

# 名前のアラベスク，或いはエレーナの時代

—— ツルゲーネフの『その前夜』における「心理学・神話・音楽」 ——

相沢 直樹

*nulla falsa doctrina est, quae  
non permisceat aliquid veritatis.*

## はじめに

先に筆者は本誌第V号において、ツルゲーネフの長編小説『その前夜』（1860）に散りばめられた一連の《ギリシャ・モチーフ》に着目し、それらの働きでこの作品の世界がギリシャ「英雄叙事詩」と「ヘレネ悲劇」を背景ないしポドテクストとする重層構造をなしていることを指摘し、併せてこの作品とロマン主義の関係を検討することで「《宿命の女》、《つれなき美女》としての女主人公エレーナ」という解釈の可能性を示唆した<sup>1)</sup>。その後筆者は、『その前夜』のみならず、ツルゲーネフの長編小説の作品世界を覆う「神話・伝説」の影についてますます意を強くするようになった。

本稿では引き続き『その前夜』を取り上げるが、今回は「共時的アプローチ」を採ってみたい。すなわち、前稿が時代を越えた系譜を探る試みだったとすれば、本稿では、この作品の発表された19世紀のヨーロッパの文学、芸術文化を包み込んだ大きな流れの中でツルゲーネフの小説を捉え、作品と時代の間を探ってみる。また、前回は触れなかった「音楽」のモチーフを取り上げ、これと「神話」、そして登場人物の特異な「心理」の複合関係を軸にして、『その前夜』の世界を浮き彫りにしてみたい<sup>2)</sup>。

- 1) 相沢直樹、「『その前夜』における《ギリシャ・モチーフ》」、*RUSISTIKA*, V, 1988, 1~15頁。以下「前稿」と略す。なお、以下では原則として「ギリシャ」ではなく「ギリシア」という表記を採用する。
- 2) 本稿における議論は、日本ロシア文学会東北支部での筆者の報告（1991年）が基調になっている。その席で頂戴した様々な質疑や指摘が大変参考になったことは記しておかねばならない。

## 1. 歌の力

前稿執筆後、この作品をめぐる、国外の研究者による二篇のユニークな論考に接することができた。ツルゲーネフのインサーロフをリヒャルト・ワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』の一方の主人公トリスタンと様々な角度から比較したアイリーン・メイジング＝デリクの論文「解放の形而上学。トリスタンとしてのインサーロフ」<sup>3)</sup>と、作中でドイツ娘の歌うロマンス『湖』(Le Lac)の果たす役割に紙数を割いたジェイン・T・コストロウの著『入れ子になった世界：イワン・ツルゲーネフの小説』<sup>4)</sup>である。もっとも、結論から言うと、両者とも不満が残った。

前者はその指摘するトリスタンとインサーロフの多くの共通項・類似点の妥当性にもかかわらず、時に牽強付会、論拠薄弱の観が否めない。それは畢竟、なぜ他ならぬ「トリスタン」(それもワーグナーの)でなければならないのか、という疑問に収斂しよう。換言すれば、そこで問題になるのは、果たしてある一つの形象だけなのか、それともより普遍的なタイプ・元型のようなものを考える余地はないのか、ということである。一方、コストロウは、小説中ではその冒頭のみしか触れられていないロマンスの全テキストを掲げて分析を加え、その詩がエレナとインサーロフの運命を先取りしていることを立証することには成功しているが、その歌の場面の挿入が実際のところ読者(厳密には作品発表当時の読者と現在の読者を分けて考えるべきであるが)にどれほどの効果を及ぼすのか、を明らかに出来てはいない。筆者は、細部<sup>ディテール</sup>の意味を軽んずるつもりはさらさらでない。筆者自身、細部<sup>ディテール</sup>に着目する所から出発する。ただ、ある細部<sup>ディテール</sup>一つだけでは全体を説明することはできないし、全体に「効果」を及ぼすほどの力を持ち得ないであろうということ、たえず念頭に置く必要があるであろう。筆者の関心は個々の細部<sup>ディテール</sup>そのものにあるのではなく、謂わば細部<sup>ディテール</sup>と細部<sup>ディテール</sup>が組み合わされた所に醸し出されるある意義ある関係系、部分と部分が織りなす有機的統一性を探ることにある<sup>5)</sup>。それは《ギリシャ・モチーフ》の時もそうだったのであるし、今回も変わらない。

むしろ興味深いのは、両研究者が着目したのが、期せずして同じく「ロマン派の音楽」(あるいは「ロマン主義と音楽と」)であったことである。注意して見ると、『その前夜』という作品は音楽、とりわけ歌に満ちていることがわかる。とすれば、この場合、『湖』にしろ、「トリスタン」の問題にしろ、作品全体の中で、作中に登場する他の音楽・歌との関係の中で捉え直す方が有効であろう。以上を出

3) Irene Masing-Delic, The Metaphysics of Liberation. Inсарov as Tristan, *Die Welt der Slaven*, XXXII, Heft 1(1987), S. 59-77.

4) Jane T. Costlow, *Worlds within worlds: the novels of Ivan Turgenev*, Princeton University Press, 1990. esp. pp. 82-104. ちなみに彼女は『その前夜』には「古代の香りがする」というヘンリー・ジェームズの言葉を引き、ヴェルギリウスに言及しているが、「ギリシアの影」には気づいていないようだ。

5) 筆者の念頭にあるのは、日本の古典文学における修辞法の一つである「縁語」を拡張したようなものであると、ある意味では言えるかもしれない。

発点にして、ここではまず作中に現われる歌・音楽を紹介し<sup>6)</sup>、しかる後にそれらが全体として織りなす世界を考えてみたい。

\*

\*

作品の冒頭に置かれた、モスクワ河畔でのシュービンとベルセーネフの対話は単なる導入部にとどまらず、作品の謎を解く鍵となる部分である。一見ただのお喋りのように見えるが、この半ば抽象的、半ば人をはぐらかすような対話の中には作中で展開を見る主要なすべての主題が暗示され<sup>7)</sup>、様々なモチーフの導入が図られている。「ギリシア」のモチーフが早速登場することは前回紹介の通りだが、「音楽」も同様なのである。「愛」と「自然」をめぐる議論の最中にシュービンが鼻歌まじりに歌う歌が嚆矢となる。

「それにいったい何なんだ、何になるよ自然なんて？ まあちょっと聞けよ、きみ。<sup>リュボーフィ</sup>愛...なんて力強い、熱い言葉だ！ <sup>フリローダ</sup>自然...なんて冷たい、学校的表現なんだ！ だからさ（シュービンは歌いだした）《万歳 マリヤ・ペトローヴナ！》 いや違ったかな」彼はつけ加えた。「マリヤ・ペトローヴナじゃないや。ま、どっちでも同じことさ！ ヴ・メ・コンプレネ」<sup>8)</sup>（波線部引用者）。

《万歳 マリヤ・ペトローヴナ！》（“Да здравствует Мария Петровна!”）は、19世紀後半に流行った学生歌で、H・M・ヤズィーコフの詩によるものである。  
巫山戯た調子のシュービンに対して、「哲学者」ベルセーネフはあくまで真剣である。彼は「自然」の恐ろしさ、その「到達しえぬ神秘」を語って云う。

「その（＝自然の）中には生もある、死もある。そして、死もやはりその中では生と同じように声高に語っているよ」

「愛の中にも生と死はあるよ」シュービンが遮った。

「それに」とベルセーネフはつづけた。「ぼくが、たとえば、春、森の中に、緑の茂みの中に立っているとき、オベロンの角笛のロマンチックな音が聞こえるような気がするとき（この言葉を口にして、ベルセーネフは少し気恥ずかしくなった）——果たしてこれは...」

6) 『その前夜』に登場する音楽および音楽関係の語彙を別表1にまとめた。オペラについては以下を参考にした。  
*The Victor Book of the Opera*, 13-th ed. (revised by H. W. Simon), Simon and Schuster, New York, 1968.

