

ロシア語ロシア文学研究

第 52 号

澤 直哉	
回帰する時間：オーシブ・マンデリシターム「ラマルク」をめぐる	1
安野 直	
ベストセラー現象を読み解く——20世紀初頭のロシアにおける女性向け 大衆小説とメディア	25
松本 隆志	
分解と再編：アンドレイ・ペールイ『ペテルブルグ』における作中人物の 描写	45
生熊 源一	
地上の宇宙飛行士：モナストゥイルスキーと「集団行為」における天地の 問題系	67
小俣 智史	
ピョートル・エンゲリメイエル創造の理論における技術と直観	91

ロシア語ロシア文学研究

Бюллетень Японской ассоциации русистов

第 52 号

日本ロシア文学会
2020

ロシア語ロシア文学研究

第 52 号

2020 年

目 次

◆論文

澤 直哉	回帰する時間：オーシブ・マンデリシターム「ラマルク」をめぐる	1
安野 直	ベストセラー現象を読み解く——20 世紀初頭のロシアにおける 女性向け大衆小説とメディア	25
松本 隆志	分解と再編：アンドレイ・ベールイ『ペテルブルグ』における 作中人物の描写	45
生熊 源一	地上の宇宙飛行士：モナストゥイルスキーと 「集団行為」における天地の問題系	67
小俣 智史	ピョートル・エンゲリメイエル創造の理論における技術と直観	91

◆書評

望月 哲男	<i>Сусуму Нонака</i> . Сокровенные тропы: Поэтика стиля Андрея Платонова	113
乗松 享平	高橋知之著『ロシア近代文学の青春 反省と直接性のあいだで』	124
越野 剛	番場俊著『〈顔の世紀〉の果てに ドストエフスキー『白痴』を読み直す』	131
岩本 和久	ガリーナ・ドウトキナ著・荒井雅子訳『夜明けか黄昏か』	136
斉藤 毅	高橋健一郎著『ロシア・アヴァンギャルドの宇宙論的音楽論 言語・ 美術・音楽をつらぬく四次元思想』	149
大武由紀子	河村彩著『ロシア構成主義：生活と造形の組織学』	161
北井 聡子	越野剛・高山陽子編著『紅い戦争のメモリースケープ——旧ソ連・東欧・ 中国・ベトナム』	173
岡本 崇男	服部文昭著『古代スラヴ語の世界史』	184
金子百合子	<i>Е.В. Падучева</i> . Эгоцентрические единицы языка	192
加藤 百合	小林実著『神西清の散文問題』	207
木下 豊房	高橋誠一郎著『「罪と罰」の受容と「立憲主義」の危機』	220
中川 裕	沢田和彦著『プロニスワフ・ピウスツキ伝：〈アイヌ王〉と呼ばれた ポーランド人』	226

大島 幹雄	オリガ・ブレニナ＝ペトロヴァ著・桑野隆訳『文化空間のなかのサーカス：パフォーマンスとアトラクションの人類学』……………	240
平野恵美子	斎藤慶子著『「パレエ大国」日本の夜明け：チャイコフスキー記念東京パレエ学校 1960–1964』……………	253

◆日本ロシア文学会大賞

佐藤 昭裕	学会大賞（2019 年度）受賞記念講演 テキストを読む楽しみ——『過ぎし年月の物語』と私——……………	265
服部 文昭	学会大賞（2020 年度）選考結果……………	292

◆2020 年度日本ロシア文学会賞

ヨコタ村上孝之	学会賞（2020 年度）選考結果……………	294
---------	-----------------------	-----

◆学会動静

アレクサンドル・ボブロフ	プレシンポジウム「ロシア人にとって「正しい」とは何か——中世ロシア書物文化の「黄金時代」」……………	297
柚木かおりほか	ワークショップ「ロシア・フォークロアの現在」報告……………	309
Панельная дискуссия	Вопросы текстологии и источниковедения русской литературы ……	314
八木君人ほか	第 69 回全国大会・パネル「ロシア・アヴァンギャルドのサウンドスケープ」報告……………	326
松下隆志ほか	ワークショップ「ロシア・ポストモダニズム文学の身体観」……………	334
三浦 清美	ワークショップ「中世ロシアの文筆家たちの活動のダイナミズムの諸側面」……………	342
Секция «Процессы культурного строительства в России и СССР в свете работ Евгения Добренко»	……………	351
三谷 恵子	ワークショップ「『コンスタンティノス一代記』再訪——コンスタンティノス＝キュロス没後 1150 年によせて——」……………	363
古宮 路子	日本ロシア文学会主催若手ワークショップ「ポスト革命期ロシア文化のまなざし——革命から大テロルまで」……………	370

◆役員・規約等

役員一覧その他……………	379
--------------	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Наоя Сава	Возвращенное время: о стихотворении «Ламарк» О. Мандельштама	1
Сунао Ясуно	Раскрытие феномена бестселлера: популярные женские романы и печатные средства массовой информации в России начала XX века	25
Такаси Мацумото	Разложение и перегруппировка: изображение персонажей в романе Андрея Белого «Петербург»	45
Гэнйти Икума	Наземный космонавт: небо и земля в творчестве А.В. Монастырского и группы «Коллективные действия»	67
Томофуми Омата	Техника и интуиция в теории творчества П.К. Энгельмейера	91

Рецензии

Тэцуо Мотидзуки	<i>Сусуму Нонака</i> . Сокровенные тропы: Поэтика стиля Андрея Платонова	113
Кёхей Норимацу	<i>Томоюки Такахаси</i> . Замечательное десятилетие: между рефлексией и непосредственностью	124
Го Косино	<i>Сатоси Бамба</i> . После века физиогномики: Перечтение «Идиота» Достоевского	131
Кадзухиса Ивамoto	<i>Галина Дуткина</i> . Восход или сумерки: О постсоветской русской литературе	136
Такэси Сайто	<i>Кэнъитиро Такахаси</i> . Космологическая музыкальная теория в русском авангарде: четырехмерная мысль в языке, искусстве и музыке	149
Юкико Отакэ	<i>Ая Кавамура</i> . Русский конструктивизм: организация жизни и форм	161
Сатоко Китай	<i>Го Косино и Йюко Такаяма</i> . Ландшафт памяти о «красных» войнах: страны бывшего СССР, Восточной Европы, Китай и Вьетнам	173
Такао Окамото	<i>Фумиаки Хаттори</i> . Краткий очерк истории старославянского языка	184
Юрико Канэко	<i>Е.В. Падучева</i> . Эгоцентрические единицы языка	192
Юри Като	<i>Минору Кобаяси</i> . Проблемы японской прозы для Киёси Дзиндзай	207
Тоёфуса Киносита	<i>Сэйитиро Такахаси</i> . Восприятие романа “Преступление и наказание” и кризис конституционализма: от Китамуры Тококу до Симадзакки Тосона	220
Хироси Накагава	<i>Кадзухико Савада</i> . Биография Бронислава Пилсудского: Поляк, названный “королем айнов”	226
Микио Осима	<i>Ольга Буренина-Петрова</i> . Цирк в пространстве культуры	240
Эмико Хирано	<i>Кэйко Сайто</i> . Рассвет в «великой стране балет» Японии: Токийская балетная школа имени П. И. Чайковского (1960-1964)	253
Премия ЯАР за выдающиеся заслуги		265
Премия ЯАР за лучшие работы 2020 года		294
Хроника		297

Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

No. 52

2020

CONTENTS

Articles

Naoya Sawa	Time Returned: O. Mandelstam's Poem "Lamarck".....	1
Sunao Yasuno	Revealing the Bestseller Phenomenon: Popular Novels for Women and the Print Media in Early Twentieth-Century Russia.....	25
Takashi Matsumoto	Decomposition and Rearrangement: Depiction of Characters in Andrey Bely's <i>Petersburg</i>	45
Genichi Ikuma	Cosmonaut on the Ground: Heaven and Earth in the Works of A. V. Monastyrski and the Collective Actions Group.....	67
Tomofumi Omata	Technique and Intuition in the Theory of Creativity of P. K. Engelmeier.....	91

Reviews

Tetsuo Mochizuki	<i>Innermost Tropes: Poetics of the Style of Andrey Platonov</i> by Susumu Nonaka.....	113
Kyohei Norimatsu	<i>The Formative Years of Modern Russian Literature: Between Reflection and Immediacy</i> by Tomoyuki Takahashi.....	124
Go Koshino	<i>After the Age of Physiognomy: Rereading Dostoevsky's The Idiot</i> by Satoshi Bamba.....	131
Kazuhisa Iwamoto	<i>Sunrise or Twilight: On Post-Soviet Russian Literature</i> by Galina Dutkina.....	136
Takeshi Saito	<i>Cosmological Music Theory in the Russian Avant-Garde: Four-Dimensional Thought in Language, Art and Music</i> by Kenichiro Takahashi.....	149
Yukiko Otake	<i>Russian Constructivism: Organizing Life and Forms</i> by Aya Kawamura.....	161
Satoko Kitai	<i>Memoryscape of Red Wars: Post-Soviet and East European Countries, China, and Vietnam</i> by Go Koshino and Yoko Takayama.....	173
Takao Okamoto	<i>A Short History of Old Church Slavonic</i> by Fumiaki Hattori.....	184
Yuriko Kaneko	<i>Egocentric Language Units</i> by E. V. Paducheva.....	192
Yuri Kato	<i>Japanese Prose Problems for Kiyoshi Jinzai</i> by Minoru Kobayashi.....	207
Toyofusa Kinoshita	<i>The Acceptance of "Crime and Punishment" and the Crisis of Constitutionalism: From Kitamura Tokoku to Shimazaki Toson</i> by Seiichiro Takahashi.....	220
Hiroshi Nakagawa	<i>A Critical Biography of Bronislaw Pilsudski: A Pole Named "King of Ainus"</i> by Kazuhiko Sawada.....	226
Mikio Oshima	<i>Circus in the Space of Culture</i> by O. D. Burenina-Petrova.....	240
Emiko Hirano	<i>The Dawn of "the Great Country of Ballet" - Japan: The Tchaikovsky Memorial Tokyo Ballet School (1960-1964)</i> by Keiko Saito.....	253

JASRL Distinguished Merit Award.....265

2020 JASRL Outstanding Research Award.....294

Chronicle.....297

回帰する時間： オーシプ・マンデリシターム「ラマルク」をめぐって¹

澤 直 哉

はじめに

1932年5月、マンデリシタームは詩篇「ラマルク」を執筆し、同年『新世界』^{ノーヴィイ・ミール}第6号に同作は掲載される。生物学者ラマルクに導かれて高等動物から下等動物へのメタモルフォーゼを経験していくというこの詩篇成立の背景には、1926年から約5年間続いた詩作の沈黙を破る契機となったアルメニアへの旅と、その結実たる紀行文的散文作品『アルメニア紀行』（1933年発表。以下『紀行』と略記する）に登場する、若きボリス・クージンをはじめとしたネオラマルキスト生物学者らとの交流があった。もとよりアンリ・ベルクソンの思想、とりわけ『創造的進化』に親しんでいたマンデリシタームに、ベルクソンも一定の評価を与えていたラマルクの思想との親和性が高かったことは容易に想像できる²。

しかし、1933年の『星』^{ズヴェズダー}第5号に掲載されるに先んじて『紀行』の原稿を同封した同年4月5日付M. シャギニャン宛書簡において、ラマルクに触れる

¹ 本稿は、2019年10月5日に早稲田大学で開催されたトリーア大学・早稲田大学の国際会議「Transition: ein Paradigma der Weltlyrik im 21. Jahrhundert?」にて「Биология/биография/история: стихотворение «Ламарк» О. Мандельштама」と題して行なった口頭発表を、大幅に改稿したものである。

² アンリ・ベルクソン（合田正人、松井久訳）『創造的進化』ちくま学芸文庫、2010年、107-108頁を参照。

きっかけとなったクージンを評するに際し、「わたしの新たな散文〔『紀行』〕も、わたしの近頃の創作期全体も、彼〔クージン〕という人物によって育まれたのです。彼のおかげ、まったくもって彼のおかげのものなのです、文学にいわゆる「円熟期のマンデリスターム」という時期がもたらしたものは」[III: 514]³とまで詩人に言わしめたその影響力は、単にいくつかの詩篇と散文作品の題材を提供しただけのものとは言い難い。同書簡で「わたしの話し相手、わたしの第二の「わたし」」[III: 514]とまで評されるクージンは、「本格的にわたしの心をかき乱し、レヴォリユツィオニズィーロヴァル変革した」[III: 514]のであって、彼が伝えたラマルクの生物学思想が持つ意義もまた、詩人の詩作回帰との関係なしには考えられないはずである。

詩篇「ラマルク」の先行研究には十分な蓄積がある。本稿と関係の深いものは後段で詳細に検討するとして、H. ボゴモーロフは先行研究を、(1) 全体主義社会における非人間化のアレゴリー、(2) 同時代の生物学と詩人の詩的世界感覚との相関関係、(3) 詩篇とラマルク『動物哲学』との比較検討という3つの潮流に大別している⁴。この3潮流に、当のボゴモーロフとそれを追う A. ジョルコフスキイによる、文学テキストに特化したサブテキスト研究を(4)として加えることができるだろう⁵。(1)に類する研究は同時代評が主たるものだが、「ラマルク」における下等動物へのメタモルフォーゼを、当時の絶望的な政治状況のアレゴリーに一意化してしまっている点に問題がある⁶。(2)は十分な研究成果を残しており、代表的なものとしては Вяч. イワーノフと И. セルマン, Л. カツィスによるものが挙げられ⁷、とりわけ Б. ガスパーロフによる先行研究には、「ラ

³ マンデリスタームの著作の引用はすべて *Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем* в 3 тт. М., 2009–2011. からの拙訳に拠り、引用箇所を「巻数：頁数」で、必要に応じて作品タイトルを「」『』によって示す。以下すべての引用において、□ による補足や [] による中略、下線による強調は、すべて引用者によるものとする。

⁴ См. Богомолов Н.А. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке» // От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 311, 575–576.

⁵ См. Жолковский А.К. Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама? // Очные ставки с властителем: Статьи о русской литературе. М., 2011. С. 367–387.

⁶ См. *Мандельштам О.Э. Собрание сочинений* в 4 тт. 2-е изд. Т. 1. Washington; New York, 1967. С. 499–501; *Мандельштам О.Э. Сочинения* в 2 тт. Т. 1. М., 1990. С. 520–521.

マルク」において重要な問題であるダーウィニズムとネオラマルキズムの対立を、〈現代の実証主義対旧時代的ロマン主義〉とする大局的な構図を抽出した功績がある⁸。(3) もまた実りある領域で、T. イーゴシェワによる研究は生物学用語に関するガスパーロフの解釈への批判も含む重要なものであり⁹、また同時代ロシアの生物学だけでなく、ラマルクの同時代人キュヴィエをも踏まえたその後のE. ソーシキンによる研究は、生物学的コメンタリーとして最良のものと思われる¹⁰。しかしこれらの先行研究において、詩作への復帰から約1年半を隔てた「ラマルク」の執筆時期が影響しているのか、詩人のラマルク思想受容と詩作回帰との関係はほとんど顧慮されていない。

執筆時期の問題を改めて考慮すると、シクロフスキイが妻に宛てた書簡によれば、マンデリシタームが『紀行』をH. アセーエフ宅で朗読したのは7月4日であり¹¹、それを受けてのシクロフスキイによる評がすぐさま1932年7月17日付『文学新聞』に掲載されている¹²。すなわち、5月7日から9日執筆の「ラマルク」は、完成間近の『紀行』の執筆と並行してアルメニアへの旅を振り返るとともに、クージンらを介して知ったラマルク思想からの影響を総括するように書かれたと考えてよく、やはり詩篇と詩人の詩作回帰との関係を等閑に付す正当な

⁷ См. Иванов Вяч.Вс. Мандельштам и биология // Осип Мандельштам: к 100-летию со дня рождения: поэтика и текстология. М., 1991, С. 4–7; Серман И.З. Осип Мандельштам в начале 1930-х годов (биология и поэзия) // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenaflly, 1994. С. 268–279; Кацис Л.Ф. «Ламарк» Осипа Мандельштама // Натура и культура. М., 1997. С. 222–235.

⁸ См. Гаспаров Б.М. Ламарк, Шеллинг, Марр (стихотворение “Ламарк” в контексте “переломной” эпохи) // Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1994. С. 192.

⁹ См. Игошева Т.В. О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. №5. С. 38–45.

¹⁰ Сошкин Е.П. Смуглые щеки Ламарка // Гипограмматика: Книга о Мандельштаме. М., 2015. С. 151–164.

¹¹ См. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 541.

¹² См. Шкловский В.Б. О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают: конец барокко // Литературная газета. 1932. № 32. 17 июля.

理由とはならない。また先に引いたシャギニャン宛書簡において、「わたしの創作期 период моей работы」を指す語 «период» が、地質学における「紀」の意をも持つことは注目に値する。ラマルク思想との邂逅は詩人にとって、みずからの「生＝伝記」における地殻変動、^{レヴォリュューツィヤ}革命に等しい出来事だったのだ。

あらかじめ結論を予告しておくならば、この^{レヴォリュューツィヤ}革命は詩人の伝記を垂直に切断する瞬間であったとともに、詩作という営みを再開させ、時間そのものの回帰を可能ならしめたものにほかならない。さらに、「révolution」の原義が主に天体の「周期、循環、公転」であることを考えるならば、詩作の再開は、長らく断絶状態にあった詩人と歴史との関係を、新たに結び直すものでもあったはずである。ラマルク思想が詩人に与えた影響は、この〈切断〉と〈接続〉の両義性の観点から検証されねばならない。

以上のような問題意識から本稿は、詩篇「ラマルク」をラマルク『動物哲学』と対比検討することを通じて、ラマルクの生物学思想が詩人の詩作回帰においてどのような意義を持ったのか、その内実を明らかにすることを目的とする。

1. 動物系列の階梯と漸退

以下、詩篇「ラマルク」を検討していくため全篇を引用し、まずは第1連から第2連を詳細に見ていくこととする。

少年のようににはかみがちな老人がいた
不器用で内気な父祖が……
自然の名誉のために戦う剣士は誰か
それはもちろん 火と燃えるラマルクさ

もし生けるものすべてが短く 継ぐ者のない
ひと日かぎりの訂正書きでしかないのなら
ラマルクの動く階梯のうへ
わたしは最後の段を占めるとしよう

トカゲやヘビにまじってかさかさと音を立て
環虫類や蔓脚類のほうへと降りていこう
はずむ渡しを伝い くぼ地を伝い
縮んで消えてしまおう ^{プロテウス}アメーバのように

角質の外套膜を纏ったら
熱い血液を棄て去って
吸盤に身を包み 大洋の
水泡に蔓で食らいつこう

なみなみと注がれた眼の酒杯を持つ
昆虫類をわたしたちは通過した
彼は言った 自然は断裂だらけでね
視覚はない——おまえの目が見るのもこれで最後さ

彼は言った 音の響き渡りはもう十分だ
おまえがモーツァルトを愛したのも徒なこと
クモのように耳が聞こえなくなりつつある
いまや裂け目がわれらの力を凌いでいるのだ

そして自然がわたしたちを離れた
まるで必要ないとでもいうように
それから縦走神経索をおさめたのだ
剣のごとく 暗い鞘へと

そして自然は跳ね橋を忘れ
下ろし遅れてしまったのだ
緑の墓を 赤い呼吸を

しなやかな笑いを持つ者どもに…… [I: 171]

Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав среди ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет — ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,

Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

詩篇は第1連においてまず、生物学者ラマルクを「自然の名誉のために戦う剣士 за честь природы фехтовальщик」というロマンティックなヒーロー像として造型する。従軍経験もありフランス革命を歓迎したラマルクの「自然の名誉のために戦う」イメージは、この生物学者と詩人がこれから体験していく高等動物から下等動物へのメタモルフォーゼが、「自然の名誉のための戦い」であることを示している。

続く第2連第3行、改めて説くまでもないことだが、「ラマルクの動く階梯 подвижная лестница Ламарка」とは第一に、ラマルクが『動物哲学』において提唱した動物進化の序列である「動物系列の階梯〔あるいは連鎖〕」を指す。

自然は、生命を賦与されたさまざまな動物を、もっとも単純なものからはじめてもっとも構成的なものへと進みつつ、順次生みだしていったのだ、と私が考えたのは当然ではないであろうか。というのも、動物系列の階梯 l'échelle をもっとも不完全なものからもっとも完全なものまでのぼっていくと、体制はしだいに構成的となり、やがてひときわ目立って複雑な構成を見せさえるからである。[PhZ: 8]¹³

脊椎動物である哺乳類、鳥類、爬虫類、魚類と、それに続いて無脊椎動物である軟体類、蔓脚類、環虫類、甲殻類、蜘蛛類、昆虫類、蠕虫類、放射類、水螅類、滴虫類が順に階層化された、最も単純な動物である滴虫類から最も複雑な動物である哺乳類にわたって架けられるこの「階梯＝梯子」を上から下へと「漸退 dégradation」していくことが、『動物哲学』第1部第6章全体を費やし、ラマルクがその進化論を提唱するに当たって採った方法である。

動物哲学に関係する考察のうち、もっとも重要なものの一つは、もっとも完全な動物からもっとも単純な体制をもつものまで、動物の連鎖〔「階梯」の言い換え〕を一方の端からもう一方の端へとたどるとき、体制に観察される漸退 dégradation と単純化にかかわる考察である。[PhZ: 83 (強調原著者)]

詩篇は続く第3連から、この「漸退」を概ねなぞっていくこととなる。「階梯」にかかる「動く подвижная」という形容詞は、マンデリスタームの「ダーウィンの科学的文体の問題に寄せて」における「自然の静的体系 неподвижная система природы に代わって有機体の生きた連鎖、完成に向かう動的階梯 подвижная лестница が現れた」[III: 269]という記述と対応しており、リンネの静的体系に代わりラマルクの動態的進化という思想が現れたこと、すなわち博物学から生物

¹³ ラマルク（木村陽二郎編、高橋達明訳）『動物哲学』朝日出版社、1988年。同書の参照・引用箇所は[PhZ: 頁数]によって示し、重要な語句には仏語原文を併記する。なお仏語原書はイーゴシエワが、マンデリスタームがアクセスできた可能性のあるものとして挙げている、第1部のみの短縮版である Lamarck, *Philosophie zoologique : ou, Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*. (Paris: Librairie Schleicher Frères, 1908) を参照した。またロシア語訳参照の際には、1911年刊行の第1部のみの抄訳とおなじ訳を用いたとされる刊本 Ламарк Ж.-Б. *Философия зоологии*. Т. 1. М.-Л., 1935 を用いる。マンデリスタームがアクセスできたであろう『動物哲学』の刊本は、イーゴシエワが簡潔かつ適切にまとめている。См. Игошева. О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама. С. 38. ラマルクの当時のロシア語訳状況については Колчинский Э.И. *Единство эволюционной теории в разделенном мире XX века*. СПб., 2015. С. 258 を参照。

学への移行を含意している。

もちろんラマルク生物学においても分類は存在するが、ラマルクは「自然諸学においては、人為に属しているものと自然に固有のものとはを区別することが必要である」[PhZ: 26] とし、前者を「実利的関心」に起因する「人為の方策」として「一、体系的分類。全般、特殊とも。／二、綱。／三、目。／四、科。／五、属。／六、名辞。各種の区切りおよび個々の事物の名辞」[PhZ: 27] という一覧を提示しており、「自然はみずからの産物のあいだに、綱も、目も、科も、属も、恒常的な種も形成したことはなく、単に個体を形成した」[PhZ: 28] と、何より「個体」を重要視して、分類という行為自体を疑問に付していた。そして諸綱間の境界は「私たちの知識が限られていることの結果」[PhZ: 30] であり、「観察する知識がいっそう進むにつれて、綱の境界は、もっとも孤立しているように思える綱の境界でも、新しい発見によって消し去ることができる」[PhZ: 30] という。ラマルクは生命全体を緊密な連鎖と仮定しており、分類はあくまで人為的な仮説に過ぎないのだ。

同連第2-3行「短く 継ぐ者のない／ひと日かぎりの訂正書き помарка / за короткий выморочный день」という表現について、ソーシキンがラマルクの宿敵で反革命・反進化論者であったジョルジュ・キュヴィエが『地表革命論 *Discours sur les révolutions de la surface du globe*』などで主張した、あらゆる種は進化などせず天変地異によって絶滅するという「天変地異説」を指すと指摘している¹⁴。イーゴシエワも指摘するように、「継ぐ者のない выморочный」はダーリの辞書によれば「死滅した вымерший」の意があることから考えても、これは正当な解釈と思われる¹⁵。

続く第3連からは、前連末尾の予告通り「漸退」のプロセスが描かれていく。この詩篇中盤は、完了体未来形動詞による第3連から第4連、完了体過去形動詞

¹⁴ См. Сошкин. Гипограмматика. С. 160–161.

¹⁵ なおイーゴシエワが依拠しているのは、1880年刊行の第2版までの記述と思われる。См. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 2-е изд., испр. и значительно умноженное по рукописи автора. Т. 1. СПб.; М., 1880. С. 306.

によって語られる第5連から第6連とに分けられる。

第3連で注目すべきは末尾の「アメーバ^{プロテウス}Протей」である。ソーシキンが指摘するように、この語にはラマルク『動物哲学』で滴虫類の項に登場する「アメーバ Protée」[PhZ: 156]¹⁶、おなじく『動物哲学』において「用不用説」の例として挙げられる「ホライモリ」[PhZ: 135]¹⁷、そしてギリシア神話の海神である「プロテウス」の三つの意が込められていると考えられる¹⁸。とはいえ、このような意味の多層性も重要ではあるが、第2連末尾の「最後の段」が階梯の最下段であることを考慮して、第一の意味「アメーバ」を最優先としたい。つまりここでは、漸退というプロセスの終着点が改めて示されているのだ。

第5連からは動詞が完了体過去形となって語りのトーンが変化し、漸退の不可逆性が強調される。つとに指摘されてきたことだが、「生けるものたちの階梯をラマルクとともにさかしまに下降していくことには、ダンテの偉大さがある。有機的存在の下等な形態というのは、人間にとっては地獄なのだ」[II: 330]という『紀行』の記述が示すように、ダンテ『神曲』の地獄篇に倣った、「ウェルギリウスに導かれるダンテ＝ラマルクに導かれるマンデリシターム」という冥府降下の図式が明確になる。

この図式を考慮するなら、第2連の「動く階梯」は、G. フレイディンが1931年から開始されたモスクワ地下鉄建設と関連づけて指摘しているようにエスカレーターを暗示しているとも思われ¹⁹、地下・冥府降下のイメージをさらに強めていることも理解されよう。また「訂正書き поМАРКА」と「ラマルク лаМАРКА」の押韻は、ラマルクが不遇な晩年を過ごし継ぐ者なく死んだことを

¹⁶ ロシア語訳該当箇所は Ламарк. Философия зоологии. Т. 1. С. 225.

¹⁷ Ламарк. Философия зоологии. Т. 1. С. 135.

¹⁸ ソーシキンはこの「ホライモリ」が、マンデリシタームが『紀行』で言及しているパウル・カンメラーによる獲得形質遺伝実験などを暗示し、ラマルクの晩年における失明などとも関わっているとして精緻な読解を行なっている。См. Сошкин Гипограмматика. С. 155–158. また『動物哲学』のホライモリのくだりをダーウィンが『ビーグル号航海記』で好意的に評価していることを『動物哲学』邦訳の訳注は示している [PhZ: 136]。

¹⁹ See Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*. (Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986), 224.

も指すと考えられ、先達ウェルギリウスたる彼を追い、動物系列の階梯を最下段まで降りていくその業績を継ごうとするダンテたる「わたし＝詩人」、という詩篇の構成を補強している。

昆虫類を通過したこの連において、詩人は視覚を失う。ラマルクは昆虫類を過ぎると「動物の系列にはかなり大きい空隙 vide」[PhZ: 109]が見られ、「この場所において、より完全な動物に不可欠のいくつかの器官がとつぜん欠落し、実際に消えてしまっている」[PhZ: 109]として、この段階を非常に重要視していた。第6連第3行では「クモのように耳が聞こえなくなりつつある Наступает глухота пауच्या」と、聴覚の喪失が語られる。ラマルクの階梯においては昆虫類の方が順序が先ではあるが、甲殻類の直後、蜘蛛類において聴覚器官の喪失が見られる [PhZ: 105]。かくして動物系列の階梯における漸退は、ほとんどラマルクの『動物哲学』における記述に倣って遂行されていき、残るは蠕虫類・放射類・水螅類・滴虫類という最下等動物のみとなる。

2. 自然の名誉のための戦い

続いて動物系列の階梯の最下段へと至る第7連を検討していく。まず注目すべきは第3行の「縦走神経索 продольный мозг」という聞きなれぬ語だが、これはラマルクが用いている «moelle longitudinale noueuse» に当たるもので、ラマルクのロシア語版著作集註釈は、無脊椎動物の神経系を指す「腹神経索」「梯子形神経系」「索状神経系²⁰」に当たるとして «узловатый продольный мозг» と訳し²¹、1935-37年刊行の完訳版では «продольно-узловатый мозг» という訳語が当てられている²²。本稿では日本語訳の「有節縦走神経索」という訳語に倣い、「有節узловатый」を除く「縦走神経索」と訳出した。ガスパーロフはこの語を脊椎動

²⁰ これら3つの用語の意味は八杉龍一ほか編『岩波生物学辞典』第四版、岩波書店、1996年、1202頁、1096頁を参照のこと。

²¹ См. Ламарк Ж.-Б. Избранные произведения в 2-х тт. Т. 1. М., 1955. С. 862.

²² См. Ламарк. Философия зоологии. Т. 1. С. 9.

物にしかない「脊髓 спинной мозг」と解釈しており²³、イーゴシエワはこれを的確に批判している²⁴。

ここでもラマルクの記述に従って、彼が昆虫類の通過を決定的な契機とし、何よりも重要視して第一に挙げていた器官の消滅、神経系の消滅をここに対応させるのが適切と思われる。

こうして、昆虫類で、この重要な感性の系がおわる。[...] / 神経系の伝達の中心は脳あるいはその基部にあるか、有節縦走神経索のうちに置かれている。脳が十分明白に存在しなくなっても、なお縦走神経索がある。しかし、脳も、縦走神経索もなくなると、神経系は存在しなくなる。[PhZ: 109–110 (強調原著者)]

つまり「縦走神経索」の喪失は、生命の階梯の最下層へと至ったことを示している。なおここで「有節」を省かれている「縦走神経索」は、ロシア語訳においては「縦走有節神経索 продольно-узловатый мозг」だが²⁵、仏語原書においては「縦走神経索 moelle longitudinale」である²⁶。マンデリシタームの«продольный мозг»という語法は、やはり仏語原文をも参照したがゆえのものかもしれない。

しかし同連第 1–2 行、「そして自然がわたしたちを離れた／まるで必要ないともいうように」をどう考えたらよいのだろうか。ガスパーロフは「剣のごとく」「暗い鞘」へとおさめられる「縦走神経索」を「脊髓」と見立て、「わたしたち」の「自然の名誉のための戦い」が終わってしまったのだと解釈しているが、その論理の根拠は、あくまで当時の時代状況に求められるにとどまっている²⁷。

最終連、詩篇の結末は「緑の墓を 赤い呼吸を／しなやかな笑いを持つ者ども」に対し、前連の「縦走神経索 продольный мозг」と音韻的に共鳴する「跳ね

²³ См. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. С. 197–198.

²⁴ См. Игошева. О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама. С. 40.

²⁵ См. Ламарк. Философия зоологии. Т. 1. С. 152.

²⁶ See Lamarck, *Philosophie zoologique*, p. 158.

²⁷ См. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. С. 198.

橋 подъемный мост」を自然が下ろし遅れてしまうというものである。なお手稿の最終連は以下のようにになっている。

そして自然は跳ね橋を忘れ
一瞬下ろし遅れてしまい
脊椎動物たちを濠で囲むやいなや
彼らと縁を切ってしまった [I: 478]

自然はまず最下等動物となった「わたしたち」から離れ、無脊椎動物の神経系である縦走神経索を鞘におさめて、それから「緑の墓を 赤い呼吸を／しなやかな笑いを持つ者ども」あるいは「脊椎動物たち Позвоночных」と縁を切る。「縦走神経索」と「跳ね橋」はともに、生命全体の連続性の喩となっていると考えてよく、その連続性が断たれた状態である。

しかしすでに見たように、諸綱間に存在しているように見える境界は「私たちの知識が限られていることの結果」であり、「観察する知識がいっそう進むにつれて、綱の境界は、もっとも孤立しているように思える綱の境界でも、新しい発見によって消し去ることができる」というラマルクの思想を考えるならば、目には見えなくても、生命の連続性は決して失われていない。したがって、この詩篇を自然の統一性の確信という使命であるとするガスパーロフのコンセプトそのものは²⁸、この結末を単なる自然の敗北と見ることを除けば、決して誤りではない。注意すべきは、自然が跳ね橋を「上げてしまった」とはどこにも書かれていないことである。自然は跳ね橋を「忘れ」、「下ろし遅れて」しまうだけなのだ。

では詩篇の結末における連続性の不在をどう考えればよいのか。ここで注目せねばならないのは、終盤で自然が前景に出ることで影に隠れてしまう、第1連での「剣士」というラマルクの造型である。ラマルクは動物の分類を「区切り；切断 coupes」[PhZ: 30] とも呼んでおり、そうした「人為〔技術；芸術〕l'art」[PhZ: 26] によって段階的に動物系列の階梯を漸退していくことで、自然の連続性を証

²⁸ См. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. С. 197.

明するという手続きをとっている。

すなわち、自然が「縁を切ってしまった」脊椎動物、とりわけ「緑の墓を 赤い呼吸を／しなやかな笑いを持つ」人間こそがその知によって、当の自然さえもが忘れてしまった「跳ね橋＝剣」をかけ直し、世界の連続性を回復するのだ。この両義性にこそ、ラマルク思想とマンデリシタームの詩作回帰とを結ぶ鍵があると思われる。イーゴシェワは「ラマルク」を分析するに当たって、ラマルクが自然の能力を極めて小さいものに限定していることに着目しており、その思想を「自然そのものとの「決闘」と解釈しているが²⁹、この解釈の正当性は大いに疑問である。まずはラマルクの探究の目的を、『動物哲学』の序文から読み取らねばならない。

私は […] 生命というものは現実には何からなりたっているのか、そして、この自然現象が一個の物体のなかに生まれ、長い期間を持続するためには、いかなる条件が必要であるのか、を調べる方向に向かった。 […] ／生命の存在に必須の条件は、構成の度合がもっとも低い体制に完全な形で見出され、また、それらの条件はもっとも単純な限度にまで縮小されている。[PhZ: 9]

このように、ラマルクの目的は「生命の存在に必須の条件」を明らかにすることであり、それは動物系列の階梯の最下層に見出されるとされており、自然そのものとの戦いをそこに見ることは困難である。しかし、ラマルクによる自然の能力の限定もまた、イーゴシェワの論旨とはまったくちがうかたちで、非常に重要なものなのだ。その本来の意味を理解するためには、『動物哲学』における滴虫類、すなわち階梯の「最後の段」についての以下の記述を正確に読まねばならない。

自然が直接生殖つまり自然発生を形成し、環境が好適である場合いつもこれを更新しているのは、ただこの綱の動物〔滴虫類〕だけであるように思われる。

²⁹ См. Игошева. О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама. С. 40.

「…」自然が、私たちの知っている他の一切の種族の動物を、膨大な時間をかけて、間接的に生みだしていく手段を獲得したのは、この動物においてである。[PhZ: 121 (傍点強調原著者)]

これが創造説との齟齬を避け、自然発生説を採っていた「理神論者ラマルク」[[ダーウィンの科学的文体について] III: 269] の論理である。「自然の名誉のための戦い」とは、この「自然発生＝自然の力」の証明にほかならない。

それだけではない。ラマルクによれば、「自然それ自体は、崇高なる「創造者」が万物のうちに創造した一般的にして不動の秩序にすぎず、また、この秩序が服する一般ならびに特殊にわたる法則の総体にすぎない」[PhZ: 73]。しかも、自然が直接創造できる動物は滴虫類という「動物の本性の真の粗描形」[PhZ: 120]のみであって、その他の動物は「間接的に」生みだされるという。つまり、ラマルクは分類によって自然を切断しつつ繋ぐのみならず、「創造者」から自然を、そして自然から生態系を切断しつつそれぞれを繋ぐのだ。ラマルクを「理神論者」と形容するマンデリシタームは、そのことを深く理解していたに違いない。こうして自然は、「私たちの知っている他の一切の種族の動物を、膨大な時間をかけて、間接的に生みだしていく手段」、すなわちラマルクの進化論において重要な役割を担う「環境；媒質 среда」を獲得するのだ。

このことは詩篇「ラマルク」の解釈のみならず、同時期に執筆されていた『紀行』の「博物学者をめぐって」や、マンデリシタームのダンテ論『ダンテの話』との関連において、非常に重要な意味を持つ。注目したいのは、「ラマルク」第3連第3行の「はずむ渡し упругие сходни」である。これは「縦走神経索」と呼応する「跳ね橋」の形象のように、「くぼ地 излоги」という断絶を乗り越えて自然界を繋ぐものと考えられるが、同時に『紀行』のラマルクをはじめとする博物学者たちが登場する章「博物学者をめぐって」の、「ラマルクは綱のあいだに裂け目を感じている。彼には進化系統の休止や切分法が聞こえているのだ Ламарк чувствует провалы между классами. Он слышит паузы и синкопы эволюционного ряда」[II: 331] という、ラマルクが動物系列の階梯における進化の度合いの差異を「規則的であるとはかぎらない」[PhZ: 84] と捉えていたことと関連している

と思われる記述とも対応している。

興味深いのは、音楽の比喩である。マンデリシタームはラマルクの進化論における「環境」の力を、たとえばダーウィンの自然選択説におけるほどの強制的な要因でなく「招く力 приглашающая сила」[II: 331] だとして、オーケストラの指揮者に喩えているのだ。

指揮者が指揮棒 палочка によってオーケストラからテーマを抽きだすとき、彼は音の物理的な原因ではない。響きはすでに交響曲の総譜に、演奏者たちの自然発生的な協定に、会場の人混みと音楽の道具 орудия の配置に与えられているのだ。[II: 331]

この「道具 орудия」は『ダンテの話』に頻出する語であるとともに、その第6節には「指揮棒」が現れる。ダンテにおいては「もっぱら声による ^{イントネーション リズム}抑揚と律動の働きが、より強力な連繋する作用——指揮 дирижированье に取って代われ、和声なす空間にそれを引き裂く指揮棒 дирижерская палочка ^{ヘゲモニー}の覇権が君臨する」[II: 185] というのだ。

したがって、「博物学者をめぐる」においてラマルクが「自然の内的な事柄には入りこまない立憲君主 конституционный монарх」[III: 330 (強調原著者)] であり、彼の文体が「自然の法則を記述／描写する описывает というよりも法令化する декретировать」[III: 330 (強調原著者)] と形容されていることは、極めて重要である。つまりラマルクは、法によってみずからの権力を制限され、自然そのものには立ち入ることなく、しかしヘゲモニーを握る立憲君主なのだ。これはもちろん、教会権力と世俗権力の分離を主張した帝政主義者ダンテとのダブルイメージになっている³⁰。

³⁰ 私見ではこうした生態系・政体論にこそ、ラマルク進化論における「獲得形質の遺伝」説、そして詩人のダンテへの強い関心が持つ意味を明かす論点が見出せられると思われるのだが、本稿においては示唆にとどめる。

3. 回帰する時間

以上のように詩篇「ラマルク」全体の構造はほぼ明らかになったと思われるが、この詩篇の「自然の名誉のための戦い」によって、自然の力の証明がなされることの意味を考えなくてはならない。

じつは『動物哲学』は、動物系列の階梯の記述へと入る前に、第1部第3章においてその結論を述べている。同書によって明らかになるのは、「自然は、その歩みにおいて、はじめにもっとも単純な有機体を形成し、いまなお日々形成をくりかえしていること。そして、自然が直接に形成するのは、もっとも単純な有機体、すなわち、自然発生という表現で指示されてきた最初の素描形に限られること」[PhZ: 49 (傍点強調原著者)] だというのだ。ほぼ同様の内容は第8章においても繰り返されている。

こうして、生物について、私たちがいま認めるような事態を確立するために、自然が直接に、すなわち、いかなる有機的行為の力も借りないで生みださなければならなかったのは、動物にせよ、植物にせよ、もっとも単純な有機体であった。そして、自然は、好適な時とところにおいて、いまなお日々、同じやりかたでこれらの有機体を生みだしている。[PhZ: 150]

見逃せないのは、「いまなお日々」自然は生命の産出を続けているということである。ならば、「ラマルク」における神経系も持たない最も単純な生物への変身は、「冥府降下＝死」であるとともに「再創造＝新生」をも意味するだろう。4月14日のマヤコフスキイの死の動揺が滲むK. チュコフスキイの1930年4月22日の日記には、マンデリシターム自殺の噂が流れていたことが記されている³¹。詩人がのちにこの噂が流れていた事実を知らなかったとは考え難い。アルメニアへの旅は死出の旅であり、詩人はそこで一度死に、そして新生ののちに帰還したのではなかったか³²。動物系列の階梯の最下段に到り、自然の創造力と触れ合う

³¹ См. Чуковский К.Н. Дневник. 1930–1969. М., 1994. С. 7.

ことは、死と誕生とが触れ合う一瞬の経験なのだ。そして歴史的には最古の種であるアメーバは、しかし常に産出され続ける最新の動物でもあり、最新の種である人間は、しかし最も長い時間をかけて進化してきた最古の動物でもある。

ここに至ってようやく、第1連の「少年のようににはかみがちな老人がいた／不器用で内気な父祖が」という、「少年」にして「老人」であるラマルクの矛盾した造型の意味が明らかとなるだろう。これは死と生との単純な対立を乗り越えた、新たな生にはかならない。このようなアナクロニクな時間性は、1931年3月中旬の父宛書簡にある、「昨日という日はもう存在しない、あるのはとても古代のものと未来のものだけなのだ」[III: 504]という表現や、「昨日という日はまだ生まれていない。未だ真に存在したことはないのだ」[II: 51]という「言葉と文化」の一節とともに、「言葉の本性について」におけるベルクソンへの言及に現れる「扇」を想起させる。

互いに結ばれた諸現象は扇のようなものをかたちづくり、その扇面を時間のなかで繰り広げることができるが、同時にその扇は、知によって捉えられる折りたたみも可能なのだ。[II: 65]

進歩主義と進化論に対する批判をも含むこの論攷の、展開する折りたたまれ
た諸現象という世界観と、常に未来の進^{エヴォリユート}化^{エヴォリューション}の可能性を孕みながら産出される
ラマルクの最下等生物という自然観との親和性は明白であろう。こうして生命は
常に産出され続け、世界は公転^{レヴォリユート}し続けるのだ。

И. スラートはマンデリシタームの1924年の抒情詩「否、決して、わたしは誰の同時代人でもなかった…」[1924年1月1日]の2篇とレーニンの死を結びつけて詳細に論じながら、これらの詩篇が19世紀においてはデカブリスト、20世

³² この点、「ラマルク」とおなじ5脚強弱格で書かれたレールモントフ「わたしはひとり道に出ていく…」や、プーシキン「さわがしき街をさまようとも…」[預言者]と共通する「道 дорога/путь」「死」「メタモルフォーゼ」のテーマを抽出したジョルコフスキイは慧眼である。См. Жолковский. Очные ставки с властителем. С. 370–375.

紀においてはレーニンへと循環回帰してきていた革命との別れであると指摘している³³。

もとより歴史を線的な通史ではなくサイクル・反復として捉えていた詩人^{レヴォリューション}にあって、革命の周期との別れは歴史との関係の断絶、時間の停止を意味する。ラマルク思想との出会いにより、活動の場を徐々に失っていくという悲劇の裏側で、1926年以來停止し続けていた時間がひそかに動きはじめ、詩人はもう一度歴史と、時代と新たな関係を結ぶのだ。

また1922年、詩篇「世紀」において「二つの世紀の脊椎」[I: 127]を接がねばならぬにもかかわらず、「しかしおまえの脊柱は砕けているのだ」[I: 128]と書いたマンデリシタームは「言葉の本性について」で、「もしロシア文学が連続性 непрерывность という特性を持つとして、その統一性を規定しているのは何なのか」[II: 64]と問い、進化論と進歩の理論の果てに西洋が陥っている「脊柱の欠如」[II: 66]を憂慮していた。詩人のレキシコンにおいて「脊柱 позвоночник」は連続性の象徴であり、その危機における課題は、単なる通時的な歴史とは異なるかたちでその連続性を回復することだったといっていよい。それは全一的な自然との単なる同一化ではなく、「ラマルク」における「縦走神経索」が「有節」であるように、「脊柱」もまた椎骨という分節の集積であるように、分節／切断する人間の知をもってこそ回復されるものであったはずなのだ。

これは詩人と詩作との関係にも波及する。齊藤毅は『第四の散文』を仔細に検討するにあたって、未公開に終わった1929年の「ソヴィエト作家への公開書簡」の「作家であることをみずからに禁じる」という詩人の言葉と、ルクニツキイやクージンの回想に見られる詩人の文学との決別の決意に触れながら、「書くことを放棄することによって、詩人において、新たに書くことが始まったのだと考えることもまたできる」と重要な示唆を与えている³⁴。そして「誰の同時代人で

³³ См. Сурам И.З. Человек в стихах и прозе: Очерки русской литературы XIX–XXI вв. М., 2017. С. 132–136.

³⁴ 齊藤毅「マンデリシターム『第四の散文』における作者と法：書くことをめぐって」『SLAVISTIKA』XXIII号、2007年、35–36頁を参照。

もなかった」詩人が「あなたがたも知るときだ わたしもまた同時代人だと」[I: 163] という詩行を書くのは 1931 年 3 月から 6 月、先に引いた父宛書簡と重なる時期である。

生を拒否する、すなわち死を経ることによって生きること、時代と水平の関係を断つことによって同時代人であること、そして書くことを放棄することによって書くこと——これらはすべて、その両義性ゆえにこそひとつのことであり、回帰でありながら常に新たな認識をもたらす。「すべては遠い昔のことだった。すべてはふたたび〔新たに снова〕繰り返される。／そして我らに甘美なのは認識の瞬間のみ」[「トリスチア」I: 104] なのだ。「ラマルク」に戻るならば、自然が跳ね橋を下ろし忘れて世界が分断されていようとも、階梯という「人為＝技術」によって自然の力の認識の瞬間を経る者は、「時間のなかに繰り返し広げる〔扇の〕軸」[「言葉の本性について」II: 67] によって、垂直に世界に触れる。この「軸 стержень」は垂直に上がったままの跳ね橋であり、鞘におさめた剣であり、旧約聖書のヤコブの梯子であり、あるいは詩人が書くための羽ペンの「羽軸 стержень」でもあるかもしれない。

おわりに

以上、詩篇「ラマルク」を検討することによって、マンデリシタームの詩作回帰とラマルク思想とを関係づけることができた。同詩篇は単なる悲劇的な作品ではなく、ラマルクの生物学は生と死、個人と時代、書くことと沈黙という対立を、一方の端に至ることによって逆説的に他方へ至るという回帰、^{レヴォリエーツィヤ}「革命」をもたらしたのだと言ってよく、それは詩人の「生＝伝記」と「時代＝歴史」との関係をもふたたび／新たに結び直すものだったのだ。この回帰の内実に、最後にいささかの補足を加えておきたい。

マンデリシタームの文学への絶縁状ともとれる『第四の散文』でもひときわ鮮やかなのは、以下の一節であろう。

世界文学の全作品をわたしは、許可されたものと、許可なしに書かれたものと

に分ける。前者——これは屑であり、後者は盗まれた大気 *ворованный воздух* である。[II: 350]

スラートはこの「盗まれた大気」の源泉を問い、「話し相手について」以来のマンデリシターム詩学における「大気 *воздух*」あるいは「飛行」の重要性に触れつつ、ヴィヨンが「盗人 *вор*」であることを経由してフランス語には同音異義語「飛ぶ／盗む *voler*」があることを指摘し、さらには「詩法」の最終行で「文学」を厭う、マンデリシタームにとって重要ないまひとりのフランス語詩人ヴェルレーヌをも結びつけ、「ヴェルレーヌ *ВЕРлен*——詩 *VERs* (стихи)——盗まれた *ВОРованный*」の響応を見出すという、非常に説得力のある議論を提示している³⁵。

この響応に、フランス語の「飛んで帰る *revoler*」「再び盗む *revoler*」「〔天体が〕一公転した *révolu*」を付け加えておきたい。マンデリシタームは『紀行』のための雑記帳に、友人らがみずからを自然科学の領域へと引き入れたとき、「わたしの生にひろびろとした空所が生じた。わたしの前に明るい活動空間への出口が開けた」[II: 406–407]と記していた。「歴史＝時間」がまたひとめぐりし、^{レヴオリュシオン}革命を経て生まれ変わり、鳥の羽でできたペンによって「書く＝飛行」するための「大気＝空間」を再び盗むため、詩人は飛んで帰ってくるのだ。これが30年代という円熟期のマンデリシタームにおける、書くことのはじまりではなかったか。

もちろんその回帰もまた、詩人が1931年の「破棄された詩の断片」第1篇で書くように、決してみずからの意志のみによる積極的な帰還ではなかったと推測される。

世紀の誕生から三十一番目の年に

わたしは帰ってきた いや——読んでくれ 無理やり

仏教的なモスクワへ連れ戻されたのだ [I: 164]

³⁵ См. Сурат. Человек в стихах и прозе. С. 143–154.

ここでも重要なのは、「わたしは帰ってきた Я возвратился」と一度言いながら、「連れ戻された возвращен」と言い直すその両義性である。しかし直後に「アルメニアと呼ばれる／土曜日の国で二百日を過ごした」[I: 164]と書くように、そこには「日曜日 воскресенье」という「復活 воскресение」が暗示されていることも忘れてはならない。

このことの意味はやはり、詩篇「ラマルク」とも深く関係を持ち、近い時期に執筆された詩論の対象でもあるダンテとの関係を抜きに考えることはできないと思われる。ダンテもまた地獄、煉獄、天国の遍歴ののちに現世へ戻らざるを得なかった者であり、かつ、『紀行』周辺のラマルクをめぐるマンデリシタームの記述は、この詩人との関係なしには決して読み解くことができないものである。しかしいまは紙幅も尽きたため、この問題については別稿を期すことを宣して、本稿の結びとしたい。

(さわ なおや, 早稲田大学)

Возвращенное время: о стихотворении «Ламарк» О. Мандельштама

Наоя Сава

Университет Васэда

Данная статья посвящена анализу стихотворения «Ламарк» О. Мандельштама. Стихотворение было написано в мае 1932 года, когда поэт заканчивал работу над «Путешествием в Армению». Как известно, в 1930 году поэт начал снова писать стихи после пятилетнего поэтического молчания, причем его поездка в Армению сыграла в этом большую роль. В тот же период поэт, под сильным влиянием своего молодого друга-биолога Бориса Кузина, заинтересовался биологией, особенно учением французского биолога Ламарка. Однако, несмотря на то, что сам Мандельштам писал, что этому неоламаркисту Кузину он был обязан «всем последним периодом» своей работы, до сих пор мало обращалось внимания на воздействие учения Ламарка на поэта в период возвращения к поэтическому творчеству.

В данной статье мы сопоставляем стихотворение «Ламарк» с «Философией зоологии» с целью найти связь биологической мысли Ламарка с этим событием, т. е. «воскресением» поэта. В «Ламарке» лирический герой «я» спускается по «лестнице живых существ» с Ламарком. Спуск по этой лестнице — деградация, упрощение организации и утрата органов восприятия, например, зрения, слуха и т. п. Такая фабула, как намечено в первой строфе стихотворения, является «борьбой за честь природы».

А что такое «борьба за честь природы» и ее цель? Это объясняет сам Ламарк в «Философии зоологии». Во-первых, это попытка доказать, что у Природы есть непрерывность, а во-вторых, поиск настоящей силы Природы. Обе эти цели достигаются путем спуска по «лестнице живых существ» до последней степени/ступени; однако, с нашей точки зрения важнее вторая. Ламарк считает, что настоящая сила Природы является «самопроизвольным, или непосредственным, зарождением» и, кроме того, «в своем ходе природа начала и вновь начинает еще поныне с образования простейших тел; что непосредственно она образует только их, т. е. только эти первые наброски организации». Поскольку природа всегда рождает только простейшие организмы, они являются самыми новыми, но исторически самыми старыми животными в этом мире.

Следовательно, деградация и превращение в самый низший организм в стихотворении «Ламарк» имеют не только негативный, но также и позитивный смысл — возрождение, восстановление связи с историей и возвращение к настоящему времени, т. е. поэтическому творчеству.

ベストセラー現象を読み解く —— 20 世紀初頭のロシアにおける 女性向け大衆小説とメディア¹

安 野 直

はじめに —— 問題の所在と研究へのアプローチ

ロシアでは 19 世紀後半以降、急速に文学の商業化が進行し、出版産業が拡大していった。大量消費を志向する出版物の出現によって、文学は誰もがアクセス可能な商品へと変容していくことになる²。とくに 1890 年頃からは、大衆のあいだで消費される商品としての文学が多く流通し、「ベストセラー」というあらたな現象が生じるようになった³。なかでも、都市のミドルクラスの女性たちを主たる読者層とした女性大衆作家たちの活躍は目覚ましく、作品の扇情的内容も相まって、たとえばアナスタシヤ・ヴェルビツカヤの『幸福の鍵』（1909-1913）の発行部数は 195000 部にのぼり、またエヴドキヤ・ナグロツカヤの『ディオニュソスの怒り』（1910）は 10 版を重ねた。さらに、リディヤ・チャールスカヤの『寄宿女学生の日記』（1901）や『小公女ジャヴァーハ』（1903）、『リューダ・ヴラソフスカヤ』（1904）などの少女小説は、少女たちに大変な人気を博し、その

¹ 本稿は、第 69 回日本ロシア文学会全国大会研究発表会（2019 年 10 月、早稲田大学）における口頭発表にもとづくものである。

² Beth Holmgren, *Rewriting Capitalism: Literature and the Market in Late Tsarist Russia and the Kingdom of Poland* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998), 118.

³ Holmgren, *Rewriting Capitalism*, xi.

熱狂は「チャールスカヤ現象」とまで呼ばれるようになった。このように女性向け大衆小説を著した女性作家たちは、ベストセラーという文学的現象によって読者の関心を集め、20世紀初頭の言論の場で存在感を示すようになる。

本稿では、以上のような商業主義が台頭するなかで、1917年の革命以前の女性向け大衆小説がなぜ、ベストセラーとなったのかを検討する。そのことを通して、社会における「男／女」の非対称性を背景に、消費文化がいかなる女性像を創り出し、ジェンダーの力学に影響を与えたのかを、メディアとの関係において明らかにすることが本研究の目的である。女性解放運動の興隆や女子教育の発展によって女性の地位は向上したが、依然として政治、法学、官僚の世界からは女性は締め出されていた。そうした中において、文学やジャーナリズムの場は比較的参入が容易な領域であった⁴。したがって女性作家の商業的成功は、文学の生産と享受のシステムにおいて、女性というジェンダーがどのように作用したのかを明らかにするキーとなるだろう。

女性向け大衆小説に関する先行研究としては、作品の内容に着目したものが目立つ。具体的には、女性向け大衆小説のなかに読者を教化する思想小説の要素を指摘したもの⁵、作品内における人物の〈移動〉の分析⁶、さらには人物造形における両性具有の形象⁷やニーチェ主義の影響をうけた進歩的女性像⁸を読み取るジェンダー批評などが挙げられる。またシャルロット・ローゼンタールは、作品ではなく作家の伝記的事実——両親の職業や本人の教育歴、執筆で生計を立

⁴ Rosalind Marsh, “Realist Prose Writers, 1881-1929”, in *A History of Women's Writing in Russia*, eds. Adele Marie Barker and Jehanne M. Gheith (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 176.

⁵ 久野康彦「革命前のロシアの大衆小説：探偵小説、オカルト小説、女性小説」博士論文（東京大学大学院人文社会系研究科、2003）。

⁶ Rosalind Marsh, “Travel and the Image of the West in Russian Women's Popular Novels of the Silver Age,” *New Zealand Slavonic Journal*, no. 38(2004): 1-26.

⁷ Christa Binswanger, “Ein Gender-Blick auf die Ästhetik der Androgynie in Nagrodkas Gnev Dionisa und Zinov'eva-Annibals Tridcat' tri uroda,” *Der russische Symbolismus: Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst* 128 (München: Otto Sagner, 2000), 5-24.

⁸ Грачева А. Бестселлеры начала XX в. (К вопросу о феномене успеха) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. М., 2000. Выпуск 1. С. 61-75.

てるための強い意志があるか等——に注目し、女性が作家となるための社会的条件を分析しているが、最終的に作家個人の性向や家庭事情へと論が収斂してしまっている⁹。

以上のような、テキストの内在的分析や作家の伝記に照準をあわせた研究は、作品の主題や人物造形の革新性、当時の女性が執筆活動をすることの困難さを指摘した点において十分意義深いものである。とはいえ上述の研究は、ベストセラーの要因として、商品＝文学の流通において重要な役割を果たしたと考えられる、広告媒体の影響を考慮しているとは言い難い。しかし 1980 年代以降、おもに欧米圏で発展し、近年では日本においても活発におこなわれつつあるメディア・出版史研究¹⁰が示唆するように、読者の質の変化や文学マーケットの発達を背景にした絵入り雑誌などのメディアが、作品テキストの内容に劣らず、ベストセラーに大きな影響を与えていたことは明らかである¹¹。とくに、カルチュラル・スタディーズの見地からミドルクラスの娯楽を分析し、文化的特質を明らかにしたルイーゼ・マクレイノルズの研究や、ジェンダーの視点を取り入れつつなされた、バス・ホルムグレンの出版資本主義に関する考察は、ベストセラーの要因を解明するうえで示唆に富むものであろう。

そこで本稿では、先行研究を適宜参照しつつ、はじめに女性向け大衆小説を消費する読者の欲望を析出し（1 節）、それにたいして出版ビジネスを展開していたヴォリフ社がどのような言説をメディアにおいて発し（2 節）、作家のイメー

⁹ Charlotte Rosenthal, “Carving Out a Career: Women Prose Writers, 1885-1917, the Biographical Background,” in *Gender and Russian Literature: New Perspectives*, ed. Rosalind Marsh (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 129-140.

¹⁰ Jeffrey Brooks, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917* (Evanston: Northwestern University Press, 2003); *Реймблат А. От Бовы к Бальмонту: и другие работы по исторической социологии русской литературы*. М., 2009; 大野斉子『メディアと文学：ゴーゴリが古典になるまで』（群像社、2017）；巽由樹子『ツァーリと大衆：近代ロシアの読書の社会史』（東京大学出版会、2019）など。

¹¹ ロシアの読者史・出版史に関するレビューとして、貝澤訳「書評：巽由樹子著『ツァーリと大衆 近代ロシアの読書の社会史』」『ロシア語ロシア文学研究』第 51 号、2019 年、65-74 がある。

ジを構築していったのかを（3節）、『ヴォリフ書店ニュース』を中心に分析する。ベス・ホルムグレンが「ひょっとすると、女性たちの欲望をもっとも満足させることに成功したのは、大衆女性作家であったのかもしれない」¹²と述べているが、では、その女性作家と彼女たちを取り巻くメディアが、いかなる方法で女性たちの欲望を充足させ商業的成功を取めたかを、以上の手順で具体的に検証することにしよう。本稿の考察を通して、女性向け大衆小説のベストセラーという現象が生じたのは、読者の消費の欲望と女性解放の志向という娯楽性と社会性の双方に、雑誌メディアが応えることができたからである点が明らかとなるだろう。

1. ミドルクラスの女性読者たちの欲望

ヴェルビツカヤなどに代表される、メロドラマ的プロットを有した女性向け大衆小説は、社会における女性の状況の変化に呼応するように出現した。その変化とは、都市における女性人口の増大と識字率の向上、さらには家庭内での女性の余暇時間の増加であった¹³。さて、このベストセラーの要因を解明するにあたり、われわれが最初におこなうべきは、女性向け大衆小説の読者とされるミドルクラスの女性たちが、小説に何を求めていたのか、換言するなら、女性読者がどのような欲望をもって小説を読んでいたのかを明らかにすることであろう。そこで本節では、当時の社会変動やジェンダーをめぐる状況と作品テキストをあわせて検討することによって、女性読者が作品にたいして娯楽性と社会性の双方を求めていたことを指摘しよう。

一般に、ベストセラーの大衆小説を含めた商業文化の享受者として、農奴制の廃止後の流動化していく社会のなかで、都市部であらたに形成されつつあった階

¹² Beth Holmgren, “Gendering the Icon: Marketing Women Writers in Fin-de-Siècle Russia,” in *Russia, Women, Culture*, eds., Helena Goscilo and Beth Holmgren (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 334.

¹³ Holmgren, *Rewriting Capitalism*, 99.

層であるミドルクラスが重要な役割を果たしていたことが、つとに指摘されている¹⁴。ロシアにおけるミドルクラスとは、19 世紀半ば以降の厳格な身分制度の形骸化や産業社会の発展、教育機会の拡充によって、都市部に出現したあらたな社会集団である。こうして成立したあらたなミドルクラスの読者の満足を第一義とする大衆向けの雑誌・新聞が、発展していくことになる。

ミドルクラスの形成と同時に、都市化がすすむなかで存在感を増していったのは、読み書きのできる女性であった。サンクトペテルブルクにおいては、1858 年には女性の人口は 35.8%であったが、1900 年には 45.6%にまで上昇し¹⁵、女性が都市の人口において約半数を占めるようになった。さらには、女性の識字率も都市部では、1857 年には 29.8%（男性 49.6%）であったが、1897 年には 45.6%（男性 69%）、1907 年は 53%（男性 74.1%）、1917 年には 61.1%（男性 79.8%）¹⁶ と上昇し続けており、年を追う毎に男性との識字率の格差は小さくなり、20 世紀初頭には約半数以上の都市部の女性が読み書きできたことがわかる。

かくして、ミドルクラスの女性たちは余暇時間に読書をするようになり、大衆文化の消費の主体となっていく。しかしいっぽうで、彼女たちは依然として家庭のなかでは「女らしさ」を求められる存在であった。都市部では皆婚傾向は弱まりつつあったが¹⁷、当時のロシアでは、結婚して「妻／母」として家庭に入ることが、女性にとっての主流なライフコースであった。実際に、1782 年のエカテリーナ 2 世の勅令により定式化された民法典では、夫婦の同居義務と夫の住所変更があった際の随行義務が定められており（第 103 条）、妻が雇用契約を結んで働くためには夫の許可が必要であり（第 2202 条）、また妻の国内旅券の取得は

¹⁴ ルイーズ・マクレイノルズ『《遊ぶ》ロシア：帝政末期の余暇と商業文化』高橋一彦、田中良英、巽由樹子、青島陽子訳（法政大学出版局、2014）。

¹⁵ Кочаков Б.М и др. Очерки истории Ленинграда. М., 1957. Т. 2. С. 173.

¹⁶ Boris N. Mironov, “The Development of Literacy in Russia and the USSR from the Tenth to the Twentieth Centuries,” *History of Education Quarterly* 31, no. 2 (Summer 1991): 240.

¹⁷ 畠山禎の研究によれば、1897 年の帝国全体の女性の生涯未婚率は 4.5%であったのにたいして、都市では 9.6%であった（畠山禎「帝政末ロシアにおける都市化と結婚行動の変容」『東北アジア研究』第 11 号、2007 年、75）。

制限されていた¹⁸。さらに1850年には、離婚要件は厳格化され、それまで以上に離婚は困難なものとなった¹⁹。したがって、「19世紀後半の経済成長のもとで妻は「稼ぎ手」である夫に経済的に一層依存するように」²⁰なり、女性は家庭に縛りつけられたままであったのだ。すなわちミドルクラスの都市の女性たちは、「女らしさ」をめぐる矛盾——教育の拡充による女性のリテラシーの向上と、それとは相反するような強固な家庭主義という規範——のあいだを生きていたことになる。

以上の状況を踏まえて、女性向け大衆小説を読んでみた場合、作品に登場する女性たちが女性読者にとって魅力的であったことは、明らかであろう。というのも、大衆小説に描かれる女性たちの多くは、現実の社会の識字率の向上や女子教育の拡充に対応して、教養水準が高く、読者である女性たちの憧憬や共感を得やすい存在であったからだ。たとえばヴェルビツカヤの『幸福の鍵』において、主人公マーニャの友人ソーニャは「わたしたちは、一緒に専門学校〔высшие курсы〕に入学しましょう」²¹とマーニャに語りかけているが、ここには19世紀後半以降、国内において女性に門戸を開き始めた女子高等教育を受けられることへの彼女の高揚感を読み取ることができる。同様に、『ブロンズの扉のそばで』（1914）の主人公マルガリータも大学に行き、博士号取得を目指す「教養ある女性」²²である。

さらに、女性向け大衆小説のヒロインたちは、女性が「妻／母」として家庭に囚われることへの抵抗を表明する。ナグロツカヤの『ディオニュソスの怒り』のターニャは、「妻」として家庭に入ることを求める恋人イリヤにたいする不満を「イリヤが誰かに自分の「妻」と私を紹介する時、彼にたいして腹立たしく思う

¹⁸ 高橋一彦「近代ロシアの家族法：その構造と変容」『比較家族史研究』第26号、2012年、122.

¹⁹ 高橋「近代ロシアの家族法」、123.

²⁰ 畠山禎「帝政期ロシアにおける家族・教育とジェンダー」『ロシア・ユーラシアの経済と社会』第1039号、2019年、11.

²¹ Вербицкая А. Ключи счастья. Т. 1. М., 1909. С. 157.

²² Нагородская Е. У бронзовой двери. СПб., 1914. С. 7.

の」²³と語り、婚姻への拒否感を示す。同様に、『幸福の鍵』におけるマーニャも「私は結婚に本当に、嫌悪感をもっているわ」²⁴と述べるが、その理由は「夫の許可なしに、海外に行くことができない」²⁵からであり、ここには先に見たような社会における女性の移動の自由の法的な制限が反映されている。こうした女性主人公たちの主張は、文学という領域においても、家庭における「女らしさ」の規範を求める社会への女性読者たちの不満に十分、応えるものであっただろう。というのも、帝政末期のロシアにおいては、女性たちが夫の暴力などを理由に移動の自由や夫との別居を求め、国内旅券の発行を皇帝に請願する事態が生じていたからだ²⁶。グレゴリー・フリーゼは、「私は、彼とは暮らしていけない——彼より犬を見ていたわ」や「[夫は] 飲酒をし始め、横暴に振る舞いました」といった妻たちの夫に対する不満や訴えを紹介しており²⁷、「男／女」の非対称性を背景に、こうした女性たちの不満や怒りが鬱積していたことは明らかであろう。

しかしいっぽうで、女性読者は家庭からの解放を志向するとともに、ヒロインたちの苦難を目にし、やはりこれまで通り家庭に留まる方がよいと考える場合もある。その点を、以下のブルックスの指摘は示唆している。

彼女〔ヴェルビツカヤ〕は、子どもや家族を顧みないが、最後には自立に大いに苦しむ波乱万丈な人生をおくる。読者はこうした大胆な行為を我が事のように楽しみ、そして同時に、みずからの分別ある平凡な人生によって自分自身を慰める。読者はヴェルビツカヤの作品を読み終えると、結局は家庭と健康が最も重要であると思うのである。²⁸

²³ Нагородская Е. Гнев Диониса. СПб., 1994. С. 57.

²⁴ Вербицкая. Ключи счастья. Т. 1. С. 201.

²⁵ Вербицкая. Ключи счастья. Т. 1. С. 201.

²⁶ 畠山「帝政期ロシアにおける家族・教育とジェンダー」、12.

²⁷ Gregory L. Freeze, "Profane Narratives about a Holy Sacrament: Marriage and Divorce in Late Imperial Russia," in *Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russia*, eds. Mark D. Steinberg and Heather J. Coleman (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 168.

²⁸ Brooks, *When Russia Learned to Read*, 159.

すなわち、ロシアの女性向け大衆小説には、女性解放という革新性と家庭への服従という保守性——「解放と服従の結合」²⁹——が併存しており、前者のみならず後者もまた女性読者にとって魅力的な要素のひとつであったということである。女性読者たちは、そうした「家庭からの解放／家庭への服従」のあいだで迷うヒロインに、より親近感をもつようになったと考えられる³⁰。

しかし注意しなければならないのは、大衆小説の特徴のひとつである現実からより快適な世界へと逃れる「現実逃避」³¹の傾向を考慮するなら、女性読者が憧れる家庭とは、現実のものというよりは、そこから離れた空想としての家庭であるということだ。とするならば、現実からの逃避先としての女性たちの家庭への憧憬とは、既存の社会における男女の秩序の強化ではなく、逃避を志向することによる現実中存在する抑圧への抵抗の一形態であろう。したがって、相反するかのようにみえる「家庭からの解放／家庭への服従」という読者の反応は、対立するものではなく、いずれも社会における「男／女」の非対称性への不満の表れなのであろう。

このようにみてくると、女性向け大衆小説は読み書き能力のある女性読者層を対象に、彼女たちの共感と憧憬を呼ぶ内容——教養ある女性像の提示と婚姻制度や家庭内での性役割への異議申し立て——を描くことによって、読者の支持を得ようとしたのではないだろうか。以上のことから、余暇時間の増大のなかで女性読者たちは、余暇時間における娯楽のひとつとして作品を享受したと同時に、女性の自己実現が制約されている社会構造のなかで、女性向け大衆小説に描かれる人物像に、現状を変革したいという社会的欲求を満たすような要素をも読

²⁹ 久野康彦「ロシアのジュスチース、あるいは信仰の不幸：アンナ・マールの長編『十字架にかけられた女』(1916)について」『Slavistika：東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報』、28号、2013年、32。

³⁰ こうした大衆小説における革新性と保守性の共存は、現代のハーレクイン・ロマンスに至るまで見られる現象であり、ハーレクイン・ロマンスにおける結婚や家庭の称揚は、しばしばフェミニズムのあいだでも議論的となった（尾崎俊介『ハーレクイン・ロマンス：恋愛小説から読むアメリカ』（平凡社、2019）、188-210）。

³¹ Черняк М. Массовая литература XX века: учебное пособие. М., 2009. С. 45.

み取っていたことがわかるだろう。

2. ヴォリフ社の販売促進活動 ——『ヴォリフ書店ニュース』を中心に

では、そのようなミドルクラスの女性読者たちの「欲望」に、「商品」を供給する出版社はどのように関わっていったのだろうか。本節では、当時、出版市場において大きな影響力を有しており、女性作家の紹介や特集を積極的におこなっていたヴォリフ社の挿絵入り書誌雑誌『ヴォリフ書店ニュース』（1897-1917）を中心に分析し、メディアというファクターが、読者と作家とをいかにつないでいたのかを検証する。『ヴォリフ書店ニュース』は、プーシキンやトゥルゲーネフといった国民的作家から、海外の文学作品の紹介や大衆小説の特集に至るまで、多様な文学ジャンルやテーマを扱っており、幅広い読者層に読まれていた。したがって『ヴォリフ書店ニュース』は、文学作品の販売促進をする上で、効果的なメディアであったと考えられる。ヴォリフ社の販売促進活動とは、女性たちの消費への欲望とジェンダー規範から逃れようとする志向の双方に訴えかけるというものであった。

2-1. ビジネスとしての文学

ロシアにおいて、文学を商品として扱うビジネスモデルをいち早く展開したのは、ポーランド出身の企業家マヴリーキー・ヴォリフであった。1820 年のロシアとポーランドの関税の一体化、1830 年以降のポーランド通貨のロシア通貨ルーブルへの切り替えによって、両国の市場は緊密に結びついていった³²。こうした状況下で、出版業界をはじめとしたロシアの多様な産業に、西欧流の経営を熟知した外国の企業家たちが、流入してくることになった。なかでもヴォリフ社は、自前の印刷所を有し、ロシア語書籍と外国語書籍の双方を取り扱い、出版ビジネスを展開した。

³² 異『ツァーリと大衆』, 26-27.

ヴォリフが社主を務めたヴォリフ社は、書籍の販売促進のために『ヴォリフ書店ニュース』を刊行し、新刊紹介や文学に関する批評記事を掲載した。この書誌雑誌のなかで、ヴェルビツカヤやナグロツカヤ、チャールスカヤなどの大衆作家たちも度々紹介されることになり、彼女たちのベストセラーにヴォリフ社が大きな役割を果たしたと考えられる。無論、そこに作者と出版社の利害関係があったことは言うまでもない。チャールスカヤの作品は、ヴォリフ社から刊行されていた児童文学雑誌『心のこもった言葉』で連載されていた。また、ヴォリフ社は出版業のみならず、ネフスキー大通りを中心にショーウィンドーを備えた西欧型総合書店を構えていた³³。ヴェルビツカヤやナグロツカヤの著作の版元はヴォリフ社ではないものの、彼女らに代表される女性向け大衆小説の書店での売り上げは、ヴォリフ社に大きな利益をもたらしたと思われる。

ヴォリフ社は女性たちの消費への欲望に応えるように、誇大な表現を用いつつ、女性作家の作品の販売促進をおこなった。たとえば『幸福の鍵』が出版された1909年の『ヴォリフ書店ニュース』には、「もっとも才能あふれるロシアの現代作家のひとりであるヴェルビツカヤの『幸福の鍵』という最高の評価を獲得した新作」³⁴と、やや誇張しながら作品の素晴らしさを伝え、読者の購買意欲に訴えかけている。また、ヴェルビツカヤに次ぐベストセラー作家であったナグロツカヤについても「ナグロツカヤの小説は一年とわずかで、5版を重ね、飛ぶように売れ、図書館で熱心に読まれ、その小説について語られ、議論されている」³⁵と述べられ、彼女のヒット作『ディオニュソスの怒り』が読者のあいだで大きな存在感をもっていたことが伝えられている。さらに、ヴォリフ社からチャールス

³³ 異『ツァーリと大衆』、29。

³⁴ Зореч Н. Ключи счастья: самая юная книга текущего года // Известия книжных магазинов Товарищества М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии и вестник литературы: историко-литературный и критико-библиографический иллюстрированный журнал. 1909. №5. С. 171. なお以下では、『ヴォリフ書店ニュース』からの引用において、既出記事については、本文中に（発行年：号数：頁数）のみを示す。

³⁵ Дороти́на С. Госпожа Нагродская и ее роман // Известия книжных магазинов Товарищества М. О. Вольф. 1911. №11. С. 274.

カヤの作品の販売促進を目的として出版された小冊子『なぜ子どもたちはチャールスカヤが好きなのか』においても、チャールスカヤは「多くの読者」³⁶を得た「もっとも人気のある児童文学の作家」³⁷であるとその成功が強調されており、さらなる読者獲得を目指す商業的姿勢を読み取ることができる。

2-2. 「女らしさ」の変革

以上のような商業的成功の強調と同時に、ヴォリフ社の宣伝活動において注目に値するのは、思想伝達や啓蒙を目的としない商業雑誌であったにもかかわらず、女性作家たちの扱った女性解放の主題が肯定的に扱われている点である。というのも、女性向け大衆小説はその扇情的内容ゆえに、スキャンダラスに扱われ、否定的評価を受けることが多かったなかで、ヴォリフ社の宣伝活動はそうした批評の傾向にたいして、対抗言説として機能していたからだ。

『ヴォリフ書店ニュース』では、1901 年に「現代のロシアの女性作家」と題する特集記事が組まれた。ここでは「ロシアの現代の文学とジャーナリズムにおいては、近年、優れた女性作家の興隆がみられる」³⁸と、言論の場での女性たちの活躍が伝えられている。この記事では、女性作家たちの特徴のひとつとして「創作の主体性」（1901: №11: 112）を挙げている。すなわち、彼女たちの活躍の範囲は狭いながらも、男性に好まれるような内容ではなく、「結婚、愛、家族、女性の地位」（1901: №11: 113）といった「女性問題」（1901: №11: 113）を扱っていることを好意的に伝えている。ここには、商業主義のなかにおいて、社会の変革を担う女性たちを肯定的に捉え、大衆に広めようとするヴォリフ社の姿勢をみてとることができよう。また作家個人についても、「ヴェルビツカヤはみずからの作品においてほとんど専ら、女性の精神の解放について扱っている」（1909: №5: 172）と評され、当時勃興していたフェミニズム運動を背景に、ジェンダーをめ

³⁶ Русаков В. За что дети любят Чарскую? СПб., 1913. С. 39.

³⁷ Русаков. За что дети любят Чарскую? С. 39.

³⁸ Новоселова В. Современные русские женщины-писательницы // Известия книжных магазинов Товарищества М. О. Вольф. 1901. №11. С. 112.

ぐる諸問題を正面から扱った作家であることを読者に印象づけている。

ヴォリフの販売促進活動においては、以上のような作品における女性解放の主題について紹介するのみならず、さらに踏み込んで、女性作家にたいするジェンダー規範にもとづく批判への反駁と、規範への抵抗もおこなわれている。『ヴォリフ書店ニュース』では、ナグロツカヤへの「芸術的センスを欠いたポルノグラフィー」（1911: №11: 273）や「女性の筆致のあらゆる欠点をもった典型的な婦人作家 [дама-писательница] である」（1911: №11: 273）といった批判が匿名で取り上げられている。このナグロツカヤへの批判からは、女性の欲望を描くことが「ポルノグラフィー」とされ、女性作家は劣った「婦人作家」と呼ばれるなど、当時のロシアにおける女性の執筆活動の困難さがよく示されている。これにたいして、「誰が一体正しいだろうか？ こうした批判者たちのどの意見を信じるだろうか？」（1911: №11: 273）と反論し、「『ディオニュソスの怒り』には読者の興味を引き出し持続させる何か、つまり批評家が説明できない […] 何かが存在する」（1911: №11: 275）と、批評家が記述できていないナグロツカヤの作品の魅力を読者に直観的に訴えている。

チャールスカヤについても同様に、誌面上で教育学者ヴィクトル・フリデンベルクの「彼女 [チャールスカヤ] の作品のヒロインにはいつも、女性心理の醜い沈殿物が見受けられる」³⁹ という批判を引用しつつ、それらにたいする反論がおこなわれている。フリデンベルクのような、心理やヒステリーといった病をめぐる言説によって女性作家やその作品を批判する言説は、当時よくみられた。ここでは、フリデンベルクの「女性心理の醜い沈殿物」といった批判にたいして、「彼女はじっさいのところ存在した若い世代の現実の生活を描くのだ」⁴⁰ と、むしろ作品に描かれる人物造形の巧さを挙げて、チャールスカヤを擁護している。こうした批判への反駁とともに、チャールスカヤの作品の登場人物のひとりであ

³⁹ Русаков. За что дети любят Чарскую? С. 32. なお、フリデンベルクによるチャールスカヤ批判の出典は明らかとされていないが³、引用は Фриденберг В. За что дети любят и обожают Чарскую? // Новости детской литературы. 1912. № 6 からなされていると推察される。

⁴⁰ Русаков. За что дети любят Чарскую? С. 32.

るニーナを「学問の才能があり、雄々しい」⁴¹と評したり、「わたしは、チャールスカヤが力強く勇敢で自立した女の子たちを描いているところがすきです」(1905: №23: 12)と読者である子どもたちの感想を紹介したりすることで、旧来の「女らしさ」とは異なった少女が描かれていることを肯定的にアピールしている。このように、「女性」というジェンダーにもとづく攻撃にたいして、ヴォリフ社はそれらの批判意見をあえて掲載したうえで、ナグロツカヤやチャールスカヤの立場を支持するのである。

以上のように、ヴォリフ社は書誌雑誌において消費者＝読者の購買意欲を喚起させると同時に、たんなる女性作家や作品の称揚にとどまらず、当時の女性解放運動の機運や読者の変化に対応した、旧来とは異なった女性像や規範への抵抗を示すことによって、女性作家たちのプロモーションを図っていたことがわかるだろう。

3. ベストセラー女性作家たちのイメージ戦略

消費の喚起とフェミニズムというふたつの主題によって、女性作家の宣伝活動が展開された『ヴォリフ書店ニュース』において、では、当の女性作家たちはいったいどのように呈示されていたのだろうか。本節では、雑誌における華美に着飾った作家の肖像写真に着目し、ベストセラーとなるためにとった戦略として、作家イメージの操作について論じることになろう。というのも、読者の欲望が反映された雑誌やそこに映る女性作家たちについて検討することによって、メディアが女性読者たちの欲望をどのように喚起し、ベストセラーへとつながるイメージを構築したかという点が明らかとなるからだ。

端的に述べると、メディアが読者の欲望を充足するためにとった戦略とは、女性作家の肖像写真を流通させることによる、「女らしさ」を身にまとった「消費する女」というイメージの構築である。そしてこの「消費する女」という形象

⁴¹ Русаков В. Новая детская писательница: Л. А. Чарская и ее три повести для детей // Известия книжных магазинов Товарищества М. О. Вольф. 1905. №23. С. 518.



【写真1】

は、消費社会が成立しつつあった帝政末期のロシアにおいて、女性の性役割を変革する進歩的女性像のひとつのヴァリエントであった。

ベストセラーとなった女性作家たちのキャリアをみていくと、執筆活動の他にも演劇や音楽といった舞台での芸能に携わっていたこと——換言するなら、「見られる」ことに関わってきたという無

視しがたい共通点がある。彼女たちは自らのバックグラウンドをいかしながら、^{プロモーション}「演劇的な販売促進の技術」⁴²を用いて、雑誌においてイメージを操作した。具体的には、ヴォリフ社は作家のポートレートを雑誌に掲載することによって、女性読者を魅了していった。ナグロツカヤの肖像写真は、『ディオニュソスの怒り』の作者として『ヴォリフ書店ニュース』の巻頭中央のもっとも目立つ位置に置かれている【写真1】（1911: №11: 273-274）。さらに、写真の右には「『ナグロツカヤとは、一体だれ?』と小説の女性読者たちが、しつこく訪ねてきて、作家のポートレートをあちこちに探しまわった」（1911: №11: 274）と記されており、作品の読者たちが作家そのものに関心を示していたこと、さらに作家やメディアの側がそうした読者の欲望を知っていたうえで、作品の販売促進を意図して写真を掲載したことが読み取れるだろう。

実際にホルムグレンの先行研究においても、消費文化のなかでの大衆女性作家たちの写真や肖像の重要性は指摘されている⁴³。しかしながら、作家の写真の掲載による販売促進は、同時代の他のジャンルの作家にもみられ、女性向け大衆小説独自の戦略とは言い難い。だが、ベストセラーの大衆作家の女性たちのメディ

⁴² Holmgren, “Gendering the Icon,” 333.

⁴³ Holmgren, “Gendering the Icon,” 321-346.

アを通した演出において特徴的なのは、消費の主体としての「女性らしさ」を保ったまま、写真が掲載されている点であろう。ヴォリフ社は、「女らしさ」を身に纏った大衆作家のイメージの構築によって、女性読者たちの心をつかんだと考えられる。以下では、ベストセラー作家たちのイメージ戦略の特徴を、同時代のほかの女性作家の肖像画との比較において、明らかにしていこう。

たとえば、『ヴォリフ書店ニュース』の女性作家特集では、作家・政治活動家のヴァレンティーナ・ドミトリエヴナ、フェミニストのオリガ・シャピールらと共にヴェルビツカヤの写真が掲載されている。ドミトリエヴナは「女性問題」への関心の高さでも知られる人物だが、彼女は短髪に慎ましやかな服装をしており、飾り気のない印象を受ける【写真2】（1901: №11: 115）。同様の傾向はシャピールにもみられ、短髪でこちらをみつめる姿からは、「女らしさ」の記号



【写真2】



【写真3】

⁴⁴ 草野慶子「詩人ジナイーダ・ギッピウスについて：ロシア文学のクィア・リーディングのために」『ジェンダー研究／教育の深化のために：早稲田からの発信』小林富久子、村田晶子、弓削尚子編（彩流社、2016）、39。

をあえて捨て去ることによって、「女性問題」に取り組もうとする姿勢を読者にアピールしているように思われる。当時のロシアの知識人階級では、女性の化粧は性労働従事者を想起するものとして避けられており⁴⁴、公衆の気をひくような風貌をして公の場にでる「公的な女」とは女優と娼婦であり⁴⁵、教養ある女性としてふさわしい振る舞いでなかった。したがって、写真に写るドミトリエヴナやシャピールの質素な風采は、知的な女性の規範に適ったものであろう。

対照的に、ヴェルビツカヤの髪は長く、背後から正面を振り返ってコケティッシュに写っており、その「女らしさ」が際立っていることは明かであろう【写真3】（1901: №11: 113）。同様に別の号でも、ヴェルビツカヤの写真が半頁を使って掲載されているが、彼女は大きなハットをかぶり、華美に装飾された服を着ている（1909: №15: 173）。同じくナグロツカヤも、大きな帽子をかぶり、貴婦人



【写真4】

のような風体で優美な様子を演出している【前掲写真1】。さらに、こうした傾向は『ヴォリフ書店ニュース』のみならず、他の雑誌においてもみてとることができる。たとえば『幸福の鍵』が映画化された後、作者であるヴェルビツカヤは映画雑誌のなかで、原作の作者として女優と同じような風貌の写真とともに紹介されている【写真4】⁴⁶。したがって、華やかな出で立ちで自己呈示をする傾向は、女性向け大衆小説の作家に共通のものと考えられよう。

このようにみえてくると、ヴォリフ社などのメディアは、【写真2】で示したドミトリエヴナの写真と共に、華美に着飾り「女らしさ」の記号をまとう傾向のあるヴェル

⁴⁵ マクレイノルズ『〈遊ぶ〉ロシア』, 148.

⁴⁶ Сине-фоно. Журнал синематографии, говорящих машин и фотографии. 1913. № 2. С. 21.

ビツカヤをはじめとした女性大衆作家の写真を掲載することによって、読者の消費への欲望を喚起する戦略をとったといえるのではないだろうか。というのも、19 世紀末までにはロシアにおいてもファッション産業の興隆のなかで小売店が増加したのを背景に⁴⁷、女性たちのファッションの購買という消費活動が、女性の家庭内での役割に変革をもたらすものであったからだ。マクレイノルズが指摘するように、西欧に比して女性解放運動が微弱であったロシアにおいて、男性にとって恐ろしいのはむしろ「女らしさ」の方であり⁴⁸、雑誌に写る「女らしさ」をまとった作家たちの姿は、まさに消費する女の形象——男性たちの秩序を脅かす進歩的女性であった。すなわち、服飾という「男／女」というジェンダーの境界が明瞭に現れる領域において、メディアと当の女性大衆作家たちは、その境界を無化させるのではなく、むしろ「女性」というジェンダーが強調される服装をし、消費する女を演じることで 20 世紀初頭のロシアに成立しつつあった大衆消費社会のなかで読者を魅了することによって、既存のジェンダーの力学に影響を及ぼしたのだ。

この消費する女がジェンダー規範の変革を示すものであったことは、当時の男性が発した言説からも読み取ることができる。軍の士官であり批評家でもあったユーリー・エレッツは 1914 年に、「流行のファッションがどれほど、女性を家事や育児から引き離し、家庭の崩壊をもたらすかは十分明確であるように思われる」⁴⁹と、流行のファッションに没頭する女性たちが家庭を疎かにする様子を嘆いたうえで、「流行ファッションからの女性の解放」⁵⁰を説く。都市部では男性を公的領域へ、女性を私的領域である家庭へと振り分ける明確に二分された性別役割分業が、大衆にまで浸透しつつあった革命前の 20 世紀初頭のロシアにおいて、このエレッツのことはからは、女性の役割や行動の変化はジェンダー秩序を侵犯するという意味で、男性たちにとって脅威であったことがわかる。

⁴⁷ Christine Ruane *The Empire's New Clothes: A History of the Russian Fashion Industry, 1700-1917* (New Haven; Yale University Press, 2009), 145-146.

⁴⁸ マクレイノルズ『〈遊ぶ〉ロシア』, 191.

⁴⁹ Елец Ю. Повальное безумие (К свержению ига мод). Новосибирск, 2006. С. 75.

⁵⁰ Елец. Повальное безумие. С. 289.

以上のような、消費する女のイメージ構築という、女性解放の主題とは一見矛盾するかのような戦略は、家庭という枠組みのなかで「妻／母」としての性役割に囚われていたミドルクラスの女性たちの、余暇における消費を通じた自己の承認への欲望に応えるものであっただろう。ヴェルビツカヤをはじめとした大衆作家たちは、ドミトリエヴナやシャピールのように「女らしさ」をすべてそぎ落とすのではなく、あえて「女らしさ」を纏い、消費する女のイメージ構築を通してマーケットでの存在感を確保することで、自己解放を図ろうとする女性を体現しようとしたのではないだろうか。それによって読者を惹きつけ、支持を拡大したのである。もっとも、こうした女性作家たちのイメージ戦略が、彼女たち自身の意志に拠るものか、出版社の意図なのか一つに断定できないが、作家とメディアが一体となって、消費による女性解放を図ろうとしたということはいえるだろう。

おわりに

これまでの考察から、女性向け大衆小説のベストセラー現象が生じたのは、メディアがフェミニズム的戦略と肖像写真を用いたイメージ戦略によって、女性たちの羨望的である女性を造形することによって、娯楽性と社会性というふたつの読者の作品への欲望に応えたからである。メディアによって造形され流布された女性像とは、女性解放運動や女子教育の解放を背景に、20世紀初頭の大衆文化のなかに現れた、ジェンダーをめぐる規範の変革を志向すると同時に、「女らしさ」を有した消費の主体となる女性であった。ローラ・エンゲルシュテインは、ヴェルビツカヤの『幸福の鍵』にフェミニズムや政治問題など多様な思想やテーマが書かれていることを「流行の思想と興味のデパート」⁵¹と評した。しかしそれは同時に、余暇のなかで消費の主体として振る舞うことを欲望する女性たちにとって、ベストセラー小説とは、文字通り、「流行の思想」(＝女性解放)と

⁵¹ Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), 404.

いう社会性と「興味」という娯楽性の双方を刺激するデパートであったのではないだろうか。

本稿では作家と文学作品、雑誌メディアとの関係に絞って考察をおこなったが、ベストセラーの要因としてほかにも、作者と読者のファンレターや雑誌誌面を通じた交流⁵²、執筆活動のみならず自身による出版社の設立⁵³、さらには当時発展しつつあった映画というメディアの存在を、最後に指摘しておきたい。とりわけ映画の影響は強かったと考えられ、ヴェルビツカヤやナグロツカヤ、チャールスカヤの小説は、オリガ・プレオブラジェンスカヤやヴェーラ・ホロドナヤといった当時の人気女優主演で、相次いで映画化されていった。こうした人気作品の映画化によって、原作である小説の販売が促進されたと考えられるが、映画と女性向け大衆小説との相互の関係については、稿を改めて論じたい。

(やすの すなお, 早稲田大学大学院生)

⁵² Louise McReynolds, “Girl Talk: Lydia Charskaia and Her Readers,” in *Self and Story in Russian History*, eds., Laura Engelstein and Stephanie Sandler (Ithaca: Cornell University Press, 2000), 141-167.

⁵³ Holmgren, “Gendering the Icon,” 340.

Revealing the Bestseller Phenomenon: Popular Novels for Women and the Print Media in Early Twentieth-Century Russia

Sunao Yasuno

Waseda University

This paper examines *Vol'f Bookstore News* (1897–1917), a Russian literary magazine that featured pictures and portraits of authors, to determine why certain novels for women became bestsellers in Russia prior to the 1917 Revolution. Although the feminist movement improved women's status in society, they were still excluded from the public spheres of politics, law, and bureaucracy; only the fields of literature and journalism were comparatively accessible to women. It is reasonable, therefore, to explore the commercial success of female writers to understand how women in that era in those fields acquired their power and influence.

Most research on popular novels for women focuses on textual analysis and personal histories of writers. New research on the history of publishing reveals, however, that not only sensationalized content but also the development of print media, such as illustrated magazines, played an important role in gaining readership and creating bestsellers.

This paper will, therefore, focus first on the literary tastes of the readers of popular women's novels. Next, it will examine the public discourses promoted by *Vol'f Bookstore News*. And, finally, utilizing portrait photographs from *Vol'f Bookstore News*, it will analyze the image of the female authors promoted by the magazine.

In conclusion, this research shows that bestselling novels for women were popularized because the media responded to the readers' tastes in entertainment and social culture, portraying women as role models for other women by employing both feminist and image strategies.

分解と再編： アンドレイ・ベールイ『ペテルブルグ』における 作中人物の描写¹

松 本 隆 志

はじめに

本稿は長篇小説『ペテルブルグ』における作中人物像を主な考察の対象に、ロシア象徴派の作家アンドレイ・ベールイの描写の手法を論じるものである。

ベールイの小説では、作中人物たちの人物像は極めて断片的かつ流動的に描かれている。彼らにはその一人一人をはっきりと区別して性格づけるような一貫した輪郭は与えられていない。しばしば実在の人物がモデルとして想定される主要な登場人物たちでさえ、作品全体を通して固有の人物像を保つことはまれであり、ある主人公を特徴づけていたはずのモチーフが、別の人物や物に転写され、その性格が一般化されるような例も多く見られる。

本稿の目的は、このような人物像の断片性や流動性を、イメージの「分解」と「再編」として読み解き、この描写手法のメカニズムをベールイの象徴主義的な比喩の理論との関係から明らかにすることにある。

¹ 本稿は、2019年10月26日に日本ロシア文学会第69回大会（早稲田大学）で行った口頭発表「アンドレイ・ベールイ『ペテルブルグ』における作中人物の造形」に基づいている。

1. 断片的・流動的な作中人物

アンドレイ・ベールイの小説に登場する主人公たちの人物像が断片的、あるいは流動的であるということは、これまでも多くの先行研究で指摘されてきた。

例えば、ベールイの「装飾的散文」の文体を論じたノーヴィコフは、「ベールイの小説には主人公がいない」とする意見を否定しながらも、ベールイの貧弱で型にはまった外見描写は主人公たちをそれほど性格づけてはおらず、「主人公たちの人物像は、可変的、不安定で、明確な輪郭を失っており、多種多様な変形を被る」²と述べている。

また、スヒーフは『ペテルブルグ』の主要登場人物たちのモデルとして、プーシキンやゴーゴリ、ドストエフスキー、トルストイらの作品の主人公たち、あるいはベールイの父である数学者ブガーエフや、ベールイと親交のあった詩人ブロックをはじめとする実在の人物たちの名を挙げるのだが、逆説的に、これらの文学史的な文脈や同時代的な背景は、「作中人物の構造を規定するものではなく、彼らを理解するための鍵とはならない」³と主張している。なぜなら一人の作中人物に対して複数のモデルが設定され、彼らから取り出された諸要素が複雑に積み重なることで、結果として、心理的・伝記的に統一を保った具体的な人物像を構成することができなくなるからだ⁴。スヒーフは、ベールイにおけるこのような人物像を「互いに一致することのない様々な射影やアングルで描かれた」⁵キュビズムの絵画にたとえている。

² Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990. С.108.

