

ロシア語ロシア文学研究

第 55 号

-
- 金丸 駿
転換子・固有名・自同律：1960年代のイーゴリ・ホーリンの詩作をめぐって 1
- 安島 里奈
フョードル・ソログープ『小悪魔』における香水の芳香 23
- 沖 隼斗
雪の時空間における抒情的主体の位置：ボリス・ポブラフスキイ「冬の日
動きのない空で…」をめぐって 43
- 田村 太
テロルの『たそがれのなかで』：ボリス・サヴィンコフの初期作品にみられる
「意識」と「スチヒーヤ」の関係をめぐって 65
- 菅原 彩
A. A. ルジェーフスキイ「X... 氏の村からの出立にあたって、1761年7月19日
につくられたスタンス」における「黄金時代」のモチーフ：
祝賀頌詩から友人に送る詩へ 85
- 堤 縁華
故郷が故国になる／ならないとき：アゼルバイジャンの元人民作家アクラム・
アイリスリの位置付け 107
-

ロシア語ロシア文学研究

Бюллетень Японской ассоциации русистов

第 55 号

日本ロシア文学会
2023

ロシア語ロシア文学研究

第 55 号

2023 年

目 次

◆論文

- 金丸 駿 転換子・固有名・自同律: 1960年代のイーゴリ・ホーリンの詩作をめぐって 1
- 安島 里奈 フョードル・ソログープ『小悪魔』における香水の芳香 23
- 沖 隼斗 雪の時空間における抒情的主体の位置: ボリス・ポブラフスキイ「冬の日
動きのない空で…」をめぐって 43
- 田村 太 テロルの『たそがれのなかで』: ボリス・サヴィンコフの初期作品にみられる
「意識」と「スチヒーヤ」の関係をめぐって 65
- 菅原 彩 A. A. ルジェーフスキイ「X...氏の村からの出立にあたって, 1761年7月19日
につくられたスタンス」における「黄金時代」のモチーフ: 祝賀頌詩から友
人に送る詩へ 85
- 堤 縁華 故郷が故国になる／ならないとき: アゼルバイジャンの元人民作家アクラム・
アイリスリの位置付け 107

◆書評

- 高橋 知之 中村唯史・坂庭淳史・小椋彩編著『ロシア文学からの旅——交錯する人と
言葉』 129
- 沼野 恭子 ポスト・ソヴィエト文学研究会編著『現代ロシア文学入門』 138
- 上田 洋子 ボリス・グロイス著 (河村彩訳) 『流れの中で——インターネット時代の
アート』 151
- 生熊 源一 ガイト・ガスダーノフ著 (望月恒子訳) 『クレールとのタバ／アレクサンドル・
ヴォルフの亡霊』 164
- 貝澤 哉 五月女颯著『ジョージア近代文学のポストコロニアル・環境批評』 173

野中 進	<i>H.B. Ковтун. Трикстер как герой нашего времени: на материале русской прозы второй половины XX—XXI века</i> ……………	186
斎藤 慶子	村山久美子著『バレエ王国ロシアへの道』 ……………	197
佐藤千登勢	本田晃子著『都市を上映せよ：ソ連映画が築いたスターリニズムの建築空間』 ……………	207
伊藤 愉	岩田貴著『現代ロシア演劇——ソ連邦崩壊からパンデミックとウクライナ侵攻まで』 ……………	215
◆日本ロシア文学会大賞		
井上 幸義	学会大賞（2022年度）受賞記念講演 ゴゴリの鏡の世界——『鼻』の中の鏡像 ……………	227
野中 進	学会大賞（2023年度）選考結果 ……………	265
◆2023年度日本ロシア文学会賞		
八木 君人	学会賞（2023年度）選考結果 ……………	267
◆学会動静		
石川 達夫	プレシンポジウム「ロシア・東欧の抵抗精神——抑圧・弾圧の中での言葉と文化：ロシア、ベラルーシ、ウクライナ、ポーランド、チェコ——」 ……	271
柚木かおりほか	ワークショップ「21世紀のロシア・フォークロア」 ……………	283
越野剛ほか	ワークショップ「文学史から考えるウクライナとロシア」 ……………	288
沢田和彦ほか	ワークショップ「安井亮平=ボリス・エゴロフ往復書簡（1974–2018年）について」 ……………	295
五月女颯ほか	日本ロシア文学会主催若手ワークショップ「ロシア・東欧における『パストラル』の諸相」 ……………	302
◆役員・規約等		
役員一覧その他	……………	313

Бюллетень Японской ассоциации русистов

№ 55

2023 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Сюн Канэмару Шифтер, имя собственное и тавтология: по поводу стихотворений Игоря Холина 1960-х годов	1
Рина Адзима Благоухание духов в романе «Мелкий бес» Фёдора Сологуба	23
Хаято Оки Поэтическая позиция лирического субъекта в хронотопе снега: о стихотворении «В зимний день на небе неподвижном...» Б. Поплавского	43
Фугоси Тамура «В сумерках» террора: об отношении между «сознанием» и «стихией» в ранних работах Б.В. Савинкова	65
Ая Сугахара Мотив «золотого века» в «Стансе, сочиненном 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни г.. Х...» А. А. Ржевского: от торжественной оды к дружескому посланию	85
Йорика Цуцуми Когда малая родина превращается в большую Родину? Positionирование бывшего народного писателя Азербайджана Акрама Айлисли	107

Рецензии

Томоюки Такахаси <i>Тадаши Накамура, Ацуси Саканива и Хикару Огура (ред.)</i> . Путешествие из русской литературы: на пересечении людей и слов	129
Кёко Нумано <i>Группа изучения постсоветской литературы (ред.)</i> . Введение в современную русскую литературу	138
Ёко Уэда <i>Б.Е. Гройс</i> . В потоке / в переводе Ая Кавамура	151
Гэнъити Икума <i>Г. Газданов</i> . Вечер у Клэр / Призрак Александра Вольфа / в переводе Цунэко Мотидзуки	164
Хадзимэ Кайдзава <i>Хаятэ Сотомэ</i> . Постколониальная экокритика в новой грузинской литературе	173
Сусуму Нонака <i>Н.В. Ковтун</i> . Трикстер как герой нашего времени: на материале русской прозы второй половины XX—XXI века	186
Кэйко Сайто <i>Кумико Мураяма</i> . Путь к России, стране с великой традицией балета	197
Титосэ Сато <i>Акико Хонда</i> . Проецируй Москву!: пространство сталинской архитектуры в советских фильмах	207
Масару Ито <i>Такаси Ивата</i> . Современный русский театр: с распада Советского Союза до пандемии и вторжении в Украину	215
Премия ЯАР за выдающиеся заслуги	227
Премия ЯАР за лучшие работы 2023 года	267
Хроника	271

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

No. 55

2023

CONTENTS

Articles

- Shun Kanemaru Shifter, Proper Name, Tautology: Igor Kholin's Poems of the 1960s 1
- Rina Ajima The Fragrance of Perfumes in Fyodor Sologub's *The Petty Demon* 23
- Hayato Oki The Poetic Position of Lyrical Subject in the Chronotope of Snow:
About the Poem «In the Winter Day on the Motionless Sky...» of B. Poplavskii 43
- Futoshi Tamura "In Twilight" of the Terror: On the Relationship between "Consciousness" and
"Stikhiia" in Boris Savinkov's Early Works 65
- Aya Sugahara The Motif of the "Golden Age" in "Stanza Written on July 19, 1761 on the Departure from the
Village of M...Kh..." by A. A. Rzhevsky: From the Ceremonial Ode to the Friendly Verse Epistle 85
- Yorika Tsutsumi When Does a Hometown Become a Homeland? The Positioning of Akram Aylisli,
the Former "People's Writer" of Azerbaijan 107

Reviews

- Tomoyuki Takahashi *Journey from Russian Literature: Intersection of People and Words*
by Tadashi Nakamura, Atsushi Sakaniwa, and Hikaru Ogura (ed.) 129
- Kyoko Numano *An Introduction to Contemporary Russian Literature* by Post-Soviet Literature Study Group (ed.)
..... 138
- Yoko Ueda *In the Flow* by Boris Groys. Translated by Aya Kawamura 151
- Genichi Ikuma *An Evening with Claire / The Ghost of Alexander Wolf* by G. Gazdanov.
Translated by Tsuneko Mochizuki 164
- Hajime Kaizawa *Postcolonial Ecocriticism in Modern Georgian Literature* by Hayate Sotome. 173
- Susumu Nonaka *Trickster as the Hero of Our Time: On the Material of Russian Prose of the Second Half of
XX—XXI Century* by N.V. Kovtun. 186
- Keiko Saito *The Road to a Country with a Strong Tradition of Ballet* by Kumiko Murayama 197
- Chitose Sato *Project Moscow!: Spaces of Stalinist Architecture in Soviet Films* by Akiko Honda. 207
- Masaru Ito *Contemporary Russian Theater: From the Collapse of the Soviet Union to the Pandemic and
the Russian Invasion of Ukraine* by Takashi Iwata. 215

JASRLL Distinguished Merit Award 227

2023 JASRLL Outstanding Research Award 267

Chronicle 271

転換子・固有名・自同律： 1960年代のイーゴリ・ホーリンの詩作をめぐって¹

金 丸 駿

はじめに

1950–60年代のモスクワで活動した非公式芸術サークル「リアノゾヴォ・グループ」を代表する詩人イーゴリ・ホーリン（Игорь Сергеевич Холин, 1920–1999）は、50年代の初期詩篇において、モスクワ郊外のリアノゾヴォのバラック地帯を描写し、60年代初頭には当時の宇宙開発競争や科学技術の革新を背景として、宇宙や機械をめぐる詩篇を書いている。前者は第一詩集『バラックの住人たち Жители барака』、第二詩集『抒情詩なき抒情詩 Лирика без лирики』に結実した「バラック詩篇」であり、後者は第三詩集『宇宙詩篇 Космические』に代表される詩作を指す。その後、60年代中期以降は、詩人自身が言明しているように「哲学的」な詩篇が多く書かれる²。なお、ホーリンは同時並行的に散文の執筆を開始しており、70年代にはその創作の軸をほとんど散文に移しているが、1974年の妻の死を契機に断筆、詩作の再開は90年代まで待つことになる。

断筆前の50–60年代になされた詩篇には、テーマやモチーフ、詩的手法におい

¹ 本稿は、2022年10月22日に日本ロシア文学会第72回研究発表会（専修大学）で行なった口頭発表を、大幅に改稿したものである。

² Холин И. Между прочим, у меня был и сталинский период / Беседу вела Т. Рассказова // Сегодня. 1995. № 184 (542), 28 сент. С. 10.

て劇的かつ多様な変遷を確認できるのだが、唯一共通しているものとして、「ソヴィエトにおいて書かれた」という文脈を挙げることができる。すでに多くの先行研究によって、ホーリンの詩篇と同時代のソヴィエト性との関連性をめぐる様々な指摘がされてきた。それらの指摘は大別して、ソヴィエト表象とソヴィエト言説の二つの観点に集約できる。

前者は、同時代のソヴィエトの文化・社会が詩篇に描出されているとする見方で、初期バラック詩篇がその好例として挙げられる。そこには、自殺、暴力、酒乱、不貞など当時のバラックの生活や世相が反映されており、Г. マネーヴィチの指摘するように、それは「社会雑報記事」あるいは「バラックの生活の独自の記録」であった³。このような記録性への言及は多くの論者に共通したもので、B. クラコフもまた、バラックの生活の諸相が「議事録、速記録」的な「記録的文体」によって描出されていることを指摘している⁴。

後者は、同時代のソヴィエトの権威的言説やソヴィエト的クリシェが詩篇に引用・挿入されているとするもので、事実、そのような傾向はホーリンの詩作全体に認められる特徴でもある。官僚言葉や通知書の文体のパロディ的利用、スローガンの引用などは初期詩篇から散見され、その後の詩篇においても、議事録や申請書の書式の借用、当時の機関誌や報告文で見られた定型句の列挙などが認められる。A. ヴォロージナはホーリンの詩篇に登場するソヴィエト的クリシェについて、以下のように述べている。

ソヴィエトの言説は実際の現実を描写する手段であるよりも、むしろ固有の幻想的な現実を生み出すものである。このような言語形式は何らかの意味をもつ情報の伝達のために働くのではなく、むしろシグナルとして、指標記号として機能する。その指標記号は「ソヴィエト」の状況=感覚を示し、みずからのう

³ Маневич Г. Человек из барака // Арион. 1994. №4. С. 94.

⁴ Кулаков В. Лианозово: История одной поэтической группы // Поэзия как факт: Статьи о стихах. М., 1999. С. 19.

ちに読者を引き込む。⁵

ソヴィエト的クリシェとはなにか特定の意味を有しているのではなく、ソヴィエト性を表示するための指標記号なのであり、したがって、そのようなクリシェが多用されたホーリンの詩篇もまた、一個の指標記号として理解されうるのである。

以上のような意義づけは先行研究のみならず、すでに同時代の詩人たちによってもなされてきた。その代表例として、1971年に結成された非公式芸術グループ「グループ・コンクレート Группа Конкрет」の綱領文を挙げることができる。グループの発起人でもある詩人Э. リモーノフによって書かれたこの綱領文は、1977年にパリで出版された文集『アポロン 77 Аполлон-77』において掲載された。そこには以下のような問題意識が表明されている。

我々が思うに、今日のロシア語の詩は、具体的な出来事や事物といった、あらゆる詩の本質から離れている。それは去勢され、抽象的で空疎なレトリックに覆われ、「文学的」なものになってしまった。我々は詩にその具体性を取り戻したい。その具体性とはカトウルスや中世の抒情詩人、デルジャーヴィンや民衆のフォークロアにあったものである。ゆえにグループの名称は「グループ・コンクリート・ポエトリー」、あるいはグループ「コンクレート」なのである。[…] 我々はシンボリストやアクメイストの惨状から立ち去った、別のもの——生活、日常性、言語にみずからの惨状を見出したからだ。ゆえに、我々は必要などころではプリミティヴなものを利用したし、俗語、官僚言葉、新聞の言葉も利用した。⁶

⁵ Володина А. Эстетика Жюль Делеза: Искусство как инструмент философии: Дис. канд. филос. наук. М., 2019. С. 132.

⁶ Лимонов Э. Группа «Конкрет» // Аполлон-77 / Гл. ред. М. Шемякин. Париж: 1977. С. 43–44. なお、綱領文で展開されている志向・概念理解はあくまで大枠の規定に過ぎず、それぞれの詩人の詩作にはそのような大枠からの偏差が少なからず認められる。

引用文の冒頭、同時代の文学が「具体的な出来事や事物」といった「詩の本質」から離れていることが問題にされているが、これは第一義的には当時の公式文学である社会主義リアリズムを指していると思われる。その後、「具体性 конкретность」という概念をめぐる過去の潮流が賛否交えつつ紹介され、自分たちの詩作における「具体性」とそれを成立させている具体的な手法について触れられる。ここでは当時のソヴィエト社会の現実を描写しつつ、「俗語、官僚言葉、新聞の言葉」といった言説を利用するという一種の「コンクリート・リアリズム」が提起されており⁷、それはホーリンの詩篇にソヴィエト性を指摘する諸論攷の先駆をなすものと言えよう。

なお、ここに現れている「具体性」という概念には、1950年代中期に西ドイツで興ったコンクリート・ポエトリーの影響が認められる。その強い影響は同時代の詩人たちの証言からも見て取れるが⁸、ソヴィエトにおける「コンクリート／コンクレート」の概念理解は西欧（とりわけ西ドイツ）のそれとは大きく異なっている。この点について、ドイツのスラヴィストである G. ヒルトと S. ヴォンダースは、リアノゾヴォ・グループの詩作を取り上げたドイツ語訳詩集の序文において、以下のように指摘している。

語や文字そのものの記号的な質を指示し、記号の発話主体の物質性や文字の視覚的感覚、言葉そのものの聴覚的感覚を認識する、西欧のコンクリート・ポエトリーの言語的身振りとは異なり、リアノゾヴォの「具体性」はむしろ「対象」を指示するものとして理解されている。いかなる文学的制約にも歪曲されない生の現実性への「正面からの」眼差しとして。⁹

⁷ Кулаков В. Конкретная поэзия и классический авангард // Поэзия как факт. С. 169.

⁸ Павловец М. «Слово „поэзия” здесь ни при чем... мы приглашаем читателей убедиться в этом»: Евгений Головин как «критик» и пропагандист европейского литературного неоавангарда // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 61. С. 239.

したがって、西欧のコンクリート・ポエトリーが言葉の物質性を志向していた一方で、ソヴィエトのコンクリート概念においては、彼らの言葉を取り囲むソヴィエトの現実の具体性が強調されることになる。そしてそれは、リモーノフの綱領文に明瞭であるように、同時代のソヴィエト、より正確に言えばソヴィエトの言説空間に対する抵抗の試みとしてもあった。

以上のように、ホーリンの詩篇は同時代のソヴィエトの現実との緊張関係の中で生み出されてきたと言える。しかし、その詩篇がソヴィエトの権威性に対する一種の抵抗として価値づけられるとしても、それは結局ソヴィエトの言説空間に依拠してなされているとは言えないか。言い換えれば、ソヴィエトの現実を描写し、ソヴィエト的クリシェをパロディ的に利用するのでは、ソヴィエトの言説空間に依存したかたちでの抵抗しかありえないということではないか。

しかし、ホーリンの詩作には上記の理解から逸脱する詩篇が少なからず見受けられる。そこにはソヴィエトの言説空間を解体し、超克する試みが刻印されており、その読解を通じて、ソヴィエトの文化的・社会的文脈をもとにした旧来の議論とは異なる位相での詩篇の再読が可能であると思われる。本稿ではそのような問題意識のもと、その可能性を60年代の詩作に見受けられる転換子と固有名の特異な在り方、そしてその特質性から展開される自同律の問題をめぐって論究したい。

1. 転換子

転換子とは言語学における概念で、代名詞や人称代名詞など発話者の位置や文脈によってその指示対象が変化する記号のことである。転換子についてはP. ヤコブソンの論攷がよく知られているが、ここではÉ. バンヴェニストの代名詞を

⁹ Хирт Г., Вондерс С. Из предисловия (к изд. Лианозово-92 и тура поэтов по Германии) / Перевод О. Денисовой // «Лианозовская школа». Между барачной поэзией и русским конкретизмом. М., 2021. С. 711.

めぐる論攷から転換子の特徴を確認したい。

わたしは名詞的記号の場合のように対象の用語ではなく、《話し方》の用語によってしか定義することはできない。わたしは、《わたしを含むいまの話の現存を言表している人》を意味する。それは定義上唯一の現存であり、その唯一性においてのみ有効なのである。[…] そこで次の点を強調せねばならない：すなわち、わたしは、それが含まれている話の現存によって、かつただそれのみによって同定されうるものであることである。[下線原文]¹⁰

転換子とは言表行為が行われるまさにその時に機能するのであり、それは一回的である。「私」という転換子は「私」と発話されるたびに機能するのであり、その指示対象は都度の言表行為において生起する存在であると言える。それでは、指示対象が明示される以前の転換子とはどのような性質を有しているのか。バンヴェニストは次のように指摘している。

ことばはこの問題を、《現実》に関しては非指向的な《虚》記号の集合をつくり出すことによって解決した。これらの記号は、つねに待機の状態にあって、話し手によってその話のおのおのの現存のなかに導入されるやただちに《実》となるのである。¹¹

したがって、言表行為以前の転換子とは、なんらの具体的な指示対象を持たない、言わば「《虚》記号」として現れることになる。転換子が機能する際に生じているのは、「《虚》記号」に指示対象が充足されるという現象であり、その時、転換子における空虚は解消されるのである。そして、この性質はホーリンの詩篇

¹⁰ エミール・バンヴェニスト「代名詞の性質」『一般言語学の諸問題』岸本通夫監訳、川村正夫、木下光一、高塚洋太郎、花輪光、矢島猷三共訳（みすず書房、1983）、235。

¹¹ バンヴェニスト「代名詞の性質」、237。

において、様々なかたちで認められることになる。ここでは、ホーリンの詩篇においてとりわけ特権的な転換子「私 я」を中心に取り上げる。そこには神秘主義的・汎神論的な主体として解釈可能なものも見受けられるが、そのような解釈とは別様に、転換子の問題に引きつけて読むこともまた可能である。詩集『ヴォインリード Воинрид』より、転換子の機能に触れていると思しい詩篇を引用する¹²。

Я — из небытия	私は——非在から来る
И существо мое	そして私の本質は
Опять уйдет в небытие	ふたたび非在へと去る
Здесь интересен	ここで興味深いのは
Сам процесс	プロセスそのもの
Как я возник	どのように私が出現したか
Как я исчез	どのように私が消失したか
И вновь когда возникну	そしていつふたたび出現するのか
Я	私 ^が
И есть ли	それに存在するのか
Бог небытия	非在の神は
И как небытие ведет	そしてどのように非在がするのか
Учет	会計を
Кто сколько ест	誰がどのくらい食べるのか
Кто сколько пьет	誰がどのくらい飲むのか [107]

一読して了解されるように、この詩篇では「私」という発話主体が「非在」から「出現」し、ふたたび「非在」へと帰っていく過程が叙述されている。これは

¹² 以下、ホーリンの詩作の引用はすべて *Холин И. Избранное: Стихи и поэмы. М., 1999.* からの拙訳に拠り、引用箇所を [頁数] によって示す。

そのまま先述の転換子の機能する過程——虚から実へ、そして再び虚へ——に対応している。無論、これを特異な主体の現れとして見ることもできるが、一方で、ここには転換子の機能への素朴な関心が表明されていると言えるだろう。詩篇は最後に、「私」の「出現」と「消失」という不断の生成において個人の特定ができない以上、どのように食事の勘定をするのかという疑問が呈示されて終えられる。

このような転換子への言及はとりわけ詩集『私の家 Мой дом』において深く探求されているように思われる。そこには以下的一篇が見出せる。

Мама	ママ
Кто произнес это слово	誰がこの言葉を言ったの
Я	私
Вы с ума сошли	あなたは気がおかしくなった
Вы забыли	あなたは忘れてしまった
Что в нашем обществе	私たちの社会では
Это слово	この言葉が
Находится	最も禁じられて
Под величайшим запретом	いるのを [138]

引用した一篇では、「私」という言葉が「私たち」の社会において危険であることが明示されているが、この場合の社会とはおそらくソヴィエトの言説空間であり、そこでは「私」がきわめて危険な機能を有していることが示唆されているのではないだろうか。言表行為によって生起する「私」とは、意味を介することなく指示対象と直接的に繋がる記号である。これをソヴィエトの言説空間において思考するならば、「私」とは、ソヴィエトのイデオロギー言説に干渉されることなく対象を指示できる記号と言えるだろう。それゆえ、「私」という転換子は「最も禁じられて」しまうのである。

このような転換子の自己言及性は、転換子が本質的に「《虚》記号」であることと深く関係している。すなわち、意味の介入しない空虚が存在するがゆえ

に、その自己言及性が担保されるのである。以下、詩集『ヴォルグの道 Дорога Ворг』から、転換子の持つ空虚を考究する上できわめて範例的な一篇を引用する。

Я петрон	私はペトロン
Я парон	私はパロン
Я газен	私はガジョーン
Я прозон	私はプロゾーン
Я сиян	私はシヤン
Я сивон	私はシヴォン
Я гроза	私はみんなの
Всех	脅威
Я рон	私はローン
Я не раз	私は一度ならず
Патрошон	パトロシヨーン [174]

この詩篇では、「私」とともに意味の不明瞭な言葉が列挙されている。詩行ごとに「私」は押韻を伴う意味不明の言葉に同化していくのだが、その同化は延々と固定化されない。転換子の機能に注目すれば、この時、「私」はつねに指示対象への同定が否定される場として現出していると言えるのだが、そのような解釈は最終行「パトロシヨーン Патрошон」によって支えられている。この言葉もまた一見して意味不明だが、発音上は動詞「内臓を引き抜く／空にする потрошить」の被動形動詞過去短語尾形「引き抜かれる／空にされる потрошён」としても理解でき、そのような含意は次のような読解を可能にする。すなわち、「私」は意味不明の言葉に同定しようとするが、その同定はいつまでも固定化されず、そのような言表行為を繰り返すうちに、「私」はあらゆる意味が引き抜かれた「パトロシヨーン」になる。「私」は指示対象の候補たる言葉たち「みんなの／脅威」としてあり、「一度ならず／パトロシヨーン」となることがその同定の困難を物語っている。この時、「パトロシヨーン」とは一種の空虚として現前

しているのである。

以上、転換子の機能に注目してホーリンの詩篇を確認した。転換子の考察に資する数篇の読解を通じて見えてきたのは、転換子が指示対象を直接指示できる記号であるということであり、そのような転換子の機能に自覚的と思われる一連の詩篇が、ソヴィエトの言説空間を超克する上での一つの契機をなしている可能性である。その可能性を追究するためには、転換子と同様に自己言及的であり、かつある種の空虚を湛えている今一つの記号、すなわち固有名について議論を進めなければならない。

2. 固有名

固有名もまた自己言及的である。普通名詞が一般概念としての普遍的な意味を有し、ある範疇に属する個物すべてを指示することができる一方、固有名はそのような辞書的な意味を欠いており、また、一般概念として機能することもなく、ある個別の対象を直接に指示する。言い換えれば、固有名は他の記号によって代替されることなく、そのような記号の相互参照関係の外部にあって、自己充足的に対象を指示するのである。固有名にはそのような自己充足的な性質があるのだが、それでは指示対象が不明な場合、その言葉を固有名として認識することは可能なのだろうか。

固有名を「固定指示子」と定義したS. クリプキによれば、固有名の固定指示性は「次から次へとその名前を受け渡す共同体の一員であることによって確立」¹³ するという。つまり、固有名とはそれが固有名として発話・認識されている「共同体」（別の箇所では「連鎖」や「伝達経路」とも表現されている）の中で固有名となるのであり、したがって、その指示対象が不明でも固有名は固有名として機能しうるのである。言い換えれば、固有名とは固有名であるがゆえに固

¹³ ソール・クリプキ『名指しと必然性 様相の形而上学と心身問題』八木沢敬、野家啓一訳（産業図書、1985）、109.

有名なのであり、ここに固有名の有する同語反復的な機序が認められるだろう。

以上の議論を前提とした上で、固有名の問題が最も先鋭化して現れている、60年代中期から後期にかけて書かれた長詩『地球が死んだ Умер Земной Шар』を取り上げる。この長詩は Ю. Олрицкий が指摘しているように「詩人の詩的保管庫にあるすべての手法が集中して」おり¹⁴、詩的手法の観点からもきわめて興味深いのだが、ここでは固有名の特異な在り方について論究することにしたい。まず、長詩所収の一篇「地球の友だち Друзья Земного Шара」を以下に取り上げる。

Поэт Генрих Сапгир	詩人ゲンリフ・サブギール
Друг Земного Шара	地球の友だち
Художник Оскар Як. Рабин	画家オスカル ヤク. ラビン
Друг Земного Шара	地球の友だち
Художник Евг. Леонидыч Кропивницкий	画家 Евг. レオニードウイチ・クロピヴニツキイ
Друг Земного Шара	地球の友だち
Лев Кропивницкий	レフ・クロピヴニツキイ
Друг Земного Шара	地球の友だち
Валентина Кропивницкая	ヴァレンチーナ・クロピヴニツカヤ
Друг Земного Шара	地球の友だち
Художница	画家
Ольга Потапова	オリガ・ポタポヴァ
Друг Земного Шара	地球の友だち [263–270]
[...]	[...]

ここではその一部を引用したが、全篇ではホーリンの周囲の様々な同時代人の固有名が「地球の友だち」というフレーズとともに 112 回反復されている。詩篇

¹⁴ Орлицкий Ю. Стихотворная палитра Игоря Холина // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 61. С. 227.

には主にホーリンと親交があったと思われる人物の固有名が挙げられており、引用した箇所にある通り、リアノゾヴォ・グループの面々をはじめ、非公式芸術家やその配偶者など様々な人物の固有名が延々と列挙されている。また、ここでは「Aは地球の友だち」という簡潔な表現と同一フレーズの執拗な反復によって、その指示対象の有している情報がほとんど削ぎ落されているため、詩篇はあたかも一種の名簿と化しており、固有名の指標性、すなわち意味の空虚が強調されている。

同様の事態は「死について O смерти」という一篇においても確認することができる。

Рамзес Первый умер	ラムセス一世が死んだ
Тутанхамон умер	ツタンカーメンが死んだ
Соломон умер	ソロモンが死んだ
Иоанн Креститель умер	洗礼者ヨハネが死んだ
Марк Аврелий умер	マルクス・アウレリウスが死んだ
Апостол Павел умер	使徒パウロが死んだ
Лукиан умер	ルキアノスが死んだ
Овидий умер	オウィディウスが死んだ
Пракситель умер	プラクシテレスが死んだ
Брут умер	ブルートゥスが死んだ [275-279]
[...]	[...]

この詩篇も先の「地球の友だち」と同様に、「Aが死んだ」という簡潔なフレーズが延々と列挙・反復されている。引用箇所のように、冒頭は古代の人物の固有名から始まり、列挙とともに徐々に時代を下り、同時代人の死をも叙述しつつ、最終行は「死んだ／地球が Умер / Земной Шар」と締められる。なお、全篇を通じて「死んだ」という単語は138回反復されている。ここでも、固有名の有する意味の空虚が強調されており、したがって、先の詩篇と同様の傾向のもとに成立していると言えるだろう。しかし、両者にはある重大な差異が認められる。

すなわち、「死について」において古今東西の歴史上の人物の名前が挙げられている一方、「地球の友だち」ではホーリンに近い同時代人の名前が列挙されており、したがって、読者に対してテキストが開かれている／閉ざされている度合に大きな懸隔が生じているのである。「地球の友だち」に登場する固有名を十全に理解するには、ソヴィエトの非公式芸術家たちについて詳細に知っている必要があるだろう。

なお、このような固有名の扱われ方について、詩人Г. サブギールの個々の作品を「回想詩 *мемуарная поэзия*」, 「記念詩 *мемориальная поэзия*」と位置づける議論を援用しつつ、K. スモラは主に当時の非公式芸術家のコミュニケーションの在り方と関連させて次のように述べている。

たしかに、親しい人々や出来事、場所への言及を含む数多くのテキストは、現実の人間関係の状況的な多様性を文字で記録した詩的・詩学的アーカイヴとして観察されうるものであり、[...] その意味で、非公式文学は真に記念的機能を有している、なぜならそれは非公式な交流の実践とみずからの執筆の年譜を詩的に登録しているからである。¹⁵

この視点は当時の地下芸術家の交流の在り方を反映しているという点できわめて重要である。たとえば、O. ブルコフは詩人Я. サトゥノフスキイの詩篇における固有名について、「[詩篇の登場人物の] 職種を知らないとテキストは読者に閉ざされる」¹⁶と述べ、詩篇を成立させている非公式芸術家たちの親密さについて言及している。「地球は友だち」に現れる固有名もまた、そのような親密さを示唆するものとして認識できるだろう。とはいえ、テキスト読解の契機は1950-60年代ソヴィエトの非公式芸術家同士の親密な交流という、時間的・空間的限定の

¹⁵ Klavdia Smola, “Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground,” *Russian Literature*, no. 96-98 (2018): 25.

¹⁶ Бушков О. Имя собственное в поэтике Яна Садуновского // Интерпретация и авангард: Межвуз. сб. науч. тр. / Под ред. И. Лощилова. Новосибирск, 2008. С. 263.

外部の読者には依然閉ざされたままである。

しかし、「地球の友だち」において重要なのは、列挙されている単語が固有名であると読者に了解されることである。それは固有名の前後に「詩人／画家／彫刻家」などの肩書が付されていることや、固有名が「地球の友だち」という標記とともに現れていることから窺える。したがって、この時、厳密には「地球の友だち」は「読者に閉ざされ」てはいない。なぜなら指示対象が読者に示されていなくとも、それが固有名であることは詩篇に示されているからである。詩篇の眼目はそのような固有名の列挙にある。そこでは親密さの内外、あるいは一種の文化的コードを理解しているか否かを問わず、固有名が抱える意味の空虚が前景化しているのである。

以上のように、ホーリンの諸詩篇に見られる固有名は、意味を媒介せずに直接的・自己言及的に対象を指示する。それゆえ、転換子と同様、ソヴィエトの言説空間に回収されない言葉の様態が現れるのである。そして、ホーリンはこの問題意識をさらに先鋭化させ、転換子・固有名的な言語を現出せしめるにいたる。

3. 自同律

ここでは、先に検討した転換子および固有名の特異な在り方が、言葉と事物をめぐる言語的な問題に直結することを確認する。以下、この議論を進める上できわめて示唆的と思われる詩篇「日記 Дневник」を全篇引用する。

26 июня сего года	本年 6 月 26 日
Земной Шар	地球
В нетрезвом состоянии	酔って
В голом виде	裸で
Находился	いた
На Ваганьковском кладбище	ヴァガニコフスコエ墓地で
Оштрафован	罰金になった
Через несколько тысячелетий	数千年後

На этом месте	この場所で
Археологи найдут	考古学者たちは見つけるだろう
Кусок	よく保存された板の
Хорошо сохранившейся доски	切れ端を
На которой	そこに
Написано	書かれているのは
Непонятное слово	意味の分からない言葉
ХУЙ	<ちんこ>
Долгое время ученые	長いこと学者たちは
Не смогут расшифровать	解読できないだろう
Загадочные знаки	謎の記号を

Хуй	ちんこ
Хуй хуй хуй	ちんこ ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ

Хуй	ちんこ
Хуй хуй	ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй хуй хуй хуй	ちんこ ちんこ ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй хуй хуй хуй	ちんこ ちんこ ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй хуй	ちんこ ちんこ
Хуй хуй хуй	ちんこ ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй	ちんこ

Хуй	ちんこ
Хуй хуй хуй хуй	ちんこ ちんこ ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ
Хуй хуй	ちんこ ちんこ
Хуй	ちんこ
Что это	なんだこれは
Название планеты	名称か 惑星の
Страны	国の
Океана	大海の
Имя царя	名前か 皇帝の
Ученого	学者の
Политического деятеля	政治家の
Раба	奴隷の
Как чудесно	なんて素敵な
Звучит	響きがする
Слово Х У Й	言葉 <ちんこ> [281-282]

この詩篇は全体的に脚韻や押韻のない短い詩行で構成されている。4連構成の第1連では「日記」の日付、署名、出来事が描かれている。日記の書き手（語り手）はモスクワの「ヴァガニコフスコエ墓地」という実在の場所におり、現代ロシア語で強調表現や罵倒語としても使用される卑語・俗語「ちんこ хуй」が、数千年後の考古学者にとっては意味不明の「謎の記号」として受容されるであろうと想像する。第2連では語り手と考古学者の声調が入り混じるかたちで、「ちんこ」が37回反復されている。第3連では前連で列挙された「ちんこ」が土地や人間の名前（固有名）と結びつけて想像されており、最終第4連における「ちんこ」という言葉の響きへの感嘆をもって詩篇は閉じられる。

この詩篇の眼目は「ちんこ」という言葉の反復とともに、それが固有名として

想像されていること、そして「ちんこ」という言葉の持つ音的側面が強調されていることであろう。ここで生じているのは普通名詞が固有名として認識され、意味不明かつ指示対象も不明瞭な固有名「ちんこ」の成立が、その言葉の音によって支えられている事態である。第2連における反復もまた、「ちんこ」という音の響きを確認するものであり、それは一回一回の発話（発語・発音）のたびに絶えず生起し更新されている。したがって、ここには言わば転換子・固有名としての言語が表出していると言える。このような読解はやや牽強の感が強いかもしれないが、II. ペッペルシテインがホーリンに宛てた追悼文には、上記のような読解の可能性が示唆されているように思われる。

自身の詩の中で彼 [ホーリン] は、ロシアの詩人としては初めて、うんこをうんこと、おしっこをおしっこ、ちんこをちんこと呼ぶようになった。これを彼は、まったく何の関係もなく、心理的な効果もなく、ユーモアもなく、笑わせるつもりも、ショックを与えるつもりもなく行なっているのである。彼はそれがそう名付けられているという理由で、ただそれをそのように呼ぶのだ。[…] もし事物を直接見るならば、それが意味を持っていないことなど明瞭である。それは記号ではないのだ。意味という重荷からの解放——それは至福の笑いを伴う偉大な解放である。¹⁷

ペッペルシテインが指摘するように、ホーリンは「うんこをうんこと、おしっこをおしっこ、ちんこをちんこと呼ぶ называть говно говном, мочу мочой, хуй хуем」のであり、そのような行為の背景には「それがそう名付けられているという理由」しかない。したがって、それは端的に«говно / моча / хуй»という普通名詞が固有名化して現出する事態を表しているのではないだろうか。それゆえ引

¹⁷ *Пепперштейн П. О Холине / Пивоваров В. Холин и Сапгир ликующие. М., 2017. С. 23.* なお、初出は雑誌『鏡 Зеркало』1999年9-10月号に掲載。Умер Игорь Холин。[<http://zerkalo-litart.com/?p=2878>] (2023/1/31 閲覧)。

用文の中略以降において、固有名となった言葉が、もはや意味を介して事物を指示する普通名詞的な言葉（ベッペルシテインはこれを「記号」と呼ぶ）とは異なり、「意味という重荷」を背負うことなく事物を直接指示できると指摘されているのである。

なお、ここでベッペルシテインが例示している «говно / моча / хуй» について、«хуй» は先に挙げた「日記」を念頭に置いていると思われるが、前者二例については 60 年代中期以降になされたと思しいホーリンの詩集『おしっことうんこ Моча и гавно』を示唆しているものと考えられる。興味深いことに、この詩集の冒頭においてホーリンは、「«гавно» [本来は «говно»] という言葉を «а» にして書いているのは、その方が響きが良いからにほかならない」と言明しており¹⁸、先の「日記」同様、言葉の音の問題について触れているのである。

このような言葉の音的側面への関心は、とりわけ詩集『ヴォルグの道』に代表される意味不明かつ指示対象不明の言葉の多用においてすでに示されていた¹⁹。そのような傾向は、1959 年から彼が児童文学の出版社に勤めるようになり、児童向けの詩作をしていたこととも関係があるだろう。これは 20 世紀初頭から続く大人の詩／子供の詩をめぐる問題や、非公式に活動する詩人たちが公式的には子供の詩を執筆・出版していた問題などとも関連があり、本稿とは独立して一稿設けられるべき議論ではあるが²⁰、ホーリンの転換子・固有名的な言語に即してその問題を簡潔に別出するならば、それは言葉をあたかも初めて聞いた者（子

¹⁸ Холин И. Моча и гавно. [https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D5765] (2023/1/31 閲覧).

¹⁹ なお、オルリツキイはそれをザーウミと解しているが、個々の語の性質や意図に関して十分な考察がなされているとは言い難く、ザーウミという評価はやや安易であるように思われる。Орлицкий. Стихотворная палитра Игоря Холина. С. 222–223.

²⁰ なお、A. モースは、60 年代のホーリンが非公式的な大人の詩と公式的な子供の詩を同時並行的に書いており、両者に際立った差異が見られないことを指摘しつつ、ホーリンの大人の詩と子供の詩を別個に理解するべきではないと主張している。Ainsley Morse, *Word Play: Experimental Poetry and Soviet Children's Literature*. (Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2021), 136, 146.

供・幼児)の視点に立って、つまり言葉に種々の意味が介入する以前の原初的な状態に戻して、言葉に触れる態度を示していると思われる。「日記」に登場する数千年後の考古学者にとっても、「хуй」とは古代の異国の言語として認識されるのであり、その意味で彼らは言葉に初めて接する子供・幼児に近い状況にあると言えるだろう。

以上の議論において示されたように、ホーリンの詩篇においては、言葉と事物とを、意味の干渉を受けることなく、言わば象徴の外部において自己言及的に結び付けるような言語、すなわち記号即指示対象という転換子・固有名的な言語が用いられていると言える。したがって、「日記」における「хуй」の反復、その固有名への志向、そして「хуй」という音の称揚は、「хуй」が「хуй」であること／でしかないことを示しており、ここに「хуй = хуй」という自同律が顕現するのである。

自同律は転換子や固有名のように自己言及的であり、その中ではいかなる意味・象徴の作用も免れる。ゆえに、それはソヴィエトの言説空間の内部にありながら、イデオロギー言説の影響を受けない言葉として現出することになる。したがって、ソヴィエトの言説空間を解体し、ソヴィエト性を超克する試みとして、ホーリンの詩篇における自同律は現れていると言えるのである。

おわりに

以上、ホーリンの60年代の詩篇の検討を通じて、ソヴィエト表象やソヴィエト言説とは異なる位相での詩篇の読解をすることができた。そして、そのような読解によって、ホーリンの詩篇は、ソヴィエトの言説空間に依拠することなく、それを超克しようとした試みとして理解できるのである。また、そこには、公式作家のようにソヴィエトのイデオロギー言説を肯定的に利用するのでも、反体制派の作家のように否定的に利用するのでもなく、また、一群の非公式芸術家たちのようにパロディ的かつアイロニカルに利用するのとも異なる、ソヴィエトの言説空間への姿勢が示されていると言えよう。なお、そのような超克の試みはリアノゾヴォ・グループの個々の詩作にも反映されていると思われる。最後にそのことを補足しておきたい。

詩人 M. アイゼンベルグはリアノゾヴォ・グループの詩人たちを論じる文章の中で、T. アドルノが提起した「アウシュヴィッツ以後」の問題を念頭に置きながら、詩人たちには「言語への不快感」があり、彼らの第一の課題として「詩的言語が「疑いの領域」であることを指摘」することがあったと述べている²¹。アドルノの「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」という命題は、具体的にはホロコーストを行ったナチ・ドイツとドイツ語との共犯関係が念頭にあり、それをそのまま大粛清を行ったスターリン期ソヴィエトとロシア語との関係に代入するには慎重でなければならない。とはいえ、この問題意識は M. パーヴロヴェツなどによって引き継がれ、「グルッペ 47 Gruppe 47」に代表される戦後ドイツの詩人たち（コンクリート・ポエトリーの詩人たちも含む）とリアノゾヴォ・グループとの類似が指摘されるにいたる²²。この指摘についても、個々の詩人の詩作・詩論への言及に乏しく、より精緻な議論が求められるべきだと思われる。

しかしながら、冒頭で挙げたリモノフの綱領文にも見られるように、ソヴィエトの現実に対する抵抗と西欧から受容されたコンクリート・ポエトリーの独自の概念理解が、リアノゾヴォ・グループの詩人たちの共通認識としてあったことは確かであり、それを踏まえると、上記の論点は非常に重要であるように思われる。無論、その詩作への現れ方は個々の詩人たちによって異なるだろう。それゆえ、リアノゾヴォ・グループの詩作を丹念に読み解き、ソヴィエト性を超克する試みの多様な変奏を丁寧に見ていく必要がある。そして、それはリアノゾヴォ・グループの詩作を新たな視座のもとに位置づける契機となるであろう。しかしもはや紙幅も尽きたため、以降の議論については稿を改めることを宣して、本稿の結びとしたい。

(かねまる しゅん, 早稲田大学大学院生)

²¹ Айзенберг М. Оправданное присутствие: Сборник статей. М., 2005. С. 35–37.

²² Павловец М. «Лианозовская школа» и «Конкретная поэзия» // «Лианозовская школа». С. 32–59.

Шифтер, имя собственное и тавтология: по поводу стихотворений Игоря Холина 1960-х годов

Сюн Канэмару

Университет Васэда

Игорь Холин (1920–1999) является одним из поэтов Лианозовской группы, которая стала активным движением московского андерграунда после Великой Отечественной войны. Его стихотворения ранее изучались во многих статьях, преимущественно с точки зрения советской репрезентации и дискурса. В данной статье рассматриваются особенности его стихотворений 1960-х годов, которые невозможно понять с такой перспективы. В частности, мы опираемся на три концепции: шифтер, имя собственное и тавтология.

Во-первых, стихотворения Холина анализируются с точки зрения функции шифтеров (особенно в отношении местоимения «я»), употребление которых характерно для его стихотворений. Шифтер — это сигнификат, который функционирует только во время акта речи и, следовательно, является пустым сигнификатом. В его стихотворениях, которые, кажется, осознают эту функцию, мы можем увидеть возможность преодоления советского идеологического дискурса.

Во-вторых, в следующей части анализируются имена собственные. Имена собственные по своей сути являются самореферентными словами. Здесь мы читаем стихотворения Холина, в которых имена собственные перечислены в большом количестве. Можно отметить, что основное внимание уделяется отсутствию значения у имен собственных, создаются слова, прямо указывающие на объект без посредничества значения. Именно через выделение на первый план проблемы этих двух слов в стихотворениях Холина проявляется тавтология.

При рассмотрении вопроса о тавтологии мы обращаемся к стихотворению «Дневнику». Здесь слово «хуй» повторяется множество раз, оно рассматривается как имя собственное и вызывает восхищение своим звучанием, что приводит к тавтологии «хуй = хуй». В этом случае мы видим ситуацию, когда общее имя становится именем собственным. Это слово, которому нет места в советской реальности, становится именем собственным, отличающимся от обычного употребления общего имени, и таким образом в его стихотворении возникает другая реальность, отличная от советской.

В стихотворениях Холина 1960-х годов мы можем обнаружить фазу, которая не является ни советской репрезентацией, ни советским дискурсом. Мы можем оценить эти стихотворения как попытку выйти за границы советской реальности. В свою очередь, эта попытка проливает новый свет на интерпретацию и изучение произведений всех других поэта из Лианозовской группы.

フョードル・ソログープ『小悪魔』における香水の芳香¹

安 島 里 奈

はじめに

ロシア象徴主義の作家フョードル・ソログープ（Фёдор Сологуб, 1863–1927）の長編小説『小悪魔 Мелкий бес』は、1892年から1902年にかけて執筆され、1905年に雑誌『生活の諸問題 Вопросы жизни』に末尾の数章を除いて掲載された後、1907年に完結した形で刊行された。この物語の主要な筋は、地方都市のギムナジウムの教師ペレドーフが視学官のポストを得ようとするが、偽の公爵夫人の手紙に翻弄され、やがて妄想にとりつかれていき、しまいには友人ヴォロディンの喉をナイフでかき切って殺してしまうというものだ。

『小悪魔』には、先行研究でしばしば指摘されてきたように、二つの世界が対置されている。それは、ペレドーフによる狂気と醜悪さに満ちた世界と、黒髪の美少年サーシャとリュドミラによる甘美な戯れの世界である。先行研究はペレドーフ対サーシャという二項対立の構造を、エウリピデスの『バックスの信女』におけるペンテウス対ディオニュソスという対立構造に当てはめて分析し、ディオニュソスの歓喜を理解せぬペレドーフに対抗する要素として、サーシャ

¹ 本稿は2022年10月22日に日本ロシア文学会第72回全国大会（専修大学・ハイフレックス開催）にて行った口頭発表に基づく。

とリュドミラに見受けられる「ディオニュソス的なもの」を手がかりにこの小説を読み解く傾向にある²。しかし、竹田円が指摘するように、ディオニュソスにサーシャを、ペンテウスにペレドーフを当てはめる図式が完全に成立するわけではなく、それには不十分で矛盾する点もある。竹田によれば、ペレドーフに対峙するのはリュドミラであり、ペレドーフとリュドミラは物語における「季節」の設定と「肉体」の描写の点において対照的であるという³。『小悪魔』を読み解くキーパーソンとしてリュドミラに注目したチェメテワもリュドミラとペレドーフを対立的に捉え、ペレドーフには無いディオニュソスの起源を備えるリュドミラには異教的起源とキリスト教的起源が結合していると述べる⁴。

確かに、『小悪魔』では、ペレドーフはディオニュソスの要素を欠いた人物として描かれており、ペレドーフとリュドミラがディオニュソスの要素の有無という点において対照的であることには首肯できよう。だが、ペレドーフ対リュドミラという対立構造は、嗅覚とにおい——悪臭と芳香——の点においても成立することに注目してみたい。ペレドーフが嗅ぐのは、悪臭や嫌な臭いばかりである。ペレドーフはヒヨス⁵の嫌な重苦しい臭いを嗅いで顔をしかめ、毒が入っていないか確かめるためにコーヒーの湯気を嗅ぐ。他には、ペレドーフ

² 主な先行研究としては、G.J. Thurston, “Sologub’s “Melkiy bes,”” *The Slavic and East European Review* 55, no. 1 (1977): 30-44; Charlotte Rosenthal and Helene Foley, “Symbolic Patterning in Sologub’s Melkiy Bes,” *The Slavic and East European Journal* 26, no.1 (1982): 43-55; 岩間成美「ソログーブ作品における子供の形象について：『小悪魔』と『死の刺』を中心に」『*Slavica Kiotoensia*』第2号、2022年、44-57。

³ 竹田円「Φ. ソログーブ『小悪魔』解題の試み」『ロシア語ロシア文学研究』第28号、1996年、133-134。

⁴ Чеме́тева Л.П. Языческое и христианское в мифопоэтике романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Прихожан И.А., Супрун В.И. (ред.) Сталинградская гвоздика. Волгоград, 2015. С. 328-336.

⁵ ヒヨスは毒草であり、不快で強烈な臭いを発する。注釈によれば、『小悪魔』ではヒヨスのおいが植物学的に正確に記述されているという。Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 770. 注釈4参照。他にペレドーフが嗅ぐ毒草としては朝鮮朝顔もある。「あそこには朝鮮朝顔がうんと生えていて、重苦しい臭いがするんだ。」Сологуб. Мелкий бес. С. 64.

フのみが感知するにおいとして、ネドトゥイコムカが放つ悪臭や、壁紙から放たれる悪臭がある。さらに、ペレドーフの家の中は常にむっとする悪臭がこもっている。また、ペレドーフは教会の香や炉儀、香水を嫌う。

「何の香水をつけているんだ、プイリニコフ？」とペレドーフは尋ねた。

「パチクリか？ え？」

[…] おしゃれと清潔はペレドーフにとって不快であったし、香水は悪臭を放つもののように思われた。どんな香水よりも、彼は堆肥がまかれた畑においの方を好んだ。彼に言わせれば、これは健康によいにおいなのだ。⁶

パチクリ（パチュリ）は強烈できつにおいのする香水⁷で、19世紀後半には悪趣味の象徴とされた⁸。ここでは、サーシャがパチクリをつけていないにもかかわらず、その香水の名をペレドーフが挙げ、ペレドーフの嗅覚では香水のおいには嫌な臭いとして感じられることが表されている。また、ルチロフの妹たちについて「教会の香を盗んじゃ、自分らでそれから香水を作ってるんだ。あいつらからはいつだって強烈な臭いがするからな」（173）というように、ペレドーフにとっては香も香水同様、不快な臭いがするものなのだ。このようにペレドーフが香を嫌うことは、俚諺「悪魔は香を恐れる *Боятся черт ладана*」を想起させ、ペレドーフの狂気と精神異常を直接的に示しているとされる⁹。

一方、リュドミラはペレドーフとは対照的に、香水や香りの強い花、香を好み、芳香を漂わせている。

⁶ *Сологуб Ф. Мелкий бес*. СПб., 2004. С. 212. 以降この文献から引用する際は、本文中に（）でページ数を示す。なお、日本語訳に関してはフョードル・ソログープ『小悪魔』青山太郎訳（河出書房新社、1972）を参照するが、基本的には拙訳とする。

⁷ *Сологуб. Мелкий бес*. С. 803. 注釈 193 参照。

⁸ *Вайнштейн О.Б. Историческая ароматика: одеколон и пачули // Вайнштейн О.Б. (сост.) Ароматы и запахи в культуре*. Кн. 1. М., 2010. С. 441.

⁹ *Сологуб. Мелкий бес*. С. 779. 注釈 65 参照。

リュドミラは香水が大好きで、ペテルブルクから取り寄せては山ほど使い尽くしたのだった。香りのよい花々も大好きだった。彼女の部屋にはいつも何か——花々、香水、松、春には白樺の新緑の枝——の芳香がたちこめていた。
(129)

ギムナジウムの校長フリパーチが「気の狂った野卑で不潔なペレドーフと、陽気で明るくて着飾っていい香りのするリュドミーロチカを比べてみるだけでも十分だ」(240)とこの二者を比較していることからもうかがえるように、ソログープは『小悪魔』においてペレドーフをサーシャではなく、やはりリュドミラと対置させている。なお、リュドミラとサーシャの世界においては、香水のにおいは一貫して芳香として感じられている。

ところで、悪臭と芳香という二項対立はロシア文化、特にロシア正教においても見受けられる。他のキリスト教同様、ロシア正教でも、芳香は神の世界を表す一方で、悪臭は罪や病を表し、社会に害をなすものの象徴とされる¹⁰。悪臭は宗教上の罪と罰と最も密接に結びついており、澆神者や嘘をついた者の口からは悪臭がすると考えられた。また、魂が肉体を離れると、死の真のにおいがするとされ、故人から芳香がすればその人は信心深い人生を送ったことを表し、反対に悪臭がすればその人が罪深い人であることを示した¹¹。

ペレドーフから悪臭が発せられるわけではないが、彼に悪臭が付き纏うのは、ペレドーフが病的な状態にあり、俗悪さの中にいることを意味しているからであろう。では、リュドミラが香水を用いて芳香を放つことは何を意味するのか。『小悪魔』における香水の役割とは何か。本稿の関心はここにある。『小悪魔』における香水の芳香はソログープが提示する美や身体観と結びつけられているが、このような美意識や身体観は、香水を好み、多用する登場人物であるリュ

¹⁰ 大野斉子『シャネル N°5 の謎：帝政ロシアの調香師』（群像社、2015）、68。

¹¹ Кабакова Г. Запахи в русской традиционной культуре // Вайнштейн О.Б. (сост.) Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. М., 2010. С. 53-55, 57.

ドミラを通して表されている。したがって『小悪魔』における香水の芳香が持つ意義およびその役割を明らかにするためには、リュドミラに与えられたモチーフを読み解く必要がある。本稿では、まずリュドミラの人物像に触れ、そのうえでソログーブが掲げる理想的な身体と美がいかなるものであるのか、それらがどのように香水の香りと関っているのかを論じる。なお、本稿では、аромат や благоухание の意味であれば「香り、芳香、匂い」、悪臭・芳香を問わず、嗅覚を刺激するものを意味する場合は「におい」、дурной запах 等を「悪臭、臭い」と表記する。

1. 『小悪魔』における香りに関する先行研究

作者のソログーブ自身が A. ベールイに「香水嗅ぎ屋 духонюхатель」と呼ばれた¹²ほどの香水愛好家であったそうだが、興味深いことに、『小悪魔』にはこの小説が書かれた当時のロシアで実際に流通していた香水が10種類ほど登場する。

では、どのような背景のもとでこの小説に香水が取り上げられたのか。『小悪魔』における香水のテーマの源泉となった作品としては、ゾラの『ムーレ神父のあやまち』とユイスマンズの『さかしま』が挙げられている¹³。これらに加えて、ボードレルの『悪の花』、ランボーの「母音」といった作品にも香りやにおいが多く取り込まれていることから、フランス象徴派が『小悪魔』におけるにおいや嗅覚の描写に与えた影響も少なからずあるだろう。この他の要因には、当時のロシア社会における香水事情も考えられる。ロシアの香水産業は1843年のラレ社による香水製造を皮切りに、その後著しく発展し、20世紀初頭には世界各地に香水を輸出するまでに成長を遂げた。国産の香水が製造販売されるように

¹² *Белый А.* Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. М., 1990. С. 484.

¹³ *Пироговская М.* Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // *Павлова М.М.* (сост.) Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретация: Материалы IV Международной научной конференции. СПб., 2010. С. 356-357.

なった19世紀末から20世紀初頭は、香水が市民層にまで普及し、日常的に用いられるようになった時期であった。それ以前は、ロシアでは香水は輸入品であり、香水をつけるのも皇帝などごく一部の高級貴族や、留学や職務で国外滞在をしてヨーロッパ文化に深く親しんだ人々に限られていた¹⁴。『小悪魔』は、ロシアにおいて香水が身近なものになり、大衆の嗅覚にまでその香りが馴染んでゆく最中に書かれたのである。そして香水や香りのモチーフは、この頃の文学作品（例えば、A. ブロークの詩「見知らぬ女」（1906）、3. ギッピウスの小説『ミス・マイ』（1895）、『林檎の木は花をつける』（1896）、『生ける者と死せる者』（1897）、A. ベールイの詩「一度目の逢引」（1921）など）においても取り上げられた¹⁵。

だが、香水や香り、においのモチーフが用いられる象徴主義の作品の中でも、『小悪魔』ほど香水が多く登場する作品は他に類を見ないのではないか。リュドミラが使う様々な香水はギッピウスにより「香水のシンフォニー」と称され¹⁶、「ソログープの『小悪魔』においては少年と若い女性の愛が俗悪な世界と対比的に描かれるが、そこには過剰なまでに香水の香りが立ちこめている」¹⁷と指摘されることから、『小悪魔』における香水がいかに印象的であるのかがうかがえよう。それにもかかわらず、『小悪魔』における香水やにおいが研究対象として取り上げられることはあまり多くはない。

『小悪魔』における香りに関しては、以下のような先行研究がある。クシリナは『小悪魔』には19世紀末から20世紀初頭のロシアで流行した香水や植物の香りに関する記述が豊富であることに着目し、香りがこの小説にもたらす作用につ

¹⁴ 大野『シャネル N°5 の謎』, 126, 142-143, 162-164.

¹⁵ Сологуб. Мелкий бес. С. 792. 注釈 118 参照; 大野『シャネル N°5 の謎』, 229; Курило Ю.И. Идейно-художественная функция запаха в поэтике рассказов З. Гиппиус («Яблони цветут», «Мисс Май» и другие) // Известия Саратовского университета. 2010. №4-10. С. 70-73.

¹⁶ Гиппиус З.Н. Слезинка Передонова. То, чего не знает Ф.Сологуб // Собрание сочинений. Т. 7. М., 2003. С. 335.

¹⁷ 大野『シャネル N°5 の謎』, 244.

いて言及している。クシリナは、ソログープが身体の美や女性の誘惑と結びついた匂いについて珍しいほど詳しく述べているといい、また、リュドミラが誘惑するための最も確実な手段として香水を用いており、用いられる香水がリュドミラの気分や与えられた精神的な課題によって毎回異なると指摘する。さらに、香水の花の香りが人間関係における対立を解消する他、状況を変化させることも指摘している¹⁸。同様に、ソトニコワも『小悪魔』はロシア文学の中で最も頻繁に香水が用いられている作品であると述べ、小説に用いられた香水やオーデコロンの芳香は、登場人物の内面や性格、登場人物間の関係性を示しているという¹⁹。他には、ピロゴフスカヤによる『小悪魔』における香水の香りの研究がある。ピロゴフスカヤは19世紀末に象徴主義者たちが香りを文学作品に取り入れたことに注目し、『小悪魔』における嗅覚の対比（ペレドノフの狂気の世界では、不快な臭いが優勢であるのに対し、リュドミラとサーシャの世界では、甘く魅力的で誘惑的な匂いが優勢であること）を指摘する。そのうえで史料に基づき、当時のロシアの文化的・社会的状況を踏まえつつ、リュドミラが使用する香水を具体的な商品名を挙げてそれぞれ取り上げ、それらの香水がどのようなものであったのか、あるいはその香りが与えるイメージや人間関係にもたらす効果について述べている²⁰。

2. 香水がもたらす芳香と美

以上のように、『小悪魔』における香りを扱った先行研究ではいずれも、香水の香りが人間関係を表し、かつ、それに影響を与えることが指摘されていた（ちなみに、香水の香りが対人関係に心理的影響を与え、コミュニケーションに作用

¹⁸ Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб., 2001. С. 111-116.

¹⁹ Сотникова Е.А. Литературные бренды в названиях парфюмерии и парфюмерные названия в литературе // Филологос. 2007. №3 (1-2). С. 97-102.

²⁰ Пироговская. Парфюмерный код. С. 354-370. (前掲注 13 参照)

することが実際の実験により明らかにされている²¹⁾。だが、香水が果たす役割はそれだけではない。「リュドミラの香水はこの世のものとは思えぬ美に『実体変化された』肉体の象徴」²²⁾だと指摘されるように、ソログープが芳香と美を結びつけていることにも着目すべきである。そこで本章では、これらの研究を踏まえたうえで、香水の芳香が身体的美、そして自然との一体というソログープの理想がかなえられた空間の創出とも関わっていることを示したい。

2-1. リュドミラにおける香水とルサルカのモチーフ

芳香と美の結びつきはリュドミラを通して表されるが、リュドミラにはルサルカのイメージが与えられていることにまず注目したい。

リュドミラは彼 [サーシャ] をくすぐりだした。[...] リュドミラは再び彼をくすぐりだした。サーシャのよく響く笑い声が彼女の笑い声と混ざり合った。彼女は笑ったせいで、サーシャを放してしまった。彼女は笑いながら床に倒れた。サーシャはさっと立ちあがると、顔を赤くして怒り、
「このルサルカめ！」と叫んだ。

ルサルカは床に寝転んで笑っていた。(140)

ロシアの民間伝承では、ルサルカは人間をくすぐって殺すといわれており²³⁾、そこから派生してリュドミラがルサルカに例えられている。だが、『小悪魔』においてはくすぐるという行為だけではなく、香水をふりかける行為にも、ルサルカのモチーフが表れている。リュドミラは初めてサーシャと2人きり

²¹⁾ 立川一義、大坊郁夫「香りの心理学的研究(2): フレグランスのパーソナルスペースへの影響」『日本化粧品技術者会誌』34巻3号, 2000年, 307-309.

²²⁾ Irene Masing-Delic, ““Peredonov’s little tear”— Why is it shed?” *Scando-Slavica* 24, no. 1 (1978): 115.

²³⁾ *Виноградова Л.Н.* Русалка // *Толстой. Л.Н.* (ред.) *Славянские древности: Этнологический словарь в 5-ти томах.* Т. 4. М., 2009. С. 495.

になった際、サーシャに「香水かけてあげましょうか？ Хотите, я вас душить буду?」（130）と尋ねる。するとサーシャは、душитьを「香水を振りかける」ではなく「絞め殺す、窒息させる」という意味で受け取り、勘違いをするが、この点にもルサールカのイメージが表れているのだ。ルサールカが人間をくすぐって殺すことは、すなわち、くすぐって窒息死させることである。ここでは、同音異義語の動詞 душитьによって窒息させる行為と香水を振りかける行為が結びつき、それにより、香水を振りかける行為にもルサールカのイメージが関連づけられる。なお、『小悪魔』におけるリュドミラに注目したチェメテワは、リュドミラをはじめとするルチロワ姉妹の外見や行動等にフォークロア的なルサールカの特徴を見出している²⁴が、ルサールカと香水の関連については言及していない。さらに、リュドミラが用いる香水の香りにもルサールカとの関連がある。香水の香料には動物由来のものと植物由来のものがあるが、リュドミラが使う香水はいずれも、ライラック、バラ、アイリス、シクラメン、トサミズキ、ギボウシ、スズラン、草、クレマチスといった、植物の香りがする。民間伝承におけるルサールカは植物の生育に深く関わる精である²⁵が、リュドミラと植物との結びつきが香水の香りによって仄めかされることにより、ルサールカの要素がリュドミラに与えられる。

これらに加え、ソログーブがルサールカをテーマに書いた複数の詩（「ルサールカ Русалка」（1878）、「浮草の緑は覆った Покрыла зелень ряски」（1889, 1895）、「僕は眠っていなかった——そして音がした Я не спал, — и звучало」（1897）、「朝露の息吹を吸い Дышу дыханьем ранних рос」（1907））のうち、特に「朝露の息吹を吸い」に注目してみたい。この詩においてソログーブはルサールカとおいを関連づけているのだ。

²⁴ Чеме́тева Л.П. Черты фольклорных русалок в образе сестёр Рутиловых (роман «Мелкий бес» Ф. Сологуба) // Климова Т.И., Супрун. В.И. (ред.) Литературные портреты. Волгоград, 2015. С. 110-115; Чеме́тева. Языческое и христианское. С. 329. (前掲注 4 参照)

²⁵ Виноградова. Русалка. С. 497.

Дышу дыханьем ранних рос,
Зарёю ландышей невинных:
Вдыхаю влажный запах длинных
 Русалочьих волос, —

[...]

И я дышу дыханьем рос,
Благоуханием невинным,
И влажным запахом пустынным
 Русалкиных волос.

朝露の息吹を
無垢なスズランの朝焼けを吸い
ルサルカの長い髪の毛の
湿ったにおいを吸い込む ——

[...]

そして私は露の息吹を
罪のない芳香を
ルサルカの髪の毛の
湿った空虚なおいも吸う²⁶

この詩では、スズランの芳香が「無垢な невинный」と形容されているが、『小悪魔』においても類似した箇所がある。リュドミラの服から「無垢な、つんとくるようなエクストラ・ミュゲ [ミュゲはフランス語でスズランを意味する] のにおい невинный, кисленький extra-muguet²⁷」(204) が漂う。詩「朝露の息吹を吸い」

²⁶ Салозуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм в трех томах. Т. 2. Кн. 2. СПб., 2014. С. 307-308.

²⁷ フランスのゲラン社の香水。Салозуб. Мелкий бес. С. 792. 注釈 184 参照。

との共通点から、『小悪魔』においてもルサルカモチーフと香りのモチーフにはやはり強い関連性があり、ソログーブにとってルサルカと香水、においがひとつながりのものであることも確認できる。リュドミラにルサルカモチーフを付すことにより、異界的な、あるいは異教的な女性のイメージを纏わせる効果も生じるが、そのイメージは香りを通じて形成されるのである。

2-2. リュドミラに投影されたソログーブの身体観：裸体の美

次に、リュドミラが好むものに注目してみたい。以下はリュドミラのセリフである。

「美を愛しているの。私は異教徒、罪深い女なの。古代アテネに生れればよかった。私は、花、香水、色鮮やかな服、裸の体が好きなの。魂があるって言われているけど、知らない、見たことないし。何だって魂が私に要るわけ？ 私はルサルカみたいに、太陽の下で雨雲が溶けていくみたいに、死んでお終いでいい²⁸。私は体が好きなの、喜びに浸ることのできる、強くて機敏な裸の体が。」(207)

²⁸ *Сологуб. Мелкий бес. С. 802.* 注釈 185 によれば、この一文におけるルサルカは、アンデルセンの『人魚姫』のモチーフ（人魚は人間とは異なり、不死の魂を持たないため、死後泡になる）が用いられているという。だが、より正確には、ギッピウスの戯曲『聖なる血』（1900）のルサルカモチーフを借用したのであろう。『聖なる血』は『人魚姫』を下敷きにしているが、この戯曲におけるルサルカは、人間が持つ不死の魂を持たず、寿命を迎えると霧になって溶けて消えることに加え、ルサルカにとっては太陽が致命的である。これらの点はリュドミラのこのセリフにおけるルサルカ像により近い。仮にこのリュドミラのセリフにおけるルサルカ像に『聖なる血』のルサルカが投影されているのであれば、『聖なる血』のルサルカが霧になることから、香水を身に纏う際にその液体が霧状に噴射されることが連想され、ルサルカも香水も霧になるという共通点から、『小悪魔』におけるルサルカと香水のモチーフの結びつきが浮かび上がるだろう。『聖なる血』は以下を参照した。*Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 4. М., 2001. С. 345-373.*

また、以下に引用するように、リュドミラは裸体同様、裸足も好む。

[...] 彼女はサーシャに会いたくて堪らなかった——だが、会えるのは服を着たサーシャだと思うと腹立たしかった。男の子たちが裸でいないとは、なんて馬鹿げた話だろう！ せめて夏街路をかけ回っている子供たちのように、裸足でいればいいのに。リュドミラがそうした子供たちを見るのを好んだのは、彼らが裸足で、時として脚を上の方まで露わにしていたからだった。

男の子たちでさえ体を隠すなんて、——とリュドミラは考えた——まるで体があるのが恥ずかしいみたいじゃない。(119)

このようにリュドミラが裸体や裸足を好ましいものとして捉えることには、ソログープの身体観が投影されている。この身体観を知る手掛かりの一つとなるのが、エッセイ「画布と身体 Полотно и тело」(1905)である。これは日露戦争(1904-1905)を描いた絵画作品がテーマのエッセイだが、ソログープが好む身体や自然についても述べられている。ソログープは「自由で、強くて、しなやかで、裸の、光に照らし出され、それを絶妙に反射する身体」、「喜びをもたらす身体」を好み、ロシア人が「身体を全く愛さない」ことを批判する。また、「裸体を描くこととは、すなわち、人間らしい喜びや人間の歓喜の視覚的シンボルを与えること」であり、「裸の喜びは身体が血のつながったスチヒーヤに浸ることにある」と述べる。さらに、子を持つ親たちに向けて、子供たちの身体の中にこそ、子供たちの喜び、力、自由があることを知るようにと、子供たちを頻繁に裸足で走らせ、彼らを教育者の内の最も賢い者であるスチヒーヤ——大地、水、空気、太陽——に預けるようにという²⁹。ソログープはこのエッセイの他に、対馬沖海戦(1905)の敗戦およびその敗因を綴った「スチヒーヤの敵意と友好 Вражда и дружба стихий」(1905)においてもスチヒーヤに関して述べており、ロシア人とスチヒーヤが昔から互いに敵対し合っていると繰り返し主張する³⁰。

²⁹ Сологуб Ф. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 9. СПб., 1911. С. 208-210.

ソログーブは「スチヒーヤ стихия」をいかなる意味で用いているのであろうか。スチヒーヤの語義³¹に立ち戻りつつ考えるならば、それは、(ある関係を人間と構築する)自然の力、ないしは自然の基本要素とでもなるか。ただ、その要素(水、土、空気、火)はソログーブの場合、水、大地、空気/風、太陽である。これらの要素の中でも、本稿では特に太陽に着目するが、ここでは『小悪魔』においてペレドノフがソログーブのいうような「ロシア人」であることを思い出したい。

ペレドノフが自然(природа)の中に感じていたのは、自らの物憂さの反映や、自然が彼に敵意のあるふりをしているという、自らの恐怖の反映であった——どんな自然の中にもある、外的な定め事を受け入れぬその内的な生命を、人間と自然との間に深い、疑いようのない、真の関係を築くただ唯一の生命を、この生命を彼は感じていなかったのだ。それゆえ、あらゆる自然は、彼には取るに足りない人間的感覚が染み込んだもののように思えた。個人と個々の存在の幻影に目が眩んだ彼は、自然の中で狂喜の声を上げるディオニュソス的なスチヒーヤの歓喜(дионисические стихийные восторги)を理解しなかった。彼は我々の多くと同様に、分別を欠き、哀れであった。(179)

ペレドノフは自然に対して敵意と恐怖を抱き、「ディオニュソス的なスチヒーヤの歓喜」を理解しないとあるが、これにはニーチェの『悲劇の誕生』(1872)における概念が念頭に置かれている。ギリシア悲劇について論じた『悲劇の誕生』においてニーチェは、芸術は「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」という対立概念が相互に作用することで発展していくという前提のもと、持

³⁰ Сологуб. Собрание сочинений. С. 215-219.

³¹ Словарь современного русского языка : в 17 т. Т. 14, М. ; Л. 1965. С. 891-893; 郡伸哉「ロシア語のСТИХИЯ(スチヒーヤ):ロシア人の人間観・言語観をのぞく窓」『類型学研究』第1号, 2005年, 132.

論を展開させる。ニーチェはアポロを個体化の原理を担うものとみなし、「アポロ的なもの」を仮象、夢などを含む造形芸術と定める。一方で「ディオニュソス的なもの」とは、音楽のような非造形的芸術、陶酔などであり、それは個体化の原理を打ち破るものである³²。ニーチェによってもたらされた「ディオニュソス的」という概念は、19世紀末から20世紀初頭のロシアにおけるスチヒーヤの用法に大きな影響を与え、「ディオニュソス的なもの」がスチヒーヤを説明する原理となるとされる³³。ソログープの場合も例外ではなく、特に、スチヒーヤとの一体が喜びをもたらすというソログープの考えには、ニーチェのいう「ディオニュソス的なもの」を見出すことができる。ニーチェは、個体化の原理が破れる際、自然の最も内面の根底から歓喜あふれる恍惚感がわきあがるといい、「ディオニュソス的なものの魔力のもとでは、人間と人間のあいだのつながりがふたたび結びあわされるだけではない。疎外され、敵視され、あるいは圧服されてきた自然も、その家出息子である人間とふたたび和解の宴を祝うのである」³⁴と述べる。ニーチェは「ディオニュソス的なもの」によって人間と自然が調和し、歓喜や恍惚感が生じるというが、ソログープも同様に、人間と自然（スチヒーヤ）との調和を重んじている。身体がスチヒーヤと一体となることで歓喜がもたらされるというソログープの思想は、ニーチェのいう「ディオニュソス的なもの」と共鳴する部分があるだろう。そして、香水の香りも「ディオニュソス的なもの」と関わっている。そもそも、香水はある特定のにおいを人工的に再現、表現する点において広義には芸術の一つに含められるが、そのにおい自体が具体的な形を持たないため、香水は非造形的芸術に属する。そのうえ、『小悪魔』においてスチヒーヤと身体を一体化させ、歓喜をもたらす作用をするのは、つまり「ディオニュソス的なもの」の役割を果たすのは、香水の芳香であるのだ。

『小悪魔』においてリュドミラは、スチヒーヤに敵対する「ロシア人」やペレ

³² ニーチェ 『悲劇の誕生』 秋山英夫訳（岩波書店、2010）、36-41.

³³ 郡「ロシア語の СТИХИЯ（スチヒーヤ）」、151-152.

³⁴ ニーチェ 『悲劇の誕生』、42-43.

ドーノフとは対照的に、スチヒーヤに友好的であるといつてよい。すなわちリュドミラは「ディオニュソス的なスチヒーヤの歓喜」を理解する人物なのだ。ソログープは、スチヒーヤと一体となる喜びを覚える身体の象徴たる裸体に美を見出しているが、その美を理解し、愛す人物としてリュドミラを描き、その美を体現する人物としてサーシャを描いている。リュドミラが自らも裸足でいることや、腕や足が露わな服装を好むだけではなく、とりわけ肌を露わにしているサーシャに美を見出し、「半裸のサーシャを膝に乗せ、抱きしめ接吻する」(208) ことも好む点には、それがよく表れている。ただし、リュドミラがサーシャの裸体に美を見出し、その美しさを愛し、喜びを覚えているのは、香水の香りが漂う空間に限定される。

リュドミラは元々、「その嫌なラテン語やインクの臭い、少年らしい臭いがせぬよう、ジムナジストに香水をかける」(129) 目的でサーシャのもとへ香水を持って行くことを計画していたが、香水の香りはそのような学校生活や日常の臭いを消すだけではなく、身体に歓喜をもたらす媒介としても作用し、その芳香の漂う空間の中でサーシャに非ロシア的身体を獲得させるのである。また、香水の芳香に満ちた空間においては、リュドミラとサーシャが恍惚となりながら互いの身体に接吻し合うが、それは裸体を直接的に感じることへの歓喜を表す象徴的行為であるといえよう。

2-3. スチヒーヤと日本：香水の香りによる理想郷の創出

香水と美、そしてスチヒーヤとの結びつきは、仮面舞踏会でサーシャが芸者の仮装をすることに結晶化される。この芸者の姿は、コリロプシスのオーデコロン³⁵のラベルの絵からリュドミラが考案したものであるが、美しい裸体の持ち主であるサーシャが芸者の仮装をすることにより、その身体は芳香を放つ道具である香水を表現し、美を体現する。香水のラベルのみならず、日本の灌木トサミ

³⁵ フランスの L.T. Piver 社の香水 *Corylopsis du Japon* (1882)。*Пироговская*。Парфюмерный код. С. 360.

ズキの花のにおいを再現したこの香水の香り³⁶も含めて、コリロプシスのオーデコロンそのものが日本を表している。香水によって日本のモチーフがサーシャに与えられていることは、ソログープが「スチヒーヤの敵意と友好」においてロシアと日本を対照的に捉えていたことと関連するだろう。ソログープは、対馬沖海戦においてスチヒーヤが日本の味方をし、ロシアに敵対したことがロシアの敗因であるとみなしており、日本画において生き生きとした太陽が感じられ、日本の象徴に「喜ばしい幸福をもたらす天体」である太陽が選ばれていることを理由に、日本はスチヒーヤと友好関係にあると述べる³⁷。ローゼンタールとフォーリーによれば、ソログープは「スチヒーヤの敵意と友好」において日本人を、スチヒーヤに敵対するロシア人とは反対に、多神教のギリシア人のように自然を祝うものとして理解しているという。また、サーシャとリュドミラの世界には古代ギリシア・ローマの神話のモチーフがあり、特に太陽や花といった自然のイメージ、そして香水が優勢であるとも指摘する³⁸。トゥイルイシキナも同様に、19世紀末から20世紀初頭のロシアの芸術批評では、日本芸術は古代ギリシア・ローマともルネサンスとも同列に扱われており、ソログープも日本文化と古代ギリシア文化を類似するものとして捉えているという。さらに、ソログープにとって「日本人とは、何よりも、身体的な理想の人々であり、自然のスチヒーヤの人々である」と指摘し、日本人に好感を抱き、日本人を理想とみなしたソログープが最も重要視しているのは、美しい裸体の崇拜および人間が直観的に自然と一体となるという理想であると述べる³⁹。ここで再び、ソログープが太陽というスチヒーヤと日本を結びつけていたことに注目すると、サーシャに日本のイメージが与えられることには納得がいく。リュドミラがサーシャにピヴェールのシクラ

³⁶ *Пироговская. Парфюмерный код. С. 360.*

³⁷ *Сологуб. Собрание сочинений. С. 215-219.*

³⁸ Rosenthal and Foley, "Symbolic Patterning," 44. (前掲注2参照)

³⁹ *Тырышкина Е.В. «Живописная Япония» и «желтая опасность»: к вопросу о рецепции японской культуры в русском символизме (Ф. Сологуб vs В. Брюсов) // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11. № 1. Ч. 2. С. 380-383.*

メンの香水⁴⁰の香りを説明する場面で、サーシャには既に太陽のモチーフが付されていたのだ。この場面では日本に関する描写は無いが、リュドミラはサーシャを「私の愛しい人 мой светик, мое солнышко (139)」と光や太陽を意味する愛称で呼ぶ。サーシャはリュドミラによって太陽に擬えられ、太陽と一体化させられるのである。

また、『小悪魔』にはコリロプシスのオーデコロンの他に日本のモチーフを有する香水として、日本産ギボウシの香水 *Funkia du Japon* も登場する。1901年にパリの *Oriza L. Legrand* 社より販売された「甘い、気怠く甘美な、心地よい香りがする」(203) この香水は、当時の日本的なものの流行や、特にエキゾチックな起源を持つ珍しい植物の流行に乗じてその商品名が付けられたという⁴¹。一方、20世紀初頭のロシアにおいては、日露戦争の勃発を契機に、『芸術世界』の芸術家や象徴派の作家や詩人を中心として、日本と日本美術に対し高い関心が寄せられていた⁴²。この小説において日本をモチーフにしたフランス製の香水が2種類登場することには、フランスのジャポニズムの反映という側面も少なからずあるかもしれない。だが、ロシアにおいて日本への関心が高まった時期と『小悪魔』の執筆時期には数年の隔たりがあるとはいえ、ソログープは日本をモチーフとした香水の香りによって、美しい裸体が崇められ、スチヒーヤとの一体が実現されている理想郷を作り出しているのだ。

⁴⁰ L.T. Piver 社の香水 *Cyclamen Neige* (1909)。19世紀末のロシアではシクラメンが室内用観葉植物として流行しており、その人気が絶頂を迎えた頃、甘ったるいにおいの香水も登場した。Кушлина. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. С. 114-116; Пироговская. Парфюмерный код. С. 359.

⁴¹ Пироговская. Парфюмерный код. С. 361.

⁴² ワシーリー・モロジャコフ『ジャポニズムのロシア：知られざる日露文化関係史』村野克明訳（藤原書店、2011）、25-28, 39-51.

