

大野斉子著

## 『メディアと文学 ゴーゴリが古典になるまで』

群像社, 2017年

岩本和久

ゴーゴリはエキセントリックな作家である。「外套」にしても「鼻」にしても、作家には何らかの狙いや意図があったのだろうが、その物語が提示するイメージの連鎖は読者の常識を超えていて、いくら捉えようとしても水のように手の隙間からこぼれ落ちてしまう。

作品だけでなくゴーゴリの人生もまた、いささか変わったものだった。大学で中世史を教えたかと思えば、すぐに退職してしまう。命を縮めたのは断食のためだ。ナボコフのゴーゴリ論はそんなゴーゴリの死のエピソードをまず冒頭で紹介し、結論部では鼻の大きなゴーゴリの横顔のイラストを導入することで、この作家のずれ具合を強引に印象づけている。

それにもかかわらず、ゴーゴリはロシアの古典文学として、多くの読者に親しまれてきた。もちろん、捉えどころのないテキストを捉えるためには、出来合いの思考の型にはめなければならなかったのであり、たとえば、「外套」は「ちっぽけな人間」の悲哀を描いたものとされた。ドストエフスキイやブルガーコフの先駆者ともみなされ、「我々は皆、ゴーゴリの『外套』から生まれたのだ」という有名なフレーズも生まれた。

大野斉子『メディアと文学』はロシアにおける出版文化の歴史を参照しながら、そんなゴーゴリの作品がいかにか大衆化されたかを、『死せる魂』のイラストや映画を通して明らかにしようとしている。主な対象となるのは、アレクサンドル・アーギン（1817-1875）やピョートル・ボクレフスキイ（1816-1897）によるイラスト、クラムスコイら移動派の絵画、19世紀末にスイチン社から刊行された「焼き直し」作品、それから20世紀初頭にハンジョンコフ社が製作した映画『死せる魂』だ。

これらの資料の分析と同時に、1840年代のロシアで刊行された「文集」とそこに収録された版画、ドストエフスキイも連座することになったペトラシェフスキイ事件、古典文学を付録にした雑誌『ニーヴァ』、スイチン社の隆盛など、19世紀ロシアの出版文化史が詳しく紹介され、イラストの背後にある社会の動きが立体的に再現されている。

本書は全3章から成るが、第1章はI「1840年代スタイルの確立」、II『「百枚の絵」』、III「40年代スタイルの解体」の三つの部分に分けられている。I「1840年代スタイルの確立」で語られるのは1840年代までのロシアの出版界の変化、その時期の出版を特徴づける「アリマナフ（文集）」だ。1820～30年代にかけては、知識層を対象とした雑誌の刊行

がロシアで相次いだ。それらの雑誌は雑階級人の作家を必要とし、40年代になるとリアリズム文学の先駆けとなる「自然派」の作家たちが「アリマナフ」を舞台に活躍するようになった。フランスの文集を手本とした「アリマナフ」にはアーギンらの版画家がイラストを提供し、ロシア社会を「外部から」眺めることを可能としたと著者は主張する。

II『百枚の絵』で紹介されるのは、1846年に出版された『ゴーゴリの作品「死せる魂」からの百枚の絵』である。著者はこの刊行物をゴーゴリの作品の「二次創作」（再話）の先駆けとみなし、そこに収められた風刺的なイラストを西欧の新聞のイラストと比較しながら、両者の類似性を指摘する。

III「40年代スタイルの解体」では、ペトラシェフスキイ事件を機に多くの作家や画家が表舞台を去り、文集の文化が衰退していく様が語られる。代わって出版の主流となったのは、イラストの無い「分厚い雑誌」だった。

第2章はゴーゴリの作品が古典、すなわち国民的な神話となった19世紀後半に焦点を合わせている。この章はI「複製されるゴーゴリ」、II「教育改革とゴーゴリ作品の読み方の変化」、III「雑誌『ニーヴァ』とゴーゴリの古典化」、IV「シンボル化への道」の4つの部分から成る。

I「複製されるゴーゴリ」の主題となるのは、1850年代にピョートル・ポクレフスキイが製作した『死せる魂』のイラストだ。著者によれば、これは『死せる魂』の登場人物のキャラクターを誇張したもので、たとえばチチコフは狐のような釣り目の男として描かれることで、その狡猾さを強調されている。オリジナルのテキストでは明示されない外見を登場人物に付与したポクレフスキイのイラストはあちこちで複製され、キャラメル包装紙に使われるという極端な例もあったという。

