

ロシア語ロシア文学研究

第 43 号

2011 年

目次

■研究論文

- 小椋 彩 「絵を描く作家」, アレクセイ・レーミゾフ 1
- 高柳 聡子 T. トルスタヤの短編『ソーニャ』における名と身体機能 10
- 八木 君人 シクロフスキの「異化」における視覚 17
- 北井 聡子 翼が導くユートピア
—— コロンタイの恋愛思想 27
- 乗松 亨平 ユーリー・ロトマンの文化記号論における「ロシア」の複数性と単数性 35
- 亀田 真澄 グラフ誌『ソ連邦建設』と『ユーゴスラヴィア』
—— 社会主義リアリズムの対照比較 43
- 書評 53
- 江村公著『ロシア・アヴァンギャルドの世紀——構成×事実×記録』(河村彩) ●沼野充義訳『新訳チェーホフ短編集』(浦雅春) ●岩本和久著『フロイトとドストエフスキー——精神分析とロシア文化——』(桜井厚二) ●井上幸義著『ゴゴリ“鼻”全文読解——“名作に学ぶロシア語”読本シリーズ』(中沢敦夫) ●山城むつみ著『ドストエフスキー』(松本賢一) ●Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory (野中進) ●見附陽介著「M. M. バフチンと S. キルケゴール——対話と実存について」[論文評] (佐々木寛)
- 第 12 回国際ロシア語ロシア文学教師連盟世界大会 参加報告 (小林潔) 76
- 2011 年度日本ロシア文学会賞 78
- 学会動静 (役員・委員等一覧, 支部連絡先, 編集委員会より) 80

Бюллетень Японской ассоциации русистов

№.43

2011 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

- Х. Огура.* Ремизов - «писатель-рисовальщик» 1
- С. Такаянаги.* Роль имени и тела в рассказе Т. Толстой «Соня» 10
- Н. Яги.* Пересмотр «видения» у В. Шкловского: К пересмотру его понятия «остранения» 17
- С. Китаи.* Крылья ведут к утопии: Философия любви А. М. Коллонтай 27
- К. Норимацу.* Гетерогенность и гомогенность «России» в семиотике культуры Ю. М. Лотмана 35
- М. Камэда.* Иллюстрированные журналы «СССР на стройке» и «Югославия»
— Компаративный анализ соцреализма — 43
- Рецензии** 53
- *К. Эмура.* Век русского авангарда: конструкция, факт, документация. (*А. Кавамюра*) ● Рассказы Чехова. (*М. Ура*) ● *К. Ивамото.* Фрейд и Достоевский. Психоанализ и русская культура. (*К. Сакурай*) ● *Ю. Иноуэ.* Учебные комментарии к «Носу» Н. В. Гоголя. (*А. Накадзава*) ● *М. Ямасиро* Достоевский. (*К. Мацумото*) ● *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory.* (*С. Нонака*) ● *Ё. Мицукэ.* М. М. Бахтин и С. Кьеркегор: о диалоге и экзистенции. (*Х. Сасаки*)
- Краткий отчет о XII Конгрессе МАПРЯЛ (К. Кобаяси)** 76
- Премия ЯАР за лучшие работы 2011 года** 78
- Хроника** 80

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

No.43

2011

CONTENTS

Articles

- H. Ogura. Alexei Remizov, - "a painting writer". 1
- S. Takayanagi. The Function of the Heroine's Name and the Representation of Her Body in the Narrative of Tolstaya's Sonya. 10
- N. Yagi. Reconsideration of "seeing" in Shklovsky's Estrangement. 17
- S. Kitai. Wings Lead to Utopia: Alexandra Kollontai's Philosophy of Love 27
- K. Norimatsu. The Heterogeneity and Homogeneity of "Russia" in Yuri Lotman's Semiotics of Culture 35
- M. Kameda. Pictorial Magazines "USSR in Construction": and "Yugoslavia": Comparative Analysis of Socialist Realism 43
- Reviews** 53
- K. Emura. *The Century of Russian Avant-garde: Construction, Fact, Document*. (A. Kawamura) ● *The Stories by Anton Chekhov*. (M. Ura) ● K. Iwamoto. *Freud and Dostoevsky: Psychoanalysis and Russian Culture*. (K. Sakurai) ● Y. Inoue. *N. V. Gogol "The Nose": A reader with grammatical & explanatory notes*. (A. Nakazawa)
- M. Yamashiro. *Dostoevsky*. (K. Matsumoto) ● *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. (S. Nonaka) ● Y. Mitsuke. M. M. Bakhtin and S. Kierkegaard: On Dialogue and Existence. (H. Sasaki)
- The 12th Congress of MAPRYAL: a Report (K. Kobayashi)** 76
- JASRL 2011 Outstanding Research Award** 78
- Chronicle** 80

会誌 44 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 44 号・2012 年 10 月刊行予定）への投稿申し込みは、本年（2011 年）11 月末日が締め切りです。投稿希望者は、A4 用紙 1 枚限り（1,000 字程度）の要旨を添えて E メールで編集委員長宛（editor@yaar.jp）お申し出ください。

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。

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（2012 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：松本賢一（委員長）、鈴木淳一、長谷川章、坂庭淳史、佐藤千登勢、野中進、長谷見一雄、宮澤淳一、中澤敦夫、服部文昭、佐藤正則

ロシア語校閲：ヴァレリー・グレチコ

Редакционная коллегия: К. Мацумото (Главный редактор), Д. Судзуки, А. Хасэгава, А. Саканива, Т. Сато, С. Нонака, К. Хасэми, Д. Миядзава, А. Накадзава, Ф. Хаттори, М. Сато

Редакция русских текстов: Валерий Гречко

Editorial Board: K. Matsumoto (General Editor), J. Suzuki, A. Hasegawa, A. Sakaniwa, C. Sato, S. Nonaka, K. Hasemi, J. Miyazawa, A. Nakazawa, F. Hattori, M. Sato

Russian Editing: Valerij Gretchko

Published by the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature
c/o Prof. Y. Isahaya

Institute for Language and Culture, Doshisha University
1-3 Tatara-Miyakodani, Kyotanabe-shi, Kyoto 610-0394 Japan

Tel: +81-774-65-7172

© JASRLL

「絵を描く作家」、アレクセイ・レーミゾフ

小 椋 彩

0 はじめに

レーミゾフの手描き／書きのカリグラフィーやコラージュ、ドローイングは、本人の亡命や戦争などのため世界各地に散逸している。オークションや私的な取引の末に個人所蔵となる場合も多く、一般に日の目を見ることはこれまで殆どなかった。¹しかし、ペレストロイカを経て資料や研究環境の整備が進められ、彼の視覚芸術作品を集めた出版物も複数現れている。²いまやレーミゾフ研究は新しい段階に入ったと言えるだろう。³本稿はこうした世界的成果を踏まえて、レーミゾフにおけるテキストと絵の在り方を再検討しようとするものである。

検討に際して、テキスト（文字）と、絵やコラージュとから構成された「絵入りアルバム иллюстрированный альбом」に当たることは有効だ。これは、数枚から、大きなものでは数百枚の紙を綴じた自作の画集で、過去の作品を綴じあわせた場合と、新たに製作したものを集めた場合とがある。頁を開くと、絵とテキストが見開きで並んでいるもののほか、テキストと絵が前後半に分かれているものや、テキストの余白に絵が描かれるなどして頁1枚に両方が収まっているものなどもあり、アヴァンギャルドの芸術家たちが共有した本の物質的側面への関心を示して興味深い。

一方、レーミゾフの絵が往々にしてテキストの単なる挿絵にとどまらないことは、これまでもたびたび指摘されてきた。絵がテキストの挿絵ではないならば、それらを並立することでレーミゾフがなにを目指していたのか。本稿ではこの点を端緒にして、レーミゾフの創作活動全体における視覚芸術の位置付け、およびその芸術観を明らかにし、より複合的なレーミゾフ像の構築を目指す。

1 「絵を描く作家」と自己像

まず問題提起したいのは、レーミゾフが自分に与えた「絵を描く作家」という呼称についてである。「作家の絵」«Рисунки писателей» というエッセイで、

レーミゾフは「作家は絵を描く」ものだと言い、これに続けて自分の画業の遍歴を明らかにしている。レーミゾフはここで、自らを「画家」ではなく、エッセイのタイトル通り「絵を描く作家」と規定している。

(引用1)

伝統的に、作家は絵を描く。[...] 思い起してみると、おそらく、絵を描かない作家は、いなかったし、いまもない。／作家というのは、絵を描くものだ。／説明は簡単だ。書かれたものと、描かれたものは、本質的にひとつだからだ。どんな書き手 писец も画家 рисовальщик になれるし、画家というのは、きまって書き手である。⁴

レーミゾフが過去に出版されたテキストを改めてカリグラフィーの文字で書きなおす仕草は、中世の写字生 писец の清書をなぞったものだ。アルバムの中には、装飾用カットやルポークの頁の模倣など、明らかに中世の写字本を意識したものが見られる。その一方、線描が文字と繋がることで、絵がテキストの延長のように見える例があったり、テキストの内容を補足し読者の想像をかきたてる、一般的な挿絵に等しい例があったりもする。

これらの例は、絵があくまで副次的構成物であることから、「絵を描く作家」というレーミゾフの自己定義の反映に見える。レーミゾフは上掲のエッセイで、数ある「作家の絵」のなかでも「プーシキンの絵」を愛する、その理由は、それが「わざとらしくない、無意識的なものであるから」だという。「だって、わざとらしくないこと、意図的でないことだけが、絶え間ないものの一瞬を、制限され、固定された出来事のなかにひそむ生の輝きを、伝えてくれるものだから」。⁵そして、自分もそうした素人画家の系譜に連なろうとし、反対にプロフェッショナルな画家としての自己を否定する。

しかし、果たしてレーミゾフは本当に自らを絵の素人だと思っていたのか。

実際、レーミゾフの視覚芸術は、質量ともに、「作家が絵を描く」という範疇に収まりきるものではない。量だけを見ても、アルバムは数百冊、線描画も数千枚が創作されている。

レーミゾフが幼いころから描くことに慣れ親しみ、一時は画家を目指していたことは回想『剪りとられた眼で』に詳しい。文壇に登場後も、1910年春にペテルブルグで開催された「三角形」展に未来派の画家たちにまじって出展したほか、「射手座」や「数」などの文集や雑誌にもたびたび絵を掲載されている。ペテルブルグの住居の壁面は彼自身の絵で満たされていたし、ここで描きためた絵を、彼はベルリン、そしてパリまで大事に携えていったのである。

一方、レーミゾフがアルバムの製作を始めたのは、作家としての地位を確立し、亡命者としてパリに居を定めて9年後の1932年のことだった。そして、なぜこの時期だったかということには、明確な理由がある。

レーズニコワへ本の献辞として、作家は以下のように書いている。

(引用2)

この緑色の本は1931年に出版されたものです。その後、私は窮地に陥りました。1931年から1949年までの間、私の本はありません。この年に、私のアルバム製作が始まったのです。私は手描きのアルバムで仕事を続けました。18年間の間。すべてのアルバム(多すぎて数えきれないくらいですが、400冊くらい?)は、本についての夢なのです。1954年3月21日。⁶

また、レーミゾフはこの時期のことを以下のように述懐している。

(引用3)

1931年から1949年、本が出版される希望などまるでなくなってしまったとき、ロシアの雑誌には私のための「場所」がなく、私が「極刑を言い渡された」作家の仲間に入れられていたとき、要するに「死刑宣告されていた」とき、私は自分のカリグラフィを活用しようと決心した。私は手描きのイラスト入りアルバムを制作しはじめた。それぞれ一部ずつしか作らない。18年間の仕事は、430冊のアルバムと、その中に3000枚近いイラスト。157号分のリストはレーヴェリの「処女地」8号に掲載されている。185冊ものアルバムは「あちこち」に散逸してしまった。⁷

レーミゾフは1921年秋にベルリンに渡り、亡命作家として実り多い時期を過ごす。1923年にパリへ移ると、一転して困難な生活を余儀なくされる。とりわけ、1931年から1949年の間、ロシア語での出版の機会を完全に奪われるという深刻な苦難を経験する。そして数百ものアルバムが製作されたのは、まさにこの時期にあたる。作家を襲ったのは精神的苦難ばかりではない。アルバムの多くは、製作後すぐに、大半が

売りに出された。つまりアルバム製作の第一の理由は、経済的な焦眉の急を救うという、しごく現実的なものだった。先のレーズニコワも、レーミゾフのアルバムを同志が進んで資産家や芸術愛好家たちに、文字通り一軒ずつ売り歩いてレーミゾフを支援したことを回想している。⁸

一方で、レーミゾフがレーズニコワへの献辞(引用2)に「アルバムは本についての夢」と書いたとき、アルバムは作家にとって、いわば本を出すまでの「場つなぎ」のようにも聞こえる。出版できなかった日々についての回想は、以下の「書いても出版されない人」という表現に端的に現れているように、自嘲的なトーンが色濃い。しかし同時に、たとえ出版の機会を奪われても、「書く者」ではあり続けるという作家の信念も透けて見えるようである。

(引用4)

「どうして書かないんですか?」[…]「いえ、私が書かないのではなく、私の本は、出版されないんです」「なんですって? どうして?」「お呼びじゃないんです」[…]年々、「作家」(私は自分の職業を具現化する、肩書きというものを疑っている)から、書いている人ではあっても印刷されない人、自分の本が出版されない人、飾り書きを書く「写生字 книгописец」かつ、イラストレーター-иллюстраторになりながら、—パリで、画家の街で、私は「自家製で самодельно」絵を[…]描いている。ロシアにいる人びとからすれば私は「存在しない人間」のうちに入るし、海外にいる、おおかた、いかなる文学からも遠ざかっている人びとからすれば、「昔の人間」のうちに入る。⁹

自らを、挿絵画家 *illustrateur* を指す「イラストレーター」と呼ぶとき、本を出版できないという理由で画家 *художник* / *artiste* を名乗るという選択は、彼のなかには存在しなかったにちがいない。レーミゾフは「絵を描く作家」を自称することで立ち位置を曖昧に定義する一方、「職業画家」としての自己には懐疑を示す。その姿勢は、先述のように、素人は制約に縛られずに自由な絵を描くという認識に基づいている。だが、そればかりではなく、これはレーミゾフの戦略でもあった。「絵を描く作家」とは、すべての作品を自伝と称するレーミゾフが常に読者に提示しつけてきた「卑屈な自己像」のヴァリエーションなのであり、作家であるが画家ではないという、画家としての自己を否定するレーミゾフの言葉を鵜呑みにするのは、従ってナイーブすぎるのである。¹⁰ レーミゾフは、少年時代の一時期を除いて絵の専門教育を受けたことがない。

アルバム製作に用いた技法のうち、レーミゾフが唯一なんらかの教育を受けたと言えるのは、カリグラフィだけだった。レーミゾフの描く文字で多くを占めるのは、伝統的書体スコロピシ скоропись のアレンジであるが、しかしこれとでも、古文書学を聴講した経験をもとに、殆ど独学で習得したものである。¹¹ 学歴は、実に彼のコンプレックスだった。『剪り取られた眼で』で、極度の近視ゆえに「見たままの」絵が描けず、教師に授業を断られ、道半ばにして絵を諦めざるをえなかった少年時代が回想される。モスクワ大学在学中、学生デモを扇動したかどで投獄されたために大学を放校、学業を全うできなかったことも、作家の心に禍根を残した。こうした引け目は、フォークロアに依拠した作品や『十字架の姉妹』が成功し、すでに10巻もの選集までもが出版される作家が、敢えて研究所の聴講生となったことに端的に表れている。レーミゾフが自らを「素人画家」の呼称のなかに閉じ込めるとき、そこにはコンプレックスに由来する卑屈さ、その裏返しとしてのプライドがある。卑屈さと、それと表裏を成す自尊心が、彼の自己像の形成に及ぼした影響に留意すべきなのである。

2 シュルレアリスムへの接近

さて、レーミゾフが職業画家を名乗らなかったことには作家としての複雑な矜持がにじんでいるのだが、それだけではない。先に見たように、ここには無意識の問題が直結しているからである。1900年に精神分析学者フロイトが『夢判断』を出版、そのフロイトに触発され、無意識の領域をイメージ化しようとしたシュルレアリスム運動は、20世紀のヨーロッパ、やがては世界を席卷する。レーミゾフは先の「作家の絵」で、「書く」行為と「描く」行為との分かちがたい連続性について述べたあと、自らの執筆方法の一端を開示するが、ここに「自動記述」の影を見るのはたやすいだろう。¹²

(引用5)

考えが「さまよう」ときや、「てこずっている」とき、「ことばを手なずけられない」ときや、突拍子もないことが入り込むときも、手はひとりでに模様を描きつづける。こういうふうにして、絵が余白やテキストに現れてくるのである。¹³

実際、レーミゾフはブルトンやフィリップ・スポー、ルネ・シャールらと親交を結び、彼らから高い

評価を得ていた。¹⁴ 夢や無意識がレーミゾフにとってもいかに重要であったかは、頻出する夢のモチーフから見ても想像に難くない。そればかりか、パリで書かれたいくつかのテキストによれば、絵を描きはじめて少年時代から、レーミゾフの物の見方や絵の技法は「シュルレアリスト的」だったとさえいえる。たとえば、あるアルバムに書かれた妻宛ての献辞（1928年4月3日付）で作家は、少年の自分が「扉の節に霊の顔を見る」ことや、「舐めた指で壁紙に触ると、マテリアル自体が絵を生む」と気がついたこと、「眠る直前に、目を細めて、不自然なイメージを見るコツをつかみ、そのイメージをそのまま描こうと努めた」こと、「夢を見たまま描くため、言葉ではなく絵で夢日記を描こうとした」ことなどを述懐している。¹⁵ 「扉の節に顔を見る」くだりからは、マックス・エルンストの有名なエピソード（病床で天井の羽目板の木目が目玉や鳥になる幻覚を見た、それ以降も壁などを凝視して幻覚を見た）を思い出すし、「マテリアルが絵を生む」というくだりも、エルンストの発見によるフロッタージュ（物体の上に薄紙を置いて鉛筆などでこすり、物体の模様などを写し取る技法）を想起させる。従って、こうしたレーミゾフの述懐は、シュルレアリスムへの親近性の開示のようにも映る。

これもエルンストの発案とされるコラージュもまた、レーミゾフになじみが深い。レーミゾフの絵にコラージュが現れるのは1920年代後半以降であるが、すでにベテルブルグ時代からその萌芽はあったように見える。¹⁶ コラージュはレーミゾフの中心的技法として発展し、アルバムのみならず、家の壁面を用いた大規模な作品にも適用された。¹⁷ 切り貼りしてつくった自分の視覚芸術作品に対し「コラージュコラージュ」というフランス語起源の単語を用いていることも、フランスの同時代人への視線を示唆するかもしれない。そして作家は、絵画ばかりにとどまらず、この技法を文学にも適用しており、『音楽教師』はその一例である。レーズニコワの回想によれば、1929年から約10年をかけて書き継がれたこの作品には、すでに印刷されていた章と、書き直された頁と新たに書かれた章とを、文字通り切って貼りあわせた箇所が存在し、結果、どの部分がいつ書かれたのかは判然としない。¹⁸ それはコラージュ、あるいは、印刷物などを画面に貼りこんで作るキュビズムの「パピエコレ」につながるものである。

ただし、ここで技法の相似よりも一層重視したいのは、30年代から40年代に書かれたこうした回想で、レーミゾフが頻繁に「無意識性」について言及する一

方で、「作為性」を否定するという、そのことである。なぜならこれこそが、当時のパリを席卷していた芸術潮流と、そこに取りこまれた亡命芸術家の姿をなまなましく伝えるからである。

ブルトンの『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』によってシュルレアリスムがひとつの運動として組織されたのは1924年であるが、1923年秋にパリに渡ったレーミゾフに彼らの注目が集まるには、まだしばらくの間があった。きっかけは医学雑誌に掲載された『夢見の予言者トゥルゲーネフ』の仏語訳である。¹⁹ トゥルゲーネフの神秘的な作品を媒介に開陳されたレーミゾフ独自の夢への知見が、彼らに共通の関心を明らかにすることになったのである。創作のもっとも大事な源泉に夢をあげるレーミゾフが、無意識の領域へと切りこんでいった前衛芸術家たちに共感を覚えてもなんら不思議はない。長いこと彼の文学に題材を提供してきた夢は、次第に絵の素材にもなった。夢に由来するイメージが、芸術上のジャンルを超えて、レーミゾフの文学と画業とを繋げていったのである。

(引用6)

とりわけ眠りに落ちる前に、目を細めて、かろうじてあり得るような不自然なイメージを見るコツをつかんだ。それらは私の夢にあらわれ、そこで、生きているように動いていた。[...] そこから、自分のスカースカのいくつかを描きはじめ、それから書きもした。こうして私は、描くことと、書くこと(文学)とを統合したのだ。²⁰

「素人の絵」が固定化された現実に生気を吹き込むように、夢は、恣意的でないゆえに作家を惹きつける。かつてシュルレアリストが夢や無意識に新たな創造への可能性を求めたように、この作家にとってもまた、それらは新たな表現を開くものとしてとらえられていたのである。

3 似ていない肖像画

夢や抽象的なイメージを素材とする一方、多数の肖像画もアルバムの素材となった。²¹ アルバム『劇場』«Teatr»には、私たちもよく知る著名人の肖像画が収められているが、これらの肖像画は対象の「似姿」ではないという点で一般的なそれとは異なる(図1)。そもそも「似ている」ことに価値が置かれない。自由な線や個性的な色遣いもさることながら、これらの絵で目を引くのは、イコンの影響が見られることである。人物の頭のうしろには光輪を模したような半円形が描



図1 『劇場』より、シャリャーピンの肖像。
アマースト・カレッジ所蔵。撮影は筆者。



図2 『劇場』より、ヴァリエフの肖像。
アマースト・カレッジ所蔵。撮影は筆者。

かれ、左右対称の構図や、奥行きのない平面性もイコンを想起させる(図2)。こうした手法はゴンチャロフや、マレーヴィチでもおなじみのものであり、まずはここにプリミティヴィズムの影響、レーミゾフが長らく追求してきたロシア民衆文化へのオマージュを指摘することができよう。

この『劇場』の前書きで、作家は肖像画について以下のように述べている。

(引用 7)

肖像画を似せて描くことは私にとっては不可能な仕事だ。近視のせいで、自然に描けたことがない。私は動きを覚えている。私は目で動きを追うことができるだけ [...]

私はある少年によってこのことを確信した。少年は、彼の叔父を描いた私の肖像画を見て、興奮して叫んだ。「ロバだ！」²²

大人は少年を笑ったというが、このときレーミゾフは、少年の「ロバだ！」という叫びに、「その人物の本質を見た」と述べている。つまり表面的な相似は、それが対象の本質をとらえているか否かを意味しない。それはむしろ、人間の視界の「退化」でさえあると作家は言う。「あらゆる「自然の натуральное」芸術、それは人間の視界の退廃（退化）であると私は思う」（コドリャンスカヤへの手紙）。²³

レーミゾフにとって生来の近視は、肉体的な障害というよりも、歓迎すべき個性、それどころか、しごく肯定的な身体能力だった。13歳で初めて眼鏡をかけた作家は、正常な視界を得たとき、自分が「ユークリッドの奴隷」となったと表現している。²⁴ つまり眼鏡によって視力を矯正されたことは、彼にとっては、3次元空間内に視界が固定され、限定化されたことを意味している。

(引用 8)

そもそもユークリッドなんてもの自体、自然界には存在しないし、していなかった。私たちに3次元の限界が設けられているなどということ自体が戯言で、変人の思いつきにすぎない。それに実のところ、蜘蛛、つまり、気の向くままに世界の運命を操るこれらのデミウルゴスたちは（理性は感情に従う！）、どんな俗世の計算だって破壊しうるのだ。「2×2」は、4以外ならば、どんな数にだってなる。ゆるぎなくて、確固とした「十分に根拠ある四乗根」なんて、そんなものはただのガラクタ同然。²⁵

レーミゾフの言説には、同時代人フロレンスキイのユークリッド＝カント的世界への批判や、立体未来派の高次元への熱狂が響いている。極度の近視に自分のアイデンティティを見るレーミゾフにとって、「4次元」とは、自分独自の視界の謂として、きわめて身近なものだった。そして、そうした反ユークリッド的世界を実現させるものとして、グノーシスの造物主「デミウルゴス」を持ち出すのであるが、ここには、「芸術家」の視界という問題が隠されている。このことへの理解を深めるため、レーミゾフの組織した遊戯的秘密結社「猿類大自由院」について再度ふりかえる必要がある。

「猿類大自由院」の存在は、彼の視覚芸術にとって本質的なものだ。というのも、この組織の存在を支えていたのは、レーミゾフの手稿以外にはないからである。そしてこの意味で組織は、彼の作品という見方もできる。1890年代末の流刑地での仲間内の遊びに萌芽したこの組織は、作家が流刑先から戻り、ペテルブルグからベルリン、パリへと居を移してもなお活発に活動を続け、1957年の作家の死まで、半世紀にわたって存続した。組織は猿の皇帝アシカを長に戴き、レーミゾフはこの皇帝の言葉を皆に伝える仲介役である書記を自任していた。アシカは会の中心的シンボルとして、最初、ペテルブルグの自室の壁に描かれ、その後、会員に送られる会員証や関係文書にくり返し登場することになる。

この組織の起源にとりわけ顕著な影響を及ぼしたものが、レーミゾフが傾倒していたグノーシス主義である。²⁶ グノーシスは、その根本思想として、一方に「神的なものの墮落」を、他方に「反宇宙的・反造物主論争の形で現れた二元論」を含む。教説はこの宇宙全体を悪の神である造物主デミウルゴスの創造した悪の世界と説き、太古からの、根源的な悪の支配下にあるものとして提示する。レーミゾフはこうしたグノーシス的な思想に人間の、そしてロシアの宿命の不条理な道理を見つけた。「不幸は人間の伴侶」²⁷ と言うレーミゾフにとって、人間は一人残らず破滅的で辛い宿命を負って生まれてくる。そしてそれは、根源的ゆえに決して解消されない。また、デミウルゴスとは、グノーシスの教義の多くで旧約聖書の造物主たる神と同一視される、世界の悪の根源である。しかしレーミゾフのデミウルゴスは、「どんな日常のきまりごととも破壊する」、一般的な限界を反故にしてくれる、肯定的な形象である。

レーミゾフの描くアシカ像（図3）からは、作家がこの猿の皇帝を、人の身体に鶏の頭と蛇の足をもつグノーシスの神、「アブラクサス」と同定していたことがわかる（図4）。ではなぜ彼は大量にこの像を描き続けたのか。レーミゾフは先の妻への献辞で、秘密結社の会員証を、「魂の運び場所」と表現している。

(引用 9)

私が描くことに関して実現しきれない魂を運んでいく、そんな一隅がある。それが、いわば、『猿類の印』だ。円の中に、私は描く。手が赴くままに、木炭を塗りたくるように。²⁸

「実現しきれない魂を運ぶ」ところ、つまりレーミ



図3 Обатнина. Царь Асыка и его подданные. С. 2.



図4 マンリー・P・ホール著、大沼忠弘訳『古代の密儀』人文書院、1980年、85頁。

ゾフは会員証を描くことを、自己実現の場だと認識していた。彼の空想の産物である遊戯を具現化するには、目に見える形を与えることが必要だ。会員証の製作とは、空想を視覚化すること、非現実を現実化すること、あるいはそれ以上に、日常を破壊する身ぶりと言言できよう。

一方、レーミゾフの描く人物の多くに描きこまれた、頭上に半円をなす線、これは *нимб* と呼ばれる後光の模倣で、作家が聖像画の技法を学んだ痕跡である。イコンが通常の絵、たとえばルネサンスに始まる近代絵画などとはまるで異なる世界観のもとに描かれたものであるとするならば、似ていない肖像画が示唆するのは、イコンの技法のみならず、その世界観の模倣でもある。イコンが俗世と天界とを繋ぐ窓に比されるように、そうした肖像画は、この世の原則には縛られない、新しい観点を提示しているのだ。レーミゾフは組織の演劇性についてもたびたび言及しているが、²⁹ ここで私たちは、肖像画を集めたアルバムの『劇場』というタイトルが（それが肖像画を集めた唯一のアルバムではないにしても）、おそらくは舞台人の肖像を集めたものだからというだけではないことに思い至る。組織の会員証が日常を破壊するものであったように、肖像画に描かれた人物は、舞台にのぼる役者さながら現実と現実外の境に立ち、前者の規範を破壊しているのだから。

遠近法に則った「自然」な絵を描けず、教師から見

放された自分。しかしそれを描くのが「芸術家」であるならば、おそらく彼はその列には加わりたいとは思わなかったであろう。なぜならそれは、3次元的な限界への捕囚にほかならないからである。

(引用 10)

私は一度も「芸術家」などという名誉ある称号をかかったことはない。このきまり悪さは、私の生まれつきの「遠近法」の感覚からきている。「作家」という呼び名を、長いこと受け入れられなかったように。³⁰

よって、卑屈なはずの「絵を描く作家」とは、むしろレーミゾフの理想に近い。なぜならそれは、人間の設けた芸術ジャンルに制約されない、自由な存在なのだから。

(引用 11)

創造的な才能は、ほかのすべての種類の創造に場所を開けておきながらも、なんらかの創造のひとつに宿る。制限があるのは人間だけだ、ふたつのことができないなんて！³¹

4 まとめ

これまでに私たちは、「絵を描く作家」という曖昧な自称が規範を破壊するものであること、また、会員証や似ていない肖像画が人間の制限的視界からの逸脱

を示唆することについて見てきた。

この、「限界／制限」を越えることは、実にレーミゾフ生涯のテーマである。たとえば彼は子供の時分より日記を習慣としていたが、1920年代初め、そこに別の形態が加えられる。日記が線描画で綴られるようになったのだ。革命後の混乱期につけられたそうした日記は、「ロシアを離れる最後の道のり。1921年」と題されたページで終えられており、作家の故国での最後の日々が書き留められている。³² 亡命と時期を同じくして、日記の方法が文字から線描に移行した、つまり表現方法が拡張されたことは象徴的だ。1921年に祖国を去るときの状態をレーミゾフは「境を越える」という表現で記している。この表現が見られるのはブロークへの弔辞中である。生と死の境を越えて天に召されていく親友を悼みつつ、自分は境界を越えてロシアから出て行く。この頃まさに、作家は言語芸術の領域をはみ出し、文字を線描へと変化させながら、別の芸術ジャンルへと本格的に踏みこんでいったのだった。

(引用 13)

湿っぽい8月の朝、運命に従って僕たちは家畜を運ぶ貨車に乗り、屠殺される動物みたいに、ロシアの大地を後に残して国境 граница に向かっていった。そのとき君の魂は、火と燃える狭苦しい生の境 грань を越えていき、君は永遠に大地を後にしたのだった。³³

「亡命」は、ここでは「死」と同義である。しかし境界線を越えることは、それが制限を超えることと換言できるものならば、否定的な意味をもたない。むしろそれは「永遠」という、時間の超越につながっている。そしてそれは、レーミゾフが生涯貫いてきた芸術を追求する姿勢そのものである。作家として、また読者として本への偏愛について尋ねられたレーミゾフは、本こそが「境界を越え出る」手段であると答える。

(引用 14)

私は周囲に、自分には閉ざされた無限と深淵を感じていました。設けられた境界を越え出ること、他人の智恵や人々への好奇心を集めること、本が私を惹きつけたのはこの点でした。本は私の第二の故郷です。³⁴

では果たして、レーミゾフが越えることを望んだ境とは、芸術ジャンルを指すだけだろうか。答えは否だ。なぜなら、意識の変革を目指すシュルレアリストたちがのちに社会の変革を目指して革命運動に接近していったように、レーミゾフもまた、人間世界における現実の変革を志向していたからである。「自由なア

ナーキー」を標榜して組織された猿類大自由院には、その発端からして（アンチ）ユートピア的な理想が投影されていた。³⁵ ただし、変革へのアプローチは、シュルレアリストたちとはまったく異なる。

レーミゾフがアブラクサス＝皇帝アスカの「書記」を自任していたことは先述したが、自身をアブラクサスとする自画像をも描いていることは興味深い（図5）。レーミゾフにとってアブラクサスとは、不条理なこの世界に根拠を与えるグノーシス神であると同時に、デミウルゴスとともに、3次元限界を破る、無限の可能性のシンボルでもあった。つまりアブラクサスになった自分とは「絵を描く作家」という卑屈な自己像の、誇り高い裏返しでもある。世界創造の神は、創作によって次元を超えていく。30年代以降にしきりに描かれた、奥行きを破壊する神秘的な斜線の背景（図6）に、我々はそうした「剪り取られた」眼差しをあとづけられるだろう。有機的な芸術創造による時空の越境。アブラクサスの自画像は、そうした作家の決意表明なのである。

（おぐら ひかる，東京大学）

注

- ¹ 1985年に米国アマースト・カレッジにて、続く1992年にペテルブルグのロシア文学研究所（プーシキン館）にて、それぞれのアーカイヴが所蔵する作品を集めた展覧会が開催され、その際に作成されたカタログは、作家の死後、その視覚芸術を紹介する先駆となった。Greta N.



図5 自画像。アマースト・カレッジ所蔵。撮影は筆者。



図6 アルバム『ソロモニア』(1940年?)より。
Reznikoff氏所蔵。撮影は筆者。

Slobin, ed. *Image of Aleksei Remizov: Essay and catalogue of the exhibition*. (Amherst, 1985); Грачева. А. М. (Отв. ред. и авт. вступ. ст.) *Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки*. СПб., 1992. なお本研究は科研費の助成を受け、上記二か所と、ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー、René Guerra氏個人所蔵(フランス)、Egor Reznikoff氏個人所蔵(フランス)の、計五か所での調査に一部基づいている。(研究課題名「ヨーロッパ・モダニズムにおける亡命ロシア文化の諸相」、課題番号: 21720111)

- ² *Обатнина Е. Р.* Царь Асыка и его подданные. СПб., 2001; А. М. Ремизов. Автографы. Из коллекций Дома-музея Марины Цветаевой. Каталог / Д. А. Беляева. (ред.) М., 2003; А. М. Ремизов. Рукописные книги: Из разных моих книг и на разные случаи. Гаданье данное людям от Бурхана-Мандзышира. Как научиться писать / А. М. Грачевой, Н. М. Коньчевой, О. В. Самоцветовой, Л. В. Хачатурян. (Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент.) СПб., 2008.
- ³ 以下は作家の画業に関する、美術史家による初の本格的論考として高く評価される。Julia Friedman. *Beyond Symbolism and Surrealism: Alexei Remizov's Synthetic Art*. (2010).
- ⁴ Ремизов. А. М. Рисулки писателей // Встречи. Париж, 1981. С. 222. 傍点強調はレーミゾフ。
- ⁵ Там же. С. 226.
- ⁶ Резникова Н. *Огненная память*. Berkeley, 1980. С. 92–93.
- ⁷ Ремизов. Рисулки писателей. С. 225.

- ⁸ Резникова. *Огненная память*. С. 74.
- ⁹ Ремизов. *Подстриженными глазами* // Соб. соч. Т. 8. М., 2000. С. 129.
- ¹⁰ レーミゾフの死後、日記や手紙、作家との対話などをまとめたコドリャンスカヤの著作は、作家本人との「共著」とも言え、資料としての価値を現在も微塵も失っていないものの、作家の演出をあたかも客観的事実として伝えている部分が散見される。Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. たとえば、「読者のいない孤独な作家」というレーミゾフ晩年のイメージは、本人による創作であることが複数の同時代人証言から確認されている。晩年の作家を物心ともに支えた一人であるレーズニコワの回想も、コドリャンスカヤにおけるレーミゾフ像に虚構が多く含まれることを指摘し、修正を加えている。
- ¹¹ 1911年から1912年にかけて、レーミゾフは妻セラフィーマとともにペテルブルグの帝室考古学研究所 Императорский Археологический институтで古文書学の授業を聴講した。
- ¹² 作家の画と文字の連続性について拙稿を参照されたい。小椋彩、「レーミゾフの「文字」と「画」—「書く」ことと「描く」ことについての言説をめぐって」、『ロシア語ロシア文学研究』第36号(2004年)、33–41頁。
- ¹³ Ремизов. Рисулки писателей. С. 222.
- ¹⁴ シュルレアリストとの交際について以下も参照されたい。Грачева А. М. Французский сюрреализм и произведения «Большой формы» Алексея Ремизова // Василевской. О. Б. (ред.) Русские писатели в Париже. М., 2007. С. 90–99.
- ¹⁵ Грачева. Рукописные книги Алексея Ремизова // А. М. Ремизов. Рукописные книги. С. 6–8.
- ¹⁶ ペテルブルグ住居壁面には複数の枠が描かれ、カラージュの紙片が重ねられたように見える。パリの住居の壁面を先取りしていたかのような。以下中程に収録された写真を参照。Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Грачева А. М. (ред.) СПб., 1994.
- ¹⁷ Ремизов. Рисулки писателей. С. 226.
- ¹⁸ Резникова. *Огненная память*. С. 111. なお、レーズニコワはレーミゾフの作家としての本来的資質に「シュルレアリスム的」なものを見ている。「時計」と同様に、長編小説『池』でも、AMは人間の魂の闇を描いた[...]この暗い色彩の凝縮したもの(シュルレアリスム)は、同時代のデカダンの手法ではない。」 Там же. С. 66.
- ¹⁹ *Rémizov A. Tourguéniev poète du rêve*. Paris: Hippocrate, 1933, pp. 529–586. 医学の専門雑誌にどういった経緯でレーミゾフの文学的エッセイが掲載されたのかは不明である。
- ²⁰ Грачева. Рукописные книги Алексея Ремизова // А. М. Ремизов. Рукописные книги. С. 7.
- ²¹ 肖像画の製作は1910年代初めに始まっていたが、複数のアーカイヴ調査を行ったグラチョフによれば、製作のピークは1917年から、亡命前の1921年までにあたり、この時期は会員証製作が活発化した1917年から1923年までとほぼ重なる。Грачева. Писец и изограф Алексей Ремизов // Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 8–9. ただし、2011年5月に Guerra 氏の膨大な所蔵品に触れる

- 機会を得た筆者の所見では、30年代に製作された肖像画も少なくなく、一層の調査を要すると思われる。
- ²² *Images of Aleksei Remizov*, p. 32.
- ²³ *Кодрянская*. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 52.
- ²⁴ *Ремизов*. Подстриженными глазами. С. 63.
- ²⁵ *Ремизов*. Выхожу один я на дорогу // Встречи. С. 107.
- ²⁶ 「哲学を学ぶことで、どの体系も私にとってはりんごのように、それぞれ軽やかな味と匂いと色を持つようになった。[...] 私の最初のアルバムはグノーシス主義者に捧げられた。バシレイデスとマルキオンである。」
Ремизов. Иверень // Собр. соч. Т. 8. С. 278.
- ²⁷ *Кодрянская*. Алексей Ремизов. С. 88.

- ²⁸ *Грачева*. Рукописные книги Алексея Ремизова // *А. М. Ремизов*. Рукописные книги. С. 7.
- ²⁹ たとえば以下を参照。*Ремизов*. Пляшущий демон. Париж, 1949. С. 56-57.
- ³⁰ *Ремизов*. Подстриженными глазами. С. 50.
- ³¹ *Ремизов*. Рисунки писателей. С. 223.
- ³² Алексей Ремизов. Новые материалы / Вступ. зам и пуб. А. М. Грачевой // Алексей Ремизов. Исследования и материалы, СПб, 1994. С. 194.
- ³³ *Ремизов*. Собр. соч. Т. 7. 2002. С. 6.
- ³⁴ *Кодрянская*. Алексей Ремизов. С. 100.
- ³⁵ *Ремизов*. Ахру // Собр. соч. Т. 7. С. 27-28.

Хикару ОГУРА

Ремизов - «писатель-рисовальщик»

В своем эссе «рисунки писателей» Ремизов пишет: «Из всех рисунков писателей я больше всего люблю рисунки Пушкина. (...) А полюбились мне рисунки Пушкина за их непосредственность. Ведь только *непосредственность* — ненамеренность — передает мгновения в непрерывном, взблеск жизни в ограниченном окостенелом событии». Сам Ремизов скромно называл себя «писателем-рисовальщиком», отрицая свое мастерство профессионального художника. Однако на самом деле он не считал себя простым дилетантом в искусстве. Ремизов всю жизни исполнял роль «неудачного человека», поэтому «писатель-рисовальщик» являлся только одним из его вариантов.

С другой стороны, отношение Ремизова к рисункам Пушкина говорит о его сюрреалистической склонности: доверии к бессознательному. Действительно, Ремизов чувствовал к сюрреалистам большую симпатию, и сюрреалисты тоже ценили произведения Ремизова. Вполне естественно, что между ними существовали такие близкие отношения, потому что у них важнейший источник творчества — сон. Ремизовские абстрактные рисунки и коллажи показывают нам сны писателя. В снах и бессознательном он видел возможность открыть новые и свободные средства выражения.

Кроме абстрактных рисунков, он рисовал много портретов под влиянием икон. Ремизовские портреты вообще не похожи на натурщиков, так как они отражают мнение писателя, что внешняя похожесть не всегда выражает суть натурщика (объекта, предмета). Ремизов изучал иконы и выражал их по-своему. Он не мог рисовать «натуральные» образы предметов из-за чрезвычайной близорукости. Однако для него близорукость была не физической слабостью, а являлась положительной способностью. Он называл свое поле зрения четвертым измерением и стремился рисовать мир так, как он сам его видел. А непохожие портреты не только указывают на подражание иконам, но и выражают его мировоззрение. Портреты Ремизова, как иконы, представляют собой новый пункт зрения, не ограниченный принципами этого мира. Изображенные люди стоят на пороге сна и яви.

«Художник» рисует «натуральную» живопись соответственно перспективе, а Ремизов никогда не хотел быть художником, ибо это значит «рабство» трех измерений. «Писатель-рисовальщик», не ограниченный человеческими принципами или жанрами искусства, являлся идеалом Ремизова, и его визуальные произведения отражают стремление нарушить ограниченность мира вокруг самого писателя.

