

『リゴフスカーヤ公爵夫人』における 視覚芸術的創作技法

山 路 明日太

はじめに

ロシア文学において1830年代は散文の時代である⁽¹⁾。1820年代に散文の歴史小説や風俗小説がザゴースキンらによって試みられたのち、30年代に入ると、元々詩人として出発したパナーエフ、マルリンスキー、パヴロフ、ソログープ、ヴェリトマンらも散文に転向する。プーシキンもまた詩を書き続けながら散文にも取りくみ、『ベールキン物語』（1830年執筆、31年発表）や『スペードの女王』（1833年執筆、34年発表）などの傑作を生んでいる。なかでもゴーゴリの中編小説群は新時代を象徴する最大の成果とされている。

そのような時代のなかで詩人レールモントフもまた韻文から散文へと表現ジャンルを開拓していこうとしている。だがそれは試行錯誤の連続であった。最初の散文長編『ヴァジム』（1832-34年、未完）には、文体上、抒情詩、物語詩、戯曲など韻文体の要素がきわめて強く反映されている。長々と連ねられた形容辞はくどくどしく、長広舌の抒情的独白も頻繁にみられる。さらには悪魔的主人公の強大な個性と社会や民衆との対立、復讐への執着といったテーマには叙事詩的な傾向が色濃い。他方、『リゴフスカーヤ公爵夫人』（1836-37年、未完）においては詩的表現がはるかに減少し、より簡潔な文章で叙述されると同時に、小説構造全体への配慮も比較的はっきりと意識されている。とはいえ、のちの『現代の英雄』（1839-40年）と比べれば小説としての完成度は低く、文体や視点の揺らぎも散見され、なお過渡的な散文作品といえる。その点、未完に終わったのも致し方ない。

本論文の問題提起は、レールモントフが『リゴフスカーヤ公爵夫人』を散文長編小説としてなんとか構造立てようとするにあたり、絵画その他の視覚芸術分野の表象を取りいれようとしていたのではないかという点にある。とりわけ、登場人物をどのようにテキストのなかに導入するか、個々の人物の描写をいかなる視点からおこなうか、主人公たちの心理描写や背景説明をいかにして描きこむか、場面転換はどう切り替えるかなど、苦心の跡がみられる箇所こそ、そうした表象が使われているように思われる。したがってそれらの表象は散文長編を構築するための創作手法として実験的に利用されているようにも感じられる。

本論では、第一にこの小説に表されている絵画その他の視覚芸術の表象に着目し、それらの描写にはどのような特徴があるか考察する。その結果、眼差しの描かれ方に著しい特徴がみられることがわかるだろう。そのことを踏まえた上で第二に、視覚芸術的だと言いうる特

1 出かず子「レールモントフ『リゴフスカーヤ公爵夫人』攷:その手法の分析」『スラヴ研究』30号、1982年、3-4頁；川端香男里『ロシア文学史』岩波全書、1986年、144-145頁参照。

徴は、この小説構造のいかなる点に見てとることができるのか考えてみたい。それはひとつには、主人公たちの眼差しをとおして描写される叙述のなかにみられるだろうし、またひとつには、語り手によるプロット展開の処理法のうえに確認できるだろう。それらの考察において、レールモントフ作品にみられる視点のあり方への強い意識についても述べることになる。

レールモントフが広く造形芸術にも秀でていたことはよく知られている。再従弟のアキム・シャン＝ギレイは詩人の幼年時代を回想しつつ、その芸術的才能についてつぎのように述べている——「総じて、かれは幸運にも芸術に対する才能に恵まれていた。当時すでにかなり上手に水彩絵の具で描いていたし、着色蠟によって素晴らしい一場面を作ったりもしていた」⁽²⁾。またレールモントフよりも四歳年下の画家メリコフは、1826年に詩人とはじめて知り合ったときの状況をつぎのように回想している——「かれは赤い蠟から塑像を作ろうとしていた。たとえば、犬を連れた猟師とか戦闘場面なんかを作りあげた」⁽³⁾。

とりわけ絵画には真剣に取り組んでいたようだ。レールモントフが三、四歳のころにえがかれた作者不詳の肖像画には、絵画にたいする幼児の強い関心が色濃く反映されている⁽⁴⁾。女の子みたいに白いドレスを着せられたレールモントフがこちらを見つめている。右手には筆をもち、石盤になにかのスケッチをしているようだ。そして左手には巻物のように半分巻かれた紙をもっており、みずからの作品とおぼしき絵らしきものがこちらに顔を覗かせている。レールモントフはごく幼いころから絵を描くことをとても好んでいたのである⁽⁵⁾。しかも単なる趣味の域を超え、特別に学んでもいる⁽⁶⁾。寄宿学校への入学を準備していたころには、画家ソロニツキーから家で素描のレッスンを受けている⁽⁷⁾。そして士官になったのちはヴェネツィアーノフ門下の画家ザボロツキーから、よりいっそう高度な絵画の個人指導を受けている⁽⁸⁾。親戚で友人のアレクサンドラ・ヴェレンチャーギナからの1835年の手紙には、かれの絵画に対する高い評価について触れられている——「あなたの絵のことですけれど、噂では、驚くべき成果を上げているそうですね。その噂を喜んで信じておりますわ。ミッシェル、お願いですから、その才能を投げだしたりしないでくださいね。あなたがアレクセイ（ロプヒーン）に送られた絵には、うっとりさせられましたわ〔…〕」⁽⁹⁾。パホーモフによれば、画才に長けた作家はプーシキン、シェフチェンコ、マヤコフスキーなど幾人もいるが、なか

2 *Шан-Гирей А.П.* М.Ю. Лермонтов: Рассказ // Лермонтов в воспоминаниях современников / Под ред. Д.А. Алексеева. М., 2005. С. 8.

3 *Меликов М.Е.* Заметки и воспоминания художника-живописца // Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 45.

4 *Тер-Габриэлянц И.Г.* Портреты // Лермонтовская энциклопедия / Под ред. В.А. Мануйлова. М., 1999. С. 428–429 を参照。

5 *Пахомов Н.П.* Живописное наследие // Лермонтовская энциклопедия. С. 163–165.

6 *Пахомов Н.П.* Лермонтов — художник // *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / Под ред. В.В. Милюкова. М., 1999–2002. Т. 8. С. 40–51.

7 *Черейский Л.А.* Солоницкий // Лермонтовская энциклопедия. С. 521.

8 *Ковалевская Е.А.* Заболотский // Лермонтовская энциклопедия. С. 172.

9 *Лермонтов М.Ю.* Соч.: в 6 т. Т. 6 / Под ред. Б.В. Томашевского. М.-Л., 1957. С. 769.

でもレールモントフは特別な才能を示していたという⁽¹⁰⁾。画家としてはラファエロやレンブラントに傾倒し、とりわけレンブラントの光と影の対照的描写法には強い影響を受けたようだ⁽¹¹⁾。描かれるテーマとしては戦争、風景、肖像画といったものが目立つが、カフカースを舞台としたものが圧倒的に多い。また馬の絵を好んで描いていることも特徴的である。最新のレールモントフ全集には詩人の油絵、水彩画、鉛筆画なども収められており、的確なデッサン力や色彩感覚などの技量とともに、かれの絵画芸術における嗜好性を確認することができる⁽¹²⁾。

こうした視覚芸術上の素養は詩人の文学作品になにがしかの痕跡をとどめているのだろうか。一般的に言えば、詩と絵画との連関については古くから指摘されている。たとえばアリストテレスは「悲劇」の構成要素たる「プロット」と登場人物の「性格」とをそれぞれ、「絵画」における「似像^{にすがた}」（線描）と「色彩」に対応させている⁽¹³⁾。またレッシングは、並列的な記号をもちいる絵画は並列的な対象としての物体をえがくのに対し、他方、継起的な記号をもちいる詩は継起的な対象としての行為を表現すべきだと考え、両者をいったん対置させる。それでいながら同時に、詩的言語は対象の「全体の概念」をすばやく喚起しようとする特性をもつことから、視覚によって一挙に全体として眺められる絵画とおなじように、イリュージョンを喚起しようという⁽¹⁴⁾。

このようなイメージ喚起力をレールモントフの詩作品はもっている。じっさいレールモントフの詩作においては、自然描写はいうまでもなく、空想や思い出などといった「眼に見えない」はずの情景が扱われるさいにも、とくに視覚に訴えるような情景描写が指摘されている⁽¹⁵⁾。ユフノーヴァはそうした時空を超越した視覚的情景描写の源泉を詩人の「内なる視覚」に求め、それこそが「相異なる空間を結合し、時間の境界線を克服して、その結果、実際には起こっていないことを眼にすることを可能にする」という⁽¹⁶⁾。「内なる視覚」とはイメージを喚起する能力と言い換えてもいいだろう。レールモントフ自身、靈感や表現法の点で、画家と詩人との間にきわめて近いものを感じとっていたようだ。ごく初期の詩「詩人 Поэт」（1828年）において、詩人の形象が聖母を描き上げたラファエロと対比されている⁽¹⁷⁾。

10 Пахомов. Лермонтов — художник. С. 18–20.

11 Пахомов. Живописное наследие. С. 164; Ковалевская Е.А. Рафаэль // Лермонтовская энциклопедия. С. 463; Ковалевская Е.А. Рембрандт // Лермонтовская энциклопедия. С. 465.

12 Лермонтов. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 65–254 を参照。

13 アリストテレス（藤沢令夫訳）「詩学（創作論）」田中美知太郎編『世界古典文学全集 16』筑摩書房、1966年、8、18頁。また詩と絵画の比較論については、小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、117–130頁参照。

14 レッシング（斉藤栄治訳）『ラオコオン』岩波文庫、1970年、198–199頁。

15 ユフノーヴァは「Русская мелодия», «Парус», «Валерик»などを例に挙げる。Юхнова И.С. Визуальные образы в творчестве М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2012: Сборник статей. Лермонтов и изобразительное искусство / Под ред. С.С. Серейчика и др. СПб., 2013. С. 175–182.

16 Там же. С. 176.

