

## マラルメとゾラ (Ⅲ)

—— 都市の劇場 ——

山中 哲夫

Tetsuo YAMANAKA

(外国語教室)

### はじめに

ナポレオン三世の命を受けてセーヌ県知事オスマンによってはじめられたパリの都市改造は、それまでのパリを一変させるほど大規模なものであった。上下水道の整備拡充、ガス供給の整備、乗合馬車路線の統合、鉄道網（サン＝ラザール駅路線）の拡大、新駅（東駅、北駅）の建設、新ルーヴル宮の完成、新オペラ座の着工などはその事業の一環だが、しかし彼の都市計画でもっとも重要なものはなんとと言っても道路計画であろう。それまでの断片的なものにすぎなかった大通りを、その間にある貧民窟や路地を取り払って一本の機能的な大通りに変えた。またそれらの大通りと連結するいくつかの新設の大通りも作られた。東駅・ストラスブール大通り — セバストポール大通り — シテ島 — サン＝ミッシェル大通りという縦軸と、リヴォリ大通り — シャン＝ゼリゼ大通り、グラン・ブールヴァール — オスマン大通りという二つの横軸の完成により、都市は活性化され、有機的に機能するようになった。さらにこれらの大動脈と繋がる大小の通りも次々に整備されて、もはやそこにはバルザックやボードレールのパリは存在しないと言ってもよかった。

オスマンはまたブローニュの森の整備にも取りかかり、イギリス式風景庭園をまねた広大な自然公園を作り、そこにロンシャン競馬場を設けた。そしてシャン＝ゼリゼ大通りとこの森とを結びつけるために豪華な皇妃大通り（現在のフォック大通り）を開通させて、パリの上流階級が無蓋の軽四輪馬車 (*calèche*) で簡単に遠出できるようにした。このブローニュの森へのドライブは当時大変流行し、シャン＝ゼリゼ大通りはロンシャン競馬場の大賞レースや二度のパリ万国博覧会の開催期間中などは連日が祭のような賑わいであった。

しかし当時もっとも繁栄したのは、グラン・ブールヴァール — オスマン大通り境界で、モンソー公園を中心に高級住宅街を形成するマルゼルブ大通りと、新オペラ座（完成は1875年）と新ルーヴル宮を繋ぐオペラ座通りとがここに加わって、一大歓楽街を作り出した。道路は「マカダム舗道」と呼ばれた一種のアスファルト道路で、新式の植樹機が登場して一晩のうちに並木通りが出来、それまで124,000灯ばかりであったガス灯が一挙に320,000灯に増し、「夜景」が出現した。グラン・ブールヴァール境界には劇場やカフェ＝コンセルなど集中し、またセーヴル通りやボン・ヌフ右岸にはオ・ボン・マルシェをはじめとして百貨店が次々に創業を開始し、驚異的に売上げを伸ばしていった。1855年のパリ万国博時には、各国から貴賓がパリを訪れ、同じ年にブーフ・パリジャン座で旗上げ公演

をしたオッフェンバッハのオペレッタに酔い痴れた。また1867年の万国博の際にはメイヤックとアレヴィ共作のオペレッタ『パリ生活』が上演回数200回を超える大当たりをとったが、これは北欧の伯爵夫妻が都心のサン＝ラザール駅に着く場面からはじまるものであった。平準化された歩道には手すりがつけられ、道路には60,000台の馬車と50,474頭の馬があふれた。

ジョッキー・クラブ、繁昌する写真館、物珍しい軽気球旅行、鉄材とガラスを使った新しい百貨店やアーケード街、新しい合成染料で染めたあざやかなクリノリーヌ、トゥルニューール、あるいはオート・クチュールの登場、毎日のように各サロンで催される饗宴や仮面舞踏会、またそこで繰りひろげられるポルカやコントル・ダンスの乱痴気騒ぎ、シューマンやネルヴァルが狂死するなかで、この第二帝政期はオスマン大改造による降ってわいたような高度経済成長の下で、美食飽食と性的快楽と気違いじみた土地投機とに明け暮れていた。

このような卑俗な文明社会を背景にした小説『獲物の分け前』 *La Curée*（「ルーゴン＝マッカール叢書」第二巻）をゾラが発表したのは第二帝政崩壊直後の1871年から1872年にかけてであった。そしてそのあとを受けた形でマラルメが『最新流行』 *La Dernière Mode* を出したのが1874年であった。出版された時期がいかに近いとは言え、自然主義作家の近親相姦小説と象徴派詩人の手製のモード雑誌がどのように結びつくのか——この疑問には「パリ」という都市そのものが答えてくれるだろう。

## I 現代パリ風俗

『獲物の分け前』はオスマンの都市改造に伴う土地買収にからんで、政・財界と結託して富を築き上げていく地方出身の官吏の裏取引を縦糸に、その官吏に後妻として嫁した没落貴族の娘と官吏の息子との姦通を横糸にして織りなされた暗黒小説である。第二帝政期の三種類の典型的人物——《恥知らずの成金》（アリストイド・ルーゴン）《官能に狂ったパリ女》（ルネ）《女のような男》（マクシム）を登場させて自墮落なパリ風俗を描いた小説である。ゾラ自身、この小説の初版の序文で次のように作品の目的を明示している。

《あまりに早く生きすぎ、ついには腐敗した社会の女のような男になった一民族の早すぎる衰弱と、臆面もなく危険な賭けに身を投ずる気質のうちに受肉化した一時代の気違いじみた投機と、贅沢と破廉恥の環境がその生まれつきの生理的慾望を著しく増大させる女の神経の狂い、こういうものを私は示して見せたかった。》<sup>1)</sup>

確かにこの小説は救いようもない小説である。善人は殆ど登場しないと言ってよい。しかしそれだけならばこれはたんに政・財界の内幕を暴露する社会小説、あるいは刺激的な姦通小説に終わっていただろう。ゾラはそこに当時のパリ風俗を盛った。そのことによってこの小説はダイナミックな活力を得たのである。彼は新聞記事をはじめ、いろいろな手段を使って情報を集め、それらを巧みに小説の中に配置した。