T. トルスタヤの短編『ソーニャ』における名と身体機能

高柳 聡子

はじめに

タチヤーナ・トルスタヤ (1951-) の創作の中心である短編作品では、主人公の内的世界が物語世界の核となっている。その中でも、1984年に発表された『ソーニャ Соня』は、作家の創作における主人公の内的世界の本質を、もっとも理想的に描き出した作品だと言える。

トルスタヤの主人公たちの内的世界は、ゲニスによって“現実逃避”という表現で指摘された出来事の結果生じるものである。ゲニスは次のように述べている。¹

繊細な現実逃避主義 (эскапизм) がトルスタヤとニコロフの散文を生み出す。トルスタヤのテーマは閉ざされた世界への失踪だ。それは、素晴らしいメタファーのディテールによって、陳腐な日常から隔離された世界である。もっとも多いのは子ども時代という世界だ。トルスタヤにはお気に入りのプロットがある。たいていは罪と罰の物語だ。主人公が自分の子ども時代を裏切り、無意味に過ぎる人生と、物語の結末でいつも主人公を待ち受けている死によってこの報いを受ける。²

ゲニスの論述は大雑把なものではあるが、トルスタヤの内的世界の創造性と閉鎖性を端的に指摘している。大人はルールに従って社会生活を送らねばならず、そのため、自分だけの自由な世界を持つにはもうひとつの世界へ“現実逃避”する必要がある。この“現実逃避”という行為が、トルスタヤの主人公の生きる世界を、内的世界＝夢想の世界／外的世界＝現実の社会とに二分する。その結果として物語世界が完成するのである。

本稿では、トルスタヤの短編作品における内的世界の創造という手法がもっとも効果的に用いられている作品と考えることができる『ソーニャ』の分析を通して、作家の創作の手法を、おもに名の機能と身体表象のありかたを軸に考察する。

1. 不在の相手との恋愛

トルスタヤの主人公たちの妄想を掻き立て、内的世界の構築を助長する大きな出来事のひとつが、主人公と不在の相手との恋愛である。恋愛という出来事は、本来現実の世界では、実在する二人の人物がいることを前提とするものだ。それはまた一般的には、極めて身体的な行為を含んでおり、双方の肉体というものが必要不可欠な要素となってくる。

しかし、トルスタヤの作品における恋愛には、相手が不在であることが多く、³ ときには当事者双方が不在という場合もある。こうした、肉体を介在させない恋愛という出来事は、つまるところ、語りの対象、言葉による表象の対象にしかなりえない。内的独白による作品であれば、今ここにはいない実在の相手への想いを語ることは容易であるが、その場合、相手がそこにいないことは、あくまでも実在を前提とした不在であり、完全にこの世に存在しないとなれば、悲劇的な状況となる可能性が大きく、恋愛という出来事は存続不可能となる。それに対し、トルスタヤの短編作品における主人公の恋愛は、相手がいないからこそ成立し、持続し、発展していくのである。⁴

『ソーニャ』では、トルスタヤの作品に特徴的な、恋愛の相手の不在性が核となっている。主人公ソーニャは、アードたちのところへある日突然現れ、その容姿の醜さと「バカ」であるという理由でからかいの対象として受け入れられる。どこから来て、どんな生い立ちの人物なのか、その存在の裏付けが何もないうままにソーニャは、ある日自分にひと目惚れし、訳あって会うことができないという、友人たちが捏造した架空の男性ニコライを命をも捧げる覚悟で愛していく。

И она предложила придумать для бедняжки загадочного воздыхателя, безумно влюбленного, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться лично. Отличная идея! Фантом был немедленно создан, наречен Николаем, обременен женой и тремя детьми, поселен для переписки в квартире Адиного отца... (С. 9)

そこでアーダは哀れな女のために、彼女に恋焦がれる謎めいた男を考えだそうと提案した。狂わんばかりに惚れこんでいるのだけれど、ある理由があって彼女と直に会うことはどうしてもできない男を。素晴らしいアイデアだ！幻想の男がすぐにつくりだされ、ニコライと名付けられ、妻と三人の子どもを抱えていることにされ、文通のためにアーダの父のアパートに住まわされた…⁵

やがて独ソ戦が始まり、ともにふざけていた仲間たちは消えていき、最後にはアーダだけが、ソーニャを失望させることを恐れて、封鎖下にあるレニングラードで延々とニコライに扮して手紙のやりとりを続けている。文通は、空襲の激しい1941年によく終止符を打つことになる。このように、この作品に描かれているソーニャの恋は、ニコライが架空の人物であり、二人が実際には会うことができない、一度も会ったことがないという事実によって成立している。

ソーニャは、最後に彼が死にかけていることを感じとり、空襲のレニングラードの中を歩いてニコライの家へと向かう。そこでソファーに横たわった恋人に初めて会い（言うまでもなくこれはアーダである。長い封鎖のもとで彼女は性別の区別ができないほど痩せ衰え顔色が悪くなっていた）、自分のためにとっておいた最後のトマトジュースを彼（女）に飲ませてやる。

Николай лежал под горой пальто, в ушанке, с черным страшным лицом, с запекшимися губами, но гладко побритый. Соня опустилась на колени, прижалась глазами к его отекающей руке со сбитыми ногтями и немножко поплакала. Потом она напоила его соком с ложечки, подбросила книгу в печку, благословила свою счастливую судьбу и ушла с ведром за водой, чтобы больше никогда не вернуться. Бомбили в тот день сильно. (C. 13)

ニコライは山のように積んだ外套の下で、耳覆いのついた防寒帽をかぶり、黒ずんだ恐ろしい顔と、ひからびてかさかさの唇をして横たわっていたが、ひげはきれいに剃ってあった。ソーニャはひざまずき、爪のつぶれた彼のむくんだ手に目を押し当てて、ほんの少し泣いた。それからスプーンで彼にジュースを飲ませ、本を暖炉に投げこみ、自分の幸せな運命に感謝すると、バケツを持って水を汲みに出て、もう二度と戻ってくることはなかった。あの日は爆撃が激しかった。

爆撃の激しい日に水を汲みに出たソーニャがそれきり戻ってこなかったという結末は、戦時下の不幸な恋と受け取るべきではない。ここでは、ニコライがソーニャの前に肉体を持つ実体として現われたがゆえに、物語は終わってしまうのである。⁶ニコライが架空の不在の人物でなければ、この恋は成立不能なのだ。一度も会ったことのないニコライは、手紙、すなわち言葉の上だけの存在であり、彼の肉体の不在と言葉だけによる存在証明が、ソーニャの紡ぐ物語の中の主人公となる資格を手に入れているのだ。

ソーニャの恋は、架空の恋人との文通という想像の中のものであるが、さらにこの恋についての物語が、（何者なのか明確ではない）語り手の聞いた断片的な逸話と、そこから派生した想像によって補われたものだという点で、物語の仮構性は二重のものとなっている。ソーニャとニコライ（アーダ）が出会う最初で最後の場面が、語り手の推測にすぎない話（＝虚構）だということは、〈恐らくソーニャはニコライの死の知らせ⁷を受け取らなかったのではないかと私は思う。Вряд ли, я полагаю, Соня получила Николаеву могильную весть. (C. 13)〉と前置きしてから、主人公の最後の日についての挿話が語られ、その終わりには、〈実を言うと、ソーニャについて話せることはこれだけだ。Вот, собственно, и все, что можно сказать о Соне. (C. 13)〉という一文が置かれることから分かる。つまり、ソーニャとニコライとの出来事（恋愛）は、フィクションだと作品内で言明されているわけである。そもそも、物語が語られる時点（語り手のいる時間）から見ると、今はもういない、名前だけしか知られていないソーニャと、手紙（＝言葉）の中だけの架空の恋人ニコライとの恋愛物語という真実性の乏しい逸話を、さらに想像を加えながら物語として完成させるという語り手の作業は、言葉によって伝え聞いたものを言葉でなぞり、足りないプロットを補っていくという、極めて言語的な行為なのである。

この作品の語り手は、ソーニャ、ましてや架空のニコライとは、一度も関係したことがない。にもかかわらず、二人の物語を語ることはなぜだろうか。〈…ソーニャのことをもう少し知りたい。…хотелось бы поподробнее узнать про Соню. (C. 6)〉と語り、年老いたアーダに〈ソーニャの手紙を私にください！…отдайте мне Сонины письма！(C. 13)〉と頼む語り手は、ソーニャの物語が手紙の中にすべて記されていることを知っているのであろう。しかし、手紙を手に入れることができないままに、語り手は少しばかりの情報からソーニャの物語を作り上げていく。手

紙を読むという間接的な接触さえ実現できない語り手が、ソーニャとニコライを語るができるのは、人物の存在を保証するものが、その人物との関係ではなく、名だからだと考えることができよう。

2. 名の機能

ソーニャの恋人ニコライが、実在しない名だけの存在であるのみならず、実は、主人公のソーニャ自身もこの作品の語りの時点においては同様であることはすでに述べた。そもそも作品の冒頭部分ですでに、ソーニャ自身の不在は告げられている。

Жил человек — и нет его. Только имя осталось — Соня. «Помните, Соня говорила...» «Платье, похожее как у Сони...» «Сморкаешься, Сморкаешься без конца, как Соня...» Потом умерли и те, кто так говорил, в голове остался только след голоса, бестелесного, как бы исходящего из черной пасти телефонной трубки. (C. 5: 強調は引用者)
ある人がいたが、今はいない。ソーニャという名前だけが残った。「覚えてる、ソーニャが言ってたわよね…」「ソーニャのワンピースに似てる…」「ソーニャみたいにきりなく鼻をかむのね…。それから、そんな風に言っていた人たちも死に、頭の中に残ったのは、まるで電話の受話器の黒い口から出てきたような、肉体のない声の跡だけだ。

ソーニャをめぐる物語にも関わらず、ソーニャ自身はすでに生きておらず、彼女の周囲にいた人たちも死んでしまっている。唯一、ソーニャと架空の恋人ニコライとのすべてを知る存在であるアーダは、〈あまり話好きではなく〉何も語ろうとはしない。したがって、ソーニャの存在そのものも曖昧であり、それは短い作品のところどころで言及されている。

...если неизвестно, кто были ее родители, какой она была в детстве, где жила, что делала и с кем дружила до того дня, когда вышла на свет из неопределенности и села дожидаться перцу в солнечной, нарядной столовой. (C. 8-9)
…両親が何者だったのか、彼女が子どもの頃どんな子だったのかもわからなければ、彼女が、曖昧でぼんやりしたものの中からこの世界に出てきて、日の当たる晴れやかな食堂で胡椒を待って座っていたあの日まで、どこに住み、何をしていた、誰と親し

かったのかもわからない。

冒頭の〈ソーニャという名前だけが残った〉⁸ という一文が示しているように、この物語は имя (名辞, 名詞), つまり言葉だけが残された状況から物語が始まっている。「ソーニャ」という名は、ここではもはや、純粹に一人の女性を指し示す一般的な固有名詞として機能しているのではないと言うこともできるだろう。なぜなら、上記の引用部にあるように、彼女は何者なのか分からないからだ。ソーニャという人物を説明する個人情報は何もなく、あるのはソーニャをめぐる物語、挿話である。つまり、彼女についての言説だけなのだ。親が誰だか分からないことは、友人たちのソーニャへの呼びかけに対し、くきつと父称も添えられていたに違いないが、今ではもう絶望的に忘れられてしまっている… …должно быть, добавили и отчество, но теперь оно уже безнадежно утрачено... (C. 6)〉と語り手が断りを入れていることにも明らかであるし、このことはまた、「ソーニャ」という名を持つ多くの女性の中から、該当する一人を正確に呼び出すことが難しいことも示唆している。しかしながら、父称や姓の喪失がソーニャの個人としての特定を難しいものにしながらも、それゆえに、彼女と直接には会ったことのない語り手が、「ソーニャ」と親しみをこめて呼び、彼女について語ることを可能にしているのだ。

同様のことがニコライの名についても言える。

...тем более что из томной Сони ровным счетом ничего нельзя было вытянуть, никаких секретов; в наперсницы к себе она никого не допускала и вообще делала вид, что ничего не происходит, — надо же, какая скрытная оказалась... (C. 11)
…物憂げなソーニャからはまったく何も、何の秘密も引き出すことができなかつただけになおさらだ。彼女は誰のことも信頼した友達と認めず、そもそも何も起こっていないような振りをしていた。まったく、なんて心の内を隠す女なんだ…

外的世界において、友人たちにどんなに誘導尋問されても、彼女がニコライの名を一度も口にしないことは、彼を外的世界の(現実の)存在としないという強い意志の表れでもある。ソーニャがニコライの名を呼ぶのは手紙の中だけだ。この作品では、わずかに二人の手紙の内容が引用されはするものの、ソーニャとニコライが手紙の中で、つまり二人だけの世界において

お互いの名をどのように呼び合っているのかは明かされていない。ソーニャにとって恋人は、手紙の中だけの存在だとしても、絶対的に実在の人物である。彼女はニコライをより愛情に満ちた名で呼んでいたに違いないし、「ニコライ」という、友人たちが与えた名を口にするには絶対にできないのである。なぜなら、それは外の世界の不在の人物の名であり、父称も姓も持たない特定不能な男性の名に過ぎないからだ。ソーニャにとってただ一人の「ニコライ」は、彼女にとってはおそらく「ニコライ」ではないだろう。「ニコライ」という名は、彼のことを知らない語り手たち、さらには、同じ立場に置かれている我々読者に向けて与えられた名、すなわち、物語の登場人物としての名なのである。

このことは「ソーニャ」という名にも通ずる。彼らの名は、個人の関係性においてある人物を指し示すものとして機能しているのではない。すでに存在する人物に対して「ソーニャ」や「ニコライ」という名が与えられるのではなく、名が人物を確定し、それをめぐる物語を語り出すのである。この作品のタイトルが『ソーニャ』となっているのもそれゆえとすることができるだろう。作品において、友人や見知らぬ語り手によって何度も口にされる「ソーニャ」という名は、ソーニャをめぐる物語のタイトルなのだと考えることができるのだ。⁹

3. 衣服と虚構

では、ソーニャとは何の関係性も持たない語り手によって描かれる彼女の姿とは、どのような身体表現になるのだろうか。この作品におけるソーニャの外見に対する評価は極めて低い。料理や裁縫が得意で子どもの世話も見事にやっつけてのけるという長所以上に、バカで醜いという短所が繰り返し強調される。ソーニャの容姿がこのような低い評価を受けるのは、実は、その視点が外的世界のものだからである。ソーニャはその精神を内的世界に置いているのだから、外的世界において、精神性ではなく見かけだけで低く評価されるのはもっともであろう。そうして、ソーニャの容姿が不恰好で滑稽なものとして描かれるのは、彼女が本質的に外的世界の存在ではないからだ。内的世界、つまり別の世界の存在であるため、外的世界から描写されると、そこにはふさわしくない滑稽な姿として映ることになるのである。ソーニャの身体は、外的世界と内的世界という二つの世界の境界線上にあるのだと言えよう。

そして、そのソーニャの身体は、着ている衣服を中心に語られている。

...голова как у лошади Пржевальского (подметил Лев Адольфович), под челюстью огромный висячий бант блузки торчит из твердых створок костюма, и рукава всегда слишком длинные. Грудь впалая, ноги такие толстые — будто от другого человеческого комплекта, и косолапые ступни. Обувь набок снашивала. (С. 7)

…頭は蒙古野馬のようで(レフ・アドルフォヴィチが気付いたのだ)、顎の下ではスーツの固い襟元から、ブラウスについているバカでかい蝶々結びが飛び出している。そして、袖はいつも長すぎる。胸はくぼんでるし、足はまるで別の人間の体から一部を取ってきたみたいに太くて内股。靴は脇がすり減っていた。

ソーニャの特徴については〈馬のような顔立ち〉だと言われたりするが、彼女の顔については、それ以上詳しくは語られることはない。人間の顔は本来、体の他の部位とは異なり、人物の全体(内面をも含んだ)を表すことができる。それは、感情や思考を目に見える記号として外在化させた表面として、全身に取って代わることもできる。¹⁰しかし、唯一言及されたソーニャの顔をも含む特徴は〈馬のような顔立ち〉であり、つまり人間のものではない。こうしてまず、人間としての顔の不在が提示されることで、感情や思考を持った彼女の身体の主体性というべきものが消去される。馬のような顔をした主人公は、内面を読む対象としてではなく、純粋に見られるものとして語り手や読者のまなざしに供与され、彼女はみずからの身体を、内実を伴わないという意味においては虚構的とも言える、純粋に描写の対象物として差し出すのである。

そのようなソーニャの身体描写は、彼女の衣服や靴の記述によってその着衣が統一感のないものであることが強調されている。ここでは、衣服の存在感が、中にいるはずの身体そのものの存在感に取って代わっているようである。つまり、ソーニャという裸の人物がいて衣服を身に着けているのではなく、「不恰好な身なりをしたソーニャ」という形象によって彼女は存在するのだ。着ているものの表象が彼女を生むのだと言ってもいい。

ルモワヌ＝ルッチオーニは、衣服は身体の言語であり、言葉を持たない裸のままの身体などないと述べている。¹¹ソーニャは着ているものを語られたときに

その姿を現し、彼女の衣服は彼女の皮膚そのものとして、他者の世界（＝外的世界）との境界となる。彼女の本来の世界である内的世界では不要とされる肉体を、衣服をまとうことによって辛うじて境界線上に存在させているのである。したがって、中身を喪っても衣服は残るが、衣服を失った裸の人間というのはありえない。身体的前提として衣服があるのだ。¹²

Ну, грудь, ноги — это не одежда... Тоже одежда, милая моя, это тоже считается как одежда! При таких данных надо особенно соображать, что можно носить, чего нельзя!.. (C. 7)

まあ、胸や足は服ではないけど…。服と同じでしょ、可愛い人、それも服と同じようにみなされるのよ！そんな体を与えられたのなら特に考えなくちゃいけないのよ、何を着てよくて何を着ちゃいけないのか！

このようにソーニャの身体の部位である胸や足が〈服と同じ〉と述べられ、衣服と身体の境界が曖昧であることが示唆されている。衣服が彼女の存在を約束しているのだと言ってもよい。そして次の引用では、彼女の存在を約束するはずのその衣服すら似合っていないということが告げられる。

Соня шила... А как она сама одевалась? Безобразно, друзья мои, безобразно! Что-то синее, полосатое, до такой степени к ней не идущее! (C. 7: 強調は引用者)

ソーニャは裁縫ができた…。でも彼女自身は何を着ていただけるか？ ひどい、皆さん、ひどいものでしたよ！ 恐ろしく彼女に似合っていない何か青い縞模様のやつ！

着ているものが似合っていないという事実は、彼女に合う服が外の世界にはないということも意味している。つまり、ソーニャは「似合わない服を着ている」ことで外的世界における身体性を獲得しているのであるが、その似合わなさは同時に、彼女の外的世界での存在の危うさも物語っているのである。そして、ここで見落としてはならないのは、ソーニャが裁縫ができたという事実だ。衣服が人物を表象する言語のような役割を果たすのだとしたら、衣服を縫うという行為は言語を作り出すもの、すなわち、物語（＝内的世界）の創造者であると言うことも可能なのではないだろうか。

ソーニャの描写において衣服と身体は切り離すことができない。ソーニャの衣服は（靴やリボンも含め）、彼女の身体を表すための小道具であり、虚構であり、その意味で言語的な存在である。「ソーニャ」という名が、ソーニャをめぐる物語を指し示すタイトルとして機能したのと同様に、彼女が身につけているものもソーニャという主人公の身体を存在させる言語記号の役割を果たしているのだと考えられるのである。

内的世界の虚構＝言語性

以上の論をまとめると次のようになる。まず、『ソーニャ』においては、手紙を介した言葉による語りによって主人公の内的世界が形成され、肉体を持たない架空の恋人がそこに存在している。こうした内的世界とは、ただ言葉によってのみ創造される世界であり、そのためには登場人物は現実的な実体としての肉体を手放し、自己の身体をも描かれたもの＝表象としなければならない。また、この内的世界に対置する外的世界（＝現実の世界）に主人公は肉体的には存在しているのだが、その意識、精神は内的世界のものであるため、彼女は心身のバランスをとることができず、言動はいびつになり、また他者の視線においては醜い異形のように映るのである。

こうした、不在の人との恋愛やソーニャ自身の身体の虚構性は、彼女を肉体的に実体感のある存在として提示することを許さず、語りの中だけに存在する人、つまり、純粋に言語的な存在としてしまう。

「ソーニャ」という名は、それが想起させる記憶（ソーニャをめぐる物語）と、ソーニャ（死者）を知らない現在の語り手（生きている者）を媒介し、本来、記憶の中だけの存在である死者を語りによって再生することを可能にしている。このとき「ソーニャ」という名は、物語の中で一貫してひとつの関係性にとどまっている。ソーニャは周囲の人との関係において、一度も他者と現実的には関係づけられることがない。親も兄弟もおらず、ニコライの恋人でもないのである。彼女が存在したことを証明するものは、ただひとつ、「ソーニャ」という名と、その名をめぐる物語＝記憶だけなのだ。

ソーニャは、この作品の中では、たいてい同じ名前前で呼ばれている。ソーニャは常にソーニャであり、ソフィアやソーネチカ、あるいは姓で呼ばれることがほとんどない（一度だけアードの兄が「ソーネチカ」と呼ぶ台詞がある）。前述したように、語り手は、ソーニャの名は父称を添えて呼ばれていたに違いないと述べてはいるが、テキスト内では父の名は失われてし

まっており、ソーニャという名だけが呼ばれるだけなのだ。名の呼び方のバリエーションは、呼ぶ者と呼ばれる者の関係の親密度を反映する。したがって、変型を持たず、唯ひとつの呼び方で名指される主人公は、やはり、他者との関係性の外に在ると言わざるをえない。しかし逆に、彼女の不動の名は、個人の間接性を提示する役割は果たせはしないものの、その名をめぐる物語（記憶）を呼び出す機能を担っているとも言える。

トルスタヤの短編作品において展開される主人公の内的世界とは、主人公の妄想や過去の記憶によって創造される世界であり、肉体を必要としない言語の世界である。それは、即物的な肉体を徹底的に排除することで、主人公の現実的な生を、語りによって構築される内的世界の夢想へと移行させることで実践される。主人公の内的世界が言語による虚構＝夢想の世界であるということそれ自体は、文学作品においてはよく見られることだ。しかし、それが上述のような名や身体の機能を用いて形成されているという点に、トルスタヤという作家の特異性はある。こうした内的世界の特徴は、『ソーニャ』以外の作品にも一貫したものとされており、それは長編作品の『クイシ』（2000年）にまで繋がっていることを最後に指摘しておきたい。¹³

（たかやなぎ さとこ、早稲田大学）

注

- ¹ *Генис А. А. Рисунки на полях // Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 66–71.*
- ² *Генис. Рисунки на полях. С. 66.*
- ³ 『オッケルヴィル川』の主人公シメオーノフが恋する歌手ヴェーラ・ワシーリエヴナの歌声や、『可愛いシユーラ』の老婆アレクサンドラが語る過去の恋人イワン・ニコラエヴィチなどが不在の恋人の代表と言えよう。
- ⁴ 内的独白とは、刻々の流れを独白的に表現する手法であるが、これに似ているかのようで、トルスタヤの作品にはこうした手法は実は用いられていない。内的世界を構築する主人公の語りは、内的独白ではなく、語りかける相手が不在であることを前提とした完全なモノローグ、あるいはソーニャの場合のような声なき語りかけ（手紙）となっている。
- ⁵ 本論文における『ソーニャ』からの引用はすべて拙訳である。テキストは Толстая Т. Н. Соня: Река Оккервиль. М., С. 5–14. を使用、引用頁は C の文字と伴に括弧内に示す。尚、邦訳は沼野光義・沼野恭子訳『ソーニャ』、『金色の玄関に…』所収（白水社、1993年）があり、訳出にあたっては参考にさせて頂いた。
- ⁶ ボグダノヴァは、トルスタヤの大人の主人公たちはみずからの内的世界を守ることができず、最終的には崩壊してしまうことを指摘している。*Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века начало—XXI века). СПб., 2004. С. 234.*
- ⁷ 封鎖下で心身ともに生きる気力を失くしたアーダが、ニコライをめぐる真実を書いた手紙のことを指す。激しい戦時下で届かなかったか、届いても数カ月かかり、ソーニャの目に触れなかったのではないかと語り手は推測している。
- ⁸ 後述するように、トルスタヤの作品、とりわけこの『ソーニャ』において「名だけの存在」というのは重要である。「名付ける」という行為は、その対象に固有の個人的な要素から離れて、ひとつの本質的なカテゴリーや代表するものをその対象のうちに見出すことと、名付けるという行為についてメルロ・ポンティは述べているが、ここでは「名だけを残す」という現象が生じている。過去に実在した人物からその他の現実的要素を消去し、名だけの存在とすることで、名以外の要素を変更することが可能になる。モーリス・メルロ＝ポンティ（竹内芳郎、小木貞孝訳）『知覚の現象学 I』（みすず書房、1988年）289頁。
- ⁹ トルスタヤには『ペテルス』というやはり主人公の名がそのままタイトルになっているものがあるが、そこでも同じ名の機能が作用していると言えるだろう。
- ¹⁰ 小倉孝誠『身体の文化史——病・官能・感覚』（中央公論新社、2006年）138頁。ここではバルザックを例に挙げ、顔が精神の深部を映し出す表面に他ならないことが述べられている。
- ¹¹ ユジェニー・ルモワヌ＝ルッチオーニ（鷲田清一、柏木治訳）『衣服の精神分析』（産業図書、1993年）30頁。
- ¹² こうした「書かれた」衣服の機能についてはロラン・バルトが、言葉によって表現された衣服がひたすらに意味作用をめざすことを指摘しており、また、そうした衣服の記述が対象を實在させると述べてもいる。ロラン・バルト（佐藤信夫訳）『モードの体系——その言語表現による記号学的分析』（みすず書房、1992年）。
- ¹³ こうした手法が短編から長編の『クイシ』までを貫いて用いられていることについては、拙論を参照されたい。高柳聡子（博士論文）『タチヤーナ・トルスタヤにおける言語と物語——短編から長編への軌跡——』（早稲田大学、2011年）。

Саатоко ТАКАЯНАГИ

Роль имени и тела в рассказе Т. Толстой «Соня»

Данная статья посвящена анализу роли, которую играют имя и тело героини в рассказе Т. Толстой «Соня». В этом рассказе мы видим идеализированное выражение внутреннего мира героини, который является центральной темой во всех рассказах Толстой. Ее герои, каждого из которых считают «маленьким человеком», путем создания своего внутреннего мира и эскапизма разделяют мир на реальный и нереальный. И второй становится для них «настоящим».

В «Соне» идет переписка между героиней и ее вымышленными друзьями возлюбленным Николаем. Так осуществляется ее идеальная любовь — платоническая, без физического контакта. Для любви героини абсолютно необходимо небытие Николая в реальном мире, с его появлением жизнь Сони кончится. Это говорит о том, что отношения Сони и Николая развиваются только в письмах, то есть эпистолярно. Кроме того, в рассказе героиню всегда называют только «Соня». Ее не зовут другим уменьшительным именем, с по имени-очеству или фамилии. Это означает, что имя «Соня» функционирует не как собственное, а только как название одного рассказа о героине.

Особенностью внешнего образа такой героини является ее безобразная одежда. Это следствие того, что она существует на границе внешнего и внутреннего мира. В данном случае ее одежда играет роль языкового символа.

Таким образом, имя Соня всегда может вызвать в памяти рассказ о ней. В других рассказах имя героя также служит для того, чтобы вызвать в памяти какой-то эпизод с его участием.

シクロフスキイの「異化」における視覚

八木 君 人

0. はじめに：「見ること」という問題

本論の目的は、シクロフスキイの提唱した「異化」¹を構成する二項対置「見ること [видение] / わかること [узнавание]」²を検証し、そこで価値のおかれている「見ること」の様態を明らかにすることである。そこで重要なのは、認識 (= わかること) に至らない視覚を想定することである。そうでなければ、「見ること / わかること」という対置は、容易に、等号で結ばれる「見ること = わかること」へ滑り落ちてしまうだろう。こうした事態を指して M・ヤンボリスキイは、「言い換えれば、見るように我々に差し出されるものは、直接的に呈示されてはならない。そうでなければ、見ることはわかることにすり替わってしまうだろう」³と的確に述べている。

では、異化において考慮しなければならない、この「認識に至らない視覚」とは何なのか。本論ではそれを、認識に至るまでのプロセスに重点がおかれる視覚と考えよう。例えば、異化の機能にある種のイデオロギー批判と捉える見解に対して、佐藤千登勢は、「《異化》の目的に関しても言えるのは、批判的精神を呈示するのではなく、芸術のプロセスを、その知覚のプロセスを味わいつくすことである」⁴と正しく指摘している。本論では、異化におけるこの「知覚のプロセス」の様相を検証することになる。それを通じて、自動化したものを回復するといういわば疎外論的なモデルに基づく異化 (= 認識に至る異化) と、本論で呈示するシクロフスキイの異化 (= 認識に至らない異化) との間に横たわる相違が明確になるだろう。⁵シクロフスキイのいう異化を、視^{パースペクティブ}点の交替による事物の新しい像^{ヴィジョン}の呈示と捉えてしまった時点で、われわれは「わかること」の領域に足を踏み入れてしまっているといえる。

本論で述べる「プロセスに重点がおかれる視覚」とは、見る (あるいは見える) 対象ではなく、見る行為自体が前景化されるような視覚の様態を指す。このときの「見ること」は、あたかも目的語を持たないような「見ること」として捉えられねばならない。そうしたシクロフスキイにとっての「見ること」の意義や様

態を明らかにするために、本論では、彼の造形芸術論を検証する。異化において「わかること」に對置された、「見ること」がもたらすという「生の感覚」への志向は、シクロフスキイの芸術論全般を貫いているといえる (にもかかわらず、その「生の感覚」がどのようなものだったかについて、われわれは無頓着に過ぎるのではないか)。従って、たとえジャンルを跨ぐとしても、その造形芸術論を検討することで得た知見を、詩的言語論や散文の理論にフィードバックすることには意義がある。そのとき、異化における「見ること」の様態が明らかになり、異化に新しい光を投げることができよう。

本論の結びとして、これらを踏まえることで初めて、初期シクロフスキイの詩的言語論や散文の理論を統一的に理解できる可能性が与えられることを示唆する。論の展開上、本論では、自動化した対象に「生の感覚」を取り戻すことを目的と捉えるような異化理解に疑義を呈することになるが、衆目の一致する異化のそうした機能の存在をも否定するつもりはない。重要なのは、初期シクロフスキイの異化が孕んでいる、便宜的にわけて考えたほうがよい二つの傾向をどう理解すべきかである。『言葉の復活』(1914) や「手法としての芸術」(1917) に立脚することで、人口に膾炙していると思われる異化理解 (= 異化によって自動化した対象に「生の感覚」を取り戻すことが芸術の目的であるという観念) が導かれるのに対し、「詩とザウミ言語について」(1916) や「主題を構成する方法と文体の一般的方法との関係」(1919) を紐解いても、芸術の目的が自動化された言葉やその対象を復活させる = 異化することにあるという見解は出てこない。しかしながら、本論では、「手法としての芸術」における「見ること」を検証し、シクロフスキイの「生の感覚」を再考することを通じて、異化のもつこれら二つの傾向を架橋できることを呈示したい。

1. シクロフスキイの異化をどう理解すべきか

「手法としての芸術」からのあまりにも有名な一節を引用することからはじめたい。本論でわれわれは、何度でもこの一節に立ち戻るだろう。

そこで生の感覚を戻し、事物を感じ取るために、石を石らしくせんがために、芸術と呼ばれるものが存在しているのだ。芸術の目的は、わかること [узнавание] としてではなく見ること [видение] として、事物の感覚を与えることである。芸術の手法とは、事物の「異化」の手法や、知覚の困難と長さを増幅するために晦渋化された形式という手法であるが、それは、芸術においては知覚のプロセスが目的そのものであり、長引かされねばならないからである。芸術は、事物=作品の制作 [делание вещи] を体験する [пережить] ための手段であり、芸術において、完成しているもの [сделанное] は重要でないのだ。⁶

われわれが生きる日常とは、自動化した世界である。そこでは事物を、生の感覚を感じ取ることができない。だが、頹落した日常の中で、芸術こそがわれわれに喪われてしまった世界の感覚を取り戻す。そのとき、芸術において用いられるのが異化の手法である。それは、事物を晦渋化して呈示し、受容者の知覚を長引かせる。それによってわれわれは、事物を「見ること」が、感じ取ることが可能になる。

人口に膾炙しているのは、ある種の疎外論的なモデルに基づくこのような異化理解であるといえよう。この見地からすれば、まさにこの一節に向けられた、異化の論理的矛盾を指摘する 1920 年代の次のような批判はきわめて正鵠を射たものである。

芸術において重要なのは、事物でも、素材でも、内容でもないという主張にはじまったその理論が、芸術形式の目的は、「事物を感じること」、「石を石らしくすること」、すなわち、初めに否定した素材そのものを、より強く、より鋭く感じることに結ばれる。⁷

このヴィゴツキイの批判では、シクロフスキイのいう芸術の目的が、「初めに否定した素材そのもの」を「より強く、より鋭く感じること」と理解されている。ここでは、異化における「見ること」が、事物に至ることとして捉えられているといえる。妥当な指摘ではあるが、こうした見解に従うと、シクロフスキイがわざわざ、「見ること」と「わかること」を対置させた意義が見失われる。

しかも、こうした疎外論的モデルに則った異化理解では、より大きな困難が発生するように思われる。それは、上に引いた「手法としての芸術」の一節の最後

の一文、すなわち、「芸術は、事物=作品の制作を体験するための手段であり、芸術において、完成しているものは重要でない」を解釈するのが至難となってしまうことだ。この箇所にあてられた解釈としては、例えば、P・スタイナーの次のような見解が挙げられる。

彼ら [フォルマリストたち] は、芸術作品の制作過程と、作品の知覚過程とが密接に関係していることを確信していた。シクロフスキイは、*"art is the way to experience the making of a thing while what was made is not really important in art"* と書いている。作品 [work] を知覚することは、知覚しているその作品を生み出した意図的な創造過程を再・現前化することにほかならない。そして、手法がこの過程の「主人公」なのだから、これが文学を研究する者の注視の的にならねばならない。帰納的方法、比較的方法が舞台に出てくるのはまさにここである。⁸

「芸術は、事物=作品の制作を体験するための手段であり、芸術において、完成しているものは重要でない」という一節を解釈するにあたって、スタイナーは、もともとのシクロフスキイの文脈をずらしていることがわかるだろう。ここでスタイナーは、「文学作品=手法の総体」という初期フォルマリズムの「機械論的」作品観を念頭において記述している。「手法としての芸術」以降のシクロフスキイの散文の理論の展開を踏まえて述べられる彼の解釈では、感覚=知覚する対象が、「事物 [a thing]」から「作品 [work]」へとずらされることになる。

のちの散文の理論を踏まえて遡及的に見るならば、この解釈は誤りでない。だが、それは、「手法としての芸術」の一節で語られてきた「芸術の目的は、わかることとしてではなく見ることとして、事物の感覚を与えること」とは異なるレベルの問題なのは明らかだ(但し、スタイナーがここで指摘している、作品の制作過程と知覚過程との関係については留意しておきたい)。こうしたすり替えが起こるのは、ロシア語の“вещь”が、「事物」も「作品」も意味するということだけに由来するのではない。この有名な一節を理解することの難しさを示している。

D・ロビンソンも、この箇所にあてられるさまざまな英訳を挙げ、解釈の難しさを指摘しながら、シクロフスキイにおける making=делание の独特なニュアンスを検証している。⁹ ロビンソンはいう。

作られた事物、芸術作品それ自体は取るに足りないものだが、重要なのは、共感するチャンネルとしてそれらが機能することであり、それらを通して、読者やその他の聴衆が芸術家自身と同じように感じるようになり、登場人物の情緒のみならず、芸術家たち自身の身体運動のもつ、脱自動化するあるいは「照射する」効果を感じるようになるのである。¹⁰

彼のいう「共感するチャンネル」「身体運動」といった言葉は、奇妙に響くかもしれない。だが、「手法としての芸術」が書かれる以前のシクロフスキイの詩的言語論を思い出せば、得心がいくはずだ。「詩とザウミ言語について」(1916)から引用しておこう。

何も意味することのない「ザウミ言葉」を堪能するには、間違いなく、ことばの発音面が重要である。もしかしたら一般論としても、発音面に、すなわち発声器官の独特なダンスのなかに、声に出して読まれる詩のよるごびの大部分はあるときえいえるかもしれない。……それぞれの情緒は、何らかの身体的な状態の結果である……、ことばの音色が我々に与える印象とは、我々がそれを耳にして、話者の表情を再現し、それ故に話者の情緒を体験するというところで、説明できるかもしれない。¹¹

シクロフスキイはここでザウミを意義づけるために、表象(=指示対象)のないザウミ言葉とそのザウミ言葉が喚起する情緒を繋ぐものとして、「発音」を設定している。さらに、ここでは「発音」が、詩(の朗読)における身体やその運動、表情という契機へと接続され、何らかの表象ではなく、身体やその運動こそが情緒を喚起するという(W・ヴントを踏まえた)シクロフスキイの考えが披露されている。¹² ロビンソンは明確に言及しているわけではないが、こうしたシクロフスキイの詩論を踏まえて彼は、「共感」や「芸術家たち自身の身体運動」という言葉を用いているはずである。

つまり、その後の散文の理論から遡及的に解釈したスタイナーとは異なり、ロビンソンは、詩的言語論の延長線上で「手法としての芸術」における異化を考えている。作品の及ぼす読者への身体的・心理的作用という側面から、詩的言語論から異化へといたる連続性を指摘する点に関しては、われわれはロビンソンに積極的に同意する。こうした要素は構造主義的なフォルマリズム理解からは削ぎ落とされるため、「身体」を軸に異化(とその後のシクロフスキイの展開)を読み

直すことには意義があると考ええる。

但し、ロビンソンは「身体」に拘泥するあまり、「手法としての芸術」以降に展開される散文の理論の意義をうまく位置づけられない。彼は、シクロフスキイやフォルマリストの理論の核心が抽象的な形式分析にあるという見解や、1920年代のシクロフスキイの著作には「身体的要素」が見られなくなっていくという解釈を「誤った憶説」として否定している。¹³ 無論、彼がどのような身体的要素は、「手法としての芸術」で宣べられる「生の感覚」を含めて、とりわけシクロフスキイにおいては完全に捨象されることはないものの、¹⁴ 詩から散文へと考察の対象が広がっていくに従って、「形式」分析が前景化してくることは否定できないだろう。

また、ロビンソンの主張からは、われわれの問題にしている異化における「見ること」の意義はみえてこない。彼は「見ること」について述べている。

この *videnie* を補ってパラフレーズするなら、*oschutimoe [sic] videnie*、「感じて/感触をもって見ること」、「身体的に見ること」、すなわち、体全体を伴って見ることもかもしれない。……/ここで再び、シクロフスキイが語っているのは、共感について、具体化した共感について、身体的なミメシスについてである。すなわち、我々が見ている人物や事物の身体の状態を、模倣的に装うことだ。真に見ること、肉体的に見ること、身体的に見ること、それらが事物の感覚を与えてくれる。……/しかし、まさにその身体的に見ることがいかに作動するのかについて、シクロフスキイは語っていない。¹⁵

われわれは再び例の一節を思い出そう。自動化/異化という対置において後者の系列に属する「見ること」は、「体験すること」や「感覚を与えること」と同義とされていた。ロビンソンは「身体的に見ることがいかに作動するのか」という問いを立てているが、われわれの考えでは、異化を考える際には、「体験すること」や「感覚すること」に等号で結ばれるような「見ること」の様態を想定しなければならないのである。そうすれば、スタイナーのように例の一節の最後の部分をその文脈から切り離すことなく、作品の制作過程と知覚過程の関係の問題を扱うことができるはずであるし、ロビンソンのような「共感」や「身体的ミメシス」を持ち出すのでもないやり方で、一定の解釈を施すことが可能となるだろう。

さて、ここで、そうしたわれわれの議論の方向を示

すエピソードを示しておきたい。シクロフスキイは1926年の回想録『第三工房』の中で、次のように述べている。

^{フォルム}形式とはいかなるものかということ、塑像するのは表現するためではないということ、シェルヴドは私に説明した。彼が私に教えこんだのは、いくつもの頭部を塑像して共通する形式を探求することであった。……私は彫刻家にはならなかったけど、とても多くのことがわかった。……シェルヴドと湿った粘土とが、芸術を正しいやり方で理解することを私に教え込んだのだった。¹⁶

シクロフスキイの回想を素直に受け取るならば、彼は「形式」や「芸術」を、立体的な造形である塑像、しかも粘土をこねて造形するという触覚的な経験を通して学んだことになる。佐藤は、シクロフスキイのこの経験に対して、「未来派の詩やキュビズムの絵画等からの影響に加えて考慮すべき一要素であろうし、また、視覚に加えて触覚の要素が、あるいは二次元のみならず空間を捉える三次元の要素が、シクロフスキイの知覚理論、そして形式という概念の捉え方に作用していることが推察されよう」と指摘している。¹⁷ われわれは塑像経験を通してシクロフスキイが習得したこの感覚を重視し、視覚と触覚、二次元と三次元を並置して捉えるのではなく、シクロフスキイにおいてはそれぞれ後者にアクセントがあると考えながら、感覚の問題を掘り下げて検討していきたい。

だが、ここまで述べてきた通り、異化で前景化するのは「見ること」である。従って、「触覚」や「三次元」という要素は、「見ること」の一つの変態となる。それをわれわれは、「非視覚的視覚」と名付けたい。それはいかなる視覚なのか。ロビンソンは、「身体的に見ることがいかに作動するのかについて、シクロフスキイは語っていない」といつていた。ならば、われわれは、ジャンルの相違を度外視し、シクロフスキイの造形芸術に関するエッセイをみていこう。

2. 「絵画」という居心地の悪さ：「絵画空間とスプレマチスト」(1919)

二冊の『詩的言語論集』を編纂してまとめた『詩学：詩的言語論集』が発行された1919年、シクロフスキイは「絵画空間とスプレマチスト」というエッセイを『芸術生活』に寄せている。この中でシクロフスキイは、絵画における空間という観点からスプレマチ

ズムの無対象性を考察している。

意外なことかもしれないが、シクロフスキイはスプレマチズムを積極的に評価しているわけではない。このエッセイの冒頭ちかくで彼は、「造形芸術の目的は、存在している事物を造形することではない。造形芸術の目的とは、芸術的事物の創造、すなわち芸術的形式の創造であったし、これからもそうであろう」¹⁸ と述べている。シクロフスキイにとっては、何か（＝「芸術的事物」「芸術的形式」）が描かれねばならず、「無対象」であることには否定的だった。

そのことは、モリヌクス問題に言及して述べる、シクロフスキイの次のような言葉からも明らかだ。

線遠近法も逆遠近法も絵画の構成を明らかにしない。／絵画はその対象物性 [предметность] によってかたち造られる [формоваться]。この自分の主張を説明しよう。仮に、白内障で生まれつき盲目の人間を治療して、視力を戻したとしても、彼は自分の世界の空間に次々と置かれている対象物を見ることはできないだろう。世界は彼にとって、直接的に彼の目をおおう色彩の鑑戸、色彩の幕としてあらわれる（リポー）。筋肉をともなう経験のみが、自分の周りの空間を世界の中に構築することを、われわれに教え込むのである。／従って、われわれが対象物を視ているときにその形態^{フォルム}の感覚がえられるのは、ただわれわれが対象物をわかっており、それが何なのかをわかっているときのみである。¹⁹

「絵画は対象物性によってかたち造られる」という記述に留意しつつ、ここで注目したいのは、シクロフスキイがここで、歴史的・文化的に拘束されていない、純粋な視覚に関する一つのモデルを想定していることである。その純粋な視覚は、外界にある対象物（＝形態）を見ることはできず、外界は「色彩の鑑戸」「色彩の幕」で覆われてしまう。シクロフスキイにとってこの純粋な視覚は、芸術には無縁である。なぜなら、この純粋な視覚は対象物を捉えられないからだ。つまり、仮にこのような視覚によって為された絵画があるならば（シクロフスキイが想定しているのがスプレマチズムの絵画である）、「絵画はその対象物性によってかたち造られる」というテーゼに反する。「色彩の鑑戸」「色彩の幕」といった対象物が差異化されていない平面性は、シクロフスキイにとって、形態＝形式と折り合いが悪い。従って、上の引用の少しあとで彼は「絵画の素材となるのは、通常、色彩ではなくて、色彩によるさまざまな対象物の描写なのだ」²⁰ と述べる

ことになる。

さらに、シクロフスキイが「筋肉の経験」にともなう空間の生成について言及していることに目を向けよう。今、この瞬間、視力を得た者が「色彩の鑑戸」「色彩の幕」としてしか世界を認識できないのは、「筋肉をともなう経験」がないために自らの周りに空間を組織できないからだと彼はいう。「筋肉をともなう経験」ということで、シクロフスキイがどのような事態を念頭においているのか具体的に特定することはできないのだが、²¹ われわれは、一つの手がかりをA・ヒルデブラント『造形芸術における形の問題』に求めたい。というのは、上の引用に続いてシクロフスキイは、この著作に依拠しながら、描かれた対象物同士の関係によって生成する絵画の空間性について述べているからだ。²² その点で、シクロフスキイのいう「筋肉をともなう経験」が構築する空間性という見解についても、ヒルデブラントによってもたらされた「視覚表象／運動表象」という知覚の二つの様態を思い出すのは妥当であろう。

ヒルデブラントによれば、近づいて対象を眺める場合にわれわれは、全体を見わたすことができないため、部分部分に目を走らせ、それらを合成して対象を把握する（視線で走査することを、ヒルデブラントは「見つめることは、実際に触れて確かめること、つまり運動というひとつの行為に変貌する」と述べている）。この行為によってえられる表象をヒルデブラントは、目を静止したままで捉えられ、平面としてあらわれる「視覚表象」に対して、「運動表象」と名付ける。そして、この運動表象の複合体が立体的表象になるという。

物体の立体的な形についての経験は、もとはといえば、本来はすべてこのようにして触れて確かめられることで成立してきたのである。いま、手によって、あるいは、目によって触れて確かめるところを考えてみよう。何かに触れていくことで、わたしたちは、形に対応した運動を実行する。そのなかで明確化するいくつかの運動の表象、あるいは正確には、そのなかで明確化する複数の運動表象の複合体が、立体的表象と呼ばれるものことなのである。²³

