

## ツルゲーネフの『幻』 — 2つの世界をつなぐものとしての色彩 —

中澤佳陽子

### はじめに

ツルゲーネフの中編小説『幻 (Призраки)』<sup>1</sup> について、沼野は次のように書いている。

元来、ロシア文学には十九世紀以来“非科学的”な飛翔が繰り返し現れている。オドエフスキーの『空気の精』、ゴーゴリの『ヴィイ』、A.ヴェリトマンの『旅人』、ウラジーミル・ソログープの『馬車』の二十章など。そしてこのテーマで十九世紀最高の佳品はツルゲーネフの『幻』(1864) だろう。謎の白衣の女に夜な夜な抱かれ、時間と空間を越えて空を飛び回る男を主人公としたこの幻想譚は、ロシア文学のリアリズム時代にあっておよそ類例をみないものだ。<sup>2</sup>

ツルゲーネフは作家活動の後期において『幻』以外にも、『勝ち誇れる愛の歌』(1881) や『クララ・ミリッチ (死後)』(1883) のような一連の「神秘小説」<sup>3</sup> を書いている。これらの「神秘小説」は19世紀リアリズムの時代よりも後の世代、メレシコフスキーやアンネンスキーといった20世紀の作家たちには高く評価されたが、<sup>4</sup> 上記の引用で

<sup>1</sup> 『幻』は1864年にドストエフスキー兄弟の発行する雑誌『世紀』に発表された。ドストエフスキーは1864年3月26日に兄ミハイルに宛てた手紙の中で、『幻』に関する否定と肯定が入り混じった次のような評価を述べている。「私が思うところ、この作品にはたくさんつまらないものがあります。それは、何かいやらしいもの、病的なもの、年寄りじみたもの、無力からくる不信仰です。つまり、ツルゲーネフと彼の信念そのものですが、しかし、詩情が多くをうめあわせています。」*Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 15. СПб., 1996. С. 238-239.*

<sup>2</sup> 沼野充義『夢に見られて：ロシア・ポーランドの幻想文学』作品社、1990年、142頁。

<sup>3</sup> ツルゲーネフの「神秘小説」とは、作品の中で神秘的な事象が扱われているものを指すために研究者たちが伝統的に用いてきた用語である。飯田はこの用語に明確な定義がなされていないことを指摘し、神秘的な事象が扱われている一連の小説を、トドロフの幻想の定義に従って分類している。その分類によれば、『幻』は「純粹幻想」に位置することとなる。飯田梅子「ツルゲーネフと幻想小説：遅れてきたロマン派的夢見者」『ロシア語ロシア文学研究』第36号、2004年、9-10頁。

<sup>4</sup> メレシコフスキーは「まるでプーシキンの詩のような完全な調和と完璧さを思わせる、散文で書かれた詩、『生ける聖骸』、『ベージンの野』、『足れり』、『幻』、『犬』、特に『勝ち誇れる愛の歌』と『散文詩』を思い出してほしい。そこにこそ、自分自身では価値を知らないが、他の追

沼野が「ロシア文学のリアリズム時代にあつておおよそ類例を見ないものだ」と指摘しているように、リアリズム全盛期の同時代の批評家たちからは時代にそぐわぬものと見なされた。『幻』に関しては発表当時、ツルゲーネフの才能の衰えを指摘する批評家までいたほどであった。<sup>5</sup> 作者ツルゲーネフにとって、この不評はある程度予期されたものであった。ツルゲーネフは執筆段階から、作品が時事性に欠けることについて何度も述べ、作者が「ファンタジー」と呼ぶこの作品を、読者が「いくらか子供じみて」、「人道的な意味がない」など見なすのではないかと危惧している。<sup>6</sup>

ツルゲーネフの「神秘小説」をどう評価すべきか、文学史上どう位置付けるべきかについて、当時の批評家たちのみならず、現代にいたるまで研究者たちの間では議論が交わされてきた。これらの議論には大きく分けて2つの立場がある。一つはツルゲーネフの「神秘小説」が超自然現象を描いていることを認めながらも作品の合理的側面を強調し、初期や中期の作品とは違った形で作家の同時代の現実への関心を示したものであるという立場である。もう一つは作品の神秘的側面を強調し、ツルゲーネフの「神秘小説」を「遅れてきたロマン主義」の産物であると見なす立場である。<sup>7</sup> 後者の立場に立つ飯田は『幻』その他の「神秘小説」におけるロマン派的な夢に注目し、そこに「月」、「飛翔」や「レノーレ譚」といったドイツ・ロマン派的なイメージやモチーフが見られることを指摘した。<sup>8</sup>

一方、久野はこの二つの立場のそれぞれの長所短所を指摘しつつ『クララ・ミリッチ』の分析を行い、作品がロマン主義的要素に満ちていながらも、作家は自分の生きた実証主義の時代の立場から神秘を扱ったことを指摘している。<sup>9</sup>

本論はツルゲーネフの「神秘小説」の中で『幻』に焦点をしばって論じる。「ツルゲーネフは基本的には実証主義の時代の立場に立ち、合理を通じて神秘の存在を確認して

---

随を許さぬ独創的なツルゲーネフがいる。そこでこそ彼は魅惑的な世界の皇帝なのだ。」と述べている。Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. Т. 15. СПб.-М., 1912. С. 251. 一方、アンネンスキーはツルゲーネフの『クララ・ミリッチ』と『不思議な話』(1870)をそれぞれ個別に論じている。Анненский И. Ф. Умиравший Тургенев: Клара Милич // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 36-43. Анненский И. Ф. Белый Экстаз: Странная история, рассказанная Тургеневым // Анненский. Книги отражений. С. 141-146.

<sup>5</sup> Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 9. М.-Л., 1965. С. 479.

<sup>6</sup> Там же. С. 477.

