

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

機があったのだから。しかし他方では、古代以来何世紀にもわたって創り上げられてきたロシアの民衆の生活様式や慣習、世界観を描くという動機もあった。⁽⁴⁾これはまた二つの方向で考えられる。いずれもパロディと関連するが、一つは民衆のことはを再現し、このことはで事件や世界を「語ら」せることによって、革命前の停滞した「地方のロシア」の民衆の意識、精神的水準をことはの上に露出させることであり、もう一つは民衆の自然に密着した、具体的・感性的なことはを対置することにより、当時文学のなかで支配的であった象徴主義者の抽象的、観念的なことは、思考を特徴づけることである。⁽⁵⁾

「われら」においては、描かれる世界は未だ存在しない未来社会であるが、一人称の覚え書きの形で書かれている。そして主人公のことはと作品冒頭に引用される国家の新聞のことはとスタイル上の近さは一つの様式化の可能性を考えさせる。ここで思い出されるのは作家の評論「楽園」（1921）である。ここで作家は新しいロシアの（プロレタリア）文学がポリフォニーも不協和音もない満場一致のモノフォニーの上のうち立てられていることを指摘し、プロレタリア詩人、作家のことはの特徴を簡単に分析している。こうして「われら」のことはが当時のプロレタリア詩人や作家のことはを基に様式化されていることがわかる。⁽⁶⁾

ところが、ヒロインの一人は主人公のことは（数学や自然科学のことはで思想を述べる）で主人公の考えに反論するが、このスタイルはザミャーチン自身の評論のスタイルと非常に似通っている。また作品のなかで繰り返し用いられる数学的イメージのなかに $\sqrt{-1}$ があるが、このイメージのほとんど同じような用法がザミャーチンの同時代の作家ムジールの「少年テルレスの惑い」においても指摘されている。⁽⁷⁾その他にも「われら」のスタイルには作家と同時代のロシア及び西欧の作家、芸術家たちの散文や詩のスタイルとの驚くほどの類似が見られる。

こうして「われら」において未来社会のことはを様式化するにあたって、ザミャーチンは単にロシアのプロレタリア詩人・作家のことはだけでなく、他の多くのスタイルをもとにしてパロディ化していったことがわかる。今日まで何人かの研究者が『われら』におけるパロディ化の対象として、そのスタイル上の類似を指摘しているものを整理すると次のようになる。⁽⁸⁾

1). ロシア文学の伝統（ドストエフスキーとチェルヌィシエフスキー：理性と不合理、自由と幸福、水晶宮。ベールィ：アブレウーホフと直線、立方体のペテルブルク） 2). プロレタリア詩人、作家（集団主義 **Мы** = 心理を喪失した人間の機械・集団の一部品への還元。自然を人間に服従させる労働の讃美。農村・自然と都市・科学技術文明の対置。全宇宙的規模の革命とその伝道 = コスミズムとメシアニズム）。 3). 聖書（ドストエフスキーを介して、またロシア革命思想の宗教性） 4). ボグダーノフ、未来派（詩の集団、国家への従属。未来派 = 革命政権の新しい「宮廷派」） 5). レーニン、フループスカヤ、あるいは西欧における産業の効率化のためのテイラー主義、フォード主義の導入の主張。 6). コロantai など（性の解放、家族、モラル） 7). マリネッティ、カンヂンスキー、マレーヴィチなどの芸術理論における科学・数学的概念・用語の導入。 8). バウハウスの芸術家、コルビエ（ガラスや鉄などの新しい素材を用いた、幾何学的な建築、都市計画構想）。

もちろんここに挙げた全てのものをザミャーチンが直接に知っていたと仮定する必要はあるまい。コリンズやヘルルが書いているように、作家と西欧の同時代人のスタイルの親近性は彼らが共通の精神的・文学的状況のなかにいたという説明で十分であろう。⁽⁹⁾ここで重要なのは作家がどれか一つの特定の文体だけをとり出してそれをパロディ化したということではなく、彼が同時代のロシアの支配的な精神状況、世界観を表現する「総合化された環境の言語」を様々な領域に

おける新しい思考や議論、それに対応するスタイルをもとに創り上げたということである。ちょうど彼が未来社会という一つの総合的なイメージで革命直後のロシアの現実を表現したように。作家は「われら」において単一国という未来社会における一つの「絶対的な観点と、絶対的な、既に落ちついたイデオロギー評価」（バフチン）を前提とする、一社会の規範的なスタイルを様式化したのである。

