

# 文学・映像における 「分身」テーマの総合的研究

(課題番号 18320059)

平成18年度～平成20年度科学研究費補助金・基盤研究（B）

研究成果報告書

平成21年3月

研究代表者 **高木繁光**

(同志社大学言語文化教育研究センター教授)



## 目 次

研究組織・研究経費・研究発表一覧 . . . . .	1 - 4
研究成果概要 . . . . . 高木 繁光	5 - 7
『絶望』と二重世界 . . . . . 諫早 勇一	8 - 21
双子の惑星——ドストエフスキイの『おかしな男の夢』を読むために—— . . . . . 松本 賢一	22 - 43
Двойники в новейших российских фильмах . . . . . Ирина Мельникова	44 - 67
表層の分裂と深層の分裂 . . . . . 大平 陽一	68 - 83
マキノ雅弘——「ノリ」の映画術—— . . . . . 高木 繁光	84 - 99



## 研究組織

研究代表者：高木繁光（同志社大学言語文化教育研究センター教授）  
研究分担者：諫早勇一（同志社大学言語文化教育研究センター教授）  
：松本賢一（同志社大学言語文化教育研究センター教授）  
：イリーナ・メーリニコワ（同志社大学言語文化教育研究センター教授）  
：銭 鷗（同志社大学言語文化教育研究センター准教授）  
：大平陽一（天理大学国際文化学部准教授）  
：宮寄克裕（同志社大学言語文化教育研究センター専任講師）

## 研究経費

交付決定額（配分額）（金額単位：千円）

	直接経費	間接経費
平成18年度	4,000	1,200
平成19年度	2,900	870
平成20年度	3,400	1,020

## 研究発表一覧

### （1）学会誌等

高木繁光 差異化される映画——ブレヒト演劇と映画——、「言語文化」第9巻第1号（同志社大学言語文化学会）、p.71-95、2006.8

高木繁光 ニーチェと映画的思考、「言語文化」第9巻第2号（同志社大学言語文化学会）、p.189-212、2006.12

高木繁光 書評：三浦安子著『エルンスト・シュタードラーの抒情詩——ドイツ表現主義抒情詩の先駆け』、「比較文学研究」第88号（東大比較文学会）、p.133-136、2006.10

諫早勇一 プラハのロシア文学——ベームと〈庵〉を中心に——、「言語文化」第10巻第1号（同志社大学言語文化学会）、p.101-119、2007.8

諫早勇一 亡命ロシアの新聞・雑誌——中東欧諸国における第一次ロシア亡命文化試論——、『スラヴ世界における文化の越境と交錯』（科学研究費補助金（基盤研究(B)）研究成果報告書）、p.1-21、2007.2

Юичи Исахайя *Набоков и набоковедение: девяностые годы*, Левинг, Ю. и Сошкин, Е. (ред.) *Империя N: Набоков и наследники*, Москва: Новое литературное обозрение, С. 181-192, 2006

諫早勇一 同化と共生——中東欧諸国における亡命ロシア文化序説——、「言語文化」第9巻第1号（同志社大学言語文化学会）、p.97-115、2006.8

松本賢一 ドストエフスキイ『未成年』における〈благообразие〉について、「言語文化」第11巻第2号（同志社大学言語文化学会）、p.191-244、2008.12

松本賢一 Крушение «мессианской идеи» у Раскольникова, *Достоевский и современность*,

*Материалы Международных Старорусских чтений 2006 года.* p.192-203, 2007

松本賢一 東方問題とドストエフスキイの汎スラヴ主義の淵源、『スラヴ世界における文化の越境と交錯』(科学研究費補助金研究成果報告書)、p.22-38、2007.2

松本賢一 翻訳：ヴィクトル・V・ドゥトゥキン「トーマス・マン『非政治的人間の省察』におけるドストエフスキイ」、「言語文化」第10巻第2号(同志社大学言語文化学会)、p.333-367、2007.12

松本賢一 Целый год в Великом Новгороде, *Чело*, 38, p.54-55. 2007

Мельникова И.В. Харбинский соловей и московские стилиги: кино, музыка и проблема культурной идентичности. Часть 1. «Мой соловей». 「言語文化」第8巻第4号、2006年3月、p.691-718、2006.3

Мельникова И.В. Славянские народы в зеркале советского кино. 『スラブ世界における文化の越境と交錯』(科学研究費補助金研究成果報告書)、p.88-114、2007.2

イリーナ・メーリニコワ 1930-60年代のソヴェート映画に見る日本、『視覚メディアにあらわれた日露相互のイメージと表象——日露関係の理解のために』(科学研究費補助金研究成果報告書)、p.112-134、2007.5

Мельникова И.В. Японские паломники к Л.Н.Толстому. Вопросы японоведения, № 2.

Материалы научной конференции, посвященной 110-летию основания кафедры японоведения Санкт-Петербургского университета. С.181-193, 2008.2

Irina Melnikova. Constructing the Screen Image of an Ideal Partner, in Yulia Mikhailova and M.William Steele ed. *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*, London: Global Oriental Publishers, p.112-133, 2008

大平陽一 『映画的思考の冒険』、世界思想社、箭内匡(編)、箭内匡、足立ラーベ加代、ヌリア・ロペス、前田茂(共著)、p.79-118、2006.6.26

大平陽一 〈非意図性〉としての〈ファクトゥーラ〉、「天理大学学报」第213輯、p.21-36、2006.10.26

大平陽一 イズム！イズム！イズム！—カレル・タイゲのブックデザインにおける諸潮流の輻輳、『スラブ世界における文化の越境と交錯』(科学研究費補助金研究成果報告書)、p.129-156、2007.2

大平陽一 カレル・タイゲの映画論、「西スラヴ学論集」第11号、p.44-66、2008.3.31

大平陽一 ロシア芸術論から見たレヴィ＝ストロース、『思想』第1016号、p.162-182、2008.12.5

大平陽一 書評：佐藤千登勢著『シクロフスキイ 規範の破壊者』(南雲堂フェニックス)、「ロシア語ロシア文学研究」第39号、p.163-165、2007.9.25

銭鷗 “哲学”への着眼点とその周辺——王国維と桑木巖翼をめぐっての予備考察——、『近代日中関係人物史研究の新しい地平』(雄松堂)、p.161-180、2008.2

銭嶋 オペリン大学における学際研究としての東アジア研究、『アメリカの日本学研究  
——リベラルアーツカレッジにおける日本イメージの再生』（大巧社）、p.75-78、2007.3

(2) 口頭発表

諫早勇一 モラフスカー・トシェボヴァーのロシア・ギムナジウムをめぐって、科学研究費補助金「RUSSIAN PRAGUE—両大戦間のプラハにおける文化の交錯の研究」2008年度冬季研究会、新潟大学、2009年2月23日

諫早勇一 プラハのロシア文学—ベームとスローニム、科学研究費補助金「RUSSIAN PRAGUE—両大戦間のプラハにおける文化の交錯の研究」第1回研究会、同志社大学、2007年7月29日

松本賢一 ゴジマの腐臭——『カラマーゾフの兄弟』における復活モチーフ、ドストエフスキイの会186回例会、2008.5.17.

松本賢一 スターラヤ・ルッサとドストエフスキイ、ロシア・ソヴェート文学研究会、2007.11.24.

松本賢一 ラスコーリニコフの思想の二重性によせて、第21回スターラヤ・ルッサ国際連続講演会「ドストエフスキイと現代」/ ロシア、スターラヤ・ルッサ、ドストエフスキイ博物館、2006.5.22.

松本賢一 スチュアート・ミル、ストラホフ、ドストエフスキイ、国際学術会議「大英帝国の文学とロマンス世界」/ ロシア、ノヴゴロド、ノヴゴロド国立大学人文科学研究所、2006.9.20.

松本賢一 ドストエフスキイと芥川、国際学術会議「リハチョフ生誕100年記念ノヴゴロドジカ」ロシア、ノヴゴロド、クレムリン、2006.9.21.

松本賢一 『未成年』における「思想」の別側面、第31回国際連続講演会「ドストエフスキイと世界文化」/ ロシア、サンクトペテルブルグ、ドストエフスキイ博物館、2006.11.10.

Мельникова И.В. Музыка, кино и культурная идентичность: о русских героях японского кино. – Восьмая ежегодная конференция «История и культура Японии». Российский Государственный Гуманитарный Университет, Москва. 15 февраля 2006 г.

Irina Melnikova Screen Representation of Russian –Japanese Encounters: Film, Music and Cultural Identity/ 41-st Annual Conference of Asian Studies on the Pacific Coast, University of Hawai`i, Honolulu. 2007, June 16.

Мельникова И.В. Л.Н.Толстой и японские христиане из школы Досея. 5-я международная конференция «Лев Толстой и мировая литература», Ясная Поляна, 15 августа 2007 г.

Мельникова И.В. Японский университет Досея и Л.Н.Толстой. Научная конференция, посвященная 110-летию основания кафедры японоведения Санкт-Петербургского университета, СПбГУ, Санкт- Петербург. 28 февраля 2008 г.

イリーナ・メーリニコワ ロシアにおける日本古典文学の受容、国際ワークショップ「日本語を通じた文化の対照研究」、北海道大学文学部、2008.8.6.

Мельникова И.В. Лев Толстой и новые религии Японии. 6-я международная конференция «Лев Толстой и мировая литература», Ясная Поляна, 12 августа 2008г.

Irina Melnikova The Soviet-Japanese Cultural Exchanges in the 1950-60s: Screen Images and Reality. 12<sup>th</sup> International Conference of the EAJIS, Salento University, Italy. 2008, September 23.

Мельникова И.В. Толстовское учение и новые религии Японии: основатель колонии «Иттоэн» Нисида Тэнко. Одиннадцатая ежегодная конференция «История и культура Японии». Российский Государственный Гуманитарный Университет, Москва. 10 февраля 2009 г.

銭鷗 <哲学>への着眼点とその周辺——王国維と桑木巖翼をめぐっての予備考察、関西大学アジア文化研究センター第2回国際シンポジウム『近代日中人物交流史研究の新しい地平』、2006.6

銭鷗 王国維と明治学術の最前線、記念王国維誕辰130周年暨国学術研討会、中国海寧市、2007.11

銭鷗 使われなくなったいくつかの概念——王国維と中国近代における批判理性、京都大学人文科学研究所現代中国研究センター、2009.1

## 研究成果概要

「私」という近代的主体が理性によって自己と他者とを峻別し、その相違に基づく自己同一性に根拠を置いているとすれば、その自己同一性が崩れ自己と他者の区別が曖昧なものとなるという事態は、近代的主体の裏面として当初から意識化され、例えばランボオの「私是一个の他者である」という定式に見られるように、近代の精神史において果敢に探求されてきた。本研究は自我のネガとしての分身的主体のありようを考察することを目的として開始されたが、その成果報告としてこの冊子に寄せられた論考を通読すると、おのずとそこから共通する特性が浮かび上がってくるように思える。

メーリニコワは、アレクセイ・ゲルマンの『フルスタリョフ、車を！』(1998)、アレクセイ・ウチーチェクの『宇宙を夢見て』(2005)、ワレーリー・ルビンチクの『南京の風景』(2006)というどれも50年代のソ連社会を舞台とした作品を主な対象として、そこに現れる分身のテーマを分析することで、ロシアの映画・文学における分身の様態、スターリン死後の社会における分身の象徴的意味、スターリン時代の著名な作家ユーリー・ゲルマンとアレクセイ・ゲルマン父子における精神分析的分身関係などについて考察している。

メーリニコワは『宇宙を夢見て』の主人公ゲルマンの分身性を、『ウラジミール・ナボコフの小説『絶望』と関連づけて論じているが、諫早もこの小説を手がかりとして「偽りの分身」というテーマを扱った。この作品は戦後ドイツの監督ファスビンダーによって映画化もされており、文学と映像の関係という視点からも興味深い。主人公ゲルマンは自分と瓜二つの男を殺害して保険金詐欺を働こうとするが、本人以外は誰もその類似を認められないため失敗する。諫早はナボコフの描く登場人物たちが背負っている二重文化性を分析しつつ、他人が相違しか認めないところに類似を見る主人公のこの「二重視」の能力を、「ドイツの町にいながら、目にするものすべてにロシアの面影を見ようとする」「作者ナボコフ自身の郷愁のありかた」、つまり、「<いま><ここ>にいる自分が虚像にすぎず、実体としての自分はどこか遠くにいるような」亡命者特有の感覚に関わるものと位置づける。「同時に二つの場所に身を置きたいというそのオブセッションは、なにが実体でなにが影・幻像なのかさえ定かでない曖昧な立場」へと「私」という主体を追いやり、この実体と影の曖昧な境界域で「私」は<あれ>でもあり<これ>でもあるという類似において遍在するものとなると言えよう。近代的認識がまず相違を認めることから始まるのに対して、類似を見る能力は近代的主体が確固たる実体性を失った地点における新たな認識の根拠となるのである。

大平が木村敏に依りながら、自分には無数の分身がいるという「自己重複体験」と自分がないという「自己非存在体験は同一の論理構造に由来している」と論じる際にも、この類似を見る能力が問題になっている。大平はヴァージニア・ウルフの『波』の登場人物ロウダを挙げて、「ロウダにとっては、自我の壁などないも同然であり、彼女の魂は幽体離脱し、ロシアの女帝のベールを肩になびかせつつ「民よ、われは汝らの女帝なるぞ」と宣

言することもできるのだ」と論じているが、ロウダがロシア女帝に自分と類似した分身を見るように、あるいは『波』のもう一人の登場人物バーナードが、「僕は変わってばかりいた。ハムレットだったし、シェリーだったし、今では名前を覚えていないけれど、ドストエフスキーの主人公だった。信じられないことだが、一学期中ナポレオンだったこともある」と言うように、「映し出す鏡の数だけ「私」があり、鏡のなかの「私」は「私」であり、かつ「お前」であり彼でもある」のが類似の世界における分身的主体のあり方である。

大平によれば、エイゼンシュテインのモンタージュ理論もまた、「精神分裂病者や未開人あるいは子供の思考に通じる前論理的な思考」に基づいており、論理的には断絶した「二つのイメージのモンタージュによって統一的、重層的な詩的世界を生み出す」『古今和歌集』の方法意識に通じているという。つまり、モンタージュとは、近代的主体にとっては相違しか見えない二者の間に「パトスの深層における原始・イメージ思考」による類似を見出し、結び合わせることである。その際、大平は、これが芸術創造の方法論として成立するには、ロゴスの表層からパトスの深層へ向けての退行と同時に、「狂気に直面せざるを得ない深層から」再びロゴスの領域へと反転する双方向的運動、論理的思考と前論理的思考の両極間の揺れ動きが不可欠であるとし、それをエイゼンシュテインの演劇理論に当てはめ、スタニスラフスキー流の「我は彼である（完全な変身）という知覚」とメイエルホリド流の「我は我であるという知覚」、「舞台の行為を現実と見做すと同時に演技と見做す動的な二重の知覚」として捉えている。

このような「動的な二重の知覚」は、高木が扱ったマキノ雅弘の映画における真偽の反転の二重性にも通じるところがあるだろう。歌舞伎の『勸進帳』では弁慶がただの白紙をあたかも勸進帳であるかのように読み上げるという〈偽〉としての演劇行為が、〈真〉である現実に対抗する手段として描かれるが、マキノ映画はこの〈偽〉をもって〈真〉に対するフィクションの力の様態を示している。『忠臣蔵』における大石内蔵助と立花左近の対面シーンでは、偽立花を演じる大石の演技に対し、立花があえて偽大石を演じて応じることで、〈偽〉であるはずの分身が〈真〉となり〈真〉が〈偽〉となるという反転が起こる。あるいは、『續清水港』では、偽石松を演じていた主体がいつのまにか石松そのものとなり、〈偽〉が〈真〉に取って変わるという事態が起きる。このような〈偽〉の〈真〉に対する優位を演じるマキノ映画の演劇的主体は、近代的なリアリズムに反し、外見を演じることにおいて内面的葛藤を捨象する「非人間」、まるで文楽人形のような様式的存在に近づいてゆく。

真偽の間に相違を見つけ、〈真〉を一時的なものとして〈偽〉の上に置くのが近代的認識であるならば、〈偽〉が〈真〉に取って変わる分身的主体を規定しているのは、複数性と反復にはかならない。松本もまたドストエフスキーの小説『おかしな男の夢』を手がかりに、複数性と反復について論じているが、それは「僕らの太陽の複製」、「僕らの太陽の分身」、そしてその光に生まれた「僕らの地球」の分身として登場する。ピストル自殺寸前の男が、瀕死の母のため助けを求める少女の叫びによってその機を逸し、椅子に座ったま

ま眠り込んで、夢で地球の分身を訪れる。それは分身ではあるが、「僕らの地球」とは異なり、ユートピア的な楽園として存在している。だが、この分身世界をプラトンの「真なる世界」として措定し、「僕らの地球」をその影とする二元論はここでは成り立たない。このユートピア世界は「僕」がそこに降り立ったことで墮落してゆき、「僕が捨ててきた地球上の人々と同じ歴史を、彼らは」反復することになる。つまり、「二つの地球は、両方の世界に存在した「僕」という一人の人間のせいで同一の運命を辿って」、双方とも<偽>であるような分身関係において存在するのである。その悲しみに苛まれ目を覚ました「僕」は、「かつては「どうでもいい」と捨て去ろうとした地球をもとの地球とは別の世界に変えようと」、「伝道」を決意する。松本によれば、「彼が戻って来る地球はもとの地球（感覚的な仮象の世界）と同じものではあるが、それはもとの地球の分身（超感覚的な第一の世界）でありながらもとの地球である地球（最初の仮象の世界と一致する超感覚的な第二の世界）」であるという弁証法的「とんぼ返り」を経たものであり、もとの地球ともとの地球の分身が「今ここで、ふたつ同時に存在する」「二重のありよう」としての世界である。そして、「僕」が伝道を決意するのは、この二重の地球上で「僕」が新たに「あの小さな女の子を」「探しだした」ゆえにであり、「その（決意の）声は、まるであの少女と共に、再び、しかし今度は夢の中ではなく、真の地球の分身を探し求める旅に出ようとするかのように響くのである」と松本は論じている。ここで少女は、ランボーが「私是一个の他者である」と言う時の「他者」にほかならないだろう。つまり、「僕」は「とんぼ返り」を経た二重世界で少女と瓜二つの分身的主体と化し、少女の生を自分のものとして引き受けることで、「少女と共に」「全世界的な事物の秩序に責めを負って」ゆくのである。

各研究分担者がそれぞれの分野で分身を論じながら、それを一冊に纏めてみるとおのずと有機的連関で結ばれており、面白い成果報告になったと思う。優れた成果を上げてくれた分担者に感謝したい。時間の都合で本冊子に残念ながら掲載できなかった分担者の成果報告は、諫早のホームページ (<http://www.kinet-tv.ne.jp/~yisahaya/sub.j1.html>) においおいアップしてゆく予定である。

高木繁光

# 『絶望』と二重世界

諫早 勇一

## 0. はじめに——二重性と二重世界

ウラジーミル・ナボコフの小説『絶望』（ロシア語版 *Отчаяние*、英語版 *Despair*<sup>1</sup>）が「分身」（あるいは「偽りの分身」 *false double*<sup>2</sup>）を扱った小説であることは、一読して明らかだろう。だが、作品の中心テーマを論じようとするとき、批評家たちは「分身」ということばの前にとまどいを禁じえなかった。たとえば、*The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (1995)で『絶望』の項を担当した Davydov はいう。「『絶望』は分身という概念、そして二重性 (*doubleness*) そのものをからかった小説である」<sup>3</sup>と。『絶望』のテーマはなんらかの意味で「分身」とつながっている。とはいえ、『絶望』を伝統的な「分身」譚の枠内に収めることはできないだろう。この作品を「分身」譚の「パロディ」<sup>4</sup>として捉えること、それはこの難題に対する有力な解決策の一つだった。

ちなみに『絶望』のプロットを簡単に記せば、ベルリンに住む主人公のゲルマン・カルロヴィチは、破産しかけたチョコレート会社を経営し、妻リーダ<sup>5</sup>はいとこのアルダリオンと不倫の関係をつづけている。そんなある日、プラハの郊外で自分と瓜二つの男フェリックスと出会ったゲルマンは、フェリックスを殺して彼に成り代わり、保険金を得て、リーダと新たな生活を始める計画を立てる。しかし、その計画は失敗した。なぜなら、フェリックスが自分そっくりの存在だというゲルマンの前提は、ほかの誰にも認めてもらえなかったのだから——ここに「分身」譚のパロディを見ることは自然な話だ。

---

<sup>1</sup> ロシア語版は1934年に『現代雑記』*Современные записки*に連載された後、1936年に単行本として刊行された。英語版は1937年に作者自身の翻訳によって出版されたが、1966年全面的に改訳された改版が出され、現在はこれが決定版とされている。本論ではロシア語版をもとに、この英語版を参照しながら論じている。

<sup>2</sup> *An Interview with Vladimir Nabokov*. Conducted by Alfred Appel, Jr. Dembo, L.S. (ed.) *Nabokov: The Man and His Work*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1967, p. 37.

<sup>3</sup> Davydov, S. *Despair*. Alexandrov, V.E. (ed.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. NY: Garland Publishing, 1995, p. 90.

<sup>4</sup> たとえば、イワン・トルストイはこの小説を「パロディの小説」と呼んでいるが、そこでの「パロディ」とは、ドストエフスキイをはじめとするこれまでの文学の「パロディ」といった意味も含んでいる。См. Толстой, И. *Курсив мой: Литературные заметки*. СПб.: Пушкинский фонд, 1993, С. 81.

<sup>5</sup> ロシア語版では「リーダ」Лидаだが、英語版では「リディア」Lydia. なお、主人公とモスクワで知り合う彼女はロシア人だと考えられる。

だが、近年この小説を「分身」とはやや違った角度から捉えようとする試みもなされるようになった。Troubetzkoy のことばを引こう。『絶望』は「もちろん、分身 (double) についての小説ではない。なぜなら、ナボコフの小説群に真の分身は存在しないのだから。」『絶望』は doubling に関する小説である。」<sup>6</sup> (下線部は原文イタリック) double (分身) と doubling の厳密な定義はひとまず置いて差し支えないだろう。というのも、doubling という語は Troubetzkoy 以外の研究者にもしばしば見られるのだから。

たとえば、Arana はこう述べている。「ウラジーミル・ナボコフの『絶望』において doubling のテーマがさまざまなやり方でためられていることはすべて、叙述の自己客体化という危険な試みへの説得力ある (中略) 批判として役立っている。」<sup>7</sup> また、Foster, Jr. は『絶望』とドストエフスキイの『分身』を比較しながら、こう結論する。「二人の作家のあらゆる相違にもかかわらず、二人の作家は『分身』に関する根本的な一点については最終的に合意している。すなわち、この題名は究極的には〈分身〉の心理的な疑わしさを面白おかしく指し示しているというよりは (中略)、この中篇がきわめて顕著に誇示しているディスクールの複雑な doubling を指し示しているという点で。」<sup>8</sup>

どれも難解な文だが、おおざっぱにまとめれば、double (分身) が自分そっくりの存在の出現という現象にかかわるのに対して、doubling のほうは語りの文体からプロットの組み立てまでさまざまな文学手法にかかわっているといえるかもしれない。『絶望』にそくというなら、doubling の研究とは、「偽りの分身」フェリックスの存在だけにとどまらず、作品のあちらこちらに撒き散らされたさまざまな二重性に着目することだといえるだろう。それでは、こうした視点はロシアの研究者には見られるのだろうか。そして、もし見られるとしたら、彼らはどのような語を用いて論じているのだろうか。

doubling を文字どおり「二重化」と捉えれば、それに対応するロシア語を用いている研究者は寡聞にして知らないが、より広く「二重」<sup>9</sup> といった観点から捉えれば、「二重世界」двоемирие という語がもっとも注目されよう。そして、スコネチナヤが「ナボコフはシン

---

<sup>6</sup> Troubetzkoy, W. *Vladimir Nabokov's Despair: The Reader as "April's Fool"*. *Cycnos*. Vol. 12, No. 2, 1995, p. 57.

