ゴーゴリ——ウクライナ・バロック——民衆文化

（M・バフチン『ラブレーとゴーゴリ』に寄せて）

伊東一郎

一、はじめに

バフチンの著作を概観して強く印象に残るのは、その一貫した方法論的志向である。そしてその反面、その世界文学全般にわたる博識にもかかわらず、そのなかに比較文学的なテーマに捧げられたものがほとんどないこともまた特徴的である。この意味でもその論文『ラブレーとゴーゴリ』は数少ないバフチンの比較文学的性格の論文として注目されるのだが、しかし直接の文学的影響関係のないこの二人の比較はいささか唐突で、我々をとまどわせるものがある。しかしバフチンのこの比較は、この二人の作家の背後にあった文化的伝統の機能的共通性を念頭に置いた類型論的なものであることをまず理解する必要がある。本論はゴーゴリの文学のカーニバル性の背後に存在するウクライナ・バロックの文化的伝統と、その民衆文化との関わりを明らかにすることによって、バフチンのこの論文をいわばバフチンの意図に沿って敷衍しようとするものである。まず彼の所論をみてみることにしよう。

『ミールゴロド』と『タラス・ブーリバ』にはグロテスク・リアリズムの諸特徴が現われている。ウクライナにおけるグロテスク・リアリズムの伝統は（白ロシアにおけると同様に）非常に強力で根強いものであった。その温床となっていたのは主に宗教学校、神学校やアカデミヤであった（キエフには独特の《聖ジュヌヴィエーヴの丘》が類似の慣習と共に存在した）。遍歴修業の生徒（神学校生徒（ブルサーク））や身分の低い詠唱僧（クリーリク）、《旅歩きの下僧》が滑稽小説・小咄・もじり言葉・パロディー的文典等々の口承の娯楽文学をウクライナ全土に広め歩いた。学校の休暇期間は、それに国有の習俗と無作法の特権によって、ウクライナにおいて文化の発展に重要な役割を演じた。グロテスク・リアリズムの伝統はウクライナの学校（宗教学校のみでなく）において、ゴーゴリの時代やそれ以後でさえもまだ生き続けていた。それはウクライナの雑階級インテリゲンチャ（主に僧侶階級の出身である）の食卓での雑談の中に生き続けていた。ゴーゴリはこの伝統を、直に生きた口頭の形式で知らず

には置かなかった。のみならず、書物を源泉として彼はそれを非常によく知っていた。最後に、グロテスク・リアリズムの重要な諸要素を彼はナレージヌィからわが物としたのであるが、その作品は深くグロテスク・リアリズムの諸要素に貫かれたものであった。神学校生徒の遠慮のない休暇期間の笑いは、『近郷夜話』に響いている民衆的・祝祭的な笑いと起源を一にするものであったが、それと同時にこのウクライナの神学校生徒の笑いは、西欧の《risus paschalis》（復活祭（パスハ）の笑い）の遠いキエフにおけるこだまでもあった。このゆえに、民衆的・祝祭的なウクライナのフォークロアの諸要素と神学校のグロテスク・リアリズムの諸要素とが、『ヴィイ』と『タラス・ブーリバ』では非常に有機的に調和して結合されているのであり、これはそれより三世紀前にラブレーの小説において類似の要素が有機的に統合されたのと同じことである。ラテン語の教養に民衆的な笑い、豪傑的な力、並外れた食欲と渇欲を合せ持つ、民衆的（デモクラチック）な寄る辺ない神学校生徒ホマ・ブルート何某の姿は、その西欧の朋輩たち、パニュルジュや、とりわけ修道士ジャンにきわめて近い。」（佐々木寛訳）

ここでバフチンはゴーゴリの背後にあるグロテスク・リアリズムの伝統を、ウクライナの神学校、アカデミヤの文化的伝統と結びつけている。しかしウクライナにおいて神学校、アカデミヤ等の学校制度が確立するのは十六世紀以降のバロック時代であり、ルネッサンスというラブレーの文学史的位置とはずれることになる。しかしバフチンの所論は、ゴーゴリに対するウクライナ・バロック期の文化が、ラブレーに対するルネッサンス期の文化と同様の機能を果たしたという事実を指摘しているのであり、あくまでも類型論的比較として理解する必要がある。それではウクライナの神学校やアカデミヤは何故グロテスク・リアリズムの温床となり、その文化的伝統は何故ルネッサンス的意義をになうことになったのであろうか。

二、キエフのモギラ・アカデミヤ

元来東スラヴには遅くまで体系的な教育制度を持った教育機関は存在しなかったが、その先鞭を付けたのはロシアではなく、ウクライナであった。具体的にはそれはキエフのモギラ・アカデミヤである。これは当時ポーランド領であったキエフにおいて、後のキエフ府主教ピョートル・モギラ（ペトロ・モヒラ）〔在位一六三二～四七〕によって開かれた。モギラはモルダヴィア大公の子であり、母はウクライナ貴族の出であった。モルダヴィアの伝統的宗教はウクライナと同様東方正教であり、十七世紀にはモルダヴィアとウクライナは文化的に密接な関係にあった。しかしモルダヴィアの言語がルーマニア語と実質的に同じロマンス語であることを考えると（モルダヴィア語の表記が最近キリル文字からルーマニア語と同様にラテン文字に改められたことは記憶に新しい）、この出自はモギラの後のラテン文化志向を暗示するものといえよう。事実彼はパリのソ