<sup>7</sup> ツルゲーネフの「神秘小説」の文学史上の位置づけをめぐる議論については、次の論文が詳述している。久野康彦「実証主義の彼岸：И. С.ツルゲーネフの中編『クララ・ミリッチ（死後）』における写真のテーマ」『スラヴ研究』第54号、2007年、2-3頁。

<sup>8</sup> 飯田「トゥルゲーネフと幻想小説」、9-16頁。

<sup>9</sup> 久野「実証主義の彼岸」、28-30頁。

いる」<sup>10</sup> という議論に本論は異を唱えるものではない。ただし結論を先取りするならば、『幻』にはやはり時代の枠をはみ出す部分があり、後の時代の文学を先取りする「先進性」とも言える点があるのではないかと論者は考えている。以下、『幻』の特徴ある風景・色彩描写<sup>11</sup> に注目して上記の点を検討していきたい。

## 1. 絵画的な美を追求して — 色と光, そして霧

作家に珍しい事ではないが、ツルゲーネフは絵画に対して深い興味を持っていた。ベルリン留学時代(1838~1841年)にイタリアを旅行し、かの地の芸術作品に圧倒され、深い関心を抱くようになったようである。<sup>12</sup> 『幻』執筆の原動力になったのが風景という画像であったことは作者の次のような言葉からうかがわれる。

『幻』はたまたま出来上がったものです。私には多くの光景、スケッチ、風景がたまっていました。最初私は、画廊で画家が一枚一枚の絵をよくよく眺めながら歩いていくところを描きたかったのですが、無味乾燥になってしまいました。それで私は『幻』が取ったような形式を選んだのです。<sup>13</sup>

完成作『幻』のプロットは主人公が謎の女エリスに連れられて空の旅を行い、様々な風景を目にするというものである。最初の構想よりも主人公の行動がよりダイナミックになったものの、風景が主役になるという点では最初の構想から変わっていない。『幻』の主人公はツルゲーネフ本人を思わせるような地主貴族であって画家ではないが、行く先々の風景を風景画家よろしく精緻に描写してみせる。ただ、その手段は画

<sup>10</sup> 同上, 28-30 頁。

<sup>11</sup> ツルゲーネフ作品における色彩描写に関しては以下の研究がある。Буритинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2000. 残念ながらこの修士論文本文は未読である。要旨に記された結論を読む限りでは、この論文では色彩が何らかの概念を象徴するものとして想定され、「個々の色が何を意味するか」を考察するという作業が行われており、色彩描写に対して本論とはやや異なるアプローチをとっている。論文の結論では「白は宗教性を表す」、「バラ色は地上の原則を表す」などのパターン化が行われているが、この読解ではツルゲーネフ作品の描写の多様性が失われかねないと言える。また、人物描写における色彩描写の例として、「手の白さが貴族階級を表す」、「黒髪黒目はジプシーやユダヤ人などの民族的属性を示す」など、必ずしもツルゲーネフに限って見られる描写でないものが多く挙げられている。

[<https://www.dissercat.com/content/tsvet-kak-aspekt-literaturnogo-portreta-v-khudozhestvennoi-proze-i-s-turgeneva>] (2019年7月14日閲覧)。

<sup>12</sup> Leonard Schapiro, *Turgenev: His Life and Times* (Oxford: Oxford University Press, 1978), p. 18.

<sup>13</sup> Тургенев. Сочинения. Т. 9. С. 470.

筆ではなく、言葉である。主人公はイギリスのワイト島、古代ローマ時代の遺跡があるイタリア、パリ、ロシアのヴォルガ河畔やペテルブルグなど様々な観光名所に行くが、その地の人々と交流するわけではない。ローマではエリスの力を借り、時間を超えてカエサルを呼び出すが、いざカエサルと対峙しようとする恐れをなして逃げ出す。その後、イゾラ・ヴェラでは美女の歌声にひきつけられ、その美女に話しかけようとするが、嫉妬したエリスにその場から連れ去られる。ヴォルガ河畔では再び時代を超えてスチェパン・ラージンと対面しそうになるが、やはりおびえて逃げ出す。つまり事件の発端が提示されてもそれが展開されることはない。この作品にとって重要なのは風景描写であり、人物を中心とした事件の発展ではないのである。

ツルゲーネフは「神秘小説」以前の作品から、風景を描くことを得意としていた。20世紀の作家ナボコフは、『父と子』（1862）その他の作品におけるツルゲーネフの風景描写を次のように激賞している。

ツルゲーネフの散文のあちこちに挿入された、このように柔らかで快い色彩の小さな風景画 — ゴーゴリの画廊のフランドル派風の絶景と比較すれば、むしろ水彩に近い、— これらの絵に私たちは今日でも見とれるのである。<sup>14</sup>

ナボコフはツルゲーネフ作品において、色の見え方と光の関係が描かれていることも指摘している。

そしてツルゲーネフは、木洩れ日や、光と影の特別な組み合わせが人間の外見に与える効果について、最初に注目したロシアの作家でもあった。太陽を背にして立ったジプシー女性が「全身真っ黒に見え、まるで黒っぽい色の木材に彫られたよう」で、「銀色のアーモンドのように」「白目」がくっきり見えていたという例<sup>15</sup>を思い出していただきたい。<sup>16</sup>

ナボコフは「全身真っ黒」なジプシー女性や「銀色のアーモンド」のような白目を例として挙げているが、これは光によってそのような色に見えるのであり、事物に固有の色彩ではない。ナボコフがこのようにツルゲーネフの色彩描写を称賛している一方で、ドストエフスキーはツルゲーネフの色彩へのこだわりを皮肉交じりに指摘して

---

<sup>14</sup> Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981), p. 65.

