

ゴーゴリの『ディカーニカ近郷夜話』 におけるマスク（仮面）の構造

武隈喜一

第1章 РУДНЫЙ ПАНЬКО の設定について

『ディカーニカ近郷夜話』について述べる場合、まず触れなくてはならないのはルドィ・パニコーについてである。1830年「祖国雑記」に「イワン・クパーロの前夜」が単独で発表された時には、ゴーゴリはまだ一連の物語をまとめ刊行するパニコーの設定を考えていなかったようである。クリーシの回想によればゴーゴリに架空の刊行者の設定をアドバイスしたのはプレトニョフであると言う。

1831年5月頃までには『夜話』の第1部を構成する物語の何篇かは既に出来あがっていました。ゴーゴリはこれらの物語をどうまとめたらよいのかわからず、プレトニョフのもとへ相談に行ったのです。〈……〉そこでプレトニョフはゴーゴリに変名を用いることをアドバイスし、その一連の物語のために、読者の好奇心をひくような題名を考えついたのです。

註1

プレトニョフのこのアドバイスは、当時ロシアの文壇に影響を与えていたウォルター・スコットの手法を考慮したものであろう。19世紀初頭のロシア作家達は、田舎訛りや俗語を用い、フォークロアを生かすという手法をスコットから学んだ。殊にスコットの手法の中でも好んで使われたのが《Великий незнакомец》といわれる架空の刊行者の設定である。ゴーゴリはこの《Вальтер-скоттики》の伝統にのっとりルドィ・パニコーをつくり出したのだった。

まずは前口上（предисловие）を語る赤毛の蜂飼、ルドィ・パニコーについて考えることにしよう。

パニコーは『夜話』の綺譚の語り手ではない。彼は第1部、第2部の冒頭で口上を披歴し、刊行の理由を告げ、幾つかの綺譚の前にその語り手を紹介し、綺譚掲録の経緯を述べるだけである。しかしパニコーの役割はフォマやクーロチカといった語り手の紹介にとどまらない。第1部の前書きで彼はこう語る。

Но лучше всего, когда собьются все в тесную кучку и пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню. Боже ты мой!!

.... Но нигде, может быть, не было рассказываемо столько диковин, как на вечерах у пасичника Рудого Панька.

(1 頁., 8 頁. 註2)

すなわちパニコーは夜会の主催者であり、綺譚が語られていた時点では彼も聴き手のひとりであり、家に集まった村の百姓と肩を並べ耳をそばだてて、こうした話に聴き入っていたわけである。そしてパニコーは口調を保ったまま綺譚を読者に提示することによって、読者をも夜会に誘い入れる。読者もまた夜会の参加者となり、パニコーや村の百姓と席を同じくして綺譚へ耳を傾ける。

Да, вот было и пазабыл самое главное: как будете, госпада, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку. Я нарочно и выставил ее на первом листке, чтобы скорее добрались да нашего хутора. ... Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному. (1 т., 10 стр.)

このような読者への呼びかけも、読者をこれから夜会（テキストとしての夜話）に招く、親しげな勧誘の呼びかけなのである。

パニコーのこの口調は民衆文化の中の「呼び込み屋」の口調を連想させる。

皮肉な宣伝文句

Лишь бы слушали да читали, а у меня, - лень только проклятая рыться - наберется и на десять таких книжек.

大仰な賞賛

Чего только не расскажут!
Откуда старины не выкопают!
Каких страхов не нанесут!

支離滅裂な言葉の流れ、言いさしのままの言葉

Я Вам скажу ... Да чего говорить! Прошлого года ... Однако ж я, в самом деле, разболтался?..

同音反復に基く地口

Перья-трапья, краям-красным, шиш-книш

などである。特に「前口上」の冒頭の罵言は注目に値する。パニコーは自分に対する世間の非難を予め想定し、自分自身に罵声を浴びせかける。

"Что это за невидаль: Вечера на хуторе близ Диканьки ?

Что за вечера ? И швырнул в свет какой-то пасичник. Слава богу! ... Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за дрэгими! (1 т., 7 стр.)