ルボンヌで教育を受けるのである。

さてモギラは、一五八九年に創立されたキエフ・ペチェルスキイ修道院神学校を改組して一六三一年にモギラ・コレギウムを開く。これが一七〇一年に神学を新しくカリキュラムに取り入れてアカデミヤに改組されるのである。ちなみに一六八二年にモスクワに設立されたスラヴ＝ギリシャ＝ラテン・アカデミヤはこのキエフのコレギウムをモデルに作られたものである。この時代のバルカン半島の正教圏はオスマン・トルコの支配下にあったため、このアカデミヤは東方正教圏において事実上最初の教育機関となり、その地理的条件もあいまって、たちまちきわめて強い影響力を持つ高等教育の国際的中心となった。このアカデミヤで学んだ学生は社会階層においても、民族的にもきわめて多様であった。そこには僧侶だけでなく、貴族、富裕コサック、職人、農民などが学んでいたし、またウクライナ人のほかにロシア人が、バルカン半島からはルーマニア人、ブルガリア人、セルビア人が、さらにはアラビア人までが学んでいた。このアカデミヤはポーランド・カトリックのジェスイット派の布教に対抗するために作られたものだが、モギラはそのためにわざわざポーランドのジェスイット学校をアカデミヤのモデルとした。これは東方正教の理論武装のためにはラテン的教養が不可欠と彼が考えたためである。教育科目は十二世紀以降西欧の神学校で一般的に教えられていたもの、即ち文法、哲学、修辞学、数学、天文学、幾何、音楽などであった。重要なことは教育に用いられた言葉が教会スラヴ語などの語学や教理問答（カテキズム）以外はすべてラテン語であったことである。ここにバフチンが「ラテン語の教養に民衆的な笑い、豪傑的な力、並外れた食欲と渇欲を合せ持つ、民衆的な（デモクラチック）寄る辺ない神学校生徒ホマ・ブルート何某の姿は、その西欧の朋輩たち、パニュルジュや、とりわけ修道士ジャンにきわめて近い」と記すための客観的な条件があったのである。

このような教育制度がウクライナにもたらしたのは、まずポーランド・バロック文化の流入であった。ロシア文学史におけるバロックの概念については、まだ様々な問題が残されているが、ウクライナにおいては文化の全領域において、ほぼポーランド・バロックと並行的にウクライナ・バロックの概念を立てることができる。

さてこのように十六～七世紀のバロック期にウクライナに初めて登場した教育機関の文化史的意義はきわめて大きかった。というのもこれらの神学校、アカデミヤはラテン文化による教育によって、ルネッサンス以降の西欧文化を東スラヴの知識人に遅ればせながら初めてもたらしたからである。十七～十八世紀のキエフの著作者たちは、マキャヴェッリ、ニコラウス・クザーヌス、ジョルダーノ・ブルーノ、エラスムスなどのルネッサンスの著作家、またベーコン、ケプラー、デカルト、ロック、グロチウス、コメニウス、コペルニクスなどの同時代の西欧の著作家を知っていた。この時代のウクライナの知識人の多くは、教会スラヴ語だけでなくラテン語でも著作を残している。例えば一七〇四年にキエフ・アカデミヤの教授となな

っているプロコポーヴィチは、『詩学講義』《De arte poetica libri tres》をラテン語で書いているが、これはウクライナ・バロックの著作家にとって例外的なことではなかった。

またこのアカデミヤの哲学の教科書にはアリストテレス、プラトン、エレア派のゼノン、プトレマイオスなどの古典古代の著作家の著作が用いられていたが、モンゴルの侵入によってルネッサンスを経験することなく西欧文化と切り離されたウクライナは、ラテン的な教養とともにギリシャ・ローマの古典文化に実質的に初めて触れることになったのである。

このように見てくるならば、ウクライナ・バロックの文化が東スラヴ文化の全体に対してルネッサンス的意義を持ったこと、バフチンのラブレーとゴーゴリの比較がここから理解されねばならないことが改めて確認されるであろう。

三、ウクライナ・バロックと民衆文化

ウクライナ・バロックは十七世紀から十八世紀にかけてポーランド・バロックの強い影響下に成立したもので、その最も見やすい現われは建築様式である。また絵画の領域にもバロック様式はかなり明瞭に見てとれる。しかしロシアと同様ルネッサンスを経験しなかったウクライナ文学史においてバロック概念をどの程度認めるかについては意見が分かれるところである。チジェフスキーなどはスラヴ比較文学史家の立場からウクライナ・バロックの概念を積極的にうちだしているが、ソビエトにおけるウクライナ文学史はむしろ伝統的なロシア文学史の構成と並行的に見ようとする傾向が強く、そこではバロックの概念は積極的に提示されていない。しかし私見ではむしろロシア文学史とウクライナ文学史の歩みのずれこそが重要な意味を持つのであって、ウクライナでは様式としてのバロックが文化史的にルネッサンス的役割を果たした、という状況を忘れてはならない。

