

『エヴゲーニイ・オネーギン』のパラレリズムの一考察

—白と赤のイメージによる作品構造をめぐって—

安田 功

1. 問題提起

1.1. 二つの雪の情景における白と赤の色彩表現

プーシキンの『Евгений Онегин, роман в стихах. エヴゲーニイ・オネーギン—韻文小説』（以下『オネーギン』）第四章第42節（V, c. 81）¹と第五章第2節（V, c. 86–87）において雪の情景が描かれている。作者はなぜ同じ冬の雪景色を二度も描写したのだろうか。この二つの詩節を比較すると共通点に気づく。第一に、もちろんどちらも白銀の世界である。第二に、どちらも冬遊びをするわんぱくな農村の少年が描かれている。さらに、雪の白い世界に一点の赤い形象がある：「На красных лапках гусь тяжелый」（第四章）、「Ямщик (...) в красном кушаке」（第五章）。これらの共通点をもって二つの詩節はパラレリズムを形作り、単なる事物の特徴描写を超えた特別な意味を表現していると筆者は考える。² 「鷺鳥」と「御者」の形象間に連想関係がないだけに、前面に出てくるのは赤の色彩そのものであり、それと対となる背景の白そのものである。よって色彩こそが指標としてパラレリズムを感知させる効果を生出しているとみなし得よう。

プーシキンは献詞のなかで «собрание пестрых глав»（V, c. 7）と『オネーギン』を特徴づけている。これは、「Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных,...」（Там же）と続く記述の示すとおり、様々な調子、スタイルが混淆していることに作品の特徴があることを示すものである。しかし一方で、「пестрый」という語³が第一義において「色

¹ プーシキンの典拠は Пушкин [12] による。引用箇所は“（巻数 [ローマ数字] , 頁数）”のように表記する。『オネーギン』日本語訳はプーシキン [23] を参照した。文献参照は“著者・編者名 [文献番号 (巻数, 頁:省略の場合あり)] ”の形式で示すものとする。引用テキストの強調は断りのない限り筆者・安田のものである。

² Тимофеев [13, c. 259] は、パラレリズムとは「類似, 相似, 特徴の共通性, すなわち, 二つ (あるいはそれ以上) の文 (またはその部分) の同種のシンタックスをもつ構文である」と説明しているが、本稿ではこれをより広くテキストの対比一般と捉える。Лотман [10, c. 119] が「詩とは構造であって、そのあらゆる要素が様々なレベルにおいて互いにパラレリズムの状態にあり、これによって限定的な意味を重層的に担うものである」と主張しているように、パラレリズムが「シンタックス」に依存せずともよいと考えるからである。

³ Виноградов [4, т. III, c. 330–331] によれば, «пестрый» 及びその関連語 «пестреть», «пестреться»,

彩において多種多様な」という意味を有することを考慮すれば、この要約は色彩表現へのなんらかの指向を仄めかすものとは考えられないだろうか。とすると、この雪の情景だけでなく、ロマン全体において色彩表現が果たす役割を検討するのは無意味ではない。筆者は『オネーギン』の色彩表現を分析することにより、これが作品全体においてどのような役割を担っているのかを、プーシキンのテキストに即して明らかにしたい。その際、雪景色のパラレリズムに現れる白と赤の色彩表現に着目することとしたい。⁴

1.2. 色彩表現の考え方

本稿における色彩表現の捉え方・基準を説明しておく必要があると思われる。

色彩表現とは、第一に、色彩を直接指示する名詞、形容詞、副詞、動詞及びその変化形(被動形動詞、能動形動詞、副動詞)である。たとえば、「бель», «белый», «бело», «белеть», «побелевший» 等である。この際、色調によって異なる言辭が用いられる場合があるが、プーシキンの用例における語の共起関係に着目すると、それぞれの色調のニュアンスを脇に置いて、特定の色彩カテゴリに集約して捉えてよいことが分る。たとえば、「румяный», «розовый», «алый» 等は、用例から «денница» をめぐる修飾として赤のカテゴリにまとめ得る: «Денница красная выводит» (I, c. 28), «С рассветом алья денницы» (Там же), «Здесь, розовой денницы» (I, c. 121), «И тихая денница / Румянит небеса» (I, c. 242)。

第二に、直接的に色彩が指示されてはいないが、間接的に色彩を喚起する表現をも色彩表現として扱う。⁵ しかし間接的色彩表現の知覚様式は歴史、民族、宗教、政治等の文化的・社会的背景に影響を受けるため、表現と色彩との結びつきの特定は不安定、曖昧とな

«пестрога» のプーシキン・テキスト全体における出現回数は41回である。これに対し、『オネーギン』は一作品だけでその12回(筆者の勘定)、全体のほぼ30%を占めている。それだけ作品における«пестрый»の重要性が察せられる。

⁴ これまでの『オネーギン』研究文献には、色彩表現に注目して作品を分析した例が見当たらないように見受けられる。認知言語学の領域では坂本 [18] が G. トラークルの詩を題材として色彩表現の言語特性を考察しているが、これは言語の普遍的性質を検討するものであって、詩人の個性を理解することが目的にはなっていない。筆者は坂本とは異なり、色彩表現の性質の普遍性ではなく、プーシキンの作品に即した機能を明らかにしたい。

⁵ 吉村 [20] は、表現の特性と機能を10に分類するなかで、言語運用の「連想作用と象徴性」、すなわち言葉が指し示す事物の象徴的属性の一つとして色彩をも考慮すべき対象であるとしている。また U. エコは、中世ヨーロッパ文学には特定の形象に一定の色彩をイメージする確固たる伝統があったことを指摘している: 「色彩の規定は一義的で、厳格である。たとえば、草は緑、血は赤、牛乳は白である」(エコ [21, p. 71])。この指摘は、中世ヨーロッパ文学の理解において草や血や牛乳の有する色彩属性を捨象することの危険性を、逆に示すものといえる。坂本 [18] 等の認知言語学における色彩表現の研究は、こうした間接的色彩表現を検討から除外し、直接的色彩表現のみに対象を限定している。こうした方法は、一般的言語特性の考察目的には適うかも知れないが、プーシキン作品解釈を目的とするにあたっては、テキストの本質的意味を曇らせてしまうと筆者は考える。

らざるを得ない。筆者は、一般に受容られていると思われる語釈やプーシキンの用例に即して、個別に判断した。色彩表現とみなす基準として、次の三つを設定した。

【1】 Ушаков [16] で色彩属性をもって解釈されている語：たとえば、「ландыш」は白の形象である。「ландыш」は「Травянистое растение с маленькими белыми колокольчатыми цветками」（Ушаков [16, т. II, с. 23]）と説明されている。花の有する白の色彩属性が明記されており、それゆえこの語が一貫して白のイメージを持つものとして一般に認知されているものとする。さらに次の用例によって「ландыш」の白の色彩知覚がプーシキンにも共有されていたことが分る：«Где ландыш белоснежный»（I, с. 84）。このタイプには、他に«снег», «береза», «седой», «мраморный»（白）, «кровь», «вишенье»（赤）等があげられる。

【2】 用例における語の共起関係から色彩的陰影を認知できる語：Ушаков [16] において色彩属性が記されてなくとも、用例からプーシキンの色彩知覚が認められる場合がある。たとえば、「лебедь」はプーシキンにとって白の形象である：«Снег ли то, али лебеди белы?»（III, с. 295）, «Лебедь белая плывет»（IV, с. 319）。また、「луна」はこの「лебедь」に擬えられることで白と認められる：«И тихая луна, как лебедь величавый»（I, с. 70）。さらに、「И при серебряной луне»（IV, с. 51）, «Слева — бледная луна»（III, с. 207）の例から、プーシキンにとって月は、輝きを強調する場合は「серебряная」、輝きの薄い場合は「бледная」という形容と結びつくことが窺われる。「серебряный», «бледный」といった語系列も白のカテゴリに含めてよいといえる。⁶ このタイプの語には、他に次のようなものがある：«мороз»（白）, «огонь», «пламя», «роза», «заря», «закат», «солнце»,⁷ «денница»（赤）。ただし【1】とは異なり、【2】においては、ある語を常に色彩表現としてよいとは限らない。たとえば、「огонь», «пламя」はプーシキンの用例で赤と共起する：«Багровый огонь еще родился»（IV, с. 62）, «Монах встает, как пламень покраснев»（I, с. 20）。視覚的観点で捉えられていると判断できる場合に赤とする。しかし、この語が熱（触覚）の相で把握されている場合、色彩表現とはしない。「С огнем в потупленных очах»（V, с. 124）の「огонь」は比喩的用法であり、熱い火なのか赤い火なのか単独では判然としないが、プーシキンにあっては«очи」と結びつく「огонь」は«И потух огонь очей»（III, с. 298）に認められるように、光が消える視覚的な把握がなされていると思われる。よってこれは赤い火