パニコーは自分で自分を罵り、かつ自分が世に出す作品を賞賛し、「宣伝の対象とたわむれている」(М・バフチンの言葉)のである。

ミハイル・バフチンは『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』によって、民衆文化における笑いの意味と機能を鮮かに解き明かしたが、彼はロシアの笑いの独特な現象としてゴーゴリに注目することを忘れなかった。『ラブレー論』の一部として書かれた小論「言語芸術と民衆の笑いの文化(ラブレーとゴーゴリ)」において、バフチンはゴーゴリの諸作品にあらわれた民衆の笑いの要素について考察している。そこでは『夜話』の「前口上」はウォルター・スコットを越え、ラブレーの『ガルガンチュワ物語』との関係において触れられている。

『夜話』の前書き(特に第1部のもの)は構成からも文体からもラブレーの前口上に近い。

それらは読者との親しいおしゃべりのトーンが強調されている。たとえば第1部の前書きはかなり長い罵言で始まっている。<……>以下も独特な罵り、誓いや呪いの言葉(Хоть убей, чёрт бы спихнул с моста отца)

がある。前書きの最後には食べ物のもりだくさんの描写、すなわち饗宴のさまざまなイメー

ジが描かれている。註3

パニコーの口上には自画自賛、読者礼拝、自嘲があらわれており、「民衆的宣伝は常に反語的であり、常に何らかの程度まで自分で自分を笑っている」注4というバフチンの指摘があてはまる。このパニコーの口調は見世物小屋の親爺の口上と深く関っているようである。

定期市のたびに広場に立てられた見世物小屋は極めて祝祭的な空間であり、民衆の笑いの震源であったが、その興業的成否は「親爺 дед」と呼ばれる客引きの手腕にかかっていた。彼等の口上は戯れであり、それ自体がひとつの楽しい「見世物」であった。

つまり『夜話』の前口上は単なる刊行者のことわり書きを超え、常に読者に呼びかけ、読者を生き生きとした「言葉の輪舞」に誘うことによって、引き続いて展開されるスペクタクルへの興味をひき立てる宣伝となるばかりではなく、それ自体が「笑い」を内包したひとつの芸術テキストとなっているのである。

パニコーの「前口上」にはまた別の機能がある。それは綺譚の語り手を予め読者に紹介することによって、多様な文体を許容する前提を置くことである。

『夜話』には後年のゴーゴリを思わせる「イヴァン・シボーニカとその叔母さん」、ドイツロマン派に連なる「イヴァン・クパーロの前夜」、アネクドート風の「魔法にかかった土地」、ウクライナの笑劇風の「ソロチンツィの定期市」などさまざまな文体の作品が収められている。フォマ爺さんやステパン・クーロチカなど幾人かの語り手を立て、その性格を語り彼等を特徴付けることにより、「夜会」の場の開かれた雰囲気を作り上げるのである。

ルドィ・パニコーのこのような口調は20世紀初頭の文体研究者によって「語り СКАЗ」と名付けられた文体的特徴である。B・ヴィノグラードフは「語り」について次のように説明している。

「語り」は内輪のジャルゴンを素材として統辞的・意味的操作をおこなうものである。

「語り」は主観的には内輪の人びと、身近でなじみの人びとの統覚をみこみ、同時に外部の読者にも供するという客観的目的をもって成り立っている。この「予めみこまれたもの（内輪の人びと）」と「任意のもの（読者）」という二つの知覚の不整合、不一致が言葉のひきおこす鋭いコミカルな効果の基本となる。〈……〉また知覚する読者のあらゆる注意は、予定されている聴き手の心理に入り込むことや、その統覚をはかり知ることではなく、言葉の移り変わりと構成のおかしみを評価することに向けられるのである。言葉のダイナミズムの中に、すなわちつまずいたり、言いさしのままになったり、という予期せぬ言葉の中断に芸術的意匠の中心が置かれているのである。註5

語り手による内輪の親密な口調と、実際にそれが向けられる唯一の対象である読者の知覚とのズレが「語り」の特徴であり、そのズレを作り出すために作者は意匠をこらす。ゴーゴリの後の作品では「語り」を動機付ける要因（語り手の社会的出自、環境などへの言及）がおもむろに除かれ、ついには「語り」が露呈されるようになる。それが『二人のイヴァン』から『外套』へ、ゴーゴリの辿った道筋である。それによって「語り」はグロテスクな文体として完成され、ロシア自然派へと受け継がれてゆく。しかし『夜話』では夜会という場が設定され、その主人パニコーも読者に対し《Вы, может быть, и рассердитесь; что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму.》

(1 т., 7 стр.)