永竹由幸、『オペラ名曲百科＝上・下』、音楽の友社、1980/1984。  
7) 例えば、人間の「愛」と「幸福」の問題、「生と死」、「平凡と非凡」、「芸術」と「美」、そして「真剣さと戯れ」... などである。

8) Н. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в 28 томах, Сочинения, Том 8, (Наука), М.-Л., 1964, стр. 12. なお、翻訳に当たっては、「ツルゲーネフ作、湯浅芳子訳、『その前夜』、岩波文庫、1974」を参考にした。

表1 『その前夜』に登場する音楽

гл.	
1	“Да здравствует Мария Петровна” оберонов рог ( <i>Oberon</i> )
2	русалка
3	
4	<i>La dernière pensee (p)</i>
5	
6	полудикая солдатская песенка
7	
8	“Не отходи от меня” контробомбардон
9	
10	
11	
12	<i>Степь моздокская</i> Макс, Агата ( <i>Der Freischutz</i> )
13	
14	болгарские песни
15	“Вниз по матушке...” “O lac! l'annee a peine a fini sa carrière” ( <i>Le Lac</i> )
16	
17	
18	
19	
20	
21	“Trema, Bisanzio!” ( <i>Belisario</i> )
22	
23	
24	
25	
26	
27	
28	
29	
30	
31	
32	“С богом, дальнюю дорогу” ( <i>Песни западных славян</i> )
33	“Lasca mi vivere... morir si giovane!” ( <i>La Traviata</i> )
34	
35	

※“ ”で囲まれているのは、作中で口にされる歌の一節など。  
 Итальякは、歌曲、ロマンス、オペラなどの題名。  
 その他音楽に関する語彙は、右寄せしてある。

「愛の渴望、幸福の渴望さ、それ以上の何ものでもないよ！」シュービンが引き取って言った<sup>9)</sup> (波線部引用者)。

魔訶不思議な力を持つ角笛の持ち主オベロンは、伝説の魔法使いで、中世以来ドイツ、フランスの数多くの文学・音楽に取り上げられたが、とりわけドイツ・ロマン派オペラの草分け、ウェーバー作曲の幻想的なオペラ『オベロン、妖精の王』(Oberon, König der Elfen, 1826年作曲・初演)が有名である<sup>10)</sup>。

第4章では、エレナの母アンナ・ワシーリエヴナがドイツ娘ゾーエ(ゾーヤ)にピアノで「何か悲しいものを」弾いてくれるよう頼むと、ゾーヤは“《La dernière pensée》de Weber?”<sup>11)</sup>と訊いている。

エレナの父、ニコライ・アルターミエヴィチが懇ろにしているドイツ生まれの寡婦、アウグスチーナ・クリスチアーノヴァの家で、シュービンも加わり、三人で「わが許を去り給うな」(“Не отходи от меня”)というロマンス(フェートの詩に作曲したもの)を歌ったことを、シュービンがウワールに報告している場面が第8章にある。

ベルセーネフが初めてインサーロフをスターホフ家に連れてきた晩、シュービンはベルセーネフの部屋の窓を砂で叩いて呼び出し、驚く友を制して、「ぼくはきみのところへそっと、マックスがアガーテのところへ来るように来た」と云って、窓框に肘を突いたまま、インサーロフについての見解を述べる(第12章)。シュービンが口にしてるのは、祖国の民話に取材し、ドイツ・ロマン派オペラの幕開けとして有名なウェーバーの『魔弾の射手』(Der Freischütz, 1820年作曲, 1821年初演)に登場する相愛の仲の男女の名である。

また、シュービンが帰ってしばらくして、ベルセーネフは遠くで百姓男が歌っているらしい「モズドクの荒野よ」(Степь моздокская)という民謡を耳にするが、これは異郷で客死する御者を歌ったものである(第12章)。

一同あげてのツァリーツィノへの遠足<sup>ピクニック</sup>の折、池に舟を浮かべる。シュービンが「母なるヴォルガを下りて…」(“Вниз по матушке…”)と音頭を取って、ロシア民謡を合唱しようとするがうまく続かない。その時ドイツ娘のゾーヤがロマンス『湖』(Le Lac)を歌って人々を恍惚とさせる(第15章)。これは、フランス・ロマン派の詩人ラ・マルティエヌの詩にニーダーマイヤーが作曲したもので、小説中では原詩第2連冒頭の“O lac! l'année a peine a fini sa carrière…”<sup>12)</sup>しか紹介されていないが、このいささか長大な詩の中で、恋人を喪った「私」は時

9) Там же, стр. 13.

10) したがってこの場面では、ベルセーネフが図らずも自らのドイツ・ロマン派かぶれを漏らしていることが出来る。

11) 「ウェーバーの《最後の思い》は？」

12) 「ああ湖よ、一年はまだ運行を終へないのに…」

の無常を切々と訴える。コストロウはこのロマンスの詩の中に、エレナとインサーロフの運命が先取りされているのを見ている。

インサーロフにエレナを奪われたと感じるシュービンツツガはインサーロフの彫像を作って芸術的に「復讐」する。彼はベルセーネフに見せる前に半ばおどけて“Trema, Bisanzia!”<sup>13)</sup>と、ドニゼッティの暗く救いのないドラマティック・オペラ『ベリザーリオ』(Belisario, 1836年作曲・初演)の一節を口にする(第20章)。

エレナがインサーロフに付き従ってブルガリアへ出発する「運命の日」、シュービンは「恙なく 遠き旅路に」(“С богом, дальную дорогу”)と歌いかけてやめる(第32章)。これはプーシキンの『西スラヴ人の歌』(Песни западных славян)の中の「イアキンフ・マグラノヴィチの葬送歌」の冒頭の詩であった。

エレナとインサーロフはヴェネツィアの劇場でヴェルディの『椿姫』(La Traviata, 1853年作曲・初演)を見る(第33章)。この観劇の場面の描写の長さや詳細さは、この場面の持つ意味を示唆している。ヴィオレッタ役の娘は美しくもなく、装いも身のこなしも拙く、声は傷んでいる。しかし、この無名の娘は次第に二人の心を捉えて行く。インサーロフは「彼女は本気だ。死の匂いがする」と云う。エレナの脳裏を不吉な思いがかすめる。やがて娘は「一切の外のもの、一切の要らないものを投げ棄てて、自分自身を見出した。芸術家にとってたまにしかない、最高の幸福である！」そして彼女は「ふと、それをはっきり限定することは不可能な、けれどもその向こうに美が棲んでいるあの一線を踏み越え」、聴衆を完全に支配するようになる。オペラの最頂点の二重唱には「無分別に浪費された青春のあらゆる哀惜と、絶望的な無力の愛の最後の闘い」が表現されている。彼女が「持ち上げられる波に身を委せ」、ついにその口から「天までも届くような祈りの発作とともに」“Lasca mi vivere... morir si giovane!”<sup>14)</sup>という言葉が絞り出されると、劇場は興奮の坩堝と化す<sup>15)</sup>。幸福感に酔い痴れていた二人は、このオペラを観劇後、急に現実に戻され、自分たちの身に迫っている不吉な影に気付く(あるいは、それまで拒否してきたものを認めさせられる)。実際インサーロフはすでにヴィオレッタ同様咳をし始めていたのだ。

その他、ウワール・イワーノヴィチが、ロンドンの万国博覧会に出た新しい楽器「コントラボンバルドン」に関心を持ち、取り寄せようとしたことが語られ(第8章)、インサーロフがエレナに故国ブルガリアの歌の素晴らしさを口にしてしている場面がある(第14章)。

また、「前史」プレヒストリーとして、エレナが10才の時に知り合った乞食の少女カーチャか

13) 「震えよ、ビザンチン！」(なお、正しくは“Trema, Bisanzio!”)

