

バーベリ『オデッサ物語』論

—「オデッサ物語」と「讃」について—

中村唯史

1.

1920年代、イサーク・バーベリほど同時代人に熱狂的に迎えられた作家も稀であろう。彼の作品が中央の雑誌に掲載され始めたのは1923年のことだが、'26年に評論家A. レジュネフは次のように書いている。「わずか3年の間にバーベリに関する評論は膨大な数に上った。バーベリについて書かれた文章は、バーベリが書いた文章を量においてはるかに上回る。」(*1)事実、ゴリキー、シクロフスキー、ヴォロンスキー、クルチョーヌイフ等様々な立場の作家や批評家が、この時期バーベリについて繰り返し筆を執っている。

本稿はバーベリの代表作の一つ『オデッサ物語』（『王様』『それはオデッサで如何にして起こったか』『父親』『リュブカ・コサック』の4編）を考察の対象とするが、数多い同時代の批評を読む時、この作品群に対する言及の度合いが極めて低いことは注目に値しよう。1920年代の文学者や読者にとって、バーベリ文学と言えばほとんど、彼のもう一つの代表作『騎兵隊』のことを意味していた。当時の人々の目に『オデッサ物語』は、『騎兵隊』の作者の手に成る、しかし二義的な作品と映っていたようである。前者だけを対象とする同時代批評は筆者の知る限りでは存在しない。また『オデッサ物語』に言及の及ぶ時には多くの場合、それは『騎兵隊』を定義づけるための比較対照の手段として取り扱われた。

この時期が国内戦の終結からまだ数年をしか経ていなかったことを考えれば、『騎兵隊』が同時代人の関心を集めたことは理解しやすい。この作品群の素材が当時なおあまりに生々しかった事に反比例して、『オデッサ物語』に描かれた革命前のユダヤ・ギャング達の世界は、非直接的で迂遠な形でしか読者に働きかけなかったものと思われる。また多くの批評家が両作品群を同列に扱っている事については、次のような経緯が関係しているだろう。すなわち『オデッサ物語』4編のうち『王様』『それはオデッサで如何にして起こったか』が中央の読者の前に現われたのは「レフ」誌4号（1923年8—12月号）においてであるが(*2)、この号には『軍馬補充部長』『第二旅団長』等『騎兵隊』に属する短篇も掲載されていた。また『父親』『リュブカ・コサック』は「赤い処女地」誌1924年5号に発表されたが、ヴォロンスキーが編集長を務めていた同誌にはこの年1号から4号まで立て続けに、更に7号にも『騎兵隊』系の諸作品が掲載されていたのである。このように『オデッサ物語』『騎兵隊』にそれぞれ属する諸作品がほぼ同時期に密接した形で世に現われた事実は、批評家がバーベリを論ずる際に少なからず影響していたものと考えられよう。

批評家G. ゴルバチョフは、バーベリに対する当時の反響を次のように特徴づけている。「バーベリが広範かつ多様な読者層に引き起こした関心は、ほとんど作品の形式的な面に限られている。彼の芸術的成果は主として“形態”の領域に関わるものであり、まず第一にはその言語である。」(*3) 同時代の主要な批評を見る時、この総括は極めて妥当なものと思われる。

こうした傾向の中でも特筆すべきは、1928年に刊行された『I. E. バーベリ：論文と資料』(*4)であ

ろう。とりわけN. ステパーノフ(*5)の文体分析、P. ノヴィツキー(*6)の描写に関する考察は、バーベリを考える上で今なお少なからぬ示唆を与えてくれる。ただし上述の通り、彼等は『騎兵隊』と『オデッサ物語』との間に本質的な違いを見ない。例えばステパーノフは次のように述べている。「ロシア — より正確に言うなら騎兵隊兵士とオデッサ・ギャングは、バーベリにとってまず第一にエキゾチックである。結局の所バーベリはエキゾチックな短篇を書いているのだ。……” 外国人の眼” で、彼は状態や色彩の夢幻的な異常さを見ているのだ。」(*7)

これに対しV. ポロンスキーは両作品の間には或る明確な相違が存在すると考えていた。もっとも彼の信じるマルクス主義文芸批評は、その相違を『騎兵隊』=革命的ロマン主義/『オデッサ物語』=小市民的ロマン主義というふうに定義する事を彼に命じたのであるが(*8)、次のような記述を読む時、ポロンスキーがバーベリと『オデッサ物語』の或る極めて核心的な部分を、直感的にはあれ把握していたと筆者には感じられるのである。「バーベリの創造のロマンティックな性質には、おそらくいかなる基盤も見出だされないだろう。ロマンティカは本来それ自体自足しており、何一つ我々に語りはしない。何一つ肯定も否定もしない。」(*9)「『オデッサ物語』はバーベリの創造の出発点であるように思われる。……これはほとんど神話であり、甘美な伝説である。」(*10)

第二次大戦後特に欧米において、上述ステパーノフやノヴィツキーの方向性に基づき、より精緻な論考は数多く現われている。本稿ではそれら先達の研究を前提としつつ『オデッサ物語』とその周辺について考察し、ポロンスキーの直感したものが何であったのかを明らかにして行きたいと思う。

なお『オデッサ物語』と『騎兵隊』のどちらが先行する作品であるのか、研究者の間では未だに意見の一致を見ていない。既に述べたようにバーベリは両者を殆ど同時平行的に発表しており、また彼が構想を長く暖めておくタイプの作家であった事が問題をさらに複雑にしている。ただナタリー・バーベリ(作家と最初の妻との間に生まれた子)がおそらくは母の記憶に基づいて、バーベリが『騎兵隊』に取り組み始めたのは1922年夫妻がコーカサスに赴いた時であると述べている事(*11)、これに対し『王様』が1921年に既にオデッサの雑誌に未完成の形ではあれ一度発表されている事(註2参照)、またやはり1921年にバーベリが『リュブカ・コサック』の草稿をパウストフスキーに見せている事(*12)等を考え合わせるならば、『オデッサ物語』が『騎兵隊』よりも先に構想されたと考えるのが妥当なように思われる。但し両者の執筆時期が一部重なっていた可能性は否定できない。

2.

『オデッサ物語』が登場した時、その文体特に登場人物の言葉使いは、一般の読者のみならず、奇妙な事にオデッサの文学青年達をも驚かせたようである。その一人L. ニクーリンは「『オデッサ物語』の発表の後しばらくの間は、ベニャ・クリク(『王様』『それはオデッサで如何にして起こったか』の主人公)の話し方で語り合うのが私たちの間で流行した。」と述べている。(*13)この回想はバーベリの文体が当時の読者にとっていかに衝撃的なものであったかを示す例として度々引用されるものであるが、それよりも明確にオデッサを舞台として描かれているこの作品の文体が、当のオデッサ市民にとっても驚異であったという事実こそむしろ注目すべきだろう。

やはりオデッサ出身で当時バーベリの近くにいたL. スラーヴィンの回想。「『オデッサ物語』を朗読した時バーベリは、この街のお伽話のようなロマンチズムのすべてに我々の眼を開いてくれたのである。自身この街に生まれ育ったにもかかわらず、私達はそれに気付いていなかったのだ。」(*14)これらの回

想から明らかな事は、『オデッサ物語』の文体が所謂オデッサ風の言葉使いとは必ずしも一致しない事、そしてそれにもかかわらずいかにもオデッサ風であると読者に受けとめられていたという事実である。

『オデッサ物語』4編の舞台となっているのは、オデッサに実在したユダヤ人街モルダヴァンカである。オデッサは多様な民族の混住する国際都市であったが、とりわけモルダヴァンカは19世紀末-20世紀初頭に東欧で広く見られたポグロムを逃れてユダヤ人難民が集まった街であり(*15)、そこでは実に様々な言語が飛び交い、また相互に影響を及ぼしていただろう事が推測されるのである。20世紀初頭にはユダヤ人知識層の間にもロシア語がかなり普及しており、特にオデッサやキエフでその傾向が顕著であった(*16)という事情はあるにしろ、モルダヴァンカは基本的にユダヤ貧民の街であり、非ロシア語的な言語要素が住民の言葉に強く影響を与えていた事はまず間違いあるまい。

ところが『オデッサ物語』の人物達は、ロシア語以外の語彙をほとんど使用していない。非ロシア語語彙の使用はウクライナ語起源の *смачно* (趣味良く・128)(*17)、*тикать* (逃げる・132)、*вечерять* (夕食をとる・139)、ポーランド語起源 *бранжа* (職業部門・140) など最小限に抑えられ、彼らは概ね標準ロシア語の語彙を用いている。『オデッサ物語』の文体においてスラーヴィン達の「眼を開いた」ものは、語彙とは別のレベルに求められなければならない。

ロシア語以外の言語を第一母語とする人々がロシア語を用いた場合、母語の影響を受けて、彼等のロシア語が標準語の見地からして奇抜な形になりがちである事は、見やすい道理である。「民族の坩堝」オデッサで語られているロシア語の誤用また統辞法の珍妙さは、当時盛んに揶揄の対象であった>(*18) オデッサ以外の人々にも広く知られていたこの特徴を、バーベリは作品中に巧みに取り入れた。前置詞また形態論上の誤用、標準から逸脱した統辞法を作中人物に故意に語らせる事により、彼は独特の文体を編み出したのである>(*19)

註19に挙げた例の幾つかのものについては、それが主としてイーディッシュ語からの逐語訳である事が指摘されている>(*20) だがこの一事をもって『オデッサ物語』のユダヤ性を云々することは早計であろう。要はこうした用法が作品全体の中でいかなる役割・効果を果たしているかが問題なのである。

非ロシア語語彙の使用を最小限に抑えたことから見て、バーベリがロシア語を母語とする者を『オデッサ物語』の読者として想定していた事は明らかだ。ウクライナ・ポーランド語語彙が若干量散りばめられているのは、文章に「オデッサらしい」芳香を添える目的からに過ぎない。形態論的あるいは前置詞の誤用もまた同様にバーベリが意図的に仕掛けた戦略であって、その証拠に誤用や奇妙な言い回しのどれ一つとして、ロシア語を母語とする者が内容を理解する事を妨げない程度のものである。また統辞法については、ショロム・アレイヘム作品の言い回しが逐語的にロシア語訳されると原文の微妙なニュアンスが失われてしまうのに対し、『オデッサ物語』にはそのような事がないとの指摘もある>(*21) これは直訳体の台詞が読者に引き起こす、ぎこちない不協和なニュアンスそれ自体がバーベリの意図したところであったからに他なるまい。この事情についてA. レジュネフは次のように述べている。「一般に直訳体というものは短所であるが、バーベリはこの短所を方法、原理として用いている。……ロシア語散文にとって異質と感ぜられるようなもの、翻訳家の失敗と感ぜられるべきものを、バーベリは構造的な原理として利用しているのである。」(*22)