おわりに

本稿では、『小悪魔』において香水の芳香が果たす役割、およびその芳香が持つ意義を、香水とその芳香に関わるモチーフを手掛かりに論じた。香水の芳香には、ソログープの身体観および美意識が深く結びつけられているが、それらは香水を非常に好み、多用する人物であるリュドミラを通して描かれているため、リュドミラに与えられたモチーフを中心に読み解き、芳香の役割を探った。

リュドミラには、くすぐる行為と香水を振りかける行為、およびその香水の植物の香りと関連して、ルサルカカのイメージが付与されていた。これにより、リュドミラに異界的な女性のイメージを纏わせる効果も生じた。また、ソログープの身体観と美意識は、リュドミラが裸体や裸足を好む点に投影されていた。ソログープにとって裸体とは、スチヒーヤと一体となった喜びをもたらす身体象徴であるが、裸体の美を理解し、愛でるのはリュドミラであり、その美を体現するのはサーシャである。ソログープはサーシャに日本のモチーフを結びつけることで、ソログープの理想を反映させる。ソログープの理想とは、スチヒーヤとの一体が実現され、美しい裸体が崇められることであるが、この理想をソログープは日本に見出しているために、日本をモチーフにした香水と日本の象徴である太陽というスチヒーヤが美しい裸体の持ち主であるサーシャに与えられたのだ。

『小悪魔』において香水の芳香は、身体をスチヒーヤと一体化させ、歓喜をもたらす媒介となる、いわゆる「ディオニソス的な」作用をもたらす。ソログープの理想が実現され、美が称揚されるのは、香水の香りに満ちた空間に限られるが、この空間は古代ギリシア・ローマや日本の要素を持つ、非ロシア的あるいは異教的空間なのである。この空間は、異教的あるいは異界的イメージのあるリュドミラが香水を用いることで作り出されるが、香水の香りは永遠に持続するわけではない。香水はソログープの理想がかなえられている、いわば理想郷をその香りによって一時的に作り出す道具でもあるといえるのだ。

ソログープは当時のロシアを舞台とした『小悪魔』において、実在する香水の商品名とその香りを描写し、小説に同時代性とリアリティを持たせたが、香水の芳香を通して、ロシアにおける人間と自然との調和の欠如を顕在化させ、ソロ

グープと同時代のロシアに対して批判的な眼差しを向けていた。銀の時代の作品の中でも『小悪魔』は、悪臭と芳香が象徴的に用いられ、嗅覚によって理想と現実の対比が表された点において特異な位置を占めている。

(あじま りな, 東京外国語大学大学院生)

Благоухание духов в романе «Мелкий бес» Фёдора Сологуба

Рина Адзима

Токийский университет международных исследований

Настоящая статья посвящена исследованию роли благоухания духов в романе «Мелкий бес» (1907), написанном русским символистом Фёдором Сологубом. Сологуб в своём романе сопоставляет Передонова с Людмилой с точки зрения обоняния и запахов. Передонов предпочитает дурные и неприятные запахи, ненавидит ладан и духи, а Людмила, наоборот, всегда благоухает и обожает духи, ароматные цветы, ладан. Учитывая отношение русского православия к дурному запаху, можно сказать, что Передонов находится в состоянии болезни, погряз в пошлости. Итак, какую роль играют духи в этом романе? Что обозначает ароматный запах, который испускают духи Людмилы? В данной статье мы предполагаем, что в её образе заложена мифологическая символика, а также отражены представления Сологуба об эстетике и телесности.

Омоним «душить» и духи с ботаническим ароматом делают образ Людмилы созвучным образу русалки. Сологуб устанавливает тесную связь между мотивами русалки, духов и запаха. С помощью ароматов он изображает Людмилу в качестве женщины из другого мира или языческого персонажа. Кроме того, в образе Людмилы отражены эстетические идеи Сологуба и его концепция тела. Для Сологуба голое тело обозначает восторг слияния со стихией. Людмила понимает и любит красоту наготы, а Саша воплощает её. Сологуб связывает Сашу с мотивом Японии и отражает в его образе свои идеалы. Идеалы Сологуба — слияние со стихией и поклонение красивому голому телу. Писатель обнаруживает эти идеалы в Японии, поэтому он связывает Сашу с японскими ароматами и с солнцем, символизирующим Японию.

В романе «Мелкий бес» благоухание духов помогает телу слиться со стихией и передать дионисические восторги. Только в пространстве, наполненном ароматами духов, реализуется эстетический идеал Сологуба. Это пространство с его античными и японскими элементами является нерусским или языческим. Используя духи, язычница Людмила создаёт такое пространство, но они благоухают не постоянно. Духи играют роль средства, создающего особую авторскую утопию на некоторое, ограниченное время.

В «Мелком бесе» автор с помощью аромата критикует современную ему Россию, где отсутствует гармония человека и природы. Использование ароматного и дурного запахов для выражения контраста между идеалом и реальностью является одной из особенностей данного романа и ставит его на особое место в литературе Серебряного века.

雪の時空間における抒情的主体の位置： ボリス・ポブラフスキイ「冬の日に 動きのない空で…」をめぐって¹

沖 隼 斗

はじめに

ロシア革命による亡命以前に文学者としての基盤がなかった、いわゆる「見過ごされた世代 *незамеченное поколение*」に属するポブラフスキイ（1903–1935）は、1930年代になると若手亡命詩人として雑誌『数 Числа』などを中心に精力的に批評活動を開始する。またこの時期は批評だけでなく韻文・散文においても多産な時期であり、1931年には第1詩集『旗たち Флаги』が刊行され、同時にこれが生前に刊行された唯一の詩集となった。本稿で中心に取り上げる詩篇が収められた詩集『雪の時 Снежный час』が刊行されるのは詩人の死の翌年1936年である。その題名が示すように、『雪の時』はモノクロの色彩や冬の寒さ、雪、静寂をモチーフとした詩篇を多く収録しており²、様々な色彩が用いられ、デュ

¹ 本稿は、2022年10月22日に専修大学で開催された日本ロシア文学会第72回研究発表会にて「ボリス・ポブラフスキイ「冬の日 動きのない空で…」をめぐって——雪の時空間と移動の問題」と題して行なった口頭発表を、大幅に改稿したものである。

² なお1936年版『雪の時』は「雪の時」「水の奏でる太陽の音楽のうえ Над солнечною музыкой воды」の2部構成であり、後者は夏の暖かさ、雨、音楽などをモチーフとした詩篇で構成されている。2009年の作品集では独立した詩集として章分けされた。См. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М., 2009. С. 518–519.

オニュソスの喧騒が主題となる『旗たち』とは対照的な詩集であった。同時代人には肯定／否定の双方から評価されたが³、なによりも『雪の時』収録の詩篇は、前述したポブラフスキイが批評活動を盛んにしていた時期の作品であり、批評と結びついた作品であることは疑い得ない。

ポブラフスキイが1931年にパリ及びベルリン発行の『ロイド・ジャーナル』第1号に発表した2篇のうち、1篇は「雪の時」と題され、詩人の死の翌年1936年刊行の『雪の時』に収録された。ポブラフスキイは収録詩篇の題名をそのまま詩集名にすることが多く、『雪の時』も例外でないと考えられる。しかし前述の詩篇は詩集収録に際し、大幅な改稿、特に題名が削除されて収録されている。ただし、この詩篇は詩集中唯一「雪の時」という言葉が使われていることもあり、初出時の題名も加味するなら、やはり詩集の源泉になったと思しく⁴、彼の批評などと併せて解釈することで『雪の時』収録詩を執筆していた当時のポブラフスキイの詩学的一端を明らかにできるのではないだろうか。

そこで本稿では初出時に「雪の時」と題されていた詩篇「冬の日に 動きのない空で… В зимний день на небе неподвижном…»（1931、以下「冬の日に…」と略記）の読解を通じて、題名だった「雪の時」がどのような意味を有していたのかを考察する。結論を先取りしてしまえば、「雪の時」とは日常の時空間が変容して生じる特権的な時間であり、詩作のための空間でもある。ただ「冬の日に

³ 例えばГ. Газдэр-нофは『旗たち』と比較して「素晴らしさが足りず、感銘さが足りず、ほとんどパッとしない本である」と『雪の時』を否定的に捉え、Ю. Мандерлишта́мは「彼〔ポブラフスキイ〕は『雪の時』では全く別の声調^{トーン}で語っている——より集中した、より冷静な、意識的な、そしてなによりも、より謙虚な声調^{トーン}で」と肯定的に捉えている。См. Газданов Г. Б. Поплавский «Снежный час» // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 155–156; Мандельштам Ю. В. Б. Поплавский «Снежный час» // Борис Поплавский в оценках. С. 163.

⁴ Д. Токаревは「詩集の題名〔『雪の時』〕はА. Блокの連作「雪の仮面」を参照していると思われる」と述べているものの、両者にどれほどの影響関係があるかは判然としない。См. Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011. С. 105.

…」はそのような時空間の誕生を描写するだけでなく、抒情的主体がその時空間においていかなる位置で行為するのかをも問題とした詩篇である。こういった時空間と抒情的主体の問題を、ポプラフスキイのそれ以前の詩篇や批評などの散文、さらには先行する詩人の作品（本稿では特にレールモントフとパステルナーク）と併せて検討することで、ポプラフスキイの創作史的及び文学史的位置をも明らかにすることになるだろう。

1. 雪の時空間

以下、詩篇「冬の日に…」を検討していくため全篇を引用し、1連目から順を追って見ていくこととする。

冬の日に 動きのない空で
早々にそら色の反照きらめきが消えた
ランプどもは隠れてしまった 生のさやぎが消えてゆく
静寂のなか生まれたのだ 雪の時が

ゆっくりと芝居小屋に降りしきって
雪が縞模様の布に積もり
木立はがらんとし 遮断機の傍は汚れ
彫像どもが防寒帽をかぶった

死に絶えた並木道に花咲いたのだ
雪の王国が 痕跡を消して
人々が白く息をする家のなかから
白い苑へ出るのは恐ろしいことだ

あちらではすべてが厳かで青くなった
家なき貧者どもには雪の地獄だ

その黒い商店の飾り窓には
陽気な死者どもが佇んでいる

眠ることだ 毛布にくるまり横たわること
暖かな棺のごとく ベッドに潜り込むこと
遅れている路面電車のうなりを聴くこと
正餐をとらぬこと 光を灯さぬことだ

遠くの夢 将来の夢を見ることだ
起こさないでくれ おれたちはあまりに弱い
草原へおれたちの魂を吹き寄せていく
幸福の冷氣 栄光の雪風が

そして誰も永久に識ることはないだろう
誰が 何について書き 何を読んでいたのかを
ただ朝には 汚れた雪はとけてゆき
路面電車は去るだろう 耀きのなかへと 遠く

В зимний день на небе неподвижном
Рано отблеск голубой погас.
Скрылись лампы. Гаснет шорох жизни.
В тишине родился снежный час.

Медленно спускаясь к балагану,
Снег лежит на полосатой ткани,
Пусто в роще, грязно у шлагбаума,
Статуи покрылись башлыками.

Расцвело над вымершим бульваром

Царство снега, заметя следы.
Из домов, где люди дышат паром,
Страшно выйти на белые сады.

Там всё стало высоко и сине.
Беднякам бездомным снежный ад,
Где в витринах черных магазинов
Мертвецы веселые стоят.

Спать. Лежать, покрывшись одеялом,
Точно в теплый гроб, сойти в кровать,
Слушать звон трамваев запоздалых,
Не обедать, свет не зажигать.

Видеть сны о дальнем, о грядущем.
Не будите нас, мы слишком слабы.
Задует в поле наши души
Холод счастья, снежный ветер славы.

И никто навеки не узнает,
Кто о чем писал и что читал.
А наутро грязный снег растает
И трамвай уйдет в сиянье вдаль. [1 :243–244]⁵

⁵ ポプラフスキイの著作の引用は、断りがない限りすべて *Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений* в 3 тт. М., 2000–2009. からの拙訳に拠り、引用箇所を [巻数：頁数] で、必要に応じて作品タイトルを「」『』によって示す。韻文の引用は原文を併記し、散文の引用は訳文のみを記す。下線及び [] による補足はすべて引用者によるものである。

第1連では降雪による昼（明）から夜（暗）へ、喧騒から静けさへの同時的反転と「雪の時」の誕生が告示される。「そら色の^{きらめき}反照が消えた」ことで昼の時間が夜の時間に反転し、暗闇の中で光を放つはずの「ランプども」も「隠れ」てしまい、街道の喧騒などを表すと思われる「生のさやぎ」が「消えてゆく」、光も音もない空間となる。「雪の時」が生まれるのはそのような「静寂のなか」なのであり、この夜の時間と静寂がこの詩篇の基調をなす。

続く第2連では雪が空間を変容させる様子が描写される。「芝居小屋」は外側から雪に降り込められ、「縞模様の布に」雪が積もっている。また「木立はがらんとし」ている様子から、生き物の気配がないことがわかる。さらに「彫像ども」の頭の上に雪が積もる様子が「防寒帽／とんがり帽子をかぶった」と表現されることで、雪や寒さから頭を守るための「防寒帽／とんがり帽子」が当の雪により形成されるという転倒が起こっている。以上のように第2連では、人工的祝祭たる「芝居小屋」でなく、自然現象たる降雪／積雪こそが日常を非日常に反転させることが書かれているのである。そして「縞模様の布に」雪が降り積もることと現れるのは、模様のない白紙状態である。

1-1. 白紙＝雪の王国＝白い苑

雪が空間を変容して現れる白紙状態を検討するため、ポプラフスキイの雪の象徴性を確認しておきたい。ポプラフスキイにおける雪は何よりも「純粹性の象徴、空虚、沈黙の象徴」であり、「何も書かれていない頁の沈黙でも」ある⁶。そのような象徴性を端的に述べたものとして、ポプラフスキイの1929年の日記の一節は注目に値する。

白い紙の沈黙。白い一頁が私に虚脱感のようなものを引き起こす。凍てついた草原のようだ、それを前にするとすべてが重要でなく思えてくる——色も音も。[3: 283]

⁶ См. Токарев Д.В. «Между Индией и Гегелем». С. 89.

「冬の日に…」の第3連は、この創作を前にした白紙状態の比喩と関係している。1行目の「死に絶えた並木道に」出現する空間は、空から垂直に降り積もる雪により地上が水平に、白一色に均された「雪の王国」である。それが「痕跡を消して」現れることから、「雪の王国」がある種の白紙状態であることは明白である。また、最終行で「雪の王国」が「白い苑」と言い換えられていることから、ポプラフスキの雪＝白紙の特徴と合致していることが分かる。

しかしこの白紙状態＝「雪の王国」が「花咲いた Расцвело」とはどういうことなのだろうか。動詞「расцвести」は第一義として「開花する／花咲く」の意味があり、転じて「栄華を極める／華やぐ」を意味する。この箇所では「雪の王国」の述語であるから後者の意味となるはずが、後に「雪の王国」が「白い苑」と言い換えられることで動詞の意味が二重化している（さらに「РАСЦВЕЛО」と「ЦАРСТВО」は互いに子音と母音を共有した不完全なアナグラムでもある）。ただし、この「王国＝苑」の「花咲いた」のが「死に絶えた並木道に」であることを考え併せるならば、「白い苑」は植物などが雪に押しつぶされている死の空間である。

この「白い苑」は、ポプラフスキが1929年5月23日に作家サークル「遊牧」で読んだとされる論攷「滅びゆく者と音楽の精神の合一について」の草稿の一節（1929年3月22日）にある「苑」の形象を展開したものと思われる。「人間を詩人にする音楽の精神との合一あるいは反目」[3: 418]について語るこの草稿で、「苑」は以下のように述べられている。

私があるとある騎士物語で読んだのは、カステイーリャでの蜂起の際にアラブ人たちが閔死を運命づけられた者として薔薇の花冠を被り戦っていたことである。そして実際、地上で薔薇の花冠が似合った者は、まさに消え去るのに同意した者だけである。この同意の基調とは、なんらかの甘美で絶望的な勇敢さであり、そのような魂たちにだけ春が自らの小夜啼鳥すべてでもって歌うのである、なぜなら春は運動、変化、生成の象徴だからであり、音楽の精神といまだ合一していない者、自らの間近い死ゆえに神々をいまだ認めていない者みなを深く苦しめ、恐れさせるからである。

思うに、彼ら（神々）の罪を赦した詩人だけを、彼らは沈黙と痛みの世界から、^{ポエジー}詩の聖なる小夜啼鳥の苑へ入れてくれるのだ。[3: 419]

「春」は「音楽の精神」と関わる「運動，変化，生成の象徴」の季節として現れており、自らの滅び＝死を忌避する者を「恐れさせる」。「音楽の精神とまだ合一していない者」に死を与える「神々」の「罪」を赦す詩人だけが、^{ポエジー}「詩の聖なる小夜啼鳥の苑」に入ることができる。この「苑」は「小夜啼鳥の СОЛОВЬИНЫЙ」と修飾されるように、鳥の鳴く、一種の楽園的な空間であり、それは詩作とも関わる空間である（^{ポエジー}「詩の苑 сад поэзии」）。

この「詩の聖なる小夜啼鳥の苑」を反転させたものが「白い苑」と言えるだろう。この「白い苑」が出現するのは冬の、雪の降り積もった時空間であり、「運動，変化，生成の象徴」たる「春」とは正反対の、氷りつき静止した世界である。また、この「白い苑」は「死に絶えた並木道」に出現するものであり、詩人の隠喩たる「小夜啼鳥」の気配さえない、空ろな空間でもある。さらには「雪の王国」＝「白い苑」は「静寂のなか生まれた」のであり、ここでは「音楽」のモチーフも展開されない。つまり「冬の日に…」の「白い苑」とは、「春」でなく「冬」にこそ出現する、雪による^{ポエジー}「詩の苑」と考えられる。

1-2. 屋内／屋外＝読書空間／執筆空間

また「雪の王国＝白い苑」は、『旗たち』収録の詩篇「世界は暗くて寒くて透明だった… Мир был темен, холоден, прозрачен…」(1930, 以降「世界は…」と略記)の特に第1, 4-5連で書かれる屋内／屋外との比較により、その特徴が鮮明になる。

世界は暗くて 寒くて 透明だった
まえから少しずつ冬に備えていた
孤独で陰鬱な者らの近くにおいて
直截で 峻厳で 眠りから覚めている
[…]

明らかになるだろう おどけて 隠したまま
それでも神が我らに与える痛みを赦せるのだと
生きることだ 扉を閉ざしたまま祈ることだ
深淵で黒い本を読むことだ

人の絶えた並木道で凍えながら
夜が明けるまで真実について話すこと
死にゆくこと 生者を祝福しながら
そして書くことだ 死ぬまで 返事がなくとも

Мир был темен, холоден, прозрачен,
Исподволь давно к зиме готов.

Близок к тем, кто одинок и мрачен,
Прям, суров и пробужден от снов.

[...]

Станет ясно, что, шутя, скрывая,
Всё ж умеем Богу боль прощать.
Жить. Молиться, двери закрывая.
В бездне книги черные читать.

На пустых бульварах замерзая,
Говорить о правде до рассвета,
Умирать, живых благословляя,
И писать до смерти без ответа. [1: 226–227]

第4連後半の2行と第5連全体が、屋内と屋外それぞれに関係づけられた行為によって対比されている。その行為に基づいて考えるならば、前者を読書のための生の空間、後者を執筆のための死の空間と解釈できるだろう。また第5連の「人の絶えた／空虚な並木道 На пустых бульварах」は、「冬の日に…」第1–2連

の「生のさやぎが消え」, 「木立はがらんとし／うつろで Пусто в роше」な空間と類似関係にある。さらに第5連の屋外での行為は「凍えながら」, つまり寒さが前提となっており, これにより執筆空間と寒さが結びついている(第1連で「世界は […] まえから少しずつ冬に備えていた」とあるように, 詩篇冒頭から冬の寒さが予見されている)。以上から「世界は…」で書かれている死の空間たる屋外は, 「冬の日に…」の「雪の王国」=「白い苑」と近いものであり, 両者を併せて考えると, 「雪の時」が生み出す「雪の王国=白い苑」とはこの執筆空間に他ならない。

「世界は…」では屋内／屋外がそれぞれ読書空間／執筆空間として対比乃至並列されていたのに対し, 「冬の日に…」では「[…] 家のなかから／白い苑へ出ることは恐ろしい」とあるように, 屋外が屋内よりも否定的な空間として現れている。第4連でも同様であり, 「家なき貧者ども」にとって屋外は「雪の地獄」である。家=屋内を持つ者, 持たぬ者の両者にとって執筆空間たる屋外は恐怖の対象でしかない。

このように「冬の日に…」における時空間は, 「世界は…」における読書空間／執筆空間としての屋内／屋外の対比の後者を冬や雪のモチーフにより具体化したものと言えよう。それを恐怖の対象とするのではなく, 創作のための空間として受容する主体は, 第4連冒頭の「あちら Там」という視点, つまり詩篇内で明示されていない屋内(「ここ здесь」)から屋外を眺める視点を持つ抒情的主体である。では, この抒情的主体とはいかなる存在で, またその位置はどのようなものなのだろうか。

2. 抒情的主体の弱さと非－旅

第4連でその存在がほのめかされた抒情的主体はしかし, 第5連においてもまだはっきりとは現れていない。あるのはただ, 第5連から第6連1行目までの合計5行を占める動詞不定形の列挙による, 定言命法的な声調のみである。7つの動詞不定形は, 「眠ること」以下6つは能動的な行為であり, 「聴くこと」(聴覚)と対になる7つ目の「見ること」(視覚)だけが, 目を凝らして「見る」ことで

なく、あくまでなんらかのビジョンが「見える」という受動的な行為であり、「遠くの夢 将来の夢を見ること」とあることから、眠りにより次第に主体の能動性が失われ受動的になっていく経過が示されていると言えよう。

このような「眠り」のモチーフは、5脚強弱格や動詞不定形の列挙とともに『雪の時』の特徴の一つである。K. タラノフスキは「都市生活のいたるところにポブラフスキは死の予感を感じている」として都市空間の忌避と眠りのモチーフを、M. レールモントフの「おれはひとりで道へ出てゆく… Выхожу один я на дорогу…»（以下「おれはひとりで…」と略記）と結びつけて論じている⁷。またM. ガスパロフはこのレールモントフの詩篇が「道、夜、風景、生と死、愛」の5つのモチーフの組み合わせであり、それが5脚強弱格で書かれた後のロシア語詩に与えた影響を論じ、その影響圏にポブラフスキも含まれるとしている⁸。事実ポブラフスキは論攷「若手亡命文学の神秘的雰囲気について О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции」（1930、以下「雰囲気」と略記）でプーシキンよりもレールモントフを評価しており⁹、「おれはひとりで…」の影響圏にあると一応は言えるだろう。しかし「冬の日に…」と「おれはひとりで…」はそのモチーフを共有しつつも、決定的な差異がいくつか存在しているのである。その差異が顕著に現れているのは「おれはひとりで…」の特に第4-5連である。

⁷ См. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 398.

⁸ См. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М., 2012. С. 340–353. 例えばこの影響圏にある詩人としてЯ. ポロンスキー (1819–1898)、С. ナドソン (1862–1887)、И. アンネンスキー (1855–1909)、И. プーニン (1870–1952)、Н. グミリョフ (1886–1921)、С. エセーニン (1895–1925) などが挙げられている。ポブラフスキは「強弱格による死の 達人」とされている。

⁹ 「そもそもプーシキンの時代のことをどうして語れようか！ 存在するのはレールモントフの時代だけである […]」[3: 47]。ポブラフスキに限らず、当時のパリの亡命文学者（特に若手）はプーシキンでなくレールモントフを高く評価する傾向にあった。См. Рубинс М.О. Русский Монпарнас. Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма. М., 2017. С. 209–224.

おれはひとりで道へ出てゆく
霧を透かし 燧石の道がきらめく
夜は静かだ 荒地が神に耳を傾け
星と星とが語らっている

御空はおごそかですばらしい！
大地は眠る 青いかがやきのなかで……
なのに何故おれはかくも辛く苦しいのか？
何を待つのか？ 何を惜しむのか？

もうおれは生から何も待ってやしないし
過去などちっとも惜しくない
おれは自由と安らぎを求めているのだ！
まどろんで眠り込んでしまいたいものだ！

だが墓場の あの冷たい眠りでなく……
おれは永久とこしえに眠り込んでしまいたいのだ
胸のうちで 生の力がまどろむように
胸が息をして 静かにふくらむように

夜すがら日ねもす おれの耳をたのしませ
甘い声がおれに愛を歌ってくれるように
おれのうえで 永遠とわに青々と
暗いカシがかたむき ざわめくように¹⁰

¹⁰ *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений. в 2 тт. Т. 1. СПб., 2014. С. 356–357. 以下ポブラフスキイ以外の詩人からの引用は拙訳による訳文のみを記す。

この詩篇の「おれ」の希求する眠りが「墓場の あの冷たい眠り」を、すなわち直接的な死＝眠りを否定した生に満ちた眠りである一方、ポブラフスキイの場合、死と眠りは「暖かな棺のごとく ベッドに潜り込むこと」に結び付けられている。ただしそれはレールモントフの否定する眠りを反転させるかのような「暖かな棺＝寝台」でのものである。この撞着語法を看過できない。なぜなら詩篇中唯一ここで寒さでなく暖かさへの言及がなされることで、レールモントフが否定した眠り＝死を肯定的に再解釈する契機となるからである。

また両詩篇の抒情的主体の位置する空間も異なっている。レールモントフの抒情的主体の位置は「道へ出てゆく」というモチーフから判断するに屋外であり、その眠りは自然との合一を可能にする積極的な要素を孕んでいた。それに対し「冬の日に…」ではその眠りは屋外でなく屋内、部屋の中の「棺＝ベッド」におけるものである。さらにこの差異が両詩篇の聴覚的モチーフの差異にも反映している。「暗いカシがかたむき ざわめくように」とあるように、レールモントフのそれは屋外にある植物（＝自然）の音なのに対し、ポブラフスキイの場合は「遅れている路面電車のうなり」（＝人工物）である。だが「路面電車のうなり」を単なる人工物として解釈することはできない。なぜなら「路面電車」は屋外の積雪／降雪により「遅れている」からであり、その「うなり」は自然現象と人工物との相互作用によって生じているからである。そして「路面電車」は「雪の王国」の中で唯一運動を続け、音を発する形象であり、「死の普遍的なアレゴリー化」¹¹などではない。つまり「遅れている路面電車のうなりを聴くこと」とは、執筆のための時空間たる「雪の時」に生じる音を聴取することに他ならず、抒情的主体はその音を靈感として、「暖かな棺＝寝台」での仮死状態において聴くのである。

これらの差異から明らかなのは、「冬の日に…」では「おれはひとりで…」にあったような移動（＝旅）のモチーフが、レールモントフ的には展開しないこと

¹¹ См. Компарелли Р. Лирика Б.Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. фил. наук. Томск, 2015. С. 53–54.

である。「冬の日に…」のいまだ明示されない抒情的主体が自らに命令するのは屋内における行為のみであり、レールモントフのように「道へ出てゆく」ことはない。さらにレールモントフの旅が「ここ」から「あちら」への、つまりは此岸から彼岸への旅であったとするならば、「冬の日に…」の「あちら」とは第4連で描かれているような「雪の地獄」としての都市であり、抒情的主体は「ここ」から動かないのである。このように「冬の日に…」の抒情的主体は「ここ」=屋内に「眠ること」で留まり続け、現在時である「ここ」から「遠くの夢 将来の夢を見る」のであり、物理的な非-移動（非-旅）を特徴としているのである。そしてレールモントフの眠りが旅=移動の果てにたどり着く終着点ならば、ポプラフスキの眠りは「ここ」=屋内で靈感を受け取る出発点に他ならない。

しかしこのような抒情的主体の在り方は、屋外の寒さを否定的にしか捉え得ない主体（「人々」あるいは「家なき貧者ども」）のそれと変わらぬものに見える。第6連2行目で「起こさないでくれ おれたちはあまりに弱い」と述べられるように、抒情的主体「おれたち」が眠り続けるのを望むのは「弱い」からであり、この「弱さ」は屋外の寒さを忌避する身振りと類似している。だが抒情的主体は動詞不定形により自身に命令を下し、予測される命令「起きろ」を制して「起こさないでくれ」と先に命令する主体なのであり、つまり「自己命令を下す主体」¹²として現れていた。この「自己命令を下す主体」はここで「弱い」主体として定義され、（レールモントフが「超人の詩人」¹³として解釈されていたのは逆の）「非-超人」たる主体が想定されていると思しい。

¹² ニーチェ「ツァラトゥストラはこう語った」『ニーチェ全集 第一巻（第II期）』 藪田宗人訳（白水社、1982）、169-170.を参照のこと。ポプラフスキがニーチェ（特に『ツァラトゥストラ』）を読んでいたことは1922年の日記から窺える。「おれはアカデミーに行き […] それからリュクサンブール公園で座って『ツァラトゥストラ』を読んでいた […]」[3: 249]。ポプラフスキがニーチェから強い影響を受けていたことは前節で言及した「音楽の精神 дух музыки / die Geiste der Musik」などからも明らかであるが、本稿においては唆峻にとどめる。

¹³ См. *Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов: поэт сверхчеловечества*. СПб., 1909. С. 10.

さらにこの「弱さ」は否定的な性格を帯びているだけではない。前連の「暖かな棺」と同様、撞着語法的表現たる「幸福の冷氣」「栄光の雪風」は、「栄光の СЛАВЫ」が「弱い СЛАБЫ」と脚韻を踏むことで、「弱い」ことの否定性を肯定性へと反転させる。「冷氣」「雪風」を単なる寒さとして退けるのではなく、「冷氣／寒さ」を「幸福」, 「雪風」を「栄光」と解釈することで、眠りによる受動性＝弱さゆえに抒情的主体「おれたち」は、「幸福の冷氣」「栄光の雪風」によって身体が屋内から一歩も出ることなく屋外へ、それも都市空間（「あちら」）を経ることなく魂として草原へ脱出するのであり（「草原へおれたちの魂を吹き寄せていく」）、また「幸福の冷氣」「栄光の雪風」は「草原でおれたちの魂を吹き消していく」のである。「吹き消す／吹き寄せる」の双方の意味を持つ動詞「задувать」は、抒情的主体の移動を表すだけでなく、抒情的主体の消滅、すなわち最終連の「無名性 неизвестность」の主題を導く役割も果たしている。屋内に眠る抒情的主体は、屋外の「遅れている路面電車のうなり」＝靈感を受けることで「夢を見」、それが「幸福の冷氣」「栄光の雪風」による移動なき移動を可能にするのである。

このような抒情的主体の位置は、眠りを死と解釈し、それを彼岸へ通ずるものとして肯定的に捉えるロマン主義的（レールモントフ的）な此岸／彼岸意識をずらして成立するものであり、不可能である旅＝移動を逆説的に可能にする位置である。そしてそれは単なる死＝終着点なのではなく、「暖かな棺」のなかで霊－冷感を吹き込まれるための出発点としての位置なのである。

3. 詩作の隠喩としての汚れた雪と路面電車

最終連はこれまでの連とは異なり、夜ではなく朝の時間で詩行が展開していき、それに伴って主文で使われる動詞が全て完了体未来形となり、未来の情景が書かれている。

第一行の、前連で抒情的主体が吹き消された結果導き出される「誰も永久に識ることはないだろう」とは、論攷「雰囲気」冒頭部の一節の言い換えだと考えられる。亡命における芸術の是非を問うこの論攷で理想とされる主体とは、「別の無名の天才」である。

芸術は存在せず、また必要ない。芸術への愛は、美的生活を探求する低俗さに似た低俗さである。そしてあらゆる著名な作家よりも好ましいのは別の無名の天才である、彼は己のままで大きいアスリートのような手をアイロニカルに握っては開き、小声で言う、「彼らは決して識ることはないだろう они никогда не узнают」と。[3: 45]

「あらゆる著名な作家」と対比される「別の無名の天才」は、「識ることはない」対象は明言されないが、その対象は「天才」が含意され、「彼ら＝あらゆる著名な作家」や作家を著名にする読者大衆に識られぬことで「無名」なのである。「芸術への愛＝低俗さ」に属するのは「あらゆる著名な作家」であり、「別の無名の天才」はそのオルタナティヴとして示されている。そして論攷の後段では「記録だけ、精神生活の事^{ファクト}実だけが存在する」[3: 47]と「美的生活」に対比して述べられている。この「無名性」へと傾くこの倫理的な立場を「冬の日に…」も共有している。

一方「冬の日に…」において「誰も永久に識ることはないだろう」対象は、「誰が」「何について書いたか」「何を讀んだか」の三つであり、つまり執筆／読書の対象が何であるか、それを行なった行為主体が誰かである。執筆／読書がどちらも詩作に関わる行為であることから明らかなように、ここでの「誰が」とは詩人に他ならず、「冬の日に…」ではこの無名性を負う主体の在り方をこれまで描写してきたと言えよう。

またこの主体の在り方は1-2で引用した「世界は…」とも関わる。「読むこと」は「扉を閉ざしたまま」行なう行為であり、また「書くこと」も「返事がなくとも」続けられる行為であった。「読むこと」「書くこと」双方ともに応答不可能性の中での孤独を前提とし、「雰囲気」で「観客についての考えは文学的媚態を生み出す」[3: 47]と否定的に解釈される「有名性」への意識と正反対の立場なのである。

そしてそのような行為主体の書いたものとは、次行の「汚れた雪」である。この「汚れた雪」を純粹さの象徴たる白い雪と対比し、雪による世界の変容が「東

の間のもの」であり、「朝には雪がとけ、それと同時に宇宙がその普段の様相を獲得してしまう」¹⁴などと否定的に解釈することはおそらくできない。なぜなら第1節で検討したように、「雪の時」とは執筆空間（「雪の王国＝白い苑」）が現出する時間であり、詩作のための白紙状態の隠喩たる白い雪は汚されることが前提だからである。さらに「汚れた雪」とは創作の時間たる夜の時間を経ることで「とける」のであり（「朝には наутро」）、つまり夜の時間（＝インク）に汚された（＝書かれた）雪（＝紙）に他ならないからである。「縞模様の布」のような昼の詩でなく夜の詩が朝になることで「とける」（＝完成する）様子を表す「汚れた雪」とは、詩作の隠喩なのである。

このような雪とその汚れ（黒さ）を詩作の隠喩として扱った詩篇としてB. パステルナークの詩篇「二月 インクを手に取り 泣くことだ！… Февраль. Достать чернил и плакать!..」（1912、以下「二月」と略記）が想起されるだろう。ポプラフスキイは1922年にパステルナークとベルリンで出会っており¹⁵、彼の作品も読んでいたと推測され、また「二月」と「冬の日に…」とでは、動詞不定形の列挙により詩篇の声調が作られている点も共通している。ただし注目すべきは、両詩篇の相違点——季節、空間、音のモチーフ——ではないだろうか。

二月 インクを手に取り 泣くことだ！
 二月について書くことだ 泣きじゃくって
 轟いているぬかるみが
 黒い春となり燃えているうちに

無蓋の馬車を得ることだ 60 コペイカで

¹⁴ См. Менегальдо Е.Л. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007. С. 132.

¹⁵ 1930年11月19日付のЮ. イヴァスク宛の手紙で当時のことが回想されている。「パリへ来て、初めのうちは絵画に取り組んでいましたが、それから嫌気が差して詩を書き始め、しばらくベルリンへ行っていました、そこでパステルナークとシクロフスキイが私を励ましてくれたのです」[3: 480]。

嘉音を越え 車輪の叫びを越えて
馳せ移ってゆくことだ 土砂降りが
インクと涙よりいっそうざわめくところへ

焼け焦げた西洋梨のように
木々から数千のミヤマガラスが
水たまりに落ち 乾いた悲しみを
眼の底に落とすところへ

その下の雪のとけた地面は黒く
風は啼き声で孔だらけ
そして偶然であるほどに より誠実に
詩篇は形を成す 泣きじゃくって¹⁶

「二月」の場合、想定されている空間は都市郊外と思しく、そこは「嘉音」や「車輪の叫び」、「啼き声」といった音に満たされた屋外である。また「黒い春」という表現からは晩冬乃至初春の情景が想定されている。それにより詩篇全体に「インク、涙、ぬかるみ、土砂降り」といった水（液体）のモチーフが充溢し、それが詩作に関わる形象として現れている。

それに対し「冬の日に…」は都市空間で展開され、「雪の時」が生まれるのは「静寂のなか」であった。また屋外／屋内に空間が分類され、「二月」のように屋外のみで詩篇が展開するのではない。また詩篇末尾に「1931年12月27日」と付されていることから、想定されている季節は真冬であり、それにより水のモチーフは、夜から朝になる最終連のみにしか現れていない。

これらの差異から明らかなのは、ポプラフスキイが主題、手法の双方でパステルナークを意識しながらも¹⁷、ロシア的風景ではなく、雪の降り積もる都市空

¹⁶ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11т. Т. 1. М., 2003. С. 62.

間（この場合亡命先であるパリ）を執筆空間として描写していること、また冬を死の季節として否定し、春を復活の季節として讃美する、象徴主義に典型的な図式においてでなく、冬の中、それも夜から朝へという時間の移行の中での「雪どけ」を、詩作の隠喩として形象化していることである。これは「世界は…」で述べられていた「まえから少しずつ冬に備えていた」「世界」が、ついに冬になった時空間での詩作の可能性を問うものであり、それを問う主体とは前述の「誰も永久に識ることはないだろう」主体＝詩人なのである。

そして最終行の「路面電車」は、第5連の「遅れている路面電車のうなり」が抒情的主体に靈感を与える聴覚的形象だったように、ここでも詩作と関わる形象として現れているだろう。思い返せば、「雪の時」の生み出す静止した時空間のなかで「路面電車」は唯一運動を続け、音を出し続ける物だったのであり、最終行ではこれまで使われてこなかった移動を表す動詞「уйти」が「路面電車」の述語となっている。

またこの「路面電車」は第1連で消えた「そら色の^{きらめき}反照」へでなく、「耀きのなかへと」「去っていく」。「反-照 от-блеск」としての^{ひかり}影でなく、耀きそのものへ、光源へと向かう「路面電車」の進路とは、朝に太陽が昇る東ではないだろうか。ここには復活／新生の時間として朝を捉えるポプラフスキの象徴体系が現れていると言えよう¹⁸。

加えて「路面電車」が向かう「遠く вДАЛЬ」は第6連1行目の「遠くの夢将来の夢 сны о ДАЛЬнем, о грядущем」と照応しており、「路面電車」は「耀きのなかへと」去ることで聖別され、現在時から「遠く」、未来へと去っていくの

¹⁷ 『旗たち』の書評で В. Набоков がポプラフスキの詩行を「セヴェリヤーニン、ヴェルチンスキー、パステルナーク（劣悪なパステルナーク）の許されざるごたまぜ」と評したのは同時代人がその影響を看取した一例であろう。См. Набоков В.В. Б. Поплавский «Флаги» // Борис Поплавский в оценках. С. 167.

¹⁸ 「雰囲気」においても新生の象徴たる朝が記されている。「そして実際、朝5時の安っぽいカフェで、ゴシップがすべて話し尽くされ、すべてが恥辱と煙草の灰に覆われた時 […] 彼らは突然「なにか新たな生」の曙にいる己を感じるのだ」[3: 47-48]。

である。このことは路面電車が内部（屋内）を有しながら屋外を走るものであることとも関わるだろう。なぜなら、「冬の日に…」の抒情的主体は屋内にいながら夢を介して屋外へ出てゆく受動的な主体であり、路面電車は車内の乗客を、乗客自身が能動的に移動せぬまま移動させる手段だからである。「路面電車」とは抒情的主体を運ぶ言語のカプセルなのであり、一篇の詩篇の隠喩に他ならない。

このように最終連3-4行は、「冬の日に…」が一篇の詩篇の完成する過程を暗示する一種のメタ詩であること、また、その詩篇を書く主体が無名性を肯定的に背負う抒情的主体＝詩人であることを明かす。そしてそのような抒情的主体の位置とは、屋内に留まり続けることで逆説的に屋外へ出ることのできる位置であり、またそれは先行する詩人との対話を通じて獲得されたポプラフスキイの文学史的な位置なのである。

おわりに

詩篇「冬の日に…」の読解を通じて、この詩篇の基本的な特徴を明らかにすることができた。雪により変容させられた時空間、屋内／屋外、抒情的主体の弱さと眠りへの希求、眠りによる脱出（不）可能性——これらはすべて『雪の時』において幾度も反復されるモチーフであり、詩集の基本的性格である。「冬の日に…」は詩集名たる「雪の時」を執筆のための時空間として定義する詩篇であり、それにより『雪の時』を「詩集＝連作」として読み解くための鍵となる。

ただし、この詩篇における他者の問題を扱うことは本稿ではできなかった。詩篇の抒情的主体は一人称単数「おれ」ではなく一人称複数「おれたち」なのであり、単数でなく複数で眠りによる移動なき移動を成し遂げる。またこのような他者は、詩集収録に当たり削除された箇所にも顕著に見て取れる。

おれたちは石になったのか？ 否 おまえたちは大気だ
 おまえたちは聖なるもの 啞だったのだ
 覚えていてくれ おまえたちを星々の上で聴いたことを
 涙をながし 音楽を忘れたことを

Мы окаменели? Нет, вы воздух.
Вы святыми, вы немymi были.
Помните вас слушали на звездах,
Плакали и музыку забыли.¹⁹

「おれたち」の問いに対し、「おまえたち」と答える主体は明らかに「おれたち」自身であり、このような抒情的主体の対話的分身による「内的な独白」^{モノローグ}²⁰もまた『雪の時』に広く見られる特徴である。そして「おれ」の対話的分身たる二人称単数の主体が「〈おまえ〉Ты」と表記されることで、それは抒情的主体の単なる分身ではなく、神的なそれとしても現れるのである²¹。

思い返せば、レールモントフの詩篇は「おれはひとりで道へ出てゆく」のであり、そこで行なわれる問答も一人称単数形のまま行なわれる修辭疑問であった。ポプラフスキイの詩篇ではレールモントフとは異なり、問答する相手（自分自身）が外化し分身となることで、この分身とともに移動なき移動をするのである。こういった他者の現れはポプラフスキイの韻文のみならず、小説を含めた創作全体に関わる問題であると思われる。しかしもはや紙幅も尽きたため、この問題については別稿を期すことを宣し、本稿の結びとしたい。

（おき はやと，早稲田大学大学院生）

¹⁹ Поплавский Б.Ю. Снежный час // Ллойд-журнал. Париж-Берлин. 1931. № 1. С. 10–11.

²⁰ Милькович Н.С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского: док. дис. ... канд. фил. наук. Белград, 2021. С. 196.

²¹ См. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 326.

Поэтическая позиция лирического субъекта в хронотопе снега: о стихотворении «В зимний день на небе неподвижном...» Б. Поплавского

Хаято Оки

Университет Васэда

В данной статье через анализ стихотворения «В зимний день на небе неподвижном...» рассматривается значение названия книги стихов «Снежный час». В первую очередь, «Снежный час» — это время, проявляющееся в единовременном переходе от дня к ночи, от шума к тишине, а также место, проявляющееся в трансформации повседневного пространства вследствие снегопада / заснеженности. Кроме того, так как «снежный час» представляет собой явление наружное, это и пространство-время, выражающее пространство письма / открытого воздуха, в контрасте с пространством чтения / закрытым помещением, описанным в стихотворении «Мир был темен, холоден, прозрачен...».

Сон лирического субъекта, наблюдающего за этим хронотопом изнутри, выражается как инверсия сна в природе в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова. Однако у Лермонтова сон — отрицание смерти, сон-возрождение, тогда как сон Поплавского предстает перед нами как утверждение смерти. Также здесь лирический субъект «мы» парадоксальным образом, только в силу своей «слабости», становится способным на передвижение, лишь когда задувает «холод счастья, снежный ветер славы», и, в отличие от Лермонтова, имеет черту неподвижного движения, не-путешествия.

Упоминание о неизвестности в последней строфе перекликается со статьей Поплавского «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции». Связь с рассматриваемым стихотворением наблюдается в жажде не «известности», а «неизвестности». Написанное лирическим субъектом, самостоятельно берущим на себя бремя «неизвестности», есть не что иное, как «грязный снег», то есть как снег (=чистый лист), испачканный (=исписанный) ночной порой (=чернилами). Здесь мы можем наблюдать не символистское восхваление весны как воскресения, а постановку поэтом вопроса о возможностях творчества в условиях хронотопа зимы.

Положение лирического субъекта в стихотворении «В зимний день...» тесно связано со взглядами поэта на творческий процесс и является метафорой самого стихотворения как «мета-поэзии». Перекликаясь с творчеством поэтов-предшественников, оно также освещает историко-литературную позицию Бориса Поплавского. Мы полагаем, что данное стихотворение является ключом для прочтения сборника «Снежный час» и содержит в себе основу для понимания творчества поэта в целом.

テロルの『たそがれのなかで』： ボリス・サヴィンコフの初期作品にみられる 「意識」と「スチヒーヤ」の関係をめぐって¹

田 村 太

はじめに

ボリス・サヴィンコフ（1879-1925）は、回想録『一テロリストの回想』（1916-17）でエスエル党²の戦闘組織に参加する1903年の夏までを次のように簡潔に記述した。

1902年初め、私はサンクトペテルブルクの社会民主派のグループ「社会主義者」と「労働者の旗」に関係したことで行政処分にあい、ヴォログダへ追放された。すでに以前から社会民主派の綱領に私は満足していなかった。それはロシアの生活条件に適っておらず、農業問題が手つかずのままであると思われた。それにテロリズム闘争の問題で私は人民の意志派の伝統に傾きつつあった。

¹ 本稿は2022年10月22日に日本ロシア文学会第72回全国大会（専修大学・ハイフレックス開催）で行った口頭報告に基づいている。また本研究はJST次世代研究者挑戦的研究プログラムJPMJSP2110の支援を受けた。

² 正式な名称は社会主義者－革命家党（Партия социалистов-революционеров）だが、一般には原語の頭文字をとってエスエル党（ПСР）と略記される。

1902年の秋と1903年の春の二回、ヴォログダにブレシコフスカヤが来た。彼女と会ってから私はエスエル党の一員となり、ゲルシューニの逮捕（1903年5月）後、テロルに参加することを決めた。³

詳細な注釈はいったん措くとして、まずここで確認したいのは、1900年代初頭にサヴィンコフが、マルクス主義系列の社会民主派（ロシア社会民主労働党）からナロードニキ系列のエスエル党戦闘組織への「転換」を遂げたことだ。

この彼の「転換」は、ロシア帝国におけるテロルの「復活」とほとんど同時である。1881年の皇帝暗殺以降、テロル——急進的な政治運動で主に採用された要人暗殺の系統的行使——は、政府の弾圧でいちどは姿を消したが、政治的・社会的不安と緊張を背景にロシア帝国中で再び頻発するようになった⁴。特に第一次ロシア革命以降は「戦闘活動のエピデミック」と形容されるほど、テロルが未曾有の蔓延に至ったとされる⁵。

そうしたテロルの前夜、サヴィンコフは様々なペンネームで評論や創作を執筆しているが、その多くはサヴィンコフ／ロープシンの作品研究の枠外にある。彼は専らロシア文学史上では「ロープシン」名義の中編『蒼ざめた馬』（1909）の作者として知られており、近年は作品研究が充実する傾向にある反面⁶、それ以前に執筆された創作群が顧みられることは稀である。この時期の創作は、ある作

³ Савинков Б. Воспоминания террориста. М., 2013. С. 21. 本稿の日本語訳はすべて拙訳だが、既訳のあるものについては適宜参照した。また、引用文中の […] の省略表記は引用者、太字強調は原著者による。

⁴ 近代ロシア史におけるテロルに関する研究書は数多くあるが、ここでは次の代表的な著作を参照した。Anna Geifman, *Thou Shalt Kill: Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917* (Princeton: Princeton UP, 1993); Будницкий О.В. Терроризм в российском освободительном движении: Идеология, этика, психология (вторая половина XIX - начало XX в.). 2-е изд., доп. М., 2016.

⁵ Geifman, *Thou Shalt Kill*, 22. ゲイフマンは、ロシア帝国領内のテロルの死傷者数が1860年代から1900年代の間は100名以下であったのに対して、1905年から1907年の3年間で約9000名に及んだと述べている。Geifman, *Thou Shalt Kill*, 3.

品が「青年らしい未熟な短編」と評されるように⁷、文学作品としての完成度は低いとされ、彼の生涯の一挿話として触れられてきた。

だがサヴィンコフにおいては言葉と行動が緊密な関係を取り結んでおり、「ロープシン」以前の作品も例外ではない。彼の「転換」とテロルの「復活」を、初期作品の読解を通して跡付けることで、サヴィンコフにおける言葉と行動の相互関係を明らかにできるだろう。それは初期作品の特性のみならずサヴィンコフの後の作品につながる問題を見いだす上でも、十分な意義が認められるはずだ。

以上の問題設定から、本稿は1890年代末から1903年の間に公表されたサヴィンコフの評論・創作と政治的活動を分析し、両者の相互関係を検討する。具体的には、まず当該時期のサヴィンコフの動向を整理し、初期作品の性格を確認する。ついで評論を足掛かりとし、テキストを構成している「意識」と「スチヒーヤ」の概念の関係を示す。最後にこの二項対立を敷衍して『たそがれのなかで』を読解し、それらが文学テキストでどのようにあらわれているかを分析する。

1. 「転換」の手前で

とはいえ、サヴィンコフの創作史においてどのようなテキストを初期作品と定義するかについて、研究者の間で一致した見解が示されているわけではない。そこで前提事項を確認したい。

レーミゾフ研究者のグラチョワは、『蒼ざめた馬』公表以前の創作を初期の散

⁶ См.: Чурич Б. «Конь Бледный» Б. Савинкова (В. Ропшина) и идейное убийство: От события исторической реальности к событию в литературном произведении // Slavica Tergestina. I. 2017. С. 164-186; Lynn Ellen Patyk, “The Byronic Terrorist: Boris Savinkov’s Literary Self-Mythologization,” in *Just Assassins: The Culture of Terrorism in Russia*, ed. Anthony Anemone (Evanston: Northwestern UP, 2010), 163-189; Irina Vasilyeva Meier, *Evil Men Have No Songs: The Terrorist and Literature Boris Savinkov, 1879-1925*. South Carolina, University of South Carolina, Ph.D. in Comparative Literature, 2016.

⁷ Гончарова Е.И. Савинков Борис Викторович // Русские писатели 1800-1917: Биограф. словарь. М., 2007. Т. 5. С. 432.

文と考えており⁸、この点については本稿の筆者も同意するが、彼女が扱っているのは1906年に執筆された散文詩であり、1903年の「転換」に注意を払っていないように思える。ただし、アレクサンドロフも述べるように、マルクス主義系列の社会民主派とナロードニキ系列のエスエル党という、二つの異なる党派間の移動は世界観と自己像の「転換」を意味した⁹。この変化を重視するならば、サヴィンコフの初期作品は「転換」以前と以降に分割できるはずだ。本稿は「転換」以前の作品を扱い、この時期をヴォログダ以前の期間・ヴォログダ期・ジュネーヴ期に区分する。各時期のサヴィンコフの動向を概略的に整理しつつ¹⁰、彼がどのような執筆活動をしていたかを大まかに示しておく。

第一に、ヴォログダ以前の時期（1890年代末－1902年）はサヴィンコフが反乱を起こした青年からマルクス主義系列の革命家へと変わっていく時期である。この時期の彼の執筆活動は組織論・運動論に費やされており、おもな評論として「ペテルブルグの運動と社会民主派の実践的諸課題」（1900年4月公表、以下「ペテルブルグの運動」と表記）¹¹が挙げられる。その一方で、1901年4月に非法出版物の所持で逮捕され、10ヶ月近くペトロパヴロフスク要塞に拘置された際、『死者たちの影に』¹²という散文詩を執筆しており、ゴンチャロフはこれをサヴィンコフ初の創作の試みと考えている¹³。

⁸ Грачева А.М. Ante “В. Ропшин”: Ранняя проза Бориса Савинкова: Вступительная статья и публикация текстов Аллы Грачевой // Текст и традиция. Т. 9. 2021. С. 339-356.

⁹ Vladimir Alexandrov, *To Break Russia's Chains. Boris Savinkov and His Wars Against the Tsar and the Bolsheviks* (New York: Pegasus Books, 2021), 30.

¹⁰ 1900年代初頭のサヴィンコフの動向については、Alexandrov, *To Break Russia's Chains*; Richard B. Spence, *Boris Savinkov: Renegade on the Left* (NY: Columbia University Press, 1991); Морозов К.Н. Борис Савинков: Опыт научной биографии. М.; СПб., 2022. におもに依拠した。

¹¹ Б—въ. Петербургское движение и практическія задачи социальдемократіи // Рабочее дѣло. 1900. №6. С. 28-42.

¹² のちにマルクス主義系の雑誌『ザリヤー』に無署名で掲載された。[Савинков Б.В.] Тѣнямъ умершихъ // Заря. 1902. №4. С. 82-87.

¹³ Гончарова Е.И. Савинков Борис Викторович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Т. 3. П - Я. М., 2005. С. 249-253.

第二に、ヴォログダ期（1902年春－1903年夏）はサヴィンコフがテロルへの傾倒と本格的な創作意欲を示す時期である。1902年春に一時的に釈放された後、彼はモスクワのほぼ真北450キロに位置するヴォログダに追放され、この地方都市で最終的な宣告を待つことになった。当時のヴォログダは「政治犯」が大量に追放される場であり、グラチョフによれば、「革命理論の正当性や（暴力的なものに至るほどの）革命的な世界変革の方法の現実性を承認していた人々」と「観念主義や形而上学や精神の問題への急転」にあった人々」が論争し合う場であった¹⁴。

こうしたヴォログダの政治的－文化的環境において彼はテロルに傾倒し始めると同時に、意識的に創作に没頭するようになった。回想録にもあったように、サヴィンコフがエスエル党に加わったのは、ナロードニキ系列の革命家との直接間接の交流やテロルの連続的発生があった（この点については後述する）。そのかわらサヴィンコフは現地でレーミゾフと交流しながら書評や創作の執筆に専念し、自作の短編群をゴリキー宛に送付して掲載を求めている。ただし、ゴリキーは否定的に作品を評し、文学ではない別の道を薦めたが、その一方でアンドレーエフが文芸部門の編集長を務めていた日刊紙『クリエール』に掲載を頼んでいる。こうして1902年9月に同紙に「カーニン」名義で短編『夜』¹⁵が掲載され、アレクサンドロフはこれが作家としてのサヴィンコフのデビューをなすと考えている¹⁶。

第三に、ジュネーヴ期（1903年夏－秋）は、テロルの行動に向けて待機する時期である。同年春にサヴィンコフは東シベリアへの5年の流刑を宣告されると、エスエル党のネットワークや仲間の助けを借りて7月にジュネーヴへ逃亡を開始した。よく知られているように、当時のスイスは海外の革命家に対して政治的保護を与える国として有名であり、ジュネーヴはエスエル党の指導部の拠点で

¹⁴ Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 26.

¹⁵ Канин В. Ночь // Курьерь. 1902. №245. 5 сент.

¹⁶ Alexandrov, *To Break Russia's Chains*, 28.

あった。アルハンゲリスクからノルウェーを經由して8月頃にサヴィンコフはジュネーヴに到着し、戦闘組織の理論的指導者であったミハイル・ゴーツとの面会に成功している。テロルの活動だけを望むサヴィンコフにゴーツは即答せず、当地で指示を待つように命じた。彼はサヴィンコフを気に入ったが、詳細な人物調査を戦闘組織のリーダーになったばかりのエヴノ・アゼーフに依頼することにした。なお、彼がオフラーナ（内務省警察部警備局）と内通していた「スパイ」であったことが判明するのは、まだ先の話である。

こうして指示を待つ一カ月弱の間、サヴィンコフは現地の革命家と交流しながら創作に再び専念し、短編『たそがれのなかで——ひとつの素描』（1903年11月公表、以下主題のみ表記）¹⁷を完成させている。その後、9月下旬ないし10月初旬にアゼーフが彼のもとを訪問し、テロルに向けた行動が始まる。

以上のように、「ロープシン」以前のサヴィンコフ作品を初期作品と考えた上で、彼の「転換」以前と以降に区分する。もちろん、その大半が生前未発表でもあったため、前述した作品群が初期作品の全てではないが、これらのうち本稿は「ペテルブルグの運動」と『たそがれのなかで』の二つを特に取り上げたい。前者は、作者が社会民主派の運動に関与していた時のものであり、後者は作者がエスエル党の戦闘組織に参加する直前に、そして同組織のテロルが本格的に始動する前年に執筆したものである。いずれもサヴィンコフの「転換」とテロルの「復活」を考察する上で重要な性格を有しており、本稿の分析対象として最も適している¹⁸。

2. 意識とスチヒーヤ

先にみたように、サヴィンコフはテロルを最初から支持していたのではな

¹⁷ Б. С—тъ. Въ сумеркахъ: Эскизь // Революціонная Россія. 1903. №35. С. 6-9.

¹⁸ 本稿は当該時期に公表された作品を網羅的に読み直していないが、分析対象のテキストに基づいてサヴィンコフの初期作品の傾向性を論じることはできると考えている。

い。少なくとも 1902 年までの彼の政治的立場や見解は非暴力的なものであった。1897 年にワルシャワのギムナジウムからペテルブルグ大学法学部に進学したサヴィンコフは、当時過熱していた学生騒乱に参加している。この頃の彼の主張は教育課程の改革や学生の公民権の擁護に限定されており¹⁹、反乱を起こした学生の一人にすぎなかった。当時のロシア帝国および教育省は学生の抗議に譲歩せず、強権的な弾圧を繰り返し、デモの増大・拡大をエスカレートさせていた。間もなくサヴィンコフは学生集会で扇動的な演説を行っていたことから放校処分をうけて、一時的に海外に逃れている。

彼が革命家としての行動を開始するのは 1901 年初頭である。ロシアに戻ったサヴィンコフは当時の青年の多くがそうであったように、マルクス主義系列の政治運動に関与している。ペテルブルグの社会民主派の諸組織「社会主義者」と「労働者の旗」の優れた活動家として、工場労働者への煽動を始めるべく、プロパガンダ・サークルを組織してペテルブルグ郊外の地区に議論を行なう場を設けている。さらに党の組織に関する論考も執筆し、一部を『イスクラ』編集部に送付したという²⁰。当然、このような生活にはリスクがあった。秘密活動のために変装の身振りを始めるのも、この頃からである。

そうした時期の産物として「ペテルブルグの運動」が存在する。この評論にはその後のサヴィンコフにおいて中心的となる課題があらわれている。つまり、いかにして秘密活動は組織されるべきか、その中で個人は何をなすべきかという実践的な問いがそれだ。具体的には前半でペテルブルグの労働者が政治意識に目覚めている状況を分析し、後半で現状に対応できていない社会民主派の諸組織と革命家を批判している。

重要なのは、論を構成する二項対立である。冒頭でサヴィンコフは政治的発展の観点から労働者を三種類に分類した上で、そのうち「活動的な意識的労働者」が革命活動に最も適していると述べる。ただし彼らを意識の高みにもち上げたの

¹⁹ Alexandrov, *To Break Russia's Chains*, 13.

²⁰ Морозов. Борис Савинков. С. 86.

は「インテリゲンツィア－煽動家の影響」ではなく、「ロシアにおける労働の一般的な現代的な前提条件」である。サヴィンコフはそれを「生 жизнь」と呼ぶ。

弱々しく発展しているサークルのプロパガンダは、まさに生が創造するものを補足して意味づけるのみだ。生は必然的で自然な現象としてロシアの革命運動で大きな前進を引き起こしており、それこそがよりエネルギーにみちて能力の高い勇敢な労働者を革命の道へ駆り立てている。[ПД:30]²¹

ここには明らかに「作為」と「自然」の対立がみられる。「生」から革命活動に適した少数の人間が「必然的で自然な現象」として滴り落ちている。一方、革命家はその貴重な水滴を受け取ることで自己の弱々しい運動を補い、諸課題を乗り越えているにすぎない。

こうした二項対立はロシア文化における「意識」と「スチヒーヤ」の関係として整理できる。これらの用語の意味について整理しておく²²、まず注意したいのは「スチヒーヤ стихия」という語のアンビバレントな多義性である。辞書的な意味では「自然の力」や四元素を指しているが、一方で人間の力では統御し難い暴発的な猛威（嵐や農民蜂起など）や人間の意識に作用する盲目的な諸力も含意する。後者の意味でのスチヒーヤは、ロシア・マルクス主義の文脈だと「意識 сознание」に対置され、行動を導く特別な知識（例えば「歴史的使命」）を意味した。政治史家のリーが述べるように、「知識によって、つまり確固たる明確な目的意識によって、そして目標と手段を固く握りしめることによって行動が統御される時、それは合目的性である」²³。つまりスチヒーヤは高次の政治意識に

²¹ 以下、「ベテルブルグの運動」からの引用は [ПД: 頁番号] と本文中に出典表記する。

²² 本稿での意識とスチヒーヤの理解は次に拠る。Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago and London: Chicago UP, 1981), 15-24; Lars T. Lih, *Lenin Rediscovered: What Is to Be Done? In Context* (Chicago: Haymarket Books, 2006), 337-338; 郡伸哉「ロシア語の Стихия (スチヒーヤ) —— ロシア人の人間観・言語観をのぞく窓」『類型学研究会』第1号, 2005年, 131-166.

よって統御された思考や行動との連関で理解されており、その法外な力の発露は理想的でないということだ。

この整理を踏まえてテキストを読み直すと、意識とスチヒーヤの語を直接に使用していないとはいえ、論全体がこの二つの価値関係から構成されていることがわかる。労働運動はスチヒーヤ的な発展を遂げている一方で、革命家は労働者どころか自分たちをも統御できていないという、一種のスチヒーヤ的な状況に陥っている。なるほど「先進的な層の知的労働者」はストライキに強力な影響を及ぼしている。

だがそれは必ずしも党の主導や指導に基づいて組織され、準備されているわけではない。[…] バラバラのサークル、バラバラの革命家は集められず、統合されず、計画的に発達させた様々な部分を併せ持つ、規律を課せられた、単一の強力な組織を形づくっていない。[ПД:38]

分散していた諸要素が計画的に合一され、規律の下で統御されている単一の党というビジョンには、スチヒーヤ的状况から高次の政治意識へと向かうことが目標として想定されている。だが大半の革命家は無知と放漫さから地下活動の規則を軽視しているため、秘密活動を遂行しえない。そこでサヴィンコフは焦眉の課題を「成員の厳選の下での諸組織の現実的統合」[ПД:42]と定め、論を結んでいる。

3. 二つの『何をなすべきか』

ところで、このサヴィンコフの評論を満足げに読んだ同時代人がいる。レーニンである。当時の二人の間に直接の面識はなかったが、よく似た政治的プランを共有していたことがわかっている²⁴。二人とも政治闘争に目覚めた「意識的労

²³ Lih, *Lenin Rediscovered*, 338.

働者」の増大を確信し、高度な政治意識をもった革命組織の創設を説いていた。ちょうど組織論『何をなすべきか——我々の運動の焦眉の諸問題』（1902年1月公表、以下主題のみ表記）を執筆中のレーニンにとって、サヴィンコフの評論は持論を根拠づける便利なものであり、同書で複数回にわたって引用・言及されている。彼がサヴィンコフを「真実で生き生きとした点で注目に値する論文の筆者」²⁵として称揚したのも、ゆえなきことではない。

だがサヴィンコフはもう一人のレーニンではない。「組織」への考察に関して二人は異なる立場にある。サヴィンコフによれば、ロシア社会は「革命活動に適した人物のきわめて少数」[ПД:38]しか生み出さないため、現下の革命運動では一個人が複数の機能を担わざるをえない。こうした運動-組織は警察にいったん検挙されると簡単に壊滅する。レーニンは、この主張を革命運動における「指導者」不足ないし指導的能力の後進性と読み替えた。なぜなら彼にとって、労働者間にマルクス主義を広めるためには「前衛」の指導が必要不可欠だからだ。彼はその要点を「ひとがいない、だがひとはたくさんいる」と抽象してみせる。

[...]ひとがいないというのは、指導者がおらず、政治的首領がおらず、またどんなにわずかな勢力でもあらゆる勢力に働く場をあたえるような、広範にして統一ある、整然たる活動を組織することのできる、才能ある指導者がいないからだ。²⁶

この読み違いが示すのは、エスエルとボリシェヴィキの政治方針の違いであ

²⁴ См.: Alexandrov, *To Break Russia's Chains*, 22-23; Lih, *Lenin Rediscovered*, 336-337, 354-359; Spence, *Boris Savinkov*, 19; Куреньшев А.А. Владимир Ленин и Борис Савинков — два русских политика и революционера: Две судьбы на фоне эпохи // Вестник Московского Государственного Областного Университета. Серия: История и политические науки. 2020. №2. С. 51-60; Морозов. Борис Савинков. С. 85-87.

²⁵ Ленин В.И. Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения // Полн. собр. соч. В 55 т. Т. 6. М., 1959. С. 73.

²⁶ Ленин. Что делать? С. 128.

り、そしてサヴィンコフの「転換」の徴候である。

レーニンのようなマルクス主義者／ボリシェヴィキは、革命は訓練を経た「前衛」の指揮による労働者の大衆運動によって可能であると考えた。そうした方針は、『何をなすべきか』では意識とスチヒーヤの二項対立に沿って肉付けされている。例えば、彼は二つの関係に沿って政治闘争と経済闘争を分けている。経済闘争は具体的な場や人間関係に根差すために、放っておけば「ブルジョア・イデオロギー」に絡め取られる。他方、政治闘争は階級意識という特殊専門化されていない「意識」を前提とし、その具現として「前衛」が構想される。だからこそレーニンは「社会民主派の課題はスチヒーヤ性との闘争にある」²⁷ときっぱりと宣言するのである。

これに対してエスエル党員はロシアの特殊具体的な条件に鑑み、人口の大半を占める農民への草の根的な（テロルを含む）煽動活動を重視していた²⁸。その意味で、サヴィンコフの評論においてレーニンの意味での「指導者」の発想が希薄であるのは注目に値する。回想録では彼が具体的にいつからマルクス主義の運動に懐疑的になったのか不明だが、評論ではすでに「転換」の傾向が示されているのである。

前述したように、1901年春から1902年にかけてサヴィンコフは逮捕と拘置そして追放を経験する過程で、マルクス主義の運動がロシアの特殊具体的な条件を考慮していないことに不満を抱き、テロルへ徐々に関心を向けていったと考えられる。こうした彼の「転換」に応じてくれる政治組織はエスエル党において他になかった。ちょうどヴォログダに戦闘組織の創設者の一人であったブレシコ＝ブレシコフスカヤが来訪して彼女との接触を重ねたことで、いよいよ「転換」の機運が高まった。次節からは、ジュネーヴで暴力への決定的な瞬間を待つ間、サヴィンコフの眼前に開いていた光景を具体的に検討していきたい。

²⁷ *Ленин. Что делать?* С. 40.

²⁸ *Alexandrov, To Break Russia's Chains*, 29-32.

4. 「たそがれ」の光景

短編『たそがれのなかで』は、小雨の降りしきる夕暮れ時のペテルブルグを背景にしながら、刑事たちに尾行されている革命家の青年が逡巡や回想を経て、彼らの一人を殺害するというものである。それゆえ、同作では主人公に「転換」を不可避免的に迫るような時空間が設けられており、その中で彼の意識がスチーミーな状況に追いやられていく。

まず冒頭をみよう。朝から見知らぬ男たちに追われている主人公が通りに出た時、「ぼんやりとした不安という、あの馴染みの疼くような感覚」をおぼえる。そうした感覚が写しだす「たそがれ」は次のようなものだ。

日は暮れつつあった。まとわりつくような、もの憂げな細い雨がしとしと降っていた。遠方で角形のガス灯が黄みを帯びた連なりで輝いていた。たそがれをよりかなしげに、より薄暗くしながら、その臆病な光はやまない雨の密集した網の中で弱まっていった。どこか道路の濡れた石畳の上で辻馬車がガタガタと音を立て、ネヴァ河では遠方の汽船が悲しげに汽笛を長く引き伸ばしていた。
[BC:6]²⁹

薄闇は遠方にあまねく広がっている。降りしきる小雨によって街灯の光は弱められ、あたりは一段と薄暗くなりつつある。そして「雨は、灰色に見える家々の屋根の上で変わりなく退屈に音を立てていた、重苦しい雨雲がわりなく垂れこめていた、変わりなく霧の中に辻馬車のゴトゴトとした執拗な音が溶解していった」[BC:6]。この世界は退屈を感じさせるほど変化がみられず、夕陽や星の光が差し込むこともない。街の風景も「代わり映えのない」抑圧的なものとして立ち現われ、行き交う他者の形象は個別性のない影に転じる。そこへ霧が覆いかぶさると通行人は曖昧な影となって動き、主人公を尾行する男たちも霧の中の「も

²⁹ 以下、『たそがれのなかで』からの引用は [BC: 頁番号] と本文中に出典表記する。

の言わぬ執拗な影たち」や「黒い斑点」として表象される。

もちろん、このような「たそがれ」のイメージ自体は世紀末ロシアの文学テキストでよく用いられたものであり、作中の都市描写も既存のペテルブルグ・イメージからその多くを借り出している（水と石の都市、薄暗い路地、影の行き交う通りなど）。だが、こうした文学的約束事を通して、意識的な思考や行動が阻害されるような時空間が用意されている。

直接的な言明は無いが、彼は非合法活動をしている革命家である。前夜にペテルブルグに到着した彼は、一般客を装って警察の眼をかいくぐり、偽名を使って宿に泊まる。これは彼にとって「侮辱的だが避けられない（оскорбительныя и неизбежныя）、不名誉だがすでに久しく板についた習慣」[BC:6]になっているが、全ては「事業」のためだ。

彼はすでに久しく自分自身であることをやめていた。つねに仮面をつけ、つねに名前をもたず、住処もなく、家族もない。そうしないといけないのだ（Так надо）。彼の手中には巨大で困難な事業がある。あらゆる事業は犠牲を求めるものだ。彼の事業は特にそうだ。[BC:6]

ここから「巨大で困難な事業」のために全てを捨て去った革命家の意志が垣間見えるかもしれない。だが「事業」の内容は全く語られず、活動の動機も「そうしないといけない」や「避けられない」という言葉で一般化される。今の彼の活動を辛うじて支えるのは「事業」やそれに関する理知的な意識ではなく、むしろルーチン化された組織活動であり、集団意識とその経験の累積でしかない。一時的に尾行をまいた後、疲労した彼はその経験の回想にいつしか浸っている。

労多き活動の長い日々が思い出された—— どんよりとして、打ち上げてくる波のしぶきのように、そして代わり映えのない、秋の寒々しい霧のように。機械のような規則正しさとファナティックな情熱とともに、[...] 彼は同志たちと一緒に無限に続く鎖を鍛えてきた。その鎖は鋼鉄の環となって全世界を囲んでおり、その鉄の抱擁で公然たる敵たちと民衆の偽善的な同胞全てを引き裂く

のだ。[BC:7]。

スチヒーヤは統御しがたい水の運動となって主人公を浸水していく。「水」はとめどなく溢れ、彼の意識とは別の「流れ」をつくり出す。実際、雨に濡れながらベテルブルグを彷徨する彼の感情の動きは、波や霧といった「水」の譬喩で語られている。その中で回想される「鎖」は革命家の意志の連環を示すものであり、その語り口は勇ましい。だがこの後の回想で彼自身がいかに困難な活動を重ねてきたかが語られるように、「鎖」はむしろ彼自身を規定するものとして強く色付けられている。

それゆえ男たちに捕まって「今かろうじて見分けられる陵堡の壁の向こうに」（つまりペトロパヴロフスク要塞に）送られることに、彼は憤りを隠さない。「いま彼を鎮めているのは、「事業」に膨大な労力と時間を捧げたにもかかわらず、それが断ち切られることへの苛立ちや焦燥や憤怒といった、混淆し合う感情とそれらの連鎖である。彼はこうした感情の動きの中で圧力を付加されるばかりであり、「たそがれ」からの脱出口を見つけられない。「この苦しい恥ずべき逃走のせいで、ひびが入り、重く押しつぶされたように自分を感じた。どこへ、なんのために向かっているのか、それすらもわからなかった」[BC:7]。

このように「たそがれ」の時空間は、主人公をスチヒーヤ的な状況に追いやる。彼は視界不良に陥り、方向感覚を失う。さらに自分がいかなる他者に追われているのか、そしていかなる他者を殺さなければならないのか、それすらも認識できなくなる。だが薄闇の中で立ち止まることは危険である。考えている暇はない、行動は避けられないのだから。

5. サヴィンコフの「ナイフ」

前節でみたような閉塞的で息のつまるような時空間において、テロルは不可避免的に「復活」する。最後に本節では同時代のテロル言説を対照しつつ、作中の殺人の描写に意識とスチヒーヤの相克を読みとっていきたい。

『たそがれのなかで』でも多用されているように、「避けられない неизбежный」

という語は、テロルの「復活」を理解する上でひとつのキーワードである。前述したように、サヴィンコフはヴォログダ期まで暴力の行使に否定的であった。1901年1月、後に戦闘組織に加わるポコチーフという青年が「社会主義者」と「労働者の旗」の委員会を訪れ、当時の文部大臣ボゴレーポフ暗殺の援助を求めた際、サヴィンコフは不信を抱かざるをえなかった。「当時の我々には文部大臣の暗殺は不必要で、またほとんど実現不可能なものと思われた」³⁰。だがそれから数年しないうちに連続して起こったテロルのインパクトは、彼の「転換」を大きく左右することになった。回想録では語られていないが、サヴィンコフを特に揺さぶったのは1902年4月に起こったエスエル党员バルマシヨフによる内務大臣シビャーギンの暗殺とされる。この一件はサヴィンコフに催眠的効果を与え、彼の「精神的転換」をひと押しした³¹。さらに「同志」が彼の周囲に複数いたこと、そしてシベリアへの長期的な追放が宣告されたことが、決定的となった。いまや彼にとってテロルは不可避なのだ。

エスエル党にとってもテロルは不可避であった。バルマシヨフの事件後、エスエルの理論的指導者であったヴィクトル・チェルノフは「我々の綱領におけるテロルのエレメント」(1902年6月公表)において、「避けられない」という語を多用しながらテロルの意義と正当性を述べている。

テロルの行動が単に《必要なもの》で《合目的なもの》であるだけでなく、不可欠なものであり、避けられないものであることが判りつつある。革命家たちはつねに […] それら [テロル：筆者註] を抑えようと努めてきたが、ただ出来事の回避不可能な論理によって、不可避的にある実践的結論へと導かれたのである。³²

³⁰ Савинков. Воспоминания террориста. С. 22.

³¹ Alexandrov, *To Break Russia's Chains*, 34; Spence, *Boris Savinkov*, 24.

³² [Чернов В.М.] Террористический элемент в нашей программе // По вопросам программы и тактики: Сборник статей из «Революционной России». Женева, 1903. С. 71.

『たそがれのなかで』は、このような同時代のテロル言説を直接間接に反映しており、切迫感を煽る閉塞的な「たそがれ」や「避けられない」暴力という表象は、チェルノフのようなテロルの語りとパラレルな緊張関係を保っている。

だがその一方で、サヴィンコフは文学的想像力を用いて自らの葛藤や感覚を表現している。ここで『たそがれのなかで』に戻り、主人公が殺人を犯す場面に注目したい。刑事に追われる過程で彼は知人に助けを乞うことを考えるが、革命家としての自負がそれを許さない。こうして様々な選択肢が消去された末、「ただ一つのこと」を彼は考えはじめる。

つまりただ一つのことだけが残っている、恐ろしいが避けられないことだ (то страшное и неизбежное), そのことについて彼は考えるのをおそれていた。彼は機械的にポケットへ片手を入れて、小さな堅いナイフケースを探ってみつけた。するとすぐに感じ取る、決心する力がないと。[BC:8]

興味深いことに、殺人の手段は「ナイフ нож」であって「爆弾 бомба」ではない。そもそも 20 世紀初頭ロシアの布置において「爆弾」は支配的な象徴的意味を占めている³³。アゼーフが革命家の間で信頼を得た最大の理由も、彼が爆弾の扱いに詳しかったからである。彼は爆弾に関する化学的知識に通じており、製造や実験といった一連の作業工程も熟知していた³⁴。また爆弾ではないが、サヴィンコフがテロルの現実的効力に魅せられるきっかけとなったバルマシヨフ事件も、その手段は毒入りの銃弾であった³⁵。

ここでサヴィンコフの「ナイフ」に対比されるべきなのはテロリストの「爆弾」ではなく、むしろラスコーニコフの「斧」である。サヴィンコフは『蒼ざ

³³ ユーリー・ツイヴィアンによれば、「爆弾」は第一次ロシア革命期の文化的シンボルであり、フランス革命にとつての「ギロチン」のような意味的位置を占めたという。Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896-1930. Рига, 1991. С. 344.

³⁴ Alexandrov, *To Break Russia's Chains*, 19, 41.

³⁵ Alexandrov, *To Break Russia's Chains*, 34.

めた馬』でドストエフスキー作品のキャラクターや道具立てを借用して作品世界を構築したが、初期の創作でも同様の手法がみられる。法外な領域への「踏み越え」と共同体からの疎外意識など、『たそがれのなかで』が『罪と罰』を意識しているのは明らかだ。ラスコーリニコフは社会改革のための殺人は許されると考えるが、実際に行使された殺人は決して理性的な、意識的な行為ではない。彼は自らに抑制できない力に導かれるように決定的な「踏み越え」に至っている。

これと同じように、『たそがれのなかで』の主人公も何かの力によって殺人へと駆動されており、行為自体が主人公の意識を離れて自走するように描かれている。彼は「機械的に」ナイフを取り出すが、恐怖と焦燥をおぼえるのみだ。いちどは「事業」に結びつけて「犯罪」の覚悟を決めるが、背後に尾行者たちを察知すると、たちまち「逃げるのは不可能だ」という怯えに早変わりする。「すぐに自分への信念が消え失せ、絶望と疲労が胸を圧迫し、頭の中で鼓動がし、鞭のように重々しくごちなく両手が垂れ下がった」[BC: 8]。

何かの力が決定的に彼に作動するのは、この瞬間である。彼が予想だにせず、その由来もわからない力が声となって不意に響く。「《臆病者!》と、魂の一番暗い片隅のどこからか聞こえた、すると臆病だが一段と燃えだす希望が生まれた。力と決意を感じ取った」[BC: 8]。この瞬間こそ、スチヒーヤ的な力が彼の「ナイフ」を握りしめる時だ。これ以降は過去の回想が消え、語りはひとけのない空き地で尾行者の一人を殺害する過程に集中する。はじめて「黒い斑点」の顔と対峙する時、彼の身振りと生理が視覚的に拡充される。

とても間近でこの両眼とこの口髭を目にした——自分の肩に他人の重々しい片手を感触した。感触したと同時に、喉に向かって下から何か堅くて乾燥した塊がこみあげてくるのを感じとった。歯を食いしばり、一瞬待ったあと広々と大きく振りかざして全力で殴った。ナイフは柔らかく何か大きくて重いものの中へ自由に入った——そしてそこに留まった。[BC:8]

「ナイフ」は主人公の制御を超えて、自ら動き出したかのように他者の身体に侵入する。だが主人公に解放感はなく、閉塞的状况に変化はみられない。殺害後

に彼はあてどなく疾走しながら、「どこか奥底から喜びが炎となって燃え上がった」が、それは「一切への嫌悪——生や事業や自分自身への嫌悪といった重々しい、ますます広がってゆく感情と混淆していった」[BC:9]。自分でも収集のつかない動きに圧倒されながら、彼は夜の霧の中に消え去ってゆく。このような意識に統御しえないスチヒーヤ的な光景のなかに、エスエル党戦闘組織の副リーダー・サヴィンコフの始まりが、そしてこれから到来するテロルの時代が、重苦しく予感されているのである。

おわりに

本稿は、1890年代末から1903年の間に執筆されたサヴィンコフの評論と創作について、意識とスチヒーヤの関係から分析することで、彼のテキストと政治活動の相互関係の解明を目指すものであった。

社会民主派の運動に関与していた時のサヴィンコフの評論には、当時のロシア・マルクス主義者の間で共有されていた意識とスチヒーヤの二項対立がみられ、それに沿って彼の議論は展開している。本稿は、当時のサヴィンコフと比較的近い立場にあったレーニンと対照させることで、評論において社会民主派からエスエル党への「転換」の徴候がみられることを確認した。ついで『たそがれのなかで』において意識を絶えず脅かすスチヒーヤ的な状況が、閉塞的な「たそがれ」の時空間やラスコーリニコフの「斧」を想起させる「ナイフ」の表象を通して描写されていることを論じた。

結論として、サヴィンコフの初期作品において意識とスチヒーヤの二項対立が、表象の機制を構成する要素として作用しており、特に『たそがれのなかで』において、不可避的に迫る暴力の瞬間に作用する力としてスチヒーヤ的なものが強くあらわれている。こうした二つの相克を通して、殺人という法外な領域への「踏み越え」とサヴィンコフのテロルへの参加という、言葉と行動が緊密な関係を結んでいる。

また今回扱ったテキストは、革命家サヴィンコフの原型だけでなく、ドストエフスキーを活用しながら自らの作品世界を構築する彼の創作技法も照らし出すも

のである。そして彼の政治的な「転換」とテロルの「復活」が文学的想像力のなかで折り重なり合う場でもある。その意味で彼の初期作品は、サヴィンコフ／ロープシンを総体的に再検討する上で重要な性格を持っていると言えよう。

「たそがれ」の時空間を経てサヴィンコフはエスエル党戦闘組織に本格的に関与していくが、テロルの大規模化と多様化に伴い、暴力の表象にも著しい変化がみられるようになる。そうしたテロルの変容を同時代の政治的－文化的布置において検討しつつ、サヴィンコフの軌跡さらには『蒼ざめた馬』を分析することが次なる課題となるだろう。これについては稿を改めて取り組むことにしたい。

(たむら ふとし, 京都大学大学院生)

«В сумерках» террора: об отношении между «сознанием» и «стихией» в ранних работах Б. В. Савинкова

Футоси Тамура

Киотский университет

Целью данного исследования является анализ отношений между понятиями «сознания» и «стихии» в ранних работах Б. В. Савинкова (1879-1925).