II「教育改革とゴーゴリ作品の読み方の変化」では、大改革後のロシアで全国民に対する教育がはかられる中、教育学者たちがゴーゴリの作品を教材に取り入れる様が紹介される。たとえば、教育学者のヴォドヴォゾフは身近であることを理由に、国外の古典文学ではなくロシア文学を教材に選び、また、ウシンスキイは教育を通してロシアの国民性を確立しようとしていたという。

III「雑誌『ニーヴァ』とゴーゴリの古典化」のテーマとなるのは、19世紀後半に人気を博した雑誌『ニーヴァ』だ。この雑誌がロシア文学の古典を付録とすることで、図書館など文化環境の整っていなかった地方で購読者を増やし、古典文学の普及に貢献したことが紹介されている。

IV「シンボル化への道」ではまず、社会の各層でゴーゴリの名が知られるにつれ、「ゴーゴリを読んだことはないが、名前は知っている」という者も増えたこと、つまり、ゴーゴリの名がひとつの「シンボル」と化したことが指摘される。クラムスコイやレーピンら移動派の画家はゴーゴリの作品を絵画で表現しているが、著者によればそうした営みもまた、

ゴーゴリの普及に寄与するものだった。それらの絵画には、ゴーゴリの作品の舞台となったウクライナに対するエキゾチズムが含まれていることにもまた、言及がなされている。

イラストや学校教育によって世に知られることになったゴーゴリの作品だが、大衆的な出版物が増えるにつれ「焼き直し」も多く流布することとなった。映画の素材にも取り上げられた。そうした現象を論じた第3章は、I「大衆化」、II「異本論」の2つの節から成る。

I「大衆化」ではゴーゴリの作品を「焼き直し」た19世紀末の書籍（特にスイチン社によるもの）、さらにはゴーゴリの作品をテーマにしたルポーク（民衆版画）や工芸品（特にグジェリ）が紹介され、ゴーゴリの受容においてはオリジナルの作品よりもこれらの複製品の方が重要だったという主張がなされる。

II「異本論」の前半は理論的な考察に宛てられている。そこでは大塚英志や外山滋比古を参照しながら、オリジナルと異本（パロディー、「二次創作」）の両者が存在することで、初めて典型が生まれる、という主張がなされている。また、そのような形で「集団に共有される想像的世界」が産出されると同時に、その「想像的世界を通じて」読者という「集団」が様々なメディアや社会階層を横断する形で構成されることが、物語の「働き」なのだとされる。

「異本論」の後半部では、20世紀初頭にハンジョンコフ社が製作した映画『死せる魂』が分析され、その人物造形や画面構成がアーギンやボクレフスキイらによる19世紀のイラストを模倣していることが明かされる。著者によれば映画もまた、「19世紀以来のゴーゴリ作品の集団的創作」に連なっているのだ。

本書は19世紀ロシアにおけるゴーゴリの受容、あるいはゴーゴリの作品についての大衆的なイメージの形成過程を明らかにしようとしたものであり、その意味では十分に成功している。だが、著者が目指しているのはそのような穏当な文化論を超えた試み、すなわち伝統的な文学研究や文学観への挑戦であり、それが読者を当惑させることになる。

著者は序文でまず、「文学の森に分け入ってしばらくすると、そこが驚くほど深く、実り豊かな場所であると同時に、綿密に組み立てられた制度の支配する場であることに気づく。その制度とは、作品を原語で精密に読解するといった約束事から、どのような作品が優れたものとして共通理解を得ているのかというメタレベルの知識まで様々な要素からなっている」（11頁）と指摘し、原典の正確な読解という人文学の基本を批判してみせる。ゴーゴリの大衆的な理解に価値を置く著者にとっては、原典よりも異本の方が重要なのだ。

このような著者の挑戦は革新的な試みであるとも、過去へ回帰する試みであるとも言える。革新的というのは従来の文学研究を批判しながら、原典にとどまらない文化的空間に意義を与えようとしているからだ。

ところが、これは同時に過去へと回帰する営みでもある。現在の「文学」の概念の境界

の外に「物語の豊かな世界」(14頁)が広がっていると著者は主張するのだが、古いイラストの世界を手放しに再評価することは、古いステレオタイプを復活させることに他ならないのではないか？イラストの中の典型化された登場人物や、エキゾチックなウクライナ・イメージは、ゴーゴリの作品を本当に豊かにしているのだろうか？むしろ、過剰な言葉やイメージにあふれた謎めいたテキストを、大衆にも分かりやすい形に単純化しているのではないだろうか？

