



Title	ゴーゴリ『友人たちとの文通からの抜粋箇所』における反省の展開
Author(s)	安達, 大輔
Citation	スラヴ研究, 58, 159-195
Issue Date	2011
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/47612
Type	departmental bulletin paper
File Information	SS58_006.pdf



ゴーゴリ『友人たちとの文通からの抜粋箇所』 における反省の展開

安 達 大 輔

序論：仮面と告白

『死せる魂』第一部の発表からすでに5年の歳月が過ぎていた。第二部の登場が待望されて久しいなか、1847年にゴーゴリが出版した本は、読者に強い衝撃を与え、そしてその衝撃の反射にさらされた作者にとっても文字通り「平手打ち」⁽¹⁾であったと、現存する資料は伝えている。それはジャンルのみならず、形式、内容、文体、いずれをとっても前著からは隔絶したもののように思われたのだった。キリスト教を人生の指針とするようにという論しがほぼ全篇を覆い、読者、そして作家自身、教徒として未完成であると倦むことなく糾弾される。端的に言えば、作家は敬虔あるいは謙遜の必要を訴えているにもかかわらず、そのパフォーマンスそのものが「おしつけがましい」だとか「傲慢」などといった印象を与えてしまうという逆説的な事態が惹起されていたようなのだ⁽²⁾。

作家の晩年に親交のあったルジェフの長司祭マトヴェイ神父もまた『抜粋』を論難した一人であった。応答する手紙のなかでゴーゴリは、その「あらゆる大きな欠点」にもかかわらず、自分の本には「今のところ気づいた人は多くない、ただひとつの真実」があると主張する。この真実は、きわめて独特な「告白」として『抜粋』を読むことによってのみ理解できるのだと。「私の本には、魂にかかわるおこない（душевное дело）、告白（исповедь）があります。私たちの育みは、すでに終わったように見える、そのときに初めてはじまるのだ」ということを強く感じた人間の告白です。信仰なき現代の人たちが患っているさまざまな病に

1 「私の本が現れたことで、まさに平手打ちか何かが炸裂したようだった。公衆への、私の友人たちへの平手打ちであり、そして、結局、もっとも強列に、私自身への平手打ちとなった」（1847年3月6日付のジュコフスキ宛てゴーゴリの手紙）；「私の本はまさに私への平手打ちです」（同年5月9日付のマトヴェイ神父宛てゴーゴリの手紙）。*Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 13. М.; Л., 1952. С. 243, 302.* 以下この旧版アカデミー全集から引用するさいは、引用の後の〔 〕に巻数と頁数で表記する。日付に関しては新暦を使用する。凡例に関して付言しておく、ゴシック体による強調は原著者、上傍点は安達による。引用文中の〔 〕内は安達による補足を、〔……〕は省略を示す。

2 『友人たちとの文通からの抜粋箇所』（以下『抜粋』）のいわゆる受容史を扱った本としては、*Марголис Ю.Д. Книга Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: Основные вехи истории восприятия. СПб., 1998.* 系統的な記述ではないものの、豊富な資料を含むものとしては、*Барабаш Ю. Гоголь. Загадка «Прощальной повести»: («Выбранные места из переписки с друзьями»). Опыт непредвзятого прочтения. М., 1993.* ゴーゴリの晩年の伝記的叙述に『抜粋』を位置づけるのは、*Мани Ю.В. Гоголь. Завершение пути: 1845–1852. М., 2009.*

苦しんだことのない人には理解できない私の言葉と表現がもつ不正確さにもかかわらず、魂にかかわるおこないの、キリスト教徒でない者こそ理解できる（понятный даже и не для христианина）⁽³⁾ そうしたプロセスも、その本のなかでいくらかは述べられています」[XIII, 303]。

この本はしかし告白としては奇妙だ。以前の自己とその著作はみな無益であると繰り返し主張することでゴーゴリが読者に与えようとするのは、衝撃的なほどに何かが変わってしまったという感覚であり、取り返しのつかない断絶と喪失の印象である。そうである限り『抜粋』は、アウグスティヌスの『告白』に通常その起源がたどられるような、回心という決定的な契機を境とする宗教的な死と再生の物語としての「告白文学」⁽⁴⁾ のフォーマットを踏まえていると、いちおうはいえる。

けれども回心にいたるゴーゴリの宗教的な模索の道のりが詳細に語られるわけではないし、具体的にいついかにしてそれがあったのかも定かではない。回心という出来事は実はまだ終わっておらず、引き延ばされ続けている「プロセス」であるかのような印象すら受ける。もし告白文学を書き手の過去の人生の描写という表象モデル⁽⁵⁾ によって理解するならば、「死と再生」を描かないテキストは、ジャンルの約束事から大幅に逸脱していることになる。

『抜粋』は回心を物語らない。すでに起こったと主張されるそれは、同時に無限に遅延される。回心の遅延という運動は、この本の読者を、たとえその人がキリスト教徒であっても、キリスト教徒ではない者として再設定する。マトヴェイ神父に宛てた手紙から引用した箇所には、次の文章が先行していた。「私の本はもっぱら、**教会に通っていない人々**、僧服をまとった司祭が彼らに話しかけようと出て来ても、話を最後まで聞こうとしない人々にだけ働きかけたようなのです。もしこれが真実で、もし、本当に、信仰のない状態にある自分を揺さぶられた人々が何人かいて、たとえば好奇心からでも教会へ出かけたのであれば、このことだけ

3 この手紙には異稿（草稿）[XIII, 429-434] があり、二つのヴァリエーションで所々表現が異なっている。ここに引用した箇所は、異稿では «доступный даже и не христианину» [XIII, 432] となっているが、ゴーゴリの本が持つ、人々をキリスト教へ向かわせ続ける「たえず回心させる」力が強調されている点において大きな違いはない。この異稿に注意を促していただいたことに対して査読者の方に感謝したい。

4 近年出版された文学辞典の「告白」の項では、「告白文学」をキリスト教の実践としての告白から区別する指標として次の二点をあげている。まず、告白文学における作者（告白を書いている者）と主人公（罪深い生活を送った者）の存在であり、両者は極めて近いが、同一ではない。というのも、告白の書き手はすでに危機を経験し、新たな人間として生まれたのであって、罪深い行いをした自分についてあたかも「他者のように」書く。これと関係して、告白文学は「再生」という思想を中心にした「自伝」に近づいてくる。しかし告白文学では、「誕生と死」という自伝の枠組みをなす出来事が意味づけなおされている。「これらの出来事は告白ではもっぱら宗教的な意味を持っているので、その自然な順番が変更される。死はここでは誕生に先行する、というのも告白する者の魂は最初罪深い状態（死）にあり、その後でのみ、生きるために生まれるからである」。

Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 85.

5 それは究極的にはやはりルソー『告白』の秘密も内部も持たない言語、「語る主体が、自らの言うことを表現する形式のそれぞれにおいて、留保もなく故意の言い落としもなしに、全面的にそこに現前しているようなエクリチュール」に結着する。ミシェル・フーコー（松本勤訳）『壁のなかの言葉：ルソーの『対話』への序文』哲学書房、1990年、25頁。

で私はもう心安らかになるのです」[XIII, 303]。ゴーゴリが言いたいのは、「私たちの育みは、すでに終わったように見える、そのときに初めてはじまる」のであれば、自らをキリスト教徒と思い込んでいる者もまた実はキリスト教徒ではないということだ。つまり回心は、それが起こったと思い込む者すべてにおいて、何度でもはじめからやり直される必要がある。『抜粋』は読者をつねにキリスト教徒への生成変化の途上に置き、回心へ向かう運動に巻き込もうとする。それはある時点で一人の作家にすでに起こった回心を描写することなしに、回心という集団的な出来事そのものをうみだそうとする試みであることによって、特異な告白となっているのではないだろうか。

告白を宙吊りにしてしまうような『抜粋』のこうした特異性に同時代人たちは気がついていた。この意味でベリンスキは理想的な読者であり、高名ないわゆる「ザルツブルンからの手紙」のなかで、ゴーゴリの宗教的・政治的な「転向」がどこまで真実なのか、疑問を呈している。「まさかあなたが、『検察官』や『死せる魂』の作者であるあなたが、率直に、心から（искренно, от души）、ロシアの醜悪な聖職者たちへの讃歌を謳いあげたというのは本当なのか。カトリックの聖職者たちよりもはるかに高く持ち上げて」[VIII, 503]。この一文は『抜粋』が告白文学から逸脱している第二の理由を明らかにする。告白文学を支える「率直さ」という前提——主体（書く「私」）は書記（書かれる「私」）においてありのままに表象されうし、されなければならないという信念——が掘り崩されているのだ。自己の率直な告白が、どこか別のところに潜むもう一人の自己をほのめかしてしまう事態。社交界の欺瞞を暴くことで人気を勝ち得た同時代の作家パーヴロフは、ゴーゴリ宛ての公開書簡に擬した批評のなかで、この「偽善」を諷刺するチャンスを見逃しはしなかった。「彼〔ゴーゴリ〕は芸術家だ。教え導く者になろうという考えが彼の頭に浮かぶ。その生き方は自然なものであり、大変な真実が作品にはあるのに、彼は自分のために演劇的な身振りをひねりださなければならない」⁽⁶⁾。

『抜粋』での作者の演劇的な身振りを、ロマン主義的な分身の問題として論じたのが K・アクサーコフである。彼については、ピョートル大帝以前の生活習慣・文化に同一化すべくあご髭をたくわえ農民の服装をしているという噂が流れたことがあり、それを耳にしたゴーゴリはローマから憂慮の手紙を送っている⁽⁷⁾。外部と内部の障壁を破壊せんとするスラヴ派の領袖の「率直さ」についてのイメージが推し量れよう。「いかなる場合でも、なにも包み隠さないこと（полная откровенность）が必要です。それなしではどんな率直な関係も（прямых отношений）ありえません」⁽⁸⁾。ゴーゴリに宛てたこの手紙のなかで、K・アクサーコフは、自分の「率直さ」と対比しつつ、『抜粋』での作家が「率直でない」（Ложь [.....] в смысле неискренности）と難ずる。「これは、ひとが自分自身の内面に嘘をついていると

6 Павлов Н.Ф. Письма Николая Филипповича Павлова к Николаю Васильевичу Гоголю. По поводу его «Переписки с друзьями» // Русский архив. 1890. № 2. С. 287.

7 1845 年 11 月 20 日付のショヴィリョフ宛ての手紙 [XII, 537]；同日と推定される K・アクサーコフ宛ての手紙 [XII, 540]；同 25 日付の S・アクサーコフ宛ての手紙 [XII, 542]。

8 Аксаков К.С. Письма К.С. Аксакова к Гоголю. О «Переписке с друзьями» // Русский архив. 1890. № 1. С. 152.

いうこと、その人の内面がさっぱりと正直でなく、二つに引き裂かれているということ（Это внутренняя неправда человека с самым собою, внутренняя непростота и раздвоенность）。それは、その人がこの嘘を（неправду）なにか一貫したものと思ひ込むやいなや、世の中とその人自身の前に姿を見せるのです」⁽⁹⁾。「内面の鏡、ああ内面のコケットぶり！」「[作家として] 書くのをやめ、人生の偉業について思い至られた、そのあなたは、あなたみずからの人生の偉業のなかでご自身を芸術の対象になさってしまった」⁽¹⁰⁾。

言うまでもなく、鏡が想像上の自己との同一化の契機であるとともに、その危機の裂開する点でもあるというのはドイツ・ロマン派が追求したテーマ——分身——である⁽¹¹⁾。ゴーゴリの精神の危機には「西洋」が悪影響していると懸念するアクサーコフは、このロマン派的自己分裂を、ロシアに對置されるものとしてのヨーロッパ的伝統として再提示することをもくろむ。ともかくもこうして『抜粋』における鏡のテーマが見いだされた。ゴーゴリ自身、すでに引用したジュコフスキ宛ての手紙のなかで、『抜粋』の惹き起こしたスキャンダルを受けて、それは自己反省のための鏡として役立つだろうと述べている。分身は反省と結びつく。「しかしそれでもこの本は今後私の机の上にいつも置かれることになるだろう。まるで忠実な鏡のように。自分のだらしなさを直視して、今後過ちを犯すことがもっと少なくなるように、それを覗きこむことが必要なんだ」⁽¹²⁾ [XIII, 243]。

鏡は映しだす対象を二つに分裂させるだけではなく、合わせ鏡を用いれば無限に増殖・分裂させることができる。ここから派生する鏡の記号論的なポテンシャル⁽¹³⁾を考慮に入れば、私たちは、『抜粋』において同一性から切り離されて抛り所なく散乱する書き手の自己イメージを見いだす、モダニズム的な解釈のすぐそばまで来たことになる。「仮面」である。

ドナルド・ファンガーが指摘したように、「いま、ここ」にいないようにすること、自分というもののからずれてゆく運動は、ゴーゴリの創作を一貫している。新たなアイデンティティの獲得が読者を創造することでなされるのか、それとも遁走によってなのか、それは作家が

9 Аксаков. Письма К.С. Аксакова. С. 154.

10 Аксаков. Письма К.С. Аксакова. С. 154, 155. この所見はナボコフによって繰り返されている。「ある意味でゴーゴリはこの『抜粋』において、彼自らの創造になる惚れ惚れするほどグロテスクな人物のうちの一人を演じて見せているのだ、と言いたくなる」。Vladimir Nabokov, *Nikolai Gogol* (London: Editions Poetry, 1947), p. 129. 日本語訳は以下に従った。ウラジーミル・ナボコフ（青山太郎訳）『ニコライ・ゴーゴリ』平凡社、1996年、192頁。

11 マックス・ミルネール（川口顕弘、篠田知和基、森永徹訳）『ファンタスマゴリア：光学と幻想文学』ありな書房、1994年、「第三章：鏡の働き」を参照のこと。平行しつつ関係しあうふたつの世界の境界として、それらを統合・分離する契機を鏡に見るロマン主義的理解が、ロシアでどのように展開したかは、Кардаш Е.В. Тайна «танцующих старушек»: «зеркала» и «автоматы» в романтической литературе и «Сорочинская ярмарка» Гоголя // *Русская литература*. 2006. № 3. С. 19–37.

12 ほとんど同じ文言が、引用したマトヴェイ神父への手紙でも読まれる。「私には鏡が必要なのです。自分のだらしなさが目に見えるように、それを毎日覗きこまなければならないのです」[XIII, 302]。

13 Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // *Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. М., 1998. С. 562.

