

地図と道のあいだ ——ゴゴリの語りにおける反省の空間

安達大輔

本論はゴゴリ作品において「語り」が想像されるさいの記号と対象の空間的な関係を扱う。類似の問題を扱った先行研究としてロートマンの論文¹があげられるが、そこでの重点はすでに表象されたものとしての諸空間であった。具体的には、『ディカーニカ近くの小さな村での夜ごとの話会』『ミルゴロド』『ペテルブルクもの』『死せる魂』などの時期に分類してそれぞれに特徴的な空間の配分を明るみに出すというものである。この充実した研究にもとづきつつ、そこで分析されたゴゴリの特異な諸空間の表象に、それらが現働化される読書の時間（「語り」として想像される）次元を接続する。これによって、そうした諸空間の表象が成立するためのより一般的な記号の空間的条件を分析することが本論の目的である。方法論的には、まず①レッシングが『ラオコオン』で設定しているような、諸記号が対象とぴったり一致しながら「語る声」の幻想によって継起的に配列・読解されてゆく「語り」のあり方を18世紀的なものと仮定する。そのうえで②そうしたモデルからの重大な切断をゴゴリのテキスト空間一般に見出すことを試みる。具体的な分析では、ゴゴリの「語り」の進行における記号と対象の連続性が、それを不確かなものにする指標的な契機の闖入によって破裂をこうむっていることに注目する。この目を惹く一箇所の亀裂が「語り」の連続的な時間から逸脱して潜在的にはテキスト全体に拡大されうるという可能性を内在させることで、これらのテキストは記号と対象の結びつきによって構成される空間全体の反省へと読者を誘うものとなっている。この意味では、本論はゴゴリのテキストにおける「反省」の問題を問う一連の論考につながっている。

方法論的準拠点 レッシング『ラオコオン』における空間と時間

レッシングの『ラオコオン』は、18世紀に普及していた絵画を他の諸芸術のモデルと

凡例：和文中の強調箇所はゴシック体が原著者，上傍点が安達による。ゴゴリのテキストの引用は、新アカデミー全集（Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1, 3, 4. М., 2001, 2009, 2003）からのものは引用の後の（ ）内に巻数と頁数で、旧アカデミー全集（Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937-1952）からは引用の後の[]内に巻数と頁数で表記する。

¹ Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997.

する思想（「詩は絵のように」²）に対して、絵画と文学をたがいに自律したジャンルとして区別する必要性を説いたことで重要とされている。メッセージは明快に述べられている。

絵画は模倣のために文学とは全くちがった手段ないしは記号を使う。すなわち、絵画は空間における形と色を、文学は時間における分節音を用いる、ということが正しいとするならば、また、記号はかならず描かれる対象と適正な関係を持たねばならないとすれば、並列された記号は、並存する対象、あるいはその諸部分が並存するところの対象しか表現できず、一方、継起する記号は、継起する対象、あるいはその諸部分が継起するところの対象しか表現できないことになる。

並存する対象、あるいはその諸部分が並存するところの対象は物体と呼ばれる。したがって、目に見える諸性質をそなえた物体こそ絵画本来の対象である。

継起する対象、あるいはその諸部分が継起するところの対象は一般に行為と呼ばれる。したがって行為こそは、文学本来の対象である。³

こう述べるときレッシングは視覚における知覚の瞬間性を前提しており、その意味で18世紀的な伝統に従っている。そこでは知覚のプロセスがさまざまな感覚器官の代理（表象）の連鎖によるカタログ的な平面を形づくっていたとすれば、⁴ 視覚はこの平面を一挙に視野に入れることで知覚に要する時間を一瞬に圧縮する。⁵ 代理（表象）行為の複雑性は、絵画を見る視覚の瞬間性へと縮減されるのであった。

こうした知の枠組みにおいて、記号と対象の一致（「適正な関係」）とは、知覚における代理（表象）の瞬間的なあり方のことを指す。記号によって対象を透明に代理（表象）す

² ホラチウスの半句（Ut picture poesis 『詩学』361行目）。佐々木健一によれば、ルネサンス期にこの言葉が援用されたのは、詩のように古典的理論を持たない絵画が、体系的理論を構築するために詩学や修辞学の古典に頼ることを余儀なくされたからである。したがってルネサンス期にこの表現を用いながら実態として人々が強調していたのは「絵は詩のように」であって、詩を含む諸芸術のモデルを絵画とする思想（「詩は絵のように」）は18世紀のものである。佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究：ウアターからモーツァルトへ』岩波書店、1999年、106-107頁。

³ レッシング（斎藤栄治訳）『ラオコオン：絵画と文学の限界について』岩波書店、1970年、198頁。

⁴ 18世紀にとって「さまざまな感覚が与える証言は、秩序の共通の表面を構成していた」のであれば、「問題とされたのは、ただ単に、知覚のひとつの感覚の水準から別の水準への移行がいかんにして生起するかということだけだった」。ジョナサン・クレーリー（遠藤知巳訳）『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』十月社、1997年、93頁。

⁵ もっとも明快な表現としてバークリの次の文章があげられる。「視覚能力は、次のような驚嘆すべき技巧と考案によって、明らかにこの能力に意図された狙いと目的とに適合しているが、それはすなわち、かくも膨大な範囲と数と多様性を持った対象が、視覚能力によって一度にきわめて容易に迅速に快く示唆される、ということである」。G・バークリ（下條信輔・植村恒一郎・一ノ瀬正樹訳）『視覚新論』勁草書房、1990年、120頁。

ることへの欲望⁶は、絵画だけではなく文学においても歴然としている。もし文学と結びついて時間の問題が浮上してきたとしても、それは記号の指示対象が瞬間的に知覚されることの連続としてであって、この場合の時間は「線」としての時間、瞬間の連続した蓄積としての時間である。時間は記号と対象による代理（表象）の経路に組み込まれており、18世紀的な「表」の秩序は根本的な変異を経験してはいない。

この観点からすれば、文学に時間性を割り当てることは、諸記号をその連続的継起の各瞬間ごとに諸対象と一対一で対応させることに等しかった。このとき記号と対象の一致を確保すると同時に、諸記号を時間の不可逆的な進行に乗せるための文学的な装置が要請される。語り手の声という幻想である。それは記号など存在しない「かのように」対象をその都度ありありと現前させては次の記号に移行する。

だから文学（実質的には詩）を読むことは、朗読する声を耳で聞くことに等しくされている。⁷ 理解できなかった言い回し、読み飛ばしてしまった箇所、忘れてしまった事柄を確認するためにページをめくって本を読み返す事態は想定されていない。レッシングの念頭にある読書は一方通行で後戻りのきかない時間の流れをもつ。この意味では演劇の上演に似たパフォーマンスである。事態は黙読でも変わらず、そのとき読むという上演行為は読者による語る声の想像として現象する。⁸

問題となっているのは読者の想像力という逸脱しがちな運動であることがわかる。それを秩序立てられた運動として構成するために、線形的な時間の流れのなかで各瞬間に対象を指示する作者の声を想像するよう仕向けることが肝要であった。

絵画は運動を代理（表象）できないという定義にも、厳密な秩序化への欲求が見て取れる。もし絵画的記号が運動を代理（表象）しようとする、記号の代理（表象）する線が歪み、対象との厳密な一致が崩れてデフォルメが起こる。絵画の線の逸脱する運動は、死と結びつくような醜いもの、嫌悪すべきものとしてタブー視される。

空間においても時間においてもけっきょく重要なことは、記号と対象の一致する線を維持することであった。レッシングの美は節度ある中庸の美である。それはジャンルのみならず記号においても境界線が守られることによって実現する。⁹ むしろ絵画と文学というジャンル分けを成立させるのは、空間と時間それぞれの領域における対象との一致からは

⁶ W.J.T.ミッチェルは「表現媒体と、メッセージと、解説という精神的な過程のあいだ」にある「一種の相同関係」と表現している。W.J.T.ミッチェル（鈴木聡・藤巻明訳）「空間と時間：レッシングの『ラオコオン』とジャンルの政治学」『イコノロジー：イメージ・テキスト・イデオロギー』勁草書房、1992年、119頁。

⁷ レッシング『ラオコオン』211-212頁。

⁸ Gunter Gebauer and Christoph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society, Don Reneau*, trans. (Berkeley: U. of California Press, 1995), pp. 196-199.