この小説はルネとマクシムがブローニュの森から軽四輪馬車で都心に帰るところからはじまる。ブローニュの森はすでに触れたように当時流行の散策地であった。森の描写

のなかに湖が出てくるが(《左手の、普通の花壇と円形花壇とで仕切られた下り坂の狭い芝生を降りたところに、泡ひとつない、水晶のような清潔さで湖が眠っていた。それは庭師のシャベルで縁をきれいに切り取られたような湖であった》p.322)、これはアルファンによって作られた人工の湖のことで、二つの島が作られ人工の滝が流れ落ちていた。ゾラの描写はその人工性をよく表わしている。この湖の滝のある場所は社交界や半社交界の連中の落ち合う場所としてよく知られていた。ルネとマクシムの乗った馬車は森を抜け出る(《このとき馬車はブローニュの森を出た。黄昏のなかに皇妃大通りがまっすぐにつづいていた》p.329)この皇妃大通りについてはすでに触れたが、オスマンはこの大通りを道幅140メートル、長さ1,300メートルの直線道路にして、バリエ＝デシャンによってさまざまな種類の珍しい香りを放つ街路樹が装飾のように植えられた。小説の最終部分にも再びブローニュの森が出てくるが、そこでルネは皇帝の馬車の行列に出会う。ナポレオン三世の別荘シャトー・ド・サン＝クルーはこの皇妃大通りとブローニュの森を通った先にあった。皇妃大通りや森で皇帝の馬車に出会うのもそれほど珍しいことではなかった。ところでアリストイド・ルーゴン(通称サッカー)とルネはモンソー公園の一角にある豪華な邸宅に新居を構えるが、この園内にはブレールによっていくつもの壮麗な邸宅が建てられていて、まわりのイギリス式庭園は先の人工湖やショーモンの設計者アルファンによって作られたものであって、その周辺には新しいカルチエが出現し最新の高級住宅街となりはじめていた《ルネとマクシムはこの新しいパリの魅力にあふれた一劃が気に入っていた》p.496)

ルネとマクシムが逢引きをするレストラン「ブレバン」、二人がはじめてその階上の一室で姦通するカフェ「リッシュ」、あるいはその向い側の真夜中にはいかがわしいレストランに変るカフェ「アングレ」、マクシムとその父親サッカーとが偶然隣り合わせになる「メゾン＝ドレ」(作中では「メゾン＝ドール」)、また大通りの歩道にまで迫り出した正面階段で有名な、ジャーナリストがよく利用する「トルトニ」、このようなブローニュの森に対して謂わば夜のパリの社交場である現実のレストランやカフェをゾラは舞台装置としてふんだんに利用している。なかでも興味深いのは、回想場面に出てくる、サッカーと前妻のアンジェルとがモンマルトルの高台で夕食を取る、そのレストランである。そこからは広い窓ガラス越しに夕暮に染まるパリ風景が一望のもとに見渡せた。これは風車小屋を取り壊したあとに建てられたタワー・レストラン「ソルフェリーノ・タワー」であろう。1860年に建てられ、ゾラがこの小説を書いた頃にはすでに取り壊されたあとであったが、当時の東洋趣味を反映した東南アジアのバゴダのような奇妙な恰好をしていて、その頃の流行色である青一色で塗られていたために「ブルー・ソルフェリーノ」と呼ばれた。このタワー・レストランから見下ろすパリを、サッカーが妻に説明しながら縦横に手で分断していく様は圧巻ですらある。

《「あそこの中央市場の方をしてみる、パリは四つに切られるんだ」

肉切り庖丁のような鋭利なひらいた手で、彼は四つに切る仕草をした。

「リヴォリ通りと新しく通る大通り(セバストポール大通り)のことを言ってるの」

妻はきいた。

「そうだ。パリの大交差点だ。(…)最初の道路網(フランス・ウジェーヌ大通り、現在のヴォルテール大通り)が完成すれば一大ダンスがはじまるだろう。第二の道路網(マルゼルブ大通り)

は街路をはじめの道路網と繋ぐんで都市を穴だらけにするだろう。(…)いいか、この手をよく見ろ。タンブル大通りからトロヌの門までが一つの切り口だ。それから、ここからマドレーヌからモンソーの野っ原までがまた別の切り口、こっちの方角に三番目の切り口、別のがこっち、だ。あそこにもう一つ、もっと向こうにまた一つ。いたるところ切り口だ。パリはサーベルでずたずたに切り刻まれ、血管を切り開かれ、数十万の人手や石工を養い、すばらしい戦略道路に貫かれるのだ。この道路を通して古い街のまんなかに強者が住むんだ」

夜が迫ってきていた。彼の乾いた神経質な手はいかかわらず空(くう)を切っていた。アンジェルのこの生きたナイフ、この鉄の指を前にして軽い戦慄をおぼえた。この手はうす暗い屋根のつづく際限のない塊を無残に切り刻んでいた》(p.389)

現代風俗を示すものは場所ばかりではない。パリにやってきたマクシムがのちに姦通の相手となる義母ルネとはじめて彼女の邸宅で会ったとき、ルネは遅れて帰ってきたのはウォームス(Worms)の店に行っていたからだと言訳をするが、このウォームスは王妃ですら跪いてそのデザインを頼むと言われた売れっ子のイギリス人デザイナー・ウォルト(Wo-  
rth)に他ならない。彼によってはじめて男性デザイナー(couturier)が登場し、近代的オート・クチュールがシステム化され、パリ・モードが世界を席卷していくのである。またルネとマクシムは姦通後にイタリア座でリストリ主演の『フェードル』を観る。これも実在の人物で、リストリはイタリア座で『フェードル』を1861年に初演、1867年に再演している。あるいは『タンフォイザー』のオペラ座公演の話題。『パリ生活』をうわまわる300回近くの上演回数を誇るヴァリエテ座でのオペレッタ『美しきエレヌ』についてはルネとマクシムがその歌詞の一節をピアノに合わせて歌ったりもする。作中でブランシュ・ミューラと呼ばれる主演女優はオルタンス・シュネデルのことで、彼女は当時、もっともソプラノの美しい歌手の一人として評判であった。またルネのサロンで毎曜木曜日に開かれる饗宴はウジェニー王妃の有名であった火曜の晩餐会を模したものであろう。ゾラが木曜に変えたのは、マネ、ドガ、モネ、シスレー、ピサロ、セザンヌ、デュランティ、デュレ、アレキسس、ナダール、そしてゾラ自身も常連であったカフェ「ゲルボワ」での木曜会が頭にあったからでもあろうか。作中でルネがパリ全市がその話題でもちきりの、ある有名な飛行士と軽気球旅行をやるんだと語る場面があるが、これはその頃軽気球でパリの空中写真を撮ったナダールの姿を髣髴とさせる。

