物と環境の論理的な結果」としての「筋¹²⁾」は「単一性 *simplicité*¹³⁾」の力強さを形作り、「人間の生 *la vie de l'homme*¹⁴⁾」を生み出している。これはゾラにとっては神秘的な体験であると言える。

ゾラの視覚優位性は、ボックス・セット出現以前の演劇史的段階に位置している。とはいえ、こうした誤解をしていたのはゾラだけに限ったわけではないだろう。装置の豪華さを見に来る観客や、豪華な装置を用いて小説翻案の新たな舞台作品を作る演出家たちにとっては装置の発展は「新しい演劇」を予期させる期待に満ち溢れていたに違いない。

この点、つまり写実的な装置による視覚体験が「演劇における自然主義」を主張する正当性を担っていた。ゾラは自らの観劇体験を自身の宣言の根拠に据えている。いくつかの例を引用してみよう。

ゾラによって、何度も参照されるエルクマン＝シャトリアン Erckmann-Chatrian（エミール・エルクマン *Émile Erckmann*, 1822-1899 と

アレクサンドル・シャトリアン Alexandre Chatrian, 1826-1890 による共著名) による『友フリッツ *L'Ami Fritz*』(1876) について、

『友フリッツ』は自然主義を舞台に上げた。今日より、エルクマン＝シャトリアン氏がありがたいことに飾った花によって解放されたものが自然主義でありうる、ということを理解するのは容易である。より研究された登場人物、異なった気質、そして情熱がぶつかり合いながらドラマを形作っていることを想像してみたい。単純かつ強固な物語の中で、行為＝筋はより力強くなり、感覚的な演技によってこの筋は結ばれ、ほどかれるのだ。現実の生の非常に生き生きとした登場人物と行為＝筋を考えてみてください。『友フリッツ』の正確な装置を見てください。また、エルクマン＝シャトリアンのしたように、幕のとても自由な場面・カットを説明する昼食や田舎のマチネ、独特な事実などの日常生活の中にある各々の幕を分割して下さい。また、そのようにして私たちの演劇において私が見たい戯曲を、全ての情熱的な研究によって手に入れることができる新しい枠組みを獲得するので、ドラマが小説と共に歩んできた、出来上がったジャンルは、劇場において、偉大なバルザックによって始められたとても並外れた調査・人間資料を用いることができるでしょう¹⁵⁾。

ここで言う「人間資料」とはなんだろうか。ここで例として挙げられているのはバルザックである。やはり小説における描写が、演劇の場合どのように想定されているのかに注目してみたい。「彼らが正しい身振り、正しい抑揚、完全に正しい服装であったという意味で、これらの登場人物は現実的だった。(…) モデルが正確に、また素晴らしく描かれた装置の中で動いていることを想像してみてください¹⁶⁾。」身振り、台詞、衣装。これらが日常の現実を指示していることにゾラは「正しい」「正確な」という形容詞を当てていることがわかる。やはりここでも、

装置が上演のコードを決定していると言える。

装置は時に、劇作家や演出家、俳優よりも高い地位を占めている。コメディ＝フランセーズで上演されたアルフレッド・ヴィニー (Alfred Vigny, 1797-1863) の『シャテルトン *Chatterton*』(1835年執筆) の上演について、

演劇理論からすれば、この階段が許されざるものだと言えるでしょう。階段は戯曲にとっては必要ではまるでなく、または目を引く *pittoresque* ためのものであった。階段に話しかける作者の指示もなかった。反対に、『友フリッツ』では、桜が際立った役割を果たしていたのです。桜は魅力的な挿話を与えました。階段はドルヴアル氏の発明であり、発見であると言うでしょう。階段には確かにとても発達した劇的な感じがありました。この偉大な芸術家は、シャテルトンの舞台の侘しさをもっと感じるべきだったのかもしれない。彼女はこの単調な哀しさをどのようにドラマ化するのかを知らなかった。恐らく、だからこそ彼女はインスピレーションを受けたのです。彼女は階段を想像した。そして、舞台の効果における途切れた魂は成功を極めて並外れたものにした装飾を唯一開発することができるのだと、私は付け加えたい。私からすれば、ドラマの中で最も現実的で、生き生きとした役割を担ったのは階段なのです¹⁷⁾。

