

1.

20年代初期、ペトログラードの文学グループ「セラピオン兄弟」は定期的に集会を行い、創作した作品の朗読や、朗読された作品についての活発な議論を行っていた。グループの一員、ルンツは1922年にその集まりにおいて論文『西欧へ』を読み上げる。彼はその時の模様をゴーリキーに宛てた手紙において語っているが、「驚くべき争いが起き、私は殴られんばかりでした」、そして「最も興味深い集まりでした」と述べている。⁽¹⁾

「セラピオン兄弟」たちはフォルマリズムの理論家たちと親交が深く、⁽²⁾「いかに書くべきか」について非常に意識的な集団であった。ルンツの論文も「これか
らいかに書いていくべきか」を打ち出したものであり、ルンツが主張したのはプロット⁽³⁾や構成の重視であった。集会において大きな波紋を投げかけた原因の一つは、従来のロシア文学を「プロットの面白さで読ませる作品がないので退屈だ」と一刀両断に批判するルンツの主張の過激さであったと言える。次に引用するのは、やはりゴーリキーに宛てた手紙で、ルンツが自分の論文の内容を端的に語っている文章である。

私は、論文の中で、ロシアの散文は今大変退屈だと言う考えを提示しました。みんな、言葉や、イメージや、気取った文体をマスターして、それを見せびらかしているのです。けれども、これは単に七つ道具に過ぎません。現在必要なのは、面白さと理念、特に前者の方だと言うのが重要なことです。両方とも、大きな、そしてよく発達したプロットがある時だけ実現するのです。ロシアの長編小説の崩壊は、「現在長編小説は存在不可能だ」からではなく、みんながあまりにもうまく、文体上の細々したことをマスターしてしまっ、もし事件が存在したとしても、その下で事件が埋もれてしまっているのです。(フセヴォロドのように)。ピリニャークの『裸の年』は私の考えでは、大変特徴的で、言語道断な現象です。これは長編小説ではなく、素材のよせ集めです。⁽⁴⁾

ルンツはここで「長編小説の崩壊」という言葉を用いているが、「長編小説の崩壊」という概念は、20年代の作家や文学者たちがある程度共通して認識していたものであった。⁽⁵⁾例えば、エイヘンバウムは『レスコフと現代の散文』において、19世紀の小説が詳細な自然描写、細部にわたる性格描写、叙情的ないしは哲学的逸脱、対話などの要素を含んだ統合的な形式であると述べ、このような長編小説が頂点を迎えた後で分解してきたことを指摘している。そして、プロットの要素が後景に退き、主に叙述の形式の問題に重点を置いた短編が主流

になったということを述べている。

このように、19世紀ヨーロッパの長編小説は、本質的に、一種の統合的な形式であり、[···]この長編小説の発達には19世紀の70年代に頂点に達した。[···]ところが、現在我々の目の前で、このタイプの長編小説が分解作用を起こし、分化しつつあるかのようなのだ。一方では語りへの特殊な傾きを持った種々の小形式が、他方では、回想録、旅行記、往復書簡、世態・風俗誌などが新たに発達しつつあり、また、長編小説のプロットの諸要素はますます映画のシナリオの役に移されつつある。(6)

上の引用における、エイヘンバウムの「語りへの特殊な傾き」という言葉、または別の箇所での「ストーリーから言葉への重心の移動」という言葉(7)の指す状況は、ルンツの言う「文体上の細々したこと」への熱中という状況と重なるものである。

ゴリキーに宛てた手紙の中で、ルンツが名を挙げて批判したフセヴォロド・イヴァーノフやピリニャークの作品は「装飾的散文」に位置づけられる。ルンツが指摘している「言葉」や「イメージ」の重視という特徴の他に、この散文の構成面の特徴としては、流動的・断片的な構成が挙げられる。(8)ルンツはピリニャークの作品を「素材の寄せ集め」だと述べているが、シクロフスキーがやはり同じ「素材」という言葉を使って、(しかしルンツのように否定的な立場に立っている訳ではなく)(9)「装飾的散文」の断片的構成という特徴を語っている。

我々は目下のところ、構成ではなく、作品の素材を心に留めている。

ロシアの散文における、装飾主義者たちのグループは新しい芸術の、同じ幕間の余興の法則に従属しているのである。

[···]装飾主義者たちの、プロットが無意味だという感覚は言葉への志向、個々の要素、個々のイメージへの志向となり、それがプロットに取って代わり、プロットを単なる補助的な役割にしてしまうのである。(10)

上の文章では「幕間の余興」という言葉が用いられている。シクロフスキーはこの前の部分で、メイエルホリドの演劇がオストロフスキーの戯曲の構成を取り去って一連の幕間の余興に分解してしまった、と述べており、(11)小説も同じ状況にある、ということをおおしげに言おうとしているのである。一方ルンツは作品のこうした断片性を認めず、モチーフの結合を主張する。

