

ゾラのおペラにおけるイデオロギーの表象

—『メシドール』を中心に—

La Représentation idéologique dans le drame lyrique de
Zola : à propos de *Messidor*

田中 琢三

Takuzo TANAKA

はじめに

フランスの自然主義作家エミール・ゾラ（1840-1902年）は、『居酒屋』（1877年）等の小説だけではなく、評論、演劇、詩といった多彩なジャンルの作品を残し、晩年の約10年間にはオペラ用のオリジナル台本を6作執筆している¹⁾。そのうち4作は作曲家でゾラの親友でもあったアルフレッド・ブリュノー（1857-1934年）によって音楽がつけられ、ゾラの生前に2作、そして死後に2作が上演された。ゾラとブリュノーの共作によるこれらのオペラは、台本に散文を使用し、「自然主義」をフランス・オペラに導入するなど、当時としては革新的な作品であり、初演時には一定の成功を収めた。また、ゾラのおペラ台本は、『ルーゴン＝マッカール叢書』（1871-1893年）以後の後期ゾラのイデオロギーが色濃く反映されたテキストであり、ゾラのお作品全体の中なかでも重要な位置を占めている。しかし、ゾラ/ブリュノーのおペラは、現在では再演されず、その本格的な研究はフランスにおいてもまだ始まったばかりである²⁾。本論文では、1897年に初演されたゾラ/ブリュノーのおペラ第1作『メシドール』*Messidor*を取り上げ、そのイデオロギーの表象を分析することによって、我が国ではほとんど注目されていないゾラのおペラ台本の諸側面を明らかにしてみたい。

1. ゾラとオペラ

この章では『メシドール』の分析に入る前に、ゾラとブリュノーの共作による一連のオペラ作品について概観し、その美学的射程を考察する。つまり、ゾラ / ブリュノーのオペラがどのような特徴を持ち、フランス・オペラ史においてどのように位置づけられるのかを示したい。

1.1. 作曲家ブリュノーとの共作

ゾラがオペラ制作に携わる契機となったのは、作曲家アルフレッド・ブリュノーとの出会いである。ブリュノーは1876年にパリ国立高等音楽院のチェロ科で一等賞を獲得し、1879年から1881年までジュール・マスネのもとで作曲法を学び、1881年にローマ大賞第二等を受賞した有能な音楽家である。1888年3月、ブリュノーは、ゾラの小説『ムーレ神父の罪』*La Faute de l'abbé Mouret* (1875年) をオペラ化する許可を得るためにゾラのメダンの別荘を初めて訪問した。しかし、すでにゾラはマスネにその許可を与えていたために、執筆中の小説『夢』*Le Rêve* (1888年) のオペラ化をブリュノーに提案した。台本は当時すでに著名な台本作家であったルイ・ガレに任せることになった。

そして、ブリュノーの音楽、ガレの台本によるオペラ『夢』*Le Rêve* は、1891年6月18日にパリのオペラ＝コミック座で初演された。このオペラは、当時としては大胆なリアリズムやワーグナーの影響を受けた斬新な音楽によって、一部の批評家から絶賛され、商業的にも成功を収め、ロンドン、ブリュッセル、ボルドー、ナント、ハンブルグなどで上演された。ゾラがこのオペラの制作にどの程度関与したのか詳細は不明だが、ブリュノーの回想録によると、ゾラはガレによる韻文の台本に手を加え、多くのパッセージを作詩したという³⁾。また、ブリュノーはゾラに制作状況を逐一報告し、ゾラはブリュノーに舞台装置、配役について意見を述

べ、舞台稽古に顔を出している⁴⁾。

『夢』の成功後、オペラ＝コミック座からの要請で、ゾラとブリュノーは新たなオペラ『水車小屋の攻撃』*L'Attaque du moulin*の制作にとりかかる。これは自然主義作家による作品集『メダンの夕べ』(1880年)に収められたゾラの短編が原作で、台本は再びルイ・ガレが担当した。ゾラは、前作と同様に積極的にオペラ制作に関わっている。ゾラは、まず散文のシナリオをブリュノーに口述し、それに基づいてブリュノーが作曲し、ガレが韻文の台本を執筆した。ガレは一幕を書き終えるごとにゾラのもとに原稿を送った。ゾラはその手直しを行うだけではなく、重要なアリアのひとつを自ら作詩している。『水車小屋の攻撃』はオペラ＝コミック座で1893年11月23日に初演されて好評を博し、その後、ロンドン、ブリュッセル、ハンブルグ、アントワープなどで上演された。

『夢』と『水車小屋の攻撃』の成功は、作曲家ブリュノーに名声をもたらしただけではなく、ゾラがオペラの世界に本格的に足を踏み入れるきっかけとなった。つまり、これらの作品の制作に関わりブリュノーと交流を深めることによって、ゾラはオペラ制作のノウハウを学び、音楽に関する多くの知識を身につけた。そして、『水車小屋の攻撃』の初演後、ゾラは自ら台本を書き始め、それから約10年間ブリュノーと共同でオペラを制作していくことになる。また、ゾラとブリュノーは、単なる仕事上のパートナーではなく、思想や美学を共有し、お互いに尊敬しあうような親しい間柄であったことを指摘しておきたい。

ゾラが最初に執筆したオペラ台本は、『聖書』に材をとった一幕の『ラザール』*Lazare*である。彼は1893年12月末にこの散文の台本を一気に書き上げ、ブリュノーに作曲を持ちかけたが、ブリュノーはオラトリオに近いこのオペラの上演を引き受ける劇場はないと考えてゾラの提案を保留した⁵⁾。しかし、1894年の