⁹ ミッチェル「空間と時間」126頁。

み出さない諸記号の律儀さなのである。

こうして絵画は境界線に沿って諸記号が並ぶ^{グリッド}格子状の空間、つまり「表」として、文学は諸記号が時間に沿って順次交替して行く「線」として構想される。

1. 地図と道

以上見てきたレッシングによる「表」と「線」の区別は、ゴーゴリにおける世界把握の二つの仕方、すなわち「地図」と「道」に対応している。

『死せる魂』における「道路 *дорога*」のモチーフについては研究史上あまたの言及があるが、ロートマンは前述の論文でそれを諸記号の空間的秩序として理解し直しつつ、諸記号の時間的継起としての「道行き *путь*」と対比することを提唱している。「道路」のほうは『死せる魂』の空間を組織する基本的で普遍的な形式とされる。「道路のイメージがゴーゴリを惹きつけるのは、それが人生に同型的な絵を与えてくれるように彼には思えるからである」。これは「方向づけられた」空間であり、「そのなかにいる者は目的に向かって進まなければならない」。これに対して「道行き」は「この道路という芸術空間のなかでの文学に登場する人物の運動である。「道行き」は「道路」の（完全であれ不完全であれ）現実になったもの、あるいは現実にならなかったものである」。¹⁰ 少々ややこしいが、ロートマンの「道路」が私たちの用語では「地図」に、「道行き」が「道」にあたる。

俯瞰的な視点からの全体のパノラマと、遊歩する者の眼に次々と現れる断片的な景色の連なりというこの区別を、本論では『死せる魂』に限定せずゴーゴリのテクスト一般へと広げる実験を行ってみたい。たとえばスザンヌ・フッソーは作家の第三文集『アラベスク』を分析するとき、ベンヤミンの視覚論に拠りつつ「地図」と「道」との区別を導入している。そして複雑にもつれあう装飾の名を冠したテクストの主要な課題を、二つの知識のあり方を絡み合わせることに見るのである。「『アラベスク』でゴーゴリは読者たちを高い所に連れてゆくと約束しながら、地面伝いに曲がった小径を行くように強いている」。フッソーはこの見解を敷衍して、「高い所からのパノラマ的な景色のようにクリアーで、完全で、明瞭なポエマ（叙事詩）と、風景を歩いて行く人に現れるうねうねと続く部分的な景色の数々」は、ゴーゴリが歴史をモデル化するときの二つの仕方であると述べている。

¹¹

『アラベスク』のなかで世界史の講義プランについて述べながら、ゴーゴリ自身「地図」

¹⁰ Лотман. Художественное пространство. С. 656.

¹¹ Susanne Fusso, *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol* (Stanford: Stanford U.P., 1993), p. 140.

¹² と「道」とを知識の二つのあり方としてはっきりと区別している。「まず聴講者たちに人類の歴史のスケッチを、数は少なくとも力強い言葉で、そして不可分のつながりにおいて提示したいと思います。何となれば聴講者たちが何を聞くことになるのか、瞬時に把握するためであります。さもなければ聴講者たちが歴史のメカニズムのすべてをすばやくかつ明瞭に理解することはできないでしょう。街じゅうの通りを歩き回っても、その街を完全に知ったことにならないのとまったく同じであります。このためには街全体が手にとるようにすっきり見える、高い場所にのぼる必要があるのです」(III, 36)。

ゴーゴリの語りの幻想(スカース)においてベースとなるのは「道」であろう。すでに何度も確認しているように、語る声という幻想こそが、対象と一致した諸記号を時間のうちに継起させるからである。全景ではなく断片的な記号が次々と歩行者の眼に継起しては流れ去って行く経験としての「道」のイメージは、ちょうどレッシングが文学における記号のあり方として想定していたものに等しい。

それでは、「地図」と「道」の関係はゴーゴリの語りを想起させる文体(スカース)において具体的にどのように実現されているのだろうか。

1-1. 速度の増加

まず注目したいのは語りにおける速度である。語る声に導かれて「道」を進む速度は一定ではなく、この速度の激しい切り替えにゴーゴリの文体の特徴がある。『ヴィイ』のなかで神学生ホマーが魔女の背に乗り空まで跳躍するシーンを分析しながら、ロートマンは視ている者の移動の速度の影響のもとで描写が歪むという現象を指摘している。「あまりの速さに、マツが原っぱに槍になって立っているように思えた。森の頭頂部が層をなして分離してしまったようだった」(II, 548)。

運動の速度は世界の変容可能性と結びつけられる。「最大限動いているというこの世界の性質は、移動の速度だけではなく、世界が内部で変容するその能力にもあらわれている。この世界は固定されておらず、動いていて、そのなかではすべてがあらゆるものに移り変わる。月は太陽によって水中に反映され(この水はそもそも水ではなく、草である)、風は音楽と区別できない」。¹³

世界を区切っている記号の線が速度とともに揺れ動く現象は、ミルゴロドにおいてのみならず、都市のめまぐるしいスピードのなかでも起きる。「ペテルブルクもの」においても「速く走ること(これは飛翔に等しい)と、ゴーゴリにおいて常にそれと結びつけられ

¹² 「世界史は、人類全体をいっきに絵全体のなかに包まなければなりません。人類がどんなふうにも原始のまづしい幼年時代から成長し、多様なかたちで完成されてゆき、ついには現代に達したのか」(III, 26)。

¹³ *Лотман. Художественное пространство. С. 647.*

ている、動かない諸対象の流動性、空間を閉じているさまざまな境界の拡大」¹⁴ が見いだされる。

それではなぜゴーゴリのテキストにおいて速度の増加が世界の変容につながるのか。このことを記号の複数化とデフォルメという二つのモーメントから考えてみたい。

1-2. 記号の複数化

通常の語りのスピードにおいては、諸記号は線的な時間に沿って継起的に配列されていた。このとき記号と対象との一致が前提されている場合、語りの時間、すなわち語る声を想像しながら諸記号の時間的継起を読者が眼で追ってゆく時間と、物語内部で対象が継起する時間の流れとしての語られる時間とは一致しているはずである。

ところがゴーゴリの物語内部で対象の速度がしだいに増加してゆくと、諸記号の時間的継起のスピードとズレ出す。記号に対して相対的に対象の速度が上がっているため、ある瞬間における対象の知覚は単一の記号では間に合わなくなる。複数の記号による代理（表象）が必要になるのである。時間的な連鎖から切り出されたひとつの記号はある瞬間において複数化し、諸記号の並列へ、つまりレッシングの言う絵画表現へと変容する。

このことはレッシングみずから、文学において例外的に空間表象が可能になるケースとして認めている。「前に見た画家の場合は、二つの違った瞬間が、非常に近く、直接に隣りあっているので、何の障害もなくただ一つの瞬間と見ることができる。これと同じように、今の詩人の場合も、空間の中にあるいろいろな部分や性質をあらゆる幾つかの表現が、非常に簡潔に、非常に速く連続するので、われわれはそれらすべてをいちどきに聞く思いがするのである」。¹⁵