彫刻家としての自身の経験が色濃く反映されているこのヒルデブラントの引用からは、触覚＝運動に媒介される表象によって立体的表象が構成されると彼が考えていることがわかる。さらに、シクロフスキイが色彩に対して冷淡であるのと同様に、『造形芸術にお

ける形の問題』では、「色が、空間表象に奉仕するという関係にあることは明らかだ」²⁴ と述べられ、色彩は空間を構成する一要素としてしか捉えていない。これらの類似を踏まえれば、ヒルデブラントのいう「立体的表象」が、シクロフスキイのいうところの「筋肉をともなう経験」（＝「手によって、あるいは、目によって触れて確かめる」こと）によって構築される「空間性」とパラレルにあると考えるのは付会ではないはずだ。

つまり、シクロフスキイにとってスプレマチズム絵画の平面性は、「色彩の鑑戸」「色彩の幕」と表現されるような純粹視覚＝視覚的視覚に、あまりにも依拠したものと映ったに違いない。シクロフスキイは、通常、「視覚」という言葉で理解されるような視覚的視覚（「視覚表象」とは異なる要素として、非視覚的＝触覚的視覚（「運動表象」という要素を、積極的に造形芸術の中に見出そうとしたと考えるべきではないだろう）。

だからシクロフスキイは、スプレマチズムを意義づけるにあたって、「描写」と「装飾」の間を揺れうごくものとして理解された絵画史の中にしか、それをおさめる場所を見出すことができない。²⁵ スプレマチズムの絵画が示すように、描写の幾何学化＝装飾化によって対象物は喪失し、それによって、形態＝形式を生み出す契機を逸した絵画は平面化する。それがスプレマチストによる空間の否定であるとシクロフスキイはいう。彼はこのエッセイを、「私は、絵画が永久に無対象に止まるとは思わない」と述べながら、対象物を描写することや主題性に回帰したときにこそ、「スプレマチストによる道が、無駄に通ら過ぎた道ではなくなるだろう」²⁶ と結んでいる。

これらのことを踏まえて述べれば、「芸術的事物」「芸術的形式」を創造すべき造形芸術とは、スプレマチズムのような平面性ではなく、空間的＝立体的性質を帯びることを目指すものとして、シクロフスキイは捉えていると見てよいはずだ。それが言い過ぎだとしても、少なくとも、彼が「芸術的事物」「芸術的形式」を反平面的な相で捉えているのは明らかである。そのとき、平面性を担保するのが純視覚性ならば、「非平面性」に「非視覚的」性格を付与してもよいだろう。さらに、勇み足を恐れずにいえば、「色彩の鑑戸」「色彩の幕」を「芸術」の観点から否定的に捉えるシクロフスキイにとっては、あくまで「視覚芸術」であった「絵画」とは、造形芸術のジャンルとして不十分なものだったのではないだろうか。このとき、ただちに頭に浮かぶのは、同時代の別の芸術流派のこと

である。

3. 造形芸術のリアリティ：「ファクトゥーラ と反レリーフについて」（1920）

1920年に『芸術生活』に掲載された「ファクトゥーラと反レリーフについて」でシクロフスキイは、「芸術家としての詩人や芸術家としての画家がなす仕事の全ては、まず第一に、連続的で、それぞれの持ち場で感知可能なモノを、すなわち肌理・質感のあるモノを創作することに帰着する」²⁷と述べている。ここでは、言語や絵画というジャンルの特性とは無関係に、「芸術家」が生み出す芸術作品のあるべき姿が提起されている。その際、用いられている「連続的 [непрерывный]」「感知可能な [ощутимый]」といった形容詞は、この時期のシクロフスキイが「芸術」に与える性質を示す形容詞である。²⁸ここでは、それらと並んで「肌理・質感のある [фактурный]」という言葉が用いられていることに留意しよう。

このエッセイでも、シクロフスキイのシュプレマチズム評価を窺い知ることができる。²⁹彼によれば、「未完成の絵画」であるシュプレマチズム絵画は、「散文的なもの」であり、「本質的に「イデーの」絵画」である。また、シクロフスキイは、それらが「知覚の連続性を考慮して組み立てられているわけではない」とも述べているのだが、彼の芸術観において「連続性」という要素が重視されていたことに鑑みれば、シュプレマチズムに対して肯定的な評価がなされていないことは明らかだ。

シュプレマチズムの「未完成の」、 「知覚の連続性を考慮して」いない絵画に対比して、シクロフスキイがここで高く評価しているのは、「完成した、連続的なモノ [вещь]」を創造しているアリトマンとタトリンである。

ロシアの芸術家たちの中で、完成した、連続的なモノの創造という問題にもっとも近づいているのは、タトリンとアリトマンである。／アリトマンはこのことを一連の絵画の中で行った。その絵画において彼は肌理・質感への志向を剥き出しにしており、それら絵画のもつ意義のすべては、異なる荒さをもつ表面を対比したことにある。タトリンは、絵画をあとにして、それをなした。³⁰

アリトマンを評価するとき、シクロフスキイにとって重要なのは、その作品のもつ「肌理・質感」である

（「異なる荒さをもつ表面」）。アリトマンが絵画制作の内部で肌理・質感を志向したのに対し、タトリンは、同様の志向をもって絵画ジャンルを突き抜けていったというのがシクロフスキイの見解だ。《第三インターナショナルの記念碑》案をみたシクロフスキイは、「絵画から抜けだし、きわめて上手く描いていた絵画と距離をおいて、タトリンが向かったのは、それ自体としてとりあげられたあるモノを、他のモノと対置させることであった」³¹と述べている。こうした絵画の平面性からモノの非平面性へと移行したタトリンに対する肯定的な評価は、これまで見てきたようなシクロフスキイの芸術観に則ってなされていると考えてよい。

このエッセイでのシクロフスキイの意図は、自律的な絵画ジャンル（の内部やその進展）においてファクトゥーラあるいは反レリーフを捉えることにはない。そうではなく、このエッセイの冒頭に掲げられていた「感知可能な作品」の創作を目指すべき芸術家（＝アリトマンやタトリン）は、造形芸術において非平面的＝非視覚的な創作を志向するということを、シクロフスキイは問題にしている。われわれの関心は、この「感知可能な」もの（＝「生の感覚」、「事物の感覚」）への志向が、シクロフスキイにとってどんな様態・性質のものであるかを考察することにある。タトリンへの賛辞をみてみよう。³²

タトリンやタトリンの弟子たちの最終的な課題とは、明らかではあるが、新しい世界感覚を創造すること、芸術的なモノの構成方法を「日常生活のモノ」へと移入あるいは拡張することである。そうした運動の最終目的は、新しい触知できる [осязаемый] 世界を構築することだ。／……／新しい世界は連続的な世界になるのである。³³

芸術なモノを日常生活のモノへと拡張するという点については措くが、「新しい世界感覚の創造」がここでは、「触知できる世界を構築すること」に向けられている。この「新しい世界感覚」を語るシクロフスキイが、「触知できる」という触覚的な表現で規定していることにわれわれは注意を促したい。そして、これらが「連続的な世界」へと接続されることで、「感覚」「触知」「連続性」といった用語がシクロフスキイにおいて一つの系列を形成していることがわかるだろう。

シクロフスキイが造形芸術を考えるとときに問題としているのは、彼の言葉でいえば「感知可能なモノ」の創造だ。このとき彼のいう感知可能性をもたらすのは、因習や伝統、約束事、すなわち自動化されたものを背

景として成立する、非日常化（＝脱自動化）というかたちでネガティブに理解される「異化」ではなく、「肌理・質感のある」というかたちでポジティブに指定される要素である。

つまり、造形芸術に言及しながらシクロフスキイが露わにしているのは、いわば異化／自動化の図式によらない「感知可能性」である。それが非視覚的性質をもつ、ということをも彼の造形芸術に対する見方を検討することを通して、われわれは記述してきたわけだ。

そのことを象徴的に示すのは、シクロフスキイのキュビズムの捉え方である。回想録の中で彼は、キュビズムのその幾何学的な形態を通じた対象認識、あらゆる方向から眺める方法などに触れながら、次のように述べている。

ピカソのデッサンが定着させつつあったのは、あとでまとめ上げるためにモデルを分解しながら、そのモデルの周りをまわる [обходить] 彫刻家が感覚する方法である。／キュビズムの画家たちが定着させようとしていたのは、作品を構築する方法であった。³⁴

シクロフスキイは、それ以前の絵画との差異（＝異化）をもって、キュビズムの新しい「視覚」を捉えているわけではない。重要なのは、通常、「視点の複数性」といわれるようなキュビズムの要素を、彼が「彫刻家が感覚する方法」として語っていることである。つまり、キュビズムの視覚を、彼は、画家の視覚ではなく、彫刻家の感覚として捉えている。この彫刻家の感覚とは、ヒルデブランドが提起したような運動表象をもたらす、触覚的な視覚であるといえるだろう。しかも、その彫刻家は「モデルの周りをまわる」³⁵ のだ。

4. おわりに：詩的言語論から散文の理論へ

ここでわれわれは改めて例の一節の末尾を思い出そう。「芸術は、事物＝作品の制作を体験するための手段であり、芸術において、完成しているものは重要でないのだ」。このシクロフスキイの言葉は、「モデルのまわりを回る」彫刻家のような知覚の在り方想定して初めて、理解することができる言葉ではないだろうか。無論、それは比喩でしかない。しかし、構造主義の前身として理解される「ロシア・フォルマリズム」においては等閑視されがちな、プロセス＝運動という要素を前景化させる契機にはなるはずだ。

シクロフスキイはいう。「トルストイの異化の手法

とは、事物をその名称をもって名指すのではなく、はじめて見られたものであるかのようにその事物を記述し、また、出来事は、それがはじめて起こったかのように記述することである……」³⁶ と。だが、繰り返すが、その結果、「事物」や「出来事」に至ることが芸術の目的だとしたら、それは「わかること＝認識」というべきである（ヴィゴツキイはそれを論理的矛盾として批判した）。

ここまでの議論を踏まえれば、シクロフスキイの異化にとってここで重要なものやはり、「はじめて」「見ること」の結果（＝認識）ではなく、行為そのもの（＝プロセス）だと考えるべきなのは明らかである。そしてそれこそが、シクロフスキイにとっての芸術の目的である、「生の感覚」や「事物の感覚」を取り戻す方法なのではないか。

仮に、われわれの目の前に手のひらにのる程度の大きさの未知のオブジェがあり、そのオブジェについて記述しなければならないとしたら、われわれは、それを手にとり、近づけたり遠ざけたりしながら、四方八方ありとあらゆる方向から、ある一定の時間の中で、ひたすら「よく見る」はずである。あるいは、比較的大きなオブジェならば、彫刻家のごとくその「まわりを回り」ながら、丹念に眺めるだろう。そうした視覚の様態こそ、「連続的」というにふさわしい。従って、シクロフスキイが「はじめて」「見る」と述べることで強調したかったのは、その対象をはじめて見る者に与えられる新鮮さという要素ではなく、その対象をはじめて見るときの方法、つまり、徹底的に見ることだと考えるべきなのである。

誤解を恐れずいえば、こうした「見ること」について散文をとりあげて考えた場合、いわゆる読者は、語り手による徹底的に見るプロセスこそをいわば追体験することになるだろう（ロビンソンの見解を思い出そう）。「生の感覚」や「事物の感覚」を取り戻すこととは、疎外された対象を回復することではなく、こうした見るプロセスを体験することだといえるのではないだろうか。「見ること」と同様に、異化について用いられる「体験する」という動詞は、こうしたプロセス＝運動の前景化にこそふさわしい。そして、このことこそが、初期シクロフスキイの詩的言語論と散文の理論とにまとまった理解を与えることを可能にすると考えられる。どういうことか。

すでに引用した「詩とザウミ言語について」の一節を思い出そう。そこでは、「見ること」は埒外におかれ、表情や身体の動き（とそれらによって喚起される情緒）をもたらす契機として、詩やザウミ言葉を「発

音」することが強調されていた。この「発音」することとは、換言すれば、シクロフスキイにとって「体験すること」である。フレーブニコフを持ち出さずとも、発音することを、言葉が／言葉に身体的＝触覚的に触れることと解釈することは可能であろう。そしてこれは、さまざまな点で、シクロフスキイが造形芸術論において「肌理・質感」を重視した姿勢とも合致していると理解するべきである。こうした観点から、詩的言語論と「手法としての芸術」を連続的に捉えるならば、これまで検討してきた通り、異化における「見ること」を理解するにあたって、そこでは、視点の転換などによって対象が見えるようになる状態ではなく、行為としての「見ること」に強勢がおかれると考えるのが妥当ではないか。

一方、詩的言語論の後に続いて本格的に展開されるシクロフスキイの散文の理論においても、そのいくつかの特徴に関しては、こうした身体を伴う運動（の比喩）やプロセスの重視を念頭におきながら再考すべきものがあるように思われる。その点でとりわけ重要だと思われる、シクロフスキイの「образ」については別のところで論じた。³⁷ここでは、シクロフスキイが「手法としての芸術」で「詩的 образ」として肯定的にとりあげていた謎々というジャンルについて、ヴィゴツキイの述べる言葉を引いておこう。「謎々とは、謎解きではなく、正解（あるいは不正解）への七露里である、と。……この七露里 [という距離] をなくしてしまつたら、謎々の効果すべては消えさってしまうだろう」。³⁸シクロフスキイが「曲がりくねった道、足がそこにある石を感じとる道、後ろに戻る道、それが芸術の道なのである」³⁹と「主題を構成する方法と文体の一般的方法との関係」の中で述べる時、その歩みの目的は答え＝認識にはない。

更にこうした歩みは、ふたたびダンスの比喩で語られることになる（「ダンスとは、感覚される歩行のことである。より正確に言えば、感覚されることを目指して構築された歩行のことである」⁴⁰）。シクロフスキイにとっては、発音器官のダンスであった詩のみならず、散文もまたダンスの比喩で語られるべき対象なのである。それは、シクロフスキイがたんに詩の技法を散文の「形式」分析に応用したということではなく、読む行為に伴って生成する何らかのプロセスや運動を体験することこそが、彼にとっての芸術のもたらす「生の感覚」であったということを示しているといえるのではないか。こうした見地から眺めると、例えば、彼が散文における形式・手法の一つに与えた「階段状の構成 [ступеньчатое построение]」という奇妙な名

称も、途端にこれまでとは異なる躍動感をおびはじめはしないだろうか。初期シクロフスキイの他の散文論も併せ、稿を改めて再考したい。

（やぎ なおと、学術振興会特別研究員）

注

- ¹ 特に断りがない限り、本論で扱う「異化」とはシクロフスキイの異化を指すが、煩雑さを避けるため、以下では括弧をつけることなく表記する。
- ² この二項対置には、「直視／再認」、「明視／認知」、「見る／知ること」等々、すでに様々な訳語が充てられている。本論では「見る／わかる」と試訳することで、疎外論的な異化理解に偏ることなく、この対置のもつ「感性／理性」、「感覚／理知」の変種としての側面を打ち出したいと考えた。
- ³ Ямпольский М. Метафора, миф, фактичность (О «Зоо» Виктора Шкловского и «Зверинце» Велимира Хлебникова) // «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 546. 邦訳として下記を参照：ミハイル・ヤンポリスキー（平松潤奈訳）「隠喩・神話・事実性」、ヤンポリスキー（平松潤奈・乗松亨平・島山宗明訳）『隠喩・神話・事実性』（水声社、2007年）所収、15-64頁。
- ⁴ 佐藤千登勢『シクロフスキイ：規範の破壊者』（南雲堂フェニックス、2006年）、32頁。
- ⁵ 前者の「異化」は、マルクス＝アウレリウスから脈々と連なるものといえることができ、トルストイもこの系譜に属する（カルロ・ギンズブルグ（竹山博英訳）「異化」、ギンズブルグ『ピノッキオの眼：距離についての九つの省察』（せりか書房、2001年）所収、35-36頁）。周知の通り、シクロフスキイが「異化」説明する際にトルストイから多くの例を引いているからとはいえ、両者の意義には差異があると本論では考える。
- ⁶ Шкловский В. Искусство, как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная типография, 1919. С. 105. 邦訳は以下を参照：磯谷孝訳「手法としての芸術」、新谷敬三郎・磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論集』（東京創文社、1971年）所収、108-137頁；水野忠夫訳「方法としての芸術」、『散文の理論』（せりか書房、1971年）所収、3-38頁；松原明訳「手法としての芸術」、桑野隆・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド6：フォルマリズム：詩的言語論』（国書刊行会、1988年）所収、20-35頁。なお、「手法としての芸術」が『散文の理論』（1925）に収められて以降、引用中の最後の一文に強調が施されるようになる。
- ⁷ Выготский Л. Психология искусства // Анализ эстетической реакции. М.: Лабиринт, 2001. С. 213. 邦訳は以下を参照：レフ・ヴィゴツキイ（高柳聡子訳）「芸術心理学」、ヴィゴツキイ（柳町裕子・高柳聡子訳）『記号としての文化：発達心理学と芸術心理学』（水声社、2006年）所収、179-332頁。

- ⁸ Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, (London: Cornell University Press, 1984), p. 65. 邦訳は以下を参照：ピーター・スタイナー（山中桂一訳）『ロシア・フォルマリズム：ひとつのメタ詩学』（勁草書房、1986年）。
- ⁹ Douglas Robinson, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), pp. 116-117.
- ¹⁰ Ibid., p. 117.
- ¹¹ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная типография, 1919. С. 24. 邦訳は以下を参照：磯谷孝訳「詩と意味のない言語について」、『ロシア・フォルマリズム論集』所収、78-107頁。なお、引用中の「……」は中略を示す。以下、同様。
- ¹² フォルマリストたちの詩的言語論における「身体」的要素の位置づけを包括的に論じたものとして、以下を参照されたい：貝澤哉「詩的言語における身体の問題：ロシア・フォルマリズムの詩学をめぐって」『スラヴ研究』（No.58, 2011年）所収、1-26頁。シクロフスキイに関しては5-7頁。
- ¹³ Robinson, *Estrangement and the Somatics*, p. 121.
- ¹⁴ 野中進「シクロフスキイにおける再認の概念」、『埼玉大学紀要（教養学部）』（第41巻、第2号、2005年）所収、96-98頁。
- ¹⁵ Robinson, *Estrangement and the Somatics*, p. 120. なお、引用中の太字ゴシック体は原文の強調を、「/」は原文の改行を示す。以下、同様。
- ¹⁶ Шкловский В. Третья фабрика // «Еще ничего не кончилось...». М.: Пропаганда, 2002. С. 351. なお、彫刻家のイメージはシクロフスキイの中で一定の位置を占めている。例えば、1960年代に綴られる回想録『昔々…』においても、青年時代の章の冒頭には、「座っているのは、ごわごわして薄い栗色の縮れ髪の16歳の青年。広い胸と緩やかな肩をした青年は、闘士の栄光と彫刻家の栄光を夢見ている」とおかれているし、また、クリピンを訪れた際に、自分の彫刻を持ち込んで評価を受けるエピソードが語られている（Шкловский В. Жили-были // Жили-были.: Воспоминания. Мемуарные записки. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г. М.: Советский писатель, 1966. 上記引用は С. 78. 邦訳は以下を参照：ヴィクトル・シクロフスキー（水野忠夫訳）『革命のベテルブルグ』（晶文社、1972年）。
- ¹⁷ 佐藤千登勢『シクロフスキイ』、44頁。
- ¹⁸ Шкловский В. Пространство в живописи и супрематисты // Ход коня: Книга статей. М. и Берлин: Геликон, 1923. С. 90. 邦訳は以下を参照：大石雅彦訳「絵画空間とシュプレマティスト」、五十殿利治・土肥美夫編『ロシア・アヴァンギャルド4：コンストラクツィア：構成主義の展開』（国書刊行会、1991年）所収、125-128頁。
- ¹⁹ Там же. С. 96-97. なお、引用中の下線は論者による強調を示す。以下、同様。
- ²⁰ Там же. С. 98.
- ²¹ この引用の直前でシクロフスキイが名を挙げているリボモ、「延長のあらゆる次元は、最終的に、触覚的な感覚や筋肉の感覚に帰着する」と述べ、空間感覚の獲得における触覚や筋肉の重要性を指摘している（Рубо Т. Эволюция общих идей / Пер. с фр. М. Гольдсмита. Изд. 2-е. (Репринт. изд. 1898 г.) М.: ЛКИ, 2007. С. 140.)。
- ²² Шкловский. Пространство в живописи. С. 97.
- ²³ А・ヒルデбранト著、加藤哲弘訳『造形芸術における形の問題』中央公論美術出版、1993年、14頁。同書の露訳は、В・ファヴォルスキーとН・ローゼンフェリドの翻訳で1914年に出版される。なお、ファヴォルスキーはシェルヴドの甥にあたる。
- ²⁴ 同書、52頁。
- ²⁵ Шкловский. Пространство в живописи. С. 99. なお、芸術史に関するこうした見方は、『文学と映画』（1923）でも踏襲されている（Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. С. 5-8. 邦訳として以下を参照：ウキクトル・シクロフスキー著、八住利雄訳『文学と映画』原始社、1928年）。
- ²⁶ Шкловский. Пространство в живописи. С. 100.
- ²⁷ Шкловский В. О фактуре и контр-рельефах // Ход коня. С. 103. 邦訳は以下を参照：大石雅彦訳「ファクトゥーラと反レリーフについて」、『ロシア・アヴァンギャルド4』所収、128-130頁。
- ²⁸ ベルクソンを継承し、この時期のシクロフスキイは「連続性」を芸術の性質として肯定的に捉えているが、ガルシキンによれば、『文学と映画』以降、この「連続性」という用語は芸術を語るさいには用いられなくなる（Галушкин А. «Наступает непрерывное искусство...»: В. Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. // De Visu. 1993. №11(12). С. 27.)。一方、1930年代はじめには、社会主義リアリズムの台頭を前に、「連続性」という言葉は否定的なニュアンスを帯びている（Шкловский В. Конец барокко О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 449.)。
- ²⁹ Шкловский. О фактуре и контр-рельефах. С. 104.
- ³⁰ Там же. С. 105.
- ³¹ Там же.
- ³² タトリン《第三インターナショナルの記念碑》へ賛辞をおくったシクロフスキイのエッセイもある（Шкловский В. Память третьему интернационалу (Последняя работа Татлина) // Ход коня）。
- ³³ Шкловский. О фактуре и контр-рельефах. С. 106-107.
- ³⁴ Шкловский. Жили-были. С. 108.
- ³⁵ なお、水野忠夫はこの箇所を「対象を迂回し」と訳出し（シクロフスキー（水野忠夫訳）『革命のベテルブルグ』、169頁）、佐藤千登勢は、「モデルそのものを回避する」と訳出することで（佐藤『シクロフスキイ』、25頁）、異化のもつ知覚の晦渋化という側面をあらわしていると考えられる。
- ³⁶ Шкловский. Искусство, как прием. С. 106.

³⁷ 拙論「シクロフスキイにおける образ」, 『ロシア文化研究』(第18号, 2011年)所収, 77-97頁。

³⁸ *Выготский*. Психология искусства. С. 203.

³⁹ *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. С. 115. 邦訳は以下を参照: 水野忠

夫訳「主題構成の方法と文体の一般的方法との関係」, 『散文の理論』所収, 39-112頁; 大平陽一訳「題材(プロット)構成の方法と文体の一般的方法の結び付き」, 『ロシア・アヴァンギャルド6』所収, 81-115頁。

⁴⁰ Там же.

Наото ЯГИ

Пересмотр «видения» у В. Шкловского: К пересмотру его понятия «остранения».

Цель данной статьи состоит в том, чтобы пересмотреть понятие «остранение» В. Шкловского, рассматривая его модус «видения».

Как известно, «остранение» Шкловского включает в себе фундаментальное противопоставление понятий «видение» и «узнавание» (“целью искусства, - говорит Шкловский, - является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание”). Однако здесь возникает парадоксальная ситуация, так как “то, что нам предлагается увидеть, не должно быть показано нам непосредственно, иначе видение подменится узнаванием” (М. Ямпольский). В данном случае, как представляется, надо иметь в виду «другое видение» нежели обычное, хотя это совсем не упомянуто Шкловским в его знаменитой статье «Искусство как прием» (1917). Поэтому, рассматривая статьи Шкловского по изобразительному искусству («Пространство в живописи и супрематисты» (1919), «О фактуре и контр-рельефах» (1920)), мы обнаруживаем это альтернативное зрение у Шкловского как “двигательное представление” на основе осязания, представленное Гильдебрандом в его книге «Проблемы формы в изобразительном искусстве», на которую ссылается Шкловский. Причем здесь естественно вспомнить, что молодой Шкловский мечтал стать скульптором и учился у Л. Шервуда. В книге «Третья фабрика» (1926) Шкловский пишет, что “Я не делался скульптором, но понял очень много. (...) Шервуд и мокрая глина научили меня по-правильному понимать искусство”.

Это «другое видение» позволяет нам пересмотреть понятие «остранение» Шкловского. Во-первых, можно утверждать, что в понятии «остранение» на первый план выступает не столько непосредственное видение как зрительное представление, сколько двигательное видение с телесным ощущением, происходящее посредством осязания и в буквальном смысле, и в переносном смысле.

Если это так, то, во-вторых, «другое видение» в «остранении» становится звеном между его теорией поэзии (зауми) и теорией прозы. Как известно, Шкловский подчеркивает в своей теории поэтического языка (зауми) момент произношения без представления. Говоря об этом, он даже использует телесную метафору «танец» (“Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией” («О поэзии и заумном языке» (1916))). Между тем, такое же выражение можно найти в начале его статьи по теории прозы «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919). Шкловский пишет, “и танец — это ходьба, которая ощущается; еще точнее — ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться”. Здесь следует понимать, что «танец» для Шкловского является моделью не только поэзии, но и прозы. Таким образом, естественно искать такой элемент также и в “остранении”. Мы считаем этим элементом «другое видение» «остранения» Шкловского.

Наконец, представляется возможным отметить такой важный для Шкловского фактор, как движение, тесно связанное с двигательным представлением и телесным ощущением вообще. С этой точки зрения, например, надо пересмотреть представление «образа» Шкловского в отличие от «образа» в понимании А. Потемни. Однако эта проблема еще остается открытой.

翼が導くユートピア——コロンタイの恋愛思想¹

北井聡子

はじめに

アレクサンドラ・コロンタイ (1872-1952) は、華々しい政治・外交活動に加え、やはりフェミニズムの論客として注目されてきた。特に 1970 年代後半より欧米で始まり、現在はロシアでも行われている再評価の中で、その家族論が西欧のフェミニズム思想を何十年も先取りする内容であったことが判明し、驚きと共に紹介されている。² しかし、コロンタイが同様に熱心に取り組んだ恋愛論については十分理解されてきたとは言いがたい。本稿の目的は、彼女の恋愛論の集大成である論文「翼の生えたエロスに道を！」³ (1923) の内容を明らかにすることにある。欧米の研究者も、勿論この有名な著作に注目し——そこにエンゲルスやベーベルを発展させた女性解放思想や、恋愛の自由が高らかに謳われていると予想して——解説に当たった。しかし記されていたのは「エロスの力に拠る共産主義社会建設」という全く別の主張であって、結果、何か漠然としたものとして残されることとなった。⁴ 本稿では、エンゲルスとベーベルの延長線上にのみ、彼女の恋愛論を見ようとする手法を離れ、世紀転換期ロシアで実証主義や唯物論と並び、盛んに議論されたもう一つの思想潮流、即ち「ロシア・ルネサンス」と呼ばれる新しい宗教・文芸運動との比較を通じて解釈を試みたい。⁵ とりわけ注目されるのは、その中心人物ウラジーミル・ソロヴィヨフに始まるロシア・プラニズムとエロス論の展開である。

ところでこの論文と並行し、コロンタイは小説『三代の恋』⁶ を執筆している。この小説に描かれたヒロインの過激な恋愛観は、コロンタイの真意を反映したものか否か未だ尽きせぬ議論がなされている。しかし注意深い検討に付すれば、論文が小説の説明書きとなっていることが分かるだろう。物語は、革命と戦争の時代を生きたマリアーオリガージェーニャという 3 世代の母娘が、三者三様に性に関する保守的な考えと立ち向かい、道を切り開いて行く姿が描かれる。マリアは、愛の権利を信じて 2 度の離婚を経験し、オリガは 2 人の男性を同時に愛することを肯定する。そして特に問題とされるジェーニャは複数の男性と関係を持

ち、しかもその一人は同居生活を送る母オリガの新しい夫リャブコフであった。ある日、事実を知った母は苦悩するが、ジェーニャは母の気持ちが理解できない。彼女が言うには、リャブコフと愛し合っている訳ではないので、母から彼を奪ったことにはならない。さらに関係を持った誰のことも「愛」したことはないし、母の様に恋愛感情に翻弄され、皆が大喧嘩し散り散りになるドラマを繰り返しては、仕事などできないと力説する。ジェーニャは子供の墮胎を経て共産主義建設にまい進し、語り手である「私」は、真実はどちらの側にあるのかと自問しつつ物語は終了する。さてここで注目したいのは「私」が、恋の心理をまるで体験したかの様に語るジェーニャに「本当に恋をしたことがないのか？」と問う場面である。ジェーニャは、その見解は全く間違いであるとして「ママのことを愛している」と涙ながらに訴え、少し後に次の様に言う。

「ええ、今他の人々も愛しています、どれほど愛しているか…ママだけじゃない…。別にもいるんです。そう、例えば、レーニンです…。笑わないでください。大変真剣なんです。気に入った人、関係した誰よりも遥かに彼のことを愛しています…彼の声を聞き、彼に会えるなんてことが分かったら——私、2-3 日どうかしてしまいます…。彼の為に、命をかけることだってできます。それから同志ゲラシムをあなたもご存知でしょう。私たちの地区の書記です。素晴らしい人です…。この人のことも愛しています。」⁷

コロンタイは、恐らくジェーニャを混乱の時代に、一時人間的な感情を失ってしまったが、やがては未来を構築するポジティブな新しい人間として描きたかったと思われる。しかし小説の作者には、自身の目論見を文学作品として昇華させる力量はなく、これは失敗作であると言わざるを得ない。小説全体の図式的なごちこないトーンはもとより、出来上がったジェーニャはフランケンシュタインのごとく気味の悪い「怪物」として、作者の意図を離れ一人歩きしてしまうこととなった。恋愛経験を問われ、ママや会ったことのないレーニンのことを大真面目に答えるジェーニャには啞

然とさせられる。違和感の原因は、母への愛、同志への友愛、それに崇拜の念という一般的には別々のレベルの感情がごちゃ混ぜになっている点にある。しかし、ここにこそコロンタイが描きたかった「新しい愛」の萌芽がみられるのではないだろうか。つまり彼女は「アガペー」「カリタス」「仕事への愛」といった凡そ愛と名のつく様々な感情を「エロス」の基盤の上に融合することを目指していたのである。既に多くの指摘があるが、ポリシェヴィキの十月革命あるいは1920年代のアヴァンギャルド芸術運動は、人間の生そのものの変革を射程に入れた壮大な事業であった。この革命のユーフォリアの中であって、コロンタイも人間の生の根幹をなす「恋愛」を全く新しいものへ変え、そして「この多面的な精神感覚の色彩を表現するべく新しい言葉を見つけること」⁸を模索していた。この新しい言葉が意味する愛とは、エロスの基盤を持ちつつも、生理的結合はもはや重要ではなくなり、広い意味の結合、それも遍く集団全体を結合する力となるはずだった。

1. 翼とアイデア

論文「翼の生えたエロスに道を！」の具体的な内容に踏み込む前に、まずタイトルそのものの意味について考えてみたい。結論を先取りして言えば、C.ゴラトが指摘する様に「翼の生えたエロス」とはプラトンの概念であり、よって「道を！」というのは、理想世界へと続く道を指すことになる。しかし、ゴラトは『饗宴』のエロス論を基に論じているが、⁹以下述べる様に「翼の生えたエロス」を理解する上でより重要になってくるのは『パイドロス』であるように思われる。

『パイドロス』のミュトスに拠れば、人間の魂とは「翼をもった一組の馬と、その手綱をとる翼をもった御者」とが一体となってはたらく力¹⁰の様なものとなる。それらは神々の行進に従ってアイデアへ続く行路を進むのだが、神々がこの険しい道りを足取り軽く昇り、アイデアにある諸々の「真実在」を観得するのに対し、人間の魂は、二頭の馬のうち、一方はよい馬であるが、他方は悪い馬であるが故に、御者の思う様に進行することができない。やっとのことで、アイデアの世界を見ることができ魂もあれば、その一部しか見ることができない魂もある。そして最終的には悪い馬が暴れだし、翼が傷つけられ下界に落ち、これらの魂は人間の中に入るのである。

さて、人間がこの世において美しい人を見た時、その美は、かつて魂が見たところのアイデアの世界を想起

させる。そして人が記憶をたどろうと努力すれば、魂には翼が生じたアイデアへ向かおうとする。これが恋（エロス）と呼ばれるもので、恋の狂気とは「人がこの世の美を見て、真実の美を想起し、翼を生じ、翔け上ろうと欲して羽ばたきするけれども、それができずに、鳥の様に上のほうを眺めやっつて、下界のことをなおざりにする」¹¹状態とされる。ところで、魂には悪い馬も備わっていることを忘れてはならない。この悪い馬は、美しい人を見た時、アイデアへ駆け上がろうとせず、その肉体めがけまっしぐらに突き進む。よって実際は人間の魂の中には美しき人を見る時、翼の生えた恋心と、肉体へ向かう肉欲の葛藤が起こっている。前者が勝利すれば、この世に生きている間は、幸福で調和にみちた生を送ることができ、この世の生を終えてからは、翼を生じて軽快になりアイデアに向かうことができるとされる。

以上の『パイドロス』で、注目したいのは、アイデアと現実の2つの世界の橋渡しをするものとして「翼の生えたエロス」が介在していることである。コロンタイは恐らくプラトンより着想を得て、論文「翼の生えたエロスに道を！」の中で、まずエロスを単純な肉欲である「翼のないエロス」と、「精神的・霊的感情、感覚と言う繊細で極めて多様な糸で紡がれた愛」¹²である「翼の生えたエロス」に分類する。¹³そして後で詳しく述べるが、後者は変容を遂げ、個的な二者間の感情でありながら、それと同時に共産社会の理想を実現する力となると主張される。

一国の閣僚まで務めた政治家が、社会の為のエロスの活用について述べているのは極めて奇妙に感じられるが、当時エロスの論理で世界を解き明かす作業に魅了されたのはコロンタイ一人ではなかった。19世紀末～20世紀初頭とは、生殖行為が人口政策の名の下に社会管理の対象となり、また性科学、性医学の登場によって、無数の性行動、性的異常が「発見・分類」され、さらには大衆文学が、社会のあらゆる層に性の言説を無限に拡大させていった時代であった。¹⁴そしてこの傾向は2人の偉大な思想家、フロイトとソロヴィヨフの登場によって新たな展開をみせる。前者は、性の論理で人間の隠された内面世界を「科学的に」暴くことを約束し、ロシアでもその関心は決して小さなものではなかったが、より広範な影響力を持ったのは、プラトニズムとキリスト教東方の精神性を融合したソロヴィヨフのエロス論であろう。杉浦秀一によれば、ソロヴィヨフが基本的枠組みを作った19世紀以降のロシア・プラトニズムには、次の3つの特徴があるという。即ち一つ目は、従来のアイデアと現実を峻別する

新カント派のプラトニズムと違い、地上におけるイデアの実現が目指されたこと。二つ目は、現実変革の力として「エロス」が注目されたこと。三つ目は、プラトンとキリスト教が結合されたことである。¹⁵ ソロヴィヨフがエロス論を展開したのは論文「愛の意味」(1892-1894)、¹⁶ そこで彼は性愛の本来の意味は生殖ではなく、人間同士を隔てるエゴイズムを打ち破る力にあり、この力によって全てのものが「一」なるものとして統合された状態、即ち「全一」の理想が訪れると主張した。

E. ナイマンは、銀の時代の哲学が20年代の文学作品に与えた影響を詳細に検討しているが、コロンタイの「翼の生えたエロスに道を！」にはソロヴィヨフの「全一」哲学が最も色濃く反映されていると指摘し、またセミョーノヴァも同様の見解を示している。¹⁷ 実際「翼の生えたエロスに道を！」には、ソロヴィヨフの語りを彷彿させる箇所は多い。しかし、彼女がソロヴィヨフに言及している資料は見つかっておらず、直接の影響関係を断定することはできないだろう。よってここではソロヴィヨフこそが「個的な性愛」と「普遍的課題の実現」の分かち難い関係性を作り出した人物であること、そして絶大な影響力を持った思想家であったことを指摘するに留め、両者の比較を通じ浮かび上がったアナロジーを通して、彼女の思想を理解することに主眼を置きたい。

2-1. 歴史的証明

「翼の生えたエロスに道を！」の第一章では、まず労働者階級が現在置かれている恋愛の状況が「破壊と創造」の終末的イメージでもって説明される。即ち、激烈な革命と内戦の間に「翼のないエロス」が人心を支配して、次の様に従来の性愛の秩序に混乱をもたらしたという。

「労働人類の頭上に、革命の警鐘が鳴り止まず響いている時には、戦う階級が翼の生えたエロスの影響の下に入ることはできなかった。こういった日々の中で戦う集団のメンバーが精神力を革命に直結しない、二義的な精神体験に浪費することは、理にかなわなかった。[...] 故に緊迫した革命闘争時には、全身をとらえる『翼の生えたエロス』の場を、要求が少ない再生産本能——『翼のないエロス』——が自然と占めることになったのだ。」¹⁸

混乱する社会で人々は粗暴な性行動に走ったが、最

悪の時が過ぎた今、革命は第二のステージに入ったと宣言される。それは、政治—経済闘争から「労働人類の世界観、感情、精神構造」¹⁹の革命へのシフトであり「恋愛感情」を新社会にふさわしく変化させることが求められる。ここで想起されるのは『三代の恋』のジェーニャである。彼女は革命を最優先にするべく安易な性行為を是とする、まさに「翼のないエロス」の支配下にある人物として描かれている。小説はジェーニャが、従来の性道徳を崩壊させたところで終了してしまうが、論文ではその続編が述べられている。つまりジェーニャは最終的な理想として描かれたのではなく、変容の兆しを見せながらも途中で舞台から去っている。この様な幕切れにせざるを得なかった原因は、論文の最後に明らかとなるのだが、まずはコロンタイの想定する恋愛が何か、に耳を傾けよう。

「恋愛が、圧倒的な自然の力、生理的な力であるのみならず、社会的な事実だということを含み隠さず認める時がきた。恋愛とは、その本質において深く社会的な感情である。[...] 一層偉大な段階においては、労働者のイデオロギーは、階級の利益の為に向けられる要素として恋愛感情(感覚)の意義を考えなくてはならない。愛は全く以て『私的』な現象、単なる二つの愛し合う『心』の行為などではない。」²⁰

コロンタイは愛が階級の利益になる力であることを証明する為、2章「歴史的証明」で、歴史を5つの段階に分け、愛が各時代の支配階級の要請によって変幻自在にその内容を変化させてきたことを論証する。そこでは今日的な意味での恋愛自体が存在しない時代があったこと、また封建時代の騎士達が、愛を「戦に勝つ」という騎士階級の利益の為に利用していたこと等が述べられている。「感情」を歴史的構築物として扱っている点は非常に興味深く、また論証は鮮やかなものだが、ここでは最も重要なブルジョワジーの恋愛にのみ着目したい。それに拠れば、ブルジョワ時代に、資本主義経済の発展から、家族は生産の主体ではなく、消費の主体に変化し同時に財産の蓄積の任務を負うようになる。そこで婚外子への財産の散逸を防ぐ思惑が生まれ、家族の中に愛と性が閉じ込められたとする。²¹ この様な「結婚・愛・性」を不可分の一体とした愛の形は、勿論プロレタリアートにとって克服すべきものである。道が閉ざされた状態にある「翼の生えたエロス」に、文字通り「道を与え」なければならない。

2-2. ブルジョワの愛

コロンタイは一貫して家族制度に批判的な立場をとっているが、これは従来もっぱらフェミニズム的な解釈がなされてきた。実際に彼女は、家事や子育ての再生産労働が、女性の社会進出を阻害していることを指摘し、家事の共産化を通じた家族制度の根絶を呼びかけている。²² しかし理由はそれだけではない。批判の対象となっているのは、集団全体から分離した細胞を形成する「個人主義的性格」である。つまり「結婚は『愛し合う心』の思想と感情を独占してしまい、それと同時に集団から愛するカップルを分離するのである。」²³ よって、唯一人の相手を愛し続けるという広く美德として理解される愛のあり方も、分離を促進するのに役立つにすぎない。

「ある女性は自分の思想、望み、願いなどがぴったり一致する『精神の極地』によって一人の男性を愛するが、それと同時に、彼女は肉体的な親和力によって他の誰かに盲目的に魅かれている。またある女性に対しては、注意深い優しさ、思いやりのある憐れみの感情を抱く男性が、他の女性の中には、より自分の『自我』に対する支援と理解を見出している。2つのうちどちらに彼はエロスの満足を与えるべきだろうか。両方と精神的につながっている時のみ存在が充足するのであれば、どうして彼は自分の精神を引き裂き不具にせねばならぬのか。ブルジョワ体制下では、その様な心と感情の二分裂は避けがたい苦痛を引き起こしている。私有財産制度の上に建てられた文化が数千年のうちに、人々に育成したことは、愛の感情もその基盤として私有の原則をもたねばならぬということだ。」²⁴

引用部では、複数の人間にエロスの愛を感じる事が明らかに肯定されているが、快樂の追求が主張されているのではない。この点は非常に誤解を招きやすいが、後述する様に、コロンタイにとってのエロスは、肉体の「基盤」からはじまるものであっても、実際の生理的要素の有無は重要ではないのである。いずれにせよ2人以上の人間に惹かれる心理現象は「翼の生えたエロス」が、その潜在能力を発揮しつつある状態に他ならないのだが、ブルジョワの一夫一婦のイデオロギーは、この上昇の道を途中でせき止めており、そこで様々な愛の苦しいドラマが展開されるという。このドラマをまさに体験したのが『三代の恋』のオリガで

あろう。彼女はコンスタンチンとMという2人の男性を同時に愛し、「コンスタンチンに対しては、深い愛情、優しさ、精神的な一体感があり、それと同時に人間的には好きではないし、尊敬していないMに対して激しくひかれていたのです」²⁵ という。そして両方と別れないでいることが、「『より正しく』『より人間的で』、その方が内なる真実を満たしていると感じている。」²⁶ しかし次第にMとコンスタンチンが互いに嫉妬し合い、さらにどちらかを選ぶのが当たり前と考える「自由主義ブルジョワ」である母マリアの介入によって、大混乱の後に皆ばらばらになってしまう。2人の配偶者がお互いを独占しあうブルジョワの愛は、労働者階級の利益に答えるものではなく、

「反対にプロレタリアのイデオロギーの観点からして、人々の感情がより豊かに、より多面的になる様な理想の方が重要で待望のものではないのだろうか？心の多弦性、魂の多面性は、まさに心と魂のきずなが複雑に絡み合う網（それは勤労者の社会集団を強化せしめる）の発達と生育を容易ならしめるモメントではないのだろうか？こうした糸が魂から魂へ、心から心へ、知性から知性へと伸ばされていくにつれ、連帯の精神はより頑強になり、根をはり労働者階級の理想である、同志精神や単一性をより容易に実現せしめるのだ。」²⁷

3. 変容したエロスと全体

これまでのところで、コロンタイはエロスの力を、結婚という小単位に帰結すべきではなく、集団全体へと放ち、人々を「魂から魂へ」と有機的に結合すべきだと主張していることが明らかとなった。さて、ここで仮にエロスではなくアガペー愛による共同体が構想されているなら、それは馴染みあるキリスト教の理念と一致することに気づく。同様のことはソロヴィヨフにも言える。彼は「愛の意味」で「性愛」(половая любовь) という単語をあえて使用しているが、何故「全一」の達成に、精神愛では不十分なのだろうか。この背景には「精神のみならず『物質』も聖化される可能性を持つ」という東方キリスト教の伝統的理念がある様に感じられる。その強い信念はストゥディオスのテオドロス(759-826)が、イコンを擁護し「物質を通して精神は原型へと昇っていくのである。これが正統信仰である」と述べたことにも如実に現れている。物質霊化の根拠となるのは「キリストの受肉」、テオドロスの言葉を借りれば「万物を造られた方が物質、