<sup>7</sup> Arana, R.V. "The Line down the Middle" in *Autobiography: Critical Implications of the Quest for the Self*. Crook, E.J. (ed.) *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*. Tallahassee: UP of Florida, 1982, p. 126.

<sup>8</sup> Foster, Jr., J.B. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: Princeton UP, 1993, p. 109.

<sup>9</sup> シャホフスカヤは「二重性」двойственность という語を用いているが、これはロシア語作家時代の作品全体を指すために用いられており、ことさら『絶望』について語られてはいない。См. Шаховская, З. *В поисках Набокова*. Paris: La Presse Libre, 1979, С. 134. このほか、リュクセンブルグは『絶望』のプロットに関して、「二重の」двойственный という形容詞を用いながら、「あらゆる基本的なプロットの状況は、二重であり、したがって、両義的である」と述べている。Люксембург, А. *Кошмары Германа Карловича: Неизвестный русскому читателю эпизод романа Владимира Набокова «Отчаяние»*. Бурлак, Д.К. (ред.) *В.В. Набоков: Pro et Contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова*. Том 2. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001, С. 762.

ボリズムから（中略）二重世界のモデルを引き継いだ」と述べて、「ナボコフの〈世界像〉構築におけるシンボリスト的**二重世界の重要性**」<sup>10</sup>を説いていることからわかるように、この語はなによりもシンボリスト的世界観、単純化していえば、可視的世界とその背後にあるより高次の世界との対立にかかわっている。そして、このようなナボコフ解釈の流れの上で大きな役割を果たしたのが、Alexandrov の *Nabokov's Otherworld*(1991)だったことはいままでもあるまい。Alexandrov はナボコフをシンボリズムの継承者と捉えたわけではないが<sup>11</sup>、ナボコフによる「現世の諸現象の描写」の背後にシンボリズムが提唱した「形而上学的二元論」**metaphysical dualism** <sup>12</sup>があることを指摘し、ロシア的伝統から無縁と思われていたナボコフ芸術を、二十世紀初めのいわゆる「銀の時代」の文化的流れの中に位置づけようとした<sup>13</sup>。その後のナボコフ研究の方向付けにおいて、Alexandrov が果たした役割はいくら強調しても強調しすぎることはない<sup>14</sup>。

そして、こうしたシンボリズム経由の「二重世界」という概念を用いて、『絶望』を含むナボコフのロシア語作品を解釈しようとしたのが、コソヴァの学位論文「V.V. ナボコフの小説における〈分身〉イメージの文化的起源」（2005）<sup>15</sup>だった。コソヴァのことばをいくつか引こう。「私見によれば、分身（двойничество）のテーマは、二重世界（двоемирие）にまつわる概念から発しており、ナボコフはその概念を（中略）、シンボリズムの芸術体系から受け継いでいる。」<sup>16</sup>「ナボコフ小説における分身のテーマは、二重世界に関する彼の概念から生まれており、それは銀の時代の文学遺産である。」<sup>17</sup>そして、『絶望』につづくロシア語小説『断頭台への招待』（1935-36）に現れる「分身」についてはこう述べる。「ナボコフの作品群におけるもう一つのタイプの分身<sup>18</sup>は、主人公の二面的本質——そこでは地上的と霊的という二つの部分が結合されている——という概念から生まれているが、

---

<sup>10</sup> См. Сконечная, О. «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба: К вопросу о традициях русского символизма в прозе В.В. Набокова 1920-х – 1930-х гг. *Pro et Contra*, Том 2, С. 521.

<sup>11</sup> Alexandrov によれば、ナボコフ芸術はアクメイズムとシンボリズムを独自に融合させているという。Cf. Alexandrov, V.E. *Nabokov's Otherworld*. Princeton: Princeton UP, 1991, p. 215.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 213-234.

<sup>14</sup> 1990年代のナボコフ研究における Alexandrov の重要性については以下の拙稿参照。См. Исахайя, Ю. *Набоков и набоковедение: девяностые годы*. Левинг, Ю. и Сошкин, Е. (ред.) *Империя N: Набоков и наследники*. М., Новое литературное обозрение, 2006, С. 181-192.

<sup>15</sup> Косова, Е.М. *Культурные истоки образа «двойника» в романах В.В. Набокова*. Дипломная работа. М., 2005. 以下引用は、<http://www.unic.edu.ru/books/diplom/kosova.DOC> により、そのページ数を記す。

<sup>16</sup> Там же, С. 42.

<sup>17</sup> Там же, С. 61.

<sup>18</sup> コソヴァはこのほかに「現実の人物としての分身」、「鏡像」、「来世から来た分身」、「主人公の人格の別の面として現れた分身」などを挙げている。См. Там же.

このタイプの分身の顕著な例は小説『断頭台への招待』に見ることができる。<sup>19</sup>

だが、『絶望』に現れた分身を、可視的世界と、より高次の世界というシンボリスティックな「二重世界」の観点から説明するのは不可能だろう。とはいえ、私見によれば、『絶望』と「二重世界」はけっして無縁ではなく（それは、『絶望』に現れた「分身」と「二重世界」とのつながりでもある）、その「二重世界」はなによりも「二重文化」や「二重視」と結びついている。こうした観点から、以下『絶望』に見られる「二重文化」と「二重視」について具体的に眺めていきたい。

### 1-1. 主人公ゲルマンと二重文化

主人公ゲルマン（英語版では Hermann だが、本論ではロシア語版に従って「ゲルマン」と表記する）・カルロヴィチは Lee のことばを借りれば、a Russian-born descendant of Baltic Germans<sup>20</sup>であり<sup>21</sup>、現在はベルリンに住む広い意味の「亡命ロシア人」である。亡くなった彼の父は「レーヴェリのドイツ人」（R-397）<sup>22</sup>（英語版では a Russian-speaking German from Reval – E-13）<sup>23</sup>、母はロシア人小商人の娘だという（R-398）。

つまり、彼はドイツ人（エストニアに入植したドイツ人の子孫だが、エストニアはロシア帝国に編入されていたので、ロシア語も話すことができた）とロシア人のハーフという意味で「二重文化」を背負っているばかりでなく、父方から見ても、人種的にはドイツ人だが居住地はロシアという点で「二重文化」の刻印を帯びている。そして、第一次大戦（ロシアとドイツとの戦い）が始まると、ゲルマンは「ドイツ国民」（немецкий подданный – R-397）として抑留されるという皮肉な運命をたどる。ようやく戦争が終わって解放されたゲルマンは、3 か月ほどモスクワに暮らし、そこでリーダと結婚した後、国外に出て 1920 年からベルリンに居を構える。ロシア人が革命後ロシアを離れて異国に暮らしているという意味からすれば、彼は「亡命ロシア人」だが、そもそもドイツ人の血を引くことを考えれば、本来ドイツ人だった人物が故郷ドイツに帰ったと見ることもできるだろう。このように、ゲルマンの存在は「二重文化」的、あるいは「多重文化」的であり、けっして彼は、

---

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Lee, L.L. *Vladimir Nabokov*. Boston: Twayne Publishers, 1976, p. 63.

<sup>21</sup> このほか何人かの批評家の表現を借りれば、B. Boyd は a Russian of German descent (Boyd, B. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton: Princeton UP, 1990, p. 382)、J.B. Foster, Jr. は a Russianized German と呼んでいる (Foster, p. 94) が、ロシア語でも русский немец と表現されるように (Смирнов, И.П. *Философия в «Отчаянии»*. Звезда. 1999-4, С. 173)、ドイツ系のロシア人であることがつねに強調されている。

<sup>22</sup> 以下ロシア語版からの引用は Набоков, В. *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*. Том 3. СПб.: Симпозиум, 2000 により、そのページ数を R-○のように表記する。なお、レーヴェリは現在のエストニアの首都タリンの旧名。

<sup>23</sup> 以下英語版からの引用は Nabokov, V. *Despair*. Penguin books, 1981 により、そのページ数を E-○のように表記する。

サルトルがいうような「戦争と亡命の犠牲者」<sup>24</sup>ではない。主人公を取り巻く「二重文化」「多文化」的環境は作者ナボコフにとって意図的だったにちがいない。

なお、『絶望』という作品は、先行文学との関係でも興味深い。主人公のゲルマンという名前に関しては、プーシキンの短篇「スペードの女王」の主人公ゲルマンからとられたという説が一般的だろう。Carroll はナボコフのゲルマンの二重性と分裂は、「〈ドイツ的〉自我と〈ロシア的〉自我とが葛藤する」<sup>25</sup>プーシキンのゲルマンから引き継がれているとしているし、ファテエヴァはドイツに住むドイツ系ロシア人の（『絶望』の）ゲルマンと、ロシアに住むドイツ人の（「スペードの女王」の）ゲルマンを対比している<sup>26</sup>。主人公の「二重文化」性を浮き彫りにするために、プーシキンという先行文学がヒントになった可能性も否定はできない。

ゲルマン（ヘルマン）という名前については、このほかナボコフのロシア語小説を代表する『賜物』（1938-38）に、脇役として登場するゲルマン・イヴァノヴィチ・ブッシュとのつながり（ともに亡命のドイツ系ロシア人）<sup>27</sup>、フランス革命期の政治家 Martial-Joseph-Armand Herman とのつながり<sup>28</sup>なども指摘されているが、重要なのは主人公の名前より、その基となる文化だろう。ゲルマンはロシア人ともドイツ人ともつなかい曖昧な存在、あるいはロシア人でもドイツ人でもある二重の存在であり、彼の存在自体が「二重文化」を体現していることは確認できよう。

## 1-2. フェリックスとチェコ<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> オリジナルは1939年にフランス語で刊行されている (*La chronique de J.-P. Sartre. Europe*, 1939, No. 198, p. 240-249) が、ここではノヴィクによるロシア語訳から引いた。Сартр, Жан-Поль. Владимир Набоков. «Отчаяние». (перевод: Новиков, В.) Бурлак, Д.К. (ред.) В.В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997, С. 271. なお、前掲書の注によれば、サルトルは主人公ゲルマン・カルロヴィチの「カルロヴィチ」という父称の部分に姓と誤解していたという。См. Там же.

<sup>25</sup> Carroll, W.C. *The Cartesian Nightmare of Despair*. Rivers, J.E. & Nicol, C. (ed.) *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*. Austin: University of Texas Press, 1982, p. 86.

<sup>26</sup> См. Фатеева, Н.А. От «Отчаянного побега» А.С. Пушкина к «Отчаянию» В.В. Набокова. Старк, В.П. (ред.) А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сборник докладов международной конференции 15-18 апреля 1999 г. СПб.: Дорн, 1999, С. 155. なお、ファテエヴァはプーシキンのゲルマンのスペルが Германн なのに対し、ナボコフのゲルマンは Герман と最後に н が一つ欠けているという違いも指摘している。См. Там же.

<sup>27</sup> См. Смирнов, *Философия в «Отчаянии»*, С. 173.

<sup>28</sup> См. Смирнов, И.П. «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция. А.С. Пушкин и В.В. Набоков, С. 146-153.

<sup>29</sup> 小説の舞台となる1930年代初めには、国家としてはチェコスロヴァキアという名称だったが、作品ではチェコ語ということば、チェコという地名が用いられているので、本論の表記は主にチェコを用い、研究書などで場所を特定できない場合のみチェコスロヴァキアを用いる。

主人公ゲルマンの二重性、多重性については、「スペードの女王」のゲルマンを引いたりしながら、これまでもしばしば語られてきた。しかし、ゲルマンが一目見るなり自分の「分身」だと確信し、後の自分の犯罪に利用していくフェリックスについては、「二重文化」という視点から論じられることはほとんどない。だが、犠牲者フェリックスも完全なドイツ人とはいえない。彼はザクセンの町ツヴィッカウ（ライプツィヒの南にある町）に生まれたが、父はドイツ人だったのに対して、母はプルゼニ（ピルゼン）出身のチェコ人だった（R-402）のだから。洗濯女だった母は、「怒るとチェコ語で私にぶつくさ言った」（R-504）というし、フェリックス自身も初対面の場で「タバコはありますか」とチェコ語でゲルマンに話しかけた（R-401）ように、ドイツ語だけでなく、チェコ語も話すことができた。そして、以前ザクセンで割りのいい仕事に就いていた時期には、仕事が終わると、チェコのほうがビールが安いからといって、およそ 10 キロ先の国境を越えて、チェコまでビールを飲みに行った（R-402）というから、生活の場もドイツとチェコを股にかけていたといえよう。フェリックス自身も「二重文化」を体現するような人物だった。

そもそも物語の発端となるゲルマンとフェリックスの出会いは、ベルリン（ドイツ）ではなく、プラハ（チェコ）の町外れで起きたのだから、この物語はチェコ（ないしチェコスロヴァキア）とも深いつながりを持っている。では、なぜ舞台としてチェコが取り上げられたのだろうか。ナボコフとプラハについてはかつて論じたことがある<sup>30</sup>が、そこで述べたように、ナボコフは母の住むプラハという町、さらにはチェコスロヴァキアという国をかならずしも愛してはいなかった。彼の作品・書簡に出てくるプラハの町はどこか寒々としており、『絶望』に出てくるプラハの町も、「陰気な不毛の地」（R-399）という印象しか与えない。そして、そんな否定的な印象に應えるかのように、チェコスロヴァキアは「分身」譚のモデルになった事件とつながっていた。

メリニコフが亡命系の新聞・雑誌を精査して『絶望』のモデルになった殺人事件を突き止めて以来、この作品が Tetzner 事件と呼ばれる保険金殺人を下敷きにしていることは広く受け入れられている<sup>31</sup>。この事件は Tetzner というドイツ人が、放浪者を殺して自動車ごと死体を焼き、自分が死んだと見せかけて保険金を得ようとして失敗した事件<sup>32</sup>だが、その犠牲者もチェコスロヴァキア出身だったという<sup>33</sup>。この事件は当時ベルリンで刊行されていた亡命系の新聞『舵』に掲載されて話題を呼んでいたというから、ナボコフの目にとまった可能性は高いが、チェコとの接点はほかにも見出せる。たとえば、「ボヘミアン」

<sup>30</sup> 拙稿「ナボコフとプラハ」、『言語文化』第4巻第4号、2002年、683-702ページ参照。

<sup>31</sup> См. Мельников, Н. *Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича: О творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние». Волшебная гора.* 1994, No. 2, С. 151-165. なお、引用は[http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nm\\_ksh.htm](http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nm_ksh.htm) により、そのページ数を記す。

<sup>32</sup> このほか、被害者の髭を剃ったり、服を着せ替えたりする細部でも、この事件は『絶望』の記述と似ているという。См. Мельников, С. 4.

<sup>33</sup> См. Джонсон, Д.Б. *Источники «Отчаяния» Набокова. Набоковский вестник.* Вып. 5, СПб.: Дорн, 2000, С. 40.

という語はどうだろうか。作品中では、この語は主人公のゲルマンに対して用いられている（「正直言って、私にはボヘミアン（bořema）に向かう傾向が若干ないとはいえない」—R-408、英語版では *certain Bohemian tastes* — E-26）が、このことばは、きままな放浪者フェリックスのほうがふさわしいだろう。ともあれ、ボヘミアというチェコの地方を語源とするこの語も、フェリックスとチェコとの結びつきになんらかのヒントを与えたかもしれない。

さらに、ベルリン時代のナボコフはさかんに大衆映画を鑑賞していたことで知られる<sup>34</sup>が、当時話題だった映画『プラハの大学生』*Der Student von Prag*（1913年に制作されたが、1926年、1936年にリメイクされている）が影響を与えた可能性も指摘されている。この作品は鏡像にまつわる「分身」譚だが、テーマだけでなく、己の「分身」を銃で撃ち殺す場面など細部にも類似が認められるからだ<sup>35</sup>。だが、こうした連想はさまざまに広げられる<sup>36</sup>だろうが、『絶望』とチェコを考えると、やはり議論の最初に立ち返って、チェコという国自体が孕む「二重文化」性にも着目したい。というのも、石川達夫氏も強調しているように、十七世紀初頭の「白山の戦い」でのチェコ・プロテスタント勢力の敗北以来、チェコ王国は没落し、チェコ語も衰退してドイツ語の前にその存在さえ危うくされた歴史があるからだ。ドイツ語は都市の言語、支配階級の言語となったのに対して、チェコ語は下層階級の言語、被支配階級の言語となっていく<sup>37</sup>。そんな歴史を考えると、定職を持たない放浪者であるフェリックスや、「洗濯女」であるその母がチェコ語を話すという事実は示唆的だろう。『絶望』については、（没落に瀕しているとはいえ）プチブルといえるゲルマンと、フリーターともいうべきフェリックスとの対比がしばしば指摘される<sup>38</sup>が、そうした両者の対照関係は、ドイツ語を話すゲルマンとチェコ語を話せるフェリックスとの関係によって、文化的にも浮き彫りにされている。フェリックスとチェコとの関係はたんなるエピソードにとどまらず、「二重文化」という作品全体の大きなテーマにも結び付けられている。

### 1-3. 南フランスと二重文化

フェリックスを殺害したゲルマンは、南フランスに身を潜める。はじめ彼がたどり着いたのはロシア語版ではイクスと呼ばれる町だが、「やはり気恥ずかしいので、この町をイク

---

<sup>34</sup> たとえば、cf. Boyd, p. 363.

<sup>35</sup> См. Григорьева, Н. *Авангард в «Отчаянии». Империя N: Набоков и наследники*, С. 370.

<sup>36</sup> グリゴリエヴァは、ベルリンのダダがチェコスロヴァキアに公演に出かけたことまで引いている。См. Там же, С. 382-383.

<sup>37</sup> こうした歴史については、石川達夫『2005年度（2005～2008年）三菱財団人文科学助成・研究成果報告書 多様性の擁護、あるいは小民族の存在論——チェコ民族再生運動とは何か？——』（神戸大学大学院国際文化学研究科、2008）8—111 ページ参照。

<sup>38</sup> たとえば、cf. Rosenfield, C. *Despair and the Lust for Immortality*. Dembo, p. 69.

スと呼びつづけよう」(R-507)と語られていることから明らかなように、実際の地名ではなく、X<sup>39</sup>すなわち「某町」といったニュアンスだと考えられる<sup>40</sup>。これに対して、英語版では、この町はピニャン Pignan と呼ばれており、ロシア語版作品集の注はこれを「モンペリエ近くの、南フランスの町」<sup>41</sup>と解しているが、モンペリエ付近では、「ほとんどスペイン国境に近い」(E-150)という記述に合わないから、響きから考えてこれはペルピニャン Perpignan をイメージした町と考えてよいだろう<sup>42</sup>。そして、ゲルマンはここからさらに別の小さな町に移るが、この町は Boyd によって明らかにされたように、1929年にナボコフ夫妻が滞在したル・ブールー Le Boulou の町(ペルピニャンからバスで行ける町)をモデルにしていると推測できる<sup>43</sup>。

実際、Boyd によるこの町の描写と、『絶望』の描写とを比較してみよう(便宜上ここでは英語版を用いる)。まず、ナボコフ夫妻が滞在したホテルに関しては、The guests were a mixed lot<sup>44</sup>と述べられ、フランス人やスペイン人、医者や僧侶など雑多な人びとが宿泊していたことが語られているが、『絶望』でも医者や僧侶をはじめ、侯爵夫人、女教師、宝石商などさまざまな人びとが宿泊している。そして、ホテルを取り巻く環境については Huge lizards scurried between olive and cork trees, mimosas were in bloom, gorse and broom and heather flourished in the hard dry air.<sup>45</sup>と動植物について語られ、さらに Nabokov had to contend with the chill tramontane wind that seemed to blow whenever the sun shone.<sup>46</sup>と「山の向こうからくる(tramontane)」(すなわちピレネー山脈を越えてスペインから吹いてくる)風に言及されているが、英語版でも Apart, alone, surrounded by cork oaks, stood a decent-looking hotel, the greater part still shuttered (the season beginning only in summer). A strong wind from Spain worried the chick fluff of the mimosas. (E-151) とまずコルクやミモザ、スペインからの風について触れられ、ついで the several petticoats of olive trees (E-151) や the golden gorse-clad top of a hill (E-164) (ここまで下線は引用者) とオリーブやハリエニシダにも言及されているから、両者の一致は明らかだろう。動物相や植物相に敏感だったナボコフ<sup>47</sup>は、実際に訪れ

<sup>39</sup> 第4章には、От Икса к Игреку: (XからYへ)という記述もある(R-431)。

<sup>40</sup> ただ、イクスについては、リーダもおばさんが以前住んでいた場所として触れており、「イクスなんて町があるの?本当?」「あるよ」(R-426)という会話がなされているから、ロシア語版作品集の注にあるように、Aix といった地名を間違えた可能性もある。Примечания. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Том 3, С. 762.

<sup>41</sup> Там же. なお、フランス語版作品集の注も同様に述べている。Cf. *La Méprise. Notes et Variantes*. Nabokov, V. *Oeuvres romanesques complètes*. Paris: Gallimard, 1999, p. 1656.

<sup>42</sup> ナボコフ夫妻は1929年2月、パリからペルピニャンに出向いた後、バスでル・ブールーに移動している。Cf. Boyd, p. 288.

<sup>43</sup> Cf. Boyd, p. 289. なお、ロシア語版作品集の注もこの説を受け入れている。См. Примечания, С. 773.

<sup>44</sup> Boyd, p. 288.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid., p. 289.

<sup>47</sup> 拙稿「都市の見取り図 ナボコフのベルリン」、『言語文化』第6巻第4号、2004年、564

で知っているル・ブールーの植物相を描くことによって、『絶望』の舞台がピレネー＝オリアンタル地方であることを示唆しているといつてよい。

さて、このピレネー＝オリアンタル地方（県）を Wikipedia で引くと、「スペインのカタルーニャ州ジローナ県と接する。カタルーニャ語が話され、住民はカタルーニャ人ということになる」<sup>48</sup>とある。そして、いうまでもなくカタルーニャ地方とはピレネー山脈をはさんでフランスとスペインの両方にまたがる地方であり、これまた「二重文化」と切り離せない地方だ。『絶望』においては主要登場人物のゲルマンとフェリックスのみならず、物語の終わりでゲルマンが逃亡先に選ぶ南フランスもまた「二重文化」と深く結びついている。さらに、ピレネー＝オリアンタル地方がピレネー山脈の南東の端にあつて、地中海に面しているのに対し、ピレネー山脈の北西の端に位置して、大西洋に面しているバスク地方も「二重文化」で知られるが、ここも『絶望』とのつながりが指摘されている。

スミルノフは、論考『『絶望』における哲学』の中で、ナボコフがモンテーニュの『エッセー』の記述（第11章「びっこについて」）を知っていた可能性に言及し、そこに触れられている **Martin Guerre** 事件が『絶望』のヒントになったと推測している<sup>49</sup>。**Martin Guerre** は、ピレネー地方のアリエージュ県<sup>50</sup>（ピレネー＝オリアンタル県の北西隣）に住む「バスク」人だったが、妻を残してスペインに逃げた。すると、**Martin** を僭称する彼そっくりの男がやつて来て、残された妻と暮らし始める。だが、本物の **Martin** はよそで生きていたとの情報が流れて、**Martin** を名乗る男の裁判が始まるが、両者が瓜二つだったために容易に決着がつかなかった。そこに本物の **Martin** が帰ってくるというのが事件の顛末だが、スミルノフは、ピレネー地方という舞台、フェリックスの名前でリーダと再婚しようとするゲルマンの試みなど<sup>51</sup>に両者の類似を見ている。

さて、バスク地方もカタルーニャ地方同様に、ピレネー山脈をはさんでフランスとスペインにまたがり、バスク語という独自の言語をもつが、この地方はカタルーニャ地方以上にナボコフとつながりの深い地方だった。なぜなら、ナボコフが子どもだったころ、一家は秋にしばしばこの地にあるビアリッツの町を訪れているのだから。そして、1909年の滞在中に体験した恋のエピソードからは、「初恋」（1958）という短篇が生まれている。そこで十歳の主人公は、九歳の女の子と恋の逃避行を試みてあえなく失敗するが、二人がカルメンの歌に誘われてめざしたのは、“*Là-bas, là-bas, dans la montagne*”<sup>52</sup>、すなわちピレネーの山々であり、映画館で「サン・セバスチャン（ピレネー山脈を越えたスペインの町

---

— 565 ページ参照。

<sup>48</sup> フリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』より。

<sup>49</sup> Смирнов, *Философия в «Отчаянии»*, С. 174-177.

