

ロシア語ロシア文学研究

第 41 号

山路明日太	『現代の英雄』と模倣性の時代の象徴的人間像……………	1
近藤扶美子	フョードル・ソログープ『重苦しい夢』(1896)における 失楽園と未来の楽園……………	8
古宮 路子	ユーリイ・オレーシャの散文における映画的構成……………	15
石橋 良生	ダニイル・ハルムスの「不可能な対象」……………	22
本田 登	アレクサンドル・ヴヴェージェンスキイ『獣でなくて残念だ』における 「私」の世界観—揺れる動きと流動する世界—……………	30
初内 裕子	芥川龍之介とツルゲーネフ—『山鳴』をめぐる芥川の読書経験から……………	38
山田 徹也	スヴァートキの占いと蒸風呂小屋の妖怪バンニク信仰……………	45
宮崎 衣澄	西田美術館所蔵イコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》 に関する一考察……………	53
木下 裕子	アサヒ・コドモの會『コドモの本』 “サウエートの繪本”シリーズについて……………	63

日本ロシア文学会

2009

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) 編集委員会は各支部の推薦による委員をもって構成する。その内訳は関東支部 5 名, 関西支部 2 名, 北海道支部 1 名, 東北支部 1 名, 中部支部 1 名, 西日本支部 1 名とする。
 - (ロ) 委員のうち 1 名を委員長とする。委員長は委員の互選による。
 - (ハ) 委員長を出した支部は, 必要な場合(イ)項によるもの以外に, 編集委員 1 名を追加推薦することができる。
 - (ニ) 委員の任期は 2 年とする。ただし留任を妨げない。
 - (ホ) 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。
 - (ヘ) 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。ただし, (ロ)(ニ)の一部または全部は別冊として発行することがある。
 - (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. 本誌の内容は, 自動的に日本ロシア文学会ホームページの掲載対象となる。ただし図版など著作権上の問題がある部分はその限りでない。

1968 年 10 月制定 2008 年 10 月最終修正

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, 編集委員会が別に指示す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, ネイティブ・スピーカーの校閲を経た, ロシア語あるいは英語のレジюмеを付す。
4. 分量は, 論文は注・レジюме等も含めて 16,000 字(会誌 8 ページ)以内, 書評は 6,000 字(会誌 3 ページ)以内とする。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。
5. 投稿申込みは, 毎年刊行前年の 11 月末日までに, A4 用紙 1 枚限り(1,000 字程度)の要旨を添えて事務局宛に提出する。審査用原稿の提出期限は毎年 1 月末日とする。審査により掲載が決定した論文等の完成原稿および編集部が依頼した原稿の提出期限は, 編集委員会が別に指示する。
6. 研究論文の執筆者には抜刷り若干部を贈る。
7. 学会研究報告要旨は, 研究発表会の前に会誌別冊として刊行する。研究発表申込み(毎年 7 月頃)に添えられる報告要旨を原稿とし, 発表が認められたあと手直しの機会を設けて, 報告要旨集を作成する。分量は 1,000 字(会誌半ページ)以内とし, 日本語要旨には英語あるいはロシア語による発表題目・発表者氏名を付記する。

1999 年 10 月制定 2007 年 10 月最終修正

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, ネイティブ・スピーカーの校閲を経た, ロシア語あるいは英語のレジюмеを付す。
4. 論文は注・レジюме等も含めて 16,000 字以内(会誌 8 ページ以内)。
5. 学会報告要旨は 1,000 字以内(会誌半ページ以内)。
6. 書評は 6,000 字以内(会誌 3 ページ以内)。
7. 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。
8. 会誌規定(6)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の依頼した原稿の提出期限は, 別途設定する。
9. 投稿申込みは, A4 用紙 1 枚限り(1,000 字程度)の要旨を添えて事務局宛に提出する。
10. 研究論文の執筆者には抜刷り若干部を贈る。

1999 年 10 月制定 2006 年 7 月最終修正

ロシア語ロシア文学研究

第41号

2009年

目次

■研究論文

- 山路明日太 『現代の英雄』と模倣性の時代の象徴的人間像…………… 1
- 近藤扶美子 フョードル・ソログープ『重苦しい夢』(1896)における失楽園と未来の楽園…………… 8
- 古宮 路子 ユーレイ・オレーシャの散文における映画構成…………… 15
- 石橋 良生 ダニイル・ハルムスの「不可能な対象」…………… 22
- 本田 登 アレクサンドル・ヴヴェージェンスキイ『獣でなくて残念だ』における「私」の世界観
—揺れる動きと流動する世界—…………… 30
- 粉内 裕子 芥川龍之介とツルゲーネフ『山鳩』をめぐる芥川の読書経験から…………… 38
- 山田 徹也 スヴァートキの占いと蒸風呂小屋の妖怪バンニク信仰…………… 45
- 宮崎 衣澄 西田美術館所蔵イコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》に関する一考察…………… 53
- 木下 裕子 アサヒ・コドモの會『コドモの本』“サウエートの繪本”シリーズについて…………… 63

■書評…………… 73

- 貝澤哉著『引き裂かれた祝祭——バフチン・ナボコフ・ロシア文化』論創社(乗松亨平)●伊東一郎・宮澤淳一
編『文化の透視法』南雲堂フェニックス(金沢美知子)●阿部軍治著『白樺派とトルストイ 武者小路実篤・有島
武郎・志賀直哉を中心に』彩流社(粉内裕子)●С.М. Кульбакинъ, *Славянская палеография* Българдъ: Институт
за српски језик САНУ(野町素己)●Неизданные материалы экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых: 1926–1928: по
следам Рыбникова и Гильфердинга. В двух томах. Том 1: эпическая поэзия. М.: Наука(水上則子)●И.В. Кондаков
(ред.), Традиционное и нетрадиционное в культуре России. М.: Наука(野中進)

■2008年度学会特別企画：講演会要旨

- 「トルストイと平和」(藤沼貴)…………… 89

■4学会共同シンポジウム要旨

- 「『ロシア・東欧の歴史と現在』について」(沼野充義)…………… 90

■2009年度日本ロシア文学会賞…………… 92

■学会動静…………… 93

追悼：小野理子先生(法橋和彦)；役員・委員等一覧；支部連絡先；編集委員会より

Бюллетень Японской ассоциации русистов

№.41

2009 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

- А. Ямадзи.* «Герой нашего времени»: символический образ в эпоху подражания 1
- Ф. Кондо.* Идея потерянного рая и будущего рая в романе Федора Сологуба «Тяжелые сны» 8
- М. Комия.* Кинематографичная конструкция прозы Юрия Олеши 15
- Й. Исибаси.* «Невозможный предмет» Даниила Хармса 22
- Н. Хонда.* Мировоззрение лирического героя в произведении Александра Введенского
«Мне жалко что я не зверь» (колыхание и текучесть мира) 30
- Ю. Момиути.* Акутагава Рюносукэ и И. С. Тургенев: о материалах для рассказа «Вальдшнеп» 38
- Т. Ямада.* Святочные гадания и банник 45
- И. Миядзаки.* Икона «Святой Архангел Михаил и святой Георгий Победоносец» в собрании Музея Нисида 53
- Х. Киносита.* Рубрика «Советская книжка-картинка» в журнале «Кодомо но хон» 63

Рецензии 73

- *Х. Кайдзава.* Разорванный карнавал: Бахтин, Набоков, русская культура (*К. Норману*) ● *И. Ито, Д. Миязава* (ред.). Перспективы русской культуры 20-го века (*М. Канадзава*) ● *Г. Абэ.* Школа «Сиракаба» и Л. Н. Толстой: вокруг С. Мусянокодзи, Т. Арисима и Н. Сига (*Ю. Момиути*) ● *С. М. Кульбакинъ.* Славянская палеография. Бѣлградъ: Институт за српски језик САНУ (*М. Номати*) ● Неизданные материалы экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых: 1926–1928: по следам Рыбникова и Гильфердинга. В двух томах. Том 1: эпическая поэзия. М.: Наука (*Н. Мидзуками*) ● *И. В. Кондаков* (ред.). Традиционное и нетрадиционное в культуре России. М.: Наука (*С. Нонака*)

Отчеты специальных программ на Конференции ЯАР 2008 года:

Л. Н. Толстой и мир (*Т. Фудзинума*) ★

Отчеты специальных программ на совместном симпозиуме четырех ассоциаций:

Россия и Восточная Европа: их история и настоящее (*М. Нумано*) ★

Премия ЯАР за лучшие работы 2009 года ★

Хроника ★

Памяти профессора Митико Оно (*К. Хоккё*)

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

No.41

2009

CONTENTS

Articles

- A. Yamaji. *A Hero of Our Time*: Symbolic Figure in the Epoch of Imitation 1
- F. Kondo. The Idea of Lost Paradise and Future Paradise in Fedor Sologub's Novel *Bad Dreams* 8
- M. Komiya. The Cinematographic Construction of Yury Olesha's Prose Works 15
- Y. Ishibashi. Daniil Kharms's "Impossible Objects"..... 22
- N. Honda. The World-view of the Protagonist in Aleksandr Vvedenskii's Poem "I regret that I'm not a beast"
— Sway and the Fluid World — 30
- Y. Momiuchi. Akutagawa Ryunosuke and I. S. Turgenev: How Did Akutagawa Read the Materials for
"The Woodcock"? 38
- T. Yamada. Christmas-tide Fortune-telling and Bathhouse Spirit 'Bannik' 45
- I. Miyazaki. The Icon 'St. Archangel Michael and St. George the Victorious' in the Collection of Museum
Nishida 53
- H. Kinoshita. "Soviet Illustrated Children's Books" in Series of the Journal "Kodomo no Hon"
of the Association of Asahi Kodomo 63
- Reviews** 73

● H. Kaizawa, *The Torn Carnival: Bakhtin, Nabokov, Russian Culture* (K. Norimatsu) ● I. Ito, J. Miyazawa (eds.), *Perspectives of 20th Century Russian Culture* (M. Kanazawa) ● G. Abe, *The Shirakaba School and L. N. Tolstoy: S. Mushanokoji, T. Akutagawa and N. Shiga* (Y. Momiuchi) ● S. M. Kul'bakin, *Slavonic Paleography*, Belgrade: Institute za srpski jezik SANU (M. Nomachi) ● *The Unpublished Materials of the 1926–1928 Expedition by B. M. and Yu. M. Sokolovs: in Rybnikov's and Hilferding's Footsteps in Two Vols. Vol. I: Epic Poetry*, M.: Nauka (N. Mizukami) ● I. V. Kondakov (ed.), *Traditions and Non-traditions in Russian Culture*, M.: Nauka (S. Nonaka)

Reports of Special Programs at the Annual Assembly of JASRL 2008:

L. N. Tolstoy and the Peace (T. Fujinuma)★

Reports of Special Programs at the Joint Symposium of the Four Associations:

Russia and East Europe: their History and Present (M. Numano).....★

JARLS 2009 Outstanding Research Award★

Chronicle★

To the Memory of Professor Michiko Ono (K. Hokkyo)

会誌 42 号への投稿申し込みについて

会誌「ロシア語ロシア文学研究」次号（第 42 号・2010 年 10 月刊行予定）への投稿申し込みは、本年（2009 年）11 月末日が締め切りです。投稿希望者は、学会事務局宛に以下の 2 点をご郵送ください（いずれも期限までに必着を条件とします）。

1) 論文要旨：A4 用紙 1 枚（1,000 字程度）

2) 氏名・住所（連絡先）・電話・FAX・メールアドレス：1) とは別紙に記す。

海外滞在中などのやむをえない場合に限り、FAX、メールなどでの申し込みを認めます。

この投稿申し込みは、今年度の学会報告をされたかどうかに関係なく、すべての投稿希望者に必要です。論文以外の原稿（書評、学会展望など）の投稿も歓迎します。

投稿される論文等はすべて査読審査を受けることになります。投稿申し込み締め切り後、各投稿論文等に対して査読審査員を決定し、委嘱します。

申し込みの段階で編集委員会が投稿をお断りすることはありませんので、申し込み後はすぐに原稿の執筆にとりかかってください。投稿論文等の提出締め切りは来年（2010 年）1 月末日（送り先は後日お知らせします）、審査結果は 4 月中旬に通知いたします。

投稿申し込みにあたっては、「日本ロシア文学会会誌規定」「会誌執筆要項」「投稿審査要領」（本誌表紙裏に掲載）もご参照ください。

会誌中の「学会報告要旨」掲載については、投稿申し込みは不要です。

編集委員会

編集委員：長谷見一雄（委員長）、宇佐美森吉、長谷川章、草野慶子、野中進、匹田剛、柳町裕子、中澤敦夫、林田理恵、ヨコタ村上孝之、佐藤正則

ロシア語校閲：ヴァレリー・グレチコ

Редакционная коллегия: К. Хасэми (Главный редактор), С. Усами, А. Хасэгава, К. Кусано, С. Нонака, Ц. Хикита, Х. Янагимати, А. Накадзава, Р. Хаясида, Т. Ёкота-Мураками, М. Сато

Редакция русских текстов: Валерий Гречко

Editorial Board: K. Hasemi (General Editor), S. Usami, A. Hasegawa, K. Kusano, S. Nonaka, T. Hikita, H. Yanagimachi, A. Nakazawa, R. Hayashida, T. Yokota-Murakami, M. Sato

Russian Editing: Valerij Gretchko

Published by the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature

c/o Lect. M. Sagae

Department of Humanity

Faculty of Letters

Soka University

Building C-304, 1-236 Tangi-cho, Hachioji City, Tokyo, 192-8577, Japan

© JASRL

『現代の英雄』と模倣性の時代の象徴的人間像

山路 明日太

はじめに

『現代の英雄』には、自分たちの時代が強く意識されている。このことは、表題はもちろんのこと、自分たちの世代が昔の賢者と比較される夜道の瞑想¹からも、そしてこの小説が「われわれの世代全体のさまざまな欠陥からつくられた肖像画」(203)という第二版の序文からも、当然のことと思われる。この時代の典型的人物像とはたいてい「ポストデカブリスト期 последекабристский период」²として前の時代のあとをうける形で呼ばれたり、「沈滞期 безвременье」³として特別な時代性そのものを否定する形(без времени)で定義されている。こうした見方はニコライ体制の鬱屈した時代背景をもとに解釈した側面が強い。しかし筆者のみるところ、「時代後」という意識は「模倣性の時代」を暴露し、しかもそれにつねに幻滅するという形で小説のなかに表現されている。

みずからの人生がなにかの模倣であるという意識は、小説において主人公の行動様式に組みこまれている。本論では、バイロンの人物形象や演劇の人生など先行する時代の象徴的現象が、主人公の思想と行動のなかで模倣として位置づけられながら、彼はそれにどのように対処しているかについて論ずる。

1. バイロンの人物

『現代の英雄』の書かれた1830年代末にはバイロニズムは「空虚な流行に変質してしまっていた」といわれる。⁴ まずはその状況を確認しておきたい。

ロシアにおいてバイロンが知られるようになったのは1814年頃とされる。⁵ 好むと好まざるとにかかわらず、この詩人に対して無関心でいられる者はなかった。その大きな影響は、プーシキンの南方叙事詩にも、ジュコフスキーやゴズロフの残した多くの翻訳にもみられる。ロシアでバイロンの模倣が顕著になったのは、彼の死ぬ1824年頃である。たとえばキュヘルベケルは同年『ムネモズィーナ』誌で「やっと産着から離れたばかりの、わが国のチャイルド・ハロルドたち」と述べ、すべてに幻滅し倦怠するバイロンの人物の流行

がうまれたのは比較的最近だと記している。⁶ その後バイロンを模倣する者の数は膨れあがる。ナデージダインは1830年の論文でその状況を辛辣に皮肉っている——「詩的世界のとりたらない小人どもの大群はわれわれのなかに笑いか悲しみをひきおこす。バイロンのおそるべき栄光の光のなかで揉みあいつつ、偉そうにふんぞり返っては激怒し、むかつくほど不機嫌な渋面でもって、みずからの人間的な性質をも例外なく、すべてを否定するあの連中は」⁷と。

このような状況をうけてバイロンを模倣する者は文学作品でも揶揄されるようになる。彼の影響を脱したプーシキンは『オネーギン』(1825-32年)を書き、また『百姓令嬢』(1830年)ではバイロニストのアレクセイが田舎娘たちにあたえた印象について述べている——「彼は彼女らのまえに立ち現れた最初の沈鬱家であり幻滅者だった。失われた喜びと枯れはてた青春について彼女らに説いた初めての人だった」。⁸ さらにオドエフスキー作とされる⁹中編『Отрывок』(『同時代人』誌1837年)はバイロン模倣者の数の夥しさにふれている——「チャイルド・ハロルドはかつて強い印象を与えた、というのも彼が最初のチャイルド・ハロルドで新現象だったからだ。だがそれ以来わが国では文学にも社会にもあまりに多くチャイルド・ハロルドが登場したため、彼がこの世にかくも醜悪な種族を繁殖させたことで、われわれが本物の最初のチャイルド・ハロルドに感謝すべきか呪うべきか、私にはわからない」。¹⁰

レールモントフ自身こうした文学状況のただなかにいたわけで、とりわけ少年時代の詩作にバイロンからの影響は大きい。1830年の手記では自己とバイロンとの類似点を知ってよろこぶ記述がふたつみられ、¹¹同年の詩では「バイロンの域に達することができればいいのに」と憧れが歌われる。¹² さらに彼は1830年から32年にかけてバイロンの詩からの散文訳、翻案詩をおおく書く。その翻訳には英国詩人との類縁性をよみとるむきもある。¹³ だが同時に彼のバイロン受容には強い葛藤もみられる。1832年の詩で彼は「いいや、ぼくはバイロンではない、ぼくは別の者だ」と、類似点と相違点を挙げつつ差異を強調する。¹⁴ こうした差異を宣言する調子には、類縁性を認識するがゆえ

に必死で距離をきざこうとする詩人の葛藤がみられよう。実際『現代の英雄』ではバイロンの性格が主人公の人物形象の核にすえられることで、その時代の生き難さ、その時代のおしつける模倣性との葛藤が明るみに出される。近年19世紀前半のロシア文学におけるバイロニズムが論じられる場合、文学潮流として広い意味がもたされることが多い。¹⁵しかし時代そのものがおしつける先行者模倣性を論じる本論では、バイロン個人の形象の小説への反映に注目する。

『現代の英雄』にはバイロンの模倣を代表する形象としてグルシニツキーがいる。彼は悲運のしるしである「分厚い兵隊外套」をバイロンをひけらかすようにまとっている。彼を典型的なバイロニストとみなす研究者もいる。¹⁶ペチョーリンはそんな彼について「異常な感情やら、高められた情熱やら、人並みはずれた苦悩」などで身を装った人物だと皮肉っている(263)。このようなグルシニツキーに対する揶揄はバイロンのあり方の空疎さを暴き出すことに力点がおかれている。主人公は物語の最初から自分たちが「いつか衝突し」どちらかが「酷い目にあう」と予言する(263)。が、そこにはグルシニツキーへの極端なまでの憎悪すら感じられる。

ところが主人公自身の性格にも多くのバイロンの要素を指摘することができる。「ペチョーリンの手記」と『バイロンの日記』とを比較した例を挙げておきたい。ペチョーリンには他者にたいし強烈な権力を示しつつ、のちになってそれを後悔する側面がある。彼は女性の意志と心にたいする自己の権力について述べる(279)が、実際にメリーの心を支配したあと、そのことに退屈をかこち後悔する(298)。他方バイロンも「俺は心底欲しいと思ったものはなんでも手に入れる——そして後悔する」と述べている。¹⁷そのほかにも社交界および人生全般にたいする倦怠感、人生の節目におけるみずからの生の意味の問いかけと苦悩など、ペチョーリンの人物造形には文体・思索・感情面でおおくのバイロンの特徴がみられる。¹⁸

ここで注目すべき箇所が「ペーラ」にある。そこでは「私」がペチョーリンをバイロンと関係づけ、当時の多少なりとも客観的なバイロン観にふれている。倦怠と人生の空虚さを嘆くペチョーリンの告白をうけて「私」はマクシム・マクシムィチにいう——「同じようなことを口にする連中はたくさんいるし、なかには本気でそう言っている連中もあろう。しかし幻滅とは、あらゆる流行とおなじく、社会の上層からはじまって下層へとくだり、そこでも流行遅れの扱われ方をするものだから、今ではもう、だれよりも実際に倦怠を感

じている人々でさえ、欠点でもあるかのように、むしろこの不幸を隠そうとする」(232)と。その後のやりとりからこの流行の淵源として意図されているのがバイロンだとわかる。すなわち「私」は、何事に対しても倦怠を感じずにはいられない苦悩にみちたペチョーリンの人生を、バイロンのそれと引き比べているのだ。

「私」の言説において留意したいことが二点ある。第一はバイロンなどすでに時代遅れだと認識されている点である。上述のように1830年代後半のロシアではすでにバイロンの模倣者が夥しく見られ、彼のように振舞うことは常識的な感覚をもつ貴族にとって恥ずかしささえともなう行為であった。「私」が文学に通じた人物であることは、みずからのことを「旅をしつつものを書く」人間と述べたり(208)、ペチョーリンを描写するさいバルザックを引き合いに出したりすること(243)などからもわかる。レールモントフはそんな文学者としての眼を負託された「私」をとおして、バイロンの模倣の流行と衰退という時代状況にふれているのだ。主人公の人物形象についてはそうした状況を踏まえたいうで理解されるべきである。

第二は、本物の苦悩は隠されるべきものとみなされている点である。このことについては、グルシニツキーのバイロンの特性が「分厚い兵隊外套」や虚飾にみちた言説など《ひけらかされたもの》であったことと対比するとよい。一方ペチョーリンは手記のなかでなお一層バイロンの特徴を発揮していた。しかもその序文では、「親友たちに聞かせた」ルソーの『告白』と対比する形で《隠されるべきものの真実性》という「手記」の利点が強調されている(249)。このことは「手記」というほんらい《隠されるべきもの》のなかにあってもなおバイロンのことにより、ペチョーリンの苦悩がグルシニツキーのそれとはちがいに本物であることを裏づける。

ここで興味ぶかいのは、隠されるべき「手記」において主人公が時代遅れのバイロンの言説を述べているということである。「ペーラ」の記述から推定すれば、彼はその苦悩がほんらい他者から隠されていることから、バイロン気取りなのではなく真の苦悩をする人物であるが、ただ、そのスタイルがどうしてもなくバイロンに似ている、ということになる。彼はグルシニツキーのバイロンの特性を暴き出していることから、バイロンのものがすでに時代遅れで滑稽に見えるものだと認識し、それをひけらかすことに強い嫌悪感を露わにしている。だがそれでもなお彼はバイロンのことをやめられない。前世代の象徴的

人物の観点から考察することで、ペチョーリンが流行遅れであることは自覚しながらも、真の苦悩を表現するためにはそうあることをやめられずに前世代の英雄を模倣せざるをえないでいることが明らかになる。

レールモントフの立場からすれば、¹⁹ グルシニツキーという人物形象を導入していることから、バイロンの模倣の皮相性についてはよく理解していたであろう。そのうえであえてペチョーリンにバイロンの特性を付与したのだ。そのことによって作者は自分たちの時代の模倣性そのものを暴露しようとしたのだと思われる。そしてこのペチョーリンによる前世代の現象の模倣不可避性は、バイロンに留まらない。

2. 演劇的人生

『現代の英雄』においては演劇的要素が重要な意味をになっている。たとえばネズヴェツキーは、この小説に一貫する統合原理を「叙情的、詩的」関連性に見てとるジュラヴリョヴァ²⁰に対し、その原理は「主人公の運命にたいする悲劇的な反抗」をテーマとする「劇的要素 драматизм」だと反論する。²¹ だが本章では、小説にひとつのテーマを基調とするドラマを読みとるよりも、実人生において舞台に立っているかのように演技したり筋書を描いたりする、より比喩的な意味での演劇性 (театральность) に注目する。この点で「ペチョーリンはみずからの人生のドラマの役者であり演出家でもある」²² というフリードレンデルの指摘は示唆的である。ただ彼は小説のジャンル規定に関するみずからの論を補強する一要素として演劇性を挙げており、この特徴そのものを分析するものではない。一方コックスは「公爵令嬢メリー」での「演劇的比喩表現の使用」に注目する。²³ しかし彼はロマン主義的要素とリアリズムの手法との融合として物語を提示することを重視し、小説の叙述および主人公の人物像の意味づけに演劇的要素がどのような効果をもってかかわっているかという点についてはふれていない。本章では前時代を体現していた実生活における演劇性に気づきそれを暴露しながらも、なお同じように演劇的人生をおくるペチョーリンの皮肉にせまってみたい。

19世紀初頭のロシアは「演劇への熱狂」の時代といわれるように、²⁴ 演劇は社会生活にふかく浸透していた。素人芝居は貴族にとってありふれた娯楽のひとつであり、また全寮制貴族女学生が舞台上で演じることで社交界のマナーをまなぶ教授法も盛んであった。²⁵ 参加者が演技者であり観客でもある特別なタイプの舞踏会「仮面舞踏会」が社交界の娯楽としてしばしばひ

らかれていた。そればかりではなくロトマンがいうように「時代全体が演劇化され」「演劇特有の形式が舞台からおりて生活を従わせ」ていた。²⁶ 前章でもみたとおり、古典古代の英雄や悲劇の主人公の台詞ないし仕草は日常的にしばしば真似られた。また貴族個々人は首都生活と領地生活、勤務時と退職後などそれぞれの場に応じて異なる振舞いをするのが社会規範として定着していた。²⁷ たしかにこうした側面はペチョーリンにもみられる。彼はチェルケス服を着て馬乗りにでかけることを常とし、コサックやメリーからチェルケス人と見ましがえられ (280, 282) そのことを誇っている——「そのとおり、この気品ある戦闘服に関しては、俺は完全なダンディだ」(281)。

だが演劇の実生活への浸透についてはすでにこの当時、言語においてみとめられ文学でも描きとられており、一部の貴族には自覚されていた。たとえば形容詞「театральный」は転義的に「まるで舞台に立っているかのような、舞台・演劇特有の」わざとらしい誇張された行動をあらわすようになり、²⁸ フランス室内喜劇から借用された演劇用語「発端 завязка」「大団円 развязка」「クライマックス кульминация」は大衆文学でひろく使われるようになっていた。²⁹ プーシキンはすでにタチャーナの変貌ぶりについて「自分の新しい役柄 роль をもののみごとくこなしているではないか！」と演劇的語彙を用いていたばかりでなく、³⁰ 『百姓令嬢』で変装および演技をプロットの中心にすえ、貴族の演劇的人生をコミカルな揶揄につつんで描き出した。³¹ 以上の点を考慮するならばより後代の『現代の英雄』で問われるべきは、主人公がそうした演劇的人生に対してどういった態度で臨んでいたかということであろう。

ペチョーリンは他者の演技的な装いなし振舞を暴き出そうとしている。たとえばグルシニツキーの分厚い兵隊外套の着用理由について彼は「一風かわった気取りのため」だと看抜き、異常な感情や情熱、苦悩などで「重々しく身を装っている」と断定する (262-263)。ペチョーリンにとってその外套は見え透いた装いにほかならず、そのことを自分は看破っているという点にその叙述の重心がある。だからこそ彼はグルシニツキーに「兵隊外套のおかげできみは感じやすいお嬢さん連中の目に、英雄にも、受難者にも映るんだ」と皮肉を込めていったりする (275)。グルシニツキーの行動を形容するさいに「ドラマチックなポーズ」(265) や「悲劇じみた声」(289) と述べられるのも、相手の振舞の演技性に目がむけられているからだ。

演技的な振舞はメリーについても指摘される。ペ

チャョーリンによれば彼女は「つんとすまして勿体ぶった様子をつくろ」ったり (267), つぎのような極めて複雑な演技をしたりする——「彼女はほほえみそうになる自分をおさえ, またおのれの勝利感をおしかくすのもやっつとであったが, そのくせ早速もう, まるで無関心な, むしろ厳しそうな顔つきをしてみせた」 (285)。注意すべきは, こうした他者の演技をペチャョーリンが看抜いている点である。³² 彼のまなざしは他者の演技を暴露することにむけられており, 他者の演技性を皮肉っているのだ。そこには過剰な他者の演技にたいする苛立ちすら感じられる。

だがペチャョーリンはみずからの演技も否定しない。それどころかグルシニツキーに見せかけて装うためのコツまで「演技指導」している。彼はメリーの心を射とめるためにどのように演技すべきか諭すのだ——「きみの沈黙は彼女の好奇心を掻きたてなきやならないし, きみの話はその好奇心を完全に満足させきってもいけない。きみはたえず彼女を刺激してなきやならない」 (276)。他者の演技を暴露していることからすでにペチャョーリンが時代の演劇的状况を認識していることはわかる。だがここで彼は他者に見え透いていたのとは違うより高度な演技によって, 相手を制するよう要求しているのだ。こうしたペチャョーリンの思いは, 他者の演技や心理を読みつつ作りだしていく「筋書」の形で達成される。

メリーがグルシニツキーにロマンチックな関心を抱いていると知った主人公はいう——「これで発端はできた！」 (271)。これに呼応した形で, 彼はグルシニツキーを決闘で殺した後, 告げるのだ——「Finita la comedia! (喜劇はおわった!)」 (331)。ペチャョーリンがなにか演劇の枠組のなかで筋書にそって行動していることを窺わせるのは, 以下のような独特の言葉づかいにも表れている。メリーからの憎悪を「俺の一件はひどく進展した」と肯定的に述べ (274), その家族と交際しようとしないうちは「好機を窺っている」という (284)。さらに「俺の計画はすこしも狂わされなかった」 (279) とか「俺は自分のシステムを踏みはずさなかった」 (292) と表現する。これらの叙述からは主人公の行動に「筋書」的な枠組がもうけられていることが暗示される。³³ それはメリーのグルシニツキーに対する関心を劇的な形で幻滅させて自分のほうにむけ, そのことによって彼の憎悪をひきだし決闘にいたる筋書,³⁴ 手記初日の対決の予言 (263) を頑なに守ろうとする姿勢であろう。

ところがそうした筋書の過程で自己の負う役割を主人公が嘆く場面がある。それはみずからの人生が演劇

的なものだと認めるとともに, そこから逃れたい願望をも表わしている。グルシニツキーとの決定的な対立へとむかう道すがら, 彼は自己の真情を吐露する——「はたしてこの地上での俺の唯一の使命は他人の希望をうち砕くことなのか」 (301)。直後に述べられる「死刑執行人とか裏切者という惨めな役割」とはペチャョーリン自身の想定していた筋書からするならば避けてはとおれない役割のはずである。ところがそんな筋書などなかったかのようにその役割を彼は嘆いている。³⁵ なぜなのか。

「タマーニ」の好奇心旺盛な若きペチャョーリンは他者 (盲人, 女) の心理を読みきることができず (「目のない顔になにがよみとれよう」 251), 結局, 溺死させられかけて金品をことごとく盗まれた (260)。そこでの彼はみずから中途半端にしか「筋書」を仕掛けることができず, 逆に他者の演技にふりまわされており (女の接吻に「目のなかが真っ暗になり, 頭がぐらぐらし」逢引に誘いだされる主人公, 257), 演劇の人生にたいし自覚的とはいえない。³⁶ 他方「公爵令嬢メリー」のペチャョーリンは時代の演劇性についてきわめて意識的である。彼は自覚しつつ自己にあてがった役割を完璧に演じきる。上記の悲嘆には, そうした演劇的人生に意識的でありながらそれにかまけたペチャョーリンへの, 作者からの断罪があらわされているのではないか。主人公がこの時点で「死刑執行人とか裏切者」にならないためには, グルシニツキーが実は虚栄心にまみれた想定どおりの演劇的人物ではなかったか, あるいはペチャョーリン自身がその役割を演じないか, いずれかしかありえない。第一の可能性が前者の行動によって否定された以上, 「しない」選択権は後者にゆだねられる。そしてその選択権は彼にみずからの筋書のいかなる段階においても与えられていたのだ。しかもグルシニツキーとはちがいで時代の演劇的状况をふかく認識しているのであれば, なおさらその責任は重い。物語の最後で主人公はメリーに, 自分が「きわめて哀れで下劣な役割」を演じている, と告白する (337)。このみずからを貶める言葉は, それまでの演技的態度からはまったく抜け落ちた冷めた表情を想像させる。この言葉は, 直接的には彼がメリーを弄んだことを指すが, 同時に, 演劇的人生を自覚しつつ敢行した自己の下劣さにもふれているのだ。

主人公の演劇性を考えるうえで注目すべき記述が「運命論者」の夜道の瞑想場面にある。彼は過去の賢者たちが, 人間の諍いに天体の動きがかかわっていると考えていたことを思い起し, そこに滑稽さを感じつつもそうした信念が人間に力を与えていたこと, 他方

そんな信念をもてない自分たちは不安、恐怖をいだいていると考える——「天空の全体がその無数の住人とともに、無言でこそあれ不変の共感をこめて自分たちを眺めてくれているという信念は、どれほどの意志力を彼らに与えたことか！」(343)。この賢者たちについてはデカプリスト³⁷もしくは古代東方思想³⁸を指すという形で意見がわかれている。だが演劇性の観点からいえば、天空に広がる星々は観客を想起させ、その視線を感じつつ大地で生きる人間は役者にも相当する。そこから賢者たちの信念は過去のものとしての無自覚な演劇的人生とみなすこともできる。一方ペチョーリンら新世代の人間にはそうした生き方はもはや滑稽にみえるが、かといって新たな拠り所もない。ふりかえってみれば「公爵令嬢メリー」の冒頭で主人公は、あたかももう一度天空からの視線を信じようと試みるかのように、周囲の山々を円形劇場に譬えていた——「目をはるかに馳せると、円形劇場のように山々が高まり、遠ざかるにつれ、しだいに蒼くかすんでいる」(261)。ペチョーリンはあえてそこを舞台とみなし筋書にそった人生を演じた。だが他者の演技を看透してしまい演劇的人生が過去のものであると認識している彼には、もはやそうした生き方は虚しさしか与えてくれない。

小説の目的が演劇的人生を暴露することだけならば、主人公が他者の演技をあげつらうことで、それはすでに果たされていたといえる。だが彼はそうしたなかであえて筋書を設定して演じきり、その結末になってみずからに定めた役割を嘆いていた。そして最終章では以前の章で代表されていた演劇的な生き方が過去の時代のものと述べる。ここには新しい生き方を見出せず、それを自覚しつつも、依然として前の時代の行動様式を模倣する形でしか生きられない時代の人間の悲哀が投影されている。

おわりに

ゲルシュテインは『現代の英雄』に、別の箇所できくつもの類似のイメージや語彙がみられ、そのことによって小説全体に繋がりがもたせられていることを例証している。³⁹「私」によるペチョーリンのバイロンの特徴の指摘や夜道の瞑想での「賢者たちの信念」は、実際に主人公の行動にあらわれた問題を、異なる章の違った観点から照らし出すことによって、時代の模倣性を明るみに出す。こうした視点が提示されることで、主人公の模倣性はあらためて焦点化され、その行動様式が洗い出される。ただしグルシニツキーという粗野

な形での模倣と対比するならば、彼のそれは極めて意識的である。前者が単純に時代の模倣性を体現しているのに対し、後者はいわば前時代のものと自覚しながら模倣している。彼がつぎのように述べるのも、みずからの模倣性を自覚していることを示す——「俺はこの人生に、すでに頭のなかでそれを体験したあとで入ったのだ。だから、とうに承知している本のへたくそな模倣 подражание を読ませられる人のように、退屈になり嫌気がさしてくるのだ」(343)。ここからは、ペチョーリンが倦怠を感じているからこそ、他者の言動とかみずからの思い描いた予言を端緒とした筋書を遂行するのだが、同時にそうした行動の模倣性に気づいてもいて退屈を、また嫌悪を、感じてしまうことがわかる。そこには、模倣しながらもそのことを意識し、それを糺そうとして、なおその本体に到りえない人間の苦悩があらわれている。

ペチョーリンの模倣性は、前時代の典型的行動様式に倣うものとして小説のなかに位置づけられている。もちろんそこには自覚性の様相の点でちがいがあがる。バイロンからの模倣は主人公の思想・精神に根づいたものとして表わされる。グルシニツキーの存在によって再認識せざるをえないとしても、みずからの苦悩をあらわすにはバイロンのように表現する以外に方法がない。他方、演劇的人生については主人公において、より明確に自覚されている。前時代的な演劇性を認識し他者の演技を暴き出しているながら、退屈を紛らわす筋書を敢行することによってまさに演劇的な人生をたどってしまう。

このような模倣する人物像が小説において時代の典型として提示されている。レールモントフは時代の象徴をオリジナリティよりもむしろ模倣性に焦点を当てることによって、「時代後」のヒーロー像を描出した。ペチョーリンは「現代の英雄」と名指されていないながらも世代そのもののオリジナリティをみずからの行動様式のなかでは見出しえず、ただ模倣性を表象しているだけなのである。みずからは何かの模倣であってはならないと思いながら、模倣でしかありえない閉塞性が彼の行動全体から滲み出している。たとえば主人公があらゆることに幻滅し、旅することのみを目的として客死するのも、バイロンが旅先のミソロンギで死んだことを辿っている感がある。

『現代の英雄』には前の世代の人生観に批判的に接しながらも、ほかの確たる生き方を見出せず、前世代のそれを模倣せざるをえないという矛盾した形象が描出されている。世代としての模倣性が無自覚な他者にたいする主人公の暴露の形でのみならず、それを自覚

し暴き出す主人公自身の行動様式になお一層ねぶかく反映されているところに、レールモントフの同世代にたいする透徹した批判精神があらわされている。

(やまじ あすた, 中京大学)

注

- ¹ *Лермонтов М.Ю.* Соч. в 6 т. М.-Л., 1954-1957. Т. 6. С. 343. 以下、『現代の英雄』の引用はこの書からとし、括弧内に頁数を記す。なお引用はつぎの翻訳を参考に、筆者が訳出した：中村融訳（岩波文庫，1981年），中村白葉訳（岩波文庫，1951年），江川卓訳（『世界文学全集23』所収，集英社，1980年），北垣信行訳（『世界文学大系26』所収，筑摩書房，1962年）。
- ² *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961. С. 283.
- ³ *Михайловский Н.К.* Соч. Т. 5. СПб., 1897. С. 348.
- ⁴ *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 112.
- ⁵ См.: *Сахаров В.И.* Романтизм в России: эпоха, школы, стили. М., 2004. С. 168.
- ⁶ *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456.
- ⁷ *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 241.
- ⁸ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 17 т. Т. 8. М., 1948. С. 111. なお引用は拙訳だが，神西清訳（『ペールキン物語』『プーシキン全集4』河出書房新社，1972年，157頁）を参考にした。
- ⁹ См.: *Сахаров.* Указ. соч. С. 175-176.
- ¹⁰ *Современник.* 1837. Т. 6. С. 87.
- ¹¹ *Лермонтов.* Указ. соч. Т. 6. С. 385, 387.
- ¹² Там же. Т. 1. С. 133.
- ¹³ См.: *Федоров А.В.* Творчество Лермонтова и западные литературы // *Литературное наследство.* Т. 43-44. М., 1941. С. 151-153. また以下の論はバイロンとの深い類縁性をレールモントフの創作活動全般によみとる：Mark Slonim, *The Epic of Russian Literature: From its Origins through Tolstoy* (New York, 1964), p. 111; *Келли Л.* Лермонтов: Трагедия на Кавказе. М., 2006. С. 198-204.
- ¹⁴ *Лермонтов.* Указ. соч. Т. 2. С. 33.
- ¹⁵ See Susan Layton, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (New York, 1994), pp. 36-70 and 133-155; Monika Greenleaf, "Pushkin's Byronic Apprenticeship: A Problem in Cultural Syncretism," *The Russian Review* 53:3 (1994), pp. 382-398; Katya Hokanson, "Literary Imperialism, *Narodnost'* and Pushkin's Invention of the Caucasus," *The Russian Review* 53:3 (1994), pp. 336-352.
- ¹⁶ 出かず子「ペチョーリンにおける『矛盾した』真実」『スラブ研究』20号，1975年，21頁。
- ¹⁷ George G. Byron, *Letters and Journals of Lord Byron: with Notices of His Life, by Thomas Moore.* In 2 vol. Vol. 1 (London, 1830), p. 436. 引用は拙訳だが『バイロンの手紙と日記』の抄訳（中野好夫，小川和夫共訳『愛・孤獨・遍歴』思索社，1948年，119頁）を参照した。
- ¹⁸ 詳しくは см.: *Ямадзу А.* Образ Байрона в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // *Japanese Slavic and East European Studies.* 2008. №29. С. 11-13. また「ペチョーリンの手記」と『バイロンの日記』との比較対照研究としては см.: *Дьяконова Н.Я.* Из наблюдений над журналом Печорина // *Русская литература.* 1969. №4. С. 115-122.
- ¹⁹ 作者が意図的に第三者の立場から主人公を眺め，熟慮のうえバイロ的な特質を彼に付与した，という指摘について см.: *Дьяконова.* Указ. соч. С. 122.
- ²⁰ *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 199.
- ²¹ *Недзвецкий В.А.* От Пушкина к Чехову. М., 2002. С. 46.
- ²² *Фридендер Г.* Лермонтов и русская повествовательная проза // *Русская литература.* 1965. №1. С. 44.
- ²³ Gary D. Cox, "Dramatic Genre as a Tool of Characterization in Lermontov's *A Hero of Our Time*," *Russian Literature* 11 (1982), p. 163. 『現代の英雄』の演劇性については以下の論もあるが，前時代的な演劇的狀況を暴露しつつそれを模倣してしまう主人公の皮肉をあつかう本論の趣旨とは異なる：William M. Todd III, *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institution, and Narrative* (Cambridge, 1986), pp. 137-163; 楯岡求美「レールモントフ『現代の英雄』におけるメタシアターの構造」『ロシア語ロシア文学研究』39号，2007年，100-107頁。
- ²⁴ *Гроссман Л.С.* Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817-1820 гг. Л., 1926. С. 10.
- ²⁵ См.: *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // его же. Пушкин. СПб., 2003. С. 502-503.
- ²⁶ *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века). СПб., 1994. С. 184. (引用は，桑野隆ほか訳『ロシア貴族』筑摩書房，1997年，255頁を参考に，一部表記を改めた)。ヴォリペルトも同様の指摘をする：*Вольперт Л.И.* Пушкин в роль Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стандал. М., 1998. С. 135. なお19世紀初頭ロシア貴族の日常生活の演劇化について以下も参照：*Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // его же. Об искусстве. СПб., 1998. С. 617-636; его же. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // там же. С. 636-645.
- ²⁷ См.: *Лотман.* Беседы о русской культуре. С. 189.
- ²⁸ *Виноградов В.В.* Словарь языка Пушкина. Т. 4. М., 1961. С. 489.
- ²⁹ *Вольперт.* Указ. соч. С. 139.

- ³⁰ *Пушкин*. Указ. соч. Т. 6. С. 177. 引用は拙訳だが、以下を参考にした：木村彰一訳（『エヴゲーニイ・オネーギン』『プーシキン全集2』河出書房新社，1972年，314頁），池田健太郎訳（『オネーギン』岩波文庫，1962年，145頁）。
- ³¹ 『百姓令嬢』の演劇性については см.: *Лотман Ю.М.* Идейная структура поэмы Пушкина «Анжело» // его же. Пушкин. С. 246; *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 137-145; *Вольперт*. Указ. соч. С. 159-165; 鳥山祐介「プーシキン『百姓令嬢』試論：『演技』と『自然』の交錯」『SLAVISTIKA』16-17号，2000-2001年，1-21頁。
- ³² ペチョーリンによる他者の仔細な観察と内面の暴露については см.: *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова. Ann Arbor, 1986. С. 87-95. また『現代の英雄』における視線と観察については see Anja Tippner, “Vision and Its Discontents: Paradoxes of Perception in M. Ju. Lermontov’s *Geroy Nashego Vremeni*,” *Russian Literature* 51 (2002), pp. 443-469.
- ³³ 『現代の英雄』の演劇的語彙の分析と筋書性について詳しくは，拙論「演劇的要素から見たペチョーリン：行動と心理のアイロニー」『北海道大学大学院文学研究科研究論集』6号，2006年，159-179頁参照。
- ³⁴ マルコヴィチはペチョーリンが自己を作者・演出家に，メリー，グルシニツキーを操り人形に見立てているという：Markovich B.M. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // *Russian Literature* 33:4 (1993), p. 484.
- ³⁵ この場面での主人公の「隠蔽」については see Wolf Schmid, “О новаторстве лермонтовского психологизма,” *Russian Literature* 34:1 (1993), p. 70.
- ³⁶ 「ペーラ」「公爵令嬢メリー」とは対照的に，主導権を他者に握られる「タマーニ」の主人公については see Richard A. Peace, “The Rôle of *Taman’* in Lermontov’s *Geroy nashego vremeni*,” *The Slavonic and East European Review* 45 (1967), pp. 14-22; 出かず子「短篇『タマーニ』：レールモントフにおけるアイロニーの表現」『スラヴ研究』21号，1976年，16-19頁。
- ³⁷ См.: *Тамарченко Д.Е.* Из истории русского классического романа. М.-Л., 1961. С. 96; 金子幸彦「ロシア小説論」岩波書店，1975年，74-76頁参照。
- ³⁸ 出かず子「ペチョーリンの夜道の瞑想」木村彰一編『ロシア・西欧・日本』朝日出版社，1976年，296-299頁参照。
- ³⁹ См.: *Герштейн Э.* Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 75-89.

Асута ЯМАДЗИ

«Герой нашего времени»: символический образ в эпоху подражания

Современников «Героя нашего времени» называют поколением «безвременья» или поколением «последекабристского периода». По мнению автора данной статьи, самосознание представителей «пост-эпохи» изображено в романе как подражательствующее предыдущему поколению. В нашей работе мы показываем, что присущие главному герою символы предыдущей эпохи (байронический образ и жизнь как театральное представление) изображаются Лермонтовым как подражательство.

Во время создания «Героя нашего времени» оба эти элемента были широко распространены в высшем обществе. Их воплощение в романе — Грушницкий, который воспринимается главным героем как «пустой», «наигранный» подражатель. Но характерно, что и в образе самого Печорина заметны те же черты. В его «Журнале» есть размышления, перекликающиеся с байроновскими; он играет свою жизнь по заранее придуманному сюжету. В романе эти аспекты личности Печорина в нескольких местах находят свое подтверждение. Иронизируя над подражанием предыдущей эпохе других персонажей, главный герой и в себе замечает байронические особенности и театральность.

Печорин — образ противоречивый. Он критически относится к ценностям предыдущей эпохи, но не может найти им альтернативу и вынужден подражать предшествующему поколению.

フォードル・ソログープ『重苦しい夢』(1896)に おける失樂園と未来の樂園¹

近藤 扶美子

はじめに

『重苦しい夢』では主人公ローギンの少年に対する性的嗜好が直接的に描かれる。同性愛的描写²は『重苦しい夢』以降にも見られる。長篇としての次作『小悪魔』«Мелкий бес»(1907)でも、主人公ペレドノフの少年サーシャに対する性的な関心を取り扱われている。第三長篇『創造される伝説』«Творимая легенда»(1914)でも再び少年への関心ととられる描写が現れる。「静かな子どもたち тихие дети」がそれだ。彼らは主人公トリロードフの屋敷に住む不思議な存在だが、同性愛者トリロードフによる性的犠牲者たちなどとの疑惑を受け「静かな少年たち тихие мальчики」から「子どもたち дети」に名前が変更された。³『毒より甘し』«Слаще яда»(1912)のヒロイン、シャーニャが衝動的に従姉の身体を愛撫する場面、『創造される伝説』のオルトルーダとアフラの自発的関係と、女性登場人物のものも含めれば『蛇つかい女』«Заклинательница змей»(1921)を除く全ての長篇で同性愛的描写が登場していることになる。

しかしこうした描写について同性愛的であるという指摘以上の言及を見つけるのは難しい。何らかの意味付けがなされていてもそれが同性愛的である必要性は少ない。例えばバランは『創造される伝説』のアフラの主張から、禁忌を禁忌としない自由のために同性愛的行為を行っている⁴と述べているが、⁴ここでもなお同性愛である必然性はなく、それは鞭打ちなどの暴力行為も含めた性的逸脱行為の一つにすぎない。バーカーも同様に、同性愛の他サディズム、マゾヒズム、マスターベーション、ネクロフィリア等全てをエロティシズムとしてひとくくりとし、現実の俗悪性からの逃避手段としてとらえている。⁵

本論では『重苦しい夢』の主人公が持つ少年への性的関心とそれをめぐる葛藤について、そこにはその他数多ある性的逸脱のうちの一つという以上の意味が見出されることを示したい。それは道徳上の問題というよりは寧ろ、作家の世界認識、作家の考えるシンボリズムの芸術的意義の視点から捉えるべき問題なのだ。

ソログープのユートピア像解明のための一つの説明ともなるだろう。

1. 失樂園の希求

1-1. 少年に対しての性的欲望

問題となる場面は二つある。一つ目は、アンナの弟アナトリイに対し、抱擁しキスをする願望をローギンが抱く場面だ(197)。⁶ 来客によってこの場面は終わる。二つ目は養子レオニードに対して抱く欲望との葛藤の場面だ。眠るレオニードを目の前にしてローギンは「肉欲 вождление」に駆られる(261)。レオニードの瘦せて小さな体を目にする⁷と憐みが起き「誘惑と憐みの間で между искушением и жалостью(261)」揺さぶられて疲労する。以上のようなものがローギンの同性愛的ふるまいである。

そもそもなぜ少年でなければいけないのか。それについてはソログープ自身の言葉がある。同性愛を思わせる描写を彼自身の性向の表出ととられ非難されたことに対し、少年形象を用いる理由を説明している。少年は発展途中、荒削りで、あらゆる嘘の美の偽善に対して誇ることができるためだ⁷というのだ。⁷ 少年は性的志向からではなく芸術理念から選択されており、その選択の必然性の根拠は少年の持つ真実の美にあるのだ。ここで言われている発展途上の美とは、後の“創造される美”につながる重要な概念だろう。創造される美とは、完成された美が後は朽ちるばかりであるのに対し、美への変容の過程にある、創造中の美は永遠に美しいとするものだ。⁸

ローギンの場合なぜ、真の美への志向はソログープが否定した性的欲望という形をとるのか。その答えはローギンの少年時代の回想にある。

エルズワースは『重苦しい夢』における自己と他者の問題について、ミンスキイのメオン мэон の概念を中心に倫理的側面からの解釈を試みている。彼によれば、詩「“孤独”オナニスト少年の物語」«Одиночество» История мальчика-онаниста の副題にある“オナニスト”は他者からの疎外の印である。オナニスト少年同様ローギンは他者から疎外されており、

彼の人格的欠陥は外因に帰さない。それゆえに喜びのない少年時代の回想は彼の現状の説明として何ら意味をなさないというのがエルズワースの主張である。⁹しかし果たしてそうか。詩「孤独」を参照すればこそ、少年時代の状況という“外因”は無視できなくなってくるはずだ。

たしかに少年時代の挿話が削除された経緯もある。それは短篇『負けん気』(«Задор»)として別の作品集に収められることとなった。¹⁰それを除いては、少年時代はローギンの意識に基づいた回想のみで描かれている。それは削除された挿話以上に詩「孤独」に近いと言っていい。詩「孤独」は少年時代を回想する老人のモノローグで始まる。モノローグの中には、人間の苦しみを自然から切り離された状態によって説明する以下のような二行がある。

Вдали от матери—природы,
Душою низок, телом слаб.
母なる自然から遠く離されて、
魂は低俗、体は脆弱。¹¹

モノローグでは、語り手の身体が自然そのものであるかのように描き出されている。自然から切り離されて病んだ彼は生き残ることができない。自然からの切り離しとそれによる苦悩は、詩「何か狡猾な魔法使いが…」(«Какой—то хитрый чародей…») (1896)¹²でも描かれている。ラビノヴィツによればこの詩はソログープの二分された感覚の原点だ。彼によれば、ソログープにとって人間は美を奪われ調和の世界から隔離されている。¹³この“自然からの切り離し”は、ローギンの回想にも登場する。またそこでは自然に樂園のイメージが与えられ、そこからの切り離しには樂園追放の意味が強められている。

ローギンが少年時代を回想するのは、エルモーリンの領地内でアンナとアナトリーの様子を垣間見る時だ。自分の幼年期が姉弟のもの対極にあったことを思い知る。

Логин припомнил свое детство, вдали от природы, среди кирпичных стен столицы. Вялы и нерадостны были дни, городскою пылью дышала грудь, суетные желания томили, раздражительно была ложная стыдливость, порочные мечты рано стали волновать воображение. «Вот она, жизнь мирная и ясная, — думал он, а я, с моим нечистым прошлым, дерзаю приближаться к ним, непорочным».

