

パウストフスキー Паустовский, Константин Георгиевич (1892-1968)の短編《Избушка в лесу》(1960)¹の課題は、発見と再現である。

小説の舞台は、タルサ Таруса の辺り、² オカ河とその岸辺の森である。(1954年にパウストフスキーはタルサへと移り住んだ。)³ ボートで河を下っていた語り手は、雷雨の襲来を告げる бакенщик(河の水路標識を管理する者)のシャーシュキンШашкинに導かれ、ピアニストのリヒテルの別荘へ雨宿りにいく。その夏、リヒテルはまだやって来ておらず、別荘は無人のままだ。彼らは軒先で雷雨の到来を待つ。そこでシャーシュキンは、かつては音楽が分からなかった彼が、この別荘を囲む森の中から流れてきたリヒテルのピアノを聞いて、音楽を愛するようになったのだと、その時の様子を語る。結局、雷雨は訪れずシャーシュキンは去るが、その直後にリヒテルの別荘を雷雨が直撃する。語り手は雷雨を経験することで、自然の素晴らしさを実感する。

小説の中心は、シャーシュキンが音楽を、語り手が自然を、それぞれ理解するようになる姿である。この理解は探究としてではなく、発見として突然見出される。シャーシュキンは音楽を聞きに出かけたのではなく、魚を採る仕掛けを調べに行き、偶然に音楽と出会う。語り手も雷雨を見たいという望みはあったにせよ、たまたま雷雨と遭遇したことに変わりはない。

2つの発見はほぼ同じ場所でなされる。それはリヒテルの別荘であり、小説の表題となっている。

語り手は初めは、この別荘のことを何も知らない。彼はボートのモーターの調子がいいのにまかせて遠出をしてきたのであって、その地域のことをあまり良く知ってはいない。雷雨を避けるために別荘へ行こうとシャーシュキンが誘うまでは、その岸辺に家があることすら知らない。それより前の部分では、風景描写は主に空に集中しており、岸辺については次の様な表面的記述しかなされていない。《Однажды я заехал в незнакомые и живописные места. По берегу тянулся лес, по правому — заросли лозы, переплетенные густой сеткой ежевики.》(c. 553-4) これはこの地域が語り手にとってまさに《незнакомые места》であることを示している。だがシャーシュキンに導かれて森の中へと入っていくことで、彼はこれまで知らなかった森を見出していく。

まず家の存在を告げられた語り手は、次に、その家がソ連を代表するピアニスト、スヴァトスラフ・リヒテルのものであることを知る。だが岸にあがった彼の目には、目指す家は見えない。家が見えるのは、斜面を上がって林の中に入ってからだ。語り手とシャーシュキンがそれぞれの発見をする舞台は、それ自身が林に隠されており、語り手による発見

を要請するのだ。

リヒテルの家はこの再現を要求する。そこにリヒテルはいない。そこに音楽はない。この不在が、チャーシュキンを作家にする。音楽があれば語らずにそれを聞いていれば良かった彼が、いまや音楽を語らねばならない。家は空虚であることによって、語ることを可能に、また不可避にする。

小説の最後の文は、自然を描くことを課題にしている。《И я понял внезапно, как понял Шашкин музыку, как мила наша земля и как мало у нас слов, чтобы выразить ее прелесть.》(c. 558) ここで、この文にただ2つだけ存在する動詞《понять》と《выразить》は、まさにこの小説の2つの動き、発見と再現を示している。発見しなければならず、それを再現しなければならない。そして言葉によって、それをなすことが作家の使命なのだ。

上に引用した小説の最後では、「自然の美しさを描くためには我々の語彙は乏しい」と語られている。小説の本文はここで終わっているが、再現への道はここから始まる。言葉は自然の再現に不十分なものではあるが、言葉によって自然に相当する作品を創造することは出来るだろう。「語彙が乏しい」ならば、文学的手法による強い表現力がここで要求されるだろう。小説を自然と匹敵するものにするために、あるいは作者の意識はどうであれ小説に自然以上の美を与えるために、パウストフスキーは、作中人物の発見を様々な技法を用いて表現した。発見とはどういうものであるのか、それがどう表現されているのか、以下具体的に検討していきたい。