初頭に、オペラ座の支配人からゾラとブリュノーにオペラ制作の依頼があり、それに応じて、ゾラはすでに『ラザール』の執筆前に構想していた『メシドール』の台本を書き上げ、同年4月にはブリュノーが作曲を始めた。そして、ゾラの台本、ブリュノーの音楽による初のオペラ『メシドール』は1897年2月5日にオペラ座で初演され、その後、ミラノ、ブリュッセル、ナントで再演された。1917年にはリヒャルト・シュトラウスの手によってミュンヘンでも上演されている。

ゾラは『メシドール』初演前の1896年秋に、『あらし』*L'Ouragan*と『長い髪のヴィオレーヌ』*Violaine la chevelue*という2作のオペラ台本を書き上げた。ブリュノーは『あらし』の音楽を作曲し、このオペラは1901年4月29日にオペラ＝コミック座で初演された。この『あらし』の制作期間に、ゾラはドレフュス事件に参加し、1898年7月から1899年6月まで約1年間イギリスに亡命していた。亡命中のゾラがブリュノーに宛てた手紙を読むと、彼がイギリスにいる間も『あらし』の作曲の進行状況や上演についてかなり気にかけていたことがわかる⁶⁾。また、ブリュノーもドレフュス派であったため、フランスでは彼のオペラのポスターがなくなり、『メシドール』の公演が反ドレフュス派によって妨害にあった。まさに「あらし」のような状況で制作されたこの作品は、海に囲まれた孤島を舞台に情念の衝突を力強く描いた人間ドラマである。

ゾラはイギリスから帰国後の1899年夏に、新たなオペラ『少年王』*L'Enfant roi*の構想を練り始め、1901年の春頃に台本を完成させる。ブリュノーは1902年8月に『少年王』の音楽を作曲し終わったが、ゾラは同年9月に不慮の死をとげてしまう。このオペラは1905年3月3日にオペラ＝コミック座で初演された。また、ゾラは死の直前に『シルヴァニールあるいは愛のパリ』*Sylvanire ou Paris en amour*と題したオペラ台本を完成させて

いる。この台本と『長い髪のヴィオレーヌ』は作曲されないまま残されている。なお、最後の2作『少年王』と『シルヴァニールあるいは愛のパリ』は、同時代のパリの街角を舞台にしたリアリスティックな傾向の強い作品である。

1.2. ゾラのおペラ論

これらのゾラ / ブリュノーの作品は、いくつかの点で従来のフランス・オペラの様式を刷新するものであった。ゾラが『水車小屋の攻撃』の初演にあわせて1893年11月24日付『ル・ジュルナル』紙に発表した「オペラ」と題された記事は、ゾラによる唯一のまとまったオペラ論であり、ゾラ / ブリュノーの一連のオペラの方向性が示された一種のマニフェストでもある。以下では、このテキストを参照しながら彼らのオペラの特徴を明らかにしたい。

この記事では、ゾラが理想とする新しいフランス・オペラのあり方が提示されている。まず、ゾラはそれまで軽視されていた台本の重要性を強調する。彼によると、音楽は何よりも台本のために存在する。「オペラにおいては、明確に示された環境や生き生きとした登場人物、要するに人間ドラマの筋立てが必要であり、作曲家の役割はそれらを注釈し、発展させることだけである⁷⁾」。つまり、作曲家は台本に忠実に各場面の状況や登場人物の心理を音楽によって喚起しなければならない。音楽は登場人物の「心情を際立たせ、頭に浮かんだ考えを示し、登場人物に対する環境の影響を決定する⁸⁾」ためだけに使用される。

つまり、音楽とは台本の内容を効果的に表現するための媒体にほかならない。後述するようにゾラ / ブリュノーのオペラには思想やイデオロギーの伝達という機能がみられるが、この機能は媒体としての音楽という考え方に結びついている。また、ゾラによると、作曲家の台本に対する理解が不可欠であり、理想は作曲家自身が台本を書くことである。しかし、それが不可能であれば、

作曲家は「台本作家と一体化するほどに心から理解し合う⁹⁾」ことが必要である。そして、前述したようにゾラとブリュノーはまさに尊敬し合い「心から理解し合う」関係にあった。また、作曲家自身が台本を書くというゾラの理想はワーグナーがすでに実現しており、ここでワーグナーの名は言及されていないが、このドイツの音楽家がゾラの念頭にあったことは間違いないと思われる。

いずれにせよ、このような台本中心主義は台本のクオリティの高さを前提とする。実際、ゾラはオペラの成功には良い台本が必要であることを強調している。台本は従来のような安価なやつつけ仕事ではなく、広い意味での文学的価値を持つものでなければならない。ゾラの場合、「環境」という言葉が強調されているように、良い台本とはやはり「自然主義」の美学と一致したものである。事実、ゾラ / ブリュノー作品は、工場の機械などの斬新な舞台装置や現代的な衣装を取り入れ、民衆やブルジョワの日常生活を描き、プロレタリアを登場させるといった、従来のフランス・オペラには見られない自然主義的リアリズムを導入している。また、文学者の台本と音楽家の作曲による本格的な共作という意味では、その後のメーテルリンク / ドビュッシー、クローデル / オネゲルらの現代オペラの先駆となったともいえる。