すなわち肉体をとられた」のであって「もしもただの精神的瞑想で十分であったとしたら、彼がわれわれのところへ来ることはやはり精神的な仕方だけで十分であったに違いない」²⁸ ののである。ソロヴィヨフは、ビザンツの教父達が語り継いできた世界観に新しい光を当てたと言えるが、理論構築の直接の契機は、西側世界における物心二元論、そして強まる性愛の断罪と精神愛へ偏重を受けてのことだった。彼は「愛の意味」で肉体と精神が2つ共に救済される道を模索し、結合について次の様な見解を導き出した。²⁹ 即ち、結合には1. 動物的な結合（肉体的結合）、2. 道徳的—世俗結合（家族結合、肉体的欲求を制限する結合）、3. 精神的結合（神における結合）という3つの段階がある。³⁰ 我々において、第一の肉体的結合は、全ての基礎と見なされているが、本来は「最終的な成就」³¹ でしかない。しかし同時に「もっぱら精神的であるのみの愛は、肉体的であるのみの愛や一面的な世俗的結合と同じ様に明らかに異常である。」³² 現在、結合は真の意味と秩序を無視した形で実現しているが、重要なことは、精神的結合が一番初めに来ているかどうかという点にあり、他の二つの結合は、神における精神的結合があってはじめて正当化されるとする。³³

そしてコロンタイは、次の様な論理でもって、肉体と精神の妥協点を見出そうとする。

「愛は今日的な視点で見ると大いに複雑な状態であり、随分前から当初の源泉、すなわち再生産の生物学的本能と離れ、それと対立することも稀ではない。愛とは混合物であり、友情、情熱、母性的優しさ、恋心、魂の協和、憐れみ、崇拜、馴染み深いこと、その他多くの感情と経験の色彩からなる複雑な統一体である。[...] 友情としての愛——この中に肉体的愛着のアトムはない——、仕事、理念への精神的な愛、集団への没个性的愛——これらはみなどれほど愛の感情が、肉体的基盤から離れるか、またどれほど愛の感情が『精神的』になるかを証明している。」³⁴

ここでは、仕事や理念への精神的愛は、肉体から発展するものと考えられている。これは一般的な認識とは言いがたいが、次の2つの考えとの類似性を想起させる。1つ目はフロイトの「昇華」の概念。「昇華」は、リビドーが満たされない時の防衛反応であって、精神病に陥らない様、性的目標を他の仕事や芸術等、社会的目標に置きかえていく過程である。³⁵ そして2つ目はプラトンの『饗宴』における、現実の美からイ

デアへ昇る為の「恋愛修行」のミュトスである。それに抛れば、イデアへ向かうには、まず一人の美しい肉体を愛さなくてはならない。次に誰の肉体の美でも、美は共通していることを発見し、あらゆる肉体を愛さなくてはならない。さらに美は肉体のみならず、精神的なものにも存在することに気づき、そして職業、学問などあらゆる美を把握してゆくことで、ついにはイデアの美に至ることができるとされる。³⁶ 両者とも、肉体愛と仕事等が1つの論理の中に収まっているが、最終目標を理想世界へと設定している点で、コロンタイはプラトンにより近いと言えるかもしれない。しかし決定的に違うのは、やはりプラトンは「この世」で理想を実現する力としてエロスを想定していない点である。一方、彼女は共産社会建設、それも経済問題よりも集団が有機的統一体となることを目指しており、この目的の為に必要な精神性は同志としての意識という意味に限定されてくる。

「翼の生えたエロスも翼のないエロスも、その根には性の性に対する愛着がある。その差は、誰かを愛する人間に新文化建設の為に必要な特色——思いやり、感受性、他を助けたいと言う願い——が目覚めるかどうかということだ。[...] プロレタリアートにとって、恋心のトーンが気立ての優しいものであるとか、情熱的であるとか、精神的に近いかといった『翼の生えたエロス』の色彩のうちどれが優勢かは問題ではない。大事なことは、これらの愛における色彩に同志精神の感情を発展させ強める様な精神的・霊的な要素が含まれているかどうかという一点にある。」³⁷

コロンタイは、この様な同志的連帯精神を内包する愛が、集団全体に向けられていく世界を予言しているが、それは「愛の意味」の最終論文で表された世界観に近似している。それではソロヴィヨフを再び概観してみよう。

人は恋に落ちた時、相手を美化するが、この恋愛の最初のパトスは、幻想ではなく別のより良き真実の一端である。しかし我々は真実が導く方ではなく、肉体結合と生殖へと向かい、結局愛は死に対して無力なものとなっている。まず生殖が悪質かつ不自然であることを認識し、愛が最初にみせる真実をただ連続的に信じることで他者との一致を果たさねばならない。しかし個の幸福は、全体と共にあった時に初めて訪れるのであって、個別的な救済はありえない。よって

「最も深く激しい愛の表出が、互いの存在を補い合う二人の相互関係の中に見られるからといって、この相互関係を何か自己充足的なものとして、全体的な他と分離し独立させることはできない。」³⁸

愛の意味は、不当に分離されているものの再統合、つまり「全一」の完成にあり、個別の生の課題と普遍的な統一のプロセスを分離してしまうことは、愛を無価値なものにしてしまう。真の「全一」のアイデアは、全てがアイデアの中に統合されているだけではなく、「全一」を構成する一つ一つの要素が、最大の自由と独立を保持している状態にあらねばならない。また個々の要素の中にも全一性は存在し、個と全体は等しい状態にある。よって「全一」を実現するところの性愛は次の様なものである。

「二人の異なった、しかし同等で等価な存在が、個的な愛の中でお互いを否定的な境界ではなく、肯定の補いとなる。そして、集会的な生のあらゆる側面においてもその様な関係を結ぶ。」³⁹

さらに「性愛にとっての個たる『他者』は、同時に全体である。」⁴⁰ 個人的な誰かを愛することが、全体へと通じるとされる。ソロヴィヨフは、愛の関係が個と個の関係を遥かに超えた全人類にまで及ばなくてはならないとするが、その様な普遍的な課題の完成と同時に、個的な愛も一層完全なものとなるとした。⁴¹

以上①性愛の本来の意味は、普遍的課題の完成にあるという点②個別的な二人の男女における愛が如何に熱烈であっても、自己充足的なものとはならないこと③個と個の間に見られる愛の関係が、個と大きな集団との関係にもみられること④全体における愛の完成が、個別的な生を完成させるという考え、これらは全てコロントイの議論にも現れている。ではコロントイに戻ろう。まずはプルジョワの愛の消滅とエロスの変容が予言される。

「連帯のしっかりとした絆により、新しい人類がより強固に結合されたなら、全ての生・創造・交流の領域において、新しい人類の心・魂の絆はより強固なものとなり、現代的な意味の愛の為の場は少なくなるだろう。[...] この様な『愛しあうカップル』の分離、すべてのメンバーの利益、任務、欲求が濃密な網目に編みこまれている集団から道徳的に隔離することは、単に不必要であるのみか、心理的に実現不可能なものとなるだろう。この新しい世界にお

いて認められたノーマルで望ましい両性交の形とはおそらく健全で、自由で、自然な、歪められもせず、過剰でもない性愛、つまり『姿を変えたエロス』の上に基づくだろう。」⁴²

変容を遂げたエロスは、「主にたった一人の心を選んだ人との交流のみならず、集団のメンバーとの交流においてもその所与の特性が呼び起こされる」⁴³ ような集団全体を結合する力へと発展している。そして個的な愛と全体は、次の様な分ちがたい関係にある。

「二つの両性を結びつけるところの愛がいかにか偉大であろうと、多くの心と精神的つながりが彼らを互いに結びつけていようと、集団の同様のつながりは、より一層多様なものとなり、より一層組織的になるはずだ。プルジョワのモラルは、すべてが愛する人のためであることを要求する。プロレタリアートのモラルは、すべてが集団の為であることを提起する。」⁴⁴

むすび

以上みてきた様に、コロントイの思想は銀の時代の宗教哲学との繋がりを感じさせるものではあるが、勿論彼女の全ての主張がソロヴィヨフと同じという訳ではない。また彼女はマルクス主義者を自負した革命家であると共に、同時代の女性解放運動に常に主体的に関わっていた。こういった紛れもない事実と、コロントイを切り離して論じることは、彼女の思想を片手落ちのまま理解する危険性は否めないだろう。ただしエロス論に関して言えば、従来の研究の様にもマルクス、エンゲルス、ベーベルだけを彼女の思想の源泉と見る場合、あまりにも唐突で曖昧なものになってしまう。エロスによる世界構築、「個と個」の問題であるはずの恋愛が、「個と全体」の問題に肥大化するその論理は、ソロヴィヨフ的な愛の思想で照らしてみることで、初めてその意味が浮かびがってくると言える。

ところで最後に1つ疑問が残されていることを指摘せねばならない。コロントイの言う新しい男女の愛は、具体的にはどの様な人間関係をイメージすればよいのだろうか。残念ながらこの最も興味ある質問に、回答は存在しない。何故ならコロントイ本人が「最も大胆なファンタジーでもその外形について答えることができない」⁴⁵ として、その姿が見えていないことを告白しているのだから。そして小説でも、不明なものは描かれなかった。つまりジェーニャは、変容を遂げる前

に物語から去らなくてはならなかった。古い性秩序を破壊した後「若々しい笑い声と勇敢な声」⁴⁶を響かせながら、突如いなくなった彼女は、読者の想像の中で、その強烈なイメージのままに歩み続ける。説明書きとなるはずの論文の方も、抽象的な概念の羅列にすぎず理解されることはなかった。大多数の人にとって、エロスはただ一つの肉体の愛であり、その翼で人類を理想へといざなうものではなく、結果2つの著作は当時の若者に安易な性行動に走らせる口実を与えてしまった。

(きたい さとこ, (独)日本学術振興会特別研究員 DC 2)

注

- 1 本研究の一部については、既に次の表題で発表している。Китай, С. Эрос и революция: теория А. Коллонтай // Новый филологический вестник. 2009. №2(9). С. 124-131.
- 2 代表的なコロンタイ研究は以下の様なものがある。
Babara Clements, *Bolshevik Feminist: The Life of Aleksandra Kollontai*. (Bloomington: Indiana University Press, 1979)
Beatrice Farnsworth, *Aleksandra Kollontai: Socialism, Feminism, and the Bolshevik Revolution*. (Stanford: Stanford University Press, 1980)
Успенская В. И. А. Коллонтай: Радикальный проект женской эмансипации. 2002. (<http://tvergengerstudies.ru/co01001r.htm>)
杉山秀子『コロンタイと日本』(新樹社, 2001年)。
- 3 Коллонтай А. М. Дорогу крылатому эросу! (Письмо к трудящейся молодежи) // Молодая гвардия. 1923. № 3. С. 111-124.
- 4 長らくコロンタイは所謂「水一杯論」と呼ばれる過激な性愛の解放を唱えたと誤解されてきたが、70-80年代になされた複数の研究でコロンタイと「水一杯論」は無関係であると証明されている。この誤解はレーニンの発言に端を発する。彼はクララ・ツェトキンとの会話の中で、共産主義社会には性欲は一杯の水を飲む様に満たされると言う有名な議論があり、それが若者を狂わせていると批判する。これがコロンタイの小説『三代の恋』を断罪したものと考えられてきたが、会話は1920年のものであって、23年に発表された小説の批判となりえない。因みに『三代の恋』を除いては、無規律な性愛を賞揚する様な彼女の著作は無く、また別の論文では、所謂「自由恋愛」も批判している。
クララ・ツェトキン (土屋保男訳)「レーニンの婦人論」, Н・ポリット編『婦人論』(大月書店, 1954年)所収, 125-137頁。Коллонтай, А. М. Любовь и новая мораль // Новая мораль и рабочий класс. М., 1918. С. 41.
- 5 佐藤正則は、初期ポリシェヴィズムの理論構築の背景に、唯物論のみならず宗教思想や観念論との議論があったことを指摘している。コロンタイにおいても、例えば論文「実証主義的観点からの道德問題」(1905)では、批判的にではあるが、フランク、ベルジャーエフ、ブルガーコフ、ニーチェ、カント等が大量に引用されており、宗教思想、観念論の議論に関心を寄せていたことが伺える。論文の内容は、全人類が1つの有機的結合を成し遂げることの必要性和、その為の道德の役割を説き、そして人類の統一の後には道德は消滅し、真に自由な個人が生まれると主張される。
佐藤正則『ポリシェヴィズムと〈新しい人間〉』(水声者, 2000年)21-43頁。Коллонтай А. М. Проблема нравственности с позитивной точки зрения // Образование. 1905. №9. С. 77-95, №10. С. 92-107.
- 6 Коллонтай, А. М. Любовь трех поколений // Любовь пчел трудовых. М., 1923. 訳出には、次の文献を参照した。コロンタイ (高山旭訳)『働き蜂の恋』(現代思潮社, 1969年)。
- 7 Коллонтай. Любовь трех поколений. С. 50.
- 8 Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 120. (примечание)
- 9 Голод. С. И. Что было пороками, стало нравами. М., 2005. С. 48-50.
- 10 プラトン (藤沢令夫訳)『パイドロス』(岩波文庫, 1967年)所収, 55頁。
- 11 同上, 67頁。
- 12 Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 112.
- 13 エロスの二分については、『饗宴』のパウサニヤスの話を想起させるものでもある。即ち、「万人向けエロス」と「天上界のエロス」であり、前者は肉体を、後者は徳・智慧を求める。
- 14 Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. (NY: Cornell University Press, 1992).
- 15 杉浦秀一「ロシア・プラトニズムとウラジーミル・ソロヴィヨフ」, 『21世紀COE研究報告集: プラトンとロシア』第12号(2006年), 2頁。
- 16 Соловьев Вл. С. Смысл любви // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Том 6. СПб., 1912. С. 3-60. (訳出には次の文献を参照した。V. ソロヴィヨフ, 『愛の意味・ドストエフスキイ論』御子柴道夫訳, 東宣出版, 1970年。ソロヴィヨフ『愛の意味(第5論文)』セミョーノヴァ・ガーチェヴァ編『ロシアの宇宙精神』, 西中村浩訳, せりか書房, 1997年。)
- 17 Eric Naiman, *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), pp. 118-119.
Семёнова, С. «Тайное тайных» Андрея Платонова (смерть, эрос, пол) // Метафизика русской литературы. Том 2. М., 2004. С. 234.
- 18 Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 112.
- 19 Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 111.
- 20 Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 113.
- 21 Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 114-116.
- 22 Коллонтай, А. М. Семья и Коммунизм // Коммунистка.

- №7. 1920. С. 16–19.
- ²³ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 123.
- ²⁴ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 119–120.
- ²⁵ Коллонтай. Любовь трех поколений. С. 20.
- ²⁶ Коллонтай. Любовь трех поколений. С. 21.
- ²⁷ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 121.
- ²⁸ СтотудиосовосのテオドロС (鳥巢義文訳) 「聖画像破壊論者への第一の駁論」, 大森正樹編 『中世思想原点集成 3 後期ギリシア教父・ビザンティン思想』 (平凡社, 1994 年) 所収, 728 頁。
- ²⁹ 東方キリスト教の精神性については次の文献より示唆を受けた。谷寿美 「非分離の精神 — 近代ロシアの宗教的予感 —」 末木文美士・中嶋隆博編 『非・西欧の視座』 (大明堂, 2001 年) 所収, 14–36 頁。
- ³⁰ Соловьев. Смысл любви. С. 37–40.
- ³¹ Соловьев. Смысл любви. С. 39.
- ³² Соловьев. Смысл любви. С. 40.
- ³³ Соловьев. Смысл любви. С. 37–38.
- ³⁴ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 117.
- ³⁵ Фройд (高橋義孝・下坂幸三訳) 『精神分析入門 (下)』 (新潮文庫, 1977 年) 36–62 頁。
- ³⁶ Платон (久保勉訳) 『饗宴』 (岩波文庫, 1965 年), 123–124 頁。
- ³⁷ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 122.
- ³⁸ Соловьев. Смысл любви. С. 50.
- ³⁹ Соловьев. Смысл любви. С. 54.
- ⁴⁰ Соловьев. Смысл любви. С. 54.
- ⁴¹ Соловьев. Смысл любви. С. 55.
- ⁴² Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 123.
- ⁴³ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 122.
- ⁴⁴ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 123–124.
- ⁴⁵ Коллонтай. Дорогу крылатому эросу! С. 123.
- ⁴⁶ Коллонтай. Любовь трех поколений. С. 51.

Сагоко КИТАИ

Крылья ведут к утопии: Философия любви А. М. Коллонтай

Александра Коллонтай является революционеркой, а в последующие годы она стала первой в мире женщиной-послом. Кроме участия в политическом движении, она также известна своей философией любви или эроса. В данной работе мы постараемся рассмотреть философию любви Коллонтай, изложенную в статье «Дорогу крылатому Эросу!» (1923).

Чтобы понять общую идею этой статьи, сначала следует рассмотреть ее заглавие. «Крылатый Эрос» — это понятие Платона, следовательно, «дорога» — это дорога, ведущая в идеальный мир. В диалоге «Федр» Платона Сократ рассказывает историю о двух Эросах; один — простая половая любовь, которая стремится к телу, а другой — крылатый Эрос, который уводит человека в Идею. В конце 19-го — начале 20-го века существовало увлечение так называемой теорией любви Платона. Это прослеживается не только в работах Коллонтай, можно сказать, что такое увлечение была типичной тенденцией, характерной для русских философов того времени.

Такая тенденция началась со статьи Владимира Соловьева под названием «Смысл любви» (1892–94). В ней он развил платоническую теорию эроса, утверждая, что подлинный смысл половой любви состоит не в размножении, а в том, чтобы осуществить религиозный идеальный мир «Всеединство». Сравнив теории Коллонтай и Соловьева, мы можем отыскать много общего. Это позволяет нам предположить, что Коллонтай не просто пропагандирует свободную любовь, а стремится преобразить эрос в силу, способную объединить трудящиеся массы.

ユーリー・ロトマンの文化記号論における 「ロシア」の複数性と単数性

乗 松 亨 平

1. ロトマンと「ロシア」

旧ソ連において記号論は、特別な社会的地位を占めた。「雪どけ」期に構造主義やサイバネティクスとあいまって西側から輸入されたこの学問は、それらが西側では退潮したのちも、公的イデオロギーとは無関係の「純粋科学」、なかば非公式の「西側」文化として重要性を保った。ペレストロイカ期になると、ソ連内より西側で知られる弾圧された学派として広く認められ、記号論の中心的グループ、モスクワ・タルトゥ学派のテキストは、90年代以降、次々と浩瀚な著作集にまとめられた。この経緯は同時期、モダニズム時代の作家や宗教哲学者たちが「復権」されたのといくぶん似ている。そして、これらの作家・哲学者の正典化に顕著だった、ソ連崩壊後のロシアのナショナル・アイデンティティ再建の試みとも無縁ではない。

例えば野中進によれば、近年のロシアでは、〈モスクワ・タルトゥ学派の文化記号論とベルジャーエフやイリ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〉¹に基づく「文化学」が公式化されている。「公定」学問としての文化学（「文化学」の語が指す範囲はより広い）と記号論の関係については慎重な検証が必要だが、ベルジャーエフらのロシア史観との結びつきは、モスクワ・タルトゥ学派のテキスト自体のうちにしばしば指摘されてきた。なかでもグリゴリー・アメリンとイーゴリ・ピリシコフは、次のように述べている。〈ロシア記号論が文化（と歴史）の記号論へ移行したことは、それがロシアの歴史哲学の現代版と化し〔…〕、記号論的思考のおそらく主要な成果であった、ロシア文化からの独立性を失うことを意味した〉²。

ここでいわれている「移行」は、学派の領袖ユーリー・ロトマン（1922-93）にとりわけよくあてはまる。1960年代のロトマンは、記号論の理論構築を進める一方で、具体的テキストの記号論的分析に際しては、個別の文学作品をおもに扱っていた。しかし70年代以降は、文学以外の芸術ジャンルやさらに日常生活の行動様式などに対象を広げ、「ロシア文化」「ロシ

ア史」の総合的特徴を論じるようになる。本論文では、これまで概括的に指摘されるにとどまっていたロトマンと「ロシア」の結びつきについて、彼のテキストに即して内在的に検討する。はじめに、ロトマンの文化記号論において「ロシア」が主題化した理由と「ロシア」が果たした機能を、記号論の理論的問題として分析し、続いてその知見に基づき、ロトマンの「ロシア」イメージの振幅を明らかにしたい。

2. 複数性の場としての「ロシア」

文化記号論への「移行」が本格化したころ、モスクワ・タルトゥ学派の主要メンバーが共同で著した「文化の記号論的研究のためのテーゼ」（1973）に、次のような一節がある。

ひとつの孤立した記号システムによっては、それがどんなに完璧に組織されたものであろうと、文化をつくりあげることにはできない—— そのためには、最小限のメカニズムとして、一組の関連した記号システムが不可欠である。自然言語のテキストと絵画は、文化のメカニズムを構成する二言語の、最もありふれたシステムである。³

最晩年までくりかえされるこの認識に基づき、ロトマンはさまざまな記号システムのペアを提案した。自然言語など約束事的記号と絵画など図像的記号のペアは、なかでも代表的なものだ。この認識の原型と思われるのが、1969年の論文「テキストの構造的記述におけるいくつかの原理的困難について」である。

同一のテキストを、いくつかのやり方で記述することができる。その際、それぞれの記述をばらばらにとりあげれば、静態的システムでしかありえないが、それらの関係からは動態的構造が生じる。

このように、動態的構造は、なんらかの動的関係にある一定量(最低二つ)の静態的モデルとして組み立てられよう。⁴

この論文では、〈研究対象のテキストを文化のより広い見取図のなかに書き込み、所与の文化タイプ内での諸価値の相対的ヒエラルキーに注意を払わねばなら

ない〉 [I195] という課題が立てられる。すなわち、ひとつの価値観に沿ったテキストの記述は静的でしかないが、文化のなかに価値観は複数存在し、それぞれに沿った記述を関係づけることで動的な構造が得られる。逆にいえば、構造主義は動態性・通時の変化を記述できない、という基本的批判に応えるために、複数の価値観の複合体としての「文化」という、個別テキストより高次のレベルが参照されるのだ。文化には複数の価値観が存在するという想定自体は、むしろごく常識的なものである。だが、「テキストの記述における困難」を解決するために、複数の記述を「書き込」める文化という場がもともと存在する、と訴えるこの論の運びは、危うさを孕んでいる。モスクワ・タルトゥ学派の一人だったアレクサンドル・ピャチゴルスキーは、後年、次のように反省した。

顕著だったのは、一方では、対象記述の方法を理論と受けとめる傾向（当時の私にはたいへん気に入ったのだが）であり、他方では、この方法に実在的性格を付与する傾向（私にはさらに気に入ったのだが）だった。こうして二項対立という方法は、記述の作業仮説から、記述される対象生来の法則に近いものへと変化した。⁵

ここで指摘されているのは、記号（の意味）と現実（の指示対象）の混同といったことではない。記号は現実のモデルであり現実そのものではないというのが、ロトマンの記号論の周知の出発点だ。ピャチゴルスキーが問うているのは、現実を指示する記号の地位ではなくて、記号——と記号が構成するテキストや文化——について記述するメタ言語としての記号論の地位である。⁶ やはりモスクワ・タルトゥ学派の主要メンバーだったボリス・ウスペンスキーは、文化記号論への移行を、〈記述言語（メタ言語）の問題〉から〈記号論的研究の対象自体⁷〉への関心の移動と説明している。この移動によって、ある対象を記号論的に分析して得られる記号システムが、分析者の使うメタ言語から、分析に先立ち対象に内在する客体へ変化したのではないかとピャチゴルスキーの反省を敷衍できるだろう。

これを最もよくみてとれるのが、ロトマンがウスペンスキーと共著した「ロシア文化のダイナミクスにおける二元的モデルの役割」（1977）である。死後の世界がロシア（正教）では天国と地獄に二分され、西欧（カトリック）では天国・煉獄・地獄に三分されることを傍証に、ロシア文化史の展開を「古いもの」と「新しいもの」の二極的交替の連続と捉え、西欧文化

の三極性と対比したその論旨は、生前最後の著書『文化と爆発』（1992）でもくりかえされた。「二つ以上」の記号システムが文化を構成するとつね述べながら、具体的には「ペアばかり提示したロトマンの二元論は、対象であるロシア文化固有の本質により正当化されるかのようなものである。

ピャチゴルスキーはさらに述べている。〈当時気づいていなかった、方法の実在化によって、われわれは必然的に、対象の自然化へと導かれざるをえなかった——その究極が、ロトマンの記号圏という概念である〉⁸。「記号圏」とは、異なる記号システム間の「翻訳」こそ意味生成の基本原則である、と考えるようになったロトマンが80年代に唱えた概念で、記号システム間の交流を可能にする前提条件となる場を表す。『思考する諸世界のなかで』（英1990、露1999）での説明から引こう。〈生命圏（ヴェルナツキー）との類比で記号圏を特徴づければ、この記号空間は個々の言語の総和ではなく、個々の言語が存在し作動する条件であり、ある意味で、個々の言語に先行し、個々の言語とたえず相互作用しているのだ、ということが明らかとなる〉 [S250]。ロトマンによれば、〈記号圏の内部空間は、逆説的なことに、不均等で非対称であると同時に、統一的で一様である〉 [S257]。この逆説は、「翻訳」の基本メカニズムとしての「対話」に関する、ロトマンの次のような説明に通じるだろう。〈記号的差異がなければ対話は無意味だが、極端で絶対的な差異のもとでは対話は不可能である〉 [S268]。こうした「対話」を、ロトマンは母親と赤子の関係になぞらえた。〈母親と乳飲み子の関係は、この意味で理想的な実験単位といえる。対話の参加者たちは、すでに単一の存在ではなくなっているが、いまだ完全にそうでなくなったわけではないかのようだ〉 [S268]。異なる記号システム間で「翻訳」が行われるためには、それらのあいだに接触・関係が生じることがまず必要だ。「生命圏」や母子関係に類比される記号圏という場の想定は、この関係を、あらかじめ存在する自然物として処理可能にする。⁹

マクシム・ワルドスタインは、「翻訳」を基礎とする後期ロトマンの記号論について、ロトマンが暮らした旧ソ連エストニアの二言語環境、さらに、多民族帝国としてのロシア・ソ連の歴史が背景にあると論じている。〈彼の描くところでは、これ〔ロシア文化〕は、ひとつのエスニック・グループの境界を体現することではなく、それを超えることによって称えられるような、最良の成果をもつ文化なのである。これは異文化間の翻訳者・媒介者であり、それによって、文化に

関するロトマンの理論的コンセプトの原型となっている。〈こうした「帝國的」イメジャリーは、タルトゥ学派の多くの文章で暗示されているが、明示的にはほとんどどこにも表明されていない〉¹⁰ とワルドスタインは言うが、記号圏については、ロトマンは雄弁なイメジャリーを提示している。〈記号圏の中心はその周縁である〉 [S254] という言葉がそれだ。クリュチェフスキーの〈ロシアでは中心が周縁にある〉¹¹ というアフォリズムを受けたと思われるこの言葉は、周縁・境界部が中心となるような異種混淆の場として、記号圏と「ロシア」を連想させる。

この連想は、記号圏という概念の問題を浮彫りにする。ロシア・ソ連のなかでの民族言語間関係、とりわけロシア語と他の言語との関係は、母子関係の理想とはほど遠い暴力性を伴っていた。異なる記号システム間に関係が生じるには、そのつど具体的なプロセスがあり、ときには暴力も孕まれるはずだが、記号圏の概念は、その関係をあらかじめ成立済みのものとして処理することで、接触のプロセスを不問に付してしまう。〈記号システムのいわゆる「全一性」は、まさにその内的な不均質性のおかげで達成されるのであり、それにもかかわらずではないのだ〉¹² とキム・スファンがまとめる「全一的」記号圏のイメージは、こうした処理によってもたらされている。〈「多元性」、「複数性」は、「ロシア思想」の一元性や統一性を強化するものとして機能している〉¹³ と貝澤哉が指摘する、モダニズム期の「ロシア＝複数性」理念の残響をここに聞きとることもできよう。

論文「記号圏について」（1984）でこの概念を提唱する2年前、ロトマンは「文化の三元体モデル」と著作集編者が題した文章で、以下のように書いていた。

ある他文化が、他言語のテキスト、まったく翻訳不能のテキストと認識されているあいだは、所与の文化の意味形成メカニズムに関わることはない。〔その一方、〕もし二つの文化が、まったく差異がなくなるくらい統合されたら、意味形成の活性化は生じない。第三のものが必要である。それぞれの文化が、内在的に完結したテキストをかたちづくり、たがいに深く異なると同時に、ある第三の視点から見ると、単一のテキストをかたちづくっている〔…〕 [I204]

ここで「視点」と呼ばれているものが、異なるシステムを関係づける記号圏という、所与の客体へと転化された。ロトマンの記号論は、異なる記号システム間の関係性を扱う。文化記号論への転回は、この関係性を、分析者が見出すものから分析対象に内在するもの

へと転じた。いいかえれば、メタ・レベルにある観察者の視点がオブジェクト・レベルに移植されたのであり、そのための好箇の土台となったのが、「ロシア」という、地政学上、複数のシステムの交錯をアイデンティティとしてきた場だったのだ。

3. 単数から複数へ

こうした複数性の場としての「ロシア」イメージは、1970年代にロトマンがとりくんだ、18～19世紀初頭のロシア貴族の「演劇的文化」をめぐる研究のなかで練りあげられた。当時のロシア貴族の生活行動が、芸術テキストの規範に則って演じられた、というのがその要点だ。「19世紀初頭の文化体制における演劇と演劇性」（1973）「19世紀初頭の人間の文化的行動をコード化する装置としての舞台と絵画」（1973）「日常生活におけるデカプリスト」（1975）など、のちに増補・改訂のうえ『ロシア文化講話』（1994）¹⁴ にまとめられた一連の論考のなかでも、論文「18世紀ロシア文化における日常行動の詩学」（1977）では、演劇的文化の由来がピョートル大帝の改革にさかのぼって論じられている（他の3論文と違い、その主要部分は『ロシア文化講話』に再録されていない）。ピョートルの改革によって、〈日常行動の規範に関する指導が下された。それまでに形成された日常行動のしきたりはすべて間違っただけとして否定され、「正しいもの」——ヨーロッパ的なもの——にとってかわられた。／その結果、ピョートル時代とそれ以後のロシア貴族は、祖国にあって外国人の立場におかれた〉 [I234]。ピョートル以降のロシアは「ロシア」的民衆と「ヨーロッパ」的貴族に分裂したという、このなじみ深い構図を確認したあとで、ロトマンは次のように書く。

一般化した見解とは逆に、欧化によって、非ヨーロッパ的な生活習慣は消去されるのではなく強調された。おのれの行動を外国のものだと感じづけるためには、外国人でないことが必要だった（外国人にとって、外国人の行動は外国のものではない）。外国の生活習慣の形式を身につけつつ、それに対する外部・「他者」・ロシアのまなごしを保たねばならなかった。外国人になるのではなくて、外国人のふりをしなければならなかった。 [I235]

このような「ふり」によって、日常行動が意識的に選択される記号・演劇的役割と化した、とロトマンはいう。「ヨーロッパ」的であるはずの貴族が「ロシアのまなごし」を含みもつ、むしろそれを含みもつことで初めて「ヨーロッパ的」たりうる、というこの指摘

は、「ロシア」的民衆 vs 「ヨーロッパ」的貴族という二項対立を鮮やかに脱構築する。ここでいう「ロシア」は、ピョートル以前の伝統と結びつけられる、いわば単性的・単数的な「ロシア」である。単数的な「ロシア」と「ヨーロッパ」の対立を脱構築するこのロシア貴族のイメージは、複数の「ロシア」あるいは記号圏のそれに重なるだろう。単数的な「ロシア」と「ヨーロッパ」という二つの異なるシステムを、ロシア貴族が関係づけるのだ。

ただし、記号圏をめぐる記述とは、見逃せない違いもある。記号圏はもともと複数の場として想定され、前述したように、複数のシステム間に関係が生じるプロセスは省略された、あるいはむしろ、そのプロセスを省略するための概念が記号圏だった。一方、この論文では、単数的「ヨーロッパ」とロシア貴族を同一視する一般の見方に対して、ロシア貴族の複数性が論述のなかで見出される。すなわち、単数的な「ロシア」と「ヨーロッパ」という二つのシステムを、観察者の視点がロシア貴族のうちに関係づけるプロセスが、読者に呈示されているのだ。ここで用いられる論法自体は、「テキストの構造的記述におけるいくつかの原理的困難において」で提唱され、ロトマンがしばしばくりかえしたものである。〈ある立場の意味や意義が理解されるのは、〔その立場が〕闘争の相手とする構造が記憶され、文化的意義をもっているあいだだけである〉 [I195]。このような視点がロシア貴族を、静態的構造ではなく動態的構造——静態的構造間の関係——として記述せしめている。

「日常行動の詩学」論と同工異曲の展開をみせるのが、「記号圏について」と同じ1984年に発表された論文「ペテルブルグの象徴体系と都市の記号論の諸問題」である。ここでロトマンは、「同心円の都市」と「離心的都市」という対立を立てる。前者は周囲との関係において〈中心的位置を付与され、中心とみなされる〉、〈国家と同形的であるのみならず、国家を体現し、理念的意味では国家そのものでありうる〉 [I208]。エルサレム、ローマ、モスクワがその例とされ、モスクワはロシア国家を体現するということになる。対して〈離心的都市は文化的空間の「端」、海岸や河口に位置する〉 [I209]。ピョートル大帝によって領土の端の海岸に建設された新首都、ペテルブルグが念頭にあることはいうまでもない。

「ペテルブルグ神話」の特徴はとりわけ、ペテルブルグは特殊だという感覚がその自己意識に入り込んでいる点にある。つまりペテルブルグ神話は、なんらかの外部の、ペ

テルブルグ外の観察者の存在を含意しているのだ。「ヨーロッパからのまなざし」でも「ロシアからのまなざし」(=「モスクワからのまなざし」)でもよい。〔…〕同時に逆方向の視点も形成される。「ペテルブルグから」ヨーロッパあるいはロシア(=モスクワ)への視点である。それぞれに応じてペテルブルグは、「ヨーロッパのアジア」あるいは「ロシアのヨーロッパ」と認識されることになるだろう。 [I213-214]

「日常行動の詩学」論のロシア貴族と同様、ペテルブルグは単数的な「ロシア」と「ヨーロッパ」が関係づけられる場となっている。目を引くのは論文の結語だ。〈ペテルブルグは世界文明でユニークな現象だと、正当にみなすことができる。同時に、ペテルブルグのユニークな建築と同様、ペテルブルグ文化はロシアの精神生活の民族的成果のひとつである〉 [I220]。¹⁵ 単数的な「ロシア」や「ヨーロッパ」が相対化される複数性の場であるペテルブルグに、「ロシア」の名が冠せられるのだ。複数性のこうした本質化は、そもそも冒頭の問題設定、「同心円の都市」と「離心的都市」の二項対立に表れている。ペテルブルグははじめから、境界的・複数の存在として規定されているのだ。そのため「日常行動の詩学」論にみられたような、単数性のなかに複数性を見出していくプロセスは、ここでは演じられない。もともと単数的な「ロシア」(=モスクワ)ともともと複数の「ロシア」(=ペテルブルグ)という、「ロシア」の二つの本質が対決させられ、後者の「ユニーク」さが称揚されるのである。

「日常行動の詩学」論ではピョートル大帝の改革の影響として語られたロシア貴族の演劇的文化だが、その4年前の「19世紀初頭の文化体制における演劇と演劇性」では、次のようにいわれていた。〈19世紀初頭の文化では、全ヨーロッパ的規模で演劇が特別な役割を果たした。〔…〕特殊な形態の上演性が、演劇の舞台を降りて生活を従わせた。なによりそれがあてはまるのは、ナポレオン時代のフランス文化である〉。¹⁶ 演劇的文化は全ヨーロッパ的なものからロシアに特殊化され、さらに複数の場としての「ロシア」へ本質化されていったといえるだろう。

4. 複数から単数へ

演劇的文化論の一環である論文「日常生活におけるデカプリスト」は、〈それまでの歴史が知っていたものとはまったく違った行動をする、特別なタイプのロシア人の創造〉にデカプリストの意義をみる。彼らの生活行動は、演劇的文化を基盤としつつも、ある一点

において異なっていた。それは一貫性である。〈行動の多元性、状況に応じた行動スタイルの選択可能性、実際性とイデオロギー性を分ける二分性こそが、19世紀初頭の先進的ロシア人の特徴だった。貴族革命家たち〔デカプリスト〕はその点で袂を分かった〉。ロシア貴族の二分化された生活場面を、ロトマンは「楽屋」と「舞台」にたびたび喩えた。それに対してデカプリストは、生活のあらゆる局面を、単一の役柄を演じとおす「舞台」と化す。彼らの〈行動の「演劇性」は、決して不誠実を意味しない〉。〈社交界のサロンでも、市場で農民といるときも、子供たちといるときも、銜いなく、有機的かつ自然に「おのれ」でいられるこの能力こそ、プーシキンの詩にも近い、デカプリストの日常行動の文化的特殊性であり、ロシア文化の精華のひとつである〉。¹⁷

このような一貫性を特徴とする行動タイプは、「19世紀初頭の文化体制における演劇と演劇性」でも、すでに触れられてはいた。

18世紀末～19世紀初頭のロシア貴族の生活行動には、一定の「舞台空間」に結びつけられた行動タイプと、「幕間」——行動の記号性が最小限に低下する休憩時間——への志向という、二つの特徴がある。この特性を十分に評価するためには、1860年代の「ニヒリスト」の行動を想起すればよい。ニヒリストにとっての理想は、「おのれに忠実」であること、日常と生活の相貌の不変性〔…〕だった。「誠実さ」の要求は、記号性の強調された行動システムの拒否を含意した〔…〕¹⁸

これに対してデカプリストの「誠実さ」は、記号性と対立はしない。むしろ生活が全面的に記号化されたわけだが、一方でこのニヒリスト像との親近性も明らかである。以後ロトマンは、「誠実さ」への関心を深めていく。

論文「文化の原型的モデルとしての『契約』と『献身』」（1981）をまずみてみよう。そこでロトマンは、魔術に基礎をもつ「契約」と、宗教に基礎をもつ「献身」を対置する。等価交換に基づく前者が文化の記号性・約束事性を発達させるのに対し、後者においては〈この場合、コミュニケーションの手段となるのは記号ではなく象徴である。象徴はその本性上、表現と内容を分離することができず、したがって欺瞞や解釈の余地がない〉 [I23]。この二つの記号システムの交替・混淆の歴史として、ロトマンは19世紀初頭までのロシア文化史を跡づける。「ロシア」が複数性の場として語られる典型例といえよう。

この歴史において、演劇的文化は「契約」の流れを

代表する。ピョートル大帝の改革の結果、〈約束事性、記号の恣意性、儀式性が強調される。こうして、急速に発達してゆく閉鎖的な貴族文化は、礼儀作法や、日常の演劇化を促すのである〉 [I31]。しかし19世紀はじめには、「献身」の流れが盛りかえしたという。〈それはひとつには、ニコライ1世により狂信的に流布された、専制の神授の使命という古典的理念であり、もうひとつは、社会の先進層を鼓舞した、自由・歴史・民衆・「共同事業」といった客観的・無条件的価値への「献身」という理念である〉 [I33]。19世紀初頭という時期からいって、ここではデカプリストが示唆されていると考えるべきだろう。「契約」=演劇性と、「欺瞞や解釈の余地がない」という「献身」=誠実さを対置するこの文脈で、デカプリストを後者に分類することは、これまでの論文と齟齬を来しかねない、誠実さの思い切った強調である（そのため故意に言い淀んでいるようにもみえる）。

ロトマンによれば、もともとロシアと西欧では、「契約」と「献身」の力関係に違いがある。〈西欧では、契約的意識が〔…〕ローマの国家的伝統に守られ、宗教的権威と同等の地位を占めたのに対し、ルーシでは、契約的意識は本質的に異教的なものとして認識された〉、〈それ〔契約〕は文化的価値という後光を奪われていた〉 [I24]。ロシア思想史でなじみ深い、反合理主義的ナショナリズムを思わせるこの主張をとりあげて、エイミー・マンデルカーは、〈ロシア文化が献身にとらわれているという特徴づけは、ロシア社会に対するメシア的見解の延長である〉¹⁹と述べる。とはいえロトマンは、「契約」「献身」のあいだに価値的優劣を明示的にはつけておらず、桑野隆は逆に、ロシアにおける「献身」の優勢に対する批判を読みとっている。²⁰ いずれにせよ、二つの記号システムの交替としての「ロシア」史と並行して、二つのシステムの片方である宗教的「献身」を、「ロシア」の本質とみなす傾きが認められるのだ。前節で概観した、単数的な「ロシア」のイメージに対して複数性を「ロシア」の本質として提示する諸論考とは反対に、ここでは複数の「ロシア」に対して単数的「ロシア」のイメージが押し出されるかのようである。

これをさらに発展させたのが、「文化史的コンテクストにおける文学的伝記」（1986）「啓蒙主義的擬古主義者」（1986）『カラムジンの創造』（1987）「ピョートル後の時代のロシア文学とキリスト教的伝統」（1991）などで説かれた、近代ロシア文学の宗教性をめぐる議論である。そこにはもはや、単数的な「ロシア」と「ヨーロッパ」、 「契約」と「献身」などの異なる記号

システムを包含する、複数の「ロシア」は現れない。〈ロシアの中世文化では、神に吹き込まれた言葉が最高権威であった。〔…〕〔ピョートルの改革後〕すべては変わったが、〈言葉〉の権威は揺らがなかった。〔…〕ヨーロッパではまったくみられない、言語芸術——文学——の権威はこれに由来する〉。宗教と文学のこうした継承性の結果、ロシア文学のテキストは生活と特殊な関係を結ぶ。〈中世では〔…〕苦行にも及ぶ厳格で聖なる生活だけが、神に吹き込まれた〈言葉〉に対する権利を与えた。18～19世紀初頭の新しい完全に世俗的で人間的な文化でも、この観念は〔…〕保存された。／18世紀西欧の文化的伝統では、テキストは作者と切り離して考えられた〉のに対し、〈ゴーゴリもレフ・トルストイも、〈言葉〉と〈生活〉の一致のみが、みずからをその使命と読者の信頼に叶うものとする、ということ疑わなかった〉²¹ 生活行動を芸術テキストに一致させようとする志向は演劇的文化の基本的特徴だが、〈犠牲的行為とテキストの権威性の結びつきはルイレーエフにとっても自明だった〉²² と、デカプリストのルイレーエフが同じ文脈で言及されるように、ここで意図されているのはテキストと生活の全面的な一致であり、演技と誠実さの対立は、問われぬままに解消されている。

この議論において「ロシア」は、〈言葉〉と〈生活〉を一致させる単一的記号システムとして、「西欧」に対置されている。しかし、「西欧」についてはわずかな事例しか挙げられず、「ロシア」と「西欧」が積極的に比較対照されないため、ここで語られる性質がほんとうに「ロシア」に特殊なものなのか、根拠薄弱な印象は拭いがたい。これは複数性の場としての「ロシア」の不在に関わっている。すなわち、単数的な「ロシア」と「西欧」という二つのシステムが関係づけられる実体的な場がないために、両者を対置するのが観察者の視点に過ぎないことが露呈されるのだ。メタ・レベルの視点を移植できるオブジェクト・レベルの土台がここにはない。これは一面では、例えば「キリスト教文化」なり「近代」なり、「ロシア」と「西欧」を包含するような場を講じる準備が、ロトマンになかったということではあるだろう。だがそれ以上に、複数性の場としての「ロシア」のような、不均質であるがゆえに統一的な「全一性」の場を、ロトマンはほかに思い描けなかったのではないか。