オデッサの独特なロシア語について、当時のロシア人が或る特定のイメージを抱いていた事は既に述べた。ロシア人読者が理解できる範囲の内の、しかし標準語からの明らかな逸脱と感ぜられるような偏差を計算する事によって、バーベリは『オデッサ物語』の文体を獲得したのであろう。19世紀末-20世紀初頭

のモルダヴァンカにおいて実際に使われていた言葉を今では誰も正確には知り得ない以上、本稿でこの問題につき確かな結論を出す事は困難である(*23)が、『オデッサ物語』の文体が、ロシア人読者を想定して「それらしく」作られたものである事は銘記しておく必要がある。

バーベリの文体がシンボリストからレーミゾフ、ザミャーチン等の作家に引き継がれた「装飾的散文」の系譜に連なるものである事は、今ではほぼ定説となっている。方法としての「語り」、対句や諺等の使用による文体の様式性、多様な言語層の混淆といった「装飾的散文」の特徴がバーベリの文体にも濃厚に現れている(*24) 事には筆者も異論がない。だが本稿において留意すべきは、文体層の多様さよりもむしろ、それら多様な文体が作品中でどのように活用されているかという事である。

『オデッサ物語』の文体においては各人物の言説相互、また人物の語り口と地の文との間には殆ど差異が認められない。もちろん若干の個人差はある(リュブカ・コサックが悪罵を連発する、フロイム・グラチが対句表現を多用する、等)が、共通性の方がはるかに優越している。「装飾的散文」の諸特徴はどの作中人物の台詞にも、また地の文にも同様に刻印されており、したがって或る発話はその人物に相応しいものか否かという問題は、『オデッサ物語』において重要性が薄いと言える。

『父親』において、フロイム・グラチの娘バーシカに次のような台詞がある。(「どんな娘だって人生に自分の楽しみを持っているというのに、独り私だけは、見知らない地の夜の斥候のように暮らさなくてはならないんだ...」・139)これは平凡な家庭生活を夢見るが、裏町の有力者の娘であるがためにその夢を諦めなければならないバーシカの、絶望のあまり父親に浴びせた罵声だが、「見知らない地の夜の斥候のように」という比喩はいかにも唐突に響く。詳しくは後述するが『父親』という作品には旧約イザヤ書との関連が見られ、その点を考慮に入れるなら上記の比喩がイザヤ書21章8/11-12節等の所謂「斥候のうた」に基づいたものである事が理解できる。だが田舎育ちの無学な娘がこのような比喩を口にする事についてバーベリは作品中いかなる説明もしておらず、比喩はそれを発した人物から自立し、イザヤ書の記述に基づく作中のポドテキストに直接参与する形になっている。

詩的原理に基づく文体に圧倒され、各作中人物達の言説が互いに区別し難いものとなる傾向は「装飾的散文」に共通している。それは多くの場合、作家が文体の様式性を追求した副次的な結果であったろう。ところが『オデッサ物語』においては、同一あるいは類似の言い回しが人物相互さらには地の文との間で次々と授受される事により、他の作家にとっては副産物に過ぎなかった言説の個性化の抑制が、むしろ意図的に強調されているのである。

同一の言い回しが複数の人物の間で授受されている例。

・「とにかく俺を試してくれ。」とベーニャは答えた。「汚れないテーブルに白粥をぶちまかすみたいな真似はやめにしよう。」「粥をぶちまかすような真似はやめにしよう。」とグラチは答えた。「俺はお前を試してみよう。」(128)

同一表現の反復それ自体はフォークロアにしばしば見られる「語り」の手法の常套手段であり、「装飾的散文」作品にその例を見付ける事は難しくない。ただ『オデッサ物語』においては、この原理に基づかない要素が最小限に抑えられ、反復＝言葉の授受が読者に強く印象づけられるよう仕組まれているのである。

- ・「王よ、狩り出しがいつあるか、あなたはご存じで？」
- 「それは明日の事だろう。」
- 「王よ、それは今日なのです。」
- 「ひよっこよ、誰がお前にそう言った？」
- 「ハナ叔母が言いました。あなたはハナ叔母をご存じで？」
- 「俺はハナ叔母をご存じだ。その先を。」(120-121)

この手法は人物の台詞と地の文との間にも用いられている。両者は読者の意識の内著しく近接するだろう。

- ・グラチは我慢強く聞いていた。それと言うのも彼は悪知恵を持たない、単純な人間だったのだ。「俺は悪知恵を持たない、単純な人間なのだ。」とフロイムは言った。(140)

上例よりも複雑な形で人物と地の文とを有機的に結びつけ、ポドテキストを形成して作品全体を枠付けている例もある。『王様』においてオデッサに着任したばかりの警察署長は、モルダヴァンカの「王」ベーニャ・クリクを捕縛するよう命令する。これを伝え聞いたベーニャは諺に託して「新しい箒はごみを残らず掃くものさ。」(120)と感想を吐き、直ちに部下に命じて警察署を襲撃させる。そして作品の終幕において、炎上する警察署を前に呆然と立ち尽くす署長の姿は、ベーニャの諺に呼応する形で正に「箒」そのものとして描かれるのである。(「署長は—ごみを残らず掃く箒のその当の箒は一向側の歩道に突っ立ち、口に這いこむ髭を咬んでいた。新しい箒は身じろぎもせず突っ立っていた。」・126)

文体論的な観点からアプローチする時『オデッサ物語』が様々なジャンルの文体を重層的に内包している事は、これまで多くの研究者が詳細に分析してきた通りである。しかし『オデッサ物語』を自律した作品と考え内在的にこれを検討しようとするならば、むしろ全編が単一の文体に覆われていると言うべきだろう。その文体には叙事詩や聖書的要素、イーディッシュ的あるいはユダヤの伝統に根ざした要素、「語り」の技法他様々な要素が指摘できるが、一方ではベーニャ・クリク、フロイム・グラチ、リュブカ・コサックなどの作中人物も上記の諸要素が混じり合った類似の言語で語り、また地の文も同様である。(*25)

したがって、個別化された言説がそれを発する人物の(過去、性格・気質、希望、意志その他を含む広義の意味での)価値観の投影であるとの前提に立つならば、『オデッサ物語』の作中人物は皆同一の価値観に従属している。即ちこの世界はただ一つの価値より他に知らないのである。

3.

バーベリの描写法についてステパーノフは次のように書いている。「彼において自然派的と見えるものは実は文体的方法の結果である。……彼においては風俗は装飾に転化している。」(*26) ヴォロンスキーのバーベリ論にも「彼は自然派や風俗描写からは程遠い位置にあるのだが、同時にベールイなどとも異なる。」(*27) との一文があり、バーベリの描写法を「自然派」と結び付けて論じる批評家が当時多かった事、それと同時に鋭敏な批評家達が「自然派」的描写がバーベリの意識的に採用した方法に他ならないと喝破していた事が窺われる。

現象だけを見る限り確かに、『オデッサ物語』の描写は多くの点で「自然派」に共通する特徴を備えている。主人公が動物等と比較されること、細部への関心、日常生活の「生理学的」処理等(*28)は、『オデッサ物語』においてもやはり主導的な原理であると言える。

人物を非人間的なイメージに置き換える方法として最も多用されているのは直喩である。（「酔い潰れた者達は、ぶち壊された家具のようになって、中庭に延びていた。」・144 / 「そこでは既に、赤肉の柱によく似たミスター・トロッチェベルンが彼女を待ち受けていた。」・150）

また彼等の名前の多くが動物起源である事が指摘できる。フロイム・グラチ（Фроим Грач）の грач はロシア語で「みやまがらす」、リョフカ・ブイク（Левка Бык）の бык は「雄牛」、『父親』に登場する富豪の息子カプルーン（Каплун）は「去勢鶏」、またベーニャ・クリクの姉ドゥヴォイラ（Двойра）はヘブライ語で「蜂」を意味するといった具合である。

人物の服装や容姿に関する叙述を通じて、彼等を人間以外のイメージに結びつけている場合も少なくない。例えばモルダヴァンカの「王」ベーニャ・クリクの服装は「彼が身に着けていたのはチョコレート色の上着にクリーム色のズボン、そしてキイチゴ色の編上靴を履いていた。」(134)と記述されているが、この文の色を表す形容詞はすべて食物の名称から派生しており、ベーニャの服装はポドテキストのレベルで食べ物連鎖に置き換えられる。フロイム・グラチの娘パーシカについても同様の仕掛けが施されている。彼女は「巨大な腹」(громадные бока・137)を持ち「煉瓦色の頬」(щеки кирпичного цвета・同前)をしているが、громадный は主に建物等を修飾する際に用いられる形容詞であり кирпичный は「煉瓦」を意味する кирпич から派生したものである。パーシカの外貌に関する記述は全編中この他にはない為、読者は彼女を建物のイメージと結びつける事になる。

概して『オデッサ物語』の人物描写は、「自然派」に倣い、その容姿の一部分のみを提喩的に示す事に徹している。彼等は内面(心理、思惟等)に関する記述を全く欠いている為、このような提喩はそれ自体デフォルメへの傾きを帯びる事になる。（「カプルーンの腹は、太陽の照りつける下、机上に横たわっていて、太陽はそれ(カプルーンの腹)をどうする事もできなかった。」・140）

この種のデフォルメはしかし、読者に嫌悪感を引き起こすようなものではない。それはベーニャやパーシカの例に明らかな通り人物を食物や建物等の系列に置き換える為の仕掛けであるか、或いは変形によって受け手の哄笑を誘う仮面のようなものである。或いはまた「モルダヴァンカの貴族達」ユダヤ・ギャングの描写がそうであるように、人物を生身の人間と言うよりもむしろ叙事詩の英雄に近づけていると言える。（「モルダヴァンカの貴族達、彼等のいでたちはたとえば、キイチゴ色のチョッキをぴったりと身につけ、人参色の背広は彼等の肩を覆い、肉付きの良い脚には天空の色ともまごう群青色の肌がほの見えていた。」・123）(*29)

このように方法面に限って見るならば、『オデッサ物語』は確かに「自然派」的描写に満ちている。しかし問題はむしろ、手法の同一性にもかかわらず、『オデッサ物語』が全体として読者に与える印象の、「自然派」作品とは対照的に極めて明るい事であろう。

