

ベールイとブルガーコフ

秋元里予

1. 伝記的相互関係

ベールイとブルガーコフの伝記的相互関係を物語る資料は我々に唯一つだけ与えられている。ブルガーコフ研究者M. チュダコーワは次のように述べている。「ブルガーコフのアルヒーフに残された数少ない本の中にA. ベールイの『モスクワの奇人』が入っている。その本には『深く尊敬するミハイル・アフナーシエヴィッチ・ブルガーコフへ心からの崇拝者より。アンドレ・ベールイ (B. ブガーエフ), 1926年9月20日, クーチノにて』という献辞が書かれている。恐らくこのあとブルガーコフは自分でもベールイに短編集を献呈したと思われる。というのは、A. ベールイのアルヒーフにП. ザイツェフが書いた次のようなメモが残っているからである。

『1.ブルガーコフの本《悪魔叙事詩》——貴兄の注目に大変感激した著者からの贈り物です〔・・・〕を置いていきます』(ГБЛФ. 25, 15, 16, п. 7)。このメモには10月1日という日付がつけられている。これは恐らく1926年のことだろうと思われる」¹

ブルガーコフとベールイの伝記的關係を物語るものは上の資料だけである。

ところで、ブルガーコフは「演劇小説」(Театральный роман)の中で、小説(「白衛軍」をモデルにしている)を書き始める際同時代の作家たちを読んだが一つも気にいらず、結局ゴゴリを手本にしたと述べている。実際、同時代の作家がブルガーコフに与えた影響というものは極めて考え難い。彼より10歳年上の同時代人ベールイからの影響も同様である。これについて以下で具体的に検討することにしよう。

2. 文学理論・手法における影響関係

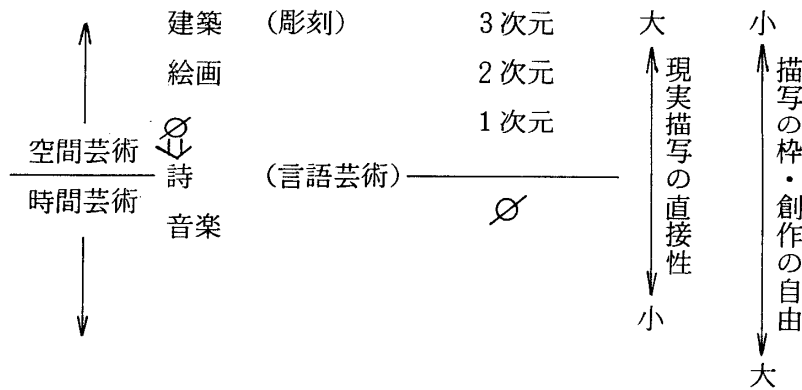
両者の共通性はそのシンボリズム的手法にある。ベールイはポエジー(＝文学)について書く際、それを表象の最大の自由を有する芸術形態と見做している。彼は『芸術の諸形態』の中で次のように述べている。

「可視的なものの直接的描写はポエジーには欠けている。この可視的なものの言葉による叙述がそれに代わる。一行の中に押し込まれた数々の語の総体はポエジーの一次元性をシンボライズしている。叙述は描写よりも容易である。描写される形象の、叙述による交替のおかげで、ポエジーの表現対象になりうる形象の範囲は著しく広がる。

彫刻家の創作は描写の狭い枠組によって著しく拘束されている。画家はそれよりも大きな創作の自由を有している。それでもやはり多くの形象は絵筆によっては表わし得ない。〔……〕ポエジーはそのような叙述が可能なのである。〔……〕

実際、表象の交替を描写し得る事こそがポエジーの本質的特徴である。」²

ベールイは上のことに加えて、文学(ポエジー)が空間芸術と時間芸術の橋渡しの存在であることを述べている。これらのことを総合すると我々はベールイの理論を以下のように図式化することができる。



さて、ブルガーコフはベールイの理論と同様のことを具体的に作品の中で表現している。例えば「赤い冠」の中において彼は2つの事物を同時的統合的に表象する事物を用いて、言語芸術の可能性を最大限に引き出すことに成功している。この手法はシンボリズムの方法に密接な関係がある。しかし湖流としてのシンボリズム同様、ベールイの理論はブルガーコフの作品に直接的影響を与えていないと考えられる。