Савинков известен не только как видный представитель партии социалистов-революционеров (ПСР), являясь одним из руководителей ее Боевой Организации, но и как писатель-поэт, писавший под псевдонимом «В. Ропшин», автор повести «Конь бледный», вышедшей в 1909 г. Но на данный момент его ранние работы 1900-1903 гг. еще недостаточно исследованы. Его политические статьи и литературное творчество тесно связаны с возрождением революционного террора в Российской империи на рубеже веков. Изучение этих работ позволит глубже понять не только творческую жизнь Савинков, но и его взаимоотношения с террором.

Для анализа текстов Савинкова мы обратили особое внимание на отношения между понятиями «сознания» и «стихии». Здесь «стихия» означает неконтролируемый всплеск насилия (крестьянское восстание и т. д.) и слепую силу, воздействующую на человеческое сознание. «Сознание», с другой стороны, относится к мыслям и действиям, управляемым высшим политическим сознанием. Отношения между этими понятиями играли важную роль в русско-марксистском дискурсе. Такие же отношения мы находим в ранних работах Савинкова.

В центре внимания нашего анализа — рассказ «В сумерках: Эскиз». В этом рассказе молодой революционер убивает прокурора-преследователя и описывается возрождение террора того времени. В то же время Савинков использует образы из русской литературы, чтобы выразить свое восприятие мира. Орудие убийства является «нож», который резко контрастирует даже не с «бомбой», популярной в то время у террористов, а с «топором» Раскольников. В «Преступлении и наказании» Раскольников считает допустимым убийство ради социальной реформы, но реально совершенное убийство никогда не бывает рациональным, сознательным поступком. В рассказе «В сумерках» герой также сознательно готовит убийство ради революционного дела, но к убийству его побуждает какая-то неподвластная ему сила. Такой силой здесь является «стихия».

В данной работе через отношения «стихии» и «сознания» также рассмотрены политическая статья «Петербургское движение и практические задачи социал-демократии» (1901 г.) и террористический дискурс.

A. A. ルジェーフスキイ「X...氏の村からの出立にあたって、1761年7月19日につくられたスタンス」における「黄金時代」のモチーフ： 祝賀頌詩から友人に送る詩へ

菅 原 彩

はじめに

A. A. ルジェーフスキイ Алексей Андреевич Ржевский (1737-1804) は、古典主義の影響下で創作を行いつつもセンチメンタリズムを予告する作品も残した、18世紀ロシアの詩人である。本稿では彼の詩「X...氏の村からの出立にあたって、1761年7月19日につくられたスタンス Станс, сочинен 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни г... X...」[以下「スタンス...」]における「黄金時代」のモチーフに注目し、その祝賀頌詩 торжественная ода[以下頌詩]¹との関連性を考察する。

タイトルの「X...氏」とはルジェーフスキイの友である、詩人 M. M. ヘラースコフを指す。「さようなら、今では快い隔絶の地よ [...] お前の中に私は感じていた、真の慰めを／自由と安らぎを」(257)²と始まる詩の中で、「私」は村に

¹ 頌詩の種類には他にアナクレオン頌詩 анакреонтическая ода 等があるが、本稿での「頌詩」とは祝賀頌詩を指すことを断っておく。

² 「スタンス...」の引用は以下により、括弧内に頁数を記す。Поэты XVIII века: В 2 т. Т. 1. Л., 1972. С. 257-258. 初出テキスト (《Полезное увеселение». 1761. Август. № 6. С. 54-55.) も参照しているが、表記は Поэты XVIII века に拠った。この詩を含め翻訳は全て論者による。

いる友に呼びかけつつ村の素晴らしさを回顧する。従来「スタンス…」は、ウサージバ（貴族の田舎の屋敷）の生活を描く詩の発展という観点、あるいは伝記的観点から論じられてきた。ウサージバ詩は18世紀末から19世紀初めに本格的な隆盛を見るが³、E. П. ズイーコワによればすでに1760–1770年代のヘラースコフらの詩にはウサージバ詩の基本的テーマとモチーフ全てが現れているという⁴。その中で「スタンス…」はこの頃のウサージバ詩の代表的な例として度々取り上げられる詩である。例えばA. Г. マースロワは「具体的なウサージバの、特にM. M. ヘラースコフのウサージバの村の自然が理想化されている」詩としてヘラースコフの詩と共に「スタンス…」を挙げる⁵。またズイーコワは、モスクワ近郊のグレブネヴォというウサージバについて「そこでヘラースコフは母のもとで毎夏を過ごし、彼のところへしばしば友の詩人たちがやって来ていた」と述べ、例としてこの詩に言及している⁶。

³ ウサージバ詩については例えば以下を参照。*Агамалян Л.Г.* Изображение дворянской усадьбы в русской поэзии конца XVIII – 1-й половины XIX века // Державинские чтения. Вып. 1. СПб., 1997. С. 116-125; *Зыкова Е.П.* Поэма / стихотворение о сельской усадьбе в русской поэзии XVIII-начала XIX в. // Сельская усадьба в русской поэзии XVIII-начала XIX века / Сост., вступ. ст., коммент. Е.П. Зыковой. М., 2005. С. 3-36; *Веселова А.Ю.* Усадебная жизнь в стихах поэтов львовско-державинского кружка // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 206-218; *Густова Л.И.* Трансформация образа усадьбы в русской поэзии XVIII-первой трети XIX веков: Дис. канд. филол. наук. Псков, 2006; 鳥山祐介「詩的表象としてのズヴァンカ：デルジャーヴィンの書簡詩《エヴゲーニーに。ズヴァンカの生活》（1807）が描くウサーヂバ」『近代ロシア文学現出の舞台—ロシア文学史における貴族屋敷（ウサーヂバ）の意義—』（平成29～32+1（令和2+1）年度科学研究費補助金（基盤研究C）研究成果報告書：研究代表者坂内徳明：研究課題番号17K02625）、2022年、61-76。

⁴ *Зыкова.* Поэма / стихотворение. С. 19.

⁵ *Маслова А.Г.* Жанровая система русской поэзии начала 1760-х гг.: Поэтика пространства и времени // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. №4 (1). С. 95. 「ウサージバテキスト」の生成を考察したO. A. メチェリョーワも同様の観点から「スタンス…」を論じている。*Метелёва О.А.* Становление феномена «усадебного текста» русской литературы в поэзии В.И. Майкова и его современников // Вестник Костромского государственного университета. 2019. №4. С. 83.

これらの論は興味深いが、その一方で「スタンス…」を取り巻く同時期の文学的コンテクストに関しては考察の余地がある。後述するようにこの詩の書かれた1760年代はロシア文学において国家（公）から個人（私）への移行が始まる時期にあたるが、これまでは文化史的、伝記的背景に目が向けられがちであり、新旧の文学の共存する過渡期の複雑さとこの作品の内的構造の関連が十分に検討されていないように思われるからだ。そこで注目したいのが、「スタンス…」で用いられる「黄金時代」という語である。Л. И. Густовはこの詩を引いて、「初めてウサージバ詩において、18世紀末から19世紀の間に主要なものとなる『黄金時代』の、楽園のモチーフが生じている」⁷ [強調は原文]と述べる。だが実は「黄金時代」のモチーフはその少し前の、18世紀半ばの頌詩にも頻出している。本稿ではこの点に着目し、「スタンス…」と頌詩の関連性を探してみたい。

頌詩とは即位や君主の誕生日、戦勝等の国家的な出来事を祝って書かれる、君主を讃える詩を指す。ロシアでは1730年代のB. K. トレジアコフスキイ、M. B. ロモノソフの頌詩を皮切りに、主に古典主義詩人によって多くの頌詩が書かれている。一方1760年代に入ると古典主義に代わる新たな文学潮流も現れ始める。T. B. サシコフは1760–1780年代の特徴として「個人の自意識のいっそうの増大、私生活の諸価値の役割の強まり、センチメンタリズムの芽生え」を指摘している⁸。この新たな流れの中心にいたのがヘラースコフやその仲間のルジェーフスキイ等であり、彼らの創作にはセンチメンタリズムの要素が見いだされてきた⁹。創作ジャンルの点でも新しさが見られ、彼らは国家的な頌詩とは対照的な個人的

⁶ Зыкова. Поэма / стихотворение. С. 17. なお、この詩の村をヘラースコフの親戚の領地オチャコヴォとみなす見解もある。Поэты XVIII века. С. 587.

⁷ Густова. Трансформация образа усадьбы. С. 33. 以下の著作でも、「ウサージバのアルカディア（ウサージバの楽園）のテーマ」の初期の例として、ルジェーフスキイのこの詩が引かれている。Дмитриева Е.Е., Кушцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. М., 2003. С. 156.

⁸ Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999. С. 50.

⁹ センチメンタリズムの観点から彼らの抒情詩を論じた研究としては例えば以下を参照。Орлов П.А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 34-52.

な詩、「友人に送る詩 дружеское послание」を互いに交わしていた¹⁰。「スタンス…」もまたスタンス形式で書かれた友人に送る詩とみなしうる¹¹。

頌詩に頻出する「黄金時代」のモチーフの、「スタンス…」における現れに注目することで、国家に捧げる詩が個人的な詩の発展に寄与した可能性を示し、この時期の新旧の文学潮流の関係性に新たな角度から光を当てることができるのではないだろうか。詩人のウサージバでの生活と関連づける先行研究からも明らかのように、「スタンス…」はこの時期の個人への新たな関心を反映した作品の一つだが、さらに同時期の頌詩という観点から考察することで、この詩は18世紀半ばの公／私的な詩の関わりを考える上で興味深い一例となるはずだ。以下、第一章では頌詩の「黄金時代」のモチーフについて概観し、第二章では「スタンス…」の頌詩との呼応を明らかにした後、「スタンス…」における「黄金時代」のモチーフの役割について考察する。

1. 頌詩における「黄金時代」のモチーフ

「黄金時代」とは人間が自然と調和し幸福に生きていた神話的過去を指す¹²。この神話は古代以来広く知られ、すでにウェルギリウスが『牧歌』第四歌の中で「黄金時代」の再来を描いている。またH. クーパーによれば「どんな君主をも黄金時代のもたらし手として賛美することは、ルネサンスのお世辞の決まり文句だった」¹³という。この神話は18世紀ロシア文学にも浸透しており、H. D. コチェトコーワは「18世紀ロシア文学ではこの『黄金時代』の」テーマは、様々

¹⁰ 以下を参照。Давыдов Г.А. Жанр дружеского послания в поэзии М.М. Хераскова и поэтов его круга // Филологические науки. 1997. №1. С. 92-100.

¹¹ 「友人に送る詩」としてこの詩に言及する論としては以下がある。Зыкова. Поэма / стихотворение. С. 17; Давыдов. Жанр дружеского послания. С. 98.

¹² 以下を参照。ピーター・V・マリネリ『牧歌』藤井治彦訳（研究社、1973）、20-50.

¹³ Helen Cooper, *Pastoral: Mediaeval into Renaissance* (Ipswich, Totowa NJ: D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1977), 205.

な種類のユートピアの発生と『地上の楽園』の探求との関連のうちに発展していく¹⁴と述べている。18世紀ロシア文学において「地上の楽園」をうたったジャンルの一つが頌詩であり、マースロワによれば「黄金時代」は「祝賀頌詩の最も頻出する神話モチーフの一つになっている」¹⁵という。頌詩の「黄金時代」モチーフの重要な特徴はその時間的位置づけにある。コチェトコフは「称賛の頌詩において幸福な時代についてはふつう、過去時制ではなく現在時制で語られる」と指摘し、「頌詩の賛歌的方向性に従って、この時に君臨している君主の統治期間が『黄金時代』、すなわち万人の幸福な暮らしと繁栄の時だと宣言される」¹⁶と述べる。つまり頌詩における「黄金時代」とは神話的な過去でも未来でもなく、「頌詩にとっての『黄金時代』——それは今ここ」¹⁷なのであり、すでに実現したものとして描かれる。

例えばイワン6世の誕生日を祝う1741年のロモノーソフの頌詩には「晴れやかに喜び合え、／黄金時代が再び始まったのだから」¹⁸という一節がある。またエリザヴェータ帝の誕生日を祝う1755年のA. П. スマローコフの頌詩では「『我々は幸福な人間だ。／エリザヴェータが我らのために／黄金時代を返してくれたのだから』」¹⁹と、民が君主に「黄金時代」の再来を感謝する。

その他の詩人たちも頌詩の中で君主の治世を「黄金時代」に喩えている。B. П. ペトローフは1766年の騎馬競技を記念した頌詩の締めくくりに「私はどれほど恵まれていることか、／この黄金時代に生きているとは」²⁰と書く。И. К. Гренеフスキイは1762年のエカテリーナ二世の名の日を祝う頌詩の中で「彼女は夜

¹⁴ Кочеткова Н.Д. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма // XVIII век. Сб. 18. СПб., 1993. С. 172.

¹⁵ Маслова. Жанровая система. С. 94.

¹⁶ Кочеткова. Тема «золотого века» С. 172.

¹⁷ Кочеткова. Тема «золотого века» С. 172.

¹⁸ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 8. М.-Л., 1959. С. 34.

¹⁹ Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 490. この作品集に所収の、最初に発表されたテキストから引用した。

²⁰ Поэты XVIII века. С. 332.

を真昼に替えた、／彼女は涙を喜びに変えた、／黄金時代をロシアびとに与えて」²¹と女帝を讃えた。このように「黄金時代」のモチーフは頌詩では常套的に用いられており、この他にもさらに類似の例を挙げられよう。このモチーフの利用により君主の治世を神話時代の再来として位置づけ、さらに「黄金時代」をもたらした主体として君主を賛美することが可能になる。

頌詩における「黄金時代」のモチーフ自体は特異な現象ではない。例えば J. B. プンピャンスキイは、ドイツ出身のペテルブルクのアカデミーの詩人 G. F. W. ユンケルによる 1736 年の頌詩の、「黄金の時」のモチーフが現れる一節を引き、ロモノソフとの類似を指摘しつつ、「『黄金時代』はお世辞を言うあらゆる頌詩においてありふれた表現だった」と述べる²²。むしろ本稿で注目するのは、頌詩における「黄金時代」を下敷きとしつつ、個人的な詩の中でこのモチーフが新たな役割を担っていることである。ロシアでは 18 世紀後半に入っても頌詩が書かれ、君主の治世が「黄金時代」に喩えられ続ける一方、まさに同時期にそれとは対照的な個人的な出来事をうたう詩も書かれ、そこではこのモチーフが全く異なる役割を持ちえていた。以下では頌詩を含め様々なジャンルで創作を行ったルジェーフスキイの「スタンス…」に焦点を当てる。

2. ルジェーフスキイの「スタンス…」における「黄金時代」のモチーフ

2-1. ルジェーフスキイの創作および「スタンス…」の形式的特徴について

まずルジェーフスキイの創作について概観する²³。1760 年代初め、モスクワ

²¹ *Голеневский И.К.* Ода ея императорскому величеству, всепресветлейшей, державнейшей, великой государыне Екатерине Алексеевне, императрице и самодержице всероссийской, которую в торжественный праздник высокого тезоименитства, ея величеству всеусерднейшее поздравление приносит всеподданнейший раб Иван Голеневский 1762 года, ноября 24 дня. М., 1762. С. 1. 現代表記に直した。

²² *Пумпянский Л.В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 21.

大学に勤務していたヘラースコフの周辺にはルジェーフスキイを含む詩人たちが集まり、『有益な愉しみ *Полезное увеселение*』（1760–1762）等の雑誌に作品を発表していた。ルジェーフスキイが集中的に創作を行った期間はごく短い。彼は教訓詩、エレジー、寸鉄詩、牧歌、頌詩等、多くのジャンルに取り組み、1760–1763年の4年間に225篇もの作品を発表した。その後、彼は創作活動から勤務に比重を移し、友人ヘラースコフはその「変節」を詩の中で咎めた²⁴。ルジェーフスキイの創作に対する同時代人の評価は高く、例えば Н. И. ノヴィコフは「この全ての詩は、特に彼の頌詩、教訓詩、物語は非常に素晴らしく、彼の理知の鋭さと作詩の能力を表している。彼の作詩はクリアで、文体は流れるように早く、思想は鋭く、描写は力強く自由である」²⁵と絶賛している。

また、ルジェーフスキイはしばしばスマローコフの「弟子」と呼ばれ、特に「寓話詩における俗語的で故意に粗野な表現、諺、フォークロアの慣用表現の幅広い利用」の点で近さが指摘される²⁶。だが彼はスマローコフの模倣者ではなく、「彼の抒情詩ではドラマ的で遊戯的な要素が強められ、スマローコフが濫用を警告していた修辭的表現法が豊富に提示されている」²⁷。文学史上ではルジェーフスキイは古典主義を超えていく存在と位置づけられており、B. C. バエーフスキイは「彼の作品は古典主義の高尚な伝統に対立していた」²⁸と述べる。B. M. ジーヴォフは「ルジェーフスキイは本質的に古典主義詩学の指示を拒否している」とした上で、彼が発展させ始めた手法の源泉として「西欧のバロックの作者たち」を挙げる²⁹。

²³ ルジェーフスキイについては以下を参照。Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 151-182; Серман И.З. А.А. Ржевский // Поэты XVIII века: В 2 т. Т. 1. Л., 1972. С. 189-194; Лапто-Данилевский К.Ю. Ржевский Алексей Андреевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3 (Р-Я). СПб., 2010. С. 42-48.

²⁴ Гуковский. Русская поэзия. С. 153.

²⁵ Новиков Н.И. Избранные сочинения. М.-Л., 1951. С. 344.

²⁶ Серман. А.А. Ржевский. С. 189.

²⁷ Лапто-Данилевский. Ржевский Алексей Андреевич. С. 44.

²⁸ Баевский В.С. История русской поэзии. 1730-1980: Компендиум. М., 2013. С. 32.

E. M. マトヴェーエフによればルジェーフスキイの抒情詩には二つの要素、すなわち「バロック的な言葉の技巧、修辭的な表現、詩形式の領域における実験」と「詩の言葉の素朴さと自然さを保とうとする志向とセンチメンタリズムの方向への動き」が認められるという³⁰。ルジェーフスキイの実験的な創作の例としては、三通りに読めるソネット³¹、菱形の詩、全て一音節の語で書かれた詩等が挙げられる。一方マトヴェーエフの述べるように、ルジェーフスキイは「センチメンタリスト作家に非常に特徴的な、町と村のテーマ」でも幾つか詩を書いており³²、「スタンス…」もその一つである。

「スタンス…」の考察に入る前に全文を引用した上でその形式的特徴を確認しておこう。

Прости, приятное теперь уединенье,	さようなら、今では快い隔絶の地よ、
Расстался я с тобой,	私はお前から離れた、
В тебе я чувствовал прямое утешенье,	お前の中に私は感じていた、真の慰めを
Свободу и покой.	自由と安らぎを。

Гражданска суета мой дух не возмущала,	俗世のむなしさは私の精神を乱さなかった、
Любезна простота	かの地で私を慰めたのは
Селян незлобивых меня там утешала,	悪心を持たぬ村人たちの愛おしい素朴さ、
И места красота.	それに土地の美しさ。

²⁹ Живов В.М. XVIII век в работах Г.А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // *Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века.* М., 2001. С. 19-20.

³⁰ *Матвеев Е.М. Поэзия А.А. Ржевского: Между барокко и сентиментализмом // Миргород.* 2015. №1 (5). С. 80-81. またこの論文ではルジェーフスキイの文学的位置づけをめぐる議論が整理されている。

³¹ 以下を参照。*Карева Н.В., Матвеев Е.М. Тройные сонеты А.А. Ржевского и традиция амбивалентных стихотворений во французской литературе XVI-XVIII веков // Литературная культура России XVIII века.* Вып. 7. СПб., 2017. С. 78-98.

³² 以下を参照。*Матвеев. Поэзия А.А. Ржевского.* С. 81-83.

Сколь мило слушать то, как птички воспевают
По рощам меж кустов!
Милый, что люди все без злости пребывают;
Там нет клеветников.

何と好ましいことか、木立の灌木の間で
小鳥たちがうたうのを聞くことは！
皆が悪意なしに暮らす様はさらに好ましい。
かの地には中傷者はいない。

Там злоба с завистью меж них не обитает,
И царствует покой.
Едина истина сердцами обладает,
Там век цветет златой.

かの地では人々の中に妬みまじりの悪意は棲まず、
安らぎが支配している。
ただ一つの真実が人々の心をとらえている、
かの地では黄金時代が花咲いている。

Там нет насилия, там нет и утеснения
От общих всем врагов.
В равенстве все живут, от сильных нет грабленья,
Не слышно стону вдов.

皆に共通の敵どもがもたらす
暴力はかの地にはない、迫害もかの地にはない。
皆が平等に生き、強者による略奪はない、
やもめの呻きは聞こえない。

Херасков! разлучась со мной, ты там остался,
Где век златой цветет;
А я, жалеючи, мой друг, с тобой расстался,
Чтоб жить, утех где нет.

ヘラースコフよ！私と別れて君はかの地にとどまった、
黄金時代が花咲く地に。
一方私は、わが友よ、惜しみつつ君から離れた、
慰みのない地で生きるために。

Играги мыслями, играть моей душою
Угодно, знать, судьбе.
Ища спокойствия, лишены здесь покою,
Завидую тебе.

思いを弄ぶことが、わが魂を弄ぶことが
どうやら、運命の望みらしい。
平穩を求めつつ、ここでは安らぎを失くして、
君を羨む。

「スタンス…」も彼の実験的精神と無縁ではない。まずスタンス詩についてだが、ヘラースコフやルジェーフスキイのスタンスには道徳的なものや恋愛に関するものがあり、内容によっては定義しがたい³³。グコーフスキイによれば、ヘラースコフをはじめとする『有益な愉しみ』誌の詩人たちにとって、スタンスとは「シ

ンタクス上もテーマ上も互いに分かれた詩連から成る詩」を意味していた³⁴。ただしグコーフスキイは、ルジェーフスキイのスタンスの全てがこの要求を満たしているわけではないと指摘し、「おそらく、『スタンス』概念を意味づける二つの原則のある種の相関関係が存在していた。つまり一方では詩連の分離が、他方では抒情的瞑想が」³⁵と述べる。そこでスタンスにルジェーフスキイが持ち込んだ工夫とは、詩連を結びつける韻である³⁶。「スタンス…」でも「私」の思索は、断ち切られることなく詩連を超えて展開しており、第1、4連と第3、5連で繰り返される韻（-ой, -ов）が離れた詩連をつないでいる。

またこの詩は1連4行で全7連、奇数行が6脚ヤンプ、偶数行が3脚ヤンプ、交差脚韻で構成されている。ラウアーは1760年代前半のスタンス詩において異なる長さの詩行で詩連構成される作品が少ないことに目を向け、「スタンス…」の形式の革新性を明らかにしている³⁷。また6脚ヤンプは18世紀ロシア詩には広く見られるが³⁸、一方3脚ヤンプはM. Л. ガスパロフによれば、18世紀には4脚ホレイと共に音楽や歌と強く結びついていた³⁹。ガスパロフは「倦むことなき実験者ルジェーフスキイはそれ[3脚ヤンプ]を頌詩でも、教訓詩でも、エレジーでも、スタンスでも試した」⁴⁰と述べ、歌謡ジャンルの外に出ることのまれだったこのリズムをルジェーフスキイが様々なジャンルで試みたことを指摘す

³³ 例えばR. ラウアーはルジェーフスキイのスタンス詩を「道徳的瞑想的スタンス」、「官能的ギャラント的スタンス」と詩「スタンス…」の三つに大別して論じている。Reinhard Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall: Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18 Jahrhunderts* (München: W. Fink, 1975), 160-166.

³⁴ Гукровский. Русская поэзия. С. 162.

³⁵ Гукровский. Русская поэзия. С. 162.

³⁶ Гукровский. Русская поэзия. С. 162.

³⁷ Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall*, 166.

³⁸ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. СПб.-М., 2017. С. 68-69.

³⁹ Гаспаров. Очерк истории. С. 74.

⁴⁰ Гаспаров. Очерк истории. С. 75.

る。3脚ヤンプが用いられた「スタンス…」はこの点で実験的な作品と言えるだろう。

この詩の革新性はテーマ面でも見出せる。次節では「黄金時代」のモチーフを中心に、「スタンス…」の頌詩との結びつきを示していく。

2-2. 「スタンス…」の頌詩との呼応

まずこの詩のタイトル「X…氏の村からの出立にあたって、1761年7月19日につくられたスタンス」に注目しよう。ここには詩の宛先、詩が書かれた年月日、創作の契機となった出来事が示されている。同様に頌詩のタイトルには通常、宛先、創作の契機となった出来事がしばしばその出来事の日付と共に明記される。例えば第一章で挙げたスマローコフの頌詩には「女帝陛下へ捧げる頌詩、1755年12月18日に祝われるそのいとも気高き御誕生日に Ода Е. И. В. в день ея всевысочайшего рождения, торжествуемого 1755 года декабря 18 дня」というタイトルがついている。E. ポゴシヤーンは頌詩のタイトルについて「テキストが決まったタイプの称賛の頌詩として認知されるために不可欠な、まさに起点レベルの情報がタイトルに含まれている」⁴¹と述べている。

一方、具体的な年月日や創作の契機が明示されたタイトルは、同時代のスタンス詩には異色のものだという。ラウアーは「それまで、書かれるために外的なきっかけを必要としないことが、スタンスの特徴だった。[...] だがここにはきっかけと正確な日付の名指しの他に、名宛人もある」⁴²と、この「スタンス…」のタイトルの特異性を指摘している。なおここでラウアーが「外的なきっかけを必要としない」スタンスの「例外」として、ヘラースコフの「サンクトペテルブルクで1761年につくられたスタンス」を挙げていることは興味深い。なぜならヘラースコフのこのスタンスは、「彼〔ピョートル大帝〕の名の月桂冠を編むた

⁴¹ Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730-1762 гг. Тарту, 1997. С. 20.

⁴² Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall*, 165.

めに／私は全てのわが感情と力をかき集めた」⁴³とあるように、頌詩を思わせる内容の詩だからだ⁴⁴。ラウアーに付け加えるならば、「外的なきっかけ」を必要とする代表的なジャンルが頌詩だった。詳細な情報を含むルジェーフスキイの「スタンス…」のタイトルは、この詩が頌詩と何らかの関連性を持つことを示唆しているのではないだろうか。

無論「スタンス…」は君主を賛美する詩ではないが、タイトルの他にも幾つかの点でこの詩は頌詩を想起させる。「黄金時代」のモチーフは頌詩において頻出していたが、「スタンス…」では「黄金時代」という語が二度、第4連と第6連に現れる。「私」は第4連では「かの地では人々の中に妬みまじりの悪意は棲まず、／安らぎが支配している。／ただ一つの真実が人々の心をとらえている、／かの地では黄金時代が花咲いている」(258)と村を讃え、第6連では「ヘラースコフよ！私と別れて君はかの地にとどまった、／黄金時代が花咲く地に。／一方私は、わが友よ、惜しみつつ君から離れた、／慰みのない地で生きるために」(258)と村から去った無念さを吐露する。

マトヴェーエフは「村の理想化は、フリーメーソン詩でも用いられた広く見られる牧歌的モチーフ、つまり黄金時代のモチーフによっても実現している」⁴⁵と述べる。そして注釈の中で「ロシアフリーメーソン詩」を論じたB. И. サーハロフの言葉を引きつつ、黄金時代について「フリーメーソン詩においては『有史以前の理想的な過去』にあると同時に『今後、歴史の後の未来』にある」⁴⁶と説明する。ちなみにサーハロフの引く「フリーメーソン詩」には「黄金時代に愛が／みなに美しさの限りに輝いていた時／そして人間が兄弟のように暮らしていた時／その頃はみなフリーメーソンだった」⁴⁷とあり、かつての「黄金時代」が描か

⁴³ Русская литература. Век XVIII. Т. 1. Лирика / Под ред. Н.Д. Кочетковой. М., 1990. С. 194.

⁴⁴ ただしラウアーはこの詩を「失敗した頌詩」と呼んでいる。Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall*, 165. この詩について詳しくは以下を参照。Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall*, 138-139.

⁴⁵ Матвеев. Поэзия А.А. Ржевского. С. 83.

⁴⁶ Матвеев. Поэзия А.А. Ржевского. С. 83.

れている。

たしかにルジェーフスキイは1760年代初めにフリーメーソンに加わったと考えられており⁴⁸、村の描写にその影響がないとは言えない。だが注意したいのは「スタンス…」における「黄金時代」は過去でも未来でもなく、現在「花咲いている」ことである。この現在性はタイトルで明示された具体的な日付によって際立っている。この詩では「黄金時代」はすでに実現しており、ここに頌詩の「黄金時代」との共通性がある。ルジェーフスキイ自身、翌1762年に書いた頌詩の中でこのモチーフを利用している。彼がピョートル3世に捧げた頌詩には「そして汝〔ロシア〕の中で黄金時代が／彼によって今咲き誇っている」という一節が見られる⁴⁹。「スタンス…」の中で「黄金時代」の語を二度も用いながら詩人が頌詩を全く意識しなかったとは考えにくい。

さらに「スタンス…」を頌詩と結びつける根拠として、この詩と頌詩の描写の呼応を指摘しておこう。その前に確認したいのは「スタンス…」の村は、実際の村のリアルな反映ではなく、むしろ文学的伝統にもとづく理想的トポスだという点である。メチェリョーフは、第6連でのヘラースコフの名の言及とタイトルについて触れた上で、「ウサージバの他の描写は全て、具体性からは遠く、古典主義の牧歌の伝統、そしてホラティウスの伝統の中で形成された、『穏やかな』村の生活という抽象的な描写から作者が借用しているものだ⁵⁰と述べる。例えば第2、3連では村は「かの地で私を慰めたのは／悪心を持たぬ村人たちの愛おしい素朴さ、／それに土地の美しさ」（257）、「何と好ましいことか、木立の灌木の間で／小鳥たちがうたうのを聞くことは！／皆が悪意なしに暮らす様はさらに好ましい」（258）と描かれる。

メチェリョーフに付け足すと、「スタンス…」の村の描写はスマローコフの頌

⁴⁷ Сахаров В.И. Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы) // Русская литература. 1995. №4. С. 10.

⁴⁸ Лаппо-Данилевский. Ржевский Алексей Андреевич. С. 46.

⁴⁹ Русская литература. С. 158.

⁵⁰ Метелёва. Становление феномена «усадебного текста». С. 83.

詩「女帝陛下へ捧げる頌詩、1755年12月18日に祝われるそのいとも気高き御誕生日に」の一節とも響き合う。スマローコフの創作はルジェーフスキイに大きな影響を与えており⁵¹、ルジェーフスキイがここから「借用」した可能性はあるだろう。この頌詩の第11連では平和な君主の治世が描き出されるが、注目したいのは畑の草の中で鶉が飛び跳ね農民が休息する牧歌的な描写に続く⁵²、「ここではベローナ⁵³の雷は聞こえず、／不安のうめきも上がらず、／やもめの泣き声やみなしごの不幸もない」⁵⁴という一節である。「やもめ」への言及という点でこれは「スタンス…」の第5連「皆が平等に生き、強者による略奪はない。／やもめの呻きは聞こえない」(258)という村を描いた詩行と重なってくる。

スマローコフに加えて、新しい1763年に寄せてエカテリーナ二世に捧げられたИ. Ф. Богданов-Ви́чиの頌詩にも触れておこう。Богданов-Ви́чиはルジェーフスキイと同様『有益な愉しみ』誌に参加したヘラースコフ周辺の詩人の一人であり、彼もまたスマローコフの影響を受けている⁵⁵。彼の頌詩にも「やもめは絶望に沈まない／そしてみなしごの世話もなく、／彼らの悲しみが汝[君主]の耳に達する時には／汝は彼らに手をさしのべる」という一節がある⁵⁶。もっともБогданов-Ви́чиの頌詩は「スタンス…」より後に書かれており、ルジェーフスキイがこの詩の影響を受けたとは言えない。だがこの三作品の描写の類似性か

⁵¹ 以下を参照。Гуковский. Русская поэзия. С. 151-182.

⁵² 頌詩には牧歌的要素が見いだされることがあり、「黄金時代」も牧歌と関わりの深いモチーフである。И. Крайнは「牧歌的モチーフはロシアの祝賀頌詩のおなじみの小道具を形成している」と述べている。Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 21.

⁵³ ローマ神話の戦争の女神。

⁵⁴ Сумароков. Избранные произведения. С. 490.

⁵⁵ 以下を参照。Серман И.З. И.Ф. Богданович // И.Ф. Богданович. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 24-26.

⁵⁶ Богданович И.Ф. Ода всемиловившей государыне Екатерине Алексеевне, императрице и самодержице всероссийской, на новый 1763 год, от императорского московского университета, приносит всеподданнейший раб Ипполит Богданович. М., <1763>. С. 2. 現代表記に直した。

らは、やもめの悲しみが無い理想的トポスのイメージが、詩人たちの間で共有されていたと推測しうる。

このように「スタンス…」には頌詩で常套的に用いられた「黄金時代」のモチーフ、さらに同時期の頌詩における君主の治世の描写との呼応が見いだされる。頌詩における君主の治める国と同様この詩の村はいわば「地上の楽園」だが、ただし「スタンス…」の場合「地上の楽園」として描かれたのは、頌詩と異なり友人の住む村だった。頌詩において君主の治める国が楽園として表象されるのは君主の賛美のためだが、それではこの詩で村が「黄金時代」が花咲く地とされたのは友人の賛美のためだろうか。次節では「スタンス…」と頌詩の違いに光を当て、この詩の「黄金時代」のモチーフの役割について考えてみたい。

2-3. 「スタンス…」における「黄金時代」のモチーフの役割

前節ではルジェーフスキイらの頌詩にも言及したが、ヘラースコフやルジェーフスキイらにとって頌詩は中心的ジャンルだったとは言いがたい。ラウアーによればヘラースコフのサークルでは、頌詩は「従属的な役割」しか果たしていないという⁵⁷。彼らの創作において重要な位置を占めたジャンルが友人に送る詩である。Г. А. Давыдовは「まさしくヘラースコフと彼の協力者らがロシア文学に友情というテーマを最も重要なものとして導入し、友人に送る詩がヘラースコフの雑誌の『綱領的』ジャンルとなる」⁵⁸と述べている。

友情というテーマが重視された背景としては、フリーメーソンの影響が挙げられる。ヘラースコフやルジェーフスキイ等その周辺の詩人たちはフリーメーソンだった⁵⁹。フリーメーソンにとって互いを精神的に結びつける友情は重要な理念の一つであり⁶⁰、こうした事情と彼らの友人に送る詩の創作は関連していたと

⁵⁷ Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall*, 139.

⁵⁸ Давыдов Г.А. Поэзия М.М. Хераскова и религиозные искания русских масонов // МASONСТВО и русская литература XVIII-начала XIX вв. / Под ред. В.И. Сахарова. М., 2000. С. 137.

⁵⁹ 以下を参照。Давыдов. Поэзия М.М. Хераскова. С. 137.

考えられる。またダヴィードフによれば、「このジャンル [友人に送る詩] はフリーメーソンの相互の教育に自由な活動の場を与えていた」⁶¹ という。

ヘラースコフに向けて書かれた「スタンス…」も友人に送る詩とみなせるが、その個人的な詩としての性質はすでにタイトルに表れている。前述のように「スタンス…」のタイトルは頌詩を想起させるが、同時に頌詩との違いを明確に示している。例えば「スタンス…」のタイトルには頌詩と同様、創作の契機が具体的な日付を伴って明記されていた。だが即位や戦勝など国家的な出来事を創作の契機とする頌詩と対照的に、「スタンス…」の創作の契機となった出来事は全く個人的なこと（友の住む村との別れ）である。同様の相違は詩の宛先に関しても指摘できる。頌詩の宛先は君主だが、「スタンス…」の場合はX…氏という一人（ヘラースコフ）である。

さらに抒情主体の特徴という点からも頌詩との違いを確認しておこう。И. 3. セールマンが指摘するように、頌詩では抒情主体はしばしば「私」と「私たち」の間を揺れ動く⁶²。頌詩の「私」についてセールマンは、「これは詩における『私』の歴史的、社会的、心理的な規定ではなく、むしろ国民的、あるいはより正しくは、国民共通の規定である」⁶³と述べる。またポゴシャーンによれば頌詩の「抒情的主人公」は「集団を、全臣民を、キリスト教徒を、『人間』全般を代弁している」⁶⁴という。集団的な声を体現する頌詩の「私」に対し、「スタンス…」の「私」は「君」に「わが友よ」と呼びかける主体であり、「君」に対する親密な調子が際立っている⁶⁵。頌詩の「私」が表明する君主への感謝や賛美といった感情が同時に集団全体のものと位置づけられているとすれば、「スタンス…」の「私」が吐露する村への賛嘆や「君」への羨望といった感情はきわめて個

⁶⁰ 以下を参照。Natalia Kochetkova et Jean Breuillard, “Le sentimentalisme russe et la franc-maçonnerie,” *Revue des études slaves* 74, no. 4 (2002): 696.

⁶¹ Давыдов. Поэзия М.М. Хераскова. С. 137.

⁶² Серман И.З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 34-42.

⁶³ Серман. Русский классицизм. С. 41.

⁶⁴ Погосян. Восторг русской оды. С. 22.

人的なものである。

これに関連して「スタンス…」では「黄金時代」のモチーフの役割も根本的に変化している。頌詩では「黄金時代」のモチーフは君主の賛美に寄与していたが、「スタンス…」はヘラースコフを賛美する詩とは言いがたい。スマローコフの頌詩を例に比べると、この頌詩と「スタンス…」では共に詩の名宛人のいる地（前者ではロシア、後者では村）が、「黄金時代」が実現しているトポスとされる。だがスマローコフの頌詩のエリザヴェータが「黄金時代」をロシアの民にもたらした存在である（『エリザヴェータが我らのために／黄金時代を返してくれたのだから』）のに対し、「スタンス…」のヘラースコフは、「黄金時代」をもたらしたというより幸運にもその地に残りえた者として提示される（「ヘラースコフよ！私と別れて君はかの地にとどまった、／黄金時代が花咲く地に」）。

「スタンス…」の「黄金時代」のモチーフの役割を考えるにあたり、「君」と異なり「私」は「黄金時代が花咲く地」からすでに離れていることに注意したい。「スタンス…」でも頌詩でも「黄金時代」は「今」に位置づけられるが、頌詩の「黄金時代」が「今ここ」だとすれば、この詩では「今かの地」である。「私」にとって村は郷愁の対象であり、第1連と最終連を除いて繰り返される「かの地 там」は、「私」と村の空間的距離を強調する。この別離のモチーフは「黄金時代」のモチーフと結びついている。この点で目を向けたいのが、「黄金時代」という語が二度目に現れる第6連である。「ヘラースコフよ！私と別れて君はかの地にとどまった、／黄金時代が花咲く地に。／一方私は、わが友よ、惜しみつつ君から離れた、／慰みのない地で生きるために」とうたわれるこの連では「黄金時代が花咲く地」にとどまる「君」に対し、「慰みのない地で生きるために」「君から離れた」「私」の境遇が、2行ずつ描かれ対比されている。二人の境遇の違いは2行目の「黄金時代が花咲く地」と4行目の「慰みのない地」の対置によ

⁶⁵ 「スタンス…」の文体も親密な調子に対応している。例えば第3連に現れる比較級 «милий» は俗語的な形とされる。Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. М., 1982. С. 123.

て、また1行目の「とどまった остался」と3行目の「離れた расстался」の押韻によって浮き彫りになる。続く最終第7連には「平穩を求めつつ、ここでは安らぎを失くして、／君を羨む」(258)とあるが、第6連で「かの地」にとどまった「君」と「ここ」の「私」の境遇の落差が明確になることで、「私」の心残りや羨望に説得力が出てくる。このように「スタンス…」の場合、「黄金時代」のモチーフは、友の住む村を理想化するだけでなく「黄金時代」のただ中にある友の幸福を強調し、同時に、心ならずも村を去った「私」の悲哀や「君」に対する羨望を際立たせる効果があると考えられる。

君主の治世を「黄金時代」に喩える手法は頌詩ではよく用いられていた。だが友人に向けて書かれた「スタンス…」では「黄金時代」のモチーフの役割は全く異なったものとなっており、決まり文句と化していた「黄金時代」に新たな可能性が与えられている。

おわりに

従来ルジェーフスキイの「スタンス…」はもっぱら、ウサージバを描いた詩の一例という観点、あるいは友人ヘラースコフとの関係という伝記的観点から取り上げられてきた。こうしたアプローチは「スタンス…」の個人的で親密な詩という側面を強調する。だが本稿では新たにこの詩の「黄金時代」のモチーフに注目し、頌詩と関係しているという仮説を立て、検証を試みた。さらに特徴的なタイトルや描写のディテールの重なりも指摘することによって、この仮説の正当性は示せたように思われる。

この詩におけるルジェーフスキイの革新性は二点挙げられる。第一には、現在を「黄金時代」とする頌詩の定型表現を友人に向けて書かれた詩で利用し、「黄金時代」のモチーフに新たな役割を担わせたことである。「スタンス…」では「黄金時代」のモチーフの役割は本質的に変化し、「私」の感情を際立たせるものとなっている。ルジェーフスキイは様々な「実験」に取り組み、頌詩を含め多様なジャンルで創作を行っており、頌詩との関係に無自覚であったとは考えにくい。

第二には、友人の住む村を「黄金時代」と理想化することにより、個人の村という私的な領域もいわば「地上の楽園」として表象しうると示したことである。本稿で見たように、同時代の頌詩ではたびたび君主の治める地が「地上の楽園」として表象されていた。頌詩と呼応するイメージを用いつつ、君主の力によらない楽園を新たに描いてみせたこの詩は、公的なものを基盤としつつ私的な領域に足を踏み入れている。1760年代に書かれた「スタンス…」に関する本稿での考察結果は、18世紀末から19世紀にかけてのウサージバ詩の本格的な発展をめぐる従来の研究の再考にもつながるだろう。

頌詩に頻出する「黄金時代」モチーフの友人に送る詩での利用は、この時期の個人的な詩と国家的な詩の関わりのあるありようを考察する契機となりうる。前述の通りヘラースコフらの創作において頌詩は中心的ジャンルではなくなっており、友人に送る詩が「綱領的」ジャンルとなっていた⁶⁶。一見、前者の拒絶が後者の発展を促したように思われる。だが「スタンス…」が頌詩からモチーフや表現を取り入れているとすれば、頌詩が参照されつつ、それとは対照的な個人的な詩が書かれたことになる。私生活や個人的感情をうたう新しい詩が模索される中で、国家に捧げる既存の詩は時に、新しい詩に利用される素材になったと言ってもよいだろう。

本稿ではルジェーフスキイに焦点を当てたが、同時代に創作に取り組んだ他の詩人の場合はどうだろうか。この点については今後の検討課題とし、18世紀後半に共存していた新旧の文学潮流がいかに関連し合っていたか、その複雑な様相を明らかにしていきたい。

(すがはら あや、早稲田大学大学院生)

⁶⁶ この頃、頌詩の刷新も模索されていた。例えばそれまで支配的だった4脚ヤンプに代わり、ルジェーフスキイは3脚ヤンプの頌詩を書いている。18世紀後半の他の詩人による頌詩ジャンル刷新の試みについては以下を参照。*Кочеткова Н.Д. Русская лирика XVIII века // Русская литература. Век XVIII. Т. 1. Лирика / Под ред. Н.Д. Кочетковой. М., 1990. С. 15.*

Мотив «золотого века» в «Стансе, сочиненном 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни г... Х...» А. А. Ржевского: от торжественной оды к дружескому посланию

Ая Сугахара

Университет Васэда

Цель данной статьи – освещая мотив «золотого века» в стихотворении «Станс, сочинен 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни г... Х...» А. А. Ржевского, показать возможность того, что оно может иметь отношение к традиции торжественной оды.

В первом разделе мы рассматриваем то, какую роль играет мотив «золотого века» в оде. Этот мотив широко распространен в одах, написанных в XVIII веке. Главная особенность «золотого века» в оде заключается в его категоризации. Обычно «золотой век» означает мифологическое прошлое, когда люди счастливо жили в гармонии с природой. Однако в оде «золотым веком» считается настоящее. В произведении этого жанра утверждается, что счастье и процветание принес монарх, которому выражается восхваление и благодарность.

Во втором разделе мы рассматриваем «Станс...». В этом стихотворении существуют элементы, напоминающие оду: заглавие, мотив «золотого века» и деталь изображения деревни. Обычно в заглавии оды указывается адресат, событие, послужившее поводом для создания данной оды, и дата этого события. Аналогично в заглавии «Станса...» указывается адресат, а также дата и повод написания стихотворения. Особенно характерно, что лирический субъект этого стихотворения дважды называет деревню своего друга местом, где «век златой цветет». Подобно оде, в «Стансе...» «век златой цветет» именно в настоящем. К тому же одна деталь изображения связывает это стихотворение с одой: в этом «земном раю» «не слышно стону вдов». Идеальный топос, чуждый печали вдов и сирот, мы можем обнаружить в одах других писателей, например А. П. Сумарокова, который оказал сильное влияние на Ржевского. Можно сказать, что изображение деревни как «земного рая» в «Стансе...» перекликается с изображением счастливого царства в оде.

Разумеется, «Станс...» существенно отличается от оды. В этом стихотворении тон лирического субъекта характеризуется близостью к адресату, который является его другом. В отличие от друга, по счастью оставшегося в «земном раю», «я» уже расстался с деревней. В «Стансе...» мотив «золотого века» не только способствует идеализации деревни, но и подчеркивает такие чувства лирического субъекта, как грусть и зависть к своему другу. «Золотой век», в то время уже ставший штампом в оде, играет новую роль в этом стихотворении.

В заключение можно сказать, что в «Стансе...» Ржевский, используя распространенный

в одах мотив «золотого века», создал новый частный «земной рай». Таким образом, «Станс...» показывает возможность того, что государственная поэзия могла служить одним из источников новой поэзии, воспевающей частную жизнь.

故郷が故国になる／ならないとき： アゼルバイジャンの元人民作家 アクラム・アイリスリの位置付け¹

堤 縁 華

はじめに

本稿では、アゼルバイジャンの元人民作家アクラム・アイリスリ（Əkrəm Əylisli; Акрам Айлисли, 1937-）に対する、「ナショナルな作家」²および「国家の裏切り者」という、ソ連崩壊前後の対照的な評価を再検討する。アイリスリは、アゼルバイジャンの代表的な60年代人作家、農村派作家として評価されていた。しかし、アゼルバイジャン・アルメニア間の対立の中、2012年に同胞のアルメニア人迫害を描いた小説『石の夢（Каменные сны）』³（2006-2007年執筆）を発表した結果、大統領令によって人民作家の称号を剥奪された。アイリスリの本を

¹ 本稿は、2022年6月4日に日本ロシア文学会関東支部研究発表会で行った口頭報告に一部基づいている。また、本研究はJSPS 科研費22J21116の助成を受けたものである。

² 本稿において、「ナショナル (national)」という語は、「民族についての」という意味に加え、2-1の冒頭で示すような、自民族に対して強い意識や関心をもつ状態を指す。「ナショナルな作家」や「ナショナルな文学」という評価や受容には、民族を代表するにふさわしいというニュアンスが含まれるが、先行研究において、それらは「多民族ソ連文学」の一部として各民族を代表する「民族作家」や「民族文学」とは区別される。また、本稿における「ナショナルな探求」という表現は、民族的な意識や関心に基づいた歴史、文化、古典作品の議論・研究や、民族的な関心を示唆する作品の創作などを指す。

燃やすデモが行われ、作家は長年事実上の自宅軟禁下にある。『石の夢』が原因で、近年アゼルバイジャンでアイリスリは多くの人に「国家の裏切り者」であるとされているが、同氏はかつてソ連期アゼルバイジャン文学におけるナショナルな探求を代表する作家であった。アイリスリが活躍を始めた1960年代は、ロシア以外のソ連構成国の作家にとって、ナショナルな示唆を含んだ創作が初めて可能となった時代であり、アイリスリもしばしば同様の文脈において論じられてきた。

問題作『石の夢』以降、アイリスリをめぐるさまざまな議論が展開されてきたが、ソ連時代の創作の背景を踏まえたものはほとんどない⁴。それに対し、本稿はソ連時代にさかのぼり、ソ連時代の「ナショナルな作家」が、ソ連崩壊後、「国家の裏切り者」とされていることをいかに理解するべきかを問いとする。『石の夢』はしばしば唐突で不可解な「転向」として非難されてきたが、本稿は「故郷」の主題にソ連崩壊前後を横断する連続性を見出す。アイリスリが一貫した問題系を掘り下げていった一方、社会におけるナショナルな意識のあり方や、「ナ

³ アイリスリの主な執筆言語はアゼルバイジャン語であるが、『石の夢』以降の後期の作品は、作者本人による露訳で発表されていることがある。本稿では、作品名は原則アゼルバイジャン語に準拠して訳出するが、ロシア語版のみ公開されている場合はこれによらない。

⁴ 『石の夢』をめぐる先行研究として、コーカサス・サーベイ誌の2014年の特集が挙げられる。*Caucasus Survey* 2, nos. 1-2 (2014): 41-78. アゼルバイジャンにおける反響やアルメニアでの受容など、重要な周辺情報が提示されているが、文学的な分析は限られている。そのほか、「小さな人間」の文学的伝統を参照したワクテルの研究や、ドゥルーズ＝ガタリによる「マイナー文学」の概念を援用したオルテの研究なども存在するが、アイリスリの創作の背景については十分に論じられていない。Andrew Wachtel, “Akram Aylisli: A Writer for His Time,” in Akram Aylisli, *Farewell, Aylisli: A Non-Traditional Novel in Three Works*, trans. Katherine Young (Brighton: Academic Studies Press, 2018), 302-309; Peter Orte, “Akram Aylisli, Village Prose, World Literature” (Master’s thesis, University of Oregon, 2019). アゼルバイジャン国内のアイリスリ研究に関しては、ソ連崩壊後のものも含め、ソ連時代の代表作のみを扱ったものが多い。例として、Əsiyyat Tinayeva. *Müasir Azərbaycan nəsrində lirik-psixoloji üslub istiqaməti* (Ə.Əylislinin nəsi əsasında) (filologiya elmlər namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya). Bakı, 2006.

シヨナルな作家」の評価基準が変化した、というのが本稿の仮説である。以上の問題意識から、本稿では「ナシヨナルな作家」という位置付けの形成を確認し、アゼルバイジャンにおけるナシヨナルな意識が著しく変化したソ連末期の作品を中心に分析を行う。

以下の論考では、第一章でアイリスリの創作を概観し、対照的な位置付けの裏には「故郷」という一貫した主題が存在する事実を確認する。第二章では、従来の批評において、アイリスリの創作が「故郷—故国」というアナロジカルな論理によって、ナシヨナルな示唆を含むとされてきたことを明らかにする。第三章では、アゼルバイジャン人とアルメニア人が平和に共存していた故郷の歴史という、問題作『石の夢』と共通する問題意識をもつ中編小説『ダム (Dəhnə; Плотина)』(1984-1985年執筆)を分析し、ナシヨナルなものをめぐる社会的認識が変化した可能性に迫る。第四章では、故郷が世界とつながる中編小説『イエメン (Yəmənl; Йемен)』(1991年執筆)を分析し、ナシヨナリズムが排他主義的な前提を帯びていく社会的傾向に対する抵抗を読み取る。結論としては、社会におけるナシヨナルな意識が反アルメニア感情と一体化していく中、アイリスリ作品では故郷を通して多民族共存の志向が表現され、両者が相容れなくなる過程こそ、「ナシヨナルな作家」が「国家の裏切り者」になったことが意味するものであると主張する。

1. アイリスリの創作と故郷の主題

アクラム・アイリスリ、本名アクラム・ナジャフ・オグル・ナイボフ (Əkrəm Nəcəf oğlu Naibov) は1937年にアゼルバイジャンのナヒチェヴァン自治共和国⁵に位置するユハル・アイリス (Yuxarı Əylis, 上アイリス) という村落の農民家

⁵ ナヒチェヴァン自治共和国は、アルメニアの領土を挟んだアゼルバイジャンの飛び地である。かつてはアルメニア人が多く居住しており、文化的・宗教的遺跡が多数残されていたが、現在アルメニア人はほとんどおらず、遺跡破壊の問題も発生している。

庭に生まれる。「アイリスリ」というペンネームは、アゼルバイジャン語で「アイリス出身の人」を意味する。モスクワのゴロキエ文学大学では詩の創作を学び、ソ連児童文学の大家レフ・カッシーリ（Лев Кассиль）などに師事した。卒業後はアゼルバイジャンの代表的な出版社や新聞社の編集長を歴任した。ソ連時代には「功労芸術家」の称号を与えられ、ソ連崩壊後も「人民作家」の称号や複数の国家勲章を授与されており、その作品は30以上の言語に翻訳されている。

アイリスリは1960年代に頭角を表し、1970年に出版された『人々と木々（Adamlar və ağaclar; Люди и деревья）』三部作によってソ連全体で知名度を得た。率直でリリカルな叙述の手法をもって、前世代の紋切り型的な創作の桎梏を抜け出し⁶、「新しいアゼルバイジャン散文（yeni Azərbaycan nəsrı）」と呼ばれる文学潮流を象徴する人物となった。

アイリスリの創作はいわゆる農村派文学⁷とされることが多く、その作品のほとんどは農村を舞台にしているか、故郷の農村とのつながりを重要な問題としている。代表作『人々と木々』をはじめとする多くの作品は、アゼルバイジャンの農村生活の優れた描写をもって高く評価されている。1972年に執筆された短編『五月の日（May günü; Майский день）』以降、「ブズブラーグ（Buzbulaq, 水の源泉）」という架空の村が、多くの作品の共通の舞台となっている。ブズブラーグは『イエメン』などの後期の創作にも登場しており、これらの作品群は「ブズブラーグ・サーガ」であると言える。

故郷は単なる舞台としてではなく、重大な意味をもつトポスとして物語を推し

⁶ Гасанлы Дж.П. Советский Азербайджан: От оттепели к заморозкам (1959-1969). М., 2020. С. 601.

⁷ 創作を農村派、都会派などに区分することの問題は多く指摘されており、農村派文学の定義も曖昧である。Kathleen Parthé, *Russian Village Prose: The Radiant Past* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 83-84. ナショナリズムの問題を考えるにあたって、ロシアとそれ以外の共和国の創作を同じ「農村派文学」という表現で括れるかどうかとも検討が必要である。本稿では農村派という枠組み自体に深入りできないため、批評界の共通認識であった「農村派作家アイリスリ」という分類を一旦引き受ける。

進める。1970年代の創作では、例えば、短編『心とはおそるべきものだ (Ürək yaman şeydir; Сердце — это такая штука...)』(1972年執筆)は、首都バクーに出てきた主人公が、自分のように都会で放浪して欲しくないと願う同郷の友人に、故郷へ送り返される過程を描いている。1980年代になっても故郷は中心的な問題であり、例えば、中編『さくらの花に言ったこと (Gülənar çiçəyinə dediklərim; ロシア語表題は Деревья без тени)』(1981年執筆)では、やっとのことでバクーで進学する目処が見ついた主人公が、最後の瞬間に、故郷へ帰りたいと言って逃げ出してしまう。のちに第四章で分析する『イエメン』などの1990年代以降の創作においても、故郷は重要な問題であり続ける。問題作『石の夢』で物議を醸した描写も、究極的には民族よりも故郷の問題が出発点であると考えられる。アゼルバイジャン人の主人公は、同胞によるアルメニア人迫害に罪悪感を抱くが、それは彼がアルメニア人虐殺の歴史について聞かされた故郷での経験と大きく関係している⁸。そして『石の夢』以降の中編『山が寒いと言っている (Dağlar deyir ki, soyuqdur; ロシア語表題は Там, где ирисы не растут)』(執筆年不明, 2015年発表)も、故郷に対する対照的な評価を衝突させる二人の友人の物語である。

このように、アイリスリのソ連崩壊前後の対照的な位置付けの裏には、故郷の主題という強い連続性が存在する。もちろん、これほど明らかな主題系が、アイリスリの創作の特徴として認識されていないわけではない。しかし、「故郷」の作家アイリスリに対する評価が、往々にして「故国」の次元において下されていることは注目に値する。次章では、ソ連時代の「ナショナルな作家」というアイリスリの位置付けがどのように形成されたかを明らかにする。

⁸ 『石の夢』が民族問題に先立って故郷の作品である点については、以下の拙稿を参照されたい。堤縁華「二項対立と場所の問題：アクラム・アイリスリ『石の夢』における主題の分析」『年報地域文化研究』第24号, 2021年, 117-137.

2. 「ナショナルな作家」アイリスリ

2-1. アイリスリとナショナルな時代

アイリスリが活躍を始めた1960年代は、ロシア以外のソ連構成国において、ナショナルな探求が始まった時代であった。ナショナルな探求の具体的な射程は、歴史研究者ハサンリが挙げる、「自らの歴史的な過去に対する興味の増幅、基幹民族の、自らの土地の主としての自意識の強まり、宗教的・精神的な生活の復興」⁹などの側面によって説明することができる。文学において、ナショナルな探求は民族的な古典作品や作家の名誉回復によって可能となった。アゼルバイジャンでは、『デデ・コルクトの書』、『キョログル』¹⁰や歴史についての一連の学術会議が、歴史的アイデンティティの探求の始まりを象徴した¹¹。研究者タイレルは、そのソ連期アゼルバイジャン文学についての著書において、1960年代を「ナショナルイズムの時代」と特徴付けており、「ナショナルリスト的な文学作品の質と量が、ソ連のほかのどの時期をもはるかに凌駕する」¹²としている。ロシア文学における「雪解け」と比べれば、アゼルバイジャンでの締め付けは依然として厳しいものであったが¹³、ナショナルな探求は確実に芽生え、アイリスリも「ナショナルイズムの時代」の中心的な人物とみなされていた。

タイレルの議論において、「ナショナルイズムの時代」の文学は、ソ連体制やロシア中心主義に抵抗するものであるとされている。アゼルバイジャン史研究者アルトシュタットも、しばしば「ナショナルな文学 (national literature)」をソ連の

⁹ Гасанлы. Советский Азербайджан. С. 9.

¹⁰ 『デデ・コルクトの書』および『キョログル』は、中央アジア、コーカサス、アナトリアで広く伝わる、中世のチュルク系遊牧民オグズ族の英雄叙事詩であり、アゼルバイジャンにとっても重要な民族叙事詩である。

¹¹ Audrey Altstadt, *The Azerbaijani Turks: Power and Identity under Russian Rule* (Stanford: Hoover Institution Press, 1992), 172.

¹² Maliheh Tyrrell, *Aesopian Literary Dimensions of Azerbaijani Literature of the Soviet Period, 1920-1990* (Lanham: Lexington Books, 2000), 115.

¹³ Altstadt, *The Azerbaijani Turks*, 176.

イデオロギーと対置して論じている。つまり、彼らの議論における「ナショナル／ナショナリズム」とは、「諸民族の友好」のパラダイムの内部での各民族の発展や、「多民族ソ連文学」の一部としての「民族文学」の構築とは対極にある、反ソ連的な民族文化の探求なのである。ナショナルな文学を必然的に反ソ連的であるとみなす傾向は、上記に限らず、多くの批評や研究に見られる。本稿はこのような立場に完全に賛同するものではないが¹⁴、アイリスリがいかにして「ナショナルな作家」とされてきたかという受容の問題を明らかにするため、上記の基準を暫定的に引き受けた上で議論を進める。

それでは、アイリスリはどのような点をもって、「ナショナルな作家」とされたのか。アゼルバイジャン語で新しい創作のスタイルを確立し、アゼルバイジャンの生活や風習を創作に落としこんだアイリスリが、自らの文化に対して高い意識をもっていたことは明らかである。体制批判に関しては、アイリスリが腐敗などの社会問題に対し、批判を隠さなかったことが記録されている¹⁵。ロシア中心主義に対する明らかな批判はアイリスリ作品には見られないが、タイレルは短

¹⁴ 反ソ連体制をナショナルな文学の必要条件とする論法には、二つのレベルで問題がある。まず、民族のルーツを探求する文学が、必ず反ソ連的であるとは限らない。文学者シルトはタイレルを批判し、当時の状況は「(ソ連期の)アゼルバイジャン文学」、あるいは「(アゼルバイジャンにおける)ソ連文学」のどちらか一方では捉えきれず、両者の相互作用が重要であると強調する。シルトの議論は1960年代よりも前の時代に主眼をおいているが、「抑圧／抵抗」、「体制／反体制」の二項対立を見直す上で示唆に富んでいる。Kathryn Schild, “Between Moscow and Baku: National Literatures at the 1934 Congress of Soviet Writers” (PhD thesis, University of California, Berkeley, 2010), 133. もう一つのレベルでは、民族の歴史や文化についての創作が、全て政治的な目的に基づいているとは考え難いという問題がある。社会学者スミスは、「イデオロギー的で組織されたナショナリズムの運動と、ネイションへの帰属についてのより漠然とした思いとでは、その性格が著しく異なる」ことから、「ナショナルな意識あるいは心情」と「ナショナリズム」を切り離すことを提示するが、タイレルらの議論ではこの差異が十分に考慮されていない。Anthony Smith, *Nationalism: Theory, Ideology, History* (Cambridge: Polity Press, 2001), 6. 和訳は下記を参照した。アントニー・スミス『ナショナリズムとは何か』庄司信訳(筑摩書房, 2018), 22.

¹⁵ Jamil Hasanli, *Khrushchev's Thaw and National Identity in Soviet Azerbaijan, 1954-1959* (Lanham: Lexington Books, 2015), 434-435.

編『心とはおそろべきものだ』における放浪者の人物像に「精神的な疎外」の問題を見出し、同作品を「ナショナリズムの時代」の代表的な作品として挙げている¹⁶。人を助けるために罪を犯し、民兵に追われて、「生まれた土地に逃亡者としてやってきた」¹⁷人物の境遇には、自らの土地で主として振る舞えないアゼルバイジャンの人々を連想させる側面があるのかもしれない。

「ナショナリズムの時代」の1960年代から、多くの代表作が生み出された1970年代、そして1980年代以降も、アイリスリはナショナルな探求と関連付けられている。アルトシュタットは、アイリスリがアゼルバイジャン作家同盟の機関誌『アゼルバイジャン (Azərbaycan)』の編集長を務めていた期間(1978-1983年)中に、民族的に重要な歴史人物の特集が組まれたことに注目し、1980年代初頭、文芸誌がナショナルな議論をより明示的に行うようになり、ペレストロイカ以降の改革の重要な拠点になったことを指摘する¹⁸。

アルトシュタットは、ナショナルな探求は1960年代に始まり、1980年代末やソ連崩壊時に最高潮を迎えると主張する¹⁹。1960年代に萌芽したナショナルな探求から1980年代以降のナショナリズムの高揚化までを、連続した一つの展開として捉える論者は少なくない。しかし、連続性があったとしても、その性質が変化した可能性があることには注意する必要がある。その変化はアイリスリの位置付けにも大きく関わるが、第三、第四章で掘り下げるため、ここではアイリスリが1960年代以降、常にナショナルな文学と関係深い存在とされてきたことを確認するとどめる。

2-2. 故郷と故国

ここまで、表層的な次元において、アイリスリがいかにナショナルな探求と関連付けられてきたかを確認した。最も根源的なレベルでアイリスリ作品とナシ

¹⁶ Tyrrell, *Aesopian Literary Dimensions*, 93-94.

¹⁷ Əkrəm Əylisli. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 2004, s. 328.

¹⁸ Altstadt, *The Azerbaijani Turks*, 190-191.

¹⁹ Altstadt, *The Azerbaijani Turks*, 172.

ナルな探求を結びつけるのは、生まれた土地とのつながりを重視する、農村派的な主題である。批評家の多くは、ブズブラーグという諸作品共通の故郷に、故国アゼルバイジャンについての示唆を見出す。例えば、批評家ガジェフは以下のように述べている。

ブズブラーグとは、単にアイリスリの全作品に存在する具体的な村ではない。それはアゼルバイジャンという国の総括的な詩的・象徴的形象となっている。そしてブズブラーグ人とは、すなわちアゼルバイジャン人なのである。実際、彼らがアゼルバイジャンのどの地域に住んでいようと。²⁰

類似のレトリックは、批評家グリエフの論評にも見られる。

アクラム・アイリスリの主人公の大半は、ブズブラーグの人々であると言える。この村は彼らの運命に永久に刻みこまれる、[...] 時にこの村は彼らにとって痛みや苦しみへと変わるが、忘れられることはない。そしてこのようにして、ブズブラーグは、アクラム・アイリスリの筆のもと、総括的な小さなアゼルバイジャン——故国 (Vətən) なのである。²¹

「ヴァタン (vətən)」とは、アラビア語の「ワタン (watan)」に起源をもつ語である。中東の諸言語にも、「ワタン」に由来する類似の語彙が存在するが、郷里を意味するこの語は、ネイション概念の受容につれ、祖国の意味ももつようになった²²。アゼルバイジャン語でも、「ヴァタン」は故郷の村と故国の両方を意

²⁰ Гаджиев А.А. Бузбулак — земля родная... // Айлисли А. Сезон цветастых платъев. М., 1984. С. 312.

²¹ Nizaməddin Quliyev. Buzbulağın qızılgül qoxusu və bir də... // Azərbaycan, 1989, № 5, s. 175.

²² 岡真理「《ワタン》というプロブレマティーク」『ワタン (祖国) とは何か：中東現代文学における Watan/Homeland 表象 (『現代中東の『ワタン (祖国)』的心性をめぐる表象文化の発展的研究』成果報告書)』岡真理編, 2019年, 10.

味することがあるが²³、上記の引用ではアゼルバイジャン、つまりは故国の縮図としてズズブラグが捉えられている。

文学研究者岡真理は、「ワタン」概念に内包される二つの意味を、「生まれ育った郷里としてのワタン」と、「その外延がナショナルな境界（国境）にまで拡大した想像の共同体としてのワタン／祖国」として論じ、その間のダイナミクスに注目する²⁴。ガジェフやグリエフの議論も、このような拡大の原理に基づいているが、批評においてズズブラグの主題から「故郷—故国」の平行関係が引かれることは珍しくない。このようなレトリックは恣意的なものではなく、多くのアゼルバイジャン人が共感できる作品を著したアイリスリを評価するものであろう。農村派的な主題がナショナルな探求と関連付けられることは、ロシアの農村派の議論においても少なくない。研究者ルイスは、ロシアの農村派文学において、故郷を捨てた「放蕩息子」が故郷に戻り、アイデンティティを見出そうとすることは、元来農村を主体としていたロシアがナショナル・アイデンティティを探求することと重なりと指摘する²⁵。農村派文学とナショナリズムの関連を自明視するのは問題だが²⁶、ロシア以外の諸共和国において、農村の主題に一層象徴的な意味が見出される可能性はあるかもしれない。

ソ連崩壊後は、アゼルバイジャン国内の批評においても、アイリスリ作品が反

²³ アゼルバイジャンにおける「ワタン」や祖国概念の内容と変遷については、以下に詳しい。塩野崎信也『〈アゼルバイジャン人〉の創出：民族意識の形成とその基層』（京都大学学術出版会、2017）；石井啓一郎「バクーからタブリーズへ注ぐまなざし：ふたりのソヴィエト・アゼルバイジャン語詩人に見るワタンの再定義」『ワタン（祖国）とは何か』岡真理編、2019年、213-229。

²⁴ 岡真理「『ワタン』を通して人間と現代世界を考える」『現代イラン文学における Home/Homeland』ワタン研究プロジェクト編、2022年、2。

²⁵ Philippa Lewis, “Peasant Nostalgia in Contemporary Russian Literature,” *Soviet Studies* 28, no. 4 (1976): 550-552.

²⁶ 文学研究者バルテは、ロシアの農村派文学はナショナルな示唆を含むが、それ自体をロシア・ショーヴィニズムの温床と見なすことはできないと指摘している。Parthé, *Russian Village Prose*, 92-94.

ソ連的であるという議論が出現するが、それらも「故郷—故国」の論理に基づいていることが多い。例えば、文学研究者マンマドヴァは、ブズブラグへの回帰を、民族の根源やルーツへの回帰と重ねる。同氏によると、ブズブラグへの回帰は「反ソ連的な呼びかけ」であり、それは「ソ連邦内の全ての民族をいわゆる『ソ連人』という単一の民族に同化しようとする」ソ連のイデオロギーに異議を唱えるものである²⁷。

ここまで確認してきた通り、アイリスリと「ナショナルな作家」という評価を結びつける要素は複数ある。中でも農村派的な故郷の主題からは、深い示唆が読み取られてきた。しかし、「故郷—故国」の論理に沿って考えたとき、「ソ連人」への同一化に対抗して、アイリスリがアゼルバイジャンというまた一つの民族を掲げ、単一民族的なナショナルな理想を抱いていたかについては疑問が残る。なぜなら、アイリスリ作品における故郷は、民族対立とナショナリズムが高揚化する1980年代以降、作家の実際の故郷アイリスの歴史と重ねられ、アゼルバイジャン人とアルメニア人が平和に共存していた過去が重要な要素として提示されるからである。次章では、初めて故郷の歴史に重点がおかれた中編小説『ダム』を通して、アイリスリ作品における故郷の多民族性を確認する。

3. 『ダム』に見る多民族の故郷

諸作品共通の故郷ブズブラグは、具体的な一つの村ではなく、アゼルバイジャンの一般的な農村像として、故国や民族と関連付けられてきた。しかし、1985年に『ウルドゥズ (Ulduz, 星)』誌で発表された中編小説『ダム』において、ブズブラグは固有の歴史をもってあらわれる。その歴史の中でも重要視されるのは、ダムの共同建設に象徴される、アゼルバイジャン人とアルメニア人が平和に共存していた過去、およびオスマン帝国によるアルメニア人虐殺が波及し

²⁷ Мамедова У.Ч. Проблема духовности в творчестве Ф.С. Фитцджеральда и А.Айлисли // Вестник КазНУ. Серия востоковедения. 2011. № 3. С. 81.

た際、双方から行われた蛮行である。

『ダム』では、主人公の老人シャフスヴァルの回想という形で、五十人にのぼる登場人物のさまざまなエピソードを通して、村の過去がたどられる。プロットはかつてアゼルバイジャン人とアルメニア人が共同建設した強固なダムの決壊から始まる。このダムはシャフスヴァルの子供時代に建てられたものであり、彼は建設の際の、民族間の隔たりのない祝祭を記憶していた。シャフスヴァルは壊れたダムを体の一部のように感じており、復旧に臨もうとするが、怪我で休養を余儀なくされる。すると歴史教師ハビブが彼を訪ね、子供たちに教えるため、村の歴史について語り、記録させてほしいと申し出る。そこから一連の回想が始まる。シャフスヴァルの恋愛や家族関係と並んで、ズブラーグの歴史が、アッバース二世の時代から、オスマン帝国によるアルメニア人虐殺が波及した20世紀初頭、そして農業集団化以降までたどられる。

『ダム』以前の作品では、故郷は重要な問題であったが、村自体やその歴史が前景化されることはほとんどなかった。それに対して『ダム』では、歴史的な事件の詳細な描写により、作家の現実の故郷アイリスを想起させ、その実在性を強調する。もっとも、アイリスに基づいて書かれていたとしても、フィクションの境界を破り、作品内外の故郷を同一視することはできない。しかし、作家が生まれた土地の歴史と向き合おうとしているのは、叙述の枠組みからも明らかである。歴史教師がオーラル・ヒストリーを採取するところから始まる『ダム』からは、村固有の歴史を記録し、言い伝える積極的な目的が読み取れる。そして、言い伝えられるべき歴史のうち、最も重要なものの一つが、アゼルバイジャン人とアルメニア人が共存していた過去である。

作中では、「ズブラーグでは古くからアルメニア人がムスリムを、ムスリムがアルメニア人を強く信頼」²⁸していたとされており、主人公シャフスヴァルは、残虐行為の首謀者を除けば、「我々とアルメニア人の間に、敵意があったことなんて一度もなかった」²⁹と語る。シャフスヴァルは、「この村の歴史はな、坊や、

²⁸ Əkrəm Əylisli. Dəhnə // Ulduz, 1985, № 11, s. 19.

かつての住人たちとともに去っていったんだ。隣人のアルメニア人たちとも一緒に……。これを今、子供たちにわからせるのは難しいことだ」³⁰と嘆くが、それでも語り継ぐことを諦めない。

「彼ら〔ブズブラーグのアルメニア人〕が気の毒だ、隣人たちが気の毒だ……。」私の母シャヤスタも、百歳になっても口癖のように繰り返していた。

私自身もそうやってきたし、今でも言っている。棺桶の中でだって言うさ。本当だよ、ハビブ先生。彼らが気の毒だ、隣人たちが気の毒だ、とね……。³¹

2-2 では、「故郷—故国」のアナロジーにより、ブズブラーグにナショナルな示唆や、単一のソ連民族への同化に抗う姿勢が見出されてきたことを確認した。『ダム』におけるブズブラーグから故国との平行関係を引けば、そこにあらわれるのは、「アルメニア人と平和に共存していた過去を語り継がれるべき重要な歴史とするアゼルバイジャン」という故国像である。このような故国像を示唆する作品は、故国や民族に関わるという意味では、ナショナルな性質をもつかもしいないが、どの時代のアゼルバイジャン社会においても、民族を代表するにふさわしい「ナショナルな文学」とされるかは疑問が残るだろう。

「故郷—故国」の論理だけに基づいて言えば、故郷を描いたアイリスリ作品は全てナショナルな示唆を含むのであり、その意味では、アイリスリは常に「ナショナルな作家」であることになる。しかし、同じく故郷を描いた『石の夢』までの展開を踏まえると、アイリスリを位置付ける上で重要なのは、故郷の描写から読み取れるのがどのような性質のナショナルな理想なのか、そしてそれがいかに社会に受容されたかである。

平和共存と虐殺の過去は『石の夢』でも詳細にたどられており、『ダム』は

²⁹ Əylisli. Dəhnə, s. 22.

³⁰ Əylisli. Dəhnə, s. 8.

³¹ Əylisli. Dəhnə, s. 23.

『石の夢』の原型であると言える。『石の夢』は「裏切り」として批判されたが、『ダム』発表当時の反響は大きく異なるものだった。『ダム』が発表された二年後の1987年、『アゼルバイジャン』誌でアイリスリ生誕50年記念特集が組まれたが、『石の夢』に対するような非難は見られないだけでなく、『ダム』が高く評価されたことが言及されている³²。また、2-2で引用した、ズズブラーグは「総合的な小さなアゼルバイジャン——故国なのである」という主張を含む、批評家グリエフによる1989年の論評は、『ダム』も批評の対象としている。つまり、『ダム』における、アルメニア人との平和共存の過去を軸としたズズブラーグは、少なくとも発表当初は、社会におけるナショナルな理想と衝突することなく、故国の示唆を含む形象として評価され得るものだったのである。

もちろん、『石の夢』には多方面にわたり物議を醸す描写が存在するため、両作品の比較はさらに詳細な検討を要する。しかし、類似の問題意識をもった二つの作品が、ソ連崩壊前後に対照的に受容されたことは、作家が「ナショナルな作家」から「国家の裏切り者」に「転向」したのではなく、ナショナルなものをめぐる社会の認識が変化した可能性を示唆する。実際、『ダム』が書かれた1984年から1985年は、まさに民族対立が先鋭化する直前のタイミングであるが、その時期に民族間の友情を象徴するダムの決壊と修復の物語が生まれたのは偶然ではなかろう。次章では、ペレストロイカ以降、民族対立が一層顕在化する中で書かれた中編小説『イエメン』を検討する。

4. 『イエメン』に見る故郷と世界

『イエメン』は1991年の5月から6月に書かれた中編小説であり、のちに『石の夢』、『大いなる渋滞 (Möhtəşəm tıxas; Грандиозная пробка, ロシア語版のみ全文公開)』(2010年執筆)とともに、後期の三部作としてまとめられる。ソ連崩壊直前に書かれた本作品では、『ダム』で提示された問題意識が、アゼルバイ

³² İsa İsmayılzadə. İnsan ömrü — söz ömrü // Azərbaycan, 1987, № 12, s. 88.

ジャン・アルメニア関係にとどまらず、全世界との連関において展開される。

『イエメン』の舞台は1989年のバクーであり、主人公は語り手に「サファルイ先生」と呼ばれる学者である。彼は大学の学長を務めていたが、1966年にイエメンを訪問した際、アメリカ大使館への亡命を試みたという事実無根の非難を受け、職と社会的地位を失う。その後、彼は失意の人生を送り、ベレストロイカの混乱の中、新しい政治エリートとなった親戚にアパートまで占拠されてしまう。

『イエメン』は上記の梗概をはるかに上回る複雑な内容をもつが、本稿で注目するのは、ほかの作品にはほとんど見られない異国の要素である。『イエメン』の冒頭は、サファルイ先生が本の表紙に印刷されたフォークナーの肖像を見て、なぜか故郷のおじだと思ってしまうエピソードから始まる。慌てて病院に駆けこむと、その症状は「ノスタルジー」であると診断される。

本作品には、シェイクスピアへの言及や、アームストロングとの月についての対話など、多国籍的な要素が複数散りばめられているが、ほかならぬフォークナーから始まることは象徴的である。フォークナーはソ連時代、「アメリカの農村派作家」として受容されていた側面があり³³、アイリスリのブズブラーグ・サーガとフォークナーのヨクナパトーフア・サーガの類似性を指摘する批評家も存在する³⁴。上記のエピソードは、異国の作家にさえ親戚の面影を見出してしまいう「ノスタルジー」かもしれないが、故郷と異郷の間にアナロジーの可能性が提示されていることに変わりはない。2-2では、ブズブラーグがあらゆるアゼルバイジャンの農村と通じ得るため、故国についての示唆を含むとされてきたことを確認したが、ここでは、はるかアメリカの農村とさえも共鳴できることが示されている。そして実際、『イエメン』は故郷に立脚しながら世界へとひらかれることを志向する作品である。

このような志向は、サファルイ先生がイエメンで経験した神秘体験に最も顕著

³³ このような類比は広く見られる一方、実際の共通性や影響は限られていることが、下記の論考で指摘されている。沼野充義「聖書とウイスキー：ロシア人はフォークナーをどう読んできたか」『徹夜の塊3：世界文学論』（作品社、2020）、283-284。

³⁴ Старикова Е. Зеленые глаза Бузбулака // Дружба народов. 1987. № 5. С. 251.