<sup>50</sup> ちなみに、ナボコフ夫妻はル・ブールーの冷たい風に耐えられなくなった後、アリエージュ県のソラに移っている。Cf. Boyd, p. 290.

<sup>51</sup> このほか、靴の大きさの違いなど細かい類似も指摘されている。Смирнов, *Философия в «Отчаянии»*, С. 176.

<sup>52</sup> Nabokov, V. “First Love”. *The Stories of Vladimir Nabokov*. NY: Vitage International, 1997, p. 610.

だが、文化的には同じバスクの町（引用者注）のハラハラドキドキするような闘牛」<sup>53</sup>シーンを見たことから推測できるように、山のかなたにあるスペインの地だった。『絶望』のゲルマンがスペインからの風<sup>54</sup>に吹かれ、「初恋」の主人公が山のかなたのスペインに憧れたように、カタルーニャやバスクの地は、フランスではありながら、スペインと直接に重なり合う地、まさしく「二重文化」を象徴するような土地だった<sup>55</sup>。

このように、『絶望』はさまざまな意味で「二重文化」と結びついているが、「二重世界」との関係でもう一つ忘れてならないのは、作品に見られる「二重視」だろう。つぎにこの問題について考えてみよう。

## 2-1. 類似と相違

『絶望』において、主人公の妻リーダのいとこアルダリオンは、決して肯定的な登場人物ではない。彼は半ば公然とリーダと不倫関係を結んでいるだけでなく、金銭感覚に乏しくて、ゲルマンにとって寄食者にも近い立場にある。また画家としても、とりたてて才能があるようには描かれていない。にもかかわらず、これまで多くの批評家たちは、ゲルマンに向かって投げかけられた彼のことば（「セニョール、芸術家が見るのは、まさしく相違だということあなたは忘れておいでだ。類似を見るのは俗人だよ。」）（R-421、下線は引用者）を、作品のイデーでもあるかのように扱ってきた<sup>56</sup>。

たとえば、Connolly はいう。「本物の芸術家は、ものともとの〈相違〉を知覚するというアルダリオンの主張は、自分は芸術的天才だとするゲルマンの自負の本質的な欠陥を明かしている。完成した芸術家とちがって、ゲルマンはディテールに、すなわち人やものに個性と独自性を与えるあらゆる細かい特徴に、注意がまわらない。」「視覚という知覚におけるこうした誤謬は、もっと重大な誤謬、すなわち一種の倫理的盲目を浮き彫りにしている」<sup>57</sup>（引用は原文イタリック）と。

もちろん、人間ひとりひとりの個性、独自性の尊重という意味でいえば、Connolly の意

---

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> なお、Davydovはこのスペインからの風を作者ナボコフの作品への侵入の印と考えている。Cf. Davydov, pp. 94-95.

<sup>55</sup> なお、フランスで「二重文化」を語るなら、当然「アルザス」にも触れなければならないが、この地もナボコフおよび『絶望』と無縁ではなかった。まず、ナボコフは1932年、いとこの作曲家ニコライ・ナボコフに誘われて、ストラスブール近くのコルプスハイム（バ・ラン県）を訪れている。Cf. Boyd, p. 390. また、先に触れた Tezner は殺人の後、ストラスブールの郵便局から妻に電話したという。См. Джонсон, С. 39. なお、アルザス、バスク、カタルーニャなどの「二重言語」、「二重文化」状況については、ウージェーヌ・フィリップス（宇京頼三訳）『アイデンティティの危機 アルザスの運命』、三元社、2007年参照。

<sup>56</sup> このほか、最終章でアルダリオンが出した手紙の一節（「そっくりな人間などこの世にはいない」）（R-523）なども作者の考えを反映しているとされている。

<sup>57</sup> Connolly, J.W. *The Major Russian Novels*. Connolly, J.W. (ed.) *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge UP, 2005, p. 137.

見は正しい。人間が交換可能 (interchangeable)<sup>58</sup>な世界、それはゲルマンが空想する理想の共産主義社会、「ゲリックスとフェルマン<sup>59</sup>たちの世界」(R-493)であり、そこでは「作業台のそばで労働者が倒れると、たちまちのうちに、揺るぎない社会主義的微笑を浮かべて、彼の完璧な分身 (двойник) が取って代わ」(R-494) っていく。だが、ものや風景についても同じことがいえるだろうか。たとえば、「比喩」を考えてみよう。「比喩」とは基本的に、あるものを他のそれと異なるものを〈似ている〉として対比することだ。『絶望』から例をとれば、第 5 章に「黒い毛皮に似た雨雲」(R-452) という表現が現れており、これは雨雲と黒い毛皮との間に〈類似〉を看取ったものだが、このような「比喩」を使う語り手ゲルマンは、ものの〈相違〉がわからない「俗人」なのだろうか。もちろん、そう直結させることには無理がある。「比喩」はしばしば読み手にわかりやすいイメージを与える効果をもつから。

もうひとつ例を挙げよう。第 1 章で語り手ゲルマンは、「富士山に似た山」(R-398) について言及しているが、この比喩はゲルマンが南フランスに逃げた第 10 章でも繰り返されている (R-508)。じつはロシア語版では、ここまで読んで読者は、第 1 章で筆者が身を置いていたのは、ベルリンではなく、南フランスだったことを知るのだが、英語版では第 1 章ですでに the Pyrenean mountain that so resembles Fujiyama (E-15—下線は引用者) と「ピレネー」の語が付け加えられているため、そのトリックは台無しにされている。ともあれ、「富士山に似た山」というイメージは、われわれ日本人にはよくわかるし、それが二度繰り返されることは、読者の注意を冒頭に向けるうえで効果的といえるだろう。ものどもの、あるいは風景と風景に〈類似〉を求めようとするゲルマンの習性を全面的に否定することは正しいとはいえない。

## 2-2. ゲルマンと二重視

さて、ものどもの、風景と風景とにしばしば〈類似〉を求めようとするゲルマンにとって特徴的なのは、いまいる場所をかつての「ロシア」と結びつけようとする傾向だろう。注目されるのは、そこで「分身」(двойник) という語が用いられていることだ。しばしば引かれるが<sup>60</sup>、第 5 章でフェリックスと待ち合わせたゲルマンは、ザクセンの町タルニッツ<sup>61</sup>で「青銅の騎士の分身」(двойник медного всадника—R-453) に会う。英語版では「分身」の語は用いられずに、「青銅の騎士の複製」the duplicate of the Bronze Rider (E-83) とあるが、「青銅の騎士」が大文字で書かれているように、これはペテルブルグの町の有名なピョートル大帝像を指し、「分身」「複製」とは、タルニッツの町で見た銅像

<sup>58</sup> Cf. Alexandrov, p. 92.

<sup>59</sup> ゲルマンとフェリックスを組み合わせてつくった名前。

<sup>60</sup> たとえば、ファテエヴァによれば、「青銅の騎士の分身」は作品中に 3 回表れているという。

См. Фатеева, С. 166.

<sup>61</sup> ロシア語版作品集の注によれば、架空の地名だという。Примачания, С. 757.

が、ゲルマンにペテルブルグの銅像を思い起こさせたことを示している。つまり、ゲルマンにとって、ドイツの町で目にとまったさまざまなものは、故郷ロシアのものを思い起こさせる機能を持ち、「分身」の語が用いられることによって、それらは時間・空間を超えて重なり合う。「分身」の語が用いられているのはここだけではない。同じくタルニッツの町を描いた第4章では、「ずんぐりした薄青色の家」が目にとまるが、「この分身を私はオフタで見たことがある」(двойник которого я видел на Охте—R-438)と述べられ(なお、「分身」に当たる部分は、英語版では the exact counterpart と表現されている—E-66)、ここではタルニッツの町の家がオリジナルで、ペテルブルグ(オフタはペテルブルグの地域名で、英語版では St Petersburg suburb とある—E-66)の家が「分身」になっているが、ここでも「分身」という語を介して、ドイツの町の光景とペテルブルグの町の光景が重なり合っていることに変わりはない。「分身」という語がゲルマンの「二重視」を浮き彫りにするために用いられていることは明らかだろう。

このような「二重視」は、もちろんゲルマンの現実感覚喪失<sup>62</sup>の現れ、「類似への妄執」<sup>63</sup>の反映と否定的に捉えることも可能だろう。だが、これを亡命文学の文脈で見れば、別の評価も可能になる。

毛利公美氏は、学位論文『境界をみつめる目 ナボコフのロシア語作品をめぐって』<sup>64</sup>のなかで、ナボコフが尊敬していた亡命詩人ウラジスラフ・ホダセーヴィチの詩「ソレントの写真」(Соррентинские фотографии: 1926)を取り上げ、そこで描かれた「二重写し」の写真が、「記憶と現在の二重性」<sup>65</sup>を表していると論じている。ホダセーヴィチの詩は、二重露光という(かつてのカメラでは珍しくなかった)失敗を仕掛けにして、「明るいつタリア南部の港町の眺望の上に」「ペテルブルグのネヴァ川の水面に写るペトロ＝パヴロフスク寺院の影」<sup>66</sup>を現出させたりするという手の込んだ作品だが、目の前の景色に記憶のロシアの光景を重ねてみるという点では、『絶望』のゲルマンの知覚とパラレルをなすものだろう。さらにまた、ナボコフ自身も自伝<sup>67</sup>のなかで、みずからのロシアへの郷愁について、(クリミアやウラルなどの地方を想像しても郷愁は沸かないが)「どんな大陸であれ、ペテルブルグ県を思い起こさせるような森、野原、空気を眼前にすると、魂はずっかり動

---

<sup>62</sup> たとえば、Suagee は、ゲルマンがタルニッツで、あらゆるものにロシアのイメージを見ていることを指摘した後、読者は「何がリアルで、何がリアルでないかを決定することができない」と論じている。Cf. Suagee, S. *An Artist's Memory Beats All Other Kinds: An Essay on Despair*. Proffer, C.R. (ed.) *A Book of Things about Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1974, pp. 59-60.

<sup>63</sup> Pifer, E. *Nabokov and the Novel*. Harvard UP: Cambridge, 1980, p. 106.

<sup>64</sup> 毛利公美『境界をみつめる目 ナボコフのロシア語作品をめぐって』、平成17(2005)年度東京大学大学院提出論文。

<sup>65</sup> 同上40ページ。

<sup>66</sup> 同上42ページ。

<sup>67</sup> 1948-1951年にいくつかの英語雑誌に発表されたものが、1951年に *Conclusive Evidence* の題名でまとめられたが、その後ロシア語版 *Другие берега* (1954) となり、さらに英語版 *Speak, Memory* (1966) と形を変えている。ここではロシア語版から訳した。

転してしまう」<sup>68</sup>と述べているし、『偉業』(1931-32)の主人公マルティンも、スイスの森で「ロシアに帰ってきた」<sup>69</sup>ような感覚を味わう。スイスの山の雪を見つめていると、「雪に覆われたクレストフスキイ島(ペテルブルグの地名—引用者注)が、一瞬浮かんできた」<sup>70</sup>のだ。このマルティンの感覚は、ゲルマンの感覚と似通っているが、だからといって、マルティンをももの〈相違〉に気づかない「俗人」ということはできないだろう。むしろ、この感覚は作者ナボコフ自身の郷愁のありかたを映し出しているといつてよい。ゲルマンの「二重視」は、亡命者のノスタルジーのひとつの表現手法ともいえるだろう。

### 2-3. dissociation

英語版で『絶望』を論じる批評家たちは、第2章でゲルマンの語る dissociation (E-32: 妻との性行為のさなか、自分がベッドの外からそれを眺めているように感じはじめ、しだいに眺める自分と行為に携わる自分との距離を引き離していくが、最後には自分はただ眺めているだけで、行為にはかかわっていないことが明らかになる)を作品解釈の重要な部分としてしばしば取り上げるが、周知のように、これは英語版で新たに付け加えられた部分であり、ロシア語版にはこれに当たる場面はない<sup>71</sup>。もちろん、この場面はゲルマンの性的フラストレーションの表現<sup>72</sup>(妻のリーダがアルダリオンと不倫関係にあることに気づきながら、自分たちの結婚生活が円満であるかのように振舞う自分に対するフラストレーション)として捉えることも可能だが、もっと単純に「同時に二つの場所に存在する」(E-32)ことのできる可能性の表現として解したらどうだろうか。すると、ロシア語版にも、こうしたゲルマンの感覚が描かれていることがわかる。

たとえば、第5章でフェリックスに怪しげな仕事を斡旋しようとするゲルマンは、自分そっくりの格好をして車を運転してほしいと切り出し、そうすることによって「同時に二つの場所にいるという驚くべき可能性」(R-455)が得られると説く。だが、これより興味深いのは、第4章の一場面だろう。そこでゲルマンは、部屋でトランプをしているリーダとアルダリオンからまったく無視されるが、その経験をこう述べる。「まるでわたしは、実際には幻像として存在するだけで、わたしの身体は遠くにいるかのよう」(R-435)だったと。

つまり、ここでゲルマンは〈いま〉〈ここ〉にいる自分は虚像にすぎず、実体としての自分はどこか遠くにいるような感覚を覚える。そしてこの感覚は、ドイツの町にしながら、目にするものすべてにロシアの面影を見ようとするゲルマンの「二重視」にもつながって

<sup>68</sup> Набоков, В. *Другие берега. Собрание сочинений русского периода*, Том 5, С. 298.

<sup>69</sup> Набоков, В. *Подвиг. Собрание сочинений русского периода*, Том 3, С. 151.

<sup>70</sup> Там же, С. 152.

<sup>71</sup> リュクセンブルグは英語版だけにしかないこの部分を、ロシア語版の読者のためにわざわざロシア語訳している。См. Люксембург, С. 763-765.

<sup>72</sup> Cf. Proffer, C.R. *From Otchaianie to Despair. Slavic Review*. Vol. 27, 1968, p. 260.

いよう<sup>73</sup>。「二重視」とは、実体と影、別々の場所に同時に存在する二つの自己の関係の問題でもある。

### 3. 結び

これまで見てきたように、『絶望』においてはさまざまな「二重性」が錯綜している。主人公ゲルマンとその「偽りの分身」フェリックスが、「二重文化」（あるいは「多重文化」）を担っているばかりでなく、フェリックスを殺害したゲルマンが逃れる南フランスのピレネー地方も「二重文化」を象徴するような土地だった。さらに、ゲルマンにあっては、〈いま〉身を置いている〈ここ〉の背後に故郷「ロシア」を看取るような「二重視」が特徴的であり、同時に二つの場所に身を置きたいというそのオブセッションは、なにが実体でなにが影・幻像なのかさえ定かでない曖昧な立場に彼を追いやっていた。

もちろん、「二重性」が主人公の現実把握を失わせ、自分と似ているとはいえない他者を見ずからの「分身」と信じ込むとき、それは人間を人間たらしめる個性・独自性の否定につながり、マイナスの評価しかできないだろう。だが、「二重性」とはかならずしも否定的なものではない。たとえば、「二重文化」を考えてみよう。「亡命者」ナボコフはベルリンで、パリで、いわば亡命ロシア人のコロニーに身を置いた<sup>74</sup>が、それ以外の場所ではバスク地方、カタルーニャ地方、さらにはアルザス地方と、ことさら「二重文化」を標榜するような土地を訪れている。「二重文化」を謳われる土地には、「亡命者」のような異分子を許容するなにかがあったのだろうか。だが、そんな土地においてすら、主人公ゲルマンはみずからに籠るばかりで、他者と正常な関係を保てないでいる。物語の最後におけるゲルマンの破綻は、「二重性」をポジティブに捉ええない彼の破綻でもあるのだろう。

そして、亡命者の「二重視」は〈いま〉〈ここ〉を乗り越え、時間空間を重ねようとする「創造的」営為でもあるはずだ。にもかかわらず、「偽りの分身」の幻像に囚われたゲルマンの想像力は、時空間を超えて力強く羽ばたくことができない。『絶望』とは、「二重性」をポジティブに捉えることができず、他者の理解を拒んで鏡地獄に陥っていく主人公の絶望の物語なのかもしれない。

---

<sup>73</sup> シャホフスカヤは「西欧に住むナボコフは、ロシアに住んでいた彼の分身である。そのどちらが本体なのか？どちらが影なのか？どちらが本物で、どちらがパロディなのか？」と述べている。Шаховская, С. 91.

<sup>74</sup> さらに、1937年から38年まで身を置いたコートダジュールにも、ロシア人向けの下宿があったり、ロシア教会があったりして、小さいながら亡命ロシア人社会が存在した。Cf. Boyd, p. 488.

# 双子の惑星

——ドストエフスキイの『おかしな男の夢』を読むために——

松本 賢一

## 1. 病としての分身

召使ふぜいでもまともな人間でございましてね、影のない主人公に奉公するのはまっぴらですよ。(シャミッソー)<sup>1</sup>

1846年の末に執筆した文芸時評『1846年のロシア文学概観』において、B.Γ.ベリンスキイはФ.М.ドストエフスキイの文壇登場第二作『分身』(1846)を取り上げ、その冗漫さに苦言を呈した後で次のように述べている。

(…)しかしながら『分身』にはもう一つ本質的な欠陥がある。それはこの作品の幻想的色彩である。現代において幻想的なものが場所を得るのは精神病院においてのみであって文学においてではない。それは医師の領分であって詩人の領分ではない。それゆえにこそ『分身』を評価したのは少数の芸術愛好家だけだったのだ。彼らにとって文学作品とは娯楽の対象であるばかりでなく研究の対象なのだから。しかし公衆は愛好家からなっているのではない。普通の読者からなっているのだ。彼らは自分たちがじかに気に入ったものだけを、どうしてそれが気に入ったのかなどということを考えずに読むのだ。そして彼らはある本に飽き始めるとたちまちその本を閉じてしまう。やはりどうしてその本が自分の好みに合わなかったかなどということは分からぬままに、である。玄人受けはするが大多数の人間には気に入られない作品もそれなりの長所は持っているであろう。だが、真に優れた作品とは両者に気に入られる作品か、少なくとも前者に気に入られつつも後者によって読まれる作品である。(…)<sup>2</sup>

ドストエフスキイがその後35年ほどの間に執筆した作品群ほど、二重人格、より正確には今日多重人格障害と呼ばれている症例のサンプルを多様な形で示してくれている文学作品はそうそうないであろうことを思えば、言うまでもなく、このときのベリンスキイの評

<sup>1</sup>A.シャミッソー『影をなくした男』(池内紀訳、岩波文庫、1985年)

<sup>2</sup> В.Г.Белинский. Полное собрание сочинений, Т.10, М., ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР, 1956, С.41.

