



2003年度課程博士学位申請論文

論文概要書

世紀転換期のロシアにおける「個」の表象

——M. ヴルーベリのデーモン像をめぐって——

早稲田大学大学院文学研究科ロシア文学専攻

上野理恵

はじめに

世紀転換期のロシアにおいて、ミハイル・ヴルーベリ（1856-1910）は、中世ロシアやビザンティンの伝統に立ち返りながら独自の芸術様式を確立し、アール・ヌーヴォー、シンボリズムにつながるモダニズムの支流をロシアに作り出した。しかし、モダニズムの先駆者に位置付けられながらも、ヴルーベリの創作に対する同時代の美術家たちの評価には両義性が見られる。それとは対照的に、ロシア・シンボリズムの文学者、特にブロークはヴルーベリを積極的に支持した。

本論ではこのようなヴルーベリ評価における差異に着目し、その要因を明らかにすべくつぎの問題について考察した。

ヴルーベリのライフワークとなったデーモンの主題は、レールモントフの『デーモン』（1929-41）を題材にしているが、レールモントフの原作にはない「転落」の結末をヴルーベリは描いている。ヴルーベリの《転落せるデーモン》（1902）に焦点を当てると、ヴルーベリとブローク、移動展派の間には個人主義の危機の表象というつながりが見えてくる。《転落せるデーモン》を中心に、ブロークによるヴルーベリの受容、移動展派とヴルーベリ、ブロークの関わりを論じながら、受難の主人公像の系譜を導き出し、この3者の主人公像を通して、個人主義の危機がどのように克服され、その過程で「個」の表象がどのように変容していったかを比較・検討した。

章ごとの内容は以下のとおりである。

1章では、ヴルーベリが描いた文学の主人公像を取り上げ、その変遷を自己投影という観点から検討した。

ヴルーベリが最初に描いた文学の主人公はハムレットである。1883年に制作されたハムレット像の特徴は、ヴルーベリの鏡像として描かれたところにある。鏡像の他者性（ミハイル・バフチン）に着目するなら、ハムレット像＝自画像の他者性は、その上目使いの睨みつけるような表情に現れている。この表情は、まず自己イメージの演出から説明できる。ヴルーベリはロマン主義の典型的主人公、「宿命の男」に自己投影し、鏡像に理想的自我を見出している。また鏡像を見つめ、鏡像に見つめ返されるという自画像の二面性を「鏡像段階」と結びつけるなら（岡田温司）、この表情は、「鏡像段階」の攻撃性に起因していると解釈できる。

ヴルーベリがキエフ時代に着手したデーモンは、ハムレットと同様、ロマン主義的主人公として描かれているが、デーモン像にはハムレット像のような直接的な自己投影は見られない。ヴルーベリのデーモン像は、ミルトンのサタンのように反逆者として英雄的に描

かれながらも、メランコリーやペシミズムを漂わせている。このようなデーモンの両義性は、個人主義の危機とそこに関わるセクシュアリティの問題から意味付けられる。世紀末になると、悪魔から英雄性は奪われ、怪物や娼婦の姿をしたグロテスクな悪魔が量産されるようになる。この転換は、個人主義の危機、すなわち語る主体と語られる対象という対立関係の逆転を物語っている。語られる対象とは、西欧的主体にとってのオリエン特であり、男性原理にとっての女性原理である。ヴルーベリのデーモンという主体は、その容貌や雰囲気、デーモン像と平行して制作された一連のオリエンタルな容貌をしたメランコリック女性像を連想させ、他者性を前景化していることから、語る主体ではなく、語られる対象として表象されたといえる。

デーモンの他者性は、自我の不在を露呈している。しかし、そもそもロマン主義の主人公の謎めいた誘惑者という側面は、自己同一性の秘匿に起因しており、その意味で、「宿命の男」の「蒼ざめた顔、一度見たら忘れることのできない目」は、顔ではなく、仮面の特徴と解釈できる。このように自己同一性の秘匿という点にロマン主義の主人公と世紀末の主人公の共通性がある。しかし、両者には違いもある。レールモントフやバイロンの「宿命の男」は、理想的自画像（鏡像）であるから、仮面化は充分ではない。一方、ヴルーベリのデーモン像は、ハムレット像のように自画像に同一化されていない。デーモンの仮面化を示唆するのは、身振りや表情に現われた過剰な情念である。このようにデーモン像には、主体の言説の外部に排除された身体や情念が回帰しており、それが自我を実体化するのではなく、むしろその不在を露呈し、デーモンの仮面性を物語っている。