⁶ 銀を白と同一視するのは奇異なことではない。たとえば、紋章学では「銀（argent）：あるときは金属を使用し、あるときはただたんに白である」（デリベレ [22, p. 91]）とされる。

⁷ 「太陽」は文化的背景によって黄や白として知覚される場合がある。しかしプーシキンにあっては赤である：«На закате красного солнца / Зоя мужу своему сказала»（III, с. 278）, «Солнце красное взойдет»（IV, с. 154）, «К красну солнцу наконец / Обратился молодец»（IV, с. 354）, «Красно солнце отвечало»（IV, с. 355）。

の色彩表現であると筆者は判断する。一方、「Согретой девственным огнем」(V, c. 39)にみられるような、情熱を比喩的に示す「熱い」ものとして捉えられている「огонь」等は色彩表現としない。

【3】文脈から色彩的陰影を特定できる表現：【1】，【2】に該当しないが、文脈あるいは現象の背後にある色彩形象から当該表現の色彩的陰影が認められるもの。「свеча», «фонарь», «лампада», «плошка»等、灯・火に関わる語(赤)；«мгла», «туман», «долина», «метель», «иней»等、月や雪を覆うものとして、雪景色において、あるいは雪の形態として使用される語(白)；«денница»と同義で使われる«Вesper»(赤)；«вишенье», «красная смородина»と同列に列挙される文脈にある«ягода», «малина»(赤)等がこれに該当する。「И ярко светится окошко」(V, c. 92)の«ярко»は赤の色彩表現と捉えてよいと考える。それは、第一に、「ярко, ярче」がプーシキンの用例において色彩的語義では«огонь», «гореть», «солнце», «румянец», «роза»のような赤の輝きと結合する用例が多いため(«Огонек (...) ярко заблестит»(I, c. 82), «Ланиты, ярче вешних роз»(III, c. 98), «Луч солнца ярче засиял»(III, c. 153), «Румянец ярче»(V, c. 102), «груды углей без пламени ярко горели»(VI, c. 168)等)、第二に、「окошко」の輝きの源・背景に火(燭光)⁸が想像されるためである。

上記【1】，【2】，【3】に該当しない表現、たとえば«ночь»は色彩表現としない。⁹

2. 雪の情景のパラレリズム

第四章第42節と第五章第2節における二つの雪の情景のパラレリズムの意味を検討する。

2.1. 第四章の特徴——皮肉なニュアンス、ことさらに詩的様式化、貴族の視点

第四章第42節は、第36, 37節から第44節に至る中間部、すなわち、領地における、夏から冬にかけてのオネーギンの生活描写の一環に現れ、これらの文脈の影響下にある。

オネーギンの日毎の生活ぶりの描写は皮肉な色合いが濃い。たとえば、第38, 39節(V,

⁸ この輝きの源として想定される赤い火は、「Огонь светильников ночных」(V, c. 93)に求められるだろう。

⁹ «ночь»にわれわれは黒をイメージするかも知れないが、プーシキンにあっては必ずしもそうではない。「ночь」はВиноградов[4, т. II, с. 886]によれば546回も使用されているが、筆者の調査では、直接色彩と関係づけられた用例は2例しかない(«И, мрачнее черной ночи»(III, c. 243), «И стал Гасуб чернее ночи»(IV, c. 231))。「ночь」は刻限を示す用法か、もしくは«темная», «немая», «безмолвная»を伴い、明るさや音によって把握される用例が極めて多く、単独ではその色彩的陰影を認めたいと筆者は考える。

с. 80) において、オネーギンの生活の性的側面 «Младой и свежий поцелуй» が «Обед довольно прихотливый», «Бутылка светлого вина» と同列に語られているところに滑稽味がある。さらにこれが «святая жизнь», «нечувствительно» と表現されている。この評価は、色欲、食道楽とは真向から対立する不相応なものであるだけに、ことさら皮肉に響く。Набоков [11, с. 379–380] によれば、都会生活に倦んだのちの安らかな田園生活というモチーフは、「petits poètes (小詩人), 十八世紀の気障者によっていやというほど使い尽くされた陳腐な紋切型であった」。これもオネーギンの生活に皮肉な陰影を付加する。

第四章第 40 節は諧謔ではじまる: «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим» (V, с. 80)。これはオネーギンの夏の生活描写における滑稽味の継続とみてよい。続く、夏から秋、冬への季節の移行を描く三詩節は、動詞の体・時制の使分けにおいて極めて技巧的であり、あたかも一種独特の詩的三段跳びのような一纏まりを構成する。まず、完了体未来から叙述的な不完了体過去に時制が切替わることで、夏の終焉と秋の到来を語る口調は落ち着きを取り戻す: «северное лето <...> Мелькнет и нет: известно это, / Хоть мы признаться не хотим. / Уж небо осенью дышало, / Уж реже солнышко блистало» (Там же)。¹⁰

次に、第 41 節では今度は一転して主に不完了体現在で冬の情景が描かれる。しかし現在時制によって現前の光景として立現れるかというところではない。この詩の主な要素は夏の否定的記述、つまり冬の描写というよりは夏の回想である: «На нивах шум работ умолк», «пастух / Не гонит уж коров из хлева», «Их не зовет его рожок» (以上 V, с. 81)。一方、肯定的記述もまた文学的・様式的色彩が色濃く、現象のリアルな描写というには程遠い。Лотман [8, с. 250] によれば、狼に追われる旅人は流行のロマン派的「北方風」モチーフであった。またここで、「путник」という詩語 (Ушаков [16, т. III, с. 1,078]) が使用されている。さらに、農村の娘に対する詩語 «дева» (Ушаков [16, т. I, с. 667]) はこれみよがしの詩化¹¹ である。しかも、Набоков [11, с. 382] によれば、この夜なべに糸を紡ぐ乙女のイメージ自体、トムソンの詩『冬』の余韻が認められるという。こうして、プーシキンは文学的モチーフ、詩語によりことさらに詩的様式化を図っていると判断できる。

最後に、第 42 節でようやく、少年のスケート、鷺鳥の冬の場面がいきいきと現出する。過去形での第一段階、現在形だが回想的で詩的様式化された第二段階を経てはじめて、第三段階のこの描写は、それだけいっそう不完了体現在時制の活きた躍動感がある。しかし

¹⁰ Виноградов [3] は、完了体未来には「主体の表情の痕跡」(с. 467) があり、一方、不完了体過去は「記述的、視覚的」(с. 455) だと説明している。ここでの切替えは滑稽味から静的な叙述への転換を示すものといえる。

¹¹ プーシキンはこの部分にポレミックな註を付しており、それだけことさらな詩的様式化を意図していたことは明らかである: «В журналах удивлялись, как можно было назвать девою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками!» (V, с. 167, курсив Пушкина)。

一方で、第 42 節は貴族ないし都会人の視点が強調されている：«Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета» (V, c. 81)。比較の対象として «модный паркет» を持ち出す趣向の根底にあるものは、モードな貴族生活によってきたるビジョンであろう。オネーギンの生活描写と併せると、第 42 節は都会風貴族オネーギンの目に映じた情景と解釈できる。

以上を要約すると、第四章第 42 節の雪の情景の描写様式は、皮肉な諧謔味、ことさらの詩的様式化、及び貴族の視点を特徴とする文脈に支えられている、といえるのである。