価値的外れであった。彼が『分身』の「本質的な欠陥」であるとした「幻想的な色彩」こそは、最も主要などとはいえないまでもドストエフスキイの文学を特徴付けるきわめて重要な要素だからである。しかしながら「現代において幻想的なものが場所を得るのは精神病院においてのみであって文学においてはではない。それは医師の領分であって詩人の領分ではない」というベリンスキイの言葉は、ドストエフスキイ作品に散見される分身現象や人格の分裂のモチーフを取り扱うときに陥りやすい陥穽を皮肉にも暗示している。それはこれらのモチーフを心理学や精神医学、また急速に発達した精神分析学の立場から解釈しようとする手法であり、ベリンスキイが言うところの「医師の領分」において作品の登場人物や作者を診察しようとする手法である。無論このような方法が作品解釈において一顧だに値しないというわけではない。問題は、このような手法がしばしば作者による問題提起を「病」の問題として、少数者に特有の事柄として狭い領域に追い込んでしまいかねないという点にある。『分身』についてのベリンスキイの短い評言はすでにしてそのような陥穽をも予告しているといえる。

精神分析学者のオットー・ランクはその著『分身 ドッペルゲンガー』<sup>3</sup>において、文学作品における分身現象や人格分裂を総覧し、それらに病跡学的考察と民俗学的考察を加えた。個々の文学者に対する病跡学的アプローチに留まることなく、文学作品に典型的に繰り返し現れる分身現象の諸形式を民俗学的・神話学的伝承と関連付け、このモチーフに普遍性を与えようとしたところにランクの功績があるといえるが、それでもなお、任意の文学作品に分身や二重人格のモチーフが現れる契機を文学者の「精神的情緒的障害にかかりやすい疾病素質」<sup>4</sup>に求めるという限りでは、彼はやはり文学作品において提起された諸問題を「病者」の問題として取り扱っているといえよう。

ランクは、同書の「主題が最も衝撃的に、しかも心理的に最も深く表現されている」作品としてドストエフスキイの『分身』を採り上げている。彼によれば分身現象を素材とした文学者たちは「通常芸術家に容認された神経症の限度を一方向以上に超えた、きわめて病的な人物」であり、「明らかに種々の心的障害あるいは神経症・精神病に苦しんだばかりか、実生活でも、たとえば飲酒、阿片剤の使用、性的なこと——けたはずれに常軌を逸するなど、著しく奇矯な行動を示している。」<sup>5</sup>ドストエフスキイに関して言えば、癲癇を持ち出すことには慎重さを見せながらも、ランクはこのロシア作家の「ヒステリー性の疾患」<sup>6</sup>、深い猜疑心、強い自己愛に着目してこう述べている。

(…) 病跡学者によれば、ドストエフスキイはありとあらゆる自己愛の混合体なのである。たとえばパラノイア患者ゴリヤートキン。後期の創作に色濃くにじみでている詩人自身の性格的特徴が、ごく初期の人物であるゴリヤートキンの中にすでに数多く盛り込

<sup>3</sup> オットー・ランク『分身 ドッペルゲンガー』(有内嘉宏訳、人文書院、1988年)

<sup>4</sup> 同書72頁。

<sup>5</sup> 同書55頁。

<sup>6</sup> 同書69頁。

まれ、詩人みずから繰り返しゴリヤートキンのことを「告白」だと述べている。(…)<sup>7</sup>

ゴリヤートキンの形象そのものが作者ドストエフスキイの分身であることを示唆するランクのこの言葉は、裏返して言えばドストエフスキイがゴリヤートキン同様の「パラノイア患者」と断言しているに等しい。病者によって創造された病者——だが問題は、そのような作品が今なお地域や時代を超えて読み継がれているという点にあるのであって、ゴリヤートキンに始まる分裂を抱えた登場人物たちが普遍性を備えた形象として認識されているという点にある。そしてその認識が、ベリンスキイの言う「少数の芸術愛好家<sup>コレクタント</sup>」たちだけのものではなく、多くの「普通の読者」のものでもある理由は、病跡学的な研究だけでは解明することができない。ランクは採り上げていないものの、「僕は病んだ人間だ」という告白で始まる『地下室の手記』(1864)の主人公もまた過度の自意識によって深い分裂に悩まされている人間だが、ドストエフスキイはこの作品の第1頁に自らの署名入りで脚注を付し、この人物が架空であることは言うまでもないが、「わが国の社会に存在し得るばかりか存在するに違いない」<V-99><sup>8</sup>人物である、とその形象としての普遍性を誇っているのである。

ランクの著書(厳密には雑誌に掲載された論考)が発表されたのは1914年のことであったが、その2年前に発表されたВ.Ф.ペレヴェルゼフの『ドストエフスキイの創造』は、ドストエフスキイの登場人物たちの多くに共通する「二重性(двойственность)」の原因をより社会学的な観点から考察している。彼はドストエフスキイの登場人物が階層の上では小市民(мещанство)に属することに着目し、彼らは転落の不安におびえながら自尊心と無力感の間で動揺し、心理的な分裂を来すのだとした。このようなタイプをペレヴェルゼフはドストエフスキイの『分身』の原題でもある<двойник>(分身、生き写しの人、双子の片割れ、等の意味を持つ)>という語で定義し、次のように述べている。

(…)<двойник>の性格はドストエフスキイによって初めて創造された性格である。最初の試み<sup>9</sup>に一連の新たな試みが続き、それらにおいてこの性格はいよいよ深く、そして広く発展させられていく。<двойник>はドストエフスキイがこよなく愛したタイプであり、彼は終生このタイプに取り組んだ。このタイプこそは彼のほとんど全作品の主要登場人物であり、それらの作品のどれひとつとしてこのタイプ無しでは済まされなかった。(…)<sup>10</sup>

<sup>7</sup> 同書 71 頁。

<sup>8</sup> ドストエフスキイからの引用はすべて Ф.М.Достоевский. Полное собрание сочинений в 30-ти тт., Л., ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА», Т.1,1972;Т.5, 1973;Т.6,1973;Т.13,1975;Т.25,1983 によるものとし、本文中では煩雑を避けるために巻数をローマ数字、頁数を算用数字で<>内に示した。

<sup>9</sup> ドストエフスキイの処女作『貧しき人々』(1845)を指す。

<sup>10</sup> В.Ф.Переверзев. Гоголь. Достоевский. Исследования, М., «Советский писатель», 1982, С.228. ただし、本書に収録されている《Творчество Достоевского》の初版は1912年である。

ペレヴェルゼフ自身は、主人公たちの心理を全人類に当てはまるものであるかのように振舞ったドストエフスキイが絶対的に正しかったとは考えていない。しかしながら、前近代的な農奴制社会から資本主義社会への移行期における社会的中間層に特徴的な人格の分裂を抱える形象——〈двойник〉——こそがドストエフスキイのすべての創造活動を貫く中心的なテーマであったという彼の確信は強く、そしてこのことが理解できなかった批評家として、本書の最終章で彼は Н.К.ミハイロフスキイを激しく批判している。それは〈двойник〉の問題を病者の問題として、少数者の問題として取り扱おうとする傾向への批判でもある。

(…) ドストエフスキイの作品の主観的要素の背後にあるきわめて重要なもの——客観的な要素に彼（ミハイロフスキイ——松本）は気付かなかった。(…) 事情はどうあれミハイロフスキイは、ドストエフスキイの作品群がかくも強く光を当てている人生の一角が持つ意義の評価において甚だしく誤ったのである。実際には社会の巨大な異常と結び付いている広く行き渡った現象を、彼は例外的なもの、偶然的なものとして受け取ったのである。現実には社会の罹患している重病が問題になっているところに、彼は例外的な精神医学上の現象を見ている。ドストエフスキイの主人公たちは彼の頭にただ精神科医や精神病院のことしか考えつかせない。(…) <sup>11</sup>

このペレヴェルゼフのミハイロフスキイ批判は、本節の冒頭で引いたベリンスキイの『分身』評価に対する批判とも、また精神科医や心理学者、精神分析学者によるドストエフスキイ批評に対する批判とも受け取ることができよう。だが一方でこうも言える。ペレヴェルゼフは分身や二重人格の問題を、個の病という観点からではなく、社会の病という観点から見直したに過ぎないのだ、と。それが作者個人の「疾病素質」に由来するものであれ「社会の巨大な異常」に由来するものであれ、人格の分裂や分身の出現はやはり「病」であり、正常な世界においては巨大なマイナスであるという暗黙の認識を前提として、ペレヴェルゼフの所論は成り立っている。そしてこの前提は、『分身』の主人公ゴリヤートキンが夢の中で御者に言われる、分身現象に対する世間知的意見の集約ともいえる言葉「旦那様、すっかり同じおふた方をお乗せするわけには行きません。旦那様、ちゃんとした人間は正直に生きようとするもので、二重になったりはしないもんです」〈I-186〉とも、影を失ったペーター・シュレミールが召使ラスカルに言われる言葉「召使ふぜいでもまともな人間でございましてね、影のない主人に奉公するのはまっぴらですよ」とも実は価値観を同じくしているのである。

ペレヴェルゼフの用いた言葉に関連して、本節の最後に次のことをも指摘しておかなければならない。たとえば「ドストエフスキイ作品における分身」というテーマが立てられる場合には、極めて頻繁にある概念の混同が生じる。この混同は、端的に言えば、人格の

---

<sup>11</sup> Там же, С.350-351.

分裂とそれが進んだ結果としての分身現象を同一視することに起因している。ドストエフスキイに特有の二重性（двойственность）を抱えた主人公たちの形象を人括りにく dvojnik と名付けたペレヴェルゼフの意図は理解できなくもないが、それでも本来「分身」や「生き写し」もしくは「双子の片割れ」を意味するこの用語は、人格の分裂そのものと分身現象の混同を一層助長しかねないと言える。また、厳密な意味で言うならば、主人公の分身が登場する作品は、文字通り『分身』のみであるということも確認しておかねばならない。

## 2. ここにある自分とここにいない自分

私は少しも休まずに歩いて行った。私の傍には一人の道連<sup>みちづれ</sup>が歩いている。私はこの男と何時から道連になったかよく解らない。（内田百閒）<sup>12</sup>

内田百閒が1921年に発表した『道連』という掌篇<sup>13</sup>には、ひとつの人格の内の抑圧された部分が分身として現象するという、通常われわれがイメージしがちな分身とはやや趣の異なった分身が登場する。百閒の幻想小説によくある形式だが、作品は終始それが夢であるかのような書かれ方をしている。

「私」は暗い峠を歩いて越えて来たばかりである。山裾に灯火がちらちらしているのが見えるが、それがどこなのか分からない。ただ土手のような道を「私」は歩いている。「私」の傍らを一人の「道連」が歩いている。峠を越すときには一人で歩いていたことは確かだが、この「道連」がいつから一緒に歩くようになったのかも分からない。「道連」は時々「私」に「栄さん」と呼び掛けるが、聞き返すと黙ってしまう。「私」にはだんだんこの「道連」が恐ろしくなってくる。

やがて「道連」は「私」に口を利き始め、自分は「お前さんの兄」だと明かす。

(…)「私は一人息子だ。兄などあるものか」と私は驚いて云った。恐ろしい気がした。

「栄さん、己は生まれませんでしまったけれども、お前さんの兄だよ。お前さんは一人息子の様に思っているけど、己はいつでもお前さんのことを思っているんだ」

道連はそう云って、やはりもとの通りに、すたすたと歩いて行った。私は、生まれなかった兄の事など一度も考えた事がないから、どう思っているのだから、丸つきり見当もつかなかった。ただ、何とも云えない気味わるさに襲われて、声も出ない様に思われた。(…) <sup>14</sup>

<sup>12</sup> 内田百閒『道連』ちくま文庫版内田百閒集成3『冥途』（筑摩書房、2002年）、36頁。

<sup>13</sup> 1921年1月、雑誌「新小説」に発表。ただし発表時の題名は『土手』であった。

<sup>14</sup> 同書38頁。

やがてこの「道連」は、一言でいいから自分のことを「兄さん」と呼んでくれと懇願し始める。「私」は自分の声と「道連」の声が同じであることに驚き、自分の声との境目がわからなくなりながらも、「道連」の願いを容れて「兄さん」と呼ぼうとするが、声が咽喉に詰まって口が利けない。やがて「道連」は願いを叶えて貰うことを諦める。

(…)「それじゃもうお前さんともお別れだ。栄さん、己は長い間お前さんのことを思っ  
ていて、やっと会ったと思っても、お前さんはとうとう己の頼みを聞いてくれないんだ」

道連の云う事を聞いているうちに、私は、何だか自分も何処かでこんな事を云った  
ことがある様に思われた。(…)

「もうこれで別れたら又いつ会うことだかわからない」と道連が泣き泣き云った。

「ああ」と私は思わず声を出しかけて、咽喉がつかまっているので苦しみ悶えた。忘れ  
られない昔の言葉を、私の声で道連が云うのを聞いたら、苦しかったその頃が懐しくて、  
私は思わず兄さんと云いながら道連に取り縋ろうとした。すると、今まで私と並んで歩  
いていた道連が、急にいなくなってしまった。(…) <sup>すが</sup>15

内田百閒が親交を結んでいた芥川龍之介は、百閒の鼻の辺りから伸びた線が大きな渦巻  
きを作り、その渦巻きの中心に同じく百閒の全身像を描いた右上に「百閒先生邂逅百閒先  
生図」と題した悪戯書きを残している<sup>16</sup>。また、芥川との親交を綴ったとされる百閒の『山  
高帽子』(1929)は、芥川が日頃百閒に狂気の兆候を見ていたことをも示唆している。た  
とえそれが夢の中であろうとも、百閒には、この『道連』に描かれたような体験をする「疾  
病素質」は十分にあったと言えよう。しかしながら、ここで重要なのは、「生まれなかった  
兄」を名乗りながら、ずっと「私」を見守ってきた「道連」、「忘れられない昔の言葉を、  
私の声」で言う「道連」の存在は、「私」の人格を補完するようなものでも、「私」の抑圧  
された部分の肉化でもなく、「私」が存在することによって「私」と同じ時空間には存在で  
きないもう一つの「私」であるかのように描かれているということである。「生まれないで  
すんでしまった」兄とは、「私」が生まれてしまったことによって「私」の「道連」、「私」  
の影とならねばならなかった分身に他ならない。この分身は「私」が今ここにあること  
によって、ここでないどこかにもう一つの「私」として存在するのだから、「私」がこの分身  
を「兄」として、すなわち「私」以外のものとして認めることはできない。それゆえ「私」  
はその分身のことを「兄さん」とは呼べず、ようやく呼んだその時には分身は掻き消えて  
しまうのである。だが、たとえば E.A.ポーの『ウィリアム・ウィルソン』(1839)におけ  
る分身のように、この「道連」は「私」の対蹠者として振る舞うわけではないし、O.ワイ

15 同書 42 頁。

16 薄緑色の罫が入った原稿用紙に黒のインクで描かれたこの落書きのカラー版写真は以下で見ることができる。雑誌  
「別冊太陽 内田百閒 イヤダカラ、イヤダの流儀」(平凡社、2008 年)、95 頁。

ルドの『ドリアン・グレイの肖像』(1891)におけるドリアンの肖像のように「私」の負の部分を引き受けてくれるわけでもない。ただ、「私」のことを別の世界でいつでも考えているもう一人の「私」である。「私」が今ここにある自分であるとすれば、「道連」は今ここにいない自分であり、「道連」の人生は「私」の人生の裏側にある影の人生である。とはいえ、それは「道連」の生が「私」の生の陰画であるという意味ではない。「道連」が「忘れられない昔の言葉を、私の声で」言うとするなら、この分身は明らかに「私」のコピーであり、ここで示唆されているのはひとつの人格の分裂ではなく、ひとつの人格の二重の存在なのである。したがって両者に陽画と陰画の関係は成立しない。

ドストエフスキの『分身』における偽ゴリヤートキン氏は、明らかに主人公ゴリヤートキン氏の抑圧された欲望(出世欲、名誉欲、上流社会への羨望)が肉体を得たものであるといえる。この分身はゴリヤートキン氏のもう一人の「私」ではあるにせよ、それは人格の分裂によって生じた、ゴリヤートキン氏の対蹠者であり、それゆえ偽ゴリヤートキン氏がことごとくゴリヤートキン氏と敵対する関係にあるのは当然だといえよう。言わば偽ゴリヤートキンはゴリヤートキン氏の陰画なのである。しかしながら、偽ゴリヤートキン氏がゴリヤートキン氏に対する敵対的な性格を明らかにする以前、小説の第7章でゴリヤートキン氏がこの分身を自らの住居に招いて、その身の上話を聞く件では、両者の間には和気のようなものが生じている。無論それは偽ゴリヤートキンの卑劣な計略であったのだが、現在の自らの零落に至る偽ゴリヤートキンの身の上話を聞き終えたゴリヤートキン氏は、すっかり気を許してしまう。

(…)「いいかね、僕と君とは、ヤーコフ・ペトローヴィチ、うまくやっついてこうじゃないか」とわれらの主人公は客に言った。「僕と君とはね、ヤーコフ・ペトローヴィチ、魚と水のように、血のつながった兄弟みたいに生きていくのさ。僕たちはね、君、ずるく立ち回るのさ、一緒になってずるく立ち回るのさ。こちら側からも陰謀をめぐらしてやつらをちくりやっつけてやろう… やつらに陰謀をめぐらせてね。君はやつらの誰一人として信用しちやいけないよ。だって僕は君の事をよく知ってるんだからね、ヤーコフ・ペトローヴィチ、それに君の性格も分かっているんだから。君はいつぺんに何もかも喋ちまうだろうからね、正直な人だよ！ あいつらは避けなきゃいけないよ (…)

いいかい ヤーシャ」とゴリヤートキン氏は緊張の取れた震え声で続けた。「ヤーシャ、君ね、しばらく僕のところに移って来ないか、いやずっと僕のところにいないか。僕たちうまくやっついていけるよ。どうだい、兄弟、え？ きまり悪がることはないし、僕たちの間に今ほらこんな奇妙な状況があるからといって不平を鳴らしたりしちやいけないよ。不平というのはね、兄弟、罪なことだよ。これは自然の力なんだからね。母なる自然の恵みは豊かなものさ、そういうことなんだよ、兄弟のヤーシャ！ 君を愛してるから、兄弟のように君を愛してるからこんな風に言うんだぜ。(…) < I - 157 ~ 158 >

自らに対して陰謀をめぐらしている（とゴリヤートキン氏は考えている）敵たちに対して、偽ゴリヤートキンと共同戦線を張ろうとするゴリヤートキン氏の気持ちは理解し易いものである。またこのときのゴリヤートキン氏が、ポンス酒による酩酊状態にあったことも考慮しなければならないだろう。それでもなお、偽ゴリヤートキンに対する彼のこの度を越した親愛の情は、ヤーコフ・ペトロヴィチ・ゴリヤートキンという自身と同じ名を名乗り、またその容貌も似通った新たな同僚が自らの分身のような存在であるという意識を抜きにしては説明し難いであろう。名前も容貌も同じ二人の人間が存在して、しかもその二人が同じ役所の同じ部署に勤務することになったという「奇妙な状況」を、ゴリヤートキン氏は「自然の力」（природа）、「恵み豊かな」「母なる自然」（мать-природа）の造化の力に帰している。この着想そのものは第6章での上司アントン・アントノヴィチ・セーラチキンの言葉<sup>17</sup>から借用したものではあるにせよ、この時点でゴリヤートキン氏は自らの分身がこの世に存在することについて、むしろナイーブなまでに自然の造化の然らしむるところであると考えようとしている。内田百閒の描いた「道連」のように、今自分がここにいることによって、ここではなくどこか別の世界にいる分身ではないにせよ、対蹠者としてではなく、また自らの分裂した人格の補完者としてではなく、自然の造化の力によって創造され、これまで巡り会うことはなかったが今やと巡り会えた双子の兄弟のようなもう一人の自分——無意識や抑圧といった概念を媒介とせず、陽画と陰画の関係性にとらわれない、きわめて素朴な分身の観念にゴリヤートキン氏は安住しようとしている。偽ゴリヤートキンがその本性を剥き出しにし、自分に敵対する行為を繰り返した後も、ゴリヤートキン氏は性懲りもなくこの考えに立ち戻ろうとしているのである<sup>18</sup>。

ゴリヤートキン氏がいかにナイーブにこのような「奇妙な状況」と折り合いをつけようとしても、その後の偽ゴリヤートキンの跳梁は、この偽ゴリヤートキンの存在が病としての分身現象であったことをゴリヤートキン氏に、そして『分身』の読者にも思い知らさずにはおこななかった。小説『分身』は、自然の造化の力によって、あるいは神の意志によって、自分とは違うもう一人の自分がどこかに存在するのではないかという牧歌的な分身幻想が、人格の分裂を前提とした近代的な分身現象によって放逐されていく過程を描いているのだといえるかもしれない。

ところで、先にも述べたように、厳密な意味での分身が登場する作品としては『分身』

---

17 自分の分身のような人間が同じ役所に勤めるようになった経緯を尋ねるゴリヤートキン氏に対して、アントン・アントノヴィチは次のように答えている。「いいですか、ご当惑には及びませんよ。これは皆まあ幾分は一時的なことですからな。しょうがないでしょう？あなたには関係の無いことですからな。これはもう主なる神のお計らいで、神のご意志があったということですから、不平を鳴らすのは罪なことですぞ。ここには主の叡智が窺えるというものです。しかしあなたにはですな、ヤーコフ・ペトロヴィチ、私の思うところでは全く罪はありませんよ。この世には奇蹟が数知れずありますよ！母なる自然の恵みは豊かなものです。だがこのことに対してあなたに責任を問われることはありませんとも、責任を取るようなことはありませんとも。」< I-149 >

18 『分身』の第11章で、偽ゴリヤートキンと和解しようとしたゴリヤートキン氏は次のような言葉を口にして。「僕にはね、ヤーコフ・ペトロヴィチ、こんな考えまであったのですよ（…）つまりこんな考えです。いいですか、二つの実に似た者が創造されて…」< I-204 > 「実に似た者」が創造されてどうするのか、そこにどのような意味があるのかについて、ゴリヤートキン氏は説明することができなかった。「おやおや！それがあなたのお考えですか！…」という偽ゴリヤートキンの揶揄に遮られたからである。

しか挙げることができないとしても、人格の分裂を抱えた主人公や、分身的登場人物にこと欠かないドストエフスキイの作品世界において、ここに存在する自己と並行して存在するもう一人の自分、自らの対蹠者や、陰画的な意味合いを欠いた影としての分身は、全く存在しないのであろうか。一見、そのような例は見られないように思われる。だが、ドストエフスキイが1866年に発表した『罪と罰』と、1875年に発表した『未成年』に共通するある些細なモチーフは、主人公の人格の分裂を前提としないナイーヴな分身現象の残滓のようなものを垣間見せているように思われる。

『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフは、犯行の前日に自らの幼年時代を夢に見ている。故なく民衆に打擲される痩せ馬を助けようとする幼い自分の涙と共に彼は眼を覚まし、自分が1カ月にわたってその細部まで練り上げた、金貸しのアリョーナに対する強盗殺人計画を一度は放棄する。犯行直前のラスコーリニコフの精神状況を考える上で、この夢は多くのことを物語っているが<sup>19</sup>、問題はこの夢の中で幼いラスコーリニコフが見る彼の故郷の描写にある。

(…) ラスコーリニコフは恐ろしい夢を見た。彼が夢に見たのは彼の子供時代、まだ家族と一緒に小さな町にいた頃のことであった。彼は7歳くらいで、祭日の夕方近くに父と一緒に町のはずれを散歩しているのである。曇ったような時刻のむっとする日で、その場所は彼の記憶に残っているのとまったく同じであった。むしろ彼の記憶にある方が、今夢の中に見ているよりもはるかに薄れてしまっているほどだった。この小さな町はまるで掌の上にあるように見通しが良く、周囲には白柳一本も生えていない。ずっと遠くの空の切れ目の所に小さな森が黒く見えている。一番はずれにある町の菜園から数歩行ったところに、酒場が立っている。(…) この酒場のわきには舗装もしていない埃っぽい道が通っていて、この道の埃はいつもとても黒いのである。この道は曲がりくねりながら先へ続き、三百歩ほど行ったところで右へ曲がって町の墓地を迂回している。墓地の真ん中には緑色の円屋根のある石造りの教会があって、年に二度ほど、もうずっと前に亡くなっていて、彼が一度も会ったことのない祖母の法事が営まれるときには、父母と一緒にこの教会のミサに通ったものだった。(…) 彼はこの教会とその中にある古い聖像が、大部分は金銀の覆い飾りもない聖像が好きだった。頭を震わせている年老いた司祭も好きだった。プレートの据えてある祖母の墓の脇には彼の弟の小さな墓があった。この弟は6カ月で亡くなっていて、やはり彼は全く知らなかったし記憶に残すこともできなかった。それでも弟がいたということは聞かされていたし、墓地を訪れるたびごとに、宗教的な気持ちになってうやうやしくこの墓の上で十字を切り、お辞儀をして墓に接吻するのだった。(…) <VI-46>

---

<sup>19</sup> この夢は、単にラスコーリニコフの人間的な優しさや弱い者へのいたわりの心だけを示しているのではない。この夢とラスコーリニコフの抱いていた思想の極めて身体的なイメージについては、次の拙稿を参照されたい。松本賢一

『罪と罰』を一読してすぐに気付くのは、ラスコーリニコフの人間関係、特に家庭環境における父親の不在、もしくは彼の人間形成における父性の欠落である。その父親が登場するという点でもこのときのラスコーリニコフの夢は重い意味を持っているといえるが、ラスコーリニコフの父親は、彼の母プリヘーリヤの会話の中にも登場し、小説世界におけるその位置は揺ぎ無い現実性を持っている。しかしながら、生まれて6カ月で夭折したラスコーリニコフの弟については、この夢の中での言及以外には、『罪と罰』の中では一度として触れられることがない。上に引用した夢の描写において、語り手は、ラスコーリニコフが実際に見ている夢の描写と、ラスコーリニコフが見ている光景に対する語り手の位置からの解説の境界を曖昧にしているので、ラスコーリニコフが犯行の前日に記憶にはない、しかし夭折したと聞かされている弟のことを夢の中で想起したのだという断言はできない。しかしながら、アリョーナに対する強盗殺人という「踏み越え」行為の直前にラスコーリニコフが見た夢を描写する中で、作品中で何の役割をも与えられない、今は存在しない主人公の弟にドストエフスキイがわざわざ言及していることの意味はおそらく決して軽くはない。金貸しの老婆に対する強盗殺人計画を実行に移すことによって、ラスコーリニコフは自らの人生に決定的でもはや後戻りのできない方向性を与えることになる筈であった。未来において人類の恩人になるための「第一歩」を踏み出すか否かという選択は、一つの人生を選択することによって爾余の人生を放棄することを意味している。いや、そこまで重い「踏み越え」の選択に限らず、人間は絶えず何らかの選択を迫られながら生きているのだとすれば、その数知れない選択の背後には、選択されず、放棄された無数の人生の集積が存在しているといえよう。そして放棄された人生において主人公たり得るのは、今ここにいる自己とは別の自己、今ここに自分があるがゆえに不在であるもう一人の自己に他ならない。内田百閒が『道連』で描いた自己の分身が「兄」として現れていると同様の心理的メカニズムがここでも働いているという仮定が許されるならば、ラスコーリニコフが夢の中で想起する、見知らぬ夭折の弟とは、自らの人生における決定的な選択を前にした彼が、その選択をなすことによって放棄されるもうひとつの人生を生きるであろうもうひとつの自己、この地上で選択を繰り返しながら生きる自己とは別の場所で、自己の選択とは別の選択を繰り返しながら生きるであろう分身の象徴ではなかったか。