《転落せるデーモン》以降、ヴルーベリが取り上げた預言者の主題は、プーシキンの原作に基づくものと、宗教的なものに区分される。前者ではヴルーベリは預言者よりもセラフィムに比重を置き、《6つの羽根をもつセラフィム》(1904)には、正面性や不動性といった特徴が見られ、アイコンに類似する形式で描かれている。その後、プーシキンから離れ、宗教的形象として描かれた預言者像もアイコンに近い形式で表現され、キエフ時代に描かれたロマン主義的な預言者像とは大きく異なっている。このことはヴルーベリの主人公におけるロマン主義的自我の死滅と、超越的世界への移行を物語ると同時に、イカロス、プロメテウス、そしてルシファーの墮罪神話の再生としての《転落せるデーモン》の位置づけを可能にするのである。

2章ではシンボリストによるヴルーベリ受容に焦点を当て、ブロークがどのようなコンテクストで、ヴルーベリのデーモン像をロシア・シンボリズムの問題と結び付けたかについて論じた。

ロシア・シンボリズムの文学者たちは、「生の創造」や「神話創造」の理念のもとで、実生活と芸術テキストの間に照応関係を見出し、そこから神話を創造しようとした。彼らはこの「神話創造」枠組でヴルーベリを受容し、精神疾患と失明に見舞われたヴルーベリの悲劇的人生に、《転落せるデーモン》の悲劇的姿を重ね合わせ、ヴルーベリ神話を創造したのである。

シンボリストの文学者の中でも、ヴルーベリに最も関心を抱き、その影響を受けたのがブロークであった。ブロークによるヴルーベリを受容には2つの段階がある。第1段階は1900年代半ば頃からで、この時期にヴルーベリへの最初の関心が芽生えるが、それはブロークのなかで、「永遠なる女性性」との合一に象徴される『麗しき貴婦人』の理想的世界に替わって、闇とカオスが支配する地上の『恐るべき世界』の存在が大きくなっていった時期と一致している。ブロークにとってヴルーベリの存在が決定的となるのは、ヴルーベリが死んだ1910年からで、これが第2段階に相当する。『復讐』（1910）のなかで、ヴルーベリの死を、偉大なる芸術家の「個」の世界の死にたとえているように、この時期からブロークは、ヴルーベリの死を個人主義の終焉とシンボリズムの危機の兆候として意識しはじめる。

ブロークの詩や論文に頻繁に登場する《転落せるデーモン》のモチーフは、ブロークのヴルーベリ受容を理解する上で重要なものである。『ヴルーベリの記憶』（1910）で、ブロークはヴルーベリの運命を、《転落せるデーモン》だけでなく、キリストの受難にも重ね合わせている。デーモンとキリストという相反する形象は、ブロークの「人間」においても同一視されている。『抒情詩について』（1907）に出てくるように、ブロークの人間は、《転落せるデーモン》のイメージで語られる墮天使（Падший）であると同時に、「枕すべき場所を知らない貧者」という言葉に象徴されるように、受難のキリストでもある。

ブロークは死を超越したキリストではなく、人間として苦しみ死んだ「復活しなかったキリスト」に関心をもった。また「貧者」は、ブロークにとっては「民衆」＝セクトの教徒をイメージした言葉であり、「貧者」の道は、キリストの道として、個人主義的な自我の呪縛から解放放たれる道として理解されている。つまり、ブロークの「人間」は、《転落せるデーモン》と受難のキリストに重ね合わされることで、自我の死滅のシンボルとなっているのである。《転落せるデーモン》と受難のキリストは、受難と死滅の運命を担う「個」として、受苦のパトスにとらわれた「個」として表象され、同一化されるのである。

さらに『ロシア・シンボリズムの現状について』（1910）のなかで、《転落せるデーモン》は、シンボリズムの危機の兆候として意味付けられている。ブロークは論文の中で、シンボリズムのテーゼを前期象徴派の個人主義、アンチテーゼを個人主義の克服、すなわ

ち、後期象徴派²⁾「個の原理の解体」と定義し、「個」の解体によって生と芸術が混淆されたために芸術家の人間らしさが失われ、芸術作品は「青い幻」となったという理由で、アンチテーゼの時代を批判し、ヴルーベリのデーモンをアンチテーゼの時代の創造物と見なし、このようにブロークにとって、シンボリズムの危機とは、個人主義だけでなく、「個」の複数性の原理に対する危機感としても理解されている。

