

## 音楽の後に：ゴゴリの詩学におけるリズムの問題へ向けて

安達大輔

## はじめに 退屈な世界

18世紀後半のヨーロッパでは音楽の位置づけが大きく変化し、社交や宗教行事への伴奏に過ぎないものから、それ自身の目的を持ったもの、それどころか他では経験しえないものを表現できるものと見なされるようになった。特に「言葉にできないもの」を追い求めるロマン主義文学にとって音楽はその運動のエッセンスとなった。<sup>1</sup> ナデージュチンは1832年の論文でシェリング主義者たちの度を越えた熱狂を嘲笑する際に、その例として歴史家は「後ろを向いた予言者である」(『アテネウム』断片80)とともに、建築は「凍りついた音楽である」というフリードリヒ・シュレーゲルのアフォーリズムを引用している。<sup>2</sup>

同時代のこのような音楽観はもちろんゴゴリにも影響しているが、同時に、ユーリイ・マンがロシアのロマン主義文学の特徴として挙げているような態度、ヨーロッパのロマン主義の諸形式を「総括するような視点から」<sup>3</sup> 遅れの意識をともなって眺めていることも感じられる。ゴゴリは文集『アラベスク』(1835年)所収の「彫刻、絵画、そして音楽」で、三種類の芸術を三姉妹として、人類の歴史の三段階に重ねて論じている。彫刻が体現する現在の充実、絵画における自己疎外と他者との出会いを経た第三期を代表する芸術が音楽である。そこでは失われた原初の生命・運動・意味がより高い次元で回復される。

彼女〔音楽〕は全身——突発である。音楽は突然一度に人をその地面からもぎ離し、力強い音たちによって茫然とさせ、一度に自分の世界に引きずり込む。音楽は人間の神経のか

<sup>1</sup> Andrew Bowie, “Romanticism and Music,” in Nicholas Saul ed., *The Cambridge Companion to German Romanticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 243-255.

<sup>2</sup> Надеждин Н. И. «Всеобщее начертание теории изящных искусств» Бахмана. Часть I. Перевел с немецкого М. Чистяков. Москва, в типогр. лазар. института восточ. языков, 1832 // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 315. なおこの著作集の注釈によれば、後者の表現は実際にはシェリングの『芸術哲学』に含まれていたもので、それがゲーテの『箴言と省察』で借用されたあとと人口に膾炙したという：Надеждин. Литературная критика. С. 520の注。

<sup>3</sup> Манн. Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 496.

ずかず、その全存在を鍵盤のようにたたき、人をひとつの震えに変える。人はもう享樂するのではない、ともに苦しむのでもない、自らが苦しみに変わる。その魂は理解しがたい現象を觀照するのではなく、自ら生きる、自分の生を生きる、突発、破壊、動亂の生を生きる。見えないもの、甘美な声として、音楽は全世界に浸透し、千のさまざまな形象のなかに溢れ息づく。音楽は疲労させ、騒ぎを持ち上げる。しかし大聖堂の果てしの無い薄暗いアーチの下では、より力強く歡喜に満ちている。そこで音楽は膝立ちになった数千もの祈祷者たちをひとつの調和のとれた〔和声的な *согласное*〕運動に向かわせ、人々の心の思ひのかずかずの深淵まで裸にする、それらとともに哀しみが舞い上がって漂い、その後にはながく続く無言とながくかかって消えてゆく音が残る、その音は尖塔の奥深くで震えている。[.....] 音楽が聞こえれば——人間は病的な絶叫に変わる、まるで魂が、身体から切り離されたいというただひとつの願いとらわれたかのように。(III, 12)<sup>4</sup>

芸術の三段階の変遷における同一性（樂園）→疎外（樂園追放）→より高次の同一性（復活）という螺旋的図式には、ロマン主義者たちの歴史哲学の影響が色濃い。<sup>5</sup> これら三つの芸術はすべて女性名詞で指示されており、同時にその交替の歴史は美の肉体性を漂白して精神へ抽象化するロマン主義の見慣れたプロセスでもある。

ゴーゴリの独自性は、音楽の「後」の世界を見つめていることにある。忘我のうちの生の回復の描写の後には次のような言葉が続いている。彫刻が去り、絵画が去り、建築も去り、19世紀の芸術として音楽が残った。「しかしもし音楽さえも私たちを見捨てたら、私たちの世界にいったい何が起こるだろうか？」(III, 13)

この問いは第一文集『ディカーニカ近郷夜話』第1部（1831年）に収録された『ソローチンツィの定期市』に遡る。その末尾で語り手は、祭が終わり生き生きとした音楽が鳴り止んでしまった後の退屈を吐露する。音〔男性名詞〕は楽しさを無理に表現しようとするが、失われてしまった喜び〔女性名詞〕のかすかな痕跡として哀しみ〔女性名詞〕と空虚〔女性名詞〕を自分のこだま〔中性名詞〕のなかに聴きとることしかできない。ゴーゴリはしばしば名詞の性別で戯れるが、<sup>6</sup> ここでもその手法を用いなが

<sup>4</sup> 以下新アカデミー全集（*Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1-.* М., 2001-）からの引用は、引用後の（ ）内に巻数と頁数で表記する。旧アカデミー全集（*Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937-1952*）からの引用は、引用後の〔 〕に巻数と頁数で表記する。