にあらわれている。サファルイ先生は初めて訪れた庭園で、全てが懐かしく、故郷ブズブラークであるかのように感じる。彼は自分が「ソ連市民であることをきれいに忘れ」³⁵、「世界が一つの家のように単純でコンパクトである」³⁶ ことに大きな喜びを感じる。

ひとことで言うと、サファルイ先生は自分が散歩していたイエメンの庭園から、その日、ブズブラークのフィズルおじさんの庭に直接通ずる道を開いたのだ。いかなる政府からも、国連からも許可を取ることなく、戦争も武器もなしに世界を一つにしたのである。今、彼は同じくらいブズブラーク人であり、イエメン人でもある。言いかえると、サファルイ先生は世界市民だった。世界市民でいるのは、なんと素晴らしいことだったのか！³⁷

第三章では、アイリスリ作品内の故郷が、作家の実際の故郷と響き合うときがあることを確認した。上記のエピソードには、作品が故郷の歴史や現実に影響を受けることはあっても、その固有性に囚われず、故郷をバネに全世界にひらかれることさえ可能であるという事実が示されている。

世界にひらかれる故郷像が『イエメン』で提示されるのは象徴的である。第三章で、ナショナルなものをめぐる認識の変化の可能性に触れたが、『イエメン』はまさに、アゼルバイジャン社会におけるナショナリズムと民族対立が不可分になっていく時期に発表された作品である。1987年以降、ナゴルノ・カラバフをめぐるアゼルバイジャン・アルメニア間の対立は先鋭化し、1988年2月には、スムガイト事件³⁸と呼ばれる虐殺事件が発生する。同年末には、領土や難民問題を受けて、アゼルバイジャンで大規模なデモが行われるが、一部の知識人は反アルメニア的な演説を行い、大衆を煽動した。ここで、『イエメン』が書かれた

³⁵ Əylisli. Seçilmiş əsərləri, s. 211.

³⁶ Əylisli. Seçilmiş əsərləri, s. 211.

³⁷ Əylisli. Seçilmiş əsərləri, s. 212.

背景を確認するため、当時の知識人とアイリスリの立場の違いを示す書簡を確認したい。

『イエメン』が書かれる二年前の1989年、『諸民族の友好』誌にて、スムガイト事件をめぐる、アイリスリと編集長セルゲイ・バルージン（Сергей Баруздин）の公開書簡が刊行された。これに対し、同年10月号にて、アゼルバイジャン作家同盟による批判が掲載された。

アイリスリ書簡は、民族的な惨事に直面して、「それまでは血をわけた同志（единомышленник）だと思っていた人たち³⁹とでさえ一緒にいるのが辛く、多くの人々の中で孤独を感じていたという叙述から始まる。自民族に対して批判的な見解が示される一方、アルメニアの「なりすましの指導者たち」⁴⁰も、関係改善の意識がないと批判される。アゼルバイジャン作家同盟は、アイリスリが人々の中で孤独を感じていたことを、同胞に対する不信感として批判した。また、バルージン書簡ではスムガイト事件の経緯について言及されているが、アゼルバイジャン作家同盟はその叙述が一面的であると強く反論し、別の事件も挙げながら、アゼルバイジャン側の死傷者数を強調した⁴¹。

三方の主張の是非を議論することに意味はないが、一連の書簡からは以下のことが読み取れる。「諸民族の友好」などのレトリックを用いながらも、自民族の権利や主張を譲らないアゼルバイジャン作家同盟の姿勢に対し、アイリスリはナショナリズムの盲目的な高揚を嫌い、のちに『石の夢』で明確化されるような、

³⁸ 当事者国間で事件の理解が大きく異なるが、一般的にアゼルバイジャン人青年がアルメニアのダシュナク党兵士に殺害されたことをきっかけに発生した、アゼルバイジャン人によるアルメニア人虐殺を指す。廣瀬陽子『アゼルバイジャン：文明が交錯する「火の国」』（群像社、2016）、58-59。

³⁹ Айлисли А. Пока в нашем доме будет существовать любовь.... Письмо С.А. Баруздину // Дружба народов. 1989. № 3. С. 170.

⁴⁰ Айлисли. Пока в нашем доме.... С. 171.

⁴¹ Президиум правления Союза писателей Азербайджана, Партийное бюро Союза писателей Азербайджана. В редакцию журнала «Дружба народов», главному редактору С.А. Баруздину // Дружба народов. 1989. № 10. С. 233-235.

同胞に対する批判的な態度を既に取りついていた。

上記の時代背景を踏まえて『イエメン』を分析すると、サファルィ先生の理想は、作中の「現在」である1989年の、民族間の隔たりが強まる政治的現実に対するアンチテーゼとして捉えられる。サファルィ先生は幻想の中のアームストロングに、「我が国の人々が、挨拶する前に、先に相手の民族を訊ねるようなことは絶対にしなかった時代もあったんですよ。信じられますか、ニール？」⁴²と語りかけ、民族間の分断を嘆く。世界の分断と調和は、表題であるイエメンにも示唆されているように、本作品の重要な問題である。サファルィ先生がイエメンを訪れたのは1966年であるが、翌年の1967年には、イエメンは南北分断状態に陥る。『イエメン』は、民族間の大きな分断前夜の理想と困難を描いた作品なのである。

注目に値するのは、分断といえば、まずアルメニアとの関係が問題となろうところ、『イエメン』では細部での言及はあっても、主眼はあくまで全世界におかれている点である。そして世界という規模に広がっても、理想の世界は故郷の原風景を通してしか体感できない。サファルィ先生がイエメンの庭園を故郷であるかのように感じたのは、それがブズブラーグの情景やそこでの子供時代を想起させる「イエメンのブズブラーグ」⁴³だからである。注37で引用した箇所につき、サファルィ先生はブズブラーグが「世界のあらゆる場所に散らばって」おり、アッラーはどこでも彼に「ブズブラーグのかけら」を示してきたことを悟る⁴⁴。サファルィ先生は、異郷の地にブズブラーグを見出すことによって、世界を故郷にする世界市民となった。ここに見られるのは、狭隘な郷土主義でも、脱故郷化された世界主義でもない、故郷本位の世界主義とでも言えるような特殊な志向である。

単なる世界主義ではなく、故郷をもって全世界とつながろうとする姿勢から

⁴² Əylisli. Seçilmiş əsərləri, s. 248.

⁴³ Əylisli. Seçilmiş əsərləri, s. 211.

⁴⁴ Əylisli. Seçilmiş əsərləri, s. 212.

は、故郷を愛し、固有の文化を重んじることが、それ以外の民族や文化を受け入れることと排斥しないという信念を読み取ることができる。そして、故郷を通して世界主義を実現できるのであれば、人々がそれぞれの故郷を保持しながらも、分断のない世界を構築できる。このような故郷の理想を「故郷－故国」のアナロジーに引きつけて、ナショナルな示唆を読み取ると、浮かび上がるのは、多民族共存の枠組みの中にある故国、あるいは民族間の友好を前提としたナショナルな理想である⁴⁵。しかし、『イエメン』が対峙するのは、そのような前提をもったナショナルな理想が、もはや自らの民族に対して高い意識をもつナショナルなものであると社会に認められなくなる状況である。第三章では、ナショナルか否かではなく、いかなる性質のナショナルな理想であるかが問題だと論じたが、『イエメン』は、アイリスリ作品におけるナショナルな志向と社会のそのの大きな分岐点である。

これまでの議論を総括すると、以下のことが言える。アイリスリは絶えず故郷について創作を続け、批評家たちは故郷の描写から故国の示唆を読み取った。しかし、ナショナルなものをめぐる社会の認識が変化していく中、アイリスリの描く故郷は過去や世界に向かって多様な可能性と結びつけられる。すると故郷のもつ多民族共存の前提が、次第に社会におけるナショナルな認識の枠組みから外れていく。これこそが、「ナショナルな作家」から「国家の裏切り者」、あるいは初期の創作から『石の夢』の迫害に至るまでの過程である。

5. おわりに

本稿は、アイリスリに与えられた「ナショナルな作家」および「国家の裏切り

⁴⁵ このようなナショナリズムのあり方には、ソ連のイデオロギーや「諸民族の友好」のパラダイムと共鳴するものがある。一方、『イエメン』に見られる志向は、単なる旧体制へのノスタルジーに還元できない側面をもつ。下記の拙稿を参照されたい。堤緑華「民族関係を修復すること：アクラム・アイリスリの近年の作品におけるノスタルジーと赦し」『sapa：文化動態研究』第1号、2021年、208-236。

者」というソ連崩壊前後の対照的な位置付けが、いかなる意味をもつのかという問いから出発した。まず、「ナショナルな作家」という評価は、「故郷—故国」のアナロジーのもとで下されたことを確認した。その上で、社会におけるナショナルな意識が変動する時期に書かれた『ダム』および『イエメン』の分析を通して、多民族共存の前提のもと、多様な様相を呈していく故郷像と、社会におけるナショナリズムが排他主義的な前提をはらんでいく過程を明らかにした。

結果として、本稿がたどったのは、故郷の作家アイリスリが、故国の次元において、異なる時代にそれぞれの評価を下された事実であった。1960年代からソ連崩壊後にかけて、ナショナルな社会意識に変化が生じたことは、ある意味で当然だという見解もあるかもしれない。しかし、アイリスリの事例は、十分に細分化されていなかったナショナルな文学と社会の関係をめぐる従来の議論を見直す契機を提供したのである。

もっとも、本稿ではアイリスリがいかに受けとめられてきたかを明らかにするため、批評家による「故郷—故国」の関連付けを引き受けてきたが、故郷が故国についての示唆を含むかどうかは、理論的にも、アイリスリという具体例においても、さらなる検討が必要である。また、本稿では主にアイリスリの事例を通して社会の変化を明らかにしたが、社会におけるナショナルな志向の変化自体を、知識人の言説や、その他の作家の創作の分析などを通じて、さらに精察する必要がある。

では、本稿で論証した一連の事実は、アイリスリにいかなる位置付けを与えるだろうか。ここでは、アイリスリは「ナショナルな作家」であったり、「国家の裏切り者」である以前に、「アイリス—リ（アイリス出身の人）」であったことを強調したい。本稿は、ナショナルなナラティヴに埋もれる故郷の問題を議論の場に回復させ、それによってナショナルな認識の変化を逆照射する試みであった。故郷の作家としてアイリスリを捉えて初めて、故郷が故国化される論理や、ナショナルな諸志向の細分化を促す興味深い事例が浮かび上がるのである。

(つつみ よりか、東京大学大学院生)

Когда малая родина превращается в большую Родину? Позиционирование бывшего народного писателя Азербайджана Акрама Айлисли

Йорика Цуцуми

Университет Токио

Данная статья раскрывает тему контрастного восприятия обществом бывшего народного писателя Азербайджана Акрама Айлисли (1937-) в советский и постсоветский периоды. А.Айлисли является одним из важнейших представителей «писателей-шестидесятников» Азербайджана. Его произведения на деревенскую тему пользовались популярностью во всем Советском Союзе. Однако после выхода в свет противоречивого романа «Каменные сны» в 2012 г., в котором описано насилие со стороны азербайджанцев по отношению к армянам, А.Айлисли подвергается преследованиям. Указом президента он был лишен звания «народного писателя» и до сих пор де факто находится под домашним арестом.

В связи с вышеуказанным фактом в сегодняшнем азербайджанском обществе А.Айлисли осуждают как «предателя Родины». Однако в 1960 гг. писатель считался одним из ведущих представителей «эпохи национализма» советской азербайджанской литературы. Взаимоотношения между произведениями А.Айлисли советского и постсоветского периодов пока еще не стали предметом специального рассмотрения. Новизна данной статьи заключается в рассмотрении творчества разных периодов писателя как целостного процесса, где проблема малой родины занимает центральное место. Главная цель данной работы— переосмыслить противоположные оценки автора с точки зрения изменений в социально-литературном контексте Азербайджана в советский и постсоветский периоды.

В первой главе проанализирована общая картина творчества А.Айлисли с точки зрения проблемы малой родины. Во второй главе рассмотрен процесс формирования оценки А.Айлисли как «национального писателя». Такая оценка в литературной критике была преимущественно обусловлена проведением аналогии между образом малой родины в произведениях А.Айлисли и большой Родиной Азербайджаном. В третьей главе проанализирована повесть «Плотина (Dəhnə)», которая близка к роману «Каменные сны» по постановке проблемы, к примеру, мирного сосуществования соседних народов. На основе сравнения оценок двух произведений сформулирована гипотеза об изменении понятия о «национальном» в обществе. В четвертой главе исследована повесть «Йемен (Yəmənlə)», где представлены идеалы одновременно быть и членом малой родины, и гражданином мира. Такое описание можно проинтерпретировать как попытку противостояния социально-политическим изменениям в конце советского периода.

В итоге в данной статье прослежен следующий процесс. А.Айлисли постоянно работал над проблемой малой родины, и в ходе того, как он начал изучать свою родную деревню в связи с историей дружественного отношения с армянами и идеалами стать гражданином мира, в обществе постепенно изменялось понятие о «национальном». В результате такой динамики стремления в творчестве А.Айлисли, которые прежде оценивали как имеющие национальные черты, стали предметом осуждения в предательстве.

書評

中村唯史・坂庭淳史・小椋彩編著

『ロシア文学からの旅——交錯する人と言葉』

ミネルヴァ書房，2022年，239頁＋ix頁

高橋知之

私が学生だった頃、ロシア文学史の教科書といえば、川端香男里編『ロシア文学史』（東京大学出版会，1996年二刷）、藤沼貴・安岡治子・小野理子『新版ロシア文学案内』（岩波文庫，2000年）、藤沼貴・水野忠夫・井桁貞義編著『はじめて学ぶロシア文学史』（ミネルヴァ書房，2003年）が定番だった。近年、そこに新たに二冊が加わった。沼野充義・沼野恭子・平松潤奈・乗松亨平編著『ロシア文化 55のキーワード』（ミネルヴァ書房，2021年）、そして本書『ロシア文学からの旅』である（なお、前者は文学に限らず文化現象を広範に対象としている）。従来概説書は今なお有益であるが、時を経て視点と記述の更新が求められるのは当然で、新たに二冊が付け加わったことの意義は大きい。

本書は二部構成で、第Ⅰ部「テキスト——ロシア文学の作家と作品」では代表的な作品および詩が取り上げられ、第Ⅱ部「コンテキスト——ロシア文学とその周辺」では隣接する諸領域との関わりにおいてロシア文学が捉えられる。各項目は見開き2頁からなり、冒頭にはそれぞれの鍵となる文章がエピソードとして掲げられている。100の項目（および5のイントロダクション）からなる本書を評するのは至難の業だが、私の専門分野である「19世紀ロシア文学」を中心に、本書の特筆すべき点と本書が喚起する問いについて論じたい。

本書の工夫として第一に挙げられるのは、前述したように、各項目が引用から始まることである。執筆者は、対象とする作品・事項に関して、自身がかつとも

重要と考える一節を選び、なぜそれを選んだのかという種明かしを叙述に織り込まなければならない。各項目の引用は、ロシア文学の新しい読者にとっては、広大な世界に分け入るための具体的な足掛かりとなる。一方で、古参のロシア文学ファンにも、うがった楽しみ方を提供してくれる。「何を選んだのか」「なぜそこを選んだのか」という興味とともに、ページを繰ることになるからだ。この点で私がとりわけ感銘を受けたのは、番場俊によるドストエフスキー『罪と罰』の項(38-39頁)である。着眼の意外性と、従来の「教科書」的な記述があざやかに更新されていくさまを味わうことができる。

冒頭に掲げられた作品の引用からして、すでに読者の意表を突く。「あなたはおれおれなしではやっていけないんです」。これは第6部第2章におけるポルフィーリーのセリフで、ラスコーリニコフに向けて発せられたものだ。「踏み越える」の用例の一つでもなく、殺害場面の「峰打ち」でもなく、ネヴァ河のヴィジョンでもなく、ソーニャとの対話の場面でもない、ほかならぬこの一文が「もっとも重要なセンテンス」として引用されることを、少なくとも私は意外に思った。だが、番場によれば、この一文は「『罪と罰』のなかで全文が強調された、ただ4つの文のうちの1つ」¹であり、「この小説における言葉のあり方を要約するメタ言説にもなっている」(39頁)という。「バフチンとその周辺」(貝澤哉執筆)の項から引用するならば、「自分の言葉は、他者の言葉によって応答されなければ『私』のものになりえない」(169頁)。ドストエフスキー作品の言葉は、そのような他者との相互関係を内包しているが、ポルフィーリーのセリフには、相対する両者の関係のみならず、「不可視の外部から点々によって介入してくる作者の視線」(39頁)も表れている。作者をも含めた意識たちの対話性が、この文句に代表されているのである。

『罪と罰』は、1865年7月という作品内の時間設定を周到に活かしきった作品である。その「過激な歴史性」を論じる節で、番場は、ポルフィーリーについて

¹ 中村唯史・坂庭淳史・小椋彩編著『ロシア文学からの旅——交錯する人と言葉』(ミネルヴァ書房, 2022年), 39. 以下、本書からの引用の出典は頁数を丸括弧に入れて本文中に示す。

「新制度の『予審判事』ではない旧『捜査担当官』」(39頁)という形容をさらりと挿入しているが、ここにも従来の解釈に対する見直しが盛り込まれている。この記述は、番場の単著『ドストエフスキーと小説の問い』における分析に基づくものだ²。従来の邦訳はいずれもポルフィーリーを「予審判事」としてきたが、実はテキストにおいてポルフィーリーが正確に「予審判事」と呼ばれることはない。番場は、綿密な、文字通りの「考証」によって、1865年7月が司法制度におけるピンポイントの過渡期であり、ポルフィーリーが旧制度に基づく「捜査担当官」であることを明らかにしてみせた。このように、決して長くはない本項目の記述には新しい研究の知見が凝縮されているのである。

番場はさらに、疫癘はやる現代の状況下で浮かび上がった作品のアクチュアリティに説き及んで叙述を締めくくっている。この文章自体が歴史性を帯びた一つのドキュメントとして意義深いものといえるだろう。

以上のように、個々の項目を見た場合、新しい研究成果が盛り込まれ、従来の記述が大きく更新されたものも多い。次に、視線を転じて本書全体の成り立ちを見ていこう。ロシア文学の入門書を編む際に肝となるのは、「何がロシア文学を構成するのか」という問いであろう（もちろん、こうした問いはあらゆる「○○文学」に当てはまる）。本書はそれにきわめて自覚的である。「はじめに」で編者の中村唯史が述べているように、「『ロシア文学』という枠組が当時の人々によって当然のものと受けとめられていた事実」(iii頁)がある一方で、「どこからどこまでがロシア文学であるかの境目をはっきりとは定められない」(ii頁)。言語的にも地理的にも歴史的にも（あるいはジャンルの的にも）「ロシア文学」を画す明らかな境はない。曖昧な境界領域を包含しつつ、「ロシア文学」の複雑な面相を損なわずに、全体として俯瞰的な整理を提供すること。それは、言うまでもなく、本書を評するよりもはるかに困難な課題であり、100の多彩な項目にその労苦があらわれている。

² 番場俊『ドストエフスキーと小説の問い』（水声社、2012年）、127-143。

中村は本書について「ロシア文学の『現場』にできるだけ具体的なかたちで近づいてもらおうという意図のもとに編まれた入門書」(i 頁)と説明している。「現場」とは、「何よりもまず作品テキストのこと」(i 頁)である。「現場」の検証に当たっては、誰が書いたか、いかに書かれたか、いかなる状況で書かれたか、誰がどのように読んできたか、といった問いが交錯するだろう。現代の日本でロシア文学を読むことも、「現場」のうちに含まれる。この「現場」において、とりわけ近代以降、書く側も読む側も「ロシア文学」なるものを暗黙のうちに了解していたことは確かだが、一方で、「ロシア文学」の「現場」がつねに同一平面にあったわけではない。たとえば、ソ連国内で書いた作家から見た「ロシア文学」の地平と、亡命作家から見たそれとは異なるだろうし、同じ亡命作家でもパリにいるかハルビンにいるかでまた異なるだろう。無限に多様でありうる「現場」をいかに掬い取るか。この問いこそが、本書の核にあるものとみてよい。

この点に関してとりわけ興味深く思ったのは、たとえば「ユダヤ人」(赤尾光春執筆)の項目である。赤尾は、19世紀ロシア文学に登場するユダヤ人のイメージを整理するとともに、ユダヤ人の手になるロシア語作品にも目を向け、代表的な作家たちを紹介する。ユダヤ人のロシア語作家にとって「現場」とはいかなるものであったのか。彼らにとって「ロシア文学」とは何であったのか。赤尾の記述は、そうした問いを読む者に喚起する。ここで挙げられている作家のうち、L・マンデリシターム、ラビノヴィチ、レヴァンダ、ボグロフらは、19世紀中葉に執筆活動を行っているが、まさしくその時代のロシア文学を専攻する私自身は、彼らの作品をまったく知らないままできた。「彼らの文学遺産はロシア文学史から忘却された」(185頁)と述べられているように、私自身が意識の埒外に置いていたものの存在に気づかされた。

本書にはこのように、「現場」という観点から「ロシア文学」の構成員を従来の枠組にとらわれず更新しようとする姿勢が打ち出されているが、一方で、こと19世紀に限るならば、立項されている作家・作品はおなじみのものばかりである。「19世紀の文学」のセクションには、24作品が発表順に並んでいるが、このうち20世紀にも活躍したゴーリキーとソロゲブを除くと、いわゆる「19世紀の作家・作品」として挙げられているのは、下記の21作品となる。

- ・ニコライ・カラムジン 『哀れなりーザ』
- ・アレクサンドル・プーシキン 『ペールキン物語』
- ・アレクサンドル・プーシキン 『青銅の騎士』
- ・ニコライ・ゴーゴリ 『査察官』（『検察官』）
- ・ミハイル・レールモントフ 『現代の英雄』
- ・ニコライ・ゴーゴリ 『外套』
- ・イワン・ツルゲーネフ 『獵人日記』
- ・イワン・ゴンチャロフ 『オブローモフ』
- ・イワン・ツルゲーネフ 『その前夜』
- ・フョードル・ドストエフスキー 『罪と罰』
- ・アレクサンドル・ゲルツェン 『過去と思索』
- ・フョードル・ドストエフスキー 『白痴』
- ・レフ・トルストイ 『戦争と平和』
- ・ミハイル・サルトウイコフ＝シチェドリン 『ある町の歴史』
- ・ニコライ・レスコフ 『魅せられた旅人』
- ・ニコライ・ネクラーツフ 『ロシアは誰に住みよいか』
- ・レフ・トルストイ 『アンナ・カレーニナ』
- ・アレクサンドル・オストロフスキー 『持参金のない娘』
- ・フセヴォロド・ガルシン 『赤い花』
- ・アントン・チェーホフ 『谷間にて』
- ・アントン・チェーホフ 『三人姉妹』

このリスト自体に目新しさはなく、従来の文学史においても中心的に扱われてきた作家・作品である。語弊のないように付言するが、仮に私が選んだとしても、だいたい同じ顔触れとなったにちがいない。しかし、この「変わりなさ」は、一方で奇異なこととも思われるのである。関連する事実をひとつ付け加えるならば、上記のラインナップは、1967年から77年にかけてモスクワで出版された全200巻に及ぶ『世界文学叢書』（«Библиотека всемирной литературы»）のラインナップと大差ない。秋草俊一郎が精査したそのリストより、19世紀ロシア

文学の作品を巻数の若い順に抜き出すならば、下記の通りになる³。

- ・アレクサンドル・ゲルツェン『過去と思索』
- ・ニコライ・ゴーゴリ小説集、戯曲集、『死せる魂』
- ・イヴァン・ゴンチャロフ『オブローモフ』
- ・アレクサンドル・グリボエードフ『知恵の悲しみ』、アレクサンドル・スホヴォ＝コブイリン戯曲集、アレクサンドル・オストロフスキー戯曲集
- ・フョードル・ドストエフスキー『罪と罰』
- ・フョードル・ドストエフスキー『カラマーゾフの兄弟』
- ・ニコライ・レスコフ中短編小説集
- ・ミハイル・レールモントフ詩集、『仮面舞踏会』『現代の英雄』
- ・ニコライ・ネクラーツォフ詩集
- ・アレクサンドル・プーシキン詩集・童話集
- ・アレクサンドル・プーシキン『エヴゲーニイ・オネーギン』、戯曲集・小説集
- ・19世紀ロシア詩集1
- ・19世紀ロシア詩集2
- ・サルティコフ＝シチェドリン『ある町の歴史』『ゴロヴリョフ家の人々』、短編小説集
- ・レフ・トルストイ『戦争と平和』
- ・レフ・トルストイ『アンナ・カレーニナ』
- ・イヴァン・ツルゲーネフ『猟人日記』『その前夜』『父と子』
- ・ニコライ・チェルヌイシェフスキー『何をなすべきか』
- ・アントン・チェーホフ中短篇小説集・戯曲集（『かもめ』『三人姉妹』『桜の園』）

前者にあつて後者にない作家はカラムジン、ガルシン、後者にあつて前者にない

³ 秋草俊一郎『「世界文学」はつくられる 1827-2020』（東京大学出版会、2020年）、189-195。

作家はグリボエードフ、スホヴォ＝コブイリン、チェルヌイシェフスキーのみで、あとはすべて重なっている（なお、前者では第Ⅰ部Bのイントロダクション「19世紀のロシア文学」、『オブローモフ』、「演劇」の項でグリボエードフについて論及されている。また「ニヒリストと革命的民主主義者」の項でチェルヌイシェフスキーが論じられている）。興味深いことに、秋草は次のように指摘している。

この「ソ連版世界文学全集」（引用者注——『世界文学叢書』を指す）のラインナップは、われわれがイメージする『世界文学』とは内容がかなり異なっている。その傾向は特に現代（第三部）にいくにしたがって顕著だが、おなじみの作家の名前がなく、逆に見慣れない作家がふくまれているのである。⁴

その主な理由は、「社会主義リアリズム」の確固たる枠組のもとで作品が選定されたことにあり、ペレストロイカや情報公開以降の流れのなかで文学史の読み換えが進んだことにある。ところが、19世紀ロシアに関しては、逆に「おなじみの作家の名前」ばかりであり、本書と照らし合わせれば、時間に侵されることのないその強固さがいっそう痛感されるのである。

もちろん「入門書」という本書の性格を加味するならば、正典とされてきたものが並ぶのは当然といってよい。だが、19世紀ロシア文学史の読み直しが図られて久しい今もなお、その実質をなす構成員が変わらないのは、驚くべきことといわざるを得ない。これは、ベリンスキー以降の「リアリズム」優位のもとに形成された文学観が、本質的には更新されていないことを意味する。かといって、ではほかの誰が、ほかの何が入るべきなのか。割って入るだけの存在が果たしているのか。こうした問いを前にして、私自身、はたと困惑してしまうのである。

それでも僭越ながら、評者として更新の案を二点提起してみたい。

第一に、ロマン主義の隠れた系譜を「幻想」という観点からよみがえらせよう

⁴ 同上, 188.

とする試みがすでに行われている。川端香男里編『ロシア神秘小説集』（国書刊行会、1984年）や沼野充義編『ロシア怪談集』（河出文庫、1990年／2019年新装版発行）等のアンソロジーはその成果である。研究の面でも、たとえば沼野充義はその先駆的な論文において、ゴシック的な想像力の系譜を1820年代から1970年代までたどってみせた⁵。また、越野剛は「メスメリズム」の受容という観点からグレチやオドエフスキーやメリグノーフラを結び合わせ、文学史の知られざる一局面を描き出した⁶。こうした研究動向を鑑みれば、この領野からも作品が選ばれて然るべきとも思われる。たとえば、「ロシアのゲーテ（あるいはホフマン）」とも称される活動量を誇るオドエフスキーの神秘小説（作品の複雑さ、結構の大きさからすれば『サラマンダー』⁷〔1844年〕か）、A・K・トルストイの巧緻な幻想小説「吸血鬼」⁸（1841年）などが候補となるだろう。とりわけトルストイ「吸血鬼」は、ヴラジーミル・ソロヴィヨフによって世紀末に「再発見」された経緯も踏まえれば、ロシア的幻想の水脈をたどるにふさわしい作品といつてよい。

第二に、19世紀後半に勃興した「大衆文学」も、今後は無視できない存在となっていくだろう。この分野の先駆的な研究者である久野康彦は、19世紀以降のロシアにおける「探偵小説」や「オカルト小説」を博捜し、その成果は、たとえば編訳書『ホームズ、ロシアを駆ける』（国書刊行会、2017年）に結実している。収録されているのはP・ニキーチンとP・オルロヴェツによる20世紀初頭の作品だが、「解説」では、ロシアにおける「探偵小説」の歴史が18世紀にま

⁵ 沼野充義「彷徨と喪神——ロシア文学におけるゴシック・ロマンスの系譜」小池滋・志村正雄・富山太佳夫編『城と眩暈——ゴシックを読む』（国書刊行会、1982年）、265-289。本論文は、若干の加筆のうえ、沼野充義『夢に見られて——ロシア・ポーランドの幻想文学』（作品社、1990年、10-34）に再録されている。

⁶ 越野剛「ロシア文学とメスメリズム」『ロシア語ロシア文学研究』31号、1999年、15-29。

⁷ 児童書としてリライトされた邦訳がある。オドエフスキ（渡辺節子訳）『火のドラゴンの秘密』（ポプラ社文庫、1987年）、5-136。

⁸ A・K・トルストイ（栗原成郎訳）「吸血鬼」川端香男里編『ロシア神秘小説集』（国書刊行会、1984年）、9-114。

で遡ってメディアの動向とともに概括されている⁹。また、安野直の最新の研究は、これまでほとんど着目されてこなかった20世紀初頭の「女性向け大衆小説」を対象としている。安野が述べるように、それは「『高級／大衆』と『男性／女性』という権力構造のなかで劣位に置かれ、二重に疎外されていた」¹⁰が、「出版当時には決して『マニアック』な作品などではなく、どれも大衆に人気の小説であった」¹¹。「大衆文学」が読まれていた「現場」において、それは決してマイナーな存在ではなく、むしろ多くの読者を有し、時代の動向と密接に関わり、その行方に影響を与えるものであった。「大衆文学」は「ロシア文学」を構成する重要な要素であり、代表的な作品を選びうるかは措くとしても、今後の類書で立項されるべきテーマであることにまちがいはない。

「ロマン主義」「リアリズム」「大衆文学」といった諸潮流を、主流傍流の区別なく同じ土俵に並べ、それらの相互作用の歴史を描き出す。そのような文学史は可能なのだろうか。こうした問いに集約される以上の考察は、本書によって喚起された私自身の反省である。当然ながら、本書が概説書として必要十分な意義を有していることに疑義をはさむものではない。最後に付言するならば、私自身、大学の講義・演習では初回の文献案内で必ず本書を紹介しており、学生も折に触れて参照している。教育の「現場」において、本書はすでにその役割を果たしはじめている。

(たかはし ともゆき)

⁹ 久野康彦「編訳者解説」久野康彦編訳『ホームズ、ロシアを駆ける』（国書刊行会、2017年）、307-332。

¹⁰ 安野直『ロシア文学とセクシュアリティ——二十世紀初頭の女性向け大衆小説を読む』（群像社、2022年）、20。

¹¹ 同上、41-42。

ポスト・ソヴィエト文学研究会編著
『現代ロシア文学入門』
東洋書店新社，2022年，379頁

沼野恭子

はじめに

本書を評するにあたり最初に明記しておきたいのは、刊行されたのが2022年9月1日、つまりロシアがウクライナに軍事侵攻を開始した日（2022年2月24日）の約半年後だということである。編著者のひとり越野剛氏が序文で、本書が企画されたのは2020年で、「原稿が出そろったところで、ロシアのウクライナ侵攻が起きた」(1)¹と述べていることから察すると、侵攻が始まった直後の、刻々と戦況が変わっていく極めて深刻な動揺と絶望の日々に校正作業がおこなわれたということになる。

おそらく編著者である「ポスト・ソヴィエト文学研究会」の岩本和久、鴻野わか菜、越野剛、高柳聡子、松下隆志の五氏は、本書の内容や刊行時期を変更する必要性の有無について話し合われたのではないだろうか。しかし、戦争が起きて研究領域の光景が大きく変わったからといって、研究者としてのスタンスや対象へのリスペクトが揺らぐはずもあるまい。現在進行形の文学や文化を探究している以上は、過去の作家や事象を扱う場合とは異なり、不測の事態が起きる可能性はいつでも存在する（かくいう筆者はおろおろするばかりで、まったく心構えな

¹ 本書からの引用は、このようにカッコ内にページ数を示すこととする。ここでは「p.1」をあらわす。

どできていなかったのだが……)。

結局、本書は、戦争開始以後の状況を随所に「追記」という形で陽の目を見たわけだが、まずは、こうした厳しい情勢にもかかわらず現代ロシア文学の良質な入門書を出版したことに対して、編著者の方々の努力と臨機応変な対応を心から称えたい。はからずも本書は、今回の戦争で喚起された日本社会のウクライナやロシアへの関心に、時宜を得て応えるものとなったし、戦争が勃発する直前のロシア文学の状況を記録した資料的価値をも有し、きわめてアクチュアルで貴重な「アンソロジー・ガイドブック」になったといえる。

のっけから長々と刊行時期について記してきたのは、他でもない、ロシアが戦争を起こした直接の原因だの影響だのを本書に求めるのは的外れであるということを確認しておきたかったからである。今回の戦争は、だれも（国際政治や外交の専門家ですら）事前に予測できなかったし、本書はあくまでも現代ロシア文学案内として戦争前に準備されたものである。それでも、今回の戦争に結びつくようなロシアのナショナリスティックな志向や、それに対抗しようとする逆向きのベクトルが陰に陽にさまざまな形で本書に反映され、この戦争の文化的な側面を考える上で参考になるとしたら、それはひとえに編著者らに先見の明があった証であるといえよう。

本書の全体像と特長

本書の構成は以下のようになっている。

冒頭に、越野氏の序文「現代の中に過去を、過去の中に現代を」があり、目次を挟んで奈倉有里氏によるリュドミラ・ウリツカヤとドミトリー・ブニコフへのインタビューが2つ置かれ、次に以下の七作家による七作品（小説と戯曲）の翻訳アンソロジーが続く。

オリガ・スラヴニコワ「チェレパーノフの姉妹」(岩本訳)

クセニヤ・ブクシャ「ソスノヴァヤ・ボリャーナ アーシャ」(松下訳)

ローラ・ベロイワン「コンデンス——濃縮閣——」(高柳訳)

パーヴェル・ペッペルシテイン「アイボリット先生」(岩本訳)

ジャーナル・セケルバエワ「Zシティのキマイラたち」(高柳訳)
 ロマン・センチン「よそ者」(松下訳)
 エヴゲーニー・ヴォドラスキン「四人のナース (抄)」(松下訳)

この後に五本の論考(レフ・ダニルキン、ワレリヤ・プストヴァヤ、越野、高柳、鴻野)、編集委員(本書の編著者)五名による座談会「私の本棚——二一世紀のロシア文学」、そして五本のエッセイ(鈴木正美、宮風耕治、桜井厚二、上田洋子、梶山祐治の各氏)が収められている。さらにキーワード解説集と年表が続き、付録として人名地図と翻訳リストが折り込まれている。

この全体像を踏まえたうえで、本書のきわだった長を挙げていこう。第一に、作家インタビュー、翻訳、論考、座談会などといった多様な方法で、いろいろな角度から現代ロシア文学にアプローチしていること。これにより、現代ロシア文学の諸相が立体的に浮かびあがるとともに、「翻訳」と「研究」という2本の支柱が互いを補完し合う理想的な形で読者に提供された。ちなみに、作品の翻訳に充てられた部分と、それ以外の解説や研究に割かれた部分は、ほぼ同じ分量になっている(翻訳パートが182ページ、それ以外の部分が197ページ)。

このこととも関連するが、第二に、翻訳アンソロジーのパートが充実している。取りあげられている作品はもちろんすべて本邦初訳で、七人の作家のうち、スラヴニコワとヴォドラスキンを除きこれまで作品が日本語に訳されたことはない。つまり本書は一般の日本語読者にとって、新しい作家と作品に出会える「未知との遭遇」の場になっているわけだが、その翻訳作品の選び方にも、目配りのよさが感じられる。ポストモダン系の作家と「新リアリズム」系の作家をほどよく取り混ぜ、題材もさまざまなら、文体、プロット、雰囲気もまちまちという、現代ロシア文学の最も顕著な特徴である「多様性」の一端を示すことに成功している。個別の作品については後述したい。

第三に、翻訳された作家たち、ならびに編著者を含めた執筆陣のジェンダー・バランスがよいこと。これは、ペレストロイカ以後ロシアの女性作家たちが活躍するようになった事実からすれば当然の結果かもしれないし、昨今、日本でも優れた若手女性研究者・翻訳者が輩出し、フェミニズム・ジェンダー研究が充実し

てきたロシア文学界の動向をも映し出しているといえるだろう。

第四に、論考・エッセイ・座談会のパートで、文学プロパーのみならず隣接ジャンルについてのさまざまな視座が提示されていること。本書に収録されている翻訳作品は文学ジャンルの短編と戯曲だが、それ以外の文学ジャンル（詩、SF、探偵小説、絵本など）についても考察されているうえ、さらにアート、演劇、映画といった隣接分野と文学との関係も紹介され論じられている。これにより、文学ジャンル内での伝統的なヒエラルキーが揺らぎ、ジャンル間の交差がさかんにおこなわれているさまが実感でき、たいへん興味深い。

第五に、本書が「ポスト・ソヴィエト文学研究会」という共同研究グループによる成果であること。筆者自身、かつてベレストロイカが進むなか研究者仲間と定期的に集まり、それまで発禁だった作品が次から次へと発表されるのを追って報告し合った「熱狂の日々」を経験したことがあるが、そうした最新情報や知的な刺激を共有し合うことの楽しさは、ふだん孤独な作業をすることの多い文学研究者にとってはなかなか得難いものだ。さらに、研究の場を共有するという喜びもさることながら、何人もの作家のアンソロジーを編んで「多様性」を示したい場合には、複数の研究者で手分けしてたずさわるほうが望ましいという実際的な理由もある。ひとりの訳者がさまざまな文体を訳し分けるのは難しい。訳者にも各人固有の文体があり、どうしても似かよった表現を使ってしまうがちだからだ（かつて『魔女たちの饗宴』（新潮社、1998年）という女性作家アンソロジーをひとりで編んだとき、10人の作家の文体を訳し分けるのに苦労した）。

最後に第六として、論考や座談会で今後の現代ロシア文学研究・翻訳に関する課題が提起されていること。これについても後述しよう。

後期ソ連文学再評価の必要性

本書がウリツカヤとブニコフのインタビューで幕を開けるのは、本書全体の価値観・方向性を示唆する象徴的な構成といえるだろう。10年以上も前になるが、2011年12月、ロシアで下院選挙がおこなわれたとき不正疑惑がもちあがり、抗議する市民による大規模な反プーチン運動に発展した。年が明けた2012年初頭、大統領選挙を公正におこなうよう求める市民の組織「有権者連盟」が創設され、

そこにウリツカヤ、ピコフ、ボリス・アクーニンの作家3人がそろって加わっていたので驚いたことを鮮明に覚えている。あとき3人は人々の精神的な拠り所となり、率先してマイクを握って未来に希望をつなぐために「公正さ（誠実さ）」を訴えていた。

本書所収のインタビュー（2021年1月と2月に収録）は、作家と聞き手である奈倉氏の見事な応酬により、ウリツカヤとピコフの誠実で良心的な人となりや「文学」に対する真摯な姿勢が滲み出るものとなっている。とりわけ胸を打たれるのは、ウリツカヤの次の言葉である。

伝統的なロシア文学の最も優れた作品はこれまで、権力の弾圧が強まり、生きることが困難な時代にこそ生まれてきたんです。（24）

まるで現在と当面の未来が「生きることの困難な時代」になることを覚悟しているかのような予言的な響きさえ感じられる。このインタビューがおこなわれた約1年後にウリツカヤはロシアを出ることを余儀なくされた。

一方、2019年に毒殺されそうになったというピコフも現在、やはり実質的な亡命状態にあるが、彼のインタビューで最も強く印象に残ったのは、「全体的に、後期ソヴィエト時代にはもっと評価されていていい作家がたくさんいます」（30）というくだりだ。彼は、独立系テレビ局「ドーシチ」でおこなった100回に及ぶレクチャーを『20世紀ロシア文学100の講義』というタイトルの2巻本にまとめている²。博覧強記の文芸評論家らしく、1回のレクチャーで1つの作品について縦横に論じ、それを出版年代順だろうか、1年1作ずつ100年分並べた本である。例えば、1969年はワルラム・シャラーモフの『コルイマ物語』、1970年はユーリー・トリエフォノフの『中間結果』、1971年はワシーリ・ピコフの『ソートニコフ』、1972年はアレシ・アダモヴィチの『ハティニ物語』といった

² *Быков Д.Л.* 100 лекций о русской литературе XX века (Т.1: Время потрясений. 1900-1950 гг. Т.2: Время изоляции. 1951-2000 гг). М.: Эксмо, 2018.

具合に。

筆者は、たまたま数年前にこの『20世紀ロシア文学100の講義』の第2巻(1951年から2000年まで)を大学院の授業で用いた。関心のある作家の章をピックアップして、1回の授業で1つずつ、1セメスターで輪読したのだが、そのときに痛感したのは、日本に紹介されている作家に著しい偏りがあるということだった。ソルジェニーツインの作品はほとんどすべて日本語に訳されているのに、シャラーモフは1冊しか翻訳が出ていない。ソルジェニーツインがノーベル文学賞を受賞して国際的な知名度が高いことや、訳者が作家本人と親しかったことなどから、彼の作品が日本で圧倒的な存在感を持ったのは理解できるが、同じ「収容所文学」の書き手だったシャラーモフは、抒情詩のように美しい散文の名手であるにもかかわらず日本ではほとんど知られていない。シャラーモフももっと評価されているのではないだろうか。実人生におけるふたりの関係や軋轢もとても興味深いのに……。いずれにしても、本書に取められたブニコフのインタビューを読んで、「停滞の時代」といわれるもののソ連後期に書かれた作品とその運命にもっと目を向けてもいいかもしれないとあらためて思った。

現代ロシア文学の魅力

翻訳7作品はどれも個性的で、読み応えがあった。

スラヴニコフの短編「チェレパーノフの姉妹」は、語りのパワーと想像力が尋常でなく、とにかく痛快このうえない。この作品の独創性は、ロシアで最初に蒸気機関車を発明したのがチェレパーノフ親子であるという史実を起点に、その子孫である(らしい)チェレパーノフ姉妹の虚実混じえた破天荒なプロットが展開されるどころ、姉妹の奇想天外な思いつきと抜群の技術力でもって、サモゴン(密造酒)製造器を機関車にくくりつけ、それを動力として走らせてしまうという喜劇性、そして、その破天荒な物語を支えているのが、個性的なメタファー・誇張表現・擬人法などのレトリックを多用した凝った文体であるところだ。しかも、公には蒸留が禁止されているサモゴンの製造器を搭載した蒸気機関車がこの草深い村と都会を結ぶようになったと思ったら、村民がみな酒を飲まなくなって「普段はなかったしらふの状態が、メジャンカ村じゅうに広がった」(65)という

アネクドートのようなおまけまで付いている。ひょっとするとスラヴニコワは、ゴーゴリも顔負けの天才的な「法螺吹き」なのではなからうか。そういえば、ウラジーミル・ナボコフが著書『ニコライ・ゴーゴリ』の中で、ゴーゴリの母親マリヤについて「蒸気機関車や蒸気船、その他なんだか知らないが、そうしたものはみな息子ニコライの発明であると言いつ張っては友人たちを面白がらせたりうんざりさせたりしていた奇妙なる田舎婦人」³ だったと書いているが、ここに「蒸気機関車の発明」が出てくるのは単なる偶然の一致なのだろうか。

それはさておき、スラヴニコワの文体の特徴がよくあらわれている箇所を「チェレパーノフの姉妹」から引こう。サモゴン製造器搭載機関車が初めて機関庫からお目見えする場面である。

それは重くも大きくもなく、小さなディーゼル機関車（評者注：機関庫に残されていた古い蒸気機関車のこと）から取られた車輪の上に、古いシンガールのミシンが置かれている様を思わせた。屋根のない淡水車ではライ麦ビールの巨大なタンクがため息をつき、シューシューと声を上げ、タンクの下では小さな鑄鉄の炉がパチパチ鳴り、灼熱し、冷却器は水槽を通り抜け、ミシンの糸のように蒸気機関車の火室に去って行った。(60)

ここに描かれているのは、ライ麦ビールが加熱されて気体になり、蛇管を伝って冷却されサモゴンになる様子だ。作者は、故意に「蒸留」という言葉を用いず、蛇管をミシン糸に見立て、糸が天秤に引っかけられたり糸道を通ったりするさまに蒸留プロセスを喩えて「異化」しているのである。タチヤーナ・トルスタヤが得意とするメタファー満載の濃密な語りを思わせる。このような「異化」を駆使した実験的な語りは、慣れていないとわかりにくいので、一般読者にはスラヴニコワの面白さは伝わりにくいかもしれない。

スラヴニコワとは対照的に、クセニヤ・ブクシャの「ソスノヴァヤ・ポリャー

³ ウラジーミル・ナボコフ『ニコライ・ゴーゴリ』青山太郎訳、平凡社、1996年、29頁。

ナ アーシャ」は、けばけばしさや派手さとは無縁の落ち着いた語りと、地に足のついた現実的な物語が不思議な魅力を放っていて、1983年生まれの中堅作家の大いなる才能を感じさせる短編である。アーシャは子供が産めない体だが、そんなことはまったく気にせず、孤児院から3人の子どもを引き取って一緒に暮らしている。マルシュルートカの運転手から見ると、仲のよさそうな本物の家族のように見える。でもアーシャの心を捉えて離さないのは、自分自身の父親はだれなのかという自らのルーツに関わる問題である。「母」との関係も微妙だ。外からのまなざしとアーシャの内面描写に子どもたちの心理も加え、複数の視点を交錯させながら「家族」という複雑な共同体の存在意義に自己のアイデンティティーを絡めた佳品になっている。

ブクシャは長編『「自由」工場』で注目され、ナショナル・ベストセラー賞を受賞したほか、「偉人伝」シリーズで芸術家カジミール・マレーヴィチの評伝も書いている。ロシアのウクライナ侵攻後、ロシアからアルメニアに出国したとのことだが、今後の活躍が最も期待される作家のひとりといえそうだ。

ローラ・ベロイワンの短編「コンデンス——濃縮闇——」はいきなり、物語の舞台となるはずの村の名前も奇妙なら、存在する場所も変だという、読者を困惑させるような語りで始まる。この世のどこにもない場所、生と死の境界で起こる不可解な夢のような出来事となると、リュドミラ・ペトルシェフスカヤの幻想小説が想起させられる。最初から最後までどこに連れていかれるのか見当もつかず、ジェットコースターに乗っているような眩暈に襲われるペトルシェフスカヤの作品ほどではないにせよ、ベロイワンのこの小品も、じゅうぶんに幻想性を帯びている。いったいどういう原理で「濃縮した闇」が代替エネルギーになるのか、語り手はどんなに努力しても解明することはできないし、闇を光に変えている当のコスチク爺さんもどうやらわかっていないらしい。高柳氏の「訳者解説」によると、「コンデンス」は、『南ロシア・オフチャロヴォ村』というタイトルの架空の村を舞台にした30の物語が収められた連作集の第1話にあたるというから、むしろベロイワンは、「グリーンランディア」と呼ばれるようになる架空の国を夢想してファンタジーを紡いだアレクサンドル・グリーンに近い感性の持主なのかもしれない。いずれにしろ、際立った想像力をもつ新しい才能ベロイワン

の魅力が感じられる作品である。

ポストモダニズムから新リアリズムへ

パーヴェル・ベッベルシテインの「アイポリット先生」は、伝説のポストモダン小説『カーストの神話生成的愛』第2巻の32章にあたる。第1巻がセルゲイ・アヌフリエフとの共著で1999年に刊行されているが、同じ年にウラジーミル・ソローキンの『青い脂』とヴィクトル・ペレーヴィンの『ジェネレーション<P>』が出版されているから、1999年というのはロシアのポストモダニズムの三大作品が同時に世に出た、記念すべき年だったわけである（第2巻は2002年刊行）。『カーストの神話生成的愛』では、幻覚症状に襲われた主人公ドゥナーエフが、1940年代の独ソ戦の戦場をさまよったあげく、ソヴィエト軍とともに西へと進んでいく物語である。めくるめく妄想の世界でさまざまなロシア民話の登場人物や妖怪に出会い、自らパンや火や少年などに変身し、アイポリット（コルネイ・チュコフスキーの児童文学作品の医師）と名のる謎の妖怪ボボと決闘し、カバに姿を変えていた白いピアノを弾く。まるで魔法昔話の主人公さながら、「魔法の手段」たるロバの尻尾を授かり、「助力者」たる蠅のツォコトゥーハ（これもチュコフスキーのおとぎ話のキャラクター）や民話の英雄イワン王子に助けられながらベルリンに行きついたドゥナーエフは「王女」たるシーニャヤと結婚するのだが、このすべてが、ポストモダンの典型らしくイメージや表象との戯れとなっており、ウラジーミル・プロップの形態学そのものまでパロディにしているかのようなようである。あくまでも表層を滑走しているかのように、深みには降りてゆかず、「決して軽さを失わない戯れ」⁴を次から次へとめまぐるしく展開していく。この息もつかせぬスピード感が心地よい。

現実へのリファレンスを断ち切ってあらゆる権威を徹底的に解体しているため、ソ連後期を生きた人々にとって何よりも大事な経験・記憶だった「大祖国戦

⁴ 岩本和久「訳者解説」、パーヴェル・ベッベルシテイン『地獄の裏切り者』岩本和久訳、水声社、2021年、210頁。

争」の聖性をも否応なく剥ぎ取ることになった。こうした軽さ・スピード感・遊戯性が、ソ連時代の文学の謹厳実直でしかつめらしい態度の対極だったことはいうまでもない。文学に真面目な崇高さを求める人々の側から、戦争表象までふざけた扱いをするポストモダンに対して反発が起きたのも、当然といえば当然であった。現代ロシア文学史の流れは、振り子の動きに喩えるとわかりやすい。前世代の「行き過ぎ」には必ず揺り戻しが起きるもので、ペレストロイカ以前のリアリズムに対する反動として興ったポストモダニズムが、1999年にピークを迎えて振り子が振りきれぬや、21世紀に入ったとたん、今度は逆の反動である揺り戻しによって新リアリズムが起きたということだ。

そのきっかけとなったのが、本書でプストヴァヤや松下氏が言及している『新世界』2001年12月号に掲載されたセルゲイ・シャルグノーフの評論「喪の否定」である(321)。ここで彼はポストモダニズムも大衆文学も否定し、純文学的リアリズムの復権をこう宣言した。「結局のところ、根も土壌も昔のままなのだ。土壌は現実、根は人々なのである。／目を凝らしてみよう。華やかな色とりどりの中にリアリズムの蕾がある。リアリズムこそ芸術の庭におけるバラだ。／私は呪文のように繰り返す。新リアリズム、と！」⁵。シャルグノーフのこの評論は「新リアリズム」のマニフェストともいわれ、以後、ザハール・プリレーピンを初めとする新リアリズムの作家たちが活躍するようになる。

本書『現代ロシア文学入門』には、ポストモダンの作家ペッペルシテインの代表作と、新リアリズムの代表的な作家のひとりセンチンの短編「よそ者」が両方とも収録されているだけでなく、ふたりの文芸評論家レフ・ダニルキンの評論「クラッジ」(笹山啓訳)とプストヴァヤの評論「ディプティク」(越野剛訳)も収められている。そのため、おとぎ話をゲーム感覚でパロディにしたようなペッペルシテインの「不真面目な」作品と、一人称で書かれた自省的で「生真面目な」センチンの自伝的作品を読み比べてその振幅の大きさを体感できるうえ、文学史におけるこの急激な変化の実態や意味づけを、評論2本や座談会から探るこ

⁵ https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/12/otriczanie-traura.html (2023年6月2日閲覧)

とができる。繰り返しになるが、この作品選定とアプローチの多様性の提示が、よくバランスが取れていて本書の最も優れたところである。こうした構成からして、本書の編著者たちが、世紀の節目にロシア文学がポストモダニズムから新リアリズムへと大転換を遂げた現象に対する大きな関心を共有していることが伺われる。

注目すべきテーマ

ジャーナル・セケルバエワの短編「Z シティのキマイラたち」は、筆者にとっては「未知との遭遇」で新鮮だった。人類に必要な資源が枯渇した地球から逃れるために「脱身体化」してサイバー空間に移動しなくならなくなった近未来が舞台だが、それほどの危機的状況であるにもかかわらず、何としても家父長制を残そうとする、ある意味で滑稽な男たちがアイロニカルに描かれている。フェミニズム SF は、欧米では盛んに書かれているが、ロシア語圏では SF 全般が保守的な傾向にあり、SF フェミニズムはお世辞にも活潑なジャンルとは言えない。セケルバエワは、日本に留学し筑波大学で博士号を取得したカザフスタンの作家で、LGBTQ 活動家だという。ロシアでは昨年11月「同性愛に関する宣伝禁止法」を改正して規制を強化したところだ。これにより、本や映画などでも、同性愛を流布したと見なされる箇所があった場合は違法とされることになった。法律が恣意的に適用され、性的マイノリティに関する文学表現に対する風当たりがますます強くなるのではないかと危惧される。

規制が強まり、表現の自由が狭められていくなかで、性的、民族的、宗教的な意味で何重もの周縁に置かれている者の文学表現は、逆に今後ますます重要性を高めていこう。こうした立場を代弁できる人として、筆者が最近注目しているのは、高柳氏が論考で名前を挙げているダゲスタン出身のロシア語作家アリサ・ガニーエワである。男性優位の伝統が抑圧的に作用するダゲスタン社会にあって男女がともに苦しむ理不尽な実態を描いた『花婿と花嫁』や、「偉人伝」シリーズ所収のリーリャ・ブリック伝などを刊行して存在感を増している。

今後注目すべき現代ロシア文学のテーマやモチーフとしてどんなものが考えられるだろうか。セケルバエワの作品に見られる、ジェンダー視点による現代社会

の実情、近代化と伝統の確執（旧ソ連地域のロシア語文学も含む）などの他とくに重要なものとして、ナショナリズムの問題、新型コロナウイルスなどのパンデミックの問題、エコロジーの視点、そしてもちろん戦争に関する諸問題と亡命の問題などさまざまなものを挙げるができるだろう。

このうち、本書に収められたヴォドラスキンの戯曲『四人のナース』（第二幕）は、未知のウイルスが蔓延した世界を背景にしたパンデミック文学である。フンギという名のピザ配達人、作家、議員、医者 of 4 人が閉じ込められた病室に、鎌を小道具にするナースが現れる。4 人はナースを死神だと思い、死ぬ前の懺悔をする（実際は、ナースは精神病棟を抜け出してきた患者）。ナースは本来、治療を助ける役柄を担うはずだが、逆に死神を偽装して死を促しているところが、トリックスター的な両義的を有していて面白い。隔離された極限の空間に置かれた人間という設定は、ヨシフ・プロツキーの戯曲『大理石』を思い起こさせるが、空間を時間で克服しようとするプロツキーの哲学的思索のような深みというより、ヴォドラスキンの作品はアイロニカルなどたばた喜劇に近い。

パンデミック文学として最近話題になったのは、スターリン時代の実話をもとに40年以上前に書いたというウリツカヤの映画シナリオ『ペスト』だった。ペストの感染拡大を怖れた当局が、感染者と思しき人を理由も知らせず次々に「逮捕」して隔離するという恐怖が、現代の私たちが読んでもアクチュアルに感じ取れる。隔離をテーマにした出版プロジェクト「中庭を向いた窓」も始まり、センチンやアンナ・スタロビネツらが加わっているという⁶。疫病と文学は古くて新しいテーマだが、これにどのようなロシア的風味がつけ加わるかが今後の見どころだ。

もうひとつ大事だと思われるのは、文学と他のジャンルとの連動、協働関係である。とくに、鴻野氏が本書の論考で「文学と美術の融合というアヴァンギャルドの実験は、現代ロシア文化にも継承されている」（298）と指摘しているように、現代ロシアのコンセプチュアリズムのアーティストと文学の密接な関わりは

⁶ <https://ru.bookmate.com/series/yCThqlzg/episodes>（2023年6月5日閲覧）

歴然としている。ソローキン、ドミトリー・ブリゴフ、ワレーリヤ・ナルビコワらの文学と絵画作品の関係について、個人的にももっと知りたいと思う。

最後に、座談会で提起された《日本に紹介される作家・作品に偏りが生じてしまう》《新しいリアリズムの作家たちの紹介があまり進んでいない》(321)という、私自身も以前から感じてきた問題について少しだけ触れて締めくりたい。これは、出版社、資金、読者のニーズ、訳者の好みなどのいろいろな要素が絡んでくるので一筋縄ではいかないだろうが、現代ロシア文学の全体像をバランスよく日本に紹介するためには、ある程度の大きな企画を立てて計画的に紹介していくのが理想だろう。

1980年代から90年代にかけて、群像社で「現代のロシア文学」シリーズが2種類刊行されている。第1期には、ラスプーチン『マリヤのための金』、イスカンデール『牛山羊の星座』、ヴァムピーロフ『去年の夏チュリームスクで』などを含む1970年代の代表的な作品10編、第2期には、アイトマートフ『処刑台』、トリーフォノフ『彼女の人生』、ペトルシェフスカヤ『時は夜』などを含むペレストロイカ期の作品10編が収められたが、このシリーズのラインナップはよく練られた、バランスの取れたものだった。いつか、こうした現代ロシア文学を俯瞰するような翻訳プロジェクトをまた立ち上げることができたら素晴らしいと思う。

(ぬまの きょうこ)

ボリス・グロイス著（河村彩訳）

『流れの中で——インターネット時代のアート』

人文書院, 2021年, 242頁

上田洋子

1 本書の（ロシア的）背景——ロシアにおけるインターネットとアート

ボリス・グロイスの『流れの中で』は、2016年に英語で刊行された美術批評論集である。現代美術をインターネット時代のアートとして捉え、パフォーマンスと関連づけて論じた本ではもっとも早いものの一つではなかろうか。収録されている論考には2010年代前半に書かれたものも少なくない。これにはグロイスの先見の明だけでなく、ロシアにおけるアート・パフォーマンスとインターネットの状況が背景としてあるのではないか。

1991年のソ連崩壊後、社会のかたちが変わると、人々は自由を獲得したが、それと同時に多くの人が職を失うか、あるいは未来の展望の変更を余儀なくされた。この時代はインターネットが発展していく時期とちょうど重なっており、ロシアでは社会の変容とともにネット文化が開花する。インターネットは文化交流や日々の糧を稼ぐための情報交換の場となっていった。文学や芸術において、インターネットは作品や記録文書の公開アーカイブの場となり、図書館となって独自の生態系を獲得した。人々はネット上で情報や作品をシェアしあった。文学作品も映画や映像もあらゆるものが、著作権が曖昧なまま、ネットに上がっていた。だから、電波や回線さえあれば地方でも文化的な豊かさを享受することができた。さらにインターネットは社会運動の場ともなった。たとえば2022年にノーベル平和賞を受賞した人権団体「メモリアル」は、スターリンによる粛清の実態を知るため、ソ連崩壊後に機密を解かれた公文書を調査して、それら文書のコ

ピーや犠牲者の写真やデータなどをネット上に公開していった。

同時に、インターネットを舞台とした独自の芸術活動が生まれていった。2000年代後半にSNSが現われると、これを利用してアートのアクションがネット上で無料公開され、拡散されるようになる。主要なSNSのうち、YouTubeは2005年に始動、Facebookの一般公開は2006年、ツイッター社の設立も同2006年であるが、ロシアでも2006年に「オドノクラスニキ（同級生）」と「フコンタクチェ（繋がっている）」という独自のSNSが作られる。多くのロシア語話者がブログに用いたLive Journalのキリル文字サポートの開始は2006年、Facebookのロシア進出は2008年である。現実の街中で行われたアクションをいち早くネット空間に拡張させたのはアート・グループ「ヴォイナ Война」で、結成年の2007年にはもうYouTubeに独自の動画をアップしていた。YouTubeのロシア版ができたのが2007年11月なので、彼らはじつに早いタイミングでSNSの動きに反応していたことになる。

2000年代のロシアのアート・アクティヴィズムの担い手たちには、欧米のアーティストとは異なる経済原理で活動を行っている者が一定数いた。ヴォイナや本書でも名前が挙がっている「プッシー・ライオット」がわかりやすい例であるが、彼らは社会問題を訴える派手なアクションを街頭で行い、その記録をYouTubeで無料公開して流通させたのだ。彼らの目的は自分たち自身や自分たちの抱える社会問題に注目を集めることであり、動画からの集金は考慮していなかった。アーティストは通常、作品を売って生計を立てているのであり、映像作品のデータをネットで無料公開することはあまりない。だが、ロシアのアーティストが気前よく無料公開していたのには、おそらくソ連時代の、経済を優先しない振る舞いが身に染み付いていたこともあるのだろう。

たとえばソ連時代の非公式芸術に、「モスクワ・コンセプチュアリズム」のパフォーマンスグループ「集団行為 Коллективные действия」がある。これにはグロイス自身をはじめ、イリヤ・カバコフや作家のウラジミール・ソローキンら、多くの才能ある芸術家が関わっていた。彼らは集まって郊外に行き、一見意味を持たないパフォーマンスを行い、その行為や、その行為をめぐる人々の対話を記録して、アーカイブにまとめていた。この行為の記録は、ソ連崩壊後、ネッ

ト上ではほぼ完全なアーカイブが無料公開される (<https://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html>)。他方、ヴォイナやブッシー・ライオットら 2000 年代以降のアート・アクションイズムは、先述の通り、YouTube や Live Journal などの SNS 自体を作品発表の場とした。

ロシアでは、アクション、パフォーマンス、イベントなど、美術館に展示されるのではないタイプのアート作品がいくつもネット上に無料で公開されている。その背景には、自由な作品発表が妨げられていたソ連時代という過去がある。芸術家たちは無限に広がるネット空間に、さながらストリートでグラフィティを書くように、表現の自由を謳歌するかのような作品を浮遊させる。

ここまで、パフォーマンスとインターネットに関するロシア的な背景の一端を説明してきたが、だからといって『流れの中で』が特にロシア芸術を扱っているわけではない。本書は、西洋のモダニズム以降の美術、特に現代美術と呼ばれるジャンルをインターネットという切り口から論じるものである。そこでは、アヴァンギャルドからベンヤミンの「複製技術時代の芸術」を経てインターネットの台頭する現代へ、変化する美術館の役割やアーティストや作品のあり方が論じられている。モダニズムと現代性の問題、キュレーター、インスタレーション、コンセプチュアリズムといった 20 世紀後半に生まれた美術の制度の問題、インターネットの問題と、現代美術を考えるだけでなく、制度と人間、インターネットと人間の関係を考える上でも示唆を与えてくれる。

本書が刊行からわずか 5 年後に日本語で読めるようになったのは喜ばしい。『流れの中で』と同じ河村彩の翻訳による 2023 年 6 月刊行のグロイスの名著『ケアの哲学』（人文書院）とともに、現代社会を鋭く捉えた、いま読まれるべき本であろう。

2 美術館からインターネットへ

本書の目次は次のとおりである。

イントロダクション ― 芸術の流体力学

- 第1章 ^{フロー}流れの中に入る
 - 第2章 理論の眼差しのもとで
 - 第3章 アート・アクティヴィズムについて
 - 第4章 革命的になること——カジミール・マレーヴィチについて
 - 第5章 共産主義を^{インストール}設置する
 - 第6章 クレメント・グリーンバーグ——芸術のエンジニア
 - 第7章 リアリズムについて
 - 第8章 グローバル・コンセプチュアリズム再訪
 - 第9章 ^{モダニティ}近代と同時代性——機械複製とデジタル複製
 - 第10章 グーグル——文法を超えた単語
 - 第11章 ウィキリークス——知識人の抵抗、もしくは陰謀としての普遍性
 - 第12章 インターネット上のアート
- 訳者解題

イントロダクション「芸術の流体力学」では、美術作品の存在する場所が美術館からインターネットへと変わってきたこと、およびそれによって美術作品がどう変わったのか、グロイスの問題意識がわかりやすく示されている。このイントロダクションを紹介しつつ、アート・アクティヴィズムを研究する筆者の視点から興味深いと感じた論点を、個別の章と併せて検討していこう。

グロイスは、美術館および過去の美術作品を保存することを疑問視して、それに反対し始めたのは、過去よりも現在の価値観を優先しろと宣言したアヴァンギャルドのアーティストたちであると言う。現代美術におけるパフォーマンスの起源も同じくアヴァンギャルドで、マリネッティ率いるイタリア未来派であるとみなされている（ローズリー・ゴールドバーグ）。未来派宣言（1909年）を朗読する雄弁術のような演劇、ノイズ音楽やナンセンスな詩の朗読、奇抜なダンス、観客へのチケットの二重発行など、イタリア未来派のパフォーマンスやアクションはまさに「いま、ここ」のインパクトを演出するものだった。また、イタリア未来派には戦争賛美など、政治的なパフォーマンスも少なくなかった。この時期

には写真も映画もすでに存在していたとはいえ、パフォーマンスを記録する習慣もなければ複製技術がいまのような形で芸術と結び付けられていたわけでもない。パフォーマンスは美術作品であるとみなされておらず、美術館に入り得るような形態を獲得してもいなかった。

続いてグロイスは「アヴァンギャルドによる美術館の制度に対する論争は、近代の政治と同じく、平等主義と民主主義への衝動によって動かされていた。それは人間の平等と同じく、もの、空間、さらに重要な時間の平等を主張した」(pp. 7-8)と指摘する。グロイスの考えでは、作品を選別し、価値があるとされたものだけを美術館に入れて、修復して後世に継承する——そのような美術館の制度は、それ自体が不平等を生むエリート主義である。この制度のもとでは、美術館に入って権威を帯びた過去のものが、いまだ価値の定まらない現代のものを常に脅かすことになる。ロシアでも、かつて未来派のマヤコフスキーがプーシキンやドストエフスキーを捨てよと叫んだが、確かに、先行世代から権威をはぎ取らなければ、現代の作品や作家が過去と平等に並ぶことはないだろう。

他方、インターネット上では、あらゆる画像や動画がファイルとして横並びに存在する。グロイスは、この状況に未来派が芸術にも社会にも求めた「平等主義と民主主義」の到来を見る。そこには、古いものの優越、あるいはたとえば「西洋美術の本場」といったような場所の優越は存在せず、物事は時間と空間を超えて、ただフラットに存在するのである。

では現在、美術館のあり方はどうなっているだろうか。グロイスは次のように言っている。「現在ではものと時間の平等はふたつの異なった方法で実現される。一つは美術館の特権を現在のものも含めた全てに広げることによって、もしくはそれを完全に廃止することによってである」(p. 8)。前者の例として挙げられるのはデュシャンのレディメイドだ。しかし、日用品である便器のうちの数個が美術館に入っても、それら少数の具体的なものが特権化されるだけで、ほとんどの便器はなんの権威も帯びないまま社会に残り続ける。つまり、美術館の特権をすべてのものに拡張することはできない。グロイスは、そうであれば美術館を完全に廃止するしかないと言う。

しかし、もし美術館を廃止するならば、「美術作品を含む全てのものを時間の流れに晒す」(p. 8) ことになってしまう。そして、「もし芸術作品の運命があらゆる他の日用品の運命と変わらないとするならば、われわれはそれでもまだ芸術について語る事ができるのか？」(p. 8) という疑問が生じてくる。この同じ疑問は、インターネットがもたらした「平等」の状態を前提として芸術を語る上でも生じるだろう。芸術はインターネット上では特権を持たず、「流動的」な立場にある。ならば、流動的な芸術のあり方や、それらを不当に特権化せずに語るやり方を探ればいい——これこそグロイスが試みていることである。

3 ソ連のユートピアとインスタレーション

インターネット時代の流動的な芸術の問題に関連して、第5章「共産主義を^{インストール}設置する」における、タイトルどおり共産主義とインスタレーションを扱った議論を紹介したい。

少し回り道をするように見えるかもしれないが、まず共産主義の場所性の議論を紹介しよう。

グロイスはこの章で共産主義という「ユートピア」を取り上げている。共産主義がユートピアであるのは、それが目指されたけれども実現されなかったからだ。ユートピアは現実の場所ではないが、かと言って純粋な幻想でもない。「共産主義の理念」や「共産主義のプロジェクト」が語られるとき、それはしばしば「非現実的であるが実現されることが可能な何か」(p. 97) を意味する。共産主義の理念やプロジェクトは、実現されていなかろうと、実現を念頭に置いたスローガンとなり、芸術作品の中で理想形を付されて、社会や個々の人々の目標として存在することになる。「ユートピア的想像は、ユートピア的想像による仕事が機能する場としての、特定の「現実の空間」を常に前提とする。そしてこの空間は、同じ想像が新たに生み出すこのとのできる何かではない。ユートピア的想像の光景は、すでに存在しているものとしての世界の位相^{トポロジー}の一部である」(pp. 97-98) とグロイスは言う。要するに、共産主義は達成されずとも、すでに現実世界になんらかの場所を確保していたということである。

続いて彼が指摘するのは、「ソヴィエト連邦とそのほかの東ヨーロッパの国々

は共産主義の場所ではなく、共産主義が建設されつつある場所として自分自身を理解していた。そして当然、建設中の現場は常に最終的な建造物とは違っている」(p. 98)という点である。つまり、ソ連と東欧の旧共産圏の国々は、未来に完成されるはずの共産主義のユートピアというある種の場所性の中に、「流動的」な状態で漂っていたということだ。あたかもインターネットにおけるように。

実際、ソ連という国にはどこかユートピア的な感覚がある。現実をどこか本来の現実ではないように捉えてしまいそうになる、ソ連という国の曖昧で根無し草的な生活の位置付けは、理想への到達を目指しながらも決して到達できない状態が常態となっていたせいなのだ。そして、この、理想に到達できない状態は、誰にとっても平等に存在していた。もしかしたら目標と現実が大きく乖離している状況で、その中間にふわふわと存在せざるを得ないソ連国民の姿の延長線上に、現在の対ウクライナ特別軍事作戦に対するロシア国民の現実感のなさもあるのかもしれない。ユートピアの流動性が引き継がれ、プロパガンダと現実がいまも乖離する中で、ロシア国民はいまだ確固たる地盤を持つことができずにいるのかもしれない。

話をグロイスの論考に戻そう。ユートピアとしての旧共産圏の国々を定義したあと、彼はマルクスとエンゲルスによる芸術の定義を取り上げる。ここでグロイスは『ドイツ・イデオロギー』(1845-46年)におけるマックス・シュティルナーに対する批判を長く引用するのだが、それはマルクスとエンゲルスがその中で「個別の芸術作品の鑑賞から、それらが制作され、普及し、公衆の間で成功をおさめるといった文脈の考察への移行を要求し予言しているからである」(p. 102)。マルクスとエンゲルスはそこで、芸術の労働は分業によってなされており、唯一の固有の人にしかできないものではないと論じているのだが、グロイスはそれをインスタレーションという20世紀の芸術の方法の必然性へと読み替える。インスタレーションは、一枚の絵画、一つの彫刻を単独で展示するのではなく、ある一定の空間を、複数のものや映像、音声などから構成する手法である。

グロイスはインスタレーションを、20世紀に芸術が生み出される社会条件＝文脈を取り込む方法であると定義する。確かに、インスタレーション作品の空間が社会を反映し、社会の文脈の集積として存在している以上、それを作家個人が

一人の力で作り上げたと言い切ることはできないのかもしれない。そのインスタレーションの一部を構成しているものや、そこで扱われている社会の出来事に関係している人も、作家の分業に関わっていることになるだろう。たとえばそこで使われている支柱の木を伐採した人も分業に参加していると言えることになる。こうした分業は、インターネット時代、情報空間に様々な声が上がリ、ときに相反する権利が主張される中でより可視化されよう。

他方、インスタレーションの空間は芸術家によって私有化されている、とグロイスは指摘する。インスタレーションを作る芸術家は、その空間を構成するために支配的な権力を行使し、さらにその空間のルールを決める立法者ともなる。「民主的な秩序は民主的な方法では決してもたられされない」(p. 110)のだ。グロイスによれば、芸術家の「主権的暴力」によって、美術館が元来有していた法と秩序は破られ、インスタレーションという「例外空間」が作られる。美術館の中に、芸術家による小さな革命が起こされているとでも言うべきかもしれない。

なお、グロイスによると、最初のインスタレーションと呼ぶべきものは、マレーヴィチのシュプレマチズムであった。そして、リッツキーを経由してカバコフのトータル・インスタレーションへと至る。カバコフは、美術館の中に共同住宅コンナルカや共同キッチン、トイレなどのソ連の日常空間を設置し、ゴミをはじめとするあらゆる生活の断片を取り込んだ。ソ連の人びとの無数の声を集めて美術館に入れて、ともに永遠の生を獲得しようとするカバコフの作品は、美術館の秩序を壊し、ささやかな存在たちに空間を与えている。

グロイスはまた、美術館の役割が、いまや「キュレーションされたプロジェクト、ガイドツアー、上映、講演、パフォーマンス等の舞台」(p. 9)へと変わっていると指摘している。現在、美術館にパフォーマンス要素はなくてはならないものとなった。それらのイベントは記録され、「芸術イベントに関する情報」(p. 10)として美術館に収蔵される。情報の集積としての芸術は、まさに分業の集積としてのインスタレーションであり、情報は平等に、民主的に、特権化されずに芸術を形成するのである。

4 NFTの「アウラ」

さて、本書におけるもう一つの興味深い問題提起は、デジタルアーカイブにおけるアウラの問題である。グロイスは本書で、なんとデジタルアーカイブには「アウラ」があると主張しているのだ。美術作品が美術館の枠を出ていくことや、ネットが美術の舞台になってきていることはグロイスだけでなく多くの人が指摘するところである。しかし、デジタルによるアーカイブが「アウラ」をもつとはどういうことか。

アウラとはもともと、美術作品が持っている「いま、ここ」性を指してヴァルター・ベンヤミンが用いた言葉である。グロイスは、この「いま、ここ」を文字通りに受け止めることで、「ある物オブジェクト（ドキュメント、芸術作品など）を物質の流れから取り出し、救済して保護のもとに置く」（pp. 10-11）という伝統的なアーカイブのありかたを、ベンヤミンの言う「アウラの喪失」に相当するとみなす。美術館では、「物質の流れから取り出されることで、物はそれ自身のコピーとなり、物質の流れの「いま、ここ」の中にもともと書き込まれていたものを超えて鑑賞される」（p. 11）と、グロイスは言う。つまり、美術館の文脈に入ってしまうことで、本来の文脈を失ってしまうということだ。デュシャンの便器は、美術館の中で美術品としての権威を帯びるかもしれないが、便器それ自体が持っていた「いま、ここ」性は失われてしまう。

グロイスによると、「美術館にある作品はその（見えない）オリジナリティ（空間と時間の中での物の最初の位置付けとして理解されるオリジナリティ）のアウラを差し引いた物」（p. 11）である。われわれは、美術館で古い作品の現物を見ると、アウラを感じるように思ってしまったりもする。しかし、オリジナルの古い作品でも、黒ずんだニス塗りを替えて修復がされている可能性が高い。当初置かれていた場所に置かれ続けていることも滅多にないだろう。「いま、ここ」のアウラを残している作品など、ほとんど（あるいはまったく）ないはずだ。

だから、ひとまずものがアウラを失っていることに関してはグロイスに同意しよう。しかし、彼はさらに、「デジタルによるアーカイビングは物を無視し、アウラを保存する」（p. 11）と述べ、デジタルデータは「いま、ここ」性を有していると主張する。この主張に、われわれは賛成できるだろうか。

グロイスの考えでは、デジタルデータに「いま、ここ」性を保証するのは、メタデータである。つまり、データの作成日、作成場所、更新日、最後に開いた日などがファイルに付与されることにより、データには常に「いま、ここ」の文脈が担保されるというのだ。確かに、デジタルデータは、アクセスするごとにメタデータが更新され、どのコンピュータでいつアクセスしたのかが記録されていく。情報社会におけるアクチュアリティを唯一担保しているものであると言われたら、そういう側面はあるのかもしれない。実際、NFTはこの性質を用いてデジタルにおける所有の概念を拡張した。NFTが始まるのは2014年であるので、グロイスはいち早くこの新しいアートの所有の形を肯定する理論を作っているとも言えよう。

「デジタルによるメタデータは物なしでアウラを創造する。それゆえに、記録されたイベントを再演すること——アウラの只中で空虚を埋める試み——がこのメタデータに対する適切な対応となる」(p. 11)とグロイスは言う。「再演すること」とは、クリックしてファイルを開くこと、あるいはプラットフォーム上の動画や音楽を再生すること、さらにはwebサイトを検索して開くことも含まれるのかもしれない。たとえば音楽を考えてみると、かつて「再演すること」とは、楽器を弾くことや歌うことだった。それが、複製技術時代になると、レコードをかけたり、カセットやCDをセットして再生ボタンを押したりといった行為の一部取って代わられる。それも「行為 action / действие」なのであり、パフォーマンスに関わる動きであることに変わりはないのなら、ファイルを開くことそれ自体も「行為」とみなすことができることになる。

アウラとデジタルデータの問題が扱われているのは、本文中では第9章「近代^{モダニティ}と同時代性」である。この章でグロイスは、機械による複製とデジタルによる複製を対比し、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術」のアップデートを試みる。グロイスは、ベンヤミンが機械による複製におけるオリジナリティを、「自然」をモデルに考えていたと指摘する。自然というオリジナルはどうやっても複製が不可能である。また、もし万が一それが技術的に可能になったとしても、自然の一瞬一瞬の「いま、ここ」は、常に変わっていく。グロイスはグリーンバー

グヤアドルノ、ハイデガーも同様に芸術のオリジナリティを自然との関係において主張していることを紹介し、このような自然と芸術のつながりを近代性^{モダニティ}の問題であると考ええる。

他方、デジタルによる複製において、データが正確に複製されているように見えていても、そのとき同じであり続けるのはイメージやテキストそれ自体ではなく、デジタルデータとしてのイメージファイルやテキストファイルである、とグロイスは指摘する。「だがイメージファイルはイメージではない。イメージファイルは目に見えない。デジタルイメージは、見えないデジタルデータである見えないイメージファイルを可視化させた結果である」(p. 176)。デジタルイメージを表示するには必ず人間が操作をしなければならない。だから、デジタルイメージは楽曲のように「常に上演され、演じられることだけが可能である」(p. 176)。そしてグロイスは「デジタル化は視覚芸術をパフォーマンスアートに変えるといえる」(p. 177)とさえ言うのである。

デジタルデータは、なんらかのフォーマットやソフトウェアを介して、ユーザーがある解釈を囁かせる形でファイルを開かなければならない。解釈が間違っていたらファイルは開かない。どのフォーマットで開くかによって、開いたときの見え方は変わる。オリジナルは見えないため、どの見え方が正しいという判断は不可能である。「デジタルデータを視覚化するあらゆる行為はオリジナルとの関係に関しては不確かである。そのようなパフォーマンス自体がどれもオリジナルになるとすら言うことができる」(p. 177)。つまり、デジタルデータにおいては、「オリジナル」が有していた権威はほとんどなくなってしまっているということだ。ユーザーはデジタルデータに特定の「いま、ここ」を付与する。だから、グロイスの考えでは、「あらゆるデジタルコピーはそれ自身の「いまここ」、つまり機械によるコピーが持たないオリジナリティの 아우ラ を持っている」(pp. 177-178)。「こうして、オリジナルとコピーの関係はデジタル化によって根本的に変化した。そしてこの変化は近代性と現代性の裂け目の契機として記述される」(p. 178)。なお、インターネットによる作品の平等化についてのグロイスの楽観的とも言える観測の隣で、特にコロナ禍の2021年、NFTが流行を追ってアートに投資する富裕層の暇つぶしと金儲けの場になったことは記憶に新しい。

5 「物なしのアウラ」

グロイスの論理では、アクションやパフォーマンスといった、ものとして残らない芸術も、データで記録され、情報としてアーカイブ化されると、そのデータを開いたり再生したりしてメタデータを更新する際に毎回「物なしのアウラ」が出現することになる。同じく一回性の芸術である演劇や舞台芸術も、その記録をデジタルデータとして再生するならば、やはり「物なしのアウラ」を出現させることになる。そうであれば、データでの鑑賞体験を「いま、ここ」の参加型の体験であるとすらみなし得るのかもしれない。実際、YouTubeなどで鑑賞した場合、その再生は再生数として記録される。データの持ち主は、視聴者のエンゲージメントをありがたく思うだろう。しかし、果たして観客はそれで演劇に参加したとを感じるだろうか。社会問題を扱うアクションやパフォーマンスの記録を、たとえば100年後に再生したとして、アウラを感覚として受け取ることができるだろうか。すでに述べたとおり、旅先の美術館でオリジナルの絵画を見たとき、われわれはアウラのようなものを感じてしまうことがある。グロイスのデジタルデータにおける「いま、ここ」性の議論は、受け手の感覚との間では乖離がある。このことは、その後NFTアートがさほど広がらなかった原因とも関係があるのではないか。もちろん、「アウラを感じる」と考えることそれ自体が現代的ではないのかもしれないが。

それにしてもなぜ、グロイスはデジタルデータにアウラを見て、またファイルを開いて可視化することにパフォーマンスを見るのだろうか。わたしは、グロイス自身が関わっていた「集団行為」のパフォーマンスに一つの源泉があるように思う。冒頭でも触れたが、「集団行為」の活動は、わざわざ郊外の「なにもない野原」に行って、そこで「野原を横切る」といった特に意味を持たない行為をして、それを写真や文字で記録し、証明書を発行し、行為の痕跡をこの世界に止めるものだった。ソ連時代、アンダーグラウンドの芸術家たちは公には存在しないことになっていた。「集団行為」は、意味を負わないパフォーマンスの痕跡を記録に残すことによって、いないはずだった自分たちの存在を証明する。ソ連崩壊後のインターネット時代になって、ネット上にアーカイブが公開され、ユーザーによって「再演」されて、いなかったはずの彼らのなかったはずの行為は復活し

た。

オリジナルを追跡することができない、データを開かないと行為が存在しない、見る側がアクセスすることが必要、という点で、このソ連時代の非公式のパフォーマンスは、グロイスのいうインターネット時代の芸術のありかたと一致する。グロイスは、インターネット時代の芸術を考察することで、ソ連において不可視化されていたものにアウラを付与しようとしているようにも見えるのである。

ここで紹介した以外にも、グーグル検索を「対話」と捉え、また、グーグルによる単語と単語の結びつきによる検索のありかたをアヴァンギャルドが求めた統語論からの解放の実現と捉える第10章「グーグル」（グーグルのみならず、ChatGPTがまさにそうだ）など、アクチュアルな議論が展開されている。多くの人に読まれてほしい本である。

（うえだ ようこ）

ガイト・ガズダーノフ著（望月恒子訳）

『クレールとの夕べ／アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』

白水社，2022年，357頁

生 熊 源 一

新たな叢書「ロシア語文学のミノタウロスたち」が，ガイト・ガズダーノフ（1903-1971）の『クレールとの夕べ／アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』によって幕を開けた。「20世紀を中心に，〈ロシア文学〉の観念を攪乱するような，ロシア語で書かれた異形の作品を紹介するシリーズ」¹とされる同叢書だが，オセット人であるガズダーノフが亡命したパリで執筆した作品群を出発点とすることにより，ロシア文学の既成概念を見つめ直そうとする姿勢が明確に打ち出されたと言える。評者自身，本書に続いて無数のミノタウロスたちの姿が紹介されていくことを心待ちにしている。

初めて日本語訳がなされたということもあり，まずはガズダーノフの出自について触れておきたい。ガズダーノフは1903年，サンクト・ペテルブルグのオセット人（オセチア人）家庭に生まれた。オセット人はコーカサス（カフカス）地方の山岳民族であり，ロシア連邦の南方の境界に暮らしている。記者あとがきでも触れられているように，北オセチア共和国がロシア連邦内に含まれる一方で，南オセチア共和国はジョージア（グルジア）からの独立を宣言して係争中である。南オセチア共和国はロシアの支援を受けており，2008年には南オセチア

¹ 望月哲男「〈ロシア語文学のミノタウロスたち〉刊行に寄せて」[<https://www.hakusuisha.co.jp/book/b607738.html>]（2023年5月28日閲覧）

紛争においてロシアとジョージアが交戦するに至ったことは記憶に新しい。

ただし訳者が指摘する通り、ガズダーノフはすでにロシア社会と同化した世代の一人であり、オセツト語やオセツト文化に親しんできたわけではなかった。プーシキンの『オネーギン』から引用された『クレールとの夕べ』のエピグラフも、ガズダーノフのロシア文化に対するまなざしを示している。ロシアとコーカサスの関係が主題となっているわけではないが、主人公の父親が熱心に行っていたコーカサスの立体地図を壊してしまうという『クレールとの夕べ』に出てくるエピソードは、もしかするとガズダーノフ自身のコーカサスからの遠さと結びついているのかもしれない。

少年期にウクライナに移住した後、同地で1917年の革命後の内戦を白軍の一員として経験し、トルコからブルガリア、そしてパリへと逃れたガズダーノフは、まさしくあらゆるものから遠ざかる人生を送ったと言える。だが、望月哲男が叢書の刊行に寄せて「わたしたちは過去を忘れがちだが、過去はわたしたちを忘れない」（同上）と述べているように、ガズダーノフにおいても過去とは単に過ぎ去って消えゆくだけのものではなかった。幾度となく甦ってくる戦争の亡霊といかに向き合うことが可能なのかという問題に、ガズダーノフは常に取り組み続けてきた人物である。

本書を繙く読者は、『クレールとの夕べ』（1930）と『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』（1947-1948）という二つの小説を読むことになる。二つの小説は別物だが、戦争に翻弄される人間たちを描くという点では共通している。まずはガズダーノフの出世作である『クレールとの夕べ』を見ていこう。先ほど述べた通り、作品の冒頭では『オネーギン』の一節（「これまでの私の人生は、私がまがいなく／あなたと出会うための抵当だったのです」）がエピグラフとして掲げられているのだが、このことはまさに『クレールとの夕べ』が『オネーギン』同様に出会いと再会、そしてその間に生じる主人公の彷徨を描くものであることを予め示している。表題通り、物語は主人公が思いを寄せるクレールとの語らいから始まるのだが、すぐに場面はパリから少年時代のウクライナへと移り、以降は亡命に至るまでの主人公の回想が続いていく構成になっている。

パリに住む語り手による回想という点では、より年長の亡命作家であるイワ

ン・ブーニンの『アルセーニエフの人生』が思い起こされる。この小説もまた、本書の訳者である望月恒子によって翻訳されている。訳者が述べているように、ガズダーノフとブーニンはそれぞれロシア亡命文学の古い世代と新しい世代を代表する作家であり、二人の小説は世代間の差違をはっきりと映し出していると言える。最も大きな差異は、革命前のロシアに対する描写の強度だろう。訳者によれば『アルセーニエフの人生』の主題の一つがロシアそのものであり、ブーニンは記憶の中の光景を書き留めることでロシアを忘却の運命から救おうとした²。ブーニンの『アルセーニエフの人生』がかつての祖国の光景をありありと再現しようとするのに対して、ガズダーノフ作品の回想は必ずしも強烈なノスタルジーを伴うものではない。

表題通りクレールとの夕べにおいて展開される回想は、クレールと出会った学生時代から始まる。意識の流れ——本作はしばしばプルーストとの関係を指摘される——の中で語られるのは、生来の気質として外界と内界の不調和を抱えた主人公が、ロシア革命後の内戦に白軍側で参加し、その結果として祖国を離れるに至るまでの記憶である。注目すべきは、自らが生きる環境の流動性に主人公自身がきわめて自覚的であることだろう。「覚えているかぎり、ぼくは——どんな環境にしよう、どんな人たちに囲まれていようと——将来の自分にはここには住んでいないし、こんなふうには生きていないと確信していないときはなかった」(86頁)と語る主人公は未知へと向かう変化をつねに待ち続けており、それゆえ彼はクレールという名のフランス人女性に魅了される。クレールの存在は、若い世代の亡命作家にとっての新世界そのものを示しているとも考えられるが、主人公は彼女との恋が成就すると「これまでずっと憧れていたようには、もうクレールに憧れることはできない」(17頁)ことを嘆き始める。その際注目すべきは、多くの時間を経た後にクレールの新たなイメージが構築されるであろうことを彼が予期し、まさにその瞬間に回想が溢れだすことである。『クレールとの夕

² イワン・ブーニン(望月恒子訳)『ブーニン作品集4:アルセーニエフの人生 青春』(群像社, 2019), 350.