さてウクライナ・バロックはいくつかの注目すべき特徴を持っているが、その中で最も重要なのは、主に宮廷文学として発達したロシア・バロックとは異り、宮廷を持たなかったウクライナのバロックが民衆文化ときわめて密接に結びついていたことである。即ちウクライナにはロシア・バロックには見られなかった「低位のバロック」あるいは「民衆的バロック」が現われるのであるが、これはウクライナ文化の全体が中央ロシアからは辺境の文化であったことと、ウクライナ・バロックをになった知識人が、公式文化と民衆文化とを媒介する立場にあったこととが大きな原因となっている。そしてバフチンのいわゆるグロテスク・リアリズムと結びつくのが、この「民衆的バロック」であることは言うまでもない。バフチンが『ラブレーとゴーゴリ』で「バロック」という様式史的概念を用いていないのは、「高位のバロック」がむしろ彼のいわゆる「モノローグ的小説」の系譜につながるからであろう（『小説の言葉』第五章に

おける「バロック小説」についての議論を参照のこと)。

ところでバフチンは、ゴーゴリはウクライナにおけるグロテスク・リアリズムの伝統を口頭の形式で、また書物によってよく知っていた、と指摘しているが、それは具体的にはウクライナ・バロックのどのようなジャンルにあらわれていたのであろうか。おそらくそれは一方では多様なパロディー文学であり、他方ではフォークロアと結びついた喜劇であった。

まずパロディーだが、十七世紀以降のウクライナ・バロック文学には様々な種類のパロディーが現われる。特に宗教的テーマのパロディーは、この時代もっぱらウクライナに現われるものであって、ロトマンとウスペンスキーは、リハチョフ・パンチェンコの『中世ロシアの笑い』の書評において、この時代のモスクワ・ロシアとウクライナでは、宗教的パロディーと笑いに対する態度に大きな違いがあった、と指摘している。即ちモスクワ・ロシアでは宗教的パロディーは冒瀆とみなされていたのに対して、間接的に西欧のカーニバル文化の影響下にあったウクライナでは、それは何ら冒瀆とみなされなかった、という。実際このタイプのパロディーはしばしば非ロシア的なものとみなされ、その写本には「ポーランドの書物より」という注記が少からず見出される、とのことである。バフチンが「ウクライナの神学校生徒の笑いは、西欧の『復活祭(パスハ)の笑い』の遠いキエフにおけるこだまでもあった」と書いた時、彼は西欧→ポーランド→ウクライナへと伝えられたカーニバル的笑いの系譜を思い描いていたに違いない。

次にウクライナ・バロック期の演劇文化において注目しなければならないのは、十七世紀以降に勃興するインテルメーディアと呼ばれる喜劇である。これは西欧では元来十五世紀頃に神秘劇の幕間劇としてあらわれたもので、ウクライナにはやはりポーランドを通じて伝えられた。ウクライナではこれは、主に神学校などで演じられていた宗教劇(学校劇)の幕間に上演されたものだったが、教会スラヴ語で上演された宗教劇とは異なり、当時の口語、即ちウクライナ語で書かれていた(ただしウクライナ語はロシア革命までは小ロシア方言と呼ばれ、独立した言語ではなくロシア語の方言とみなされてきた)。典型的な「低位のバロック」のジャンルであったこれらの喜劇が、素材としてしばしば民間のアネクドートなどのフォークロアを素材として用いていたことは特徴的である。例えば一六一九年にカメネツで上演されたインテルメーディアは、洗礼者ヨハネについてのポーランド語の宗教劇に挿入されたものだったが、「最上の夢」という民間のアネクドートを素材にしている。[1] このように民間のフォークロアを素材として用いることによって、インテルメーディアは、生きた口語によるウクライナの国民文学の出現を準備したのである。

ところでこのインテルメーディアが注目されるのは、その多言語的な性格である。つまりこの喜劇にはキエフ神学校の多言語的生活を反映して、ウクライナ人のほかにリトアニア人、白ロシア人、ポ

ーランド人、ユダヤ人、トルコ人、ギリシャ人、ジプシーなどが登場するが、ウクライナ人、ポーランド人、白ロシア人はそれぞれ自国語のせりふを喋り、それ以外の民族の登場人物もそれぞれの特徴のあるなまりでせりふを喋ることになっていた。即ちこのジャンルにおいてはそれまでのウクライナ文語を支配していた単言語性（モノロギズム）は追放され、バフチンが小説言語の特性としてしばしば強調している多言語性が創作原理となっているのである。言語そのものの描写、言語的特徴による登場人物の性格づけ、というゴーゴリに特徴的な方法はウクライナ文学においてはこのインテルメーディアにおいて初めてあらわれるものであった。インテルメーディアにおける登場人物とその性格はほとんど固定的なもので、愚鈍な農夫、彼らをたぶらかすロシア人の兵士、あるいはピカロ的性格を持った神学校生、無分別で高慢なポーランドの士族、狡猾なユダヤ人の居酒屋の主人、民謡を歌うザポロージェ・コサック、ジプシー、悪魔などが主要なものであった。これらの登場人物はドヴガレフスキー、コニスキー、ネクラシェヴィチらのインテルメーディアに繰返し見出される。ゴーゴリとの関連で興味深いのは、ゴーゴリの曾祖父と考えられているタンスキーが十六世紀に活躍した著名なインテルメーディア作家だったことである。そしてウクライナにおいてこのインテルメーディアの伝統がゴーゴリの同時代、即ち十九世紀まで存続していたことは重要である。例えば喜劇作者として知られていたゴーゴリの父ワシーリイやコトリャレフスキーの戯曲にはインテルメーディアを思わせるロシア人の兵士のイメージを繰返し見出すことができるのである。