置かれていた時々の社会・文化的状況に関連する⁽¹⁴⁾。このような見方は、ゴーゴリのテキスト空間の運動性に着目するベールイ⁽¹⁵⁾、「仮面」「ジェスチャー」「マイム」のたえまない交替としてゴーゴリの「モノ」的な世界をとらえるトゥイニャーノフ⁽¹⁶⁾やエイヘンバウム⁽¹⁷⁾ら、モダニズム以降の解釈と整合しやすい。

なかでも歯切れがよいのはトゥイニャーノフで、ゴーゴリの人物描写における主要な方法を「仮面」としたうえで、生前出版された本としては最後のものになる『抜粋』においても、この原則には何の変化もないという。「このように人生の変容もまた彼の創作の法則（さまざまな仮面のつけかえ）にのっとって達成されなければならなかった」⁽¹⁸⁾。ここでのトゥイニャーノフは、ゴーゴリの執筆したテキスト群をひとつの文学システムとしてとらえ、その内部における観察だけを問題にするという選択を行うことで、システム内を漂流する「仮面」を見いだすことができた。「仮面」とは、つねに自身と一致しない対象を指示してしまう記号の謂いであるとすれば、彼にとってそれが重要なのは、歴史的な痕跡を切りとって異なる文脈（テキスト・システム）に貼り付けるモンタージュの行為によって、システムが新しいものになるからだ⁽¹⁹⁾。「仮面」の構造がゴーゴリのテキストのどのような問題系によって可能になっているのかという問いは、ひとまずこうしたモンタージュによる冒険という企図の外にある。

本稿はトゥイニャーノフの関心をずらす。「仮面」を手掛かりに『抜粋』において問題にしたいのは、そのゴーゴリ的な告白との関係である。本稿でいう告白文学とは、自己の死と再生が語られるテキストのことである。さきほど告白文学を支える「率直さ」という前提を、主体（書く「私」）が書記（書かれる「私」）においてありのままに表象せられるし、されなければならないという信念、と簡便に定義しておいた。しかしいったんこうした自己表象の透明性への信頼が失われてしまえば、告白文学とは死が二重に演じられる場となる。死から再生し、いま自分の死について語っていると称する「私」自身、テキストにおいてはじめて構成される言語的構築物であり、「いま、ここ」で書く「私」とは際限なくずれてゆかざる

14 Donald Fanger, *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard U. P., 1979).

15 Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934.

16 Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.

17 Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 306–326.

18 Тынянов. Достоевский и Гоголь. С. 206.

19 コージンツェフ／トラウベルク共同監督による映画『外套』（1926年公開）のシナリオを担当したのが、ほかならぬトゥイニャーノフであるというよく知られた事実がここで再度言及しておくのも意味のないことではあるまい。出版されたシナリオは以下の文献として読むことができる。Тынянов Ю. Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории «Ленфильма». Л., 1973. Вып. 3. 彼は、映画における手法の発展を、手法が映画システムの外部で決定された「単数の」意味から離れ、その内部で「複数の」意味を獲得することに見込んでいる。Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов. Поэтика. С. 334. 映画『外套』における「画面に映し出された文字」のジェスチャー性を、本というメディアにおける文字との対比において論じたものは、Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 222–244.

をえない(記号の指示対象の不在化)——もしこのように考えれば、告白とは死の累乗であり、死が死について繰り返される自己言及的な終わりのない饒舌、表象の不可能性の永続的な再演となる。「世俗的」な告白において「書き手は実際に経験したことを率直に語っているのか」という「仮面」の問題系が発生する所以である。そしてこれは近代的な表象の体制(記号とその指示対象とのあいだの関係が恣意的なものではない記号の体制)のもとで書かれた告白のテキスト全般にまわりつき与件であろう。けれども告白文学のこうした不可能こそが、ゴーゴリの考える、集団的な反省としての告白の条件をなしているのではないか。以下ではこの関係を詳細に検討してゆきたい。

上に述べたいわゆる「古典的な表象における危機」——記号とその指示対象との、修復がほとんど不可能な分離や、テキストに潜む根源的な読解不可能性に向きあわざるをえないこと——は、19世紀初頭にはっきりとしたかたちで問題になってくる⁽²⁰⁾。強烈な理論的意識を持ってこの危機に取り組み、言語化しようと試みたのがドイツ・ロマン主義の理論家たち、特にシュレーゲル兄弟とノヴァーリスであったことはよく知られている。直接的な言及は驚くほど少ないにもかかわらず、彼らによって提起された文字や声、書記や読解の実践をめぐる問題系は、ゴーゴリの創作にとってもっとも重要な一系列をなしている。こうしたより広い文脈に置き直してみると、本稿は、これらの批評概念の系列のうち、とくに「反省」が『抜粋』においてどのように実践・展開されているかを詳細に検討することで、19世紀前半が終わろうとする時期のロシアにおける「読むこと」の何にゴーゴリのテキストが反応したのか、その一端を明らかにする試みといえる⁽²¹⁾。

1. 声と文字

『抜粋』における自己の表象という問題を考えるに際して、まず、ゴーゴリに先行するロシア・センチメンタリズムの読書モデルを考慮にいれておきたい。それは、いってみれば読むことがすなわち想像上のサロンでの対話やおしゃべりへの参加であるような、そんなテキストの空間である。ひとの発話と身体は一体化し、文字は声と融け合って、この会話のネットワーク上を次々と受け渡されてゆく。ロシアでは、18世紀末から19世紀初頭にかけて、

20 Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 323. もちろんここで彼が依拠しているのはフーコーの『言葉と物』である。

21 本稿でゴーゴリについて言及されるとき念頭に置かれているのは、つねにテキストとしてのゴーゴリである。つまり、ゴーゴリの／についてのテキストという解釈可能性の総体から、本稿の問題設定に沿った「ゴーゴリ」が、言及されるその都度選択されている。もちろんテキストの組成および学問的客観性(学問的蓄積)の許す範囲内であり、この限度を超えればそれは創作となる。19世紀前半のロシアでゴーゴリという人物が生き、書いた、その痕跡は、私たちにいかに伝わっているのか。そうした伝承のただなかに置かれていることを意識しつつ、そのことで、伝承を、痕跡とその解釈という、距離が切り離す二者の往復運動によって構成される複数のルートにするのである。切断すること、動揺させること、複数にすること——逆説的かもしれないが、それが継承という行為ではないだろうか。これはゴーゴリのテキストの可能性をすくいとろうとするひとつの賭けであり、時代・状況のなかでそれが持つ有効性は、読者によって判断されることと思う。

カラムジンたちの著作が位置している空間である。

センチメンタリズムの構想によれば、読書とは、作者と読者の対面であり、あたかも作者の生の声を読者が聞いているかのような幻想を生みださなければならない。コミュニケーション・メディアとしての文字がどうしても帯びざるを得ない物質性などあたかも存在しないかのように、文字と会話はできるだけ切れ目なく接続される。この意味で、「話されているように書く、あるいは才能ある作家が書くように話す」というスローガンで知られる、カラムジンたちによる言語改革とは、文字・声・身体という三幅対の結節点である作者の声を聞くことのできる、親密で気心の知れた人々が集まる環境への欲望を高める運動であったとまとめることもできるだろう⁽²²⁾。

このように、自己というものをくまなく表象し、かつ公開しうるようなコミュニケーションの透明性への信頼があったために、語る声と身体がテキストにおいて現前している「かのような」というフィクションが可能になっていた。こうした擬制は、カラムジンの『ロシア人旅行者の手紙』（1791-92年：『モスクワ・ジャーナル』掲載分）もそこに属するような、書簡体小説というジャンルを例にするとわかりやすい。たとえばリチャードソンの書簡体小説『パミラ』（1740年）において、主人公パミラは現在目の前で起こっていることを、出来事の瞬間に即して書き写し、かつ語っているかのように思える。そしてその手紙を読む読者たちは、あたかも目の前にパミラの身体が現前するかのように幻視するのだ。遠藤知己が指摘するように、彼女の書く手紙＝書記はそれが書かれ・読まれる時間を消去して、行為する現在だけを喚起する⁽²³⁾。

だから『狂人日記』（1835年）において、主人公ポプリシチンに「犬の手紙を読み、その読書行為を瞬時に日記に書き写し、語る」ことを同時に行わせる⁽²⁴⁾とき、ゴーゴリは、あきらかに『パミラ』の書記の体制をパロディするとともに、その崩壊をも記している。文字・声・身体の変換は、書記の空間における約束事からはみ出して、いまや非現実的なほど過剰に現実化してしまっている。公文書をひたすら書き写す仕事に没頭する役人ポプリシチンや、その同僚たるアカーキイ・アカーキエヴィッチが身をもって示すように、人間は自身の生の声を奪われ、情報を伝えるための文字と化している。声は見失われ、あふれかえる文字が声を僭称するのだ。このような状況が前提となつてはじめて、文字になりきることによって他者の声を偽装しようとするプロジェクトを、ポプリシチンは企図することができたのであった⁽²⁵⁾。

このように30年代半ばには、ゴーゴリはセンチメンタリズム的な自己表象が不可能になったことに気づいていた。いっぽうで、ゴーゴリ研究者のギッピウスは、『抜粋』を『ガンツ・

22 拙稿「身体と読解可能性：カラムジン／オドエフスキの読者共同体」『テキストと身体』〔スラブ・ユーラシア学の構築〕研究報告集 19号〕北海道大学スラブ研究センター、2007年、32-44頁。

23 遠藤知己「小説形式の系譜学Ⅰ」『ソシオロギス』18号、1994年、214-217頁。

24 「[日記の] 他のエントリーはすべて習慣どおりに回顧的なもので、その日の出来事を要約し、それに考察を加えている。いっぽうこれだけが現在時制であり、それによって回想ではなく、創作であることがほのめかされている」。Fanger, *The Creation of Nikolai Gogol*, p. 117.

25 拙稿「書記メディアとしてのポプリシチン：ゴーゴリ『狂人日記』と告白の変容」『ロシア語ロシア文学研究』38号、2006年、88-96頁。

キューヘリガルテン』、『昔気質の地主たち』につづくゴーゴリの「三番目の牧歌⁽²⁶⁾」と名づけ、そこに黄金時代、空想的なユートピアへのセンチメンタリズム特有の志向を見いだしている⁽²⁷⁾。この指摘は、『外套』をきっかけとして40年代前後におこったとヴィノグラードフが言う「センチメンタリズムへの回帰」、すなわち自然派の詩学の枠内でセンチメンタリズムの手法を再利用しようとする傾向⁽²⁸⁾とも呼応する。

『抜粋』のなかでは比較的知られている「県知事夫人とはなにか」という章は、文字・声・身体を連鎖させることで、実際に純粋なコミュニケーションという夢に回帰しようとするかのようだ。この章は県知事夫人に宛てた手紙という形式をとっていて、彼女が住む市の社会状況を改善するため、まず市の情報を余さず報告するようゴーゴリは要求する。「あなたにお願いしたのは、私を**完全に**あなたの状況に導いてくれることであって、それはなんらかの**観念的な**状況ではなくて、**ありのままの**状況ということです。それは大小くまなくあなたの周りにあるものを見るためなのです」[VIII, 311]。「私に必要なのは、彼ら[商人]の環境から、誰であれ**生きたまま**取り出すことです。その人物を、頭から足の先まで委細漏らさず知ることができるように。だから、彼ら全員について詳細にわたって探りだしていただきたいのです」[VIII, 317]。身体の実験は、すぐに紙に書き写されなければならない。「情報を得られたら、ご自分のお部屋に帰ってすぐにすべてを私のために紙へ」[VIII, 312]。パミラの「瞬間に即して書く」行為を通じて、県知事夫人の書記は書き手の身体の実験を読み手であるゴーゴリの身体へと滑らかに伝えてゆく。

けれどもジョルコフスキイが指摘する⁽²⁹⁾ように、文字・声・身体の切れ目のない連鎖には、透明なコミュニケーションを妨げる攪乱要因が含まれている。それは多様な解釈を許すことで書き手の透明な声＝意味を読み手に伝えないかもしれない、文字というものの物質性である。『狂人日記』において、最後の手記の日付を発音すらできない文字の痕跡のようなものにまで断片化した⁽³⁰⁾ ゴーゴリは、このことをよく理解していた。声が伝わらなければ、す

26 センチメンタリズムの詩学と牧歌ジャンルのつながりについては、Gitta Hammarberg, *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose* (Cambridge: Cambridge U. P., 1991), pp. 44–92.

27 「いまやゴーゴリは三番目の牧歌をうみだし、道徳の変容を経験した人々の、家庭・社会・政治のなかでの牧歌的生活を描いている」。それは「センチメンタリストたちが夢見たような、「黄金時代」の絵の数々に似た、空想的なユートピア」であろう。Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 138, 141. もっともギッピウスは、このユートピアはあまりにも実現から遠いので、かえって現実を糾弾するラディカルさを持ってしまうとしている。Гиппиус. Гоголь. С. 144.

28 Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма: Достоевский и Гоголь // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С. 150–162. なお、乗松亨平も批評家マイコフに「そのメディア環境も含めたセンチメンタリズムへの回帰」を見いだしている。乗松亨平『リアリズムの条件：ロシア近代文学の成立と植民地表象』水声社、2009年、244頁。

29 ジョルコフスキイは『抜粋』を、全体主義的な情報統制の欲望と、それを可能にしつつ裏切る書記との戯れととらえている。Alexander Zholkovsky, “Rereading Gogol’s Miswritten Book: Notes on Selected Passages from Correspondence with Friends,” in Susanne Fusso and Priscilla Meyer, eds., *Essays on Gogol* (Evanston: Northwestern U. P., 1992), pp. 172–184.