<sup>15</sup> ナボコフはこの例をツルゲーネフの短編小説『チェルトプハーノフの最後』から挙げている。Ibid. p. 64.

<sup>16</sup> Ibid. p. 69.

いる。ドストエフスキーの長編小説『悪霊』(1871)にはツルゲーネフを戯画化したカルマジノフという作家が登場する。作家は『メルシイ』という作品を朗読するのだが、この作品はそのジャンル及び構成から、ツルゲーネフの『足れり』(1865)及び『幻』を思わせる、ということがしばしば指摘されている。<sup>17</sup>

その際、空には必ず何か董色の色合いがある、それはもちろん、今まで誰も気づかなかつたもの、つまり皆が目にしてはいたが、気づくことのできなかつた色合いである、[...] 一組の美しい男女がその陰に腰を下ろす樹は、きまってオレンジ色を帯びている。[...] そうこうしているうちに霧がわき上がり始めるが、あんまりわき上がるので、霧というよりは、百万もの羽毛入り枕のようである。<sup>18</sup>

ここでドストエフスキーはツルゲーネフの色彩へのこだわりと同時に、作家による「霧」のイメージの多用を皮肉っている。先ほど名を挙げたナボコフも、ツルゲーネフの一部の「神秘小説」における風景描写には批判的であり、ドストエフスキーと同様、批判の矛先の一つに「霧」をあげている。

しかしツルゲーネフがわざわざ、ロシアの懐かしき庭園の外に美を探すとき、彼は快適さに情けなくも寝そべってしまう。彼の神秘主義は芳香、漂う霧、いつ生気を帯びるか分からない古い肖像画、大理石の記念碑などが登場する、作り物めいた絵画的美からなるものである。<sup>19</sup>

このように、ツルゲーネフ作品では光と色の関係、そして一部の「神秘小説」においては光と色と同時に霧が描かれ、その描写が特徴となっている。なぜツルゲーネフは「神秘小説」において頻繁に霧のイメージを使用したのであろうか。この問題を、今回は『幻』に限って次項で考察することとする。

---

<sup>17</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 7. Л., 1990. С. 836. 『悪霊』の解説にあるように、ツルゲーネフの『煙』が1867年に出版された際に、作品の思想的側面をめぐってドストエフスキーとツルゲーネフの不和が先鋭化した。Там же. С. 680. 前注1で引用したように、ドストエフスキーは1864年の時点で『幻』の詩趣は認めていた。そのため、ツルゲーネフの風景描写に対してドストエフスキーが『悪霊』において下した辛口の評価は、前者に対する後者の反感が影響したものとして、若干割り引いて考える必要がある。

<sup>18</sup> Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский. Собрание сочинений. Т. 7. С. 446.

<sup>19</sup> Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, p.70.

## 2. 精神の反映としての自然

### 2-1. 色の生成 — 二世界という世界観

1. で引用したように、『幻』を書くにあたってツルゲーネフには「多くの光景、スケッチ、風景がたまって」いた。これらの「風景」を作家はどこから得たのであろうか。例えば、『幻』の主人公がローマでカエサルの名を叫ぶ場面は、ツルゲーネフがスタンケーヴィチと行ったイタリア旅行での実際の行動がもとになっている。<sup>20</sup> また、主人公のエリスとの飛行は、ツルゲーネフが見た夢がもとになっている、ということが指摘されている。<sup>21</sup> 『幻』の飛行の描写のモデルとなった夢を、ツルゲーネフはヴィアルドー夫人に宛てた手紙の中で事細かに語った。そこでは『幻』と同様、「案内人」と連れ立って飛翔しながら見た海の風景が描写されている。<sup>22</sup>

夢に注目した作家たちは多く、19世紀ロシアではツルゲーネフのみならず、プーシキン、レールモントフ、ゴーゴリ、ドストエフスキー、トルストイらが作品内で夢を扱った。研究者トポロフは、これらの作家たちと比較してもツルゲーネフにおける夢の存在は大きいと指摘し、ツルゲーネフの手紙及び作品から、55か所の夢に関する言及を抜き出している。<sup>23</sup> また、トポロフはツルゲーネフ作品に海の描写が多いことに注目している。そして、それら海の描写が単にニュートラルな風景描写である場合もあるが、作家の無意識を象徴している場合もある、ということを指摘している。<sup>24</sup>

ツルゲーネフが精神世界の反映としての風景という考え方を意識していたことは『幻』から読み取れる。同時代のリアリズム全盛期の読者たちは、主人公とエリスの飛行を文字通りの飛翔と読むよりはそこに何か隠された意味があると受け止めがちであった。「エリスが何者なのか」という疑問を抱き、「何かのアレゴリーである」と推測したボトキンに対し、ツルゲーネフは手紙で次のように回答している。「いかなるアレゴリーでもありません、私はあなた同様、エリスがよく分からないのです。あの作品は私の自我が過渡的な、そして本当に苦しくて暗い状態にある時に呼び起こされた、

---

<sup>20</sup> *Тургенев И. С. Воспоминания о Н. В. Станкевиче // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 6. М.-Л., 1963. С. 392.*

<sup>21</sup> *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 1. М.-Л., 1961. С. 614.*

<sup>22</sup> 1849年8月13日に書かれた手紙である。*Тургенев. Письма. Т. 1. С. 365-367.*

<sup>23</sup> *Топоров В. Н. Странный Тургенев. М., 1998. С. 138-173, 180.*

<sup>24</sup> *Там же. С. 102-104.* ムラートフも後期のツルゲーネフ作品の自然描写に関して、単なる背景ではなくテーマと関係している場合があるということを示している。*Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX – начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 83.*