ところでこのような笑いの文学をウクライナの全土に普及したのは、バフチンも指摘するように各地を遍歴していた下級僧侶や休暇中の神学生たちであった。再びバフチンの言葉を借りるなら「学校の休暇期間は、それに国有の習俗と無作法の特権によって、ウクライナにおいて文化の発展に重要な役割を演じた」のである。彼らは農家を訪れては宗教歌やカントなどの世俗的な合唱音楽、文学を謡い聞かせ、糊口をしのぎながら各地を遍歴する門づけの生活を送ったのだが、その活動によってウクライナ・バロックの「笑いの文化」をフォークロア化し、また自らの作品にフォークロアを積極的に取り入れていった。そしておそらくこの過程で生まれたのが、インテルメーディアの人形劇化ともいうべきフォークロアのジャンル、ヴェルテプである。

ヴェルテプの起源は、十七世紀前半に遡ることができるが、特にそれが広範な普及をみたのは十八世紀であった。この劇の作者でありまた演者であったのは、寄宿学校生や神学生たちであって、彼らは主にクリスマス休暇に村々を、上下二層に仕切られた木製の箱を舞台として持ち歩いて上演した。劇の全体はキリストの生誕を描いた宗教的部分と、民衆の陽気な馬鹿騒ぎを描いた世俗的な部分の二部から構成されていた。ジャンルの高低に応じて、前者は二層に分かれた舞台の上の部分で、後者は下の部分で演じられた。第一部は

学校劇の一ジャンルである降誕劇に近いもので、羊飼いによる幼子イエスへの礼拝、ヘロデによる幼児虐殺、死神によるヘロデの斬首、死体の悪魔への引渡しなどの場面からなり、せりふは当時の文語で書かれていた。また演者の歌うコリャートカ（クリスマス・キャロル）やカント（三声で歌われる世俗的な聖歌）が実質的に劇音楽となっていた。また踊りの場面などではしばしば民族音楽が用いられた。例えば羊飼いが民族楽器の伴奏でウクライナの民族舞踊カザチョークを踊る場面はヴェルテプにつきものであった。

第二部は人形によって演じられるインテルメーディアというべきもので、いつも主役を演じるザポロージェ・コサックの外に老人、老婆、ロシア人の兵士、ポーランド人、僧侶、ユダヤ人、ハンガリー人、ジプシー、悪魔、居酒屋のおかみなどが登場し、歌と民族楽器の演奏、踊りが大きな役割を果たした。主役の勇敢なザポロージェ・コサックはいつも勇ましい民謡と共に登場し、ポーランド人の地主たちや僧侶たちを嘲笑する。この無敵の主人公はいつも最後に勝利を収め、悪魔さえも打ち負かしてしまう。このヴェルテプのせりふにはインテルメーディアと同様、登場人物が実際に日常使用していたそれぞれの言語が用いられた。またこのヴェルテプは後には実際に人間によっても演じられるようになった。

ヴェルテプは十九世紀以降まで広く普及していた民衆劇で、ゴーゴリはおそらくそれをよく知っていた。『ヴィイ』には神学校生が夏期休暇にヴェルテプを見せて歩きに旅に出るさまが描かれており、『イワンとイワンが喧嘩した話』では風に翻る洗濯物がヴェルテプになぞらえられている。

ヴェルテプはこのようにウクライナ・バロックの伝統と民衆的な笑いの文化をその中に統合したジャンルということができるが、ゴーゴリの『ディカーニカ近郷夜話』は基本的にこのヴェルテプの世界を散文の世界に移し変えたもの、ということができる。即ちここに収められた短篇の登場人物の多くは（その命名も含めて）ヴェルテプによって類型化されたものがほとんどである。例えば意地悪な継母と愚鈍な父、最後に勝利を収めるコサックの若者、ひとくせあるユダヤ人の居酒屋の主人、狡猾なジプシーなどがそれである。本質的にこのゴーゴリの初期作品において、語り手は人形のあやつり師であり、作者はこの作品でウクライナの農村をリアルに描き出しているのでは全くない。食事や衣装などの物質文化に関するゴーゴリの詳細な記述はそれ自体としては正確なものであるが、しかしそれも作品の虚構性に与えられた外被にすぎないのである。ゴーゴリの登場人物たちはこの意味で多言語的に造型されてはいてもポリフォニックな関係を結ばない。

ゴーゴリの散文のこのような出発は、その後のゴーゴリの創作をおそらく規定した。一言で言うならばゴーゴリの登場人物は本質的に、いわば作者によって賦活される物質的な記号なのである（自らの登場人物をチェスの駒に例えるナボコフが想起されよう）。ゴーゴリの登場人物の造型が多くの場合内的動機づけを欠き、言語的、