この「夭折した弟」のモチーフを、『罪と罰』のおよそ10年後にドストエフスキイは再度用いている。手記の体裁を取った小説『未成年』の主人公にして手記の執筆者である二十歳の若者、アルカーヂイ・ドルゴルキーの実父である地主貴族の父ヴェルシーロフは、自らの家僕であった人妻のソーフィヤと関係して、彼女の夫でやはり家僕のマカール・ドルゴルキーから彼女を貰い受け、アルカーヂイを始めとする私生児をもうけてソーフィヤとの内縁関係に基づく「偶然の家族」を営んでいくが、その事情を説明する中でアルカーヂイは次のように述べている。

---

「歩行」のイメージと瘦せ馬の夢、『むうざ』第16号（ロシア・ソヴェート文学研究会、1995年）。

(…) マカール・イヴァノフ（ドルゴルーキイのこと——松本）から私の母を買い取ると、ヴェルシーロフはまもなく領地を去り、それから、先にも僕が書いたように、長期間にわたって離れる場合を除いては、いたるところに母を連れ歩いた。(…) 二人はモスクヴァにも住んだし、その他のあちらこちらの村にも町にも、外国にまで暮らして、最後はペテルブルクに暮らすことになった。こういったことはみんな後で書くだろうが、その必要もないかもしれない。ただこれだけは言うておこう。マカール・イヴァーノヴィッチとのことがあって1年後に僕が生まれ、更に続いて1年後に妹が生まれた。その後もう10年か11年してから生まれたのが——病弱な男の子、数ヶ月で死んでしまった僕の弟である。この赤ん坊を産むときの苦しいお産で、僕の母の美しさは終わりを告げた——少なくとも僕はそう聞いている。母は急速に老け始め、体も弱くなっていった。(…) <XIII-13>

このように、『未成年』における「夭折した弟」のモチーフは、『罪と罰』におけるよりも一層その重要性を減じているといえよう。勿論、そもそも手記の執筆そのものが、実父ヴェルシーロフや法律上の父マカールとの交流を経て新たな人生を歩もうとするアルカーヂイの決意表明であることを考えれば、自らの人生における新たな選択を行おうとするアルカーヂイの意識にもうひとりの自己たり得る夭折の弟が浮かび上がったのだと強弁することもできるかもしれないが、ここに引用した手記の一節からは、『罪と罰』における弟への言及に見られるような突出感を感じられない。とはいえ、主人公に、主人公自身の記憶にも残っていない、数カ月で死亡してしまった弟がいたという細部を付け加えざるを得ないというドストエフスキイの拘りだけは確認することができる。ドストエフスキイ自身の伝記的な事実にもこのような夭折した弟の存在が確認できない以上、ことはドストエフスキイの深層心理に関わっている可能性があるが<sup>20</sup>、本論ではそこまで立ち入ることはしない。ただ、ドストエフスキイの人生観、もしくは生命観に、今ここに自分があるがゆえにここには存在しないもう一人の自分がどこかに存在するかもしれないという発想があったかもしれないという推測だけを述べておく。それは、ゴリヤートキン氏が当初夢想したように、自己に敵対せず、自己と同様に、自己と並んで生きている分身である。そしてこの推測は、そのような分身の存在を夢想する以上、その分身の存在する場所としてもうひとつの世界を想定する発想もまたドストエフスキイにはあったのではないか、という推測をも含んでいる。

<sup>20</sup> 先に引いたオットー・ランクは、分身による主体の迫害というテーマを解説する際に、その迫害者が「往々父親またはその代理（兄弟・教師など）に当たる人物であり、われわれの素材においても、分身はしばしば兄弟と同一視される」と指摘した上で（ランク前掲書、103頁。圏点も同書による。）、作家J.B.シュナイダーの次のような発言を引用している。「弟というものは日常生活ですすでに外見がどことなく兄に似ているものである。弟はいわば兄の『自我』の生きた鏡像であり、したがって、兄が見たり感じたり考えたりする、ありとあらゆる点で競争相手でもある」（同書104頁。）ランクは分身モチーフを好んで扱う文学者がしばしば兄弟コンプレックスと闘わねばならなかったとも述べているが、ドストエフスキイにおける兄弟コンプレックスの存在については、本文でも述べているようにここでは立ち入らない。ただ、本稿の論旨とは直接関わりは持たないが、ドストエフスキイの『おかしな男の夢』を分析する本稿第4節の脚注において、ドストエフスキイの実兄ミハイールに言及する。

### 3. 二重の世界

分身のテーマは（…）あらゆる錯覚の空間の中に存在しているのである。たとえばそれは、ギリシア悲劇に、そしてそこから派生したもの（事件の二重化）に不可分の、神託の錯覚のなかにすでに存在しているのであり、あるいは観念論の影響をうけた哲学に固有の形而上学的錯覚（現実一般の二重化、〈他界〉）のなかに存在しているのである。（クレマン・ロセ）<sup>21</sup>

フランスの哲学者クレマン・ロセは、分身を精神病理学の個別のテーマから、西洋に伝統的な二元論的世界観の根底を成す人間心理というテーマに拡大して論じた。彼によれば、分身現象とは「自分自身であって他者ではない」<sup>22</sup>という自己の逆説的属性が否定され二人の自己が存在している状態であり、そのときには「二人はたがいにすこしも異なるところはなく、彼らについて〈一方〉とか〈他方〉とかいうことさえできなくなる」<sup>23</sup>ことである。またこの場合、「二重化された唯一者（自己のこと——松本）は、もはやひとつの対象でもなければ外部世界の何らかの事件でもなく、まさしくひとりの人間であり、いかえれば主体であり、私<sup>モア</sup>そのものである」<sup>24</sup>という。ロセの立論の独創的なところは、主体が分身に恐怖を覚えるのは、ランクがいうごとく分身の不可死性が自らの可死性を想起させるからではなく、分身が主体に主体自身の「非-実在性」を知らしめることによる点にある。彼はいう。

（…）人格分裂において主体が疑いを抱くようになるのは、他方でどんなにはかないものであるとしても、この生そのものについてなのだ。私を亡霊めいた他者に結びつける不吉なカップルにおいて、実在は私のほうにではなく、まさしく亡霊のほうにある。私を分身にするのは他者ではなく、私こそが他者の分身なのだ。彼は実在であり、私は影である。〈私〉とは〈他者〉であり、〈まことの生〉は〈不在〉である。（…）<sup>25</sup>

この後ロセは、自らの唯一性を自らで見ることのできない「私」の存在の疑わしさへと論を展開していくのだが、興味深いのは、分裂におけるオリジナルとコピーとの位置関係

<sup>21</sup> クレマン・ロセ『現実とその分身 錯覚に関する試論』（金井裕訳、法政大学出版局、1989年）、19-20頁。

<sup>22</sup> 同書 97頁。

<sup>23</sup> 同書 99頁。

<sup>24</sup> 同書 99頁。

<sup>25</sup> 同書 105頁。圏点も同書による。

のこのような顛倒を、彼が実在一般に当て嵌め、現実の二重化を「プラトンから現代にいたる形而上学的言説の根本的構造をなす」とみている点にある。いや、むしろ西洋哲学の一流をなす形而上学的言説の底には絶えざる現実二重化の心理傾向が存在するという認識こそが、ロセの分身論の前提となっているのである。この心理傾向の構造についてロセは次のように解説している。

(…) この形而上学的構造によれば直接的現実とはそれが別の現実の表現とみなされてはじめて直接的現実として容認され、理解されるにすぎない。直接的現実はその意味と実在性を与えるのは、ただこの別の現実だけである。それ自体としてはいかなる意味ももたぬこの世界は、この世界を二重化する他界、というよりむしろこの世界がその偽の代役にすぎない他界から、その意味と存在を受け取るのだ。そして、この世界の下部構造を保証し、まさしくこの世界の外観を説明する意味と実在性とをさまざまな馬鹿げた外観のもとに、あるいはもっともらしくよそおった外観のもとに感得させることが、<形而上学的>イメージの本質なのである。(…) <sup>26</sup>

ロセはこの「<形而上学的>イメージ」をプラトニズムにも適用し、その本質を次のように解説している。

(…) この現実<sup>レアル</sup>は真なる世界の裏、その影、その分身である。そして、この世界のさまざまな事件は、真なる事件の複製に過ぎない。それらは真実の第二の契機であって、第一の契機はよそに、他界に存在する。周知のように、これが想起説の意味であり、この説の教えるところによれば、この世界にはまぎれもない最初の経験などというものは決してありえないだろう。発見されるものなど何もないのだ。この世界ではすべてが再発見され、最初<sup>オリジナル</sup>の観念との再会のおかげで想起されるのである。(…) <sup>27</sup>

「さまざまな馬鹿げた外観」、「もっともらしくよそおった外観」といった言葉遣いにも明らかのように、ロセは形而上学的言説がもつこのような二重化による顛倒した世界把握、そして主体の把握に対して批判的なのであり、「他界」による保証抜きの直接的現実、「まぎれもない最初の経験」、単純であるがままの現実把握を自らの立場としている。だがそれにもかかわらず、主体認識と世界認識の根底で支配的な力を持ってきたとされるこのような二重化、あるいは分身現象の記述は本稿にとってきわめて示唆に富むものであるといえる。そしてドストエフスキイ作品における分身現象ということを考える際に、一層示唆に富むのは、二重化による世界把握の代表的な形而上学的言説として、ロセがプラトンと並んでヘーゲルの言説を取り上げていることである。偽造品がオリジナルとよく似ているが

---

<sup>26</sup> 同書 61-62 頁。

<sup>27</sup> 同書 66-67 頁。

ために、この世界と他界の区別が付き難くなることがあるが、この世界が他界のコピーであるという前提は形而上学的言説において揺らぐことはないと言った上で、ロセは次のようにヘーゲルに言及している。

(…) 他界にかんするこのような特殊な解釈は、ヘーゲルの形而上学の構造をかなり正確に説明している。ヘーゲルの形而上学の新しさはこの世界とあの世界とを一致させることにあるが、かくしてそれは——同語反復的な反復とひきかえに——見たところ形而上学的錯覚をまぬかれた〈具体〉を獲得する。というのも、その具体それ自体の中には、他界を同じように定義するあらゆる特徴がすでに含まれているからである。(…) <sup>28</sup>

ヘーゲル形而上学におけるこの世界とあの世界との一致を可能にする「同語反復的な反復」とは、ロセによればものをものの仮象とみなす粗雑な錯覚と形而上学的錯覚の止揚を指している。ここでは二つの世界ではなく、三つの世界が問題となっている。

(…) まず第一は感覚的な仮象の世界であり、第二は感覚的世界とは異なるものとして、超感覚的なものと考えられる世界であり（〈超感覚的な第一の世界〉）、そして最後の第三は、この超感覚的世界そのものであるが、ただしこの場合は、最終的に仮象の第一の世界と一致するものと考えられている世界（〈超感覚的な第二の世界〉）である。

(…) この第三の世界はヘーゲルが〈顛倒した世界〉と呼んでいるものであり、いいかえれば、唯一者の分身であり、まさに唯一者そのものにほかならないだろう。ただし、それは、ただひたすらよりよく出発点に戻るためにのみ形而上学的回転をなしとげた一種のとんぼ返り、このとんぼ返りを終えた唯一者にすぎない。形而上学的転回は無駄なものではない。なぜならば、現実の外観にすぎない感覚的な仮象から出発しながら、ひとたびとんぼ返りが終るならば、私たちは再び〈ものの内面あるいは根底〉に戻るからである。(…) <sup>29</sup>

「とんぼ返り」が必要となるのは、この世界（感覚的な第一の世界）と同様の实在性を、他界（超感覚的な第二の世界）に与えるために必要な手続きであったといえるが、この三つの世界を措定した手続きによって、ヘーゲルの形而上学は近代社会における世界の二重的把握を死守し得たのだともいえる。それは、別言すれば、自己も世界も二重に分裂して表象されざるを得ないほどに現実の自己と世界が一層惨めになっていく時代への有効な処方箋でもあった。そしてこの点においてヘーゲルの形而上学はドストエフスキイの世界観と交錯するのである。

B.A.バチーニン、ドストエフスキイに対するヘーゲルの直接的な影響については判断

---

<sup>28</sup> 同書 77 頁。

<sup>29</sup> 同書 78-79 頁。圏点も同書による。

を留保し、「ドストエフスキイが創作活動を行なった年月が、ヘーゲル学派の解体していった時期と一致していた」ことを指摘しながらも<sup>30</sup>、「ドストエフスキイは、ヘーゲルが「分裂した意識」というカテゴリーにおいて規定しただけの諸現象に、19世紀中葉のロシア人という形象を用いて芸術的な分析を加えた。封建的發展段階と資本主義的發展段階の境目にある社会の精神生活の諸現象に対する芸術的分析と哲学的分析の成果が相互補完的であると想定することはきわめて至当なことである」<sup>31</sup>とした。『地下室の手記』の主人公やラスコーリニコフ、イヴァン・カラマゾフの分裂に、「世界が個人へと全体的に細分化される時期、「我々」ではなく「我」のみが意義を持つ時代」<sup>32</sup>の現象であるヘーゲル的な「分裂した意識」の具体的な形象化を見るバチーニンの論考は、本稿にとってとりたてて益するところがあるわけではない。しかしながら、バチーニンの言うように、人格の分裂という問題においてヘーゲルとドストエフスキイの間に問題意識の共有があると考えられるとすれば、伝統的な二元論的世界観とその形而上学的記述に揺らぎが生じ、その揺らぎにいかに対処するかという問題もまた、それが意識的であれ無意識的であれ、ドストエフスキイのものではなかったかという問いを立てることも可能ではないだろうか。いや、そのような問いの可能性を考えるまでもなく、世界の二重的な把握、現実のこの世界の影であり、分身であるもうひとつの世界をドストエフスキイは空想していたのである。

#### 4. 他界としての双子星

夢だからどうした？夢とはそもいかなるものか。僕たちの人生が夢じゃないのか？（ドストエフスキイ）  
<XXV-118>

「ドストエフスキイの芸術世界における宇宙と人間」という論考で、P.Я.クレイマンは、ドストエフスキイのリアリズムの一特徴は、社会的・政治的な構造や道徳的・倫理的構造が全世界的な構造と総合されている点にあるとした上でこう述べている。

(…) ドストエフスキイの主人公は宇宙への自らの関与を感じているだけではない。作者の思惑と意志によって彼は、つまりこの主人公は、全世界的な事物の秩序に責めを負っているのである。宇宙の運命は彼の個人的な痛みと苦しみになる。(…) また

<sup>30</sup> В.А.Бачинин. *Достоевский и Гегель(К проблеме «разорванного сознания»)*. В кн. *Ф.М.Достоевский. Материалы и исследования*, Т.3, «НАУКА», Л.,1978, С.14-15.

<sup>31</sup> Там же, С.15.

<sup>32</sup> Там же, С.15

逆の関係もある。主人公の特に個人的で私的なドラマは宇宙的カタルシスの規模にまでも成長する。(…)<sup>33</sup>

クレイマン自身はこの論考でドストエフスキイの長篇群の主人公たちを論じているのだが、ドストエフスキイの個人雑誌『作家の日記』1877年4月号に掲載された『おかしな男の夢』という短篇の主人公ほど、この評言に一致する人物はいないといえよう。「幻想的物語」という副題を持つこの短篇小説の主人公で語り手でもある「僕」は、「現代ロシアの進歩主義者で厭うべきペテルブルク人」〈XXV-113〉である。「僕」は昨年からの世の中のことは「どうでもいい」(все равно)と思うようになり、いつか自殺するつもりでピストルを買い込んだ。ピストルを買って2カ月たった去年の11月3日のこと、夜空を見ると千切れた雲と雲の間に小さな星を見つけて、「僕」は今夜こそ必ず自殺を決行しようと決める。その時、粗末な服装をした8歳くらいの少女が「僕」の肘を掴んだ。彼女は全身を震わせて「母ちゃんが！母ちゃんが！」と叫んでいる。「僕」は彼女の母親が死に瀕しているのだと悟るが、足を踏み鳴らして少女を追い払ってしまう。

下宿に帰った「僕」は、予定通り机に向かって座り、ピストルを取り出すが、哀れな少女のことを、そしてその哀れな少女に対して自分がしたことを考え始める。何もかもが「どうでもいい」、ましてや今夜自殺すると決めた以上、いよいよ何もかもが「どうでもいい」はずの自分が、なぜあの少女を可哀そうに思ったのか。

(…) どうして僕は不意にどうでもよくはないと感じ、あの女の子を憐れんだらう？僕が彼女をとっても可哀そうに思った、ということは今でも覚えている。奇妙な痛みを感じるほどに、そして僕の状態からすれば全く信じ難いと言ってもいいほどに可哀そうに思ったのだ。(…) 僕が人間であってまだゼロではないとすれば、そしてゼロになってしまうまでは、僕はまだ生きていて、従って、苦しんだり、腹を立てたり、自分の振る舞いを恥ずかしく思うことだってできる、ということのはっきりとイメージすることができた。それはまあいい。だが僕は、例えば2時間後には自殺してしまうのだから、そんな僕にとってあの女の子がなんだというのだから。恥が何だ、この世の何もかもが僕にとって何だというのだから？僕はゼロになるのだ、絶対のゼロになるのだ。僕が今すぐ完全に存在しなくなるという意識、従って何も存在しなくなるという意識は、女の子に対する憐みの情にも、してしまった卑劣な振る舞いに対する恥の感情にも、果たしてこれっぽっちも影響しなかったらうか？だって僕が不幸な幼子に足を踏み鳴らし、乱暴な声で怒鳴ったのは、「可哀そうになぞ思うものか、そればかりか人間とも思えない非道なことでもしようと思えば今できるんだぞ。だって2時間後には何もかも消えちゃうんだからな」というわけだからだ。(…) 〈XXV-108〉

<sup>33</sup> Р.Я.Клейман. *Вселенная и человек в художественном мире Достоевского*. В кн. *Ф.М.Достоевский. Материалы и исследования*, Т.3, «НАУКА», Л.,1978, С.21-22. 圈点部分は原文でイタリック。

自己がこの世に存在するか、消滅するか瀬戸際のところで、不幸な少女に対して行なった不人情な振る舞いをめぐって、「僕」の思索は目まぐるしく変転する。「生命も世界もまるで自分にかかっている」、「世界は今や僕一人のためだけに作られたもので、僕が一発撃てば世界もまた、少なくとも僕にとっては存在しなくなる」<XXV-108>とまで自己と世界を一体化させる「僕」にとって、寒空に貧相な身なりをして「母ちゃんが！母ちゃんが！」と叫ぶ少女は、「僕」とこの世、「どうでもいい」ものとして「僕」に捨てられようとしているこの世界とを繋ぎ止める鎗となっている。次々と湧いて来る新しい疑問の中には、次のようなものがあった。

(…) 例えば、僕は不意に次のようなある奇妙なことを考え付いた。仮に僕が以前月か火星に住んでいたとして、そこで何か想像できる限り最も恥知らずで不名誉な振る舞いをし、その廉で、時折り夢の中でだけ、それも悪夢の中でだけしか感じたり思い浮かべたりできないくらいに手ひどく批判され名誉を傷付けられたとしたら、そして仮に僕がその後地球にやって来たのだとしたら、さて僕は自分が別の惑星で仕出かしたことについての意識を持ち続けるのだろうか？そればかりか、自分がもうあそこへはどんなことがあって戻ることはないを知って、地球から月を眺めている時には、僕にとってどうでもいいと思うのか否か？<XXV-108><sup>34</sup>

自分が消滅すれば、何もかもが消滅すると考えていた「進歩主義者」の「僕」の頭に浮かんだこの疑問は、この後彼が見る夢の予兆のような役割を果たしている。それはこの夜の自殺決行を決意する契機となった、千切れた雲と雲の間の小さな星が喚起した考えであったかもしれない。ここで「僕」は、「どうでもいい」と見なしたこの世界とは別の場所に存在し得るかもしれない自分の生を想定している。月や火星にある自らの生と地球における自らの生は時間的に連続したもののように捉えられてはいるが、ここには、今ここにある自分と今ここにある自分が存在しないことによって存在し得るもう一人の自分がいわば二重に表象されている。この疑問を解くまでは、「僕」は死ねそうになかった。自殺することによってすべてが消滅するのならばそれでいい。だが、自殺の後に別の世界での生があって、そこで自分があの可哀そうな少女にした非道の振る舞いを意識し続けるのだとしたら、そう簡単にピストルの引き金を引くことはできないのである。「僕」はこう記している——「一言でいえば、あの女の子が僕を救ったのだ。」<XXV-108>

自殺を思い留まった「僕」は椅子に座ったまま眠りこんでしまい、ある夢<sup>35</sup>を見る。こ

<sup>34</sup> 圏点部分は原文でイタリック。

<sup>35</sup> 本論の趣旨と直接の関連は持たないが、夢の記述に入る前に、「僕」が書き加えている奇妙な事柄について付言しておきたい。夢の中で理性が「実に手の込んだ代物」を作り上げる例として、「僕」は次のような夢を挙げる。「例えば、僕の兄は5年前に死んでいる。その兄を僕は時折り夢で見るとだ。彼は僕の仕事に加わり、僕たちは何かに興味を持っているのだ。とはいえ僕はその夢の間、僕の兄が死んで埋葬もされているということを完全に知っていて覚えてもいるのだ。彼が死人であるのに、依然として僕の傍にいて、僕と一緒にせわしく働いているというのに、どうして僕は驚か

の夢こそが、小説『おかしな男の夢』の中核を成している。

「僕」は夢の中でピストルによる自殺を遂げ、埋葬される。それでも「僕」の意識は消えることなく、土の中で横たわっていると、墓が口を開け、誰かわからぬ存在によって、瞬時のうちに地球から遠く離れた宇宙空間に連れ出される。「僕」にとって見覚えのある星座も見えなくなってしまう。

(…) これらの天体の空間には、地球にまで光が届くのに数千年、数万年もかかるような星があるのだということを僕は知っていた。僕たちはもしかしたら既にそういう空間をいくつも飛び過ぎて来たのかもしれない。恐ろしい、心を苦しめる悩ましきで僕はあゝるものを待っていた。すると不意に、何かしら馴染みのある、とても強く訴えかけてくるような感情が僕を揺さぶった。僕はだしぬけに僕らの太陽を見たのだ！僕は知っていた。これが僕らの地球を生んだ僕らの太陽ではないということ。僕たちは僕たちの太陽から無限に離れた所にいるということ。しかしどう理由でか、僕は僕の全存在で知ったのだ。これは僕らのとまったく同様の太陽で、僕らの太陽の複製 (повторение) であり、僕らの太陽の分身 (двойник) であるということ。甘やかな、訴えかけるような感情が、僕の魂の中で歓喜となって鳴り響き始めた。僕を生んだのと同じ光の親しい力が僕の心に響き、僕の心を復活させた。そして僕は命を感じた。あの墓以来初めて、以前どおりの命を感じたのだ。(…) <XXV-111><sup>36</sup>