ローギンは自分の子ども時代を思い出した。自然から遠く離れ、都市のレンガの壁に囲まれていた。生氣なくつま

らない日々だった。街の塵を吸いこみ、空しい望みに苦しみ、偽りのはじらいは苛立たしく、墮落した夢想が早々に空想を脅かし始めた。「あれこそが、平穏で明るい人生なんだ。」と彼は思った。「私ときたら、自分の汚れた過去を携えて、近寄ろうという大願を抱いている、汚れない彼らの方へと。」(43)

ローギンもまた先に挙げた詩のように、自然からの切り離し(「自然から遠く離れ вдали от природы」)に自らの苦悩の原点をみている。自然の中と都市、それぞれの環境にある人間は、樂園の住人と樂園からの追放者のようである。ローギンはエルモーリン家を「エデン Эден」(349)、樂園と呼び、自らを追放者として思い描いている(「失樂園の閉じられた扉のそばで絶望の彷徨! безнадежное блуждание у закрытых дверей потерянного рая!» 266)。

なお、クレイマンは失樂園よりもさらに時代を遡ったところにローギンの目的地を見出している。彼女は神話的テーマとして、老人と子どもの対立項に着目する。彼女によれば、ローギンが羨望を抱く子どもの清さは、キリスト教以前の神話時代、永遠性に結び付けられた古代に属するものである。そしてアンナというシンボリスト特有の“永遠の女性性”を獲得することによって、ローギンに“崩壊”ではなく永遠が与えられるとしている。¹⁴この主張の中で『重苦しい夢』における永遠性の説明に引いている箇所が気にかかる。それは「永遠に創造し永遠に破壊する意志 вечно творящая и вечно разрушающая воля」(354)という箇所だ。これはローギンの意識の中で表明されたものだ。アンナに永遠性の象徴機能があり、肯定的概念として示されているのは確かだ。しかしここでの永遠に限っては、ローギンが命がけで立ち向かった否定的概念である。この“意志”が永遠に作っては壊すというそのモノとは、土人形としての人間なのだ(「その粘土からこねられたところの彼は、永遠に創造し永遠に破壊する意志におとなしく身を預けていたなどとは、自分の生涯の遂行されるのを恐れずに待っていたなどとは思いたくなかった。Не хотел думать, что он сам — тот, кто вылеплен этой глины, — спокойно отдавал себя вечно творящей и вечно разрушающей воле и безбоязненно ждал исполнения своего срока.» 354)。

欲望に話を戻すと、この欲望を象徴するのは太陽である。太陽の「熱 зной」はローギンの血に「欲望 сладострастие」を呼び起こす(349)。誘惑的で罪深い彼の夢想は太陽と同じ熱を帯びている(77)。太陽

から逃れようがないように人間は性的欲望から脱することができない（「人を情欲なしで見ることなど不可能なのだ。Да и невозможно смотреть на человека без вожеления. (261)」）。この欲望こそがローギンの前に立ちはだかる永遠の原動力なのである。

太陽が与える欲望が性衝動の源泉となり出産という再生産へ導くのだが、再生産されるのは生命を欠いた死体だ（「死を信じず、死の後に腐りながらも生きたがる смерть, и то не верится; хочется и сгнивши опять жить на свете.», 「死は恐怖なく迎えられ、忘却される！ Всякая смерть будет встречена без ужаса, — и забудется!」 206）。太陽は生命源ではなく、生ける屍の源なのだ。太陽自体死んだような様子をしている（「風は黙し、太陽は明るく死んでいて、身じろぎせず、空気は焼けつき、重かった。ветер молчал, солнце светило мертво, неподвижно, воздух был зноен, тяжел.» 288）。太陽が容赦なく照りつける中、人々は怠惰で眠たげな様子で（81-82）、すべてが「死んだように мертво」, 「ぼんやりと тускло」している（287）。

ローギンも自らを死体のように感じ、自分の死体の幻想を見る（140-143, 172）。ローギンは「生きたい」と訴え（「私は生きたいんだ、生きてこなかったし、生きてもない、それはお前（死体のこと）を引きずってきたせいだ。Я хочу жить, и не жил, и не живу, потому что влачу тебя с собою.» 142）、死体状態を「過去 прошлое」として憎悪する。この過去は具体的事項としては明らかにされず、「放蕩 распутство」, 「酩酊 пьянство」など普遍的悪として語られ（350）、原罪以来繰り返されてきた悪、人間の生ける屍としての歴史に結び付けられている。詩「孤独」のモノローグで語り手は父の罪を引き継ぐが、¹⁵ 同様にローギンの過去には「カイン」（「古代のカインの恨み древняя каинская злоба」 172, 「カインの恨み каинская злоба」 357）として示される楽園追放以降の人間の悪が逃れようなく背負い込まれているのだ。

1-2. 失楽園回帰の試み

詩「孤独」で少年に称号のように与えられた「オナニスト」という印だが、ローギンに関しては言葉の直接的な意味も考えなければならない。

ローギンは年少者の持つ清浄さ、無垢さを強く意識し（「清さ чистота (259)」等）、それに大人である自身を対置し（「彼ら（子どもたち）はまだ建設中だ」と彼（ローギン）は思った。「私たちがきたら崩壊し始めている。」 «Они еще строятся, — думал он, — а мы начинаем разрушаться.» 181）、子どものように生

きることに憧れている（「筆舌に尽くしがたいほどすばらしいだろう、小さくなって、子どもになれば、飛び出すように生きられたら、人生について考え込んだりせずに！ Как невыразимо хорошо было бы умалиться, стать ребенком, жить порывисто, — и не задумываться над жизнью!」 181）。少年は理想の自己像なのだ。この意味においてローギンの欲望は「自己」へ向けられている。この欲望の道をとる以上、ローギンの同性愛的行為は異性不在の性行為、自慰行為という単純な不毛、さらに進めれば性的不能を示すものだ。例えば農婦ウリヤーナは、ローギン、マトビーロフ、夫スピリドンの三人の男性と肉体関係にあるが、作中彼女の実体は存在しないかのようである。ウリヤーナのものも含め、性的欲望は権威による暴力の範疇に入れられている。性欲に基づくこの関係は、女性性を欠いた単性的、不毛なものだ。ただウリヤーナばかりではなくローギンも不在だ。そもそも二人の肉体関係自体、夢なのか現実の事件なのかという議論があるほどだ。¹⁶

学校の名誉監督官マトビーロフは学校、孤児院での教育方針に多大な影響力を持ち、町の権力者でもある。彼によれば家畜同然の農民に教育の効力はなく暴力による支配が必然である（「素面の時には愚かしい家畜、酔っている時には獐猛な獣、とにかく常に轡のいる動物。Это — тупая скотина, когда он трезв, и разъяренный зверь, когда он напьется, но всегда животное, которое нуждается в обуздании.» 250 等）。彼の推奨する体罰は権威による単なる暴力行使として描かれている。行き過ぎた体罰についてはソログープがその不当性に抗議するところでもある。¹⁷ 支配的暴力が原理となっている社会の中では、ローギンのこの状態は去勢された状態とっていいだろう。欲望に抗おうとしながら完全に拒絶できないがために、ローギンは敗北者の態でマトビーロフの社会に組み入れられているのだ。欲望を排するにはアンナが必要になるが、そこに行き着くまでローギンは試行錯誤する。

バフチンによれば、ソログープは楽園神話の根源、神話の起源について直感的に気づいており、そこに才能が見いだされるという。人類は母の胎内で楽園を経験する。そこからの誕生は楽園追放を意味する。その経験は忘れ去られるが、無意識的に記憶された楽園での生と追放が神話として結実するという。前進運動ではなく、子ども時代への後退運動によって楽園に近づこうとする。またこの母胎という楽園については、『創造される伝説』の「静かな子どもたち」の生きても死んでもいない状態によって実現されている。¹⁸

バフチンの言及はないが『重苦しい夢』でもこの母胎は見出される。それは生命を保持する場として示されている。人間は母胎：樂園を追放され死体のように生きているが、この死体状態から脱出するためローギンは格闘する。以下ローギンの母胎獲得の試みを見ていく。

ローギンは弱者救済のため職業的専門家による助け合い体制、相互扶助組織を構想するが、これは社会全体を母性的原理の下に構成し直そうとする試みだ。マトビーロフの支配体制に対抗するよう、指導者なしで、組織の存在自体が母性的社会の原型となることを目指している。しかし賛同者が集まり事を進めようとする度話し合いは紛糾する。皆組織の意義を理解せず私欲のために利用しようと目論むためだ。彼は構想の破綻を予感し、生命ある社会は実現不可能だという結論に至る（「生きた考えをこの社会にもたらそうなどは滑稽なほどバカげたことのようにだった затея провести живую мысль в этом обществе представлялась до забавного нелепою」41）。社会の母胎化の試みは失敗する。

次なる試みが養子縁組である。ローギンがレオニードを発見する場面は、木の根元に眠る赤ん坊のような少年の様子、そこがアンナと初めての出会った場所であるという想起によって神話的受胎の雰囲気となっている。クレイマンは、レオニードを仲介者としてアンナの救済がローギンにもたらされるとしている。¹⁹ イリエフによれば、レオニードを養子として迎えることが、アンナを花嫁として迎え入れる準備段階に相当するという。また養子縁組という手段によって、性行為とそれに続く出産という永遠の繰り返しへの不参加を可能にしたという。²⁰

神話的受胎によってレオニードを得ることで、ローギンは母胎状態を手にしようとしたのではないか。養子と義父という性行為に基づかない家族構成によって、イリエフの言うように欲望を超えた再生産を可能にしたかにみえる。しかし結局は欲望によってその状態を破壊しかける。母胎：樂園と地上世界を隔てる欲望を越えられないためだ。またこれは社会から個人へ規模を縮小してはいるものの、相互扶助組織構想とその挫折と同様の過程としてみるができる。養子縁組からアンナとの結婚までだけではなく、相互扶助組織構想もまたそれ以前の段階として数えられる。相互扶助組織構想とその挫折、養子縁組とその目的の不達成の可能性、そしてついにアンナを獲得するまで、母胎をめぐる物語が展開されているのだ。

2. 未来の樂園としてのアンナ

2-1. クラヴヂヤ 母胎欠如を体現

イリエフによればアンナとローギン、クラヴヂヤとパルトゥーフの二組の恋人たちの愛の舞台は常に庭であり、それぞれの庭は、追放以前の樂園、追放後の樂園である。²¹ パーヴロヴァはクラヴヂヤを、真実を激情 *страсть* の道の上に探す人物としている。²² ハウスも同様に、ローギンとクラヴヂヤの苦悩が共通して孤独にあるとし、その克服方法がクラヴヂヤによっては激情であるとしている。また彼女にはローギンの激情を象徴する機能があるという。²³

クラヴヂヤ母娘の関係についてはあまり言及されることがないが、樂園としての母胎について考える際には重要だ。パルトゥーフの奪い合いを軸とする母娘の確執では母性の欠如が描き出される。母ジナイーダは娘に、女性とは男性の欲望を煽るためだけの存在であると語る（「私たち（女性）は彼ら（男性）の食欲を煽るだけのもの、後で禁断の果実の甘さを知るために мы ими только разжигаем их аппетит, чтобы потом узнать, как сладок запретный плод」72）。また、愛が覚め捨てられれば、その愛から生まれた子どもは「愛の罰 казни на любовь」, 「地上の樂園」の代償 *расплата за этот «рай на земле»* となるという（72）。それに対しクラヴヂヤは母の愛が足りないと求めるが、少ないのが似合いたとはねのけられている（73）。その愛の不足をクラヴヂヤは義父パルトゥーフに求め獲得するのであるが、そこで充足することはなく意識は常に母へ向かっている。母娘は母胎の欠如を象徴する存在である。

2-2. アンナ 未来の母胎を体現

クラヴヂヤ母娘は共に怒りに燃える緑の目を持つが、これはアンナの安らぎの目との対照を見せている。ローギンは彼女を思い浮かべることで罪深い夢想を何度も打ち消す（「汚れた魅惑から脱するために、ローギンはアンナのことを考えようとした。そして彼女に会って声を聞きたいという思いの方へまた惹きつけられた。Чтоб избавиться от нечистого обаяния, Логин старался представить Анну, и его опять потянуло увидеть и услышать ее。」265, 「しかしアンナについて考え始めると、少年は消え去った。まるで彼などいなかったかのように。Но стоило подумать об Анне, — и мальчуган исчезал, словно его не было。」332等）。その際にアンナは目、微笑みとして現れる。アンナの

目はローギンに「別の遠い世界 Чужой далекий свет (35)」、「祭日と楽園 праздник и рай (333)」を見せ、「世界の約束 завет мира」を感じさせる (133)。太陽の支配下にある現実世界とは異なる“別世界”を保持し、その実現を約束する存在なのだ。

アンナ一家はこれまでも楽園として言及されてきた。中でもアンナは楽園の体現者として指摘されている。²⁴ 強調すべきなのは、少年が失楽園であるのに対して、アンナは未来の楽園であるということだ。人類の過去としての失楽園、ローギンの人生のあるべきだった過去としての少年時代を少年形象が示す。人類の過去は楽園にあり、人生の過去は母の胎内にある。少年の先にあるものは、誕生の前にいた場所としての母胎だ。それに対しアンナは将来母となり得る性を持つ未来の母胎だ。コレラの蔓延などで不穏になった町で暴徒に家を囲まれ投石に倒れたローギンは、瀕死状態の中自らの死体と対面する。回復の時、アンナの目と微笑みがローギンを庇う様に現れ死体にとって代わる (356-357)。瀕死によって身体的死と復活を果たした時、死体状態の過去と決別し未来が見えたのだ。

アンナは暗い地上から咲く花として「天の炎 Пламя небеса」を目指す (269)。コスナーはアンナをローギンの魂の導き手としているが、「天の炎」とソログープ的太陽を同一視し、また後に悪のデミウルゴスの形象となるものとして、それを目指す花のイメージがアンナの暗面を描き出すものであると解釈している。²⁵ しかしアンナにとって“炎”は欲望の太陽のものではない。アンナはその逆で欲望を無化する。

アンナはローギンの「暗い考え темные мысли (348)」、「汚れた考え нечистые мысли (350)」を焼失させることが愛によって可能だと語り（「愛しい人、愛は奇跡をなすものです。汚れた考えなど燃やすことのできる火があります。Милый мой, любовь делает чудеса. Есть огонь, на котором сгоряет нечистые мысли.» 350）、二人の愛が「欲望より放蕩より страсти и порока」強いものとなることを宣言する (348)。アンナの目指す「情欲のない愛 любовь без желаний」の起こす「奇跡 чудес」としての“炎”は、太陽の欲望に対抗するものなのだ。この世の原理となっている欲望の太陽を天の炎とすることこそ、アンナの本質なのである。アンナのこの炎は後の『創造される伝説』の「偉大なる焚き火の浄化する炎 очищающее пламя великого костра」に引き継がれる。これは地上で枷をはめられたように弱く貧しく孤独である人間の解放の象徴である。²⁶

おわりに

以上みてきたように、『重苦しい夢』の同性愛的モチーフは楽園という真実の生を求める主人公の格闘の場となっている。楽園希求のテーマは、現実世界の神話的変容に関わるという意味で重要だ。この神話的変容とはソログープがシンボリズムを段階的に定義した中の一つである民主主義的シンボリズム демократический символизм の最重要課題としたものだ。²⁷ 「シンボリズムについて」(O символизме) (1914) で彼は民主主義的シンボリズムの前の段階を個人主義的シンボリズム индивидуалистический символизм と名付けている。²⁸ ソログープはこの各段階の年代の区切りが自らの創作期のどの時期にあたるかなど明示はしていない。メリルが戯曲作品を考察対象として詳細に示したように、²⁹ こうした芸術理念がより明確な形で実現しているのは戯曲のジャンルである。ラビノヴィツは『重苦しい夢』が、当時のロシア文学のカノンとしてのリアリズム、自然主義との分岐点にあるとしている。³⁰ そうしたシンボリズムの黎明期に書かれ、また初の長篇ともなった『重苦しい夢』では、後にシンボリズムの定義としてソログープが提示するものが混在した状態で発見できる。相互扶助組織の構想から養子、未来の妻の獲得までの母胎をめぐるプロットは、民衆参加型の民主主義的幸福の実現から個人主義的幸福の追求へ照準を変えているようにもみえる。ただこの個人主義への移行が積極的な前進であるかどうかは曖昧だ。作中の葛藤がもたらしたものが個人的な状況の変化にすぎないことが結語で明かされているが、この結末の是非の判断は読者に委ねられている（「こうして、全ては元のままだった、これまで通りに。ただローギンとアンナだけが考えているのだった、彼らにとって新しい人生が始まったのだと。Итак, все идет по-старому, как заведено, и только Логин и Анна думают, что для них началась новая жизнь.» 357)。ソログープのシンボリズムによる世界解体はまだ出発点に立ったばかりのようだ。同性愛的モチーフを切り口として、楽園という神話的テーマが有機的に関連付ける大人、少年、女性、太陽の形象をとらえることで、『小悪魔』、『創造される伝説』、また詩や戯曲のジャンルでも引き続き発展、あるいは極化されていくこれらの形象の原点を見ることができたのではないか。

(こんどう ふみこ、東京大学大学院生)

注

- ¹ 本稿と関連する内容で、発表題“Образ тела в творчестве Федора Сологуба”(仮題)をソログープ国際会議「Федор Сологуб: Вопросы биографии, творчества, интерпретации」(2009年10月29日, 30日開催予定)にて発表予定である。
- ² パーヴロヴァは『重苦しい夢』のものがロシア文学史上で最初の同性愛的モチーフではないかとしている。*Павлова М.М.* Писатель—инспектор Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 699.
- ³ *Баран Х.* Об одном источнике романа Федора Сологуба «Творимая легенда» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту 1992. С. 338–340.
- ⁴ P.G. Christensen, “Politics, Fantasy, and Sex in Fyodor Sologub’s *The Created Legend*,” *New Zealand Slavonic Journal* (1995), p. 86.
- ⁵ M.G. Barker, “Erotic Themes in Sologub’s Prose,” *Modern Fiction Studies* 26, No. 2 (1980) pp. 241–247.
- ⁶ 『重苦しい夢』〈Тяжелые сны〉からの引用はすべて *Сологуб Ф.* Тяжелые сны. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2000. より行った。以下()内に、引用したページ数をアラビア数字で示す。
- ⁷ Stanley J. Rabinowitz, “From the Early History of Russian Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky, and Lyubov’ Gurevich,” *Oxford Slavonic Papers* XXVII (1994), p. 137.
- ⁸ *Сологуб Ф.* Искусство наших дней. Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 430.
- ⁹ John Elsworth, “Self and Other in Fedor Sologub’s “Тяжелые сны”,” in Л. Пильд, ed, *Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX-XX вв.* (Тарту, 2000), p. 16.
- ¹⁰ *Сологуб Ф.* Собрание сочинений. Т. 3. М., 2001. С. 729.
- ¹¹ *Павлова.* Писатель—инспектор. С. 392. 詩は以下に掲載されたものを参照した。*Павлова.* Писатель—инспектор. С. 389–410.
- ¹² *Сологуб Ф.* Собрание сочинений. Т. 7. М., 2003. С. 289–290.
- ¹³ Stanley J. Rabinowitz, *Sologub’s Literary Children: Keys to a Symbolist’s Prose* (Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980), pp. 40–41.
- ¹⁴ *Клейман Л.* Ранняя проза Федора Сологуба. Michigan, 1983. С. 76–77.
- ¹⁵ *Павлова.* Писатель—инспектор. С. 392.
- ¹⁶ Elsworth, “Self and Other,” p. 32.
- ¹⁷ *Тимченко И.С.* (ред.) Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 226.
- ¹⁸ Запись лекций М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе // *Studia Slavica Hung.* XXIX. 1983. С. 235.
- ¹⁹ *Клейман.* Ранняя проза Федора Сологуба. С. 61.
- ²⁰ *Ильев С.* Пространство романов Федора Сологуба // *Studia Slavica Hung.* 1986. №32. С. 245.
- ²¹ *Ильев.* Пространство романов. С. 245.
- ²² *Павлова.* Писатель—инспектор. С. 124.
- ²³ C. L. House, “Fedor Sologub’s Philosophy of Reality as Reflected in his Work from 1884–1912: In Quest of Quixotic Miracle.” Ph.D. dissertation in philosophy (Georgetown University, 1984), p. 187, 189.
- ²⁴ Elzbieta Biernatowa, „Z problematyki mitu w rosyjskiej prozie modernistycznej,” *Zeszyty naukowe wydziału humanistycznego uniwersytetu gdańskiego* 6 (1977), p. 34.; Elsworth, “Self and Other,” p. 18.
- ²⁵ Christopher K. Cosner, “The Symbolism of Female Characters in Fedor Sologub’s Mythopoeics.” Ph. D. dissertation in philosophy (University of Illinois, 1998), p. 51.
- ²⁶ *Сологуб Ф.* Собрание сочинений. Т. 4. М., 2002. С. 32.
- ²⁷ J. Merrill, “Russian Symbolist Mythopoesis: The Neomythological Dramas of Fedor Sologub.” Ph. D. dissertation in philosophy (University of Kansas, 1998), p. 77.
- ²⁸ *Сологуб Ф.* Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 400–411.
- ²⁹ Merrill, “Russian Symbolist Mythopoesis.”
- ³⁰ Rabinowitz, “From the Early History of Russian Symbolism,” p. 124.

フミコ КОНДО

Идея потерянного рая и будущего рая в романе Федора Сологуба «Тяжелые сны»

В статье делается попытка показать, что причины сексуального влечения к мальчику и связанный с этим внутренний конфликт главного героя романа гораздо глубже, чем просто половое извращение. К этой проблеме не стоит подходить с точки зрения морали, ее нужно рассматривать с позиции мировоззрения автора и символистического понимания искусства. Все это поможет лучше понять утопические идеи в творчестве Федора Сологуба.

Человек изгнан из рая («утроба матери») и вынужден существовать как «труп». Логин на протяжении всего

романа ведет борьбу, чтобы выйти из этого мертвого состояния. Для этого он старается помогать слабым, создавая общества взаимопомощи. Другими словами, Логин делает попытки воссоздать в обществе состояние «утробы матери», которое, по его мнению, и является раем. Новое общество, созданное по подобию утробы матери, не требующее контроля и управления, должно прийти на смену порядку Мотовилова.

Следующая попытка Логина — это создание рая для одного человека. Эпизод, где Логин находит Леонида, очень напоминает мифологическое рождение ребенка, не требующего сексуального участия мужчины и женщины. Возможно, что Логин для «рожденного» подобным образом Леонида также хочет воссоздать райское состояние утробы матери. Однако плотская страсть мешает Логину создать рай на земле.

В романе похожие действия развиваются как на общественном, так и на индивидуальном уровне. С одной стороны, неудачные попытки создания общества взаимопомощи, с другой же стороны, невозможность стать отцом для Леонида. Старания Логина создать рай на земле (утробу матери) продолжается до тех пор, пока он не находит Анну.

ユーリイ・オレーシャの散文における映画構成

古宮路子

1. はじめに

ユーリイ・オレーシャが作家としてデビューした1920年代は、クレシヨフ、ヴェルトフ、エイゼンシュテインといった映画監督が活躍し、ロシアにおいて映画が新しい芸術として脚光を浴びた時期であるが、この時期、文学と映画は非常に近い関係にあった。例えば、ヴェルトフは文学ジャンルであるオーチェルクのような映画を目指して、言語によるドキュメントがまずベースに存在する『レーニンのキノプラウダ』を作った。¹ また、マヤコフスキー、ザミャーチン、カヴェーリン、シクロフスキー、バーベリ、トゥイニャーノフをはじめとする作家たちが映画シナリオの執筆に携わっていた。² オレーシャもまた、映画シナリオ『厳格な若者 (Строгий юноша)』を1934年に発表している。これはローム監督により映画化されるも上映禁止となっていた。³ 映画監督が文学作品をモデルとして映画を作り、作家が映画製作に携わるという状況を背景として、作家の小説にも映画の影響が表れるようになった。その傾向がオレーシャの作品にも当てはまるであろうことは、推測に難くない。

オレーシャの芸術の特色についてまず指摘されるのは視覚的表現の多用である。彼の小説は、特異な視点から対象を描いた視覚的表現によって、作品世界全体があたかも変容したかのような印象を読者に与えることが、これまで指摘されてきた。⁴ 特別な視点の取り方によって芸術的に変容した世界を、彼は「目に見えぬ国 (невидимая страна)」⁵ と呼び、芸術家の眼差しによってのみ見ることが可能であるとして、創作の中で積極的な位置を与えていた。このような表現における視覚の重要性は、映画の視覚性との関連を推察させるものである。

しかし、オレーシャに関して言えば、映画は表現の視覚性とはまた別のレベルでも散文作品に影響を与えている。散文作品の映画性を決定づける要素として構成面での映画との類似を重視するИ.А. マルチヤーノヴァの主張に即して言うなら、⁶ オレーシャの散文もまた、構成上映画に近似した、映画の散文なのである。本論文ではオレーシャの散文の映画構成について、

彼の考える散文と映画のイメージ受容の図式、彼の散文の構成における映画的特性、同時代の映画と共通するモンタージュの特色、という三つの側面から考察してゆくものとする。

2. 視覚的イメージと描出

オレーシャが幼年時代に夢中になったものの一つに移し絵がある。水溶性の糊を台紙に塗り、その上に絵を印刷した玩具で、水に濡らして物に貼り、台紙を剥がすと、印刷した絵が転写される仕組みになっていた。台紙の上でモノクロだった絵は、転写されるとカラーに変化した。この時移し絵に現われた鮮やかな色彩はオレーシャに強い感動を与え、後年、自分が芸術家になった理由の一つに、移し絵から受けた印象があると述べているほどである。⁷ この逸話からも窺えるように、彼の芸術にとって「色彩 (краска)」は重要な意味を持つ。彼は第一回ソヴィエト作家大会 (1934) で、自分には「色彩の力 (сила красок)」があり、自分の作品ではそれが用いられなければ意味がないと発言している。⁸ ここに表れているように、彼にとっての「色彩」とは、文字通りの「色」という意味を超えて、灰色一色だった移し絵を彩ったそれのごとく、面白味のない現実を美しく鮮やかに描き出す、作家の表現力という意味を持った。「色彩」、すなわち描出こそが彼の手腕の見せ所だったのである。

オレーシャにとっては映画もまた、そのような「色彩」だった。彼は作品の登場人物に映画を「色彩」と呼ばせている。

「歡喜しましょう。新しい芸術の誕生を祝いましょう。モンタージュや、引き延ばしや、モデルについての話のほかに、哲学的論議をしましょう。永遠のものとして、われらの時代はこの特別な色彩を手に入れるのです。それは映画が生まれた時のことでした。芸術でしょうか？ ええ、もちろんですとも。(以下、下線は全て論者による。)⁹

つまり、現実を美しく描き出す可能性を秘めた、映画という新しい芸術に、オレーシャは強い期待を寄せていたのである。しかし同時に、そこに文学にとって脅

威となりうる力さえ見出していたことも付け加えておかねばなるまい。

オレーシャは彼独自の発想で映画と文学の関係をとらえていた。それをよく示すのが、オレーシャの代表作『羨望 (Зависть)』(1927) の決定稿の束の中に入っていたにもかかわらず、最終的には作品に入らなかった断章「映画館ロビーでの会話 (Разговор в фойе кинематографа)」である。この断章は、主人公カヴァレーロフと彼の味方らしき「男」の対話から成り立っており、その中で「男」は映画と文学の関係について次のように述べている。

覚えていますが、カヴァレーロフ、ヴィクトル・ユーゴの『ノートルダムの鐘』を？

カヴァレーロフは覚えている。

「そこに建築についての論文が挿入されています。ユーゴは本の印刷が建築にいかなる影響を及ぼしたかということを書いてあります。建築物は彫刻や、浅浮き彫りや、文字によって飾られていました。文化は建築の際に保存されていたのです。たしかに、二つ折り判の本や巻物はありませんが、それは選ばれた人々、豊かな、教養のある人々のためのものではありませんか。そのうえ、二つ折り判の本は長持ちしません。建築物は本のように読まれていたのだとユーゴは言っています。それは、彫られ、形作られ、石から作られた知の保存所だったのです。民衆はそれによって学んでいたのです。けれど本が現れました。そして本は時と闘いにとってより一層簡単で便利な文化の武器になりました。もう建築物は文字によって飾り立てられませんでした。何の必要があって？ 建築と本の印刷のある種の結合は、それでもやはり見受けられます！ 浅浮き彫りは今日に至るも尚、時折本の装丁に保存されています！思うに、同様にして、映画は本の息の根を止めてしまうでしょう。」¹⁰

「男」の映画論では、ユーゴの小説で指摘されている、ルネサンス期の建築から本への情報伝達媒体の変遷と同様に、20世紀には、本から映画への変遷が起こるのだ、と主張されている。これと全く同じ論理の流れで映画の時代の到来を予言するのが、バラージュB.の映画論『視覚的人間 (Der sichtbare Mensch)』(1922)である。¹¹ ユーゴを引用した上で、建築から本、映画への情報伝達媒体の変遷という論旨は非常によく似通っており、オレーシャが『羨望』を書くにあたってバラージュの映画論を踏まえていることが推測される。

一方、バラージュの映画論と「映画館ロビーでの会話」の間には大きな相違点も存在する。バラージュは映画が発達しても文学は残ると考えているのに対し、¹²

「男」は言語芸術がより合理的な視覚芸術に取って代わられると主張しているのである。なぜ全く別の芸術ジャンルである映画が本に取って代わりうるのか。そこには岩本和久が指摘する、映画と小説を同一視するオレーシャの発想がある。¹³ 「映画館ロビーでの会話」の「男」は次のように述べている。

「われわれは小説を読み」と彼は言う。「想像が湧いてきます。読んで、どんなふうだったのだろう、と思ひ浮かべるのです。映画館でも私は小説を読みます。そして、私の思い描く像はスクリーン上にあります。映画の観客は、よい想像力をもった読者なのです。その想像力は切符売り場で買い求めることができます。映画は小説を無用のものにしてしまうでしょう。」¹⁴

つまり、スクリーン上にある映像が読者の想像の代わりになると考えられているのである。このように想像したイメージを画像に置き換えうるものとする発想は『羨望』の登場人物のみならずオレーシャ本人が共有するものであった。そのことは、『羨望』の10年後、1937年の『風景 (Зрелища)』というエッセイでの彼の指摘に表れている。

私達が速さは危険さに結びつくと考えるとき、私達の脳裏に浮かぶのは自動車のイメージではなく、私達の視野をまっしぐらに横切るオートバイのイメージだ。¹⁵

自動車やオートバイのイメージは、可視的な形で、いわば頭の中のスクリーンに映し出される映像として捉えられている。

イメージが映像に置換可能であるというこのような考え方は、彼の小説にも通底していると推察される。つまりそこでは、まず視覚的イメージがあり、言葉はそれを伝える役割を果たしているのである。ここからは、イメージが既に美しい形をとって具現化されていれば、敢えて言葉で描写しそれに形を与えなおす必要はないという発想が生まれる。オレーシャの創作において、言葉(文学)が同様の態度をとった視覚的イメージは、映画のそれに留まらず、美術、建築、さらには目にした光景など、彼に美的感動を与える視覚的なもの全てがそこに含まれる。先に挙げた幼年時代の移し絵についての一節もまた、彼の同じの発想を端的に表している。

それは中国の義和団事件の一場面でした。筆舌につくしがたいほど青い空の下には高い壁、そして壁からは首を切り

落とされた中国人たちがぶら下がっているのです。筆舌に
 尽くしがたいほど青い空、筆舌に尽くしがたいほど紅い血。
 今でもその絵が目に浮かびます。¹⁶

絵の内容は残酷な歴史的一場面であるにもかかわらず、
 幼いオレーシャはその色彩の美しさに心を奪われたわ
 けであるが、ここで注目すべきはその色彩が「筆舌に
 尽くしがたい (неописуемо)」、つまり言葉による叙述
 が意味を成さないことが強調されている点である。オ
 レーシャは移し絵の「色彩」から、芸術家としての将
 来に影響を及ぼされるほどの強い衝撃を受けたのだが、
 それにもかかわらず、というより、それだからこそ、
 その「色彩」についての描写を避けている。オレー
 シャにとって言葉とは作家のイメージを映像の形で読
 者の脳裏に浮かばせるための手段である。描出の対象
 が芸術的美を備えていないならば、作家は芸術家特有
 の想像力（その源はオレーシャの場合視座の変更とい
 うことなのだが）によって、それを美しく変容した姿
 でイメージし、そのイメージを言葉で書き出す。彼は
 そのような対象を変容させる描写を自らの芸術家とし
 ての中心的課題と位置付けていたわけである。しかし
 その一方で、もし対象がそれ自体で既に美しく、作家
 の美的想像力を超越するならば、つまり美しいイメ
 ージが既に具体的な形をとって実現されているならば、
 それを言葉で描写する必要はなくなることになる。こ
 こには、言葉の、ひいては作家の存在意義を危くす
 る問題が立ち現れている。1936年、オレーシャは故
 郷オデッサに建設された新しいスタジアムを次のよう
 に描写している。

海の上のスタジアム。

以前はなかった。オデッサの新しいスタジアムだ。海を
 背景にした。

これ以上見事な光景は想像できない。

比喩の腕前も無力になってしまう。これは何に似ている
 だろう？ わからない。こんなものは見たことがない。こ
 れは未来の絵だ。¹⁷

ここでもまた、心を揺り動かす光景を前に、それを言
 葉で描出することの不可能が吐露されている。その背
 後には、沼野充義が指摘するように、スターリン時代
 の文壇の閉塞的状况における、オレーシャの力量の衰
 えが垣間見える。¹⁸ しかしそれと同時に、この発言は
 また、言葉とイメージに対する考え方ゆえに彼が本来
 的に持っていた、作家としての限界をも表しているの
 である。

3. 散文の映画構成

オレーシャが散文と映画を同一のイメージ受容図式
 の下で捉えていたことから、実際に彼の散文が映画
 と類似していることが推測される。しかし、散文がい
 かなる意味で異なる芸術ジャンルである映画に類似し
 うるのであろうか。この点について、マルチャーノ
 ヴァは、散文作品の映画的特性を決定づけるには二つ
 の要素があるとしている。¹⁹ 一つは作品の中に映画か
 らの引用が存在することである。L.B. クロフトは、
 『羨望』においてテーマ、プロット、そして特に人物
 の性格付け（カヴァレーロフ、イヴァン・パーピチェ
 フ）にチャップリン像の影響がみられることを指摘し
 ているが、²⁰ これは作品にチャップリン映画からの引
 用が見受けられるということである。その一方、マル
 チャーノヴァが指摘する、散文作品のもう一つの映画
 性とは、構成においてモンタージュの技術が用いられ、
 様々な構成-シタックス的方法によって、観察される
 もののダイナミックな状況が表現されていることであ
 る。そして、彼女は後者の映画的特性をより重視して
 いる。この章では、後者の面から、オレーシャの散文
 の映画性を考察してゆきたい。

マルチャーノヴァが指摘する、散文テキストの映画
 性を決定づける、構成におけるモンタージュ的特性と
 は、具体的には①短い、非伝統的な段落、②挿入構造、
 ③名詞の列挙、④区分された発言、といった構成・シ
 タックスの独自性のことである。²¹ これらの特徴がオ
 レーシャの作品にいかにか表れているか、まずは『羨
 望』第一部の次の一節を検証する。

さかさまの双眼鏡で遠ざけて見た風景は、輝きや、鮮明
 さや、立体性が一層ひきたつものだ。色彩や輪郭が明確さ
 を増すかのような。事物は、見慣れた事物のままでありな
 がら、不意に可笑しいほど小さく、馴染みのないものにな
 ってしまう。このことは見る者に子供っぽいイメージを
 呼び起こす。まるで夢を見ているように。そう、双眼鏡を
 さかさまにして遠ざける人は、晴々とほほえみだすのだ。

雨の後、町は輝きと立体感を帯びた。誰もが目にしてい
 たことだが、路面電車は深紅に彩られ、舗道の丸石は決して
 一色ではなく、なかには緑色のものさえあり、高いところ
 にいたペンキ屋は、鳩のように雨宿りしていた壁の窪み
 から出てきて、窓の中の少年は鏡の破片で太陽を捕まえて
 いる…。

僕は百姓女から卵とフランスパンを買った。ペトロフス
 キイ門から疾走してきた乗客の目の前で、卵を路面電車の
 電柱にぶっつけた。

僕は坂を登っていった。ベンチが僕の膝の高さを通り過

ぎていった。ここの並木道は少し盛り上がっている。美しい母親達がハンカチを敷いてベンチに腰掛けていた。日焼けに覆われた顔に、瞳が輝いていた。魚の鱗のようにきらきらと。日焼けは首も肩も覆っていた。しかし、ブラウスの下に見える若々しい大きな乳房は白かった。(中略)

子守がローマ法王の祭服のような格好をしている幼児を抱いていた。

赤い頭巾の少女の唇にヒマワリの種がくっついていた。少女は水溜りに入ったことに気づかず、楽隊に聴き入っていた。低音のラッパは象の耳を思わせた。²²

これは、主人公カヴァレーロフが居候先のアンドレイ・バービチュフの家を飛び出し、当てもなく街を彷徨う場面である。しかし、ここではそのような心細い状況が完全に忘れ去られ、つまり出来事の流れから逸脱し、視点の変化による世界の変容が説得的に語られている。その際、まずは第一段落で、世界を「さかさまの双眼鏡」で見ることが、語り手カヴァレーロフによって提起され、第二段落以降ではそうすることによって見える世界の風景描写が続いてゆく。つまりここでは、第一段落での発言と第二段落以降の風景描写とが明瞭に区分されている。

さらに、段落について言えば、第三、五、六段落は特に、それぞれ二文、一文、三文から成る非常に短い段落であり、また他の段落の文にも当てはまることだが、一文当たりも短い。そして、このような短い文の各々が、「さかさまの双眼鏡」で見た事物を一つ、また一つと描き出しており、文が連ねられていくことによって、結果的に事物、すなわち名詞が列挙される効果を生み出している。

このように、上記の引用においては、マルチャーノヴァの指摘する映画の散文化的のうち①③④が見受けられた。②の特色については、この一節には顕著でないが、オレーシャの小説では同様に散見されるものである。一例として『恋 (Любовь)』(1928)の一節を次にあげる。

色弱の男は時々口笛を吹いていた。小枝で耳をほじくっていた。

「知っていますか」涙声でシュヴァーロフは続けた。「知っていますか、僕がどんなになってしまったか。僕は今日空を飛んだのですよ。」

空を斜にきって、郵便切手のように、凧が漂っていた。

「なんなら、やって見せますよ…あそこへ飛びましょう。」(彼は片腕を伸ばした。)

「いや結構。あなたの失態の日撃者にはなりたくありません。」²³

まず会話をするシュヴァーロフと色弱の男が描かれる。

それから、空を漂う凧を描写する一文がいささか唐突に挿入される。その後、視点は再び会話をする二人に戻る。つまり、二人が会話する場面の間に、凧を描写する一文が挿入される形になっている。ここで凧が登場する理由は、シュヴァーロフが飛んでゆく目標となることもあるが、それと同時に、シュヴァーロフの「空を飛んだ」という発言から想起された、空を飛ぶというイメージの具現化でもあると思われる。

以上から、オレーシャの散文は構成面で映画的な特徴をもつと言える。

4. モンタージュとシュジェート

オレーシャにおいて、散文と映画は同じ視覚的受容の図式の下に捉えられていたこと、彼の散文は映画の構成をもつことが明らかになった。第4章ではさらに、彼の作品がモンタージュとシュジェートの関係において同時代の映画との間に有する特殊な共通点について考察していきたい。

散文作品の構成面での映画性と呼応するかのようには、オレーシャの執筆方法自体もまた、映画の製作方法に類似していた。彼は執筆の際に「計画 (план)」を立てず、²⁴ 何通りものバージョンを書いていく方法を採っていた。例えば、エッセイ『作家の手記 (Записки писателя)』(1930)では、『羨望』の最初の一頁だけでも三百通り以上を書いたことが明かされている。²⁵ このような創作方法をとった結果、作品が完成する頃にはオレーシャの手元に無数の断章が山積した。彼はその長さもまちまちの断片の中の然るべきものを繋ぎ合わせて、一個の作品を作り出していたのである。このような断片のモンタージュは映画の編集を思わせる。

ここで留意すべきは、モンタージュが作品におけるシュジェートの存在という問題につながってゆく点である。シュジェートとモンタージュの関係について、Вяч.Вс. イヴァノフは、1920-40年代の映画と散文においては、断片をモンタージュする構成方法がシュジェートのない作品を生み出したと指摘している。²⁶ 断片のモンタージュが必然的にシュジェートの欠如をもたらすわけではない。この時期のモンタージュにおいては、結合される対象同士の関連性がしばしば偶然的、場当たりのなもので、それらの間に論理的整合性が欠如していたため、結果的にシュジェートが失われたのだと、イヴァノフは強調している。

執筆の場に「計画」が存在しなかったという発言からは、オレーシャが厳密にシュジェートを構想してお

くことなく、作品を書き進めていたことが窺える。このことを裏付けるように、彼と交友のあったH.グランは、自分はシュジェートが見出せないで小説が書けないと彼に言ったところ、次のように言われたと回想している。

「シュジェートのことを考えてはいけません。さほど重要ではないのです。雨が降り出して、あなたと娘さんが門の下に立ち寄ったところから物語を始めなさい。昨日のことをお書きなさい。そうでなければ、ほら、あなたは競技場にやって来て…。私はどんな最初のフレーズからでも物語を始めますよ…。」²⁷

ここにも、前もってシュジェートを考えておくことなく、まずは想像力に任せて最初の場面に取り組みようとするオレーシャの執筆スタイルが表れている。実際、例えば『羨望』一作品を取っても、その手稿の中には、決定稿に全く登場しない場面や人物が登場し、重要な役割を果たす断章が数多く存在する。そのため、オレーシャ研究においては、『羨望』の全般的なプロット展開に関してこそ暗黙の共通理解があるものの、手稿の決定的な時系列の解明は未だ成されていないほどである。²⁸ さらに、B.B.シクロフスキーもまた『羨望』におけるシュジェートの存在を次のように否定している。

ここにシュジェートはない。事物はいかなる解決もみえない。対句法的に把握されているだけである。素材は誤った形で解決されている。²⁹

つまり、この小説にはカヴァレーロフ、イヴァン・バービチェフに代表される古い文化に属する人と、アンドレイ・バービチェフ、ヴォロージャ・マカーロフに代表される新しい文化に属する人、という二項対立図式は存在するけれども、それはシュジェートではないということである。

そしてまた、イヴァノフの論ずる、結合される対象の間の論理的整合性が欠如したモンタージュは、別の側面からも、オレーシャの散文作品の特徴をよく表している。イメージの、シュジェートからの突出である。第2章で述べたように、オレーシャは視覚的イメージの読者への伝達を重視する作家であった。そのため、彼は作品における出来事の経過や対象の効率的な描写といったことに囚われず、事物の外見を変容させる視覚的イメージや、イメージを創り出す方法についての叙述を、作品全体に散りばめたのである。かくして、

イングダールが指摘するように、彼の作品ではイメージの意義が大きく、個々の構成要素、テーマやモチーフ、表現やフレーズは一様に自立性を帯びた印象を与えることとなった。³⁰

このような傾向を端的に示すのが、オレーシャの比喩表現である。比喩が対象の外見に基づき、対象の内容とは関連をもたないことが、彼の文学技法のもっとも重要な特徴の一つとして、E.ボジュールをはじめとする研究者により、これまで指摘されてきた。³¹ そのような比喩においては、何かがある別のものに見える美的興味が純粋に追及され、対象とそれが喩えられるものとの間に論理的な関連はない。このような比喩もまた、対象同士の論理的整合性に囚われずに対象同士を繋ぎ合わせていると言える。このことを、『羨望』の次の一節に即して検討してみよう。

飛行場から飛行機が飛び立った。猫が喉を鳴らすような轟音と共に私の頭上を飛び、太陽の光を受けて黄色くなり、看板のように斜めになって、私の（寄りかかっている；論者註）木の葉を引きちぎらんばかりだった。高く、高く、私は土手につっ立ってその飛行機を見つめていた。それはぱっと輝いたり、黒ずんだりしながら飛び去っていった。距離が変わるにつれ、飛行機は色々な物に形を変えた。小銃の遊底や、折りたたみ式ナイフや、踏みにじられたライラックの花に…。

爆音を轟かせて飛び立った飛行機が、距離の変化につれて様々なものに喩えられてゆく。まずはその音が、猫が喉を鳴らす音に喩えられ（ここでは聴覚上の類似であるが）、さらに看板、そして小銃の遊底、折りたたみ式ナイフ、ライラックの花と、第3章で触れたマルチャーノヴァの指摘する名詞の列挙の形で、次から次へと比喩が列挙されてゆく。ここでなされているのは、主人公カヴァレーロフを仲間外れにして新型飛行機の祝賀式典が執り行われたという出来事に繋がる何らかの意味を、飛行機とそれが喩えられる事物との相互関係の中で生み出そうとしているのでもなければ、飛行機という対象の的確な表現を目指しているのでもない。作中でその表現が果たす役割ということを離れて、純粋に飛行機が何に見えるかを述べている。いわば、視覚に基づいた、イメージの芸術的戯れなのである。

M.O.チュダコーヴァは、オレーシャ作品においては、小説内の出来事の経過とは無関係な諸要素が、出来事に対して二次的ではない、独立した範疇となっていることを指摘し、それらが持つ意味の大きさを強調している。³² 我々がイメージに関して検証したように、

そこではシュジェートに貢献しない様々な要素が強烈な存在感を發揮し、遂にはシュジェートの存在自体を揺るがすに至っているのである。

5. まとめ

1920年代のロシアでは映画が新しい芸術ジャンルとして期待。そのような背景の下、文壇にデビューしたオレーシャの散文作品には、様々な映画の影響が窺われる。本論文では、構成面からその分析を試みた。

映画の芸術性に強い期待を寄せていたオレーシャは、小説を受容の図式に関して映画と同一視し、作家が言葉によって生み出すイメージが、あたかも映像がスクリーンに映し出されるように読者の脳裏に浮かぶという、イメージ受容のメカニズムを想定していた。その背後にある創作観を突き詰めてゆくと、美しいイメージが既に目に見える形で具現化していれば、言葉によって敢えてそれを描写する必要はない、という、彼が本来的に抱える、文学の、そして作家の存在意義に係わる問題が垣間見える。

散文の映画性を決定づける要素を、映画からの引用と映画のモンタージュ構成の二つに限定し、後者をより重視するマルチャーノヴァの論旨に即して、オレーシャの散文作品を検証すると、そこには彼女の指摘する構成上映画的なタイプのテキストの四つの特色が見受けられる。この意味で彼の散文は映画的であると言える。さらに、小説の映画の構成と呼応するように、彼の創作方法自体も、映画の編集のように断片をモンタージュする形態をとっていた。イヴァノフは、断片をモンタージュする創作方法が、結び付けられるもの同士の論理的整合性の欠如ゆえ、シュジェートの消失をもたらしたという、1920-40年代の散文と映画に共通の傾向を指摘している。この傾向はオレーシャの散文にも当てはまるであろう。彼自身、創作に際してはシュジェートを軽んじていた向きがあり、代表作『羨望』もシュジェートが確実に存在するとは言い難い作品である。また、彼の得意とする比喩表現が、対象とそれが喩えられるものとの間に論理的整合性を持たず、シュジェートから突出している点も、イヴァノフの指摘に沿う。断片のモンタージュによるシュジェートの消失は、シュジェートとは関係のない諸要素が存在感を發揮するオレーシャの小説の構成上の特徴をよく表している。

以上のように、オレーシャの散文は、彼自身が考えるイメージ受容の図式、テキストの構成、モンタージュとシュジェートの問題といった点で、映画の散文

であったと言えるのである。

(こみや みちこ、東京大学大学院生)

注

- ¹ J. Hicks, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* (New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2007), pp. 10-11.
- ² M. Michalski, "Cinematic literature and literary cinema: Olesha, Room, and the search for a new art form," in C. Kelly and S. Lovell, eds., *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (New York: Cambridge University Press, 2000), pp. 220-249.
- ³ ちなみに、本論文ではオレーシャ作品の映画との関係を考えるに当たって専ら散文を対象とし、映画シナリオについての考察は稿を改めることとする。それは彼が映画シナリオと文学作品とは構造が異なると考えており、作品を構成面から分析する上で両者を一律に考えることができないためである。V. Peppard, *The Poetics of Yury Olesha* (Gainesville: University of Florida Press, 1989), p. 42.
- ⁴ N.A. Nilson, "Through the Wrong End of the Binoculars," in E.J. Brown, ed., *Major Soviet Writers* (New York: Oxford University Press, 1973), pp. 254-263.
- ⁵ *Оле́ша Ю.К.* Зависть; Ни дня без строчки; Рассказы; Статьи. М., 1999. С. 134.
- ⁶ *Мартьянова И.А.* Киновек русского текста. СПб, 2001. С. 9.
- ⁷ *Оле́ша Ю.К.* Беседа с читателями // Литературный критик. 1935. №12. С. 152.
- ⁸ *Оле́ша Ю.К.* Избранное. М., 1935. С. 6.
- ⁹ K. Ingdahr, *A Graveyard of Themes: the Genesis of Three Key Works by Iurii Olesha* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1994), p. 148.
- ¹⁰ Ingdahr, *A Graveyard...*, p. 147.
- ¹¹ バラージュ・ベラ (佐々木基一訳) 『映画の理論』 學藝書林, 1992年, 47頁。本稿においてはハンガリー人については姓・名の順で記す。
- ¹² 同上, 51頁。
- ¹³ 岩本和久 『沈黙と夢; 作家オレーシャとソヴィエト文学』 群像社, 2003年, 79頁。
- ¹⁴ Ingdahr, *A Graveyard...*, p. 147.
- ¹⁵ *Оле́ша.* Зависть; Ни дня... С. 220.
- ¹⁶ *Оле́ша.* Беседа с читателями. С. 153.
- ¹⁷ *Оле́ша.* Зависть; Ни дня... С. 231.
- ¹⁸ 沼野充義 『ユーレイ・オレーシャの創作技法; 世界を見る技術』 修士論文 (東京大学, 1978年) 355-357頁。
- ¹⁹ *Мартьянова.* Киновек русского текста. С. 9.
- ²⁰ L.V. Croft, "Charlie Chaplin and Olesha's *Envy*," *C.L.A. journal* 21:4 (1978), pp. 525-537.
- ²¹ *Мартьянова.* Киновек русского текста. С. 16.
- ²² *Оле́ша.* Зависть; Ни дня... С. 60-61.
- ²³ Там же. С. 154.
- ²⁴ *Оле́ша.* Беседа с читателями. С. 154.

- ²⁵ Олеша. Избранное. С. 165. なお、この作品は1956年の選集で『世界で (В мире)』というタイトルに変更された。
- ²⁶ Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Раушенбах Б.В. (ред.) Монтаж: литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 140.
- ²⁷ Глан Н. [Без заглавия] // Суок—Олеша О. и Пельсон Е. (ред.) Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975. С. 290.
- ²⁸ R. Salys, "Understanding Envy," in R. Salys, ed., *Olesha's Envy: A Critical Companion* (Evanston: Northwestern University Press, 1999), p. 9.
- ²⁹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 542. なお、М. Янпольскийはシクロフスキーにおけるシュジェートを次のように解説している。「『寓話』とはドイツ語 *fabel* の訳だが、この語は寓話という文学ジャンルを指すと同時に、文学用語のファブラ、すなわち虚構・

神話の意味もある。よく知られているように、シクロフスキーが考えるファブラ [ストーリー] とは、なにか真に展開されているはずの出来事であり、読者はシュジェート [プロット] からその出来事がどんなものかを思い浮かべる。シュジェートとはつまりテキスト上でファブラを整序することだ。その際シュジェートはしばしば隠喩の展開形となる。(平松潤奈訳)「ミハイル・ヤンポリスキー (平松潤奈, 乗松亨平, 畠山宗明訳) 『隠喩・神話・事実性 ミハイル・ヤンポリスキー日本講演集』水声社, 2007年, 28頁。

³⁰ Ingdahr, *A Graveyard...*, p. 39.

³¹ E. Beaujour, *The Invisible Land-A Study of the Artistic Imagination of Jurij Olesha* (New York: Columbia University Press, 1970), p. 34.

³² Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеша. М., 1972. С. 66.

Митико КОМИЯ

Кинематографичная конструкция прозы Юрия Олеша

Кино было для Юрия Олеша «краской», которая, подобно живописи, красиво и ярко изображает скучную действительность. Можно отметить, что кино оказало значительное влияние на его прозаические произведения. В данной статье кинематографичность прозы Олеша рассматривается с трех точек зрения: общей с кино схемы изображения, кинематографичности конструкции прозы по определению И.А. Мартыановой, а также с точки зрения особенностей монтажа и сюжета.

Олеша считал, что можно превратить воображаемый образ в конкретное изображение. При этом изображение на экране служит заменой читательского воображения. Таким образом, Олеша отождествлял прозу и кино. Поэтому, если образ читателей реализуется на экране, уже не нужно описывать его словами.

Мартыанова ограничивает литературную кинематографичность двумя моментами: наличие цитат из фильмов и использование монтажной техники композиции. С точки зрения использования монтажной техники композиции в романах Олеша можно выделить элементы кинематографичного типа текста по Мартыановой: малые, нетрадиционные абзацы, вставные конструкции, номинативные цепочки, сегментированные высказывания.

Здесь же можно отметить, что Олеша пренебрегал сюжетом в своем творчестве. Он писал огромное количество отрывков, которые затем монтировал, связывая в единое произведение. Такой монтаж отрывков в значительной степени похож на монтаж фильма. Согласно Вяч. Вс. Иванову, в кино и прозе 1920 — 1940-х годов случайный, определенный не логически, а вероятно монтаж имел следствием бессюжетность многих художественных произведений. В романах Олеша такая случайность монтажа особенно видна в сравнениях, которые не связаны по содержанию со сравниваемыми предметами.

Рассмотренные особенности прозы Олеша позволяют заключить, что по своей конструкции его произведения были в значительной степени кинематографичны.