ここでは演出が問題とされている。台本にも書かれていない、しかし舞台上で用いられた階段。上演の行為項としてもっとも重要な位置が装置が占めていることがわかる。

こうした観劇体験に基づいて、ゾラは「演劇における自然主義」を確信する。ドーデ『ナバブ』について、

これは長い間観察者が考えていた最も偉大なドラマである。パリ社会

の素晴らしい喚起、時代を展開する素晴らしいタブロー！ 恐らく、我々は話し手の荒唐無稽なお話からは遠くにいる。しかし、奥深い思想の、我々の社会の正確な装置の、驚嘆すべき様式の究極的な繊細さによって構成された芸術作品の自然主義小説の模範を得たのです¹⁸⁾。

そして、ゾラにとってはこれは首尾よく小説を舞台化していると考えられている。「同じ作品を舞台化することは容易ではない。また作家は本当に巧妙な奇跡を発揮する。はっきりとしていることは、自由な空気、小説を七つのタブローに簡素に切り分けたことは、骨折りに見えず、また繊細なそしてとても演劇に深く入り込んでいる感覚があった¹⁹⁾。」こうした観劇体験もあって、ゾラは小説の舞台化が不可能ではないと考えていたのではないだろうか。

これらの作品を総括して、ゾラは「演劇における自然主義」の根拠にする。

我々はここで、自然主義の確かな勝利に出くわした。運動は小説の中にもたらされた。冒険小説、ロマン主義小説の後で今日完全に明白に勝利している観察の小説が続いている。なんということだ！ これが演劇の中で広がっていること、次第に増している運動なのだ。『クラブClub』のゴンディネGondinet氏、エルクマン＝シャトリアンの『友フリッツ』、そしてメイヤックMeilhac氏やアレヴィーHalévy氏、『ナバブ』の成功は、決定的な論拠のように到来している。(…)『ナバブ』のような喜劇が成功すれば、運動の中にある小説の中で達成された厳格なつながりが劇場においても達成されると言えないだろうか？

同じタブローであったとしても、舞台の上では同じ本が持ち込まれるので、同じ要約である。また、大衆が拍手し、熱中する。ほら、我らの闘いの勝利である²⁰⁾。

『ナバブ』は純粋に視覚的体験が成功を確信させているわけではないが、『友フリッツ』と『シャテルトン』においては、装置がゾラを確信させるに至っている。そして、この運動を成立させるのは「公衆の好み *le goût de public*」つまり、観客がそれを受け入れたという事実である。

写実的な装置への要求は、ゾラだけではなくほかの多くの演劇人、また観客に共通するものだった²¹⁾。ゾラはこれを「自然主義」運動に組み入れようとしたがために、サルセーの反発を受けたのである。サルセーとゾラの論争の歴史的背景には写実的装置という視覚経験が根ざしていたのである。ここでようやく我々はゾラを目指した演劇運動から「自然主義」という言葉を抜き取ることができる。劇場における装置の改良。それに伴う演技の変化、ドラマツルギーの変化。装置が上演の物理的条件として強い拘束力を持ち始め、装置と演技、行為＝筋をいかに統合させるか、ということがここでは中心問題として浮上してくる。

ビュスナク演出作品の成功

ウィリアム・ビュスナク (William Busnach, 1832-1907) とオクターブ・ガスティノー (Octave Gastineau, 1824-1878) の翻案・演出した『居酒屋』は成功した。その成功の主たる理由は先に挙げたサルセーの評論からも伺える通り、実際の水を使用した第二場の演出であった。これに関してはゾラも「まさに見事な装置で、すばらしい演出でした²²⁾。」と述べている。しかし、ジェルベーズ Gervaise とランチエ Lantier の演技に対してゾラはメロドラマ的であり、約束事があると否定的な意見を述べている²³⁾。