と弁解することにより、「語り」はまだ動機付けされている。

これまで述べてきたルドィ・パニコーの「前口上」の特徴は以下のように整理することができ

るだろう。

- (1) 夜会の主催者（刊行者）として読者に呼びかける客寄の親爺（ дед ）としての「誘い込み」の機能。
- (2) 文体を多様化するために、本編に登場する複数の語り手を「紹介」する機能。
- (3) 読者にイリュージョンをもたらす言語の遊戯として自立的価値をもつ「語り СКАЗ」の機能。

この三つの機能は文体の革新者として後年のゴーゴリを彷彿とさせる手法の萌芽である。

ゴーゴリは、刊行者であると共に夜会の主人であるパニコーの親密な口調をまず読者の前に提示することによって、読者を身内の者として夜会に誘い入れる。パニコーの呼びかけや罵りによって読者は見世物小屋の入口をくぐる好奇心と愉快的気分にあふれた見物人のように、『夜話』の世界へと入ってゆくのである。

第3章 マスク、あるいはマリオネットとしての形象

ゴーゴリの女性像が精彩に欠けることはつとに知られたことである。ロシアの作家はそれぞれ代表的なヒロインを生み、ロシア精神の体現とも思われる優れた女性像を創り出しているが、その中であってゴーゴリはまるで女性像とは無縁である。彼の想像から抜け出してくるのはポケットや帽子の中に隠れている実体のない《жена》や魔女、あるいは生命感に欠けた美人ばかりであり、ロシア精神の体現など望むべくもない。

宇野浩二はゴーゴリの女性描写について次のように書いている。

この小説（『タラス・ブーリバ』）に出てくる女たちは、皆ただ小説の筋を運ぶ役をしているだけで、殆ど（少しも）書けてゐない。これは、小説ばかりでなく、ゴオゴリが女を書くことが實に不得手であつた、といふ事の一つの例である。

＜……＞非常に美しく書かれてはゐるが、ただ美しい言葉が並べてあるだけである。註6

更に宇野浩二は『ヴィイ』の描写をとりあげ、「概してゴオゴリは現実的な女を書くことは不得手であつた。殊に美しい女を」と断言している。的確な言葉ではあるが、「ゴオゴリは女を書く事が不得手であつた」と言い放たれたままでは何の説明にもならない。「不得手であつた」という感想を超え、ゴーゴリの女性像が類型的であることは、創作技法、あるいは世界観へさえ通じる糸であるかもしれないのだ。その点、現代日本のゴーゴリアン、後藤明生の洞察はより深い部分へ達している。彼もゴーゴリの描く女性が「マドンナ」か「悪魔」のどちらかであり、その像が「実感」に欠けていることを認めこう述べる。

もちろん現実には、いわゆる「マドンナ」タイプ、いわゆる「悪魔」タイプの女性はあると思う。＜……＞同時に、現実には実在する女性のすべてが「マドンナ」型か、「悪魔」型の女性ではない。にもかかわらず、世の中の女性がそのどちらかに見える。どちらかにしか見えない。ゴーゴリの小説ではそうになっているが、これは女性の実体からの明らかなズレといえるだろう。そしてゴーゴリの方法は、そのズレの無限大的拡大ではないかと思う。

註7

女性の実体からのズレ、男女関係からのズレが『狂人日記』のポプリーシチンを発狂させるのであり、ゴーゴリの幻想の根源は世界（現実）と自分とのズレの感覚に帰着する、と後藤明生は言うのである。

ゴーゴリの世界感覚をズレに求め、女性像はそのひとつの展望であり、ゴーゴリの作品はズレ

の増幅であることを捉えた作家の目は鋭い。文体がつくり出すズレ、言葉の *signifié* と *signifiant* との乖離が言語面でのゴゴリの特徴であり、「感覚のズレ」の指摘は非常に重要である。

しかし、宇野の「ただ美しい言葉が並べてあるだけである」という直観も無視するわけにはいかない。なぜならばその言葉は、女性描写におけるゴゴリとロマン主義作家（とりわけジュコフスキイ）との関係を指摘したマンデリシュタームの言葉と一致するからである。マンデリシュタームによれば、ゴゴリの風景描写や女性のあらゆる美しさの記述はロシア・ロマン主義の流れをひくものにすぎず、殆どジュコフスキイの模倣であると言う。

『夜話』に現われるウクライナの乙女の外貌も類型化を免れていない。『夜話』の女性描写を挙げてみよう。

.... На вазу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улывавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, богатую короною покоились на ее очаровательной головке. ("Сорочин. ЯР." 1 т., 15 стр.)