2. 2. 第五章第 2 節の特徴——正確な把握と農民の視点

第五章の雪景色の描写には第四章とは性質を異とする二つの特徴が認められる。雪の陽気な情景は農村の実際の生活に即した正確な把握と農民の視線とで特徴づけられる。第一に把握の正確さ。ここでは、第四章第 43 節の現実的判断 («конь, притупленной подковой / Неверный зацепляя лед, / Того и жди, что упадет» (V, c. 82)) を踏まえるかのように、「Его лошадка, снег почуя, / Плетется рысью как-нибудь» (V, c. 86) という慎重さが示される。ゆえに幌櫓が «удалая» (Там же) と捕捉される描写は現実味を印象づける。Лихачев [6, c. 228–229] は、農民のよろこび祝う («торжествовать») 十分な根拠として、やっと雪が積って秋蒔きの作物がだいなしにならずにすんだ状況を指摘し、プーシキンが農民生活を極めて正確に知っていたと教えている。第二の特徴として、農民の視線によって雪の高揚感を表現している点がある。「торжествуя», «бразды」といったスラヴ文語の高位の語彙がこれを支える役割を担っている。¹² つまり高位の語によって、農民の立場からすれば切実なよろこび、祝祭的な気分が高められる。「бразды пушистые взрывая» (V, c. 86) 「綿毛のような雪の溝掘り起こしつつ」という表現にも、あとに引かれる溝に高揚した、豪快なよろこびを見出す農夫の様子が窺える。

第五章の雪景色は、第 1 節のタチャーナが窓から眺めた光景に直接続くものである：«Проснувшись рано, / В окно увидела Татьяна / Поутру побелевший двор,..» (Там же)。つまり、第 2 節の農民の視点はタチャーナにも共有されていると解することができる。

2. 3. 様式のパラレリズム

従来、雪の情景を中心とする、第四章と第五章の詩節群は、プーシキンの到達点の典型

¹² Виноградов [2, c. 188] は「プーシキンの同時代の批評家は彼の語使用の原則 [俗語的, スラヴ文語的語彙・表現の混淆と適用範囲の拡張という原則：筆者註] に気づかず、その特別な内容を解しようとはしなかった」と述べ、その例としてこの第五章第 2 節におけるスラヴ文語表現 («торжествовать») と俗語 («дровни») との混在が当時の批評家に非難されたことをあげている。それだけこの詩節は大胆かつ斬新だったといえる。

とみなされ、両者の間の方法的差異が意識されず、同列に評価されてきたようである。¹³ しかし上述のとおり、第四章第 42 節と第五章第 2 節とはその方法においてむしろ対立するものであると評価できる。ここに見出されるのは様式的パラレリズムとでもいうべきものである。二つの雪の情景はともに白い背景における赤い点描という共通軸をめぐってパラレリズムを構成する。それは、雪の白、冬遊びの少年、赤い形象において同一であるがゆえに、両者のテキストの様式的相違点を逆に際立たせる。つまり、同じようにみえる描写において著しく対立する性質を強調する。第四章の貴族的視点・ことさらな詩化に基づく手法（オネーギンの視点）と対置されることで、第五章の«низкая природа»（V, c. 87）「次元の低い自然」の方法的斬新さ（民衆及びタチヤーナの視点、対象の正確な把握）は一第四章がアイロニーの照射を受けているだけに—いっそう強調されるのである。

3. 白と赤のイメージの諸相——プロットのパラレリズム

ここで『オネーギン』全般にわたって白と赤の色彩表現を点検する。

3.1. 第一章から第三章——登場人物の特徴描写の役割

第一章では、色彩表現はもっぱらオネーギンの浮薄な都会生活 «дни веселий и желаний»（V, c. 18）を彩る事物に適用されている：«Морозной пылью серебрится / Его брововый воротник. (...) Пред ним roast-beef окровавленный»（V, c. 13）, «Везде блистают фонари; (...) И кучера, вокруг огней»（V, c. 16）, «Двойные фонари карет / (...) радуги на снег наводят: / Усеян площадками кругом,..»（V, c. 17-18）。オネーギンの特徴描写は特定の色彩と結びつかない。いま引いた例にある «радуги» や, «ананасом золотым»（V, c. 13）, «Янтарь на трубках»（V, c. 16）のように、雑多な色彩が彼の生活に関係づけられている。¹⁴

第二章、第三章の白と赤のイメージは、登場人物の特徴描写に集中している。レンスキイに関わる色彩表現は、常套的¹⁵ 比喻にほぼ限定され、現実に根ざすことのない陳腐な紋切型詩人としての性格を特徴づける：«В нем рано волновали кровь»（V, c. 34）, «романтические розы»（V, c. 35）等。¹⁵ 色彩表現によるオリガの描写も文学的紋切型であ

¹³ 法橋 [19] は、第四章の初雪描写とヴァーゼムスキイの詩『初雪』との対比を詳細に検討し、プーシキンが『初雪』の「華麗な文体」に「浪漫主義に特有な詩法の限界性をみた」（p. 89）と適切な指摘を行った。しかし筆者とは異なり法橋は、第四章と第五章の二つの雪の情景描写を、ともに等しく「口語詩の革新的デモンストレーション」（p. 88）, 「タチヤーナの視線でとらえられた雪景色」（p. 89）とみなしている。

¹⁴ その他に、語り手の抒情的逸脱とされる詩行にも色彩表現 («Иль розы пламенных ланит»（V, c. 20）等）が認められるが、これは抒情詩の伝統に沿ったものであろう。

¹⁵ レンスキイの赤の用例は、このように陳腐な比喻がほとんどであり、タチヤーナとは異なり即物的な赤の形象とまったく結びついていない。ここにレンスキイの現実性の薄い性格の表現様式が現

る：「она / Цвела как ландыш потаенный」(V, c. 39) , «Глаза как небо голубые; / Улыбка, локоны льняные» (V, c. 40) 。このオリガの性格描写には赤の要素がまったくない。これは、タチヤーナの夢に現れる「赤い」オリガ(後述)を際立たせる伏線となる。

タチヤーナは一貫して赤と白の色彩が濃い。第二・三章におけるタチヤーナに関わる色彩表現は、「小説がすべてであった」恋する女性のロマンティックな心性の表出となっている。レンスキイの赤が比喩的用法に限定されるのとは対照的に、タチヤーナに関係づけられた赤のイメージは即物的な色彩表現を特徴とする：«Она любила на балконе / Предупреждать зари восход, / <...> Вставала при свечах она» (V, c. 42) , «ланиты / Мгновенным пламенем покрыты» (V, c. 54) , «Лицо твое как маков цвет» (V, c. 63) 。即物性はときにエロスの発露となる。たとえば、第三章にはタチヤーナが手紙を書終えたあとに、即物的なエロティックな赤の描写がある：«Облатка розовая сохнет / На воспаленном языке» (V, c. 62) 。この赤のイメージは、第三章『娘たちの歌』において民俗様式のエロスと結びつき、民族的陰影を帯びはじめる：«Заманите молодца / К хороводу нашему. / <...> Закидаем вишеньем, / Вишеньем, малиною, / Красною смородиной» (V, c. 66) 。一方、タチヤーナの描写は月の白によって特徴づけられている。月は無言で見守る友のように常にタチヤーナに付添っている：«При туманенной луне» (V, c. 42) , «Настанет ночь; луна обходит» (V, c. 54) , «И между тем луна сияла / <...> Татьяны бледные красы, / <...> При вдохновительной луне» (V, c. 56) 。それは«бледная」「朧な・蒼白の」、«гуманная」「霞む」月の白であり、タチヤーナのロマンティックな性格の象徴として意義づけられているといえよう。この場合の白も比喩ではなく即物性が特徴である。レンスキイに適用された月のイメージはこれとは対照的である。それは単なる文学的比喩、紋切型であり、月の言及に続いて、ただちに語り手によって諧謔に付される：«Луну, небесную лампаду, / <...> Но нынче видим только в ней / Замену тусклых фонарей» (V, c. 39-40) 。

3.2. 第四章——白と赤を指標とするパラレリズムの導入

第四章のオネーギンの生活描写までは、白と赤の色彩表現は主に登場人物を特徴づける事物に関連づけられている。ところが第42節の雪の情景描写に至って白と赤の色彩表現は、描写対象の属性付与の機能を超えて、作品の構成原理と関わる役割、いわばメタテクストの機能を発現させる。すなわち、雪景色のパラレリズムの指標としての機能(2項参照)が登場するのである。この意味で、第42節冒頭で語られる«морозы»と«розы»の

れていると筆者は考える。レンスキイ描写と即物的な赤との結合例は決闘で倒れたときの血潮にほぼ限定される。筆者の考えでは、文学臭い比喩のようなレンスキイの生が現実的な血の描写で終止符を打たれるというのは、死の強烈な皮肉である。