3. シンボルにおける相違

ベールイとブルガーコフのシンボルを比較するために、それぞれの作家から鳥のシンボルを取り出して分析したいと思う。

まず初めにベールイの「銀の鳩」の中で描かれた鳥のシンボルについて述べる。以下は水辺で主人公のピョートルが鳥と自分の魂とを同一視している場面からの引用である。

「みれば今、水に映って深奥で軽やかな舞いを舞う建物が軽やかに流れ出し、今、白い蛇のように奇妙な踊りを踊る円柱が湖水の明るさを突き貫き、そしてその下では、丸屋根が逆立ちしている。そこでは深淵を突き貫く明るい尖塔が奇妙な踊りを踊り、その尖塔の上には鳥が足を上にして立っている。なんと今や全てが逆さなのだ！彼は鳥を見つめている。今、その鳥の足が尖塔を離れ、鳥は逆さになったまま深奥へと去る。

『僕の深奥にある魂よ、僕を離れ、おまえは一体どこに行ってしまったんだ！』

むこうだ、むこうに行ってしまったのか！ああ、なんてことなんだ。おまえが水音を立てている。早瀬になってざわめいているとは。そう、僕の魂の中は今、丁度こんな具合なんだ。

『魂よ、そっちは深いんだろう。そっちは凍るように冷たいだろう。そっちは僕には分からないよ。いったい本当に僕から離れてしまったのかい？本当に、あの鳥のように、深奥で舞いを舞う尖塔を離れていった鳥のように、僕の魂の肉体から飛び去ってしまったんだろうか？』³

この引用から分るように、ベールイのシンボル化（鳥＝魂）は極めて明白である。これに対し、ブルガーコフのシンボル化の方法は複雑である。「マステルとマルガリータ」のエルサレムの章にはつばめがでてくるが、これは一見すると単なる小道具、背景描写のデテイルの一つであるかのように見える（ラクシンは、このつばめが飛翔することで、回廊の広さが表わされていると解釈した）。ところが、テキストを詳しく分析すると、つばめの去来とピラトの思考に密接な関係があることが分かる。

そこで以下につばめの叙述部分を引用することにしよう。

「そのとき柱廊へとまっしぐらに一羽のつばめが飛び込んできた。黄金の天井の下で輪を描く

と下に舞いおり、あやうく壁龕の中にある銅像の顔に鋭い翼を触れそうになって、柱頭の陰に隠れてしまった。あるいはそこに巣をつくろうという考えがつばめの頭に閃いたのかもしれない。つばめがする間に、今や痛みも去り、はっきりした総督の頭の中ではある公式ができあがっていた。〔… …〕」⁴

このあとピラトはイエシュアの無罪を書記に告げようとする。

「あとはただこれを書記に書き取らせれば良いだけだった。

つばめの羽音がヘゲモーンの頭のすぐ上で聞こえたかと思うと、その鳥はすっと噴水の鉢へと飛び移り、すぐさま広々とした戸外へ飛び去った。」⁵

上に引用したつばめの描写はピラトのイエシュアに対する無罪判決の構想の叙述を挟んで置かれている。このことからつばめの飛翔とピラトの思考とに関連性があることが分かる。

さて、つばめが飛び去ったあと、ピラトはイエシュアの審理を続け、書記から渡された羊皮紙にイエシュアのティベリウス帝冒瀆の罪状が書かれているのを見る。ピラトはイエシュアに「否」を期待して目くばせするが、「全ての権力は人々に対する圧制である」ことをユダに述べたというイエシュアの言明によって、ピラトは死刑宣告をすることになる。そしてこの時再びつばめが登場する。ピラトはそれを恐ろしい目つきで睨み、追い払おうとするかのように大きい声で書記を呼ぶ。

ところでこの部分はカヤパとの対面の場でピラトが自分の考えを追い払う際の叙述に類似している。この考えとは自分がイエシュアを無罪にすべきではなかったかという漠然とした不安である。