³ Сухих И. Прыжок над историей (1911 – 1913. «Петербург» А. Белого) // Звезда. 1998. № 12. С. 226.

⁴ マグワイアとマルムスタッドも同じように、プーシキン、ゴーゴリ、ドストエフスキー、トルストイの主人公たちから選び取った断片的な特徴が組み合わされることで、『ペテルブルグ』の主人公たちの人物像が統一性を欠いていると指摘している。彼らによれば、『ペテルブルグ』の主人公の断片性は近代人のアイデンティティの欠如を反映するものである。Robert A. Maguire and John E. Malmstad, “Petersburg,” in *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*, ed. John E. Malmstad (Ithaca: Cornell University Press, 1987), 116.

⁵ Сухих. Прыжок над историей. С. 226.

このようにベールイの小説の作中人物が帯びる断片性や流動性が論じられる際、たびたび言及されるのが、ベールイの人物描写を「有機的な存在を薄層に切断」して分析的に知覚するキュビズムの手法と評したベルジャーエフの論文である⁶。1916年に発表されたこの論文のなかで、ベルジャーエフは次のように述べている。

ベールイには彼だけの芸術感覚がある。宇宙的な切断と分散、世界のすべての事物の脱結晶化、物と物のあいだに堅く設けられた境界すべての破壊と消失という芸術感覚だ。彼にあっては人々の人物像そのものが脱結晶化して分散されており、一人の人物をほかの人物や彼を取り巻く世界の事物から区別する確固たる境界は失われている。我々の肉体的な世界の堅牢さ、固有性、結晶性は壊れていく。ある人物が別の人物に移り、ある物が別の物に移り、物理的な平面が超感覚的な平面に、頭脳のプロセスが社会生活のプロセスに移る。異なる平面の混淆が起きているのだ。⁷

ベールイの小説では、作中人物たちは断片的なイメージの集積として描かれ、それらのイメージが一人の人物からほかの人物へと流動的に受け渡されていく。それによって、それぞれの人物の固有性、具体性は失われ、人物像は極度に一般化してしまう。

このように、『ペテルブルグ』における作中人物像の断片性や流動性はすでによく知られたものであり、先行研究でもさまざまな解釈が示されている。作品のプロットや主題との関連からその意味を探ることもできるだろうし、ベルジャーエフの言う「物質的な平面」と「超感覚的な平面」というような世界観の問題として論を展開することもできるだろう。そのなかで本稿の関心は、人物像の断片性、流動性を比喻や文体といった描写手法の観点から検討することにある。小説

⁶ Бердяев Н.А. Астральный роман. Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург» // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 442.

⁷ Бердяев. Астральный роман. С. 440.

というジャンルにおいて、作中人物像をあえて断片化・流動化させ、曖昧とも捉えられかねない描き方をすることによってどのような積極的意味があり得るのか、またそうした描写手法が文学史上どのような位置を占め得るのかを考察していきたい。

2. 断片化

この節では『ペテルブルグ』において、人物像の「断片化」が描写手法の面でどのように現われるのかを検討する。

ベールイの人物描写の文体的な特徴としては、描写対象となる人物の外見の一部分を取り出して誇張的に描き、その部分への言及を執拗に繰り返すというメトニミー的な手法が挙げられる。文体論の研究で知られるコジェーヴニコワも『ペテルブルグ』では人物の描写にメトニミーが広く用いられていると指摘している⁸。

例として、まずは『ペテルブルグ』の最も主要な主人公である元老院議員アポロン・アポローノヴィチ・アブレウーホフの外見がどのように描写されているかを見てみよう。

わが元老院議員は68歳になったばかりだ；彼の顔は蒼白くて、灰色の
プレス・パビエ文鎮にも（厳粛なとき）、パビエ・マシェ張り子材（余暇のとき）にも似ていた；石のよう
な元老院議員の眼は、黒緑の窪みに囲まれていて、疲れているときには青く、
巨大に見えた。

さらに付け加えるならば：アポロン・アポローノヴィチは、完全に緑色で、
巨大なまでに引き伸ばされた自分の耳を燃え盛るロシアの血の背景のうえに見
ても、何ら心を波立たせることはなかった。最近、彼はそのように描かれたの
である：(13)⁹

⁸ Кожеевникова Н.А. Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 53.

主人公の顔を「文鎮 пресс-папье」や「張り子材 папье-маше」にたとえる言葉遊びもいかにもベールイらしい文体と言える箇所だが、ここでは引用後半の描写に注目したい。これはペテルブルグの大通りで売られている大衆雑誌の表紙に描かれた主人公アポロン・アポローノヴィチの顔を叙述した一節である。血のように赤い背景色の表紙には、アポロン・アポローノヴィチの大きな耳を誇張した戯画が描かれている。この場面の後、アポロン・アポローノヴィチの描写では、「尊敬すべき耳をチラチラと眺めた」(18)、「霧の中に頭蓋骨と耳を突き出して」(24)などといったように、彼の緑色があった大きな「耳」への言及が繰り返されるようになる。いわば風刺画的な描写を言語表現に置き換えたような手法が取られるのだ。

描写対象となる人物の身体や服装などの外見から特徴的な細部を取り出して、それを大げさに描くメトニミー的な手法は、『ペテルブルグ』における人物像の断片化の典型的な例である。このようなベールイの描写手法はゴーゴリの影響によるものと言われている。例えば、エルズワースは『ペテルブルグ』における一貫したメトニミーの使用、特に鼻や衣服、帽子への執拗な言及はゴーゴリへの密かな参照であると述べている¹⁰。

周知のとおり、ベールイは晩年の著書『ゴーゴリの技巧』(1934年)のなかで、自身がゴーゴリからの様々な影響を受けたことを認めている。この著作でベールイは、『ペテルブルグ』にはゴーゴリの『鼻』、『外套』、『ネフスキー大通り』、『狂人日記』からの影響があるとして多くの具体例を示している。そのなかでもメトニミー的な人物描写に関わるものとしては、次のように述べられた箇所が挙げられるだろう。

⁹ 本稿では、『ペテルブルグ』からの引用に際しては、1913-14年の「シーリン」版を底本とした以下のテキストを用い、引用末尾の括弧内にページを示す。『ペテルブルグ』からの引用文の翻訳では、原文のコロンとセミコロンを訳文でもそのまま用いる。また以下全ての引用文で、傍点による強調は特に断りのない限り引用者による。Белый А. Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом / 2-е изд. испр. и доп. СПб., 2004.

¹⁰ J.D. Elsworth, *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 104.

『外套』や『鼻』の一連のフレーズが『ペテルブルグ』のフレーズの織物の萌芽である。ゴーゴリの作品ではネフスキー大通りに沿って鼻や頬髭や耳が彷徨っている。ベールイの作品では、「鴨、鷺、雄鶏」のような鼻だ。「山高帽、ステッキ、コート、耳、鼻そして口髭」が歩いていく。¹¹

ここで挙げられている「山高帽、ステッキ、コート、耳、鼻そして口髭」というフレーズは、多少の異同を伴いながら、「自分の肩越しに通行人には見えたらう：山高帽、ステッキ、コート、耳、鼻そして口髭…」(56)、あるいは「黒い口髭を生やした見知らぬ男が振り向いて、目にしたのは：山高帽、ステッキ、コート；耳、口髭、鼻……」(27)といったように作中で何度も繰り返されている。一方で、「鼻」についての言及は、次の箇所を指したものと思われる。

そしてまたそっくり同じような家々があちらにも聳え、同じような灰色の人の流れがそこを通り抜け、同じような黄緑色の霧がそこに立ち込めていた。人々は脇目も振らずそこを走っていく；歩道はこそこそ囁き、擦れた音を立てていた；オーバーシューズに擦られていたのだ；住人たちの鼻が厳かに漂っていた。鼻たちが大勢で流れて行く。鷺の、鴨の、雄鶏の、緑がかったのに、白いの；それに全然鼻のないのまでそこを流れて行くのだった。そこでは一人ぼっちの者も二人組も、三人、四人組も流れて行く；そして山高帽のあとを山高帽が流れて行く：山高帽、羽根、丸帽；丸帽、丸帽、羽根；三角帽、シルクハット、丸帽；プラトーク、傘、羽根。(21-22)

いずれの例でも、衣服や帽子など身につける物の名前を示す名詞や鼻の特徴を指す形容詞が列挙されている。コジェーヴニコワによれば、このような列挙はベールイの人物描写において重要な役割を担っている¹²。では、このような身体や衣服に関わる列挙によってどのような効果が得られるのだろうか。ベールイの

¹¹ Белый А. Собрание сочинений. Мастерство Гоголя. Исследование. М., 2013. С. 332.

特徴を明確にするため、ゴーゴリの作品と比較してみよう。

ゴーゴリの『ネフスキー大通り』には次のような一節が見られる。

あなた方はここで並々ならぬ驚くべき技巧でネクタイの下に通した比類なき頬髯に会うだろう。ピロードのような、縐子のような、黒貂や石炭ほど黒い、しかし、ああ、外務官僚にだけ属している頬髯に。ほかの官庁の勤務者には神は黒い頬髯をお認めにならず、彼らはきわめて不愉快なことに、赤茶けた頬髯を持たねばならない。¹³

この作品の冒頭でゴーゴリは、ネフスキー大通りを歩く人々の口髭や頬髯、帽子や衣服の特徴を切り取ってつぎつぎと描き出していく。人物の身体や衣服の些細な部分に拘る描写は確かにベールイにも共通するように思われるのだが、ここで注意を向けるべきなのはむしろ、このような描写手法において両者の違いがどこにあるのかということだ。

ゴーゴリの作品では、身体的な細部の描写は「外務官僚にだけ属している頬髯」というように、その人物の身分や性格を端的に表現する方法として用いられている。秦野一宏も、ゴーゴリの作品では服装や外貌が「それを身につける人間が何者かを語って」¹⁴ あり、「ゴーゴリにあってはつねに、部分の中に全体が反映されている」¹⁵ として、ゴーゴリの人物描写の特徴を「部分」で「全体」を代理するメトニミーの方法と捉えている。

これに対して、ベールイの『ペテルブルグ』では、全体像から切り取られた「鼻」や「帽子」はただ文字通り並べられているだけで、何らかの人物や集団を

¹² Кожевникова Н.А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 186. もっともコジェーヴニコワがこの論文で示した例はすべて詩からの引用であり、小説に関しては触れられていない。

¹³ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем в 23 т. Т. 3. М., 2009. С. 128.

¹⁴ 秦野一宏「“生理学もの”とゴーゴリ」『海保大研究報告、法文学系』第40巻、第1号、1994年、60.

¹⁵ 秦野「“生理学もの”とゴーゴリ」、59.

特徴づけるための細部としては全く機能していない。「鶯の、鴨の、雄鶏の（ような鼻）」あるいは「山高帽、羽根、丸帽」という列挙は、それぞれがどのような人物に属しているかを語ることはなく、むしろ人々は「同じような灰色の人々の流れ такие же серые проходили там токи людские」というように、個別の性格づけを剥奪され、一般化されてしまう。

これらと同様の列挙は『ペテルブルグ』では人物の描写以外でも用いられている。例えば作品のプロローグでは「ペテルブルグ、あるいはサンクト・ペテルブルグ、あるいはピーテル（いずれも同じことだが）」(9) というフレーズが2回繰り返される。ここでも「いずれも同じ」というように、列挙される一つ一つの言葉の差違は捨象される。あるいは、この列挙の手法の特徴がより明らかな例としては、次のような箇所を挙げることもできるだろう。

それで：——

—— ごく稀に花咲く自然の懷に入り込むことがあると、アポロン・アポローノヴィチはここでも私たちと同じものを目にする；つまり：彼が目にするのは花咲く自然の懷だ；しかし私たちにとって、この懷は一瞬にして標に分離する：スマレに、キンポウゲ、タンポポやナデシコに；しかし元老院議員はこの個々別々のものをまた一つにまとめ上げるのだ。[…]

アポロン・アポローノヴィチは単純に、簡潔に言う：

——「花々だ……」

——「花だ……」(35)

ここでは、「スマレ」、「キンポウゲ」、「タンポポ」、「ナデシコ」といった個々の花の名が列挙された後、それらがすべて「花」という一つの一般的な単語に置き換えられてしまう。さらにこれに続けて次のような一節がある。

ここで私たちが思い出すのを妨げられはしない：瞬く間に傍を過ぎて行った物たち（絵画、ピアノ、鏡、真珠母、机の象眼細工）、——要するに、瞬く間に傍を過ぎて行った物たちは皆、空間的な形を持つことができない：(36)

ここで列挙されている「絵画、ピアノ、鏡、真珠母、机の象眼細工」は、個別具体的な対象としては何の共通点も持っていない。それにもかかわらず、「要するに словом」の一言で、それらは「瞬く間に傍を過ぎて行った物」という抽象度の高い概念に置き換えられるのだ。

このように『ペテルブルグ』では、列挙される「個々別々のもの」は、その具体的な対象としての特徴や差違を奪われ、「いずれも同じ」あるいは「要するに」というような等号で括られて、極度に一般化されるのである。

ではゴーゴリとペールイのこの違いは何に由来するのか。

まず確認しておきたいのは、ゴーゴリに見られるような「全体」を表象する「部分」としてのメトニミーが、19世紀ロシア文学においては、「リアリズム」の手法として捉えられてきたということだ。

1840年代のロシアで「生理学もの」と呼ばれるルポルタージュが流行したことはよく知られている。秦野によれば、「生理学もの」の特徴は「主として都市住民の生態を細かく観察、研究し、そのあるがままの姿を写し出す」¹⁶ ことにある。「生理学」という名が示す通り、このジャンルでは生活の細部に焦点があてられ、その微細なものの観察を通して、都市住民の気質や特徴の全体像が描き出される。『ペテルブルグの生理学』（1845年）の序文で、ベリンスキーはそうようにペテルブルグの人々を描いた理想的な手本としてゴーゴリの『ネフスキー大通り』や『狂人日記』、『鼻』、『結婚』などの作品を挙げている¹⁷。

ベンヤミンによれば、フランスではじまったこの「生理学もの」というジャン

¹⁶ 秦野「“生理学もの”とゴーゴリ」, 65.

¹⁷ Белинский В.Г. Вступление <к «Физиологии Петербурга» > // Собрание сочинений. В. 9 т. Т. 7. М., 1981. С. 130.

ルは類型的な対象把握に基づいている。

彼は群衆の中で運ばれてゆく通行人を見ると、外観によってこの通行人を分類し、魂のあらゆる襲に至るまでこの通行人を認識したと思いこむ。当時の生理学ものは、このような奇妙な考え方についての記録で満ちている。[……] 通行人の間に認められる類型的な性格があまりにも目に立つので、その向こうに、観察対象の人物に特有の特異性を求めたいという好奇心にそそられたとしても、驚くにはあたらないだろう。[……] 悪夢と言うべきものは、この対象に特有の、他と区別される特徴が、今度は、ある新たな類型を構成する要素に他ならないことが明らかになることである。その結果、最も明瞭な個性が、結局のところある類型の例証となってしまうのだ。¹⁸

このように外見的な特徴によって内面的な性格に至るまで類型化された「生理学もの」の描写対象をベンヤミンは「数を増しながらも常に同一のものとして描かれた人物」¹⁹と呼んでいる。

リアリズム文学のある時代、ある地域の社会や人々の生活を忠実に再現するような文学作品であるとするならば、そこにもやはり「生理学もの」と同様に類型化された人物像が見られることになる。それはベリンスキーが「読者にとっては馴染みある未知の人」²⁰と呼ぶ「タイプ」の概念である。主人公をある種の人々を代表する「タイプ＝類型」として描くことで、その作品は特定の時代や地域を写實的に再現するものとなるのだ。

ベールイが『ペテルブルグ』で描くネフスキー大通りの通行人には、このような「類型化」は見られない。むしろ「生理学もの」や「リアリズム」の基礎となっているこの「類型化」こそ、リアリズムに対する反動から生じたとされる象

¹⁸ ヴァルター・ベンヤミン「パリ——十九世紀の首都 梗概〔フランス語稿〕」『パリ論／ボードレール論集成』浅井健二郎編訳（筑摩書房、2015）、62-63。

¹⁹ ベンヤミン「パリ——十九世紀の首都 梗概〔フランス語稿〕」、63。

²⁰ Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Собрание сочинений. В. 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 173.

徴主義が克服しようとしたものであったとさえ言えるだろう。

ロシア象徴派の機関誌『天秤座』創刊号（1904年）の巻頭を飾り、象徴主義のマニフェストのひとつとされる論文のなかで、ブリュースフは当時の実証主義的な文学史研究の傾向を次のように説明している。

造形芸術に対するラスキンの態度と同様の態度を文学に対して取っているのが、非常に広く普及しほとんど支配的とさえ言える文学史家の学派である。彼らが文学のなかに見ているのは、作品が創作された時代や国の生活様式や気質をそこから学ぶことができるような正確な生の再現だけだ。彼らは詩人の記述、詩人が創造した人物の心理、詩人自身の心理を入念に研究し、その後、詩人と同時代の人々の心理やその時代の特徴へと移っていく。文学の意味はそれがその時代の生活様式を研究するための助けになることにあり、学者と違ってそれを意識していない読者や詩人自身はただ単に思い違いをしているのだと彼らは完全に確信している。²¹

特定の時代や地域の生活様式を研究するための素材としての有用度から芸術作品を評価することをブリュースフは批判する。彼は「文学や造形芸術において『リアリズム』が最終的な言葉であるように思えたとしても、芸術は現実を再現したことは一度もなく、[...] 現実を繰り返すような芸術は存在しない」²²とまで言い切っている。

ペールイの『ペテルブルグ』で繰り返し用いられる「山高帽、ステッキ、コート、耳、鼻、口髭」というフレーズは、一人の人物の外見を様々な構成要素に分解して、言葉を並べただけのものだ。それぞれがどのような特徴を持ったコートや口髭であるか、またその持ち主が何者であるのかについては一切語られない。そのような特徴づけを排した列挙のフレーズを脈絡もなくあらゆる場面に繰り返し挿み込むなかで、一度だけ付け加えられる次の一節は、リアリズムの

²¹ Брюсов В. Ключи тайн // Собрание сочинений в 7 т. Т.6. М., 1975. С. 79–80.

²² Брюсов. Ключи тайн. С. 80.

類型化に対する皮肉のようにも思われる。

そのとき肩越しに彼は山高帽，ステッキ，口髭を目にした（ペテルブルグの住人たちを際立たせるのは——ふむふむ——個性だ…！）（331）

以上のように、ベールイの『ペテルブルグ』の人物描写において、特徴的な細部を切り取って誇張するゴゴリ的な手法が見られるとしても、それは「リアリズム」のようにある「部分」を通して「全体」を表わすような「類型化」の方法としては機能していない。このような「全体」への参照を欠いた「部分」の誇張が、ベールイによる人物描写の「断片性」を生み出している。それではなぜベールイの描く人物像はメトニミー的な手法で断片化されるのだろうか。次節では「流動性」に注目してこの点を検討していこう。

3. 流動性

この節では、前節で考察した断片的なモチーフが、複数の作中人物の間を容易に移動し、そのことが人物像の「流動性」を生み出していることを検証していく。

前節で述べたように、アポロン・アポローノヴィチ・アブレウーホフの描写では、「大きな耳」がその特徴的な細部として誇張的に繰り返し描かれている。この「耳」の強調は、作品の序盤ではアポロン・アポローノヴィチに対してのみ用いられているのだが、これが後に別の人物に移されるのである。例えば、アポロンの息子で、父に対する暗殺計画に巻き込まれているニコライ・アポローノヴィチの耳が肥大化する。

彼は何時間も鏡の前に立ったまま、耳が成長するのを見つめていることがあった：耳は大きくなっていくのだ。（331）

もちろん「アブレウーホフ」の姓が示すように、アポロンの大きな耳は祖先か

ら受け継がれた遺伝的なものなのだから、その息子であるニコライの耳がやはり大きくなったとしても、それは驚くにはあたらない。しかし耳が肥大化するのニコライだけではない。アポロンの暗殺を計画し、ニコライに指示した人物であるリップパンチェンコの耳も肥大化する。

顔の薔薇色は黄ばんで、脂ざり、萎れてしまった——死体の灰色がかった蒼白さで脅かした；額は——広がり；そして——耳が大きくなった；ただ品の良い老人だっているではないか？（379）

このような耳の肥大化とは異なるが、やはり「耳」がメトニミー的に用いられる例で特に興味深いのは、アポロン・アポローノヴィチがモルコーヴィンという人物を呼び止めようとする次の場面だ。

アポロン・アポローノヴィチはシルクハットを拾い上げようと水溜まりに四つん這いになり、どこかへ走り去ろうとしている背中を追いかけて震える声で叫んだ。

——「うむ……いいですか……！」

しかし背中には聞こえなかった（厳密に言えば、背中ではなく——背中の上を駆けていく耳には）。(187)

この場面では、アポロン・アポローノヴィチが呼び止めようとする人物は、最初は「背中」とやはりメトニミー的に呼ばれているのだが、それがアポロン・アポローノヴィチに呼びかけられると「耳」に変わるのである。

このように『ペテルブルグ』では、外見の特徴的な部分を取り出した断片的なモチーフが、ある人物から別の人物へと受け渡される。このようなモチーフの移動を、本稿では『ペテルブルグ』の人物像の流動性の一例として捉えたい。

作中でこのように複数の人物のあいだを受け渡されていくモチーフのなかで、『ペテルブルグ』のプロット上最も重要な主題に関連しているのが「赤」という色のモチーフである。

色彩的なモチーフに注目して『ペテルブルグ』を論じたスタインバーグは、この作品のなかで使用頻度の高い重要な色は赤、黒、緑の三色であり、赤はニコライ、黒はアポロン・アポローノヴィチ、緑は「青銅の騎士」にそれぞれ結びつけられていると述べている²³。このように、色彩をいわば「ライトモチーフ」として捉え、特定の作中人物の造形をある種の一貫性をもって読み解こうとする先行研究も少なくない。

しかしながら、このような色彩的なモチーフもまた作品を通して流動的に人物から人物へと受け渡されていくのであり、特定の主人公との関係に限定して色彩が担うテーマを分析することは、本稿の関心の対象ではない。たしかにニコライが纏う「赤いドミノ」はこの小説で中心的な役割を担うモチーフのひとつである。だが問題はこの「赤いドミノ」がどのようにして生み出されているのかということだ。

実際に『ペテルブルグ』では赤 *красный* やそれに類する色を示す語 (*розовый*, *багровый*, *пурпуровый*) の使われる頻度は高い。そのなかで「赤」が作中人物の外見的な特徴として用いられるのは、ニコライの友人リフーチンの妻であり、ニコライと奇妙な恋愛関係にあるソフィア・ペトロヴナの唇の描写においてである。

彼女〔ソフィア・ペトロヴナ〕の鮮やかな赤い唇はあまりに大きな唇で、しかし……歯（ああ、歯！）は、真珠のような歯なのだ。（60）

アポロン・アポローノヴィチの「耳」と同じように、ソフィア・ペトロヴナの描写では「大きな唇」が強調されている。ここでは「赤」はメトニミー的に切り取られた「大きな唇」に付随する色として現れている。そしてこの「赤」がソ

²³ Ada Steinberg, "Colour and the Embodiment of Theme in Bely's 'Urbanistic' Novels," *Slavonic and East European Review* 57, no. 2 (1979): 195. またマグワイアとマルムスタッドも「暴力」や「崩壊」などを示す赤や血のモチーフとニコライの人物像との連関を指摘している。Maguire and Malmstad, "Petersburg," 112.

フィアからニコライへと移されたときに、「赤いドミノ」が生み出されることになるのだ。

しかしソフィア・ペトロヴナは彼女の唇を求め唇を血が出るほどきつく噛み、ニコライ・アポローノヴィチが痛みに呆然としているとき、平手で頬を打つ音が日本風の部屋に響き渡った。

——うう……奇形、かえる……ううう、赤の道化。(67)

この場面でも、前の引用箇所と同様に「唇」という語が2回繰り返されるのだが、こうして両者の唇が近づいたとき、「赤」は「血」の形をとってソフィアからニコライへと受け渡される。それに続いて「赤の道化」という言葉でソフィアはニコライを罵る。これは作中の時系列では、ニコライが実際に赤い道化衣装を身につけてペテルブルグの町を彷徨うよりも前の出来事だ。つまりニコライの「赤いドミノ」衣装はソフィア・ペトロヴナの罵り言葉をそのまま実体化した姿なのである。このように「赤」という色は、ソフィア・ペトロヴナの唇からニコライの唇を経て彼の衣装へと移動するのだが、その後にこの「赤」はさらに別の人物たちへと浸透していく。

「赤いドミノ」を纏ったニコライが巻き起こす一連のスキャンダルは、作品前半の主要なエピソードとなる。そのなかで「赤いドミノ」と接触した人々が赤面するという場面が繰り返されるのである。まず「赤いドミノ」の姿で自分の後を追ってきた人物が、顔を仮面で隠してはいるが、ニコライに違いないと考えて、ソフィア・ペトロヴナが赤面する（68-69）。また、自分の部屋を訪ねてきたドゥートキンに道化衣装を見られて、ニコライが赤面する（82-83）。さらに、妻と「赤いドミノ」の関係を知ったりフーチンが赤面する（132）。

なかでも「赤」という色に過剰に満たされているのは、舞踏会で「赤いドミノ」の正体が露見した後に、アポロン・アポローノヴィチとニコライの父子がはじめて顔を合わせる次の場面だ。

父の感謝がこの瞬間、息子をひどく当惑させた；ニコライ・アポローノヴィ

チは頬に血がのぼせるのを感じた；そして自分が赤面しているのだと思ったときには、彼はもう真ッ赤だった。アポロン・アポローノヴィチはこっそりと息子に目を向けた；そして息子が赤くなっているのを見ると、自分まで赤くなりはじめた；その赤みを隠そうと、彼はわざとらしい優美さで階段をさっさと駆け上り、すぐにでも横になろうと寝室へ駆け込んで、薄い綿布に身をくるんだ。

[…]

ビロードの張られた（大臣たちの足が踏みつける）階段の灰色がかった段の上に立って、ニコライ・アポローノヴィチは逡巡していた；父がよろめいたまさにその場所の足元には窓から紅色の斑な網の目状の光が差していた；その紅色の斑な網の目は何故だか血を思わせた（その血は古代の武具も赤く染めていた）。馴染のある嫌な吐き気が前ほどの（ひどい）調子でこそないが、胃から上ってきた：彼は消化不良に苦しめられていたのではなかったか。

[…]

ニコライ・アポローノヴィチはこの瞬間、吐き気をもよおして口を大きく開いた；そして彼の口の大きな孔が朝焼けに広がった：彼はそこに松明のように赤く立っていた。(220)

この場面では父が落とした鉛筆をニコライが拾って手渡し、それに対して父が感謝を述べたことをきっかけに、当惑したニコライが赤面する。それを見たアポロン・アポローノヴィチも赤面し、さらに彼らの立っていた場所まで赤く染まるというように「赤」という色が広がっていく。

ここでは「赤」を示す語は、当初は розовый, багровый, пурпуровый およびそれらの動詞の形が用いられているが、最後には「松明のように赤く красный, как факел」というように、より一般的な красный という語にまとめられている。これは前節で挙げた列挙の例と同様にイメージの一般化と言えるだろう。

以上のように、ソフィア・ペトロヴナの外見の特徴的な部分である「唇」から取り出された「赤」は、ニコライの唇（血）、道化衣装の「赤いドミノ」を経由して、様々な人物に浸透していく。「赤いドミノ」に接触した人々のそれぞれ

が顔を赤らめる要因となった感情は、羞恥、怒り、当惑など様々だが、それらはすべて「赤面」として一般化される。

このように、最初はある特定の人物の外見的な特徴を強調するかたちで切り取られた「耳」あるいは「赤」などのメトニミー的なモチーフが、つぎつぎと別の人物に浸透していくことで、それぞれの作中人物のイメージは境界を失って流動化し、プロット上は対立関係にあるような複数の人物たちが一つに結合される。つまりここでは本来は結びつくはずのない複数の対象が流動的なモチーフによって結合されている。

4. 分解と再編

ここまで検討してきたことをまとめておこう。『ペテルブルグ』では作中人物の描写に際して、外見上の特徴的な部分を切り取ったモチーフが多用される。そして、そのようにしてある人物から取り出された「大きな耳」や「赤い唇」といったモチーフが、別の人物へと流動的に受け渡されることで、一人一人の人物像を規定する境界は不安定なものとなり、本来は関係のない（あるいはプロット上は対立関係にある）複数の人物が、一つのイメージに結び付けられる。このとき、断片的なモチーフと、それが本来属していた人物の全体像との関係は断ち切れ、描写対象の個別的な特徴は不明瞭になる。また、それぞれのモチーフも列挙の手法によって、より抽象度の高い一般的概念へと置き換えられる。『ペテルブルグ』の人物描写の断片性、流動性、一般性とはこのようなものだ。

このような人物像の断片性、流動性、一般性を生み出す描写手法は、ペールイが1909年の論文「言葉の魔術」で示した比喩（メタファー）の生成過程に類似している。

ペールイによれば、比喩（メタファー）はある対象に関する表象を諸特徴の複合体として分解し、そこから一つ（あるいは複数）の特徴を選び取って、同じ特徴を持つ別の対象に関する表象と対照することで生まれる。

例えば、「月」という対象は「白い」、「赤い」、「金色の」といった色彩的な特徴、「丸い」、「尖った」という形状上の特徴を持ち得るが、そのなかか

ら「白い」、「尖った」という特徴を選択する。そして、ほかの白く尖った物（「角」や「牙」）から、「角」という対象を選んで、「月」と対照することで比喩（белоострый месяц, белоострый рог, белорогий месяц, месячно-белый рог, беломесечный рог, месячнорогий）が作られる。

このようなメタファーの生成過程をバールイは次のように説明している。

造形の諸形式には何らかの共通性がある。それは、所与のイメージの言葉による表象を拡張し、そのイメージの境界を不安定なものにして、言葉による創造の新たなサイクルを生み出そうという志向、すなわち、言葉における通常の表象に刺激を与え、その内的形式に運動を伝えようとする志向だ。言葉の内的形式の変化はイメージのなかで新しい内容の創造をもたらす。このようにして私たちの創造的な現実の知覚に活動の場が与えられる。この拡大はおそらく、形式的側面からは、私たちが対象の表象の分析に関与するところで生じる。
〔強調、原著者〕²⁴

つまり比喩はただ二つの似た対象を比べるだけでは成立しない。その前提として、それぞれの対象の表象、イメージを「分析」、つまり分解する必要があるのだ。

そして、このイメージの分解を契機とする創造のプロセスは狭義の比喩やメタファーという文体的手法に限定されるものではない。例えば、1907年の論文「チェーホフ」では、バールイは次のように述べている。

まず彼〔チェーホフ〕は現実を個別の分子に分解し、その後、それらの分子の自立たぬ再グルーピング化を行ない、その中から現実のイメージと変わらないのに、チェーホフ自身も彼の主人公たちも意識していないような何か別のことについて語るイメージを組み立てる。²⁵

²⁴ Белый А. Магия слов // Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 324.

この論文でバールイは、チェーホフをリアリズムとシンボリズムの特徴を併せ持つ作家と評している。バールイによれば、チェーホフの一見リアリズム的な表現がシンボリズムとなりうるのは、写実的な描写において「細部」に没入することで、描写対象となるものの全体像が解体され、そのようにして分解された要素が別の対象と結びついて再グループ化されるからだ。そして、このような分解と再編のプロセスによって新たに生成される「何か別のことについて語るイメージ」とはシンボルにはかならない。

ここにも見られるようなイメージの「分解」と新しいグループへの「再編」というプロセスは、バールイの象徴主義の理論においては、描写や表現のみならず、認識の問題としても扱われている。1908年の論文「シンボリズム」で、バールイは世界を把握する二つの様式として「認識」と「創造」を対置して、次のように論じている。

創造と認識は存在するすべてのものの自然に関する問いを異なる形式で立て、異なる形式でそれを解こうとする。

認識が「生とは何か、生の真実は何にあるのか」と問うとき、芸術は断固たる確信をもって「真に体験されるものこそが生である」と答える。[...] 認識の諸形式とは、存在するものの自然を定義する手段（つまり正確な知識を形成する方法）だ。そして体験の表現、体験される自然のイメージの表現には、創造によって生を確立する手法がある。体験されるイメージとはシンボルだ。もしシンボルが言葉や色彩や物質のなかに定着されれば、それは芸術のイメージになる。²⁵

バールイによれば、「認識」とは既存の法則や定義など、あらかじめ確固とし

²⁵ Бельй А. А. П. Чехов // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 300.

²⁶ Бельй А. Символизм // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 384.

て定められた尺度に則った経験的な世界の見方であり、この方法では「いま体験される」生の真実を捉えることはできない²⁷。これを敷衍するならば、作中人物を類型化し、「未知の人」を「馴染みのある」既知の人物像として提示する「リアリズム」は「認識」的な描写手法ということになるだろう。それに代わる方法が、直接的な「体験 переживаемое」、つまり感覚や印象を表現するものとしての「創造」である。この「創造」の方法をベールイは次のように説明する。

表象の能力を体験に至らしめることで、表象されるイメージは必然性の諸法則から解放され、それらは自由に結合して新しいイメージ、新しいグループになる。[強調、原著者]²⁸

対象のイメージを分解することで既存の法則や概念から解放し、それを新しいグループとして自由に再編する。そのようにして新たに生成された「体験されるイメージ」が、ベールイの考える「創造」の手段としての「シンボル」である。シンボルは言語表現における比喩（メタファー）と同様に、「分解」と「再編」のプロセスとして図式化されている。

まとめ

以上のように、アンドレイ・ベールイの長篇小説『ペテルブルグ』に見られる人物像の断片性や流動性は、イメージの「分解」と「再編」の図式に基づく表現手法の一つと考えることができる。

ベールイは描写対象となる主人公のイメージを分解して、その特徴的な部分を抽出する。この段階ではゴーゴリのような誇張したメトニミーの手法が用いられる。しかし、それを「全体」を代理するメトニミーとしたままでは、既存の法則や概念に依拠する「リアリズム」にとどまることになる。そこでさらに一人の主

²⁷ Белый А. Символизм. С. 384–385.

²⁸ Белый А. Символизм. С. 385.

人公から取り出した「部分」をほかの人物へと移行させることで、新たなグループへの「再編」が行われるのだ。

このように、作中人物像の断片性や流動性は、メタファー＝シンボリックな「創造」の手段を小説における人物描写のレベルで実現したものと考えられるのである。

本稿で扱った問題をメトニミー的方法からメタファー的方法への転換と捉えるならば、より一般的な文学史の文脈のなかでベールイの描写手法を位置づけることもできるだろう。その場合、焦点の一つとなり得るのは、「抒情詩」、「小説」、あるいはベールイ自身が好んだ言葉で言えば、「叙事詩」などのジャンルとの関係のなかで、この描写や比喩の手法を検討することである。これについては今後の課題としたい。

(まつもと たかし、早稲田大学)

Разложение и перегруппировка: изображение персонажей в романе Андрея Белого «Петербург»

Такаси Мацумото

Университет Васэда

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы рассмотреть манеру изображения персонажей в романе Андрея Белого «Петербург». С этой целью мы проанализируем отрывочность и текучесть образов персонажей в этом романе по отношению к теории символизма Белого.

В «Петербурге» действующие лица изображаются чаще всего с помощью фрагментарных, гиперболических мотивов, выбранных из их физических черт. Например, при изображении Аполлона Аполлоновича Аблеухова повторно подчеркиваются его зеленоватые огромные уши, а при изображении Софьи Петровны Лихутиной – ее большие красные губы.

Такие мотивы, однако, не только характеризуют определенных героев, но и легко переносятся на других персонажей. Увеличиваются уши и у Николая Аполлоновича, и у Липпанченко, а красный цвет переходит от губ Софьи Петровны к губам Николая в виде крови, и Николай, в свою очередь, ходит по городу в «красном домино», вызывая скандал, в котором разные люди краснеют от стыда, гнева, конфуза. Таким образом, один и тот же мотив свободно переходит от одного лица к другому и соединяет их в единый образный поток. Границы между отдельными героями становятся зыбкими, неустойчивыми, и образы персонажей обобщаются до крайней степени.

Вышеизложенный метод изображения персонажей основывается на символистической теории Белого. В своей статье «Магия слов» Белый объясняет процесс возникновения поэтической метафоры. Метафора возникает, по Белому, когда поэт разлагает представление об одном предмете на ряд признаков, выбирает один из них и соединяет его с представлением о другом предмете. В этом процессе представление данного предмета расширяется, его границы становятся неустойчивыми, и тут дается простор творческому восприятию действительности. Тот же самый процесс разложения и перегруппировки образов воплощает отрывочная и подвижная характеристика персонажей в «Петербурге» на отличном от словесной метафоры уровне поэтического творчества.

地上の宇宙飛行士： モナストウイルスキーと「集団行為」における天地の問題系

生 熊 源 一

はじめに

ソ連という国家にとって、宇宙空間及びそれに関する表象が重要であったことは言うまでもない。その環境下で活動が続けたアーティストたちにとっても、宇宙は多かれ少なかれ関心を寄せる対象であった。1970年代以降の非公式芸術における典型的な例としては、《自分の部屋から宇宙へと飛び去った男》(1985)を制作したイリヤ・カバコフが挙げられるだろう。

カバコフの周辺に成立していたモスクワ・コンセプチュアリズムのサークルの中に、他にも宇宙を扱ったアーティストたちがいたことは先行研究の語るところである。たとえばアレクサンドラ・フラネトヴィチは、1970年代から1990年代にかけて、コンセプチュアリズムの内に一連の宇宙表象が見出していることを指摘している¹。そこではカバコフやエリク・ブラートフといった先駆的な画家のみならず、ヴァジム・ザハーロフやユーリー・レイデルマンといった若い世代のコンセプチュアリストの宇宙に関連する制作が組上に載せられ、1970年代および1980年代には直観的・本能的に個別に模索されていた宇宙のテーマが、1990年代に入ると歴史的なパースペクティブと共に理論化されていったことが語られ

¹ Alessandra Franetovich, “Cosmic Thoughts: The Paradigm of Space in Moscow Conceptualism,” *e-flux journal*, issue 99 (2019): 4.

る²。だが90年代に重きを置いているためか、フラネトーヴィチの議論では80年代についての検討が十分であるとは言えず、このことは解決されるべき課題として残っている。そこで本論文は、コンセプチュアリズムの中心人物であるアンドレイ・モナストゥイルスキー及びグループ集団行為の80年代の営みに焦点を当て、その視点を60年代や21世紀における宇宙に対する関心と関連付けて論じることで、先行研究の成果を異なる角度から補完することを目標とする。

本論文が検討するのは、ソ連においてユートピア的なヴィジョンを生み出すことになる宇宙飛行に対して、とりわけ80年代のモナストゥイルスキーが批評的な距離をもって臨んでいたのではないかという仮説である。こうした特徴は、フラネトーヴィチが論じたようなコンセプチュアリストたち自身による歴史化の視線を通してこそ浮かび上がってくると思われる。以下ではその他のアーティストとの比較も交えつつ、モナストゥイルスキーらがいかに宇宙との距離を測り、このテーマを通して自分たちの来歴を表現してきたのかを追っていきたい。

1. 60年代という宇宙の時代の後で

1961年4月12日、ガガーリンが人類初の軌道飛行に成功。ソ連では翌62年には同日を宇宙飛行士の日と制定した。こうして始まった宇宙の60年代は、非公式芸術が胎動した60年代でもあった。美術批評家のボリス・グロイスは「1961年にユーリー・ガガーリンが自らの飛行を完遂してから、ソ連人は誇りをもって空を眺めるようになった。おそらくは、まさにこの感覚こそがソヴィエト国家とその住民との間の一致を担保していた。というのも宇宙飛行はユートピアを生み出し、そのユートピアはかつてソヴィエトの権力を生み出したものだったからである」³と述べている。さらにゲニスとワイリによれば、60年代における宇宙飛行士は、誰よりも高く上昇した人間であり、天上と地上を繋ぐ役割を体現していたという⁴。その後、1975年にはアポロ・ソユーズテスト計画という宇宙

² Franetovich, "Cosmic Thoughts," 12.

³ Гроис Б. Статьи об Илье Кабакове. М., 2016. С. 98.

競争の終焉を象徴する出来事があった。これらの歴史的出来事に鑑みるに、コンセプチュアリズムがその輪郭を形作っていく 70 年代中頃より前の世代こそが、宇宙に対する視線に満ちた世界を生きていたと言えそうである。では、この時期のアーティストたちはどのように宇宙を見つめてきたのだろうか。本節では星座という観点から、60 年代から 70 年代にかけての宇宙表象を探ってみたい。

まさしく宇宙に関心を抱いていたアーティストとして注目すべきは、キネティズムの面々だろう。1960 年代から 1970 年代にかけて、ヴァンチュスラフ・コレイチュークやレフ・ヌスベルグらは、光や音、そして物体を組み合わせた制作に取り組んでいた。コレイチュークによれば、そこでは運動（движение）の理念を解放することが重要であり、その先駆者としてタトリンやロトチェンコ、ナウム・ガボらの名前が挙げられている⁵。つまりキネティズムは、構成主義の遺産を意識的に受け継ごうとする潮流であった。彼らはこうした先人たちのフォルムを用いつつ、コレイチュークの《宇宙的螺旋》（1972）のような一連の宇宙的イメージを展開していったのである。コレイチュークは後に宇宙飛行士記念博物館のデザインに携わっているが、このことは、ゲニスとワイリならびにグロイスが語ったような宇宙飛行士を見上げる視線を作り上げる一端をキネティズムが担ってきたことを物語っているように思われる⁶。

ヌスベルグが率いたグループ「運動」に参加していたフランツスコ・インファンテもまた、アヴァンギャルドの遺産を引き継ぎつつ自らの宇宙を築こうとした一人である。批評家のアンドレイ・コワリョフは、インファンテの作品を以下のように紹介している。

今ではもう、計測器具のスクリーンに浮かぶ形から芸術家がインスピレーションを得ることができたと想像することも難しい。《星空の再構築プロジェクト》

⁴ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 23.

⁵ Колейчук В.Ф. Кинетизм. М., 1994. С. 7.

⁶ キネティズムと構成主義、そして 60 年代の宇宙飛行の成功体験との関連については、以下の報告から示唆を得た。[Kawamura. A. Медиаискусство в СССР: Кинетическое искусство 1960-70 годов. The 10th East Asian Conference on Slavic Eurasian Studies. 2019/6/29]

(1965-1967) シリーズが何の冗談でもないと感じることはほとんど不可能である。あまり大きくないキャンパスの上で、天文学的なカオスが整頓された幾何学的形象へと変化する。いかなる安っぽい占星術もそこにはない。星々が人々を管理するのではなく、人々が星々を管理するのである。⁷

コワリョフによれば、1962年にマレーヴィチの創作に触れたインファンテは、幾何学的抽象をマレーヴィチが忌み嫌った自然と融和させようと試みていたのだという⁸。コワリョフが言及している《星空の再構築プロジェクト》(図1)を見てみると、夜空に浮かぶ星々が非現実的な形で並べられており、まさに天体の制御が描かれていると言える。このことは少し後の《宇宙のシステム「ネックレス」》(1970-1971)でも変わらず、そこではインファンテが古くから描いてきた螺旋が地球に絡められたネックレスのように描かれており、それは人的制御を象徴するかのようである。コレイチュークによればこれらの奇妙な表象は、それを見る者に自らが抱く宇宙のステレオタイプを見直す効果を与えるものだったというが⁹、いずれにしてもインファンテらが現実の宇宙を出発点として制作を行ってきたことは間違いない。興味深いのは、70年代中頃になると、こうした宇宙変革のバトスが消失していき、写真を使ったある種のトリックによって見た目だけが変化した世界の演出が始まったという指摘だ¹⁰。このような変化を考慮に入れるならば、それ以後に活動を開始したアーティストも多いコンセプチュアリズムの営みには、キネティズムとはまた異なった形で星座のイメージが組み込まれてきたように思われる。

70年代に活動を開始した集団行為の中心的存在であるアンドレイ・モナストゥイルスキーは、グループでのパフォーマンス以前に星座を模した作品を制作している。この《エレメント詩 No. 2 アトラス》(1975, 図2, 以降は《アトラス》と省略)では、文字や数字が散りばめられたページが50以上続き、それら

⁷ Ковалев А. Книга перемен. Том 1. [б. м.] : Издательские решения, 2017. С. 367.

⁸ Ковалев А. Книга перемен. С. 369.

⁹ Колейчук. Кинетизм. С. 106.

¹⁰ Ковалев А. Книга перемен. С. 371-372.

の諸要素に「ケージ - デュシャン - ケージ - デュシャン - ケージ - デュシャン星」などと名称がつけられることで、全体が巨大な文化的星座として構築されている。インファンテは星空を再構築しようとしたが、ここでモナストウिल्スキーはロシア文化（チュッチェフの詩、マレーヴィチの正方形）と西洋文化（デュシャン、ケージ、スタンダール、クラナッハ）を混ぜ合わせたうえで再配置を行っている。マレーヴィチの宇宙観を進展させたインファンテとは異なり、モナストウिल्スキーの態度は幾何学的な図形を組み込んでいながらも、マレーヴィチの活動自体を星座の一部として相対化しているのだ。

この文化的所産を星座と見立てる姿勢を持っていたアーティストを、60年代に活躍した世代から探すとすれば、ユーリー・ソボレフの名前が挙がるだろう。マルチメディア・アーティストであるソボレフは、モナストウिल्スキーとは縁が薄いように見える。しかし、彼はエストニアのカスム（Käsmu）で毎年のようにモナストウिल्スキーやレフ・ルビンシテイン、ニキータ・アレクセエフらと夏を過ごしていたという¹¹。モナストウिल्スキーが、このエストニア・ネットワークとでも言うべき関係から何かしらを吸収していたとしてもおかしくはない。モナストウिल्スキーと密接な関係にあったカバコフが、ソボレフが取りまとめていた科学雑誌のイラストの仕事を行っていたことを考慮すれば、ソボレフ周辺の動向は検討に値するものだと言えそうである。

ソボレフが中心人物であった科学雑誌『ズナーニエ＝シーラ（知識は力）』では、ソボレフとカバコフ以外にもウラジーミル・ヤンキレフスキー、ヴァレリー・ゲルロヴィン、ヴァグリチ・バフチャニャン、ユロ・ソオステルなどが表紙や挿絵に携わっていた。とりわけソオステルはカバコフとソボレフの盟友であり、カバコフは彼の制作に関する評論も手掛けている¹²。そのソオステルの宇宙を表現したイラストが『ズナーニエ＝シーラ』誌の1968年第1号に掲載されているのみならず¹³、同誌1968年第11号では火星探索のイラストが表紙を飾って

¹¹ Романова А., Метеличенко Г. (ред.) Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 96.

¹² Кабаков И. О картинах Юло Соостера // Х.Д.К. № 1. Вологда, 2011. С. 19-80.

¹³ Знание-сила. 1968. № 11. С. 30.

おり、時代に即して彼らの思考に宇宙のイメージが浸透していたことは十分考えられる。

問題なのは、ソボレフらにとっての宇宙が持っていたはずのコノテーションである。ソボレフとソオステルの宇宙観を観察したカバコフによる以下の記述からは、おぼろげながらその答えが見えてくる。「非公式の芸術家は観客を求めて信号を宇宙に向けて発信しているようなものだった」と述べるカバコフは、そのような発信が向かう先としてヴェルナツキーの人智圏（ノースフェーラ）を想定してみせるが、その交信の抜きん出た例として扱われているのがソボレフその人なのだ¹⁴。だが、人智圏と交信するとはどういうことだろうか。あらゆる文化の営みが「大きな文化的な全景の巨大な網の目」（カバコフ自伝、242）の一部であり、ソボレフはそのネットワークの把握に長けていたとするカバコフの記述からは、目の前の作品と全宇宙とを関係づける作業こそが、カバコフが想定するところの人智圏への交信だったことがわかる。それは、目の前の作品を宇宙の一部としてみなすことであり、目の前の作品のうちに全宇宙を見出す視線につながっている。ソボレフ（ユーラ）についてカバコフは、「紙片の上には宇宙全体がなければならぬという思想はユーラのもののなだ。彼はわが国の絵画における宇宙論的な原理を提示していた。つまり、世界の断片ではなく、世界全体をというわけだ」（カバコフ自伝、247）と述べ、ソオステルについても、彼は「宇宙論的な構造を作り出そうと試みていた」（カバコフ自伝、247）と語っている。すなわち、カバコフの視点からすれば、この二人は宇宙観を共有していたのである。換言すれば、カバコフから薫陶を受けるということは、この宇宙的なヴィジョンによって先達の営為を理解する視点を共有することでもあったのだろう。

さて、『私用のための宇宙』（1974-1975）や《手》（1976、図3）、あるいは《無題》（1978、図4）といったソボレフ本人の作品を眺めると、モナストウिल्スキーの《アトラス》と同じように、無数の円と線の結合が目に入ってくる。とりわけ《無題》においては人間の輪郭の中に多数の人間像が描き込まれ、幾何学的

¹⁴ イリヤ・カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』鴻英良訳（みすず書房、2007）、243。以下、同書を繰り返し引用する場合には（カバコフ自伝、243）の形で本文中に略記する。

な模様と合わさって巨大な星座を構築しているように見える。「数学の公式や化学式から図面に至るまで、ユーラ・ソボレフが、その完成した美学的なコンポジションのなかに持ち込もうとしなかった対象はなにひとつ存在しない」（カバコフ自伝, 250）とカバコフが評し、ヨーロッパだけでなく東洋の文化についてもその「パノラマ」に含んでいたとされるソボレフの制作（カバコフ自伝, 249）は、モナストゥイルスキーの《アトラス》と明らかに共鳴している。ソボレフから大きな影響を受けたカバコフと深い親交を結んでいたモナストゥイルスキーが、ソボレフの「人智圏」的なヴィジョンの系譜に連なっていたと考えることは十分可能だろう。だが、我々がここまで検討したのは1975年時点でのモナストゥイルスキーの個人制作だけである。それ以降のモナストゥイルスキーの思索と集団行為の活動における、宇宙のテーマの展開については次節以降で確認したい。グループでの活動に従事するようになったモナストゥイルスキーのいわば発展期にこそ、「はじめに」で述べた批評的な側面が垣間見えるようになるはずだ。

2. 80年代の天空と大地

結論から言えば、1976年に創始された集団行為のソ連期の活動において、宇宙のテーマははっきりとは見えにくいものとなっている。だが、だからといって彼らが空を見上げなかったわけではない。おそらく、宇宙は姿を変えて彼らの制作の中に根を張ってきた。実際、モナストゥイルスキーとカバコフの発想がかなりの程度まで近かったことを示すエピソードもある。カバコフのアトリエ近くを通る際、モナストゥイルスキーはしばしばある夢想をしたという¹⁵。その内容は、カバコフがアトリエの窓を突き破り、両手を翼のようにして羽ばたくという、カバコフの《自分のアパートから宇宙へと飛び去った男》を彷彿とさせるものである。驚くべきは、これがカバコフの《飛び去った男》の制作以前の夢想だったということだ。それゆえ、モナストゥイルスキーはカバコフが

¹⁵ Монастырский А. Эстетические исследования. М., 2009. С. 83. 以下、同書を繰り返し引用する場合には（Эстетические исследования, 83）の形で本文中に略記する。

《飛び去った男》を制作したことを聞くと戸惑いを覚えたという（Эстетические исследования, 83）。このエピソードは、飛翔のイメージがカバコフとモナストゥイルスキーによって無意識的に共有されていたことを示していると言える。だが、カバコフの登場人物が宇宙へと飛び去ったのと対照的に、モナストゥイルスキーの思索はあくまでも地上との関連において深められていった。このことを示すため、以下では80年代の彼のテキストの性格を検討していきたい。

彼の文章に宇宙そのものはほぼ登場しないが、天地という軸は見受けられる。モナストゥイルスキーがこの天空と大地という構図に与える性格が、認識のカテゴリーという極めて人間的なものであったことは、1985年のテキスト「既済」から理解できる。

認識の基本的なカテゴリーとは、「ある」と「ない」である。文化的・認識論的な衝動（それは常に心理的な動機を背負い込んでいる）は、これらの操作可能なカテゴリーのすり替えを求める。「ある」は「地」として、「ない」は「天」として理解される。この「地－天」の軸上でこそ文化は展開されるのだ。この展開と同時に、「ある」は軸を上へと這い始める。最後には「ある」が「ある」である（「地」が「地」であり、「陽」が「陽」である）という、既済の同語反復的状况が生じる瞬間が訪れる。そのような状況下では、おそらく、あらゆる運動は停止し、「その場での回転」が生じ、その後強力で感情的な、しばしば精神病的な爆発（「黒い」表出主義）が「改名」（天上の「ある」の破壊）プロセスの端緒として発生する。（Эстетические исследования, 79）

絶えず韜晦を続けるモナストゥイルスキーの記述を真正面から読み解く必要はないが、少なくとも推察できるのは、ここで天地のイメージが人々の認識と明確に結び付けられ、「天上の『ある』」がゲニスとワイリヤグロイスが宇宙の時代に特徴的であると指摘した上方を尊ぶ視線に近いものを示唆しているであろうことである。「天」と「ある」が対応し、「地」は「ない」とされる認識が逆転し、「地＝ある／天＝ない」が導かれる。さらにこの逆転を超えて、もはや二項対立的な思考が放棄されている点は示唆的である。モナストゥイルスキーは徹頭徹尾

「地」に視線を向けており、そのことは病的なほどの感情を取り上げていることから読み取れる。モナストゥイルスキーが描く「地」の同語反復の世界における人間は、超人的な宇宙飛行士像の対極にある。

モナストゥイルスキーの天地に対する関心は、別の文章でも垣間見ることができる。彼は「ВДНХ, 世界の首都」（1986）と題されたテキストにおいて、ВДНХのパビリオン群という、ソ連的宇宙のマンダラとでも言うべき記号世界を解説しようと試みている。モナストゥイルスキーは、雄牛の像が「コスモス（秩序＝宇宙）」パビリオンに吸収されるような光景を作り出す建物群の構造が、秩序が混沌を飲みこむ様を描いていると考える（Эстетические исследования, 9）。興味深いのは、このパビリオン群から読み取った結論として、ВДНХでは『蒼穹を地上に引き降ろすこと』、つまり地上に楽園を建設すること」（Эстетические исследования, 9）が目論まれていたとされる点である。すなわちモナストゥイルスキーが見据えるソ連世界の宇宙は、ロケットを発射して開拓すべき空間というよりも、地面の上に展開されうる星座であったとひとまずは考えることができるだろう。

「コスモス」という概念の重要性は、しかもそれが「接地」という動態にある際には、この神聖なる「コスモス」のエネルギー部門があたかも弱体化し、日常へと移行する分散地帯によってВДНХが囲まれているかのようなことによって、さらに強調される。例えば、ВДНХの隣には巨大なホテル「コスモス」、映画館「コスモス」、宇宙に関係する無数の通り——「ロケット」のオペリスクとツィオルコフスキー記念碑がある宇宙飛行士の並木道、コロリョフ大通り、キバリチチ通り、コンドラチューク通り、ツァンデル通り等——がある。（Эстетические исследования, 9）

宇宙に対する視線を、地上の営みを交えつつ読み替えていくモナストゥイルスキーのこの態度の萌芽はすでに、1983年に行われた集団行為のアクション《М》とそれを解説したテキスト「移動と停留」（1983）に見受けられる。《М》でモスクワ郊外の野原に招待された参加者たちは、地下鉄でエスカレーターが生み出す

金属音を再生するテープレコーダーの側を通り過ぎ、そこから 500 メートル野原を横切り、そこに置かれた小さな机の上に示された指示に従った。指示の内容は、双眼鏡で出発地点に残っている参加者たちを見、この指示書自体を備え付けられた封筒に入れて持ち、ホイッスルを森に向かって鳴らして応答する音が聞こえた方へ向かえというものだった。その音を出していたのはセルゲイ・レートフで、彼のもとに行くとともに森の奥に向かうように言われる。その先で地下鉄の車両の轟音が地下から響く草地に辿りついた参加者は、木々の間に吊るされた黄金の翼と銀色の球体を目にするようになった。その先にも、「周縁の音楽」と名付けられた即興が流れるテープレコーダーが置いてあった¹⁶。

この《M》も、天地の問題系と関係がある。《M》について論じた「移動と停留」においてモナストゥイルスキーは、タイトルにもなっている「移動と停留」という輸送をモデルとするような思考のシステムが存在し、たとえば地下鉄や空港の装飾などもその美学と切り離せないと述べる（Эстетические исследования, 48-49）。この輸送の美学の特徴は、絶えず最終目的地を想定させ、ここではないどこかへと押し出されるように人々を導くことにある（Эстетические исследования, 49）。そのようにして生み出される空間は生きづらく、時間は堪え忍んで克服すべきものとなる（Эстетические исследования, 50）。だが、輸送ではなく芸術の観点から眺めてみれば、駅や停留所、店舗やホテルなどが複雑に絡み合う興味深いシステムが浮かび上がってくるという（Эстетические исследования, 51-52）。そういった芸術的な輸送空間が「一見すると全く異なり、全くもって相反するようにさえ見える対象——つまり「大地と天空」——をその表現の平面図において連動させ、結合させる」（Эстетические исследования, 52）と考えるモナストゥイルスキーは、「《M》において輸送・芸術空間をその『天-地』の一体性の中でモデル化し、この結びつきが存在することを示そうと試みた」（Эстетические исследования, 52）という。

《M》において天地を象徴するような要素があるとすれば、それは、出発地点

¹⁶ Коллективные действия. M. [<http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-29.htm>] (2020/01/19 閲覧)

と到着地点で鳴り響く地下鉄関連の録音と、飛翔を象徴する翼ならびに惑星のようにも見える球だろう。参加者たちは、黄金の翼と銀色の球を目的地として探索を行うように指示されており、その行路は象徴的には宇宙飛行士のような上昇を示唆しているように見えなくもない。だが、翼と球が吊るされた空間には地下鉄の音が鳴り響いており、このことは参加者たちに出発地点の印象を蘇らせる効果を与えたことだろう。また、銀色の球は干し草を丸めて作ったものであり、実際には大地を象徴する物体であったことも看過できない事実である。このような操作を経て、天地は曖昧なものとして参加者たちに受け止められていったはずだ。翼と球がそれ自体として宇宙を指し示しているとは言い難いが、前述のВДНХにおける宇宙（コスモス）の接地という解釈を援用すれば、《M》においてモナストゥイルスキーは蒼穹を地下鉄に引き付けることで接地化を演出しようとしていたのであり、その天地の軸を移動に絡めて参加者たちに体験させようとしていたと言つてよさそうである。

80年代中頃のモナストゥイルスキーはこのように、ソヴィエト社会に暮らす自分たちの生活と無関係ではない形で天上に対する認識を構築していた。これは、実際の宇宙をモデル化しようと試みる態度とも、自らの芸術のうちに宇宙的原理を表現しようとする姿勢とも異なる。彼にとって現実の宇宙空間は関心の外にあり、宇宙飛行士的な上昇への憧憬は限りなく地上的な営みの中で霧消していた。したがってこの時期のモナストゥイルスキーらの実践は、宇宙観の系譜という観点からすれば、宇宙を見上げるまなざしが停止し、自分たちの足元を支える地面に向かう転換期の産物であったと考えられる。ただし、集団行為の来歴をソ連期に限らず検討するならば、さらに後になって宇宙のテーマが顕現する事実を無視するわけにはいかない。次節では後になって現れたこの直接的な言及が持つ意味について考えてみたい。

3. 21世紀の宇宙飛行士

90年代には活動の一時休止などもあり、集団行為のアクションに宇宙表象が現れることはほとんどなかった。しかし21世紀になると、彼らは突如として直

接的に惑星や宇宙飛行士たちを制作に取り込み始める。前節が扱った事例と同時期、80年代中頃に行われたアクション《木星》(1985)では、直接的に宇宙のイメージが提示されることはなかったのだが、2012年になると、公式サイト上のこのアクションの記録に宇宙飛行士の集合写真が追加された。このことは、当時の彼らの宇宙に対する関心を補足的に説明するものであるようにも見えるが、そうであるとすればなぜ80年代には宇宙飛行士のイメージが水面下にとどまっていたのだろうか。本節では21世紀のいくつかの事例をもとに、集団行為の営みの中で遅れて登場したかに見えるこれらの宇宙表象の性格を検討してみたい。

集団行為の101回目のアクションは、《土星への飛行》(2004, 図5)と名付けられている。あらすじは以下の通りである。舞台はモスクワ郊外のドミトロフスコエ街道で発見され、少し前までは雪に覆われていた、堆肥などが積みあがって出来上がった丘の近辺だった。幾何学的な形状から、それが人工的な発生過程を経たものであることは当初から一目瞭然であったという¹⁷。この丘の上でハリイ・ハリスンの土星への飛行についてのSF小説(1969年の短篇「プレッシャー」)の録音を再生した後、丘から降りて録音が聞こえるか聞こえないかの距離まで主催者たちが移動し、そこでまだ雪に覆われた野原の上にモナストゥイルスキーの《アトラス》(1975)の拡大コピーが敷かれた。その四隅に黒パンの塊が置かれたが、パンの中心部はくり抜かれ、そこにはソヴィエト大百科事典第二版から切り抜かれた人物たちの肖像が埋め込まれていた。その後、参加者はこの物体を見に行き、丘に戻ってくると記録を受け取ってアクションは終了した¹⁸。

ここでも《M》の場合と同じように、天空と大地が交錯している。土星への飛行を物語る声が再生されるのが堆肥の上であるということに加え、使われた事典のひとつが1952年の16巻(「鉄」から「地」の項)であり、使われた肖像のうちに飛行士のA. K. セローフや有機化学者のザイツェフがいたことも、天地の軸を連想させる効果があったことだろう。とはいえこのアクションに関するモナストゥイルスキーの視線は、《M》の時代と比べるとかなり直接的に宇宙を幻視し

¹⁷ Коллективные действия. Поездки за город 6-11. М., 2009. С. 305.

¹⁸ Коллективные действия. Поездки за город 6-11. С. 305-306.

ていると言える。雪に覆われた丘を見つけた時、それがあまりに幾何学的に整然としていることから、彼は「『宇宙的な』印象」(Эстетические исследования, 210)を抱き、半円状の弧から惑星の軌道を連想したという(Эстетические исследования, 210)。この宇宙的なイメージを生み出した丘のふもとで、モナストゥイルスキーが過去に制作した星座的な作品《アトラス》が展開される。宇宙的な光景を目にしたアーティストたちは、天空への飛翔を夢見るのではなく、宇宙的な原理を表現しようとするのではなく、自分たちの過去という別方向の遠方にまなざしを向け、過去の事物を現代へと召喚しようとした。「歴史の天使」的とも表現しうるこのまなざしは、しかし破局を見つめているわけではない。

このアクションに親しむ大多数の人々にとって、肖像付きの細長いパンは何らかの「棺」, 墓, 納骨堂を連想させるものだ。このイメージを思いついた時、私はそういったものを念頭に置いていたわけでは全くなかった。思いもよらぬ対比や、不条理こそが自分にとって重要なことだった。ある蜃気楼的な混交がかろうじてこれらのパンの内に垣間見えるのは、土星が古代ローマ人にとって播種と豊穡の神だったという意味においてのみである。むしろこれらのパンは、(私にとって)見知らぬ科学の担い手たちと飛行士セローフの肖像群が「超越する」場とみなすことができる。(Эстетические исследования, 211-212)

宇宙的な光景からスタートした集団行為のアクション《土星への飛行》において、参加者たちが土星へと飛び立つことはない。モナストゥイルスキーの記述からすると、むしろ土星と関わり合っているのは雪原上に置かれた事物のようである。ソヴィエト大百科事典から持ってこられた科学者と飛行士の肖像画は、モナストゥイルスキーがソ連時代に生み出した記号的宇宙である《アトラス》の上に置かれたパンに埋め込まれることで時代を超えて蘇った。モナストゥイルスキーはこのことをサトゥルススが象徴する農耕の営みのように描き出している。この際、丘の上で読み上げられる土星に関するストーリーがいわば天上に対する想像力を示しているとすれば、丘から離れて行われる「蜃気楼的な混交」はそれとは異なる地上的な恩恵を示す記号としての宇宙を媒介として作動していると言え

る。こうした記号的な混交はそもそも《アトラス》の特徴でもあったが、重要なのは 21 世紀のモナストゥイルスキーが丘の上下という構図を用いて《アトラス》を再配置したことだろう。このことによりモナストゥイルスキーは、初期の記号的宇宙を天地の問題系において理解することを可能にした。

こうした過去と宇宙との結合という契機は、翌年のアクション《月への飛行》(2005)でも見受けられる。このアクションの内容を概観しつつ、今度は月という天体がどのような役割を果たしたかを見てみよう。《土星への飛行》の場合と同様、ここでも過去の資料が拡大コピーされ、雪原上に 8 枚の巨大な紙面が並ぶことになった。これは『フラッシュ・アート』誌の 76-77 号 (1977) の切り抜きであり、デニス・オッペンハイムやリチャード・セラ、ヨーゼフ・ボイスを扱ったページに加えて、集団行為の 1976 年の初期アクション群を紹介する記事が含まれていた。これらの中心には同じサイズの黒い紙が敷かれ、その上には月球儀が置かれていた。月球儀には宇宙船が着陸した場所が赤い点で示されており、同じく赤い字でその船の名前と着陸の日付も書かれていた。これらの物体に親しんだ後、参加者たちには同様のページのより小さいコピーが入った封筒を渡された。そこには赤い文字で、「集団行為」という名称と、このアクションの開催日が記されていた¹⁹。

ここでは赤文字によって、集団行為のアクションと月へと向かう飛行の相同性がほのめかされている。主催者たちは意図的に二つの表示を赤で表現していたが、この連関に気付いた参加者はいなかったと記録されているのだ²⁰。この記述は、長年表現されることのなかった集団行為と宇宙飛行の連関を、21 世紀になって示しているように見える。では、両者の関係性はいかなるものであったのか。そのヒントは、このアクションについて語るニキータ・アレクセエフの声に隠されているように思われる。アレクセエフはモナストゥイルスキーに今回のア

¹⁹ Коллективные действия. Поездки за город 6-11. С. 333.

²⁰ Коллективные действия. Поездки за город 6-11. С. 334.

²¹ アクションの当日には「ルナ・パーク」という名称が使用され、後に記録化される際に《月への飛行》として記載されることになった。

クションの名称を尋ね、名称が「ルナ・パーク」²¹であり、「このアクションが、30年前の芸術は真剣で重苦しいものだったが、今では軽妙で娯楽的なものであることに関するもの」であることに由来すると悟ったという²²。これがアレクセーエフの意見であることは念頭に置く必要があるが、軽さと重さを対比させる彼の姿勢は、70年代から80年代にかけてコンセプチュアリストたちが感じていた重力ないし地表性を想起させる。この軽さと重さが天地の軸と対応するとすれば、初期の集団行為の活動は地上的な重さに縛られた活動として認識されていたと考えることができる。

とはいえアクション《月への飛行》が示しているのは、天上的な現象としての宇宙飛行に対して、集団行為の活動が地上的な重さに満ちていたという対比だけではない。むしろそれは、月球儀とアーティストたちの活動の記録を同じ雪原に置くことによって、宇宙飛行と芸術活動の近接性を演出するものであるようにも見える。集団行為のものではないが、包帯を巻かれた球体を使ったパフォーマンスの記録写真が月球儀の隣に置かれていることも両者の近接性を示唆していると言えるだろう（図6）²³。ここで二つの球体が隣接物として提示されていることは明らかである。集団行為にも球体を用いたアクション《球》（1977）があり、そしてそれが《月への飛行》で雪原上に記録が展開された他のアクションと同時期に行われた活動であったことに鑑みれば、赤文字によって月球儀と封筒に与えられた隠れた相同性を抜きにしても、《月への飛行》の光景は天上の月へと向かう現実の宇宙飛行と地上で行われてきた自分たちの芸術活動を紐付けていると言える。

示唆的なのは、高さという観点から見た際にこの月球儀が地表すぐ近くに置かれていることだ。80年代の論考においてモナストゥイルスキーがコスモスの接

²² Коллективные действия. Поездки за город 6-11. С. 336.

²³ ここに写っているのは、ウィーン・アクションニズムの一員であったルドルフ・シュワルツコグラの《第3のアクション》（1965）である。この一連のパフォーマンスでシュワルツコグラは、包帯を自らの身体に巻き付けるなど様々な用いた。ここでは包帯の巻き付けられた球体の周囲に、シュワルツコグラがくわえる呼吸器のような管が散乱しており、治療現場のような印象を与えている。

地化という議論を展開したことを考慮に入れるならば、この近さは宇宙の接地化をモデル化したようにも見える。そうした観点からすれば、月球儀とパフォーマンスに使用された球体の並置も、80年代に語られた天地の軸の錯綜を思わせる。こうした80年代の文脈を考慮に入れるとすれば、月球儀の下に敷かれた集団行為の記録もまた、宇宙に対するまなざしを地上から脱構築する役割を果たすものとして位置付けられたのだと考えられる。《月への飛行》において雪原上に置かれた月球儀は、赤文字によって現実の宇宙飛行を示唆しつつ、それが前提とする天地の軸を揺るがす地上の宇宙飛行士とでも言うべき存在としてコンセプチュアリストたちを提示し直すものだったのである。足元の雪原上に展開された月球儀と芸術活動の記録を見下ろすという構図により、参加者たちは宇宙表象の地上化を直接的に体感したことだろう。

これまで見てきた二つの事例は、宇宙をガジェットとして利用することによって、改めて自分たちの来歴を整理しようとする営みであるように思われる。この意味では、カバコフの《自分の部屋から宇宙へ飛び去った男》のヴァリエントであるかのように、当時は到達することのできなかった世界に生きる者たちの、置き去りにした地面を振り返るような視線が、これらのアクションにおける宇宙の登場の背景となっているのかもしれない。その視線は、時間の経過と共に強度を増していったに違いない。《月への飛行》ではかすかにほのめかされるに過ぎなかった集団行為と宇宙飛行の連関は、さらに10年近くが経過した後にはより明度を増し、そこに人工衛星のイメージが付け加えられることになる。

アクション《パニトコフへのアイコンの譲渡》(2014)では、ВДНХ近くの「ダイナソー・パーク」の周囲にある空間が舞台となり、そこではアイコンが木に取り付けられ、それを同様に木に取り付けられたライトが照らし出していた。行為の筋自体は、アレクサンドル・イワーノフの《民衆の前に現れたキリスト》(1857)のように参加者たちの前に現れたニコライ・パニトコフにアイコンが手渡されるというシンプルなものだった。このアクションのテーマは過去の文化的事象の再演だったと考えられるが、このアクションで配布された参加を証明する物体は、その観点からすると看過するわけにはいかない特徴を備えている。それは蓋にソ連初の人工衛星「スプートニク1号」(1957)が描かれた小さな鏡であり、その

曇った鏡面にはアクションの名称が刻印されていたのである（図7）。さらに公式記録に付された写真を見ると、この鏡面を撮影するカメラ自体が鏡に写り込み、蓋に描かれた人工衛星のような輪郭を呈している（図8）。この類似は、集団行為のアクション及びその記録と人工衛星とのあいだの相似を物語っているように見えるが、そうでなくとも蓋と底という形でこの二つが対になっていることは示唆的である。地球の周囲を回り、その温度情報を0.3秒ごとに発信した人工衛星のイメージの裏側には、地表を彷徨い、その記録を残し続けた集団行為の営みが隠れている。彼らの地上における活動が、時として宇宙に対するまなざしを変形させつつ反射する性質を備えたものであったことを、この結合が示していると考えることは十分可能だろう。

おわりに

本論文では、モナストゥイルスキー及び集団行為における宇宙に対する関心を検討してきた。冒頭で述べたように、1961年にはガガーリンが人類初の軌道飛行に成功しており、60年代は宇宙の時代としての側面を持っていたと言える。意識せずとも日常へと浸透していたと予想されるこの外部空間のイメージが、コンセプチュアリズムの営みとどのような関係を取り結んでいたのか。そのことを本稿では理解しようと試みた。

最初に、キネティズムの直接的な姿勢とは対照的な宇宙解釈の系譜に初期のモナストゥイルスキーの創作が位置づけられうること指摘した。マレーヴィチ等の遺産をそのまま継承するのではなく、むしろその軌跡自体を図式的な星座として相対化する姿勢は批評的な距離の萌芽であると言えるが、この段階では現実の宇宙飛行に対する視線はまだ見られない。80年代の活動にも直接的な宇宙表象はあまり登場しないが、モスクワのメトロやВДНХに対する関心からは、ソ連における地上と天上を関連付けて理解しようとする意識が見受けられる。この発想はВДНХにおける宇宙の地上化という理念に端を発していると考えられるが、天地の軸の操作に介入しようとするモナストゥイルスキーはある程度まで戦略的だったと言えるだろう。21世紀になってから突如として急増した宇宙飛行士や

惑星の表現は、80年代の思索のひとつの展開として解釈しうる。

だがこの21世紀の宇宙に関する表現を、単なる過去の説明として単純化してはならないだろう。21世紀の集団行為における宇宙への言及は、ソ連社会を生きた自分たちの過去に向けられたパフォーマティブな機能を持っていたのではないだろうか。換言すれば、彼らは地上の宇宙飛行士であったという真実を述べようとしているのではなく、「地上の宇宙飛行士であったかもしれない」と示すことでソ連時代の過去を新しい姿で出現させるのである。そして密閉された手鏡の蓋とそれを反射する鏡面が蓋を開けなければ並べ見ることができないように、往時のコンテキストから抜け出して初めてこの推定が可能になったということも考えられる。いずれにしても21世紀の集団行為は、自分たちの過去に対しても批評的なまなざしを向けるようになったのだと言えるだろう。

(いくま げんいち、北海道大学大学院生)



図1 インファンテ《星空の再構築》(1963-1965)
[Колейчук В. Ф. Кинетизм. М., 1994. С. 95.]

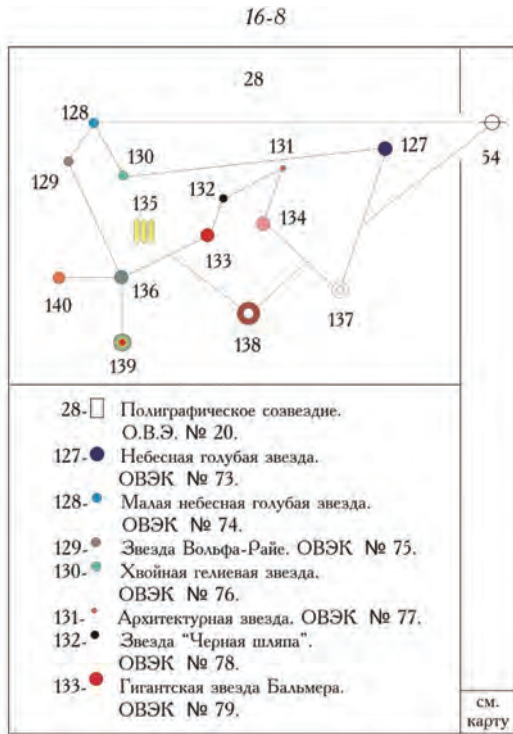


図2 モナストゥイルスキー《エレメント詩 No.2 アトラス》(1975)
[<http://conceptualism.letov.ru/1/slides/AM-ATLAS-45.html>]
(2010/05/23 閲覧)

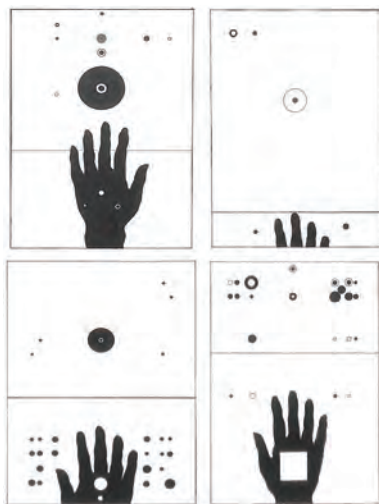


図3 ソボレフ《手》(1976)

[Романова А., Метеличенко Г. (ред.) Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 73.]



図4 ソボレフ《無題》(1978)

[Романова А., Метеличенко Г. (ред.) Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 79.]



図5 集団行為《土星への飛行》(2004)
[<http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-101.html>]
(2010/05/23 閲覧)



図6 集団行為《月への飛行》(2005)
[<http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-104.html>]
(2010/05/23 閲覧)



図 7-8 集団行為《パニトコフへのイコンの譲渡》(2014)
[<http://conceptualism.letov.ru/136/index.html>]
(2010/05/23 閲覧)

Cosmonaut on the Ground: Heaven and Earth in the Works of A. V. Monastyrski and the Collective Actions Group

Genichi Ikuma

Hokkaido University

This paper focuses on the image of the universe in Moscow Conceptualism, the circle of unofficial artists in the last decades of the U.S.S.R. In the 1960s, the Soviet people were enthusiastic about the universe and outer space. On April 12, 1961, Soviet cosmonaut Yuri Gagarin became the first person in space. The next year, the Soviet Union established Cosmonaut Day to celebrate that event. Outer space was utopia. A previous study pointed out that the so-called Conceptualists incorporated the theme of the universe into their works. However, research on the view of the Collective Actions group (CA), the circle of Conceptualists, towards the universe is scarce. Thus, this paper examines the activities of CA and Monastyrski, the leader of this group, and the group's image of the universe in the 1960s, the 1980s, and the 21st century.

Compared to Kinetic artists like Francisco Infante and Lev Nusberg, who directly inherited the legacy of Russian Constructionism and applied it to the cosmic form of their works, Conceptualists showed a different interest in the universe in the 1960s. The universe was interpreted by early Conceptualists as something like a spiritual and symbolic pile. In 1975, Monastyrski created "Atlas," which embodies the idea of a symbolic universe. Unfortunately, after that, he rarely used the image of the universe in his CA works until the collapse of U.S.S.R. His interest in the relationship between heaven and earth can, however, be extrapolated from his texts of the 1980s which try to deconstruct the hierarchical axes of heaven and earth. Given his references to the diffusion of Soviet space ideology in daily life, such texts postulated a certain type of outlook on the universe. Furthermore, at the dawn of the 21st century, CA started to present its own past activities as something close to space flight. Based on these materials, it is argued that Monastyrski and CA rediscovered the past using the theme of the universe as a medium.

正誤表

86 頁図 2 :

(誤) (2010/05/23 閲覧)

(正) (2020/05/23 閲覧)

88 頁図 5 :

(誤) (2010/05/23 閲覧)

(正) (2020/05/23 閲覧)

88 頁図 6 :

(誤) (2010/05/23 閲覧)

(正) (2020/05/23 閲覧)

89 頁図 7-8 :

(誤) (2010/05/23 閲覧)

(正) (2020/05/23 閲覧)

ピョートル・エンゲリメイエル 創造の理論における技術と直観¹

小 俣 智 史

本稿は、ロシアにおける最初期の技術哲学者ピョートル・クリメンチエヴィチ・エンゲリメイエル（1855–1941?, 没年不詳）の創造の理論を、20世紀初頭の文化的・思想的コンテクスト、具体的には『創造の理論と心理学の諸問題 Вопросы теории и психологии творчества』誌や Н. ベルクソン, С.Н. ブルガーコフとの接点に注目して位置づけることを目的としている。

科学・技術が人間の生活の基礎をなし、同時に生命倫理などに代表されるように倫理や宗教と衝突するようになった現代社会において、技術の問題が哲学や思想の分野でも焦眉の問題であることは言うまでもない。西欧において技術の問題を取り扱った哲学者・文明批評家の例としては、O. シュペンゲラーや M. ハイデガー, L. マンフォードなどの名を挙げることができるが、こうした20世紀の技術論に先立ち、技術の問題を主題とする技術哲学が19世紀後半のドイツにあらわれた。ロシアにこの技術哲学を持ちこみ、その嚆矢となったのがエンゲリメイエルである。E. マッハの思想の紹介に努めたことが災いしてか、彼の名はソヴィ

¹ 本稿は筆者が日本ロシア文学会第69回研究発表会（2019年10月26日、早稲田大学）において『『創造の理論と心理学の諸問題』誌における И.К. エンゲリメイエルの創造の理論』と題して行った発表にもとづいている。なお、本研究はJSPS科研費18J02116の助成を受けたものである。

エト期にはあまり知られておらず、ロシアにおいても日本においてもロシア思想史研究の対象とされてこなかったが、ロシアでは近年漸くその思想に光が当てられるようになってきた。エンゲリメイェルの生涯と業績、思想については、すでに数冊の研究書が出版されている²。また、ロシア技術哲学の先駆であるエンゲリメイェルについての言及は、当然ながら技術哲学史の文献に散見される³。加えて、技術者たちの独自のイデオロギーと国家イデオロギーの軋轢というコンテクストにおいて、エンゲリメイェルを当時の技術者たちの代表的なイデオローグとみなす研究もある⁴。

このようにエンゲリメイェルの技術哲学については近年研究が蓄積されてきているが、彼の思想史的意義はまだ汲み尽くされていない。彼の思想の価値は、技術や技術者の問題を扱った技術哲学の先駆けであるという点のみならず、技術の問題を足掛かりとして人間の活動全般を説明しようと試みた点にも見いだされるべきだと本稿では考える。そこで本稿では、彼が技術哲学の延長上で展開した創

² Горохов В.Г. Петр Климентьевич Энгельмейер. Инженер-механик и философ техники. 1855–1941. М., 1997; Емельянов Б.В., Петрович Г.П. Петр Энгельмейер: философия техники и творчества. Екатеринбург, 2004. 同じくエンゲリメイェルの思想全体について説明した文献として、以下の論文がある。Емельянов Б.В., Петрович Г.П. Русский энциклопедист П. К. Энгельмейер. Опыт интеллектуальной биографии // Дискурс-Пи: научно-практический альманах. 2002. № 1 (2). С. 44–47. エンゲリメイェルのみを対象とした研究書ではないが、以下の文献もこの系列に加えることができる。Горохов В.Г. Техника и культура: возникновение философии техники и теории технического творчества в России и Германии в конце XIX–начале XX столетия. М., 2010. これらの研究はエンゲリメイェルの思想の全体像を明らかにしており、本稿で扱う内容（『創造の理論と心理学の諸問題』誌やマッハとの関係、国際哲学会議でのエピソードなど）についても言及があるが、概説にとどまり個々の論点についての考察としては掘り下げる余地が残されている。

³ Горохов В.Г., Розин В.М. Введение в философию техники. М., 1998. С. 49–55; Розин В.М. Понятие и современные концепции техники. М., 2006. С. 44–53. またロシアにおける技術概念の歴史を追った以下の文献にもエンゲリメイェルの名が見られる。Natalia Nikiforova, “The Concept of Technology and the Russian Cultural Research,” *Technology and Culture* 56, no. 1 (2015): 184–203.

⁴ 中嶋毅『テクノクラートと革命権力——ソヴィエト技術政策史 1917–1929』岩波書店、1999年、190–191, 197–198, 374–375, 377.

造の理論に注目したい。

人間の創造・創作活動を如何にとらえるかという問題は、芸術・文学の分野においても、また哲学・思想の分野においても当時議論的となっていた。例えば、ベルクソンは『創造的進化』（1907年）で人間を「ホモ・ファベル」と規定し、独自の創造論を展開した。ロシア国内で言えば、後述するように、Д.Н. オフシャニコ＝クリコフスキイなど А.А. ポテブニヤの弟子たちはハリコフで創造の理論と心理学を組み合わせようとしていた。また Н.А. ベルジャーエフも創造の問題を主題とした『創造の意味 Смысл творчества』を 1916 年に刊行している。エンゲリメイエルが展開した理論はこうしたロシアにおける創造の理論をめぐる歴史の中に位置づけられ、創造についての心理学の分野においても注目されている⁵。このように、創造の理論を手掛かりとするならば、エンゲリメイエルの思想は技術、文学、思想といった分野に跨がる 20 世紀初頭の広範な問題圏の中に見出すことができる。それゆえにその思想に光を当てることで、同時代の技術や科学、文学、芸術、哲学、思想といった諸分野の問題の共通項、結節点が明らかになってくると思われる。エンゲリメイエルの創造の理論を研究する意義はこの点にこそ見いだされる。

本稿の企図は、エンゲリメイエルの思想を彼自身の言説に沿って当時の創造の理論やその周辺のコテクストの中で評価し、その思想の特徴と射程を明らかにすることにある。本稿と同様にエンゲリメイエルと同時代の思想的コテクストの関係に注目した代表的な先行研究としては、А.А. Богданов や П.С. Юшкевич といったロシア実証主義、マッハ主義の系譜の中でエンゲリメイエルに言及した Н.Н. Никитина による研究がある⁶。本稿でも第 1 章で言及するように、マッハとの関係はエンゲリメイエルの思想を語る上で確かに重要である。しかし同書はマッハ主義にとどまらないエンゲリメイエルの思想のさらなる広がりについて言及するものではないので、この点を本稿では補い発展させる必要がある。また、同時代の哲学や芸術の文脈との比較としてベルジャーエフの創造論やロ

⁵ Пономарев Я.А. Развитие проблем научного творчества в советской психологии // Проблемы научного творчества в современной психологии. М., 1971. С. 55–58.

シア・アヴァンギャルドとの関係について論じた研究もある⁷。これらの研究はエンゲリメイエル思想のさらなるパースペクティブを示している点で興味深い。しかし、エンゲリメイエル自身がそれらの対象について言及したわけではないため実証性に欠ける。本稿では、エンゲリメイエルの言説に即して論を進めることで、彼が同時代の文化的・思想的な流れをどのように感じ取り、みずからの技術哲学を位置づけようとしたのかを明らかにしてゆく。具体的に言えば、エンゲリメイエルの創造の理論と『創造の理論と心理学の諸問題』誌における文学研究との比較を第1章、第2章で行う。ここではエンゲリメイエルの思想形成に影響を与えたマッハ思想や、エンゲリメイエルの創造理論の特徴である技術と直観の結びつきについて論じる。この第2章までで抽出した特徴を踏まえて、第3章ではベルクソンやブルガーコフについてのエンゲリメイエル自身の言及に焦点を当て、当時の哲学・思想的コンテクストとの関係について論じてゆきたい。

⁶ *Никитина Н.Н.* Философия культуры русского позитивизма начала века: Пособие для студентов высш. учеб. заведений. М., 1996. 同様にマッハ主義、ロシア実証主義の流れの中にエンゲリメイエルを置く研究として以下のものがある。*Чернышева А.В.* Эврология П. К. Энгельмейера как разновидность философии культуры русского махизма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 12-2 (38). С. 205–207; *Чернышева А.В.* Философия культуры русского махизма: эмпириосимволизм П. С. Юшкевича и эврология П. К. Энгельмейера // Гуманитарный вестник МГТУ им. Н.Э. Баумана. 2014. № 2 (16). С. 1–17; *Рыбас А.Е.* Идеи К. Ф. Жакова и П. К. Энгельмейера в контексте философии русского позитивизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. 2014. № 2. С. 31–38.

⁷ *Ветошкин А.П.* Философия техники в творчестве П. К. Энгельмейера // Позиция. Философские проблемы науки и техники. 2013. № 7. С. 69–72; *Бурас А.* У истоков русского авангарда: общая теория творчества в трудах П. К. Энгельмейера // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. С. 335–343; Alexander Bouras, “The Path of Empirical Criticism in Russia or ‘The Milky Way of Inventors’”, in *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, ed. Christina Lodder (Boston: Brill, 2018), 81–104.

1. エンゲリメイエルと『創造の理論と心理学の諸問題』

まずはそもそも技術哲学をメインフィールドとするエンゲリメイエルがなぜ創造の理論に取り組んだのかを略述しておこう。1880年代からはじまる彼の著述活動における主要なテーマは、彼自身も属する技術者階級が日々携わる技術とは一体何かという問いであった。こうした技術についての問いから出発したエンゲリメイエルは、やがてみずからの思想の対象を人間の活動全般へと広げていった。そのモチベーションとなったのは、技術を芸術や科学と同列に置きたいという願望であった。技術協会で役職を務め、技術教育の発展に尽力したエンゲリメイエルは新興の技術者階級の代弁者として、技術が科学や芸術に何ら劣るものでないことを証明すべく、技術的発明、芸術的創作、科学的発見に共通する枠組みを見いだそうとした。そして彼が行きついたのが、「発見学 эврология」⁸と名付けられた創造の問題であった。

こうして創造の理論へと向かったエンゲリメイエルが文学研究のコンテクストと接触した事例がある。それはオフシャニコ＝クリコフスキイをはじめとするハリコフのグループとの接近である⁹。彼らはポテブニャの弟子筋にあたり、その思想を文学的・芸術的創造についての心理学的理論として発展させるべく、1907年から1923年にかけて主にハリコフで『創造の理論と心理学の諸問題』誌（全8巻）を発行していた¹⁰。エンゲリメイエルはこの雑誌に「発見学すなわち創造の全般的理論 Эврология, или всеобщая теория творчества」と題した論文を2本

⁸ «эврология»はエンゲリメイエルの造語。ギリシア語で発見を意味する「ユリイカ」（エウレカ、ロシア語では«эврика»）から作られていると思われる。また『創造の理論』では«эврилогия」という語を用いている。

⁹ エンゲリメイエルとオフシャニコ＝クリコフスキイの関係については以下の先行研究にも記述がみられる。Горохов. Петр Климентьевич Энгельмейер. С.105–106; Емельянов., Петрович. Петр Энгельмейер. С. 105–106. 以下の先行研究では、エンゲリメイエルとハリコフのグループの主張を個別に扱っている。Никитина. Философия культуры русского позитивизма. С. 91–128.

¹⁰ 第2巻のみサンクト・ペテルブルグで刊行された。

寄稿している（以下、「発見学」第1論文、第2論文と呼ぶ）¹¹。技術と文学という異なる分野から出発した彼らを結びつけたものこそ、まさしく創造の理論への注目という共通点であった。その接近の様子は、エンゲリメイエル著作『創造の理論』（1910年）にも見てとれる。オフシャニコ＝クリコフスキイは同書に序文を寄せており、その中で次のように書いている。

ボテブニャとヴェセロフスキイが基礎をなした、創造についての学問に取り組むロシアの学派が存在する。この学派の視点と結論は、この問題に適用されたЭ.マッハの思想により裏づけられた。マッハの思想の後継者たるエンゲリメイエル氏の書の中に、いまわれわれは、技術的創造の性質の研究から出発する、いわば「対向する」流れを見出している。

ボテブニャとヴェセロフスキイにはじまる運動は、マッハからはじまる運動、とりわけ技術的創造の研究から出発する運動と一致した。さまざまな方面から、類似の視点が提示され、本質的に一致するか、あるいは主たる傾向において一致するような思想が提出されている。¹²

ここで注目すべきことは、エンゲリメイエルがマッハの後継者として技術的創造を研究する流れの中に位置づけられていることだろう。エンゲリメイエルは『哲学と心理学の諸問題 Вопросы философии и психологии』誌にマッハの思想を紹介する論文を寄稿しているほか¹³、マッハの著作のロシア語訳の編集や序文執筆を務めていた¹⁴。両者の間には書簡のやり取りもあり、エンゲリメイエルの『創

¹¹ *Энгельмейер П.К. Эволюция, или всеобщая теория творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 5. Харьков, 1914. С. 131–160; Энгельмейер П.К. Эволюция, или всеобщая теория творчества (статья вторая) // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 7. Харьков, 1916. С. 76–108.* 以下、「発見学」第1論文からの引用には（Э. 1: 頁数）、第2論文からの引用には（Э. 2: 頁数）という表示を付す。

¹² *Энгельмейер П.К. Теория творчества. СПб., 1910. С. 1–2.*

¹³ *Энгельмейер П.К. Теория познания Э. Маха // Вопросы философии и психологии. 1897. Кн. 38. С. 443–455.*

¹⁴ *Мах Э. Научно-популярные очерки. Вып. 1. Этюды по теории познания. М., 1901.*

『創造の理論』には上掲のオフシャニコ＝クリコフスキイによる序文に加えて、マッハの手になる序文も付されている。恐らくこうした両者の関係を念頭に置いた上で、オフシャニコ＝クリコフスキイはエンゲリメイエルを創造の理論における「マッハからはじまる運動」を担う人物とみなしていたのだろう。

一方、エンゲリメイエルもまたオフシャニコ＝クリコフスキイをマッハの影響を受けた人物と理解していた。この『創造の理論』の註でエンゲリメイエルは芸術における創造についての研究の例としてオフシャニコ＝クリコフスキイに言及し、「彼は、概念があらわす事実の領域がより広くなればあらゆる科学的概念はより科学的になるというマッハの基本的な見解を芸術批評に持ち込んでいる」¹⁵と述べ、オフシャニコ＝クリコフスキイが展開した典型や天才についての論を紹介している。このように、両者の間には創造の理論への注目という共通点のみならず、マッハ思想への注目という共通点も存在したのである。

では、オフシャニコ＝クリコフスキイをはじめとするハリコフのグループは、マッハ思想がどのように創造の問題へ適用可能だと考えていたのだろうか。『創造の理論と心理学の諸問題』誌の編集者を務めたB.A. レージンは同誌に寄せた論文で、C. ダーウィンやH. スペンサーに連なる理論家としてマッハをとらえ次のように書いている。

ダーウィンの熱烈な信奉者であったマッハはダーウィンの理論を思考に適用した。思考の萌芽の形態である感覚からはじまり、人間の思考の頂点たる科学的・哲学的な段階・法則に至るまで、力の経済の原則が我々の思考の基礎であることが明らかになった。マッハとアヴェネリウスが言及したのは、主に科学的思考についてであった。芸術的創造の分野においては、芸術を思考の凝縮、すなわち生の多様な現象を比較的少ないシンボル形式にまとめる能力と最初に定義した天才的学者にして哲学者のA.A. ポテブニャにより、詩の初歩的な形式から複雑な詩作品に至るまで、力の経済の法則が適用された。A.A. ポテブニャの才能豊かな後継者D.H. オフシャニコ＝クリコフスキイはみずからの批

¹⁵ Энгельмейер. Теория творчества. С. 27.