ロシアでは低級な戯言か子供の遊びと呼ばれているものが、西欧では古典的なものと見なされている。つまりはプロットだ!複雑な葛藤を扱い、結び目を作ってはほどこき、編んではほどこくこと、こうしたことは多年にわたる細心の仕事の成

果であり、連綿と続くすばらしき文化の創造物なのだ。(12)

「西欧では古典的なものである」と述べられているように、ルンツの「結び目を作っては、ほどく」という言葉は、アリストテレスの述べた「紛糾（出来事を結びあわせる部分）－決着（解く部分）」(13)を思わせる。つまり、ルンツは、発端と結末を持ち、一つの有機体として統一が保たれるという作品のあり方を提示している訳だが、これは特に新しさを打ち出している訳ではなく、基本に戻って学ぼうという姿勢であると言えよう。それは、ロシアの評論家たちの態度を批判して、「彼らは古代ギリシア人に学ぶものは何もないと考えている」と述べている(14)ことにも表れている。

上の引用にも表れているように、ルンツはこうした基本的なプロットの操作がロシアでは軽んぜられてきた、と見なしている。ルンツは「長編小説の崩壊」という事態を批判しているが、しかし、彼はロシアにおいて 19 世紀後半に非常な発達を見せた社会派的長編小説、もしくは心理描写に優れた長編小説の復活を唱えたわけではなかった。先にエイヘンバウムが長編小説の分解について述べている言葉を引用したが、エイヘンバウムは「ヨーロッパの長編小説」の中に、ロシアの長編小説を暗黙のうちに含めて、発達から崩壊に至る流れを語っている。それに対し、ルンツは、プロットという要素はロシアにおいては、西欧におけるような発達を見なかつたと指摘している。

我々にはプロットのある、リアリスティックな長編小説があった。－乏しいけれども、それでもプロットのある、伝統のある長編小説があった。しかしもはやない。長編小説は崩壊してしまった。

なぜか?我々の時代には長編小説は不可能だそうだ。嘘だ。なぜなら長編小説は西欧では存在しているからだ。我々のもとで長編小説は衰弱してしまった。なぜなら我々がプロットについて、構成について忘れてしまったからだ。なぜならそれだけでなくよく発達していないプロットの伝統が消えてしまったからだ。

(15)

ここでルンツは「リアリスティック」という言葉を用いているが、ロシア文学にプロットが乏しい原因を、ルンツはロシアの批評家たちが要求する「リアリズム」にあるとしている。ロシアにおいては文学が読者に時事的な問題を突きつけて現実社会を考えさせるという機能があまりにも重視されているため、文学の虚構性が白眼視されるという考え方をルンツはしている。

われらが批評家は、現実の描出、日常の相互関係を要求する。この描出が中心に、全体に、全てにならなくてはならない、と彼らは言うのだ。全て作られたものは－容認できない、と彼らは言う。批評家は、複雑なプロットは常に作り物であり、

考え出されたものである。それゆえに一放り出そう!と言うのだ。(16)

ルンツがこれから創造しようとするのは、このような批評家が要求する日常的な生活(ブイト)を描いた長編小説ではなかった。彼は冒険小説や歴史小説、探偵小説といったジャンルが、ロシアでは社会性が足りないがために「不真面目」であるとされ、陰の存在に追いやられてきたという不満を述べている。そして、西欧に学んでこのような、冒険小説や歴史小説、探偵小説といったジャンルを創造しようと呼びかけたのである。

2.

ルンツは小説と戯曲を書いている。彼は早世であったため、創作を行った時期も短く、作品、殊に小説は習作であると言える。残された少ない作品でルンツの実践を判断しなければならないのは惜しいことではあるが、しかし、彼の小説は理論との乖離が見られると言わざるをえない。ルンツは冒険小説や歴史小説、探偵小説を一作も書かなかった。その上、ルンツの主な小説の三作のうち二作は、断片的なエピソードをモチーフの反復によってまとめるという構成方法をとっている。また、二項対立的な主題を持ち、この主題はモチーフの反復と、イメージの系列化によって提示されている。このような構成方法と、イメージの果たす役割が大きく、逆に目立ったストーリー展開を持たないという特徴は、一種の「装飾主義」であることを示している。(17)ルンツは自己の理論を小説の分野ではよく生かしていないことを自分でも認めており、『西欧へ』の中で、「私は戯曲ではプロットをマスターしたものの、小説ではどうしても扱うことができない」と認めている。(18)

ルンツの理論と実践の食い違いの原因を完全に確定することはできない。しかしあえて推測するならば、ルンツは「新しい文学を創造しよう」と主張しているものの、その「新しい文学」像が具体的に定まらなかったのではないかと言うことである。ルンツは論文の中で「新しさ」について幾度か言及している。

ロシアのプロットの伝統は消えてしまった—それは新しく打ち立てなくてはならない。だがこれは一年ではできない。地盤に施肥するために、肥やしとなって横たわろう。古い、退屈な文学の末尾で這っていくよりも、新しい文学の肥やしとなる方がいい。(19)