<sup>5</sup> М. Н. Эйбрамуз（吉村正和訳）『自然と超自然：ロマン主義理念の形成』平凡社，1993年。

<sup>6</sup> 「1836年のペテルブルクのメモ」でのモスクワとペテルブルクの対比は代表的な例である。一例を挙げると、「モスクワ *Москва* は女性名詞，ペテルブルク *Петербург* は男性名詞。モスクワにいるのは花嫁ばかり，ペテルブルクには花婿ばかり」〔VIII, 178〕。

ら失われた喜びはそのままの形では決して再現されえないことを示している。

聞こえていた轟音，笑い声，歌はますます静かになっていった。弦の弓は死んでいった。弱まりながら，空っぽの空気のなかにはっきりしない音を失くしてゆきながら。まだどこかで足を踏み鳴らす音，なにかとおくの海のざわめきに似たものが聞こえていたが，すぐにすべて空っぽになり，音もなくなった。

こんなふうにはではないか？喜び *радость*，この美人で移り気な訪問者 *гостья* が私たちのもとから飛び立ってゆき，そして孤独な音 *звук* が楽しさを無理に表現しようとするのは。じぶんのこだまのなかに *в собственном эхе* 哀しみと空虚が *грусть и пустыню* 聞こえて，それは *он* 荒涼としてそれに *ему* 聴き入る。こんなふうにはではないか？嵐のような，自由な青春時代の快活な友たちがひとりずつ，つぎつぎに世の間で消えてゆき，さいごにはひとり古くからの兄弟 <sup>なかま</sup> を残してゆくのは。残された者は退屈だ！こころは重く悲しくなり，なにもその助けにはならない。(I, 97-98)

この部分を分析したユーリイ・マンは、「退屈」を「存在している世界のありかたに対するある広範なイデオロギー的反応」<sup>7</sup> としてゴーゴリの文章に一貫するものと指摘している。それはロマン主義的な気高い「悲哀 *тоска*」「哀しみ *печаль*」が世俗化されたものであるが，同時に独自の深い意味を帯びてもある。「悲哀」や「哀しみ」が行動や強烈な性格の結果であるのに対し，「退屈」はそうしたものの不在によって惹きおこされるからだ。

イギリスにおける「退屈 *boredom*」という概念の系譜をたどったスパックスは，心理描写としての「退屈させる *bore*」という動詞が現れるのは 1750 年以降とするオックスフォード英語辞典の記述などに依拠して，現代の意味での「面白い *interesting*」(スターンの『センチメンタル・ジャーニー』(1768 年) が最初の使用例とされる) 等とともに「退屈」は 18 世紀になって登場した近代的な概念であるとしている。その歴史的條件としてキリスト教の衰退，個人の権利の理解の変化，個人主義の高まりなどが挙げられているが，本稿にとって特に重要なのは，「退屈」が「余暇 *leisure*」とともに，資本主義が進展する中で労働の空き時間をどう使うかという問題として発生したとする指摘だ。退屈は「世界をつまらないものにする力を持つつまらない情動」として姿を現すのであり，「個人にますます重要性が与えられると同時にますますその力が奪

<sup>7</sup> Манн Ю. В. Гоголь – критик и публицист // Гоголь Н. В. Соб. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1978. С. 467.

われてゆく」状態を反映している。<sup>8</sup>

ゴーゴリの詩学に空虚を見るのは 20 世紀以降もはや定番となった感もあるが、このように見るとそれを「空いた時間を生きる」、つまり「ありふれたもの the ordinary のパラダイム」<sup>9</sup> としての退屈にどう対処するかという問題系として歴史的にとらえ直すことができるようになる。デビュー作『ガンツ・キュヘリガールテン』（1829 年）の大失敗を受けて世に問うた第一文集でゴーゴリはすでに退屈な世界の生き方を問うていたのであり、それを音楽の「後」の世界として位置づけていた。それでは音楽から何をゴーゴリは引き出そうとしたのか。

## 1. リズムと拍子

ゴーゴリの文章の音楽性に具体的に言及した重要な先行研究として、ベールイの『ゴーゴリの至芸』（1934 年）が挙げられる。特に注目されるのが、リズムをゴーゴリの散文の構成要素として重視しながら、同時にそのリズムを図解することの困難を示している点である。<sup>10</sup> ベールイによればゴーゴリの散文のリズムは韻律ではないが、しかし個々の韻律法を散文に見出すことはできる。韻律は様々なリズム要素のひとつとなっているのである。

テキストの全体の上にくぐもった歌い回しのざわめきが立ち昇る。私はそれをそのように呼ぼう。その様々なリズムは半ば聞きとれるリズムである。その様々なリズムはくぐもって心を波立たせる、音楽によって苦しめながら。<sup>11</sup>

ニューグローヴ世界音楽大事典 [以下「ニューグローヴ音楽事典」] によれば、リズムは「音楽のなかに現象としてあらわれる、音符 [音楽の記号 musical notes] の持続のパターン」を含んでいる。これに対して拍子は「そうしたパターンの数々を私たちが知覚し予期すること」を含む。拍子は私たちが注意を傾けて聴く「聴きかた」であり、リズムは聴く「もの」である。<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Patricia Meyer Spacks, *Boredom: The Literary History of a State of Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), p. 13.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>10</sup> *Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 218-227.*

<sup>11</sup> Там же. С. 222.

<sup>12</sup> Justin London, "Rhythm," in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd. ed., vol. 21 (London: Macmillan Publishers, 2001), p. 278.