評的著作においてこの法則を強調した。¹⁶

この引用文から明らかであるように、レージンはマッハの思考経済説とポテブニャの思考の凝縮の理論を経済の原則において共通するものとみなしている。マッハの思考経済説によれば、膨大な知識を概念や数字、記号を用いて代替することで思考を節約し、それにより科学はより複雑で高度な問題を考えることができるようになるという。マッハはこの原則を科学の基本的性格、科学の発展に欠かせない要素とみなしている¹⁷。一方、ポテブニャの理論によれば、言葉は外的形式、内的形式、意味内容から成り、やがて内的形式が失われ、言葉は散文的なものとなってゆくのだが、このとき感覚されたイメージは一つ概念に統合され、凝縮される。こうした思考の凝縮の過程もマッハの思考経済説と同様に、「以前は難しく複雑であったことが簡単なもの、思考の力を要求しないものになる」¹⁸ プロセスとみなすことができる。レージンはそれぞれ科学と言語に関するマッハとポテブニャの理論を経済性という軸で一つにまとめて論を展開している。

レージンによれば、無意識は知覚やイメージ、観念などを保存し分類するな

¹⁶ Лезин Б.А. Художественное творчество, как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Харьков, 1907. С. 203. 強調は引用元による。オフシャニコ・クリコフスキイらが注目した芸術および科学における節約の原理については В.Б. シクロフスキイも言及しており、当時ある程度知られていたものと考えられる。以下を参照。ヴィクトル・シクロフスキイ「手法としての芸術」『ロシア・アヴァンギャルド6 フォルマリズム——詩的言語論』桑野隆、大石雅彦編（国書刊行会、1988）。ただし、シクロフスキイはマッハではなくスペンサーや R. アヴェナリウスの理論として言及している（シクロフスキイ「手法としての芸術」、23）。

¹⁷ マッハは思考経済が科学にもたらす効果について次のように述べている。「つねに心掛けて思考を節約すること、そして経済的に秩序づけられた何千何万という人々の経験を一個人の頭脳に集積すること、これによってのみ、時間と能力とに限りのある人間が知という名に値するものを、手中に収めることができるのです」（エルンスト・マッハ「科学の基本的性格——思维経済の体系」『認識の分析』廣松渉訳（法政大学出版局、2002）、40. 強調は引用元による）。

¹⁸ Потебня А.А. Полное собрание сочинений. Т. 1. Мысль и язык. Одесса, 1922. С. 182.

ど、創造活動において意識よりもはるかに多くの働きを為すのであり、このとき意識が心理的活動を浪費するのに対して、無意識の領域は「心理的活動を蓄え、節約する」¹⁹という。彼はポテブニャを引きながら、概念の使用による思考の節約や言語プロセス（内的形式の喪失）における経済性について論じ、さらには典型を用いることによる心理的力の保存へと論を展開している。そして、マッハを引きながら、芸術の経済性の最たる表現としての天才に言及し、天才を経済的な力の使い方をする存在とみなしている。マッハとポテブニャの近似性を通じて無意識における経済性に注目することで、レージンは芸術と科学を並置し、次の引用文にあらわされているようにそれらを同一の法則においてとらえている。

芸術が「多様な現象を相対的に少ないシンボル形式に帰着させ」、まさしくそのことにより思考を信じられないほどまでに凝縮するのと同じように、科学は、ひとつの種類に属する際限ない量の事実をひとつの定式、法則へと帰着させる。[...] 科学も芸術も、特殊な形態の思考の凝縮、思考の経済のプロセスである。²⁰

では、エンゲリメイエルはマッハ思想をどのように理解していたのだろうか。エンゲリメイエルがマッハを重要視する理由の一つは、マッハの認識論が技術と科学の紐帯となりうるという点にある。エンゲリメイエルによれば、従来、カントによって科学的発見と技術的発明の間には差異があるとされてきたが、「前世紀末にこの見解はマッハによって覆された」（Ⅲ. 1: 135）という。それはマッハ主義における真理観のゆえであり、マッハは「真理となるのは経験と一致する個々の思考である」（Ⅲ. 1: 145）、そして真理とは「われわれの思考とわれわれの経験の間の相関関係」（Ⅲ. 1: 145）であると考えたがゆえに、外部にある物自体のような何かを見つけ出すことを学問的発見と呼ぶことはできなくなったという。このようにマッハの認識論を理解するならば、科学的発見と技術的発明は別

¹⁹ Лезин. Художественное творчество. С. 206.

²⁰ Лезин. Художественное творчество. С. 215. 強調は引用元による。

物ではなく、同一の原理・法則、同一の枠組みでとらえることが可能になるとエンゲリメイエルは考えていた。

こうした科学と技術に共通する法則として、エンゲリメイエルはレージンと同様にマッハの思考経済説に注目している。エンゲリメイエルは1897年の論文「E. マッハの認識論 Теория познания Э. Маха」の段階ですでに「マッハにとって科学の基礎的原則となるのは思考の経済である」²¹と述べ、思考経済説を理性の原則、科学の原則とする点にマッハの科学論の特徴を見てとっている。エンゲリメイエルは翌年の著作『19世紀の技術的総括 Технический итог XIX-го века』（1898年）においてこの思考経済説を技術へと適用し、「あらゆる人間の活動の基礎には do ut des の原則、すなわちより少なく与え、より多くを得るという欲求がある。それは経済的原則である。技術について言えば、われわれは技術の内に常に至るところでこの原則を見いだすだろう」²²と述べている。またさらに後の著作では、この経済性・節約の原則を科学や技術ばかりでなく芸術やさらには日常生活にまで範囲を広げて適用している。このときエンゲリメイエルは芸術的創造についてハリコフのグループが提示した力の節約の理論を援用している。例えば、『技術の哲学 Философия техники』（1912年）第4分冊では、オフシャニコ＝クリコフスキが『創造の心理学の諸問題 Вопросы психологии творчества』（1902年）において「思考経済というマッハの原則」²³を受け入れ、それをを用いることで作家たちの天才性をはかっていると述べている。そして、芸術と同じく技術についても、「そこにもまったく同様に do ut des という経済の原則が十全なかたちで見出せる」（Ф. 4: 93）として、「どのような技術的課題であってもそれが解決される際には労力や時間、資源、金銭を可能な限り節約しようとする」（Ф. 4: 94）という。加えて日常生活にさえも節約の原則が見出せることを指摘したエンゲリメイエルは、「力の節約という同一の経済原則が至るところで働いて

²¹ Энгельмейер. Теория познания Э. Маха. С. 446.

²² Энгельмейер П.К. Технический итог XIX-го века. М., 1898. С. 68.

²³ Энгельмейер П.К. Философия техники. Вып. 4. М., 1912. С. 92. 以下、『技術の哲学』第4分冊からの引用には、（Ф. 4: 頁数）という表示を付す。

いる」(Φ. 4: 94) と述べている。

こうしたエンゲリメイエルのマッハ理解は、思考の過程に注目し、思考経済説を科学以外の分野にまで適用するという点で上述のレージンの理解と共通点があるが、両者の立場は科学と芸術以外の分野にまで、エンゲリメイエルの関心に即して言い換えるならば技術にまで節約の原則を広げて適用するか否かという点で異なる。エンゲリメイエルにとって芸術の問題は副次的であり、科学と技術に思考の過程を結びつけることこそが重要であった。こうした差異は、「発見学」第2論文において本質的な相違点として顕在化することになる。以下では、こうした思考と技術、より具体的には無意識や意識下と技術との結びつきをめぐる相違点に注目しながら、エンゲリメイエルの創造の理論の特徴を明らかにしてゆこう。

2. 直観と技術

オフシャニコ＝クリコフスキイやレージンをはじめとするハリコフのグループとエンゲリメイエルは、マッハへの注目という点のみならず、創造の理論に無意識の問題を取り入れたという点でも共通している。芸術的創造の過程を心理学的に理解しようとしたハリコフのグループの試みが芸術作品に対する無意識の働きを探究するものであったのは当然のことだが、エンゲリメイエルが展開した創造の主体、創造的人格についての論においても、無意識の要素が重要な役割を演じている。

「発見学」第2論文でエンゲリメイエルが展開した論によれば、創造の主体、創造的人格は三つの要素からなる。第一の要素は直観的要素（洞察や仮定、予感を生む直観、無意識、意識下）であり、第二の要素は論証的要素（思考や概念に関わる理性、判断など）、第三の要素は活動的要素である。直観において把握・着想されたことがらは理性の働きにより整えられ、他者に伝達可能なように言葉や記号、イメージが付与される。そしてこの言葉やイメージにもとづき実際の活動において創造が為されるとエンゲリメイエルは考えた。

こうした三つの要素からなる論は、一見すると、「発見学」第2論文以前から、

『創造の理論』などの諸著作でエンゲリメイエルが展開していた創造の三段階理論の焼き直しのように見える。その理論によれば、「創造において働くのは、欲求、知識、技能である」²⁴という。すなわち、何らかの課題が与えられるとその課題の遂行のために何らかの構想が立てられ（直観、欲求）、次いでその構想を形にするための計画が練られ（知識、判断）、そののち計画が実現・実行される（技能）という。エンゲリメイエルはこうした理論を用いて技術と芸術、科学に共通する創造の過程を説明しようとした。

それに対して、「発見学」第2論文で展開された創造の人格論では、直観的要素に無意識・意識下のはたらき、無意識的・直観的把握が含まれている点に特色がある²⁵。エンゲリメイエルは直観的要素について、「あらゆる洞察、あらゆる仮定や予感がそこから生じる。このように無意識的に、このように正確に現実を〈把握している〉ような本能的なものはすべてここに根ざしている」(Э. 2: 79)と述べている。そうした直観的把握の仕方についてはさらに次のような説明が加えられている。

直観的要素 И は外部へと向かい、事実的な生の実在性を知覚する。そしてさらに、ここで人格 личность と宇宙 космос との直接の交流が生じる。ここでは人格の内に窓があり、この窓を通じて宇宙は人格に流れ込むのだが、それは外在的な要素としてではなく、必然的な統合的な構成部分として流れ込むのである […] その場では人格と宇宙はひとつの全体を為しているため、直観的要素が事物を見るにあたり、事物が自己の内にあるように見るというのは大い

²⁴ Энгельмейер. Теория творчества. С. 98.

²⁵ 創造（発明）について論じる上で無意識に注目する必要があることは、これ以前の著作でも指摘されている。Энгельмейер П.К. Учение об изобретении // Бюллетени Политехнического общества. 1908. № 4. С. 279. ただし、この著作で展開されている創造の三段階理論では、第1の段階（「発見学」第2論文の直観的要素にあたる）には知覚、把握といった要素は含まれていない。またエンゲリメイエルの技術哲学における直観の重要性は次のような論文でも指摘されている。Бахметьев А.Э. Понятие интуиции в философии техники Петра Энгельмейера // История. Семиотика. Культура. Сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием. 2017. С. 76–82.

に理解できることだ。ただ、「見る」という語をここで完全に当てはめることができないことだけは残念に思う。要素Ⅱは盲目的な本能なのだから。事実、それはみずからの掌中に宇宙の切れ端をつかみ、それを触って調べているのである。(㊴. 2: 79-80)²⁶

直観的要素において世界、宇宙、コスモスを直観的に把握するとき、人格と宇宙は自己と外界の区別のない混然一体としたものとしてとらえられる。そして、このとき感じられた直観やひらめきは、論証的要素である理性によって思考の連環へと整えられることになる。エンゲリメイエルは考えている。この引用文では、直観の働きには「見る」という語を完全に当てはめることができないとされているが、それは直観的な把握が主客の区別をもたない、無意識的、本能的なものであり、理性（彼の表現では「論証的要素」）によって整理される以前の感覚をもたらすからだと考えられる。この点で、エンゲリメイエル創造の理論には、感覚から出発する認識論を唱えたマッハの影響を見ることができる。

こうした直観、無意識の要素を強調したエンゲリメイエルは、意識的活動と意識的でない活動の区別を契機として、ハリコフのグループとは異なる立場へと進んでゆく。エンゲリメイエルは次のように書いている。

創造的人格を発見学的に分析するには、必然的にその人格の内に活動的要素を見いださねばならないのだが、そうした事情は発見学を、心理学や論理学の範囲の外へと連れ出し、精神物理学や生理学の範囲内のどこかへと至らしめる。実際、直観的要素は発見学と「創造の心理学」の間にはっきりと境界線を引くことになる。(㊴. 2: 84)

エンゲリメイエル自身の「発見学」とハリコフのグループが展開した「創造の心理学」の違いとしてここで指摘されているのは、創造の過程においては論証的要素（理性、判断）を通じて結びつく直観的要素（無意識あるいは意識下）と活動

²⁶ 「要素Ⅱ」の「Ⅱ」は、「Интуитивный」の略として用いられている。

的要素（物理的・肉体的行為）が直接結びつくケース、つまりは意識的ではない活動がありうるということ、そして「創造の心理学」ではそうした活動をとらえることができないということである。ここでエンゲリメイエルはピアノ演奏を例に挙げている。ピアノの演奏に習熟してくると理性を働かせることなく演奏を行うことが可能になるように、元々は意識的な活動（創造）であったとしても慣れによって自動化され、意識下の運動となるケースがあり、そこにまたあらたに何らかの課題が生じると、解決のために再び創造プロセスへと移行するという循環的な図式をエンゲリメイエルは示している。そのことから、意識的活動が人間の活動のすべてを覆っているわけではなく、意識下・無意識の活動（自動化された行為、ルーティンワークなど）もあわせて考究しない限り人間の活動を全般的に理解することはできないとエンゲリメイエルは考えた。彼の言葉を借りるならば次のようになる。

発見学は人間の創造をそのあらゆる様態・現象において研究する。しかし、その創造それ自体（そのあらゆる様態・現象の総体という意味で）は、人間の活動の様々な様態・現象のうちの一つに過ぎない。言い換えれば、あらゆる創造は活動であるが、すべての活動が創造であるわけではない。（3. 2: 91）

こうした人間活動全般についての包括的理論をエンゲリメイエルは「アクチヴィズム Активизм」（3. 2: 98）と呼んでいる。結局この理論はさらなる展開をみることはなかったが、「発見学」第2論文ではその構想を示して論を閉じている。

以上で見てきたような「創造の心理学」との接近の事例から、エンゲリメイエルの創造の理論の特色が明らかになる。ハリコフのグループの「創造の心理学」が、作者の無意識から芸術作品が生み出される過程に重点を置いたのに対して、エンゲリメイエルの「発見学」の試みは、無意識や意識下、直観（直観的要素）と技巧、技能（活動的要素）の結びつきを重視したことで、「創造の心理学」の範囲を越え出た。それは技巧やルーティンワークの側面を多分に含む技術・テクノロジーの検討から出発して創造の問題へと研究対象を変遷させたエンゲリメイエルならではの視点であり、この点に彼の創造の理論の特徴を見いだすことがで

きる。

3. 技術と直観——ベルクソン、ブルガーコフとの対比

こうした直観と技術の結びつきという特徴を踏まえると、同時代の哲学的なコンテキストにおけるエンゲリメイエルの理論の位置づけも明確になる。以下では「発見学」第1論文、第2論文と同時期、すなわち1910年代前半のコンテキストとの接点に注目しながら論を進めてゆこう。

ここでまず注目したい事象は、1911年にイタリアのボローニャで行われた第4回国際哲学会議である²⁷。この会議にはベルクソンやJ.H. ポアンカレ、R. シュタイナー、ロシアからはH.O. ロースキイなど錚々たる顔触れが出席した。そこでみずからの技術哲学について報告を行ったエンゲリメイエルは、その翌年に出版した『技術の哲学』において同会議で感じとった当時の哲学的・思想的雰囲気を、「理性のヘゲモニーに対する不満が会議の報告の基調をなした」²⁸と描き出している。こうした理性中心主義への批判的雰囲気を受けて、エンゲリメイエルはあらたな哲学的傾向の意義を説く。それによれば、極端な経験論と極端な観念論、宗教哲学といった「古いやり方は哲学を生から遠ざけ、王座の喪失へ導くだけだった」のに対して、哲学の手に王座を取り戻すためには「直接に生へと向かう」(Φ. 2: 51) ことが必要であるという。そして続く箇所では、F. ベーコンやR. デカルト、B. パスカル、I. カント、E. ハルトマン、マッハ、W. ジェームズ、ベルクソン等について個別に論述しながら、哲学が生へ接近してゆく様を描き出し、その延長上に技術哲学を据えている。エンゲリメイエルの説明によると、こうした哲学が生へ近づく流れは、人間の生の理性的ならざる面、無意識・意識下・直観へと接近する過程であった。

²⁷ この会議については、例えば以下の研究でも触れられている。Горохов. Петр Климентьевич. *Энгельмейер*. С. 123–127.

²⁸ *Энгельмейер П.К. Философия техники*. Вып. 2. М., 1912. С. 50. 以下、『技術の哲学』第2分冊からの引用には、(Φ. 2: 頁数) という表示を付す。

こうした道のりを経て、哲学は生へと近づくだけでなく、それをわがものとし、生の指導者として王座につくはずだ。哲学はこの王座を新たな歴史的に構成された基礎、現代の生の心土の全体を貫いている技術文化の基礎の上に確立したものとみなすだろう。今日この王座へと続く道とは、プラグマティズム、直観主義、行為の哲学、生の哲学のことであり、これらすべての道が合流する道がテクニズムなのだ。(Φ. 2: 157) ²⁹

こうした様々な哲学諸流派の流れの中で、「テクニズムの直近の前触れ」(Φ. 2: 105)とされるのが直観主義であり、その代表者であり国際哲学会議で同席したベルクソンについて、エンゲリメイエルは、「ベルクソンは我々の味方だ」(Φ. 2: 112)と述べるなど強いシンパシーを感じている。『創造的進化』において人間を「ホモ・ファベル」(工作人)と定義したベルクソンは、エンゲリメイエルから見れば、「ベルクソンは人間の内に技術の本質を見ている。ただそれを別様に表現しているだけだ」(Φ. 2: 112)という。しかし、両者の立場はこの技術的人間をどのような角度から考察するかという点で異なる。エンゲリメイエルによれば、「もちろん、テクニズムは工作する存在というベルクソンの人間観には拍手を送る。だがそこでテクニズムはベルクソンに別れを告げ、何故にそして如何に人間が工作する存在であるのかという問題に取り組むのである」(Φ. 2: 116)という。自然と人間を対象としたベルクソンの創造論は機械論(メカニズム)と目的論でいえば目的論に近づいたが、それに対してエンゲリメイエルが対象としたのは人間のみであり、その人間が技術により世界に働きかけるメカニズムや心理と技術の関係であったのだ。

こうした両者の立場の相違は、ベルクソンがボローニャの国際哲学会議で発表した『哲学的直観』に対するエンゲリメイエルのコメントにも見出すことができる。哲学を直観にもとづくものとみなす直観主義の立場を、エンゲリメイエルは、「人間の精神においてあらゆる新たなものは直観によって、ロシア語で言え

²⁹ 「テクニズム」という語をエンゲリメイエルは技術哲学を指す語として用いている。

ばひらめき догадка によってつくられる」(Φ. 2: 107) とまとめているが、そこには直観から出発しているという点でエンゲリメイエル創造の理論との共通点を容易に見いだすことができる。しかし、直観主義の主要な検討対象が科学や哲学の問題であるのに対して、エンゲリメイエルは直観が創造（主に技術的発明）においていかに具現化されるかに関心を向けている。エンゲリメイエルはベルクソンの言葉を引きながら次のように述べている。「彼〔訳注：人間〕は〈ある行為が生じるにはいかなる条件が必要か〉を知るべきであるのみならず、望む現象を実際に引き起こすためにこの条件を実現しなければならない」(Φ. 2: 119)。つまり、直観と哲学を結びつけたベルクソンに対して、エンゲリメイエルは直観と技術を結びつけることを求めるのであり、彼によれば、その最後の一步を踏み出したのが技術哲学（E. カップ、A. エスピナス、F. ボン、そしてエンゲリメイエル自身）である。このように、エンゲリメイエルは 1911 年に行われた国際哲学会議を一つの契機として、みずからの思想的立場（「テクニズム」）を生へ向かう哲学的潮流の中に定位した。彼の思想は、哲学史的にみれば経験論や観念論が一世を風靡したのち、生の哲学や直観主義が前景化した 19 世紀末から 20 世紀初頭の雰囲気の影響を色濃く受けたものであった。

こうした西欧哲学史における布置に加えて、本稿では最後に、エンゲリメイエルとロシア思想との接点にも注目しておこう。ここで取り上げるのは、先行研究ではあまり触れられることのない、ブルガーコフの『経済の哲学 Философия хозяйства』（1912 年）に対するエンゲリメイエルの書評である。『技術の哲学』の巻末に付録として付されたこの書評の中で、エンゲリメイエルは、経済と技術という対象の違い、宗教哲学と技術哲学という立場の違いにもかかわらず、「それぞれのケースにおいて得られた結果がほぼ同一である」(Φ. 4: 144) ことに興味を覚え、ブルガーコフの経済哲学を哲学の生への接近の一例、「哲学の関心が思弁的な諸問題からリアルな生の諸問題へ」(Φ. 4: 144) 移行したことのあらわれだと考えている。

エンゲリメイエルとブルガーコフを結びつけるのは、第一に、技術の概念と経済の概念の近しさである。ブルガーコフが経済を定義した以下の箇所を、エンゲリメイエルはこの書評で抜き書きしている。「生の保護と確立、拡大を目的とし

て、自然の敵対的な力を支配し、飼いならし、その主人となろうとする志向において行われるこの生命をかけた闘いこそ、その語の最も広義にして先決的な意味において、経済と呼ばれうるものである」(Φ. 4: 145)³⁰。こうした自然との闘い、人間による自然の支配をブルガーコフは経済と呼んだが、それはエンゲリマイエルが技術に与えた次のような定義と一致する。「技術とは生に関する我々の知識をその生自体のために用いること、すなわち、一方では生の維持(保護)のために用いることであり、他方では生の拡大(攻撃)のために用いることである」³¹、「これまでのあらゆる世紀と比較して、現代の技術の特徴とは自然の諸力の征服である」³²。

こうした技術と経済との近似性は、主観と客観の問題における両者の立場の類似性につながる。エンゲリマイエルはこの書評でブルガーコフの『経済の哲学』から次の一文を書き抜いている。「かくして、主観と客観の間の生き生きとした結びつき、自己を實在の世界へと導き出してこの世界と不可分に結びつける橋梁となるのは、労働、すなわち外部において客観化し、そのことによってこの世界をわれわれにとっての客観となす人間の現実性である」(Φ. 4: 146)³³。ブルガーコフにとって経済(生産・労働)とは人間が理念や目的を世界に刻み込むことでそれらを客観化し、自己と世界を結びつける行為であるのだが、この箇所を書き抜いたという事実は、エンゲリマイエルが主客の関係の問題においてもブルガーコフに共鳴するものを感じていたことを意味する。実際、ブルガーコフの経済観と同様に、エンゲリマイエルも技術(創造)を客観化ととらえており、「技術は芸術とともに客観化する活動である。すなわち、あるアイデアを具現化する、あるいはある構想を実現する活動である。この意味でそれは人間の創造的活動なの

³⁰ 強調は引用元による。原典は以下の通り。Sergei Bulgakov, *The Philosophy of Economy* (1912; reprint, New York: Chalidze Publications, 1982), 43.

³¹ *Энгельмейер П.К.* Критика научных и художественных учений гр. Л.Н. Толстого. М., 1898. С. 45.

³² *Энгельмейер.* Технический итог XIX столетия. С. 13. 強調は引用元による。

³³ 強調は引用元による。エンゲリマイエルはこの一文を書き抜いているが、解説を加えていない。原典は以下の通り。Bulgakov, *The Philosophy of Economy*, 98.

だ」(Φ. 1: 44) と述べている³⁴。

無論、ブルガーコフは宗教哲学の立場から経済を神やソフィアと結びつく活動として説明することで唯物論的経済観を克服することをこの著作の目的としており、その点では神の存在を視界から排除しているエンゲリメイエルの論とは目指すものがまったく異なるのだが、それでも両者の論の基礎となる構図には共通する部分がある。経済においてソフィアが人間を通じ世界へと働きかけるという構図を示したブルガーコフに対して、エンゲリメイエルは創造行為の主体である人間の背後には理性ではとらえられない無意識的で盲目的な世界的プロセスが存在すると考えており、人間は自由意志を持ちながらも「宇宙という全体的で巨大な時計仕掛けにおける顕微鏡で見ないと見えぬほど小さな歯車」(Φ. 4: 22) であると考えている。その結果、エンゲリメイエルの技術哲学において人間は、「人間の内なるコスモスの声」(Φ. 4: 24) である直観においてこのプロセスを把握し、そこで得られたアイデアを理性を介して技術的・創造的活動として客観化するといういわば媒介的な存在となる。こうした人間の活動の媒介性という点でも、エンゲリメイエルとブルガーコフの論は似通っている。

エンゲリメイエルは自身のような技術者とブルガーコフのような哲学者では思考の内容も形式も異なることを認めていたが³⁵、その異なる立場の宗教哲学にも自身の技術哲学との共通点を見出していた。この事例もまた、エンゲリメイエルが当時の哲学的コンテクストに接近し、みずからの立場を位置づけた例といえる

³⁴ エンゲリメイエルはこの「客観化する活動」という技術の定義にたびたび言及しているが、「発見学」第2論文後半の「アクチヴィズム」の構想を述べた箇所ではより複雑な説明を施している。この箇所でエンゲリメイエルは「客観化する活動」を「事実が思考(と事実)に一致する」ことだと説明しているのだが、このとき「事実」とは「事実についてのわれわれの表象」にほかならないとも述べている(Э. 2: 98)。したがって「客観化」といっても、厳密には実体としての客観なるものが存在しない可能性があることもエンゲリメイエルは示唆している。しかし、こうした図式を一度は示しておきながら、エンゲリメイエルは直後の箇所で「最近流行りの心理主義批判を避けるため」としてこの図式自体を放擲し、技術を物質的行為とみなす簡素な図式を導入している(Э. 2: 99)。

³⁵ *Энгельмейер П.К. Успехи философии техники // Бюллетени Политехнического общества, состоящего при Императорском Техническом училище. 1913. № 6. С. 351.*

だろう。

4. 結論

冒頭で述べたように、本稿ではエンゲリメイエル⁶の創造の理論に注目することで、その思想を技術哲学の分野に限定することなく、当時の文化的・思想的コンテキストに位置づけ、その特徴を探ってきたわけだが、彼の創造の理論の特徴は、無意識・意識下や直観と技術の結びつきにあった。またそれは当時のさまざまなコンテキストと接触し、その中で成立した思想でもあった。そもそも彼が取り組んだ技術哲学そのものが飛躍的な技術の発展という時代背景にもとづいていたわけだが、それに加えて、芸術や文学の分野における創造の理論の発展、哲学の生への接近、マッハ思想や直観主義の隆盛、無意識の問題への関心といった同時代の文学、芸術、科学、哲学に跨る大きなコンテキストの結節点にエンゲリメイエルの思想は位置しているのである。

また、このようにエンゲリメイエルを位置づけることが可能であることは、当時様々な分野において技術をめぐる問題が考究せざるを得ない重要な問題として立ちあらわれてきたことの裏返しでもある。とりわけエンゲリメイエルも関心を寄せた哲学・思想の分野において、技術の問題は焦眉の問題となっていたと筆者は考えるが、紙幅にも限りがあり本稿では十分論述することができなかった。この点については筆者の今後の課題としたい。

(おまた ともふみ, 早稲田大学)

Техника и интуиция в теории творчества П.К. Энгельмейера

Томофуми Омата

Университет Васэда

Эта статья посвящена анализу теории творчества Петра Климентьевича Энгельмейера (1855-1941?), занимавшегося философией техники, и обращает внимание на культурный и философский контекст 20-го века.

Путь поисков теории творчества Энгельмейера соприкасался с харьковской группой, в которую входили ученики А.А. Потебни, начиная с Д.П. Овсяннико-Куликовского. Они издавали журнал «Вопросы философии и психологии», в котором были помещены две статьи Энгельмейера. Общим объектом интереса Энгельмейера и харьковской группы стала философия Э. Маха, в особенности его идея экономии мысли.

Разница между теориями Энгельмейера и харьковской группы состоит в том, что первый обращал внимание на процесс изобретения, технического творчества, а последние — художественного творчества. В своей второй статье, которая была помещена в журнале «Вопросы философии и психологии», Энгельмейер подчеркивал действие интуиции на процесс творчества и доказывал возможность случая, в котором прямо связываются бессознательный интуитивный фактор с активным фактором, приводя пример рефлекса, рутины. Такие воззрения на интуицию позволили Энгельмейеру расширить пределы своей теории творчества и развить учение о всех видах действия человека, названное им «активизмом».

В 1911 г. Энгельмейер участвовал в заседании IV-го международного конгресса по философии в Болонье, на котором собралось много известных философов, ученых. В настроениях этого конгресса Энгельмейер отметил тогдашнюю тенденцию к сближению философии и жизни и почувствовал симпатию к интуитивизму А. Бергсона. Но, по мнению Энгельмейера, интуитивизм Бергсона, который связывает интуицию с философией, являлся предтечей философии техники, которая связывает интуицию с действием, техникой.

Известен также другой случай соприкосновения философии техники Энгельмейера с тогдашним философским контекстом. В своей книге «Философия техники» он упомянул о философии хозяйства С.Н. Булгакова. Понятие техники Энгельмейера и понятие хозяйства Булгакова имеют общий взгляд на отношения субъекта и объекта, человека и мира. Оба они обращали внимание на процесс объективирующей деятельности человека.

Таким образом, можно отметить, что философия техники и теория творчества Энгельмейера отличались связью бессознательного, интуиции с техникой. Его учение, находясь на стыке литературы, искусства, науки и философии, занимало важное место в тогдашнем культурном контексте.

Сусуму Нонака.

Сокровенные тропы: Поэтика стиля Андрея Платонова.

Белград: Логос, 2019. 179 с.

〔野中進 『秘められた比喻：アンドレイ・プラトーノフの文体の詩学』〕

望 月 哲 男

1. 背景と構成

本書は、野中進氏がアンドレイ・プラトーノフの創作をめぐって過去 20 年にわたって様々な形で発表してきた論考をまとめたロシア語の一卷である。著者自身が「20 世紀ロシア文学中最も謎めいた作家」（本書 p.80）と評するプラトーノフの比喻を中心とした文彩（レトリック）・表現法の問題に総合的に取り組んだ本書は、個別作家論としてだけでない刺激と読みごたえを持つ好著だが、その特徴は章編成にも章題自体にも表れている。まずは序文を除いた 12 の章題を紹介しよう。

I 『土台穴』におけるくびき語法

II プラトーノフの文体原理としてのカテゴリー・ミステイク

III 『チェヴェングール』における直喩の繰り返し

IV 『チェヴェングール』における状況の直喩

V リアリズムとモダニズムの間のプラトーノフ：小説の構成原理としての直喩

VI 『チェヴェングール』における視点の問題に寄せて

VII 短編『ウーリャ』：反映と鏡のモチーフ

VIII 眼差しと声：『ウーリャ』と『父の声』再論

IX プラトーノフの創作の進化の要因としての抒情性と反抒情性の対抗（『あ

る時愛した者たち』他)

X 〈抒情性の蓄え〉：プラトーフにおける詩と散文のジャンルの相応性

XI 日本のプラトーフ：文学の解釈における遠いコンテクストの問題に寄せて

XII 言語表現はいかに形を得て、人を慰めるか：プラトーフの手紙のあるモチーフに寄せて

以上の目次からも明白のように、著者の中心関心は比喩を中心とした文彩をめぐる問題にあるが、検討テーマは広く文体原理や構成原理にまで及んでいるし、後半では視点論、鏡像・声に関する精神分析学的文学論、ジャンル論、創作史や受容史の領域にまで展開している。扱われる素材も、文学テキスト自体だけでなく、私的書簡や各国語への翻訳など多様である。

2. 論点と基本姿勢

序章で著者は、本書の主な論点と基本姿勢を4つの項に分けて説明している。

第一はプラトーフの比喩研究におけるメタファー系列（隠喩・直喩）とメトニミー系列（換喩・提喩）の関係に関するもの。セルゲイ・ボチャーフ以来通説となってきたプラトーフにおけるメタファーの劣位（メトニミーの優位）という見解に正面から反論し、著者は、プラトーフの作品では隠喩・直喩が量的にも質的にも重要な位置を占めており、しかもそれが、1920年代のこの作家の創作手法の進化に大きな役割を果たしたと主張している。著者によれば、メタファー系列とメトニミー系列は作家の表現体系のうちで拮抗して存在しているのであり、それがリリシズムとグロテスクというこの作家独特の対立を構成する要素にもなっているのだ。

第二の論点はプラトーフにおける伝統的な文彩の問題で、著者は倒置、引喩、パロディ、シンボルなどのケースに触れながら、プラトーフが伝統的な文彩技法を駆使して表現の構造を複雑化し、読者・解釈者の積極的な関与を誘発する文体を構築したメカニズムに注目している。ここで言及される20ほどの文彩のうちで、本書では特にくびき語法（силлепсис）と状況の直喩（ситуативное

сравнение) という、比較的古風で大づくりな表現法が分析対象となる。

第三の論点は文彩研究のレベルにおけるプラトノフの「新奇なもの」と「古いもの」というテーマである。ロシア・フォルマリズムの関心の延長線上で、プラトノフの語法においても、しばしば新奇なもの、型破りで変則的なものが注目を浴びてきた。しかし著者によれば、定型的で紋切り型の語法も同時にそこで重要な役割を占め、とりわけ作品の重要な構成要素である抒情性の醸成に意味を持ってきた。ここでも二つの異質なものが拮抗しているものであり、著者はとりわけ定型的な表現が反復されることにより新しい機能と意味を獲得するという「反復と変容の詩学」に注目する。この新旧の文彩の対抗が、メタファー系列とメトニミー系列の対抗と連動して、作品の解釈においても翻訳という作業においても、興味深い現象を引き起こしているというのが著者の主張である。

最後に著者は、上記のような作品の形式面の研究が、ジョイス、カフカ、ブルースト、ウルフなどを含む 20 世紀世界文学のコンテクストでプラトノフを解釈するベースを提供するとみなし、さらにそれが狭義の文彩研究にとどまらず、言語学、解釈学、歴史学といった複数の分野の総合作業となるべきだという主張を掲げている。

以上のような明示的なテーゼ以外にも、序章は著者の基本的な立場について、貴重な情報を与えてくれる。

一つは、ここで文彩・比喩という角度から検討されているプラトノフの独特な言語使用やイメージ造形が、あくまでもある文学様式の枠内で意識的に用いられている「手法」であって、決して作家生来の「古代的な思考の無意識な表れ」などではない (p. 10, 14) という主張である。作品の形とはすなわち、作者の自覚的な創作思想が具体化した姿であり、それゆえ一定の構成原理に従っている——これが著者の一貫した態度だ。このような判断の正当性は、もちろん即座に証明可能なものではないが、本書の全体を通じて丹念に論証され、最終的に読者にも納得されるものだ。

もう一つ本書を特徴づけているのは、論証手続きの学術的な誠実さで、これはいわば研究を「公共財」とする姿勢に通じている。著者の論考は、文彩分析という方法への拘りにおいても、またこの作家の表現世界をモダニズム文学の特異な

形として解釈しようとする態度の徹底性においても、きわめて個性的で独自性の強いものだ。だがそれは、決して個人の関心を満たすだけの自足的な作業に終わってはいない。全体が、著者自身その活動的なメンバーである国際的プラトーフ研究界（さらには 20 世紀文芸研究界）の共同事業にさざげられている。分析概念の定義、方法の設定、結果の意味付けといった各段階の作業を、著者は逐次国際的な研究共同体における成果の蓄積を踏まえ、最先端の専門家の諸説との丁寧な「対話」や「討論」を介して進めている。正味わずか 13 頁の序章に、およそ 75 人もの各国の研究者や翻訳者の業績が参照されていることから、それは明らかだ。結果的に本書の研究は細部まで遡行・検証が可能であり、それゆえに、そのまま今後の共同議論に組み込まれていく可能性を担保している。学問研究の基本とはいえ、外国文学研究というフィールドにおいては決して容易でない、こうした真摯な実践から、われわれが学ぶべきことは多いだろう¹。

以上の前提を踏まえたうえで、以下では本書の特徴的な部分を概観してみたい。

3. 比喩論の拓く表現世界：I-V 章

前半の 5 章は、文字通り文彩と比喩のメカニズムや機能の分析に寄せられた、本書の核をなす部分である。

I 章のテーマは『土台穴』のくびき語法。“Теперь же воздух ветхости и прощальной памяти стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблоневыми садами.”（下線部：老朽と別れの記憶の空気が漂っていた＝亀山郁夫訳）のように、複数の異質な要素が統辞のないし意味論的要請で結びついた表現である。

このテーマを明示的に論じるための素材として著者は翻訳に着目し、英・仏・チェコ語への計 4 件の訳例の比較分析からプラトーフの作品におけるこの種の表現の解釈可能性、機能や意味を解き明かすという、創意に富む作業を行っている。「プラトーフは翻訳不可能だ」というヨシフ・プロツキーの発言を逆手に

¹ 国際的なプラトーフ研究の一般動向については、同じ著者の「近年のプラトーフ研究から（動向と潮流）」（本誌第 47 号，2015 年，239-248）に詳述されている。

として、作品テキストの丹念な読者であり、かつ言語文化をまたぐ積極的な解釈者である翻訳者たちの困惑と工夫を通じて、そこにこそ可視化される表現の特徴を見ようという発想である²。

作中のくびき語法の諸例について、直訳と自由訳（表現を「開く」「まとめる」ないし「再構成する」訳）を含む6種の翻訳類型を割り出していく著者の手際は正確で、文彩研究のよき実演になっている。ただしさらに重要なのは作業の総括で、著者は、この作品のくびき語法には定型的なものと新奇なものの両者が混在し、その結果翻訳（解釈）も、直訳が可能かつ妥当なものと、自由訳の選択が迫られがちなものに分かると結論付ける。さらに、定型表現と新奇な表現が共存する際には、必然的に新奇な表現がドミナントとなり、読者にも訳者にも解釈の負荷をかける、という認識が付言される。

論の後半は翻訳を離れ、くびき語法自体の機能と意味の分析に向けられている。主な検討対象は、異質な要素が類と種のような「提喩的」関係で結ばれたくびき語法と、モノとその性質のような「換喩的」関係で結ばれたくびき語法である。詳述は避けるが、プラトーフのこの語法への拘りが、部分と全体が弁別不能となった（ソ連初期の）世界イメージと深くかかわっているのではないかという指摘（p. 35, 37）は興味深い。同じく、この種のくびき語法が、異質なもの同士を関係づける包含集合の想定を読者に要求する結果、読書行為の積極化を招来するという観察も（p. 37）、さらには、自由間接話法のように用いられるくびき語法が、ある世界像を描くと同時に人物の思考形式自体を描き出しているという観察も（同）、極めて説得力に富む作業成果である。

II章で著者は、カテゴリー・ミステイクという概念を用いて、同じ『土台穴』の表現世界に、より高次の分析を加えている。カテゴリー・ミステイクは語の属性の混同、ないしそれを用いた文彩を指すが、ここでは提喩や換喩のようにカテゴリー混同に直接かかわる比喻だけでなく、語をある意味野から別の意味野

² 印欧語の訳に限定されたのはおそらくロシア語論文であることからの制約で、同論文の日本語版では著者は亀山郁夫の日本語訳も加えて論じている。野中進「A. プラトーフ『土台穴』におけるくびき語法」（『スラヴ研究』第51号、2004年、273-293）参照。

へ移す隠喩にも関係する、横断的で使用域の広い概念としてとらえられている。
 “Мама, а отчего ты умираешь — оттого, что буржуйка или от смерти? (ママ, どうしてママは死ぬの? ブルジョアだから、それとも死のせい? = 亀山訳)”
 といった、プラトーフに特有の奇抜で衝撃的な語結合を、広いコンテキストで分析するために著者が選んだツールである。

著者の議論の大きな貢献は、ヴィトゲンシュタイン=柄谷行人の言語・対話論（柄谷『探求I』など）を媒介に、カテゴリー・ミステイク論を文彩論からコミュニケーション論へと浮上させたことだ。語の属性や用法の混同は、ふつうある言語文化に半可通な個人に特有な問題であり、上掲の少女ナースチャの発言のように、子供あるいは異文化人が大人もしくはネイティブの前で犯す過ちと想定される。いわゆる「教える／学ぶ」の関係だが、柄谷が説く通り、この一見非対称な関係は教育現場の特殊現象ではなく、文化の境界に日常的に発生する相互教育的な契機である。著者はここから、カテゴリー・ミステイクに満ちた『土台穴』の世界が、実はコードを共有しない人間同士のコミュニケーションの常態を描いていると推論する。その際（これも柄谷の説く通り）、教える側と教わる側の間では、経済関係における売り手と買い手の間にあるような、優位と劣位の逆転がたやすく生ずる。売り手（教師・ネイティブ）が顧客（生徒・異文化人）の理解や需要に合わせて自分の論理を修正展開していく必要が生じ、それが常識の変動の契機となるのだ。結果として、上例のような意味の分からない発言が人々の論理の混乱を誘う問いとなり、新しい意味の創造・発見の場を開く。小説中の活動家と農民やプロレタリアートとの会話にも、奇妙な錯誤に満ちた新しい概念定義が次々に生まれてくる。プラトーフは富農撲滅の現場を、カテゴリー・ミステイクによる意味生成の場として描いた——これも文彩論を基盤とした、著者の価値ある発見であろう。

III-V 章は『チェヴェンゲール』を対象として、直喩の反復、状況の直喩、リアリズムとモダニズムというテーマをそれぞれ論じている。

直喩の反復現象を論じた III 章の冒頭では、シクロフスキーとロートマンによる「認知」行為の評価の対比という、興味深い議論が展開される。前者のいわゆる異化理論が、物事を既知のカテゴリーの中で認知する行為よりも、見知らぬ新

しいものとして「明視」することを芸術表現の効果とみなす（『手法としての芸術』）のに対して、後者はモノを馴染みあるものとして認知することで、経験が再び触知可能なものとなり、既存の情報が再編されるという効果に意味を見出しているのだ（『情報パラドクスとしてのカノン芸術』）。この場合、論者の力点は後者にある。すなわち彼は、プラトーフの読者になじみの孤児とか機関車とかの強迫的なイメージ群よりも、むしろ目立たぬ比喩的表現の繰り返しのうちに、ある種の発展的なイメージ形成の手法を見出そうとしている。そしてそうした作者の隠れたデザインに対する気づきや解釈という形で、読者の関与の重要性を指摘する。そのような読者の関与を前提とした作品構成の原理が、プルーストやウルフのような 20 世紀小説の手法と深く通底しているという主張である。詳述は避けるが、「母の胎」「水」「十字架」などに関する比較的平凡な直喩が作る「静かな反復のリズム」が、読者の認知の過程で作品空間のイメージを不断に再編していくという、定型的なものの逆説的な生産力に関する著者の議論は、極めて新鮮で説得力に富むものだ。

IV 章の議論も直喩、ただし「状況の直喩」と呼ばれる特殊な比喩の機能に充てられている。これはかつて叙事詩の得意技とされ、センチメンタリズム文芸やトルストイ風のリアリズム小説でも重用された展開型の直喩（ナポレオンの入城を前に空っぽになったモスクワを女王蜂のいない蜂の巣に喩え、その状況を詳述するような表現法）を意味するが、この古いタイプの喩法は 20 世紀にも特異な展開を見せ、プラトーフはプルースト、ウルフ、ナボコフらと並ぶその使い手であった。著者はこの種の比喩が持つ分析性、演劇性、物語性などの特徴を踏まえながら、比喩のうちに生まれたある種の像が、物語中の現実とパラレルな別空間にとどまりながら、繰り返され、発展され、変容するうちに、一つのテーマへと発展していく模様を描き出している。とりわけ『チェヴェンゲール』の前身にあたる中編『国家建設者たち』で隠喩の形で登場した「евнух души（魂の宦官）」という謎めいた形象が、長編の中で状況の比喩として再登場し、「小さな観察者」「守護天使」「守衛」など別の呼称を蓄えて繰り返されつつ受肉していく過程の分析は、きわめて興味深い。同じく重要なのは、作中では十分に展開されない短い状況の比喩群も、長い比喩に劣らぬ重要な役割を果たしており、その種の「ミ

ニ・ナラティヴ」のネットワークが本線のプロットと平行な位置に形成されたあげく、やがて喩える対象と喩えられるものの境を超えて全体のプロットに流れ込んでいくという指摘である。おそらくこれが、著者のイメージするプラトーフの「直喩的思考」の正確な図示なのだろう。

V章では、叙事性、滑稽味、批判性などのニュアンスを伴った直喩が、それぞれの場面の解説役に収まっているトルストイのケースと、独創的なものと月並みなもの、長いものと短いものを交えた直喩群が多層的な「ミニ・ナラティヴ」のネットワークとなって、小説の構造原理の域に達しているプラトーフのケースを比較しながら、プラトーフがモダニズムの時代の作家であった所以を証明しようとしている。続いてウルフやブルーストラ同時代文学のテキストに同様な直喩のネットワークを探っていく作業は実に興味深い（もちろん同じことはナボコフのテキストにも応用可能だろう）、むしろ注目すべきは、20世紀モダニズム文学の共通課題に関する著者の最後の結論である。著者はそこで、古代から知られていた文彩・比喩が、単なる表現手法の域を超え、文学が文学たるための本質的な原理、作品の構成原理の地位を獲得したのが、モダニズム文芸の出発点であり、それを意識化したことこそが、20世紀初めのフォルマリズムの貢献であったと論じている。プラトーフの比喩にささげられた著者の研究は、フォルマリストの仕事の検証でもあったわけだ。

4. 応用問題としての VI-XII 章

以上の比喩論が本書の基礎作業だとすれば、後半はその広く自由な応用・展開と解釈できる。

VI章のテーマは叙述の視点の問題で、著者はジェラルド・ジュネットの内的焦点化（固定および不定）と外的焦点化の理論をベースとしながら、視点の相互性や干渉という概念を駆使して、『チェヴェンゲール』における視点構成の概要を解き明かしている。

VII章のテーマは反射と鏡像の問題で、真実を映す目を授かりながら自身は視力を持たない不思議な少女ウーリャを主人公とした同名の短編を題材に、プラトーフにおける光の反射概念のパラドクス、鏡像と自己認識に対する両義的態

度、完全性を失った美のテーマが論じられる。

「眼差しと声」と題された VIII 章の議論は前章を受け継ぐものだが、著者はここでは鏡像段階説をベースに、切断された身体、分身恐怖、幻聴、父の名といったラカンの精神分析概念に通じる数々の要素を拾い上げながら、プラトーノフの作品の深層世界を分析・再構成している。

IX 章では 1920 年代の創作初期におけるプラトーノフの抒情性（あるいはモノローグ性）志向と反抒情性（ポリローグ性）志向の葛藤が、比喩表現における隠喩・直喩系列と換喩・提喩系列との間の複雑な相互関係と関連付けられたうえで、未完の中編『ある時愛した者たち』と、そのもとになった妻との文通のテキストを素材として分析される。

X 章は前章の延長として、プラトーノフの散文作品におけるモダニズム（非論理・非文法的言語使用）の深化と直接性や抒情性の克服という現象が、詩のジャンルでの創作と対比され、詩作品が、散文において中心的な位置を失った抒情的なるものの貯蔵庫として機能していた可能性が示唆される。

日本におけるプラトーノフの受容というテーマに充てられた XI 章では、大戦期をはさんだ外村史郎の訳業、60 年代の原卓也の訳業、90 年代の亀山郁夫の訳業をもとに、プラトーノフがそれぞれの時代状況の中で、「私的幸福と公的幸福」「社会主義のオールタナティブ・モデル」「破綻を予言されていた共産主義プロジェクト」といった多様な概念の枠組みの中で受容されてきた経緯が概観される。

最後の XII 章は、文学表現を離れて作家と妻の往復書簡を検討対象としたもので、早世した息子を目して「Поцелуй его через землю（大地を通して彼に口づけしてくれ）」という特異な表現が誕生するまでの過程を、コーパス検討や範列関係の研究を踏まえながら突き止めていくという、きわめてスリリングな作業になっている³。

³ 関連論文：野中進「言語表現はいかに形を得て、人を慰めるか——アンドレイ・プラトーノフの手紙の一節によせて——」河正一・島田雅晴・金井勇人・仁科弘之編『言語をめぐる X 章：言語を考える、言語を教える、言語で考える』埼玉大学教養学部リベラル・アーツ叢書別冊 2、2017 年、455-468。

むすび：文彩論の展開によせて

以上のように多方向に展開された著者の緻密でかつチャレンジングな作業に総合的なコメントや評価を与える力は、評者にはない。ただ、プラトーフを深く知る者もそうでない者も含めて、本書を手にする諸分野の読者が、著者の知的冒険のプロセスと結果に大きな刺激を受け、そこに応用可能な概念やツールを数多く見出すであろうことは、間違いないと思える。

評者自身の場合を言えば、文彩・比喩論の文脈から精神分析的なテーマやモチーフに関する議論へと急旋回する VII-VIII 章の内容に、大きな興味を覚えた。興味というよりは、刺激的な問いを突き付けられたという感じである。例えばここには、プラトーフにおいて、鏡像ないし鏡像段階的な自己確認に対する潜在的な関心が抑圧的に（周縁化されて）表象され、それを補完するように、切断された身体、分身恐怖、父の名（ラカンのいわゆる対象 a）といった一連のモチーフが顕在・前景化していることが語られている。総じて、ラカン流精神分析の文脈で言えば、鏡像的イメージへの疑念と鏡像段階以前の裸形の「自己」への関心が語られているように理解できる。著者はこれを人間の精神世界へのプラトーフの深い洞察に帰しているが、テーマやモチーフ選択におけるこのような本源への回帰志向は、本書のメインである文彩・比喩論と、はたしてどのように関係するのか。

仮に空想の翼を広げて、これを言語自体の自己表象の問題ととらえ直すならば、鏡像段階とは言葉が何かの整合的な仮象の提示に自分の機能を託す、いわばメタファー的状况、鏡像以前の段階とは、意味や属性や文脈をまとう以前の、裸で不整合のまま点在する言葉本来の表象（ひょっとしたらメトニミー的状况）になぞらえることもできるのではないかとすれば、ここで語られていることは、プラトーフの言語そのものへの奇妙な愛の物語なのかもしれない……。

もちろんこれは無責任で不正確な連想ゲームにすぎないが、プラトーフがあくまでも意識的な手法として彫琢し、用いていたと著者が解き明かす文彩・比喩の様態が、意識下の世界も含めた彼の創作の精神的な深層部分とどのように絡み合っていたのかは、興味の尽きない問題である。

以上のような刺激的な内容をもった野中氏の快著が内外の学界で活発な議論を

呼ぶだろうことは疑いないが、われわれもそれをフォローしながら、また多くのことを学んでいきたいものだ。

(もちづき てつお)

高橋知之著

『ロシア近代文学の青春 反省と直接性のあいだで』

東京大学出版会，2019 年，vii + 373 + 4 頁

乗 松 亨 平

「ロシア近代文学の青春」——博士論文の書籍化としては、ナイーヴに響きかねないタイトルである。実際、博士論文として提出されたときには、「反省と直接性のあいだ」が題目であったと、「あとがき」で断られている。本書と同じ 1840 年代を扱ったコマローヴィチの名著『ドストエフスキーの青春』へのオマージュという面はあるにしろ、中身の学術性への自負と、それでも「青春」の二文字こそふさわしいのだという覚悟がなければ、選択できないタイトルだろう。この学術性とナイーヴさとの稀有な両立が、本書の得がたい美質をなしている。

本書は「反省性」というテーマを軸に、1840 年代のロシア文学の展開をつぶさに検討する。それ自体は新しい試みではないが、ロマン主義による自意識の肥大＝反省性から、リアリズムによる現実へのコミットメントへという、1840 年代のロシア文学史に読みとられてきた転換に対し、アレクセイ・プレシチュエーフとアポロン・グリゴリエフという、もっぱら「ドストエフスキーの友人」として知られる二人の作家に着目することで、この転換に孕まれていた別の道筋が明らかにされる。おもにドイツのロマン派と観念論哲学からロシアに流入した反省性のテーマは、近代文学の中核をなすものといってよい。裏返せば、「文学的」なナイーヴさが漂うともいえるこのテーマに対し、忘れられた作家の再発見というすぐれて学術的な作業をとおして、本書は果敢に挑むのである。

まず、「はじめに」と序章「ベリンスキーの構想」で、先行研究が描いてきた 1840 年代における反省性の展開が整理される。統一的な自己から、おのれ自身

(即自)を反省する自己(対自)が分裂し、そののち自己がふたたびおのれ自身に帰って直接性が回復される、というヘーゲルの弁証法的図式にもとづき、ベリンスキーやゲルツェンは、直接性を回復する方途として、現実における行為を提唱した。現実のなかでの実践に身を投じることで、分裂した自己が再統合されるというのである。チェルヌイシェフスキー(『ゴッティ時代のロシア文学概観』)やプレハーノフ(『ベリンスキーと理性的現実』)以来のベリンスキー論で描かれてきた、こうしたヘーゲル左派的な反省性克服の展望を、本書は「プロジェクト」と名づける。そしてそこからは零れ落ちた、反省性の別の展開が、プレシチュエーフとグリゴリエフに見出されてゆくことになる。

ただし、本書における「プロジェクト」の整理が、従来の文学史研究でスタンダードなものであることは、もうすこし明確にされてもよかったのではないか。ツルゲーネフのヴロンチェンコ訳『ファウスト』書評、ゲルツェンの『学問におけるディレクティズム』といった、本書でとりあげられる一次文献も、この文脈でしばしば触れられるものである。ベリンスキーについては、藤井一行『反逆と真実の魂』のような、本書の論旨とも関係の深い代表的研究をはじめ、日本語でもかなりの研究蓄積がある。読者の便宜のためにも、とりわけ日本語の関連文献は、できるだけ積極的に参照すべきであろう。あわせてやや気になったのは、「結論」を含め、反省から直接性へという展開やヘーゲル哲学への応答という観点から1840年代のロシア文学史を記述すること自体が、新しい試みのように語られている箇所が散見されることだ。それ自体が新しいことであるというよりも、ベリンスキーらの「プロジェクト」の図式でのみ理解されてきたこの展開を、プレシチュエーフやグリゴリエフをとおして刷新することに本書の新規性があるといえよう。

プレシチュエーフを論じる第1部は、まず第1章で、リディヤ・ギンズブルグやロトマンらが詳述したロマン主義における人格演技の文化が、1840年代につきあつた限界を歴史的背景として導入する。文学作品をとおして作者の人格をつくりあげ、実生活をも人格演技の媒体としたロマン主義に対し、1840年代になると、そうしたつくられた人格の空虚さが問われるようになる。自己の人格を塗りかため肥大化させてゆくロマン主義的反省の不毛さを、現実における行為に

よって克服すること、いいかえれば、自閉した主観に対して現実という客観的外部を導入することが、「プロジェクト」の試みであった。だが、「プロジェクト」における「現実」もまた、主観的産物にすぎないのではないかという反省的懐疑の対象となったことが、サルトル・ド・グロ＝シエドリンの『矛盾』を材に検討される。現実における行為も、直接性を回復するには十分でなかったのだ。

このような時代にあって、プレシチューエフは詩作を通じて「預言者」という人格をつくりだす。それは時代遅れのロマン主義のようにもみえるが、本書はプレシチューエフがその遅れにいかに対処したかを、丁寧に解きほぐしてゆく。第1部第2章では、ロマン主義における「預言者」の形象が確認されたあと、プレシチューエフがその形象をユートピア社会主義にもとづき更新し、俗衆と対立するのではなく、民衆とともに立ちあがり、現実のなかで行為する人格として作りなおしたことが明らかにされる。

続いて第3章では、詩作を通じた人格演技と、現実における行為とを両立させるため、プレシチューエフがとった二つの戦略が説得的に論じられる。ひとつは詩を身内のサークルに宛てて書くこと。詩のなかでつくられた人格を共有してくれるサークルが、その人格にもとづき行動するための現実の舞台を提供したのだ。もうひとつの戦略は、「預言者」という人格を、プレシチューエフ個人ののではなく、サークルのほかのメンバーも演じる共有物とすること。「預言者」の形象は、「わたし」ではなく「われら」が社会主義の尖兵として行動するためのモデルとなり、ロマン主義的な自我の肥大からプレシチューエフを遠ざける。虚構の人格を身内のサークルのなかで「実演」という文化現象は、ロシア文学ではロマン主義にも象徴主義にもみられたものだが、その人格がそれを演じる個人の自我をむしろ縮小させるというのは、特異な事態でありたいへん興味深い。とはいえプレシチューエフの戦略は、このようにサークル内に確保された小さな舞台がはたして「現実」の名に値するのか、「現実」はより外部に求められるべきでないか、という反省的循環にふたたび陥りうることが指摘され、第1部は閉じられる。

際限のない反省に対し、現実という外部を導入することで直接性を回復しようとした点で、プレシチューエフの基本的志向は「プロジェクト」と同じであり、

ただそれを、ロマン主義の人格演技の文化を再利用して試みたのだといえる。それに対し、本書の第2部がとりあげるグリゴリエフは、外部の導入ではなく、反省性を内的に突き詰めることで、ロマン主義を乗り越えようとする。乗り越えるべき具体的対象として、第2部第1章で着目されるのが、レー尔蒙トフの『現代の英雄』である。ロマン主義的な人格演技に退屈するペチョーリンは、しかしその退屈をとおして、ニヒルなアンチヒーローという人格をつくりあげる。そのように演技への退屈すら演技となることを自覚した結果、グリゴリエフの初期小説三部作の主人公ヴィターリンは、「プロジェクト」とは対極的な無為と不能に身を窶す。さらに、ペチョーリンの自意識を異なる語り手たちが相対化する、『現代の英雄』の多視点性（ロマン主義からリアリズムへの転換点としてしばしば指摘されてきた）に対し、ヴィターリン三部作では、多視点性がとられつつも、そのいずれもが同質の反省的循環に捉われている。肥大する自我の外部は示されないのである。

人格演技を否定しながら反省を深めるヴィターリンは、個性をもたない孤立した自我を肥大させる。そこに本書はキルケゴール『現代の批判』との類似性を見出し、キルケゴールの問題意識の背景であった近代社会の無個性化という現象に、グリゴリエフは当時のロシアにあっていちはやく反応したのではないかと指摘する。「結論」では、ペチョーリンからドストエフスキーの主人公たちに通じる系譜にグリゴリエフを位置づけるという見立てが示されるのだが、ドストエフスキーと比較されるのが常のキルケゴールをさらに配することで、この見立ての説得力と魅力はいや増す。ただし、近代社会の無個性化という現象が、1840年代のロシアでそれほど看過されていたのかは、議論の余地があるだろう。文壇の「凡庸な才能」たちに社会の「典型^{タイプ}」を描くよう呼びかけたベリンスキーの視野には、そうした無個性化が捉えられていたのではないか。それはむしろ、本書がグリゴリエフに見出すような、反省をつきつめた末の無個性化とは異なっているのだが、「タイプ」の問題とのつながりは、プレシチュエフの「預言者」をその文脈に関連づけることを含めて、一考に値するように思われる。ヴィターリンの後裔たるドストエフスキーの地下室人について、『地下室の手記』の序文は、「つい最近の時代に特徴的であったタイプのひとつ」と述べていた。

第2部第2章では、エゴイズムのテーマを軸に、「プロジェクト」とは異なるグリゴリエフの道程が詳述される。ペリンスキーやゲルツェンは、反省的自我の肥大を克服するために、自我をたんに否定するのではなく、自我が他者と社会にむけて行為することを唱えた。利己と利他、個と普遍が、行為を通じて両立・融和することが目指されたのである。無為のなかで個性を失うグリゴリエフの主人公に、そのような融和の可能性はない。小説『多数のなかの一人』の分析を通じて本書は、主人公ズヴァニンツェフの反省的循環が、その外部から呼びかけてくる「あなた」（「対等な他者」）との「偶然の邂逅」によって、破られるのだと主張する。自己が他者に対して行為するのではなく、他者からの予期しえない働きかけをこうむることで、反省性が克服されるというのである。

ここでもまた、『現代の英雄』との対比が分析を補強する。「運命論者」において、ヴーリチとペチョーリンがそれぞれ試すおのれの「運命」が、じつは異なったものであることを本書は鮮やかに示す。ヴーリチの試みは賭博の一種であり、偶然との勝負である。一方、ペチョーリンの試そうとする運命は、あらかじめ決定されたものとして想定されている。ペチョーリンは、おのれの意識から徹底して偶然性を排除しようとするのであり、あらかじめ決まった演技の台本に飽き飽きしながらも、じつはその台本に固執しているのだ。ただし、ロトマンが詳しく論じたように、賭博の偶然性がロマン主義の演劇的文化の重要な要素であったことは、思い出しておく必要がある（なおロトマンは、ヴーリチとペチョーリンの運命観の違いについても、「ペチョーリンが、出来事の運命的被決定性の力に突然屈するのにたいして、ヴーリチは賭けゲームのなかに自己の運命論へのアンチ・テーゼを見いだしている」¹と指摘している）。自閉した約束事性の外部として偶然性を導入すること自体が、約束事の一環になっていたともいえるだろう。

第2部第2章は、1840年代における漂泊の果てに、グリゴリエフがたどり

¹ ユーリー・ミハイロヴィチ・ロトマン『ロシア貴族』桑野隆・望月哲男・渡辺雅司訳、筑摩書房、1997年、196-197頁。別所でもロトマンは、「運命論者」において「〈運命〉と〈偶然〉は反意語である」と述べている。Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // О русской литературе. СПб., 1997. С. 613.

ついた転回を描いて締めくくられる。その転回をもたらしたのは、ゴーゴリの『友人たちとの往復書簡選』であった。「自己を疑い、その疑いをもまた疑い、そうして反省的自己意識は連綿とくりかえされていくが、それほどまでに自己を疑いつづけることができるのは、「自分よりも高い何か」への信仰が自己の根底にあるからではないのか」(291 頁)という、ゴーゴリからもたらされた発見によって、グリゴリエフは反省の小説から「有機的批評」へと転回する。もっとも本書は、この発見自体は高く評価していないようだ。自己(個)をより高い何か(普遍)に統合する点で、それは「プロジェクト」と変わらない。本書が重視するのは、この転回がゴーゴリという他者との「偶然の邂逅」によって引き起こされたことである。グリゴリエフが身を転じた批評もまた、批評の対象となる他者との邂逅をくりかえす営為なのであった。

このように、反省的循環から脱して直接性を回復する契機として、本書は他者との偶然の出会いや対話に可能性を見出す。グリゴリエフの転回をそれに沿って理解しようとする第2部の末尾は、堅実な読みと論述が基調の本書において最も冒険的な箇所であり、タイトルにあえてナイーヴな語を選択したことにも通じる、本書の賭けがここにあるだろう。その賭けを好ましく感じつつ、他者や偶然を論じるには、なお具体的な材料が必要だったのではないかという印象もある。学術性を補強すべきということではない。反省的主観の出口が他者や偶然に見出されるというのは、珍しくないことである。前述したように、ロマン主義自体がすでに偶然を外部としてその文化にとりこんでいたのだし、「プロジェクト」やプレシチエーフにおける「現実」と同様の、無限に逃げ去っていく外部として他者や偶然も概念化されうる。他者や偶然がそうしたロマンティックな対象と化すことを防ぐのは、概念的抽象化に抗するその具体性なのではないか。批評に身を転じたグリゴリエフにとって、「書くという営為の方が書かれたテキストよりも上位にある」(295 頁)と述べられるとき意味されているのも、書くという営為が他者(批評対象)との具体的な、一度限りの出会いでありながら、書かれたテキストからはその具体性が逃げ去ってしまうということだと思う。しかしそれは逃げ去るに任せるしかないものなのか。書かれたテキストを読むことは、その出会いの具体性(あるいはその具体性がいかに逃げ去っていくかの具体性)を

書評

回復することでありうるのではないか。転回以後のグリゴリエフのテキストに関し、著者が今後、そのような仕事をなしてくれることを期待している。

(のりまつ きょうへい)

番場俊著

『〈顔の世紀〉の果てに
ドストエフスキー『白痴』を読み直す』

現代書館，2019 年，220 頁

越 野 剛

本書はいくつもの顔を持っている。一見したところ古典の入門書のようにもあ
るがそうではない。ドストエフスキーの小説に新しい魅力的な読みを提示する一
方で、視覚メディアをめぐる縦横無尽の文化史にもなっている。「顔」を媒介に
したコミュニケーションについて、現代社会までを射程に収めて論じる思想書で
もある。しかも「顔」の出現とその消失という本書の主たるプロットは、カリグ
ラフィから写真にいたるメディア論の章立てと一致するだけでなく、まだ見ぬ顔
の噂話が語られる冒頭の鉄道の場面から、崩壊した顔の前で主人公が言葉を失う
幕引きまでの小説の筋書きとも重なっている。章ごとに論の展開とあらすじの紹
介が同期するというのは一種の離れ業であろう。おそらく学生を前に一度ならず
語ることによって練られたであろう文章は、平易な言葉で簡潔にまとめられているが、
そこに織り込まれた思想はひとことでは整理しきれない豊かさを秘めている。順
を追って見ていくことにしよう。

第1章では、文字メディアが検討される。『外套』と『貧しき人々』の比較と
いうおなじみのテーマが、『白痴』を論じるための補助線として用いられる。筆
耕を愛するゴーゴリの小役人にはいわば顔のあるべき位置に文字が透けて見える
としたら、ドストエフスキーのデビュー作の同じような境遇の主人公には明らか
な人間の「顔」があるという。ここで強調されるのは、『貧しき人々』が他者の
眼差しにさらされるだけでなく、その眼差しを意識する存在を描き出したという
ことだ。彼我の視線を織り込んだ自意識の誕生こそ、作家が人間の「顔」を表現

するのに成功する契機となったという。私の顔は私自身には見えない、それゆえに他者の視線を必要とするという「顔の原理」は序章ですでに論じられており、これが本書を通じてしばしば反復・展開される重要なモチーフとなる。一方で『白痴』のムイシキンには『外套』の主人公を思わせるような書体への偏愛という性格が与えられており、あたかも文学史を逆行するようなゴゴリとのもう一つの接点が浮かび上がるのだ。文字の特徴が顔の表情に変換されるというアカーキイ・アカーキエヴィチの特殊な身体は、中世の書体から豊かな表情を読み取るムイシキンの能力へと隔世遺伝のような進化を遂げている。

第2章で取り上げられる観相学はヨーロッパの文化史におけるきわめて重要なトピックだが、日本のロシア文学研究ではこれまで本格的に論じられることはなかったのではないか。ラファーターを祖とする観相学が爆発的に流行した理由としては、初めて会う人の内面や性格をその顔のつくりから判定できるという実用的な側面がまず考えられる。ムイシキンもまた初めて訪れたエパンチン家の客間で、娘たちの顔について意見を述べよという課題を与えられる。しかし番場氏がここで巧みに注意を向けるように、新参者として試される立場のムイシキンの顔ではなく、試す側のエパンチン家の人々の顔が鑑定のために差し出されるのだ。ここでも他者の眼差しの重要性という「顔の原理」、さらにいえばコミュニケーションの媒介としての顔が機能しはじめる。

トゥルゲーネフのサロンで行われていたという「肖像ゲーム」はこれまでほとんど知られていなかった（あるいは忘れられていた）事例である。とはいえ単に珍しいというだけでなく、それを議論に組み入れる手際もあざやかである。肖像が先にあって、そのまわりに文字テキストを書き足すことでその人物の性格が次第に決定されるという「肖像ゲーム」。それがドストエフスキーの創作ノートにおける描画と文章の関係と同じ構図になっているという指摘が面白い。ちなみにトゥルゲーネフの社交的な遊戯にしろドストエフスキーの草稿の素描にしろ、モデルもなしに描き出されたはずの人の顔でも、その性格付けはあらかじめ内在していると考えられた。いわば存在しないものでも模倣することができるのであり、構築主義風に後から意味が「創り出される」とはならない点が、19世紀的だという。18世紀のラファーターとも20世紀のエイゼンシュテインとも違うの

だ。すでに過ぎ去りつつあるものと、いまだ訪れないものとが交差する場としての19世紀ロシア文学という問題意識は、メディアと人間の関わりが再び大きく変わりつつある現代において有効だろう。

第3章は写真論を中心に展開する。「写真はしばしば本人に似ていない」というドストエフスキーの否定的な写真論は、生きた他者ではなく機械によって写された画像には他者の視線が欠けているという、これもまた「顔の原理」によって説明される。ムイシキンが実際に会うよりも先に写真で見たナスターシャに一目ぼれするが、そのイメージにはなぜか苦しみという不穏な意味がついてまわる。番場氏はそれを過去の体験が現在の記憶に統合されえないようなトラウマとして解き明かす。ナスターシャの顔をめぐるテキストを丹念に読解することにより、情欲（ストラスチ）、苦しみ（ストラダニエ）、共感（ソストラダニエ）、あるいは恐怖（ストラフ）という語がしばしば隣接して配置され、意味が重なり合うさまが示される。しかし苦痛が快楽であるというようなマゾヒズムによって安易に説明を終わりにするのではない。ナスターシャの肖像によって引き起こされた言語化できないトラウマの情動の強度をそのままに、そのつど意味が互いに入れ替え可能なものとして立ち現れるような、事後的な心理の機制というのがその答えである。『白痴』の初期の創作ノートでは情欲の権化のようなムイシキンが構想されており、最終的な主人公のイメージとは似ても似つかないのだが、そうした180度異なるようなキャラクターの形成プロセスを説明してくれる魅力的な仮説といえるだろう。

第4章は絵画にまつわる論である。ラファエッロの『システィーナの聖母』とホルバインの『墓の中の死せるキリスト』をドレスデンとバーゼルの美術館でそれぞれ目の前にしたとき、夢中になったドストエフスキーは椅子に立ち上がるという無作法をあえて冒したという。エキセントリックにも見える作家のふるまいの謎は、半世紀前に同じ絵を鑑賞したジュコフスキーと比較することで解き明かされる。後者が全体の中に細部を位置づけながら一定の距離を保って絵をながめているのに対して、ドストエフスキーはもっと絵に接近することでキリストや聖母の顔だけを見ている。この章では絵画が描かれ展示されてきた歴史文化的な背景が興味深く紹介されているが、ドストエフスキーの眼差しはそうした文脈を無

視するかのように「顔」だけを浮かび上がらせるのだ。ドゥルーズの映画論などをふまえながら「クロースアップ」と定義されるこのふるまいは、本書を通じてもっとも重要な論点のひとつである。

第5章では小説の後半部に焦点を合わせながら、これまで論じられてきたのとは逆のプロセス、つまり顔が崩れて消えていく様相を描く。物語の結末でムイシキンが病を再発させてスイスに帰ってしまうが、その先触れのように第三部では主人公の意識の中でスイスの光景が何度も想起されている。番場氏が注意を払うのは、その前後でナスターシャとアグラーヤの顔が混ざり合う不思議な場面があることだ。人の顔を鑑定する名人であったはずのムイシキンが、次第にその能力を失ってしまう。スイスという場所は、彼我の区別もつかない白痴状態だったころの記憶と結びついているが、その位置づけは単純ではない。一人きりになりたいという欲求を満たしてくれるはずの「瀧と城」の風景である一方、自分だけがそこから疎外されている生命の「宴」として思い出されもする。共通して問題になっているのは、やはり顔を作り出す原理でもある他者の眼差しの有無である。第一章で触れられている「記号の前－顔貌的体制」の変奏ともいえるのかもしれないが、顔を見る／見られるという関係性のない世界は一種のユートピアとして憧憬と恐怖を同時に呼び起こす。苦しみにゆがんだ顔の表情をもたらすだけでなく、意識が一点に凝縮して高度な認識が得られるような至高の体験としても理解されている癲癇発作の両義性とパラレルなように思われる。

ナスターシャの遺体に寄り添う二人の男という衝撃的な幕引きの場面で、顔はもはや見るのではなく、指し示し、触れる対象となっている。第六章ではその「指し示す」という身振りが論じられる。第五章のクロースアップが眼差しの向けられる先の「顔」をコンテキストの網目から解き放つ方法であったように、「指し示す」という動作や指呼的な代名詞の使用は、見えない「顔」を浮かび上がらせようとして、ある人称が他の人称に向かって呼びかける身振りだという。ロシア語の *лицо* がそうであるように、ヨーロッパ言語の多くは同じ語が顔と人称の双方を意味する。二人のヒロインが解け合ったような奇妙な女性が夢うつつのムイシキンを呼び招く仕草や、ロゴージンが緑色のカーテンに隠された遺体を指し示す場面についての魅力的な解釈である。

あらかじめ定められた対象を持たない呼びかけについての思索は、「それ」という代名詞の用法をめぐるかなりアクロバティックな議論にまで展開する。小説の終盤でムイシキンがしばしば口に出す「не про то」を、番場氏は「それについてではない」と訳している。そもそも慣用的な表現なので「見当違いのこと」という訳の方が自然だが、ここでの狙いはあえて文字通りの意味にとることによって代名詞の本来の役割をむき出しにすることであろう。「それ」が指す具体的な内容は小説の文中を探しても見つからない。対象を欠いた「それについてではない」の反復の中に、いまだ意味を担わない身振りとしての「呼びかけ」を読み取る。いささか乱暴ではあるが想像力を刺激される解釈だ。このくだりを読んでいると「コレジャナイ感」という言葉がしきりに思い浮かんだ。もちろん「それ to」とは違って「コレ」は目の前にある具体的な対象を指し示しているが、目の前にあるものを否定し続けることによってここにはない彼岸の何か（それ？）を呼び出そうとするところは共通している。日本語とロシア語の差異はあれ、慣用的なフレーズを解体することで、実在しない対象を媒介にして呼びかけという行為を読み解くことができるとしたら面白い。

その点で示唆的なのは、「恐れられているくせに、あんなにも愛されている、あの顔というやつは、いったい何なのだろう」（第四部九章）というラドームスキーの独白である。まことに「顔」を主題とする本書にふさわしく、決め台詞のように随所で引用されている。これも番場氏による仕掛けのほどこされた訳であることは原文（И что такое значит это лицо, которого он боится и которое так любит!）と対比するとわかる。顔を愛すると同時に恐れている「彼 он = ムイシキン」という主体が受身の構文によって見えなくなり、普遍的な現象を表現しているような印象が生まれる。さらにはナスターシャのものであるはずの「この顔 это лицо」が、「あの顔というやつ」と訳されることで、特定の対象を示すのではない純粹な指呼的な身振りが、ここにも創り出されるのだとしたら言い過ぎだろうか。おそらくはいまだ顔の見えない読者たちに向けて。

（このの ごう）

ガリーナ・ドウトキナ著・荒井雅子訳

『夜明けか黄昏か』

群像社，2018 年，321 頁

岩 本 和 久

ソ連解体後，ロシアの出版文化は大きく変容した。ソ連社会，その公共圏では人々に共有される古典や話題作があったが，それらは商品として流通するベストセラーに置き換えられた。かつては言論の世界のリーダーでもあった作家は権威を失い，オルタナティブな趣味の対象となった。

本書はそうした変化を経た後のロシア文学を概観するものだが，著者自身の経験にもとづく個人的な視点が導入されることで，叙述の一貫した構築や客観性を犠牲にしながらも，論争的な性格を確保している。

著者のガリーナ・ドウトキナは本書に生年は明記されていないが，雪どけの時代に幼少期を送り，成人してからソ連解体を迎えた世代らしい。彼女の伝記は本書の第4章に詳しいが，タンボフの出身で，モスクワ大学を卒業後，ゴステレラジオの日本向け放送のアナウンサーになった。その後，プログレス出版社で日本語の翻訳者として働いている。1992年にはロシア科学アカデミー東洋学研究所で学位を授与された（本書では准博士とされているから，кандидатのことだろう）。ソ連解体後の1993年には『ミステリー・モスクワ——ガーリャの日記1992』の翻訳が，新潮社から刊行されている。

人生の半分をソ連で過ごした著者だが，本書においてはソ連の解体前後の文学状況の変化が著者自身の経験を踏まえた視点から，言い換えればソヴィエト人の視点から語られている。

本書は第1章「偉大なるロシア古典文学はロシアでは不要品？」，第2章「夜明けか黄昏か ソ連邦崩壊と『新しい』ロシア文学」，第3章「日本，わが

愛！ ロシアで誰がなぜ日本文学を愛好しているか」、第4章「霧に包まれた成らざる夢の岸边」の4章から構成されている。

ソ連解体後のロシア文学という本書のテーマを直接、論じているのは、第2章の「夜明けか黄昏か」だ。この第2章は書き出しとなる導入部の他、「いかにしてすべてが始まったのか、そしてどう終わったのか」、「再度、女性について」、「グラマラス・ロマンス」という題がそれぞれ付された三つの節から構成されている。

この第2章ではまず導入部で、国内外に知られる作家の生まれなくなったロシア文学の現状が嘆かれる。

続く「いかにしてすべてが始まったのか」の部分では、1960～70年代の非公式文学やペレストロイカ期の文学が回顧された後、ソ連後の文学の諸動向、すなわちポストモダニズム文学、リアリズム文学、女性文学、大衆文学が概観される。

「いかにしてすべてが始まったのか」ではリュドミーラ・ウリツカヤ、リュドミーラ・ペトルシェフスカヤ、タチヤーナ・トルスタヤといった女性作家が取り上げられるが、「再度、女性について」で論じられるのは大衆的なラブロマンスだ。

「グラマラス・ロマンス」の節もやはり女性文学に目が向けられ、セレブな女性という主題、特に流行作家オクサーナ・ロブスキについて論じられる。また、推理小説やファンタジーといった大衆文学、さらにはマジック・リアリズム、政治小説、インターネット文学といった周辺のジャンルについても紹介がなされる。

本書の中心をなすこの第2章「夜明けか黄昏か」は、現代ロシア文学の諸動向についてのコンパクトながらも十分に幅の広い紹介であり、また女性文学や大衆文学に目配りがなされていることでも、現代ロシア文学に関心を抱く日本の読者にとって有益なものとなっている。

一方、第一章の「偉大なるロシア古典文学はロシアでは不要品？」では、ロシアにおける古典文学離れ、すなわちプーシキンやトルストイといった、19世紀ロシア文学の読者の減少について論じられる。古典文学はロシア文化を支える重

要な要素であったため、その失墜はロシア文化全体の衰弱ともみなしうる深刻な問題なのである。リアリズムとアヴァンギャルド、古典文学と現代文学という対立ではなく、社会の中に文学そのものの占める位置がいよいよ縮小している、という問題意識がここでは明確に示されている。

第3章と、第4章は著者自身のより個人的な経験にもとづいている。第3章「日本、わが愛！」は現代ロシアにおける日本文学の紹介の状況を論じたものだが、ここではロシアにおいて日本文化が積極的に吸収された時期として、20世紀の初頭、1970～80年代、1990年代の三つの時期が挙げられ、そのそれぞれについて論じられると共に、さらに21世紀に入ってから、いくつかのプロジェクトが紹介される。

そのひとつは2002年に日本の文化庁によるJLPP (Japanese Literature Publishing Project) で、現代日本文学を海外に紹介するものだ。また、このプロジェクトの書籍をロシアで刊行したギペリオンと、その創始者である日本文学の翻訳者セルゲイ・スモリャコフについても、詳しく紹介される。

第4章では著者自身の人生が語られる。

現代文学の諸動向の紹介というテーマに、日本文学の紹介や著者自身の人生といった様々なテーマを並列させた本書だが、それは議論の焦点を見えづらくしている。現代文学を紹介する書と思って読み始めると、いきなり19世紀文学の賞賛と現代文学の批判が展開されるのだ。一方で、著者自身の個人的な経験が語られたりする。

そのような混沌とした本書を丹念に読んで見えてくるのは、文学の社会的使命という主題だ。だが、読書というのは社会とは無縁の場所で、きわめて私的な営みとして実現されうるものでもあるはずだ。実のところ、本書の議論は社会的な行為と私的な行為の対立をめぐるなされているとも考えられる。そして、著者は文学の社会性を強調するようでありながら、おそらくは意図せざる形で文学の個人的側面を擁護してしまうのである。

第2章でなされる現代ロシア文学の諸派の整理は、穏当なものだ。とはいえ、そこでの記述は作家名の羅列にとどまっており、ソローキンやペレーヴィンの作品を除いては、個別の作品の内容が詳しく紹介されたり、分析されたりすること

はない。ソローキンとペレーヴィンの扱いが別格なのは、この2人の作家が特別な説明を要するほどユニークであることもあるだろうが、ロシア社会でこの2人が確固たる存在感を示していることの表れでもあろう。

ソローキンやペレーヴィン（あるいは、それに続く節でなされる女性向けの大衆文学）を例外とすれば、文学テキストの内容が問われないのは、本書が解き明かそうとするのが文学的な想像力やその変化ではないからだろう。そうではなく、文学の社会的位置づけの変化、文学をめぐる環境の変化が問われているのだ。

著者が考える文学の変化とは何なのか？ソ連解体後の古典文学の権威喪失について論じた、第1章の内容を詳しく見てみよう。

19世紀ロシアの古典文学が現代ロシア社会でなおざりにされようとしている状況、読者の減少を、まず著者は指摘する。世界中で親しまれているはずだったロシアの古典文学は、図書館でも必要とされていない。「所蔵本の一部を地区の図書館に寄贈しようとしたのだが、古典文学は、取りつく島もなくはねつけられてしまった」（9頁）。

また、メディアの変容により、古典文学へのアクセスは以前よりも容易になったにもかかわらず、読者数は減少している。

現在は、様々な装置の出現により、選択肢が無尽大にある。テレビで見ることもビデオ（映画化されたロシア古典文学がすべてそろっている）を鑑賞することもでき、戸外や地下鉄の中で、タブレットやスマートフォンでも見られるのだ……。そして、おそらく、紙の本に手を伸ばすことも可能だ。しかし、手を伸ばす人はいるのだろうか？（17頁）

ロシアに住んでいる人の56パーセントが、全く文学作品を読んでいない。読んでいるロシア国民のうち、文豪の作品を好む人はたった19パーセント（21頁）。

我が国の当局さえ、ロシアがもはや世界最大の読書国ではないことを認めざる

を得なくなった（24 頁）。

その原因はどこにあるのだろうか？ ひとつの理由はデジタル時代の到来により、新しいメディアとそれを利用したコンテンツが発達したことだ。古典文学はコンピューター・ゲームに負けている。

我々の時代には、プーシキンが全員が読まなければいけなかったが、誰も抵抗しなかった。面白かったからだ。現代の子どもたちは厳しい母親または家政婦といっしょに絵本を開くが、その際、コンピューターやモバイルが気になって仕方がない——そこではエンドレスに続くゲームが待っている（12 頁）。

一方、ソ連の生活や文化は理想化されている。そこにはコンピューターは存在せず、本や手紙といった紙の文化が身近だ。「我々ソ連邦の子どもたちは、アナログ文明で育った」（9 頁）、「我々は大人のように互いに手紙を書いた。よくわからない短い SNS メッセージではない。手紙は素晴らしい紙の香りがしていた」（10 頁）、「さらに我々には本があり、子どもの生活の半分は本が占めている」（10 頁）。

ソ連では映画もまた、ロシア文学を素材としていた。「そう、ソ連には偉大な映画があった。才能あふれる監督、光り輝くような俳優、素晴らしい撮影技師……それがロシア古典文学の映像化の時代であった」（14 頁）。

ベレストロイカ以降、ソ連体制が崩壊に向かうにつれ、ロシア文学は表現の自由を取り戻し、活性化した。本書の 2 章で扱われている現代ロシア文学の諸動向も、そうした政治体制の変化によって実現したものでもある。ところが、本書では体制の転換ではなく、メディアの変化の方に重きが置かれている。コンピューター・ゲームが読書の時間を奪っているというのだ。

改めて言うまでもなく、IT メディアの発達の結果、読書時間が減少するというのは、日本も含め多くの国の抱えている問題でもある。にもかかわらず、著者が古典文学の地位低下を深刻に考えるのは、ソ連期までのロシアにおいて、古典作家やその作品が人生の教師だったからだ。文学はロシア文化を支える重要な

要素であっただけでなく、生のモデルを提供することで社会を支えていたのだ。「ロシアの古典文学は、戦闘的無神論の国の我々にとって聖書の代わりとなっていた。それは、公正と名誉に従い生きること、そして善と悪を見分けることを教えてくれていた」(10 頁)。

文学を神聖視する、このような考えが失われたのが、まさにソ連解体後のロシア文学である。体制順応主義にせよ、反体制の異論派にせよ、正義を唱える言説は力を失い、権威をアイロニカルに解体しようとするポストモダニズムの精神が台頭した。ソローキンらポストモダニズムの作家は、過去のロシア文学をパロディー化し、解体してみせた。

そうしたソ連解体後の思潮にあらがう形で、本書の著者はソ連体制を懐かしみ、古典文学を称揚してしまう。この姿勢は、著者と現代ロシア文学との間の齟齬を顕在化させるだろう。古典文学を賞揚する第1章と、現代ロシア文学について語る第2章はねじれの関係にあるのだ。

たとえば、ロシアの学校における文学教育のカリキュラム改革について語る著者は、19世紀のロシア文学を捨てて現代文学を採用するのはどういうことなのか、と嘆息してみせるのだが、これは果たして、現代ロシア文学を紹介する際にふさわしい態度だろうか？

プーチン大統領が常態化している文学教材の改革を一時中止するように呼びかけたにもかかわらず、教育者およびロシア教育アカデミーは、上の学年ではニコライ・レスコフではなく、リュドミーラ・ウリツカヤを学習しなければならないとした(27 頁)。

基本的な作家のリストに、アレクサンドル・クプリン、ニコライ・レスコフ、アレクセイ・トルストイはもういない。ショーロホフの『静かなるドン』からは、今や「数章」(個所は説明されていない)しか知ることにはできない。カリキュラムからはプーシキンの『青銅の騎士』も、ゴーゴリの『ペテルブルグ物語』もチェーホフの短編『学生』、『箱に入った男』、『小犬を連れた奥さん』も、バーベリの『オデッサ物語』もない。これらの作品はすべて、文学をより

深く学ぶための資産となっていたのだが。

戦後のソビエト文学からは、ゲオルギイ・ヴラジモフ、ヴィクトル・アスタフィエフ、セルゲイ・ドヴラートフの小説、それにアレクサンドル・ヴァムピーロフの戯曲、ベラ・アフマドゥリナ、ニコライ・ルブツォフ、ウラジーミル・ヴィソツキーやブラート・オクジャワの詩がなくなっている。

誰のために、このような一掃が行われているのだろうか？必修の長編小説として導入されたヴィクトル・ペレーヴィンの『ジェネレーションP』や、リュドミーラ・ウリツカヤの『クコツキイの症例』のため。また、生徒たちは、ファンタジー作家のセルゲイ・ルキヤネンコや、誰にも知られていない詩人のアサル・エッペリ（なゼリストに入ったか、どうにも説明がつかない）、散文家のウラジーミル・マカニン、ユーリー・ドムブロフスキー、アナトーリイ・ルイバコフを読む（28頁）。

ウリツカヤやエッペリといった現代作家が学校教育のカリキュラムに導入され、バーベリやドヴラートフといったソヴィエト期の作家が削除されたことを著者は嘆くのだが、ウリツカヤやエッペリがバーベリやドヴラートフに比べ、重要度が低いとみなす根拠はあるのだろうか？

ここまで紹介した第1章の内容から分かる通り、古典文学を擁護しようとする著者が取る論拠は2つあり、その1つはロシアの古典文学が道徳的なものであること、もうひとつはロシア文学が国民的に共有されてきた文化であることだ。ドヴラートフが有用な作家で、エッペリが不要な作家であるという根拠がもしあるのだとしたら、そのひとつは国民的な知名度の差だろう。

道徳的な19世紀ロシア文学が国民に共有されてきたということ、このような文学の社会的地位が失われようとしていること、それが第1章で提示される著者の懸念である。そこにはペレーヴィン、ウリツカヤ、マカーニン（本書の表記ではマカニン）といった現代ロシアの力のある作家に対する敬意は存在しない。

現代ロシア文学の諸文学をコンパクトに紹介しているかに思える本書なのだが、このようにその始まりの時点から、「現代ロシア文学」というテーマとのずれが生じている。ある種のアイロニーを伴わずには、読者は現代ロシア文学に接

することはできないだろう。現代ロシア文学は偽物の文学、まがいものなのだろうか、古典文学に代わる安価な商品に過ぎないのだろうか？ 第1章の内容は、そのような疑念を読者に与えるものとなっている。

だが、本物の文学と偽物の文学の境界線を定めるのも、エッペリとドヴラートフとの比較が示唆している通り、本書の中では知名度なのだ。それは本書の冒頭の文章に明らかである。世界的な知名度があるからこそ、ドストエフスキーやトルストイは偉大なのである。「世界に名だたるロシア文学——トルストイの『戦争と平和』、ドストエフスキーの『罪と罰』といったロシアの古典文学は、今は必要とされていないのだろうか？」(9頁) しかし、偉大なものは人類に共有されるに違いない、という著者の発想はいささかナイーブにすぎるように思える。そのようなナイーブな発想を培ったのは、雪どけ期以降のソヴィエトの公共圏なのであろうが、優れた文学作品が国民的に共有されるというのは、世界史の中ではむしろ例外的なケースではないだろうか？

19世紀の国民文学の時代が、もはや終わりを迎えたことは否めない。ロシア政府が記念の年を作るなどして、ロシア文学の振興に尽力している様が本書では紹介されているが、世界に影響を与える作家が今後、出現する可能性はそれほど高いものではない。それはロシア以外の国においても同様だ。

だが、だからといって、文学そのものが消滅することはないはずだ。ドストエフスキーやトルストイは忘却されることなく読み継がれていくだろうし(ロモノソフやカラムジンでさえ、いまだに読み継がれているのだから)、コンピューター・ゲームがいかに発達したとしても、物語や小説がこの世から失われることもないだろう。改めて指摘するまでもなく、人間は物語的想像力を駆使しながら、人生や歴史をひとつのストーリーとして把握しているのであり、物語は私たちの生に欠かせないものなのである。

読書にしても、一人の人間にとっては個人的な営みであるはずだ。数々の個人的な営みが総体として社会に一定の影響を及ぼすことはあるだろうが(たとえば、読書を通して恋を夢想した『エヴゲニー・オネーギン』のタチヤーナと同じような女性は、19世紀のロシアにたくさんいたことだろう)、それぞれの生にとっては、読書は個人的な体験にとどまるものだ。であるならば、知名度や社会

的浸透の度合い，社会的な影響力を参照しながら，19世紀の古典文学と21世紀の現代ロシア文学の比較をすることに，どれだけの意味があるのだろうか？

たとえば，大衆的な読者層のために書かれたとは思えないナボコフの後期作品（たとえば『アーダ』）の輝きは，どれほど読者の数が少なかったとしても失われるものではないし，学校教材になりうるような道徳的なスタイルでも書かれていない。現代ロシア文学の場合も同様で，大切なのは世界的な知名度ではなく，それぞれのテキストがそれぞれの読者にとってどれほどかけがえのないものであるか，ということではないか？

ロシアにおける日本文学紹介を論じた第3章でも，作品の意義は「市場の需要」が決定するものとされ，また純文学の読者は「優雅」な存在と揶揄される。「今や，部数を決めているのはソ連時代の出版省ではなく，市場の需要である。というわけで，数字がロシア人読者の関心をありありと反映している。日本の古典文学には，どんなときも多数ではないが安定した顧客がいる。新しい時代の日本文学の読者も，二つのサブグループに分けられる。推理小説や神秘小説の愛好者と，優雅な純文学の信奉者である」（257頁）。

ところが，文化庁のプロジェクト JLPP が失敗したのは，著者によれば，そこに含まれた作品の一部がロシア人の読者の水準に達していなかったからだ。「ロシア人読者は芸術的に非常に高度なロシア文学の伝統が身にしみこんでいるので，実際のところ，完璧でないものを受容させることは不可能である」（259頁）。

この主張においては，古典文学に背を向け，墮落したはずのロシア人読者がふたたび賞賛されている。逆にいくつかの日本文学作品の質の低さと，そのような作品を選んだ選定委員会の不見識が批判される。ロシアの読者への信頼と不信の間で，著者は揺れ動いている。

さらに，この章においては最終的に，文学の価値は個々人の趣味の問題にすぎないことが，いや，個々人の価値観こそが真に意味を持つことが示唆されもする。

「ロシアでは誰がなぜ日本文学を好きなのか？」という疑問に，私は答えた

と思う。……その疑問に一義的に正確に答えることは、おそらく不可能だろう。それぞれの人が、日本文学に何か自分なりのものを見ており、想像の砂の上に、その人にしか分らない絵を書いているのだ……（283-284 頁）。

こうして著者自身の人生を語る第4章が導入されるわけだが、ここでついに、社会的な領域に個人の領域が勝利することになる。

「雪どけ」以降のソ連で広く親しまれたアレクサンドル・グリーン『波の上を駆ける女』のキーワード「成らざる夢」の引用から開始されるこの章では、著者の過去のいくつかのシーンと夢が語られる。

冒頭に引用されるのは著者が25歳の時に執筆したエッセイで、アレクサンドル・グリーンが引用されるのもその文中でのことだ。そこでは、輝く多彩なイメージに満たされた、きわめて文学的な文体で過去が追憶される。

生まれ来る太陽の乳白色の光の中にある、魅惑的で形容できないほど素晴らしい街、塀に垂れさがるライラックの重い房で紫にけむる街、晩夏の晴天（バービエ・レータ）の白い光の中でクモの巣が煌めいていて、静かに音を立てる落ち葉に踝まで埋もれる街、青さを感じるほどに白い氷の表層に覆われた雪だまり、むき出しの木々の黒く悲しい指、まさにビーズのようにちりばめられた鸛（うそ）の深紅の粒……。そのすべてが、高価な若いワインのように私の子ども時代の血液中を彷徨っていた（286 頁）。

著者の自伝の中でのもうひとつの印象的な場面は、ソ連時代の長期休暇期間、夫と共に赴いた白海沿岸の国境地帯での生活だ。自然と調和した生活というものもまたIT社会とは逆のベクトル、21世紀のロシアではなく20世紀のソ連を回顧したものであるわけだが、一方で、モスクワでの社会生活を離れて、辺境地帯の孤独にひたるこの部分は、社会的な圧力と私的な読書の間で揺れる本書の議論を象徴するものにも思える。

人のいない、全く野生そのものの場所。20キロメートル四方に、生きてい

る人間は一人もいない。

私たちは土地の猟師が湖や海の岬に建てた持ち主のない小屋に逗留した。猟をし、魚を釣り、茸やベリー類を採り、つまり自然の恵みでも暮らした。ヘンリー・ソローよりも激しく、テレビの体験バラエティーより少し大変だった。なぜなら、本当に一切の文明から遠ざかっていたのだから。助けはどこからも期待できなかった。それは本物の極限状態であり、サバイバル生活だった。夜の間は小屋の周りを熊が徘徊し、森ではいつも狼の足跡に出くわし、海で嵐に遭って溺れかけたことも二度ほどある。その地の美しさは、胸が締め付けられるほどだった。熱情的な交響曲のように壮大かつ厳かで、北方地方は驚くほど奔放な美にともなわれていた。湖には白い浅瀬や、水が黒くよどんだ湾があった。白夜のクライマックスは夕暮れで、それが夜の十二時だった。トルコ石色の空、ばら色の雲、黄色い杯のような睡蓮の花。夜明けまでは、わずか二時間。燃え盛る地平線の深紅の端が左側から、金色の光の筋が右側から。一気に太陽が二つ昇っているように思えた！海には、異なる光景があった。岸には海の波が舐めて清めた大きな丸石があった。淡黄色や黄色いもの。大きな丸石の後ろに杜松（ねず）が這う白い砂丘があった。水際には幼子のように大きな瞳をした白いマーガレットの帯。空はいつも独自、海もいつも独自、ふたつの色が混ざり合うことは決してない。ばら色の海、青い空、明るい真紅の太陽、金が溶かされた水の道。引き潮のときは、萎んだヒトデやイチゴジャムのような赤色のクラゲに覆われた濁る砂底がむき出しになった（298-299頁）。

この章では『ミステリー・モスクワ』と『Moscow Days』という二冊の著書の社会的成功についても語られるが、章の締めくくりに置かれているのは、著者自身によれば江戸川乱歩を意識したという私的なテキストだ。

これは「黒い龍」というタイトルの奇怪なもので、母親が「黒い龍」と呼ぶ花を主題としている。それは庭に咲いた珍しい花で、やはり過剰なイメージを伴って描写される。

少し前に降った激しい雨の後で、花は全体が輝くダイヤモンドのような水

滴で濡れていた。滴は大きな凸レンズを形作って合流していた——その中で、沈みつつある太陽の傾いた光線が炎の舌となって燃え上がり、滴は竜の持つ宝珠のように燃えていた……。光線がレンズに集中していたところでは、花卉の色が急激に変わっていた——暗青色から茶色へ、ところどころは麦藁色にさえ変わっており、花全体はヒヨウの毛皮のような、輪郭のはっきりしない斑点に覆われ、つまり全く花らしくなく、天上から地球という惑星の小さな草地に舞い降りた、風変わりな創造物であった……。その幻想的な、不吉でさえある過剰なほどの美しさは心をつかみ、私は上着も脱がず、家にも入らず、跪いてゆっくりと近づき始めた……（314 頁）。

だが、このエッセイ（しかし、著者はエッセイと呼ぶこのテキストは本当にエッセイなのか？短編小説なのではないだろうか？）は結末で、急展開し、この花が「死の天使」であることがわかる。火事が起こり、家も家族も失われるのだ。

その後、夜中に突然炎が上がり、火の馬車が一戸建ての大きな家とその住人をまたたく間に天上へと連れ去ってしまった（母も父も……）。私が焼け跡に到着したとき、傍屋の草地のアヤメもなかった、炎の舌はその場所まで届いていなかったのに。近隣のならず者が掘り出したか、あるいは魔法の花を踏み荒らしたかしたのかもしれない。あるいは、もしかすると、花に愛情深く接していた人たちの魂を連れて、夕べの星へと昇っていったのかもしれない。いずれにしても、地面に窪みはなかった……。ああ、お前は誰なのだ——私の心に浮かんた。——「死の天使」！それがお前の本当の名前……。なぜ私はすぐに分らなかったのだろうか？……（316 頁）。

このエピソードはいったい何なのだろう？著者の両親の死を文学的に語ったものなのか、それともロマンティックな夢にすぎないのか？いずれにしても、ロシア文学の終焉を主題とした本書において、ここで焼失する家や、命を失う両親は、ロシア文学という大きな制度の死を象徴しているかに思える。

だが、社会における文学の地位が低下しても、読書という個人的な営みは失われることはない。あまりにも個人的で、あまりにも耽美的なテキストが本書の末尾に置かれていることは、そのような事態をよく表現してはいないだろうか？すべてを焼き払う悪の花は、道徳的な 19 世紀ロシア文学とは異質のものであり、にもかかわらず、読書家を惹きつける。道徳や倫理、文学の社会的使命とは別種の、破壊的なテキストへの耽溺に溺れながら、本書は閉じられるのである。

(いわもと かずひさ)

高橋健一郎著

『ロシア・アヴァンギャルドの宇宙論的音楽論
言語・美術・音楽をつらぬく四次元思想』

水声社，2018 年，220 頁

齊 藤 毅

「ロシア・アヴァンギャルド音楽」という語結合には、どこか懐かしさを感じさせる響きがある。そもそもロシア・アヴァンギャルド音楽とは何かという問い自体、本書のテーマと言えるのだが、確かにそのような括りのもとで、ロースラヴェツ、モソローフ、本書第3章でも論じられるルリエーといった何人かの作曲家が話題にされることが一時はあった。現在彼らの音楽は（本書で「言及されることはほとんどない」[133 頁]とされるルリエーの《日本組曲》ですら）インターネット上で簡単に聴くことができるが、かつてはそうした作品の音盤は皆無であり、頼りとなるのはラジオ放送だけだった。理由は言うまでもなく、彼らの、少なくとも「アヴァンギャルド」期の作品は、冷戦期のソヴィエト政権下で禁止されていたからである。私的回想を許していただきたいが、評者がロシア・アヴァンギャルド音楽を初めて聴いたのは、1980 年代、片田舎の高校生の頃だった。ヨーロッパの音楽祭でロシア・アヴァンギャルド音楽を特集したときの録音が NHK の FM で放送されると知り、勇んで録音に臨んだのを記憶している。今資料を確認してみると、その音楽祭とは 1983 年の「ベルリン芸術週間」であり、FM での放送も同年だったらしい¹。

安原雅之によれば、ロシア・アヴァンギャルド音楽が注目されるようになった

¹ 安原雅之「ロシア・アヴァンギャルド音楽と現代」『MUSIC TODAY』No. 20, 1994 年, 50-51. 同「歴史のなかのロシア・アヴァンギャルド音楽」『水声通信』4, 2006 年, 107-108.