また、文学制度に対する批判にしても、たとえば「言葉そのもの」に注目するフォルマリストが伝統的で、イラストに注目する本書が革新的であると考え難いだろう。フォルマリストやユーリイ・マンのような過去の文学研究が行なってきたのは、「ちっぽけな人間」といった古いステレオタイプを批判しながら、ゴーゴリ作品の新しい理解を生み出そうとすることだ。一方、そのようなアプローチを原テキストに内在するものとみなし、そこから距離を取ろうとしている本書の著者は、ステレオタイプなイメージを超えた「豊かさ」を明示することに必ずしも成功してはいない。ゴーゴリのユニークさについても、以下の引用のように、その「開放性」が指摘されるにとどまっている。「ゴーゴリよりも人気がなく、古典として認知されなかった幾多の作家の作品と比較すると、ゴーゴリの作品は様々な異本を通じて、その読みの多様性や解釈の豊かさを見せていた。これは、様々な異本にアレンジしたり、社会的な文脈に応じて作品の読み方が変化する可能性が予めゴーゴリの作品にはあったためである」(272-273頁)。

著者は原典の作者を消去し、異本を再評価することで、「文学作品」を集団的な創作とみなそうとしている。そのような著者はオリジナリティの価値を、著作権という近代社会の次元でのみ把握し、異本については近代の合理的精神の否定する豊かな文化として理解しているように見える(実際には原典を確定しようとする文献学は古代アレクサンドリアにまでさかのぼることができるもので、真実の声を聞き分けようとする人類の切実な願いに支えられているはずなのだ)。

それは特別に目新しい考え方ではない。「作者の消去」は20世紀の文学研究の志向を受け継ぐものであるし、古典にとどまらない様々な文化現象を研究対象とするという点では記号論から表象文化論に至る蓄積がある。中世や民衆文化の再評価についても、ホイジンガやバフチンの名をわざわざ挙げるまでもないだろう。本書の読者が当惑するのは「作者の死」の試みではなく、作者の座に「集団的な創作」が代置されようとしていること、そして、その「集団的な創作」の価値が無批判に肯定されていることである。原典に異本が上書きされなければならないのは、「差異の超克を経てしか到達できない論理の高みへと至るため」、「物語を通じて世界の深奥に到達しようとする」ためだと本書の著者は述べ、「創作に人を駆り立てる力とは、世界の高みに導いてくれる物語の力」だとするのだが(254頁)、「論理の高み」や「世界の高み」といった目標を唐突に語ることは、ある種の

信仰告白に他ならないのではなからうか？

こうした著者の姿勢は、IT 社会への関心に支えられてもいる。「これは現代的な問いでもある。インターネットが普及して、老いも若きもネットに接続して自分の文化的世界を拡張するのが当たり前になった。それまでは自分の机の上だけで完結していた個別的な創作活動が、ネットに接続して行われるようになった途端、瞬時に不特定多数にさらされ共有される。例えばあるアニメーションのキャラクターの二次創作が、オリジナルとは無関係なところで不特定多数によって果てしなく繰り広げられるという状況は珍しくなくなった。正確に言えば、インターネットが普及する前から二次創作は行われていたが、より簡便に誰もが参加できるインフラがインターネットの普及によって整ったというべきだろう。今や、創作と受容は対立する概念ではなく、協同し時に一つに溶け合う概念になった」(20 頁)。

この理解は楽天的に過ぎるだろう。テレビや新聞など大手マスコミの力はまだまだ強い。大手出版社が作家を選別し、大々的にプロモーションを行い、ベストセラーにこぎつけるというのが現在の出版状況だ。「オタク」や「腐女子」といった用語のはらむネガティブな性質も、国民教育に取り入れられたゴーゴリとは無縁のものだろう。

イラストと大衆の文学理解を関係づける本書の試みは、19 世紀社会における文学の受容をダイナミックに解き明かそうとするもので、大変に刺激的だ。だが、19 世紀社会における文学と現代のアニメ文化を等号で結ぶことには無理があるし、そうした集団性を既存の制度に変えて、新たな規範にしなければならない理由もない。ロシア社会においてゴーゴリという名が知られていく過程についての本書の議論が一定の説得力を持っているにもかかわらず、本書はなぜ、ゴーゴリという名を作者とは別の場所（読者という集団）で特権化し続け、信仰の対象にしてしまうのだろうか？20 世紀から「文学の死」や「文学の終わり」が繰り返し唱えられ、「文学中心主義」が批判され続けてきたというのに、著者はいまだに「文学」の呪縛に捕らえられているように見える。