夢の中でではあれ一度死んだ「僕」の復活がここには描かれていると言えよう。ただしこの復活は、「僕」が「どうでもいい」と見なして捨てた世界への復活ではない。僕たちの太陽から無限に離れた、「僕らの地球を生んだ僕らの太陽」ではない太陽が支配する世界への復活である。だが、それでいてこの太陽は「僕らの太陽」と「まったく同様の」太陽である。ドストエフスキイがはっきりと、「僕らの太陽」の「複製 (повторение)」、「分身 (двойник)」という言葉を用いていることに注意しなければならない。そしてクレマン・ロセが分身現象について「二人はたがいにすこしも異なつたところはなく、彼らについて<一方>とか<他方>とかいうことさえできなくなる」と表現したことを想起しなければならない。「僕」は、「僕」がもはや存在しなくなった世界の「分身」としての世界に復活したのである。だとすればこの復活した「僕」もまた、ピストル自殺した「僕」の分身で

---

ないのだろうか？なぜ僕の理性はこんなことをすっかり許してしまうのだろうか？」<XXV-109>「僕の兄」と訳した<мой брат>は、「僕の弟」と訳すこともできる。それでも敢えて「兄」と訳したのは、本稿でも依拠しているアカデミー版ドストエフスキイ 30 巻全集の注釈において、この<мой брат>がドストエフスキイの実兄で 1864 年に死亡したミハイールを指すとの指摘がある<XXV-406>からだが、本稿の第 2 節でも述べたように、ドストエフスキイが『罪と罰』や『未成年』において主人公の夭折した弟を配したことや、第 2 節の脚注 20 で触れた兄弟コンプレックスと分身としての兄弟についてのオットー・ランクの説を考え合わせると、自殺直前の思考について述べた後の、亡くなった兄が出てくる夢へのこの話題の転換には単純でないものが潜んでいるように思われる。今ここにいる自分が存在しなくなる状態についての「僕」(あるいはドストエフスキイ)の考察が、今ここにはいないもう一人の自分(兄)が登場する夢のことを想起させたと考えるのは穿ちすぎであろうか。

<sup>36</sup> 圏点部分は原文でイタリック。

あると見なすことも可能であろう。「僕らの太陽」の分身である太陽の光を受けて生命を得た「僕」の分身が次に考えることは、言うまでもなく、「僕らの地球」の分身の所在であった。

(…)「でもこれがもし太陽なら、もしこれが僕らの太陽とまったく同じような太陽なら」と僕は叫んだ。「じゃあ、地球は一体どこにあるんです？」すると僕の道連れは、暗闇の中でエメラルド色の光を放っている小さな星を指し示した。僕たちはまっすぐその星の方に飛んで行った。

「一体本当に宇宙にはこのような反復（повторение）があるのですか、自然の法則とはそのようなものなのですか？.. そしてもしもこれが地球なら、本当にこれは僕らの地球と同じような地球なのですか... まったく同じように不幸で、貧しくて、でもいとおいしくて永遠に愛すべき地球、僕たちのような最も恩知らずといっても良いような子らの内に、自身に対する苦しいばかりの愛情を生ぜしめるあの地球と？..」(…) <XXV-111>

自身の問いの後半部分に対する答えが否であることを、「僕」はやがて身をもって知ることになる。天体の地球としては、この分身の地球はもとの地球に似ていたが、そこに暮らす人々はもとの地球におけるような「最も恩知らず」の人々ではなかった。一言でいえばそこは「楽園」（рай）であった。「僕」が下り立つのはもとの地球でいえばエーゲ海辺り、気候は温暖で木々は花を咲かせ、鳥や獣は人を恐れず、人々は「僕たちの地球の子供たち、それもまだほんの若い年齢の子供たちにのみ、弱々しくはあるがその遠い反映を見ることができる」<XXV-112>美しさを備えていた。

(…) ああ、僕はすぐに、彼らの顔を一目見るだけで、何もかも、何もかもわかってしまった！これは墮罪によって汚されていない地球だったのだ。そこには罪を犯していない人々が暮らしていた。全人類の言い伝えにあるように、罪を犯してしまった僕たちの先祖が暮らしていたのと同じような楽園に彼らは暮らしていた。違いはただ、ここでは至る所が同じ一つの楽園だということだ。(…) <XXV-112>

「僕」が分身の地球で接した人々の生活がいかに素晴らしいものであったかをここに書き連ねることはやめておく。ただ彼らの暮らしはこれという宗教を持たず、全員が一つの家族のようになって、「全宇宙との、欠くことのできない生き活きとした合一」<XXV-114><sup>37</sup>の中で営まれていたということを記すに留めておく。それは、『未成年』の中でヴェルシーロフが息子アルカーヂイに語る「人類の黄金時代」にも似通い、また、ドストエフスキイが若い時に熱中したユートピア社会主義の描き出す光景にも似ている。

---

<sup>37</sup> 太字部分は原文で大文字。

ところで「僕」の夢がここで終わっているのならば、『おかしな男の夢』はただのユートピア小説に過ぎない。その構造はロセがプラトニズムの本質であると指摘した、「この現実<sup>レール</sup>は真なる世界<sup>レール</sup>の裏、その影、その分身である」という認識を引っ繰り返し、新たに辿り着いた地球（オリジナル）を複製であると「僕」に思わせているだけに過ぎないのである。だがドストエフスキイが『おかしな男の夢』で生み出した宇宙の二重構造の特殊性は、夢の後半で「僕」によってこの「樂園」を墮落させた点にある。まさにこの一点で、『おかしな男の夢』の世界認識は、プラトンのような安定した二元論的世界観とは一線を画し、「この世界とあの世界とを一致させる」ためにヘーゲルが行なった「とんぼ返り」と同様に、二つの世界の位置関係を極めてダイナミックなものにしているといえる。

何がそもそものきっかけであったかははっきりしないが「僕」は「樂園」の人々を墮落させてしまう。嘘をつくことに始まり、情欲と嫉妬と残虐が生まれた。「分裂と、孤立と、個人のための闘争、俺のものお前のものための闘争が始まった。」＜XXV-116＞悪徳が生じると、それまでは存在しなかった美德の観念が生じた。誰もが他者を低めるために努力し、奴隷制度が出現した。逆に、利己主義の大前提の上での新たな調和社会を求める動きも現れ始めたが、それは戦争を呼んだ... ひとことで言って「僕」が捨ててきた地球上の人々と同じ歴史を、彼らは「僕」のために辿る羽目になったわけである。

(…) これは皆僕が、僕ひとりが仕出かしたことだ、僕があなたたちに淫蕩と疫病と虚偽をもたらしたのだ！と僕は彼らに言った。彼らが僕を十字架に磔にしてくれるよう、僕は彼らに懇願した。十字架の作り方も教えた。(…)しかし彼らは僕をあざ笑うだけで、ついには僕のことを宗教気遣いだと見なすようになった。彼らは僕を弁護してくれた。自分たちが欲しいと思っていたものを貰っただけだ、今あるものは全部、無しでは済まされなかったものなんだ、と言って。とうとう彼らは僕が彼らにとって危険なものになるだろうから、もしも僕が口を嚙まないなら癲狂院に入れてしまうぞ、と宣告した。そのとき、悲しみが強い力で僕の魂に流れ込み、心が締め付けられ、死んでしまう、と感じた。そして... そう、そしてそこで僕は目が覚めたのだ。(…)＜XXV-117＞

ロセが言うように分身関係が「たがいにくしも異なつたところはなく、彼らについて<一方>とか<他方>とかいうことさえできなくなる」ことを指すとすれば、『おかしな男の夢』における双子の惑星、分身関係にある二つの地球はまさにそのような状況にあるといえよう。ここではプラトンのような真なる世界<sup>レール</sup>とその裏、影、分身という二元論も成り立たない。二重の世界、二つの地球は、両方の世界に存在した「僕」という一人の人間のせいで同一の運命を辿っていくのである。

しかしながら、夢から覚めた「僕」はもとの地球を、かつては「どうでもいい」と捨て去ろうとした地球をもとの地球とは別の世界に変えようとする。目の前にあったピストルを押しつけて「僕」は叫ぶのである。

(…) ああ、今こそ生きるんだ、生きるんだ！僕は両手を差し上げて永遠の真理に呼びかけた。呼びかけはしなかったが泣きだした。歓喜が、測り難いほどの歓喜が僕の全存在を押し上げていた。そうだ、生きて、そして——伝道するんだ！この伝道するというのを、それも勿論一生伝道するというのを、僕はその時すぐに決心した。僕は伝道に出かける、伝道したいんだ——だが何を？真理だ、だって僕は真理を見たんだから、自分の目で見たんだから、その真理の栄光のすべてを見たんだから！ (…)<XXV—118>

「僕」の伝道によってこの地球が楽園に変わるとすれば、それは「僕」が夢の中で見たもう一つの地球の楽園ではない。地球のそのような影や分身、あるいは複製においてではなく、出発点であった現実の地球に楽園が出現するのである。あたかもヘーゲルが感覚的な仮象の世界から出発し、超感覚的な第一の世界を経て、最初の仮象の世界と一致する超感覚的な第二の世界に辿り着いたように、『おかしな男の夢』の主人公「僕」は、「どうでもいい」地球からもう一つの地球に移り住み、そこでの経験を携えてもとの地球に戻って来る。彼が戻って来る地球はもとの地球と同じものではあるが、それはもとの地球の分身でありながらもとの地球である地球でなければならない。この「とんぼ返り」を、弁証法を可能にするものは形而上学的な思弁でも意識でもない。人々に笑われながら伝道をする「僕」の行動なのである。しかもこれは決して迂遠な方法ではない。もとの地球であると共にもとの地球の分身でもあるような世界の二重のありようは、はるかな時間の彼方に臨み見るような距離感を伴ったものではなく、今ここで、ふたつ同時に存在するありようだからである。それゆえ「僕」の声はオプチスティックな響きを持っている。

(…) 夢だからどうした？夢とはそもいかなるものか？僕たちの人生が夢じゃないのか？もっと言おうか。こんなことは決して実現しないし、楽園なんてあり得ないととしても（だってそんなことはもう僕にはわかっているのだから！）、それでも僕はやはり伝道するだろう。それでもこれは実に簡単なことなんだ。たった一日で、たったの一時間で、何もかもすっかり出来上がってしまうかもしれないんだ！ (…)<XXV—118>

だが小説『おかしな男の夢』は世界についての、宇宙についてのこのような抽象的な叫びで終わるのではない。先に引いたクレイマンが指摘したように、ドストエフスキイの主人公は「全世界的な事物の秩序に責めを負って」いながら自らのとりわけ私的なドラマを抱えており、両者は緊密に結び付いている。「僕」の心は自分を自殺から救い、そうすることによって真理を見させてくれたあの少女に向かうのである。「おかしな男」の独白は次のようにして終る。その声は、まるであの少女と共に、再び、しかし今度は夢の中でではなく、真の地球の分身を探し求める旅に出ようとするかのように響くのである。

(…) ところであの小さな女の子を僕は探した... だから僕は出かけるんだ！だから僕は出かけるんだ！ (…)<XXV-119>

# Двойники в новейших российских фильмах

Ирина Мельникова

## 1. Введение

Настоящая работа является попыткой осмысления до сих пор практически не поднимавшейся проблемы отношения российского кино, включая телевизионное, к столь важной для российской классической литературы (Гоголь, Достоевский, Чехов) и отрефлектированной в работах Бахтина, Ю. Тынянова, М. Ямпольского теме двойников и двойничества. В кино советского периода тема двойников не получила развития даже в жанре экранизаций классики, ввиду общей установки на материалистическое мировидение. Кино немецкого экспрессионизма с его явным интересом к теме двойничества не демонстрировалось в СССР в оригинальном, не перемонтированном варианте<sup>1</sup>, а те случаи обращения к теме двойничества, которые можно обнаружить в кино России, снимавшемся сразу после революции («Белое и черное», 1919; «Закованная фильмой», 1919; «Член парламента», 1919-20) не получили развития в дальнейшем<sup>2</sup>.

В кино 1930-1950 гг. редкие примеры появления на экране двойников как правило связывались с центральной для культуры сталинского времени темой противопоставления двух миров: капиталистического и социалистического. Двойники (часто близнецы) в кино оказывались орудиями диверсий и вредительства просто в силу своего сходства. Один из пары, проживающий в советском мире, подменялся двойником-вредителем или шпионом из враждебного капиталистического мира. Примером такого использования близнечного мотива может служить популярнейший послевоенный кинофильм «Тайна двух океанов», 1955-56.

---

<sup>1</sup> См.: Каталог немецких фильмов, бывших в советском прокате. – В сб.: Кино и время. Бюллетень. Выпуск 4, М.: Госфильмфонд, 1965, с.406. Даже перемонтированный С.М.Эйзенштейном и Э.Шуб фильм Ф.Ланга «Доктор Мабузе», выпущенный под названием «Позолоченная гниль», был вскоре снят с экранов как «идеологически неприемлемый». См.: Эйзенштейновские чтения II. – Киноведческие записки № 87, 2008, с. 229.

<sup>2</sup> Лента «Закованная фильмой» по сценарию В.Маяковского, в котором сыграл он сам и его возлюбленная Л.Брик, к сожалению не сохранился, однако сюжет, вобравший в себя традиции романтического жанра с темой «куклы дьявола», а также размышления В.Маяковского над природой экранного образа, показался нам достойным того, чтобы его привести в разделе «Фильмография».

Редким примером использования двойников как карнавальной пары, символизирующей противоположные свойства, является комедия «Весна», снятая Г.Александровым сразу после войны с использованием павильонов студии «Баррандов». В фильме рассказывалось о том, как редкое сходство между профессором Никитиной, занимающейся проблемами энергии солнца, и актрисой оперетты Шатровой, позволяет обеим побывать в непривычных для себя обстоятельствах, поменявшись местами. Таким образом, обе героини видят себя со стороны, что открывает для них дорогу к внутренним переменам: актриса становится серьезнее и ответственнее, ученая открывает для себя мир чувств, влюбляется. Несмотря на критику со стороны Министерства кинематографии и руководства студии на последнем этапе производства, картина не была остановлена, вышла в прокат и пользовалась большим успехом. Критиковали картину как раз за «голливудский» сюжет с двойниками и развлекательность, легковесность<sup>3</sup>.

В дальнейшем мотив встречи с двойником, благодаря которой герой, взглянувший на себя со стороны, обретает новые качества и умения, перешел в сказочные жанры детского кино. Яркий пример – картина «Королевство кривых зеркал», 1963. Картина, основанная на одноименной повести для детей, рассказывает о ленивой, несобранной и неаккуратной девочке, которая попала в зазеркальный мир, и вместе со своим отражением прошла ряд сказочных испытаний в Королевстве кривых зеркал, где все лгут и притворяются.

Мотив механического двойника, робота, также был опробован в советском кино в 1960-х. Фильм «Его звали Роберт», 1967, сталкивал молодого ученого и его создание, робота Роберта, точную копию ученого. В отличие от канонических сюжетов мировой литературы и экрана, где злобные создания, порожденные человеческим умом, бунтуют против своих «отцов», советский робот-двойник был наивен, услужлив и вовсе не претендовал на власть и могущество.

Механический двойник, робот Электроник, появляется и в детском многосерийном телефильме «Приключения Электроника», 1979, где опять-таки робот воплощает не злое начало, а лучшие качества вкупе с исключительными интеллектуальными способностями и техническими навыками. Как и в фильме «Королевство кривых зеркал», в этом детском телесериале двойников сыграли дети-близнецы.

Классический сюжет с двойниками, восходящий к повести Адельберта фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» и к сказке «Тень» Ганса Христиана Андерсена, был переосмыслен в пьесе Е.Б.Шварца «Тень», написанной еще в 1940 г. Экранизация пьесы осуществлялась дважды: первый раз на киностудии «Ленфильм» режиссером Н.Кошеверовой в 1971 г., а второй раз М.Козаковым уже после перестройки, в

---

<sup>3</sup> Об истории создания фильма см.: Е.Долгопят. «В советском государстве – люди-двойники». – Киноведческие записки №57, 2002, с.239-242.

1991г. Философская притча Шварца о тени Ученого, которая отделилась от своего владельца и пыталась обманом добиться власти, богатства и любви, в 1970-е годы могла быть экранизирована лишь с большими уступками цензуре, и фильм не вызвал того резонанса, которого ждали от него поклонники пьесы.

Резюмируя, можно сказать, что мистическая, психологическая линия в разработке темы двойников не была проявлена в советском кино, хотя в литературе и драматургии она не исчезла окончательно с наступлением советского периода (поэзия С.Есенина, роман «Двойники» Б. Пильняка, повести Ю.Олеши, пьесы Е.Шварца). Объясняется это прежде всего усиленным и многоступенчатым идеологическим контролем над кинематографом со стороны партийно-государственных органов.

Совершенно особое место занимает в советском кинематографе творчество режиссеров мирового значения, С. Эйзенштейна и А. Тарковского. Далеко не все из того, что было ими снято, выходило на экраны СССР. Трудная судьба фильма «Иван Грозный», 2-я серия которого (1945 г.) вышла лишь в 1958 г., еще раз доказывает, насколько проблематично рассматривать смонтированные под давлением цензуры или даже без участия режиссера произведения как авторские версии. Безусловно можно усмотреть в «Иване Грозном» и тему двойничества, в частности речь может идти о параллели Иван Грозный – Владимир Старицкий, однако мы оставим это за рамками настоящей статьи.

Мы не станем здесь рассуждать также о мотиве зеркала и двойников-отражений у А.Тарковского. «Зеркало» и другие фильмы А.Тарковского неоднократно становились предметом анализа киноведами, философами, культурологами, написано немало и о мотиве зеркала-памяти, зеркала-окна во внутренний мир, зеркала-метафоры творчества<sup>4</sup>. Кроме того, думается, что рассматривать творчество режиссера предпочтительнее как отдельный кинотекст, мало связанный с метатекстом советского кино.

В 1986 г. в кино, как и в стране, начались перемены. Многое из того, что было доселе невозможно, стало проникать на экраны. Сама действительность, стремительно менявшаяся и подчас пугающе непредсказуемая по сравнению с предшествовавшими годами «застоя», провоцировала обращение к мистическим и абсурдистским сюжетам, постмодернистские эксперименты также стали вдруг возможны. В этих условиях актуализировалась тема двойников.

В постперестроечном российском кино обращение к теме памяти, попытка восстановить связь времен, прерванную, как представлялось, в советский период российской истории, рефлексия по поводу вечных проблем бытия и острых социально-нравственных вопросов переломного периода часто вызывали к жизни мотивы двойничества. Одним из

---

<sup>4</sup> См. :Андрей Тарковский: Аннотированный библиографический указатель / Сост. Т. Истомина, при участии Т.Пясецкой // Кинограф. М.: ВНИИ Киноискусства, 1996. №2. С. 30-69 (часть I) ; 2004. № 15. С. 22-69 (часть II)

первых был фильм В.Огородникова «Бумажные глаза Пришвина», 1989, в нем человек из постперестроечного времени идентифицирует себя с героем времен сталинизма. Эту тему продолжил ряд фильмов К. Шахназарова, снятых по сценарию А.Бородянского («Царевбийца», 1991; «Сны», 1993), комедийно-сатирические ленты («Комедия строгого режима», 1992; «Ширли-Мырли», 1995), фильмы по сценариям Н. Кожушаной («Зеркало для героя», 1987; «Нога», 1991). Все эти работы использовали тему двойников прежде всего в попытке разобраться с уходящими советскими мифами. Тогда же, в конце 1980-х - начале 1990-х, А. Герман приступил к работе над фильмом «Хрусталеv, машину!», который вышел лишь в 1999 г. и дал образец авторского решения темы травм тоталитаризма. Фильм А. Германа станет одним из предметов анализа настоящей статьи. Однако помимо достаточно традиционного мотива двойника как символа самопознания, проявления роковых сил, неподвластных человеку, двойники выступают в постперестроечном кино и в своей карнавальной ипостаси, как «принц и нищий» («Кикс», 1991; «Президент и его внучка», 2000). Рост количества развлекательной кинопродукции, криминальных и мелодраматических телесериалов, широко раcтиражировал традиционные сюжеты с разлученными близнецами и шпионами -двойниками («Близнецы», 2004; «Апостол», 2007).

Нас будут интересовать фильмы последнего времени, в которых отражена тема двойничества и которые объединены общностью временной перспективы, изображают 1950-е годы, конец сталинской эпохи. Это кинофильмы «Хрусталеv, машину!», «Космос как предчувствие» и «Нанкинский пейзаж». Опираясь на теоретические работы М.Ямпольского, который в последнее время уделяет много внимания проблеме репрезентации и в частности феномену зрения, отражения и воображения, материальному и идеальному в культуре<sup>5</sup>, мы попытаемся сформулировать некоторые итоги и новые тенденции в развитии современного российского кино.

## **2. Хрусталеv, машину!**

Фильм А. Германа «Хрусталеv, машину!» снимался в трудное для российского кинематографа время. Известный своим пристрастием к точному воспроизведению исторического быта, режиссер Герман нуждался в дорогостоящих предметах реквизита, которые зачастую невозможно было достать не только от нехватки средств, но от тотальной дезорганизации, распада прежних экономических и социальных связей. Снятый в период слома после распада СССР, фильм сам должен был представить момент кризиса, происшедшего четырьмя десятилетиями ранее. Как говорил А.Герман в одном из интервью,

---

<sup>5</sup> См.: М. Ямпольский. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимезис. М., НЛО, 1996; М. Ямпольский. О близком. М., 2001; М. Ямпольский. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., НЛО, 2007.

съемки фильма начались в декабре 1992 г., а закончились в июне 1996 г. Фильм вышел в российском прокате в 1999 г., хотя завершен был годом ранее и встретил активное неприятие на Каннском фестивале 1998 г. Фильм показался шокирующим и непонятным.

События фильма рассказывают главным образом о весне 1953 г., об антисемитских гонениях на врачей, о смерти Сталина. Название картины – это реплика могущественного руководителя НКВД Л. Берия, брошенная им своему шоферу сразу после констатации смерти И. Сталина – Берии следовало спешить, чтобы не опоздать к разделу сталинского наследия, власти.

В фильме А. Германа, сюжет которого очень трудно поддается пересказу ввиду его нелинейности, главным героем является начальник нейрохирургической клиники военного госпиталя генерал Юрий Кленский. Как неоднократно признавался режиссер картины и один из авторов сценария Алексей Герман (соавтором является жена режиссера Светлана Кармалита), образ генерала навеян фигурой отца, известнейшего советского прозаика Юрия Германа. В картине генерал с семьей живет в огромной заполненной вещами и людьми квартире: жена и сын, шофер и домработница, дальняя и ближняя родня. Первая часть картины не дает зрителю понять все подробности взаимоотношений между персонажами, населяющими коридоры этой квартиры, ясно лишь, что отношения эти далеки от гармонии. Жильцы квартиры и соседи по дому как бы представлены двойниковыми парами (здесь две еврейских сестрички, две маразматические бабушки, двое лысых мужчин, две толстые женщины), и это готовит нас отчасти к появлению двойника самого хозяина квартиры, генерала. Подросток Алексей, сын генерала, от лица которого ведется закадровое повествование, ненавидит, кажется, всех обитателей квартиры, ибо в ней нет ни уголка, где он мог бы остаться наедине с собой. Жизнь взрослых на виду у Алексея, точно также как сам он, с его подростковыми проблемами пола, под зорким наблюдением двух еврейских девочек, живущих в квартире родственниц. Есть двойник и у Алексея – это избиваемый во дворе еврейский мальчик, он тоже, как и Алексей, сын военного, пусть не генерала, но офицера флота.