しかしブロークは、新たな「個」、すなわち「人間」の再生を希求し、そこにシンボリズムの危機を克服するジンテーゼを見ていた。論文の中で「人間」は、個人主義的な芸術家ではなく、社会的人間・芸術家としてイメージされている。ブロークは『ヴルーベリの記憶』のなかでも、ヴルーベリが何度も描き直したデーモンの頭部のひとつに、この上なく美しいキリストの頭部を連想し、《転落せるデーモン》に「人間」の復活の印を見ていた。

以上のことから、ブロークのヴルーベリ受容には次のような特徴を指摘できる。1つは、ブロークがロシア・シンボリズムがテーゼ（個人主義）とアンチテーゼ（個の複数性の原理）を止揚し、ジンテーゼ（「人間」の復活）に向うと考え、そのアンチテーゼとジンテーゼの境に《転落せるデーモン》を位置付けたこと、もう1つは、ブロークが《転落せるデーモン》を受難の運命を担い、自我を死滅させた「人間」と理解し、この「人間」を媒介にすることで、デーモンの破滅とキリストの受難を同一視したことである。

3章では移動展派の「個の宿命」というテーマに焦点を当て、このテーマを通して、移動展派とヴルーベリ、ブロークの接点を明らかにした。

移動展派の第1世代が、アカデミズムの「普遍」に対抗し、自由なテーマでの創作をモットーに掲げ、創作主体としての「個」を主張していくプロセスで前景化したのが、歴史風俗画における「個の宿命」というテーマであった。このテーマは、悲劇的なものへの志向という点では、ロマン主義の歴史画の伝統を継承しているが、一方で、個性を主張しながらも、芸術の社会的使命を喧伝するロシア・リアリズムのイデオロギーに拘束されていたために生じた、移動展派の創作意識³⁾に「個人的イデー」と「社会的イデー」の同一化、すなわち倫理的個人主義を反映している。

「個の宿命」を描いた作品には2つのタイプがある。1つは、レービンとスーリコフの国民史や近現代の出来事を題材とした作品、もう1つは、キリストの受難を題材としたクラムスコイとゲーの作品である。前者の特徴は、歴史的場面に聖書のプレテクストを導入し、知識人である主人公の悲劇的運命にキリストの受難の運命を重ね合わせていること、後者の特徴は、キリストの受難を通して知識人の苦悩を描いていることにある。両者に共通しているのは、主人公の孤立とキリストの受難が同一化されることで、主人公に対する

鑑賞者の倫理的共感を高めているところにある。ここに見られるのは、知識人という「個」のイデーを、社会的・倫理的次元で検証しようとする欲求であり、そこでは「個人的なもの」と「普遍的なもの」はほぼ一致して表象されている。クラムスコイの《荒野のキリスト》が、ステレオタイプ化された知識人の肖像画に類似しているのはそのためである。

キリストの受難に同一化されたことに象徴されるように、レーピンのナロードニキを主人公にした作品、クラムスコイとゲーの受難のキリスト像では、ロシアの近代的主体である知識人は、「民衆」と対立する孤独な「個」として表象されている。クラムスコイやゲーがもっぱら疎外された「個」を描き続けたのに対し、スーリコフやレーピンはこの対立を克服しようとした。スーリコフは哀悼の儀式というモチーフを用いることで、レーピンは異教主義という枠組でロシアの精神性を捉えることで、「個」と「民衆」の区別を排除し、両者を一体化させ、詩的な国民像として表象した。

クラムスコイとゲーの「個」は、ロマン主義者だけでなく、ニヒリストであった。ニヒリストは「父親的なもの」を否定するが、クラムスコイとゲーのキリスト像においては、「父親的なもの」としての共同体的伝統への批判的態度は、「個」と「民衆」の対立の構図に含意されている。スーリコフやレーピンの立場は、「父親的なもの」としての共同体的伝統に同一化することによって、「個」と「民衆」の対立を克服しようとしているという点で、アンチ・ニヒリズムに位置付けられる。