17 Лермонтов М.Ю. Соч.: в 6 т. Т. 1 / Под ред. Н.Ф. Бельчикова. М.-Л., 1954. С. 12. 拙訳はつぎのとおり——「靈感を得たラファエロが／聖母の神聖な顔を／生きた筆で完成させたとき、／みずからの芸術に感激して／かれは絵画のまえにひれ伏した！／だがまもなくその不思議な高ぶり

そこでは詩人と画家が、靈感を得るや一気に描きあげ、みずからの傑作に驚くとともに、そのような感激もしいに静まっていく存在として対照されている。それは、靈感を形あるものとして表現する作り手という意味で、両者に同一の性格が認められていることをあらわす。

また散文においても、たとえば『現代の英雄』におけるカフカースの風景描写などはその比喩の力と情景のリリシズムとによって韻文作品と同程度のイメージ喚起力をもつ⁽¹⁸⁾。じっさい『現代の英雄』の風景描写はときに作者の画才と関連づけられ、レールモントフのカフカース風景画と作品内の風景描写との類縁性が指摘されてもいる⁽¹⁹⁾。そのことはこのような意味での視覚に訴える情景描写が絵画的なものとして理解されていることを示す。

このようにレールモントフ作品の視覚的な情景描写に作家の視覚芸術的な素養が反映されていることは納得できよう。だが筆者の考えるところでは、『リゴフスカーヤ公爵夫人』においては視覚芸術的な要素が単なる抒情的な情景描写にとどまらず、テキストのうちによりいっそう戦略的に取りこまれている。すなわちそこでは視覚芸術的な表象がひとつの表現手法として、さらにはプロット展開技法として、機能させられているように見えるのだ。本論ではこの作品の視覚芸術的な創作技法について、『ヴァジム』、『現代の英雄』、『シトース』(1841年、未完)とも比較しながら考察する。それではまず『リゴフスカーヤ公爵夫人』において絵画などの視覚芸術的な表象がどのようにあらわされているかについて考察し、その特徴を確認しておきたい。個々の絵画は眼差しの描写をとおして物語のプロット展開に寄与することになる。

1. 絵画への眼差し、絵画からの眼差し

まず『リゴフスカーヤ公爵夫人』において視覚芸術の作品そのものが取りあげられる場面をみておきたい。その数はけっして多いわけではない。だが視覚芸術に関して固有名が言及されるたびに、物語の時代背景が暗示されたり主人公の性格・思想傾向・心情が示唆されたりしている。

は／かれの若い胸の奥で弱まってい、／疲れはて押し黙った／かれは天の炎を忘れていたのだ。／詩人もこのようなもの。アイデアがひらめくや、／かれもみずからのペンで注ぎかけるのだ／心のすべてを。竖琴の大きな音によって／社交界を魅了し、そして静寂のなかで／詩人は天の眠りにまどろんで、／あなたがたを魅了する！ 詩人の魂の偶像たちよ！／そして突然、頬の火照りが冷め、／詩人の心の興奮は／しだいに静まって、幻は走り去るのだ！／だが長いながい間、知性は忘れることがない／その最初の印象のことを。

18 例えば「タマーニ」と「公爵令嬢メリー」冒頭部の風景描写のイメージ喚起力については、Anja Tippner, "Vision and Its Discontents: Paradoxes of Perception in M. Ju. Lermontov's Geroj Našego Vremeni," *Russian Literature* 51 (2002), pp. 445–448 を参照。またレールモントフ散文作品一般の風景描写については、*Соллертинский Е. Пейзаж в прозе Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова / Под ред. У.Р. Фохта. М., 1964. С. 236–282* を参照。

19 Cynthia Marsh, "Lermontov and the Romantic Tradition: The Function of Landscape in A Hero of Our Time," *Slavonic and East European Review* 66 (1988), pp. 35–46. また、グリゴリヤンは『現代の英雄』の風景描写を論じた箇所、レールモントフの絵画がロシア・ロマン派風景画の発展に一役買ったという。Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975. С. 222; Григорьян К.Н. Живопись Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: исследования и материалы / Под ред. М.П. Алексеева. Л., 1979. С. 271.

ペチョーリンの書斎が描写される際、その部屋におかれた雪花石膏像としてイワノフやパガニーニの名が挙げられる⁽²⁰⁾。前者はニコライ一世の圧政時代、名前を口にすることすら禁じられた歌手であり、後者は革命的傾向で有名なバイオリン奏者であった⁽²¹⁾。すなわちこれらの音楽家への特別の関心は、反動的な時代傾向にたいする主人公の反逆的精神を示唆するものといえる⁽²²⁾。書斎を彩る像の描写を導入することにより、部屋の主の思想傾向を暗示しているのだ。またペチョーリン本人がモデル不詳の肖像画に付与したあだ名が言及されることにより、直接的にかれのそうした思想傾向が強調されたりもする。書斎には無名画家による男性の肖像画が飾られているが、ペチョーリンはその絵を気に入り「バイロンの信奉者として、ラーラの肖像と名づけている」(128)。反抗心の強いバイロン主義者であることが好みの絵画をとおして示されているのだ⁽²³⁾。一方、こうした主人公の思想傾向を暗示するためにのみ視覚芸術が触れられるのではなく、物語の時代背景を示すためにもそれは言及される。作中、ブリュローフ『ポンペイ最後の日』の巡回展が人びとの話題に上がるが(164)、じっさいその展覧会は1834年初頭ペテルブルグで行われていることが史実により確認されている⁽²⁴⁾。そのことによって物語冒頭での「1833年12月21日午後4時」という日時の指定(122)と相まって、当時の時代背景が現実にも即したものと明示される。このように芸術作品をとおして固有名に言及することで、主人公の思想傾向や性格、時代背景などが示唆される⁽²⁵⁾。

だが『リゴフスカヤ公爵夫人』における視覚芸術とは外形的に固有名が名ざされるばかりではない。ときに絵画の内容とテーマに肉迫しており、そのことによって物語のプロット展開に寄与している。そうした絵画の言及において重要な役割をはたしているのが、眼差しの描写である。絵画と眼差しとの関係をみておきたい。

ペチョーリン家での晩餐において、ヴェーラは「古くて、かなり平凡な一枚の絵」にたいして、特別の関心を惹かれている(165)。この絵について作中「レンブラントかムリーリオの模写」ではないか、と固有名が挙げられる。そのことによって光と影の対照を強調した両画家の画風との一致が暗示されている⁽²⁶⁾。静謐な闇を背景に登場人物たちが淡く柔らかい光に照らし出されているのが想像できる。そしてその画布にはつぎのようなテーマが提示さ

20 *Лермонтов М.Ю.* Соч.: в 6 т. Т. 6 / Под ред. Б.В. Томашевского. М.-Л., 1957. С. 127. 以下、レールモントフからの引用はこの書からとし、括弧内に頁数を示す。翻訳は筆者による。

21 *Белкина М.А.* «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сборник первый: исследования и материалы / Под ред. Н.Л. Бродского и др. М., 1941. С. 546.

22 出「レールモントフ『リゴフスカヤ公爵夫人』攷」14頁。

23 John Mersereau Jr., *Mikhail Lermontov* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962), p. 56.

24 *Белкина.* «Светская повесть» 30-х годов. С. 546.

25 書斎の個々の描写が主人公の性格・傾向の各側面を表すという指摘については、Mersereau, *Mikhail Lermontov*, pp. 56–57 を参照。

26 両画家の画風については、A.M. ハンマッヒャー、R.H. ファンデンブランデ編（岡本謙次郎訳）『ランドル／オランダの美術（ブック・オブ・アート3）』講談社、1977年、11頁；ホルスト・ヴェイ、ハビエル・デ・サーラス編（長友絹江訳）『ドイツ／スペインの美術（ブック・オブ・アート4）』講談社、1977年、198頁を参照。

れている。老人と若い女との愛撫が中心に描かれている。老人は片手で女を抱きしめ、もう一方の手にワイングラスを持ち、女の柔らかな頬にみずからの唇を近づけようとしている。女の方はいやいやながらも荒々しい愛撫に身を任せつつ、その視線は半開きになった扉のほうに向けられている。そして扉のむこうの暗闇には「ふたつのぎらぎらした眼と短剣が光っている」のだ（164-165）。ひかる眼差しは恋人のものであり、裏切る女への嫉妬をあらわしている。ヴェーラがこの絵についてほかの客に尋ねたところ、ペチョーリンは、女の背信行為こそそのテーマだ、と答えている（165）。絵のなかでは眼差しと眼差しが交錯し、恋人同士の感情の衝突があらわされている。そして物語のプロットのなかでは、ヴェーラがペチョーリンの心を知りながら他の男性に嫁いだ、という事実と相まって、この絵に注目するペチョーリンとヴェーラにたいし、お互いの感情の衝突をも示唆することになる。絵のなかで衝突するふたつの眼差しと、絵に注目するふたりの眼差しが呼び交わり、そうした眼差し全体が物語をおおう恋愛と嫉妬のテーマとも密接に関連しているのだ。絵のなかの眼差しが物語のプロットと関係づけられることで、絵の枠を越えて外へと滲み出てきているような印象を読者にあたえる。ここでは絵のなかで完結している眼差しがプロットと相まって外へ出てきているかたちをとっているが、この作品では、実際に眼差しが絵の外にまで出てきて、そのことが物語の展開に直接関わることも多い。

ペチョーリン家の食堂はいくつもの絵に飾られている。それらに描かれているのは多彩な衣装を纏うさまざまな民族の人びとだが、かれらについてつぎのような記述がある——「もっとも輝かしい瞬間に画家の手でこの画布になげこまれた人びとは […]、何百もの蠟燭に照らされたこの部屋の登場人物たちを厳しい眼でみつめていたことだろう […]」（160）。固有名の言及にせよ、嫉妬をおびた眼差しの描写にせよ、これまで挙げた例において絵画はあくまで見られる対象であった。語り手や登場人物が絵画をみつめ、その視座から絵画の描写がおこなわれてきた。視覚芸術作品のモデルの固有名が言及されたり絵画のなかで描写されている場面が解説されたりすることによって、テキスト内における主人公の人物像や時代状況、登場人物同士の関係のあり方などが間接的につたえられていたのだ。ところがここでは絵画に描かれた人びとについてひとわり説明がおこなわれたのち、語り手の想像において視点が反転したかのようだ。画布上の人びとの視座から食卓の客人たちの「虚栄心」が映じだされている（160）。絵画そのものが視る主体となり、画布にえがかれた眼差しに発言権があたえられている。この描写から想像するに、レールモントフにおいて絵画の人物たちの眼差しは、語り手の視点が仮託されるほど強い力を秘めているようだ。

すでに挙げた「ラーラの肖像」もまた、眼差しが絵の外へとむかう。その眼の輝きは強く、怪しく、眺める者のあとを追うかのようだ。そしてそのことによって主人公との内的親和性が生まれている——「どうやら画家の想いのすべては両眼と微笑みに集中していた。 […] まっすぐ前を見据えるその眼は、黒いマスクの穴をとおして生きた眼がときにきらめくような、そんな恐ろしい輝きで光っていた。その探るような、咎めるような光は、部屋のどの片隅にいても諸君のあとを追ってくるように思われただろう […]」（128）。この眼と微笑みがいっつも新しい表情を生み、主人公に強い共感を喚起していたからであろう、その絵は孤独と空想に耽るときのかれの話し相手になっていた。眼差しに力があるからこそ、主人公が肖像画と対話することも可能となる。