Появление двойника, которого генерал во время утреннего обхода клиники неожиданно обнаруживает в дальней, забитой гвоздями комнате, служит спусковым механизмом к резкому убыстрению темпа повествования. Увидев двойника, генерал уже не сомневается в своем скором аресте (в разгаре сталинская кампания, направленная против врачей, а по сути против евреев). Юрий Кленский пускается в бега и не зря – в самом начале картины, еще до появления протагониста, зритель видел его двойника командующим группой оперативников, которые задержали случайную жертву режима – истопника Федю.

Дальнейшие события изложены более привычным киноязыком, и потому их легче пересказать. Генерал бежит из Москвы на попутке и оказывается в пригородном поселке – люди и здесь жмутся друг к другу коммунальным скопищем, обмениваются абсурдистскими репликами в некоем деревянном строении (Столовая? Рюмочная? Жилой барак?) На улице генерала избивают местные подростки, вооруженные не то кольями, не то железными ломанами. После этого генерала настигают-таки сотрудники НКВД, его сажают в машину с уголовниками, на которой написано «Советское Шампанское», и уголовники грубо насилуют генерала черенком лопаты.

Доведенный до скотоподобного состояния, униженный и раздавленный, генерал выпущен вскоре из машины, и он вываливается в снег, подгребая его под себя в попытке залечить разорванный анус. Затем его сажают в ту же машину с уголовниками, и он засыпает на плече у одного из своих палачей. После оперативники везут генерала в какой-то деревянный барак (секретную квартиру НКВД?), где он вымыт в ванне, облит духами и переодет в прежний генеральский мундир с погонами. В этом превращении заключенного обратно в генерала принимает активное участие тот самый двойник, который появлялся и раньше. Двойник даже просит у генерала оставить ему трубку «на память». Утратившего чувство реальности генерала подбадривают: «Да ты это, ты!», - и везут в черной легковой правительственной машине в неведомый дом среди леса.

Оказавшись на лесной даче, генерал не сразу понимает, что призван к одру умирающего И.Сталина, и что неопрятный человек с завязанным горлом - сам глава НКВД Лаврентий Берия. Генерал массирует перепачканному испражнениями Сталину живот, надавливает специфическим образом, чтобы отошли газы, затем вторично делает это по просьбе Берии, и вождь умирает. Понятно, что генерал был призван к Сталину не для этого, а как нейрохирург - Берия просит генерала вскрыть череп вождя (вероятно, чтобы удалить гематому), однако генерал категорически отказывается.

Сначала Берия вроде бы недоволен несообразительным генералом, который даже не сразу узнал вождей и спросил Берию, является ли умирающий старик его отцом. Однако диктатор мертв, и Берия сулит генералу: «Князь будешь», - после чего уезжает с Хрустальевым на той самой машине. Генерал возвращается к себе домой, где о смерти Сталина никто еще не знает, а жену и сына героя уже переселили в коммуналку, набитую огромным еврейским семейством. Еврейский мальчик, которого избивали дворовые мальчишки в начале фильма, оказывается теперь в гораздо лучшем положении, чем подселенные в его квартиру родные генерала. Сын генерала, увидев вернувшегося отца, не знает, как поступить, и неумело молится богу, после чего направляется звонить в НКВД. Генерал останавливает сына: «Не надо, не звони», - и навсегда исчезает из его жизни.

Закадровый голос повествователя, сына Кленского, сообщает: «Больше я никогда отца не видел. Его не было ни среди арестованных, ни среди погибших.»

В финальных сценах фильма мы видим сразу две возможности финала. Во-первых, сразу перед домом генерала произошло транспортное происшествие, некто не названный погиб под колесами, зритель видит пятна крови и бензина на снегу. Во-вторых, показаны освобождающиеся из лагеря через много лет (в 1957?) бывшие заключенные где-то на окраине страны, среди них маленький истопник Федя. Поезд уносит недавних зэков прочь от мест заключения, по обе стороны за окнами проплывают пустынные топкие пространства, а на открытой платформе в хвосте поезда генерал в окружении рабочего люда на спор держит на лысой голове стакан с вином, стараясь не расплескать его на повороте. Последние слова из уст героя фильма, для устойчивости держащего в руках рессоры: «Нос вытри!» - они обращены к одной из товарок. Заключительная закадровая реплика одного из рабочих, нецензурная по существу, может быть воспринята как резюме, а смысл такой: «И к чему вся эта бессмыслица?»

У фильма есть и непроясненные линии, которые без подсказки трудно истолковать. Такова линия с иностранцем, корреспондентом «Рабочей газеты», слоняющимся с механическим зонтиком по заснеженной Москве под неусыпным надзором органов безопасности. Лишь комментарий режиссера позволяет понять, что иностранный корреспондент стремился встретиться с генералом, чтобы помочь ему восстановить утраченные связи с заграничными родственниками. Не вполне ясен эпизод с оркестром в заснеженном саду, некоторые эпизоды и диалоги в нейрохирургической клинике. По-видимому, множество смыслов, как и отсутствие смысла, абсурд, заложены автором в поэтику фильма. Как же относиться к мотиву двойников? Этот вопрос не раз задавали авторам фильма, предлагались и различные толкования. Как нам кажется, допустимы следующие функции мотива двойников: 1) реалистическая - двойник из НКВД подготовлен на случай отказа генерала сотрудничать со следствием на открытом процессе; 2) символическая - в соответствии с романтической традицией, двойник предрекает смерть героя, являет отделившуюся от тела душу. эпизодов и подчеркивает алогизм и непостижимость бытия; 3) психологическая - в данном случае речь может идти не о психологии героя, а о психологии автора-повествователя, для которого рассказ-воспоминание об отце травматичен, и те стороны отцовской природы, о которых вспоминать не хочется, приписаны отрицательному двойнику.

Оригинальное толкование феномена двойника в фильме А. Германа предложено М. Ямпольским. В статье «Исчезновение как форма существования» Ямпольский говорит, что повествовательная структура фильма определяется процессом воспоминания, и это создает трудности для зрительского восприятия. Фильм по мнению Ямпольского

представляет себе не воссоздание причинно-следственных отношений, а поток всплывающих из фона «персонажей, неясных реплик, невнятных жестов»<sup>6</sup>. Объясняя, что по Гуссерлю существование невоспринятой материальной вещи заключается в ее возможности быть воспринятой, Ямпольский видит в этом ключ к образной системе фильма. «Свойство людей и вещей исчезать, этот отмеченный негативностью способ существования – есть, конечно, способ бытия сталинской эпохи»<sup>7</sup>, - пишет Ямпольский. В фильме то, что происходит со зрительским восприятием (неожиданное исчезновение людей и предметов) выводится в «сюжет» - исчезают в шкафу еврейские девочки, исчезает навсегда генерал. В эпизоде с двойниками Ямпольский видит прежде всего то, что герою в нем дана возможность осознать свое существование, как отмеченное способностью появляться и исчезать, и возможность «не быть» предстает перед ним как объективная возможность собственного тела. Исходя из этого, финальные кадры картины толкуются как «феноменологическое исчезновение»: «...Это человек, который больше не существует, которого нет даже в пространственном смысле – он движется куда-то и зачем-то, не имея ни временной, ни пространственной «прописки». И это исчезновение героя начато столкновением с двойником и продолжено серией его метаморфоз».<sup>8</sup>

Как нам представляется, исчезновение генерала в фильме не означает буквального его «растворения во времени и пространстве», как не означает и просто отказ от прежнего социального статуса иприятие жизни «на социальном дне». Разумеется, образ железной дороги, проторенной сквозь российские хляби, образ движения через необозримые пространства, образ продуваемого ветрами обитаемого островка, железнодорожной платформы, на которой сбились в кучу люди, пьющие вино, нагружен культурными смыслами. Здесь можно вспомнить и финальную реплику Чацкого в «Горе от ума» (*Карету мне, карету!*), и гоголевскую птицу-тройку в «Мертвых душах», и еще многие-многие образы литературы и кино. Можно провести параллель и с давней название фильма «машиной Хрусталева», которая понеслась в эпоху после Сталина. В этом случае, образ жмущихся друг к другу вокруг пищи и вина людей на платформе параллелен другим образам коммунальной жизни в фильме ( в генеральской квартире, в психоневрологической клинике, в еврейской коммуналке). Этот образ не столько исчезает, сколько остается у зрителя в памяти длящимся во времени и пространстве. В пору задуматься – а генерал ли этот человек, держащий на лысой голове стакан с вином? Может быть, это его двойник?

В контексте литературы и кино сталинского времени, с которыми у фильма Алексея Германа очень тесные и противоречивые отношения, генерал нейрохирург

---

<sup>6</sup> М. Ямпольский. Исчезновение как форма существования. – Киноведческие записки, №44, с.21.

<sup>7</sup> Там же, с. 23.

<sup>8</sup> Там же, с. 24.

Кленский конечно же вышел из шинели «Подполковника медицинской службы» (1949) и других героев Ю.П.Германа. У отца режиссера, советского известнейшего прозаика, много было повестей и романов, посвященных врачам (помимо названной уже повести, огромным успехом у читателей пользовалась изданная после смерти Сталина трилогия «Дорогой мой человек», в центре которой также была фигура врача). Начало повести «Подполковник медицинской службы», героем которой был врач еврей Левин, напечатано было в первом номере журнала «Звезда» за 1949 г. , но продолжения не последовало, автор, Ю.П. Герман, напечатал в следующем номере покаянное письмо, в котором обличал недостатки своего произведения и просил прекратить его печатание. По воспоминаниям А. Ю. Германа, сына писателя и режиссера фильма «Хрусталеv, машину!», публикация повести навлекла на ее автора огромное недовольство властей, вплоть до угрозы ареста.<sup>9</sup> В 1949 г. в стране шла кампания против «космополитов», и все понимали, что под этим словом подразумеваются прежде всего евреи, поэтому еврей как положительный герой повести был совершенно невозможен в то время. Оттепельная трилогия Ю.П.Германа о враче, несправедливо обвиненном и позже оправданном, экранизировалась («Дорогой мой человек», 1958, реж. И.Хейфиц), но еврейская тема в фильме не поднималась.

Фильм А.Ю.Германа «Хрусталеv, машину!» - это фильм-воспоминание об отце и его поколении, но одновременно это и полемика с такими советскими кинофильмами, как «Дорогой мой человек», в которых не было места тeneвым сторонам натуры героя и советского социума. С точки зрения этой полемики и в общем контексте советского кино, в том числе и более ранних лент самого режиссера А.Германа, образ двойника в «Хрусталеve» имеет, как нам представляется, очень важное сюжетобразующее и стиливое значение. Двойник генерала Кленского – это та самая тень, которой не было у героев советского кино, это то самое болезненное раздвоение, которое всячески изгонялось из кино и литературы социалистического реализма. Однако тень эта дана не в стилистике психологической проработки характера, а в стилистике гиперреализма и абсурда.

Рассмотрим последовательно сцены, в которых появляется двойник главного героя. Двойник генерала Кленского, участвующий в операции по подготовке ареста (сцена во дворе в начале первой части) – это сюжетобразующий элемент, позволяющий прочитывать историю с двойником реалистически. Сцена снята на общем плане, и двойника зритель замечает не сразу, кто-то и вовсе не замечает его среди других оперативников, однако режиссер ввел его в эту сцену не напрасно, и значит – реалистическое толкование оправдано. Мы можем считать, что двойник специально подготовлен в НКВД для будущего процесса по делу врачей. Для такого толкования режиссер дает еще одну маленькую подсказку во второй части фильма, когда вновь увидевший своего двойника среди

---

<sup>9</sup> См.: Л. Сидоровский. Когда я был журналистом. – Спб., XXI век, 2001, с.108.

оперативников генерал говорит что-то на ухо старшему из особистов, и тот вслух произносит: «Астраханский». Надо полагать, что астраханским, выисканным среди сотрудников в Астрахани, является исполнитель роли двойника.

Двойник генерала в «запретной комнате» психоневрологической больницы снят иначе, режиссер подготавливает его явление гротескным обрядом медицинского обхода в сумасшедшем доме, после которого зритель готов уже ко всему, но ужас на лице генерала, обнаружившего в больном свою копию, все же пугает и зрителя. Что такое этот двойник? Видим ли мы и тут «астраханскую» подмену, заготовленную НКВД? Конечно, нет. Зеркально повторяющие друг друга лысые здоровяки, врач и душевнобольной – это уже кошмар из кабинета доктора Калигари. Это символ смертельной угрозы, не случайна реплика Кленского: «Несовместимо с жизнью!» Это символ резкой перемены участи, тема рока. Символ этот тем лучше работает, чем меньше он затерт в предыдущей советской экранной символике.

Следующее появление двойника опять-таки требует своего истолкования. На этот раз мы видим лысого носатого человека, подозрительно схожего с главным героем, в еврейской коммунальной квартире, куда переселили жену и сына генерала. Этот двойник уже не настолько похож на главного героя, чтобы решительно настаивать на тождестве, но похож безусловно. Главное же в том, что он утешает и обнимает жену генерала Наталью так, словно она его собственная жена. В отношениях с генералом никакой теплоты у жены не было, напротив, настойчиво повторялись реплики окружающих о неверности генерала, неоднократно он показан был в сексуальных сценах с другими женщинами. Чьим кошмаром является лысый мужчина, обнимающий мать в чужой квартире? Разумеется, это кошмар сына, подростка Алексея. Здесь, как и в начале фильма, происходящее как бы им припоминается в зрелом возрасте.

Еще раз двойник генерала появляется в сцене ареста за городом, таким образом, это он среди прочих обрекает героя на обряд варварской инициации насильем в фургоне уголовников. Следует ли понимать реалистически это явление двойника? Думается, что нельзя, и не только по причине полной бессмысленности с точки зрения сохранения оперативного секрета с двойником. Здесь двойник снова явлен генералу как знак смертельной угрозы и перемены судьбы, это кошмарное видение шлет генералу его взрослый сын, от лица которого ведется повествование. Автор-повествователь, чей голос сливается с голосом режиссера А. Германа, в отличие от генерала Кленского, знает и о книгах советского писателя Юрия Германа, с их героями-врачами и героями-сотрудниками органов безопасности. По книгам отца о советских оперативниках режиссер Алексей Герман и сам снял такую картину, как «Мой друг Иван Лапшин» (1975). Раздвоение на врача и арестующего его оперативника – это очень личная психологическая травма

авторского сознания, осложненная комплексом всего спектра отцовско-сыновних отношений, включая и отношения творца с детищем его воображения. Эта последняя функция образа двойника еще более, чем в фильме А. Германа, явлена в фильме В.Рубинчика «Нанкинский пейзаж», о котором ниже. Теперь же перейдем к двойникам в фильме «Космос как предчувствие», снятом в 2005 г., то есть на шесть лет позже фильма «Хрусталеv, машину!»»

## **2. «Космос как предчувствие».**

Кинофильм «Космос как предчувствие» поставлен режиссером Алексеем Учителем по сценарию драматурга Александра Миндадзе спустя сорок лет после первого полета человека в космос. Алексей Учитель также родился в кинематографической семье, как и Алексей Герман, его отец был кинодокументалистом. Кадрами кинохроники с первым космонавтом планеты Юрием Гагариным заканчивается картина. Снятая в относительно благополучные для российского кино годы экономической стабильности, картина многими воспринята была как пересмотр резко критического отношения к советскому прошлому. Предлагается принять прошлое как есть, с его травмами и победами, одной из которых был прорыв в космос. В определенном смысле картина вступает в диалог с фильмом А. Германа «Хрусталеv, машину!»»

В последних сценах фильма «Хрусталеv, машину!» появлялся выпущенный из лагерей в пору хрущевской оттепели маленький истопник мехового магазина Федя. Показывая его встречу с долгожданной свободой, авторы фильма обозначили и свое отношение к эпохе после Сталина. Натужные улыбки на лицах музыкантов военного духового оркестра, радостным маршем встречающих освободившихся из лагерей, новенькие костюмы и пальто на бывших лагерниках – кто-то не успел даже оторвать ценник. Никого не встречают близкие, только местные одинокие бабы пытаются удержать при себе лагерников: «Оставайся, я тебе костюм куплю... Куда ты пойдешь? Кому ты такой нужен?» В поезде, везущем Федю домой в Москву, жизнь идет как ни в чем ни бывало, все та же коммунальная жизнь у всех на виду. Буднично, между делом, Федя получает тумаки от более сильных и злых – ничего не изменилось. Сам Федя тоже не изменился, разве что заговорил по-английски, выучившись у кого-то в лагере слову «либерти».

Этот эпизод конечно же может быть истолкован символически: сталинская эпоха кончилась, настала свобода, но понятие это так же чуждо людям, как Феде английское слово «либерти». К чему Феде, истопнику, пусть и с московской пропиской, английский язык? Только до беды он его может довести в стране, где по-прежнему нет свободы.

В фильме «Космос как предчувствие» мы как раз и видим иллюстрацию к этому тезису. Вышедший из мест заключения совсем еще молодой парень по имени Герман приезжает в маленький портовый город на берегу северного моря (Мурманск?) и устраивается на работу, поселяется в рабочем общежитии. Только уж очень не похож он на обычного рабочего парня: усики, флотская фуражка и расклешенные флотские брюки сидят на нем щегольски, он ходит уверенной походкой, не боится драк с местными, из которых выходит победителем, женщинам шепчет на ушко что-то такое, от чего все они смотрят на него благосклонно... Герман отлично боксирует, совершает заплывы в холодной морской воде, слушает по радиоприемнику зарубежные передачи, учит по разговорнику английский, знает «умные слова» не из лексикона рабочего паренька.

Со временем зритель узнает, что Герман научился всему этому у товарища по заключению, у некоего «политического» Валерки. Этот политический заключенный погиб при попытке побега, а Герман после освобождения из лагеря решил сбежать и вовсе за пределы страны, для того и приехал в портовый город, куда заходят рыболовецкие суда из Норвегии. Собственно говоря, бокс и заплывы в холодном море – репетиция побега. Местные органы безопасности и их добровольные помощники в лице тренера по боксу Кирыча не оставляют без внимания странности Германа. В качестве наблюдателя они умело используют молодого повара местного ресторана Виктора Конькова, человека наивного, очень любознательного, по-своему даже одаренного. Виктор по прозвищу Конёк отличный подражатель, ему прекрасно удастся воспроизводить фразы на незнакомом языке, он моментально перенимает чужие повадки, он даже пишет стихи, не говоря уже о кулинарных талантах. А еще Виктор, как и Герман, любит бокс. Именно совет тренера поучиться приемам у умелого приезжего парня Германа делает Конька невольным осведомителем органов безопасности. Все, что удивляет Конька в Германе, он простодушно выбалтывает тренеру Кирычу.

Поначалу Конек с его навязчивой дружбой лишь раздражает Германа, к тому же подготовка к побегу требует осторожности и скрытности. Однако постепенно подкупающая наивность и дружелюбие Конька делают свое дело, и молодые люди сближаются. Не последнюю роль тут играет то обстоятельство, что невеста Конька, официантка Лара из того же ресторана, где герой работает поваром, обслуживает банкеты с участием советских и норвежских моряков на плавучей базе, которая приходит иногда в акваторию порта. Надежда на то, что с помощью Лары можно будет хотя бы в качестве грузчика, обслуживающего банкеты, проникнуть на иностранную плавбазу, толкает Германа к сближению с Коньком и Ларой. Вместо того, чтобы ухаживать за сестрой Лары Риммой, которая приглашена на гулянье в парке специально для него, Герман увлекает Лару. В

результате Лара оказывается с Германом, а Конек с Риммой. Тут и выстраивается группа, которую Конек называет «две сестры и два брата», «крест-накрест».

Авторы фильма намеренно подчеркивают сходство сестер-официанток, совершенно идентично строятся любовные сцены Конька сначала с одной, а потом с другой сестрой (мчатся вдвоем на одном велосипеде, падают в траву). Правда, в арсенал любовных ласк Конек теперь включает приемы Германа, о которых узнал от Лары. Герман обретает в лице Конька совершенного двойника: Конек отпускает точно такие же усики, наряжается в матросские брюки-клевш, фуражку, кожаную куртку, тоже учит английский язык по разговорнику. В рабочей столовой Конек точно так же, как Герман, просит у толстой официантки заменить чай на более крепкий, и введенная в заблуждение официантка ждет тех самых заветных слов на ушко, которые говорил ей Герман – она путает двоих, принимает одного за другого.

После того, как Герман не допущен на плавбазу даже в качестве грузчика, о чем позаботились бдительные органы безопасности, он решает вплавь добираться до иностранного судна. Перед побегом Герман встречается с Коньком, к которому единственному в этом городе испытывает теплые чувства, и пытается рассказать о предстоящем побеге. Однако понимая, что наивный Конек не поймет, если услышит правду о побеге, и даже может быть сообщит органам безопасности, Герман увлекает его легендой о том, что он, Герман – будущий космонавт, один из десяти отобранных для этого подвига добровольцев, что бокс и заплывы в холодной воде – лишь часть тренировочной программы. Вскоре он исчезнет из города, чтобы лететь в космос. Конек верит всему и нарочно обманывает бдительного тренера Кирыча, чтобы тот не помешал планам Германа. Герман совершает свой заплыв и гибнет в волнах, иностранное судно уходит в море, не заметив его. Конек же с Риммой, ставшей его женой, едет в Москву учиться – то ли чтобы стать поваром высшей категории, то ли чтобы изучать английский язык, который так легко ему дается. В поезде Конек встречает молодого летчика и каким-то чутьем угадывает в нем будущего космонавта. Через несколько лет в первом космонавте Юрии Гагарине Конек узнает того самого летчика.

О чем этот фильм и какую роль в нем играет мотив двойников? Разумеется, фильм о конце 1950-х, об оттепельном времени, когда даже на окраинах почувствовались ветры перемен и надежды на лучшую жизнь. Лучшая жизнь понимается не как более свободное и комфортное существование для каждого, а как очередная великая утопия, достойный жертв подвиг, разом решающий бытийные проблемы. Таким подвигом видится освоение космоса.

Как известно, у каждого из космонавтов есть дублер, и дублером первого космонавта Юрия Гагарина был космонавт, полетевший вторым, Герман Титов. Созвучие

имени героя фильма с именем гагаринского дублера не случайно, функция двойников в фильме схожа с функцией космических дублеров.