君たちは言うだろう。(西欧の文学を模倣することによって:引用者)我々はやはり亜流になるだろう、と。そうだ、けれども異国の文学の亜流だ—自国においては新しい潮流の創始者だ。(20)

ルンツの主張が基本に戻ろうという態度であることは既に述べたが、この引

用でも、消えてしまったプロットの伝統を新しく打ち立てる、という言葉が表しているように、基本への回帰が語られている。ロシアにおいては西欧の文学のような、プロットや構成のしっかりした作品がそれまでにはなかったのだから、西欧ばりのプロットや構成のある作品を創作することが新しい文学の創造につながる、というのがルンツの主張である。

しかしルンツの主張を考えてみると、曖昧な点がある。既に引用した、「長編小説の崩壊」について語っている部分で、ルンツは「我々の時代には長編小説は不可能だそうだが、それは嘘だ。なぜなら長編小説は西欧では存在しているからだ」と述べているが、どのような類の長編小説を指して、「西欧では存在している」と述べているのがはつきりしない。西欧でもこの時代にはプロットの崩壊という事態が語られているからである⁽²¹⁾。ルンツが手本として挙げる西欧の作家はスティーブソンやデュマ、ディケンズ、ユーゴーなど過去の作家が多い。これらの作家を手本とするならば、たとえ「自国においては」新しい潮流の創始者になったとしても、しかしどこまで新しいと言えるのかという疑問が浮かぶ。プロットに関して基本に戻りながら、なおかつそれは過去の文学の焼き直しではなく、新しい文学でなければならない、という問題をかかえて、ルンツは具体的な文学像を提示しえなかったのではあるまいか。

プロットを扱いながらも、アリストテレスの述べたような、そしてルンツが肯定したような「紛糾—決着」という形のプロットを作らなかったのが初期のカヴェーリンである。ルンツはカヴェーリンが積極的にプロットを扱っていることを評価しながらも、そのプロットの扱いを、いわば発展途上のものと見なしている。

カヴェーリンは葛藤を作ることを学んだが、それを解決することはどうしてもできない。プロットの奇妙な動きでごまかして、真ん中で断ち切ったり放り出したりしてしまう。⁽²²⁾

ルンツは具体的な作品名を挙げていないが、例えば、カヴェーリンの初期作品集『師匠たちと弟子たち』に収められた『指物師たち』では、主人公セルゲイが魔法のかんなを求めて旅をするというモチーフが発展していくものの、木で作られたセルゲイは急にひびが入って最期を遂げる。魔法のかんなのモチーフは何らの解決も与えられないで途中で止まってしまうのである。また『ライプチヒ市年代記 18××年』では、登場人物の教授が何らかの原因で口が聞けなくなるが、謎を解明すべく集まった登場人物たちに解答は与えられず、因果関係なしに作者が介入して話は終えられる。

ルンツが述べているように、当時カヴェーリンがプロットの扱いに苦心していたことはカヴェーリン自身の回想からも伺われる⁽²³⁾が、しかし彼が結末らしい結末を付けなかったのは意図的な試みであったように思われる。カヴェーリ

ンは『ライブチヒ市年代記 18××年』執筆当時のことを回想し、最初は戯曲の断片として書いていたが、事件があまりにも首尾一貫して展開しており、驚かせるようなものがなかったために作者が気ままに介入する小説にしたと述べている。(24)この作品の結末において、謎の解明のために登場人物を集めるといふ動機付けが行われているが、シクロフスキーはこれをディケンズの結末の動機付けのパロディーとしている。(25)

シクロフスキーは、ルンツとはやや異なった観点から冒険小説に注目していたが、(26)プロットのヴァリエーションというものについて語っている。例えば、主人公が一連の障害を乗り越えて愛する女性のところまでたどり着くという、よくある段階的なプロットは変化して、主人公が障害を乗り越えると疲れて寝入ってしまうという形になるとし、(27)次のように述べている。

もし以前のプロットが $a+a2+a3$ という型で示すことができたとすれば、その後のプロットは二項式になる。そこでは全ての障害は a という文字で示すことができるが、結末は b である。つまり以前のプロットは項がそれぞれ違うことに基盤を置いていたが、その後のヴァリエーションでは全ての闘争は一つの全体として知覚され、プロット上の違いは結末の意外性から生じる。(28)

つまり、ルンツが主張したような、「紛糾—決着」型の、首尾一貫したプロットといういわば「基本型」がまず想定されている。シクロフスキーが述べるヴァリエーションとは、「紛糾」の部分成形作りながらも、結末において「基本型」のような「決着」を与えないことによって、意外性を生み出すというものである。シクロフスキーが述べているこのような「結末の意外性」は、初期カヴェーリンの作品に見られる結末の意外性と同質のものであると言えよう。(29)

読者を「驚かせよう」というカヴェーリンの試みは、つまりはプロットの扱いに新しさを持ち込もうとするものである。カヴェーリンの方では、ルンツの理論とその実践に関して、次のように回想している。