問題はここでもテキストと上演の関係である。『居酒屋』『ナナ *Nana*』(1880年に小説の出版、1882年に上演)『ジェルミナル』といったテキストが舞台に翻案される際、演出によって「メロドラマ風」に置き換えられてしまう。何がゾラをいらだたせたのか。それはやはり、「メロドラマ」特有のわかりやすい演技、感情が身振りによって視覚化され、装置

の要求するコードに適合しなくなったためであると言えるだろう。演技が装置とアンサンブルを作らないこと、その不一致、「単一性」のなさ。そのコードの不一致がゾラには気に食わなかったに違いない。ここでは装置と身振りの視覚的關係が問題となっている。ブルックス（1976）は、「メロドラマ」的演技を以下のように定義した。「感情は、読みやすくわかりやすい統合的身ぶりを通せば、完璧に外面化が可能だとされていた。演技様式は、人工的感情を視覚的・触覚的に可能なものとして作り上げられるよう、その形成に基礎づけられていた²⁴⁾。」これで何故装置と俳優の演技が不一致を起こすのかを説明することができる。俳優は舞台上には、俳優そのものとしてそこにいる。感情は、物語の筋とは無関係に言表される。その身ぶりは必ずしも装置の要求するコードとは一致せず、視覚効果上、アンサンブルを欠いてしまうことになる。ゾラにとっては、視覚的イメージが純粋な意味内容を持つと考えられ、ここではイメージを視覚化することが視覚的言表と一致している。そこでは、視覚化に伴う意味内容抜きの意味作用、視覚的なコンテクションが存在していない。

この俳優の演技と装置の不一致は不可避である。装置が要求するコードは、小説から題材を借りてきた場合、具体的な背景・人物である。当然、舞台上では俳優はジェルベーズでもなければ、ランチエでもない。演劇から様式を完全に取り去ることはできず、具体性のみで作品を成立させることは不可能である。言い換えれば、純粋な意味内容の中の具体性は、不純な意味作用にとっては現実的ではないもの、抽象的なものへと逆転してしまう。「陳腐なものは生の領域、すなわち叙事文学にとっては、重さであるが、それは悲劇にとっては、軽さであった（…）²⁵⁾。」『居酒屋』に登場するジェルベーズというイメージと、実際の俳優が演じるジェルベーズというイメージの間に齟齬が生まれてしまうことは避けられないことである。俳優が舞台上で俳優自身でもあり、「登場人物」でもあるという二重性。その二重性を作り出す本性＝自然 nature とは何か。「自然」という言葉の意味合いが、装置と俳優の間で食い違っ

ている²⁶⁾。

『居酒屋』の成功は、メロドラマ風の演技と装置にあった。ゾラは前者を否定し、後者を肯定した。ゾラはイメージを視覚化・舞台化することだけで成功を望んでいるようでさえある。「メロドラマ」抜きの「現実」の視覚化。ゾラの演劇改良の根拠はこの点にある。果たして、その上演は一体いかなるものなのか。

ここで我々は、なぜゾラが演劇分野で成功を収めなかったのか、小説においては成功を収めたにも関わらず、なぜ演劇ではそれを達成できなかったのかという問題に迫ることになる。イメージを視覚化することの政治性。『ジェルミナル』はそうした問題について考えさせる一つの材料となっている。

『ジェルミナル』、政治的介入、演出家の自己検閲と上演の技術的制限

まず断っておかなくてはならないのは、我々の手元に残されている資料は、検閲を受け、加筆修正をした後の台本である。サンダースがまずこれを書き写し、1989年に『ジェルミナル——五幕十二場の未編集のドラマ——』として出版した²⁷⁾。そして、2011年にヌーヴォー・モンド版の『全集』21巻にゾラの作品として収録されることになった。底本は『全集』のものを参考に行っている。