精神の「消えてなくなる数々の風景 (dissolving views)」とでもいうべきものなのです。<sup>25</sup> このようにツルゲーネフは、『幻』の主人公の飛翔は何かの寓意ではなく字義通りの超自然的出来事として読むべきであり、また精神世界の反映としての風景を描くことが作品の主眼であったことを述べている。その一方で、エリスの正体については曖昧なままにしている。ただし「エリスがよく分からない」という言葉は「自分で自分の作品を詳細に解説する」という野暮を避けるためのはぐらかしだったとも考えられる。

以下に検証していくが、エリスは物語において主人公の他者として存在すると同時に、この幽霊は主人公の精神が目に見える形となって外的自然に登場したものであると考えられる。『幻』では、「エリスを通して事物を見る」というモチーフが登場する。

彼女は全身がまるで、半透明の、乳白色の霧からできているようであった、— 彼女の顔を通して、風に静かに揺れている木の枝が見えた、— ただ髪と目がわずかに黒ずんで見え、組んだ手の指にぼんやりとした光を放つ金の細い指輪が光っていた。<sup>26</sup>

ここではエリスは一種の霧のような存在として描かれ、「エリスの顔を通して木の枝が見える」ということが述べられている。他にもエリスの風貌を描写した場面があるが、そこでも、エリスは「透かして見る物体」に譬えられている。

それはロシア人らしからぬ風貌の、小さな顔の女性であった。かすかに陰影が見える灰白色がかった半透明の存在で、それは内側から照らされて浮き上がるアラバスターの器の模様を思い出させた。<sup>27</sup>

「陰影が見える灰白色がかった半透明の存在」を、光に照らされると浮き上がる「アラバスターの器の模様」に譬えたことは、ライプニッツが『人間知性新論』の中で、人間の精神に潜む先天的観念を「大理石の石理」に譬えたことを思い起こさせる。ライプニッツは経験論哲学者ロックの知性論に概ね賛同しながらも、経験が刻印される前の人間の精神をロックが「タブラ・ラサ」に譬えたことに反論し、人間の精神はむしろ「石理ある大理石の板」に譬えるのがふさわしい、人間の個々の精神には先天的

---

<sup>25</sup> 1863年12月8日の手紙である。Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма. Т. 5. М.-Л., 1963. С. 179.

<sup>26</sup> Тургенев И. С. Призраки // Тургенев. Сочинения. Т. 9. С. 81.

<sup>27</sup> Там же. С. 85.

観念というものが「大理石の石理」のように刻まれている、と述べている。<sup>28</sup>

ツルゲーネフはベルリン大学在学中にライプニッツに関する講義を受けていたし、その著作も所有していた。<sup>29</sup> また、『人間知性新論』そのものに関する言及はないが、手紙や回想記の中にライプニッツに関する言及が幾度も登場している。<sup>30</sup> おそらく、ツルゲーネフはライプニッツのこの比喩を念頭に置いてエリスをアラバスターの器に譬えたのであろう。『幻』においてエリスは主人公の精神に以前から存在はするが、記憶の底に沈んでいるものとして描かれている。(主人公はエリスについて「どこかで見たが、思い出せない」と繰り返す)。この点も、エリスについての「アラバスターの模様の比喩」とライプニッツの述べる生得的観念とのつながりを感じさせる。<sup>31</sup> ここで、なぜ比喩としてライプニッツが用いた大理石ではなくアラバスターが用いられたのかが注意を引くこととなる。「内側から照らされて浮き上がる」ということが引用した文でも述べられているが、大理石と異なり、アラバスターは光を通す石である。1.でツルゲーネフが光と色の関係を描いた作家であることについて述べたが、この『幻』においても作者にとって光のイメージが重要であったことがわかる。

主人公とエリスは夜の間、空を飛んで旅する。夜が明けて朝焼けの光がエリスにさした時、白い霧のようであったエリスが色味を帯び、生きた女性のように見えたこと

---

<sup>28</sup> ゴットフリート・ヴィルヘルム・ライプニッツ (谷川多佳子, 福島清紀, 岡部英男訳) 『人間知性新論 (ライプニッツ著作集 4 認識論)』上, 工作舎, 2018年, 18-19頁。

<sup>29</sup> ツルゲーネフの蔵書のうち、哲学関係では、デカルト, スピノザ, フィヒテ, ヘルダー, カント, ヘーゲル, フォイエルバッハに並んでライプニッツの著作もあることが調査されている。

*Балыканова Л. А. Библиотека И. С. Тургенева в Орле // И. С. Тургенев: Новые исследования и материалы. Т. 3. М.-СПб., 2012. С. 352.* また以下のオンライン文献では、ツルゲーネフ文学博物館にはツルゲーネフのベルリン留学時代の講義の要旨 (多くは哲学に関するもの) が残されており、そこにはシェリング, カント, フィヒテ, ライプニッツ等の哲学者に関する記述がある、と述べられている。*Ефремов В. «Это время уже никогда не возвратится...»* [[http://www.turgenev.org.ru/e-book/eto\\_vremya.htm](http://www.turgenev.org.ru/e-book/eto_vremya.htm)] (2019年7月6日閲覧)。

<sup>30</sup> バカーニン兄弟に宛てた1842年4月15日の手紙に「昨日は一気にデカルトとスピノザとライプニッツを平らげました。ライプニッツはまだ私の胃の中でごぼごぼ音を立てています」という言葉がある。*Тургенев. Письма. Т. 1. С. 222.* また、ヴロンチェンコ訳のゲーテの『ファウスト』に関する論文の中に、「17世紀まで、すべてのドイツの学者はライプニッツのように、ラテン語かフランス語で書いていた」という記述がある。*Тургенев И. С. Фауст. траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 1. М.-Л., 1961. С. 219.* また、『ベリンスキーの思い出』の中に、「ライプニッツは、ほとんど何をも軽蔑しない、とどこかで語っている」という記述がある。*Тургенев И. С. Воспоминания о Белинском // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. 14. М.-Л., 1967. С. 53.*