我々は二人とも、プロットは何世紀にもわたって信頼されてきた唯一の組織であり、その助けを借りて装飾主義の「泥沼」から散文を引き出すことができると考えていた。けれども我々は好みが異なっていた。彼がどんなにまずくても喜んで利用しようとした「むき出しの動き」に私は満足しなかった。当時私は探偵小説を好んでいなかった。クロスワードのように解決せねばならないか、よくてもペイシエンスのように配置しなければならないからだ。

転向、意外性、緊迫した対立—これらは全てプロットのある長編小説の道具であるがそれ自体は私の興味を引かなかった。ルンツの悲劇における舞台性は必ず成功を運命付けられているように私には思えたが、我々の演劇を前進させるものではなかった。私は彼には美的センスが足りないと思っていた。(30)

ここでは、ルンツが、小説の分野ではなしえなかった理論の実現を、戯曲の分野で実現したことが示されている。カヴェーリンによってやや否定的な評価を与えられているものの、ルンツの戯曲には、「転向、意外性、緊迫した対立」という、プロットの本領の発揮を見ることができる。

3.

ルンツの代表作『法の保護なしで』には次のような序が記されている。

この戯曲の登場人物はスペインの名前を名乗っている。けれどもこの悲劇がスペインの社会に由来したものだとは考えないで頂きたい。事件の場所はシュダッドであるが、シュダッドとはスペイン語で町一般のことである。私は正確に規定された時間と空間を超越して戯曲を書き上げたかったのだ。スペインは仮定である。[…]

私にとって重要なのは、戯曲の文学的な側面ではなくて、ただ舞台的な側面である。私がこの悲劇を書いていた時、私はこれを考えていたのではなく、見ていたのだ。たとえ、読者が私の失敗を許してくれたとしても、観客は許してくれるべきではない。

私は難しい課題をやり遂げようとした。つまり、ヴォードヴィルで始めて悲劇で終えることである。私はこの移行を有機的に行いたかった。この移行は戯曲の根本的な理念に源を発している。⁽³¹⁾

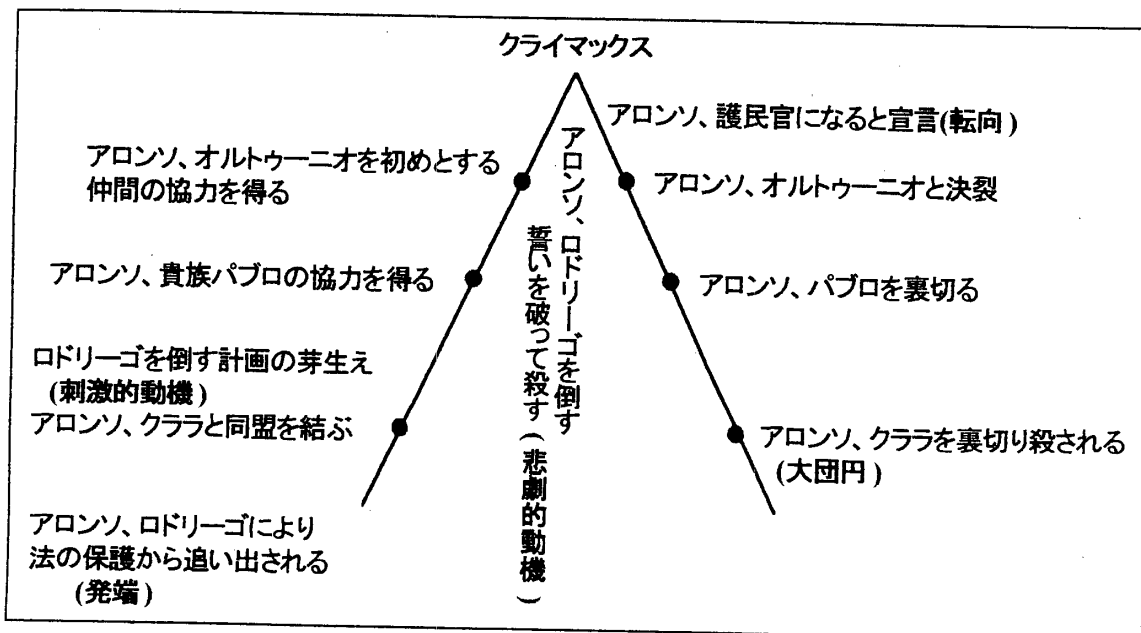
ルンツはここで、「スペインは仮定である」と延べ、舞台がスペインに置かれたことには何ら象徴性がないことを明かしている。正確な時間、空間の設定をしなかったということには、時代考証や風俗(ブイト)描写にとらわれずにすみ、プロットを操作しやすいという利点がある。

また、「私がこの悲劇を書いていた時、私はこれを考えていたのではなく、見ていたのだ」という言葉は、この戯曲が目に見えるもの、行動や事件に注意を向け、目に見えないもの、心理などは問題にしていないことを示している。また、「文学的な側面」に注意を払わなかったということが述べられている。文体等の問題を含む、文学的な質という問題を戯曲においてはひとまず脇に退ける態度をとったことが、小説よりも戯曲においてプロットに専心できた理由に含まれているのではないかと思われる。