肉体的に即ち外的、物質的にのみ性格づけられるのもおそらくこのためで、ゴーゴリの作品においてしばしば人間あるいは動物と物質・自然の境界が曖昧になるのもこのことと関連している。

この点でメイエルホリドによる『検察官』の人形劇的演出は、図らずもゴーゴリのこのようなグロテスクの特質を露呈させている点で興味深い。メイエルホリドのこの演出はゴーゴリのネオ・バロック的な特質に反応したものともいえるが、そもそもゴーゴリの出発点を考えるなら、そこに「世界＝劇場」というきわめてバロック的な理念を見出さないわけにはいかないであろう。ゴーゴリはここでも再びウクライナ・バロックと出会うのである。

一般的にゴーゴリの作品の演劇性は、既に指摘されていることであるが、『ディカーニカ近郷夜話』が、ヴェルテプを下敷きとしながら、小説というジャンルにおいて書かれたことは重要である。バフチンによれば小説というジャンルにおいてのみ、「言葉は言葉によって描写され」、そこで「二つの言葉が対話的に出会う」からである。ウクライナ語や教会スラヴ語をまじえたこの作品の多言語的な世界において、ゴーゴリは登場人物のせりふに様々なパロディー的響きを与えているが、そのなかで作者はおそらく「言葉による言葉の描写」の方法を学んでいった。

ところで単一言語的な「生真面目」な叙事詩のジャンルと、多言語的な「笑いの文化」に結びつく小説ジャンルを対置するバフチンの概念に従うなら、ヴェルテプ的な民衆的祝祭の世界を素材として多言語的な小説世界を構築したゴーゴリの資質は疑いもなく「小説的」なものであった。処女作である牧歌詩『ガンツ・キュヘリガルテン』、そして叙事詩『死せる魂』第二部の失敗はこの意味で象徴的である。バフチンは『叙事詩と小説』においてみじくもゴーゴリの悲劇はジャンルの悲劇である、とし、ダンテの『神曲』を念頭に置いて『死せる魂』を書いたゴーゴリが、結局はこの「親密な接触の圏域から脱け出すことも、一定の距離を置いた肯定的人物をこの圏域の中に送りこむこともできなかった」と指摘している。この「ジャンルの悲劇」は、ウクライナ・バロックの伝統から出たゴーゴリが十九世紀ロシア文学の流れの中で、自分の本質にみあうジャンルを見出すことができず自らの本質に反した高位の叙事詩的ジャンルをめざしたことからおきたものと考えられよう。

四、ウクライナ・バロックとゴーゴリの先行者たち

ゴーゴリの初期作品が明らかにウクライナ・バロックの影響を受けていることは既に見てきた通りだが、このような現象は決してゴーゴリにのみ孤立して見られるものではない。この意味でのゴーゴリの直接の先行者をロシア文学史に探るとすれば、それはV・ナレージヌイ（一七八〇～一八二五）である。その作品としてはルサージュの翻案というべき『ロシアのジル・ブラース』（一八一四）が有名だが、初期ゴーゴリとの関連では、ウクライナの神学校生活を

描いた『神学生』（一八二四）の『ヴィイ』への、また『二人のイワン、あるいは訴訟熱』（一八二五）の『イワンとイワンの喧嘩した話』への影響は既に指摘されているところである。しかしこの両者の関係は単なる影響関係ではない。バフチンは既にみたように、ナレージヌィをロシア文学史上のグロテスク・リアリズムの系譜の中で捉え、この意味でゴーゴリの先行者と呼んでいるのである。

ナレージヌィはゴーゴリと同じくポルタワ県ミールゴロド郡の生まれで、最初故郷の神学校に学んだ。この経験は後の彼の創作の素材となっただけでなく、「グロテスク・リアリズムの温床」たるウクライナの神学校で受けた彼の教育は、ナレージヌィの創作にウクライナ・バロック文化の刻印を押さずにはおかなかったのである。それは彼の作品『神学生』がまさにこのウクライナの神学生という両義的な知識人の類型を主人公として導入したことによって具体化した。この人物類型は既に述べたようにインテルメーディアのジャンルで形成されたものであり、ゴーゴリの『ヴィイ』のホマのイメージに受け継がれる。このピカロ的神学生の導入は、ナレージヌィのこの作品に、バロック期に特徴的なピカレスク・ロマンの性格を与えることになった。そもそもバフチンが「ホマ・ブルートの姿はパニュルジュやジャンのそれにきわめて近い」と指摘する時、彼はこれらの人物に共通するピカロ的性格を念頭に置いていたはずである。そしてこのウクライナ・バロック演劇の伝統において育まれた知識人の類型が、ナレージヌィ、ゴーゴリらのロシア語作家の散文において新しい生命を獲得したことはやはり重要である。これには本来のウクライナ語が十九世紀初頭には、文語として完全には成熟しておらず、従ってウクライナ語による芸術的散文のジャンルもまだ未成立であった、という事情が影響を与えている。

ナレージヌィの作品のなかでは『神学生』ばかりでなく『ロシアのジル・ブラース』においてもウクライナ・バロックの影響が指摘されている。例えばミヘドはこの作品の中にヴェルテプを思わせるシーン、定期市や婚礼などの祝祭の時空間、インテルメーディアを思わせる登場人物、バロック時代に開花した様々なパロディー文学の存在と、その結果としての作品の多文体的性格を指摘しているが、ここにはバフチンが、ゴーゴリがナレージヌィから学んだとするグロテスク・リアリズムにつながる多くの要素を見出すことができる。(2)