肖像画の眼差しが外に出てくるイメージは、レールモントフにおいて相当強かったらしい。のちの『シトース』ではそれにとどまらず⁽²⁷⁾、別次元の現象にまで達している。この幻想小説に登場する肖像画は小説全体のプロット構造のなかで重要な役割をはたしており、ふたつの肖像画が主人公と直接関係をむすぶ。その際、ふたつの肖像画はいずれも眼差しの描写に強い意味がおかれている。

ルーギンの引っ越し先の部屋に掛かる「四十歳ほどの男」の肖像画は、「大きな灰色の眼」の表情に特徴があり、「恐ろしい生気」をもつ(359)。ルーギンがみずからの作品として「老人の顔」のデッサンを描いたところ、なぜか先の肖像画とそっくりにできあがってしまう(362)。のちに画家の前にあらわれた「老人」は、肖像画の男と同じ特徴をもっている⁽²⁸⁾。その特徴のなかでも男の眼の印象がとくに強調されており、ルーギンはかれの「灰色の眼の磁力」に恐怖をおぼえる(364)。すなわち、もともと肖像画の「大きな灰色の眼」の表情に感じられた生気にみちた恐ろしさが、老人の表象に具現されていることになる。つまり肖像画の人物像がそのままそっくり動きだし、主人公と賭けごとをするのだ。

一方、ルーギンは女の肖像画に長年取り組んでいたのだが、その女の肖像画は「眼と微笑みの表情にあるなにか茫漠としたもの」のせいで未完成におわっていた(361)。ところが欠落していた肖像画の女の表情が、ルーギンの前に立ち現れた女の幻において完璧なかたちで具現している。かれが老人との賭けを続けたのも、女の眼差しと微笑みが主人公を虜にしていたからである(366)。画家ルーギンにとっては理想の眼差しを見いだすことが宿願だったのだ⁽²⁹⁾。このように画家の狂気をテーマとした小説において、ふたつの肖像画の人物像はいずれも、眼差しに強い力をおびて外へと飛び出してきている。『リゴフスカーヤ公爵夫人』において絵画のなかの人物は眼差しの強さゆえに物語叙述の発言権をあたえられていたが、『シトース』では眼差しのイメージがさらに発展させられ、行動し主人公に直接影響していることになる。

以上のようにレールモントフ作品において絵画がとりあげられるとき、眼差しにはとくべつ大きな意味がもたされている。他方、逆に『リゴフスカーヤ公爵夫人』のテキストにあらわされた登場人物の眼差しの描写に注目してみると、その視線の映し出す情景には絵画芸術の特徴が浮き彫りになる。このことについて節を改めてみたい。

27 ラーラの肖像と『シトース』の男のそれは、表情に類縁性が指摘されている。Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 162–163.

28 Заславский О.Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature. 1993. № 34. С. 112.

29 画家による幻想的な理想への愛がこの小説のテーマだと考えられている。Найдич Э.Э. Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник / Под ред. И.С. Чистовой. Л., 1985. С. 196.

2. 主人公たちの眼に映る「絵」

近代とは五感のなかでも視覚が支配的な時代だといわれる⁽³⁰⁾。ギー・ドゥボールが現代社会を定義づけた「スペクタクルの社会」にせよ⁽³¹⁾、フーコーのいう「監視の社会」にせよ⁽³²⁾、そこには社会における視線の遍在という意識が充満している。すでにみてきたように、『リゴフスカヤ公爵夫人』の視覚芸術作品についての叙述においても、眼差しの描写は強調されており、そうした西洋近代の時代的背景との強い関わりが感じられる。本節ではこの作品における眼差しそのものの描写に注目したい。というのも、そこには絵画芸術の手法をもとにしたような描写法がとられているからである。

事物を凝視する際の眼差しについて考えるとき、そこには、観察者という主体を別にするならば、ふたつの重要な要素がある。ひとつめが視線の向けられる対象であり、ふたつめがその対象までの空間である。絵画芸術に置き換えてみれば、この空間は遠近法と結びつき、みつめられる対象はその消失点に相当する。遠近法は15世紀前半フィレンツェの人びとの発明によりもたらされた。建築家ブルネレスキが「たったひとつの視点から見られた世界像」を描き出す幾何学的技術を発明し、レオン・アルベルティの『絵画論』がそれを定式化してみせた。パノフスキーによれば、「視野の中心を一点とみなし、描こうとしている立体構築物の特徴的な個々の点をこの一点に結びつけるといわれる『視覚のピラミッド』ができるが、私は画像をそのピラミッドを切断する平面と思ひます」⁽³³⁾。このことによって作られた画像（「眼から、それが見ている物へむかって走るすべての視線の平らで透明な切断面」）にはつぎのような法則が当てはまる。すなわち、「その面に直行する線、つまり奥行き方向の線はすべて、眼から投影面に引かれた垂線によって決まるいわゆる『視中心』に収斂する。平行線は、たとえそれらがどんな方向を向いていようと、ひとつの共通の消失点をもつ」ことになる⁽³⁴⁾。この中心遠近法にはふたつの前提事項がある——「第一の前提は、われわれがただ一つの動くことのない眼（単眼）で見ているということ、第二の前提は、視覚のピラミッドの平らな切断面が、われわれの視像を適切に再現しているとみなされてよいということ」である⁽³⁵⁾。純粋に数学的な空間構造（無限で連続的な等質的空間）を成り立たせるこれらの前提条件は、「（人間の）知覚が無限の概念を知らない」ため⁽³⁶⁾、われわれの現実感覚（精神生理学的な空間構造）とのあいだに齟齬をきたしもする。とはいえ、こうした遠近法がデ

30 マーティン・ジェイ（樽沼範久訳）「近代性における複数の視の制度」ハル・フォスター編『視覚論（平凡社ライブラリー608）』平凡社、2007年、21-23頁。また、伊藤俊治「見ることのトポロジー」ジョン・バージャー（伊藤俊治訳）『イメージ：視覚とメディア』ちくま学芸文庫、2013年、230-231頁も参照。

31 ギー・ドゥボール（木下誠訳）『スペクタクルの社会』ちくま学芸文庫、2003年、21頁。

32 ミシェル・フーコー（田村俊訳）『監獄の誕生：監視と処罰』新潮社、1977年、217頁。

33 エルヴィン・パノフスキー（木田元監訳）『象徴形式としての遠近法』ちくま学芸文庫、2009年、9頁。

34 同書。

35 同書11頁。

36 エルンスト・カッシーラー（木田元訳）『シンボル形式の哲学 [2] 神話的思考』岩波文庫、1991年、172頁。

カルトの主観的合理性の思想と相まって、近代の支配的な視覚モデルとなっていることに間違いはない⁽³⁷⁾。

他方、遠近法を特徴とするルネサンスの視覚文化とは対極にあるのが、フェルメールなどオランダ17世紀の視覚文化である。アルパースによれば、イタリア・ルネサンスの美術とは、枠どられた面（窓）をとおして見られた第二の世界、すなわち「詩人たちの表現に基づいた厳かな行為が演じられる舞台」であって、「物語的な芸術」にほかならない⁽³⁸⁾。それにたいしてオランダなど北方ヨーロッパの美術においては物語やテキストへの言及が比較的少なく、眼に見える物象の表面を描写することが好まれた。そこでは単眼の主体が特権的な役割をはたすのではなく、画布という平面に描かれた物の世界、絵を眺める者の位置などに左右されない物の世界がまず先に存在していることが強調された⁽³⁹⁾——「（北方美術では）多数の微細な事物に視線が注がれ、事物は光を反射する。また事物の表層、色彩、質感が重視され、枠どりは施されず、そして特定の観察者は想定されない。これにたいして（南方においては）、少数の大きな物が注目され、事物は陰影を施され、認識可能な空間に事物を配置することが優先される。そして、明確な枠どりをもち、観察者が想定される。〔…〕すなわち、一方においては世界を織りなす表層が、他方では事物と空間、そして事物の形態が重視されている」⁽⁴⁰⁾。このような北方絵画の描写的特徴は、19世紀に生みだされた写真による視覚経験を先取りしているともいわれる。写真の写実的な諸特性は、北方絵画の「断片性、枠どりの恣意性、〔…〕人の力を借りることなく自然がみずからの力でその姿を出現させたような直接性」と通じるものがあるという⁽⁴¹⁾。のちにみるように、『リゴフスカーク公爵夫人』の登場人物の眼差しをとおして映し出された叙述においては、全体として物象の表面をなぞるような表現法がめだつ。そうでありながら、ルネサンス絵画の遠近法的な手法も、オランダ絵画にみられる「描写術」的な叙述法もいずれの要素も認めることができる。絵画芸術を特徴づけるふたつの傾向が『リゴフスカーク公爵夫人』における眼差しの描写のなかで結びついている。

レールモントフの散文作品に文体的な特徴として絵画的な要素があるということは、先行研究でもしばしば指摘されている。だがそれはふつう『リゴフスカーク公爵夫人』よりもむしろ、最初の散文長編の試み『ヴァジム』に着目している。そこでまず『ヴァジム』の絵画的要素について確認しておきたい。

エイエンバウムも述べているように、この作品には「レンブラント的明暗法」とも呼ばれる鮮やかな光と影の対照的描写がみられる⁽⁴²⁾。例えばつぎのような場面である——「テーブルのうえで燃えている獣脂の蠟燭がかの女の純潔の広い額と片方の頬を照らしていた〔…〕。その顔の残りの部分は厚い影に覆われていた」(11)；「ヴァジムの額は暗くなり、そ

37 ジェイ「近代性における複数の視の制度」23-33頁参照。

38 スヴェトラーナ・アルパース(幸福輝訳)『描写の芸術：17世紀のオランダ絵画』ありな書房、1995年、16頁。

39 ジェイ「近代性における複数の視の制度」34頁参照。

40 アルパース『描写の芸術』95頁。

41 同書94-95頁。

42 Эйхенбаум Б.М. О литературе: работы разных лет. М., 1987. С. 252. 同様の意見はヴィノグラードフも述べている。Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова. Ann Arbor, 1986. С. 18-20.