「ピラトはこの考えを追い払った。するとそれは飛んできてきたときと同様、一瞬のうちに飛び去った。」⁶

ここで考えが「飛んできた」「飛び去った」という表現が用いられていることに注意しなければならない。これを前に引用した部分と比較すれば、つばめがピラトの直観のシンボルとなっていることは明白である。ピラトはイエシュアの死刑判決を却下し、カイザリアに置いてその思想を聞きたいと直観的に思う。これは初めにつばめが飛んできたとき彼の頭に浮んだ公式であり、また死刑宣告の直前再びつばめが飛び込んできたとき必死になって彼が追い払おうとした考えである。

このようにブルガーコフは読者のレミニセンスを利用して事物をシンボル化する。上の例では、鳥を想起させる動詞（接頭辞 + лететь）を述語に用いて、想念がつばめによってシンボル化されていることを気づかせるのである。

上に挙げた例はブルガーコフにおけるシンボル化の手法の一例にすぎない。ベールイよりもむしろブルガーコフのほうがシンボルに対してより多くの注意を向けていた。ブルガーコフのシンボルへの注目、ベールイの音への注目に相当する。

4. ゴーゴリの継承と音的言語的実験

ベールイにとって最大の関心事は音、言葉の諧音性であり、これが彼の文体を決定している。彼はゴーゴリ、その語り手的文体の意識的影響下にある。K. モチュースキーは「アンドレ・ベールイ」の中で次のように述べている。「ベールイが最晩年に自分の伴侶であり師でありインスピレーションの授け手であるゴーゴリに目を向けたことにはひじょうにシンボリスティックなものがある。『銀の鳩』及び『ペテルブルグ』の著者は作家として全てをゴーゴリに負っている。

そして死の直前彼によって書かれた本は、至福なる愛の賜物である」⁷

さてここでベールイの音について具体的に例を挙げて述べることにする。以下は1921年8月31日付のベールイのメモである。

「外的なものは時には内的なもの以上に内的である。〔……〕私は例えば《ペテルブルグ》の内容が Λ - K - Λ - $\Pi\Pi$ - $\Pi\Pi$ - $\Lambda\Lambda$ からできていることを知っている。ここでは《 K 》は息苦しさを表わす音であり、《 $\Pi\Pi$ - $\Pi\Pi$ 》の生み出す窒息はアブレウーホフ家の《黄色い建物》の壁の圧迫である。また、《 $\Lambda\Lambda$ 》は《 $\Pi\Pi$ - $\Pi\Pi$ 》—壁ないしは《爆弾》の外被 (Пепп Пеппович Пепп) —の内部にある《ラッカー、エナメル、ニス (лак)》や《光沢, (лоск)》や《輝き(блеск)》である。《 $\Pi\Pi$ 》—この輝きを放つ牢獄の保持者—がアポローン・アポローノヴィッチ・アブレウーホフ Аполлон Аполлонович Аблеухов である。そして《 Π 》の輝きを放つ《 Π 》の中で《 K 》の窒息を体験するのがニコライ・アポローノヴィチ Николай Аполлонович —元老院議員の息子—である。」⁸

モチュールスキーは「ペテルブルグ」の断片を引用しながら、ベールイの諧音構成について次のように述べている。

「ベールイは音の組み合わせに意味を付した。流音・唇音・喉音の組み合わせから情動が生まれる。それらの音は発表してイメージ、イデーとなる。このようにしてフレーズが音楽的につくられ、一定の統一性の中で章ができあがる。そして子音反復や類似母音反復からファブラが発展する。ベールイの散文は諧音構成されているのである。」⁹

このほかベールイは「ペテルブルグ」をアナペストのリズムで書くことに力を注いでいる。例えばアポローン・アポローノヴィッチ及びニコラーエヴィッチもアナペストのリズムを意識してつくられた名である。