脚韻への言及は極めて興味深い。従来、この詩行は、陳腐な脚韻への諧謔として（Лотман [8, c. 250]）、ないしはヴァーゼムスキイ詩『初雪』に対する微かな批判として（法橋 [19, p. 89]）解釈されてきたようである。しかしそれだけではなく、これは自身が押韻をもって白（«морозы»）と赤（«розы»）のパラレリズムを構成し、雪の情景の冒頭となることによって、白と赤を指標とするパラレリズム原理の導入として位置づけられるのである。

この原理は、タチヤーナの夢以降、様式の対置というレベルを超え、物語プロットにまで拡大され、いわばプロットのパラレリズムを構成するのである。次にその分析を示す。

3.3. 第五章——タチヤーナの夢

第五章第4節で «зарю поздной / Сиянье розовых снегов, / И мглу крещенских вечеров» (V, c. 87) が言及されている。雪・靄の白と夜明けの赤の取合せである。引続き老若男女主従で共有されるスヴァートキ（主頭節前後週）の雰囲気描かれる。ラーリン家では «Служанки со всего двора» も、«ветренная младость» も、«старость <...> / У гробовой своей доски» も、皆こぞって占いをする（以上 V, c. 87-88）。その民俗的雰囲気なかで、ロシア古来の迷信に胸を騒がせ、皿占い、鏡占い、夢占いにいそしむタチヤーナの姿が描かれる。「おそい夜明けの / ばら色の耀い / 主頭節前後の靄」はあたかもこの祝祭的空間への導入、タチヤーナの心性を共同体の精神世界（「こころねはロシヤ娘」）で彩る前触れ、すなわちタチヤーナの夢（以下『夢』）のプロットへの導入であるかのような『夢』はこのような民族共同体的な雰囲気において語り出される。

第四章第42節の滑稽な脚韻で現れた白と赤のイメージの線は、第五章冒頭の雪の描写を経て『夢』に至って幾重にも延び広がってゆく。『夢』は白と赤の世界である。『夢』の冒頭ではまず白い背景の様々な形象が描き込まれる：«по снеговой поляне», «Печальной мглой», «В сугробах снежных» (以上 V, c. 90), «Клоками снега», «берез» (以上 V, c. 91)。タチヤーナはこの雪深い森をゆく。彼女はあたかも異界との境界の象徴であるかのような川を渡り、«косматый лакей» (V, c. 91) たる熊に伴われてこの白い世界をゆく。ゆき着いた小屋には赤のイメージが待ち構えている。«ярко светится окошко» (V, c. 92)¹⁶ と描かれる小屋には、オネーギンと彼を主人とする客・奇怪な化物どもが円卓を囲んでいる。この小屋の一連の奇怪な描写において «череп <...> в красном колпаке» (Там же), «Огонь светильников ночных» (V, c. 93), «кровавы языки» (Там же) という赤い形象が際立つ。さらに、まだ夢から醒めやらぬ意識のうちにタチヤーナが認めた光景が、«Зари багряный луч» (V, c. 94) であり、«Авроры северной алей» (Там же) というオリガの赤い顔である。第四章までのオリガは、亜麻色の髪、青い目をした、鈴蘭のように白い乙女であり、赤の

¹⁶ «ярко» を赤と捉える考え方は1.2項【3】を参照。

陰影がまったく認められなかったのとは対照的である。

タチャーナは悪鬼の宴に対してはじめは「恐怖」を覚えるが、オネーギンを認めるに及んで「好奇心」が湧いてくる：«И Тане уж не так ужасно, / И любопытная теперь» (V, с. 93)。この過程で、オネーギンがタチャーナを襲うエロティックな愛の場面、¹⁷「赤い」オリガの突然の登場とオネーギンによるレンスキイの刺殺が描かれる。夢から醒めたタチャーナはマルティン・ザデーカの占い本により夢の意味を探ろうとするが、答えは得られない。

以上から『夢』のプロットは次のように七つのモチーフ構造に整理できる：

①導入部——白と赤のイメージ（「おそい夜明けの / ばら色の耀い / 主頭節前後の霧」）；

②道行——タチャーナが従僕（熊）に伴われて異界、事件の場に進みゆく；

③事件の場——主オネーギンと「赤い」客（奇怪な化物）たちが騒いでいる；

④事件1——オネーギンとタチャーナの愛の交渉；

⑤事件2——オネーギンとレンスキイの敵対的交渉（殺人）；

⑥事件3——「赤い」オリガの介入；

⑦謎解——タチャーナによる事件の解釈（マルティン・ザデーカ書の参照）。¹⁸

『夢』は女主人公の民衆の心性のフォークロア幻想であるとともに、レンスキイの悲劇を予言するプロットになっている。これは従来たびたび指摘されてきたとおりである。¹⁹しかし『夢』の後続する物語への影響はこれに留まらない。『夢』はそのプロット構造そのものが後続のプロットにパラレリズムとして繰返される。その際プロットのパラレリズムを成立させる主要な共通軸、パラレルの指標として白と赤の形象が位置づけられる。次に『夢』の七つの構造が後続のプロットでも展開される諸相を具体的に観察する。

3.4. 第五章——名の日の祝

第五章第25節タチャーナの名の日の祝の場面をみてみよう。はじめに白と赤の色彩表現がある：«Но вот багряною рукою / Заря от утренних долин / Выводит с солнцем за собою / Веселый праздник именин» (V, с. 95)。雪景色と想像される«утренних долин」（白）と«багряною рукою»²⁰、「заря», «солнцем」（赤）の取合せである。『夢』①導入と共通し、名

¹⁷ プーシキンはこの場面の描写に対し「理解に苦しむ無作法」を指摘されたとの註を付している (V, с. 168)。描写のきわどいエロティシズムが意図的なものであったことが窺える。

¹⁸ 以降、『夢』のプロット構造を、「①導入部」、「構造①」、「①」等と簡略化して参照する。

¹⁹ Лотман [8, с. 265–266] を参照：「タチャーナの夢は、[中略] 構成上の役割を担い、先行する章の内容を第六章の事件 [決闘：筆者註] に結びつけている。[中略] しかし夢は、タチャーナの意識のもう一つの側面、すなわち民衆文化、フォークロアと結びつく特徴を示している」。

²⁰ Фомичев [17, с. 170–171] は、ロモノソフ詩『1748年エリサベータ・ペトローヴナ即位の日への頌詩』のパロディである«багряною рукою»という表現について、これに続くのは威厳ある国家的

の日の祝が『夢』のパラレルとなるシグナルであるかのようなのである。

さらに、祝の席に招待された、喜劇から採られた奇怪な名前の「客」たち。『夢』の化物どもも «гости» と設定されていた。しかも、この連中のなかには «в рыжем парике» (V, с. 96) と形容される赤い男トリケがいる。これは『夢』の化物の赤いイメージを共有し、『夢』③事件の場と同じ構造である。名の日の客の列は『夢』の悪鬼と重ね合わされるといってよい。『夢』の悪鬼たちの酒盛と、名の日の客たちの飲食の描写を比較してみるとよい：«За дверью крик и звон стакана» (V, с. 92) , «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская молвь и конский топ!» (Там же) (『夢』) —«Уста жуют. Со всех сторон / Гремят тарелки и приборы / Да рюмок раздаётся звон. / Но вскоре гости понемногу / Подъемят общую тревогу. / Никто не слушает, кричат, / Смеются, спорят и пищат» (V, с. 97) (名の日)。食器の音を伴う宴の喧騒、「金切声」は著しい共通性を示す。名の日の客の「もぐもぐ」動く口は、化物じみた滑稽な描写ではないか。

タチヤーナの心情は、『夢』で「恐怖」から「好奇心」に変化したように、名の日では失神寸前の慄きから理性的な自制に変化する。そんななか、オネーギンの挨拶でタチヤーナが彼のまなざしに不思議な優しさを覚える場面は、『夢』④愛の交渉に相当するといえる。次に、名の日の舞踏会において、オネーギンがオリガに付きまとい、レンスキイは激昂する。彼が怒りに我を忘れたのはオリガの顔が紅潮したまさにそのときだ：«запылал / В ее лице самолюбивом / Румянец ярче» (V, с. 102)。この「赤い」オリガ、オネーギン—レンスキイの対立構造はまさに『夢』のプロット⑤、⑥に相当する。オネーギンのオリガに対する振舞いに、タチヤーナは悩む。それまで彼女は彼が救い主なのか誘惑者なのか解こうとしていた：«Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши» (V, с. 62)。しかしいまやまぎれもない誘惑者であると判断し、「Погибну» (V, с. 104) と結論する。これは⑦謎解のモチーフといえる。