べ』の回想は、不断の変化に対する鋭敏な感覚と分ちがたく結びついていると言える。

もうひとつの小説『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』の主な舞台はパリであり、こちらの作品にはアメリカ人ボクサーとフランス人ボクサーの試合など、かなり詳細に当時の風俗を伝える箇所もある。こちらの主人公は記者として働いていることもあり、『クレールとの夕べ』よりも風俗描写に力が込められているが、根本にあるテーマは変わっていない。それはやはり、戦争の記憶といかに対峙するかという課題である。

かつて内戦時代の南ロシアにおいて、主人公は馬に乗ったある男に向けて拳銃を撃ったことがあった。銃弾は確かに命中し、彼は自分が殺した男の顔を一目見たいという欲求に突き動かされて男の方へと近寄る。その後命からがら国外へと脱出し、パリで亡命生活を送っていた彼は、『ステップの椿事』なる小説を手にとって大きな衝撃を受けることになる。上述の光景が、そっくりそのまま撃たれた側の視点で描かれていたのだ。この謎めいた小説の著者、すなわちアレクサンドル・ヴォルフの搜索が筋書きの軸となっているが、ヴォルフとの関わりにおいて展開されるのはやはり死と殺人を巡る表現である。ヴォルフは死の想念に取り憑かれた男なのだが、主人公もまた死の光景に囚われている。戦争の光景そのものというよりも、長い時を経た銃撃の瞬間への回帰こそが『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』のテーマであり、それゆえ『クレールとの夕べ』とは戦争に対するアプローチの仕方が異なっている。

『クレールとの夕べ』において戦地を彷徨う主人公が捉えた光景の描写を見てみよう。1919年末、中学生であった主人公は義勇軍の装甲列車の兵士として採用され、ウクライナ南部とクリミア半島を転戦するようになる。「自分の身に起こったことに対して即座に心理的反応を起こせない」（125頁）彼が戦場で意識を向けるのは、砲弾射撃の嵐の中でも聞き分けられる木の葉のざわめきや大砲の閃光にも染まらない湖水のきらめきであり、彼の心には「戦争についての、一般的な考えからはかけ離れた感覚や考え」（123頁）ばかりが刻まれたという。戦況から隔絶した状況の描写は『クレールとの夕べ』の内戦の描写全体を貫く特徴でもあり、兵士たちの生活や人となりについての断片的な描写を積み重ねていく

独特のスタイルは大局的な戦況とはほとんど無関係に見えるほどに人々の生をクローズアップし、一般的な戦争文学においては決して重視されないであろう些事が次々と取り上げられていく。

こうした生の記述の積み重ねは、しかし唐突に終わりを告げる。セヴァストーポリへの出張から主人公が戻ると、所属する装甲列車は赤軍に乗っ取られ、仲間たちの多くが戦死したことが明らかになる。その後小説は海路から国外へと向かうシーンで終わるが、このことは『クレールとの夕べ』における出発および移動の重要性を示していると言える。装甲列車によって移動し続けた体験は、主人公のうちに終わることなき移動の感覚を残す。それは死の光景を伴うものであり、あたかも主人公を追いかけてくるかのように残存し続ける。

駅を出た列車が速度を上げていくと、絞首刑にされた人々の白いズボン下を履いた捻じ曲がった脚が、列車の窓の外を飛び退っていく。ズボン下は、まるで嵐に遭った船の帆のように、風でふくらんでいる。あの冬にほくを装甲列車に乗るようにさせ、毎夜南へ南へと移動させたきわめて多様な原因は、もはや永遠に存在しなくなり、それらの原因の複雑きわまる結びつきもずっと前に消滅した——誰の記憶にも留まらなかったのだ。しかし、この旅はいまもまだほくの中で続いている。ほくはきつと死ぬ間際まで、自分が車室の上段の寝板に横になっているのを、時おり感じ続けるだろう。そして再び、空間と時間とを一度に横切る灯りに照らされた窓の前を、ズボン下を白い帆のようにふくらませて非在へと飛び去る、絞首刑に処された人々の姿がちらつき、また雪が渦巻き、わが人生の長い年月を走ってきていまは消え失せた列車の影が、跳びはねながら滑りだすだろう。(143頁)

『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』は、『クレールとの夕べ』から20年近く経ってから書かれた作品である。この時間の経過は明らかに作中の描写に影響を及ぼしており、冒頭で発砲のシーンこそ描かれるものの、前者には先ほどの引用のような戦場の描写はほとんど見られない。主人公はすでにパリでの生活に慣れ親しんでおり、戦争の光景は『クレールとの夕べ』の場合よりも遥かに距離を置

いたまなごしによって捉えられている。冒頭の殺人にしても、「とはいえ時とともに思い出は徐々にくすんで、初めの頃の取り返しがつかないという灼けるような後悔の念は、最後にはほとんど消えた」(174頁)と述べられており、内戦時代の記憶はヴォルフの小説をきっかけとして初めて鮮やかに甦ったのだった。先ほどの描写と対照的な以下の引用を見ると、『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』の主人公が自らの過去に対して一定の距離を保ってきたことがよくわかる。

ぼくは自分自身の経験や多くの仲間たちの例から、戦争への参加がほとんどすべての人に回復不能な破壊的作用を及ぼすことを知っていた。たえず死を身近に感じる事、戦死者や負傷者や瀕死の人や、絞殺されたり銃殺されたりした人の姿を見ること、冬の夜の凍りつく大気の中の赤い炎、その下の焼け焦げた木々、自分が乗っていた馬の死体、そして一連の音の印象——警鐘、砲弾の炸裂音、銃弾の飛翔音、誰のものか知れない絶望的な叫び声——これらすべてはけっして悪い影響をもたらさずにはすまない。戦争を潜り抜けてきた人たちの大部分が、言葉にならない、ほとんど無意識の戦争の記憶に付きまといわれていること、彼らの中に何か壊れて取り返しのつかぬものがあることを、ぼくは知っている。(277-278頁)

『クレールとの夕べ』において事細かに物語られた戦火の中を生きる人々の姿や「一連の音の印象」が、ここでは総括されてトラウマを巡る精神医学的な知見として示されている。『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』の語りは明らかに『クレールとの夕べ』よりもまとまっておりテンポがよいのだが、それを可能にしているのは殺人の光景が人生の一シーンとして整理されるに足るだけの時間の経過であるように思われる。

だが、忘却されたようであっても傷は確かに残り続け、ヴォルフに関する謎解きによって主人公は思わぬ形で記憶との対峙を余儀なくされる。ヴォルフは主人公の暗部を映し出す分身とみなしうる存在であり、彼と向き合うことは殺人の記憶に決着をつけることと等しい。だがその瞬間、主人公は「ぼくの人生の長い年月を運び去りながら」「時間が渦巻いて消えてしまったような」(332-333頁)感

覚を覚える。何気なく書かれているようだが、この最終部は決定的に重要だ。主人公はある意味では過去を清算し、パリで出会った恋人と幸せな現在を生きようとしていた。だが物語はそのような清算の成功というよりも、新たな、より正確には古くて新しい傷の裂開によって終わりを告げる。時間が渦巻いて消えてしまうという表現は、おそらくは時間によって問題が解決されえないことを示しているのだろう。まさにこの瞬間に主人公は悲劇的な越境を遂げ、「人生の長い年月」の消失を招くような行為によって自分自身を見失う。だが「自己というものは失われることを通じてしか構成されない」³のであるとすれば、主人公はこの喪失によってこそ自らへと辿り着く可能性を得るのだろう。

表面的にはミステリー仕立ての読みやすい作品だが、『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』が描くのは終わりなき戦争の記憶に囚われた男たちの桎梏であり、そこでは『クレールとの夕べ』で予告されていたようなフラッシュバックがこれ以上なく鮮やかに表現されている。このような連関を持つ二つの小説が収録されている本書を読むことで、読者は必然的にガズダーノフの創作史の要諦に触れることになるはずだ。

最後に、日本語以外の翻訳状況について少しだけ触れておきたい。ガズダーノフは1930年に『クレールとの夕べ』の成功によって称賛を浴びるが、30年代後半には迫りくる戦禍を背景として亡命文学自体が急速に勢いを失い、ガズダーノフの作品もほとんど無視されるような状況が続いた。一方で、戦後になると状況が変わり、ガズダーノフ作品の英語やフランス語への翻訳がなされるようになる。最初に世に出たのは英語版の『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』（1950）で、その後仏語版などのヨーロッパ語版が続いた。

ガズダーノフが残した書簡の中には、これらの翻訳に関するものがある。書簡はウクライナ出身で、ニューヨークで暮らした経験を持つマルク・アルダーノフ（1889-1957）に宛てられている。いくつかの書簡の内容を総合すると、ガズダー

³ ハンス＝ティース・レーマン（林立騎訳）『ポストドラマ演劇はいかに政治的か?』（白水社、2022）、51。

ノフは1949年にアルダーノフにコンタクトを取り、彼にとりわけ英語版の出版に関するエージェンツ的な役割を託していたようだ。30年代後半から続いた窮状によってガズダーノフは当初悲観的な見通しを持っており、アルダーノフもまた出版は難しいだろうと返答していたが、どうにか1949年7月にアメリカのE・P・ダットン社との間で翻訳・出版に関する契約が成立する。翻訳者に指名されたのはニコライ（ニコラス）・ヴレデン（1901-1955）で、彼もまた内戦期のロシアから逃れ、アメリカへと亡命した人物だった。

ヴレデンは当時の出版界で一定の影響を持っていたが、ガズダーノフの翻訳は原文の魅力を今一つ伝えきれないものとなってしまったようだ。その原因の一端は、著者との調整不足にもあったのだろう。ヴレデンとの契約は1949年7月に締結されていたにも関わらず、1950年12月3日の手紙においてガズダーノフは、近々パリにヴレデンがやってくるが名前と父称がわからないとアルダーノフに泣きついている⁴。ラズロ・ディーンズはこの書簡に関して、ガズダーノフが翻訳者と密接な関係を構築しようとせず、むしろ翻訳作業に介入しないように努めていた節があることを指摘する⁵。ディーンズによれば、これはガズダーノフの英語力のみに関する問題ではなかった。ガズダーノフはフランス語をほとんど母語に近いレベルで使いこなしていたが、それでも仏語版の翻訳に関与することはしなかったというのである。

こうしたガズダーノフの内向性が、彼の作品の国際的な認知を遅らせた可能性はある。だが、何事も遅すぎるということはない。2010年代に入るとロンドンに拠点を構えるプーシキン・プレスがガズダーノフの作品を立て続けに翻訳し始めた。その中には、『アレクサンドル・ヴォルフの亡霊』や『クレールとの夕べ』の新訳も含まれる。仏語版に関しても状況は似通っており、1950年代に訳され

⁴ Дениеш Л. Письма Газданова в Бахметьевском архиве Колумбийского университета // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения / Сост. М.А.Васильева. М.: Русский путь, 2000. [https://www.rp-net.ru/book/articles/materialy/gazdanov/deniesh.php] (2023年5月28日閲覧)

⁵ Там же.

たのち忘れ去られたガズダーノフの著作が、2010年頃から新訳版によって新たな読者を獲得しつつある。日本では忘れ去られる以前にそもそも存在が知られていなかったわけだが、むしろこの状況は旧態依然としたガズダーノフ像と無縁であるという点で歓迎すべきとも考えられる。いずれにしても本書の刊行は世界的なガズダーノフ再評価の流れと軌を一にしており、新たなロシア語文学像を示すという「ロシア語文学のミノタウロスたち」の出発点としてこれ以上なくふさわしいものとなるはずだ。

付け加えて言えば、もしかするとミノタウロスたちは私たちの耳の中に住んでいるのかもしれない。ガズダーノフの小説には音やリズムに関する記述が多く、作中ではしばしば弾丸、汽笛、そして鐘の音が鳴り響く。ヴォルフと対峙して彼の正体が判明した際、主人公が経験するのも耳鳴りだ。優れた翻訳に支えられ、これらの無数の音が読者の身体にも残り続けることだろう。

最後になるが、本書の訳者であり、ガズダーノフやプーニンの声を伝え続けてきた望月恒子先生が逝去されたことは本当に残念でならない。研究者・翻訳者としての活動と並行して、恒子先生は北海道大学の文学研究科長、附属図書館長、そして副学長を歴任された。これまで深く考えたことはなかったが、私が北大文学研究科に進学したのは恒子先生が副学長に就任される前後の時期だった。自身が学んできた環境は恒子先生が整えたものであったのだと、この文章を書きながら気づかされた。私自身は近い距離にいたわけではないけれども、恒子先生に師事した同世代の友人たちのことはよく覚えている。中にはロシア文学を学んだうえで、かつて恒子先生が館長を務められた北大附属図書館に就職した人もいた。間接的にも直接的にも、恒子先生が残した影響は計り知れない。ガズダーノフの翻訳もまた、読者の心を（あるいは耳を）揺さぶり続けることだろう。

(いくま げんいち)

五月女颯著

『ジョージア近代文学のポストコロニアル・環境批評』

成文社，2023年，334頁

貝澤 哉

近年、旧ソ連に属していた多様な諸地域の文化・芸術にかんする研究が日本において大きく進展しつつあり、若手を含む研究者の層も厚みを増し、これまでには想像もできなかったまったく新たなフェーズを迎えているように感じられることは、たとえば評者自身もモデレーターとして参加させていただいた2021年度の日本ロシア文学会第71回全国大会プレシンポジウム「消えゆく記憶と繋がり——ソ連崩壊後30年の文学と社会を語る」でも、強く印象付けられたのではないかと思う。そこでは、タタールスタン、ベラルーシ、ウクライナ、ジョージア、ラトヴィア、ウズベキスタン、カザフスタンの文学や芸術文化が、ソ連解体後の歴史の曲折のなかで、ロシア・ソ連の記憶とどのように向き合い、独自の距離感を探ってきたのか、その多様なあり方が、それぞれの地域の専門家たちによって具体的事例とともに興味深く、クリアに描き出されていたのである。

しかも皮肉なことに、2022年2月のロシア政府によるウクライナ侵攻開始は、結果として、旧ソ連諸地域の研究を充実させ、その視点を多様化することの意義や重要性を、私たちにとってさらに生々しい形で鮮烈に再認識させることになってしまったと言えるだろう。というのも、ロシアの現政権が目標とするのはあきらかに、帝政ロシアやソ連の統治形態を連綿と受け継いだ大国主義的・大ロシア主義的な多民族の帝國的支配の復活にほかならず、それは2008年のジョージア侵攻や、2014年のクリミア併合時からすでに、歴史的に自明な当然の権利であるかのように声高に主張されてきたものだが、しかしまさにそうした、あからさ

まに大国主義的なロシアのふるまいこそが、逆にその一方的な支配や抑圧に今まさに晒されつつある周辺諸地域独自の声や生活・文化の多様で具体的な姿をむしろ際立たせ、だれの目にもまざまざと捉えうるまでに可視化・焦点化してしまったからだ。これ以後私たちは、その大国主義や帝国性を意識化し相対化しようような複眼的な視点や思考なしに、ロシア文化について語ることはもはや不可能とすら思えるほどである。

先述の21年のプレシンポでもパネリストを務めた五月女颯が上梓した著書『ジョージア近代文学のポストコロニアル・環境批評』が、まさにこうした旧ソ連諸地域の多様な声を具体的に伝える文学・文化研究の新しい流れの出現を代表する、最も先駆的な仕事のひとつであることは争う余地がないだろう。というのもその題名からも明白なように、この本の重要な主題のひとつはまさに、19世紀におけるロシアの帝國的支配、すなわち植民地的な状況におかれたジョージア文学の、脱植民地化を模索する複雑な形成過程やそこに生じた独自の問題点を明らかにすることだからである。支配者側であるロシア文学内部の視点からそのコロニアルな特徴を主題化した先駆的研究としては、すでに乗松亨平の『リアリズムの条件 ロシア近代文学の成立と植民地表象』（2009）があるものの、植民地の被支配者側であるジョージア近代文学の視点に立って、帝國的な植民地支配下における近代国民文学の創設を焦点化したモノグラフは、日本ではおそらく本書が初めてだろうし、そもそもジョージア近代文学を対象とする日本語で書かれた単独の研究書自体、これまで例がないのではないだろうか。事実こうした先駆性が認められ、この本により五月女は第3回東京大学而立賞を受賞している。

残念ながら評者にとってジョージア近代文学はまったくの専門外であり、ジョージアの文学や文化・歴史の詳細について立ち入った論評をする立場も能力も持ち合わせていないので、ここではあくまで評者自身の理論的・歴史的関心に引きつけるかたちで、この本を紹介していくことにしたい。

本書を読むうえで、何よりもまず押さえておくべきなのは、19世紀に始まるジョージアの国民文学創設の動きや、その背景にある民族主義が、つねにロシアの帝國的支配のいわば裏面として形成されてきたという指摘だろう。「ジョージア語は帝国の共通語であるロシア語に対して常に下位におかれ、それゆえ

ジョージア語の再興を主張の一つとする民族主義的な運動が興った〔20, 傍点引用者〕¹ のであり、そのため五月女によれば、ジョージア語による近代ジョージア文学のテキストは、もともとそれ自体がいやおうなしにロシア語文学によるジョージアの植民地表象へのさまざまな「反応」, 「応答」とならざるをえない宿命を負ってしまっていることになる。

ただし著者の見方では、19世紀前半のジョージアに現れたこうしたロマン主義的な民族意識がこの地域の社会全体に広がるには、1860年代の「リアリズム」の時代を待たねばならないのだという。そこでこの本の前半では、そうした典型的な60年代知識人のひとりであるイリア・チャヴチャヴァゼの二つの作品『旅行者の手紙』(1861)と『彼は人か?』(1863)に光が当てられ、帝國的支配者側の言語・文学たるロシア語やロシア文学とこれらの作品との応答的な関係が俎上に載せられる。

しかしジョージア国民文学の形成過程が持つこうしたロシアの帝國的植民地支配への対抗的性格は、著者自身も危惧するように、当然ながらジョージアの民族主義的傾向を本質主義的に実体化し、それによって帝国と植民地の対立をむしろ固定化して、「支配者／被支配者」の二項論を強化してしまう〔38〕おそれがある。つまり、ジョージア国民文学という抑圧された民族本来の伝統的文化の自律的、主体的な解放・復興と見えたものが、じつはロシア帝国の植民地支配との対比に依存することではじめて構築可能となった一種のアイデンティティ・ポリティクスの形成物、言い換えればイデオロギーにすぎないことが隠蔽されてしまう、というわけだ。

植民地支配批判が抱えがちなこうした困難を回避すべく五月女は、この本の後半では、新たに19世紀末から20世紀初頭の詩人ヴァジャ＝プシェヴェラの叙事詩『蛇を食う者』(1901)に注目し、そこに「最新の批評理論の一つであるポストコロニアル・環境／動物批評を導入することで、この問題に新たな視座を提供する〔38〕」ことを試みようとする。著者の主張するところを平易にかみくだい

¹ 以後本書からの引用は本文中に〔 〕で頁数を記す。

てごく簡潔にまとめるなら、そこで焦点となるのはいわば、コロニアルな支配関係の批判の、非コロニアルな領域への拡張ということなのだろう。

ロシア帝国の植民地支配のなかでジョージア民族が被差別的状態に置かれているように、人間と他の動物や自然環境とのあいだにも、やはり少なくとも近代以降そうした「支配／被支配」の関係があるものと一般に考えられてきたのであり、そうした人間と、動物・自然環境とのあいだにある潜在的にコロニアルな支配／被支配の関係性を批判的に読み換えること、すなわち動物や自然を「人間と同等の主体性を持つように表す」〔38〕ことこそがまさに、「ただいたずらにロシアの支配による被害性を強調するのではなく、そうした二項論をどのように乗り越えることが可能であるか〔39〕」を示すのだと著者は言う。まさにこの意味で、ジョージアの民間伝承に材を取った民族主義的作品でありながら、自然の声を聞く能力を獲得した主人公が登場し、それによって作品内で「擬人化」された動物や自然が主体的に語りだすモチーフをそなえたヴァジャ＝プシェヴェラの叙事詩『蛇を食う者』は、いわば民族主義的主人公に内在する「人間／動物・自然」という潜在的コロニアリズムへの批判として読み解くことができるのだと、五月女は考えているようである。

こうして、本書前半にあたる第一部ではまず、チャヴチャヴァゼの『旅行者の手紙』におけるロシア語語彙の使われ方や語り手の独特な視点の取り方のなかに、また『彼は人か?』に描かれた怠惰な主人公たちと、類似の主題を扱っているが『彼は人か?』より前にすでに発表されていたロシア文学の著名な小説『オブローモフ』との比較のなかに、ジョージア近代文学におけるリアリズムの代表的作品の内部で響く、ロシア語・ロシア文学のコロニアルな支配へのさまざまな応答のかたちが浮かびあがらせられる。そこで見出される支配的な他者の言葉への応答のかたちは「イロニー」から「パロディー」、〔(偽)カーニヴァル〕、「擬態と茶化し」^{ミミクリ}までじつに多岐にわたっているのだが、なかでもとりわけ重要と思われるのは、「テレク川の水を飲んだ者」、つまり川を渡ってロシアに留学した経験を持つ知識人のひとりであるチャヴチャヴァゼが、「〔彼ら・東洋〕側の出身でありながらも「私たち・西洋」的な視点を持つねじれた存在〔54〕」となっている、という五月女の指摘だろう。

チャヴチャヴァゼは、ジョージア人でありながらロシアで近代的な啓蒙的教育を受け、ロシアの近代化過程をいわば模倣・擬態するかたちで近代的な「ジョージア国民文学」の創設を志した。つまり彼はある意味では支配者側を擬態することで、ジョージアの社会・文化の西欧的近代化・国民化を推し進めようとしたのであり、しかもその身振りそのものによって、支配する側であるかに見えたロシアもまた、西欧の文化的植民地にほかならないことを露呈させてしまう。「留学を経て新たな視点を獲得することで、彼は図らずも、ロシアの植民地主義のイデオロギーをずらし、そのアンビヴァレンス——コーカサスを啓蒙するロシア自身が啓蒙を必要とする——を暴いてしまう〔77〕」のだと著者は論じている。

ただ誤解してはならないが、この問題が私たちにとってきわめて重要なのは、序論で五月女がスーザン・レイトンやシンメルペンニク＝ファン＝デル＝オイエなどを引き合いに出しながら説明しているように〔16-17〕、ロシアが「西洋／東洋」の二項対立のどちらにも属しうる（あるいはどちらにも属しえない）第三項として、「半ヨーロッパ・半アジア的性格」を備えているからなどではけっしてない。というのも、「ロシア的性格」なるものをそのように自然で自明な疑似地理的なパースペクティヴのもとに実体化することこそ、まさに本質主義的な所作にほかならないからだ。

評者の見方では、むしろ忘れてはならないのは、18世紀末のフランス革命以後西欧で急速に広まった「国民」^{ネーション}の理念や、ロマン主義の世界的流行による民族主義的観点の流入こそが、ロシア帝国の内部に、非西欧的でいまだ近代化・合理化されていない広大な未開の領域を発見させ、近代的ロシアの「国民」^{ネーション}となるべき民族的・神話的起源としての「ナロード」を見出させたということであろう。19世紀ロシア文学の主流は、トゥルゲーネフであれ、チェルヌイシェフスキであれ、L.トルストイであれ、この「ナロード」を帝政ロシアの帝國的支配から解放してなんとか「国民」^{ネーション}に作り変えようとした。つまり近代ロシア文学は、そもそもそれ自体帝政ロシア政府の帝國的でコロニアルな支配に対抗し、そこからロシア国民^{ネーション}・民族の国民国家的・民族主義的解放を目指す反植民地的な運動としての性格を明確に帯びていたのであり、だからこそ帝政権力の側からの厳しい締め付けや弾圧にさらされてもいた。

ところが皮肉なことに、近代ロシア文学におけるこうした西欧由来の「国民」や「民族」理念の焦点化は、もともとロシアの民族主義・ナショナリズムを求心的な原動力としているため、それによって帝国内の多様な諸民族の地位をますます周辺のものに押し込めてゆく方向に向かわざるをえない。評者の観点から見れば、おそらく近代ロシア文学が本質的に抱えるこの歴史的な背反性、つまり一方で多民族帝国の支配からロシアのナロードを解放し国民化^{ネーション}したいという志向と、他方で民族主義やナショナリズムにもとづくロシアの自民族中心主義的な支配的性格との不整合が、ジョージアにおける同様の近代国民文学創設にまつわる植民地批判の「ねじれ」にも反復されているように思えてならないのである。

そもそも原理的には、近代の「ロシア文学」や「ロシア文化」自体が、西欧近代の支配的理念や理論、制度に由来し、それを周辺地域に移植することで発見・発明され可能となった、まさにコロニアルな生産物以外の何ものでもない。いわば西欧の文化的帝国支配のおかげで、ロシア国民文学は可能となったわけである。実際、じつはこの点では、「イタリア文学」も「ドイツ文学」も、フランス革命後の「国民」理念とロマン主義的「民族主義」をヨーロッパ周辺地域に適用した民族独立運動の一環だったわけで、とくにロシアだけが特殊だったのではけっしてない（「イタリア」や「ドイツ」が国民国家として統一されたのは、よく知られているように1860-70年代になってからのことである）。

しかしそのようにして形成された国民国家理念やその文学・文化が、それ自体いつしか帝國的ナショナリズムの性格を帯び、20世紀前半のイタリアやドイツのファシズム的な帝国化はもとより、「多民族国家としてのロシア Россия как многонациональное государство」といった名のもとに容易にコロニアルな支配の正当化に転じかねないことは、ここ数十年のあいだに、実際にジョージアやウクライナが身をもって体験させられていることなのではないだろうか。そしてそれは、ネオユーラシア主義者がよく口にするような「西洋」と「東洋」の中間などといったロシアの疑似地理的な表象の特殊性の問題なのではなく、むしろコロニアルなものへの批判や対抗そのものが潜在的に抱えるより普遍的で根源的な理論的リスクにほかならないはずだ。そこではコロニアリズム批判が、そのまま新たなコロニアリズムを生みかねない。まさにこうした意味で、近代のロシア文学と

ジョージア文学とのねじれたコロニアルな関係についての五月女の指摘は評者にとって理論上重要であり、きわめて示唆に富むものに思えるのである。

もちろん五月女は、そうしたリスクにたいして十分意識的なのであり、だからこそサイドに倣って、チャヴチャヴァゼ的なコロニアリズム批判がジョージア民族主義を本質主義化する危険性を指摘する——「植民地支配に対抗する上での有効な武器となってきた民族意識が、解放後、みずからを本質化、権威化することによって少数民族は矮小化され、主要な民族がその他を優越的に支配する体制が生まれる。サイドが指摘するのは、このような体制がまさに帝国主義と根源を一つにするということに他ならない〔178〕」。ただここでも誤解すべきでないのは、そもそも「民族主義」はけっして植民地支配にたいして持ち込みたいときに外から持ち込める都合の良い武器なのではなく、すでに上でも述べたように、むしろコロニアルな支配状況こそがその内部に民族主義を生じさせるのであって、重要なのは、この両者がもともと同根源的な相互依存、いわば裏表一体の関係にある、ということなのではないだろうか。

しかしこの困難な理論的問題にはあとでもう一度立ち戻ることにして、とりあえず今は、こうした植民地批判における民族主義の本質主義化というリスクを回避しうるポストコロニアリズムの理論的可能性を、著者がプシェヴェラの叙事詩『蛇を食う者』に描かれた動物や自然のあり方のなかに、具体的にどのようなかたちで見出そうとしているのかをたどってみよう。

すでに述べたように、五月女によれば、ポストコロニアリズムと環境／動物批評の重要な対話的交点となりうるのは、たとえば「種差別」と「人種差別」が重ねあわされるような場面だという——「種差別が、動物を言語を持たず非理性的な存在であるとみなし、「人間／動物」の二項論に区分する思考であるならば、人種差別は白人に対して有色人種をやはり同等の表象のもと（サイドの用語を使えばオリエンタリズム的な）二項論に区分する」。これによって、動物と先住民は同じような差別や支配に晒され、「野蛮な先住民や動物を啓蒙や馴致すべきであるとして、帝国主義を支えるイデオロギーが正当化される〔181〕」。つまりここにあるのはいずれも、「ある事柄について中心と周縁を設定し、そしてその中心を理性的であるとして特権化する構造〔182〕」の共通性であり、動物や環境

にたいする差別・支配と、先住民へのコロニアルな差別・支配は、同じ理性による帝國的支配のバリエーションにすぎないというわけである。

では、動物や環境にたいする支配とコロニアルな支配とのこうした交点を足がかりとして、著者は具体的にどのようにして、コロニアリズム批判が陥りがちな民族主義の本質主義化の傾向を回避しようとするのだろうか。そこで五月女が着目するのが、主人公が自然の声を聞く能力を獲得することで、周囲の動物や自然がみずから語りだす、という叙事詩『蛇を食う者』特有のプロットやテーマ構成にほかならない。つまり、動物や自然という本来言葉を持たないはずの「他者」が、みずから主体的に言葉を発し、人間にたいして語りかけてくるという物語のなかに、〈理性と非理性〉、〈主体と客体〉といった差別や支配の構造を超えた同等の主体として動物や自然が見出されるはずであり、そしてそれは著者の見方では当然ながら、植民地の物言わぬ被支配者たちを、自分たちと同等の言葉を発する対話的主体として遇することをも含意しているということになるだろう。まさにこれが、著者が言うところの、「民族主義の本質主義化」とは異なるポストコロニアリズムのあらたな方向性なのだ。

五月女はこの観点について、スピヴァクのサバルタン論、デリダの贈与論や動物論、さらに宮澤賢治の『なめとこ山の熊』やそれについての数多くの読解の試み、ゲイリー・スナイダーのパンヒューマニズム論など、じつに多種多様な理論やテクストをちりばめながら、多くの紙幅を費やしてかなり複雑かつ錯綜した理路で議論を展開してゆくのだが、この議論の最も重要なポイントとなる著者の主張をあえて要約し単純化するなら、『蛇を食う者』のなかで、こうした動物や環境の脱植民地的主体化を可能にする何よりも基礎的な方法論的基盤とされているのは、結局のところ、環境／動物批評の理論家たちが彼らの主要な理論のよりどころとして焦点化している、動物や自然環境への「エンパシー」、 「シンパシー」（すなわち共感や同情）と、文学的にそれを可能にする技法としての「擬人法」にほかならない。

そのことは、五月女のつぎのような言明を見れば疑う余地がないだろう——「ダストンとミニットマンは「[...]」人間のエンパシーやシンパシーの環を広げることは、他者との同一化の主体的経験、またその客観的表現を変えてきた」と指

摘しているが、ヴァジャ＝プシェヴェラは、宮澤賢治と同様、人間のエンパシーやシンパシーを動植物や非生物にまで広げ、そしてその具体的手段こそが、擬人法なのである〔265〕。「ヴァジャ＝プシェヴェラの擬人法は、たんなる芸術的手法なのではなく、人間の主体的経験を動植物または環境へと広げ、エンパシーやシンパシーを表現するという役割を持っているのである〔265-266〕」。

しかしもしそうだとするなら、では「擬人法」や「エンパシー・シンパシー」は具体的にはいったいどのようにして、たんなる技法や表象を超えた、というかむしろ原理的に表象不可能な他者の根源的な「他性」を存在論的に私たちの前に現前させることができるというのだろうか。そもそも環境／動物批評の主導者たちが、そうしたきわめて困難に思える存在論的他者把握を可能にしようする方法として「エンパシー・シンパシー」なるものを提起するさいの理論的根拠やそのメカニズムは、具体的にどのようなものなのだろうか。この最も重要な理論的問題について、結局のところ著者は読者が十分に納得できる詳細な説明や論証を加えることができているのか、評者にはいささか疑問に感じられる。

「他者」の問題をすこしでも原理的に考えてみたことがある者なら、擬人法やエンパシー・シンパシーをめぐるこの議論のなかに、ある種の理論的飛躍や、この問題が背後に持つ理論史的な幅広いコンテキストや背景への目配りの不足が感じられたとしてもおかしくないだろう。というのも、おそらく理論的にはスピヴァクやデリダは、エンパシーやシンパシーが、語られることの不可能な他者の「他性」そのものの現前やその「責任応答性」の根拠とされることに同意することはないだろうし、そもそも、当然デリダも知悉しているはずの西欧の哲学思想史や美学理論史のなかでは、「エンパシー・シンパシー」の問題は、19世紀末のT.リップスの「感情移入」にかんする心理学的美学にはじまり、フッサール、シェーラー、カッシーラー、E.シュタイン、ハイデガー、レヴィットなども巻き込んで他者論や感情移入論のなかで精緻な議論が重ねられてきた重要な主題であり、ロシアでも、20世紀初期からロスキイやラブシン、イリイン、バフチンらによって、他者の心的生や人格の把握可能性、芸術における登場人物・役柄等に「なりかわること перевоплощение」の問題として、彼らの理論の核心部分にかかわってきたものだからである。

よく知られているようにスピヴァクのサバルタン論の核心にあるのは、「サバルタンは語るができない」という他者を表象することの原理的困難さであり、五月女ももちろんそのことは十分に理解している。事実彼は、動物表象の寓話化を批判するデリダを引き合いに出しながら、「動物をサバルタンの寓話やメタファーとして読むという戦略は、実際には、植民地状況でヘゲモニーを持つ者（西洋の知識人や土着主義者）がサバルタンの代弁をするように、人間が動物に語らせているだけにすぎないということになる〔187〕」とさえ述べている。ところがその数行先になると五月女は、今度はアニマル・スタディーズの研究を引用しながら、まったく逆のことを主張し始めるのである——「〔……〕 ウェイルは〔……〕 実際に生きる動物（のトラウマ）と向き合うという「倫理的転回」をアニマル・スタディーズは迎えていると主張する。上記のように、動物への倫理的共感動物を擬人化してしまう危険を孕むが、その一方で動物からの視点というものを提供する可能性もまた有する」、さらに「動物の擬人化や寓話化、メタファー化は、人間中心主義〔……〕に陥り、人間と動物の間や動物同士の間（サバルタンの間の）差異を消去してしまう危険があるが、しかしそれと同時に、動物（サバルタン）への共感を生む可能性もまた有する〔188〕」。

しかし五月女は、このような「動物からの視点」や「共感」が、なぜ他者の他性の表象化による植民地主義的な消去の危険を冒してまで追求する価値のある問題なのか、という点にかんして、説得力のある根拠は提示できていないように見える。そこで示されるのはせいぜい、「共感」というものが「私たちによって知覚されている他者／動物の要求や欲求に代わって行為する気にさせる」とか、「文学研究において、研究の対象がテキストである以上、このような擬人化やメタファー化はある程度避けられないものである〔188、傍点引用者〕」といった消極的理由づけでしかなく、これでは、他者の他性は結局表象化されてしまうのだから、共感によって想像的に同一化するしかないのだ、と言っているようにしか聞こえない。しかし「ある程度避けられない」からといって、コロニアリズムの批判にとって何よりも肝心の、本来表象化し得ないはずの他者の他性を、擬人化やメタファー、共感のような表象的同一化に簡単に譲り渡してしまってよいのだろうか。

このような姿勢が、著者がよく引き合いに出すデリダの思想的スタンスと根本的に相容れないこともあきらかだろう。たとえば五月女はデリダの贈与論『死を与える』にもとづき、『蛇を食う者』のなかで麦穂が主人公にみずからを犠牲として差し出すエピソードについて、主人公がこの贈与にたいし返礼する責任を負うのだと論じているが〔251〕、旧約のアブラハムとイサクのエピソードに託されたデリダの議論の要点はむしろ、真の贈与とは返礼や見返りを求めない無償のものだということにあるのではないだろうか。デリダにとって、他者の真の他性は、まさにこうした贈与と返礼という等価交換のエコノミーに回収されないところにある。というのも、贈与者がもし等価な返礼を他者からあらかじめ期待できるのだとすれば、他者は予測可能で交換可能な自己の等価物＝分身にすぎず、そこには不透明な他性などなくなってしまうからだ。実際デリダは、アブラハムと神の関係について「両者のあいだであらゆるコミュニケーションが中断されなければならない」と明確に述べている。「言葉、記号、意味、約束としてのコミュニケーションであれ、財産や物や所有物の交換としてのコミュニケーションであれ、すべてのコミュニケーションは中断されなければならない」のであり、それをデリダは「贈与の非エコノミー」と呼ぶのである²。

もしこうしたデリダの議論を真摯に受け取るなら、ほかならぬ動物や自然の声を聞く能力、すなわち言語的コミュニケーション＝交換能力を獲得した『蛇を食う者』の主人公と動物や自然との関係を、「エンパシー・シンパシー」つまり同情・共感という「等価」な情動や視点を他者と交換し共有しうるかのように読み解くことと、デリダ的な贈与論における他性への厳格な態度とが両立し難いことは明白と思われる。そもそも哲学史のなかでも同情・共感の問題は、身体運動の模倣により他者と同じ感情が経験できるというリップスの等価交換的な心理学的「感情移入」理論にたいする反発から始まったのだが、五月女が論じているような想像的な同情・共感を入口とした他者認識の問題は、デリダよりも、むしろ

² ジャック・デリダ（廣瀬浩司、林好雄訳）『死を与える（ちくま学芸文庫）』筑摩書房、2004年、196頁。

フッサールやバフチン、シェーラー、カッシーラーなどとの親和性が高いようにも見える。

たとえばフッサールやバフチンにおいては、他者はその外的身体や言葉を媒介として間接的にしか現前しないものだったし、カッシーラーにとっては、もともと人間の最も原初的なシンボル形式は「表情知覚」とされ、世界のなかのあらゆるものが表情を持つ人格的な他者として立ち現れるわけで、神話や民間伝承のなかで動物や草木がしゃべるのはごくふつうのことであるが、もちろんそれは心理学的で等価交換的な同情や共感のためなどではない。むしろ世界のすべてのものが最初から表情や言葉、ふるまいを媒介として人格的に受け取られ、「他者」として「私」とともに立ち現れてしまっているのである。

いずれにせよ五月女が、デリダやスピヴァクのこうした理論的態度をはっきりと熟知していながらも、いつの間にか議論を真逆とも見える方向へとずらしていつてしまうのはなぜなのだろうか。おそらくその理由は著者が、じつは理論というものがまさに本質的に最もコロニアルな支配のひとつでありうる、ということ十分に自覚していないからではないだろうか。あとがきで著者は、この本の意図がことさらに「理論を基に作品を読んでいく」ことであつたはずとみずから認めている。しかし、意図的に「理論的なアプローチを取った [318]」ということは、理論というあらかじめ決まった理性的かつ普遍的な図式やカテゴリーのなかに、個別特殊な作家の生や多様な問テクスト的ゆらぎのなかで流動する作品を無理やり押し込めて何らかの流通可能な等価物にするということにほかならず、欧米由来の環境／動物批評の理論を、その歴史性を捨象してジョージア文学に適用すること自体が論述にとって自己目的化してしまったために、「エンパシー・シンパシー」だけを唯一の交換価値とする文学的通じやすさの理論的支配が生じざるをえなかったのかもしれない。理論というものも、民族主義と同様、外からいつでも自由に持ち込める都合のいい普遍的ツールなどではなく、つねにコロニアルなものとしそやかな共犯関係を結んでいるのである。

こうした場合、理論という一見普遍的に見える図式がもたらすコロニアルな支配を相対化しうる方法は、ある理論の普遍性自体を形成する隠れた歴史性、つまり理論形成の権力的な歴史的起源を露呈させることしかないだろう。どのような

理論もコロニアルな支配の側面を持ち、その権力は特定の歴史的基盤にもとづいている。かつてロラン・バルトは、神話を解体するには再神話化するしかないと述べたが、ポストコロニアル理論の持つコロニアル性を解体するにはその理論的ナラティブ自体をコロニアリズム批判理論の視点から批判するしかない。チャヴチャヴァゼにおけるロシアのコロニアリズムへの擬態の身振りが逆に、西欧の植民地としてのロシアの被支配的性格をもあぶりだす、という背反的な反復的關係が示唆的だったのはまさに、コロニアリズム自体が被支配のなかから生まれてくるといふ根源的なねじれの反復をとらえ得たからなのである。

以上、評者自身の関心にそって、『ジョージア近代文学のポストコロニアル・環境批評』の理論的問題について簡単に検討してきたが、上で述べたように、同情・共感を媒介とした他者認識や他者経験の問題は、理論的には大変困難ではあるものの、たんなる動物や環境の範囲をも超えた、他者の他性とその想像的同一化がいかに相関しうるのかという、人間の文化のあり方の根源にもかかわる重要な問題といえるだろう。たとえば、私たちはなぜ種々の物語、造形芸術、演劇、映画やアニメなどの映像作品や漫画、ゆるキャラなどの様々なキャラクターといった他の心的生をわざわざ造形・設定して、それを日常的に享受することをやめられないのだろうか。こうした素朴で原理的な問いを媒介としたとき、本書で紹介された『蛇を食う者』のようなジョージア文学における動物のキャラクターの不透明な他性と共感的な交換可能性との結びつきについての問いかけが、きわめて汎用性の高い優れた着眼であることは間違いない。この分野での著者の今後の展開が大きく期待されるところである。

(かいざわ はじめ)

Ковтун, Наталья Вадимовна.

Трикстер как герой нашего времени: на материале русской прозы второй половины XX—XXI века. Монография.

Москва: «ФЛИНТА», 2022. 408 с.

野 中 進

N. コフトゥン『現代の英雄としてのトリックスター：20世紀後半から21世紀のロシア散文作品を素材に』の紹介に当たり、著者についての基本情報から始めたい。ナターリヤ・ヴァディモヴナ・コフトゥンはクラスノヤルスク国立教育大学で教鞭を取る文学研究者である。とくにシベリア文学や伝統主義に関する業績が注目を集める¹。今回取り上げるモノグラフィーは「トリックスター」の概念を切り口に20世紀後半から21世紀のロシア文学を概観したものだが、伝統主義文学についての記述が充実しており、近年の研究の総括的著作であることがうかがえる。

なお、コフトゥンは2017年の日本ロシア文学会でパネル「革命の衝撃：芸術、科学、イデオロギー」のコメンテータを務める等²、国際交流も活発な研究者である。今般のウクライナ戦争によって破壊的影響を被ったロシア学界との関係が

¹ 代表的な編著を2点挙げる：Ковтун Н. В. (отв. ред.). Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: Тропы, топосы, жанровые формы XX—XXI веков. М.: «Флинта», «Наука», 2015; Ковтун Н. В. (отв. ред.). Русский традиционализм: История, идеология, поэтика, литературная рефлексия. М.: «Флинта», «Наука», 2016.

² パネルの様子については以下も参照：野中進「国際パネル「革命の衝撃：芸術、科学、イデオロギー」」『ロシア語ロシア文学研究』50号（2018）、291-296頁。

正常化するために（それには長い時間がかかるだろうが）何らかの役割を果たすことも期待される。

本書の構成は以下の通りである。

序論

第1部 「ラーゲリ散文作品」における「裸の人間」の形象

第1章 A. ソルジェニーツインの初期作品における「裸の人間」

第2章 「苛酷な世界」を背にした不服従の人間

第2部 伝統主義散文作品の周辺のトリックスター

第1章 F. アブラーモフの三部作『兄弟姉妹』における分身の形象

第2章 V. シュクシーンの詩学における「二世界性」と「周縁的」主人公たち

第3章 V. ラスプーチンの後期短編におけるトリックスター

第4章 「新しいリアリズム」の散文作品におけるトリックスター：引力と斥力

第3部 「取り残された世代」の英雄としてのトリックスター

第1章 「中間的」人物の文学的系譜

第2章 V. マカーニンの長編『アンダーグラウンド、または現代の英雄』におけるトリックスター形象

第3章 A. ビートフの散文作品における放浪する主人公

第4部 ポストモダン時代文学のトリックスター

第1章 L. ウリツカヤの初期散文作品における周縁的主人公

第2章 T. トルスタヤの長編『クイシ』における言葉と身体

結びに代えて

これを見ても分かるように、ソルジェニーツインから現代女性作家たちまでと多様性に富む一方、ある種の偏りも認められ、文学史的な網羅性・体系性を目指したものではない。むしろ、トリックスター論を手掛かりに、現代ロシア文学の新しい見取り図を描き出そうとした試論的著述と言えよう。

以下、各章の内容を概観する。

序論では、現代ロシア文学におけるトリックスター形象の広まりを強調し、近年のトリックスター論を概観する。欧米の主要研究と並んでロシアにおける文学

的トリックスター論も多く挙げられており、この研究テーマの注目度が分かる。先行研究の議論を踏まえてコフトゥンが指摘するトリックスター形象の基本特徴は、(1) 両義性、(2) 生命力、(3) 媒介者としての役割、(4) 境界性・中間性、(5) 演技性、(6) 聖性とのつながり、である。これらの特徴を備えた登場人物が現代ロシア文学において特徴的な役割を果たしているというのが本書を貫く主張である。

本論に入る。第1部は、第1章「A. ソルジェニーツインの初期作品における「裸の人間」と第2章「「過酷な世界」を背景にした不服従の人間」から成るが、ともにソルジェニーツイン論である。ソルジェニーツインを現代ロシア文学のトリックスター形象の始まりに置く点に本書の特徴がある。

「裸の人間、剥き出しの人間 (голый человек)」とは文字通り、命以外は何も持たないラーゲリ囚人の文学的形象だが、これは17世紀の諷刺的文芸作品「裸の貧しい人間についての読み物 (Азбука о голом и небогатом человеке)」等に遡れるという(35)³。この物語では、財産を失い裸一貫となった人間が「順調な世界」から「苛酷な世界」に投げ出され、二世界的存在としての生を与えられる。かつての現実が幻想となり、幻想が現実となる。このようにして「裸の人間」は望むと望まざるとに拠らず、トリックスター的位置に追いやられる。この構図はドストエフスキー等の近代文学、オレーシャやハルムス等のモダニズム文学と引き継がれ、ソルジェニーツインやシャラーモフ等のラーゲリ文学でも重要な役割を果たした。たとえば『イワン・デニーソヴィチの一日』の主人公シューホフは、苛酷なラーゲリ世界を生き抜くために、慎重さや忍耐強さ、器用さや機転の良さを駆使するが、ここにサンチョ・パンサや兵士シュヴェイク、ワシーリー・チョールキン等とのつながりを見る研究者もいる(49)。また、ラーゲリという「神が忘れられた場所」(51)では「ことば」も本来の力を奪われ、符丁に墮し、ラーゲリの語彙となる。だがシューホフはそうした語彙に従いつつも、かつての「順調な世界」の言葉も失わないことで、両義的・媒介者の生を生き、

³ 本書からの引用ページは以下、本文中の括弧内で示す。

それが彼の生命力にも結びつく。このようにシューホフはラーゲリ文学のトリックスター的象の原型として評価される。

第1章後半では、ドストエフスキーからソルジェニーツィンに至る「古典的」ラーゲリ文学と21世紀に入って盛況を示す「新しいラーゲリ散文作品」を比較している。両者をつなぐのは極限状況を生きる「裸の人間」への創造的関心(68)だが、プリレーピンやヴォドラスキン等の現代ラーゲリ文学では冒険や性愛の主題も色濃く書き込まれ、旧約聖書的プロットがあらわに用いられる(57)等の特徴も目立つ。これによって現代ラーゲリ文学の主人公たちはよりあからさまにトリックスター的象になっている。コフトゥンの考えでは、古典的ラーゲリ文学が国家の不正への裁きと復讐という主題を描いたのに対し、現代ラーゲリ文学は「「過酷な世界」を克服する道と方法の探究」に力点を置いている(69)。その方法とは神への信仰やロシア文化、過去の記憶だというのが、その方向性は昨今のプリレーピンの言動等を見るまでもなく、安易さと独善を含んでいるというのが評者の感想である。

第2章「「過酷な世界」を背景にした不服従の人間」は『ガン病棟』(1968)を素材に、極限状況に置かれた「裸の人間」像の分析を続ける。ガン病棟には幹部職員から元囚人まで様々な社会層の患者が寄せ集められている。日常とは違う価値と規範が支配する「さかさまな世界」という点ではラーゲリと同じだが、ラーゲリが地獄だとすれば病院は煉獄に比せられる。そこでトリックスター的役割を果たすのは医者たちである。生と死のはざまに立つ患者たちをときに奇蹟的に救い、ときに冷酷に見放す医者たちはヨーロッパ文学で伝統的にトリックスター的に描かれたが、『ガン病棟』もその流れを継いでいる(76)。ソルジェニーツィン作品に現代ロシア文学のトリックスター的象の一つの源流を見出そうとするコフトゥンの議論はさらなる検証が必要だが、興味深い観点だと思われる。

第2部「伝統主義散文作品の周辺のトリックスター」は四章から成り、本書でもっとも充実した部分である。第1章「F. アブラーモフの三部作『兄弟姉妹』における分身の象」では、伝統主義文学の金字塔である『兄弟姉妹』における「ロシア的分身」(86)を論じている。ロシア的分身の起源をイワン雷帝イワンレニナの皇帝直轄領に見るA. パンチェンコの説を引きつつ、ロシア的二世界性が伝統主

義文学でも重要な役割を果たしていると主張する。『兄弟姉妹』の場合、主人公ミハイル・ブリャースリンと友人エゴールシャが分身的関係にあり、作品全体を貫く二世界性を創り出す。ミハイルが伝統的家父長制の体現者だとすれば、エゴールシャはそれを反転させるトリックスターである。ミハイルが農村に留まるのに対し、エゴールシャは森林伐採等、農業の周縁に新しい可能性を求める。他方、彼らの妻や妹たちは生神母的・ソフィア的性格を与えられている(92)。また放浪等、^{ユロージヴィ}聖愚者や旧教徒の伝統につながるモチーフも重要な役割を果たしている(103)。このように三部作の基底に正教的原型があることは明らかだが、それがつねに分裂を孕んでおり、対立する二世界に裂けようとする力と一体性を保とうとする力の相克が伝統主義文学の特徴だとコフトゥンという。

第2章「V. シュクシーンの詩学における「二世界性」と「周縁的」主人公たち」では、伝統主義文学における二世界性の主題がさらに検討される。シュクシーンの後期作品は「都会」と「農村」という伝統主義文学の枠を保ちつつも、ポストモダンの遊戯性を放ち始めている(108)。彼の作品の主人公たちは、すでに故郷は離れたが、まだ新しい都会の環境に適応しきれていない中間的存在である。そこから彼らのトリックスターの性格も生ずるが、とくに遊戯性・演技性・仮装性がシュクシーンのトリックスターの主特徴である。職務室、受付、病院、薬局、店、レストラン等の世相的モチーフは象徴的意味を持ち、主人公にとって「文明」の試練や関門として現れる(118)。主人公はその前で「裸の人間」として立ち尽くし、価値観の転倒を体験し、二つの世界を行き来する。いわば彼らは本人の性情によってでなく、投げ込まれた状況によってトリックスター的に生きざるを得ないのである。たしかに、シュクシーンの文学や映画の笑いの素朴さとも悲しさはそうしたところから生まれるようにも思われる。コフトゥンによれば、晩年のシュクシーンは都会原理を否定的に捉える一方、農村原理にも救済を見出しえない(129)。だからこそ彼の作品の二世界性は深く、主人公たちも中間的存在であり続けるのだという。

第3章「V. ラスプーチンの後期短編におけるトリックスター」。ソ連解体後の農村派の創作と思想については日本でも紹介・議論されてきた⁴。農村派がかつて掲げた伝統的価値は現代的解釈を経て、新しい保守主義の一つの「創造的核」

(V. マフリン) に生まれ変わった (166)。コフトゥンによれば、1990年代のラスプーチンの短編には「伝統的な義人と受難者」(166) が社会的脱^イ落^ス者^ゴの域まで墮ちる中、ロシアを再生に導く新しい主人公を描こうとする作者の模索が認められる。ルーシという「家」の崩壊後、「道」の形象は新たな象徴的意味を帯び、もはや故郷には戻らない放浪者のトリックスターが登場する (168)。「[ソ連解体後の] さかさまになった世界では主人公のトリックスター化は必然であり、道化や役^{リフエジエイ}者だけが運動の可能性を持ち続ける」(170)。連作短編の主人公セーニャ・ポズニャコフはそのようなトリックスターであり、「悲劇的道化」(170)でもある。多弁で小男というトリックスターの伝統的^イ形^ス象^ゴである (173) 一方、大酒飲みという農村派ではロシアを滅ぼす悪と見なされた習慣も持つ (179)。

他方、彼の妻ガーリヤは強く美しい。周知のように、女性形象に救済原理を付与するのはラスプーチン文学の一貫した特徴である (183)。セーニャがある娘を救出出そうとして果たせず (苦境の中、思いがけない解決をひねり出すという伝統的トリックスター像はもはや無効である)、絶望して家に戻るとき、彼を出迎えるのはガーリヤである。トリックスターの登場とその無力さ、という主題に後期ラスプーチンの創作的展開があるとコフトゥンは結論づける。

第4章「[新しいリアリズム]の散文作品におけるトリックスター：引力と斥力」は、新伝統主義、新しいリアリズム、ネオセンチメンタリズム、メタモダニズム等様々な名称で注目を集めている潮流を扱う。R. センチン、Z. プリレーピン、M. タルコフスキー等に代表される「新しいリアリズム」については多くの議論があり、研究も盛んである⁵。コフトゥンは、ソルジェニーツインやラスプーチン等「古い」伝統主義との継承と断絶を論じている。たとえばM. タルコフスキーの諸作品では、農村はもはや「通過の場所」(197, 強調原文) にすぎ

⁴ たとえば、以下の翻訳と訳者解説：ワレンチン・ラスプーチン著、大木昭男訳『病院にてソ連崩壊後の短編集』群像社、2013年。

⁵ 日本でも松下隆志が紹介と分析を行っている。松下隆志『ナショナルな欲望のゆくえ ソ連後のロシア文学を読み解く』共和国、2020年、とくに69-83頁。

ず、「都市—農村」という伝統的^{タイガ}二項モデルは「都市—農村—密林」という三項モデルに取って代わられる。その三つの間を行き来するのは季節労働者、狩人、行商人、放浪者等のトリックスターの形象である。農村の周縁化（消滅）（198）の主題は後期のシュクシーンやラスプーチンにも存在したが、そこにはまだ悲劇的のトーンがあった。だがM.タルコフスキーにはある種の諦念と平静さが認められ、むしろ「記憶を残す」、「家を建て直す」、「新しい土地に移り住む」等のモチーフが積極的意味を持つという。また、強い男性的主人公が創る「新しいルーシ」という主題は古典的伝統主義にはなかったもので、M.タルコフスキーが描く狩人や旧教徒はしばしば豪傑的^{ボガテリ}の要素を帯びている。長編『トヨタ・クレスト』（2016）で白いトヨタ・クレストを駆るジェーニャは聖ゲオルギーやエルマーク等と関連づけられ、男性的原理を体現する。信心深く、文学にも通じたジェーニャは高尚な言葉を好む一方、ドライバー隠語も使いこなす等、言葉遣いからして中間的存在であり、現代のトリックスターである（203）。女性像について言えば、「おばあさん」という伝統的形象はM.タルコフスキー作品でも健在だが、他方、「移動する女」（217）という新しい形象もある。彼女たちは「新しいアマゾネス」、「豪傑娘」であり、女性のトリックスターと言える。

以上のように、コフトゥンは農村派から「新しいリアリズム」までの伝統主義文学におけるトリックスター形象を追っているが、彼女はそこに「ロシア的」トリックスターのあり方を見ようとしている。

第3部「取り残された世代」の英雄としてのトリックスター」は話題を転じて、都会派文学、またポストモダニズム文学の先駆けとなった作家たちを対象にしている。第1章「[中間的]人物の文学的系譜」は、1970–1980年代に登場し「取り残された世代（поколение отставших）」とも呼ばれた作家たち——S.ドヴラートフ、Ven.エロフエーエフ、A.ビートフ、S.ソコロフ、V.マカーニン、L.ペトルシェフスカヤ、L.プリーゴフ等——の世代的特徴づけを行う。彼らは、戦後アメリカのビート・ジェネレイションとも対比可能（220）だが、後期ソ連の文学・思潮の重要な流れを創った。コフトゥンによれば、彼らの文学でもトリックスター形象は中心的役割を果たすが、その点で代表的なのはマカーニンである。

第2章「V. マカーニンの長編『アンダーグラウンド、または現代の英雄』におけるトリックスター形象」では、1990年代末を代表するこの長編についての膨大な先行研究を踏まえつつ、トリックスター論の立場からの分析を試みる。「裸の人間」や「小さな人間」「余計者」「地下室人」等の系譜を継ぐペトローヴィチは、ロシアの文学中心主義の申し子の主人公である(239)。アカーキー・アカーキエヴィチやペチョーリン、ムィシュキン公爵との対比もたびたび行われてきた(240-241)。コフトゥンが強調するのは、鏡像／分身モチーフとともに聖愚者モチーフである。犬たちを従えてメトロの迷宮をさまようペトローヴィチの姿が聖愚者的であることは、マカーニン自身が認めるところである(244)。このように主人公の形象には聖性が付与されるが、その一方、チチコフ的道化性・演技性もふんだんにある(246)。

作品の主題である「アンダーグラウンド」は20世紀末ロシアの新しい現実を指すとともに、「一まとまりのテキスト」としてのロシア文学全体も指す。後者は「ロシア人の無意識」でもある(248)。ペトローヴィチは「書くことを放棄した作家」であり、そこに文学中心主義＝ロシアの無意識への反逆と葛藤が描き込まれる。寮の臨時管理人という生活のための生業も主人公の境界性を際立たせる(248)。寮の長い廊下、荒涼とした通り、メトロの入り組んだ通路、精神科病棟等是一个の大きな迷宮＝アンダーグラウンドをなす。混乱を極めた1990年代の社会と、民族的無意識をなすロシア文学という二重の迷宮をさまよいつづけるのがトリックスターの主人公の役割にほかならない。本章ではその他多くのモチーフを検討しており、現代ロシア文学史における『アンダーグラウンド』の意義をコフトゥンがきわめて高く見ていることが分かる。

第3章「A. ビートフの散文作品における放浪する主人公」はビートフとマカーニンの対比から説き起こしている。長編『プーシキン館』の一章も「現代の英雄」と題されており、文学中心主義の主題、メタ文学的構成、トリックスターの主人公等、両者をつなぐ線は少なくない(273-274)。コフトゥンはビートフの中編「風景の中の人間」(1983)を取り上げ、聖書やヨーロッパ文学への豊かな「アリュージョン引」喩を跡付けつつ、放浪、分身、創作、才能等のトリックスター的^{ダール}主題を論じている。ビートフの場合、とくに「巨匠」の形象が中心であり、芸術創造に

おけるトリックスター原理の役割が主題化されている。ただ、評者の欲を言えば、本章ではやはり『プーシキン館』に挑戦してもらいたかった。そうすれば前章の『アンダーグラウンド』論と双璧をなす分析となっただろう。

第3部全体を通して、「取り残された世代」にとってのウラジーミル・ナボコフとヴェネディクト・エロフエーエフの影響の大きさが再認識される。分身、放浪、破滅的衝動、芸術創造、文学中心主義の見直し等の主題群は、ソ連末期から1990年代の「芸術派」のまとまりをなしている。ただしトリックスター論としては、第1部に較べて取り上げる作家・作品が少ないのが残念である。

第4部「ポストモダン時代文学のトリックスター」では、いわゆるポストモダニズム文学（ソローキンやペレーヴィンに代表される）よりもウリツカヤとトルスタヤを中心に据えている。女性作家、そして女性のトリックスター像について論じようとするコフトウンの姿勢が示されるとともに、ポストモダニズム美学の再検討も目指されているようである。第1章「L.ウリツカヤの初期散文作品における周縁の主人公」では『ソーネチカ』（1992）と『陽気なお葬式』（1998）を中心に初期ウリツカヤの創作を論じる。『ソーネチカ』で注目されるのはロベルト・ヴィクトロヴィチである。彼もまた「巨匠」であり、元囚人（「裸の人間」）であり、生命力に溢れ、女好きでもある。ヨーロッパとロシアを股にかけた彼の遍歴は「世界文化のもっとも重要なトリックスター」、オデュッセウス（309）との連想に導くが、実際、ウリツカヤはこの形象を創作の一つの源泉としている（309）。一方、女性のトリックスターはポーランド娘ヤーシャである。聖と俗、美と醜、性愛と純真さ等の両義的イメージで編まれた彼女はロベルトに匹敵するトリックスター形象であり、「ソーネチカ^{テキスト}の物語」と対をなす「ヤーシャ^{テキスト}の物語」を形成する（331）。『陽気なお葬式』の主人公アーリクもまたオデュッセウスやファウストの系譜に連なる「巨匠」タイプのトリックスターである（332-334）。だが、彼を取り囲む女性たちもそれぞれトリックスターの特徴を与えられている。たとえばイリーナはかつてサーカスの軽業師だったが、人生そのものでも「回転の才」（345）を発揮して生き抜いていく。アーリクとイリーナのアメ리카での再会は放浪する二人のトリックスターの物語である。

章全体を通して、聖書やギリシア神話、近代ロシア文学への引喩が詳細に跡付

けられているが、とくに強調されるのはナボコフの影響である。ただし、それがウリツカヤ一人に特徴的なことか、それとも彼女の世代全体についても言えることかは、評者には判断が付きかねた。とはいえ、マカーニン論と並んで本書後半で最も充実した章と言えよう。

第2章「T. トルスタヤの長編『クイシ』における言葉と身体」は、いみじくも2000年に出た本長編に二十世紀ロシア文学の文学中心主義の総決算的試みを見ている。主人公ベネジクトは「裸の人間」「小さな人間」「地下室人」等のロシア文学の伝統的形象を現代の視点から集約したトリックスターの主人公である(359)。だがそれ以上にトリックスター的なのは作者の戦略だという。ロシアの伝統的な「神話」、すなわち終末論、モスクワ第三ローマ説、ペテルブルグ神話、旧教徒ユートピア、土壌主義、文学中心主義等の様々な神話素——これらをまとめてコフトゥンは「ロシア神話」(360)と呼ぶ——の脱構築が作品の構成原理となっている。トルスタヤが伝統主義とモダニズムの文体と世界観を結び合わせる技量はあたかも昔話スカースカとディストピアの異種交配のようだと評された(361)。本作で描かれる世界はカタストロフ(「大爆発」)後のルーシであり、かつてのモスクワは独裁者の名を取ってフョードル・クジミチスク市と呼ばれている。ベネジクトは独裁者の文章を書き写す仕事をしているが、やがてプーシキンに辿りつく。こうしてプーシキンの創作と詩人イメージも様々に読み替えられる仕掛けになっている。評者の印象では、本章ではトリックスター論はあまり深められておらず、『クイシ』に鏤められた膨大な文学的引喩が丁寧に跡付けられている。それにしても、ロシアではなぜ文学中心主義の脱構築がつねにその反復と強化につながるのだろうか、というのが評者のナイーブな感想だった。

全体に第4部は、トルスタヤとの対比でソローキンが何度か言及されはするものの、ウリツカヤとトルスタヤだけで「ポストモダン時代の文学」を代表させる狭さは否めない。

「結びに代えて」では、現代ロシア文学におけるトリックスター形象の特徴を世界的文脈から考察する。コフトゥンによれば、現代の欧米文学では、様々な社会問題——人種、移民、ポストコロニアル、ジェンダー等——との関連でトリックスター形象の新しい可能性が開拓されている。だが現代ロシア文学のト

トリックスターは、もっぱらフォークロアや近代文学の諸形象の操作・改変を通じて生み出されている(397)。本来、トリックスターは「他に呼びかける相手がないとき、社会がシニシズムに充ち溢れるとき、人間・歴史・道徳への信仰が崩れたとき」(398)に現れる。二世界性、生命力、境界性、演技性、聖性等によって世間に呆れられ嘲られながらも、変化への烽火となる。ラーゲリ文学の「裸の人間」はまさにそうした役割を果たした(400)。直近の世紀転換期にトリックスター形象が再活性化したのは、ポストモダニズム美学の「[二次的]な遊戯的な戦略」(405)への倦み疲れがあったという。だが、今日のロシアでは文化自体の「トリックスター化」が進み、トリックスター形象は挑戦と変化のための手段でなく自己目的化してしまっている(406)。いわば近年のトリックスターたちは権力に仕える道化(шут)となりつつある、というのが本書の結論である。

初めにも述べたように、本書はトリックスター形象を鍵に、時代的にも潮流的にもなるべく広く現代ロシア文学の見取り図を描こうとしたものである。その意味では、トリックスター論そのものとしては理論的にやや物足りないかもしれない。だが、各作家のトリックスター的主人公の分析と近現代文学への引喩の細かな跡付けという点では、作家論・作品論として大いに参考になるだろう。とくに伝統主義文学におけるトリックスターという主題は本書の独自性を示しており、さらなる発展も見込まれる。というのも、共同体の衰滅とありうべき回復という伝統主義文学の主題は、世界の現代文学の一つの共通主題であるように思われるからである。その主題にトリックスターがどれだけ寄与できるのか。結局は道化に化してしまうのかという懸念も併せて、同時代的意識を持って読むべき力作である。

(のなか すすむ)

村山久美子著

『バレエ王国ロシアへの道』

東洋書店新社，2022年，315頁¹

斎藤慶子

まごうことなきバレエ王国ロシアはいかにして成ったのか，本書は決して直線ではなかったその道のりをたどる。

本書は，同じ筆者による『知られざるロシア・バレエ史』（東洋書店，2001年）に，その後に見られた多数の研究成果を追加した拡大版である。前著は，シャルル・ディドロ，農奴劇場，フォーキン（ロシア国内での活動），フォレツェルというあまり光の当てられてこなかった対象が選択された意欲的なものであった。20年以上の時を経て出版された本書にも，若干の改稿を加えて収録されている。

20世紀のロシア・バレエ史について書かれた先行研究は本邦でもいくつか挙げることができるが，本書は，村山が師と仰ぐ故野崎韶夫の『ロシア・バレエの黄金時代』²を引き継いでいるといえるだろう。両者に共通するのは，自身の膨大な観劇体験に基づいた知見を提供していることである。同じ舞台は二度と繰り返されないという舞台芸術の性質上，このことは何ものにも代えがたい長所となっている。ただし，野崎の場合はロシア・バレエの識者として多くのロシア・バレエの専門家たちと親しく行った交流が活きているのに対し，村山は舞踊の実

¹ 本稿は先に刊行された右記の拙文と重複する部分がある。斎藤慶子「村山久美子『バレエ王国ロシアへの道』」『ユーラシア研究』67巻，2023年，74-75。

² 野崎韶夫『ロシア・バレエの黄金時代』新書館，1993年。

践者としての観察眼が発揮された叙述が特徴的である。

本書には、近年相次いで上演されている古典作品の復元版の鑑賞、および振付家たちへのインタビューで得られた情報も使用されており、最近までをカバーするロシア・バレエ史の最適の紹介書のひとつとなっている。

本書の構成は以下のとおりである。

はじめに

- 第一章 バレエ王国への出発
- 第二章 ロマン主義バレエの萌芽——シャルル＝ルイ・ディドロ
- 第三章 バレエに魅せられたプーシキン
- 第四章 農奴劇場とバレエ
- 第五章 古典作品の誕生——マリウス・プティパ
- 第六章 革新の前ぶれ——アレクサンドル・ゴールスキー
- 第七章 二〇世紀バレエの扉を開けた振付家ミハイル・フォーキン
- 第八章 プティパからフォーキンへ——その新しさとは
- 第九章 ロシア革命後のモダン・ダンスの波——ニコライ・フォレッゲルの芸術
- 第十章 カシヤーン・ゴレイゾフスキーのアヴァンギャルド・バレエ『美しきヨセフ』、『竜巻』
- 第十一章 フォードル・ロプホーフのダンスシンフォニー『宇宙の偉大さ』、新版『くるみ割り人形』
- 第十二章 ユーリー・グリゴローヴィチの「シンフォニック・ドラマ・バレエ」
- 第十三章 ロシア・モダン・バレエの旗手エイフマン

本書の章立てからは、バレエ導入から現代までの歴史が通覧されているような印象を受ける。しかし著者の狙いは少し異なり、「ロシアがバレエ王国を築くことになったいくつかのターニングポイントとしての振付家たちの芸術を、先行者の影響も論じながら時系列でつなぐ形をとっているという（9頁）。検討され

るテーマは、舞踊の技術、振付、台本、演出の変遷、舞踊理論、文学との関連など多岐にわたり、課題設定が異なる独立した章が時系列に沿って配置されている。各章に付されている親切な前書きは、読者それぞれの関心の高い章からランダムに読み進めることを可能にしている。ともするとアンソロジーのような印象を与えるが、登場する振付家同士の影響関係という糸が通っていることで、ロシア・バレエを形作る多層的な世界が立ち上がる。

ところで、前著に含まれていたのは第二、四、七、九章である。これらの章はロシアの先行研究により多く基づいているのに対して、本書で加えられた新しい章は独自の論を展開する傾向がより顕著である。

本書は読者対象を広く設定しており、推敲されつくした平易な表現で専門的な内容を綴る。各振付家の舞踊スタイルの特徴を描き分ける著者の筆が冴えているので、バレエになじみのない読者もイメージをつかみやすいであろう。また、振付家と同時代の文化人との交流や、社会情勢がバレエ作品の創造に与えた影響も説明され、様々な関心を持つ読者に訴えるにちがいない。

第一章「バレエ王国への出発」では、ロシアにバレエが導入された過程が語られる。17世紀のバレエ初上演に続いて、18世紀のバレエ学校の設定、訪露した舞踊教師たちの活動を紹介する。教師らは、フランス人舞踊家、振付家ノヴェールの理論書『舞踊とバレエについての手紙』（1760年）の影響を受けていた。バレエの導入初期にこの理論が伝わったことで、ロシアに文学や演劇と結びついたドラマティックなバレエ作品を制作する伝統が生まれたと著者は論じる。

第二章「ロマン主義バレエの萌芽——シャルル＝ルイ・ディドロ」では、ブレ・ロマン主義に分類されるディドロの作品が、フランス大衆演劇のメロドラマとの共通性を持っていたことを説明する。このこと自体はスロニムスキーが自著の中で指摘しているが³、村山は具体的な作品の分析を通じてあきらかにした。さらにプーシキンらとの交流がディドロに影響をおよぼしたことで、彼はロマン主義バレエの特徴を先取りすることができたのだと結論付けている。

³ Слонимский Ю.И. Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958.