.... полненькие щёки козачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета, брови словно черные шнурочки, ... ротик, на который глядя облизывалась тогдашняя молодежь, кажись, на то и создан был, чтобы выводить соловьиные песни ("Вечер накануне И.К." 1 т., 43 стр.)

.... мелькнувшее в зеркале свежее, живое в детской юности лицо с блестящими черными очами и невыразимо приятной усмешкой ... ("Ночь перед Рождеством" 1 т., 103 стр.)

敢えて長い引用をしたのは美女の描写が過剰な装飾的表現をとり、豊富な、（しかし些かステレオタイプな）隠喩や直喩を伴っていることを紹介しておく必要があったからである。

『夜話』に登場する女性の特徴をまとめたのが表 I である。白くポッチャリとした顔に漆黒の眉をひき、華奢な白い手足を付け、薔薇色のお口に、輝く瞳、そこへ黒く長いお下げを垂らせば《 Красавица 》の出来上がりである。一方、乙女の恋路を邪魔する女として「ソロチンツィの定期市」に登場するヒーヴリャの顔や頬、体つきは対照的である。

邪 魔 者	{	красное - белое	}	乙 女
		полное - полненькое		
		дикое - весёленькое		
		(лицо) (личико)		

この対立は単なる類型化というよりも、むしろ『夜話』の女性像が記号化されていることの証

しであろう。指小形、愛称形で表されるものは善であり、その標項を欠く者は悪の体現者となっている。この、様式化された表情は人間の描写と言うより、人形の描写に近い。

『夜話』の題材の典拠については、かなり詳しく解明されているが、註8女性像を含めたゴーゴリの登場人物の祖型もまたウクライナの人形芝居に遡ることができると言われている。アンドレイ・ベールィは女性像の類型化を仮面、人形芝居と結びつけ、こう述べる。

多くの場面は民衆の「コメディー」やマリオネット芝居からとられている。顔のかわりに仮面があり、個性のかわりに紋切型の役柄がある。〈……〉

若い女性の登場人物の顔は人形のそれであり、「お顔」の表情の戯れは条件反射である。

註9

ベールィやギッピウスがゴーゴリの女性像の祖型とした人形芝居《ВЕРТЕП》とは、キリストの生誕とその事績を綴る、中世ヨーロッパの「聖史劇」を源流とし、ポーランドを経て16世紀末にはウクライナに定着したとされる人形劇である。《ВЕРТЕП》は上下二段からなる箱の中で演じられ、上の段では宗教劇が下の段では世俗的な恋愛劇や諷刺劇が出し物にされたと言う。徐々に世俗的出し物が民衆のあいだで人気を博すようになり、民衆の生活のコミカルな場面やユーモアが《ВЕРТЕП》に入り込むようになった。人形使いは箱の後に、観客には見えないように身を隠し、人形の役によって声色をつかい分けたとされている。ウクライナの《ВЕРТЕП》で活躍した人形はザポロージェのコサックやお高くとまったポーランド貴族、間抜けな悪魔、ジプシーなどであり、彼等はバイオリンの伴奏や滑稽な唄に合わせて登場し、コミカルな舞台をくりひろげた。註10

『夜話』のコサックや悪魔もこの人形劇に拠ったものであり、プロットの多くもこの《ВЕРТЕП》に負ったものであることは広く知られている。たとえば、悪魔と信心深い鍛冶屋との対決（「降誕祭の前夜」）や、カップル（女と悪魔、女と坊主、悪魔とジプシー、コサックと悪魔）を中心として展開される笑劇は、この人形劇から受け継がれたものである。

ゴーゴリは子供の頃、この《ВЕРТЕП》に親しんでいたし、彼の父はウクライナの芝居に通曉し、自ら喜劇を書くほどの芝居好きであった。「ソロチンツィの定期市」のプロットは父の喜劇《ПРОСТАК》から借りた部分が少なくなく、Солопий-Хивря-поповичの三角関係や、Хивряと ПОПОВИЧ の逢引が失敗に終わる場面は父の喜劇そのままであり、各章のエピグラフも父の戯曲や、ウクライナの劇作家コトリャロフスキイ（1769-1838）によるものである。

すなわち、父が自家薬籠中のものとしていたウクライナ民衆喜劇の題材と、母がゴーゴリに送った民俗資料が『夜話』の中に生かされているわけである。

しかし、モチーフや民俗的背景などの表面的な題材とのつながり以上に、ゴーゴリの創作技法は深く人形芝居に関わっているようである。様式化された表情、《СКАЗ》の「言語的マスク」の特徴など、ローザノフが『死せる魂』について述べた言葉が、『夜話』の登場人物にもあてはまるように思える。