『オデッサ物語』の明るさは主として、「自然派」的描写を通じて読者に提示されるディテールやイメージの明るさである。この世界の舞台は「雨、しめって汚れた雪、ほこり、汚い家、安アパート」(*30)等のペテルブルグではなく、陽光が降り注ぎ黒海に伴われた港町オデッサである。微細に列挙されているのはありふれた日常品ではなく「ジャマイカのラム酒」「揃いの黒のフロックコートに絹の胸当て」「キ

オス島で手に入れた黒葡萄酒」等必ずや非日常的なもの、異国情緒を醸し出すようなものである。

身体的一部分が提喩的に描出される場合にも、ペーニャやユダヤ・ギャング達の例に見られるように、それは色彩豊かに美しく賛美すべきものとして立ち現れ、彼等を「格下げ」するよりはむしろ叙事詩的な英雄へと「格上げ」する。人物を天体や自然と同列に扱う事により叙事詩を想起させる記述が少なくない（「もしも空と大地とを結ぶ輪が取り付けられたなら、あなたはその輪をむんずと掴み、空を大地に引き寄せることだろう。」・127）事も、印象の「格上げ」に寄与している。また既に見た通り人物の大多数は解体・象徴的な命名等の手段によって食物や動物等のイメージに準えられているが、これもまた「格下げ」や貶しめを目的としていない事は、彼等が全編に亘って飲食・性行等「生理学的」・動物的行為にふけり、しかも作者の筆致に保証されてこれらの行為を謳歌している事からも明らかである。

『オデッサ物語』は婚礼、葬儀といった「祝祭」をしばしば取り上げているが、このような場面においてこそ、これまで見てきたような描写の諸特徴は遺憾なく発揮されている。

例えば『王様』においてこの種の場面に相当するのは「王」ペーニャ・クリクの姉ドゥヴォイラの婚礼の場であるが、婚礼の席に出された食物・酒等の列挙、また列席者達の服装と言動の叙述は、量的にこの短篇の5分の1をも占めている。(123-124) この場面における細部の描写。「この夜の婚礼の馳走は、まず七面鳥、鶏、鵝鳥の丸焼き、詰め物をした魚、加えてレモンの湖を真珠のように輝かせた魚のスープ、息絶えた鵝鳥の頭に揺れているのは極彩色の羽根飾りさながらの花々……」「ジャマイカのラム酒の胴太の壺、濃厚なマデラ酒、プリモント・モルガン農場の葉巻煙草、エルサレム近郊産のオレンジを……」

「彼等はいかにもさりげない手つきで、金貨を、指輪を、珊瑚のネックレスを、次々と銀の盆に投げ入れた。」列席者達は酔っ払い、しゃっくりを繰り返すのだが、このような「生理学的」行動は次のように記述されている。「この夜、客人の胃の腑を温め、両脚をけだるくうずかせ、脳髓を痺れ酔わせ、進軍ラップともまごう響き高いおくびを連発させたのは、この土地のものならぬ異国の酒であった。」

以上の引用からも明らかなように、人間と動物等との比較・近接、細部への関心、日常生活の「生理学的」処理等「自然派」的手法は、『オデッサ物語』において価値の上下関係を逆転させている。この世界においては、通常「貶しめ」の対象たる動物的イメージ、本能的な行動、身体性こそが称揚される。日常的な価値の転倒、「ロシアッぽ」のリョーフは自慢の石頭でウォッカの壺を叩き割り、「砲兵」のモーニャは空に向けて一発ぶっ放した。」といった参加者の乱痴気な行動、婚礼という状況等、上記の場面にはカーニバル的な要素が濃厚である。

婚礼（『王様』）、葬儀（『それはオデッサで如何にして起こったか』）といった人間の生と死に関わる「祝祭」的場面において、これらカーニバル的要素が最も凝縮した形で現われているのは当然だが、濃淡の差こそあれ『オデッサ物語』は全編が生を謳歌する祝祭に似ている。『オデッサ物語』の描写における最大限の誇張、個としての人物の解体等の特徴も、この作品世界のカーニバル性の形成に参与している。（*31）また人物が解体し、ポドテキストにおいて動物や食物の系列を形成しゆく様は、バフチンが指摘したところの「ラブレ芸術の方法に固有な」7つの系列（解剖学的・生理学的に見た人体の系列／人間の衣装の系列／食物の系列その他）（*32）を思い起させよう。

本節冒頭に引用したステパーノフ、ヴォロンスキーを始めとして、『オデッサ物語』の本質的な祝祭性を直観的にはあれ感取した批評家は、'20年代当時既に決して少なくなかった。その一人M. レーヴィドフは次のように述べている。「その基本的なモチーフは華麗なレーベンス的ジャンルであり、遠慮会釈がなく燃えるようなユーモアにおいて、ラブレを連想させるようなものである。」（*33）だが『オデッ

サ物語』の描写法・祝祭性を他の作家と結びつけようとするのなら、彼はむしろゴゴリ、とりわけ『ディカーニカ近郷夜話』のゴゴリをこそ想起するべきであったろう。

4.

『オデッサ物語』と『ディカーニカ近郷夜話』との近似性はまずその題名に感じられる。オデッサという地名がその多民族性やユダヤ人達の闊歩を通じて20世紀初頭のロシアで強く異国情緒を掻き立てるものであった事は既に述べたが、19世紀前半のロシアにおいてウクライナの地名「ディカーニカ」が引き起こす印象はこれに類似したものであったと思われる。どちらの作品もロシア語で書かれロシア人を読者として想定しているが、読者にエキゾチシズムを感じさせる地名を表題に掲げ、また題材を非ロシア的な世界に取材した事は両作品に共通した戦略である。

両者を結びつけているものは題名・題材のレベルに留まらない。例えば『父親』に見られる次の叙述は、明らかに『ディカーニカ近郷夜話』中の1編『ソロチンツィの定期市』の1節を念頭に置いたものである。

・レースの髪飾りを着けたユダヤの老婆達は、見慣れたこの行列を物憂げな眼つきで見送った。およそ何に対しても無関心な (равнодушны) のが、これらユダヤの老婆達である。(138)

上の記述において「見慣れたこの行列」と呼ばれているのは馬車に乗って売春宿へと繰り出すユダヤ・ギャング達である。その容姿は例によって「彼等は色ものの背広を着用に及んではちすずめのように華やかに着飾り、ニス塗りの馬車を列ねていた。……差し伸べた鋼鉄のような腕には薄紙に包んだ花束を抱えていた。」という具合に書かれており、明らかに前節で指摘した「祝祭的」場面に相当する。この場面の直後に上に引用した「老婆」の記述が続いているのだが、これは異質のものを並置する事によってギャング達の祝祭性を相対化しているものと考えられよう。モルダヴァンカのもう一つの世界すなわち平穏な家庭の営みについてのまとまった記述が他にある事、またギャング達の祝祭を無関心に見送った老婆達はその営みの中に確かな位置を占めている事（「老婆達は太った赤ん坊を水槽に入れ、水をつかわせる。彼女達は赤ん坊の輝くお尻をぴしゃりと叩き、それから着古したスカートで赤ん坊をくるむ。」・139）等によって、作品中この相対性はいっそう強調されている。

『ソロチンツィの定期市』においても末尾近くにカーニバル的場面があり、主人公達の恋の成就を祝って誰もが舞踏に酔い痴れる。注目すべきはこの場面に続いてやはり「無関心」な老婆達が描かれている事である。

・けれどもいっそう奇妙でいっそう不可解な思いが心の奥底に沸き起こるのは、若く潑刺とした人々に混じって、古ぼけた顔に墓場のような無関心 (равнодушие) を湛えた老婆達が押し合いへし合いしているのを見た時だろう。……老婆達は酔いのまわった頭をゆっくりと振りながら、浮かれ騒ぐ連中のあとについて踊り、新郎新婦には見向きもしない。(*34)

ゴゴリ研究者ユーリー・マンはこの場面について、それがカーニバル的共同劇からの逸脱であり、祝祭的場面の意味領域を確定する役割のものである事を指摘している。(*35) ここでいう「確定」とは異質なものととの領界線を定めることであり、すなわち領域の限定、相対化と同義であろう。『ソロチンツィの定

期市』の祝祭性またその相対性をバーベリは、同じ「無関心な老婆」のモチーフを用いつつ巧みに自作品に活用しているのである。

『オデッサ物語』におけるゴーゴリとのこのような関係がバーベリの意識的な操作であった事は、彼の若き日の文学的マニフェストとでも言うべきエッセイ『オデッサ』からも明らかである。生涯を通じて文学観や人生観を吐露することの殆どなかったこの作家の考え方を知る意味においてもこのエッセイは興味深い。

『オデッサ』は1916年ペテログラードの週刊誌「雑誌の雑誌」に掲載された。(*36) バーベリがこのエッセイを書いてから作品『オデッサ物語』の筆を取り始めるまでには約4年の空白があり、この間に彼は2度の革命と国内戦をつぶさに体験したのだが、1916年に彼が述べた文学的抱負は殆どそのまま後の『オデッサ物語』を予告するものとなっている。

このエッセイではゴーゴリについて次のように書かれている。「ウクライナから（ロシア文学へ）の来訪者ゴーゴリが描いた、豊かな実り齎らすあの輝く太陽を諸君は覚えているだろうか。太陽について書いた一時期が彼にもあったとは言え、それは所詮エピソードに過ぎなかった。彼にとってエピソードどころの話ではなかったのは、むしろ鼻、外套、肖像画、狂人日記などである。ペテルブルグがポルタヴァもの（ウクライナもの）を駆逐してしまったのだ。」

この一節を理解する為には、バーベリが「太陽」「ペテルブルグ」等の語に滲ませている象徴的な意味合いを汲み取る必要がある。上例の少し前の箇所ではバーベリは「心から朗らかで輝くような太陽の記述がロシア文学に未だかつて現われた例がない」事を嘆いている。19世紀以降のロシア文学が取り上げてきたのは「露に潤う朝や夜の憩い」であり、そしてとりわけ「秘密めいて重苦しいペテルブルグの霧」であった。「霧の帳は人々の喉を締め、窒息させてしまった…。霧の中では人々は滑稽な或は恐ろしい奇形となり、様々な情熱も異臭を放つ。霧に包まれて人々は、かくもありふれた人間臭い空騒ぎにあくせく走り回らなければならなかった。」