このように場面を出来る限り効果的にするためにゾラは実際にあった様々な出来事を小説に盛り込んだが、そのためにいつもの時代錯誤を犯した。『愛の一頁』においてもそうであったが、<sup>2)</sup>小説のなかの時間と現実の日付とが一致しないところがある。例えば物語開始時にはすでにマルゼルブ大通りは開通している(1861年8月13日開通)そしてフランス・ウジェヌ大通りを貫通させるための建物の取り壊しの場面が最終部分に設けられている(1862年12月7日開通)ということは、この小説のなかの出来事は回想場面を除いて少なくとも1861年8月13日以降から1862年12月7日以前までの間で起っていることになる。ところがこの間に少なくとも二回、冬がすぎている。ゾラ自身そのことに気づいて、フランス・ウジェヌ大通りの開通を実際よりも一年ずらして1863年に設定しているが、<sup>3)</sup>それでもなお日付の誤りが残る。すなわち、リストリ主演の『フェードル』初演と『タンフォイザー』のオペラ座公演はともに1861年だが、作中ではこの二つの公演は時間的にかなり後半の方に置かれているし、さらに重要なのはオルタンス・シュネデルの『美しきエレ

ヌ』のヴァリエテ座公演で、これは1864年から65年にかけて上演されたもので、小説の終結部分を1863年にずらしてもまだあと一年余り足りないのだ。フランス・ウジェーヌ大通り貫通のために工事が行われていた頃は、まだ『美しきエレーヌ』は存在していなかったのだ。

それはともかく、『獲物の分け前』は小説であると同時に年代記でもあると言いたいほどの、多様でしかも大量の風俗描写の連続である。ルネがカフェ「リッシュ」の階上の窓から眺める劇場帰りの群集と彼らが集まる乗合馬車の停留所、サッカーの妹がルネに会うために口実に使った最新のゴム製の女性用ベルト、流行しはじめた夏の海水浴と冬のブローニュの森でのアイス・スケート、あるいはロンシャンの競馬、大衆の間にはやったポルカ《*Baisers*》、ナポレオン三世自身の口から出て流行語となった《*points noirs*》、成り上がったサッカーの客間から客間へと漂う一世を風靡したマビユー舞踏会の匂い、そして温室趣味。サッカーとルネの邸宅の一劃には温室が設けられていて、さまざまな熱帯植物が植えられていた。ここはやがてルネとマクシムが性愛に耽ける場所となる。上流階級の居間それ自体がことごとく温室化していたと言ってもよい。<sup>4)</sup>いや温室化はなにも個人の建物のなかばかりではなかった。1852年の最初のナポレオン一世生誕記念日の際には、バスチユからマドレーヌまで人工の棕櫚の木が植えられた。またシャン＝ゼリゼ通りのカフェ＝コンセルの中庭にも人造の棕櫚の木があったし、さらにセーヌ河のルーヴル岸に設けられた、のちにパリ有数の百貨店となるサマリテーヌの冷水浴・温水浴・ロシア風蒸気浴の施設の屋根の上にも、本物そっくりの巨大な鑄造の棕櫚の木がそびえ立っていた。この人工風呂は《花の水浴》(*Bains des Fleurs*) と呼ばれ数ある温水浴施設のなかでももっともエレガントなものであった。<sup>5)</sup>

マラルメのモード雑誌『最新流行』でも同じように現代風俗が扱われている。普仏戦争、パリ・コミュヌという騒乱も第二帝政期と70年代の第三共和政期とを分断することはできなかった。風俗の面では第三共和政も前の時代を受け継いだものであった。というよりも戦争やコミュヌの反動でさらに軽佻浮薄な文明の相を示していた。マラルメは第二帝政期に社交界通信欄を設けた新聞に倣って自らの雑誌の副題を「社交界と家庭の雑誌」(*Gazette du Monde et de la Famille*) とした。月二回発行で、奇しくもゾラの小説と同じ8月にはじまり12月に終わっている。内容は、服飾一般を扱う「モード」欄、ファッションを扱う「ファッション通信」欄、《演劇、書物、美術及びサロンと海辺の噂》と副題のつけられた「パリ通信」欄、また「金の手帖」欄では有名レストランのメニューと園芸に関する記事が載せられている。そして最後に《最近二週間の新刊とプログラム（世界の娯楽あるいは祝祭）》と題されたさまざま案内記事がくる。すなわち、モードに関してはファッション・ショー案内、演劇では劇場案内、書物では新刊案内あるいはクリスマス・新年用の贈物案内、美術では骨董展示即売会も含めた各種の展覧会案内、また旅行案内や動物園、サーカス、見世物小屋の娯楽施設案内など。これらを全部一人で書いた。卑俗な文明、粗雑な虚構を嘆く一方で（『リヒャルト・ワグナー』）、彼は積極的に現代風俗のなかに身を投じている。その各種の記事はゾラに劣らないほど強く当時の文化現象を反映したものとなっている。例えば、創刊号（内容見本号）の最初の「モード」欄では宝石がテーマになっていて、その頃流行の宝石デザインを横目に見ながらマラルメ独特の宝石の美学を（女性の語り口で）展開している。このなかでド・ラ・ペー街が出てくるが、これは『獲物

の分け前』でデザイナー・ウォームス（ウォルト）が店を出している通りであり、のみならず、まだマラルメとゾラを除いてあまり評価されていなかったマネの初期作品の大部分を買い取った画商デュラン＝リュエルの画廊があったところでもある。この欄の最後の部分で「モード」は、こんどは、「画家のサロン」から生まれるのではないのでしょうか。前世紀のあの長い胸を押しつけて、若く現代的な顔が勝ち誇るいくつかの肖像画に、最初ひとは驚いたものですが、そのうちなにか満足感のようなものを感じはじめてきました」（p.715）という一節はマネの『オランピア』に代表される新しい絵画の衝撃とその後の一般大衆の受け入れ方を示唆しているようにも思える。「金の手帖」欄では、レストラン案内が「海岸の昼食メニュー」となっていて、「このメニューはブローニュからアルカションでご奉仕できるメニューです」と説明書がついている。Boulogne-sur-mer は初期印象派にゆかりの地であった。この記事を書いたのは、ルネとマクシムが逢引きをしたレストラン「ブレバン」のシェフである。「ブレバン」は当時の文学者たちが定期的に集まったレストランでもあった。もう一つの園芸に関する記事は「八月の庭の円形花壇」という題がついているが、ここに出てくる植物の怪し気なラテン語名は、モネの『庭の女たち』の画面のなかに咲いている植物を指すものではないかと思われる。それはゾラがこの絵を論じた記事のなかで挙げていた植物名とほぼ一致するからである。<sup>6)</sup>この園芸欄の執筆者は「モンソー公園」である。言うまでもなくサッカーとルネの邸宅そばの有名な公園であり、さらにこの公園のやや離れた裏手には1861年から70年にかけてマネがアトリエを持っていた。アルフォンス・ドーデやバルベール・ドールヴィイの新刊案内や、コペの詩集そしてゾラの『プッサンスの征服』の近刊案内、サラ・ベルナル主演の『ザイール』（フランス座）、オッフェンバッハのオペレッタ『地獄のオルフェ』（ゲエテ座）と『パリ生活』（ヴァリエテ座）、あるいは夢幻劇仕立てのジュール・ヴェルヌの『80日間世界一周』（ポルト＝サン＝マルタン座）、そしてゾラの劇作『ラブルダンの遺産相続人』（クリュニー座）などの劇場案内——このクリュニー座でマラルメはこのモード雑誌を販売しようとしたが、うまくいかなかった。<sup>7)</sup>あるいはアクリマシオン動物園のオラウータンとキリン、見世物小屋の「夏のサーカス」、マラルメ自身が「神秘の駅」と呼んだサン＝ラザール駅からの各地の旅行案内。この他にもココナツ・ジャムが評判のレストランや新しい化粧品「クリーム・ネージュ」、インテリアデザイナーによる可動式天井やオランダのユダヤランプのガス灯化など、殆どマラルメの勝手な空想の産物としか思えない記事も随所に見られる。