作品は「悲劇」と銘打たれている。ルンツは理論上、戯曲においては悲劇というジャンルを創造しようと述べており、ここからも理論を実践に移していると言える。引用では、「ヴォードヴィルで始めて、悲劇で終えること」が課題であると述べられているが、これはプロットの意外な展開という面白さを発揮しようとしたと言える。しかし、意外な展開といっても、「移行を有機的に行いたか

った」とあるように、この作品のプロット展開は十分に動機づけられ、作品の個々のモチーフは密接に結びつけられて「紛糾—決着」を形作っている。カヴェーリンの作品の、「決着」のない結末の生み出す意外性とは性質が異なっている。

フライタークはアリストテレスによる悲劇のプロットの構造「紛糾—決着」をさらに精緻にし、ピラミッドの形に図解した。以下に、『法の保護なしで』の構造を、このピラミッドに当てはめて図解する。



発端とは大まかに言えば主人公の状況の提示である。(32)『法の保護なしで』ではこの発端において町の無頼漢アロンソは宰相ロドリーゴにより法の保護から追い出される。

刺激的動機とは、「主人公の心中に後に続く行為の動機となるある感情または意欲が起こる」ところである。(33)第二幕でアロンソはロドリーゴの愛人クララと出会い、彼女とロドリーゴの会話を盗み聞きして、打倒ロドリーゴの計画を胸に秘めるのがこれにあたる。この動機がクライマックス—上昇する闘争の結果がその中に強く、決定的に表れる作中の場所(34)—へ向かって事態を前進させていく。

アロンソは乳兄弟パブロの協力を得て軍隊を味方につけ、次に、オルトゥーニオを始めとする仲間の協力をも得る。アロンソがロドリーゴを倒すというクライマックスは、無血のクーデターという誓いをアロンソが破って、ロドリーゴを殺してしまうという悲劇的動機、すなわち降下的行為の始め(35)と結び付けられている。

転向とは主人公の運命が急転するところである。(36)一種のアナーキズムを唱えていたアロンソが護民官になると宣言する場面がこれにあたり、ここからアロンソは一気に墮落していく。アロンソがクララを裏切って刺し殺されるのが大団円、すなわち終結の行為である。(37)

こうした構造を見ても、この作品が二つの陣営の緊迫した対立、運命の急転という、プロットの本領を発揮していることが明らかである。また、この作品はプロットに一種の均整美も見られる。上の図に示したように、アロンソが最初にクララと、次にパブロと、最後にオルトゥーニオと同盟を結ぶという上昇を形作る展開は、オルトゥーニオと決裂し、次にパブロを裏切り、最後にクララを裏切るという降下を形作る展開と相互に対照となっている。(38)

また、主人公の運命の急転に絡んで、他にも一種幾何学的な構成が見られる。プロットとストーリーについて有名な定義を行った英国の作家フォースターは、プロットの構成の美的要素をパターンと呼んだ。そして、遠く離れた境遇にいた主要登場人物二人が、中央の一点に向かって接近し、交差し、また離れていく、そして最後には二人の立場が完全に逆転するという図式をアナトール・フランスとヘンリー・ジェームズの作品から取り上げて、「砂時計のパターン」と名づけた。(39)『法の保護なしで』では、これに類した二組の「パターン」が組み合わされている。登場人物の二組の対立関係(アロンソーロドリゴ、アロンソークララ)において、対立における二人の立場が最初と最後で逆転する。

アロンソとロドリゴの対立において、作品の冒頭、第一幕ではアロンソは陽気なアウトローであり、ロドリゴは敵役の権力者である。けれども、第二幕で登場するロドリゴは、依然として、アロンソと対照的な陰鬱な権力者であるけれども、完全な権力の一步手前にいることをさらけ出す。つまり、アロンソにやや接近する。ロドリゴはクララにそそのかされて、クーデターを起こし、大公を倒して権力を完全に手中に収めようともくろむ。この計画を聞きつけたアロンソは、ロドリゴの先手を打つ形で打倒ロドリゴのクーデターを起こそうと計画するが、この時点でアロンソはロドリゴの行動をなぞり始める。また、アロンソは少しずつ持ち前の陽気さを失って、ロドリゴに近づいていく。第四幕でアロンソとロドリゴの対決が実現するが、この場面では、作品の冒頭の場面と対比されて、立場の逆転が明瞭に提示されている。まず、第一幕の場面を引用する。

(ドアをノックする音。「開けろ!」)

ハシクタ「ああ!あれはあなたを捕らえに来たんだわ!」

ドアの向こうで「開けろ!公の名において!」

[…]

ドアの向こうで「ドアを壊せ!」(ドアがきしむ)

[…]

アロンソ「オルトゥーニオ!飲めよ!」(ハシクタとキスする)