『ジェルミナル』執筆の経緯は既にケインズ（1965）によって明らかにされている²⁸⁾。ここで注目すべきは、小説を構想する1884年の時点で既に上演が想定されており、小説を翻案するというよりも小説と舞台二つの媒体で「社会主義の作品²⁹⁾」「大衆のために書かれたドラマ³⁰⁾」を発表しようと考えていた。また、『ジェルミナル』が『居酒屋』の続編である点にも留意すべきだろう。戯曲『居酒屋』の第三場で描いた労働者たちの就業風景を前景化させた作品が『ジェルミナル』になっていると言って良いだろう。ゾラとしては伝統と約束事を保守するブルジョワジーたちに向けて、労働者の「現実」を突きつける、その「戦い」を

意図していた。労働者たちと憲兵たちが衝突をするという視覚的イメージは、恐らく構想段階で浮かんでいたに違いない。

従って、『ジェルミナル』はその他のゾラ小説の翻案版よりも、ゾラの意向が強く押し出され、むしろゾラ主導で上演が推し進められた例外的な作品である。ここでは翻案の問題はほかの戯曲とはニュアンスが異なってくる。ゾラは、自分の理想とする底本を書いた。もしそれがそのまま上演されれば、それは恐らく「メロドラマ」風にはならなかっただろう。言い換えれば、小説『ジェルミナル』は、ゾラの理想とする上演のレーゼ・ドラマである。ここではタブローの構成が小説にせよ戯曲にせよ重要な意味を持っている。ほかの戯曲に比べて、『ジェルミナル』は幕数・場数・景数が圧倒的に多い（五幕、十二場、九十五景）。視覚的イメージをいかに組み立てるかという編集が重要な位置を占めている。

次に押さえておくべきは、ピュスナクがゾラに第七場「衝突」の場面の改変を要求したところである。ゾラはここで三つのバージョンを作った（兵士込み、憲兵込み、憲兵無し³¹）。我々が見ることができるのは、その修正された後の資料（憲兵込み）であり、元々どのような場面が想定されていたのかは知る術がない。

最後に細かいことであるが確認しておきたいことは、1888年の上演に向けて、事前に装置を作らなくてはならず検閲局に時間を取られてしまっただけで上演ができなくなってしまうということである。最終的に1888年に上演されることになるが、もっとその以前から装置は作り始めなければならず、どの場面上演するのかはあらかじめ決定されなくてはならなかった。従って、第七場のように検閲の対象に遭いやすいと判断された場面は演出家としては変更を要求せざるを得なかったのである。

表現の自由、検閲による政治的介入、装置作成のための技術的制限。これらの問題は全て視覚イメージに集中する。どのタブローを選び、上演するか。いまだ何一つ現実化されていない視覚的イメージ、タブロー。このタブローを巡って、作家・検閲・演出が相対している。特に憲兵と

労働者たちが「衝突」するタブロー。政治的イデオロギーがこのタブローを視覚化することを制限する。これは単に一つのイメージが視覚的に表象されたに過ぎない。舞台上で行われる演技は模倣なのだから、むしろ現実ではない。しかし、視覚化されたタブローが観客に驚きと感動を呼び起こせば、社会的にも闘争は「現実」のものになってしまう。政治権力は、「社会主義」という新しいイデオロギー、反国家的イデオロギーが視覚化されることを恐れている。視覚化は、ゾラにとってだけではなく、政治権力にとっても「現実」なのだ。プルジョワジーの眼の体験からは、イデオロギー的に問題があるものが除去されている。見る、ということは思想の統制と同じように制限され、見ることができる「現実」は限られ、彼らの眼は社会のある一部をしか体験することができなくなっている。