<sup>31</sup> ライプニッツの生得的観念についての考えは、プラトンの想起説にも通じるものがある。『人間知性新論』の注釈を参照のこと。ライプニッツ『人間知性新論』上, 20頁。

が次のように描かれている。

大地から軽快に飛び立ちながら、彼女はそばを漂っていった — そして突然、両手を頭上に挙げた。この頭、両手、両肩は一瞬で肌色の、暖かい色で輝きだした。暗い両眼には生き生きとした火花が揺らいだ。神秘的な陶酔を帯びた薄笑いが赤みを帯びた唇をびくっとさせた...魅力的な女性が突然私の前に現れたのである...<sup>32</sup>

そもそも謎の幽霊エリスの存在自体が神秘であるが、その幽霊が肉化したとおぼしき神秘的な奇跡が語られている。しかしその後エリスが消えた時、一種の残像現象で、主人公はエリスが帯びた色がまだ見えることに気がつく。

私が我に返り周りを見回した時、私の幽霊を通り過ぎた肉体的な、薄桃色の色彩はまだ消えていず、大気に漂っていて、私を押し包むかのように思えた。...これは朝焼けが輝き出したのであった。<sup>33</sup>

幽霊が生身の存在になる（もしくはそのように見える）という奇跡が、色についての言及とともに語られている。裏を返せば、無色の太陽光線が霧のような存在に投射することによって色彩が生まれるということが、霊が肉化するという神秘的な事象と絡めて語られている。

朝焼けの光を浴びて、白い霧のような存在であったエリスが色を帯びたという描写に関しては、ゲーテの『色彩論』（1810）との近さを感じさせる。ツルゲーネフはゲーテの『色彩論』を読んでいた。（ツルゲーネフのゲーテに対する関心及びロシアにおけるゲーテの『色彩論』受容に関しては後述する。）ただし、『色彩論』について詳細に語っているわけではない。ツルゲーネフは1845年にヴロンチェンコ訳のゲーテの『ファウスト』に関する論文を書いているが、その中でゲーテの自然科学上の業績に翻訳者ヴロンチェンコが与えた評価の不当性に抗議しつつ、ゲーテの色彩論について次のように言及している。

427 頁で翻訳者殿は、ゲーテの発見について語りつつ、ゲーテの怪しげな発見は一つとして妥当であるとは認められないと主張し、「発見のすべては学問の世界では既に忘れられ

---

<sup>32</sup> Тургенев. Призраки. С. 88.

<sup>33</sup> Там же.

ている — 当然のことだ。」と断言している。ゲーテの色彩論がほとんど全ての学者たちに承認されているということを、我々がヴロンチェンコ殿に指摘してあげなければなるまい...<sup>34</sup>

ゲーテの『色彩論』以前に光と色彩の関係を論じた著作の中では、ニュートンの『光学』が有名である。ニュートンは暗室の中のプリズムという媒質を用いて、光を分光させ、無色の太陽光が実はあらゆる色の光が混じったものであることを証明した。<sup>35</sup>ゲーテは光そのものよりはむしろ色彩現象に注目し、ニュートンに反論する形で独自の色彩論を展開した。ゲーテはニュートンが実験に用いたプリズムを用いて自らの方法で再現実験を始めたが、色を発生させる媒質として注目したのはプリズムばかりではなかった。ゲーテは、「色彩を作り出すためには、光と闇が要求される」と述べ、<sup>36</sup>「両者のあいだに「くもり」がある。そして光と闇という対立から、くもりという仲介物の助けを借りて、[...]色彩が展開してくる」と語った。<sup>37</sup>すなわちゲーテの「媒質」とは光と闇の中間に位置する「くもり」であり、無色透明なプリズムのようなものから、白い大気の水蒸気や煙のようなものも媒質の例として挙げられている。<sup>38</sup>『幻』の中で霧か水蒸気のようなものとして描かれ、光を浴びて色味を帯びるエリスの存在はゲーテの述べる媒質に相当する役割を果たしている。<sup>39</sup>

そして、何よりも注目すべき点は、ここで描かれている「目に見えないものが見えるようになる」というモチーフである。エリスは前述のとおり外的自然において霧のような媒質の役割をしており、媒質を通すことによって、無色の太陽光の「通常は見えない」色が現れるという自然現象が起こる。

無色の太陽光からの色の発生という自然現象と同時に、これは「認識」という精神

---

<sup>34</sup> Тургенев. Фауст. траг. Соч. Гете (前注 30 参照). С. 247.

<sup>35</sup> ニュートン (島尾永康訳) 『光学』岩波文庫, 2012年, 48-53 頁にニュートンの有名な実験の記述がある。

<sup>36</sup> ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ (高橋義人, 前田富士男訳) 『色彩論: 教示篇』第一巻, 工作舎, 1999年, 31 頁。

<sup>37</sup> 同上, 96 頁。

<sup>38</sup> 同上, 84-96 頁。

<sup>39</sup> 他にもゲーテの『色彩論』との共通性は存在する。ゲーテの『色彩論』には、太陽の光や恒星の光のような無色の光を「ほんの少しでもくもった媒質を通してこの光を見ると、黄色に見える。その媒質のくもりを増すか、媒質の厚みを増すと、この光は次第に橙色に近づき、やがてはルビー色にまで高まるのを見てとれる。」という記述がある。ゲーテ『色彩論』, 88 頁。ツルゲーネフの『幻』において、朝焼けの光で雲が黄色く見えたことや、半透明の霧のようなエリスが朝焼けの光を浴びて肌色や薄桃色に輝いたのはゲーテのこの記述に非常に近い現象と言えよう。