私たちの聴きかたとしての拍子（韻律）と、そうした分節を可能にしながら拍子によっては完全に分節されることのない現象としてのリズム。ベールイによって両者が明確に区別されながらゴーゴリのテキストに見出されたことはとても重要だ。ゴーゴリの同時代にリズムと拍子の関係が革新され、それがゴーゴリの詩学の音楽性に結びついているからだ。

まずニューグローヴ音楽事典による拍子の定義を確認しておこう。その基本単位は記号の反復の知覚によって構成される。「拍子はまず何よりもビートあるいはパルスに気づくことを必要とする。息もつかせぬトレモロのようなあまりに急速な音符の連続も、あまりに長くあるいは広く空間化された音符の連続も拍子の感覚を生まない。ある範囲での規則的な分節の数々を耳にしたときだけ拍子の感覚が起きる」。<sup>13</sup>

リズムと拍子の関係には 18 世紀末から 19 世紀初期にかけて決定的な変化が起きていた。その影響を「21 世紀にまで続き、私たちが拍子の認識を理解する仕方に決定的な力を持っている」<sup>14</sup> と評価するグラントは、この変化を次のように説明している。前の時代までに練り上げられた *tempo giusto* の分類の有効性が疑われるとともに、拍子は持続の流れに注意する一つの仕方、楽譜の外部で起こり楽譜から独立した精神活動として理解されはじめる。「拍子の理論はますますページではなく、耳に依存するようになった」。<sup>15</sup>

トュルク、コッホ、キルンベルガーといった音楽理論家を先駆者として、持続の終わりのない流れは規則的である限りどのような分割も許容するものと考えられ、拍子は主観的なものになっていった。この「知覚上の現象としての拍子と、楽譜上の慣行としての拍子の分離のゆっくりしたプロセス」<sup>16</sup> において、拍子を小節に限定する線から解放した理論家としてグラントが特に重視するのがモミニとゴットフリート・ヴェーバーである。

1824 年に刊行された作曲理論書の第 2 版 (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*) で、ヴェーバーは各種の 2 拍子の違いを検討して次のように述べている。「2 分の 1 拍子、2 分の 2 拍子、4 分の 2 拍子等といったすべての種類は、実のところ様々な配置や提示の仕方において同じことになり」「したがって結局、どの書法を選ぼ

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>14</sup> Roger Mathew Grant, *Beating Time & Measuring Music in the Early Modern Era* (Oxford: Oxford University Press, 2014), p. 220.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 219.

うと関係がないように思える」。<sup>17</sup> 小節をビートの集まりとして、小節のグループを個の小節として構想し直すことで、拍子は上下の階層に延長される。聴く者の視点によってより高次あるいは下位のレベルに移動する拍子は、もはや楽譜によって固定された絶対的な単位ではなくなる。

ビートの数々が小さなグループの数々を形成するのとまったく同じように、いくつかのグループはまた、より大きいひとつのグループの、より大きいあるいは高次のひとつのリズムの、より高度な秩序を持つひとつのリズムの、そのビートの数々として一緒にまとまってあらわれることができる。もっと先まで行き、そうしたより高度な秩序を持つひとつのリズムを、類似したもの、あるいは第三のものと一緒にして、これらの二つあるいは三つが一緒になってさらにより高次のリズムを形成するようにすることもできる。<sup>18</sup>

ヴェーバーによる「聴き手」の前景化とともに時間の有限性と未決定性との葛藤や、経験とその経験の認識との分裂が表面化する。彼が行なったモーツァルトの弦楽四重奏曲 K. 465 冒頭の分析を取り上げて以上のように指摘しつつ、モレノはそれをドイツ・ロマン主義思想と関連づけている。カント以降表象の構造における様々な限界が認識されるようになったからこそ、表象は無限に主観的になり、同時に自己を客体として無限に問い直すことになる。こうした時代状況から「ロマン主義の枠組みの内部でのヴェーバーの理論の開かれ終わりのない可能性」が発生したとモレノは結論する。<sup>19</sup>

グラントもニューグロヴ音楽事典も指摘していないが、個と全体の関係をより高次のレベルにおける個と全体の関係へと倦むことなく接続・展開して行く点で、ヴェーバーの思考はロマン主義的アイロニーを想起させる。もし拍子を記号の反復における同一性の知覚として理解するならば、この音楽理論上の革新は、次のようにまとめられたフリードリヒ・シュレーゲルの哲学と文学における実験と驚くほどよく似ているのである。

個体というひとつの閉じた圏域は、無限に分割可能な部分が密接に関連しあう全体である。私たちは、その諸部分の相互証明によって全体の予感を与えられ、さらに全体の予感と諸部分のあいだの相互証明、あるいは循環によって意味へと接近する。しかしこの解釈

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 188 に訳出されている。

<sup>18</sup> London, “Rhythm,” (前注 12 参照) p. 281 に訳出されている。

<sup>19</sup> Jairo Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), p. 158.