パウストフスキーの小説においては、自然は小説の中で重要な位置を占めている。その創作の初期から後期へと色彩に変化があったが、⁴ しかし一貫して自然は格上げされている。「パウストフスキーにとっての風景、それは彼の言葉によれば、『散文への付け足しでも装飾でもない。』それは単に事件の背景を具体化するだけでも、ただ様々な地方や国々の個々の外見を伝えるだけでもない。それは明確な情緒的に豊かな色彩を、作品全体とその部分部分に与えるのだ。」(Царик)⁵

チャーシュキンの独白によって語られるリヒテルのピアノの音は、自然に包まれ自然と一体化している。それは夜の森の中に響き渡る。森という自然は人の奏でる音楽と一体化し、音楽とその受容に積極的に影響を与えている。森の中だからこそ、音楽が心に響くのだ。自然の中で暮らすチャーシュキンの言葉は、この自然と人間の一体化した状態を、比喩や擬人化によつて的確に表現している。

Таким, знаете, легким переливом, а потом рассыпались по лесу, будто голубиная стая по грузовой туче. И запел лес так-то громко, будто человек, что вертается

с далекой стороны ... весь лес, и вода в Оке до самого дна, и небо, и все листья — все поет, все тебя берет за сердце и уводит незнамо куда. (с. 556)

雷雨の描写でも擬人化が多用されている。《 Небо дождило резким холодом мирового пространства》(с. 557) (ливень) 《гудел, веселился, колотил с размаху по листьям и цветам, набирал скорость, стараясь перегнать самого себя. Лес сверкал и дымился от счастья》(с. 557-8) パウストフスキーはこう記している。「我々が自然から受ける感覚に自らの人間的要素をあてる時にだけ、自然はその最大の力で我々に影響を及ぼすだろう」(《Золотая роза》)⁶ パウストフスキーは自然の息づきを伝えるために、その創作活動の初期から擬人化を多用してきた。

音楽と雷雨の2つのカラストロフでは、空間が急激に拡大する。音楽の場面では、まず擬人化の例として先に引用した部分に注目すべきだろう。以下はそこでは省略した部分も含めた訳である。「そして突然、まったく、まるで火傷したように、全身に震えが走ったんだよ。森の中から、その闇と静けさの中から、まるで何百個もの鈴のように音が聞こえてきたんだ。そりゃあ、そう、軽い音色だった。それから、まるで雷雲を前にした鳩の群れのように、森に広がっていったんだ。そして歌い出したんだ、森が。まるで遠い国からけあって来て、誰だか分かんねえが多分かみさんか綺麗な許嫁に、故郷の家まで辿り着いたってことを、つまり知らせる、ちょうどそんな男のように大声で。わしには、いいかね、いろんな考えが押し寄せてきて、その上、森全体が、一番深い底までのオカ河の水も、空も、全ての葉も、そんな全てが歌い、全てが人の心を掴んで、分かんねえが何処かへと連れていく、そんな気までしたんだ。言うのも恥ずかしいことで、あなた1人に打ち明けるんだが、わしは泣きだしちゃったよ。これまでの一生を、いいことも悪いこともあったと思ひ出して。」(原文ではс. 556-7)

ここではまず、森全体が、オカ河の水が、空が、全ての木々の葉が、歌うという、空間的に拡大された表現がみられる。この部分では主語となる名詞は4つ畳み掛けられ、最後に「全て」(все)とまとめられている。文の同一成分の反復という手法によって、ここでは高い緊張が維持されている。この手法は雷雨の場面でも、効果的に用いられている。これも既に、擬人化の例として引用した部分なので、やはり日本語で示すことにする。「(雷雨は)唸り、喜び、力まかせに葉や花々を叩き、自らを追い立てて段々と速度を増した。」(原文ではс. 557-8)ここでは、動詞の反復によって高い緊張が維持されている。