30 拙稿「書記メディアとしてのポブリシチン」94頁。

なわち、言わんとすることを文通相手が完全に飲み込めなければ、手紙は単に意味を欠いた文字の廃墟と化すのである。文字は繰り返し読まれること、すなわち読み手の反省を必要とする。「私の手紙を五、六回ほど読み直してください。そこではすべてが散らかっていて厳密な論理の秩序がないものですから。とはいえ、それはあなたご自身がいけないのです。手紙〔文字〕の本質がすべてあなたのうちにとどまり、私の問いがすべてあなたの問いに、私の願いがあなたの願いになること、私のお願いを私が望むまさにそのとおりに叶えてくださらないあいだは、あらゆる言葉と文字があなたを追いつめ、苦しめること。このことが必要なのです」[VIII, 321]。

文字 - 声 - 身体 of 連鎖に巻き込まれることですべての出来事を「いま、ここ」で起きているものとして体験しようとする欲望は、声に到達しようとするその企図において文字の物質性を顕在化させてしまう。それは「手紙の公開」という局面に絞ってセンチメンタリズムの読書空間とゴーゴリのそれとを比較するとよく見えてくる。

遠藤知己によると、彼のいう「18世紀的」な、私たちが今までセンチメンタリズム的と呼んできた親密な友情の圏域では、手紙は独特な流通の仕方をする。そこでは、私的なものと公的なものの区別が融解（あるいは独特なかたちで接合）しているために、特定の受取人に宛てた手紙がサロンのネットワークを回遊するなかで複数の人々に読まれ、また手紙自体の内部でも別の手紙が引用されることが通常であったらしい⁽³¹⁾。

親密な友人たちのあいだでの手紙の回覧——県知事夫人の手紙をゴーゴリが突然引用する⁽³²⁾とき、これ見よがしに反復されているのはこうした18世紀的な挙措である。

「ついでながら、目の前にお見せする次のような数行に対して、さらにあなたにお小言を申し上げます。『ロシアの現状を近くで見るのは憂鬱で、悲しくさえあります、けれど、このことについてお話しすべきではないでしょう。私たちは希望と澄んだまなざしとともに、慈悲深い神の御手の中にある未来を見つめなければなりません』」[VIII, 320]。

時代錯誤は明白だ。『抜粋』の読者は、サロンに集うたがいに顔見知りで気心の知れた文学愛好家たちではもはやない。『抜粋』を論難するさいにペリンスキイがその代表であると自負している読者は、「一人ではなく、多くの人間で、あなたも私もその大多数を見たことがないし、彼らのほうでもあなたを見たことがない」[VIII, 500-501] 公衆なのだ。ここから「ザルツブルン書簡」における隠された主題をペリンスキイが宣告することになる。「私が見るところでは、あなたはロシアの公衆というものをほんとうによく理解しておられるとはいえません」[VIII, 506]。

大衆化へ向かうこうしたメディア環境において、手紙の無断引用は、親密な友人たちのあ

31 遠藤知己「手紙の変容・＜声＞の誕生：書簡体空間と『フランケンシュタイン』『ミハイル・パフチンの時空』せりか書房、1997年、149-168頁。

32 この手紙が実在するかどうかという問題は、本稿の議論において焦点にならない。架空のものであれ、実在するものであれ、他人の手紙を広く公刊された印刷物において公開するというジェスチャーに照準しているからである。

いで半ば公認された覗きの快楽どころではなく、プライバシーの暴露⁽³³⁾にほかならない。同じ身振りは「ロシアの恐れとおののき」という章の冒頭でも繰り返される。「あなたの長い手紙、読んだらすぐに破棄してほしいとご依頼になり、返事は決して郵便によってではなく、信頼できる人の手を通じてするようにと頼まれた、それほどの恐れとともにあなたがお書きになったその手紙に対して、私は、秘密を破ってというだけではなく、ご覧になっているように、印刷された本、読み書きできるロシアの半数が読むかもしれない本のなかでおこたえいたします。私の手紙が、同じ恐怖に苦しんでいるあなたに似たほかの人々へのこたえとしても同時に役に立つかもしれない、だからこのように思い立ったのです」[VIII, 343]。

「センチメンタリズムへの回帰」という志向は見紛いようがない。このとき手紙の暴露という（擬似）体験が読者にショックを与えるとすれば、それは文字・声・身体の変換を再構築しようとする試みが、それ自身の不可能性に突き当たることとして現象しているからではないか。親密な友情圏というもとのコンテクストから切りとられ、公衆の目の前にさらされる手紙・文字は、媒介物としての性質をあらわにする。ゴーゴリの書記においては、声の獲得というセンチメンタリズムの欲望が、文字の局面を剥き出しにすることで、「文字などないかのように書く」ことの約束事性を露呈させてしまうのだ。

文字と声という問題に関して、センチメンタリズムの作家たちとゴーゴリでは出発点が違う。カラムジンたちは、文字と声が本質的に異なるものであると認識するがゆえに、同一性の錯視をもたらす書記を創造しなければならないと考えた⁽³⁴⁾。ゴーゴリにとって、文字と声はあまりにも似ている。それらは同じ連続体に刻まれた流動的な区別なのだ。文字は世界にありふれていて、しかもしばしば声を詐称する（ポプリシチンのプロジェクト）。したがって声の純粋性に到達しようと思えば、たえず文字の物質性を暴露して、文字と声のあいだに明確な線を引き続ける必要がある。『抜粋』における告白＝声の獲得が、つねに文字性を想起させてしまうのはこのためである。書記における文字の物質性の克服という課題は、文字と声が一体化している「かのような」という擬制によって解決されるのではなく、ひとえに文字の無限の自己反省という運動として現象せざるをえない。

2. 根源的な模倣

前節での分析によって、『抜粋』では、センチメンタリズムによる文字／声の同一視の約束事性が暴露されていることが明らかになった。声は、書記における文字というレベルをひたすら露出してゆくことによる文字と声の区別、文字の無限の自己反省によってのみ見いだされるものとなった。本節では、告白する自己の純粋な表出媒体であるはずの声もまた、自己との分裂を余儀なくされていることを明らかにする。しかし、互いにつながりを欠いた散漫な身体たちをひとつの集合的な身体にまとめあげるという『抜粋』のプロジェクトは、

33 乗松『リアリズムの条件』196頁。

34 ハマーバーグによれば、親密な会話という設定は、印刷メディアの発展によって作者と読者の距離が乖離しつつあった、そんな実生活の状況に対応し、それを文学的に解決するものであった。Hammarberg, *From the Idyll to the Novel*, p. 12.

逆説的なことに、「真の自己になる」ことを演じる声のこうした分裂——自己の模倣によってこそ可能になっている。

『抜粋』が当時のいわゆる「進歩的知識人」たちの憤激を惹き起こした理由として、ロシア正教会の使命に対する期待の表明とともに、家父長制への復古を唱えたことがあげられる。「自らの「場」（поприще, место）に戻る」という呼びかけの繰り返し、ホメロスの時代の礼賛（「ジュコフスキイが翻訳している『オデッセイ』について」）、これらはいずれも「本来の秩序への回帰」への志向と結びついている³⁵⁾。この独特な「牧歌」においては、理想社会の基本的な単位は二つにまで切り詰められる。神の似姿であり仲介者である父親を最高権威とする家父長制下の家族（その拡大版としての国家）。そして家族間をつなぐ友人たちのネットワーク（親密な友情圏）、以上である³⁶⁾。

すでに見た親密な友情圏と同様、家父長制的家族のあいだでも、コミュニケーションの透明性を阻害するような媒介物を排除することが目標となる。雑誌の文字と同様に、官僚機構における書類・賄賂の紙幣・役人は際限なく増殖してゆく。純粋な物質性、精神を欠いた記号を散乱し増殖させるメディアとして、これらは文字の、国家＝家庭における等価物なのだ。センチメンタリズムの詩学を踏まえれば、ここで要請されるのが声であることは想像に難くない。

「われわれの詩人たちの抒情について」の章では、それは君主の声である。ゴーゴリによれば、君主は「すべての者を一人の人間のように愛することを不変の法として定められた人々」の一人である。「あらゆる階級・職業の一番下の者にいたるまで、ご自身の国家のすべてを愛し、そのなかにあるものが何であれ、すべてをご自分の体であるかのように変え、すべての者について心を配り、昼も夜も苦しむご自分の民のことで哀しみ、慟哭し、祈りながら、君主は全能の愛の声を手に入れるだろう。唯一それだけが病みきった人々に開かれ、またそれが触れても人々の傷は平気であるような、ただその声だけが全階級に和解をもたらし、国家をそろったオーケストラに変えることができるかもしれない」[VIII, 256]。

カラムジンの言葉がすべてのロシア人に聴き取られるものであった（「カラムジン」[VIII, 267]）のと同様に、ツァーリの声はバラバラに分裂したもろもろの身体をひとつにまとめあげる。文字・声・身体、言葉と行為との完全な一致というセンチメンタリズムの夢が実現したかのようだ。「言葉とは何かについて」という章でプーシキンのもので引用される「詩人の言葉はすでに彼の行為である」[VIII, 229]という宣言は、ここで意外な変奏を遂げている。

けれどもふたたびプーシキンの言葉として次のような文章が引用されるとき、集合的な身体は、その同一性を可能にすると同時に掘りくずす模倣の作用を明みにだす。君主もその

35 Манн. Гоголь. Завершение пути. С. 28.

36 ロートマンによれば、カラムジンはヨーロッパ化された官僚制に対抗するものとして、父の直接的権力による家族的・家父長制的な統治というユートピアを構想するのだが、その彼にもっとも近い後継者はゴーゴリとトルストイである。Лотман Ю.М. «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» Карамзина — памятник русской публицистики начала XIX в. // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 2 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 199–200. この問題は次の文献でも扱われている。Манн. Гоголь. Завершение пути. С. 31.

臣下も、国家というオーケストラのなかで自分の役割を演じている。ここには演劇の、人形劇の、自己疎外の契機がある。「絶対君主なき国家は——自動人形だ。せいぜい、合州国程度のことができれば上出来だ。では合州国とは何か？ 死体だ。人間はそのなかで、食べられた卵にも劣るほど風化する。絶対君主なき国家は、カペルマイスターなきオーケストラにひとしい。音楽家全員がどれほどすばらしくても、そのなかに棒の動きで全員に指示を与える一者がいなければ、コンサートは立ち行かない」[VIII, 253]。

集団的な身体は、自己を分裂させたうえで「本来の自分になる」ことを促す、演劇的な模倣の身振りによって構築される。模範となる一者の演技が鏡に映しだされるように次々と模倣され、共同体全体に伝播してゆくことが必要なのだ。『神にならいて』(1441年頃)というトマス・ア・ケンピスの著作を読むようS・アクサーコフにゴーゴリが勧めたエピソード⁽³⁷⁾はよく知られている。「県知事夫人とは何か」の章では、人々の幸福に資することは何もできないと嘆く相手の夫人に次のような励ましが与えられる。「あなたは市で一番の方です。あなたのすべてが、もっともつまらぬ小間物にいたるまで学びとられてゆくでしょう。モードの猿真似ぶり、われらがロシア的猿真似ぶりというものののおかげで」[VIII, 309]。

劇場が『抜粋』において特権的な場となっているのも、ここから理解される(とくに「劇場について、劇場への一面的な見方について、そして一般に言って、一面性について」：以下「劇場について」と略記)。劇場では、他の社会的諸領域でも目指されるべき、自己分裂と模倣の作用がもっとも見やすいかたちで演じられ、群集の統一的な身体をうみだすからだ。「劇場は決してくだらないものではないですし、空疎なものでもまったくありません。次のことを考えに入れてみてください。劇場には五、六千人からなる群衆を一気に収容することができます。それぞれを見ればたがいにまったく似たところのない群集が、とつぜんひとつひとつになってうち震え、ひとつの涙を流して号泣し、ひとつの共通の笑いをあげることができるのです」[VIII, 268]。このひとつになった身体が、神にまねぶ共同体の基礎をなす。この意味で劇場は「キリスト教への見えざる階段」[VIII, 269]となる。

観客の集会的身体は、俳優たちの演技の模倣の作用を受けて構成される。したがって「それまでひとがただオーケストラでのみ聴きとることができたような、すべての部分のあいだの完全な調和」が俳優たちの演技に感知されることが必要である[VIII, 270]が、その指導は、ひとりの「最高の俳優 - 芸術家」[VIII, 270]、「第一級の俳優 - 芸術家」[VIII, 272]に委ねられる。俳優たちに自分の役割を自然と飲み込ませる[VIII, 272-273]この一者こそ、すでに見たツァーリの似姿であることに疑義はない。演技の調和は、俳優のおのおのが自分の真の役割を演じること、役割における真の自分に生成変化する(「自らの「場」(поприще, место)に戻る)ことによって達成される。「特に次のことに配慮すべきです。すべての責任を彼[最高の俳優]一人に負わせること。公衆全員を前に順を追って次々と二流どころの役柄を本人自らが演じるよう、おおやけに決意させること。それは、二流どころの俳優たちに生きた見本を残すためです。この人たちは、ぼんやりした口伝かなにかで伝わった、死んだ見本にならって役柄を丸暗記します。本によるお勉強で教育されてきた[かたちを与えら

37 この間の手紙の遣り取りが収められているものとして、Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 128-135.

れてきた (образовались) ので、自分たちの役柄になんの生き生きとした興味も見いだせないのです」[VIII, 270]。

ここでの模倣の対象が、「最高の俳優」その人に固有の演技の癖や外見的特徴などではなく、自分に与えられた役割を知り、演じ、遂行する行為であることは注目に値する。模倣されるのはあれこれの表象ではなく、自分という役柄に完璧に同一化する行為、あるべき自分自身を模倣する行為なのだ。「最高の俳優」にならって自分の役柄を演技することは、模倣の模倣を意味する。

調和した集約的な身体を生みだすためのモデルである劇場において、権威を持った、模倣の絶対的な対象そのものが、すでに自己からずれていて、自己の役割を模倣する。だとすれば、ツァーリの声が指揮棒を振る動作に置き換えられていたように、模倣されるべき一者の声もまた演劇的な身振りであり、根源的な自己分裂と模倣を含んでいるのではないか。俳優たちを訓練する方法が「最高の俳優」に指示される次の例ではどうか。「ここではみな、どうやってかは本人も知らないまま、話し方にも、そして体の動かし方にも真実と自然さを手に入れてしまうのです。質問のトーンが答えのトーンを与えます。もったいぶった質問をすれば、得られるのももったいぶった答えです。単純な質問をすれば、得られる答えも単純です。どんな単純極まりない人間も、調子に合わせて答える (отвечать в такт) 能力はすでに持っているのです」[VIII, 273]。ゴーゴリから与えられた自己の役柄 (トーン) を演じる声の行為が、同じトーンの発話行為を他者に反復させる。会話が同じ調子で繰り返されることで、「最高の俳優」の声のオリジナリティは見失われるが、声の演技は、練習を支配している拍子＝リズムへと変わり、調和をもたらす。声の同一性と権威は、自己の役柄の模倣が他者による模倣行為として実現することによって獲得され、同時に掘り崩されている。

ゴーゴリの指導者の声は、固有の身体を持たず、自分自身のあるべき役割を演じることを他者の身体において促すことによって行為となる。その声の効力は、自己の模倣を模倣させることにかかっている。行為を促す声^{パフォーミングな} (38) が成功するのは、あるべき自己とあるがままの自己とのズレをうみだすとともに、あるべき自己を模倣するという行為自体を模倣させるからだ。権威ある声の起源は、根源的な二重の自己分裂によって徴しづけられている。それを発言することがある行為を行う [演じる] (perform) ことである「行為遂行的 (performative)」発話は、デリダの言うように、言語において他者性が導入される開口部である (39)。発話が主体の行為として分類され、名づけられるために、意味や指示対象によるのではなく、約束事の力を参照しなければならない、そんな状況をオースティンは「発話内行為 (illocutionary act)」と呼んだ。「私は約束する」、「私は遺言する」などに代表されるこの種の発話が、同時に発話する主体の行為として認定されるのは、なんらかの慣習の範囲内であらかじめ取り決められた他者の行為という雛形の反復を行うときである。発話から行為を予期し、実現可

38 ゴーゴリの文体に「説教体特有の命令的なジェスチャー」を見るのは、Мильдон В.И. «Выбренные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя как литературная форма // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Первые Гоголевские чтения: Сборник докладов. М., 2002. С. 109.