れから苦々しく毒々しい微笑が、燃え尽きようとする蠟燭にかすかに照らされたかれの表情に、なにか悪魔的なものを付与した」(13)。くわえてトマシェフスキーは、色彩の形容語がふんだんに盛り込まれた情景描写をも絵画的要素として指摘している⁽⁴³⁾。一例を挙げるならつぎのようなものがある——「不意にかれの視線がライラック色の鈴にとまった。その上のほうでは二匹の蝶がひらひら舞っていた。一匹は灰色の地に黒の斑点のはいった蝶。もう一匹は虹の全色の斑点が散りばめられた蝶で、あたかも、宙に浮く花か、エメラルドの羽のついたルビーに、金細工が施され、どこかの魔女にでも生命を与えられたかのようだった」(22)。

読者の眼に鮮やかに浮かぶような、明暗の対照性や色彩の豊富さは、いかにも情景が絵画のように表現されていることの証左だといえよう。すでに述べたように、レールモントフの詩には視覚に訴える描写がしばしば見られるが、『ヴァジム』の絵画的特徴もその系統に属する。この作品にそうした描写がみられるのは、それが散文を志向しながら物語詩の要素を多分に残していることと深く関わっているように思われる⁽⁴⁴⁾。ヴィノグラードフは『ヴァジム』の絵画的な描写について「作者が画家の眼で事件の情景を見て、それを絵画として提示している」と表現している⁽⁴⁵⁾。つぎのような情景描写はまさしく目の前の絵画について批評しているかのようであり、ヴィノグラードフの言葉を裏づける——「[...]ほかのだれよりも叫び声を上げ、しかめ面をしていたのは乞食たちであった。[...] ゆらゆらと深紅の色をした炎の照り返しに照らされて、かれらは絵の前景をなしていた。その後ろはどんどん暗く見分けづらくなっていき、人びとが輪郭ははっきりしているが細部はわからない影みたいに動いていた。みたところ、どこかの画家がこれらの乞食たちに、これらのひどいぼろ服どもに、かなりの地位を与えたようだった。みたところ、画家はみずからの絵の第一の思想、第一の性格的特徴としてかれらを光のもとに突き出したようだった」(61)。

これほどまでにあからさまな絵画的描写は『リゴフスカヤ公爵夫人』にはみられない。また光と影の対照や過剰な色彩の形容なども『ヴァジム』と比べてめだたない。絵画的描写は『リゴフスカヤ公爵夫人』においてはテキスト内の叙述のなかにとけこんでいる。それでいてそこに絵画的な要素が指摘できるのは、『ヴァジム』において仮想の画家が「乞食 нищие」と「ぼろ服 лохмотья」とを同格で結びつけていることと関係するだろう。すなわち画家の視点に立つとすれば、人びとは衣服などの外見のみによって認識されるということである。このような物象の表面に注目した描写を始めとして、上述の絵画芸術史上の描写手法を考慮に入れることによって『リゴフスカヤ公爵夫人』の絵画的特徴が明らかになる。

『フェネーラ』鑑賞中、ペチョーリンはあるボックス席を注視する。なかなか現れない座席の主がようやくやって来ると、かれの視線はそのひとの動きを追おうとする——「だが見ることができたのは、緋色のベレー帽と、みごとな柄付き眼鏡をもち、ボックス席の赤

43 *Томашевский Б.В.* Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43–44 / Под ред. П.И. Лебедева-Полянского. М., 1941. С. 476.

44 『ヴァジム』において物語詩的な要素が強く表れていることについて詳しくは、*Эйхенбаум*. О литературе. С. 247–253 を参照。

45 *Виноградов*. Стиль прозы Лермонтова. С. 18.

い天鷲絨ヒロードにぞんざいになげだされた、ふっくらした白い惚ればれするような手だけだった」(131-132)。ここでペチョーリンは「未知の女」がいったい誰なのか是非でも見極めようとしている。その視線は空席の描写を手始めに、「ベレー帽」「手」「柄付き眼鏡」「ボックス席」を映しだし、最後は「当てつけのように」顔を隠す「(オペラグラスの) 巨大なふたつの筒」を識別する(132)。『リゴフスカーヤ公爵夫人』における身体の一部や装飾品の列挙は、ゴッロ作品の滑稽さを醸し出す文体的特徴とししばしば比較されるが⁽⁴⁶⁾、レールモンツフはそれを眼差しの映し出す絵画的な様相として提示する。主人公の視線が空間を貫いて目的の女の顔へとむかうのにたいし、これらの物体は奥へとむかう眼差しの動きを跡づける存在物である。そのようなものの見方は、個々の対象をひとの属性物とはせず、解体され他との関わりを失った物体そのものとみなしていることに由来する。このことは視覚的な情景それ自体をひとつの絵として提示していることになる。絵画としてこの情景を思いえがくとすれば、女の顔は「視中心」に相当する。それにたいして列挙される物体の数々はみな、その消失点へと奥にむかう視線を導いており、観察者の視線と平行していながらなおかつ消失点に収斂していく直線上に位置している。すなわちここでの描写は、空間を貫いていく視線との関連で、遠近法的な構図のなかにあらわされている。ところが消失点となるはずの女の顔の前でオペラグラスの巨大なふたつの筒が邪魔をしている。遠近法的な構図のなかで、消失点を隠すように現れるそれは、焦点の手前で「巨大」に見えるほどの物質的な存在感をもっている。主人公の眼に映ったままの印象をもったひとつの絵として描かれているのだ。このような描き方がこの作品にはほかにいくつもある。

オペラ終演後ペチョーリンはあたりをみまわし、その女を探す——「かれの眼は毛皮外套、婦人外套、^{つば}罌付き帽などの雑多な壁を貫こうとしていた」(138)。ここで数々の外套や帽子は「壁」という隠喩によって表されており、まさしく主人公の視線を妨げる物理的な障害物にはかならない。かれの視線はその壁を貫いて女の正体を暴き出そうとしている。このように眼差しが目的にむかって空間を奥へと貫通していくイメージは、とくにペチョーリンの視線においてしばしばみられる。そこには対象を見極めようとする主人公の意志が反映されており、かれの視線の先を視中心とする絵が提示されているかのようだ。ペチョーリンのリゴフスコイ家訪問時にもそのような描写がみられる(149)。主人公の視線は半開きの扉をとおして、室内の家具調度類から公爵家の家庭事情を探りだそうとする。そしてそれは、扉の隙間からみえる室内のどこかに消失点のある絵画を想像させる。

この点に関して、たとえば『現代の英雄』では眼差しそれ自体の描写はあまり見当たらない。視線が問題となる描写としては、ペチョーリンが他者の動向を盗み見たり⁽⁴⁷⁾、行動と表情から他者の心理を看抜いたりする点があげられる⁽⁴⁸⁾。そこでは視線は物体に阻まれることがない。むしろ逆に障害物が視る主体を相手から隠す役割を果たしている。視線の動き

46 Там же. С. 34. 『リゴフスカーヤ公爵夫人』とゴッロ作品との文体比較については、там же. С. 32-42; Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 201-205; Белкина. «Светская повесть» 30-х годов. С. 548-550 を参照。

47 Tippner, "Vision and Its Discontents," pp. 445-452.

48 Ibid., pp. 448-450.

そのものではなく、看破ることとそのことによって得た情報を利用し相手を制することに物語の眼目がある⁽⁴⁹⁾。それにたいし『リゴフスカーヤ公爵夫人』では視ることそのものに描写が焦点化されている。上記のように、対象を凝視する視線が空間を貫通すると同時に物体に邪魔されるさまが、障害物について存在感をもって言及していくことによって叙述される。そのさい眼差しはある一点へと収斂していく。とりわけ主体にとって定かでない対象については、オランダ絵画のように事物が主体の眼に映ったままの状態を描かれる傾向がある。これからみるように、そうした場合には換喩的描写法が効果的に用いられる。

主人公の眼差しにもとづく描写では、眼に映るひとの姿もまたなんらかの衣服を着たモノとみなされる。そのことは換喩のかたちをとって表される。劇場でリゴフスコイ家の馬車の出発が告げられると、ペチョーリンはそれにむかって突進する——「[...] 薔薇色の婦人外套がちらりとみえた [...]。従僕は薔薇色の婦人外套を豪勢な馬車にのせてやり、そのあと熊皮の毛皮外套が馬車に乗りこんだ [...]」(138)。本来、多少なりとも対象に感情移入がなされるとすれば「婦人外套を着た女性」とでもいい表すところだが、主人公の眼差しを中心とした描写のなかでは、婦人外套は目標人物の正体を隠す衣服でしかない。かれはまだ女の正体を看破するという目的をはたしていないのだ。人物の一部ないしその所属物を名ざすことによって人物そのひとを指す、視覚的な換喩による描写手法⁽⁵⁰⁾は、何度もみられる。ある主体にとって未知の人物をさし示して述べられるとき、この手法は大きな効果を発揮する。とくにこの小説では、新たな人物をテキストのなかで取りあげる際、別の人物の視点から描きつつしだいに当人に接近していく手法として用いられている。ここで小説冒頭の場面をみてみたい。

クラシンスキーが暢気に大通りを歩いていると、ある女にぶつかる——「かれはどこかの薔薇色の婦人帽にぶつかったので、狼狽し、許しを乞うた。ずるそうな薔薇色の婦人帽は腹を立て、かれの男性帽の下を覗きこみ [...] 再び詫びてもらうのを待つかのように振りむくのがだった [...]」(122-123)。女は「薔薇色の婦人帽 розовая шляпка」とのみ名ざされ、帽子が怒ったり振りむいたりする主語になっている。ここでは眼に映ったものがそのまま描かれることによって、クラシンスキーが相手の人物についてなにも知らないことが表現されている。このようなかれの視点からそのまま語り手の言説にももちこまれ、女は「婦人帽」とよばれつづける。同時にかの女の視点からはクラシンスキーも「男性帽 картуз」としか名づけられず、この部分はあたかも人間同士ではなく帽子と帽子がぶつかって一方が他方に詫びを

49 Ibid., p. 451; 山路明日太『『現代の英雄』と模倣性の時代の象徴的人間像』『ロシア語ロシア文学研究』41号、2009年、3-4頁。また乗松亨平は、『現代の英雄』のペチョーリンが演劇的文化に習熟し、他者の「衣装」を暴露し「台本」を頓挫させる、と指摘している。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、190-194頁。

50 換喩の定義は曖昧だが、「類似性」に基づく隠喩にたいし「隣接性」をその原理とみなすヤーコブソンの説が一般に受けいれられている。ロマン・ヤーコブソン(川本茂雄監修、田村すゞ子ほか訳)『一般言語学』みすず書房、1973年、21-44頁;佐藤信夫、佐々木健一、松尾大『レトリック事典』大修館書店、2006年、244-264頁参照。そして、帽子や髭など目立った特徴によって人物を表す「視覚的な換喩」は、代表的な換喩として位置づけられている。佐藤信夫『レトリック感覚』講談社学術文庫、1992年、140-171頁参照。