5. 視点の露出

中世の聖職者からデカプリスト、ゴーゴリ、トルス

トイまでを含む単一的「ロシア」と「西欧」とのこの対比は実体的土台を欠いている。だがそれならばなぜ、視点の恣意性がさらけだされるリスクをロトマンはあえて冒したのか、と問うてみてもよいだろう。そもそも、ピャチゴルスキーが指弾した「観察者問題」に、ロトマンが無自覚だったわけではない。『思考する諸世界のなかで』第3部に収められた諸論考は、新歴史主義などを参照しつつ、この問題を集中的に論じている。〈科学の諸分野で、同一の問題——言語の問題、記述のメタ言語と記述される対象の相互作用の問題——が切実になっている〉[S386] としてうえてロトマンは、両者の「相互作用」「翻訳」こそ、記号論の重視するものと述べる。〈分析から分析者をとりのぞくのではなく（そんなことは実質的に不可能だ）、分析者の存在を自覚し、それが記述にどう表れるかを最大限に考慮すること〉[S388]。このようなくだりをみれば、ロトマンはむしろ積極的に、メタ・レベルとオブジェクト・レベルの干渉を活用しようとしていたとも考えられる。

先述したように、ロトマンとウスペンスキーは論文「ロシア文化のダイナミクスにおける二元的モデルの役割」で、「ロシア」史を二つの記号システムの交替の連続として語る一方、その二元性を「ロシア」の単一的本質として「西欧」の三元性に対比した。この対比はやはり実体的土台を欠き（根拠は死後の世界の二分／三分の対立にほぼ尽きる）、無根拠性を露呈している。実際に物議を醸してきたこの論文について、A. ザレツキーとA. ペスコフは、発表当時、〈ソ連の現状に直接投影され、それが歴史的二元性のどちらにあたるかを悟らせて、純粹に学問的とはいえない印象をまず引き起こした〉、〈むしろ時評的な意義をもった〉²³ と述べている。「ロシア＝二元性」論を、同時代のソ連をめぐる一種の「イソップの言葉」とみる解釈が存在したのだ。この印象は、ロトマンが同じ主張をくりかえした『文化と爆発』末尾で、確認されたといえるだろう。ソ連崩壊直後の混乱をまえに、〈二元的システムは既存のすべてを、矯正不能な欠陥に汚されたものとして、完全に廃棄することを理想とする。三元的システムは理想を現実に合わせてしようとするが、二元的システムは、実際には実現しえない理想を実現しようとする〉[S142] と「ロシア」的二元性を批判したうえで、〈われわれがいま目撃しているプロセスは、二元的システムから三元的システムへの転換として説明できる〉[S146] と、ロトマンは未来への希望を語ったのだ。²⁴

同様の「時評的意義」を、近代ロシア文学の宗教性

をめぐる議論にも認められるのではないか。この議論と記号圏論やペテルブルグ論は同時期に展開されており、単数的「ロシア」と複数の「ロシア」を、ロトマンは場によって使い分けていた。彼はイデオロギーに触れることにきわめて慎重であったし、先述したように、記号圏の概念には、記号活動の権力的側面に対する鈍感さが表れてもいる。しかし、演劇性と誠実さの対置も、デカプリスト、ゴゴリ、トルストイらの差異もあえて無視して、単数的「ロシア」と「西欧」を無根拠に対比するとき、ロトマンはことさらに「学問的とはいえない」姿勢で注意を喚起し（人文学を「科学」たらしめることが彼の公的モットーだったのを思い出そう）、「時評的」メッセージを発していたようにも思えるのだ。実際にこの議論は、ロシアにおける「文学中心主義」や、芸術上の理念にしたがった生活改変の伝統の問題として、1990年代のロシア論壇・研究を賑わせたのであり、少なくとも結果としてイデオロギー的批評性をもった。²⁵ しかしそのような時評性、あるいは倫理性のしかるべき評価は、ロトマンのテキストの内在的検討を課題とする本稿の枠を超えている。それについては別の機会を期したい。

(のりまつ きょうへい、東京大学)

注

- ¹ 野中進「И. В. Кондаков (ред.). Традиционное и нетрадиционное в культуре России. М.: Наука, 2008. 605 с.」(書評)『ロシア語ロシア文学研究』第41号(2009年), 87頁。
- ² Амелин Г. Г., Пильщиков И. А. Семиотика и русская культура // Неклюдов С. Ю. (сост.) Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М., 1998. С. 52.〔 〕内は引用者, 以下同様。См. также: Пятигорский А. М. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов // Там же. С. 154; Гаспаров Б. М. В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) // Там же. С. 233-236; Зарецкий А. Р., Песков А. М. Имя мифа. К проблеме семиотики культуры // Новое литературное обозрение. №32. 1998. С. 381-383.
- ³ Лотман Ю. М. и др. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) // Лотман Ю. М. Семносфера. СПб., 2004. С. 518. (邦訳は磯谷孝訳「文化の記号論的研究のためのテーゼ」, 『現代思想』第10巻第11, 13号(1982年)。)強調原文, 以下同様。以下, 同書からの引用は[S頁数]として文中に示す。
- ⁴ Лотман Ю. М. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 192. (邦訳は磯谷孝訳「テキストの構造的記述における二, 三の原理的困難について」, Yu. ロトマン『文学と文化記号論』(岩波書店, 1979年)所収。)以下, 同書からの引用は[1頁数]として文中に示す。
- ⁵ Пятигорский. Заметки из 90-х... С. 153.
- ⁶ 構造(表象)とその外部(現実)の峻別をロトマンの核とみなす中村唯史は, この二つの地位問題を重ねているように思われる。中村唯史「ロトマン『物と空虚のあいだで』読解: 構造という閉域をめぐる言説の諸類型」, 『スラヴ研究』第49号(2002年), 147-151頁。表象の「主体の顕示」をめぐる論点など, 本稿は中村と関心を共有するが, 記号論(および記号論的分析の主体)の地位に関して, ロトマンのテキストには振幅があったと考える。
- ⁷ Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Московско-тартуская семиотическая школа. С. 44. またボリス・エゴロフは, ピャチゴルスキーの批判を記述の客観性に関する問題と解して, <観察者という構築物の複雑さはロトマンの興味を惹かなかった>が, <ロトマンはいつも客観的事実を最大限参照し, 歴史性を強固にし, 分析素材に対する主観的作用を減らそうと努めている>と述べる。Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 104, 104-105. しかし, 「観察者」の問題を「客観的事実」「素材」のレベルで処理しようとすることを, ピャチゴルスキーは批判しているのである。
- ⁸ Пятигорский. Заметки из 90-х... С. 154.
- ⁹ 記号圏の概念は次のような帰結を含意するという論者もいる。<自然は多数の言語によってすでに「書きとられて」おり, それが状況の対話性を保証している。人間はその状況を意識的に利用するだけだ>。Григорьева Е. Символ, модель и мимесис по Лотману // Обаткин Г. В., Песонен П. (ред.) История и повествование: Сборник статей. М., 2006. С. 44.
- ¹⁰ Maxim Waldstein, *The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics* (Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008), pp. 163, 162. 彼はロトマンの「帝国性」を, 異種混溶性の思想として肯定的に捉えている。
- ¹¹ Ключевский В. О. Афоризмы и мысли об истории // Соч. в 9 т. Т. 9. М., 1990. С. 385.
- ¹² Ким С. К. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личность». М., 2003. С. 113.
- ¹³ 貝澤哉『引き裂かれた祝祭: パフチン・ナボコフ・ロシア文化』論創社, 2008年, 198頁。
- ¹⁴ 邦訳は桑野隆・望月哲男・渡辺雅司訳『ロシア貴族』筑摩書房, 1997年。
- ¹⁵ 本論文はのちに『思考する諸世界のなかで』にほぼそのまま再録されたが, この結語は差し替えられ, 「ロシアの精神生活の民族的成果」は姿を消した[S334]。
- ¹⁶ Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Об искусстве. СПб., 1998. С. 623.
- ¹⁷ Он же. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) //

- Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1999. С. 299, 300-301, 303, 335.
- ¹⁸ *Он же*. Театр и театральность... С. 626-627.
- ¹⁹ Amy Mandelker, "Lotman's Other: Estrangement and Ethics in *Culture and Explosion*," in Andreas Schönle, ed., *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions* (Madison: The U of Wisconsin P, 2006), p. 69.
- ²⁰ 桑野隆 『バフチンと全体主義：20世紀ロシアの文化と権力』東京大学出版会，2003年，204頁。
- ²¹ Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина // Карамзин. СПб., 1997. С. 57, 58.
- ²² *Он же*. Арханглы-просветители // О русской литературе. СПб., 1997. С. 205.
- ²³ Зарецкий, Песков. Имя мифа. С. 384. Вулдстейнによれば，タルトゥ学派は〈ソ連の現在について，それと直接対決はせずに思考するための豊富なアナロジーを読者に提供した〉。Waldstein, *The Soviet Empire of Signs*, p. 64. また和田春樹は，ロトマンが18世紀末～19世紀初頭に惹きつけられたのは，〈あの時代の文化の多くの特徴が，ソヴェト社会をモデル化するのにヒントを与える〉からだとして推測する。和田春樹「記号としてのロトマ

ン」，『月刊百科』第285号（1986年），18頁。

- ²⁴ 桑野 『バフチンと全体主義』，206-208頁を参照。一方でキャリル・エマーソンは，「根本的刷新」を志す「ロシア」の二元的文化について，ロトマンに〈いくばくかの民族的誇りがなくはなかった〉と述べている。Caryl Emerson, "Pushkin's 'Andzhelo,' Lotman's Insight into It, and the Proper Measure of Politics and Grace," in *Lotman and Cultural Studies*, p. 104. ウスペンスキーは1994年に至っても，論文「ロシア中世文化の二元的性格」で同じ図式を「時評性」抜きに踏襲している。
- ²⁵ 例えば以下を参照。Гройс Б. Стиль Сталин // Утопия и обмен. М., 1993 (邦訳はボリス・グロイス (亀山郁夫・古賀義顕訳) 『全体芸術様式スターリン』現代思潮新社，2000年)；Irina Paperno and Joan D. Grossman, eds., *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* (Stanford: Stanford UP, 1994). ただしこれらの議論が，かならずしもロトマンを直接の源泉とするわけではない。
- * 本論文は，松下国際財団2009年度研究助成(09-053)および平成22年度科学研究費補助金(22820014)による研究成果の一部である。

Кёхэй НОРИМАЦУ

Гетерогенность и гомогенность «России» в семиотике культуры Ю. М. Лотмана

С начала 1970-х гг. Ю. М. Лотман обратился к изучению общих черт истории русской культуры. Это сопровождалось перемещением его интереса в семиотике с ее статуса как метаязыка к конкретным объектам семиотического анализа. Взаимоотношения гетерогенных (в основном бинарных) семиотических систем, кардинальные для лотмановской семиотики, теперь рассматривались им не как результат семиотического анализа или продукт метаязыка, а до некоторой степени представлялись в качестве объективной сущности предмета анализа. При этом «Россия», традиционно характеризующая себя как смешение многообразных культур между Европой и Азией, служила «объективной» основой связи гетерогенных систем. В 1980-х гг. Лотман развил эту идею в рамках своей концепции «семиосферы».

Образ «России» как воплощение гетерогенности отразился и на исследованиях Лотмана 1970-х гг. о театральной культуре русского дворянства в XVIII — начале XIX вв. Реформа Петра Великого привела к разорванности идентичности дворян между «Европой» и «Россией». Они осознавали фальшивость своего «европеизированного» поведения и ощущали себя как актеры. Между тем, Лотман высоко оценивал «искреннюю театральность» декабристов и в 1980-е гг. интенсивно занимался этой «искренностью», приписывая ее сильному влиянию православия на русскую культуру. В этой дискуссии гетерогенный образ «России» уходил на задний план. Подчеркивалось специфическое стремление русских писателей приводить свою жизнь в соответствие со своими словами, а «Россия» как единая культура «искренности» противопоставлялась «Европе».

Этот контраст «России» с «Европой» не очень убедителен без такого «объективного» основания, как гетерогенная «Россия», в которой связываются различные семиотические системы. Также не вполне обосновано известное сравнение бинарности «России» с тернарностью «Европы», проводимое Лотманом. Представляется, что в подобных случаях Лотман, сознательно обнаруживая субъективность своей точки зрения, с критической целью демонстрировал упрощенный образ «России».

グラフ誌『ソ連邦建設』と『ユーゴスラヴィア』

— 社会主義リアリズムの対照比較 —

亀田真澄

はじめに

ソヴィエト連邦の機関グラフ誌『ソ連邦建設 СССР на стройке』(1930-1940, 1949)は、構成主義の潮流を代表する芸術家達によって制作されていた一方で、社会主義リアリズムの模範としてスターリン時代の出版物のなかでも最も顕著な役割を担っていたという点において、アヴァンギャルド芸術のスターリン主義文化への貢献を示す優れた例とされている。¹ グラフ誌という出版形態は19世紀末に網点スクリーンによって画像をとらえる網版製版術が発明されて以降登場し、1920年代には急速な発展を遂げることとなる。第二次大戦中にはナチス=ドイツによる『ジグナル Signal』(1940-1945)や日本の『FRONT』(1942-1945)などのグラフ誌が、国内外へ向けたプロパガンダを発信していた。冷戦期における国家の機関グラフ誌の先駆的存在としては、ロシア語雑誌『アメリカ Америка』(1944-1952, 1956-1994)²が挙げられるが、東西陣営のどちらにも属さない非同盟主義を表明した旧ユーゴ³では、『ユーゴスラヴィア Jugoslavija』(1949-1959)が制作されていた。

旧ユーゴでは1948年のコミンフォルムの決議受諾拒否とそれに伴う脱退以降、ソヴィエトから受容した社会主義リアリズムを、いわば「ユーゴスラヴィア版」⁴のものとして実践していた。旧ユーゴ独自の社会主義リアリズムの様式は1950年代の公式文化を特徴づけており、『ユーゴスラヴィア』はその代表例とされている。⁵ 『ユーゴスラヴィア』は国内外へ向けたプロパガンダ政策において『ソ連邦建設』と機能上の対応関係にあり、発行の目的、想定される読者層、テーマ設定、発行されていたスパンなどにおいても著しい類似を呈していることから、広い意味で『ソ連邦建設』の一種のアダプテーションと見なすことができる。そこで本稿では両誌で重要な役割を占めていたテーマを比較することによって、国家像および国民的アイデンティティが国内外に宣伝される際の手法・様式上の差異がどこにあるのか、またそれらのナラティブによって何が隠蔽されたのかを明らかにしたい。そ

の際には、国家像及び国民的アイデンティティの構築は、国外に伝達されること自体によって国内に向けても宣伝されるという過程を辿り得るものであることに留意されたい。

先行研究においては旧東欧圏における共産主義プロパガンダの様式について、対照比較の観点から研究されること自体が非常にまれ⁶であり、これらのグラフ誌もイデオロギー政策上重要な役割を果たしていたにもかかわらず、共産主義の文化史研究という枠組みの中で言及されることは少ない。したがって本稿はこれまで注目されてこなかった、社会主義リアリズムの「亜種」の系譜の研究史に、新たな視点を提示することを試みるものである。

1. 両誌についての概観

(1) 『ソ連邦建設』

ソヴィエトでは1923年にフォト・ジャーナリズムの先駆的存在である雑誌『アガニョーク (灯火) Огонёк』,⁷ 1926年にアマチュア写真家向けの『ソヴィエト写真 Советское фото』が発刊されており、さらに国内外へ向けた機関グラフ誌の発行が期待されていた。1929年にはマクシム・ゴーリキー主宰の雑誌『我々の達成 Наши достижения』(1929-1937)の補足版として、そして1930年からは独立した月刊誌として『ソ連邦建設』の制作が始められる。⁸ ロシア語のほか、英語、フランス語、ドイツ語、のちにスペイン語も同時発刊され、国家像の視覚的ナラティブを国内外に発信する支配的媒体⁹となった。『ソ連邦建設』発行の主な動機としては、国内の労働者や農民、欧州の知識人層に向けたイデオロギー宣伝のほかに、英米を始めとする諸国との貿易拡充を図ることが指摘されている。国内の産業発展や天然資源の豊富さを示すことによって、世界恐慌の影響を受けない安定した近代国家としてのソヴィエト像を示し、五カ年計画を支えるための輸出の増大等が期待されていた。エリカ・ヴォルフは欧州諸国の労働者団体からの反響が大きかったこと、北米で初等教育の教材として用いられていたこと、また1934年頃には国際情勢の変化から

海外部数が激減すると、内容も国内の様々な読者を想定するものへ変化していったと指摘し、全体を通して広範な読者層が想定されていたと結論付けている。¹⁰ 技法上の特徴としては、アレクサンドル・ロトチェンコ、ワルワラ・ステパーノワ、エル・リシツキーらロシア・アヴァンギャルドを代表する芸術家たちが主導的な役割を担っており、フォトモンタージュ及びコラージュの手法や大胆なアングルの写真¹¹ がふんだんに利用されていたことが挙げられる。

(2) 『ユーゴスラヴィア』

旧ユーゴ地域では1918年にセルビア人・クロアチア人・スロヴェニア人王国¹²の建国が宣言されたが、行政的単位間における長い時期に渡る断絶と、政治的・文化的・宗教的多様性のために国家統治は混乱を極め、やがて民族対立は第二次大戦中のナチス傀儡政権、セルビア王党派と共産主義の台頭によって、三つ巴の状態へと発展していく。旧ユーゴの地域のアヴァンギャルド運動は、戦間期にはそれぞれのグループの同人誌を中心とするものだった。写真を使った実験的作品は主に『シュルレアリスム 今日ここで Nadrealizam danas i ovde』(1931-1932)や共産主義系の雑誌『新しい文学 Nova literatura』(1928-1930)で発表されていたが、本格的なグラフ誌の制作には至っていない。1945年の連邦国家としての独立後は、ソヴィエトに倣ったプロパガンダ機関が文化管理一般を担当し、ソヴィエト文化の受容¹³が急速に進められた。特にユーゴスラヴィア・ソ連文化協力協会は芸術家や研究者間の協力体制の構築を試みる共同文化事業の実施や、写真を多用した月刊の機関誌『ユーゴスラヴィア・ソ連 Југославија-СССР』(1945-1948)の発行によって、ソヴィエト文化の普及に顕著な貢献を果たしていた。

旧ユーゴは1948年6月にコミンフォルムから脱退した翌月、第5回共産党大会ではソヴィエトから批判された点を改善する案を採択し、また社会主義リアリズムを公的に承認された唯一の芸術様式として承認した。ただし年末にはこの決定は撤回され、ソヴィエトからの作品の輸入及び翻訳の占める割合も大幅に低下していく。¹⁴ このことから先行研究ではしばしば、1948年以降の旧ユーゴはソヴィエトの影響下から脱し、西欧文化圏に入ったという点が強調されてきた。しかし同時に1949年から1950年代は、これまでにソヴィエトから受容した共産主義プロパガンダを応用して、独自の社会主義リアリズムによる文化政策が組織されていく過程でもあることに留意したい。コミン

フォルム脱退によってソヴィエトからの借款やソヴィエト及び東欧諸国との貿易に依存していた経済的環境が崩れ、さらに軍需部門の拡大を迫られると、西側諸国との貿易関係を確立することが焦眉の問題となる。このようにして共産主義圏ではあるが西側諸国にも開かれた新しい国家像を宣伝すべく、『新しい文学』の主催者であり『ユーゴスラヴィア・ソ連』でも執筆に携わっていた作家・美術史家オト・ビハリ＝メリンを責任編集者として、『ユーゴスラヴィア』が制作された。『ユーゴスラヴィア』はセルビア・クロアチア語のほか英語、フランス語、ドイツ語でも同時出版され、半年に1号程の頻度で10年間に計18号発行された。『ソ連邦建設』とは情報伝達の手数をはじめとして異なる点も多々あるものの、各号の特集で取り上げられるテーマには類似するものが非常に多い。工業の発展、インフラの整備過程、天然資源、観光資源、スポーツや芸術などの文化的達成といった肯定的なイメージによって連邦国家の全体像を示しており、国外には貿易相手国として優れていること¹⁵を、国内の読者には国家像と国民的アイデンティティの模範的な見解を伝えていた。『ソ連邦建設』とのテーマ上の大きな違いとしては、芸術に重きが置かれており、誌面の多くを文化遺産の紹介が占めている¹⁶ことが挙げられる。執筆や構成にはノーベル賞作家のイヴォ・アンドリッチなど、文化関係の当時の著名人が携わっていた。

2. 「過去」と「現在」の並置

ある場所や状態の前後を並列させることによって、現在がいかに優れた状態へと変化したかを示す構図は、政治的プロパガンダのみでなく宣伝一般に広く見られる要素である。ソヴィエトではポスター等においても典型の一種となっていた。以下では両誌における過去と現在を並置する構造を比較し、その差異を明らかにする。

(1) 『ソ連邦建設』における「過去」と「現在」の対比

ロシア語版第1号の巻頭言¹⁷でゴーリキーは、スターリンの言葉を引用しながら、「我々は長年のロシアの後進性を置き去り、社会主義に向かって全速力で産業化を進めている」¹⁸と述べており、ロシア帝国時代の状況を克服したソヴィエトがいかに先進的な国家へと発展しているか伝えることを、『ソ連邦建設』発行の主要な目的として掲げている。この主旨を顕著に表現していたレイアウトのひとつが、「昨日と今日」などの見出しのもとで、社会状況が短いスパンでより

良い状態へと変わっていることを強調する「過去」と「現在」の並置の構図である。

最も明瞭な例のひとつは、「今日のモスクワ」特集（1931年9号）におけるロトチェンコの写真である。「昨日、そして」という書かれた左側には雑然と荷馬車が並ぶ写真と水浸しの道を走る馬車が配置され、その右側には「今日」という見出しとともに整然としたバスターミナルと舗装の完成した道路を走る自動車の写真が掲載されている。¹⁹「ヤクトとイガルカ港」特集（1932年11号）²⁰ではロシア人入植者によって課されてきた強制的労働や不衛生な生活状況を示す数々の写真が掲載された見開きがある。さらに見開き全体には足枷の写真がモンタージュされており、帝政期にサハ人が受けていた弾圧が隠喩的に視覚化されている。ページをめくると「現在」と題されたフォトシリーズが続き、労働者の自主的で充実した社会生活を呈示する数々の写真が続く。この構図はロトチェンコが多用したのもでもあり、「白海バルト海運河竣工」（1933年12号）でも、運河建設の労働による政治犯の再教育の成果が、建設事業への従事の「前と後」の対比で示されていた。同様のコンセプトは他の号においても繰り返し用いられている。²¹

(2) 『ユーゴスラヴィア』における「過去」と「現在」の有機的結合

『ユーゴスラヴィア』第1号のビハリ＝メリンによる巻頭記事では、新しい国家像が「自由な6民族が、互いに密接な関係を有しながら、独自の過去と文化、伝統を保つ」²² 地域として示されている。以降10年にわたって『ユーゴスラヴィア』は、各民族に独自とされる伝統や文化遺産がいかに南スラヴ人である主要6民族、すなわち「ユーゴ（南）スラヴィア人」によって共有されてきたかを語り続ける媒体になって

いった。²³『ユーゴスラヴィア』ではほぼ全ての号において中世から現在までが網羅的に扱われており、過去と現在を並置させる様式がしばしば見られるが、遠い過去と現在の有機的な結びつきが強調されている点が『ソ連邦建設』とは対照的である。

1950年冬号のミロ斯拉ヴ・クルレジャによる巻頭記事は、9世紀のクロアチアの教会に始まって、ボスニア・ヘルツェゴヴィナの墓石ステチャクなど、旧ユーゴ地域の文化遺産を網羅的に紹介するものであった。この記事の最後のページには、見開きの左に産業発展の印づけのある旧ユーゴの当時の地図が、右に14世紀のセルビアの修道院のフレスコ画の断片が配置されており、旧ユーゴの地形とフレスコ画の形状の輪郭は見開きを挟んで対称をなしている（図1参照）。解説には「一時代を築いた無数の中世的様式は、今や失われてしまったものの、我々のもと、我々の地では、文明的で西洋的な生への意思が途絶えたことはない」²⁴とあり、外形の類似したフレスコ画と旧ユーゴの並置によって、中世の旧ユーゴ地域の精神的遺産が、連邦国家成立の前提になっていることが暗示されていることがわかる。

また「軌跡と日常」特集（1958年15号）のプニシャ・ペロヴィチによる「人物と社会」は、見開きの左右に中世の宗教画の中の人物と当時の旧ユーゴ人をレイアウトするものであるが、宗教画の人物と顔の造形や仕草、服装、髪型、角度等の類似した「現代人」の写真が対になっている。宗教画も含めて全ての写真は著名な写真家トーショ・ダバツによって撮影されたものである。この13対にわたるシリーズは、14世紀の聖人のレリーフとボイラー技士、6世紀のモザイク画の使徒と算数の授業中の少女（図2参照）というように、中世の人々と旧ユーゴ人の類似性を前景化することで、中世の反映としての「現在」を呈示するもの

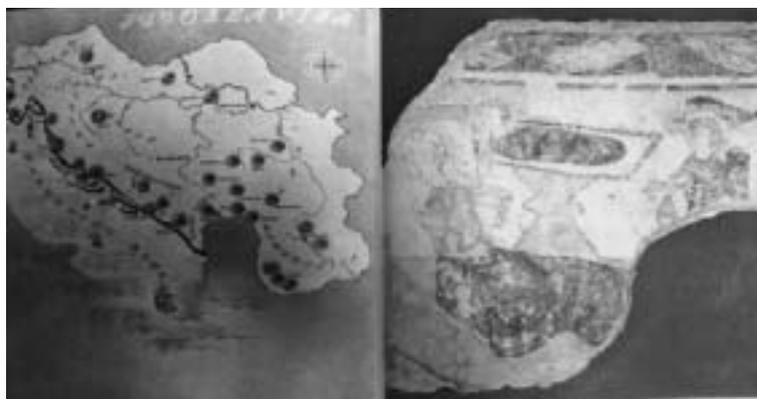


図1 『ユーゴスラヴィア』1950年冬号。左は当時の旧ユーゴの地図、右は14世紀のフレスコ画の断片。



図2 『ユーゴスラヴィア』1958年15号。トーション・ダバツ撮影。

であった。造形上の類似を軸として、時代や地域を超えた精神的な表現の統一性を探求する試みは、ビハリ＝メリンによって『ユーゴスラヴィア』終刊以降も追及される。²⁵

(3) 差異の分析：「近い過去」と「遠い過去」

『ソ連邦建設』においては混乱した貧しい帝政時代と秩序だった「現在」を対比させる構図を数多く見出すことができるが、これらはソヴィエト政権による事業の完遂によって、いかに状況が改善されたかということを称揚するのみでなく、帝国時代が不衛生・不平等な社会であったと視覚的に再構築するものでもある。すなわち帝政期という「近い過去」を「現在」と完全に切り離された時代として演出することによって、革命の前後という社会的時間を不連続なものにしている。社会主義という新しいイデオロギーの介入によって更新される現実を、ロシア帝国時代の負の遺産を克服する絶対的に肯定的なものと描くことで、ソヴィエト政府の正当性が示されている。

一方『ユーゴスラヴィア』に見られた、中世と「現在」を造形上の類似性によって結びつける視覚的レトリックは、旧ユーゴ人によって共有される「より遠い歴史」を振り返る視線である。着目すべきは、この視線によって「近い過去」を忘却させる国家のナラティブが構築されているということであろう。旧ユーゴ地域は長い間オスマン・トルコやオーストリア＝ハンガリーの支配下にあったため、それらの勢力の及ぶ以前の文化遺産を国家の名のもとに再占有することが、国家の正当性及び国民的アイデンティティ確立の基盤として重要な役割を果たしていたと考えられるためである。特に第二次大戦中はナチス傀儡政権、セルビア王党派、パルチザンが凄惨な戦闘を繰り広げていたため、「遠い過去」中世についての集合的記憶を構築することで、「近い過去」における民族対立を隠蔽し、民族

的近接性に依拠した国民的アイデンティティとして、「南スラヴ人＝ユーゴスラヴィア人」²⁶ という図式を創出していることがわかる。

3. 視点の操作

本節では素材の配置等を通して行われる視点の操作に着目して両誌に共通するテーマの表象を比較する。『ソ連邦建設』においては読者がその素材を見る視点が、無媒介なものとして演出されていた一方で、『ユーゴスラヴィア』においては複製メディアに媒介されているということ自体が強調されているという点に着目したい。近代国家の建設期においては、辺境の各地から都市まで、国境内の各地域についての統一したイメージを与えることで国家の輪郭を明らかにし、統一された国家像と国民的アイデンティティを構築することがしばしばある。『ソ連邦建設』でも『ユーゴスラヴィア』でも、多くの号で連邦内の主要各地域が特集されていた。以下では地図の扱い方などの、新しい地理の表象の特徴を中心として、両誌に内包された視点の操作について考察する。

(1) 『ソ連邦建設』における虚構的な到達

『ソ連邦建設』ではフォトモンタージュ等によって遠近法的効果を創出する構図がしばしば用いられており、読者に写真の世界に入ったかのような感覚を与えるレイアウトが多い。「ソヴィエトのコサック」特集(1939年1号)²⁷の見開きでは、ヤギの群れが3段階に分けて後景から前景へとクローズアップされており、猟銃を持ったコサック男性は最前列にモンタージュされている(図3参照)。またある地域へ向かう人物の視線を模倣したり、レンズを直視する人物を手前にモンタージュしたりすることで、読者があたかもその地域へ行き、誰かに暖かく迎えられるかのように見



図3 『建設のソ連邦』1939年1号

せることが可能となっている。また地図は、写真の背景として呈示されたり、その地図の指す地域の写真を挿入されたり、被写体に持たれたりすることで、経験的な表象に組み込まれることが多い。「ブリアート・モンゴル10周年」特集（1933年11号）²⁸では列車から顔を出した視点の写真が用いられており（図4参照）、バイカル湖への旅行が擬似的に経験される仕組みになっていた。ここでは列車から見える風景にバイカル湖の地図がモンタージュされているが、地図には該当する地域の特性を示す写真が挿入されている。地図を背景に組み込みながら、何らかの交通手段をモンタージュする構図や、地図にその地域の写真を組み合わせる手法は多く見られる。なかでも有名なのは「白海バルト海運河竣工」（1933年12号）におけるロトチェンコの写真モンタージュだろう。²⁹

リツキーが芸術構成を担当した「チェリユスキ号」特集（1934年10号）ではオットー・シュミットを隊長として極北探検に出航し、遭難したチェリユ

スキ号の救出が記念されており、その中には「シュミット家」という題の見開きがある。見開きの左側には母親と息子が新聞に目を落とす写真が配置され、右側には母親の手に持たれたものとしてソ連の地図が挿入されていた。さらに地図の北極を指す方向に合わせて、流水の北極海を進むチェリユスキ号のシルエットがモンタージュされている（図5参照）。ここでは精巧なフォトモンタージュ³⁰によって家庭内部と北極海のそれぞれが経験的な視覚表象として結び付けられるとともに、地図も抽象的な解説とならないように工夫されていると言える。

またページを繰ることを通して、読者が虚構的に被写体に触れることを可能にする、様々な紙面上の仕掛けが多いことも『ソ連邦建設』の特徴的な点である。ロトチェンコとステパーノフがデザインを担当した号には飛び出す絵本式の仕掛けが多く、「ソヴィエトの勇敢なパラシューター」特集（1935年12号）の見開きには、パラシュート部分が雲の写真で隠されている



図4 『建設のソ連邦』1933年11号



図5 『建設のソ連邦』1934年10号

が、その雲の写真は折り畳まれたページ上部の裏側となっており、折り畳まれた部分を開くと、紙のパラシュートが立体的にせり出す仕掛けになっている。「マヤコフスキー」特集（1940年7号）では、扉の写真の閉じ込みを観音開きにすると、マヤコフスキーの部屋の内部の様子が現れる仕組みになっている。読者は完全に受け身ではなく、パラシュートを開いたりドアを開いたりする動作の、虚構的な遂行を実現することができるのである。同様の仕掛けは他の号でもしばしば見られ、「モスクワ芸術座40周年」特集（1938年9号）では小冊子が挟み込まれるかたちでスタニスラフスキーが用いた『かもめ』の台本の一部が挿入されている（図6参照）。スタニスラフスキーによる書き込みのある台本をあたかも手に取っているかのように、挿入された小冊子のページをめくる楽しみが、読者には与えられたことだろう。

(2) 『ユーゴスラヴィア』における「全知の視点」

『ユーゴスラヴィア』ではフォトモンタージュやコラージュの手法は全く見られず、抽象的な俯瞰の視点が支配的であるが、このことは時期的に先行する『ユーゴスラヴィア・ソ連』でフォトモンタージュやコラージュが多用されていたことを勘案すると不自然である。例えば『ユーゴスラヴィア・ソ連』第32号（1948年）では「ノヴィベオグラード建設現場から」と題された見開きで、水を飲む青年の写真、その後ろに建設現場の写真、さらに背景として手書きの建設予定図がコラージュされている（図7参照）。また『ユーゴスラヴィア』でもパイプの穴の向こう側の人物を撮影するものなど、ロシア構成主義を思わせる大胆なアングルが多いこと、旧ユーゴ地域におけるフォトモンタージュの代表的な芸術家であるパヴレ・ビハリがビハリ＝メリンの兄であり、兄弟で発行していた



図6 『建設のソ連邦』1938年9号



図7 『ユーゴスラヴィア・ソ連』1948年32号

『新しい文学』の表紙が常にパヴレ・ビハリのフォトモンタージュであったことに鑑みると、『ユーゴスラヴィア』におけるフォトモンタージュやコラージュの欠如は選択的なものであったと推定できる。

『ユーゴスラヴィア』で都市や地域が紹介される際には、まず地図そのものが呈示され、俯瞰的な視野からの風景、史跡、美術品、文化遺産や現代の観光名所、そして現地の人々の写真が配置されることが多い。「スロヴェニア」特集（1950年秋号）の作家ボリス・ジヘルによる冒頭記事には、まず18世紀に作成されたスロヴェニアの地図が、その裏面には16世紀に書かれたスロヴェニア人による反乱の絵画が挿入され、スロヴェニアの社会的・文化的発展に関する解説とともに自然、彫刻、中世の絵画、市内の写真、最後にパルチザンによる解放を描いた絵画が示されていた。各共和国を特集する号では基本的にこの構成が踏襲されており、歴史的・空間的な全体像の俯瞰によって文化

遺産を仲介しながら、中世から現代までを連続させる、いわゆる「全知の視線」が実現される。テキスト上のナラティブも類似しており、隣接する帝国に対して戦ってきた中世以来の歴史とパルチザンによる支配勢力からの解放という共通のプロットに、各共和国の文化的達成を付け加えるという体裁である。

地理的な概観を示す方法にしても、抽象的な地図や古い時代の地図がそのまま呈示されており、地図をしばしば経験的なイメージに組み込んでいた『ソ連邦建設』とは対照的である。「旅行」特集（1956年12号）のドゥシャン・マティチによる記事「交差点」冒頭においては、旧ユーゴを囲む国の名称が各国語で書かれた枠のなかに、各地の産業や地理的特徴を描いたデザイン性の高い旧ユーゴの地図が示されている（図8参照）。この見開きには地図を覆うかたちでハトロン紙が付されており、全体に数字が、左下には「文化・歴史的遺産」と題された中世の遺跡リストがあり、リス



図8 『ユーゴスラヴィア』1956年12号、ハトロン紙を除けた状態。ドゥシャン・リステイッチ画。

トの番号を示す数字が下に透けて見える地図に対応する仕組みである。ここでは中世の反映としての現代というイメージが、下地の図様とそれに重なる標示によって視覚化されているのである。

(3) 差異の分析：虚構的な参加と「全知の視線」による俯瞰

『ソ連邦建設』は様々な手法や仕掛けによって、誌面をスペクタクル化することに成功しており、ソヴィエト社会を読者に参加可能なものとして呈示していることがわかった。このナラティブは通常は行き来できない地域や、簡単には触れることのできない対象を、無媒介性を演出することによって虚構的に近づける操作であったと言える。表象されている世界へ読者を虚構的に参加させることが意味するのは、ソヴィエトという新しい社会が進行中の過程としての「現在」にあり、そこへ読者も参入しているということではないだろうか。

それに対して、『ユーゴスラヴィア』では文化遺産の俯瞰や抽象化された地図の挿入を通して、「全知の視線」によって中世から現代までを結び付けるナラティブが実現されていた。これは同時に、旧ユーゴの国土や旧ユーゴ人に認められるべき中世の反映は、特別な配置やデザインなどを通じた複製メディア上の視覚的操作なしには不可視であること自体を前景化するものである。このナラティブを形成しているのは、当時の旧ユーゴに該当する領土を中世から存在する一定のまとまりと捉え、「南スラヴ人」の共同体は断続的にはあっても歴史的に継承されてきたものと見なす前提である。留意すべきは、ここではこの前提を語ることによって、「南スラヴ人」の共同体の領土的まとまりが集団的記憶からは「失われてしまっている」ことが強調されるという点である。しかし旧ユーゴの領土が南スラヴのある民族によって統一されていたという歴史的経緯があるわけではなく、また中世やそれ以前に「南スラヴ人」という民族意識があったとは想定しがたい。すなわち、中世の「南スラヴ人」の共同体における民族間の相互連関や類似性が長らく忘却されてきたということを強調し、「南スラヴ人」の精神的団結を「喪失」とするレトリックは、それが実は「喪失」ではなく「欠如」である可能性を、巧妙に後景化させていると考えられる。

おわりに

本稿では『ユーゴスラヴィア』を『ソ連邦建設』の

一種のアダプテーションと位置づけた上で、両誌で重視されていたと思われるテーマに着目し、視覚的ナラティブと国家像及び国民的アイデンティティの関連について検討した。その結果明らかになったのは、以下のことである。『ソ連邦建設』では「近い過去」が更新される過程を伝える対比の構図や、読者の虚構的な参加を可能にする仕掛けが多用され、地域的隔たりは簡単に乗り越えられるものとして、革命の前後という社会的時間は不連続なものとして呈示されていた。一方で『ユーゴスラヴィア』は、「遠い過去」である中世と「現在」の内的結合を演出していたが、それは誌面という複製メディア上のみ可視化するものであった。それを通して『ユーゴスラヴィア』は、始原的帰属に関する集団的記憶を喪失されたものとして構築していたと考えられる。

両誌のナラティブが隠蔽するものに注目すると、『ソ連邦建設』は、国家及び「ソヴィエト人」という全く新しく設定されたアイデンティティに帝政時代の過去が近接しているということを、そして『ユーゴスラヴィア』のほうは、「南スラヴ人」による共同体としての歴史が欠如していることを後景化していると考えられる。すなわち、ソヴィエトにおいては国家像及び国民的アイデンティティに孕まれた過去との連続性を、旧ユーゴにおいてはその新しさを隠蔽するイデオロギー上の必要性が、グラフ誌におけるテーマや視覚的レトリックの方法論における差異をもたらしたと考えられるのである。

もちろん以上のことがどの程度意図的になされたプロパガンダであったかに関しては、さらなる実証的調査が必要であり、また両誌は制作・発行されていた時期も地政学的状況も異なるため、本稿で焦点を当てたテーマは限定的なものである。しかしこれまでのスターリン主義文化研究において旧東欧諸国は、ソヴィエトからの影響の「強度」の比較対象とされることが多く、対照比較の観点からアプローチされることは稀であったことを踏まえると、本稿ではソヴィエトと旧ユーゴの機関グラフ誌を対照比較することによって、ソヴィエト圏における社会主義リアリズムのバリエーション研究の一部分に光を当てることができたと考える。

(かめだ ますみ, 東京大学大学院生)

注

¹ 近年では各号から数ページを集め、ボリス・グロイスらの紹介を付したものとして、以下の文献がある。СССР на стройке: иллюстрированный журнал нового типа // Е. Ларичев (ред.), М., 2006.

- ² アメリカ合衆国務省によって制作・発行されていた『アメリカ』誌は、ソヴィエトの人々にアメリカについての肯定的なイメージを与えることを目指すもので、ソヴィエト国内でも大きな需要があったとされる。1952年に発行停止となるものの、1956年の英語雑誌『ソ連邦 The USSR』発行と引き換えに再開された。Walter L. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961* (Hampshire: MacMillan, 1997).
- ³ 1943年にユーゴスラヴィア民主連邦として建国を宣言、1946年にユーゴスラヴィア連邦人民共和国へ、1963年にユーゴスラヴィア社会主義連邦共和国へ改称された。ここでは1992年に成立したユーゴスラヴィア連邦共和国(2003年、セルビア・モンテネグロに改称)と区別するために、「旧ユーゴ」とする。
- ⁴ 旧ユーゴにおける社会主義リアリズムは、同時代の西欧と足並みを揃えたモダニズム的要素を有するものであったため、イェシヤ・デネグリによって「社会主義モダニズム」という用語が提起されている。Ješa Denegri, *Pedeseće: Teme srpske umetnosti, 1950.-1960.* (Novi Sad: Svetovi, 1993); Ješa Denegri, “Inside or Outside “Socialist Modernism”?” in Dubravka Djurić and Miško Šuvaković eds., *Impossible Histories* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003), pp. 170-208. 旧ユーゴにおける社会主義リアリズムの受容について、詳しくは以下の文献を参照。Ante Kadić, “Socialist Realism and Modernism in Present-Day Yugoslavia,” in *Books Abroad* 33, No. 2 (1959), pp. 139-143; Ljiljana Kolešnik, *Između istoka i zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina* (Zagreb: Institut za povijest i umjetnosti, 2006).
- ⁵ Миланка Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958* (Бања Лука: ЈУ Књижевна задруга / Панчево: Helicon, 2005). (ミランカ・トーディッチ (荒島浩雅訳) 『写真とプロパガンダ』三元社, 2009年).
- ⁶ スウェーデンの文化史家アンダース・オーマンによって、旧東欧諸国6か国における文化様式とイデオロギーの関連についての横断的研究が行われているが、ソヴィエトの「小さな鏡像」として扱う論点が支配的である。Anders Åman, “Symbols and Rituals in the People’s Democracies during the Cold War” in Claes Arvidsson and Lars Erik Blomqvist eds., *Symbols of Power: The Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1987); Anders Åman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: An Aspect of Cold War History* (New York: Architectural History Foundation, 1992). また以下の論集ではソヴィエト以外の共産主義諸国における社会主義リアリズムについて扱われているもの、対照比較の観点からアプローチされているわけではない。Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko eds., *Socialist Realism without Shores* (Durham and London: Duke University Press, 1997).
- ⁷ イラスト雑誌としては1899年に創刊された。ソヴィエトのジャーナリズムについて、以下の文献を参照。Mark Hopkins, *Mass Media in the Soviet Union* (New York: Pegasus, 1970); Манян В.С. Искусство в резервации: художественная жизнь России 1917-1941 гг. М., 1999; Matthew Lenoe, *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers* (Cambridge: Harvard University Press, 2004). 特に1930年代までのフォト・ジャーナリズムに関しては、以下の論稿を参照した。Erika Wolf, “The Context of Soviet Photojournalism, 1923-1932,” in *The Zimmerli Journal* 2 (2004), pp. 106-117; Katerina Romanenko, “Photomontage for the Masses: The Soviet Periodical Press of the 1930s,” in *Design Issues* 26, No. 1 (2010), pp. 29-39.
- ⁸ 『ソ連邦建設』発行の経緯と、その中でゴリキーの役割について、詳しくは以下の書簡集を参照。Горький М. М. Горький и советская печать. К. 1. М., 1964. С. 147-255; С. 294-295.
- ⁹ 『ソ連邦建設』に記載された発行部数によると、ロシア語版の平均はほぼ7万部、外国語版も1万部を超えることがあった。
- ¹⁰ Erika Wolf, “When Photographs Speak, To Whom Do They Talk?: The Origins and Audience of SSSR na stroike (USSR in Construction),” in *Left History* 6, No. 2 (2000).
- ¹¹ 初期においてはカタログ風に写真が並べられていたが、統一的なイデオロギー的主張に合うよう写真を加工することで、有機的なフォトエッセイを呈示するようになっていったと言われる。Межеричер Л. На путях к социалистическому стилю фотографии // Советское фото, №2. 1934. С. 14-16; Лаврентьев А. Фотография в журнале СССР на стройке // СССР на стройке: иллюстрированный журнал нового типа, С. 27-29; Margarita Tupitsyn, “Against the Camera, For the Photographic Archive,” in *Art Journal* 53, No. 2 (1994), pp. 58-62.
- ¹² 1929年に「ユーゴスラヴィア王国」に改称。
- ¹³ Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: Agitpropaska faza kulturne politike u Srbiji 1945.-1952.* (Beograd: Izdavačka radna organizacija “RAD”, 1988), pp. 162-188.
- ¹⁴ 以下のアーカイブ資料を参照。Veze sa SSSR, Komitet za kulturu i umetnost Vlade FNRJ, f-314 / 19-76.
- ¹⁵ 広告を見ても、木材や石炭など産業関連の貿易企業、旅行会社、航空会社のものや、煙草のセット、精巧なガラス細工、ワインなど旧ユーゴの名産を宣伝するものが多い。
- ¹⁶ これには、編集者のビハリ＝メリンが美術史研究家であることと関連していると推定できる。
- ¹⁷ 『ソ連邦建設』はほとんどロシア語版と外国語版で同一の内容であったが、第1号の巻頭言は例外的にロシア語版のみに掲載された。
- ¹⁸ СССР на стройке, 1930, №. 1. 『ソ連邦建設』にはページ数が付されていない。
- ¹⁹ 『ソ連邦建設』におけるロトチェンコの写真について、詳しくは以下を参照。; Margarita Tupitsyn, *The Soviet*

- Photograph 1924–1937* (New Haven: Yale University Press, 1996), pp. 127–174; Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitsky, Moholy-Nagy, 1917–1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997); 河村彩「初期ソヴィエトのドキュメンタリー運動における集団的創作：A. ロトチェンコの写真を中心に」『ロシア語ロシア文学研究』第42号, 日本ロシア文学会, 2010年, 62–66頁.
- ²⁰ 写真はГ. ゼリマノヴィッチ, M. ペシコフ, H. ストラージュによる。
- ²¹ 1931年9号の別の個所, 1933年12号, 1934年4号, 1935年11号, 1937年9–12号, 1938年7号, 1938年11–12号, 1939年9号, 1939年11–12号など。
- ²² *Jugoslavija* (1949), p. 3. 『ユーゴスラヴィア』で各号のタイトルが付されるのは1952年以降, 巻号が付されるのは1953年以降であるため, 第1号には巻号・タイトルはない。
- ²³ 例えば「ユーゴスラヴィア人民軍」特集(1954年9号)も, クレジャによる「ユーゴスラヴィアの地における戦闘」という長大な記事から始まっており, 連邦軍の歴史自体を旧ユーゴ地域の中世にまで溯っている。「ユーゴスラヴィア人」のアイデンティティについて, 詳しくは以下の文献を参照。Andrew Baruch Wachtel, *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia* (California: Stanford University Press, 1998); Aleksa Djilas, *The Contested Country: Yugoslav Unity and Communist Revolution, 1919–1953*. (Massachusetts: Harvard University Press, 1991).
- ²⁴ *Jugoslavija*, (Zima, 1950), p. 42.
- ²⁵ 例えば, 以下の著作がある。Oto Bihalji-Merin, *Abenteuer der modernen Kunst: von der werdenden Einheit der Welt in der Vision der Kunst* (Köln: M. Dumont, 1962) (オト・ビハリ＝メリン (坂崎乙郎, 宝木範義訳) 『現代芸術の冒険』, 鹿島研究所出版会, 1974年).
- ²⁶ 「ソヴィエト人」と同じく国民的アイデンティティであるべき「ユーゴスラヴィア人」は, 次第に第7の南スラヴ人という民族的アイデンティティに読み替えられていき, 1961年の国勢調査からは「ユーゴスラヴィア人」が民族籍として選択可能になった。
- ²⁷ 美術担当はB. ホダセヴィチ。
- ²⁸ 芸術構成はK. シェンタノフによる。
- ²⁹ 1932年2号, 1933年9号, 1938年2号など。
- ³⁰ リシツキーによる, 加工の跡を見せない精密なフォトモンタージュの技法は, 1931年から1932年までモスクワに滞在していた写真家ジョン・ハートフィールドからの影響が色濃い。詳しくは以下の個所を参照。Hubert Gassner “Heartfield’s Moscow Apprenticeship, 1931–1932,” in Peter Pachnicke and Klaus Honnef eds., *John Heartfield* (New York: H. N. Abrams, 1992), pp. 256–289.