オルトゥーニオ「飲むぞ、飲むぞ。だけどまず貴様を殺してからだ。」(二歩進んで、テーブルに戻り飲む。アロンソはドアのそばの壁に立つ。ドアが軋む。オルトゥーニオは体をふらふらさせ、剣を振り回しながら部屋の中を歩く。ドア

がこじ開けられ、憲兵たちが走り込んで、オルトウーニオめがけて突進する)
憲兵たち「やつだ!やつだ!」(オルトウーニオの武器を取り上げ、彼を殴る)⁽⁴⁰⁾

アロンソとロドリーゴが対決する第四幕第五場は、この第一幕第一場と対比させられている。アロンソは民衆がクララの家でロドリーゴのもとに押しかける時の合い言葉として「アロンソを捕まえろ」という言葉を選ぶ。アロンソは意図していないことだが、この合い言葉によって第四幕のロドリーゴには、第一幕のアロンソの面影が重ねられる。

(ドアをノックする音。叫び声。「開けろ、開けろ」)

クララ「時間かしら?そう、時間だわ!聞こえる?時間よ、私の皇帝様!時が来たのよ。」

(強いノック。叫び声)

ロドリーゴ「何だ?」

(叫び声。「開けろ!強盗がここにいるぞ、逃げないようにしろ!」)

クララ「あれはあなたを迎えに来たんだわ、皇帝さま!時間だわ!」

(叫び声。「ドアを壊せ!アロンソはここだ!逃げないようにしろ!」)

[…]

ロドリーゴ「なんとまあ!やつらはここにアロンソ・エンリーケスがいると思っているんだ!」

[…]

(クララはドアを開ける。舞台は民衆でいっぱいになる)

ロドリーゴ(落ち着いて脇に退き)「何という死だ!玉座にたどり着く一時間前だったというのに!」

群衆から女「やつだ!やつだ、我々の崇める宰相様!」⁽⁴¹⁾

第一幕第一場では居酒屋にアロンソ、ハシンタ、オルトウーニオの三人がおり、外から憲兵が押し寄せてくる。第四幕ではやはりアロンソ、クララ、ロドリーゴの三人がいて、外から群衆が押し寄せてくる。第一幕ではアロンソが追われる身であったが、第四幕では立場が逆転してロドリーゴが追いつめられる。ハシンタとクララの台詞「あれはあなたを捕らえに(迎えに)来たんだわ」(「捕らえる」と「迎える」に訳しわけたが両方とも *Это пришли за вами* という言葉が使われている)、群衆の中の女と憲兵の台詞「やつだ!やつだ!」は対応している。その上、第一幕ではオルトウーニオをアロンソと間違えるという喜劇的な取り違えが起こっているが、第四幕でも、意図的なすり替えではあるが、「アロンソを捕まえろ」といいながらロドリーゴに殺到するという事態が起こっている。

第二のパターン、アロンソとクララの対立は水面下のものである。二人は恋愛関係になり、アロンソはクララの協力を得てクーデターを起こすので、表面

上は二人は味方である。しかし、彼らのやりとりには常に、お互いを利用しようという思惑や明確な意見の相違がある。アロンソが第五幕でロドリゴそっくりの暴君と化し、クララを切り捨てようとすることによって、二人の立場の逆転が起こる。ここでは引用は省くが、二人が最初に知り合う第二幕と、最終的に決裂する第五幕も、やはりアロンソとロドリゴの対立の場合と同様に、場面と場面の対比があり、立場の逆転が明瞭に示されている。(42)

ルンツのこのような実践を高く評価したのはザミャーチンであった。「何かしら幾何学的なスペインに構成された彼の戯曲『法の保護なしで』は革命的な風俗を描いたどんな短編や戯曲よりも革命を、現代を捉えている」とザミャーチンは述べている。(43)ザミャーチンは『聖ドミニコの火』という『法の保護なしで』と傾向の似た戯曲を書いてもいる。(44)また、ザミャーチンは次のようにも述べている。

最も現代的であっても、ただあからさまに日常生活の風俗を描写するのは一現代芸術の概念の下ではもはや適さない。[···]大変才能のあるものであろうと、中心的な散文作家たちの風俗描写、フォークロアによる印象主義をよみがえらせようとする試みも、話は違わない。分析的な言語研究は完成に近づきつつある。[···]振り子は明らかに他の方向へ出発したのだ。つまり、プロット、構成という、さらに広大な形式的課題へである。(45)

風俗の描写や言語研究ではなくて、プロットや構成に注意を払うべきだというザミャーチンの主張はルンツと同じである。ザミャーチンは小説において、自ら確立したスタイル、一種の「装飾的散文」に、ダイナミックなプロットを導入した『われら』を書くことによって自らの主張を実践に移したと言える。そしてこの作品は、ルンツの最終的な、身近に見出した手本となるのである。ルンツは最後の論文の中で次のように書いている。

西欧派(「セラピオン兄弟」グループにおいて西欧に学ぼうとしたカヴェーリンとルンツのことを指す:引用者)はホフマン、クーパー、ディケンズ、ユーゴーを愛している。ロシアの作家の中では最近の時期のザミャーチンだけだ。(長編小説『われら』)(46)