ダニイル・ハルムスの「不可能な対象」

石橋 良生

「本質的に新しい世界感覚と、モノに対する新しいアプローチを迫及する」¹と謳う『オベリウ宣言』(1928)からもうかがえるように、オベリウの中心人物、ダニイル・ハルムス(1905-1942)の創作において、「предмет モノ」は鍵となる概念のひとつである。しかしながら、「対象」とも「物体」とも訳されるその意味するところは必ずしも定かではない。

イリヤ・ククイによれば、19世紀前半に端を発する「事物 вещь」についての議論が頂点に達した1910年代末から1920年代初頭、アヴァンギャルド芸術が、功利性を重んずる「生産の芸術」とマレーヴィチに代表される「無対象芸術」へと二極化するなかで、「事物」と「モノ/対象」とは混同されることになるのだが、未来主義に共通する「事物」という問題系のなかにあったハルムスもその例外ではないという。²

本稿では散文作品のほか論稿や書簡などを手がかりに、ハルムスの「モノ」がどのようなものなのかを明らかにすることを目的とするが、はじめの2節で必ずしも一様ではないそのあり方を整理したのち、それが「物体としての詩」という理念といかにかかわるのかを検討することで、その創作におけるモノと言葉の関係についても考えてみたい。なお、以下では「предмет」は文脈に応じて「モノ」ないし「対象」、また「вещь」は「(事)物」と訳すことにする。

1. 具体的なモノ

先にも触れた『宣言』において、オベリウは超意味言語派との対決姿勢を鮮明にしているが、事物性の克服を標榜するトゥファーノフ流の音素にもとづくザーウミ(超意味言語)から袂をわかった彼らが新たな原理として掲げるのが「モノ」である。³

ザーウミ
超意味言語ほど、われわれと敵対する流派はない。骨の髄まで現実的で具体的な人間であるわれわれは、言葉を去勢力のない無意味な私生児と化すような者にとって第一の敵である。創作のなかで、われわれはモノと言葉の意味を広げ、深めるのであり、それを破壊しようとするなどけっしてない。文学や日常生活の上皮を取り去られ清められた具体的なモノは、芸術にとっての財産となる。詩のなかには、言葉の意味の衝突がこうしたモノを力学

的正確さで表現する。それは自分が生活の上で目にするようなモノとは違う、と諸君は言うかもしれない。もっと近くによって手で触ってみたまえ。モノを虚心に眺めるなら、諸君はそのときはじめて、文学という虚飾をはぎ取られ清められたモノに気づくことだろう。⁴

引用箇所はハルムスではなくザポロツキーの執筆によるものであるが、ヤンポリスキーも述べているように、「文学や日常生活の上皮」を取り去り清めることで、道具的連関のなかにあつて再認の対象でしかない「モノと言葉の意味を広げ、深める」というその主張には、実際に交流があり、のちに文集『アルキメデスの風呂 Ванна Архимеда』(未刊)の共同出版を企画することになるフォルマリストたち(とくに『手法としての芸術』のシクロフスキー)の主張との著しい類似がみてとれる。⁵「上皮」を剥ぎとりさえすれば「手で触ってみる」ことができるというその図式にしたがえば、オベリウが提示する「モノ」は当然、実在しなければならぬだろう。

知ることから「虚心に眺める」こと、「手で触ってみる」ことへといった直接的な知覚を重視する姿勢は、『サーベル Сабля』(1929)においても、極端なかたちではあるが認められる。詩人の課題とは「世界の登録」であるとされるが、そのためには、詩人もまたモノのなかへと潜入すべく、みずからの「質」を見出さねばならない。

問い：では、われわれの質とは？

答え：耳滅、すなわち—

聾

鼻滅、すなわち—

鼻づまり

口滅、すなわち—

啞

眼滅、すなわち—

盲

(2, 302)⁶

感覚器官の破壊によつてもたらされる新たな感覚こそが詩人の武器であり、モノを覆い隠す上皮を突き破り、斬り捨てる「サーベル」なのであろう。だが、以上にみえる四感の不全は事物との直接的な接触という

よりもむしろ外界からの遮断を意味してはいないだろうか。

ハルムスの作品には身体に障害を抱えた人物が多く登場するが、『オベリウ宣言』で「具体的なモノ」を触知する器官とされていた「手」を欠いていることも少なくない。⁷『ものがたり ズディオグル・アップル История Сдыр Аппр』(1929)の冒頭では、路上で出くわした友人と握手するなり、主人公は手をもぎとられてしまう。

アンドレイ・セミョーノヴィチが手を差しだしたところ、ピョートル・パーヴロヴィチはその手をつかむなり(схватил),ぐいと [いっせいに] ひっぱったため(дернул),手をもぎとられたアンドレイ・セミョーノヴィチはあわてて逃げだした。ピョートル・パーヴロヴィチ [ら] は後から追いかけて(бежали) 叫んだ(кричали)。「どうだ、この下司野郎、手をひっこぬいてやったぞ。やいこら、待ちやがれ、今度は頭だ!」(2, 7) [下線訳者]

手をひっこぬく瞬間からピョートルの動作はなぜか複数形であらわされる。『ダニイル・イワノヴィチ・ハルムスの十一の主張 Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса』(1930)には、「一の法則は偽りである。(…)あるのは多の法則だけである」(2, 304)とあることからすれば、この奇妙な複数形の用法は、ピョートルがもはや一なる個体ではなく、多なる流動的な存在となったことを示しているのだろう。

実際、物語の結末近く、「夢」と題された作中詩において、ピョートルは「梨の実 груши」と勘違いして「耳 уши」をもぎとるのだが、それは手を失ったアンドレイのしている夢でもある。「ああ、夢か、みんなの耳がなくなったのかと思った」(2, 14)。ところが、灯りをつけてみると、その場にいる者たちの「耳」が本当にもぎとられており、物語は次のように締めくくられる。「夢が手に入った(=正夢だった)! Сон в руку!」(2, 14)

再び「手」へと回帰する結末に示されるように、アンドレイがおそらくはもぎとられた手でもって触れえた新たな現実とは「夢」であり、また夢の現実化という事態は、現実世界と他人の脳裡とを自由に往還する、もはや人間ならざる人間を介してなされている。現実化する夢にしてもピョートルという人物にしても、物理的法則に反するものであって、『オベリウ宣言』に見える「具体的なモノ」とはあり方を異にしている。このような現実には存在しえないモノが果たして「具体的」であるといえるのだろうか。

2. 不可能な対象

「マニフェストを真に受けるのは危険である」とし、「オベリウのモノは具体的でもなければリアルでもない」と断言するヤンポリスキーは、ハルムスの日記にグスタフ・シペートの著作を読んだとの記述がみえることから、ロシアにおける現象学研究の動向との関連を示唆した上で、ハルムスの「モノ」とはシペートが言うところの「対象」に一致すると述べている。⁸その影響関係は措くとして、シペートによれば、「対象 предмет」と「物 вещь」とは次のように区別される。

しばしば〈対象〉と〈物〉は混同される。また実際に、物とは実在的な対象であり、対象とは観念的な物である。しかし、まさにこれらの述語化を行っている形容詞〈実在的な〉と〈観念的な〉が、どの方向で対象と物を区別する必要があるかを示している。現実的、経験的、実在的にそこにあるあらゆる物、実在する人物、実在する特徴や行動などは物である。対象とは可能的であり、対象の存在は観念的なそれである。⁹

「実在的な」事物と「観念的な」対象というこの区別は、ハルムスにおける「モノ」のありようを検討する上でも有効であると思われるが、本節ではこの区別にしたがって、『オベリウ宣言』とほぼ同時期に執筆された論稿『ダニイル・イワノヴィチ・ハルムスが明らかにしたモノとかたち Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом』(1927) (以下『モノとかたち』)における「モノ」のあり方について検討したい。¹⁰

まず、「無生物で人間がつくったもの」とされる「モノ」の例として「戸棚」があげられているが、それは『「戸棚」という言葉』と対比的に用いられている。

「戸棚」という言葉も具体的なモノとしての戸棚も、石や天体とともに具体的な世界^{システム}において存在している。一方、言葉としての「戸棚」は(…)他の言葉とともに概念の世界^{システム}に存在する」(2, 307)

「概念」と対比される「具体的なモノ」が、手で触れられる実在的な事物を指しているのは疑いないが、それは「幾何学的な輪郭」や「有用性」、また人間に対する「感情的作用」、「審美的作用」といった四つの「現働的意味 рабочее значение」を介して、すなわち、それを使用する人間との関係において認識され、「人

間の意識内へと浸透する」。

ついでハルムスは、こともあろうに、四つある「現働の意味」にしたがって戸棚を四分割してしまう。戸棚はもう元には戻らないが、分割された個々の「モノ」はそれ自体の「第五の本質の意味」＝「存在」を有するという。だとすれば、たとえば、「輪郭」はないが「有用性」だけはある戸棚といったものも立派に「存在」することになる。だが、そんな戸棚が実在するはずもないことからすれば、事物との連関を断ち切られたそれは、もはや現実には存在しえない観念的な対象でしかないだろう。¹¹

ところで、「第五の意味」はモノの「自由意志」とも言いかえられているが、「存在」へと純化されたこれらのモノは、人間の手を離れて自由に結びつくという。

11 モノどうしが結合すると、現働の意味の連関を断ち切ろうとするのだが、第五の本質の意味との連関はなおも保持している。このような結合は非一人間的であって、それはモノの世界の思考である。こうした結合をひとつの全体とみなし、ふたたび統合されたモノとして考察するならば、新たに三つの意味をつけくわえることができる。すなわち、(1)幾何学的意味、(2)審美的意味、(3)本質の意味、がそれぞれある。

12 こうした結合を他方のシステムへと移しかえることで、人間にとっては無意味な言葉の結合が得られるのである。(2, 307)

先にみた、四分割された戸棚のひとつとといった、観念的でしかない対象を結合したのもまた観念的でしかありえない以上、「モノの世界の思考」から生まれるモノも観念的な対象である。それはいかなる「有用性」も欠いているが、新たに「審美的意味」が付与されていることからすれば、こうした対象に「幾何学的意味」、すなわち、「無意味な」言葉としての「かたち」を与えることがハルムスの芸術的課題となるだろう。

以上にみてきたように、「モノ」の指示する範囲は広く、厳密な定義のもとに用いられているわけでもない。しかし、そこには三つの様態が認められる。シペートが区別していた、「実在的な物」と「観念的な対象」にくわえ、同じく観念的ではあるが、事物との連関を欠き、実在することのできない対象である。そして、この第三のモノこそハルムスが提示しようとする「モノ」である。ところで、この論稿の冒頭には次のようにあった。「ひとつを除いてすべての意味を剥ぎとってしまうことでわれわれは当のモノを不可能に

してしまう」(2, 305)。ならば、この、「存在」以外にいかなる意味ももたない第三のモノを「不可能な対象」と呼べるだろう。¹²

シペートに倣ってヤンポリスキーが定義するところによれば、ハルムスの「モノ」とは「非物体的な、意味の担い手」である。¹³それが「具体的でもなければ実在的でもない」ことは以上からも明らかだが、ハルムスみずから別の作品では「非在の対象」(2, 126)と呼んでもいることからすれば、モノの具体性を強調する『オペリウ宣言』とは正反対の主張がなされていることになる。しかしながら、問題はむしろ、モノのあり方が明確に区別されていない点にあるのではないだろうか。

3. 物体としての詩

児童劇団(TIO3)の女優K.B. プガチョーフに宛てた書簡(1933年10月16日付)において、ハルムスはみずからの課題を、「正しい秩序」のもとに「新たな物 вещь」をつくることにあるとしている。そして「長靴」を例にとり、それが有用性や審美的価値を離れて「純粹」であらねばならず、皮革や釘といった、「純粹さ」を汚す事物と接触してはならないという(4, 79)。ならば、それは純粹に観念的なものであるだろう。ところが、ダンテの『神曲』とプーシキンの詩句を称えるハルムスは、これらを例に、詩の物体性について次のように述べる。

これらはもはや単なる、紙に印刷された言葉や思想などではなく、いま僕の目の前にある水晶のインク壺と同様、リアルな物なのです。物と化したこれらの詩句は、紙から引き剥がして窓に投げつけることだってできるでしょう。すると、次の瞬間、窓ガラスは粉々に砕け散ってしまうでしょう。こんなことだって言葉にはできるのです！(4, 80)

同趣旨の一文は雑記帳にもみえる。「詩は、窓に投げつけたらガラスが割れるように書かねばならない」¹⁴以上には「物体としての詩」という創作理念が明瞭に示されているものの、こうしたモノが不可能であるのは言うまでもない。だが、同書簡中で、真の芸術には人間を破滅へとさえ駆りたてる禍々しい力があると述べられていることからすれば、まずはこうした力が「物体としての詩」という不可能な理念に迫る手がかりとなるのかもしれない。そのような「言葉に秘められた力」について雑記帳には次のように記され

ている。

言葉に秘められた力は解放されねばならない。語の結合如何によって、力の作用はより明瞭になる。だが、この力がモノをも動かすと考えべきではない。もっとも、言葉の力にはそれが可能だとわたしは確信しているが。しかしながら、この力のもっとも重要な作用というのはほとんど見定めがたいものなのだ。そのごく大雑把な観念は韻律詩のリズムから得られる。詩を朗読する際のあの複雑きわまりない手段、たとえば、身体の一部を動かすといった動作を意図的なものだと考えてはならない。以上において、ごく大雑把ながらもわずかに垣間見られるのは言葉の力なのだ。この力の作用をより詳細に把握しようにも、われわれの理性によってはほとんど不可能である。

われわれの知るかぎりでは、四つの言語機械が存在する。詩、祈祷、歌、呪文がそれである。これらの機械は計算や推論からではなく別の手段からなる。その名は「アルファベット」である。¹⁵

ここでのハルムスは二種類の「言葉の力」を区別しており、詩人が解き放たねばならない「言葉に秘められた力」とは、物理的な法則に反してモノを動かすことにあるのではないという。ハルムスはそれが可能だと信じているようだが、それは措くとして、以上は「窓ガラスを割る詩」の物体性に対応しているだろう。

これに対して、言葉の力の「もっとも重要な作用」とは、詩を朗読する際に、リズムにあわせて思わず身体を揺り動かしてしまうといったことにもかかわる力であるが、それは人間の身体を通して発現するとされる。「言語機械」の意味するところは必ずしも定かでないが、例として挙げられた四つの言語形式に共通する反復的なリズムと関連しているのだろう。そして、言語のうちに、その使用者たる人間から発せられたのが、いつのまにか当の人間に先行し、その身体を牽引していこうとする力をみているものと思われる。こうしたリズムや力動性は五官では直接、知覚されないにもかかわらず、やはり身体的に感覚されるとしか言いようがないが、これは『サーベル』における感覚器官の否定ともかかわるだろう。

ここで念頭に置かれているのは主に音声や文字としての「言葉」らしいが、¹⁶ 意のままにはできない言葉の「自由意志」によって詩人の主体性が揺るがされるという点で、「言葉の力」についての記述は「モノの世界の思考」についてのそれとの符合を示してもいる。現働の意味から解き放たれたモノに遭遇するとき、「人間はもはや観察者たりえず、みずからのつくりだしたモノへと変容する。彼はみずからに対して、自身が存在するという第五の意味を書きくわえる」(2,

306) のであった。詩の朗読に創作と場面こそ異なるものの、「詩」において「自由意志」をあらわにする言葉は、身体を通して力を解き放ちつつ、意識内においてモノの思考となって展開されるものようだ。それ自体としては具体的でも実在的でもないはずの不可能な対象が「具体的」で「リアル」だと形容される理由のひとつは、それを生みだすモノの世界の思考が現実には体感されるこうした力と不可分であるためだと考えられる。

しかし、言葉が何らかの力として現実化する局面をしばしばとりあげながらも、他方でハルムスは、言葉の力が発露するのに並行してあらわれるような、自律的なモノからなる世界そのものを根源的ないしは高次の現実とみなしていたようにも思われる。前節でみたように、意識内で展開されるはずのモノの世界の思考は、『モノとかたち』においては、「われわれの外で」生じるとされているが(2, 306)、『サーベル』でも、知覚を閉ざすことでみずからの「質」を見出した詩人は、外界のモノのなかに入るのだという(2, 302)。どうやら、ハルムスにとって、モノの世界とは、五感で知覚されるような外的現実からみずからを閉ざすことで開かれるもうひとつの外部としてあるらしいのだが、果たしてそれはいかなる領域なのだろうか。

4. 純粹な存在

ところで、先のプガチョーフ宛て書簡において、詩が物体でありうるのはその「純粹さ」ゆえであった。それは「^{レアーリノステ}実在への近しさ、すなわち、それ自体としてある存在への近しさ」(4, 80)と言いかえられてもいるが、ハルムスはさらに進んで言う。「この純粹さは、太陽や草、人間、詩にあるのと同じものです。真の芸術は第一の現実には属しています(...)それは絶対的にリアルなものなのです」(4, 80)。

「詩」に自然の事物と同じ存在身分を与えるこの「純粹さ」は、ハルムスの見出した「外」としてのモノの世界とどのような関係にあるのだろうか。『講演 Лекция』(1940)における目には見えない何ものかとの不可能な遭遇もそれとは無関係ではないはずである。

プシコフが言った。

「女性とは、これすなわち、愛の機械であります」と、いきなり顔面に一発喰らった。

「これは一体何事ですか？」そうプシコフは問いかけたものの、返事はかえってこない。そこで話を先へと続けた。「私はこう考えるのであります。すなわち、女性に近づく

には下手に出なければなりません。女性はこのようなアプローチを好むものであります。しかし、にもかかわらず、そんなことはおくびにも出さないのでありまして、

と、また顔面に一発喰らった。

「みなさん、一体全体、何なんです！ もうお話はいたしませんよ」とプシコフ。だが、15秒ほど待ってから、また話を続けた。「女性とは、柔らかく、湿れるものであります」

と、またもや顔面に一発喰らった。プシコフは素知らぬ顔で話を続ける。

「女性の匂いを嗅ぎますと、……」

と、そのとき、強烈な一撃をまともに喰らい、プシコフは頬を押さえた。

「みなさん、このような状況では講演を続けることなど到底できません。もしこんなことが続くようでしたら、本日のお話はこれまでとさせていただきます」

プシコフは15秒待った。また話を続けた。

「さてさて、どこまでお話ししましたっけね？ ああ、そうでした！ ここまででした。女性はみずからの姿を見るのを好むものであります。女性は鏡の前に腰をおろします。一糸まとわぬ姿であります。裸であります……」

と、プシコフはまたもや顔面に一発喰らった。

「裸であります……」とプシコフ。

「バシッ！」ビンタが飛んできた。

「ハダカ！」プシコフが叫んだ。

「バシッ！」強打が入った。

「ハダカ！ ハダカの女性！ ハダカのオンナ！」プシコフが叫ぶ。

「ビシ！ ビシ！ バシッ！」プシコフは連打を浴びた。

「ハダカのオンナが柄杓を手にするー！」プシコフは絶叫する。

「バシ！ バシッ！」ビンタの嵐が降り注ぐ。

「オンナのシッポ！」そう叫んでおいて、プシコフはさっとビンタをかかわした。「ハダカの修道女！」

ところが、次の瞬間、とどめの一撃が飛んできた。プシコフは意識を失うなり、どさりとその場にくずおれた。(2, 144)

以上において、名さえもない非在の対象が物体化するという事態は言葉とのかかわりにおいて展開しているが、物語の後半において、プシコフの言葉がもはやプシコフには属さなくなる一方、プシコフの受ける打撃としてその身体を借りて表現されていたモノは、物理的な音をとまなうと同時に擬音「語」となる。つづいて遺言代わりに「オンナのシッポ」や「ハダカの修道女」といった「無意味な」言葉が発せられるのだが、それは沈黙のうちにあったモノがプシコフをして朗読させる「詩」であるといってもいいだろう。ここには物体ならざるものの物体化と詩の生成との同時的な生起が認められるが、このとき、実在の側に位置づけられるプシコフはどうなるのだろうか。

見えない詩人はプシコフの発する言葉の合間、息を継ぐ際のわずかな沈黙を見計らって次々と繰りだすビンタでもって、プシコフをその領分からひきずりだすのだが、きっかり「15秒待つ」プシコフもそれに応じるかのである。驚くべきことに、プシコフは死の直前、見えない相手の動きを正確に見切っているのだが、その攻撃をひらりとかわすプシコフを果たして存在者と言えるのかどうかは大いに疑問としなければならぬだろう。以上において、プシコフもまた不可能な対象となるように、物体ではない何ものかが物体化するという事態は、同時にプシコフという実在から物体性が引き剥がされることでもある。

しかしながら、非在の対象はみずからの言葉を語ろうとしつつも、プシコフに言葉を委ねるのであり、倒れたプシコフにかわって実在を主張するわけでもない。その現働的ではないありようからすれば、それは「存在」という第五の意味しかもたず、それゆえ、「それ自体としてある」、「純粹」な存在であるだろう。そして、ともに「純粹」な「存在」となることにおいて、非在の対象とプシコフとの不可能な遭遇が果たされるのだろう。詩がガラス窓を割るときには、ガラス窓も物体性を失わねばならない。「この純粹さは、太陽や草、人間、詩にあるのと同じものです」と言われるのは、このような意味においてではないだろうか。

それは観念的なものでしかないが、この「純粹さ」において日常的な言語の桎梏から解放された言葉がその「意味を広げ、深める」ことで、事物の総体としてある世界をも変容するとハルムスは考えていたようである。『サーベル』には次のように述べられている。

自律的な存在となったモノは論理の法則とは無縁であり、われわれと同様、空間を気ままに飛び跳ねる。そして、モノを追いかけるようにして、[存在の外観たる] 名詞が跳びまわる。名詞は動詞を生み、それらに選択の自由を与える。すると今度は、モノが名詞を追ってさまざまな動きをみせる。それは新たな動詞のように自由である。こうして新たな質が生じると、つづいて自由な形容詞が誕生する。かくして品詞 [= 言葉の部分] における新たな世代が成長する。論理の軌道に縛られない言葉は新たな街道を疾走する。(2, 299) [下線訳者]

「(ガラス窓を) 割る」、「(プシコフを) ひっぱたく」といった、選択の自由を与えられた「動詞」によってあらわされる出来事は、物理的な法則すら無視して、「名詞」によってあらわされる「詩」や「非在の対象」を変容させる。『オペリウ宣言』にあった、この「言葉の意味の衝突」によって、生まれかわり、その本質

を変えた対象には新たな形容詞が必要とされるはずである（「物的な」詩、「存在する」非在の対象）。そして今度は、その「名詞」を「モノ」が模倣するという。物体性を引き剥がされた事物が自由に結びつき、その本質が新たに規定されることで、世界は再構成され、『オベリウ宣言』で謳われていた「本質的に新しい世界感覚」がもたらされるのだろう。

おわりに

「物体としての詩」という創作理念を掲げるハルムスの詩学の特徴をなすのは、「リアルな観念」とでも言うべきものである。不可能な対象、あるいは「非在の対象」も「存在」するとされることに示されるように、ハルムスの「モノ」が属するのは、存在や非在を超えた純粹に観念的な領域、あるいは理念的な領域であるが、このようなモノに「^{レアルノスチ}実在性」を見出すばかりか、それらのなかへと入り、「みずからの存在という第五の意味を書きくわえる」ハルムスにとって、世界はいかなるものとしてあったのだろうか。

晩年の論稿『多かれ（より）少なかれエマーソン概論にしたがって Трактат более или менее по конспекту Эмерсона』（1939）でも「モノ」について論じられているが、そこでは身のまわりにある実在的な事物のあり方が問題とされている。

とある全裸のアパート住人代表が家を新築し、身のまわりのモノをそろえることにしたとしよう。まずは椅子からである。すると、机がある。机にはランプがある。それから、ベッド、毛布、シーツ、たんす、下着、上着、クローゼット、さらには、それらを取納する部屋とつづく。このシステムにおいてはどの点をとっても、風変わりな下位システムが枝分かれしうる。丸テーブルにはクロスをかけたいし、テーブルクロスの上には花瓶が欲しい。花瓶には花を活けたい。このようなシステムにおいてはモノからモノへと連鎖していくのだが、こんなふうに身のまわりにモノをめぐるすのは正しくない。というのも、もし花瓶に花が活けてなければ、花瓶は無意味になるだろうし、もし花瓶を取り除けば、今度は丸テーブルが無意味になるからだ。（…）他方、アパート住人代表の裸体を飾るのが指輪やブレスレットで、身のまわりにあるのが球体とセルロイドのトカゲであるならば、モノが1個なくなるが27個なくなるが、本質的には何もかわらない。このような身のまわり品のシステムは、正しいシステムである。（4, 28）

以上のユーモラスな記述は次第に「不死」へと導かれ、次のように締めくくられる。「神より生を、完全なる贈物として授かった者は、正しき者である」（4,

30）。

「正しい」モノとして肯定されるのは、いかなる有用性もなく、それ自体で自足した「完全な」モノだけであるが、身のまわりをこれらのモノでとりかこむことでみずからもまた「完全な」ものとなることが「不死」への道だとされる。¹⁷ まだ「輪郭」こそあるものの次第に「現働の意味」を失い、「存在」という本質的意味へと「純粹」化していくモノは、一見、事物そのものへと向かっているようであるが、もはやここには言葉が見当たらないことからすれば、それは同時に「名詞」へと漸近しているようでもある。

その意味でハルムスの妻、マリーナ・マリッチ（ドゥルノヴォー）の回想にみえる逸話は興味深い。包囲下のレニングラードで、塹壕掘りに駆りだされる妻の身を案じたハルムスは、ひとり父親の墓を何度も訪れるのだが、ある日、泣きはらして帰ってくると、ついに父から授かったという言葉に妻に伝える。「赤いプラトーク」というその「意味のない」言葉を唱えたおかげでマリッチは強制労働を免除されることとなるのだが、その報告を聞いたハルムスは言ったという。「世界には多くの奇蹟がある」。¹⁸ ハルムスの世界とは、作品だけでなく現実においても、「世界の物理的構造の破壊としての奇蹟」¹⁹ がたびたび起こりうるものだったようだ。奇蹟の契機が言葉、それも「意味のない」言葉であったのも偶然ではないだろう。

ハルムスと個人的に親しく、その逮捕後、原稿を救いだしたことで知られる哲学者ドゥルースキンは、ハルムスには芸術と生との境界がなかったと述べているが、²⁰ それは「モノ」において事物が言葉へと引き寄せられ、また言葉はそのまま物体となるかのようなハルムスの世界感覚を言い当てているように思われる。

（いしばし よしお、東京大学大学院生）

注

¹ D. ハルムス（貝澤哉訳）『オベリウの宣言』亀山郁夫、大石雅彦編『ポエジア：言葉の復活（ロシア・アヴァンギャルド5）』国書刊行会、1995年、228頁。

² Кукуй И. «Стихи, ставшие вещью»: поэтика Даниила Хармса в культурном контексте эпохи // Ичин К. (ред.) ХАРМС – АВАНГАРД: Материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта». Белград, 2006. С. 253–256.

³ オベリウとトゥッファーノフの関係については以下を参照。Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Перовской Ф. А. СПб., 1995. С. 34–49.

- 大石雅彦『彼我等位』水声社, 2009年, 176-191頁。
- ⁴ ハルムス「オベリウーの宣言」228頁。
- ⁵ Mikhaïl Iampolski, “L’emergence de l’objet non-existant: Notes sur la poétique de Daniil Harms,” in *Daniil Harms, Œuvres en prose et en vers*, trad. par Y. Mignot (Lagrasse: Verdier. 2005), pp. 20-21.
 もっとも、フォルマリストとの類似はマニフェスト上でのものであり、実際にはマレーヴィチに近いというのがヤンポリスキーの主張である。
- ⁶ ハルムスの作品からの引用は以下による。括弧内に巻数と頁数を記す。
Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: В 4-т. / Сост. Сажин В.Н. СПб., 1997-2001.
 訳出にあたっては以下を参考にした。
 ダニイル・ハルムス (井桁貞義訳)『ハルムスの小さな船』長崎出版, 2007年。
 ダニイル・ハルムス (増本浩子, ヴァレリー・グレチュコ訳)『ハルムスの世界』『モンキービジネス』vol. 3. 5, 2008年, 210-217頁。
- ⁷ オベリウの身体については以下を参照。
 亀山郁夫『熱狂とユーフォリア: スターリン学のための序章』平凡社, 2003年, 156-170頁。
- ⁸ *Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса)*. М., 1998. С. 17-20.
 なお本稿の第1, 2節はヤンポリスキーの議論に多くを拠っている。
- ⁹ グスタフ・シペート (加藤敏訳)『美学断章』水声社, 2004年, 137頁。
- ¹⁰ この論稿をはじめいくつかの論点については以前にも触れた (拙論「ハルムスにおけるリアルなもの — 連作『出来事』を中心に —」『ロシア語ロシア文学研究』第37号, 2005年, 85-92頁)。またハルムスの作品を「論稿」と称するのは適当ではないかもしれないが、本稿ではサージン版全集の分類にしたがうことにする。
- ¹¹ このあたりの記述は錯綜しており混乱の原因となっている。ハルムスによれば、以上は「われわれの外で」起き

る。また意識内のモノの第五の意味は「言葉としての意味」とされ、具体的なモノのそれ(「存在」と区別される。ならば、「存在」へと純化されたモノは「概念のシステム」にではなく、「具体的なシステム」のうちにあるかのようにも思われる。しかしながら、そもそも四つある「現働の意味」にしたがって戸棚を四分分割するという操作からして、意識内以外では行えないはずである。この「外」で生を得るモノは、たしかに可能的な対象ではないだろうが、といて必ずしも実在的な事物でもないだろう。

- ¹² 「不可能な対象」については以下を参照。
 ジル・ドゥルーズ (小泉義之訳)『意味の論理学 (上)』河出文庫, 74頁。
 なお、ドゥルーズによれば、「丸い正方形」といった対象にも意味はあり、それは不条理ではあっても無意味ではないという。また、シペートも「白いカラス」や「丸い正方形」といった語結合に意味を認め、ザーウミのような純粋な音声現象と区別しているが、なぜか両者を「無対象の語」として一括している (シペート『美学断章』281頁)。
- ¹³ *Ямпольский, Беспамятство как исток*. С. 20, 41.; シペート『美学断章』138頁。
- ¹⁴ *Хармс Д.И. Записные книжки. Дневник: В 2-кн. Кн. 2 / Сост. Жаккар Ж.-Ф., Сажин В.Н. СПб., 2002. С. 170.*
- ¹⁵ *Хармс. Записные книжки. Кн. 2. С. 174.*
- ¹⁶ 「アルファベットのエネルギー」については以下を参照。
Ямпольский. Беспамятство как исток. С. 58.
- ¹⁷ *Ямпольский. Беспамятство как исток*. С. 178.
- ¹⁸ *Глоцер В.И. Марина Дурново: Мой муж Даниил Хармс*. М., 2001. С. 99-104.
- ¹⁹ *Хармс. Записные книжки. Кн. 2. С. 146.*
- ²⁰ *Друскин Я.С. «Чинари» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»*. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. Сажин В.Н. Т. 1. М., 2000. С. 53.

Йосио ИСИБАСИ

«Невозможный предмет» Даниила Хармса

В данной статье рассматривается понятие «предмета» у Даниила Хармса (1905-42) и отношение между предметом и словом в его творчестве.

В «Манифесте ОБЭРИУ» молодые поэты заявляют: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, [...] Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства». Согласно Хармсу, предметы, «очищенные» от всякого человеческого значения (утилитарности), кроме «существования», обладают «свободной волей» и начинают жить «вне нас». Если следовать его логике, конкретность предметов «вне нас» основана на «чистоте», т. е. самостоятельности существования. Но, эта чистота «одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах». Хармс пишет о материальности стихов: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется».

Как отмечает М. Ямпольский, хармсовский предмет — «это вовсе не конкретный, реальный предмет». Это чисто умозрительный и, кроме того, «невозможный» предмет, т. е. такой, который не имеет своего вещественного воплощения. Поэтому предмет «вне нас» — это не вещь в себе, а чисто идеальный «носитель смысла», и «стихи, ставшие вещью», означают не только материальность стихов, но и нематериальность оконного стекла.

Реальное для Хармса — это идея. Окружая себя самостоятельными предметами, которые похожи на «имя существительное», поэт делает окружающий себя мир идеальным. Не потому ли в мире Хармса — и в творчестве, так и в жизни — одного слова достаточно, чтобы сотворить «чудо как нарушение физической структуры мира»?

アレクサンドル・ヴヴェジェンスキイ『獣でなくて残念だ』における「私」の世界観

— 揺れる動きと流動する世界 —

本 田 登

だ。⁵

1. はじめに

オペリウーのメンバーとして知られるアレクサンドル・ヴヴェジェンスキイ (1904-1941?) は、近年こそ生誕百周年を記念した論文集が刊行される¹など注目を集めているが、その研究についてはまだ十分になされているとは言い難い。研究者のイチンとヨワノヴィチも、シュビンスキイやクズミンたちがヴヴェジェンスキイを高く評価し、最近ではペレーヴィンも自身の作品にヴヴェジェンスキイを取り入れたことなどを指摘しつつも、ヴヴェジェンスキイの作品は研究が困難であることは周知の事実であるとも述べている。²

そのような状況において、本稿では、ヴヴェジェンスキイの作品の中でも特に重要な詩、『獣でなくて残念だ』«Мне жалко что я не зверь» (1934)³を分析し、ヴヴェジェンスキイ研究の発展に貢献したい。ヴヴェジェンスキイの作品には獣や水といったさまざまなイメージが登場しており、従来の研究においてはそうしたイメージを横断的に概観しようとするものが中心であった。これは確かにヴヴェジェンスキイの持つ世界観を知るのに益するところが大きいですが、他方で一つの作品がそれらのイメージに込めている意味を切り捨ててしまう虞がある。そこで本稿では、分析対象をあえて『獣でなくて残念だ』に絞る。

この作品はメイラフによって優れた詩作品として名前が挙げられているが、⁴ヴヴェジェンスキイ自身もとりわけ重要なものであると考えていた。彼と親しかった哲学者レオニート・リパフスキイは1930年代前半の仲間たちとのやりとりを『会話』というテキストで残しているが、そこにはヴヴェジェンスキイが『獣でなくて残念だ』について語っている場面がある。

この詩は、他のものと異なり、3日という長い時間をかけ、ひとつひとつの言葉を吟味しながら書いた。この作品に登場するすべてのものは私にとって意味がある。それゆえにこの作品についてなら論文を書くこともできたはず

もちろん『会話』はリパフスキイによるテキストであり、必ずしもヴヴェジェンスキイ自身の考えを正確に表しているとは言い難い。だが、やはりリパフスキイの知人であったドゥルスキンもこの作品を哲学的であると評しており、⁶作品が関心を持って受け止められていたことは間違いない。⁷

本稿ではまず、『獣でなくて残念だ』の先行研究にみられる問題点を指摘し、作中に登場するものの動きに着目して作品全体を読み直す。その上でこれらの動きの意味を考察し、「私」の世界観が、リパフスキイやハルムスと深く関わっていることを明らかにする。

この『獣でなくて残念だ』は104行からなる自由詩で、語り手である「私」⁸が自然物を中心としたさまざまなものを羨み、自身がそれらとは別の存在であることを繰り返して嘆く。⁹「私」の動きはごく限られており、出来事らしい出来事はほとんど生じていない。

2. 「私」の動き

2-1. 自然と人間

従来の研究でも、この作品は自然に対する人間の不完全さが主題だと解釈されてきた。¹⁰

ヨヴォヴィチによれば、この作品は「自然と生命の奇蹟に捧げられた頌詩で、生の無情と物質の老朽を悲しむ歌」¹¹であり、「自由への希求と、他の存在へ変身することのできない嘆き」だとしている。¹²彼女はまた、作品中に登場する生物を自由の象徴と解釈した。例えば獣は「自由で野性的な生の象徴であり、本能のみに支配され、素早い動きで一瞬のうちに居場所を代えるものとして描かれている」としている。¹³これに対して人間は身体と理性の制約を受けており、「私」はそうした制約を超えて自分とは異なる本質 энтитеты を知りたいと思っているという。¹⁴

コプリンスキイは、『獣でなくて残念だ』に限らず、オペリウーのさまざまな作品を分析し、彼らは自然と人間との間にある境界線を取り払おうとしていたと考

えた。彼によると、動物、植物、そして人間は全て統一的な原初から派生したものであるということは、オペリウーのテキストに共通して見られるという。¹⁵ だが、複数のオペリウー作家の作品を横断的に確認するという手法もあって、『獣でなくて残念だ』における自然が具体的にどのような意味を備えたものなのかについては十分に検討できていない。

ナヒモフスキは、『獣でなくて残念だ』において「私」がそうありたいと願うものには無生物も含まれているという重要な指摘を行っている。¹⁶ だが彼女は、「私」の憧れの対象はどれも時間すなわち死によって分断されることなく、自然の中で大地に調和していると解釈しており、やはり自然と人間という考え方は抜け出せていない。

『獣でなくて残念だ』における、自然と人間との対立という視点は、獣や虫、植物という自然物の登場と、それに憧れる「私」という外見から、上記のように自然対人間という構図でとらえがちである。しかしナヒモフスキが言うように、「私」は屋根や乳母車といった無生物をも憧れの対象としている。そこで、「私」の憧れの対象にはどのような特徴があるのか、作品から読みとっていききたい。

2-2. 動きから見る「私」の世界観

2-2-1. 大きな動き

まず、『獣でなくて残念だ』の書き出しから見てみよう。

私が獣でなくて残念だ、
青い小道を駆け回る、
一方の自分に「信じる」と言い
他方の自分に「少し待て」と言う獣、
私たちは自分とともに森を散策に出る
取るに足らない木の葉を観察しに。(183)¹⁷

ヨヴォヴィチは獣を自由の象徴であるとしたことは既に述べたが、確かに上の引用においても、獣は自由に走り回る存在として扱われている。駆け回る獣に対して「私」の動きはあくまでも散策であり、「私」の制約が強調されている。

獣に続いて登場するのは星である。

私が星でなくて残念だ
天空を駆け回る星
本当の居場所を求めながら
自分自身を、そして地上の空虚な水を見つける (183)

星もまた駆け回る存在であることが示されている一方、「本当の居場所を求め」る中で、地上の空虚な水を見いだしている。このとき、水が星の居場所となっている。

空を駆けるものとしては、鷺も登場する。鷺は人間に思いを馳せるが、この時の人間は鷺が一飛びする山の距離を数値で測定することしかできない。

私は自分が鷺でないのが残念だ
いくつもの頂を飛び越えている鷺
鷺の頭に思い浮かんだのはアルシンを観察している人間
(183)

人間は地上から自由になれず、距離を観察する際にもアルシン尺で測定しなくてはならない。しかしそうした人間に対比される鷺は、地上から山々の頂きを眺め、しかもそれらの間を自由に行き来しながら、世界全体を把握している。¹⁸

2-2-2. 揺れる動き

このように、天体や動物たちとの比較によって、「私」の身体能力の限界や理性による世界把握の困難さが表現されている。その意味では従来の解釈にも妥当性があるのだが、こうした移動を伴う大きな動きとは異なる、揺れる動きも存在する。

私は自分がかぶと虫のように かぶと虫のように
蝶のように 乳母車のように
そしてかぶと虫のように 蜘蛛のように
動かないのが恐ろしい。
私はミミズのように
動かないのが恐ろしい、(184)

ここで「私」は虫だけでなく、乳母車という人工物にも言及している。語源的な背景についての問題は措くとしても、ミミズや蜘蛛といった虫とともに乳母車 *коляски* という単語が登場したとき、そこから揺れ *колыхание* のイメージを読み手が受け取ることはむしろ自然である。確かに昆虫にはさまざまな動きがあるが、がたがたと揺れながら進む乳母車や、蠕動をするミミズ、空中で揺れる蝶、ゆらゆら歩く蜘蛛など、揺れる動きはほぼ全てに共通している。

このなかでも特に「私」が注目しているのはミミズである。

ミミズは地面に穴を掘る、

地面と話を始めながら。
地面よ、お前の用事はどこだ
冷たいミミズが地面に話す
地面は死者の管理をしながら
おそらく沈黙で答える
何もかも間違いだと地面は知っているから (184)

ミミズは土に対して、「地面よ、お前の用事はどこだ」(184)と尋ねた。ここでの死者は土の管理をしていることから、地面の用事とはすなわち死者を土に戻すことである。死者の身体は土へと溶け、土と死者の境界は曖昧になっていく。無数の死者を受け入れてきた土は、それ自体がまたかつての死者の身体でもある。したがってミミズが土を食べながら土の中を進むとき、ミミズの外部にも内部にも、かつて死者であったところの土があることになる。そう考えれば、場所を問うミミズの質問自体がナンセンスである。ただ、ここで「私」はあくまでもミミズの動きに着目しているので、ミミズが土に関して理解不足であるという点については「私」の関心にはない。

揺れ動かないことに対する恐怖は、植物への言及にも見られる。

私は自分が草 草でないのが恐ろしい
私は自分がろうそくでないのが恐ろしい
私は自分がろうそく 草でないのが恐ろしい
私はそれに答えた
そして木々が一瞬揺れる。(184)

草とろうそくは作品の後半にも再び現れる。そこでは「周囲にはろうそくのように草が生える」(185)とあり、ろうそくよりむしろ草が「私」の関心の対象になっていることが分かる。草は柔らかくて先端が尖っており、風にそよいで揺れるという点でろうそくの炎と共通している。作品の最終行にも「私が炎でないのが残念だ」(185)とあり、ろうそくの本体そのものではなく揺れる炎を「私」は念頭に置いている。

また、上記の引用では「木々が一瞬揺れ」ている。揺れる樹木に憧れるとあるが、「私」はこれより前に林でないことを嘆いており、そうした揺れる植物になりたがっているのだ。

私は自分が林でなくて残念だ、
葉で武装した林。(183)

さらに作品の後半でも、自分が種でないことを残念

がる表現がある。

私は自分が種でないのが残念だ
私は自分が肥沃さでないのが恐ろしい (185)

一般に植物は、一部の例外を除いて目に見える速さでは動かないものだが、作品に登場する植物はどれも揺れ動くものとして現れている。主人公は林や種という植物になりたがっているが、これは自然物になりたいということではなく、むしろ自身もまた揺れ動く存在になりたいということなのである。そして、揺れ動かないということにむしろ恐怖すら感じている。

3. 流動体としての世界

3-1. 揺れる流動体

ここに登場する揺れる動きは、どれも流動体の動きと関わっていることを確認したい。植物や炎、樹木の揺れは、一般的には空気という流動体の動き、つまり風によってなされる。また、ミミズの蠕動も流動体が波うつ動きである。土は一般的に流動体とは言い難いが、この作品においては、土にも流動体のイメージが強く現れている。既に見たミミズの動きの他に、以下の箇所からもそのことは明らかである。

私は屋根でなくて残念だ、
刻一刻と壊れゆく
雨がふやけさせる
死が一瞬ではない屋根。(183)

ここで着目しておきたいのは、屋根が崩れる際に雨水によってふやけるという段階を経ていることである。屋根は水という流動体によって形を失う。詩では明示されていないものの、朽ちた屋根は最終的には地面へと溶けていくものである。屋根に関する上の引用は、ミミズに関する記述よりも前に作品に登場しており、死者の管理を施す地面が登場したとき、それは死者が流動体となり、やはり流動体としての土に溶けていくものという印象を読み手に与えることになる。¹⁹

3-2. 流動体への憧れ

「私」が恐怖を感じる対象は、揺れないことに対してだけではない。

私にはすべてが古くさくなっているのが恐ろしい
それと比べれば私も例外ではない。(185)

「私」は「自分が死すべきものであるのが残念だ」(183)とも述べているが、自身が老朽化することの恐怖もまた死の恐怖と言い替えられる。それは「私は分とともにいることが難しい／分は私をひどくもつれさせる」(183)とあることから分かる。また、すばらしいものとして「昼の部分、夜の全体」(184)を挙げている。昼と夜の交代であればすなわち時間の経過を意味するが、これに対して「私」が求めている「昼の部分」も「夜の全体」も、静止している時間、つまり経過せず、自身が老朽化しえないような時間である。

だが、他方で「私」は、時間の経過とともに朽ちていく屋根でないことを残念がる。ナヒモフスキイは、「私」が憧れるものの特徴は時間から自由になっているということだと指摘したが、屋根といえども時間によって老朽化していく。ここではむしろ、屋根の死が一瞬ではないことが重要である。このとき、「私」にとっては一瞬の死と一瞬ではない死という複数の死が存在することになる。

二つの死の違いは、一瞬でない死が、雨水に溶けて土へ還るといった流動体としての性質を伴っていることである。これに対して、作品中で「私」が取る数少ない行動のひとつが、「死の石」に腰掛けるといったものだった。「私」自身の一瞬の死は、石として「私」に理解されているのである。屋根の死を受け入れている以上、「私」にとっては死そのものよりむしろ、自身が流動体ではないことこそが恐怖の対象なのだ。

セレブリャコフは、世界が不条理で死のみが確実なものであるとき、人は統一した自己を保てるのか、という疑問を立て、その解決方法についてヴヴェジェンスキイとナボコフとの比較考察を行っている。その中で、『獣でなくて残念だ』の冒頭で獣が複数の自分自身に個々に語りかけている箇所を引用し、これを「世界全体の分裂状態、揺らめき、そして流動性の印」²⁰であるとした。ただしこれは、本稿で述べた意味での流動体とは異なる。セミョーノフはオペリウーに関する研究の中で、彼らは死による意味の喪失という実存主義的なモチーフを扱っていると指摘したが、²¹ セレブリャコフもまた死によって全てが無意味となった生を流動体と呼んでいる。だが、「私」の関心は死そのものよりむしろ、流動体として土へ還る、という点にあった。

死ぬこと自体は一瞬であっても、その身体はやはり時間をかけて土へと還っていく。だが、「私」には自分が流動体であるという実感がなく、一瞬の死という不正確な理解しかできない。自身が屋根のように死ぬのであれば、その死は「私」にとっても受け入れられ

るものなのだが、そのような一瞬でない死、死と生が分かれていない死を、「私」は不死と呼んでいたのである。

さて、「私」は自身が揺れないことだけではなく、以下のような恐怖も感じている。

私は自分が未知であることが恐ろしい (185)

「私」は屋根に憧れた後、自身が死すべき存在であることを嘆き、同時に自分が不正確であるということも述べている。死すべきということは石のごとき一瞬の死であり、そのような状態は「私」にとって不正確なものである。

私は自分が死すべきものであることが気に入らない。
私は不正確で残念だ。(183)

作品の中で星は自分の居場所を求めながら地上を見下ろして水を見だし、鷺は風の中を自由に飛んでいた。「私」は、これらが流動体の中を動きながらも世界全体を把握しようということに憧れているのである。

これは、地面の用事を知り得なかったミミズとは対極にあるが、ミミズのように動くことは、むしろ流動体の一部として世界に含まれているという実感につながる。自身が揺れる存在ではなく、流動体としての世界の一部として実感できないことは、「私」にとっては一瞬の死にも匹敵する恐怖なのである。

作品の中で特に繰り返されるフレーズは以下のものである。²²

また私には不満がある、
私が絨毯でなく、紫陽花でもないという。(183)

紫陽花は英名や学名では *hydrangea* というが、これは「水の器」を意味する。したがって、作品で幾度となく繰り返されるこの花は、揺れる動きこそしないものの、植物でありながら中に流動体を含むものとして、特に重視されているのである。²³ これとは別に「私は杯でなくて残念だ」(183)とあるが、杯が液体を入れる器であることは改めて指摘するまでもない。

揺れる植物の周囲は空気という流動体の動き(風)があり、ミミズの周囲にも土としての流動体がある。また、星が自分の居場所と見いだしたのも、やはり地上の水という流動体であった。屋根という無生物すら、雨水に溶けて土へ還る。このように周囲を満たす流動体の中で、自身が流動体と無縁であることを嘆き、

恐れているのである。

4. リパフスキイおよびハルムスから見た 『獣でなくて残念だ』の位置づけ

『獣でなくて残念だ』における「私」は、流動体としての世界を把握することを願った。そこで一方では全体を見渡せる立場である星や鷺に憧れ、他方でそうした流動体としての世界を実感するため、揺れる存在になろうとしたのである。

以上を踏まえた上で、『獣でなくて残念だ』という作品の位置について、特にヴヴェジェンスキイと親しかった同時代の哲学者、リパフスキイとの関連を考えてみたい。

イチンとヨワノヴィチによると、ヴヴェジェンスキイの多くの作品では水が重要な役割を演じるが、それはリパフスキイの哲学が元になっているという。イチンとヨワノヴィチはまた、水に関するリパフスキイの哲学について言及し、彼が人間を流動体に、そして死を流れぬ水になぞらえたことを指摘した。²⁴

リパフスキイは、『会話』においても、「個というものは同じ波の二つの曲線」²⁵であり、人間の波と世界の波が一致しないとき、存在となるとしている。²⁶ 彼はまた、「物質性というカテゴリーは、虚構である。世界に存在するのはプロセスのみである。机というのもまたプロセスであり、モーターの抵抗力によって静止した形と静止した力とを保っている噴水なのである」²⁷と述べ、人間だけではなくあらゆるモノの存在は、流動体の世界の一部分が周囲と異なる周波数で振動したものだと考えていた。イチンとヨワノヴィチは死を流れぬ水であるとしたが、リパフスキイの言葉からは、周囲と同じ周波数となることこそ、個の喪失の恐怖だと読める。

リパフスキイは世界を説明する際、「私」と同様にミミズに関心を寄せ、なぜミミズが恐怖を感じさせるのかという問いを立てて考察した。拙稿において「不定形の生物に対する恐怖は、流動体としての世界を突きつけられることで、自身の物質性や存在そのものが不確かになり、個が喪失する不安を感じるによるものである」²⁸というリパフスキイの考えを明らかにしたが、実際にリパフスキイ自身もこれを「溢れ出る、中央に集まらない生を前にした恐怖」²⁹と表現している。彼にとってあらゆる恐怖は同じ原因にもとづくものであり、それは血が流れた時に感じる、「生が拡散する不安」³⁰であった。

リパフスキイに関する先行研究の多くは、そうした

恐怖を忌むものとして解釈しているが、拙稿で述べたように、リパフスキイ自身はその恐怖をむしろ求めており、³¹「その恐怖に肉薄し、存在は波であると実感することによって世界の本来のあり方を知ろうとした」³²のだった。確かに、リパフスキイは戸棚に言及しながら、そのことを端的に述べている。

「私」は固体の世界に住むのはうんざりだ。戸棚、扇風機、書齋、こういったものは必要だとも近いとも思わない。³³

ここで、『獣でなくて残念だ』の「私」は世界を流動体であるとした上で、自身もまたその流動体の一部として揺れる動きをしたいと考えていたこと、そして「私」にとってはむしろ、「未知であること」が恐怖だったことを思い出そう。リパフスキイにとっては流動体としての生の拡散は恐怖であるが、それをむしろ求めたいという強い気持ちがあった。³⁴ これに対して「私」は、リパフスキイの考えを受け継ぎつつも、それへの返答として、むしろ世界を知らないことにこそ恐怖を感じるという自身の考えを主張しているのである。

ただし「私」は、モノの存在について、リパフスキイのような周波数ではなく、ハルムスのような言葉による創造という考えを持っていた。ハルムスは戸棚を引き合いに出しながら、モノから日常的な意味が全て失われることによってモノそれ自体が立ち現れてくると主張したが、³⁵『獣でなくて残念だ』における「私」もまた、戸棚を通して、モノそれ自体について考察している。³⁶

私には恐ろしい、
二つの同じものを私が一瞥しても、
二つが異なるのに私が気づかないのが
そしてめいめいが一度だけ生きるのに気づかないのが。
私には恐ろしい
二つの同じものを私が一瞥しても
それぞれが互いに似ようと
頑張っているのを見なかったとき。
私はゆがんだ世界をみる
私は消されたリラの、ささやきを聞く
そこで文字の端をつかみ
私は戸棚という語を持ち上げる
今、私は戸棚をしかるべき位置に据える
それは固練りペーストの物体 (184)

後半を見ると、歪んだ世界からリラのささやき³⁷を

聞いて言葉をつまみあげるとあるが、ここで注目すべきなのは、「固練りペーストの物体」という流動体である。「私」は紫陽花やミズなどの背後には流動体としての世界があると考えたが、屋根という人工物が土に還るさまに着目したり、ここでもモノとしての戸棚を「固練りペーストの物体」と述べていることなどから、流動体を世界の根源そのものであると考えていることが読み取れる。イチンとヨワノヴィチは、ヴヴェジェンスキイにおける水は万物の根源ではなく、むしろ死と関連していたとしたが、³⁸ 少なくとも『獣でなくて残念だ』においては流動体こそ万物の根源なのであった。

しかし、リラのささやきを伴わないとき、すなわち言葉によって「固練りペーストの物体」を創り出したのではないとき、「私」は、ある二つのモノについて互いに区別がつかなくなっている。似ているというのは、ハルムスにおける「輪郭の意味（幾何学的）」³⁹ による判断であるが、そのようなときには個々のモノとしてとらえることができなくなっている。

また、二つのモノは互いに似ようと努力しているところがあるが、ここにはモノの存在をプロセスととらえる、リパフスキイと同様の考え方がある。『獣でなくて残念だ』の以下の場所において、言葉は固体としてのモノというよりは「出来事」という動きとなっている。

私は自分とともに森を散策に出よう
取るに足らない木の葉を観察しに。
それらの葉の上に
目立たぬ言葉を見つけられないのが残念だ、
出来事と呼ばれ、不死と呼ばれ、基本状態と呼ばれるような言葉を（184-185）

上の引用では、ペーストからモノを創り出す言葉は、不死とも呼ばれるという。流動体の世界から連続的に創造されたものを不死ととらえているのだが、ここからは、自分が死すべきものであることを嘆きながらも屋根の死に憧れていたというのと同じ考えが読み取れる。自分自身が不死というとき、自分もまた流動体となる。そして自己は統一的なものではなく、あたかも作品冒頭の獣のように、世界の中を複数の自己と別々に行動することができるのである。

「私」は普段から無意識のうちに、つまりは詩の創作としてではなく（リラのささやきを聞くことなく）、言葉によってペーストからモノを創り出している。しかしそれらは、ハルムスの言う「輪郭の意味（幾何学的）」によって汚されており、モノそれ自体として現

れてこない。そのためペースト（流動体）ではないものとしてモノが立ち現れることになるが、それは「私」にとっては、一瞬で死ぬものであった。「私」はハルムスの思想と同じように、詩、つまり言葉によって立ち現れたモノこそ、「一度だけ生きる」モノそれ自体であると考えていた。

このように「私」は、一方では哲学者としてのリパフスキイから世界観を受け継ぎ、他方でハルムスのような詩的手法によってモノそれ自体を目指した。ヴヴェジェンスキイは、軟体動物に感じる恐怖や流動体の世界についてリパフスキイと議論し、言葉によってモノそれ自体を創造できるという考え方についてハルムスと論じ合うなかで、『獣でなくて残念だ』を創作していったのである。

5. おわりに

以上の分析によって、『獣でなくて残念だ』には、自然を前にした人間の制約だけではなく、流動体としての世界という考え方が如実に現れていることが明らかになった。「私」は、リパフスキイと同様の世界観を持つ一方、言葉とモノについてはハルムスと共通する考察を展開していた。

本稿では、『獣でなくて残念だ』における「私」の考えに着目し、これをヴヴェジェンスキイの世界観と関連付けることには慎重であった。ヴヴェジェンスキイの哲学と関連させて論じるには、彼のひとつひとつの作品について、本稿のように緻密に分析する必要がある。同様に、チナリやオベリウーについてより深く理解するには、ハルムスやリパフスキイたちに関するさらなる考察も不可欠である。そうした研究については今後の課題としたい。

（ほんだ のぼる、東京大学大学院生）

注

¹ *Кобринский А.* (ред.) Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004.