Масуми КАМЭДА

Иллюстрированные журналы «СССР на стройке» и «Югославия»

— Компаративный анализ соцреализма —

В данной работе рассмотрено влияние советской коммунистической пропаганды на послевоенную Югославию, в частности, на примере визуального нарратива, представленного в главных пропагандистских журналах — «СССР на стройке» и «Югославия». Несмотря на то, что эти визуально ориентированные журналы сыграли большую роль в идеологической политике, они редко становились материалом в исследованиях истории советской культуры.

Данная работа фокусируется на компаративном анализе общих тем в изданиях «СССР на стройке» и «Югославия», в частности, на композиции фотографий, демонстрирующих прошлое и современность, а также на новой географической репрезентации. Автор делает вывод, что особенностью журнала «СССР на стройке» является сопоставление фотографий настоящего и снимков, относящихся к царскому времени, которое подчеркивает временной разрыв между двумя периодами. Также для журнала характерно визуальное манипулирование, благодаря которому читатель фиктивно помещается на место участника, а географическое расстояние представляется легко преодолимым. С другой стороны, журнал «Югославия», пользуясь достижениями верстки, показывает на своих страницах внутреннюю связь Средневековья и настоящего, при этом указывая на потерю коллективной памяти. Предположительно, подобные различия в репрезентации могли быть вызваны различиями в идеологическом фоне обеих стран.

В данной работе автор показал нарратив, скрытый в обоих журналах. В «СССР на стройке» — это идея о том, что появлению новых идентичностей, страны СССР и «гражданина СССР», предшествовало царское время. А в журнале «Югославии» — это отсутствие общей истории южных славян как единой общности.

書評

江村公著
『ロシア・アヴァンギャルドの世紀
— 構成×事実×記録』
水声社, 2010年

河村 彩

本書の目的は「ロシア・アヴァンギャルドの形成と展開を「構成」「事実」「記録」というキーワードに着目し、主にロトチェンコの商品をとおして考察する」(11頁)ことである。アレクサンドル・ロトチェンコは、抽象画家、構成主義のデザイナー、そして写真家として革命時代に多彩な活躍を見せた。このような一つのジャンルにとらわれないマルチ・アーティストとしてのロトチェンコの活動には美術界からも熱い注目が寄せられ、2009年から2010年にかけては日本およびヨーロッパで大規模な展覧会が開催された。またロシアにおいても、写真アルバム『写真—芸術』『写真における革命』が出版されるなど、ロトチェンコ生誕120周年に合わせた研究者のラブレンチェフらによる成果が発表されている。これまで知られていなかったロトチェンコの精力的な創造が次々と明らかにされる中、当時の芸術の動向および理論と幅広く関連付けて考察するという点において、本書の出版はきわめて貴重である。

しかし、タイトルが示すように、本書はロトチェンコの単なるモノグラフではない。冒頭にあげた三つのキーワードは、ロトチェンコの活動の展開の局面を示すのみならず、「未来派から構成主義の誕生、そして、1930年代初頭のスターリン体制における全体主義文化への移行という時代」を把握するためのキーワードでもある。実際、マレーヴィチと生産主義理論家のタラブーキンにそれぞれ一章が当てられて丹念な論述がなされているのに加え、ブルリユーク、リシツキー、カンジンスキー、クルツィスなど取り上げられる芸術家や批評家は多岐に渡る。著者はロトチェンコに関する新しい研究を行うと同時に、ロトチェンコを中心に据えることによって初めて見えてくる、新しいロシア・アヴァンギャルドのパースペクティヴをも提示する。

では、おおまかに本書の構成に即しながら、それぞれの内容と特筆すべき点を述べたい。素材の「きめ」や「テクスチャー」を意味する「ファクトゥーラ」という概念は、ロシア・アヴァンギャルド芸術における最も重要な概念の一つである。第一章において著者は、

「ファクトゥーラ」の概念が後の構成主義へとつながる論理をクリアに説明している。ファクトゥーラ論として有名なのは『社会の趣味への平手打ち』に収められたダヴィッド・ブルリユークによる論文である。しかし著者はこのブルリユークの絵画論を踏まえた上で、ウラジーミル・マルコフのファクトゥーラ論の方に着目する。マルコフはファクトゥーラを「ノイズ」と表現しているが、著者はこの「ノイズ」が「素材の選択、その組み合わせから生じる」(32頁)ことを見抜き、ファクトゥーラは仕上げられた芸術作品の中の「結果」をあらわすのみならず、その作品を作り上げる際の手法やプロセスをも包括する概念だと指摘する。この点で、「ノイズ」としてのファクトゥーラという概念は事物の構造とそれと運動した機能を重視する構成主義の原理へと結びつくのである。さらに著者は、1920年代のロトチェンコの写真において、絵画の廃棄以降問題とされなくなったはずのファクトゥーラが、被写体の質感を伝えるクローズアップとしてふたたび登場することを指摘する。これまでの研究においては、「ファクトゥーラ」は未来派との関連で議論されることが多かった。しかし著者は、無対象絵画のみならず構成主義、写真に至るまで、様々なヴァリエーションを提示しながらファクトゥーラがロシア・アヴァンギャルドの造形芸術に出現することを明らかにする。

本書では、ロシア・アヴァンギャルドのターニング・ポイントとして、1921年にロトチェンコによって制作された「最後の絵画」と、それをめぐるイーゼル絵画廃棄の議論が大きく取り上げられる。筆者は第三章において、「最後の絵画」であるロトチェンコの三原色のモノクロームの絵画「純粋な赤色」「純粋な黄色」「純粋な青色」を中心としながら、同時期に行われた議論やさまざまな言説を分析することによって、無対象絵画から対象そのもの(=事物)へというロシア美術におけるドラスティックな転換を考察する。批評家のタラブーキンはロトチェンコの絵画を「最後の絵画」と呼んだが、ここでの「最後」の意味とは、「無対象」であるか「対象的」であるかではなく、絵画というジャンルが持たざるを得ない「造形性」あるいは「表象性」そのもの(67頁)の価値が自明ではなくなり、絵画そのものの存在意義が疑問に付されるという事態である。さらに著者は、同時期にロトチェンコがあらゆる組織の構成のファクターとなる「線」を見出したこと、インフク(芸術文化研究所)における議論において「構成」概念の定義づけ(「素材的諸要素の合目的的な組織化」)が行われた事に着目し、「イーゼル絵画の死」と造形芸術の転換の様相を明ら

かにする。

そして、「最後の絵画」の議論の中心となった生産主義の理論家ニコライ・タラブーキン思想を分析した第四章は本書の中でもとりわけオリジナリティの高い部分であろう。タラブーキンは1920年代、インフクのメンバー、ブフテマス（高等芸術技術工房）の教師として活躍し、雑誌『レフ』や『ソヴィエト芸術』、一連のプロトクリトの出版物に寄稿した。美学や美術史のみならず、社会との関わりという観点から幅広く芸術を考察し、議論の対象は、絵画のみならずアイコン、ルポーク、版画や広告などの印刷物、写真にも及んでいる。このように初期ソヴィエトの造形芸術において特色ある業績を残したにもかかわらず、マゴメードフやマリア・ガフによる研究など一部を除けば、タラブーキンの研究はいまだごくわずかである。著者によって翻訳されている『最後の絵画』（水声社、2006年）とあわせて、彼の思想の踏み込んだ考察は世界でも求められる研究であるといえるだろう。本書では代表作『絵画理論の試み』と『イーゼルから機械へ』を中心に、タラブーキンのコンセプトが丹念に論じられる。著者は構成主義において重要であったはずの「事物」の概念が、「事物の消滅」を唱えるタラブーキンによって即座に批判されたことを指摘する。ではタラブーキンはなぜ「反-事物」を唱えたのか。それは、彼の理論によれば、「事物」は手工業と結びついたものであり、機械的生産が中心となる時代においてはこれが消滅するのは必然であるから、というわけである。さらにタラブーキンは事物の消滅の後に現われるものとして「ウスタノフカ」を構想する。「ウスタノフカ」とは「セット」「インスタレーション」「装置」「構え」などの訳語があてられる「複雑なシステムの総体」を示す言葉である。ウスタノフカは、具体的には「事物の大量生産を可能にするライン」や「有用な動力源を創り出すプラント」である（134頁）。マテリアルとしての事物を超え、エネルギーや情報などの非物質をも包括する「ウスタノフカ」の構想は、ユートピア的な夢に見えなくもないが、著者はここに「現代の生産をめぐる社会的状況の先駆け」（136頁）としての可能性を読み取る。

第五章と第六章ではふたたびアレクサンドル・ロトチェンコに焦点があてられ、ソヴィエトにおける写真の展開が考察される。しかしここでは、芸術作品として写真が分析されるわけではない。ロトチェンコのコラージュのみならず、メッセージを視覚的に伝達するための政治的手段としてのクルツィスのフォト・モンタージュ、スプレマチズムの強い影響のもとに製作さ

れたエル・リシツキーのフォト・コラージュ、さらにはロトチェンコの写真におけるトリミングの問題、ラクルス（短縮遠近法）の視点とそれに対する批判など、写真の存在論に関わる問題が次々と浮かび上がる。

さらに著者は、トレチャコフを中心としたドキュメンタリー運動「事実の文学」といった他ジャンルとの関係からロトチェンコの写真を考察する。そして、生の素材を集め、編集するという「事実の文学」の手法が、スターリン主導の下に建設された「白海―バルト海運河」特集の写真記録にも通じることが論じられる。著者は、白海―バルト海運河の建設が労働に従事させることによって犯罪者を鍛えなおす側面があったという事実注目し、それを写真によって記録するロトチェンコの行為そのものが「労働による自己の「再構築」と重なり合う様子（218頁）を描き出す。そしてフォト・エッセイ「白海―バルト海運河」を、ラクルスや写真のファクトウラの強調といったこれまでの実験的な手法を保ちながらも、社会主義リアリズムの様式に従った「スターリン体制への過渡期を象徴する「作品」（220頁）として位置づける。政治体制が転換したとしても、芸術の形式は単線的に変化するわけではない。「白海―バルト海運河」で明らかにされるのは、アヴァンギャルドと社会主義リアリズム双方の形式が、写真という視覚芸術において複雑に交錯する様相である。

ただし、本書における写真の研究に関して指摘すべき点があるとすれば、副題に上げられているキーワード「構成」に関する議論の豊かさに比べて、他の「事実」と「記録」に関する探究が乏しく感じられることであろう。「事実」に関しては、ロトチェンコによる写真と「事実の文学」に共通するジャンルを越境する概念として考察されてはいるものの、「記録」に関しては、ロトチェンコの「白海―バルト海運河建設」のみによって説明がなされている感がある。

この時代のソヴィエト文化の転換や連続性に関しては、パペールヌイやグロイスらが大きな枠組みを提示しながら説明を行ってきた。しかしむしろ、それぞれの芸術家や理論家の志向の差異と共通性に目を向けながら、その布置を浮かび上がらせることこそが、この時代のソヴィエト文化を研究する者にとってのこれからの課題ではないだろうか。「事実の文学」と「白海―バルト海運河」の考察は、この課題に対する具体的事例による解答とみなすことができるだろう。

以上、著作の構成に従って細かい内容を見てきたが、本書の新しい点は、これまで日本で行われてきたロシア・アヴァンギャルド研究とは異なって、アメリカの

モダン・アート批評の分野における先鋭的なロシアのモダニズム研究の成果が念頭に置かれていることである。ではなぜアメリカの美術研究なのか。戦後、モダン・アートの中心地となったアメリカでは、クレメント・グリーンバーグのフォーマリズム美術批評を「カノン」としてモダニズム美術史観が構築されてきた。60年代以降、フォーマリズムは、「フォーム」の分析に重点を置くことによって、作品を社会的コンテキストとは切り離された固有の価値をもった自律的なものとして扱うという点で批判されるが、その中心となったのが雑誌『オクトーバー』である。80年代、作品の背景にある社会性や政治性に注目するベンヤミン・ブークローや、緻密な形式的分析の手法をとりいれながらも、時代的なコンテキストを含めて作品の生成プロセスを重視するイヴ・アラン＝ボアらによって、革命と結びついたロシアの芸術家たちの動向は、作品とその社会的コンテキストとの結びつきを鮮やかに示す格好の考察対象としてしばしば取り上げられた。そして近年、彼らの弟子の世代にあたるガフやクリスティーナ・キアエルらがロシア語の文献を読み解きながら、新しい構成主義研究の成果を発表している。

ロシア・アヴァンギャルドを「モダニズム」の中核(10頁)をなすものとして捉える本書が、以上の文脈を意識しているのは明らかであり、この点において近現代美術や美学を専門とする著者の見識がいかに発揮されている。そのみならず、アメリカの研究が作品の分析とその理論的考察に偏りがちなのに対し、著者はトラブーキンの考察で行ったような文字テキストに基づく資料の詳細な分析を行っている。さらには、ロシア・アヴァンギャルドから全体主義への転換というソヴィエト文化論の大きな問題が扱われると同時に、ロシア・アヴァンギャルド内での造形芸術の転換にも目配りがなされる。ロシア発の実証性の強い研究でも、モダン・アートの中心であるアメリカの批評的なアプローチでもない本書が切り開いた研究の地平は、今後、日本発だからこそ可能となるかもしれない研究の一つのスタイルをも示唆している。

(かわむら あや, 早稲田大学)

チェーホフ著
沼野充義訳『チェーホフ短編集』
集英社, 2010年

浦 雅 春

いかにも愉しげな本の作りだ。カバーを指でなぞっ

てみると、おもて表紙と背表紙の「チェーホフ短篇集」という文字が浮き出ている、独特な肌ざわりが指に伝わってくる。カバーのおもて表紙には黄色いカバーの愛らしい本が描かれていて、そこには「チェーホフ短篇集」という題字が黒々と浮かび上がっている。絵に描かれたその本のそこかしこのページにはこの作品集の登場人物らしい似顔絵のついた葉が挟まれている。カバー裏表紙にもページを開いた本書とおぼしき書物の絵がある。

装丁のなかのもう一冊の本、本のなかの本——それは作品にたいする本書の姿勢をはしくも示しているようだ。「W文学」の提唱者、文学作品を国民や国家という堅苦しい枠から解き放ち、文学の持つ多様性をその多様性のただ中で愉しもうという訳者ならではのあそび心がこの装丁からもうかがえる。

沼野充義訳『【新訳】チェーホフ短篇集』には、13本のチェーホフの作品が収められている。その内訳は「かわいい」「ジノチカ」「いたずら」「中二階のある家」「おおきなかぶ」「ワーニカ」「牡蠣」「おでこの白い子犬」「役人の死」「せつない」「ねむい」「ロスチャイルドのバイオリン」「奥さんは小犬を連れて」。多少見なれぬ表題もあるものの、おおむねよく知られた作品である。

作品をのぞいてみると、「キモい」だとか「ナンパする」とか「なごみ系のルックス」だとか、およそこれまでチェーホフの翻訳ではお目にかからぬ今風の表現が目飛び込んでくる。ある作品では女性主人公ナージャが「ナ」の字と自称し「ナッチャん」と呼ばれていて、これには脳天をガツンと一発食わされた。到底ぼくには思いつけない大胆さ。正直、やられたと頭を搔いた。また、別の作品では「虫野ケラ男」君なる人物が「唾飛ハネ太」氏なる役人を相手にきりぎり舞いさせられていて、さながら今は亡き江川卓氏が沼野さん(場所柄をわきまえぬ呼び方だが、遊び心あふれる書評の対象に免じてお許し願いたい)に乗り移ったようなにぎやかさだ。

書名にわざわざ「新訳」と不可解な断り書きがあるが、これが「新しさ」の所以だろうか。いや、どうやらそれだけではなさそうだ。

まず目をひくのは作品の題名の「新しさ」だ。「かわいい」という作品は従来「かわいい女」とか「かわいいひと」という表題で知られるものだが、それがばっさり「かわいい」と切りつめられている。思わず唖ってしまう大胆さ。だが、闇雲に大胆であるわけではなく、その裏にたしかな読みと的確な判断が働いている。この語が呼びかけであること、日本語の「かわ

いい」がオタク・ブームに乗って今や世界にも通用する語になっていること。「なんだ、〈女〉をとるだけでいいんじゃないか」、「語学的によく考えてみると、『女』をとったほうがより正確だといえる」と沼野さんは書いている。

「せつない」という作品は、これまではたいてい「ふさぎの虫」と訳されてきたものだ。たしかに「ふさぎの虫」という日本語には捨てがたい魅力があるものの、今では古びて通じないのではないかというのが訳者の判断だ。それではなぜ原題の「トスカ」が「せつない」という訳語になるのか。それについても解説に詳しい説明がある。「一切何もしたくなくなるような憂鬱、心を締め付けられるような煩悶、すべてを投げ出して消えてしまいたくなるような不安」とまずは語義を押さえた上で、訳者は「ふさぎの虫」という語がおそらく二葉亭の創案であろうと歴史をさかのぼり、この語をめぐるライナー・マリア・リルケから内村剛介、日本で初の亡命ロシア文学を切り開いた今日のヴェチェスラフ・カザケーヴィチまでを渉猟しながら「トスカ」の言葉のひだに分け入っていくのである。短い解説のなかでこれだけ広がりをもってポイントを押さえられる書き手はざらにはいない。そして、こうした一つの作品を組上に載せながら、いつの間にやらそれにまつわる豊かな文化事象がたぐり寄せていくのが、本書の大きな魅力のひとつとなっている。

思い切った題名の改変で驚かされるのは「奥さんは小犬を連れて」も同じだ。ご承知のとおり、これは「小犬を連れて奥さん」もしくは「犬を連れて奥さん」という題名で広く知られる作品である。訳者はこの題名にある「小犬」と「奥さん」をひっくり返す。「原文の語順を保持できないか、と長いこと思っていた」ためだ。ご承知のように原題では「奥さん」「小犬」の順で並んでいる。沼野訳「奥さんは小犬を連れて」は原題の語順を取り戻しただけなのだが、それがどれほど勇気のいることか、小心のぼくにはよくわかる。それにしても、このささやかな改変の効果は絶大だ。その昔サリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』が野崎孝の手によって『ライ麦畑でつかまえて』と変えられて驚かされたものだが、今回の改題にもそれに劣らぬインパクトがある。

まず、語順を元に戻すことによって作品に「動き」が呼び込まれた。静的な「小犬を連れて奥さん」から動的な「奥さんは小犬を連れて」へ。今まで静止画像のスチール写真であったものが、動き出したような新鮮さがある。原作のチェーホフの小説は、避暑地ヤルタでのアバンチュールからやがてグーロフとアンナを

動きのとれぬ窮地に追い込んで閉じるのだが、「動き」をはらむこの新しい題名は、小説のデッドエンドからグーロフとアンナを歩み出させる効果を持っている。そればかりか小説を締めくくる言葉とも響き合い呼応しているのではないか。

「どうしたら？ どうしたら？」と彼は頭をかかえ、問いかけた。「どうしたら？」

すると、あとほんのちょっとで、答えが見つかるような気がするのだった。そうしたら新しくすばらしい生活が始まるに違いない。しかし、二人にははっきりとわかっていて。終わりまではまだまだ遠く、いちばん面倒で難しいところは、やっと始まったばかりなのだ。

きつと「奥さんは小犬を連れて」歩みはじめるにちがいない、グーロフと一緒に一步を踏み出すにちがいない——新しい題名はそんな予感をほらみながら、読む者を巻き込んでいく。「タイトル一つでも、ちょっと変えることによって、作品に新しい光が当たるのではないか。私たちは定訳のタイトルに知らず知らずのうちに縛られて、自由な読みができなくなっているのではないか」と訳者が言うように、このささやかなタイトルの変更は作品を新たな出発点に置き直す。その意味でこのタイトルは画期的だし、すぐれて喚起的だ。と同時にこのタイトルの変更は、ひょっとすると訳者自身の一種の文学的マニフェストだと言えるかもしれない。

読むことの愉しみ、その可能性を広げ、その多様性をたぐり寄せること——いささか大袈裟に文学的マニフェストという語を持ち出した理由はそこにある。

「いたずら」（これも従来「たわむれ」という邦題で知られるもの）の翻訳にその具体例を見ることができる。沼野版「いたずら」には1886年の雑誌掲載時と1899年の改訂版の二つのちがう結末が収められている。文字通り読みの多様性を読者に提示するのだ。たしかにどの版を採用するか、それを決断しないで異なるバージョンをそのまま提示するのは型破りだろし、掟破りであるかもしれない。だがしかし、この窮余の策ともいえる便法にもしかるべき裏付けがある。解説によれば、これは『ハザール事典』の著者として知られるセルビアの作家ミロラド・パヴィチと会食していたときに思いついたものであるという。「いかにも楽しそうなパヴィチの顔を見ているうちに、私はひらめいたのだった。そうか、一つの作品に二つのかなり異なったバージョンがある場合、事前にどちらか一つに

決めてしまわないで、二つとも並べて提示して、読者に好きなほうを選んでもらえばいいのだ、と」。かくしてパヴィチに背中を押されるように、訳者は勇猛果敢に舵を切る。どの方向へ？ もちろん、読むことの可能性に向けてだ。

こうしてみると、この本のちょっと変則的な体裁も腑に落ちる。それぞれの作品に解説が付けられている謎が解けてくる。

この本にはチェーホフの13本の作品が「女たち」「子供たち(とわんちゃん一匹)」「死について」「愛について」という4つの大きな柱のもとに集められている。まとまりのある作品ごとに見出しをつけて作品を編集するのはさほどめずらしいことではないが、この本が通例とちがうのは、まとまりごとに作品の水先案内となる簡単な導入があり、各作品ごとに「解説」がついていることだ。通常解説は全部の作品のあとに収められるが、この本では作品ごとに解説が独立しているのである。

それはこの本の成立にかかわっている。もともとこれらの作品は文芸誌「すばる」に2007年8月から2010年5月まで不定期に連載されたもので、雑誌掲載の段階から個々に解説がつけられていたのである。だが、これがみごとに功を奏している。作品と解説の連携が、読むことの愉しみとその多様な可能性をぐんと広げているのだ。

たとえば「ジーノチカ」の解説では、主人公の家庭教師ジーノチカから19世紀ロシアの女子教育が話題にされ、そこからポーランドのキュリー夫人の家庭教師時代の失恋に話が移り、翻って今度はトゥルゲーネフの『初恋』との継承関係に目を留めて、「こうして見ると、チェーホフは単に受け継いだのではないことがよくわかる。むしろ先人たちが創造し、美しく飾り上げて作り上げた世界をアイロニーとパロディの毒によって解体する作業を始めていた、と言ったほうが適切だろう」と、チェーホフの文学史的位置づけまでも理解させてしまうのだ。

「中二階のある家」の解説では、社会改革の必要を説く姉のリーダという存在が、ヴェーラ・ザスーリチなどの女性革命家の先例からみれば決して特出したタイプではないことを押さえた上で、妹ジャーニャが「ミシュス」と呼ばれる理由が現代日本の劇団「チェルフィッチュ」の話題を交えながら説明され、さらに表題の「中二階」についても、「地上と、天上の中間にあり、手が届かないほど神聖な存在ではないけれども、地上の卑俗さからはちょっと上に位置するという詩的な存在をよく象徴している」と精神分析的に読み

解かれる。チェーホフ作品のセクシュアリティの研究は端緒についたばかりで、その点でもこうした指摘は重要だ。

「せつない」における「トスカ」の万華鏡的解説についてすでにふれたが、このほかにも「ワーニカ」ではロシアの人名表記や愛称など、ロシア文学理解に不可欠な情報があるし、「おでこの白い子犬」ではあるうことか、ロシア児童文学の歴史までが駆け足で語られてしまうのである。また、「ロスチャイルドのバイオリン」ではロシアにおけるユダヤ人問題を点描した上で、チェーホフが民族的偏見を逆手にとっていることが示される。「奥さんは小犬を連れて」ではオペラ「ゲイシャ」にまつわるジャポニズムの紹介があるかと思えば、この作品のモデルだと名乗り出る女性が後を絶たなかったエピソードも交え、チェーホフのリアリズムの本質があぶりだされ、話はナボコフにまで伸びていく。

読みの深さで光るのは「ねむい」だろう。作品のフィナーレの「そいつを絞め殺すと、彼女はさっと床に寝転がり、もうこれで寝られるという嬉しさのあまり笑いだし、一分後にはもうぐっすり眠っている——まるで死んでいるように」という描写にたいして訳者は、「その行為によってワーリカもまた自分を殺してしまったことを暗示する一語で(チェーホフは)作品を締めくくりたかったのだろう」と注した上で、「しかし、テキストをもう一度読み返してみても、ふと私の頭をよぎる別の解釈がある。天井にいつも映っていたあの緑の光の輪は、ワーリカを上から見張る聖なる権威ではなく、じつはワーリカ自身のものだったのではないだろうか。虐げられている子供にこそ、聖なるものは宿るのではないか。チェーホフの残酷さは、そういう優しさの可能性を排除するものではないだろう。(改行) そうだとすれば、この少女は天使だったのだ」と締めくくっている。

作品ごとの解説がこれほどまでに作品の読みを深めながら、同時により広汎な文学的・文化的地平に読者を引き込むことができるのは驚くばかりだ。沼野さんがことばの最良の意味での啓蒙者であることを改めて思い知らされた。難しいことを難解に語る人は多い。簡単なことを難しく語る人だっている。いちばん難しいのは高度な内容をやさしく語ることだ。

わが国のチェーホフ翻訳では神西清の仕事が屹立している。これまで多くの翻訳は神西の影から逃れることができなかった。それほど神西清という存在は大きかった。その達成があまりにもみごとであったために、その高度に彫琢された文章の拘束力があまりにも強力

であったために、その後の翻訳は神西の構築物の一部の補修、言葉のマイナーチェンジに終始してきたにすぎない。この新訳はようやくそこに風穴を開けたといえるかもしれない。

「翻訳者の使命」のなかでワルター・ベンヤミンは、「翻訳は二つの死滅した言語のむなしい等質化などではなく、他言語の後熟に注意をはらい、自身の言語の生みの陣痛に配慮すること」だと述べているが、翻訳はもちろん原作の忠実な引き写しではなく、自身の言語における新たな創造である。神西清が彼の時代のチェーホフを彼の時代の日本語で構築したとすれば、沼野さんは現代の言葉と読みの多様性を広げることで今の時代にふさわしいチェーホフを彫塑したのである。新しい翻訳は断固として擁護されなければならない。

到底学会誌になじみそうもないこの書評はここで終わる予定だったが、最後にひとつ気にかかることを書きつけておきたい。それは「あとがき」に沼野さんが書いている、「数年前道に迷いかけていた私を『文学研究以外に大事なものはないんだ!』と言って叱責した故アレクサンドル・チュダコフ先生への学恩にも、この機会に改めて感謝させていただきたい」ということばだ。この問記者にどんないきさつがあったのかは知らない。だが、ただならぬ気配をただよわせたその言い方からなにがしかの転機があったことがうかがえる。ほくならずとも、聞いてみたい消息ではないか？

(うら まさはる、東京大学)

岩本和久著

『フロイトとドストエフスキ
——精神分析とロシア文化——』
東洋書店、2010年

桜井厚二

『カラマーゾフの兄弟』新訳の出版以来、ドストエフスキ・ブームが席卷している折柄、「フロイトとドストエフスキ」とは実にタイムリーな主題である。何しろ『カラマーゾフの兄弟』は「父親殺し」の物語として、フロイトが「エディプス・コンプレックス」の用例に挙げたことは周知の通りであり、中には本書の刊行を、あたかもブームに便乗した動きと勘繰る向きもあったかもしれない。

しかしながら、そのような先入観をもって本書を読み始めると、読者はたちまち当てが外れたことを知って困惑することだろう。全部で八章から成る本書の論述の中で、本格的に「フロイトとドストエフスキ」

について論じているのは三章と四章だけであり、その前後の論述は、「精神分析とロシア文化」という副題に相応しい、より広範な主題を扱っているのである。

著者は自らのブログで、『フロイトとドストエフスキ』という題名は出版社側の強い意向によるものであったことを打ち明けているが、筆者の個人的な意見では、出版社は実に良い仕事をしたと言える。念のため誤解のないように断っておくが、これは皮肉でも嫌味でもない。良い仕事をしたと言うのは、一つには、多少「ハッターリ」を効かせてでも多くの人が思わず本書を手取るように仕向けることは、たいへん意義深いことだからである。読者は読み始めてすぐ題名に騙されたと思うかもしれないが、やがて知的興奮と共に貪り読むようになるであろう。本書はドストエフスキから更に踏み込んで、ロシアにおけるフロイト受容を概観した興味深い読み物となっている。出版社側の仕事の一つだけ不満を述べるとすれば、本書に人名索引を設けなかったことだ。もしそうしていれば、本書で言及される人名の索引にはプーシキン、ゴーゴリ、ツルゲーネフ、ゴンチャロフ、ナボコフ、マンデリシタム、イリヤ・カバコフ、またソロヴィヨフ、メレシコフスキイ、ヴァチスラフ・イワノフ、パフチン、ペレヴェルゼフ、ロースキイといった絢爛豪華な人名が躍ることになり、さらにエトキント、ジェイムズ・ライス、ジョゼフ・フランク、ダルトン、ラフェリエールといった近年の研究者の業績が参照されていることを知るようになるばかりか、マルクーゼ、ドゥルーズ、ガタリ、メラニー・クラインにクリステヴァといった現代思想家の名前まで次々に飛び出してきて、本書を手取る者をいやが上にも惹き付ける筈だったのだ。

出版社が良い仕事をしたというのは、もう一つ、本書が広くロシア文化全般について扱っているながら、題名にドストエフスキの名を特筆しているのは、実のところ満更ハッターリというわけでもないからである。この題名には少なからず商業的な戦略が込められていると忖度されるのではあるが、そのこと自体がある意味で現代社会の文化状況に関して、もっと具体的に言えば、一般世間における「ドストエフスキ」というブランド的イメージの流通事情に関して、興味深い示唆を与えてくれている。繰り返すが、筆者は皮肉や嫌味で言っているつもりはない。これはドストエフスキ受容史におけるダイナミックな文化現象として、個人的な価値判断や是非論を超えて把握されるべき一個の分析対象である。もしも筆者のこの書評の中に、なにがしか批判や攻撃の色がうかがえるとしたら、それ

は筆者の科学的・客観的姿勢の未熟さを意味するであろう。

本書ではフロイトをはじめとした精神分析家たちが「ロシア」をどのように捉えていたか、という問題が大きな主題の一つとなっていて、それは多くの場合、メランコリックで思索的な文学の国、大地と一体化したかのような素朴で聖なる民衆が住まう神秘的国、そうかと思えば専制と圧政が支配する後進国、自我の弱さゆえに宗教や全体主義に依存し破壊衝動を持て余すあまり、往々にして奔放な逸脱ぶりを発揮する不合理な国、といったようなステレオタイプなイメージに多くを負っている。そしてロシアをめぐるこのようなステレオタイプは、ドストエフスキイの文学世界をめぐるステレオタイプなイメージと通じ合うものであり、実際に本書の中でもしばしば両者がほとんど同列に論じられている。

フロイトは、そういったステレオタイプなイメージを操りながら、それを克服しようと試みた。ここで言う克服というのは、陳腐なイメージを排して実態に迫ろうとした、といったような意味ではない。フロイトは一連のイメージに人間精神の病理の症例を見て取り、その処方箋を書いた。フロイトの処方とは、知性によって個人の中に強い自我を確立することであり、原初的で全一的な身体感覚を、象徴体系や言葉の意味付けによって解体させ、物語の形へ再構築しようと試みることであった。このようなフロイトのスパルタ的(?)姿勢は、例えばドストエフスキイの文学に顕著な、人間の弱さや罪に対する同情・共感のまなざしを「道徳のごまかし」と一蹴することとなる。フロイトと正反対に一連のイメージを病理ではなく人間の普遍性として捉え、ドストエフスキイ的共感に同調したソ連の精神分析家エルマコフを論じたくだりでは、「エルマコフのようなバランスの取れたスマートな議論を前にすると、フロイトのドストエフスキイ論の持つ厳しさが」云々と(95-96頁)、この著者にしては珍しく棘のある言辞が顔を覗かせている。エイゼンシュテインが師メイエルホリドにフロイトのような父権の専制のイメージを抱いていたとか、フロイトのテキストに「大衆は怠惰で愚かなのだから(……)、少数者による大衆の支配も避けることはできない」という語句があるとか(75頁)、著者はこのドストエフスキイ批判者に随所でさりげなく復讐しているように見えるのは邪推であろうか。

フロイトがドストエフスキイの文学世界に関して、ひいてはロシア文化一般に関して、弱い自我による「道徳のごまかし」と断じたもう一つの症例は、神や

皇帝への帰依であった。フロイトによれば宗教や権力といった、外在的な権威に安易にすがることでは、人間の弱い自我に内在する破壊衝動は単に禁止・抑圧されるだけで、克服することにはならないという。フロイトは一方では宗教による人間の魂の救済という思考を批判し、また一方では当時ロシアで展開されていた共産主義政権の実験を冷やかに眺めていた。共産主義も宗教を批判して、理性によって営まれる社会を志向してはいるが、フロイトに言わせれば、人間の破壊衝動を克服するための処方としては不完全である。というのも共産主義における階級闘争という攻撃的思考は、破壊衝動をかえって顕在化させるものであり、目下のところはブルジョワ階級への攻撃に捌け口を見出しているものの、この攻撃対象が根絶された後、当初の行き場を失った衝動が一体どこへ向かうことになるのだろうか？

フロイトが共産主義の階級闘争に破壊衝動克服の不十分さを見出したのに対して、共産主義はフロイトの学説に性を中心とした生物学的・個人主義的側面への偏重、階級闘争等の社会的要因への洞察の不十分さを批判した。ロシアに移植されかけていたフロイト学派の萌芽は、共産主義政権下で衰退に向かう。フロイトと交友があり、ロシアにおける精神分析運動の父とみなされるオーシポフは1920年に亡命し、エルマコフの精神分析研究所は1925年に閉鎖された。この先の話題はドストエフスキイを離れて、それ以後のロシア文化の側からの、フロイトへの応答となるのであるが、中でも注目すべきはゾーシチェンコによる応答であり、これは事実上、「ロシア的」精神文化に対してフロイトが展開した批判への対論となっている。

ソヴィエト政権下でフロイト学説を公然と説くことが許されない状況が形成された後も、ひそかにその影響を受け継いでいた文化人として、著者が注目しているのは児童学者ザルキントと、文学者ゾーシチェンコである。彼らがそのための隠れ蓑として利用し、あるいはフロイト学説と結合させようと試みた、ソヴィエト政権公認の権威的学説は、「反射学」であった。その代表者として、生理学的条件反射で有名なパヴロフや、社会環境的・集団的反射反応という概念のもとに、米国効率主義的労務管理科学の提唱者テイラーの理論に似たシステムを「夢想した」(149頁)ペフテレフが挙げられている。労働者の心理を均一化・規格化するというペフテレフのユートピア的思想に対する反響が、一説にはザミャーチンの小説『われら』に見取れるという。

欲望のエネルギーすなわちリビドーの、転移と昇華

の作用を管理することで、教育現場における児童の社会適応性の涵養を唱え、反射学とフロイト学説を結合しようとしたザルキントの児童学は、一時は公式の教育学の中心を占めるまでに至りながら失脚し、長らく忘れ去られていたが、近年再び脚光を浴び始めているという。しかしながらフロイトと反射学の結合という、共産主義下での折衷的主張はヴォロシノフ（パフチン）の批判するところとなっており、著者からも「二〇世紀初頭の文化精神をよく表わす」「時代の証言として、一九二〇年代のソヴィエト思想の一典型として受容しなければなるまい」（152頁）と、やや突き放した態度を取られている。

一方でゾーシチェンコ、とりわけ彼の物議を醸した作品『日の出前』は、パヴロフの反射学とフロイトの精神分析学の双方に関する深い造詣によって、著者自身からの好意的態度を獲得しているように見受けられる。夢分析が主題となっているこの作品では、反射学とフロイト理論の酷似する部分を巧みに活用したゾーシチェンコの才智によって、作中にフロイト的な要素が色濃いことを目敏く見抜いた当時の批判者たちの攻撃を、斥けることに成功した。この作品が被った批判は、当時のソヴィエト文学の公式的規範、いわゆるジダーノフの無葛藤理論からの逸脱を咎められたことによるのであって、フロイト的な要素を咎められたかのような見解は誤解である、と著者は判定している。共産主義的な新しい人間の育成というユートピア的思考を夢想したが、スターリン体制とは一致しない急進的な試みとして葬り去られたザルキントに対して、ゾーシチェンコは社会主義リアリズムの理想たる「人間の魂の技師」たらんとし、理性やテクノロジーによる人間精神の克服を志向したが、これは教条的な形とは異なるユニークな形として、また「セラピオン兄弟」グループの一員として、ザミャーチン等のSF志向とも通じ合っていた、という。片や教育心理学者、片や文学者の、共に1920年代ソヴィエトのユニークな文化的試みであるが、本書に描き出された両者の姿には明暗が分かたれている。

著者がゾーシチェンコに注目しているもう一つの要因は、共産主義政権の教条からの逸脱と並んで、フロイトその人の教条からも逸脱が見られる点にある。すなわち、原初的で全一的な身体感覚を、象徴体系や言葉の意味付けによって解体させ、物語の形へ再構築するという、フロイトの試みの逆を行くのである。「ゾーシチェンコは物語を拒絶する。物語ではなく身体を求めるのだ」（207頁）。

フロイトはじめ精神分析がロシアやドストエフスキイをステレオタイプなイメージで受容したが、ロシア文化の側でも「精神分析をロシア思想の枠内で捉えなおそうとしていたようにも見える」し、あるいは「精神分析を取り込みながら自らの思考を発展させていった。それは必ずしも、精神分析の目指す方向と一致しているわけではない」とされる。「そうした奔放な逸脱ぶりを精神分析の「ロシア化」と呼ぶ」（214-215頁）。

上記の著者の言い回しからわかるように、本書の姿勢として、このようなステレオタイプなイメージや、奔放で逸脱的、しばしば歪曲的でさえあるような受容のあり方を、あえて正そうなどという意図は持たず、むしろ文化交流史上のダイナミックな現象として認めている。それどころか、自らの論述においてもまた、ステレオタイプな言い回しを堂々と駆使して見せてさえいる。例えば「ドストエフスキイのテキストに埋められた〇〇は、×××の枠を超えながら、二一世紀に暮らす私たちにも何かを伝えようとしているのだ」という、われわれドストエフスキイ論者の常套的な紋切型で章が締め括られていたりするのを見ると、思わずニヤリとしてしまう。

本書の論述の更にもう一つの大きな主題は、フロイトとドストエフスキイ、というよりフロイトとロシアを結びつける、時空間的ダイナミズムである。フロイトが属したオーストリアと、ドストエフスキイが属したロシアという二つの帝国の間を越境して、活発な人的交流のあったことが、克明に紹介されている。フロイトはパリ留学時代にロシアの神経病理学者ダルクシェヴィチと知り合い、ロシアに関するイメージの多くを彼に負った可能性がある。ダルクシェヴィチは後にレーニンの治療も手掛けた。フロイトの高弟ユングはロシアからの留学生ザビーナ・シュピールラインと不倫関係に陥るが、シュピールラインは後にフロイトにさえ先駆けて「死の欲動」に関する論文を発表し、前述のエルマコフが設立した精神分析研究所の一員となって、ソ連を代表する心理学者ヴィゴツキイに影響を及ぼした可能性がある。フロイトと交友を結んだルー・ザロメの遍歴と人脈については言うまでもない。フロイトのもう一人の高弟アドラーはロシア人の妻ライーサを介してロシア革命家トロツキイと親交を結んだが、そのトロツキイをはじめとする反ソ活動家たちの粛清にエイチンゴン某というソ連工作員が暗躍したという、いささか怪しげな臆説が広まり、フロイトの弟子でロシア出身のマックス・アイティンゴンがその

縁戚として加担した嫌疑がかけられたが、このアイティンゴンこそ、フロイトに強く勧めてドストエフスキ論の執筆を実現させた人物であった、等々、同じ時代、同じ空の下に生きた著名人たちが、束の間袖すり合わせた、あるいは惜しくもすれ違った次第が、次々に物語られていく。

著者曰く、ドストエフスキが他者によっていかに読まれてきたのかを考えるという作業は、決して無意味なものとは言えないのではなかろうか。ドストエフスキの作品が欧米や日本におけるロシア・イメージの形成に果たした役割は、きわめて大きいものがある。著者のこの主張を敷衍して、筆者も一つの紋切型な言い回しで締め括るとしよう。世の読者一般にとってのドストエフスキ文学のステレオタイプなイメージを考察することは、ロシアをめぐるステレオタイプなイメージを考察することに通じる作業であり、それはロシアをより広範な文化的文脈の中で捉えなおすための視点をもたらしてくれるものと期待される。紋切型とはいえ、これは繰り返し訴え続けるに値する問題提起であろう。