また、この記事でゾラはフランス・オペラに対するワーグナーの影響についても論じている。ワーグナーのオペラは世紀末になってようやくフランスに本格的に上演され始め、ゾラがこの記事を書く少し前の1893年5月に、『ワルキューレ』がオペラ座で初演されて成功を収めていた。ゾラによると、ワーグナーの影響力は決定的である。「音楽の世界では、あまりに論理的で十全で完全なワーグナーの様式が席卷しているので、当分の間は、この様式以外に優れたもの、新しいものは何も創造されえないであろう¹⁰⁾」。このワーグナーの影響から逃れることはもはや不可能で

ある。しかし、ワーグナーの手法をフランス人ならでは感性によって独自に進化させることはできる。「フランスのオペラは、(中略)民族の特性である情熱と鮮明さによって、オリジナルな様式を確立できるだろう。つまり、北欧神話のおぼろげな世界のなかではなく、われわれの悲惨や喜びといった現実のなかで、われわれ哀れな人間が直面するもっと生々しい人間ドラマである¹¹⁾」。

そして、ゾラは、フランスのオペラはワーグナーの様式を踏襲しつつも、ゲルマン的な伝説上の神々ではなく、ラテン的な感情豊かな現実の人間を描くべきだと主張する。彼はこうしたステレオタイプな民族の図式を引き合いに出しながら、フランス・オペラに必要なのは何よりも「人間」(humanité)であるという。「私の夢はオペラが人間的であることだ。それは空想や奇想や神秘を捨てるということではない。繰り返すが、わが民族は、まさに激情に身を震わせる人間のなかに存在する。そして、願わくば音楽が人間の情念や苦しみや喜びを表現してほしい¹²⁾」。

このようなコンセプトは同時代のイタリアのヴェリズモ・オペラを想起させる。しかし、ゾラの台本は必ずしも写実主義的ではなく多分に象徴主義的な側面がある。そして、実際に制作されたゾラ / ブリュノーの一連のオペラは、他ならぬワーグナーの影響が色濃く感じられる。台本に関しては、『メシドール』は『ラインの黄金』、『あらし』は『さまよえるオランダ人』とテーマ的に類似しており、ライトモチーフの手法を用いたブリュノーの音楽は当時のワグネリアンたちから賞賛された。

他方で、ゾラ / ブリュノーのオペラがワーグナーの作品と異なる点は、神々ではなく人間を中心としたドラマであること、そして、何よりも自然主義的なリアリズムを導入したことである。ある意味で彼らのオペラの最大の特徴は、自然主義とワグネリズムの融合にあるといえる。また、後述するようにゾラのオペラ台本には生命の豊穡さを賛美する思想が根底に流れており、評論等で

ゾラ自身が強調しているように、死や処女性のイメージが横溢するワーグナーのオペラとゾラの作品は哲学的、思想的に一線を画しているといえる¹³⁾。

1. 3. オペラ史におけるゾラ / ブリュノー

以下では19世紀末から20世紀初頭のオペラの流れのなかでゾラ / ブリュノーの作品が占める位置を検討したい¹⁴⁾。この時代のフランス・オペラは、傾向として自然主義と象徴主義のふたつの流れがあり、前者はギユスターヴ・シャルパンチエの『ルイズ』(1900年初演)、後者はドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』(1902年初演)によって頂点に達する。そして、ゾラのオペラ論にみられたように、ワーグナーの様式をどのように取り入れるのか、あるいは、その影響からどのように脱するのが、当時のフランス・オペラの課題であった。

フランスでは、文学における自然主義は1890年代には衰退したが、オペラにおける自然主義は、前述したブリュノーの音楽、ガレの台本による1891年初演の『夢』から始まり1920年頃に終焉したとされる。1890年に初演されたマスカーニの『カヴァレリア・ルスティカーナ』がイタリアにおけるヴェリズモ・オペラの嚆矢であるように、その翌年に初演された『夢』は、フランス・オペラにおける自然主義的リアリズムの登場としてエポック・メイキングな作品だったのである。『夢』の様式を発展させたゾラ / ブリュノーのオペラは、音楽史的には『ルイズ』に代表される自然主義オペラの先駆であるといえる。

ゾラと共作していた時期のブリュノーは、1902年初演の『ペレアスとメリザンド』でドビュッシーが注目されるまで、フランス・オペラ界のリーダー的存在であり、ヨーロッパでも名声を博していた。にもかかわらず、現在では、師のマスネや同年代のドビュッシーの影に隠れてブリュノーの名は埋もれてしまった。お

そらく彼の作風のある種の保守性やオリジナリティの欠如が理由であろう。しかし、ゾラ / ブリュノーのオペラに関して音楽史的に何よりも特筆すべきことは、台本における散文の使用である。『夢』と『水車小屋の攻撃』の台本を担当したガレは、1894年初演のマスネ作曲のオペラ『タイス』の台本を無韻詩で書いたが、ゾラはブリュノーの意見に従って、すべての台本をはじめから散文で書いた。散文のオペラの試みはそれまでに前例はあるが、1897年初演の『メシドール』がフランスで成功した最初の散文のオペラである。『メシドール』はそれゆえに論争の的になるが、この作品の成功以降、フランスにおいて散文のオペラが市民権を得て、『ルイズ』や『ペレアスとメリザンド』も散文で書かれることになった¹⁵⁾。