39 ジャック・デリダ (宮崎裕助訳)「署名・出来事・コンテクスト」『有限責任会社』法政大学出版局、2002年、7-56頁。

能なものにするこうした約束事の反復がなければ、発話する主体の行為は、名づけから逃れ分節化しえない断片的な動作の集積（「発声器官を用いて、何らかの、多少の差はあれ表現できないもろもろの運動を発生させること」⁽⁴⁰⁾）へと散乱してしまう。それは私の身体の他者性があらわになる瞬間に他ならない——オースティンが「私は自分の指を動かした（I moved my finger）」という発話において「動かされた対象が私の身体の部分であるという事実」⁽⁴¹⁾を読み取っているように。

以下に「ロシアの地主」という章から引用する箇所でも、司祭の声が自分自身と一致することが、民衆に対して行為を促す効果を生むとされている。ここで司祭の「確信に満ちた声」が演出される過程は、「まるで」、指導者のもとで台本を誦んじている俳優の練習風景のようだ。「[教父の説教から抜き出した] その箇所を民衆に向かって口にする前に、司祭がそれを君と一緒に何回か読んでおくことが必要だ。それらの箇所を、たんに熱意を込めてというだけでなく、まるで（как бы）自分自身のなにかの利益について心を砕いていて、自分の人生の幸福がそれにかかっているとでもいうような、そんな確信に満ちた声で司祭が口にすることができるよう。これが司祭自身の説教よりも効果的なものになるのはわかるね」[VIII, 327]。

3. 人形たち

声の現前は『抜粋』のなかで繰り返し折り曲げられている。センチメンタリズムにとって、声とはすなわち語る作者そのものの現前、テキストの真正な意味のノイズなき伝達と理解のことであり、声における自己分裂はありえなかった。ゴーゴリは、この声が常に自分自身から遅れるものであり、他者の身体を借りて「自分になる」パフォーマンスを必要としていると告げる。声は根源的な二重の模倣によって構成されているのだ。きわめて素朴な水準での話ではあるが、ゴーゴリのテキストにしばしば幻想される作者の語る声とは、言ってしまうと実は文字である。声における自己分裂は『抜粋』における一挿話にとどまるものではなく、むしろゴーゴリのテキスト空間一般が、「文字が声になること」を可能にする条件への問いとなっているのではないか。そして身をもってこの条件を実演しているのが、そこで跳梁するあの人形たちではなかろうか。

『抜粋』での劇場の話（「劇場について」）を続ければ、声は、自分たちの真の自己としての与えられた役柄を生きるという、自己同一化の運動を誘うものであった。これに対置されるのは、「最高の俳優」の声を欠いた、本＝文字の孤独な黙読が映し出す死んだ像＝視覚（образец）である。二流どころの俳優が自宅に一人ひきこもり、「最高の俳優」との練習抜きで役柄を覚えようとするとき、声と行為の連鎖からの切断という危機がやってくる。指導者の声によって生命を与えられていない台本は、文字の配列に過ぎず、それを丸暗記するこ

40 John L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2nd ed. (London: Oxford U. P., 1975), p. 114. 日本語訳にあたって、J・L・オースティン（坂本百大訳）『言語と行為』大修館書店、1978年、191頁を参考にした。

41 Austin, *How to Do Things*, p. 112. 日本語訳 289 頁。

とは俳優を死者に変えてしまう。「そうしたら彼はひとことも最高の俳優から学びとろうとはしません。自分の役柄を取り巻く状況と性格からなる周囲がすべて聞こえなくなり、同じようにして、戯曲のすべも聞こえなくなり、よそよそしいものになるので、その俳優は死者として死者たちのあいだを蠢くことになるのです。ひとり真の俳優 - 芸術家だけが、戯曲に込められている生命を聞きとることができるのです。そしてこの生命をすべての俳優たちにとって目に見える、生き生きとしたものにできるのです」[VIII, 273]。

ゴーゴリにとって、俳優だけではなくロシアの公衆もまた死者＝人形に違いない。「公衆には自分の好みなどありません。連れて行かれるところならいずこでも行くのです」[VIII, 269]。劇場は、死せる人形に生命を付与する場になる。

事柄を明確にするために、『検察官』のラストを締めくくるいわゆる「無声のシーン」を解説したゴーゴリの文章を取りあげてみたい。まず、この有名な場面の概略は以下のとおり。検察官と取り違えられた若い下級役人フレスタコフが「特権」を享受し尽くして颯爽と立ち去ったあと、市長夫妻は町の名士を集め、自分たちの娘とペテルブルクの権力者との婚約を祝う集まりを催す。この浮かれ騒ぎのさなかにフレスタコフの正体が明らかになり、その混乱にとどめを刺すかのように「真の」検察官の到着を知らせる一声が響き渡る。その瞬間、場に居合わせた者全員が石化⁽⁴²⁾したように動けなくなり、そのまま幕引きになる、というものだ。

1846年の10－11月頃の執筆と推定される『『検察官』をしかるべく演じようと志す者へ前もって言うておくこと』は、初版(1836年)の付録である「キャラクターとコスチューム」以来延々と繰り返されることになった、戯曲とその登場人物の性格を説明しようとする試みのうち最後期に属するものである⁽⁴³⁾。上演の最後の場面で声と運動を欠いた俳優たちは、一見、人形のような。「このシーン全体が無声の絵であり、それゆえ活人画⁽⁴⁴⁾が構成されるように構成されなければなりません」(IV, 110)。それにもかかわらず、俳優たちは生命を欠いてはいない。彼らは自動人形に似たものから、そうあるべき自分、ゴーゴリによって与えられた役柄へと変容してゆく過程で、自然な身振りと生命を得てゆく。「はじめのうちこれは無理におこなわれることですので、自動人形たちに似たものになるでしょうが、その後、いくつか練習を重ねて、俳優各人が自分の身振りに深く通じるようになり、その人に与えられたポーズが自分のものになるにつれて、自然なもの、自分のものになってゆくのです。自

42 この問題についてはユーリイ・マンによる膨大な研究の蓄積がある。Манн Ю.В. Формула онемения у Гоголя // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36; Манн Ю.В. «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 18–21; Манн Ю.В. «Ужас оковал всех...» (О немой сцене в «Ревизора» Гоголя) // Вопрос литературы. 1989. № 8. С. 223–235; Манн Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966; Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007.

43 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 4. М., 2003. С. 855–859. 以下でこの新版アカデミー全集から引用するさいは、引用の後の()内に巻数と頁数で表記する。

44 バレエと活人画の結びつきについては、Сапченко Л.А. «Памятник» и «живая картина» в творчестве Гоголя и Карамзина // Н.В. Гоголь и театр: Третьи гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2004. С. 194. その説明によれば、『『活人画』』とは、19世紀前半に主にバレエ上演において普及していた演劇的な見世物で、有名な画家の絵が、生きている、扮装した人物たちによって再現された。

動人形の生気のなさときこちなさは消え去って、声のなくなったシーンがひとりでに出現したのではないかと思えるでしょう」(IV, 110-111)。

人形に生命を与える人形遣いについては、ゴーゴリよりやや先行してクライストが『マリオネット劇場について』(1810年)⁽⁴⁵⁾ 第一話というテキストを書いている。そこでは、人形の動きはきこちないどころか、自己の運動を意識することのない人形こそもっとも優美な舞踏を見せるという逆説が、権威を持ったバレエマスターによって主張される。ただし、人形遣いは同時に、ダンスの美しさに見識のあるバレエダンサーでなければならない。人形の運動が優美なのは、この人物の精神の歩みのいわば翻訳であるかぎりである。自意識を持たない、まったくの他者としての身体である人形は、人間と同じく重力の法則に支配されながらも、あたかも重力など存在しないかのように跳躍することで、シラー的・ポストカントの天才の美的構想を実現する。

優美さは、人形が、神とおちた人間のあいだ、ロゴスと身体のアイダで宙吊りになり、戯れることにある。その曲線運動は、それを表象しようとするいかなる言語からも軽やかに飛び逃れてゆく。たとえば、重力の純粹法則を与える数学的形式と、修辭学の体系的語法のアイダで戯れるのだ。「美的な力」は人形でも人形遣いにでもなく、これら二者のあいだで紡がれる「自転する」(spins itself) テキスト「織物」に設定されている。このテキスト「織物」は変容のシステムであり、また、「線であり文の一行である」紐(line)がねじれ、省略法「楕円」(ellipses)・寓喩「放物線」(parabola)・そして誇張法「双曲線」(hyperbole)などのトロープへと変わってゆくときの、紐・線・文のメタモルフォーゼの過程である」⁽⁴⁶⁾。

ド・マンの言うように、このようなものとしての美とは、テキストにおける意味作用の欲望を可能にしつつ、そこから逃れてゆく戯れの運動にほかならない。「重力に捕らえられて、バラバラの節でつながれた人形は、死体のように吊るされ、宙ぶらりんになっているので、死んでいるといってもよい。優美さは直接、死——悲痛さを漂白された、とある死だが——と結びつけられている。しかしそれはまた、ある軽さ、死と戯れ「演技」の区別ができないことによるある不まじめさにも等しくされている。上昇と下降のジンテーゼについて話すより、生と死、悲痛さと軽さ、上昇と下降をへだてる境界線による中断を受ける余地のない、美的形式の連続性について「クライストのバレエマスターのように」話すべきだということになる」⁽⁴⁷⁾。

人形を人間のように、しかし人間を超えて躍らせるのが、両立不可能なもののあいだの翻訳を可能にする言語の多義性であることをクライスト＝ド・マンは示した。これは、ゴーゴリの演劇論の枠組みで考えれば、バラバラに分断された死せる文字が、いかにして生命ある俳優たちの運動に変容することができるかという問いへの回答である。ゴーゴリ作品の登場

45 日本語訳は何点かあるが、本稿では、ハインリッヒ・フォン・クライスト(佐藤恵三訳)「マリオネット劇場について」服部正編『人形(書物の王国7)』国書刊行会、1997年、203-210頁を参照した。

46 Paul de Man, "Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater," in *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia U. P.), 1984, pp. 285-286. 日本語訳にあたって、ポール・ド・マン(山形和美、岩坪友子訳)「美的形式化: クライストの『人形芝居について』」『ロマン主義のレトリック』法政大学出版局、1998年、367頁を参考にした。

47 Man, "Aesthetic Formalization," p. 287. 日本語訳369頁。

人物たちはみな蠟人形、その作者は人形遣いのようなローザノフの指摘はよく知られている⁽⁴⁸⁾。実際、文字通りに生き返るヴィイやアカーキイ・アカーキエヴィッチから、文字として蘇る死せる魂たちまで、死者の蘇生は何度も繰り返される。文法にのっとって形式的に配列された文字と、人形たちのグロテスクなダンス、そして俳優たちの生き生きとした演技という、三つの読みの経験は厳密に区別されている。文字に人形の運動する身体を与え、声の意味するところを具現して演技する俳優に仕立てること——このプログラムを可能にする条件こそ、声の自己分裂なのだ。ゴーゴリのテキストはしばしば朗読する声を想起させてきたが、この声と人形たちを切り離しては、テキストを劇場に変容させる読書空間の考察は不完全なものになる。

エイヘンバウムは、もし私たちが、ゴーゴリの語りの背後には「まるで (как бы) 俳優が隠れているようだ」⁽⁴⁹⁾ という印象を抱くとすれば、それは声のもつ二つの機能のズレによってだと言っている。「単語の外皮である音、単語のもつ響きの性格が、ゴーゴリの話のなかでは、論理的意味あるいはモノを指し示す意味から独立して**意味のあるもの**となっている」⁽⁵⁰⁾。二つの意味の体系、すなわち二つの声は「独立して」並存していて、声は自分自身と一致しない。「論理的意味あるいはモノを指し示す意味」とは、声における意味の充溢であり、声は指示対象と一致して、そのメディアパフォーマンスを露わにしない。それに対して、「アーティキュレーション発声の仕方、マイム、音のジェスチャー」は、俳優の身体運動の声による模倣である。声は対象を指示する機能を失って、発話する身体の身振りを剥き出しにする。けれども、これは不在の身体を起源にあるものとして事後的に先行させようとする奇妙な反復であって、動作主である俳優そのものは不可視なままである。私たちがゴーゴリのテキストを読むときに、朗読する作者の姿それじたいを思い浮かべるわけではないように。この身体の不可視性は、「それぞれ固有のリズム」をもつ「身体表現とことば」が対照されることによって「人々の真の関係」が明らかになるとする点では非常に共鳴度の高い、メイエルホリドの思想と比較してみるとよりはっきりする⁽⁵¹⁾。

これらの動作主なき身体運動は、他者の身体において反復されることでのみ可能になる。身体の前を欠いた声は、取り憑くための他者の身体を必要とする。この局面での声は、根源的に脱自化されていると同時に、他者の身体へ同一化しようとする運動である。その身体

48 Розанов В.В. О Гоголе // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 163.

49 Эйхенбаум. Как сделана «Шинель». С. 306.

50 Эйхенбаум. Как сделана «Шинель». С. 309.