ゾラは、そうした限られた視覚的体験を拡張させることを望んでいた。作家の眼が観客の眼を代行し、見ることができなかった「現実」を見ることができるようにする。ゾラによって「演劇における自然主義」と呼ばれたその演劇は、社会の隠蔽する「現実」を視覚的水準において再現し、観客に新鮮な、かつ驚きを与える眼の体験をさせることにあった。

『ジェルミナル』のタブロー

ゾラが当初予定していた『ジェルミナル』はいかなる視覚的イメージであったのか。その視覚的イメージはどのようなプロセスで中断され、最終的に1888年の上演に至ったのか。政治的前衛は、どのようにして劇場の中で表象され、演劇が社会との接点を切り開いていったのか。それは演劇史の中で、もしくは視覚芸術史の文脈の中でどのように考えられるべきであるのか。

タブローは、劇作・演出・検閲の三者間の争点である。タブローの構成と、小説の翻案についての問題は、ケインズ (1963) とベスト (1986) に詳しい。特にベストは、どのように小説が翻案され、タブローが機能

しているのか。装置の役割を踏まえながら論じている。特に第五場、十二タブロー、第六景、以下の場面について「その後、彼の小説を舞台に持ち込むというゾラの目的は、忠実な翻案をすることでもなければ、演劇の約束事を守ることもない、ということは確かである³²⁾。」と分析している。

エチエンヌ、マユードに

すいませんでした。

マユード

お前のせいじゃない、全員の失敗だよ。

エチエンヌ、群衆とブルジョワジーに向かって

みんな、聞いたか、みんな！この世の恵まれない人々に哀れみを！

(マユードは膝の上の少女に目を落とす。エチエンヌとボンモールは彼女の後ろに立っている。群衆は彼らを囲み、涙する。幕)

(『ジェルミナル』第五場、十二タブロー、第六景、p. 556.)

ベストは「(…) ゾラの戯曲 (『ジェルミナル』) は、観客に衝撃を与え、彼ら自身にも「現実」と約束事の間にあるズレを見つけるように強いた³³⁾。」と評価している。このベストの論を敷衍した言い方をすれば、タブローすなわち視覚的イメージが観客の現実認識を変えることをゾラは望んでいたとすることはできないだろうか。当然、そこで想定されている観劇体験は単に劇場の約束事を破るだけのものではないので、ここでゾラが演劇の約束事だけを攻撃すると考えていたとは言えない (そうした傾向は1870年代の『テレーズ・ラカン』を舞台化し、批評を始めた頃には強く意識されていたものではあったが)。観劇を通じて現実認識が変化するような体験を求めていたことは明らかだろう。視覚的イメージが現実認識を変化させること。それは我々が今日で考えている意味での「科学」ではなかったが、「現実」認識の枠組みを与えてくれる知の

役割が視覚的イメージに与えられている。

ではゾラの考えた「現実」とは一体どのようなものだったのか。この戯曲はゾラ自身によって「社会主義者のドラマ³⁴⁾」と命名されている。政治的前衛は、既にこの時点で演劇に持ち込まれていた。いや、もっと正確に言えば、持ち込まれるべきであると考えられていた。この十二のタブローは、政治的な理由によって歪められることになったのだ。

シャトレ座での初演の翌日、『フィガロ紙』にアウグスト・ヴィチュ Auguste Vitu と、あるオーケストラ氏 Un Monsieur de l'orchestra による劇評が掲載されている。

要するに、『ジェルミナル』は、労働者階級の苦しみを描いた作品の中でも、最もつまらないメロドラマだった。醜悪な意図の目立つものだった。所有者に対して苦しむ盲目的な情熱に訴えかけることも、取り除かなければならない悪を深刻にするものもない舞台だった³⁵⁾。