2. 『メシドール』

この章では、ゾラの台本、ブリュノーの音楽のオペラとして初めて上演された『メシドール』を取り上げる¹⁶⁾。まず、『メシドール』の内容を紹介したうえで、この作品に表象されている作者のイデオロギーの諸相を分析する。そして、このオペラとゾラの小説作品の間にどのような関係性があるのかを考察したい。

2. 1. あらすじと主題

『メシドール』は4幕からなるオペラである。そして4幕のそれぞれが順に夏、秋、冬、春という季節に対応し、自然のサイクルにあわせて物語が進行する。時代設定は現代で、舞台はアリエージュ県のベトマルである。ベトマルは実在する山村であり、舞台装置や衣装は担当者が現地を取材して作られた¹⁷⁾。以下がこのオペラの梗概である。

第1幕：8月、農夫ギヨームとその母ヴェロニックが住む山村は水不足と貧困にあえいでいる。この村はかつて川の砂金によっ

て繁栄していたが、ガスパールが上流に採掘工場を建設し、川の流れを変えて砂金を独占してしまった。ヴェロニックが語る伝説によると、峡谷の奥深くに黄金の大聖堂があり、もし誰かが大聖堂を発見すると黄金は消滅するという。また、ヴェロニックの黄金の首飾りは、彼女の夫が殺されたときに手にしていた金塊から作られ、純粋な人間には喜びと美しさを与え、罪人には罪を白状させる魔力があるという。

第2幕：11月、ギヨームとガスパールの娘エレーヌは、互いに愛を告白して、結婚を約束するが、ガスパールが夫を殺した犯人だと思っているヴェロニックはふたりの仲を裂こうとする。ギヨームの従兄弟マチヤスは、ガスパールの工場を襲撃するために、村の貧しい労働者たちを集めて森の中で集会を開き、彼らを扇動しようとする。ヴェロニックは大聖堂を探しに出かける。集会の後、ギヨームは春の収穫のために小麦の種をまく。

第3幕：ヴェロニックが黄金の大聖堂の幻覚を見る。その大聖堂で「黄金の伝説¹⁸⁾」がバレエによって表現された後、ガスパールの採掘工場に場面が移る。寒い冬の午後で吹雪が次第に激しくなる。工場では新しい機械が完成して動き始める。しかし、マチヤスに扇動され暴徒と化した労働者の群集が工場に押し寄せ、機械に襲いかかる。その時、雪崩が発生し、砂金を運ぶ川は埋没して、工場は停止する。

第4幕：太陽が一面の小麦畑を照らし出す春の朝。雪崩によって隠れていた地下水が山村に流れて小麦は豊作となる。ヴェロニックの黄金の首飾りが盗まれる。犯人はマチヤスだった。マチヤスは、かつて金塊を奪うためにヴェロニックの夫を殺したことを白状して自殺する。工場が破産した後、一文無しになったガスパールとエレーヌは村を出ようとするが、ヴェロニックとギヨームが引き止める。ギヨームは婚約のしるしとしてエレーヌに黄金の首飾りを与える。

前述したように、この『メシドール』の筋立ては、『ニーベルングの指輪』の序夜『ラインの黄金』から着想を得ていると考えられる。ワーグナーのオペラも「黄金」をめぐる争いがストーリーの軸になり、魔力を持った黄金の指輪（『メシドール』では首飾り）が重要な役割を果たす。しかし、ゾラのオペラは、『ラインの黄金』のように伝説上の神々の物語ではなく、フランスの地方を舞台に民衆の物語を描いている。また、『メシドール』には、農夫や労働者を登場させ、舞台装置として工場の機械を取り入れるなど、ワーグナーのオペラには見られない自然主義的リアリズムが導入されている。

しかし、その一方で、ヴェロニックが見る黄金の大聖堂のヴィジョンや魔力を持った首飾り、ご都合主義的で教訓的なストーリー、理想主義的な結末などリアリズムとは異質な要素が前面に出ている。これらは晩年のゾラの小説『三都市』（1894-1898年）『四福音書』（1899-1903年）にみられる特色でもある。ゾラは1897年2月23日付『ル・ゴローワ』紙に発表した公開書簡において、『メシドール』におけるリアリズムの欠如を指摘したジャーナリスト、ルイ・ド・フルコーの批判に対して以下のように答えている。「どうして写実主義的でなければいけないのでしょうか？（中略）この作品は、私がホメロスの登場人物と同じような偉大さを与えようと意図した叙事詩的人物が登場し、象徴そのものにまで高められた高尚で普遍的な筋立てを備えたきわめて叙情的な叙情詩なのです¹⁹⁾」。

実際、後述するように、『メシドール』は、その物語も登場人物も象徴性を帯び、作者の思想や希望が自由に吐露された「叙情詩」でもある。1897年2月17日付『フィガロ』紙においてゾラ自身がこのオペラの主題を次のように述べている。「労働の詩、努力の必要性と美しさ、生命への信仰、大地の豊饒さへの信仰、未来の正当な収穫への希望を伝えること²⁰⁾」。このテーマを体現

しているのは主人公ギヨームであり、彼はゾラの思想的代弁者であるといえる。ギヨームは、「労働しか信じていない²¹⁾」働き者の農夫であり、種を蒔き耕作して小麦の収穫をもたらすだけではなく、結末部では彼の未来の妻となるエレヌの出産が予告される。つまりギヨームは二重の意味で「豊穡さ」を体現している。そして何よりも、フランス革命暦で「収穫月」を意味する『メシドール』というタイトル自体が、この作品の主題を明確に表しているのである。