ゴーゴリの場合、速度のなかで記号と対象との一致が解体することは、記号を代理（表象）可能な対象ではなく他の諸記号へと差し向ける出会いの契機となっている。記号の複数への分裂と他者の世界との結びつきは、『肖像画』第一部の終結近くに鮮明である。

「尋常ならざる肖像画の、長く忘れていた生き生きとした両眼がこのおとこに見え出して、その当時おとこの狂乱は恐ろしいほどであった。じぶんの寝台のぐるりの人々がみな、このおとこには恐ろしい肖像画たちと思えるのであった。この肖像画は二倍、四倍とおとこの眼のまえで増え、しまいには壁全体に、動かぬ生き生きとした両眼をじぶんに向けたこの恐ろしい肖像画たちがかけられているように、おとこには思えた。すさまじき肖像画たちは天井から床からおとこを見つめ、それに加えておとこには見えるのだった。部屋が拡大し広々と続いていって、この動かぬ数々の眼でいっぱいになろうとするさまが」(III,

¹⁴ *Лотман. Художественное пространство. С. 651.*

¹⁵ レッシング『ラオコオン』226頁。

64-65)。

あるいは、外套を取り戻す見込みがなくなったアカーキイ・アカーキエヴィッチの見る悪夢においても、記号は以前（「現実」）の文脈における対象との結びつきを失って、他の諸記号と自由に組み合わせられている。

さまざまな現象が、どんどん奇妙なものとなって、おとこにはたえまなく見えるようになった。あるときはペトローヴィッチを見て、外套をつくるように注文するのであったが、それには泥棒たちをひっかける罫らしきものがついていて、というのもその泥棒たちがたえまなく寝台のしたにいるようにおとこには思えたからで、おとこは家主おかみさんにじぶんのところから泥棒ひとり、毛布のしたからであっても、引き出すようにひっきりなしに呼びかけるのであった。あるときは何でじぶんの眼のまえに古いじぶんのガウンがかかっているのか、じぶんには新しい外套があるよと尋ねるのであった。あるときはじぶんが将官¹⁶のまえに立っているようにおとこには思えて、そこでじぶんは然るべき譴責に聞き入りながら呟いているのであった。「私の責任です、閣下」 [III, 168]。

1-3. 記号の線の歪み

速度の増加と世界の変容の結びつきの二つ目のモーメントとして、記号が代理（表象）する線の歪みをあげることができる。ゴーゴリの語りを想起させる文体（スカース）において、継起的時間の停滞による諸記号の突然の空間的並列は、まったく同時に、諸記号によって代理（表象）される境界線の歪みあるいはブレを惹きおこす。

記号と対象の一致する 18 世紀的な体制が試練をこうむるのは、動く対象を絵画が描写しようとするときである。運動している対象を諸記号の時間的継起においてではなく、ある瞬間に固定して代理（表象）しようすると、記号と対象の一致は失われ、記号が代理（表象）する線は歪むのである。レッシングはそのような好ましくない例として、造形芸術における大きく開かれた口、歪んだ顔、染みや窪みの描写を指摘している。

この記号の線の歪みは、対象の存在と不在の戯れであって、その不定形さで襞を想起させるだろう。レッシングにとって襞は本来、足という対象を覆ってその現在の動きにぴたり寄り添うかぎり、代理（表象）記号としてこの上ないものである（「足の現在の状態が要求する襞と違った襞を、その衣服がほんのわずかでも作るというような瞬間はまったくない」）。しかし絵画において運動が描かれる（「二つのちがった瞬間を一つの瞬間にま

¹⁶ 文官でも 4 等官以上は軍同様に「将官 штатский или статский генерал」と呼ぶならわしがあった。*Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 10-е изд. М., 2007. С. 101.*

とめている) 例外的なケースでは、足と別々の瞬間に描かれることで、記号としての襞は現在における対象の存在(衣服に襞をつくった足がそこにあること)とその不在(足がすでにそこから移動してしまっていること)を同時に代理(表象)しなければならないのである。¹⁷

ここでは襞から読み取れるものが三つのレベルに区別されている。①代理(表象)される対象②その対象の不在③対象の存在と不在のあいだの揺れ。この第三の様相において、襞はある対象を代理(表象)する線でありながら同時に、まさに代理(表象)行為において対象が不在であるという逆説を提示する。このとき襞は①の代理(表象)という性格を保ちつつ、その失敗を常に抱え込む代理(表象)行為自体を問題にするのである。

自身を自身でないものにするような、代理(表象)の二重性あるいは代理(表象)における制御できぬ揺れ/運動——レッシングにとっての不気味なものがゴーゴリとの接点となる。ゴーゴリにおける表面が褶曲しているのは、その地下に隠されたものが運動しているために、記号化に抗して記号が代理(表象)する線に歪みをもたらすからである。

ロートマンは『ディカーニカ』の『呪われた場所』における「空間のデフォルメ」を分析しながら言っている。「おとぎ話の世界はまるで日常の世界であるかのような振りをして、その仮面をかぶっている。しかしこれが本当の類似ではなくて、偽りのらしさであることは、何よりもこの二つの世界の空間をひとつ所に収納できないことにあらわれている。おとぎ話の世界は日常世界の空間を「身に着けている」。けれどもそれは明らかにおとぎ話の世界の身の丈に合っていない。日常世界は破れ、皺が寄り、ねじれている」。¹⁸

『イワン・クパーラの前夜』の語り手フォーマーは次のように語る。「百年よりも、ずうーっと！ 前には、じい様が言っていた、わしらの村のことは誰も気がつくこともできなかったであろう」(I, 100)。土地の境界は非常に流動的であり、村に定住するための小屋をつくる必要がなかったのだ。「ほとんどみながコサック生活を送っていて、よそ者の土地で少なからぬ財宝を集めていたものだ」。「そこらじゅうをうろうろしなかった連中などおりはせん、クリミアじんたち、^{ナロード}19 ポーランドじんたち、リトアニアじんたち！²⁰ 身内でも束になって襲う、でこれまた身内を身ぐるみ剥ぐ、そんなことがあった。なんでもありだった」(I, 101)。

襞や皺のようなものとしての人間の住居というアイデアは、境界を越えて運動する力とそれを限られた領域に固定しようとする諸記号とのあいだでうまれる。「地面のなかに掘

¹⁷ レッシング『ラオコオン』224-225頁。

¹⁸ Лотман. Художественное пространство. С. 628-629.