こうして名の日の祝は『夢』のプロット構造①、③、④、⑤、⑥、⑦を共有していることが明らかになる。

3.5. 第六章——決闘

決闘当日の朝の描写は次のとおりである：«Уже редуют ночи тени / И встречен Вesper петухом; / <...> Уж солнце катится высоко, / И перелетная метель / Блестит и вьется» (V, с. 111)。«Вesper» という語はプーシキンの誤用であり「明けの明星」としては本来

行事ではなく田舎貴族のありふれた催しであると指摘し、ここに頌詩に対するプーシキンのアイロニーを読取っている。この指摘は、作者が«багряною рукою»に対し次の語りの導入として意義づけしていたことを、別の意味で示すものである。Фомичев [17, с. 170] は1746年としているが正しくは1748年の頌詩である (см.: Ломоносов [7, с. 121])。

«Люцифер» が正しい (см.: Набоков [11, с. 458])。つまりこの語は «денница» と同義であり, «денница» はプーシキンの用例では赤の色彩的陰影を帯びるものである (1.2 項【3】参照)。同様に, 昇りゆく «солнце» の赤いイメージ。雪の舞台, «метель» の白。この描写は赤と白の色彩イメージを有する決闘プロットの導入として『夢』の構造①に対応するものといえる。

決闘のプロットではオネーギンがタチヤーナに代わって『夢』のパラレルの主体になっている。決闘の事件の場への道行には, フランス人従僕ギョーがオネーギンに連添う。これは『夢』の②道行の熊=従僕と同じである。③事件の場の赤いイメージはレンスキイの血潮に他ならない。⑤事件 2 はもちろん決闘である。銃の狙いを定め合う二人を主語とした «Как в страшном, непонятном сне» (V, с. 113) という表現は, タチヤーナが夢のなかで「恐怖」と「奇妙」の心理状態にあったことと相通じる。決闘ののち, 第七章においてタチヤーナがオネーギンに対し «Она должна в нем ненавидеть / Убийцу брата своего» (V, с. 125) と判ずるくだりは⑦謎解のモチーフといえる。ただし, 決闘のプロットにはタチヤーナもオリガも不在であり, 『夢』の構造④, ⑥は描かれていない。

3. 6. 第七章——オネーギンの書斎

第七章にはタチヤーナが主人不在のオネーギン邸を訪れるプロットがある。この場面も『夢』と明白なパラレルズムの関係にある。「Уж за рекой, дымясь, пылал / Огонь рыбачий. В поле чистом, / Луны при свете серебристом / В свои мечты погружена, / Татьяна долго шла одна» (V, с. 126)。赤い「漁夫の火」と白い「銀色の月光」。『夢』の①導入と同様な赤と白のイメージである。「мечты」も夢の感覚だ。さらに, «за рекой» —「川向こうへ」ゆくモチーフ。タチヤーナが『夢』で川を渡る②道行とまったく同じ構図である。オネーギン邸の敷地に入ったタチヤーナは犬に吠えたてられるが, «Ребят дворовая семья» (V, с. 126) に助けられ, オネーギンの住んでいた邸に導かれる。「お嬢様を保護下においた」この農奴の子供は, タチヤーナを手助けして小屋に導いた『夢』の熊とまったく同じ役割である: «Взяв барышню под свой покров» (V, с. 126)。

③事件の場・書斎にも赤のイメージがある: «И стол с померкшею лампадой» (V, с. 127)。これは赤の色彩そのものとして表面に出てはいないが, 「消えた」という表現によって, かつてオネーギンがランプの燭の下に読書をしていた情景を逆に髣髴とさせるものであり, 燭の赤のイメージの否定的な表出と解釈してよい。となるとオネーギンの書斎のなかに渦まいているものが『夢』の化物とパラレルになることは論を俟たない。すなわちバイロンの肖像画, ナポレオンの彫像であり, バイロン作品を主としたロマン主義的文学書である。『夢』の悪鬼どもはここでは時代の偶像, 流行の文学書と重ねられるのである。書

斎の蔵書に対するタチヤーナの心の動きは興味深い：«Потом за книги принялася. / *Сперва ей было не до них, / Но показался выбор их / Ей странен...*» (V, c. 128)。はじめはその気はなかったのに「奇妙」ゆえに惹かれていくというのが心理の動きである。『夢』でもタチヤーナは化物たちを目にしてまず「恐怖」を覚えるが、しばらくしてオネーギンが主であることに気づくと、彼女の心理は「好奇心」へと変化した。はじめのうちは対象を避けながらも「奇妙な」分らなさで動かされ「好奇心」をもってそれを覗き見するという心理過程として、書斎の書物と『夢』の化物とはまさにパラレルにある。

④事件 1 —オネーギンとタチヤーナの愛の交渉については、オネーギンが不在である以上、具体的には記述がない。しかし、書斎におけるタチヤーナは彼と心の交渉をしているかのようなのである：«Татьяна взором умиленным / Вокруг себя на все глядит, / И все ей кажется бесценным, / Все душу томную живит / Полумучительной отрадой» (V, c. 127)。ここでは書斎は大切なオネーギンそのひとである。「苦しみの半ばまじったよろこびで」というフレーズは、『夢』の構造④の余韻であるかのような、淡いエロスを放っている。

オネーギンの書斎のプロットの⑦謎解のモチーフは書斎におけるタチヤーナの読書である。果たしてタチヤーナは謎を解いた。しかし彼女の結論は否定的である。オネーギンが救い主でも誘惑者でもなく、ただのチャイルド・ハロルドの猿真似だと彼女は悟るのである：«Уж не пародия ли он?» (V, c. 130)。

書斎のプロットには、死したレンスキイも嫁いだオリガもなく、⑤、⑥は脱落している。しかし白と赤で特徴づけられる①導入部を起点として、②道行、③事件の場、④オネーギンとタチヤーナの愛の交渉、⑦謎解において『夢』の構造を共有しているのである。

3.7. 第七章——モスクワ

プーシキンは第七章第 36 節で古都モスクワを次のように描いている：«Уж белокаменной Москвы, / Как жар, крестами золотыми / Горят старинные главы» (V, c. 134), «Ну! не стой, / Пошел! Уже столпы заставы / Белеют» (V, c. 135)。モスクワそのものが白のイメージ («белокаменной») となり、「жар」炭火の赤のイメージがこれを点描している。これらの白と赤による①導入の構造はやはり『夢』とのパラレルの指標になっているのである。

タチヤーナが馬車でモスクワ市街をゆくのは②道行のモチーフに相当する。保護者たる母は『夢』の熊の役割と同じではないか。モスクワ大火の赤いイメージは③事件の場の特徴である。ここではナポレオンとモスクワの関係を『夢』におけるオネーギンと奇怪な客との関係に見立てることが可能だと思われる。それは、«Нет, не пошла Москва моя / К нему с повинной головою. / Не праздник, не приемный дар, / Она готовила пожар /