ケインズ (1963) やベスト (1985) も基本的にはこの評価に従っていると行っていいだろう。だが、これはベストが考えている以上に政治的・思想的なメッセージが観客に伝わらないような「メロドラマ風」の上演になっていただろう。あるオーケストラ氏は以下のように言う。

ついに私たちは、——今日まで問題であった、神の庇護下にある、ゴブレ閣下の意に反した——かの有名な『ジェルミナル』を見ることになった。芸術的な事柄は、おかしなものになっていた。まるでそれは、そもそも彼が取り仕切る物事のように……偶然にも。(…) 第七場。衝突。ゴブレ氏の悪夢である。まさに検閲が強情であった唯一の挿話である。その上、銃撃があったというよりは聞こえたのであって、犠牲者が叫ぶのを理解した。こういったことはいつだってこんな調子である³⁶⁾。

観客は、全員ではないにしろ予め小説『ジェルミナル』も読んでいれば、検閲局との戦いの経緯も知っていたのである。にもかかわらず、ヴィチュが評論に書いたように『ジェルミナル』が「メロドラマ」なのであれば、ゾラが意図していたような上演とは大幅に食い違っていたことだろう。問題は、いかに上演されたのかである。しかし我々はこれを知る資料を持たない。従って、歴史的考察に入っていかななくてはならない。

『ジェルミナル』の歴史的考察

検閲の対象になったのは、第七場「衝突」の視覚イメージである。検閲局は舞台に「憲兵」を登場させることを拒む。ビュスナクは予めこうした事態を予測しており、検閲を恐れて自らゾラに戯曲の改変を要求している。そしてゾラは第七場において三つの版を用意した。あるオーケストラ氏の劇評から推測するに、上演されたのは「憲兵なし」の三つ目の版。最も政治的に安全だと考えられたものではないだろうか。むしろ重要なことは、演出家ビュスナクがこの上演を政治的に安全なものにしてしまったという事実の方である。そしてヴィチュの言うような意味での「メロドラマ風」の上演が、観客の現実認識を変えるような危険なものではなく、むしろ舞台と観客の関係を固定させたままにして保っておく力を持っているという問題の方である。検閲局は問題があるであろう上演を禁止することに努め、問題がないであろう上演には口を出さない。間接的な仕方でメロドラマが政治権力を保護し、政治権力と劇場が癒着しているのである。それは限定的に言えば、第二帝政期を経たフランスの独特のダブル・スタンダードだったのかもしれない。この政治的風土が後にゾラを「ドレフュス事件」における「告発する！ J'accuse...!」に導いたとも言える。

だが、これは演劇史的には18世紀から続く事態でもあって、視覚的イメージの政治的・思想的な利用が極めて不自由であったこと、逆に言え

ば視覚的イメージが政治権力に有利な仕方で行われてきたことを明らかにするものである。ゾラは演劇が社会との関係をこれまでのような仕方では持たなくなってきたことを代表している。劇場における装置は観客に十分に受け入れられたものだった。しかしその反面、観客はそこから政治的・思想的メッセージを受け取る権利を剥奪されてしまった。そこで、演劇における装置の発展は一時的に休止し、実践的にはほとんど日の目を見ることのなかった20世紀初頭の実験家たちの地道な努力と、その後のジャック・コポー (Jacques Copeau, 1879-1949) らの登場、いわゆる「演出家」の時代まで、その展開を待つことになる。

ペランは既に演出家の役割の増大を述べていたし、ビュスナクは『居酒屋』を成功にまで導いた。だが、彼は観客の要求と検閲の両者に目配せしながら、自己検閲的に上演を歪めていった。まだ演出家が観客や検閲など政治的圧力に交渉することが出来なかったという意味で、演出家は上演に対して没交渉的であった。演出はまだ劇作家や俳優をどう組み合わせるか、装置家や音楽家にどのような仕事を依頼するかといった上演までの経緯を統合する役割を果たすのみであって、俳優が観客に何をどう伝えるかという上演の効果——つまり演技の問題を考える役割を担ってはいなかった。