音楽の後に：ゴゴリの詩学におけるリズムの問題へ向けて

の過程は無限に開かれている。これは質量の形式化の過程が無限なのと同様である。個体の有限な圏域の内部は無限なのである。ところで意味は、個体の内部からだけでなく、個体の外部からも接近される。ある個体はより包括的全体の内部では部分であり、この包括的全体の中での位置によって意味が与えられるからである。そしてこの包括的全体がまたより包括的全体の部分である。したがって個体は、その外部のものすべてとの連関によって形成されるのである。このような意味において個体という閉じられた圏域の中には宇宙が表現されているはずなのである。<sup>20</sup>

今泉文子によれば、ドイツ・ロマン主義の画家オットー・ランゲはその『絵画論』で自然の模倣について述べ、「その無限に多様な姿と運動の中に」「単純な部分を発見し、他と区別」することで「秩序とリズムを規定する」ことができる結果、「本物の絵画はどれもヒエログリフになる」と書いている。<sup>21</sup> 反復（シンメトリー）の徹底によるカオスの反省としての拍子の知覚は、ロマン主義の詩学と同時代の音楽理論をリンクさせる。

## 2. 二種類のパレクバーゼ

楽譜に書き込まれたシンメトリーを身体の実践において再構成すること。こうした拍子の新しい理解が近代的なリズムの経験を開いたとすれば、それはテキストが記号の反復の空間として構成される潜在的な可能性を展開する反省＝反射としてのロマン主義的アイロニーの文脈に位置づけることができる。

ドイツ・ロマン主義の詩学を決定づけたフリードリヒ・シュレーゲルは、アリストファネス喜劇において劇の途中で合唱隊によって作者の名において観客に語りかけられる *Parekbase* という修辞法に注目し、無限の自己超出としてロマン主義的アイロニーの地位にまで高めている。演劇的幻想の中断をもたらす劇の完全なる中断、破棄によって作品は自己自身から抜け出る。<sup>22</sup> ド・マンはアイロニーを「永遠のパレクバーゼ [パラバシス]」とするシュレーゲルの言葉を引用しつつ、そこでアイロニーは「た

<sup>20</sup> 小川伸子「二つの超越論的観念論：1800 シュリング対 Fr. シュレーゲル、あるいは「体系」対「批判」』『シュリングとドイツ・ロマン主義』晃洋書房、1997年、98頁。

<sup>21</sup> 今泉文子『ノヴァーリスの彼方へ：ロマン主義と現代』勁草書房、2002年、86頁。

<sup>22</sup> シュレーゲルにおけるパレクバーゼについては、ヴィンフリート・メニングハウス（伊藤秀一訳）『無限の二重化』法政大学出版局、1992年、245-259頁。物語の幻想の中断としてのパレクバーゼの例として、ド・マンはほかにもスターン、『運命論者ジャックとその主人』、ティーク、さらにスタンダールを挙げている。ポール・ド・マン（上野成利訳）「アイロニーの概念」『美学イデオロギー』平凡社、2005年、324-325頁。

んにある一時点だけではなく、あらゆる時点においてなされるパラバシス」として考えられていると述べる。「すなわち、アイロニーはどの部分にも存在するのであって、あらゆる時点で物語りは中断されうるのだ、というわけです」。<sup>23</sup>

拍子においても「もしビートレベルが脱落するようなことがあれば、わたしたちはすぐさま時間のなかで宙吊りにされたように感じてその解決を待つ」。<sup>24</sup> パレクバーゼは拍子の中断と再構成を迫るのだが、そこには限定されたものと限定なきものの区別がある。ゴーゴリ作品におけるリズムの特徴をより良く把握するために、本節ではド・マンによるこの二種類のパレクバーゼの区別に注目してみたい。

ゴーゴリの同時代には作品の中ほどに序文を持ってくる「スターン特有の手法」が流行したが、これもパレクバーゼの一種と考えることができる。『トリストラム・シャンディ』(1759-67年)でスターンは「序文」を第3巻の20章と21章のあいだに挿入した。『エウゲーニイ・オネーギン』(1823-31年)はその手法をパロディしているし、センコフスキイの『ブランベウス男爵の幻想旅行記』(1833年)は記録<sup>オーチェルク</sup>も風の章のひとつに序文をしのばせた。<sup>25</sup> 1830年代にはコミカルな効果を狙った序文の使用も始まるという指摘を行いながら、エイヘンバウムはその例として旅行初日の第VI章に序文が置かれているヴェリトマン『旅人』(1831-32年)とともに、オドエフスキイの『公爵令嬢ミミ』(1834年)を挙げている。<sup>26</sup>

オドエフスキイは1820年代の前半に<sup>リュボムードルイ</sup>哲学愛好会の中心メンバーとしてシェリング哲学を吸収した作家・思想家である。1830年代にはゴーゴリとのあいだの創作上の交流も盛んで、同時代の批評にも二人を並べて論じるものがあつた。<sup>27</sup> 1833年9月28日オドエフスキイはプーシキンに宛てた手紙の中で、彼の著作『ベールキン物語』の語り手の名を用いて「我が輩が尊敬すべきベールキン氏は何をしていますか?」と呼びかけ、ゴーゴリと三人での共同文集の計画を持ちかけている。

<sup>23</sup> ド・マン「アイロニーの概念」326頁。

<sup>24</sup> London, “Rhythm,” (前注12参照) p. 281.

<sup>25</sup> Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 89 [ユーレイ・マン(秦野一宏訳)『ファンタジーの方法: ゴーゴリのポエチカ』群像社, 1992年, 135-136頁] .

<sup>26</sup> Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки. München, 1967. С. 143-144.

<sup>27</sup> ベリンスキイは1835年にオドエフスキイの「おそろしく、あけすけな」ユーモアとゴーゴリの「穏やかな」ユーモアとを対比している: Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 176-178. アポロン・グリゴリエフもゴーゴリ晩年の『友人たちとの文通からの抜粋箇所』(1847年)を扱いながら、オドエフスキイの「神秘主義者のなかば嘲笑, なかば哀しみ」に対してゴーゴリの「エネルギー, ストア派の容赦のない徹底ぶり」を対置している: Григорьев А. П. Гоголь и его последняя книга // Гоголь в русской критике: Антология. М., 2008. С. 84.