² *Ичин К. и Йованович М.* Символика воды и огня в творчестве А. Введенского // *Ичин К. и Кудрявцев С.* (ред.) Поэт Александр Введенский: сборник материалов. М., 2006. С. 68.

³ この作品には正式な題がないため、本稿では冒頭の1行をもって題とする。なお、ドゥルスギンはこの作品を『絨毯、紫陽花』〈Ковер Гортензия〉と呼んでいる。*(Друскин Я. Звезда Бессмыслицы // Сажин В. (ред.) «... Сборнице друзей, оставленных судьбою». Том 1. М., 1995. С. 342.)*

- ⁴ *Мейлах М.* Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 33.
- ⁵ *Липавский Л.* Разговоры// *Сажин В.* (ред.) Исследование ужаса. М., 2005. С. 349. なお、本稿における日本語訳は断り書きのない限り拙訳による。
- ⁶ ドゥルスキンは、ヴヴェジェンスキイがこの作品を読む前に、ドゥルスキンに向かって「この詩は哲学論文であり、本当なら君が書くべきだった」と述べたとしている。*Друскин Я.* Звезда Бессмыслицы. С. 344.
- ⁷ ハルムスも自身のメモ帳に、この作品のタイトルなどの覚書を記している。*Жаккар Ж.-Ф. и Сажин В.* (ред.) Даниил Хармс. Записные книжки. Том 2. СПб., 2002. С. 86.
- ⁸ 「私」として語られる主人公は、獣でも驚でもなく、後にみるように虫や植物なども異なる。また、驚がまるで自分と対比するものかのように人間に思いを馳せていることから、「私」は人間であると考えていいだろう。もちろん、これをヴヴェジェンスキイ本人とすることはできない。本稿ではあくまでもヴヴェジェンスキイではなく「私」の立場を明らかにしていく。したがって、ヴヴェジェンスキイの世界観を示すのではなく、むしろ「私」を含むこの作品をどのように位置づけるかが考察の対象である。
- ⁹ ヨヴォヴィチは、この反復によって「私」の哲学的な熱狂がかきたてられていると指摘した。*(Йвович Т.* «Мне жалко что я не зверь...» А. Введенского// *Ичин К. и Кудрявцев С.* (ред.) Поэт Александр Введенский: сборник материалов. М., 2006. С. 176.) 他方でドゥルスキンは繰り返される行の関係を分析し、作品全体をフレーズが枠をなして囲っていることを明らかにした。*(Друскин Я.* Звезда Бессмыслицы. С. 342-344.) ビリューコフも同様の分析により、楽曲のような構造があるとしている。*(Бирюков С.* Поэзия русского авангарда. М., 2001. С. 128.)
- ¹⁰ リパフスキイは『会話』において、この作品は人間の本質の不完全さを嘆く詩であるとまとめている。*Липавский Л.* Разговоры. С. 348.
- ¹¹ *Йвович Т.* «Мне жалко что я не зверь...» А. Введенского. С. 172.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 174.
- ¹⁴ Там же. С. 175.
- ¹⁵ *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М., 2000. С. 118.
- ¹⁶ *Nakhimovsky A.S. Laughter in the Void* (Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1982), p. 159.
- ¹⁷ 以下、『獣でなくて残念だ』のテキストは以下から引用し、引用末に括弧でページ数を表記する。*Мейлах М.* Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2 т. Т. 1.
- ¹⁸ アルシンはおよそ 70 センチメートルであり、距離の測定には短すぎることから、地図などによる机上の測量だと見える。
- ¹⁹ 「私」は種でないことも嘆いていたが、種もまた流動体としての土の中にあり、そこから植物として地上に出ることになる。
- ²⁰ *Серебрякова Е.* «Ёлка у Ивановых» А.И. Введенского и «Приглашение на казнь» В.В. Набокова// *Ичин К. и Кудрявцев С.* (ред.) Поэт Александр Введенский: сборник материалов. М., 2006. С. 357.
- ²¹ *Семенова С.* Метафизика смерти и абсурда (Даниил Хармс, Александр Введенский)// *Метафизика русской литературы.* Том 1. М., 2004, С. 471-472.
- ²² 既に見たようにドゥルスキンはこの作品を『絨毯、紫陽花』と呼んでいた。実際にこのフレーズは作品中で前半、中盤、後半と3度にわたって登場している。
- ²³ 絨毯は、作品中では必ず紫陽花とともに登場する。これの意味するところは確認できないが、ペルシア絨毯などに見られるメダイヨンの形状を紫陽花に見立てたものと思われる。絨毯は柔らかいものであり、波うたせることも可能ではある。そうした点から考えれば、決して全体から無関係なモチーフではない。
- ²⁴ Там же. С. 73.
- ²⁵ *Липавский Л.* Разговоры. С. 336.
- ²⁶ Там же. С. 372.
- ²⁷ *Липавский Л.* О преобразованиях// *Сажин В.* (ред.) Исследование ужаса. М., 2005. С. 78. なお、訳は以下によった。本田登「レオニート・リパフスキイの「流動する世界」：『対話詩』の解釈を中心に」『ロシア・東欧研究』第35号、2006年、104頁。
- ²⁸ 前掲書。
- ²⁹ *Липавский Л.* Исследование ужаса// *Сажин В.* (ред.) Исследование ужаса. М., 2005. С. 30.
- ³⁰ Там же. С. 25.
- ³¹ 本田登「レオニート・リパフスキイの「流動する世界」」、102頁。
- ³² 前掲書、105頁。
- ³³ *Липавский Л.* Разговоры. С. 336.
- ³⁴ リパフスキイの初期作品『対話詩』に関する拙稿で、「何らかの超越的な視点に立って流動体としての世界を把握したいという詩人の「好奇心」が『対話詩』に込められて」と指摘した。(本田登「レオニート・リパフスキイの「流動する世界」」、107頁。) 本稿では割愛するが、『対話詩』は、主人公が自身の身体を拒み、むしろクラゲを求めるなど、『獣でなくて残念だ』とも比較しうる重要な作品である。
- ³⁵ *Сажин В.* (Ред.) Даниил Хармс. Полное собрание сочинений. Том 2. СПб., 1997. С. 305-307.
- ³⁶ ジャッカーはこの箇所について、「有用な機能を持たない言葉はそれ自体で独立し、それによってモノそれ自体として成立する」(*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда/Пер. С фр. *Перовской Ф.А.* СПб. 1995. С. 105) という、オペリウーに広く見られる考え方がヴヴェジェンスキイにおいて現れている例だと指摘した。
- ³⁷ リラは古代ギリシアの楽器で、一般的に詩才の象徴であ

- る。
- ³⁸ *Ицин К. и Йованович М.* Символика воды и огня... С. 74.
- ³⁹ 『ダニール・イワノヴィチ・ハルムスによって発見された対象と形』「Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом」では、「Начертательное значение

(геометрическое)»とある。*Сажин В.* (ред.) Даниил Хармс. Полное собрание сочинений. Том 2. СПб., 1997. С. 306. なお、ハルムスの当該作品については、以下の論文を参考にした。石橋良生「ハルムスにおける「リアルなもの」——連作『出来事』を中心に——」『ロシア語ロシア文学研究』第37号, 2005年。

Нобору ХОНДА

Мировоззрение лирического героя в произведении Александра Введенского «Мне жалко что я не зверь» (колыхание и текучесть мира)

В данной статье исследуется стихотворение Александра Введенского «Мне жалко что я не зверь» и рассматривается его философский смысл.

По мнению многих исследователей, в этом стихотворении дихотомия между человеком и природой показывает ограниченность человеческих возможностей. Однако данная статья показывает, что главная дихотомия этого стихотворения заключается в противопоставлении твердости, статики и изменчивости, колыхания. Лирический герой сожалеет, что он не колышется как, например, ветви или червь.

В произведении Введенского колыхание изображено как движение текучего тела. В этом проявляется мировоззрение лирического «я», для которого этот мир — текучее тело. Герой желает постигнуть мир и испытать смерть как слияние с текучим миром. Он боится такой смерти, при которой он не ощущает слияния с миром и которая символизируется камнем.

Такое мировоззрение имеет общность со взглядами Леонида Липавского, который рассматривает мир как текучее тело, а также с творчеством Даниила Хармса. В стихотворении «Мне жалко что я не зверь» лирический герой создает конкретное бытие из текучего тела мира словами, к чему также стремился Хармс в своих произведениях.

芥川龍之介とツルゲーネフ

—「山鳴」をめぐる芥川の読書経験から

初内裕子

日本におけるツルゲーネフ受容の推進力となったコンスタンス・ガーネットの英訳を芥川もまた所有し読みふけていた。¹しかし芥川自身の作品に立ち返ると『獵人日記』から借用した自然描写や『散文詩』『ポーシェの旅』などと響き合う表現が見受けられるに過ぎない。芥川はツルゲーネフを愛読しながらさほど影響をうけなかったのか、あるいは簡単にはわからない形で作品の深奥にツルゲーネフの痕跡が残っているのだろうか。芥川とツルゲーネフの関わりを検証するための第一段階として、本稿では「山鳴」(大正9年12月執筆, 10年1月『中央公論』に発表)をとりあげ、その執筆にむけて芥川がツルゲーネフ像をどのように組み立てていったのかを彼の読書経験から検証してみたい。

「山鳴」ではツルゲーネフとトルストイが主人公に据えられている。2年ぶりにヤースナヤ・ポリャーナを訪れたツルゲーネフはトルストイと共に山鳴獵に出かける。ツルゲーネフがやっと一羽の山鳴を仕留めた時、トルストイが自分の獵犬を放って獲物を回収しようとするが見つけれない。「獵犬が見落とすはずはないから撃ちそこなったのではないか」と言うトルストイと、「確かに撃ち落とされた」と反論するツルゲーネフの間に気まずい空気が流れる。家に帰ってからも話の糸口を掴もうとするツルゲーネフに対しトルストイは冷たい態度をとり続ける。ツルゲーネフは、トルストイとのこれまでの交友や過去の絶交などを淋しく思い返す。翌朝も二人はぎくしゃくしたままであったが、そこに子供達が山鳴を手にも朗らかに駆け込んでくる。彼等は、撃ち落とされて木の枝に引っかかっていた山鳴(そのため獵犬には発見できなかった)を見つけてきたのである。ツルゲーネフもトルストイも嘘をついていなかったとわかり、二人は気持ちよく大笑いした、という短篇である。

「山鳴」の成立についてはすでに先行研究²で詳しく論じられ、材源として二つの作品が指摘されている。即ちトルストイの次男イリヤ(Толстой И. Л.)による回想録とビリュコフ(Бирюков П. И.)³によるトルストイ伝である。芥川が読んだのはそれらの邦訳か英訳ということになるが、いずれの作品についても芥

川が用いた版までは確定されていない。そこで筆者は改めて芥川が使用した可能性のある版を検証し、その過程で「山鳴」の新たな材源を発見した。以下に具体的な検証過程とその結果を示したい。

1. イリヤによる回想録

「山鳴」にはイリヤの回想録を読まなくてはストーリーに組み込めなかった以下のようなエピソードが用いられている。

- (1)山鳴獵をめぐるツルゲーネフとトルストイのいさかい
- (2)村の子供達の独特な言い回し「白墨^{チヨオク}を食ひ欠きに行く」(bite off a piece of chalk)
- (3)トルストイの書斎の内装
- (4)ガルシンの奇妙な訪問

まず「山鳴」が発表された大正10年(1921年)までに刊行されたイリヤの回想録を示す。⁴

- (A) Отрывок из воспоминаний об отце // Русские ведомости. М., 1911. № 256 (6 ноября).
- (B) Отрывок из воспоминаний об отце // Лев Толстой и голод: Сборник. Нижний Новгород, 1912. С. 202-205.
- (C) Отрывок из воспоминаний об отце // Литературные вечера. Харьков, 1912. № 4. С. 203-207.
- (D) Из воспоминаний об отце // Русское слово. М., 1912. № 257 (7 ноября).
- (E) Мои воспоминания // Русское слово. М., 1913. Сентябрь: 29 (№ 224)
Октябрь: 3 (№ 227), 6 (№ 230), 10 (№ 233), 13 (№ 236), 16 (№ 238), 19 (№ 241), 23 (№ 244), 26 (№ 247), 30 (№ 250)
Ноябрь: 3 (№ 254), 7 (№ 258), 9 (№ 260), 11 (№ 262), 20 (№ 268), 27 (№ 273)
Декабрь: 4 (№ 279), 7 (№ 282), 11 (№ 285), 14 (№ 288), 17 (№ 290), 21 (№ 294), 28 (№ 298)

- (F) 播磨栖吉訳「子の見たるトルストイ」『新潮』
大正3年1月号
- (G) 播磨栖吉訳『子の見たる父トルストイ』新潮
社 大正3年
[播磨訳は (E) を底本とする。(F) は抄訳。
(G) は全訳と思われるが照合作業は未完。]
- (H) Мои воспоминания. Типография Т-ва И. Д.
Сытина. М., 1914.
- (I) *Reminiscences of Tolstoy by his Son Count
Ilya Tolstoy, tr. by George Calderon* (London:
Chapman and Hall, 1914)
[(H) が底本であると推測されるが、一部省
略箇所もある。]

(A)～(D) は断片的な記述、(E) である程度の分量となり、さらに内容を拡充して単行本としてまとめられたのが (H) である。上記(I)～(4)のエピソードを全て網羅しているのはロシア語オリジナル (H) と英訳 (I) だけであり、芥川が読むならば英訳ということになる。(I) は早稲田大学図書館および国立国会図書館に残されており、いずれも大正4年(1915年)に購入されていることから、「山鳴」執筆時には英訳が日本に輸入されていたことが確認できる。現在の所、1921年までに出版された英訳は (I) しか判明していない。

さらに今回、芥川が英訳を読んだと判断できる新たな根拠を発見した。それは芥川が手帳に残したメモ⁵なのだが、イリヤの回想録の内容に一致する上「山鳴」への準備ともなっている。

[芥川メモ]

Sergee (Seryosha)—sensitive. Ilya—14, sensuous. 女 Tanya (Tatyana)—16, 母似, 母型也. Lyof (Lyolya)—graceful. Masha (Maria)—十歳, weak and sickly, intelligent and ugly. Pietro.

[英訳(I) p1-5] (トルストイが1872年に子供の性格について書いた手紙。下線は引用者。)

Seryozha (Sergei) is clever; he has a systematic mind and is sensitive to artistic impressions [...] Ilya [...] Sensuous; [...] Tanya (Tatyana) is eight years old. Every one says that she is like Sonya [Sonyaは母の名:引用者] [...] The greatest pleasure that she has is to look after children. [...] Lyolya (Lyof) [...] Handsome, dexterous, good memory, graceful. [...] Masha (Mary) two years old, [...] A weak and sickly child. [...] Very intelligent and ugly. [...] Peter [...]

芥川はそれぞれの子供の特徴を英語でまとめており、英訳本を参照したと判断される。子供の年齢が一致し

ないが、英訳の年齢は手紙が書かれた1872年当時のもの、芥川のメモにある年齢は「山鳴」の舞台1880年に換算されたと考えればびたりとあう。芥川は執筆にあたり、それぞれの子供の年齢をきちんとイメージしたのであろう。

[芥川メモ] 村の子。Sheep Skin Jacketの匂。

[英訳(I) p11] When they came the front hall smelt of sheepskin jackets [...]

[芥川メモ] licorice (10 drops). 子供の咳。

[英訳(I) p7] When I coughed she gave me liquorice or King of Denmark drops [...] ten drops in a wineglass ["liquorice" は咳止めの薬:引用者]

[芥川メモ] Tolstoi. 仕事でさわがせぬ。子供の心を見ぬく。

[英訳(I) p7-8] When he was up in his study "working" one was not allowed to make a noise, [...] but when he looked me in the eyes he knew everything that I thought [...] he would see through you at once.

以上のようにメモそれぞれがイリヤの回想録からの抜粋となっている。芥川が英訳によるイリヤの回想録を読んでいたことは確実である。

2. ビリューフによるトルストイ伝

イリヤの回想録と共に「山鳴」の材源と目されているのは、トルストイと親交のあったビリューフによる「トルストイ伝」である。芥川自身の記述⁶から、彼がビリューフに触れていたことは確かである。先行研究では「山鳴」と「トルストイ伝」の共通エピソードが以下のように指摘されている。

(ア) ツルゲーネフが「たばこ臭いとパリの美人がキスさせてくれない」と語った。(実際は1878年のエピソードであるが、「山鳴」では1880年に設定された。)

(イ) 若きトルストイの放蕩、ツルゲーネフ宅での傍若無人ぶり

(ウ) フェート宅でのツルゲーネフとトルストイの衝突、絶交

(エ) ジョルジュ・サンドに対するトルストイの嫌悪感

(オ) トルストイの兄ニコライに対するツルゲーネフの敬慕

(カ) ツルゲーネフのトルストイ観 (ガルシンの回想による)

以上のような両者の交友をビリューコフの「トルストイ伝」からピックアップして「山鳴」の肉付けを行ったというのが先行研究の指摘である。ではビリューコフについても1921年までに刊行された版を確認する。⁷

- (J) Лев Николаевич Толстой. Биография. Т. 1. М., 1906.
- (K) *Leo Tolstoy, his Life and Work. V. 1, Childhood and Early Manhood* (New York: C. Scribner's Sons, 1906)
- (L) *Leo Tolstoy, his life and work. V. 1, Childhood and early manhood* (London: William Heinemann, 1906)
[(K) (L) は (J) を底本とすると思われる。]
- (M) Лев Николаевич Толстой. Биография. Т. 2. М., 1908.
- (N) Лев Николаевич Толстой. (К 80-летнему юбилею): Краткий биографический очерк. М., 1908.
- (O) Краткая биография Льва Николаевича Толстого // Л.Н. Толстой. Биография, характеристики, воспоминания. (Жизнь. Личность. Творчество.) Сборник статей. М., 1910. С. 13-86.
- (P) Лев Николаевич Толстой: краткий биографический очерк. М., 1911.
- (Q) Лев Николаевич Толстой. Биографический очерк для семьи и школы. М., 1911.
- (R) Краткая биография Льва Николаевича Толстого // Толстой Л.Н. Собрание сочинений. М., 1911.
- (S) Лев Николаевич Толстой. Биография. Т 1, 2-е изд., испр. и доп. М., 1911.
- (T) *The Life of Tolstoy* (London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell and Company limited, 1911)
[ロシア語からの翻訳と明記されているが底本は不明。ビリューコフの序文付き。]
- (U) Лев Николаевич Толстой. Краткая биография. М., 1912.
- (V) 水島耕一郎訳『トルストイ全伝』内外出版協会 明治45年7月
[(T) の翻訳]
- (W) Лев Николаевич Толстой. Биография. Т. 2, 2-е изд., испр. и доп. М., 1913.
- (X) 相馬御風訳「トルストイ伝」『早稲田文学』大

正5年10月号-12月号

(Y) 相馬御風訳『トルストイ伝』新潮社 大正6年

[(X) (Y) は (T) の翻訳。(X) は未完。]

(Z) Л.Н. Толстой. Биография (в 3 томах), изд. 3-е. Берлин, 1921.

ロシア語オリジナルで詳細な内容を含むまとまりを持った伝記は (J) (M) (S) (W) (Z)。まず初版1巻が (J), 2巻が (M) として、ついで二版1巻が (S), 2巻が (W) としてロシア国内で刊行され、新たに第3巻を加えてベルリンで刊行されたのが (Z)⁸ である。それ以外のロシア語版は略伝であり、内容の分量も少ない。芥川がビリューコフ本を使用したならその伝記に (ア)~(カ) のエピソードが含まれていないが、全てのエピソードを網羅しているのは芥川には読めないロシア語版 (Z) のみであり、人の助けを借りて読んだとしても1921年1月に発表された「山鳴」の執筆に (Z) は間に合わない。複数の英訳・邦訳からエピソードをピックアップしたとしても、(ア) だけはいずれの訳本にも含まれていない。そうするとビリューコフ本が「山鳴」の肉付けを全面的に背負っていたとは言えなくなる。芥川がビリューコフに触れていたとしても、エピソード (ア) を採取できる他の文献にも接していたはずである。あるいは「山鳴」執筆時点でまだビリューコフ本を読んでいなかったという可能性もゼロではない。というのも注6に示したように、芥川によるビリューコフへの言及はいずれも「山鳴」刊行後になされているからである。

3. モードによる「トルストイ伝」

ここで、ビリューコフ本に代わる、あるいは補完する新たな材源として注目したいのが、芥川が個人で所有していたアイルマー・モード Aylmer Maude (1858-1938) によるトルストイ伝 “*The Life of Tolstoy/ First Fifty Years*” (London: Archibald constable and Co. Ltd., 1908)⁹ である。英国人モードは留学とビジネスでのロシア滞在を経験し、1888年にトルストイの知遇を得てからモスクワとヤースナヤ・ポリャーナで親しくつき合った人物であり、ビリューコフとも友人であった。

まずこの本には、エピソード (ア) を含む全てのエピソードが記載されている。また芥川による書き込みが多く、精読した跡がうかがわれる。さらに大正9年10月1日付一まさに「山鳴」を執筆していた時期一の小島政二郎宛書簡に芥川は「病中大にトルストイ

を研究して大分通になりました あいつは欧羅巴漫遊中学校ばかり見て歩いた教育狂です」とあり、モード本でトルストイの訪欧が描かれた章(213頁)に残されている「**学校バカリストアルクニハ驚ク**」という芥川の書き込みと対応する。つまり大正9年末の「山鳴」執筆にむけて芥川はモード本を熟読していたと推測されるのである。では芥川の書き込みの中から、ツルゲーネフに関わる記述を検討したい。¹⁰ 芥川の書き込みは太字で全文を、傍線部分は一部省略した形で記す。

書き込み1 (p.140)

1855年当時、トルストイはペテルブルグのツルゲーネフ宅に滞在し連日放蕩を繰り返していたが、トルストイの才能を高く評価していたツルゲーネフは彼を受け入れていた。ある日、フェートはネクラソフの家で両者の口論を目撃する。トルストイは「あなたの言う信念とはまるで信念ではない」と攻撃し、激昂したツルゲーネフは「ここは君のいる場所ではない、B夫人のサロンへ行くがよい」と言い返した。するとトルストイはさらに「私がどこへ行くべきか、あなたの指図はうけない」と反撃した。これは一頁ほどの描写なのだが、この頁の余白に

トルストイの気もちもツルゲネフの気もちもよくわかる カルテユアはツルゲネフの方ひろかりし故その点トルストイは圧迫を感じ トルストイの無法に強き性格はツルゲネフに圧迫を感じしめしならんと書き込まれている(本稿末の写真参照)。芥川の言う「カルテユア」の意味は、次の短文から推察される。「菊池 [= 菊池寛] と一しょにみると、何時も兄貴と一しょにゐるやうな心もちがする。[中略] この兄貴らしい心もちは、勿論一部は菊池の学殖が然しめる所にも相違ない。彼のカルテユアは多方面で、しかもそれぞれに理解が行き届いてゐる。が、菊池が兄貴らしい心もちを起させるのは、主として彼の人間の出来上ってゐる結果だらうと思ふ。」(「兄貴のやうな心持」『新潮』第30巻第1号 大正8年1月)

菊池寛の広く行き渡った学殖が兄貴の資格たるものであるが、それ以上に人間性が安心感をもたらすといった文脈であり、「カルテユア」とは「教養」をさしているようである。ツルゲーネフの繊細で幅広い教養と、トルストイの野性的な力を対比させ、互いが相手に圧迫感を感じさせていると、芥川は理解している。ここで注意したいのは、目撃者フェートはトルストイに同感を覚えていたと書かれているにも関わらず、芥

川自身の共感はトルストイ一方にふられることがなく、中立の立場から両者を分析している点である。

書き込み2と傍線 (p.142)

『同時代人』誌メンバーの前でトルストイがジョルジュ・サンドへの嫌悪を激しく語る半頁ほどの記述に傍線を引き、

Tolstoi and Sand

と書き込んでいる。

書き込み3と傍線 (p.143)

有名な彫刻家の家でゲルツェン作品が朗読されていた時、トルストイがゲルツェンを批判した場面に傍線がひかれ、

Tolstoi and Herzen

と書き込まれている。さらにこの記述に連なるツルゲーネフの言葉にも傍線が伸びている。()内は拙訳、以下同様。

'In Tolstoy the character which afterwards lay at the base of his whole outlook on life early made itself manifest. He never believed in people's sincerity. Every spiritual movement seemed to him false, and he used to pierce those on whom his suspicion fell with his extraordinarily penetrating eyes'

(「トルストイには後に彼の人生観の基盤となる性格が早い時期から明白に現れていた。彼は他者に真実を見ようとしなかった。いかなる精神的な活動も彼にとっては嘘臭く思われ、自分が疑いをかけた人間に異様に突き刺すような眼差しを注いだ。)」

書き込み2, 3と傍線部分から、トルストイにとってはいかなる権威も存在しないこと、『同時代人』誌同人の中でも特にツルゲーネフがトルストイの攻撃的になっていたことを芥川は読みとったであろう。

書き込み4と傍線 (p.155-156)

ツルゲーネフのトルストイ宛て書簡(1856.11.16付)に傍線がひかれ、

28才

ツルゲネフの心情目睹すられし

という二つの書き込みが残されている。少々長くなるが、書簡の一部を引用する。

I feel that I love you as a man (as an author it needs no saying); but much in you is trying to me, and ultimately I found it better to keep at a distance from you. When we meet we will again try to go hand in hand - perhaps we shall succeed better; for strange as it may sound, my heart turns to you when at a distance, as to a brother: I even feel tenderly towards you. In a word, I love you - that is certain; [...] My

things could please you and perhaps have some influence on you, only until you became independent. Now you have no need to study me; you see only the difference of our manners, the mistakes and the omissions; what you have to do is to study man, your own heart, and the really great writers. I am a writer of a transition period - and am of use only to men in a transition state.

(私はあなたを人間として愛している一作家としては言うまでもありません—と感じています。しかしあなたの中の多くのことが私には気詰まりであり、結局私はあなたと距離を置いた方がよいと判断しました。次の機会にはもう一度協調するよう試みることにしましょう。おそらくうまくいくと思います。変に聞こえるかも知れませんが、こうして離れていても私の心は兄弟のようにあなたのもとへと馳せるのです。あなたに対して優しい感情さえ感じます。つまり私はあなたを愛している、それは確かです。[中略] 私の作品があなたを喜ばせ、もしかしたら多少影響を及ぼしたかもしれないのは、あなたが一人前になるまでのことです。あなたは既に私から学ぶことはありません。あなたの目に映るのは私たちの表現方法の違いや、私の失敗や至らなさだけです。あなたがすべきことは人間を、あなた自身の心を、そして真に偉大な作家達を研究することです。私は過渡期の作家であり、過渡期にある人々だけに役に立つ作家なのです。)

書き込みの「28才」とは当時のトルストイの年齢である。ここで芥川が「目睹」せずにはいられないのは、トルストイの才能を高く評価しているにも関わらず、本人と相対すると気詰まりを感じてしまうツルゲーネフの心情であり、自分を越えて成長しているトルストイに向けられたはなむけを思わせるようなツルゲーネフの言葉である。

傍線 (p156)

さらにツルゲーネフの1856.12.8付けトルストイ宛て書簡にも傍線が付されている。その書簡でツルゲーネフはトルストイが『ファウスト』について書き寄越した友好的な手紙に大きな喜びを感じたことと、二人の間に横たわる「峡谷」を越えて手を握りあえそうだと述べている。その上で熱狂的な人間(当時トルストイが親しくなったドルジーニン)にのみ込まれてしまわないよう、慎重に言葉を選んで忠告している。

以上のような書き込みや傍線を施しながら、芥川は、会うと反発しあってしまう二人の作家の奇妙な交友や、

10才年上でありながら諍いから先に手をひいて関係をこわさずにおこうとするツルゲーネフのデリケートな態度を読みとっている。

4. ツルゲーネフへの共感

「山鳴」執筆にあたり、芥川はイリヤの回想録に記されたエピソードを材源とし、モードのトルストイ伝によって肉付けを行ったことが確認できた。ここで物語の骨子となったイリヤの回想録に戻りたい。山鳴獵のエピソードが描かれている「第17章ツルゲーネフ」の冒頭で、イリヤは自分が生まれる前から続く父トルストイとツルゲーネフとの不和の原因を推察している。文学に専念するようトルストイに忠告しながら受け入れられなかったという事情がツルゲーネフにはあり、またトルストイはツルゲーネフの寛大で謙虚な気持ちをわかろうとしない気性であったことをイリヤは原因の一つと考えている。その推測の過程でイリヤはツルゲーネフのトルストイ宛て書簡(1856.9.13)を引用しているが、その引用に問題が潜んでいる。ツルゲーネフ全集では«Вы сами слишком проникательны, чтобы не знать, что если кому-нибудь из нас двух приходится завидовать другому, то уже наверное не мне.»(Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма, Т. 3. М., 1987. С. 125. 下線は引用者)となっており、トルストイ書簡集(Переписки с русскими писателями. М., 1987. С. 84.)でも同様である。「что」以下をそのまま読み下すと「私たちのどちらかがもう一方を羨むことになったとしても、それはたぶん、私ではない(=私ツルゲーネフがあなたに嫉妬することはない)」となるが、「уже」の収まりが悪く、あるいは「どちらかがもう一方を羨むことになったとしても、あなた(トルストイ)が羨む相手はもはや私(ツルゲーネフ)ではないだろう」という意味にも受け止められ、解釈が分かれるところである。この書簡をイリヤは«Вы сами слишком проникательны, чтобы знать, что если кому-нибудь из нас двух приходится завидовать другому, — то уже наверное не вам мне.»(文献(H) p141)と引用しており、それははっきり「あなた(トルストイ)が私(ツルゲーネフ)を嫉妬することなどない」という読み方をしていたためであろう。"従って芥川が読んだ可能性の高い文献(I)でも“You are too penetrating not to know, that if either of us has cause to envy the other, it is certainly not you that have cause to envy me ..." (p164)と訳されている。さらにイリヤは山鳴獵のエピソードの中でもトル

ストイが猟に成功する一方でなかなか運がめぐってこないツルゲーネフについて、*«Ivan Sergeevitch had no luck and was envying my Father's good fortune all the time.»*¹² とのべている。イリヤの目にはツルゲーネフは「トルストイを羨望する存在」として映っていたのである。

しかし「山鳴」におけるツルゲーネフはイリヤの描き出すツルゲーネフ像とは異なる。芥川は作中でツルゲーネフに「リヨフ・ニコラエキツチは鳴打ちでも、やはり私を負かしさうです」と語らせており、それはツルゲーネフが「作家としてもトルストイが勝っている」と告白したことになるのだが、その言葉があっても「山鳴」のツルゲーネフには卑下も嫉妬も感じられない。トルストイの才能に感嘆しつつ、その強烈な自我をぶつけられ子供のように困惑するツルゲーネフが描かれているのである。

芥川がトルストイに対し複雑な畏敬の念を抱いていたのは周知の事実である。しかし「山鳴」におけるツルゲーネフは「人間トルストイ」を描き出すための単なる対比人物として設定されているのではない。それどころか、トルストイの描写は多くの場合ツルゲーネフの目を通した形になっており、万能であるはずの語り手がのぞき込み描き出すのはツルゲーネフの心の方なのである。父をこよなく尊敬する息子イリヤの回想録、そしてトルストイの信者ともいえるモードが記したトルストイ伝を読みながら、芥川がなおツルゲーネ

フの心情を読み解こうとした点に、芥川のツルゲーネフに対する親近感が見て取れるのである。¹³

(もみうち ゆうこ、早稲田大学)

注

¹ 芥川が所蔵していたツルゲーネフ集は以下の通り（日本近代文学館所蔵）。

Ivan Turgenev, *Novels, tr. from the Russian by Constance Garnett*. (London: Heinemann) Vol. 3 On the Eve. 1906. / Vol. 4 Fathers and Children. 1910. / Vol. 5 Smoke. 1906. / Vol. 6-7 Virgin Soil. 1906. / Vol. 8-9 A Sportsman's Sketches. 1906. / Vol. 10 Dream Tales and Prose Poems. 1906. / Vol. 11 The Torrents of Spring, etc. 1919. / Vol. 12 A Lear of the Steppes. 1906. / Vol. 13 The Diary of a Superfluous Man, etc. 1906. / Vol. 14 A Desperate Character, etc. 1906. / Vol. 15 The Jew, etc. 1906.

(欠本 vol. 1 Rudin vol. 2 A house of Gentlefolk)

芥川によるツルゲーネフへの言及は「私の文壇に出るまで」（『文芸倶楽部』第2年第8号 大正6年8月）、「小説を書き出したのは友人の煽動に負ふ所が多い」（『新潮』第30巻第1号 大正8年1月）、「文芸鑑賞講座」（『文芸講座』第2, 5, 12号 大正13年10, 11月, 14年4月）, 書簡（明治43年4月23日山本喜譽司宛/明治43年9月1日西村貞吉宛/明治44年7月18日山本喜譽司宛/大正2年8月12日浅野三千三宛/大正6年9月13日菅忠雄宛）などに見られる。また作品「大導師信輔の半生」（『中央公論』第40年第1号 大正14年1月）でも主人公が『獵人日記』の英訳を読んでいる。以下、芥川作品は『芥川龍之介全集』（岩波書店 1977-78年）から引用するが、各記事の出典は初出を示すこととする。

² 「山鳴」の材源に関する主要先行研究は以下の通り。

Фельдман Н. Акутагава: Новеллы. М., 1959.

吉田精一「近代文学注釈大系 芥川龍之介」（有精堂 1963年5月）

柳富子「山鳴——芥川のトルストイ認識の一側面——」

（『芥川龍之介作品研究』〈近代文学研究双書〉八木書店 1969年5月）

佐藤清郎「ツルゲーネフと芥川龍之介——ふたたび『山鳴』の材源について——」

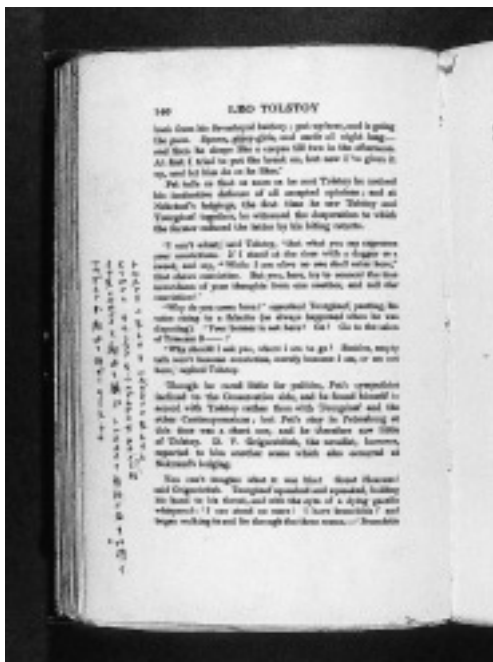
（『窓』No.47 ナウカ 1983年12月）

Фельдман は「山鳴」を含む芥川作品を翻訳し、注釈でイリヤの回想録とビリュコフのトルストイ伝に言及している。吉田精一は早い時期からビリュコフのトルストイ伝を「山鳴」の材源として推測している。両者の主張を踏まえた上で、「山鳴」成立の可能性を細部に渡って検証したのが柳富子である。佐藤清郎は「山鳴」とイリヤの回想録との関連を詳細に論証している。

³ «Бирюков» は「ビリュコフ」と発音される場合が多いが、本人が自分の姓は「ビリュコフ」であると述べたという原久一郎の記述（『大トルストイ I』勁草書房 1968年6月 訳者あとがき 510頁）に従う。

⁴ イリヤの回想録のうち（A）～（E）は現在の所国内で確認

参考 芥川によるモード本への書き込み（日本近代文学館所蔵）



- できず、トルストイ博物館副館長ブルラーコワ女史に調査を依頼した。仏訳・独訳については芥川が読んだ可能性が低いと割愛する。
- ⁵ 「手帳 (三)」『芥川龍之介全集』第12巻485頁 岩波書店 1978年
- ⁶ 「文芸的な、余りに文芸的な」(『改造』第9巻第4, 5, 6, 8号 昭和2年4, 5, 6, 8月)
「侏儒の言葉」(『文芸春秋』第5年第10, 12号 昭和2年10, 12月)
- ⁷ ビリューコフ本の確認に際してもブルラーコワ女史にご協力いただいた。筆者が現在までに国内で所在を確認できたのは (K) (L) (O) (P) (T) (U) (V) (X) (Y) (Z)。
- ⁸ 夫人ソフィアの死去 (1919年) によって、3版 (Z) はそれまで公開が禁じられていたトルストイの最初の許嫁ヴァレーリヤ・アルセーネヴァに宛てた手紙が掲載されるようになった。また原久一郎の一大翻訳『大トルストイ伝』(新潮社1-3巻 大正15年-昭和3年)もこの(Z)を底本としている。
- ⁹ これは伝記の前半部分で、第二巻 “*Later years*” も1910

- 年に出版されているが、芥川蔵書に残されているのは前半の1冊のみ。芥川の所蔵本は購求年月日不明であるが、早稲田大学所蔵の同じ本は明治43年8月購求である。
- ¹⁰ その他の書き込みについては拙論「『トルストイ伝』と芥川龍之介の書き込み」(『緑の杖』第6号 日本トルストイ協会 2009年3月)を参照されたい。
- ¹¹ 現行版 (Толстой И.Л. Воспоминания. М., 1969. С. 149) では正確な引用 (не мне) に直されている。
- ¹² ロシア語版 (Н) (p147) ではこの文章の後 «Даже в таких мелочах ему везет.» (こんな些細な事でも彼(トルストイ)はついている)とツルゲーネフが言ったとイリヤは述べており、ツルゲーネフがトルストイを羨む様が一層はっきりと描かれている。英訳ではこの一文はなぜか省かれている。
- ¹³ 「山鳴」の材源としては夫人ソフィアやイリヤ以外の子供による回想録との照合も必要だと考えられるが、今後の課題とする。また英訳本調査も引き続き行うつもりであるが、今回記載した文献以外の存在をご存知の方がいらっしゃったら、ご教示をお願いしたい。

Юко МОМИУТИ

Акутагава Рюносукэ и И. С. Тургенев: о материалах для рассказа «Вальдшнеп»

Чтобы выяснить, откуда Акутагава получил материалы для своего рассказа «Вальдшнеп» (1921), в котором он описывает ссору между Тургеневым и Толстым, автор проверил английские и японские переводы предполагаемых источников «Вальдшнепа». В результате стало ясно, что, во-первых, Акутагава, вероятно, использовал английский перевод воспоминаний Ильи Толстого «*Reminiscences of Tolstoy*» (1914). Во-вторых, написанная Бирюковым биография Толстого, которую до сих пор считали одним из источников «Вальдшнепа», не могла служить источником, Акутагава же скорее всего использовал биографию «*The life of Tolstoy/First fifty years*» (1908), написанную Aylmer Maude.

У Акутагавы книга Maude была в личном пользовании, и на полях этой книги он сделал много заметок, которые показывают, что Акутагава следил за Тургеневым, читая биографию Толстого. Акутагава представлял обоих писателей героями «Вальдшнепа», но Толстой в этом рассказе всегда изображался глазами Тургенева. Для Акутагавы было важно углубиться в душевное состояние Тургенева. В своем рассказе Акутагава выражает глубокую симпатию к Тургеневу.

スヴァートキの占いと蒸風呂小屋の妖怪バンニク信仰

山田 徹也

はじめに

一般的に新たな年の始まりは民衆暦において大きな意義を有し、ロシアにおいても例外ではない。旧暦12月25日¹の降誕祭^{クリスマス}から1月6日の洗礼祭(主顕節)までの12日間はスヴァートキ^{スвятки}と称され²、謝肉祭や復活祭、またセミークや聖神降臨祭、そして聖ヨハネ祭といった祭日と共に、年間でも大きな祝祭の行われる時期のひとつである。また、年末から年始にかけて祭日が集中しているスヴァートキは、境界的な時間である。スラヴの民間信仰においてこのような境界的時間は悪魔や妖怪等の活動が活発化する時期とされ、特に冬至の降誕祭と夏至の聖ヨハネ祭において妖怪などが出現するとの民間信仰が多い。これに関しては冬至や夏至がキリスト教以前の異教において重要な祭日であったためそれを駆逐する目的でここに降誕祭と聖ヨハネ祭が設定されたとの指摘もある³。

スヴァートキは、降誕祭と洗礼祭という祭日によって区切られているが、キリスト教以前に存在していた異教的な儀礼の要素を現代に至るまで色濃く残す。例えばスヴァートキの期間中に人々が悪魔や死人⁴、山羊や熊などの動物に仮装して練り歩いたり、未婚の女性達と若者達が集まって、異教的な様々な遊戯を愉しむ風景は広くロシアにおいて観察されたが、教会はこうした行為を異教的であり、穢れていると非難した。またスヴァートキに行われた占い^{гадание}も異教的行為とされていた⁵。この占いが悪魔や妖怪に自らの運命を教えてもらうという形で行われていたからである。

ロシア式蒸風呂小屋^{バーニャ}に棲む妖怪バンニク^{банник}もまたスヴァートキの占いに用いられる超自然的存在である⁶。彼が棲むとされる蒸風呂小屋は、建物の中では最も占いに適していると考えられ、バンニクが登場するスヴァートキの占いの怪異譚が数多く採録されてきた。また蒸風呂小屋は水辺に建てられる。水中はしばしば妖怪たちの棲む異界やあの世のイメージと結びつき、水辺に位置する蒸風呂小屋は現世と異界の境界的な空間とされ、異界の存在である悪魔と契約を結ぶ場所であるとも、あるいは妖怪達の集まる場所とも考えられた⁷。

バンニクも含めロシアの妖怪は、元々キリスト教受容以前に存在していた異教の中で信仰されていた精霊等がキリスト教によって零落させられたものであり、基本的にはキリスト教徒に対しては敵対的な性格を持つとされる。しかし彼らは完全に敵対化したわけではなく、現在においても聖と邪の2面性を持ち、水の妖怪^{ヴォヂャノイ} ^{водяной}であれば漁労の仕事を助ける、森の妖怪^{レーシイ} ^{леший}であれば放牧の手伝いをするとといった援助者的側面も持つ。バンニクも同様である。バンニクは家屋に棲むとされる様々な妖怪達の中で最も人間に敵対的な性格の持ち主であるとされ、深夜、蒸風呂小屋に入ってきた人間を殺すとも、あるいは生まれたばかりの赤ん坊を攫い、代わりに自分の子供を置いていくとも考えられた。しかし、スヴァートキの占いにおいてはただ単に人間に危害をもたらす存在としてではなく、人が望めばその人物の運命を教える存在としても考えられた⁸。

本論では、19-20世紀において採録された資料をもとに、スヴァートキという祭日期間の特異性と共にバンニクが20世紀においても何故スヴァートキの占いでは運命の告知者として考えられたのかを考察していく。

1. スヴァートキの占い

1-1

伝統的な占いは、悪魔や妖怪達に対して運命を告げるように頼むという形式で行われる。彼らが棲むとされる穢れた場所、具体的には氷穴、井戸、橋、十字路、蒸風呂小屋、穀物乾燥小屋⁹、空き家といった場所が占いの行われる場であった¹⁰。また占いが行われた蒸風呂小屋、穀物乾燥小屋、空き家といった建物の中でも、蒸風呂小屋は特に穢れているとされ、占いを行うための最適な場所だと考えられていた。例えばこうした占いにおける蒸風呂小屋の優位性については、「女の子たちで占いをやったもんだよ。スヴァートキにさ。絶対に真夜中に蒸風呂小屋の中でやらなきゃいけないだ¹¹」というシベリアの記録からも明らかであろう。また、ロシアの蒸風呂小屋文化に関して論じたB.A. リピンスカヤ編『ロシアの民衆文化における風呂とベ

チカ』においても占いと蒸風呂小屋の関係について、同様の指摘がなされている。¹²

占いの内容は、2つに大別される。ひとつは未来の結婚相手や結婚生活について未婚の女性が占うものであり、¹³ もうひとつは新しい年における収穫や家畜の出産などの農業生活に関する占いである。¹⁴ 特にスヴァートキでは前者の結婚に関する占いが主に行われ、また占いの方法も多様である。¹⁵ 例えば有名な「皿下の歌 подблюдные песни」と呼ばれる占いははじめとして、代表的な占いとしては、鐘の音や動物の鳴き声などを聞いて、未来の結婚の吉凶や夫の性格などを判断する占いがある。またそれ以外にも「夫となる定めの人よ суженный-ряженный」と未来の結婚相手に呼びかけながら、夕食のパンを切った際の最初の一切れを枕の下に入れて寝ると夢にその男性が現れるといった夢占い、蠟や卵白などを垂らし、落ちた形で未来を判ずるといった占いなどもある。また鏡を使い、そこに未来の夫を映し出そうとする占いも非常に盛んに行われた。

基本的にこうした占いの前には悪魔や妖怪から身を護ってくれる十字架などは体から外す必要があった。また占いを行う前にはあらかじめ円を描いて悪魔が占いを行った人間に害を及ぼさないように結界を張ることもあった。その時には例えば「悪魔は円の中に、神様は円の外に」あるいは「悪魔は円の中に、私は円の外に」¹⁶ と唱えられることもあった。そしてこうした準備の後に「夫となる定めの人よ」と述べ、それを契機として超自然的存在を呼び出すのである。現れた超自然的存在は、基本的には悪魔 чёрт, бес であるとされる。また占いの結果が出た後は「チュール Чур！」と言って魔除けを行わなければならないとも、すぐに占いを終わらせなければいけないともされた。さもなければ占いを行った人間が悪魔に危害を加えられると考えられたからである。こうした占いの際には、常に一定の危険性が意識されていたのである。¹⁷

1-2

スヴァートキは婚礼と強い繋がりを持つ。スヴァートキには若い男女の集まる娘宿 посиделки, беседы が開かれる。スヴァートキ期間以外の娘宿では未婚の女性が自分の家の仕事を携えて、娘宿に集まったが、この時期の娘宿では仕事をするのではなく、若い男女が純粋に娯楽のためだけに集まった。そのためこのスヴァートキ期間は「若者たちの祭日 молодежный праздник」という別称もあった。¹⁸

ロシアの冬季儀礼に関する詳細なモノグラフを書い

た B.I. チーチェロフが、この娘宿について

青年男女の多くにとって見合いや将来の花婿と親しくつきあう場として役立っている。このためスヴァートキの2, 3週間後には仲人が娘の家に姿を見せて酒を酌み交わす。スヴァートキから謝肉祭までは男女の縁組をまとめるには最良の時期と考えられていた。¹⁹

と指摘しているように、スヴァートキは、スヴァートキ直後からマースレニツァまでの結婚シーズンの開始時期であり、そもそも結婚に至る前段階にあたっていた。²⁰

このような時期に結婚に関する占いが行われたのは当然であろう。19世紀から20世紀の結婚に関する占いはスヴァートキに最も盛んに行われ、またその種類も豊富である。²¹ また、通過儀礼という観点から優れた多くの研究を発表している T.A. ベルンシュタムは、スヴァートキに行われる若者達の最後の娘宿を未婚から既婚の状態へと移行する通過儀礼としての婚礼の始まりと見なしている。²²

以上のようにスヴァートキという期間は、そもそも婚礼の前段階にあたり、そのために結婚する運命の相手は誰か、あるいはどのような結婚生活を過ごすことになるのかというこの時期に最も関心のあるテーマについて占いが行われた。こうした占いもまた未婚から既婚にいたるための通過儀礼としての婚礼と共に考えなければならないことは明らかであろう。

2. スヴァートキにおけるバンニク信仰

2-1

家屋の妖怪信仰については、既に M. ヴラソヴァ、H.A. クリニチナヤ、Э.В. ポメラントツェヴァといった研究者達による多くの先行研究があり、またスラヴ民族全体に関しては事典『スラヴの古代』に詳しい。²³

家屋の妖怪は、建物ごとに異なる妖怪が存在するとされており、個々の建物を司る。例えばバンニク банник はバーニャбня と呼ばれるロシア式蒸風呂小屋に棲むモノである。彼以外には母屋 дом に棲み、家畜小屋にも現われるドモヴォイ домовой という家屋の妖怪がいる。家屋の妖怪達の中でもドモヴォイは、農家において人間が寝起きをする母屋と生産手段として重要な家畜小屋の両方を統べる妖怪として考えられており、バンニクと共に家屋の妖怪の中で最も代表的な存在である。また彼ら以外の家屋の妖怪としては、家畜小屋 двор の妖怪でドモヴォイとしばしば同一視

されるドヴォロヴォイ дворовой, 穀物乾燥小屋 овинに棲むとされるオヴィンニク овинник という妖怪がいる。また打穀場 гумно の妖怪グメンニク гурменный, 穀物乾燥場 рига の妖怪リジヌイ рижный もいる。このように家屋の妖怪は建物毎に存在すると考えられ、その建物そのものを司る存在でもある。そのために彼らはその棲むとされる建物の主^{ぬし} хозяин とも呼ばれる。²⁴

彼らの内、ドモヴォイだけは例外的に人間に対し友好的であるとされ、母屋に住む人間と家畜の護り手としても考えられているが、²⁵ 妖怪は基本的に人間に危害を加える存在であり、特にバンニクやオヴィンニクは人間を殺すこともある極めて危険な存在であると恐れられた。しかし人間に危害を加えるとされている家屋の妖怪も彼らに敬意を持って接し、供え物をするなど礼をつくせば人間の手助けをしてくれることもある。この点で絶対的な悪とされ、忌避される存在でしかない悪魔と上述の妖怪達は異なる。例えば、ドモヴォイ、ドヴォロヴォイには家畜の健康が祈られた。またオヴィンニクやグメンニク、リジヌイには脱穀などを終えた時、無事に作業が完了できたことを感謝すればその後には火事などの事故が起きないとされた。²⁶

2-2

バンニクの人間に対する危害は、主に蒸風呂小屋における蒸気浴と結びつく。例えばバンニクは、人間が蒸風呂小屋で2回蒸気浴を行うと、3回目は自分の番だと考え、その禁忌を破り、邪魔をする人間を殺すと考えられた。また真夜中に蒸風呂小屋で蒸気浴をしようとする人間を殺してしまうとも^{おそ}畏れられた。しかし上述のようにスヴァートキの占いに関しては例外であり、占いは深夜に行われるが許されるものと考えられていた。²⁷

バンニクの棲む蒸風呂小屋では既に述べたような鏡を用いた占い、蠟の落ちた形を見る占いなどの様々な種類の占いも行われたが、次のような占いもまた広く行われた。²⁸

北ロシアでは、未婚の女性が真夜中に蒸風呂小屋へ行き、スカートの裾を頭までめくる。そしてお尻を出し、その姿のまま後ろ向きに蒸風呂小屋に入る。またそのとき蒸風呂小屋に入りながら「夫が金持ちなら、(私のお尻を一引用者)毛むくじらの手で叩いて」と言う。もし体に(バンニクの一引用者)ふさふさした毛の生えた手が触ってくるようであれば金持ちの男と、またもし毛のないすべすべの硬い手で触ってきたら、貧乏で凶暴な男と結婚するという意味になる。また手が柔らかければ夫は優しい性格をして

いるという意味である。²⁹

上記の方法以外にも「煙突に手を入れ、もし毛の無い手が、占いをしている女の子の手をつかんだならば、未来の花婿は貧しいという意味で、もし手が毛深ければ、それは花婿が金持ちであるという意味である」³⁰ というように蒸風呂小屋の煙突に手を入れるという方法、またあるいは蒸風呂小屋の通気口に手を入れるという占い方法もあった。