登場人物は不動のまま、作家が与付した特徴だけをそのままに保って立っている。自己の内部でそれ以上成長することもなければ、印象を受けとる読者の心の中でも成長しない。

註11

だがこの時期のゴーゴリの手法は、まだあまりに人形劇の題材や構成に即しすぎており、「グロテスクなカリカチュア」にまでは達していない。

概してゴーゴリの人形たちは非常に巧みにメイクアップされているので、読者は登場人物の生き生きとした会話を愉快的気分で見守り、彼等が「死せる者」であることに気がつかない。ところが人形としての姿をはっきりと見せてしまう一瞬がある。《 НЕМАЯ СЦЕНА (ダンマリの場) 》がそれである。

1926年メイエルホリドが『検察官』を上演した際、フレスタコフが去り、本物の検察官の到着が告げられ、登場人物全員が不動の姿勢をとる場面で、俳優のわかりに小さな人形を用いたことは有名である。ゴードン・クレイグのÜber Marionnete論との関係も見逃し難いが、メイエルホリドのこの演出はローザノフの影響であろう、トリペリーノは推察している。註12 終幕の「ダンマリの場」は初演以来さまざまな議論を呼んできたが、メイエルホリドの演出は20世紀初頭のゴーゴリ研究のひとつの成果とすることができよう。

この「ダンマリの場」の解釈としては代表的なものに、心理的解釈と、ゴーゴリ自身の道德観に即したという思想的解釈を挙げることができる。

心理的解釈とは、『検察官』に登場する者の卑俗ないやらしさ (Подлость и пошлость) が彼等の驚きによって一挙に噴出し、俗悪な姿勢や表情として固まってしまうとするものであり、道德観に根ざした思想的解釈とは、ゴーゴリ自身『芝居のはね』で語っているように、「ダンマリの場」を、現出することによりあらゆるものを震憾させ、血の気を失わせてしまう法や国家の正義と義務の体現化とみなすもので、しばしば1840年代のゴーゴリの反動への傾斜と関連付けて論じられるものである註3。しかし「ダンマリの場」は『検察官』のみならず、『夜話』でも重要な構成要素となっており、ゴーゴリの創作全体に特徴的なものだとなれば、これらの論旨は『検察官』という作品やその創作時期にのみ固執しているようだ。

「ダンマリの場」を一貫した創作技法のひとつとして考えると、別の解釈も可能となるだろう。それは象徴論的解釈とでも言うべきものである。すなわち、アンドレイ・ベールィの言うように、『夜話』の登場人物は徐々に「死んでゆく」(物象化してゆく)ものであり、「ダンマリの場」は、生きて動いているように見えたものが、実は生命の吹き込まれていない人形であることを露呈してしまう、シンボリックな表現となっているのである。ベールィがその過程「身振りの殺害 омертвление жеста」と名付けているように、『夜話』の陽気なコサックや娘たちは、マリオネットに変容してしまう。

それでは『夜話』の「ダンマリの場」についてみてみよう。

「ソロチンツィの定期市」第Ⅷ章、悪魔騒ぎから逃げ帰った男たちの前に、窓から豚の顔がニュッとあらわれる場面。

a) Ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень, глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе.
(1 т., 30 стр.)

次に「イヴァン・クパーロの前夜」でコルジュが愛娘とペトロのキスを目撃する場面。

b) Одеревенел Корж, разинув рот и ухватясь рукою за двери.
(1 т., 43 стр.)

同じく終章、悪魔に魂を売り渡して得た宝がガラクタであったのを来合わせたコサックが見つける場面。

c) Выпуча глаза и разинув рты, не смея пошевелынуть усом, стояли

козаки, быдто вкопанные в землю. Такой страх навело на них это диво. (1 т., 51 стр.)

「五月の夜」一若者の悪戯に手をやいた村長がその首謀者を捕えたつもりが、その実無関係な妹だったことを知る場面、またラスト近く、捕えた息子が手にもっていた手紙に代官からの叱責が書かれていたことに村長が驚愕する場面にも同じ姿勢があらわれる。

d) Голова стал бледен как полотно; винокур почувствовать холод, и волосы его, казалось, хотели улететь на небо, ... десяткие приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих. (1 т., 72 стр.)

e) - Вот что! - сказал голова, разинувши рот. (1 т., 79 стр.)