音楽の後に：ゴーゴリの詩学におけるリズムの問題へ向けて

同業者のゴモゼイコ<sup>28</sup>と赤毛の<sup>ルードゥイ</sup>パニョーク [『ディカーニカ近郷夜話』の語り手パニコのこと] は、奇妙な事情が重なって描写することになりました。最初の者は——客間を、二人目は——屋根裏を。ペールキン氏に地下貯蔵庫を引き受けていただくわけにはいきませんか?<sup>29</sup>

「彼は故人ですから」とプーシキンがかわした後も、オドエフスキイはなおも『三つでひと組』をゴーゴリと一緒に『二つでひと組み』に改組することを試みていた(III, 972の注)。<sup>30</sup> 構想だけに終わったこの文集でゴモゼイコが担当していたかもしれない「客間」——ユーリイ・マンによればそれは1834年に『読書文庫』誌に掲載された『公爵令嬢ミミ』を指している可能性がある。<sup>31</sup>

このようにオドエフスキイはゴーゴリとの多くの共通点が確認できる作家であり、以下では彼のパレクバーゼの代表的な実践と見なしうる『ミミ』を読むことで両者の比較を行う。その「序文」は物語のなかばをかなり過ぎたところで唐突に挿入される。ミミの策略によって男爵夫人とグラニツキイの偽りの逢引が仕立てられ公衆の面前で露見しそうになる場面で、ピークに達した緊張感が突然中断される。

こういう場合私はとある貧相な地方劇場の支配人のように振舞っているのです。長い幕間に退屈しきった観客が焦れているのを見てとると、自棄になった彼は思い切って幕を上げ、雲を海に、毛布を豪華な天幕に、倉庫番の女を王女、黒人奴隷を恋スルウブナ若者役に変えるのがいかに難しいか、実際に観客に示したのです。好意的な観客のみなさまはこの見世物を戯曲自体より興味深く思ったわけです。私もそのように思うのです。<sup>32</sup>

その後二人の不倫の噂は、侮辱された兄の名誉を回復しようといきり立つ男爵の弟とグラニツキイとの決闘を招くのだが、その章のタイトルは「これは予想できるものでした」であり、グラニツキイのあっけない死で幕を下ろすこのVI章全体が文学的テーマとしての「決闘」<sup>33</sup>のパロディとなっている。この「序文」に至るまでも先

<sup>28</sup> オドエフスキイはこの年『色々なお話の寄せ集め・警句付・収集：哲学士・さまざまな学会の会員イリネイ・モデーストヴィッチ・ゴモゼイコ、出版ベズグラースヌイ』を出版している。

<sup>29</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 15. М.; Л., 1948. С. 84.

<sup>30</sup> 「三つで一組」や「屋根裏」というモチーフの文学的背景については以下に詳しい：Мани Ю. В. Гоголь. Книга первая. Начало: 1809-1835. М., 2012. С. 355-357.

<sup>31</sup> Там же. С. 357.

<sup>32</sup> Одоевский В. Ф. Княжна Мими // Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Повести. М., 1981. С. 245.

<sup>33</sup> ロマン主義文学における決闘のテーマについては以下を参照：Лотман Ю. М. Беседы о

行する文学テキストからの引用が作爲的に繰り返されて物語の虚構性（文学的伝統）が露出され、その内部の時間の継起はたえまなく中断してきた。ミミ自体が『智慧の悲しみ』3幕7場に登場するその他大勢的な登場人物の名であるし、彼女の年老いた母公爵夫人のサロンに集う者たちも同様である。「そこにはグリボエドフでさえ N 氏とか D 氏とか以外の特徴ある名前を探しだすことができなかつた人々もいました」。<sup>34</sup> さらに「序文」でも「私の意見では、私たちの話し言葉を紙に写す奥義を究めたおそらく唯一の作家」としてグリボエドフに言及されている。<sup>35</sup> 読者の注意を集めてきた「序文」の特異な配置さえ模倣だと語り手はうそぶく。「本のまんなかには序文を書くという習慣は、いつからか流行りだしてもう古びた習慣となつてしまいました」。<sup>36</sup>

しかしテキストの至る所に遍在するこうしたパレクバーゼの種明かしをするように、「序文」で語り手は「その上でロマン的な舞台の袖が動く支柱」を見せているのだとあっさり告げる。パレクバーゼの様々な実践は、言語による「目に見えるもの」の構築の失敗を自ら演じて見せその欺瞞を告発するロマン主義の典型的な身振りとして抽象化され、局所的なものになる。同時にパレクバーゼという仕掛けのいわば裏側として、言語がいつも表現に失敗する「現実」が設置される。こうして『ミミ』の限定なきパレクバーゼは「幻想的なもの／現実的なもの」という限定された区別に統合される。自作『ロシアの夜』へ1860年代に付けた注の中で、ホフマンの「一種の天才」についてオドエフスキイは次のように述べている。それは以上のような自らの詩学の解説にも聞こえる。

彼の不思議なものはいつも二つの面を持っている。ひとつは幻想的な面、もうひとつは現実的な面だ [.....] 物語の舞台装置には、事件そのものをごく簡単に説明しうる道具が揃えられている——かくして、狼は満腹、羊も無傷というわけだ。不思議なものへの人間の自然な性向も満たされ、同時に、好奇心旺盛な分析好きの精神も気を良くする。<sup>37</sup>

---

русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). 2-е изд., доп. СПб., 2008. С. 164-179 [ユーリー・ミハイロヴィチ・ロートマン (桑野隆・望月哲男・渡辺雅司訳) 『ロシア貴族』筑摩書房, 1997年, 227-249頁]; Irina Reyfman, *Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature* (Stanford: Stanford UP, 1999), p. 159-191.