第三章「バレエに魅せられたプーシキン」では、かの大詩人がバレエに精通していたことを、作品や書簡、素描の検討を通じて論じている。文学・演劇団体《緑のランプ》における振付家デイドロを含む舞台芸術関係者との出会いが、作品に相互影響を及ぼしたという。章末では、プーシキンの物語詩『ルスラーンとリュドミーラ』から第三歌を挙げ、バレエから影響を受けていると考えられる部分を指摘している。

第四章「農奴劇場とバレエ」では、農奴劇場の運営の実態について書かれた先行研究をまとめたうえで、それらの活動がロシア・バレエの後の発展にどのような形で寄与したのかについて考察している。

第五章「古典作品の誕生——マリウス・プティパ」では、著者の長年の舞踊実践、鑑賞、研究活動の成果が特に活かされている。19世紀後半に活躍した巨匠プティパらの古典作品を復元する試みが20世紀末に本格的に開始され、現在まで高い関心が寄せられ続けている。本章は、それらを観劇することができた著者ならではの知見にあふれている。中でも『バヤデルカ』、『眠れる森の美女』、『白鳥の湖』、『ライモンダ』を大きく取り上げ、ソ連時代をつうじて変化を経たクラシック舞踊とキャラクター・ダンスおよびマイムの関係、台本、振付、音楽のテンポ等について語っている。そのうえで、すでに改変を経たのちの姿で評価の固まっている「古典」作品の復元に取り組む際の苦悩を振付家からインタビューで引き出した。新たな視点が多く提示されるが、ここでは一例だけ取り上げる。筆者によれば、古典バレエ作品では話の筋は重要視されていないという声がよく聞かれるが、実は話の流れが非論理的になってしまったのは、次のふたつの理由によるという。第一は、マイムを排除する傾向にあったソ連時代の特徴的な演出方法のためで、第二は帝政時代の価値観が現れている部分を抹消しようとするソ連当局の政治的要求への対応であると筆者は指摘する。20世紀の振付家たちは、プティパの作品を非論理的であると非難して独自の改変を行う際の口実としていたが、それらは実はプティパの作品への理不尽な攻撃に過ぎなかったのだという（115-116頁）。

第六章「革新の前ぶれ——アレクサンドル・ゴールスキー」では、スーリツほか編『バレエマスター ゴールスキー A.A.』（2000年）に依拠して彼の業績の

再検討が行われている。第一節のタイトル「忘れ去られた先行者」が示唆するように、ソ連時代、ゴールスキーは過小評価されており、ソ連崩壊後 10 年近くを経てようやく出版されたのが前掲書だったのだという。評者からは、2018 年にボリショイ劇場博物館が彼を記念したアルバムを出版したことを加えておきたい⁴。「意味を伝えるマイムと、フォルムをアピールする舞踊場面の二本立てから成っていたプティパの創作法を初めて根底から突き崩し、モスクワ芸術座のリアリズム演劇の手法を取り入れて、身体表現全てに意味がある舞踊によって物語を一貫した流れで叙述する新しい試みを行った」(130 頁)という著者の評価は、明快である。

第七章「二〇世紀バレエの扉を開けた振付家ミハイル・フォーキン」では、フォーキンが《芸術世界》派との交流やイサドラ・ダンカンからの影響により 20 世紀の新しい舞踊スタイルを創出したと述べている。初期の創作で転機となった『ショパニアーナ』の改作過程に、新しい舞踊表現獲得の道程を村山は見出す。また、『瀕死の白鳥』とシンボリズムの詩の共通性に「バレエ詩」というジャンルの創出の起源を認め、これが異分野との交流の成果であり、バレエ・リュスの創造した総合芸術としてのバレエに結実するのだと主張している。

第八章「プティパからフォーキンへ——その新しさとは」では、20 世紀初頭に「新しいバレエ」(164 頁)を創造したと評価されていたフォーキンの作品を、プティパのそれに対置させて、その新しさに迫る。音楽、テーマ選択、作品構造、群舞、ダンサーの性別、振付にいたるまで詳細かつ専門的な内容ながらもわかりやすい説明がなされている。

第九章「ロシア革命後のモダン・ダンスの波——ニコライ・フォレッゲルの芸術」では、「ダンスの十月」を唱えてダンスの革命のリーダーとなったフォレッゲルの代表作を紹介する。フォレッゲルは独自のダンサーの訓練法や新し

⁴ Александр Горский: балетмейстер, художник, фотограф: из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России: сборник статей / авторы-составители: Екатерина Чуракова и др.. М., 2018.

い舞踊ジャンルを生み出し、「身体表現による大衆娯楽」の一つの形態を成功させた（188頁）。さらに身体表現を突き詰めた「メカニック・ダンス」「機械ダンス」は国内外で高評価を得たが、1920年代初頭に古典回帰の方針が打ち出されたソ連バレエ界の中核で活動することはかなわなかった。そもそも、クラシック舞踊を用いないモダン・ダンスを实践できる場は限られていた。これは、革命後のアヴァンギャルドの時代に次々と開設されたスタジオ活動の枠内のみで可能なことであった。1924年に人民教育モスクワ支部セクションが私設の舞踊団体の閉鎖についての条例を公布すると、やがてそのような活動も終わりを迎えた⁵。フォレゲルが考案した各種ダンスは、第十一章で紹介されるロプホーフの『くるみ割り人形』（1929年）や『ボルト』（1931年）などで採用されたが、作品の一部として回収されてしまった。バレエ界全体の方向性を変えるほどの大きな潮流にはならなかったのである。筆者は、この結果、「ロシアは、世界で唯一、意味性を重んじるダンス形態を主流として発展してきた国となった」（192頁）という重要な指摘をしている。かくして、国内の芸術活動の方向性を定める中央の劇場では「身体表現全てに意味がある舞踊」（130頁）の伝統が続くこととなった。

第十章「カシヤーン・ゴレイゾフスキーのアヴァンギャルド・バレエ『美しきヨセフ』、『竜巻』」と第十一章「フォードル・ロプホーフのダンスシンフォニー『宇宙の偉大さ』、新版『くるみ割り人形』」では、時代の先を行ったがために同時代人の高い評価は得られなかったが、後の世代に大きな影響を与えた二人の作品を、丁寧に分析することでその長所と敗因を浮かび上がらせている。

第十二章「ユーリー・グリゴローヴィチの「シンフォニック・ドラマ・バレエ」」で著者は「シンフォニック・ドラマ・バレエ」という新しい用語を提案し、ボリショイ劇場に長年君臨したグリゴローヴィチの作品に、よりの確な性格付けを与えようと試みている。

⁵ *Филановская Т.А. История хореографического образования в России. СПб.; М.; Краснодар, 2016. С. 190.*

第十三章「ロシア・モダン・バレエの旗手エイフマン」では、まず時代背景の一部として振付家レオニード・ヤコブソンの仕事が紹介されたのち、『アンナ・カレーナ』を例に、演劇の伝統を受け継ぐエイフマンの手法の特徴が提示される。

読みやすさを優先したための苦渋の決断と理解できるが、学術書としては不可欠な出典の明示がないことが検証性を損なっているのが惜まれる。出典が示されていれば議論を避けられたであろう点を、ここではふたつ挙げておきたい。

第一に挙げるのは、20世紀末から始まった一連の古典作品の復元上演に対する評価である。現在では復元された古典作品を「原典版で見ることができる」(87頁)としているが、過大な期待を抱かせはしまいか。本書は、19世紀に創作された古典作品の復元が21世紀に可能になった事情を次のように説明している。

〔プティパの〕引退直前の19世紀末に、劇場支配人テリャコフスキーが、プティパの作品を記録に残しておく必要性を感じ、ステパーノフが考案した記譜法で、三人の記録者を使ってバレエ50作品、オペラの中のバレエ50作品を記録した。(89頁)

この記録を、マリインスキー劇場の舞台監督であったニコライ・セルゲーエフが亡命の際に西欧に持ち出した。現在ではハーバード大学が保管するその記録を、現代の振付家たちが利用し、「後世に加えられた改変をほぼ取り除いた原典の復元版が現れた」としている(87頁)。これらの記述は、きちんと記録された資料をもとに復元作業が行われているかのような印象を与える。

しかしその印象と、後年の研究者および復元に携わる振付家たちが実際に閲覧している資料の状況との間には齟齬がある。ハーバード大学が所持するコレクション“Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets”⁶(通称「セ

⁶ “Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets” [https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185] 2023年7月2日閲覧。

ルゲーエフ・コレクション」)には、上記の記録(以下セルゲーエフのノーテーション)のほか、楽譜、プログラム、写真資料などが含まれている。セルゲーエフ以降でコレクションの内容をおそらくもっとも早くに紹介したのが、1976年に刊行されたアメリカの音楽学者ワイリーによるハーバード大学紀要論文である。この中で彼は、24のバレエ作品と24のオペラの中のバレエ作品の記録が含まれていること、それらを元に振付を完全に再現するのは不可能であることを述べた。というのも、記録されている情報量には多寡があり、ダンサーの移動の導線のみメモや、上半身の動きや足の動きにも記録の欠如が認められる場合もあるという。したがってセルゲーエフのノーテーションはすでに振り付けを知っている者のための覚書の領域を出ないというのがワイリーの見方である⁷。彼は、復元上演がさかんに行われるようになった21世紀に入っても、このような見方を堅持している。2019年のワガノワ・バレエ・アカデミー紀要論文では、いくつかの作品のノーテーションを具体例として挙げて、記録の欠如を指摘し、プティパの作品は創造主のプティパが亡くなった時に存在を止めたのだと主張し、厳格な態度を貫いている⁸。

また、復元上演を実践している振付家自身も、オリジナル作品との距離の取り方について試行錯誤を重ねてきた。セルゲーエフ・ノーテーションを利用した本格的な復元活動の先頭を切ったセルゲイ・ヴィーハレフは、ソ連時代から観客が慣れ親しんでいる振付を一部残す道を選んだ⁹。あとに続く、アレクセイ・ラトマンスキーやユリー・ブルラーカも、作品によって資料の残存状況にはばらつきがあることを指摘し、場合によっては断片的かつ出自や年代の異なる記録を集成したうえで、複数の先例がある場合はよりおもしろい(интересный)ものを

⁷ Roland J. Wiley, “Dances from Russia: An Introduction to the Sergeyev Collection,” *Harvard Library Bulletin* XXIV, no. 1(1976), 107.

⁸ Уайли Р.Д. Нотации Николая Сергеева в Гарвардском университете и балеты Мариуса Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. №5. С. 85-93.

⁹ Розанова О.И. О «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ»... [https://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/ospyashhej-krasavice/] 2023年7月2日閲覧。

選択して振り付けたことを報告している¹⁰。つまり、復元者が参照する「原典」はひとつではないうえに、彼らが創造力を発揮する余地が残されているのである。

こういった様々な「復元」の形態をどのように呼ぶのが適切かについては、ヴィーハレフが1999年に『眠れる森の美女』を復元上演してから議論を呼んできた¹¹。少なくとも2023年7月11日現在マリインスキー劇場公式HP掲載のレパートリーで確認できる各復元作品は、「Реконструкция 復元」(реставрацияと異なり、変更が含意される)とされている¹²。「原典版」の看板は掲げていないのである。

第二の点は、「ホレオドラマ хореодрама」という用語の定義である。本書では「ドラマ・バレエ драмбалет」の一ジャンルであるとしているが(254頁)、百科事典『ロシア・バレエ』(1997年)では、ホレオドラマこそがドラマ・バレエの上位概念とされている¹³。この点について評者はこれまでも村山氏に尋ねてきており、今後の根拠の提示が待たれる。

¹⁰ 例) *Бурлака Ю.П.* Проблема реконструкции хореографии М. И. Петица (балеты «Корсар» и «Пробуждение флоры») // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. №3. С. 55; Алексей Рагманский: «Жизель» - идеальная поэтическая конструкция. Интервью Сергею Конаеву // Адольф Адан Жизель (Буклет к премьере 21 ноября 2019 года) / Ред.-сос. Сергей Конаев. М., 2019. С. 51.

¹¹ *Грызунова О.В., Омельницкая В.В.* Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. №5. С. 63-74. 議論が非常に込み入っておりここでは取り上げないが、一連の「復元」に対する評価の問題が現代性をもつことを傍証するために挙げる。

¹² ポリショイ劇場は2022年秋頃までは、「Постановка и новая хореография 演出と新しい振付」という言葉を使用し、そのあとに振付家ラトマンスキーの名を連ねていた。しかし遅くとも2022年11月には彼の名は削除されて、「演出: ロシア・ポリショイ劇場の舞台版 Постановка — сценическая версия Большого театра России」との表記になり、原振付者の名前のみが残されている。

¹³ *Суриц Е.Я.* Драмбалет // Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е.П. Белова и др. М., 1997. С. 537.

最後に細かい点ではあるが、以下を指摘しておきたい。第一に、アグリッピーナ・ワガーノワがワガーノワ・メソッドとして教授法をまとめたとあるが（284頁）、この名称が「通称」に過ぎないことを書き添えた方が読者の誤解を避けられたのではないか。第二に、ユーリー・グリゴローヴィチの初振付作品『アイスチョーノク』の作曲者はクレバノフであって、本書に示されているワルラーモフではない（258頁）。1981年に刊行された百科事典『バレエ』ではワルラーモフ作曲と記載されているが¹⁴、より最近に発表されたデータはそれがクレバノフであったことを示している¹⁵。第三に、イーゴリ・モイセーエフが民族舞踊団を結成したのは1937年のことで、本書が示している1943年というのは付属の舞踊学校の設定年である（287頁）¹⁶。

ただし、これらは本書で提示されている著者の論旨を少しも損ねるものではない。本書は舞踊を言葉で伝えるという困難な課題さえもかなりの程度解決している。そのうえで、音楽や美術、文学、演劇などの他ジャンルおよび社会状況との関連を意識した叙述をおこなうことでロシア・バレエの奥深い世界を多層的に描くことに成功している。本書はバレエ王国ロシアへたどり着くまでの険しい道のりを示している。それと同時に、著者の長年の舞踊研究、批評、舞踊実践の蓄積の過程をうかがわせる。本書はさまざまな読者の関心にも応え得るが、舞踊研究の後進の道を照らす一冊ともなっている。

（さいとう けいこ）

¹⁴ Ванслов В.В. Григорович Юрий Николаевич // Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. М., 1981. С. 162.

¹⁵ Григорович Юрий Николаевич [<https://collectiononline.gctm.ru/entity/PERSON/14132>] 2023年7月2日閲覧。また、 Киноархив net-film [<https://www.net-film.ru/>] のサイトで『アイスチョーノク』の映像が公開されている。Пионерия. 1951. № 3. Киножурнал №52596, 1 часть, хронометраж: 0:10:02. Режиссер: Семенова М.

¹⁶ Биография Игоря Моисеева [<https://www.moiseyev.ru/bio.html>] 2023年7月2日閲覧。

本田晃子著

『都市を上映せよ：ソ連映画が築いた
スターリニズムの建築空間』

東京大学出版会，2022年，272頁

佐藤千登勢

本書は、本田晃子氏がスターリン時代の映画と建築物そして建設のテーマとの親和性に着想を得て、「楽しみながら」執筆した論文の数々からなる。著者自身が「あとがき」のなかで、「連日のようにモスクワ地下鉄を乗り回し、ほとんどすべての駅で降車して、建設時期による駅の様式や構造、素材、ディテールなどの相違を瞬時に見分けられるよう、自主トレーニング(?)に励んだこともあった」と書いているように、そのフットワークの軽さや躍動感までもが伝わってくるルポルタージュのごとき一冊だ。本書のタイトル『都市を上映せよ』という使命を遂行したのは、他ならぬ本田氏ではなかったかとさえ思われる。本書に登場するセルゲイ・エイゼンシテイン、アレクサンドル・メドヴェトキン、グリゴリー・アレクサンドロフ、ゲオルギー・ダネリヤ、アンドレイ・イ、アントン・メゲルディチェフらにより撮影され、編集され、構築された建築空間の企図と真意について著者が解き明かして見せるプロセスは、映画により実現された「語る建築」(architecture parlante) (同書、6頁)をわたしたちが辿る道程そのものとなる。

本書は、2013年から2021年にかけて執筆された五編の論文からなるが、それぞれがあらかじめ一冊の書物を意図して書かれたように見事な調和を保ち、農業集団化を預言するソフホーズ空間、虚像の首都モスクワ、「創造的地理」として

の全連邦農業博覧会、神話化そして脱神話化される地下鉄宮殿、さらに冒涇され不可視化される地下鉄空間へと、時代や社会の変遷とともに映画の建築空間が示唆するものや機能が変わっていくさまを丁寧に描出し、考察が示されている。

何よりも、スターリン体制下、社会主義建設の理念と連動して建設が推進された大型建築物、大型施設（アンビルトに終わったものや模型、セットも含め）に焦点をあて、スターリニズムの表象とその解体、さらには批判の眼差しをそこに読み解いて開示する硬質にして禁欲的な姿勢に貫かれている点、および、上記イデオロギーを担う建築から映画を読む方法論が、本書に調和と統一性を与えている。

そればかりではない。五つの章の間に挿入された四つの「幕間」が前章の史実的細部を軽やかに補足する間奏曲として機能しており、本書を五幕構成のひとつの作品として成立させている点がなんとも心憎い。それでは、順を追って見ていくことにしよう。

第一章 建築と映画の出会い

論じられる作品はエイゼンシュテインの『全線』（1929）である。本作品に登場するソフホーズの建物、それは早魃にあえぐ貧農の小屋の対極にある洗練されたモダンなデザインで、鉄筋コンクリートとガラスで造られたように見えるが、実のところベニヤ板と漆喰、ペンキからなるセットである。ル・コルビュジエ建築からの影響を示すエピソードが興味深い。さらに、住宅を「住むための機械」とみなすル・コルビュジエの理念をラディカルに読み替えて、ソフホーズを「牛乳や豚肉、農作物を加工する農業の工場」として本作品に描出し、虚構のソフホーズ建設を提示したとする指摘は説得力がある。また、『全線』公開後、このソフホーズのセットを設計した構成主義建築家のアンドレイ・ブーロフには、ロストフ近郊の大規模ソフホーズの設計依頼が舞い込み、本作品は虚構が現実の建築施設となる契機を与えたともいう。計画は頓挫し、実現には至らなかったが、映画が現実化しかけた事例としてそこにも煽動力を認めることが可能となろう。しかし、何よりもこの作品では誰もが違和感を覚える「マルファの夢と現実の境界はどこだったのか」問題、「はたしてマルファは夢から醒めたのか」問題である。

マルファの夢に描かれる理想の世界がいつの間にか現実世界に接続している。これに類似した「超自然な時空間の移動」は、1930年代後半以降のソ連作品には複数の例が認められるとし、『新しいモスクワ』（アレクサンドル・メドヴェトキン、1938）、『輝ける道』（グリゴリー・アレクサンドロフ、1940）を例に「夢と思っていたものが現実になっている世界こそがソ連である」という長谷川章氏による分析を基に、著者はここに社会主義リアリズムの美学を見出し、現実の空間から虚構空間（理想的なセット）への移行は、夢と来るべき未来を描くために必然だったのであり、結果としてエイゼンシュテインのレトリックも社会主義リアリズムのそれに接近していたと論じる。

第二章 都市は運動する

ここで主に論じられる作品は、アレクサンドル・メドヴェトキンの『新しいモスクワ』（1938）である。1935年に採択されたスターリンのモスクワ再開発計画（通称「ゲンプラン」）を背景とした本作品に現れる何気ないユーモラスな描写、すなわち街路拡充のため曳家により建物を移動するシーンを挙げ、「動く家」のモチーフはメドヴェトキンが偏愛するもので、その原型をバーバ・ヤガーの住む「鶏の足の上に立つ小屋」（同作品のカーニバルの場面にも背景として登場する）に求め、社会主義リアリズムにより抑圧された形象が生息し続けているとする指摘は興味深い。さらに、作品の主人公が制作した映画「明日のモスクワ」（「映画映画」の中映画）となる）に描出される「ソヴィエト宮殿」の表象が、当局により決定されたプランや条件に細心の注意を払ったものであること、またそれにも拘らず、この未来のモスクワは、（登場人物が）模型や映像で人為的に制作し操作したものであるがゆえに「理想のモスクワ」に対するアイロニカルな距離を作り出し、登場人物も観客も理想世界としてのモスクワに没入するのを不可能にした、と分析が続く。さらに、主人公によるモスクワの模型製作場面とこれを元に撮影したとされる映画作品が上映される映画映画シーン、『新しいモスクワ』が描く現実のモスクワもまた虚構であることを剥き出しにする。

エイゼンシュテインとは異なり社会主義リアリズムの規範や新しいモスクワを全面的に受け入れていたとされるメドヴェトキンであったが、上記のような「手法

の裸出」となる方法を図らずもとった上に、本作の主人公が最終的に「建設が完了したモスクワ」に留まることをせず辺境の都市へと向かい、中心から周縁へと越境したがゆえに、社会主義リアリズムの規範を逸脱した本作品は、1939年1月の公開直前に上映禁止処分を受けたのではないかと著者は推察している。本作品が撮影された1937年から翌38年は、ゲンプランの遂行のさなかにあったというが、同時に、本章後の「幕間Ⅱ」でも示されるように、スターリンによる粛清が猖獗を極めた時期でもあった。何の咎で、何が原因で、と追及しても意味のない時代ではあったろうが、本章における著者の考察は、当時の芸術における社会主義リアリズムから逸脱する表現として具体的な例を提示するものではないだろうか。一方で、「建設された首都モスクワ」から遠心的動きを示す人物の移動を社会主義リアリズムの規範からの逸脱と著者はみなしているが、1947年に公開されたイワン・プリエフの『シベリヤ物語』のような作品はどのように位置付けられるのか、いわゆる壮大な「シベリアもの」はまた異なるカテゴリーなのだと思うが、補足や言及があればなお良かったかもしれない。

第三章 映画は建築する

本章で主に論じられるのはグリゴリー・アレクサンドロフの『輝ける道』(1940)である。1935年、社会主義建設が一段落したという公的見解がスターリンにより示されると、幸福で満ち足りたソヴィエト生活の描写がソ連芸術の主題になったという。スターリン自身がミュージカル映画を好んだとはよく言われるところだが、本田氏によれば、「おとぎ話のような現実」を描き、共同体の集団的無意識に働きかけようとする点で、明るく陽気な歌やダンス・シーンからなりハッピーエンドを旨とするミュージカルは、社会主義リアリズムと親和性があったという。そして、『サーカス』(1936)、『ヴォルガ、ヴォルガ』(1938)、そして『輝ける道』には、赤の広場、ポリシヨイ劇場、モスクワ地下鉄、ホテル《モスクワ》、モスクワ-ヴォルガ運河、全連邦農業博覧会などスターリン時代の象徴的な建築物が背景として現れ、いずれもが映画の虚構世界と現実の建築物、空間に接合される仕組みである。とりわけ、『輝ける道』における農業博覧会の空間の構図や編集は複雑かつ巧妙であるが、複数のショット・スチールばかりでなく

1939年の「農業博覧会全体図」も提示され、論述内容が立体的に立ち上がってくる。

レーニン勲章授賞式で訪れたクレムリン宮殿、その控えの間の絢爛たる縁取りの鏡を回路としてヒロインのターニャが「未来の自分」に会いに行く。空飛ぶ自動車で時空を超えて《労働者とコルホーズ員》像を旋回している間に「虚構」を可視化したはずの鏡の枠は消失する。農業博覧会会場を前に「現実」へと着陸するのだ。メイン・エントランスから博覧会会場の奥へと順を追って車が走ることはなく、一気に一番奥の機械化パヴィリオンの中のトンネルをくぐり抜けると真っ先に到達するのがスターリン像の立つ機械化広場、次に到着するのが「テキスタイル・パヴィリオン」。作品中でテキスタイル・パヴィリオンと呼ばれるこの壮麗な石柱の建築物は、実のところグルジア・パヴィリオンなのだという。パヴィリオン内部のショットの構図でも、線遠近法による消失点にはスターリン像が屹立している。本作品にイメージとして描かれるソヴィエト宮殿は頂上のレーニン像が意図的にフレームアウトするよう配置される。こうして、幾重にもスターリンへの配慮が示されるのだ。本書の「幕間Ⅱ」にも記されているように、ソ連映画写真産業総局トップのボリス・シュミヤツキーが1938年7月に処刑されたことを思えば、アレクサンドロフが本作品の農業博覧会会場をいかなる思いで編集し演出を施したのか、想像を絶するものがある。著者は、虚構と現実の境界を意図的に攪乱した農業博覧会会場を、新たな指導者を中心とする象徴的総合空間と捉える。

第四章 地下の宮殿

本章で扱われる作品は、ゲオルギー・ダネリヤの『僕はモスクワを歩く』（1963）と『ナースチャ』（1993）だが、「地下鉄言説」の概説部で示される「おとぎ話のような」「おとぎ話のなかにいるようだ」という台詞から、社会主義リアリズムのおとぎ話や民話を内面化する性質を導き出す部分は極めて興味深い。おとぎ話が超自然的プロセスを経て現実（＝神話）を生成するさまが、『全線』では夢を媒体として、『新しいモスクワ』では魔法のように短期間で出現する街の挿話をもって、また『輝ける道』では空飛ぶ車が時空を克服することによ

て、因果関係の描写もなく奇跡の産物さながらに出現するという。

さて、『僕はモスクワを歩く』についてである。ここでも、地方出身者がモスクワ訪問を許可される中央集権的構造と著者が呼ぶ構造が指摘され、スターリン期社会主義リアリズム映画のパターンが踏襲されているという。その上で、規範からの逸脱と変容が示される。スターリン様式の外務省ビル、モスクワ大学本館が敢えてフレームから締め出され、これに代わってフルシチョフ時代に創られた新たなランドスケープ（建設中の新アルバート通り、映画館《ロシア》、ボロジノ会戦のパノラマ館など）が映画の空間を形成し、「フルシチョフのモスクワ」のイメージが創出されているというのだ。それは、水平性、透明性、開放性、ダイナミズムを特徴とする。さらに、スターリン様式高層建築の頂上からの眺望を描くことが、スターリン建築の排除とフレームそのものを決定する新たな機能を担い、その「不在」により新しいモスクワ表象が規定されるという。決定的なのは、装飾も皆無で人影もまばらな「大学駅」を映し出し、偶然の出会いや別れの場、間断のない交通の場としてのみ機能させたという点。おとぎ話のような地下鉄宮殿のイメージも機能も完全に剝奪される。

さらに『僕はモスクワを歩く』の30年後に撮られた『ナースチャ』では、簡素な「大学駅」が記念式典のために赤絨毯と花飾りでパーティー会場と化し再宮殿化され、交通は遮断されて一般乗客は電車に閉じ込められたまま移動もできない。そこで、100万人目の大学駅利用者として表彰されシンデレラとなるナースチャだが、「夢」から覚醒すると彼女は以前のとおりさえない娘のまま、この現実に安堵する。『全線』の夢から醒めることのないマルファと好対照をなすと指摘されるが、これはマルファの夢のパロディであろう。本作品について著者は「スターリン時代に作り出された地下鉄駅をめぐる神話の効力の解除」と評している。

第五章 宮殿から地獄へ

本章では、地下鉄での暴力や事故を描き、スターリン時代の地下鉄言説を反転させる新たな作品が対象となる。『パイロットたちの科学的セクション』（アンドレイ・イ／1996）と『メトロ42』（アントン・メゲルディチュエフ／2013）であ

る。前者では、地下鉄運転手の連続殺人事件からエスカレートしていく無差別テロが描かれる過程で、「象徴的」に地下鉄宮殿の神聖性が冒瀆される。事件が起きるモスクワ・ディナモ駅のシーンにはモスクワ大学本館エントランスホールのシャンデリアが合成され、また、別のシーンではスモレンスカヤ駅とマヤコフスカヤ駅のショットがモンタージュされ、さらに別のシーンではクラスノプレスネンスカヤ駅とチカロフスカヤ駅のショットが合成されるなど、複数の「創造的地理」(レフ・クレシヨフ)のモンタージュが採られているとするが、物理的制約が原因とされるケースもあったものの、このキメラのような地下鉄空間が創出されたのは、冒瀆する対象としての地下宮殿の強調のためであり、さらには「フランケンシュタインのような不気味でおぞましい空間イメージ」が生み出されるという。本作品の地下鉄空間シーンを形成する地下鉄駅はなんと 11 にも及ぶが、地下鉄建築の細部からだけでも駅の特定を可能にした著者の「自主トレーニング」の努力と体験の積み重ねには、ただただ頭が下がる。本作品のキメラ的地下鉄における「創造的地理」創出の目的が、『輝ける道』(第三章)の農業博覧会のケースとはまったく変容している点にも隔世の感を禁じ得ない。アンドレイ・イ監督は、本作品で描こうとしたのは「地下鉄サリン事件やモスクワ地下鉄テロ事件ではなく、スターリンやヒトラーによる大量虐殺に近いもの」と述べているそうだが、ここから著者は本作品における地下鉄の真の姿は「収容所」のような大量死のための装置であると断言し、「地下の天国」は「地獄」へと変貌したと結論する。

浸水した地下鉄トンネルからの脱出劇・パニック映画『メトロ 42』の考察においては、地下壕や地下鉄網を趣味として探索するディガー文化(диггерство)の観点が重要だと著者は言う。本作品は、地下鉄崩落事故というテーマゆえモスクワでは撮影許可が降りなかったために大部分がサマーラ地下鉄で撮影されたという。そして、崩落事故以後、ほとんどがトンネルや換気用シャフトでの撮影となるが、『パイロットたち』では圧倒的な闇として描かれた地下鉄のトンネルが、本作品ではコンクリートのセグメントで覆われた壁面も可視化されるほどに明るく照明され、脱出のための出口が設けられている。また、地下鉄トンネルからの脱出に、主人公の泥沼のような結婚生活から抜け出す突破口が重ねられ、個人の

「小さな物語」と21世紀型のヒロイズムが語られる。そして何よりも、「地下鉄言説」が不可視化してきたトンネルを登場人物たちはディガーさながら探索すると著者は指摘する。過酷な脱出劇ではあるが、誤解を恐れずに言えば、わたしたちもディガーとなり登場人物らの脱出をとともに体験するようなエンターテインメント性が確かにこの作品にはある。著者によれば、90年代のディガー文化がスターリン時代の暴力の記憶をトラウマ的に反復することから始まったのに対し、本作品におけるディガー的性質は、「自己の起源にあったものを隠蔽し抑圧することで21世紀の新たな地下鉄表象を確立しようとしているのだ」という。

以上、本書の内容紹介に留まってしまったが、ここで強調しておきたいのは、本書が「建築から解読する映画」という方法論を深化させ、本田氏の建築に対する深い知識が遺憾なく発揮された力作であるということだ。これまでにも、ロケ地や映画に登場する都市・建築物・施設の資料を集めた書籍、映画作品におけるロケ地の機能を分析した研究はある程度、積み重ねられてきた。しかし、ソ連時代の「政治と建築」の問題、ソ連時代の建築様式の知識をツールとしてソ連・ロシア映画の数々をここまで誠実に丹念に検証・分析した文献は、少なくとも国内にはないのではないかと。わたしたちは、本書を通して「建築から読む映画」という方法論も獲得することになる。

本書を読む愉しみについては冒頭で述べたとおりだが、本書を読みながら、また読んだ後にも、「イデオロギーを担った」建築物の意義を基にさまざまな映画作品に想いを巡らせる愉しみを手にすることになる。私ごとで恐縮だが、本書を読んでいる間に、ポーランド映画『ゆるる人魚』（アグニェシュカ・スモチンスカ／2015）を見返して、陽気なミュージカル・シーンの一部が文化科学宮殿のエレベータ・ホールだと気づかせてもらった。

(さとう ちとせ)

岩田貴著

『現代ロシア演劇』
——ソ連邦崩壊からパンデミックとウクライナ侵攻まで』

水声社，2022年，318頁

伊藤 愉

『現代ロシア演劇』と題された本書で意味される「現代」とは、ソ連邦が解体した1991年以降から現在までの時間である。歴史区分としてではなく、時間感覚としての「現代」を考えるなら、なるほど、30年という時間は紛れもなく私たちが生きている同時代である。評者が専門としている20世紀初頭に置き換えると、たとえば1922年から見て30年前の1891年は現代なのか、と素朴な感想を抱く。瑣末なことかもしれないが、近現代演劇を専門とする自分の立場からすると、ときにそうした時間の感覚は失いがちである。「いま」を生きている私たちにとっては、あらためてその感覚を捉え直す機会になる。

一方で、著者はソ連時代から同時代的に「現代ロシア演劇」を観察してきており、評者が実際に触れてきた「現代ロシア演劇」は2010年前後からである。この世代感覚の差はおそらく小さくはないだろう。

こうした点から本書の特徴を挙げるとすれば、著者が継続的に観察してきた現代ロシア演劇史という通時的文脈において、いまのロシア演劇の姿を浮かび上がらせている点がある。それは、評者には語りえない視点であり、ソ連崩壊後から現在に至るまでの時間を日本語で記録する貴重な資料として高い価値がある。このような態度は、著者の前書『街頭のスペクタクル 現代ロシア＝ソビエト演劇史』から引き継がれているものであり、前書同様、同時代人の目から見たロシア演劇の実態が、いくつかの具体的な事例とともに記されている。

また、いま一つの特徴として、本書では、とりわけ演出家に着目して記述がなされていることが挙げられる。こうした論点は、演出家の世紀と言われる20世紀の演劇観を引き受けたものであり、上演としての演劇の実態を文字によって記録する試みの一つと位置付けられる。本書を読めば、現代ロシアを代表する演出家たちのさまざまな実践が浮かび上がってくる。もちろん、その対象は「上演」であるが故に、「外国」にいる我々からすると、すべてを確認することは叶わない。「あとがき」によれば、著者自身もモニター上で観た作品も少なくないようだ。それでも、さまざまな情報を参照して、作品を捉えようとする著者の態度に現代ロシア演劇研究者としての矜持が窺える。

一方で、本文のなかで参照・引用されるテキストは、主にロシア国内の演劇雑誌や日刊紙等の媒体から採られている。時事的な情報を参照しながら現代のロシア演劇を描き出している点は、本書の強みだと言えるだろう。しかし、そうした「生」の記録に依拠しているがゆえに、整理が追いついていない箇所も少なくなく、情報の混乱も散見される。(たとえば、第二部第五章でウクライナ侵攻以後にメイエルホリド・センターがドラマ芸術学校と統合されたことを指摘している一方で、第一部第二章では「アヴァンギャルド演劇のメッカとして活動が続いている」(41頁)と記されていることなど)。

序にあたる「ソ連邦崩壊前夜」は、1990年10月に開催された第二回ロシア・ソビエト連邦社会主義共和国演劇人同盟会議における議長ミハイル・ウリヤーノフの発言から書き起こされる。社会主義の中央管理体制のもとで統制されていたロシア演劇は、ペレストロイカ(建て直し)およびそれに伴うグラスノスチ(情報公開)によって、〈検閲の廃止〉に象徴される「自由」を獲得する。その一方で、この「自由」は、国庫からの融資削減との引き換えを意味し、資金の自己調達、すなわち独立採算を求めるものでもあった。こうした状況を受けて、ミハイル・ウリヤーノフは「自由に生きるのは奴隷生活のときよりもはるかに責任を負う。自由の代価とはそういうものだ」と発言したが、こうした課題は克服されたのか、あるいはそうではないのか、本書の課題はソ連邦の解体から30年以上が経過した現在、その現代ロシア演劇史を検証することにある。

社会主義体制からの脱却は、独立採算制をいかに実現させるか、というロシア

文化全体の課題でもある。「(90年代初頭には)文化予算を削減するための様々な試みがなされた。ペレストロイカ以降、社会主義体制が揺らぎ、崩壊していった時代に検閲から解放され創造の自由を手にしたロシア演劇だが、それと引き換えに演劇もまた市場の論理に縛られることになった。ウリヤーノフの言う「自由の代価」を支払わなければならなくなったのである」(23-24頁)という指摘にあるように、現代ロシアの演劇界は市場原理と向き合わなければならなくなっていった。このような状況を背景に、「国家」、「自由」、「社会性」といったテーマが現代ロシア演劇のなかでどのように観察できるか、という関心が本書には通底している。

以下、本書の内容に即して具体的に概観していこう。本文は、現代ロシア演劇を考察する上で前提を確認する「第一部 ロシア演劇のシステム」とソ連邦が崩壊した後のロシア演劇を年代ごとに検証する「第二部 ソ連邦崩壊後のロシア演劇」の二部構成に加えて、現代ロシア演劇を代表する演出家たちそれぞれの紹介を記した「付録 現代ロシア演劇を牽引する演出家たち」で構成されている。

第一部の「第一章 国家と演劇——金と自由」では、ソ連邦崩壊前夜から崩壊以後にかけての通時的な〈国家と文化〉の関係が詳述される。ソ連時代に体制によって支えられていた演劇が、自由競争によって直面した経済的な問題が取り上げられている。それは、序論「ソ連邦崩壊前夜」で引用している第二回演劇人同盟会議におけるウリヤーノフ議長長の〈自由〉を「試練」と呼ぶ発言に象徴されているが、ソ連末期にグラスノスチの体現として現れた「自由」な演劇は、それゆえに体制側に組み込まれ社会的な先鋭さを鈍らせた点が指摘される。それは、ソ連時代の全体主義体制にも「かかわらず」という点で担保されていた社会的な意義が失われてしまったことも意味する。

また、この第一章でとりわけ重要なのは、2014年12月に採択された「国の文化政策の基本原則」が取り上げられていることだろう。同文書は、著者も指摘する通り、「〈国家と文化〉の関係に質的な変化」をもたらした。これにより、国家は文化領域に対して、国家的な価値基準に沿うことを要求し、つまり国家が文化を規制し管理することが明文化されたことを意味する。その後、2021年には、

国家安全保障戦略が更新され、「伝統的なロシアの精神的・道徳的及び文化的・歴史的価値」の保護が謳われ、ソ連的なイデオロギー統制がすでに準備されていたことも記されている。ウクライナ侵攻以後、ロシア演劇界では国家による統制が明確に顕在化してきているが、その前史である2014年の「国の文化政策の基本原則」とその後の流れが取り上げられていることの意義はきわめて大きい。

「第二章 組織・運営システム」では、ロシアの伝統的な劇場システムであるレパートリー劇場、メイエルホリド・センターに代表される新しい劇場モデルとしての演劇センター、ソ連崩壊後に生まれ、コリャダ劇場や「シアター・ドク」といった活動を生み出している私立劇場をそれぞれ紹介している。とりわけレパートリー・システムは、国家からの豊富な資金が投入されていたことで保たれていた伝統でもあり、財政的圧迫がソ連崩壊後に演劇界の喫緊の課題となって現れてきた様子が描写されている。

「第三章 ロシア演劇の美学——三大潮流」では、スタニスラフスキーの心理的リアリズム、メイエルホリドのアヴァンギャルド演劇、ワフタンゴフの演劇的リアリズムという20世紀前半のロシア演劇で生まれた三つの潮流を簡単に紹介している。それぞれの潮流が現代ロシア演劇でも継承されていることが、この後の第二部でそれぞれの演出家の作品を具体的に紹介していくことに向けた前提知識を共有するためのパートだが、やや図式的にすぎるかもしれない。

第二部の「第一章 1990年代のロシア演劇」では、1996年に独立新聞がモスクワとベテルブルグの演劇評論家を対象に調査した「1991年8月から1996年6月までの時期においてロシアの社会状況や演劇状況に最も影響を与えた芝居は何か」というアンケートへの回答を軸に議論が展開される。ソ連崩壊後、演劇はその社会的意義をなくした。こうした時代に頻繁に上演されたのは社会の現状に対する批判的考察を促すような作品ではなく、オストロフスキーに代表される「古典」であった。ソ連崩壊後、理念を失った国家に政治劇の需要はなく、「演劇は直接芸術に、芸術のための芸術に取り組みようになった」と演劇評論家クレーチュトワの言葉を引いて、この時代を表現する。そして、このような時代にとりわけ受け入れられたのが、〈演劇に固有の遊戯的要素〉を解放したピョートル・フォメンコだった。また、このようにイデオロギーから解放されたロシア演劇界

には、多様な表現も生まれてくる。そうした例として著者は、ニヒリズム的に現実を見つめるカマ・ギンカスのドストエフスキー劇や、ソ連崩壊後の〈市場経済〉のなかで、コマージュリズムを体現するウラジーミル・マシコフ演出のブレヒト劇などを紹介する。

「第二章 2000年代のロシア演劇」では、ソ連崩壊後に共通の価値体系を失ってバラバラなまま並存する状況にあったロシア演劇が、いかに新世紀を迎え入れたかが紹介されている。ロシア演劇の伝統たるレパトリー劇場では、著者の指摘によれば、演出家の芸術監督が家長となって劇場を一つの美学的理念に基づいた〈家〉としてまとめていた。しかし、2000年代に入ると、モスクワ芸術座芸術監督となったオレグ・タバコフに象徴されるように、芸術監督の役割は、劇場のプログラムをプロデュースするマネージャー的なものへと変化していった。

また2000年代は、崩壊後の世代が登場した時期でもあった。1998年には劇作・演出センターが創設され、2001年にはメイエルホリド・センターの固有施設がオープンする。こうしたセンターや、各劇場からも才能ある若手演出家がデビューを果たしていった。若い演出家たちは新しい演劇言語を生み出し、実験的な演出を試みたりするが、ペレストロイカ期の〈ニューウェーブ〉と異なり、2000年代に登場した若手たちは、体制や権威と対立せず、時代とスムーズに調和している、と指摘する。そうした若手演出家の代表例として、著者は、ミンダウガス・カルバウスキスとキリル・セレブレンニコフを挙げ、両者の演出作品をいくつか取り上げ詳述しているが、彼らとその時代の権威や体制とどのように向き合ったかは見えてこない点がいささか残念ではある。

「第三章 2010年代のロシア演劇」では、2016年にサチリコン劇場芸術監督のコンスタンチン・ライキンが「スターリン時代に私たちを戻そうとしている」と擬似検閲的な状況を批判した発言を取り上げ、2010年代のロシア演劇界が直面した「表現の自由」の問題が論じられている。一つは「教会との関係」であり、いま一つは第一部第一章で言及されていた「国の文化政策の基本原則」に象徴される「国家との関係」である。

こうした状況を象徴する出来事として著者が挙げるのは、2013年のモスクワ芸術座におけるコンスタンチン・ボゴモロフ演出『理想の夫』におけるロシア

正教活動家グループの乱入事件や、2015年のノヴォシビルスク・オペラ・バレエ国立アカデミー劇場におけるチモフェイ・クリャービン演出のオペラ『タンホイザー』に対してチーホン主教を代表としたロシア正教会が起こした上演中止の訴えである。どちらの事件も、その当時、さまざまなメディアで大きく取り上げられた。とりわけ後者は、「裁判所が正教会の告訴を棄却したにもかかわらず、ロシア連邦文化省が正教会の側に立ち、演出の変更を要求し、劇場支配人を解任した」点で、社会的な意味は大きいと著者は指摘する。こうして、ロシア正教会が〈検閲官〉として自らの正義と道徳を文化の世界に押し付けるようになり、国家は「国の文化政策の基本原則」の理念に基づいてイデオロギーを文化に求めるようになった。それは、ソ連時代の「1937年型イデオロギーと検閲の脅威」を思い出させるものであり、前述のライキンの発言を引き出すことになる。ライキンの発言を受けて、大統領報道官ドミトリー・ペスコフは「もし国家が何らかの公演にお金を出しているのなら、国家には何らかのテーマを示す権利がある」と述べた。付記するならば、このペスコフの発言と同種の発言は、ウクライナ侵攻が始まって以降、たびたび体制側から繰り返されている。

2011年12月にモスクワ中心部で行われた大規模な反体制デモをはじめ、さまざまな政治的デモ、2012年のプシー・ライオットのモスクワ救世主ハリストス大聖堂でのパンク祈禱など、2010年代に入るとロシア社会は政治化の様相を見せる。こうした状況に呼応するように、政治劇と呼びうるものが再びロシア演劇のレパートリーに戻ってきた。2010年代、文化と国家の関係は緊張化の一途をたどり、それはキリル・セレブレンニコフが横領の疑いで起訴される「第七スタジオ事件」、そしてゴゴリ・センター芸術監督解任騒動などを引き起こした。

また、こうした「社会性」を取り上げた演劇が栄える一方で、ロシア伝統の心理主義的演劇も、2010年代には豊かな成果を残し、その代表としてカルバウスキスとセルゲイ・ジェノヴァチの活動が言及されている。

さらに、著者は2010年代を「転換期」と位置付け、さまざまな劇場における芸術監督の世代交代を指摘する。前芸術監督が亡くなったり、内部分裂が原因となったり、実績が上がらず契約が更新されなかったりなど、理由はさまざまであるが、こうした芸術監督の交代により、若い世代の台頭が顕著になってきてお

り、チモフェイ・クリャービンを代表としてさまざまな若手演出家が挙げられている。こうした2010年代に特徴的なのは、ソビエト時代をテーマにした作品が多いことで、著者はそこに現代ロシアとソビエト時代のアナロジーを指摘する。

この章の最後に、「現代ロシア演劇自体がソビエト時代のシステムをそのまま引きずって」いて、ソ連崩壊後のロシア演劇界におけるさまざまな混乱は、システムの更新できなさに起因すると記されているが、著者も書いている通り、世代が変わることがシステムの変更にどう影響するのかわからない（なお、瑣末ではあるが、2022年に出版された本書のなかで、「2020年代に入ったら、新しい道が開けるのだろうか」（167頁）という記述はやや困惑する）。

これ以降の第二部第四章、第五章では、まさしくいま現在の様子が描き出されてくる。「第四章 コロナ流行時のロシア演劇——2020／2021年シーズン」では、コロナ・パンデミックに見舞われたロシア演劇が、劇場閉鎖という難局からオンライン公演などインターネット空間で新しい演劇言語を模索する状況、観客の意識の変化、検疫解除後のロードマップ、入場制限の実際などが報告されている¹（なお、「マスクの着用や検温、消毒などの感染対策はこれまで通り求められている」（180頁）という記述は、その後、モスクワでは2022年3月15日に、ペテルブルグでは2022年5月27日に義務が撤廃されたことを付記しておく）。

また、2020／2021年シーズンは、「劇場の最適化」による劇場統合が押し進められた。これは、かねてより課題とされていた国家予算運用の効率を上げるために統一の管理機関を創設し、さまざまな文化施設をその管理のもとに統合しようという動きである。アレクサンドリンスキー劇場とプスコフ・ドラマ劇場が統合され第一ナショナル・ドラマ劇場となったことに象徴される。こうした事態は、経営的には合理性がありつつも、演劇評論家のパーヴェル・ルドネフが指摘するように「地方文化の自治や独立の破壊」につながるものでもあり、それが

¹ コロナ禍におけるロシア演劇の状況に関しては、拙論「ロシア（主にモスクワ市とペテルブルグ市）の場合」『特別研究2「COVID-19影響下の舞台芸術と文化政策——欧米圏の場合」報告書』早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、2021年、41-46頁も参照されたい。

「中央集権化」をもたらすものであれば、慎重な評価が求められることは間違いない。

また同年は、ドストエフスキー生誕 200 年にあたる年で、それゆえにさまざまなドストエフスキー作品が舞台上で上演された。しかし、著者はそれ以上の意味を見出す。それは、2014 年のクリミア併合後、ロシアと西欧の関係が悪化する中で、19 世紀以来の西欧とロシアの文化的差異、人類文化におけるロシアの役割、ロシアの進むべき道などに関する議論が再びアクチュアリティを帯びてきた背景があり、そうしたところからドストエフスキーが要請されたということである。

本章の最後に書いてある、コロナ・パンデミックを経てロシア演劇はパラダイム・シフトを迎えるかもしれない、という著者の指摘は、しかし、ウクライナ侵攻という事態を迎えた現在、コロナウイルスの経験がどこまで切実な問題としてロシア演劇界に残っていくか、想像はできない。

そして、最後の「第五章 ウクライナ侵攻時のロシア演劇——経過報告」では、テアトル誌のタイムラインの翻訳 1 週間分を掲載し、開戦直後のロシア演劇界の様子を追っている。演劇人たちの抗議、国家の言論統制などの事実を整理して記載している²。この章で注目すべきは国家側の対応に関する記述だろう。これまで本書で取り上げられてきた「最適化」の動き、2014 年の「国の文化政策の基本原則」、2021 年の「国家安全保障戦略」の改訂などが前提となって、ウクライナ侵攻後の文化に対する統制を解釈している点である。この点で、ウクライナ侵攻が呼び起こした現在の全体主義的な対応は、決して突発的に生じたものではない、ということだ。2014 年のクリミア併合時、ロシア演劇界から抗議の声は聞こえていたものの、今回のウクライナ侵攻ほどには大きな動きとはならなかった。しかし、すでにその時に、演劇界含めロシア文化はターニングポイント

² テアトル誌のタイムラインに関しては、評者がテアトル誌の許可を得た上で、翻訳を公開している。そちらも参照されたい。http://chemodan.jp/blog/timeline_0 (2023 年 7 月 5 日閲覧)

また、ウクライナ侵攻を受けて侵攻直後のロシア演劇界の状況に関しては、拙論「ロシア芸術における抑圧と分断——演劇界を中心に」『世界 臨時増刊 ウクライナ侵略戦争——世界秩序の危機』岩波書店、2022 年、167-176 頁も参照されたい。

を迎えていた、ということがあらためて実感させられる。

最後に、本書「あとがき」で「本書を叩き台にして現代ロシア演劇に関して多くの議論が生まれることを期待したい」と書かれていることを受け、ここにいくつかの議論の種を蒔いておきたい。

まず、本書ではほとんど扱われていないが、ソ連崩壊以後のロシア演劇を概観する際に重要な論点となるのは、演劇祭の存在だろう。1992年にはチェーホフ国際演劇祭が始まり、ロシア国内にヨーロッパをはじめとして各国の演劇が集まるようになっていく。こうした国際演劇祭は、世界の演劇文化の中にロシア演劇が位置付けられていく契機となりうるもので、国際的な共同制作も生み出してきた。1993年には、ゴールデン・マスク賞が始まった。各シーズンの最優秀演劇を決めるこのコンテストは、それぞれの時代の傾向をもっとも表しているものである。それはたとえば、1999年に実験的な演劇に授賞する「革新（новация）賞」（2008年からは「実験（эксперимент）賞」と名称を変更）が生まれたことから、新しい演劇動向を評価し、公式の演劇史に記していこうとする態度がうかがえる。こうした演劇祭の存在もまた、ソ連崩壊後の実態を描き出すかっこうの素材であり、現代ロシア演劇史の記述に欠かせない対象だろう。

また、2011年から2014年にかけて評者が留学していた実感では、2000年代から2010年代前半、資源バブルによって好景気を迎えていたロシアでは、工場跡地のリノベーション（ときにリノベーション未済）などで、都市のなかにさまざまな空間が現れた時期でもあった。都市空間の隙間に、偶然見つけられたような小さな空間で、同じく小さなカンパニーがさまざまな上演を試みていた。それはたとえば、モスクワでいえば、Винзаводや Artplay など、半ば商業的な文脈に回収されていく空間もあれば、Актовый зал や、あるいはアナトリー・ワシーリエフのスタジオだった場所をモスクワ文化局が接収し貸小屋として転用した Открытая сцена のように既存の演劇システムに乗らない（乗れない）演劇人たちの表現の場として機能するような小空間もあった。さらには躯体も剥き出しになった名前も付いていないような空っぽの空間で、口コミだけで観客が集まってくるような、若い演劇人たちが実験を試みる自由なパフォーマンス空間が次々と

現れてもいた。こうした状況は、伝統的なシステムの外部で活動を行なう独立系と呼ばれるカンパニーを数多く生み出した（それは、とりわけベテルブルグに多かった）。しかし、コロナウイルスの感染爆発の際、こうした独立系のカンパニーはコロナウイルスの助成金の網の目からはこぼれ落ちてしまう。独立系のカンパニーの救済問題は、演劇界でも大きな議論を呼び起こしたが、公式の「ロシア演劇」に含まれない独立系カンパニーの多くは活動停止を余儀なくされた。

あるいは、ソ連が解体して30年以上が経過した現在では、この間のロシア演劇を考察しているテキストも少なくない³。劇作に目を向けてみれば、1990年代後半から2000年代にかけて生まれ、注目を集めてきていた「ノーヴァヤ・ドラマ」、そしてその中で重要な位置を占めるドキュメンタリー演劇の潮流がある。これは、イギリスのイン・ヤー・フェイス・シアター (in-yer-face theatre) の影響を受けた、ハイパー・リアリズムとも形容される手法（逐語演劇 *verbatim theatre* と呼ばれる）で社会的な問題を扱う演劇であり、ロシア国内ではシアター・ドクを代表として注目すべき成果を生み出してきた。マリナ・ダヴィドヴァやパーヴェル・ルドネフら同時代の著名な批評家たちは、その著書のなかでこのような試みに関して頻繁に言及している。また、こうした実践に呼応する形で、演劇で描かれる暴力の表象を分析した M. リボヴェツキーと B. ボイメルス⁴の著作や、ロシアにおけるドキュメンタリー演劇の特異性を論じた M. フリン⁵など優れた研究成果が現在では確認できる。

冒頭でも述べたように、本書は演出家を対象として「現代ロシア演劇」を紹介しているため、独立系のカンパニーやノーヴァヤ・ドラマの潮流といった状況に

³ たとえば日本語でも、『れにくさ』等での田中まさきの定期的な報告や、『国際演劇年鑑』における篠崎直也による継続的なレポート、あるいは沼野充義ほか編集代表『ロシア文化事典』（丸善出版、2019年）における上田洋子の「現代ロシア演劇のさまざまな様相」などがある。

⁴ M. Липовецкий, B. Боймерс. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М., 2012.

⁵ Molly Flynn, *Witness Onstage: Documentary Theatre in Twenty-first-century Russia*, Manchester, 2020.

関しては、本書の第一部第二章でわずかに触れられるか、キリル・セレブレンニコフの活動を紹介する際に簡単に触れられるにとどまる。だから、それは本書の瑕疵を指摘するものではない。一方で、現代のロシア演劇を語る論点はやはりさまざまに残されている。前述のように国内外には一定の研究成果もある。本書を含め、そうした先行する考察を踏まえた、「現代ロシア演劇」をより多角的に論じるさらなる研究がまたれる。

(いとう まさる)

学会大賞

日本ロシア文学会大賞（2022年度）受賞記念講演

ゴーゴリの鏡の世界——『鼻』の中の鏡像

井上幸義

0. はじめに

この度は、このような特別な賞をいただき、身に余る光栄です。また、記念講演という貴重な機会を与えてくださり、大変ありがたく思っています。

私はこれまで自分の関心の二つの中心だったロシア語とロシア文学という2点間を彷徨いつつ、この2点間の距離の総和が一定になるような「楕円」の軌跡を描きながら、その時々にもっとも気になったテーマに向き合ってきました。その結果、人から何を研究しているのかと問われると、「ロシア語学とロシア文学の境界領域」という自分でも何だかよくわからない曖昧な楕円軌道の返答をしてきました。

そういう関係で、記念講演にあたり、何を取り上げようか迷ったのですが、日本ではまだ学会で発表したことがなく、私が個人的に特に思い入れのあるゴーゴリについて、ゴーゴリの中編小説『鼻』について、「ゴーゴリの鏡の世界——『鼻』の中の鏡像」と題してゴーゴリの不可思議で不条理の世界を読み解いてみようということにしました。

ゴーゴリの作品の中でも特に中編小説『外套』は、たびたび引き合いに出される「我々は皆ゴーゴリの『外套』から出ている」という言葉のように、ロシア文

学のその後の水脈をなした重要な作品とされていますが、「我々は皆ゴーゴリの『鼻』から出ている」とは余り言われたいのが残念です。『鼻』はゴーゴリの作品の中でもとりわけ奇妙奇天烈な作品で、独特のねじれた時空間や鏡像の世界があり、それがこの小説の幻想性や不条理を際立たせています。

1. 小説『鼻』の構成と分断された小説の時空間

ゴーゴリは鼻がとても大きな人で、彼自身それを自覚していたそうです。小説の『鼻』における体の一部の喪失、分身といったテーマの源泉は、シャミツソーの『影を失くした男』やホフマンの『大晦日の夜の冒険』、あるいはスターンの『紳士トリストラム・シャンディの生涯と意見』などであると言われていたのですが、ゴーゴリ自身の鼻がその根底にあったのは間違いないでしょう。また、ロシア語で *поднять нос* 「鼻を持ち上げる」は「鼻高々」という熟語で、鼻は権威の象徴でもあります。この小説のミノはその権威の象徴を失くしてしまった8等官が、自分より地位が上の5等官になった自分の鼻に翻弄されることにあります。

では、まず、『鼻』の構成とあらすじを見ていきましょう。『鼻』は全3章からなっており、大まかに言ってそれぞれの章のテーマは、第1章が鼻の発見、第2章が鼻の喪失、第3章が鼻の復帰です。ここで注目していただきたいのは、鼻が何回も変身し、変身するたびに、鼻が存在する時空間が非連続的に分断されていることです。

第1章（鼻の発見）：3月25日の早朝、床屋の Иван Яковлевич が目を覚まし、妻が焼いた朝食のパンを切ろうとすると、パンの中に人の鼻を発見する。それは、Иван Яковлевич が毎週髭を剃っていた8等官 Ковалёв の鼻だった（前日まで Ковалёв の顔にあった鼻がパンの中の鼻に変身する＝それぞれの鼻の時空間が分断されている）。Иван Яковлевич は鼻を捨ててに出かけるが、捨て場所が見つからず、ようやく「イサーク橋」から捨てるが、警察分署長に見つかる。その後、事件がどうなったのか、ようとして知れず。

第2章（鼻 [権威] の喪失）：同じ日の早朝，8等官 Ковалёв が目を覚ますと，自分の鼻がないことに気づき，鼻を探しに出かける。自分より地位が上の5等官になった自分の鼻が箱馬車から降り，カザン大聖堂で祈っているのを発見（捨てられた鼻が5等官の鼻に変身する＝それぞれの鼻の時空間が分断されている），その後見失う。5等官の鼻は他人名義の偽のパスポートでリガに高飛びしようとして警察分署長に捕らえられる。警察分署長は5等官の鼻をはじめは紳士だと思いが，メガネをかけて見ると鼻であることがわかる。警察分署長は紙に包まれた鼻を Ковалёв の元に持参し，賄賂を要求（5等官の鼻が紙に包まれた鼻に変身：それぞれの鼻の時空間が分断されている）。Ковалёв は賄賂を渡し，顔の元の位置にくっ付けようとするがくっ付かず，嘆く。その後，事件がどうなったのか，ようとして知れず。

第3章（鼻の復帰）：4月7日の早朝，Ковалёв が目を覚ますと鼻は元に戻っていた（顔にくっ付かない鼻が元に戻った鼻に変身する＝それぞれの鼻の時空間が分断されている）。

このように全3章で鼻が変身するたびに，鼻が存在する「時空間」が非連続的に分断されています。小説の「時空間」の非連続的分断は，ゴーゴリ作品の中でも『鼻』を際立たせている特徴であり，鼻の変身プロセスとこの分断された非連続的時空間は連動しています。どのように連動しているかを3つの視点，すなわち，①鼻の自律性・自存性，②鼻の存在空間，③鼻の存在時間からまとめたのが以下の表です。鼻の自律性とは自らの意志で移動できること，自存性とは移動はできないが物とは異なりそれ自体で存在していることを表しています。

①鼻の自律性・自存性	②鼻の存在空間	③鼻の存在時間
1. Ковалёвの一部・支配下, 非自律的・非自存的	Ковалёвの顔の表面	Ковалёвの出生から生神女福音祭(受胎告知)の前の晩まで
2. Ковалёвから分離・非支配下, 非自律的だが自存的	パンの中	生神女福音祭当日:パンの中で発見されてからイサーク橋で捨てられるまで
3. Ковалёвから分離・非支配下, 自律的かつ自存的「5等官の鼻」	市内外:自律(歩き, 話し, 祈る)	Ковалёвに目撃されてから警察分署長に逮捕されるまで
4. Ковалёвから分離・非支配下, 非自律的だが自存的	Ковалёвの手の中	逮捕されてからКовалёвのもとに戻るまで(顔には戻らず)
5. Ковалёвの一部・支配下, 非自律的・非自存的	Ковалёвの顔の表面	4月7日にКовалёвの顔に復帰し,その後小説の終わりまで

この表のように、鼻の変身プロセスは円環をなす5段階に分かれます。つまり、第1段階から第2段階へと自存性はゼロから上昇し、第3段階(5等官の鼻)で頂点に達し、第4段階で第2段階と同じく減少に転じ、最後の第5段階で第1段階と同じゼロにもどることによって、第1→第2→第3→第4(=第2)→第5(=第1)段階という変身の円環が閉じられるのです。

鼻の存在空間の視点から言えば、第1段階で昨夜までКовалёвの顔の表面(存在空間)にあり非自律的で非自存的だった鼻は、第2段階でパンの中(存在空間)にあり非自律的だが自存的な存在に変化します。どうして自存的かという、Иван Яковлевичがパンの中に発見したものは、非自存的な単なる物の что-то белое「何か白い物」ではなく、что-то белевшееся「何か自らの白い色で際立っていたもの」であり、自らの存在を顕示し、発見を要求しているかのようなからです(『科学アカデミー17巻本辞典』(БАС)によれば動詞 белетьсяの語義は выделяться своим белым цветом「自らの白い色で際立つ」です)。

そして、第3段階で5等官に変身した鼻は、すでにКовалёвから完全に分離し、

自律的かつ自存的でペテルブルク中（存在空間）を歩き回り、話し、祈る存在です。

第4段階で5等官の鼻は警察分署長に捕らえられますが、警察分署長は5等官の鼻をはじめは紳士だと思い、メガネをかけて見ると鼻であることがわかります。ここで「紳士（господин）」（人）が鼻に変身しています。Ковалёвの手の中（存在空間）に戻った鼻は非自律的だが自存的な存在という第2段階に戻ります。というのも、Ковалёвが顔にくっ付けようとしても鼻は никаким образом не держался「どうしてもくっ付こうとしなかった」と自存的だからです。

そして、最後の第5段階で再び第1段階と同じКовалёвの顔の表面（存在空間）に復帰し、非自律的・非自存的な存在として変身の円環が閉じられるのです。

鼻の存在空間と運動して存在時間も、それぞれの変身ごとに、第1段階：Ковалёвの出生から生神女福音祭（受胎告知）の前の晩まで→第2段階：生神女福音祭当日にパンの中で発見されてからイサーク橋で捨てられるまで→第3段階：箱馬車から降りるところをКовалёвに目撃されてから警察分署長に逮捕されるまで→第4段階：逮捕されてからКовалёвの手の中に戻るまで→第5段階：Ковалёвの顔に復帰してから小説の終わりまで、というように非連続的・分断的に続きます。このように鼻の自律性・自存性という視点からは、鼻が変身するたびに、鼻が存在する「時空間」が非連続的に分断されていることがわかります。

さらに、小説の分断された非連続的時空間を暗示する Иван Яковлевич のモノローグがあります。それは、パンの中に鼻を発見し、その不可解さに戸惑う Иван Яковлевич が発する背伸びした哲学的で存在論的な嘆きです：«А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное: ибо хлеб — дело печёное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!..»（下線は引用者による）「だが、あらゆる面から鑑みてこの事件は実現不可能な類に相違ない。なんとすれば、パンは焼いてできるものにして、しかるに鼻はまったくさにあらず、だからなあ。いやさっぱりわからん！…」。この一見ナンセンスなモノローグは、パンと鼻というまったく異なるものが、かまどでひとつに合一し、パンに鼻が包摂されるという存在論的不可解さを表しているでしょう。すなわち、本来、「パン」は、かまどとい

う「場」で焼かれ、食卓で食べられるまでの「時間」存在するのに対し、「鼻」は、胎内という「場」で生まれ、生まれてから死ぬまでの「時間」体の一部として存在するという、それぞれ異なる時空間で生成され存在するものが、小説のねじれて分断された時空間の中で、「かまど」というひとつの場で結合（合一）しているという点に存在論的不可解さがあります。このように、存在論的不可解さを嘆く Иван Яковлевич のモノローグは、小説の分断された非連続的時空間を暗示していると考えられます。

また、後述のように、ミハイル・ワイスコフは『ゴーゴリの主題』（Сюжет Гоголя）で、Иван Яковлевич による一連の不自然なパン切りの様子が、イエス・キリストの体と血である御聖体（聖パンとぶどう酒）をいただく正教で最も中心的な奉神礼「聖体礼儀」の引喩であると述べています。もしそうであれば、聖体礼儀での「聖パン」の引喩としての「パン」と「鼻」との「存在論的結合」（聖パンと鼻の合一）は、「神であり人である」イエスの「神性と人性の合一」、すなわち、「位格的結合（ヒュポスタシスの結合，ипостасное соединение）」の引喩とも考えられます。

2. 『鼻』と『巨匠とマルガリータ』における 小説の分断された時空間の共通性

興味深いことに、ゴーゴリの『鼻』の非連続的な分断された小説の時空間とよく似た分断された時空間の小説があります。ブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』です。ブルガーコフは、自ら認めているように、彼が最も影響を受けた作家はゴーゴリで、9年間ひたすらゴーゴリを読んで研究していたそうです。このふたつの小説の「変身プロセス」と「変身ごとの分断された時空間」の関係を「聖と俗」という視点から比べてみましょう。

ゴーゴリの『鼻』における鼻の変身：

- ①聖なる生神女福音祭（受胎告知）の日（3月25日）から、
- ②変身を繰り返し（非自律的で非自存的な鼻→「聖パン」）の中の非自律的だが自

存的な鼻→自律的かつ自存的 5 等官の鼻→非自律的だが自存的な鼻→非自律的で非自存的な鼻),

③小説の時空間が非連続的に分断され(生神女福音祭の前の晩まで: 俗人 Ковалёв の顔→生神女福音祭当日: 「聖パン」の中→Ковалёв に目撃されてから警察分署長に逮捕されるまで: 俗なるペテルブルク→逮捕されてから Ковалёв の元に戻るまで: 俗なる Ковалёв の手の中→4月7日: 俗人 Ковалёв の顔),

④自立した 5 等官の鼻は主の似非貴族 Ковалёв や物見高いペテルブルクの俗人たちを翻弄する。

ブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』における悪魔ヴォーラントの変身:

①聖なるキリスト受難週間から,

②変身を繰り返し(悪魔→黒魔術の教授→悪魔),

③小説の時空間が非連続的に分断され(俗なる 20 世紀初頭のモスクワ→聖なるイエシュア(イエス・キリスト)が処刑される紀元 1 世紀の俗なるエルサレム→俗なるモスクワ),

④悪魔とその一行はモスクワの似非文化人や権力者たちを翻弄する。

このようにゴーゴリの『鼻』とブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』は、どちらも聖なる日から事件が始まり、変身ごとに「聖と俗」の非連続的で分断された小説の時空間が切り替わるという共通点があります。

この「聖と俗」の分断された時空間と関連して重要なのは、5 等官の鼻も悪魔のヴォーラントも、善であり悪でもある、聖であり俗でもあるという両義的な存在であるということです。なぜなら、他人名義の偽のパスポートでリガに高飛びしようとして捕らえられる俗なる 5 等官の鼻は聖体礼儀の「聖パン」から生まれ、悪魔ももとは天から堕ちた天使で、どちらももともと聖なる存在だからです。実際、Ковалёв と 5 等官の鼻がカザン大聖堂で対面する場面では、Ковалёв の方は「ひどく動転してしまったので自分はとても祈禱できる状態ではないと感じた」(したがって、大聖堂内でありながら祈禱しない)のに対し、5 等官の鼻は「敬虔このうえない表情で祈りをささげていた」というように両者は「俗と

聖」の対照的存在として描かれています（もっとも、ここには、鼻に顔があるという「部分が全体を包摂する不条理の関係」のグロテスク的異様さと笑いも含意されています）。

一方、『巨匠とマルガリータ』でも、ゲーテの『ファウスト』からブルガーコフ自身がロシア語に翻訳した冒頭のエピグラフ Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо. 「われは、常に悪を欲し、かつ常に善をなすあの力の一部なり」は、ファウストに何者かと問われた悪魔（メフィストフェレス）が己の善悪の両義性・不可分性の本質を語ったもので、『巨匠とマルガリータ』のヴォーラント一行も、モスクワの劇場の司会者の首をもぎ取ったりして、モスクワ中を大混乱に陥らせる一方で、巨匠が燃やした原稿を復活させ、巨匠を救い出し、イエスの磔刑以来 2000 年近く不死に苦しむピラトを巨匠に解放させるという善行もなしています。むしろ、俗で悪の存在は、『鼻』では Ковалёв をはじめとする官僚・権力者たちであり、『巨匠とマルガリータ』ではモスクワとエルサレムの権力者たちであるというのが両作品に通底するテーマと考えられます。このようにこのふたつの作品はテーマにおいても分断された時空間においても深く繋がり、共振し合っているとと言えるでしょう。

3. 『鼻』の分断された小説の時空間と冒頭文の逸脱語順との関係

『鼻』には 4 つの異稿が確認されていますが、そのいずれも冒頭文が、不自然なまったく同じ語順（時の状況限定詞「いつ」+自動詞「起きた」+場所の状況限定詞「どこで」+主語）をとっています。つまり、時の状況限定詞と場所の状況限定詞が自動詞によって分断されているのです。この冒頭の分断された語順は、小説の非連続で分断された時空間を暗示していると考えられます。以下、4 つの異稿の冒頭文を順に見てみましょう。

(1) 最初の草稿（未完）（1832 年末～1833 年初め）

23 числа 1832-го года случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

「1832年23日に奇妙奇天烈な事件がペテルブルクで起きた」(月の名称なし)

(2) 最初の自筆完成原稿(1833~1834年)および自筆清書原稿(1835年)

Сего февраля 23 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

「今年の2月23日に奇妙奇天烈な事件がペテルブルクで起きた」

(3) 雑誌『現代人』(Современник)(1836年):初出

Сего Апреля 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

「今年の4月25日に奇妙奇天烈な事件がペテルブルクで起きた」

(4) 『ゴーゴリ作品集』(Сочинения Николая Гоголя)(1842年):改訂版(決定稿)

Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

「3月25日に奇妙奇天烈な事件がペテルブルクで起きた」

このように、4稿とも冒頭文は、時と場所の状況限定詞(детерминант)をとめない、また、小説の冒頭なので文脈には依存しない文です。このような文を『アカデミー80年文法』(Русская грамматика. II. С. 197-198.)は「状況限定詞グループを伴う文脈非依存型不分割文」(контекстуально независимые коммуникативно нерасчлененные предложения с группой детерминанта)と名付け、その基本語順は、「状況限定詞グループ+述語グループ+主語グループ」であるとしています。「文脈非依存型不分割文」というのは、文脈に依存しないのでテーマ(主題)とレーマ(文意の中心)にも分割されないゼロテーマ文(レーマのみの文)のことです。つまり、『鼻』の冒頭文の本来の語順は「{時の状況限定詞(いつ)+場所の状況限定詞(どこで)}+自動詞(起きた)+主語」であり、いずれの異稿でも：{... числа в Петербурге} + случилось... происшествие となるはずです。

一方、『鼻』では上述のように：

{... числа} || {случилось} {в Петербурге} {... происшествие} となっています。

つまり、「いつ」と「どこで」の間に動詞が割り込み、これらの状況限定詞がふたつに分断（分割）されている不自然な語順の分割文（テーマ・レマ文）になっています。言い換えれば、動詞を境界面として「時間」と「場所」が分断され、互いに鏡像関係をなしているのです。この冒頭に分断された語順は、『鼻』の小説の「時空間」の分断・分裂・ねじれを暗示していると考えられます。また、この異様な語順は、読者に「あれっ？」という違和感や気づきを与え、読みの一時的な中断をもたらすでしょう。本講演では、このような中断を「暗示的中断」、このような逸脱語順を、語順の「水平方向転置（時間軸上の転置）」と名付け、後程具体的に検討していきます。

次に、なぜ4つの異稿ですべて日付が異なるのか、異稿の順に考察してみましょう。

(1) 最初の草稿（未完）（1832年末～1833年初め）

23 числа 1832-го года случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

この冒頭文は年と日だけで月が抜けています。ボリス・ウスペンスキーはこれを作者の不注意によるものだとしています（*Время в гоголевском «Носе»*// Историко-филологические очерки. С. 54.）が、ゴーゴリの『狂人日記』（1834年）で主人公ポブリーシチンが付ける日記の日付には月がないものや、アナグラムの日付まであります。

Числа не помню. Месяца тоже не было. 「日にちは覚えていない。月もまたなかった。」

Чи 34 сло Мц гдао. ここでは число の間に 34 が割り込み、месяц が Мц と略され、гдао は года のアナグラムになっています。

Маргобря 86 числа. これは Марга と октябрь など -брь で終わる月名の生格が合成されたものでしょう。

ゴーゴリのこのような解体と再構築によるアナグラムや合成の手法から判断すると、『鼻』の冒頭文の 23 числа 1832 の中に 23 と 32 の数字の逆転、つまりアナグラムが鏡像として隠されていて、これが事件の異様さを暗示していると考えら

れます。

(2) 最初の自筆完成原稿（1833年～1834年）および自筆清書原稿（1835年3月）
Сего февраля 23 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

この文の числа случилось の語結合の中に ч-с-л と с-л-ч という3音のアナグラムを反転鏡像として見出すことができます。これも事件の異様さを暗示しているでしょう。

(3) 雑誌『現代人』（1836年）：初出

Сего Апреля 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

ここでは、25 (двадцать пятого) числа случилось в Петербурге という語結合の中に п-т-ч-с-л と с-л-ч-п-т という5音のアナグラムがほぼ反転鏡像として込められています。ひとつ前の異稿の3音のアナグラムよりさらに音の鏡像度が強まり、より事件の異様さが強調されているでしょう。さらに、この文は詩のヤンプ（弱強格）のリズムで構成されています。無アクセント音節を U、アクセント音節を で表示すると、次のようなリズムが現れます。

Сего Апрéля двáдцать пятого числá

случи́лось в Петербúрге нобыкнове́нно стра́нное происше́ствие.

U_ | U_ | U_ | U_ | UU | U_ ||

ヤンプ（弱強格）上昇リズム詩脚

U_ | UU | U_ | UU | UU | U_ | U_ | UU | UU | UU | UU ほぼヤンプ（弱強格）上昇リズム詩脚

時を含むシンタグマ（イントネーションと意味の区切り）の Сего Апрéля двáдцать пятого числá も、場所を含むシンタグマの случи́лось в Петербúрге... も、どちらもヤンプの上昇リズム詩脚からなっていて、リズムの衝突はありません。

(4) 『ゴーゴリ作品集』（1842年）：改訂版（決定稿）

Ма́рта 25 числá случи́лось в Петербúрге нобыкнове́нно стра́нное происше́ствие.

この改訂版（決定稿）にはそれまでの稿以上に様々な音の仕掛けや宗教的な意味が込められています。

① 5音のアナグラム

初出の『現代人』と同じ 25 (двадцать пятого) числа случилось в Петербурге の中に 5音のアナグラム п-т-ч-с-л と с-л-ч-п-т が込められ、事件の反転的異様さが暗示されています。

② 母音反復

Марта двадцать пятого числа の句の中に /a-ə-a-ə-a-ə-a/ という母音 /a/ と /ə/ が何回も反復されています。母音 /a/ は母音の中でも最も強大なソノリティー（響き）を有しており、この母音反復が文に壮大な響きをもたらしています。これは大事件を予告する語り手の真面目くさった大袈裟な口調を象徴していると考えられます。

③ 詩のリズム

『現代人』版ではどちらのシンタグマもヤンプ（弱強格）であったのに対し、改訂版ではホレイ（強弱格）とヤンプ（弱強格）という相反するリズムが反転鏡像として込められています。

Марта двадцать пятого числа́

случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие».