2. 2. イデオロギーの諸相

以下では、『メシドール』に作者ゾラのどのようなイデオロギーが反映され、表象されているのかを分析したい²²⁾。まず、産業資本家のガスパールが破滅し、大地に密着した農夫のギヨームに幸福が訪れるというストーリーから、近代の資本主義のシステムを否定して、原始的な農耕社会に回帰するという極めて反動的な思想を読み取ることが可能であろう。実際、晩年のゾラは、資本主義の弊害を告発するだけでなく、貨幣経済を否定するフーリエの空想的社会主義に接近することになる。しかし、彼は決して労働者が資本家を打倒するというプロレタリア革命を支持していたわけではない。そのことは、マチヤスの人物像や言動からも読み取ることができる。

マチヤスは、貧困にあえぐ労働者たちを集め、富を独占するガスパールの工場を襲撃させる。彼はいわばプロレタリア革命家である。しかし、マチヤスの目的は、社会正義の実現ではなく、個人的な恨みや憎しみを晴らして破壊願望を満たすことにほかならない。貧富の差が激しい都会から村に戻ってきた彼は次のように考える。「いい生活をして何もせず老いていく人間がいるのに、なぜ俺が働かないといけないのか？今度は俺がいい生活をしたい。世界なんて崩壊してしまえ。俺は恩恵を受けたい²³⁾」。彼が労働

者を扇動して工場を破壊しようとするのも、自分を雇わなかったガスパールへの恨みからである。要するに、マチヤスは社会主義者ではなく単なるエゴイストであり、個人的な憎しみと怒りから世界の破滅を願うニヒリストでもある。すでに指摘されているように、ゾラはパリ・コミューンなどの急進的な革命や革命時に暴徒と化す民衆に対して批判的であった²⁴⁾。この登場人物にプロレタリア革命に対するゾラの懐疑的態度が投影されているように思われる。

また、「なぜ俺が働かないといけないのか？」という台詞にあるように、マチアスは労働を嫌悪する。「破壊すべきなのは工場だけではない。破壊すべきはお前らの村、服従することしか能がなく、働くことしか知らない奴隷たちの村だ²⁵⁾」と言う彼は、労働のみに価値を見出す主人公ギヨームとは対照的である。最終幕で、マチアスは金に目がくらんでヴェロニックを殺したことを告白し、すべての人間の死を願いながら自殺する。このように、マチアスという登場人物は、前述した「労働の詩、努力の必要性和美しさ、生命への信仰、大地の豊饒さへの信仰、未来の正当な収獲への希望」というこの作品のテーマの徹底したアンチ・テーゼなのである。彼は『メシドール』において全面的に否定的価値が付与された唯一の登場人物であり、彼の死によって物語世界から「悪」が完全に消滅する。

それに対して、ブルジョワの産業資本家であるガスパールは、採掘工場を建てて村の砂金を独り占めにするが、マチヤスのように「悪」を象徴する人物ではない。ガスパールは富の独占を非難されると「他人より知性と行動力があることが否定されるのか？²⁶⁾」と反論し、弱肉強食の資本主義を正当化する一方で、すべての財産を失ったあとは、その運命を甘んじて受け入れる。倒錯的な恨みを抱くニヒリストのマチヤスと違って、ガスパールはいわば健康的で前向きな性格であり、破産しても絶望はしない。

結末部で彼は娘エレヌと主人公ギヨームの婚約を祝福し、生命と永遠の幸福を称える。つまり、ガスパールは、いわば「転向」して、ゾラが称揚する価値に到達するのである。

このように『メシドール』は、資本主義のシステムを否定しつつも、プロレタリアは「善」であり、資本家は「悪」であるという単純な構図を示しているわけではない。むしろ、その逆であり、盲目的に扇動されるプロレタリアを批判し、才覚のある資本家(ガスパール)に肯定的性格を付与しており、ここから自らも財を成したブルジョワであるゾラの保守的な思想傾向を読み取ることができる。また、この作品で示された農耕社会への回帰というテーマは、反資本主義というより、むしろ古代ギリシャ的な「黄金時代」への憧憬として捉えたほうが妥当なのかもしれない。この「黄金時代」のテーマに関しては後述したい。

主人公ギヨームの母ヴェロニックもこの作品のイデオロギーを考えるうえで重要な象徴的意味を帯びた登場人物である。ゾラは前出の『フィガロ』紙の記事で、この登場人物について次のように注釈している。「古い信仰を体現するヴェロニックは運命 (le destin) のほかは何も期待していない²⁷⁾」。「古い信仰」とは、具体的には、「黄金の大聖堂」の伝説を信じることである。この伝説によると、山の奥深くの大聖堂で、聖母マリアに抱かれた子供のイエスが砂を黄金に変えて川に流している。そして、それが発見されると黄金が消滅するという。つまり、ヴェロニックは宗教的奇蹟や伝説を信じ、世界を動かすのは「運命」つまり超越的なものであると信じている。ガスパールの工場を破壊するというマチヤスに対してヴェロニックは言う。「正義を行うのは人間ではなく運命だ²⁸⁾」。ヴェロニックが黄金の大聖堂の幻覚を見た後に、ガスパールの工場は雪崩によって停止するのだが、彼女は自分が大聖堂を発見したためにカタストロフが起こったと考えて、次のように叫ぶ。「神様が正義を実現してくださった!²⁹⁾」