14) 「わたしを生かせて下さい…こんなに若くて死ぬなんて！」

15) この場面は作家の若い時の実際の体験が下敷になっているように思われる。「狂乱の場」で有名なドニゼッティの『ランメルモールのルチア』(原作はスコットの『ランマームーアの花嫁』1819)を1848年にパリで観劇した際、声も容貌も拙い無名の歌姫が大成功を取ったことをヴィアルドー夫人宛の手紙で報告している。作家は相当なオペラ狂であった。 См.: Тургенев, Указ. Соч. Письма, Том 1, стр. 295.

ら「野蛮めいた兵隊の歌」を聞き覚え、母親が憤慨する場面が添えられている（第6章）。

\*

\*

『その前夜』に登場する歌・音楽には幾つの特徴がある。まず気がつくのは、オペラがらみの歌が多いことである。第33章に委曲を尽くして描かれるヴェルディの『椿姫』が圧巻だが、暗くドラマティックなドニゼッティの『ペリザリオ』、またウェーバーの二篇のオペラ（『オベロン』と『魔弾の射手』）に因んだ科白が見られる。これらのオペラは異国趣味<sup>エキゾチズム</sup>、悲痛、悲劇的な予感、魔術的な雰囲気<sup>エキゾチズム</sup>に満ち、いずれも刺戟的、時に煽情的ですらある。オペラの場面が醸し出すそうした雰囲気を、作中あちらこちらに散りばめられたロマンス等小曲がまた支えている<sup>16)</sup>。

『湖』がその最もはっきりした例だが、アンナ・ワシーリエヴナがゾーヤに「なにか悲しいものを」弾いてくれるよう頼んでいたことを思い出してもよい。また、作中に現れるロシアの歌は「死」に関わるものが多い。

次に、音楽に関する語彙の中でも「神話」や「伝説」、「幻想の世界」と深く結びついたものが散見されるのが注目される。ウェーバーの二篇のオペラがここでも関係するが、『オベロン』は、バクダッドとチュニス<sup>チュニス</sup>を主な舞台にした「妖精の王」の登場するお伽話であるし、『魔弾の射手』はゲルマン伝説に取材している<sup>17)</sup>。また、第2章にはロシア・フォークロアの水の精「ルサールカ」への言及がある。

「神話」や「伝説」への関心は、19世紀の大きな特徴の一つである。そして、それは、当時の「民族主義」的潮流と切っても切れない関係にあった。そうした動きを反映するかのよう<sup>16)</sup>に、ツルゲーネフの小説の中では、インサーロフはエレナに「我が国の歌といったら！セルビアのに負けませんよ」と祖国ブルガリアへの熱い思いを吐露しているし（第14章）、ツァリーツィノの池でシュービン<sup>シュービン</sup>は皆にロシア民謡を歌わせようとした（第15章）。のみならず、インサーロフとエレナは「フォークロア」を研究していることになっており、ウワールはロシアの「黒土の力」<sup>ポガトイリ</sup>だの「勇者」だのと呼ばれている。そもそも、小説の表の題材は、ブルガリアの独立を目指す解放闘争であった。

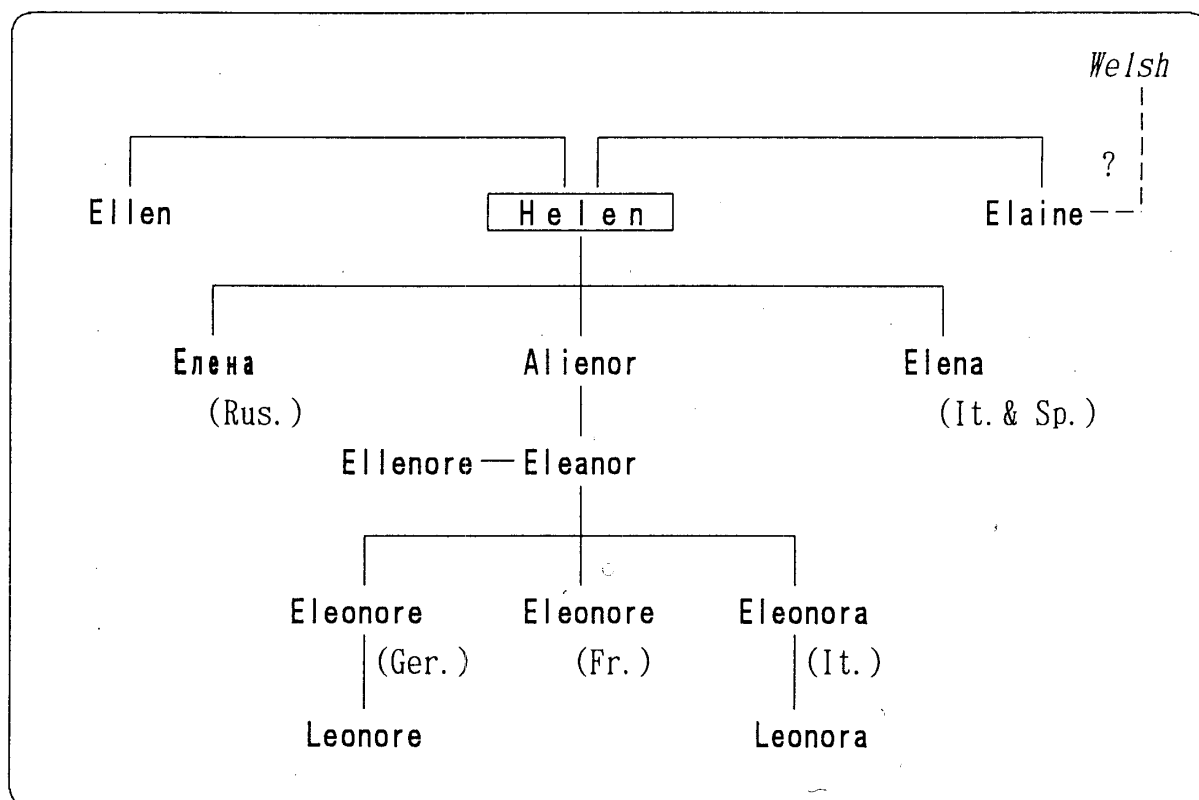
16) 筆者は「読者」の意識ないし無意識への投影ということを考えている。『その前夜』を映画やテレビなどで映像化した場合を考えれば、これらオペラの場面が「読者」（「観衆」）に与える「効果」の程が想像できるかと思う。登場人物の科白（歌）にオペラ劇場等で上演されるその場面をオーヴァーラップさせたり、音声をオペラ上演のものに移して行くといったお馴染みの手法が想い出される。

17) ウェーバーはその他ピアノ曲も含め合計3回登場するのが意味深長で、作中でその名をわざわざ言挙げされている点も注目される。

## 2. エレーナたちの世紀

「ギリシア・モチーフ」という観点から作品を俯瞰した前稿では、女主人公エレーナ (Elena) とギリシアのヘレネ (Helene) が、その名においても、作中での振舞や置かれている立場に関しても極めて似通っていることを指摘した。なおも名前にこだわり、女主人公の名前という観点から改めて『その前夜』発表当時のヨーロッパの文学、芸術の世界を眺めてみると、面白いことが判った。ジョルジュ・サンドを生んだ19世紀はまた「エレーナたちの世紀」であった。そう言ってもおかしくないほど、エレーナと親戚関係にある名前を持つ登場人物 (characters) が少なくないのである。この時代の虚構の世界を彩ったエレン、エレイン、エレナ、エレノール、エレオノーレ、ヘレン、レオノーラといった女性たちは、語源的にも遠くギリシア名「ヘレン」 (Helen) に由来するエレーナの「姉妹」ないし「叔母・姪」や「従姉妹」なのである<sup>18)</sup>。

Helen 関係図



18) See Patrick Hanks and Flavia Hodges, *A Dictionary of First Names*, Oxford University Press, 1990.  
 なお、同書の記述を参考に概略図を描いてみたが、a form, a version, a variant, aphetic などの別をすべて図に反映させることはできなかった。