しかし、クラムスコイとゲーの立場には違いもある。クラムスコイのキリスト像は、理想化された知識人として表象されている。それに対して、ゲーの晩年のキリスト像は、民衆セクトの教徒のイメージで描かれている。ゲーにとって「民衆」がどのような位置にあるかは、《磔刑》において暗示されている。《磔刑》に込められた「人間の復活」は、ニーチェの「神の死」を連想させるものである。ニヒリズムとニーチェの影響を考慮するならば、《磔刑》の死に打ち砕かれたキリストの姿は、あらゆる「父親的なもの」（「個」と共同体的伝統の超越性）の否定であり、それゆえに「人間の復活」を保証していると理解できる。したがって、セクトの教徒と同一視されたキリスト像は、ゲーにとっての「民衆」が、スーリコフやレーピンのように「父親的なもの」という「普遍的なもの」ではなく、「母親的なもの」という「普遍的なもの」と同一視されていることを物語っている。

ヴルーベリやブロークは、受難の主人公を創造したという点で、移動展派の「個の宿命」というテーマの継承者と見なすことができる。しかし、ヴルーベリとブロークの主人公像においては「父親的なもの」としての超越性は否定されている。ここに彼らの主人公像とゲーの晩年のキリスト像の接点が指摘できる。そして3者の関係を補強するという意味で、着目したいのがマゾヒズムのパラダイムである。19世紀後半のロシアにおけるマゾッホの

受容は、知識人がエキゾチックな他者として民衆セクトの教徒を発見し、セクトを題材にした文学作品を多数生み出すきっかけとなった。ゲーとブロークが理想的「民衆」像をセクトの教徒に見出した背景には、知識人のセクトへの関心とマゾッホの受容があった。

マゾヒズムの文学では、主人公は「口唇的母亲」に懲罰の儀式を施され、父親から受け継いだ性的素質を排除する（＝去勢する）ことによって、「口唇的母亲」が支配する共同体に相応しい人間、すなわち女性の力のみで再生する無性の人間に生まれ変わることができる。ゲーの死に打ちのめされたキリスト、ヴルーベリの《転落せるデーモン》、ブロークの受難の主人公に共通しているのは、「父親的なもの」の否定と受苦のパトスにある。したがって、彼らの主人公がとらわれた受苦のパトスは、「口唇的母亲」からの懲罰、すなわち去勢を暗示しているのである。

ヴルーベリとブロークの特徴は、「父親的なもの」の否定を、セクシュアリティの問題として捉え直したことにあり、ここにゲーとの違いがある。ゲーの「人間」は、ニーチェの「超人」をイメージしていたと推察されるが、そこにはセクシュアリティの問題は関わっていない。ヴルーベリはデーモンを両性具有と見なしていた。デーモンの破滅を「父親的なもの」の否定（去勢）と解釈するなら、デーモンの両性具有は、男性原理から女性原理への解放として意味付けられる。ブロークが夢見た「人間」も、『十二』（1918）のキリストに象徴されるように両性具有であった、それは「父親的なもの」の否定（去勢）によって実現された理想的自我であり、男性原理から女性原理への解放としての両性具有なのである。

第4章ではヴルーベリのデーモン像の女性性に焦点を当て、ロシアと西欧における女性性の表象の差異を、世紀末の悪魔像、性科学の言説に付随するダーウィニズム、ロシア・シンボリズムの「新たな人間」とユートピア主義、さらにシャルコーによるヒステリーの表象、ヒステリーのパラダイムという視点から検討した。

世紀末になってロマン主義的なセクシュアリティの関係が転倒し、男性を性的に誘惑して滅ぼす悪徳の女性、すなわちファム・ファタル像がポピュラーな存在になるにつれて、悪魔の図像にも変化が現れるようになる。悪魔を伴う女性像（女性のほうが大きく描かれ主客転倒している）、また悪魔的な娼婦像が頻繁に描かれ、ファム・ファタルの性的攻撃性が悪魔的なものとして表象されている。興味深いのは、悪魔が女性のサディズムをそそのかす者として登場していることである。このことは悪魔の図像に出てくる女性が、もともと「エディプス的母亲」（愛を与える女）であり、悪魔（ロマン主義的男性性）との関係如何で、悪魔の性的犠牲者にも、男性の性的破壊者にもなり得ることを示している。

ヴルーベリのデーモン像の女性性は、ヨーロッパ世紀末の悪魔像に顕著なように、性的欲望の対象、あるいは性的倒錯の主体として表象されているのではない。その理由は、ロシアが西欧よりもロマン主義的な女性性の表象を好んだことにある。ダーウィニズムに立脚すると、世紀末の西欧とロシアの「永遠に女性的なるもの」という女性原理のメタファーには違いが見えてくる。同じ主題を比較すると、西欧では、女性性は肉体としての自然（欲望の対象）と同一化され、悪徳の象徴となる傾向が強いのに、ロシアでは、女性性は魂としての自然や宇宙的生命力と同一化されることが多い。