現代都市風俗の特徴は質の多様さと量の膨大さである。これにオスマンの都市改造に伴って出現した舞台装置のような都市風景が加わる。ゾラとマラルメ（そして初期印象派の画家たち）が惹かれたのはこのパリの諸相であった。都市の人間も含めた多様な質と膨大な量とがゾラのやや強引な生理的表現にいかにも適していた。生臭い人生の海を描くのにこのパリは恰好の舞台であった。またマラルメにとっても、神なき空の下にひろがる、あるいは「中性の大地」（『アナトールの墓のために』）に展開する、神話を失った現代風俗の、底の浅さに垣間見られる不思議なきらめきは、逆に「現代の神話」出現を予感させるものであった。

## Ⅱ 劇場化する都市

最初に述べたように『獲物の分け前』はルネとマクシムが馬車でブローニュの森から都心へ帰るところからはじまっている。恰度夕刻のラッシュ・アワーである。同じように都心へ向う馬車の列と雑踏を染め上げる夏の夕陽の情景は、絵画的という以上に映画的でさえある。歩道を歩く人々を眺める馬車の客と馬車の客を見上げる歩道の人々。渋滞して止まった馬車の群とその金属の馬具や車輪が周囲に映す残照の効果。そして動きはじめた馬車の、静止していたときとは異なる多様な光のきらめきと、長く尾を曳く馬車の影。人工的な《舞台装置的な線》(*lignes théâtrales*)を形作る周辺の街路樹。車中のルネの目をすぼめた表情は夕陽のまばゆさと同時に、見事に整備された直線的につづく並木道の遠さをよく表わしている。

《このとき馬車はブローニュの森を出た。黄昏のなかに皇妃大通りがまっすぐにつづいていた。両側には塗装された二本の柵の緑がつづいていて、地平線のところで交わっていた。遠くの乗馬用側道には一頭の白い馬がいて、暮れなずんだ影のなかにあざやかなしみを付けていた。反対側には車道に沿ってあちらこちら遅く帰る散策者たちが黒い塊をなして、ゆっくりとバリの方へ向っていた。そして、馬車の列がうようよと連なって登っていくその遙か前方には、煤けた空の広大な平面にくっきりと、斜めに白く凱旋門がそびえていた》(p.329)

これと殆ど同じ情景をフローベールは『感情教育』のなかで描いているが、<sup>8)</sup>フローベールの抑制のきいた冷たい描写と比べてみると、ゾラの執拗な風景描写がいかに劇場的なものであるかが分る。ルネの前方の高いところには巨大な生きもののように凱旋門がそびえている。うす暗くなりはじめたルネの脊後では夢幻的な情景が次第に遠ざかっていく。この過ぎ去っていく脊景の未知のひろがり詩的ですからある。

《馬車が(ブローニュの森から)遠ざかるにつれて、自分の背後で黄昏がそのうちふるえるヴェールのなかに夢の大地をさらっていくように思われた。それは病んだこの心を、疲れたこの肉体をついには癒やしてくれたかもしれない、超自然の恥づかしい閨房であった》(p.326)

この他にゾラの劇場の舞台を思わせるパリ情景をいくつか挙げてみよう——最初の姦通場所となったカフェ「リッシュ」の窓からルネが見下ろす夜の繁華街。レストラン、カフェの店内の明りが舗道にまであふれ、新聞売場のキオスクの灯りが点在し、それらの照明を受けて乗合馬車や群集が行き交い、どの店も鎧戸ひとつ降ろしてはず、金粉のような、真昼のような輝かしい熱い広告灯で照らし出された舗道がまっすぐにつづいている。この情景は自然主義演劇の舞台というより、千一夜物語的な夢幻劇の舞台に近い。

《群集の列はうんざりするほどの規則正しさに絶えず流れつづけていた。これは奇妙に混ざり合った世界、しかし常に同一の世界であった。群集はどぎつい色彩と闇の穴のなかを、あるいは踊りまわる無数の広告灯の炎の夢幻の喧騒のただなかを、波のように店々から吐き出されて、交差点やキオスクの透し絵を彩りながら、バゲットや文字や単純な焰の形をした看板の通りを、放射状の影に触れながら、いつまでも車道の流れつづけていた。耳をつんざくような群集の叫び声がした。(…)ルネは一瞬、なにか事故でも起ったのかと思った。人々の波が左手のオペラ座のアーケード街の向うでうごめいていた。しかし鼻眼鏡をかけると、そこが乗合馬車の営業所であることが分った》(p.450)

夜が更けてくると群集も減り、一軒ずつ店の錠戸がしまりはじめる。するとまだ開けている店の明るさと閉ざされた店の暗さとが舗道に光の縞模様を浮び上がらせる。この舗道に映し出された細長い明りのだんだら模様のなかを怪し気な娘たちが歩く。そのときドレスの長い裳裾が現われては消え、また現われる。ゾラの観察はまことにこまかい。昼の繁華街になると情景はこのように変る――