こうした占いにおいては手の様相が重要視され、毛が生えている手は肯定的な意味で、生えていない手は否定的な意味で捉えられる。³¹ キリスト教以前の古代ロシアの宗教については、その全てが明らかにされたわけではないが、『スラヴの古代』によれば髪や毛の持つ豊かさのイメージは古代の家畜の神であるヴォロスにまで遡ることができるとされている。家畜を意味する скот は財産、貨幣を意味し、そのため古来よりロシア人にとって毛は、豊かさの象徴であり、それがこの占いに関係している。

稀ではあるが、毛の有無によって吉凶が解釈される占いだけではなく、バンニクが占いを行った女性に対して、もし結婚するのであれば、その指に指輪をはめるといった怪異譚の例もある。

退屈だったので、ある女の子が友達たちに言った。「ねえ、蒸風呂小屋に行ってバンニクが私達に何と言うか聞いてきましょうよ(占いをするの意一引用者)」二人の女の子が賛成し、出かけた。片方の女の子が言った。「ねえ、通気口に手を入れてみなさいよ。そうしたらバンニクが金の指輪をしてくれるわ」³²

スヴァートキの占いに関する怪異譚では、バンニクに自分の運命を告知されるのではなく、危害を加えられ、不幸な結末になることもある。³³ そのため上に例としてあげた怪異譚では、「その女の子が手を突き入れると、バンニクが『ほら、これでおまえは俺のものだ』といった」と続けられる。そしてその女性は金ではなく、鉄の指輪をバンニクにはめられ、指もひとつにくっついてしまったと語られた。³⁴

また、バンニクは蒸風呂小屋の主として、蒸風呂小屋において起きた出来事全てに関わるとも考えられたが、そのため蒸風呂小屋で行われるスヴァートキの占いは本来バンニクに未来を聞くという形でのみ行われていたとする研究者もいる。クリニチナヤは

未来の予言をするバンニクのイメージは容易に曖昧なもの

となり、(それがバンニクであるとは一引用者) 言及されなくなってしまう。しかしながら『蒸風呂小屋』、『スヴァートキ』、『真夜中』という時空間的特徴があれば、それによって占いに現れた超自然的存在がバンニクであると容易に分かる。³⁵

と述べ、「蒸風呂小屋」という場所、「真夜中」、「スヴァートキ」という時間に行われた占いは、本来はバンニクに対するものだったと主張し、占いの1例としては以下のような鏡の占いを挙げている。

大晦日には蒸風呂小屋で占いが行われる。食器を2組用意し、自分の前とテーブルの反対側に置く。そして自分はテーブルに後ろ向きで座る。そして食器に鏡を向けて「自分の夫となる定めの人よ。私のところに晩御飯を食べにきてください」と言う。³⁶

しかし、蒸風呂小屋の占いを全てバンニクに対するものであったとするには、「蒸風呂小屋」、「スヴァートキ」、「真夜中」という時空間的特徴があるからというだけでは論証が不足しているように思われる。

例えば先に上げたような鏡の占いで登場する超自然的存在は、未来の花婿に化けた悪魔とされることが多い。占い以外の場合、他の妖怪同様、人間に害悪をもたらす存在としてバンニクと悪魔が混同されてしまうことはしばしば起こることでもあり、クリニチナヤの主張しているように悪魔が登場する占いにおいても、それをバンニクの占いであったと考えることは可能かもしれない。しかし、金の指輪の先の1例を除くならば、少なくとも蒸風呂小屋の占いにおいてバンニクによるものと直接確認されているものは、彼に自分の身体を触らせ、その毛の有無によって解釈する占いにおいてのみである。またなおかつそれ以外の方法で行われた占いにおいては、運命を知らせる超自然的存在がバンニクであるとされることが、論者の知る限りでは存在しない。

また蒸風呂小屋の中で行われる悪魔の占いでは、バンニクの占いとは逆に彼らとの接触は忌避されるものであり、例えば「(悪魔が一引用者) 頬を思っきりひっぱたくこともあるらしいけど、そうされたら死んでしまうんだって」³⁷などと危険であると考えられた。そのため悪魔が自分たちに手を出せないように円を描いて結界をはる必要があるともされていた。あるいは次のような例も見られる。

(スヴァートキの夜に合わせ鏡をすると一引用者) 一方の

鏡からもう一方の鏡へと若い男が歩くのが見える。だがすぐに鏡に布をかけるんだ。さもないとそいつがあんたを叩くからね。³⁸

以上のように超自然的存在に自分を触らせ、その手の毛の有無で解釈するバンニクの占いは、超自然的存在との接触を忌避する悪魔の占いとは相違するものである。そして悪魔の占いもまたクリニチナヤの主張する「蒸風呂小屋」、「スヴァートキ」、「真夜中」という3条件を満たす以上、これらの条件にあてはまる占い全てをバンニクに対するものとするのは拙速であろう。

2-3

鏡を用いた占いや蠟を垂らしてその形を見る占いは単独でも行いうる行為であるが、毛の有無による占いは、バンニクという仮想的な他者に依存している。それにもかかわらずこうした占いが広くロシアで行われていたという背景にはそうした信仰を支える何かがあったのではないだろうか。実際に、この占いにおけるバンニクの役割を老人が担っていたという証言もある。

スヴァートキには占いをしたものだ。どこかのおじいさんが風呂を焚くというと、女の子達とおじいさんと話をつけて、占いに出かけるんだ。女の子達は行って、一列にならび、通気口を開けてお尻を出して後ろ向きに通気口に近づくんだ。するとおじいさんが触る。もし触ってきたのが毛皮の手袋であったならば、金持ちのところに嫁に行くって事で、素手で触られたら、未来の旦那様は貧乏で苦しい生活をするってことなのさ。つまりおじいさんが触ってたってことなのさ。³⁹

また、蒸風呂小屋の占いは女性達だけで行うものであったが、その占いをする娘達を驚かすために若者が前もって蒸風呂小屋に隠れるといったこともしばしば行われた。

どこでも蒸風呂小屋の占いは行われていたよ。あれは結局男の子達が隠れていたのさ。女の子達が今日蒸風呂小屋に占いをしに行くっていうのを聞いてね。まったく若い男ってのは！女の子達が、蒸風呂小屋のドアを開けてお尻を扉に近づける。もし毛むくじゃらの手が撫でるようなら金持ちになる。そしてもし毛のないすべすべした手だったら「ああ、なんてことでしょう。貧乏人のところにお嫁に行くのね！」ということさ！そのとき男の子達は髪に触ったり、掴もうとしたりするんだ。おふぎけでやったことだったのさ。⁴⁰

この証言はヴォログダ州において1894年生まれ的女性が昔のこととして語ったものである。以上のようにバンニクの占いは、実際に超自然的存在を待つのではなく、人間がバンニクの役割を演じることによって行われもした。こうした証言は、仮装などと同様に、バンニクの占いもまた、一種の遊戯的行為として「若者の祭日」とも呼ばれたスヴァートキにおける娯楽的側面を担っていたということを示唆している。占いがこうした遊戯的行為として行われていたこともまたスヴァートキを20世紀にまで継続させ、ひいては運命を教えるというバンニク信仰を支えていたと考えられる。

3. 婚礼における入浴儀礼

ロシアの蒸気浴は、炉に積まれた石を熱し、それに水を掛けて蒸気を作り、そしてその蒸気を浴びて汗をかいた後、白樺などの小枝を集めて束にした入浴用の枝箒で体を叩いて垢を落とす。また入浴頻度は地域や季節などによっても異なるが、例えば19-20世紀の北ロシアでは、夏に週2-3回、冬は週1回程度入浴していたことが明らかにされている。聖ヨハネ祭のような大きな祭日の前日も蒸風呂に入った。⁴¹

また蒸気浴は、習慣的蒸気浴だけではなく、婚礼の一部として結婚式の前日や結婚式の後にも行われた。特に異教的要素を持つものとして結婚式の前に行われる花嫁の入浴儀礼がある。⁴² この儀礼は結婚初夜の花嫁と花婿二人のために結婚式の前夜に風呂を焚き、結婚式の日の朝早くに花嫁の未婚の女友達たちが彼女を蒸風呂小屋に連れて行くことから始まる。そこで彼女らは「乙女の自由⁴³を捨てる」などと言いながら花嫁のお下げを解き、花婿に贈られた風呂箒で彼女を叩く。⁴⁴

またこのとき風呂箒で最初に叩いた女性が次に結婚することになるのだという。チェレポヴェツ県あるいはノヴゴロド県では、入浴時に花嫁がかいた汗をとっておいて花婿や彼の両親に料理に混ぜて飲ませると花嫁は大事に扱われると考えられた。⁴⁵あるいは北ロシアのポモーリエ地方では花嫁と一緒に女友達が蒸気浴をし、そして最初に蒸風呂小屋から出た者が次に結婚できると考えられてもいた。また花嫁が入浴した後、最初に入浴したものが次に結婚できると考えられたため、蒸風呂小屋へと娘たちが我先にと走っていったということもあった。⁴⁶

花嫁の入浴に彼女の友達が付き添うのではなく、呪術師が付き添う場合もあった。

花嫁を魔術師と共に2人っきりで蒸風呂小屋に入らせなければならぬ。彼は彼女の服を脱がせ、彼女は全裸になる。タオルで乙女の体を洗い、拭くと、魔術師は花嫁の体に帯を巻きながら何か—おそらくは「主は復活せり」と祈りの文句であろう—をつぶやいていた。それとも呪文だったのかもしれない。そしてたくさんの子供を産むことができるよう帯にいくつも結び目を作り、その後服を着せるときには安産祈願として花嫁のシャツのすその部分に針穴のある針を刺すのだった。⁴⁷

結婚儀礼においてバンニクに関する直接的な言及はないものの、蒸風呂小屋の結婚儀礼についてΓ.3. カガーロフは、非キリスト教的存在である呪術師が登場する点と結婚の入浴儀礼歌である泣き歌において未婚の女性の処女性を意味する美 красотаを「洗い流せ」と歌われることから、結婚の入浴儀礼を「花嫁がバンニクに自分の処女性を捧げ、その代わりに多産を約束してもらおうという古い異教の婚礼の儀式が変化したもの」と考えている。⁴⁸

このカガーロフの説に関してはさらに論考を加える必要があると思われるものの、バンニクの棲むとされる蒸風呂小屋は、元々異教的な結婚の儀礼やそれに伴う呪術的行為が行われる建物であった。そのためバンニクが、スヴァートキの占いに限らず、結婚のイメージと結びつけられて考えられたとしても不思議ではない。

既に述べたように蒸風呂小屋は、建物の中でスヴァートキの占いのための最も一般的な場所であった。また、結婚の入浴儀礼において、花嫁の友人達の結婚の時期が占われる空間としても機能していた。こうした場所であるからこそ、蒸風呂小屋は、スヴァートキにおいても結婚の占いの代表的な場所として考えられていたのであろう。婚礼における花嫁の入浴儀礼には、様々な異教的要素が見られた。例えば花嫁の蒸気浴においては次に結婚する女性が指し示されるというジックス—縁起—があると考えられたが、こうした結婚に関する異教的要素は、スヴァートキの占いにおいても共通するものである。

結論

スヴァートキとはキリスト教徒に敵対する妖怪と悪魔の活動が活発化し、彼らに自分の運命を尋ねることができる期間である。このスヴァートキの占いにおいて妖怪や悪魔は結婚に関する運命を告げる者として考えられており、その中でもバンニクは結婚の占いにおいて大きな役割を20世紀に至るまで果たしてきた。

それにはいくつかの理由が考えられる。

既に述べたようにスヴァートキは結婚シーズンの直前にあたり、バンニクの占いを含め、スヴァートキにおいて行われた結婚に関する占いは結婚儀礼の本格的な開始へと移行するための、つまり花嫁に自らの結婚に備えさせるための通過儀礼的な性格を有していた。結婚とそれに伴う占いが毎年繰り返して行われたということがスヴァートキの占い、ひいては運命の告知者としてのバンニク信仰を保持する働きをしたというのは想像に難くない。

また、結婚儀礼は、人生における通過儀礼として非常に重要な位置を占め、キリスト教受容以後も異教的要素は容易には消えず、花嫁の入浴儀礼といった形で残された。この花嫁の蒸気浴においては次に結婚する女性が指し示されるというジンスー縁起¹があると考えられたが、こうした結婚に関する異教的要素が蒸風呂小屋において保持されてきたからこそ、運命の告知者としてのバンニク信仰とその占いもまた強く意識されたのではないだろうか。

スヴァートキに行われる接触を要求する占いの形式は、バンニクという存在を要求する。悪魔とは異なり、バンニクをはじめとする妖怪は、きちんとした手順をふみ、敬意を持って接するならば、人間に対して危害を加えることはない。既に述べたようにスヴァートキにおける彼の手の毛の有無によって運命を解釈する占いは、超自然的存在との接触を前提としている。しばしば、悪魔とバンニクは同一視されるが、接触を要求するこの占いの形式は、常に人間に危害を加えようとするために接触が忌避される悪魔に対してではなく、定められた手順をふむならば敵対的な行為を行わないバンニクに対してのみ、なしうるものである。

そしてこのバンニクの占いが、農村部においてスヴァートキに行われる一種の娯楽的行為としても受け取られていたということも運命の告知者としてのバンニク信仰の継続性の一因であろう。2節3項で述べたように、老人がバンニクに扮したり、また若者がしばしば娘たちを驚かすために占いの場である風呂小屋に入り込むなどした。ここにはバンニクという妖怪自身は直接あらわれてはこないが、娯楽の一種であったことにより、このバンニクの占いの形式がより後代まで残されたと考えられる。

バンニクは、異教の精霊として信仰されていたものが、キリスト教によって零落し、悪魔と同等の人間に危害を加える敵対者として考えられるようになったものである。ただしスヴァートキには彼は、手順をふめば危害を加えずに未来を教えてくれる存在として考え

られた。これは20世紀においても考えられ続けたが、その原因はスヴァートキにおける占いが単なる異教的風習に留まらず、結婚儀礼の一部として通過儀礼化し、また20世紀に至っては娯楽としても考えられるようになったためである。こうした結婚にいたる前段階であり、結婚儀礼と結びついた境界的時間としてのスヴァートキと、そして同じく結婚儀礼と結びついた異教的空間である蒸風呂小屋という要素が組み合わさることによって、異教由来のバンニクの結婚の占いは残り、ひいてはバンニクは運命の告知者として20世紀においても考えられたのである。

(やまだ てつや、早稲田大学大学院生)

注

- ¹ 以下日付は全て旧暦で表記する
- ² ただしスヴァートキがクリスマスではなく、その2、3日前や、あるいは12月6日に始められていたという地域も存在する。*Чичеров В.И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI-XIX веков. М., 1957. С. 209-210.
- ³ 伊東一郎「ルサルカ・ポールドニツァースラヴ神話における時間の人格化をめぐって」『なるうど』第35号、1997年、11頁。
- ⁴ 何らかの理由であの世にいけなかった死者が甦ったもの。
- ⁵ *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. М., 1869. С. 730; *Бернштам Т.А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в. Л., 1988. С. 242.
- ⁶ 本論では、風呂小屋の妖怪バンニクを中心に論ずるため、バンニク信仰が確認されている主に北ロシアやシベリアをその研究対象としている。また、バンニクを主に取り扱うため、他の妖怪については言及しない。具体的には森の妖怪レーシイやシュリクンと呼ばれる水の妖怪、オヴィンニクという穀物乾燥小屋の妖怪がスヴァートキの占いにおいて人間に未来を告げるとされている。
- ⁷ *Будовская Е.Э.* Баня // Толстой Н.И. (ред.) Славянские древности. Т. 1. М., 1995. С. 140.
- ⁸ *Власова М.Н.* Русские суеверия. СПб., 2001. С. 30-36, 100, 303.
- ⁹ 穴の中で火を焚き、その熱で小麦やライ麦などの穂を乾燥させるための場所。
- ¹⁰ *Виноградова Л.Н.* Гадание // Толстой Н.И. (ред.) Славянские древности. Т. 1. М., 1995. С. 482-483.
- ¹¹ *Зиновьев В.П.* (сост.) Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск, 1987. №425.
- ¹² *Липинская В.А.* (ред.) Баня и печь в русской народной традиции. М., 2004. С. 242. また翻訳も存在する。リビンスカヤ編(齋藤君子訳)『風呂とペチカ』群像社、2008年。
- ¹³ 一部地域では男性も占ったという記録もあるが、女性と

- 比して稀である *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила СПб., 1994. С. 267. (1903年初出); *Корепова К.Е.* Мифологические рассказы нижегородского поволжья. СПб., 2007. С. 297. №1229.
- ¹⁴ *Бернштам* Молодежь в обрядовой жизни. С. 159.
- ¹⁵ ただし北ロシアのポモーリエ地方ではスヴァートキに家畜について占いが行われる地域も部分的ながら存在した。*Бернштам Т.А.* Русская народная культура Поморья в XIX — начале XX в. Л., 1983, С. 146. を参照。
- ¹⁶ *Корепова К.Е.* (сост.) Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья. СПб., 2007. С. 298. №1234, 1238.
- ¹⁷ *Виноградова.* Гадание. С. 482.
- ¹⁸ スヴァートキの娘宿が他の時期の娘宿と分けて святки と呼ばれることもあった。
- ¹⁹ *Чичеров.* Зимний период. С. 209–210.
- ²⁰ またスヴァートキと結婚に関しては, *Бернштам* Молодежь в обрядовой жизни. С. 242. にも同様の指摘がある。
- ²¹ *Райан В. Ф.* Баня в полночь. Исторический обзор магии и гаданий в России. М., 2006. С. 159. (1999年初出)
- ²² *Бернштам* Молодежь в обрядовой жизни. С. 117.
- ²³ 代表的なものとしては, 妖怪信仰を事典としてまとめた *Власова.* Русские суеверия. や怪異譚研究の基礎を築いた *Померанцева Э.В.* Мифологические персонаж в русском фольклоре. М., 1975., そして妖怪研究のレベルを高めた *Криничная Н.А.* Русская народная мифологическая проза: истоки и полисемантизм образов. СПб., 2001. がある。
- ²⁴ *Левкиевская Е.Е.* Духи локусов // *Толстой Н.И.* (ред.) Славянские древности. Т. 2. М., С. 155.
- ²⁵ *Черепанова О.А.* Мифологические рассказы и легенды русского Севера. СПб., 1996. С. 135.
- ²⁶ *Власова.* Русские суеверия. СПб. С. 147, 373.
- ²⁷ *Будовская.* Баня. С. 138–139.
- ²⁸ *Максимов.* Нечистая, неведомая. С. 53.
- ²⁹ *Зеленин Д.К.* (перевод *Цивияной К.Д.*). Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 340; *Забьлин М.* Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1990. С. 27. (1880年初出); *Чулков М.Д.* Абевега русских суеверий, идолопоклонических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч., сочинения М.Ч.М. 2008. С. 92. (1786年初出); *Максимов.* Нечистая, неведомая. С. 269. にも同様の占いが見られる。
- ³⁰ *Богатырев П.Г.* Верования великоруссов Шенкурского уезда: (Из летней экскурсии 1916 года) / Собрал и записал П.Г. Богатырев // Этнографическое обозрение. 1916. № 3–4. С. 75.
- ³¹ *Даль В.* Пословицы русского народа: в двух томах. М., 1984. С. 224. (1862年初出); *Максимов.* Нечистая, неведомая. СПб., 1903. С. 324. 穀物乾燥小屋の妖怪オヴィンニクなどに対しても同様の占いが行われた。「真夜中に手を穀物乾燥小屋の通気口に入れる。もし誰も触らなければ結婚できない。手に毛が生えてなければ貧乏人と結婚する。ふさふさとした毛が生えていれば金持ちと結婚する」
- ³² *Максимов.* Нечистая, неведомая. С. 47–48.
- ³³ 怪異譚に関しては塚崎今日子「フィリチカ再考」『ロシア文化研究』第4号, 1997年, 89–98頁に詳しい。
- ³⁴ *Максимов.* Нечистая, неведомая. С. 48.; または同様にバンニクに襲われたために気が狂ってしまったとされる怪異譚も採録されている。*Кен В. Д.* (сост.) Представление восточных славян о нечистой силе и контактах с ней: Материалы полевой и архивной коллекции Ивлевой Л.М. СПб., 2004. № 20. С. 30.
- ³⁵ *Криничная.* Русская народная. С. 94.
- ³⁶ *Богатырев.* Верования великоруссов. С. 74.
- ³⁷ *Кен.* Представления восточных славян. С. 117. № 48.
- ³⁸ *Корепова К.Е.* Мифологические рассказы. С. 300. №1246.
- ³⁹ *Липинская.* Баня и печь. С. 244
- ⁴⁰ Там же С. 244.; *Власова М.Н.* (сост.) Традиционный фольклор новгородской области. СПб., 2001. № 407.; *Смирнов.* Сборник великорусских. №128.; *Максимов.* Нечистая, неведомая. С. 269.
- ⁴¹ *Липинская.* Баня и печь. С. 161–162.
- ⁴² この風呂小屋の結婚儀礼は特に北ロシア, ヴォルガ川沿岸, 北西ロシアと中央ロシア, またペンゼン県, タンボフ県, リャザン県など広い地域において知られている。
- ⁴³ 自由 воля とは婚礼の泣き歌において, しばしば, 娘時代を意味する。
- ⁴⁴ *Липинская.* Баня и печь. С. 82.
- ⁴⁵ *Будовская.* Баня. С. 138–139.
- ⁴⁶ *Бернштам.* Русская народная культура. С. 120.
- ⁴⁷ Там же. С. 220.
- ⁴⁸ *Кагаров Г.З.* Состав и происхождение свадебной обрядности // Сборник музея антропологии и этнографии. Л., 1929. С. 171.; *Кагаров Г.З.* О значении некоторых русских свадебных обрядов // Известия академии наук. 6 серия. №9. 1917. С. 645–646. 他にはゼレーニンもまた同様のことを述べている。*Зеленин.* Восточнославянская этнография. С. 340.

Тэцуя ЯМАДА

Святочные гадания и банник

В русской народной культуре баня считалась местом «ритуально нечистым», так как там, по народным поверьям, живёт банный дух — «банник», хозяин бани. Как правило, банник считался злым, вредоносным духом, родственным чёрту. До сих пор повсеместно распространён запрет мыться в бане после полуночи. Нарушивших этот запрет банник якобы запарит до смерти, снимет с них кожу живьём и т.д.

Поверья о милостивых и благосклонных к человеку банниках были достаточно редки. Однако в святочных гаданиях, в которых баннику часто отводилась важная роль, он представал духом, чуть менее опасным, чем чёрт, бес. Гадающие приходили к бане и спрашивали о будущем. Например, в полночь девушки шли к бане, входили в баню, приговаривая: «Мужик богатый, ударь меня рукой мохнатой!». Считалось, что если прикоснётся волосатая рука, то жених будет богатый, если безволосая — то бедный. Как правило, во время гаданий прикосновение духов считалось очень опасным. И лишь в святочных гаданиях банник воспринимался не столь опасным, девушки даже просили его прикоснуться к себе.

Причиной такого поверья, касающегося банника, думается, является особенность святочных гаданий. В самом начале гадания являлись языческими обычаями. Церковь осуждала такие обычаи, и они постепенно исчезали или превращались в христианские. Но святочное девичье гадание было распространено до начала 20 века, так как оно стало переходным обрядом перед венчанием. Таким образом, и гадание у банника существовало вплоть до этого времени.

По материалам 20 века, нередко в качестве банника выступали представители старшего поколения. Также в его роль могли входить молодые парни. Парни прятались в бане и прикасались к гадающим девушкам, подшучивали над ними. Такие гадания уже утрачивали первоначальный обрядовый характер и превращались в святочную игру. Поэтому гадание с обращением к баннику как предсказателю судьбы и его прикосновением встречалось иногда вплоть до последнего времени.

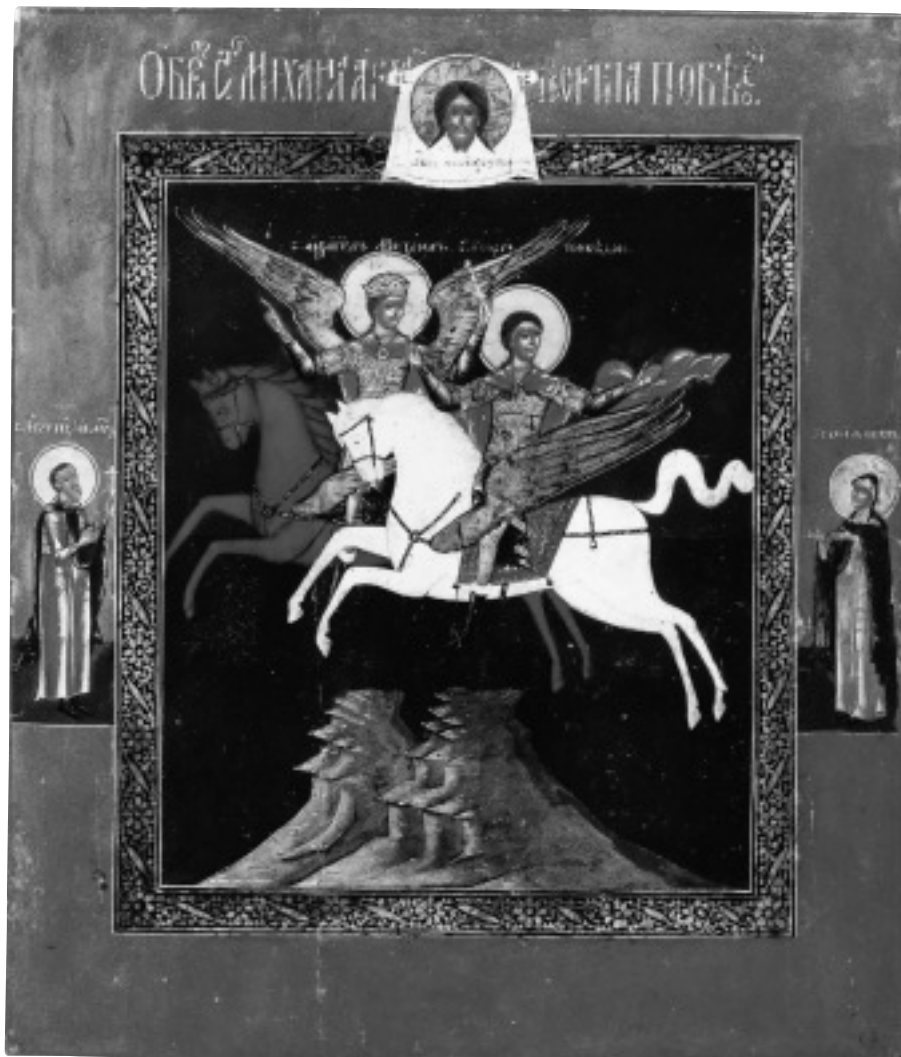
西田美術館所蔵アイコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》に 関する一考察

宮崎衣澄

はじめに

西田美術館（富山県中新川郡）は70点余りのロシアアイコンのコレクションを有しており、一般に公開されているロシアアイコンとしては日本有数の規模である。しかしこのコレクションは、美術館創設者である西田安正氏が1970年代に各地から蒐集した個人コレクションをもとに形成されているため、ほとんどの作品においてその制作地や制作時期についての確かな情報

を伴っていない。本稿でとりあげるアイコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》（挿図1）についても同様である。美術館内部の整理資料によると、このアイコンは「制作地ドイツ、制作年代1800年頃」と記述されているが、作品にはロシアアイコンの特徴が認められ、筆者は作品の制作地を再検討する必要があると考える。本作品は聖人の付属物や裵装飾の緻密な描写、アイコンの下準備方法の丁寧さが際立っており、熟練した技術をもつアイコン工房で制作された可能性が高い。また騎乗の大天使ミハイルと聖ゲオルギーを重ねるように並ん



挿図1 《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》，35.6×30.6 cm，西田美術館蔵

で描くという図像は非常に珍しく、テーマにおいても興味深い作品である。そこで本稿では、イコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》について、西田美術館での実見調査を基礎に、ロシアでの類似作品と史料の調査を通して、図像、枠絵、銘の字体などからイコンを総合的に分析し、この作品の制作地と流派について新たな提言を行う。

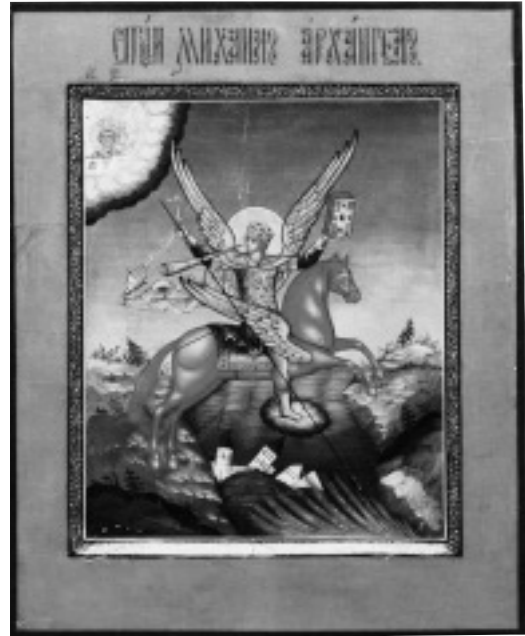
1. 作品概要と問題の所在

西田美術館所蔵のイコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》は35.6×30.6 cmと家庭用に適した大きさである。イコンの中央には、騎乗の大天使ミハイルと聖ゲオルギーが描かれる。大天使と聖人の後光上部には Святой Архангел Михаил (聖大天使ミハイル)、Святой Георгий Победоносец (聖勝利者ゲオルギー) の銘があり、主題である聖人が特定されている。大天使ミハイルは赤色の馬にのり、左手に白い八端の十字架を持ち、右手の人差し指は天を差している。金色の鎧の上に赤いマントを身に着けて、王冠は赤色や青色の石で飾られている。鎧の下に着用した青色の衣装と赤いマントには白色の光沢が輝いており、鮮やかで澄んだ色彩を強調している。ミハイルの鎧や衣装は細部まで丁寧な装飾が施されている。

一方聖ゲオルギーは白馬に乗っている。右手に白色の八端の十字架を持ち、左手を大きく広げている。聖ゲオルギーは大天使と同じ鎧と赤いマントを身にまとっている。大天使とゲオルギーの後光は金色に輝き、後光は赤色と白色で二重に縁取りがなされている。大天使、ゲオルギーとも上半身は正面を向いている。

大天使と聖人の馬は、重なるように同じシルエットで空中を軽快に駆け、風にたなびくマントが疾走する様を表現している。大天使の背中の羽と聖ゲオルギーの馬の羽根の形状は類似している。羽毛の緻密な描写と黒色の縁取りによる強弱は、職人の高い技術を物語っている。馬の下方には山が二つあり、大天使のための山と、ゲオルギーのための山に分かれているようである。イコンの主題画の背景は、二つの部分に色分けされている。上部は暗い茶色で、下部はより暗く、ほとんど黒色に近い焦げ茶色である。

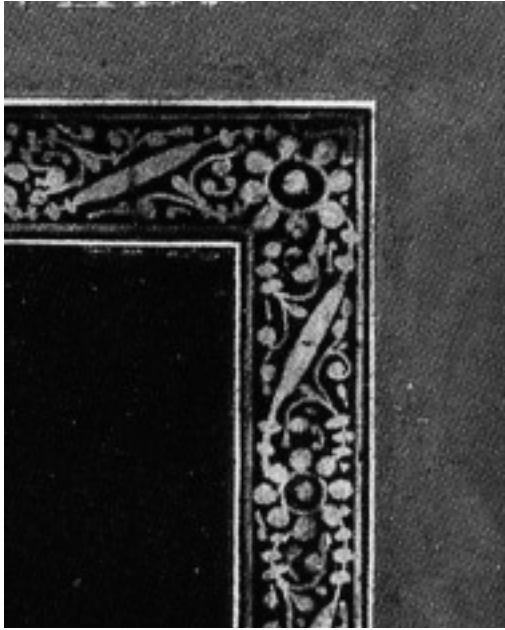
枠部分に目を向けると、向かって左側には聖殉教者エヴティヒーが、右側には聖殉教者クセーニヤが描かれる。エヴティヒーは左手に白色の八端の十字架を持ち、大天使と聖ゲオルギーの方を向いている。クセーニヤも中央の聖人の方を向いて、手を差し出している。枠の中央上部には、「自印聖像」が配置され、イコン



挿図2 「大天使ミハイル」, 20世紀, ヴェトカ(?), 20.8×17.0 cm, 個人蔵

の主題 Образ Святого Михаила Архангела и Святого Георгия Победоносца (聖大天使ミハイルと聖勝利者ゲオルギーの像) が白色で記される。

本作品は、次の点において興味を引く。一つ目は主題である大天使と聖人の図像である。大天使ミハイルは、軍人の着衣で燃える赤色の馬に乗っていることから、17世紀以降に広まった黙示録のミハイルを描いていると考えられる。しかし、本作品には、黙示録の大天使ミハイルが通常手にしている香炉や福音書、ラッパといった付属物が描かれていない(挿図2参照)。一方ゲオルギーに着目すると、白馬に乗っている点と銘の「勝利者」から、龍退治の勝利者としてのゲオルギーがテーマであると考えられる。一般に勝利者聖ゲオルギーのイコンでは、ゲオルギーは手に槍を持ち、馬の足元にうずくまった龍や悪魔を突き刺して退治する姿で描かれる。しかし、本作品には龍はなく、ゲオルギーは槍の代わりに八端の白い十字架を持っている。二つ目は、大天使と騎乗の聖ゲオルギーを一つの主題として重なるように描くという構図である。いくつかの場面を組み合わせたイコンにおいては、一つのイコンに大天使ミハイルと聖ゲオルギーを描く場合があるが、その場合聖人は通常個別の枠に分離される。本作品のように、大天使と勝利者聖ゲオルギーを一つの構図に収めた作品は、非常に珍しいのである。構図が特殊である点と、枠部分の聖人像を併せて考えると、本作品は注文によって特別に制作された可能性が高い。注文主はイコンの枠に、自分の庇護者である聖人を描



挿図3 《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》枠帯部

くように依頼する場合がある。本作品が特別な注文によるイコンであるとする、注文主のどのような意図を反映して構図が決められたのか、検討する必要がある。

そのほか、このイコンは主題の図像と枠部分の間にある帯状の枠帯が目をはく(挿図3)。枠帯は額縁のように主題の図像をとり囲む。枠帯の背景は黒色で細かい繊細な白い線で枠取りがなされ、金色の花と葉(蔓)のモチーフがリズムカルに繰り返されている。枠帯の文様は18世紀以降のパレフ派などのイコンにおいてもしばしば配置され(挿図4)、イコンの制作地や制作時期を推定する重要な手がかりとなりうる。そこで、上述した特徴を手がかりに、本作品の制作地と時期を明らかにした上で、主題である大天使ミハイルと聖ゲオルギー像の図像解釈を行う。



挿図4 《聖予言者イリヤ火の昇天》部分, 19世紀前半, パレフ, 35.5×30.2 cm, 国立パレフ美術館蔵

2. 制作地について

ロシアの各美術館で西田美術館のイコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》の類似作品を調査した結果、筆者は本作品が沿ヴォルガ地方のシズラン派のイコンと、枠帯文様をはじめ多くの点で類似していることを発見した。シズラン派は、イコン画家の人数が少数で活動した時期が限定的であったため、ロシアでもほとんど知られていないイコン流派である。加えてシズラン派のイコンの多くはA.A. キリコフをはじめとする個人コレクターが所蔵しており、一般に公開されている作品は多くない。そこで、本章ではキリコフほかが所有する個人コレクションを集めた展覧会「シズラン派と中央ヴォルガのイコン展」(2008年9月10日～モスクワ、於アンドレイ・ルブリョフ美術館)に出展された132点のシズラン派のイコンの実見調査を基礎とし、文献資料の分析も交えつつ、シズラン派のイコンと西田美術館のイコンとを比較分析する。

2-1. シズラン派の歴史と特徴

はじめにシズラン派のイコンについて概観する。シズラン(Сызрань)は、沿ヴォルガ地方に位置するシズランカ川の河口の町である。行政区上はサマラ地方に属し、サマラから西に約110 kmの場所にある。シズランの町は1683年に建設された要塞を始まりとしている。しかしすぐに軍事的な役割は薄れて、海上交通の要所として発展し、18世紀には地域の大きな商業拠点となった。¹ 現在シズラン派と呼ばれるイコンが制作されたのも18世紀以降である。シズラン派の特徴は、その作品の多くが18-19世紀に属するにもかかわらず、当時主流であった写実的なアカデミー派のイコンとは全く異なっていた点にある。² シズラン派のイコンには、人物の肖像画的で立体的な要素や、風景の写実的な描写は見られない。その理由について、シズラン派のイコン蒐集家で研究家のキリコフは、イコン画家の末裔への取材や教会資料などを分析し、すべてのシズラン派のイコン画家が古儀式派無司祭派ポモーリエ派信徒であったことを挙げている。³ 実際シズラン派のイコンには、当時の古儀式派イコン画家が好んだ板中央部の彫り込み(ковчег), イコンの端や側面の縁取り彩色(опушь), 枠部の守護天使像などの要素がみられる。古儀式派とは、第7代ロシア正教総主教ニーコン(1605-1681: 在位1652-1666)が行った一連の典礼改革に反対し、

生活や教義において改革以前の伝統を守ることを希求した正教会の一派である。シズランなど沿ヴォルガ地方には、ニーコンの改革後、迫害を恐れた古儀式派信徒が少なからず逃げてきた。⁴ 加えて 1762 年エカテリーナ二世が外国に逃亡した古儀式派信徒に対して、ヴォルガ川とイルギス川岸地方への居住を許可してからは、サマラ地方にはヴェトカ⁵ などから帰国した古儀式派信徒の修道院や居住地が数多く形成された。⁶ 概して古儀式派信徒はイコンについてもノヴゴロド派やストロガノフ派などニーコンの改革以前の像を珍重し、新しくイコンを制作する際も、西欧画の影響を受けた写実的な描写を否定した。⁷ 伝統的な作風を守るシズラン派のイコンは、古儀式派の富裕な商人層によって支えられて発展し、その名声は沿ヴォルガ地方のみならずロシア全土に知られていたという。⁸

シズラン派のイコンは、伝統的な構図と比較的暗い色調、丁寧に下準備された板の使用、細部に至る繊細な装飾などの特徴を持つ。とりわけその構図と色調から、シズラン派のイコンは「ギリシア風」として知られていた。⁹ シズラン派のイコン画家の祖ともいえる Д.В. ポポフ (1822-?)¹⁰ は自らシズラン派の作風について次のように述べている。「私 (Д.В. ポポフ—I.M.) の祖先は聖職者であった。叔父は町人でイコン画に従事していた。父は靴職人であった。叔父は私に子供の頃から、ギリシア風のイコンを教えた」¹¹ そのほかシズラン派のイコンには、ヴェトカやパレフ、ムスチョーラ派といった古儀式派と関係の深いイコン流派からの影響を指摘する説がある。¹² 中でも古儀式派の主要な拠点があったヴェトカからの影響について、サマラの無司祭派ポモーリエ派の古儀式派共同体議長である П.В. ポロヴィンキン¹³ は次のような根拠を示している。シズラン派のイコン画家 Д.В. ポポフにイコン画の指導をした叔父の И.И. ポポフは、著名なポモーリエ派の指導者であった。しかし彼は元司祭派信徒であり、以前属していた司祭派の代表者は、エカテリーナ二世の勅令によって、ヴェトカからシズランに移住してきた古儀式派信徒であった。¹⁴ そのため、シズラン派のイコン画にはヴェトカからの影響が見られるという。シズラン派のイコンを見ると、主題、頭の小さな人物像、緻密な装飾など、ヴェトカイコンとの類似が認められる (挿図 2 参照)。しかし、ヴェトカイコンには風景の写実的な描写、背景の明るく透明な色彩などの点において、シズラン派のイコンと比較すると、西欧画に近い描写法が見られる。すなわちシズランのイコン画家は、沿ヴォルガ地方の伝統を基礎に、ヴェトカをはじめとする古儀式派のイ

コンの特徴を融合させて、独自の流派を形成したといえよう。

独特のスタイルを確立したシズラン派であったが、1917 年のロシア革命以降イコン制作が困難になる。1929 年に著名なシズラン派のイコン画家 A.A. ボチカリョフ (1866-1934) が逮捕されアルハンゲリスクに流刑になると、イコン画家は仕事を失い、シズラン派は衰退した。¹⁴ シズラン派のイコンが再評価されるようになったのは近年のことである。近年注目を集めるようになった背景には、古儀式派イコン全体に対する評価の高まりに加えて、キリコフの尽力によるところが大きい。キリコフは 1990 年代から自らイコンを蒐集すると共に、古文書史料を手がかりにイコン画家の家族構成や師弟関係を明らかにするなど、シズラン派イコン研究の基礎を築いた。その他の研究者として、シズラン派のイコン画家 A.A. ボチカリョフに着目し、彼の工房で作成されたイコンの特徴を明らかにしたツォジコヴィッチ、¹⁵ 前述のサマラ地方ポモーリエ派共同体議長であるポロヴィンキンが知られている。次に先行研究を参考に、シズラン派イコンの実見調査で得られた資料から、西田美術館のイコンを詳細に分析する。

2-2. イコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》とシズラン派の共通点

①イコンの寸法と下準備

イコンの制作地や工房を推定する上で、板の大きさや下準備方法は大きな手がかりになる。現存するシズラン派のイコンは、個人の注文によるものが多く、比較的小さな家庭用サイズの作品がほとんどである。一般に古儀式派信徒は、ニーコンの改革以前のイコンか、古儀式派イコン画家の手による像しか受け入れなかった。シズラン派では、古儀式派信徒の家庭用イコンの注文が多かったと考えられる。西田美術館のイコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》(35.6×30.6 cm) は家庭用に適した大きさで、シズラン派のイコンにしばしばみられる寸法である。¹⁶ 本作品は 3.0 cm と比較的厚手の二枚の板からなる合板で、裏面に横棧が二本挿入されている。合板であるにもかかわらず、ほとんど板に反りや亀裂はなく、イコンは入念に下準備がなされている。裏面の横棧は、外側がやや広がった独特の形をしている。同様の形をした横棧はシズラン派のイコン《聖指令軍隊長ミハイル》(挿図 11) にもみられ、ポロヴィンキンがシズラン派の特徴として指摘している。¹⁷ また西田美術館のイコンには、枠部分と枠帯の間にゆるやかな段差があり、

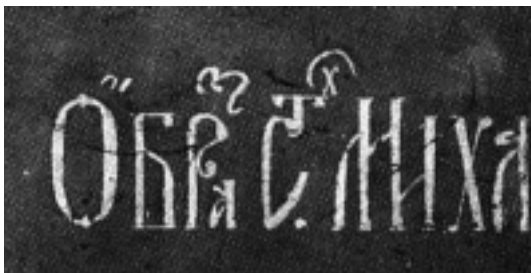
枠帯と主題は窪んだ部分（ковчег）に描かれている。このゆるやかな段差はシイズラン派のイコンに多くみられる特徴である。

②イコンの色彩

シイズラン派のイコンでは、背景や枠部分に焦げ茶色や深緑などの暗いトーンの色が使われており、白や黄色といった明るい背景色はまれである。¹⁸ この暗い色調はシイズラン派のイコンに共通する大きな特徴の一つである。西田美術館のイコンにおいても、背景は焦げ茶色で、枠部は明茶色と全体的に暗い色彩が使用されている。聖ゲオルギーとミハイルは、焦げ茶色の顔に白い光沢が施されており、シイズラン派の聖人の色彩と一致する。

③主題の文字

シイズラン派のイコンでは、枠上部の主題を表す文字は上下に線を引いたように同じ大きさに真っ直ぐに並んでいて、文字は縦方向に伸びた形をしている。西田美術館のイコンも同様の特徴をもつ。また本作品では、題字の「像（образ）」の単語で、зの文字がpの上方に約90度傾いて小さく書かれている。現存するシイズラン派のイコンに、このようなзの形をもつ作例がある（挿図6）。¹⁹



挿図5 《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》部分



挿図6 《主の神現》部分, 19世紀後半, シイズラン, 個人蔵



挿図7 《王の王》, 19世紀後半, シイズラン, 44.5×40.0 cm, 個人蔵

④枠帯（лузга）

シイズラン派のイコンの最大の特徴は、枠帯である。この枠帯の文様は、通常制作地や画家の名前を記載しないイコンにおいて、シイズラン派の作品であることを示すために描かれたと考えられる。シイズラン派では枠帯はいくつかのヴァリエーションがあるが、西田美術館のイコンには、典型的なシイズラン派の枠帯が見られる（挿図3）。黒色の背景に細い白線の縁取り、花と蔓、リボンのような形の葉を図案化した、金色の繊細な装飾文様である。同様の枠帯は多くのシイズラン派のイコンに見られる（挿図6, 7, 11）。

⑤枠部の聖人

シイズラン派のイコンでは、枠部の左右に守護天使や注文主の庇護聖人が描かれる例が多い。枠部の聖人が男女のペアであれば、夫と妻の庇護聖人であると考えられる。枠部に4人、6人の聖人を描いたイコンも現存しており、両親と子供の聖人を描いた家族の肖像と考えられる（挿図7）。シイズラン派のイコンでは、枠部の聖人の足元は、暗い色彩で色分けされており、白線で枠部分の色との間に境界線が引かれる。西田美術館のイコンも同様で、聖エフティヒーと聖クセーニヤの足元は焦げ茶色で色分けされている（挿図8）。

⑥自印聖像

シイズラン派のイコンには、枠中央上部に「自印聖



挿図8 《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》 枠部分



挿図9 《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》 部分



挿図10 《聖殉教者ヴォニファティ》 部分,
19世紀前半, シズラン, 個人蔵

像」や「サヴァオフの神」,「全能の救世主」の像を描く作例がある(挿図10参照)。西田美術館のイコンには、「自印聖像」がある(挿図9)。救世主の後光は赤色で縁取りが施されていて、布の下部は緑色の線がある。銘は赤色で: IC XC // ОБРАЗ НЕРУКОТВОР

である。現存するシズラン派のイコンで「自印聖像」の描写が細部や色遣いまで完全に一致する例はない。色の選択や細部の装飾は、イコン画家が自由に決めていたようである。しかし、救世主の二房に分かれた顎髭の形状、布の上部左右の結び目、布下部のたなびき、銘の配置など共通する特徴がある。西田美術館のイコンにおける「自印聖像」は、これらのシズラン派の特徴と一致する。

①聖人描写

先に述べたように、シズラン派のイコンの多くは個人の注文によって制作された。イコン画家 A.A. ボチカリョフがイコンの注文主とそのテーマを書きとめた手帳が現存しており、様々な方面から注文を受けたことが分かっている。²⁰ そのため、シズラン派のイコンのテーマは多岐にわたり、同じテーマの作品はあまり残っていない。現存するシズラン派イコンの中で、西田美術館のイコンと類似する主題を扱った作品に、騎乗の大天使ミハイルを描いた大型イコン《聖指令軍隊長ミハイル》(挿図11)がある。イコン《聖指令軍隊長ミハイル》では、一般的な黙示録の大天使ミハイル像に則って、大天使は赤い馬に乗り、手に福音書、八端の十字架と香炉を持ち、両手で虹を支え、ラッパを吹いている。悪魔を退治する槍はないが、馬の足元に恐怖におののいた悪魔が横たわっている。大天使の上半身は正面向きで、厳しいまなざしで観者を見つめている。枠帯の文様をはじめ、全体の暗い色調、



挿図11 《聖指令軍隊長ミハイル》, 19世紀後半,
シズラン, 70.7×61.1 cm, 個人蔵

馬とミハイルの図像とバランス、ミハイルの服の装飾文様と配色、衣装の澄んだ色彩、ミハイルの羽や鎧の入念な描写など多くの点において西田美術館のイコンと一致している。大天使ミハイルの顔や背景の丘の描写、題字の文字標記などに違いが認められるため、西田美術館のイコンと《聖指令軍隊長ミハイル》が同じイコン画家の手による作品かどうかはさらに検討する必要がある。しかし、同じ流派のイコンであることは間違いないと思われる。

以上で分析したとおり、西田美術館のイコン《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》には典型的なシズラン派の特徴が認められる。よって、本作品はシズラン派の画家による作品である可能性が非常に高い。制作年代は、現存するほとんどのシズラン派のイコンと同時期である19世紀と推定される。

3. 主題《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》の図像解釈

本作品は、騎乗の大天使ミハイルと聖ゲオルギーが並んで描かれるという構図が非常に珍しいことは前述の通りである。現存するシズラン派のイコンには、本作品と類似した図像はみられず、ロシアイコン全体を通して非常に稀な構図である。イコン画家は何に着想を得て、またどのような背景で本作品を制作したのだろうか。本章では、古儀式派信仰というコンテキストの中で、本作品の図像解釈を試みたい。

そもそも大天使ミハイルは、天の軍人で、神の天使軍隊の長である。彼の統率のもとで、天使は竜を退治する戦いを起こした。ヨハネの黙示録には、大天使ミハイルについて次のような記述がある。

「さて、天で戦いが起こった。ミカエルとその使いたちが、竜に戦いを挑んだのである。竜とその使いたちも応戦したが、勝てなかった。そして、もはや天には彼らの居場所がなくなった。(ヨハネの黙示録12:7-9)」²¹

これらの記述に基づき、ミハイルは、イコンにおいては6世紀頃から、悪魔を退治した竜の勝者として軍人の姿で描かれた。²²その後17世紀頃から、ロシアで新しい大天使ミハイル像が出現した。新しいミハイル像は、ヨハネの黙示録の次の表現による。

「わたしはまた、もう一人の力強い天使が、雲を身にまとい、天から降ってくるのを見た。頭には虹をいただき、顔は太陽のようで、足は火の柱のようであり、(ヨハネの黙示

録10:1)」

黙示録8:2-3には天使が金の香炉とラッパを持っていると記される。これらの記述から、17世紀以降のロシアイコンでは、赤い色調のミハイル像がしばしば描かれた(挿図2参照)。²³ミハイルは燃える炎の馬に乗り、身体や顔、時には羽も赤い色合いで描写される。口に金のラッパをくわえ、手に八端の十字架、香炉、福音書、悪魔を突き刺す槍を持つ。虹はミハイルの両手の間に輝いている。このような新しい大天使ミハイル像は、民衆の間やポモーリエ、ヴェトカ、ラトビアの古儀式派信徒の間で特に好まれた。²⁴古儀式派信徒は、ニーコンの改革直後はこの世の終わりが近いと信じており、黙示録や最後の審判を題材にしたイコンを好む傾向があったためであろう。

一方、聖ゲオルギー信仰は、ロシアでは、洗礼名にゲオルギーを授かったヤロスラーヴリ賢公(1019-1054)の時代から広まった。²⁵最初期のゲオルギーを主題とするイコンでは、ゲオルギーは鎧を着た立像で正面を向き、右手に剣を、左手に槍を持っている。²⁶騎乗の勝利者としての聖ゲオルギーのイコンは、14世紀の作品が現存する最初期の作品である。²⁷ゲオルギーは白馬に乗り、右手に槍を持つ龍退治の勝利者である。龍退治のゲオルギー像はロシアで大いに人気を博し、ノヴゴロド派やモスクワ派をはじめ、数多くの地方や流派でイコンが制作されている(挿図12)。

ここで再び西田美術館の《大天使ミハイルと聖ゲオ



挿図12 《聖勝利者ゲオルギー》, 18世紀末, パレフ, 32.0×26.7 cm, 個人蔵

ルギー》のアイコンに目を向けよう。この作品では、伝統的な図像に反して、大天使ミハイルとゲオルギーは手に白い十字架を持っている。これらの二人の聖人のほか、梓部の聖エヴティヒーも白い十字架を持っている。八端の十字架は殉教者の付属物であると同時に、ニーコンの改革に反対した古儀式派のシンボルである。本作品では八端の十字架が何度も繰り返し強調されていることから、アイコンの注文主は古儀式派信徒と考えられる。

さらに本作品で目を引くのは、ミハイルとゲオルギーの柔和で静かな表情である。同じくシズラン派の作品で黙示録の大天使ミハイルを描いた《聖指令軍隊長ミハイル》(挿図 11) のような、天の軍隊長としての厳しさや屈強さは感じられない。聖ゲオルギーも同様であり、龍退治の勝利者の威厳に満ちた表情は見られない。西田美術館のアイコンは、黙示録の大天使ミハイルと龍退治の勝利者のゲオルギーを主題に描いたというよりはむしろ、聖ミハイルと聖ゲオルギーの二人を主題とする注文によって制作されたのではないだろうか。このアイコンが家庭用サイズであることを考慮すると、ミハイルとゲオルギーという二人の兄弟のために注文された可能性が考えられる。ミハイルとゲオルギーが兄弟であるとする、梓部分の聖エヴティヒーと聖クセーニヤは兄弟の両親の天の庇護者であろう。前に触れたように、シズラン派のアイコンは個人の依頼によって制作される場合が多く、注文主やその家族の守護聖人を描いた家庭用アイコンが数多く現存している。そのため、西田美術館のアイコンが兄弟を主題とする注文によるアイコンであったとしても、全く不思議ではない。本作品が兄弟のために描かれたアイコンであるならば、ミハイルとゲオルギーの穏やかな表情や、二人の聖人を個別の梓に区切らず重なり合うように仲良く描くという構図も理解される。二聖人の調和を重視して、アイコンには槍やラッパという聖人の付属物をあえて描かなかったのではないだろうか。八端の十字架や二つの丘を繰り返し、聖人と大天使の同じようなシルエットを重なり合わせることにより、本作品には生き生きとしたリズム感と一体感が生み出されている。すなわち本作品は、兄弟の幸せを願う古儀式派家族の肖像と言えるだろう。

結び

本稿では、西田美術館所蔵の《大天使ミハイルと聖ゲオルギー》のアイコンをとりあげた。筆者は、本作品の下準備や色調、梓帯文様などを分析し、同作品が沿

ヴォルガ地方のシズラン派のアイコンであることを明らかにした。また、騎乗の大天使ミハイルと聖ゲオルギーを重なり合うように一つ場面に収めるという珍しい構図がとられた背景について、シズラン派と古儀式派信仰との繋がりを手がかりとして、このアイコンがミハイルとゲオルギーという兄弟のために注文された、古儀式派信徒の家族の肖像であるとの説を示した。シズラン派のアイコンは、伝統的なロシアアイコンの主題や図像における枠組みを超えることなく、注文主の願いや信仰を見事に表現している。古儀式派のアイコンは、しばしばニーコンの改革以前の像を忠実に繰り返すという点が強調される。シズラン派のアイコンも当時の国家正教会のアイコンと比較すると、またヴェトカなど他の古儀式派のアイコンと比べてみても、中世ロシアアイコンの伝統をより忠実に受け継いでいる。しかし「シズラン派」という名前が存在していたことから明らかであるように、古来の像の模倣の中にも、アイコン画家の創意や独自性が表れている。伝統的手法を守りつつ、アイコン画家の個性や注文主の要望を表現することで、シズラン派は技術と芸術性を併せ持つアイコン流派へと発展したのではないかと考える。

シズラン派をはじめとする古儀式派アイコンは、ロシアでも研究がはじまったばかりである。西田美術館のアイコンのように、古儀式派アイコンはロシア国外で所蔵されている例も少なくない。シズラン派に光をあてた本稿の提言が、ロシア国内外のアイコン研究の一助となれば幸いである。

(みやざき いずみ, 富山商船高等専門学校)

注

- ¹ シズラン市公式ホームページより (<http://adm.syzran.ru/city/>)。当時の主要な産業は、パンの交易、農業、皮革加工業、製靴業、縫製業、木工業であった。
- ² Кириков А. А. Об иконописании в Сызрани конца XVIII-XIX веков // Сызранская икона. Каталог выставки. Самара, 2007. С. 4.
- ³ Кириков. Об иконописании в Сызрани. С. 5.
- ⁴ Кириков О.И. Сызранская школа иконописи // Философия, вера, духовность. Книга 4. Воронеж, 2005. С. 213.
- ⁵ 現在のベラルーシ、ゴメリ地方に位置する。1685年に古儀式派信徒が集まって居住区を形成した。その後ロシア各地から迫害を逃れて古儀式派信徒が移住し、18世紀初頭にヴェトカは古儀式派司祭派の一大拠点となった。(Вургафт С.Г., Ушаков И.А. Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. М., 1996. С. 62.)
- ⁶ Половинкин П.В. Краткая история самарского старообрядчества // Старообрядчество Самарского края.