のは、1980年前後の欧米においてであり、1979年にパリでロシア・アヴァンギャルド美術展「パリーモスクワ」が開催された際の演奏会が、その嚆矢であるという。ちなみに、日本では1982年に同様の「革命と芸術」展が、池袋・西武百貨店内の西武美術館で開かれ、そこでオペラ《太陽の征服》の日本語版が上演されている²。水野忠夫氏の『ロシア・アヴァンギャルド』がPARCO出版から刊行されたのは1985年であるが、その年の3月にゴルバチョフがソ連共産党書記長に就任、翌年から始まるペレストロイカの熱狂の中、禁止された芸術としてのロシア・アヴァンギャルド全般に対する関心が日本でも高まっていった。1986年には「東京の夏」音楽祭で「ロシア・アヴァンギャルド——未知なる歴史」と題したロシア・アヴァンギャルド音楽のレクチャー・コンサートが開かれ、翌87年には、本書でも「日本における先駆的なロシア・アヴァンギャルド音楽研究の労作」（12頁）として紹介される修士論文を同年、東京芸術大学に提出した安原らの企画によるレクチャー・コンサート・シリーズが、やはり西武百貨店内にあった「スタジオ 200」で開かれた³。評者もこのシリーズに通った一人である。

このように、ロシア・アヴァンギャルド芸術全般の「発掘」が、音楽に限らず、冷戦末期からペレストロイカにいたる政治的文脈と密接に結びついて行なわれてきたことは、今更確認するまでもないだろう⁴。さらに日本の場合、バブル経済による余剰が文化事業に回っていたという面も大きかった。政治的理由による芸術の希少価値性が、経済と結びついていたのである。そのため、冷戦が終結し、バブルが弾けた後（西武美術館も、スタジオ 200 もすでにない）、日本ではとりわけロシア・アヴァンギャルド音楽については、関心が急速に醒めていった

² 安原「歴史のなかのロシア・アヴァンギャルド音楽」、107。

³ 安原「ロシア・アヴァンギャルド音楽と現代」、51。同年、早稲田大学の大隈庭園で開催されたイベント「ロシア・アヴァンギャルドの夕べ 庭園の中の詩と映像と音楽」でも、アヴァンギャルド期の何人かのロシア作曲家の作品が演奏された。

⁴ こうした西側の政治的文脈の中での評価も含め、ロシア・アヴァンギャルド音楽のいわば「定義史」については、以下の文献で手堅く整理されている。梅津紀雄「音楽の前衛とロシア・アヴァンギャルド」『工学院大学共通課程研究論叢』46（1）、2008年、17-33。

ように、評者個人には感じられる。

本書は、こうした経緯を経て、数十年後に改めてロシア・アヴァンギャルド音楽について問うた形になっているが、そのことの意味を探る前に、もう少しだけ迂回してみたい。本書の著者、高橋氏のご専門の社会言語学だけでなく、ピアノ演奏の分野でも活躍されていることはよく知られている。そのため、高橋氏がこのような著作を上梓されたことを、人は自然に受け止めることだろう。ロシアの地域研究、人文科学の専門的素養があり、音楽のプラクティカルな能力も持つ人こそ、このような研究にふさわしいはずだからである。ただ、こうした事情はまさに本書の主題そのものに関わるということにも、注意を向ける必要がある。

思想と音楽の双方を等しく扱った研究を行なうには恵まれた才能が必要だと言うとき、おそらく言語や思想と音楽は切り離されたものであるという考えがその背景にある。大学のような教育・研究機関を見ても、思想史を扱うのは総合大学の人文科学系学部であるのに対し、音楽学は今日においてもなお芸術系大学により担われているところが大きい。例えば、美術史という研究分野が総合大学の人文科学系学部で確固たる地位を占めているのに比べても、音楽学の地位はかなり低いと言わざるをえないのが実情なのである（これは逆に言えば、芸術系大学に在籍して音楽を研究する人が、例えばロシア思想の原典講読をしたいと思うなら、私的努力が必要になるということでもある。そして、そのような努力をされている人は多い）。

ここで想起されるのは、中世ヨーロッパで興った大学において音楽は、今日のリベラル・アーツという理念の由来である「自由七科（artes liberales）」の一つをなしていたという基本的事実である。もっともそれは「七科」のうち、算術、幾何、天文学と共に、数的・空間的關係についての抽象的学である「四科」の一つであったのだが、それでも知の基礎的体系の一端を担うものとして音楽があったのは確かである。そして、そのような音楽のあり方が、本書の言う「宇宙論的音楽論」と通底するものであるのは、本書でもそうした音楽論の出発点として、ヨーロッパ古代から中世にかけての音楽観（ボエティウスの「ムシカ・ムンダーナ」、「ムシカ・フマーナ」）が挙げられていることから分かる（28-29頁）。

明治期以降、日本に移入されたヨーロッパ音楽は、高度に専門化された外来芸

術の一形態と見なされたためであろうか、総合大学の制度の中に組み込まれるには到らなかったように見える。そして、今こうしてロシア・アヴァンギャルドに即して、アカデミズムにおける音楽研究を考えると、この運動自体がそうした既成の知的枠組みへの挑戦を内在させていたのだという、当然と言えば当然のことに思い到らざるをえない。例えば、1980年代後半から90年代にかけて国書刊行会より刊行された記念碑的シリーズ『ロシア・アヴァンギャルド』のことを考えてみよう。出版年代からして上記のロシア・アヴァンギャルド復権の流れに沿ったと思われる同シリーズには、しかし、「キノ」や「コンストルクツィア」の巻はあっても、「ムズィカ」の巻はなかった。これは、全8巻からなるシリーズという形態でロシア・アヴァンギャルドの脱領域性を示そうとしたこの企画にも、やはり限界はあったということだが、それは一面では日本のアカデミズムの制度的制約に由来したのではないかと考えることもできる。

こうして、本書は、冷戦終結による政治的コンテクストの消滅から数十年を経て、ロシア・アヴァンギャルドを音楽というところから新たに問い直すことにより（そして、その後ロシア本国で飛躍的に増えた研究も活用しつつ）、この芸術運動に新たな視角を与えようとしているのだと、まずは捉えることができる。以下、本書の内容に入っていきたい。

本書では序論の冒頭において、先に触れた安原の「先駆的」研究が批判的に取り上げられている。著者の要約によれば、安原のアプローチでは「初めから〔ロシア・アヴァンギャルドという〕芸術全体の動きと音楽の関わりは視野から外されて」いるが、その論拠の一つは「音楽が本質的にもつ抽象的な性質」である（12頁）。さらに後年、安原は、ロシア・アヴァンギャルド音楽は様式的には同時代の「主流を成したドイツ音楽に対する周縁的現象」にすぎず、そうした様式史においてのみならず、「『古典的名作』を連ねた作品史としての音楽史においても、ロシア・アヴァンギャルド音楽は過去の歴史のひとコマとなった感がある」と述べており⁵、これを著者は「事実上の『ロシア・アヴァンギャルド音楽研究終焉宣言』」としている（13頁）。

⁵ 安原「歴史のなかのロシア・アヴァンギャルド音楽」、113。

こうした「ロシア・アヴァンギャルドは音楽については見るべきものがなかった」という判断は、個人的評価としては十分成り立つと思われる。しかし、上のような論が学的研究の立場からなされているのであれば、やはり性急であると言わざるをえない。まず、同様のことはロシア・アヴァンギャルドに限らず、他の芸術動向についても言うことができる。スクリャービンと象徴主義の関わりを見てもよい。確かにスクリャービンは晩年、《神秘劇》（^{ミステリア}秘儀）の構想を練るに当たり、ヴァチェスラフ・イワーノフと個人的親交を持っていたが、そうした「伝記」の事実だけで、スクリャービンの音楽が「象徴主義」的であると断ずることは、無論できない。スクリャービン本人の「象徴主義」的性向を示しうる言語的証言と言え、おそらくは《神秘劇》（および、それに先立つ《序儀》）の歌詞として書かれた草稿くらいであろう。しかし、音楽はその「抽象的な性質」において、何らかの思考形態——例えば、象徴主義的なそれ——を具現しうるものであり（本書でも繰り返し検討される調性音楽と遠近法の連関を考えてもよい）、それを分析的に明示するのが学的研究の使命のはずである。本書でも参照されているロシアの研究者タチヤーナ・レーヴァヤの研究はその模範的な例であると評者には思えるが⁶、それはスクリャービンの音楽語法の音楽学的研究と相容れないどころか、むしろそれらは相補的な関係にあると言ったほうがよい。

ロシア・アヴァンギャルド運動一般について言えば、歴史上、誰かがロシア・アヴァンギャルドを自称したことはなく、「ロシア・アヴァンギャルド」という実体があったわけではない。それは後世から見て、特定の場所と時代の「芸術全体の動き」を一つの名のもとに名指して見るなら、一連の事象をより豊かに捉えることができるのではないか、という仮説にすぎないのである。したがって、「ロシア・アヴァンギャルドに同時代の音楽は属さない」という判断は、ある解釈の言明なのであって、けっして事実のそれではない。そして、こうした仮説の

⁶ *Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.* この著作のスクリャービンに関する章には、以下の日本語訳がある。T. レーヴァヤ「スクリャービンと『第二世代』の象徴主義者たち」齊藤毅、野原泰子訳、『ベルク年報』10、日本アルバン・ベルク協会、2003年、141-167。

検証の過程で、ロシア・アヴァンギャルドの定義自体を再考する必要に迫られる場合もあり、本書で行なわれているのも、まさにその再考なのである。

高橋氏の著作の意図は、明らかに音楽をロシア・アヴァンギャルド全体の動きの中に位置づけることにあり、全体の構成も、その叙述も、その意図に従っている。本書は、ロシア・アヴァンギャルド運動が著者の視点から、すなわち「宇宙論」的に定義される序章の後、第1章でニコライ・クリビン、第2章でミハイル・マチューシン、第3章でアルトゥール・ルリエーが扱われる。この選択は無論考えられたものであり、この3人は皆、ロシア・アヴァンギャルドの主要な部分をなす未来派に、事実として属していた。クリビンは未来派の有能なオーガナイザーであり、マチューシンは言うまでもなく画期的オペラ《太陽の征服》の作曲家である。ルリエーは「唯一『未来派』を自ら名乗ったロシアの作曲家」(18頁)だった。さらに、クリビンとマチューシンは、後に袂を分かったとはいえ、1908年の「三角形」グループ結成当時の同志であり(76-77頁)、ルリエーはクリビンを師と仰いでいたという個人的関係もある。そして、各章ではまず彼らの手になる音楽論、ないしマニフェスト、つまり言語的テキストが検討される。これは「抽象的」であるがゆえに見えにくくなる音楽の思想的側面を補完するためと思われるが、このように本書は音楽とロシア・アヴァンギャルドとの関わりを、いわば実証的に明らかにするため、周到に構成されていると言える。タイトルが「宇宙論的音楽論」となっているのも、そのためと思われる。

しかし、こうした方法論的选择により、結果として、ルリエーと共にいわゆるロシア・アヴァンギャルドの作曲家として比較的作品が演奏される機会が多く、音楽語法的革新をもたらしたともされるロースラヴェツ、モソローフ、同様に独特な作風を確立していたオプーホフ、本格的な四分音音楽の実践を行なったヴィシネグラツキーといった人々は、本書の叙述から外れることとなった。一方、クリビンはそもそも音楽家ではなかったし、マチューシンの《太陽の征服》のための音楽が独自の個性を持つものであるとはいえ、彼の作曲家としての資質について評価が分かれるところであるのは、本書でも述べられている通りである(75頁。ただし、そうした非職業性こそがアヴァンギャルド的なのだという意見も同頁で引かれている)。この問題については、後に立ち戻ることになろう。

慎重に考えられたという点では、本書全体の叙述のされ方についても同様である。序章ではまず、本書における「宇宙論的」ロシア・アヴァンギャルドの定義がなされる。この芸術運動は、まさに「前衛」として「伝統的な価値観の打倒」へ向かう「共通するパトス」を有していたが、それは単に破壊的というだけでなく、「人間と宇宙の照応」の把握、「生の有機的な把握」への志向を内に宿していたのである（15, 19 頁）。あるいは、従来のパラダイムの乗り越えを図るにあたり、始原への遡行のようなものが必要だったのかもしれない。ともあれ、序章ではそうした「宇宙論」的志向の背景となったと見られる源泉——ロシア象徴主義、ショーペンハウアーやベルクソン等の西欧哲学、神智学とウスペンスキーの四次元思想、ロシア・コスミズム、そして東洋思想とプリミティヴィズム——について、ほとんど教科書的に網羅されている。

第1章では、クリビンの「自由芸術論」と、ロシア・アヴァンギャルドの主に言語・造形芸術の基本原理解である転位、ファクトゥーラ、ザーウミとの「照応」が論じられ、そこから、「自由芸術論」の双子的存在である「自由音楽論」のアヴァンギャルド性も論証されるという形をとっているが、それは第2章への伏線にもなっている。そこでは、マチューシンが1920年代に国立芸術文化研究所（ギンフク）で提唱したゾルヴェドの概念、また彼の微分音、色彩音楽の理念と、序章で検討された「宇宙論」の諸源泉やクリビンの「自由音楽論」との関係が論じられる他、《太陽の征服》の音楽が、転位、ファクトゥーラ、ザーウミの基本原理解に基づいて分析されるのである。

このように本書では、最初に提示された著者による「宇宙論」的ロシア・アヴァンギャルドの定義に照らして、まず芸術家たちによる音楽論、マニフェストが考察され、そこで論じられていることを実際の音楽作品に即して検証するという、きわめて堅実な論証がなされており、先ほどの本書全体の構成と同様、実証性が重視された形になっている。しかし、この叙述の仕方では、どうしても音楽そのものよりも、思想や理念のほうに重心がかかる結果になるのは否めない。また、ここには音楽テキスト自体に深入りすることへの、著者高橋氏の遠慮のようなものも感じられた。例えば、第2章の註121では全音音階という用語について説明がなされているが（194頁）、無論これは音楽学の論文ならばありえないこ

とであり、非専門家への明らかな配慮が窺える。本書の元となった論考は大学の紀要に発表された、人文科学の研究論文であるが、それでも音楽学のあまりに専門的細部にまで論が及ぶのは憚られるというのが現状なのであろう。アカデミズムの制度的制約が本書の叙述にも影響を与えているということであるが、読者はピアニスト高橋氏に、むしろより専門的—— といつか脱領域的斬り込みを期待しているのではないだろうか。

ただ、思想や理念に重心が置かれていると言っても、本書の目的がロシア・アヴァンギャルドに与えられてきた輪郭の裁ち直しにある以上はやむを得ないことでもある。その際強調されるのは、象徴主義の遺産の継承者としてのロシア・アヴァンギャルドという観点であるが（19 頁）、序章で宇宙論的世界観の源泉として列挙されている諸理念のリストからもそれは明らかだろう。第 1 章で検討されるクリビンの論文「生の基礎としての自由芸術」の理念は、1868 年生まれ、つまり象徴主義者たちと同世代である彼（ちなみにマチューシンは 1861 年生まれ）が 1908 年頃から提唱してきたものであり（40 頁）、例えばボウルト編のアンソロジー『ロシア・アヴァンギャルド芸術』では、この論文は「主観的美学——象徴主義と直感」の章に収められている⁷。一方で、当論文が発表された 1910 年刊の文集『印象主義者のスタジオ』には、フレーブニコフの詩「笑いの呪文」も掲載されていたのであり、まさにそれは象徴主義と未来主義の接合点にあたる。未来派を自称したルリエーが、他方でブロークの言う「音楽の精神」に忠実であったというのも、同様の現象と言えるだろう⁸。

ただ、このような象徴主義的アヴァンギャルドという概念を音楽に導入すると

⁷ J. E. ボウルト編『ロシア・アヴァンギャルド芸術 理論と批評、1902-34 年』川端香男里、望月哲男、西中村浩訳（岩波書店、1988 年）43 頁以降。

⁸ ブロークの死後、1921 年 11 月にベトログラード自由哲学協会で行なわれた講演「岐路にて（文化と音楽）」を参照（*Лурье А. На распутье [Культура и музыка] // Стрелец. 1922. № 3. С. 146-175*）。そこで彼は「ロシアの革命はアレクサンドル・ブロークの死と共に終わった」とまで述べている（С. 147）。本書にもある通り（128 頁）、「宇宙論」的というアヴァンギャルドの定義によれば、1910 年代のルリエーの作品に「前衛」的なものと伝統的なものが混在していることに矛盾はなくなる。やはり 1910 年代から生涯にわたり続いた、彼と詩人アフマートワとの個人的、および創造的關係も、同様に説明できよう。

き、どうしても気になるのは作曲家スクリャービンの存在であり、彼への言及が本書ではかなり限られているのが惜しまれる。本書が冒頭から「宇宙論的」アヴァンギャルドの始まりと位置づける 1910 年は (11 頁)、スクリャービンがロシアに帰国し、最終的に《神秘劇》の構想へと集約されてゆく後期の創作に入った年であるが、作曲家のこの晩年の理念こそは、いわば「芸術における宇宙論的なもの」の典型であるように思われる。

本書では第 1 章で論じられるクリビンの色彩音楽の理念に関して、スクリャービンの《プロメテウス》(1910) における色光ピアノの実験に然るべく触れられているが (67-68 頁)、この作曲家についてのまとまった言及が見られるのは、評者の読んだ限りではこの部分だけである。しかし、例えば、同章でやはりクリビンの「有機的」芸術観の表れとして、色彩音楽と並んで論じられている微分音への志向についても、スクリャービンを先駆者の一人として取り上げることができたかもしれない。これは厳密な検証が必要だろうが、晩年の作曲家が「十二音程音階の制約を克服することに特別の考慮を与え」ており、彼が作品で多用したトリルは微分音の効果を出すためであったこと、指揮者ゴロヴァノフはスクリャービンの管弦楽作品を「できる限り自然音程で再調律し」演奏するべきだと主張していたこと等の指摘がある⁹。伊東一郎も、「革命後も 1920 年代の前半まではスクリャービンの影響は支配的であった」と、ロシア・アヴァンギャルド運動におけるこの作曲家の存在感を示唆しつつ、マチューシンの色彩と音響の連関や四分音への関心について、「明らかに、未来派的な志向とスクリャービンの思索が影を落としている」と述べている¹⁰。

音楽語法的な面からも、ロースラヴェツの「統合和音」、《ジンテーゼ》(1914) のような「前衛」的な作品におけるルリエー、また他の同時代作曲家たちの方法と、スクリャービンの「神秘和音」による方法の血縁性が、本書でロシア・アヴァンギャルド音楽の「音楽学的側面」の「基本的論点」を示したとされる (13

⁹ ゲ・アンフィロフ『物理学と音楽』岩井創訳、刀江書院、1969 年、145-146。

¹⁰ 伊東一郎「20 世紀初頭のロシア文化における音楽」『ロシア・アヴァンギャルドのタベ庭園の中の詩と映像と音楽』早稲田大学文学部演劇専修、1987 年、12-13。

頁) デトレフ・ゴヨヴィらによって検証されている¹¹。そして、やはり伊東が言う通り、スクリャービンの音楽はヴァチエスラフ・イワーノフのような象徴主義者からも(1917年の十月革命直前の講演「スクリャービンと革命の精神」)、ルナチャルスキーのような党文化人からも、革命的精神の発露と見なされていた¹²。その意味で、プロレトクリトの積極的な活動家でもあったロースラヴェツの急進的な政治姿勢と、そのスクリャービンの音楽語法がどのように結びついていた(あるいはいなかった)のかは、興味ある問題である。例えば、彼の1928年の作品、管弦楽と合唱のための交響詩《コムソモリア》は、評者の耳にはプロレタリア版《プロメテウス》のように聞こえるのだが、このような類比は、ロシア・アヴァンギャルドに見られる政治性すらも「宇宙論」的に解釈する可能性を与えてくれるように思われる。

第3章は、ルリエーが和歌を用いた作品《日本組曲》(1915)のアヴァンギャルド性を論じるにあたり、もう一人の先駆者、『芸術世界』の造形芸術的環境から出発したストラヴィンスキーの、やはり和歌による《三つの日本の抒情詩》(1911-13)を「補助線」(18頁)として導入したことが功を奏しているように見える。そもそもヨーロッパ音楽の基本構造が、韻律により詩行を構成し、さらにその詩行を押韻により詩連へ構成してゆくヨーロッパ詩の構造と類比的であるとするなら、そうした基本構造の転換を模索するとき、日本の短詩に注目するというのは理解できる。そして、この和歌への作曲は本書にもある通り、ストラヴィンスキー以後、1910年代から20年代のロシア音楽において一種の流行となり、ルリエーの作品もその系譜に連なる。

ストラヴィンスキーは、この《三つの日本の抒情詩》で和歌を扱うことにより、日本の版画に見られる二次元性、「線の遠近法」を表現しようとしたと述懐しているという。そして、そのために取られたのが、和歌のロシア語訳の韻律をすべて逸脱するように旋律を作曲するという方法であった。このように、音楽に

¹¹ 例えば次を参照。デトレフ・ゴヨヴィ「ロシアにおける12音技法」藤井明彦訳、『ロシア・アヴァンギャルドのタベ 庭園の中の詩と映像と音楽』, 33-42.

¹² 伊東「20世紀初頭のロシア文化における音楽」, 12.

において、次元という美術的問題が、言語を通して解決されるというのが興味深い
が、そうした問題意識が、画家ヤクーロフ、詩人リフシツとの連名で作曲家ル
リエーが1914年に発表したマニフェスト『我々と西欧』に受け継がれているの
である。この明らかに反西欧を標榜するマニフェストにおいて、ルリエーは「音
楽の原理」として「内的遠近法による直線性（構築性）の克服」を主張している
（143頁）。著者はこの「内的遠近法」を高次元への志向と解釈し、ストラヴィン
スキーの平面性への志向とはベクトルが逆であると指摘しているが、両者共に
音楽において「次元」を問題にしえたことが、なによりも重要であろう。

このように、宇宙論的アヴァンギャルドという概念を音楽において提起するの
であれば、ストラヴィンスキーであれ、スクリャービンであれ、先行者の存在を
視野に取り込む必要が出てくるように思われる。そして、それは後続者について
も同様ではないかというのが、評者の個人的意見である。最後にこの一点につい
てだけ述べさせていただきたい。第3章で取り上げられるルリエーとストラヴィ
ンスキーが個人的関係を持つようになるのは、ルリエーが亡命した1920年代以
降であったが、ルリエー以外にも革命後に亡命した作曲家は何人もいる。安原は
音楽について「作品の国籍は必ずしも一義的な意味は持たなくなる」と述べてい
るが¹³、むしろ音楽のそうした「抽象性」のために、亡命した作曲家たちは国外
においてすら、宇宙論的「ロシア」・アヴァンギャルドを継続することができた
のだと考えることもできる。ルリエーは1920年代から30年代にキリスト教的美学
に接近、その文脈でメロディー、ないしメロス論を構想しているが（1929年
の論文「メロディーへの一考察」等）、その淵源には、かつてクリビンから東方
正教の聖歌集オビホートを見せられたときの驚きがなかっただろうか¹⁴。先述の通り、四分
音音楽の実践を組織的に行なったのは、フランスのヴィシネグラツキーではな

¹³ 安原「歴史のなかのロシア・アヴァンギャルド音楽」、113。

¹⁴ 「私が音楽における新たな形式を模索し、高次半音階主義〔四分音〕による実験を行な
っていた時期〔……〕あるときニコライ・イワノヴィチ・クリビンが正教の『聖歌集』の一卷
を持ってきて、私に手渡した〔……〕。『聖歌集』との出会いは、はるか昔の時代から教会や
修道院の歌唱の経験の中で蓄積されてきたメロディーの宝庫の新たな未知の世界を、私の
前に開いたのである」（*Лурье А. Наш марш // Новый журнал. № 94. 1969. С. 135-136.*）。

かっただろうか。1926年にパリで初演されたオプーホフの《生命の書》は（聴衆の一人にプロコフィエフがいた）、この作曲家なりの《神秘劇》の実現ではなかったのか¹⁵。テルメンヴォクスが芸術におけるテクノロジーのソヴィエト的称揚であったとするなら、オプーホフの考案になる同様の原理のクロワ・ソノールは、その神秘主義ヴァージョンであり、宇宙論的文脈に組み込むことはできないだろうか……

本書により提起された「宇宙論」的ロシア・アヴァンギャルド、それによるアヴァンギャルド概念の拡張は、このように想像力をいたく刺激するところがある。著者高橋氏は、アヴァンギャルド関連以外にも、ニコライ・メトネルを中心とした、いわば象徴主義期のロシア音楽の研究もこれまでかなりされているが、そうした成果も統合したより包括的な20世紀ロシア芸術論が、本書の延長線上で可能ではないだろうか。また、本書に対する音楽学プロパーからの応答が、アカデミズムにおける始原的脱領域性の回復のためにも期待される。そして、やはり誰もが望むのは、高橋氏を始め、演奏家の方々による宇宙論的ロシア・アヴァンギャルド音楽の演奏であろう。「作品史としての音楽史」に残る作品が、そこにあるかもしれないのである。

（さいとう たけし）

¹⁵ *Левая Т. Скрябин и художественные искания XX века. СПб., 2007. С. 126.*

河村彩著

『ロシア構成主義：生活と造形の組織学』

共和国，2019年，304頁

大 武 由 紀 子

1 はじめに

奇抜なデザインと鮮やかな色彩——本書の表紙絵が端的に表現している「構成主義」は、ロシア・アヴァンギャルドの主要潮流として世界に名だたるものであり、またロシア美術に馴染みの薄い日本においても唯一高い知名度をもつものであろう。しかしこの構成主義が、芸術創造（作品）も労働（製品）も共に「物」であり等価であるとする「一元論」を基盤にする「生産主義」を対の理論にしていることは多く見過ごされている。

ここに著者は、「理論に補完されることで、芸術から社会に役立つ造形への転換をめざし、日常生活の社会主義化を志向する運動」（10頁）と構成主義を捉え、本論のキーワードとなる生産主義の概念「組織化」を次のように述べる。

構成主義が持っていた、（一）素材や色彩などの要素を一つの造形へと組み立てること、（二）合理的かつ快適な新しい社会主義の生活を建設すること、という二つの志向を、ともに「組織化」という観点からとらえる。（9頁）

生産主義の概念「組織化」は、ボリシェヴィキ党の路線を巡ってレーニンと対立し追放された理論家ボグダーノフの思想を基に革命直前に組織された〈プロレトクリト〉の理論家たち、特にアルヴァートフの著書『芸術と生産』を主な由来としている。著者はアルヴァートフから多くを引用しつつ論を進めるが、この組織化の対象は、芸術作品の諸要素の組み立てから、芸術家が生産の場に立つ

「生活建設」へ、さらに社会全体へと拡大される。そしてその目標が「合目的性」——「事物や製品の制作において素材が適切に用いられるのみならず […] 社会が要請する機能に応えること」(60-61 頁)——であり、この「合目的性」が「組織化」の「唯一の判断基準」であるとする。

ここに著者が目指すのは、この二つの概念を軸に構成主義の作品群を分析すること、つまり生産主義と構成主義に跨るアプローチによって、その運動全体を再構成することである。その目的を著者は、「近代の夢——社会的ユートピア、歴史的進歩、万人にとっての豊かさ——が砕け散ったことに真の悲劇があるのだ。 […] 歴史の失敗から自嘲的に距離をとるよりも、われわれは […] 近代が生み出したユートピアの希望を救い出すために、その残骸を拾い集め、瓦礫の中を進むべきなのだ」というバックモースの言葉を引用し、それを受けて著者は、「本書は構成主義の残骸を拾い集め、 […] 近代の夢の一つのヴァリエントを復元する試みである」(14 頁)と語る。

2 アプローチの二つの問題

本題に入る前に、構成主義と生産主義に跨るアプローチに由来する問題を二つ指摘したい。

一つは本書の扱う時代の問題である。一般に、構成主義と生産主義は、1932 年 4 月の「文学・芸術団体の改組についての決議」による全芸術家団体の解体とその後の全ての芸術家の〈ソヴィエト芸術家連盟〉への統合まで存続し、そしてそのフィナーレの場として写真を主な分野として 1930 年代後半まで及んでいると見做されている。実際のところ、構成主義は 1920 年代末にはすでに終息し、1930 年代のいわゆる「社会主義リアリズム」の時代まで永らえたのは、政治性を色濃く持つ国策のプロパガンダ芸術——一つは国内向けのクルツィスをその代表とするプロパガンダポスター、もう一つが国外に向けられたロトチェンコ、リシツキー等を中心とする国策誌『建設のソ連邦』等であった。さらに前者を後者から分けることになったのが、1931 年 3 月の「ポスター生産に関する決議」によるポスター制作への検閲制度の導入である。「あらかじめ与えられたプロットに従って写真を編集する」(252 頁) 国策誌『建設のソ連邦』に対し、プロパ

ガンダポスターの方は、直接の注文者である〈イゾギズ（国立造形芸術印刷所）〉から派遣される検閲官と印刷の技術監督の二人と場を共にするポスター画家が彼らの指示をあおぎながら制作した¹。このように国策が前景化した 1930 年代と、一応は自由裁量の中で制作した 1920 年代を同じ尺度で測ることが妥当なのかという問題である。これは第 6 章「社会主義を報せる」に顕在化している。

そして二つ目の問題が、本論展開の一方の主役でありながら、同時に大きな足枷となる生産主義をめぐる状況である。膨大な数の先行研究を持つ構成主義に比べて、著者も指摘するように（61 頁）、生産主義のそれは比較にならないほど少ない。瞠目するような構成主義の作品群、そして坂を転げ落ちるように息の根を止められた劇的なイメージの陰に隠れて、生産主義は取るに足らない粗雑なマルクス主義美学として、そして現代のロシアの人々にとっては葬り去りたい過去のイデオロギーとして人目を引くことはなかった。このアンバランスのため、生産主義へのアプローチが主に二次資料（ここではアヴァンギャルド建築研究者のハン＝マゴメドフの著書）に頼らざるを得ないという状況が、客観的事実に対して恣意的な読み及び自らの論に引き寄せた解釈を許容する傾向をもたらしことである。この問題は「おわりに」の節に現れている。

3 本論の構成とその特徴

本論は次のように展開される。

第 1 章「色と形の組織学」では、構成主義の起源を、革命前アヴァンギャルドの〈ダイヤのジャック〉が掲げたセザンヌ主義とキュビズムの強い影響の下に形成された、ロシアのモダニズム美術に辿る。その中から二つの方向性、すなわち 2 次元を追求するマレーヴィチと 3 次元のタトリンが現れ、両者を継承しつつより後者の方向性を発展させたものとして「構成主義」が説明される。

¹ ポスターの検閲は、絵の内容を点検する検閲官及び印刷技術に関する技術監督の 2 人のペアで行われた。完成されたポスターは、その余白部分に、印刷部数（тираж）と技術監督（тех. ред.）の名前が記された。印刷されたポスターは、その内 2 枚を中央委員会に提出することが義務づけられた。

第2章「社会主義の造形」は本論展開の基礎をなし、本章を軸にして以後の4つの章で設定されたそれぞれのテーマが検討される。つまり新政権によって設立された〈インフク（芸術文化研究所）〉で、アヴァンギャルド芸術家を中心とした「コンポジション」と「コンストラクション」をめぐる討論の中からいかに構成主義が出現し、それがいかに生産主義と結びついて、社会に有用な芸術をめざす生産芸術が形成されたか。その上で生産主義を代表する理論家としてタラブーキンとアルヴァートフを取り上げ、主に後者の概念である「組織化」を中心に「生産主義」の理論が解説される。

これら二つの章を理論的な土台にして、第3章「社会主義に住まう」では、ロトチェンコを中心に労働者クラブ及び〈ヴフテマス〉の学生と共に創作した多機能可変家具について、第4章「社会主義に暮らす」では、アジテーション陶磁器とステパノワ、タトリン等によるドレス及び生産服、第5章「社会主義を見せる」では、リシツキーの組織学としての「空間の再構成」による「プロウン」と書籍デザイン、ロトチェンコのラクルスによる写真等が、第6章では「社会主義を報せる」をテーマに、クルツィスとリシツキーを中心に、プロパガンダポスター及び国策誌『建設のソ連邦』が論じられる。

こうした議論の展開において特筆すべきは、構成主義の豊富な先行研究の蓄積と著者自身のこれまでの研究成果及びデザインに関する広範な知識を基に、その鋭い視点が縦横に展開される第3章「社会主義に住まう」であり、なかでも「家具は複数のかたちを持つ」の節であろう。

この節では、ロトチェンコ、リシツキー、クルツィス等の指導の下に、ヴフテマスの木材金属加工工学部の学生達によって「本棚やベッドなどの家具、ランプ、鍋などの日用品の制作が試みられたが、それらの多くは、形を変えることによって複数の機能を持つという特徴を備えて」（79頁）おり、合目的性を追求する多機能可変式家具が多く制作されたことが生き生きと描写される。

著者はそれらについて詳細に分析したうえで、一連の家具はデザイン史上、バウハウスにも匹敵するものであると述べた上で、次のように記している。

現在でもロシア人の家庭を訪問すると、しばしばソヴィエト時代に作られたと

思われるレトロなソファベッドを目にする。[…] これらの家具は、おそらく直接的・間接的に構成主義の影響を受けている。ヴフテマスの成果が作者不詳のままにソヴィエトの生活に浸透したとすれば、それは[……] 構成主義の隠された勝利に他ならない。(84 頁)

著者の鋭くそして暖かい視点が、「構成主義」の本質を見抜いている。

4 二つの問題の検証

ここで上述の二つの問題「時代」と「生産主義」を取り上げ、本書のアプローチを検証しよう。

4.1 時代の問題

1930 年代の時代性つまり「社会主義リアリズム」に起因する問題は、第 6 章の一節である「情報の組織化——クルツィスのアジテーション」で展開されている。プロパガンダポスター画家クルツィスのこの時代の制作への著者の光の当て方を見てみよう。

本節において河村氏は彼を「どの構成主義者よりも党の政策に忠実だったクルツィス」(248 頁)と位置づけた上で、妻クラーギナの 1935 年 6 月 26 日付の日記を手掛かりに、社会主義リアリズムの手法による彼の創作の背景を導き出している。日記を引用する。

グスタフはポスターを仕上げた。素晴らしいポスターだ。彼はモニュメンタルなものを作りたいという大きな望みを持っているのだろう。[……] 彼は [……] あらゆる細部に対して注意深く仕事をし、ポスターをより絵画に近いものに行っている。[……] 生活は大きく変わり、人々はもはや汚れたシャツを着て歩いてはいない。[……] ポスターは [……] より装飾的で、豊かで陽気になった。(245 頁)

著者はここに記される「モニュメンタル」、「より絵画に近いもの」、「装飾的」、

「陽気」といった社会主義リアリズム絵画に典型的な語句から推して、その手法で全霊をもって制作に邁進するクルツィスを想定して次のように分析する。

あらゆるフォトモンタージュは、そこに加工されていることが見て取れなければ容易に見る者を欺くことができ、必然的に歪曲と欺瞞をはらむことになる。したがって、操作の痕跡が取り除かれたなめらかなモンタージュは、[...] 虚偽となる可能性をはらんでいるのだ。写真を素材として扱い、[...] 絵画に似せるための技法をひたすら求めたクルツィスは、写真を加工するという行為そのものがはらむあやうさに気づくことができなかった。(246 頁)。[...] 芸術家であるよりも「兵士」²であったクルツィスに欠けていたのは、写真とは何か、写真とはどういうものか、という根本的な問いかけだった。(247 頁)

フォトモンタージュという手法の強みの一つが、いわゆる「縫い目」と呼ばれたモンタージュの切り貼りの痕跡である。クルツィスの作品を見て驚くのは、その無骨なほどの「縫い目」の荒々しさである。

ここで著者は、クルツィスが党の政策に率先して応えるべく「縫い目」を取り除き、絵画的写真を追求したこと、芸術家よりは「兵士」であったクルツィスは写真の本質を考えるに至らなかったことを述べる。つまり著者は、フォトモンタージュから社会主義リアリズムの手法へと移行した事実を、クルツィスの「兵士」としての資質——兵士は芸術家より下位にあるという前提——つまり、クルツィスという個人に帰着させている。

ここで目を転じてこの 8 日前つまり 6 月 18 日付のクラーギナの日記を読んでみよう。

² クルツィスは、第一次世界大戦勃発に伴いペトログラードに招集され(1915 年)、そこで十月革命に遭遇するや、直ちにラトヴィア狙撃兵部隊に志願入隊した。翌 1918 年 3 月、政府のモスクワ移転により部隊の一員としてレーニンと共にモスクワに移動し、クレムリン警護の任についた。狙撃兵部隊内の絵画コンクールでその才能が認められ、1918 年 9 月、〈第 2 自由工房(後のヴフテマス)〉に推薦入学を果たした。文字通りの意味でクルツィスが、革命の兵士であったのは一年であり、それ以前にも革命運動参加の経歴はない。

グスタフは集中してポスターを制作している。複雑な仕事ゆえにすることが一杯ある。[…] 上空（飛行機）と空は非常にうまくいっている。スターリンとヴォロシーロフはどうだろうか。³

するとここで話題にされるポスターが、《我らが幸福な社会主義の祖国万歳 我らが愛する偉大なスターリン万歳！》（1935 年）だと同定できる。



クラゲナは、細部にこだわる絵画的描写のポスターに集中するクルツィスを横目に見て、スターリンとヴォロシーロフの描き方に疑問を挟んでいる。この状況を理解するには、当時のポスターがいかなる状況下で制作されたかという歴史

³ Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutis and Valentina Kulagina : Photography and Montage after Constructivism* (N.Y. : International Center of Photography, 2004), 216.

的理解が必要である。

1931年3月の「ポスター生産に関する決議」によって、それまで20ほどあったポスター出版所はイズギズに統合され、同時にほぼ無に等しかった検閲の業務もここに移管されて、ここにポスター制作はイズギズの一元的管轄下に置かれた。

翌1932年4月の決議により、全ての芸術団体が解体された後、すべての造形芸術家は新たに設立された〈ソヴィエト芸術家連盟〉に統合された。その中核的組織が9つの部からなる〈モスフ（モスクワ地区芸術家連盟）〉であり、その中のポスター部を舞台にイズギズから派遣された検閲官と技術監督の2名が常駐する形で、画家たちと協働してポスターが制作された。この新たな検閲体制の下で、フォトモンタージュは当時「フォルマリズム」として厳しい批判にさらされていた。そこでは縫い目の痕跡の消去、写真風描写、遠近法の使用は暗黙の強制であった。さらに1932年以後は、ポスターのスローガンは基本的にスターリンの言辭から引用されている。こうして検閲官とのキャッチボールを経て完成したポスターは、検閲通過後も中央委員会で問題にされた場合は、〈グラブリト（検閲総局）〉に回され、再度検閲がなされた。

先に触れたポスターを見てみよう。典型的な遠近法による本作品は、その作用によって上空に飛ぶ飛行機とそれを見上げる民衆が画面前面にせり出すように描かれ、他方レーニン廟に立って手を振る二人は、後方のクレムリンの一連の建物群の一つの付属物のように描かれている。

しかしよく見ると縫い目が一箇所確認できる。それは民衆の中から空に向かって真っすぐのびる一本の手である。その手は、所有者がどこかあやふやであるが、しかし、スターリンとヴォロシーロフの二本の手を大きく凌いでいる。本作品のクルツィスの意図は、まさにこの手にあるのではないか。なぜなら「手」は、生産主義の理念の具象化によるそのプロパガンダを目指したクルツィスの制作に於いて一貫して労働者のアレゴリーとして用いられたからである。さらにクラギナの記事にある「スターリンとヴォロシーロフはどうかわからない」という疑念は、大テロルの入り口である1935年に、スターリンを「神」とも「父」とも描いていないことに対する厳しい検閲への危惧を表していると考え得る。以

上を鑑みる時、ここに必要なのは、作品をその裏で支える歴史的事実の確認の作業であろう。

4.2 「生産主義」の問題

もう一つの問題である生産主義をめぐる状況——先行研究の蓄積の少なさ等に由来する、事実に関する論者の恣意的読み及び自らの論に引き寄せた解釈等の問題——を、「おわりに」で検討したい。

本章において著者は、これまで論じて来た構成主義と生産主義の総括として、「芸術家（制作者）と大衆（使用者）」の相互の関係性を論題として俎上にあげる。すなわち、この論題の前提を美術史家ボリス・グロイスによる論から導き出し（テーゼ「新しい人間の創造」）、そして結論をアルヴァートフが〈インフク〉で報告したテーゼから次のように引き出している。

構成主義者と生産主義者は、制作者と使用者の間のヒエラルキーをなくそうとした。(271 頁)

これが本書における著者の総括としての結論であろう。ここでは、グロイスの論から導き出した結論の前提、そしてアルヴァートフのテーゼを土台にした結論という二つの段階に分けて「生産主義」の問題を検証してみたい。

著者は、美術史家ボリス・グロイスの著『アート・パワー』の一章「大衆の教育－社会主義リアリズムの芸術」⁴からの引用を用いて、次のように問題を提起する。

この論考では受容の側面から後者「社会主義リアリズム」が前者「アヴァンギャルド」の信念を引き継いでいるとの主張が展開される。なぜならば、第一の関心を鑑賞者に置く社会主義リアリズムは、大衆を「教育し、触発し、導

⁴ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), pp. 146-147; ボリス・グロイス（石田圭子他訳）『アート・パワー』（現代企画室、2017年）、238-241頁。

く」ことによって、アヴァンギャルドの悩みの種であった大衆文化との間の断絶を取り除くことに成功したからである。⁵

だが、この論文では「…」受容者に対する両者の間の違いの方がむしろ重要であると思われる。グロイスは述べている。「アヴァンギャルドの芸術家は、新しい公衆、彼ら独自の趣味を共有し、彼らの目を通して世界を見る新しいタイプの人間を創造することを願った」。⁶ (269-270 頁)

著者はここに、「アヴァンギャルドと構成主義者たちは「…」新しい形式の芸術を享受する、新しい人間を創造しようとした」(270 頁)という問題を提起する。

この「新しい人間の創造」という命題を前提にして、河村氏は第二の段階として「芸術家（制作者）と新しい人間（受容者）」の相互関係へと論を進める。その手始めに構成主義と生産主義を次のように説明する。

（構成主義・生産主義は）ナロードニキやアヴァンギャルドや社会主義リアリズムと異なり、一方的な教育や啓蒙ではなかった。エンジニアを名乗り、工場で働くことによって、構成主義者自身も労働者になろうとした。(271 頁)

さらに著者はこの文脈の発展を目指してハン＝マゴメドフからの引用⁷と断わってアルヴァートフのテーゼを次のように示す。

アルヴァートフは、芸術とは理念や素材を組織することであり、プロレタリアートは生活の組織者であるとして、プロレタリアートと芸術家を等価な存在とみなした。そして最終的には作品生産者としての芸術家は生活創造者としてのプロレタリアートに取って代わると、考えた。(271 頁)

⁵ Groys, *Art Power*, p. 147.

⁶ Groys, *Art Power*, p. 147.

⁷ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм-Концепция формообразования. М., Стройиздат, 2003. С. 214.

引用文最後の一文——「最終的には作品生産者としての芸術家は生活創造者としてのプロレタリアートに取って代わる」という命題を直接の論拠として、著者は「構成主義者と生産主義者は、制作者と使用者の間のヒエラルキーをなくそうとしたのである」(271 頁)という結論を導き出している。

ここで翻って、前述の「生産主義」をめぐる問題を上と同様に、グロイスに依拠する前提とアルヴァートフのテーゼによる結論の二つに分けて検討してみよう。

はじめに著者がグロイスからの引用とする箇所を読み直すと、グロイスの本文と著者の解釈に大きな齟齬があるのがわかる。グロイスによれば、「社会主義リアリズム」がアヴァンギャルドから引き継いだのは、河村氏が説くところの「アヴァンギャルドの悩みの種であった大衆文化との間の断絶」ではなく、「人間は変わりえるというこのアヴァンギャルドの信念 […]、人類は変化に順応するものであるという確信」⁸であり、さらに「アヴァンギャルドが […] 大衆文化に反抗していたのは […] たった一点 […] 大衆の趣味嗜好に迎合しない、という点である」⁹としている。ここからグロイスは、アヴァンギャルドは自らの「大衆の趣味嗜好に迎合しない」というスタンスを維持することを一つの目的にして、「芸術家たちとその独自の趣味趣向を共有し、彼らと同じ視座で世界を眺める […] 新たな視座をもった新たな公衆を創り出すことを願った」¹⁰と述べる。言い換えれば、「新しい人間の創造」はヒエラルキーを無くすことではなく、反対に自らがヒエラルキーに占める高い地位を維持することを目的にしていると、グロイスは主張しているのである。ここに著者の議論の前提である「新しい人間の創造」はその土台を失っている。

次に本論の結論「構成主義者と生産主義者は、制作者と使用者の間のヒエラルキーをなくそうとしたのである」を検討に付そう。著者はこの結論を、ハン＝

⁸ Groys, *Art Power*, p. 147.

⁹ Groys, *Art Power*, p. 147.

¹⁰ Groys, *Art Power*, p. 147.

マゴメドフの著書からの引用とするアルヴァートフのテーゼ「最終的には作品生産者としての芸術家は生活創造者としてのプロレタリアートに取って代わる」から導き出している。結論を導く根拠となっているこの命題は、ハン＝マゴメドフ『構成主義—形成の概念』の「アルヴァートフ」の章に掲載されている 12 のテーゼ——すなわち、状況から推して 1921 年末に〈インフク〉で行われたアルヴァートフの報告で示されたテーゼ——からの引用だと思われる。しかし、著者がハン＝マゴメドフからの引用とするこのテーゼは、12 のテーゼのどれとも合致しない。このテーゼに最も関係すると考えられる最後の二つのテーゼ（11・12）は次のようなものである。

テーゼ 11：全生活の完全な組織者としてのプロレタリアの主要な課題は、芸術を自らの生活の直接の組織化に転化させることである。

テーゼ 12：[...] プロレタリアの課題は、ブルジョアの芸術学 [...] を全的に組織化される複合体全体の科学へと転化させることである。¹¹

つまり、河村氏がハン＝マゴメドフからの引用としたキー的テーゼ、もしくはそれと同じ意味を持つテーゼはそこには記されていない。この事実を踏まえれば、ハン＝マゴメドフからの引用だけを用いてこの結論を導き出すことは困難である。

以上のことから、著者が提示する議論の前提そして結論のいずれについても、その土台は揺らいでいる。「芸術家と労働者のヒエラルキーをなくそうとした」という著者の知見は、1920 年代後半に雑誌『出版と革命』を舞台に激しい論争を巻き起こした概念「社会的注文」の問題にもつながるものであろう。とすれば、より多方面からのより慎重で綿密な検証が求められる。

（おおたけ ゆきこ）

¹¹ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм-Концепция формообразования. М., Стройиздат, 2003. С. 214.

越野剛・高山陽子編著

『紅い戦争のメモリースケープ
——旧ソ連・東欧・中国・ベトナム』

北海道大学出版会，2019 年，240 頁

北 井 聡 子

「戦争の記念碑」と聞いて、現在真っ先に脳裏に浮かぶのは、いわゆる慰安婦像と呼ばれる「平和の少女像」かもしれない。昨年の「あいちトリエンナーレ 2019」で展示が公表されるやいなや、一部の政治家と一般人からクレームが押し寄せ、そしてそのあまりの勢いに圧倒されるかたちで、開催の3日後には撤去されてしまったあの像だ。撤去後も、この騒動は、左右のイデオロギー闘争や、国際的な文脈、そして展示のテーマであった表現の自由と検閲の問題など、幾層にも重なる複雑な文脈に絡め取られ、国中を巻き込む論争に発展した。しかし、いくらかの生産的な議論もあったが、この問題は、国内の意見の対立を深めたのみで、その後、どこにも着地せずに放置された状態になっている。

周知の通り平和の少女像の設置を巡っては、これまでも繰り返し議論がなされてきたが、今回の出来事を通じて「戦争の記憶」に結び付けられた像が、その素朴な見た目とは裏腹に、かくも激しく人々の情動を揺さぶり、大きな政治的な動きや、暴力を引き起こしうる力をもっているということを再認識させられた。本書『紅い戦争のメモリースケープ』は、このような過去の「戦争の記憶」という我々にとっても極めてアクチュアルな問題を扱ったものだ。

ここに収められた全8論文が対象とする地域は、社会主義体制という共通の経験を有する旧ソ連、中東欧、中国、ベトナムである。そしてタイトルにある「紅い戦争」とは、「社会主義の戦争および社会主義革命戦争で、社会主義建国神話に積極的に用いられたもの」(4頁)と定義される。より具体的に言うと、ソ連

では独ソ戦、中国では日中戦争と国共内戦、ベトナムではインドシナ戦争とベトナム戦争を指し、それぞれ「大祖国戦争」「抗日戦争」などの「紅い」異名をもつ。紅い戦争は、その神話化の過程で、必然的に国家の正当性を示す肯定的な記憶と、それと齟齬をきたす否定的な記憶を二分していった。前者については、記念碑や物語を使って顕彰されてゆく一方で、後者の記憶、例えば「カティンの森事件」や文革といった負の歴史は、抑圧され公的な言説から消えていくこととなる。本書は、これら2つの記憶をめぐる各国の諸相を明らかにするものであり、抑圧された記憶が、時の経過や体制の変化といったタイミングに間隙を縫うようにして飛び出し、また別のものと接合され歪なアマルガムを形成していく様が描かれている。

また本書は、各執筆者が独自に行った研究の成果を寄せ集めた論集とは一線を画するものである。「あとがき」によれば、5年間の共同作業においては、ミンスク、モスクワ、台湾、ベトナム、南京の5つもの「メモリースケープ」の現場を実際に訪れ、フィールドワークを共に行ったとされる。また各論文には、互いの内容に呼応しあう記述が見られ、各国の状況を比較することができる。以下、具体的な内容について扱っていくが、対象があまりにも広範で多様であり、評者には全てを網羅することはできなかった。故に、ここでは、第1章、第3章、第4章、第7章、第8章に絞ることとする。

第1章 越野剛「ロシア・ベラルーシの戦争映画における敵のイメージ——アレシ・アダモヴィチ原作の映画を中心に」

第1章は、ロシア語で執筆したベラルーシの作家アレシ・アダモヴィチ（1927-94）の小説を原作とする映画にみられる「敵のイメージ」の変遷を分析したものだ。具体的に取り上げられているのは①雪解け期（1967）の『屋根の下戦争』、②ソ連末期（1985）の『行け、そして見よ』、そして③ソ連崩壊後（2005）の『フランツ＋ポリーナ』という、いずれも独ソ戦を描いた3作品である。またこの論文が考察している「敵」とは、ナチ・ドイツ兵にとどまらない。そこにはナチ・ドイツに従うコラボレーターと、さらに注目すべきことには、一般的には英雄とみなされるパルチザン兵も含まれている。これら3つの形象は、善悪の境界

を行き来し、また両義的な存在としても描かれるのだが、越野はドラスティックなイメージの変容とその意味を明らかにしている。

前半に取り上げられるドイツ兵は、長らく絶対的な悪のイメージで描かれてきた存在であったが、越野によると、2000 年以降に制作された映画においては、内面性のある人間として登場する傾向が見られるという。2005 年の作品である『フランツ＋ポリーナ』も例外ではなく、ドイツ兵とベラルーシの農村の娘との恋愛が主要なプロットとなっている。このような表象を可能にした理由の一つとして、戦争から半世紀という時間の経過が挙げられているが、この流れは過去から現在にかけて、少しずつ進行していった訳ではないようだ。1967 年の『屋根の下戦争』では、そもそもドイツ兵はあまり登場せず、登場したとしても「ステレオタイプに戯画化」(29 頁)されていたのが、『行け、そして見よ』において状況は一転し、「現実とは思えないような過剰にグロテスクな」(30 頁)残忍なイメージでもって描かれている。

さて、この非現実的な過剰なイメージが産出された背景をめぐる本章の分析は優れたものである。そもそも原作の小説においてドイツ兵による虐殺は、あまりにも強烈なトラウマであって主人公が想起することのできない「空白」となっており、その代わりに、生存者の実際の目撃証言でもって置き換えられているという。それに対し映画における虐殺のシーンは、小説で使用されたのと同じ複数の証言を一つにまとめ構成されているという。ここで重要なのは、オーラル・ヒストリーというものが、本質的に「エモショナルで主観的なものである」(32 頁)ことで、故に、それら欠落や不条理性をはらんだ「事実」を凝縮して構成したものは、必然的に「非現実的」な印象を与えるものとしてたち現れるのだ。

後半は「内なる敵」であるコラボレーターとパルチザンの分析に当てられる。この2つは前者が裏切り者で後者は英雄、といった紋切り型の描写がなされてきたが、アダモヴィチ作品では、そのようなステレオタイプなイメージは解体されていく。両者は両義的な存在として描かれており、例えば『フランツ＋ポリーナ』のパルチザンに至っては、侵略者と区別がつかないほど暴力的な存在となっている。このような意味や属性の相対化の要因について、越野は、周辺地域であるベラルーシの地域的な特殊性、そしてアダモヴィチ自身が「60 年代人」特有

の批判精神の持ち主であったことなど複数の力学が働いていることを丹念に解き明かしている。一点だけ些末なことではあるが、多くのテーマを盛り込んだ為か、パルチザンのコサチの表象が、映画へのアダプテーションの際に成功しなかったという箇所が、やや簡単に終わっている印象を受けたので、もう少し説明が欲しかった。とはいえ「内なる敵」の表象が、ソ連の戦時のアイデンティティと正当性を揺るがす機能をもつ、という著者の主張は大変説得力のあるものだった。

第3章 前田しほ「ソヴィエト・ロシアのプロパガンダにおける女性図像と象徴性——社会主義国家の建設から総力戦体制へ」

モスクワ北東部にある地下鉄パルチザンスカヤ駅には、スカートを履き肩に武器をかける有名な少女像がある。彼女の名はゾーヤ・コスモデミヤンスカヤといい、独ソ戦におけるパルチザンの英雄だ。この勇ましい像は、男女が対等な兵士として戦った記憶を今日にまで留めるもののようにも思われる。前田論文は、革命期から独ソ戦終結後のおよそ30年間に生産されたプロパガンダにおける女性表象の分析を通じ、「性差の権力関係がいかに制度化されていったのか」を考察し、そして最終的にゾーヤでさえも、女性劣位のジェンダー秩序の産物であることを明らかにしている。

今日のロシアでは、ソ連時代のプロパガンダの図像は、Tシャツやマグカップに印刷され「商品」となって観光客に消費されている。それらは、社会主義のキッチュな遺産という括りで、一緒に店頭に並べられているが、前田は、1920年、1930年代、独ソ戦の緒戦期（1941-42）、そして戦局が好転した後半の1943-45年と4つの時期に分け、各時代の女性像のテーマや構図には、当時の政治状況を反映した明確な特徴があることを示しつつ、さらにそういった相違点に加え4つの時期の連続性をも読み解くのである。

とりわけ興味深いのは、1920年代には稀であった単独の女性像が、1930年代になると労働者として活躍する姿で頻繁に描かれるようになった要因の考察だ。一般的に革命から1920年代は、リベラルな女性解放の時代であったのに対し、1930年代は保守的な家族やジェンダー観へ回帰したとされている。つまり男女

平等の理念が後退した時に、図像では逆説的な現象が生じているのである。このパラドックスについて前田は、チャタジーやウォーターズの研究を引きつつ、女性こそソ連の後進性を象徴していたからこそ、あえて工業化した理想の姿で描くことで、ソ連の進歩を強く印象づけることができたとして説明し、そして、その背景には、現実そのものではなく「未来を語る」という社会主義リアリズムの強い要請があったことを指摘する。また、1930年代の特筆すべきものとして前田が取り上げるのは、スターリンへの個人崇拜と、それに伴う一般の英雄の矮小化が起こったことだ。スターリンを頂点とする巨大な家父長構造が社会全体を浸透していく中で、女性の英雄もまた「スターリンの唯一無二の英雄性を際立たせるために、その輝きを反射する鏡映」(78頁)としてのみ機能していったのである。

そして最後に独ソ戦期のコスモデミヤンスカヤが考察され、彼女は30年代に制度化された秩序が生み出した最大の「女性英雄」であることが論証される。彼女はドイツ軍に拷問を受け処刑されたことで英雄となったが、これは個としての英雄行為とは言い難い。しかし、彼女が神話化される過程で、「レーニンが死んだ日と同じ日に生まれた」との脚色がなされ、また映画では、最期のときに「スターリンが来てくださる!」と叫ぶ。すなわち、彼女は見た目の勇ましさと裏腹に「スターリニズムの統治構造を支える無数の集団的な女性」(88頁)にすぎなかったと結論づけられる。

このように前田は家父長的な女性劣位のジェンダー秩序が、プロパガンダの中で可視化されていく状況を、幾つもの具体例を引きながら論じている。本章を読み終えて想起したのは、コスモデミヤンスカヤの死んだ姿は、裸体で描かれることが多く、それは性的な表現が抑圧された1930年代において、例外的に許されたエロティックな表象であったという指摘だ¹。つまるところコスモデミヤンスカヤとは、内実を持った固有の誰かではなく空虚な存在であり、であるからこそ、彼女の空っぽの身体には、社会秩序を維持するための様々な欲望や物語が書

¹ Evgeny Dobrenko “The Art of Hatred: The ‘Noble Wrath’ and Violence in Soviet Wartime Culture”, in Riccardo Nicolosi and Tanja Zimmermann eds., *Ethos und Pathos*, (Köln: Böhlau Köln, 2017) pp.149-150.

き込まれ、そのイメージは肥大化し、時に崇拜の対象となり、また時には性的対象として消費されていったのかもしれない。

第4章 田村容子「救国の妓女」を描く中国映画——社会主義文化における女性の身体と国家の想像

20世紀から21世紀にかけて作られた中国の映画作品や小説には、「救国の妓女」と呼ばれるヒロイン像が繰り返し登場する。本論文は、時の経過と共に変わりゆくこの女性像の分析を通じ、国家存亡の物語が女性の性的身体を舞台として展開される様を描き出したものだ。そもそも性的想像力と政治的想像力は、親和性の高いものであって、戦争は恋愛や性に関する語彙で語られ、また恋愛は戦争に例えられてきた。そして日本軍の侵略行為もまた、弱き女性への性的暴力としてアナログカルに語られることとなったのだ。

妓女とは、宴席にて歌舞を披露することを生業とするが、時には枕席も持った女性たちを指し、娼婦ではないものの「性的身体」と強く結びつけられた存在である。また「救国の妓女」とは、そもそも9世紀の故事に起源を持つものであるが、それが自己犠牲的な抵抗や己の才覚によって、国難を救うヒロイン像として確立したのは1930年代の日本軍による侵略戦争の時であったとされる。抗戦活動が制限された租界地上海において、明清時代の名妓の英雄行為、そして漢奸（売国奴）との対比を主要なプロットとした戯曲や映画が数多く作られたが、これは暗に日本軍への抵抗を示すものであった。

さて、この論文における白眉は「社会主義期」（1949-1976）から近年に作られた映画の分析にある。社会主義期に娼妓の動きと関連し、妓女をヒロインとした物語は消滅し、それに代わって「戦闘する女性」が台頭するのだが、田村は2つの女性像が連続的な文脈にあることを解き明かす。ここで取り上げられているバレエ映画『紅色娘子軍』（1970-1971）は、ヒロインが、男性性＝革命性を授けられ「戦闘する女性」へと成長する物語である。注目すべきは、脚本の段階ではヒロインが地主による性暴力の被害者であると示唆されていることだ。この「虐待される女性」が「戦闘する女性」へと変貌する様に、国家の物語が投影されていることは言うまでもなく、戦闘する女性とは、新生中国の象徴なのだ。さらに後

半で田村は、近年の映画に、再び「救国の妓女」が登場していることに着目する。それは「虐待された女」と「戦闘する女」の2つが止揚され更新された姿であって、さらに、かつての公的な救国の物語を風刺し解体する役割も担っていることが鮮やかに提示される。

また『紅色娘子軍』に関して、非常に興味深く思ったのは、男性英雄が「女性後継者を革命に導いた後、犠牲の死を遂げてフェードアウトする」(108頁)点である。田村は「そのことによって、毛沢東が絶対的父祖となる」とし、3章で前田が論じたソ連の状況との類似構造を見るのだが、むしろ評者は、ソ連との違いの方に注目した。というのも、この話は社会主義リアリズムの規範的小説であるF・グラトコフの『セメント』(1925)と非常に似た構造を持ち、影響関係を強く意識させるものであったからだ。『セメント』も、陵辱されたヒロインが、男性性を獲得し革命の闘志となる物語であるが、最後に物語から撤退するのは女性の方であり、このことから強力な家父長体制の到来が予感されている。それに対し、バレエ『紅色娘子軍』のエンディングは、英雄が死んだ直後にヒロインと少女たちが敵を征伐し、そして大衆がインターナショナルの調べに合わせて勇ましく踊る祝祭的雰囲気が終わっている。この対比を踏まえると、映画の結末は毛沢東を絶対的父として擁立する流れよりも、むしろ父なき兄弟たちの水平的な世界、もっといえば女達のシスターフッドの世界の到来とも解釈できるように思われた²。このように、ソ連との比較という点でも興味をひかれる内容であったが、また田村論文は、読み物としても大変面白いものであったことを追記しておきたい。

第7章 向後恵里子「記憶の展示——パノラマ・ジオラマによるメモリースケープ」

本章は、「20世紀の社会主義圏におけるパノラマ・ジオラマ展示の事例を通し

² とはいえ、エンディングで舞台後方に印象的に配置される巨木は、世界を統治する超越的父の誕生を示唆しているとも考えられる。いずれにせよ「少女たちが団結し敵を征伐する」というソ連の社会主義リアリズム文学には見られないプロットは興味深い。

て、記憶が歴史として結晶し、また情動をゆさぶる記憶として表象される形相」(171頁)を検討したものである。著者は8人の執筆者のうち唯一美術史、視覚文化を専門としており、「見る」という受容の問題を追求していくその手法は、本書の中で異彩を放つものである。

前半で、鑑賞者は展示物を一方的に受け取るのみ、というナイーブな認識が解体され、そこでは「見る側」と「展示する側」の「協働」が進行し、その先に新たな秩序が生成する事実が示される。そして、この「協働」という観点が極めて重要になってくる展示が、パノラマ・ジオラマである。向後によると、パノラマ・ジオラマとは、鑑賞者の視点が巧妙に統御される3次元空間であり、過去の戦争の現場に立ち会っているかのような没入感をもたらすが、それと同時に「目の前の光景は錯覚である」という、ある種の安心感が担保された装置でもある。この「錯覚をとまなう記憶の疑似体験としての想起」(176頁)を可能にする装置が、戦争を記憶するために活用されるのは、当然の成り行きであったのだろう。革命後ソ連でグレコフ戦争画スタジオが創設され、社会主義リアリズムと結合し独自の発展を遂げた後、社会主義圏へ広がっていったとされる。

後半の3節と4節では、いよいよ具体的な作品の分析に入る。3節「戦争のリアリティ」では、主にロシアの大祖国戦争中央博物館が取り上げられ、その巧みな視線の誘導や、陥落したベルリンをテーマとしたジオラマの内部を歩かせる仕掛けによって、鑑賞者が如何に能動的に作品に没入し戦争を「再演」していくかが記述される。その一方で、4節の「傷つく人びとの表象」は、リアリティの追求は留保付きのものとなる。それは、傷ついた人びとの残酷な姿は、激しく情動をゆさぶり直視できないほどの恐怖を感じさせるものであるからで、731部隊の人体実験のジオラマにおいては、没入感を重視するジオラマのベクトルに抗うような抑制された表現が採用されているという。しかし、逆に身体と情動に強烈に訴えかけ、鑑賞者の内省を促すものもある。それが最後に取り上げられたベトナム戦争の監獄のジオラマだ。このジオラマの特異な点は、鑑賞者が「看守の立場」に立って、収監され拘束された男性を天井から覗くという仕掛けになっていることだ。すなわち、我々は加害者の視点を追体験し、恐怖や落ちつかなさを体験することになるのである。

以上のように、本章は、パノラマ・ジオラマを見るその瞬間に、鑑賞者の内部で何が起きるかを追うことで、いわば記憶が（再）形成されるその瞬間のプロセスについて考察したものといえるだろう。従来の歴史研究においては、何が、どのように語られ、また示されたかが専ら検討され、それを「どのように感じるか」という受け手の「受容」の問題は抜け落ちていた。本研究が示した観点は今後ますます必要とされていくだろう。欲を言えば、パノラマ・ジオラマの作例が、社会主義圏に集中しているとされるが、何故これほど人気のある施設として拡大したのか、という説明がほしかった。また、ロシア・ソ連にはかなり紙幅が割かれたものの、その他の地域については、表面的な紹介になっている感じもつけた。これらの点については、今後の研究に期待したい。しかし強調しておかねばならないのは、本章のみが複数のエリアを比較・検討した労作であり、各国のフィールドワークを共に行った「共同研究の成果」と呼ぶに最も相応しい内容と言えることだ。

第8章 平松潤奈「記念碑の存在論——ポスト・ソヴィエト・ロシアのメモリースケープを望んで」

最終章は、誇り高き「大祖国戦争」とトラウマ的な「テロル」という、正反対の価値を有しながらも分かちがたく結ばれるスターリン期の2つの記憶をめぐる展開されるポスト・ソヴィエト・ロシアにおける記念碑論である。冒頭、アレクサンドル・エトキントの著書『歪んだ喪』の議論を元に、ロシアにおける記憶状況が、西側諸国とは異なり、混乱に満ちたものであることが示される。すなわち、独仏が主導してきた戦争の記憶問題の解決策とは、記憶を石（記念碑）に定着させ結晶化させることであった。これは社会的コンセンサスの高さが可能にする状況であるが、対するロシアでは、体制転換を経験したことにより、コンセンサスが乱れ、「記念碑を支える台座が溶解し、記念碑自体が時間の中で動き続けている」（203頁）とされる。ソ連崩壊後レーニン像に代表される記念碑が次々に引き倒されてゆく映像は、我々にとっても馴染み深いものだろう。しかし、この論考を通じて知ることになるのは、これら消滅したはずの記念碑たちが、その後、クリミアの海底で展示されたり、また近年は嘗ての権威を取り戻すかのよう

な壮大な姿で再建されているなど、数奇な運命を辿っていたことだ。それだけではない。平松は、このコンセンサスなき大地における「動く記念碑」が流れ着く先に、生きる記念碑の登場、すなわち戦勝記念日に毎年行われ、今や世界的規模に拡大している「不滅の連帯」のパレードがあることを明らかにするのである。

それにしても、この死者の写真を掲げながら行進する「不滅の連帯」は奇妙なイベントだ。確かに数千万の人命を奪ったソ連の被害は甚大であった。しかし、死者の慰霊にはふさわしくない騒々しさと壮大さ、そしてこの種の類似する運動（例えばアルメニア人のジェノサイドや、従軍慰安婦問題など）で求められる賠償や謝罪は目的とされてはいないようだ。では、一体、これはどのようなイベントなのだろうか。

平松の論考は、肥大化する大祖国神話の状況、周辺国との国際関係、大衆の無意識、抑圧されたテロルのトラウマ、さらに失われたソ連への愛憎等、ポスト・ソヴィエト・ロシアをとりまく無数の変数を丹念に拾い上げ、このイベントが「失われた死者と大地を復活させ」「自らのアイデンティティ基盤を創出しようとする」（222頁）試みであることを解説する。とりわけ注目したいのは、この「生きる記念碑」が、「社会主義リアリズム」文化の特性を色濃く継承するものとして位置づけられている点だ。すなわち社会主義リアリズムの「リアリズム」とは、現実の模倣ではなく「存在を生起させ世界を開示する」こと、別の言い方をすると社会主義の現実を創造する、という意味の「リアリズム」であり、故に、存在の場を与える記念碑や建築が特権的ジャンルになっていったとされる。また社会主義リアリズムは、国家権力による抑圧的な側面が強調されがちであるが、実際は、社会変動や大災害など喪失を経験した社会が、巨大な権力に同一化し、存在基盤を得たいという無意識にも支えられていたことも指摘されている。

このような「社会主義リアリズム」の本質を踏まえたうえで、本論文の最終節へと読みすすめるならば、壮大で奇妙な「不滅の連帯」内部でうごめく欲望が明らかとなる。ポスト・ソヴィエト・ロシアの大衆は、失った巨大なソ連を回復するために、社会主義リアリズムが可能にしたあの「存在開示の記念碑」を再び求めている。しかし、思い出さねばならないのは、そもそも記念碑とは、社会的コンセンサスによって死者の記憶を石に定着させる役割をもつものであった。コン

センサスなきロシアでは、記念碑は溶解し死者は大地に蘇る。そして、そこに「動く記念碑」を出現させることとなったのだ。

本論考は、近年のロシア現代思想の膨大な記憶論の成果を踏まえたものであり、緻密でありながら、ダイナミックなその論理展開は、圧倒されるようなものだった。また、社会主義リアリズムの本質に関して論じた箇所は示唆に富むものであって、記憶研究に限らず、今後ソ連文化を研究する者にとって必読の書になるだろう。

以上が、本書の紹介と拙い所感である。最後に全体を通して付け加えるとするならば、「記憶と結びついた地景」研究という名のもとに、「記憶」の何を明らかにするのか、というテーマの統一が完全にはなされていないままに各論者が、議論を進めているような印象を抱いた。つまり、それは紅い戦争を記憶する為に作られた記念碑や図像が成立した過程なのか、あるいは人々がどのように過去の出来事の記憶の選別を行い、作り変えたかといった記憶そのものの変遷の過程なのか、各論者の力点の置き方に差があった。さらに、序論において、社会主義リアリズムの各国の比較を大きなテーマとして掲げていたが、必ずしもこの問題に皆が取り組んでいないようにも感じられた。とはいえ、メモリースケープ研究自体が、新しい領域であり、手探りで進めていったことは想像に難しくなく、まずはこの興味深く、現代において意義あるテーマを始動させたことは高く評価されるべきものだ。今後、本研究領域が一層発展することを期待したい。

(きたい さとこ)

服部文昭著

『古代スラヴ語の世界史』

白水社，2020 年，208 + viii 頁

岡 本 崇 男

古代スラヴ語は成立時期と作成者の名前が知られている言語である。ラテン語やギリシャ語，あるいは中国語や日本語がいつ成立したのかという疑問に答えることはほとんど不可能なことで，口頭のコミュニケーション手段としてのこれらの言語がいつ成立したのかわからないのはもちろんのことだが，文語がいつ成立したのか，つまりこれらの言語が文字を持ち，文字遣いのルールがある程度定まったレベルに達したのがいつ頃のことだったのかについてもかなり広い時間の幅でとらえるしかない。日本語のように中国から文字を借用し，「経典」（四書五経など）が朝鮮半島からもたらされたことが歴史書に記録されている言語であっても，それが何世紀のことであったのかについては諸説あるし，経典がもたらされる前から漢字で書かれた文書は存在していたらしく，そもそも渡来人によってもたらされたのは当時の中国文語であって日本文語ではない。この時代から，仮名が発明されて同じ時代の中国文語とは明らかに外見の異なる書き言葉が安定して使われるようになって，初めて日本文語が成立したといえることができる。そして，そうなるまでに相当な時間が流れたことは明らかである。

ところが文語の中にはいつ頃成立したのかわかっているものがある。その典型が“missionary language”（миссионерский язык）といわれるもので，ある宗教を広めるために人工的に作られた言語である。キリスト教のように教典を持つ宗教を布教するためには，その教典の記述言語をどうするのかという問題も解決しなければならない。取るべき解決方法としては，（1）教典の記述言語はそのままにして，解説を現地の言語で行うか，（2）教典も現地の人々がわかるように翻訳

してしまうかのいずれかであろう。後者の方法を取る場合、布教地に既に文語があれば、その文語に翻訳することになる。ただし、布教地の文化伝統にない概念が多数あるはずなので、それらを現地の文語の資源を利用して再現するのは容易なことではなかろう。この第二の方法で作られた言語の一つが古代スラヴ語である。この書評の対象となる服部文昭氏の著作〔以下、「本書」と呼ぶ〕はこの「布教のための言語」である古代スラヴ語を扱っている。

本書には『古代スラヴ語の世界史』というやや風変わりな書名が付けられている。普通「～の世界史」と銘打った書物は、テーマとなる対象が出現した時から現在までの歴史を辿り、問題点を探り、読者に現代社会を理解するための視点を提供することを目指したものが多いような気がする。しかし、古代スラヴ語は「西暦九世紀の後半から十一世紀末にかけて、当時のスラヴ人が文章語として用いた言葉」(4 ページ)であって、現在スラヴ系の諸正教会で使用されているローカルな教会スラヴ語のプロトタイプとなった言語である。こうした通用期間が限定された文語の「世界史」について語るということは、この言語がその成立時から現在に至るまでどのように扱われてきたのかということよりも、この言語の出現を必要とした社会的・政治的経緯、そして古代スラヴ語期以降にスラヴ世界各地で成立した文語をめぐる社会的な諸事情に著者の視線が向けられることを示唆している。

本書は全部で 11 章から成り立っている。その構成は以下の通りである。

第一章	古代スラヴ語の誕生前夜 —— 西暦九世紀半ばのモラヴィアで
第二章	古代スラヴ語誕生
第三章	モラヴィア国における古代スラヴ語の盛衰
第四章	ブルガリアへの古代スラヴ語の伝播 —— 九世紀末のブルガリアで
第五章	ブルガリアにおける古代スラヴ語の黄金時代 —— キリル文字の考案
第六章	古代スラヴ語の終焉

—— 十世紀末のキエフ・ルーシで

第七章 古代スラヴ語の終焉とその後のスラヴ社会

第八章 スラヴ人とは

第九章 十九世紀から見た古代スラヴ語

第十章 なぜ「現代スラヴ語」という単一の言語は存在しないのか

—— 「スラヴ語」の概念の移り変わり

第十一章 文字によって二分される現代のスラヴ諸語

—— キリル文字とローマ字

第一章から第六章までが古代スラヴ語の成立から「終焉」までの話である。括弧付きで「終焉」と表現したのは、著者が言うように「古代スラヴ語という名称は、スラヴ人の文章語の歴史を俯瞰した研究者がつけたものに過ぎない」（124ページ）からであって、12世紀以降であっても、この言語で書かれた文献を書き写す人たちにとっては、この言語を考案したテッサロニキの兄弟コンスタンティノスとメトディオスの言語であることに変わりはないという含みがある。

次に、第七章ではスラヴ世界の中で古代スラヴ語の伝統を受け継いだ地域（ブルガリア、キエフ・ルーシ、セルビア、ダルマチア）とその伝統が失われた地域（ボヘミア、モラヴィア、スロヴァキア）、あるいはほとんど影響を受けなかった地域（ポーランド）について語られる。

第八章では初期のスラヴ人の歴史について要領よくまとめられており、第十章では東スラヴ・西スラヴ・南スラヴの3グループの歴史と「スラヴ語」の概念の変遷について、そして第十一章では現代スラヴ諸語とキリル文字・ラテン文字という二つの文字体系との関係について述べられている。

第九章では19世紀に始まった学問としての古代スラヴ語研究について概説される。

このように、本書は大きく分けて四つの部分に分けることができそうである。以下では、各部分についてももう少し詳しく見ていこうと思う。

1. 古代スラヴ語の成立について

古代スラヴ語の成立をテーマにした書物は本書が初めてではない¹。またこの言語の成立の経緯については、ヨーロッパやロシアやアメリカで出版された文法書や研究書、そして現在日本で流通している唯一の文法書である木村彰一『古代教会スラブ語入門』（白水社、初版 1985 年、新装版 2003 年）で知ることができる²。しかし、本書の一番の特徴は、筆者が古代スラヴ語を作り上げる作業の先導者であったコンスタンティノスとメトディオスの生涯やこの言語のために作られた二つのアルファベットの説明に紙面を割くよりも、この言語を成立させた政治的背景を前面に押し出したことにある。

文語の成立には国際関係が大きな要因となる。東アジアで朝鮮、日本、そしてベトナムが漢字と漢文を導入したのは、それが中国という超大国の文字・文語であったからで、周辺国は自分たちが生き残る道として大国と伝達手段を共有することによって、政治・経済・文化の結びつきを強化したのである。九世紀のモラヴィア国は隣接する強国である東フランクとの政治的摩擦を回避するためにローマ教会の傘下にあるフランク教会からキリスト教を導入する。しかし、東フランクの属国になることを恐れたモラヴィア公ロスチスラフは、ビザンツ皇帝にスラヴ語で説教できる主教を派遣してくれるように依頼する。つまり、東フランク王国と対抗しうもう一つの大国であるビザンツ帝国に接近することで外交的なバランスを取ろうとしたのである。実は、モラヴィアとほぼ同じ時期にキリスト教

¹ 黒田龍之助『羊皮紙に眠る文字たち——スラヴ言語文化入門——』（現代書館、1998 年）の第三章でコンスタンティノスとメトディオスの業績と修道士フラブルの『文字の物語』について紹介されており、原求作『キリール文字の誕生——スラヴ文化の礎を作った人たち——』（ぎょうせい、2014 年）は古代スラヴ語の成立が主題となっている。また、小林潔『ロシア文字の話——ことばをうつしとどめるもの』（東洋書店、2004 年）もスラヴの文字の成立に関して基礎的な情報を与えてくれる。

² 本書の主要なテーマである「古代スラヴ語」と木村彰一氏の著作の書名にある「古代教会スラブ語」は全く同一の言語である。この言語には統一された呼称がなく、「古」なのか「古代」なのか、「教会」を入れるのか入れないのか、「スラヴ語」なのか「スラブ語」なのかを研究者が各自の判断で選択しているというのが現状である。評者自身は「古教会スラヴ語」支持派なのであるが、本稿では著者の呼称を使うことにする。

を導入したブルガリアでもモラヴィアと同じようなことが起こっている。こちらはビザンツ帝国と隣接しているため、当初ビザンツ教会からキリスト教を受け入れたのだが、ビザンツ帝国に吸収されることを危惧して、東フランクと関係を持つのである。古代スラヴ語が成立したのは、丁度モラヴィアとブルガリアが共に領土を拡大して国境を接するようになった時期で、東フランク・モラヴィア・ブルガリア・ビザンツという四つの国が国境を接し合い、隣国同士が睨み合うという緊張状態の真っ只中なのであった。

外交的なバランスを取るといってもモラヴィア領内で西方・東方両教会の摩擦が起きることは予想できたはずなので、ロスチスラフがなぜこのような判断を下したのかはいまだにわからない。著者は一次資料（『聖コンスタンティノス伝』、『聖メトディオス伝』）や研究書および概説書から史実と研究者の見解を拾い上げて本書を構成しているが、その際に著者自身の推測を最小限に止めようとしているので、こうした「なぜ」には答えてくれない。しかし、いくつかの疑問点については筆者も見解を述べている。一例を挙げると、ロスチラフ公がビザンツ皇帝ミカエル三世にスラヴ語で神の言葉を説いてくれる「主教」を派遣してくれるよう依頼したのに対し、皇帝が派遣したコンスタンティノスとメトディオスは主教ではなかった（つまり叙任権を持っていなかった）ことについて以下のように説明している。

ただし、ビザンツもロスチスラフ侯の要請の全てを受け入れた訳ではない。[…] モラヴィア国の教会は西方教会のフランク教会の管轄下にあった。そこへ、いきなり東方教会の主教（西方教会の司教に相当する）を派遣して、モラヴィア国の教会の管轄を東方に取り込む行動には出られなかった。それゆえに、第一歩として、スラヴ人の言葉でキリスト教を布教できる人物を派遣するに留めたのであった。（20 ページ）

ちなみに、上記の見解は筆者が本書の巻末に挙げている参考文献の一つ E.V. ウハーノヴァの著作の説明と一致している³。

2. 古代スラヴ語期以降について

古代スラヴ語は、コンスタンティノスとメトディオスおよび彼らの弟子たちが活動したモラヴィアやパンノニアでは使われなくなるが、ブルガリアで新たな発展を遂げる。特に、この地でキリル文字が生まれたことは後のスラヴ言語文化にとって重要な意味を持っている。そして、古代スラヴ語はブルガリアを経由して北東のキエフ・ルーシに伝わる。『原初年代記』の988年の記事は、キエフ公ヴラヂミルがキリスト教の洗礼を受けて、多神教の偶像を廃棄し、民にも受洗させて教会を建てた後、「使者を送って貴族の子弟を連れて来させ、聖書を学ばせ始めた」と伝えている⁴。実は、この聖書学習（оученье книжное）に使われたのが何語で書かれた書物（книги、すなわち聖書）であるのかについて年代記には一言も書かれていないのだが、この出来事はキエフ・ルーシにおいて文語教育が開始されたことを意味する「学校教育の始まり」だと見なされている⁵ ようなので、古代スラヴ語で書かれた聖書であると考えて良さそうである⁶。そして、筆者によれば、この古代スラヴ語がすぐにキエフ・ルーシのスラヴ語と混じり合って、「十一世紀初頭の三十年余りの間に現代の研究者が『ロシア教会スラヴ語』と呼ぶものが生まれ」、これが「キエフ・ルーシ社会で宗教のみならず文化一般にわたって規範文章語として使用されたため、『古代ロシア文語』と呼ばれることも多い」という（116 ページ）。

³ Уханова Е.В., У истоков славянской письменности. Москва. 1998. С. 38–39. ウハーノヴァは、ビザンツ教会総主教のフォティオスがモラヴィアに主教を派遣しなかったのは、「おそらく」（быть может）ローマ教会との関係を悪化させたくなかったからだと述べている。ただし、こうした事情があったことを裏付ける資料は存在しないらしい。

⁴ 『ロシア原初年代記』（名古屋大学出版会、1987 年）、132 ページ。

⁵ Успенский Б.А., Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.). Москва. 1994. С. 13.

⁶ 「東方キリスト教を導入することでヴラヂミルは自分の王国をビザンツ文化と緊密に結びつけたのであった。[...] ただし、スラヴ語の書物やスラヴ語による儀式はビザンツから到来したのではない。それはブルガリアからでしかありえない。つまり、ビザンツと軍事衝突を続けていた国からなのである。なぜキエフの年代記にブルガリアとの接触について一言も触れられていないのかは、全くの謎である」(Alexander Issatschenko, *Geschichte der russischen Sprache. I. Band*. Heidelberg. 1980. S. 35)。

筆者が「古代ロシア文語」と呼んでいるのは、かつてはヴィノグラードフ (В.В. Виноградов) やフィーリン (Ф.П. Филин) が、そして現在ではコーレソフ (В.В. Колесов) が好んで使う древнерусский литературный язык の訳語なのであろうか。本稿の中の引用部分に何度か出てきた「文章語」はおそらく литературный язык のことなので、これに древнерусский という限定語を被せれば、「古代ロシア文章語」となりそうなものである。それはそれとして、「古代ロシア文語」が「ロシア教会スラヴ語」(церковнославянский язык русского извода) のことであると述べたことに、ロシア文章語史にかんする筆者の立場が一部反映されている。

3. スラヴ人とスラヴ語の歴史について

スラヴ人の初期の歴史、共通スラヴ語時代と南・西・東の3グループへの分化、そして現代スラヴ諸語におけるキリル文字とラテン文字の分布は、スラヴ語の概説書なら、導入部で扱われる話題である。しかし、これらの話題は歴史上最初の規範化された文語である古代スラヴ語の成立と発展と衰退のプロセスを先に知っておいた方が理解しやすいはずである。ものごとを順序立てて考えると、先ずスラヴ民族が居住地域を拡大し続け、やがて自分たちの国家を形成したり、あるいは他民族の国家に編入されたり、あるいは国家が分離独立することが20世紀末まで繰り返された。その結果、現在の中欧、東欧、ロシア連邦においてスラヴ人が国民の多数派を占めることもあれば、少数派の地位に置かれているということもある。そしていずれの場合においても、規範言語（近代以降は「公用語」）の問題が付き纏うのである。この意味で本書の構成には説得力がある。

4. スラヴ研究の政治的な意味について

19世紀は民族主義の時代である。現在、古代スラヴ語の「正典（カノン）」とみなされている写本群の多くが19世紀の40年代から後半にかけて発見・公表されたこと、そして「スラヴ民族のそれぞれが学者を輩出」(154ページ)したことと民族意識の興隆とは切っても切れない関係にあることを著者は強く意識している。この時代にスラヴ系住民が多数派を占める独立国家はロシア帝国だけなの

だが、スラヴ学研究はオーストリア領内で活躍していたスラヴ人研究者たちが先導し、やがてロシアの研究者たちとの交流も深まり、研究の水準が高まることになる。その理由について筆者は「おそらく、ほとんどのスラヴ人が他の民族の支配下にあった状況下では、『汎スラヴ』的な意識が、特にスラヴ学草創期において、研究者間の連携にも好影響を与え、そのことがスラヴ学をより発展させることになったのであろう」（164 ページ）と述べている。

以上のように、本書は単に古代スラヴ語をめぐる歴史だけでなく、スラヴ諸語の概説やスラヴ世界における規範的な文章語の形成史も視野に入れた良質のスラヴ学入門となっている。かつて故千野栄一先生が本誌『ロシア語ロシア文学研究』に寄稿された木村彰一『古代教会スラブ語入門』への書評の中で、「教育学的見地から見て古代教会スラブ語でこれ以上の入門書が今後日本で出版されるとは考え難く、少なくとも 50 年は役に立つし、もしかすればそれ以上も長い年月の使用に耐えるものとする」と書かれている⁷。34 年前にこの書評を読んだとき、評者はやや大袈裟な言い方ではないかと思ったのだが、千野先生は正しいことを言われたのだということが今はよくわかる。実際に評者自身がいまだに木村先生の入門書のお世話になっていて、確かにまだ当分使い物になることを実感している。服部氏の著作についても、木村先生の「入門書」と同じように、息の長いスラヴ学の入門書となる可能性が高い。著者の筆致は古代スラヴ語の成立の経緯を扱う文献に時々見受けられる宗教的な（あるいは反宗教的な）イデオロギーや政治的イデオロギーとは無縁のニュートラルなものであり、すでに述べたように史実の隙間を推測で埋めることを著者が極力避ける手堅さが際立っていて、あまり時代の変化の影響を受けないのではないと思われるからである。

（おかもと たかお）

⁷ 千野栄一「書評：木村彰一著『古代教会スラブ語入門』白水社、東京、1985」、『ロシア語ロシア文学研究』（18）、1986 年。91 ページ。

Е.В. Падучева.

Эгоцентрические единицы языка.

2-е изд. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 440 с.