音楽の場面では、シャーシュキンが人生を回想することで、時間的空間が拡大されている。また「まるで・・・のように」(будто...)と繰り返される比喩は、火傷、鈴の音、鳩の群れ、遠方から帰還した男と、メタフォリカルに譬えられて、イメージを拡張する。雷

雲を前に飛び立つ鳩という比喩は、雷雨の場面で実現されることになる。《Низко, с тревожным криками пронеслись в глубь леса испуганные птицы.》(с. 557)

雷雨の場面では感覚が拡大する。それまでの視覚、聴覚に加えて、そこでは嗅覚が登場する。(《запах цветущих лип》с. 558)空間的な拡大はここではわずか2語でなされる。

《резким холодом мирового пространства》(разрядка моя; с. 557)

こうしたカタルシク的場面の緊張は、ここまででも明らかになったように、擬人化、比喩、文の同一成分の反復といった文学的手法によって達成されている。Клумбитеはこの小説の表現について、その他に表現力の強い語彙、感覚を示す形容語、倒置、音(звукопись)、リズム構造を挙げている。⁷ この中でも注目すべきなのは、倒置と звукопись、リズム構造である。Алексамян の指摘するように、Паустовскийの散文においてその叙情性は「一定の緩められたリズム、リフレイン、フレーズの音楽性、ポエティックな知覚によって達成される」⁸ からだ。さらにこの小説が、音の力をその本質とする音楽と雷雨を扱ったものであることを考えると、言葉の音声的側面へ関心を向けることは、より意義深いことに思える。

シンタクスの倒置は、文法的にはテーマとレーマの関係から説明されるが、この場合は詩的な、音声的要請による。《И запел лес так-то громко, будто человек, что вертается с далекой стороны ...》(с. 556)ここでは《лес》と《запел》が倒置されている。この結果、濁音(за)を除去して、П-Е-Л-Л-Е-С という美しい音の連続が現れる。またこの文は、フレーズが力点2つでまとめられて美しい音楽的リズムを形成したのち、力点3つのフレーズで閉じられている。《И запел лес / так-то громко, / будто человек, / что вертается с далекой стороны...》

別の例を見てみよう。ここではまず、主語(луч)と動詞(прорвался)が倒置されずに現れ、次に動詞(хлынул)と主語(ливень)が倒置されて現れる。このことによって、フレーズを、始めは力点2つ、最後の2回はリズムを閉じるために力点3つでまとめることが可能になる。《...солнечный луч / прорвался сквозь тучи, / косо упал на леса, /и тотчас хлынул / торопливый подстегнутый громами, /тоже косой и широкий ливень.》(с. 557)

звукописьとして最も感動的なものは、Клумбитеの挙げる次の例である。《из той Темноты и Тишины Зазвонили Будто Сотни Колокольчиков》⁹ Клумбитеはここに、ピアノからフォルテヘクレッシェンドしていく音楽を見ている。他に、母音の連続(《Считается что лучшая похвала для подвесного лодочного мотора ...》с. 553)、《р》音の連続(《это любимое выражение среди разного рода речных людей...》с. 553)、あるいはアクセントの置かれた母音の反復(《в небе стояли белые громады》с. 554; 《Я пристал вслед за Шашкиным к дощатому маленькому причалу.》с. 555)などが挙げられる。

力点が主に奇数音節に置かれているとする、リズム構造についての Клумбите の記述は不正確である。しかし倒置を説明する際に示したように、リズムへの関心は確かに認められる。

この小説におけるパウストフスキーの手法としてこれ以外には、特異な語結合と、俗語の積極的な導入が挙げられる。パウストフスキーは、しばしば通常はなされない語結合を行う。互いに異質な語が結合されるのだ。この小説では《Ока неслась так плавно и стремительно》(с. 553) 《Их ослепительные и твердые вершины уходили все выше к зениту. Временами от этих нарастающих облаков долетал глухой и протяжный звук — не то очень далекий и медленный гром, не то это проходил где-то на страшной высоте реактивный самолет.》(с. 554) 《Небо было затянуто мглой — сизой и настолько плотной...》(с. 554) 《И издалека, все приближаясь, как бы все пригибая на своем пути, начал катиться медленный и важный гром.》(с. 557) 《В этом запахе была свежесть ночи, запах холодных девичьих рук, целомудрие и нежность.》(с. 558)、あるいはすでに挙げた引用の《из той темноты и тишины》などを指摘できる。(разрядка моя)