- История и культура Самара, 2007. (<http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/44-1-0-1057>)
- ⁷ 古儀式派無司祭派ポモーリエ派の起源であるヴィグ共同体で編まれた宗教問答集『ポモーリエの返答 (Поморские ответы)』(1723), 第50章20項「聖なるイコンについて」の中に「イコンは古来の聖なる像に従って描くべきである」との記述がある。(宮崎衣澄「古儀式派宗教問答集『ポモーリエの返答』とイコン美術」『富山商船高等専門学校研究収録』第38号, 2005年, 91-100頁。) シズラン派のイコン画家 Д.В. Попов の遺品に『ポモーリエの返答』が残っており, 彼がこの書を参考にしたと考えられる。
- ⁸ *Половинкин П.В.* Старообрядческие иконописные мастерские в Самарском крае // Старообрядчество Самарского края. История и культура Самара, 2007. (<http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/207-1-0-1076>)
- ⁹ *Кириков.* Об иконописании в Сызрани. С. 10.
- ¹⁰ シズラン派のイコン画家は, Д.В. Попов の指導の下でイコン画を学んだ。1930年代に衰退するまでに活躍した約40名のシズラン派イコン画家の名前が知られている。(Половинкин П.В. Сызранские иконописцы // Календарь древнеправославной поморской церкви на 2003 год. СПб. С. 66.)
- ¹¹ *Кириков.* Об иконописании в Сызрани. С. 5.
- ¹² *Комашка Н.И.* 「シズラン派と中央ヴォルガのイコン展」(於アンドレイ・ルブリョフ美術館) 展覧会解説文より。
- ¹³ *Половинкин П.В.* Старообрядческие иконописные мастерские. (<http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/207-1-0-1076>)
- ¹⁴ *Кириков.* Об иконописании в Сызрани. С. 9.
- ¹⁵ *Цодикович В.К.* Иконопись мастерской А.А. Бочкарева в Сызрани // Древнерусское и современное искусство. Ульяновск, 2005. С. 189-192.
- ¹⁶ *Кириков.* Об иконописании в Сызрани. 《図版4. 救世主復活》(С. 4.), 《図版8. 王の王》(С. 26.) 他多数。
- ¹⁷ *Половинкин П.В.* Старообрядческие иконописные мастерские. 前掲 URL。
- ¹⁸ *Цодикович В.К.* Иконопись мастерской А.А. Бочкарева. С. 190., *Кириков.* Об иконописании в Сызрани. Каталог 図版参照。
- ¹⁹ *Кириков.* Об иконописании в Сызрани. 《図版11. 主の神現》(С. 32.), 《図版54. 使徒の聖霊降臨》(С. 118.) 他。
- ²⁰ А.А. Киркоф個人蔵。А.А. Почиカリョフのイコンは, シズラン派のイコン画家の中でも特に高い評価を受けており, 彼のイコンが1896年ニジニ・ノヴコロドの展覧会で受賞したという記録が残っている(*Кириков.* Об иконописании в Сызрани. С. 9.)。また, 裏面にПочиカリョフ他数名のイコン画家が, 自らの名前を記した印が残っている作品イコンがある。(Кириков. Об иконописании в Сызрани. 《図版36 「燃え尽きることのない柴の聖母像」の前の選ばれし聖人》С. 83.)
- ²¹ 『新共同訳聖書』, 日本聖書教会, 1997年
- ²² *Бенчев И.* Иконы ангелов. М., 2005. С. 91.
- ²³ *Бенчев.* Иконы ангелов. С. 91.
- ²⁴ *Бусева— Давидова И.* Святыя образы. Русские иконы XV-XX веков из частных собраний. М., 2006. С. 409.
- ²⁵ *Вилинбахов Г., Вилинбахова Т.* Святой Георгий Победоносец. СПб., 1995. С. 6.
- ²⁶ 1170年頃, モスクワクレムリン, ウスペンスキー聖堂蔵。両面イコン。ノヴゴロド公ゲオルギー・アンドレヴィッチがユーリエフ修道院のためにヴィザンチンに注文したとされている。(Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 3. С. 106.)
- ²⁷ 《聖ゲオルギーと生涯》14世紀後半, ノヴゴロド派, 89.0×63.0 cm, 国立ロシア美術館蔵。

Идзуми МИЯДЗАКИ

Икона «Святой Архангел Михаил и святой Георгий Победоносец» в собрании Музея Нисиды

В собрании Музея Нисиды хранится одна интересная икона — «Святой Архангел Михаил и святой Георгий Победоносец». Её точное происхождение не известно. На иконе обнаруживаются сызранские иконографические признаки: традиционный стиль без реалистических элементов, тёмный колорит фона, а также самый главный признак сызранской иконописи — цветочный и ленточный орнаменты по лузге. Чтобы определить происхождение иконы из Музея Нисиды, в данной работе были рассмотрены следующие моменты: изготовление доски, цветовая гамма иконы, надписи, лузга, святые на полях, Спас Нерукотворный и изображение святых. Во многих элементах икона из Музея Нисиды совпадает с сызранскими иконами. Поэтому можно предположить, что она сызранского письма.

Надо отметить одну особенность в композиции этой иконы: архангел Михаил и святой Георгий изображены вместе. Изображения Михаила вместе со св. Георгием на одной иконе встречаются довольно редко. Кроме того, вопреки традиционной иконографии на этой иконе и архангел Михаил, и Георгий Победоносец держат в руках белые

кресты. Кроме этих двух святых, мученик Евтихий, изображенный на поле, также держит белый восьмиконечный крест. Судя по тому, что изображены восьмиконечные кресты, считается, что заказчик иконы — старообрядец. Учитывая спокойное и мягкое выражение ликов Михаила и Георгия, можно предположить, что икона была написана для двух братьев — Михаила и Георгия. Тогда, вероятно, святые Евтихий и Ксения, изображённые на полях, — небесные покровители родителей этих братьев. Эта икона ярко выражает желание и веру старообрядческой семьи, не выходя за рамки традиции древнерусской иконописи. В тоже время на иконе обнаруживаются своеобразие и оригинальность сызранского иконописца. По высокому художественному исполнению и особенности композиции эта икона несомненно является интересным и значительным образцом как сызранского, так и всего старообрядческого иконописания.

アサヒ・コドモの會『コドモの本』

“サウエートの繪本” シリーズについて

木 下 裕 子

はじめに

1926年 [大正15], 朝日新聞社は利益の社会還元を目指す事業の一環として、大阪朝日会館を建設し、そこを拠点として関西における様々な文化活動を行った。「アサヒ・コドモの會」はその事業の一環として運営された児童のための情操教育団体である。会は1932年、機関誌として『コドモの本』を創刊した。子ども向けの総合雑誌という特色を持つ『コドモの本』には、童話、漫画、詩、劇作品や科学読物が掲載されたほか、読書案内や映画案内、写真付きで世界のニュースの紹介も行われている。なかでも注目に値するのは『コドモの本』で紹介された“サウエートの繪本”シリーズである。そこで紹介された繪本はいずれも当時のソヴィエトを代表するマルシャークやレーベジェフをはじめ児童文学者や画家たちが制作したもので、今でもロシア繪本の古典として子どもたちに愛され続けているものである。それらは従来の繪本の概念を超えた新しいタイプの繪本で、当時のソヴィエトの豊かな芸術文化を反映している。¹

しかし、今日、『コドモの本』はすでに散逸し、その所在確認も容易ではなくなっている。これまでに行った調査でも、所在の確認ができたものは全体の三分の一にすぎない。しかも、刊行に関する事情を伝える手掛かりとなる記録もきわめて限られている。本稿はこうしたバックナンバーの調査を行い、それに基づいて『コドモの本』の発行の経緯を探るとともに、“サウエートの繪本”シリーズの具体的な内容を明らかにしてゆく。さらに、その原作者たちの刊本の比較検討を行い、“サウエートの繪本”に関わった人々、機関誌発行に携わった社会教育運動家高尾亮雄と児童文学者高瀬嘉男、翻訳者能勢寅造、ソヴィエトの繪本を提供したと思われる洋画家小西謙三と日本を代表する前衛美術家吉原治良らの資料を検討する。² それによって阪神間文化圏、日露の文化交流の歴史を背景に、いかにして『コドモの本』及び“サウエートの繪本”が生まれたのか、また、日本の児童文学史にどのように位置づけられるのかについて述べる。

1. 『コドモの本』とは

「朝日會館」は社会、文化事業を行うことによる利益を社会に還元しようという趣旨のもとに、朝日新聞創業50周年を迎えた1926年 [大正15] 10月9日に創設された。以来会館を拠点として演劇（主として新劇）、オペラやオーケストラを含む音楽、能楽、バレエ、邦楽邦舞、各種展覧会、文化講演、内外の著名な芸術家の招聘などを通じて関西の人たちへ生の芸術を伝えてきた。会館の運営は社団法人朝日新聞社会事業団、のちの財団法人朝日新聞厚生文化事業団があたり³、会館で得た純益は事業団の社会福祉事業に回すという組織内容になっていた。そのために戦前までは会館で行われる催し物の入場税は免税という特別措置が与えられていた。

「朝日會館」が創設されて間もなく、その活動のひとつとして子どもを対象に「アサヒ・コドモの會」（1926年10月創始、大阪）が設立された。会は「アサヒ・コドモ・アテネ」（1931年3月創始、大阪）、「青空の下のコドモ會」（1932年10月創始、大阪）、さらに「朝日こどもの會」の名で東京（同年6月創始）、神戸（1935年4月創始）、大阪（同）、横浜（同年7月創始）と活動拠点を拡大し、子どものお伽殿堂として趣味教育に取り組んだ。会誌には1) 子供本位の活動写真、2) 趣味あるお伽噺、3) 唱歌、童謡及び舞踏、4) 壮快な管弦楽や吹奏楽、5) コドモのための童話劇や人形芝居、かげ繪芝居、6) いろいろな奇術や曲芸、といったプログラムが掲げられている。⁴ その活動は終戦間際まで続けられた。

「アサヒ・コドモの會」は1931年12月の「第66回クリスマスのコドモ会」にプレゼント・パンフレットとして菊版⁵ 24頁に関西の童話・童謡作家25氏の作品を載せ、『アサヒ・コドモの會の本』という名称の冊子を作った。それが好評だったために、翌1932年3月には機関誌『コドモの本』を2巻1号として復活させた。これは会員無料配布、他は定価10銭送料5厘の月刊誌であった。発行部数は不明である。この冊子について当時の『童話研究』にはつぎのような記載

がある—「四六倍版の型からゆったりとした極美装のもの。グラビア版の頁、コドモの科学、コドモの新聞、コドモの映画の欄など、さすがに大新聞社の事業として堂々たる雑誌である。蓋し天下一品のものであらう」。⁶

『コドモの本』は以後各都市の共通機関誌として発行されていたが、紙の配給事情の都合により1944年[昭和19]4月をもって会館発行の『厚生文化』⁷誌に統合された。しかも、戦争や、事業団の組織変更、「朝日會館」の閉鎖によって『コドモの本』は散逸し、現在保存が確認出来ているのは2巻1号から5巻12号まで、及び6巻1号・6号の48冊までである。⁸

2. “サウエートの繪本”の内容とその作家

『コドモの本』の中でも注目に値するのは“サウエートの繪本”シリーズである[表1]。1932年4月[昭和7]2巻2号から1935年7月[昭和10]5巻7号まで3年間にわたり、掲載数にして40回、21話のソヴィエトの繪本が翻訳紹介されている。これらは「コドモ・グラフ」の頁に置かれ、2巻3号以後は2ページの見開きである。1色刷りながら挿絵は変えられることなくオリジナルのものを使用し、翻訳も原本に非常に忠実に訳されている。しかも、これらに使用されているとみられるソヴィエトの繪本の刊行年は、1930年前後のものが多く、出版からあまり年を隔ずにリアルタイムで紹介されていることがわかる(マルシャーク作のものは再版が多く、ここで用いられたものの年代は特定出来ない⁹)。

これらの繪本はどれも、いかに社会が成り立っているかをテーマにしたものや、自然や環境をテーマにしたもの、子どもたちの生活を扱ったもの、科学や技術、工作に関するものといった内容で、同時代の現実の社会や生活をテーマにしていることに特色がある。昔話やお伽噺、民話のプリンセスや魔法使い、妖精たちは姿を消し、鉄道員、郵便配達夫、ピオネール、普通の子どもたちが主人公として登場している。

それらはどれも当時のソヴィエトを代表する児童文学者や画家が共同制作をしたものである。その中でもテキストではS.マルシャーク(C. Маршак 1887-1964)作のものが一番多く6話13回、シリーズのおおよそ三分の一近くを占めている。その挿絵をV.レーベジェフ(B. Лебедев 1891-1967)、M.ツェハノフスキー(M. Цехановский 1889-1965)、V.コナシェーヴィッチ(B. Конашевич 1888-1963)らが描いている。

では、これらの基となる繪本はソヴィエト社会でどのように生まれ、どのような特徴をもっているのだろうか。

1920年代に入りソヴィエトでは、それまで左翼的とされてきた芸術は国家建設のための公的な手段となっていく。イデオロギー的目標が純粹芸術から生産と結びついた芸術へと変わり、彼らの創作活動の領域は商業デザイン、建築、テキスタイル、写真、ポスター、装本、舞台、衣装、陶芸等々へと広がっていった。それが顕著に現れたのが繪本であった。1923年ソ連に初の児童書専門の、しかも民間の出版社“ラードゥガ Радуга”(1923-1930)が生まれ、その特徴は芸術的質の高さにあった。「ペテルブルグの『美術の世界』派から児童書の高い芸術文化を引き継ぎ、レニングラードのブックデザインの輝かしい流派を形成する創作集団となった」¹¹こと、それによって繪本を大衆文化へと導いたことは“ラードゥガ”社の大きな功績である。“ラードゥガ”の8年の活動期間に出版された児童書は約400点にのぼっている。¹²

上記“サウエートの繪本”シリーズで用いられたマルシャークの6作品の初版はいずれも、この“ラードゥガ”社から刊行されている。ここの誰もが認める権威者がマルシャークであった。

“サウエートの繪本”に用いられた原作本の中で一番古いのは『火事 Пожар』(挿絵:コナシェーヴィッチ、初版1923年)で、“ラードゥガ”社の創立年に刊行された。今までの繪本の主人公に代わって、ここではソヴィエト児童詩で初めて、普通の民衆のリアルな像が現れ、彼らの仕事ぶりが描かれ、なんでもない人間が偉大なヒーローになる。¹³やがてソヴィエトの繪本に国家の建設という共通の目的に向かって働く建築家や軍人、工場労働者、スポーツマンなどの新しい主人公たちが登場してくる。“サウエートの繪本”で紹介されたのはすべてこのような主人公たちであった。

マルシャーク作品の多くはレーベジェフ(B. Лебедев 1891-1967)とのコンビによって作られている。“サウエートの繪本”で紹介された4話はいずれも二人によるごく初期の、そして代表的な作品である。その中でも、『サーカス Цирк』はレーベジェフの“ラードゥガ”社での最初の作品であり、彼が描き上げた作品にマルシャークがキャプションをつけるという形で作られ、今までの習慣に反して、共同作者として対等に置かれている。¹⁴

レーベジェフの挿絵には『ロスタの窓 Окна РОСТА』におけるポスターの仕事の経験(1920-1921)が活かされている。¹⁵彼は平面的で極端なまで

[表1] “サウエートの繪本” シリーズ¹⁰

巻号	発行年	サウエートの繪本「タイトル」	ロシア語タイトル	文	絵	出版年・社
2巻1号	1932/03/20					
2巻2号	1932/04/05	「たべ方」		エヌ・ウシャコーワヤ		
2巻3号	1932/05/05	「鉄道」	Железная дорога	シチェポチエフ	カズロワ女史	
2巻4号	1932/06/01	「なきみそ嬢ちゃん」	Девочка ревушка	A. Барто	Л. Фейнберг	1930 M. ГИЗ
2巻5号	1932/07/01	「ふるい村とあたらしい村」		スチハ・ヴェングロウ	バラワヤ	
2巻6号	1932/08/01	「アイスクリーム」	Мороженое	C. Маршак	B. Лебедев	1925 Л.: РДГ
2巻7号	1932/09/01	「郵便」(1)				表紙に3版と明記 1927 M. Л.: РДГ
2巻8号	1932/10/01	「郵便」(2)	Почта	C. Маршак	M. Цехановский	
2巻9号	1932/11/01	「冬のお話」(1)	Кутерьма	H. Асеев	A. Дейнека	1930 M. ГИЗ
2巻10号	1932/12/01	「冬のお話」(2)				
3巻1号	1933/01/01	「紙キネマの作り方」		イサク・エヴェリル考案	エフ・カルプリーネツ絵	
3巻2号	1933/02/01	「氷の國」(1)	Север	O. Гурьян	A. Боровская	[1927] M. ГИЗ
3巻3号	1933/03/01	「氷の國」(2)				
3巻4号	1933/04/01	「荷物」	Багаж	C. Маршак	B. Лебедев	1926 M.: РДГ
3巻5号	1933/05/01	「百貨店」(その1)	Универмаг	Ф. Кондратов	E. Тараховская	1930 M., Л. ГИЗ
3巻6号	1933/06/01	「百貨店」(その2)				
3巻7号	1933/07/01	第16回「水中では何が何を食ふか」(1)		ア・ブレーク, ア・レースニック (合作)		
3巻8号	1933/08/01	第17回「なまけもののウラス」(1)	История Власа лентяя и лоботряса	B. Маяковский	H. Ушакова	[1927] M.: МГ
3巻9号	1933/09/01	第18回「なまけもののウラス」(2)				
3巻10号	1933/10/01	第19回「星」(1)	Звёзды	П. Жиганков	Д. Мельников	1932 M.: МГ
3巻11号	1933/11/01	第20回「星」(2)				
3巻12号	1933/12/01	第21回「火事」(1)	Пожар	C. Маршак	B. Конашевич	1923 M.-Пг.: РДГ
4巻1号	1934/01/01	第22回「火事」(2)				
4巻2号	1934/02/01	第23回「火事」(3)				
4巻3号	1934/03/01	第24回「火事」(4)				
4巻4号	1934/04/01	第25回「はしご」(1)	Лесенка	E. Шабад	Hина B. Кашина	1931 Л. M.: МГ
4巻5号	1934/05/01	第26回「はしご」(2)				
4巻6号	1934/06/01	第27回「はしご」(3)				
4巻7号	1934/07/01	第28回「風一謎づくし」(1)	Ветер: Книжка загадок	P. Энгель	Д. Мельников	1932 M.: МГ
4巻8号	1934/08/01	第29回「風一謎づくし」(2)				
4巻9号	1934/09/01	第30回「風一謎づくし」(3)				
4巻10号	1934/10/01	第31回「影のお話」(1)	Сказка о тенях	B. Шкловский	T. Лебедева	1931 M.: МГ
4巻11号	1934/11/01	第32回「影のお話」(2)				
4巻12号	1934/12/01	第33回「影のお話」(3)				
5巻1号	1935/01/01	第34回「おばあさんと犬のお話」(1)	Пудель	C. Маршак	B. Лебедев	1927 Л.: РДГ
5巻2号	1935/02/01	第35回「おばあさんと犬のお話」(2)				
5巻3号	1935/03/01	第36回「おばあさんと犬のお話」(3)				
5巻4号	1935/04/01	第37回「北極の春」(1)	Северный май	M. Рудерман	A. Боровская Л. Елисеєвнина	1933 M.: МГ
5巻5号	1935/05/01	第38回「北極の春」(2)				
5巻6号	1935/06/01	第39回「サーカス」(1)	Цирк	C. Маршак	B. Лебедев	1925 Л.: РДГ
5巻7号	1935/07/01	第40回「サーカス」(2)				

МГ: Молодая гвардия ГИЗ: Государственное Издательство РДГ: Радуга M.: Москва Л.: Ленинград

5 卷 7 号 (1935.7) “Цирк”



に単純化した簡潔な図形に、鮮やかな色彩でアクセントとリズムを付け、それぞれの像のイメージを強調した。そうすることによって、彼の絵は緊張感とユーモアに溢れ、サーカスの楽しくて心をワクワクさせるような光景を鮮やかに再現している。

『アイスクリーム Мороженое』、『荷物 Багаж』においても、「労働者」、「ブルジョア」、「ネップマン」といった新しい主人公たちが政治的風刺をまじえて描き出されている。彼はここでも幾何学的な形と文字の組み合わせ、単色によるアクセントといった手法を用いている。レーベジェフのこれらの本はその後のソヴィエトの絵本を方向づけることとなった。

1925年パリの「現代装飾美術工芸博覧会」ではこのような「ラードゥガ」社の絵本づくりにメダルが授与された。この受賞を国内の新聞は「児童書において装本はイデオロギー的内容と同様に重要な意味をもっている。その意味において、ラードゥガ社の出版物は我が国の児童文学界の輝ける星となった」と評している。¹⁶しかし、国内では1920年代終わり頃からこれらの作者たちも、党や公式の理論家たちの批判にさらされた。1928年には、レーニンの未亡人クループスカヤが『クロコディル Крокодил』（初版1919年、絵：Ре-Ми）の作者チュコフスキーを「死罪」に値すると新聞紙上で弾劾し、この結果チュコフスキーの児童書はことごとく発行禁止とされた。¹⁷このように「サウエートの繪本」に用いられている多くの絵本が発行された頃、ソヴィエトの画家たちにとって絵本はすでに芸術家としての自己表現を行うわずかばかりの手段になりつつあった。1930年に民間経営の出版社の活動が停止され、「ラードゥガ」社も閉鎖に追い込

まれた。絵本や児童書に対する攻撃はますますエスカレートしてゆき、ついに1936年3月1日付の「プラウダ」では「三文絵書きについて О художниках-пачкунах」と題した記事でレーベジェフの挿絵までが告発の対象になった。¹⁸

3. “サウエートの繪本” 掲載について

3-1. 『コドモの本』の発行者と編集者

『コドモの本』の奥付には発行者：高尾亮雄、編集者：高瀬嘉男と記されている。高瀬は1926年〔大正15〕10月朝日会館発足当時から職員となった。高尾は1928年〔昭和3〕1月に財団法人朝日新聞社会事業団が認可され会館の運営組織が確立されてからの事務職員である。¹⁹2人はどんな経歴を持つ人物だったのだろうか。

高尾亮雄（1879-1964）は大阪における社会主義運動の先駆者であった。社会教育が政治的にも重視されるようになってきた明治の後半、少年団運動が発展をとげ、童話の口演が盛に行われ児童文化活動の主要な形態になった。特に口演童話の発祥の地が京都・大阪のお伽俱樂部であった。その中心となったのが高尾（号を楓蔭^{ふういん}といった）をはじめとする新聞記者たちであった。彼らは大阪における社会主義運動の先駆者であったが、子ども文化にもうひとつの運動を見出していた。和歌山実業新聞、大阪日報社、大阪朝日新聞社に勤務する一方で、関西を中心にお伽俱樂部の地方公演をし、大阪子ども研究会（子どもに関するあらゆる問題を母親や研究家を集めて研究する会の幹事）や宝塚少女歌劇の立ち上げ、「お伽の船」（瀬戸内海を巡る

コドモ団体の交流旅行船)²⁰ 口演童話家としても活躍した。彼は関西における演劇・音楽・童話といった子ども文化全般に力を注ぎ、生涯を通じて社会教育運動家であった。²¹

他方、編集者の高瀬嘉男（1901-1983）は「朝日會館」開設当初から事務員として働くとともに、無絃^{むげん}という筆名で、キリスト教児童文学者として作品を発表する一方、²² プロレタリア児童文学運動に参加をしていた。その後「アサヒ・コドモの會」の『コドモの本』を担当するとともに、キリスト教雑誌に宗教童話、書評、キリスト教児童書の翻訳、関西の人形劇や童話劇運動について執筆をするなど、関西圏を中心に児童文化に広く関わっていた。²³

『コドモの本』2冊目の2巻1号の奥付には発行者：高尾亮雄の名だけが記されている（創刊号は所在不明）。編集者：高瀬嘉男の名が明記されたのは2巻2号からである（ただし、2巻1号には彼の童話が掲載されている）。2号の編集後記には創刊号のクリスマスのプレゼント・パンフレットがあまりにも好評を得て復刊したが、各界からの反響が大きいと記されていることから、会館職員として働くとともに児童文学活動をしていた高瀬に編集の役割が回ってきたのだろう。彼が加わった2号からコドモ・グラフの頁が増え、その中に“サウエートの繪本”が加えられている。

「朝日會館」三代目館長だった十河巖によれば、高尾亮雄は「朝日新聞社計画部に入社し、社内見学に来た小学生にお話をしたり、会館の『こどもアテネ』といった唱歌や図画・舞踊・映画鑑賞等の催しを高瀬嘉男さんと協力して世話をしていた」²⁴と書かれている。

高尾・高瀬の経歴により、ふたりは非常に高い児童文化への意識を持っていたことがわかる。それぞれの経験から見て、高尾が「コドモの會」のプログラムに関わり、高瀬の主導のもとに『コドモの本』が続刊されたものと推定される。²⁵

3-2. “サウエートの繪本”の翻訳者

では、高瀬が編集に加わったことにより“サウエートの繪本”はどのように変化したのであろうか。『コドモの本』では外国のニュース、童話が積極的に毎号紹介されている。その中でも“サウエートの繪本”は特別枠で登場している。第1回の「たべ方」の内容は食事のマナーといった教訓物で、1頁のマンガ風コマ送りの形のものだったが、2巻3号以降は2頁に増え訳者名が明記され、マンガ風から繪本の形に変わっている。

2巻3号以降全ての翻訳を手掛けているのは能勢寅造（1902-1957）²⁶である。彼はここでは能勢登羅、4巻5号以降は能勢陽三というペンネームを用いている。彼の訳者名が記された2巻3号以降、“サウエートの繪本”は大きく変貌を遂げている。テキストはソヴィエトの児童詩をよく理解し、優れた翻訳へと変わり、挿絵は1色刷りではあるが原本の絵を損なうことなく再現し、絵と文字のバランスを熟慮して配するなど工夫がなされている。訳者が変わり、“サウエートの繪本”もすっかり様変わりをし、続刊を視野に入れていることが推測される。しかし、『コドモの本』には“サウエートの繪本”に関する言及はない。ただ、2巻4号の編集後記には「サウエートの繪本物語は、今年一ぱい續ける予定であります。」というコメントがあり、機関誌は好評だったために続刊の自信をもったことが窺える。その後、3巻7号（1933年7月）からは“第16回サウエートの繪本”と通し番号がついたことから、さらに続けるという意志がわかる。結局は40回まで続くことになった。

3-3. “サウエートの繪本”掲載の経緯

“サウエートの繪本”ではソヴィエトを代表する作者の作品を取り上げている。それには当時のソヴィエトの社会や芸術に通じている者の助言や、基となるソヴィエトの繪本が必要である。

「朝日會館」では1927年6月「新ロシア美術展覧会」が東京に次いで開催され、その中に4点の児童読本があった。²⁷ また、同年7月には「ロシア児童作品展覧会」が行われ、ソヴィエトの子供たちの作品および雑誌・書籍・ポスターが展示された。1931年には洋画家小西謙三（1898-1987）が、訪ソから帰国（3月19日）後の3月23日大衆講座「生活と芸術の夕」で、2年ぶりに見るソヴィエトの印象についての講演を行っている。²⁸ 高瀬は会館職員として当然これらの開催に関わっているはずである。高瀬が『コドモの本』の編集に加わり“サウエートの繪本”掲載について考えた時、彼には会館で目の当たりにしたソヴィエトの当時の先進的な芸術を思い起こしたであろう。それによって、前年講演をした小西にソヴィエトの繪本についての助言を依頼し、小西が翻訳者として能勢を紹介したと考えると、“サウエートの繪本”の大きな変貌と、それに続くソヴィエトの繪本提供も説明がつかないのではないかと推定される。

大阪時代の能勢と小西の繋がりを知る手掛かりとして、能勢の追悼集では、小西と大阪で出会い、彼のロシアの本を預っていたこと、小西を介してロシアに関

心のある人たちとの出会いがあったこと、小西との付き合いは能勢が亡くなるまで続いていたことが明らかにされている。能勢急逝後の追悼集への寄稿依頼に対して、「とうてい書き尽くせない」と辞退を申し出ていることによっても、かなり親しい付き合いをしていたことが窺える。²⁹

小西謙三はその頃大阪で活躍する洋画家であった。1929年訪ソの折クズネツォフ（Кузнецов П.В. 1878-1968）らの主宰する「四美術社 Четыре искусства」³⁰の同人となり、31年再訪ソし、帰国後大阪に「四美術社日本支部」を結成した。³¹ 小西は1941年大阪毎日新聞に「ロシヤの子供絵本」と題して次のような一文を寄せている。³² 「今、手元にある絵本に、……(一) “メー・デー・マイ”、 “植民地の子供達 (原題不明)”、 “レーニンの話 (原題不明)” 他、(二) “郵便 (Почта)”、 “汽車ごっこ (原題不明)”、 “電車の故障 (原題不明)”、 “都市の建設 (Как построили город)” 他、(三) “夏 Лето”、 “星 Звёзды”、 “水族館 (原題不明)”、 “水中でなにを食べるか (原題不明)” 他、(四) “泣きみそ嬢ちゃん (Девочка рёвушка)”、 “なまけ者のウラス История Власа лентяя и лоботряса”、 “犬と荷物 (『荷物 Багаж』と思われる)”、 “アイスクリーム Мороженое”、 “海へ К Морю” (下線は筆者による)……」とあり、照らし合わせてみると、“サウエートの繪本”シリーズに用いられたものの大部分に重なる。また彼の所蔵する“なまけ者のウラス”にはレイアウトを指示するメモ書きが残されていることにより、“サウエートの繪本”に使用したことが推測される。

小西が加わったとして、以後“サウエートの繪本”シリーズを続けるためには、さらにソヴィエトの繪本が必要である。その時考えられるのは小西の知人であった画家吉原治良(1905-1972)の存在である。³³ 今世紀に入って、偶然彼の遺品の中から80冊あまりのソヴィエトの繪本が発見された。³⁴ “サウエートの繪本”シリーズの後半は吉原所蔵の繪本と共通するものである。

1932年に「今年一杯続ける」というコメントの後、翌年の1933年からは目次に翻訳者名が記されている。またさらに、3巻3号(1933,3,1)の表紙は吉原が描き(「小鳥と少女」、本文中の挿絵も描いている。23頁参照)、それ以後表紙絵を辻愛造、田村孝之助、小出卓二、豊藤勇、鈴木信太郎、川口軌外、小出三郎、棟方志功等々が飾り、目次に画家名が明記され、さらなる充実を図っていることがわかる。

このシリーズの繪本と小西・吉原二人の蔵書を比べてみると、“サウエートの繪本”のほとんどのものが



現存する二人の蔵書と一致する。これらの繪本の多くを小西、吉原から借用したと考えるのが妥当であろう。しかし、そうとは言えない部分もある。同じタイトルのもので、マルシャークなど著名なものは再版が重ねられ、その度に絵やテキストが変わってゆくものが少なくない。ゆえにマルシャークのものを詳しく見ると、二人の蔵書にあるものとタイトルは同じでも明らかに別の版のテキストを使用しているものがある。例えば、『アイスクリーム』については、小西の蔵書には割り付けの指示のメモが残されているが、内容は明らかに彼の蔵書(1929年3版)にはないテキストがあり、それは初版の挿絵とも確実に異なるため、2版と思われる。また、『郵便』は挿絵の中に3版と印刷されているが、吉原所有のものは1932年の7版で、彼のものではないとわかる。『荷物』は内容・テキストも同じだが、挿絵の一部が少し異なっているため、吉原所有のものとは考えられない。また反対に使用に際しての指示のメモが本にしっかりと記されているものもある(『百貨店』、『なまけもののウラス』)。小西、吉原の遺品にはこれら蔵書について記されたものが何も遺されていない。その調査は今後の課題となるであろう。

1932年4月には「ナウカ」社がソヴィエト書籍の輸入を開始し、子ども向けの繪本の売れ行きが好評だった³⁵こと、また、小西蔵の繪本の中には『ゴドモの本』にも時々作品を載せている童謡童話作家の蔵書

印が認められること、大阪で刊行された児童芸術教育研究所の機関紙『児童芸術研究』（1934-1938）ではソヴィエトの児童書がしばしば紹介されていることなどから、同じタイトルの本を2人は複数冊所有していたと考えるほかにも、彼らとは別の所有者がいた可能性は十分に考えられる。

3-4. “サウエートの繪本”のその後

1935年〔昭和10〕5巻7号“おたより”欄に「“サーカス”は今月で終わりますが、次ぎはナニ？」と記されている。そして次号の8号で突然「毎号皆さんから喜んで戴いている“サウエートの繪本”は、前月号で一先ず打ち切ることにしました。長い間本誌のためにペンをお執り下さった能勢陽三先生に厚く御礼申し上げます。9月号からコドモのためのさまざまな事業のお知らせや成績を中心にして、雑誌の内容を一新することになりました。」とあり、7号をもってこの“サウエートの繪本”は突然打ち切られている。

1938年の言論統制までにはまだ時間があるが、4巻5号（1934）海軍大将山本英輔著「日本海の大会戦」、4巻8号海軍大佐武富邦茂著「軍艦物語」、4巻5号グラビア「五色軍艦旗の下 勇まし満州江防艦隊」、5巻1号（1935）海軍中佐梅崎卯之助著「冬の軍艦生活」、5巻5号海軍少佐酒井慶三著「輝く海軍記念日」といった読物が目を引き、戦時色の強まってきているのが注目される。同時に、1935年を境にして童話、詩といった文芸物のスペースが少しずつ少なくなり、代わりに会の活動報告が大半を占めるようになってきた。そして“サウエートの繪本”の突然の打ち切りした後、5巻8号からは画家名を明記した表紙絵が消え、軍艦や兵隊という絵に様変わりをし、5巻9号からは今までの26-30頁から16頁前後へとぐんと頁数が減少している。明らかに発行の方針が変わったのが見てとれる。

4. 阪神圏における日露文化交流

1925年〔大14〕1月、日ソ基本条約調印による国交回復がなされる以前、1920年〔大9〕11月ロシア未来派のブルリューク（Д.Д. Бурлюк 1882-1968）とパリモフ（В.Н. Пальмов 1888-1929）の「日本に於ける最初のロシア画展覧会」が東京について大阪（大阪三越）で開催された。続いて1922年3月（浜寺公会堂）、5月（大阪白木屋）に個展が開かれ、革命後のロシア美術の状況が初めて日本に紹介された。その後、最も注目されたのは1927年〔昭2〕6月16-29日、

大阪「朝日會館」において開催された全ソ対外文化連絡協会・大阪朝日新聞社主催、ソ連大使館・日露協会・日露芸術協会後援の「新ロシア美術展覧会」である。6月15日付大阪朝日新聞によれば、「アルヒポフ、ペトロフ=ヴォトキン、コンチャロフスキー、マシコフ、セレブリャコワらの力作400点が出品」とあり、油彩、素描、版画、ポスターとわずかな民芸品や児童読本などが出品された。また同年7月には「ロシア児童作品展」が対外文化連絡協会主催で大阪「朝日會館」を皮切りに神戸、京都、名古屋、横浜、東京を巡回し、モスクワ、レニングラード、ウクライナ等の児童の作品を中心に雑誌・書籍・ポスター等が展示されるなど、ソ連の対外文化連絡協会を窓口としてさまざまな芸術交流が行われるようになった。当時大阪で活躍していたグラフィックデザイナー今竹七郎の27-30年にかけての作品にも、すでにロシア・アヴァンギャルドの影響を受けたと想起させる作品がみられる。³⁶

当時、大阪「朝日會館」では上記のような美術展はもとより、内外の様々な演奏家の公演も行われた。戦前の外国人演奏家では指揮者F. ワインガルトナー、ピアノのA. ブライロフスキー、A. ルービンシュタイン、L. クロイツァー、ヴァイオリンのJ. ティボー、J. シゲッティ、M. エルマン、声楽のF. シャリアピンなど多くの演奏家が演奏をしている一方で、阪神在住のヴァイオリニストのモゴレフスキーやクレイン、ピアニストのルーチン、レオ・シロタなどが公演を行っている。彼らはロシア革命によって祖国を終われ、阪神という地に腰を落ち着け活躍していたロシアや東欧の芸術家たちだ。彼らは日本の文化に大きな影響を与え、成熟した19世紀のヨーロッパ文化を伝えた。³⁷

神戸は居留地として古くから外国人や彼らの文化を受け入れてきた。1923年の関東大震災以後は、破滅的影響を受けた横浜から神戸に居を移す外国人がさらに増えた。また、神戸港は震災によって国際的貿易港として驚くべき業績を上げた。このように1920年から30年初頭にかけて、阪神という土地に外国の文化や情報が直接に入ってきていたということが阪神間文化に独自の発展を促した要因となっている。³⁸ 阪神の商人や文化人はその財力と憧れを背景にして、存分にそれを受け入れ吸収していったのである。

5. むすび

『コドモの本』及び“サウエートの繪本”は日本児童文学史上どのような状況の下で生まれたのだろうか。1920年後半から30年前半の期間は日本の児童文学史

において重要な意味をもつ。大正時代に主流を占めた「赤い鳥」を主宰した鈴木三重吉による童心児童文学の時代は去り、プロレタリア児童文学が展開された時代であった。それは児童の教化を目的として日本プロレタリア文学の一環として生まれた。やがてプロレタリア文学運動の戦線統一がはかれる中でプロレタリア児童文学は飛躍的に発展し、1928年には「日本の児童文学史上画期的な意義をもつ」³⁹新興童話作家連盟が発足し、小川未明、楨本楠郎など「リベラリスト、アナキスト、コミュニストをふくむ、反資本主義的立場にたつ、幅広い作家」⁴⁰たちが集った。その後連盟は分裂し、そこからアナキズム系の作家たちによって1929年自由芸術家連盟が結成され、連盟員として小川未明とともに名を連ねているのが高瀬嘉男である。当時、未明は「アナ系のプロレタリア童話の代表的作家というだけではなく、芸術的創作童話を代表する重鎮であった。(中略)未明の動向は重大な意味をもつ」⁴¹存在であった。彼は『新興童話の強圧と解放』⁴²で、コミュニスト系の児童に対する強圧的な教化を批判し、児童をすべての強圧から解放し、童話を成人の文学にまでに発展させることに新興童話の意義を認めている。高瀬は「プロレタリア児童文学論」⁴³でさらにそれを発展させている。

このように、プロレタリア児童文学運動は1932年を境に解体するまでにめまぐるしく分裂・統合を繰り返し、その間に多くの機関誌や同人雑誌を発行した。しかしそれらはどれも短命に終わり、そこからは未明以外に今日芸術的作品として残るようなものが出なかった。しかし、この運動はそれまでの「児童は天真爛漫で純真無垢な超階級的・社会的存在である」としてきた日本の児童文学観を根本的に覆し、社会性を開き現実の社会の中で子どもを捉えようとしたことに大きな意義がある。

プロレタリア児童文学運動が危機に瀕している1932年に生まれたのが『コドモの本』である。高瀬が編集に加わった2巻2号には小川未明、次号以降アナ系の作家である船木枳郎、尾関岩二、宮原無花樹、巽聖歌が作品を寄せている。後年『コドモの本』は研究者たちに取り上げられることもなく評価もされてはいないが、未明を中心とした自由芸術家連盟の意志が受け継がれていることが歴然としている。その中でも中心をなすのが「サウエートの繪本」である。社会性を著しく特徴とし、しかも同時に高い芸術性を併せ持つソヴィエトの繪本に高瀬は価値を見出し、将来の日本の児童文学を方向付けるモデルとして位置づけている。それが特別枠による40回ものシリーズとさせた

のであろう。

それでは何が「サウエートの繪本」の継続を可能にさせたのか。それは第一に、小西謙三が「たとへ政治的、経済的テーマなり労働・生産工程を扱っていても、決して政治とか労働のイデオロギーを露骨に丸出しにしたような、いはゆる傾向的なものではなく、豊かな美しい子供の生活感情に裏付けられた芸術的にも実に立派に完成している」⁴⁴と述べているように、「サウエートの繪本」が児童教化を露骨に出した読物ではなく広く児童を対象とした繪本であり、しかも内容・挿絵ともに芸術的に優れていること、さらには、『コドモの本』が当時の一流の作家や専門家の作品を載せ(最晩年の巖谷小波が筆をとり、時には昇曙夢がソヴィエトについて寄稿するなど)、表紙や紙面を「朝日會館」と関わりのある著名な画家が飾り、機関誌自体高い芸術性をもっていることによってプロレタリア児童文学運動の機関誌とは一線を画していること、受け皿としての阪神文化圏、「朝日會館」の存在がそれを可能にし、広く子どもや父兄たちに受け入れられたことが理由と考える。

日本のプロレタリア文学についてはさまざまな評価や研究がなされてきたが、プロレタリア児童文学についての研究はきわめて少ない。しかしこの時代にソヴィエト繪本に関心を寄せていたプロレタリア児童文学者は少なからず存在したことを『コドモの本』及び「サウエートの繪本」シリーズが語っている。⁴⁵

(きのした ひろこ、財団職員)

注

- 1 参考資料：『幻のロシア繪本 1920-1930年代』芦屋市立美術博物館監修、淡交社、2004年(「幻のロシア繪本 1920-30年代」展覧会カタログ)では当時の繪本約250点が紹介されている。
- 2 平井章一「小西謙三と1930年代大阪のロシア繪本をめぐる動向」前掲1所収論文、161-170頁。小西・吉原の側からの『コドモの本』におけるロシア繪本の受容について述べられている。一方、本論文は『コドモの本』の発行の経緯についてさらに調査を加え、編集者の役割についてもいくつかの事実を提示するものである。日本におけるロシア繪本の受容に関する先行研究として、沼辺信一「『幻のロシア繪本』に魅せられた日本人」『窓』第129号、ナウカ、2004年7月、2-8頁。同「初めて日本語になったロシア繪本」『ユーラシア研究』第39号、ユーラシア研究所編、東洋書店、2008年11月、32-37頁。さらに繪本を中心とする日露交流として、同「旅する繪本たち 1928・29年—東京・モスクワ・オデッサをつなぐ人々」『窓』第133号、ナウカ、2005年10月、34-42頁。
- 3 朝日新聞百年史編集委員会編『朝日新聞社史—大正・昭

- 和戦前編』1995年、253-256頁。
- 1923年〔大正12〕の関東大震災、1927年〔昭和2〕の関西地方の北丹後地震の救援活動や歳末同情週間実施を契機に、朝日新聞社は本来の新聞報道の使命とは別に社会福祉事業の実践組織として1928年〔昭和3〕1月大阪朝日新聞社内に「社団法人朝日新聞社会事業団」を創立。主な従事項目は(1)歳末同情週間、(2)農繁期託児所助成、(3)司法省少年保護事業助成、(4)公衆衛生訪問婦協会、(5)子供方面婦人委員、(6)農村社会事業援助などであった。
- ⁴ 『コドモの本』第2巻第2号表紙裏面。
- ⁵ 636mm×939mmの大きさ。
- ⁶ 『童話』第11巻5号、日本童話協会、1932年、86頁。
- ⁷ 朝日会館機関誌として昭和6年『會館芸術』が創刊された。しかし「戦時下に芸術はふさわしくない」と誌名変更を余儀なくされ、『大阪文化』さらに『厚生文化』、戦争をはさみ『デモス』として続刊され、昭和28年から再び『會館芸術』に戻った。同年10月廃刊。
- ⁸ 『朝日會館史：大阪朝日編年史別巻』（朝日新聞社史編集室、1976年、229頁）によれば、通巻1408号（昭和19年3月現在）とあるが、月刊誌なので145巻前後と思われる。
- ⁹ マルシャーク作『アイスクリーム』は3版25,000部、『郵便』5版95,000部、『荷物』5版142,000部、『火事』7版95,600、『おばあさんと犬のお話』3版55,000部、『サーカス』2版20,000部（いずれも初版から1930年までに）出版された。
- ¹⁰ 出版年は *Блинов В.Ю.* *Русская детская книжка-картинка 1900-1941. М., 2005.*
J. フレーザー&島多代共著『ソビエトの絵本1920-1930』リプロポート、1991年
前掲1の芦屋市立美術博物館監修『幻のロシア絵本1920-1930年代』淡交社、2004年
を参考にし、複数刊があるものは初版とし、推測の場合は〔 〕を付けた。
原本を確認できたものはタイトル・作家・画家をロシア語表記、不明のものは能勢訳に従った。
- ¹¹ *Блинов В.Ю.* *Русская детская книжка-картинка 1900-1941. М., 2005. С. 92.*
- ¹² *Блинов.* Там же. С. 100.
- ¹³ *Белов С.В.* Л.М. Клячко и изд-во “Радуга”: У истоков советской книги // Вопросы истории советской книги и библиографии. Л., 1978. С. 27.
- ¹⁴ *Герчук Ю. В.В.* Лебедев“Цирк” // Избранные детские книги советских художников. М., 1975. С. 4.
- ¹⁵ *Петров. В.Н.* Владимир Васильевич ЛЕБЕДЕВ 1891-1967. Л., 1972. С43-73. ポスターの原画の掲載とともにРОСТАでの仕事について詳しい。
- ¹⁶ *Тугендхольд Я.* Детские книги // Известия. 15. 03. 1925.
- ¹⁷ *Крупская Н.К.* О Крокодиле Чуковского // Правда. 01. 02. 1928. 彼女はこの本を「ブルジョアジーの残滓」であり「ロシアの子どもたちに読ませてはならない」と酷評している。これに対して *Чуковский* は Госиздат の Арт.

- Халатов* 宛に弁明の手紙を書いている。К спорам о детской литературе // Литературная газета. 10. 12. 1929. その時の状況について *Чуковский К.* Дневник 1901-1929. М., 1991. С. 437-438 に詳しい。
- ¹⁸ 1920年代のソヴィエト絵本についての参考資料として、A. シャツキフ「ロシア・アヴァンギャルドの最後のきらめき 1920-30年代のロシア絵本」前掲1所収論文、128-140頁。
マルシャークとレーベジェフの業績については以下の論文で80年代にすでに注目していた。
田中かな子「マルシャークと画家レーベジェフ 出会いと友情」『マルシャークと子どもたち』マルシャーク生誕100周年記念祭実行委員会編、日ソ協会、1987年、18-21頁。同「優良絵本の復刻版によせて1920年代ソビエトの絵本」『窓』66号、ナウカ、1988年9月、13-17頁。
- ¹⁹ 前掲8、12頁。
- ²⁰ 堀田稯「観光と児童文化—別府と大阪を結んだお伽船」『京都文化短期大学紀要』第24号、京都文化短期大学学会、1996年、29-46頁。
- ²¹ 堀田稯「高尾の演劇活動—社会←お伽芝居←家庭劇」『人間文化研究』第7号、京都学園大学人間文化学会、2001年、35-47頁。
- ²² 『聖フランシス物語』（日曜世界社、1924）、『少年基督伝』（新生堂、1927）、『児童宗教読本』（同1929）等。
- ²³ 『日本児童文学大辞典』大日本印刷、1993年、420頁。
- ²⁴ 十戸巖『あの花 この花』中外書房、1977年、51頁。
- ²⁵ 大阪朝日新聞社の「アサヒ・コドモの会」に関する資料は乏しく、前掲8、13頁の「朝日會館」設立当時の役員・職員名簿によって二人の在職を確認。
- ²⁶ 彼は東京外国語学校露語科卒業後（1926）、はじめは文学を志していたが、故郷大阪に戻り1938年まで研究をしつつ翻訳の仕事をしている（ベードヌィ著『聖キリスト伝』ナウカ社1936年、『ゴオゴリ全集第6巻』ナウカ社1934年）。その後東亜研究所調査マン、戦後は参議院調査部を経て国会図書館調査立法考査局で対外関係調査研究に従事した。戦前の大阪時代の彼の文学的作品や蔵書は大阪大空襲により消失し、現存する彼の論文、あるいは蔵書（『故能勢寅造氏遺贈図書目録』国立国会図書館調査立法考査局編、1959年）に、彼と絵本を結びつけるものは残されていない。
- ²⁷ 五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1995年、761-814頁参照。
- ²⁸ 「大阪朝日新聞」1931年3月25日、及び前掲8、34頁。
- ²⁹ 『能勢寅造 その仕事と思い出』能勢文庫委員会、1958年、75-83頁。これに所収されている能勢の論文「ソヴィエト文化における伝統の問題」（『饗宴』第7号、日本書院、1947年9月）により彼がソ連の文化に非常に造詣が深いことがわかる。小西は彼によってソ連に関する知識を得ていたと推測できる。さらに能勢は大阪時代からナウカとの関係があり、この冊子がナウカの援助によって刊行されたことなどから、能勢・ナウカ・小西と繋げることができ、小西のロシア絵本の入手についても推測が成り立つ。

- ³⁰ J.E. ボウルト『ロシア・アヴァンギャルド芸術 理論と批評, 1902-34』岩波書店, 1988年, 323-326頁参照。ここでは“四芸術協会”と訳されている。
- ³¹ 前掲2, 162-164頁。
- ³² 小西謙三「ロシヤの子供絵本」『大阪毎日新聞』昭和16年, 月日不明(小西謙三『小西謙三画集』清文堂出版, 1976年, 123-125頁に所収)。
- ³³ 『美術都市大阪の発見 近代美術と大阪イズム』大阪教育委員会, 1997年, 39, 82頁参照。小西は1926年洋画グループ「艸園会」を結成し, 翌年学生の吉原もこれに参加している。また, 1932年に小西が開設した「四美術社研究所」の絵画部で教えている。
- ³⁴ それらを基にして「幻のロシア絵本 1920-30年代展」が2004.2~2005.12にかけ全国6都市にて開催された。
- ³⁵ 『日露年鑑』日露貿易通信社, 1933年, 472頁。「最も面白い現象は子供向きの絵本の売行が断然好いことで, 之等は日本の子供向き絵本の愚劣なるの多さに引きかへて, ソ聯邦のものは何れも一流の書家や美術学生の手になるものだから好評なのが当然であろう」と記されている。
- ³⁶ 『今竹七郎とその時代』今竹七郎の記録編集委員会, 2003年, 17頁。
- ³⁷ 小野高裕「ロシア人音楽家たち」阪神間モダニズム展実行委員会編『阪神間モダニズム 六甲山麓に花開いた文化, 明治末期 昭和15年の軌跡』淡交社, 1997年, 136-138頁。
- ³⁸ 参考資料: ピョートル・ボダルコ「大正後期・昭和前期の日本の「国際化」と日系ロシア人: 北陸および関西居留亡命ロシア人のインテリゲンチヤを中心に」長縄光男・沢田和彦編『異郷に生きる 来日ロシア人の足跡』成文社, 2001年, 15-30頁。
- ³⁹ 菅忠道『日本文学大系3』三一書房, 1955年, 420頁。
- ⁴⁰ 横谷輝『横谷輝児童文学論集第二巻』偕成社, 1974年, 339頁。
- ⁴¹ 前掲39, 424頁。
- ⁴² 前掲39, 350頁。
- ⁴³ 高瀬嘉男「プロレタリア児童文学論—アナルキズムとコンムニズムの対立・批判」, 『童話研究』第9巻第1号, 日本童話協会, 1930年, 21-29頁。
- ⁴⁴ 前掲32, 124頁。
- ⁴⁵ 小西所有のソヴィエト絵本「アイスクリーム Мороженое」に夭逝した童話童話作家佐々木高明の蔵書印が押されているように, 当時の無名の作家たちも注目していたことを窺い知ることが出来る。

Хироко КИНОСИТА

Рубрика «Советская книжка-картинка» в журнале «Кодомо но хон»

В 1926 году газетой Асахи в городе Осака был открыт центр «Осака Асахи кайкан», на базе которого проводились разнообразные мероприятия в области культуры. Открытие центра явилось звеном в деятельности компании, направленной на использование полученной прибыли на благо общества. В частности, одной из форм проявления этой деятельности было создание «Асахи кодомо но кай» — организации по эстетическому воспитанию подрастающего поколения. А в 1932 году его печатным органом стал журнал «Кодомо но хон».