求めるような叙述になっている。こうした滑稽さの観点から、この換喩についてもゴーゴリ的な特徴が指摘されている⁽⁵¹⁾。

文学史的な観点から述べるとすれば、換喩を用いるこのような描写法は、ロマン主義からリアリズムへの移行期に、ゴーゴリとその影響下にある自然派の作家たちの得意とした「生理学的スケッチ」という文体的ジャンルに相当する⁽⁵²⁾。そこでは人間自体よりも人間をとりまく衣類や家具などへの強い関心がみられ、現実生活の汚れた側面が意図的に誇張されており、そのことによって小説のテーマ、プロット、主人公といったものが貶められ、揶揄される。とりわけゴーゴリにあっては、そうした描写のなかに現実世界の理不尽さを明らかにしようとする意図が指摘される⁽⁵³⁾。じっさい、上記のようなレールモントフの換喩的描写はその文体的影響下で書かれたであろうと推定されている⁽⁵⁴⁾。ただしヴィノグラードフも述べているように、レールモントフの情景描写は「現実生活の汚れた細部」や「周囲の自然の微細な分析」に拘るのではなく、「ひろがる情景のうち最も典型的な特徴を、読者が素早く一目で見渡すことができるように導いていく」ものだ⁽⁵⁵⁾。したがって上記の例においても、「薔薇色の婦人外套」や「薔薇色の婦人帽」という換喩は、主人公の視野に映る全体的情景のなかで対象人物を最も典型的に表す特徴として取りあげられている。帽子と帽子のやりとりではそれがゴーゴリ的な滑稽さを突然引きおこしており、全体の比較的真面目な文体の調子から外れるため、唐突で浮き上がった印象を与えてしまう。だがこれから述べる例では新たな人物の導入という意図のもと、主人公の眼に映った印象を表現するものとして換喩法が用いられているため、滑稽感は抑制され、文体としても成功しているように見える。

換喩的描写手法はクラシンスキーが馬橇と接触する場面でも用いられる——「まっすぐかれのほうへ栗毛の駿馬がとんできた。御者のうしろから白い羽飾りがちらちらみえ、灰色外套の襟がひるがえっていた」(123)。ここでは語り手の視点がクラシンスキーのそれと一致しており、その視点からは馬橇の主人の羽飾りと外套の襟しか見えなかったようだ。クラシンスキーの眼に映った羽飾りはその後しばらく語り手の言説に取り入れられ、ペチョーリンはそれのみで名ざされつづける——「[...]だが白い羽飾りは[...]あつというまに姿を消した。[...]この瞬間からかれ(クラシンスキー)はすべての憎悪を[...]栗毛の駿馬と白い羽飾りへと注ぎ直してしまった。その間にも白い羽飾りと栗毛の駿馬は運河ぞいを疾走していった[...]」(123)。屋敷に到着し橇を降りる段になってようやくかれは「将校」とよばれる(124)。

51 *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. СПб., 2008. С. 181.

52 川端『ロシア文学史』180–181, 190–191 頁参照。また、ゴーゴリが日常生活の否定的側面をカリカチュアとして細かく描写している点については、川端香男里『薔薇と十字架:ロシア文学の世界』青土社、1981年、22–27 頁も参照。

53 川端『ロシア文学史』180 頁。

54 *Вольперт.* Лермонтов и литература Франции. С. 181. またメルセローのいう「ゴーゴリを連想させる内容と文体」も、この換喩的表現を含んでいると考えられる。Mersereau, *Mikhail Lermontov*, p. 61 参照。

55 *Виноградов.* Стиль прозы Лермонтова. С. 41–42. なおヴィノグラードフは『リゴフスカヤ公爵夫人』の文体的特徴として、細部に注目した人物描写を挙げているが、それは「心理と生理との相関性」に基づいた心理学的な分析を指しており、ここでの外的な情景を捉えた描写とは別ものだと思われる。Там же. С. 45 参照。

いわば停止したことによって語り手の視点がかれに追いつき、相手を職業として一步踏みこんだかたちで名ざすことができたようである。もちろん「羽飾り султан」は軍人の身につけるものだが⁽⁵⁶⁾、装飾品と役職とのあいだには、見えた事物をそのまま口にしていく段階とそれが意味するものを咀嚼し名づけえた段階との違いがある。これらの展開から、未知の人物を導入するにあたって語り手の言説は、それを視覚的な外的情報によって同定している点、馬櫓が疾走するあいだその呼び方が続けられ、そのことによって疾走感を読者に喚起している点、動きが止まると同時に呼び方を役職へと転換し、そのことによって語りの視点が主人公に追いついたかのような感覚をひき起こしている点などを指摘することができる。

同様に、ペチョーリンが妹ワルワラを感知するときにも、眼に映った対象がそのまま描かれるという手法がとられている。かれがうとうとしていたとき、妹はこっそり部屋に忍びこむ——「突然かれには、軽快な足音か、あるいは、衣服や紙きれなんか擦れるようなさらさらいう物音が聞こえた。[...] かれは自分のまえの薄暗がりになにか白い、空気のようなものを目にしたが、少しの間それが何なのか分からなかった。それほどかれの想いは遠く離れていたのだ [...]」(126)。この描写はこれまで挙げてきた換喩による対象把握の手法を別の角度から説明しているかのようだ。ここでペチョーリンは物思いに耽っていることが強調され、心ここにあらずの状態にある。そのためかれは対象を最初、物音として耳にし、そのあと白い空気のようなものとして目にし、ようやく最後にそれが妹だと認識する。主体にとって定かでない対象がしだいに明らかになっていくさまが、焦点の定まらない視線のもと、物体の表層のみをなぞっていくような描写によって描きだされる。すなわち未知の他者を描出するにあたっては外見で目立った印象や衣装をもって名ざすほかに、主体において対象がしだいに判明していく過程で、より親密な描写に移っていくことができる。この小説ではそういった手法が試みられている。

ここまでみてきたように『リゴフスカーヤ公爵夫人』では、登場人物の視線が物語の叙述に重要な役割を果たしている。対象はあくまで眼に映るモノとして捉えられ、眼にした物体が目的対象人物の一部ないし属性物であれば、そのモノによって代表させて目的対象が名ざされている。このような物質の表面をなぞるような描写方法は、視覚芸術の描写法を想起させる。たしかにこれらの描写は『ヴァジム』のそれとは違い、仮想の画家によって結びつけられるほどあからさまには、絵画芸術を指し示しているわけではない。それは言葉の選択のうちに透けて見えるかたちで提示されているのだ。

絵画にせよ写真にせよ映画にせよ、作り手の眼に映った存在としてのみ対象を描きだすことができる。そしてその対象を遮るものがあればそれを描かないわけにはいかないし、また、その対象が部分的に、あるいは、その属性物のみ見えるとすれば、そうしたものとして対象を描く（もしくは、省略ないし改変されるとすれば、観客の視点からみて、もともと作り手にとって変更後の画として見えていたかのような錯覚を抱かせることになる）。視覚芸術においては描写対象を眼に見える作品としてえがきとる以上、このような描写は物理的制約か

56 Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь: в 86 т. СПб., 1890–1907. В статье «Султан, часть головного убора» [<http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>] (2013年12月8日閲覧)を参照。

ら生じている面もおおきい。他方、言語芸術においては、情景描写は作り手の想像力に委ねられる余地がはるかにおおきい。それにもかかわらずそうした描写法がとられているとすれば、視覚芸術的な描写法に依った叙述があえて選択されていることになる。登場人物の眼に映る対象を眼に映るまま描きとるばかりか、そのことをことさら強調したかたちで叙述する『リゴフスカーク公爵夫人』では、つぎに述べるとおり、場面の展開においては語り手が深く介入することによって視覚芸術を見るような印象を引きおこすことになる。

3. 語り手の切りとる「画」

接触事故の描写において、クラシンスキーに託された遠方からの視点をもとにペチョーリンは「白い羽飾り」と名指され、屋敷に到着すると同時に「将校」と言い換えられることによって、語り手の視点が主人公にしだいに接近していく印象を与えていた。語り手の視点は主人公に効果的に接近したり、遠のいたりしているかのようであり、そのことは登場人物たちにむけられた、自在に動き回る「カメラ」の存在を想起させる。またこの作品では語り手による言説が物語の展開にしばしば介入している。それはひとつの場面が一時的な中断や結末にまで達し、別の場面に移行する際に生じる。そのとき語り手は先行する場面を中断時点で止めて、その間に別の話をする、という形式をとる。このような展開は、読者の意識に先行場面を印象的な状態で焼きつけたまま、別の物語に移っていくかたちになっている。それは、ひとつのシークエンスにおいて徐々に登場人物に迫っていき最後はその人物をアップでとらえると同時に、その人物の内面を説明するために当人の過去を回想するシークエンスに切り替わる、というような映画手法を想起させる⁽⁵⁷⁾。

だが、カメラ・オブスキュラの像を化学作用によって定着させるダゲレオタイプの写真術が発明・公表されるのは1839年フランスでのことである⁽⁵⁸⁾。したがってレールモンツフが『リゴフスカーク公爵夫人』に取り組んでいた時期（1836–37年）に、写真はまだ存在していない。ましてや写真画像を動かす映画技術に至っては、さまざまな光学機器の発明を経て、エジソンのキネトスコープやリュミエール兄弟のシネマトグラフによってようやく19世紀末に完成される⁽⁵⁹⁾。ところが不思議なことに、『リゴフスカーク公爵夫人』における主人公た

57 バラージュは、映画独自の特徴としてクローズアップを挙げ、「映画ではクローズアップによって一つの顔がスクリーン全体に広がると、数分のあいだ顔が全体となり、ドラマはその中に含まれる」という。ベラ・バラージュ（佐々木基一、高村宏訳）『視覚的人間：映画のドラマツルギー』岩波文庫、1986年、82頁。また、クローズアップによる人物の心理描写こそ、舞台演劇や文学ともちがう映画独自の表現法を可能にしている、という意味のことをつぎの箇所述べている。ベラ・バラージュ（佐々木基一訳）『映画の理論』学藝書林、1992年、81–82頁。なお、エイヘンバウムもクローズアップの手法に映画の独自性を認めている。ボリス・エイヘンバウム（斉藤陽一訳）『映画の文体論の問題』大石雅彦・田中陽編『キノ：映像言語の創造（ロシア・アヴァンギャルド3）』図書刊行会、1994年、422–424頁参照。