次に本来のウクライナ語によるウクライナ文学の系譜にゴーゴリの先行者を探るとすれば、それは疑いもなくウクライナ国民文学の父といわれるI・コトリャレーフスキイ（一七六九～一八三八）であろう。彼は生地ポルタワのセミナリウムで学んだ作家で、インテルメーディア的な民衆喜劇『ナタルカ・ポルタウカ』、『魔法使いの兵士』（いずれも一八一九年初演）の作者として知られるが、特にヴェルギリウスの叙事詩『アエネーイス』の翻案である『エネイーダ』は重要である。主人公エネイを陽気なザポロージェ・コサックに設定することによって主人公の人格の抽象的高潔さをパロディー

の対象としたこの作品は、ウクライナの同時代の民衆生活を素材とした一種のカーニバル文学である。それはウクライナ・バロックのパロディー文学の伝統に明らかに結びついているが、その物質的下層への志向、祝宴のイメージ、神学校の知的伝統をひいた言語遊戯の頻出などにおいて、ウクライナ・バロックとゴーゴリを結びつける環というべき作品である。ゴーゴリがこの作品に親しんでいたことは、『ソロチンツィの市』のエピグラフにしばしば『エネイーダ』からの引用があらわれることからも推測されるが、この作品がジャンル的にとりわけ大きな関連を持つのは『死せる魂』であろう。ゴーゴリがダンテの『神曲』を念頭に置いて書いたこの作品は、しかし本質的にはウクライナのグロテスク・リアリズムの体現者であるパロディー叙事詩『エネイーダ』により近いものとなった（バフチンは「結果として生まれたのは『メニッポスの風刺』であった」と表現している）。『死せる魂』の基礎にカーニバル的な陽気な地獄巡りの形式があることをバフチンは指摘しているが、ザポロージェ・コサックたる主人公エネイの遍歴を基本的プロットとしている『エネイーダ』においては、実際に陽気な天国と地獄巡りが大きな部分を占めている。いずれにしてもこの作品は、バフチンがその類縁性を指摘するラブレーの第四の書、即ち『パンタグリュエルの旅』やケヴェードの『幻影』などよりもおそらく直接的な影響を『死せる魂』に与えた先行作品と言えよう。しばしば指摘される『死せる魂』におけるホメーロス的比喩のパロディー的な利用やほとんど無意味な自己目的化された列挙の手法も、『エネイーダ』では頻出する手法である。しかしこの作品においてカーニバル的な笑いの要素がしばしばパセティックな要素と対比的に結びつけられて、即ちバロック的に表現されていること、そして同じ創作原理が『死せる魂』ばかりでなく、『ヴィイ』や『タラス・ブーリバ』にも見出されることは注目される。(3)

さて以上挙げた二人の作家は、ソビエトの文学史では普通古典主義の作家とみなされている。そして従来のソビエトのロシア文学史では普通、古典主義は十八世紀の第二・四半世紀に、ピョートルの改革を受け継ぐ啓蒙主義的イデオロギーの表現として現れた、とされ、カンテミールの風刺詩、スマローコフの古典的、国民史的題材による悲劇などがその代表としてあげられている。しかしロシア古典主義が宮廷文化と密接に結びついて展開したのに対して、宮廷を持たなかったウクライナではこのような意味での古典主義は成立しなかったと考えるべきであろう。そしてさらに注目すべきは、十七世紀に由来するバロックの伝統が、ウクライナにおいてはほとんど十九世紀まで支配的であった、という事実である。即ちウクライナ・バロックの温床となったウクライナの神学校は、基本的にバロック時代の教材を、十九世紀さらには二十世紀初頭まで使い続けていたのである（その影響は初期のトゥイチナにさえ及んでいる）。バフチンが「グロテスク・リアリズムの伝統はウクライナの学校において、ゴーゴリの時代やそれ以後でさえもまだ生き続けていた」

と指摘するとき、彼が念頭に置いていたのはおそらくこのようなウクライナ・バロックの文化史的特殊性である。

このように見てくると、ナレージヌィとコトリャレーフスキイが実質的にウクライナ・バロックと結びついたグロテスク・リアリズムの体現者であることは、ロシア文学史とウクライナ文学史の流れのずれによって説明しうるのであって、必ずしもこの両者を古典主義作家として現定する必要性はない、といえよう。彼らの作品に溢れるカーニバル的世界感覚は、「節度」、「厳密な構成」、「文体の明解」などの古典主義の概念とは明らかに異質のものである。同じことはゴーゴリをロマン主義と規定する際にも言えることであろう。つまりナレージヌィとゴーゴリをウクライナ文学史とロシア文学史との相関の中で見るならば、これらの作家の特質は、ウクライナ文学史において十九世紀まで残存した「低位」の民衆的バロックがロシア文学史に突出したものと考えることができよう。それぞれ同時代の古典主義、あるいはロマン主義のジャンルにおいて自己を表現しなければならなかったこの両者は、結果としてウクライナ・バロックと古典主義の、あるいはロマン主義との奇妙な混合体として現象することになったのである。