これはバーベリ流に「ペテルブルグ神話」の読み替えである。バーベリは上のような意味での「霧」に「太陽」を対置し、またペテルブルグにオデッサを対置したのであった。このエッセイにおけるオデッサの描写は未だこの街を神話化するだけの力を持っていないが、それでもバーベリの言わんとする所は明瞭に見て取れる。「夏の海水浴場で太陽に照らされているのは、スポーツをやっている若者達の赤銅色に日焼けした筋肉質の肢体、スポーツになど無縁な漁師達の力強い肉体、貿易商の脂ぎって太鼓腹の、そのくせ濃厚そうな肥満体…」 「茂みの陰では情熱的な医学生や弁護士が、無為のあまりに太ってはいるがそれでも化粧をし素朴な衣服を身に纏った女達を、炎のように抱き締めている。」 「ペテルブルグ的なもの」を否定したバーベリにおいて「太陽」とは、善悪を越えて無制限の情熱の劇、身体性・物質性それ自体の賛美を意味していた。

以上の文脈に沿って考える時、バーベリのゴーゴリ観を理解する事はより容易になるだろう。彼は哄笑に充ちて彼岸を知らぬ「ポルタヴァもの」＝「ウクライナもの」とりわけ『ディカーニカ近郷夜話』を愛し、ゴーゴリが「霧のペテルブルグ」に移行した事を惜しむのである。

ゴーゴリの「ペテルブルグもの」は記述に多く自然派的な特徴を備えているが、その拠って立つ世界観は極めてロマン主義的なものであった。後期ゴーゴリにおける身体の提喩的な表出・デフォルメは「現実世界の非条理性、空夢性を明らかにし、よりよき理想的世界へのあこがれを呼び起こす」(*37) 意図に基

づき、作品世界を醜く歪めるための根本的手段だった。また人物の専ら本能的・生理的な行動は彼にとっては否定されるべき事であった。

早熟だったバーベリの文学的青春において、同時代の様々な思潮が彼に何らの影響も及ぼさなかったとは考えにくい。ゴーゴリの「ペテルブルグ神話」——現世の空無性の象徴としてのペテルブルグの幻想性、非実体性——はその「自然派」的手法と共に、おそらくは後期象徴派を通じてバーベリに知られたものであろう。現世とは異なる形而上的世界の存在を信じようとするベールイやブロークにとって、後期ゴーゴリ等の「ペテルブルグ神話」の伝統は精神的にごく近いものと感じられていた。

一方バーベリはこの世界観を拒絶している。彼は後に「人間は快樂のために、女と寝たり、暑い日にはアイスクリームを食べたりするために生きているのだ」と断言してエレンブルグを驚かせているが(*38)、この発言に幾分かのけれん味は感じられるにせよ、身体性と人生を謳歌しようという志向は紛れもない。「オデッサ物語」の「自然派的」手法においては、本来手法と表裏一体であるはずの世界観が逆転しており、この意味でヴォロンスキーの「バーベリは芸術上の異教徒・無神論者であり、一切の理想主義的世界観に敵対している」との指摘(*39)は適切であろう。バーベリは形而上的な世界観に基づく「ペテルブルグ神話」を否定し、身体賛美と地上的な情熱に満ちた「オデッサ神話」をロシア文学に生み出そうと企図したのであった。

同時代の批評家達は、バーベリという作家を文学的に全く孤立した現象であると考えていた。レジュネフやヴォロンスキーは「彼は同時代人の誰にも似ていない。」(*40)「彼は同伴者と見做されているが、実際には如何なる派にも属してはいない。」(*41)等述べている。これらの文は確かに、革命前後期に盛んだった諸々の文学的運動に一切参加せずまた如何なる文学理論も奉じようとはしなかったバーベリの一面を正しく捉えている。しかし反面バーベリのように本質的に極めて書物的な作家が同時代の文学状況と全く無縁である筈はなかった。例えばパウストフスキーが断片的に伝えているバーベリの発言は、ほぼ同時期に発表されていたマンデリシュタームの評論を幾つかの点で想起させ、両者の方向性の類似を感じさせる。

エッセイ『アクメイズムの朝』(1919)(*42)においてマンデリシュタームは「我々は《シンボルの森》の散歩を楽しみたいとは思わない。」と書き、言語を含む現実界の諸現象をアイデアの反映としてのみ捉えようとする象徴派の在り方を批判した。彼は「詩における実体性とは言葉そのものに他ならない。」と述べ、更に言葉という素材を用いて詩を書く行為を建築師のそれに準えている。一方バーベリも、自分が「鮮やかな散文」を書き得るのは「ただ文体によってそれを獲得するのです。すべては言葉と文体にかかっている」(*43)と述べ、言語芸術における言葉の実体性への確信を表明している。また「(題材は)個々の断片の連鎖によって維持される」という発言(*44)、彼が執筆行為を指してписать(書く)とは言わずに必ずсочинять(綴る)と言った事(*45)などからは、素材をその内的論理に従って構成する事に芸術の本質を見ようとする傾き、言い換えれば思想を持たぬ職人的な在り方への傾斜が指摘できよう。

M. エーレはポスト・シンボリズム世代の特徴を「象徴派の美学マイナス象徴派のイデオロギー」と定式化し、「その代わりとしてマルクス主義イデオロギーが登場したが、これさえも受け入れようとしなかった者達にとって、ジレンマから脱け出す為の唯一の方法は、芸術を工芸や技術と同一視し言語それ自体を充足した価値と見做す事だった」と述べている(*46)。バーベリもまたこの傾向に属する作家であった。

バーベリとマンデリシュタームの間には直接の影響関係を見る事は困難であるが、少なくとも彼等が文学的に同じ世代に属していた事は考慮に値する。

もちろんギリシャ的な均衡を目指した詩人マンデリシュタームにバーベリ的なデフォルメやグロテスクを見出だす事は難しい。前者における実体性への志向は後者においてはより極端な形を取り、専ら身体性・本能的なものへの賛美に至っている。その起源はバーベリ自身が上述のエッセイにおいて述べたように、オデッサという街の精神的風土に求められるべきだろう。オデッサを太陽と地上性の象徴と見做しこれを神話化しようとする傾きは、後述する通り独りバーベリのものではなく、バグリツキーや初期のカターエフ等オデッサ出身の文学者に共通した特徴であった。

しかしまた一方で「13世紀には有機体の概念の論理的発展と見做されていたゴシック聖堂が、現在では美学的見地から言って怪物めいた作用をする... ノートル・ダムは生理学的祝祭であり、デュオニソスの酒宴である。」(上記『アクメイズムの朝』)というマンデリシュタームの発言を読む時、この端正な詩人が『オデッサ物語』的な世界と必ずしも無縁ではなかった事も窺われる。バーベリが「オデッサ神話」の形成を意図し、その実践として『オデッサ物語』を執筆した事情を理解する為には、形而上学的世界観・文学観の否定が、たとえ主観的なものであれ1910-'20年代の文学的知識人の中に一つの潮流を形成していた事実を念頭に置き、その流れの中にこれを位置付ける必要がある。

5.

上述のエッセイ『オデッサ』においてバーベリは、おそらく『チェルカッシュ』等初期の短篇群を念頭に置き「ロシア文学において太陽を謳った最初の人物」としてゴーリキーの名前を挙げている。ただしゴーリキーはなお先駆者に過ぎない。彼が「何故自分が太陽を愛するのか、なぜ愛さなければならないかを知っている」からである。バーベリによれば真の「太陽の歌」に思惟や分析は要らない。「彼等がそこで何をし、なぜそうするかは彼等の問題」であり、必要なのは「空が熱く、大地が熱い」事「ただそれだけ」なのである。若きバーベリが自己の文学的マニフェストにおいて理想としたのは「太陽」を歌う事、しかも何故とも知らずただ歌いたいが為に歌う事であった。

この意図に沿って『オデッサ物語』からは分析や思惟は一切捨象されている。既に指摘した文体上の工夫(作中人物の発話の個性化の抑制、地の文と人物の発話との著しい近接、それらの結果として全編を殆ど単一の文体が覆っている事)や描写法の諸特徴(人物の内面の記述が全く欠如している事、祝祭的場面の存在等)によって、この作品世界には身体性・地上性が独り闊歩し、その他の価値観の入り込む余地が殆どない。

もちろん『オデッサ物語』に葛藤がないわけではない。例えばムギンシュテインの死を巡るペーニャとタルタコフスキーの対立、パーシカの結婚を巡るフロイム・グラチとマダム・カプルーンの衝突は、各々『それはオデッサで如何にして起こったか』『父親』の主たる筋立てである。ところがこれら「敵役」もやはり英雄的な姿に描き出されており、外見の描写に関するかぎり、彼らは敵対するペーニャやグラチ他に著しく類似している。(「彼の背丈はオデッサで最も背高の巡査よりもまだ高く、彼の目方はオデッサで最も太ったユダヤ女よりもまだ重かった。」・128 / 「とその時、ドアの所で盗み聞きしていたマダム・カプルーンが叫び声を上げ、ガラス張りのショーウィンドウに昇って来たが、その姿は全身赤く燃え、その胸は波打っていた。」・140)

衝突する二者の描写が互いに類似している事は決して偶然ではない。葛藤が一人の人間の死を巡る深刻

なものである場合、バーベリはわざわざ次のような一文を加え、「敵役」との対立が一定の枠内の条件的なものである事を強調する。（「タルタコフスキーは殺し屋の魂を持っていたが、それでも奴は我々の側の人間だ。奴は我々の中から出て来た。奴は我等と同じ血筋、同じ骨と肉でできていた。それはあたかも我等が同じ母親の腹から生まれてきたようなものだ。」・128）

『オデッサ物語』における相克は、必ず同じように英雄的で、かつ勝れて身体的な人物の間に起きる。すべては生命力や身体性という同一の基盤の枠内における相対的な葛藤に過ぎない。ペーニャの手下に誤って殺されるムギンシュテインや「あんよがお人形の脚みたいな」（138）ソロモン・カプルーンの存在感が極めて希薄な事、またユダヤ・ギャングが決して殺人を犯そうとしない事（「彼に続いてギャング達は宙に向けて発砲し始めた。と言うのも、もし宙に撃たなければ、人を殺してしまうかもしれないからである。」・122）なども同じ理由によって説明がつかう。唯一の原理（生命力、身体性）にそぐわない人物および行動については、記述が必要最小限に留められているのである。

『オデッサ物語』の文体の単一性については既に指摘したが、言い換えればこれは地の文が言説として独立していない、即ち自立した価値を持っていないという事である。ステパーノフが述べている通り（*47）、「語り」はバーベリにとって筋の展開を緩急自在にする為の機能としてのみ必要であり、一見地の文が作中人物を外在的に論評しているかのように見える場合も、それは必ずや後者の言動の肯定的な要約に過ぎず、人物の言動を異なる価値観の中に位置づけ相対化する事はない。例えばエイフバウムを襲撃した際その娘ツィーリャに一目惚れしたペーニャが唐突に結婚を申し込んだ事を、地の文は箴言風に称えこそすれ（「そして彼、ペーニャ・クリクは自分の願いを我がものとした。それと言うのも彼は情熱に充ちており、情熱は世界に君臨するものだからである。」・122）、彼の行為の不自然さを決して読者に想起させようとはしない。