《恋人たち（ルネとマクシム）はこの新しいパリに愛着を持っていた。自分たちが特別の思いで愛している大通りを通るためによく遠廻りをして街中を走った。扉には彫刻がほどこされ、バルコニーを備え、名前や商標や商店名が大きな黄金文字で光りきらめいている高い建物が二人の心を魅了した。この二人乗り箱馬車がまっすぐに走っている間、広く果てしない歩道の灰色の帯を二人は親し気な目で追っていた。そこには、ベンチや色とりどりの広告塔や細い街路樹が並んでいた。遥か地平線の先までつづき、小さくなって、がらんとした青味がかった四角い空につながるこの明るい割れ目、店員たちは客に微笑みかけ、買物客たちの流れは先に進めずにわめき合っている両側の百貨店のこの切れ目のない列、これらが少しずつ二人を過不足ない絶対的な満足感、街の生活のなかにある完璧さの感覚で満たしていった。二人は撒水のしぶきまでも愛した。これは走る馬の前を白い煙のように飛んで四方にひろがり、馬車の車輪の下をこまかい雨のように打ち、敷き砂を黒褐色にし、砂ぼこりを軽く波のように舞い上がらせた》（p.p.495-497）

当時は馬車の車輪の滑り止めに車道に砂を敷いていた。そのために砂ぼこりがひどく、ここにあるように車道の砂に水を撒く光景がよく見られた。水は歩道の端に埋め込んだ放水口から取った。これもオスマンの上下水道整備のおかげであった。ともかく、新鮮な水に浸されて涼し気な色になった砂の道、まるでレールを敷いたかのような馬車の轍の跡を走るルネとマクシムは、劇場の二階席（premier balcon）から舞台を眺めるような眼差して都会の風物を眺めている。次々と変るその「相」はさきほどの夜景と同様、どれも人工的な装飾性を帯びている。ブローニュの森の湖や滝のように、あるいはサマリテーヌの屋根根にそびえる鑄鉄の棕櫚の木のように、軽薄な都市の文明はその人工的な装飾性によって謂わば仮面を被ってその実体のなさを隠しているかのようだ。この昼の繁華街の引用文中に《細い街路樹》という表現がある。これは機械によって大量に植樹された若木のこことである。第二帝政期の写真を見れば一目瞭然だが、街路の並木はどれも若く、同じ高さで無限につづいている。鑄鉄の棕櫚どころか自然そのものまでも人工化されたと言うべきか。都市風景が舞台装置化されて見える一因がここにもある。エドモン・ド・ゴンクールはこう嘆いている。

《パリのすべての木々が死に瀕しているという。古い自然は消え去る。文明に毒されたわれわれの大地から立ち去る。自然な装飾（背景）が工業によって模倣される時代がすぐそこまで来ている。そういう時代には、現代都市にとって、怪物じみた増殖をつづける人類にとって、日蔭や緑はサマリテーヌの切り抜かれ着色されたブリキの棕櫚しかないであろう》<sup>91</sup>

ともかく文明の人工性によって都市の快樂は多種多様な相貌を帯びる。例えばルネとマクシムが退屈しのぎに発明するアルバム帖による架空の結婚。当てずっぽうでひらいた頁の肖像写真の人物と結婚したらどうなるかと空想するのだが、偶然にも夫の写真とぶつかったルネの笑いには底知れぬ冷たさを感じられる。またアルバム帖の貴婦人たちの顔をルー



べて拡大しながら、ルネはそこに隠されていた皺や黒子の毛を見つけて小躍りする。あるいは馬車のなかで遊戯に耽るかのよう秘めやかに取り交わされる二人の言葉による姦通。この官能性は馬車の規則的な揺れによってさらに高められる。あるいは仮面舞踏会の扮装をしたままのルネをマクシムが夜のパリの悪所へ連れまわすときのルネの胸で高鳴る鼓動。匿名なるがゆえの悪徳の快楽。なかでもこのような都会の快楽をもっともよく表わすものは、温室での性愛の場面であろう。しかもこの温室は人工と悪徳という両面で劇場化した都市を見事に凝縮させたものでもある。

《二人は気違いじみた夜を送った。ルネは激しく燃え上がる男となった。マクシムは耐えた。……ルネが男に変わる場所はなによりも温室のなかであった。二人はそこで熱い夜を幾夜もつづけてすごした。温室も彼らを愛し彼らと一緒に燃えた。重たい空気のなかで、月の白い明りのなかで、二人は自分たちを取り巻いている植物群の奇妙な世界がぐちゃぐちゃに抱擁を交わしてうごめいているのを見た。黒熊の敷物が室内の散歩道をすっかり覆っていた。足元では植物の根がからみついた噴水が唸りながら水しぶきをあげて、一方、睡蓮の薔薇色の星が処女のホルサーージュのように水面に花をひらき、アメリカ熱帯産のトルネリアは気絶したネーレーイスの髪のようなもぢかもぢかのその蔓を垂らしていた。また二人の周囲には棕櫚の木や巨大なインド産の竹がそびえていて、拱腹の方に傾きながら気怠くなった恋人たちのよろめくような仕草さながらにその葉叢を絡み合わせていた。もっと低い所の羊歯類、イノモトソウ属、アルソフィラ属などの植物は引裾で飾られた広いスカートをつけた緑いろの婦人のようで、散歩道の縁で押し黙ってじっと動かずに恋人を待っているかに思われた（……）（ヴァニラ属、ダケゼリ属、シクンシ属、ハカマカズラ属などの植物の）腕は疲労で際限なく垂れ下がり、愛の痙攣のなかで結び合い、求め合い、ころがり合って、まるでさかりのつuitakeのもの群のようであった。確かにそれは温室の途方もない発情期であった。熱帯植物の葉叢の緑と開花とが炎と燃える、処女林の一劃の発情期であった》（p.p. 485—487）

この温室は発情した女体そのものである。ルネそのものである。近親相姦の場としていかにもふさわしい。また同時に、人工と本能とが絡み合う、装飾的でありながらどろどろと生臭いこの場所は、沸騰した第二帝政期の文明そのものとも言えるだろう。金銭欲と快楽とが自己増殖していく交尾期の温室化した文明。ブローニュの森、大通り、劇場、個人の邸宅、温室とゾラは多角的に都市の諸相をとらえていく。バルザックの固定した各階層の情景がルイ・フィリップ治下の七月王政期の静的なパリ改造に符合するとすれば、ゾラのこの運動するカメラのレンズはオスマンのダイナミックなパリ改造に対応すると言ってもよいだろう。ゾラ独特の即物的な演劇性はこのカメラのレンズに多くを負っている（「ドラマ」drame がギリシア語で“行為”を、「演劇」théâtre が“見ること”を意味することを想起しよう）