_U|_U|_U|UU|_|_||

ホレイ（強弱格）下降リズム詩脚

U_|UU|U_|UU|UU|U_|U_|UU|UU|UU|UU ほほヤンプ（弱強格）上昇リズム詩脚

このように、相反するリズムのホレイとヤンプが同一文中で用いられていますが、これは詩の場合であれば、18世紀後半以降の伝統的音節アクセント詩法では許容されない用法で、意図的なリズムの衝突がひき起こされています。下降リズム詩脚（стопы нисходящего ритма）の強弱格のホレイと、上昇リズム詩脚（стопы восходящего ритма）の弱強格のヤンプという下降リズムと上昇リズムの衝突は反転鏡像をなし、この鏡像的リズムの分断・分裂という形式が、事件の異様さという内容をより強く暗示していると考えられます。一方、『現代人』版ではどちらもヤンプ（上昇リズム詩脚）で事件の異様さを暗示する力が弱かったと

言えるでしょう。

④生神女福音祭（受胎告知の「3月25日」）の暗示

改訂版の事件の日付3月25日は生神女福音祭（受胎告知）に当たり、この聖なる日に起きた俗なる事件という両義性が暗示されていると考えられます。また、Иван Яковлевич による一連の不自然なパン切りの様子が、聖体礼儀の引喩であるとするれば、俗人 Иван Яковлевич による聖なる儀式（聖体礼儀）という両義性・反転鏡像も暗示されていることになります。

以上に挙げた理由から、ゴゴリは最終的に3月25日で始まる冒頭文に決定したと考えられます。

4. 『鼻』に隠された詩の上昇・下降リズムと ロモノーソフのロシア詩法

上述のように、『鼻』の改訂版では、下降リズム詩脚と上昇リズム詩脚の衝突が大きな意味をもっていると考えられますが、ロシア詩法における上昇リズム詩脚と下降リズム詩脚をドイツ詩法から導入したのはミハイル・ロモノーソフです。ロモノーソフは1739年に書いた『ロシア詩法に関する書簡』（Письмо о правилах российского стихотворства）の中で上昇リズムと下降リズムがもたらす詩のイメージについて次のように記しています。「純粹なヤンプ（弱強格）の詩は、静かに上昇しながら（поднимаясь тихо вверх）、崇高さや莊嚴さや高尚さという実体を高めていく。ヤンプにもっとも適しているのは、莊嚴なオード（頌詩）である。（中略）下降する詩（падающие стихи）であるホレイ（強弱格）やダークティリ（強弱弱格）やその複合形は、素早い動作や静かな動きの描写に適している」。

ゴゴリは、この書簡を読んでおり、ロモノーソフがドイツ詩法から上昇リズム詩脚と下降リズム詩脚をロシア詩に導入したことも知っていました。ゴゴリは『ロシア詩の本質と特質は、つまるところ、どこにあるか』（В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность）の中で、「彼（ロモノー

ソフ)は、当時隣国ドイツで生じていた韻律と形式を、それがロシアの言葉に相応しいかどうかを検討することなく、大急ぎでドイツ人たちから借用した」と批判的に述べる一方で、「何より驚くべきことは、彼(ロモノーソフ)が、自らの詩の言葉をドイツ詩のヤンプという窮屈な詩形に押し込めながらも、少しもロシア語の自由を縛り付けていないことである」と記しています。これは、ドイツ詩が、4種類の韻律(2拍子と3拍子のそれぞれ上昇リズム詩脚と下降リズム詩脚)を有しながらも、実際にはそのほとんど(約9割)がヤンプ(2拍子の上昇リズム詩脚)だけで書かれており、ロシア詩もドイツ詩の影響からヤンプばかりで詩作されていたことに対する批判であり、その一方で、ヤンプで書かれていながらもロシア語の自由さを失わないロモノーソフの才能に対する賛辞でもあります。ドイツ詩の影響で、19世紀前半までのロシア詩でも約8割の詩がヤンプで作られていましたが、20世紀に入るとヤンプの割合は約4割に減少していきます。ドイツ語には冠詞があり、冠詞にはアクセントがないので、必然的に弱強格のヤンプが多くなりますが、ロシア語には冠詞はないので次第にロシア語に相応しいリズムを取り戻していったと言えるでしょう。

このロモノーソフの詩法には上昇リズムでも下降リズムでもない3拍子のアンフィブラーヒイ(弱強弱格)の韻律はありませんでしたが、アレクサンドル・スマローコフが、人間の五つの本質としての「人間の五感(視覚、聴覚、触覚、味覚、嗅覚)」に基づき、これらに対応する5つ目のリズムがあってしかるべきだとしてこの韻律を導入しました。その後、アンフィブラーヒイは、基本的にもととのドイツ詩法にはないロシア詩法の特徴となりました。ゴーゴリは『鼻』の中でこのアンフィブラーヒイを下降リズムのダークティリ(強弱弱格)と上昇リズムのアナーベスト(弱弱強格)の中間的でいずれとも鏡像関係をもつリズムとして象徴的に使用しています。

ここで興味深いのは、ロモノーソフもスマローコフも、「詩のリズム」と「詩のリズムが人に与える情感的・感覚的なイメージ」との間に有機的なつながりを見ているという点です。このことは、日本の定型詩でも、賀茂真淵が「五七調」を男性的で荘重な「ますらを(益荒男)ぶり」、
「七五調」を女性的で軽やか

な「たおやめ（手弱女）ぶり」と呼んだことと相通じるのではないのでしょうか。つまり、ロシア詩の上昇リズムではアクセントが後ろにあることによって重心が後ろに置かれ、そのために「重さ」を感じさせるのに対し、下降リズムではアクセントが前にあることによって重心が前に置かれ、そのために「軽さ」を感じさせるのと同様に、「五七調」と「七五調」でもそれぞれ重心が後ろと前に置かれるために、それぞれ「重さ」と「軽さを」感じさせるのではないのでしょうか。このような詩のリズムと人間の情感・感覚との認知的な関係は大変興味深いものです。

『鼻』の冒頭文の改訂版でゴーゴリが下降リズムと上昇リズムを衝突させたのは、それぞれのリズムがもつ崇高さ・荘厳さと軽さ・素早さという、ロモノソフが想起したイメージの対立によって事件の異様さを際立たせようとしたからでしょう。

5. Иван Яковлевич による不自然なパン切りの儀式（聖体礼儀）

前述のように、改訂版（決定稿）の事件の日付3月25日は生神女福音祭（受胎告知）に当たり、この聖なる日に起きた俗なる事件という両義性が暗示されていると考えられます。また、ミハイル・ワイスコフは『ゴーゴリの主題』（C. 323-329.）で、旧暦（ユリウス暦）の3月25日が、ロシア正教会の十二大祭のひとつ「生神女福音祭」（受胎告知）の引喩であり、床屋の Иван Яковлевич が食卓で行う一連の不自然なパン切の様子が、生神女福音祭の朝から行われる「聖体礼儀」（Божественная Литургия）の第一部である「奉献礼儀」（Проскомидия）の儀式そのものであるとしています。聖体礼儀とは、正教で最も中心的な奉神礼で、キリストの体と血である御聖体（パンとぶどう酒）をいただく儀礼のことであり、その第一部の奉献礼儀では、司祭と補祭が祭服を完装し、聖パンとぶどう酒を用意し、聖パンをナイフで切って真ん中の一部を取り出し、信者に分け与える準備をします。奉献礼儀は、至聖所の中で門（王門）を閉ざして行われるため、一般の信者はその儀礼を見ることができません。

ワイスコフが指摘するように、Иван Яковлевич の振る舞いは、いくつかの点で、ゴゴリ自身が1843年から1844年頃構想を練り、一般大衆のために祈禱・儀式の意味を明らかにしようとした未完の啓蒙書『聖体礼儀考』（Размышления о Божественной Литургии）に記された儀礼と一致します。ニコライ1世治世下の厳しい宗教検閲の状況ゆえに、ゴゴリは匿名で出版するつもりだったようですがそれも果たせず、死後その原稿が発見され、ニコライ1世没後の1857年にようやく出版されました。

では、『鼻』のパン切の場面と『聖体礼儀考』での儀式の記述を比べてみましょう。

『鼻』においてИван Яковлевич がパンを切る場面：

- ① 「Иван Яковлевич は礼儀上シャツの上から燕尾服を着こんだ」
- ② 「パンを半分に切り分け、真ん中を覗き込むと（中略）ナイフで慎重にほじり（中略）ひっぱりだした——鼻だ！」

ゴゴリの『聖体礼儀考』の中の聖パンを切る儀式の場面：

- ① 「司祭と輔祭は祭服を完装する」
- ② 「司祭は聖パンに十字型の切れ目を入れ（中略）切り出された真ん中を聖戈（せいご：両刃のナイフ）で持ち上げる」

「司祭は聖パンに十字型の切れ目を入れ」というのは、カトリックの酵母を使わない聖体のパン（ホスチア）と違って、正教会では聖パン（просфора）は、酵母を使って焼くので立体的で、厚みがあることと関係しています。

ワイスコフが指摘している箇所以外にも、例えば、「ナイフを手にとると、意味ありげな顔つきでパンを切りにかかった」というくだりは、日常の単なる食事にしては大きすぎであり、この儀式の神聖さを暗示していると考えられます。また、『鼻』の書かれた19世紀前半では、床屋を含むサービス業の人々の仕事着兼普段着はフロックコートが一般的であり、燕尾服を着るのは不自然でおおげさでした。普段着として燕尾服を身にまとうИван Яковлевич が「一度もフロック

コートを着たことがなかった」という語り手の断り書きも、この儀礼性を裏付けています。また、「礼儀上」燕尾服を着込んだとは、誰に対する礼儀なのか。一見すると、尻に敷かれている妻に対してと読めますが、これも「祭服を完装する」という聖体礼儀の引喩と二重の意味を含ませているのでしょう。以上から、この一連の振る舞いが聖体礼儀、とりわけ奉献礼儀の引喩であることは明らかです。

しかし、Иван Яковлевич の振舞いが聖体礼儀の引喩だとしても、ワイスコフの言うように「3月25日に行われる生神女福音祭を暗示するためにその日に行われる聖体礼儀を引喩として込めた」のかどうかは疑問です。というのは、まず、聖体礼儀そのものは、生神女福音祭を含む十二大祭だけでなく、毎日曜日にも行われますし、さらに、Иван Яковлевич の一連の不自然な振る舞いを表すまったく同じ文がすでに『鼻』の最初の自筆完成原稿（1833～1834年）にも、また、『鼻』がはじめて掲載された雑誌『現代人』（1836年）にも記されており、事件の日付は、生神女福音祭の「3月25日」ではなく、前述のように、それぞれ「今年の2月23日」と「今年の4月25日」でした。ユリウス暦の「2月23日」も「4月25日」も正教の特別な祝日ではありませんし、どちらも日曜日でもありません。というのは、「今年の2月23日」の「今年」を原稿が書かれた1833年あるいは1834年とすれば、1833年2月23日は木曜日、1834年2月23日は金曜日ですし、「今年の4月25日」を出版された1836年とすれば、1836年4月25日は土曜日だからです。つまり、「聖体礼儀」の引喩は最初の自筆完成原稿の段階から一貫して意図されていたものでありながら、事件の日付と「聖体礼儀」には関係がなかったのであり、改訂版の生神女福音祭の3月25日は後から選ばれたこととなります。したがって、ワイスコフ説の「生神女福音祭を暗示するためにその日に行われる聖体礼儀を引喩として込めた」のではなく、その逆に、「聖体礼儀をより強く暗示するために生神女福音祭の日があとから選ばれた」と考えられます。

なぜ最終的に3月25日が選ばれたのか、その理由は、先ほど述べた①5音の

アナグラム (п-т-ч-с-л と с-л-ч-п-т) の鏡像的子音, ②母音反復 (/a/), ③詩の鏡像のリズム対立 (ホレイとヤンプのリズム対立), ④生神女福音祭 (受胎告知の「3月25日」という聖なる日に起きた俗なる事件という両義性, および, ⑤ワイスコフ説の聖体礼儀の引喩が暗示する俗人 Иван Яковлевич による聖なる儀式という両義性などすべてが複合的に見事に絡み合い, 一体となってこの事件の異様さを暗示できているからでしょう。いく度かの日付の変遷を経て最終的にゴゴリが3月25日にたどり着いたのも, まさにこの日付を含む文がこれらの要因をすべて満たしていたからでしょう。

6. 『鼻』の各章の冒頭文に見られるリズム鏡像

前述のように、『鼻』は全3章からなり, それぞれの章が鼻の発見, 喪失, 復帰というテーマを表していますが, 章ごとの冒頭文も, 互いに呼応し合う鏡像関係のリズムをなしています。

第1章：鼻の発見

Марта 25 числа

случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие.

「3月25日に奇妙奇天烈な事件がペテルブルクで起きた」

_U|_U|_U|UU|_||

ホレイ (強弱格) 下降リズム

U_|UU|U_|UU|UU|U_|U_|UU|UU|UU ほぼヤンプ (弱強格) 上昇リズム

第2章：鼻の喪失

Коллѣжский асѣссор Ковалѣв просну́лся дово́льно ра́но

и сде́лал губа́ми: «брр...»

「8等官のコヴァリョフはかなり早くに目を覚まし, 唇合わせて「ブルル」とやった」

U_U|U_U|UU|U_U|U_U|U||

アンフィブラーヒー (弱強弱) 中間リズム

U_U|U_U

アンフィブラーヒー (弱強弱) 中間リズム

第3章：鼻の復帰

Чепуха совершенная делается на свете.

「まったくのばかげたことが起きるもの、この世には」

UU|UU|UU|UUU|U|U|| アナーペスト（弱弱強）上昇リズム

この文の本来の語順は На свете делается совершенная чепуха. ですが、これだとリズムは (U|U|UU|UUU|UU|UU_) となり、特定のリズムをなしません。

このように『鼻』は、章ごとの「鼻の発見」「鼻の喪失」「鼻の復帰」というテーマと呼応して、それぞれの冒頭文のリズムも「下降 vs 上昇リズム」「中間リズム」「上昇リズム」と互いに鏡像をなしています。つまり、『鼻』は、最少のレベルの音・リズムから、文・語順のレベル、最大のレベルの章立てに至るまですべて鏡像をなしていることとなります。このように『鼻』では鏡像の世界と独特のねじれた時空間が連動しており、それがこの小説の幻想性を際立たせていると言えるでしょう。

また、鼻の「発見」を「誕生」、 「喪失」を「死」、 「復帰」を「復活」に見立てるとすれば、これらはイエス・キリストの「降誕」「死」「復活」になぞらえたものとも考えることもできるかもしれません。その場合、メガネなしでは「紳士 (господин)」(人)に、メガネをかけると「鼻」(部位)に見える「人であり部位である」鼻の「存在論的な結合」(紳士と鼻の合一)は、前述の「聖パンと鼻」の「存在論的結合」(聖パンと鼻の合一)と同様に、「神 (Господь) であり人である」イエスの「位格的結合」(神性と人性の合一)の引喩とも考えられます。Господь「神」という語から派生した господин「紳士」という語をゴーゴリが使ったこともこの引喩を想起させます。そして、この「聖パンと鼻の合一」と「紳士と鼻の合一」という「存在論的結合」は、小説『鼻』における「鼻」の存在論的な基層をなしていると考えられます。

また、「聖パン」と合一・結合し、その「聖パン」から生まれながら俗でもある両義的存在の鼻は、聖なる日(生神女福音祭)の俗なる事件や、俗人による聖なる儀式(聖体礼儀)などの「俗と聖の両義性」とも共振し合いながら『鼻』の秘められたテーマとして通奏低音のように響いているのかもしれません。

7. Ковалёв の自己分裂・分身としての鼻、鼻の「格上げ」

8等官 Ковалёв と5等官に変身した鼻は、どちらもいかさま師的であるという点で鏡像関係にあります。というのは、Ковалёв は、大学の卒業証明書も資格試験もなしで、カフカスで就労するだけでなれる「カフカス8等官」の文官でありながら、同じ官位の軍人である「少佐」を名乗っていますし（文官の8等官が少佐を名乗ることはエカテリーナ2世の時代から禁止されていました）、5等官の鼻は、他人名義の偽のパスポートでリガに高飛びしようとして捕らえられます。いかさま師的であるという点で、5等官の鼻は Ковалёв が自己分裂した分身そのものです。

しかし、単なる俗人である Ковалёв に対し、5等官の鼻は、「聖パン」と合一・結合し、その「聖パン」から生まれた聖俗両義的な存在であるという意味でも、また以下の点でも「格上げ」された存在であり、逆に Ковалёв は「格下げ」された存在です。

①8等官の Ковалёв より官位が上の5等官の鼻という「格上げ」= Ковалёв の「格下げ」。

Ковалёв が、自分の方が鼻より官位が下だと確信する場面の文のリズムは「下降リズム」。

можно было заключить, что он считался в ранге статского советника.

「そいつが5等官の位だということが結論付けられた」

_U_U|UU_U|U|U|U|U|UU_UU ホレイ（強弱格）（下降リズム）

②カザン大聖堂内で「ひどく動転してしまったので自分はとても祈禱できる状態ではないと感じ」祈禱できない Ковалёв に対し、「敬虔このうえない表情で祈りをささげていた」5等官の鼻という「格上げ」。

③鼻（権威）を失くした Ковалёв という「部分（権威）を欠く全体」に対し、部分（権威）のまま独立した「全体を包摂する部分（権威）」としての鼻という

「格上げ」。

これらの「格上げ」は、読者に「全体が部分に包摂される」という不条理の逆転世界を無理やりイメージさせ、混乱させるので、読者は現実のはずの世界が打ち壊され、幻想の世界に置き去りにされます。

ここで「格上げ」という表現を使いました。ミハイル・バフチンは、カーニバル的世界と民衆の笑いの原理として「格下げ」(снижение)の概念を提起し、これと同じ意味で「階層的上位の下位への置き換え(転置)」(перемещение иерархического верха в низ)という表現も用いていますが、その主眼は、上位と下位の階層上の置き換えにより、上位が下位へ「格下げ」されることによって笑いが生み出されるというものです。

『鼻』の主たる笑いも Ковалёв の「格下げ」にあります。この小説の主眼は、それとは逆のベクトル、つまり、下位が上位に転置され、「格上げ」されることによって引き起こされる不条理、奇妙さ、異様さや「空間」のずれにあると考えられます。本講演では、語順や音などの「時間軸上の水平方向転置」に対し、このような「空間」上の転置を「格上げ」あるいは「階層的下位の上位への垂直方向転置」(вертикальное перемещение иерархического низа в верх)と名付けることにします。この空間上の「垂直方向転置」と時間軸上の「水平方向転置」は互いに結びついて小説の「時空間」のゆがみ・ねじれを暗示し、事件の不条理や異様さを象徴しています。

8. Иван Яковлевич の父称の変更の謎 (音の鏡像)

『鼻』の最初の自筆完成原稿(1833年～1834年)では Иван Яковлевич の父称は Яковлевич ではなく Фёдорович でした。この原稿では10回この父称が繰り返されたあと、それまで3人称で語っていた語り手が突然1人称で語り出す場面で突然 Яковлевич に変更されています。なぜゴーゴリは父称を変更したのでしょうか。ここには音の鏡像の問題が隠されていると考えられます。

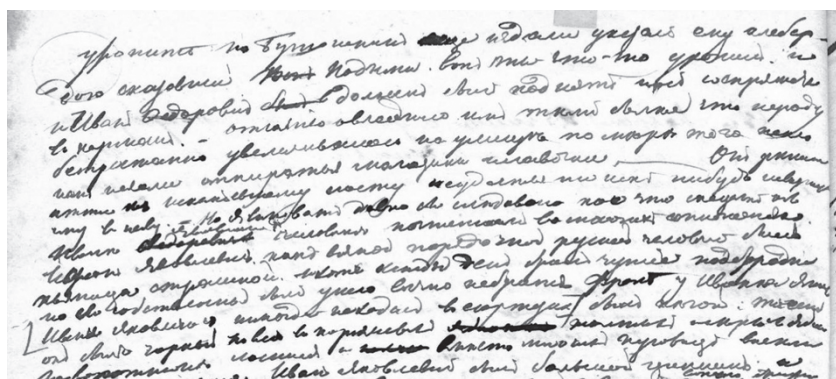
Яковлевиче

Но я виноват: давно бы следовало кое-что сказать об Иване Фёдоровиче, человеке почтенном во многих отношениях.

ヤーコヴレヴィチ

「だが、私の落ち度である：多くの点で立派なこの人物、イヴァン・フョードロヴィチについて、もうとっくに何がしらか語っておくべきだったのだ」

では、実際に、ペテルブルク国立図書館所蔵の最初の自筆完成原稿の当該部分を見てみましょう。



上から3行目では「Иван Фёдорович」と記されていますが、9行目で「Фёдоровиче」が消去線で消され、その上に「Яковлевиче」と書き直され、次の10行目では「Иван Яковлевич」になっています。では、なぜ、ゴーゴリは父称を書き直したのでしょうか。その謎解きのために、「Фёдоровиче, человеке」と「Яковлевиче, человеке」を子音構成という視点から比較してみましょう。

(1) 「フョードロヴィチという人物」の子音構成：

Фёдоровиче, человеке

子音 ф-д-р-в-ч：ч-л-в-к ここには子音の共鳴や子音反復は見出せません。

(2) 「ヤーコヴレヴィチという人物」の子音・母音構成：

Яковлевиче, человеке

子音 к-в-л-ч： ч-л-в-к：(反転鏡像の子音反復=アナグラム)

母音 я-о-е-и： е-о

«Яковлевиче»の中には子音 к-в-л-чが含まれ、一方«человеке»の中には子音 ч-л-в-кが含まれており、これらの子音は互いに к-в-л-ч と ч-л-в-к という鏡像をなす子音反復のアナグラムになっています。さらに、「Яковлевиче」には«человеке»と同じ母音 /e/ と /o/ も含まれています。つまり、「Яковлевиче」には [человек] 「人」のすべての音が「ひっくり返った形」で含まれていることとなります。『鼻』の改訂版の冒頭文でも5音のアナグラム（п-т-ч-с-л と с-л-ч-п-т）という子音の反転鏡像が、音の「時間軸上の水平方向転置」をもたらし、それが事件の異様さ（内容）を暗示したように、ここでも父称と「人」のアナグラムが何かを暗示しているかもしれません。そこで、このアナグラムを含む文全体の意味を解読してみましょう。

Но я виноват: давно бы следовало кое-что сказать об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях.

「だが、私の落ち度である：多くの点で立派なこの人物、イヴァン・ヤーコヴレヴィチについて、もうとっくに何がしらか語っておくべきだったのだ」

ここには①垂直方向転置（格上げ）と、②水平方向転置（反転）の二重のアイロニーが込められていると考えられます。

①垂直方向転置（格上げ）：

「飲んだくれの Иван Яковлевич」という実態が「立派な人物」に「格上げ」された「垂直方向転置」によるアイロニー。

②水平方向転置（反転）：

«Яковлевиче»の中に«человеке»「人」の音のアナグラムとして反転して込められた「水平方向転置」が引き起こす「ひっくり返ったまともでない人」という

ニュアンスのアイロニー。

この垂直方向転置（格上げ）と水平方向転置（反転）による二重のアイロニーによって Иван Яковлевич の俗人ぶりが二重に強調されているのでしょう。

9. 『鼻』における「明示的中断」によるアイロニーの例

9-1. 『鼻』における「明示的中断」によるアイロニーの例：その（1）

『鼻』では冒頭から語り手が3人称で語っていますが、今見た父称のアナグラムによるアイロニーの場面で突然1人称（я）に切り替わるために読者は一瞬戸惑い読みを中断させられます。

Но я виноват: давно бы следовало кое-что сказать об Иване Яковлевиче, человеке почтенном...

「だが、私の落ち度である：多くの点で立派なこの人物、イヴァン・ヤーコヴレヴィチについて、もうとっくに何がしらか語っておくべきだったのだ」

本講演では、このように語り手（あるいは登場人物）が読者（あるいは観客）に直接語り掛ける、つまり、意識に直接訴える中断を「明示的中断」と名付けることにします。『鼻』では、この「明示的中断」と前述の「暗示的中断」、つまり、読者（観客）の無意識に訴え、「あれっ？」という違和感や気づきを与える中断をゴゴリは使い分けられていると考えられます。

ゴゴリはドイツロマン派の影響を強く受けていますが、ドイツ初期ロマン派の思想家フリードリッヒ・シュレーゲルは、古代ギリシア喜劇でアリストファネスが用いた、劇の途中で合唱隊が詩人の名前で民衆にむかって語りかける修辭的技法を「パレクバーゼ（中断）」と名付け、このパレクバーゼによって劇の進行が一時的に中断され、劇の幻想が破壊されることによってアイロニーが生じるとしました。

このロマン主義的アイロニーやローレンス・スターンの『紳士トリストラム・シャンディの生涯と意見』における延々と続く中断や逸脱の手法はゴゴリに大

きな影響を与えました。『鼻』の上記の1人称の文「だが、私の落ち度である…」の明示的中断の意味は、突然読者に直接語りかけることによって小説空間を演劇空間に変換し、読者を観客と化し、読者が想像してきた幻想的な世界を破壊しアイロニーと化すことだと考えられます。

9-2. 『鼻』における「明示的中断」によるアイロニーの例：その(2)

次に、『鼻』における「明示的中断」による別のアイロニーの例を見てみましょう。パンの中から見つけた鼻をなかなか捨てに行こうとせずに食事にあいつこうとする Иван Яковлевич を罵倒し、日常の不満を爆発させる妻の台詞です。妻は夫にはじめは2人称で呼びかけていますが、突然3人称扱いにします。ここでは、夫に対して2人称の *умеешь* ではなく、3人称の *умеет* が使われています。

Сухарь поджаристый! Знай умеет только бритвой возить по ремню, а долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять, потаскушка, негодяй! Чтобы я стала за тебя отвечать полиции?.. (下線は引用者による)

「このひっからび野郎! こいつが好き勝手にできることといたら、ひたすらカミソリで研ぎ革をなで回すぐらいのもんで、自分のお務めときたら、すぐにまるっきり果たせなくなっちゃうくせに、このすけべ野郎のろくでなしめが! あたしがあなたに代わって警察で申し開きをしてやるとでも思ってんのかい?…」

ここで妻は、2人称の *Знай умеешь* 「あなたが好き勝手にできることといたら」ではなく *Знай умеет* 「こいつが好き勝手にできることといたら」と夫を3人称扱いしています (*знай* は命令法から派生した助詞で「平然と、勝手気ままに」の意味)。このように本来2人称で語るべき場面で3人称を使うのは、統語論的には「破格構文」(анаклуф) ですが、文体論的には「動詞人称形の意味の転換」(переносы значения личных форм глагола) とされる修辭的用法で、戯曲ではときどき用いられます。この用法は、目の前の話し相手の行為が3人称で表されることによって、話し手はあたかも話し相手に向かってではなく、その相手がある場面にいないかのように声を出し、観客に語り掛ける用法です。

この妻の台詞では、通常の表現の「カミソリを研ぎ革で研ぐ（*править бритву на ремне*）」ではなく、「カミソリで研ぎ革をなで回す（*бритвой возить по ремню*）」という意味ありげな表現が使われ、それまで Иван Яковлевич に直接向けられていた妻の言葉が、「お務め（*долг*）」を果たそうとしない夫への日頃の欲求不満に切り替わり、突然、読者に向けられています。妻はあたかも「皆さん、聞いてくださいよ。こいつときたら…」と欲求不満を直接読者に訴えているかのようです。この訴えによって明示的中断がもたらされます。小説空間は演劇空間と化し、読者は観客と化して、戸惑い、それが読者の幻想世界を破壊し、その世界をアイロニーと化しています。そして、この中断のあと、妻の台詞は *Чтобы я стала за тебя отвечать полиции?..* 「あたしがあんたに代わって警察で申し開きをしてやるとでも思ってんのかい?…」という直接の2人称に対する呼びかけに戻ることによって再び Иван Яковлевич へ向き直り、3人称から2人称への再変換により読者（観客）は再び幻想の世界に引き戻されます。

このような「動詞人称形の意味の転換」の用法は、チャーホフの『カモメ』の Треплев と Нина の台詞にも見られます。芝居の興行の折、夜中に Треплев のもとを密かに訪れた Нина に向かって、2年ぶりの再会に感極まった Треплев はこう言います：

(Растроганный.) Нина! Нина! Это вы... вы... Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно. *(Снимает с нее шляпу и тальму.)* О, моя добрая, моя ненаглядная, она пришла! (下線は引用者による) 「*(感極まって。)* ニーナ! ニーナ! あなただ… あなただ… 僕は正確に予感していたんです、だから一日中僕の心はひどく悶えていたんです。(ニーナの帽子とマントを脱がせて) おお、我がよき人よ、我がいとしき人よ、その人がやって来てくれたんだ！」

ここで、Треплев は Нина をはじめは2人称の *вы* で呼んでいますが、そのあと突然 *она* *пришла!* 「その人がやって来てくれたんだ！」と3人称に人称が切り替わり、そのあとは再び *вы* に戻ります。この突然の3人称での歓喜の語りは、Нина の来訪を2年もの間待ちわび、再会に感極まった Треплев 自身に向けられ、同時に、読者（観客）にも向けられ、その劇中の幻想を一時的に中断しますが、Нина はあたかもその場にはいないかのようです。これは、いわば、「話者による話

し相手の無意識的不在化」です。これに続けて Треплев が Нина に錯乱的な愛の告白をすると、困惑した Нина は Треплев を 3 人称扱いにします：

Нина (*растерянно*). Зачем он так говорит, зачем он так говорит? (下線は引用者による)「ニーナ (困惑して)。何のためにこの人はそんなことを言うの、何のためにこの人はそんなことを言うの?」。このくり返される言葉も読者(観客)と Нина 自身に向けられていますが、Треплев だけが意識的に排除されています。いわば、「話者による話し相手の意識的不在化」です。このように、Треплев による Нина の 3 人称化 (она) と、Нина による Треплев の 3 人称化 (он) の違いは、3 人称化された相手の無意識的不在化と意識的不在化の違いであり、この違いが愛への期待と拒絶というベクトルの向きの違いを象徴し、その後の生への向き合い方の違いをも暗示しているかのようです。このふたりの 3 人称の例も「動詞人称形の意味の転換」による明示的中断と言えるでしょう。

以上のように、『鼻』では語り手や登場人物が人称の変換などによって読者(観客)に直接語りかけ、それが「明示的中断」を引き起こし、読者(観客)が想像してきた幻想的世界を破壊するのです。

10. 『鼻』における「暗示的中断」の例

ここまで語り手や登場人物が読者(観客)に直接語り掛ける「明示的中断」の例を見てきましたが、それに対して『鼻』には読者(観客)の無意識に訴える中断、つまり「あれっ?」という違和感や気づきを与える中断の例もいくつもあります。たとえば、冒頭文の動詞「起きた」の逸脱語順による「時間」と「場所」の分断がもたらす暗示的中断や、先ほどの Иван Яковлевич を罵倒する妻の台詞の直前に置かれた不思議な語順の台詞がそれです：

Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?..

「自分の部屋にころがせておいてたまるかいちゃん切られた鼻なんぞを? ...」

ヴィクトル・ヴィノグラードフは、この語順が本来の語順の意味と決定的に食

いっていると記しています (Нагуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». С. 28.)。「この Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?.. の語順は、しかるべき語順の文 Чтобы я позволила отрезанному носу лежать у себя в комнате?.. の意味と決定的に違い違っている。(中略)しかし、この文では позволила 「許す」に間接補語 (кому) が接していないことに加え、この позволила 「許す」という動詞が一般的に使用される場合の意味論的傾向とによって、「鼻」という語彙の物的意味にゆさぶりをかけたかのような非日常性の曖昧さという意味が、この語結合に付加されているのである。」

このヴィノグラードフの説に対し、本来の語順とこの異様な語順の2つの文をリズムの視点から比較してみましょう：

本来の語順の文のリズム：

Чтобы я позволѣла отрезанному носу лежать у себя в комнате?..

|UU|UU|_U|UU|_U|UU|_U|U_|UU|__|UU

ここに一定のリズムを見出すことは難しい (чтобы は助詞で、無アクセント)。

『鼻』の実際の文のリズム：

Чтобы я позволѣла у себя в комнате лежать отрезанному носу?..

「許す」

「ちょん切られた鼻」

(UU|UU_)(UU|UU_)|(U|UU|_U)|(U|UU|_U)

= (UU|UU_) (上昇リズム) x 2 + (U|UU|_U) (下降リズム) x 2

これらのリズムから次のことが導き出されます：

①全く同じ上昇リズムの(UU|UU_)が2回繰り返されたあと、今度は全く同じ下降リズムの(U|UU|_U)が2回繰り返され、互いに鏡像で対立するリズム反復をなす。

②上昇リズムの中に позволила 「許す」という語が置かれ、これによって妻が自分自身を「格上げ」していることが象徴されるのに対し、下降リズムの中に

отрезанному носу「ちょん切られた鼻」というフレーズが置かれ、これによって鼻に対する妻の見下しという「格下げ」が象徴されている。

③この場面では、夫に対する妻の怒りという瞬間的激情の「内容」が、正確な反復のリズムという相反する「形式」によって表現され、内容と形式がずらされている。反復の形式は、夫への妻の罵倒や怒りの習慣性、つまり妻が日常的に自らを「格上げ」していることを暗示している。

この不可思議な語順は、読者に「あれっ？」という違和感や気づきを与え、「暗示的中断」をもたらすでしょう。つまり、「明示的中断」が「読者が想像してきた幻想的な世界」を破壊するのに対し、「暗示的中断」は幻想的な世界を創出する作用があり、ゴーゴリは「明示的中断」と「暗示的中断」によって絶えず「読者が想像してきた幻想的な世界」の破壊と創出を繰り返していると考えられます。

11. ゴーゴリの他の作品における「鏡」と「鏡像」の関係

これまで『鼻』の様々な鏡像の世界を見てきましたが、『鼻』以外の作品でも鏡が鏡像を象徴している場合があります。たとえば、『査察官』（Ревизор）第2版のエピグラフは鏡にまつわる諺から採られていて、後述のように、その語順は鏡像のリズムをなしています。ゴーゴリは、『査察官』の初版が賛否両論の大騒動を巻き起こしたことを受け、第2版の冒頭にこの諺のエピグラフを掲げました。
На зеркало неча пенять, коли рожа крива. *Народная пословица*
「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」俚諺

本来の語順なら文頭には無人称述語の неча「仕方ない」が置かれるはずですが、この諺では На зеркало が置かれています。この語順問題については後述しますが、ユーリイ・マン編集の現在刊行中の『ゴーゴリ全集』（Полное собрание сочинений и писем. Т. 4., М., 2003. С. 793.）ではゴーゴリのこの諺とはほぼ同じ諺

が、次の2つの諺集から挙げられています。

①クニャジェーヴィチ『アルファベット順ロシアの諺・成句全集』（Княжевич Д.М. Полное собрание русских пословиц и поговорок, расположенное по азбучному порядку. СПб., 1822. С. 151.)

На зеркало нече пенять, коли рожа крива. (ただし、『査察官』版の нечаではなく нече)

「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」

②スネギリョフ『ロシアの俚諺および寓話』（Снегирев И. Русские народные пословицы и притчи, изданные И. Снегиревым. М., 1848. С.141, 243, 296.)

На зеркало нече пенять, коли рожа крива. (ただし、『査察官』版の нечаではなく нече)

「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」

Зеркало не виновато, коли рожа крива.

「顔が歪んでるんだから、鏡に罪はない」

Нечего пенять на зеркало, коли рожа крива.

「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」

Нечего で始まる最後の諺は、ユーリイ・マン編集の『ゴーゴリ全集』では引用されていませんが、文頭に無人称述語の Нечего が置かれた本来の語順をとっています。

一方、同じ諺のこれら以外のヴァージョンでは、いずれも文頭には無人称述語の неча, нечего, что などが置かれる本来の語順が取られています：

③ミヘリソン『ロシア語詳解慣用句大辞典』（Михельсон М.И. Большой толково-фразеологический словарь. СПб., 1896-1912.)

Неча на зеркало пенять, коли рожа крива.

「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」

Нечего на зеркало пенять, коли рожа крива.

「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」

④ダーリ『ロシアの民衆の諺』（Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 1862.）

Что на зеркало пенять, коли рожа крива.

「顔が歪んでるんだから、鏡にけちをつけても仕方ない」

また、ツルゲーネフは『ベリンスキーの思い出』（Воспоминания о Белинском. 1869.）の中で『査察官』のエピグラフを引用しながら語順を訂正しています。「冒頭に Неча на зеркало пенять, коли рожа крива. というエピグラフが添えられた恐るべき喜劇（грозная комедия）」。「さらに、ベリンスキーも「ヴァシーリイ・ボトキンへの手紙」（1847年2月6日付）において、ゴーゴリの『友人たちとの往復書簡選』に憤慨するモスクワのスラヴ派を揶揄して、「やつらはあの諺 Неча на зеркало пенять, коли рожа крива. を思い出すべきだ」と『査察官』のエピグラフの語順を換えて引用しており、これはツルゲーネフが引用したのとまったく同じ諺で、当然、語順も同じです。

以上のことから推論すると、ゴーゴリの同時代人にはこの諺は Неча на зеркало пенять, коли рожа крива. の語順で知られ、この語順の方が自然だったと考えられます。では、ゴーゴリが他のヴァージョンではなく、文頭に на зеркало が置かれた諺を選んだとすれば、それはなぜでしょうか。その理由は次のようなものと考えられます：

(1) на зеркало 「鏡」が文頭でテーマ化され、（歪んだ）顔と対比されている、つまり、「映すもの」と「映されるもの」が対比されている。

(2) 主文と従属文が互いに鏡像のリズムをなしている：

На зéркало нéча пеня́ть, (主文) || ко́ли ро́жа кривá. (従属文)

U_U|U_U|U_ ||_U|U|U_

= 正確なアンフィブラーヒイ（弱強弱） || = ホレイ（強弱）

= 中間（中立）リズム = 下降リズム

主文の正確なアンフィブラーヒイの「中間（中立）リズム」と従属文のホレイの「下降リズム」が対立する反転鏡像になっています。この鏡像的リズム対立が、「顔が歪んでいることを自覚しない者（下降リズム）」と、それを「忠実に映す鏡（中立的アンフィブラーヒイ）」という対比を暗示し、「顔が歪んでいることを自覚しない者」に対するアイロニーを生み出していると考えられます。つまり、歪んで幻想的なのは鏡に映っている現実世界の方だという暗示的意味でしょう。以上から、ゴゴリがわざわざこの語順の諺をエピグラフにしたのは、リズムの鏡像が生み出すアイロニーのためと考えられます。ここでもリズムの鏡像による「暗示的中断」が小説の幻想性を創出しているでしょう。

12. まとめ

以上述べてきた本講演の内容をまとめると、次のようになります。

①『鼻』の冒頭文において、本来一体であるはずの「時の状況限定詞（いつ）」と「場所の状況限定詞（どこで）」が動詞「起きた」によって分断されている。この語順転置による「水平方向転置」が、動詞を境界面とする「時間」と「場所」の鏡像化と分断をもたらし、これが小説そのものの時空間の分断・ねじれを暗示する。

②鼻が変身するたびに、鼻が存在する「時空間」が非連続的に分断され、この鼻の変身プロセスと小説の分断された非連続的時空間は連動している。

③ Иван Яковлевич による一連の不自然なパン切りの振る舞いは、ワイスコフ説のとおり、聖体礼儀の引喩であり、パンはキリストの体である御聖体「聖パン」の引喩である。このパン切りの儀式には、俗人 Иван Яковлевич による聖なる儀式（聖体礼儀）という両義性が暗示されている。

④パンの中に鼻を発見し、その不可解さに戸惑う Иван Яковлевич の哲学的嘆き：

«хлеб — дело печёное, а нос совсем не то.» 「パンは焼いてできるものにして、しかるに鼻はまったくさにあらず」は、パンと鼻というまったく異なる時空間で生成されるものが、かまどという場でひとつに結合（合一）し、パンに鼻が包摂されるという存在論的不可解さを示唆し、小説の分断された非連続的時空間を暗示している。

それと同時に、「聖パン」の引喩としての「パン」と「鼻」との「合一」という「存在論的結合」（聖パンと鼻の合一）は、「神であり人である」イエスの「神性と人性の合一」という「位格的結合（ヒュポスタシスの結合）」の引喩でもあると考えられる。

⑤メガネなしでは「紳士（господин）」（人）に、メガネをかけると「鼻」（部位）に見える「人であり部位である」鼻の「存在論的な結合」（紳士と鼻の合一）も、「神（Господь）であり人である」イエスの「位格的結合」（神性と人性の合一）の引喩と考えられる。Господь「神」という語から派生した господин「紳士」という語をゴゴリが使ったこともこの引喩を想起させる。

さらに、「パンに包摂される鼻」を、生神女福音祭の日の「イエスを宿す生神女マリヤ」の引喩として、「鼻を宿すパン」に置き換えるなら、この存在論的な引喩は、④の「聖パンと鼻の合一」および⑤の「紳士と鼻の合一」というふたつの「存在論的結合」の引喩と結びついて、小説『鼻』における「鼻」の三重の存在論的な基層をなしていると考えられることができる。

⑥「聖パン」から生まれた「俗なる鼻」は、聖であり俗でもある両義的な存在であり、むしろ、俗で悪の存在は、鼻に翻弄される Ковалёв をはじめとする官僚・権力者たちである。一方、ブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』でも、善悪の両義的・不可分的存在である悪魔に対し、むしろ、俗で悪の存在は、悪魔に翻弄されるモスクワとエルサレムの権力者たちである。これが両作品に通底するテーマであり、このふたつの作品はテーマにおいても変身ごとに分断された時空間においても深く繋がり、共振し合っている。

⑦聖であり俗でもある両義的な存在の鼻，聖なる日（生神女福音祭）の俗なる事件，俗人による聖なる儀式（聖体礼儀）などの「俗と聖の両義性」が互いにシンクロナイズし，小説の秘められたテーマをなしている。

⑧散文中に隠された詩の「上昇リズム」と「下降リズム」は，それぞれ「格上げ」と「格下げ」のイメージと呼応し，これらの「垂直方向転置」は小説の空間のゆがみ・ねじれを暗示している。

⑨音（アナグラム）や，語順の入れ替えによる詩のリズムなどの時間軸上の「水平方向転置」は，空間上の「垂直方向転置」（「格上げ」と「格下げ」）と結びついて小説の「時空間」のゆがみ・ねじれを暗示し，パンの中の鼻の発見から始まる一連の事件の異様さを象徴している。

⑩「格下げ」された Ковалёв（全体）と「格上げ」された鼻（部分）の逆転関係は，部分（権威）を欠く全体としての Ковалёв vs 部分（権威）のまま独立した全体としての鼻という「全体が部分に包摂される」不条理の逆転関係であり，同時に「鏡像・分身・自己分裂」の関係でもある。

⑪小説の章ごとの「鼻の発見」「鼻の喪失」「鼻の復帰」というテーマと呼応して，それぞれの冒頭文のリズムも「下降 vs 上昇リズム」「中間リズム」「上昇リズム」と互いに鏡像をなしている。こうして，『鼻』は，最少のレベルの音・リズムから，文・語順のレベル，最大のレベルの章立てに至るまであらゆるレベルにおいて鏡像をなしている。また，「鼻の発見」「鼻の喪失」「鼻の復帰」は，それぞれイエス・キリストの「誕生」「死」「復活」になぞらえられていると考えられる。

⑫ゴーゴリがドイツロマン派から受け継いだ「明示的中断」（語り手あるいは登場人物が読者あるいは観客に突然直接語り掛け，読者（観客）の意識に直接訴える中断）により，「読者（観客）が想像してきた幻想的劇中世界」は破壊され，

アイロニーと化す。

⑬ゴゴリ独自の「暗示的中断」（読者・観客の無意識に訴え「あれっ？」という違和感や気づきを与える中断）により、幻想的な世界が創出される。「明示的中断」が、「読者（観客）が想像してきた幻想的な世界」を破壊するのに対し、「暗示的中断」は、幻想的な世界を創出する作用があり、ゴゴリは「明示的中断」と「暗示的中断」によって絶えず「読者（観客）が想像してきた幻想的な世界」の破壊と創出を繰り返している。

⑭ゴゴリの他の作品でも「鏡」は詩のリズムの「鏡像」と深く結びついている。『査察官』のエピグラフでは、「中間（中立）リズム」と「下降リズム」の鏡像的なリズム対立が、歪んでいるのは鏡（「中間（中立）リズム」）に映っている現実世界（「下降リズム」）の方だというアイロニーを象徴している。

13. その後（1840年代以降）のゴゴリ自身の鏡像（自己分裂）

ゴゴリは、ドイツロマン派における鏡像や分身、創作と自己反省（現実の自己と世界に対するアイロニー的な反省）、自己創造と自己破壊などのテーマから大きな影響を受けました。これらのテーマは、シャミツソーの『影をなくした男（ペーター・シュレミールの不思議な物語）』（1813年）（影を失くした男の影が勝手に行動する）や、ホフマンの『大晦日の夜の冒険』（1814年）（鏡像を失った男の話）、『ドッベルゲンガー（自己像幻視）』（1821年）（自分とそっくりの姿をした分身を見る自分の話）などでたびたび描かれ、また、ハイネの『帰郷』93篇の一篇から作曲家シューベルトは『白鳥の歌』第13曲「影法師」（ドッベルゲンガー）（1828年）を作曲しました。

このようなドイツロマン派の影響から出発したゴゴリは、1842年に発表した『死せる魂』（第1部）に対するロシア社会からの激烈な賛否両論が、どちらもゴゴリの意図とは食い違っていたために、そこに大きな「ずれ」と衝撃を受けます。

その後、ゴーゴリ自身の「現実の自己」に対する「アイロニー的な反省」が増大し、「自己破壊」が拡大化していきます。そして、作中人物の鏡像・分身・分裂がゴーゴリ自身のそれとシンクロナイズし、自己分裂が加速化していきます。さらに、私信の形をとった評論集『友人たちとの往復書簡選』（1847年）も、スラヴ派と西欧派の両方からの峻烈な批判を受け、ゴーゴリは自己が再統合されないまま死に至ります。『鼻』の結末では、自己分裂した Ковалёв は自分の分身の鼻と再統合されますが、ゴーゴリ自身が再統合されることはありませんでした。

しかし、ゴーゴリの幻想・不条理の世界は、その後、ドストエフスキーやブルガーコフ、20世紀モダニズムに深い刻印を残していくこととなります。

14. 結びに代えて

ボリス・エイヘンバウムは論考「ゴーゴリの『外套』はいかにつくられているか」（Как сделана «Шинель» Гоголя）の中で、ゴーゴリの語りの特徴が、音による地口や喜劇的な声の出し方（アーティキュレーション）などによる「再現する語り」にあること、ゴーゴリが「＜意味＞をもたぬ名称や名前」に対して並々ならぬ愛着を持っていたこと、そして、「この種の＜超意味言語（超理性語）（заумные слова）＞が一種独特な音声的意味論（звуковая семантика）のための空間を切り開く」ことを指摘し、このような手法を「音声作用の手法（прием звукового воздействия）」と名付けています。このように、ゴーゴリは、言葉の「音そのもの」や、さらに、「リズムそのもの」に対する異常なまでに鋭い感性と強いこだわりによって、散文の中に独特な、いわば「音・リズムの自律的な意味世界」を築き上げ、「この自律の意味世界と言葉そのものが表す意味世界とを再融合させた世界」の実現を目指し、それをゴーゴリ自身の名人芸的朗読によって友人たちに感受させようとしていたようです。ゴーゴリの名人芸的朗読に関して、エイヘンバウムはドミートリイ・オボレンスキーの回想を引用しています：「ゴーゴリの朗読は名人芸だった。ひとつひとつの言葉がはっきり発せられるだけでなく、しばしば喋る調子を変えることで言葉を多彩にし、思考のどんなに些細なニュアンスでも聴き手に飲み込ませるのだった。（中略）彼はときどきどう

やらもっぱら響きの美しさという効果のためだけに何やら響きのよい単語を差し挟んだようだった」。このオボレンスキーの回想は、ゴーゴリがいかにも言葉の響きや音に繊細でそれに注意を払い、その微妙なニュアンスまでも聴き手に感受させていたかを示しています。

ゴーゴリが散文の中に詩のリズムを忍ばせたことは、アンドレイ・ベールイも『ゴーゴリの至芸』(Мастерство Гоголя. С. 5-22, 226.)の中で指摘し、こう記しています。「こと散文の分野ではプーシキンは自分の注意をリズムから逸らそうとしたが、ゴーゴリはリズムが与えてくれる叙情の振幅のすべてを散文に注ぎ込んだのだ、母音反復や子音反復の音を生み出す語句を、張られた弦のように打ち震わせることによって(中略)。メロディーに従属するのは、形象であり、表現であり、シンタクスであり、またプロットでさえあるのだ。第一相の理念は、リズムである(中略)。ゴーゴリを読んでいると、思わず口を衝いて出てしまう。ほら、ヤンプだ、ほら、アンフィブラーヒイだと。韻律はメロディーの要素なのだ」。このように、プーシキンが散文に詩のリズムを込めることに積極的でなかったのに対し、ゴーゴリは散文に詩のリズムをありとあらゆる形で注ぎ込み、その意味と可能性を押し広めたのです。ベールイは、ゴーゴリ作品における上昇リズムと下降リズムについては何も言及していませんが、ゴーゴリの失敗作に終わった処女作『ガンツ・キュヘリガルテン』が叙事詩であったことを思い起こせば、ゴーゴリの果たせぬ夢であった詩への想いは散文における詩という形で実現したのでしょうか。そして、その詩において特別な意味が上昇・下降リズムに与えられたのでしょうか。

音読や朗読によってはじめて感受されるゴーゴリの散文作品は、詩のようには行分けされていないため、そこに秘められたリズムや音の世界を黙読で感受することはむずかしいでしょう。ゴーゴリのリズムと音の世界を再発見したのは、アンドレイ・ベールイやボリス・エイヘンバウムですが、現在ではゴーゴリ作品の音読・朗読の重要性にはあまり関心が向けられていないように思われます。

ポール・ヴァレリーは芸術の形式について「芸術固有の制約によって、想像力が鈍らされるのではなく刺激される時、人は詩人となる」という言葉を残していますが、ゴーゴリは散文の中に詩のリズムや音という形式を込め、しかも、リズ

ムの持つ上昇や下降のイメージと文が表す内容を一致させるという何重もの制約の中で詩人となったと言えるでしょう。

(いのうえ ゆきよし)

日本ロシア文学会大賞（2023年度）選考結果報告

野 中 進

2022年12月末時点で1件の推薦があり、その審議のために本年3月7日、オンラインで大賞選考委員会を開催した。審議の末、大賞候補者として上田洋子氏（ロシア文学・演劇研究者、『ゲンロン』代表）を推挙することを決定した。委員会案は本年7月16日の理事会において承認された。以下、選考理由を簡単に記す。

上田洋子氏は、博士論文「シギズムンド・クルジジャノフスキイ研究」（早稲田大学、2009年）で研究者としての地歩を固め、ロシア文学・演劇研究において多くの業績を上げてきたが、近年は思想誌『ゲンロン』を主たる活動舞台としてロシア思想・文化を始め、さまざまな思想問題に関する発信・編集・出版活動に携わっている。

とくに2022年2月のロシア軍によるウクライナ侵攻以後、この問題についても『ゲンロン』その他の媒体で出版やイベントを積極的に組織し、わが国におけるウクライナ戦争に関する重要な討論の場を形成している。また、それらの催しには本学会所属の研究者も多く参加しており、本学会の社会発信という点でも上田氏の貢献は貴重である。

ロシアと日本、ロシア文学会と日本社会、学术界と出版界をつなぐ上田氏の功績は、近年では類例が少なく、きわめて独自なものである。

以上の理由から、今年度のロシア文学会大賞を上田洋子氏に授賞するのがふさわしいと考えられる。

（のなか すすむ）

学会賞

鈴木佑也氏とマリア・プロホロワ氏に 日本ロシア文学会賞

八 木 君 人

受賞作

【著書部門】 鈴木佑也『ソヴィエト宮殿—— 建設計画の誕生から頓挫まで』（水声社，2021年11月）

【論文部門】 マリア・プロホロワ「リノール・ゴラーリク『呼吸できるすべてのものたち』における動物表象の機能」（『ロシア語ロシア文学研究』第54号）

2023年6月17日にweb会議システムにて選考委員会を開催し，上記二作に2023年度日本ロシア文学会賞を授賞することを決定した。選考過程は以下の通りである。

例年通り，まず会員からの一般推薦を募ったものの，締切の2023年1月31日を迎えても推薦はなかった。それを受け，選考委員会内で候補作を募った結果，2023年3月末日までに，「著書部門」への推薦が二点，「論文部門」への推薦が二点あり，学会賞授賞候補作となった。委員各自でそれら著作を精読し，6月17日の選考委員会において審議を行った。熟議の結果，上記の二点がそれぞれ学会賞授賞にふさわしい著作と決定された。以下の選評は，選考委員会で出された意見を八木の責任でまとめたものである。

「著書部門」受賞作となる鈴木佑也氏の著書が対象とするのは，結局は落成することなく終わったいわゆる「ソヴィエト宮殿」である。「ソヴィエト宮殿」は，

競技設計で提出された魅力的な数々のプランなどを通して建築を専門としない文化研究者たちにもよく知られているが、そうした国内外の個々の建築家たちの設計プランとは別の次元の問題、すなわち、ソ連が一大国家事業としてかかわった「プロジェクトとしてのソヴィエト宮殿」の実態がいかなるものであったか、そのプロジェクトの全貌についてはほとんど知られてこなかった。本書では、まさにその誕生前史から、「建築プロジェクト・ソヴィエト宮殿」の生成、消滅へと至るプロジェクトの計画・コンペの状況や、実務を執り行う建築局の議論等を含めたその具現化へ向かう事態の推移が、一次資料や数多のアーカイヴ資料に基づきながら詳らかにされる。本書に感知される、未踏のテーマにかけられた圧倒的な時間と労力は賞嘆に値し、「建築プロジェクト・ソヴィエト宮殿」の全貌を明らかにした点と共にきわめて高く評価できる。本書は、広くスターリン体制下の文化研究全般に対してきわめて示唆に富むものになっており、さらには、日本ロシア文学会で扱われる研究領域にとどまらず、むしろそれ以上に、たとえば建築思想史・技術史のような研究分野においてもインパクトを与えることになるはずだ。

もっとも記述面でまとまりに欠ける点や、もう少し整理して提示することも可能だったのではないかという指摘もあった。ただそうした「瑕疵」は、本書の問題意識や、そのために採られたアプローチ、切り口に必然的に伴うものといえるかもしれない。本書は、先行研究が取りこぼしてきた様々な側面——端的にはこの建築プロジェクト実現に向けた具体的な動き——を剔出し、プロセスとして在ったこの建築プロジェクトを粘り強く描き出すことで、「全体主義政治体制の典型的な建築プロジェクトとして」ではなく、「ソヴィエト宮殿が全体主義文化の典型とされる理由を逆に浮かび上がらせる」（16頁、傍点は引用者）ことに成功している。そのための叙述は「まとめ」や「整理」と相性が悪く、「史実的な裏付け」を重視する記述はどうしても煩雑なものとならざるを得ない。だがそうした記述こそが、たとえば本書が「スターリン」に与えている、「建築プロジェクト・ソヴィエト宮殿」におけるその曖昧でニュアンスに富む位置づけに説得力を与えているように思われる。

「論文部門」受賞作となるマリア・プロホロワ氏の論考は、近年、人文社会

学・自然科学を横断して発展をみせるアニマル・スタディーズの問題圏を念頭におきながら、イスラエル在住でロシア語で執筆している気鋭の現代作家リノール・ゴラーリク（1975-）の『呼吸できるすべてのものたち』（2018）を取り上げ、動物たちが人間の言語を繰るようになった物語世界が描かれる本作において「動物」の担う機能について論じたものである。本論が明らかにするその「動物表象の機能」とは、動物たちが語ることで人間社会や既存の観念が異化されること、しかもそうした動物による語りの古典的な機能とは異なり、語る動物が複数化されている点で異化も複数化すること、その動物たちの複数性（多様性といってもよい）によって結果的にあらわれるさまざまな不均衡が、コミュニケーションや「共感」の問題、「人間と動物」というよりは「人間と動物たち」の境界や「非人間化」の問題を前景化すること等である。本論は、文学作品に描かれる「動物」の機能というある意味では古典的な問題系に新たな観点を加えた上で、作品のもつアクチュアリティを明晰に論じており、とりわけロシアのウクライナ侵攻以降プレゼンスを増している重要な作家ゴラーリクの作品を採り上げた点とあわせて、授賞に値するものとして高く評価された。

ただ、それと同時にいくつか留保もついた。たとえば、作品もその読解も現代を強く志向しているものであるがゆえに、本論は、『呼吸できるすべてのものたち』が現代世界を（たんに）諷刺しているような、きわめて寓話的な作品であるかのような印象を与えている。それは読解や分析としては「正しい」かもしれないが、一方で「作者ゴラーリクの意図の解説」にとどまっていると捉えることもできるだろう。また、そのこととも関連するが、本論ではアニマル・スタディーズへの意識は見られるものの、その問題意識を十分に消化しきれていないような印象も受ける。大枠でひとつ挙げれば、批判的な眼差しであるにせよ、論考＝作品の焦点があまりにも人間（中心）社会の問題に帰着してしまっているように思われることだ。さらに、論考を読む流れを阻害するような技術的な問題の指摘もあった。たとえば、意味はわかるものの、「擬獣化」という言葉は学術的な日本語としては馴染みの薄いものであるため、本論の趣旨に鑑みても補足説明があって然るべきであっただろう。また、作品タイトルである「Все, способные дышать дыханием」の「дышать дыханием」という語結合は通常のロシア語からは逸脱する表

現であり、その違和感を表出するような日本語訳にすべきではなかったか。多分に望蜀を含むこうした意見を参考にしていただけるとを願いつつ、プロホロワ氏の今後のさらなる研究の発展を期待したい。

(やぎ なおと)

プレシンポジウム

「ロシア・東欧の抵抗精神
—— 抑圧・弾圧の中での言葉と文化：
ロシア、ベラルーシ、ウクライナ、ポーランド、チェコ ——」

石川 達夫

日本ロシア文学会第72回大会のプレシンポジウム「ロシア・東欧の抵抗精神——抑圧・弾圧の中での言葉と文化：ロシア、ベラルーシ、ウクライナ、ポーランド、チェコ」が、日本ロシア文学会と日本スラヴ学研究会の合同公開シンポジウムとして、2022年10月21日（金）18:00より専修大学神田キャンパス10号館16階相馬記念ホールにて、この学会のプレシンポジウムとしては初めて対面とオンラインを併用するハイフレックス形式で開催された。シンポジウムの趣旨、概要、登壇者と報告のテーマは、以下の通りである。

2021年ノーベル平和賞を受賞したことで世界的に知られるようになったロシアの独立系新聞『ノーヴァヤ・ガゼータ』の編集長ムラトフを始めとして、ロシアには権力からの抑圧・弾圧に屈することなく自由な言葉を発し、文化活動を展開する強固な伝統がある。ソ連時代に弾圧され国外追放になったノーベル賞作家ソルジェニーツィンしかり、反戦思想などのため政府に睨まれロシア正教会から破門されたトルストイしかり、自由思想の持ち主で流刑同然になったプーシキンしかり。一方、大国から軍事侵攻さえ受け、正常な生活と言論・文化活動を破壊された東欧諸国にも、強固な抵抗精神、抑圧と弾圧の中での自由な言論と文化活動の伝統がある。このようなロシア・東欧の抵抗精神に改め

て光を当てて広く紹介することは、精神的な糧と力を提供する機会となろう。

司会：小椋彩（北海道大学助教）

はじめに（趣旨説明）：「国歌は何を示唆するか？」石川達夫（専修大学教授・神戸大学名誉教授）

ロシア：「反体制と「文学」——ウリツカヤ『緑の天幕』を手がかりに」前田和泉（東京外国語大学教授）

ベラルーシ：「ベラルーシ文学の抵抗と弾圧」奈倉有里（早稲田大学非常勤講師・翻訳家・エッセイスト）

ウクライナ：「ヒト，人，ひと。ウクライナで人となることは」中澤英彦（東京外国語大学名誉教授）

ポーランド：「ポーランド人であること，になること，にさせられること——ニーチェからゴンブローヴィチへ」西成彦（立命館大学特任教授）

チェコ：「チェコ抵抗精神の系譜——ヴァーツラフとヤン」石川達夫（専修大学教授・神戸大学名誉教授）

コメント・リアクション：貝澤哉（早稲田大学教授），阿部賢一（東京大学准教授）

登壇者のうち前田和泉，奈倉有里，中澤英彦，貝澤哉の4名は日本ロシア文学会の会員，西成彦と阿部賢一の2名は日本スラヴ学研究会の会員，小椋彩と石川達夫の2名は両方の会員であった（敬称略）。

プレシンポジウム当日の参加者は，対面参加者が約80名，オンライン参加者（YouTube同時配信）が425名で，参加者には会員以外の方も少なくなかった。後日YouTubeのアーカイブで公開した動画は，再生回数が12月4日時点で900回になっていた。今回はウクライナ戦争が続く中，日本ロシア文学会・日本スラヴ学研究会・合同公開シンポジウムとしたこともあり，それなりの関心を引いたものと思われる。平日の夜に行う登壇者の多いシンポジウムで，時間的にタイトであり，そのうえ報告が予定よりも延びたため，全体討論と質疑応答の時間を十分に取れなかったこと，技術的な面で若干のトラブルがあったことが残念な点で

あった。

なお、今回のシンポジウムの模様は YouTube で同時配信し、その録画を YouTube のアーカイブに保存して、以下の URL から見られるようにしてある。
<https://youtu.be/hq-qoirqpxA>

また、パネラーの報告は原稿化して、日本スラヴ学研究会の機関誌『スラヴ学論集』第 26 号（2023 年 3 月発行）にシンポジウム報告として掲載されている。更に、これに新しい原稿を 2 本追加して全体的に増補・改訂したものを書籍化して、2023 年秋に成文社から出版される。

プレシンポジウムでは、はじめに石川が趣旨説明を兼ねて「国歌は何を示唆するか?」というテーマで導入的な話をした。まず、日本ロシア文学会と日本スラヴ学研究会との合同公開シンポジウムとした理由とシンポジウムの目的について、以下のように説明した。2022 年 2 月に始まった戦争によって世界の耳目を集めるようになったウクライナ問題もそうだが、複数の国にまたがる事柄については、一国だけを見てもよく分からないことがある。両学会の合同シンポジウムとして、視野を広げ視点を複数化することで、より多くのものが見えてくるはずだ。特に「抵抗精神」というテーマは、長い期間にわたって全体主義などを経験してきたロシア・東欧に広く関わるテーマである。本当は、今回取り上げる国だけでなく、他の東欧諸国にも広げたいところだが、時間に限りがあるため、今回は東スラヴ圏のロシア、ウクライナ、ベラルーシと、西スラヴ圏のポーランド、チェコに対象国を限ることにした。それから、このシンポジウムのテーマは、確かにウクライナ問題に触発されたものだが、決して時事的な問題だけを扱うわけではなく、抑圧・弾圧の中での言葉と文化のあり方を、「抵抗精神」という観点から広く見ていくものである。そこには様々な抵抗の形があるだろう。そして、苛酷な条件のもとで生きてきたロシア・東欧の人々の生き様や認識や知恵が見えてくるはずだ。そのような彼らの「抵抗精神」が生み出したものを、日本の一般の人々に広く知っていただくことも、今回のシンポジウムの目的の一つであり、公開シンポジウムとした理由である。

続いて石川は、チェコの作家ミラン・クンデラが小民族と大民族の国歌の相違について述べつつ小民族の存在について考察した文章を出発点として、今回のプ

レシンポジウムで扱う5つの国——ポーランド、ウクライナ、チェコ、ベラルーシ、ロシア——の国歌の分析から、国歌に表れている自己表象の特徴とスラヴの小国の抵抗精神の一端を浮かび上がらせた。その中で、ウクライナ国歌「いまだウクライナは滅びず」はポーランド国歌「いまだポーランドは滅びず」から影響を受けた可能性が高く、両者の抵抗精神には繋がりがあること、他方ポーランド国歌やチェコ国歌の場合のように、国を特定の言語話者の見えない共同体と同一視することで排除の原理が働いて、また別の問題を引き起こす可能性のあることを指摘した。更に、ロシア国歌に表れているスラヴの「兄弟」に対する態度はソ連国歌の「セカンドハンド」(アレクシエーヴィチ)であることを指摘した。その上で、多言語・多民族混在状況は歴史的に特に中東欧に特徴的な現象だが、それは一般に地球そのものの運命だと言え、そこに人間が人為的に国境線を引いたり引き直したりして、その国境線の内部で地球の運命に逆らうようなことを強行しようとするれば、必ず大きな無理がかかり、それに対する反発も起きるのであり、人類は多言語・多民族混在状況という地球そのものの運命の中でいかに共存していくか、新たな知恵を絞らなければならない、と締めくくった。

次に前田が、「反体制と「文学」——ウリツカヤ『緑の天幕』を手がかりに」という報告において、現代ロシアを代表する作家の一人リュドミラ・ウリツカヤを紹介しつつ、特に反体制派が多く登場する長編『緑の天幕』(前田自身が邦訳した)と、19世紀以降のロシア文学の中のいくつかの作品を取り上げて、専制国家における「反体制」と「文学」の問題と、「反体制」ではない一般市民のあり方について考察した。前田によれば、伝統的に国家による厳しい言論統制が行われてきたロシアでは、人々が少しでも自由に自らを表現できる場として文学が重要視されてきて、文学は権力とのぎりぎりのせめぎ合いの中で自身の声を発する術を模索し続けたのだった。そして、時に身の危険を冒してまでサミズダートに携わる反体制派たちは、『緑の天幕』の中では決して理想に燃えた無垢な英雄などではなく、弱さや醜悪さも持ち合わせた「普通の人々」であり、他方、反体制派の人々を弾圧する「体制側」の者たちも、『緑の天幕』では決して強大な権力を恣にする残酷な怪物ではなく、いたって「普通の人々」として描かれている。前田は、「ではいったいなぜ、そうした「普通の人々」が掌るソ連体制は70

年近くにわたって維持され、「空気のない空間」とまで呼ばれるほどグロテスクな社会が作り上げられることになったのか」と問う。スターリン葬儀の日に起きたモスクワ圧死事件が象徴的に示しているように、漠とした行動の集積が不随的にコントロール不能なパワーを生み、悲惨な結果につながるものであり、ソ連社会を築いたのは、まさにこうした「漠とした」人々、つまり、ウリツカヤの言う「従順かつ臆病で尊厳に欠けた、怠惰で好奇心のない〈ソヴィエト的人民〉」なのだ。ソヴィエト体制という「あらゆる人間性を破滅させる強大なシステム」は、誰か一人の絶対的な独裁者によって作られるものではなく、それは「従順かつ臆病で尊厳に欠けた、怠惰で好奇心のない人間」たちの「漠とした行動」の集積によって支えられ、稼働されていくうちに、いつしか誰にも止めることのできない「大いなる機械」へと肥大化して人々を蹂躪するのである。暴力的な支配は民衆を沈黙させ、沈黙する民衆たちは自己の無力感の中で体制に恭順し、それが「強大なシステム」をさらに助長する、そしてその「悪循環」がとめどなく社会を飲み込んでゆくのである。更に前田は、ロシアの歴史を顧みると、そもそも「ソヴィエト的人民」はソ連だけのものではなかったことに気づくとし、プーシキンの詩《私は荒野に自由の種を蒔いた》などで例証する。そして、歴史的には、エカチェリーナ2世の最晩年に公的な検閲機関が登場して以来、ロシアでは「ソヴィエト的人民」のプロトタイプが形成されていったのではないかとする。前田は最後に、アフマートワにまつわるエピソードを挙げて、「ソヴィエト的人民」が目覚めるときはどのような時かと問い、それは「書く」という行為によってなのだとする。権力者たちは詩の力を恐れている、「つまり、詩は権力なのだ」。「悪循環」から抜け出するためのわずかな希望を、私たちはそこに求めずにはいられない、と前田は締めくくった。

続いて奈倉が「ベラルーシ文学における弾圧と抵抗——1920年代の若手文学グループ「マラドニャーク」」という報告を行った。奈倉は、ベラルーシの文学における弾圧と抵抗の歴史については、ソ連時代からソ連崩壊後、そして現在にいたっても、長年のあいだ研究が困難な状況が続いてきたという。そしてこの報告では、2008年に刊行された『銃殺された文学』というベラルーシ語の書籍を手がかりとして、1920年代の若手文学グループに対する粛清の記憶を顧みるとと

もに、それがいまなお続く弾圧と結びついていることを、サーシャ・フィリペンコの小説を中心に語った。奈倉によれば、1920年代の末から40年代はじめまでの弾圧の流れを時系列順にみていくと、第一波が1929～31年、第二波が1932～34年、第三波が1937～39年、第四波が1939～41年と、4度の弾圧の波にみまわれていることがわかる。もちろんこれは多くの点でモスクワやレニングラードをはじめソ連のその他の地域と連動した動きである。ベラルーシ文学においても1950年代と80年代に名誉回復がなされたことにはじまる動きはみられたものの、具体的な文学作品の再評価については全体的に資料も研究も不足がちで、なかなか広く周知されないという問題があった。この点については、文学の分野のみならず粛清の犠牲者に対する政府の意図的な軽視、弾圧が現在にいたるまで続いているというベラルーシの背景がある。それを如実に表しているのがクロパティの問題である。クロパティは粛清の犠牲者の遺体が多数発見された土地で、犠牲者への追悼の場として知られている。奈倉が邦訳したフィリペンコの『理不尽ゲーム』と『赤い十字』でも弾圧の歴史が言及されていることを紹介し、更に奈倉は、現代におけるクロパティがどうなったかについて言及し、クロパティにおける記念碑の撤去や記憶の抹消が進められたという。それは、ベラルーシでこういうことが起きるときに必ずと言っていいほど起こる不気味な現象で、「根拠が明示されないまま作業が進む」「警察も役人も、誰も説明しない」という状態である。フィリペンコの「理不尽ゲーム」でもたびたび同じような現象が出てくるが、いったいなんの目的でどこからの命令でこれをやっているのか、どういう法律に基づいて誰の命令で撤去がなされているのか、誰にもわからない理不尽な逮捕や弾圧行為がおこなわれ、責任の追及をしようにもそれができないのである。責任のありかが曖昧のまま警察が権力を行使できるという状態は、国家の法組織や人権意識が壊滅的な状態であることを端的に示している。最後に奈倉は、粛清の記憶に対する扱いは、その時々政府の社会に対する抑圧のひとつのパロメーターとして見ることもできることがわかるが、ベラルーシにおいては現在にいたるまで政府によって積極的に粛清の犠牲者を追悼する動きがみられず、クロパティの手作りの十字架のように、主に犠牲者の遺族を中心とした市民による自発的な追悼がおこなわれてきたのみであることは特筆に値すると締めくくった。

次に中澤が「ヒト，人，ひと。ウクライナで人となることは」という報告を行った。中澤は、ウクライナの国民的詩人シェウチェンコ（シェフチェンコ）やウクラインカなどを紹介した。農奴の子 T. シェウチェンコは幼くして両親を失い孤児となった。彼は、自分を拾ってくれた下僧の虐待ぶりに堪えかね、ある日下僧の尻を思い切り蹴飛ばし出奔、これが彼の生涯初のそして最後の肉体的な抵抗であった。当時、彼の脳裏には反体制などと言う抵抗精神の入る隙は少しもなかった。そもそも生きて行くこと自体が境遇への抵抗であったのだ。これはロシア帝国や外国の支配を受けたウクライナ農民の典型的な姿でもあった。その後、地主の命ずるままサンクト・ペテルブルグへと移り、画才を発揮した。その才能を高く評価し、農奴身分であることを憐れんだウクライナ人、ロシア人の友人知己が、身請け金を支払ってくれ、彼は晴れて農奴身分を脱した。画才が身を助けたのである。しかし彼には文才もあった。ウクライナの民の声、心を高らかに歌い上げる作品をウクライナ語で発表し文壇にデビューした。ところが詩集『三年』中の詩が皇帝の逆鱗に触れ、秘密結社キリール・メホーディ兄弟団との関与も疑われて、1847年にオレンブルグへ流刑される。画笔、文筆を取ることを厳禁という画家・作家にとって過酷な制約つきであった。刑期が満了し、再び自由となるも、流刑で損ねた健康が悪化し、若くして世を去った。1861年、農奴解放令が公布される約一週間前のことであった。ところで、中澤によれば、我々は、ヒトとして生を享け、特定の地域・社会・時代に最適（社会）化されて人となり、さらに心根のやさしい「ひと」などの属性を持つに至る。これは時、所、人種を問わない。ヒトとしてまた人として生きる事は人間の自然権の一部ともいえ、剝奪できない。ロシアではあのスターリン時代にロシア語使用の廉で罰された例があったであろうか。寡聞にして知らない。一方、ウクライナでは基本的には、人として生きること、つまり、ウクライナ人としてのアイデンティティをもつこと、自分の頭で思考し、ウクライナ語でそれを表現することは許されてこなかったのである。ウクライナやウクライナ人は存在してはならなかったし、ならないのである。これはお上の都合だけではなかった。進歩的文芸評論家の代表とされた V. ベリンスキーは、ことウクライナに関しては全く別の貌を見せる。彼は、シェウチェンコがウクライナ語で書いたという一点から、著作の質が低いも

のと酷評し、1847年の流刑判決に対しても「自分が判決を下すとしても、これ以上軽い刑にはしない」と述べている。最後に中澤は、文化・言語研究の主目的の一つが、己の文化・言語の相対化であり、それが己の言語・文化を高めることにつながることを考えると、ウクライナ語の軽視はロシア語の側にとっても不都合であろう、パラダイム変化を切に望みたいものである、と締めくくった。

ここで東スラヴ諸国を扱った前半を終わって休憩に入った後、西スラヴ諸国を扱う後半の初めに、西が「ポーランド人であること、になること、にさせられること——ニーチェからゴンブローヴィチへ」という報告を行った。西によれば、東欧に関していえば、「抵抗」はさまざまな圧政（圧政の予感）との闘いの連鎖を意味する。全体主義との闘いは（ポーランドの）国内外の連携もさることながら、同じソ連・東欧圏の人々の民族を越えた「抵抗」を促してもいたのである。1989年に生じた将棋倒しのような「解放」の動きは、長い歴史の流れのなかで縦横に織りなされていった「連帯」なしにはありえないことだったと言えるだろう。そんな歴史の流れを肌で感じ取りながら、ポーランドの作家ヴィトルド・ゴンブローヴィチ（1904-69）を研究対象としてこの半世紀近くを歩んできたという西は、そのつど、ポーランド人にとって「抵抗」とは何だったのかをゴンブローヴィチとともに考える日々を重ねてきたという。西はそのようなゴンブローヴィチの生涯を簡単に追いながら、ゴンブローヴィチが「彼自身」であるためにどのような「抵抗」を試みてきたか、そして「自分自身」であろうとするだけで、ひとはいかに周囲からの「圧迫」と闘わなければならないものなのかを考える。ゴンブローヴィチは、人民共和国を共産主義が制圧していることに対する反発もさることながら、在外ポーランド人社会がいわゆる「遠隔地ナショナリズム」の温床になっていたことにも反発し続けていたという。人民共和国の全体主義だけでなく、在外ポーランド人の愛国主義に対しても違和感をおぼえていたゴンブローヴィチは、自由なポーランド人でいたがって、「自分は歴史によってとことんまで追いつめられたポーランド人なんだ」、が口癖だったという。そして、「ぼくは、このぼくをもはやポーランド的なぼくではなく、要するに人間的なぼくでいられるような、もっと深いところに探し求めなければならなかった」と言ったという。そして西は、「自由」を求める動き、「自由」を行使するこ

とに大義を見出した社会運動や政治運動が、はたして「豊かな生」の実践でありうるか、「豊かな生」の実現に貢献するものでありうるか、そこがまさに問われているのが現代だという。ゴンブローヴィチは、「ポーランド人」という属性を「豊かな生」（国家から、全体主義から、なべてイデオロギーの呪縛から自由な生）の実現に向けて役立てようとした。西は、「自由を求める抵抗」が逆にひとを「豊かな生」から引き剥がしてしまう危険性に充ち溢れているという危機感から、私たちはいつになったら「自由」になれるだろうか、と問う。ロシアのウクライナ侵攻が世界をおおいつくしている憂鬱のなかで、真の「抵抗」とは何かを考えてみて、ドイツ軍占領下のフランスにおける「レジスタンス」に「抵抗」の規範を見出しているかぎり、私たちはいくら手を延ばしても「自由」、そして「豊かな生」を手に入れることはできないだろうとする。西によれば、これこそが模範だという「抵抗」などない。それどころか、時としては「模範」への従属を拒むことが「抵抗」である場合だってあるのだ、と締めくくった。

最後に石川が「チェコ抵抗精神の系譜——ヴァーツラフとヤン」という報告を行った。石川は、チェコ抵抗精神には多くの事例があるものの、チェコ抵抗精神を代表するような人々にはヴァーツラフとヤンという名前が多いということで、特にヴァーツラフとヤンという名前を持つチェコ人たちに焦点を当てて、チェコ抵抗精神の主な系譜を辿った。石川によれば、チェコ抵抗精神の主な系譜は、チェコ最初期のキリスト教の聖人にして、チェコ第一の守護聖人になった、10世紀前半のチェコ大公ヴァーツラフに始まる。聖ヴァーツラフ崇敬はチェコの外にも広まり、古代ルーシにまで伝わったが、興味深いのは、このチェコ最初期の聖人が、古代ルーシ最初期の聖人であるボリースとグレープの聖人伝の中で対比的に言及されていることである。聖人伝の中で、抵抗した末に殺されたヴァーツラフと、無抵抗の死を選んだボリースとグレープが、対比されているのである。聖ヴァーツラフの特徴が「戦う人」であるとすれば、ボリースとグレープの特徴は、逆に「戦わない人」なのだ。聖人伝における2つの事例の対比は、不当な攻撃を受ける時に——しかも兄弟のように近い間柄の相手からの攻撃に対して——いかに対処すべきか、武器を取って防衛すべきか、力を用いずに無抵抗でいるべきか、という問題に対する答えとして、ヴァーツラフ的な抵抗主

義と、ボリースとグレーブ的な無抵抗主義という、2つの典型が早くから意識されていたことを示している。更に言えば、ヴァーツラフの行為が「正当防衛」の肯定と「過剰防衛」の否定という西欧的な考え方に繋がるのに対して、ボリースとグレーブの行為は「正当防衛」そのものの否定に繋がると言える。聖ヴァーツラフと、次に述べるヤン・フスは、チェコ抵抗精神にとっての基本的な2つの核となり、作家カレル・チャペックの例にも見られるように、有事の際などに繰り返し立ち戻る原点にして支えになったのだ。聖ヴァーツラフ像と同様に、プラハ中心部の旧市街広場にはヤン・フス像が置かれているが、そのことが、この二人がチェコ人にとってどのような存在であるかを良く物語っている。フスは、当時のカトリック教会の正統派とは異なる見解を持ち、教会とローマ教皇を批判した。石川は特に、「死に至るまで真実を貫け」と説いたフスの教えに焦点を当てる。フスは、コンスタンツの公会議で自説を撤回するように強く迫られたが、それを断固として拒否したため、異端者として火刑に処せられた。威嚇に屈服して真実を曲げてでも生き延びるか、それとも屈服せずに、たとえ殺されるとしても真実を貫くかという問題に関して、フスは明確なメッセージを残したわけだ。このメッセージを、哲学者カレル・コシークの例に見られるように、後の時代のチェコ人たちは、自分なりに受け取ってきたと言える。ヤン・フスに続いて、30年戦争初期にカトリック派のハプスブルク皇帝に対する抵抗の末に処刑された二人目のカレル大学総長となったヤン・イエセンスキー（1566-1621）、30年戦争の中で亡命を強いられた異国の地で客死した思想家ヤン・アーモス・コメンスキー（1592-1670）、ナチス・ドイツによって殺害されたカレル大学医学部学生ヤン・オブレタル（1914-39）、「プラハの春」の後に抗議の焼身自殺を遂げたカレル大学哲学部学生ヤン・パラフ（1948-69）、人権擁護団体「憲章77」の創設者の一人となり長時間の尋問を受けた末に非業の死を遂げた哲学者ヤン・パトチカ（1907-77）など、チェコの抵抗精神の持ち主たちの系譜を辿った後、石川は、チェコ抵抗精神の系譜の最後に位置する劇作家・詩人ヴァーツラフ・ハヴェル（1936-2011）を取り上げる。ハヴェルは、数度の投獄を含む厳しい弾圧・迫害を受けながらも、徹底的に言葉による抵抗を続けた。著作の公刊を禁じられたハヴェルはしばしば書簡という形式を用いたが、石川によれば、彼の書簡の中で

も出色なのが、1975年に共産党書記局長に宛てて書かれた「グスターフ・フサークへの手紙」である。これは、「ブラハの春」挫折後の暗く沈滞し希望の見えない社会の中で書かれたにもかかわらず、驚くほど希望に満ちた言葉と予言を含んでいる。ハヴェルによれば、後期全体主義体制は自らの本質によって、死を招くそれ自身の原理の犠牲となるように定められているのであり、逆に生は、たとえそれ自身の本質から千回疎外されようとも、つねにふたたび何らかの方法によってみずからの本質に帰っていく。そして生を永久に絶滅させることができないとすれば、歴史も完全に停止させることはできない。不動性の重い地表の下で歴史の隠れた小さな泉が流れており、ゆっくりと目立たずに地表をえぐり取っていく、ある日、地表はもはや、もちこたえることができなくなって、割れはじめるのである。——このようなハヴェルの予言は、14年後の1989年の「ビロード革命」によって実現し、ハヴェルは大統領になった。つまり、反体制派 *disident* が大統領 *president* になったわけだ。これは、劇作家であったハヴェルが創り出した劇の中で最もドラマチックなものだったと思われる。ブロークとは異なるタイプの詩人でもあったハヴェルは、「夕暮れに」ではなく、「闇夜に夜明けの歌を」歌っていたのだろう。そして夜明けの到来についてのその予言は、未来のロシアでも成就するかもしれない、と石川は締めくくった。

以上、5つの報告を終えた後、2名のコメンテーターがコメント・リアクションを行った。貝澤は報告全体を、ロシアの政治体制あるいは文化的心性に潜む根源的な抑圧性と、それに対する様々な立場からの抵抗という観点から捉えてコメントを行った。前田が問題にしたソヴィエトの無関心——しかもそれは帝政時代からあったというが——の蔓延と無力感は根源的にはどこから生まれているのか、という問いを貝澤は提起する。ナチス・ドイツにも同様の現象が見られたが、そのような「無関心な人々の共謀」は、普遍的な問題の一つの現れなのか、それともロシア文化の中にインプットされているある種の特徴なのか？ ロシアのような多民族帝国においてはナショナリスティックなものをアイデンティファイすると統治が困難になるので抑圧されるが、それだけなのか？ ロシアの過剰な抑圧体制は、帝國的な統治ということだけで説明できるのか？ 他方、西の報告にあったように、国民国家ができるとまたそこで抑圧が起こって住みにくくな