Это универсальное издание было ориентировано на детскую аудиторию. Кроме публикации рассказов для детей, комиксов, стихотворений, пьес и научно-популярных статей журнал знакомил читателей с новыми изданиями, кинофильмами, размещал фоторепортажи о событиях в мире.

Большое внимание уделялось рубрике «Советская книжка-картинка». Здесь на протяжении 3 лет (40 раз) издавались переводы российских иллюстрированных изданий того времени. Кроме того, все опубликованные произведения наиболее ярких представителей советской детской книги того периода предлагались на суд японских читателей практически сразу после выхода их из печати в России.

В настоящей статье изучены опубликованные ранее номера журнала «Кодомо но хон», на этой основе исследована история его издания, раскрывается конкретное содержание рубрики «Советская книжка-картинка».

Кроме того, исследованы материалы о людях, принимавших участие в создании журнала, прослежен процесс становления рубрики «Советская книжка-картинка» на основе сравнения опубликованных в ней произведений с исходными российскими изданиями, описывается, в каких условиях возникла вышеназванная рубрика.

書評

貝澤哉著
『引き裂かれた祝祭
——バフチン・ナボコフ・ロシア文化』
論創社, 2008年, 307頁

乗松亨平

本書は著者のこれまでの論文を、副題にある三つのテーマに分け集めたものである。副題のうち「ロシア文化」とは、著者が「〈ロシア的なるもの〉のイデオロギー」と呼ぶ、近代ロシアの文化的アイデンティティを指す。

ほぼ初出のまま収録されたという各論文は、若干の重複も含んで、著者の思考の足跡を生々しく伝えている。そのなかで最も古いナボコフ論が1991年に発表されたという事実を、象徴的に思わずにはいられない。ペレストロイカ以降、ロシア文化をめぐる言説に生じたパラダイム・シフトに帯同しつつ、「ロシア」を語る者がしばしば囚われた夢や幻想を、著者は精緻かつ大胆に批判してきた。過去への反省の深さにおいて、著者は「ペレストロイカ世代」のよき体现者といえるだろう。卓越した学識に裏打ちされたその舌鋒で、著者は日本のロシア文化研究に新たな環境を切り拓き、後続世代にも少なからぬ影響を与えている。

かくいう評者も本書の論文の多くが再読であったが、そのときどきに刺激を受けてきたこれらの文章が、思った以上に共通した問題意識と方法に貫かれていることに気づかされた。「現象として物質化され意識化された記号的構造とは、実はその外部にある何かの効果でしかなく、その何か（無意識、欲望）を問うことなしには、結局ロシア文化を被う全体化のディスクリールに取り込まれることから逃れるすべはない」（152頁）「ロシアのアヴァンギャルドや革命のディスクリールにおいては、すべての領域は完全に意識化、記号化されなければならない。ここでは全体化と他者の消去は、無意識の領域を消去し、リアルな他者の差異性を記号システムへと回収することでおこなわれる」（161頁）。記号（言語）の外部を理念化し、すべてを記号で覆いつくそうとする欲望が、〈ロシア的なるもの〉だけでなく、バフチン、さらにナボコフにも剔出されるのだ。

例えば巻頭の「引き裂かれた祝祭」は、90年代ロシアでみられたバフチンのカーニヴァル論批判と、初期バフチンにおける超越的主体の問題とを、上記の視

角によってみごとに接合している。初期バフチンは、客体（作品）を外部から完結させる超越的主体（作者）というモデルを唱えており、のちのポリフォニー小説論などとの（非）連続性が議論されてきた。最初期の行為論から顕著なこのモデルは、しかし、主体によって完結され「殺害」される、未完成で無意味な客体のありようにも注意を向けざるをえない。著者はこの主体／客体をハイデガーの存在者／存在になぞらえる。行為論において、その客体とは純粋な可能性の束にすぎないのだが、「カーニヴァルの身体」は、それを生成変化する民衆の集成的身体として実体化したもののなのだ、と著者はいう。「このように、不在としてしかあり得ないはずの「存在」それ自体を、ポジティブなかたちで想像的に表象化すること——それがバフチンのカーニヴァル論をつき動かす欲望なのである」（43頁）。

同じく第一部所収の「身体、声、笑い」も、初期バフチンに焦点を当てている。未完成な客体を完結させる超越的主体というモデルが、ここではカルサーヴィンら、同時代のロシア宗教思想における人格論をとおして読み解かれる。といってもそれは、超越的主体が単純に神を意味するというのではない。バフチンにおいてこの問題は他者論、自他の関係論として展開され、完結される客体／完結する主体が私／他者に対応する。しかし著者が銘記するように、バフチンは他者をフィジカルで世俗的なものとして語っており、直接的には神や無限者にはあたらない。そこで著者が導入するのが、東方正教会的な否定神学の論理である。すなわち人間は限定された身体をもつ有限の存在であり、無限を欠いているが、それは神がないということではない。逆に無限を欠いていることは、人間がおのれの外部に、おのれを補填し完成させる無限の神をもつことの根拠となる。人間はおのれの有限性それ自体をとおして、無限者による完成の可能性を含みもつ。フィジカルな人間が同時に無限であるという逆説が、こうして成り立つのだ。

ただ評者にとってその後の論旨は、かならずしも理解しやすいものではなかった。おそらく原因は、①私・他者を含めた人間と神との関係、②私と他者の関係、という二つの有限者／無限者の関係が語られることだ。逆にいえば、議論が集中しがちな②の前提に①を見出した点が著者の慧眼なわけだが、①の否定神学の効果のもとに②がある、という論理の流れをよくつかまないと、②において私のみならず、私を完結する超越的他者までがなぜ身体的であるのか見失いかねない（②に否定神学があてはめられるだけなら、他者は

単に無限者であればよいことになる)。一方で、①によってそれぞれの個人があらかじめ神を含み込むのなら、私は他者を必要としないようにもみえる。私が他者とともに一挙に与えられる、という著者の説く事態が否定神学からどう帰結するのか、さらに解きほぐしてもらえたならありがたかった。これは論文末尾における、バフチンとラカンの比較の妥当性にも関わっている。すなわちラカンの他者は、主体に先行して欠如を穿ちそれを核に主体を形成する超越論的なものだが、初期バフチン・否定神学の他者は、主体の欠如を補完するためにあとから要請される、超越的なもののようにも思えるからだ。

続く第二部では〈ロシア的なもの〉を標的とし、ボリス・グロイスやアレクサンドル・エトキントの議論に即しつつ、そのイデオロギー性が検討される。記号の外部を記号化する、という近代ロシア文化を駆り立てた欲望の構造は、ヨーロッパにおけるロシアの後進性意識に端を発する。「歴史的時間のなかにロシアの独自性、「ロシア的なもの」の存在を見出せなかったロシア文化は、逆に、歴史を超越した、存在しないもの（異質なものを無意識）こそ「ロシア的なもの」であるととらえ、存在しないものの存在をポジティブに再構成しようとする倒錯に囚われていく」（144頁）。「民衆（ナロード）」をめぐる言説はその典型だ。「自己の理念を「民衆」にマゾヒスティックに投影することで、リアルな他者としてある民衆の差異性を「ロシアのナロード」というイマジネールな表象へと回収し、そこにみずから同化しようとする——これが一九世紀後半のロシア文化をつき動かしてきた欲望だといえる」（157頁）。

同様の論理に基づき、「何もない空虚のなかで……」は文学者たちによる言語・音・音楽論を、「複数性の帝国」はモダニズム期の数学の集合論・無限論からユーラシア主義までを扱い、その驚嘆すべき視野の広さにおいて本書の白眉である。前者にのみ触れると、19世紀ロシアの作家たちは、言語を西欧的理性によるのではなく、その外部にある身体性・物質性に彩られた音として理念化しようとした。言語の外部を言語にとりこみ理念化する、〈ロシア的なもの〉の範例的欲望である。こうした「言葉＝音」理念は、だがモダニズム期の言語論的転回により組みかえられる。理性的言語の外部にある身体性ではなく、言語自体の意味産出作用がより根源的なものとして見出され（言語／身体という二項対立はそれ自体、言語が産出したひとつの意味にすぎない）、その意味産出作用が新たに音・音楽と結びつけられたという。それは19世紀

的な「言葉＝音」理念に対する批判を含んでいたが、ただちにまた理念化され、例えば国民という主体を産出する国語の作用に重ねられる。この気宇壮大なパースペクティブを披露されては、著者の紙幅があまりに少ないことを惜しまずにはいられない。「複数性の帝国」とともに、それだけで一冊の書物に敷衍しうる内容である。

「何もない空虚のなかで……」はまた、本書第二部のうち著者がきわだって、ある点で慎重を期した論文である。〈ロシア的なもの〉の欲望が生み出す「言葉＝音」理念、とりわけ19世紀のそれが、実際にはロシア独自のものなどではなく、ヨーロッパのロマン主義に一般的であることを著者は銘記する。そもそも〈ロシア的なもの〉を理性の外部に求める試みは、「グロイスによれば、そのこと自体がすでに、ショーペンハウアーやキルケゴールなど西欧の「ポスト観念論哲学に共通のパラダイムの一部分」でしかない」（177-178頁）。「西欧／ロシア」のような意味論的対立を反復してしまうことなく、この対立そのものを産出し機能させている言説の「なまなましい」運動それ自体を、「音（声）」をめぐるテキストの諸表象の配置のなかに読みとっていくこと」（172頁）を著者は課題に掲げる。

にもかかわらずその言葉遣いがところどころで、著者の企図を裏切っているようにもみえるのだ。「外部（西欧）に起源を持つそうした主題の配置が、逆に「ロシア的言説の根源的特徴」を構成してしまうという矛盾のなかにこそ、ロシア文化の言説がかかえる特殊な問題性が凝縮されている」（176頁）。「無意識」という主体なきものが逆に「ロシア的なもの」として主体化され意味化・コード化されるという、極端に倒錯的な再領土化が進行していくのである」（179頁、強調はともに評者）。評者がいささか偏執的なものかもしれない。だがロシアのナショナル・アイデンティティをめぐる批判的言説が、まさにその批判をとおして「ロシア」の特殊性を再構成してしまうという逆説が、著者の依拠するグロイスやエトキントには顕在化しており、とりわけ近年のエトキントは、ロシア文化の「外部」を消去しようとするかにみえる。¹それはある程度、必然的な逆説なのだろう。構築主義に一般的なアポリアとして、ある「つくられた」アイデンティティについて語ることは、それを既成事実化する危険と隣りあわせだ。〈ロシア的なもの〉をめぐる言説にしても、例えば19世紀のロシア社会では、かならずしもメインストリームでなかったのではないか。このアポリアを意識する者が、ある局面で自覚的に

「よきナショナリスト」として振舞うことは考えられる。

おそらく著者も、そんなアポリアは百も承知のはずだ。「何もない空虚のなかで……」の課題を著者は、「言説の「なまなましい」運動それ自体を、「音（声）」をめぐるテキストの諸表象の配置のなかに読みとっていくこと」と述べていた。言説の「なまなましき」などという、みずからが剔出してみせる言語の身体化・美学化にほかならぬ言葉遣いによって、自身もまた同じ「諸表象の配置」に巻き込まれていることを、アイロニカルに表明したわけである。比較的近年の文章は、対象について批判より肯定的なトーンが目立つが、それもこのアポリアのなかでしかるべき立ち位置を探っているのかもしれない。

この点に関係するのが、著者の主要な方法論たる精神分析的解釈である。言語化しえないはずの外部＝無意識を理念的に言語化しコントロールしようとする〈ロシア的なるもの〉の欲望が、実にさまざまなテキストに読みとられるわけだが、それはテキストの言葉をひとつの欲望の主体へ還元する作業にほかならない。著者のテキスト解釈は、分析医が神経症者のトラウマを描き出すように、主体の再構築へと向かうのである。これはみずからの言葉の読まれかたを支配し、他者が抱くみずからの像を制御しようとする主体、すなわち本書第三部で論じられるナボコフのような主体に対しては、きわめて有効な対抗手段となるだろう。それはいわば読みの倫理の問題でもあって、第三部の各論文は、ナボコフというより、ナボコフに支配され嬉々としている読者共同体に矛先を向ける。しかし〈ロシア的なるもの〉の場合は問題含みだ。「ロシアの伝統」を言祝ぐ共同体はロシア内外にたしかに健在なのだが、「ロシア」の主体を書きかえることは、その共同体の破壊であるのか、それとも更新なのだろうか。もっともロシア研究を生業にしようという者が、その共同体を破壊するなど欺瞞にすぎず、本書第三部所収の「暗闇と視覚イメージ」で著者がナボコフの読者共同体に対しそうするように、共同体の成員を「擬態」しつつ「ずらす」というのが、最良の戦略なのかもしれない。読みの倫理と立ち位置をめぐるこうした困難な模索こそ、ロシア文化を語ろうとする者が本書から最も汲みとるべきことにも思える。

〈ロシア的なるもの〉にはもうひとつ問題がある。グロイスも述べているように、言語の外部に対する関心は19世紀以降のヨーロッパに一般的なものだし、また、それを意味づけ理念化することで制御しようとする欲望は、精神分析的批評が広くとりあげるものだ。

つまり著者の方法論はきわめて汎用性が高く、だからこそ〈ロシア的なるもの〉の欲望があちこちに見出されるのだとも考えられる。おそらく問われるべきは、「外部」の歴史性なのだと思う。外部が消去されるという結果よりも、外部と内部がいかに組織されいかなる関係を取りむすぶのか、その歴史的構成条件を逐一精査するならば、ひとつの主体には還元しえない諸断片が現れるのではないか。その点、「何もない空虚のなかで……」で「言葉＝音」理念に生じた言語論的転回の話は興味深く、その代表例とされるペールイの音楽論についてだけでも、著者にはぜひ詳細を説いていただきたい。また、「ナボコフあるいは物語られた「亡命」」の末尾で著者が提唱する、「ナボコフのテキストを、それが現実にとらわれていた様々なイデオロギーの言説の具体的歴史のなかに置き直し、テキストの隠された権力構造を明らかにすること」(264頁)という課題が、果たされていないのも惜まれる。最初の本を上梓するまでに長らく私たちを待たせた著者だが、次はそう遠くないことと楽しみにしたい。

(のりまつ きょうへい、オックスフォード大学)

注

- ¹ 以下で触れたことがある。乗松亨平「ロシアは「曖昧」な帝国か?—ベストゥージェフ＝マルリンスキイ『アマラト・ベク』を読む」木村崇・鈴木董・篠野志郎・早坂眞理編『カフカース—二つの文明が交差する境界』彩流社、2006年、305-308頁。また、ミハイル・ルイクリンはグロイスをとりあげて、ポスト共産主義時代に「ロシア」の特殊性を西側で主張するための困難な戦略を読みとるとともに、「ロシア」をユートピア化するその傾向を批判している。Рыклин М. «Воздух культуры». Советский опыт в западном контексте // Свобода и запрет. Культура в эпоху террора. М., 2008. С. 241-254.

伊東一郎・宮澤淳一編

『文化の透視法』

南雲堂フェニックス、2008年、v+434頁

金 沢 美知子

『文化の透視法』は長年に亘って早稲田大学でロシア研究者の育成にあたってこられた水野忠夫氏の退職を記念し、その古希を祝して編まれた論文集である。従って水野氏の専門分野、20世紀ロシア文学を主題とする論文の集成となっており、それが副題「20世紀ロシア文学・芸術論集」の意味でもある。しかし敢えてここではそうした事情はおいて、20世紀ロシア

を論じた一冊の論文集として本書を捉え、その意味を問うてみたい。むろん、個々の仕事が「ひとりの20世紀ロシア文学研究者」のもとへ収斂した結果であるという事実は、本書の重要な前提である。

本書は四章構成をとっており、25本の論文が収録されている。編者の紹介にあるように、第一章「詩的言語の冒険」では象徴主義を批判的に乗り越えようとした詩人たちの試みが、第二章「二十世紀批評の源流」ではロシア・フォルマリズム及びバフチンの仕事が、第三章「二十世紀ロシア小説の光景」では社会主義リアリズムの範疇外にあった二十世紀散文作品が、そして第四章「ロシア・アヴァンギャルドの越境」では多様な領域で展開されたアヴァンギャルド運動の意味が考察されている。章ごとに主題上の纏まりがあるので、読者は自分の関心に即して必要な章だけを拾い読みすることも可能だが、やはり全体を読み通すことをお勧めしたい。

というのも、収録論文はいずれも書き下ろしではなく、さまざまな時期に発表された「ベスト・ペーパーの再録」であるからだ。執筆者各々の「ベスト・ペーパー」であることの他に、ここで注目したいのはむしろ「書き下ろしではない」こと、早いもので1984年、最新は2007年と、執筆時期に二十年以上の差がある点なのである。全体を読破するならば、日本におけるこの二十数年間の20世紀ロシア文学、文化研究の軌跡のひとつの具体的な姿がありありと眼前に浮かび上がってくる。単なる個々の知識や情報の提供ではなく、この軌跡を通して我々を20世紀ロシア文化の諸問題に立ち帰らせ、ロシア文化へのアプローチの方法に思い至らせることこそ、本書の狙いであろう。再録論文集ではあるが、『文化の透視法』はこの点において日本のロシア研究に重要な提起をなすものであり、今回書評の対象としてとりあげた。

25本の論文はそれぞれ発表当時既に議論と評価の対象となったので、ここでは改めてそれらを個別に批評することは控え、相互の関係性が描き出す本書の姿を紹介することにする。

『文化の透視法』には数多くの注がついた典型的な論文スタイルのものもあれば、啓蒙的な文章も見られ、これは記念論文集という性格によるものである。また、それら全25本の仕事にはミクロ的な視点でテキストを分析しているものとマクロ的に対象を論じているものがある。第一章、第三章にはミクロ的分析が多く、例えば第三章、貝澤氏の『ペテルブルク』（ベールイ）論、草野氏の『洪水』（ザミャーチン）論、宮澤氏の『巨匠とマルガリータ』（ブルガーコフ）論等は、特定

の作品を精査し、モチーフや構造を分析することによって作家の手法上の特徴を明らかにしたもので、濃密な作業の成果である。第三章には二つのナボコフ論が掲げられているが、杉本氏の論文はナボコフの創作活動を縦断するマクロ的視点を打ち出したもの、他方、小西氏の論文は短編「北の果ての国」を中心にナボコフの詩学を論じたもので、それらの対比もおもしろい。上記の二つの傾向は批評を扱った第二章にも認められる。佐藤氏のシクロフスキー論、網谷氏のバフチン論はテキストの緻密な分析、一方、北見論文「ディオニュソスと認識」、桑野論文「〈約束事〉の終焉」、八木論文「Ю・トゥイニャーノフにおけるパロディ研究の意義」は俯瞰的な視点からの意味づけの作業と言えるだろう。結果として、論文間のこのような不統一は本書全体としての交響性を演出していて、興味深い。

次に、25人の執筆者による25本の論文はテーマによって四つの章、つまり四つのカテゴリーに分類されているが、それ以外にも、執筆者の年齢、論文執筆（発表）時期等さまざまな側面から眺めることが可能である。標本数が少ない上、データの不明な部分もあるため、漠然とした印象の域を出ないが、ここ数年の論文（21世紀の論文）は文学以外の領域のアヴァンギャルドを内容とする第四章で数、比率とも圧倒的に高く、アヴァンギャルド初期、つまり詩的言語の冒険を扱った第一章では5点中わずか1点にとどまる（逆に第一章では5点中2点が1980年代発表の論文である）。第二章と第三章ではいずれも1990年代の論文と21世紀の論文の数が拮抗している。時間的境界をどこにとるかで多少の差異はあるが、執筆時期とテーマの関係についての大まかな傾向は読みとれ、本書に限って言えば、詩テキストを分析する作業から領域を超えてアヴァンギャルドの役割を明らかにする試みへと関心は移りつつあるとの印象を受ける。

執筆者の世代差について気づくのは、本書の半ばが1970年代研究者の論文によって占められていることである。仮に「1970年代研究者」と呼ばせていただくことにして、それは1970年代に研究を開始し、おそらく80年代以後今日に至るまで日本のロシア研究を支え続けている人々である。本書の第一章にこの世代の研究者の論文が目立っているのは納得できるが、第四章でも数多く見られるのは、文学外の領域への研究上の発展が多領域の情報を結びつける視点を必要とし、そのためには経験に基づく知見を前提としているからであろうか。水野氏の「二十世紀演劇とチェーホフ」や編者伊東氏の「ヴェラ・ストラヴィンスカヤ」が第四章に属する仕事であるのも、そうした事情と関

係があるように思われる。一方、小説を扱った第三章にはより若い世代の論文が集中している。概ね90年代に研究者としてのスタートを切った人々の仕事である。それらは第二章とは異なって理論そのものについての議論でこそないが、小説作品に場を借りて文学の手法を理論的に裏づけようとする試みが随所に認められる。

ここで「1970年代研究者」などという表現を敢えて持ち出したのは、実は70年代が特別な意味をもっていたように思われるからである。1970年代はロシア研究全般にとって新しいスタートの時期であった。後になって、ロシア社会にとってもグラスノスチとペレストロイカへ繋がる変革の準備期だったと納得したが、当時はロシア文学研究の領域における微かな変化にただもう嬉々としていた。多少の個人的な感慨も交えて記憶を辿るならば、1970年代初頭、大学の授業に「^{オストラニエニエ}異化」^{ウスロヴノスチ}、「約束事」などのロシア語が登場して、学生は耳慣れぬ言葉の謎めいた響きに胸をときめかせた。ロシア・アヴァンギャルドだけではない。この同じ時期、1973年にモスクワから研究書『ロシア・ロマン主義の歴史』が出版され、75年の「ロシア語ロシア文学研究」に諫早勇一氏の書評が掲載された。76年にはユーリイ・マンの『ロシア・ロマン主義の詩学』が登場し、ついに本格的なロマン主義研究が始まった、との予感が我々の静かな興奮を呼んだのである。また1972年にはアカデミー版ドストエフスキー全集の刊行が開始され、この「写実派作家」のロマン主義的手法の再評価に貢献したことも思い出される。これらの出来事もまた、ロシア・アヴァンギャルド研究が経てきた道程と無縁ではなかった。

『文化の透視法』を通して浮かび上がってくるロシア・アヴァンギャルドのイメージは、形式と格闘する姿である。例えば田村充正氏は「アフマートヴァ論」でこの女流詩人の創作を「抒情詩というジャンルと散文的要素との秘められた葛藤」と意味づけているが、こうした視点は他の多くの論文にも共通している。トゥイニャーノフは「パロディ」を「古い形式をずらす感覚そのもの」と表現し、フォルマリスタたちはテキストを「メタフィクション」として読む提言を行なったとする指摘も、同様の視点に拠るだろう。

もっともこの格闘は常に同じひとつの形をとっていたわけではなく、時間の経過の中で様態を変えていった。本書の論文のいくつかはまさにアヴァンギャルドを理念よりはその変化のプロセスにおいて記述しようとしている。例えば桑野氏の論文「^{ウスロヴノスチ}〈約束事〉の終焉」は「^{ウスロヴノスチ}約束事」という語が辿った運命を検証するこ

とによってロシア・アヴァンギャルドの多様性を明らかにした、啓発的な論文である。八木氏のトゥイニャーノフ論も同様の発想で書かれたものである。ここではトゥイニャーノフのパロディ論が「ドストエフスキーとゴーゴリ」以前の草稿や論文から「ドストエフスキーとゴーゴリ」、さらに「ネクラソフの詩の形式」へと進化していく経緯がとりあげられ、変化のメカニズムが追究されていて、興味深い。

さらに、アヴァンギャルドの理論的な仕事に関しては、それが何を扱うかによって少なからぬ差異が生じるが、この点も本書収録論文がみせている多様性によって明らかであろう。トゥイニャーノフがプーシキンの作品についてパロディ論を展開する時とドストエフスキーのそれ、ネクラソフのそれについて展開する時とは異なった方向へと結論が導かれている。定式化を目指すはずの理論が作家という特殊な個体に依存せざるを得ないことの「限界」は、ロシア・アヴァンギャルドを理解する際にも視野に入れておく必要があるようだ。

そしてまた本書を通して教えられるのは、ロシア・アヴァンギャルド運動の核であった形式との格闘は結局のところ形式の否定ではなく、むしろ格闘を通して形式を獲得する営為であったという点である。20世紀初頭のアヴァンギャルド運動は文学のみならず芸術全般の領域において、主題(物語)がそれまで作品に果たしてきた役割を否定することにより新しい表現方法を獲得しようとした。絵画の領域でそれが印象派からさらにキュービズム、フォーヴィズム、シュールレアリズムを生み出す流れを創出したとすれば、文学の場合、「主題(物語)によるテキスト支配」を否定する試みは、ひとつの支流としてはあるが、形式の優位を唱え、形式依存型の読みを喧伝する運動へと発展した。そして主題ではなく形式を中心にテキストを解体するこの作業は、ロシア19世紀を通して大半がテーマ主導であった散文ジャンルに関してこそ熱心に行われたように思われる。ロシア・アヴァンギャルドが展開した形式との格闘は、フォルマリズム以後の反形式の主張も含め、形式の意識的獲得でもあったのだろう。

『文化の透視法』が紡ぎ出すさまざまなイメージを咀嚼する時、ロシア・アヴァンギャルドが目指したものは(やや月並みな表現ではあるが)、第一に新しいテキストの創造であり、第二に既存のテキストに対する新しい関係(読み行為)の創造であり、第三に(それらの行為を通しての)世界に対する我々の新たな関係の創造であったことに、改めて思い至る。

しかし『文化の透視法』は単にロシア・アヴァンギャルドと20世紀ロシア文化の理解へと読者を誘うだけではない。加えて、本書はきわめて楽しい知的トレーニングの読み物ともなっている。それぞれの論文は、たとえ読者が考察対象となっているテキストに通じていない場合でも、十分に知的興奮を味わえるように配慮されているからである。

(かなざわ みちこ, 東京大学)

阿部軍治著
『白樺派とトルストイ 武者小路実篤・
有島武郎・志賀直哉を中心に』
彩流社, 2008年, 301頁

初内裕子

トルストイほど、その受容史を把握しにくい作家はいない。それはトルストイ像が幾重にも分裂して——作家、宗教思想家、教育家、社会運動家など——捉えられ、しかもそれぞれの受容が複雑な広がりを見せるからである。それでも個別の事象を丹念に掘り起こす作業と、トルストイと日本文壇の関わりを大きく俯瞰する試みが先人達によって繰り返されてきた。早くは自身がトルストイ移入に貢献した内田魯庵による論考(「トルストイと日本の文壇」, 大正5年)があるが、明治・大正期の劇的なトルストイ移入を見渡す研究はやはり昭和に入ってからとなる。例えば『比較文学——日本文学を中心として——』(中島健蔵ほか, 矢島書房, 昭和28年)において昇曙夢が「日本文学とロシア文学」の項を担当しており、トルストイ文学の移植や日本思想界との関わりなどを論じている。さらに時代を下って法橋和彦氏の「日本におけるトルストイ」(河出書房新社, トルストイ全集月報1-20, 昭和47-49年, 53年), 久保忠夫氏の「トルストイ」(『欧米作家と日本近代文学3』, 教育出版センター, 昭和51年)などが発表され、さらに柳富子氏の『トルストイと日本』(早稲田大学出版部, 平成10年)に至って、トルストイがいかに日本に根付いたかをほぼ展望できるようになった。

しかしながら、トルストイと個別の作家・作品との結びつきについては、さらに精査し研究を重ねる余地が多分に残されている。このほど阿部軍治氏が上梓した『白樺派とトルストイ 武者小路実篤・有島武郎・志賀直哉を中心に』は、まさにそのような要請に応える論考である。本書は白樺派を代表する三人の作家につきそれぞれトルストイとの関わりを論じることで、

白樺派におけるトルストイの意味を浮かび上がらせようとするものである。本書の構成は以下のようになっている。

- 第一章 武者小路実篤のトルストイ受容の足跡
- 第二章 トルストイ主義の影響 —トルストイアン 武者小路実篤について
- 第三章 武者小路実篤におけるトルストイ主義とトルストイ主義
- 第四章 武者小路実篤とロシア文学, およびその周辺
- 第五章 〈新しき村〉の建設 —人類共生の夢を求めて
- 第六章 武者小路実篤におけるトルストイの影響と人道主義
- 第七章 終生の師トルストイと共に生きて
- 第八章 有島武郎とトルストイ
- 第九章 志賀直哉とトルストイ

一見して武者小路実篤に重点が置かれていることがわかるが、著者が「武者小路とトルストイ」というテーマで長年積み重ねられてきた研究を集約した結果として本書が成ったことを考えれば、それも当然であろう。第九章だけは今回新たに書き下ろされたそうである(「あとがき」による)。

白樺派とトルストイの関わりについては数多くの先行研究がある。その上でさらにこうして新たな論考を発表するということは、先行研究ではすくい切れていない問題意識を阿部氏が抱いていたということであり、そこに本書の意義がある。では著者の問題意識はどこにあったのか。

武者小路が若い頃にトルストイに心酔し、トルストイアンの代表的存在として認識されていたことは周知の事実である。しかし彼はやがて自らトルストイアンであることを否定する発言をするようになる。従って研究者の間でも武者小路は早い段階で「トルストイから卒業」したと見なされている。本多秋五は『「白樺派」の文学』(大日本雄弁会講談社, 昭和29年)で「トルストイ卒業の問題」という項目をたて、武者小路がトルストイからメートルリンクへと接近していった心証を指して「不幸な隣人がゐるかぎり私は幸福でない、といふトルストイから、『幸福にたへる勇氣』といふメートルランクへの進み —これは一八〇度の展開だといつていい」(前掲書99頁)と述べている。さらに本多は『新潮日本文学辞典』(新潮社, 1988年)の「武者小路実篤」の項目において「大学入学から『白樺』創刊までの約三年半がトルストイ主義からの漸次的脱皮の時期であった」としている。つまり

「トルストイ卒業」の時期を明治39年後半から明治43年初頭と想定しており、この見解が多くの研究者に共通した了解となっている。ロシア側の研究では、例えば K. Pexó が武者小路の軌跡を「トルストイ的隣人愛」から「大衆の上に立つ強固な個性を容認する立場」へ移行したと見なし、それを «метаморфоза» と名付けている (Русская классика и японская литература, М., 1987. С. 174-175)。

しかし著者は「それならば、白樺派の運動から〈新しき村〉運動、特に後者についてトルストイの影響抜きで説明できるであろうか」(本書16頁)との疑問を呈する。これが本書の最も重要な問題意識となっている。著者は「〈新しき村〉運動までは武者小路へのトルストイの影響は濃厚に存在」しており、さらに「大正期から昭和の初め頃までの彼の非戦および人道主義思想、そして諸著作にもトルストイの影響が残っていると考えるべき」だという立場に立ち、したがって「武者小路におけるトルストイの影響については、もう一度根本から洗い直す必要がある」(16頁)と述べている。本書では第一章から第七章まで、様々に切り口を変えて武者小路の活動が分析されているが、全てはこの一点を論証するための作業となっている。

まず第一章では武者小路がトルストイとどのように出会い、何を讀み、どう感じていたかを、武者小路自身の証言を中心に整理している。それは彼が書き残した膨大な記録(作品・感想・日記・書簡など)から証拠を拾い上げる、気の遠くなるような作業であり、著者の長年の努力に頭がさがる。第二章では「トルストイ主義」および「トルストイアン」の定義を明確にした上で、武者小路がおよそ明治37年夏ころまでにはトルストイアンとなっていたことを跡づけている。さらに武者小路における非戦論および人道主義的行動にトルストイ主義がどのように感化を及ぼしたかを考察し、武者小路作品に見られるトルストイの影響なども指摘している。第三章ではいよいよ武者小路におけるトルストイ主義と反トルストイ主義のせめぎあいについて論じ始める。まずはトルストイを師として尊敬しつつも「お前の生活は邪道な生活だ、生活をかへなければ人間ぢやないと云ふやうに云はれてゐる気がする」という圧迫感も感じていた武者小路の屈折した心境に言及し、さらにメーテルリンクの「自己の如く隣人を愛すると云つたつて第一自己を愛することを知らなければ始まらない」という言葉が天恵のように響き、「私がトルストイ主義に反抗したのはこの時」であったという武者小路の発言を挙げ、彼のトルストイへの反抗が明治39年頃からすでに始まっていたこと

を確認する(78-79頁)。しかし著者はこの後にも武者小路がトルストイを意識した言動をとっている事を見逃さない。武者小路が『白樺』発行の目的を「僕は内心、トルストイ主義にかぶれた思想で世間と戦ひたい」と思ったからだと言った言葉に著者は注目し、『白樺』創刊の頃までは武者小路はトルストイの思想で武装していたと考える(87頁)。つまり明治39年から明治末年にかけて武者小路がトルストイに反抗するような発言をしていることを、「離反と呼ぶべきものではなく、自己確立のためのトルストイへの反発」、言い換えれば「熱狂的なトルストイ心酔にかわり、この作家へのより自立的主体的な傾倒に変わった」(86頁)と見ている。

しかし、「トルストイ卒業」説をとる研究者も、武者小路がトルストイを忘却したとは言っていない。トルストイへの接近が著しく、その影響が断ちがたいほどに強烈であったからこそ、そこから脱したいという意識も生まれるのであり、それを「卒業」と名付けたのである。何の痕跡も残さないような思想からは「卒業」自体が起こり得ない。とすれば、著者が洗い出した現象を本多は「卒業」と名付け、小田切進は「武者主義」(86頁)、大津山国夫は「トルストイ離反」(86頁)、K. Pexó は «метаморфоза» と名付けただけなのではないか、そして著者はその現象を別の角度から見て別の名前を付けようとしているのではないかという疑問が起こってくる。

本書における著者の試みは、しかし、同じ現象から別の解釈を導きだすことではない。著者が取り組んでいるのはトルストイの磁場の強さと、そこからのがれようとする武者小路の反発力の強さを測ろうとする、物理的な測定にも近い試みであり、現象そのものの見直しなのである。ここで証拠となるのは、やはり、作家自身の「言動」である。そしてその言動は人間の常として矛盾していることがままある。本書に引用されている武者小路の発言も、著者の主張を裏付けるものでありながら、両刃の剣となって反撃に転じる可能性を秘めている場合がある。決定打がないまま、状況証拠を重ねるしかない。そのためであろうか、著者は「本当のトルストイ脱却も離反もなかったと考えたいが、いかがであろうか」「修正されたトルストイ主義であったと見てもいいように思うがどうであろうか」(86頁)という、断定をさけながら読者に問いかける口調をとることが多い。しかし、自身の「脱トルストイ」発言によって覆い隠されてしまった武者小路のトルストイに対する深層心理を掘り起こそうとする著者の丹念な読みは、それ自体説得力を持っている。

第四章ではトルストイ以外に範囲を広げて武者小路とロシア文学との関わりを見渡している。特にドストエフスキーとトルストイが必ず併称されていた大正期においては、トルストイ受容を論じる上でもドストエフスキーに目配りすることが求められてくる。本書はトルストイ受容について論じることが主眼であるから、ここでは武者小路がドストエフスキーにも非常に感心していたことを確認するととどまっているが、このテーマでも今後著者の見解が発表されていくであろう。

第五章では〈新しき村〉について論じている。構想を得た時期、実際の準備と村建設、村生活の内情などが詳細に示されており、この章単独でも読み応えがある。武者小路自身は村の成り立ちをトルストイアンだけの集まりではないと否定しているが、著者の確認作業により、村の建設は「彼〔武者小路〕の内部にトルストイに感化されて胚胎したもの」であり、その実現は「大きな社会的あるいは〈人類的〉使命につき動かされた」（171頁）大事業であったことが明らかにされている。同時に著者は武者小路とトルストイとの違いも明白に示している。〈新しき村〉の住人はトルストイのような「自己完成」を求められるが、武者小路はその「自己完成」が社会改造と結びつくと考えており、そこに「〈新しき村〉的運動に批判的消極的であったトルストイと、むしろそれを実践した武者小路との違い」（168頁）が認められるという。そして第六章でトルストイの影響について総括し、第七章でトルストイは武者小路にとって終生の師であったことを示している。

書き残された資料から武者小路の深層心理を推し量るには、先に述べたように状況証拠を積み上げるしかない。作家自身の言動が必ずしも首尾一貫しておらず、矛盾を内包している以上、客観的で確実な証拠などない。しかしたとえ状況証拠しかないとしても、著者の主張には着実な説得力がある。本書には、長年に渡ってこのテーマで研究を続けてきた著者にしか掴めない「武者小路とトルストイの距離感」というものが表現されているからである。振幅の差はあるものの武者小路が終生トルストイに傾倒していたことを明らかにした本書は、白樺派文学の研究に大きく貢献し、ひいてはトルストイ受容史を補完する意義ある論考である。

さて、有島武郎と志賀直哉についてである。両作家のトルストイ受容についても資料の読み込みから跡づける実証的な手法がとられている。紙面の多くが武者小路にあてられたため、両作家については受容史を追うに留まっているが、今後さらに研究成果が公にされて行くことと思う。楽しみに待ちたい。

今回本書を拝読したことで、評者自身目を開かれる経験をした。それは失恋を経験した武者小路がトルストイと出会い、「恋愛でよびさまされて、満すことが出来なかつた真剣な愛が、人類愛に浄化されることを望」み、「淋しきは消えはしないが、真剣に生きないではゐられない気持は、トルストイで満された」（225頁）ことである。これは芥川龍之介がたどった道筋と逆なのではないか。芥川も吉田弥生との結婚が遂げられなかった時に『イワン・イリイチの死』を読んでいた。が、芥川はこの作品を「主人公を取り巻く人間のエゴイズム」として読み、一層孤独感を深めた形跡がある。「あの頃の自分のこと」（大正8年）に語られる武者小路に対する芥川の親近感、「自己の生を肯定する」白樺派的な伸びやかさに対するあこがれだったと思われるが、両作家の資質の差は失恋と結びついたトルストイ読書の読後感にもうかがえるのではないかと。著者に感謝し、今後の私の課題としたい。

本書を拝読していた3月17日、『朝日新聞』に〈新しき村〉に関する記事が掲載された。高齢化が進み村の財政も悪化しつつあるが、上下関係がなく、物事を全て話し合いで決める武者小路の理想がなお生きていることが紹介されている。そこに「トルストイ」の名は出てこない。が、トルストイの蒔いた種は武者小路を土壌として発芽し、今でも生きていることを改めて認識した次第である。

（もみうち ゆうこ，早稲田大学）

S.M. Кульбакинъ, *Славянская палеографія*
Бѣлградъ, Институт за српски језик САНУ,
2008. стр. 170+74.

野 町 素 己

セルビアのスラヴ語学研究誌 *Јужнословенски филолог* 第18号（1949-1950）に、アレクサンダル・ベーリッチ（Александар Белић, 1876-1960）によるステパン・クリバキン（Степан Михайлович Кульбакин, 1873-1941）への追悼文がある。ベーリッチは「…彼（クリバキン：評者）は、グラゴル文字及びキリル文字の古文書学の教科書を書き上げ、その出版を我々に委ねていった。…それは近いうちに実現されるだろう」（506頁）と書いている。

以来、この傑出したスラヴ文献学者の遺稿の存在は広く知られ、¹ その出版が渴望されてきた。²

しかしベーリッチの言葉とは裏腹に、本書は長らく出版されなかった。当初、本書はライブツィヒで出版

が予定されたが、その計画は頓挫した。その後ベリッチが出版を計画したが第2次世界大戦後の混乱で立ち消えになった。1967年、ベリッチの蔵書整理の際に本書の原稿が見つかり、クリバキンの遺族らは出版を求めたが、アカデミー執行部はそれを却下した。その理由は「ヨセフ・ヴァイス (Josef Vajs, 1865-1959) の『グラゴル古文書学ハンドブック (Rukovět' hlaholské paleografie)』(プラハ, 1932, 168+54頁) よりも古いから」というものであったが、実際にはユーゴスラヴィアの学術機関が帝政ロシアの亡命者の遺稿を出版して生じうる政治的問題が懸念されたのだろう。それを示すかのように、原稿はクリバキンの子息ミハイルからヨシプ・ハム (Josip Hamm, 1905-1986) の手に渡り、オーストリア学士院からドイツ語訳で出版されることが決まった。しかしここでも出版には至らなかった。その後セルビア科学芸術アカデミーの仲介を経て、原稿はミハイル氏に返還され、ミハイル氏はアカデミー古文書館に保管を依頼した。以来幾度か出版の話が出たがいずれも立ち消えになり、ミハイル氏の他界後原稿のことは次第に忘れられていった。2004年、研究目的で原稿を用いたセルビア語研究所のヴィクトル・サヴィッチ (Виктор Савић) 氏が本書の刊行を提案し、2006年セルビア語研究所・古代教会スラヴ語研究部門の決定により、ベリッチの約束から実に半世紀を経て、幻の「スラヴ古文書学」が遂に世に出ることになった。

本書の原稿は1920年代末に書かれたもので、既に80年以上経っている。クリバキンが参照しえた「最新」の文献は、恐らくカルスキイの「スラヴ・キリル古文書学 (Славянская кирилловская палеография)」(レニングラード, 1928, 20+494頁)で、これは長年論争が続いていたグラゴル文字とキリル文字の関係が学術的にほぼ解決したとされる1958年の国際スラヴィスト会議より30年も前のことでもある。さらに中表紙の書名の下には「原稿のまま印刷 (Штампа се као рукопис)」と書かれている。つまりこの原稿はクリバキンの最終的な校正を経ていないし、また本書4章「キリル文字の歴史」は明らかに書きかけで、5章に写真資料もない。したがって、本書は今日の視点から1冊の研究書として批判的に論じるべき本ではなく、むしろ本書の背景や歴史的な価値、そして古代教会スラヴ語研究の大家クリバキンの古文書学への見解を知る意味で貴重な本である。³

上述のサヴィッチ氏から本書が送られてきたときは、その刊行を嬉しく思うと同時に幾分驚いた。それは本書が旧正書法で印刷されているからである。周知の通

り、1920-30年代の亡命ロシア人社会では旧正書法が使われ続け、本書の原稿も例外ではなかった。旧正書法での打ち込み作業は新正書法に比べて遥かに煩雑であり、どちらでも本の内容が変わらないことを考えると、亡命ロシア人クリバキンの遺志を継いだサヴィッチ氏らの誠実さに感服せざるを得ない。同時に、セルビア王立学士院正会員であったクリバキンが、現在のセルビア言語学界においても「我々の偉大な学者」として尊敬されていることも示されている。

本書はクリバキンの原稿と付録の2部構成である。

1. 導入 (9-52頁)
2. スラヴ人の文字の出現。グラゴル文字とキリル文字 (53-86頁)
3. グラゴル文字の歴史 (87-162頁)
4. キリル文字の歴史 (163-165頁)
5. 付録とする写本の写真一覧 (166-168頁)

本文に続いて、以下の6点の付録がある。

1. ゴルダナ・ヨヴァノヴィッチ (Гордана Јовановић) : 学士院会員ステパン・ミハイロヴィッチ・クリバキン 28. VII 1873-22. XII 1941 (5-13頁)
2. アナトリー・トゥリロフ (Анатолій Аркадьевич Турилов) : S.M. クリバキンの「スラヴ古文書学について」(14-26頁)
3. ラドミラ・コヴァチェヴィッチ (Радмила Ковачевић) : 「スラヴ古文書学」の原稿に寄せて (27-29頁)
4. ナダ・ジョルジェヴィッチ (Нада Ђорђевић) : S.M. クリバキンの業績表 (31-40頁)
5. 本書の出版に寄せて (41-42頁)
6. クリバキンやその家族、著作などの写真 (43-74頁)

まず付録を概観しよう。付録1ではクリバキンの経歴と学術活動が簡潔に纏められている。付録2は、現代の古文書学研究の水準から本書を解説したものである。本書の意義を概説した後、23の不適切箇所および疑問点が挙げられている。いずれも本書の正しい理解に必要な不可欠な指摘である。付録3は本書が出版される経緯、遺族との関係などが述べられている。付録4は *Јужнословенски филолог* 第29号 (1973) の転載である。クリバキンは文献学研究で著名であるが、その他にもスラヴ諸語のアクセント論、歴史文法、方言学などその貢献は多岐にわたることをよく示している。付録5は筆者が書かれていないが、この刊行プロジェクトの指導者ジョルジェ・トリフノヴィッチ (Ђорђе Трифунковић) とサヴィッチ氏による出版作業の紹介

で、作業の役割分担などが紹介されている。

次に本書の内容に移ろう。ペーリッチは追悼文で「グラゴル文字とキリル文字の古文書学教科書」と書いてあるが、これには幾分賛成しかねる。評者は本書を「教科書的な側面を持ったグラゴル文字の研究書」と考える。

まず1章の「導入」では、古文書学が歴史、文学史、言語史の補助的な学問でありながら、それ自体が独立した学問であることを指摘した上で、その古文書学の定義、目的、対象の種類、研究の方法論が解説され、続いて豊富な具体例をもとに、文書が書かれた場所と年代を特定する手法が示されている。個々の文書が作成された時間と地域に関しクリバキンの説は、現代の定説と一致しないこともあるが、⁴それは付録2の注釈で克服できよう。この章は質の高い「教科書」と言える。

2章では(1)キリル文字とグラゴル文字の由来、(2)二つの文字のどちらが古いか、(3)キリルはどちらを作ったかが論じられている。(1)に関して、クリバキンは後者に重点を置く。グラゴル文字の由来に関する諸説(ラテン文字起源、東洋諸語文字起源など)を批判的に紹介し、クリバキンは当時多くの学者に支持されていたヤギッチの「ギリシャ小文字(あるいは草書体)起源説」を妥当と考えている(65-66頁)。⁵(2)に関し、「二つの文字のどちらが古いかを全くの確信を持って解決することは困難である」(76頁)と慎重な姿勢をとりながらも、クリバキンは「キリル文字はグラゴル文字より古い」とするソボレフスキヤやカルスキの説を批判する。⁶その根拠は、「キエフ断片」の $\text{r}\bar{\text{b}}$ と $\text{r}\bar{\text{b}}$ の区別が最古のキリル文字文書よりも正確であること、グラゴル文字文書はより古い言語的特徴を有すること、またグラゴル文字とキリル文字の古文書の地理的分布などである。(3)は(2)と連動することを示した上で、キリルがグラゴル文字を作った蓋然性が高いと指摘している。2章の議論は、幾分古い箇所もあるが、クリバキンの説が現在の定説と概ね合致していることは指摘に値する。尚、トゥリロフも2章に関して本質的な問題点は挙げていない。

3章は、「グラゴル文字の歴史」と題されているが、これは主にヤギッチのグラゴル文字研究の批判的検証に基づいている。ヤギッチの形式的な分類法を批判した上で、文書の検証が基本的に年代順に行われ、キエフ断片、ゾグラフィオス写本に始まり、分析・言及される古文書は合計で80以上もある(87-151頁)。当時権威として知られていたヤギッチの研究に対するクリバキンの具体的な例に基づく鋭い批判は興味深い。続

いて14世紀末からクロアチアで見られる行書体と草書体について記述している(152-161頁)。当時、行書体と草書体の研究はあまり進んでおらず、クリバキンも一般的な特徴を述べるに留まっているが、その情報は貴重である。

4章「キリル文字の歴史」は未完である。最古のキリル文書のいくつかの名称が挙げられ、文字と音の特徴が僅かに言及されているにすぎない。テキストの最後には「続き：南スラヴとロシアの文字の外見、斜体、直立体、文字の高さと幅、強調体、文字の形」と書かれているので、本文がさらに続くはずであったことがわかる。本書執筆と同時期に、著名な「ミロスラヴ福音書の古文書学及び言語学的研究(Палеографска и језичка испитивања о мирослављевом јеванђељу)」(ベオグラード、1925、120頁)を上梓しているの、この4章の内容にクリバキンの独自性が期待できただけに、未完は残念である。

5章も本書に含まれていない。原稿のままに出版するというのが方針であったため、参考文献の参照箇所が言及されるに留まっている。本文に数多くのイラストはあるが、写真資料がないので使い勝手が悪いことは確かである。

本書全体を考えた場合、上述のヴァイスの「グラゴル古文書学ハンドブック」と比べると、その完成度は劣ると言わざるを得ない。しかしヴァイスの「ハンドブック」は稀覯本であり、またヴァイス以来グラゴル文字古文書学の総括的な著作がないことを考えても、本書の価値は十分に認められる。無論、古文書研究のみならず「古代教会スラヴ語」や「スラヴ語学概説」といったロシア語・文学専修課程の必修科目の参考書としても本書は極めて有益である。

* * *

クリバキンは、1896年にオデッサの新ロシア大学を卒業した後、1900年までの間ペテルブルグとモスクワの古文書館や図書館で古文書学研究に従事した。亡命以後は古文書を直接扱えず、代わりに写真集を用いざるを得なかった場合も多い。⁷これは古文書学者に大打撃であった。また第1次大戦末期に猛威を振ったスペイン風邪に冒され、後遺症で右半身不随になりながらも、水準の高い研究を発表し続けたことは驚嘆に値する。サヴィッチ氏によれば、セルビア語研究所ではクリバキン著作集も企画されているという。⁸そのいち早い実現が待たれるところである。

(のまち もとき、北海道大学)

注

- ¹ 例えば次を参照。Кирило-методиевска енциклопедия. София, 1995. Т. 2, С. 484. また亡命ロシア人学者ウラジーミル・モシン (Владимир Алексеевич Мошин, 1894–1987) も、その著書「スラヴ古文書学 (Словенска палеографија)」(スコピエ, 2000, 238頁)で、「12–13世紀のグラゴル文書が大変よくまとめられているクリバキンの『グラゴル古文書学』では…」と言及している(93頁)。
- ² Гудков В.П. Славистика—Сербистика. Сборник статей. М.: Издательство МГУ. 1999. С. 134–141.
- ³ 同時代人によるクリバキンのグラゴル文字研究への批判は、例えば次を参照されたい。Огієнко І.І. Повстання азбуки й літературної мови в слов'ян. Жовква, 1937. С. 111–113.
- ⁴ 例えば、クリバキンはボローニャ詩篇を11世紀末としているが、現代では1230–1241年が定説であることや、グリゴロヴィッチ金言集は、東ブルガリアではなくマケドニア由来と考えられていることなどである。本書の付録2を参照されたい。
- ⁵ グラゴル文字は他の文字体系を借用したものではなく、キリルが独自に作り出した文字という説も有力である。例えば次を参照されたい。Mareš F.W. *Pierwszy słowiański język literacki i początki piśmiennictwa słowiańskiego*. Kraków, 1994. pp. 29–30. Moszyński L. *Wstęp do filologii słowiańskiej*. Warszawa, 2006. p. 57.
- ⁶ カルスキイの「スラヴ・キリル古文書学」に対する具体的な批判は、次を参照されたい。Јужнословенски филолог књ. VIII, 1929. С. 187–194.
- ⁷ 本稿注6の書評で、クリバキンは厳しい批判を浴びせた挙句、「カルスキイの本の外見は優れている。この本は上質紙に印刷され、多くの装飾や飾り文字で豊かに彩られている。巻末には124枚もの11–18世紀の南スラヴとロシアの古文書の縮小写真の付録がある」と結んでいる。古文書が直接扱えたカルスキイへの強烈的な皮肉である。
- ⁸ 尚、クリバキンの著作のうち、2000年にはアメリカのElibron社よりСербский язык. Фонетика и морфология сербского языка (1917, Полтава), Сербский язык. Хрестоматия (1917, Полтава)が、2005年には、ロシアのURSS出版社よりДревне-церковнославянский язык. Введение и фонетика (1911–12, Харьков), Грамматика церковно-славянского языка по древнейшим памятникам (1915, Санкт-Петербург)が復刊されている。

Неизданные материалы экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых: 1926–1928: по следам Рыбникова и Гильфердинга. В двух томах. Том 1: эпическая поэзия. М.: Наука, 2007. 629 с.