要するに、ヴェロニックが体現するのは民衆に広まる宗教的迷信、つまり頑迷なキリスト教信仰である。ゾラはヴェロニックを通じて「古い信仰」を否定し、「新しい信仰」を提示する。前出の『フィガロ』紙の記事でゾラは次のように説明している。「古い信仰はいまだに幅を利かせているが、新しい信仰に取って代わられるのを待っている。結末部で、ヴェロニックが生命と生命の豊穡さを歌うとき、彼女自身によって信仰の行き先が示される³⁰⁾」。つまり「新しい信仰」とは「生命の豊饒さ」への信仰である。実際、最終幕でヴェロニックは、宗教的迷信から開放され、ギヨームとエレーヌに次のように告げる。「生命をもたらすのは愛であり、愛だけが世界の活力なのです。愛し合いなさい、喜びと力と豊穡さそのものになりなさい³¹⁾」

このヴェロニックの「回心」は、その理由が明示されておらず、かなり唐突に感じられる。しかし、ゾラの反キリスト教、反カトリシズムの意図は明確である。実証主義者であるゾラは、「古い信仰」つまり民衆を迷妄に陥れるキリスト教信仰を科学の敵として排斥する。また、ゾラは共和主義者であり徹底した反教権主義者であるので、その意味でもカトリシズムは「新しい信仰」に取って代わられるべきなのである。

さらに、ヴェロニックに関して注目すべきは、第3幕冒頭で彼女が幻覚のなかで見るバレエ「黄金の伝説」である。「黄金の伝説」のストーリーは以下の通りである。権力の欲望の化身である「女王」(la Reine)と性愛の欲望を具現する「情婦」(l'Amante)は、それぞれの欲望を満たすために「黄金」を必要としている。「女王」と「情婦」は「黄金」をめぐる争い、互いに傷つき「黄金」の足元に倒れる。「黄金」は「女王」と「情婦」に、自分が「慈愛の黄金」そして「美の黄金」であることを教える。「女王」と「情婦」は和解し、空高く光の中に君臨する「黄金」を讃える。

このバレエは、いうまでもなく『メシドール』における「黄金」

の象徴的意味を示している。前出の『フィガロ』紙の記事で、ゾラはこのオペラの筋立てを以下のようにまとめている。「黄金を運ぶ川が流れる山村。村民たちはこの砂金を採集して生活していた。彼らのひとりが川の流れを変え、黄金をすべて横取りして村全体を荒廃させた。しかし、カタストロフが起きて黄金が消滅し、石だらけの荒れ果てた土地に水が戻り、土地からは厳かな小麦の収穫が生み出される³²⁾」砂金として採集される黄金は、人間の欲望の対象であり、一部の人間に富を集中させて争いを誘発するものであって、貨幣あるいは資本主義を象徴している。しかし、カタストロフによって砂金はなくなり、残された黄金は結末部でギヨームがエレヌに与える首飾りだけとなる。そして、その首飾りは、バレエに登場したような崇高な「美の黄金、愛情の黄金³³⁾」なのである³⁴⁾。

さて、資本主義の象徴である「呪われた黄金³⁵⁾」つまり砂金が消滅した後、その代わりに登場するのが小麦である。労働と肥沃な土地によって生み出される小麦は「新しい信仰」つまり「生命への信仰、大地の豊饒さへの信仰」の象徴である。このように、小麦は黄金のアンチテーゼとして提示されているが、想像力の次元では黄金色の小麦はやはり「黄金」のイメージと結びついている。しかし、それは砂金のような物質的な「黄金」ではなく、豊穡で平和な「黄金時代」のイメージを喚起している。そして、その「黄金時代」とは、まさにヘシオドスやプラトンが語った楽園の時代、つまり人々が肥沃な大地の恩恵を受けて幸福と平和のなかに生きていた時代のことである。要するに、資本家や賃金労働者が存在しない自給自足の農耕社会であり、豊作が約束され貧富の差がない世界である。『メシドール』の第4幕では、このような「黄金時代」の到来が喚起されており、それは「平和」「愛」「喜び」「友愛」「幸福」といったユートピア的な用語によって形容されている。

注目すべきは、最終場にあたる第4幕第5場で、小麦を祝福するために教会の行列が登場することである。行列は『諸聖人の連祷』を合唱しながら行進し、そのラテン語の祈り文句が登場人物たちの会話の間に挿入されている。結末部では「願わくは地の百穀を与え、かつこれを保ち給わんことを、主よ、私たちの祈りを聞き給え」と行列が歌う。そして、司祭が小麦を祝福しながら「主よ、私の祈りを聞き給え」と先唱し、行列と群集が「私の叫びが届きますように」と答唱する場面でオペラは幕を閉じる。

『メシドール』にこのラテン語の祈りが引用されているのは、「願わくは地の百穀を与え〜」という祈りが作品のテーマと合致するからだけではなく、何よりも連祷の音楽的効果をオペラに導入するためであろう。キリスト教の「古い信仰」を否定するゾラが、カトリックの司祭が「新しい信仰」を象徴する小麦を祝福する場面で作品を終わらせているのは、ある意味でイデオロギー的に矛盾している。しかし、ゾラは信仰の問題と宗教的儀式の様式美を分けて考えているように思われる。つまり、典礼の美的側面、ここでは音楽的崇高さを作品に導入することによって新しい黄金＝小麦の荘厳さを強調しているのである。同様に、ヴェロニックが見る黄金の大聖堂も、カトリシズムの教義の是非ではなく、視覚的に象徴主義演劇を想起させるような神秘的な舞台装置として登場している。