これまでルンツの理論と実践からルンツの目指していた道について考察し、また実に大まかではあるが、ルンツの周囲に関しても簡単に検討してきた。ザミャーチンが「風俗描写」や「分析的な言語研究」が終わりに近づきつつあると述べてプロットに注目し、自身の小説に導入したこと、また、引用文でカヴェーリンが「装飾主義の泥沼」という言葉を使っていたことからすれば、彼らは「長編小説崩壊」後の「プロットのない散文」に、既に行き詰まりを感じ取っていた

とも考えられる。しかし、ルンツの理論と小説における実践のずれや、初期カヴェーリンの作品を考えてみるならば、「新しい文学」の追求は、プロットへの単なる回帰という道を許容しなかったように思われる。ルンツがザミャーチンによる「装飾的散文」と「プロット」の融合に手本を見出していることも、このことを裏付けている。ルンツの理論と実践について考察するならば、文学の可能性というより広い問題に、自ずと目をむけることとなる。

[註]

(1)ルンツがゴーリキーに宛てたこの手紙は原文が入手できなかったため、カヴェーリンの回想からの引用である。

Каверин, Вениамин. Собрание сочинений. В восьми томах. -Москва : Художественная литература. Т.7. Освещенные окна: Трилогия.1983.с.462

(2)シクロフスキーは「セラピオン兄弟」の一員と見なされることがしばしばあるし、幾つかの文章で自分とルンツが師弟関係にあったことを述べている。また、カヴェーリンは回想で、ルンツとエイヘンバウムの講義を聞きに行ったことを述べている。フォルマリズムと「セラピオン兄弟」の関係を述べた論文には、例えば次のようなものがある。

Piper, D. "Formalism and the Serapion Brothers." The Slavonic and East European Review. No.108, 1969. pp.78~93

(3)プロットという言葉に関してであるが、フォルマリズムの理論家たちは「фабула—ストーリー、作品中に伝えられている、相互に関連のある諸事件の総体」と「сюжет—プロット、事件の叙述の仕方や、作品の中で事件が伝えられる順序、伝達の脈絡が問題となる」の区別を設けた。ルンツは「фабула」と「сюжет」の両方の言葉を用いているが、こうした区別を行っていないようである。多く用いられているのは「фабула」の方であるが、この言葉に同時に「сюжет」の意味を含めているようである。ルンツに関する研究では「プロット」という言葉が一般的に用いられているので、以下用語は「プロット」で統一する。

(4) Каверин, указ. соч., с.462

(5)例えば 1922 年にマンデリシュタムは『長編小説の終焉』という文章を書いている。

Мандельштам, Осип. Слово и культура. -Москва: Советский писатель, 1987.с.72~75

(6) Эйхенбаум, Борис. О литературе; Работы разных лет. -Москва: Советский писатель, 1987. сс.412~413

訳はボリス・エイヘンバウム著、小平武訳『レスコフと現代の散文』（世界批評体系 7 筑摩書房 1975年に所収）によった。

(7) Там же, с.414

(8)「装飾的散文」に関する定義とその構成上の特徴に関しては、論者は「セラピオン兄弟」のうち、フセヴォロド・イヴァーノフとニキーチンの作品を「装飾的散文」と位置づけて論じているウラーノフの文章を主に参考にしている。ウラーノフは象徴派、特にベールイの影響を受けた、革命後から1924年頃までの、ピリニャークやニキーチン、イヴァーノフらの作品を「装飾的散文」と呼んでいる。

Oulanoff, Hongor. *The Serapion Brothers/Theory and Practice*. - Hague: Mouton & Co, 1966. pp.53~71

カーデンもベールイら象徴派とその後の世代ピリニャークらとの影響関係についてはウラーノフと同じような見解を取っているが、ベールイやレーミゾフの作品の方を「装飾的散文」と呼んでいる。このようなずれは、この用語の用いられ方の曖昧さを示すものだと言えよう。

Patricia Carden, "Ornamentation and Modernism" in ed. G. Gibian and H.W. Tjalsma, *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Cornell University Press, 1976, pp.49~64

(9) ロシア文学の方向性に関するルンツとシクロフスキーそれぞれの主張や、カヴェーリンの実践に関して、読者の問題も絡めて考察した次の論文がある。

草野慶子「プロット」と「読者」の間で—1920年代ロシア散文空間をめぐる—比較文学年誌第32号 早稲田大学比較文学研究室 1996年 44~64 ページ

(10) Шкловский, Виктор. Гамбургский счет; статьи-воспоминания-эссе. -Москва: Советский писатель, 1990. с.196