Нетерпеливому герою» (Там же) にあるとおり、「首うなだれて伺候」, 「祝祭」, 「献上の品」という表現に示されるような主君と従臣の、主と客に似たイメージを伴う関係だからである。オネーギンもナポレオンも «герой» と称されていることにも注意しよう (敗北者であるという点にも)。第 51 節以降の«Собрание» 貴族会はモスクワにおけるもう一つの③事件の場といえる。そこにも白いモスクワにあって赤い火のイメージがある: «Музыки грохот, свеч блистанье» (V, c. 140)。タチヤーナは客たちのきらびやかな光景に動揺させられる: «Всё чувства поражает вдруг» (Там же)。ところが貴族会の喧騒を眺めているうちに彼女の心情は「動揺」から「憎悪」に変化する: «Татьяна смотрит и не видит, / Волнение света ненавидит» (V, c. 141)。このタチヤーナの描写は、しかしながら、『夢』の事件の場において化物どもを目にした直後の「恐怖」から「好奇心」に変わってゆく心情変化の過程とは対照的である。オネーギンの書齋で謎を解いてしまったタチヤーナは、『夢』・書齋では「奇妙」, 「好奇心」という関心をもって事件の場に見入ったのとは異なり、貴族会ではもはや、村での生活を懐かしむ思いの他は、いまやオネーギン不在の空騒ぎに対し「憎悪」を覚えるばかりである。つまり謎解のモチーフを失ったいまや、モスクワ貴族会の場面にあつては、タチヤーナの⑦謎解のモチーフは、過去への空想に変容したのだともいえる: «она мечтой / Стремится к жизни полевой, / <...> К своим цветам, к своим романам ...» (Там же)。この変容とともに④事件 1—オネーギンとタチヤーナの交渉も、過去の回想にとって代わられている: «Туда, где он явился ей» (Там же, курсив Пушкина)。さらにここにおいてタチヤーナが、オネーギンならぬ«важный генерал» (Там же) に見初められる筋書きは、④事件 1 の皮肉という他ない変形といえるだろう。

こうしてモスクワの場面にも、『夢』と類似したプロット構造が読取れるのであり、パラレリズムの構成に即してみることにより、『夢』, オネーギンの書齋からのタチヤーナの心情の変化がくっきりと浮かび上がってくるのである。ただし、レンスキイ, オリガの不在により、ここでは⑤, ⑥が脱漏しているのであるが。

3. 8. 第八章——ペテルブルグ社交界

第八章では、ペテルブルグの上流貴族社会が «порядок стройный / Олигархических бесед» (V, c. 144) 等と肯定的に描かれるなかで、その美の代表たるニーナ・ヴォロンスカヤは «мраморной красою» (V, c. 148) と形容されている。「мраморный」は白のイメージである。²¹ 一方、このポジティブな視線で描かれる「白い」貴族の上流社会にあって、タチヤーナそのひとが「赤い」点景で登場する²²: «Кто там в молиновом берете...?» (Там

²¹ Ушаков [16, т. II, с. 272] を参照: «МРАМОРНЫЙ, <...> Белый или гладкий, как мрамор»。

²² ここでの赤いタチヤーナは『娘たちの歌』の赤い民俗性を継承し民衆文化の代表者となっている

же)。ここにもパラレリズムの導入としての白と赤のイメージを見出すことができるのである。

第八章における『夢』とのパラレリズムは、それまでと異なる特徴をもつ。それはタチヤーナとオネーギンの立場の正確な逆転である。第八章においてはオネーギンがタチヤーナに恋し、手紙を書き、タチヤーナがその申入れを拒絶する。この筋書きは、第三章と第四章における二人の関係を鏡に映すかのように反転させたものといってよい。²³

ペテルブルグ社交界における③事件の場はタチヤーナの邸である。ここでは『夢』の小屋の主オネーギンにタチヤーナがとって代わっているのだ。そこでは、上流貴族のある部分が肯定的に描かれる一方で、「Необходимые глупцы» (V, c. 151) 「なくてはならぬ馬鹿者」が闊歩するさまも捉えられている。この社交界の「馬鹿者」たちはタチヤーナの「гости» (Там же) である。そのなかには「赤い頬」をしたプロラーソフがおり、ここでもプーシキンは赤の点描の手法を用いている：«В дверях другой диктатор бальный / Стоял картинкою журнальной, / Румян, как вербный херувим» (V, c. 152)。赤い形象として «дамы пожилые (<...> в розах» (V, c. 151) もここにいる。「с виду злые», «Не улыбающихся лиц» (以上 V, c. 151), «картинкою журнальной», «вербный херувим» 等、彼らの描写は戯画そのものであり、『夢』③の赤い悪鬼と相通じる。つまり「赤い頬」をしたプロラーソフの仲間たちは『夢』の化物のイメージにオーバーラップされる。

②道行のモチーフも、ここではタチヤーナではなくオネーギンのものである。タチヤーナがかつて恋の悩み、すなわち「オネーギンは救い主かそれとも誘惑者か」という悩みに掻き乱され不安定な心情のままに『夢』の幻想的世界を彷徨したように、第13節において、いまやオネーギンが「不安」に囚われ、放浪の旅に上った暁に、事件の場・舞踏会に来合わせた経緯が述べられている：«Им овладело беспокойство, / (<...> И начал странствия без цели, / Доступный чувству одному» (V, c. 147)。ただし、孤独なオネーギンの放浪は、もはや従僕に付添われることもなく、「感情にのみ身をまかせた」あてのない、つまり立脚点を失くし、自己喪失の不安に占有された長い道行だったといえる。

かつては人物描写における即物的な赤と白の色彩表現はタチヤーナに特有であったのに対し、第八章では逆にオネーギンに関わる描写に特徴的に現れる：«Где окровавленная тень / Ему являлась каждый день» (Там же), «Бледнеть Онегин начинает» (V, c. 154), «В вас искру нежности замечаю» (V, c. 155), «И перед ним пылал камин, / (<...> и ронял / В огонь то туфлю, то журнал» (V, c. 158-159)。第一章、ペテルブルグのオネーギンの描写

と思われる。

²³ Гуковский [5, c. 269-271] もここにオネーギンとタチヤーナをめぐる構造のシンメトリー性を指摘している。

が特定の色彩と結びつかず、きらびやかで雑多なイメージであったことを思い起こそう。色彩表現による性格描写としてもオネーギンとタチヤーナの逆転が露なのである。④事件1—オネーギンとタチヤーナの交渉も、以前とは立場、感情の動きが逆転している。「В ней сохранялся тот же тон, / Был так же тих ее поклон» (V, c. 149) —節度と静けさを保つタチヤーナに対し、オネーギンは言葉を失い気まずいばかりである：«Слова нейдут / Из уст Онегина. Угрюмый, / Неловкий, он едва-едва / Ей отвечает» (V, c. 150)。

⑦謎解のモチーフも、オネーギンが主体となる。タチヤーナが第五章でマルティン・ザデーカの占い本、第七章でオネーギンの蔵書を読んだように、第八章第35節においてオネーギンは「手当たりしだいに読書」をする：«Стал вновь читать он без разбора» (V, c. 157)。その謎とは、彼に放浪の旅をさせた「ある種の不安な気持ち」とその果てにある、タチヤーナの変貌への夢のような「分らなさ」である：«Хоть он глядел нельзя прилежней, / Но и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести» (V, c. 149) , «Ужель та самая Татьяна, / (...) Та девочка... иль это сон?» (V, c. 149–150)。「分らなさ」という心情が契機となってタチヤーナが『夢』という幻想の世界に踏込むに至った(タチヤーナが『夢』の事件の場で悪鬼たちを覗き見る直前の心理は、合点のゆかぬ奇妙な思いである：«Не видя тут ни капли толку» (V, c. 92))のとまさに同じように、オネーギンがこの「分らなさ」ゆえに悲劇的な幻視に囚われる。「分らなさ」を契機とする幻視のモチーフは、まさに『夢』とのパラレルを浮彫りにするばかりでなく、プーシキンの採る心理上の論理として非常に興味深い：«И постепенно в усыпление / И чувств и дум впадает он, / А перед ним воображение / Свой пестрый мечет фараон. / То видит он: на талом снеге, / Как будто спящий на ночлеге, / Недвижим юноша лежит,...» (V, c. 158)。オネーギンは謎を解いたのか？ ロマンはそれを明らかにせず終焉を迎える。²⁴

こうして第八章ペテルブルグの社交界にも『夢』の①, ②, ③, ④, ⑦の物語構造を認めることができる。この場面も『夢』プロットの変奏と位置づけることができるのである。

4. まとめ——パラレリズムの芸術的意義

本稿ではまず白と赤の形象によって対応づけられる関係に着目し、第四章と第五章の雪の情景描写のパラレリズムを検討した。そこから、様式的対立——貴族的視点による文学

²⁴ 語り手はオネーギンの「ある種の不安」の謎解モチーフ・幻視に続き、第38節で次のように書いている：«Он так привык теряться в этом, / Что чуть с ума не своротил / Или не сделался поэтом» (V, c. 158)。最後の望みの愛の喪失による発狂と、詩人の諧謔的イメージとへの言及は、『Медный всадник 青銅の騎士』における「詩人のようにほっと溜息をつ」き、恋人を失ったあとに発狂した十四等官エヴゲーニイの性格をありありと想起させる。プーシキンはこの謎解を『オネーギン』のエヴゲーニイではもはや不可能だと考えたのだろうか。