19世紀西欧の文学作品と音楽における「エレナたち」を筆者の調べ得た限りで示したものが、別表2である。このうち、現在最もよく知られているのは、やはりコンスタンのエレノール（『アドルフ』1816）であろうか。逆に、今では大学の書庫で埃をかぶっているマライア・エッジワースの女主人公たちも当時は人気者だったらしいことは、ゴンチャロフの『断崖』（1869）の中でマルフィンカが『ヘレン』（1834）を『ジェイン・エア』と並べて挙げている（第2部第3章）ことから窺えよう。また、有名なシューベルトの『アヴェ・マリア』が、元々はスコットの『湖の麗人』（1810）の中の歌に作曲して出来た『エレンの歌』の第3番目の歌曲であったことは、今日ではあまり知られていない。

名前が近いとはいえ、一見するとこれらの「エレナたち」に共通する点などなさそうである。獄に囚われた夫の救出に向かう「男装の麗人」レオノーレ（ベートーヴェンのオペラ『フィデリオ』、1805年初演）<sup>19)</sup> がいる一方、情念<sup>パッション</sup>に引き摺られるあまり受動的になってしまったエレノール（『アドルフ』）もおり、嫉妬に狂った男の銃弾から恋人を守ろうと身を挺して死んだワーズワースのエレン（『エレン・アーヴィン』、1800）やスコットの「カーコネルのヘレン」（『スコットランド辺境歌謡集』、1802-03）もいれば、「子供の時は無視され、娘の時に誘惑されて捨てられ、結婚しては夫に死なれ、子供たちに先立たれ、自身は盲目になり、神にすがってわずかに慰安を得るという世にも哀れな女」<sup>20)</sup> であるクラブの「エレン・オフォード」（1810）もおり、彼女たちを十把一絡げに扱う方が無理のようである。ただ、偶然の符合によるものか、何かの原因があるのかは措くとしても、少なくともこうした名前が19世紀の文学・芸術の世界で流行を見せたということは、紛れもない事実なのである。

さらに特筆すべきは、これらの女主人公のすべてが脈絡もなしに登場したのではなく、その中には広い意味での「影響」関係が明らかなものもあることである。それには文学作品相互の場合と、ジャンルを越えた場合がある。前者の例としては、コンスタンの『アドルフ』を受けて、閨秀作家ソフィー・ゲーが『エレノール』（1844）を発表して、女主人公の立場からアドルフとの交渉を描き直して見せた<sup>21)</sup> ことや、ワーズワースの「エレン・アーヴィン」とスコットの「カーコネルのヘレン」が同じスコットランドの伝承に取材していることが挙げられる。後者の例としては、スコットの『湖の麗人』を原作としてロッシェニがイタリア語によるオペラを、シューベルトはシュトルクのドイツ語訳から『エレンの歌 I～III』等を生み出し、どちらも成功を取めたことは忘れられない。また、「ラファエル前派」の画家たち

19) ちなみに、メイジング＝デリクは、エレナの夢の中の「夫を囚われの身から解放する」というモチーフは、ベートーヴェンの『フィデリオ』を思い出させる、と述べている。See Masing-Delic, *op. cit.*, p.

20) 斎藤勇編、『研究社英米文学辞典』、研究社、1961年、304頁。

21) See Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> Siècle*, T.7, Paris, 1866-1876, p.369.

表2 エレーナたちの世紀

	文 学	音 楽
1774	Leonore (Bürger, <i>Leonore</i> )	
1788	Leonore/Eleonore (Goethe, <i>Torquato Tasso</i> )	
1800	Ellen (Wordsworth, <i>Ellen Irwin</i> )	
1806	Leonora (Edgeworth, <i>Leonora</i> )	
1802-1803	Helen (Scott, <i>The Minstrelsy of the Scottish Border</i> )	
1810	Ellen (Scott, <i>The Lady of the Lake</i> )	
	Ellen (Crabb, "Ellen Oxford" <i>The Borough</i> )	
1804		Leonore (Beethoven, <i>Fiderio</i> )
1815	Ellénore (Constant, <i>Adolphe</i> )	
1819		Elena (Rossini, <i>La Donna del Lago</i> ) ←
1824	Helen (Poe, <i>To Helen</i> )	
1825		Ellen (Schubert, <i>Ellens Gesange</i> ) ←
1831	Helena (Goethe, <i>Faust II</i> )	
1833		Eleonora (Donizetti, <i>Torquato Tasso</i> ) ←
1834	Helen (Edgeworth, <i>Helen</i> )	
1844	Ellénore (Gay, <i>Ellénore</i> )	
1848	Helen (Anne Brontë, <i>The Tenant of Wildfell Hall</i> )	
1859	Elaine (Tennyson, "Elaine" <i>Idylls of the King</i> )	
1860	Елена (Тургенев, <i>Накануне</i> )	
1869	Elaine (Tennyson, "Lancelot and Elaine" <i>Idylls of the King</i> )	
1891	Hélène (Valéry, "Hélène")	

は、テニスの詩に挿絵を書いている。このような、文学という範囲を越え、国境を越えた「ジャンル横断的」、「言語横断的」な創作活動は、この時代に始まる新しい動きであり、また大きな特徴と見なしてよいだろう。

\*

\*

「昂<sup>プレアデス</sup>」のごとく現われた19世紀の「エレンたち、ヘレンたち」を「神話」という見地から眺めると、二つの渦の回りを乱舞しているのが見て取れるだろう。すなわち、一方の渦の中心にはヘレネ（ギリシア神話）がいる。そして、もう一方の中心にあるのが「アーサー王伝説」のエレインである。

「アーサー王伝説」に連なる作品の代表が、スコットの『湖の麗人』とテニスの「エレイン」（『国王牧歌』1859）である。前者はスコットランドでの王と反逆者たちの闘いを背景にした、「湖の麗人」エレンをめぐる恋と冒険を謡った物語詩である。「湖の麗人」（The Lady of the Lake）という呼称そのものが、「アーサー王伝説」との結びつきを物語っている。後者はのち「ランスロットとエレイン」と改名したことからも窺えるように、「騎士中の騎士」ランスロットに恋焦がれて死んで行く「アストラットの美姫」エレインの物語に取材している<sup>22)</sup>。

なお、先に触れたように、この時代「ラファエル前派」の画家たちはテニスの詩の挿絵を書いたほか、「アーサー王伝説」に取材したタブローを多数残している。また、ツルゲーネフは、この芸術集団とも交渉があったことが知られている<sup>23)</sup>。

さて、話を「ギリシア神話」に戻すと、ゲーテの『ファウスト』第2部（1831）には文字どおりトロイのヘレナが現れてファウストと恋に落ちるし、若きポーが有名な詩「ヘレンに」の中で、亡くなった女性にギリシアのヘレネを二重写しに見ていることは明らかであるが、それ以外にも、スコットランドの伝承に取材したワーズワースの「エレン・アーヴィン」は「ギリシアの乙女」（Grecian maid）に譬えられている<sup>24)</sup>、実はスコットも「湖の麗人」エレンを次のように描いているのだ（波線部・網かけ引用者）。

(XVII)

(17)

The boat had touch'd this silver strand,  
Just as the Hunter left his stand,

小舟がこの銀色の渚に漕ぎ寄った  
時、今まで佇んでゐた狩人は、つ

22) テニスには同じくランスロットとエレインの物語に取材したと見なされる「シャロットの姫」（The Lady of Shalott, 1833）という詩もある。夏目漱石もエレイン姫に取材して『薙露行』（1905）を書いており、この作品をめぐるのは江藤淳の詳細な論文がある（江藤淳、『漱石と「アーサー王伝説」』、東京大学出版会、1975）。

23) See Patrick Waddington, *Turgenev and England*, Macmillan, 1980, esp. Chap.11.