異なる原理との葛藤を知らずただ単一の価値を語る時、それは必ずや讃歌となるだろう。作者バーベリが「太陽」以外の価値を知っていたら言うまでもないが、『オデッサ物語』を身体性の讃歌とすべく、彼は異なる原理を可能な限り作品世界から排除したのであった。

バーベリが本質的に書物的な作家であったと先に述べたが、『オデッサ物語』には、ゴーゴリの例に限らず先行の文学作品や神話等が様々に活用されている。特に旧約聖書等の利用が顕著であるが、これは少年時代にユダヤ人としての正統の宗教教育を受け（*48）またイーディッシュ文学に親しんでいたバーベリにとって、旧約中の伝説や人物が彼の想像力そのものの中に大きな位置を占めていた為だろう。（*49）だが旧約聖書はバフチンが言う所の「権威的な言葉」であるため、これをそのままの形で使用した場合、旧約聖書的な価値観が『オデッサ物語』に侵入して作品世界の価値の単一性が崩れる恐れがあった。（*50）

この危険性をバーベリは予め察知していたようである。当時バーベリに兄事していたS・ボンダリンは次のように回想している。「私は彼自身の言葉から知ったのだが、構想成りつつあった『オデッサ物語』のモチーフに夢中になっていたバーベリは、旧約聖書の伝説や箴言に対する昔からの熱愛に、その頃いくらか変化を来していた。」（*51）『オデッサ物語』の価値の単一性を保つためにバーベリは、旧約聖書との関連をむしろ作品中に露わに示す事によって関連それ自体をパロディ化する道を取った。

このような言わば「方法の顕在化」が最も明瞭な形で指摘できる作品は『それはオデッサで如何にして起こったか』である。人物間の相互関係、筋立て、記述等様々なレベルにおいて、この作品は「出エジプト記」と平行関係にある。

大商人タルタコフスキーはユダヤ・ギャングに9回襲撃され、ベーニャ・クリクによる10度目の襲撃の際に部下のムギンシュテインを誤って殺されてしまう。これは「出エジプト記」において、ユダヤの民に自由を認めないファラオに対してエホバが9度災いを齎らし、10度目の災いとしてエジプト中の長子を死に至らしめた事に対応する。またこの作品はベーニャ・クリクがモルダヴァンカの「王」となるに至る経緯を主たる内容としているが、最初に彼を「王」と呼んだのは「舌っ足らずのモイセイカ」(шепелювый Мойсейка・136)であった。モイセイとはロシア語聖書においてモーゼの事であり、また「出エジプト記」には「我は口重く舌重き者なり」(неречистый・4章10節)との記述がある。旧約の預言者の名前に指小形-каが付付けられ、またその形容も「口重く舌重き」から「舌っ足らず」に置き換えられて相当の矮小化が感じられるが、しかし両者の関連は明らかだろう。タルタコフスキーはファラオに、ベーニャ・クリクはエホバにそれぞれ擬されている。

ムギンシュテインの葬儀にベーニャが現われた場面は「出エジプト記」中シナイ山へのエホバの降臨の場に相当する。

- ・とちょうどその時、曲がり角から赤塗りの自動車が飛び出して来た。『笑えピエロ』を一曲やり終えると自動車はぴたりと止まった。(135)
- ・民みな雷と稲光と喇叭の音と山の煙れるとを見たり(20章18節)

旧約からの引用中「雷」と「喇叭の音」は作品中ベーニャの車の蓄音機から流れるオペラの音楽に、「稲光」は車が「赤塗り」である事に各々対応する。これもまた相当の戯画化・矮小化と言うべきだが、この葬儀の場の冒頭で既に語り手アリエ・レイブによってシナイ山のイメージは喚起されており(「シナイ山の燃える叢から主が語ったちょうどそのように、私はあんたに物語ってあげよう。」・135)、読者が上の記述から「出エジプト記」の場面を連想するのはそう難しい事ではない。人物もまた「彼(ベーニャ)は最初の者として墓に近付き、小山に昇り手を差し伸べた。」(135)(*52)／「弁護士達もプローチをつけた女達も、羊の群れのように、彼の後をついて行った。」(136)と言った具合に、旧約聖書的なスタイルに基づいて記述されている。

このように作品中ベーニャとタルタコフスキーの相克は「出エジプト記」と正しく対照する形で展開しているのだが、平行関係があまりにも露骨に現われている為に読者はかえって、指定された「出エジプト記」のイメージを、一般に聖書の持つ「権威性」から解放された気分で見つめる事になる。ほとんどドタバタ喜劇に類する戯画化・矮小化は、この事に大きく寄与するだろう。

『オデッサ物語』4編中この作品にだけ「語り手」が存在する事は既に指摘したが、これもまた読者を旧約聖書の「権威」から解き放つ為の装置と見ることが出来る。作品冒頭において「私」が語り手アリエ・レイブにベーニャ・クリクが王と呼ばれるようになった経緯を尋ね、アリエ・レイブはそれに応える形で物語り始めるのだが、J.ファーレンによればこの導入部は過越しの祭の後の儀式的正餐セイデルの席で慣習として行なわれる問答の形式に基づいている>(*53)これは若者がユダヤ人の歴史について質問し年長者がそれに答えるというものであり、したがってアリエ・レイブの語る経緯のすべては、実際はそれが近過去の出来事であるにもかかわらず、あたかも神話的或は歴史的領域に組み込まれる事になる。そして更に語り手アリエ・レイブが軽い皮肉な調子で記述されている事によって(「答を待つ者は忍耐の蓄えを持っていなければならず、知識を持つ者には尊大さこそふさわしい。それゆえアリエ・レイブは口を閉ざ

した。」・127)この擬似神話それ自体が、一定程度戯画的な基調を帯びているのである。

同様の傾向はイーディッシュ文学の活用についてもあてはまる。P. カーデンが指摘している通り(*54)『リュブカ・コサック』の主人公ツデチキスは、明らかにイーディッシュ文学に伝統的な人間像シュレミールの系譜に属する。セオドル・レイクの定義によればシュレミールとは「状況进行处理の際に、可能な選択肢の中で最悪の方法を選んでしまい、多かれ少なかれ自分の愚かさの為に不運につきまといられる」人間、だが「敗北から勝利を引き出し失敗によって救われる」人間(*55)である。『リュブカ・コサック』において顧客の裏切りで幽閉され命の危険を感じながらも、詫びたり金で解決しようとしたりせず、自分の生死を握ったリュブカに毒舌を浴びせ続け、最後にはリュブカの信頼を得て一躍彼女の店の支配人となるツデチキスは確かに上記の定義に該当する人物像である。聖書の故事をしばしば引用する性癖（「神様はユダヤの民をエジプトから、次には砂漠から連れ出してくださったように、今度はわしをこの部屋から連れ出してくださるのさ...」・148）等によっても、ツデチキスはシュレミール的な人間であると言える。

ただショロム・アレイヘムの『牛乳屋テヴィエ』、アイザック・シンガーの『馬鹿者ギンペル』等に見られるように、近代文学に現われるシュレミールにおいては或る種の信仰心とその存在の支柱となっている場合が多い。広瀬佳司氏が指摘しているように「信仰心が篤く素朴で騙されやすい」という属性が近代のシュレミールにおいては優越しているのである。(*56) これに対しツデチキスも確かに神への信仰を口にはするが(148)、『オデッサ物語』の他の人物と同様彼の内面に関する記述が一切ない事もあって、その言動を信仰と結びつけて考える事は難しい。主として読者に印象づけられるのはただ彼の縦横無尽の台詞であり、この意味でツデチキスはシュレミールの副次的な属性だけを帯び、核心となるべき精神的属性を欠いた「信仰なきシュレミール」とでも呼ぶべき存在である。

以上見てきたように『オデッサ物語』は「権威的な」価値の侵入を必ずしも恐れはしないが、その代わり二重三重の仕掛けによって、この価値そのものを全体として条件付きのものとしてしまう。或いは一つの価値体系が本来有している正の方向性を、パロディという負の方向性によって相殺する。こうした工夫によってバーベリは『オデッサ物語』を、神話的・伝統的価値に対して「プラス・マイナス・ゼロ」の領域、「価値の空白地帯」としたのである。

以上の論考から『オデッサ物語』について概ね3つの点が明らかになった事と思う。1) 作品世界がただ一つの価値より他に知らない事。2) 唯一の価値とは身体性・地上性の肯定・賛美である事。3) この唯一の価値が作品内において圧倒的に優越するよう、異質の価値を相殺する処置が様々に施されている事。

こうしてバーベリはその意図通りに「身体の祝祭」を作りだしたのであったが、しかし彼が生を享けたのはもはやロマン主義の時代ではなく二つの世紀の境目であった。ロシア文学は「自然派」を経て既になりアリズムの隆盛を体験しており、読者は文学作品の中で人物が思惟し或は人物が分析される事に慣れている。シンボリズムもまた認識によって形而上界に達しようとして希求した点やはり思惟や分析と無縁ではない。「太陽」をただ賛美するというバーベリの意図それ自体がこの時代既に一種のアナクロニズムなのであった。

したがって『オデッサ物語』が違和感なく読者に受け入れられる為には、それが日常から全く断ち切られた世界である事が必要であった。あまりに誇張され英雄化された人物の姿、極度に様式化された語り口、

日常倫理からかけ離れた作中人物の言動や価値観を読者に馬鹿馬鹿しく感じさせない為には、それが読者の日常的現実と縁もゆかりもない全くの異次元の出来事でなければならない。自分の価値観と作中人物の価値観とを葛藤させる必要を感じない時に初めて、読者は『オデッサ物語』の手放しの生命讃歌を受け入れる事ができるのである。

『オデッサ物語』においては、それがいつ頃の出来事なのか暗示するディテールは極力排除されている。実際に革命前のモルダヴァンカで権勢を誇っていたのは通称ミーシャ・ヤボンチュクという人物であった。十月革命に続く内戦期に彼は、指揮下のギャングと共に赤軍に協力してオデッサから白軍を駆逐した。しかしその後、武装せるギャングの存在を危惧したポリシェビキにより銃殺される運命を辿っている。(*57) このミーシャ・ヤボンチュクがバーニャ・クリクのモデルであったと一般に言われているが、それはバーベリが後に映画シナリオ『バーニャ・クリク』(1926)第5・6部「王の最期」においてバーニャの末路をヤボンチュクの最期そのままに描き出したからである。