金子百合子

本稿では、はじめに 1. エレーナ・V・パドゥチェヴァ女史（Падучева, Елена Викторовна, 1935-2019）の意味論的宇宙と題し、本書の内容を理解する上で方向づけとなるような女史の学問的な背景と本書の全体的な印象を述べる。続いて、2. 女史の研究対象である「言語における自己中心性」の本質を示し、本書の構成を紹介する。3. では、女史の自己中心性意味論の枠組みを解説しながら、ロシア語に見出される自己中心的な言語単位についての各章の議論を具体的に紹介する。そして 4. さいごにまとめを記する。

1. エレーナ・V・パドゥチェヴァ女史の意味論的宇宙

モスクワ大学文献学部出身のパドゥチェヴァ女史は、モスクワ・タルトゥ学派のヴァチェスラフ・イワノフ（Иванов, Вячеслав Всеволодович）を指導教官に持ち、数理系言語学者ヴラジミル・ウスペンスキー（Успенский, Владимир Андреевич）と親交が深く、ユーリ・アプレシヤン（Апресян, Юрий Дереникович）率いるモスクワ意味論学派とも非常に近かった¹。だが、女史の学問的系統を何か既存のものに帰属させられるかということ、それは否、女史は、古今東西（東西は欧米という意味で）の学を集約し、女史独自の理論体系を作り

¹ 「ロシア大百科事典 Большая российская энциклопедия」<https://bigenc.ru/> の以下の項より
——「パドゥチェヴァ Падучева」<https://bigenc.ru/linguistics/text/2312662>; 「モスクワ意味論学派 Московская семантическая школа」<https://bigenc.ru/linguistics/text/2233157>（2020 年 5 月 28 日閲覧）

上げた点で比類なき存在である。

女史が研究対象として取り上げた言語事象は（本書の範囲に限定するだけでも）、一音節の接統詞 *a* の語彙意味から始まって、文の統語意味——そこにはプロソディも含む——、テキストの構造分析から発話の運用と理解の仕組み、そして文学作品の言語学的分析まで多岐に亘る。対象の広さは同時に、女史の研究の間ディシプリンの性格を如実に表すもので、それは語彙論、形態論、統語論、辞書学、語用論、音韻論といった言語学の各分野は無論、その緻密な意味分析の記述を可能にする枠組みはヴィトゲンシュタイン、ライヘンパッハ、オースティンやサールの言語哲学や論理学、さらにヤコブソン、エイヘンバウムと言語学的文学理論の基盤に支えられる。また、女史の学術的な貢献のひとつに数えられるのが、先述の通り、ソヴィエト・ロシア言語学の成果と欧米の言語学の成果とを積極的に融合し、女史独自の概念体系とそれを説明する術語体系に昇華させていったことである。こうして、女史の研究について語ろうとすると、前提となる学術的知識体系の全容に圧倒され、女史の該博な知識に唖る。その一方で、女史が拘り抜いて突き詰めたのは、言語記号によって表される「意味」と、それによって記述される「(外的)世界」との関係、そして言語記号を用いる主体としての「ひと」との関係であった。女史の研究は「世界を語るひとのことは」の意味を探究した、統一的な記号論の意味論に集約出来る一面を持つ。このようなパドゥチェヴァ女史の意味論的宇宙が広がりを見せるのが、本書『自己中心的な言語単位 Эгоцентрические единицы языка』である。

以上に述べた点を、本書を読む上の心構えとしておくと本書を貫く大きな方向性を見失わないかと思う。なぜなら、本書が扱う「自己中心的な言語単位」は関与する言語レベルも、取り上げられる言表事実の性格も多様、その緻密な意味分析に用いられる言語ツールはかなりの程度概念的、すなわち抽象的で、現象が多面的な性格を有している場合、重層的な議論についていくのは容易いことではない。もっとも、それは読み手の方にどれだけの、先に述べたような、学術的知識の蓄積が有るか否かの力量にも因るので、人によってはスラスラと読み進められるであろうし、知識の偏りが顕著な評者の場合のように、すんなりと頭に入る部分と入らない部分が斑になる場合もあろう。だが、強調しておきたいのは、パ

ドゥチェヴァ女史は単に理論上の話に終始することは決してなく、女史の主張は常に具体的なロシア語の例文で補強され、経験的事実によって検証されるので、その点で安心感がある。もっとも、女史の緻密な意味分析はロシア語の言語表現の тонкость を鋭く感じ取る能力を要求するので、母語話者ではない評者にとっては肌感覚としては感じられないものもあり、そのようなものなのか、と改めて知る事実も多い。だが、これは読み手（評者）の問題である。

2. 『自己中心的な言語単位』とはなにか

さて、パドゥチェヴァ女史が「自己中心的な言語単位」として何を念頭に置いているのかをはっきりさせるために、女史が「前書き」で引用しているバンヴェニストの二つの言説を引く。

ことばは、主体性の表現があまりにも深く刻印されているため、かりに構成の仕方がそのようでなかったものとすれば、はたしてなおことばとして機能し、ことばと呼ばれうるかどうか疑わしいほどである²。(C. 13)³

ことばは、めいめいの話し手がみずからをさしてわたしとしてさし示すことによって、言語全体を専有することができるように組織されている⁴。(C. 13)

第一の引用文でバンヴェニストが「主体性 субъективность」と名づけたものと、それが言語の機能と構造に根本的に与える影響の認識こそ、本書で語られる「自己中心性 эгоцентричность」ならびにそれに対するパドゥチェヴァ女史の認識そのものである。この観点から、女史は本書において、ロシア語のさまざまな言語

² Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966) 該当する部分の和訳は以下より。É. バンヴェニスト「ことばにおける主体性について」(高塚洋太郎訳) 岸本通夫(監)『一般言語学の諸問題』(みすず書房, 1983), 245.

³ 以降、丸かっこ内は本書の該当頁を指す。

⁴ Benveniste 1966 (バンヴェニスト「ことばにおける主体性について」, 246). 尚, 翻訳中の下線部は原著の中でイタリック体で記されたものに対して施されている。

レベルに顕在的あるいは潜在的に存在する自己中心的な言語単位を洗い出し、綿密な意味分析の枠組みを用いながら演繹的な手法で、言語単位に潜む話し手の姿を私たち読み手の前に引っ張り出す。この観点は自己中心性という意味を、語彙や文法、言語運用を超えて、多様な言語レベルで論じる女史の統一的な意味論の立場を鮮明にしている。

バンヴェニストの第二の引用は、彼の主体性の関心が特に人称代名詞にあったことを示すが、彼だけではなく、主体性、あるいは自己中心性の研究が「今」・「ここ」・「私」という座標軸を原点とする直示的な文脈を中心に言語学の中で語られてきた歴史と関係する。そして、直示という位置確定的な自己中心性から、言明の主体としての「話し手」による自己中心性の体系を構築し、自己中心性研究の裾野を大きく広げ、それを現代ロシア語のあらゆる言表事実を例に検証した点に、この分野における女史の大きな貢献がある。これを女史に可能にした理論的背景には、もうひとりの言語学者、ヤコブソンの転換子 *shifter* の研究がある⁵。女史は自身の自己中心性の枠組みが、バンヴェニストとヤコブソンの考えに触発されて構築されたものであることを認めている (C. 399)。本書では、文脈によってそれが指示する意味内容が異なる言語記号のことを意味する転換子——その典型が人称代名詞・指示代名詞である——のアイデアが、女史の自己中心性理論の分析的枠組みの重要な骨組みをなす部分、具体的には、「話し手」がその性格を変える言語使用の「解釈域」の区別、影響を与える「文脈」の区別、「話し手」の役割が他の主体に「投射」される仕組みなどの概念装置、徹底した言表事実への拘りや言語記号が相互に関連して織り成す言語の体系性への信頼など、随所に大きな影響を与えていることを読み取ることが出来る。

「話し手」は勿論、デフォルトとしては口頭の発話の主体であるが、「語り *нарратив*」の中にも形を変えて潜む。本書でも重要な位置づけにある女史の「語

⁵ Roman Jakobson, *Shifters, verbal categories, and the Russian verb* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957). 邦訳はロマン・ヤーコブソン「転換子と動詞範疇とロシア語動詞」(長嶋善郎訳) 川本茂雄(監)『一般言語学』(みすず書房, 1973) 149-170. 当論文では人称代名詞を例にあげながら「パートランド・ラッセルにとっては、転換子、すなわち彼の用語で言う“自己中心的特殊語 *egocentric particulars*”」(ヤーコブソン, 153) と述べている。

り理論 *теория нарратива*」は、20 年以上も前に出版された『意味論的研究』⁶の第二部「語りの意味論」で全体的な枠組みが提示された。本書はまさにこの1996 年に開始された研究の集大成であると女史は位置づけており (C. 399), 前掲書の第一部で別途議論されていた「ロシア語における時制と体の意味論」も、「自己中心性」という共通の意味範囲の断片として本書に収まった。このように本書はパドゥチェヴァ女史の長年に亘る研究成果が集約されたものである。したがって、16 章からなる本文はほぼ全ての章が、既に何らかの形で公表されてきた具体的な研究成果を基にしている。次節から各章の内容について詳しく触れていくが、以下では、章題を拙訳で示すことで、パドゥチェヴァ女史の分析対象となった、現代ロシア語の広範囲に見られる自己中心的な言語単位とその在り処を示す (章題後の角かっこの中には各章の基になった論文の初出年を記載)。

- 第 1 章 自己中心的な言語単位
- 第 2 章 自己中心的カテゴリーとしてのモダリティ [2016]
- 第 3 章 語り文脈と従属タクシス文脈における時制形式の解釈 [2010]
- 第 4 章 過去と未来の鏡映対称：観察者像 [2010]
- 第 5 章 談話文脈におけるロシア語の体の意味について [2017]
- 第 6 章 否定生格主体構文と嗅覚動詞の中の観察者 [2007]
- 第 7 章 ロシア語に文法的に表されるエヴィデンシャリティはあるか [2013]
- 第 8 章 エヴィデンシャリティの指標とその解釈域 [2014]
- 第 9 章 自己中心的な語彙意味を持つ動詞について [2004]
- 第 10 章 談話標識語の意味の中の話し手 [2017]
- 第 11 章 接続詞 *А* と *НО* の自己中心的な意味 [2009]
- 第 12 章 助詞 *ЖЕ* の意味・統語・プロソディ [1987]
- 第 13 章 *до сих пор* 構文の中の代名詞 *сей*
- 第 14 章 一般的一人称の意味の二人称

⁶ Падучева, Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. М., Школа «Языки русской культуры», 1996.

第 15 章 弱定性指標としての *однажды* [2016]

第 16 章 誤解の記号論：思い違いを引き起こす手法 [2012]

3. 1 自己中心性理論の話し手像

本節ではパドゥチェヴァ女史の「自己中心性意味論」の枠組みを説明しながら、特に「話し手」との関連性が強い章について紹介する。その理論的枠組みの全体像が述べられるのが第 1 章である。第 1 章は、現代ロシア語の自己中心的な言語単位（以降では、単に〈自己中〉）⁷にはどのようなものがあるかの概説と、パドゥチェヴァ女史がその意味分析に用いた方法論と分析装置の解説である。より具体的な〈自己中〉に限定された各章を読む前に、当該意味論の枠組みと道具立てを本章で理解しておいた方が良いのだが、率直に言ってこの章は抽象度とテンポが早く、術語も難しい。したがって、読み方としては、本章に一度目を通し、特別な術語体系を記憶の片隅に留めながら、各章を読む中で第 1 章に立ち返り立ち返りするのが良いかと思う。

さて、〈自己中〉は「それが記述する状況の参加者のひとりに「話し手」がいることを前提とする意味をもつ単語、文法カテゴリー、構文のことである」（C. 17）。ここで女史は、自己中心性の意味範囲は、単に直示表現だけに限定されるものではなく、本質的なのは、表現として顕在化しようとしまいと「話し手」が前提とされる言明であること、さらに я のような一人称は話し手が明示された場合に過ぎないのであって重要なのは、言明に潜む「暗示的な имплицитный 話し手」であると強調する。そうすると言語の〈自己中〉表現は途端にその範囲を大きく広げることになる。隠れた話し手の振舞いを記述するには、隠されていない、話し手らしい話し手がどのようなものかを明確にしておかなければならない。女史は出発点として、ライアンズ（Lyons, John）が提示した話し手と聞き手が対話の場を共有する「規範的発話状況 каноническая коммуникативная ситуация」と、話し手を巡る状況に体系的变化が生じる「非規範的発話状況」と

⁷ “Эгоцентрические единицы языка (иначе – эгоцентрики)” (C. 17) 尚、原著で эгоцентрик(и) が使用されている箇所について、本稿では〈自己中〉を対応させる。

を二分する⁸。そして、現実のある特定の時空間に共在し反応を期待出来る聞き手に向って話している人 *говорящее лицо*、という意味での完璧な「話し手」は、規範的発話状況にしか登場しないが、多くの表現には伝達役割 *коммуникативная роль* としての「話し手」が内在しており、両者の区別の重要性を説く (*едва ли* = ‘говорящий считает’, *показался* = ‘в поле зрения говорящего’)。規範的発話状況では話し手役割の遂行者は完璧な話し手その人であるが、非規範的発話状況ではそうとは限らない。発話状況が異なれば、〈自己中〉の解釈が異なる。以下の例で説明しよう⁹。

- (1) Он только *сейчас* понял, какой радостью был для него этот неожиданный приезд жены. (Апресян 1986/1995)¹⁰ (C. 21-22)
- (2) *Здесь* не курят. (C. 38)
- (3) Иван *едва ли* придет. (C. 19)
- (4) Маша считает, что Иван *едва ли* придет. (C. 24)
- (5) Иван мне *вчера* сказал, что он *сегодня* занят. (C. 48, 評者による変更あり)¹¹

(1) と (2) の文の *сейчас* や *здесь* は二様の解釈が可能である。ひとつの解釈は、

⁸ John Lyons, *Semantics*. Vol.2 (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1977). ライアンズが (non-)canonical situation of utterance (Lyons, 637) と呼んでいるものに該当する。他にも、発話の参与者としての話し手の「役割 participant role」や「発話の文脈 context of utterance」といったライアンズ概念や術語はパドゥチェヴァ女史の理論立てに援用されているものが多い。

⁹ 例文のナンバリングも提示順序も本稿での説明の便宜上、新たに設けた。また、(1)~(4)の例文中のイタリック体表記は本書のものである。(5)については別途注記する。

¹⁰ *Апресян, Ю.Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Избранные труды. Т. II. М., Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 629-650. 当論文の初出は Семиотика и информатика. Вып. 28. М., ВИНТИ, 1986.

¹¹ 本書の当該箇所では「今」「ここ」の直示的中心が話題になっているため、該当頁の例文では *сегодня* だけがイタリック体で表記されている。本稿では一次〈自己中〉を紹介することが目的であるので、*сегодня* と同様に一次〈自己中〉である *вчера* に対しても、評者の方でイタリック体に書体を変更した。

規範的発話状況の話し手に基づく直示的な「今」(1a)や「ここ」(2a)を指し、もうひとつは語りのテキスト時間における「登場人物の現在」の時点(1b)や、注意書きのように話し手不在で聞き手の存在する場所(2b)を意味する場合である。同様に、同一の〈自己中〉であっても、多様な「文脈」で現れそれぞれに特別な振舞いを見せる。*едва ли*の暗黙の主体は(3)では話し手であるが、(4)では主文の主語であるマーシャになる。

このような意味の違いを説明するために、パドゥチェヴァ女史は意味分析の枠組みを構築する。女史は(1)のような解釈の違いを「〈自己中〉の解釈域 *режимы интерпретации эгоцентриков*」¹²の違いと考え、規範的発話状況で完璧な話し手と発話時点をもつ「対話解釈域 *диалогический режим*」と、不完全な話し手——話し手役割を遂行する語り手や登場人物——とテキスト時間の進行時点をもつ「語り解釈域 *нарративный режим*」に区別した¹³。さらに「自律文脈 *автономный*

¹² ロシア語の術語「レジーム режим」の名づけにはパドゥチェヴァ女史の拘りがある。女史は、〈自己中〉表現の静態的な解釈だけではなく、動態的な運用のし方（異なる「レジーム」への交替や〈自己中〉表現の指示対象の変化）であることを示すには、単に「タイプ тип」などにするより「レжым」が適すると考えた（C. 23）。この режим をどう和訳するかは悩むところだが、第1章には注記されていないものの、かなり内容が重なる女史の2013年の論文（以下）では英訳として（使用域として知られる）registerを用いていることから、本稿では「（領）域」で妥協した。尚、女史は語りと対話のテキスト間に見られる差異は、パンヴェニストの時制を巡る議論が基盤になったとしているが（C. 160, 第3章）、パンヴェニスト自身は *histoire* と *discours* それぞれの「面 plan」という言葉遣いをする。また、パンヴェニストの *histoire* と *discours* に対する語り手・話し手の関わり方は、パドゥチェヴァ女史の語りと対話に対する語り手・話し手の関わり方とは一致しない。また、パンヴェニストの *plan de discours* («план речи») と *plan de récit* («план повествования») の区別に対するパドゥチェヴァの扱いについてはC. 81-82を参照のこと（尚、同頁では *plan de discourse* と表記されているが *plan de discours* が正しい）。

Падучева, Е.В. Эгоцентрические единицы языка и режимы интерпретации // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог». Бекасово, 29 мая–2 июня 2013 г. Вып. 12 (19): В 2 т. Т. 1: Основная программа конференции. М., Изд-во РГГУ, 2013. С. 538-554.

¹³ これはアプレション（ Апресян, 632）の「第一次直示 *первичный дейксис*」と「第二次直示 *вторичный дейксис*」の区別に共通する（C. 22）。

контекст」(3)と「従属タクシス文脈 гипотаксический контекст」(4)との対立、他方で「句内文脈 внутрифразовый контекст」と「談話文脈 дискурсивный контекст」の対立を持ち込む。そして(1b, 2b)や(4)のように、非規範的発話状況や非標準的文脈では、〈自己中〉が指示する方向づけが変わり、話し手役割の担い手が話し手自身から別の誰かへ交代する。この交代はライアンズが示した投射規則 projection rules による作用で、パドゥチェヴァ女史は、非規範的状況の種類によって生じる投射を「直示投射」¹⁴(2b)「語り投射」(1b)「問いかけ投射」「従属タクシス投射」(4)に分けた。その一方で、(5)の *вчера* や *сегодня* のように直示の意味だけに限定されるものがある。女史は規範的発話状況で完璧な話し手への方向づけがぶれず、厳密に指示対象を固定する「一次〈自己中〉 первичные эгоцентрики,あるいは厳密な〈自己中〉」と、非規範的発話状況で多様な振舞いを見せる「二次〈自己中〉 вторичные эгоцентрики,あるいは緩い〈自己中〉」を区別する。一次〈自己中〉にあたるものはフィルモアの提示詞 presentatives や、純粹指標詞 pure indexicals や hard egocentrals と名づけられるものに相当し、様相論理学の固定指示詞 rigid designator に通じる¹⁵(C. 32, 37)。また、その言表上の現れの制限は「主節現象 main clause phenomena」(Hopper, Thompson 1980)として議論されてきた¹⁶(C. 37)。二次〈自己中〉の特徴は話し手役割の担い手を状況の別の参加者に交代させる「投射」の作用を受けることであり、上述の(1)~(4)は全て二次〈自己中〉の例である。

本書の多くの章では個別の言語単位(語彙や文法)に限定してその自己中心性の特徴を検討する。第12章は〈自己中〉の助詞 *же* の多義性について論じた章である。当該助詞はあらゆる文脈に出現し意味も文脈依存度が高いので意味の抽象化の試みは失敗に終わっている(C. 351)。「この」といった指示代名詞は直示の代表であるが、第13章では *сей* と *этом* の違いについて、*до сих пор* と *до*

¹⁴ “deictic projection”, Lyons, 579.

¹⁵ Charles J. Fillmore. *Santa Cruz Lectures on Deixis* 1971. (Indiana University Linguistic Club, 1975).

¹⁶ Paul J. Hopper & Sandra Thompson. Transitivity in grammar and discourse. In: *Language*. Vol. 56. No.2 (1980), 251-299.

этих пор という構文に限定し論じる。両者は文体的な差異で語られることが多いが、何を指示対象として方向づけるか、という意味の差異が顕著に現れ興味深い。第 10 章では、挿入語として使われる *никак* (例: *Да ты никак кататься задумал?* – С. 285) が一次〈自己中〉であることを検証する前半と、その他の挿入語句 *пожалуй, по крайней мере, кажется, казалось* 他が対話解釈域や語り解釈域で用いられた際にどのような方向づけが実現するかを検討した後半に分かれる。第 14 章は文法に現れる〈自己中〉意味を扱う。*Тебя не убедишь* (С. 361) のような一般人称文は、動詞語形態上は二人称だが、意味的には総称的な一人称 ‘я и такие, как я’ (С. 360) であり、話し手が除外される不定人称文と概念的に大きく対立するものであることがわかる。第 15 章では、定性の弱さ——「ロシア語の世界像の珠玉である」(С. 371)——を表す指標である二次〈自己中〉*однажды* の語り解釈域での意味を検討している。ここで「世界像」の話を出したのは他でもなく、パドゥチェヴァ女史の統一的意味論は、ルーツのひとつである文化記号論的側面もあるが、やはり同様に言語表現とその個別言語に反映される民族的な特徴との意味論的相関性を、別の角度から主張したヴェジビツカ (Wierzbicka, Anna) と親和性が高い¹⁷。ロシア語の接続詞 *a* (一次〈自己中〉) と *но* (二次〈自己中〉) について論じた第 11 章はヴェジビツカに捧げられたものである。パドゥチェヴァ女史は、解決済であったかのように思われてきたこれら接続詞の意味論に新たな視点を持ち込み、その新たな解釈を可能にするきっかけとなった出来事として、ひとつは認知主体という概念の導入、もうひとつはヴェジビツカがロシア語の言語的世界像の特徴のひとつとして「非制御性 situation out of control」を指摘したことであったと述べる¹⁸。そしてロシア語の接続詞 *a* は、他スラヴ諸語には見られない「ロシア語独特の現象 чисто русский феномен」(С. 321-322) であると主張する。

¹⁷ 無論、自然言語の母語話者に強制的に課せられる世界の認識のし方を意味するアプレシヨンの「ナイーヴな世界モデル наивная модель мира」とも共通する (Апресян, 629-630)。

¹⁸ Anna Wierzbicka. *Semantics, Culture, and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. (New York: Oxford University Press, 1992).

3. 2 自己中心性理論の観察者像

80年代にアプレシャン¹⁹によってその存在が意味的に位置づけられた観察者 *наблюдатель* は、暗示的話し手のもう一つの「顔」と同時に、話し手と独立した、知覚（観察）する主体という意味役割でもある。したがって、観察者＝暗示的話し手であることが典型ではあるが、暗示的話し手ではない第三者の観察者が現れることもある。規範的発話状況の観察者は、当然、話し手その人であるが、非規範的発話状況の観察者には投射が起こる。すなわち、観察者が登場するのは二次〈自己中〉に限られる。観察者はロシア語の多くの語彙や文法に存在するが、観察者の特徴や由来は一樣ではない。本節では、特に話し手が観察者として現れる章を紹介する。

第9章では、観察者の性格が語の用法に直接的に反映されることを多くの単語の語彙意味を分析し検証する。具体的に議論されるのは類似する意味を持つロシア語の動詞 *появиться-показаться, оказаться-очутиться, раздаться-раздаваться* である。その他、意味等価的な一面を有する英語の直示動詞 *come* とロシア語の *прийти* を比較し、ロシア語は最終地点の指示が無ければ必ずしも最終地点に話し手＝観察者の存在が想定されるわけではないとし、*прийти* の直示性は *come* と比較して弱いという結論に達している (C. 280)。第7章では、いわゆる否定生格（例：*Бутылки не было в холодильнике.*— C. 232）は必ずしも単なる非存在ではなく、「その場に無いことが観察される *наблюдаемое отсутствие*」ことであり、そこには知覚主体である観察者の存在が含意されている、という主張がなされる。一方で、*Нет сомнений.* (C. 234) のように観察され得ない非存在の否定生格もあり、両者は *быть* の場所動詞としての用法と存在動詞としての用法としても区別される。また、同様に否定生格に関連する第6章では、全ての知覚動詞が否定生格構文を取れるわけではなく、否定生格にならない嗅覚動詞 *пахнуть* を例に否定生格構文成立の条件を検討する。

「観察時点 *момент наблюдения* から状況を特徴づける」(C. 64) 文法カテゴリーである体では、観察者は完了体だけではなく、不完了体の語彙意味にも存在する

¹⁹ 例えば *Апресян*, 639-644.

とパドゥチェヴァ女史は主張する。その際、完了体動詞は「回顧的視点／アングル ракурс」から、不完了体動詞は「共時的視点／アングル」と「回顧的視点／アングル」の両方から状況を記述する。女史のこのような、体による事態の捉え方はライヘンバッハの参照点 reference point やスミス (Smith, Carlota S.) の回顧的視点 retrospective viewpoint に大きく影響を受けているものである²⁰。本書では第3～5章で体と時制の文法カテゴリーに焦点をあてている。

まず、第4章では、不完了体の意味に見られる観察者像について、過去時制と未来時制に対称性が見られることを論じる。不完了体の一般的事実意味は過去時制に現れることが知られており、パドゥチェヴァ女史はこれを観察者の回顧的視点が反映されたものと説明する。女史は、過去時制の用法に存在する回顧的観察者に対し、未来時制には前望的 проспективный 観察者が現れるとし、両者の類似性と相違点を明らかにする。また、回顧的あるいは前望的観察者は決して現実の知覚主体になり得ない点に、体のカテゴリーに現れる観察者像の特徴が見られる。第5章では回顧的視点を取る完了体と共時的視点を取る不完了体が談話文脈で接続詞 *и* を挟んで組み合わせられた場合に (バリエーションは *CB и CB*, *HCB и HCB*, *CB и HCB*, *HCB и CB*)、継起性・同時性の意味がどのように現れ、言いかえれば、観察時がどのように設定され、それが何に起因するのかについて検討している。

体が観察者による観察時点を参照点に設定する二次〈自己中〉であるのに対して、直示を表す文法カテゴリーである時制は、典型的には、話し手の発話時点を参照点とする一次〈自己中〉である。だが、時制には二次〈自己中〉としての側面もある。以下の例で確認する (C. 160)。

(6) Я Вас любил. (А. Пушкин)

(7) Бабушка и сейчас любила его без памяти.

²⁰ Hans Reichenbach. *Elements of symbolic logic* (N.Y.: The Macmillan Co., 1947); Carlota Smith. *The parameter of aspect*. 2nd ed. (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1997). 尚、女史が用いている術語 ракурс はスミスの viewpoint の訳である。また、パドゥチェヴァ女史の体・時制に関する議論は『意味論的研究』(1996) 第一部に詳しい。

(6) の *любил* は（擬似）発話の文脈にあり、発話時には該当しない先行する時点での状態を表す。だが、(7) は語りから抜き出したもので、動詞過去形 *любила* が表すのは語りの中のテキスト時間に流れる時点との共時性である。このように、時制は参照点の違いによって、〈自己中〉の性格を変える。第3章で論じられるのは、テンス・アスペクト形態が語り領域ならびに従属タクシス文脈に登場する際の解釈についてである。

3. 3 自己中心性の意味範囲

本節では自己中心性の意味範囲を確認しながら、本稿でまだ紹介していないいくつかの章に触れたい。

第1章11節では「自己中心性の意味範囲 *семантические сферы эгоцентрии*」として、次の5つの分野を挙げている。重要なのは、まず、①直示としながらも、それが主に議論されてきた人称代名詞や指示代名詞に限らず、品詞をまたぐ多くの語の語彙意味に、話し手あるいは観察者が内在することを強調する。次に、全ての言明に何らかの形で話し手の参与がある②モダリティのカテゴリー全般である。それは文法カテゴリーとしての法に限定されず、助詞、挿入語句、叙法述語などモダリティの表現全般が対象になる。そして、さらに隣接するカテゴリーとして③評価や④エヴィデンシャリティがあり、最後に、⑤テーマ・レマのような情報伝達構造もまた、情報の既知と未知の対立が話し手と聞き手の間に見られるものであり、〈自己中〉の意味範囲の一部となる。

既に、①に関係するものを中心に多くの具体的な言表事実について3. 1～3. 2で紹介した。本書の第2章では、②モダリティの意味を客観的モダリティ *объективная модальность*、発語内モダリティ *иллокутивная модальность*、主観的モダリティ *субъективная модальность* に三分類し、それぞれにどのような〈自己中〉表現があり、どのような形で話し手・聞き手が参与するのかを論じる。客観的モダリティは主に法を、発語内モダリティでは伝統的な文法で発話目的による文分類（平叙文・疑問文・喚起文）とされてきたものや、発話行為について検討している。主観的モダリティでは、様相論理も利用しながら、ロシア語でモーダルな意味を持つ多様な表現の意味分析を行う（*мочь, можно, должен,*

нельзя, надо же, что за, кажется...). 本書の中では第2章の分量が最も多い。第7章と第8章は主にロシア語における④エヴィデンシャリティの在り処を話題にする。第7章の否定生格に現れる観察者はまさしくその場の証人であり情報源である。第8章ではバルカンタイプのエヴィデンシャリティ（ミラティヴ mirative）に働きが類似するロシア語の二次〈自己中〉の挿入語 *оказывается* が、異なる解釈域で異なる投射を受ける場合にどのような振舞いを見せるのかを検討している。

第16章は本書の中で最も異色で興味深い章である。トルストイやナボコフ等の文学テクストの分析は、言語学的文学研究の様相を帯びる。〈自己中〉表現は語りの解釈域において、語り手や登場人物による解釈を受けるが、それを利用して作者は語りの中で誤解や思い違いを生じさせることが出来る。その仕組みについて、女史は語りの諸形式（一人称語り Ich-Erzählung, 三人称語り, 自由間接話法）に登場する〈自己中〉の語り手解釈や登場人物解釈を文学作品の例を使って論じている。

4. さいごに

以上、駆け足で本書を紹介した。400頁を越える大著であるが、パドゥチェヴァ女史の理論的枠組みは全体を通しておれることなく統一感があり、その意味では消化不良感はない。かえって、これまで評者が選好みして読んできた女史の論文（特に体や時制に関係するもの）が、他の言表事実とともに有機的繋がりを持ち、ロシア語の言語全体を貫く自己中心性の意味的宇宙の中にパズルのピースのようにはまり、女史の描いたロシア語〈自己中〉の全体像がより鮮やかに浮かび上がった。

ただ、別の意味での消化不良感はある。ひとつはパドゥチェヴァ女史の理論的枠組みそのものの理解と評価の難しさである。女史の貢献がソヴィエト・ロシアと欧米の両方の学問的知見（学問領域の横断も含む）を積極的に活かした点にあると述べたが、それもあって女史が用いる概念にも術語にも援用されるものが多く、女史が言わんとしている内容と既存の概念・術語との同異は慎重に判断しなければならない。術語の言換えも散見され戸惑う。本稿で触れなかったラネカー

の主観性 subjectivity 理論やジュネットの物語論との同異も整理する必要があるだろう。理論装置としては話し手と観察者の関係性が評者にはまだ腑に落ちない(観察者を話し手という同一源に押し込む必要があるだろうか)。

もうひとつは、ロシア語の語感の問題である。パドゥチェヴァ女史は意味分析の際にロシア語の実例を多く挙げ論証するが、女史の解釈が本当に正しいのか判断に躊躇することもある。実際、本書で女史はロシア語の用法あるいは許容度の判断が“不正確”だとして、現実にな史が耳にした会話、言語学的文献、文学作品から実例を挙げる。また、女史自身が用法の許容度の判断や解釈をしている文例も、評者がロシア人の母語話者に尋ねると必ずしも賛同を得ない。例えば、否定生格の例文 *Бутылки не было в холодильнике.* は話し手の直接的な観察結果である場合の発話ということだが(C. 232-3)、冷蔵庫を直接開けていなければこのように言えないのだろうか。実証的アプローチも意味解釈をエヴィデンスとする難しさである。いずれにせよ、二つの消化不良点のどちらもパドゥチェヴァ女史の責に帰さないものであり、女史が残してくれた課題として、評者が学問的視野を広げ、ロシア語の語感を磨き、それ以上に、言語テストや質量分析で客観的な裏づけを問うていくことが求められる。

本書ではパドゥチェヴァ女史の緻密な概念装置によって、形式や(辞書的)意味の背後にある「暗示的な話し手」がロシア語のあちらこちらに「ひょっこり」と顔を覗かせていることに、改めて気づかされる。ひとつとおり形式的、表面的なロシア語の知識を得た後に、言語とそれを操る人との関係を含む実質的な意味を見極めたいと望む研究者にとっては知的刺激に満ちた書である。

追記：パドゥチェヴァ女史の研究の恩恵はこの先も無限に享受できますが、「規範的発話状況」を女史と何度も共有させて頂いたことに感謝します。とてもエネルギーギッシュでチャームングな方でした。もう一周忌になりますが、改めてご冥福をお祈りします。

(かねこ ゆりこ)

小林実著
『神西清の散文問題』
春風社，2019 年，245 頁

加 藤 百 合

機会を得て本書の存在を知り、瀟洒な装幀の本書を手にして評者は淡い感動をおぼえた。著者小林実氏は翻訳、殊にロシア文学の翻訳と日本語日本文学の問題を追究し、すでに二葉亭の翻訳、中山省三郎の翻訳などについての論文を書いてこられた。研究分野と興味関心が極めて近い著者と評者がそれぞれ独自に孤独に研究を続けていたけっこう長い年月があったのだと感じ、同志のような気がした。

しかも、神西清は評者にとって、強い魅力がありながら難しい文学者であった。神西は、翻訳者であり泰西文学研究者であり小説家であり日本文壇における論客でもある。翻訳や研究もロシア文学だけでなくジッド、プルーストやシャルドンヌといったフランス文学に親炙し取り組んだことは彼の本質的な面である。評者にとっては神西はまずなによりロシア文学翻訳者であり、『翻訳者列伝 101』（小谷野敦編，新書館 2009）においてもロシア文学翻訳者の一「名人」として項目執筆を行ったし、翻訳の検討もチェーホフの戯曲やドストエフスキー『悪霊』の有名な訳文などについて行ったが、それでは神西という多面体のそれこそ一面だけにしか触っていない、したがってその中心に何があるのかを明らかにするところではない、という自覚があった。神西にとってロシア文学翻訳が最も重要な一面であったのかどうかにすら確信が持てない感があった。しかも不幸なことに、評者には神西清の書いた小説が面白く思えなかった。翻訳は面白いのに小説はただ作者の神経がびりびりと感じられるばかりで、それは、小林秀雄の小説の読後感

によく似ていた。かくてあまりに多くの文業を考察の対象に含められないでいたことで、神西清はいっこうに近づいてこなかった。

そこに本書は「神西清の散文問題」という支柱を打ってくれた。著者は、「翻訳をしながら先づ何よりも苦々しく思ふのは、現代日本語のぶざまさ加減である」という後年の神西の言葉（「翻訳遅疑の説」）を重く見て、神西の文学活動が、翻訳も創作小説も、いまだ「ぶざま」で未成立な現代日本語散文を手に入れようとする苦闘の過程の姿であるという前提で分析を行い、「散文問題」を道に迷うとき常にもどるべき道標とした。神西は意外なほど日本語、日本語文体論について積極的に発言しているがその論旨、また文学研究の批評の矛先（神西が誰のどこを評価していたのか）、そしてフランス文学やフランス言語哲学への憧れのありどころ、ひいては創作の畢生のテーマ——それらを著者は「散文問題」と呼ぶ。この楔の発見が本書全体に生命を吹き込み、諸所で未踏の論点に切り込ませている。評者は神西の文業を著者の手引きに従って読む機会をいただいたことにまず深謝した次第である。

殊に「Ⅰ章 散文の運命」と「Ⅱ章 翻訳という創造」が鮮やかで豊富で学ぶところが多かった。

Ⅰ章において神西の文学的素養と出発についてふりかえっているが、まず「神西のスタンスの決め手となっているのは、彼がフランス語とロシア語を知っていることにある」と本章二節は始まっている。本章において、専心ロシア文学と相対した文学（翻訳）者たちと、フランス文学もロシア文学も終生手放さなかった文学（翻訳）者たちの立脚点の違いが真っ向から取り上げられることがここで期待され、読者として本書に引き込まれた。二葉亭四迷、昇曙夢、米川正夫ら各世代に前者に属する文学者がいるが、後者としても神西をはじめ池田健太郎らが挙がるほか、明治時代にさかのぼっても重訳者としてフランス語経由でロシア文学を翻訳した一方でフランス文学を範として創作した近代文学者は数多く存在し、彼らに共通点があることは評者にも感覚としてあるのだが、比較文学的に問題とした論考は本書以前には管見に入ってこなかった。

神西清の青年時代は第一次世界大戦の戦後期にあたり、国民の眼が世界に向け

られるようになり、外国語熱が高まり、特に戦勝国であったフランスの言語については一種のブームとなったことが多くの青年たちを外国語・泰西文学へと向かわせていた、と著者は指摘する。河盛好藏などがそのまま仏文学者の道を歩んだ一方、神西や堀辰雄、小林秀雄などは、フランス語とフランス文学に薫染されたのち、創作に向かった。たしかに芥川龍之介、谷崎潤一郎、佐藤春夫など同世代の文学者のなかにフランス語が読めフランス語の本を教養の源としていた人々は数多い。

ここで彼ら文学青年をフランス文学へ向かわせた立役者として辰野隆（『信天翁の眼玉』1922）とともに吉江喬松（孤雁）（『仏蘭西文芸印象記』1923）の名が挙がっていることは、評者には明治以来のロシア文学受容の系譜の延長としても興味深かった。20世紀初頭（明治40年代）は、世界の文学の主流が英文学からヨーロッパ文学、とりわけ後発で若いフランス文学とロシア文学へと移りかわった時期であった。ロシア文学は19世紀黄金期の作品が出そろった上に世紀末象徴派文学が沸々としていた。この時期日露戦争後のロシア文学熱を反映し、早稲田大学の英文科、東京外国語大学の露語科等に、当時（詩や小説という意味の）文学を専修したい文学青年たちがこぞって入学した。後者には米川正夫、中村白葉などがおり、「英文科」には吉江孤雁、相馬御風、中村星湖などが学んだが、当時早稲田大では島村抱月が、ツルゲーネフの講義をし、また昇曙夢を講師として招いて、ロシア文学研究を推進していた。大正時代に入るや、外語組は職業的翻訳家として直接訳でドストエフスキー、トルストイ、またロシア象徴派文学などの網羅的翻訳紹介を開始し、早稲田組は英訳や仏訳からの重訳で選択的にロシア文学を翻訳紹介しロシア文学受容史上にも存在感を示したのである。さて孤雁は早稲田中学、疎開地の中学、早稲田大学などで英語を、フランス留学からの帰国後は早稲田大学でフランス語を教えたが、いずれの教え子に対しても文学を鼓吹してやまず、文学へ志すきっかけとして孤雁を挙げる者は、英、仏、露文学の別を問わず散見される。自らの訳業によって泰西文学受容に貢献したこと以上に、語学教師としての文学者のあり方としてゆかしい。

神西がフランス語学習後東京外国語大学露語部文科で学び、フランス語とロシア語をとともに知ることになった経緯と、彼がフランスの文学・思想を基盤にした

複数の同人に身をおいて自身の文学活動を行ったことを明らかにしてこの節は終わり、「散文問題」の由来を論じるべく、三節で神西の処女作「鎌倉の女」を分析、四節で同作執筆時以来神西が終生考え続けた「散文問題」を明確化することとなったアラン「散文について」の神西自身による読みを追跡する。

「鎌倉の女」の大筋が著者の要約によって示されるが、登場人物に特徴や魅力が備わっているわけでもなく、行動にも心理にもとりたてて興味を惹くものはない。後半はさらに粗筋もはっきりせず、状況も不明瞭なまま中断したものらしい。主人公たちはあまり行動せず、作品中で小説や演劇、詩といったさまざまな文芸作品を読み、それらからの連想で回想や夢に入る。

ステイーヴンソン『新アラビアンナイト』、シェイクスピア『ロミオとジュリエット』やヴェルレーヌ、マラルメなど、十指に余る英文学と仏文学の教養書が作中次々と名指され、主人公たちによって朗読され翻訳され回想される銜学的ともいえるこの小説の読み方を、著者は、外国語がどのような「姿」（文体、音、イメージ喚起力）で主人公たちの前に立ち現れるか、に拘った小説であると指摘し、該当箇所を再読を促す。登場人物はみな外国人であるか外国語をつかう日本人であり、彼らは文学の内容以上に「姿」に異文化の手触りを感じ、感じるからこそ日本語におきかえることの不可能性、或いは翻訳によるグロテスクな変容にショックを受ける。真弓は、英語で読むステイーヴンソンは「落着いた、どちらかと言ふとくすんだ感じ」に「仏蘭西流の機知の磨きがかかった」文体であると感じているが、彼女が紙面を眺めながら心の中で日本語に翻訳していた、として作中に写された「直訳」は「我々の経験したことは素敵にチャーミングである」といったまさに「ぶざまな」ものである。ここで神西は欧文の「直訳」をすることを可能にする、内容に「姿」を伴った現代日本語が不在であることを宣告している。また他の箇所では五郎がフランス語原文でマラルメを読み、その「子音と母音の系列から奇跡のように誕生する音楽」を堪能しつつあるとき、不意に日本語の訳文が脳裏に象形文字で書かれた一行としてまざまざと見えてしまい、もはやそこから逃れられない恐怖に襲われるさまがえがかれる。読みようによっては、「鎌倉の女」は原文の魅力を日本語に移し替えることに絶望する翻訳家の苦悩を文学形象化したものと言えよう。

このように、本書著者の読み解きによって日本現代語の不備がいかに常住神西を強迫していたかを教えられた。すると、神西の翻訳はしばしば「手を加えず」「直訳でない」と批判されてきたが、それは、翻訳文学を再生できるような日本語など無いと彼が絶望していたため、直訳するという発想をはなからもち得なかったことによると見当がつく。日本現代語には、欧文対しいわゆる equivalent（等価）が用意されていない、したがって直訳（原文の語と訳文の語を一对一に対応させる訳）ではなく日本語を寄せ集めて原語をうけとめる方法をさぐらざるを得なかったのではないか、ということである。

著者は、神西に「散文問題」を明確に自覚させ、後年まで神西の「散文問題」の拠り所となったのがアラン「散文について」であったと指摘する。神西自身が後年「わが文壇ではアランの散文論が流行を極めたことがあった」と回想したというが、なるほど今読んでもその伝染力の強さが感じられる論考である。ひるがえって日本人がいかに散文というものを疎かに考えてきたか、そもそも決着のつかないまいうやむやになった言文一致運動以来考えることをやめてしまっていたことに気づかされる。アランは、散文は詩（韻文）ではないと改めて規定し、諧調の束縛から解放して散文は書かれなければならない、と述べた。韻文は、諧調という形式が意味以前にブランクとして存在し、そこに合う言葉を充填して書かれる、したがって、音調の都合で語順が決まり語彙が選択され、時には意味上は不要な言葉が加えられる。逆に諧調が整っていればまがりなりにも文学として通用する甘さを許してしまう。アランによれば散文は、黙読を前提にそのような外枠を排除し、内なる論理に従って書かれるべき、よりストイックな文章であるという。

しかし、本書著者もすぐに指摘するように、アランがフランス語散文について述べていることを日本語散文にあてはめようとしてもそれは難しい。割り切って考えればアルファベットは語義とは無関係な表音文字であり、単語は音価の塊であり、フランス語を音読するということは音を連ねることである。調音器官が次々と鳴り、アクセントやイントネーションがうねりを与える——詩の諧調法則に従わずとも、散文も何らかの音楽性を必ず備えており、美しい（音調をもつ）散文へと推敲することは散文家に当然求められる任務といえよう。

それに対し、日本語散文はどうか。後年、第二次世界大戦後、神西は、日本現代散文がフランス語散文のような完成度をもてないぶざまな状態である要因を、以下のようにまとめているという。1. 漢字という、形と画数をもつ表意文字は、黙読しようともその使用は明らかに文体として読者の意識に作用する。2. 日本語の語彙は極めて粗野な音声から成っている。3. 日本語は熟語の氾濫によって語句どうしの粘着力を失っている。

本書筆者は、戦後の神西が、日本語の「散文問題」を、明治以降に大量に日本語に入り全ての品詞をのっつた漢字（漢音、漢字熟語）にかかわるものと考えるに至っていたと指摘する。表意文字は形をもち、ある語を他の語に置き換えると、音だけでなく視覚がもたらすイメージも変わってしまう、漢字の音読みは日本語では1-2拍の音でアクセントをもたないため文を音読しても音調は生まれない、その漢字をブロックのように積んで観念を表しているが語と語の粘着力をもたない、というのである。

フランス語を解さない評者にも、神西が欧文（特にフランス語散文）との落差として日本語散文の問題をはっきり把握するに至ったことはわかる。日本語をやめてフランス語を国語にしようと志賀直哉が言い、「その〔フランス語の〕ような散文でものを考へ」「そのような散文で書かれた散文作品を」書きたいと神西清が考えたということから、欧文のなかでもフランス語散文は日本語とまるごととりかえたいほどに豊かで美しい音調を含んでいるらしいとも推測され、なんとなく羨ましい。

さらに著者は、戦後の神西が、日本語散文にも「粘着力に富み、音楽性に豊かな美しい時代があった」と平安の王朝期文学、いわば「和文」を高く再評価し、それを明治以降の近代知識人、とりわけ男性が失ったと認識していたという指摘で本章を終える。

本章は神西清が日本現代散文のぶざまさ加減を、フランス語散文、和文という古文と対比して「散文問題」として如何に見ていたかを示す見取り図として明快である。しかし、フランス語との出会いから敗戦後までの20年に及ぶ長い期間から一枚の見取り図をえがいているため、あらゆる枝葉が削がれ、その間神西がいかに工夫や実験をこらして翻訳（日本現代散文での表現）の可能性を追って

たかが論から端折られてしまったきらいがある。敗戦後には、明治以降～戦前まで続いたマッチョな日本の歩みの全否定が、日本近代語など弊履の如く棄ててもよいという気分や、古典時代への憧憬のようなものを、日本知識人の間に生んだが、それが神西清の「散文問題」のいきついた先の「答」であったとしたら残念すぎる。神西の文業の真髄は、翻訳や創作を通じ、外国語の助けを借りて現代日本語散文をつくろうとする成功しなかった試み（попытки）のなかにこそあったからである。

昭和 36 年から戦後にかけて約 10 年間の神西清の文業と日記を主な論考の対象とするⅡ章は、なにより、ロシア文学研究者としての神西清が解説するロシア文学史が、ロシア近代散文の成立の歴史にほかならないことを主張する卓抜な章である。日本近代の小説文体創造の実験期より半世紀以上先行し、ロシアにおいては、まだ散文としての骨格を備えておらず、文字で書いた「語り」以上のものではなかったロシア語を、プーシキン、またツルゲーネフが、翻訳実践を通じてフランス語の助けを借りて文学表現に堪える近代的散文へとつくりあげた、と神西清が認識していたことが詳しく論じられている。

プーシキン以前、ロシア文学といえば詩（韻文）が圧倒的であった。この、韻文文学がはるかに散文文学に先行したという事実を、日本語の「散文問題」へと続く文脈で見直すことは神西にとっては重要だったと言える。

プーシキンまた彼と同時代の文学者たちの、散文と韻文の特質の違い（散文の創出の必要性）についての意見は、神西の理解によればアランと響き合うものであった。すなわち、韻文は耳に諂う——諧調を満たすことが内容にすら優先し、諧調の要求に従って不要な言葉や繰り返しが使われ、また諧調さえ合えばよく理性の文法がまちがっていても通用する。それに対し近代小説を書くにあたっては、まず書くべき内容論理があり、その必然的な理性の文法に従って叙述することのできる散文のかたちが決まってゆくべきと彼らは考えた。

これまでロシア語で書かれたことのない内容にロシア語表現を与える——ロシアの文学者たちは、それを、フランス語からの翻訳によって実現しようと意識的に努力していった。そうした実験の例として神西が挙げたのはまず「オネーギ

ン」中のタチアナの恋文である。恋文をロシア人はフランス語で書き、ロシア語で書かれた恋文は存在しない。プーシキンは語り手が読者のために特にロシア語に翻訳してみせた、という体裁でタチアナの恋文をロシア語で書いた。プーシキンの創作であることには違いないが、「オネーギン」の地の文（語り）とは異なり、プーシキンはいったんフランス語の恋文を想定しそれをロシア語に自己翻訳することでロシア語の愛の表現をつくりだしたと考えられる。

神西はほかに、18世紀末仏文学の典雅高尚体に学んだカラムジンの散文、コンスタン「アドルフ」などの簡潔体に学んだヴィヤゼムスキイの散文、スコットの仏訳に学んだベストゥージェフの散文などに言及し、ロシア散文形成史を論じていた。ついにプーシキンが極めて完成度の高い散文で「スペードの女王」を書き上げたことでロシア文学はゴーゴリ以降の散文の時代に入るのであるが、神西が「スペードの女王」の翻訳を出版するときに最初の散文小説の試みであった未完の「ピョートル大帝の黒奴」の翻訳を併載したことを本書著者は逃さず指摘して、神西の歴史意識は散文形成史として一貫していることの傍証としている。

さて、ロシアにおいてはプーシキンたちがフランス語の助けを借りて広い領域に近代文章語たるロシア語散文をつくりだすことに成功した。それに対し、日本においてはいまだに成功せず、日本現代散文はいまだ近代文章語になっていないのではないかという「うたがい」を神西は痛感していたと著者は指摘する。神西は翻訳論「翻訳遅疑の説」のなかで、とりたてて（ヴィヤゼムスキイの散文を生んだ）「アドルフ」の日本語訳と（プーシキンの散文の完成形である）「スペードの女王」の日本語訳をそれぞれ原文と並べ「和訳のみじめさ」を嘆いているのである。後者は神西自身の手になる翻訳であり、翻訳によって日本語の欠点を超克することを試みたもののそれに失敗したことを自ら苦々しく認めていることになる。具体的には、作中の特に凝縮された「名台詞」を訳すにあたって、音調を生み出すアクセントもうねりも無い日本語に何らかの調子をもたせようとするも、七五調に逃げるほかなくなり、近代散文どころか前近代の歌舞伎調に陥ってしまったというのである。以後神西が現代日本語の音律上の貧困に起因する「散文問題」において七五調の呪縛と闘ったことが、本書Ⅲ、Ⅳ章の神西後期の翻訳分析においても著者によって追跡される。

本章の後半において、著者は『プーシキン全集』翻訳担当、「精神の危機」、シャルドンヌとの出会い、という、この時期の神西清にとっての重要なできごとについて書き進んでいる。中山省三郎を中心に日本で初めて出版されたプーシキンの全集において神西は未完をふくむ多くの散文作品の初訳を担当した、なかにはタチアナの恋文と同じく「原文としてのフランス語文章」が仮構されたものもあった、創作がいきづまった十年近く神西は日記で自己分析を行っていた、愛を語る魅惑的な律動をもつシャルドンヌは神西を捉え、神西はのちに翻訳に挑む——これらのできごとがいずれも神西の翻訳と「散文問題」にかかわることは疑いない。しかしこの後半は翻訳の多様な難しさが単発的に取り上げられている印象で、時に異文化のレアリアにあてべき訳語の問題等が掘り下げられるなど、興味深いのだが残念ながら前半の論考を有機的にひきつぐことにはなっていない。

後半で評者が注目したのは、本書著者が、神西の視座について、独文学者大山定一の言葉を加工して、(プーシキンや仏文学の) 翻訳というものは今日当然書かれていなければならぬ散文を、言わば翻訳という形で示したものである、と簡明に言いとめたところと、それに見事に反して、明治40年を過ぎた頃から翻訳文学の読者の側には「訳文の裏にすぐ原文が感じられる」日本語としてはおどまな翻訳調のもつ異化作用を愛好する傾向が現れ、翻訳によって示された散文は日本語を同化しない、現代日本語散文とはならない時代へと潮目が変わっていたことを示唆したところである。

Ⅲ、Ⅳ章は神西清晩年の翻訳実例を具体的に分析してⅠ、Ⅱ章と照応しいわば証拠立ててゆこうという楽しみの多い章である。具体的な翻訳訳文のエキスプリカションが行われ、二葉亭四迷、中山省三郎などの翻訳と比較的に論じる各論となっている。

Ⅲ章は「ディアパゾン」という節から始まる。これは、散文においては排除すべきとアランが強調した詩の「諧調」とは異なり、二葉亭が「音楽的」($\leftrightarrow$ ミュージカル)、「モノトナス単調」]、「文調」という言葉でロシア作家たちの文体について語っていたもので、欧文散文は、音読するとそこにはおのずから備わった一種の調子が内在して

いることがわかるというのである。神西は欧文殊にフランス語散文を羨んだ。諧調を排除してもなお文章には固有の音域ディアパゾンがありそれを文学へと高めることができる、一方で漢字熟語だらけの日本語は黙読には堪えても音読するとそこにはいかなる音域の振幅も無く、強いてリズムをもちこもうとすると七五調の呪縛にはまるからである。二葉亭をはじめとする文人たちの論説から適切に引用しながら上のような点を押さえ、具体的には、中山省三郎と神西清の「散文詩」の訳文の検討に入る著者の手つきは着々としている。ツルゲーネフ「散文詩」は、まさに神西が理想とする詩想に満ちた散文であり、神西は生涯にわたり三度も訳しなおしているというまさに格好のテキストと言える。

最初の翻訳は中山省三郎の翻訳がわずかに先行して刊行され好評を博していたため神西は差異化をはかる必要もあったというが、本章においてまず、中山の翻訳態度と音読の重視が紹介される。

中山が、まさに「散文詩」に内在する音域を声に出して朗読することで取り出し、その音域にぴったりと沿う訳語訳文を求め、自分の訳文もまた朗読して何度も推敲を重ねるというやり方で翻訳を進めていたという弟の証言が引用されている。興味深いのは、それが必ずしも耳で感受する音にとどまらず、訳文の日本語の中に出現する漢字のニュアンスが原文の詩想からかけ離れていないか、こだわりぬいて文字使いを定めていたという証言である。

本書の随所で、神西は1) 熟語は音綴の短い粗硬な漢音しかもたず粘着力が弱い、2) 表意象形文字として音以外のニュアンスを文にもちこんでしまう、として日本語の中の漢語を「散文問題」のなかで誇っていた。しかし実際には翻訳にも創作にも終生刻苦した神西が日本語を簡単にあきらめたとは思われず、散文彫琢の試みの詳細を知りたいと評者は願いつつ読み進んできた。フランス語に備わった音調は日本現代語には著しく乏しい、しかし日本語の視覚的な効果はアルファベットには無い——翻訳の目的が詩想（内田魯庵は「イムプレッション」と言った）を伝えることならば、豊富な同義漢字、漢字／かな書きの自由、漢文体と和文体、言葉の位相などを「国産の食材」とするレシピは考えられ、神西はさまざま試作していたに違いない。本書著者によると神西清が翻訳過程で朗読をしていた形跡はみられないということで、詠え向きの資料など無いなか申し訳な

いが、Ⅳ章に引用された池田健太郎の回想などを手掛かりに、ぜひ本書著者に今後も神西の翻訳方法を追究していただけたらと願う。

具体的な中山訳と神西訳の比較に入り、音読が中山訳に及ぼした効果が、ロシア語原文の音節アクセント詩法の図示解説やロシア語の各単語の細かいニュアンスや語源／連想／位相などと丹念に照らし合わせられ、翻訳者たちがいかに注意深く原作の詩想を感受してどうにかして訳文にそれを反映させようと工夫を凝らしたかが具体的に分析されているところは、ロシア文学研究者として著者の腕の見せどころであり貢献である。ことに、韻文に匹敵する律動的で詩的な絶唱を翻訳するにあたって、なんとか七五調を回避しようと、神西が「空は流す一面の藍」（空流一面藍）と、漢詩（五言）訓読の伝統的口調を採用したという著者の指摘は秀逸である。

続く章末の、初訳と第二訳、第三訳と神西が改訳した過程を追ひ、どのように訳文が変更されたかの検討は、狙いは面白くまた必然の手続きながら、結論としては神西が次第に中山訳を取り入れていった、音読によって中山が捕捉した原文の音調は神西にも評価されたのだろう、ということであろうか。この章の神西はやや影が薄い。

Ⅳ章においてとりあげられるのは、神西生涯最後の二翻訳「けむり」（ツルゲーネフ）と「即興詩人」（アンデルセン）である。既に舌癌で最後の仕事となるだろう覚悟もあったであろう神西がこの二作品の翻訳を始めたという事実を評者は筆者のとりたてで初めて知った。この事実は、神西が、泰西文学の最新の動向を日本に紹介しよう、あるいは日本文学に衝撃を与える名作を日本人に読ませたい、というのとは全く異なる翻訳意図をもっていたことを改めて強く印象づける。

ツルゲーネフはすでに明治日本文学に強く深い影響を及ぼした。二葉亭四迷がその翻訳を、ツルゲーネフの音調を移入すべく「あひびき」（Свидание, 1850）「めぐりあひ」（Три встречи, 1851-52）から始め「けむり」（Дым, 1867）を翻訳（中絶）していること、続いて日露戦後に百以上の「猟人日記」（Записки охотника, 1847-51）部分訳が翻訳の格好の訓練として広く文学界で行われたこ

と、森鷗外が「舞姫」を書くにあたり、「春の水」(Вешние воды, 1872) から、男の回想という枠組の中で可憐で一途な女のおもかげを心の痛みとともに語る、という語りの姿勢を手に入れたことなどは特筆されるだろう。一方、森鷗外訳「即興詩人」がドイツ語訳を介した重訳であり、かつ翻訳当時すでに擬古文体となりつつあった典雅な雅俗折衷文体を用い「原作(Improvisatoren, 1835)以上の翻訳」と呼ばれたこともまた知られている。

この二作にたちもどったことは、最晩年の神西が、翻訳という行為あるいは翻訳をしているという仮構が、それまで国文学のなかで文章として書かれたことのなかった内容に国語表現を与える、また外国語の「姿」(音調や運びなど)が訳文を呪縛するからこそ国語を再構築する可能性がある、という認識に至ったことを示唆するもので、もっと強調されてもよかったと思う。また、各国語のなかでもことにフランス語が音調に対する翻訳者(日本の文学者)への意識を高めたように、泰西文学作品のなかにもとりわけ日本現代散文(鷗外の擬古文もとりあえずふくめて)への衝撃力を強く内蔵する作品があるのではないかと考えるならば、神西が愛惜してやまなかった鷗外が翻訳あるいは翻案(強い残響)によって名作へと再構築した、その原作の再生力を頼みに人生最後の翻訳を行おうとした、と考えるのはそれこそ翻訳のロマネスクであろうか。しかし、まして「即興詩人」は直接訳ではなくすでにドイツ語訳を介しており、言語の境を越えてなお保持される詩想への夢を誘う。

本章は、次の訳業について、原文と各翻訳者の訳文を掲げ丁寧に比較読解を試みる。本書読者となるロシア文学研究者としては、原文を読んで考え、自分ならどう訳すだろうと挑戦し、そして先人の名訳を読み比べて嘆賞する——何はともあれ、明治以来今日まで営々と続けられてきた翻訳という営みが我々の文学史に如何に良質な施肥を行ってきたかが実感でき、かつ神西清をその主潮に登録する。「けむり」二葉亭訳(けふり, 1903-06)、米川正夫訳(煙, 1952)、神西訳(けむり, 1956)、「即興詩人」鷗外訳(1892-1901)、神西訳(1956)。

以上評者の拙い読みによって本書をたどり、本書が如何に読者に大きな問題意識を与え、長年なかなか距離が詰められないでいた翻訳と日本の文芸言語の問題

について如何に多くの新しい着想を喚起するものであるか、述べたつもりである。

本書は、著者自身が告白しているように、著者に結論が捉まえられた上で書かれたとは言い難く、そのため「散文問題」にあまり密接ではない翻訳の諸問題が挿話の面白さから棄て難くあちこちに散在していて、別書に分けた方が生きたのではないかと思われた。それがとりわけ「はじめに」と本文のつながりを弱くしている。また各章がそれぞれ刺激的で面白いにもかかわらず、章を締めくくる文がいずれも章の論考を受け止めていない印象を与えている。

Ⅳ章の訳文比較については、著者の原文及び訳文の読みには異論がある。特に「けむり」の原文解釈と「即興詩人」鷗外訳解釈についてである。しかしこれは、翻訳研究において訳文比較に必然的についてまわる問題でもある。訳文の「評価（どの訳文がより優れているか）」は、二人の作家のどちらがより優れているか、どちらの作品／文体がより優れているか、という創作の評価と同様に研究としては成立し得ないからで、あくまでも、翻訳者の意図とそのための工夫に迫るという立場を堅持するほかはなく、訳文評価はその上でなされるというのが評者の現時点の立場であるがどうであろうか。また神西訳が二葉亭訳や鷗外訳を上書きしなければ神西訳の意義はないというものでもない。

自分でも試み実現できない課題をこの場を借り著者にねだる形となった評点が多いが、本書は、これまで創作／翻訳、ロシア／フランス／日本、戯曲／散文といった多くの側面に分断されてしか論じられなかった神西清の文業を初めて総体として論じ、実は未解決のままの大問題が残っていることに気づかせてくれる、日本近代文学研究上にも翻訳研究上にも刺激的な一石を投じる確固とした業績である。

（かとう ゆり）

高橋誠一郎著

『「罪と罰」の受容と「立憲主義」の危機』

成文社，2019 年，222 頁

木 下 豊 房

著者の高橋氏はドストエフスキー研究者であると同時に司馬遼太郎の研究者でもあり、司馬の視点を援用しながら明治維新以来の日本の近代化にひそむ現代的問題に鋭敏に反応し、アクチュアルな論調で読者を刺激している人である。本書では内田魯庵による本邦初訳『罪と罰』の明治の文学者達への影響を主軸としながら、立憲主義の危機を 19 世紀帝政ロシアと明治日本の近代化のパラレルな問題であると見て、主として教育制度、思想教育の側面に焦点を当てて問題を論じている。

グローバリズムの拡大とその反動としての偏狭なナショナリズムの台頭が世界的な現象として現れ、明治維新 150 年（2018）を機に、その気配が日本でも神話的な歴史観の復活として見え隠れしがちの今日、警鐘を鳴らす意図が本書にはこめられている。

本書のテーマの思想的構図は、高橋氏が挙げている司馬遼太郎の『竜馬がゆく』での、「幕末と昭和初期との連続性」についての次のような指摘に見られるだろう。「（幕末の）神国思想は、明治になってからもなお脈々と生きつづけて熊本で神風連の騒ぎをおこし、国定教科書の史観となり、（…）その狂信的な流れは昭和になって、昭和維新を信ずる妄想グループにひきつがれ、ついに大東亜戦争をひきおこして、国を惨憺たる荒廃におとし入れた」（46 頁）

神国思想、平田篤胤の国学の「復古神道」が明治の教育制度で天皇の神格化をもたらし、教育現場では「勅語」、国定教科書となって教師と児童の精神を縛り、「愛国」の名のもとに国民を総動員して、無謀な太平洋戦争に突っ込んでいった

——日本のそれとパラレルな類似現象を、高橋氏は帝政ロシアのニコライ二世治世下で、文部大臣ウヴァーロフが提唱した「正教・専制政治・国民性」の教育三原則による思想・教育の抑圧体制に見る。そうした非立憲的な体制下に創作活動を行い、『罪と罰』を書いたドストエフスキーと同じような状況のなかで、『罪と罰』を受容した北村透谷、島崎藤村をはじめとする文学者達の精神的共鳴盤、あるいは、精神的磁場を描こうとするのが著者の意図であろうかと思われる。そしてその主調音と見られるのは、島崎藤村の『罪と罰』受容である。

高橋氏によれば、藤村は透谷を通して『罪と罰』の読み方を学んだ。藤村は『罪と罰』の影響の感じられる透谷をモデルとした小説『春』や『櫻の実の熟する時』を書き、忠孝の思想や勧善懲悪主義に反対して人間個人の内面の自由を主張した透谷の思想に大いに共鳴していた。藤村は昭和10年に完結した父親をモデルとした長編小説『夜明け前』で、幕末に平田篤胤の国学「復古神道」に傾倒して挫折の人生に終わった父親をモデルに主人公半蔵を描くことになるが、高橋氏はそのことにちなんで次のようにのべている。「激動の時代に生きた父親の生涯を深く考えていた藤村が、敬愛していた北村透谷の『『罪と罰』の殺人罪』などをとおして、日本の歴史を踏まえつつ『罪と罰』をきわめて深く読み込んだことは確かでしょう。それゆえ、以下の章では日本と帝政ロシアとの関係に注目しながら『罪と罰』の受容をとおして、日本における「立憲主義」の確立から崩壊までを考察することにします」(46頁) 著者のこの言葉からもうかがわれるように、本書を織りなすのは三つの主題の縦糸である。なかでも大きい主題は『罪と罰』の『破戒』への影響である。

『罪と罰』と『破戒』の関係については、すでに多くの先行者の言及や論文がある。それらを念頭に置いた上で、高橋氏は「良心」の問題を中心に論じている。それは秘密の隠蔽と告白の衝動に関わる。『罪と罰』と『破戒』では、ラスコーリニコフと丑松の抱える問題の様態は異なる。それにも拘わらず、『破戒』の場合、丑松を苦しめる社会の差別意識や教育勸語を支える学校制度など人間性抑圧の社会的ファクター(ニコライ帝政ロシアのそれに比すべき)が、マルメラードフを思わせる風間敬之助の形象、ソーニャを思わせるお志保の形象をも生み出していることが、両作品の共鳴の領域を広げている。その意味でも興味深い

のは、ラスコーリニコフにとっては親友のラズミーヒンに当たる丑松の同僚で友人の土屋銀之助の形象である。若きドストエフスキーがペトラシェフスキー事件に連座する以前に交流のあったアンドレイ・ペケートフが後にロシアの「植物学の父」と呼ばれる存在であり、弱肉強食の社会的ダーヴィニズムに反対する生態学の思想家であった彼の影響が、シベリアの流刑地でラスコーリニコフが「鬱蒼たる森」の意味を理解するという作者の叙述につながったのではないかと、高橋氏は推測する。そしてそれとのアナロジーで土屋銀之助が植物学者の卵であって、ダーヴィニズムの社会で苦しむ丑松の理解者であったことの意味を高橋氏は指摘するのである。

穢多同士の連帯と敬愛の念を持って丑松が密かに隠し読みした猪子蓮太郎の著作の表題が、『貧しきものの慰め』であったり『平凡なる人』であることから、『貧しき人々』やラスコーリニコフの「非凡人理論」の題名を意識したものではないかとの、ドストエフスキー的な、『罪と罰』の磁場の指摘も興味深い。高橋氏の得意とする点描的な指摘の一つ一つは深まりには欠けるものの、連想の闊達さ、躍動ぶりによって読者を飽きさせない。

『罪と罰』の磁場での藤村への透谷の人間観（内部生命へのまなざし）の影響、『罪と罰』と『破戒』に描かれた社会環境、教育環境の共鳴要素の考察と並んで、本書のもう一本の縦糸として貫かれているのは、偏狭なナショナリズム、国粹主義、神国思想への著者の厳しい批判であろう。本書が巻頭、幕末に平田篤胤の「復古神道」に傾倒し、後に自殺で果てた藤村の父親をモデルとする『夜明け前』の主人公・半蔵についての叙述から始まり、巻末第六章の末尾を、平田篤胤の神道はキリスト教を換骨奪胎した「洋学応用の復古神道」であると喝破した堀田善衛の『若き日の詩人たちの肖像』の主人公の言葉で締めているのも偶然ではなく、こうした系譜に著者の批判精神がうかがわれる。

堀田は「藤村の文学観を継承していたと思われる」という興味深い指摘があり、詳細な論が今後に待たれるところであるが、『夜明け前』完結後の昭和10年に、「日本がますます国際社会から隔絶していくことを危惧した島崎藤村は、この長編小説を書き終えたあとで、ロンドンの国際ペンクラブからの要請を受けて文学者たちが設立した「言論の自由を守る」日本ペン倶楽部の会長に就任し

た」という記述は、文学者としての藤村に対する著者の最高の評価を示す一節であろう。というのもこの叙述と並んで、次のような興味深い記述が見られるのである。「昭和 10 年の「天皇機関説」事件によって「立憲主義」が崩壊した後の昭和 12 年に教学局から出版された『我が風土・国民性と文学』と題する小冊子では、「敬神・忠君・愛国の三精神が一になっていることは」、「日本の国体の精華であって、万国に類例が無いのである」と強調されるようになります」（181 頁）

続けて著者が指摘するように、この事実はドストエフスキーの時代、ニコライ一世治下の国家イデオロギー「正教・専制・国民性」の三位一体に酷似するもので、「このとき日本は帝政ロシア的な国家になったといわねばならないでしょう」（181-182 頁）と著者は結んでいる。このような忠君愛国の国家主義的な教育・社会制度の下で、ドストエフスキーをはじめとするロシア文学に親炙しながら、明治から昭和 10 年代までの日本の文学者達が言論と思想の自由のために、社会の動向にどのように反応していったかの問題が、本書に通底するもう一つの主題でもあった。

それゆえ高橋氏は透谷と藤村の批判精神の考察と並行して、樋口一葉、正岡子規、夏目漱石、徳富蘆花、木下尚江といった文学者達の抑圧的な時代への批判的態度あるいはネガティブな反応に注意を向け、第三章と第四章は特別にその概観にあてている。そうした一連の文学者の中で、ナショナリズムへの転向という意味で、批判の矛先を向ける対象が、徳富蘇峰と小林秀雄であり、これが最終章第六章の主題である。

徳富蘇峰が主宰した民友社の「国民之友」という雑誌は、明治期日本のロシア文学受容では重要な役割を果たした。二葉亭四迷訳のツルゲーネフ作『あいびき』、ドストエフスキーの『虐げられた人々（改題『損辱』）』（内田魯庵訳）はこの雑誌に掲載された。もともとクリスチャンで、自由民権運動にも参加し、平民主義を奉じていた蘇峰は、日露戦争後には吉田松陰論を書き、忠君愛国の思想家に変貌していく。一方、蘇峰の弟の徳富蘆花はトルストイをロシアに訪ね、反戦論に賛同して、兄には批判的な立場をとる。漱石も愛国的な世相に鋭い批判の目を向ける（『三四郎』）。そして「大逆事件」という立憲主義の危機に、懸念を表明した漱石、鷗外、蘆花などの文学者を尻目に、蘇峰は「忠君愛国の精神」を声

高に唱え、昭和 17 年に内閣情報局の指導下に作られた日本文学報国会の会長におさまる。

この変節の徳富蘇峰の「英雄観」や「史観」を受け継いでいるとして、高橋氏が厳しく批判するのが、小林秀雄である。「小林の歴史認識が徳富蘇峰の「英雄観」や「史観」を受け継いでいる点が意外と多い」(7 頁)とも述べている。高橋氏の小林批判の主たる動機は、晩年小林が「日本会議」「新しい歴史教科書を創る会」といった国粋主義的な思想団体に関係を持ったことにあると見受けられ、いわば「危険な思想家」として小林への警戒心が先に立っているように思われる。私は小林秀雄を弁護するつもりもなく、また高橋氏の警戒心に疑いを挟むつもりもないが、日本近代文学史上でのドストエフスキー受容の問題を考える時、昭和初年代から 10 年前後に、本質的な転換を迫る歴史的状況があり、批評家小林秀雄はその状況を現象として代表する存在であったという事実は疑えない。軍国主義体制の強化、思想弾圧に伴う左翼知識人の転向現象の深刻化、シェストフの解釈のドストエフスキー受容、ジードの論の影響などがあって、それまでの社会思想的、人道主義的受容とは全く局面の異なるドストエフスキー受容が始まった。これは 1970 年代頃までを包括する傾向で、大雑把にくくるならば、「実存主義的・人間学的」受容といえるのではないかと思う。これは小林をはじめ、唐木順三、森有正、椎名麟三、武田泰淳、埴谷雄高などを連ね、私たちの世代に至るまでの受容の特徴である。

人間は常にアイデンティティーの危機に立たされた自意識的な存在であり、一つの不動の視点から観察され描写されてきたそれ以前の「直線透視画法(遠近法)」では芸術的に対処できない、厄介な存在であるという発見が日本文学でなされたのが、昭和初年代から戦前戦後の時期であったということが出来る。それに関連して、自然主義的・私小説的伝統とは異なる「多視点」の移動カメラアイのような、ドストエフスキー固有の方法にも関心が向けられるようになった。これはバフチンの論が注目された背景でもある。小林秀雄は昭和の初期に日本でこうした受容の傾向に先鞭をつけたことは間違いなく、逆説とアイロニーを多用したレトリックで、読者の眼を晦まし、批評界のカリスマになっていったのである。高橋氏は昭和 15 年に小林が書いたヒットラーの『我が闘争』の書評を英雄

賛美として厳しく批判しているが、その例示の引用文に、私は高橋氏の評価に反して、むしろ一義的、直線的に理解するのをためらわせる小林の一流のレトリックを感じた。小林いわく——「僕は、この驚くべき独断の書を二十頁ほど読んで、もう天才のペンを感じた。/ 僕にはナチズムというものが、はっきり解った気がした。〈…〉 ヒットラーといふ男の手法は他人の模倣なぞ全くゆるさない」。高橋氏は引用の際、わざわざ太字で強調して「天才のペン」という表現に「賛美」を読みとっているのだが、文脈から云っても、人によっては、軽口の「ほめ殺し」に近い、明からさまなアイロニーしか感じられないのではないだろうか。

高橋氏がもう一つ不満としている、小林による芥川や藤村の手法、人間の描き方への辛口批評（芥川——「人間一人描きえなかったエッセイスト」169頁、藤村——「社会との烈しい対決なしですませた文学者の、自足した藤村の『破戒』における革命」171頁）は、自然主義的人間観、「直線透視画法的」方法に対する小林の文学史的位相の違いからくるのではないかと思う。小林の言語表現の二重性には読者は気をつけなければいけない。啓蒙的知性の言語表現の二重性はイソップ的風刺として曖昧さの余地はないが、日本浪漫派のロマン的アイロニーと隣合わせの立ち位置でアイロニーや逆説を駆使した小林には、当時の状況下では政治的には態度保留の機会主義者でなかったとは言えないであろう。小林が現今なおナショナリズムの「危険な思想家」であるとすれば、保田与重郎などの日本浪漫派と小林の立ち位置の異同から問われなければならないだろう。いずれにせよ、小林秀雄のナショナリズムへの接近については、より慎重な分析が求められよう。

（きのした とよふさ）

沢田和彦著

『ブロニスワフ・ピウスツキ伝：
〈アイヌ王〉と呼ばれたポーランド人』

成文社，2019 年，400 頁

中 川 裕

本書は、流刑囚としてサハリン（樺太）に送られながら、現地の少数民族であるニヴフとアイヌの言語と文化を研究し、多大な功績を残したポーランド人、ブロニスワフ・ピウスツキの日本初の本格的な評伝である。著者沢田和彦氏は埼玉大学名誉教授であり、同大学教授として、長年にわたって日露交流史・人物誌を研究してきた人だが、本書は 1983 年以来著者が 40 年近く手掛けてきたピウスツキ研究の集大成である。

本書は 15 章からなり、第 1 章リトアニアの幼・少年時代、第 2 章ペテルブルグ遊学と皇帝暗殺未遂事件、第 3 章サハリン島流刑、第 4 章ウラジオストク時代、第 5 章サハリン島調査Ⅰ、第 6 章北海道調査旅行、第 7 章サハリン島調査Ⅱ、第 8 章ロシア極東再訪、第 9 章日本滞在、第 10 章ピウスツキの観た日本と日本人、第 11 章太平洋、アメリカ横断、第 12 章ガリツィア時代、第 13 章二葉亭四迷のペテルブルグ行、第 14 章ヨーロッパ遍歴と死、そして、終章その後のアイヌ家族、という構成になっている。

1. ブロニスワフ・ピウスツキについて

本書に従ってピウスツキの略歴を述べれば、ピウスツキは 1866 年、現在のリトアニアで生まれるが、ポーランド＝リトアニア共和国は 18 世紀後半にロシア、プロイセン、オーストリアに分割されており、当時のリトアニアはロシア領下にあった。すなわち、ピウスツキは生まれた時から、他民族に支配された土地で暮

らしていた。彼は 1886 年にペテルブルグ大学の法学部に進むが、翌年、ロシア皇帝アレクサンドル三世暗殺未遂事件に関わった罪で、サハリンに流刑となる。そこで、現地の少数民族であるニヴフ（当時の呼称でいえばギリヤーク）と知り合い、彼らの言語や文化を学び、彼らにロシア語を教えるための学校を設立する。

その後、1897 年に刑期満了となって、より自由な流刑入植囚という身分になり、1899 年にウラジオストクの博物館資料管理人として働く。1902 年にはペテルブルグの帝国科学アカデミーの依頼を受けて、民俗学資料収集のためにサハリンに派遣され、そこで本格的にアイヌとかかわることになる。アイヌ語やアイヌ文化の資料収集だけでなく、識字学校を建てるなどアイヌのために活動し、1902 年には地元の有力者であるバフンケの姪、チュフサンマと結婚。2 児をもうけるが、1905 年に日露戦争の勃発にともなって、サハリンを離れ、日本に渡る。翌年、アメリカ経由で、ガリツィア（オーストリア領ポーランド）に渡り、ポーランド独立運動に関わるなどしてヨーロッパ各国を経めぐるが、1918 年、パリでセーヌ川に身を投げて生涯を終える。その半年後にポーランドは独立。弟ユゼフが初代大統領となる。

このように、リトアニアから始まって、樺太、日本、そしてアメリカを経由してヨーロッパに戻るといふ、文字通り世界を一周して、多数者に支配された民族の権利獲得のために辛苦してきた人物の足跡を、沢田氏はロシア語、ポーランド語、日本語の資料を縦横に使いこなし、丹念に読み込んで追っていく。

2. サハリン流刑まで

第 1・2 章は生まれ故郷であるヴィルノ県ズーウフでの彼の生い立ちと、ペテルブルグ大学への進学、そこで関わった皇帝暗殺未遂事件によって、流刑囚としてサハリンに送られるまでを追った部分である。ここでピウスツキは両親ともリトアニアの名家の流れを汲んだ家系の出であることが示され、同地の複雑な民族事情がうかがわれる。周知のとおり、リトアニア語とポーランド語は、同じ印欧語といっても別の語派に属し、かなり異なる言語である。ひとつの共和国の国民だったと言っても、リトアニア語話者とポーランド語話者とは帰属意識はおの

ずと異なるものであっただろう。第 14 章で沢田氏は、1918 年の独立リトアニア国家の誕生に触れ、「ピウスツキの夢見るポーランドとリトアニアの統一は、一層困難になったのである」(326 頁)と書いているが、ロシアの支配下にあるリトアニア生まれのポーランド人という彼の出自は、最初から彼の生涯を予見させるものであったのかもしれない。

ピウスツキはヴィルノの中学校に進むが、そこは「完全にロシア化されていて、全科目がロシア語で教授され、生徒たちは校内のみならず路上でもポーランド語で話すことを禁じられていた」(21 頁)。沢田氏はピウスツキより 1 歳年下のマリア・キュリーの次のような言葉を引いている。

子供たちは、たえず疑惑の目をもって監視されており、ちょっとでもポーランド語で話をしたり、あるいは不用意なことばをもらしたりすれば、それだけで自分たちはおろか、両親にも重大な不利益をもたらしかねないということをよく知っていました。[中略]しかし、他方では、このように異常な成長の条件が、ポーランドの若者たちの愛国的感情をはげしく燃えたたせたことも否定できない事実です。(23 頁)¹

ペテルブルグ大学法学部に進学したピウスツキが、ロシア皇帝アレクサンドル三世の暗殺未遂事件に加担することになったのは、もちろん当時のポーランド人がこのような状況下におかれていたからであろう。彼は「人民の意思」党員シェヴィリョーフを首謀者とする皇帝暗殺計画グループに自分の下宿を提供して、革命宣伝ビラを印刷させたために逮捕され、サハリンでの 15 年間の苦役の刑に処せられた。しかし、彼は自分の裁判でこう述べている。

僕はテロリストの「人民の意思」党に属することはできなかったし、属してはいません。僕はこの党に共感を覚えたことは一度もなかったし、今この党との不一致を言明します…僕は…二つの理由でテロに共感しません。第一にそ

¹ 原文中の割註は原文表記に従って〔 〕で、中川の註は[]で示した。

れは無益だからであり、第二に僕の革命思想への熱中でさえ、まだテロリストの熱中ではないからです。僕の革命思想への熱中は次のようなものでした。即ち、若き日に僕は労働者階級のために働くことを自らの課題としたのです。(43 頁)

彼のこの陳述は、刑を軽減するための方便ではあるまい。というのは、本書の全編を通じて、ピウスツキがまさにこのような思想の体现者であることが物語られているからである。すなわち、テロリズムのように暴力で自分たちの権利をもぎ取ろうとするのではなく、抑圧された人たちのためにどうしたら力になれるかを追求していこうという姿勢である。

3. ニヴフとアイヌ

第3章から7章までは、彼の名を現在まで知らしめることになった、サハリンの先住民であるニヴフとアイヌの言語・文化調査について記した部分である。

ニヴフ——かつてギリヤークと呼ばれた人々について、大多数の日本人はアイヌ以上に知識がないだろう。しかし、サハリンの先住民である彼らの一部は、南サハリンが日本領であった1905-1945年の間日本人として教育を受け、戦後サハリン全土がソ連支配下におかれた後日本に移住してきた人もいる。決して私たちと無縁の人たちではない。

ピウスツキは1887年8月にサハリンに到着して、まもなくニヴフと知り合ったらしい。彼の特異性はここで早くも発揮される。それは、生活環境もことばもまったく違う人たちの間に楽々と入り込んで、彼らと親しくなり、彼らから様々なことを聞き出せるようになるという能力である。

ひとつにはそれは彼の優れた言語習得能力にある。ニヴフ語は一時期私もサハリンでの現地調査を行ったことがあり、口の奥の方で調音する子音がいくつもあることや、文法関係が単語の頭の子音の変化によって示されることなど、他言語話者には学びにくい特徴がいくつもあることを知っているが、それを彼はやすやすと修得し、会話も物語の筆録もできるようになっていく。

しかし、より重要なのは彼の共感能力だろう。先祖伝来自分たちの住んでいる

土地でありながら、他所から来た者たちの支配下に置かれている、そういった人々への共感が彼を動かしていたのであり、それがニヴフやアイヌの人たちを惹きつける魅力にもつながっていった。だからこそ彼でなくしては得ることのできなかった、さまざまな知識・情報が彼の手によって記録され、今日まで残されているのである。

その共感とは、さらに彼らの境遇の改善という方向に展開し、そのためにはロシア語の読み書きの能力がぜひとも必要だということで、ピウスツキは識字学校を開くことに奔走する。のちにその生徒の中から、インディンというニヴフの少年が教員として活躍するようになる。この少年は『熱源』という小説にも登場するので、名前をご存じの方もいるかもしれない。

彼が調査や研究という領域を超えて、ニヴフやアイヌの人々のために奔走したことの根底にある思いは、姉ズーリャ宛の次の手紙に、はっきりと書かれている。

僕にとって大事なのは、現在迫害、抑圧され、飢餓のためにゆっくりと死滅しつつあるこれら不幸な人々のために、当局がなんらかの注意を払い、何かをしてくれることなのです。(78 頁)

民族学や言語学の素養があったとは思えないピウスツキが、その分野での大きな業績を残せたことには、同じくサハリンの流刑囚であったレフ・シュテルンベルクとの交流が大きな役割を果たしており、これについて本書では 66 頁から 71 頁にかけて記されている。シュテルンベルクは後にサンクト・ペテルブルグのピョートル大帝記念人類学・民族学博物館（クンストカーメラ）で要職に就いた人物で、現在同博物館にピウスツキの蒐集した写真や民具などの資料が多数残されているのは、シュテルンベルクの尽力によるものである。ただし、沢田氏はこうも記している。

しかしながら先回りして言えば、シュテルンベルグはピウスツキから送られた膨大な量のギリヤーク〔ニヴフ〕資料のごく一部を自分の論文や著書に収録

ただで、大部分は未刊に終わった。その結果もっぱらピウスツキのアイヌ研究のみが注目されているが、彼はシュテルンベルグに勝るとも劣らないギリヤーク研究者でもあったのだ。(277 頁)

前述したように、ニヴフは私たち日本人にとっても無関係の存在ではない。彼らの歴史的な運命の一部は、日本の歴史の一部でもある。また私の見る限り、文法的なことでは、アイヌ語よりニヴフ語のほうが日本語に近い特徴を持っている。日本こそニヴフの言語と文化の研究に精力をそそぎ、サハリンやアムール川流域に暮らしている現在の彼らと、もっと交流を図るべきなのである。

さて、私が本書の書評を依頼されたのは、私の専門がアイヌ語研究だということによるものと理解しているが、本書を読んで意外な感にうたれるのは、アイヌ調査に関わる章がこの 15 章の中の 3 章分を占めるに過ぎず、終章を入れても、330 頁ほどある本文の 5 分の 1 に満たないということである。

アイヌ文化研究者でも、ピウスツキというのは、樺太に流刑の身となりながらアイヌの人たちと深く交わり、その言語と文化について膨大な資料を集め、研究を行った人物（そこまでは間違いない）ということで、長期間に渡って樺太で生活していたようなイメージを抱いている人も多いと思うのだが、本書を読むと実はアイヌの人々と過ごしたのはわずか 3 年間でしかなく、それ以前に親交を結び、研究を行っていたニヴフとの交流期間のほうがずっと長かったことがわかる。

しかし、私が驚くのは、そのような短い期間でありながら、彼がアイヌ語をほぼ完ぺきに習得し、アイヌに関する膨大な資料を残しているということである。1912 年に刊行された『アイヌの言語とフォークロア研究資料』は、彼の記録した 27 編の樺太アイヌ語による物語のテキストと英訳であるが、戦後の樺太アイヌ語の資料はもっぱら西海岸に偏っており、同書はそれ以外の地域の、しかも戦後のテキストより 50 年以上前に記録された貴重な資料となっている。しかも、彼の集めた物語はそれ以外に 300 編以上あったとされている。

彼が一般の注目を集めるのは、本書の序章と終章で示されているように、ポーランド・ボズナンにあるアダム・ミツキエヴィチ大学の言語学者アルフレッド・

マイエヴィチ氏が『北方文化研究』に1977年に寄稿した、ピウスツキがサハリンと北海道で録音したエジソン式蓄音機の蝋管レコードに関する報告である。これをきっかけに、1983年に北海道大学と大阪の国立民族学博物館の教員を中心とした国際的な合同研究チームが結成され、この蝋管からの音声の復元を行うとともに、ピウスツキに関して国内外でシンポジウムが開かれた。NHKを筆頭にマスコミもこれを取りあげ、チュフサンマやその子孫が再びクローズアップされるようになった。そしてまた今、数十年の時を経て、本書をはじめ、ピウスツキ関連の出版やイベントが盛んになってきて、ちょっとしたピウスツキブームが起こっている。

しかしながら、今現在のアイヌ語・文化研究に、ピウスツキの研究内容が十分反映されているかという点、そうは言い難い。たとえば、沢田氏も終章で言及しているように、1995年から5年間にわたって、千葉大学の荻原眞子氏率いる日露共同のプロジェクトチームが、サンクト・ペテルブルグの人類学・民族学博物館をはじめとするロシアおよびヨーロッパ各国における、アイヌ・コレクションの調査を行った。前述のように人類学・民族学博物館の資料中にはピウスツキがシュテルンベルクの求めに応じて送ったものが多数含まれている。その調査には私も加わり、日本では見たことのないような数々のアイヌ民具に目を見張りながら、その資料の上に直接鉛筆で書かれているピウスツキの直筆のメモを読み解く役割を担った。その資料一覧はカタログとなって刊行されているが、所蔵品の詳しい分析・考察はまだほとんど行われていないと言ってよい。私自身、実見してピウスツキのメモを読み解いたものの、結局用途や使い方がよくわかっていないものが数多くある。

ピウスツキの残した資料の研究はこれからであり、本書はその大きな足掛かりとなるものである。本書のおかげで、私たちはこのような大きな文脈の中で、彼の残した仕事の評価・位置づけができるようになったのである。

さて、昨年川越宗一氏の『熱源』という小説が直木賞をとり話題となった。同書はピウスツキを主人公として、彼を中心に当時の樺太アイヌの姿を描いたもので、中でもチュフサンマとの別れの場面には、多くの読者が涙を絞ったに違いない。沢田氏が本書終章で詳しく紹介しているように、日本でもピウスツキの名

は、かつてはこのチュフサンマとの悲恋物語を中心に知られていたと言ってもよい。

ところが本書を読むと、樺太を離れた後のピウスツキの言動は、いささか不人情なものに映る。それは第7章の冒頭に掲げられた千徳太郎治（ピウスツキに薫陶を受けた樺太アイヌの青年）の、「一体あなたは妻子を忘れてしまったのでしょうか。一体どういうわけで、こんなふうにあなたが子供をつくった女性が本当にかわいそうなことになったのでしょうか」（133, 147 頁）という手紙の文面とか、終章で触れられている「彼は自分の全著作を通じてチュフサンマとの結婚、妻子の名前、いやそもそも彼らの存在自体に一切言及していない」（330 頁）という著者の言葉からも感じられることであろう。

『熱源』では、チュフサンマとサハリンへの思いを終生忘れられずに、「望郷」の思いに駆られるピウスツキが描かれるのであるが、幼馴染のマリア・ジャルノフスカと「結婚」したことを二葉亭四迷に知らせる手紙などを見ると、どうもそんな雰囲気ではない。

愛する女性、しかも心情と心とを等しくする女性によって与えられる、かつて私の味わったことのない幸せの時を味わっていたのでした。現に味わい続けているのです。（305 頁）

『熱源』におけるピウスツキ像のフィクション性は、彼の存在を多くの人々に知らしめる効果を果たしたと思うが、それはあくまでフィクションの世界の話なのだということを本書は教えてくれる。アイヌのヒロインが活躍する人気漫画の監修を行っている私としては、読者を惹きつける物語を提供するためにはフィクション性がどうしても必要になるが、それをそのまま事実だと思い込まれると困るというジレンマに頭を悩ませることが多い。『熱源』の出版からあまり日をおかず本書が出版されたということは、現実はどうだったかという情報を提供してくれたという意味において、非常に良いタイミングだったのではなかろうか。

4. 日本でのピウスツキ

第8章から10章は、ピウスツキが日露戦争の戦火を逃れてサハリンを脱出し、ウラジオストク時代を経て、日本に1年余り逗留した時期についての章である。この9章と10章こそが、日露交流史の碩学である沢田氏の本領を最高に発揮した箇所ではないかと思われる。ここでは、日本滞在中のピウスツキ自身の細かい足取りのみならず、彼が会った人から人へと探求の網を広げていくのだが、その飽くなき追及心には感嘆の念を催さざるを得ない。

たとえば、第10章の最後に、ピウスツキが1912年に『民族』という雑誌に寄稿した「ギリヤークとアイヌの間のライ病」というポーランド語の論文について触れている部分があるが、その論文の中で恋人のライ病を治すために、殺人を犯して人肉スープを彼女に飲ませた日本人の青年の事件がとりあげられている。沢田氏はその事件を詳細に調べあげ、その経緯について克明に紹介している（247-252頁）。

そこまでであれば、ピウスツキ論文の裏付けをとるということで不思議はないが、沢田氏はさらに、その事件の裁判で、被告の武林男三郎の主任弁護士を務めた、花井卓蔵という人物に筆を進める。花井氏は明治の法曹界で著名な人物であつたらしいが、話はその弁護の際の7時間に及ぶ弁論に及び、結果として、武林はその人肉スープに関わる殺人では証拠不十分で無罪を勝ち得ながら、別の犯罪で死刑に処せられたことを述べる。さらに、添田唾蟬坊という明治・大正を代表する演歌師（余談だが、1960-70年代のフォークソングブームの中で高田渡などが彼の歌を取り上げたことがあり、それでこの名前を知っている人もいると思われる。私もその一人）が、その事件を元にして歌を作ったことにまで言及される。

話はそこで終わらず、さらに二葉亭四迷までここに登場する。実は武林男三郎という人物は東京外国語学校露語科の学生だったことがあり、そこで二葉亭が彼にロシア語を教えていたのである。沢田氏は当時の武林の同窓生であつた清水三三という人の「恩師二葉亭四迷の思い出」という回想録を引き、さらに二葉亭自身の手帳まで調べて、武林という人物の当時置かれていた状況を浮き彫りにしている。

このように、本書は時にはピウスツキ自身を置いてきぼりにしているのではないかと思うくらい、遠くにまで行ってしまふこともあるが、それら全体が、ピウスツキの当時いた時間と空間をありありと描き出し、そこで動き回る彼の姿を明瞭に浮かび上がらせるのである。

ピウスツキが交流を持った日本人の中でも、本書中で特に多くの字句を費やして取り上げられているのが二葉亭四迷である。彼については、日本滞在中の 9・10 章中에서도触れられているが、それ以外に 13 章で二葉亭がペテルブルグを訪れた際の話が丸々一章あてられている。ピウスツキが日本に来た時に二葉亭に会っているという話自体は、私達でもだいぶ以前からおぼろげながらに知っていたことではあるが、本書を読むと、思っていた以上に二人の交友関係が深いものであったことが理解できる。

ピウスツキは日本に来て間もなく、1906 年 1 月に二葉亭のもとを訪れている。当時二葉亭は大阪朝日新聞社東京出張員という立場だったが、ピウスツキの求めに応じて、朝日新聞の社費で、『イスクラ』『新生活』『革命ロシア』といった、ロシア革命派の新聞を取り寄せている。そして、ピウスツキを毎日新聞社の社主で衆議院議員の島田三郎、大隈重信、女子教育者巖本善治、板垣退助などのもとに連れて行っている。これは実は日本政府が亡命ロシア革命家をロシア政府に引き渡すつもりがあるかどうかの情報を得るためだったということで、当時二葉亭がいかにピウスツキやポーランド革命家たちに肩入れをしていたかを示すエピソードとなっている。

ピウスツキの帰国が決まった時の思い出を、横山源之助が綴ったものとして、「イの一番に尋ねたのは、長谷川君〔二葉亭〕の家で、二十幾貫の大男〔ピウスツキであろう〕が飛びついて、潜々と涙を出して、君に喜悦を分つたといふ」（183-184 頁）という文章が紹介されている。これを読むと二人はもはや親友・盟友といった関係であったのだろう。ちなみに私は横山源之助という毎日新聞の記者のことを、彼の著書である岩波文庫の『日本の下層社会』という本を読んで知っていたのだが、まさかピウスツキとつながってくとは思わなかった。

ピウスツキの帰国後も二人の交友は続いていたということで、ピウスツキがロシアの雑誌に二葉亭の論文や小説の翻訳を掲載させようと骨を折っていたこと

が、彼の書簡から窺える（306-307 頁）。結局その試みは、二葉亭の側のなんらかの心境の変化によって実現しなかったようだが、1908 年 7 月に二葉亭がペテルブルグを訪れた際には、当時ペテルブルグにいたピウスツキの「妻」マリアのもとを訪ねている。当時ガリツィア（オーストリア・ハンガリー領ポーランド）にいたピウスツキは彼との邂逅がかなわず、その後二葉亭の肺炎・肺結核の発症による帰国を知り、彼とヨーロッパで会うことができなかった悲しみをつづった手紙を彼に送ったが、その時にすでに彼はロンドンからの帰国の船上でこの世の人ではなくなっていた。

ピウスツキは、二葉亭の追悼文をポーランド語で『世界』という雑誌に載せたが、その文章をこう結んでいる。「このすばらしい、我々にとってかくも魅力的な〔ポーランドと日本との絆となる〕役割のために、誰か他の人間を見つけることは、今やずっと困難になるだろう。それ故私は、わが民族に対して心からの友情をいただき、それを行動によって証明しようとした気高い人物の逝去を心から悼むのである」（314 頁）。