24) *The Poetical Works of William Wordsworth* (ed. by William Knight), Vol. II, Macmillan and Co., Ltd., 1896, p.125.

And stood conceal'd amid the brake,  
 To view this Lady of the Lake.  
 The maiden paused, as if again  
 She thought to catch the distant strain.  
 With head up-raised, and look intent,  
 And eye and ear attentive bent,  
 And locks flung back, and lips apart,  
 Like monument of Grecian art,  
 In listening mood, she seem'd to stand,  
 The guardian Niad of the strand.

と茨の茂みに身を隠して湖の麗人をじっと窺<sup>うかが</sup>ってゐた。遠くの方から、また物音が聞こえるやうな気がしたのか、娘は漕ぐ手を止めて立上がった。やや仰向<sup>あおむ</sup>いて、目を張り耳を凝<sup>こ</sup>らしたその面持<sup>おももち</sup>は、何か一心に聞き澄<sup>すま</sup>してゐるのであらう。房々した髪は背に垂れ、口は心持開いてゐる。ギリシャ彫像そのま<sup>たちすがた</sup>の立姿は、この磯に住む水の精かと思はれた。

XVIII

18

And ne'er did Grecian Chisel trace  
 A Nymph, a Niad, or a Grace  
 Of finer form, or lovelier face!<sup>25)</sup>

しかし、ギリシャの彫物師<sup>ほりもの</sup>が鑿<sup>のみ</sup>を揮<sup>ふる</sup>ったニンフやナイアドやグレイスの彫像<sup>すがた</sup>にも、こんな綺麗な貌は見られない<sup>26)</sup>。

こうして見てくると、この二つの渦の圏域は重ならないどころか、むしろ謂わば二重の中心を持つ楕円のような構造をなしていると考えた方がよさそうである。この問題については、第4節で改めて取り上げることにする。

3. 歪んだ時空間

小説『その前夜』の主要な登場人物は、一人として *hic et nunc* を見ていない。女主人公エレナはロシア人ではなく、ブルガリア人インサーロフを選び、ブルガリアの解放めざして故国を後にしたまま帰らない。芸術家シュービンの目は祖国の現実を離れ、南国イタリアや古典古代に向けられている。学究の人ベルセーネフの心は哲学の国ドイツと抽象的世界に遊んでいる。エレナの父ニコライは家庭を省

25) *The Poetical Works of Sir Walter Scott* (ed. by J. Logie Robertson), Oxford University Press, 1951, p. 212.

26) スコット作、入江直祐譯、『湖の麗人』、岩波文庫、昭和33年、22～23頁。

みず、ドイツ女との浮気に<sup>うっつ</sup>現を抜かしている。ウワール・イワーノヴィチの謎めいた視線は、何を見てもなく遙か彼方に向けられている。

この作品の題名そのものが象徴的である。《Накануне》とは《На кануне》（祭日の前日）の謂いであるとするれば、文字通り「アンテ・フェストゥム」（ante-festum）に通じる。J. ガベルが「プロレタリアートの未来希求的なユートピア意識」を呼んだこの言葉で、木村敏が精神分裂病者特有の「未来先取的な」時間意識を性格づけているのが、示唆的である<sup>27)</sup>。事実「その日」（настоящий день）はいつ来るのかという焦燥をあらわにしたのは「雑階級人」ドブロリューボフであった。そして作中では、主人公たちの作る意識の「磁場」の中で、時間のベクトルが振じ曲げられて「現在」が空洞化され、時間意識の重心が専ら「未来」に、まだ来ぬ、実体のない「未来」に偏っている。かくして、「今」が「今」として生きられぬまま、「今ここ」の現実感覚が、かぎりなく稀薄になっているのである<sup>28)</sup>。

このようなエレナの周囲での時空の歪みないし裂け目が、神話・伝説の世界という<異界>を受け入れやすくしているとは考えられないだろうか。実際『その前夜』という作品は「魔法」や「呪術」をキーワードに読み解く余地を十分に残している。

まず、すでに何度か触れたように、『オベロン』や『魔弾の射手』といった「魔法使い」の登場する幻想的なオペラに因んだ言葉が作中に出て来る。コストロウが言うように、ゾーヤは「ルサールカ」に擬えられており、ツァリーツィノの池では一同は彼女の「魅惑的な“bewitching”」歌声に魅せられ、辺りは静まりかえる<sup>29)</sup>。

また、小説の中の事件の進行に深く関わることとして忘れられないのが、エレナが雨宿りした礼拝堂で会う乞食の老婆である。老婆の「予言」の直後、雨が上がるとエレナの目の前に、もはや永遠に会えぬかとすら思われたインサーロフが現われる（第18章）。まるで、女乞食が二人を引き合せたかのようなのである。さらに言えば、彼女が「魔法」の力でインサーロフを呼び寄せたかのようなのである。メイジング＝デリクはワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』とツルゲーネフの『その前夜』を比較しながら、オペラの中のブランゲーネの役を小説では老婆が果たしている、と云う<sup>30)</sup>。だが、それを言うなら、筆者はむしろ、エレナの少女時代の掛け替えのない親友であり、彼女に大きな影響を与えた乞食のカーチャ（またしても「乞食」！）を思い出し、小説の中の決定的な場面でエレナの前に現れた乞食老婆は、実はカーチャの生まれ変わりだったのではないか、という疑念が脳裏をかすめることを漏らしたくなる（魔法使いは永遠の生命を持ち、姿を変えて現れる？）。イン

27) 木村敏、『時間と自己』、中央公論社、1986、86～95頁。

28) 「僕たちの時間は僕たちのものじゃないんだ」（“Наше время не нам принадлежит.”）というインサーロフの言葉もまた意味深長なものに聞こえてくる（Тургенев, Указ. Соч. Сочинения, Том 8, стр. 66.）。一方、エレナは別の箇所では幸福感から「わたしは二十。まだ先にたくさん時間があるわ」と言っている（第23章）。

29) See Costlow, *op. cit.*, p. 87. コストロウは『その前夜』を扱った章に“On the Eve and the Siren of Stasis”という題を付けている。

30) Masing-Delic, *op. cit.*, p. 64.

サーロフを知るまでのエレナの異常な心理状態は何だったのだろうか。第6章に描かれる、年頃になってからのエレナの内面や、彼女の日記（第16章）の中に綿綿と綴られた、自分で自分が抑えられない狂おしさは、まるで「呪いをかけられた」乙女の如くである。エレナ自身、日記の中で「... だが、それにしても妙ではないか、わたしが今日まで、二十になるまで誰をも愛さずに来たというのは！」と訝っている<sup>31)</sup>。少女時代のエレナは、カーチャの死を悲しむあまり寝つけなくなってしまい、「乞食の少女の最後の言葉が絶えず耳元に響いて、彼女自身には自分が呼ばれているような気がした...」（第6章）と語られているものの、その「最後の言葉」が何であったのかは、どこにも明かされていない。カーチャの「言葉」が「呪文」になってエレナは呪縛にかかっていたのだという見方すら、無下に一蹴できないのではなかろうか。

\*

\*

メイジング＝デリクは、トリスタンとインサーロフとを比較して、その共通点、並行関係を枚挙の暇もないほど示している。両者の生い立ち、愛を知ってからの変貌、義務と愛情の板挟み、等々...