<sup>34</sup> Одоевский. Княжна Мими. С. 233.

<sup>35</sup> Там же. С. 245.

<sup>36</sup> Там же. С. 243.

<sup>37</sup> Манн. Творчество Гоголя. С. 89. 訳出にあたってマン『ファンタジーの方法』83頁を参考にさせていただいた。

### 3. 続編の生

これまで見てきたオドエフスキイの作品では、読者＝観客の退屈に対する処方箋として遍在する拍子の変化（パレクパーゼ）の実践は、「幻想的なもの／現実的なもの」という限定されたパレクパーゼによって統合されその読み方を方向づけられていた。これに比べゴーゴリにおいて、反復の結果記号がまったく異なるものとして回帰してくる「呪われた場所」は、それ自体が反復と増殖の運動に巻き込まれて一か所には限定されない。

しかるべきやりかたで種をまく。ところが出てくるのは訳のわからんもの。スイカはスイカでなく、カボチャであってカボチャでなく、キュウリであってキュウリでなし……いたい何だか、悪魔だけがご存知！（I, 245）

ベールイは『恐ろしき復讐』から«Пошли, пошли, и зашумели, как волны в непогоду, толки и речи между народом»という文章を引用して次のように述べる。「このフレーズをシンメトリーの<sup>フィギュール</sup> 図にまとめることは可能だ。耳の方はここで曖昧なメロディーに気づくのだが、それはどんな韻律にまとめることもできない。それにもかかわらず、それは何らかの方法で組織されている」。<sup>38</sup> ゴーゴリは読者に拍子をいつも取り直すように、至る所に潜在する記号の反復の可能性を掘り起こすように訴えかける。「гара та та, та та та, и пойдут, и пойдут»（I, 136）（『なくなった文書』）；«Тара, тара, тогда-то, да тогда-то, такое-то, да такое-то было...»（I, 241）（『呪われた場所』）；«тра-га-га, тра-га-га» [II, 299]（『タラス・ブーリバ』）；«туррр-ру... тра-га-га, та-га-га» [VI, 38]（『死せる魂』）……

音楽からゴーゴリが引き出そうとしたものが拍子を取り、取り損ない、取り直す一連の可能性（限定なきパレクパーゼ）だとすれば、それは退屈な世界の生き方とどのように関係しているのだろうか。文集『ミルゴロド』（1835年）の副題『ディカーニカ近郷夜話』の続編をつとめる<sup>ボーヴェスチ</sup>物語集 Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканькиは、このテキストが失われてしまったものの形を変えた回帰であることを示している。そこでは躍動する生が去ってしまった後の繰り返しでできた世界をどう生きるかという問題が明確に提示されている。

この文集の中でも『イワン・イワーノヴィッチとイワン・ニキーフォロヴィッチが喧嘩をした話』[以下『二人のイワン』]は、ベールイによって「反復－パラリズム

<sup>38</sup> Бельй. Мастерство Гоголя. С. 222.

は『二人のイワン』の基本的な <sup>フィギュール</sup> 図 である」と指摘された作品であり,<sup>39</sup> それを読むことでゴーゴリにおける音楽と退屈の問題を考えてみたい。

イワン・イワーノヴィッチがイワン・ニキーフォロヴィッチにその銃を自分の豚＋アルファ（燕麦二袋）と交換してほしいと持ちかけたことから友人二人の間に口論が起きるが、スローニムスキイはここに反復のコミカルな効果を見いだしている。「口論での論理の動かなさは、論点の無内容さ、要領を得ない聞き返し、応答の反復として表現される」。「イワン・ニキーフォロヴィッチは様々な言葉の形式のなかでまったく同じ質問を繰り返す、イワン・イワーノヴィッチはひたすらもとの自分の提案を繰り返す」。

「燕麦二袋と銃を交換するなんて、どこで見たことがありますかね？ [.....]」

「でもお忘れですよ、イワン・ニキーフォロヴィッチ、そのうえ豚も差し上げますから」

[II, 236]

「イワン・ニキーフォロヴィッチはまるでイワン・イワーノヴィッチの提案を一度で全部つかめないかのようだ。何かが滑り抜けてしまう」。「イワン・ニキーフォロヴィッチにはただひとつの論点があるだけだ。豚——それは「悪魔だけがご存知さ！」。<sup>40</sup> 二人の反復的な遣り取りにおいて「豚 сви́нья」という記号には余剰が発生して、解き放たれた豚はこの後テキスト上を遁走する（「豚野郎」という侮蔑の言葉になり [II, 235; 258], 「神の創造されたもの」 [II, 259; 260]）と言われ、そして突然裁判官の執務室に現れて訴状を奪って駆け抜ける [II, 255]）。

ミルゴロドでは記号の反復が変身の可能性をもたらし、それが水のイメージと結びついてこの街の生の独特の拍子を刻む、遍在するパレクバーゼとして。広場にはその大部分を占める巨大な水たまり *лу́жа* があるが、それを「市長は湖と *озером* 呼んでいる」 [II, 244]。異なる名前で呼ばれるこの記号の同一性自体が水面のように不安定にたゆたうもので、豚と同じように水も広場から街じゅうに溢れだす。

もしイワン・イワーノヴィッチが、この人は非常によく見える眼を持っていたのだが、水たまり *лу́жу* だとか、通りの真ん中にある何かの汚れ、ミルゴロドにたまにあるそういう

<sup>39</sup> Там же. С. 240.