(さくらい こうじ, 早稲田大学)

井上幸義著
『ゴゴリ“鼻”全文読解
— “名作に学ぶロシア語”読本シリーズ』
株式会社ナウカ出版, 2011年

中 沢 敦 夫

これまで、日本で刊行されてきた、中・上級のロシア語学習者を対象とした文学作品読本（リーダー）は、その刊行元によって、ほぼ三つのグループに分けることができるだろう。第一は、語学書として個別に刊行されているもので（たとえば、大学書林の『ペールキン物語』（プーシキン・小沢正雄）、『結婚申し込み・熊』（チューホフ・野崎韶夫）、『子供の知恵』（トルストイ・和久利誓一）、『マカールの夢』（コロレンコ・染谷茂）、東洋書店の『ロシア語一日一善』（トルストイ・八島雅彦）など）、力点つきテキストと語学的注解が中心となっている。第二は、雑誌『ロシア語』（1963～1965年）や『現代ロシア語』（1966～1980年）の記事として分載されているもので（たとえば、『イヴァン・デニーソヴィチの一日』（ソルジェニーツィン・染谷茂）が名高い）、注釈のレベルは高く、記述も詳しいものが多かった。第三は、NHK ラジオロシ

ア語講座の応用編のテキストとして公刊されているもので（たとえば、『生ける聖骸』（トゥルゲーネフ・染谷茂）、『たわむれ』（チューホフ・江川卓）、『老婆』（ラスプーチン・安井亮平）など多数）、広範なロシア語学習者に、原文でロシア文学を読むきっかけを与えてくれる教材として親しまれてきた。また、これ以外にも、全国の大学やロシア語教育機関の教員が教材として作成したもの、研究論文として紀要などに発表したものがあり、これも相当数に及ぶと思われる。

このような読本のロシア語・ロシア文学の学習・教育における意義はあらためて述べるまでもあるまい。初級文法の教科書に載っている規範的な文章と、文学作品の自然な文章の間には大きな断絶があり、初級文法を終えて、すぐに文学作品を読もうとすると、学習者はたちまちそのギャップに直面し戸惑うことになる。その意味で、テキストに力点が付され、語義や文法事項が解説されている読本は、学習者を原文による作品理解へと導く、よき案内役となってきた。本学会の会員であれば誰しも、思い出深い読本の、何冊、何編かは心当たりがあるのではないだろうか。

本書も、基本的には、このような文学作品読本の伝統をふまえた、中・上級向けの学習書として書かれている。その前身は、2007年度の後半にNHK ラジオロシア語講座応用編で放送された「ゴゴリの『鼻』を読む」の講座テキストであり、その形式を踏襲して、各課（見開き2頁）ごとに「原文」「訳文」「語句」（Слова）「解説」（Комментарий）を掲げ、学習者の便宜を考えたオーソドックスな体裁をとっている。ただし、講座で取りあげたのは作品の半分ほどであったのに対して、本書では加筆によって課の数が52課から100課に増え、全体としては講座の3倍ほどの量になっている。このように、従来のスタイルを保った読本ではあるが、「語句」と「解説」の欄、とくに「解説」欄に書かれたテキスト注釈を読んでいくと、これまでの文学作品読本には見られない方法が幾つか取り入れられていることに気がつく。そこでまずは、本書の新しい試みと思われる点を取りあげてみたい。

はじめに、注釈の中に、作品の成立史についてのテキスト学（текстология）の知見を意欲的に取り入れていることに注目したい。たとえば、著者は、作品の書き出しの«Марта 25 числа»の日付表現（本書15, 79頁）や主人公の父称«Яковлевич»（33頁）が、作者による書き直しの末に定まったものであるというテキスト学的事実を指摘して、そこにゴゴリ独自の表現指向を読みとっている。また、刊本諸版を比較することによって、踏み込んだテキストの理解を示してい

るところもある(75, 139頁など)。さらには、この時代の刊行作品の常として、『鼻』の発表稿が検閲を経たものであり、かならずしも「作者の最終的な意志」を反映したものではないことから、より妥当な読みを考証し、紹介することも試みている(67, 71, 125, 127, 213頁など)。このような注釈は、ときに学習書の枠組みを超えた「解釈」になってしまうおそれもあるが、実際に解説を読んでいくと、それぞれの注釈が作品理解に資するものになっていることが分かる。さらに、このようなテキスト学的な注釈は、読者に、テキストの成立・発展について関心を抱かせ、文献学・文学研究への導きとなるという効用もあるだろう。

次に、本書の「解説」の試みとして指摘すべきは、テキストの語音の音効果、音象徴に関する注釈が格段に多いことである。著者は、『鼻』のテキストの中に張りめぐらされた、詩的リズム、母音・子音反復、頭韻・脚韻、擬音などの手法をきめ細かく指摘し、その効果や文体的意味づけについて解説している。そこでは、著者自身がこれまで行ってきた研究の成果が取り入れられており、本書の中でもっとも力が入ったテーマであると推察される。その例は多数にのぼるが、たとえば、テキスト学的知見をも援用したκ音の繰り返し効果(49頁)、登場人物の名がもつ音の象徴性(33, 89, 139, 177頁)など、なるほどと納得させられる指摘は多くあった。なお、本書に示されているテキストの語音効果を確認したい読者には、全文の朗読が収録されている付録のCDが役に立つだろう。

さらに、作品中の文法的手段による表現の文体的解釈について、「解説」でかなり深く掘り下げられていることも評価したい。たとえば、構文にかかわる文体的手法は、作品では重要な役割を果たしているにもかかわらず、学習者にはなかなか気づきにくい事項である。著者は、冗言、破格・混交構文、古めかしい構文(二重対格)、語順転換などについて、これまでの読本の注釈ではあまり取りあげられてこなかった文体的手法を細かく指摘し、丁寧に解説している。また、指小・表愛形、待遇表現、呼びかけや間投詞など、ロシア語の広義の叙想表現は、文学作品においては複雑なカタチで用いられることがあり、ある表現が、作者、主人公、第三者、関連する事物などの関係の中で、誰の誰に(何に)対するどのような感情をあらわしているのか、分かりにくいことがよくあるが、本書ではこのような表現が取りあげられており(17, 91頁など)、説得的な解説がなされている。

「解説」における、作品のレアリアに関する注釈の

充実ぶりも見逃すことはできない。『鼻』を理解するためには、首都ペテルブルグの風俗・習慣などについてのある程度の知識は欠かすことができない。注釈では、役人たちの日常生活(97頁)、ペテルブルグの地理(87, 187頁)や風景(61頁)、日用品(103頁)、流行(183頁)などについて、ロシアで刊行された文化史研究の資料にもとづいて、きめ細かく注がほどこされている。さらに冒頭には、地図、図版、表などが収録されており、作品の理解を助けている。

以上のように、本書は文学作品読本としては意欲的な労作であるが、同時にまた、見直すべき点も見受けられるように思える。今後も書かれるであろう文学作品読本の参考に資するために、次にいささかの私見を述べてみたい。

まず、用語の問題について指摘したい。文学作品読本では、文法や文体に関する日本語の用語を用いて語義、文法、文体について解説するのが一般的である。ロシア語の文法用語については、これまでの本学会の努力もありほぼ統一されているが、文体については、まださまざまな用語が統一されずに、バラバラに使われているのが実状である。たとえばもっとも身近な語の文体指標をとりあげても、代表的な露和辞典で使われている用語が異なっており(たとえばустар. →《旧》と《廃》)、その内容も辞書ではあまり説明されていない。また、本書で繰り返し用いられている、話法の用語«несобственно-прямая речь»に対応する用語をとってみても、「非本来的直接話法」「疑似直接話法」「代理直接話法」「中間話法」「中間間接話法」「扮役話法」などが一般に使われており、混乱をきわめている。そのような状況にあって、本書では、文体用語が略記のまま説明ぬきで辞書からとられていたり、「口語」と「会話体」の用語(ともにロシア語のразговорныйに対応すると思われる)が混せて用いられていたり、学習者への配慮が求められる箇所があるように思える。意欲的な仕事だけに、用語の明確化と統一への心配りがほしかった。

次に、先に指摘したことの裏面を謂うことになるが、語音を扱った注釈が、ゴーゴリの過剰の手法を真似ているのではないかと思われるほどに多いのは気になった。語音の文体論は、その「意味」や「効果」を一義的に定めがたいものがほとんどであり、形態や構文にかかわる文体論とは確かさのレベルが異ならざるを得ない。管見では、本書で指摘されている語音の繰り返しの例が、どの程度作者の文体的意図にもとづくものであるかについては、確かさのレベルにかなりの差違があるように思える。いずれにせよ、はっきりした言

い方が求められる学習書の中で、音効果を取りあげた注が相当の部分占めるのは、いささかバランスに欠けるのではないだろうか。

周知のように、ゴゴリの作品では、構成、題材、イメージ、語り口、文の組み立て、語や語音の選択・組み合わせなど、実にさまざまなレベルにおいて、「通常」のありかたをずらしたり、ひねったり、過剰・過小であったり、場違いなものが混ぜ合わされており、そのために、ちぐはぐで不安定な表現がほとんど毎行のようにあらわれ、これがゴゴリ作品独特のおかしみをつくり出している。そのようなおかしみを、ロシア語を母語としない学習者が自然に感得するのはほとんど不可能であり、どうしても理詰めで理解していかなければならない。そのことから、ゴゴリ作品に関しては、このような「ちぐはぐさ」をテキストにそって指摘し、説明することが、読本の主要な課題となるのではないかと考える。たしかに、本書は、さまざまなレベルの「ちぐはぐさ」について、かなり丁寧に解説を加えている。しかし、「ちぐはぐさ」がもっとも分かりやすいかたちであらわれている、言葉遣い（語・語句の選択）については、「語句」欄の語義・形態の注釈でつまされているのは、物足りない印象を受けた。テキストの語や語句について、「通常」の表現と比較しながら、意味や文体の差違、ニュアンスの違いを詳細に説明してもらえたら、読者の作品理解もいっそう深まるのではないだろうか。

以上ランダムに気が付いたことを述べてきたが、本書は、注釈の方法や資料の使い方の点で、今後書かれるであろうロシア文学読本の標準として参照されることになることは疑いあるまい。書肆によれば、本書は『名作に学ぶロシア語』と題した読本シリーズの一冊目として出されており、これからも様々な作品のリーダーの刊行が続くとのことである。今後あらわれる読本もまた、本書で提起された方法をふまえ、さらに発展させたものになることを期待したい。

(なかざわ あつお, 富山大学)

山城むつみ著
『ドストエフスキー』
講談社, 2010年

松本賢一

1

500頁以上もある山城むつみの新著『ドストエフスキー』は、『ドストエフスキー』という題名こそ冠し

ているが、そしてドストエフスキーその人や彼の作品に対する新鮮で刺激的な指摘に満ちてこそいるが、ドストエフスキーの解説書ではない。ましてや啓蒙書でもない。一読したからと言って、ドストエフスキーの主要作品の概要を知る事ができるわけでもなければ、巻末にドストエフスキーの年譜一つ載っているわけでもない。

この本は、山城むつみという一人の批評家が、足掛け7年の間、ドストエフスキーを素材に粘り強く続けて来た探究と思索の報告書なのである。いや、報告書ならばもっとすっきりとした形で世に問うこともできたであろう。むしろ本書は、ドストエフスキーという対象を中心に据えつつも、バフチン、キルケゴール、デリダ、フロイト、森有正等々といった今日ではある程度評価の定まってしまったかに見える思想家から現在ロシアのドストエフスキー研究で第一線に立って活躍している学者たちの成果までを貪欲に取り込みつつ——著者の言葉を使えば「ディグレーション」(82頁)しつつ——、時に彼らに導かれ、時に反発しながら自身のドストエフスキー像を確立しようとしてきた著者の長年の知的営為の集積であり、人間存在の関係性についての質の高い思想書ともなっている。したがって、本書は決して読み易いとはいえない。

ドストエフスキー作品に対する新鮮で刺激的な指摘に満ちている、といま評者は書いたが、実際に本書にはロシア文学の研究を本業とする者が読んでも驚くような新発見が散りばめられている。たとえば『未成年』の叙述とイコンの逆遠近法の類似の指摘(第五章)は、主人公アルカーダイの「理念」が、物語の終わりには「以前とまったく同じでありながら、もはや全く違う姿を取っている」という奇妙な記述を理解するための鍵として有効となるだろうし、スメルジャコフがアリョーシャの左右反転した陰画であり、それゆえにイヴァンの分裂も左右の差異として現れるという指摘(第六章)は、イヴァン・カラマゾフの分裂がその跛行に現れていることについての従来の断片的な指摘に対する「補遺」、それも相当に粘り強い読みの作業による「補遺」となるだろう。また、現代ロシアを代表するドストエフスキー研究者タチャーナ・カサートキナ氏を十分に意識しつつ、そして著者のロシア語についての知識とセンスを存分に生かしつつ展開される『白痴』ラスト・シーンについての新解釈は、そこだけを切り取って本国ロシアの学会に持ち込み、当のカサートキナ氏の反応を見てみたい気がするほどの緻密な論考である。

とはいえ、急いで付け加えておくならば、中には慌

てて著者の指摘の正否を確認したくなるようなものもある。たとえば著者は、『未成年』のヴェルシーロフについて「ソフィアという一人の女性を、『白痴』のムイシュキン同様、恋情や情欲によってではなく「限りのない憐れみ」によって愛そうとしている（第三編第八章）。」（389頁）と疾走するように書いている。ムイシュキンのナスターシャ・フィリップヴナに対する感情を「^{ストラダニエ}苦しみ」と「^{ソストラダニエ}憐憫」をキイ・ワードにして論じた第四章を読んだ後ならば、このような書き方に何ら違和感は覚えず、大抵の読者は著者と一緒に疾走するのであろう。事実、本書の文脈で言えば、この叙述にはいかなる論理的破綻も、曲解もありはしない。だが『未成年』の第三編第八章で、「憐れみ」や「憐憫」といった言葉は使われていただろうか、と立ち止まる読者もあるだろう。実際、ここでヴェルシーロフはただソフィアのこけた頬によって喚起される心の痛みを息子のアルカージイに語っているだけであり、その事を読者に告げずに「ムイシュキン同様」で済ますのは少々乱暴ではないだろうか。ヴェルシーロフのソフィアに対する感情が「憐れみ」に近いものであることを論じるならば、父との数次の対話を記憶しているアルカージイが、手記のほとんど冒頭で、あるときヴェルシーロフから聞いたとして書きつけている「私の母は寄る辺ない人間のひとりで、愛するというよりも…なぜか不意に憐れんでしまう（пожалеешь）ような女性だったという…憐れみが続けば、憐れんでいるうちに愛着を覚えるようになる（пожалеешь надолго; пожалеешь и привяжешься）ものなのだろう……『要するにね、君、時としてそのように離れられなくなる、ということがあるのですよ。』と、これが彼の私に言ったことである。」（第一編第一章、傍点部分は原文でイタリック）という一節と併せ論じる丁寧さが必要ではないだろうか。

ドストエフスキイについてだけではない。バフチンについて、キルケゴールについて、デリダについて、著者山城むつみが示した読みに対して、専門家の立場からする異議申し立てや反論が今後もあるだろう。それでもなお強調しておかなければならない。本書の最大の特徴は、それらの試みが、それぞれの専門分野での議論を豊かにすることはありえても、本書そのものに対する有効な批判たりえないだろうという点にある。と。本書の最良の読者は本書の中にドストエフスキイを、というより山城むつみを読み取るだろう。著者山城むつみの独特の言葉遣いや、読む者を説得するための粘り強い反復などによって構成される彼の文体が、一種山城むつみの世界とでも言うべきものを形成して

いるからである。ドストエフスキイの実像が、山城むつみの世界に入れられることによって歪みを生じているという意味ではない。そこで語られているのは紛れもなくドストエフスキイであり、そこには何の意図的な歪曲もないのだが、本書を読み終えたとき読者はその読書経験によって山城むつみという批評家のことを知らされたかのように感じてしまう、という意味である。無論、ドストエフスキイの作品解釈や、いわゆる「謎解き」のための新たなネタ探しのつもりで本書を読んだのでは、そのような感想は生まれ得ないだろう。

本書は2004年から2007年まで雑誌『文学界』に5回にわたって連載された「ドストエフスキー [1]～[4]」と、雑誌『群像』に2008年から2010年まで3回にわたって掲載されたドストエフスキー論考を掲載順に再録して一本としたものである。著者自身の「まえがき」での言葉によれば「そもそも全体の構成に関して明確なプランを立てて書き始めたものではなく（7頁）、「雑誌掲載時の状態に出来るだけ手を加えない」（7頁）で再録したという。では序章も含めて全部で7つの章に分かれた一つ一つの論考は、それぞればらばらに独立したものかというところではない。「ラズノグラシーエ」と題された序章の副題は「二葉亭四迷とバフチン」となっており、以下第一章から第六章の副題は、それぞれドストエフスキイの作品名を採って、順に『悪霊』、『罪と罰』、『作家の日記』、『白痴』、『未成年』そして『カラマーゾフの兄弟』となっていて、目次だけを見るならばいかにもバランスよくドストエフスキイ文学の全体像を概観したように見えるが、実はそうとも言えない。7篇の論考は、実はほとんど常に同じことを言っている。もちろん扱う素材が異なるのだから、そこで著者によって述べられていることは種々雑多に異なっていくのであるが、後の章で大きく取り上げられる事柄は前の章でも言及され、前の章で書かれたことは後の章でも変奏され、といった具合に、もともと独立した論考なのだから当然のことではあるが、各章は相互に響き合っている。そして著者山城むつみが執拗に繰り返しているのはほぼ同一のテーマなのである。山城むつみ自身が好んで頻用する比喻を用いるならば、本書の7篇の論考はそのテーマによって「貫き通されている」と言っても良いだろう。そしてその事は著者自身が十分に心得ていて「まえがき」の中で読者のための道標として簡単に解説してくれている。繰り返しになるが、このテーマの追求こそが、本書をすぐれたドストエフスキイ論であるばかりでなく、山城むつみという批評家の生身の声を我々に伝えるものとしている。

2

本書を貫くテーマは大雑把に言って二つである。一つはドストエフスキイ作品の対話における、同意(согласие)を促してくる「心に染み透る言葉(проникновенное слово)」に対して声を合わせ損ねる事によって生じる「異和(разногласие)」という現象であり、もう一つは、われわれが通常考えている愛とは異なる「愛」、愛することによって逆に相手を不幸にし、滅ぼしかねないという暗い可能性を秘めた「愛」への着目である。

これら二つのテーマのうち、前者は言うまでもなくバフチンの対話理論によって導き出されたものであるが、従来のバフチンを援用したドストエフスキイのテキスト理解とは、異なる所に山城むつみは重心をかける。

ソグラシーエかニェソグラシーエか(プロカコントラカ、テゼカアンチテゼカ)という構図で見えるかぎり、我々はディアレクティクのみ追って、その論理が抱える悩みを見落としてしまう。重要なのは、ソグラシーエそのものでもなければ、それに逆行するニェソグラシーエでもない。ニェソグラシーエと同様、不一致であり異和でありながら、ソグラシーエと同方向のベクトルを持つまさにそのことにおいて生じるズレ、すなわちラズノグラシーエである。それが抱える悩みを凝視しないなら、ドストエフスキイの世界は決定的な奥行きを失って例の構図の中へ平板化してしまう。(78-79頁)

この一節を評者は『悪霊』を扱った第一章から引いたのだが、同様の主張は本書の中で一再ならず繰り返され、着目することの重要性がここで強調されているような「異和(разногласие)」がテキスト上で生起する現場を、この現象が最も見易い例であるアリョーシャ・カラマーゾフとイヴァン・カラマーゾフの対話を始めとして、著者は何度も取り押さえている。兄イヴァンが自身の内部で(「無意識」という語を不用意に使うことに、著者は批判的である。「無意識」とは著者にとって全く別のものを意味する言葉である)支え切れなくなった「親父を殺したのは俺ではない」という言葉を、アリョーシャは「あなたではない」という他者の言葉としてイヴァンに差し出し、イヴァンの同意を求める。イヴァンが「やったのは俺ではない」と確信するためには、他者であるアリョーシャのこの言葉を受け容れ、同意するしかない。だがイヴァンは同意しない。「異和(разногласие)」が生じて強い「斥力」となってアリョーシャを遠ざけてしまうのである。そのアリョーシャについてはこう語られる。

アリョーシャとイワンの対話における出来事は、たんにイワン自身の言葉をアリョーシャが発しているから生じているのではない。(…)心に染み透る言葉(proniknovennoe slovo)は、相手の心の奥底に斜光のように射し込んでいる(pronikajuschij)だけではなく、その言葉自身も、それを言う者の賭けによって貫き通されて(proniknutyi)いなければならないからである。アリョーシャの「あなたじゃない」は、イワンがその声に同意する(その言葉に彼の声を重ね合わせる)ことに賭けて言われた言葉である。イワンがそれに同意することのみ彼が彼自身の言葉(「俺じゃない」)を支えることができるようになる、そういう言葉である。(35頁)

序章におけるこの一節ですでに登場している「斜光」もまた、スタヴローギンやヴェルシーロフが見る「黄金時代の夢」に射し込むものとして、またラスコーリニコフやスタヴローギンの罪(前者の場合は強盗殺人、後者の場合はマトリョーナの凌辱)の目撃者として、著者によって採り上げられている(第一章)が、ここではその詳細は措くとして、その斜光のように「心に染み透る言葉」が「作者という神の立場からではなく究極的にはキリストから作中に射し込むように構想」(61)しているのがドストエフスキイだと山城むつみは言う。そしてこの場合で言えば、アリョーシャの「心に染み透る言葉」とそれに同意できないイワンの「ラズノグラシーエ」という「斥力」とのあわいを循環しているものこそが本来の「無意識」であるとも(40頁)。ドストエフスキイの作品をその「ラズノグラシーエ」において読むとは、その「無意識」という不気味なものを見詰めるということだろうか。

いずれにせよそういう斜光の光源に憧れつつも醜悪な行為を犯してしまう登場人物たちの内部を「洞察」(проникновение)する力の根源となるものの探究が、恐らくは、本書のもう一つのテーマである、愛する相手を滅ぼしかねないほどの「愛」の考察につながっていくのであろう。このテーマは『罪と罰』を扱った本書の第二章で最初に展開される。

3

第二章の最初で著者山城むつみは、デリダによるアブラハムのイサク奉獻の解説やキルケゴールを援用しながら我々が通常思い浮かべる愛とは全く異なった「愛」の概念を提示する。

アブラハムはイサクを愛していた。彼はその最愛の一人息子を断念し敢えて憎むことで刀を振り上げたのではない。イサクを愛するその愛の軌道の延長線上で刀を振り上げ、そして同じ愛の軌道の延長線上で振り下ろしたのだ。それ

は、イサクを不幸にし、滅ぼそうとすることにほかならないが、その行為の全行程をアブラハムはただ愛のみによって行った。彼はただひたすら愛していただけなのだ。だからこそ、刀を振り下ろしたにもかかわらず、結果的にはイサクを受け取り直す（反復する）ことになったのだ。(131頁)

この、「突飛過ぎ、異様に過ぎる」逆説的な「愛」の可能性を直覚できるかどうかだが、ドストエフスキイをどこまで読み込めるかを左右すると山城むつみは言うのである。もっともドストエフスキイ作品に少しでも詳しいものならば、ここでイサクの位置にナスターシャ・フィリップヴナを置くことは容易に想像がつくだろう。事実本書では第四章（『白痴』）の根幹にこのような「愛」の概念が、しかももっと徹底した形で置かれている。いや、第三章以降、この奇妙な「愛」の有無や強弱は『おとなしい女』のアイコンを抱いて投身する女主人公など、様々な登場人物の他者との関係性を読み解くための鍵となっていく。だが何よりも大事なものは、そのような「愛」、「ほとんど、殺す、死を与えるとんでもいい不穏な欲動が秘められた」(138頁)「愛」、「暗い可能性」を秘めた「愛」こそが「そもそもきわめてキリスト的な業^{わざ}だった」と捉え直される点にある。

キリストもまた人間を愛するというその行為においてはあの「暗い可能性」の前に立たねばならなかったのだ。キリストは自己を否定し犠牲にしてただひたすらに人間を愛しただけなのだろう。にもかかわらず、その自己犠牲的な愛は人間を滅ぼしてしまうかもしれない、しかもこの「暗い可能性」を取り除くことは神人にもできなかったのである。彼の愛は人間をかつてなりえたことがないほどに悲惨にしてしまうだろう。だが、キリストはそれを承知の上でなお愛そうとする。(139頁)

このような「愛」のゆえに、愛される人間からすればキリストの存在は「どこか人を苛立たせ、胸騒ぎを起こさせずにはおかない」(140)ものとなるわけだが、そしてそのことが、ムィシュキンが「キリスト公爵」であることの意味なのだが(144頁)、評者が何よりも驚き、かつ著者に対する讃嘆の念を覚えたのは、彼が『罪と罰』のソーニャにこのような「愛」の保持者を見出したことである。ソーニャの「愛」をそのようなものとして捉えることによって、「エピソード」における「ふたりを復活させたのは愛だった」(圏点評者)という謎めいた言葉の解明に一気に至る著者の手並みには脱帽せざるを得ない。『罪と罰』でもう一人

の「おとなしい眼」の持ち主であるリザヴェータとソーニャによってラスコーニコフは常に見られ、また脅かされているわけだが、彼女たちの背後にはキリストがいる。

リザヴェータの登場する最初の章からエピソードまで物語の進行につれて、「おとなしい眼」が次第に作の中心を占めてすわってゆく。(169頁)

と書いた著者は、さらに続けて、『罪と罰』を読み返すごとに

圧倒的で読む者を不安にさせずにはおかないキリストの声がその都度、作の表層に迫り上がって来るようだ。(同)

と洩らしている。「心に染み透る言葉」とそれに対する「異和」のあわいに、そして「相手をほろぼしかねない愛」の背後に閃くものを、本書では慎重に明言を避けてはいるが、山城むつみはもう見ているのかもしれない。

(まつもと けんいち、同志社大学)

Galin Tihanov (ed.), *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory. Series in Comparative Cultural Studies. West Lafayette: Purdue University Press, 2009. vii + 322.*

野 中 進

グスタフ・シュペート(1879-1937)は近年、研究者の関心が高まっている哲学者である。その流れをリードしたのはドイツのアレクサンダー・ハルトの研究、ロシアのタチヤナ・シCHEDリナの研究と精力的な編集作業であろう。¹そして、本書が「英語圏で初の本格的なシュペート論集」として出版されたことで、シュペート再評価の勢いはますます強まるだろう。

日本でも木部敬による本格的なシュペート論考が『ロシア思想史研究』第1号の巻頭を飾った。²また、主要著作の一つ『美学断章』がすでに加藤敏によって訳出されている。³

ふり返ってみると、シュペートが1980年代半ば(ペレストロイカの始まり)以降のロシア思想研究の主流に位置していたとは言いがたい。19世紀末~20世紀前半のロシア思想の見直しについて言えば、一方

ではバフチンとバフチン・サークル、他方ではヴラジーミル・ソロヴィヨフに始まるロシア宗教思想が「花形」であったように思われる。

それに対してシュペートは、一つには文体と内容の抽象的な難解さ、もう一つには彼の哲学が「非ロシア的」と目されたことが、注目度の相対的な低さにつながっていた。「フッサール現象学のロシアへの紹介者」という旧来のレッテルが示すように、ドイツ哲学の問題設定と概念体系の枠内で哲学した人というイメージが根強かった。同時代のロシアの思想界や文学界との交わりは限定的なものと思えがちであった。

その状況が大きく変わるのは2000年代に入ってからである。シCHEDリナを中心とするロシアの研究者たちの精力的な編集作業によって、主要著作はもちろん、生前未発表に終わった原稿、草稿類、書簡、日記などが続々と公刊された。それによって明らかになったのは、シュペートの活動範囲がわれわれの想像以上に広く、その影響力も大きかったことである。彼は哲学、言語学、美学、心理学、歴史学などのさまざまな範囲で、それぞれ「主著」と呼びうる仕事を残し、当時きわめて大きな存在だったと考えられる。交友範囲も哲学者、思想家にとどまらず、ペールイヤクズミン、パステルナークなどの詩人たちと活発に交わっていた。彼の組織者としての役割にも注目が集まっている。モスクワ言語学サークルの名誉会長、芸術科学アカデミー(ΓAXH)副総裁といった1920年代のロシアを代表する知的グループ・組織で重要なポストに就いていたからである。

こうした幅広い活動範囲をもつ哲学者の全体像を描き出すのに、論文集という本書の形式は適している。編者のガリン・チハーノフはブルガリア出身で、現在英国のマンチェスター大学で比較文学と思想史を担当している。この十余年、20世紀のロシア思想史の書き換えをリードしてきた俊英である。バフチンと批評理論の研究がとくに有名だが、⁴他にも、ブルガリア文学についての著書、ロベルト・ムジールやロシア写真についての編著がある。チハーノフ以外の執筆陣もこれまた各分野の一流を揃えており、間然とするところがない。これだけの執筆陣を揃えられたこと自体、チハーノフが若くして積み上げた業績と信望をうかがわせる。

最初に断っておくと、私はシュペートの専門家でないばかりか、彼の熱心な読者だったこともない。それでも本書の書評を試みたのは、まさに本書を読んで初めてシュペートへの入り口を見出したように感じたからである。さらに、ある人物を選び、彼をめぐってそ

の時代の知的ネットワークを可能なかぎり広く細かく復元するという、近年優勢に見える思想史研究のアプローチがシュペートの場合、とくに成功していることにも強い印象を受けた。これはシュペートについても本であると同時に、全体像が(研究が進むことによって)ますますつかみにくくなっている20世紀初頭のロシア思想界へのすぐれた手引書でもある。そうした意味で、ロシア文学会誌にシュペートの非専門家が紹介的書評を書くことにも意義があろうと考えた。より本格的な学術的書評はすでにアメリカ、ロシアで数点出ているので、専門的な関心をお持ちの方はそちらも参照されることを勧めたい。⁵

本書は六部構成である:第1部「全体像」、第2部「ロシア的コンテクスト」、第3部「現象学」、第4部「記号論と言語哲学」、第5部「翻訳」、第6部「書誌」。第1~4部が論集の本体をなす。第5部は英語初訳のシュペートの著述二点とその解説。第6部はチハーノフが作成した書誌二点「グスタフ・シュペートの出版物(1901-2009)」と「グスタフ・シュペートについての文献(1915-2009)」からなる。書誌二点はきわめていいねいに作られており、この書誌のためだけでも本書を入手する価値がある。加藤敏による『美学断章』の日本語訳も挙げられている。

さて、各論文の内容紹介に入っていくが、まずチハーノフによる序論「グスタフ・シュペートの生涯と著作:序論」。哲学者の知的全体像と略歴が手際よくまとめられている。生涯を通じて多作であったシュペートだが、それでも当然、いくつかの出来事が彼の知的生産のペースと方向性、そしてジャンルに影響した。とくに重要なものを挙げると1912-13年にゲッチンゲンでフッサールの知己を得たことは、「もっとも創造的で実り豊かな」その後の10年間の始まりとなった。1922-23年、亡命する機会もあったのに革命ロシアにとどまったことは、芸術科学アカデミーを中心に自由な知を守ろうとしたシュペートの組織者的活動の1920年代のメルクマールである。そして1930年、芸術科学アカデミーからの強制的な退会によって、哲学的著作を禁じられ、翻訳に沈潜するしかなかった苦難の1930年代が始まった。1935年には逮捕、シベリア流刑(エニセイスク、トムスク)、さらに1937年にトムスクで再逮捕、銃殺。

第一部「全体像」は四つの論文からなる:ピーター・スタイナー「Tropos Logikos:グスタフ・シュペートの歴史哲学」、ロバート・バード「解釈学的三角形:文脈で見るグスタフ・シュペートの美学」、ヴラジーミル・ジンチェンコとジェイムズ・ワーチ

「シュペートの心理学への影響」、ガリン・チハーノフ「グスタフ・シュペートの文学と演劇の関係」。

スタイナーは、シュペートの歴史哲学を取り上げる。この分野での主著は『論理の問題としての歴史』（1916）だが、この本は発表当時もその後もあまり反響を呼んでいない。しかしスタイナーによれば、シュペートの歴史哲学はきわめて独創的であり、二十世紀後半の歴史学の世界で起きた言語論的転回——ヘイドン・ホワイトの『メタヒストリー』に代表される——を先取りする議論を含んでいる。人間の経験の本質は言語を通して現れるとする立場に立って、シュペートは「歴史的事実」の概念の組み換えに取り組んだ。シュペート哲学再評価の鍵的役割を担うのは、歴史哲学であることを強調する巻頭論文である。

バードは、シュペートの解釈学を論じる。『解釈学とその諸問題』は1918年に執筆されたが、ロシア内外で公表されたのは1980年代末以降であった。第一次世界大戦後のヨーロッパにおいて人間の内的経験がいかにして他者に理解可能になるかという解釈学の問題は社会的な意味合いをもった。同時代のロシアでもこの問題への関心は大きく、シュペートだけでなくローセフ、フロレンスキー、バフチンなど立場を異にする思想家たちが解釈学に目を向けた。しばしば指摘されるように、現象学と解釈学の接続をいちやく試みたシュペートの先見性は現象学運動の歴史から見ても明らかだが、革命後のロシアの知的状況からも検討し直す余地がある。バードは芸術科学アカデミーのアーカイヴ資料に基づいてシュペート、ローセフ、ヴァチェスラフ・イワノフの三者の間で取り交わされたシンボルをめぐる議論の復元を試みる。これによりバードは、シュペートの記号理論をたんに「ソヴィエト記号論の先駆者」とのみ見がちな従来の立場の乗り越えを提唱する。

ジンチェンコとワーチは、シュペートの心理学への貢献を論じる。彼がいわゆる心理学主義（諸学の基礎づけを心理学によって行う動き）の徹底した批判者であったことはよく知られる。だが実際には、シュペートは同時代の最新の心理学に通じており、心理学についての著作も残した。この方面の主著は『民族心理学序説』（1927）だろう。また、1920年にモスクワ大学に民族・社会心理学講座を作るに当たってイニシアチヴを發揮したとも言われる。にもかかわらず1930年代以降、ソヴィエト心理学でシュペートの名前は完全に忘却・抹消された。1980年代末以降ようやくこの方面での再評価は始まったが、今日に至るもその動きは鈍い。シュペートとソヴィエト心理学の媒介項と

なるのはヴィゴツキーであり、実際、後者の『思考と言語』にはシュペートを意識しているとおぼしき議論が散見される（意義と意味の区別、内言と外言の区別をめぐる議論など）。しかし、ヴィゴツキーはシュペートの名を挙げておらず、結果的にソヴィエト心理学におけるシュペート忘却のきっかけを作りだしたと、ジンチェンコらは指摘する。

チハーノフは、シュペートの文学と演劇分野での活動を時系列でまとめている。文学に関する理論的著作の他に、同時代の詩人たち（とくに象徴派とイマジニズム）との交流、さらに30年代の翻訳活動が特筆される。『美学断章』（1922-23）は詩学を一種の文法として見る立場、システムや構造の概念の検討によってモスクワ言語学サークルの若い参加者たちに影響を与えたと考えられる。だがその一方で、シュペートとロシア・フォルマリスト（とくにオポヤーズ）の間には顕著な違いも見られる。後者が詩と詩学の自律性を強調したのに対し、シュペートの主たる関心は一般美学、すなわち美的対象や美的意識の現象学的考察にあった。彼の現象学の問題意識、フンボルトーポテブニャ的な「言葉の内的形式」への関心もフォルマリストにはないものである。こうした「類似と差異」はシュペートの長編小説論とバフチンのそれを比較するときにも認められる。後者はルカーチの叙事詩／長編小説の評価を逆転させるところからその長編小説論を説き起こしているが、シュペートはルカーチの評価に従っている。チハーノフはシュペートの文学理論を「革新と退歩の複雑な融合」と評する。彼の翻訳活動について言えば『精神現象学』の翻訳が有名だが、バークレーやリッカート、プラトン等も訳したし、さらにバイロン、シェークスピア、ディケンズなど英文学を中心に文学作品の翻訳にも携わった。1930年代のシュペートは哲学的著述を行うことを禁じられていたからである。彼の訳文や編集者・共訳者との手紙のやり取りを分析すると、1930年代のソ連の文芸政策の一端も浮かび上がってくる（西欧古典の受容政策、訳文の質をめぐる議論）。シュペートは演劇にも造詣が深く、多くの演劇論を残すとともに外国戯曲の翻訳も行った。アヴァンギャルド演劇には批判的で、スタニスラフスキーとモスクワ芸術座に近い立場をとった。ここにも彼の理論的透徹とセットになった美的趣味の保守性が表れている。

第二部「ロシア的コンテクスト」は三つの論文からなる：ジェームズ・スカンラン「ロシアにおける哲学の運命：シュペートのロシア思想史研究」、ステイヴン・キャシディ「グスタフ・シュペートと正教的

調の現象学」, マリーズ・デン「グスタフ・シュペートの著作におけるヴラジミール・ソロヴィヨフとロシア宗教思想の伝統」。

スカンランは、シュペートのロシア思想史研究を取り上げる。この方面の主著『ロシア哲学の発展概説(第1部)』(1922)の他に、ベリンスキーやゲルツェン、チェルヌィシェフスキー、ユルケーヴィチ、ラヴローフらについての論文をシュペートはものしている。『ロシア哲学の発展概説(第1部)』はロシアの哲学の伝統についてきわめて辛辣な本として有名である。スコヴォドガやロモノソフ、ラジーシチェフらに哲学者としての意義をほとんど認めず、19世紀以前のロシアに哲学の名に値する知の営みはきわめて稀だったとシュペートは断じる。哲学とは知のための知、純粋な知の営みでなければならない。ロシアでは知は神学に仕え、次に政府に仕え、最後に人民に仕えた。功利的な学問観から手を切った知識人はロシアでは数えるほどしかいなかった。この状況がポリシェヴィキ政権下でますます強まるだろうという強い懸念がシュペートにはあったとスカンランは推測する。こうした意味で、彼のロシア思想史研究は、ようやく純粋な知として歩み出していたロシア哲学の将来を危ぶみ、それを守ろうとする態度表明でもあった。

キャシディは、シュペート哲学における現象学とロシア宗教思想の結びつきについて論じる。この結びつきこそ、シュペートをフッサールや他の現象学者とは異質な現象学者にした要因であると言う。『現象と意味』(1914)でシュペートは、意識の働きを超越する諸対象や世界とそれに対峙する純粋意識についてのフッサールの議論を説明しつつ「二つの世界、プラトンのいえば、二つの王国」という表現をする。これはプラトン哲学、あるいはキリスト教的に理解されたプラトニズム思想がシュペート哲学に影響を及ぼしていることをうかがわせる箇所だとキャシディは言う。さらに『現象と意味』の最終章の註ではフロレンスキーの『真理の柱と基礎』を引き、二つの世界についての議論をふたたび行っている。また、シュペートがフッサールの自然的存在と理念的存在という二分法を批判して、社会的存在という第三の範疇を示したことはよく知られているが、社会的存在の本質が言語において開示されるという考えにもアイコンに関するロシア宗教思想の議論の反響が見て取れると言う。言語についての考察は、シュペートがロシア宗教思想にもっとも近づく点である(『美学断章』)。私としては、シュペートとロシア宗教思想の流れを結びつけようとするこのタイプの論文がいちばん理解しがたく、賛同もし

にくかった。部分的な用語や図式の一致からあまりに重大な結論を導いているように思われたからである。しかし、シチェドリナの研究に代表されるように、今日のシュペート研究でもっともホットなテーマであることも確かだ。

デンもこの問題に取り組む。シュペートの自我についての思想とロシア宗教思想のソボルノスチ論を比較している。シュペートは個的な自我や個的な意識を論じる一方で、全体的、集合的な存在も独立した存在範疇として認めている。そこでソボルノスチ論者との比較の可能性も出てくる。デンは『現象と意味』や論文「意識とその所有者」でのヴラジミール・ソロヴィヨフやフロレンスキー、セルゲイ・トルベツコイへの数少ない言及を手がかりに、シュペートがソボルノスチ論を強く意識していたことを示そうとする。少なくとも問題意識においてはシュペートとソロヴィヨフらは通じるものを持っていたと結論づける。

第三部「現象学」は四つの論文からなる:トマス・ネメス「シュペートのフッサールからの離脱」、ジョージ・クライン「ヘーゲル『精神現象学』の翻訳者としてのシュペート」、ウルリッヒ・シュミット「歴史の客観的意味:ヘーゲル、チェシコフスキ、ゲルツェン、フッサールのシュペートによる統合」、アレクサンダー・ハルト「シュペートの『美学断章』とサルトルの文学理論」。

ネメスは、シュペートのフッサール解釈という古くて新しい問題を取り上げる。『イデー』の批判的解説として知られる『現象と意味』であるが、実際にはどれくらいフッサールの教説を「正しく」伝え、どれくらい「裏切って」いるのだろうか。ロシアは第一次世界大戦末期まで現象学受容にもっとも積極的な国であった(たとえばフランスなどと比べてそれは顕著である)。1912-13年にゲッチンゲンでフッサールの知己を得、本格的な現象学研究に取り組んだシュペートはかなりの短期間で『現象と意味』を書き上げたと考えられる。ネメスによれば、シュペートの立場は『イデー』より『論理学研究』に近い。というのも、彼は本質学としての現象学に主たる関心を寄せていたからだ。言いかえれば、より存在論的な現象学に惹かれていたのである。彼は、フッサールが『イデー』で唱えた超越論的現象学の企図を完全には捉えていない。だがそれはシュペートの哲学者としての独自性を証するものである。しばしば指摘されるように、『現象と意味』で彼は社会的存在とその本質を開示するものとしての記号という問題領域を切り拓いた。彼の1920年代の中心テーマはこの領域の開拓にあった(美学,

言語理論、民族心理学など)。人間を取り巻いているのは自然的世界でなく社会的、歴史的世界であるという立場をシュペートは『現象と意味』の時点ですでに固めていた。

クラインは、シュペート生前最後の仕事となった『精神現象学』の翻訳について論じている。彼は流刑地のトムスクで翻訳をおこない、訳稿を定期的にモスクワの家族に郵送し、妻や娘にタイプ打ちさせたものを送り返してもらい、さらに手を入れるという作業をくり返した。翻訳作業に必要な多くの本もモスクワの自宅から送らせた。彼は三万を超える蔵書をもっていたが、本棚に番号をつけており、その番号とさらに棚の番号で本のありかを家族に指示していたと言われる。⁶ シュペートの訳稿に関して問題になるのは、1913年に出たラドロフによる『精神現象学』の翻訳との比較である。クラインの調査では、シュペートがラドロフの訳文をそのまま（または、ほとんどそのまま）使っているケースが少なくない。これはシュペートが自分に残された時間の少ないことを感じていたためだろうと説明される。しかしまた、シュペート訳には訳語選択の方針にラドロフ訳にはない独創的な工夫があり、ヘーゲルの用語法を忠実にロシア語に再現することに熱心だったことを物語っている。最後の日々の努力にもかかわらず、シュペートのヘーゲル訳は当時は出版されず、彼の死後、遺族の粘り強い取り組みによって1959年、ようやく陽の目を見た。⁷

シュミットは、巻頭のスタイナー論文同様、シュペートの歴史哲学を取り上げる。彼がその歴史哲学を作るにあたって、とくに影響を受けたと考えられる四人の哲学者はヘーゲル、オーギュスト・チェシコフスキ、ゲルツェン、そしてフッサールであると、シュミットは言う。彼らとの知的対話を通じてシュペートは歴史への解釈学的アプローチに至った。『論理の問題としての歴史』にはヘーゲルの名前がほとんど出てこないが、「理性的な現実」というヘーゲル主義的歴史観はシュペートの歴史哲学の主題であり続けた。と同時に、ヘーゲルを批判したポーランドの哲学者チェシコフスキの『歴史哲学序説』にもシュペートは関心を寄せた。歴史的現実が理性的であるためには知や理論だけでなく、人間の行為が必要である。この考えはシュペートの歴史哲学に強い影響を与えた。彼はゲルツェンの歴史哲学も高く評価しており、とくに歴史の目的を未来におくべきでなく、むしろ現在にこそおくべきだという考えを貴重なものとした。『現象と意味』で現象学との対峙を果たしたシュペートは、さらに社会的存在と記号の問題領域に進んでいくが、これは彼