58 ヴァルター・ベンヤミン（久保哲司編訳）『図説写真小史』ちくま学芸文庫、1998年、12–13頁；伊藤「見ることのトポロジー」231–232頁参照。

59 ジャン・ピエロ・ブルネッタ（川本英明訳）『ヨーロッパ視覚文化史』東洋書林、2010年、522–537頁参照。

ちへの視線はカメラにおけるもののように感じられるのだ。このことはひとつには、魔術ランタンの存在によって説明できるのかもしれない。

17世紀半ばごろキルヒャーは、スクリーンに絵を投影し、それをスライド式に切り替える魔術ランタン（幻燈器）を開発する⁽⁶⁰⁾。この魔術ランタンはさまざまな光学的幻覚を創りだすうえで重大な役割をはたすことになる。この技術をもとに19世紀初頭には、レール上の幻燈器を動かすことによって映像が接近するような錯覚を観客に引きおこす興業「ファンタスマゴリア」⁽⁶¹⁾がロシアにも紹介され、評判を呼んでいる⁽⁶²⁾。したがって、マルチェンコによれば、レールモントフは少年・青年期を過ごしたモスクワにおいて、その興業を観覧した可能性が高いという⁽⁶³⁾。上述のような「白い羽飾り」の場面の推移や、下記で取りあげるいくつかの場面転換には、ある場面を提示し話が転換する時点で画面が切り替わる、という魔術ランタンの印象を認めてもよいのかもしれない。

とはいえ、魔術ランタンの存在以上に説得力をもちうるのは、写真にせよ映画にせよその発明を生みだすに至った観念のほうが技術に先行する、という考え方もかもしれない。スタンリー・カヴェルはアンドレ・バザンに言及して、テクノロジーと映画の観念との間の見かけの関係を転倒させている——「観念が技術に先行し、技術の一部を何世紀も先駆けており、技術のその部分が映画の発明に先行し、ある種の映画を何世紀も先駆けている」と⁽⁶⁴⁾。そうした観点からみるならば、「視覚システム全体の決定的な移行」⁽⁶⁵⁾ないし「観察者の再編成」⁽⁶⁶⁾といった現象が写真術や映画技術の発明よりずっと以前、19世紀初頭に起こった、というジョナサン・クレーリーの考え方はヒントを与えてくれる。クレーリーによれば、それ以前の視覚モデルはカメラ・オブスキュラに基づくものであった。光が小さな穴を通して暗く密閉した空間へと射しこむとき、反対側の壁に逆立ちした映像が出現するということは、二千年以上前から知られていた。こうした現象と人間の視覚の働きとの類比の可能性について、ユークリッド、アリストテレスをはじめ幾多の思想家たちがさまざまな方法で研究してきた。そのような理論をもとに考案された光学装置カメラ・オブスキュラが、16世紀末から18世紀末ごろまで人間の視覚を説明するための、そして「認識者と外部世界の関係、あるいは知る主体の位置と外部世界との関係」を表象するための最良のモデルと考えられてい

60 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、17頁。幻燈器の上演状況については、*Смолярова Т. Зримая лирика. Державин. М., 2011. С. 130, 150*を参照。

61 ミルネール『ファンタスマゴリア』21頁。

62 ファンタスマゴリアのロシア紹介時の状況については、*Смолярова. Зримая лирика. С. 123–158*; 鳥山祐介「プーシキン『スペードの女王』と光学劇場」『*Slavistika*』25号、2009年、1–5頁参照。

63 マルチェンコは、レールモントフによる魔術ランタンの興業観覧を推定するとともに、かれが文学作品に幻燈器的な効果を導入している、と主張する。*Марченко А. Лермонтов. М., 2009. С. 264–265.*

64 スタンリー・カヴェル（石原陽一郎訳）『眼に映る世界：映画の存在論についての考察』法政大学出版局、2012年、72頁。

65 ジョナサン・クレーリー（遠藤知巳訳）『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』以文社、2005年、20頁。

66 同書32頁。

た⁽⁶⁷⁾。ところがこのモデルにおいては、「カメラ・オブスキュラが観察者というものを、[...] 暗い閉域の内部にあって他者から切り離され、囲い込まれた、自律的な存在として定義＝限定」していた。すなわち観察者は、他者から完全に切り離された個体として認識される。さらにその結果、このモデルは「見るという行為を観察者の肉体としての身体から切り離すこと、視覚を非肉体化すること」となった⁽⁶⁸⁾。それに対し、18世紀末から19世紀初頭にかけて、たとえばゲーテやショーペンハウアーらの色彩に関する研究においては、観察者の身体的主観性が取り戻されている。そして「人間の身体が、[...] 視覚経験の能動的な生産者となる」という⁽⁶⁹⁾。こうしてカメラ・オブスキュラのモデルとは決定的に異なる「感覚の場であると同時に生産者でもあるような主体」が定立する⁽⁷⁰⁾。

この点、『リゴフスカーヤ公爵夫人』においてはどうか。この作品では視覚のあり方を解析するような叙述があるわけではない。前節までの考察でわかるのは、眼差しとかかわる描写において、きわめて自在なかたちで視点が転移しているということである。視点は肖像画に仮託されることもあれば、主人公たちに託されてその観点から情景が絵画のように描きだされることもある。だがそのいずれの場合にせよ、クレリーの定義に従えば「他者から切り離された」静的な視点であり、前時代的な観察者の系譜に属することになる。ところが実際にはこの作品における視点は動きを伴ったカメラのように主人公たちを追いかけたり、別の登場人物に切り替わったりしている⁽⁷¹⁾。そこには語り手の自己主張にも似た視点の取り戻しが影響している。「白い羽飾り」の比喩が「将校」と言い換えられたことによって主人公に接近した感じを与えていたように、最後は語り手がそれらの視点を操作する。『リゴフスカーヤ公爵夫人』の語り手は身体をもっていないことが前提になっているにもかかわらず、物語に介入し絶えず自己主張することによって視覚の身体性を取り戻しているように見える。これから述べる映画手法を想起させる場面展開においては、クレリーのいう「身体的主観性」が顔を覗かせているように思われる。

接触事故のあと、ペチョーリンが自宅の階段をのぼったとき、かれの人物描写がはじまる——「かれが [...] 外套を脱ぎ、書斎に上がった今となつては、われわれは自由にあとを追いかけて [...] その外見を描写することができる——かれは背がひくく、肩幅がひろく、全体として醜かった」(124)。ここにおいて、ペチョーリンの行動は「書斎に上がった」瞬間の時点でいったん「コマ止め」され、魔術ランタンの一場面ないし映画のストップモーションのように固定された状態で留めおかれて、その間に外見描写がおこなわれる。それから一頁

67 同書 54-56 頁。

68 同書 68-69 頁。

69 同書 109 頁。

70 同書 118 頁。

71 ソンタグはまったく別の観点からカメラの可動的特徴に触れている。「他人の現実を好奇心と冷淡さと職業意識をもって眺めながら、遍在する写真家」が何よりもまず、「中産階級のぶらぶら歩く人の眼の延長」として本領を発揮している、という。そこには、動きまわる視点としてのカメラ、という存在の特徴が表されている。スーザン・ソンタグ(近藤耕人訳)『写真論』晶文社、1979年、61-62頁。また多木浩二は、写真の登場によって人間中心の眼差しが解体し、「眼」の外化が生じた、という。多木浩二『眼の隠喩：視線の現象学』ちくま学芸文庫、2008年、158-159頁参照。

のあいだ、かれの外見的特徴や社交界での位置づけなどへの言及がなされ、その後ふたたび中絶時の場面にもどって、主人公はようやく書斎に入る——「書斎に入ると、広びろとした肘掛け椅子にくずおれた」(125)。

また兄妹の会話の合間に訪れた沈黙の時間にも、語り手はつぎのようにいう——「そうこうするうちに蠟燭が出された、だからワーレニカが怒って指先で窓を叩いている間に、諸君のためにわれわれのいる部屋を描写するでしょう」(127)。そして書斎内部の雰囲気とその趣味からみた主人公の思想傾向の暗示について述べられたのち、あらためて事態の進展が告げられる——「わたしが書斎を描写しているうちに、ワーレニカはすこしずつ机に近づいていき […] 椅子に座った」(128)。妹が焦げた名刺を見つけ、ふたりの会話は再開される。

このように語り手の介入は頻繁におこなわれる。そのことは説明的すぎるため物語の進行の邪魔になっている、としばしば批判される⁽⁷²⁾。それはその通りかもしれないが、その機能に注目するとすれば、語り手の介入は場面場面の区切りであらわれ、そのことがひとつのシーケンスを形成し、場面の進行を固定した状態に留めおくことによって読者に印象を強めるかたちになっている。とくにペチョーリンが帰宅し書斎に入ると同時に人物描写をはじめ上記の場面など、場面展開がひとつのリズムとして成立しているとき、それは成功しているといえよう。そのような場合には各場面がひとつの画として刻まれていくような印象を残す。たとえばネゲーロワが物思いに沈んでいる間にかの女の半生が語られる場面でもそうした効果を与える——「リザヴェータ・ニコラエヴナ(ネゲーロワ)は寝台に横になり、そばの小机に蠟燭をたて、なにかのフランス小説を開いた。 […] 本が哀れな娘の手から落ち、かの女はため息を吐いて物思いにふけた。 […] リザヴェータ・ニコラエヴナがなにを考えていたのか、もっと簡単に推量するためにわたしは、とても残念なことだが、諸君にかの女の人生の詳細を物語らざるを得ないのだ。 […] かの女はペテルブルグに生まれ、ペテルブルグから出ることは一度もなかった…」(140-141)。そしてネゲーロワが嫁ぎ遅れ、ペチョーリンの愛を期待するに至った顛末を数頁にわたって語ったのち、語り手はふたたび女が物思いにふけるまったくおなじ場面にもどってくる——「こうした状況でわれわれは、劇場から戻って、寝台に横たわり、手には本をもち、過去と未来にたゆたう物思いにふけるリザヴェータ・ニコラエヴナを放置したままにしていたのだった」(146)。女が物思いに耽るこの場面は、ひとつの画のように固定されているのだ。

他方、こうした物語の展開における語り手の介入は、ある人物を追っていた視点のある箇所をやめ、別の人物に切り替える、という場面転換の形でもあらわれる。たとえばオペラ上演後の雑踏のなか、ずっとペチョーリンを追っていた語り手の視点は、馬車の出発とともにネゲーロワへと切り替わる——「かれ(ペチョーリン)は […] 自分の櫓をみつけて御者を突き起こすと […] 家へと出発した。だがわれわれはリザヴェータ・ニコラエヴナ・ネゲーロワのほうに身を転じて、そのあとを追おう」(138)。またヴェーラがペチョーリンの言葉に心を痛めて別室で泣き、その後、ワルワラとのやりとりが語られたあとにも、つぎの言葉によって主人公と客人たちとの会話に切り替わる——「 […] かの女がワーレニカの手をとり、ふたりは客間へ戻った。だがわれわれはペチョーリンの書斎に向かおう […]」(168)。