『オデッサ物語』には上のような歴史的事実は全く反映されていない。むしろ高みから俯瞰する視線を感じさせるような聖書的文体の巧みな活用によって、すべては抽象的な時間の中で既に完結していると感じられる。(「老人は軽い卒中に見舞われたが、すぐに起き上がった。老人にはその後20年ばかりの命が残されていた。」・122 / 「この言葉が口にされたのは、夜が既に過ぎた頃合、明け方の事であった。そしてこの日新しい歴史が始まる — カプルーン家の没落の歴史、その緩慢なる滅亡の物語、放火と夜の銃撃戦の物語が始まるのである。」・146) 『オデッサ物語』は歴史のないし日常的な時間から隔絶し、むしろ神話的な悠久の時間にこそ属していると言えるだろう。作中人物の行動や意図、出来事の因果関係等すべては作品の内部で自己完結しているのである。

オデッサ、モルダヴァンカという地名がロシア人読者に或る特定の印象を与えるものである事は既に指摘したが、『オデッサ物語』は読者が期待するであろう異国情緒を最大限に掻き立てる。世界各地の地名や舶来品等の詳細な列挙、作中人物の「オデッサらしい」語り口等、バーベリが意を砕いたのは現実のオデッサを正確に描き出すことではなく、読者がオデッサに対して抱いている紋切型のイメージを極力強調する事であった。この意味では『オデッサ物語』の空間は、具体的な土地と言うよりもむしろ読者にとって非日常的な一種の抽象空間であると言う事ができよう。

20世紀の文学に、思惟や分析を知らずひたすらに讃歌を歌う行為に残された余地は極めて少ない。日常から遠く離れ、それ自身で完結した時空間を作り出す事によって初めて、バーベリはその文学的な理想を実践する事ができたのであった。

その上にバーベリは、この自分の作り出した「条件性の世界」(*58) そのものに対しても幾分距離を置きアイロニカルに接している。彼のアイロニーは、この世界の単一の価値観が強調される正にその瞬間にとりわけ強く感じられる。(「これぞオデッサの海の泡立つ波が岸辺に打ち上げた品々、これぞユダヤの婚礼の席でオデッサの乞食達が時折ありつく事のできる品々であった。」・123)

人物について言えば『オデッサ物語』の価値観の体現者とでも言うべきバーニャ・クリクの台詞において、作者のアイロニーは最も強く作用している。(「恥ですぞ、ムシュー・タルタコフスキー。……いたいあなたは如何なる耐火金庫に自分の羞恥心を隠しておしまいになったのか!」・134 / 「ユダヤ人をロシアに住まわせ、地獄のような苦しみを味わわせた事は神の過ちではなかったか? ユダヤ人をスイスに住まわせ、一級品の湖や高原の空気、そしてのべつまくなしのフランス人を我等に捧げたところで、何一つ悪からうはずはなかったのだ。」・134)

作品中の出来事がしばしば芝居に譬えられている事（「そして3幕仕立てのオペラが幕を開けた。」・131/「人生オペラ『トルコ人の病』の一幕をご覧にいたしますぜ。」・143）なども、作品の authenticity を作者自ら希薄にしようとの試みとして理解できよう。

現代において「讃歌」を謳おうとするバーベリの意図は、それ自体あたかも文学史の時計の針をリアリズムから「自然派」を経てロマン主義へと逆行しようとする事に似ている。バーベリの「讃歌」への志向は極めて強固なものであったが、一方彼はまた読者の反応を予め周到に計算する意識家でもあったから、自分の目論見がそのままでは時代外れと見做されるだろう事を知っていた。バーベリは現実に対して「閉ざされた」時空間を作り出し、言葉と分ち難くその時空間に侵入してくる様々な価値観を或は互いに相殺し或はパロディ化して価値の空白を作り出した。そのうえで初めて、彼は無色のキャンヴァスの上に「太陽」讃歌を描き得たのである。更にバーベリは慎重にもこの讃歌それ自体に距離を置き、読者がアイロニカルにこれを受容するよう工夫したのであった。現代においては既に「讃歌」が純粋な形では成立し得ない事を、『オデッサ物語』を書きながら、バーベリはたぶん痛切に感じていたであろう。彼の苦渋をはっきりと理解していたのは、同時代人の中ではおそらくシクロフスキーであった。そのバーベリ論はむしろ印象批評に属するものだが、しかし筆者が本節で言わんとした所を簡潔に、だか的確に要約してくれている。

「聡明なバーベリは、華麗に描きだした事物を、ちょうど時機にかなった時にアイロニーでもって弁明する事ができるのである。もしもこの皮肉がなかったとしたら、読むのが取ずかしくなってしまうことであろう。……バーベリでさえも皮肉なしに情念を語ろうとはしなかった。」(*59)

6.

登場人物や作品の舞台を『オデッサ物語』4編と共有する作品を、バーベリは他にも書いている。短篇『黄昏』『フロイム・グラチ』（いずれも作者生前未発表）『カルル・ヤンケリ』（1931）『慈恵院の終焉』（1932）、戯曲『黄昏』（1928）等がそれである。『カルル・ヤンケリ』が雑誌に発表された際にはバーベリ自身が「『オデッサ物語』から」という副題を付したのだが、にもかかわらず上記の諸作品は一般に『オデッサ物語』とは別物として取り扱われるのが普通である。その根拠は主として執筆年代が互いに隔たっている事だが、本稿において強調した「讃歌性」の観点から筆者もまたこの慣例に賛成する。

作中人物の様式的な語り方、時に露わなまでの神話との平行性、また人物描写の誇張等、『オデッサ物語』の諸特徴は上記の作品群にも受け継がれている。にもかかわらず既にこれは讃歌ではないとの印象を受けるのは、それが成立する為の条件、とりわけ価値の単一性と歴史的時間からの隔絶がこれらの作品において崩れている為であろう。例えば同名の短篇／戯曲『黄昏』は、いずれも運送屋の経営権を巡る息子ベーニャと父メンデルの相克の物語であるが、ベーニャは既に『オデッサ物語』におけるような神話的英雄ではなく富を渴望する陰湿なブチ・ブルと化している。両者の葛藤はもはや相対的なものではなく新旧の世代間の殆ど和解がたい対立であり、最終的にベーニャは父の頭部をピストルの銃身で殴打し、半ば廃人としてしまう。依然として登場人物達は様式的な言語で語り、ベーニャやメンデルはいずれも超人的な身体を持ち主であるが、葛藤と日常性が既に作品世界に入り込んでいる為、これらの特徴はむしろ不適切と感じられ作品の完成度を著しく損なうものとなっている。

また『フロイム・グラチ』『慈恵院の終焉』には歴史的な時空間が入り込んでいる。どちらの作品も明

確に革命と国内戦の終了直後のオデッサを舞台として、革命の前に古きモルダヴァンカの人々が破滅しゆく様を描いている。『オデッサ物語』に姿を見せたフロイム・グラチやアリエ・レイブが登場し、やはり様式的な語り口で語るのだが、飢餓やオデッサ・ギャングの壊滅を背景とする時それは最早悲しい錯誤としか感じられない。

前節において現代に「讃歌」を書く事の難しさを述べ、またその困難を切り抜ける為にバーベリが施した様々な工夫を指摘したが、上記の作品群は『オデッサ物語』がいかに微妙な基盤の上に成り立っているかを逆に証だてていると言えよう。そこに施されている価値の相殺あるいは均衡、時空間の閉鎖性、明らかなアイロニー等の工夫がどれか一つでも失われた場合、この世界は簡単に崩壊してしまうのである。

『騎兵隊』が単行本として出版された1926年を境としてバーベリは次第に寡作となっていくのだが、その理由を当時のソ連の政治的状況に求める意見がある。「同伴者作家」に分類されたバーベリが有形無形の圧迫を受け、次第に表現の自由を失っていったという見方である。この説に従えば、上に見た『オデッサ物語』的な「讃歌性」の崩壊もまた外在的な事情によるものということになる。『フロイム・グラチ』『慈恵院の終焉』等に革命の原理が侵入している事はこのような見方を裏付けるものとされる。

もちろんバーベリに政治的な圧力がかかっていた事は紛れもない事実であるが、「讃歌」の崩壊過程には内在的な事情もまた関与していたと考えられる。『オデッサ物語』4編のうち、1923年までにオデッサで一度発表されていた『王様』『それはオデッサで如何にして起こったか』と、1924年「赤い処女地」誌第5号に初めて掲載された『父親』『リュプカ・コサック』との間には、既に微妙なニュアンスの違いが感じられるのである。

ペーニャ・クリクを主人公とする前期2編と同様に『父親』にも「祝祭的」場面が存在し、しかしそれがゴーゴリの『ソロチンツィの定期市』から借用した「無関心な老婆」のモチーフによって相対化されている事は第4節において既に指摘した。ここには夫が働き妻は身籠もり、老婆が孫に湯をつかわす貧しいが平穏な家庭の営みを描いた箇所があり(139)、美しく着飾ったギャング達が馬車を飛ばして売春宿に向かう「祝祭」的場面に量的にも匹敵する。ギャングの娘であるが故に結婚できないパーシカがこれら平凡な家族を憧憬の念をもって見ている事、祝祭を「無関心に」見送った老婆達が家庭的な営みに属している事等により、この2つの場面は互いに対置されているとの印象を受ける。だが『父親』においては、この両極は未だ異なる2つの価値観と言うまでには至っていない。ペーニャに代表される生命力がこの作品においてはより抑制された形を取り、生命の絶える事なき循環として立ち現われているのである。

『父親』において生命の循環性は旧約聖書の正統的な解釈に基づくポドテキストによって表現されている。この作品では作中人物は一貫して草のイメージに描き出される。(「彼女はこれまでの人生を、阿諛追従の仲買人、行商の本売り、材木商人といった、双葉みみたいな青臭い奴等とばかり過ごして来た。」

・138 / 「あなたの子供さんは媚薬(травка・"小さな草")を欲しがってる……」・139 / 「激しい陽射しは彼(フロイム)を、風に靡く緑の麦のように埃っぽく眩しいダリニツカヤ通りへと導き出した。」

・142) 副次的なエピソードとして、巡礼の帰路病に倒れるが、聖地からの帰りに死ぬ者には来世において幸いが下るといふ言い伝えを信じて治療を拒むトルコ人が登場するが、彼もまた草のイメージに描き出されている。(「緑色の頭巾を被った老いたるトルコ人、一枚の葉のように軽く緑色の顔をした老いたるトルコ人が、草の上に横たわっていた。」・142-143)