<sup>40</sup> *Слонимский А.* Техника комического у Гоголя. СПб., 1923. С. 50-51.

ものに最初に気づいたら、いつもイワン・ニキーフォロヴィッチに言っていたものだ。「お気をつけなさい、ここに足を踏み入れないように、ここはよくないですから」。<sup>[II, 239]</sup>

水たまりは姿を変えてインクになり、書類の文字となって二人のイワンの繰り広げる果てしのない訴訟を展開して行く。二人を和解させようと「ミルゴロドではありふれた和解の習慣」に従って人々が「ボール遊び」のように二人のイワンの身体を弾ませるシーンでも、反復と水のイメージは結びついている。イワン・イワーノヴィッチを正しい方向に突くことに失敗した市長の後を受けて、「裁判官がこの件を正すため市長の場を占めた。[.....] 裁判官がイワン・イワーノヴィッチを突いたとたん、片目のイワン・イワーノヴィッチが全力で突っ張って突いた、イワン・ニキーフォロヴィッチを、彼から汗が流れ落ちた、まるで雨水が屋根から流れ落ちるように」<sup>[II, 272]</sup>。

しかし物語の始まる前に視線を戻せば、そこには序文が置かれていて、「水たまりはだいぶ前にもう干からびてしまった」と書かれている。「今やミルゴロドはまったくそんなんじゃないありません」<sup>[II, 221]</sup>。これは祭の後の世界、音楽の去った後の退屈な世界を嘆く『ソローチンツィの定期市』と同じ身振りで、ゴーゴリはそこから進んでいないのだろうか。こうした推測を裏付けるかのように、物語の最後でミルゴロドを12年ぶりに再訪した語り手は二人のイワンの訴訟がまだ続いていることを知る。語り手がこの地を離れるときには景色の単調な反復が描写される。「ふたたび同じ原っぱ、所々掘れて、黒く、所々緑色、ずぶ濡れのカラスたち、単調な雨、さす光もなく涙模様の空」。続けてつぶやかれる言葉が物語を締めくくる。「みなさん、この世にあるってことは退屈ですね！」<sup>[II, 276]</sup>。

ところが、この序文は検閲に提出された『ミルゴロド』第2部のただ一冊に掲載されているだけで、作品が事前に文集『新居』に発表された際には付いていなかったし、<sup>41</sup> 一般に出回った『ミルゴロド』のほかのすべての版でも削除されている。<sup>42</sup> 1936年には序文単独で発表されたものの、<sup>43</sup> 物語本文と一緒に刊行したのは旧アカデミー全集が最初である。

この間の事情を旧全集の注釈は次のように説明している。序文つきの版が検閲を通過したときには検閲官ニキチェンコが不在であり、序文の削除は彼の復帰時期と重

<sup>41</sup> Новоселье. Ч. II. 1834. С. 479-569.

<sup>42</sup> 本稿著者がロシア国立図書館（モスクワ）で確認した1835年の『ミルゴロド』第2部（請求番号L12/41）でも、見開き右側の97頁にタイトル、その裏側にあたる98頁は空白、99頁から序文なしで物語が始まっている。

<sup>43</sup> Гоголь Н. В. Материалы и исследования. под ред. В.В. Гиппиуса. Т. I. М.; Л., 1936. С. 5.

なっている。また『新居』版では、おそらく国家機構への悪意ある諷刺のかどで、数箇所ニキチェーンコによって削除された形跡がある。したがってこの序文は検閲官に不満を持っていたゴーゴリによるアイロニーではないか[II, 750-752]。

作家の内面に渦巻いていた感情には踏み込まないが、ここで重要なことは、音楽的な力の喪失という現実を告げるこの序文が、それ自体抹消の印の下にある痕跡になっていることである。『ミミ』の「序文」とは異なり、「幻想的なもの／現実的なもの」の区別自体が抹消を受けた後でしか提示されないため、この限定されたパレクバーゼそのものが疑わしくなってくる。ゴーゴリはロマン主義的な謎の解説と一挙に手を切ってしまうとユーリイ・マンは指摘しているが、ここでもそのことが伺える。<sup>44</sup>

この件にはゴーゴリらしい後日談がある。『二人のイワン』に序文が付いている『ミルゴロド』の版とそれ以外の版では、『ヴィイ』の結末にも大幅な相違が見られるのだ。私たちになじみの深いのは、神学校でのかつての友人たちがキエフで再会し、ホマーを回想しながら飲み明かすラストだろう。しかし最初の版にこの場面はなく、ホマーの死で終わっている。この友人達の場面<sup>45</sup>は、『二人のイワン』の序文が削除されたために空いた二頁の埋め草として付け加えられたのではないかと、旧アカデミー全集はそのように推定している[II, 732-733 の注]。さらにゴーゴリはこのふたつの版のあいだの時間を利用して、印刷の体裁を崩さない範囲でテキストに変更を加えた。最初の版では、ホマーは瀕死の魔女が美女に変容するのを見ることなく立ち去っていて、そのために百人隊長の家で令嬢の死体に対面してもそれが魔女だと気づかない。しかし後の版では自分が殺した魔女を令嬢に再認するのである。

喪失され削除されたものが、空白から回想と再認となって帰ってくる。以上を踏まえて『二人のイワン』の最後に戻り、語り手の独白をもう一度読み直してみよう。退屈にまみれた単調な世界で反復が何かを生み出していないだろうか。「土砂降りの雨が、御者台に座りむしろを被ったユダヤ人に降り注いでいた」[II, 276]。

今や私たちは水たまりが雨に形を変えて戻ってきていることに気づく。音楽が去った後の世界を生きるためにゴーゴリが選択した方法とは、読者が反復を続けること、拍子を徹底して展開することで、世界を規定する既存の退屈な拍子を組み替えることだったのだ。

おわりに

---

<sup>44</sup> Манн. Творчество Гоголя. С.78 [マン『ファンタジーの方法』113頁]。

<sup>45</sup> Гоголь Н. Миргород: В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1835. С. 95-96.