ところで都市の人工性は必然的に二種類の「世界の等価性」を生じさせる。すなわち、その一つは、人間の植物化・物質化と植物・物質の人格化という等価性である。マクシムは年上の女性たちに育てられた《人形》であり、女装の若者であり、最後には舞台上で水仙そのものと化す。逆に、ルネの化粧室、寝室、浴室はしどけない一人の女性として描かれ、またその豪華な邸宅の細部にわたる記述は最新流行のモードをまとった貴婦人を描写するときの記述さながらになる。ルネの邸宅の内部に設けられた秘密の通路はルネの心に隠された秘密の通路それ自体である。また最新モードの衣服はセーヌ河でもある。（p.403、

p.599) 一方、オスマンの都市改造から取り残されたサン＝ルイ島の古びた建物はそこに住む老いた没落貴族（ルネの実父）の象徴化された姿を取っている。

マラルメのモード雑誌の記述についても同じことが言える。夏と秋の間に立つまだ未知の新オペラ座、ブローニュの森の最初に出来た人造湖などは現代女性のイメージを帯びている。そしてマラルメが詳細にモードについて語るとき、それはルネの豪華な邸宅全体を盛装した貴婦人に擬して克明に描写するゾラの表現に近づく。

《最初のペティコートは淡い黄色の色合を帯びたうね織絹でできています。同じ布地でできた三枚のゆったりした布がタブリエになって、その端はトリミング用飾り布でできた玉飾りやボタンによるチェックのとて美しい総飾りになっています。重ね合わされた三つのフリル。そのギャザーはエメラルド・グリーンのバイアスの下に隠されていますが、このフリルが引裾になっています。最初のフリルはウエストまであって、ペティコートの残りのタブリエを分けています。光沢のある糸を使ったバチスト（薄地綿布）でふくらませたスカート。このふくらみは糸レースの差し込みによって分けられています。スカートの裾はピロードのバイアスと鋭角的な花綵模様のスカラップの糸レースで縁取られています。現在、この種のもは大変流行しています。このスカートは一面だけがたくし上げられるようになっています。前身ごろの裾がW字になって緑色のピロードで玉縁が取られた、ふくらんだコルサージュ。ウエストはうしろが丸く、とても長くなっています。ウエスト・ベルトは二面になっていて、一方が緑色のピロード、他方が黄色の色合の縞子ですが、このベルトは脇を通して、二個の大きなリボンの玉結びと一緒にスカートに垂れています（…）》（『遠出のための装い』<sup>10)</sup>

日本では鹿鳴館時代にあたるこの頃のファッションをマラルメは連続的にしかも立体的に表現しようとするが、読む側にとってはこの記述からはそのモード全体が浮び上がってこず、むしろ様々な装飾的な大通りがたがいに結び合った複雑な都市の細部を連想させる。これはモードの記述というより、多面体として多様な「相」を持つパリの地図の記述と言った方がよいかもしれない。最新流行のモードをまとったこの女性こそ、実はパリそのものなのかもしれない。異なるジャンルの等価性は、マラルメにおいてはさらに拡大される。服飾の記述はその一例だが、例えば劇場・レストラン・動物園などの案内記事は旅行案内の記事と同質になり、われわれはこの案内記事に従ってパリの街中を旅行し、またノルマンディや南仏の駅や海辺の風景を、劇場化した街を見る目で眺めるのである。また新刊本にはじめてペーパーナイフを入れる行為は「祝祭」という形で劇場の初演と同じものになる。そればかりではない、舞踏会の手帖やコンサートのプログラム、果ては晚餐のメニューですら「文学」になるのだ。

《奥様や他のご婦人方がこの鏡に目をやり、冬のダンスのリズムが奥様方をこの帝政風の飾鏡の前に引き戻したとき、奥様方は皆、そこに饗宴の女王をお探しになるでしょう。それは目の前の奥様方が自身の姿です。事実、いつも誰かにとっての女王であるご婦人で、自分自身にとってそうではない方がおられましょか。たくさんの秘密（夜会の艶聞）が上流社会のざわめきから離れて、オーケストラの輝きと混り合うその前に、ここ（飾鏡）にひとつの反映を見出すのです。散った花びらとともに消えていったダンスの相手のリスト、コンサートのプログラム、晚餐のメニュー、そういうものはそれ自体で不滅の一、二週間なのですから、確かにひとつの特殊な文学を作り出すものです》（p.p.718—719）

最後に、都市の人工性によって生ずる等価性のもう一つのものについて触れる。それは内部空間と外部空間とがそれぞれに解体して混ざり合う等価性である。外部空間が内部に侵入してくる場合—ゾラの『獲物の分け前』では、密通場所のカフェ「リッシュ」でまだ明りをつけていない室内の開け放った窓からは夜の繁華街の騒音が流れ込み、天井にはこの店の階下にあるイリュミネーションが映し出され、その天井のスクリーンのなかを雑踏の影が足早に通る。また昼の百貨店街を馬車で帰るマネとマクシムにとっては大通りの一つ一つが自分たちの邸宅の廻廊と変る（p. 497）逆に内部空間が外部にさらけ出される場合—ルネとサッカールの邸宅の一階には百貨店にあるような大きな鏡が取りつけてあって、公園を歩く通行人たちに往来からその豪華な調度家具や天井の装飾が一部分見えるようになっている。いや鏡がなくとも広い窓の開け放たれたこの建物全体から撒き散らされる毎夜の饗宴の騒乱は、通行人たちに寝室の秘め事さえも聞えるかのように思わせるのである。見ることと見られること。劇場の二階席の観客のように、この二つの視線は交差し合う。観客は他の観客を眺めながら彼らから見られていることを意識する、恰度、ブローニュの森を走る馬車のなかのルネとマクシムのように。この外部空間と内部空間の解体は、この小説の最終部分では、文字通りの建物の取り壊しという形で完璧に成し遂げられる。ゾラの即物性はここに至って見事に内部空間を外部空間化することに成功する。

《好奇心にかられて、視察団は解体現場のなかを通ることに決めた。とにかくそれは興味深いものであった。轍の底にころがる漆喰の上で脆うくバランスを取りながら立ち止まって顔を上げ、彼らは巨大な天井や宙に浮いた煙突や隣の屋根に倒れかかった梁をたがいに見せるために呼び合った。タンブル通りからのこの解体された街の一劃はまったく不思議に面白いものに見えた。

「こいつはまったく面白い」とド・マルイユ氏が言った。

「はら、サッカール、あの高いところの台所を見たまえ。かまどの上にはまだ古いフライパンがぶら下がっているぞ。はっきり見える」

しかし医者は口に煙草をくわえたまま崩れ落ちた家の前にじっと立ち尽していた。家にはもはや一階しかなく、階上から落ちた瓦礫で埋まっていた。ただ一つ残った壁の一面が残骸の山の上に突っ立っていた。一挙にこの壁を崩すためにロープをまわりに巻きつけて、三十人ばかりの人夫たちが引っ張っていた》（p.582）