2.3. オペラと小説の往還

これまで検討してきた『メシドール』の主題や思想は、ゾラの小説作品のなかにも見出すことができる。ゾラのオペラ台本と小説は、テーマ的、イデオロギー的に密接な関係を取り結んでいるといえる。

『メシドール』の台本は、前述したように1894年初頭に執筆されたが、これ以前のゾラの小説で、このオペラとテーマ的に

最も親近性があるのは1885年に刊行された『ジェルミナール』*Germinal*であろう。両作品とも、労働者の蜂起というテーマを扱っているだけではなく、森の中での労働者による決起集会が描かれている。しかし、注目すべきは小説からオペラへと続くイデオロギー的連続性である。『メシドール』と同様に、『ジェルミナール』のタイトルはフランス革命暦から取られ、「芽月」を意味している。この小説の結末部で、主人公は大地のなかに農作物の芽生えを感じ取る。そして、約10年後に書かれた「収穫月」を意味するタイトルのオペラで、その農作物の収穫が描かれるのである。

また、このオペラの四季つまり自然のサイクルの重要性、農民の生活や大地の神格化というテーマは、『大地』*La Terre* (1887年)に見出すことができる。ただし『大地』では、農民たちが血肉を持った存在であり、彼らの生と死、喜びと苦しみが生々しく描出されるのに対して、『メシドール』では、ギヨームは「労働」、ヴェロニックは「古い信仰」というようにそれぞれの登場人物は象徴性を帯び、理想化あるいは普遍化されたアレゴリクな存在となる。こうした登場人物の様態の変化は、『ルーゴシ=マッカール叢書』とそれ以後の作品の大きな違いのひとつである。

さらに、『メシドール』は、この作品と同時期にゾラが執筆していた連作小説『三都市』*Les Trois Villes* (1894-1898年)の第1巻『ルルド』*Lourdes* (1894年)とも深い関連性がある。ヴェロニックが見た黄金の大聖堂は、ルルドの洞窟でベルナデット・スビルーが見た聖母マリアを想起させる。この大聖堂は、「驚くべき洞窟³⁶⁾」であり、そこにはイエスを抱いた聖母マリア像がある。そして、ゾラによると、ヴェロニックが見た大聖堂のヴィジョンと同様に、ベルナデットの前に出現した聖母は、信仰心によって出現した幻覚なのである。また、『ルルド』は、パリからルルドへ向かう列車のなかで信者たちが合唱する賛美歌を始めとして歌の場面が非常に多い作品であり、ラテン語の祈祷文が何度

も引用されている。この演劇的な構成を持つ小説とゾラのオペラ台本の相関関係はもっと重要視されるべきであろう。

そして、『メシドール』以後の小説との関連についていえば、このオペラの「労働の詩」あるいは「大地の豊饒さへの信仰」といったテーマは、晩年の連作小説『四福音書』*Les Quatre Évangiles* (1899-1903年)において発展、拡大されている。『メシドール』は他にも多くのゾラの小説とさまざまなテーマを共有しており、このオペラ台本は、過去の小説のテーマを別のかたちで表象し、それをさらに未来の小説で展開させるという、いわば小説と小説の橋渡しのテクニクとなっている。つまり『メシドール』は、その「黄金時代」のテーマによって、『ルーゴン＝マッカール叢書』の自然主義的世界と『三都市』『四福音書』の理想主義的世界の結節点だといえるのである。

おわりに

本論考の後半部では、『メシドール』におけるイデオロギーの諸相を検討し、このオペラ台本とゾラの小説作品の関係について言及した。しかし、イデオロギーの表象を考える場合、オペラ台本と小説を単純に比較することは不可能である。それは、いうまでもなくオペラは小説にはない音楽という表現手段を有しているからである。前述したように、ゾラはオペラにおける音楽をもっぱら台本の内容を表現する媒体であるとみなしていた。実際、音楽のおかげでオペラは小説よりも効果的に思想や感情を伝えることができる。なぜなら、言葉は旋律やリズムを伴って歌われることによって、単なる文章よりも幅広いメッセージ性を獲得するからである。ゾラがオペラ作品で意図したのは、この音楽の機能を活用して自らのイデオロギーを効果的に発信することであった。

とはいえ、ゾラがオペラを単にイデオロギー伝達的手段として考えていたとみなすのは誤りであろう。これまで見てきたように、ゾ

ラは台本に象徴主義的美学も取り込みながら劇的な効果を最大限に追求している。しかし、晩年のゾラが、自らの文学作品を何よりも政治的、思想的メッセージの表現の場にしていたことは明らかである。それは、ゾラが1900年頃に共和主義イデオロギーを民衆に啓蒙するために、『フランスは前進する』*La France en marche* という演劇作品を構想していたことからもうかがわれる³⁷⁾。