¹⁹ крымцы: クリミアのトルコ人とタタール人のこと (I, 724-725の注)。

²⁰ литвинство: リトアニア人とベラルーシ人のことで、長い間民族として区別されていなかった (I, 725の注)。

り出された穴——お前さんたち、これが住む小屋だ！ わずかに煙によってだけ、そこに住んでいるのが神のつくられた人間だと知れたのであった」(I, 101)。

タラス・ブーリバに「心の頑固さが刻印された *отпечатались*」のは、「なかば遊牧生活にあったヨーロッパの東部で、あちこちの土地についての正しくまた正しくない概念の時代のこと。あちこちの土地はどこかしら疑わしく、議論の余地のある、未決定な領土となっていて、そこにウクライナも当時属していたのである」。コサックには「三つの性格を異にする民族^{ネーション}に対して境界を守る永遠の必要」があった [II, 283]。「当時の境界は定まったものではまったくなかったので、誰もが守られていない土地の上をまるで自分のものであるかのように闊歩することができたのであった」[II, 333]。土地に寄った皺はタラスの息子たちのズボンにも反映している。「ズボンの、幅は黒海、千の皺と襷が寄り *с тысячью складок и со сборами*, 黄金の帯が締められていた」[II, 287]。

この世界における他者との境界線は、いつも暫定的にしか決定されない。記号はその同一性を他の諸記号に照らし合わせて確認する反復の運動に常にさらされている。襷や皺とは、記号の同一性を規定しようとする線をこの自他の反復運動が歪ませるときに生じるのであり、その意味で記号に残された他の諸記号との関係の痕跡なのである。

ゴゴリのテキストにおいて特徴的なのは、こうした襷や皺がしばしばある特定の記号において見てとりやすい形で発生している点である。そうした記号の範例的なあり方を示すのがザポロージェ・コサックである。

ザポロージェのコサックは『タラス・ブーリバ』だけでなく『ディカーニカ』諸編でも重要な役割を果たしている。ここでその歴史について新アカデミー全集の解説を参照して簡単に述べておきたい。ザポロージェ *Запорожье* という名はドニエプル川下流の岩礁地帯 *пороги* に由来する。この地にウクライナのコサックたちがトルコ人・タタール人から土地を守るために移住したのは16世紀のことである。1654年にザポロージェは小ロシアのほかの地域とともにロシア帝国に併合される。しかし1708年にはゲトマン（コサックの首領）であるマゼッパとともにロシアと交戦し、その後は完全にクリミア・ハン国の側に移った。『イワン・クパーラの前夜』では孤児ペトロの父親にまつわる噂のひとつとして、ザポロージェでまだ存命であるという説があげられているが (I, 102), この作品の推定年代とされる18世紀初頭にはロシアの敵として考えられていたことになる。和解が行われたのは1733年、ポーランドをロシアから防衛することをザポロージェが拒否したときであった (I, 726)。

1775年にエカテリーナはザポロージェ自治領 *Запорожская Сечь* を廃止する (I, 772)。このとき皇帝の寵臣であったポチョムキンは両義的な態度を取っていたという。自治を廃止するように進言したという同時代人の証言がある一方で、1790年には「エカテリナスラ

ヴァおよび黒海コサック部隊の大ゲトマン」という称号を得ている (I, 787-788)。

ポチョムキンの二重性は、『クリスマス・イヴ』のなかで、彼に率いられたザポロージェ自治領の陳情使節団がエカテリーナに謁見する場面を構成する不可欠な素材となっている。使節団は 1775 年が最後なので、そもそもこの箇所にはポチョムキンが「ゲトマンの制服を着て」(I, 177)登場しているのは歴史的年代を飛び越えている (I, 772; 778)。

公式的な時間継起の記述から切り取られてこの瞬間にカラーージュされたポチョムキンは、メジャーなロシアの言語文化と、そこに皺をつくりその同一性を揺さぶるザポロージェ・コサックとの交渉がおこなわれる接点をなしている。謁見に先立って、彼はコサックたちに「教えたように話すのを忘れないようにな？」と念を押す。しかしペテルブルクでのもてなしについて尋ねるエカテリーナへのコサックたちの返答には、「純粋な、ロシア化されていないウクライナ語使用」²¹ が混淆している。「あい、ありがとうございます、**母上様！** *Та спасиби, мамо!* ^{はひきゅう} 配給 [провиант が провиант と表記されている] はよいものをうけていまして (ここの羊の肉は俺たちのザポロージェのものとはぜんぜん違いますけれど)、どうにか生きていくぶんには不足がありますかね？…」(I, 178)。これに反応してメジャーな言語の記号には皺が寄る。「ポチョムキンは顔をしかめた поморщился。ザポロージェ人たちが話しているのは自分が教えたこととはまったく違うことだと見てとったのだ…」(I, 178)。

ザポロージェ・コサックが「自分がロシア語でも話すことができるのだということを示そうと」いわゆる「正しい」ロシア語を反復する行為において、規範からのズレが生みだされる——«Што балшой город?» (I, 176)。²²

このウクライナ化されたロシア語のフレーズは、ロシアとその他者のあいだを遊動することで記号をデフォルメし、その襞や皺として生成するザポロージェ・コサックの戯れを視覚的にも巧みに表現している。「ザポロージェでは決して結婚しないのだと聞きました」という問いかけ (ステレオタイプ)²³ に対する「**あんでまた、母上様！** *Як же, мамо!* 人

²¹ *Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. 4-е изд. М., 2002. С. 418.*

²² このときヴァクラーの返答は「彼の意識のなかで、正しくなく野蛮な「小ロシアの」方言に対置されている、ロシア語の諸規範 (アクセントのない o を a と発音する *аканье*, 文語的な語彙) を使いこなせること」を行動で示そうとするものである (I, 787 の注)。

ヴィノグラードフによれば、物語のはじめの村のシーンではヴァクラーの発話は雑多な言語からなる異種混淆的なものであった (「ロシア化されたウクライナの、書き言葉として様式化された話し言葉の言語」、「ロシアの俗語」、「小説やお話の言語」、「文学に翻案されたものとしての民衆詩の言語」、「世慣れた人々のつかう小市民階級の言語」)。「舞台がペテルブルクに移るとともに発話の雰囲気は一変する。ロシア語をウクライナ語に対立させる人工的な指標の数々が登場してくる」。

Виноградов. Очерки по истории. С. 417.

²³ 新アカデミー全集の注によれば、エカテリーナによる 1775 年の「ザポロージェ自治領の廃止に

間ですぜ、自分で知ってるでしょう、かかあがいなきゃあ生きていけねえや」という応答を聞いていたヴァクーラは思う。「そこで鍛冶職人は驚いた、このザポロージェエ人、文章語を грамотный язык あれほどよく知っているくせに、女王陛下と話すときは、まるでわざとみたくとも汚く、普通は野良ことばと мужицким наречием 呼ばれる風に話す。「ずる賢い人^{ナロード}たちだ！」おとこは心のなかで思った。「きっと、わけがあってやってるんだろ」(I, 179)。

ただし私たちはいまゴーゴリ読解の転換点にいる。諸記号のあいだを隔てる線の流動はザポロージェエ人たちの内部で完結するものではない。むしろゴーゴリにおける反省の問題は、この範例的な記号における線の歪みが他の諸記号に反映し、襲のように拡大しながらテキスト全体を覆ってゆくものであるかもしれないという、潜在的な可能性のなかにある。あるひとつの記号がではなく、テキスト内のすべての諸記号の代理(表象)する線が同時に、諸力の運動を刻む襲でありうるからである。悪魔が魔女に「ふつつすべての女性にささやかれるのとまったく同じことをささやきだした」様子を見て語り手はコメントしている。「われわれの世界では奇妙なことになっていますな！ここに住んでいるものは誰だって、たがいに借りたり真似しようとしたりするんですから」(I, 151-152)。

たとえば主人公ヴァクーラの地理的・社会的移動は仮装の連鎖によって可能になっている。まずオクサーナに吹っかけられた求婚のための難題(エカテリーナのブーツを手に入れる)を解決するためにペテルブルクに行くこと、それは悪魔に乗ってである(悪魔の力能)。次に、宮廷に足を踏み入れるためにコサックへの仮装がおこなわれる。ザポロージェエ・コサックたちが自分の村を通り過ぎたときに女帝への文書を携えていたことを記憶していたので、手がかりを求めて彼らをたずねる。そこで「同郷人^{おくにも}земляк」と呼びかけられ、緑色をしたコサックの着る長い服 жупан を借りることに成功する(ザポロージェエ・コサックの力能)。こうして無事に拝謁が適うわけだが、女帝の前で自分を美少年に見せた(I, 180)その服を、故郷に帰ったのちオクサーナとの結婚の許可を得に行くときにもヴァクーラは身に着けている(「洒落た、ザポロージェエ人の姿^{なり}をしていた」(I, 183))。