二葉亭四迷がロシアに渡って客死したことはよく知られているが、彼の当時の行動、現地の人びととのつながりをこれほど細やかに知らしめたのは、本書が初めてではあるまいか。

5. 権力を抑圧された人たちのために

第 11 章から 14 章は、アメリカを経由してヨーロッパに戻ったピウスツキの苦闘の日々と、その最後を描いている。日本からヨーロッパに戻るまでの期間は「ピウスツキの伝記上の空白地帯のひとつとなっている」（256 頁）ということで、非常に簡単な記述に終わっているが、彼にとってアメリカはあまり良い印象がなかったようで、二葉亭四迷への手紙で「あの優雅で思慮深い国から来てみると、この粗野で俗悪な、金と金銭欲とが滲みこんだ世界は、なんとすさまじいコントラストを呈することでしょう」（267 頁）と、かなり辛辣なことを書いている。

ピウスツキは 1906 年ころガリツィアのクラクフに到着し、そこにしばらく滞在するが、はなはだ居心地は悪かったようで、知り合いに「当地はとても住みづ

らいです。唯一の私の知識はここではまったく評価されません」(271 頁)と書き送っている。彼は流刑囚の身分からは解かれたものの、元政治犯の「農民身分の脱国者」(274-275 頁)であり、しかもウラジオストクで発行してもらったパスポートを日本のポーランド人革命家たちのために置いてきてしまっていた。それでロシア領下の故郷リトアニアには戻ることができず、きちんとした職にも就けない状況であった。

その中で一条の光であったのは、幼馴染のマリア・ジャルノフスカとの再会である。彼の喜びは前述の二葉亭四迷への手紙でも十分にうかがえる。しかし、彼女は離婚係争中ではあったが人妻の身分であり、その上乳癌を発症して、最終的には療養のためにベテルブルグの夫の元に戻ってしまった。そして、マリアは1907年に再会してからわずか4年後の1911年に他界した。

経済的な困窮と愛する人との別離の中で、彼は盛んに論文の執筆を行った。前出の彼の主著『アイヌの言語とフォークロア資料』もこの時期の著作である。また各地でアイヌやニヴフの窮状について講演を行った。そして、1914年にはポーランド学芸アカデミーの民族学委員会書記に任命された。これは「ヨーロッパでの七年半で彼がようやく手にした初めての定職であり、定収入である」(300 頁)。しかし、まもなく第一次世界大戦が勃発し、彼はその職を手離してウィーンに脱出する。

彼はその後、ヨーロッパ各地を歴訪し、後に初代ポーランド大統領となる弟ユゼフの強硬路線とは一線を画しながら、ポーランド解放のために、意見の異なる人たちの調整役を各地でして回っていた。しかし、それは次第に彼の精神を蝕んでいった。最愛の伴侶のはずだったマリアも病で失い。生まれ故郷のリトアニアにも戻ることはできず、家族も帰るところも喪失した状態で、彼はパリに渡ってポーランド愛国者たちの調整を続けていたが、ついにセヌ川に身を投げて51歳の生涯を閉じた。

彼の一貫した行動原理としてあるのは、抑圧された人々に対するまなざしである。彼と同じようにシベリアやサハリンに流刑になった人々は数多くいた。しかし、彼がやってのけたようなことができた人はごくわずかであった。日本では女性解放運動に関心を持ち、ヨーロッパではロシアからのポーランドの独立のため

に、かつての「人民の意志」党や弟ユゼフのような力による路線とは一線を画しながら、同じ愛国者であるのに対立している人たちの調整役として奔走した。

それらの根底にあったものについて、ピウスツキ自身がはっきりと次のように言っている。

私は十八年以上にわたり極東に滞在したが、それは自ら望んだものでは全くなかった。私は、つねに故郷の地に戻ることを願いながら、自分が流刑者であり、捕われの身であり、愛するものすべてから引き裂かれているという悲しみからなんとか逃れようとした。私がこの国を愛する唯一の人々、ここを流刑植民地とした者たちからは厭われているが、太古からの自分たちの居住地であるこの国を愛するサハリンの原住民たちに、私が心惹かれるようになっていったのも当然のことといえよう。この、全く異質な文明に侵略されて困惑している自然児たちと出会ったとき、私はすべての権利を剥奪され、生涯で最悪の時期を過ごしていたこの自分でも、まだ多少の力があり、人の助けになってやれることに気がついた。それに、自らの歴史と民族の文化をさげすませるように学校に冷酷な圧力をかけられ、異国の侵略者たちの言葉を話すよう強要された、あの暗い時代にヴィルノで学生時代を過ごして以来、私は常に個人と民族の権利を破壊する憎むべき者たちの仲間入りはしないように、生き、行動するよう努力してきたのだ。(111 頁)

このピウスツキの言葉が、彼の生涯のすべてを説明しているだろう。

6. 「アイヌ王」をめぐる

最後にひとつ気になったことをつけ加えておきたい。本書の副題は「＜アイヌ王＞と呼ばれたポーランド人」となっているが、誰が、どのような意味を込めて、ピウスツキを「アイヌ王」と呼んでいたのだろうか。本書中に「アイヌ王」という呼称が見えるのは3か所があるが、そのひとつは、ザコパネでピウスツキが仮寓していたステファン・ジェロムスキという小説家の回想中にある、「かつて『アイヌ王』と呼ばれ、あらゆる被抑圧種族の庇護者であるプロニスワフ・ピウ

スツキは」(294 頁)という文章である。また、317 頁には「『アイヌ王』ピウスツキのメダル」と題された、一枚のメダルの裏表の写真が掲載されている。ここにはポーランド語で KRÓL AINÓW 「アイヌ王」と刻まれており、ピウスツキの名前もある。つまり彼がポーランドで「アイヌ王」と呼ばれていたというのは間違いない事実だろう。ただし、このメダルが、いつ何のために作られたものかなどということは本書には記載されていない。

ということで、副題にまでなっているこの言葉を、いつ誰が使い始めたのか、それをピウスツキ自身はどう思っていたのか（あるいは彼自身はあずかり知らぬことであったのか）、それをいつか明らかにしていただきたいというのが私の希望である。

そのようなささいな問題はあるものの、今まで漠然と私の頭の中にあったピウスツキ像を、時には粉々に破壊しながら、激動の生涯を生きた人物としてこれだけ明確に描き出しえたのは、著者の力量と長年の努力の賜物であり、本書はピウスツキ研究の金字塔と呼ぶにふさわしい力作である。

(なかがわ ひろし)

オリガ・ブレニナ＝ペトロヴァ著・桑野隆訳

『文化空間のなかのサーカス：
パフォーマンスとアトラクションの人類学』

白水社，2018 年，442 頁

大 島 幹 雄

サーカス学のマニフェスト

オリガ・ブレニナ＝ペトロヴァ著『文化空間のなかのサーカス』という本があることを初めて知ったのは、私が世話人をしている桑野塾¹という市民講座の中で、本書の翻訳をした桑野隆氏が「サーカスの新たな視座を拓く！『文化空間のなかのサーカス』」と題して発表した，2015 年 4 月のことである。この時のチラシに桑野氏は、次のように書いていた。

謳い文句に、「文化空間においてサーカス芸術が果たしている役割をこれほど深く解明した研究は、いまだ類例がない」と書かれている。実際、文化全体とサーカスとの関係をこれほど多面的かつ具体的に扱った本もめずらしい。サーカスならではの「動的バランス」や「非定住」，「回転」，「手品」，「生命中心主義」，その他を，文化のありようと関係づけようとする試みは，すこぶる大胆とも言えるが，説得力は十分にある。

¹ 「桑野塾」2009 年 10 月に発足した，桑野隆に惹きつけられた人たちが集まって立ち上げられた会。大学などの研究者に限らず，興味を持って研究していることを自由に発表しあう「広場」をめざし，2020 年まで 60 回会を開催している。いままでもここで発表されたテーマと報告者は，ホームページ『デラシネ通信』桑野塾で一覧できる：<http://deracine.foo.jp/kuwanojuku/index.htm>

実際発表では個々の事例とその解釈について、1970年代の桑野氏自身と「サーカス学」やロシア・アヴァンギャルドとの出会いなどにも触れながら、本書でとりあげられている動画や画像、音楽を実際見せ、聞かせながらの刺激的内容となった。私が長年「サーカス学」を日本でも確立できないかと、模索を続けていたなか²、求めていた「サーカス学」のあるべき姿がここにあった。当日桑野氏が訳した本書のまえがきと結語をプリントしたものが配布されたのだが、それを読んでその思いを強くした。

サーカス芸術の本質やサーカス芸人の人類学・人間学をめぐる問題が、文化学や文学研究、哲学においてほとんど研究されず、サーカスに関する理論的な研究は、断片的で非体系的なたちでしか存在せずに、あるのは歴史の記述や回想録だけというこれまでのサーカス研究の状況を踏まえ、本書で目指すものを次のように宣言する。

本書では、古代の淵源から現代までのサーカスの進化をあとづけることにより、それぞれの時代の社会・文化空間にサーカスが占めてきている位置を明らかにするとともに、種々の時期の文化における新機軸や20世紀文化のメディア化過程における新機軸の形成にサーカスが果たしてきている役割を明らかにしている。また、一連のメディア領域——映画、アニメーション、演劇——へのサーカス美学の広がりも分析している。³

サーカスを中心に据えて、サーカスが文化や社会にとって「動的バランス」の最高のモデルとなり、サーカスの助けを借りて、人間と文化を理解するという、サーカスを研究し、学ぶ「サーカス学」の目指すものが提唱されていた。この発表を聞いて、日本でも「サーカス学」を本格的に研究する団体〈サーカス学会〉

² サーカス学への試みとして、評者は『アートタイムズ』No.6（2010年6月）において「『サーカス学』誕生」、No.10（2013年7月）において「『サーカス学』出帆!」を発行した。

³ オリガ・ブレニナ＝ペトロヴァ『文化空間のなかのサーカス：パフォーマンスとアトラクションの人類学』7頁。以下、本書からの引用は（7頁）というように割り注でページ数のみを示す。

をつくろうと決意を固めたといってもいいだろう。

動的バランス

著者のオリガ・ブレニナ＝ペトロヴァは、2006年からサーカスを多様な文化現象から考察する論文を多数発表している。以下が彼女が発表してきた論文である（2019年サーカス学会設立総会における桑野隆氏の講演「文化空間としてのサーカス」での発表資料から）。

- 2006 ロシアサーカス：クリミヤからコンスタンティノーブルへ
- 2007 「リングに初登場！」：1920-30年代ロシアの文化空間のなかのサーカス
- 2008 19世紀ロシア文学のコンテキストのなかのサーカス
- 2008 人間大砲
- 2008 幻灯機、あるいはブラクシノスコープの人形（サーカスとアニメーション）
- 2008 アレクサンドル・ロトチェンコの写真に見る1920-30年代の文化の「サーカス化」
- 2009 サーカス：生命中心主義の表象
- 2009 （ポスト）革命期のサーカスのリングでの「政治的回転木馬」
- 2009 ソヴィエト無声映画におけるイデオロギー的身振りとしてのサーカス曲芸
- 2010 「文化の分子」としてのサーカス：曲芸からアトラクションへ
- 2010 文化における生命中心主義の表象としてのサーカス芸術
- 2011 ロシア文学におけるサーカスのトポス
- 2011 ソヴィエトサーカスのイメージにおけるエロティシズム
- 2012 二重の見世物（サーカスにおける神話の視覚化）
- 2012 *Vertmen：サーカスの文法
- 2012 アヴァンギャルドの道化的詩学のモデル化をコンテキストとしたエイゼンシュテインの「アトラクションのモンタージュ」
- 2012 サーカス：非定住文化
- 2013 イリヤ・ズダネヴィチの製本におけるサーカスの街頭広告
- 2013 クレクス、フェクス、ペクス（フェクスの映画エクサントリクにおける

手品と手品師について)

2014 未来派と「曲芸のファクトゥーラ」: 1913「言葉それ自体」

これらの論文をもとに書かれた本書の構成は、序においてサーカスにおけるバランスの力学を考察、第1章でサーカスの大きな特徴となっている「ノマド性」と「神話性」について、第2章では動物芸の問題を深化させた形で捉え直し、「サーカスにおける生命中心主義」を考察する。後半の第3章から第5章までは手品や人間大砲、さらには剣呑み芸人など、サーカスでもかなりマイナーな芸をとりあげながら、ロシア・アヴァンギャルドとサーカスとのダイナミックな共同作業を通じてサーカスの果たしている文化的な役割について考察している。

まず著者が最初にとりあげるのは、サーカスの最も本質的な要素となっているバランスが文化空間のなかで最も重要な役割を果たしていることである。

日本で最初にサーカスを本格的な研究対象としてさまざまな論考を発表した蘆原英了もサーカスの根源がバランスと調和であることを強調していたことを思い出す。

シルクの世界はバランスと調和で、その一つが敗れたらもうシルクは成立しない。そうしてバランスと調和を確保するためには、きびしい訓練が必要である。きびしい規制に従わなければならぬ。その規制がきびしければきびしいほど、そこに生まれる芸は峻厳で美しい。わたしはそういう美しさが大好きなのだ。⁴

オリガ・ブレニナ＝ペトロヴァはこのサーカスの命でもあるバランスを文化空間に位置づけ、隣接するさまざまなジャンルを繋いでいく動的なものとして捉え直すことで、サーカス研究が生み出す大きな可能性を見いだしていく。

サーカス芸術は、動的バランスのモデルとして、総合的で世界創造的な大きな潜在力を有している。そこには、聖なるものと美的なるものとのアルカイック

⁴ 蘆原英了『サーカス研究』新宿書房、1984年、87頁。

な未分化状態が、つねに存在しているからである。サーカス空間では、ひとつの文化の枠内だけでなく、さまざまな非均質的な、対立してさえいるような文化のあいだでも、対話がおこなわれている。(23 頁)

本書の大きな魅力のひとつは、引用の魔術とでも言っていよいような、あらゆる分野から引き出される例をもとに、著者が提示するサーカスによる世界観を明らかにしていくことだ。サーカスに直接関連するような書からの引用だけでなく、サーカスをテーマにつくられた絵画、映画、文学、哲学、人類学、考古学さらにはミュージックビデオ、アニメーションなどを縦横無尽に引用しながら、文化空間のなかのサーカスを解明していく。ここでもクプリーン、ナボコフやオレーシャの小説、エイゼンシュテインの論文、サボジニコフの絵、倒壊する前のニューヨークの国際貿易センターのツインビルの上にワイヤーを懸け渡ったフィリップ・プティーのドキュメンタリー映画、チャルドゥイニンの映画で描かれた綱渡りなどを引用しながら、動的バランスが文化空間の中で果たしている役割を解きあかしていく。

ノマド性

動的バランスを核に文化的空間のなかでのサーカスを論じていくなかで、サーカスがもつ大きな属性のひとつ移動性、いわゆる「ノマド性」に着目する。移動をひとつの特性とするサーカスの「ノマド性」だけでなく、「サーカス空間においては、サーカスそのものだけでなく芸人の身体も、非国家世界に属す」(29 頁)と、芸人の身体におけるノマド性を見ることで、ここから独自のサーカス・ノマド論を展開していく。サーカスのノマド生活の中心となるのは、サーカスのテントやサーカスを演じる舞台で、ここが内的座標の中心となっている。ただこの中心はけっして一箇所にとどまらず、動的なものであることが重要になってくる。動くということにより、種々の文化的伝統の対話や、さまざまな言語の混淆も可能になる。また演技の場が移動していくだけではなく、個々の芸人の役割も固定しておらず、ひとりでいくつもの役をこなしていく、身体表象の複数性もまた、ヒエラルキーそれ自体に抵抗し、支配構造の力に対抗する方法となっている

と、ここでもダリの絵、カルダーのモビール、チャップリンの映画『サーカス』、フェリーニの『道』、ナボコフの小説やさらにはロシアのロックグループ〈パールイ・オリョール〉のピカソのサーカスやサルティンバンコシリーズの絵画をモチーフにしたミュージックビデオや最近の映画『ダレン・シャン——若きバンパイアと奇怪なサーカス』や『気ちがいピエロの決闘』などを引用しながら論じていく。

神話的意識

キエフのソフィア寺院に、12世紀初頭に描かれたといわれる、スコモローヒと呼ばれた中世の放浪芸人が演技している場面や、大人の芸人が腰で支えた棒を登る子どもの芸人を描いたフレスコ画がある。ロシアサーカス史で、最初のサーカスとして必ず紹介されるものである。私はここで演じられていた芸に注目、2015年に出版した『「サーカス学」誕生：曲芸・クラウン・動物芸の文化誌』（せりか書房）の中で「竿芸のフォークロア」という一章をもうけ、日本、中国、アジアで演じられた竿芸のルーツを求めた。ブレニナ＝ペトロヴァも本書でこれを取りあげているのだが、フォークロアや歴史的側面からアプローチするのではなく、人類の記憶に共有されている神話の根源として捉え、いつもの手法でサーカス文化の深層に迫っていく。著者がアプローチするのは、芸そのものではなく、この芸が演じられたヴィザンチンのヒッポドローム（競馬場）である。そしてこのヒッポドロームを、「コスモスの中心、つまり創造の場を象徴的に表象している」と見ることで、宇宙開闢神話まで掘り下げることになる。ホイジンガ、フレイデンベルグ、エリアーデ、バフチンなどを縦横に引用しながら、こうした宇宙開闢図式とサーカス的演し物との類似性まで切り込んでいく。

生命中心主義

サーカスにとってはなくてはならない動物芸は、最近では動物愛護の問題などから少なくなっている。映画『地上最大のサーカス』で知られるアメリカの〈リングリング・ブラザーズ・アンド・バーナム・アンド・ベイリー・サーカス〉が動物愛護団体から動物虐待で訴えられ、象のショーを中止したことにより倒産に

追い込まれ、150年の歴史に終止符を打ったというニュースは記憶に新しい。この後も旧ソ連の国立サーカスが次々にいま飼育している動物の他に新たに動物を入れないことを表明し、サーカスから動物芸が消えようとしているなか、著者は動物芸を人間と動物の共生として捉え直していく。これは動物サーカスを失おうとしている現代サーカスへの大きな警鐘ともなっている。

サーカスとは、人間が、動物と人間を対等な立場を有した生物学的個体と意味づけ、みずからを強力な支配者としてではなく、生物学的共同体の成員として意味づけようとしている、文化のなかで唯一の場所なのである。(96頁)

さらにこうした共生への視点はもっと大きな枠組み、「生命中心主義（バイオセントリズム）」という世界観へと広がっていく。

サーカスは、その存在の始まりから今日にいたるまで、人間という現象を、生や宇宙全体のはかの現象と対立させたことのない、唯一の芸術であろう。とりわけ、綱渡りなどが依拠している動的バランスという原理は、サーカスならではの人間と動物との相互関係にも広がっている。その意味ではサーカスは、生命中心主義的世界絵図の一種のモデルとして呈示することができよう。(75頁)

ロシア・アヴァンギャルドとサーカス

本書の第3章「アヴァンギャルドとサーカス」、第4章「サーカスと権力」と第5章「飛翔・変容する身体」において、著者はロシア・アヴァンギャルドとサーカスのダイナミックな相互関係に迫っている。この3章から5章までが私にはとても興味深かった。というのも、私は以前『サーカスと革命：道化師ラザレンコの生涯』（平凡社、1990年）で、ラザレンコとロシア・アヴァンギャルドの共同作業を検証し、また『サーカス学誕生』では「ロシア・アヴァンギャルドとサーカス」という一章でこの問題を取りあげていたからだ。私は、ユーリー・アンネンコフ演出、「サーカス演劇」宣言となったと言われる『最初の酒づくり』から始まり、メイエルホリドとマヤコフスキイの共同作業『ミステリア・ブツ

フ』、メイエルホリドの弟子であったセルゲイ・ラドロフの民衆喜劇座のサーカス演劇の試み、グリゴリー・コージンツェフとレオニード・トラウベルグがつくった〈フェクス〉(エクセントリック俳優工房)、そしてエイゼンシテインがアトラクションのモンタージュをつくりだす契機となった『賢人』、ロトチェンコが絵画と写真で描いたサーカスなどをとりあげた。本書でとりあげていることとも重なりあうところが多いが、著者がここで取り上げている作品、論文の守備範囲の広さと分析力の確かさ、そしてその展開力には圧倒される。

未来派の見解によれば、サーカスとは、未来派芸術の頂点であるだけでなく、アヴァンギャルド芸術全体の頂点でもある。そこでつくりだされる緊張が、リングと客席、芸人と観客のあいだの境界を拭い去り、全員を「転移」の具現化たるリスクを知覚し体験する場へと引き込むからである。サーカスとは、各自が現実の危険を生き、体験しうる特別の空間なのである。(164 頁)

こう定義された未来派とサーカスの関係を、さらに発展するアヴァンギャルドとサーカスの濃密な関係をさらに深く見ていくために、著者はアヴァンギャルドディストの中でも最も先鋭的に、サーカスの手法をアヴァンギャルドの芸術理論と同質なものとして見ていた、シクロフスキイとエイゼンシテインの理論を徹底的に分析していく。

エイゼンシテインの映画理論であり、20 世紀映画の文法ともなっていくモンタージュ理論の根幹となった「アトラクションのモンタージュ」は、エイゼンシテインがプロレトクリト劇団と共につくったサーカス演劇『賢人』をつくる時に掲げたマニフェストであったが、このなかで最も重要なことは、観客への作用を理論化したことである。

サーカスを「文化の分子」、アトラクションをサーカスの分子と特徴づけたエイゼンシテインは、サーカスとは観客の意識と下意識にたいする強力な作用力を有する心理刺激剤であると主張した。サーカスで観客に作用するのは、幻想ではなく、直接的行為がもつ危険性である。アトラクションは、観客をこの直

接的行為の参加者に変えるのである。(196 頁)

アヴァンギャルドの中で、エイゼンシテインと同じようにサーカスの中に芸術的手法の可能性を見だしていたフェクスが 20 年代につくった映画を丁寧に分析し、ここで用いられているサーカス的手法を抽出しているのも注目していいだろう。

ここでは以下の 6 本の映画がとりあげられている。

「十月っ子の冒険」(1924 年)

「ユデーニチに抗するミーシカ」(1925)

「悪魔の車輪」(1926)

「外套」(1926)

「S・V・D」(1927)

「新バビロン」(1929)

『悪魔の車輪』以降の映画は、インターネットで全編見ることができたので、実際に映画を見ながら、著者が展開していった分析を確認したのだが、着眼点と解釈の面白さがよくわかった。『悪魔の車輪』では、多くのサーカスシーンがあり、この時代のサーカスを映像で見ることができないなか、貴重な資料にもなっている。巡洋艦オーロラの船員がレニングラードで夕方まで上陸を許され、すぐに向ったのはヴァリエテであった。超満員のヴァリエテの客席の中に張られた綱の上を渡る芸人の他に、小さな舞台では「謎男」が登場し手品を演じ、さらにはクラウンの小喜劇も見ることができる。フェクスの面々の並々ならぬサーカスへのこだわりを著者は巧みに、手品への論及も交えながら、引き出していった。

アレクサンドロフ『サーカス』

拙著『サーカス学誕生』でエイゼンシテインの『賢人』に主役として出演、綱渡りを演じ、さらに映画に転身したエイゼンシテインとずっと共同して仕事をしていたグリゴリーイ・アレクサンドロフが監督、1938 年に上映された映画『サー

カス』をとりあげ、この映画が原作者の意向を無視しスターリンを賛美することによって、アヴァンギャルドの敗北を象徴づけたと、このように結論づけた。

エイゼンシテインは、サーカスが非対象の言語であり、イデオロギーをそこに反映させたり、なにかのために利用するのではなく、サーカスはサーカスそのものであることを何よりも知っていた。しかしアレクサンドロフは、非対象の言語であるサーカスの中に、イデオロギーを盛り込んだ。原作者たちの怒りなどまったく無視して、「広大なる我が祖国」を取り込むことによって、スターリン賛美というイデオロギーを付与したのである。⁵

本書でもこの『サーカス』はとりあげられているが、著者は敗北と捉えず、逆にアヴァンギャルドの最後の抵抗と見ていた。

著者によれば、文化における「サーカス化」現象が断ち切られるのは1932年で、芸術グループの結成の禁止が決定され、「形式主義と自然主義に対する闘い」の火ぶたが切られる。こうした反形式主義キャンペーンの結果、文学、音楽、建築、絵画、彫刻、映画など言語芸術と視覚芸術のすべてが、イデオロギー的強制に従属することになるが、サーカスだけがそれを免れる。

サーカスは、スターリン時代に社会主義リアリズムと並行して存在しつづけていた唯一の非社会主義芸術であり、しかもアヴァンギャルド美学の特徴を多く保持していた。(220頁)

こうした認識をもとに、著者はアレクサンドロフの『サーカス』について、原作者の意向を全く無視して加えた改変にもかかわらず、次のように評価する。

監督が加えた一連の変更にもかかわらず、1930年代の文化空間とサーカスリ

⁵ 大島幹雄『「サーカス学」誕生：曲芸・クラウン・動物芸の文化誌』せりか書房、2015年、126-127頁。

ングとの類似は完全に保たれている。監督が意味づけている問題は、演劇的な形式や文化の「サーカス化」という構想と完全に一致しており、それは、かれと関係を絶った映画のシナリオ作家たちにとっても根本的なものであった。アレクサンドロフは、サーカスは普遍的な見世物形式であり、その反映は文化のあらゆるあらわれのなかに見いだすことができるとみなしており、イリフ＝ペトロフ、カタエフと同様、1930年代半ばのスターリン時代の文化空間へのサーカス的モデルの移し替えを例示している。戯曲と映画シナリオの中心をなす出来事——アトラクション「月への飛行」——は、アレクサンドロフによってそのまま残されているだけでなく、きわめて入念に練られている。そればかりか、アレクサンドロフはこの演目を、映画シナリオにおける指示よりもいっそう壮麗な夢幻劇に変えている。(282頁)

アヴァンギャルド的な美学を保持しながら、あのような映画をつくったということ、私は敗北とみなしたが、それは最後の抵抗といえるのかもしれないと、教えてもらったような気がする。

映画『幻想的サーカス』

最後に本書の結語でとりあげられている『幻想的サーカス』について述べたい。

本書の執筆をおえようとしているとき、筆者はスロヴェニアの監督ヤネズ・ブルゲルの映画『幻想的サーカス』を見て、そこに自分の思索と共鳴するものを発見するとともに、本書のなかでこの映画について言及していないことを遺憾に思い、追記のかたちでこの空白を手短に埋めることにした。(353頁)

この映画はスロヴェニアの映画監督ヤネズ・ブルゲルの2010年の作品である⁶。日本では未公開で、国内でDVDも販売されていないが、海外の通販を利用して入手して、見たが素晴らしい作品だった。

⁶ Janez Burger, *Circus Fantasticus* (2010)。

戦争の嵐が吹きすさぶ荒れ果てた畑の真中にある廃墟のような家。この家に撃ち込まれた砲弾によってひとりの女性が命を落とす。残された夫とふたりの子供は、悪夢のようなこの出来事を黙って受けいれるしかない。そこに突然〈サーカス・ファンタスティック〉というサーカス・キャラバンが現れる。サーカスがやってきて、なにかが変わりはじめる。母を失くした子どもたちが、夫が、そして世界も変わろうとする。押し寄せる戦車に向って突如バク転をする芸人、それを見て引き返す戦車。サーカス・ファンタスティックは、まさに幻想を武器に世界を変えていた。70分ほどの映画で、セリフはなく、途中までは音楽もない、サーカス団がやってきてからやっと音楽が流れるのだが、サーカスのもつ力、幻想が世界を変えることもできるということを淡麗な画面から力強く感じさせてくれた映画だった。

著者はこの映画にサーカスがつくりだした再生の精神を見いだす。

サーカス団長はみずからが率いる一座とともに、子どもたちと父親に希望を与え、かれらに「再生の精神」を吹き込み、非合理的なものや幻想的なものを日常的現実の一部に変える。(354 頁)

訳者が「サーカスの多元的空間、サーカス芸人の多元的身体性、サーカスの助けを借りて人間と文化を理解する方法、生命中心の世界絵図のモデルとしてのサーカス、文化において対置されている演劇の神話的物語とサーカスの神話的な物語」(421 頁)と言っているように、本書の思想を明確に代弁している映画と言っているだろう。

最後に追記としてわざわざこの映画を紹介したところに、著者ブレニナ＝ペトロヴァのサーカスに対する限りない愛情を感じる。サーカスをとおして、世界を再認識し、新しい世界を創造しようとした本書の中に、サーカスへの並々ならぬ思いを感じ、サーカスを何かを語るために利用しようというところとは真逆なところからサーカスを論じていることはもちろん伝わってくるのだが、この映画について紹介する彼女の言辞のなかに、サーカスを見ることをこよなく愛してきた眼差しを感じた。

2019年6月サーカス学会を立ち上げた。私にとっては長年の夢を実現するための第一歩となった。私の中では、桑野氏が報告したことでこの書のことを知り、そして本書の翻訳が出て、これを読んだことで、「サーカス学会」を正式に立ち上げようと決意したこともあり、設立総会で本書を訳した桑野氏の講演『文化空間としてのサーカス』、そして『幻想的サーカス』を上映することにした。桑野氏は講演の中で、「サーカス学会」設立に寄せたオリガ・ブレニナ＝ペトロヴァのお祝いのメッセージを紹介した。最後の最後にこの全文を引用させてもらう。

本日この会場に集われた皆様方！ 日本における「サーカス学会」の設立という、画期的な文化的出来事に対し、心よりお祝い申し上げます。

拙著『文化空間のなかのサーカス』の日本語訳刊行により、文化におけるサーカスの意義に関する私の思索が、日本の読者にも知られるようになったことは、光栄の至りであります。「サーカスの助けを借りての人間や文化の理解」、「生命中心主義的な世界絵図のモデルとしてのサーカス」、「文化におけるサーカスの神話的要素」などをめぐって私が述べた考えのなかには、本日の会に参加された方々にも相通じるとともにお役に立てるものもあるものと、期待いたしております。

「サーカス学会」の設立は、サーカス芸術の研究の発展、さらにはサーカスを支えていこうとするプロジェクトやイニシアティブの実現にも寄与するものと思われます。皆様方の活動の成功、興味深い見解の発表、実り多い交流を、切に祈っております。

オリガ・ブレニナ＝ペトロヴァをはじめ、世界中にいるサーカス学を志す人々と交流しながら、サーカス学を確かなものとして日本の文化の中に根づかせていければと思っている。そしてこの書はいつまでも「サーカス学」のひとつの教科書として〈サーカス学会〉のなかで伝えていきたいと思っている。

(おおしま みきお)

斎藤慶子著

『「バレエ大国」日本の夜明け：
チャイコフスキー記念東京バレエ学校 1960-1964』

文藝春秋企画出版部，2019 年，407 頁

平 野 恵 美 子

本書は、チャイコフスキー記念東京バレエ学校（以下「東京バレエ学校」）の活動内容とその意義を明らかにしようとする試みである。現在の「チャイコフスキー記念東京バレエ団」（以下「東京バレエ団」）の前身である「東京バレエ学校」は、1960-64 年にバレエ大国ソ連から、スラミフィ・メッセレルとアレクセイ・ワルラーモフという本国でも有名だった 2 名のバレエ教師を招聘し、先進的なバレエ教育を行っていた。日本のバレエ史における重要な活動である。著者である斎藤慶子氏の博士論文（早稲田大学）を書籍化したものだが、本人から伺ったところによると、東京バレエ団を運営する日本舞台芸術振興会の援助によって文藝春秋より出たもので、それゆえ（一般の読者にも広く読まれるように）、妥協しなければならない部分が多々あったと思われる。だがそのような事情はさておき、ここでは一冊の書籍として評価を試みたい。著者の綿密で学術的な調査が結実していることは明らかで、日本の洋舞史を記した書物としても、戦後の日本とソ連の文化交流史の研究書としても、末長く読まれる書籍になるであろう。

第一章ではまずソ連におけるバレエの位置づけとバレエ教育史を概観する。帝室劇場で育まれたロシア・バレエは革命後、ブルジョアの特権の象徴としてなぜ弾圧されなかったのか疑問に思っている人も多い。だが、革命直後こそ批判の対象になり、劇場閉鎖の議論もあったが、ソヴィエト政権はオペラやバレエといった舞台芸術に、国家の強力な武器になり得る可能性を見出した。著者は「一九三〇年代にはソヴィエト社会において理想とされる人格を形成するための

文化という地位を獲得し、発展を遂げていた」と指摘する。そして、ロシアには帝政時代から続くバレエ教育の伝統があるが、「東京バレエ学校の生徒が受け取ったのは、まぎれもなくソヴィエト時代のバレエ教育における改革的活動の成果だった」と強調している。続いてこの章では、ロシア（ソヴィエト）・バレエ教育史を概説するが、ここでは主にタチヤナ・フィラノフスカヤの『ロシアにおける舞踊教育史』（2016）に拠っている。著者は、20世紀初頭までロシアのクラシック舞踊教育は、何かひとつの決まったシステムに則ったものではなく、統一された教育法がないまま行われていたと述べている。だが革命後のバレエ教育は、社会主義体制における生き残りをかけた戦いを強いられ、それが著名なバレエ教師であるアグリッピナ・ワガノワの名前を冠したメソッドに結実し、東京バレエ学校はまさにこの系譜にあたる教育を受けたのだという。こうした主張は本書の土台になっており、教育システムの説明もわかりやすい。ただ、「革命前のロシアでは、バレエは皇帝のための娯楽として存在していた」という部分はやや雑に感じた。バレエはその発生期から革命期に至るまで常に政治的な道具としての側面があり（たとえば《眠れる森の美女》〈1890〉は単なるおとぎ話バレエではなく、皇帝を賛美する帝政様式で創られているという指摘がある¹）、また皇室や王族が享受していた特権を、権力を掌中に収めた次の革命政権がそのまま引き継いだという例は、フランス革命後にも見られるからである。後述する「演劇的バレエ」の中には、スターリンを讃えるアポテオーズで幕を閉じる《幸福》というバレエさえあった。「演劇的バレエ」の一ジャンルである「民族バレエ」も、そのルーツは帝室ロシア・バレエに見られる。第一章と第二章はあくまで序章的な部分なので、ここで深い議論を展開するのは本筋ではないだろうが、もう少し丁寧な考察があってもよかったかもしれない。

第二章では、日本におけるバレエの受容史と教育史を概説する。ここでは川島

¹ 「帝政様式」という言葉は、ジョージ・バランシンがソロモン・ヴォルコフによるインタビュー（Balanchine, Gerge. Volkov, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with Gerge Balanchine*. NY: Anchor. 1985, p.127）の中で指摘し、タラスキンが引用し支持した（Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1997, p. 278）。専らチャイコフスキーの音楽様式について述べている概念である。

京子の先行研究やオリガ・サファイアの自伝などに頼っている部分も多いが、著者の調査によって新しい発見もあった。日本で最初にバレエの指導にあたったのは、1912年に帝国劇場に招かれたジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシーと、ローシーの少し前の1909年来日したミス・ミークスという女性だったことが知られている。ローシーに関しては、上野房子や山田小夜歌らの研究があるが、ミス・ミークスについてはこれまで殆ど情報が無かった。著者はロシアの雑誌『舞台と生活』（«Рампа и жизнь»）の中に、ミークスの振付けた「バレエ」とされるものを鑑賞したロシア人の投稿記事を見つけた。短い記事のようだが、ミークスが日本で創った舞踊作品について言及している珍しいものである。

また、戦中に上海バレエ・リュスのソリストとして舞台に立ち、戦後、帰国してバレエ・リュスのレパトリーを持ち帰り、日本のバレエ界で活躍した小牧正英のハルビン時代の師であるエリザヴェータ・クヴァトコフスカヤについても、これまで詳しいことはわかっていなかった。著者はハバロフスクの文書館で彼女の履歴書を発見し、これによりクヴァトコフスカヤの生地や滞在地など経歴の一部が明らかになったことは注目に値する。これは満州において日本人と交流した亡命ロシア人芸術家の足跡を知る上で、大変興味深い資料でもある。

だが本書の醍醐味は、日本とソ連の文化交流史の観点からすれば、何と言っても第三章と第四章にある（日本の洋舞教育の歴史という観点から見れば、もちろん第五章以降も重要である）。第三章では、1956年の日ソ共同宣言調印後、両国の文化交流活動が活発化していく過程を背景に、東京バレエ学校設立までの詳細な経緯を追う。著者は「東京バレエ学校開校まで含めたこの一連の出来事〔1950年代半ばから1960年代初頭まで、ソ連の文化団体の来日公演が相次いだこと〕は、冷戦期に米ソが日本を舞台に繰り広げた文化外交の一部だった」と述べている。その中で著者は、1957年のボリショイ劇場バレエ団（以下、「ボリショイ・バレエ」）の初来日公演をとりわけ重視する。これはソ連政府にとっても、「日ソ文化交流における現時点での最重要事項」でもあった（半谷史郎）。大人数のグループで迫力ある高い技術を披露した同バレエ団は、日本のバレエ界に衝撃を与えた。

ただし、ボリショイ・バレエに人々が感化されたから、ソ連からバレエ教師を

呼ぼうという運びになったという単純な流れではない。ここで林広吉という活動家が活躍する。東京バレエ学校の理事長を務めた人物である。林に関しては、著者の調査以外にほぼ全く情報が見つからないので、この知られざる人物に着目し、東京バレエ学校設立の諸事情と舞台裏を、ソ連と日本の資料を元にして丹念に描いた記述はスリリングで興味をそそられる。また、当時の左派活動家が日ソ文化交流事業において果たした役割を記した貴重な記録である。

一方、東京バレエ学校が設立される以前から、ソ連との交流を果たしていたバレエ関係者がいた。まず、松山バレエ団を創立した松山樹子である。松山は1955年にソ連を訪れ、ボリショイ・バレエでレッスンを受け公演を鑑賞した。帰国後、松山はソ連側の協力を得て、『オテロ』『バフチサライの泉』を上演する。また、自らの名を冠したバレエ劇場を結成した貝谷八百子も、ソ連から資料を取り寄せて、1951年に『シンデレラ』を日本初演した。1954年には初めて全ソ連対外文化連絡協会を通じて、直接資料の提供を受けた。

そうこうしているうちに、林広吉の活動は密かに実を結び、1959年にソ連文化省対外関係局は林の学校へバレエ教師を派遣することを決定する。これに対して服部智恵子を代表とする日本バレエ協会は、ソ連文化省へ抗議の手紙を送る。日本バレエ協会もまた、ボリショイ・バレエ招聘で功績のあった神彰を交渉役として、バレエ教師の派遣を依頼していた。同協会は、文部省公認で日本バレエ学校の設立を目指していたのだった。

松山樹子、貝谷八百子、そしてウラジオストクで生まれロシア人を母に持つ服部智恵子らがソ連との交流を深め、交渉を進めている中、林広吉はなぜバレエ学校創設を思い立ち、これを成功させることが出来たのか。左翼理論家だった林は、いわゆる「赤」に対する当局による弾圧を避けるため、1940年代に上海へ渡る。渡航後は、中日文化協会上海分会の常任理事および事務局参与を務めた。また、上海で小牧正英と交流し、娘にも習わせるなど舞踊に関心が高かった。だが、訪ソ経験やソ連とのつながりもある現役のパレリーナや文部省の後押しもあった日本バレエ協会を差し置いて、林がどのように私立のバレエ学校への教師派遣に漕ぎつけたのか、著者は「文化はやはり高度の政治なんだ」という本人の言葉を引き合いに出して、解釈を試みている。しかし林が文化をどう政治として

扱ったのかという問題に対しては、ソ連芸術の普及というソ連文化省側の目的には適っていても、説得力のある結論は引き出せていないようだ。上海バレエ・リュスの活動に、日本軍が国体を誇示する「メディアとしての身体」という利用価値を見出していたという星野幸代の主張を引用するが、それは東京バレエ学校のことではない。そして、詰まるところ、社会活動家であり一流の文化人でもあった林が「『バレエ』を目指すようになったのは、上海バレエ・リュスの高い芸術性に感服したからだと考えられる」という説明によって、折り合いをつけようとしているように見える。だが、林は本当に情熱的な活動家として、利益を度外視し、日本のバレエ界のレベルの向上と二国間の民族友好関係のために、東京バレエ学校を設立したのだろうか。戦後も中国研究所や日中友好協会、日中日ソ貿易促進会議の創立に尽力し、社会主義国との友好運動に積極的に取り組んだ林がなぜここまでバレエに入れ込んだのか、という疑問に答えるには、何か物足りなさが残る気がする。だが、読者の期待する「本当のところ」というのは、仮に林本人が生きていて直に尋ねることが出来たとしても、明確な答は恐らく返って来ないだろう。著者によればモイセイエフ・バレエ団の初来日公演やダークダックスのソ連初公演をお膳立てしたのも実は林だったという。ここでは歴史の波に埋もれてしまうはずだった彼の功績に光を当て、林広吉という人物を再発見したことを評価したい。

第五章では、東京バレエ学校の組織や教育、当時の様子を資料や証言などに基づいて綴る。成立の経緯から、東京バレエ学校の受験を禁じたり、入学試験に合格しても通学を認めなかったりしたバレエ団もあったという。日本のバレエ団や教室は、団員や生徒が他の流派の教えを乞うことをよしとしない傾向があったが（全てのバレエ団ではない）、このような考えを保持している人達は少数ながら今日でもいるので、読んでいて思わず苦笑してしまう。

東京バレエ学校は、ボリショイ・バレエのダンサーとの共演による『くるみ割り人形』の公演も成功させる（1961年）。だが、任期を終えて帰国したメッセレルとワルラーモフの後任教師であったスミルノフ夫妻が、生徒の期待に応えられるような指導が行えず生徒の数が減少したこと、林が採算度外視の活動家だったため学校が経営難に陥ったことなどが原因で、東京バレエ学校はわずか四年で閉

校してしまう。これは何という皮肉だろう。著者は、それまでの資本主義的な経済法則によって社会主義国家の文化が受けいれられているという構造を開くため、林が自分は「運動家」であることを強調し、個人的な利益追求ではなく、社会の利益を求める活動であると主張することで、貝谷・神の日本バレエ協会に競り勝って、ソ連からバレエ教師の招聘に成功した、と述べている。しかし個人的な利益を追求せずに安定した事業経営を継続するためには、公の助成が無ければ、資本主義的な経済法則に頼るしかない。ソ連側から経済援助を受けられることもなく、林のバレエ学校経営は破綻してしまった。当時の日本には松山、小牧、貝谷、谷桃子を始め、名の知れたバレエ団が数多く存在したが、いずれもそれぞれの道を歩んだ（貝谷と谷には、東京バレエ学校を引き継ぐ案も出ていたらしい）。なお、駐日ソ連大使館の報告の中で「特別な配慮をすべきバレエ団」と記された松山バレエ団がソ連側と距離を置くようになったのには、中ソ関係の悪化や松山バレエ団が中国寄りの姿勢だった（1958年の第一回訪中公演で『白毛女』を上演した）ことなどが関係しているのではないだろうか。

第五章と第六章の間にあるコラムで著者は、「演劇的バレエ」という用語について説明している。それによると「演劇的バレエ」とは、社会的なテーマを強調して再解釈された文学を元にした台本第一主義であり、舞踊技術の披露よりも演技による登場人物のドラマが主眼となる。革命後の社会主義リアリズムの理念を宣伝するための作品ジャンルである。中でもフォークロアを扱った作品は「民族バレエ」と呼ばれる。これは「諸民族の友好」の普及振興キャンペーンと連動して、全ソ連で盛んに創作され、しばしば「民族芸術週間（デカーダ）」で上演された。

第六章で著者は、メッセレルとワルラーモフが東京バレエ学校のために創作した『まりも』（1962）とソ連の「演劇的バレエ／民族バレエ」の類似を指摘する。全ての登場人物が強く正しく、ソヴィエトの演劇的バレエにおける人々のあるべき姿を示している。さらに、『まりも』についての直接的な言及ではないものの、マクダニエルやチェルノワといったバレエ研究者の演劇的バレエに関する説明を引き合いに出して、『まりも』はソヴィエト・バレエとして読み替えられたことを強調する。

また、「ほんとうの日本のバレエを作らなくてはならない（…）学校のためにつくったものではありません [。] モスクワのボリショイ劇場のために創ったのです」というワルラーモフの言葉を取り上げ、著者はこの意味を、ワルラーモフはデカーダでの上演を念頭に置いていたのではないかと推察する。そして東京バレエ学校の後継組織である東京バレエ団がソ連で『まりも』を上演したことは、全国規模で展開されたソ連の壮大なバレエ普及政策の成果だったと結論づける。

ところで「ほんとうの日本のバレエ」とは何だろうか。著者はワルラーモフとメッセレルがなぜアイヌについての話を選んだのか、はっきりしたことはわからないとしながらも様々な考察を試みる。例えば昭和 30～40 年代は、北海道観光が流行し、アイヌの文化が重要な観光要素となり、アイヌ・ブームが起こっていたことを挙げる。だがソ連の「民族バレエ」とは、中央のロシア人ではない辺境の民族の風俗を主題にした一種のエキゾチシズムではないだろうか。この点において、日本人が自分たちにとってもエキゾチックなアイヌを主題にしたバレエを取り上げ演じることは（ソ連の振付家が創ったにせよ）、二重の「民族」構造があったことを指摘しておきたい。このことは、ワルラーモフが北海道以外に候補に考えていた可能性がある「沖縄の踊り（琉球舞踊?）」についても言える。著者自身、アイヌの舞踊が選ばれた理由として洋舞との共通点を挙げながら、「洋舞・邦舞・アイヌ舞踊」の三つを区別している。また、ロシア人にとって、沖縄よりも北海道の方がはるかに扱いやすい題材だったのではないだろうか。アイヌは千島列島やカムチャッカなどのロシアにも居住するし、アイヌ研究の初期の第一人者であるプロニスワフ・ピウスツキは、当時はロシア帝国内のポーランド人だった。ワルラーモフらがアイヌについてある程度知っていた可能性があることも考慮に入れたい。

著者は、「バレエの普及事業では、ソ連のイデオロギーの共有もまた目指されていたことが改めて確認できる」として第六章を締め括っている。このイデオロギーとは何だろうか。「強く正しい人間であること」「個人の感情よりも社会の幸福を優先すること」「民族の友好」だけだろうか。1930 年代後半から 1950 年代まで、『ガヤネー』（アルメニア）、『シュラレー』（タタールスタン）等、数多くの民族バレエが創られた。このことは 1930 年代以降、ソ連の社会統合政策が、

国際主義から民族的アイデンティティを称揚する方向へ方針を転換し、「そのまま民族的でもあれば、ソヴィエト的でもあるということになった」² ことと無関係では無いだろう。

著者は「民族バレエが、1960年代にはメイン・ストリームではなくなった」と述べて、『石の花』（1954年レオニード・ラヴロフスキー版初演、1957年ユーリー・グリゴローヴィチ改訂版）をシンフォニック・バレエに位置づけ、その例として挙げている。だが評者から見ればロシア民話に題材を取ったこの作品（グリゴローヴィチ版）は、表現方法こそ再び舞踊に重きを置いているものの、主題は十分「民族的」である。また、『石の花』と同じグリゴローヴィチ振付、アゼルバイジャン出身の作曲家アリフ・メリコフの音楽による『愛の伝説』は1961年に初演された。個人の恋愛の成就より民衆の幸福に身を捧げる主人公の決意を描くこのバレエは、グリゴローヴィチの代表作の一つとなっている。『まりも』を「ボリショイのためにつくった」というワルラーモフの言葉が示唆しているのは、少数民族をソ連社会に統合する政策のために創られた民族バレエの意図が、地理的には非常に近いがイデオロギー的には西側に取り込まれている日本にも文化外交を通して象徴的に反映されたということではないのだろうか。

第七章では、古典バレエの代名詞ともいえる『白鳥の湖』のソ連における振付・上演史を概観し、東京バレエ学校で上演されていたスミルノフ版の位置づけと解説を行う。著者によると、「他の演出版のように、リアリズムを追求したばかりに低俗化することもなく、抒情性をたもったまま、舞踊によって『愛の勝利』というテーマを伝えることに成功し」、アレクサンドル・ゴルスキー振付版との稀有な調和を見せるスミルノフ版は「東京バレエ学校が日本で初めてソ連から指導者を招聘して全幕上演を行うにあたって」、「順当」だったとのことである。（ただし東京バレエ学校の後継である東京バレエ団は、2016年からは『白鳥の湖』演出の定番の一つであるウラジーミル・ブルメイステル版を上演するようになった。）

² 池田嘉郎「テクニカラーのソ連 - 『金星勲章の騎士』に見る戦後ソヴィエト社会と日本 -」『西洋史学報』45, 2019, 14頁。

第八章では、東京バレエ学校閉鎖の理由に再び目を向け、経営状態の悪化以外に、日本共産党と中国との力関係がバレエ学校運営に影響を及ぼしたと記した半谷史郎の指摘に着目する。学校公演が成功を取める傍ら、バレエ学校の運営にそれほど情熱を燃やしていた林広吉は、1964年1月初め、ソ連文化省宛に学校の窮状を訴え、スミルノフ夫妻の帰国を願い出る手紙を書いた。中ソ関係が悪化する中、日本共産党は中国に同調的だったものの、のちにソ連を名指しで批判しなかったことで中国から非難された。当時はまだ日中の国交正常化前の微妙な時期で、日本共産党を離党した林は友好商社「景德鎮」を設立していた。ソ連の「修正主義」を批判する中国の態度を踏まえると、バレエ学校の経営状態も悪化していた林が、ソ連から距離を置いたことはさほど不可解ではないように思える。むしろ戦前から中国とのつながりが強かった林が、なぜあれほどソヴィエト・バレエに入れあげ、バレエ学校の設立まで行き着いたのか、本書を読んでいる限り、そちらの方が不思議に思える。

総括として、本書を読み始める前までは、正直なところ「1960-64年の4年間のバレエ学校の活動でどうやって一冊の本にするのだろう」と内心、訝しんでいた。しかし著者は、東京バレエ学校の活動を、戦後の日ソ文化外交史と日本における洋舞の受容史の中で捉え直すことにより、その存在意義を明確に描き出した。著者自身、東京バレエ団ゆかりの教師にバレエを習っていて、思い入れの強さが伝わって来る。ところどころ、ソ連時代の言説を無批判に受け入れて、自分の仮説の補強として用いているところは些か気になる。だが学校の設立、教師やダンサーの派遣、そして創作バレエ『まりも』の上演まで、著者はインタビューや二次資料の他に、ロシア国立文学芸術文書館（РГАЛИ）に保管されていた書簡や記録を丹念に読み解いて行くことで、目指した試みを成功に導いていると言えよう。東京バレエ学校という日本のバレエ史上、重要な存在でありながら、ともすれば関係者でなければそこまで関心を持たないかも知れない事柄の細部にまで切り込んで行く著者の手法はミクロ的である。それゆえ以下のようなコメントは本書の性格に合わないかもしれないが、いくつか述べておきたい。

帝室ロシア・バレエは、革命によって大きく二つの道に分かれた。一つはディアギレフの「バレエ・リュス」として公演を行い、亡命したロシア人たちによ

て世界各地のバレエ団に伝播したもの。もう一つは著者が詳しく記述しているソ連バレエである。初めの方で述べた通り、著者は革命前のロシア・バレエを「皇帝のための娯楽」と規定し、決まったプログラムも統一された教育法もなかった、としている。だが、のちに今日のロシア・バレエに匹敵する存在となった、英国ロイヤル・バレエ、パリ・オペラ座、ニューヨーク・シティ・バレエのいずれも、バレエ・リュスの亡命ロシア人が種を撒いて指導し、ソ連バレエとは違う道程を歩むことによって現在の姿にまで発展した。特にステパノフ舞踊記譜法によってマリウス・プティパの振付を記録し、ニコライ・セルゲイエフが持ち出した舞踊譜は、ソ連には無かったもので（現在はハーヴァード大学所蔵）、これに基づいて『白鳥の湖』『眠れる森の美女』等のバレエを上演したロイヤル・バレエ団などは、自分たちの方が（帝政時代の）オリジナルのロシア・バレエを上演している、という自負すら持っている。そして著者は1957年のポリショイ・バレエの日本公演とかち合ったアレクサンドラ・ダニロワを、「アメリカのバレリーナ」としているが、ソ連当局にとっては、彼女は「亡命者」として特別に意識・敵視されていたのではないだろうか。

また、東京バレエ学校設立から閉校までの期間の日本におけるソ連という国家の受容について、度重なる核実験に対する反発について述べてはいるものの、1957年のハンガリー動乱に対する批判や逆に1961年のガガーリンの有人宇宙飛行の成功によってもたらされた肯定的なイメージとの関連についても、多少は触れたらよかったかもしれない。

著者はソ連バレエに主眼を置いているのだし、これらは野暮な指摘かも知れない。だがより多角的・多層的に見ることで、ミクロ的に捉えた東京バレエ学校の置かれたコンテクストを、一層豊かに描くことが可能になるかもしれない。もちろんそれが無くても、本書の価値が損なわれているわけではない。

最後に、国際的なバレエ研究の世界において、本書はどのように受け入れられるだろうか。スラミフィ・メッセレルもアレクセイ・ワルラーモフも、ソ連バレエ史に名を残した人物であり、本国ロシアでも高い関心を持って読まれるだろう。一方で、日本のバレエ史は、日本国内では需要が大きい、バレエ研究の国際学会ではやはり周辺民族のバレエ史ということになってしまい、一種のエキゾ

チシズム的な関心を得られる一方で、なかなか世界的なバレエ史研究のメイン・ストリームに乗れないという嫌いがある。サンクト・ペテルブルク国立音楽院舞踊学部で修士号を取得した著者は、ロシア語の運用能力にも舞踊の理論的・技術的知識にも秀で、国内外のバレエ関係者ともつながりがある。今後もバレエの国際学会等で活発に報告して、日本のバレエ研究の成果を発信して行って頂きたいと願う。

(ひらの えみこ)

学会大賞

日本ロシア文学会大賞（2019 年度）受賞記念講演

テキストを読む楽しみ ——『過ぎし年月の物語』と私——

佐 藤 昭 裕

0. はじめに

岡本崇男先生，ご懇切な紹介をどうも有り難うございました。

この度は，日本ロシア文学会大賞という特別な賞をいただくことになり，感謝の気持ちとともに身の引き締まる思いでおります。貴重な時間を割いて審査に当たってくださった選考委員の先生方には，心よりお礼申し上げます。

今日はどんな話をしようか迷いました。私は物事を抽象化して考えるのが苦手です。言葉にして話すのはさらに苦手です。それで具体的にすぎるかもしれませんが，自分でもできる話，年代記の話をそのままさせていただこうと思います。年をとって舌が回らなくなりました。お聞き苦しいところはお許してください。

私が大学に入ったのは50年前のことです。第2外国語を選ばなければなりませんでした。それで大した考えもなくロシア語に決めました。強いて言えば，ちょっと変わった言語，でも変わり過ぎない言語を選んだ，ということになるのでしょうか。ちなみに私の最初のロシア語の先生は，いまでこそ友達同士のような付き合いをしていますが，木村崇さんです。私は1969年京都大学の文学部に入

学しました。ちゃんと語学の登録もしました。しかしその年は、東からめぐってきた1年遅れの学園紛争のせいで、いつまでたっても授業が始まりません。それで夏休みに東京の実家に帰り、日ソ学院というところに行ってみました。代々木時代の日ソ学院です。そこでロシア語を教えていたのが、ルムンバから帰ったばかりの木村さんでした。後に再会し、お互い驚きました。

3年生になって学部になるとき、もう少しロシア語を続けたいと思いました。そこで、当時の京都大学では唯一それが可能な場所であった、言語学専攻に進みました。そして大学院の博士課程のとき、とにかく外国に行ってみたいというのが一番の理由だったと思いますが、ポーランド政府の奨学金をいただき、3年間ワルシャワ大学に留学しました。

その後、しばらくは現代語の文法論を目指していました。しかしなかなか目標が定まりません。帰国してすぐの頃は、ポーランド語の運用能力もそれなりにあり、言語的直感も働きました。しかしあっという間に運用能力が衰え、直感も働かなくなってきました。そんな中で、興味の対象が文献言語、中世の言葉に移ってきました。90年代の終わり頃、40歳になるかならないかの頃です。

中世の文献を読むということについては、これはもう全く「日本古代ロシア研究会」のおかげです。古代ロシア研究会は関西の研究者を中心に1962年に発足したロシアの年代記を読む会です。今も続いています。1980—90年代のリーダーは山口巖先生でした。この会で、月に1度集まって、古ロシア語を読む訓練を受けました。

古いテキストを読んでいると心が落ち着きます。言葉に直接手で触れているような気持ちになります。一つの文の意味が分かると嬉しくなります。たとえ数行分であっても、前後の意味がつながり、その文脈で言わんとしていることが分かったときの喜び、達成感はさらに大きくなります。

そしてもう一つ刺激となったのが、この頃テキスト言語学 (Text linguistics) あるいは談話文法 (Discourse grammar) という方法を知ったことです。ホッパーという人の論文¹を読んだのがきっかけでした。

伝統的な文法は文を分析の単位とします。それに対し、テキスト言語学は、より大きなテキストとか談話という単位を対象とします。文脈のなかでの文法形式

の働きをさぐるのです。この講演と関連する範囲で、その考えの幾つかをまとめてみました。

第1に、言語のテキストは意味的に一貫し、かつ文法面において「結束的」cohesiveな——つまり、前後のつながりのよい——構造をもっていなければならない、という考えです。ハリデイとハサン²は結束性を作りだす仕組みとして「指示」reference, 「代用」substitution, 「省略」ellipsis, 「接続」conjunction, 「語彙的結束性」lexical cohesionの5つをあげています。

第2はテキストのタイプという考えです。ヴァインリヒ³によれば、言語のテキストは大きく「語り」Erzählung（英 narrative）と「説明」Besprechung（英 descriptive）に分けられます。内容はこの名称からもある程度想像がつきますが、ここで重要なのは動詞の時制形式との関係です。すなわち「語り」ではもっぱら過去形を中心とした時制形式が使用され、「説明」では現在形を中心とした時制形式が使用されるのです。

第3は「語り」のテキストに関することです。ヴァインリヒやホッパーの考えによれば、語りのテキストは、物語の主要な筋を示し、継起的に起きた出来事を指す「前景」Vordergrund, foregroundの部分と、前景の出来事と同時に起こり、補助的な情報を示す「背景」Hintergrund, backgroundの部分からできているというのです。この二つが対立し「浮き彫り効果」が生じるのです。前景と背景は言語ごとに固有の手段と結びついています。マースロフによれば「物語は aorist で進み, imperfect で留まる」⁴ということになります。現代ロシア語で言えば「物

¹ Hopper, J. H. "Aspect and foregrounding in discourse." *Syntax and Semantics*, vol.12. Discourse and Syntax. New York, San Francisco, London: Academic Press. 1979. 213-241.

² Halliday, M. A. K. and R. Hasan. *Cohesion in English*. London, New York: Longman. 1976.

³ Weinrich, H. *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. 3.Auflage. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer. 1977. (日本語訳: 脇坂豊, 大瀧敏夫, 竹島俊之, 原野昇共訳. 『時制論——文学テキストの分析——』紀伊國屋書店. 1982.)

⁴ Маслов, Ю. С. Типология славянских видо-временных систем и функционирование форм претерита в «эпическом» повествовании // Бондарко, А. В. (ред.) Теория грамматического значения и аспектологические исследования. Л.: «Наука». 1984. 28.

語は完了体過去で進み、不完了体過去で留まる」のです。

対象を中世の言葉、文献言語とし、テキスト言語学という方法に触れたとき、新しい道が開けました。初めて書いたのが、古教会スラブ語の完了体動詞の現在形について考えた1989年と1990年の論文です⁵。後者は言語学科の恩師西田龍雄先生の還暦記念論文集に書いたものです。

1. 『過ぎし年月の物語』における語順とテキストのタイプ⁶

このあと年代記の研究——勉強に進みました。対象は12世紀初めに成立した『過ぎし年月の物語』と呼ばれる、ルーシで作られた最初の年代記、編年体の歴史記録です。ルーシというのは、当時のキエフを中心とした古代ロシア国家です。1987年に古代ロシア研究会による邦訳⁷が出ています。先輩たちの長年にわたる共同研究の成果です。私もその最後の段階で、ほんの少しですが、参加させ

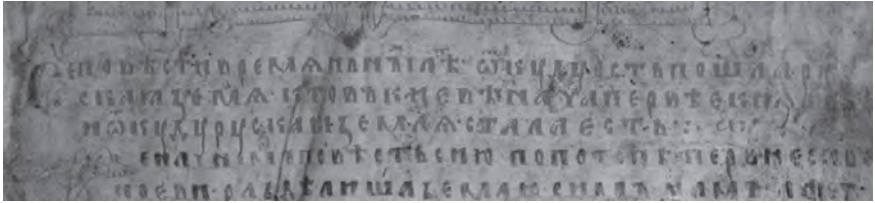
⁵ Sato, Akihiro. “Praesens dokonany w języku staro-cerkiewno-słowiańskim”. *Japanese Slavic and East European Studies* 10. 1989. 73-93.; 佐藤昭裕「古教会スラブ語のテンス・アスペクト体系と完了体現在について」崎山理, 佐藤昭裕他編『アジアの諸言語と一般言語学』三省堂. 1990. 898-913.

⁶ 1節, 2節の議論は佐藤昭裕「古ロシア年代記『過ぎし年月の物語』研究——その言語とテキストの構造——」『京都大学文学部研究紀要』31. 1992. 231-312.; *Сато, Акихиро. Структура повествования и текстообразующие средства в «Повести временных лет» и «Новгородской первой летописи» // Comparative Studies in Slavic Languages and Literatures: Japanese Contributions to the 11th International Congress of Slavists. Tokyo: Japanese Association of Slavists. 1993. 13-39.; Sato, Akihiro. “Struktura tekstu kroniki staroruskiej Powieść minionych lat i geneza staroruskiego języka literackiego: Uwagi z punktu widzenia gramatyki tekstu.” *Linguae amicae facere: Ludovico Zabrocki in memoriam. Poznań. Wydawnictwo Naukowe UAM. 1999. 235-248.; 佐藤昭裕『中世スラブ語研究——『過ぎし年月の物語』の言語と古教会スラブ語——(ユーラシア古語文献研究叢書3)』京都大学大学院文学研究科. 2005. vi + 411. (序章, 第1章, 第2章)の議論による。**

⁷ 國本哲男, 山口巖, 中条直樹他訳『ロシア原初年代記』名古屋大学出版会. 1987.

て貰うことができました。

1) ラヴレンチー写本（1377 年）第 1 葉裏

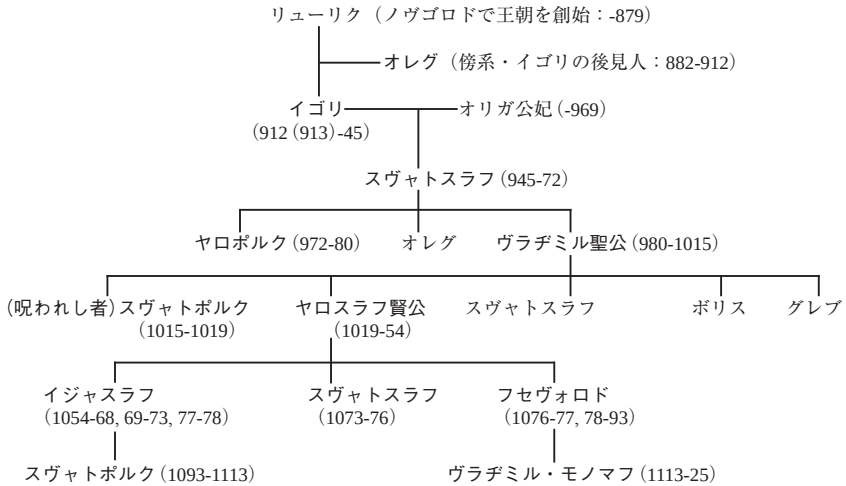


写真はその写本の一つ、ラヴレンチー写本の冒頭の部分です。初めの 3 行に、朱を使って Се повѣсти времяныхъ лѣтъ. откуда есть пошла руская земля. кто въ киевъ нача первѣе княжити и откуда руская земля стала есть.⁸「見よ、過ぎし年月の物語、（これは）どこからルーシの国が起こったか、誰がキエフで初めに公として治め始めたか、そしてどこからルーシの国が始まったか（の物語である）」とあります。これが『過ぎし年月の物語』というタイトルの由来です。

主な登場人物を系図にしてみました。ノヴゴロドに発したリューリクの子孫たちがキエフに拠って王朝を発展させ、ルーシを統一していく過程が描かれます。

2) リューリク王朝＝キエフ公（太字）を中心とした一族の系譜。（ ）内は在位

⁸ 以下で引用する『過ぎし年月の物語』テキストは Полное собрание русских летописей, Т.1. Лаврентьевская летопись, вып.1. Повесть временных лет. Изд. 2. 1926（『ロシア年代記全集 第1巻第1部 第2版』）による。その際 ТОДРЛ で示されている方法に準じて簡略表記をした。但しもの使用は残した。



ペチェルスキー修道院の写真も見てください。この年代記はこの修道院で書き継がれました。写真は修道院の主たる教会である「生神女就寝大聖堂」Успенский собор です。

- 3) ペチェルスキー修道院 生神女就寝大聖堂（ただし現在の建物は第2次大戦後の再建）



修道院はドニエプル河岸の丘の上にあります。その地形を利用して洞窟が掘られています。ペチェルスキー печерский は古ロシア語の пещера, 現代語では пещера の形容詞形です。創設者のアントニーがこの丘に洞窟を掘って庵室とし、修行に励んだことが起源とされるからです。洞窟はその後も掘り進められました。今は近い洞窟と遠い洞窟の二つがあります。ロシアの教会で使う黄色い蝋燭を持って地下に降り、小礼拝堂や墓所をめぐる歩くことができます。

私がこの年代記の言語を勉強し始めたのは 90 年代の初め頃でした。最初は特に具体的目標もありませんでした。その本文を読み返すことから始めました。名詞と動詞、どちらを面白いと思うか、人によって興味の分かれるところと思うのですが、私は動詞にひかれます。動詞に注意してテキストを読んでいくうちに、語順が現代語と違うことに気づきました。

まず主語が省略されるケース、動詞 V だけの文が現代語に比べ、圧倒的に多いことに気づきます。文脈から特定できる限り、主語は省略します。書かずに済ませるのです。これが大前提となります。

その上で明示的主語が現れ、主語の位置が問題となる場合を見ます。すると VS 語順の文、つまり動詞 V が先に立ち主語 S が続く文が、これも現代語と比べ、遙かに多いことに気づきます。

次の例 4) は『過ぎし年月の物語』945 年の記事の一部です。2) の系図にも出てくるオリガ公妃が登場します。リューリク王朝の支配を確立し、ルーシに正教を導入したヴラヂミル聖公の祖母です。彼女は近隣のドレヴリャネ族に夫イゴリを殺されます。その「第 1 の復讐」の物語です。

4) 945 年の記事より「オリガの第 1 の復讐」の物語^{9,10}

- a. рѣша^{V1}(aor.3pl.) же Деревляне^{S1}. «се князя убихомъ Рускаго. поимемъ жену его Вольгу за князь свои Малъ и С(вя)тослава. и створимъ ему якоже хоцемъ». и послаша^{V2}(aor.3pl.) Деревляне^{S2} лучшие мужи числомъ .к. въ лодыи к Ользѣ. и присташа^{V3}(aor.3pl.) подъ Боричевымъ в лодыи. бѣ^{V4}(impf.3sg.) бо тогда вода^{S4} текущи^{V4'}(PrPrtA.). въздолѣ горы Киевскыя. и на подолыи не сѣдяху^{V5}(impf.3pl.) людье^{S5}. но на горѣ градъ^{S6} же бѣ^{V6}(impf.3sg.) Киевъ. идеже есть^{V7}(pres.3sg.)

нынѣ дворѣ^{S7} Гордятинѣ. и Ни[ки]фо[ро]вѣ. а дворѣ^{S8} княжѣ бѣше^{V8}(impf.3sg.) в городѣ. идеже естъ^{V9}(pres.3sg.) [н(ы)нѣ дворѣ^{S9} Воротиславль. и Чюдин(ъ). а перевѣсище^{S10} бѣ^{V10}(impf.3sg.) внѣ град(а). и бѣ^{V11}(impf.3sg.) внѣ град(а) дворѣ^{S11} другиѣ. идѣже ес(тъ)^{V12}(pres.3sg.)] дворѣ^{S12} Деместиковѣ. за с(вя)тою Б(огороди)цею надѣ горою дворѣ теремныи бѣ^{V13}(impf.3sg.) бо ту теремъ^{S13} каменѣ. и повѣдаша^{V14}(aor.3pl.) Ользѣ яко Деревляне^{S15} придоша^{V15}(aor.3pl.). и возва^{V16}(aor.3sg.) е Ольга^{S16} к собѣ. [и реч(е)^{V17}(aor.3sg.) имѣ] «добри гостѣе придоша». и рѣша^{V18}(aor.3pl.) Деревляне^{S18} «придохомъ княгине». и реч(е)^{V19}(aor.3sg.) имѣ Ольга^{S19} «да гл(аголи)те что ради придосте сѣмо». рѣша^{V20}(aor.3pl.) же Деревляне^{S20}. «посла ны Деревьска земля. рѣкуще сиче «мужа твоего убихомъ. бѣше бо мужъ твои аки волкъ. восхищя и грабя. а наши князи добри суть. иже распасли суть Деревьску землю. да поиди за князь

⁹ 引用に当たり丸括弧を用いて **タイトル**を開いた。動詞 **V** と主語 **S** には通し番号をふった。動詞の複合形式については、たとえば上の **V4, V4'** のように、それぞれの要素に同一の番号をふるとともにブライム記号「'」を使って区別した。語順を決めるに当たっては線状構造の前方の要素（この例では **V4**）の位置によった。演者は古ロシア語では現代語と異なり、分詞も明示的な主語を取り得ると考える。但し実際に特定の名詞句を分詞の主語として分析するのは、統語的に他の選択肢がない場合に限る。例えば上の例中で **Волга(S25) сѣдѣши (V26) в теремѣ. посла(V25) по гости** の文脈では **Волга(S25)** は定動詞 **посла(V25)** の主語であると理解した。詳細は前掲佐藤『中世スラブ語研究』第1章、注22を参照。引用符「»」で囲んだ部分は直接話法で引用された登場人物の言葉を示す。これについては独立したテキスト部分をなすと考え、後ほど言及することにする。引用部の最後に示した数字 [55-13] は引用部が『ロシア年代記全集 第1巻第1部 第2版』のコラム55, 13行目で始まることを示す。難読箇所については *Лихачев, Д. С. Повесть временных лет.* (подготовка текста, перевод, статьи и комментарии Д. С. Лихачева, под редакцией В. П. Адриановой-Перетц.) Изд. 2-е исправленное и дополненное. СПб.: «Наука». 1996. および *Шахматов, А. А. Повесть временных лет. том 1: Вводная часть, Текст, Примечания.* Петроград.: «Императорская Археологическая Комиссия». 1916. に掲載されたテキストを参考にした。

¹⁰ 動詞の形式については次のような略号を用いる。aor.=aorist, impf.=imperfect, Impr.=imperative, l-Prt.=l-participle, pres.=present, PrPrtA.=present participle active, PtPrtA.=past participle active, PtPrtP.=past participle passive.

нашъ за Малтъ»». бѣ^{V21}(impf.3sg.) бо имя^{S21} ему Малъ. князю Дервььску. реч(е)^{V22}(aor.3sg.) же имъ Ольга^{S22} «люба ми есть рѣчь ваша. уже мнѣ мужа своего не крѣсити. но хочю вы почтити наутрия предъ людьми своими. а нынѣ идѣте в лодью свою. и лязите въ лодыи величающесея. [и] азъ утро послю по вы. вы же рѣчѣте «не едемъ на конѣх(ъ). ни пѣши идемъ. но понесѣте ны в лодѣхъ». и възнесутъ вы в лодыи». и отпусти^{V23}(aor.3sg.) я в лодью. Ольга^{S24} же повелѣ^{V24}(aor.3sg.) ископати яму. велику и глубокоу. на дворѣ теремьстѣмъ. внѣ града. и заутра Волга^{S25} сѣдящи^{V26}(PrPrt.) в теремѣ. посла^{V25}(aor.3sg.) по гости. и придоша^{V27}(aor.3pl.) к нимъ. гл(аголю)ще^{V28}(PrPrtA.). «зоветь вы Ольга на честь велику». они^{S29} же рѣша^{V29}(aor.3pl.) «не едемъ на конихъ ни на возѣхъ. [ни пѣши идемъ] понесѣте ны в лодыи». рѣша^{V30}(aor.3pl.) же Кияне^{S30} «намъ неволя князь нашъ убьенъ. а княгини наша хоче за вашъ князь» и понесоша^{V31}(aor.3pl.) я в лодыи. они^{S32} же сѣдяху^{V32}(impf.3pl.) в перегѣбѣхъ. въ великихъ сустугахъ гордящесея^{V33}(PrPrtA.). и принесоша^{V34}(aor.3pl.) я на дворъ к Ользѣ. [и] несѣше^{V35}(PtPrtA.) вринуша^{V36}(aor.3pl.) е въ яму и с лодьею. приникъши^{V37}(PtPrtA.) Ольга^{S37} и реч(е)^{V38}(aor.3sg.) имъ «добра ли вы честь». они^{S39} же рѣша^{V39}(aor.3pl.) «пущи ны Игореви см(е)рти». и повелѣ^{V40}(aor.3sg.) засыпати я живы. и посыпаша^{V41}(aor.3pl.) я. [55-13]

- b. ドレヴリャネは^{S1} 言った^{V1} 「さあ、我々はルーシの公を殺した。彼の妻オリガを自分たちの公マルのために捕えよう。スヴァトスラフも（捕え）、これを思うままにしよう。」そしてドレヴリャネは^{S2} その数 20 人の身分の高い家臣を船でオリガのもとへ送り^{V2}、（彼らは）ボリチェフ（の坂）の下に船をとめた^{V3}。その頃水は^{S4} キエフの丘のそばを流れていて^{V4}、ポドリエには人々は^{S5} 住んでおらず^{V5}、丘の上に（いた）からである。キエフの町は^{S6}、いまゴルダチャとニキフォルの邸が^{S7} ある^{V7} ところにあり^{V6}、一方公の邸は^{S8}（その）町の中にあり^{V8}、いまそこには [ヴォロチスラフとチュゼンの邸が^{S9}] ある^{V9}。[また鳥網場は^{S10} 町の外にあり^{V10}、町の外には他の邸も^{S11} ある^{V11}。そこには（いま）] デメスチクの邸が^{S12} [あつて^{V12}]、丘の上の聖生神女教会のうしろに塔邸が（ある。そう呼ばれるのは）そこに

石造の塔が^{S13} あった^{V13} からである。(人々は) オリガにドレヴリャネが^{S15} 来た^{V15} ことを告げた^{V14}。そこでオリガは^{S16} 彼らを自分のもとに呼び入れて^{V16} [彼らに言った^{V17}]「良い客人たちが来た。」そこでドレヴリャネは^{S18} 言った^{V18}「私たちは来ました、公妃よ。」そこでオリガは^{S19} 彼らに言った^{V19}「何のためにお前たちはここへ来たのか言いなさい。」ドレヴリャネは^{S20} 言った^{V20}「ドレヴリャネの国が、こう言って、私たちを使者として遣わしたのです。『私たちはあなたの夫を殺しました。あなたの夫が狼のように盗みや掠奪を行っていたからです。でも私たちの公たちは善良で、ドレヴリャネの国をよく治めてきました。私たちの公マルに嫁いで下さい。』」彼、ドレヴリャネの公の名は^{S21} マルだった^{V21} のである。オリガは^{S22} 彼らに言った^{V22}「私にはお前たちの言葉が気に入りました。もう私には自分の夫を生き返らせることはできません。だから私は明朝自分の家臣の前でお前たちに敬意を表したいと思います。いまは自分たちの船に戻り、威張って船に入りなさい。私は(明)朝お前たちを迎えに使者を送りましょう。お前たちは『我々は馬でも行かぬ。徒歩でも行かぬ。我々を船に乗せたまま運べ』と言いなさい。そうすれば彼らはお前たちを船に乗せたまま運ぶでしょう。」そして彼らを船に帰らせた^{V23}。それからオリガは^{S24} 町の外の塔邸に大きくて深い穴を掘るように命じた^{V24}。翌朝オリガは^{S25} 塔に座り^{V26}、客人を迎えにやった^{V25}。(オリガの使者たちは) 彼らのところにやって来て^{V27}、言った^{V28}「オリガが大きな栄誉(を与える)のためにあなた方を呼んでいます。」彼らは^{S29} 言った^{V29}「我々は馬でも車でも行かぬ。[徒歩でも行かぬ。] 我々を船に乗せたまま運べ。」キエフの人々は^{S30} 言った^{V30}「仕方がありません。私たちの公は殺され、また私たちの公妃はあなた方の公に嫁ごうと望んでいます。」そして、彼らを船に乗せたまま運んだ^{V31}。彼らは^{S32} 手を腰にあて、胸に大きな飾留金をつけ、大威張りで^{V33} 座っていた^{V32}。(人々は) 彼らを(塔)邸にいるオリガのところに運んで来て^{V34}、そのまま^{V35} 船もろとも彼らを穴の中に投げ込んだ^{V36}。オリガは^{S37} 身を屈め^{V37}、(穴の中の) 彼らに言った^{V38}「お前たちにはこの栄誉が気に入ったか。」彼らは^{S39} 言った^{V39}「これはイゴリの死に方よりももっと酷い。」(オリガは)

彼らを生きたまま埋めることを命じ^{V40}, (人々は) 彼らを埋めた^{V41}。

- c. V1S1—V2S2—V3—V4S4—V5S5—S6V6—V7S7—S8V8—V9S9—S10V10—
V11S11—V12S12—V13S13—V14—S15V15—V16S16—V17—V18S18—
V19S19—V20S20—V21S21—V22S22—V23—S24V24—S25[V26]V25—
V27—V28—S29V29—V30S30—V31—S32V32—V33—V34—V35—V36—
V37S37—V38—S39V39—V40—V41
- 合計 VS : SV = 17 : 9, VS タイプの文が優勢

冒頭部分をちょっと読んでみます。рѣша^{V1} же Деревляне^{S1}からはじまって «се князя убихомъ ...» のところは台詞なので別扱いにし, послаша^{V2} Деревляне^{S2}, не сѣдяху^{V5} людье^{S5} と, 途中で SV 語順も現れるものの, VS 語順の文が続きます。全体を模式化して VS 語順の文と SV 語順の文だけを残すと, 4c) のようになり, VS 対 SV = 17 対 9 で VS が優勢になります。

これを見ても何も感じないかもしれません。しかし同じ内容の現代語と比べてみると違いがはっきりします。例の 5) は同じ事件をソロヴィヨフが初めから現代のロシア語で——と言っても, ソロヴィヨフは 19 世紀の歴史家ですが——語ったものです。リハチョーフ等の現代語訳よりも, 少なくとも語順に関しては, 自然な文章になっています。同じように模式化してみると 5b) のようになります。違いは一目瞭然です。SV 語順が圧倒的に優勢です。主語を省略した文も殆どありません¹¹。

5) ソロヴィヨフによる同内容の文章¹²

- a. Убив Игоря, древляне^{S1} стали^{V1} думать: «Вот мы убили русского князя, возьмем

¹¹ V と S の通し番号は, 4a) の古ロシア語のテキストに対応する動詞あるいは名詞が現れる場合に限り, 同じ番号をふった。

¹² Соловьев, С. М. История России с древнейших времен, Кн.1. (т. 1-2.) М.: «Изд. Социально-экономической литературы». 1959. 153-154. (原著は 1851 刊)

теперь жену его Ольгу за нашего князя Мала, а с сыном его, Святославом, сделаем, что хотим». Порешивши таким образом, древляне^{S2} послали^{V2} двадцать лучших мужей своих к Ольге в лодье. Узнав^{V14}, что пришли^{V15} древляне^{S15}, Ольга^{S16} позвала^{V16} их к себе и спросила^{V19}, зачем они пришли? Послы^{S20} отвечали^{V20}: «Послала нас Древлянская земля сказать тебе: мужа твоего мы убили, потому что он грабил нас, как волк, а наши князья добры, распасли Древлянскую землю, чтобы тебе пойти замуж за нашего князя Мала?» Ольга^{S22} сказала^{V22} им на это: «Люба мне ваша речь; ведь, в самом деле, мне мужа своего не воскресить! Но мне хочется почтить вас завтра пред своими людьми; теперь вы ступайте назад в свою лодью и разлягтесь там с важностью; а как завтра утром я пришлю за вами, то вы скажете посланным: не едем на конях, нейдём пешком, а несите нас в лодье! Они вас и понесут». Когда древляне^{S23} ушли^{V23} назад в свою лодку, то Ольга^{S24} велела^{V24} на загородном теремном дворе выкопать большую, глубокую яму и на другое утро послала^{V25} за гостями, велев сказать им: «Ольга зовет вас на великую честь». Древляне^{S29} отвечали^{V29}: «Не едем ни на конях, ни на возах и пешком нейдём, несите нас в лодье!». Киевляне^{S30} сказали^{V30} на это: «Мы люди невольные; князь наш убит, а княгиня наша хочет замуж за вашего князя», — и понесли^{V31} их в лодье, а древляне^{S32} сидя^{V32} важничали^{V33}. Когда принесли^{V34} их на теремный двор, то бросили^{V36} в яму как есть в лодье. Ольга^{S37} нагнулась^{V37} к ним и спросила^{V38}: «Довольны ли вы честью?». Древляне^{S39} отвечали^{V39}: «Ох, хуже нам Игоровой смерти!». Княгиня^{S40} велела^{V40} засыпать их живых и засыпали^{V41}.

- b. S1V1—S2V2—V14—V15S15—S16V16—V19—S20V20—S22V22—
S23V23—S24V24—V25—S29V29—S30V30—V31—S32V32—V33—V34—
V36—S37V37—V38—S39V39—S40V40—V41

このような現代語との語順の違いは、たまたまこの記事で見られるものではありません。4) のように VS 語順が優勢な文脈は『過ぎし年月の物語』の中で、ごく普通に見られます。その基調をなしていると言ってもよいでしょう。ところが

この年代記をさらに読み進めると、所々でこれとは逆に、現代語と同じSV語順の文が集中して現れる箇所があることに気づきます。例えば次の6)がその例です。969年の記事です。上の4)に登場する公妃オリガの死を記した、そのすぐ後の記述です。

6) 969年、公妃オリガの死の記事のあとで^{13, 14}

- a. си^{S1} быс(ть)^{V1}(aor.3sg.) предътекущия кр(е)стьянстѣи земли. аки деньица предъ с(о)лнц(е)мь. и аки зоря предъ свѣтомь. си^{S2} бо съяше^{V2}(impf.3sg.) аки луна в ноши. тако и си^{S3} в невѣрныхъ ч(е)л(о)в(ѣ)ц(е)хъ свѣтящеся^{V3}(PrPrtA.). аки бисеръ в калѣ. кални бо бѣша^{V4}(impf.3pl.) грѣх(омь). не омовени^{V5}(PtPrtP.) кр(е)щ(е)н(ѣ)мь с(вя)т(ы)мь. си^{S6} бо омыся^{V6}(aor.3sg.) купѣлю с(вя)тою. и совлечеся^{V7}(aor.3sg.) грѣховною одежевь. ветхаго ч(е)л(о)в(ѣ)ка Адама. и въ новии Адамъ облечеся^{V8}(aor.3sg.) еже^(S9=Rel.Pron.) есть^{V9}(pres.3sg.) Х(ристо)съ. мы^{S10} же рцѣмъ^{V10}(Impr.1pl.) к неи. «рад(у)ися Руское познанье. къ Б(ог)у начатокъ примиренью примиренью^A быхомъ^B». си^{S11} первое вниде^{V11}(aor.3sg.) в ц(а)рство н(е)б(е)сное от Руси. сию бо хвалят(ь)^{V12}(pres.3pl.) Рустие с(ы)н(о)ве^{S12}. аки началницю. ибо по см(е)рти моляше^{V13}(impf.3sg.) Б(ог)а за Русь. пр(а)в(е)дн(ы)хъ бо д(у)ша^{S14} не умирают^{V14}(pres.3pl.). якоже реч(е)^{V15}(aor.3sg.)

¹³ 以下の文中、A. 二つ目の примиренью は削除し、また B. бысть、C. похваляему、D. сию、E. видяще、F. лежащо、G. защитиль のように読む。

¹⁴ 聖書本文からの引用は『』で囲んで示す。語順を含め、聖書テキストの忠実な訳である可能性を考え、ここでの年代記の言語そのものの分析からは外す。年代記中の聖書テキストの引用の問題については次を参照。Cato Akixuro. Цитаты из Библии в «Повести временных лет» // Comparative Studies in Slavic Languages and Literatures: Japanese Contributions to the 13th International Congress of Slavists. Tokyo.: Japanese Association of Slavists. 2003. 5-38.; 佐藤昭裕「古ロシア年代記『過ぎし年月の物語』における聖書からの引用」『人文知の新たな総合に向けて 21世紀 COE プログラム「グローバル時代の多元的人文学の拠点形成」第2回報告書 IV [文学篇 1 論文]』京都大学大学院文学研究科, 2004. 45-84.; 前掲佐藤『中世スラブ語研究』349ff.

Соломанъ^{S15}. 『похвала^C пр(а)в(е)дн(о)му възвеселят(ся) людѣ.』 б(е)с(ъ)см(е)ртѣ бо
 есть^{V16} память^{S16} его. яко от Б(о)г(а) познавается^{V17} (pres.3sg.) и от ч(е)л(о)в(ѣ)къ.
 се^D бо вси^{S18} ч(е)л(о)в(ѣ)ци прославляютъ^{V18} (pres.3pl.) видяща^{E, V19}
 (PrPrtA.) лежащая^F в тѣлѣ на многа лѣт(а). реч(е)^{V20} (aor.3sg.) бо пр(о)п(о)къ^{S20}
 『прославляющая мя прославлю.』 о сяковыхъ(ъ) бо Д(а)в(ы)дъ^{S21}
 гл(агола)ше^{V21} (impf.3sg.) 『в память(ъ) [вечную]. пр(а)в(е)дн(и)къ будетъ.
 от слуха зла не убоится. готово с(е)р(д)це его уповати [на] Г(о)с(под)а.
 утвердися с(е)р(д)це его и не подвижется.』 Соломанъ^{S22} бо реч(е)^{V22} (aor.3sg.)
 『пр(а)в(е)дн(и)ци въ вѣки живут и от Г(оспод)а мзда имъ есть. и строенье
 от Вышняго. сего рад(и) примуть ц(а)рствие красотѣ. и вѣнецъ добротѣ
 от руки Г(о)с(под)ня. яко десницею покрыетъ я. и мышцею защититъ я.』
 защититъ^{G, V23} (l-Prt.) бо есть^{V23} (pres.3sg.) сию бл(а)ж(е)ну Вольгу. от противника
 и супостата дьявола. [68-7]

- b. この女（オリガ）は^{S1}、日の出前の明星のように、また夜明け前の空焼けの
 ように、このキリスト教の国にとっての先駆者であった^{V1}。この女は^{S2}夜の
 闇のなかの月のように輝いていた^{V2}。そのようにこの女は^{S3}、神を信じない
 人々の中であって、泥の中の真珠のように光を放っていた^{V3}。（人々は）罪
 に汚れていて^{V4}、聖なる洗礼によって清められていなかった^{V5}。この女は^{S6}
 聖なる洗礼盤によって清められ^{V6}、古き人アダムの罪深い衣を脱ぎ^{V7}、キリ
 ストである^{V9}新しきアダムを身にまとった^{V8}のである。我々は^{S10}彼女に向
 かって言おう^{V10}、「喜びなさい、ルーシが神を知ったことを。（これが私た
 ちと神との）和解の始まりでした。」この女は^{S11}初めてルーシから天の王国
 に入った^{V11}。この女をルーシの子たちは^{S12}先達として讃えている^{V12}。死後
 も彼女がルーシのために神に祈っている^{V13}からである。正しい者の魂は^{S14}
 死なない^{V14}。ソロモンが^{S15}言っている^{V15}ように、『讃えられる正しい者を
 人々は喜ぶ【箴言 29.2】。』神と人々によって認められる^{V17}のであるから、
 正しい者の思い出は^{S16}不死である^{V16}。この者をすべての人は^{S18}讃えてい
 る^{V18}。永年にわたり肉体の中で（朽ちずに）保たれているのを見た^{V19}から
 である。預言者は^{S20}言った²⁰、『私を尊ぶ者たちを私は尊ぶ【サムエル記上

2.30】。』このような者たちについてダビデは^{S21} 言った^{V21}, 『正しい者は「永遠に」記憶されるであろう。彼は悪いおとずれを恐れず, その心は主に信頼してゆるがない。その心は落ちついて恐れることがない【詩篇 112.6-8】。』ソロモンは^{S22} 言った^{V22}, 『正しい者は永遠に生き, 彼らには主の報いといと高さものの助けがある。この故に(正しい者は)美しい天国と善の冠を主の手より受ける。(主は)右手で彼らを覆い, 腕で彼らを守られる【外典ソロモンの知恵 5.15-16】。』(主は)この至福なオリガを, 敵であり, 対抗者である悪魔から守られた^{V23}のである。

- c. S1V1—S2V2—S3V3—V4—V5—S6V6—V7—V8—V9—S10V10—
S11V11—V12S12—V13—S14V14—V15S15—V16S16—V17—S18V18—
V19—V20S20—S21V21—S22V22—V23

○ 合計 VS : SV = 4 : 10, SV タイプの文が優勢

冒頭の部分を少し読んでみます。си^{S1} быс(ть)^{V1} предътекущая「この女(オリガ)は先駆者であった」, си^{S2} бо съяше^{V2}「この女(オリガ)は輝いていた」, тако и си^{S3} в невѣрныхъ ч(е)л(о)в(ѣ)ц(е)хъ свѣтящеся^{V3}(PrPrtA.)「そのようにこの女(オリガ)は神を信じない人々の中であって光りを放っていた」というように, SV 語順の文が続きます。この文脈でも上の 4) と同じように登場人物の台詞, V だけの文, そして新たに加わった聖書からの引用部分を外して模式化します。すると 6c) のようになります。VS : SV = 4 : 10 で明らかに SV タイプの文が優勢になるのです。

4) と 6) ではどこが違うのでしょうか。まず内容が違います。4) では具体的事実, すなわち歴史的出来事, 事件がそのまま語られています。一方 6) では, その事件の主要な登場人物について, ここではオリガ公妃について, その人柄, 信仰, 功績が評価され, コメントされるのです。

形式も違います。4) ではもっぱら動詞の過去形が使われています。さらに aorist と imperfect が交替して現れ, 前景と背景の出来事が区別されます。

内容的に一貫し, 動詞の過去形が使われる文脈, aorist と imperfect の交替が物語に「浮き彫り効果」を与える文脈, これはヴァインリヒの言う「語り」のテク

ストそのものです。もう一つ特徴があります。登場人物の言葉、台詞が直接話法で引用されているのです。これにより事件はいつそう鮮烈に、臨場感をもって語られます。

6) の文脈はどうでしょう。こちらは4) と対立しているからと言って、単純に「説明」のテキストとみなすことはできません。説明のテキストではもっぱら動詞の現在形が使われます。しかし、ここでは過去と現在の両方が現れています。しかしこれこそが、このテキストの特徴と考えられます。過去形を使ってその人物の業績を再確認します。そして現在形を使って現在の世界と結びつけ、その人柄を評価するのです。さらに聖書本文からの引用がその評価を裏付けます。この評価は、この年代記の記者であるベチェルスキー修道院の僧たちの立場から行われます。内容的に一貫し、形式的にも一定の特徴を持つこの文脈も、一つのテキストタイプと見ることができます。

『過ぎし年月の物語』に現れる4) のタイプのテキストを「事実叙述」——若い頃はちゃんと発音できたのですが、この年になると舌を噛みそうです。もう少し発音しやすい名前をつけておけばよかったと思います——、6) のタイプのテキストを「コメント」タイプのテキストと呼ぶことにします。それぞれの特徴は7) のようにまとめることができます。

7) 二つのテキストタイプ：「事実叙述」と「コメント」

A. 「事実叙述」タイプ。例4)

内容：歴史的事実、事件について語る。

形式：動詞の過去形 (aorist, imperfect) を使用。

その他：直接話法で引用された登場人物の言葉を含む。

語順：VS 語順の文が優勢。

B. 「コメント」タイプ。例6)

内容：歴史的出来事的主要登場人物について年代記作者が評価する。

形式：動詞の過去形を用いて事実を確認し、現在形を用いて評価する。

その他：聖書本文を引用し評価の根拠とする。

語順：SV 語順の文が優勢。

VS か SV かという語順の違いが、これだけのことと関係しているのです。図式的に言えば、この年代記全体のテキストは、この二つのタイプのテキスト部分が交互に現れることによって構成されます。

ここで厳密に考えると、「事実叙述」タイプのテキスト中に引用される登場人物の言葉、すなわち「台詞」の部分と、「コメント」タイプのテキスト中に現れる「聖書」本文も、独立したテキスト部分として扱うべきです。従って最終的には4つのタイプのテキストが区別されることになります。

8) 『過ぎし年月の物語』を構成するテキストのタイプ。①, ②, ④は書き言葉、
Cは話し言葉

- ① 「事実叙述」タイプ:「コメント」タイプのテキストと交互に現れる。
- ② 「コメント」タイプ:「事実叙述」タイプのテキストと交互に現れる。
- C 「直接引用」タイプ:「事実叙述」タイプのテキスト中に現れる。
- ④ 「聖書引用」タイプ:「コメント」タイプのテキスト中に現れる。

「事実叙述」と「コメント」タイプは交互に現れます。そして「直接引用」は「事実叙述」の内部に、「聖書引用」は「コメント」タイプの内部に現れます。また「事実叙述」「コメント」「聖書引用」の3つは書き言葉です。「直接引用」は話し言葉のいわばサンプルとなります。

この4つのタイプのテキストを区別したうえで、あらためて語順の問題に帰ります。VS 語順, SV 語順のどちらが優勢かということは、テキストのタイプによる文体の違いから出ていと考えられます。その際、いずれか一方が普通の文体、日常的言語の文体であり、他方が特別な文体であると考えるのが自然です。どちらが日常の文体か、それを確かめるには話し言葉、「直接引用」タイプのテキストが手がかりになります。ここで、先ほど後回しにした、4) の「オリガの第1の復讐」の物語中に現れる登場人物の「台詞」を抜き出してみます。次のようになります。

9) 4) の「オリガの第1の復讐」の物語中に現れる登場人物の言葉

- i ドレヴリャネの言葉：«се князя убихомъ^{V1}(aor.1pl.) Рускаго. поимемъ^{V2}(pres.1pl.) жену его Вольгу за князь свои Малъ и С(вя)тослава. и створимъ^{V3}(pres.1pl.) ему якоже хощемъ^{V4}(pres.1pl.)». 「さあ、我々はルーシの公を殺した^{V1}。彼の妻オリガを自分たちの公マルのために捕えよう^{V2}。そしてスヴァトスラフも（捕え）、これを思うまま^{V4}にしよう^{V3}。」

V1—V2—V3—V4

- ii オリガの言葉：«добри госте^{S1} придоша^{V1}(aor.3pl.)». 「よい客人たちが^{S1}来た^{V1}。」

S1V1

- iii ドレヴリャネの使者の言葉：«придохомъ^{V1}(aor.1pl.) княгине». 「私たちは来しました^{V1}、公妃よ。」

V1

- iv オリガの言葉：«да гл(аголи)те^{V1}(Impr.2pl.) что ради придосте^{V2}(aor.2pl.) сѣмо». 「何のためにお前たちはここへ来た^{V2}のか言いなさい^{V1}。」

V1—V2

- v ドレヴリャネの使者の言葉：«посла^{V1}(aor.3sg.) ны Дервьска земля^{S1}. рькуше^{V1'}(PrPrtA.)¹⁵ сие «мужа твоего убихомъ^{V2}(aor.1pl.). бяше^{V3}(impf.3sg.) бо мужъ твой^{S3} аки волкъ. восхищая^{V3'}(PrPrtA) и грабя^{V3''}(PrPrtA). а наши князи^{S4} добри суть^{V4}(pres.3pl.). иже^(S5: Rel.Pron.) распасли^{V5}(l-Prt.) суть^{V5'}(pres.3pl.)