ニューグローヴ音楽事典では、批評的フレームとしての拍子が単に受動的なものではなく、リズムという現象の知覚における構成的・生産的な側面を持っていることが強調されている。

作品が始まったとき、その拍子とテンポは普通聴き手には知られていない、そこで聴き手は与えられている持続と強調のパターンから拍子をいくつか（普通すばやく、難無く）類推しなければならない。[.....] 拍子は作品の進行するあいだじゅう一貫したものではないし、その拍子が後でよろめいたりくずれたりするようなことがあれば、聴き手はふたたび適切な拍子の枠組みを探さなければならない。<sup>46</sup>

こうして人は拍子を通して音楽を身体化する。拍子の発見と修正という批判的・反省的作業を繰り返すことがテキストとしての音楽を無限のアップデート可能性に開くとともに、音楽を聴く身体をつくってゆく。「拍子は聴き手が音楽に積極的に関わることに根ざして、拍子を取るとか足を踏み鳴らすといった行動の落し物である」。

47

本稿は、記号の反復関係としてテキストを再構成することへと読者を導くゴーゴリの詩学を、拍子を主観的な知覚として理解する同時代の新しい音楽理論との類比から考え直す可能性を示した。ゴーゴリの詩学では、記号の内部にその記号が指示する他者を探す運動を繰り返すこと、まずくあいだ>からはじめて、二項関係が生み出され、その二項関係は次の二項関係と関係を結ぶ。記号は自身において別の記号に送り返され、その別の記号はまた別の記号に……ここにシンメトリーの展開の無限の可能性が開ける。個々の記号は決して完結せず、次の二者関係に向けて開かれている。ゴーゴリのテキストを読むということは、決して完結しない二項関係の網の目を組織してゆくということである。

以上をリズムの問題としてとらえ直すと、読者は諸記号の反復の様々なパターン（シンメトリー）としての拍子を自ら分節する可能性へと導かれるということになる。それは退屈な世界の中で、空白に拍子を聞きとり、新たな生を生き直す試みであった。拍子を取りながらリズムを経験する運動——ダンスとして。

さまざまなダンスのこうした多様性はどこから生まれたのであろうか？それはナロード

---

<sup>46</sup> London, "Rhythm," (前注 12 参照) p. 283.

<sup>47</sup> Ibid., p. 278.

の性格, その生, 活動の仕方から生まれたのである。[VIII, 185 : 「1836年のペテルブルク  
のメモ」]

## После музыки: к вопросу ритма в поэтике Гоголя

АДАТИ Дайсукэ

Для романтического воображения музыка представляет собой высочайшую душевную силу жизни. Разделяя подобное представление о музыке, Гоголь интересуется тем, «что будет тогда с нашим миром», «если и музыка нас оставит». В повести «Сорочинская ярмарка» из его первого сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831-32) мир, оставленный после музыки, изображается скучным. Последнее исследование показывает, что английское слово «boredome» является недавно (в XVIII в.) изобретенной концепцией в связи с развитием капитализма и индивидуализма. Понимание скуки как «свободного от работы времени» позволяет нам пересмотреть поэтику пустоты в творчестве Гоголя как проблему скуки. Цель данной статьи состоит в том, чтобы выяснить какую роль играет музыка в «скучном» мире, изображенном писателем.

В книге «Мастерство Гоголя» А. Белый придает ритму особое значение в творчестве Гоголя, при этом подчеркивая трудность говорить о фигурах его ритма. Отмеченное Белым различие между ритмом как феноменом и метром (или размером) как осознанием ритма дает нам ключ к пониманию ритма у Гоголя в контексте истории музыкальной теории. С конца XVIII до начала XIX вв. появилось новое представление о метре: он стал субъективной деятельностью слушателя, освободившись от нотации. По пониманию Готфрида Вебера, одного из новых теоретиков музыки, каждый метр имеет потенциал организовать более большую группу метров.

Подобная идея напоминает современную ей философско-литературную теорию-практику «романтическая ирония», по представлению которой мир построен развитием

симметрий (повторов). Романтики считают, что настоящий мир открывается при посредстве «парабасы», т.е. разрушения старых симметрий, составляющих этот скучный мир. Анализ повести «Княжна Мими» В. Одоевского, современного Гоголю романтика, позволяет указать, что у Одоевского парабаса является ограниченной – она приводит к единственному различию «фантастическое и реальное»

Между тем у Гоголя парабаса является безграничной. Пример безграничной парабасы можно найти в повести «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» из сборника «Миргород» (1835), служащего «продолжением» мира «Вечеров». Постоянная, происходящая в любом месте перестройка метров, определяющих ритм жизни – предлагает читателю возможность заново жить в скучном мире, в котором уже отсутствует живая сила музыки. В данной статье обнаружена тесная связь между поэтикой пустоты у Гоголя и современным ему романтическим пониманием метра.