彼らの村ディカーニカには、ザポロージェエからコサックのパチュークが移ってきて住み着いている。ここではザポロージェエの外部性(「床のうえにトルコ風に座っていた」(I, 166))は悪魔の力と連想されている。しかし病気を治してもらったり魚の骨を喉からとってもら

ついて」の声明のなかで、コサックたちは「まったく独特で、奇妙で、神に祝福された人間の種を増やそうとなさる創造主の意志に反抗する政治的な集まり」として描かれている。そこではさらに「コサックたちの独身生活は、自由を好む政治上の性向に直接依存するものとみなされていた」。この声明を部分的に再掲している (Бантыш-Каменский) История Малой России, со времен присоединения оной к российскому государству при царе Алексее Михайловиче: в 4 ч. М., 1822. Ч. 4. С. 298 が参照されている (I, 790)。

ったり、「必要がある場合には」(I, 166)、ディカーニカの人々は異界との交通を可能にするその魔力に頼るのである。

「思うに、お前さんのほかには誰もそいつのところへの道を知る者はないんだ」(I, 167)——願いをかなえるために悪魔のもとへの道を聞くヴァクラーに、パチュークは答える。「遠くへ行く必要はないね、両肩の後ろに悪魔がいる者だったら」(I, 167)。これは具体的には、背中に背負った袋のなかに悪魔を閉じ込めて気づかないまま歩いているヴァクラーのことを指すのだが、悪魔の力はかくも身近であることの比喩でもある（「あんたのお母さんは魔女だって本当？」そう言ってオクサーナは笑った」(I, 155)）。

『クリスマス・イヴ』で問題になっているのは、記号と力、記号化できるものと記号化できない運動との流動的な関係である。悪魔として名指し・形象化することで記号にできるものと、名指しえない悪魔的なものが葛藤して、記号に襞をつくる。悪魔がヴァクラーをつけ狙うきっかけになった宗教画は絵として静止していない。最後の審判にさいして聖ペテロ（ピョートル）が地獄から悪魔を追い立てる様子が、あたかも演劇のように演じられているのである（I, 151）。人間たちの活動のさまざまな局面を貫いて運動する悪魔的な力は、物語の結末で、地獄にいる悪魔の絵としてヴァクラーによって新たに教会の壁に描かれ、記号化される。しかし同時に、ひとつの記号に収まらぬその力は他の諸記号の線に作用して襞をつくるのである（その絵を見た赤ん坊は、「涙をこらえながら絵を横目で見ると、じぶんの母親の胸へと身をよじる [すがりつく жалось] のであった」(I, 184)）。

『恐ろしき復讐』のダニーロの妻カテリーナの父は、記号を分裂・変形させることでしか再帰しない失われた対象の運動を実践しており、その流動的な性格は記号の同一性を確かにしようとする思考にとって恐怖の対象でしかない。おとこは当地に一年間住んでいただけで、その後 21 年間音沙汰もなく消え失せていた。突然あらわれて娘夫婦の家に居ついた舅にダニーロは他者の記号を付与してゆく。「カトリックの邪教の輩たちでさえウォッカには目がないというのに。トルコ人だけが飲まないのだ」；「トルコ人の修道院長 игумен」；「知ってるよ、お前さんにはユダヤ人²⁴の蕎麦のほうがいいんだろ」；「これはキリスト教徒の食べ物だよ！ 聖人だとか神に仕えた人たちだとかはみんなガルーシュキを食べていたんだよ」。このとき「トルコ人とユダヤ人だけが豚肉を食べないんだ」という線引きの言葉は舅の顔面で皺として現象する «Еще суровее нахмурился отец» (I,

²⁴ 新アカデミー全集の注は、「昔はユダヤ人 жид という言葉は私たちのもとではこうした言葉が現在持っているような決まった、狭い意味を持っていなかった。異教的なもの、不浄なもの、正教信仰と合わないものはすべて「ユダヤらしき жидовство」と呼ばれていた」という Булашев Г.О. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях. Вып. 1. Космогонические украинские народные воззрения и верования. Киев. 1909, С. 44-45 の説を紹介している (I, 824)。

193-194)。

ところが、ダニーロ自身の同一性も他者との反復的な接触からうまれている。本人が「ユダヤ人の蜂蜜酒」を愛飲しているし、壁にかかっている「トルコ人のピストル」は「まだ人生で一度も俺を裏切ったことがない」ほど忠実である。家具や武器は「望むと望むまいとタタール人、トルコ人、ポーランド人たちから渡ってきたのである」(I, 189)。その「先祖伝来の屋敷」の「その向こうにもうひとつ山があり、あとはもう原っぱ、あとは 100 露里 [100km 強] も行けばコサックの姿は一人も見えぬ」。この山の向こうでは、昨年連合してともにクリミア人 [本論の注 19 参照] に対抗していたポーランド人²⁵ (I, 198) がふたたび不穏な動きを見せている（「知ってるか、山の向こうはそれほど静かじゃないんだ」(I, 192)）。

コサック世界と外部の三者との接触領域に住んでいるダニーロもまた褻的な形象となる。「両眉の上に一気に三本の皺 морщины が刻まれた」(I, 181)。この褻はダニーロ自身が排除しようとする魔法使いとの境界を連続させてゆくのである（「[魔法使いの] 顔には深い皺 морщины がひたすら黒ずんでゆき」；「顔は皺だらけになった изрыто морщинами」(I, 206)）。

『恐ろしき復讐』も『クリスマス・イヴ』と同じく、諸記号の同一性が褻のような反復運動において構成・解体される場となっている。記号の線が常に流動性を含むからこそ、ダニーロは「コサックらしさ」という同一性をタラス同様の「頑固さ」によって主張し、自由さ・勇敢さ・マッチョさといったコサックのステレオタイプを演じてゆく。

以上見てきたゴーゴリのテキストでは、他の諸記号とのあいだで記号の同一性が揺れ動く様子が、ある記号における皺や褻として現象することで、見てとりやすい範例を与えていた。同時に、他の諸記号もまたこの反復運動に巻き込まれていることで、潜在的にはテキストを構成する諸記号全体にまで褻的な運動は拡大されうるものとなっている。第三文集『アラベスク』の諸論考において、ナロードたちの形象と性格という線は、表面の下の運動の痕跡に過ぎない。「地理学は、大地の状態がすべてのナロードたちにどれほど影響を持っていたか、それがそのナロードたちにどのように特殊な性格を与えていたのかを示すべきです」(III, 34: 「世界史の講義について」)；「ナロードたちを数え上げて行くにあたっては、教師はそのおのおのの顔貌と、その性格がいわゆる地理的な諸要因から受けたさ

²⁵ 新アカデミー全集の注は、ダニーロが財産や富、その妻カテリーナが高価で美しい服という、いづれも伝統的なコサックの表象において軽蔑の対象であるものを持っていると指摘したうえで、こうしたものへのこだわりはポーランド文化の特徴であったため、夫婦のポーランド化をあらわしているとする (I, 823)。私見では、これらの情熱はこだわり *пристрастие* というほど強いものではなく（武器は「望むと望むまいと」渡ってきたものである）、見る者によって解釈の変わる、「ポーランド的なもの」の「痕跡」としておきたい。