活動を表した場面でもある。エリスの容姿に存在する陰影は前述のとおり、「通常はよく見えないが光を当てられると浮き上がるアラバスターの模様」に譬えられている。そしてこれをライブニッツの比喩をもとにした比喩と考えるならば、この「アラバスターの模様」はすなわち人間の精神における、自分でははっきりと認識していない曖昧な生得的な観念である。この場面で、光を浴びるという感覚的経験をすることにより生得的観念が顕在化し、色が認識されることとなる。<sup>40</sup>

色の生成及びその認識が描かれたこの場面で、精神（エリス）と外的自然（光）はともに「通常は認識していない」、「通常は目に見えない」要素を含むという共通項を持っていることが明らかになる。この場面では精神と外的自然という二つの世界が相互に作用し、その結果、色の生成 / 認識 = 「霊の肉化」という現象が起こる様子が描かれている。

通常は目に見えないもう一つの世界、これはロマン主義やリアリズム後の象徴主義が有していた二世界という世界観である。そして、『幻』において「色の生成とその認識」が「霊の肉化」という奇跡に重ねられて語られているのは、象徴主義の神秘主義的な芸術観によく似ているように思われる。研究者パペルノはヴラジーミル・ソロヴィヨフの、神学が入り混じった美学の影響を受けたロシア象徴主義の芸術観を簡潔にまとめている。ロシア象徴主義の作家たちはロマン主義的、ネオ・プラトンのな「この世界」と「もう一つの世界」（現実と理想、肉体と魂、物質と霊、外的現実と内的現実などの言葉で表現される二元性）という二元的な世界観を取り入れた。ロマン主義的な「芸術と生」という区分はカントによる「物自体」と「主観」という世界の二分にならっており、芸術は観念の領域にあってそれゆえ生に優る、という考え方であった。ロマン主義は芸術と生のこの分離を統合しようとするが、ロマン主義芸術においては現実の多くが芸術の対象から抜け落ちていた。リアリズム後の象徴主義はロマン主義のリバイバルとして、やはり芸術と生の融合を目指したが、ロマン主義よりも「この世界（現実）」を重視し、ロマン主義が彼岸志向なのに対し、彼岸を此岸に持ち込もうとする。<sup>41</sup> 象徴主義者のブリュースフ、ペールイ、イヴァーノフのいずれもが、ソロヴィヨフの用いた神学的な概念「受肉」を芸術創造の比喩として用いた。<sup>42</sup>

<sup>40</sup> ライブニッツは意識に上らない表象を「微小表象」と呼び、水車の回転や滝、海の波の音などの水音を例に挙げて、このような認識活動を語っている。ライブニッツ『人間知性新論』上、21-23頁。

<sup>41</sup> Irina Paperno, “The Meaning of Art: Symbolist Theories,” in Irina Paperno and Joan Delaney Grossman, eds., *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* (Stanford: Stanford University Press, 1994), pp. 21-23.

<sup>42</sup> Ibid. p. 20.

このように、『幻』において「霧のような」エリスが色彩を帯びる場面は、「二世界」及び「霊の受肉」という象徴主義によく似た世界観 / 芸術観を表している。このように色彩が二つの世界をつなぐ役割をする風景描写に関して、もう少し詳しく見ていきたい。

## 2-2. 現実の変容

次の引用は、エリスと夜に待ち合わせる約束をした主人公が不安な思いを抱きながら、窓辺でみた夕焼けの光景である。

晩になる前に、私は自分の書斎の開け放った窓のそばに座った。[...] 私は終始いぶかり、自問自答していた。「私は気が狂いつつあるのではないか？」と。太陽が沈んだばかりだった、そして空だけが赤くなったわけではなかった — 大気全体が、ある種の、ほとんど不自然な赤紫色で突然いっぱいになった。木の葉と草は、まるで新しくニスで塗られたかのように、動かなかった。草木の石化したような不動性、その輪郭のくっきりした鮮やかさ、強い光と死んだような静寂のこの結びつきには何か奇妙な、謎めいたものがあつた。[...] 私はまだ長い間窓のそばに座っていたが、わたしはもはや当惑に浸っていたわけではなかった。私はうっかり呪いの輪に入り込んでしまったかのようにあつた — そして、すさまじい奔流が滝のずっと前から小舟を引きずっていくように、静かだけれども打ち勝ちがたい力が私を連れて行こうとしていた。私はしまい、身震いした。<sup>43</sup>

主人公は自分の書斎の開け放った窓のそばに座っている。開いた窓を通じて部屋の内外はつながっているが、それは主人公の精神世界と自然界との相互作用を象徴していると言えよう。夕焼け空が赤いのは不自然ではないが、引用した状況では大気全体が赤紫色に見える。このような光景が見えたのは、太陽の光で主人公の目がくらんだという自然現象かもしれない。もしくは、この光景は主人公の不安が呼び起こした幻覚である。そして主人公が目にした光景が主人公の不安をさらにかきたてている。主人公の内的世界と外的世界が互いに作用しあっている様子がこのように描かれている。

また次の例は、主人公がパリで見た、より正確に言うならば心の中に映像として思い浮かべた「真っ赤な水蒸気」である。

---

<sup>43</sup> Тургенев. Призраки. С. 80.