ゾラがぶつかったのは、上演が装置によって統合され、視覚的イメージが演劇にとって重要視されるような歴史の渦中であって、視覚的イメージが劇場においては政治的な圧力を受けて自由さを奪われるといった事態であった。ゾラは視覚芸術分野に貴重な資料を残すことになったが、その実践は不遇であったといわざるを得ないだろう。写真の発明に立ち会うことはあったが、自らの文学理論をそうしたジャンルに応用することはできなかった。視覚芸術史という観点から見て、ゾラはその歴史の裂け目にいたのである。

注

- 1) Zola, *O. C. t. 9*, p. 375. (佐藤訳、p. 33. 括弧及び原文表記は著者による補足。底本として利用しているのは、ヌーヴォー・モンド *Nouveau Monde* 編集版である。以下、全集から引用する場合には *O. C.* と略す。なお、日本語訳があり、訳文として使用する場合には訳者名、頁数を示す。注記のない場合は全て筆者による拙訳である。)
- 2) ルカーチ、「近代演劇の社会学によせて」、『ルカーチ著作集1』所収、池田浩士訳、p. 77.
- 3) Zola, *O. C. t. 9*, p. 386. (佐藤訳、p. 58.)
- 4) Dort, « Un « nouveau » critique : Emile Zola », in *Théâtre réel —Essais de critique 1967-1970—*, 1971, p. 32.
- 5) Zola, *O. C. t. 9*, p. 388. (佐藤訳、p. 71.)
- 6) Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, 1902, p. 72. 記事は1887年4月18日のもの。
- 7) バルト、『演劇のエクリチュール 1955-1957』所収、大野多加志訳、p. 187.
- 8) Zola, *O. C. t. 9*, p. 387. (佐藤訳、pp. 59-60.)
- 9) *Ibid.*, p. 425. (佐藤訳、p. 172.)
- 10) *Ibid.*, p. 390-1. (佐藤訳、pp. 65-6.)
- 11) Zola, *O. C. t. 10*, p. 65-6.
- 12) *Ibid.*, p. 375.
- 13) *Ibid.*, p. 244.
- 14) *Ibid.*, p. 74.
- 15) *Ibid.*, p. 420.
- 16) *Ibid.*, p. 418.
- 17) *Ibid.*, p. 190.
- 18) Zola, *O. C. t. 9*, p. 517.
- 19) Zola, *O. C. t. 10*, p. 518.
- 20) Zola, *O. C. t. 9*, p. 519-20.
- 21) エミール・ペラン (Emile Perrin, 1814-1885) やサルセーにも同様の主張を見ることができる。
- 22) Zola, *O. C. t. 8*, p. 581.
- 23) *Ibid.*, p. 580.
- 24) ブルックス、『メロドラマ的想像力』、四方田犬彦・木村慧子訳、p. 77.
- 25) ルカーチ、『小説の理論』、原田義人・佐々木基一訳、p. 58.
- 26) Coquelin, *L'art et le comédien*, 1894, pp. 49-50.
- 27) Sanders, *Germinal. Drame inédit en cinq actes et douze tableaux*, 1989, Éditions du Préambule, Longueuil, Québec.

- 28) Kanes, « Zola, « *Germinal* » et la Censure dramatique », in *Cahiers naturalistes*, n. 29, 1965, pp. 35-42.
- 29) Zola, *O.C.* t. 12, p. 841.
- 30) Kanes, *Op Cit.*, 1965, p. 40.
- 31) *Ibid.*, p. 40.
- 32) Best, *Expérimentation et adaptation, essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, 1986, p. 179.
- 33) *Ibid.*, p. 181.
- 34) Zola, *O. C. t. 12*, p. 841.
- 35) Vitu, « Premières représentations » in *Le Figaro 22 avril 1888*.
- 36) Un Monsieur de l'orchestra, « La Soirée Théâtrale » in *Le Figaro 22 avril 1888*.