五、ゴーゴリとバロック

こうしてコトリャレーフスキイ、ナレージヌィの系譜の上にゴーゴリを考える時、ゴーゴリのバロック的特質はおのずと浮び上ってくるが、既に述べた特質以外にゴーゴリのいくつかのバロック的要素を指摘しておこう。

まずしばしば指摘されてきたゴーゴリの装飾的な文体は、ウクライナ・バロックの韻文文学に特徴的な高度の技巧的な言語遊戯とおそらく無関係ではない。この時期のウクライナではアルファベットを順に語頭あるいは詩行の冒頭に読みこんだアルファベット詩、詩行の冒頭の文字のみを続けて読めば作者か献呈者の名があらわれるアクロスティフ、詩行の左右いずれからも読める回文詩（ラーキ）などの複雑な技法が展開されていたのである。

ゴーゴリの散文における豊富な音韻反復は既に指摘されているところだが、シンタックスのデフォルメ、合成形容詞の多用、同語反復、特徴的な比喩表現、多様なパラレリズムなどの文体論的諸手法は、ゴーゴリの散文をバロックの詩的言語に近づけている。

ゴーゴリの文体のこのような特質は、既に指摘したゴーゴリの登場人物の人形的性格、その物質的記号性とおそらく無縁ではない。ゴーゴリの言語は、音韻的レヴェルから登場人物のイメージに至るまでその物質性によって特徴づけられる。それは、一方では、作品の中に真に生きた登場人物を創造することができず、またついに作品の中で真の恋愛を描けなかったゴーゴリの小説の限界をさし示す。バフチンは、ゴーゴリの登場人物は「性格」ではあっても、「人格」ではない、と指摘しているが、この物質的作品世界の外部にとどま

り、作中人物たちとポリフォニックな関係を結べなかったゴーゴリは、基本的に作中人物を「演じた」のであって、ここにゴーゴリ特有の「世界＝劇場」という感覚、現実を仮象のものとしか知覚できないバロック的なメランコリーの一因があろう。

しかし他方ではゴーゴリは、その同じ特質によってほとんど未来派の先駆者ともいうべき言語実験を実現したのである。ゴーゴリのバロック的特質を考えるにあたって興味深いのは、二十世紀初頭のロシア文化におけるゴーゴリの受容である。それは図らずもゴーゴリのバロック的特質を間接的に明らかにする結果になっている。

つまりここで注目したいのは二十世紀初頭のロシア・アヴァンギャルドあるいはその理論的対自化というべきロシア・フォルマリズムが十九世紀ロシア文学の中でほとんどただ一人ゴーゴリにのみ注目した、という事実である。これはアヴァンギャルドにおけるネオ・バロック的なものがゴーゴリのバロック的特質に反応したもの、と解釈できよう。そもそも所記よりも能記に、表現内容よりも表現そのものに重点の置かれたバロックの様式は、リアリズムの反動として登場したロシア・アヴァンギャルドの創作原理と記号論的な共通性を持つが、この意味でエイヘンバウムの「ゴーゴリの『外套』はいかに作られたか」、メイエルホリドによる『検察官』のヴェルテプを思わせる人形劇的な演出、ショスタコーヴィチによる『鼻』のオペラ化は、それぞれゴーゴリの言語の肉体性あるいは物質性に注目することによって、ゴーゴリの文学のカーニバル性とバロック的特質を図らずも無意識のうちに明らかにしているといえよう。

六、「陽気な死」とウクライナ民衆文化

さて前章に至るまで、主にウクライナ・バロックの笑いの文化とゴーゴリのかかわりについて見てきたが、ここでウクライナ本来の民衆文化の世界観とゴーゴリのかかわりについて見ておきたい。特に問題にしたいのは彼の生死観である。つまりバフチンは、「民衆文化においてのみゴーゴリにおける陽気な滅亡、陽気な死を理解することができる」として、タラス・ブーリバの死、アカーキイ・アカーキエヴィチの死、『死せる魂』におけるソバケーヴィチの「生きてる奴はもうけにならぬ」という論議、コローボチカの死んだ農奴への恐怖などをあげているが、ここでバフチンの言う「民衆文化」とは具体的に何をさしているのだろうか。それはおそらく生と死の対立を無効にするようなカーニバル的な農耕民的世界観である。

ロシアにおけるカーニバル的な農耕文化においては、プロップが「フォークロアにおける儀礼的笑い」や『ロシアの祭り』で明らかにしているように、死に対する儀礼的笑いが顕著に認められるが、これはウクライナにおいても同様である。そしてウクライナの民衆文化においては、死＝収穫というきわめて農耕民的な比喩が色濃くあらわれていることが注目される。例えば古く『イーゴリ軍記』（一一八五頃）には既に、血まみれの戦闘＝収穫という比喩が見出

されるが、これは十六世紀以降に現れるウクライナの英雄叙事詩ドゥーマにもしばしば用いられている。そしてこのような比喩は、ロシアのフォークロアにはほとんど見出されないものなのである。