たしかに、『その前夜』におけるインサーロフの振舞には、英雄神話や中世の「騎士道物語」に通ずるものがあることは認めねばならない。彼はツァリーツィノの池でゾーヤに言い寄る酔ったドイツ人の巨漢を投げ飛ばしたが、「酔った」「外国人の」「巨人」とは、多くの神話の中で人々に危害を加え、若い娘を生け贄に要求する「怪物」のアレゴリーと見なされるに十分な資格があり、インサーロフはこの「怪物」を「退治」し、女性を守ったことで、「英雄」である「証を立てた」と見ることができる<sup>32)</sup>。「怪物退治」はまた「騎士道物語」においても引き継がれ、「真の騎士」の要件の一つになっている<sup>33)</sup>。また、インサーロフが自分の中のエレナへの愛に気づいて、彼女から離れようとしたことや、祖国の解放という高邁な使命への奉仕と個人的な感情の矛盾に苦しみつつ、それらを両立させようとして果たせない宿命にある点も、主君への奉仕と「恋人」への愛との間で引き裂かれた「騎士」たちのジレンマに通ずる。

「騎士道物語」について語るならば、所謂「<sup>アムール・クルトワ</sup>宮廷風恋愛」を避けては通れない<sup>34)</sup>。それは、「アーサー王伝説」におけるランスロットとグィネヴィア王妃の関係に代表されるような「結婚外の愛」であり、その女性のためにはどんな犠牲も厭わな

31) Тургенев, Указ. Соч. Сочинения, Том 8, стр. 83. エレナはそれに続けて、「わたしはこの、ドミートリイという名前が気に入っている」と漏らしている。またしても鍵は「名前」である。

32) 「ギリシア・モチーフ」の文脈からすれば、ペルセウス、テセウス、ヘラクレス...といった英雄たちのことが連想されよう。

33) 「アーサー王伝説」においても「円卓の騎士」たちは、怪物や巨人を倒して婦人や囚われの人を救出して「すぐれた騎士」の証を立てている。

34) 「アーサー王伝説」における「宮廷風恋愛」（「宮廷愛」）については、「二宮満、『アーサー王の死——トマス

いという程の忠実さが要求される一方で、決して結ばれないことによって逆説的に証明される至純の愛の形である。「騎士中の騎士」ランスロットですら、王妃と関係を持ったために「聖杯」探求の資格を失ったと見なされている。翻って、ツルゲーネフの小説を見てみると、エレナとインサーロフの関係は、密かな逢引きや「駆け落ち」の計画、婚前交渉の暗示とも取れる場面（第28章末）、秘密の結婚など、「婚外の愛」に通ずる点がある<sup>35)</sup>。さらに言えば、本国ブルガリアへの渡航を目前にしての主人公の頓死も、「騎士」インサーロフが「宮廷風恋愛」の掟に背いて「恋人」エレナと結ばれた報いとも見ることすら可能である。

メイジング＝デリクは、ヴィアルドー夫人がワーグナーに関心を持っていたことなどから、ツルゲーネフが『トリスタンとイゾルデ』の台本についてなにがしか知るところもあったのではないかと推測しているのだが<sup>36)</sup>、釈然としない。彼女は北欧文化圏のワーグナーのドイツ語の「トリスタン」しか見ていないけれども、この時代について、ある研究者は次のように述べている。

その理由は何であるにせよ、十九世紀は、トリストラム（トリスタン）とイゾルト（イゾルデ）を甦らせた。イギリス、フランス、ドイツと、ヨーロッパの精神風土に、この伝説を復活させる時代の要求があったのかもしれない<sup>37)</sup>。

実際、第2節で見たように、英国ではスコットやテニスンが「アーサー王伝説」に取材した作品を次々と発表し、「ラファエル前派」はそこに絵画の題材を求めた。フランスではペディエの『トリスタン・イズー物語』（1900）がまとめられ、ドイツからはヨーロッパ中を巻き込んだワーグナー熱とともにイゾルデの「愛の死」（Liebestod）が広まっていったのである。

また、ヘンリー・ジェームズもエドワード・ガーネットもアーノルド・ベネットもツルゲーネフの作品の中で『その前夜』をとりわけ愛好したという事実がある<sup>38)</sup>。この作品には英語圏の文学者にとっての独特の意味や特異な「働き掛け」がありそうなのである。これは、今でも英国はじめ西欧文化圏の人々の心の深層に訴えかけてやまない「アーサー王伝説」の痕跡が『その前夜』にあることの傍証ではなからうか。むしろ、この際、ワーグナーの作品にばかり拘泥せず、その背景にある「トリスタン伝説」、さらには広く「アーサー王伝説」の文脈の中で捉える方が自然なように思えてならない。

・マロリーの作品構造と文体』、法政大学出版局、1991）に詳しい。  
35) なお、メイジング＝デリクは、「初老の男」（オットー・ヴェーゼンドク、ルイ・ヴィアルドー、マルケ王）と「格別の女性」（マチルデ・ヴェーゼンドク、ポーリーヌ・ヴィアルドー、イゾルデ）と「悲しき恋人」（ワーグナー、ツルゲーネフ、トリスタン）の三角関係を指摘している。See Masing-Delic, *op. cit.*, p.70.

\*

\*

この節の初めに、エレナの周囲で時空が歪んでいると述べた。エレナのすぐそばで、現実世界とは別の世界である<異界>が口を開けているかのように見える。こういう場合、現実世界と<異界>とを結ぶ特別な「通路」があるはずで、昔話や伝説の中ではよく古い「井戸」や「洞穴」などがその役割を果たしている。残念ながら、『その前夜』には「井戸」も「洞穴」も出て来ない。しかし、不可思議なことが起こる決定的な場面に、いつも「水」が関係していることは、是非とも指摘しておかなければならない。礼拝堂での「雨宿り」の場面は言うに及ばず、先に触れたゾーヤの歌が魔力を持ったのは「池」の上で「湖」の歌を歌った時であった。そして、インサーロフはエレナの旅券を手に入れようと奔走して「どしゃぶりの雨」に打たれてから体調を崩し、ついに「水の都」ヴェネツィアで帰らぬ客となったのであり、身元不明の棺が打ち上げられたのはアドリア海である。また、インサーロフの死の直前にエレナは、ツァリーツィノの池をひとりで進む小舟に乗っている夢を見ている<sup>39)</sup>。さらに、小説の発端で作中のその後の展開を半ば予言するような青年二人の会話がなされたのも、モスクワ河畔であった。

「神話」や「騎士道物語」を素材にしたり、そこからモチーフを借用するのは、やり方によっては作品内の秩序を破壊しかねない。文学作品の中の世界は「もっともらしさ」によって成り立っているところがある。それは「リアリズム」でも「お伽話」でも同じことで、ただ「もっともらしさ」の程度や「約束」が違うというにすぎない。だから、所謂「リアリズム」を主調とした作品に荒唐無稽な事柄がそのまま持ち込まれば、読者にはその箇所が非常に不自然に感じられるはずである。ところが、ツルゲーネフが「リアリズム」の作家で、『その前夜』もまたそれに属する作品であるという一般の説を仮にそのまま認めたとしても、ツルゲーネフの小説の中で「神話」や「騎士道物語」のモチーフが、読者にほとんどそれと意識されないように巧妙に仕掛けられていることは、誰もが認めざるを得ないだろう。「神話」や「騎士道物語」に連なる素材<sup>たが</sup>を作中に持ち込んでも荒唐無稽の印象を与えないためには、その「リアリズム」の籐を少し弛めてやる必要が出て来る。そして、まさにその役割を果たしているのが、エレナの回りでの<時空間の歪み>と、彼女の異常とも言える<心理>なのである。

36) *ibid.*, pp.68-69.