(11) Там же, с.195

(12) Лунц, Лев. Родина и другие произведения. -Иерусалим. 1981. с.292

(13) アリストテレス著、藤沢令夫訳、『詩学』、世界古典文学全集第16巻、筑摩書房、1966年、36ページ

(14) Лунц, указ. соч., с.301

(15) Там же, с.296

(16) Там же, с.299

(17) ルンツの小説の分析に関しては中澤佳陽子『ルンツ研究』(修士論文)1996年 35~88 ページで扱った。

(18) Лунц, указ. соч., 1981. с.303

(19) Там же, с.303~304

(20) Там же, с.304

(21) 例えば、マリは1922年に『小説の崩壊』という文章の中で、プルーストやジョイスの作品を取り上げ、物語性や筋を取りいれずに、意識を記録する試みに時代の傾向を見ている。そして、こうした試みが非常に大部の本か、または片々たる小冊子になるかの二極に分かれがちであることを指摘して

いる。

ジョン・ミドルトン・マリ著 鈴木健三訳 『小説の崩壊』世界批評体系 5
筑摩書房 1974年 63~75 ページ

(22)Лунц, указ. соч., с,303

(23)たとえば、回想では自分の書いている小説のプロットの扱い方について
ンツに意見を聞きに行く思い出が語られている。

Каверин, указ. соч., сс,460~465

(24)Там же, с,497

(25) Шкловский, Виктор. О теории прозы. -Leipzig: Zentralantiquariat der
deutschen demokratischen republik. 1977. с,176

「ここにはディケンズの方法が明確に表現されていて、登場人物全員が集め
られる方法も同じ物であるが、しかし事件の説明をするのは登場人物の一人
ではなくて、作者自身である。それにしても、結末はディケンズのそれのよ
うには表現されず、謎を解く方法が示されているだけである。結末は存在せ
ず、動機付けはパロディの対照となっているのである。」(左訳はヴィクトル・
シクロフスキー著 水野忠夫訳『散文の理論』せりか書房 1994年 による)

(26)草野慶子上掲論文 49~50 ページを参照。

(27)Шкловский, Виктор. Гамбургский счет; статьи-воспоминания-эссе. -Москва:
Советский писатель, 1990. с.196

(28)Там же, с,196

(29) 物語の結末に関する論文、金沢美知子 終わりの始まり、NARRATIVE
ENDINGS—物語の中の読者たち— スラヴィスティカ 11、1995年、125
ページ には、20世紀の小説が「バルザック的な逸話の存在を想定し、バ
ルザック的な逸話に馴染んだ読者の様々な思い込みを挑発することによっ
て、自らのアイデンティティを確保してきた」とあるが、カヴェーリンの小
説も、19世紀的な小説に馴染んだ読者が想像する結末を裏切る、こうした
試みの一環であると言える。

(30) Каверин, указ. соч.,с,533

(31)Лунц, указ. соч., с,59

(32)グスタフ・フライターク著 島村民蔵訳 『戯曲の技巧』岩波文庫 1949年
197ページの説明から簡単にまとめた。

(33)上掲書 140 ページ。

(34)同上 147 ページ。なお、訳語に関してであるが、この訳では「頂点」という
言葉が用いられているところを、ここではよりなじみが深いと思われる「ク
ライマックス」という言葉で置き換えた。

(35)同上 149 ページ。

(36)同上 151 ページ。アリストテレスの言う有名な「逆転 (ペリペティア) 」に
相当するものであろう。

- (37)同上 156 ページ。訳では「段落」という言葉が用いられているが、ここでは「大団円」という言葉を用いた。なお、フライタークは「大団円」の前に「最後の緊張の動機（主人公が破滅する前に救われる見込みが与えられる部分）」というものを唱えているが、『法の保護なしで』ではこの動機にあたる部分は目立たないのであえて提示しなかった。
- (38)このプロットの均整美に関する考察は、前田愛が尾崎紅葉の『三人妻』における構造的美観を分析している文章にヒントを得た。
前田愛著『文学テキスト入門』、ちくま学芸文庫 1993年 147~154 ページ
- (39)E.M.フォースター著、中野康司訳、『小説の諸相』、みすず書房、1994年 225~227、230~240 ページ。ちなみに、フランスの方は、ルンツが論文中、作品にプロットのある西欧の作家の一人に名を挙げている。
- (40)Лунц, указ. соч., сс,73~74
- (41)Там же, сс,117~119
- (42)詳しくは中澤佳陽子上掲論文 117~119 ページで扱った。
- (43)Замятин, Евгений. Избранные произведения в двух томах. -Москва: Художественная литература. 1990. Т.2 с.358
- (44)ザミャーチンとルンツの共通点に関しては次の文章でも述べられている。
西中村浩 ザミャーチンとルンツ 「ロシア手帖」第 28 号、1989年 52~57 ページ
- (45)Замятин, указ. соч., с, 365
- (46) Лунц, Лев. Zaveskanie Carja: neopublikovannyj kinoscenarij; rasskazy; stat'i; recenzii; pis'ma; nekrologi. -Munchen: Sagner, 1983.c.128
この論文は『祖国の兄弟たちについて』という題名で上の作品集に収められているが、『最後の論文』と題されて雑誌にも掲載された。
Последняя статья Льва Лунца. Новый журнал. №31, 1965.сс.99~103