同様のアレゴリカルな表現はウクライナ・バロック期のイコンのモチーフにあらわれている。具体的にはそれはキリストの十字架像を葡萄の収穫のモチーフと組合せたものである。このモチーフにはいくつかのヴァリエーションがあるが、磔になったキリストが自ら自分の血＝葡萄酒で杯を満たしている構図、キリストが葡萄の木そのものに磔にされている構図、十字架を背負ったキリストが収穫された葡萄を自らの足で踏み、葡萄酒を作っている構図などが代表的なものである。これらの構図は、モルダヴィアからルーマニアにかけての民衆的イコンにも見出され、特に最後の構図は中世ヨーロッパの民衆画に共通のものだが、ロシアのイコンには知られていない。ここにはおそらく宗教的モチーフをこのように民衆的想像力で解釈し直すことを冒瀆とみなしたロシアと、西欧と同様にそれを冒瀆とみなさなかったバロック期のウクライナの文化的違いが現れているが、しかしおそらくそれだけではない。新約聖書における葡萄酒＝血という比喩が民衆の想像力の中でこのように物質的に具体化するためには、農耕民が葡萄の栽培と葡萄酒の醸造とを日常的経験として持っている必要がある。しかし東スラヴ圏においてこの条件を満たすのは最も南に位置するウクライナのみである。この意味で、このタイプのイコンのモチーフが東スラヴではウクライナにのみ浸透した背景には、ロシアとウクライナとの地理的な条件の違い、それによってもたらされた物質文化としての農耕文化の性格の違いがあると思われるのである。

ここでバフチンの所論との関連で想起されるのはラブレーの『ガルガンチュア物語』に描かれたピクロコル戦争である。この戦争は葡萄の収穫時に展開されるだけでなく、葡萄の収穫＝血まみれの戦闘という比喩の具体化である。そこで流される血は即ち葡萄酒というわけである。これはウクライナのドゥーマにおける「収穫＝血まみれの戦闘」という比喩の対応物であるが、このような共通の民衆的世界観を前提にバフチンによるラブレーとゴーゴリの比較も理解しなければならない。つまりウクライナにおいては、このような生と死を相対化するような民衆的世界観が、ロシアよりも強烈な農耕民的実感によって増幅されていた、と考えてよいだろう。

しかし最後にここで問題にしたいのは、このようなウクライナのカーニバル的笑いがゴーゴリの作品において必ずしも全面的に作品を支配していない、という事実である。バフチンは「ゴーゴリにあっては笑いは全てに打ち勝つ」としているが、ウクライナとロシアの二つの文化的伝統の狭間に位置し、さらに作家として特異な資質を持つゴーゴリの笑いは、複雑な構造を持っているように思われる。ロトマンとウスペンスキーは、前掲の書評において「西欧のカーニバルでは、「おかしいものは恐くない」が、ロシアの笑いは、クリスマスや謝肉祭の儀礼からゴーゴリの『ディカーニカ近郷夜話』に

至るまで、「おかしくかつ恐ろしい」のだ」と指摘している。ゴーゴリの作品に笑いと恐怖という二つの要素が共存していることは明白だが、それが「ロシア的笑い」の性格に由来するものかどうかは検討を要しよう。私見によれば『ディカーニカ近郷夜話』の笑いは、ロシア的なものというよりは、ウクライナ的なものであるが、ゴーゴリの作品における笑いと恐怖の共存あるいは交代という手法は、ゴーゴリの個人的資質とバロック的な詩学の双方に由来するもの、と考えられる。これはバロック的素材によった『ヴィイ』における、昼間のカーニバル的笑いと夜の死の恐怖の対置、という叙述に典型的に伺えるものである。

いずれにしてもバフチンが『ラブレーとゴーゴリ』によって提起した問題に実り豊かな解答を与えるためには、ゴーゴリの笑いの本質をウクライナとロシアの文化的伝統、そしてゴーゴリ自身の個人的資質の三者の相関によって明らかにしていくことが不可欠な作業であると思われるのである。本論はそのためのささやかな問題提起にすぎない。

注

(1) 「最上の夢」の内容は、3人の旅人が道端でピローグをみつけ、一番いい夢を見た者がそれを食べることに決めるが、2人が寝ている間に3人目の男がそれを食べてしまう、というもの。

(2) ナレージヌィとウクライナ・バロックとの関係については、П. Михед, "В. Т. Наріжний і барокко"—— "Радянське літературознавство", 1979, No. 11を参照のこと。

(3) コトリヤレーフスキイとウクライナ民衆文化との関係については М. Яценко, "На рубежі літературних епох", Київ, 1977を、コトリヤレーフスキイとゴーゴリとの関係については、М. Радецька, "Котляревський і Гоголь"——"Радянське літературознавство", 1959, No. 2を参照のこと。

文献

М・バフチン　佐々木寛訳「ラブレーとゴーゴリ」、『ミハイル・バフチン著作集7・叙事詩と小説』新時代社、一九八二

М. Возняк, Початки української комедії, Львів, 1920

Д. Жолтовський, Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ, 1983

А. Кадлубовский, Гоголь в отношениях к старинной малорусской литературе, Нежин, 1911

Ю. Лотман, Б. Успенский, Новые аспекты изучения культуры Древней Руси, "Вопросы литературы" 1977, No. 3

Л. Махновець, Сатира і гумор української прози XVI-XVIII ст. Київ, 1964