これらの例の多くは、自然の微妙な状態を表現している。異質なものの衝突から繊細な詩的效果が生まれるのだ。2つめの例では、高さと上昇を示す語の連続(вершины, выше, зениту, страшной высоте; уходили, нарастающих)によって目が眩むような空間が設計されているが、3度も連続して現れる特殊な語結合は、この空間の気が遠くなる感覚を確実にする。この手法はパウストフスキー独自のものであり、彼はこれをしばしば用いた。¹⁰

俗語、口語、方言については、次のようなものが挙げられる。керосинка; тархтелка; дымовоз; жестянка; вонючка; пока что; капризничать; охота; забарахлить; сплывать(с. 553); исподтишка; крутояр; на камне; покрасть; шнырять; грех(災難の意); догуливать; родич(с. 554); на кой ляд; спьяну; знать(挿入語)(с. 555); ишь; нешто; ежели; хорониться; повечерять; сроду; хрипучий; зря; верша; незнамо; вертаться(с. 556); вроде(助詞。...らしい); почитай; тамошний; мальчишка(с. 557)。これらはしばしば使われ生き生きとした雰囲気を作り出すが、理解に困難を伴うような難解な語彙ではない。またチャーシュキンの言葉にある言い間違いも、彼の存在感を強めている。《Старик уже собирался выйти 《на пензию》》(с. 554) 《а там целый симпатический оркестр》(с. 557) пензиюは пенсия の、симпатический は симфонический のなまりである。「目はおかみのものではない(не казенные)」(с. 554) と語りもするチャーシュキンの言葉は、スカースの色彩を帯びている。

俗語以外の特殊な語彙についても触れられるべきであろう。それは河に関するもので、特に導入をなす前半の部分に目立っている。例えば подвесной лодочный мотор(船外機); плес(河で、航行条件や岸などの特徴が変わらない区間); пережат(浅瀬)(c. 553); крутойяр(険しい岸); на камне(停泊していること。漁師らの言葉の引用)(c. 554)などだ。小説の前半は河と空に描写が集中しているが、異質の語句の結合や特殊な語彙を用いることで、単調な風景描写は避けられ、生き生きとした空間が獲得されている。

この小説では、自然は感覚を通して発見される。音楽と雷雨という劇的な光景は、ともに独特の明度を所有している。既に、チャーシュキンが水路標を盗まれたと錯覚する挿話の中で、明度は意味を帯びていた。チャーシュキンが何十年も見慣れた水路標を見失ったように、闇は日常とは違ったものを人に与える。音楽は白夜の中で発見されるが、昼とも夜ともつかぬ曖昧な明度はやはり、日常性を拒絶している。雷雨の場面では、明度は最も強く強調されている。《Потемнело. ... Внезапная молния судорожно передернула небо ... Потом еще потемнело, и так сильно, что ногти у меня на загорелых руках показались ослепительно-белыми, как это бывает ночью. ... Вихри тучи опустились к земле, как темные свитки, и вдруг случилось чудо — солнечный луч прорвался сквозь тучи, косо упал на леса, ... Вечерело. 》(c. 57-8)日常性を拒絶するこうした明度は、カタストロフ効果を強化する。

明度はまた、小説全体の流れを支配してもいる。小説は雷雨の後の夕暮れで終わるが、これは小説の始めの明るい夏の昼をしめくくるものだ。

この昼の光景においては、明度を示す言葉が提示されないにもかかわらず、空を精緻に描くことによってめくるめく明るさが達成されている。夏の積乱雲という言葉から、どんよりした空を想像することなどできない。しかしこの真昼の空は、明るくはあるが安定した世界ではない。動いているのかじっとしているのか分からない雲、雷鳴ともジェット機ともつかない音、ひたすら空と雲に向けられた視線、これら不確実性と緊張によって不安とがもたらされる。この不安は、雷雨のカタストロフによって解消されることになる。