¹⁵ v の例中の посла^{V1}(aor.3sg.) ... рькуше^{V1'}(PrPrtA.) は послати「使者を送る」と речи「言う、語る」という二つの動詞を使って「使者を送って言う、使者を送って言わせる」という単一の発話行為を表すと考え。このような動詞表現を複合的発話動詞と呼ぶことにする。詳細は次を参照。Сато Акихиро. Глагола и рече в старославянском языке // Japanese Slavic and East European Studies 15. 1996. 47-93.; Сато Акихиро. Глаголы речи в старославянском языке // Comparative Studies in Slavic Languages and Literatures: Japanese Contributions to the 12th International Congress of Slavists. Tokyo: Japanese Association of Slavists. 1998. 113-149.; 前掲佐藤『中世スラブ語研究』178ff.

Деревьску землю. да поиди^{V6}(Impr.2sg.) за князь нашъ за Маль»». 「ドレヴリャネの国が^{S1}, こう言って^{V1}, 私たちを使者として遣わした^{V1}のです。『私たちはあなたの夫を殺しました^{V2}。あなたの夫が^{S3}狼のように盗み^{V3}, 掠奪^{V3}」を行っていた^{V3}からです。でも私たちの公たちは^{S4}善良で^{V4}, ドレヴリャネの国をよく治めてきました^{V5}。私たちの公マルに嫁いで下さい^{V6}。』」
V1S1—V2—V3S3—S4V4—V5—V6

- vi オリガの言葉: «люба ми есть^{V1}(pres.3sg.) рѣчь^{S1} ваша. уже мнѣ мужа своего не крѣсити. но хочу^{V2}(pres.1sg.) вы почтити наутрия предъ людьми своими. а нынѣ идѣте^{V3}(Impr.2pl.) в лодью свою. и лязите^{V4}(Impr.2pl.) въ лодьи величающеся^{V5}(PrPrtA.). [и] азъ^{S6} утро посю^{V6}(pres.1sg.) по вы. вы^{S7} же рѣцѣте^{V7}(Impr.2pl.) «не едемъ^{V8}(pres.1pl.) на конѣх(ъ). ни пѣши идемъ^{V9}(pres.1pl.). но понесѣте^{V10}(Impr.2pl.) ны в лодѣх». и възнесутъ^{V11}(pres.3pl.) вы в лодьи». 「私にはお前たちの言葉が^{S1}気に入りました^{V1}。もう私には自分の夫を生き返らせることができません。だから私は明朝自分の家臣の前でお前たちに敬意を表したいと思います^{V2}。いまは自分たちの船に戻り^{V3}, 威張って^{V5}船に入りなさい^{V4}。私は^{S6}(明)朝お前たちを迎えに使者を送りましょう^{V6}。お前たちは^{S7}『我々は馬でも行かぬ^{V8}。徒歩でも行かぬ^{V9}。我々を船に乗せたまま運べ^{V10}』と言いなさい^{V7}。そうすれば彼らはお前たちを船に乗せたまま運ぶでしょう^{V11}。』」

V1S1—V2—V3—V4—V5—S6V6—S7V7—V8—V9—V10—V11

- vii オリガの家来たちの言葉: «зоветь^{V1}(pres.3sg.) вы Ольга^{S1} на честь велику».「オリガが^{S1}大きな栄誉(を与える)のためにあなた方を呼んでいます^{V1}。』」

V1S1

- viii ドレヴリャネの使者の言葉: «не едемъ^{V1}(pres.pl.) на конихъ ни на возѣхъ. [ни пѣши идемъ^{V2}(pres.1pl.)] понесѣте^{V3}(Impr.2pl.) ны в лодьи». 「我々は馬でも車でも行かぬ^{V1}。[徒歩でも行かぬ^{V2}。] 我々を船に乗せたまま運べ^{V3}。』」

V1—V2—V3

- ix オリガの家来たちの言葉: «намъ неволя князь^{S1} нашъ убьень^{V1}(PtPrtP.). а княгини^{S2} наша хоче^{V2}(pres.3sg.) за вашъ князь». 「仕方がありません。私たち

の公は^{S1} 殺され^{V1}、また私たちの公妃は^{S2} あなた方の公に嫁ごうと望んでいます^{V2}。」

S1V1—aS2V2

(x「オリガの言葉」、xi「ドレヴリャネの言葉」には動詞が現れないので省略する。)

○ 合計：VS：SV = 4：6

それぞれを例文の4) や6) のように模式化してみます。そのうえで全体を合計すると VS：SV = 4：6 になります。話し言葉、日常の言語では現代語と同じく、SV が優勢な語順、自然な語順なのです。話し言葉では、語順について現代語と同じ機能的原理が働いていたようです。書き言葉でその語順を反映するのは「コメント」タイプのテキストです。一方の「事実叙述」タイプで優勢な VS 語順は、話し言葉の有標の語順を用いていることになります。しかし有標の形式が一回ごとに選択され、かつ多数を占めるのは考えにくいことです。「事実叙述」タイプのテキストの、決まった文体として、VS 語順があると考えられます。

このように『過ぎし年月の物語』では、テキストのタイプと語順が関係していることになります。そういう目でもう一度テキストを眺めると、同じ SV 語順の文でも、「事実叙述」タイプに現れるものと「コメント」タイプに現れるもので、違いがあることに気がつきます。あらためて4) の例文を見てみましょう。SV 語順の文の多くで、主語 S とともに強調の小詞 же「しかるに、一方」が現れていることに気づきます。9 例中 5 例で же が現れます。これらの文は直前の文と異なる主語を持っています。ここで же は「主語の名詞」を強調するのではなく、「主語の交替」を強調するのです。

「事実叙述」タイプのテキストでは、VS 語順の文が連続して現れ、次々と新しい状況が出現していく様を述べています。же をともない、主語の交替を強調する SV 語順の文は、この事件の流れを引き留めます。これによって語りに一定のリズムが生じます。これが「事実叙述」タイプのテキストに特徴的な「文体」です。VS 語順の文と же を伴う SV 語順の文が一体となり、「事実叙述」タイプのテキストの「語りのスタイル」を作るのです。

一方「コメント」タイプのテキストに現れるSV語順の文は、*же*を伴うことは殆どありません。6)では10例中1例だけです。主語の交替も任意です。連続する場合もあれば、交替する場合もあります。「コメント」タイプのテキストの基本語順はSVです。そしてその語順は現代語と同じ機能的原理によって一回ごとに選択されるのです。

以上、『過ぎし年月の物語』における語順についての観察をまとめると、10)のようになります。

10) 語順に関して

- a. 「事実叙述」タイプのテキストの語順はVSを基本とし、*SжеV*がこれと交替する。特別な「語りのスタイル」をなす。
- b. 「コメント」タイプのテキストの語順は「直接引用」タイプの語順、すなわち話し言葉の語順と一致する。現代語と同じ機能的原理によって選択される。
- c. 「直接引用」タイプのテキスト、すなわち話し言葉の基本語順は現代語と同じくSVである。現代語と同じ機能的原理によって選択される。

内容的には、「事実叙述」タイプのテキストでは戦争の記録を始め、俗世間の出来事が語られます。一方「コメント」タイプのテキストでは、聖書の引用を含む宗教的、道徳的判断が下されます。この内容から見ると「事実叙述」の方が話し言葉と同じ日常の文体で書かれ、「コメント」タイプの方が何か特別な文体で書かれていると、考えたくなります。しかし実際はその逆です。語順に関して、二つのタイプのテキストの文体は、内容から予測されるものとは、反対の方向を指しています。

2. 数量的議論

以上の観察結果は、単なる偶然であって、たまたま例文にあげた文脈について

言えることと思われるかも知れません。そこで第1節の観察を数量的に確認します。資料は1926年刊行の『ロシア年代記全集 第1巻第1部 第2版』所収のラブレチー本『過ぎし年月の物語』テキストの約3分の1に当たる14箇所、98コラム中の動詞3,192個です。横軸にテキストのタイプ、縦軸に語順による分類を示しました。各数字の下の「%」は、Vだけの文を除く5種類の文の合計を分母とし、各語順の文の起きる割合を示したものです。各数字の右肩および左下の小さな数字¹⁶の意味するところについては、次の第3節で議論します。

11) テキストのタイプと語順：定動詞および述語的分詞^{17, 18}

	事実叙述	コメント	直接引用
SV	₃ 138 ¹ 15.4%	₁₉ 143 ¹ 49.8%	₅ 113 52.3%
SжеV	₁₁ 258 ⁴³ 28.7%	₇ 25 8.7%	₁ 4 1.9%
aSV	₁ 42 4.7%	11 3.8%	22 10.2%
VS	₄ 427 ¹ 47.5%	₃ 101 35.2%	₂ 77 ¹ 35.6%
VжеS	₁ 33 3.7%	7 2.5%	0 0%
V	1100	370	321
計	₂₀ 1998 ⁴⁵	₂₉ 657 ¹	₈ 537 ¹
うち明示的Sを持つのは	₂₀ 898 ⁴⁵	₂₉ 287 ¹	₈ 216 ¹

¹⁶ 右肩の小数字は当該の語順の文で主語Sとして遠称の指示代名詞 онъ が現れる場合、左下の小数字は主語Sとして近称の指示代名詞 съ が現れる場合を示す。いずれも内数。

¹⁷ 前掲佐藤『中世スラブ語研究』12ff., 68ff. を参照。

まず「事実叙述」タイプについて見てみましょう。明示的主語を持つ文のなかで VS 語順の文が優勢なこと、全体の半分を占めていることが確認できます。また SV 語順の文について、же を伴う SжеV タイプの文が、単純な SV タイプの約 2 倍多く現れることが確認されます。

次に「コメント」タイプについて見ます。小詞 же を伴わない単純な SV 語順の文が優勢で、全体の半数を占めていることが確かめられます。

「直接引用」タイプのテキストも同様です。そして「コメント」タイプと「直接引用」タイプの間には、全体として大きな差異はないことが分かります。「コメント」タイプのテキストは、書き言葉ですが、語順に関しては話し言葉である「直接引用」タイプと同じ特徴を持っていることになります。

また小詞 же が「事実叙述」「コメント」「直接引用」の順に多く現れること、接続詞 а は「直接引用」に多く現れることが観察されます。же は書き言葉に属し、а は話し言葉に属していることになります。

この節での数量的調査の結果は、前節で見た文脈に基づく観察が偶然でないことを示しています。

3. テキストのタイプと指示代名詞

指示代名詞の使用についても、テキストのタイプとの相関関係を見ることができます。上の 0 節でテキスト言語学の考えの幾つかを見ました。そこで、結束的

¹⁸ 次のような場合をデータの範囲から除いた。1. 主語が関係節化された関係節など構造上主語の位置が固定している文、2. 無人称文や不定人称文など、構造上主語が存在しない文、3. 命令法など明示的主語を取り得るが、現実には殆ど取らないもの、4. 語順が確定できない場合、5. 動詞の性質が弱い分詞など、6. 構造上、上の 1 から 5 の動詞形式に従属しているもの、7. 「聖書引用」テキストに属するもの、8. その他。また完了や複合的発話動詞などの複合形は合わせて 1 つと数え、語順については、線状構造において先頭に現れるものを基準に判定した。詳細は佐藤『中世スラブ語研究』69ff. を参照。

テキストを作る手段としてハリデイとハサンが5つの方法をあげたことを見ました。その中の一つが「指示」reference（それ自身単独では意味解釈ができず、意味解釈のために何か他のものを参照することが必要になる言語形式）です。英語では、人称代名詞、指示詞、比較の意味を持つ形容詞がその代表ということになります。そのうちの3人称の人称代名詞と指示詞の働きを兼ねるのが古ロシア語の指示代名詞です。

古ロシア語には、直示的な用法にもとづいて遠称、近称、中称とされる3つの指示代名詞があります。遠称が онъ — 現代語の3人称代名詞 он と同じ形です —, 近称が съ — сей のさらに古い形です。イディオムの до сих пор, 副詞 сегодня の構成要素と言ったら親しみがわくかも知れません。そして中称が тъ で、これは reduplication の結果 тот になりました。しかし年代記ではこの3つの指示代名詞が、テキストの中で同時に現れ、そのまま話し手との距離の違いを表しているわけではありません。指示代名詞の使用についても、テキストのタイプによる分布の違いがあるのです。

ここでもう一度4)を見直すと、12)に再掲したように、SжеV構文の主語として遠称の онъ が3回現れていることが分かります。

12) 4)の「事実叙述」タイプのテキストに現れる遠称の онъ¹⁹

- i он^{S29} же рѣша^{V29} 「彼らは^{S29} 言った^{V29}」
- ii он^{S32} же сѣдяху^{V32} 「彼らは^{S32} …… 座っていた^{V32}」
- iii он^{S39} же рѣша^{V39} 「彼らは^{S39} 言った^{V39}」

遠称の指示代名詞 онъ の使用も、語順とともに、「事実叙述」タイプのテキストの「語りのスタイル」を構成しているのです。その際、照応関係を見ると、直前の文の主語でなく、直前の文における斜格の補語が先行詞になります。つまり主語は連続せず、交替するのです。主語として、主格で現れる先行詞はもっと前

¹⁹ 例中に現れる они は онъ の男性複数形。

方、遠いところに現れます。主格形の先行詞との「テキスト上の距離が遠いこと」——これが онъ の「遠称」であることの意味なのです。

一方、近称の съ は、13) に再掲したように、「コメント」タイプのテキストで、単純な SV 語順の文の主語＝テーマとして現れます。

13) 6) の「コメント」タイプのテキストに現れる近称の съ²⁰

- i си^{S1} быс(ть)^{V1} предътекущия кр(ес)тяньстѣи земли. 「この女（オリガ）は^{S1}, …… このキリスト教の国にとっての先駆者であった^{V1}。」
- ii си^{S2} бо съяше^{V2} 「この女（オリガ）は^{S2} …… 輝いていた^{V2}。」
- iii си^{S3} в невѣрныхъ ч(е)л(о)в(ѣ)ц(е)хъ свѣтящеся^{V3} 「この女（オリガ）は^{S3}, 神を信じない人々の中にあって, …… 光を放っていた^{V3}。」
- iv си^{S6} бо омыся^{V6} 「この女（オリガ）は^{S6} …… 清められ^{V6},」
- v си^{S11} первое вниде^{V11} в ц(а)рство н(е)б(е)сное от Руси. 「この女（オリガ）は^{S11} 初めてルーシから天の王国に入った^{V11}。」

ここで女性形 си の指示対象はすべてオリガです。先行詞を文脈の中に求めることもできますが、コメントの対象となる人物を、直接指していると見るべきでしょう。文脈外の照応、ハリデイとハサン²¹ の用語を借りれば外部照応 exophora ということになります。ここで「近称」とはコメントする年代記作者（さらにはそれを読む読者）とコメントの対象となる人物の心理的な近さ、絶対的近さを表します。この用法は、話し言葉での、直示的用法の延長線上にあると考えられます。

遠称の онъ と近称の съ の分布の違いは 11) に示した「テキストのタイプと語順」の表でも確かめることができます。先ほどは説明を飛ばしましたが、各語順の文の数を示した数字の右肩と左下に小さな数字があります。右肩の数字は主語

²⁰ 例中に現れる си は съ の女性単数形。

²¹ Halliday and Hasan, *Cohesion in English*, 33.

として онъ が現れる回数、左下の数字は съ が現れる回数です。「事実叙述」タイプの SжеV 構文の主語として онъ が 43 回現れています。同じ構文の主語として съ が現れる回数は遙かに少なくなっています。一方「コメント」タイプの単純な SV 語順の文の主語として、съ が 19 回現れています。「コメント」タイプの文の主語として онъ が現れることは殆どありません。以上、数量的調査もこの節での文脈による観察結果を支持します。

最後に「中称」の тъ です。これは特定の分布を持たない、中立的な形と考えられます。ただし『過ぎし年月の物語』では、онъ や съ に比べその使用の数は限られています。тъ についての議論は省略します。

この節での観察結果は次の 14) のようにまとめられます。

14) 書かれたテキスト中での指示代名詞 онъ 「遠称」、съ 「近称」、тъ 「中称」の使用

онъ : 「事実叙述」のテキスト中で使用する : 先行詞とのテキスト上の距離が遠いことを示す。語順、小詞 же の使用とともに「事実叙述」タイプのテキストの「語りのスタイル」の構成要素をなす。

съ : 「コメント」のテキスト中で使用する : コメント対象を直接指し、その人物との心理的距離が近いことを示す。

тъ : 特別の分布を持たない。実際の使用は онъ や съ に比べ少ない。

4. 結び²²

ということで『過ぎし年月の物語』の言語について、テキストの構造、そして

²² 当日配布のハンド・アウトでは、第 4 節のタイトル「テキスト言語学的に見た『過ぎし年月の物語』の言語と古教会スラブ語の影響の可能性」をあげていたが、時間の関係で省略した。ここでも省略する。

語順や指示代名詞の使用といった談話レベルの現象について考えてみました。これで今日の私の話は終わりにさせていただきます。

長々と話してしまいましたが、決して悪意からではありません。チャーホフの「退屈な話」に出てくるミハイル・フョードロヴィチが、式辞を省略せずに最後の4枚まで読み切ったのを真似た訳でもありません。

私は要領よく話すのが苦手で、いつもはじめに余計なことを言ってしまいます。その結果最後に時間がなくなって、駆け足になってしまいます。今日もそうでした。それで口頭発表が嫌で、避けてまわり、ロシア文学会の全国大会でも、今まで一度も発表をしたことがありません。この賞をいただいたのは、せめて一度くらいは皆の前で話をしていけ、というお叱りか、励ましか、そんな皆様のお気持ちかと思い、今日はお話しさせていただきました。貴重な機会を与えていただき、どうもありがとうございました。

(さとう あきひろ)

日本ロシア文学会大賞(2020年度)選考結果報告

服 部 文 昭

2020年度(第7回)日本ロシア文学会大賞候補者につき、募集締め切りまでに一件の推薦がありました。これについて第二回委員会(4月15日~4月20日にメール審議形式にて開催)において審議し下記の通りに異議無く決定されたので、ここにご報告いたします。

候補者：中澤敦夫氏(中部支部)

主たる理由となる功績：中世ロシア研究を中心とする多大な学術業績

大賞候補者として推挙された中澤敦夫氏は富山大学名誉教授。上智大学外国語学部ロシア語学科から早稲田大学大学院文学研究科修士課程、一橋大学大学院社会学研究科後期博士課程に進まれ研鑽を積まれた。その間、1989年9月、第1期ソ連政府奨学生としてレニングラード大学文学部への留学を果たし(1990年7月まで)、その後、新潟大学、富山大学にて研究と教育に邁進された。

中澤氏は多岐にわたる中世ロシア研究、すなわち、『長司祭アヴァクーム自伝』研究に始まり、癡癡行者研究、年代記研究、世俗文学研究、イコン研究など、さまざまな主題に関する中世ロシアの研究論文、学会報告を発表されている。リハチョフ賞受賞(2017年)に象徴されるように、その研究はロシアでも高く評価されている。また、中澤氏の古儀式派研究は、単なる蘊蓄の深さを越えてその着眼点や分析の鋭さも高く評価するに値する。ロシアからの研究者を招聘しての古儀式派研究会の活動にも精力的に取り組み、国際協力・国際交流の観点からの貢献も大きい。

上のような中世文学分野での大きな専門的な研究成果のみならず、中澤氏は、ストルガツキイ兄弟の SF 作品の翻訳や『ロシア詩鑑賞ハンドブック』（いずれも群像社から刊行）を始めとする解説書等の執筆など、普及・教育に関する多彩な活動によってもロシア文学研究や知識の普及に大きく貢献してきた。

以上のことから、中澤敦夫氏が日本ロシア文学会大賞候補者として真にふさわしく、また、この今回の授賞が、我が国の中世ロシア研究の水準の高さを内外に知らしめる好機となることにも間違いがない。

（はっとり ふみあき）

学会賞

高橋知之氏の著書『ロシア近代文学の青春』に学会賞

ヨ コ タ 村 上 孝 之

本年度のロシア文学学会学会賞は、論文については対象作なし、著書については高橋知之氏の著書『ロシア近代文学の青春——反省と直接性のあいだで』（東京大学出版会、2019年6月）に授与することが決定した。

本年度の学会賞の選考についてはまず2019年12月末を締め切りに一般会員より推薦を募ったが、寄せられなかった。そののち2020年3月末を締め切りに、学会賞選考委員に推薦を要請し、その結果、論文については候補作なし、著書については高橋氏の著書が挙げられた。今年はコロナ禍のため、例年六月に開催していた委員会を開くことができず、そのかわりに委員がこの推薦について慎重なメール審議を重ね、標記の結論に達した。以下、その議論の内容をもとに、ヨコタ村上の文責で本年度の選評を行う。

論文については、『ロシア語ロシア文学研究』第51号掲載の、宮崎衣澄会員著「大阪ハリストス正教会のイコノスタス」を推す声もかなり出たが、宮崎氏はすでに2010年度に論文部門で受賞しており、規約上、見送られた。氏が将来、論文を著書にまとめて、著書部門で学会賞を取られることを期待する。

著書部門では、高橋知之氏の『ロシア近代文学の青春——反省と直接性のあいだで』が推された。高橋氏の著書は、思想上の意味はあっても、創作の面ではおおむね不毛であったと普通、考えられている「驚くべき四〇年代」が、ロシア文学史において実は豊かな時代であったことを明らかにし、また、そのことを通じて、従来の文学史のさまざまな概念装置の読み替えを図っている。日本にお

けるロシア文学研究において、ドミナントなジャンルが詩から散文へと移行した 1840 年代のロシアの文学状況に関して、本作のように広い視座から全体的な見通しを与えようとする研究は、少なくともここ二、三〇年のスパンでみた場合、皆無である。その上、本作で中心的に採り上げられるのは、アレクセイ・プレシチュエーフとアポロン・グリゴリエフといった「マイナー」な作家たちであり、本作が、そうした作家たちの存在感を示し得ていること、また、単にあまり顧みられてこなかった作家に光をあてることを目的とするのみならず、彼らの営為を読み解くことを通して、「反省と直接性」という観念を軸にして、1840 年代の文学史的・思想史的布置を照射し、従来の、たとえば「西欧派／スラブ派」といった枠組みではないかたちで、文学史・思想史を組み替える可能性を示すことに成功している。

さらに特記すべき点として、本著が欧米のロシア文学研究の最新の成果をふんだんに取り入れていることも挙げられる。われわれのロシア文学研究が世界のロシア文学研究と切り結んでいることを感じさせるものであり、今後の日本のロシア文学研究にとって意義は大きい。

他方、高橋氏は「世界」とだけではなく、「日本」のロシア文学研究にも新たな切り込みを示している。ここで含意されているのは、日本における、思想家や文芸評論家などによる、ロシア文学研究活動である。小林秀雄、唐木順三、森有正、河上徹太郎など、多くの日本の知識人がロシア文学について重要な発言をしてきた。しかし、それらは、ロシア文学研究プロッパの研究成果とは、必ずしも交わってはいなかった。高橋氏は、第二部第二章では九鬼周造に準拠してグリゴリエフの思想を論じ、また結論では小林秀雄とグリゴリエフの親縁性を詳細に検証している。このほかにも、本文各所に、「日本」のドストエフスキー研究の成果が幅広く取り込まれている。高橋氏の仕事は、内と外の二方向にネットワークを広げているのであり、その文化的・学問的意義は大きいといえよう。

以上の理由で、本書は学会賞に値する優れた業績であると判断する。同著は四百頁近い大著で、幅広い資料渉獵と丁寧な作品の読みを繰り返したものであると同時に、独創的な切り口をも数多く示し、また日本のロシア文学研究の可能性も開示する優れた研究であるといえよう。

高橋氏は2017年には『ロシア語ロシア文学研究』第48号掲載の論文「反省と漂泊：アポロン・グリゴリエフの初期散文作品について」ですでに学会賞を受賞されている。今回の受賞作は、この論文の内容をさらに深めた内容も含む業績であり、今後もこのような形で、論文から著書へと、若い研究者たちが充実した研究を発展させ続けていくことを期待するものである。

(よこたむらかみ たかゆき)

プレシンポジウム

ロシア人にとって「正しい」とは何か
——中世ロシア書物文化の「黄金時代」

アレクサンドル・ボブロフ

1. 15 世紀の多声性

西欧の学問の伝統のなかで、グーテンベルグの活版印刷のあとにはじまる時代、すなわち、15 世紀後半はしばしば、「第 2 次情報革命」、「印刷革命」の時代と呼ばれる。「第 2 次情報革命」に特徴的なことは、活版印刷のほかに、紙が普及するのに伴って、書物という生産物の量がいちじるしく増加し、書物の性質が本質的に変化したことである。書物が世俗化して、情報を操作する、今日のマスメディアの原型ができあがった。

史料の「多声性」そのもの、諸事件にたいするさまざまな視点の存在、神学から政治にいたる広範な論争は、この情報化時代に特徴的なものだった。「いまは、家でも、道端でも、市場でも、修道士たちも、世俗人たちも、みなが疑いを抱き、みなが信仰について尋ね歩いている」と、15 世紀末にヨシフ・ヴォロツキイは述べている。

写本による書物の分量が、15 世紀は、まえの時代と比べて飛躍的に増えた。15 世紀以降の写本は、ルーシの場合、それ以前の 400 年に比べて、3 倍以上となった。15 世紀には、伝存する写本の量だけではなく、その増加のテンポもいっそう増す。14 世紀の最後の四半世紀、ラドネジのセルギイとエピファン・プレムドルィの時代に、中世ロシアの書物文化には、重大な結節点が訪れた。この時代に、社会と情報の根本的に新しい状況が生まれた。それは、修道院の図書館と

大規模な写本制作工房ができたことに伴って起こった。

2. 共住式修道院と書物文化の関係

モンゴル襲来以前の、もっとも古いロシアの修道院の絶対多数は、クティール（所有者）と呼ばれるパトロンをもつもので、公、あるいは、大貴族の「個人の帰属になる」ものだったが、中世ロシアで多くの修道院が書物のコレクションを所有しはじめるのは、財産を共有する共住制の修道院（キノヴィア）が現われてからである。書物の中心地となった修道院に特徴的なのは、それらが写本の制作、利用、保存の機能を集約していたことである。

モンゴルの侵攻以前には、こうした共住式の修道院は圧倒的少数で、キエフではわずかに、11世紀半ばに建立されたキエフ洞窟修道院だけが特別な存在だった。一方、キエフ以外の書物文化の中心地であったノヴゴロドでも、多くの写本が残されたが、ここでもある共住式修道院が特別な役割を果たしていた。神の御母生誕アントーニイ修道院である。12世紀の前半にこのアントーニイ修道院で、有名な文筆家キリクが働いていた。

『ノヴゴロド第一年代記』旧版における1136年、1137年の項の記事が書かれた年代と、ノヴゴロド人キリクが自らの著作『キリクによるすべての年数を数えるための教説』を書いた年代（1136年）は一致しているが、両者はキリクによって書かれたと考えられている。キリクは、1136年の政治的クーデターの結果、ノヴゴロドに招聘された公、スヴァトスラフ・オリゴヴィチが到着したことを記すさい、今までにない年代の数え方をしているが、この数え方は『年代記』と『教説』で共通している。このような正確で詳細な日付の確定を行なうことによって、キリクはノヴゴロドの生活において新しい時代が幕を開けたことを強調した。ノヴゴロドは、招聘された公と「契約（リャド）」を結ぶ独立共和国に生まれ変わったのである。年代記作成の黎明期に共住制修道院で制作された年代記は、反公権力の志向性をもっていた。

3. 第2次ビザンツ、南スラヴの影響——府主教フォーチイ、三位一体セルギイ大修道院、ノヴゴロド・リシツキ修道院

14 世紀の最後の四半世紀という時代はまさに、修道院の大規模な図書館が現れた時代にあたる。ルーシにおける共住制修道院の普及は、ラドネジのセルギイが自らの修道院で、共住式の修道規則を採用したことと関係がある。三位一体セルギイ修道院は、北東ルーシの書物の中心地のなかで、もっとも重要なものとなった。一方、もう一つの写本文化の中心地、ノヴゴロドの共住式修道院のなかで、ことに狐ヶ丘（リシヤ・ゴラ）の神の御母生誕修道院においては、その書物文化の開花は、聖山アトスと密接な関わりをもっていた。リシツキ修道院の修道士アルセーニイと修道院長イラリオンは、14 世紀終わり、聖山アトスへと「巡礼の旅」にでかけ、そこからいくつかの写本を持ち帰っている。この修道院は、教会の高位聖職者を養成する、一種の「神学校」の役割を果たしていた。

北東ルーシの修道院写本工房で制作された写本には、1410 年を境に、「爆発的に」ある新しい諸特徴が現れる。それは、ルーシではそれまで知られていなかった、静寂主義（ヘシカズム）的傾向をもった著作を含む文集の出現である。書物文化における急激な変化は、新しい府主教としてギリシア人フォティオスがルーシにやって来た 1410 年 4 月 22 日という日付と密接に関連している。

フォティオスは、到着の翌年、劇的な婚姻を組織した。モスクワ大公ワシーリイ 1 世の娘、アンナを、ビザンツ皇帝の息子ヨハネスに嫁がせたのである。これに伴い、モスクワでは、ビザンツとビザンツ歴代皇帝への関心が閃光のように高まる。その結果、いわゆる『ヘラス、ローマ年代記第 2 版』が成立した。この作品には、「正教による統合」という思想が結晶化していたが、1410 年代にビザンツとルーシが蜜月時代を過ごしたことは、ルーシが「ビザンツと第 2 次南スラヴの影響」を受けるにさいして、大きな刺激になった。たとえば、ノヴゴロドと全ルーシの年代記を総括する最初の試み、『ノヴゴロド、カラムジン年代記』が現れた。このときから、中世ロシア写本文化に新しい諸特徴が「爆発的に」現われ、本物の 15 世紀が到来した。

4. 15 世紀情報革命による書物文化の変化

本当の意味での「情報革命」は中世ロシアでも、西欧と同じように 15 世紀中葉（1450 年頃）にはじまる。中世文学の図書館は、世俗的なフィクションのテ

クストによって補完されることになった。たとえば、マケドニアのアレクサンドロス大王や、天国の水を盗んだその娘の伝説、「自分の意志は何よりも勝る」と断言するケンタウロスのような神話的な人物、天国と境を接する国々にかんする物語（裸の賢者＝ラフマンたちについての物語）、ノヴゴロドの航海者によって発見された「地上の天国」にかんするワシーリイ・カレカの書簡、ネストル・イスカンデルの『1453年のコンスタンティノーブル陥落の物語』、アフナーシイ・ニキーチンの『三海渡航記』（インド旅行の記録）、『東方の国における見知らぬ人間たちの物語』（ウラル山脈の向こうのサモディイツィについての物語）、『ドラクラについての物語』（ワラキア公国のヴラド・ツェペシュについて）など、枚挙にいとまがない。

それと同時に、フォークロア的な「放浪する主題」から、生きた日常的な言語の書きつけにいたるまでの、口承文芸起源のテキストが書物文化のなかにさかんに入りこんだ。ペロオゼロのキリル修道院の修道士であったエフロシンがとくに興味を抱いたのが、天国についてのアダムの嘆きをあつかった『飲み物を前にしての古き歌』、『酩酊についての講話』、真実と歪曲についての民衆詩を思い起こさせる『真実と嘘（不真実）についての講話』、呪われた場所（打ち捨てられた庭）についての怪談（ブリリチカ）である『府主教キプリアンの奇跡についての物語』、よい女と悪い女についてのスカマロフの対話、民衆の謎々など、フォークロアのテーマと隣接した作品だった。エフロシンは、自らの文集に「フィクション」だけではなく、ときには非常にお下品な「笑いの（哄笑の）」テキストを収録した。

15世紀後半には、ペロオゼロのキリル修道院で非公式な年代記の編纂が行われる。その編纂活動は、おそらくは、修道士たちの個人的イニシアチヴによるもので、修道院の注文によるものではなかった。これらの年代記のなかで、修道士たちは公式年代記ではありえない情報を交換している。たとえば、モスクワ大公の不倶戴天の敵対者であったドミートリイ・ユーリエヴィチ・シェミヤカにかんする詳細な情報（大公ワシーリイ盲目公の命令によって、書記ステパン・ボロダトウイがシェミヤカに盛るための毒をノヴゴロドにもたらした）、政治的敵対者の処刑への非難、軍司令官への批判、官吏の不公平への論難などである。

5. ロシア史上初の情報操作

15 世紀のロシアの古文書、ことに非公式の年代記、社会評論においては、「真実（イスチナ）」、「真実（プラウダ）」、「公平さ」のテーマが特別な今日性を帯びてくる。このことを明晰に裏づけるのは、15 世紀末の文集にあるテキストである。

「ある人が荒野をさまよっていたのだが、悲しげな様子で立っている一人の女性を見かけた。この人はその女性に話しかけた。『おまえはいったい誰だね?』彼女は言った。『私はイスチナです。』その人は彼女に言った。『どのような原因があって町を離れて、荒野に住んでいるのかね。』彼女は言った。『はじめるころは、嘘はまだ小さかったのです。しかし、いまはすべての人間に住みついています。』—嘘がイスチナ（真実）よりもより好ましくなるときに、人間によって邪悪で狡猾な生活が営まれるという話である。」

通説によれば、中世ロシア文学においては、あからさまな着想、思いつきは許されていなかったが、このような状況で驚くべきことは、15 世紀の写本テキストにおいて、紛れもなく故意の情報操作、というよりも、むしろ明らかなテキストの捏造と言えるもの（「嘘が真実よりもよりよい」）が見いだされるということである。

15 世紀後半には、情報における事実そのものが年代記作者たちによって変容を蒙った。ノヴゴロド人たちが公の追放や招聘、条約の締結など、自らの権利を行使した場合でも、「公の恩寵」という決り文句にすげ替えられた。ノヴゴロド人たちはモスクワとの交渉に際して、「自らの罪、粗野、改善のなさ」のために跪拝叩頭したかのごとく書かれた。

イワン 3 世は 1471 年のノヴゴロドへの遠征に際し、「自分の母親である大公妃に、彼女に勤務していた書記のステパン・ボロダトゥイを送るように頼んだ。ステパン・ボロダトゥイは、ルーシの年代記を解釈することができた。イワン 3 世が言うには、『もしもノヴゴロドに着いたら、ステパン・ボロダトゥイは自分に、ノヴゴロド人たちに、彼らの以前の裏切り（条約違反）について何と言ったらよいかを、思い出させてくれるだろう。ノヴゴロド人たちは、はるか昔にも、自分の父たち、祖父たち、曾祖父たちを裏切ってきたのだから。』」

モスクワの立場からのテキストの修正は、中世ノヴゴロドの主要な修道院の一つであるユーリエフ修道院で行われた。ユーリエフ修道院は共住式修道院ではなかったが、注文に応じて制作された写本が集められている図書館があり、そのなかにノヴゴロドの公式年代記の写本があった。

シノド本の付け加えられた部分の一つは、教会による政治的検閲のよく知られた一例となっている。1332年の項に、イワン・カリターがトルジョクとベジェツキイ・ヴェルフを手に入れたという記事があるが、年代記作者はイワン・カリターがこれを「十字架接吻」によっておこなったと記した。もっとあとの時代に、ある文筆家がシノド本におけるこの記事を改変して、別の色のインクと別の筆跡で、モスクワ寄りの見解をもつ別の定型句、「ノヴゴロドの裏切りにより」を挿入した。

ノヴゴロドの年代記は当該の事件を次のように記している。「大公イワンはハーン国から帰ると、ノヴゴロドに怒りを発し、ザカマの銀を求めた。」これは以下のような事情による。1331年、イワン・カリターはハーン国で、大公位とその所領に加えてロストフ地方の半分を引き渡す裁定を勝ち取ったが、これは、ハーン国におびただしい「贈り物」をした結果だった。イワン・カリターはノヴゴロドにこの費用を「ザカマ地方の銀」で支払うことを要求し、この要求は、モスクワとノヴゴロドの関係史上初めての係争に発展した。この税は、ノヴゴロド人たちがかつて大公に支払っていなかったもので、「裏切り」という言葉は適切ではない。新しい税の導入は、今まで行われてきた条約（「十字架接吻によって」）に違反して行われたとする、ノヴゴロドの年代記作者は正しいと考えられる。

6. 真実（ブラウダ）と不真実（ニェブラウダ、嘘）

こうした改変は、無条件にモスクワ寄りの性格をもっており、当初、研究者たちは、同時代（14世紀）のモスクワの「検閲」によるものとしてきた。だが、最近、アレクサンドル・セヴァリネフは、モスクワによるこの検閲は15世紀に行われたという説を提起した。14世紀の記事の改変は、イワン3世とノヴゴロドが対立した15世紀に行われたというのだ。15世紀の検閲人は、1世紀以上前

の事件を歪曲するにあたって、14世紀のノヴゴロド人が自身の手でおこなったように見せかけようとしたのである。

ユーリエフ修道院が関係する同じような例がもう一つ知られている。それは14世紀の羊皮紙の文集に収められた聖者伝の執筆が、1130年であったかのごとく見せかける嘘の書き込みである。この書き込みは、非常に巧みに古い筆跡を真似ているが、おそらくは15世紀の文筆家によって行われており、シノド写本におけるテキストの捏造とまったく同類のテキストの改竄である。

過去を作り替える作業に従事した「モスクワ寄りの」文筆家たちは、1447年から1456年にかけて活動した。その頃、ノヴゴロドには、モスクワ大公の血縁者にして宿敵、ドミートリイ・ユーリエヴィチ・シェミヤカ公の宮廷があった。1450年代のはじめ、ドミートリイ公のもとに、年代記を知悉したステパン・ボロダトゥイがいた。これらの改変は、年代記の情報の機能が変わり、それが権力闘争の一つの武器となった15世紀における、大公書記ステパン・ボロダトゥイの仕業である。私たちの前にあるのは、ロシアの書物文化でほとんど最初の情報の歪曲、「真実（イスチナ）」を取り替える意識的な嘘の実例である。

15世紀後半、文筆家のエフロシンは『真実と嘘についての講話』という作品のなかで、「嘘（不真実）」につながるすべてのものを拒絶するように呼びかけている。

「この人生にあるすべてのもの。甘く美しい富、名誉、権力、名声、食べ物、飲み物、衣服、召使い、所領、ぶどう園、壮麗な聖堂、あらゆる甘味。」エフロシンの別の写本では、同じような意味の数え上げがある。天国の傍に住んでいる敬虔なるラフマンには、「聖堂もなく、聖衣もなく、炎もなく、黄金もなく、銀もなく、酒もなく、肉食もなく、塩もなく、ツァーリもなく、買うこともなく、売ることもなく、争いもなく、戦いもなく、羨望もなく、危険もなく、窃盗もなく、強盗もなく、賭け事もない。」

ラフマンたちのユートピア世界では何がないのか。ラフマンたちの国には、国家（ツァーリと貴顕）が、教会（聖堂と聖衣）が、犯罪（窃盗、強盗、賭け事）が、商工業（買い、売り、塩）が、人々のあいだでの争い（罵り合い、殴り合い、羨望）がない。これはあきらかに、「嘘（不真実）」のないユートピア国家の

修道的理想を反映している。

15 世紀ロシアは、この理想からは程遠いものだった。アフナーシー・ニキーチンは『三海渡航記』において次のように書いている。「神がルーシをお守りくださいますように。神よ、ルーシを守り給え。主よ、ルーシを守り給え。この世には、ルーシに似た国はない。たとえ、ルーシの君主たちが不公平であったとしても。ルーシの国がうまくまとまりますように。そこで、公正がおこなわれますように。」作家のこの呼びかけは、中世ロシア書物文化の「黄金時代」から私たちのもとに届いたものだが、私たちの歴史のその後のすべての時代にとって切実なものでありつづけている。

(了)

講演後、ボプロフ氏とコメンテータである山梨大学教授、皆川卓氏とのあいだで、活発な討論が行われた。その内容を以下に収録する。

【ボプロフ氏講演にたいする皆川卓氏のコメント】

ボプロフ先生には、大変示唆的かつ刺激的なご報告に御礼申し上げます。

まず印象深いのは、中世後期、特に 15 世紀ロシアの修道院における写本の急速な拡大とコンテンツの広がりである。15 世紀西欧の印刷本（インキュナブラ）は、同時代の写本の 1/10 程度でしかなかったし、しかもその 70% がドイツとイタリアに偏っていた。15 世紀は西欧でも写本の時代だった。西欧全体における 15 世紀の写本の総数は、14 世紀のその 1.8 倍程度とされているから、ロシアの 4.8 倍という数字が、いかに急速なテンポでの写本の増加を示しているか、その背景にあるロシア共住制修道院の役割が、いかに大きかったかが分かる。11 世紀までの私有教会制を打破したクリュニー修道院改革と、写本生産ブームを生んだ西欧の「12 世紀ルネサンス」の過程がそこに重なって見える。

しかしここで問いが浮かぶ。「セルギイ修道院改革」とも呼べそうな 14 世紀以降のロシアの新しい修道制では、1 世紀の間に物語や旅行記など世俗の知識を写本に書き留め、情報を交換するようになっている。そもそもこの世界の情報はどこから仕入れたのか。主教の赴任やアトス山の修道士たちとの交流による情報収

集は、私のような素人でも想像できるが、例えば修道士と商人の情報交換はどうだったのか。ラドネジのセルギイはそれを禁止したのか。

またボブロフ氏は、修道院写本の発展を具体的に詳述することで、地方の修道院の活力を示している。14世紀から15世紀のルーシの修道院が示した、キエフ・ルーシの時代にもないこの創造力は、一体どこから生まれたものなのか。

この写本文化の終焉の理由について、ボブロフ氏は綿密な写本の考証から、そこに中央集権化の一つとしてモスクワが行った歴史の捏造を指摘している。すなわちツァーリの書記ステパン・ボロダトゥイが写本の書き換え・改竄を通じて、ノヴゴロドをはじめとする地方のモスクワへの従属を正当化した。これを「嘘」として批判し、共住制修道院で神の「真実」を求めようとするヴァッシャン・パトリケーエフは抑圧された。あえて伺いたいのは、その中で「真実」の追求を主張した修道士たちは、なぜ敗北したのか、ということである。

【皆川卓氏のコメントにたいするボブロフ氏の回答】

深く考えさせられるコメントに感謝したい。ご質問に次のようにお答えする。

1. 中世ロシアの文筆家たちが、どこから（世俗の）情報を得ていたのか？

15世紀後半、モスクワ大公国のもとに中央集権化、国土統一が行われた。そのさい、多くの公たち、リューリック家、ゲディミナス家、また彼らに仕えていた大貴族たちが強制的に、あるいは自主的に修道士になった。世俗領主の領地は修道院の財産になった。共住式の三位一体セルギイ修道院とペロオゼロのキリル修道院でも、多くの世俗の者たちが修道士となった。世俗の教育を受けた、公であった修道士たちを通じて、修道院の書物文化は、歴史や地理、自然科学などの幅広い分野の著作を取り込むことになった。

2. 修道士たちは商人をどう思っていたか？ ラドネジのセルギイは修道士が商人と接点を持つことを禁じなかったのか？

修道士たちは、理想論では、商品、貨幣関係から遠いところにいたが、現実には、農民をかかえた広大な所有地を管理していたので、大なり小なり世俗の事柄を気にかけていた。修道士がなによりもまず非難・弾劾したのは商売ではなく、金貸し業（高利貸）、つまり、銀行資本だった。聖書を根拠として、正教の修道士たちは、すべての高利貸業、すなわち、貸した金に利子をつけて返済させることを非難した。

3. ロシアの共住制修道院のクリエイティブなパワーの源は何か？ ロシアの修道士の伝統は、カトリックのそれとどこが違うのか？

ロシアの共住制修道院のクリエイティブなパワーの源は3つあった。

第1に、ビザンツと南スラヴの文化遺産の消化吸収、習得である。画家のフェオファン・グレク、作家のセルビア人パホーミイなど、その道の匠の招聘なども積極的に行われた。いわゆる「第2次ビザンツおよび南スラヴの影響」は、主として修道院芸術の枠内で実現された。

第2に、修道院の図書館が、世俗の、歴史、地理、自然科学など多岐にわたる著作で豊かになったことである。世俗の公の書物の伝統が流れこんだことにより、修道院の本の伝統が新しい内容で充たされた。

第3に、民衆文化の影響が挙げられる。写本に口承の民衆の創造性が、言語作品に民衆のしゃべり方や方言が、文学にロシア内外のフォークロアのプロットや登場人物が入りこんだ。

この問いの後半は、書籍にかんするロシア修道院の伝統と西欧のそれとの違いであるが、もっとも際立った違いは、東西キリスト教世界の笑いにたいする態度である。西欧の写本の細密画（ミニアチュール）、章頭飾り headpiece、頭文字、余白に描かれた絵には、中世のカーニバル・パワーを反映しているところの 笑いのプロットやモチーフが溢れているが、ロシアでは、そうした事例は珍しい。中世ロシアの修道院文化それ自体は、完全にまじめなものだった。ドミトリー・セルゲーヴィッチ・リハチョフの言葉を借りると、西欧の文化は「大学の」そして「都市の」文化だったが、中世ロシアの文化は「図書館の」そして「修道院

の」文化だった。

4. 神の正義／真実／正しさを探し求めた修道士たちは、なぜ敗北したのか？

これは大変面白い質問である。そもそも共住制修道院の修道士たちは、祝福、個人の告解と説教以外には、周囲に直接、影響を及ぼす手段をもたなかった。精神的運動に対する国家の物質的勝利は当然のものだったが、一時的なものにすぎない。精神的価値は不朽で、何百年後にも、社会の意識に影響を与えつづけるからである。もっとも、「無所有派」は一時、政権を担ったので、次の質問への答えでこれに触れる。

5. ロシアの政治エリートは、ビザンツ皇帝の有していた統治権の継承者となった、ロシアの大公や皇帝をどう見ていたのか？ ロシアの政治エリートの要望を受けて、ロシアの皇帝はどのように行動するようになったのか？

1453年のコンスタンティノープルの陥落以後、ロシアの君主たちが新しい統治権観をもった。政治エリートのあいだに「モスクワ第三ローマ説」という概念が生まれた。この概念は、15世紀末に、プスコフのスパソ・エレアザル修道院の修道士フィロフェイが、「二つのローマが陥落し、三つ目のローマはモスクワである」と言ったことに端を発している。修道院の文筆家たちは、大公の権力に一定の期待をして、大公権により高く厳しい要求をした。例えば、1462年の大斎期にワシーリイ2世盲目公が政敵たちを処刑した場面を描くさい、ペロオゼロのキリル修道院の年代記作者は、「世界にただ一人の、正教の偉大な皇帝にはふさわしくない」と、はっきりと書いている。

権力と政治エリートの関係を最もよく表しているのが、パトリケーエフ公一族の運命である。彼らは、リトアニアのゲディミナス家とつながりがあり、ルーシで最高の地位を占めていた。15世紀末、イワン・ユーリエヴィチ・パトリケーエフは、事実上の宰相であり、イワン3世に最も近い戦友だったが、1499年、ツァーリの不興を買い、三位一体セルギイ修道院へと流刑され、そこで間もなく

死んだ。息子たちも弾圧された。リトアニア大公国との大規模な戦争が迫った時期に、リトアニア寄りの平和主義的な立場を取ったからである。

イオアン・パトリケーエフの三番目の息子ワシーリイも、ペロオゼロのキリル修道院に流刑され、修道士ヴァシアンとなる。彼は神の真実を探し求める修道士たちのもとで修業をしながら、「無所有派」の主たる理論家となったが、1509年ごろ、ワシーリイ3世によって流刑地からモスクワに呼び戻され、「大公のおそば近くに仕える偉大なる時の人」となる。

共住制修道院の修道士たちが権力をもっていた時代は、10年強だった。ヴァシアンたちは、ワシーリイ3世が皇妃ソロモニーダを無理に修道院に入れ、再婚したことを教会法違反であると批判したため、1525年ごろ、失脚した。ヴァシアンは異端の罪で、ヴォロコラムスクのヨシフ修道院へ流刑され、間もなくそこで亡くなった。ヴァシアンは、中世ロシア書物文化の「黄金時代」を代表する最後の一人だった。

(了)

紙幅の関係上、講演と質疑は、半分に短縮した。フルテキストは日本ロシア文学会 HP 上に公開されている。

本講演は、科学研究費補助金 (B) 17H02406 「中近世ヨーロッパにおける『正しい認識力』観念の変遷」(研究代表者皆川卓) による研究の一環として行われた。

(アレクサンドル・ボブロフ、三浦清美 訳)

ワークショップ

「ロシア・フォークロアの現在」 (Русский фольклор сегодня) 報告

柚木かおり [代表], 藤原潤子, 山田徹也, 熊野谷葉子

伝統社会および文化の移り変わりが顕著になってきている現代ロシアにおいて、「現地の研究が追いついていない」あるいは「現地が研究対象として注意を払わない」題材を対象とした、柚木発案の本企画は、2017年の第67回大会に続き二度目の実施となった。今回は、文化学（柚木）、文化人類学（藤原）、民俗学（山田）という異なる専門分野を持つ3人の中堅研究者が、フィールドワークの経験に基づき外国人研究者の視点で報告を行い、前回報告を行った熊野谷は司会を務めた。報告に先立ち、熊野谷から報告者の紹介と日本における現在のロシア・フォークロア研究の動向が述べられ、その後質疑応答を経て、議論が行われた。（柚木）

司会より

本パネルの登壇者は、伝承を研究対象としながら現代社会との接点をテーマとして研究を行っている点で共通している。柚木氏はロシアの学会とバラライカ奏者達とを繋ぐ研究活動を行い、藤原氏は呪術の数量的分析を通じて現代ロシア社会の心の動向を読み、山田氏は文献と最新の事例を取り上げてブリチカの現在を探る。これらは一見ロシアでフォークロアの現代性や正統性がアクチュアルなテーマとなっていることに呼応しているようで、実際にはむしろそうした動向の外から、ロシアの社会と伝承を客観視するものである。

こうした日本の研究成果は近年ロシアの学会で頻繁に報告されて注目を集め、

2019年にはロシアの学術誌《Живая старина》が「日本のロシア・フォークロア研究」特集を組んだ。巻頭論文は半世紀に亘って活動するロシア・フォークロア研究会「なろうど」代表の伊東一郎氏と熊野谷による日本の研究動向紹介、次に熊野谷と塚崎今日子氏によるアルハンゲリ斯克州調査報告、柚木氏の「今日の民衆バラライカ文化とその担い手」、山田氏の「日本とロシアの家の霊たち」が続く。本パネルはここから更に一歩進んだ最新の研究動向を示すものである。(熊野谷)

柚木報告「『伝統民俗文化の現代化』という概念および『正統性』という用語の考察」

今回は、2017年第67回大会の分析対象であった「アクトゥアリザーツィヤ(актуализация)」(現代化・普及・振興)という用語と密接に関係する、その目的語の「伝統民俗文化(традиционная народная культура)」, および特にこの数年で頻繁に聞かれるようになった「正統性(аутентичность)」という語について、音楽文化を対象にその背景を分析し、考察した。報告対象期間は第67回大会以降のほぼ2年間で、特に2018年3月の第4回全ロシア民俗学学会議での状況や証言を紹介した。

当該期間において音楽文化従事者の間では「アクトゥアリザーツィヤ」は、2017年には新語への警戒感から来る是非の議論や混乱があったが、本報告の対象期間ではほぼ収束しており、用途による使い分けや従来の用語との併用が見られるようになっている。一方、「何を現代化するか」で重要な役割を果たす目的語は、政治的理由で右往左往した後、「無形文化遺産」などいくつかの用語が併用されるようになった。当該時期には、ソ連時代に敬遠された民俗学者悲願の「伝統的な」という形容詞を、今こそ政策文書で公式に用いようという試みがなされた。その「伝統民俗文化」という用語は偶発的な政治的理由により政策文書では主流とはなっていないが、音楽文化従事者の間では使われるようになっている。「正統性」に関しては最近の現象であり、当事者間では感情的な主張がなされる新たな伝統文化の分類の要素であるため、今後注意深く経過を観察していく必要がある。

他の報告者およびフロアからは用語の質問が相次いだ。報告者からは、音楽文化と、日本での研究の蓄積があるロシアフォークロアの分野とでは、異なる用語の使い方をする事、また、前者では研究者がフィードバックを目的とし直接文化活動に密接に関係してしまうことが多いため、後者に比べて是非の議論が起きやすいという回答をした。(柚木)

藤原報告 「呪術師への相談から見る現代ロシアの民間信仰」

本発表では、現在、書店で多数販売されている「実用呪術書」を用いて、現代ロシアにおいて呪術の力で解決されるべき問題として立ち現れる民間信仰はどのようなものかについて報告を行った。

資料として用いたのは、現代ロシアで最も有名な呪術師ナターリヤ・ステパーノヴァの『シベリアの呪術師の呪文シリーズ』1～40巻（1996-2016年）である。ステパーノヴァは解決し難い問題を抱えた人々からの多数の相談に対し、代々伝えられてきたとする呪文（フォークロアを装っているが、実は創作）を伝授することで問題解決をはかるが、そうした相談のうち、超自然的な内容を持つ語りを抽出してカウントした。その結果、相談件数が多い順に「呪い」、「不吉な予兆」、「呪詛」、「死者の出現」、「悪魔や精霊などの出現」、「不吉な予言」、「邪視」、「誓いを破ったこと」が抽出された。また現代において、予兆が深刻な問題として特に気にされる場面は葬式・結婚式であることや、数ある精霊の中で問題となりやすいのはドモヴォイであること、呪詛や邪視が起りやすい関係性などについても指摘した。

他の発表者からは、現代の技術の発展や生活スタイルの変化などが相談や呪文に反映されているか、呪術的な力を持つとして特定の人をカテゴライズして差別するような語りはあるか、などの質問が出た。それに対しては、現代の社会変化は大きく反映されており、例えば病気治療の呪文では、麻薬中毒治療の呪文など、伝統的にはなかった病名の呪文が見られたり、愛の呪文の用途が「夫が愛人を車にのせないようにする呪文」、「夫が出張中に浮気しないようにする呪文」など、相談に応じて非常に細分化していたりする。また強い呪術力を持つ民族集団として、読者からもステパーノヴァからも頻繁に名指しされるのはロマ（ジプ

シー)である、との返答を行った。(藤原)

山田報告 「現代の家屋の妖怪信仰」

この報告では、2015年に北ロシアのアルハンゲリスク州で行われたフィールド調査を元に、現代の家屋の妖怪ドモヴォイ信仰の状況について発表を行った。

ドモヴォイに限らず、妖怪信仰は現代ロシアにおいて生き残ってはいるものの衰退しつつある。こうした妖怪信仰の変容についてはE.V. ボメランツェヴァ著『ロシア・フォークロアにおける神話的形象』(1975年)において既に考察されているが、この考察は比較的容易に資料蒐集が行えた40年以上前のものであり、さらにブリリチカを始めとするフォークロアのみを考察対象としているため、妖怪信仰の変容についてはあらためて考察する必要がある。

民間信仰とは、かつて親から子、あるいは友人同士で伝承されるものであった。しかし2015年に調査した際に会ったインフォーマント女性の持つドモヴォイ信仰は、これまでの伝統的な伝達経路ではなく、インターネットやテレビといったマスメディアから知識を得て形作られていた。

伝統的な妖怪信仰が消滅している日本では、妖怪文化は、メディアによる大衆化という段階を経て、主に視覚文化として定着しており、日本妖怪学では、それを妖怪が「表象」のレベルへと移行したとされる。北ロシアのインフォーマント女性のドモヴォイ信仰からロシアの現代のドモヴォイ信仰もまた、「伝承」から「表象」へと移り変わる過渡期にあると思われる。

この報告に対して他の報告者たちからはドモヴォイ以外の妖怪信仰との相違やその要因について、あるいはそもそも表象へと変わる妖怪をフォークロアという枠内で研究してもよいのか、あるいは研究方法について質問があった。これらの質問に対しては都市部においてもその存在が許容されやすいドモヴォイは、森や水の妖怪に比べ優位な立場にある、また「表象」化した妖怪文化は、フォークロア学的な研究方法は適用できないこと、研究方法としては今後の課題であると回答した。(山田)

フロアからは、報告者全員に対して「外国人が研究する意義について、具体的

にはどのように考えるのか」という質問があった。この質問はプログラム掲載文を参照しての質問であり、応答への反応を見ている、フロアの関心が高かったように見受けられた。

報告者からは、各人の分野の事情を事例とした次のような回答がなされた。「もしロシア人が現在進行中の新しい概念や術語の生成過程に関する研究をしようとすると、現地の年長者にテーマ自体を否定され、研究が潰されてしまう」（柚木）。「ロシアのフォークロア研究は伝統の保存を第一の目的としているため、この種の出版物は研究対象にはなりにくい」（藤原）。「民間信仰研究と文化研究という複数の研究分野にまたがる中での妖怪研究は正統的な研究とは見なされていない」（山田）。しかし、それらの状況下にあって外国人の場合は「外国人だから（大目に見てやろう、問題にしなくていいだろう、わからないようだから説明してやろう等）」と判断されるため、既存の枠組みにとらわれず「自由に」探究を行うことができる。その結果、現地研究者の成果に加えて研究自体がより多角的に重層的になっていき、文化研究に極めて生産的な結果をもたらすと全体としてまとめた。

全行程終了後、望月哲男先生から、「その時点に合った方法論を定期的に検討していくのは有意義である」という激励のお言葉をいただいた。急激な都市化による社会の変動、文化省の2014年の「文化基本構想」を基とした新たな文化政策への取り組み、インターネットの普及による伝統文化ブームなど、現代ロシアはあまりに流動的である。フォークロア研究もまた、それらの要素を無視することはできなくなっており、研究方法もますます一筋縄ではいかなくなってきているといえよう。今後も引き続き議論を重ね、知恵を出し合い、日本におけるロシア・フォークロア研究を発展させていきたいと、本ワークショップ参加者全員で確認し合った。（柚木）

（ゆのき かおり、ふじわら じゅんこ、やまだ てつや、くまのや ようこ）

Панельная дискуссия

Вопросы текстологии и источниковедения русской литературы

Докладчики:

ГУСЬКОВ Николай (Санкт-Петербургский государственный университет)

КОКОРИН Андрей (Санкт-Петербургский государственный университет)

МИЯГАВА Кинуё (Университет Саппоро)

Председатель:

МИЁСИ Сюнсукэ (Университет Комадзава)

Комментатор:

КОМИЯ Митико (Университет Сайтама)

Данная панельная дискуссия состоялась 26 октября 2019 года в рамках 69-й конференции Японской Ассоциации Русистов. Панельная дискуссия была посвящена текстологии, которая набирает все большую популярность в России в настоящее время, но специалистов по ней в исследовании русской литературы в Японии еще сравнительно мало. Текстология рассматривает не только канонические тексты, но также художественные произведения в динамичном процессе их постоянного изменения и редактирования. В связи с этим, необходимо исследование архивных материалов, в том числе черновиков и чистовиков, прижизненных редакций авторов и т. д. Сложность доступа к архивам в России и на Западе для японских русистов является одной из причин того, что у нас на эту область науки достаточно редко обращали внимание. Однако число исследователей, которые

сотрудничают с заграничными специалистами по текстологии, постепенно растет. В рамках панельной дискуссии при поддержке Центра славянских исследований Университета Хоккайдо выступили два докладчика из Санкт-Петербургского государственного университета.

Проблематика докладов, представленных на панельной дискуссии, имеет немало общих точек, несмотря на то, что выступления были посвящены творчеству разных поэтов и писателей: С. Маршака, Ю. Олеши, И. Бунина. Из таких общих аспектов на дискуссии обратили особое внимание на проблему «зачеркивания», т. е. внесения изменений на этапе черновиков и пересмотра уже опубликованных вариантов. Был представлен анализ причин, по которым поэты и писатели, чье творчество рассматривается в докладах, вносили изменения в свои произведения. Также была рассмотрена проблема соотношения ранних черновых вариантов между собой, которые, на первый взгляд, кардинально различаются по сюжету. Имеется ли, по замыслу писателя, какая-либо параллель между ними в сюжете или их связь ограничивается лишь деталями, включенными в более поздние варианты? Кроме того, была затронута тема цензуры детской литературы при сталинском режиме. Отдельное внимание было уделено вопросам и задачам развития сотрудничества российских и западных исследователей творчества поэтов и писателей русского зарубежья в настоящее время.

Таким образом, на панельной дискуссии были рассмотрены самые разные проблемы текстологии и источниковедения русской литературы в мировом исследовательском масштабе.

ГУСЬКОВ Николай

Проблемы творческой истории стихотворения С. Я. Маршака «Мороженое»

При многочисленных переизданиях большинства своих произведений Самуил Яковлевич Маршак их редактировал по разным причинам, часто значительно меняя

текст. Это нуждается в изучении, так как одновременно помогает понять авторский замысел и эволюцию творчества поэта.

Творческая история его сочинений изучена мало. Одним из немногих касался ее М. Л. Гаспаров в статье «Маршак и время», где, в частности, упрекал поэта за переработку «Мороженого». Подробного текстологического анализа этот выдающийся ученый, однако, не предложил, ограничившись замечаниями о том, что итоговый текст стихотворения, который печатается в посмертных изданиях писателя, не соответствует тем достоинствам детской поэзии Маршака, которые выделены в упомянутой статье. Гаспаров признает поздние варианты известных книг писателя, в том числе «Мороженого», неактуальным плодом идеологического приспособления и старческого многословия.

«Мороженое» – стихотворение о том, как толстяк объелся мороженым до того, что превратился в ледяную гору. Это одна из самых популярных книг Маршака, она, наряду с такими, как «Детки в клетке», «Пожар», «Вчера и сегодня», «Почта», «Книжка про книжки» и др., принадлежит к первым и программным образцам новой книги для детей, которую пропагандировали молодые ленинградские детские писатели во главе с самим Маршаком.

Такая книга предполагает два уровня восприятия текста.

1. Непосредственно доступный детям игровой (по мнению авторов, почетна смерть детской книжки, если слова ее выучены, а картинки вырезаны для игры) и воспитательный (ненавязчивое формирование картины мира у читателя, правильная ориентировка его в реальности). На этом уровне используется популярное в 1920-х гг. авангардное экспериментирование, но материалом служат традиционные элементы.
2. Обширный подтекст (философский, литературный, общественный и т. п.), более интересный взрослому читателю, но бессознательно впитываемый детьми как формирующаяся у них база культурных топосов, общих мест, позволяющих свободно воспринимать впоследствии любой материал, основанный на этой топике и овладевать

традиционной системой духовных ценностей.

Редактируя стихи, Маршак применял метод, который можно назвать компенсаторным: меняя, сокращая или добавляя нечто на внешнем уровне текста, он не только оставлял без изменения, но и усиливал другими приемами подтекст, так что авторский замысел и общая стратегия произведения существенно не страдали.

Рассмотрим трансформацию книги «Мороженое». Она вышла в 1925 г. в частном издательстве «Радуга» с картинками В. В. Лебедева, единомышленника и любимого иллюстратора Маршака. Вопреки мнению Гаспарова, в строгом смысле ранней и поздней редакции этого произведения не существовало. Как показывает предлагавшаяся слушателям доклада таблица, изменения вносились поэтом регулярно, начиная со второго издания 1929 г., в 1941, 1949, 1957, 1960, 1962 гг. Переработки 1925, 1941, 1957 гг. можно считать отдельными редакциями, остальные – их вариантами. В качестве итогового текста в посмертных публикациях помещается с некоторыми отступлениями (причины которых совершенно непонятны) редакция 1957 г. (напечатана в первом томе четырехтомного собрания сочинений Маршака), несмотря на то, что поэт продолжал вносить в нее правку, отраженную в прижизненных изданиях. Благодаря вниманию к рисункам Лебедева воспроизводилась и первая редакция книжки.

Прямой политический цензурный характер имеет, видимо, только одно исправление: в 1949 (единственное в этой редакции) – убран эпитет «заграничное». Это продиктовано требованиями борьбы с низкопоклонством перед Западом, проходившей в то время в стране. Однако и в других редакциях, конечно, Маршак учитывал общественную обстановку, но все же главные мотивы переработки были иными.

Текстологический анализ показывает, что и упреки в старческом многословии, предъявленные Маршаку Гаспаровым, безосновательны. Редакция 1957 г. самая длинная – 107 строк, но варианты 1960 и 1962 гг. уже на несколько строк сокращены, самая же первая редакция не слишком отличается от них по объему

(90 строк). Наиболее лаконична вторая редакция (1941/1949 гг.) – 66 стихов. Следовательно, поэт сначала шел по пути сокращения объема, затем расширил произведение, вернувшись примерно к первоначальным его масштабам, и вновь стал сокращать. Совпадает во всех вариантах 35 строк, то есть от трети до половины текста, то есть правка была очень значительной.

В разные периоды творчества Маршак сосредоточивался на переработке разных частей своей книги. Во 1929 г. радикально переделан финал, позднее остававшийся неизменным. В 1941 г. изменениям подверглась средняя часть, содержащая развитие действия. В редакции 1957 г. переработано вступление. Это, вероятно, связано с теми творческими задачами, которые особенно занимали писателя на каждом из этапов его литературного пути.

Правка связана и с изменением бытовых реалий. Для Маршака было очень важно, чтобы маленький читатель воспринимал текст как актуальный. Исчезновение частных мороженщиков, передвижной торговли этим лакомством в советских городах заставило переработать стихотворение. С конца 1930-х гг. возникло массовое промышленное производство мороженого, которое продавали уже расфасованным в магазинах, а мороженщик, развозящий свой товар, стал экзотическим явлением. Отразились на правке и денежные реформы. Правда, хотя поэт умер в 1964 г., последнюю из них (1961 г.) он учесть не успел, и стихотворение продолжает печататься в виде, не соразмерном с ценами любой из последующих эпох.

Менялась трактовка отрицательного героя. В целом, осуждение его возрастает. Вместе с тем он утрачивает социальную характеристику, в результате сама проблема переключается исключительно в нравственную и даже гигиеническую сферу.

Дидактическое начало усилилось в варианте 1929 г. при переработке финала, а затем в издании 1941 г., где была снижена гиперболичность события: вместо множества сундуков с мороженым толстяк опустошал лишь один. Тем самым уменьшался комизм повествования, степень его карнавализации. Это отразилось и в новых иллюстрациях В. М. Конашевича, более традиционных и нейтральных, чем

рисунки Лебедева, осужденные в 1936 г. за авангардный формализм.

Пытаясь сохранить художественную гармоничность текста, поэт в редакции 1957 г. расширил вступление, вероятно, предполагая шутливым лиризмом компенсировать нравоучительность книжки.

Для поэта было особенно важно выразить проходящую через все его творчество идею разумности мироустройства и пагубности нарушения его естественных законов. Те, кто содействует жизненной гармонии, торжествуют и прославляются в его сочинениях, те, кто нарушает мировой баланс, категорически осуждаются. Мороженое в летний зной – благо и чудо; тот, кто его нам дает, – почти волшебник, но злоупотребление даже таким приятным и полезным средством утоления жажды влечет возмездие.

Эта центральная идея, облеченная в игровую форму, сохранилась во всех редакциях книжки в равной степени. Переработка же ее – авторские эксперименты, поиск наилучшего воплощения данной идеи с переносом акцентов в зависимости от конкретных внешних и внутренних факторов творческого процесса.

КОКОРИН Андрей

Повесть «Голова Карла Камерона»: ранняя редакция «Зависти» Ю. К. Олеси?

Доклад А. В. Кокорина «Повесть „Голова Карла Камерона“: ранняя редакция „Зависти“ Ю. К. Олеси?» был посвящен дискуссионному вопросу, возникающему при обращении к проблеме творческой истории романа писателя.

Внимательное изучение научных работ, в которых исследователи обращались к черновикам «Зависти», показывает, что в науке до сих пор нет четкого представления о том, как и в рамках каких временных границ создавалось это произведение. Естественно, встает вопрос о круге текстов, которые должны рассматриваться как источники романа. Кокорин перечислил упомянутые в работах предшественников ранние редакции «Зависти», обратил внимание слушателей

на то, что черновики Олеши следует рассматривать как метапрозу (М. Комия), и напомнил о важности таких претекстов «Зависти», как пьеса «Игра в плаху» (1920) и роман «Три толстяка» (1924).

По мнению докладчика, наброски повести «Голова Карла Камерона» следует рассматривать как раннюю редакцию главного романа Олеши наряду с другими источниками. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) эти черновики находятся в одной единице хранения вместе с рукописями о Давиде и Констанции Вильямсах (РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 28. Л. 1–12 об., 15). Нумерация листов указывает на наличие как минимум двух вариантов текста (л. 1–11 с соответствующей нумерацией страниц; л. 12–12 об. с номерами 3 и 4; л. 15 с проставленным, как и на остальных, рукой Олеши номером 10). Проведя текстологический анализ фрагмента № 1 (л. 12–12 об.) и фрагмента № 2 (л. 3), Кокорин пришел к выводу о том, что первый является более ранним черновым вариантом, на основе которого был написан второй фрагмент. Фрагмент № 3 (л. 15) на данном этапе не представляется возможным однозначно отнести по времени создания к первому или второму варианту текста, так как материала недостаточно.

Основанием для того, чтобы считать «Голову Карла Камерона» ранней редакцией «Зависти», служит, по мнению исследователя, тот факт, что между черновыми набросками повести, другими ранними редакциями и окончательным вариантом романа можно обнаружить множество не только мотивных, но и текстуальных совпадений. Среди общих параллелей были названы: вызывающие, эпатирующие начала текстов, революционно-романтический пафос произведений, мотив бунта; повествование от первого лица, причем рассказчик — писатель; наличие фигуры диктатора-благотелья; объективация героини на сюжетном уровне; отчасти автобиографическая история неразделенной и безответной любви; тема театра и актерства; образы телескопа и красного парика/капора из красной соломы.

Более подробно в ходе выступления исследователь остановился на представлении выдержек из комментария к дошедшему до нас тексту неоконченной

повести Олеши. Кокорин показал истоки формирования образа власть имущего, диктатора-благотелья Карла Камерона, который способствует изменению судьбы рассказчика, поднимающего бунт. Камерон, носящий, видимо, фамилию известного архитектора-классициста, приехавшего в Российскую империю по приглашению Екатерины II, остается, как в сказке, хорошо расположенным к повествователю, советскому журналисту, несмотря на его неподчинение. Существенный интерес представляет описание любви Камерона к Жозефине, которая бросила героя ради другого мужчины, богатого и занимающего видное положение в обществе. Имя героини, которая на л. 12 называется Виргинией Зайт, в первую очередь ассоциируется с Жозефиной де Богарне, первой женой Наполеона I, тем более что Камерон здесь не только мечтает о славе и богатстве, подобно Кавалерову из окончательной редакции «Зависти», но и прямо сопоставляется с Бонапартом. В целом же история несчастной любви героя напоминает и факты биографии Олеши (с точки зрения докладчика, имя Жозефина можно считать в некоторой степени созвучным имени Серафима), и то, как они трансформировались в других редакциях романа.

Карл Камерон соотносится не только с Наполеоном I Бонапартом, но и с его сыном. В тексте повести говорится, что «диктатор, бывший генералом, носил белый мундир с зеленым высоким воротником» (л. 6), чем задавал моду в обществе и вызвал появление так называемых карлисток — дам Старого и Нового Света, установивших «моду на белые платья с высоким зеленым воротником» (там же). Как показал исследователь, форменная одежда Карла Камерона в точности соответствует той, которую носил названный в рукописи Наполеон II: именно в белом парадном мундире подполковника полка шведского наследного принца Густава Ваза (*швед. Gustav av Wasa*) с высоким воротником зеленого цвета он был запечатлен на портрете 1832 г. кисти австрийского художника Леопольда Бухера (Leopold Bucher).

Олеша коснулся вопроса не только моды, но и театра — в набросках повести говорится: «Совет журналистов меня простил, и даже секретарь его написал



лестную рецензию о Лилиане Доот, которая играла Федру в красном парике» (л. 2). Красный парик на возлюбленной повествователя напоминает о капоре из красной соломы, который носят героини других различных черновых редакций «Зависти», в том числе Констанция Вильямс из истории о Метком Дуде, с которой тесно связана «Голова Карла Камерона». Про диктатора Олеша писал, что тот был актером, а история его несчастной любви была связана с «театриком в Балтиморе» под названием «Вильям» (л. 2). Балтимор — родина стрелка Давида Вильямса, на которой он прославился как Меткий Дуд

(л. 18). Кроме того, нетрудно заметить, что название театра созвучно фамилии супружеской пары. Вероятно, оно должно было напомнить читателю о Шекспире.

Как представляется, этих переключек, обнаруживаемых всего на 14 страницах черновой рукописи «Головы Карла Камерона», с текстами других редакций (в том числе финальной), общий объем которых составляет более 2000 страниц, вполне достаточно для ответа на сформулированный в названии доклада вопрос.

МИЯГАВА Кинуё

Текстологическое и архивное изучение эмигрантской литературы как основа установления ее взаимосвязи с русской литературой (на примере творчества И. Бунина)

На сегодняшний день споры о том, можно ли литературу русского зарубежья XX века рассматривать самостоятельно от литературы этого периода в России,

почти утихли. Однако попытки отдельного рассмотрения каждой из двух линий все же существуют, поскольку каждая линия развивалась самостоятельно. Необходимо высветить единство русской литературы с ее зарубежным направлением, но раскрыть эту целостность как сложное и многомерное явление. Возвращение зарубежных архивов в Россию, наряду с текстологией, служит материальным доказательством объединения двух названных потоков в единое целое – русскую литературу.

Проблема архивных материалов Бунина сложна. Большая часть дореволюционных архивных материалов осталась в России, а материалы эмигрантского периода разделены между Россией и другими странами, в частности, Великобританией. И сложность не только в разделении этих материалов, а именно в том, как они разделены.

В последние десятилетия жизни Бунин, помимо создания новых произведений, работал над изданными ранее, редактировал их, чтобы подготовить будущее свое собрание сочинений. При этом у него было сразу несколько экземпляров одного текста, которые он редактировал параллельно в разных изданиях. Иногда решение, принятое в одном экземпляре, отличается от решения в других. Получается несколько слоев правки. Одни экземпляры одной книги находятся в России, а другие экземпляры того же текста – в Великобритании.

В 2014 году издано наиболее полное, первое научное издание стихотворений Бунина (*Бунин И.А. Стихотворения: В 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014*), где отражаются его правки в материалах российских архивов и в материалах Бунинской коллекции Русского архива в Лидсе. Это научное издание помогает в решении некоторых вопросов творчества этого автора. В рукописной правке, опубликованной в новом издании стихов, можно видеть крайне важные черты творческого процесса Бунина, который переживает эмиграцию.

Бунин начал свою литературную карьеру как поэт, а большинство его стихотворных произведений принадлежит раннему периоду – до эмиграции 1920 года. При жизни Бунина издали три собрания сочинений, куда входили его стихи:

первое выходило с 1902 по 1910 г., второе – в 1915, а третье – уже в эмиграции с 1934 по 1936 г. В эмиграции, для третьего издания, Бунин работал с авторскими экземплярами второго издания 1915 года, а позже – с 1947 до конца жизни в 1953 году – для будущего издания он работал с экземплярами второго и третьего изданий. Корректировка позднего Бунина обнаруживает его отношение к своему раннему творчеству, своему творческому прошлому.

Яркий пример представляет собой стихотворение «В Альпах», написанное в 1901 году. Это стихотворение свидетельствует о том, что у Бунина была определенная близость к символизму и он попытался создавать стихи в этом духе, хотя эта попытка не совсем удалась. В 1934 году при правке в двух из четырёх экземпляров первого тома собрания сочинений 1915 года, которые хранятся в ИМЛИ и в Лидсе, для третьего собрания сочинений Бунин убрал название и заменил одно слово «вечерний» в последней строфе «Я вырезал в вечерний час сонет» на «полдневный». Изменение с вечера на полдень отражает типичное для него творческое развитие, которое направлено на уход от символизма как литературного течения в символизацию прошлой ценности, памяти.

Другой пример, где Бунин убирает часть, напоминающую его отношение к символизму, – стихотворение «Мистику». Стихотворение написано после охлаждения отношений с Брюсовым, напечатано в 1906 году в журнале «Русская мысль» под заглавием «Мистикам», а потом вошло в третий том собрания сочинений 1915 года. В 1934 году Бунин убрал название и последнюю строфу («Теперь давно мистического храма / Мне жалок темный бред: / Когда идешь над бездной – надо прямо / Смотреть в лазурь и свет»), передающую мысль о том, что герой вышел из мистической темноты в светлый мир. Без названия и последней строфы стихотворение больше похоже на воспоминание, как отмечает Двинятина (*Двинятина Т. М. Текстология поэзии И. А. Бунина // Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014. С. 392*). Последняя строфа особенно отражает процесс удаления Бунина от символизма не только в содержании, но в образной семантике. Содержание отрицает символическую

мистику, а посредством образа «лазури» стихотворение перекликается с символизмом. Возможно, именно поэтому Бунину, когда он редактировал, не понравилась эта строфа.

Подобные корректировки помогают увидеть, как Бунин хотел быть представлен будущим читателям. При этом нужно отметить, что наиболее поздние правки в авторских экземплярах не обязательно считаются окончательными вариантами. Напечатанные тексты уже надо понимать как некие завершенные тексты, освобожденные от авторской воли. Несмотря на это, изучение архивных материалов помогает нам понимать особенность процесса развития творчества Бунина. Проблема разделения архивов должна быть решена, чтобы правильно представить развивающееся творчество Бунина в контексте истории русской литературы. Его работу надо понимать, с одной стороны, в связи с традицией русской литературы, а с другой, в собственной эволюции в контексте эмиграции. Эти две точки зрения необходимы для понимания литературы не только Бунина, но и вообще первой волны русской эмиграции, в частности литературы старого поколения этой волны, которое начало свою литературную карьеру еще в России до эмиграции. Теперь русская литература считается единой, и особенно важно выяснить творческое развитие писателей и поэтов после эмиграции.

КОМИЯ Митико

第 69 回全国大会・パネル

「ロシア・アヴァンギャルドのサウンドスケープ」報告

八木君人・梅津紀雄・伊藤愉・大平陽一・安達大輔

19 世紀の最後の四半世紀から 20 世紀の最初の四半世紀にかけて、人々を取り巻く音環境は、それ以前の時代に比べて大きく変化したといえる。それは、無論、ロシアに限らず、世界的な規模で起こったことだ。具体的には、グラモフォンやフォノグラフといった音の複製技術、電話やラジオの発明や社会への浸透、電子音楽等に関わる新しい装置の登場、都市の工業化に伴う機械音・人工音の増大による環境音やノイズへの自覚化等々が挙げられるだろう。そうした「サウンドスケープ」の変貌は、音や声に関する人々の観念や感性に影響を与えないはずはなく、その変容に基づき、20 世紀の聴覚文化は展開していったといえる。

そうした状況下で、「芸術」はいかに「音」や「声」を扱い、「芸術」はいかに変わっていったのか。このワークショップでは、文化現象として「音」や「声」を捉えるという観点で、1910 年代から 30 年代における、演劇、音楽、映画、そして文学の領域から、それぞれがトピックをとりあげて報告した。

その際、このワークショップでは、より具体的でタイトなテーマを設定することは取立て避け、「19 世紀末から 20 世紀はじめに興ったであろうサウンドスケープの変化とその影響」という緩やかな問題設定の下、各人がそれぞれの専門領域において自由に論じるというかたちにした。それは、ジャンル横断的にこの時代の「芸術」における「音」や「声」について検討し、さまざまな側面を提示することで、報告者間のみならず、来場者とも問題を共有し、ロシア・アヴァンギャルドのサウンドスケープという大きなテーマを明らかにしていくためのひとつの

契機としてこのパネル報告を考えていたからだ。

以下、それぞれの報告者による発表要旨を当日に報告した順で、そして、コメントータによるコメントの概要を記載する。

八木君人「音声の複製技術時代におけるロシア・アヴァンギャルド詩」

20 世紀初頭の詩の実験に関してセルゲイ・ビリュコフは、「音を記録する装置が発明され、電話やラジオがあらわれた」ことに触発されていると述べている。本報告は、当時の多様な詩作品や、詩に関する観念の一部を取りあげ、それらを音声の複製技術の展開との結びつきの中で捉える試みであった。

まず、挙げられるのは、20 世紀初頭の詩の朗読会の流行と、フォノグラフやグラモフォンといった音声複製メディアとの関係だ。フォノグラフを用いて数多くの詩人たちによる自作の朗読を録音し、その録音素材を用いた分析をも行ったベルンシテインは、詩の朗読会の隆盛が 1913、14 年から始まったと述べているが、まさにその少し前の時期、1909 年から 12 年にかけて定期刊行物・文筆活動家協会（+グラモフォン社）によって、ロシアで初となる詩人や作家の朗読レコードが出されている。「音／声として響く詩」を求める時代の志向が確認できるのではないだろうか。また、研究者のレフ・シーロフによれば、1915 年にはフレーブニコフ、マヤコフスキー、アセーエフなどの自作の朗読の入った音声本に関する広告があらわれたという。実現しなかったとはいえこのような企画があったということは、未来派の詩人たちも、こうした複製技術による詩の可能性について考えていたのは確実なことだといえよう。

その「音声本」の企画に名を連ねるマヤコフスキーとフレーブニコフは、新しいメディアであるラジオに期待を寄せていた。前者が自らの「声」、自作の詩の朗読が、ラジオによって物理的な制約を越えて拡大していくことを言祝ぐのに対し、後者は、その新しいメディアが人類を統合する装置となることを期待した。両者は、ラジオというメディアを媒介した「声」と、対面時に発生する「生の声」との差異を等閑視しているといえるが、たとえば、マレーヴィチは、映画、ラジオ、グラモフォンといった複製技術を「比類なく偉大な、機械的な死せるもの」と捉えており、「未来の世代は、映画やラジオ、グラモフォンで生まれ、生

きているもの全体へのあらゆる感覚を喪う」と、複製技術や新しいメディアに対して否定的な態度を示している。

新しい技術・メディアに対して様々な態度がある中、自らの詩論に則って、録音技術を利用しようとした詩人として、イリヤ・ズダネーヴィチが挙げられる。とりわけ未来派グループ「41℃」の活動における激しいタイポグラフィーの実験で有名な彼だが、1922年2月に移住先のパリで行った講演において、自らのそれまでの活動を概観しながら、「われわれの新たな目的にとってフォノグラフは、唯一、適当な、それ故に不可避の装置であった」と述べている。それが実際にどうしたことなのか、1919年の彼の дра の一つである «Асел напракат» からの断片と、70年代に行われた本人によるその断片の朗読とを比較することで、彼のタイポグラフィーの実験が、複数の「声」を具現化=書字化するための戦略であったことを明らかにした。

梅津紀雄「20世紀前半の前衛音楽における楽音」

20世紀前半には芸術音楽において様々な探求が行われた。それらを大きく2つに分けるならば、1つは新たな音組織の探求であり、12音技法や微分音（特に4分音）に代表される。もう1つは新たな音響の探求であり、これも便宜上、楽音の拡大と環境音の模倣に分けて考えられる。本報告では新たな音響の探求について検討した。

歴史的に振り返るなら、演奏会が制度化するのと並行して、ベートーヴェンの交響曲第6番《田園》(1808)のように、自然、田園を模倣した音がホールに響いていた。楽音の拡大の観点から言えば、特に19世紀末からは楽器ではないものが積極的にスコアに取り込まれていった。チャイコフスキーの祝典序曲《1812年》(1880)ではカノン砲がスコアで指定され、祝砲の役割を担っている。

20世紀初頭、田園の世界に変わって前景化するのは機械文明の音だった。楽音拡大の観点から見て特筆すべきなのはイタリア未来派のルッソロで、1913年に「騒音芸術宣言」を出し、バイクや自動車のノイズを再現するような、自作の騒音楽器イントナルモーリによる楽曲を発表していた。

一方ソ連では、クリビーンの提起やマチューシンの先駆的な試みに続いて、都

市文明の音を用いた壮大な野外ページェント、アヴラアーモフの《汽笛交響曲》が1922年に出現した。合唱に加え、カノン砲、大砲、霧笛、汽笛やサイレン、水上飛行機による壮大な音響の上演は、ミュージック・コンクレートの先駆的実践となった。

その中でサイレンについては他の例も挙げられる。ショスタコーヴィチは革命10周年を記念した交響曲第2番（1927）において、線の対位法で表象される暗黒の混沌から労働者に見立てられた合唱を主とした楽想に変わる合図として用いた。サイレンは当時、工場の始業・終業を示す合図として労働者の生活に馴染んだ音だった。同曲は群衆祝典劇のドラマトゥルギーとの結びつきの点でも《汽笛交響曲》と類似している。

この交響曲と同じ演奏会で初演された曲にモソローフの《工場 機械の音楽》があった。同曲は工場の機械の音を模倣したもので、オスティナート音型を繰り返し、短い音をノイズのように挿入、さらに鉄板の音を加えることで、工場の周期的で無機的な音響を表現した。

以上の例から、演奏会ホールという閉鎖空間を打ち破ったのは《汽笛交響曲》だけだったとはいえ、機械文明の騒音は積極的に音楽に取り込まれ、伝統的な楽音の概念は相対化された。特に1920年代のソ連では単に機械文明が取り込まれたのみならず、工場と労働者を意識した創作が見いだせる。

伊藤愉「1920年代ロシア演劇における聴覚文化」

Theatre Noise: The Sound of Performance（2011）の序文で指摘されているように、これまで演劇研究では、「音」という素材があまり対象として取り上げられてこなかった。音への関心は1920年代のロシア演劇にも認められるが、実際、それらを対象とした研究は多くない。Mel GordonのSongs from the Museum of the Future: Russian Sound Creation（1992）や、あるいは論集Сто лет русского авангарда: сборник статей（2013）の各論文など注目し得る研究も確認できるが、不明な部分も多く、さらなる研究が待たれている。そうした状況を受けて、本報告では1920年代のロシア演劇において、音がどのように注目され、用いられていたかを概観することを試みた。

1920年代の演劇には、ノイズへの関心という特徴があった。これには、ウルバニズムへの関心、機械等によって新しく生み出された都市の音への関心が大きく関わっている。こうした事例は、マストフォール劇場のニコライ・フォレッゲル、エキセントリック俳優工房《フェクス》のグリゴリー・コージンツェフ、プロジェクトン劇場のソロモン・ニクリーチンなどに確認できる。とりわけ興味深いのは、ボリス・フェルディナンドフが詩人のヴァジム・シェルシェネヴィチらとともに設立した実験英雄劇場での試みだろう。フェルディナンドフらは「メトロ・リズム」という理論を提唱し、サウンドの重要性を強調している。フェルディナンドフは俳優達に「テンポ」と「リズム」を与えるために、大都市の自動車のクラクション（警笛）、電線の電気が弾ける音、鳴り響くサイレンなどを用いた。このテンポやリズムは、人間に普遍的なものというよりも、その時代の人間に固有のリズムやテンポであり、このようにリズムやテンポが人の生理に先んじるのは、フセヴォロド・メイエルホリドのビオメハニカと通じている。フェルディナンドフは、メトロ・リズムの手法は啓蒙・教育としても効果を持つ、と述べているが、彼はそれを「都市の音、ノイズ」によって規定しようとしていた。この点で、フェルディナンドフは表象としてではなく、効果としてノイズを位置付けていたと言える。

この時代、ノイズは都市文化、機械文化の象徴として演劇に入り込んでいた。これは、セルゲイ・エイゼンシュテインのプロレトクリト劇場やアルセーニ・アヴラアモフの《汽笛交響曲》でも確認できる。その一方で、イーゴリ・テレンチエフの演出など単純にウルバニズムの文脈に回収することはできない「音の響き」とその直接的な作用に関しての実験を見ることもできる。こうした事例を詳細に見ていくと、これまで看過されてきた1920年代のロシア演劇における豊かな音文化、音響文化が拓けてくるだろう。

大平陽一「ロシアにおける最初期のサウンド映画について」

「ロシア・アヴァンギャルドのサウンド映画」というのは矛盾形容だろう。ロシアで最初のサウンド映画は、1929年公開の《大事業計画》であるが、この時期アヴァンギャルドは社会主義リアリズムにとって替わられようとしていた。だ

がそれでも、エイゼンシテインやヴェルトフ、あるいは《フェクス》の同人たちによって理論的な模索がなされたり、実験が試みられたりしたのも事実である。

本報告では、梅津報告で示された「新たな音組織の探究」と「新たな音響の探究」という図式にアナログ的な現象として、サウンド時代の新たな映画言語の模索と〈オブジェ〉としてのサウンドの利用という二つの現象について紹介した。

モンタージュ理論を唱道したエイゼンシテイン、プドフキン、アレクサンドロフは、1928年、実作に先駆けてサウンド映画についての理論的マニフェストを発表した。それが「申請書」であり、そこでは作中人物が話しているかのような「イリュージョン」を作りあげるサウンドの利用法が批判される一方、モンタージュの視覚的断片に対して対位的にサウンドを利用することだけが、モンタージュの発達・完成のために寄与すると主張されていた。

一方、実際のサウンド映画の中では、声よりも工場や機械のノイズが支配的だった。よしんば人間の声が聞こえるにしても、拡声器、ラジオ、グラモフォンなどの再生装置を通じて聞こえてくることが多い。それらの言語音は人間の声と言うよりはテクノロジーの声のようであり、異化され〈オブジェ〉と化したサウンドのようでもある。例えば、ヴェルトフの《ドンバス交響曲》でもっとも記憶に残るサウンドは、蒸気の噴出によって音を出す汽笛の音——1922年初演のアヴラアモフの《汽笛交響曲》を想起せしめる汽笛の音であった。

劇映画においても、エキセントリック俳優工房から映画界に転じたコージツェフとトラウベルクによる《女ひとり》は、鳴り響く目覚まし時計のクロースアップから始まる。こうして目覚まし時計の音に始まり、路面電車、タイプライターのノイズなどがサウンドデザインの方の軸になっているが、もう一方の軸になっているのが、広場の拡声器やラジオから聞こえてくる声など、機械を仲介してデフォルメされた声なのである。こうしたノイズへの注目は、ロシア・アヴァンギャルドの〈ファクトゥーラ〉や〈異化〉の概念と無関係ではないように思われる。

コメント（安達大輔）

ロシア・アヴァンギャルドの各ジャンルで描き出されたサウンドスケープを考えるにあたって、音をデータ／現象の区別に置き直してみたい。データの再生としての現象には物質的なものだけではなく心理的なものも含まれる。この区別は梅津報告に由来していて、20世紀初頭から1920年代にかけての西欧とロシアで共通する音楽的な探求として、音組織（12音技法や四分音に代表されるデータ化の進行）と音響（ノイズの取り込みによる楽音の拡大）という二つの方向性が提示されたことに刺激を受けている。

八木報告は音の複製技術をテーマとすることでデータと現象の区別を問題として喚起した。質疑応答ではベルンシテインによる詩人の朗読の複製にはデータ化の側面はあまり見られず、音がデータとして認識される途上にあると説明された。報告では音の現象としての声をめぐる多様な実験が紹介されたが、それに加え、マヤコフスキーとフレーブニコフは主体間を接続する媒体として声を構想するが後者においてそれは主体の拡大にはなっていないこと、ズダネーヴィチのタイポグラフィでは1919年のテキストでも70年代の録音でも声の複数性への意識は一貫していることが補足された。

大平報告は音のファクトウラを映画分析の軸に据えることで、データとしての音が現象する際の物質的な基盤を問題にした。プドフキンらはイメージとサウンド＝ファクトウラを衝突させる「対位法」を好み、自然のイリュージョンをもたらし「同期的」なサウンドに対置したが、この枠組みに対する批判の中でヴェルトフはベタな「同期」性というリアリズムへ接近していると結論された。この報告については、ヴェルトフによる自然な音の録音と模造されたサウンドの区別はデータの唯物論的な理解の徹底であり、アヴァンギャルドのファクトウラ論の一種ではないかという問いかけがなされた。

興味深いことに他の二つの報告でも、当時の理論と実践の出発点となっていたのは物質としての音という理解であるように見受けられた。伊藤報告によれば1920年代ロシア演劇における様々なノイズの実践は、音に対する身体への反応と音の物語化、音が与える物質的な効果と音の表象（意味づけ）の区別を軸に展開されていた。質疑応答ではその中で俳優の声の扱いについて問題が立てられ

た。梅津報告は都会のホールの中で集中して耳を傾けることとともに始まった音の物質性への注意がモソローフやルッソロの 20 世紀前衛音楽に至ることを跡づけ、こうして拡大された楽音が 1920 年代ソ連の楽曲において革命プロパガンダの物語に取り込まれるさまを鮮やかに示した。質疑応答ではこの過程での音楽の自律性をめぐる当時の言説が紹介された。

(やぎ なおと, うめつ のりお, いう まさる,
おおひら よういち, あだち だいすけ)

ワークショップ

ロシア・ポストモダニズム文学の身体観

松下隆志・笹山啓・岩本和久

ロシアのポストモダニズム文学は、すでに文学史の一頁となったかに思われる。とはいえ、ソローキンやペレーヴィンは今もなお話題作を発表し続けており、過去の遺物とみなすことは難しい。

本パネルはロシアのポストモダニズム文化が身体をいかに扱ったかを論じながら、現代ロシア文学・文化の世界認識の一端を明らかにすることを目指して企画された。

ソローキンは肉や臓器、汚物など身体的下層を挑発的に描写し、文学という制度を破壊してきた作家だが、松下隆志はそこから書籍への愛を読み取るという逆説的な議論を展開している。ペレーヴィンは肉体から意識や言説空間への逃走の物語を繰り返し語るが、笹山啓はそこにソ連的な集団性（に対する反発）を読み取っている。ペッペルシテインは性的な肉体の存在感にこだわり続けているが、岩本和久はその特徴的なテーマである「ミクロコスモス」について論じている。

また、当日のパネルでは越野剛がコメントを行なった。

松下隆志「ポスト・グーテンベルク時代の書物の運命——後期ソローキンの作品における文学の身体性をめぐる考察——」

文学は「紙の上の文字にすぎない」と語るソローキンは、文字の意味ではなく

物質性を顕在化させてきた。ソローキンが文学それ自体の身体性を問題とした作品としてはまず、『行列』(1983)を挙げることができる。これはどこまでも連なるテキスト自体が一種の長い行列に見えるという視覚効果を伴う作品で、言葉は意味を剥ぎ取られた視覚的イメージとなる。『ノルマ』(1979–1983)第5部では、老人の手紙が«a»という単一のアルファベットの羅列に変容し、意味を発生させる以前の純粋な文字へと還元されてしまう。

批評家のカーニンによれば、これらはユートピア的な企て、「不在の場所」の現実化であり、それにより言語という「残余」が際立たせられることになる¹。その意味で、ソローキンは反ポストモダンだ。彼は現実そのものをシュミラクルの産物とみなすのではなく、テキスト内の現実を徹底的に破壊することで、破壊の及ばない残余、すなわち、文字という現実界、文字の身体を明らかにしようとするのである。

長編『氷』(2002)以降、ソローキンはパフォーマティヴな実験から独自の物語の構築へと創作の重点を移した。この『氷』が出版された2002年には、青年団体「ともに歩む」がボリショイ劇場の前にベニヤ板で作った巨大な便器を設置し、その中にソローキンの本を破って投げ込むというパフォーマンスを行った。次作の『親衛隊士の日』(2006)には、暖炉に薪の代わりにロシアの古典をくべる仙女が登場する。

ソローキンは21世紀中葉のロシアとヨーロッパを描いた長編『テルリア』(2013)を発表した後、その流れを汲む長編『マナラガ』(2017)において、まさに文学の身体である書物を主題とする物語を展開した。この物語の中では、貴重な紙の本を燃やした火によって料理を行う「ブックングリル」がセレブを中心に流行している。やがて、その行為は犯罪と認定されるようになるが、料理人であるブックングリラーたちは「キッチン」と呼ばれる独自の組織を作り、非合法に仕入れた紙の本で闇営業を続けている。

¹ Калинин И.А. Владимир Сорокин: у-топос языка и преодоление литературы // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы / Под ред. Е. Добренко, И. Калинина, М. Липовецкого. М., 2018. С. 126.