り、ナショナリズムに対する違和感が起こってきて、それに対してまた抵抗したいという発想が出て来ることは興味深い。石川の報告にあったように、チェコの場合にはヴァーツラフヤフスの伝統におけるように市民的自由のようなものが内面化されて文化の中にあり、個人の中にも定着していて、そこで抵抗を行ってきたが、ロシアの場合には、そのような内面化された市民的自由のようなものがないのかもしれない。

次にコメント・リアクションを行った阿部は、「抵抗」といっても、そもそも何に、どのように、なぜ抵抗するのか、という問いを發した。問題は多岐にわたるが、特に文学について言えば、文学者はなぜ抵抗するのか？ 阿部は、介入には、①生そのものへの介入、②言葉への介入、③記憶への介入という3つのレベルがあるのではないかという。そのような介入があったときに、なぜ文学なのか？ 阿部は、「プラハの春」へのワルシャワ条約機構軍の介入の後に加藤周一の書いた「言葉と戦車」にヒントがあるのではないかとして加藤の言葉を引用し、言葉は戦車に直接対抗することはできないが、事態を言語化するために言葉は必要であるという。②の言葉への介入には様々な形があるが、例を挙げると、チェコ出身でフランスに渡った作家オウジェドニークが作ったスラングの辞典は公的な言語とは異なる層の言語もあるということを示している。③記憶への介入については、クンデラの『笑いと忘却の書』の中の「権力に対する人間の闘いとは、忘却に対する記憶の闘いにほかならない」という言葉を挙げる。ここでは、歴史は文学に接近し、文学の歴史学的機能が問題になる。最後に阿部は、しばしば「同胞」と言われることのある「スラヴ」であることの意味は、研究者も含めて何かという問いを提起した。

この時点で時間が予定を大幅に過ぎてしまっていたが、コメント・リアクションを受けて5名の報告者がごく簡単に回答し意見を述べた。最後に十分な質疑応答ができなかったことはやや残念であった。

(いしかわ たつお)

ワークショップ

「21世紀のロシア・フォークロア」

柚木かおり，中堀正洋，熊野谷葉子，E.A. Дорохова

本企画は、ロシアの「現地が追いついていない」あるいは「現地が注意を払わない」研究を題材とする、2017年と2019年大会でのワークショップ「ロシア・フォークロアの現在」の延長企画であった。日本側からは3人の報告者が、従来の文献に加え、自身の調査資料、インターネット上で得られる最新情報を原典とし、外国人研究者の視点で、ロシア・フォークロアの現在の状況、特に文化の継承と再生産についての報告を行った。ロシアからは、ロシア・フォークロアセンター副所長のE.A. ドーロホヴァ氏を招き、現地研究者として状況を語っていただいた。報告の後、パネリスト相互による質疑応答を経て、議論を行った。

今大会での報告は、コロナ禍に次ぎ、戦争という障害が生じているため、実質上は、インターネットをツールとしてどのようにして用いるかという点に問題が集約された。インターネット上の映像資料を分析して考察した中堀氏、メールやSNSを通じて演奏の動画を記録者と共有・調査した熊野谷氏、聞き取りと成果物公開に利用した柚木と、使い方は三者三様であったが、この苦況下、できることをやっていきたいという結論で一致した。(柚木)

中堀正洋「現代マースレニツァ祭の特徴と傾向 ～インターネット上の映像資料の分析を通じて」

本報告では、革命前に冬（死）送りと春（復活）迎えの祭りとして広く普及していたものの、ソ連時代には廃れ、ソ連崩壊後に復活の兆しを見せ、近年はその

様子がインターネット上に数多く投稿されているマースレニツァ祭に着目し、現代ロシアのマースレニツァ祭を対象としたインターネット上の映像資料を分析して、その特徴と傾向がどのようなものであるかを考察した。

インターネット上にアップされている動画を「масленица」という語句検索で抽出し、細かく分類して分析した結果、次の2点を指摘した。第1に、現代のマースレニツァ祭では、案山子を燃やすことが一般的な行事となり、エンターテインメント性の強い催し物の目玉として、時に巨大な案山子を燃やす傾向にあること。第2に、特に都市部におけるマースレニツァ祭は行政の資金面での援助などを得て質的に変容し、本来の儀礼的な意味を持つ祭りから、娯楽性を持った市のような性格を獲得し、商業的な意味合いをより強めていること。

ドーロホヴァ氏からは、本報告では多くの貴重な正しい観察がなされているとのコメントを頂いた。また当該報告からは2つの結論、つまり①ロシアにおけるマースレニツァは最も愛され、そして「生きた」フォークロアの祝祭の一つであること、②現代の都市文化におけるマースレニツァは成功している商業イベントであることが導き出される、という指摘を頂いた。

フロアからは「現代マースレニツァ祭のなかに伝統的な要素はあるのか」との質問があった。元来、案山子を燃やす行為はごく一部の地域に特有の慣習だったが、革命前にはそれが一般的な行為となっていた点、マースレニツァにおける雪合戦や木登りなどの遊戯はヨーロッパ・ロシアには元々存在せず、シベリアから借用されたと考えられている点などから、どの要素が古いのか新しいのか、どの時点までを伝統的なものと定義するかが問題となってくること、何を伝統的な要素と考えるかは今後十分な検討が必要であろうとの回答を行った。

熊野谷葉子「チャストゥーシカの伝承と再生産に見るロシア・フォークロアの20世紀」

報告者は、まず韻文ジャンルのフォークロアの伝承の技術について、R. ヤコブソンとA. ロードを引用し説明した。ロードが明らかにした叙事詩伝承におけるフォーミュラ利用は、チャストゥーシカの伝承においても重要な役割を果たしている。2021年にリャザン州で録画された一般の人々によるチャストゥーシカ

演奏を見ても、伝統的なチャストゥーシカのフォーミュラが多用されている。熟練の歌手が自在に歌を繰り出すのはこのフォーミュラの蓄積により、フォーミュラを利用する技術を獲得するのは聞き手と歌手が常に交替する演奏の場である。伝承は不断の反復・模倣・改変・創作によって行われると言える。

現代のチャストゥーシカ演奏には伝承と再生産は見られるのか、近年記録された数例を検討した。まず民謡合唱団による舞台演奏の稽古では、一人が歌い、後のメンバーは歌わず踊りに専念していた。最初と最後の歌は固定しており、途中の歌も数は一定だ。美しくそつがないが応用力のないプログラムで、繰り返し演奏しても伝承を可能にする技術にはつながりにくい。次に、複数のフォークロア・アンサンブルのメンバー達がテーブルを囲んで自由に歌いあう場面を見た。口伴奏が続く中、歌いたい人がタイミングを見計らって次々にチャストゥーシカを繰り出す。これは類似する歌や応答する歌が出る、チャストゥーシカの再生産を感じさせる場であった。最後にコロナ禍中で SNS に投稿された動画を検討した。巣ごもり中の住宅地でアコーディオンを弾きチャストゥーシカを歌う二人組の動画で、数万回再生されたものだ。彼らはコロナ禍を歌うチャストゥーシカを多数作っており、そのテキストは独創的で面白いが、新たに覚えるのは難しい。多くの人が受容するものの、コロナ禍の終焉と共に忘れられよう。結論として、現代のチャストゥーシカ伝承のカギは、歌のストックを持つ人々が自由に歌い交わす機会を持てるかどうかにあると言える。

ドーロホヴァ氏からは、歌手のコミュニケーションへの着目、歌のテキスト分析の適切さが評価された一方で、チャストゥーシカのフォーミュラには地域差が大きいことを考慮すべきであるというコメントを頂戴した。

柚木かおり「現代の民俗バラライカの文化における伝統の継承者と規範」

科研費 2020～22 年度 (20K21944) の中間報告 (1 年延長予定) として行った本報告は、コロナ禍および戦禍により現地調査が長期的に不可能となっているために十分なデータが揃わず、当初予定していた伝統の継承者と規範の具体例を示した状況分析ではなく、ひとまずはそれらの骨組みを示すに留め、調査ができない現状の打開策としてどのような工夫をしているかに重点を置くことにした。

代案として、この1年は現地での聞き取りの代わりにZoomでインタビューを行い、こちらで動画を編集、相手の同意を得て、YouTubeの専用チャンネル(Balalaika & Cat)で和訳の字幕をつけ、日露両国に公開している。基本的にはこれはアームチェア・エスノグラフィーのインターネット利用であるが、現地人の「日常生活の中に入って」の作業となり、相手のスケジュールや心象や感情面の調整に労力を予想以上にとられる。インターネット時代は本人発信のSNSに簡単にアクセスすることができ、「調査」としては簡単になったかもしれない。しかし、それらをまとめた単なる紹介に終わらせるのではなく研究成果として提示するには、距離が近くなった分ハードルが上がるという逆説的な状況が生じているということを指摘した。

研究対象である都市型の民俗バラライカの文化は、6つの型に大分できるバラライカの演奏文化のうち、比較的新しい資本主義の文化である。概してロシア人の文化は、社会主義を経ていることでそれ自体が独特の発展を遂げているうえに、我が国におけるソ連時代の情報に偏りがあることが重なるため、つかみづらく、研究対象の場の説明には大幅な前置きを強いられる。報告者としては、限られた時間で最大限の状況説明はしたが、それでも質疑応答でフロアより文化政策の特徴を問われた。今回に限らずどこで報告を行っても状況は同様であることから、我が国においてはソ連およびロシアの教育・文化制度における事例研究の必要性があるのではないかと思われる。ドーロホヴァ氏からは、制度の中の職業音楽家の文化で起きている変化への理解もより深め、文脈を広げる必要性を指摘された。アマチュアと専門家の間での歩み寄りや共生については現在観察中の課題であるが、優劣や可否の判断基準で動いている教育制度側からの歩み寄りは、世代が替わらない限り根本的に厳しいように見えると回答した。

E.A. ドーロホヴァ

報告者体調不良により、当日はビデオメッセージでの報告となった。具体的な資料を用いて、現代に残る人生の儀礼に付随する伝統音楽と、その現状についての解説が行われた。幼年時代からはフォークロア・アンサンブルによる遊び歌と数え歌が、結婚前の若者文化からは伝統文化研究機関の様々な世代による伝統的

な夜会の現代的実施の様子が、婚礼歌からはカラヴァイを焼く際の作業歌が、葬礼からは伝統的な農村の様子と現代の葬礼の様子を写した写真と泣き歌のフィールド資料が引用された。現代のロシアでは伝統文化を巡る環境は変わってきているが、人生儀礼においては伝統儀礼とは何ら齟齬のない実践が行われていると結論付けられた。

引用をフィールドデータ、研究者、専門機関の実践者からバランスよく選び、報告を組み立てる気配りは、さすがドーロホヴァ氏と言わざるを得ない。私が特に注目したのは、結論部分で伝統を現代に伝承し、取り入れるという際に *адаптация* という語が用いられたことである。この語はここ数か月で頻繁に耳にするようになった語であり、伝統の現代的文脈への読み替えや取り入れという際に用いられる語として定着していくのではないかと推測している。(柚木)

フォークロアの様々なジャンルが現代的に変容し、継承されていることが示された点が印象的であった。なかでも、地方における葬送儀礼では、野辺送りや追善供養の際の墓前の饗応といった葬礼を構成する要素が昔から大きく変わっておらず、伝統的な慣習として保持されていることが示されたが、これらは長年フィールドワークを行なってきたドーロホヴァ氏ならではの大変に貴重な資料であり、非常に興味深かった。(中堀)

体調がすぐれず直接お話や質問ができなかったのは残念だったが、長年のフィールドワークの蓄積から時間的・地域的に広がりのある例を示されたのが印象的であった。私としては、現代の伝統文化実践の担い手がフォークロア・アンサンブルのメンバーなどフォークロアの研究・実践に関わる人々であるという点が、自分の報告結論とも合致しており、興味深かった。(熊野谷)

(ゆのき かおり, なかほり まさひろ, くまのや ようこ, E.A. どーろほうあ)

ワークショップ

「文学史から考えるウクライナとロシア」

大野斉子，大森雅子，原田義也，宮風耕治，越野剛

2022年度はロシア文学会員の多くが、進行中の戦争の残酷なニュースを深く意識しながら、ロシアの言語と文化に関わる仕事をせざるをえなかったのではないだろうか。ロシアのウクライナ侵攻という出来事をできるかぎり自分たちの教育や研究の現場につながる問題として引き受けるのであれば、「文学史から考えるウクライナとロシア」というテーマでワークショップを企画することには十分な意義がある。もちろん、ウクライナ文学を論じるのに、ロシアとの関係を常に考慮に入れる必然性はない。このような企画をロシア文学会で行うという身振りは、ウクライナ研究を領有しようとする無意識の欲望を解き放つ危険があるだろう。そもそも日本には少数の卓越した研究者や先駆的な紹介者を除けば、ウクライナ文学の専門家は少ない。ウクライナの文化に関する日本語の知見の多くは、ロシア研究を通じたバイアスがかかっているものと考えたほうがよい。そうした危険性や非対称性を意識化することも含めて、文学におけるウクライナとロシアのもつれた関係に新しい視点をもたらしたいと考えた。ウクライナ文学、ロシア文学、および両方にまたがる領域を専門とする研究者によって議論を行い、両国の文化のどこに線を引くことができ、どこにできないのかを、19世紀から現代までの歴史的なパースペクティブを通じて、明らかにするというのがこの企画の目的である。

大野斉子氏は「保守派」のゴーゴリと「急進派」のシェフチェンコを代表例として、ウクライナの自己表象を探求した19世紀の知識人の系譜の見取図を示し

た。大森雅子氏は、ゴーゴリと並ぶウクライナ出身の代表的なロシア語作家であるブルガーコフを、複数の境界線をまたいだ「キエフ人」として位置づけ、ウクライナ語やウクライナ文化に対する作家の眼差しを明らかにした。原田義也氏の発表は、ロシア語話者からウクライナ語の詩人へと転身したオレーナ・テリーハを取り上げて、言語・民族・文学が個的な生において持つ意味を考察した。宮風耕治氏は、ロシアとウクライナにまたがって形成されていたロシア語のSF作家やファンダムのコミュニティが、クリミア併合とドンバス戦争を通じて分断されてきた経緯を詳細に報告した。

四つの報告は19世紀から現代までの幅広い時期を扱うものだったが、コメンテーターとして登壇した沼野恭子・安達大輔の両氏は、それぞれの報告に通底する論点を整理しながら、ジェンダーやジャンル（散文と詩、大衆文学・SFなど）の差異、言語選択と作家のアイデンティティの関連、喪失やトラウマといった個の体験など、いくつかの重要な問題を提起した。具体的な言語使用がはらむ差別や暴力、亡命・移民した作家のアイデンティティといったテーマもまた複数の報告にまたがって響いており、現在においてもアクチュアルであることが明らかになったことも印象深い。なお、『三田文学』の2023年冬季号に特集「ウクライナ・ロシアからの声」と題して、ワークショップの報告をもとにした四氏の論考が掲載されている。（越野）

大野斉子「19世紀前半におけるウクライナの民族アイデンティティ構築とその背景」

1830年代から1840年代の小ロシア（以下、ロシア帝国に併合された地域を指す語として用いる）における知識人たちが提示したウクライナ（以下、小ロシアに限られない歴史的・地理的範囲を指す語として用いる）をめぐる2種類のヴィジョンを軸に、彼らの民族的アイデンティティの形成について報告を行った。

当時の小ロシアの知識人は政治的立場において保守派と急進派に分かれていた。彼らが共通して民族性と歴史の探究を行った一方、その先に思い描く共同体のヴィジョンは異なっていたことに着目し、ウクライナをめぐるイメージの分岐

がどのように生じたのかについて、党派性の形成要因となった社会・歴史的背景、文学に表現された民族的アイデンティティ、それぞれの党派が構想していた国家観等の観点から考察した。

19世紀前半は小ロシアにとって、ロシア帝国への同化と揺らぎ始めた共同体意識の再構築が同時に進行する時代であった。小ロシアがどうあるべきかをめぐる議論はロマンティック・ナショナリズムの拡大を受けて強まり、1830年代から1840年代に党派的分化が明確になる。

保守派はロシア帝国への積極的参加を志向し、急進派はロシア帝国の専制を否定して異なる体制を目指す点を特徴とした。このような党派的分岐の背景には、小ロシア社会の内部における階級格差とそれに伴う経済的利害が存在していた。この構図は保守派を代表する小地主のニコライ・ゴーゴリと急進派に分類される農奴出身のタラス・シェフチェンコに象徴される。だが、党派を分けたより重要な要因として働いたのはウクライナの将来像である。保守派が緩やかな統治を行う前近代的な帝国の一地域として小ロシアの未来を構想したのに対して、急進派は西欧の社会思想に影響を受け、ネーションに近い体制への移行を構想した。

ウクライナをめぐるヴィジョンはゴーゴリとシェフチェンコの文学にどのように表れているのだろうか。ゴーゴリ『ミルゴロド』に収録される作品群からは、18世紀以前のコサックとしての衰退を内包した歴史の上に、帝国臣民という立場から民族的アイデンティティを築き直すことがウクライナに必要な近代化の条件と捉えていることが読み取れる。一方でシェフチェンコが打ち出す、母として寓意化された土地をコサックが戦いを通じて取り戻すといったイメージや、土地の回復を目指す流民としての形象化は、脱階級的な民族的アイデンティティを立ち上げている。

以上を受けて、二つのヴィジョンはロシアとの関係、目指すべき体制などをめぐる論争を反映して形成されたことを考察するとともに、この二つが内容上は対立しながらも、小ロシアに生きる現実を叙述する方法としてその後のアイデンティティ構築に相補的に関わったことを指摘した。

大森雅子「ミハイル・ブルガーコフの主要作品におけるキエフの表象」

2022年2月24日に始まったロシア軍によるウクライナ侵攻以降、キエフにあるブルガーコフ文学記念博物館の閉館を要望する声がウクライナ作家同盟からあがるなど、ウクライナでは、ブルガーコフの受容をめぐる不穏な動きが見られるようになった。こうした状況が生じた理由の一つとして、自伝的小説『白衛軍』(1922-24)における、ウクライナの民族派ペトリューラ軍とウクライナ語の描写に関する解釈の問題が挙げられる。本報告では、『白衛軍』の中から「反ウクライナの」な場面を取り上げ、ブルガーコフが故郷のキエフを描いた他の作品とも比較しながら、作家のウクライナに対する態度について再考を試みた。

『白衛軍』では、1918年12月まで白衛軍を支援していたドイツ軍のウクライナ傀儡政権のスコロパツキーがドイツに逃亡し、ペトリューラ率いるウクライナ民族派による占領が始まる直前から、1919年2月のポリシェヴィキによってキエフが占領される前夜までの約3ヶ月間の出来事が描かれている。当時のキエフの言語状況が再現されたこの作品の中で、ウクライナ語が用いられる時は、ペトリューラ軍によって登場人物の命が危険にさらされ、ウクライナ民族派が否定的に描かれる場面であることが多い。ブルガーコフにとって、ペトリューラ軍のウクライナ語は、キエフでの内戦の恐ろしい記憶と結びついており、ペトリューラ軍によるユダヤ人の殺害行為は、自伝的な短編小説『3日の未明に』(1922)や『私は殺した』(1926)の他、戯曲『トゥルビン家の日々』(1925-26)でも繰り返し描かれている。

また『白衛軍』には、主人公とその弟が、言葉遊びを交えながらロシア語の優位を誇り、ウクライナ語を貶す場面がある。こうした場面の解釈をめぐるには、主人公と作家を同一視した上で、ブルガーコフのウクライナ語に対する軽蔑のまなざしを読み取る批評が散見される。しかし、内戦後のキエフの街並みやキエフの人々(「キエフ人」)について、軽妙な語り口で綴られた世相戯評『キエフという町』(1923)を読むと、ブルガーコフはウクライナ語を決して蔑んでいないことがわかる。実際、ブルガーコフ一家はウクライナ語も話し、ウクライナの文化に興味を抱いていた。ウクライナの伝統的な人形劇ヴェルテプの二層構造を『白

衛軍』や『巨匠とマルガリータ』の作品の構造に見出す研究もある。

『白衛軍』におけるペトリューラ軍のユダヤ人殺害の場面は、ペトリューラ軍の行為のみを断罪する目的で描かれたのではない。ここでは、後に支配者となるボリシェヴィキ軍の残忍性も仄めかされている。ブルガーコフは、内戦においてそれぞれの陣営や政治的立場の違いを超えて共通して存在する、人間の狂気の問題を、自身の創作を通して提起していたと言える。

ブルガーコフはモスクワ上京後も、内戦後のキエフの人々の平和な暮らしと町の復興を祈っていた。「キエフ人」としての彼は、「キエフ中心主義的」な思考のもとで創作に取り組んだ作家だった。

原田義也「オレーナ・テリーハはいかにしてウクライナの詩人となったか」

帝政末期のロシア・モスクワ郊外に生を享けたオレーナ・テリーハ（1906-42）は、革命や戦争の荒波に揉まれる形でペテルブルク、キーイフ、プラハ、ワルシャワ、クラクフなどを転々としたのち、ナチス・ドイツ占領下のキーイフで「ウクライナ」の詩人として非業の死を遂げた。本報告では、同時代人のオレフ・ジュダーノヴィチ（1917-77）の回想記を頼りに詩人の生涯を概観し、関連するエピソードを引用することで、後述する三つの主な問いへの解答を試みた。

まず、その出自からすれば「ロシア」の詩人となっていたとしても不思議ではないオレーナは、いかにして「ウクライナ」の詩人となったのか。その契機は不意に、そして瞬時に訪れた。プラハ亡命時代、当たり前のようにウクライナの言語や文化を愚弄するロシア語話者の「才気縦横の紳士連」を前にして激しい抗議の念や憤りを感じた彼女は、その出来事以来彼らとの交際を断ち、ウクライナ語だけを話し始めた。つまり彼女は、ナショナリズムその他の集会的あるいは抽象的イデオロギーによってではなく、「誇り（ホールジスチ）」という個人的経験を通して「ウクライナ」の詩人となった。

次に、オレーナにとって「言語」「民族」とは何であったのか。上記から分かるように、「言語」も「民族」も彼女の中では最上位の価値基準ではなく、「誇り」が尊重されるか否かによってこそ、「言語」や「民族」に対するアプローチ

が決定されていた。ジュダーノヴィチは「ウクライナ」について、それは「過去・現在・未来の人々を結びつける精神性や神話」のことであり、「それらのものを形成し発展させてゆく意志や能力」のことでありと喝破したが、この場合「言語」とは、「その精神性や神話を涵養するための媒体あるいは場所」と捉えることができる。

最後に、戦時下という極限状況においてオレーナは「詩」や「文学」に何を託したのか。それは、「詩」や「文学」がウクライナの、ひいてはあらゆる世界の精神性や神話を涵養するための媒体あるいは場所となること、に他ならない。ナチス・ドイツ占領下のキーエフにおいて、ドイツ当局にもソヴィエト的プロパガンダにも与しない思想的・芸術的立場に身を置くことは、二重の破滅を我が身に招くことを意味した。それでも彼女は、「ウクライナ」の詩人としての矜持を胸に、「詩」や「文学」を育む揺籃であるべきはずの文学週報の編者としての責務を果たそうとした。

今日、詩人オレーナ・テリーハの人生と運命を振り返って、そこに既視感を覚えるのは故無きことではない。すなわち、現代の私たちもまた、自らの信念に従って主体的に「言語」や「民族」を担い、あらゆる世界の精神性や神話を涵養し得る媒体あるいは場所を提供する者となることが求められる時代を生きているのである。

宮風耕治「なぜドンバスでSF大会か」

本報告では、2022年2月24日以降のロシアによるウクライナ侵攻に対する現代ロシアSF界の反応について、SNSでの投稿等を画像とともに多数紹介し、その背景を考察した。

1990年代以降、ウクライナではロシア語で執筆するSF作家が次々と台頭し、ロシアSF界に大きな地位を築いた。90年代後半以降、ハリコフやキエフで独自にSF大会が開催され、キエフではSF専門誌が刊行された。2010年頃からこうした活動が停滞したが、クリミアのSF大会「ソズヴェズディエ・アユ＝ダグ」は、2010年前後にロシアだけではなく新旧のSF作家のコミュニティを糾合する

ことに成功し、そのネットワークから新進作家の作品を出版するなど大きな役割を果たした。

しかし、2014年のウクライナ政変を機に、1980年代からSFファンが自発的に形成してきたSF界の人的ネットワークが政治的信条によって分断された。セルゲイ・ルキヤネンコは、「私はウクライナのSF大会には参加しない。自作のウクライナ語への翻訳も認めない」とLiveJournalで公言し、SFコミュニティ内では激しい応酬が起きた。

この分断による空白を埋めるかのように、2019年から3年連続で「ドンバスにかかる星々」というSF大会がドネツクで開催された。現地の親露派政治勢力の全面的な支援を受けて現地メディアが駆使され、ウェブ上では写真入りの記事や作家インタビューが次々と公開された。2020年以降は「ドンバスにかかる星々」は、毎年約80人のプロ作家を集める大規模なイベントとなり、成功を収めた。これらの大会に参加した78人のSF関係者は、2022年3月1日に侵攻を支持する声明を発表した。このような積極的かつ組織的な侵攻支持は文学界でも際立っている。開戦後の侵攻支持派の投稿は、フェイクニュースの盲信、女性蔑視といった点で見るに堪えない。SFファンは変容する社会情勢の中で独自のコミュニティを維持してきた。しかし、その自発性こそが親露派政治勢力に利用された。自発的な人的ネットワークの強さと弱さが同時に露わになったものと言える。

一方で、ユーロマイダン運動を支持するSF作家たちは「ドンバスにかかる星々」から排除されてきた。侵攻に反対する作家たちはFacebookやブログで積極的に発信を続けているが、ウクライナ語に執筆を切り替える作家も多い。ウクライナのロシア語作家たちの今後の動向も踏まえ、さらに研究を深めることが求められている。

(おおの ときこ, おおもり まさこ, はらだ よしなり,
みやかぜ こうじ, こしの ごう)

ワークショップ

「安井亮平 = ボリス・エゴロフ 往復書簡 (1974–2018 年) について」

長與 進, 沢田和彦, 塚本善也, 吉見 薫

[全体の趣旨] 早稲田大学名誉教授の故安井亮平氏 (1935–2020) とロシアの文芸学者ボリス・エゴロフ氏 (1926–2020) との 45 年間にわたる往復書簡 249 通 (エゴロフ氏 129 通, 安井氏 120 通) を紹介し, 併せて研究者の文書アーカイブの保存と有効利用の問題を提起した。往復書簡は日露 2 カ国語で近刊の予定である。

長與と沢田による前半 2 本の報告は, 往復書簡の翻刻と翻訳に至る経緯や作業の内容に関するもので, 本ワークショップの趣旨説明の役割を果たす。塚本と吉見による後半 2 本の報告は, 往復書簡の内容に関するもので, 塚本は往復書簡全体を俯瞰する観点から論じ, 吉見は個別の事象をいくつか取り上げた。(沢田)

[報告 1] 安井 = エゴロフ 往復書簡翻刻・翻訳プロジェクトの成立背景と若干の関連データ

長與 進 (早稲田大学名誉教授)

本ワークショップは, 安井亮平氏とボリス・エゴロフ氏のあいだで, 45 年間にわたって交わされた往復書簡の翻刻・翻訳プロジェクトの, 現段階での作業状況を報告するために組織された。私の報告では, 同プロジェクトの成立背景と, それに関連する若干のデータを取り上げた。

安井氏が長年, ロシアの文化人と文通を行っていたことは知られていたが, そ

の具体的内容について我々は知る機会を持たなかった。2020年10月3日に安井氏が逝去された後、ご遺族（安井美那子夫人）の理解と協力を得て、自宅に保管されていたロシアからの書簡群のコピーを提供していただいた。書簡の総数は350通、差出人はБ・Ф・エゴロフ（129通）、中国研究者Д・Н・ヴォスクレセンスキー（27通）、文学研究者Б・И・プールソフ（26通）、文芸批評家・思想家В・В・コージノフ（24通）、作家В・И・ペロフ（20通）、文献学者С・Г・ボチャロフ（18通）など、総勢26人に及ぶ。

長年にわたるロシアの文化人との交流の記録として、公刊に値する資料であると判断し、さしあたりもっとも数が多いエゴロフ書簡の翻訳に着手することにした。2021年7月に沢田和彦氏と長興を編集委員として、「エゴロフ書簡翻刻・翻訳プロジェクト」を立ち上げ、元安井ゼミ生の塚本善也、長井淳、南平かおり、吉原深和子、吉見薫（アイウエオ順）諸氏の協力を仰いで、書簡の翻刻・翻訳の作業に着手した。作業を進める過程で、安井氏がエゴロフ氏宛てに送った書簡も、サンクト・ペテルブルグの文書館に保管されていることが判明したので、それらもあわせて出版することにし、プロジェクトの名称を「安井＝エゴロフ往復書簡翻刻・翻訳プロジェクト」と改めた。

両者の書簡の総数と、発信年・発信地などのデータについて触れておく。エゴロフ書簡の総数は129通、このうち1通は、レニングラードのС・А・ニコラーエヴァ夫人からのものである。書簡の発信地としては、1991年9月までは大部分がレニングラード、1991年12月以降は大部分がサンクト・ペテルブルグである（周知のようにこの街は、1991年9月6日付けのロシア共和国最高会議幹部会命令によって、旧称サンクト・ペテルブルグに戻った）。それ以外では、ペトロバヴロフスク・カムチャツキーが1通、トヴェーリが1通、モスクワからが5通、国外では、アメリカ合衆国（発信地はさまざま）からのものが8通、パリから1通、タリンから1通ある。

いっぽう安井書簡の総数は120通、このうち1通はニコラーエヴァ夫人宛て、もう1通は、アメリカに居住するエゴロフの娘Т・Б・ミレル（ミラー）氏宛てである。発信地は多くの書簡が、安井氏の自宅があった埼玉県狭山である。それ以外では、東京からが4通、モスクワからが8通、レニングラードからが1通、

発信地不詳が 22 通ある。

往復書簡の数には波がある。新年の挨拶と相互の誕生日のお祝いの 2 通が基本になり、それ以外になんらかの「話題」があるとき、やり取りが増えている。

書簡は、絵葉書一枚の短いものも多いが、便せんで 3, 4 枚に及ぶ長いものもある。エゴロフ氏の場合、大部分が手書きだが、タイプライターやコンピュータで書かれたものも散見される。安井氏の書簡はすべて、見事な美しい、そして読みやすい筆記体で書かれている。

[報告 2] エゴロフ文書の相続人と保管責任者とのやり取り、ペテルブルグから安井書簡の取り寄せ

沢田和彦（埼玉大学名誉教授）

安井氏がエゴロフ氏と知り合ったのは 1974 年 5 月のことである。往復書簡の端緒は、1975-1983 年の安井氏の早大大学院での講義と深く関わっている。安井氏は〈スラヴ派をめぐる論争〉をテーマとして、ニコライ・ゴゴリ『友人との往復書簡選』、アポロン・グリゴリエフ『わが文学と精神の放浪』、ウラジミール・オドエフスキー『ロシアの夜』、パーヴェル・アーンネンコフ『素晴らしき 10 年（1838-1848 年）』を順次取り上げた。そして不明点をその都度エゴロフ氏に問い合わせ、後者は欠かさず回答を送ってきたのである。

エゴロフ書簡の翻刻と翻訳に取りかかるに当たって、まずは米国在住の氏の令嬢タチヤナ・ミラーさんから許可を得た。またサンクト・ペテルブルグのロシア科学アカデミー・ロシア文学研究所（プーシキン館）のアンドレイ・ドミートリエフ氏と緊密に連絡を取り合った。氏はエゴロフ氏晩年の助手をつとめ、現在はエゴロフ氏の文書と文学遺産の保管責任者となっている。

ドミートリエフ氏は我々が翻刻した書簡のテキストを校訂し、ロシア語の注を大幅に増補してくれた。これによってロシアにおけるアカデミー版全集編纂の際の、注の付し方を学ぶことができた。

またドミートリエフ氏は、エゴロフ氏が存命中にロシア文学研究所手稿部に寄贈した安井書簡と、現在自分の手元に保管されているエゴロフ夫妻の文書

中に含まれていた安井書簡，併せて82通をスキャンして送ってくれた。当初エゴロフ書簡の翻刻・翻訳のみを考えていた我々は，これによって往復書簡の形式へと舵を切った。

さらにドミートリエフ氏は，ペテルブルグのロシア国立図書館手稿部にも安井書簡が保管されていることを突きとめた。通常，文書類が一般の研究者に公開されるのは，当人の死後50-70年後のことである。我々はミラーさんとエゴロフ氏の曾孫に当たる人物の文書利用とスキャンの許可文書，相続人証明書，安井夫人のスキャン許可願文書と相続人証明書を作成して，ロシア国立図書館へ送付した。スキャン代金支払いについては，現状では日本から送金できないので，ロシア国内在住のロシア人のサポートを得た。かくして最終的に安井書簡38通を取り寄せることができた。

エゴロフ氏は日記をつけており，そこには1991年と2014年の日本訪問時のことも記されている。ドミートリエフ氏は1991年の該当箇所を翻刻し，注を付して送ってくれた。2014年の方も受け取れる予定である。

[報告3] 安井 = エゴロフ書簡とその時代

塚本善也（中国文化大学）

本往復書簡集は，安井氏が初対面後に出した礼状（1974年6月14日）にはじまり，2018年2月23日付エゴロフ氏の書簡を最後とする，40年以上にわたる交友の記録である。

本書簡集の注目される点に，日本のロシア研究者たちとの交流の記述，それから書簡の背景にある「時代の証言」としての側面があげられる。後者の一例だけ引用すると，1991年8月19日の保守派によるクーデター後のエゴロフ書簡にこうある（10月11日）。

「私たちはロシアの今後の情勢を固唾を呑んで見守っています。普通の生活にむけて着実に歩みを進めてくれるものと期待しています。ようやく日本に北方四島を引き渡す件について真剣に語られるようになって，とても嬉しいです」。ソ連邦消滅の翌1992年には，エゴロフ氏は5通も出している。どれも貴重

なドキュメントとして読めるが、注目したいのは、祖国の混乱の中、普段通りというか、いっそう仕事に取り組むロシア・インテリゲンチア、そうした氏の姿である。

「今後、1992年以降には改善することを期待しています。私たちは学問、講義、舞台芸術に励んでいます——これは貧困ではありません！」(2月22日)

プーチン時代に入ると、氏の持ち前のエネルギーは堰を切ったように発揮された。とても齢七十過ぎとは思えない猛烈な仕事ぶりに、安井氏もこう書かずにおれなかったようである。「あなたがいつも、身体と精神の活気に満ちているのは、まったく驚くべきことです。私はあなたを見習う必要があります」(2010年3月10)。これがお世辞などでないことは、本書簡集を読めばすぐに了解できよう。

時代の変化は安井氏にも現われた。氏は学生時代からスラヴ派を対象に、文献にもとづく地道な研究に従事した。しかし、1973年9月から翌年6月までのモスクワ生活は一つの転機をもたらした。エゴロフ氏、コージノフ氏らとの出会いである。後の『朝日新聞』や『窓』誌での定期的な執筆はその端的な現われで、こうしたジャーナリスティックな仕事は現役の研究者、作家との交友抜きにはなかったはずである。『朝日新聞』での仕事に触れ、次のように書いている(1983年5月6日)。

「私はこの欄で、ソビエト連邦の文化生活のニュースについて書いています。助けていただけませんか？ 私が知りたいのは、文学と学問のどのような著作や記事が、ロシア知識人の関心を惹き起こしているかということです」。

「ロシア知識人」への関心は一貫して安井氏が抱いたものである。その意味で、氏の問題意識は変わっていない。変わったのは、今や自分の近しい友人たちこそ、この「ロシア知識人」となったことである。時には彼らの込み入った人間関係にも関わらずには済まなかったと思われる。本執筆者はよく氏が次のことを言ったのを覚えている。「今のロシアの文壇人物相関図なら、目をつむっても書けるよ」。人一倍現場のロシア人たちと深く関わった安井氏ならではの言である。80年代以降の氏のロシア研究は、今、まさに生きている親しい友人たちを理解することであったと言えよう。

安井氏が長年多くのロシア人と書簡を交わしたことは、知る人ぞ知る、であ

る。またエゴロフ氏のような、一人の日本人研究者とこれほど長くやり取りしたロシア人も、そう見出せないはずである。本往復書簡集は貴重な、そして日露関係史上めったにない「時代の証言」なのである。

[報告4] 安井 = エゴロフ往復書簡で言及されている書籍・文献について

吉見 薫 (東京ロシア語学院)

安井 = エゴロフ往復書簡で触れられている書籍や文献を、次の3つの時期に分けて紹介した。

[1] 1980年頃まで

1974年、安井氏は最初の書簡をエゴロフ氏に送った。その後1980年頃までの書簡で繰り返し話題にのぼっているのは、ゴゴリの『友人との往復書簡選』、アポロン・グリゴリエフの『わが文学と精神の放浪』、オドエフスキーの『ロシアの夜』である。いずれも当時、早稲田大学大学院文学研究科の安井氏の授業で講読していた作品で、このうち『ロシアの夜』はエゴロフ氏によって編纂されたテキストを用いていた。講読の進捗状況とともに質問事項を記した安井氏からの手紙に対し、エゴロフ氏は丹念に調べた上で、丁寧に答えている。

[2] 1980年代

安井氏は、1983年2月から1991年3月までの約8年間、朝日新聞夕刊の「海外文化」欄でコラムを執筆し、当時のソ連の情報を発信し続けた。

たとえば、エゴロフ氏の著書『19世紀のロシアの美学思想の闘い』を紹介した「ロシア批評史研究 エゴロフが新作」(1983年4月5日、夕刊5面)、エゴロフ氏から勧められたリハチョーフの『庭園の詩』を取り上げた「庭園を詳細に検討 ロシア文化論展開」(1983年9月9日、夕刊5面)、エゴロフ氏の著書『ロシア最初の社会主義者たち』について書いた「ペトラシェフスキー事件の群像いきいき」(1985年7月2日、夕刊5面)などである。エゴロフ氏の書簡からは、自分の著書が紹介されることを喜び、安井氏からの報告を楽しみに

待っていた様子が窺える。

また、ギーンズブルグ氏の『古きこと、新しきこと』について記した「八十歳で新著出したギーンズブルグ」(1983年2月3日、夕刊7面)をきっかけに、エゴロフ氏の仲介でギーンズブルグ氏との交流が始まった。

※書籍のタイトルは、安井氏がコラムで用いているものに倣った。

【3】1990年以降

1990年以降、エゴロフ氏は、学術発表や特別講義のために国内外を飛び回りながら、執筆や編纂の仕事にも精力的に取り組んだ。とりわけロートマンの書簡集やロートマン＝エゴロフ往復書簡集の編纂に力を注いでいたようで、手紙の中にはたびたびこの話題が登場する。

いっぽう安井氏は、『新日本古典文学大系 明治編 15 翻訳小説集二』(岩波書店、2002年)の中の『露国奇聞 花心蝶思録』の校注と解説の仕事にあたった。『大尉の娘』の中国語の初訳(中国語訳は日本語訳『露国奇聞 花心蝶思録』からの重訳)を長年にわたり探し求めている安井氏に、エゴロフ氏は助力を惜しまなかった。

また、折にふれて、安井氏はエゴロフ氏に絵画や名所のアルバムを贈っている。それらは、尾形光琳、富岡鉄斎、写楽の絵画、京都御所、室生寺、中尊寺といった歴史的建造物など、多岐にわたる。晩年の安井氏は、画家・木村捷司の作品を好んだ。エゴロフ氏の自宅のサイドボードの脇には、毎年のように安井氏から届く木村捷司の絵のカレンダーが飾られていたという。

40年以上にわたって交わされた書簡を通して見えてくるのは、両氏の篤実な人柄と学術研究への熱意、そして、濃やかな心遣いである。

(ながよ すすむ, さわだ かずひこ, つかもと ぜんや, よしみ かおる)

日本ロシア文学会主催若手ワークショップ

「ロシア・東欧における『パストラル』の諸相」

五月女颯 [代表], 菅原彩, 山下大吾, 齋須直人,
井伊裕子, 須藤輝彦, 伊東弘樹, 小椋彩, 中村唯史

1. 企画趣旨

「パストラル」とは、いわゆる牧歌のことであり、そもそもテオクリトスやウェルギリウスの『牧歌』など、西洋古典に端を発する文学ジャンルであった。そこでは牧夫の恋愛や仕事について、また彼らの詩比べなどが描かれる。また、理想郷・アルカディアのイメージもそこには付随し、人間と自然の調和の取れた世界への憧憬と、都市の生活では失われた世界への懐古、という2つの軸が見られる。

文学研究者テリー・ギフォードは、パストラル表象は中世のルネッサンス期に形式（モード）化したと指摘する。例えばシェイクスピア『お気に召すまま』や『冬物語』では、登場人物は権力争いにまみれた宮廷から牧歌的空間に逃避し、そしてそこから力を蓄えて元の場所へと帰還するという、「逃避と帰還」“Retreat and Return”の様式が見られる。

他方、そのようなパストラル表象で無視されているのが、農業での労働や階級差に基づく収奪といった、農村での厳しい現実である。そうした現実を（リアリストティックに）描く作品を、ギフォードは「アンチ・パストラル」と定義している。

環境保護／破壊、または自然や環境そのものへのエコクリティカルな関心が高まる今日において、そうした関心からパストラルを再検討する動きが出てきてい

る。これをギフォードは「ポスト・パストラル」と呼び、したがってパストラルはジャンルからモード、そしてコンセプトへと発展してきたと主張する。彼はまた、そうしたポスト・パストラルは前置詞+パストラルのうちの一种形式として再定義されるのではないかと述べている。つまり、ポスト、ポストモダン、ポストコロニアル、フェミニズム、クィア……などといったテーマとパストラルとの結びつきが、現代の（環境）批評においては意識されるのである。

本ワークショップでは、ギフォードの上記の論考を踏まえ、ロシアやその周囲でのパストラルの再検討を図ることを目的とした。より具体的には、以下の2点が挙げられる。

(1) ロシア・中東欧へのパストラル研究やエコクリティシズムの適用。ロシアにとってのパストラルとは何か？ 西洋古典に由来する「パストラル」のロシアでの受容はいかなるものか？

(2) (反対に) ギフォードのパストラル理論の妥当性の検討。ギフォードのパストラル論は西洋古典と、その英文学での受容を中心に進められている。ロシア・中東欧や日本の事例から、パストラルについてギフォードとは異なる視点を指摘できるだろうか？ (五月女)

2. 発表要旨

祝賀頌詩における牧歌的要素

菅原 彩 (早稲田大学大学院博士後期課程)

祝賀頌詩〔以下頌詩〕とは戴冠や君主の誕生日、戦勝等を祝い、君主を讃えて書かれる詩だが、その中に牧歌的な描写やモチーフが現れることがある。本発表では M. B. ロモノフや A. П. スマローコフらによる 1730-1760 年代の頌詩を取り上げてその牧歌的要素に着目しつつ、君主の治世がいかに描き出されてきたか検討した。

まず頌詩における牧歌的な風景描写は君主の治世の平和、穏やかさ、喜びの象

徴として機能していることを確認した。牧歌的に描かれる君主の治世は常春の、いわば「地上の楽園」である。また頌詩ではしばしば牧歌と関わりの深い「黄金時代」のモチーフが用いられ、君主の治世が神話時代に喩えられていることに注目した。牧歌的描写やモチーフは、君主の治世の神話化に寄与していると言える。

さらに「黄金時代」としての君主の治世の表象は、メシア的君主観と結びつきうることを示した。例えばИ. К. Голубевスキイの頌詩では、神から遣わされた天使としての君主がロシアに「黄金時代」をもたらすさまがうたわれ、君主は救済者として位置づけられている。頌詩における牧歌的要素の利用、それによる君主の治世の神話化は、君主の治世を賛美し肯定するだけでなく、メシア的な存在としての君主の位置づけを支え、それを強固なものとしていたのではないかと考えられる。

マイコフ作『魚釣り』における古典牧歌的要素

山下 大吾（京都大学非常勤講師）

本報告では、アポロン・マイコフ作『魚釣り』（1855年執筆）に見られる古典牧歌的要素について検討した。

本作では、自然の中で魚釣りに親しむ主人公とそれに理解を示さない街の人々という対比を通し、牧歌的文学における主要なテーマの一つである、都会的生活に対する自然あふれる田舎、田園生活の優位またはその愛好が説かれている。また当時彼が傾倒していたスラブ派の思想とも関連し、釣りの場面や周囲の情景並びに自然が、生き生きと抒情溢れる形ながらも、虚飾のない文体で描写されている。結果として、古典主義的な文体や語法に頼らず、日常見慣れたロシアの自然や風物が、いわば普段着のロシア語によって *locus amoenus* 「快適な場所、悦楽境」として昇華されつつ描き出され、独特の詩的世界が成立している。同時に最終連では詩神への嘆願や古典の示唆を織り交ぜつつ、釣魚の技術という西洋古典では作品全体のテーマとしては扱われていない独自の主題を取り上げることによって、ウェルギリウスなど古典詩人の歩んだ足跡にも連なろうという意図も看

取される。ロシア語やロシア的テーマを通して古典的伝統の再現を目指した作品とも捉えられるであろう。

ドストエフスキー作品における黄金時代の夢とシラー的牧歌

齋須 直人（名古屋外国語大学講師）

シラーの評論『素朴文学と情感文学について』で論じられる牧歌や黄金時代は、ドストエフスキーのいくつかの作品に登場する、古代ギリシアの群島をイメージした「黄金時代の夢」と呼ばれる牧歌的な場面の創造に重要な役割を果たしている。報告では、ドストエフスキーの理解における、文明の歴史の3つの発展段階「族長主義」（過去）、「文明」（現在）、「キリスト教」（未来）が、シラーのこの評論に見られる文明観とも対応すること、ただし、ドストエフスキーにおいてはキリスト教が、シラーにおいては美が未来の理想状態の実現のために重視されていることについて論じた。さらに、ドストエフスキーの短編『滑稽な男の夢』を取り上げ、この作家における文明の歴史の3つの発展段階の見方がこの作品にも反映されていることを示した。この短編に登場する「黄金時代の夢」のイメージは、人類が回帰することが不可能となった理想の調和状態である「族長主義」の時代と対応しており、主人公はそれが失われてしまったことを嘆くとともに、未来における新たな理想状態である「キリスト教」の時代を実現することを志向する。

移動派絵画における農村とパストラル

井伊 裕子（東京外国語大学博士後期課程）

発表においては、ヴェネツィアノフの牧歌的な田園風景を起点に、1870年代から1880年代初頭の移動派の作品における農村風景描写を分析した。

アレクセイ・ヴェネツィアノフはロシアの自然と農民を本格的に絵画化した最初期の画家だが、農民のみにフォーカスするのではなく自然豊かな田園風景とともに描くことで牧歌的な農村を生み出し、ロシア農村表象に理想郷的イメージを

付与した。しかし再び自国の農村風景にスポットライトが当たった1860-70年代において、写実主義の文脈のなかで農民像は社会批判、政治的文脈に回収され、一方田園風景は画中から農民を消去することで絵画的な美しい風景を確立する。

自国の農村風景や自然へのナショナリスティックな視線はヴェネツィアノフ以降通底しているものの、1870年代において農民像は理想郷から離れ一定の理想化を免れていた。

しかしながら1870年代後半から80年代にかけて移動展覧会が大衆化していくと、発足時の厳しい社会批判的態度は薄れ、70年代に活躍した風俗画家たちですら美しい田園風景を描出するようになる。またクズネツォフ《祭りの日》に代表されるように、移動派が蓄積した「ロシア的」な自然描写を用いながらも農民の理想化がなされた、牧歌的で平穏な農村風景が登場する。つまり客体化された農民は再びヴェネツィアノフと同様の美しい田園風景へと吸収されたといえる。

ジョージア文学の「パストラル」

五月女 颯（日本学術振興会特別研究員）

本発表では、18-19世紀のジョージア人詩人3名の作品を取り上げ、そこに表されるパストラル表象の変遷を概観することで、ギフォードのパストラル論を、ロシア帝国の周縁としてのジョージアの観点から検討した。

まず、ロシアやウクライナに渡り活躍した詩人D. グラミシヴィリ（1705-1792）は、詩集『ダヴィティアニ』で、同時代のロシアやウクライナの文学の影響を色濃く受けつつ、羊飼いの恋愛模様など典型的な「パストラル」を描いたことを確認した。次いで、A. カズベギ（1848-1893）の『ぼくが羊飼いだった頃の話』（1882）を扱った。その表題が想起させる牧歌的風景とは裏腹に、羊飼いの困難な生活が綴られている。なかでも注目すべきは、ロシアの帝国主義的支配の尖兵とも言うべきコサックが羊飼いの移動・行動を様々な妨害していることであり、ここではギフォードの唱える「アンチ・パストラル」が、帝国主義的条件のもとにその困難さを増していると言える。

結論に代えて、I. チャヴチャヴァゼ（1837-1907）の詩『隠遁者』（1883）を参

照した。この詩は、隠遁生活を送っていた男の元に女性の羊飼いが現れ心を乱される、という内容である。カズベギの作品で羊飼いが重労働やコサックとの不断の諍いを伴う男性的な職業として提示されるとするならば、対極的に羊飼いが理想化される際には、そのようなジェンダー的な分化を見せるのかもしれない。

不可能としての牧歌——

ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』を中心に

須藤 輝彦（日本学術振興会特別研究員）

ミラン・クンデラのフィクション作品にエコクリティシズムを用いてアプローチする研究は、まだほとんどなされていない。だがクンデラの『存在の耐えられない軽さ』、とりわけその第7部「カレーニンの微笑」には、これと強く呼応するものがある。

この部ではまず、主人公テレザが雌牛や愛犬カレーニンに向ける眼差しを通して自然をもっぱら支配の対象とする近代的「人間」に対する批判が加えられる。そこでも旧約聖書に依拠して非－人間の特性として語られる「牧歌」は同時に反復の肯定でもあり、その意味で大文字の〈歴史〉、進歩に基づく直線的な歴史観に対立するものとして措定されている。本発表ではJ. クロウトヴォルやM. エリアーデを参照しながら、この「〈歴史〉の否定としての牧歌」をみずからを〈歴史〉の客体であるとする中東欧的歴史観に引きつけて解釈し、最後に「カレーニンの微笑」がその形式と内容双方を通じて体現している牧歌の不可能性について論じた。

日本近代におけるパストラルについて——

佐藤春夫『田園の憂鬱』を題材に

伊東 弘樹（早稲田大学大学院博士後期課程）

本発表では日本近代におけるパストラル受容について、明治から大正期に流行した〈田園〉表象から考察し、ロシアにおけるパストラルの相対化を目指した。

まず、先行論において、その受容の発端とされる国木田独歩『武蔵野』（1901）が、日露戦争後の人口拡大と都市域の外延化に伴う「田園趣味」の流行によって、刊行数を伸ばしていたことを指摘し、当時の〈田園〉表象の歴史的な流れをまとめた。

続いて、佐藤春夫『田園の憂鬱』（1919）が、作者自身の神奈川県都筑郡中里村での7ヶ月間の生活を下敷きに、「隠遁者の文学」や「田園風景」を描こうとしていた背景を明らかにしつつ、作品分析へと進んだ。

作品内の「彼」が望もうとしていたのは、理想的かつ現実的な〈田園〉であり、むしろ「自然」をそのように見てしまう「人工性」それ自体であったことから、『田園の憂鬱』は同時代の〈田園〉への欲望や眼差しを相対化しようとした主人公が、その力学に取り込まれ自己を解体化する物語である、と結論づけた。

最後に、農学分野を中心に「田園回帰」という考え方が広まり、現内閣では「デジタル田園都市国家構想」を進めている事例を挙げ、〈田園〉表象がアクチュアルな問題であることを示し、結びとした。

3. 全体討議

討議①（コメンテーター：小椋 彩）

〈コメント〉

英米文学を中心に発展してきたエコクリティシズムには地域的偏差が存在し、ロシア・中東欧文学の分野における研究の蓄積は十分ではない。本ワークショップは18-19世紀の文学を、日本を含めた形でエコクリティシズムというテーマから扱ったものとして、画期的である。

パストラルは古典的ジャンルだが、それをエコクリティシズムの現代的問題、すなわち人間中心主義に関連する諸問題と、どう結びつけるかが問われているだろう。田舎と都市の対比において、パストラルが田舎の理想化を意味するものだとすれば、近代化の遅れたロシアのパストラルは西欧とは異なるのではないか。エコクリティシズムが本来的に土地・場所と結びつくものであることを考えれ

ば、ロシア・中東欧について検討するのは意義あることだろう。

本ワークショップのテーマに関連して、ポーランドの研究者アンナ・バルチュは、ポーランドのエコクリティシズムが遅れていた理由について、ポーランドのロマン主義の特殊性を挙げている。ポーランド・ロマン主義では、自然に国家の義務への従順さという役割を担わせ、すなわち自然はポーランドのアイデンティティとして描かれるのである。

〈質疑応答〉

Q. ドストエフスキー作品において、大人に対してか弱い子供と、人間に対してか弱い自然、という構図は相互に結びつくだろうか？

A. 子供と自然は結びつかないのではないか。(齋須)

Q. ジョージアのバストラル文学はあるか？ 労働者の文学として羊飼いの文学を読めるか？

A. 羊飼いが労働者であるのはその通りである。羊飼いそのものを描くものではないが、農村を舞台にしたチャヴチャヴァゼの小説もある。農民の青年が貴族の女性に叶わぬ恋をするというプロットであり、そこで青年は農作業中に作業死している。(五月女)

Q. クンデラの女性の描き方について。牝牛に寄生して生きる人間という表現があるが、牝牛を牡牛に置き換えられないか？

A. 置き換えられない。クンデラの女性の描き方についてはよく批判されるが、むしろ限界はクリアな主体がほとんど描かれないことかもしれない。『クンデラとフェミニズム』という書籍があり、そこでは、クンデラは「女性問題」に向き合っていると評されている。反出生主義の問題も、そういった文脈に繋がる。(須藤)

Q. 海外文学の翻訳の影響は？ 特にノーベル賞作家ヴワディスワフ・レイモントの翻訳の影響は？

A. 当時のエスペラント語の受容という形が一つあるだろう（代表として宮澤賢治）。だが、佐藤春夫はあまり影響を受けていないのではないか。田山花袋ならば影響を受けていると言えるかもしれない。（伊東）

討議②（コメンテーター：中村 唯史）

〈コメント〉

パストラルは無時間性、永遠性、不変性の表象だと考えられるだろう。では、ロシア・東欧ではパストラルがそうした美的な表象に収斂したかと言えば、そういったことは必ずしもない。近代化（＝西洋近代の輸入・変換）の後発地域たるロシア・東欧では、脱時間的なパストラルが、近代化への違和感の表明として使われ、ナショナルなものを表す空間となったのではないだろうか。

また、外部からの来訪者こそがパストラルを見出すのであり、その地に住む生活者ではない。都会人がパストラルを求めていくと、複雑な人間関係や共同体の縛りがあることに気がつくのである。田舎にパストラルを求めること自体、都会中心である。

〈質疑応答〉

Q. パストラルが現代でどのように復興するか／すべきか、またそれはどのようなものであるべきか？ ナショナルスティックなパストラルを、現代においてどう捉えるべきなのか？ 中心／周縁の再構築になりはしないか？

A. パストラルは本質的に「ないものねだりの形式」であり、自身の生活や社会への不満を抱くときに向かう先がパストラルなのではないか。ナショナリズムはまた民族の理想を過去の「黄金時代」に求めるため、そうした点でパストラルと相性が高いのだろう。エコクリティシズムの枠組みのみならず、ナショナリズムに対して批判的なポストコロニアリズムなどを参照しつつ考える必要がある。（五月女）

今回のワークショップで誰を取り上げるか悩んだ。国木田独歩を挙げるとすれば、都会と農村の「結婚」という焦点の当て方になってしまう。そうではなく、今日に至るまで、なぜ田園のイメージを使わなくてはならないのか、その心情はどういったものなのかを考えるべきだろう——復興そのものというよりは、復興に追われる人間とはいったい何なのだろうか。(伊東)

ロシア絵画においてもパストラルはナショナルな動きであったが、「自国の風景」として描かれた地域は範囲が広い(コーカサス, ウクライナ, ステップなど)。現代のロシアで移動派が描いたようなパストラルな風景を「復興」させるのは問題があるだろう。(井伊)

(そうとめ はやて, すがはら あや, やました だigo,
さいす なおひと, いい ゆうこ, すどう てるひこ,
いとう ひろき, おぐら ひかる, なかむら ただし)

2023年10月現在の役員・委員等（括弧内数字は任期）

会 長：中村唯史（2021年全国大会～2025年全国大会）

副会長：野中進，前田和泉（2021年全国大会～2023年全国大会）

理 事：（2021年全国大会～2023年全国大会）

北海道支部

大西郁夫（支部長），岩原宏子〔事務局長：菅井健太〕

関東東北支部

沼野恭子（支部長），朝妻恵里子，阿出川修嘉，大須賀史和，貝澤哉，鴻野わか菜，
越野剛，坂庭淳史，楯岡求美，鳥山祐介，野中進，長谷川章，前田和泉，三浦清美，
八木君人（事務局長）

関西中部支部

金子百合子（支部長），藤原潤子（事務局長），杉本一直，中澤敦夫，横井幸子，
ヨコタ村上孝之

西日本支部

佐藤正則（支部長・事務局長）

顧 問：井桁貞義，諫早勇一，佐藤純一，沼野充義，望月哲男

監 事：寒河江光徳（2021年全国大会～2023年全国大会），

村田真一（2021年全国大会～2024年全国大会）

JCREES 幹事：中村唯史，前田和泉

事務局：秋山真一（2020年全国大会～2024年全国大会），

北井聡子（2022年全国大会～2024年全国大会）

各種委員会（2021年全国大会～2023年全国大会：*は2022年全国大会～2023年全国大会）

編集委員会：坂庭淳史（委員長）、相沢直樹、阿出川修嘉、大平陽一、大森雅子、高柳聡子、田中大、長谷川章、平松潤奈、山路明日太

学会賞選考委員会：八木君人（委員長）、黒岩幸子、中澤敦夫、乗松亨平、藤原潤子、村田真一

国際交流委員会：武田昭文（委員長）、グレチコワレーリー、古宮路子、齋須直人、高橋沙奈美、楯岡求美

広報委員会：本田晃子（委員長）、伊藤愉、岩本和久、梅津紀雄、梶山祐治、神竹喜重子

社会連携委員会：鴻野わか菜（委員長）、北井聡子、高橋健一郎、堤正典、鳥山祐介、松下隆志

倫理委員会：佐藤千登勢（委員長）、大西郁夫、コベルニック ナディア、佐藤正則、前田和泉

大賞選考委員会：野中進（委員長）、鴻野わか菜、坂庭淳史、佐藤千登勢、武田昭文、中村唯史、本田晃子、前田和泉、八木君人

2023年度大会組織委員会*：野中進（委員長）、石川達夫、伊藤愉、グレチコワレーリー、武田昭文、堀口大樹

2023年度大会実行委員会*：武田昭文（委員長）、北井聡子、齋須直人、笹山啓、高橋沙奈美、高田映介、松枝佳奈

◎各支部連絡先などは、学会ホームページにてご覧下さい。
<http://yaar.jp.org/> 学会のご案内 /

編集後記

現行体制2年目は、1年目の経験やいただいたご意見などを活かして、円滑・柔軟に活動できたように思います。ご協力いただいた／あたたかい言葉をかけてくださった皆さまにお礼申し上げます。一方、スケジュールなども含めて依然として手探りの部分もあり、ご不快な思いをされた方もいらっしゃるかもしれません。どうぞご海容ください。活動上の改善・検討すべき点を精査したうえで、次期委員会に申し送りするつもりです。

新型コロナウイルス感染症の影響で対面での会議は開催されず、最初から最後までメールでのやりとりでしたが、委員会内での意見交換はとても活発に行われました。頼りなく優柔不断な委員長をこれまで支えてくださった各委員に、そして、昨年に引き続きさまざまな無理難題に対応していただいた松籟社の木村浩之さんに、感謝の言葉をまだ直接伝えられていないのが残念です。

現行の編集委員会の活動は55号刊行をもって終了します。2021年の夏の終わりに委員長をお引き受けした際、三谷前会長からいただいた「調整能力を活かして」という言葉は、この2年間、私の「お守り」でした。三谷先生、バトンは(たぶん)無事につながりましたよ。

なお、22年12月には54号の論文と書評をJ-STAGEで、23年4月には54号全体を学会ホームページで公開しました。55号についても、同じように公開を予定しています。

2023年9月 坂庭淳史

編集委員：坂庭淳史（委員長），相沢直樹，阿出川修嘉，大平陽一，大森雅子，高柳聡子，
田中大，長谷川章，平松潤奈，山路明日太
ロシア語校閲：グレチコワレーリー
ロシア語・英語校閲：ペトリシェヴァ ニーナ

Editor-in-chief: A. Sakaniwa

Editorial Board: N. Adegawa, N. Aizawa, A. Hasegawa, J. Hiramatsu, Y. Ohira, M. Omori,
S. Takayanagi, H. Tanaka, A. Yamaji

Russian Proofreading: Valerij Gretchko

Russian / English Proofreading: Nina Petrishcheva

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

Secretary:

c/o Assoc. Prof. S. Kitai

Osaka University, Graduate School of Humanities,

1-8 Machikaneyama-cho, Toyonaka, Osaka, 560-0043, Japan

Treasurer:

c/o Prof. S. Akiyama

Sophia University, Faculty of Foreign Studies, Dept. of Russian Studies

7-1 Kioi-cho, Chiyoda-ku, Tokyo, 102-8554, JAPAN

©2023 JASRL

Выдержка из Устава Японской ассоциации русистов

- 1 Настоящая Ассоциация именуется "Японская ассоциация русистов" (ЯАР).
- 2 Ассоциация ставит своей целью способствовать плодотворному развитию японской и мировой культуры путем изучения и распространения русского языка и литературы.
- 3 Для достижения поставленной цели (см. пункт 2) Ассоциация осуществляет следующие виды деятельности:
 - 1) проведение совместных исследований и изысканий;
 - 2) организация научных конференций и публичных лекций;
 - 3) издание журнала Ассоциации;
 - 4) проведение прочих мероприятий, направленных на достижение цели настоящей Ассоциации.
- 4 Ассоциация состоит из действительных членов (ординарных и аспирантских), занимающихся изучением и распространением русского языка и литературы, а также ассоциированных членов, разделяющих цели Ассоциации.
- 5 Желание вступить в Ассоциацию принимаются на основании рекомендации не менее двух членов ЯАР путем утверждения данной кандидатуры Правлением ЯАР по установленной процедуре. Для выхода из Ассоциации необходимо подать соответствующее заявление в секретариат ЯАР.
- 6 Ассоциация имеет следующие органы: Общее собрание и Правление.
- 7 Общее собрание является высшим органом ЯАР по принятию решений, оно проводится один раз в год. Однако в случае необходимости возможен созыв внеочередного Общего собрания. Решения Общего собрания вступают в силу, получив одобрение большинства присутствующих на нем действительных членов Ассоциации.
- 8 В Ассоциации имеются следующие должности: председатель, заместители председателя, члены Правления, казначей.
[...]
- 12 Правление состоит из председателя ЯАР, заместителей председателя ЯАР, членов Правления, председателя редакционной коллегии, председателя комитета по международным связям, председателя комитета по присуждению премии Ассоциации, председателя информационного комитета, председателя комитета по общественным связям, председателя комитета по присуждению главной премии Ассоциации, председателя организационного комитета по проведению Пленумов, председателя исполнительного комитета по проведению Пленумов, председателя комитета по этическим вопросам и председателя секретариата. Правление осуществляет непосредственное управление деятельностью Ассоциации.
[...]
- 15 Ассоциация имеет региональные отделения; каждый член Ассоциации должен быть зарегистрирован, как правило, в одном из региональных отделений. Местоположение региональных отделений определяется в особом порядке.

[...]

- 18 Лица, вступающие в Ассоциацию, платят установленный вступительный взнос. Членские взносы подразделяются на три категории: обязательные ежегодные членские взносы, добровольные взносы в поддержку Ассоциации и вспомогательные взносы для ассоциированных членов. Размер этих взносов устанавливается в особом порядке.
- 19 Члены Ассоциации, не платившие членские взносы в течение трех лет, признаются выбывшими; их имена вычеркиваются из списка членов Ассоциации.

[...]

Принято в июле 1950 г. (с поправками от ноября 2021 г.)

Нормативные положения научного журнала ЯАР

- 1 Научный журнал ЯАР именуется «Бюллетень Японской ассоциации русистов».
- 2 Все члены ЯАР имеют право присылать свои статьи и прочие материалы в редакцию для публикации в журнале.
- 3 Журнал публикуется не реже одного раза в год.
- 4 Редактирование журнала осуществляется редакционной коллегией ЯАР.
 - (а) Редакционная коллегия состоит из председателя и нескольких членов. Члены редакционной коллегии назначаются Правлением.
 - (б) Председатель избирается Правлением из числа членов ЯАР.
 - (в) Срок полномочий председателя и членов редакционной коллегии составляет два года. При этом допускается переизбрание их на новый срок.
 - (г) Редакционная коллегия может назначать себе несколько помощников для редактирования текста.
 - (д) Решение о публикации рукописей принимается редакционной коллегией. При необходимости редакционная коллегия имеет право потребовать от авторов исправления рукописей.
- 5 В журнал принимаются следующие виды публикаций:
 - (а) статьи;
 - (б) рецензии на книги;
 - (в) хроника и т. д.
- 6 В журнале публикуются следующие категории материалов:
 - (а) Материалы, присланные членами ЯАР в редакцию и принятые редакционной коллегией к публикации.
 - (б) Материалы, написанные по просьбе редакционной коллегии.
- 7 Правила подготовки рукописей для опубликования в журнале оговорены особо.
- 8 Авторские права на статьи и прочие материалы, опубликованные в журнале, оговорены в руководстве к настоящим Нормативным положениям. При этом установленные в нем правила не распространяются на случаи проблем с авторскими правами на графические материалы и т. п.

Правила подготовки рукописей для опубликования в журнале ЯАР

- 1 При подготовке рукописей следует соблюдать требования, описанные в настоящих Правилах и в отдельном подробном руководстве по оформлению ссылок, примечаний и т. д., за исключением особо оговоренных редакционной коллегией случаев.
- 2 Для публикации в журнале принимаются рукописи, в принципе, на японском, русском и английском языках. О возможности приема рукописей, написанных на других языках, решение принимается редакционной коллегией. При этом, в принципе, нет ограничений на языки, на которых написаны цитаты, ссылки и примеры.
- 3 Статьи на японском языке должны сопровождаться аннотацией на русском или английском языках, проверенной носителем соответствующего языка.
- 4 Объем текста рукописи не должен превышать 17000 знаков для статей на японском языке и 8000 слов для статей на русском и на английском, включая ссылки, примечания и т. д. (без учета аннотации).
- 5 Объем следующих видов рукописей определяется редакционной коллегией особо: рукописи, написанные на языках кроме японского; рукописи, включающие графические материалы, фотографии и т. п.; рукописи с цитатами из стихотворений и т. д., на страницах которых оставляются большие поля.
- 6 Последний день приема заявок на публикацию рукописей категории, указанной в пункте 6 (а) Нормативных положений научного журнала ЯАР – 30-е ноября (по японскому времени) года, предшествующего году издания журнала, а рукописей материалов, направляемых в редакцию на рецензирование – 31-е января (по японскому времени) года издания журнала. Крайний срок приема окончательных вариантов рукописей, принятых к публикации, а также материалов, написанных по просьбе редакционной коллегии, оговаривается особо.
- 7 Желающие опубликовать свою рукопись должны скачать бланк заявки на публикацию на официальном сайте ЯАР и прислать заполненный бланк председателю редакционной коллегии по электронной почте на адрес editor@yaag.jp.

Правила рецензирования рукописей

- 1 К рецензированию принимается одна рукопись от каждого автора.
- 2 Рецензирование каждой рукописи выполняют два рецензента, назначенные редакционной коллегией. Одним из двух рецензентов может выступать член редакционной коллегии.
- 3 Рецензентам, кроме рецензента – члена редакционной коллегии, не сообщается имя автора.
- 4 В рецензии освещаются следующие вопросы: соответствует ли рукопись как научному уровню журнала, так и установленным требованиям по оформлению рукописей. Рецензенты дают оценку, выражая свое собственное мнение о рукописи.

- 5 Редакционная коллегия несет обязанности по проверке научного содержания рецензии и соответствия ее установленным требованиям по оформлению. В случае обнаружения проблем с научным содержанием рецензии редакционная коллегия может обратиться к рецензенту за разъяснениями, попросить у него представить новый вариант рецензии и т. д.
- 6 Оценка рукописи дается рецензентами по 5-балльной шкале от высшего балла 4 до низшего 0, где балл 4 означает, что рукопись рекомендуется к публикации в настоящем виде, балл 0 – рукопись не может быть опубликована в журнале.
- 7 Оценка рецензий на книги может производиться по более упрощенной схеме.
- 8 Редакционная коллегия определяет количество публикуемых материалов по видам публикаций (статьи, рецензии на книги и др.), исходя из предусмотренного в издательском плане их количества.
- 9 Редакционная коллегия принимает решение об отборе рукописей, опираясь на сумму баллов каждой статьи, выставленных двумя рецензентами. В принципе, соблюдается рейтинг рукописей, определенный по данной сумме. Это не распространяется на случаи, когда редакционной коллегией выявлены проблемы с научным содержанием рецензии, а также на случаи, приведенные ниже в пункте 11, когда редакционная коллегия проводит рецензирование рукописи для окончательного решения о целесообразности ее публикации.
- 10 При принятии решения об отборе рукописей могут быть учтены оценки по буквенной системе от высшей А до низшей С по следующим трем критериям для обоснования объективности рецензии: «постановка проблемы», «сбор и анализ данных» и «аргументация и структура рукописи».
- 11 В случае возникновения значительных разногласий между двумя рецензентами редакционная коллегия проводит рецензирование рукописи для окончательного решения о целесообразности ее публикации.
- 12 О публикации либо отказе в публикации рукописи незамедлительно сообщается автору.
- 13 Независимо от публикации или отказа в публикации рукописи, автору передается сумма баллов, выставленных рецензентами, с их собственными мнениями о данной рукописи. При этом, в принципе, имена рецензентов автору не сообщаются.
- 14 Рукопись, принятую к публикации, но нуждающуюся в доработке, автор должен доработать с учетом замечаний рецензентов и в установленные сроки прислать в редакцию с внесенными изменениями. Редакционная коллегия проверяет, внесены ли необходимые исправления в доработанную рукопись.

Интернет-сайт Ассоциации находится по адресу:
<http://yaar.jpn.org/>

日本ロシア文学会会則（抄）

- 第1条 本会は日本ロシア文学会と称する。
- 第2条 本会はロシア語・ロシア文学の研究および普及によって、日本および世界の文化の健全な発展に貢献することを目的とする。
- 第3条 本会は、第2条の目的達成のため、次の事業を行う。
(1) 共同の研究ならびに調査。
(2) 研究発表会・講演会の開催。
(3) 機関誌の発行。
(4) その他本会の目的を達成するのに必要な事業。
- 第4条 本会はロシア語・ロシア文学の研究と普及に従事する正会員（一般・学生）および本会の趣旨に賛同する賛助会員をもって組織する。
- 第5条 本会に入会しようとする者は、会員2名以上の推薦により、所定の手続を経て、理事会の承認を得るものとする。退会しようとする者は、退会届を事務局に提出するものとする。
- 第6条 本会に次の機関をおく。
総会 理事会
- 第7条 総会は本会の最高議決機関であり、毎年1回開催するものとする。ただし、必要に応じて臨時総会を開くことができる。総会の議事進行は3名からなる議長団が行う。議長団は会長が会員のうちからこれを委嘱し、総会の承認を受ける。総会の議決は出席正会員の過半数によって成立する。
- 第8条 本会に次の役員をおく。
会長 副会長 理事 監事
- 〈・・・〉
- 第12条 理事会は、会長、副会長、理事、編集委員長、国際交流委員長、学会賞選考委員長、広報委員長、社会連携委員長、日本ロシア文学会大賞選考委員長、大会組織委員長、大会実行委員長、倫理委員長、事務局長をもって構成し、会の運営にあたる。
- 〈・・・〉
- 第15条 本会に地方支部をおき、会員は原則としていずれかの支部に所属するものとする。支部の設置については別に定める。
- 〈・・・〉
- 第18条 新入会員は所定の入会金を納入するものとする。会費は普通会費、維持会費、賛助会費の3種類とし、その金額等はそれぞれ別に定める。
- 第19条 普通会費を3年を越えて滞納した会員は、退会したものと見なし、会員名簿から削除する。
- 〈・・・〉

1950年7月制定、2021年11月修正

◎詳しくは、学会ホームページにてご覧下さい。
<http://yaar.jp.org/> 学会のご案内 /

日本ロシア文学会会誌規定

1. 本誌は「ロシア語ロシア文学研究」と称する。
2. 日本ロシア文学会会員（以下“会員”とする）はすべて本誌に投稿することができる。
3. 本誌の発行は毎年度一回以上とする。
4. 本誌の編集は編集委員会がおこなう。
 - (イ) 編集委員会は委員長および数名の委員によって構成する。委員は理事会が委嘱する。
 - (ロ) 委員長は理事会が会員のうちから委嘱する。
 - (ハ) 委員長および委員の任期は2年とする。ただし留任を妨げない。
 - (ニ) 別に編集実務を助けるものとして、編集員を若干名おくことができる。
 - (ホ) 委員会は原稿の採否を決定する。また必要ある場合は原稿の修正を求めることができる。
5. 本誌の掲載対象は次のものとする。
 - (イ) 研究論文
 - (ロ) 書評
 - (ハ) 学会動静ほか
6. 掲載対象の選択は次の基準による。
 - (イ) 会員が投稿し、編集委員会が掲載を適当と認めたもの。
 - (ロ) 編集委員会がとくに執筆依頼したもの。
7. 原稿の執筆要項は別に定める。
8. 本誌に掲載された論文等の著作権については、別に定めるガイドラインに従う。ただし、図版など著作権上の問題がある場合はその限りではない。

1968年10月制定 1994年10月・1995年9月・1998年10月・
1999年10月・2003年7月・2005年5月・2006年7月・
2009年10月修正・2014年11月改正・2019年10月改正・2022年10月修正

会誌原稿執筆要項

1. 原稿の執筆に際しては、本要項および、別に定める引用注の表記等の細目についての「ガイドライン」に従うものとする。ただし、編集委員会から別の指示がある場合はそれによる。
2. 原稿の使用言語は、日本語、ロシア語、英語を原則とする。その他の言語については、編集委員会の判断による。ただし、引用・用例の言語は原則として制限しない。
3. 日本語論文には、言語上の校閲を経た、ロシア語あるいは英語のレジюмеを付す。
4. 論文は注等を含めて日本語論文では 17,000 字以内、ロシア語論文・英語論文では 8,000 語以内とする。ただしレジюмеはこの字数・語数に含めない。
5. 日本語以外の言語による原稿、図表・写真を含む原稿、詩の引用等空白の多い原稿、等の分量については、編集委員会が別に指示する。
6. 会誌規定 6. (イ) による投稿申込みの締切りを毎年刊行前年の 11 月末日、審査用原稿提出の締切りを毎年 1 月末日とする。審査通過者の完成稿提出および編集部への依頼した原稿の提出期限は、別途設定する。
7. 投稿申込みは、学会ホームページからダウンロードした所定の申込用紙を使用し、電子メールで編集委員長宛 (editor@yaar.jp) に提出する。

1999 年 10 月制定、2000 年 12 月・2002 年 10 月・2003 年 9 月・2006 年 7 月・2010 年 12 月・2013 年 12 月・2015 年 7 月・2016 年 7 月・2018 年 10 月・2022 年 7 月修正

投稿審査要項

1. 審査の対象となる論文は投稿者1人につき1編とする。
2. 投稿の審査は、各論文につき編集委員会が依頼した2名の審査員によって行う。ただし、編集委員が審査員の1人として投稿の審査にあたる場合がある。
3. 編集委員以外の審査員は、論文執筆者匿名のまま審査を行う。
4. 審査員は、論文が内容と形式の両面で学会誌掲載にふさわしいか否かを判断し、評点および所見を提示する。
5. 編集委員会は各論文に関する審査報告書の形式および内容が適切なものであるかをチェックする。査読報告書の内容に問題が認められた場合、編集委員会は当該査読者への問い合わせを行う、報告書の再提出を求める、などの措置をとることができる。
6. 審査の評点は、4点「掲載推」を最高点、0点「掲載不可」を最低点とする5段階とする。
7. 書評等については、より簡略なかたちで審査を行うことがある。
8. 編集委員会は、原稿の種類（論文、書評等）ごとの掲載予定数を考慮し、掲載原稿を決定する。
9. 投稿原稿の採否にあたっては、2名の査読者の評点の合計によって決定し、その序列を遵守することを原則とする。ただし、編集委員会内で審査報告書に疑義が呈せられた場合、あるいは第11項に述べる編集委員会による審査が実施された場合は、その限りではない。
10. 評点の客観的根拠とするための3つのポイント、すなわち「問題設定」、「資料調査」、「論証と構成」について付されるA-Cの評価は、採否の決定にあたって参考に資する場合がある。
11. 2名の審査員の評価に無視し難い差がある場合は、編集委員会が審査を行い、採否の最終決定にあたる。
12. 原稿の採否は、決定後速やかに執筆者に通知する。
13. 論文の採否に関わらず、評点の合計、審査員所見は投稿者に開示する。ただし、審査員の氏名は原則として開示しない。
14. 原稿の採用が決まった執筆者は、審査報告書の所見を参考にして改稿した完成原稿を期限内に提出しなければならない。しかるべき改稿がなされているか否かは、編集委員会が確認する。

[2000年11月制定、2003年9月・2005年12月・2006年7月・2012年7月・2014年11月・2015年7月・2015年11月・2020年10月・2022年7月修正：編集委員会]

ロシア語ロシア文学研究 第 55 号

2023 年 10 月 15 日発行

発行者 日本ロシア文学会 中村唯史
事務局〔庶務会計〕：〒 102-8554
東京都千代田区紀尾井町 7-1
上智大学外国語学部ロシア語学科
秋山真一研究室気付

事務局〔書記〕：〒 560-0043
大阪府豊中市待兼山町 1-8
大阪大学大学院 人文学研究科
北井聡子研究室気付
学会ホームページ <http://yaar.jpn.org/>

印刷所 株式会社松籟社
〒 612-0801 京都市伏見区深草正覚町 1-34
TEL : 075-531-2878

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

No. 55

Shun Kanemaru	
Shifter, Proper Name, Tautology: Igor Kholin's Poems of the 1960s	
.....	1
Rina Ajima	
The Fragrance of Perfumes in Fyodor Sologub's <i>The Petty Demon</i>	23
Hayato Oki	
The Poetic Position of Lyrical Subject in the Chronotope of Snow:	
About the Poem «In the Winter Day on the Motionless Sky...» of B. Poplavskii	43
Futoshi Tamura	
“In Twilight” of the Terror: On the Relationship between “Consciousness” and	
“Stikhiia” in Boris Savinkov's Early Works	65
Aya Sugahara	
The Motif of the “Golden Age” in “Stanza Written on July 19, 1761	
on the Departure from the Village of M...Kh...” by A. A. Rzhevsky:	
From the Ceremonial Ode to the Friendly Verse Epistle	85
Yorika Tsutsumi	
When Does a Hometown Become a Homeland? The Positioning of Akram Aylisli,	
the Former “People's Writer” of Azerbaijan	107

JASRLL
2023