51 「ジェスチャー、ポーズ、まなざし、沈黙が人々の相互関係の**真実**を決定している。言葉だけではすべてを語りつくすことはできない。つまり、ステージ上での**さまざまな運動のデッサン**が必要なのだ。それによって、観客を目ざとい観察者の立場に追い込み、その手に、会話している二人が第三の観察者に与えるのと同じような材料を与えて、その助けを借りて観客が登場人物たちのころのうごきを推察することができるよう。耳には言葉、眼には形体の動き。このように観客のファンタジーは、視覚と聴覚というふたつの印象の圧力のもとで働いているのだ」。Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч.: Ч. 1 (1891–1917). М., 1968. С. 135. 日本語訳にあたって、フセヴォロド・メイエルホリド（浦雅春訳）「演劇の歴史と技術」『メイエルホリド・ベストセクション』作品社、2001年、55頁を参考にした。

が、たとえば劇場の俳優たち、あの人形たち、そして——私たち読者ということになる。

俳優ゴーゴリの身体が現前と不在のはざまを漂う幽霊的なものととどまる（「まるで（как бы）」）のは、この声の二つの機能のあいだで引き裂かれているからだ。つまり、声によって本来の意味、自分が真に意図したものを名指そうとする志向と、それが発せられるべき他者の身体へと声を常に送り戻すことで、声における自己の顕現を遅延させてゆく力とのあいだで。エイヘンバウムに従えば、声のこの根源的自己分裂は、俳優の話す言葉の意味と音が一致しないこととして現象する。

この俳優は『抜粋』に登場する「最高の俳優」のように、自らの声によって、劇団の死んだような役者たち全員に生命を与えようとする。意味と音の分裂が克服され言葉の真の意味が聞きとられるとき、声は行為すなわち俳優たちの生き生きとした演技に変容する。そしてド・マンがクライストの人形劇に見いだす、シラーの美的教育⁽⁵²⁾にも似たプログラムが完成するだろう。だが劇団の「最高の俳優」の現前する身体に対し、この俳優＝作者は、意味と音とを分裂させる文字の効果によって現前の引き延ばしとして想像されるイメージであり、その限りで、声の根源的な二重性を克服することはできない。それどころか、言語における自己の声と身体からの疎外をその生の条件とする点で、俳優＝作者は意外にも人形とよく似た相貌を帯びてくる。K・アクサーコフの指摘どおり、『抜粋』はゴーゴリとその登場人物——人形たち——が反射しあう鏡のような場となるのだ。

「最高の俳優」の現前する声と身体を持たないこと——これこそ文字から想像されるしかないゴーゴリ的な声が抱える決定的な困難であり、同時にその可能性である。声の意図する身振りを自分のものとして反復する俳優たちの演技に翻訳されてはじめて、文字は声とそれを発する身体を一致させることができる。ふたたび「無声のシーン」について、ゴーゴリによって加えられた別のコメントを見てみたい⁽⁵³⁾。声を発する俳優たちの身体の運動を「無声の絵」として規制しようとする要求には、意図とは無関係に純粋に反復的な身体運動と、それを絵画として意味づけようとする表象の欲望とのあいだでの声の分裂が露呈している。「今でも言いますが、最後のシーンは、これが単に無声の絵であること、これはすべて石のように固まったひとつの群舞を表象すべきこと、ここで劇は終わっていて、無声化されたマイムがそれに取って代わっているのだということ、二、三分は幕を下ろすべきではないこと、このすべてはいわゆる活人画が要求するような条件のもとで行われなければならないこと、これらのことが理解されない限りは成功を収めることはできません。けれども私への答えというのが、これは俳優を縛りつけてしまう、それでは群舞をバレエマスターに任せなければならない、俳優にとってすこし屈辱ですらある、など、など、などでした。[……] これはちっとも縛りつけないですし、これは屈辱ではないのです。バレエマスターに群舞を構成させたってかまいません。もし各人の本当の身振りを感じとる力をもつのがその人だけなら」（IV, 92）。「つまり、各人がマイムで自分の役を続けるのですが、一見したところバレエマスターに従っ

52 美においては「人間の必然的で自然的な依存性によってその道徳的自由が廃棄されるものではない」。シラー（石原達二訳）「人間の美的教育について（書簡第25）」『美学芸術論集』富山房百科文庫、1977年、203頁。

53 『検察官』初演直後に作者によってある文学者に書かれた手紙の断片。1841年1-2月ごろの執筆と推定される。このテキストの校訂に関しては新版アカデミー全集（IV, 818-830）に詳しい。

たようでも、つねに高等な俳優としてとどまることはできるのです」(IV, 93)。

俳優たちの身体を「無声の絵」にまとめあげることができるのは、舞台には絶対に響くことのない声——作者であるゴーゴリの声のみである。1836年の初版以降書き続けられることになった『検察官』についての一連の解説とは、聞きとられることのない声を何とか響かせようとする呼びかけであったようにも思える。

文字と声のずれは、作者ゴーゴリと人形たちの輪舞を描くようだ。一方の端には死せる文字が、他方にはゴーゴリの生きた声、そのあいだで手をつなぐ無数の自動人形たち——もしそこで声が見失われれば、自己言及のループのなかで俳優＝作者は人形と区別がつかなくなる。しかしすでに見たように、テキストにおける作者の語る声と身体の現前というフィクションはすでに不可能とされていた。紙に書きつけられる以前の始原の声に回帰しようとする、文字はそのメディア性をあらわにしてしまうからであった。選択肢は二つ。文字によって声を仮装するか、あるいは文字から声を選び分ける作業を果てしなく続行してゆくか。『抜粋』は後者を選択する。

もちろん、声における真の自己の開示——それはこの反省の運動が最終的にたどり着くべき目的として設定されている。けれども、『抜粋』はラディカルな転回をおこなって、声を繰り返し欲望する行為を、声そのものの現前に限りなく近づけ、ほぼそれに置き換えた。ほぼ、というのは、声の現前は、不可能ではあるが必然的なもの、来たるべきものとして、なお待望されているからである。

ゴーゴリ的な指導者の声は、真の自己を模倣する身振りを他者の身体において模倣させる、二重の模倣によって構成されていることを、すでに私たちは確認している。このとき声の同一性とは、逆説的にも、自己から遅れる続けることにほかならない。同一性におけるこの差異こそが、「より純粋な」同一性について語り、それを欲望させるための条件である。あるべき自己から常に遅れる声の、その遅延の運動は、真の声を探そうにうながす呼びかけとして積極的に肯定されることになる。

自己遅延と反省の運動は、こうして現前の不在を補う。このメカニズムは『抜粋』でとっぜん現れたわけではない。より早い時期にもテキストに作用しているが、これまでそれはもっぱらゴーゴリの創作における視覚の幻想性として理解されてきた。絵画的表象を提示すると同時に揺さぶって不安定にする反省の運動——それはある謎めいた視覚的形象のうちにかたちをとっている。

4. アラベスクの壁

1835年に『ミルゴロド』と前後して出版されたゴーゴリ第三の文集は、『アラベスク』と名づけられた。アラベスクとは何か。文集の中で説明はされていない。15世紀末のルネッサンス期に発見された、ネロの宮殿といわれる古代ローマの地下遺跡の壁面には、人・動植物からなる複雑な装飾模様が描かれていた。この装飾模様がアラベスク（「アラビア風の」）と呼ばれることになる。なかでももっとも有名なのがラファエロと弟子たちがヴァチカン宮殿の回廊に描いたものである。中心を欠き、見る者の視線が一点にとどまることを許さないアラベスクは、あたかもミメーシスを拒否するかのようだ。そうした素振りが、自然の単

なる模倣者ではない「天才」の創造力という言説と結びついて、「ラファエロのアラベスク」という美学史上のイメージとしてしばしば結実する。

文集『アラベスク』とほぼ時を同じくして同じ印刷所（「未亡人プリュシャールと息子」）から刊行された百科事典も、「アラベスク」そして「グロテスク」の用語解説ではラファエロの記憶を喚起している（アラベスクは別称として、「モレスク」とともに、それが発見された場所が古代ローマ建築の廃墟や地下洞窟（グロット（grotta））だったことに因み、「グロテスク」という名も持っていた。この時代までに、美学上の概念として、アラベスクとグロテスクはしばしば混同されていたのである）。天才画家の名は、アラベスクを否定し自然の模倣を称揚する者たち（ドイツの新古典主義画家メンクスなどの名が挙げられている）への反論と結びつく。「アラベスクは損なわれた趣味の産物だと考えられている。想像上の対象、例えば、グリュフォンや翼の生えた蛇などと、実際に自然に存在している対象との自然でない組み合わせ（一組になった像や英雄などと、花や木の葉を組み合わせるだとか、柔和で軽やかなもののなかに、重く質量のある対象をおくことなど）は、拒否されている」⁽⁵⁴⁾。ここで念頭に置かれているのが、ゴットシェートの著作『ドイツ人のための批判的詩学の試み』のなかの、「自然の事物は美しい。したがって芸術が何か美しいものを生み出そうとするなら



図1 ラファエロのアラベスク

らば、自然という手本を模倣しなければならない」⁽⁵⁵⁾という言葉に代表されるような模倣美学であることに疑義はない。すなわち「芸術を自然の模倣だとする、アリストテレス以来の伝統的な芸術観」⁽⁵⁶⁾である。「厳密な模倣というものが可能だろうか？芸術のもっとも厳密な自然さというもののなかにも、多くの約束事がある。なぜ、自然を超えるものを創り出す権利を詩人・画家から奪ったり、その機知にあふれた創造を自身で楽しむことを禁じたりするのか？」「彼[ラファエロ]はしばしば自分の天才的な筆にまかせて、自由に戯れ、これらの夢幻めいた絵画をつくりだしたが、そこではひどく多様な対象が次々と展開し、奇怪至極な形が組み合わせられてかつてない美をかたちづくっている」⁽⁵⁷⁾。

反ミメシスとしてのアラベスク＝グロテスク⁽⁵⁸⁾は、古典主義的な自然の模倣に対する、

54 Арабеск // Энциклопедический лексикон. Т. 2. СПб., 1835. С. 452.

55 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig, 1730), p. 110. 山本定祐「ロマン派の美学」『Waseda Blätter』14号、2007年、14頁に紹介されている。

56 山本「ロマン派の美学」14頁。

57 Гротеск // Энциклопедический лексикон. Т. 15. СПб., 1838. С. 177–178.

58 カイザーはアラベスク＝グロテスクの美学的な評価における決定的な転機を、ゲーテに見いだしている。「1789年にゲーテはヴィーラントの雑誌『ドイツ・メルクール』に『アラベスク模様

天才による自然の分解と再構成の同義である。そしてこの点においてアラベスクはロマン主義の詩学と容易に結びつくことができた。アラベスク＝グロテスクを駆動する E. T. A・ホフマンの想像力のなかに、理性の対蹠物としての狂気を見てとったのはウォルター・スコットである。「ファンタジーと不自然なグロテスクを数々の作品で導入した発明者、そうでなくとも少なくとも第一に名高い作家、この者は真性の狂気にかくも近かったため、自分の諸作品の幽霊の前でみずから戦慄していたのだった。判断力をしりぞけ想像力にすべてを委ねた人間が、前者の不足のために後者が君臨する作品を何巻にもわたって書いたことは驚くべきことではない。そして実際に、ホフマンの数々の作品における不思議なものは部分的にアラベスクに似ていて、そこで私たちのまなざしにうつるのは、ケンタウルス、グリフィン、スフィンクス、キメラといった、奇怪極まりない怪物たち、ひとことでいえば、ロマン的想像力の奇形たちである。そうした作品の数々はアイデアのみはずれた豊穡さ、形象と色彩の輝かしい対立によって目を眩ませるかもしれないが、そこには理性を啓蒙し判断力を満足させうるものは何もない」⁽⁵⁹⁾。

アラベスクのロマン主義的な解釈を、ヤンボリスキイは、カントによって理性からの独立への道筋をつけられた想像力の自由な戯れが、指示対象なき記号の自由な戯れ（シミュラクル）へとなだれこんでゆく途上に位置づける。ドイツの画家ルンゲによる、象形文字としてのアラベスクという理解に言及しながら、彼は次のように述べる。「アラベスクはそれ自身では意味を持たないが、相互関係を生み出し、さまざまな意味の圏域と、思考可能な諸空間——音楽の、色の、数学の空間——を全体にまとめあげる」⁽⁶⁰⁾。このようなヨーロッパ・ロマン主義美学の文脈において、ゴーゴリにおけるアラベスク概念とは、「文集に含まれた多種多様な断片の異種混溶性だけではなく、こうした断片を共通の形式にまとめあげることのできる運動の存在をも反映している」⁽⁶¹⁾。

私たちとしてはもう少し言葉を足して、ゴーゴリのアラベスクを、いったんできあがった共通の形式を破壊し続けるような形式の運動、と言ってみたい。それは無限なものへ向かう形式の終わりなき運動なのだ。そしてこの無限の運動こそがゴーゴリのテキストのもうひとつのイメージを広げる。襞である。「バロックは無限の活動、操作を発明する。問題はどのように襞を限定するかではなく、いかにそれを持続し、天井を貫通させ、それを無限にもた

ついて』というエッセーを発表した。彼はそのエッセーの中で——決してヴィンケルマンの従順な弟子としてでなく——古代のグロテスク模様を、いくらか控え目にだが、まったく正統な、魅力ある美術のジャンルと認めたのだった。彼がそこでグロテスク模様とアラベスク模様を同意語として使ったのは、ドイツその他の言語の慣用にまったくかなっていたことなのである。（この同一視はまた [F・シュレーゲルの]『文学についての対話』の中でも見いだされる。）ゲーテはそれからエッセーの結びでラファエロによる古代装飾模様の復興を特に称賛した。ヴォルフガング・カイザー著、竹内豊治訳『グロテスクなもの：その絵画と文学における表現』法政大学出版局、1968年、59頁。美学的・文学的な概念としてのアラベスクとグロテスクの関係については、同書に詳しい。

59 *Скотт В. О чудесном в Романах // Сын отечества и Северный архив. СПб., 1829. Т. 7. XLV. С. 302–303.*

60 *Ямпольский. Ткач и визионер. С. 351.*

61 *Ямпольский. Ткач и визионер. С. 352.*

らすか、ということである。襞は単に物質に波及し、さまざまな尺度、速度、ベクトル（山々、河川、紙、布、生物組織、脳）にしたがって、物質を表現の素材にするだけでなく、＜形式＞を出現させ、それを表現形式、**造形**（*Gestaltung*）、発生的要素、あるいは無限の屈折線、一つの変数をもつ曲線にするのである」⁽⁶²⁾。バロックという名前に拘泥する必要はない。襞はロマン主義におけるバロックであり、バロックにおけるロマン主義でもある。あるいは襞は、ゴッロと同時代の哲学者にして美学者が、グロテスク＝アラベスクに予告するニーチェ主義の笑いかもしれない。「喜劇的な美の特別な種類としても、ファンタジーの創造的なはたらきの特殊な方法としても、グロテスクは、たえまのないさまざまな移ろい、ニュアンス、グラデーションのなかではたらく生命の要素という理念にのっとり、自然の産物の外面を壊し、新しく、奇妙で、しかし心地のよい変化をつくりだしながら、自らのアラベスクのなかで、自分にとってはまだあまりにも単調に思えるような生きとし生けるものの諸形式を定めた自然のペダンティズムを笑うかのようだ」⁽⁶³⁾。

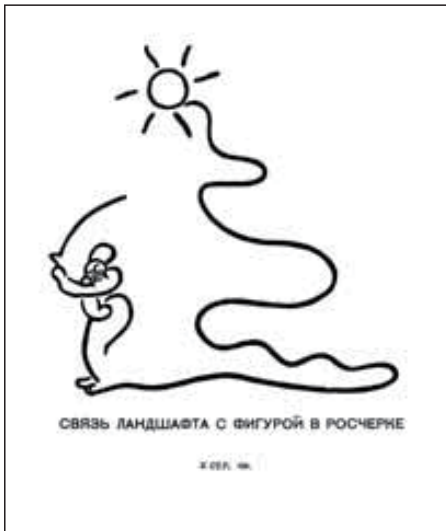


図2 風景と人間形象のひげ文字的関係
(ベールイ)

ベールイによれば、ゴッロのテキストにおいて風景と人物形象は一筆書きの「ひげ文字」でつながったような関係を結ぶ。人間と自然の境界は固定しておらず、襞の運動において人物の線が折り畳まれたり広げられたりする。「集団の運動から、渦巻く飾りからのひげ、ロゼット状の装飾を凝らした飾りからのファウヌス〔ギリシア神話のパンあるいはサテュロス〕の顔面のように、個体化した身体の運動もうまれてくる」⁽⁶⁴⁾。ベールイが初期（彼の分類では第一段階）のゴッロのプロットを規定するものとしてあげる「大地の褶曲」「鉱床」⁽⁶⁵⁾は、襞の運動そのものだ。ドゥルーズがベールイを襞の思想家として正しく評価するゆえんである。「**内の空間**は襞の線上で外の空間と、まったく同時に現れる」⁽⁶⁶⁾。

『アラベスク』においてゴッロがしきりに地図作成者として振舞うのは、こうした自然と人間との襞的な関係を念頭においているからだ。『検察官』のラスト、「無声のシーン」において登場人物＝バレエダンサーたちに舞台上の立ち位置と身振りを規定しようとする地理的・幾何学的配慮をもう一度想起してもよい（IV、

62 ジル・ドゥルーズ（宇野邦一訳）『襞』河出書房新社、1998年、62頁。

63 Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. Т. 2. 1974. С. 223. 直後の「パロディ」の項でグロテスクがパロディと並置されているのは興味深い。

64 Белый. Мастерство Гоголя. С. 138. 同頁に添付されたイラスト（図2）も参照されたい。

65 Белый. Мастерство Гоголя. С. 53.