まざまな痕跡を必ず示さなければなりません」(III, 167:「地理学についての考察」)。

2. 反省の空間

諸記号の線が襞のように褶曲するのは、表層の下で蠢く生きた運動の速度が速すぎるために、対象を代理(表象)においてとらえようとする境界線がブレるからであった。他方すでに確認したように、記号の複数化は、相対的に加速する対象をひとつの記号だけでは代理(表象)できないことに起因していた。ゴーゴリのテキストにおいて速度の増加と世界の変容をつなげる二つのモーメントとしてひとまず別々に切り離して考察してきた記号の複数化と線のデフォルメは、常に同時に起こっていることがわかる。

その空間にはしばしば収まりきれないほど大量の記号が詰め込まれる。²⁶『恐ろしき復讐』で死者たちはかわるがわる墓から立ち上がっては叫ぶ。「息苦しいんだ！」(I, 188)。この集密な空間に押し込まれて「互いにおし合いへし合いしながら、単調に数え上げられ、ディテールは対象としての具体性を失い」、²⁷ 諸記号の境界は揺らいでゆく。「顔全体が震えだし、歪むのであった」(I, 188)。

サバケーヴィッチの部屋がわかりやすい。ある対象(サバケーヴィッチ)の生の運動が部屋に充満しているために、ひとつの記号によっては対象をとらえることができない。そのため本来行為と運動の時間であるはずの諸記号の連続的継起において、ひとつの対象を空間的に代理(表象)することがおこなわれる。この結果時間は空間化される。遅々として進まない語る時間の死のような停滞のなかで、諸記号は並列して不在の対象を探しつつ、輪郭の線と同一性を失うのである。

何であろうとそこにあるものぜんぶ、ぜんぶが頑丈でぎこちないことこの上なく、家の主人そのものどどこかしら奇妙に似たところを持っているのであった。客間の隅には腹の出たクルミ材の事務机が四本のひどく不恰好な足で立っていた。まったき熊。机、安楽椅子たち、椅子たち——ぜんぶが鈍重で落ち着きの悪い性質のものであった。つまり、各々の対象、各々の椅子がこう言っているようであった。わしだってサバケーヴィッチ！ あるいは。わしだって大い

²⁶ ゴーゴリの同時代人マイコフは、『死せる魂』における細部の意味に注目するようながしながら、作品の重要な美点として「一見もっとも重要でないように思えるシーンでも、場の進行を補いその意味を明らかにするような装飾にあふれていないものはひとつもない」ことをあげている。

Майков В.Н. «Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя «Мертвые души» Издание Е.Е. Бернадского и А.Г. Рисовал А.А. Агин, графировал на дереве Е. Бернадский. Санктпетербург. В тип. Э. Праца. 1846. В 8-ю д.л. Выпуски I-XII» // Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 310. 細部の記号性へ注目しつつ、それを身振り記号ではなくすでに意味づけられているものとするゴーゴリ解釈の問題については、稿を改めて検討したい。

²⁷ Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 311.

にサバケーヴィッチに似ておる！[VI, 96]

ゴーゴリの語りを想起させる文体（スカース）において「地図」と「道」がいかなる関係を結んでいるのか、明らかになりつつある。語る声の幻想が諸記号の時間的継起をうみだし、読者はその声に導かれて「道」をたどって行く。語り時間はあるポイントで突如対象の運動に対して相対的に停滞し、時間的継起が瞬間に圧縮されて諸記号は空間内で並列される。このとき記号は対象との一対一の対応を見失い、分裂・増殖するとともに、その輪郭線には歪みが生じる。肖像に描かれた老人が動き出すのを目にする直前のチェルトコフの視覚に生じる現象である。「なんだか意識がなかば朦朧とした状態、一方の眼には夢見のまぼろしが近づいてくるのが見え、別の眼にはまわりの対象の定かならぬ輪郭が見える、あのつらい状態」(III, 52)。

こうしたプロセスの結果、諸記号の空間的並列としての「地図」があらわれるのだが、それはレッシングの絵画のような静態的なものではない。というのもこの「地図」におけるある記号はもはや代理（表象）すべき対象を見失っており、それをふたたび見出すために、他の諸記号と襍の運動に従ってきわめて不安定な関係を結ぶことになるからである。この平面において、記号は対象ではなく、何よりも他の諸記号を指示する。

ここにゴーゴリの記号論が凝縮される。つまり、失われたものはかならず形を変えたくえでしか回帰しないのだが、対象の喪失と回帰のふたつの時間が同一平面に凝縮されて、そこで記号は諸記号へと分裂し、諸記号はたがいに関係し戯れる。ある対象はひとつの記号によってではなく、複数の記号の戯れによって代理（表象）されるようになる。

「地図」上の諸記号としての人物・形象は、常に自己から取り残されひたすら他の諸分身を指差すかのような写真的身振り記号²⁸へと変わる。そして記号と対象の〈あいだ〉の関係についての解釈や意味づけを拒む空白は人々の身体に反映する。だからこそ「地図」＝写真を突然目の前に突きつけられたゴーゴリ世界の住人たちは、驚愕とともに（たとえレッシングに非難されようとも）口を開けるのである。

『アラベスク』所収の文章「現代の建築について」では、記号を空間において二重化〔複数化〕・変形することとしてのコントラストの技法が論じられつつ、それが生み出すショックと身体への効果について次のように要約されている。「私たちはかくも不可解にできしており、私たちの神経の数々はかくも奇妙に結びつけられているので、ただ突然のもの、ひと目見ただけで耳が聞こえなくなったように感じさせるものだけが私たちにショック

²⁸ 意味づけを欠いたまま対象を指し示す空虚な記号としての写真の理解は、ロザリンド・E・クラウス（小西信之訳）「指標論 パート 1」『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス美術評論集』リプロポート、1994年。

[振動 потрясение] をうみだすのだ」(III, 103)。「民衆には高等教育を受けた人々のように宗教を純粹に肉体なしで理解する力が備わっておらず、それに何にもまして印象を与えるのは可視的な諸対象であるという偉大な古い真理を思い出すのも悪くはない。[……] 豪華さは平民をある種口もきけない状態にさせてしまうが、それこそが粗野な人々を動かす唯一の動力 [バネ] である。並外れたものはあらゆる者を仰天させるが、それはただ敢然と、鋭く、そして一気に眼に飛び込んでくる時だけである」(III, 105)。

2-1. 記号の〈あいだ〉の両義性

私たちはゴーゴリの記号論からショックの経験へと移行してきた。「地図」の諸記号の空隙にはそれを意味づけようとする人々の欲望が反映されるがゆえに、ゴーゴリのテキストは読む者の鏡あるいは写真として反省のメディアとなる。しかし鏡を見てもそのなかの自分に見惚れるだけの者もいる(『ソローチンツィの定期市』のパラスカ (I, 96), 『クリスマス・イヴ』のオクサーナ (I, 153-154), 「彫刻, 絵画そして音楽」(『アラベスク』)において美女に擬人化されたギリシアの彫刻芸術 (III, 10))。F・シュレーゲルは「一連の鏡像が常に同じものでしかなく、何も新しいものを含まない」ような「永遠の自己鏡像化」の悪しき無限性について語っている。²⁹ このような反省は超出なき自己回帰となる。