この真昼と夕暮れはまた、暑さによっても対応している。真昼に《жаркий》《знойный》と強調された暑さは、雷雨のあとで、《прохлада》《холодный》と示される冷氣に取って代わられる。暑さと明るさは、光から闇へ、暑さから涼しさへの直線的变化を軸に、チャーシュキンの2つのエピソードを混在して、小説の進行につれて豊かな変化を示す。

音楽と雷雨は、パウストフスキーが長い間、繰り返し扱ってきたモチーフだった。¹¹音楽と雷雨は、それぞれの資質によってパウストフスキーをひきつけてきたのであろう。例えば雷雨の力強さ、壮大さなど、素朴な理由を推測することは容易である。しかしこの2つが並べられた時、音という共通項が前面にでる。

雨が探究ぬきに発見されるのは、まさにこのために他ならない。自然はリヒテルの家のように隠されて、人々による発見を待っているのだ。

注

- 使用テキスト К. Паустовский, Соб. соч. в девяти томах т. 6, М., 1983, с. 553-8
- 1 Впервые в газ. «Сельская жизнь», 1960, 1, мая.
 - 2 Kasack, Wolfgang. *Der Stil Konstantin Georgievic Paustovskijs*, Köln, Böhlau-Verlag, 1971, p. 98.
 - 3 Kasack, *op.cit.* p. 67.
 - 4 初期のエキゾチックな南方の自然から後期のロシアの自然へと、パウストフスキーの描く自然は変化していった。Алексанянはこの変化に伴う文体上の変化を指摘し、その流れの中でパウストフスキーの自然を論じている。Алексанян, Е. А., «Константин Паустовский», М., 1969.
 - 5 «Пейзаж для Паустовского — это, по его словам, «не привеска к прозе и не украшение», он не просто конкретизирует фон действия и не только передает индивидуальный облик разных краев и стран, он сообщает определенный эмоционально-содержательный колорит и всему произведению и отдельным его частям.» Царик, Д. К., «Константин Паустовский», Кишинев, 1979, с. 51.パウストフスキーの引用は Соб. соч. т. 3, М., 1982, с. 382.
 - 6 «Природа будет действовать на нас со всей своей силой только тогда, когда мы внесем в ощущение ее свое человеческое начало.» (Соб. соч. т. 3, с. 382)
 - 7 Клумбите, Д. А., «О рассказе «Избушка в лесу»», в кн. «Пропедевтический курс русской литературы», Под ред. З. С. Смелковой и М. В. Черкезовой, Л., 1979, с. 59-60
 - 8 Алексанян, там же, с. 47-8
 - 9 Клумбите, там же, с. 59. 原文は Соб. соч. т. 6, с. 556.
 - 10 次の論文ではこの手法の独自性を、パウストフスキーの他の作品における具体例や、同様の表現を用いた先行する作家の名を挙げながら説明している。Ковалев, В. П., «Однородные неоднородности у Паустовского», «Русская речь», 1969. 3., с. 27-31
 - 11 Kasack, *op.cit.*, pp. 139-41.
 - 12 Трефилова, Г. П., «К. Паустовский», М., 1983, с. 101-2; «Всякий человек, полагает писатель, не будучи профессиональным артистом, может и должен учиться слышать так, как слышат музыканты, и видеть, как видят художники.» (с. 102)

パウストフスキーに関する主な参考文献

Алексян, Елена Ашотовна, 《Константин Паустовский — новеллист》, М., 1969.

Kasack, Wolfgang, *Der Stil Konstantin Georgievic Paustovskijs*, Köln

Böhlau-Verlag, 1971.

Царик, Дмитрий Константинович, 《Константин Паустовский — Очерк творчества》,

Кишинев, 1979

Трефилова, Галина Павловна, 《К. Паустовский — мастер прозы》, М., 1983.

Измайлов, Альберт Федорович, 《Наедине с Паустовским》, Л., 1990