66 ジル・ドゥルーズ（宇野邦一訳）『フォーコー』河出書房新社、1987年、188頁。『ペテルブルク』における襞の運動を分析したものとして、貝澤哉「襞、そして律動する言葉：アンドレイ・ベールイ『ペテルブルク』を読む」『岩波講座 文学12』岩波書店、2003年、217-236頁。

111)。まずできるだけ多くの髪、できるだけ多くの線を見出すことが必要になる⁽⁶⁷⁾。人間の、建築物の、都市の、国家の、歴史の、自然の変容はすべて、この線を見だし、髪をせつせと折り曲げて行くことにかかっている。

この意味で『アラベスク』所収の中篇『肖像画』第一部の主人公の名前がチェルトコフ(Чертков)なのはとても意味深い。彼は線(черта)の一部なのだ(1842年の改訂版ではЧартковとなっており、主人公が線であることははるかに見えにくくされている)。ユーリイ・マンはチェルトコフの名に含まれる чертаを「境界」ととらえたうえで、現実、芸術の真実に人間がどこまで近づきうるのか、その境界を画定するという課題は、初期ゴーゴリの枠組みにおいては解決されていないと考えている⁽⁶⁸⁾。

チェルトコフは髪運動によって刻まれる線であり、真の芸術家と資本主義体制下のプチブル、神と悪魔の区別を生み出す髪が折り畳まれる折り目をなす。二つの相反する領域との接触を重ねることで、揺れ動く、固定しない境界線が彼の身体に刻まれてゆく。「外は固定した限界ではなく、動く物質なのである。この物質は、蠕動によって、一つの内を形成する髪や褶曲によってかき立てられる」⁽⁶⁹⁾。

髪運動は、チェルトコフを、創造する線に近づけることでほとんど神的な領域に接近させることもある。「絵筆はキャンパスの上に最初の暗闇、芸術のカオスを投げかけた。そのなかから、ゆっくりと形になってゆく容貌[線](черты)が分岐し、姿を現しはじめた。彼はオリジナルである本人にもたれるようにして、とらえがたい容貌[線](черты)をとらえだした。その容貌[線](черты)は、生彩のまったくないオリジナルである本人に、本物らしい模写[コピー]において、真実の崇高な勝利たる、何らかの性格を与えている。表現に成功することがまれなものをついにとらえ、もしかしたら表現してしまうのではないかと感じたとき、何か甘美な震えが彼を襲い始めた」(III, 56)。「二重の意味を持った肖像画の表情」(III, 56)という罫、すなわち描かれる本人がそう見られたいと望む表情と、実際に他者からそう見える表情という二つの仮象の対立を調停すべく「真実」の線を見いだそうとする姿勢は、『アラベスク』の枠内では、プーシキンに比較されるだろう⁽⁷⁰⁾。

しかし世俗的欲望に身を委ねたチェルトコフの身体は芸術の髪に対して麻痺し、その髪を広げてゆくことができなくなる。「彼の筆は思わず、すでに凝り固まったフォルムに向かっ

67 「現代の建築について」と題された文章の次の箇所は、アラベスク＝髪運動の奔放な、反ミメシスの運動を想起させる。「まさか自然のうちで出会うものが、決まって円柱、円屋根、アーチでなければならないはずはあるまい！ 私たちの触れていない形象がほかにまだいくつあるだろう！ 直線はどれほど折れ曲がり、方向を変えることができるだろう、曲線はどれほど曲がりくねることができるだろう、まだ一人の建築家も自分の規則集に載せていないような新しい装飾を、いくつ取り入れることができるだろう！」[VIII, 74]。

68 Манн Ю. В. Художник и «ужасная действительность» (О двух редакциях повести «Портрет») // Манн. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 361–371.

69 ドゥルーズ『フーコー』151頁。

70 「プーシキンについて数言」では、プーシキンはこの肖像画のダブルバインドに打ち勝ち、真実のロシアを描いたとされる。「大衆はこのとき、完全に似ている自分の肖像画を描いてくれと画家に頼む女性に似ている。もし画家が彼女の欠点をすべて隠すことができなければ、彼には困難が降りかかる」(III, 92)。

てしまい、[……]「肖像画の」手は覚え込まれたやり方によってのみ生まれ、頭はいつもと違う風に回ることはできず、服の襞（ складки）さえもすでに凝固まって、身体のとる見知らぬ姿勢に従って襞を広げ（ драпироваться）ようとはしなかった」（Ⅲ, 63）。この身体に刻まれるのはペトロミハリの線（皺⁽⁷¹⁾、眉⁽⁷²⁾）だけである。チェルトコフはキリストではなく、アンチキリストの似姿へと変容する。「垂れ下がった眉と永遠に皺（ морщинами）の刻まれた額が、彼にどこか荒々しい表情を与え、地上の穏やかな住人たちから彼をきっぱり分け隔てているのだった」（Ⅲ, 64）。

無限に広がってゆく襞の運動によって、人間は物質にも精神にも、神の似姿にも悪魔の肖像画にも、いかにも柔軟で可塑的に生成変化してゆく。私たちはいまや、プラトン主義⁽⁷³⁾的な二項対立をうみだしては帳消しにし、しかし残された絶対的な一者のうちに再び新たな二項対立をうみだしてゆく飽くなき生産活動がいかなる形象に潜在しているのか、うかがい知ることができたのではないだろうか。

5. 反省

『アラベスク』出版前後の時期、友人たちに宛てた書簡のなかでゴーゴリは文集のカオス性に繰り返し注意を向けている。「一切合財を（*всякую всячину*）印刷している。作品は全部、断片かアイデアで、時々僕の関心を惹いたものだ。なかには歴史に関するものもあって、発表済みのものだったり、まだのものだったりする。——ただ君にはそれらを少し大目に見てくれるようお願いするよ。若いところがおおいにあるんだ」（1834年12月14日付のポゴディン宛書簡）[X, 345]。一カ月後、刷り上がった文集をポゴディンに送りながらゴーゴリは再び繰り返す。「君に僕の一切合財を（*всякую всячину*）送るよ。軽くなでたりたたいたりしてみてくれ。そこには子供じみたものがたくさんあるので一刻も早く世の中に投げ出そうと努力したものだ。それと一緒に僕の書見台から古いものを全部投げ出し、そして、ブルッとやってから、新しい生活を始めるためにね」（1835年1月22日付）[X, 348]。同じ日にマクシモヴィチへ宛てた手紙では粥の比喩が使われている。「君にめっちゃうちなもの（*сумбур*）、あらゆる物の混ぜ合わせ（*смесь всего*）、粥を送る。そこに油があるかどうかは、自分で判断してくれ」[X, 349]。

ゴーゴリはカオスをもっとよく見るよう、それだけをひたすら要求している。そこに何が見えるかは明かさぬまま。「より注意深く見ること」への要求は『アラベスク』全篇に読むことができるが、問題は『アラベスク』を超えている。ポチャロフによれば、「ゴーゴリ

71 チェルトコフが初めて肖像画を見かけたとき、絵のなかでは「病による紅がうっすらと、皺で（ морщинами）歪んだ顔に注いでいた」（Ⅲ, 48）。肖像画から抜け出たペトロミハリがチェルトコフに、芸術の追及をやめ、世俗的な利益のために絵を描くよう説くシーン（Ⅲ, 52）でも皺が描写される。「彼の顔のおぼろげな皺（ морщины）」；「このとき彼の顔は奇妙に歪んで、何か動かぬ笑いが皺全体に（ на всех его морщинах）広がった」。

72 「垂れ下がり、黒い、白髪交じりの眉毛」（Ⅲ, 69）。

73 ゴーゴリにおけるプラトン主義については、*Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Платон и Гоголь // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 197–218.*

のもとでは、プーシキンによくあるような、単に見る、見えるということはありません。目の前にあるものを見る、**観察する**という行動そのものが、緊張した、力の入る行為となっている。それが直面させられるのは、目の錯覚（～だと見なす（принять за））であって、ほとんど避けられないもの、世界の基礎におけるなにか根源的な破壊によるものであり、そして、奇妙で幻想味もあらわな変身である」⁽⁷⁴⁾。

ゴーゴリにとって、現実とは仮象であり、シミュラクルである。現実なるもの、すなわち現実として自身も含めた人々に了解され経験されているものは、じゅうぶんに多様化されていないからだ。人々が現実に向けるまなざしはあまりにも一面的であり、単調に過ぎる。こうした思考にとって、現実の単調さに折り目をつけ、襞をつくり、複雑にしてゆくことが文学の使命となる。「そこから一箇の世界が生じうるがごとき無秩序だけが、渾沌と呼ばれるに値する」⁽⁷⁵⁾。

現実の背後により高次の現実が、仮象の背後に本質が隠れていると考える点で、ゴーゴリはここでもまたプラトン主義に忠実のように見える。描写の対象に無数の「仮面」を次々と彫りだし、仮面同士のギャップによってその一面性を摘発してゆくのは、本質というものは、個々の「面」の暴露を繰り返すことによってのみ明らかになると考えるからだ。しかし、一連の襞との戯れが終わりなく反復されることで、仮象の背後に想定される客観的实在そのものはむしろ遠ざかってゆくのではないか。「さまざまな仮面のつけかえ」を無限に繰り返す行為が「真実」の位置を篡奪しかねないのだ。

したがって、序論で触れた「鏡」もまた、あらかじめ実在する自己をありのままに映しだしてくれるような透明な表象の装置ではない。ゴーゴリ的な鏡がもたらす自己の二重化について、ボチャローフは次のように語っている。「自分というものを承認するための鏡は、「意志に反して」、自己を認識させ、恥をかかせ、こころを浄化しこころを告白させるための鏡へと変わる」⁽⁷⁶⁾。ここで言われている鏡は自己同一性を確認する擬制などではなく、逆に、自己のうちにコントラストをうみだし、自己を分裂させるという意味での「反省」のメディアなのだ。ドイツ・ロマン主義の理論家（F・シュレーゲルとノヴァーリス）とデリダに類縁的な図式としてメニングハウスが指摘する、「反射の作用においてはじめて、反射したものを存在させる鏡像化」について考えなければならない⁽⁷⁷⁾。

現実の多様性、すなわち多「面」性を明らかにしてゆくこととは、自分の視線を無限に向けて疑うこと、F・シュレーゲル的な、無限に高まってゆく「反省の累乗」である。このようなゴーゴリの視覚 - 反省論においては、いかなる特権的な視線もありえない。対象は見つめられるその瞬間から襞を折られて変容し、ついさきほど見られていたのとはまったく別の面をさらけ出す。人間は、下級官吏・死者・人形のみならず、芸術家や王にもなりうるし、鳥や犬、蠅などの隣接する諸生物、髭や鼻（人体の部分）、外套（人体の外皮）、大砲（道具）

74 Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 143.

75 Fr・シュレーゲル（山本定祐編訳）「イデーエン断片 71」『ロマン派文学論』富山房百科文庫、1978 年、91 頁。

76 Бочаров. Загадка «Носа». С. 146.

77 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、152 頁。

さらには線や円といった抽象的な幾何学的図形へと、瞬時に、まるで何ごともなかったかのように変容してしまうのだ。だからゴーゴリ世界における現実、おびただしい数の研究が示すように、暗喩や直喩、換喩や提喩、アレゴリーや誇張法といったあらゆる修辞法がそこに見いだされるような、たえまのない生成変化の場となる。それはネフスキイ大通りに仮装するファンタスマゴリア⁽⁷⁸⁾であり、差異がたえずうみだされ、かりそめの同一性が信じ込まれた瞬間に壊される戯れの場といってもよい。

もし『抜粋』のゴーゴリが一部の人々の言うように説教者として振る舞っているとしても、それは現実を眺める特権的な視点が獲得されたということを意味するのではない。ゴーゴリの空間における「道」の意味論が行き着く先としてロートマンが示すように、「ゴーゴリの預言者はプログラムを唱えることはできない——彼が説くのは無限へ向かう運動なのだ」⁽⁷⁹⁾。つまり、反省を無限に連関させてゆくことである。

F・シュレーゲルやノヴァーリスによる反省についての考察が断片としてしか現象しえなかったように、絶対的反省はいかなる固定した超越的視点をも拒否するがゆえに、プログラムとして示すことはできない。それは無限に向かう反省の累乗として、ただ遂行されるほかはない。

『抜粋』のなかで襞のイメージがほとんど目につかないのもこのことと関係している。無限に動くはずの襞の運動は、しかし停止してしまったのではない。意図的に見えなくされているのだ。反省の運動は、それが図式として目に見えるようでは、いまだ無限にいたっておらず、不完全だとされたのであった。反省の表象と運動としての反省の区別——これは、ベンヤミンが、その博士論文でドイツ・ロマン主義の反省概念を分析しながら、二種類の象徴的形式を区別するときに行っていることでもある。そこではアラベスクが「ポエジー的絶対者と符合する諸概念との関係、なにかんづく神話との関係」の表象であるかぎり、「純粋なポエジー的絶対者の、形式における現われアウスプレーグング [刻印]」としての象徴的形式、すなわち反省と区別されている。「なんらかの神話的な内容を暗示する、ひとつの象徴的形式」は、運動を欠いているために、反省の直接性には届かない。無限の反省——それはひたすら自己を限定する形式の純粋さであり、かつイロニーによって絶対的なもののなかへと高まってゆく——とは区別されるべきだとベンヤミンは考える⁽⁸⁰⁾。『肖像画』の改作（1842年）に際して主人公（Чартков）の線（черта）が見えにくくなったのとまったく軌を一にして、『抜粋』においても形象としての襞＝反省は不可視にされている。しかし反省の運動そのものは継続しているどころか、むしろ無限に向かって徹底されてゆく。

78 『ネフスキイ大通り』の冒頭において、大通りの情景の一日の移り変わりがパノラマ的に紹介されるさいに「ファンタスマゴリア」という語が使われる（III, 127）が、結末でのその変容ぶりは凄惨ですらある。「このネフスキイ大通りというやつはいつも嘘をつくが、何よりひどいのは、夜が濃いかたまりとなってその上にのしかかり、[……] すべてを本当の姿でなく見せようと、デーモン自らランプを灯すときなんです」（III, 155）。ファンタスマゴリアとその発明者ロバートソンについては、ミルネール『ファンタスマゴリア』「第一章：光学と想像力」が参考になる。

79 Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 658.