人間をこのように執拗に草に喩える事によって、バーベリは旧約聖書「イザヤ書」に基づくポドテキス

トを形作っている。パーシカがいかなる動機づけもなく唐突にイザヤ書「斥候のうた」に基づいた台詞を述べている事を前に指摘したが、これは読者にイザヤ書との関連を示唆したものと考えられよう。

人間を草に例え、親から子へと生命が受け継がれていく営みを草が生えまた枯れる循環に準える事はイザヤ書に一貫した発想である。(26章19節 / 40章6-8節等参照)。同書におけるこの発想は、人間は土より生まれ土に帰る者という考えに根ざしている。(45章9節 / 53章2節等参照)

『父親』ではこのイメージの活用によって、生命の循環、老フロイムから若きベーニャやパーシカへの世代の移り代わりがポドテキストのレベルで巧みに補強されているのである。例えば上記フロイムの描写はイザヤ書40章24節「かれらは僅かに植られ僅かに播れ その幹わづかに地に根ざししに 神そのうへを吹たまへば即ちかれて藁のごとく暴風にまきさらるべし」と明らかに呼応している。

生命の循環性への志向は、ポドテキストのレベルに留まらずエピソードやディテール等によっても示されている。例えば既に何度か触れた老婆が赤ん坊を水浴させているイメージなども、この事を暗示していると考えられる。何よりこの作品の最後の場面でフロイムとベーニャが、パーシカとベーニャの結婚(新たな家庭の始まり)を墓場(既に死した者達の場所)において取り決めた事は、この作品の基調にいかにも相応しいラストと言い得よう。(*60)

神話が作中の価値と重ね合わさり、身体性が「祝祭」から生命の循環へと抑制されている事情は『リュブカ・コサック』においても同様である。主人公に擬されている曖昧宿の女主人リュブカは、渾名の通りコサックのイメージに描き出され(「彼女は、大きな腹をしてたてがみの伸びた茸毛の馬にまたがって帰って来た。」・149)、またパーシカに似た巨大な体をしている事によって、確かにベーニャ・クリク的な身体性を一面体现しているが、彼女は同時にまた赤ん坊ダヴィドゥカの母親でもある。リュブカのこの二面性はその通称と本名との対照によっても強調される。彼女の通称は身体性の象徴として「コサック」、本名は純粋さを示すシュネイヴェイス(ドイツ語で「雪のように白い」)である。

この母親としての側面においてリュブカはその幼い息子と共に新約聖書の聖母子に擬されている。この作品の構造の底層を為しているのは「マタイの福音書」の次の叙述である。

・彼ら王の言をききて往きしに、視よ、前に東にて見し星、先立ちゆきて、幼児の在ますところの上に止まる。かれら星を見て、歡喜に溢れつつ、家に入りて、幼児のその母マリヤと共に在すを見、平伏して拜し、かつ宝の箱をあけて、黄金・乳香、没薬など礼物を献げたり。(マタイ伝2章 9-11 節)

汽船「プルターク号」の船長トロットィベルンは輸送品をリュブカに横流ししているが、彼とその部下の一行は総勢3人でありそのうち1人がマレー人である事(150)によって東方の三博士の役回りを割り振られている>(*61) また彼等がリュブカに持って来た横流しの品々が細々と書かれている(150)のは、「マタイ伝」中で三博士の貢物が列挙されている事に倣っているのである。作品中「星」に関する記述が一度ならず現れている事も「マタイ伝」への連想を裏付けるものであろう。

この作品中リュブカはまるで赤ん坊を顧みず、トロットィベルン達との取引や酒宴に興じているのだが、ツデチキスが一貫して彼女の母性の欠如について非難し続けている(「あんたは何やかやと駆け回って3年も家に帰らず、飢えた赤ん坊を私の手に任せ放しにしていなさる。」・149 他) 事は重要である。『王様』等にベーニャの言動を批判する要素が殆どないのに対して、この作品では「家庭」の名の下に「祝祭」を批判する者が存在しているからである。

したがって幼な子を放ったらかしにしてリュブカがトロッティベルン達と踊りに興じる「祝祭的」場面(151)は、ペーニャの物語におけるような絶対的な肯定性に比べ幾らか変質を来たしている。量的に言ってもごく小さいものであるし、「彼等は意味深長な沈黙の中で踊るに留まり、ペーニャ達に象徴される祝祭的な生命の爆発からは既に程遠い。また福音書の記述に基づく「星」がこの場面を傍観している事によって（「地平線の端に滑り降りたオレンジ色の星は、眼をいっぱいに見開いて彼等の姿を見つめていた。」・151）「祝祭」の領域がいつそう限定されているのは、『父親』における「無関心な老婆」のモチーフと同じ事情である。

リュブカに母としての感情が芽生え、その息子と共に聖母子のイメージで描き出されるのは、作品の末尾近くである。（「ダヴィードカは揺籃に横たわり、乳首を吸っては至福の涎を垂らした。リュブカは目覚め、眼を開けそして再び閉じた。彼女は息子と、窓からこぼれ入る月の光とを見た。月は黒雲の中で、迷える仔牛のように踊っていた。」・151-152）これまで常に「祝祭」的な人物であったリュブカは、この場面において初めて、子供を育て生命をつないでいく循環の営みへと、その身体性の質を微妙に変化させているのである。

『父親』『リュブカ・コサック』においては、文体の装飾性・様式性、人物のデフォルメによる描出等『オデッサ物語』の形態的な特徴は未だ保たれている。また歴史的・日常的な時空間との隔たりもなお十分に大きい。けれどもこの作品世界における唯一の原理「身体性の讃歌」はカーニバル的な祝祭性を次第に弱め、むしろ悠久の時間の中で繰り返される生命のサイクルへと、次第にそのスタンスを変えている。この移相は上記2編における「祝祭的場面」の相対化・弱体化として現われ、また神話の取り扱いも「関連の顕在化」による徹底的な戯画化という従来の方法から、むしろ作品の基調に沿った神話を選びそれを真面目に取り扱う風に変化している。

上記2編が発表された1924年の時点ではバーベリは文学界の寵児であり、彼の創作に外的な圧力がかかっていたとは考えにくい。したがって上に見た身体性・祝祭性の変質、移相の原因は、彼の目指した「讃歌」それ自体に内在していたと考えるべきだろう。

7.

バーベリは一見したほどには孤立した現象ではない。第4節で触れた「ペテルブルグ神話」に「オデッサ神話」を対置しようとの試みもまたバーベリの独創とは言えず、むしろ当時のオデッサの若き文学者に共通した志向であった。例えばV. カターエフの短篇『鉄の指輪』（1920、但し発表は1923）は必ずしも成功した作品ではないが、それだけにかえて彼等の目指した「オデッサ神話」が素朴な形で表現されている。

この作品で「鉄の指輪」と呼ばれているのは、プーシキンがオデッサ流刑時代について歌った詩『私を守っておくれ、私のお守りよ』（1825）に出てくる талисман である。このお守りはプーシキンがオデッサを去る際に総督夫人ヴォロンツォヴァと取り交わした宝石指輪を指していると言うのが定説である。（*62）この詩においてプーシキンは「もはやけっして心の傷あとに／さわらないでほしい、思い出よ／さようなら期待よ、眠るが良い欲望よ／私を守っておくれ、私のお守りよ」（草鹿外吉訳）と、お守りに託して魂の平安を願うのであるが、カターエフはこの願いを無理矢理「オデッサ神話」へと転化する。「鉄の指輪」がある限り、オデッサの空はいつも青く果実はたわわに熟しているという神話である。

・それから多くの歳月が流れたが、街の頭上に広がる空はいつもあの時と同じように青く潤っていた。八月の市場のスモモはいつもあの時と同じくすばらしいトルコ色の埃に覆われていた。と言うことはつまり、あの鉄の指輪は今に至るまでこの街に住む誰かの指に嵌められているに違いない。(*63)

オデッサの若い文学世代は、神話や先文学作品のモチーフを好んで使用した。積極的にポリシェビキに賛同した詩人バグリツキーでさえ、その頭の中は神話や伝説のモチーフに充ちていた。「私は夜ごと、本当に書きたい事を、すなわちフランドルについて、中世の傭兵について、また彷徨えるオランダ人について書いていた。その時私が探し求めていたのは複雑怪奇な歴史のアナロジーであり、その時私は自分の回りにあるものを忘れていた。... 書物で読みかじったホメロスのイメージが私を取り巻いていた。」(*64) ただし上記カターエフの例からも明らかなように、オデッサの「太陽」や「青い空」に結びつける為には、彼等は時にオリジナルのコンテキストを無視する事も辞さなかったのである。

先行作品のこのような恣意的な使用は、哲学的な発想や思惟に対するオデッサの文学青年達の激しい拒否感に根ざしていると考えられる。彼等のうちの一人I・スラーヴィンは1965年の時点でもなお、次のように断言している。「オデッサに住む人々の性格には反省や自己省察といった要素が少しもなかった。バグリツキーの同郷人には抽象への嗜好が全く欠けていた。求神者、幻視者、宗教哲学者がオデッサから出た例はない。この街の濃く永遠に青い空の下に住んでいたのは、何かを理解するためにはすべからずそれを手で直に触り、歯で噛んでみなければ気のすまない人々であった。... オデッサでドストエフスキーが人気を博した事は一度もない。トルストイは愛好されたが、それは彼の哲学を抜きにした話である。この街の文学青年の脳裏に花開いたのはプーシキン、バルザック、スティーブンソン、チェーホフ等であった。」(*65) この一文に、故郷と世代をバーベリと同じくした文学者達の強烈な地上性への志向、および形而上的な思考への反感を読みとる事はそれほど困難ではない。

けれども「オデッサ神話」は、正にそれが讃歌を目指したものであるが故に日常的な現実から遊離せざるを得なかった。体系的な思惟を拒絶し作品を単一の色に染め上げる時、それはどうしても、様々な価値観が複雑に絡み合う現実界とは異なるものとなるからである。「ペテルブルグ神話」の形而上性に対立し地上性・身体性への帰還を意図した「オデッサ神話」は、その当然の帰結として「ペテルブルグ神話」と同様に非現実世界の形成へと向かう。象徴派が形而上界を想定する事で現実に拮抗しようとしたのに対し、「オデッサ神話」は地上性を志向するあまり、かえって現実界から自らを隔離し、形而上を目指した者よりもむしろ現実から遠ざかるという、逆説的な結果が生じたのである。オデッサ出身の作家の多くがファンタジーや児童文学のジャンルを好み(グリーン、カターエフ)、或は従来の小説の枠組から逸脱した散文に傾斜した(オレーシャの短篇、晩年のカターエフ等)事は、彼等の文学的出発点である「オデッサ神話」そのものの当然の帰結であった。