「降誕祭の前夜」では鍛冶屋ヴァクーラが悪魔パツュークと会いに出かけ、パツュークの食いつ振りに胆を潰す場面と、教父の妻が道で拾った袋をあけてみると、中から顔見知りのコサックが出てくる場面。

f) Пащок разинул рот, поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски, шлепнул в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот. ...

Вишь, какое диво! - подумал кузнец, разинув от удивления рот. (1 т., 119 стр.)

g) Кумова жена вскрикнула, ударивши об полы руками, и все невольно разинули рты.

- Что ж она, дура, говорит: кабан! Это не кабан! - сказал кум, выпуча глаза. (1 т., 125 стр.)

このように『夜話』の諸篇では既に、『検察官』の「ダンマリの場」を構成する動作や表情（остолбенение, разинутый рот, выпученные глаза）

がほとんど出揃っている。

「ダンマリの場」の表情がゴーゴリの一貫した手法であることは、他の作品でもこの《остолбенение》が決定的瞬間にあらわれることから察しうる。例えば『イワン・イワーノヴィチとイワン・ニキーフォロヴィチが喧嘩した話』では、二人の友人の間に破局が訪れる瞬間、つまりニキーフォロヴィチがイワーノヴィッチを「驚鳥」と呼び、永遠の反目が生まれた場面である。

Баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута! спектакль великолепный! (2 т., 194 стр.)

『夜話』では《ужас, испуг, удивление》によってひきおこされた《остолбенение, окаменение》が『二人のイワン』では単なる驚きの光景を越え、プロットにより深くかかっている。

プロットに関係するという点では、『死せる魂』の《 окаменение 》に触れぬわけにはいかない。場面は、チチコフが初めて、彼が買いたいのは「死んだ」農奴であることをマニーロフに打ち明けるという、『死せる魂』全篇の展開の契機となる箇所である。

— Я полагаю преобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревезии как живые, — сказал Чичиков.

Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. (5 т., 33 стр.)

マニーロフが不動のままアングリと開けた大口は確かに《 необыкновенное удивление 》によるものだが、この驚きはマニーロフひとりの驚きではない。チチコフから「死せる農奴」売買の件を聞く地主全ての驚きの最初の一撃にすぎない。『死せる魂』とはチチコフが遍歴することによって、地主たちに《 немая сцена 》をもたらし続ける物語であり、チチコフ自身が《 страх, удивление, пошлость 》の化身として、次々に入々を「石に変えてしまう (окаменеть)」のである。

このような、理解と判断を超えた《 ужас, страх, испуг, удивление 》が表出し、結晶化したのが『検察官』終幕の「ダンマリの場」なのである。1分半にも及ぶ「ダンマリの場」は「驚き」というより、既存の価値観や安逸な世界観の転覆の企てであり、世界のカタストロフィーの地獄図である。ドブチンスキイとボブチンスキイの見開かれた眼と大きな口は、コメディ・デラルテの舞台の両袖に設けられた、冥府への入口である悪魔の大口の如きグロテスクを感じさせる。

既に見たように、『夜話』の「ダンマリの場」はプロットと深く関わることはなく、ひとつのエピソードにすぎないが、それでも、いままで動いていたものが動きを逸し、しかもそれが生命を持たぬ様式化された人形であることを知る瞬間の不気味さは拭いきれない。

この「ダンマリの場」の要素のひとつ《 разинутый рот 》が視覚化されるシーンがある。「五月の夜」において、村長がかってエカチェリーナ女帝の道案内を務めた自慢話を始める場と、コミッサールからの手紙を得意気に受けとる場面である。

В тысячу ... этих проклятых названий годов, хоть убей, не выговорю; ну, году, комиссару тогдашнему Ледачему дан был приказ выбрать из козаков такого, который бы был посмышленнее всех.

0! — это «о» голова произнес, поднявши палец вверх, — посмышленнее всех! В проводники к нариче. (1 т., 71 стр.)

— Слышите ли? — говорил голова с важною осанкою, оборотившись к своим спутникам, — комиссар сам своею особою приедет к нашему брату, то есть ко мне, на обед! 0! — Тут голова поднял палец вверх и голову привёл в такое положение, как будто бы она прислушивалась к чему-нибудь (1 т., 79 стр.)