様式化された手法と、民衆的視点による現実指向の手法との対立——が浮かび上がることを確認した。さらに様式的対置のみならず、パラレリズムの手法がプロットの対置にまで拡大されて適用される様子を辿ってみた。『夢』に認められる七つのプロット構造は、その後の主要プロットについて、登場人物の不在に伴う事件の脱落、道行モチーフの欠落が個別にあるにせよ、導入部、事件の場、謎解に關し一貫して繰返され、²⁵ パラレルを形作ることが認められた。その際、白と赤の色彩表現が『夢』以降の主なプロットにおいてパラレリズムの導入指標として追跡できた。そのパラレル構造の一覧を表1に整理する。

表1 タチヤーナの夢のパラレル

構造	タチヤーナの夢	名の日の祝	決闘	オネーギン書齋	モスクワ	ペテルブルグ
①導入部						
- 白の背景	主頭節前後の霧雪	朝の谿	風に吹かれる雪	銀色の月の光	白石のモスクワ	大理石のような ニーナ等の貴族
- 赤の形象	ばら色の耀い	くれないの手	明けの明星、 昇る太陽	漁夫の火	炭火のように燃 える円屋根	真赤なベレー帽 のタチヤーナ
②道行	川渡り、 熊	—	従僕ギョー	川向こう、 農奴の子	市街馬車行、 母	オネーギンの旅
③事件の場	酒盛する悪鬼	奇怪な名前の客	決闘	時代の偶像、 ロマン派文学書	ナポレオン/ 貴族会の客	なくてはならぬ 馬鹿者
- 赤の形象	赤い帽子の髑髏 等	赤毛の鬘かぶつ たトリケ	レンスキイの血 潮	灯の消えたラン プ	モスクワ大火/ 貴族会の燭	赤い類のプロラ ーソフ等
④事件1	愛の交渉	オネーギンのま なざしに不思議 な優しさ	—	苦しみの半ばま じったよるこび	過去の回想/ オネーギンならぬ 將軍との出会い	落着いたタチヤ ーナ/気詰まり なオネーギン(立 場の逆転)
⑤事件2	レンスキイ刺殺	レンスキイ激昂	レンスキイの死	—	—	—
⑥事件3	赤いオリガ	赤いオリガ	—	—	—	—
⑦謎解	マルティン・ザデ ーカの書	「私は滅ぶ」	「義弟の手下人」	読書・ハロルドの パロディ	過去の回想	手当たりしだい の読書

パラレリズムは同一性をもって複数のテキストを対置し、これによって、ある場合にはそれぞれのテキストの同じようにみえるものの相違点を浮彫りにし、またある場合には違ってみえるものの同一性を強調する。二つの雪の情景描写は同じような風景を描きながら、それぞれの描写様式の際立った相違点を表出している。『夢』はその後のプロットをパラ

²⁵ Баевский [1] は『オネーギン』におけるテーマの「繰返し」の手法について興味深い論証を行っている。たとえば、時刻を知るというモチーフについて、ブレゲ時計(モードな機械)、胃(空腹)、食卓(牧歌的刻限)という別な方法が三度繰返されることにより、それぞれの様式的差異が前面に押し出されるメカニズムを指摘している。プロットのパラレリズムもこうした「繰返し」の拡張された手法として捉えられると筆者は考える。

レルとして引寄せることにより、名の日の客たち、ロマン主義的書物、社交界の客たち等、違ってみえるものをフォークロアの悪鬼のイメージに同一化する。また一方でこのプロットのパラレリズムは、タチヤーナの心情の変化、謎解への取組みの変遷を際立たせ、タチヤーナとオネーギンの心理劇のダイナミックな逆転を露にする手法になっている。

プーシキンの簡潔な要約 «собрание пестрых глав» に込められた、様々な調子・様式の混淆という原理は、ロートマンの「矛盾の原理」²⁶ やトウイニャーノフの「ジャンルの自由な切替え」²⁷ という定式化によって、そのアイデアの特殊性が明らかにされてきた。これに加えて、白と赤の色彩表現が、「пестрый」というキーワードの第一義である色彩概念を具現するものであるかのように、パラレリズムの導入指標として一内容の異なるテキストを対置する結節点として一、物語の構成原理の役割を果たしているのである。

1820年代、国民文学・民衆的文学の創造が、ロマン主義文学論と表裏をなして当時の文芸理論家のみならずプーシキンの主要なテーマであった（*см.: Томашевский [14, с. 115–126]*）。プーシキンにとって文学の民族性・国民性は、評論の草稿『О народности в литературе 文学における国民性について』（1825–1826年頃の成立とされる）にみえるとおり、祖国の歴史的素材やロシア的表現にその本質があるのではなく、フォークロアに反映するような民衆の思考・ものの感じ方を具現するものでなければならなかった。プーシキンは『オネーギン』において民間伝承に基づくプロットのパラレリズムによって民衆的文学のモデルを示したのだと筆者は考える。この方法はプーシキンのいう «особенная физиономия, которая более или менее отражается в зеркале поэзии» (VII, с. 28–29) に呼応するものだからである。『夢』のプロット構造がその後のプロットにおいても繰返され、敷衍・変容させられるという物語の原理。『夢』のフォークロアに立脚した民俗様式の幻想が各プロットの平行として対置されることにより、まるで各プロットは同時代の風俗、性情を描きながらもフォークロアを共通の基盤とするかのように民族的色彩の照射を受ける。つまりパラレリズムはフォークロアに基づく『夢』の形象が名の日の祝、オネーギンの書齋、社交界にオーバーラップされるような効果を生出し、同時代の事件を描きつつ—外面的にはロシア的語彙、歴史的素材が特徴的でないにもかかわらず—民衆的心性の表現に寄与している。オネーギンの書齋、上流社会は民衆的心性にみえる風景ともいえる。

²⁶ 「矛盾の原理はロマンの全体にわたって、極めて多様な構造的レベルにおいて現れている。それは様々な章、節における登場人物の違った特徴描写の衝突であり、語りのトーンの激しい転換であり [中略]、テキストとそれに付した著者の注釈との衝突であり、あるいは第二章エピソードにみられる種のアイロニカルな同音異義句の利用である」（Лотман [9, с. 30]）。

²⁷ 『自由なロマン』、プーシキンの表現では『パノ라마』は、プランからプランへ、あるトーンから別のトーンへ切替えることで素材を構築する。[中略] 結果として自由なのはジャンルそのものであった。プランからプランへの切替えの結果、ジャンルは強制力を失い、開かれたものとなり、多くの閉じたジャンルを同時に滑りまわるものとなったのだ」（Тынянов [15, с. 156–157]）。

白と赤の色彩表現がパラレリズムの導入指標になっているとする点について、色彩表現は特異なものではなく描写の過程で「偶然」に現れたに過ぎず、作者は必ずしも色彩表現に重点を置いたわけではないのではないか、という反論があるかも知れない。確かに、プーシキンが評論等において自作や他の作家の色彩表現のありかたを論じたというような、直接的議論の形跡は見当たらない。しかし、色彩表現の構成上の役割を認めなければ、なぜ雪の情景に赤い鷺鳥が現れなければならないのか、なぜペテルブルグ社交界にタチヤーナが真赤なベレー帽で登場しなければならないのか、その理由が分らないではないか。また別の面からは、色彩表現がプロットの重要部分に出現することが「偶然ではない」根拠として一本質的な証明ではないが一統計的な観点をあげておく。『オネーギン』のテキストは、第一章から第八章及び旅の断章の範囲で章名、題銘、註、散文部を除き、筆者の勘定では、約 25,500 語、約 5,550 行を擁する。しかし、そのうち 1.2 項の基準に該当する色彩表現は約 280 に過ぎない。つまり、詩節換算では平均で 1 詩節に 0.71 語程度（計算式： $280 \div (5,550 \div 14)$ ）しか色彩表現が出現しないことになる。対象に恣意性がないことを前提とする統計的判断を、作者の創意の結実である文学作品に対して試みるのは、極めて慎重なアプローチを要するが、敢えて色彩表現がランダムに一つまり完全なる偶然に左右されて一配置されていると仮定するならば、たとえば、次の第五章『夢』の導入部において、1 詩節のうちのしかも連続する 4 行に 6 語もの集中度をもって白と赤の色彩表現が出現する現象を、果たして「偶然」といえるのだろうか：«На солнце *иней* в день *морозный*, / И сани, и *зарю* поздной / Сиянье *розовых* *снегов*, / И мглу крещенских вечеров»(V, с. 87)。²⁸