72 Mersereau, *Mikhail Lermontov*, p. 61.

いずれの例においても登場人物がシークエンスの最後まで役割を果たし終えたのち、別の場所へ移動するのを機会に、話題はほぼ同じ時刻のほかの人物に切り替わっている。ここで注意しておかなければならないのは、語り手の視点がまさしく「カメラ」のように登場人物たちを追いかけ、見届ける存在として表されているということである。だからこそこれらの場面は映画のようにも感じられ、ひとりを追っていた視点（カメラ）が同じ時間帯の別の人物を追う視点に切り替わる、シーンとシーンとの継ぎ目のようにも思われてくる⁽⁷³⁾。

『リゴフスカヤ公爵夫人』においてレールモントフはいくつもの場面を積み重ねていくことによって物語全体を構築しようとした。そのさい語り手の介入は、進行していく場面を突如止めて、その場面に幕を引き、つぎの場面を提示するかたちで機能している⁽⁷⁴⁾。そして先行する場面は最終部でコマ止めされたように残され、そのシーンはひとつの印象的な絵画のように読者の記憶に刻まれる。語り手がそれぞれの場面をひとつのシークエンスのようにとらえ提示していることは、『フェネーラ』の演目を省略する言葉からもわかって——「諸君はみなフェネーラを百回は見たことだろう […]。だからわたしはのこり三幕を一挙に飛びこえて、アレクサンドリンスキー劇場の幕が下りたその瞬間に自分の物語の幕を上げよう […]」(136)。ここでは、適切な順序と省略を施すことによって読者の興味を惹きつけようとするこの小説の物語手法が、演劇的用語を使って要約されている。小説全体は個々の幕ないしシークエンスを積み重ねていくことによって創りあげられており、印象的な場面で留め置かれて、そこにスポットライトが当てられる。そこには、視点を替え言説を駆使しながら、物語全体を視覚芸術的に紡いでいこうとする作者の姿勢が認められる。

このように、ひとつの画のように場面の動きを固定したままその背景を語ったり、ある人物を追っていた視点が別の人物に切り替わったりするのをみると、そこにはなにか「カメラ」のようなもので登場人物たちを追いつづける語り手の視点が想定される。その視点は場面をひとつの画として美しく切り取るとともに、相互のシークエンスのあいだをどうにか繋ぎとめようとしている。

『リゴフスカヤ公爵夫人』において語り手が頻繁に物語に介入することについては、しばしば批判的な観点から指摘されてきた⁽⁷⁵⁾。ただし、創作活動初期に物語詩や戯曲に取り組んでいたレールモントフが散文のジャンルに新たな表現を模索するなかで、この作品でとりわけ語り手の言説の役割を重視し、その介入にプロット展開を委ねていることは、注目しなければならない。この小説ではプロット上、登場人物の行動の描写からその外見、さらには内的心理や背景説明へと迫っていく叙述が個々の場面ないしシークエンスごとに分割され

73 映画では、ふたつの場面の間に時間経過を表現しようとする、ほかの場所で演じられる場面を挿入する必要がある。だが、時間の経過がない場合、その必要もない。パラージュ『映画の理論』167-170頁参照。

74 ヴィノグラードフは、語り手の介入による中断の欠点を指摘しつつ、事件を典型として提示している点を評価する。Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. С. 32.

75 Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 132, 157-158; Mersereau, Mikhail Lermontov, p. 61; 出「レールモントフ『リゴフスカヤ公爵夫人』攷」23-25頁; 木村崇「語り」の類型学とレールモントフの散文『人文』（京都大学教養部）36号、1990年、124-127頁などを参照。

ている⁽⁷⁶⁾。その点、『現代の英雄』では大きく変更され、小説全体のなかで主人公の外面描写から内的心理へとしだいに接近するプロット構成がとられている⁽⁷⁷⁾。レールモントフは散文作品に取り組むさい、物語詩などにおけるよりもはるかに心理描写を重視しているといわれるが⁽⁷⁸⁾、このプロットの変遷には主人公の感情や心理を細部にわたって追求していくためのかれの探究心があらわれている。そのつど語り手が介入する『リゴフスカヤ公爵夫人』の手法では、個々の登場人物たちの心理描写はどうしても表面的なものにとどまってしまう、徹底的に掘り下げることができなかったのだろう⁽⁷⁹⁾。

前節で述べた事態の情景をひとつの絵画として捉える描写は、文体論の立場からみれば作中人物の知覚に焦点化された叙述である。語り手は物語の外にある全知の存在として登場人物たちを三人称で言及する。その観点から視点のみ一登場人物の知覚に固定し、それと一致したかたちで情景を叙述していた。そのことによって、一方では、その人物の意志を反映するかのよう空間を貫いていく眼差しが、目的対象を消失点とするような「絵」を描きだし、もう一方では、その人物の眼に見えるままの表現によって、衣装などの換喩的描写を基礎とする物象の世界が描きとられる。だが、『リゴフスカヤ公爵夫人』において特徴的なのは、本節でみたように、語り手の視点が登場人物に託されるばかりでなく、いわば「全知の視点」に立ったまま一人称で作中世界に自由自在に介入し、そのことをきわめて強い調子で自己主張する点にある。その点についてメルセローは「語りは全知のものになったり、みずから描いていること目撃者の立場をとったり」しており、語り手の視点が混乱していると批判する⁽⁸⁰⁾。また、出かず子も「作者自身が作中に他の作中人物と共に一人称として明らかに登場し、二人称を使って読者に直接語りかける個所がかなり頻繁に出てくること」

76 このことは、フォフトの指摘する『リゴフスカヤ公爵夫人』の特徴と関わる。すなわち、主人公の形象はほかの登場人物との相関関係によって性格づけられる一方、その心理は動作や表情から語り手の眼差しをとおして明らかになる。Фохт У.Р. Лермонтов: логика творчества. М., 1975. С. 140.

77 『現代の英雄』の編章構成の意味については、金子幸彦『ロシア小説論』岩波書店、1975年、9-11頁；出かず子「ベチョーリンの夜道の瞑想」木村彰一編『ロシア・西欧・日本』朝日出版社、1976年、290-292頁；山路明日太『『現代の英雄』における『運命論者』の位置づけ』『ロシア語ロシア文学研究』38号、2006年、98-100頁；Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Под ред. О.В. Миллер. СПб., 1996. С. 32-35; Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы. М., 2001. С. 149-150を参照。

78 例えばフリードレンデルは、『リゴフスカヤ公爵夫人』において作者の関心は複雑で矛盾した人物像の心理にある、という。Фридендер Г. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1. С. 38.

79 ミハイロヴァは『リゴフスカヤ公爵夫人』の心理描写の客観性に一定の評価をしながら、それが表面的なものにとどまると指摘し、その原因を、作者の視点からのみ物語が語られ、絶えず語り手が介入するような叙述法にあるとみる。Михайлова. Проза Лермонтова. С. 156-157, 174. ウードフも同様の見地から、主人公の複雑な心理を客観的に暴き出せなかったことが、未完に終わった要因という。Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 50-52.

80 Mersereau, Mikhail Lermontov, p. 61.

を文学上の欠陥として指摘している⁽⁸¹⁾。そしてそれらの批判は正しい。実際、相異なる視点が混在することで、読者は視点の変異を強く意識させられ、困惑させられることにもなる。おそらくレールモントフは、そうした視点の混在する叙述を処理しきれなかったこともあって、作品を最後まで書き上げられなかったのではないか。あたかもその反省が反映されたかのように、のちの『現代の英雄』においては視点の処理に関してきわめて用意周到である。そこでは全体の物語の視点はあくまで一人物（「旅行記者」）に固定し、「一連の事件が第一の語り手に知られるようになる順序」⁽⁸²⁾にしたがって手記の形態を変化させていくことによって、主人公についてその外見から心理まで詳細に描きとろうとする。

ところが、『現代の英雄』において語り手の介入はむしろ進展している。「ベーラ」の語り手は没個性的な視点のみの機能として働くのではない。もはや単なる語り手ではなく「旅行記者」としての身体を与えられ、マクシム・マクシムィチによるペチョーリンの物語にしばしば口を挟んでその進行を遅らせ、みずからの意見を言う⁽⁸³⁾。もちろんその際には、介入の動機づけの点でもその効果の点でも、より成熟したものにはなっている⁽⁸⁴⁾。だが、介入者の言説は『リゴフスカヤ公爵夫人』同様、小説の展開を制御しようと努めており、自己主張がきわめて強い。語り手自体の個性はよりいっそう強くなってしまったのだ。このことは、もともと『リゴフスカヤ公爵夫人』の語り手の介入のうちに、レールモントフとして譲ることのできない、視点のもつ個性ないしは身体性が表れていたことを指し示すものではないだろうか。事件や情景を叙述するにあたって、それが誰の視点から見られ語られているのかということに対し、きわめて強く意識されている。絵画を描くものの眼差しは、決して透明な三人称の言説のもとに隠れようとはせず⁽⁸⁵⁾、身体を獲得する欲求に駆られるかのように、一人称を志向してしまうのだ。

81 出「レールモントフ『リゴフスカヤ公爵夫人』攷」23頁。

82 Vladimir Nabokov, “Foreword,” in Mikhail Lermontov, *A Hero of Our Time*, translated by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov (Oxford: Oxford University Press, 1992), p. ix.

83 『現代の英雄』の「旅行記者」がマクシム・マクシムィチによる物語の進行を制御する存在として口を挟むことに関しては、すでに何度も言われている。Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961. С. 276–278; R. A. Peace, “The Rôle of *Taman*’ in Lermontov’s *Geroy nashego vremeni*,” *The Slavonic and East European Review* 45 (1967), pp. 12–13; 出かず子「短篇『タマーニ』：レールモントフにおけるアイロニーの表現」『スラヴ研究』21号、1976年、16–18頁；Andrew Barratt and A. D. P. Briggs, *A Wicked Irony: The Rhetoric of Lermontov’s “A Hero of Our Time”* (Bristol: Bristol Classical Press, 1989), pp. 10–29 参照。

84 レールモントフの文学的動機づけへの配慮が作品によってどのような変遷を辿っているか、という点については、Киселева Л.Ф. Переход к мотивированному повествованию: М.Ю. Лермонтов // Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX–XX веков / Под ред. В.В. Кожина. М., 1974. С. 299–344 を参照。またエイヘンバウムは、同時代のほかの作家の作品と比べて『現代の英雄』では、登場人物の諸行為に関して動機づけが特別に配慮されている、という。Эйхенбаум. О литературе. С. 267–275; Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. С. 248–250.