80 ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎訳）『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』ちくま学芸文庫、2001年、202–203頁。

6. 運動

このことは『抜粋』のなかでもっともよく知られた章のひとつである「歴史画家イワーノフ」によく見てとれる。画家によって制作されている大作『民衆へのキリストの顕現』を論じるとき、ゴーゴリが襷に付与するのは純粋な物質性だけである。「物質的な部分、絵のなかで群像を知的かつ厳格に配置するという点については、すべてが完璧に仕上げられた」。「色彩や人間の服を調和するように配置するという点でも、服についてはそれを体にまとわせるさいにもよく考えてあって、あらゆることが研究され尽くしているので、襷（складка）のそれぞれが絵を知っている人の注意を惹くほどである」[VIII, 330–331]。しかし「その見本を画家がまだ見つけていないもの」は描かれていない。ゴーゴリにすれば、それこそ主要なものであって、絵の課題はすべてそこにかかっている。画家の作業をここまで遅らせた——この文章においては制作開始から8年が過ぎたとされている——このほとんど不可能な課題こそ、「人々の顔に（в лицах）人間のキリストへの回心〔振り向き〕の（обращенья）すべての歩みを表象すること」[VIII, 331]である。



図3 A・A・イワーノフ『民衆へのキリストの顕現』（1837–1857年）

課題の解決方法は、ゴーゴリによればひとつしかない。「いや、画家本人にキリストへの真の回心が起きていなければ、彼はそれを画布のうゑに描くべきではないのだ」[VIII, 331]。宗教画家もまた、すでに見た指導者たちと同様に、神への「振り向き」、自分の真の見本を求め真似る身振りを演じなければならない。その身振りは描かれる人物たち、そしてそれを観る者たちによって模倣されてゆく。

けれどもここには問題があって、回心〔振り向き〕という運動の過程にあるものを表象として定着することに、絵画は果たして成功するのだろうか。生前未出版のまま遺された『ロ

シアの若者のための文学教本』⁽⁸¹⁾のなかで、「牧歌」ジャンルを説明しながら、ゴーゴリ自身が絵画を運動の欠如と結びつけている。「牧歌はおとぎ話でも物語でもない。出来事にどこか近いものを含んではいるけれども、それは、静かで平和な日常生活の生き生きとした表象、劇的な運動を持たない舞台である。それは真の意味で絵画と呼べる」[VIII, 481]。ゴーゴリにとって、イワーノフの大作で重要なのは神の似姿になろうとする画家の模倣の身振りであって、その成果としての回心の表象、すなわち絵画の完成という課題は、未解決のままにとどまるようだ。あたかもそのことを裏付けるかのように、作家の生前、画家の作業はいつまでも終わらない（絵画が実際に完成したのは『抜粋』出版の後さらに10年が経過した1857年であり、ゴーゴリは1852年にすでに亡くなっていた）。



図4 跳躍する人体の運動（マレー）

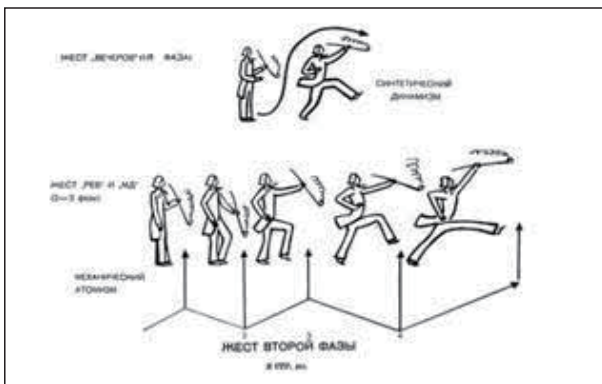


図5 ゴーゴリのジェスチャー（ベールイ）

となるような、視覚表象のいくつかの列の同時性という、肯定的な構成原則⁽⁸³⁾として評価し直そうとするトゥイニャーノフ。あるいはゴーゴリの運動を、マレーの連続写真にいくらか似た、跳躍する身体の連続画によってスケッチしたベールイ⁽⁸⁴⁾。もし彼らなら、継起

よく知られているように、19世紀末以降にあらわれたモダニストたちは、運動の表象というこの夢にとり憑かれていた。たとえば運動する人体の連続写真を撮影したマレーは、クライストの人形が重力を克服して跳躍する瞬間を、永遠に記録したかったのではないか。「つまるところ、人体にレンズを向けながらマレーの執着していたのが、一にかかって、人間の軀がふわりと宙に浮いてまた地面に降り立つまでの一瞬——知覚の時間からは逸脱せざるをえないこの無時間的な一瞬を、分析的な映像として掴み取るという達成であったことは明らかだろう」⁽⁸²⁾。オーバーラップの手法に言及しながら、映画のスクリーンの奥行きを欠いた平板さ「平面性」という、それまで欠点とされていたものを、「ジェスチャーと運動のまったく新しい解釈を得るための基盤

81 執筆時期は1844年から1845年初頭にかけてと推定されている [VIII, 804]。

82 松浦寿輝『表象と倒錯：エティエンヌ＝ジュール・マレー』筑摩書房、2001年、130–131頁。

83 Тынянов. Об основах кино. С. 328.

84 Белый. Мастерство Гоголя. С. 161に添付されたイラスト（図5）。

する時間の線形性を破壊し、「その時そこにあった」ところから引き剥がされてきたイメージたちを画面の同時性においてコラージュすることで、運動の表象に成功するだろう。しかしそれはむしろ指示対象を失った記号が指し示す「死」、対象の不在の生々しい現出にほかならない。「かつてそこにあった」が一瞬ごとの過去としてなまなましく露出しつづけているマレーの連続写真を「イメージ」として体験するとき、われわれは否応なしに「不在」が「不在」それ自体として露呈することの逆説へと導かれることになる。人は「イメージ」を、知覚するのも言語的に想起するのもなく「不在」として体験するのであり、それを教えてくれる恰好の実例がクロノフォトグラフィによる見せかけの運動表象なのである⁽⁸⁵⁾。

ゴーゴリはといえば、運動の表象を断念するのではないか。いや、そのような言い方は全然正確ではなく、むしろ、表象を無限に先送りすることで、運動そのものの経験へとシフトするのである。みづからがモダニストたちに遺した「死」を、跳躍のためのステップとすること。

神へ向かう者の心の動きを表象することの不可能性は、イワーノフの絵についてだけ言われるのではない。「遺言」の章でも、自分の肖像画が無断でポゴディンの雑誌に掲載されたこと⁽⁸⁶⁾にゴーゴリはひどく苛立っている [VIII, 222-223]。回心という運動の過程にあるものを透明に表象すること（告白）はできないと考えるからだ。「魂が過渡的な状態にあるとき、人間の固有の自然[本性]におけるつくりかえが神慮によって始まろうとするときに、人々にたやすく考えを打ち明けることができるなどとお考えにならないでください」 [VIII, 333]。

絵画＝表象の苦境に現れるのは作家である。イワーノフが芸術への専心のあまり困窮し、死にかけていると述べながら、もし彼が亡くなっても誰にも責任はないとゴーゴリは続ける。「ただ一人だけ恥知らずで罪深い人間がいるかもしれません。そしてその人間とは——私ということになりましょう」。「私はほとんど同じ状態を経験したのです、それを自分の体で経験したのです。それでいてこのことをほかの人に説明しなかったのです！これこそ私がいまあなたに向けて書いている理由です」 [VIII, 335]。

言葉を失ったイワーノフの背後から、ゴーゴリが舞台の上に駆けてきて代弁する。私たちは幻聴を聞いているのかもしれない。告白することはできない。ぐったりとなった人形を指差す気配で、人形遣いが続ける。回心の運動（「魂が過渡的な状態にあるとき」）を人形に経験させることができるのは、言語だけだ。クライストのケースと同様に、言語は死と生命を同時に与えることができるからだ。だからこそイワーノフはまず「**文字通りに**言いますが [……] 飢えによって死なないように」 [VIII, 328] すべての者によって気遣われなければならなかった。以下の引用箇所は、クライストの人形の動きの優美さと、正確なシンメトリーを構成している。

「自分の魂の状態が、世界に一人でもそれを理解できるように話すことは、私には無理だろうというくらい、とても奇妙なものとなってしまったことを感じました。自分のせめて一

85 松浦『表象と倒錯』253頁。

86 この事情については以下で解説されている。Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 696–700.

部でも心を開こう（открыть）として、すぐさま私は目の前に見て思い知ることになりました。私自身の言葉によって、私の話すことを聞いていた人間の頭を、どれほどぼろっとさせ、くらくらさせてしまったか。そして苦い思いで、率直でありたい（быть откровенным）という願いひとつでさえ後悔したものです。誓っていいますが、非常につらい状態というものがあるのでして、それを何かにたとえることができるとしたら、金縛りにあって、自分が生きたまま埋葬されようとしているのを自身で目にしながら、指をびくりと動かすこともできず、自分がまだ生きているというサインを送ることもできない、そんな人間の状態だけです」[VIII, 334]。

クライストの人形が、自意識を欠き、他者の指示のままに運動する純粋な身体であったとすれば、その鏡像たるゴーゴリ＝イワーノフは、四肢の自由を完全に失った、純然たる意識である。自己の身体がまったく統御不可能になってしまい、他者の意志がそれを動かすに任せているという点では、彼らは死せる人形に近づいてもいる。どちらも、「つねに指示するが、決して正しい指示対象をではない」⁽⁸⁷⁾ 言語が抱える比喩性——自己表象の不可能——の状況そのものだ。

鏡像という表現には理由がある。『抜粋』を読むことは、死せる人形が生命を付与されて跳躍するさまと、生きた人間が身体を奪われ完全に脱力した人形のようになってゆく姿とが、相対しておたがいを鏡のように無限に映しあってゆく、まるでそうしためまいにも似た体験ではないか。

7. 遺言

「生きながらの死」というさきほど検討した問題系⁽⁸⁸⁾は、私たちを最後の地点——『抜粋』の形式的構成でいえば最初の地点——へと連れて行く。『抜粋』の冒頭には「序文」が置かれているが、次に続くのが「遺言」と題された章であり、その第一項はこのイメージで開始される。「腐敗の明白な兆候があらわれないあいだは、私の体を埋葬しないように遺言する。このことに言及しておくのは、病気のただなかにあるときすでに、生きながら声が出なくなるという数分（минуты жизненного онемения）が私に訪れ、心臓と脈が打つのを停止していたからである……一生のあいだ、何事につけ（埋葬のような事柄においてさえ）私たちが思慮を欠いて性急であることに起因する多くの悲しむべき出来事の目撃者となってきたので、私はこれをここ、遺言の一番初めで告げておく。もしかしたら私の死後の声（посмертный голос）が、総じて慎重であるように注意を喚起するかもしれないという期待を抱いて」[VIII, 219]。存命であるにもかかわらず、しかも読者公衆に向けて刊行された本のなかで遺言を公開するという行為は、確かにパーヴロフのような同時代人の失笑を買わずにはおかなかった

87 Man, “Aesthetic Formalization,” p. 285. 日本語訳 367 頁。

88 かなり異様な形象だとはいえ、『抜粋』中の一挿話に過ぎないといえないこともない、この「生きながらの死」を、ゴーゴリの全創作のライトモチーフとみなした異オテルツの功績は大きい。*Терц А. В тени Гоголя*. London: Overseas Publication Interchange in an association with Collins, 1975. C. 7–102.

た⁽⁸⁹⁾。しかし、死に瀕した人間が心の内奥にある願望を吐露した、肉声にもっとも近いものという前提が遺言にあるならば、純粋な声を、可能な限りの公共性にさらされた文字から読みとらせようとする身振りはまことにゴーゴリ的というほかはない。

「遺言」を貫くのは、文字において声（「死後の声」）に変容しようとする願望である。『抜粋』は死と再生の物語を約束する。だからこそ、性急になってはいけない、死の確認を急いではならないと繰り返し主張されるのだ。身体が腐敗しその物質的な見かけ（仮象）の崩壊に至るまで、死は貫徹されなければならない。書かれた文字をあわてて解釈する（声にする）のではなく、文字の物質性が消えてなくなるまで何度も読み返すことが必要である。そして物質・肉体の完全な消滅を待つようにという「遺言」が人々によって、すなわち他者の身体において遂行されたときにこそ、常に間違った指示をしてしまう文字もまたその外皮を脱ぎ、意味作用における純粋さを獲得する。そしてゴーゴリは声になる。発する言葉がすでに行為である声に。

このように考えてくれば、「遺言」で作家の最良の作品として予言され、その実在が『抜粋』読解史での枢要な論点のひとつとなってきた⁽⁹⁰⁾『告別の物語』もまた、純粋な声への願望であることがわかる。「すべての私の同胞たちに遺贈する、[……] 私の筆がうみだしたもののすべてのなかでもっともすぐれたものを彼らに遺贈する、『告別の物語』と題する私の作品を彼らに遺贈する」[VIII, 220]。「私はそれを創作したのでも、頭からひねりだしたのでもない。それは、神ご自身が試練と哀しみによって育まれた魂から、おのずと歌い上げられたものであり、いっぽうその音は、私たちに共通するわれらロシア人という種族——私をあなた方全員の近い血縁にするもの——の、宝のように隠された諸力から取りだされたものである」[VIII, 221–222]。『告別の物語』とはロシアの集合的な身体を形成する詩人の声にはかならない。けれどもこの文章の直後の注ですでに留保が加えられている。『『告別の物語』は世にできることができない。死後に意義を持ちえたものは、生きているあいだは意味を持たない」[VIII, 222]。声は、あくまで死後に、文字の物質性が消え去ったあとで顕現しなければならないのだ。

こうして、『抜粋』のいたるところで死は飽くことなくうみだされる。文字における死から声による再生へ向けて、テキストは無限の反省を必要とする。「遺言」と、それに先行する「序文」とは生と死が互いに反射しあう鏡像関係を極めて緊密に構成しており、そのあいだの揺れによってめまいを誘う。ペールイが指摘したあの「無底」の感覚、無限の反省という感覚である。『抜粋』執筆に至った経緯を説明する「序文」の冒頭を要約すればこうなる。「私は重病で、死に瀕していました。そのときに遺言を書き、死後に私の手紙を出版するよう友人たちに義務づけました。彼らによれば、私の手紙は作品よりも有益なものを含んでいるということなので、「今まで私の手になって印刷されたものの無益さを、それによって贖いた

89 Павлов. Письма. С. 288–289.