参考文献

- バルト、ロラン『演劇のエクリチュール——1955-1957』、大野多加志訳、みすず書房、2005年。
- BEST, Janice. *Expérimentation et adaptation, essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Corti, 1986.
- ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』、四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書株式会社、2002年。
- COQUELIN, Constant. *L'art et comédien*, Paul ollendorff, 1894.
- DORT, Bernard. « Un nouveau critique : Émile Zola », in *Théâtre réel*, Seuil, 1971.
- KANES, Martin. « Zola, *Germinal* et la censure dramatique », in *Les Cahiers Naturalistes*, 1965 (29), pp. 35-42.
- « *Germinal* : drama and dramatique structure », in *Modern Philology*, Vol., 61, no.1 (August), 1963, The University of Chicago Press, pp. 12-25.
- ルカーチ、ジェルジ『ルカーチ著作集 1』、池田浩士訳、三一出版、1975年。
- 『小説の理論』、原田義人・佐々木基一訳、筑摩書房、1994年。
- PERRIN, Émile. *Étude sur la mise en scène —lettre A M. Francisque Sarcey—*, Typographie de A. Quantin, Paris, 1883.
- SANDERS, James B. « Zola et la censure théâtrale. Sa déposition du 11 mars 1891 à la Chambre des députés », in *Les Cahiers Naturalistes*, 1985 (59), pp. 181-186.
- « *Germinal* mis en pièce(s) », in *Les Cahiers Naturalistes*, 1980 (54), pp. 68-86.
- SARCEY, Francisque. *Quarante Ans de Théâtre*, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris, 1902.
- ZOLA, Emile. *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions.
- 『文学論集1865-1896』、佐藤正紀訳、2007年、藤原書店

Zola as a visual artist

YOKOTA, Takao

Quand Zola adapt ses descriptions au théâtre, il les remplace par le décor. Ce n'est bien-sûr pas lui, qui emploie le terme de « visual art » ou d'art visuel. Mais la priorité visuelle est pour le mouvement naturaliste. Quant au théâtre, Zola n'applique pas de principes scientifiques : Claude Bernard, analyse et observation, philosophie de la vie etc. Il a voulu faire « évoluer » tous les systèmes théâtraux, la convention au théâtre, autrement dit le « nouveau » théâtre. En effet, les changements de convention confrontent à l'idéologie. Zola pense que son « nouveau » théâtre est le résultat de l'évolution générale des arts et des conventions, pas d'un processus. Pour lui, quand la perception change, la condition du théâtre change aussi. On peut donc dire qu'il ignore la fonction de la connaissance au théâtre.

Pour la perception du théâtre, c'est la critique qui a le rôle principal. La critique est capitale pour le « naturalisme. » La disputé avec Sarcey est une « performance » destinée à changer la condition de spectateurs. Par conséquent, les descriptions romanesques devaient être remplacées par le décor au théâtre. Selon Zola, le décor prend en charge les exigences optiques, ainsi que celles qui reviennent à l'analyse dans le roman. Le spectacle est le résultat du mouvement : du Romantisme au « Naturalisme. »

En effet, la relation entre le text et la représentation est très complexe. Zola n'est pas le seul à adapter des romans au théâtre. Il est aussi dans le mouvement d'évolution des décors. L'exigence visuelle est en augmentation partout. Il faut considérer la condition et l'expérience du théâtre à ce moment-là. Zola voulait conjindre les mérites du roman et du décor au théâtre, le « naturalisme » au théâtre.

En ce sens, c'est un « visual artist .» Ensuite, on analyse à la position de l'écrivain dans l'histoire littéraire et théâtrale. *Germinal* est la meilleure pièce pour analyser l'histoire des arts visuels et celle de l'idéologie du visuel.

(人文科学研究科身体表象文化学専攻 博士前期課程修了)