宮殿を通り過ぎ、サン・ロック教会、ナポレオン一世がそこの階段で初めてフランス人の血を流したが、その教会を通り過ぎて、我々はイタリア大通りの上空で止まった。ナポレオン三世がそこでナポレオン一世と同様にフランス人の血を流し、同じように成功を収めたのだった。人々の群れ、若者と年寄りのしゃれ者、労働者、豪華な服を着た婦人たちが歩道にひしめいていた。金メッキで飾られたレストランとコーヒー店が灯火を燃やしていた。大通りに沿って、ありとあらゆる種類の乗合馬車や箱馬車がせかせかと動き回っていた。どこに視線を向けても、すべてがとめどなくひしめき、とめどなく輝いていた... [...] 熱い、むっとする、真っ赤な、いい匂いとも悪臭ともつかない水蒸気がそこから立上ってくるように思えた。そこではかくも多くの生が一塊になっていた。<sup>44</sup>

ここで描かれている「真っ赤な水蒸気」の赤い色は、主人公が見たイタリア大通りの灯火の色かもしれない。ただ、上の引用文の冒頭では、内乱においてナポレオン一世とナポレオン三世によって流されたフランス人の血のイメージが登場する。主人公の心に記された赤い血のイメージが、眼の前で見た赤い色と混じり合って、「真っ赤な水蒸気」を登場させたのである。

このように、これらの場面では登場人物の心理が眼前の風景に投影され、混じり合っている。物語の結末間近では、主人公は眼前の風景をさらに大きく変形して描写してみせる。

主人公はペテルブルグから帰る途中、自己の卑小さに嫌悪感を抱く。その後主人公はエリスが生気を失っていることに気づく。「どうしたのか」と聞く主人公に対し、エリスが指し示したのは次のようなものであった。

それははっきりした姿を持たないだけに一層恐ろしい何かだった。重苦しくて、陰気で、黄色味を帯びた黒い、トカゲの腹のようにまだらの何かだった。黒雲でもなく、煙でもなく、ゆっくりと、蛇の動きのように、空中を前進していった。<sup>45</sup>

上の引用では、黄色味を帯びたはっきりとした輪郭のないもの、そして空中を漂うものは、「黒雲ではない」と述べられている。しかし、黄色味を帯びた空中を漂うものは、以前、雲としてテキストに登場している。

---

<sup>44</sup> Там же. С. 100.

<sup>45</sup> Там же. С. 107.

澄んだ灰色の空には、まるで煙の帯のように、形のゆがんだ雲が二つ三つ広がっていた。それらの雲は黄色味を帯びて見えた。朝焼けの最初の弱弱しい照り返しが、どこからともなく雲にさしていたからである。<sup>46</sup>

以前は雲として認識したものが、主人公の精神状態を通して、言葉を変えれば主人公の精神の具象化とも言えるエリスとやり取りすることによって、「黒雲でもなく、煙でもない」「黄色味を帯びた黒い、トカゲの腹のようにまだらの何か」として登場する。そして、主人公はそれを「死」と定義する。その後ではっきりとした姿のない塊から、輪郭を持つ形象が誕生する。

一方、我々の後を追って何かの長い、波状の枝のようなものが、言葉では表せないほど恐ろしい塊から離れ、まるで伸ばされた腕のように、まるで爪のように、走り出した...青ざめた馬にまたがった、体を衣服でくるんだ人物の巨大な姿が一瞬のうちに立ち現れ、空のもと急に舞い上がった...<sup>47</sup>

主人公は眼前の風景を自らの内省を通すことによって、変化させ新たな像として提示する。以前は「黄色味を帯びた雲」として認識したものが、ペシミスティックな精神状態を通して黙示録に登場するような騎士の姿となる。

このような、日常風景をそのまま描くのではなく、意図的に自らの精神世界の中で変形させ提示する方法も、後の象徴主義を先取りしていたと言えよう。前述のパペルノはロシア象徴主義の作家たちが、「芸術の「務め」とは人間と世界のミメシスではなく、メタモルフォシス、つまり反映ではなく変容である」というソロヴィヨフの芸術観に影響を受け自らの芸術観を語ったことを述べている。<sup>48</sup> 実際、象徴主義の作家ソログーブは長編小説『創造される伝説』（1907-1914）の冒頭で「粗雑で貧弱な人生を切り取って、その断片から甘美な伝説を創造しよう、私は詩人だから。くすんだ、日常の生が闇にとどまろうと、激しい炎となって燃え盛ろうと、一生よ、詩人である私はお前の上に、私が創造した魅惑的で美しい伝説を築こう。」と述べているが、<sup>49</sup>「芸術至上主義」を述べたものとして有名になったこの文章でも、日常のメタモルフォシ

---

<sup>46</sup> Там же. С. 87.

<sup>47</sup> Там же. С. 107.

<sup>48</sup> Irina Paperno, "Introduction," in Paperno and Grossman, eds., *Creating Life*, p. 7. Paperno, "The Meaning of Art: Symbolist Theories," pp. 18-21.

<sup>49</sup> Сологуб Ф. Творимая легенда // Сологуб Ф. Собрание сочинений. Т. 18. СПб., 1914. С. 3.

ス、変容が語られている。

## 結びに変えて

本論では、『幻』においてロマン主義や象徴主義に見られるような「二世界」（「内的世界」と「外的世界」, 「精神世界」と「自然界」等の言葉で語ってきた）という世界観 / 芸術観が見られることについて述べてきた。『幻』の主人公はこの二つの世界を相互に作用させながら言葉で風景を描いていく。そしてその際に、「現実の変容」が行われている。また、色彩は二世界をつなぐものとして描かれている。

ツルゲーネフとロマン主義の関係について簡単に述べるならば、ツルゲーネフの少年・青年であった1830年代から40年代にかけて、ロシアはロマン主義の時代であり、ドイツ・ロマン主義の影響の最後の大波を受けている。ツルゲーネフの40年代から50年代中盤の初期創作にも、ロマン主義的色彩が見られる。