37) 鳥海久義、『ヤームスの詩と信念』、開文社出版、昭和47年、203頁。

38) See Glyn Turton, *Turgenev and the Context of English Literature 1850-1900*, Routledge, 1992, p.72, 159, 175. なお、筆者は中学時代にラジオで英語劇“On the Eve”（BBC制作か？）を放送しているのを聞いて、“big name”とは思えなかったこの作品がなぜ選ばれたのか、不思議に思ったことを覚えている。

39) この池は海になり、次に突然場面が雪原に変わり、「かわいそうな」カーチャが出て来る。やはり、カーチャの存在と役割は無視できない。



#### 4. 「心理学, 神話, 音楽」

エレナの生い立ちと性格に見られる「奇妙さ」「異常性」については、前稿でも触れた。彼女は少女時代、弱いもの、小動物に異常なまでの関心を示し、乞食の少女カーチャと友達になり、やがて自己犠牲や大義のために生きる生活に憧れるようになった。彼女の内面には「抑えがたい、奇妙な衝動」があり、「非理性的なもの、カオス」が渦巻き、「意識下の闇の力」「デモーニッシュなもの、本然の力」に翻弄され、自分でも捉えきれない「神秘・謎」を抱えている。

ユング心理学風に言えば、『その前夜』は、一人の女性の「自己実現」の物語である。この作品では、登場人物の心理を直接描くことをあまりしないこの作家には珍しく、女主人公の「日記」の中を覗き見させるのに、まる一章分が当てられている(第16章)。エドワード・ガーネットはこの「日記」について、ツルゲーネフは他の作家の追従を許さぬほど見事に若い女性の内面を明らかにしたと評しているが<sup>40)</sup>、この「日記」には、無意識の世界が意識の世界に混入して行く、あるいはその逆の動きを見ることもできる。この「日記」の終わりの方でエレナは「私のまわりや私の中で、何か謎めいたことが起こっているような気がする。言葉を見つける必要があるらしい」と書き、それからしばらく経ってからの「言葉が見つかった、光が私をぱっと照らした! 神よ、私を憐れみたまえ... 私は恋しているのだ!」

(Слово найдено, свет озарил меня! Боже! сжался надо мною... Я влюблена!<sup>41)</sup> 傍点・下線部引用者)で「日記」の断片からの引用は終わっている。最後の言葉は、無意識の世界にあったものが意識に上った(ロゴス化された)ことを示したものとして、象徴的である。

エレナとインサーロフが度々不可思議な「夢」を見たり、高熱のため譫妄状態に陥るのも、このテーマと密接に関わっている。「夢」は意識と無意識の懸け橋であり、抑圧され、生きられなかったものを甦らせる。意識の混濁状態は、理性のコントロールを失わせ、無意識の闇を露わにする。

あるいは、この小説は、一人の女性が自分の「影」の世界に真正面から向き合い、それと対決しながら「自己」を実現してゆく物語であると言い換えてもよい<sup>42)</sup>。この文脈で考えると、インサーロフ像が鮮明さを欠くのも、発表当時からこれまで議論されてきたのとは別の理由でうなずける。ちょうど「鏡の世界=影の世界」に閉じ込められていたテニスンの「シャロットの姫」にとって、外界から現れたランロットが姫の「アニムス」であるという解釈が成立するならば<sup>43)</sup>、同じことが

40) See *On the Eve, a novel by Ivan Turgenev*, translated by Constance Garnette (*The Novels of Ivan Turgenev*, Vol. III), London, William Heinemann, 1895 (reprinted by AMS Press, New York, 1970), vi.

41) Тургенев, *Указ. Соч. Сочинения*, Том 8, стр. 84.

42) それがどんなに困難で危険を伴うものであるかは、「一切の外のもの、一切の要らないものを投げ棄てて、自分自身を見出した」ヴィオレッタ役の娘の舞台(第33章)が暗示している。

43) 松浦暢, 『宿命の女——愛と美のイメージアリー』, 平凡社, 1987, 253~254頁。

『その前夜』についても、エレナについても言えるだろう。インサーロフは実体ではない。インサーロフはエレナの「影」、彼女の「アニムス」である。

\*

\*

トーマス・マンはワーグナーについての講演の中で次のように指摘している。

ヴァーグナーの作品を精神的に高め、従来のあらゆる音楽劇の水準からはるかに抜きん出るほどにまで引き上げているものは何でしょうか。そこには二つの力があって、互いに結び合っこのような高揚を生み出しています。すなわちそれは、ふつうには相互に敵対的に対立するものと看做されるでしょうし、実際、ほかならぬ今日、またもや好んでその相反する本質が強調されている二つの力であり、天才的な天分であります。つまり、それは、心理学と神話であります。両者を合一することは不可能である、とされています。心理学は神話の国に至る途上で出会う障害物であって、しかもそれはあまりにも合理的な存在であるために、これを克服しうるなどとはとても断じられない、というわけであります。心理学は神話と対立するものであり、音楽とも対立するものと看做されています。しかし、ほかならぬこの三者、心理学と神話と音楽の複合体こそ、二つの偉大な実例、すなわちニーチェとヴァーグナーにおいて、有機的な現実として、現に私たちが眼前にしているものなのであります<sup>44)</sup> (波線部・網かけ引用者)。

マンはワーグナーとニーチェの名だけを挙げているけれども、ツルゲーネフの『その前夜』の場合も同じようなことが言えるのではないだろうか。これまで前稿ならびに本稿を通じて明らかにしてきたように、この作品で作家は「ギリシア神話」や「アーサー王伝説」のモチーフをテキストに巧みに忍ばせて、幾重にもポドテキストの層を重ねておいた。文学とは異なるジャンルの芸術である音楽の世界からオペラやロマンスの一節を多数導入して、それらの音楽が聴衆＝読者に及ぼす魔訶不思議な力を借りようとした。最後に、人間の心の terra incognita、それも禁断の領域ともいえる若い女性の無意識の世界にまで肉薄して見せたのである。しかも、それは三つの方向から個々別々に、それぞれまったく無関係に行なわれたのではない。それどころか、「心理学」と「神話」と「音楽」は、互いに絡み合い、呼び出

44) トーマス・マン、青木順三訳、『全集 リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大 巻一』、岩波文庫、1991年、18～19頁。

し合い、有機的に作用することによって、それぞれの力を増幅させている。そして、すべての細部<sup>ディテール</sup>がただ一つの効果、読者の想像力に訴えること、をめざして収斂するのである。かくして、ワーグナーがその「楽劇」において成し遂げたことを、ツルゲーネフは文学の世界で行なおうとしたとも言えるのではないか。小説の中でベルセーネフについて次のような一節がある。

ロシアの貴族たちは皆そうであるが、彼は若い頃音楽を学んだ。そして、ロシアの貴族はほとんど皆そうであるが、弾くのはとても下手だった。だが、彼は音楽を熱烈に愛した。実を言えば、彼が音楽の中に愛したものは<sup>イスクーストヴォ</sup>わざでもなければ、音楽が表現されている形式でもなく（交響曲やソナタ、さらにはオペラにも彼は気が滅入った）、その本然の力であった。<sup>あ</sup>音の結合と変化によって心の中に引き起こされる、あの漠として甘く、対象もなく一切を包み込む感覚を愛したのである<sup>45)</sup>（波線部・網かけ引用者）。

『その前夜』には様々な音楽の断片が次々と登場するが、作家はまさに音楽の秘める「本然の力」（стихия）を利用しようとしたのではなからうか。

\*

\*

『その前夜』は19世紀という時代の中から生まれ、その時代に投げ込まれた作品である。英詩人キーツの活躍した時代の「大いなる特徴」を「洞察的想像力の異常なまでの高揚」であったとした高橋雄四郎は、続けて次のように述べている。

さらにこの時代のいま一つの特色としてヘレニズムの復活をあげることができる。もともと、近世ヨーロッパでギリシャを再発見したのはドイツと英国である。そして、浪漫主義の最初の現れがヘレニズムの復活であったことはあきらかであるが、この場合、われわれはランダーおよびシェリー、とくにシェリーをして「彼はギリシャ人だ」と賞賛させたキーツの、ギリシャ精神を英国に花咲かせた浪漫復興期における役割を見過すことは許されまい<sup>46)</sup>（波線部引用者）。

45) Тургенев, Указ. Соч. Сочинения, Том 8, стр. 31.