やがて視察団は中の一人がかつて貧乏暮らしをしていた街区に入る。

《「これは！これは知ってるぞ！」とド・マルイユ氏が叫んだ。

「どうした」医者がきいた。

「なんてことだ、私の部屋だ、これは」

それは六階の、おそらく以前は中庭に面していたと思われる小さな部屋であった。開いた外壁を通して内部の部屋がまる見えであった。すでに一部分は取り壊されはじめていたが、黄色い大柄の枝葉模様の壁紙が貼ってあって、大きく破れた壁紙が風にふるえていた。左手には青い紙を貼った嵌め込み式家具のくぼみが見えていた。こちらにはストーヴを置く穴があって、煙突の端がまだ残っていた》（p.583）

まるで登場人物のいないブルジョワ劇を上演している自然主義演劇の舞台を眺めているかのようだ。小説の大詰め近くでルネの邸宅で即興の《tableau vivant》が催されるが、この小説自体がまさにそうだとも言えるだろう。当時流行の photo-peinture — 写真に取っ

た肖像を画家が画布に拡大着色して描くこと——を小説に持ち込んで、さらにそれを *tableau vivant* 化したと言える。ゾラはこの *vivant* にとらわれつづけた。マラルメはむしろ *tableau* の方に。つまり、ゾラは現代都市の風景や風俗を《あざやかに》《正確な単純さで》《活き活きと》《浮び上がらせることに専念した。そこからマラルメをして小説の頁が日々の生活のようにひとりでにめくられると言わせる日常の新鮮なりアリティが生まれた。一方、マラルメにとってはそれにもかかわらずそれはあくまでも鏡に映った表層の世界にすぎなかった。ゾラは確かに現代のパリを描いた。『獲物の分け前』は現代都市風景を背景にした近親相姦小説と言う以上に、近親相姦を背景にした「現代都市風景小説」と言えるほどである。しかしそこに描かれたパリは、現実のパリと言うよりも、現実のパリのイメージである。劇場化した都市のイメージである。すでに指摘した二種類の「等価性」はそのことをよく物語っている。マラルメはこれをはっきりと意識していた。

《イギリス皇太子の訪れるフランスの城、エクリモン城の葉叢を青白く照らす電気照明でさえ、この私たちのパリ生活の舞台の背景幕やボール紙に触れる月光の明るさから目をそらせることはできないでしょう》(p.749)

《真の上演というものは、特別興行の夜の観劇では、フットライトではなく、シャンデリアに照らし出されるものである、と》(p.717)

つまり見るべきは、自然の月光でさえも人工化したパリ風景であり、また大勢の招待客がかたまつて談笑する劇場のロビーや廻廊で演じられるもう一つの劇の方である、ということだ。マラルメはマネの『オペラ座の仮面舞踏会』を賞讃するが、それはマネが男性の黒の礼服のその黒の諧調をクールベよりもエレガントに現代的に描いたからでもあるが、また舞踏会の主題として会場を選ばずに、群集の個々の特性が表われる廻廊を選んだからでもある。奇妙な扮装をした、あるいは仮面をつけた群集の一人一人が相手が誰であるかを知ったときの身ぶりは《いかなる時代の、いかなる場所のものでもない啞然とした身ぶりであり、造形芸術にはこの真に人間的な態度のカatalogを提供しない》<sup>11)</sup>たぐいのものである。そして画面の端で切られてしまったアルルカンの左半身、あるいはバルコニーの女性の膝から上。さらにマネはこの絵に自分自身の姿も描き加えた。足元に落ちた舞踏会の手帖にはそれとなくマネの署名がしてあって、この絵のサイン代りになっている。凍りついたような奇怪な群集たちの身ぶり、突然切断されてしまった人物の身体部分、そして作者自身の投影——マラルメはここに鏡像現象を見る。劇場化した都市のイメージとはこの鏡に映った都市の像に他ならない。書くことは写す(映す)ことだ。このときすでに鏡像現象が起る。作者自身もその鏡像の一部になる。かくして街角に貼られた劇場案内のポスターやアルルカンの配るパンフレット、あるいはホテルの正面階段でうち振られる婦人たちの扇ですらも、なにが演劇的要素を含んだものと変るのである。

### Ⅲ 鏡像現象の表裏

マラルメは1877年2月3日付のゾラ宛の手紙のなかで『居酒屋』を賞讃し、また『獲物の分け前』や『ムーレ神父の過失』についてもいつの日か見直されるときがくるだろうと評価し、最後に次のような文句を書き足して手紙を終えている——《私たちはこのもう一つ

の地盤に立っていて、つまり演劇の舞台に、そして同じ狙いではないにしても、少なくとも同じ嫌悪を持っているわけです<sup>12)</sup>《同じ嫌悪》とはそれまでの風俗小説やブルヴァール演劇に見られる感傷趣味、底の浅い虚構性、安易なハッピー・エンドと軽薄な道徳性や教訓性などに対する嫌悪感であろう。その嫌悪感をバネにして、二人はそれぞれ独自のフィクションを作り上げる。その結果、同じ《地盤》、同じ《演劇の舞台》(*planches théâtrales*) に立つことになる。

ゾラはその『演劇における自然主義』(1881)で、アウエルバッハの言葉を裏付けるように<sup>13)</sup>、作品は調書のようなものであるべきで、それ以上のものであってはいけぬ、と断言する。作者は裁判所の書記のような没個性的な存在でなければならず、しかも作者は神ではなく、ただ現象の表出のみを目的とし、人生の断片性、場所と時間の断片性があらわになるようなものを書くべきだ、と説く。そして見知った街角や百貨店、労働者や物売りの見慣れた服装、登場人物たちが現実と同じ言葉で話す現実と同じ話題、そういうものこそが自然主義演劇の舞台であると主張する。これはマラルメの演劇観と交差するように思われる。古典悲劇に類似したドラマそれ自体の構築、作者の非人格性とドラマ自身の人格性、この反ロマン主義的態度は劇中の葛藤すらも「取引」に変えてしまう。そして現実と虚構の同質性による世界の断片化がもたらす、劇が終ったあとになお続く劇の予感。マラルメはその演劇時評のなかで、ゾラ自身が『ルネ』と題して舞台用に書き直した『獲物の分け前』の上演について、次のような興味深い指摘をしている。