水上 則子

1926年から1928年にかけて、ソコロフ兄弟が中心となって行ったオネガ地域のフィリーナ収集の成果が、国立文学博物館年報の一冊として世に出たのは、1948年のことであった。¹ 本書はその補遺として編まれたもので、第一巻はЭпическая поэзияと題され、宗教詩・史謡・バラッドを中心に、257編、約13,000行の作品が収められている。断片も多く、1作品あたりの平均行数は50で、最も短いものはわずか3行であるが、長いものは270行に及んでいる。1948年に「Онежские былины」に収められた作品は、数としては280編、行数としてはおよそ38,500であるから、この第一巻だけでも、刊行済み作品のおよそ1/3に相当することになる。この一点のみを見ても、本書の出版の意義の大きさは明らかであろう。

1948年の「Онежские былины」において、このように多くの作品が収録されなかったのは、収集の目的設定そのものに主たる理由がある。編集を完成させたチチェロフの言によれば、1926年～1928年の調査旅行の目的は「フィリーナ」と「史謡」の収集にあって、出版の際に優先的に収録されたのも、「勇士もののフィリーナと世俗もののフィリーナの、まとまったテクストおよび断片」であった。それ以外の歌謡作品に関しては、積極的・系統的な収集は行われず、残った記録は「偶然的産物」として扱われた。史謡やバラッドとして扱われる作品のうち、「ヴァシーリーとソフィア」「ロマン公と妻」「盗賊兄弟とその妹」「カザンの街」のようなバラッド的フィリーナと、「アレクサンドル一世の死」「プラトフとフランス人」のような、新しい出来事を題材にした史謡は原則として省かれた。これらの作品については、多数の歌を提供したマスターたちのレパートリーに入っている場合に限って収録され、それ以外については、巻末に歌い手と題名が収めるにとどめる、と記されている。² しかし、誰をどのような基準でマスターとみなすのかについては述べられておらず、「フィリーナ」以外の作品の取舍選択の基準は曖昧なものであったと言わざるを得ない。

また、ここで作品を分けるのに使われているジャン

ルが果たして画然としたものであるかどうかとも問題である。周知のように、「フィリーナ」という語は、民衆叙事歌謡の一部の作品を指すために用いられるが、その範囲は決して明確ではない。リュブニコフ集において第一巻・第二巻が「Былины」と称されていたり、ギリフェルダングの収集が、「Онежские былины записанные А.Ф. Гильфердингом」というタイトルのもとに、多様な作品を収録しているように、叙事的な内容を持つ民衆歌謡を総称する語として「フィリーナ」という語を使う場合には、英雄叙事詩だけでなく、史謡やバラッド、宗教詩をも含んだ作品群がフィリーナと呼ばれていることになる。一方、民衆叙事歌謡を分類して、史謡・バラッド・宗教詩など同レベルのジャンル名として「フィリーナ」という語を使う場合もある。こちらの「狭義の」用法のほうがむしろ一般的ともいえるのだが、狭義のフィリーナは実は明確な定義を持っていない。上述のような消去法によって取り出されることが多く、明確にフィリーナと定義される作品群が存在するわけではないのである。1948年の「Онежские былины」においては、調査旅行によって得られた記録の中から、狭義のフィリーナと史謡とを選び出して収録作品を定めたとされているが、何をジャンル分けの指標としたかは示されていない。³ また、1948年の「Онежские былины」は、リュブニコフ・ギリフェルダングの功績を受け継ぎ発展させるべく行われた調査の成果であることを示すために名づけられたものだというが、収録作品を限ったために、狭義のフィリーナ集となってしまっていた。本書の内容を加えることで、リュブニコフやギリフェルダングと同種の「フィリーナ」集とみなすことができるようになったことも嘉するべきであろう。

さらに留意すべき点は、収集者および研究者と歌手との間では、ジャンルの認識において大きな隔りがあることである。収集される側の歌手たちの間では、叙事的な内容を持つ歌謡は старина と総称されており、フィリーナという語は使われていない⁴ こと、従ってそのようなジャンルが存在するという意識も持たれていないことが報告されている。⁵ 叙事歌謡の筋立てのみに関心を向ける場合には、上述のようなあいまいな「ジャンル」分けの結果にも一定の実用性があり得るが、モチーフや語彙、語用を分析しようとする場合や、叙事歌謡の全体像を俯瞰しようとする際には、研究者の都合によって対象とする作品を取捨することができないのは言うまでもない。ある歌手の作品を分析対象とするならば、その人の「старина」のレパートリー（のうちで記録にとどめられているもの

の）全てを含めなければ、意味のある結果は得られない。従って、ソコロフ兄弟の「Онежские былины」は、この補遺の公刊によってようやく、分析対象とすることができる資料となったことになる。

また、本書においては、「Онежские былины」出版に至るまでの間に原資料が経なければならなかった試練についても、詳細に語られている。1928年、調査旅行を終るとただちに、Ю.ソコロフの手で出版のための準備が始められた。1930年、共に調査を行った兄弟のБ.ソコロフの死去と前後して、調査の母体であったアカデミーの改称と移転が行われ、出版計画は最初の頓挫に遭遇する。印刷するはずであった原稿も、印刷所とのやり取りの中で紛失した模様である。1932年に再び出版の準備が整うが、またしても研究所の統廃合のあおりで頓挫し、印刷用の原稿の一部が紛失する。編集作業は改めてやり直されることになり、今度は長い時間を要して、ようやく完成をみたのは1940年頃のことであった。1941年、原稿は印刷所に送られたが、第二次世界大戦が立ちはだかり、刊行の実現を見ないまま、Ю.ソコロフは1941年に死去する。「Онежские былины」が世に出るまでには、それからさらに7年を待たなければならなかった。

そして、「Онежские былины」が1948年に出版に至るまでに経た試練は、補遺である本書の編集にも大きな困難をもたらしたことが明らかにされている。度重なる移管によって資料の多くが散逸しただけでなく、出版の試みと頓挫とが繰り返されたために、不完全な清書原稿が数種類存在することになった。補遺の編集の最初の作業は、「調査の参加者のノートのうち保存されているものについて、年と記録場所と語り手に基づいて詳細なリストを作成すること」⁶ から始められた。残されたフィールドノートと清書原稿を整理し参照することで、補遺に収録すべきテキストを定めるわけだが、調査旅行の主目的から外れるとみなされていた作品は、記録の状態が極めて悪かった。この調査旅行における収集は、ソコロフの提唱に従って、歌手には自然な速度で歌ってもらい、それをさえぎらないように、複数の人が同時に記録を取って、あとで一つにまとめるという手法がとられたが、「フィリーナ」と史謡以外の作品は、このまとめの作業が行われないうまま、ノートのあちこちに書きとめられた状態で残されていたのである。「Ю.ソコロフのノートにはこう記されている。『テキストのまとめ作業は、とても面倒な時間のかかる仕事だが、絶対にやらなければならない。モスクワへ持ち帰ることはできない。わずかであっても不正確にならないように、記憶の新しいうち

に、今ここでやらなければ』80年を経て、調査に参加すらしていない者が行うまとめなど、何をか言わんやである！⁷

このような困難な作業を経て整理された原稿の中には、狭義のブイリーナはほとんど見出されなかった。1948年の「Онежские былины」の編者は、自ら設定した目的は果たしていたことになる。このため、本書では「ブイリーナ」の占める割合はわずかであり、量的に中心をなしているのは、宗教詩とバラッドである。「ブイリーナ」の中で編者が特筆しているのは、Г.А. Якушовが歌った「チュリーラ」の2つの記録の収録である。Г.А. Якушовは、多くのレパートリーを持っていた мастер であって、1948年の刊本においても重要な歌手の一人であり、彼から記録された作品が全体のおよそ1/6を占めるほどであった。調査旅行の中で、1926年と28年の2回にわたって聞き取りを受けているが、2回歌ったと記録されている唯一の作品が「チュリーラ」であった。しかし、1948年の刊本には、1928年に歌ったものだけが収録され、しかも、フィールドノートとの間に異同があることが判明した。このため、本書では、フィールドノートに基づいて、改めて二種類の「チュリーラ」を収録している。

本書はこのほかに、一部の作品の楽譜、ソコロフ兄弟の手紙、調査旅行関係者の口承文芸に関する論考、ボガトウイリョフによる非公開の評論などを付録として有する、貴重で贅沢な資料となっている。第二巻は、婚礼歌、婚礼関連のまじない、民衆劇、チャストウーシュキなどの収録が予定されているという。調査から刊行までに20年、刊行から補遺までに60年を要したことはすでに述べたとおりだが、補遺の第二巻にその悲劇が繰り返されることのないよう祈るのみである。

(みずかみ のりこ, 新潟県立大学)

注

¹ Онежские былины / Подбор былин и науч. ред. текстов Ю. М. Соколова; Подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. Чичерова. М.: Гос. лит. музей, 1948. 937 с.: ил. (Летописи Гос. лит. музея / Общ. ред. В. Бонч-Бруевича; Кн. 13).

² 同書, 1-2頁。

³ 一般的には、個々の作品の筋に基づいて分類されることが多いが、叙事歌謡全体にわたって、筋の構成要素による分類、異種や亜種の位置づけなどの整理が網羅的に行われているとは言い難い状況では、ある歌謡作品がどのジャンルに属するのかを明示する手段はないことになる。このため、歌の題名と筋とを便宜的に同一視（あるいは

意図的に混同)して、同じ、あるいは類似の題名を有する作品は同じ筋に属しているものとして扱う例も散見されるが、題名の付け方にも明確な基準がない以上(歌手が付したものをそのまま使うこともあれば、歌手が題名をつけず、収集者が付ける場合や、歌手が「誤った」題名をつけたとして収集者が変更する場合など多様である)、指標となりえないことは論を待たない。

⁴ 前述の広義のブイリーナは старина と同義であると言うことができる。

⁵ このように、歌手が区別しないものを研究者が区別することにどのような意味と妥当性があるのかは、もっと議論されなければならない問題であろう。

⁶ 本書, 16頁。

⁷ 本書, 17頁。

И.В. Кондаков (ред.). Традиционное и нетрадиционное в культуре России. М.: Наука, 2008. 605 с.

野 中 進

イーゴリ・コンダコフ編『ロシアの文化における伝統的なものと非伝統的なもの』は昨年出版された。ロシア文化のさまざまな領域を論じた25本の論文からなっている。

なぜこの論集の書評を書くのかという問いにあらじめ答えておこう。これはよくできた論集かと聞かれれば、とくにそうでもないと言わざるを得ないからである。論集にはありがちな玉石混淆の書である。「伝統的なものと非伝統的なもの」というテーマ設定からしても、伝統的なロシア文化論の一冊と見てよい。半面、今日のロシアでのロシア文化論の傾向を知るためにはよい資料となるかもしれないと考え、取り上げることにした。

書評の前半では、一つ一つの論文に当たるのではなく、論集全体の傾向を大づかみで述べるにとどめよう。後半ではこの論集の方法論的背景となっている「文化学 культурология」について簡単な紹介を行いたい。それによって本書の特徴がよりの確につかめるだろう。また本書との関わりを外しても、文化学については多少の知識を持っておく価値がある。

本書は五つの部から構成されているので、それを導きにして内容紹介を試みよう。

第1部「文化の歴史的コンテクストにおける伝統的価値」はフォークロアや伝統的玩具、民衆工芸品など「伝統的な」文化形態を扱った論文七編が収められている。具体的対象とアプローチはさまざまだが、いわ

ゆる伝統文化が現代のロシア社会でどのような変形(modification)をこうむっているかに光を当てたものが多い。なかでもウシャコワの「現代文化のコンテキストにおける民衆工芸品」は的確な問題設定に秀でている。20世紀初頭までとソ連時代、そして1990年代以降と三つの時期に分け、民衆工芸品の社会的・文化的意味づけがどのように変わったかを論じている。たとえば、今ではおなじみになった政治家のマトリョーシュカ。「純粋な」民衆文化という観点からはグロテスクでしかないあの現象も、民衆工芸品の装飾技術の発展傾向がもっともよく見て取れる対象であるとウシャコワは指摘する。パスハの卵にゴッホの絵の断片をプリントしたようなお土産品もある。現代社会では「混淆」の原理が支配的になっており、民衆文化もその支配を免れない。外面的には伝統をかたどっていても、内的な意味づけは以前とはまったく異なっていると彼女は結論づける。

第2部「伝統の権力と権力の伝統」は政治史と文化史の接点を論じた論文五編を集めている。白軍の文化史的な意味づけ、雪解け期の映画、スターリンと全体主義文化など分析対象はさまざまである。評者がもっとも面白く読んだのはラーピナ＝クラタシユクの「ブランドとしての歴史：コマーシャルにおける過去の表象」である。現代ロシアの商業コマーシャルで歴史的人物やできごとが用いられる事例を取り上げ、どのような商業戦略と大衆心理がうかがえるかを論じたものだ。そもそも、コマーシャルは歴史の「再現」を目指していない。歴史性の記号、つまり「歴史らしさ」があれば足りる。したがって、コマーシャル制作者にとって視聴者の歴史の知識が乏しいことは妨げにならない。むしろ好都合である。「歴史らしさ」が作り出せればよいのだから。それで『ホディンカ』という商標のお菓子さえ現れたそう。『歴史らしさ』という観点からするとき問題があるのは、ソ連時代の歴史的人物や史実をコマーシャルの素材にする場合である。ロシアの視聴者にとってソ連時代はまだ「いま」を意味していることが多く、「歴史らしさ」を作り出すのに適した素材ではない。その点でもっとも人気のある素材はガガーリンだという。ソ連時代をどう記憶し評価するかというより大きな問題が背景にあることは明らかである。

第3部「ロシア・インテリゲンツィア：伝統と伝統否定のあいだで」はインテリゲンツィア論五編を取めている。分析対象はここでもさまざま、テロリズム論からストルガツキー論までである。ハンドシュコの「ペレストロイカの政治空間におけるインテリゲン

ツィア」はペレストロイカ期のインテリゲンツィアの政治的・思想的分布を実証的に整理している。しかしこの部はテーマが伝統的すぎるのか、今日的な素材を扱った論文のないことが評者としては残念だった。ロシア・インテリゲンツィア論の現代的コンテキストはどこに見つければよいのだろうか？

第4部「二十世紀の芸術的伝統の運命」は芸術論六篇を集めている。二十世紀初頭の潮流を論じたものが多いが、その中で異彩を放つのはジトコフスカヤ「周辺から地平まで：地方の劇場監督たちの戦略」だろう。現代ロシアの地方都市（ケーススタディとしてヤロスラヴリとその周辺）の劇場を取り上げ、劇場監督たちがどのような商業的・芸術的戦略を取っているかを検証したものだ。当然のことながら、彼らはモスクワやペテルブルクの劇場監督たちとは別の課題に立ち向かっている。首都とは異なる戦略を取らなければ、彼らは商業的にも芸術的にも生き残れないだろう。「首都と地方」というロシア文化論・社会論の定番テーマに新しい具体的な素材が与えられた点が評価される論文である。

第5部「文化学：学問における伝統的なものと非伝統的なもの」。最後の部には文化学についての論文二編が収められている。後述するように、文化学はこの論集全体を貫くコンセプトである。文化学の学問的な新しさと妥当性を論じたコンダコフ「新しいタイプの人文的知としての文化学」が巻末に置かれたのは編者としての態度表明だろう。

論集全体の傾向をまとめてみよう。題名が示すように、「伝統／伝統の破壊」が本書のテーマである。伝統の否定と破壊自体がロシアの伝統であるということは従来から言われてきた。その意味で本書は従来のロシア文化論の枠を出ていない。けれども「歴史の表象」や「首都と地方」などロシア文化論の定番でありつつも、今日的な素材を取り上げた論考には見るべきものがある（ラーピナ＝クラタシユク、ジトコフスカヤ）。「民衆文化」が現代では市場経済のコンテキストを外して考えられないというアプローチも適切である（ウシャコワ）。全体的に、ロシア文化論の定番のテーマを今日的素材に即して論じた論考には興味深いものが多かった。

半面、方法的・思想的に見て旧態依然と言わざるをえないような論文も相当数あった。「民衆的スチヒーヤの力強い流れ」といった概念の無批判な使用（トルストゥイフ「十九世紀と二十世紀のはざまのロシア・テロリズム—周縁文化の一現象として」）、あるいは「民衆創作の作品もまた祖国のシンボルなのであ

る」という一文でしめくくる論文(フィリップフとフィルソフ「民族文化の歴史的記憶の一要素としての玩具」)などはその一例にすぎない。

もう一つ指摘しておきたい本書の特徴は、ロトマンに代表されるモスクワ・タルトゥー学派の文化記号論とベルジャーエフやイリインなど亡命知識人たちのロシア・アイデンティティ論の結びつきである。「記号論的に基礎づけられたロシア特殊論」とでも呼びたいような概念体系と方向性が編者コンダコフのコンセプトのようだ。彼のいう文化学とはそのようなものを目指している。「文化学とは何か」と問うことなしには本書の企図は捉えられないだろう。またこの論集を脇においても、今日のロシアで文化学がどのような学問、どのような知的制度であるかは知っておいた方がよい。ロシアの文学と文化にたずさわる「外国人研究者」たる私たちにとって。

「文化学」という名称自体はかなり早くから日本のロシア研究者にあいだで知られていた。エプシュテインの論文や桑野隆による紹介が1990年代半ばにはあったからである。¹そこではポスト・ソ連時代の新しい人文学の流れとして期待されていた。多文化の共生と対話を学問的に基礎づけ、さらなる方向を指し示すことが来るべき文化学の課題となるはずだった。

しかし今回紹介するのはまったく別の文化学である。あるいは十余年でまったく別のものになりおおせた文化学と言うべきか。最初に頭に入れておいてほしいのは、文化学は1993年以降ロシアのすべての大学で必修科目として教えられているという事実である。したがってロシアの本屋に行けば、文化学の教科書や参考書、試験対策用の「問いと答え」集が並んでいる。この学問について論じるとき、その制度性を外して考えることはできない。

ではいったいどういう内容の学問なのか? コンダコフによれば、文化学とはたんなる科学ではない。そこには芸術性、哲学性、そして政治性の要素もある。その意味で文化学は「新しい統合」の知である。²分析的でありつつも総合的、普遍的でありつつも特殊的、学問的でありつつもイデオロギー的であることを公然と掲げている。文明論やメンタリティー(集合無意識)論に積極的に与する点も文化学の特徴である。一方ではダニレフスキーやシュペングラー、トインビーなどの文明論者、他方ではフロイトやユング、フロム、エリクソンなどの精神分析家たちが文化学の先駆けとしてしばしば出てくる。前述したように、モスクワ・タルトゥー学派と亡命思想家たちもこれに加わる。なるほど、「統合の知」と胸を張りたくなるのもわかる。

しかし当然のことながら、このようなあまりに広大な文化学の企図には疑いの目と批判の声も投げかけられる。2004年、『新文学評論(NLO)』には文化学に関する国際会議の記事が載った。³その会議ではドイツやフランスの研究者だけでなく、ロシアの研究者からも文化学の学問的妥当性について批判があがったという(もちろん、ロシア側の支持者も発言したが)。ちなみに評者の知るかぎり、NLOではこの学会記事以外に文化学についての特集はおろか、論文も掲載されたことはない。このこと自体、文化学に対するNLOの態度を示すものだろう。

文化学のもっとも強力な批判者はドイツ人学者ユッタ・シェーラーである。上述の国際会議で彼女は文化学の「非専門性」と「ナショナリスティックかつ愛国的なイデオロギー」への傾斜を批判した。⁴2003年には文化学を批判する著作を出している。⁵これは文化学の制度性について知るには今のところ最適な本である。コンダコフが上述論文「新しいタイプの人文的知としての文化学」で彼女にはげしく論駁しているのも無理からぬところである。さらに言えば、彼の論集全体がシェーラーに代表される文化学の批判者たちへの「学問的回答」とも読める。

シェーラーによれば、文化学はソ連時代のマルクス・レーニン主義の代用物的な役割をはたしている。「ロシアとは何か」、「ロシアはどこへ行くのか」、「われわれは何者か」という1990年代によみがえったロシア・アイデンティティ論に「学問的に」答えようとしている。また、その答えを教育制度を通じてロシア社会に広めようとしている。すでに失われたソ連社会とまだ得られない西欧民主主義に対する代償的機能もあるだろう。そのようなものとしての文化学に対するシェーラーの批判は:(1)研究という観点から見たときの折衷主義とディレッタントイズム,(2)ソ連時代のマルクス・レーニン主義の遺産との思想的対決をしていないこと,(3)ナショナリズム的傾向とあからさまな政治化、の三点にまとめられる。⁶

もちろん、こうした科目がロシアの高等教育で必修化されているからといって、ただちにその教育内容がかの地の大学生に大きな影響を与えているとはかぎらない。ソ連時代の大学生がマルクス・レーニン主義の授業をどのように受けていたかと似たような問題であろう。シェーラーの分析はそこまでは行っていない。上述の国際会議でも、彼女の報告に対して「ロシアの大学教育で教科書はそれほど大きな役割を果たしていない」という反論があったという。ロシアの大学生たちが実際にどのように文化学を受け止めているかを調

べることができれば、貴重な知見が得られるだろう。

それでもなお、シェーラーの文化学批判には根拠がある。たしかに文化学の教科書類を読んでも、強い懸念を起させるような記述が少なくない。たとえば、試験対策用のある「問いと答え」集（ようするにアンチョコ）には次のような問いと「模範解答例」が載せられていた。問「現代のロシアにおける社会・文化的変容の特徴」→模範解答例「今日ロシアは『動乱の時代』を体験している。（…）あらゆる概念は、本来異質な環境に移ると、新しい意味を帯びる。それゆえロシアでは西欧型の民主主義は不可能である。わが国の歴史は権威的体制が正しいことを示している。（…）」⁷

大学生がよい成績を取るためにこんな答えを暗記しなければならぬとしたら（そしてこれ以外の答えをしたら悪い成績を取るのだとすれば）、やはり「あからさまな政治化」と言わざるを得まい。半面、比較的良質の教科書類もなくはない。教育だけでなく研究状況もあわせて、文化学についてあらためて報告する機会があればよいと考えている。

書評の枠をやや越えた議論になってしまったが、コンダコフの論集の狙いと背景を知るには文化学についての基本的知識が必要と考えた。文化学の支持者も批判者も口を揃えて言うように、それは英国発の Cultural Studies とともにドイツ流の Kulturwissenschaft と異なる。日本の文化論・文化研究とも違うだろう。Культурология の独自の形態を見ていくことは今日のロシア社会を知るために意味のない作業ではないだろう。

私たちのようなロシア文学・文化の「外国人研究者」にとって文化学はよそごとではない。日本の大学生にロシアの文化や歴史を教えるとき、あるいは一般読者向けの文章を書くとき、ロシア文化の全体的・統

一的イメージを示す必要なりメリットというものがたしかにある。ロシアについての先入見を解体しようと思っていたら、先入見そのものがなかったということが珍しくない。まずはまとまったロシア像を、という気につい誘われませんか。私たち自身をかえりみても、単一的な「ロシア性」を求める「病い」からすっかり解放されたわけでもないようだ。そうだとしたら、かの地の学問をただ嗤ってすませるわけにもいかないだろう。私たちとしては、それと批判的な距離を保ちつつ、生産的な論争をしかけていくほかにないと思われる。

（のなか すすむ、埼玉大学）

注

- ¹ Mikhail Epstein, "Culture-Culturology-Transculture," in Mikhail Epstein, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995), p. 280-306; 桑野隆「解説」、川端香男里『ロシア：その民族とこころ』講談社学術文庫、1998年、265-267頁。
- ² Кондаков И.В. Культурология как новый тип гуманитарного знания // Кондаков И.В. (ред.) Традиционное и нетрадиционное в культуре России. М.: Наука, 2008. С. 586.
- ³ Дарья Ли. Самосознание «культурологии» в контексте европейских наук о культуре: дисциплинарные горизонты // Новое литературное обозрение. 2004. №66. С. 433-437.
- ⁴ Там же. С. 435.
- ⁵ Jutta Scherrer, *Kulturologie: Rußland auf der Suche nach einer zivilisatorischen Identität* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2003).
- ⁶ Ibid. S. 169-170.
- ⁷ Пимоненко Ю.Н. и др. Культурология. Ответы на экзаменационные вопросы. Изд. 5-ое. М.: «Экзамен», 2008. С. 94.

2008 年度学会特別企画：講演会要旨

トルストイと平和

藤 沼 貴

トルストイにとってもっとも重要なキーワードをあえて三つにしぼるとすれば、第一が「信」=「真」、第二が「愛」、第三が「平和」である。これは並列する三つの要素ではなく、一つの中核の三つの現れ方、いわば面とかアспектというべきものである。その全体の核は古今東西共通不変の人の心にほかならない。それが日常生活や身近な人に向けられる時は愛、他者や社会、敵や世界に向けられる時は平和、おのれの内に向けられる時は信になる。トルストイはキリスト教の神の三位一体を否定したが、「信、愛、平和」はトルストイの心の三位一体と言える。一方、トルストイが長い生涯の中で到達した思想のポイントを、やはりあえて三つにしぼると、「愛、非暴力、良い学芸」と言える。これがトルストイ思想と呼ばれる建物の三本柱であり、その土台が「信」である。

この三本柱をすぐ前であげたトルストイの三つのキーワード「信、愛、平和」と比較すると、三本柱には「平和」が含まれていない。これは、もちろん、平和がトルストイの思想の中で重要ではないという意味ではない。このことはトルストイ思想が構築された過程を、次のようにもっとも重要な著作の執筆年代を数行並べるという簡便な方法で示すことによって、容易に明らかになる。

1886年6月～87年末 『生命論』執筆。

87～90年 『クロイツェル・ソナタ』、その他エロスを主題とする作品執筆。

90年夏～93年 国家否定の書『神の国はあなたのなかにある』執筆。

96年末～98年末 『芸術とは何か』執筆。

この年表を見ると、トルストイはまず本当に生きるということは愛することだ、愛が命だということ、つまり、生=愛であることを『生命論』で言う。しかし、一口に「愛」と言ってもいろいろな愛がある。しかも、世間で「愛」といって褒めそやしているもののほとんどが、愛というより、むしろ自分を満足させようとするエゴイスト的なものに過ぎない。その最悪のものがエロスだということを、トルストイは『クロイツェル・ソナタ』などで主張する。さらに、このようなエ

ゴイスト的なものを愛と取り違えているのは、人間の本性によるのではなく、社会や国家がエゴイズムを基礎に成り立っており、人間が人間を暴力で支配することが許されているばかりか、正義であるかのようにみなされているからだ、と考えて、そのような社会の仕組みを糾弾する。その標的の最大のものが人々を支配している国家機構であり、トルストイの考えによれば、国家は正義や公序良俗の名のもとに、一部の少数の人たちが多数の人々を支配し、抑圧している暴力機構にほかならない。その国家の最悪の暴力行為が戦争だ。トルストイの重要なキーワード「平和」はこういう権力否定、非暴力の間に入って、言葉としては表面に出なくなるが、消えるのではなく、逆に、深い部分に食い入るのである。この愛、暴力否定の二つの柱に、それを支える「良き学芸」が加わって、トルストイの思想体系の三本柱ができる。

このように、トルストイの平和の主張は、上記の年表に見られる流れの中で熟成され、確立されたもので、まず何よりも愛の心の問題であり、情の言葉である。頭の問題、知性の言葉としての平和は心と情に従って出てくる。平和はもっとも愛する人に向けられるのと同じ愛であり、思想であるより、まず信念であり、信仰である。トルストイは「信仰を奪おうとするのは、私のハートを引きちぎろうとするようなものだ。引きちぎることのできるのは皮膚の上のかさぶたで、ハートではない」と言ったが、トルストイの平和とはそういうものなのである。かりに今トルストイが生きていて、私たちが「トルストイ先生。先生は日本の憲法九条に反対ですか、賛成ですか」と尋ねたとすれば、トルストイはおそらく、こう答えたであろう。「私は法律のことはわからない。ただ、私の心は戦争を憎み、平和を愛している。法律は変えることができるけれど、人間の心は簡単には変えられないよ」

この愛の心はさかのぼれば、『アンナ・カレーニナ』、『戦争と平和』はおろか、トルストイ独特の教育事業、最初の文学作品『幼年時代』、さらには、かれの子供時代の経験にまでさかのぼる。しかし、それは本講演の範囲を越えるものである。

4 学会共同シンポジウム要旨

「ロシア・東欧の歴史と現在」について

沼野充義（東京大学）

2008年10月の学会シーズンには、日本ロシア文学会のほか、ロシア・東欧学会、JSSEES（日本スラヴ東欧学会）、ロシア史研究会の計4つの学会が事前に話し合いを重ねて同時期に名古屋を中心とした愛知県で年次大会を開催することとし、これら4学会による共同企画として標記のシンポジウムが開催された。その概要は以下の通りである。

4 学会共同シンポジウム

テーマ「ロシア・東欧の歴史と現在」

スピーカー：

政治 袴田茂樹氏（青山学院大学教授，ロシア・東欧学会代表理事）

文学 亀山郁夫氏（東京外国語大学学長）

歴史 和田春樹氏（東京大学名誉教授）

司会・コーディネーター：沼野充義（東京大学）

日時 2008年10月12日 15：00～18：30

場所 名古屋学院大学白鳥学舎 曙館1階101教室

専門分野を超えてロシア・東欧・スラヴ研究に関わる4つの学会が合同でこのようなシンポジウムを開催することはわが国で初めての画期的な試みであり、多くの人々の関心を惹き、会場には4学会の会員の他、一般市民やマスコミ関係者なども含めて約300名が集まった。3人の基調報告者は、ここで改めて紹介する必要もない、長い研究歴と多くの業績を持つ研究者であり、それぞれの分野を代表してまず30分程度基調報告を行ない、そのあとで司会を交えて4名で自由な討論が行なわれた。

まず袴田茂樹氏は、持論である「ロシア＝砂社会」論の立場から現代ロシアの政治状況を分析し、プーチン＝メドベージェフ体制が国民の高い支持率に支えられているのは、その安定性ゆえというよりは、混乱や無秩序に対する不安感ゆえであると指摘し、最近亡くなられた内村剛介氏が説いていたロシア特有の形式美学（образ「形」の希求と безобразие「形無し＝醜悪」の恐怖）にも触れた。そしてゴルバチョフからエリツィン、プーチンに至る権力交代のプロセスを振り返

りながら、ばらばらなロシア人たちが構成する「砂社会」を統合するために、強固な国家の枠組みと強い指導者を必要とするロシア社会の特性について説を展開した。

次に、亀山郁夫氏は「『二枚舌』と『父殺し』のロシア文化」と題し、文学者や芸術家が「二枚舌」を使いながら政治権力と相渉ってきたというロシア的な文学・芸術の存在様式をめぐり、主としてドストエフスキーの例に即して持説を展開した。これはロシア・アヴァンギャルド研究から、スターリン時代の芸術家と権力の関係へ、さらにはドストエフスキーにおける「父殺し」の問題へと研究を展開してきた亀山氏ならではの独自の論点で、最後には最近の南オセチア問題と指揮者ゲルギエフの言動にも触れ、政治のロジックを拒む芸術の「二枚舌」がいまでも機能しているのだと主張した。

最後に、和田春樹氏は「二元性」という鍵概念をもとにロシア史のプロセスの独自性を説き明かした。和田氏によれば、ロシア国家発展の歴史的経過を見ると、革命は下からのものだけではなく「上からの革命」という伝統があり、イワン雷帝からペレストロイカに至るまで「上からの革命」の連鎖が革命によって破られるのがロシア史のパターンであるという。そして、もともとナロードニキの革命家でありながら、後に「革命家をやめ」て君主主義者に転向し、強大な君主権力の必要性を認めたチホミーロフ、それとは対照的な生き方をしたヴェーラ・フィグネル、さらには現代ではパヴロフスキーとロギンスキーというやはり対照的な二人など、具体的な人物に即して、ロシアの二元性がどのように現れているかを論じた。

それぞれの話が興味深いものになることは疑いなかったとしても、分野を異にする3人の大家が集まったとき話がどれほど噛み合うだろうか、というのが司会役の私の心配の種だった。何を話してもいいように、シンポジウムのタイトルを最大限柔軟に———という聞こえがいいが、じつはほとんど何も意味しないほど大雑把に———してあったのもそのためである。しかし、このように要約してもはっきりわかるように、それぞ

れが違う視点からではあるにせよ、ロシアが根源的にはらむ理解しにくい性格を広義の「二重性」「二元性」のうちに探っていく方向では共通しており、矛盾と葛藤に満ちたロシアの歴史と文化の検討を通じて、権力と自由、政治と芸術、国家と革命といった共通の大きな枠組みが姿を現してきたのはスリリングだった。議論は満場の聴衆を引き込む熱っぽい雰囲気の中で進められ、3時間半という長時間があつという間に過ぎてしまった。

このシンポジウムは、ロシア研究の面白さと重要性を広い視野からアピールすることができたという点では、社会的な意義も高いものだった。また内容は決して回顧的ではなく、むしろ現在と未来に力点が置かれていたため、現代を生きる若い学生や大学院生たちにとって強い学問的刺激になったはずである。次世代のロシア研究を切り拓くための示唆がここから豊かに汲み取られ、今後、歴史・社会・文学・芸術といった

様々な分野間の境界を超えた、脱領域な新しいタイプの研究が発展していくことを期待したい。

一つだけ残念だったのは、タイトルで「ロシア・東欧」と銘打ってあつたにも関わらず、議論がロシアに終始して、東欧まではなかなか及ばなかったことである。東欧(中欧)の視点を補うために司会からはコメントを特に羽場久美子(ハンガリー史)、林忠行(チェコ史)の両氏にお願いしたが、やはりお二人ともロシア研究との微妙な違いや溝のようなものを痛感しておられたようで(林氏がチェコ文化の軽やかさに対して、ロシアをめぐる議論の重さを痛感した、と述べられたのが印象的だった)、一口に「ロシア・東欧」などと言ってもその全体を見渡せる共通の視点が果たしてあり得るのか、この両者の間に学問的交流の橋を架けられるのか、というのが4学会による共同作業の今後の課題であるように感じられた。

秋草俊一郎，八木君人両氏に学会賞 酒井英子氏に審査員特別賞

井 桁 貞 義

日本ロシア文学会学会賞選考委員会は5月24日に第一次の選考会を開催し、学会誌掲載論文の中から以下の論文4点を候補作とした。(学会誌掲載順)

八 木 君 人 ボリス・エイヘンバウムの文芸学における文学作品の非文字テキスト的要素
酒 井 英 子 Kushner's Intertextual Practice: Blok and the Poet's Persona
大 森 雅 子 ミハイル・ブルガーコフと1920年代ソ連の反宗教プロパガンダ雑誌
秋 草 俊 一 郎 Before/After ホロコースト — 「報せ」における二度の「翻訳」

7月19日の審査決定会議においては、4点の論文について、それぞれが新しいアプローチを行っており、今後への広い領域を切り拓く非常に刺激的な研究であることが確認された。

大森雅子氏の論文は従来のブルガーコフ研究で比較対象とされてきたハイカルチャーではなく、自身も寄稿者となったことのある1920年代の反宗教プロパガンダ雑誌に、『犬の心』、『アダムとイヴ』、『巨匠とマルガリータ』の諸モチーフ、テキストの源泉を見ようとするもので狙いがはっきりしており、具体的な時代の文脈を突きつけていて、結論も鮮やかであり、ブルガーコフ研究への一貢献として評価できる。しかしブルガーコフ自身の思想と反宗教的プロパガンダとの関係がもう一つ明確でない部分があり、「より深遠な神学的問題へと関心を移していった」というその神学的問題との関わりでの説明が欲しいとの意見があった。

秋草俊一郎氏の論文は、登場人物のユダヤ系の名前に着目して、論をより大きな社会的コンテクストに展開した手腕が高く評価される。ナボコフの「報せ」が、後に書かれた「暗号と象徴」と対になっており、それぞれがホロコースト前/後の作品として読めること、ロシア語版と英語版の単なる対比研究ではなく、両者の間に存在する40年ほどの時間の中に歴史的なコンテクストを読み込むことでダイナミックな展開になっている。ナボコフが芸術的創作において果たしてユダヤ人問題にそれほどコミットしていたと考えるべきか、ナボコフのような作家の作品を解釈するためにそこまで社会的コンテクストを読み込む必要があるのか、など作家像の根幹に関わる問題を提起している。ややエッセイ的な文体であるとの指摘もあったが、鮮やかな主張を含む論文として学会賞の水準に達していると評価された。

八木君人氏の論文は、エイヘンバウムの理論の軌跡を巨視的に見る立場からは浮かび上がらない「非文字テキスト的要素」に関わる理論的展開を1918年から1923年に時代を絞って追ったもので、「音=声/文字=印刷」「音/声」「聴くこと/発音すること」という三つの二項対置を軸に読み解いていくもので、ゴーゴリ論、旋律学論、アフマトワ論と順を追って見ることでエイヘンバウムの置く重点が音、声、発音へと移っていくさまが分析されている。論考は周到に目配りがなされ、エイヘンバウムが詩における音=声を細分化して考察していくかたちでその詩学を「発展」させていったことが明瞭に整理されて提示されている。他のフォルマリストたちとの関係や、三つの二項対置の関係の問題など、今後への課題も指摘されたが、学会賞の水準に達する研究と高く評価された。

最後に、異例ではあるが、酒井英子氏の論文を審査員特別賞とすることに決まった。現代ロシアの詩人で、重要でありながら日本でこれまであまり大きな問題として扱われることのなかったクシネルについて、他の詩人との関係、特にブロークとの関わりに光を当てた優れた論文である。文学史上でのシンボリズムとアクメイズムの比較研究にとっても実証的な資料であり、この詩人の基本的な読解として評価できるが、ややまとまりに欠け、事例の羅列のようにも見える点が惜しまれる。しかしイギリスでPh.D.を取得した成果を生かしての日本への還元という意味も評価でき、学会としても評価すべきであろう、との声が多かった。

以上の結果、学会賞を秋草俊一郎氏の論文と八木君人氏の論文に、審査員特別賞を酒井英子氏の論文に授与することが決定された。



小野理子さん (1933-2009) の仕事にふれて

法 橋 和 彦

小野さんが亡くなられたのは年初1月17日、「偲ぶ集い」が5月8日に京大会館でひらかれた。ここに掲げる写真はその日、会場に展示された壮年期のみずみずしい小野さんである。

小野さんの仕事は大きくわけて三つの分野にまたがっている。その一つはロシア文学を女性史学の立場から再考する一連の仕事である。小野さんの主著というべき『ロシアの愛と苦悩』(1990, 人文書院)はゲルツェン、ドストエフスキイ、チェルヌイシエフスキイ、レフ・トルストイ、チャーホフの妻たちそれぞれを五人の文豪たちがなした大事業の「裏方としてでなく」真の主演として描いた画期的労作であった。

小野さんのこの分野での仕事は『ふたりのエカテリーナ』(1992, 「女性史学」2号), エカテリーナ女帝と初代アカデミー総裁ダーシコヴァ夫人の時代へとさかのぼった。『女帝のロシア』(1994, 岩波新書), 『不思議な恋文—女帝エカテリーナとポチョムキン』(2001, 東洋書店)がそれである。そしてその終着点となったのが女優山口智子さんとの共著『恋文—女帝エカテリーナ二世—発見された1162通の手紙』(2006, アーティストハウスパブリッシャーズ)であった。思うにこの一群の仕事の始発点は、『ソ連で始まった女性史研究』(1985, 「むうざ」3号)あたりではなかろうか。

小野さんの第二の仕事はすべてをあげてチャーホフにささげられている。チャーホフは小野さんが愛惜してやまぬ唯一の作家だった。小野さんが好きなチャーホフを一言でいうと、「天才を日常的節度の概念と共存させた、ただひとりの人」ということになるだろうか。『桜の園』(1998, 岩波書店)の解説で小野さんはセルゲイ・ザリギンのこの評言につよい共感を示している。『チャーホフが愛した人』(「現代に生きるチャーホフ」所載, 2004, 東洋書店)を書いて、これが最後になった小野さんの旅行記に『チャーホフを追いかけて。ヴォルコンスカヤに逢う—2004年夏 バイカル—イルクーツクの旅』(「むうざ」23号)がある。

夫妻同伴の旅だった。小野理子訳『ワーニャおじさん』(2001, 岩波文庫)が神戸の劇団「どろ」でこれを台本に昨年の暮れに上演された。小野さんが体調をためらいつつ足を伸ばして最後に目にした舞台がこれだった。ワーニャおじさんは小野さんがいちばん好きなチャーホフ的役柄が身についた主人公だった。

小野さんの翻訳の仕事は第三類ということになるが一筋縄では分別しきれない趣きをそなえている。ここには第一の女性史学的考察や第二のチャーホフ研究へと向う旅の荷物が積載されている。『ショーロホフ短篇集』(1981, 光和堂)やコリツォフ『スペイン日記』(1987, 三友社)等々に代表される初期ソヴェート時代の歴史的証言というべき良質の書物が、その魂の沃野であるロシア文学へとしだいに小野さんを連れだした。そしてその精華はあげてチャーホフ戯曲の翻訳に集約されたとみるべきだろう。

そうは言っても戯曲を訳すのは至極難儀である。とくに『桜の園』には謎が多い。トロフィーモフがアーニャに向って言う台詞で「桜んぼうを農奴の目」に譬える読み方は初歩的な成功例だが、ヤーシャ風情に«Двадцать два несчастья!»と揶揄される執事エピソードの「二十二不幸」の典故も、またかれの出自経歴についてもついに今では小野さんの手の届かぬ仕事になってしまった。

ゴリキイが建神論を扱った小説『懺悔』に«Вот так жара, на двадцать два градуса жарче, чем в аду!»の用例がでてくる。わたしがはじめてその話を小野さんにしたのは去年の五月だった。京都ではじめて病気を打ちあげられ、はじめて酒を飲まぬまま別れた天気晴朗の午後だった。

観阿弥の謡曲に『卒塔婆小町』がある。秋の夕暮れ、卒塔婆に腰かけて休む小町を僧空海が咎めると、小町は正面を見据えて「本来無一物」と喝破する。その語り方がとても小野さんそっくりだった。小野さんにもこの小町同様に「百年の姥」になるまで生きていてほしかった。2009.7.13

支部事務局一覧 (2009年10月以降)

役員・委員等 (2009年9月現在：括弧内数字は任期)

役員

会 長：井桁貞義 (2005.10～2009.10)

副会長：安藤厚 (2007.10～2009.10)

理 事： (2007.10～2009.10)

北海道支部：鈴木淳一，望月哲男

東北支部：吉川宏人

関東支部：伊東一郎，浦雅春，貝澤哉，金沢美知子，
亀山郁夫，金田一真澄，佐々木精治，中島由美，沼
野充義，野中進，原求作，水野忠夫，安岡治子，渡
辺雅司

中部支部：郡伸哉，安村仁志

関西支部：浅岡宣彦，楯岡求美，林田理恵，松本賢
一

西日本支部：西野常夫

監 事：諫早勇一，西中村浩

各種委員会 (2007.10～2009.10，ただし組織委員会，
実行委員会，選挙管理委員会を除く)

編集委員会：長谷見一雄 (委員長)，宇佐見森吉，
草野慶子，佐藤正則，中澤敦夫，野中進，長谷川章，
林田理恵，匹田剛，柳町裕子，ヨコタ村上孝之

学会賞選考委員会：井桁貞義 (委員長)，大石雅彦，
貝澤哉，北上光志，金田一真澄，黒岩幸子，杉本一
直，沼野充義，松本賢一，望月哲男，芳之内雄二

国際交流委員会：木村崇 (委員長)，岩本和久，貝
澤哉，グレチコ・ワレリー，楯岡求美，中村唯史，
沼野充義，望月哲男

広報委員会：草野慶子 (委員長)，大西郁夫，柿沼
伸昭，久野康彦，鈴木正美，安村仁志

ロシア語教育委員会：米重文樹 (委員長)，太田丈
太郎，金田一真澄，小林潔，佐藤規祥，鈴木淳一，
堤正典，林田理恵，柳田賢二

組織委員会 (2008.10～2009.10)：沼野充義 (委員
長)，安藤厚，宇佐美森吉，白山利信，金田一真澄，
寒河江光徳，楯岡求美，野中進，望月哲男

実行委員会 (2008.10～2009.10)：白山利信 (委員
長)，加藤百合，沼野充義

選挙管理委員会 (2009.7～2009.10)：井上幸義 (委
員長)，岩本和久，金子百合子，杉本一直，西野常
夫，松本賢一

顧 問：佐藤純一，米川哲夫

事務局長：寒河江光徳 (2009.4～2011.3)

北海道支部 (望月哲男支部長)

〒060-0809 札幌市北区北9条西7丁目
北海道大学スラブ研究センター
越野剛気付

☎011-706-4809

<gkoshino@slav.hokudai.ac.jp>

東北支部 (黒岩幸子支部長)

〒980-8576 仙台市青葉区川内41番
東北大学東北アジア研究センター
柳田賢二研究室気付

☎Fax022-795-7638

<yanagida@cneas.tohoku.ac.jp>

関東支部 (金田一真澄支部長)

〒263-8522 千葉市稲毛区弥生町1-33
千葉大学文学部
鳥山祐介研究室気付

☎Fax043-290-3762

<toriyama@L.chiba-u.ac.jp>

中部支部 (安村仁志支部長)

〒464-9671 名古屋市千種区桜が丘23
愛知淑徳大学文化創造学部
杉本一直研究室気付

☎052-781-1151 (代)

<skazunao@asu.aasa.ac.jp>

関西支部 (佐藤昭裕支部長)

〒603-8555 京都市北区上賀茂本山36
京都産業大学外国語学部言語学科ロシア語専修
青木正博

☎075-705-1875

Fax075-705-1887

<aokimasa@cc.kyoto-su.ac.jp>

西日本支部 (西野常夫支部長)

〒819-0385 福岡市西区元岡744
九州大学比較社会文化学府
西野常夫研究室気付

☎Fax092-802-5642

<nishino@scs.kyushu-u.ac.jp>

編集委員会より

■本年度の会誌 41 号論文投稿希望者は 26 名でしたが、締め切りまでに 18 編が投稿され、査読審査の結果 9 編が掲載されることになりました。また、同じく書評投稿希望者は、残念ながら、本年度はいらっしゃいませんでした。審査過程においては、以下の方々に多大なご協力をいただきました。記して感謝申し上げます(敬称略, 五十音順)。

相沢直樹, 井桁貞義, 伊東一郎, 岩本和久, 大石雅彦, 太田丈太郎, 貝澤哉, 木村崇, 栗原成郎, 鴻野わか菜, 郡伸哉, 澤田和彦, 楯岡求美, 田村充正, 堤正典, 中村唯史, 沼野恭子, 沼野充義, 前田和泉, 村田真一, 望月哲男, 安岡治子, 山田久就。

また書評をご執筆いただいた方々にも深く感謝申し上げます。

■前号から「報告要旨(予稿)集」の中に学会活動記録も含めて、併せて別冊として発行する態勢に移行いたしました。従来の研究発表会よりも相当するページでは「講演要旨」と「4 学会合同シンポジウム要旨」、また学会動静のページでは「追悼」1 件のほか、「委

員・役員等」「支部事務局一覧」「各種規定, 会則(抄)」と「編集委員会より」だけを本号には掲載しております。

■会誌 42 号(2010 年秋刊行予定)への投稿申し込み締め切りは、本年 11 月末日です。投稿要領等については、本誌表紙裏をご参照ください。

■本誌の編集過程では多くの方々のお世話になりました。とりわけ前編集委員長の望月哲男氏, 前事務局長の四田剛氏, 現事務局長の寒河江光徳氏, アイワード社の松本新氏のご協力に感謝申し上げます。また, 任期の最後まで不慣れな委員長を支えていただいたほとんどが新任だった 10 名の編集委員諸氏にも, 改めて感謝申し上げます。

■本号への感想・コメントなどは, 下記編集部もしくは奥付の学会事務局宛にお送りいただければ幸いです。

〒113-0033 東京都文京区本郷 7-3-1

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

☎ 03-5841-3847 Fax 03-5841-8967

<xasemi@l.u-tokyo.ac.jp>

(長谷見一雄 記)

Выдержка из Устава Японской ассоциации русистов

1. Японская ассоциация русистов (Нихон Росиа бунгакукай) ставит своей целью содействие наиболее успешному и плодотворному развитию японской культуры путем изучения и распространения русского языка и литературы.
2. Для достижения поставленной цели ЯАР осуществляет следующие виды деятельности:
 - 1) совместные исследования и опросы,
 - 2) научные заседания и публичные лекции,
 - 3) издание Бюллетеня ЯАР,
 - 4) и прочие мероприятия.
3. В состав ЯАР входят действительные члены, специализирующиеся на изучении и распространении русского языка и литературы, а также ассоциированные члены (книгоиздательские организации и др.), поддерживающие ЯАР в ее деятельности.
4. Желающие вступить в ЯАР принимаются на основании рекомендации не менее двух действительных членов ЯАР, путем утверждения данной кандидатуры Правлением ЯАР. Желающие выйти из ЯАР представляют соответствующее уведомление в секретариат ЯАР.
5. В рамках ЯАР функционируют следующие органы:
Пленум и Правление ЯАР.
6. Пленум, являющийся высшим органом ЯАР по принятию основных решений, проводится один раз в год. Однако в случае необходимости предусматривается возможность созыва экстренного пленума. Решения пленума вступают в силу, получив одобрение большинства его участников.
7. В ЯАР имеются следующие должности:
Председатель ЯАР, заместитель председателя ЯАР, член Правления, инспектор.
8. ЯАР имеет региональные отделения, и каждый член ЯАР зарегистрирован в одном из региональных отделений.
9. Членские взносы подразделяются на три категории: обязательные ежегодные членские взносы, добровольные взносы в поддержку ЯАР и вспомогательные взносы для ассоциированных членов. Вступающие в ЯАР платят вступительный взнос.*
10. Члены ЯАР, не платившие членские взносы в течение трех лет, признаются выбывшими из ЯАР.

*Размеры взносов в ЯАР:

обязательный ежегодный членский взнос — 8000 иен в год;

добровольный взнос в поддержку ЯАР — 5000/10000... иен в год;

вспомогательный взнос — 10000/20000... иен в год;

вступительный взнос — 1000 иен.

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. Редакционную коллегию Бюллетеня составляют 11 человек, предложенных региональными отделениями ЯАР.
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.

Выдержка 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 8-ми страниц Бюллетеня (приблизительно 26000 печатных знаков), включая примечания, библиографию, реферат, списки, таблицы, графики, схемы, рисунки, фотографии и др.
Реферат доклада — не более половины страницы (1600 знаков).
Рецензия — не более 3-х страниц (10000 знаков).
3. Желаящие опубликовать свои материалы должны прислать тезисы (не более 1-ой страницы в формате А4) в секретариат ЯАР 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. Автору статьи предоставляются оттиски.
8. Редакционная коллегия оставляет за собой право предлагать альтернативные условия публикации.

Выдержка из Порядка обсуждения возможности публикации рукописей в Бюллетене ЯАР

1. Оценку каждой рукописи дают 3 рецензента (1-2 человека из членов редакционной коллегии и 1-2 человека, не входящие в редакционную коллегию).
2. Оценка рецензентами дается по 4-м категориям: «хорошо» — рекомендовано к публикации; «удовлетворительно» — публикация возможна с учетом замечаний рецензентов; «посредственно» — публикация затруднена, так требуются значительные изменения; «неудовлетворительно» — публикации не подлежит.
3. Редакционная коллегия решает вопрос о публикации рукописей согласно оценкам рецензентов, учитывая количество представленных статей и других рукописей и исходя из издательского плана.
4. Автору рукописи передаются основные замечания рецензентов о данной рукописи. В этом случае имена рецензентов и их оценки не сообщаются.

Выше приведены основные сведения о ЯАР и Бюллетене ЯАР. В случае необходимости за более подробной информацией обращаться в секретариат ЯАР или редакционную коллегию Бюллетеня ЯАР.

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ために必要な事業。
- 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、所定の手続きを経て、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、ロシア語教育委員長、組織委員長、実行委員長、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、退会したものとみなし、会員名簿から削除する。
- 〈…〉

昭和25年7月制定 2008年10月最終修正

*普通会費年8,000円、維持会費一口5,000円、賛助会費一口10,000円、入会金1,000円

ロシア語ロシア文学研究 第41号

2009年9月30日 発行

発 行 者 日本ロシア文学会 井桁貞義
〒192-8577 東京都八王子市舟木町 1-236
創価大学 C 棟 304 号 寒河江研究室内
日本ロシア文学会事務局
TEL/FAX：042-691-4385
E-Mail：sagae@soka.ac.jp
学会ホームページ <http://wwwsoc.nii.ac.jp/robun/>

印 刷 所 株式会社アイワード
〒060-0033 札幌市中央区北 3 条東 5 丁目 5-91
TEL：011-241-9341 (代)/FAX：011-207-6178

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

No.41

A. Yamaji. <i>A Hero of Our Time</i> : Symbolic Figure in the Epoch of Imitation	1
F. Kondo. The Idea of Lost Paradise and Future Paradise in Fedor Sologub's Novel <i>Bad Dreams</i>	8
M. Komiya. The Cinematographic Construction of Yury Olesha's Prose Works	15
Y. Ishibashi. Daniil Kharm's "Impossible Objects"	22
N. Honda. The World-view of the Protagonist in Aleksandr Vvedenskii's Poem "I regret that I'm not a beast" — Sway and the Fluid World —	30
Y. Momiuchi. Akutagawa Ryunosuke and I. S. Turgenev: How Did Akutagawa Read the Materials for "The Woodcock"?	38
T. Yamada. Christmas-tide Fortune-telling and Bathhouse Spirit 'Bannik'	45
I. Miyazaki. The Icon 'St. Archangel Michael and St. George the Victorious' in the Collection of Museum Nishida	53
H. Kinoshita. "Soviet Illustrated Children's Books" in Series of the Journal "Kodomo no Hon" of the Association of Asahi Kodomo	63

JASRLL

2009