ゴーゴリの「地図」のなかの諸記号は見方にしたがってあり方を変える。それは突然の啓示として「道」を歩いている者に進むべき世界の秩序を俯瞰的に示すことがあり、この意味ではレッシング的な絵画にふたたび近づく。たとえばチェルトコフは周囲の者には見えない肖像画が自宅に隠されていると主張し、その場所を「狂気にある者にしては変に詳しく」描写する。このとき画家は地図を見ていると同時に、地図の線に突き動かされて、その線を継起的な運動において描いている——いわば自らが描く地図の道を自ら歩むのである。「この不可思議な肖像画を探し当てるためのすべての努力は空振りに終わった。家の中はすべて掘り返されたが、それでも肖像画は見つからなかった。そうすると病人はそわそわと起き上がってふたたび肖像画の場所を描写しだすのであったが、その正確なこと、明快で洞察力のある知性の存在が示されていた。しかしあらゆる探索は無駄であった」(III, 65)。

記号と対象のズレが与えるショックは、そのすきまに欲望が意味として反映されることで治癒される。〈あいだ〉の空間は意味を欠いているがゆえに、人々が自分の見たいものを見ることのできる場所ともなり、そこで空虚を意味づけようとする個人の主観とその生が反映されるのである。まさにここにゴーゴリにおける反省の契機がある。それは生とし

²⁹ ヴィンフリート・メニングハウス (伊藤秀一訳) 『無限の二重化』法政大学出版局, 1992年, 198頁。

て修復された記号と対象の結びつきにさらに反省を迫ることで、無限へと続いてゆく。ゴーゴリは「『死せる魂』第一部へ [のメモ]」というテキストで、記号の空虚さに耐えられない人々の欲望によって死は生に偽装されると書きつけている。生の対極としての死を直接描写することでは事態は変わらない。生における死、生と死の目に立たぬすり替えが可能になる記号のすきまが提示されなければならないのである。「空虚さと生における力のない無為が、ぼんやりした、ひとことも話さない死にどのように交代してゆくか。このおそろしい出来事が無意味なままにどのようにおこなわれるか。彼らは心を動かされないのである。死が心を動かされない世界を仰天させている——もっと強烈に、生における死のような無感覚が、その間読者に表象されることがなければならない」 [VI, 692]。

『恐ろしき復讐』では、記号と対象のズレ（ペールイによって指摘された«не», «ни»）は魔法使いと名づけられる。その城の壁には「武器がかかっていたが、まったく奇妙なものであった。トルコ人も、クリミア人も、ポーランド人も、キリスト教徒も、音に聞こえたスウェーデンの^{ナロード}人々も、誰も身に着けていないような代物である *такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский*」 (I, 195)。³⁰

自己においてもろもろの分身を指差すような身振りの記号が何者かとして名づけられるプロセスは、以下のシーンに象徴的な^{いきなり}なかたちで表現されている。婚礼の席に見知らぬコサックがあらわれ、衆目を集めて踊る。「…突然、地面で遊んでいた子どもたちがすっかり仰天して叫び声をあげた。と子どもたちに^{ナロード}続いて人々もあとずさる。みなが自分たちのあいだに立っているコサックを恐怖とともに指差した。どこの誰かは——誰も知らぬ」 (I, 185-186)。

アイコンが掲げられたとき、「突然おとこの顔はすっかり変わってしまった。鼻が突き出て脇に曲がり、茶色のかわりに緑色の両眼が跳びだし、両唇は青ざめ、あごは震えて槍のようにとがり出し、口から牙が走り出て、頭のなかからこぶが持ち上がる、そしてコサックが成ったのは——老人であった。³¹ 「あいつだ！ あいつだ！ Это он! это он!」互いに

³⁰ この一文を含む『恐ろしき復讐』における«не», «ни»の分析は、*Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 54-68.* 「この話は——«не»の神格化 апофеозである。「не»は明らかにはされない。それはただ«ничто»における虚穴であり、悪人はそこに落ち込んだのである。説明されることはない。騎士と、キエフへと駆けて行った山々が。与えられるのはただ山々と関係があるという感覚だけである」。Там же. С. 66.

³¹ ここでの記号の増殖と変容は、17世紀フランスの版画・素描家カラーによってコメディ・デラルテの上演中に描かれたスケッチを、文章によって記述しようとするカイザーの文体によく似ていることを指摘しておきたい。「容易にわかるように、仮面は人体になにか動物的なものが加わるのに役だっている。すなわち、口ばしめいた長すぎる鼻がはえでて、前へとがったあごと対応し、頭は後ろへのびているように見え、たいていは鳥さながらに蝙蝠のような隆起物と鶏の長い羽とが続いている。また身振りもカラーの線描画から追感される。完全に固定した姿勢が、次の瞬間、急に体のすみずみまで動く曲芸へと変わるのである」。ヴォルフガング・カイザー（竹内豊治訳）『グロ

押し合いへし合いしながら、群集のなかで叫び声があがった。「魔法使いがまた出てきたんだ」母親たちは両手に子供たちを抱えたまま叫んだ」(I, 186)。

「あいつだ！」と指差す身振りに続いて名づけの行為がおこなわれるが、対象はすぐにそこから逃げてしまう。これは探し求めていた肖像画＝アンチキリストをオークション会場で見いだした青年の叫び声「ああ、あいつだ！ это он！」(III, 67)によって始まる『肖像画』（『アラベスク』版）第二部に対応している。突然のことに好奇心をそそられた周囲の者たちに、青年は肖像画にまつわる物語＝歴史を語ってゆく。ところがその話が終わり皆があらためて肖像画のほうを振り返ると、その「両眼は奇妙な生をとどめておらず」、「奇妙な絵の線はほとんど気づかれないうちに消え始め」、「キャンパスの上には何かぼんやりしたものが残った。それに近寄ってみると、なにかのつまらない風景が見えた。そういうわけで、訪れた人たちは、もう帰り途についていたけれども、長いこと合点が行かないのであった。現実には自分たちは秘密の肖像画を目にしていたのか、それともこれは夢であった、古ぼけた絵の数かずを長いこと見つめることに疲れた両眼にそれが瞬間現れたのであるか、と」(III, 80)。

後年の改作では青年の叫びは削除され、肖像画の消失にさいしてもその変容の様子の描写はなく、「盗まれたんだ」という言葉が聞こえるだけである。これは第一部での顕著な変更点、主人公の名が **Чертков** から **Чартков** へと変更され、そこに含まれていた **черт(a)** [悪魔／線] の痕跡が見えにくくなったことと同様の傾向を持っていると考えられる。すなわち、ザポロージェ・コサックや魔法使いのような、記号の同一性を反省するための視覚的に明確な手がかりをテキスト上でますます少なくしてゆくことによって、逆に記号の複数化・変容の潜在的な可能性をテキスト全域に遍在させようとするのである。「デヴィルはもう世界に仮面なしで登場したのです」（「聖日曜日」『友人たちとの文通からの抜粋箇所』 [VIII, 415]）。ここに後期ゴーゴリにおける視覚的な手法に頼らない反省の一般化・普遍化の試み³²を指摘することができる。特定の記号の分裂・変容を視覚的に示すことにかかわって、「作者の声」が前景化されてくる。それは自身の発する言葉の意味が決して聞き届けられないという失敗の身振りを繰り返し演じることで、テキスト内のあらゆる記号が「すでに」「あらかじめ」対象を失っていることを警告する。

ゴーゴリは反省とナルシシズムのいずれの契機ともなりうる自分のテキストの両義性にきわめて自覚的であり、後年になるにしたがって自己超出のための反省空間としてテク

テクなものの：その絵画と文学における表現』法政大学出版局，1968年，45-46頁。

³² こうした理解は、『ディカーニカ』などの初期作品では悪魔が形象として直接登場するが、「ペテルブルクもの」以降では悪魔が形象を失い、「悪魔的なもの」として文体のなかに潜在してゆくとするユーレイ・マンの持論とも一致する。Манн Ю.В. Укрощение гротеска (Об одной тенденции позднего Гоголя) // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: Смысл и Форма. СПб., 2007. С. 705-710.