《彼はなにか一般的で安定した地盤であるかのように、そこにひとりてに展開する劇(ドラマ)を打ち建てようともくろむのである(…)この時代の人間であるわれわれは思い起こそう、われわれの憤まじさを掻き乱すひとつの身振りや叫びにいたるまでどれほど苦労して身をかわしつつ、われわれはその劇のひとつの支柱になって客席にすわっているかを。かくして、この態度に従って、観客の内部で押し殺された鈍いオーケストラが鳴り、私を魅了する彼のフェードル、『ルネ』がはじまるのである。登場人物たち自身も自覚している仄めかしにすぎない各々の神経過敏状態が静かに着きを取り戻すのだが、いまやこの態度の特性、この至高の人間の態度の特性とは、きわめて貴重なものですらある感情的動機に主導権をあたえず、むしろ心を決したあとでなければ語らないというこの点にある。そこから晴れがましい日の非人称性<sup>14)</sup>がわれわれの内部に生まれるのである。(…)サッカーとヒロインの父との、そしてルネとの三人の争いは忌まわしい前提条件を取引という形で溶解させ、それを光り輝かせるのである(…)この小説家による自作の舞台化は、きわめて冷静に客席にすわっている者に、風俗劇と呼ばれるこの演劇が表わした作品のそのあとに、まだその作品が続いているという効果を惹き起こすのである(…)》  
(『劇場スケッチ』*Crayonné au théâtre*)<sup>15)</sup>

ところがこの言葉につづけてすぐマラルメはこのような留保をつける——《ただし観点に値するほどに押しひろげられた性質のいつもの輝きを除いて。つまり日常的に演じられる物事には(そしてこの他には「相」は存在しない)日常的なるものとのひとつの相違——絶対的な——が存在するという直観にまで好奇心を純粹化させるような輝きを除いて》これは、日常を扱いながら日常を越えたものの存在を予感させるような観点が欠落している、ということであろう。さきほどの書簡の《同じ狙いではないにしても》とはここを指しているのだろう。ただし、そのような観点を詩人に想起させるだけのポエジーは確かにゾラは持っていた。この『ルネ』評のなかでマラルメは《割れ目》(*brisure*)あるいは

《裂け目》(*déchirure*)という言葉を使っているが、これこそ日常性(相)の裏側にひそむ非日常的なるもの(ポエジーあるいは神話)を垣間見せる鏡の割れ目に他ならない。日常の謂わば水平の流れのなかに垂直に稲妻が落ちるのだ。デ・プロディガリテ小劇場でマラルメが思いもかけず目撃したハプニングはその亀裂を視覚化した。彼はそこに《地球上の歴史のドラマの一つ》が誕生するのを見た(『見世物中断』 *Un Spectacle interrompu*)。「彼方」の観念を失った神なき空から、実体のない表層のみの《中性の大地》に不思議な稲妻が落ち、大地を切り裂く。そのとき都市は、その風景や群集もるとも、一瞬のうちに無名の典型と化して、「神秘劇」(*Mystère*)が誕生する。日常から日常を越えたものへ、事物から事物を越えたものへ、個人から個人を越えたものへと移行する「場」こそ、象徴の花ひらく土壌であり、これはイマージュ化された現代のパリという都市以外には存在しまい。ワグナーの楽劇を見ながらマラルメはそのように考えるのだ。

《「演劇」はこれら(「神話」)を呼び求めている、いや、固定したものではなく、特定の人物から抜け出たひとつの「神話」を。それこそがわれわれの多様な「相」を構成するのである。(…)あらかじめ命名されていない「典型」。(…)この「典型」は何者かであり、この舞台はある場所である(固定された舞台装置、現実の俳優というのは「音楽」を欠く「演劇」に必ずつきまとう錯覚である)といった象徴の開花やその準備という精神的実態は、それが展開するのに、群集の視線によって射抜かれたヴィジョンの虚構の焦点以外の場所を必要とするものであろうか》(『リヒャルト・ワグナー』 *Richard Wagner*)<sup>16)</sup>

この《場所》をマラルメは《至聖所》と呼び、また《劇場》と呼ぶ。そしてこのような《劇場》をあたえた「都市」は大地に普遍の刻印を捺すと考える。何事も起きないというその日常性の奥に日常を越えた何事かが起きるはずであるという非日常性の予感を、彼は大通りの婦人のモードや扇の揺れに感じるのである。つまり都市には人間は生きていず、人間の形をした「記号」が神話を作り出すためであるかのように一見無秩序に動きまわっているのである。一回性のものでありながら永続していく、偶然でありながら深く必然と結びついた、この未知の祝祭演劇のプログラムを演じつづけているのだ。マラルメにとって「都会の群集」とはこのことを言うのだろう。

ゾラは自然主義演劇を「捏造の演劇」に対する「観察の演劇」として位置づけた。この観察の対象が現代都市そのものであるとき、マラルメにとってそれは再度「捏造の演劇」へと転化する。ゾラの観察によって鏡の表面に映し出された像はその即物性のゆえに新しいスペクタクルと化し、マラルメはそれをもう一度鏡の裏側に映し直して典型的な「相」(部分であると同時に全体でもあるような)からなる現代の「神話」を作り上げようとする。このときすでに唯一の構成要素であるディティールは現実に酷似した幻想へと変貌しているのである。

(昭和60年8月14日受理)

## 註

- 1) Émile Zola, *Les Rougon-Macquart I* biblioth de la Pléiade 1969, p.1582.
- 2) 拙論「マラルメとゾラ (I)」愛知教育大学研究報告第33輯, 1984年, p.88参照
- 3) Zola, p.1583.

- 4) 宝木範義『バリ物語』, 新潮選書, 1984年, p.63参照
- 5) *Paris et les Parisiens sous le second empire*, Belfond, 1982, p.123 参照
- 6) Zola, *Mon Salon Manet*, Garnier-Flammarion, 1970, p.154.
- 7) Mallarmé, *Correspondance II 1871-1885*, Gallimard, 1965, p.50.
- 8) Flaubert, *Oeuvres complètes t.3*, Club de l'Honnête homme, 1971, pp.218-219.
- 9) *Paris et les Parisiens.*, p.85.
- 10) Mallarmé, *La Dernière Mode*, Éd. Ramsay, 1978, p.9.
- 11) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, biblioth de la Pléiade, 1974, p.697.
- 12) Mallarmé, *Corr., II*, p.147.
- 13) Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1977, p.504.
- 14) ≪非人称性≫ *l'impersonnalité* はプレイヤーード版全集では *l'impersonnalité* と誤植されている。
- 15) Mallarmé, *O.c.*, pp.320-321.
- 16) *id.*, p.545.

本文引用中の *La Curée* と *La Dernière Mode* の頁数はともにプレイヤーード版のものである。