85 木村崇は、『シトース』の語り手に関して「叙述機能だけを担った透明な存在」としてその先駆的な試みを評価するが、同時に、わずかに顔を覗かせる語り手の個性をも指摘している。木村「〈語り〉の類型学とレールモントフの散文」136–137頁。

おわりに

マクルーハンによれば、そもそもアルファベットの技術とは話し言葉をも視覚的な型に流しこむ性質を備えているため、その基礎に成り立つ文字文化たる西洋世界はどうぜん視覚的要因に依存している、さらに印刷技術の発明におよんで視覚的なものの特権化はいつそう強化されるにいたった、という⁸⁶⁾。そのような文化的な背景にあってレールモントフは元来、視覚芸術に対する深い関心と素養を手にしていた。

文学作品に取り組むに当たってレールモントフは、冒頭でも述べたように、読者の視覚的想像力を喚起する作品を数おおく著している。そうした観点からみるならば、『ムツィリ』(1839年)において重傷を負い僧院に連れ戻された主人公が、死の床で修道僧に、短い自由の日々をまざまざと眼に見えるように回想する物語のイメージ喚起力は、その真骨頂ともいえる。また『悪魔』(1829-41年)冒頭において、永遠の追放者のまえに神の創造した美しい自然風景としてカフカースの山河が見せつけられる場面も、悪魔の孤独な心象風景との乖離とともに、読者の視覚的な想像力を刺激する。だが、視覚的に想像させるそうした力は、プーシキンの『ルスランとリュドミーラ』(1820年)にせよ、ゴーゴリの『死せる魂』(1842年)の走り去るトロイカの場面にせよ、傑作とされる文学作品はかならず備えているものだといえる。ところがレールモントフにあっては、文学作品のなかに視覚芸術的な表象を導入することによって物語を構築しようとしている。そのことは『ヴァジム』の個々の情景描写においても、光と影の対照や鮮やかな色彩を印象づける表現法としてすでにあられていた。それに対して『リゴフスカーヤ公爵夫人』は、視覚芸術的な表象が個々の情景描写の抒情性のレベルではむしろ抑制されていながら、プロットの展開構成と密接に関わり、物語を推進していく役割をはたす。この作品では視覚芸術作品のイメージと視点を巧みに利用し、物語のプロットに変化とアクセントを与え、読者の興味を惹きつけようとしている。

第1節でみたように、『リゴフスカーヤ公爵夫人』に登場する絵画芸術において、眼差しはきわめて重要な役割をはたしている。ペチョーリンがひとつの肖像画に特別な親しみを抱くのは、絵画の人物像の眼差しに魅せられたからである。また、絵画のなかの男女の眼差しのやりとりが、それをながめる主人公たちの関係を暗示したりもする。そればかりではなく、この作品では絵画のなかの眼差しに発言権が与えられ、テキスト内の登場人物たちを描写するための視点が仮託されたりもする。この作品における絵画とは、眼差しを受けとめるとともに、眼差しを投げかける存在なのである。『リゴフスカーヤ公爵夫人』における視覚芸術作品の眼差しの重要性を踏まえて、それ以降の節ではこの作品の小説構造にみられる視覚芸術的表象について考察した。

第2節では、『リゴフスカーヤ公爵夫人』の主人公たちの眼差しにかかわる描写に、絵画芸術的な特徴が強く反映されていることについて述べた。登場人物が他者を見ようとするとき、語り手はその人物の眼にしたとおりの情景を描写しようとする。その際、眼差しのむけられた対象がひとであるにもかかわらず、ときには身につける衣装や帽子によって名指し、

86 マーシャル・マクルーハン(栗原裕、河本仲聖訳)『メディア論：人間の拡張の諸相』みすず書房、1987年、160-162頁参照。

ときには個々の身体の部分に分解されているかのような描写がとられる。人物像とそれをとりまく情景がひとつの絵のように捉えられ、主体の眼に映るありのままの印象が重視される。それは、物象の表層の描写を重んじる「描写術」にも似た叙述である。そして主人公がなにものかを凝視する際、その視線は空間を貫く印象で描きだされる。そのとき対象人物は、遠近法的構図のなかの消失点に位置づけられる。対象に至るまでの空間に位置するいくつもの物体は、あたかも視線を導くかのように、逐一挙げられていく。主人公の眼差しがそれらの物を辿って目的対象人物へと達するさまが描出されているかのようなのである。

このように眼差しに注目した場合、『リゴフスカーヤ公爵夫人』では肖像画や登場人物などさまざまに視点を変えながら叙述されていることがわかる。だがそうした視点を最後は語り手がひとつの物語のプロットのなかで展開していこうとする。第3節で考察したように、この作品には場面の区切りで語り手がしばしば物語に介入する。その際、場面の進行を印象的なひとつの「画」のように固定された状態で留め置きつつ、別の場面へと移っていったり、登場人物の背景説明をおこなったりする。この作品はいくつもの場面を積み重ねていくことによって構築されているのだが、それぞれのシークエンスのなかでも最も印象的な情景がひとつの絵画として読者の記憶に留められる。個々のシークエンスは区切りまで進行していくのだが、その最後の場面は読者の視覚想像のなかで、あたかも眼の前に止まったかのような印象を残す。第1、2節で述べた個々の視点に依った描写ばかりではなく、展開する場面を切りとって別の場面に繋いでいこうとする語り手の介入にも、視覚芸術的な展開技法を指摘することができる。

このように『リゴフスカーヤ公爵夫人』には視覚芸術的な物語手法が試みられている。なかでも目的対象へと貫通していくような眼差しの描写は、この作品独特のものであるし、また、主人公たちの眼差しをもとにした情景描写を繋いでいくことによって場面を展開するのも特徴的な試みといえる。のちの『現代の英雄』では眼差しそのものが描写されるのではなく、「見る／見られる」の関係が勝ち負けとして表象されて⁽⁸⁷⁾、外見から内面を読みとることがプロット展開の重要な要素となる。したがってそこでは、視覚芸術的な創作技法が得意とする事物の表層の描写では満足できない。ひとを衣服などのモノとして描写するような、表層をなぞる視線のみでは描ききれない裏の心理や感情を徹底的に暴きだそうとする。それは、登場人物たちの現在と過去、表情と心理といった対立軸をめぐって各場面を行き来するような構成では達し得ないものだと判断された。その結果、物語を主人公ひとりに集中し、しだいにその心理にまで踏み込んでいく構成がとられることとなった。それは時代状況を糾弾するため、同時代の典型的な人物像をつぶさに表現するという目的に最も合致したものであった。とはいえ人物像のそのような表現法も、行動と外見・心理描写をそのつど繰り返す構成の試みと失敗のあとになってはじめて生まれた。その意味で『リゴフスカーヤ公爵夫人』は、散文長編小説の創作技法をめぐる彷徨と探求をあらわす作品として、ひとつの重要な道標をなしている。

87 その関係はヘゲモニーともみなされている。Tippner, "Vision and Its Discontents," p. 451 参照。

Приемы изобразительного искусства как художественные средства создания «Княгини Лиговской» М.Ю. Лермонтова

Ямадзи Асута

Поэт Михаил Юрьевич Лермонтов был еще и одаренным художником. Некоторые исследователи отмечают, что его талант живописца проявляется в стихах и описаниях пейзажа. Цель данной статьи — проследить попытки Лермонтова опробовать приемы изобразительного искусства для создания прозаического произведения, романа «Княгиня Лиговская».

В первой части статьи мы проанализировали особенности описания картин и других предметов изобразительного искусства, упомянутых в романе. Стала очевидна особая роль взгляда нарисованных персонажей. Например, во взглядах мужчины и женщины на одной из картин читались ревность и вызов. Эти взгляды выражали те же чувства, которые испытывали рассматривавшие их герои романа. В другом рассмотренном нами случае дано описание картин, висевших на стенах в столовой. Повествование смещается, и тщеславие обедающих в комнате описано с точки зрения изображенных на картинах персонажей. В первом примере картина напрямую связана с сюжетом романа. Во втором — изображенным на холстах персонажам доверено «озвучить» точку зрения рассказчика. В обоих случаях складывается впечатление, что взгляд выходит за рамки собственно картины.

Отметив таким образом немаловажное значение взгляда нарисованных персонажей, далее мы рассмотрели, какое место в структуре романа занимают приемы изобразительного искусства. Во второй части статьи предложен анализ описаний, данных через призму зрительного восприятия героев. Рассказчик скрупулезно воспроизводит то, что находится в их поле зрения. Если взгляд направлен на другого человека, дано описание одежды и головного убора последнего — объектов зрительного восприятия смотрящего. Это сравнимо с голландской школой живописи XVII века, отличавшейся особым вниманием к изображению поверхности предметов (см. Svetlana Alpers). С другой стороны, когда герой стремится *рассмотреть* что-либо или кого-либо, его взгляд как бы пронзает пространство — описание, сравнимое с художественным понятием перспективы. В таком случае рассматриваемый предмет или лицо сравним с точкой исчезновения.

До сих пор мы ограничивались случаями, когда рассказчик «говорил устами» персонажей картин и «смотрел на мир глазами» своих героев. В третьей части статьи мы обращаемся к тем случаям, когда рассказчик «говорит от первого лица» и принимает участие в развитии сюжета. Это происходит, когда описание какого-либо эпизода подходит к концу. Разворачивающееся действие замирает на какой-то картинке, и на этом фоне рассказчик либо повествует о прошлом героя, либо переходит к следующему эпизоду. Закрадывается мысль, что подобный прием предвосхищает появление кинематографа.

Итак, при анализе приемов изобразительного искусства, применяемых для создания романа, становятся очевидными две особенности. Первая — необычайно свободная подвижность точек, с которых ведется повествование. Вторая — частое

и настойчивое вмешательство всезнающего рассказчика в разворачивающиеся события. Напомним, что это произведение осталось незаконченным. Однако некоторые из опробованных в нем приемов можно узнать в более позднем шедевре Лермонтова — «Герое нашего времени». Например, роль взгляда получила свое развитие в логической цепочке «увидеть — получить преимущество, быть увиденным — оказаться в невыгодном положении»; смена лица, от имени которого ведется повествование, позволяет выстроить сюжет таким образом, что читатель постепенно приближается к внутреннему миру героя. Однако характер рассказчика в «Герое нашего времени» не изменился по сравнению с рассматриваемым неоконченным романом — он постоянно вмешивается в повествование Максима Максимыча. Напрашивается вывод, что в «Княгине Лиговской» автор методом проб и ошибок искал приемы, наиболее подходящие для создания большого прозаического произведения.