ストを意味づけようとする試みがそこに直接書き込まれてゆく。まず『検察官』のエピグラフがあげられる（「手前の面が曲がっているのに、鏡を責めて何になる？」(IV, 5)）。そして『鼻』『外套』『死せる魂』では、ほとんど共通する語彙によって、記号と対象のズレに目を向けない読者たちの姿が描写される。反省なき読み、それは記号を対象（自分自身）に還元してしまう遊びのない読みのことである。「けれどもロシアはとても奇妙な土地なので、ひとりの8等官について言うと、リガからカムチャッカまですべての8等官がきまってじぶんのことにとる。あらゆる官位について同断」[III, 53]（『鼻』）。「いまではあらゆる私人が、じぶんの侮辱された体面のなかに社会全体がおさまるのだと考えている」[III, 141]（『外套』）。「いまではわたしたちのところではあらゆる官位階層がとても怒りっぽくなっていて、印刷された本のなかのものは何であれもうじぶんのことだと思えるのである」[VI, 179]（『死せる魂』）。

これらはみなリアリズムの宣言ではなくて、記号と対象のズレに目を向けるようにとうながし注意する身振りである。1844年初頭に書かれたと推定される [VIII, 804 の注] 生前手稿のまま残された「ロシアの若者のための文学教本」でも、記号における描写と反映ははっきりと区別されている。「生きた、的確な私たちの言葉、それは対象を、**描写する**のではなく、鏡におけるように、**反射する** *не описывающее, но отражающее, как в зеркале, предмет*」——「自分たち自身からさえ切り離された」ロシア人の同一性はこの無限の反射＝反省の媒体のなかにしかない [VIII, 469]。

こうした言明に読みとることのできるゴーゴリ的なリアリズムというものがもしあるとすれば、それは記号と対象の一対一の対応（「現実描写」）のことではなくて、むしろ記号と対象が一致しないことによって生みだされる〈あいだ〉に、そのズレを埋めようとする人々の意味と物語への欲望が反映されることである。

ところが以上のように作中にコメントを挿入することによって、作者自らがテキストの無限の反省の運動に巻き込まれてゆくことにもなった。まず、こうした言明は、ゴーゴリのテキストにおける記号と対象の〈あいだ〉にあいた修復不可能な空虚に、反省のための空間という明示的な意味づけを充填することになった。そのためゴーゴリのテキストを構成する記号があたかも対象と一致していて、いわゆる現実を描写かつ諷刺しているかのように見えず言説に一定の根拠を与えることにもなった。これに対してゴーゴリは、この現実なるものが記号の空虚に反映された欲望に過ぎないことを反省するようという呼びかけをさらに積み重ねてゆく。そしてこの点と連関して、記号と対象の関係の無限の見直しという実践であるはずの反省が、作者の主張として述べられたために、そうした主張（作者の声）そのものがテキストにおける反省の対象となってゆく。そのひとつの結末が、『友

人たちとの文通からの抜粋箇所』である。³³

2-2. 諸記号の乱反射としてのテキストへ

ゴーゴリ的反省とは、テキストの人目を惹くある地点で「地図」があらわにする記号と対象の〈あいだ〉から出発して、記号の複数化・歪曲化のプロセスを読者がテキスト全体に広げて行くことにかかっている。これは記号と対象が的一对一で対応するレッシング的なものから、諸記号が乱反射する空間としてのテキストという新しい理解をもたらす。

この結論は、テキストにいくつかの記号と対象のズレのポイントがすでに策定されていて、それらをクリアしてゆくとゴーゴリのテキストの正しい解釈に至る、という読み方は根本的に異なる問題設定をもたらすということを強調しておきたい。

ゴーゴリの「地図」においては、諸記号の反映関係を見つけるための範例が与えられるだけである。この範例をテキスト（あるいは世界）において実際に展開・反映してゆく作業は、読者に委ねられている。

この方法はブリュローフの大作『ポンペイ最後の日』についての同名の批評（『アラバスク』所収）で、絵画の読み方として範例的に実演されている。「おそろしいほどの巨大さで巨大なカタストロフが示される」19世紀の絵画³⁴の「総体としての表現は胸を打つものであり、並み外れた統一感にみちている」。「だが総体的にそれらにあるのはただこの考えのアイデアだけである。それらは遠景に似ている。それらにはただ総体としての表現[表情]があるだけだ。私たちはただ群衆全体のおそろしい状態を感じるが、人間が見えない。その顔にはその人物自身によって目撃された破壊の恐怖がすべて存在しているであろうに」。対してブリュローフの絵画の人物群は「全体で群舞をなして、それがショックの瞬間に停止して、幾千ものさまざまな感情をあらわしたのである」(III, 173-174)。

ショックとともに記号は複数化・歪曲し、対象からのズレをあらわにする。通常その〈あいだ〉に空虚をふさぐ意味として反映されるのが読者の主観と生であるのなら、反省とは、記号と対象の一致する安定した関係のシステムとして今まで読者が進んできた「道」=生を、諸記号の終わりのない乱反射の空間として構築し直すことになる。ゴーゴリのテキストを読むことは生を繰り返して生き直すことに変わる。

³³ 詳しくは次の拙稿を参照していただきたい。「ゴーゴリ『友人たちとの文通からの抜粋箇所』における反省の展開」『スラヴ研究』第58号、2011年。

³⁴ 新アカデミー全集の注によれば、ここで言及されているのはイギリスの画家ジョン・マーティンの『ベルシャザールの饗宴』（1820年）、『ニネベの破壊』（1829年）のことだという（III, 830）。

Между «картой» и «путем»: Проблема пространства в поэтической рефлексии Гоголя

АДАТИ Дайсукэ

Данная статья посвящена анализу того пространства между знаком и предметом, которое вдруг открывается в процессе «сказа» в произведениях Гоголя. Особенности художественного пространства писателя глубоко изучены в знаменитой работе Ю. Лотмана, в которой представлена типология пространств по разным периодам творчества. Дополнение работы аспектом времени позволяет нам понять отношение пространства и времени, воплощенное Гоголем в знаке, сравнить это отношение с предыдущей моделью.

Известно, что немецкий драматург и мыслитель Лессинг в его эстетической работе «Лаокоон» категорически определил границу между двумя родами искусства — живописью и поэзией. По его мнению, предметом живописи служат тела, одновременно располагающиеся в пространстве, а предметом поэзии — действия в смысле хронологического чередования предметов. Нам важно заметить, что в обоих искусствах наблюдается общая концепция о знаке: любой знак имеет соответствующий предмет.

Новаторство Гоголя заключается в нарушении соответствия знака и предмета. В основе его творческого мира еще остается противоположность пространства и времени — в виде «карты» и «пути». Однако в продолжение «сказа» в одном пункте хронологическая последовательность знаков разрывается неожиданным преобразованием одного образцового знака. В данный момент наблюдается добавление скорости в движении предмета и неспособность знака указать на слишком быстродвигающийся предмет. В результате происходят две типично-гоголевские деформации знака: 1. разложение одного знака на множество, 2. искажение линий знаков.

Между знаком и предметом, таким образом, открывается промежуточное пространство. Процесс осмысления пустоты и обнаружения ее бессмысленности, потенциально, читатель может отражать и в других знаках, продолжая его до целого текста. Подобное рассеяние отражений является основным способом поэтической рефлексии в творчестве Гоголя.