片目の陰気な村長のイメージは《ВЕРТЕП》に登場するコサックに由来するものであろうが、彼が《O!》と呼ぶと必ず、指は天上を指し、不動となる。村長の叫びは感動詞であるとともに、限度を超えた感激を示す大口の視覚的イメージとなり、表情さえもが消え、O型の口だけが村長の形象にとってかわる。厳しく粗暴な村長が、ひどく滑稽な人形であったことを露呈してしまうのである。この視覚的イメージは「ダンマリの場」とともに、『二人のイヴァン』にも受け継がれている。「鷺鳥」と呼ばれたイヴァン・イヴァーノヴィチの表情の変化である。

Иван Иванович не мог более владеть собою: губы его дрожали; рот изменил обыкновенное и ж и н ы, а сделался похожим на O.

(2 冊., 193 頁.)

驚きとも怒りともつかぬ激情がイヴァン・イヴァーノヴィチを捉えるのだが、それにしても《V》から《O》への彼の表情の変化は、まるで内面の激情など感じさせぬ漫画的なものである。

バフチンは『ラブレ論』の中で、人間の顔の内、最もグロテスクなものとして、大きく開かれた口について再々言及している。バフチンによれば、大きく開けた口は「ぱっくり呑み込もうとしている肉体の深淵」であり、「世界を呑み込み、自らも世界に呑み込まれる」ことによって、生成し創造する部分であり、口と尻とは円環を成し、死と再生というカーニバルの基本原則を顕示するものである。註14

またバフチンは大口のイメージを民衆の祝祭体系の中心と考え「はっきりとした口の誇張は、喜劇的な面立ちを外側から作り上げて行く時の基本的な伝統的方法」であるとみなしている。

註15

この興味深い指摘の内、ゴーゴリの《разинутый рот》に決定的に欠けているものがある。それは「口」に対応する「生み出す下層」としての下腹、尻のイメージである。

ゴーゴリの描く《разинутый рот》はラブレのように必ずしも饗宴のイメージと結びつくものとは言えず、民衆的カーニバルの痕跡を残しつつも、(例えばパツュークの大食)闇のような深淵だけがポツカリと開き、再生はない。村長やイヴァン・イヴァーノヴィチの視覚的《O!》は滑稽さを伴いながら、この闇に通底するブラックホールの不気味さをも備えている。そしてまたこの不気味さは、それまで生き生きとした会話を交し、罵言を吐いてきた村長が、実は自ら動くことのできぬ「死せる物体」であった、という異化されたイメージによって助長される。「不気味なものとは外見上生きてるように見えるものが本当に生きていのかどうかという疑惑、また逆に、生命のない事物にひょっとすると生命があるのではあるまいかという疑惑である」とは、フロイトの『不気味なもの』の一節であるが、「ダンマリの場」という手法による異化は、まさしくこの「不気味さ」を引きおこす。

生物と非生物との境界に思念をめぐらせ、その形而上的不安から人形を好んだのがロマン主義の作家であったことは広く知られた事実である。再三バフチンの言葉を借りればロマン主義グロテスクでの人形に関する主要な観念は、「人形を操り、人びとをマリオネットに変えてしまう異質な非人間的力」であり、そこからロマン主義特有の「人形の悲劇」というモチーフが生まれてくる。註16

ゴーゴリは「五月の夜」第IV章で《гулянье》のカーニバル的混乱を描き、仮面の民衆のイメージを用いている。若者たちが顔を煤で黒く塗り、黒い毛皮外套を裏返しに着て変装し、村長に悪戯を仕掛ける陽気な乱痴気騒ぎの場である。だがその一方、ロマン主義の「人形の悲劇」という不安な世界観をも受け継いでいる。リラダンやホフマンの小説に登場する自動人形は、こ

のロマン主義的グロテスクの典型といってもよいが、生きていると思っていたものが自動人形であることを知った時の驚きと不気味さは、ホフマンの『砂男』に登場し、自動人形オリムピアを愛したナタナエルの発狂を思い出せば充分であろう。

人間と人形との境界に潜む不気味さを、ゴーゴリは「ソロチンツィの定期市」のラストシーンで描いてみせる。踊る老婆たちの描写がそれである。

Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта, <...> все обратилось, волею и неволею к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, пригопывали ногами и вздрагивали плечами. Всё несло. Всё танцевало. Но ещё страннее, ещё неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Бесречны! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому. <...> (1 т., 38 стр.)