2-1. でツルゲーネフがゲーテの『色彩論』を読んでいたことについて触れたが、ロシアにおけるゲーテ受容が最も盛んであったのがツルゲーネフの青少年期、ロマン主義時代の1830年代から40年代であった。<sup>50</sup> ただし、ロシア文学に大きな影響を及ぼしたのはゲーテ作品のうち『若きウェルテルの悩み』（1774年）と抒情詩、『ファウスト』（第一部1808年、第二部1832年）であり、<sup>51</sup> 『色彩論』を含むゲーテの理論的な著作に関してはロシアではあまり翻訳がされなかった。<sup>52</sup> 『色彩論』が翻訳されたのはロシア革命後の1920年である。<sup>53</sup> 前述のとおり、ツルゲーネフは「ゲーテの色彩論はほとんど全ての学者たちに承認されている」と述べているものの、そもそもドイツ本国でもゲーテの自然科学研究に関しては、「まったくのナンセンス」とみなすものと、高く評価するものと二つの相反する見解があった。<sup>54</sup> ゲーテの『色彩論』に関する理解が徐々に深められていったのは1883年（ツルゲーネフの亡くなった年である）、ル

<sup>50</sup> Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 28; Генин Л. Е. Гете в русской критике // Иоганн Вольфганг Гете: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1780-1971. / Под ред. З. В. Житомирской. М., 1972. С. 17.

<sup>51</sup> Жирмунский. Гете в русской литературе. С. 23.

<sup>52</sup> Там же. С. 391-392.

<sup>53</sup> Иоганн Вольфганг Гете. С. 43. リヒテンシュタットが書いたゲーテに関する論文と、ゲーテ執筆の自然科学関連の論文の翻訳からなる本（Гете: Борьба за реалистическое мировоззрение. Искания и достижения в области изучения природы и теории познания. / Под ред. А. Богданова. Пг., 1920.）に『色彩論』の翻訳も含まれている。しかし、完訳であるかは不明である。

<sup>54</sup> ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（南大路振一、嶋田洋一郎、中島芳郎訳）『色彩論：歴史篇』第二巻、工作舎、1999年、697頁。高橋義人のあとがきを参照した。

ドルフ・シュタイナーが「キルシュナー版ドイツ国民文学叢書」のうち、『ゲーテ自然科学論集』全二巻の編集にあたり、画期的な注釈をつけてからである。<sup>55</sup> ロシアでも、象徴主義の作家ベールイが1917年に『現代の世界観におけるルドルフ・シュタイナーとゲーテ』という文章を書き、その中でゲーテの『色彩論』を語っているが、これも「シュタイナーを介したゲーテの『色彩論』の受容」という現象を証明していると考えられる。ドイツ語に堪能であり、「熱狂的なゲーテ主義者」であることを自認していた<sup>56</sup> ツルゲーネフは、ロシア人の中では時代に先駆けて『色彩論』に注目した一人であると考えられる。

また、本論では『幻』には象徴主義の芸術観を先取りしている側面があることについて述べた。ツルゲーネフは1856年以降、主にフランスに居住しており、そこで象徴主義運動の萌芽に触れたのではないかという指摘がある。<sup>57</sup> また、ロシア象徴主義の作家メレシコフスキーがツルゲーネフの「神秘小説」を高く評価したことについては「はじめに」で触れた。

ただし、「象徴主義に先んじる」というツルゲーネフの先進性を誇張しすぎることがないように、『幻』における「二世界をつなぐものとしての色彩」という描写は、作品全体を支配するわけではなく、部分的なものであることを付け加えておく。2-1.で、トポロフがツルゲーネフ作品の海の描写に関して「単にニュートラルな風景描写である場合もあるが、作家の無意識を象徴している場合もある」と指摘していることについて触れたが、『幻』でもニュートラルな風景描写として物質に固有の色彩が語られている例が複数ある。

本論では『幻』に特に焦点をあてて論じたが、ツルゲーネフの一連の「神秘小説」をまとめて論じるのではなく、一つ一つを丁寧に検討することにより、ツルゲーネフの新たな魅力や先進性を見出す可能性があるのではないかと論者は考えている。

---

<sup>55</sup> 同上。

<sup>56</sup> *Жирмунский. Гете в русской литературе. С. 276.*

<sup>57</sup> 飯田「トゥルゲーネフと幻想小説」、14頁。久野「実証主義の彼岸」、8-9頁。

## «Призраки» Тургенева: описание цветов, связывающих два мира

НАКАДЗАВА Кайоко

В разгар эпохи реализма русской литературы Тургенев обращается к теме фантастического полета в повести «Призраки» (1864). Кроме «Призраков», Тургенев пишет несколько «Таинственных повестей», в которых разворачиваются сверхъестественные явления. Некоторые исследователи склонны видеть в «Таинственных повестях» такие же рационализм и внимание к актуальным темам, как в произведениях раннего и среднего периода, хотя писатель показывает их иначе, чем раньше. А другие исследователи подчеркивают в «Таинственных повестях» романтические источники.

В данной статье мы не намерены отрицать мнение, что в «Таинственных повестях» Тургенев рассказывает о мистических явлениях с позиции позитивизма того времени. Но в то же время в «Призраках» мы отмечаем совершенно романтическую идею двоemiрия. Когда герой «Призраков» описывает пейзажи, он отражает свой внутренний мир во внешнем, преображая бытовые пейзажи. Герой иногда смотрит на мир через прозрачную призрак-проводницу Эллис, и она сравнивается с «фигурами на алебастровой, изнутри освещенной вазе». Это напоминает то, как философ Лейбниц сравнивает потенциальное знание в человеческом духе с линиями, намеченными прожилками мрамора. То есть сравнение Эллис с вазой показывает, что герой смотрит на мир через свой внутренний мир. Рождение цветов от бесцветного солнечного луча в этой повести также описывается как сотрудничество между двумя мирами, внутренним и внешним. Когда заря освещает Эллис, она окрашивается цветом и превращается в живую женщину — рождение цветов от бесцветного луча изображается как «облечение духа плотью». Такое мистическое мировоззрение предвдвряет символизм.