また、『メシドール』にラテン語の連祷が引用されていたように、ゾラのオペラは、祈祷、賛美歌などのキリスト教的要素を取り込み、いわば宗教劇的な色彩を帯びている。『ラザール』はオラトリオに近い作品であるし、『メシドール』から『シルヴァニールあるいは愛のパリ』に至るまで、あたかもキリスト教の神や聖者を讃えるように、抽象的な観念を讃える歌が彼のオペラ台本に挿入されている。それは「平和」「愛」「喜び」「友愛」「幸福」「豊穡さ」「正義」「真実」といった「黄金時代」のイメージ、あるいはゾラが信奉する共和主義イデオロギーと結びついた観念である。このような宗教劇への接近はオペラ台本と同時期に書かれた『三都市』『四福音書』にも顕著に見られる傾向であるが、これらの小説における宗教と音楽の問題に関しては稿を改めて論じたい。

* この論考は日本学術振興会平成20年度科学研究費補助金による研究成果の一部である

【注】

- 1) ゾラの作品はセルクル・デュ・リーヴル・プレシユー版の全集 (Émile Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 vol.) を参照し、以下ではこの全集を OC と略記する。
- 2) ゾラ/ブリュノーのオペラに関する重要な研究として以下のものが挙げられる。Georges Favre, *Musique et naturalisme : Alfred Bruneau et Émile Zola*, La Pensée Universelle, 1982 ; Jean-Max Guieu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, Fischbacher, 1983 ; Jean-Sébastien Macke, *Émile Zola - Alfred Bruneau. Pour un théâtre lyrique naturaliste*, thèse de

-
- doctorat, Université de Reims, 2003.
- 3) Cf. Alfred Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur*, Slatkine, 1980, p. 18.
 - 4) Cf. Jean-Max Guieu, *op. cit.*, pp. 42-43.
 - 5) ブリュノーはゾラの死の直後の1902年に『ラザール』の音楽を作曲した。『ラザール』は、ブリュノーの生誕100周年にあたる1957年にラジオ放送で初めて演奏された。
 - 6) Cf. Bruneau, *op. cit.*, pp. 140-153.
 - 7) « Le Drame lyrique » in *OC*, t. 15, p. 832.
 - 8) *Ibid.*, p. 834.
 - 9) *Ibid.*, p. 831.
 - 10) *Ibid.*, p. 832.
 - 11) *Ibid.*
 - 12) *Ibid.*
 - 13) 例えば、ゾラは1896年5月16日付『フィガロ』紙に発表した「人口減少」と題した記事 (« Dépopulation » in *OC*, t. 14, pp. 785-790)において、19世紀末フランスの出生率の低下の思想的な要因として、ショーペンハウワーのペシムズムとともに、「処女性」を称揚するワーグナーのオペラの影響を指摘している。ゾラとワーグナーの関係については以下を参照のこと。Léon Guichard, *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*, PUF, 1963, pp. 210-216.
 - 14) オペラ史に関しては、おもに以下の書物を参考にした。Frédéric Robert, *L'Opéra et l'Opéra-Comique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981 (邦訳: フレデリック・ロベール『オペラとオペラ・コミック』、窪川英水訳、文庫クセジュ759、白水社、1994年) ; Manfred Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Vrin, 1894.
 - 15) 『メシドール』の初演当時が起こった散文の使用をめぐる論争については以下を参照のこと。Frédéric Robert, « Vers ou prose ? (À propos des poèmes lyriques de Zola) » in *Europe*, n° 468-469, Avril-Mai 1968, pp. 203-209.
 - 16) 『メシドール』に関する最近の研究として以下のものがある。Violaine Anger, « *Messidor* d'Émile Zola et Alfred Bruneau : un opéra naturaliste ? » in *Interculturalité, intertextualité : Les livrets d'opéra (fin XIX^e - début XX^e)*, Université de Nantes, édition Walter Zidaric, CRINI, 2003, pp. 153-164.
 - 17) 『メシドール』の初演直前に発表されたジュール・ユレの記事 (Jule Huret, « *Messidor à L'Opéra* », *Le Figaro*, 23 janvier 1897) による。

-
- 18) バレエ「黄金の伝説」の音楽は、第4幕の前奏曲とともに以下のCDで聴くことができる。*Alfred Bruneau : Orchestral Highlights*, James Lockhart (cond), Rhenish Philharmonic Orchestra, Marco Polo, 1994.
 - 19) *OC*, t. 14, p. 1492.
 - 20) « *Messidor* expliqué par les auteurs » in *OC*, t. 15, p. 584.
 - 21) *Ibid.*, p. 582.
 - 22) 『メシドール』のイデオロギー的側面については以下を参照した。Manfred Kelkel, *op. cit.*, pp. 190-199.
 - 23) *OC*, t. 15, p. 552.
 - 24) Cf. Aimé Guedj, « Les Révolutionnaires de Zola » in *Les Cahiers naturalistes*, n° 36, 1968, pp. 123-137.
 - 25) *OC*, t. 15, p. 576.
 - 26) *Ibid.*, p. 570.
 - 27) *Ibid.*, p. 584.
 - 28) *Ibid.*, p. 552.
 - 29) *Ibid.*, p. 572.
 - 30) *Ibid.*, p. 586.
 - 31) *Ibid.*, p. 580.
 - 32) *Ibid.*, p. 584.
 - 33) *Ibid.*, p. 580.
 - 34) ゾラは小説『労働』*Travail* (1901年)において、フーリエのファランステールをモデルにしたユートピアの共同体を描いているが、この共同体でも、貨幣は消滅して、黄金は首飾りのような装身具のみに用いられるようになる (*OC*, t. 8, p. 925)。
 - 35) *OC*, t. 15, p. 573.
 - 36) *Ibid.*, p. 565.
 - 37) Cf. *OC*, t. 15, pp. 843-844.