ロシアの女性像のロマン主義的傾向に影響を与えているのは、ロシア・シンボリズム固有の母性原理を称揚する女性観である。この女性観の基盤となったのが、ソロヴィヨフの「ソフィア」に象徴される全的統一性としての女性原理であり、その女性原理を具現しているのは、精神と肉体を融合させた超官能的な自然である。デーモン像の女性性を具現しているのは、この超官能的な自然であると推察される。シンボリストたちは、ウロボロス（性的未分化の状態）という女性原理、すなわち共同体の原理に回帰することで、人間は両性具有の神人になり、不死を超越することができると考えた。3章で指摘したように、ヴルーベリのデーモンの両性具有を女性原理への解放と見なすなら、デーモンは「父親的なもの」を否定することによって、人間を神格化し、共同体社会のユートピアを実現しようとした時代の欲望を反映しているといえる。

さらにデーモンの女性性は、ヒステリーの身体記号との類似からも説明できる。シャルコーの『サルペトリエールの写真図像学』は、世紀末のヨーロッパのアート・シーンに影響を与え、ヒステリーの身体記号を用いた作品を生み出した。そのような作品の1つのタイプとして挙げられるのが、ロップスの作品に出てくる悪魔の性的犠牲者としての女性像である。ヒステリーの発作の様態に「後弓反張」と呼ばれる、背中を弓なりに反らせた姿勢があるが、これはロップスの作品では、悪魔に陵辱される女性のポーズとして利用され、サディスティックな性的幻想のコンテキストで意味付けられている。「後弓反張」のポーズは、ロップスの女性像を通してロシアでも普及し、怪物に陵辱される仰向けに横たわる裸体の女性像が、風刺雑誌の表紙に何度も登場した。このことはヒステリーの身体記号が、男性の欲望の対象としての女性の身振りを再生産する装置となったことを物語っている。ヴルーベリの《転落せるデーモン》のポーズとヒステリーの身体的記号のアナロジーは、デーモン像の女性性を暗示している。

またヒステリーのパラダイムは、デーモンの「受苦の身振り」に新たな照明を当てる。同じく受難の主人公を描いた移動展派とヴルーベリであるが、両者の情念表現は全く異なっている。3章で言及したように、移動展派（特にレービン）の主人公像では、表情が心理

ドラマと直結し、鑑賞者の感情移入を促すものであるのに対し、ヴルーベリのデーモン像の「受苦の身振り」は、わざとらしく過剰なものに見える。それはデーモン像の表情や身振りが、内面を翻訳するのではなく、ヒステリーのように不可能な想起の受苦にとらわれたものだからである。デーモンの「受苦の身振り」は、ただの見せかけ、スペクタクルなのである。

ヴルーベリが《転落せるデーモン》を強迫観念のように描き直したというエピソードは、ヒステリーの症候を連想させる。ヒステリーの症候が、可塑的で反復するのは、「抑圧されたもの」が回帰するからである。反復されたのはデーモン像だけではない。移動展派が描いた受難の主人公は、ヴルーベリ、ブロークに継承され、受苦のパトスにとらわれた主人公として反復されている。その意味で、彼らの描いたマゾヒスティックな受難の主人公像は、ロシアの知識人の集団幻想だったといえる。この反復を生じさせたのは、西欧の無意識としてのロシア、民衆セクトの教徒の *стихия* に象徴される「ロシア的なもの」の回帰であった。

おわりに

《転落せるデーモン》の変容し続ける姿、デーモン像や預言者像に付随する過剰なパトスが、鑑賞者を困惑させ、不安に陥れるのは、それが「理解不能な状況」であり、「謎」であるから、そして、その「謎」が鑑賞者の自己同一性を解体するからである。同時代の美術家が、ヴルーベリの創作の「不完全さ」や「いびつさ」を否定的に捉え、その美術的価値に疑問を付したそのためである。

一方で、ロシア・シンボリズムの文学者たちは、ヴルーベリの創作の美術的価値よりも、生の創造としての価値に関心をもち、《転落せるデーモン》のイメージを通して、悲劇の天才画家ヴルーベリという神話を創造した。しかし、ブロークがヴルーベリに惹きつけられたのは、芸術と生の照応においてだけではない。自身がとらわれていた受苦のパトスを、《転落せるデーモン》という「謎」に、そしてデーモン像を通してヴルーベリ自身に見出したからでもある。