の歴史哲学の形成に決定的な意味を持った。歴史的現実には記号（言語）を通じてその本質を現す。歴史はテクストとして読まれなければならない。こうして解釈学という武器を手にしたシュペートは、歴史的現実には客観的な意味を持つというヘーゲル主義を独自のなかたで突きつめたと言えるかもしれない。だが、それはロシア革命に対する彼の楽観的解釈をもたらしただけかもしれないと、シュミットは締めくくる。

ハールトは、シュペートの美学を論じる。『美学断章』は彼のプラトニズム的、存在論的な現象学解釈に基づいている。それを示すため、ハールトはもう一つの現象学的文学理論を取り上げる。サルトルの『文学とは何か』である。彼の現象学解釈はデカルト的、すなわち超越論的主観性の問題の伝統を継ぐものである。対してシュペートは、より初期フッサールの（『論理学研究』）な存在論的な現象学である。この違いはそれぞれの美学にも現れる。シュペートの関心は文学作品の本質や構造に向けられたのに対し、サルトルは書き手や読み手の主観性の分析から始めている。言い換えれば、文学テクストの構造記述か、それともテクスト生成の主観性の分析かという違いである。シュペートがおもに抒情詩を分析対象に選んだのに対し、サルトルの対象は詩よりも散文であった。かくも対照的であるにもかかわらず、両者は現象学的美学という大きな企図の二つの現れである。

第四部「記号論と言語哲学」は三つの論文からなる：トマス・セイフリッド「シュペートにおける記号and/vs. 本質」、クレイグ・ブランディスト「シュペートとバフチン・サークルの著作における意味、意義、妥当性の問題」、ドゥシャン・ラドゥノヴィチ「ヴォローシノフとシュペートにおける記号論」。

セイフリッドは、シュペート哲学が抱える二つの問題系の緊張関係を論じる。二つの問題系とは、一つには記号的事象とその人間文化における働きであり、もう一つは言語的意識に基礎づけられた自我モデルの構築である。後者こそ、シュペート哲学の真の独創性が現れた問いであり、彼のロシア思想家としての資質が現れる問いでもある。彼の現象学受容の特徴は、本書の他の執筆者も強調するように、フッサール哲学の徹底した存在論化・プラトニズム化とされる。さらに彼は、言語についての記号論的着想を組み入れた。その結果、シュペートにとって本質とは記号として構築されている。形相（エイドス）からその表現形式へ、というのが『現象と意味』以降の彼の関心である。自我——あるいはその内的契機としての人格——のもっとも包括的かつ客観的な表現は言語を通じて現れると彼

は考えた。彼の言う「言葉の内的形式」は内（本質）と外（具体的事象）を結ぶものとしての自我モデルになっている。自我を言語によって基礎づけようとする点で、シュペートはロシアの言語論の流れに属している。近年、影響力の大きいセイフリッドの『自我となった言葉』に連なる議論である。⁸

ブランディストは、シュペートとバフチン・サークルの記号論を比較する。両者の共通点は、同時代のロシア言語思想の宗教的、神学的な傾きに飽き足らず、問題のより哲学的な定式化を求め、新カント学派や現象学に作業概念を求めた点にある。バフチン・サークルの主要メンバーの一人マトヴェイ・カガンは芸術科学アカデミーに所属した時期があり、シュペートとも交流があった。⁹ シュペートとバフチン・サークルを比較すると、新カント学派と現象学の対決と統合の試み、『論理学研究』のフッサールの言語哲学にコミュニケーションの問題が欠落していることへの批判、当時の心理学（とくにオーストリアのヴェルツブルク学派）への関心など、いくつかの重要な共通点が認められる。しかし全体として言えば、バフチン・サークルが観念論的・唯名論的な伝統に属したのに対し、シュペートは存在論的・実在論的な伝統を体現した。社会的存在の本質が言語記号によって開示されるというシュペートの考えは、新プラトン主義的な「流出」説に与する。他方、バフチンやヴォロシノフが世界や社会について論じるとき、それは相互主観に先立ってあらかじめ与えられた存在ではない。まさに世界は「課せられている」のであり、社会的・言語的に基礎づけられた相互主観がどのように世界を生成（ないし構成）するかを明らかにすることがバフチン・サークルの共同綱領だったと言えるだろう。主観が客観を構成するという広い意味でのカント主義は、いかなるときもシュペートの受け入れるところではなかった。

ラドゥノヴィチは、シュペートとヴォロシノフの言語哲学を比較する。ラドゥノヴィチによれば、シュペートの言語哲学の課題は、フンボルト的な言語哲学とフッサール現象学の調停であった。しかしシュペートは自我と世界、主観と客観という伝統的な二分法にとどまったため、この課題の根本的解決に至らなかった。他方、ヴォロシノフはこの二分法の解体から始めている。所与としての世界でなく、生成中の世界こそが言語意識の真の対象であると彼は考える。そこから、主観（意識）の社会的な場所性・被規定性を重視した。主観（意識）がいかに客観（世界）に届くかという問題は廃棄され、主観に関わるすべての要素はその生成においてつねにすでに外化されていることにな

る。『マルクス主義と言語哲学』には三度シュペートへの言及があるが、とくに重要なのは、シュペートが「対象指示的意味」（デノテーション）と「評価的含意的意味」（コノテーション）の二分法にとどまり、「評価がことばのなかで果たすもっと奥深い役割」に気付いていないと批判する箇所である。¹⁰ ここにも、上述のような立場の違いが現れている。

以上で、各論文の内容紹介を終える。論集全体をつなぐ関心としては、(1)シュペートの現象学受容の方向と意味づけ、(2)シュペートの活動範囲の幅広さ、(3)ロシア宗教思想とのつながり、(4)同時代の西欧の言語学、心理学との関連、(5)バフチン・サークルとの対比、などが挙げられるだろう。もちろん、この五項目はたがいにリンクしている。たとえば(1)を論じることは(3)や(4)との連関で行われ、(2)の問いを具体化するなかで(4)や(5)にもつながるといったように。まさにネットワーク的な議論であり、シュペートの知的全貌の幅広さと奥深さを明らかにするためには有効な方法であろう。

もちろん、すべての項目が瑕疵なしとは言えず、(3)などは仮説が先行して論証が追いついていないように思われた。シュペートは著作中、同時代のロシアの思想家をほとんど引用しなかったため、ソロヴィヨフやフロレンスキーなどとの思想的関係を検証するのが難しい。シチェドリナがしているように、書簡や草稿類などを駆使して「時代の会話」を復元しようとする試みは有望とはいえ、誰にでもできる作業ではない。逆に、(4)などはドイツ語圏の研究者を中心に大きな成果を挙げている分野で、本書でもとくに研究が進んでいる。

19世紀末から20世紀前半にかけてのロシアとドイツの学問的ネットワークは、言語の問題もあり、日本のロシア思想研究者はなかなか本格的に踏み込みにくいところだ。かつ、伝統的に原典の注釈的読み込みを志向しがちな日本の思想研究では、こうしたネットワーク的研究は目指されにくい気もする。他国の優れた研究書を読むことの一つの意味は、自分たちには何ができるかを考えさせられることにあるだろう。

最初にも述べたように、シュペートはその難解さ、また西欧派的な知的風貌などのため、再評価が十分に進まなかった哲学者の一人である。だがこの論集が十全に示したように、彼自身としてもきわめて興味深い哲学者・思想家であるばかりか、20世紀初頭のロシア思想界をヨーロッパ全体の知的文脈内に位置づける作業（これがネットワーク的な思想史研究が目指していることの一つだろう）においてソロヴィヨフやペー

ルイ、バフチン、ヤコブソンなどにも勝るとも劣らない、重要なハブ的機能を果たしうる存在であるだろう。本論集を一つのきっかけに、日本でもこの難解な思想家への「勇気ある」関心が目覚めることを期待したい。
(のなか すすむ, 埼玉大学)

注

- ¹ Alexander Haardt, *Husserl in Russland: Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*, München: Wilhelm Fink, 1993; Шедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...» Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М.: Прогресс-Традиция, 2004; Шедрина Т. Г. Архив эпохи: тематическое единство русской философии. М.: РОССПЭН, 2008.
- ² 木部敬「G. G. シュベートの哲学におけるフッサール主義とヘーゲル主義」『ロシア思想史研究』第1号(通算第5号), 2010, 3-18.
- ³ グスタフ・シペート『美学断章』加藤敏訳, 水声社, 2004.
- ⁴ Galin Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford UP, 2000; Craig Brandist, Galin Tihanov (eds.), *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and Social Theory*, Oxford: St. Antony's College, 2000; Craig Brandist, David Shepherd, Galin Tihanov (eds.), *The Bakhtin Circle: In the Master's Absence*, Manchester UP, 2004.
- ⁵ 以下, 筆者と掲載誌を挙げる。Phillip T. Grier, *Slavic Review*, v. 69 (2010), n. 4, 1005-1007; Philipp Penka, *Slavic and East European Journal*, v. 54 (2010), n. 3, 569-571; Caryl Emerson, *The Russian Review*, v. 69 (2010), n. 4, 699-701.
- ⁶ 流刑時代のシュベートについては次の資料集がある。Шпет в Сибири: ссылка и гибель. Томск: «Володей», 1995.
- ⁷ Гегель Г. Феноменология духа. Перевод Г. Шпета. М., 1959.
- ⁸ Thomas Seifrid, *The Word Made Self: Russian Writings on Language, 1860-1930*, Cornell UP, 2005. 同書の第4章「現象学のプリズムを通して」でもセイフリッドは, シュベートの哲学者としての「ロシア性」を強調している。
- ⁹ カガンとシュベートの関係については, 簡単にだが以下の論文で触れたことがある。野中進「歴史と超越: カガンとバフチン」『ミハイル・バフチンの時空』せりか書房, 1997年, 255, 257-258.
- ¹⁰ ミハイル・バフチン『マルクス主義と言語哲学 言語学における社会学的方法の基本的問題』桑野隆訳, 未来社, 1989年, 164.

会誌編集委員会より

2010年11月の初頭、『ロシア語ロシア文学研究』第42号に掲載された見附陽介氏の論文「M. M. バフチンとS. キルケゴール」について、会員の佐々木寛氏より詳細な異議申し立ての手紙が編集委員長の松本に届きました。

この異議申し立ては、見附氏の上記論文に対するものであるとともに、この論文を掲載した編集委員会の判断に対するものでもあったと考えられましたので、編集委員会の議題として取り上げ審議することにいたしました。編集委員会では、メール会議も含めた数次の慎重な検討を経た上で、佐々木氏に対して、見附氏の論文の掲載については、規定に則り、専門家を含めた3名の査読を経たものであり、その決定にはいかなる瑕疵も認められないということ、ただし掲載された論文に対する会員の意見の公開を拒むものではないので、意見があれば、これも規定通り査読を経た上で次号(43号)に掲載することは可能であることを回答しました。それに対して、論文という形ではなく、論文評ということにしたいという佐々木氏の連絡がありました。編集委員会ではそれを認め、締切日を設けてご投稿いただき、論文同様の査読を経てここに掲載するのがその論文評です。

従来『ロシア語ロシア文学研究』には、掲載された論文に対する批判的意見を掲載する場所はなく、今回の「論文評」の掲載は異例のことですが、編集委員会としては頂いた意見を無視するのではなく、むしろ会員諸氏の間での一層の議論の高まりを期待して今回のような形での掲載を決定しました。第42号に論文を寄稿いただいた見附氏に対しても、今回論文評をいただいた佐々木氏に対しても、編集委員会は中立の立場をとるものであり、今回この論文評を掲載したことが見附氏の論文に対する編集委員会の評価を示すものではないことをお断りしておきます。

最後に、『ロシア語ロシア文学研究』への論文の発表が、むしろその研究分野の学術的な活性化と発展を喚起するようになってくれることを切に祈ってやみません。

2011年9月
日本ロシア文学会
会誌編集委員会委員長
松本賢一

論文評

見附陽介論文

「M. M. バフチンと S. キルケゴール
— 対話と実存について」

『ロシア語ロシア文学研究』第 42 号, 2010 年

佐々木 寛

本誌第 42 号に掲載された見附陽介氏の論文を読んで、いくつか疑問に思う点があったので、そのことについて述べます。

見附氏はまず「はじめに」で、今日の実存哲学再評価の流れのなかでバフチンの思想がもつ意義を考察するためにも、彼の思想のどのような点に具体的に実存哲学的な性格が見出せるのかを検討する必要があると述べ、次いで第 1 節「バフチンと実存哲学」において、バフチンの思想とキルケゴールの実存哲学を比較するために、存在論の観点から、キルケゴールの言う具体的な個々の主体の現存在の問題と、バフチンの言う「存在におけるアリバイ（不在証明）のなさ（не-алиби в бытии）」の問題をとりあげて、初期バフチンの存在論が実存哲学的な側面をもつことを検証しています。そして第 2 節「バフチンのドストエフスキー論における実存の問題」において氏は、今度は意識論の観点から、キルケゴールの言う「完結」（非実存的）／「完結不能性」（実存的）の概念と対照するかたちで、バフチンが 1920 年代前半に草稿「美的活動における作者と主人公」で唱えていた「完結」の問題が 1929 年の『ドストエフスキーの創作の諸問題』では放棄されていること、作者と主人公の関係における「完結」と「完結不能性」についてのバフチンの評価が、初期の美学とドストエフスキー論では 180 度変化していること、バフチンの小説理論における意識の問題の取り扱い方に、非実存的な「完結」から実存的な「完結不能性」への重心の移動が認められることを論じています。

評者がこの論文を読んで疑問に思うのは、以下の三つの点に関してです。

1. 初期美学草稿でバフチンが、主人公の生の能動性を否定的に、作者の美的能動性を肯定的に評価している、と見ることの問題。
2. 初期美学草稿でバフチンが説いている「美的完結」と、キルケゴールが批判するヘーゲルの体系的思考の「完結性」が、同じものであるかのごとくに論じることの問題。
3. バフチンの二つの草稿「行為の哲学によせて」

と「美的活動における作者と主人公」を、別々の方向性をもった対照的著作と見ることの問題。

始めに、1. の問題について。

草稿「美的活動における作者と主人公」でバフチンが論じている問題は、簡単に言ってしまうと、美的作品というのは、内側から生きられた主人公の生の世界（生の能動性）と、これを外側から完結させて存在の新たな平面に生み出す作者の見る眼の余裕（美的能動性）という、次元の異なる二つの能動性の出会いがたちづくべきごとくであって、どちらの能動性が欠けても、美的べきごとくとしての作品は失われてしまうということです。それをバフチンは、現実世界においてわれわれが人間の身体とその内的生を体験する場合の、自己体験と他者体験のちがいの問題から論じているわけです。

主人公の生の能動性の視野というのは、差し迫った未来のかくあるべき状態に照らして現にあるものが見られている状態（当面の目的に照らして有用なものが前景化されている状態）であって、それは現にある自分自身には決して満足することのない、一瞬一瞬が自己投機の世界である（不安、不確かさ、欠乏と空虚）。この生の能動性の世界は、人が自分の髪を毛をつかんで自分の体をもちあげることができないのと同じように、決してそれ自身の力によっては完結しえない。これに対して作者＝観照者は、主人公の生の能動性の視野がもつ当面の目的、差し迫った未来の「かくあるべし」からは自由な外在の立場、見る眼の余裕によって、主人公の世界の現にあるがままを是認し、これを美的に完結させる。それは主人公の生の能動性に対する賜物であり、外側から下される天恵であって、これによって主人公の生の世界は美的に完結して、存在の新たな平面に生まれ変わることができるのである。——バフチンが論じている問題の勘所は以上のものです。

見附氏は論文 44 ページで、バフチンが生の能動性の視野、内的な志向性や体験に言及する際の文言：「現にあるところの自分を生きていない」、「不安—不確かさ」、「存在自身の内側から存在自身の力によっては原理的に満たされない欠乏と空虚」、「自己の内における不安と完結不能性」を列挙して、《これらの記述からも分かるように、バフチンはその初期美学において明らかに「自分自身への関係」という内的な構造をもった意識の完結不能性についてネガティブな評価をしている。》と述べ、すぐそれに続けて《このような否定的な評価は、美学原理としての「完結」の理念が肯定的に評価されていたことを考えれば、当然といえる。》として、今度は「完結」についてバフチンが言

及する際の言葉：「賜物」，「抱擁」，「接吻」，「愛撫」，「承認」，「天恵」，「愛」，「是認」，「赦し」，「豊富化」等を挙げて，自説の裏付けとしています。要するに氏は，バフチンが初期の美学草稿で生の能動性のもつ「完結不能性」を否定的に評価する一方で，美的能動性のもたらす「完結」を肯定的に評価していた，と言いたいわけです。さらに45ページでも氏は，《(略)バフチンの初期美学においては，こういったキルケゴールが言うところの実存の内面性と比較され得るような意識の内的な完結不能性が，美的に生産的ではないと評価されていたのである。キルケゴールの議論と比較するならば，我々はバフチンの初期美学における完結—完結不能性の対立項を，非実存的—実存的という対立項として理解でき，加えて，バフチンがその初期美学において，この対立項に対して前者つまり非実存的完結を肯定的に，後者つまり実存的完結不能性を否定的に評価していたという点を確認することができるだろう。》と述べて，バフチンが意識の内的な，実存的な「完結不能性」を美的に生産的ではないと見る一方で，非実存的な「完結」を肯定的に評価していたことを，繰り返し強調しています。

草稿「美的活動における作者と主人公」に対する見附氏のこのような理解の仕方は，決して容認するものではありません。先に述べたように，バフチンは，主人公の生の能動性と作者の美的能動性のいずれか一方が欠けても美的できごととしての作品は失われてしまうという立場から，感情移入の美学と素材主義の美学の双方を批判しているわけなので，氏が言うように，生の能動性の世界，《「自分自身への関係」という内的な構造をもった意識の完結不能性》，《実存的完結不能性》を否定的に評価する一方で，作者の美的能動性，《美学原理としての「完結」の理念》を肯定的に評価しているわけではない。次元を異にしながらも両者が相俟って美的なできごとをかたちづくるこの二つの能動性の，善し悪しの問題，あれかこれかをバフチンが論じているわけでは決してないのです。

次に，2.の問題について。バフチンが説く「美的完結」と，キルケゴールが批判するヘーゲルの体系的思考の「完結性」の問題です。

見附氏は論文44ページで，《キルケゴールもまた「完結 (Abgeschlossenheit)」について論じているが，しかし評価という点では初期美学におけるバフチンとは逆に否定的に評価しており，まさに「完結」を非実存的なものとして批判している。というのも，キルケゴールは，「体系と完結とは互いに即応するが，しかし現存在は，まさにそれと反対のものである」と考え

るからである。つまり，端的にはヘーゲルにみられるような体系的思考家が，現存在のただ中にいながら，自分自身をそういった現存在からは超越した，まるで「神 (Gott)」のような位置に置き，そこから現存在の世界を完結したものとして体系的思考の対象にすること，この点をキルケゴールは批判していた。》と述べた後で，《バフチンの言う「完結」の理念は，ちょうどキルケゴールのいう完結と同じ性格をもっている。》と結んでいます。

評者には，バフチンが説く「美的完結」の問題を論じるために，キルケゴールが批判するヘーゲルの体系的思考の完結性を引き合いに出すことの意味が，まったく理解できません。バフチンが初期美学草稿で論じている美的完結の問題（主人公の生の能動性の世界に対して外在の位置に立つ作者＝観照者の，見る眼の余裕がもたらす賜物としての美的完結）と，キルケゴールが批判するヘーゲル流の「体系と完結」の問題，《端的にはヘーゲルにみられるような体系的思考家が，現存在のただ中にいながら，自分自身をそういった現存在からは超越した，まるで「神 (Gott)」のような位置に置き，そこから現存在の世界を完結したものとして体系的思考の対象にすること》とは，何の関係もないからです。

バフチンの美学にあっては，主人公の生の能動性だけでなく，作者の美的能動性もまた，自分にとってのわたし，わたしにとっての他者，他者にとってのわたしを構上の要因とする存在のできごと，〈行為の哲学〉の枠組みにおいて考察されていること，したがって作者の美的能動性もまた，世界の内で行為する主体として実存的性格を帯びたものになることを，見附氏は理解していません。ちなみにこの問題は，草稿「美的活動における作者と主人公」第二章の，以下のくだりによってもうかがい知ることができます。——「作者も初めから主人公に対して偶然でない，創造の原理的な見る眼を見いだすわけではない。作者の作用が初めから原理的で生産的なものになり，単一の価値的關係から主人公の全体が展開されるわけではない。ふとした顔の歪み，偶然の仮面，偽りの身振り，不意の行為などを，主人公は作者の偶然の情動・意志の反応や精神の気まぐれに左右されて示すのである。作者のそうした混沌を通して主人公は，その相貌の堅固で必然的な全体が形成されるまで，みずからの真の価値目標に向かって作り上げられてゆくのである。」（ミハイル・バフチン全著作第一巻，水声社，1999年，125ページ）

バフチン・サークルの著作を読み解く際の鍵となる，

新カント学派の哲学者ヘルマン・コーエンの言葉：「世界は所与ではなく、課せられている。」は、主人公の生の能動性だけでなく、作者の美的能動性についてもあてはまるものであることを、評者はここに言い添えておきます。

最後に、3. の問題について。草稿「行為の哲学によせて」と「美的活動における作者と主人公」を、別々の方向性をもった対照的な著作と見ることの問題です。

見附氏は論文 45-46 ページで、初期バフチンの仕事を《「作者と主人公」において論じられる存在の美学的な側面の問題と、「行為の哲学」において論じられる倫理的な存在-出来事の問題、つまり唯一の責任ある存在における唯一の主体の道徳的な行為の問題》との二つの領域に区別して考えるフリーシュマンの論を引き合いに出して、《小説-行為を評価する『ドストエフスキーの創作（詩学）の諸問題』は、議論の主要な枠組みを「作者と主人公」から受け継いでいるが、しかし評価的な視点としてはむしろ存在の唯一性に基づいた「行為の哲学」の視点を引き継いでいると言える。このようなフリーシュマンの理解に依拠するならば、我々は「完結」に対するバフチンの評価の転換を、非実存的な美的観照の原理から存在-出来事/共存存在(бытие-событие)としての倫理的行為の原理へのアクセントの移動として捉えることが可能であろう。》と述べた上で、《つまり、つねに生成のうちにあるはずの実存を顧みないモノロギズムから、対話という関係形式を通じてそれを尊重するディアロギズムへと、バフチンの視点が移動しているのである。》と結んでいます。

草稿「行為の哲学によせて」は、1920年代初めにバフチンがヴィテプスクで構想した大部の哲学書の序論の部分に相当し、草稿「美的活動における作者と主人公」は美的活動を論じた部分にあたるわけなのだから、後者は前者の枠組みにしたがって書かれていると考えるのが当然で、見附氏のようにこの二つの草稿を別々の方向性をもった対照的な著作と見ることは当を得ていません。草稿「行為の哲学によせて」でバフチンが提起している〈存在のできごと〉の概念(自分に

とってのわたし、わたしにとっての他者、他者にとってのわたしがかたちづくる行為の現実世界)は、彼の初期美学理論の核心部分をなすものでもあるのです。引用中の《非実存的な美的観照の原理》、《つねに生成のうちにあるはずの実存を顧みないモノロギズム》といった言葉づかいから明らかなのは、見附氏が、主人公の生の能動性(内側から生きられたわたし)に対する作者の美的能動性(外在の立場、見る眼の余裕)の問題を、〈行為の哲学〉の枠組みで、作者の側の能動的な作用、自己投機としては理解していないということなのです。

評者が見附氏の論文を読んで疑問に思ったのは、以上の三点です。そしてこれらの問題はいずれも、氏がキルケゴールの尺度でもってバフチンを測ることを急ぐあまりに、バフチンが初期の美学草稿で提起している、主人公の生の能動性と作者の美的能動性の出会いがかたちづくる美的できごとの概念を論じるにあたって、作者の側の能動的な自己投機の契機を氏が見落としてしまったところから来ているものであると言ってよいでしょう。

むすびに

バフチンの文芸理論が、1920年代前半の美学草稿の段階から、1929年のドストエフスキー論初版に見られるポリフォニー小説論へと変化をとげる過程で最も重要な点は、行為の哲学、哲学的人間学をふまえた言語芸術美学から、言語哲学、小説言語論への転換が行なわれていることです。バフチンにとってこの転換が可能だったのは、1920年代半ばから後半にかけて、一連の〈バフチン・サークルの著作〉が生み出される過程で、バフチンが「美的対象」を核とする言語芸術美学のモデル(生の能動性×美的能動性)を廃して、一次的なことば(生活の言葉)から二次的なことば(詩の言葉)への転換というふうに、詩的言語の問題を立て直すことができたからです。そしてそのように転換をとげながらも、しかし初期の美学草稿でバフチンが提起した問題は、晩年の著作にいたるまで、ずっと生き続けているというのが評者の見方です。

(ささき ひろし, 信州大学)

第12回国際ロシア語ロシア文学教師連盟世界大会 参加報告

小林 潔

2011年5月11日～14日に上海で開催された第12回国際ロシア語ロシア文学教師連盟世界大会（XII Конгресс МАПРЯЛ / 第十二届世界俄語大会）に参加した。以下、関連情報を補いつつ報告としたい。¹

МАПРЯЛ [Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы] はロシア語教育・文学研究の普及進展を目的とした世界規模の組織であり、1967年9月にパリで創立されてから44年の歴史を有する。日本ロシア文学会もその予算から会費を支出し参加しているメンバーである（現在、担当はロシア語教育委員会）。従って、日本ロシア文学会会員はМАПРЯЛの構成員である。目下、4年に一度世界大会が開催されており、日本からも少数ながらこれまでの大会に参加してきた。

第12回大会はロシア・ヨーロッパ以外で開催された初の大会であった。前回ブルガリア・ヴァルナでの40周年大会は48カ国から1,400名の参加者とのことだが、²今回は48カ国から1,200名であった。参加者数で劣ったとはいえ今大会も盛大なものであった。なんといってもロシアからの参加者が多かったが、アエロフロートがスポンサーとなり、参加者のために特定便を無料にしたとのことである。参加者は8つのホテルに分かれて宿泊した。

大会テーマは《Русский язык и литература во времени и пространстве / 時間与空間中俄語和俄羅斯文学》。作業言語はロシア語と中国語、会場は上海外国語大学（松江地区）である。15分科会35セッション、6つの円卓会議の他、ロシアと中国の出版社の展示即売会も開かれ、各種のエクスカージョンやコンサート、参加者全員による立食パーティーも催された。

大会が上海で開催されたのは、中国の著しい経済発展や上海協力機構に見られる露中関係の強化といった政治的社会的な背景、また、2008年の中国ロシア語教育300年、2009年の新中国ロシア語教育60周年という事情が関与したのであろう。会場校の上海外国語大学も1949年にロシア語教育機関として設立された大学である。実際、受け入れ側の準備そして催事の華やかさはこれまでの大会以上という。³参加者の送迎（空港・宿・会場・食事）には、揃いの青いTシャツを着た上海外国語大学の学生ボランティアが付き添い（全ての学生がロシア語を解するわけではなかったが）、移動もチャーターバス二十数台で行われた。ために交通規制も行われたという。

大会は5月11日の午前の全体基調講演と午後の開会式で始まった。参加者は正門守衛の敬礼と学生ボランティアの万雷の拍手の中、講堂へと招じられた。基調講演には、会長のВербицкая Л. А. 教授、事務局長で中国側代表の劉利民教授、フィンランドのMustaioki A. 教授、モルドワのМлечко Т. П. 教授が登壇した。開会式ではプーチン首相の祝辞が代読され、韓正・上海市長、曹徳明・会場校校長のほか、劉延東・教育担当国務委員、袁貴仁・教育部部長といった諸氏が挨拶に立った。マスコミも入り、式の模様はテレビでも報道された。

12日～13日が各会場に分かれてのセッションで、構内7つの建物で行われた。

14日は閉会式と場所を移しての全体パーティーであった。閉会式では、Вербицкая 会長が総括の演説を行い、また飛び入りの演説もあった。Всеволодова М. В. 教授は、討議時間を長く、会場が複数だと不便なので一つに、文法研究をもっと多くと訴え、Хавронина С. А. 教授はМАПРЯЛのГимнが必要な時期だ、公募しようと提案し、それぞれ拍手を得ていた。

日本からのエントリーは以下の通りである（所属はプログラムに基づく）。

白山利信（筑波大学）«Ассимиляция или сохранение? (На примере русского языка и культуры у русских в Австралии)»

Сантори Е. В. (株式会社イーコミュニケーション, 外務省) «О специфике Интернет-преподавания РКИ в японской аудитории»

Шатохина Г. С. (外務省研修所) «На том конце провода (русский спонтанный телефонный разговор в японской аудитории)»

堤正典, 小林潔 (神奈川大学) «Преподавание русского языка как непрофилирующего предмета в Японии»

Жданов В. Н., 鈴木淳一 (札幌大学) «Образ Чехова в сознании японского интеллектуала»

加藤百合 (筑波大学) «Перевод произведений Леонида Андреева на японский язык на рубеже XIX-XX веков»
 Жданов В. Н. (札幌大学) «Мифы и стереотипы, функционирующие в процессе изучения русского языка в японской аудитории»

鈴木教授と Шагохина 氏は欠席。このほかに聴講のみの日本在住ロシア人の方がいた。参加者として名簿にありながら欠席の方もいたが、震災で授業日程の変更を強いられたためと聞いている。結局、「日本人」で出席したのは筑波大学の加藤百合准教授、白山利信准教授、神奈川大学の堤正典教授、小林潔だけであった。

なお、予稿集として Вербицкая Л. А., 劉利民 [Лю Лиминь], Юрков Е. Е. 編『時間与空間中俄語和俄羅斯文学 [Русский язык и литература во времени и пространстве]』全5巻 (上海: 上海外語教育出版社, 2011年4月) が刊行され、上述の報告者のものも掲載されている。

堤教授・小林は「РКИの教授史と新しい教授法」部会にて報告を行った。司会は Акишина А. А. 教授で、Хавронина 教授も聴講していた。堤報告に対しては Щукин А. Н. 教授はじめ聴衆から、どのような教材を用いているかを問う声が多かった。会場で中国からの参加者と情報交換もしたが、学生の質や時間数など悩みは共通のようである。

なお、教材に関しては、別個、円卓会議が設けられ、小林も聴講したが、話題は教師用の指導書も含めた総合教材のあり方であった。

4年前、「マプリヤール第11回大会参加報告」において寺田教授は、「マプリヤールは、世界各国のロシア語教育者・研究者と交流する非常に良い機会である。今後も日本からの参加者が数多く出ることを願う¹」とした。その言葉は今回も有効である。大会では諸国のロシア語教師や、普段は知り合い難いロシア地方都市の研究者達と知己を得ることができる。また、各種出張の際に知り得た教師達と再会することもできた。今回の大会が縁で学会の案内が届いていいるし、海外ロシア語教育状況調査のつてともしている。

日本からの参加者が少ないのは依然として問題である。既に幾つかの国際学会があり日本からもベテラン・若手の多くの研究者が参加しているので МАПРЯЛ にこだわる必要はないと思う向きもあるかも知れぬが、これだけのロシア語教師・研究者が一同に会する機会を活かさないのは惜しいし、日本ロシア文学会が果たすべき貢献をしていないことにもなる。小林が参加したのは研究上の都合もあるが、堤教授とともに学会担当部署のロシア語教育委員会委員であるからでもあった。また、2009年のベルリン出張の折に、プーシキンメダル受賞者 Brandt B. 教授より、日本は МАПРЯЛ に関わっているのかと訊かれショックを受けたのも大きい。これまでも日本からの参加者はあったし、若手研究者が留学の成果を報告したこともあったが、今後、日本ロシア文学会からより多くの中堅・ベテラン教員の参加を願いたいものである。МАПРЯЛ はロシア語教師の世界大会なのであり、日本ロシア文学会はロシア語教師の集まりでもある。ソ連時代には日本ロシア文学会は政治的理由もあって意図的に本国の組織との接触を避けてきたと聞くが、今や、これまでのようなエピソード的な「点」でのつきあいではなく、教師達のより広い「面」での関わり方があって然るべきと考える。学会内の担当部署をどうするかの問題もあろうが、大事なものは学会としてもっと積極的に関わることである。

次回4年後はスペイン・グラナダという。将来的には日本での開催も論じるべきかもしれない。

(こばやし きよし, 神奈川大学/ロシア語教育委員会委員)

注

¹ 以下のウェブサイトから情報を補う。漢字は日本で通用しているものを用いる。

<http://www.mapryal.org/content/резолуция-xii-конгресса-маприял>

<http://mapryal.shisu.edu.cn/mapryal.html> (2011年7月24日閲覧確認)

² 寺田吉孝「マプリヤール第11回大会参加報告」(日本ロシア文学会ウェブページ掲載)による。

³ 前大会にも参加した白山利信氏による。

⁴ 寺田, 前掲。

乗松亨平・松本隆志両氏に学会賞 — 選考過程と選評および学会賞の今後について —

沼野充義・野中進

日本ロシア文学会学会賞選考委員会は、2011年7月16日に最終選考会を開催し、以下の2つの著作を奨励すべき新進の優れた研究業績と認め、著者両氏に学会賞を授与することを決定した。学会賞はこれまで学会誌に掲載された論文に対して授与されるのが通例であったが、選考委員会における慎重な検討の結果、今年度からは単行本の研究書も授賞対象とすることになった（その理由については後述する）。乗松氏の著書に対する授賞は、この新方針に基づくものである。

【単行本】乗松亨平 『リアリズムの条件——ロシア近代文学の成立と植民地表象』
(水声社刊, 2009年10月, 338ページ)

【論文】松本隆志 『アンドレイ・ベールイ『コーチク・レターエフ』の語り』
(『ロシア語ロシア文学研究』第42号掲載)

まず、それぞれの受賞作に関する選評を掲げる。

乗松亨平氏の『リアリズムの条件——ロシア近代文学の成立と植民地表象』は、2008年度に東京大学大学院人文社会系研究科に提出された博士論文をもとにした著書であり、個別の作品分析の緻密さだけでなく、文学史的視野の広さと一般的な理論への志向性によっても際立っており、文学史研究に対しても、文学理論に対しても、優れた貢献と認められる。

本書の主題は、1790年代から1860年代のロシア文学における「カフカス」表象である。近年、欧米ではポストコロニアリズム的な関心からロシア文学におけるカフカスを扱った本格的な研究が次々に出てかなりの蓄積があるが、本書は日本で初めてロシア文学におけるカフカス表象に焦点をあわせた単行本である。

乗松氏はプーシキンやトルストイなどのよく知られた文学作品だけでなく、ベストウージェフ＝マルリンスキー、オズノビシシ、エレナ・ガンといった今ではあまり顧みられない文学者の作品も丹念に追う一方で、過去30年ほどの欧米、主として英語圏の研究文献を幅広く渉猟している。そして、個別事例の分析と理論的な一般化をバランスよく融合させた形で、その成果を提示している。

本書の狙いは、ロシアのある時期に「リアリズム」が成立するにあたって、どのような条件が前提として形成されたのかを探るといふ、フーコーの「知の考古学」的な課題である。その課題が野心的なものであるだけに、ここで提起されながら十分に扱いきれてない論点も少なくない。メディア論、リアリズム論、文学史のカノンの問題、そして「遠い他者」に関わるための研究倫理の問題など、様々な次元において今後、さらなる展開が必要であろう。しかし、それは本書の欠点というよりは、前途有望な若手研究者が足を踏み入れつつある探索の沃野の広大さを示すものとして、大いに祝すべきものではないだろうか。(文責 沼野充義)

松本隆志氏の論文は、アンドレイ・ベールイ『コーチク・レターエフ』の構成における「語りの二重性」を論じたものである。ここでいう「語りの二重性」とは、一つは作中でできごとを客観的に読者に伝える語りのタイプ、もう一つは無定形な印象や言葉遊びによって紡がれる語りのタイプによって特徴づけられる。これらの語りの齟齬と相関については先行研究があり、従来は「視点の交代」として説明されることが多かった。それは、この作品を回想（自伝）文学の一種として位置づけるジャンル理解に基づいている。松本氏はこのジャンル理解の批判から出発し、「形」と「群がり」の対立を手がかりに、螺旋的な生成変化をくりかえす「私」を措定する。カオス的「群がり」からコスモス的「形」への成長の物語という理解は、この二つの様態の反復・交錯の発見によって乗り越えられる。「私」とは、この二様態の反復・交錯、あるいは相互浸透を統べる「十字架＝螺旋」的な語り装置に他ならない。丁寧な読解、論理的一貫性、解釈の普遍性が高く評価された。ただし、「立論が十分に広い視野から行わ

れていない」, 「取り上げている参考文献が概して古い」などの消極的評価が出たことも付け加えておく。(文責 沼野中進)

最後に、本年より学会誌掲載論文だけでなく、単行本も授賞対象とするに至った背景と理由について、説明させていただく。

内規には明文化されていないが、学会賞は事実上、日本ロシア文学会誌の前年度号に掲載された若手・新進研究者の論文を対象としてきた。しかし、最近では日本国内で課程博士論文を書く者や、海外の学位（ロシアの кандидат наук 号など）を取得する若手研究者が増え、そういった学位論文をもとに単行本の研究書を刊行するケースが目立っている。これは学問の進歩・活性化のために喜ぶべき変化ではあるが、残念ながら学会賞のほうにそれに対応できないままになっていた。

若手・新進による最先端の研究を顕彰することが賞の本来の目的であるとすれば、授賞対象はこういった単行本の研究書にも当然広げるべきであろう。その判断に基づき、委員会は今年度から単行本も視野に入れて選考を行なうこととし、その結果、2名の受賞者のうち、1名は単行本の著者、もう1名は学会誌論文の著者ということになった。来年以降も毎年このバランスを維持すべきかという問題も視野に入れつつ、これを機会に、学会賞のあり方の見直しと内規の整備を進めることが急務ではないかと思われる。

(付記 本稿は選評以外の部分については、選考委員会での議論を踏まえ、沼野が委員長としてまとめたものである。従って全体の文責は沼野にある。)

支部事務局一覧 (2011年10月以降)

役員・委員等 (2011年9月現在：括弧内数字は任期)

役員

会 長：沼野充義 (2009.10～2013.10)

副会長：諫早勇一 (2009.10～2011.10)

望月哲男 (2009.10～2011.10)

理 事：(2009.9～2011.9)

北海道支部

望月哲男, 山田隆

東北支部

黒岩幸子

関東支部

井桁貞義, 伊東一郎, 貝澤哉, 亀山郁夫, 金田一真澄, 鴻野わか菜, 中島由美, 沼野恭子, 野中進, 長谷見一雄, 匹田剛, 村田真一, 米重文樹, 渡辺雅司

中部支部

郡伸哉, 安村仁志

関西支部

佐藤昭裕, 楯岡求美, 林田理恵, 松本賢一

西日本支部

西野常夫

監 事：井上幸義, 西中村浩

各種委員会 (2009.10～2011.10, ただし大会組織委員会, 大会実行委員会を除く)

会誌編集委員会：松本賢一 (委員長), 坂庭淳史, 佐藤千登勢, 佐藤正則, 鈴木淳一, 中澤敦夫, 野中進, 長谷川章, 長谷見一雄, 服部文昭, 宮沢淳一

学会賞選考委員会：沼野充義 (委員長), 伊東一郎, 大西郁夫, 貝澤哉, 金田一真澄, 近藤昌夫, 杉本一直, 中村唯史, 野中進, 林田理恵, 芳之内雄二

ロシア語教育委員会：米重文樹 (委員長), 伊藤美和子, 太田丈太郎, 金田一真澄, 小林潔, 佐藤規祥, 堤正典, 山田隆, 柳田賢二

国際交流委員会：木村崇 (委員長), 岩本和久, 貝澤哉, グレチコ・ヴァレーリイ, 越野剛, 楯岡求美, 中村唯史, 望月哲男

広報委員会：草野慶子 (委員長), 岩本和久 (HP担当), 大西郁夫, 古賀義顕, 高橋健一郎, 番場俊, 安村仁志

倫理委員会：佐藤昭裕 (委員長), 井桁貞義, 金田一真澄, 黒岩幸子, メーリニコワ・イリーナ

2011年度大会組織委員会：望月哲男 (委員長), 諫早勇一, 井上幸義, 金田一真澄, 野中進

2011年度大会実行委員会：金田一真澄 (委員長), 熊野谷葉子, 鳥山祐介, 望月哲男

顧問：川端香男里, 佐藤純一, 米川哲夫

事務局：諫早勇一 (事務局長), 乗松亨平 (事務局補佐)

北海道支部 (山田隆支部長)

〒060-0932 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

越野剛研究室気付

☎ 011-706-4809

Fax 011-706-4952

<gkoshino@hotmail.com>

東北支部 (黒岩幸子支部長)

〒980-8576 仙台市青葉区川内

東北大学東北アジア研究センター

柳田賢二研究室気付

☎ 022-795-7638 (FAX 兼用)

<yanagida@cneas.tohoku.ac.jp>

関東支部 (金田一真澄支部長)

〒102-8160 千代田区富士見 2-17-1

法政大学国際文化学部

佐藤千登勢研究室気付

☎ 03-3264-9434

<robunkanto@gmail.com>

中部支部 (郡伸哉支部長)

〒464-8671 名古屋市千種区桜ヶ丘 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

<skazunao@yahoo.co.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

第2研究室棟青木正博研究室気付

☎ 075-705-1875

Fax 075-705-1887 (学内共用)

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

西日本支部 (太田丈太郎支部長)

〒862-8680 熊本市大江 2丁目 5番 1号

熊本学園大学

太田丈太郎研究室

☎ 096-364-5161 (代表)

<ohtinsky@tnb.bbiq.jp>

編集委員会より

■本年度の会誌43号論文投稿希望者のうち、締め切りまでに投稿されたのは15編でした。査読審査の結果、そのうち6編が掲載されることとなりました。また、書評につきましては、依頼したものと応募のあったものが8編ありましたが、そのうち6編が掲載される運びとなりました。

審査過程におきましては、以下の方々に多大なご協力をいただきました。特に本年度は、東北・関東地方を襲った未曾有の災害による混乱の中で編集委員会に賜りましたご助力に対しまして、ここにお名前を記し、厚く感謝申し上げます(敬称略、五十音順)。

井桁貞義, 諫早勇一, 岩本和久, 宇佐見森吉, 白山利信, 大石雅彦, 大西郁夫, 大平陽一, 貝澤哉, 角伸明, 金子百合子, 北見諭, 木部敬, 桑野隆, 郡伸哉, 越野剛, 齋藤陽一, 齋藤毅, 鈴木正美, 武田昭文, 堤正典, 中村唯史, 西中村浩, 沼野恭子, 林田理恵, 番場俊, 本田晃子, 前田和泉, 望月恒子, 望月哲男, 渡辺聡子。

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。

■本年度も学会活動報告, 支部活動報告, 各種委員会活動報告(ただし学会賞選考委員会は除く)は「報告

要旨(予稿集)」に掲載しております。本号には、「委員・役員等」「支部事務局一覧」「各種規定, 会則(抄)」と「学会賞選考経過報告」を掲載しております。

■会誌44号(2012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。従来と投稿申し込みの方法が変わっておりますのでご注意ください。

■前年度に引き続き、慣れない中での編集長業務の上に、東日本大震災の発生がちょうど査読審査の時期と重なり、連絡の不備や業務の遅延等、執筆者や査読担当者の皆様には多大なご迷惑をおかけしました。この場を借りてお詫び申し上げます。また、頼りない委員長を支えていただいた、編集委員の皆様、アイワード社の松本新氏にも、改めまして心よりの謝辞を申し上げます。

■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。

〒610-0394

京都府京田辺市多々羅都谷1-3

同志社大学

言語文化教育研究センター

松本賢一研究室

☎0774-65-7070(代) Fax 0774-65-7069

<kmatsuno@mail.doshisha.ac.jp>

(松本賢一 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. Желающие опубликовать свои материалы должны прислать тезисы (не более 1-ой страницы в формате А4) в электронном виде в редакцию ЯАР до 30-го ноября по адресу (editor@yaar.jpn.org).
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.