46) 高橋雄四郎, 『キーツ研究——自我の変容と理想主義——』, 北星堂書店, 昭和48年, 129~130頁。

「はじめてチャップマン訳のホーマーを読んで」(1816)や「ギリシア瓶のオード」(1819)を物したキーツが、「古いバラッドの『詩人トーマスに』や、ケルト民話の妖精などをヒントに」<sup>47)</sup>「つれなき美女」(“La Bell Dame sans Merci” 1819)を生み出したというのは、大変興味深い。しかも、前節で見たように、19世紀はまた、ヨーロッパ中が「トリスタン伝説」に取り憑かれた世紀でもあった。

どうやら、この時代に「ギリシア趣味」と「ケルト伝承」(「アーサー王伝説」群)との融合という大きな構図が見えてきそうである。それは英文学に色濃く現れた現象であろうが、時代の大きなうねりとなって広くヨーロッパ全体を覆いつくし、西欧の文化・文芸に親しかったツルゲーネフもその洗礼を受けた、あるいはそれらをモチーフとして利用した、という見方も成り立つのではなかろうか。

### 結びにかえて

最後に、『その前夜』の背景について大胆ながら一つの仮説を提出して、小論の筆を擱きたい。

『その前夜』創造の有力な源泉<sup>ソース</sup>を探すとすれば、おそらくその第一の候補は、スコットの『湖の麗人』であろうと筆者は考えている。

まず、「ギリシア趣味」と「ケルト伝承」(「アーサー王伝説」)を結ぶ結節点ないし交差点としてのスコットの役割は看過できない。スコット人気は当時のヨーロッパを席捲しており、ジャンルの垣根を越え、同じく時代の寵児だったロッシーニのオペラやシューベルトの歌曲まで生み出す結果となった。ロシアにおいてもスコットの人気は絶大であった<sup>48)</sup>。また、パトリック・ワディントン<sup>ワディントン</sup>は、ツルゲーネフの創作活動にとってのスコットの存在の意義の大きさを示唆している<sup>49)</sup>。

次に、作品に即して比較して見ると、女主人公の名前がエレン(Ellen)、エレナ(Елена)と近いこと、どちらの作品も民族や国の命運を賭けた戦いを目前にした恋と冒険の物語であり、スコットランドもブルガリアも異国情緒に満ちた「辺境」であることが挙げられる。また、『湖の麗人』には本物の「騎士」が登場し、「妖精」も顔を出す<sup>妖精</sup>が、ツルゲーネフの小説の場合には、エレナの周囲での歪んだ時空間の中で、インサーロフ<sup>インサーロフ</sup>が「騎士」と見なされる資格を帯び、「女魔法使い」に擬えられそうな「女乞食」も現れることは、すでに見たとおりである。

47) 松浦暢, 前掲書, 23頁。

48) 金沢美知子, 「ウォルター・スコットとロシア・ロマン主義文学」, スラヴ研究, No.36, 1989, 1~19頁。

49) Patrick Waddington, *op. cit.*, pp.207-208.

『その前夜』の中の次のような一節にも気になる点がある。

— А Елены Николаевны бюст, — спросил Берсенева, — подвигается?

— Нет, брат, не подвигается. От этого лица можно в отчаяние прийти. Посмотришь, линии чистые, строгие, прямые; кажется, нетрудно схватить сходство. Не тут-то было... Не дается, как клад в руки. Заметил ты, как она слушает? Ни одна черта не тронется, только выражение взгляда беспрестанно меняется, а от него меняется вся фигура. Что тут прикажешь делать скульптору, да ещё плохому? Удивительное существо... странное существо, — прибавил он после короткого молчания.

— Да; она удивительная девушка, — повторил за ним Берсенева<sup>50)</sup>.

「時にエレナ・ニコラーエヴナの胸像は」とベルセーネフはたずねた。「進んでいるのかい？」

「いや、きみ、進んでないんだ。あの顔にはまいるよ。ちょっと見ると、線はきれいで、整っていて、まっすぐで、どうやら似た感じをつかむのもむずかしくなさそうに見える。ところが違うんだな... うまくいかないんだ、お宝を手に入れるようなもんでね。きみは気がついたかな、あの人がものを聞いているときの様子に？ 線一本びくりともしないのに、眼の表情だけは絶えず変わるんだ。だがそのために全体の形が変わっていく。こうなっちゃどうしろというのかね、彫刻家に、しかも下手くそな。驚くべき存在だ... 不思議な存在だよ」ちょっと口ごもってから、つけ加えた。

「そう、あのひとは驚くべき處女さんだ」ベルセーネフもつづいて繰り返した。

筆者には、この一節が、本稿第2節で紹介した「湖の麗人」エレンについての描写とひそかに呼応しているように思える。シュービンが彫刻家という設定になっているのも、スコットの作品と共有する「ギリシア趣味」のモチーフの導入を容易にするために実に巧みに仕組まれていたのだ、と改めて感じさせられる。

さらに、ツルゲーネフの芸術創造にとってシューベルトという作曲家とその音楽が大きな意味を持っていることを考え合わせると<sup>51)</sup>、この小説には、シューベル

50) Тургенев, Указ. Соч. Сочинения, Том 8, стр. 10.

51) もっとも、これもまた現時点では筆者の仮説にとどまっており、このテーマについてはいずれまとまった形で論じるつもりである。

トがスコットの詞に作曲したいくつかの歌曲のうちでも発表当時からとりわけ人気を博した『エレンの歌Ⅲ』（今では「シューベルトの『アヴェ・マリア』」として知られている歌曲）が隠されているといううがった解釈さえ控えていることを付け加えておきたい。

委細は別稿に譲るが、ツルゲーネフは、小説の中でシューベルトの作品を上手に利用している。例えば、長編第一作『ルーヂン』には有名な歌曲『魔王』をピアノで弾く場面が挿入され、第二作『貴族の巢』においてもシューベルトに触れた件がある。また、四大小説の最後を飾る『父と子』には歌曲『期待』をニコライがチェロで弾いているのをバザーロフが耳にして嘲笑する場面が描かれている。ところが、その一作前の長編小説である『その前夜』にはシューベルトの名も作品も見当たらない。だが我々は、作曲家「シューベルト」の代わりに「シュービン」という名の彫刻家に出会うのである（Шуберт — Шубин）<sup>52)</sup>。初めて読者の前に登場する時、この芸術家は「ぼだい樹」（липа）の下に寝そべって、ベルセーネフと語らっていることも付言しておこう（第1章冒頭）。

そして、『エレンの歌Ⅲ／アヴェ・マリア』の影について言えば、この歌は、今でこそスコットの作品との関係が忘れられ、独立した歌曲として歌われているが、元々は「いよいよ戦乱のはじまることになった前夜に、エレンが父と自分の運命を思いやり聖母マリヤに必死に祈りを捧げる歌である」<sup>53)</sup>（網かけ引用者）。どうやら、作中での設定が似ているというのみならず、ツルゲーネフの小説の題名の由来を明かし顔ではないか。しかも、この作家は時代の「流行もの」を作品の中に取り入れる趣味があったことも忘れられない。

\*

\*

以上、我々は、登場人物の名前（就中エレナ、そしてシュービンという名）を「アリアドネの糸」にして、『その前夜』の「迷宮」からの出口を探ってみた。最後に提出した仮説（正確には仮説群）は、本稿での議論だけでは論拠不十分で荒唐無稽に聞こえるかもしれない。したがって、他の個々の作品に即した議論による裏付けや作家の生活にまで立ち入った、より包括的な枠組みの中での仮説の検証が必要であるとともに、筆者の議論が前提としている方法論そのものの理論的基礎づけも要請されるが、それらは目下準備中の段階であり、いずれ機会を改めて明らかにして行きたいと考えている。 <了>

52) これを牽強付会とする批判が当然予想されるが、自説の傍証としてトリスタン（TRISTAN）とインサーロフ（INSAR OV）の名が7文字中5文字まで共有していることを挙げるメイジック＝デリックの「ユニークな」指摘と比べれば、

53) エリー・アメリング「シューベルト歌曲集」（コンパクト・ディスク PHILIPS 420 261-2）の日本語版解説（石井不二雄）より。