そしてこの様式化はさらに作品内部に多くの論争を生み出していく。論争はまず主人公のことばと、作品中に引用される他の登場人物のことばとの対立となって現われる。これは先に述べたような主人公と同じスタイルでの主人公への反論であり、また、主人公の理性的、抽象的なことばに対置される、彼が「抽象的に思考する能力がない」と見なす恋人の、生の喜びと悲しみを直接的に、自分のことばで表現する感性的なことばの反論である。前者とは異なり、後者の場合二者の世界観の対立、論争は表面上はこれ以上発展させられることなく、スタイルの上でのみ進行する。次に他のことばとの対立は別の人間による主人公のスタイルのパロディ化によって現われる。主人公の友人は主人公のことば（また恩人のことば）を用いて、単一国の住民の幸福を、自由を捨てて無邪気になった聖書の原始的な楽園に喩える（これはまた「悪霊」のシガリョフのことばのパロディでもある）。⁽¹⁰⁾ このことばがパロディであることは露出されている。最後に、主人公自身の覚え書きのスタイルの変化によって主人公の自分自身との論争が表現される。国家新聞のスタイルと主人公の覚え書きのスタイルの類以は、彼がこの会社のイデオロギーを内化した模範的な市民（「肯定的な主人公」）であることを表わしているが、作品の主代をなす主人公の「墮落」の過程は覚え書きのスタイルの変化となって現われるのである。恋愛によって発見した自分の内部の未知の感情、今までの理性的なことばで表現できないものを表現しようとして、主人公は次第に独自の個性的なことばを発展させていく。そしてこの新しい主人公のスタイルと彼の従来スタイルとの対立において、未来社会の権威づけられた唯一のイデオロギーと主人公の新しい視点、世界観とが衝突し、論争するのである。

こうして「われら」において、一つのスタイルを様式化することによって、唯一のイデオロギー、世界観とスタイルを認める絶対的な権威に対して種々の領域で論争がなされ、絶対的、抽象的な言説に対する具体的な、個性的な、新しい世界の感覚の表現が対置されているのである。この点からも作家が表現したものは、何らかの抽象的な定式に還元されるような思想ではないことは明らかとなる。

革命前のザミャチンのスカースはプリミティヴィズムと関連し、ロシア知識人の描象的な、神秘的な世界観に対するロシア民衆の世界観の対置として考えられるのに対して、革命以後の多くの作品、とりわけ「われら」においては、単にロシアだけの問題としてではなく、世界史的な問題として、国家と科学という巨大な、抽象的な権威に対して人間の根源的な生命力・創造力（стихия）が対置され、作品のスタイルの上で論争を展開するのである。

<註>

1. Б. Эйхенбаум: Лесков и современная проза. в кн. "Литература, Теория, Критика, Poleмика". Ленинград, 1927. стр. 215.
2. М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. изд. 4-е. Москва. 1979. стр. 222.
3. Е. Замятин: О языке. Новый журнал. №77. 1964. стр. 97-113.

4. Е. Замятин: Современная русская литература. Грани. №32. 1956. стр. 98.
5. 拙稿「ザミャーチンとロシア象徴主義」(Rusistika II PP. 85-86.P.91)参照。
6. See. K. Lewis, H. Weber: Zamyatin's We, the proletarian poets and Bogdanov's Red Star. Russian Literature Triquarterly, 12. 1975. pp. 253-278.
7. J.J. White: Mathematical Imagery in Musil's Young Törless and Zamyatin's We. Comparative Literature. Vol. 18. No. 1. 1966. pp. 71-78.
8. K. Lewis, H. Weber, op. cit.
 C. Collins: Evgenij Zamjatin; An Interpretive Study. The Hague-Paris. 1973. pp. 39-43.
 L. Heller: Zamjatin: Prophète ou témoin? Nous Autre et la réalité de son époque. Cahiers du Monde russe et soviétique. XXII (2-3). 1981. pp. 137-165.
 R.A. Gregg: Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible, and We. Slavic Review. 1965. Vol. 24. IV. pp. 680-687.
 J. Billington: The Icon and the Axe; An Interpretative History of Russian Culture. New York. 1966. pp. 510-511.
9. C. Collins. op. cit. p. 67. L. Heller. op. cit. p. 139.
10. R.A. Gregg. op. cit. p. 682.
 См. Е. Замятин: Мы. Нью-Йорк. 1973. стр. 56. Ф.М. Достоевский: Пол. соб. соч. т.Х. стр. 311, 312.

ゾーシチェンコの作品に見る СКАЗ の《信号》

安岡治子

сказとは、元来民話や伝説と同様、口から口へと語り継がれるフォークロアの一種であったが、⁽¹⁾十九世紀に入ってから文学の手法として注目を集めるようになった。作者とは別の語り手が、その語り手独特の生きた言葉で話を進める сказ の手法を、意識的に用いる作家が現れ、ゴーゴリやレスコフがその代表とされている。

今世紀の二十年代に сказ は再評価され、ザミャーチン、バーベリ、ゾーシチェンコなど多くの作家が盛んに сказ の手法を作品に取り入れた。⁽²⁾ またそれと同時に、フォルマリズムの理論家たちが、文学の問題として сказ を論じるようになった。

先頭を切ったのは、エイヘンバウムであろう。エイヘンバウムは、сказ を「即興性をもつ生きた話し言葉への志向」と定義し、сказ の用いられた作品では重心が筋ではなく言葉そのものにあることを指摘した。⁽³⁾

ヴィノグラードフは、сказ が話し言葉の同意語にされているのはおかしいと、エイヘンバウムの説に異を唱えた。彼は、сказ は、口で物語るタイプの独自を、独自に文学的芸術的に志向