そして、このような方法は1932年の「仮面」まで一貫して続いている。「私の散文は全く散文などではありません。それは韻文(アナペスト)で書かれた長詩です。「私はゴーゴリからことばの装飾法を、ニーチェからはリズムを、〔……〕学びとりました」「以上のことを述べたのは読者に聴覚の魔術の中に立って私の作品を読んで頂きたかったからです」¹⁰とベールイは「仮面」の“序にかえて”の中で述べている。

以上のようなベールイの音的実験とゴーゴリの継承はブルガーコフのそれとは異なる。確かにベールイ同様ブルガーコフもゴーゴリを師として崇拝していたが、後者はゴーゴリの手法というよりむしろその思想を継承したのである。しかしながらブルガーコフの作品にも類似音反復は見い出せる。次は「白衛軍」からの引用である。

[...] портреты, портьеры, --все семь пыльных и полных комнат,
[...] все это мать в самое трудное время оставила детям [...]

だが、このような手法は後の作品にはみられなくなる。というより、複雑化してくる。例えば「マステルとマルガリータ」の中ではモスタワのマステルに対してイエルシャライムのイエシュアが呼応し、また第五代総督ピラトの呼び名には Π の音が3つ重なっている (Пятый Прокуратор Пилат) つまり一見して分るような類似音反復は用いられないのである。

ブルガーコフにとって最大の関心事は音ではなかった。従って、ブルガーコフの作品においては音的・言語的実験はベールイに比べてはるかに少ないのである。

注

1. М. Чудакова, "К творческой биографии М. Булгакова 1916-1923", Вопросы литературы No. 1 1976 p. 254.
2. А. Белый, "Симболизм" М. 1910 repr. Wilhelm Fink Verlag, München 1969, P. 100.
3. А. Белый, "Серебрянный голубь", Berlin 1922, repr. Wilhelm Fink Verlag, München 1967, P.P. 206-207.
4. М. Булгаков, "Мастер и Маргарита" Possev-Verlag, Frankfurt 1969 P. 38.
5. ib. P. 39.
6. ib. P. 47.
7. К. Мочульский, "Андрей Белый" YMCA-Press, Paris 1955, P. 269.
8. ib. P. 180.
9. ib. P. 181.
10. А. Белый, "Маски" М. 1932.
11. М. Булгаков, Три романы, Л. 1978 p. 15.

ザミャーチンの作品における

《スカース》と《様式化》

西中村 浩

スカースについてエイヘンバウムは、「原則的に書きことばから離れ、語り手そのものを現実的な人間にするようなタイプの叙述形式」と定義した。⁽¹⁾一方、バフチンはこの定義を批判し、問題の重点を「語り手」や「話しことば」から独自の視点を表現する「他者のことば」の方へ移しかえ、スカースを様式化、パロディとともに「他者のことばを志向することば」として考察している。⁽²⁾このバフチンの定義に従って、スカース、様式化、パロディを一つのタイプとして考えることは、ザミャーチンの「われら」までの作品のことばを検討する際、非常に示唆的である。何故なら、革命までのほとんど主要な作品でロシアの地方をスカースの形式で書き、革命以降は「島の人々」や「われら」など地方のロシアとスカースを完全に離れた作品を書いているザミャーチンの、作品のことばに注目することによって、作家の革命前後の作品を連続して捉える新しい視点の可能性が出てくるからである。

ザミャーチン自身はスカースと様式化とを本質的に異なるものとは考えていない。「われら」と同じ頃に彼は「言語について」という講義のなかで、「それぞれの環境、時代、国民にはその固有の言語、シンタクシス、思考の特徴がある」のだから、「環境の言語の総合、様式化された環境の言語」によって作家は、特定の「環境」に内在する独自の世界観、イデオロギーを、ことばそのものの上に表現できると述べている。⁽³⁾この時ザミャーチンは、それまで自分が書いたほとんど全ての作品を念頭においている。

革命前のザミャーチンをスカースへ導いたのは、もちろん、一つには彼の「話しことば」への志向であった。彼には二十世紀初頭の「アメリカナイズされた」変化に富む現実を描くには「強制されない、生きたことば」が必要だという認識があり、「これまでロシア文学に知られていなかった純粋に民衆的な表現や言いまわしと地方のことば」によって文学語を豊かにするという動