90 この議論については、Манн. Гоголь. Завершение пути. С. 41–50 で詳しく論じられている。マンは、結局書かれなかった『告別の物語』に「遺言」のなかであえて言及する行為を、『エウゲーニイ・オネーギン』第8章における詩行の欠落になぞらえている。そして適切にも、それが不在と存在の戯れの効果を狙ったパフォーマンスであるという指摘をおこなっている。

いと考えたのです」。いまは、神のご慈悲によってずっと良くなり、ほぼ回復しかかっています。けれども命が風前の灯であることは分刻みで実感されるし、何が起こるかわからない聖地巡礼⁹¹⁾を控えてもいます。そこで同胞たちに別れを告げるものとして、最近の手紙を自選しました」[VIII, 215]。それが『抜粋』である。「私の最近の手紙で、送り返してもらえたもののうち、死後にやっと意味を持ちうるようなものはすべて脇に置き、少数の人たちにだけ意義を持ちえたものは除外して、現在社会の関心を占めている諸問題とより関わりのあるものを自分で選びました」[VIII, 215]。

しかしこのめまいのなかで、読者が模倣すべき反省の身振りはしっかりと書きこまれてい——生きた声を探すこととして。手紙〔文字〕が帯びる意味の変化は、作家の死から再生という物語を写しとる。『抜粋』に掲載されている手紙は、いったんゴーゴリの手を離れた後に送り戻されてきたものであり、友人同士の私的な手紙の遣り取りという「過去」の状況（親密な友情圏）から切断され、「現在」と「社会」の状況を考慮に入れて、いわば書き直されたものとして提示されている。復活の筋書きは以下ようになる。『抜粋』の起源にはゴーゴリが書きつけた「遺言」があった。そのなかには手紙の出版を命じる文言⁹²⁾が含まれていたが、それは死からよみがえったゴーゴリ自身によって履行され（文字を行為を促す声に変える行為）、同じく死と再生のプロセスを経た手紙の集成とともに「遺言」は『抜粋』に収められることになった。そしてふたたび文字になったいま、「遺言」は、読者によって声になる瞬間を待っている。起源に置かれた声の自己模倣を、読者が模倣することを待っているのだ。物語の絶対にやってこない結末は次のように予言される。「[……]そして、最後に、その遺言そのものを付けておきますが、それは私の死に際して、もし道中死が突然私を襲ったときに、私の読者たち全員によって証明を受けたものとして、遺言がすぐにその法的効力を発揮するためにです」[VIII, 215–216]。

生から死、そして再生へという一連の過程は、声から文字、文字から声への輪として閉じられようとしている。『抜粋』を告白文学と呼んでよいとすれば、それが告白しようとするのはこのプロセスということになる。しかし本稿冒頭にも述べたとおり、これは奇妙な告白であって、告白すべきものがテキストの内部には書かれていない。回心の体験、死からの再生は、テキストの彼方に先延ばしされている。ゴーゴリの声が生として成就するのは、読書行為において、『抜粋』というテキストのまったき外部にある不可能な瞬間においてだけだ。イワーノフの絵が（少なくともゴーゴリの生前は）この回心の運動を表象できず、それゆえ完成しなかったように。しかし、ここでこそ文字の力が働く。文字は、約束された声に到達することをたえず妨げながら、それに向かう読者たちの無限で集団的な運動を可能にするのだ。

書記においては、文字という死がまず先行してしまうし、そこからでなければ声へ向かう再生は始まらない。近代的なテキストのこうしたあり方にゴーゴリはこの上なく鋭敏であった。トゥイニャーノフは映画版『外套』のシナリオで、その主人公を「書く自動人形〔自動

91 エルサレムへの巡礼の計画は、1848年に実行される。

92 該当する部分は「遺言」第五項に読める [VIII, 222]。

タイプライター」(пишущего автомата)にまでおとしめられている」⁽⁹³⁾と性格づけているが、この表現は作家の書記の一断面を切りとってのもいる。文字はどうしても比喩的であり、想定される生の充溢からのズレを刻んでしまう。声を遅延し、分裂させ、自己を模倣するように仕向けるのだ。1844年6月に友人ヤズニコフに宛て、遅々として進まない『死せる魂』第二部の執筆について書きながら、ゴーゴリは文字における声の遅延と分身化という運動に非常にはっきりとした説明を与えている。「一步ごと、一行ごとにもっと賢くなりたいという欲求が感じられ、そのうえ対象と問題そのものが僕自身の内面を育むことと関係しているの、僕自身を差し置いては(мимо меня)書くことができないし、自分を待たなければならない」[XII, 332]。

文字において真の自己になろうとする試みは、それが決して声に到達しえない限りで、文字の意味を文字によって説明することの終わりのなき反復として現れざるをえない。すでに見た県知事夫人宛ての手紙や、延々と出版され続けた『検察官』についての注釈、そして『抜粋』を読み違えた読者への但し書きというべき『作者の告白』⁽⁹⁴⁾などがそうであるように。ナボコフの慧眼は指摘する。「ゴーゴリは、ゴーゴリでありまた鏡の国の住人であったので、作品を書き上げ出版したあとで、そのプランを徹底的に練るというワザを持っていた」⁽⁹⁵⁾。

文字における自己疎外を、自己を不断に他者化する運動としてとらえ直すことで、集団による永続的な自己反省のプロセス(「魂にかかわるおこないのプロセス」)に変えること。反省そのものを絶対的なものにすること。これこそが『抜粋』というプロジェクトだったのでないか。

結論：約束

文字による、文字についての、声という生へ到達するための無限の反省。本稿を締めくくるにあたって、ひとまずこのように『抜粋』を定義しておく。拡大し昂進してゆく反省のこの無限の運動は、その襞としての性質によって、ゴーゴリの自我というカテゴリーをも問い直してゆく。ドイツ・ロマン主義の反省理論とポスト構造主義の類縁性に注目したメニングハウスによれば、ドイツ・ロマン主義の自己とはすでにその根源において脱中心化されていて、存在と不在のあいだの交互の戯れとしてのみ自己自身となる⁽⁹⁶⁾。ベンヤミンもほぼ同じことを、異なるニュアンスで次のように表現している。「事物あるいは存在のうちの反省の高まりは、[……]事物のうちにおいて、己れ自身によって認識されることと、いまひとつ別様に認識されることとのあいだの境界を、破棄する。そして、反省の媒質のなかで、事物と認識作用をなす存在が、互いに互いのうちへ移行しあうのだ。この両者は、ただ相対的な反省統一でしかない。それゆえ、実際は、ある主観によるある客観の認識、というも

93 Тынянов. Либретто кинофильма «Шинель». С. 78.

94 テクストは結局ゴーゴリの生前には出版されず、このタイトルも遺稿を刊行するさいにシェヴィリョフによってつけられたものである [VIII, 803]。

95 Nabokov, Nikolai Gogol, p. 62. 日本語訳 (93 頁) は多少変更した。

96 メニングハウス『無限の二重化』182 頁。

のは存在しない。すべての認識はそれぞれに、絶対的なもののうちにおける、あるいは——もしそう言いたければ——主観のうちにおける、ひとつの内在的な連関である」⁽⁹⁷⁾。

『抜粋』は回心という死から再生への運動を、表象するのではなく、運動そのものとして経験させることをねらう。それは無限のかたに読者を待つ。テキストをうめつくす文字の襞を広げ、ゴーゴリの声の真の意味を聞きとり、その声の命じるままに行動する、ありえない読者。「真のゴーゴリ」としての他者という不可能なものを。それが訪れるのは「一生のあいだずっと私の思いを占めていた仕事をなしとげることを、神が助けたもうたときだけである。それも次のようになしとげるのだ。私は自分の仕事を立派につとめたと、同胞たち全員が声をひとつにして言い、そして時が来るまでひっそりと仕事をして、ふさわしくない名声から利益を得ようとはしなかった人物の、その顔の特徴を知ることをお願いさえするように」(「遺言」) [VIII, 222–223]。けれどもこの集団的なひとつの声は、ここで話題になっている肖像画の出版のように、「いつとはいえぬ無限の時」⁽⁹⁸⁾まで延期される。「読者と出会う決定的な瞬間を引き延ばす」⁽⁹⁹⁾ 特異な告白によって。

告白の不可能性(「さまざまな仮面のつけかえ」)こそが無限で集団的な反省としての告白を可能にするというパラドックスについてここまで分析してきた。まず『抜粋』の前提として、書記における声のまったき現前(文字・声・身体の連鎖)というセンチメンタリズムの擬制はすでにありえなかった。文字の物質性を排除しようとするその試みにおいて、文字はふたたび声に回帰してくる。ここから文字と声を区別し続ける反省の運動が要請される。この運動に巻き込まれることで、声は同一性を失い、自己分裂する。それはあるべき自己から遅れるので、自己を模倣しなければならない。『抜粋』において、ゴーゴリは声の自己分裂と自己模倣というこの危機を、死んだ人形たちに生命を与えるための集団的な模倣の契機に変える。「自己になること」を演じる行為を促す声が、他者の身体において自己の模倣を模倣させてゆく——そしてゴーゴリのテキストは、自己反省する俳優たちの集合的な身体を形成する劇場へと変わる。『抜粋』より十年ほど遡る『アラベスク』の時期、真の自己というアイデアに到達するために必要とされていたのは、視覚(仮象)に対する無限の反省であった。現実の一面的な見え方を疑い、多様な襞をそこに折り続けること。二つのもののあいだの境界を刻んでは抹消してゆく線=文字の運動によって、世界はたえまなく更新される地図あるいはファンタスマゴリアとして現れる。ゴーゴリの書記は、それが描く世界という地図を、目を凝らして見つめるよう読者に要求する。しかし反省の運動は、それが運動であるかぎり、絵画による表象からは逃れてゆく。絵画的な表象の意味づけと、たえず他者の身体を必要とする自己疎外的な反復の運動——このあいだの揺れをもっとも純粋に体现するのは声である。言語だけがその比喩性によって、文字から声を生みだすとともに、声への到達を阻む。こうして告白を読む行為は、文字の彼方に声(真の自己)を想像しては抹消してゆくような、読者たちの無限の反省行為となるのである。

『抜粋』は未完の『死せる魂』を補償すると同時に予告する役割を果たしていたというユー

97 ベンヤミン『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』111–112頁。

98 Манн. Гоголь. Труды и дни. С. 699.

99 Манн. Гоголь. Труды и дни. С. 698.

リイ・マンの指摘⁽¹⁰⁰⁾は、この文脈で特別な意味を帯びてくる。『死せる魂』第二部——それは無限に先延ばしされる、ある約束のことではないか。「『死せる魂』についていえば、読者たちが全員で群集をつくって、別の本、『死せる魂』とは比べものにならないほど興味深い本、私だけではなく、読者たち自身をも教化しうるような本が書かれうるだろうと思います。何しろ——包み隠さず申し上げますが——私たちはみなロシアのことを本当に少ししかわかっていないのですから」（『死せる魂』についてさまざまな人々に宛てた四通の手紙）[VIII, 287]。

100 *Манн. Гоголь. Завершение пути. С. 26.*

Проблема авторефлексии в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя

Адати Дайсукуэ

Последняя из опубликованных при жизни Н.В. Гоголя книг «Выбранные места из переписки с друзьями» 1847 года представляет своеобразный вопрос о возможности репрезентации «Я». Хотя автор определяет ее как исповедь, однако само обращение к Богу не дано в тексте, то есть мы не видим, где, когда и как совершилось нравственное возрождение автора, мы только чувствуем, как процесс преображения еще продолжается без определенного конца. Эта особенность книги вызвала немало замешательство среди современных ей читателей. Некоторые критики (В. Белинский, Н. Павлов, К. Аксаков) справедливо отметили театральность поведения Гоголя. В ряд авторов, придерживающихся подобного мнения, можно включить и Ю. Тынянова, который обнаружил в «Выбранных местах...» «смену масок» – неизменный, по мнению исследователя, литературный прием творчества писателя. Цель данной статьи – опираясь на текст, выяснить существенную связь раздвоения авторского «Я» («смены масок») с движением бесконечной, коллективной авторефлексии, представленной в форме неоконченной исповеди.

В первую очередь, нужно отметить общее сходство «Выбранных мест...» с сентиментализмом, хотя здесь имеется и существенная разница. В обоих художественных пространствах решающую роль играет идеал совершенной коммуникации в виде переписки с друзьями, в которой словно бы исчезает разница между голосом, буквой и телом корреспондентов. Однако если в основе платонической дихотомии Карамзин считает букву (как материал) препятствием, мешающим полной передаче голоса (как души), то проблема Гоголя состоит в театральной способности буквы, которая маскируется голосом и претендует на его авторитет. Голос как таковой становится узнаваемым только повторенным опытом разграничения его от буквы. То, что для доказательства своей идентичности гоголевский голос требует чужого – причина его раздвоения.

Для того, чтобы вернуть себе идентичность, голос должен играть роль самого себя в незнакомом теле, точно так же, как «лучший актер» в гоголевском театре. Это значит, что и в чужом теле повторяется игра роли «Я». Гоголь считает, что в силу подобного мимесиса голос помогает людям идентифицировать идеальный образец: голос вождя создает коллективное и гармонизированное «Я» общества.

Именно поэтому в «Выбранных местах...» важную роль играет театр. Как указывает В. Розанов, Гоголь представляет русских людей как толпу автоматов: в театре происходит преобразование умерших автоматов в живых актеров. Анализ де Мана «О театре марионеток» Клейста объясняет, что подобная игра жизни и смерти марионетки возможна единственно из-за фигуративности языка. В повествовании Гоголя фигуративность воплощается в коллизии двух противоположных функций голоса автора-актера, то есть между чисто физическим движением, повторяющимся в теле других актеров, и указанием на значение мысли, по которому автор-актер мог бы управлять их физическим движением – игрой. Из-за фигуративности языка переда-

ча авторской мысли оказывается всегда как-то неудачной, однако раздвоение голоса составляет условия для того, чтобы читатель бесконечно перечитывал текст. В «Выбранных местах...» Гоголь считает, что только коллективная авторефлексия может компенсировать бесплотность (иллюзорность) авторского голоса.

Ранее, в своем третьем сборнике «Арабески» (1835), Гоголь, следуя эстетике романтизма, связывал бесконечное движение авторефлексии с образом арабесок. Как показывает С. Бочаров, у Гоголя видение становится сомнительным действием, «заданным некими фундаментальными нарушениями в самых основах мира». Задача писателя заключается в том, чтобы как можно более широко открывать разные стороны (разносторонность) видимой действительности. В представленном Гоголем мире отсутствует авторитетная точка зрения на действительность, а существует только, как говорит Ю. Лотман, бесконечное движение к абсолюту.

Символично, что в «Выбранных местах...» образы «арабесок» и «морщин» почти исчезают. Это значит не то, что движение авторефлексии прекратилось, а что акцент перенесен от представления образа бесконечности к самому движению. Картина А. Иванова «Явление Христа народу» пока не окончена, потому что, по мнению писателя, само обращение художника еще продолжается. Поздний Гоголь считает, что динамику обращения человека к Богу невозможно репрезентировать изобразительным способом.

После анализа глав «Предисловие» и «Завещание», в которых совершается игра смерти и жизни, мы приходим к выводу, что «Выбранные места...» не представляют собой возрождения, а лишь его обещают, тем самым приглашая читателя к бесконечному перечитыванию текста и коллективной авторефлексии.