物語は主人公のブックングリラー、ゲザの日記形式で進んでいく。ゲザは世界各地を飛び回り、ブックングリルを実演する。だが、「キッチン」の緊急会議で、何者かが密かにナボコフ『アーダ』のクローニングを行っていることが明らかにされ、ゲザはマナラガ山にあるというクローン機械を破壊する役目を負うことになる。

雪のマナラガ山に乗り込んだゲザは、何者かに襲われ気絶する。目覚めたゲザの目の前にいたのはフランス文学を専門とする同僚のブックングリラー、アンリで、その目的は稀覯本の大量クローン化によってブックングリルを合法化し、さらにどんな本でも焼くことが可能な高性能な機械の導入によって、各地に『アーダ』や『ドン・キホーテ』、『ユリシーズ』、『ガルガンチュアとパンタグリュエル』、聖書などを専門とするレストランを開くことだった。こうした「革命」を受け入れられないゲザは抵抗を試みるが、最終的には電腦チップを脳に埋め込まれ、洗脳される。

書物を燃やすという行為はブラッドベリの『華氏 451 度』を想起させるが、権力による「焚書」とは異なり、『マナラガ』で書物は人々の娯楽のために燃やされる。また、ゲザは小説をまともに読んだことはない。

とはいえ、そのような内容軽視にもかかわらず、書物の「薪」としての価値はやはり内容によって決定される。ゲザが燃やすのは基本的に第一級の古典文学だけだ。リポヴェツキーが指摘しているように、作中で「燃えているのは本の物質的な価値ではなく、象徴的な価値なのである」。紙の本が実際に絶滅の危機に瀕しているポスト・グーテンベルクの未来世界において、書物は「聖性の新たな源泉となる」²。

リポヴェツキーによれば、ゲザには「ソーキン自身の悲哀に満ちた自画像」を見て取ることができる³。ソーキンの初期の創作におけるテクスト的現実の破壊行為は、それを通して文学の身体にたどり着くことを目指していた。『マ

² Липовецкий М.Н. Автопортрет художника с грилем: «Манарага» и литературоцентризм // «Это просто буквы на бумаге...» С. 638-640.

³ Там же. С. 645.

ナラガ』においてソローキンはまさに、過去の自分が創作で行っていたことを、ブックングリルという「物語」に託して語り直していると言える。

文学の身体性を重視するソローキンの姿勢そのものは、後期の作品においても一貫している。しかし、すでに「文学の死」が広く喧伝され、電子書籍によって紙の書物が現実に放逐されようとしている現在、文学の身体性への執着はソローキンを文学の「破壊者」ではなく、紙の書物という伝統的な文学の在り方の「守護者」のように見せてしまうだろう。

笹山啓「ペレーヴィン作品における「身体」の概念の弱さ」

批評家リボヴェツキーは、ペレーヴィンのテクストの儀式性（通過儀礼や仮死体験）を論じながら、伝統的な通過儀礼では社会の「集団的な身体」に入る準備のできた「私」が生まれるのに対し、ペレーヴィンの主人公は社会的な約束事から解放されるのだと指摘する⁴。

ペレーヴィン自身は1990年のエッセイ「ゾンビ化」において、「党の身体」という表現を用いている。「ゾンビ化」とはブドゥー教の刑罰で、刑を受けた者は意思や疲労の感覚を失い、労働力として酷使される。ペレーヴィンによれば、ソ連人もまた「ゾンビ化」されていた。ソ連におけるこの「ゾンビ化」を可能にするのが、ピオネールやコムソモールなどの教育システムで、そこでいくつものイニシエーションをくぐり抜けて人々は「党の身体」へと組み込まれていくことになる。もっとも、こうしたソ連人批判が紋切り型であることは、ユルチャクが『最後のソ連世代』で指摘している。

「ゾンビ化」にはペレーヴィンなりの身心二元論、つまり「心」を個人の自由を保障するものとして優位に、逆に「心」抜きの「身体」を不自由さの象徴として劣位に置くという考えが、おそらく初めて現れている。ペレーヴィンが、チ

⁴ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008. С. 419.

ベット仏教における悟りの象徴である「虹の身体」という概念から「身体」性を削ぎ落した「虹の奔流」というモチーフを『チャパーエフと空虚』（1996）や『妖怪の聖典』（2004）で描いたとき、そこにはたとえば共産主義のイデオロギーや資本主義社会での集団の論理に絡めとられて身動きできない社会的な不自由、性欲のような生物的欲求に起因する不自由（ある種のマチズモ）などに絡めとられる「身体」を脱ぎ捨てて、自由を獲得するというイメージがあったのではないだろうか。『S.N.U.F.F.』（2011）には、主人公の男性が、自身が使役していた女性型ロボットに、人間にだって心などというものがあるかどうか分からないだろうと論駁されるシーンが存在するが、そこにも「心」と「自由」という概念を密接に結びつけてきたペレーヴィンの身心観がよく表れている。

『最後のソ連世代』を参照するならば、ペレーヴィンの世界観は初めから今日までずっと、ユルチャクの批判した紋切型の中にあるようにも思えてくる。ユルチャクは1962年生まれのペレーヴィンのこともまた「最後のソ連世代」に含め、彼の1999年の長編『ジェネレーションP』の一場面を分析に利用している。たしかにペレーヴィンは、ソ連の非公式文化の持つ非政治的性格、ユルチャクいうところの「ヴニェ」の精神との高い親和性を見せており、『最後のソ連世代』の議論はペレーヴィンの作品や発言の分析に資するところが大きい。とはいうものの、すでに見たように「ゾンビ化」は明らかに、ユルチャクが批判した〈抑圧／抵抗〉、〈真実／嘘〉、〈自由／不自由〉などの二分法的図式に則ったソ連観の産物であった。

イデオロギーの枠内でイデオロギーの「ヴニェ＝外」に安らう「内なる亡命」とでも呼ぶべき生き方は、「本物の亡命とは違って、国家が保証する可能性（資金面、法律面、技術面、イデオロギー面、文化面など）を積極的に利用することで可能に」⁵なる、一種の権力との共謀関係によって成り立つものであり、そうした安逸を虚偽ととらえて跳ねのけようとする意志が「ゾンビ化」を始めとする作家の文章には書き込まれている。共犯関係を結ぶべき権力の弱体化があらわな

⁵ アレクセイ・ユルチャク『最後のソ連世代：プレジネフからペレストロイカまで』半谷史郎訳、みすず書房、2017年、179頁。

時代に思索を開始したがゆえか、あるいは作家個人のそもそもの性向によるのか、判別は容易ではないが、ペレーヴィンの「ポストモダニズム」嫌いの秘密、他のソ連のポストモダニズムの芸術家たちとの差異を説明するための鍵が潜んでいるのは、このねじれにおいてだ。

近年ペレーヴィンの批判対象として浮上しているのが、ロシアにおけるナショナリズム（たとえばドゥーギンのネオ・ユーラシア主義）であるが、国家という「身体」に自己のアイデンティティを係留することを拒否するペレーヴィンの思想は、彼の作品における「身体性」への嫌悪や希薄さから読み解くことができるのかもしれない。「ゾンビ化」ではまさに「集団的な身体」としての社会、国家への帰属（からの離脱）がテーマとなっていた。「集団的な身体」から引きはがされるペレーヴィンの主人公たちは、いつも周囲からさげすまれたり、文字通り傷を負ったりといった試練を経た先で精神的な自由を得るのである。

岩本和久「コンセプチュアリズムとペッペルシテインの身体観」

身体はアートの重要なテーマだが、プリゴフやソローキンが文学とアートを横断しているように、ロシアのポストモダニズム文学を考える際にはアートとの関係はいよいよ重要になる。ここではアートと散文の領域で活躍を続けるパーヴェル・ペッペルシテインの作品について、その身体イメージを探りたい。

ペッペルシテインはモスクワ・コンセプチュアリズムの一人だが、身体をめぐることは、コンセプチュアリズムのアーティスト間の差異が際立っている。たとえば、カバコフの作品では、人間の身体は切断されたり、消去されたりしがちである。だが、ペッペルシテインの作品では、むしろ身体が前景に出される。

ソローキンが『親衛隊士の日』や『氷』三部作で描く集団的な身体は、ペッペルシテインのテキストにも登場する。だが、ソローキンの場合に見られる全体主義体制や宗教集団の象徴という機能は、ペッペルシテインには存在しない。

たとえば、ペッペルシテインの短編小説「乱交」は、集団セックスに興ずる無数の肉体が、実は一匹の大魚のウロコだったという幻想的な光景を語っている

が、これは政治や宗教とは無縁の物質的な身体そのものであり、またミクロコスモスとマクロコスモスの照応を伝えるものだ。身体の内部に別の世界が存在しているという事態は、『カーストの神話生成的愛』の冒頭でも起きる。主人公が妖怪ボボの肛門に吸い込まれ、さらには主人公の頭の中に少女マーシェニカが埋め込まれる。

2019年のペッペルシテインの個展「風景の枠としての人間」では、長く引き伸ばされた身体が風景画の枠として用いられている絵画の連作が展示されていた。これもまた、ミクロコスモスの容器として身体が機能している例だろう。同じ展覧会にはボディ・ペインティングを扱ったビデオ作品もあったが、小屋やカタツムリを裸体に描くというこの行為もまた、身体に世界や宇宙を切り開く試みと言えるだろう。

短編集『地獄の裏切り者』の表題作は、目を閉じた時に見えてきた「映画」のストーリーを、語り手が再話するという設定になっている。映画の中では21世紀になってもソ連は消滅しておらず、冷戦も続いている。

映画の主人公は大量破壊兵器を開発している学者コインだ。コインは痛みや苦痛を伴わない死こそが望ましいという考えから、死の際に快感をもたらす薬物兵器を開発する。

さらに彼が取り組んだのが、天国を作り出し、死者に「永遠の生」をもたらす兵器の開発だ。こうしてアメリカは、ソ連の全住人を一気に天国に送り込める手段を得る。

だが、16歳の少女テリーと結婚したコインは、全面戦争でテリーが犠牲になるのでは、という不安に襲われる。テリーと自身を救うため、コインは新兵器の情報をソ連に漏洩し、それによって自身とテリーを天国に送り込もうとする。

ソ連ではコインの大量破壊兵器のボタンが押され、アメリカとカナダの国民がいっせいに天国に送られる。コインもレスリーと共に天国に赴くが、彼らの身体はそれぞれの身体でありながら、自在に一体化できるものに変容している。

「ミクロコスモス」や「身体の合一」というテーマは、この短編でも明確に示されている。米ソの冷戦や天国の創出という巨大な世界が展開されるのは語り手のまぶたの裏、つまり、身体の内部だ。また、天国に送られたコインとレスリー

はそれぞれの意識を保持してはいるが、彼らの身体は一つのものとなる。

宇宙への関心もこの短編には顕著だ。「天国」が創出され、宇宙に新たな秩序がもたらされるのである。この「天国」は宇宙を構成する層のひとつに切り開かれるのだが、身体の中にミクロコスモスがあるように、薄い層の中に広大な大宇宙が見出される。

そのような層に送り込まれようとする人の身体は痛みや苦痛を欠いており、ある種の仮死状態にある。仮死状態の中で快楽に浸ること、それがペッペルシテインの目指す身体理想である。

本パネルは科学研究費補助金・基盤研究（C）「ソヴィエト後のロシア・ポストモダニズム文学における身体イメージの変容」（17K02623）の一部である。

（まつした たかし， ささやま ひろし， いわもと かずひさ）

ワークショップ

中世ロシアの文筆家たちの活動のダイナミズムの諸側面 (Динамические аспекты деятельности древнерусских книжников)

三 浦 清 美

2019年10月28日、早稲田大学国際会議場で開催された日本ロシア文学会第69回全国大会において、ロシア科学アカデミーロシア文学研究所（プーシキン館）から上級研究員アレクサンドル・ボブロフ氏を迎え、「中世ロシアの文筆家たちの活動のダイナミズムの諸側面」と題するワークショップを行った。参加者は、ボブロフのほか、中澤敦夫（富山大学名誉教授）、伊丹聡一朗（明治大学大学院博士課程）、三浦清美（早稲田大学文学学術院教授）の計4名で、報告はすべてロシア語で行われた。ここに記すのはその報告である。

ロシアにおいて「中世」とは、988年ビザンツ帝国からキリスト教を受容する10世紀にはじまり、18世紀初頭のピョートル改革にいたる、かなり長い持続性をもった時代であるが、このロシア中世という時代において、一貫して文化的活動の中心にありつづけたのは、ギリシア正教（のちにはロシア正教）の文筆家たちであった。参加者たちは、ギリシア正教（あるいは、ロシア正教）の文筆家を取り上げ、その文筆活動の特徴を論じた。時代が早い順に上げると、三浦は12世紀後半のキエフ・ルーシの説教者トゥーロフのキリルの復活祭に関連する祝祭日の説教を、中澤は13世紀末から14世紀初頭に成立したと考えられる『イパーチイ年代記』を、伊丹は14世紀後半の説教者で、コミ人へのキリスト教の伝道者であったペルミのステファンの政治的活動を、ボブロフはモスクワ大公国の勃興期にモスクワと対立する諸公のなかで剃髪を受けて修道士となったエフロシン・シェミヤキン（15世紀）、ヴァッシアン・パトリケーエフ（16世紀）を取り

上げて、彼らの活動のダイナミックな諸側面を検討した。以下に報告内容を略述する。

三浦清美「トゥーロフのキリルの説教の詩学：絶望から歓喜へ（Поэтика Кирилла Туровского: Переход от отчаяния к восторгу）」

東方キリスト教を特徴づける重要な思想として、テオーシス（Обожение / θέωσις / Theosis）思想がある。この思想は、神がキリストにおいて人間となられたからには、人も神になりうるし、神になるよう努力を重ねなければならないとするもので、アレクサンドリアのアタナシオス（295-373 年）の論考「ロゴスの受肉」において、次のように述べられている。

「この方〔言（ロゴス）〕が人となられたのは、われわれを神とするためである。また、この方〔言（ロゴス）〕が肉体を通して自分を現されたのは、見えない父の認識をわれわれが得るためである。また、この方〔言（ロゴス）〕が人々の侮辱を耐え忍べたのは、われわれが不滅を受け継ぐためである。」¹

キリスト教はユダヤ教から生まれたが、イエスの神性を否定したユダヤ教と異なり、キリストを完全なる人間であり、完全なる神である（カルケドン信仰簡条）と捉えていた。したがって、テオーシス思想はキリスト教の核心部分を集約的に表象したものであり、キリスト教黎明期にはあたりまえの思想であったが、にもかかわらず、西方キリスト教では、12 世紀以降、アリストテレス思想の受容に基づくスコラ哲学が発達するにつれて、次第に異端視されるようになった。しかしながら、ロシアをはじめとする東方キリスト教では、現在にいたるまでこの思想は保持され、カトリック、プロテスタントとロシア正教を弁別する一つの指標となっている。

キエフ・ルーシにおいて、このテオーシス思想のもっとも輝かしい担い手で

¹ 「ロゴスの受肉」宮本久雄編『中世思想原典集成 2 盛期ギリシア教父』平凡社、1992 年、134 頁。

あったのが、キエフ・ルーシの金口ヨハネスと讃えられたトゥーロフのキリルにほかならない。この報告においては、キリルの数ある説教のなかから、復活祭に関連した祝祭日の説教、「復活祭のあとの新しい日曜日の講話」、「キリストの身体の十字架降下についての説教」、「病気で弱ったものについての説教」を取り上げて、その説教の物語構造論的特徴を分析した。

これらの説教においてキリルは、人間の救済がイエス・キリストにおける「神の人間化 *вочеловечивание*」によって実現したという歓喜を鮮やかに歌いあげたが、そのさい、神の人間化以前の人間の悲惨な状態を克明に描いたあとで、その悲惨と、神の人間化のあとの救済の喜ばしさを対比させる詩学的手法をとっている。報告では、3つの説教につき分析を行ったが、ここでは、紙幅の関係から、「病気で弱ったものについての説教」のみを取り上げる。

この説教は、『ヨハネによる福音書』5章1-15節に基づいている。その舞台はシルアムの池で、そこには、病の治癒を願って池の水が動くのを待っている病人がいる。この病人が説教の主人公である。この病人は、イエス・キリスト以前の人間の悲惨を象徴し、人間の悲惨を延々と嘆く。「私は自分のことを埋葬されない死者であると思っています。床は私の柩です。私は死者たちのなかの生者であり、生者たちのなかの死者です。」そして、自分を動く水のなかに導いてくれる「人間はいない」と慨嘆する。これにたいして、イエス・キリストはこう答える。「どうして人間はいないなどと、そなたは口にできるのか。私がそなたのために人間になったではないか。もの惜しみなく慈悲深い人間に。」

この対比によって表現されたテオーシス思想が、この説教の核であり、その物語構造の特徴（詩学）は「絶望から歓喜へ」と定義することができる。

中澤敦夫「中世ロシア年代記の時間認識——『イパーチイ年代記』を例として（*Восприятие времени древнерусскими летописцами: На примере Ипатьевской летописи*）」

中世ロシアの年代記は、多様なジャンルの作品を含み込んだ複合的なジャンル

であり、個々の記事には様々なタイプの時間が流れている。本報告は『イパーチイ年代記』にあらわれている時間をタイプ分けしながら、それぞれの時間認識が年代記記事に与えている意味づけについて検討を試みた。

年代記の時間のタイプとして、先行研究を参考にしながら、作業仮説として次の三つを分類した。

第一は、民衆の生活感覚にもとづいた循環する時間。〈いつ、どこにあってもし起こり得る〉出来事を叙述する物語（フォークロアや聖人伝ジャンル作品など）に流れている時間である。

第二は、諸公、教会などの活動を描く際の歴史的・政治的時間。一回的な出来事とその変遷が叙述される。

第三は、教会的な終末論的時間。叙述される出来事は想定された終末の時点から〈回顧的〉に叙述され評価される。

興味深いことに、『イパーチイ年代記』の三つの構成部分のうち、『原初年代記』と『ガーリチ・ヴォルィニ年代記』の記事の編集方針、特に時間意識を直裁に反映する「年代付け」についての方針は、対極的に異なっている。前者は、年代をはっきりと設定した上で、その時間に該当する記事を編集する方針が明確であり、第二の時間意識が強いのに対して、後者は、編年的に編集されているものの、年代付けの意識は希薄であり、第一の時間意識の占める部分がかなりの程度存在する。なお、『キエフ年代記』については、編者は『原初年代記』の続編という性格を持っていることから、第二の時間意識が主調になっているものの、部分的には第一のフォークロア的時間意識を垣間見ることができる。

このように、『イパーチイ年代記』を構成する部分によって、また記事の種類によって、第一と第二の時間意識の傾向は様々であるが、全体としては第三の「終末論的時間」が重要な役割を果たしている。

近年発表された一連の諸研究から明らかなように、例えば、『原初年代記』の総編集者であるネストルの手になる表題には、「ルーシの地」を旧約的な「約束の地」に対比する意識があったのではないか。すなわち、諸公が抗争するルーシの歴史を記述することの背景には、それを聖書的な終末へと回収する歴史観、第三の時間認識が支えとなっているのではないかと考えられる²。

さらに、『原初年代記』の1092～1096年の記事の、例えば、外典『パトラのメトディオス黙示録』の預言を参照することで、ルーシで起きた凶兆や災いを解釈をしている部分などは、年代記記者の終末的時間意識が典型的に表現されている³。

以上のように、『イパーチイ年代記』は、歴史記述を支える第二と、物語を語る第一の時間意識が融合しながら叙述が進められ、それを第三の時間意識による記者・編者の評価によって意味づけが与えられるという構成になっている。同時に、年代記記者は記述する事件を自分たちにとって切実な現実性として受け入れている。このことは、後代（15～17世紀）の、記事の再利用とその切り貼り（компиляция）を主な手法とした集成年代記の記者・編集者たちには見られない態度であり、これもまた、『イパーチイ年代記』を初めとするキエフ・ルーシ時代の年代記の大きな特徴である。

伊丹聡一朗「モスクワの勃興とベルミのステファンの政治的活動（Возвышение Москвы и политическая деятельность Стефана Пермского）」

14世紀後半、ベルミのステファン（около 1345-1396 гг.）は、ズイリャン文字（古ペルム文字）という文字を自ら創造し、聖書や祈祷書などを現地語へ翻訳する形でコミ人への宣教をおこなった。コミ人とは、ルーシ北方地方の東部に位置するヴィチェグダ・ベルミ地方に住んでいたフィン・ウゴル系民族である。正教会の歴史において、このような文字創造を伴う異民族宣教を実行に移したのは、キュリロス、メトディオスによる9世紀のモラヴィア宣教以来、今日に至るまで

² Данилевский И.Н. Потоп и Русская земля. К вопросу об исторических взглядах древнерусского летописца // От Бытия к Исходу: Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народной культуре. М., 1998. С. 234-235.

³ Яковсон Р.О. Изучение «Слова о полку Игореве» в Соединенных Штатах Америки // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 108.

このステファンのみである。それ故に、彼はロシア文化史やキリスト教宣教史において重要な地位を占めている人物である。

他方で、ステファンの活動は14世紀後半のモスクワ大公国の勃興において政治的に重要な役割を果たした。同時期のモスクワは、良質な毛皮の産地であったルーシ北方地方への進出を図っていた。このことは、これまでルーシ北方地方の権益を独占してきたノヴゴロドとの衝突を招いた。こうした衝突の最中の1379年にステファンはコミ宣教を開始し、宣教がある程度成功を収めた1383年にはモスクワにおいて初代ベルミ主教に叙任されている。それ故に、彼の宣教をモスクワによる北方進出の一環であるとみなしたノヴゴロドは1385年にヴィチェグダ・ベルミ地方に侵攻し、翌1386年にはステファンが和平交渉のためにノヴゴロドを訪問している。

以上のように、ステファンはルーシ北方地方を巡るモスクワとノヴゴロドの対立に直接関わっていた人物である。また彼の幾度かのモスクワ訪問からは、この時期のモスクワにおける国家と教会の関係を窺い知ることができる。そのため本報告においては、上述のようなステファンの活動への検討を通して、彼の宣教とモスクワの北方進出との関連性と、14世紀モスクワにおける国家と教会の関係の一端を明らかにすることを試みた。その結果は以下の通りである。

確かにステファンはモスクワから後援を受けており、彼の活動はモスクワとノヴゴロドのルーシ北方地方を巡る争いの中でモスクワに有利に働いた。実際、彼の宣教以降、ヴィチェグダ・ベルミ地方はモスクワの影響下に置かれることとなった。とはいえ、一口にモスクワと言っても、大公と全ルーシ府主教座とでステファンに対する姿勢は全く異なっていた。大公ドミートリイは、府主教候補ミハイル・ミチャイ、コロムナ主教ゲラシム、府主教ピーメンら自身に近い聖職者を通して、ステファンを一貫して支援し続けた。恐らくこれは、モスクワの北方進出に彼の活動が有益であると判断してのことであった。他方で、大公寄りの聖職者以外が、彼の活動を後援した形跡はない。むしろ、府主教アレクシイや府主教キプリアンは、彼を快く思っていなかった可能性すらある。これらのことから、ステファンの宣教は全ルーシ府主教座の教会政策とは無関係におこなわれていたものである可能性は高い。このように、彼の活動に対する姿勢からは、この

時期のモスクワにおける国家と教会が常に協調関係にあったわけではないことが確認できるのである。

なお、ステファンが大公から後援を受けていたからと言って、彼の宣教そのものがモスクワによるヴィチェグダ・ペルミ地方の併合を意味したと見るべきではない。ステファンはペルミ主教として、あくまで「コミ人の正教会」を守るために活動していた。彼は、モスクワの後援を受けつつも、モスクワに対してある程度の自立性を維持していたと考えられる。そのことは、彼がコミ語での宣教やコミ人聖職者の叙任に尽力したことや、1386年のステファンとノヴゴロドとの和平交渉にモスクワの関与が全く見られないことから窺うことができる。

アレクサンドル・ボブロフ「文筆家としての中世ロシアの公出身の修道士たち (Князья-иноки Древней Руси как книжники)」

中世ロシアにおいて、公が自発的に剃髪し、修道院に入ることはまれなことであった。このためにニコラ・スヴャトーシャ、フェオドル・チョルヌイといった初期の功業者たちは、教会の特別な尊崇を受けた。15世紀後半、中央集権化が進展し、分領公国が廃止されるにつれて、三位一体セルギイ修道院、ペロオゼロのキリル修道院、フェラポント修道院では、かなりの数の公たちが分領を失い、修道士となった。修道院における文筆の伝統に特別な貢献をしたのは、イオアサフ・オボレンスキイ、エフロシン・シェミヤキン、ヴァッシアン・パトリケーエフらである。修道院は、公出身の修道士たちを受け入れることによって、修道院とは異なった世俗の文筆の伝統を受け入れることになり、その書籍文化は豊かになった。

本報告では、15世紀後半のペロオゼロのキリル修道院の修道士、エフロシン（・シェミヤキン）と、同じくモスクワ大公から失寵したあと、16世紀初頭にペロオゼロのキリル修道院で修道生活を送っていたヴァッシアン・パトリケーエフを取り上げ、彼らの文筆活動の特徴と、彼らが師弟関係を結び、前者のユートピア文芸への傾斜が、後者の無所有派の思想の形成に影響を与えた可能性について

検討する。

エフロシンの多彩な文芸活動の特徴の一つとして、公であったにもかかわらず剃髪して有徳の修道士として尊崇されたニコラ・スヴァトーシャ（1080-1142）、フェオドル・チョルヌイ（1233 または 1240-1299）に注目した点が挙げられる。前者はチェルニーゴフ公であったが、キエフ洞窟修道院の一介の修道士となり、やがて有徳の修道士としての令名をはせた。エフロシンは、『キエフ洞窟修道院聖者列伝』が本格的に編纂された時期に、ニコラ・スヴァトーシャに関心をもち、その聖者伝を自らの文集に収めた。一方、後者はもとヤロスラヴリ公フェオドル・ロスチスラヴィチで、自発的に修道士となった。その崇敬は、1460 年代から 80 年代にこに強くなった。同時代の年代記作者は、その遺骸の発見、崇敬のはじまりと、ヤロスラヴリ公国の滅亡とのあいだに何らかの内的つながりがあるものとして記述している。エフロシンはこの修道士聖人にも関心を抱き、彼に捧げた典礼関係の文書を書き残している。ポプロフは、エフロシンの、公出身の修道士への特別な関心を、エフロシン自身がガーリチ公、モスクワ大公ユーリイの孫、ドミートリイ・シェミヤカの子、イワン・ドミトリエヴィチであったことに由来すると考えている。

また、16 世紀初頭に、O.И. ノヴィコワの命名による文筆家 X なる人物が知られていた。ポプロフは、文筆家 X の残したリトアニア諸大公の系譜に基づいて、この文筆家 X が、やがて無所有派の論客となるヴァッシアン・パトリケーエフであると同定した。文筆家 X は、遠くリトアニア公ヴォルクに遡り、同時代のイオアン・ユーリエヴィチにいたるリトアニア諸大公の系譜を、ある写本（Coф. 1462）に残しているが、このイオアンはまさしくヴァッシアンの父親だったのである。文筆家 X は、すでにエフロシンと親しい関係にあったことが知られていた。

ヴァッシアンは大公イワン 3 世から失寵を受け、ペロオゼロのキリル修道院に退去したが、ポプロフの考えによれば、そこで当代きっての文筆家であったエフロシンに師事し、やがて無所有派の論客として開花する文芸の素養を身につけた。のちに、ワシーリイ 3 世によって失寵を解かれ、モスクワ大公国でいまを時めく実力者として権勢をふるったが、教会の規則に反しワシーリイ 3 世が長年連

れ添った妻のソフロニヤ・サブロヴァと離婚しようとしたことに反対して、ワシーリイ3世の怒りを買って、1531年にヴォロコラムスクのヨシフ修道院に幽閉された。この修道院は、無所有派であったヴァッシヤンの宿敵ともいえる所有派の牙城であった。

(みうら きよはる)

Секция «Процессы культурного строительства в России и СССР в свете работ Евгения Добренко»

Общий обзор

АДАТИ Дайскэ, Университет Хоккайдо

С сентября по декабрь 2019 года Евгений Добренко (Университет Шеффилда) работал в качестве приглашенного профессора в Центре славяно-евразийских исследований Университета Хоккайдо. В связи с этим специалисты, которые давно интересовались и занимались его работами, решили пригласить его и составить секцию по теме «Процессы культурного строительства в России и СССР в свете работ Евгения Добренко». В своих работах Добренко рассматривает процессы формирования советской литературы на основе огромного количества первоисточников. Уделяя особое внимание участию читательских и писательских масс в культурном строительстве, он доказал, что соцреализм, традиционно считавшийся продуктом одностороннего контроля власти, на самом деле складывался снизу, инкорпорируя в себя массовый вкус; соцреализм не являлся «лакировкой действительности», а формировал саму реальность социализма. В данной секции, вслед за основным докладом Добренко об истории исследования соцреализма, было прочитано три доклада о конкретных случаях культурного строительства, охватывающих период с конца XIX века до хрущевской оттепели. Опираясь на работы Добренко, докладчики попытались пересмотреть такие дихотомии, как элита и масса, принуждение и добровольность, центр и периферия, рассматривая их в более сложном контексте процессов культурного строительства.

В основном докладе под названием «Соцреализм после социализма» Добренко

дал обзор работ по исследованию культуры сталинской эпохи за последние 40 лет (главным образом, в постсоветский период) как в России, так и на Западе. Особое внимание было уделено методологическим подходам к сталинской культуре. В следующем докладе ««Национализация» русской литературной классики в 1870-х – 1890-х гг.» Хадзимэ Каидзава (Университет Васэда) предложил переоценить 1880-е годы, обычно считающиеся «безвременьем», обнаруживая процесс «национализации» русской литературной классики с 1870-х по 1890-е гг. В докладе «Видимый цензор в соцреализме: возвращение вытесненного тела» Дзюнна Хирамацу (Университет Канадзава) на примере нескольких романов показала, как диалектика стихийности и сознательности – основной сюжет соцреализма – составляет механизм (само)наказания соцреалистического субъекта. В последнем докладе «К вопросу о бурятском балете «Красавица Ангара»» Тадаши Накамура (Университет Киото) рассмотрел обстоятельства создания балета «Красавица Ангара», основанного на бурятском фольклоре, биографии его создателей и отзывы о нем в тогдашней периодике, анализируя структуру балета, в частности, соотношение национальных элементов с советским канонem.

За докладами последовали комментарии Добренко. Положительно характеризую каждый доклад, Добренко особенно отметил, что процесс «национализации» русской литературной классики с 1870-х по 1890-е гг. послужил одним из скрытых источников формирования соцреалистического канона. Секция завершилась оживленной общей дискуссией, в которой обсуждались такие актуальные вопросы, как отношение между канонизацией русской литературы и ее национализацией, значение и возможность изучения современной русской литературы, сравнение соцреализма и постмодернизма в процессе создания виртуальной реальности и т. д. В целом секция с участием ученого мирового уровня отличалась свободной и демократической атмосферой, в создании которой важную роль сыграл модератор секции Сусуму Нонака (Университет Сайтама).

В работе секции приняло участие более 60 исследователей и аспирантов, что показало сильный интерес японских русистов к работам Добренко и японских

ученых, продолжающих и развивающих его тематику и подходы. В Японию часто приглашают знаменитых ученых со всего мира, однако установить постоянное и стабильное сотрудничество с ними не всегда легко, хотя оно чрезвычайно важно для развития японской русистики. Эта секция, как плод долгой и серьезной научной деятельности, несомненно, обозначила первый шаг к дальнейшему развитию такого сотрудничества.

Соцреализм после социализма

ДОБРЕНКО Евгений, Университет Шеффилда

Исследование советской культурной истории началось сравнительно недавно и вышло из исследований истории СССР, подходы к которой формировались в эпоху холодной войны и потому находились под сильным влиянием политической повестки дня. Ученые левой ориентации занимались историей русской революции, а историки правополиберальной ориентации – историей сталинизма.

Однако конец советской эпохи резко изменил перспективу. Стало ясно, что сталинизм был центральным явлением новой русской истории, что в 20 веке была сформирована новая советская нация, отцом которой был Сталин, создавший советское государство, его институты, идеологию, политическую философию, армию, экономическую структуру, бюрократию и т.д. Сталин оказался фигурой, равной Петру и все, что происходило со страной после него, было дериватами сталинизма, историей его эволюции (включая сегодняшнюю Россию, поскольку новой русской нации пока нет).

Современные исследования сталинской культуры выросли из кризиса советологии, который объясняется исторически. В отличие от дисциплин, которые развивались в свободном интеллектуальном соревновании, в открытом диалоге различных методологических направлений, в реальной борьбе за студентов и читателей, советология, имея особые происхождение, статус и

поддержку, существовала нередко не только в архивном, но интеллектуальном и методологическом вакууме, следуя почти исключительно актуальной политической повестке дня. Ее лозунг точно отражен в названии первой истории американской советологии Дэвида Энгермана: «Знать своего врага». Более высокий уровень работ по истории нацизма или итальянского фашизма в сравнении с работами по истории сталинизма объясняется не только их многолетней институциональной свободой, но и дисциплинарной открытостью, соревновательностью.

Произошедшая после распада СССР архивная революция сыграла с историографией злую шутку: открыв долгожданные архивы, она ослепила многих историков возможностью легкого воссоздания реальной картины прошлого, точной реконструкции облика действующих лиц и мотивов их действий и т.д. Все это, несомненно, обогатило наши представления о советской истории, но концептуально и методологически затормозило развитие дисциплины: эпоха высокой нефтедобычи не способствует, как известно, инновациям. В результате, в работах по советской истории резко усилился позитивизм и снизилась концептуальность.

И, наконец, в советологии почти полностью отсутствовало междисциплинарное измерение. Историки Франции и Германии, Англии и США спорили о методологии, там бушевали страсти вокруг постструктурализма и нового/старого историзма, шли споры о Фуко и деконструкции, Бодрийяре и психоанализе. Не говоря уже об истории Холокоста, которая давно превратилась в самостоятельную дисциплину, где апробируются самые разные методологические подходы к историческому анализу. И только в истории СССР все продолжало вращаться вокруг старой дилеммы: можно или нельзя «умом понять» Россию...

Сталинизм должен быть понят как российская версия ответа патриархального (традиционного) общества на вызовы модерности/модернизации. На эти вызовы все страны отвечали по-разному. Одни — более успешно, другие — менее. Очевидно, однако, что немецкий нацизм, итальянский фашизм, китайский маоизм, югославский титоизм, испанский франкизм или португальское *Estado Novo* — все это различные национальные ответы на те же вызовы, специфика которых

была обусловлена различными актуальными политическими обстоятельствами конкретных стран и особенностями их национальных историй.

Соцреализм следует понимать не как теорию, но институцию, прежде всего. Советская литература была коллективным продуктом. Отсюда – центральное место институций производства и потребления – чтения (библиотеки, вплоть до дизайна библиотек и методов их работы, чистки, дискуссии, школы, формирование литературного канона) и письма (зарождение советской литературы, формирование соцреалистического канона, литературная учеба, институции письма, теории творчества, Литературный институт и т.д.). Соцреализм – одна из важнейших институций сталинизма. Его функция – производство социализма. Поэтому так насущно важно его исследование.

«Национализация» русской литературной классики в 1870-х – 1890-х гг.

КАИДЗАВА Хадзимэ, Университет Васэда

В исследованиях по истории русской литературы 1880-е годы традиционно назывались эпохой «безвременья», т. е. периодом застоя и бесплодия. Однако с 1870-х по 1890-е годы российское общество было охвачено широкомасштабным процессом популяризации и канонизации русской литературной классики. В этом смысле 1880-е годы вместе с предыдущим и последующим десятилетиями скорее можно назвать очень важным историческим поворотом для русской литературы, чем эпохой «безвременья».

В данном докладе мы попытались охарактеризовать процессы, свойственные для этого периода, как процессы «национализации» русской литературной классики и выяснить ее уникальное значение в контексте социальной истории русской культуры со следующих трех точек зрения: 1) процесс популяризации русской литературной классики среди массовых читателей; 2) канонизация русской литературной классики в средней школе, литературоведении и публичных

литературных праздниках; 3) всемирный бум русской литературы с 1880-х годов.

Как известно, в результате «Великих реформ» с 1860-70-х годов грамотность населения России начала быстро повышаться, что, естественно, привело к значительному росту числа читателей. Такая ситуация способствовала радикальным переменам в области производства, распространения и потребления печатной продукции. Некоторые прозорливые издатели принялись за распространение дешевых изданий русской литературной классики. Период с 1870-х по 1890-е годы отмечен также разного рода педагогическими мероприятиями по популяризации и распространению чтения произведений русской литературной классики среди народных масс. Появились попытки издавать книги для народа и проводить исследования по чтению среди простых людей, начали создаваться бесплатные библиотеки и читальни, устраиваться народные чтения, и при этом произведения русской литературной классики играли немаловажную роль. Многие деятели культуры и педагоги, участвовавшие в деле распространения чтения среди народа, верили, что произведения классики являются самым подходящим средством для укрепления чувства коллективно-национальной идентичности общества.

Три десятилетия с 1870-х по 1890-е годы являются также периодом, когда наблюдались усердные попытки канонизации русской литературной классики в разных областях общества. В 1877 году правительством был принят учебный план для гимназий, куда была впервые включена как самостоятельный предмет история русской литературы со Средневековья до Гоголя. Многие видные педагоги и историки литературы того времени подчеркивали особую важность и полезность русских писателей XIX века для воспитания национального сознания и чувства у школьников. Академическое изучение истории русской литературы XIX века быстро развивалось именно с 1870-х по 1890-е годы. 1880-е годы отличаются также тем, что классические русские писатели и поэты XIX века впервые в истории России стали предметами общенациональных литературных празднований. Хорошо известное открытие памятника А. С. Пушкину в 1880 году в Москве явилось первым из таких публичных мероприятий в большом масштабе.

Всемирный бум русской литературы распространился из Франции после опубликования там серии статей Вогюэ о русских писателях с 1879 года. Благодаря стараниям восторженных проповедников русской литературы, читающая публика Запада стала с большим энтузиазмом встречать русских писателей XIX века. Так, в Германии и во Франции с 1880-х по 1890-е годы почти все главные произведения Ф. Достоевского и Л. Толстого были изданы в переводе. К концу 1880-х годов и на английском языке можно было прочесть основные работы русских писателей. Такой успех русской литературы за границей Пыпин назвал «настоящим торжеством». Можно предположить, что зарубежный бум русской литературы и отраженное в нем четкое представление о ее национальном характере также послужило главным толчком к появлению различных движений и попыток «национализировать» русскую литературу.

В заключение укажем некоторые характеристики национализации русской литературной классики: 1) В основе такой национализации должно лежать сознание о завершении истории литературы. 2) В России этот процесс национализации литературы начался почти одновременно с возникновением подобных процессов в западных странах, и в этом отношении Россия никак не отставала от развитых стран Западной Европы. 3) В процессе национализации литературы в России присущее ей общенародное массово-популярное производство традиций, основанное на буржуазно-капиталистических ценностях западного типа гражданского общества, странным образом сочеталось с явно противоречащими этим ценностям антибуржуазными и антимещанскими духовно-религиозными характеристиками самой русской литературы.

Видимый цензор в соцреализме: возвращение вытесненного тела
ХИРАМАЦУ Дзюнна, Университет Канадзава

В последние 30 лет произошел радикальный пересмотр традиционного

понимания цензуры как угнетения свободы художника под контролем власти. Такие теоретики, как Пьер Бурдьё, Джудит Батлер и Майкл Холквист, утверждают, что цензурный акт совершается не только после и извне творческого процесса, но и перед и изнутри его. Согласно Бурдьё, успешно интернализованная цензура невидима.

Параллельно с возникновением этой новой теории, в советской литературе начали отмечать похожие явления. Евгений Добренко на основе тщательного анализа процесса формирования советской литературы доказывает, что в ней «цензура необходима [...] уже не как внешняя автору величина, а как внутренняя, как важнейшая часть его «творческой личности»». «Превращение автора в собственного цензора – вот истинная история советской литературы» (*Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999. С. 12*).

Полностью соглашаясь с этим взглядом, мы все же хотим отметить уникальность советской цензуры. Хотя в Советском Союзе, в отличие от ситуации на Западе, она не называлась цензурой, она стремилась быть как можно больше видимой и часто сопровождалась «невероятной шумихой» в виде критики, публичных обсуждений, постановлений и т. п. (*Ямпольский М. Цензура как торжество жизни // Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 225*). Данный доклад рассматривает, как связаны между собой эти экстернализованная, видимая, шумная цензура и интернализованная, невидимая цензура в нарративной динамике советской литературы (соцреализма).

В качестве примера полноценной интернализации советских норм (в нашем контексте успешной внутренней цензуры) Лилия Кагановски анализирует процесс субъективации Павла Корчагина, героя романа «Как закалялась сталь» (1934) Николая Островского, основываясь на знаменитом рассуждении Фуко о тюрьмопаноптикуме (*Lilya Kaganovsky, How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008, 25-34*). Анализ Кагановски очень убедителен, но здесь нам стоит остановиться, так как

суть паноптикума заключается в том, что он производит субъекта нового времени через механизм, работающий над внутренней стороной человека, без видимого телесного насилия, тогда как субъективация Корчагина совершается через принятие жесточайшего, ясно видимого телесного насилия, как это блестяще показывает Кагановски.

Эта советская форма субъективации через телесное насилие вполне совпадает с «диалектикой стихийности и сознательности», главной нарративной динамикой соцреализма, сформулированной Катериной Кларк (Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago: University of Chicago Press, 1981). Иными словами, диалектика стихийности и сознательности является движением выделения духа из тела, или, по выражению Островского, «борьб[ой] между телом и духом» (Островский Н. Как закалялась сталь. Неизвестные страницы // Октябрь. 1964. № 9. С. 26). В этом нарративе через телесное насилие (преодоление стихийности) должен появляться дух (сознательность), полностью очищенный от «грязного» тела.

Однако интернализация этого нарратива, или внутренняя цензура, происходящая внутри текста и субъекта, никогда не устраняет внешнюю цензуру: если идеальный советский субъект достигает полного преодоления своей телесности (стихийности), то он полностью отделяется от своего тела, теряет его и, следовательно, свое существование в тексте, становится невидимым. Но именно такой полной невидимости идеального советского субъекта следовало избегать в соцреалистическом тексте. Вспомним такой ярчайший пример, как цензура романа «Молодая гвардия» (1945) Александра Фадеева. Его строго критиковали за то, что в романе недостаточно показано партийное руководство (высочайшая сознательность), и автору пришлось переделать роман (1951). Таким образом, советская цензура постоянно требовала, чтобы в тексте видимо, полнокровно существовало тело партии. Но внесенное в текст тело партии (например, партийный деятель Лютиков в переделанной версии «Молодой гвардии») снова нуждается в своем очищении и подвергается жесточайшему телесному насилию. Можно сказать, что советская внешняя цензура вызывается именно соцреалистическим нарративом

«диалектика стихийности и сознательности» или «борьба между телом и духом», и в этом смысле внешняя и внутренняя цензуры неразрывно связаны друг с другом в дискурсивном поле соцреализма.

Неразрывность внешней и внутренней цензур часто позволяет внешней цензуре вторгаться в мир произведения под маской «партийного руководства» или «старшего наставника». Кроме Лютикова из «Молодой гвардии», в качестве примера такого видимого цензора в докладе рассматривается фигура комиссара Воробьева из «Повести о настоящем человеке» (1946) Бориса Полевого.

К вопросу о бурятском балете «Красавица Ангара»

НАКАМУРА Тадаши, Университет Киото

Классика бурятского балета «Красавица Ангара» была создана советской и бурятской художественной интеллигенцией под руководством тогдашних руководителей Бурятской АССР главным образом для того, чтобы показать на «Декаде бурятского искусства и литературы в Москве», которая состоялась с 27-го ноября по 8-е декабря 1959 года. В конце 1950-х и начале 1960-х годов в Советском Союзе часто организовались подобные национальные декады в соответствии с политическим курсом «советской многонациональной культуры».

В советских журналах и газетах того периода мы находим упоминания о таких мероприятиях Бурятской декады, как выставка книг бурятских литераторов в Библиотеке им. Ленина, вечера бурятских поэтов, открытые дискуссии о бурятской литературе, выставка бурятской живописи и т. п. Но их главное внимание было обращено к спектаклям, в частности, поставленным Бурятским театром оперы и балета.

Данный театр, кроме «Красавицы Ангары», на декаде показал балет «Во имя Любви», изображавший чистую и трагическую любовь простой девушки-кочевницы Сэсэг и молодого охотника Зоригто, оперу «Побратимы», созданную

по мотивам «исторического факта», согласно которому бурятский народ попросил Петра Первого о покровительстве и защите от угнетения феодалов и др.

В последний день Бурятской декады в филиале Большого театра был устроен заключительный концерт, о содержании которого подробно сообщили газеты «Правда» и «Известия»: обращение бурятского народа к «своему старшему русскому брату», ёхор и индийские танцы, адажио из «Красавицы Ангары», песни старообрядцев, соло из оперы «Фауст», декламация стихотворения бурятского поэта «Русскому народу», кантата бурятского композитора «Привет Москве» и т. п. В финале на сцену поднимается памятник Ленину, над которым развевается красное знамя, звучит хор бурятского композитора «Песни о партии».

В общем направлении Бурятской декады можно выделить два момента: 1) Подчеркивание добровольного соединения и дружбы бурятского народа с русским при интернационализме и социализме. Опера «Побратимы» была историей, развивающей именно эту линию. В ее концовке бурятский народ и казаки, посланные Петром Первым, после победы над феодалами вместе держат один канат и поют. 2) Чуткое внимание ко мнению центра. Бурятская сторона принимает на себя роль Востока: иначе зачем в заключительном концерте вместе с ёхором были показаны индийские танцы? Руководство и художественная интеллигенция Бурятии с большой осторожностью подходили к подготовке проекта декады. И центр, т. е. Кремль, одобрительно отнесся к усилиям бурятской стороны: на заключительном концерте присутствовали главные руководители Политбюро КПСС. На следующий день на первой странице «Правды» была помещена статья «Советская многонациональная культура», в которой упоминается о бурятской декаде как о блестящем примере правильности культурной политики СССР.

Фабула «Красавицы Ангары» (история любви смелого юноши Енисея и Ангары, дочери старого Байкала) основана на местной бурятской легенде. Важными представляются изменения, внесенные в балет, из которых самое главное – образ соперника Енисея. В легенде это старый богач Иркут, а в балете – Черный Вихрь, молодой предводитель злых духов, который был заново создан

для спектакля. Несмотря на то, что он является отрицательным персонажем, его любовь к Ангаре – настоящая. В концовке балета Енисей все-таки побеждает его, Черный Вихрь навлекает на себя гнев Байкала и низвергается в пучину озера вместе с подчиненными ему злыми духами. Бинарное противопоставление Енисея и Черного Вихря подчеркивается костюмами и освещением, хореографией и музыкой. Сцена, когда сторбленные злые духи бегут в красно-черном освещении под звуки барабана и цимбал, напоминает о шаманизме.

Почему Черный Вихрь, коварно, но серьезно влюбленный в Ангару, и подчиненные ему злые духи, ясно связанные с шаманизмом, должны были быть повергнуты в прах? Потому что требовалось, чтобы «Байкал – Енисей – Ангара», символизирующие Восточную Сибирь, покинули «отсталость». После гибели Черного Вихря и его команды сцена наполняется мелодиями, костюмами и хореографией классического балета. Под покровом фантазии «Красавица Ангара» таит в себе еще одну историю – историю перехода Сибири из «дикости» в «цивилизацию».

С одной стороны, нельзя не сказать, что «Красавица Ангара» и Бурятская декада были проектом, в котором бурятская сторона учитывала взгляд центра на себя и покорно следовала образцам «советской многонациональной культуры». Однако с другой стороны, нужно отметить, что именно в рамках этих образцов национальные элементы могли переживаться и приобретать новые и модернизированные черты.

ワークショップ

『コンスタンティノス一代記』再訪 ——コンスタンティノス=キュリロス没後 1150 年によせて——

三 谷 恵 子

[全体趣旨] コンスタンティノス=キュリロスの伝記『コンスタンティノス一代記 *Vita Constantini* (VC)』は、彼の没後まもないときに側近が書いたと伝えられるが、現存する写本は断片的なものを除くと、15 世紀末より後のものとなる。そのため、これら後年の写本と原本との関係や、VC の記述の史実性、スラヴ世界におけるコンスタンティノス崇拜の形成における VC の役割といった問題については、過去の多くの議論にもかかわらず不明な点が多い。“スラヴ人の使徒”キュリロスの没後 1150 年にあたる今年、本ワークショップでは、4 名の発表者が VC の新たな分析の可能性をそれぞれのアプローチで探った。構成は、司会を丸山由紀子が務め、報告を服部文昭、田中大、恩田義徳、三谷恵子が行った。

[三谷恵子]

[報告 1] モラヴィア国におけるコンスタンティノスたちの文献作成の一端

服部文昭 (京都大学)

メトディオス、コンスタンティノス兄弟は、モラヴィア国へ発つ前に典礼用福音書抜粋集 (アプラコス) の古代スラヴ語訳を完成させ、モラヴィア滞在中には、四福音書と詩篇を古代スラヴ語に翻訳した。さらに、使徒の書からの典礼用抜粋や他の部分も補った使徒の書の古代スラヴ語訳も作り、また、旧約聖書のほとんど全て、その他、教父たちの著作まで古代スラヴ語に翻訳した (『メトディ

オス伝』十五章の記事による)。しかし、兄弟らによるこれらの翻訳は早くに失われてしまった。

さて、モラヴィア国での翻訳作業においては、兄弟が大量のギリシア語文献を携行したとは考えにくい。既に西方教会の管轄下で蓄積されていたラテン語聖書を始め、現地で利用可能な西方教会の文献は利用したのではなからうか。本発表ではこのような立場から、モラヴィアにおけるコンスタンティノスたちの文献作成の痕跡を探りたい（具体例を二例だけ挙げておく）。

・マタイ福音書 4.3：兄弟が出発前に完成させたアプラコスの系統の訳は、ギリシア語やラテン語からの逐語訳と言ってよい。他方、モラヴィア国に到着後に訳した四福音書の系統である『ゾグラフォス写本』を見ると、異なる訳となっている（『マリア写本』はこの箇所を欠く）。ここでの訳は兄弟がアプラコス作成に用いたルキアノス版とは一致せず、ヴルガタ以前の「古ラテン語版」の一つと類似点を示す。

・マタイ福音書 5.43：ここで「隣人」と訳される語彙は、そもそも聖書の中で難しい議論の対象となるものだが、福音書の中での類似箇所では、この「隣人」に当たるギリシア語とラテン語に揺れが無い。ところが、スラヴ語訳では異なる語彙が出現し、写本の世代に応じて対照的な分布を示す。『ゾグラフォス写本』では *подрогъ* を使う。この訳語は、これら福音書での章句の元となったヴルガタ旧約レビ記 19.18 の *amicum* に影響されたとも考えられる（福音書の章句では *proximum* である）。なお、ギリシア語は旧約レビ記も福音書も同じ語彙が用いられている。

[報告 2] コンスタンティノス一代記における指示代名詞 *sb, tb, onb*

田中大（同志社大学）

古教会スラヴ語（以下 OCS）の指示代名詞 *sb, tb, onb* は指示・照応する対象との距離によってそれぞれ「近称」「中称」「遠称」の意味を持つと説明されるが、意味面からのみでは実際の使用状況にそぐわない例もみられる。そこで、指示代名詞が文体、すなわち「語りのスタイル」の重要な構成要素であることを明らかにした佐藤（2011, 2014）による先行研究をもとに、明らかになっていなかっ

た『コンスタンティノス一代記』(VC)における指示代名詞の使用状況を調査した結果がこの発表である。文体の指標の一つである指示代名詞の使用状況を調査し、OCSの福音書(のオリジナル)と同時期に成立したVCの文体が福音書と同じ傾向を示すか否かを見ることで、この時期のOCSが文体上の多くのパターンを持たない、いわば「未発達」な段階なのか、あるいはすでに様々な文体を展開しうる状態になっていたのかを確認することができると考えたからである。

具体的には15世紀末のロシア写本を用い、VC全体のうちの前半3/5を調査対象とした。それぞれの指示代名詞について、(1)「単独用法」「定語用法」、(2)「主格で出現」「斜格で出現」を区別し、「会話」「叙述」「コメント」の3つのテクストタイプとこれら指示代名詞の関係を見た。

sbが現れるのは「会話」タイプが最も多く、次が「叙述」で、「コメント」ではほとんど例が見られなかった。「斜格」が「主格」よりも数倍多く現れ、「主格」は「単独」「定語」とともに会話での用例がほとんどで、内容は「先行文脈指示」が主な用法である。「斜格」は「直示」「先行文脈指示」「後方照応」などさまざまな用法で用いられている。онъは「叙述」が最も多く、「会話」がそれに次ぎ、「コメント」では例が見られなかった。その中でも「叙述・単独・主格」が群を抜いて多く、この場合は先行する文で斜格で現れる同一指示の名詞・代名詞を直接、間接に指示している。тѣは「会話」での出現が多く、「コメント」ではほとんど出現例がなかった。もっとも多いのは「会話・単独・斜格」であったが、用法は多岐にわたり、中心となる用法を確定するまでには至らなかった。

以上の結果から、VCの指示代名詞の使用傾向、すなわち先行研究で示されていた福音書における傾向と軌を一にしていることが明らかになった。斜格形指示代名詞についても(とくにsbとонъについては)主格形指示代名詞と用法・出現状況などに共通の傾向が見られた。

[報告3] コンスタンティノス一代記におけるハザール伝道の記述について

恩田義徳(東京外国語大学)

『コンスタンティノス一代記(VC)』はスラヴ人の使徒コンスタンティノス＝キュリオスの生涯について書かれた聖者伝で、かれの行動を通して当時の様子

が具体的に描き出されている。一方で聖者伝特有の文学的装飾も多い。本研究ではVCのハザール伝道の部分に注目し、ハザールの歴史など、外側からの視点でVCを見直し、史実と脚色の境界を考えることを目的とする。VCの記述では、初めにハザールからビザンツ皇帝へ使者があり、イスラム・ユダヤ・キリスト教の3つで論争を行い、その上で自らの信仰すべき宗教を決定したい、については代表者を派遣してほしい旨の要請がある。これに答える形でコンスタンティノスがハザールに赴き、カガンの面前での論争に臨み、相手を論破する。ハザール側に残されたヘブライ語の文書にも宗教論争の様子が描かれているが、結果はVCとは異なっている。そもそも使者の口上では3つの宗教の論争があるが、VCの記述ではもっぱらキリスト教対ユダヤ教の構図をとっている。ヘブライ文書を見る限り、当時のハザールはユダヤ教を受容した直後か、あるいはユダヤ化が進行しつつある状況であり、これに対するキリスト教側、すなわちビザンツ側からのリアクションとしてコンスタンティノスらの伝道が行われたと考えられる。歴史的事実を見る限り、論争においてキリスト教側が勝利したということは考えにくく、これはキリスト教聖者伝としての脚色と見るべきである。コンスタンティノスらのハザール伝道を宗教的なものとしてみた場合、必ずしも成功とはいえず、それゆえにキリスト教の聖者伝として書かれたVCにおいて、記述が矛盾をはらんだものとなる。実際にはこの使節団の使命は外交的なものであったと推定することができる。こちらはそれなりの成果があり、その後の歴史において、イスラムに対するビザンツ・ハザールの同盟関係としてあらわれてくる。論争の行われた場所や、ハザール側の代表が誰であるかなど問題は未検討である。これらの問題についてはハザールにおいてカガンとベク（シャド）の二重王権であったことに注目し、両者のユダヤ化をめぐる動きを考慮しなければならない。

[報告4] グラゴル派聖務日課書の中の『コンスタンティノス一代記』

三谷恵子（東京大学）

この報告では、クロアチア・グラゴル派の聖務日課書の中に含まれる『コンスタンティノス一代記（VC）』について分析し、その中世スラヴ文化史とスラヴ文献研究における意義を考察した。

コンスタンティノス＝キュリロスの考案したグラゴル文字は、スラヴ語を用いた礼拝の伝統とともにダルマチア北部（現クロアチア）に受け継がれた。グラゴル文字を用い、スラヴ語で礼拝を行うカトリック修道士たちを「グラゴル派」とすると、グラゴル派の作った聖務日課書の中で、キュリロスとメトディオスの日のための聖務日課を含むものが数点残されている。これらの聖務日課には VC の一部が引用されているが、引用箇所は聖務日課書によって異なる。これら VC の引用を含む聖務日課書に関する問題は、これらの元になる聖務日課書がどこで作られたか、グラゴル派はどうして VC の写本を持っていたのか、VC の異なる引用箇所を含む聖務日課書の関係はどのようなものか、といったことにある。

この報告では、VC を含む聖務日課書のうち 14 世紀末にイストラ半島で作られた『ベラム聖務日課書』を中心に分析した。まず『ベラム』の聖務日課に現れる「チェコの民」という言葉から、キュリロスとメトディオスへの聖務日課を含む一連の聖務日課書が、1347 年にプラハに設立されたエマウス（チェコ語ではエマウジ）修道院で形作られたと推定する。そして『ベラム』の中の VC の引用部分と東方教会圏で流布した VC を比較し、語彙特徴の異なりから、グラゴル派の使った VC が、VC の古い形を残したヴァリエントであり、グラゴル派がこれを継承していた可能性を指摘する。

これらのことからさらに以下の推察を導く。『ベラム』の中の VC の引用箇所は、モラヴィア・ミッションを伝える部分（通常の区分で 14 章）だが、ここには「そこで（コンスタンティノスは）文字を作り言葉を書き始めた」とはあるものの、その後続くはずの「はじめに言葉ありき、言葉は神とともにあり……」という文言は書かれていない。もちろん単にグラゴル派が省いたのかもしれないが、もしグラゴル派が所持していた VC の写本が古いもので、それをそのまま使ったのだとしたら、ヨハネの福音書の冒頭部分は VC の原テキストには書かれておらず、後から東方教会圏の写字生が加筆したという可能性も浮上してくる。東方教会圏で流布した写本には必ず書かれているこの文言は、コンスタンティノスがアブラコスから訳し始めたことの証左として扱われている。コンスタンティノスとメトディオスの事績から見てたしかにまずアブラコスを訳したと考えるのは理にかなってはいるが、『ベラム』のパターンは、VC にある文言を根拠にこ

れを主張することへの異議を挟むものなのかもしれないのである。グラゴル派の聖務日課書の形成には不明な点も多いが、VCの引用箇所はスラヴ文語成立に関わる謎を解明する一つの鍵となる可能性を秘めているといえる。

ワークショップ報告へのコメント

丸山由紀子（東京大学）

服部氏は、兄弟のモラヴィア国での活動に焦点を当てた。二人はモラヴィア国出立前にアプラコスのスラヴ語訳を完成させ、モラヴィア国にて四福音書を訳したという前提のもとに、古教会スラヴ語および各教会スラヴ語の諸写本の言語を比較した。それにより得られた結果を、ギリシア語訳およびラテン語訳聖書も視野に入れて検討し、四福音書であるゾグラフォス写本の特異性を示した。そして具体例をもとに、モラヴィア国ではラテン語訳福音書も用いていたことを示唆した。精緻な言語分析からモラヴィア国での兄弟と弟子たちの活動状況に迫る本報告は、文献学の面白さを存分に示したものと言えよう。

一方、恩田氏はモラヴィア国での活動以前に行われた、布教団の一員としての兄弟のハザール伝道を取り上げた。その経緯と成果に関する『コンスタンティノス一代記』の記述とハザール側の文書には齟齬があることを指摘し、ハザール伝道の真実を探るとともに、『一代記』の聖者伝としての特性もあぶり出す、興味深い報告だった。今後は他の研究者の論考も参照して、さらに研究を発展させることを期待したい。

そして『コンスタンティノス一代記』の言語研究に真正面から取り組んだのが田中氏の報告である。テキストに現れる指示代名詞の使用状況を調査し、具体例を示しつつ考察を加えた。まだ調査は途上にあり、今回は現時点で明らかになっている範囲で指示代名詞の使用傾向を示すという、堅実な発表だった。今回取り上げた写本だけでなく、他の写本も調査対象にする予定とのことなので、最終的な分析結果が楽しみである。

恩田氏と田中氏は『コンスタンティノス一代記』のロシア版を用いた報告だったが、三谷氏はブラハのエマウス修道院で成立したとされる、グラゴル派の「聖キュリロスと聖メトディオスのための聖務日課」における『一代記』からの引用

部分を考察対象とした。「聖務日課」の日付、ロシア版およびブルガリア版テキストとの異同を元に、幅広い知見も生かしつつ、グラゴル派の「聖務日課」における『一代記』はその極めて古い形を保持している可能性があること、スラヴ世界における『一代記』の伝統を再考する必要性を促す重要な素材であることを示した。普段、『一代記』といえはロシア版に馴染みがある者にとっては、東方正教圏全体における『一代記』をあらためて考えるきっかけとなる、大変刺激的な報告であった。

このように、『コンスタンティノス一代記』を巡る四名の報告は、それぞれが全く異なる切り口を見せた。それはコンスタンティノス研究の多様性と可能性の表れであり、没後 1150 年の現在においてもその面白さと魅力は健在であることを十二分に示す、大変有意義なワークショップであった。

(みたに けいこ)

日本ロシア文学会主催若手ワークショップ
ポスト革命期ロシア文化のまなざし
—— 革命から大テロルまで

古 宮 路 子

報告

北井聡子（大阪大）

古宮路子（埼玉大）

大武由紀子（北海道大）

コメント

佐藤貴之（東京外国語大）

梶山祐治（筑波大）

司会

伊藤愉（早稲田大）

アドバイザー

八木君人（早稲田大）

日本ロシア文学会主催若手ワークショップ「ポスト革命期ロシア文化のまなざし—— 革命から大テロルまで」は、2019年3月30日に早稲田大学戸山キャンパスにて開催された。「ポスト革命期 постреволюционный период」と呼ばれるこ

とが多い、革命からスターリンの大テロルまでの時代を射程に入れた、文化についての企画であった。この時代区分を専門とする様々な研究領域（文学、思想、美術、映画、演劇）の若手研究者が、研究成果と知見を持ち寄り議論を行った。

ポスト革命期には、革命とその後の国家再建の流れの中で、文化においても様々なものが破壊と刷新を被り、ラディカルな試みが数多く見られた。そうした文脈において、花開くことが可能になった知もあれば、抑圧の対象となった知もあった。美術についての報告で大武がテーマとした芸術家クルーツィスの創作の軌跡には、まさにそうした、革命後の現実を追い風とした側面と、国家権力との間で切り結ばれる複雑な関係性の結果としての実現形という側面がある。北井の報告がとり上げたジェンダーの問題は、家族のあり方が注目された社会思想上の風潮と国家政策を背景として、極めて特殊な推移を辿っていった。古宮が専門とする作家オレーシャもまた、時代の影響を色濃く反映しつつ創作活動を展開し、自己表現と検閲のはざままで苦悩した。このように流動的でダイナミズムに富むこの時代を、そこに生きた文化人らの世界観を中心に捉えようとしたのが本企画であった。

ワークショップは一般にも開かれたものであることが目指され、研究者以外のオーディエンスにも数多く来場いただいた。本企画の実現を可能としてくださった日本ロシア文学会、そしてアドバイザーの八木先生に、衷心よりお礼を申し上げます。

【報告】

北井 聡子

1920年代ソ連における「新しい女」・性・家族

北井の報告では、十月革命から1920年代末にかけてのセクシュアリティとジェンダーに関する議論がとりあげられた。1920年代は性解放やラディカルな家族の消滅が謳われた時代であったのに対し、30年代は家父長的家族が賛美される保守化の時代と認識されている。本報告では、A・コロンタイの短編小説

『三世代の恋』（1923）のヒロイン、ジェーニャとS・トレチャコフの未上演の戯曲『子供がほしい』（1926）のヒロイン、ミルダという、1920年代に創作された二人の「新しい女」が取り上げられ、これらの比較を通じ「家族の破壊から賛美へ」という180度の方向転換がなされる間に、どのような議論があったのかが考察された。またこの考察で重要な点は、エディプス・コンプレックス理論を個人が家父長的秩序に参入するまでの成長の物語としてではなく、国家の物語に適用するという試みがなされたことだ。即ち、1930年代の全体主義体制下のソ連は、個別の核家族が賛美されるだけではなく、スターリンを唯一の父とする家父長的秩序が国家全体を支配した時代であったとされる。であるならば、十月革命により新国家が誕生し、一個の巨大な家族が誕生する1920年代末までは、ソ連史における「前エディプ斯的段階」であり、またそこで描かれた二人のヒロインは前エディプスの表象として読み解くことが可能となる。

精神分析によれば、人はエディプス・コンプレックスを通過し「父・母・息子・娘」といった親族の名称と位置を与えられ、家父長的秩序を維持する所謂「象徴界」へと参入することになる。そして親族関係とは、父母以外には性的関係を認めない法＝インセスト・タブーを核として構築されたシステムであり、さらに重要な点は、それが語彙／言語構造によって維持され機能しているということだ¹。故に、前エディプ斯的段階＝「想像界」は、言語によって統合されていないカオスとして解釈されることもあれば、フェミニズム理論においては、家父長制を超克する可能性を見出されてきたものでもある。この議論を踏まえた上で、二人の「新しい女」を検討した時「インセスト・タブー」と「親族関係を表す語彙」という2つは、物語を動かす重要なテーマとなっていることに気付かされる。この二人は共に過激なセクシュアリティを実践しており、これまで伝統的な家族の破壊と逸脱の表象となっているとみなされてきた。つまりジェーニャは、複数の男性と恋愛感情なしに乱交関係を結び、またミルダは「夫はいらない、精子だけが必要だ」という哲学のもと、合理的に選んだ相手と感情拔きの

¹ 本報告の理論的な枠組みは、ジュディス・バトラー『アンティゴネーの主張——問い直される親族関係』竹村和子訳（青土社、2002）に依拠している。

セックスを肯定するのである。しかし詳細に検討すると二人はむしろ対極的な存在であると言える。まずジェーニャは、父（母の新しい夫）への欲望を实践することでインセスト・タブーを破り、この結果、親族関係は破壊され、そして連鎖的に親族を表す語彙の混乱が引き起こされることとなる。一方、その3年後の1926年に生まれたミルダは、ジェーニャの攪乱的な動きに一旦は追従しながらも、物語の後半では、彼女の身体をフィールドとして家父長的秩序が1つずつ回復されていくことが確認される。そして最終的には主人公ヤコブの「私が最も重要な人物だ。私が父親だ」という言葉とともに、1930年代の巨大な家父長的家族の到来を予感させるものとなっている。

また本報告では、これら2作品が発表されたちょうど中間の時期におきた「家族法改正の議論」と「チュバーロフ事件」という2つの出来事が取り上げられた。この2つがもたらしたインパクトに触れつつ、1920年代のソ連のラディカルな性と家族に関する議論が、保守化していく推移が明らかにされた。

古宮 路子

書きかえられた結末——オレーシャ『羨望』とポスト革命期ソ連の検閲

ソ連は理不尽なまでの厳しい検閲で知られるが、検閲とは本来、社会にとって有害なコンテンツを阻止・制限するという、公共にとっての有益性を守るためのメディア規制である。では、そうした検閲がはらむ危険性とはどのようなものなのであろうか。その1つが、社会的マイノリティによる情報発信の阻害である。この問題を考える一助として、本報告は、ポスト革命期に発表され話題となった、同伴者作家オレーシャの小説『羨望』（1927）とそれを舞台化した『感情の陰謀』（1929）のアーカイヴ資料を参照し、それらが蒙った検閲の影響を見ていった。

両作品は、検閲を通るために、結末部分を中心に、当初の手書きの完成稿が、プロットのレベルで大幅に改変されている。特に『羨望』は、日本でも翻訳が複数出ているが、それらはみな、オレーシャの意思に反して書きかえられたヴァリ

アントである。

雑誌『赤い処女地』に初出の『羨望』では、終盤に近い第2部第8、9章（全12章構成）に、サッカースタジアムの場面がある。試合の合間に、ソ連社会に適應できず苦しむ知識人の主人公カヴァレーロフは、新しい社会の女に変わりつつあるヒロインのヴァーリャに恋心を吐露するものの、気づかれず素通りされてしまう。こうして、カヴァレーロフが「取るに足りない」存在であることが強調される。しかし、検閲前の手書きの完成稿の段階では、サッカースタジアムの場面が作品の末尾の第12章に置かれ、カヴァレーロフが号泣しながらヴァーリャに暴行を加えるという結末になっていた。この終わり方によって、オレーシャはポスト革命期のソ連社会における知識人の生きづらさを表現しようとしていたのである。

戯曲『感情の陰謀』の結末部分は、『羨望』の手書き完成稿と同じく、サッカースタジアムが舞台になっている。オレーシャは小説の段階で最後に置くことを検閲に阻まれたこの場面を、芝居で再び甦らせようとしたのである。しかし、結果的に、舞台化の際の検閲によって、戯曲は小説以上に大きな改変を余儀なくされることになった。反社会的デモンストレーション「感情の陰謀」を企て、主人公カヴァレーロフによって師と仰がれるイヴァン・バービチェフは、当初の手書き原稿では敗北を宣言するにとどまっていたが、実際に舞台にかけられた戯曲では、カヴァレーロフに殺害される。結末部がこのような形を取るに至った背景には、反社会的勢力に死の制裁も躊躇しない、当時の厳しい世論が見え隠れしている。

両作品の結末を書き直す必要ありと断じた検閲の意向の背後には、いずれの場合も、作品を社会的多数派に利するようなものにしようとする意図が働いている。ポスト革命期、建前の上で労働者が主役ということになっていたソ連国家では、革命前のブルジョア階級出身の知識人は零落し、差別や排斥の対象となっていた。自身、「同伴者」であったオレーシャは、両作品の手書き完成稿の結末部分で、社会的に弱い立場にあることの苦しさを鮮烈に打ち出そうとしていた。しかし検閲は、そうしたマイノリティの自己主張を抑圧する改変をオレーシャに要求した。こうして、『羨望』は知識人の主人公カヴァレーロフの墮落を強調する終わり方となり、『感情の陰謀』はブルジョア家庭出身の社会的アウトサイダー

であるイヴァン・バービチュフが殺害される結末を取ることもあった。いわば、マイノリティとして抑圧される苦しみを表現しようとしたオレーシャの試みが、検閲によってさらに抑圧されるという、二重の抑圧構造が、両作品の公開の舞台裏にはあったのである。

大武 由紀子

生産芸術運動のピーク（1928年-1930年）とそのフィナーレ（1931年-1935年）
—— アジテーション芸術家・I. クルーツィスと「10月」協会

生産主義を唱える「レフ」の芸術家の中で、芸術がイデオロギーと最も近接したプロパガンダ芸術を選び取り、手法としてフォトモンタージュのみを用いて創作したのがクルーツィスである。彼の創作の基底となるのが生産主義イデオロギーの具象であった。このことは1928年のスターリンの権力掌握以後、クルーツィスの創作が様々な雑誌の表紙絵・挿絵から政府（党）の注文による大判ポスターに転換するに及んで、その作業はより困難なものになった。つまり注文主である政府の政策のプロパガンダを目的とする作品を媒体に、さらにそこに自らのイデオロギーの具象を目指すという「入れ子」状の様相を呈した。

その困難さは2つの中央委員会決議つまり「ポスター制作に関する決議」（1931年3月）及び「文学及び芸術の改組に関する決議」（1932年4月）に並行して増大し、後者の決議によって全芸術家が「ソヴィエト芸術家協会」（その中核が「モスクワ地区芸術家協会（モスフ）」）に統合され、そこを拠点に「社会主義リアリズム芸術」が形成されると、それは極値に達した。つまり大テロル前夜の1935年12月、「モスフ」内で生産主義の粛清運動が行われ、ここに彼のフォトモンタージュ作品は途絶している。

「レフ」の崩壊後に生産主義は芸術家団体「10月」協会（1928年）に継承され、その最初の展覧会「10月」（1930年6月）にクルーツィスは、対角線・背景の赤・繰り返しのリズム・労働者の集団的イメージをツールにし、自ら「アジテーション政治フォトモンタージュ」と名付けた斬新な様式によるポスターシ

リーズ「5ヵ年計画のための闘い」を提示した。それは彼の創作のピークであると同時に崩落の開始でもあった。クルーツィスが目指したイデオロギーの具象はこの社会主義リアリズムの時代にいかに可能であったか。本論はそれを2つの決議にそって彼の実作の中に以下のプロセスで検証したものである。

1931年決議に並行してクルーツィスの上述の作品を俎上にした「報告討論会」が同年6月に開催。そこで次の3点が指摘された——農業の描出がないこと・画面の明徴さの不足・絵筆による描写の欠如。それを受けて彼は新たに制作した作品を提示した。そこで初めて農業がテーマとなり、画面の対角線とリズム感が緩められ、絵筆によって画面上に透明感ある彩色が施された。ここにクルーツィスは自らの様式の特徴を弱化させている。

1932年決議定立後の同年12月、モンタージュを手法とするクルーツィスを含む13人の芸術家による「報告討論会」が開催された。批判の矛先は彼の新様式の手法に向けられた。クルーツィスはその批判解決を目指す新たな作品を提示した。ここに新様式の描写要素全てが消失し「健康・笑顔・明るさ」を特徴にする社会主義リアリズム絵画そのものになっている。

1933年を中心に新たに2つのイメージが現れている。巨大人物のイメージとしてのスターリンと全ての労働者の比喩としての道具を握る「手の型」である。クルーツィスはこの2つを結びつけてイデオロギー具象の新たなツールとしてイメージ「ナポレオンの手」（ナポレオン風に懐手したスターリン）を創作し、全ての労働者としての「手の型」を懐に持つスターリン、つまり「労働者にして指導者」のイメージを与えることで生産主義イデオロギーの具象を試みたと論者は想定した。その根拠として1937年開催のパリ万国博覧会ソヴィエトパヴィリオンの第4展示室（レーニンを頂くソヴィエト宮殿模型が中央に据えられている）にクルーツィス自身がインストールしたフォトパネル画（絶筆）を挙げた。そこには様々な道具を握る労働者・労働者女性が互いに重なりあいつつ上昇して描かれ、その上には煙を吐く工場群と赤軍兵士がモンタージュされている。それは生産主義イデオロギーそのもののイメージである。

ここに論者は生産主義のフィナーレの時代にクルーツィスはなおその具象を追求したと結論付けた。

【コメント】

佐藤 貴之

ポスト革命期ソ連社会への新たな視座を求めて

本シンポジウムではどの報告にも権力者と芸術家という構図が見受けられたが、この対立（あるいは協力）関係は今日のロシア社会にも通底するアクチュアルなテーマと言えるだろう。皇帝自ら検閲官を担うという文学的伝統を持つロシアならではのだろうか、古宮氏が報告した通り、十月革命後の新政府は文芸活動の検閲に乗り出した。そして芸術家に対する厳しい監視が豊かな内面世界の構築につながったことは検閲の逆説的な功績といえる。Г. クルーツィスを扱った大武氏の報告でも示されたが、権力者を扱った作品には芸術家のしたたかな二枚舌が見え隠れしており、ポスト革命期ソ連社会が生んだ作品世界の多層性を浮き彫りにすることに成功したシンポジウムといえる。

梶山 祐治

ポスト革命期のロシア文化とソ連映画史の交差

梶山は、三人の報告者に対し、各発表にポスト革命期映画史の流れを絡める形でコメントをおこなった。当時のソ連では映画とともに社会が成熟していった側面があることを重視し、同時代のソ連映画に言及することで、ポスト革命期の芸術を見つめる視野を広げることが期待されたからである。その上で、古宮さんには、小説発表の機会を奪われて以降のオレーシャの創作活動に関して、北井さんにはトレチャコフの戯曲『子供がほしい』の演出に関して、大武さんにはクルーツィスが1920年代に作風を変えた理由に関して、それぞれ質問をおこなった。

（こみや みちこ）

2020 年 10 月現在の役員・委員等（括弧内数字は任期）

会 長：三谷恵子（2017.10～2021.10）

副会長：貝澤哉，中村唯史（2019.10～2021.10）

理 事：（2019.10～2021.10）

北海道支部

宇佐見森吉（支部長），高橋健一郎〔事務局長：大西郁夫〕

東北支部

長谷川章（支部長）〔事務局長：川辺博〕

関東支部

沼野恭子（支部長），秋山真一，朝妻恵里子（事務局長），大須賀史和，鴻野わか菜，
寒河江光徳，高橋誠一郎，鳥山祐介，沼野充義，野中進，乗松亨平，宮澤淳一，
村田真一，八木君人

中部支部

杉本一直（支部長・事務局長），中澤敦夫

関西支部

中村唯史（支部長），藤原潤子，横井幸子，ヨコタ村上孝之〔事務局長：服部文昭〕

西日本支部

西野常夫（支部長・事務局長）

顧 問：佐藤純一，米川哲夫

監 事：諫早勇一，木村崇

JCREES 幹事：三谷恵子

事務局：野中進（事務局長），安達大輔（書記）

各種委員会（2019.10～2021.10，ただし大会組織委員会，大会実行委員会を除く）

編集委員会：相沢直樹（委員長），阿出川修嘉，大平陽一，大森雅子，高柳聡子，田中大，
松本賢信，三好俊介

学会賞選考委員会：ヨコタ村上孝之（委員長），郡伸哉，中澤敦夫，八木君人，柳町裕子

国際交流委員会：楯岡求美（委員長），北井聡子，グレチコ ワレーリー，越野剛，
高橋健一郎，武田昭文

広報委員会：本田晃子（委員長），岩本和久，梅津紀雄，梶山祐治，古賀義顕，
寒河江光徳

社会連携委員会：坂庭淳史（委員長），小川佐和子，北見諭，黒岩幸子，佐山豪太

倫理委員会：佐藤千登勢（委員長），大西郁夫，岡本崇男，小椋彩，
コベルニック ナディア

大賞選考委員会：服部文昭（委員長），相沢直樹，貝澤哉，坂庭淳史，佐藤千登勢，
楯岡求美，中村唯史，本田晃子，三谷恵子，ヨコタ村上孝之

2020 年度大会組織委員会：貝澤哉（委員長），坂庭淳史，楯岡求美，堤正典，
ヨコタ村上孝之

2020 年度大会実行委員会：ヨコタ村上孝之（委員長），安達大輔，北井聡子，楯岡求美，
中村唯史，横井幸子

◎各支部連絡先などは，学会ホームページにてご覧下さい。

<http://yaar.jp.org/> 学会のご案内 /

編集後記

会誌 52 号をお届けします。

ご多分にもれず、この会誌の編集作業も新型コロナ・ウィルスの影響を大きく受けました。これまでなら都内のどこかに集まって会議をして決めてきたようなことの多くをメール会議等によらざるを得ず、新米委員長としては、業務に慣れていないところに協議形態の制約のダブルパンチに悩まされました。ただ、当初考えていたほど大変なことにはなりませんでした。

その最大の理由はみなさんの暖かく力強いご協力のおかげです。ひとつの論文なり書評なりが世に出るまでにこれほど多くの人たちの手を経ていることを初めて知り、さらに、ほとんどの方が大変積極的にコミットしてくださるのを目にするのは、実に感動的でありました。

投稿者たちの研究の精華と学問探求にかける熱い思いのつまった論文にじっくり取り組み、的確で丁寧なコメントを寄せてくださった査読者の方々、委員会のこまかい注文にに応じてくださった書評者の方々には、とりわけふかく御礼申し上げます。

対面・口頭・リアルタイムでのやり取りが制限され、ほとんど文字テキストのやり取りだけが続いたわけですが、ロシア語ということばによって表現された世界と、そのことばが用いられる時空間における文化現象の研究を標榜する学会で、それらについての考察や所見を文字テキストにのせて公表する場を用意する役目を仰せつかった者としては、ことばの限界と可能性の両方に熱く触れ、格闘する得がたい機会となりました。

出来上がった会誌 52 号は 390 ページ近い大部なものになっています。

前号で心配された論文については、以前とほぼ同規模の掲載本数にまで回復しました（量だけでなく、質的にもそうであることを祈ります）。今回は書評もかなりの分量がありますが、これは前委員会から積み残してあった書評案件を実現させたことに加え、新刊図書について多少無理を押してでもできるだけ多く紹介しようと委員会が欲だったためであります。

今後とも学会誌としてのレベルを落とさず、質量ともに充実した誌面づくりをめざして努力していきたいと思いますので、ご協力のほどよろしくお願いいたします。

編集委員：相沢直樹（委員長），阿出川修嘉，大平陽一，大森雅子，高柳聡子，田中大，
松本賢信，三好俊介
ロシア語校閲：グレチコ ワレーリー

Editor-in-chief: N. Aizawa

Editorial Board: N. Adegawa, K. Matsumoto, S. Miyoshi, Y. Ohira, M. Omori, S. Takayanagi,
H. Tanaka

Russian Editing: Valerij Gretchko

Published by the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

c/o Prof. S. Nonaka

Saitama University Graduate School of Humanities and Social Sciences

255 Shimo-Okubo, Sakura-ku, Saitama City, Saitama 338-8570, JAPAN

©2020 JASRLL

Выдержка из Правил Бюллетеня ЯАР

- 1 Бюллетень Японской ассоциации русистов публикуется ежегодно.
- 2 Все члены ЯАР имеют право посылать свои статьи, сообщения, рефераты докладов или рецензии в редакцию для публикации в Бюллетене.
- 3 Редакционная коллегия состоит из председателя и нескольких членов. Председатель назначается Правлением. Срок полномочий членов комитета составляет два года.
- 4 Решение о публикации рукописей принимает редакционная коллегия.
- 5 В случае необходимости редакционная коллегия имеет право потребовать внести поправки в рукопись.
- 6 Основное содержание Бюллетеня публикуется также на вебсайте ЯАР.

Из Условий приема рукописей в Бюллетень ЯАР

- 1 Для публикации в Бюллетене принимаются рукописи на японском, русском и английском языках.
- 2 Для публикации предусмотрен следующий объем рукописей:
Статья и сообщение — не более 8000 слов, включая примечания, библиографию, реферат, списки, таблицы, графики, схемы, рисунки, фотографии и др.
- 3 Желающие опубликовать свои материалы должны прислать тезисы (не более 1-ой страницы в формате A4) председателю редакционной коллегии по электронной почте (editor@yaag.jp) до 30-го ноября.
- 4 Рукописи, направляемые в редакцию для обсуждения возможности их публикации, должны быть получены до 31-го января.
- 5 Решение редакционной коллегии о публикации рукописей сообщается авторам в середине апреля.
- 6 Окончательные варианты рукописей должны быть присланы для публикации в редакцию до середины мая.
- 7 Редакционная коллегия оставляет за собой право предлагать альтернативные условия публикации.

Выдержка из Устава Японской ассоциации русистов

- 1 Настоящая Ассоциация именуется "Японская ассоциация русистов" (ЯАР).
- 2 Ассоциация ставит своей целью способствовать плодотворному развитию японской и мировой культуры путем изучения и распространения русского языка и литературы.
- 3 Для достижения поставленной цели (см. пункт 2) Ассоциация осуществляет следующие виды деятельности:

- 1) проведение совместных исследований и изысканий;
 - 2) организация научных конференций и публичных лекций;
 - 3) издание журнала Ассоциации;
 - 4) проведение прочих мероприятий, направленных на достижение цели настоящей Ассоциации.
- 4 Ассоциация состоит из действительных членов, занимающихся изучением и распространением русского языка и литературы, а также ассоциированных членов, разделяющих цели Ассоциации.
- 5 Желающие вступить в Ассоциацию принимаются на основании рекомендации не менее двух членов ЯАР путем утверждения данной кандидатуры Правлением ЯАР по установленной процедуре. Для выхода из Ассоциации необходимо подать соответствующее заявление в секретариат ЯАР.
- 6 Ассоциация имеет следующие органы:
- Общее собрание и Правление
- 7 Общее собрание является высшим органом ЯАР по принятию решений, оно проводится один раз в год. Однако в случае необходимости возможен созыв внеочередного Общего собрания. Решения Общего собрания вступают в силу, получив одобрение большинства присутствующих на нем действительных членов Ассоциации.
- 8 В Ассоциации имеются следующие должности:
- председатель, заместители председателя, члены Правления, казначей.
- [...]
- 15 Ассоциация имеет региональные отделения; каждый член Ассоциации должен быть зарегистрирован, как правило, в одном из региональных отделений. Местоположение региональных отделений определяется в особом порядке.
- [...]
- 18 Членские взносы подразделяются на три категории: обязательные ежегодные членские взносы, добровольные взносы в поддержку Ассоциации и вспомогательные взносы для ассоциированных членов. Размер этих взносов устанавливается в особом порядке. Лица, вступающие в Ассоциацию, платят установленный вступительный взнос.
- 19 Члены Ассоциации, не платившие членские взносы в течение трех лет, признаются выбывшими; их имена вычеркиваются из списка членов Ассоциации.
- [...]

Принято в июле 1950 г. (с поправками от октября 2019 г.)

Интернет-сайт Ассоциации находится по адресу:
<http://yaar.jpn.org/>

日本ロシア文学会会則（抄）

- 第1条 本会は日本ロシア文学会と称する。
- 第2条 本会はロシア語・ロシア文学の研究および普及によって、日本および世界の文化の健全な発展に貢献することを目的とする。
- 第3条 本会は、第2条の目的達成のため、次の事業を行う。
- (1) 共同の研究ならびに調査。
 - (2) 研究発表会・講演会の開催。
 - (3) 機関誌の発行。
 - (4) その他本会の目的を達成するのに必要な事業。
- 第4条 本会はロシア語・ロシア文学の研究と普及に従事する正会員および本会の趣旨に賛同する賛助会員をもって組織する。
- 第5条 本会に入会しようとする者は、会員2名以上の推薦により、所定の手続を経て、理事会の承認を得るものとする。退会しようとする者は、退会届を事務局に提出するものとする。
- 第6条 本会に次の機関をおく。
- 総会 理事会
- 第7条 総会は本会の最高議決機関であり、毎年1回開催するものとする。ただし、必要に応じて臨時総会を開くことができる。総会の議決は出席正会員の過半数によって成立する。
- 第8条 本会に次の役員をおく。
- 会長 副会長 理事 監事
- 〈・・・〉
- 第12条 理事会は、会長、副会長、理事、編集委員長、国際交流委員長、学会賞選考委員長、広報委員長、社会連携委員長、日本ロシア文学会大賞選考委員長、大会組織委員長、大会実行委員長、倫理委員長、事務局長をもって構成し、会の運営にあたる。
- 〈・・・〉
- 第15条 本会に地方支部をおき、会員は原則としていずれかの支部に所属するものとする。支部の設置については別に定める。
- 〈・・・〉
- 第18条 会費は普通会費、維持会費、賛助会費の3種類とし、その金額等はそれぞれ別に定める。新入会員は所定の入会金を納入するものとする。
- 第19条 普通会費を3年を越えて滞納した会員は、退会したものと見なし、会員名簿から削除する。
- 〈・・・〉

1950年7月制定、2019年10月改正

◎詳しくは、学会ホームページにてご覧下さい。
<http://yaar.jpn.org/> 学会のご案内 /

日本ロシア文学会会誌規定

1. 本誌は「ロシア語ロシア文学研究」と称する。
2. 日本ロシア文学会会員（以下“会員”とする）はすべて本誌に投稿することができる。
3. 本誌の発行は毎年度一回以上とする。
4. 本誌の編集は編集委員会がおこなう。
 - （イ）編集委員会は委員長および数名の委員によって構成する。委員は理事会が委嘱する。
 - （ロ）委員長は理事会が会員のうちから委嘱する。
 - （ハ）委員長および委員の任期は2年とする。ただし留任を妨げない。
 - （ニ）別に編集実務を助けるものとして、編集員を若干名おくことができる。
 - （ホ）委員会は原稿の採否を決定する。また必要ある場合は原稿の修正を求めることができる。
5. 本誌の掲載対象は次のものとする。
 - （イ）研究論文 （ロ）学会研究報告要旨
 - （ハ）書評 （ニ）学会動静ほか
6. 掲載対象の選択は次の基準による。
 - （イ）会員が投稿し、編集委員会が掲載を適当と認めたもの。
 - （ロ）編集委員会がとくに執筆依頼したもの。
7. 原稿の執筆要項は別に定める。
8. 本誌に掲載された論文等の著作権については、別に定めるガイドラインに従う。ただし、図版など著作権上の問題がある場合はその限りではない。

1968 年 10 月制定 1994 年 10 月・1995 年 9 月・1998 年 10 月・
1999 年 10 月・2003 年 7 月・2005 年 5 月・2006 年 7 月・
2009 年 10 月修正・2014 年 11 月改正・2019 年 10 月最終改正

会誌原稿執筆要項

1. 原稿の執筆に際しては、本要項および、別に定める引用注の表記等の細目についての「ガイドライン」に従うものとする。ただし、編集委員会から別の指示がある場合はそれによる。
2. 原稿の使用言語は、日本語、ロシア語、英語を原則とする。その他の言語については、編集委員会の判断による。ただし、引用・用例の言語は原則として制限しない。
3. 日本語論文には、言語上の校閲を経た、ロシア語あるいは英語のレジюмеを付す。
4. 論文は注等を含めて 17,000 字以内。ただしレジюмеはこの字数に含めない。
5. 日本語以外の言語による原稿、図表・写真を含む原稿、詩の引用等空白の多い原稿、等の分量については、編集委員会が別に指示する。
6. 会誌規定 6. (イ) による投稿申込みの締切りを毎年刊行前年の 11 月末日、審査用原稿提出の締切りを毎年 1 月末日とする。審査通過者の完成稿提出および編集部への依頼した原稿の提出期限は、別途設定する。
7. 投稿申込みは、学会ホームページからダウンロードした所定の申込用紙を使用し、電子メールで編集委員長宛 (editor@yaar.jp) に提出する。

1999 年 10 月制定 2000 年 12 月・2002 年 10 月・2003 年 9 月・2006 年 7 月・
2010 年 12 月・2013 年 12 月・2015 年 7 月・2016 年 7 月・2018 年 10 月修正

ロシア語ロシア文学研究 第 52 号

2020 年 10 月 15 日発行

発行者 日本ロシア文学会 三谷恵子

事務局：〒 338-8570

さいたま市桜区下大久保 255

埼玉大学人文社会科学部

野中進研究室気付

FAX：048-858-3685

学会ホームページ <http://yaar.jp/>

印刷所 株式会社松籟社

〒 612-0801 京都市伏見区深草正覚町 1-34

TEL：075-531-2878

Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

No. 52

Naoya Sawa	
Time Returned: O. Mandelstam's Poem "Lamarck"	1
Sunao Yasuno	
Revealing the Bestseller Phenomenon: Popular Novels for Women and the Print Media in Early Twentieth-Century Russia	25
Takashi Matsumoto	
Decomposition and Rearrangement: Depiction of Characters in Andrey Bely's <i>Petersburg</i>	45
Genichi Ikuma	
Cosmonaut on the Ground: Heaven and Earth in the Works of A. V. Monastyrski and the Collective Actions Group	67
Tomofumi Omata	
Technique and Intuition in the Theory of Creativity of P. K. Engelmeier	91

JASRLL
2020