参考文献

- [1] Баевский В. С. Тематическая композиция «Евгения Онегина» (Природа и функции тематических повторов) // Пушкин: Исследования и материалы. АН-СССР. Ин-т рус. Лит. (Пушкинский Дом). Т. 13. Л.: Наука, 1989. С. 33–44.
- [2] Виноградов В. В. Язык Пушкина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 2000.
- [3] Виноградов В. В. Русский язык. 3-е изд., исп. М.: Высшая школа, 1986.
- [4] Виноградов В. В. (ответственный ред.) и др. Словарь языка Пушкина в 4-х томах. М.:

²⁸ 仮に色彩表現の頻度がポアソン分布に従うとすると、1 詩節に 6 語出現する確率は 0.009%（計算式： $(0.71^6 \cdot e^{-0.71}) / 6!$ ）しかない。このような著しく低い確率の現象が、本稿で示したテキストの重点部に集中するというのは作者の意図を物語るものといえないだろうか。もっとも、これは語の分布にまったく恣意性がないという仮定に基づく単純計算であり、統計的評価方法を真に実りあるものにするにはもっと洗練された理論が必要である。

- Гос. изд. ин.и нац.сл., 1956–1961.
- [5] *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Госиздат, 1957.
- [6] *Лихачев Д. С.* Избранные работы. Т. 3. Л.: Худ.лит., 1987.
- [7] *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Сов. пис., 1986.
- [8] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983.
- [9] *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975.
- [10] *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 10–263.
- [11] *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с ан. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
- [12] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Изд. четвертое. Л.: Наука, 1977–1979.
- [13] *Тимофеев Л. И.* и *Тураев С. В.* (ред.-составители) Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974.
- [14] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии. (1824–1837) М.–Л.: Изд. Академии Наук СССР, 1961.
- [15] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.
- [16] *Ушаков Д. Н.* (ред.) Толковый словарь русского языка в 4-х томах. Под редакцией Д. Н. Ушакова. М.: Изд. Астрель, 2000.
- [17] *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986.
- [18] 坂本真樹「色彩語メタファーへの認知言語学的関心に基づくアプローチの検討」楠見孝編『メタファー研究の最前線』ひつじ書房, 2007年, 308–326頁。
- [19] 法橋和彦「『エヴゲーニイ・オネーギン』におけるプーシキンの文学論争によせて (『オネーギン』第一章の『初雪』題銘考から)」法橋和彦編著『プーシキン再読』創元社, 1987年, 79–105頁。
- [20] 吉村耕治「色彩表現の特性と役割」表現学会『表現研究』73号, 2001年, 30–37頁。
- [21] ウンベルト・エコ (谷口伊兵衛訳) 『中世美学史——『バラの名前』の歴史的・思想的背景』而立書房, 2001年。
- [22] モーリス・デリベレ (久保田浩資訳) 『色彩』文庫クセジュ 493, 白水社, 1971年。
- [23] プーシキン (木村彰一他訳) 『プーシキン全集 (全6巻)』河出書房新社, 1973年。

Цветовой параллелизм в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

О толковании изображения снежного пейзажа в IV и V главах
и структуре сюжетов с красным образом на белом фоне в романе

ЯСУДА Исао

Параллелизм играет значительную роль в романе Пушкина «Евгений Онегин». В настоящей статье под «параллелизмом» мы понимаем не только однородное синтаксическое построение двух предложений, но также текстовое сопоставление вообще.

В романе Пушкин изображает снежный пейзаж одной и той же зимы дважды в XLII строфе IV главы и во II строфе V главы. Тщательно сравнивая одну строфу с другой, в обоих мы замечаем общие черты. Между ними мы обращаем внимание на мелкие цветовые образы — нечто красное на белом снежном фоне: «На *красных* лапках гусь тяжелый» (IV) и «Ямщик <...> в *красном* кушаке» (V). Мы видим, что Пушкин сопоставляет две строфы, имеющие общие признаки, которые несут в себе некий особенный смысл. Анализируя различия между двумя строфами, мы замечаем резкую стилистическую разницу между ними: строфа IV главы несет дворянскую, литературную стилизацию, а строфа V главы характеризуется простонародной, реальной природой.

Сильное впечатление производит параллелизм на цветовых образах — красном на белом фоне. Цвета красный и белый до IV главы включительно окрашивают, главным образом, романтические эмоции Татьяны. Таковы «облатка *розовая*» на «*воспаленном языке*», а также «бледная» «туманная» романтическая «*луна*». Однако в IV главе цвета красный и белый приобретают некую метатекстовую функцию в качестве указателя параллелизма — цветового параллелизма как в сопоставлении XLII строфы IV главы со II строфой V главы. Рифма «*морозы*» (белый образ) — «*розы*» (красный) является первым появлением его.

Во «сне Татьяны» цветовой параллелизм приобретает композиционную роль. При этом сочетание красного цвета с белым выступает в качестве указателя сюжетного параллелизма. «Сон» имеет 7 мотивов в сюжетной структуре. (1) Вступление с образом красного на белом фоне («*зарю* поздней / Сиянье *розовых снегов*, / И *мглу* крещенских вечеров»); (2) Переход к месту событий с лакеем (переход за реку с медведем); (3) Место

событий (Онегин–хозяин и пирующие гости со красным цветом — чудовища); (4) Любовное отношение между Онегиным и Татьяной (умыкание эротическое); (5) Враждебное отношение между Онегиным и Ленским (убийство); (6) Красная Ольга; (7) Загадка (книгой Мартына Задека). Сюжеты, следующие за «сном» повторяют эту структуру по мотивам. «Именины» варьируют (1) «утреннюю долину» (белую) и «багряную руку» (красную), (3) гостей, имеющих причудливые имена, таких как мосье Трике «в рыжем парике», (4) оживление Тани нежным взглядом Онегина, (5) негодование Ленского, увидев (6) «румянец» в лице Ольги, (7) суждение Татьяны: «Погибну».

Так же подобны и сюжеты, следующие за «именинами». Дело здесь не только в «крови» Ленского в VI главе. В VII главе Татьяна посещает дом Онегина в отсутствие хозяина. Этот сюжет тоже является геометрическим параллелизмом со «сном» и имеет его мотивы (1) – (4) и (7). Переход за реку, образ красного «огня рыбацкого» на белом фоне «серебристой луны», «ребят дворовая семья» в качестве лакея — это ясные указатели параллелизма со «сном». В таком случае чудовищам, в отношении параллелизма со «сном», здесь соответствуют портрет Байрона, статуэтка Наполеона и романтические книги в кабинете Онегина. Здесь (7) загадка Татьяны — чтение в кабинете Онегина: «Уж не пародия ли он?». И в Москве VII главы и Петербурге VIII главы действуют образы красного и белого. В сценах Москвы самый город выступает как белый образ. Пушкин зовет Москву «белокаменной» с горящим «жаром». Красные образы (3) в Москве оказались «пожаром» и «свечами» Собранья. В Петербурге представительницей высшей сферы национальной культуры светской России выводится Нина Воронская с «мраморною красою». Здесь Татьяна появляется на сцену «в малиновом берете». То есть, она сама ассоциируется с образом красного цвета как представительница народной культуры. Но здесь появляются «необходимые глупцы». Пушкин рисует их приемом красного пуантилизма: «Румян, как вербный херувим». Они как будто перекликаются с чудовищами во «сне».

В статье «О народности в литературе» (1825–1826) Пушкин указывает, что истинная народность состоит не в выборе предметов из русской истории, и не в русских словах, а в «образе мыслей и чувствований», отраженных в зеркале народного фольклора. Это позволяет нам сделать вывод, что Пушкин представил в «Евгении Онегине» образец для программы об истинной народности, развертывая свой современный роман на основе принципа цветового, сюжетного параллелизма, который отправляется от фантазии, присущей народному фольклору.