ゴーゴリはこの老婆の舞踏を「生命のない自動人形」に喩え、彼女等の踊りを見る者は皆「奇妙な解き明かし得ぬ感情」に捉われる、と書く。バフチンは踊る老婆のイメージをも「生をはらむ老年」「再生を内包した死」というカーニバルの両面的価値を具現化するものとみなし、ゴーゴリの作品の民衆的、カーニバル的原則を強調しているが、註17《 разинутый 》同様、ここにも再生のイメージは見出し難い。「踊る老婆」の無表情は「墓場」の冷たさであり、「歎びや感情をひとつにする火花」を持たぬ自動人形の冷たさである。

これに関しゴーゴリのロマン主義的特色を追求し続けてきた研究者ユーリィ・マンの指摘はきわめて有益である。

われわれの前にあるのは踊っているというより、むしろ踊りを模倣している老人である。その行為にはあらかじめ決まった自由だけしか遂行し得ぬマリオネットの動きが与えられている。本もののカーニバル的陽気さには普遍的意志の支配が感じられるが、踊る老婆たちにはこの意志が欠けている。ここでは、普遍的な力の作用は機械仕掛けの強制の如きものである。註18

踊る老婆に象徴される動作の不自然さ、変化の乏しい様式化された表情、こうした特徴を持つ登場人物が俗語的な会話を交すことによって、彼等の「死せる」静態と言葉そのものの動態とのズレが作り出され、そのグロテスクが『夜話』の背後に不気味さを感じさせる基調となっているのである。

註

- 1) Полное собрание сочинений Гоголя в 14 томах. 1940 АН СССР 1 том, стр. 513.
- 2) 以下括弧内の数字は Собрание сочинений Н.В.Гоголя в 7 томах, М., 1976, Худ. литература による巻数, 頁数を示す。
- 3) Бахтин М.М. "Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)", Контекст, 1973, стр. 250
- 4) バフチン『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳 せりか書房 1980 140頁
- 5) Виноградов В.В. "Этюды о стиле Гоголя", Поэтика русской литературы, М, Наука, 1976, стр. 260-261
- 6) 宇野浩二『ゴオゴリ』創元社 昭和13年66頁
- 7) 後藤明生『笑いの方法 あるいはニコライ・ゴーゴリ 』中央公論社 昭和56年 179 - 180頁
- 8) Гиппиус Вас. "Гоголь"あるいはアカデミー版全集第1巻のコメンタリイなど。
- 9) Белый А. "Мастерство Гоголя", М, 1934, стр. 146-7
- 10) Асеев Б.Н. "Русский драматический театр 17.18 веков" М, 1958 стр. 68-71
- 11) Розанов В.В. "О Гоголе", Легенда о великом инквизиторе, С-Петербург, 1906, стр. 260
- 12) リペッリーノ『マヤコフスキーとロシア・アヴァンギャルド演劇』小平武訳 河出書房新社 1971年 109頁
- 13) Манн Ю.В. "Поэтика Гоголя", М., Худ. лит., 1978, стр. 234-5
- 14) バフチン 前掲書4) 280-281頁
- 15) バフチン 前掲書4) 286-287頁
- 16) バフチン 前掲書4) 42頁
- 17) Бахтин там же стр. 250
- 18) Манн там же стр. 15

表 I

	голова лицо	брови	очи глаза	губки рот	косы волосы	
ПАРОВКА	круглое веселенькое очаровательное	черные темные	светлые карие	розовые алые улывавшиеся	русые длинные	хорошенький подбородок красные щеки
ПИДОРКА	полненькие свежие яркие	черные	ясные	созданный для песни розовые	черные мягкие	—
ГАЛЯ	белое	—	ясные	—	—	белые ноги белые ручки
РУСАЛКА	белое	ресницы длинные густые	блестящие	—	темно- русые	белые ноги и ручки белая шея белая локоть
ОКСАНА	смугловатое живое свежее	черные	блестящие черные	усмешка приятная	черные	нос вздёрнутый кверху
КАТЕРИНА	белое	черные	—	—	—	—
ХИВЯ	красное полное неприятное дикое	—	—	—	—	щеки красные широкий стан

上掲の文章は昭和57年に提出した上記題目の卒業論文より第1章と第3章を抄録したものである。ちなみに第2章は「文体による分類」と題し、第1節－抒情的ドラマ、第2節－叙事的モノローグから成る文体論、話法論であり、第1章でわずかに触れたCKA3の問題を展開している。第3章で展開される形象的マスク論と並び、表題の「マスク（仮面）の構造」を言語面から詳述した章であるが、枚数の都合上割合せざるを得なかった。