更にいっそう純度の高い「オデッサ神話」である『オデッサ物語』に上の記述が当てはまる事は言うまでもない。そして純度が高いために、早い段階でバーベリは行き詰まった。価値が単一である限り、その価値を巡るイデーは発展のしようがない。たとえベーニャ・クリクを主人公とする作品が更に書かれていたと仮定しても、結局それは意匠を多少変えただけの、本質的には同じイデーの無限の反復に終わっていた事だろう。そして『オデッサ物語』の後半の2作『父親』『リュブカ・コサック』に見られる移相は、若きバーベリがエッセイ『オデッサ』において文学的理想としたものがそれ自身を原因として崩壊しゆく兆

しであり、また彼が後年極端に寡作となった理由もこの辺にあったと思われる。

上記2作品に変化が現われた事には、それらが発表された当時既に『騎兵隊』の諸編が雑誌に掲載され始めていた事もまた何程か影響していただろう。国内戦を題材としたこの作品群を創造する為には『オデッサ物語』の手法は不適切であった。それが紛れもない歴史的な時空間における出来事であり、また革命を巡る2つの価値観の抜き差しならぬ葛藤であった為である。『オデッサ物語』と『騎兵隊』とを比較する事は、価値の在り方を巡る観点から見る時とりわけ興味深い問題だが、しかしそれはまた別の機会に論ずる事としたい。

註

1. А. Лежнев. И. Бабель: Заметки к выходу "Конармии" <Печать и революция> 1926. №6. стр82.
2. 初出は次の通り。 "Король" <Моряк> 1921.23 июля. / "Как это делалось в Одессе" Газ. <Известия> Одесса. 1923.5 мая.
3. Г. Горбачев. Новелла Бабеля. "Два года литературной революции" 1926. Л. стр101.
4. "И. Э. Бабель: статьи и материалы" 1928. Л.
5. Н. Степанов. Новелла Бабеля. 前掲書所収。
6. П. Новицкий. Бабель. 同上。
7. Н. Степанов. 上掲論文 стр15.
8. В. Полонский. Критические заметки о Бабеле. <Новый мир> 1927. №1. стр201.
9. 同上。
10. 同上論文 стр206.
11. N. Babel. No time to finish: Notes on Isaac Babel'. <Kenyon Review> XXVI. 1964. P523.
12. К. Паустовский. Рассказы о Бабеле. "Воспоминания о Бабеле" 1989. М. стр28.
13. Л. Никулин. Годы нашей жизни. <Москва> 1964. №7. стр184.
14. Л. Славин. Фермент долговечности. 上掲回想集所収. стр7.
15. Молдаванка (Молдаванка) という名称はモルダヴィヤ (Молдавия) から派生している。1903年キシニョフで大規模なボグロムが発生したが、この際、距離的に近い事もあって、大量のユダヤ人がオデッサのゲットーに流入した。名称はこの事情に由来する。
16. S. Markish. The example of Isaac Babel. <Commentary> vol 64. №5. (1979. Nov.) P37.

17. 『オデッサ物語』の引用は И.Э.Бабель:Сочинения в двух томах. том I. 1990. М. に拠る。引用末尾のアラビア数字はこの本の頁数を示す。なお本稿の和訳は、訳者名が明記される場合を除いてすべて拙訳。ただし『オデッサ物語』(江川卓訳) (『現代ソビエト文学18人集(1)』 1967.新潮社 所収) を参照した。江川氏の訳をそのまま使用する箇所もある。
18. W. Cukierman. The Odessa myth and idiom in some early works of Odessa writers. <Canadian-American slavic studies> 14. No. 1. (1980. Sep.). P39.
19. 形態上の誤用。"У вас невыносимый грязь." (138) / "Какая нахальства." (149) 前置詞の誤用例。"Вот он погиб через глупость." (138) / "есть с чего посмеяться." (142) 珍妙な統辞法の例。"Вы плевать хотели на мои молодые слезы." (132) / "Или сделайте со мной что-нибудь, папаша, или я делаю конец моей жизни..." (139)
20. W. Cukierman. 上掲論文 P42.
21. А. Белов. Когда герои Шолом-Алейхема объясняются на языке Молдаванки.... "Мастерство перевода. сбор. 7-ой." 1970. М. стр453-458.
22. А. Лежнев. И. Бабель: очерки. <Красная нива> 1927. No. 8. стр22.
23. 所謂「オデッサ派」文学者の作品や回想において、文中の人物が『オデッサ物語』風の言い回しをする例は少なくない。しかしこれはバーベリの編み出した文体が後進の者に影響を及ぼした結果である可能性が高く、当時のモルダヴァンカの実際の言語を知る助けとはならない。
24. バーベリの文体を分析した日本語論文としては 坂倉千鶴「イサーク・バーベリ論」 RUSISTIKA (東京大学文学部露文科研究室年報) . I . 1981. がある。
25. 『オデッサ物語』4編中『それはオデッサで如何にして起こったか』だけが、アリエ・レイブという語り手を有しているのだが、少なくとも文体に関する限り、この作品と他の3編との地の文の間に本質的な違いは認められない。この事は『オデッサ物語』の文体の単一性を傍証するものと言えよう。
26. Н. Степанов. 上掲論文. стр16-17.
27. А. Воронский. И. Бабель. "Избранные статьи о литературе" 1982. стр172. この論文は"Круг" 第2版. 1927. に掲載された。
28. 川端香男里「ロシア文学史」 1986. 岩波全書180-181頁。
29. 「『イーゴリ軍記』における色彩感」(中村喜和)によれば、洋の東西を問わず、戦記物では、武人が身にまとう武具の美しさが讃えられると言う。 坂倉千鶴 上掲論文. 72頁。
30. 川端香男里「薔薇と十字架—ロシア文学の世界—」 1981. 青土社 26-27頁。
31. 「カーニバル的な感覚の本質は、一定の時間還元される民衆生活の一体性、不可分性である。...登場するのは例外なくすべてである。」 ユーリー・マン「ファンタジーの方法—ゴゴリのポエチカ」(秦野一宏訳) 1992. 群像社 14頁。
32. ミハイル・バフチン「小説の時空間」(北岡誠司訳) 1989. 新時代社 第7章「ラブレ—の時空間」参照。
33. М. Левидов. "Простые истины (о читателе, о писателе)" 1927. М—Л. стр93.
34. Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в семи томах. том I. 1984. М. стр40. に拠る。

35. ユーリー・マン 上掲書21頁。
36. <Журнал журналов> Спб. 1916. №51. テキストは上掲作品集стр62-65.
37. 川端香男里 上掲「ロシア文学史」180頁。
38. エレンブルグ「わが回想」II. 朝日新聞社 141頁。
39. А. Воронский. 上掲論文 стр175.
40. А. Лежнев. 上掲 И. Бабель: очерки. стр22.
41. А. Воронский. 上掲論文 стр172.
42. О. Э. Мандельштам. Утро Акмеизма. Собрание сочинений в четырех томах. 1991. М. том II. стр320-325.
43. К. Паустовский. 上掲回想. стр28.
44. 同上。
45. 同上. стр43.
46. M. Ehre. "Isaac Babel" 1986. Twayne Publishers. p35.
47. Н. Степанов. 上掲論文. стр25.
48. J. Stora-sandor. "Isaac Babel' : L'homme et l'oeuvre." 1968. Paris. p19-20.
49. 1920年ソ連・ポーランド戦争に従軍した際のバーベリの日記には、見聞した出来事を旧約聖書中の故事に譬えた記述が数多く指摘できる。
50. ミハイル・バフチン「小説の言葉」(伊東一郎訳) 1989. 新時代社 153-157頁。 バフチンの記述は厳密には「権威的な」言葉の逐語的な引用に関するものだが、「権威的な」書物を連想させる記述、また神話や叙事詩中の人物・故事を文中利用する事などについても、程度の差はあれ、彼の論述を適用する事が可能である。
51. С. Бондарин. Искусство варить суп. "Златая цепь" 1971. М. стр66.
52. 「手を差し伸べる」仕草は伝統的に、神あるいはその預言者達に相応しい動作である。またペーニャが昇った小山(холмик)は作品全体の旧約聖書的なイメージの下、明らかにシナイ山に対応するが、これもまたどぎついまでの矮小化である。ペーニャが昇るその山はгора(山)ではなく、холм(丘)でさえなく、その指小形холмикなのである。
53. J. Falen. "Isaac Babel : Russian master of the short story" 1974. The university of Tennessee press. P102. バーベリ作品における様々な神話モチーフの使用について、筆者は同書から少なからぬ示唆を受けている。ただし同書には作品のすべてを神話や叙事詩との照応関係において捉えようとする傾きが強いが、作品そのものを重視する立場から、筆者はこれを一概には首肯できない。
54. P. Carden. "The art of Isaac Babel" 1972. Cornell university press. P80-81.
55. 同上からの引用。
56. 広瀬佳司「シュレミールの文学」(「アウトサイダーを求めて-I. В. シンガーの世界」1991. 旺史社 所収) を参照の事。
57. А. L'vov. Babel the Jew. <Commentary>1983. №3. の記述に拠る。
58. Л. М. Поляк. Бабель-новелист. "Известия Академии Наук СССР. №25. 1964. стр324.
59. シクロフスキー「イサーク・バーベリ」(水野忠夫訳) 「集英社世界の文学第38巻」現代評論集」1978. 所収。 <Леф> №6. (1924)に掲載された。

60. 生命の循環を「イザヤ書」との関連において捉える事は、パーベリの想像力に深く根ざした発想であったと考えられる。例えば『それはオデッサで如何にして起こったか』中のムギンシュテインについての記述。最初「死のように白く」なった彼の顔色は、次に「泥濘のように黄色く」なり、最後には「緑の草のように緑色」になる。(131) この後すぐに射殺される運命にあるムギンシュテインは、直喩を通じて「死—泥濘—草」という死と再生、生命の恒久的な循環と結びついているのである。
61. 西欧絵画においては、東方の三博士を描く場合、うち2人を白人、1人を黒人とするのが伝統であった。 E. Sicher. The road to a 'Red Cavalry': myth and mythology in the works of I. Babel' of the 1920' s. <The Slavonic and East European Review> №60(4). 1982.10. P544.
62. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. изд. 2-ое. (АН СССР) том II. 1956. М. стр 429. ヴォロンツォヴァ夫人については、池田健太郎「プーシキン伝」・上 1980. 中公文庫 225-239頁。
63. テキストは В. Катаев. Собрание сочинений в девяти томах. том I. 1968. М. стр 168.
64. "История русской советской литературы. том I". 1967. М. стр 550.
65. Л. Славин. "Портреты и записки". 1965. М. стр 49.