В романе В. Набокова «Отчаяние», где мотив двойников организует всю художественную систему, герой-автор по имени Герман, русский эмигрант, сочиняет роман о своем двойнике Феликсе и так формулирует идею с двойниками в применении к советской культуре (роман он мечтает опубликовать именно в СССР): «Далеко не являясь врагом советского строя, я, должно быть, невольно выразил в ней иные мысли, которые вполне соответствуют диалектическим требованиям текущего момента. Мне даже представляется иногда, что основная моя тема, сходство двух людей, есть некое иносказание. Это разительное физическое подобие вероятно казалось мне (подсознательно!) залогом того идеального подобия, которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе, - и стремясь частный случай использовать, - я, еще социально не прозревший, смутно выполнял все же некоторую социальную функцию. ... Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, - мир Геликсов и Ферманов, мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник».<sup>10</sup>

Набоков не только точно сформулировал допустимую в советской культуре и искусстве образную функцию двойничества, но и тонко иронизировал по этому поводу. В его романе «Отчаяние», который разумеется не идентичен гипотетическому роману героя, Феликса, функции двойников совершенно не исчерпываются созданием идеала социальных двойников, «Геликсов и Ферманов». В советской культуре тексты В.Набокова были практически неизвестны, сама возможность иронии по поводу «социальных двойников» была совершенно исключена. Наивное зрительское сознание при этом воспринимало, например, абсолютно схожих героинь Л.Орловой в фильме «Весна» как утверждение идеи всеобщего тождества. «Только в социалистическом обществе человек духовно похож друг на друга: инженер похож на артиста, педагог на чабана, чабан на члена бюро ЦК. Я говорю о духовной стороне этого вопроса. В Советском государстве – люди-двойники»<sup>11</sup>, – написано в 1947 г. в письме некоего зрителя режиссеру фильма «Весна» Г.Александрову. Зритель утверждает там же, что фильм убедил его «в благотворном влиянии коммунистической идеологии на духовный мир человека».

Герой фильма «Космос как предчувствие» Конек, живущий в 1957 г., изображен носителем того же типа мировосприятия. Он хотел бы считать себя побратимом и двойником не только Германа, которого продолжает числить космонавтом даже когда тот уже сгинул в ледяных волнах, но и Гагарина. Иначе показан Герман. Он только внешне стал

---

<sup>10</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.3, с. 428.

<sup>11</sup> Цит. по: Е. Долгопят. «В советском государстве – люди-двойники». – Киноведческие записки №57, 2002, с.244.

сходен с Коньком после того, как Конек многое от него перенял. В отличие от цельного в своей незамысловатости Конька, Герман внутренне раздвоен. Это прекрасно чувствуют женщины, он их и влечет, и пугает, словно inferнальный двойник-соблазнитель в традициях романтизма. Лара в панике, она так пытается описать свои ощущения от связи с Германом: «Он все делает наоборот!»

Встреча с Германом изменила Конька, во всяком случае, его судьбу, как и положено при встрече с демоническим двойником. Жажущий вырваться за кордон Герман проиграл, но вместо него «послом в Бразилию» поедет когда-нибудь Конек. Гипотетически такая возможность проговаривается в фильме, а перемена участи Конька произошла благодаря его открывшимся лингвистическим дарованиям (спасибо Герману!) и успешной операции по слежке и «нейтрализации» Германа, которой Конек косвенно способствовал. Суммируя, можно сказать, что фильм «Космос как предчувствие» через мотив двойников проблематизирует мифологию советской культуры, не отвергая ее решительно и жестко, как в фильме «Хрусталева, машину!», а пытаясь придать ей притчевую многозначительность. Если в «Хрусталева» агент властей в качестве двойника фантазмагоричен и несет герою уничтожение, у Учителя и Миндадзе двойники Герман-Конек выступают как карнавальная пара, они могли бы сосуществовать, дополняя друг друга. Конек не состоялся как агент властей, подпав под обаяние Германа, но все же погубил его, пусть и своей симпатией. Герман же, вроде бы до конца исполнивший роль «отщепенца», «чужака», «предателя Родины», оказался в конечном итоге наставником и воспитателем вписанного в социум Конька. Долженствующий измениться в результате социум – это и есть «предчувствие» авторов фильма.

#### **4. «Нанкинский пейзаж».**

Фильм «Нанкинский пейзаж» снят режиссером Валерием Рубинчиком в 2006 г. по сценарию молодого писателя и сценариста Андрея Бычкова. Сценарий написан гораздо раньше, в 1991 г.<sup>12</sup>, в 1993 г. и в 1994 г. он был отмечен наградами на внутрirosсийских кинофестивалях<sup>13</sup>. Сценарий, получивший высокую оценку коллег по кинематографическому цеху, пролежал пятнадцать лет не случайно, слишком уж труден он для кинематографического воплощения. Фильм, поставленный В. Рубинчиком, далеко не просто поддается интерпретации после первого просмотра, и причиной тому сложная игра повествовательных и ассоциативных планов. В центре герой по имени Александр (К.Лавроненко), он писатель, и процесс сочинительства, тесно связанный с планом объективного существования, жизни в Москве конца 1950-х, является предметом

---

<sup>12</sup> Сценарий опубликован, см. : А. Бычков. Нанкинский пейзаж. – Киносценарии, №4, 2000.

<sup>13</sup> См. персональную страницу А.Бычкова в интернете:

изображения. У Александра по ходу фильма появляется двойник: герой рассказанной Александром истории о Нанкине, о любви к китайской девушке. Герой этой истории назван англичанином Дэвидом, но в фильме Дэвид совершенно идентичен Александру, они двойники. Все «нанкинские пейзажи» предстают не то как беллетризованное воспоминание Александра о самом себе в годы жизни в Китае, когда автор раздваивается в романе на героя и повествователя, не то как чистое порождение творческой фантазии (Китай выдуман целиком, навеян эротическими гравюрами и шелковым ковром над кроватью). Любовь англичанина Дэвида и китайки представляется как бы увиденной (сочиненной?) Александром, который и сам влюблен в китайку, а потому забирает себе рожденного ею ребенка. Можно предположить и то, что идентичность Александра как эксперта по фарфору в Китае не истинная, на самом деле он советский агент, носящий маску англичанина-инженера.

Московский план существования Александра также окутан тайной и двойствен: мы видим героя одетым с заграничным лоском, но также видим его в синем рабочем халате у слесарного станка, он работает в крошечной ремонтной мастерской, склеивает какие-то вазы. То ли намек на репрессированного интеллигента, вытесненного из своей социальной ниши (репрессированные нередко работали на маленьких полукустарных предприятиях), то ли вновь раздвоение в процессе творчества. В реальности многие из тех русских, кто жил до войны и во время войны в Китае и Маньчжурии, эмигранты и сотрудники советских учреждений, шпионы и деятели искусства, вернулись в СССР в 1940-50 гг, но с ограничениями в правах.

Помимо главного героя Александра, в фильме есть еще один, параллельный ему персонаж по прозвищу Лысый, он также рассказчик историй, и в этих историях предстает то как шофер советского функционера, то как заключенный, то как сотрудник советской разведки в Китае. Соперничество двух героев за любовь парикмахерши-Нади преломляется и в повествовании о Китае (та же актриса Дарья Мороз, которая играет роль Нади, изображает и китайку, дочь храмового сторожа). Физиономически, комплекцией (высокий рост, мощная мускулатура), костюмом (длиннополое пальто и белый шарф), Лысый весьма напоминает героя фильма «Хрусталева, машину», генерала Кленского. Фильм вообще полон цитат, здесь и Мандельштам, которого постоянно цитирует главный герой Александр, и китайский праздник душ усопших, вызывающий в памяти сцены из мексиканского фильма Эйзенштейна, и парад физкультурников в замедленном темпе, отсылающий к Вертову, и трепещущие тюлевые занавески, сквозь которые красиво рисуется силуэт героини любовного треугольника, как в «Третьей Мещанской». Не только герой фильма двоится, но и вся изобразительная ткань картины многослойна.

История любви англичанина и китайки, их побег в Лаос, выстрел отца китайки на железнодорожном мосту, гибель англичанина, рождение ребенка, который болен облысением из-за полученных в утробе матери травм при падении с моста – все это кажется сюжетом дешевого приключенческого романа с привкусом ориентальной экзотики, однако китайская девочка без единого волоса на голове появляется и в московском плане повествования. Убедившись в существовании девочки, Лысый признает свое поражение, история Александра победила, так как она правдива. На словах Лысый великодушно уступает Надю Александру, но в конце коварно ударяет его ножом. Таким образом, московская линия также обрывается смертью героя, как и китайская, повествование об утонувшем в Нанкине англичанине Дэвиде симметрично повествованию о зарезанном в Москве «эксперте по фарфору» Александре. Традиционная ассоциация двойник-смерть подчеркнута и в этом фильме, как в двух рассмотренных ранее.

Кроме китайки и Нади, которые тоже оказываются двойниками и в сценарии обе погибают (в фильме Надя бесследно исчезает), в Московском топосе картины есть и другие женщины: театральная буфетчица, работница ателье звукозаписи. Они появляются лишь эпизодически, символизируя возможность разворачивания других сюжетов, рассказа новых и новых историй. Но кроме того, другие женщины изображены свидетельницами двойственности Александра, которая не явлена Наде. Симпатичная буфетчица видит Александра и интеллигентным театралом, и якобы освободившимся уголовником (Александр присваивает историю Лысого), и работником ремонтной мастерской. Девушка в беретике из мастерской звукозаписи слышит, как Александр наговаривает звуковое письмо по-китайски. Это звуковое письмо, предназначенное утонувшему англичанину и исчезнувшей бесследно китайке, герой бросает в пруд в московском парке, словно в воды Желтой реки, как будто все воды земные сообщаются между собой и связывают-разделяют мертвых и живых. Суть послания: «Я не хочу больше умирать в водах Желтой реки», - в том, что писатель хочет освободиться от своих героев, от своих видений. Такие очевидные символы границы между мирами, как река (водоем) и мост (в данном случае железнодорожный) маркируют темы любви и смерти. Железнодорожный мост, на котором происходит гибель героя китайской истории, есть и в московском локусе, маленькая китайка и ее дед, храмовый сторож, также появляются в Москве, таким образом оба плана повествования связаны.

Обрамляющие картину сцены в поезде, который движется по Китаю (а ведь это КВЖД, продолжение сибирской железной дороги, по которой умчала платформа героя «Хрусталева») изображают Александра, но не женщину, которая находится с ним в купе. Мы слышим лишь голос спутницы Александра, он похож на голос Нади, она расспрашивает писателя о будущем произведении, но лица ее мы не видим. Если сценарий заканчивался

случайной трагической гибелью Нади от брошенного в окно булыжника и постулировал торжество предопределенности (это подчеркивал и эпизод с гаданием), в фильме финал иной. Надя, как и китаянка, в фильме может восприниматься как фантазм, плод воображения писателя. Таким образом, и московская линия фильма, и китайская могут быть интерпретированы как созданные фантазией писателя, Александра.

Очень важен в фильме образ времени. В московском локусе это 1950-е годы, вероятно вторая половина, после смерти Сталина, но до охлаждения отношений с Китаем. Режиссер дает несколько подсказок, позволяющих локализовать действие во времени: это выложенный на железнодорожной насыпи лозунг «СССР – оплот мира», хроникальные кадры о появлении в Москве двухэтажного троллейбуса, намеки на освобождение Лысого из мест заключения (массовые реабилитации, возвращение заключенных из лагерей в 1950-е), чтение стихов репрессированного в 1930-е Мандельштама. В то же время, кадры с транспортировкой в Москву из Китая огромной скульптуры Будды, кадры с китайским праздником душ, выводят происходящее на экране в план цикличного мифологического времени. Фильм претендует на то, чтобы читаться как притча о природе творчества, о любви и о смерти, и это сближает его отчасти с фильмом «Космос как предчувствие». В этой системе координат узоры из тел одинаковых как близнецы физкультурников читаются не столько метафорой тоталитарной власти, сталинизма, восточного деспотизма, сколько символом тщеты и непостоянства, предопределенности почти в буддийском смысле: «узоры судьбы, рябь на воде». Монашески безвласые головы Лысого и маленькой китайской девочки символизируют изъятость из жизни, ассоциируясь с монастырем, тюрьмой, больницей, армией, приютом. Александр и Надя, словно пара божеств-прародителей, дают им жизнь. Надя изготавливает парики, чтобы скрыть мету смерти, дать новый социальный статус, Александр сочиняет каждому историю, прошлое, без которого нет будущего. Таким образом, мотив двойников в фильме восходит не к романтическому христианскому двоемирию европейской традиции, а к неисчислимым мирам буддизма, к колесу бесконечных перерождений.

## **5. Заключение.**

Сравнение трех российских фильмов последнего времени, в которых использован мотив двойников, показывает определенные точки схождения. Во-первых, двойники появляются в фильмах о послесталинской эпохе в таких воплощениях как агент разведки (Александр в Китае), двурушник-предатель (Герман в «Космосе»), оперативный работник (двойник в «Хрусталева»), эксплуатируя сложившиеся внутри самой сталинской культуры стереотипы. Во вторых, появление двойника в соответствии с традицией предрекает гибель героя. В третьих, в новом кино России осваивается не прозвучавшая в

советских фильмах тема психологической раздвоенности, соотношения идеального и реального, мук и тайн творческого процесса.

Двойник в фильмах последнего времени, как и в советском кино, может ассоциироваться с пересечением границы, будь то политическая граница между государствами, физическая граница между земным и космическим, или же проволочные ограждения лагерной зоны.

Обретающие двойника герои по-прежнему, как и в классической традиции, чаще являются работниками умственного труда, представителями творческих профессий. Иногда это представлено пародийно, так сочиняющий на досуге стихи повар-полиглот Конек из фильма «Космос как предчувствие» не обретает двойника, а сам становится двойником, причем двойником двойника, ведь Герман – двойник-дублер политического заключенного Валерия, по-видимому, как раз интеллигента, того самого типа героя, у которого образуется двойник.

Двойничество в кино, как и в литературе – явление многоплановое. В широком, культурологическом смысле – это древнейшая универсальная модель истолкования места человека среди других людей, основанная на бинарности как основополагающем принципе человеческого сознания. Русский вариант двойничества в литературе, по мнению ряда исследователей, связан с идеей общей трагической судьбы близнецной пары, ее гибели как результата бессилия перед внешними обстоятельствами.<sup>14</sup> В принципе, материал кинематографа это подтверждает.

Наиболее распространенными сюжетными ходами в традиции двойничества являются: детективное построение и исповедальный жанр. В некоторых кинофильмах последнего времени двойник приходит не откуда-то извне, а появляется из темной стороны души героя, встреча с ним закономерна, поскольку рано или поздно человек должен познать самого себя. Двойник как порождение субъективного мира оказывается теперь не столько близнецом, сколько духовным братом, alter ego героя, так что смысловой центр тяжести переносится с внешнего сходства на внутреннее подобие.

## **6. Фильмография.**

**Апостол.** Телевизионный многосерийный фильм. 2007. Реж. Г.Сидоров, сц. О.Антонов. В ролях: Е.Миронов, Н.Фоменко, Д.Мороз, А.Смирнов. В начале войны немцы забрасывают в СССР шпиона-диверсанта, его захватывает НКВД. При попытке побега шпион, бывший вор-рецидивист, погибает. НКВД использует брата-близнеца погибшего шпиона, сельского учителя математики. Обученный всем тонкостям оперативной работы учитель внедряется в

---

<sup>14</sup> См.: Агранович З.С., Саморукова И.В. Двойничество. Самара, 2001. С9.

сеть фашистской агентуры, чтобы побороть главного врага – руководителя подготовки диверсантов для работы в СССР. Этим руководителем оказывается родной отец братьев-близнецов, бывший крупный чин НКВД, оставивший семью и ушедший на Запад при угрозе разоблачения. Обретение такого отца не радует героя, он продолжает борьбу ради соединения с духовной семьей – любимой женщиной Лидой и ее сыном. Фильм в большой степени эксплуатирует широкоизвестные шпионские и детективные фильмы и сериалы советского времени: «Подвиг разведчика», «Щит и меч», «Джентльмены удачи» и другие.

**Белое и черное.** Драма, метраж неизвестен. Т-во «И. Ермолев», 1919. Сц. О. Блажевич, реж. А. Разумный. Актеры: В. Стрижевский (миллионер Джонатан Уайт, апаш Блэк), Е. Порфирьева (Лилла), О. Орг (Ингеборг).

Молодой красивый миллионер Уайт как две капли воды схож с апашем Блэком, вероломный и алчный Блэк желает этим воспользоваться. Через свою сообщницу Лиллу он узнает подробности жизни Уайта, в поезде убивает его и объявляет себя Уайтом, а убитого – Блэком. Нравственное одиночество вынуждает Блэка добровольно сдаться властям.

**Близнецы.** Криминальная мелодрама. 2004. Реж. З. Ройзман, сц. А. Анисимов. В ролях: Э. Болгова, А. Соколов, Ю. Назаров и др. На заре перестройки, в 1986 г., следователь прокуратуры Петр Ерожин приезжает в командировку в Самарканд и встречается со старым другом Вахидом. Вскоре на свет появляются девочки-тройняшки, чья судьба становится стержнем картины. Одна из тройняшек в результате подмены воспитывается как дочь Вахида, становится преступницей, убивает приемного отца, а затем совершает и другие преступления. Петр Ерожин распутывает сложное дело и обретает любовь.

**Бумажные глаза Пришвина.** Драма. Ленфильм, 1989. Реж. и сц. В. Огородников. В ролях: А. Романцов, О. Ковалов и др. Телережиссер Павел Пришвин снимается у своего друга-кинорежиссера, фильм которого рассказывает о сталинизме. Пришвин играет роль капитана госбезопасности, ведущего одно из многочисленных политических дел. Снимающийся фильм о сталинизме дает весьма однобокое и примитивное истолкование сложного времени, и Пришвин понимает это, поскольку сам готовит передачу о пионерах телевизионного вещания и работает с архивами. В процессе съемок и собственной работы Пришвин начинает ассоциировать себя с одним из журналистов сталинского времени, послужившим прототипом для героя фильма, которого играет все тот же Пришвин.

**Весна.** Музыкальная комедия. Мосфильм, 1947. Реж. Г. Александров, сц. Г. Александров, А. Раскин, Б. Слободской. В ролях: Л. Орлова, Н. Черкасов, Р. Плятт, Ф. Раневская и др. Профессор Никитина работает над проблемой использования солнечной энергии. Кинорежиссер Громов, задумав снять о ней фильм, поручает главную роль опереточной актрисе В. Шатровой, поразительно похожей на Никитину. Никитина и Шатрова меняются

ролями, что вызывают массу комических ситуаций, но также идет обеим на пользу, они обретают жизненный опыт и любовь.

**Его звали Роберт.** Фантастическая комедия. Ленфильм, 1967. Реж. И. Ольшвангер, сц. Л.Куклин, Ю.Принцев. В ролях: О.Стриженов, М.Вертинская, М. Пуговкин и др. Молодой ученый создает «биохимическую модель человека», Робота РБ-235, который представляет из себя точную копию ученого. Робота, получившему прозвище Роберт, дают возможность выйти за пределы лаборатории для испытаний. Робот сталкивается с иррациональными проявлениями человеческой природы, что приводит его к полному расстройству всех функций, робота демонтируют.

**Закованная фильмой.** «Кинолегенда». Акц. о-во «Нептун». 1919? Метраж неизвестен. Сохранился фрагмент одной части. Сц.В.Маяковский, реж. Н.Туркин. Актеры: В. Маяковский (художник), М. Кибальчич (его жена), Л. Брик (балерина), А. Ребикова (цыганка). Художник пленяется образом балерины из кинофильма, принесенного в прокатную контору таинственным человеком с бородкой, напоминающим Мефистофеля. Художник один в опустевшем кинозале аплодирует балерине, и та сходит с экрана. Однако из кинотеатра на улицу балерина не решается выйти с художником, он впадает в депрессию. Прислуга приносит художнику лекарства, завернутые в плакат с изображением балерины, и наедине с художником балерина вновь оживает. При этом ее изображение на всех плакатах города исчезает, исчезает она и из киноленты. После ряда переходов из мира плакатной и экранной плоскости в реальность и назад, балерина навсегда закована человеком с бородкой в киноленту. Художник отправляется на поиски «кинематографической страны».

**Зеркало для героя.** Кинопритча по повести С.Рыбаса. Реж. С. Хотиненко, сц. Н.Кожушаная. В ролях: И.Бортник, Б.Галкин и др. На съемках фильма герой 1949 г. рождения познакомился с человеком несколько старше себя и вместе с ним оказался вдруг в 1949 г., в шахтерском городке, где прошло детство. Встреча с отцом, уже умершей матерью, которая только еще беременна героем... Понимание того, какой непростой была жизнь родителей, приходят к герою только когда он сам путешествует во времени.

**Кикс.** Драма. Ленфильм, 1991. Реж. и сц. С. Ливнев. В ролях: Е.Германова, Л.Германова, А.Панкратов-Черный и др. На провинциальном конкурсе двойников выступает парикмахерша, поразительно похожая на эстрадную суперзвезду. Менеджер певицы хочет воспитать из парикмахерши настоящего двойника звезды, чтобы использовать ее как подмену, поскольку известная певица – наркоманка.

**Комедия строгого режима.** Комедия по произведениям С.Довлатова. Ленфильм, 1992. Реж. и сц. В.Студенников, М.Григорьев. В ролях: В.Сухоруков, В.Михайлов и др. В колонии силами заключенных ставят революционный спектакль к 100-летию В.И.Ленина.

Заклученные входят в образы героев, которых играют, и начинают ощущать себя двойниками известных революционеров.

**Королевство кривых зеркал.** Детский фильм-сказка по мотивам повести В.Губарева. К/ст. им. М. Горького, 1963. Сц. В. Губарев, реж. А. Роу. В ролях: О. Юкина, Т.Юкина, Л. Вертинская, Г.Милляр и др. Ленивая и неаккуратная школьница попадает в зазеркальный мир, в Королевство Кривых Зеркал, где под страхом смерти запрещено говорить правду. Встретившись со своим отражением-двойником, девочка обретает недостающие качества и возвращается в реальный мир преобразившейся в положительную героиню.

**Нога.** Драма по мотивам новеллы У. Фолкнера, 1991. Реж.Н. Тягунов, сц. Н.Кожушаная. В ролях: И.Охлобыстин, П.Мамонов, О.Мысина. Мартын и Рыжий, два друга-первокурсника, в 1980 году служили в Таджикистане. Там они познакомились с местной девушкой Камиллой и ее братом. На войне в Афганистане Рыжий погиб, а Мартын потерял ногу. В госпитале его мучают фантомные боли, ему постоянно является Рыжий, которого он просит убить ногу, так как уверен, что ее похоронили живой... Нет в живых и Камиллы. Мартын летит в Таджикистан и находит домик покойной Камиллы, от которого остались только руины, очень напоминающие то, во что он превратил афганскую деревню после гибели Рыжего. Мартын встречает там своего двойника в военной форме, целого и невредимого. Он понимает, что двойник – его похороненная заживо нога, которая ожила. Мартын стреляет себе в висок.

**Президент и его внучка.** Комедия. 2000. Реж. Т.Кеосаян, сц. Е.Райская. В ролях: О.Табаков, Н.Михалкова, Д.Корзун, В. Ильин и др. Предновогодней ночью произошло роковое событие: в роддом доставили молодую женщину, у которой в результате автокатастрофы начались преждевременные роды. Свекр роженицы, известный генерал, угрожал оружием врачам, требовал рождения здорового внука. Врач нашел выход и, не сообщив о мертворожденном мальчике, отдал в семью генерала одну из двух девочек-близнецов, родившихся у матери-одиночки, будущей художницы... Спустя 12 лет на кремлевской елке встречаются дочь художницы и внучка генерала, ставшего президентом России. Девочки случайно меняются местами...

**Приключения Электроника.** Детский телевизионный фильм-сказка, 3 сер. По мотивам повести Е.Велтистова. Одесская к/ст., 1979. Реж. К. Бромберг. В ролях: Ю.Торсуев, В. Торсуев, Н. Караченцов, М.Булгакова и др. Некий ученый создает робота Электроника по образу и подобию школьника Сережи. Встреча двойников, живого и рукотворного, их дружба и сотрудничество, приводят к нравственному взаимообогащению.

**Сны.** Комедия. Мосфильм, 1993. Реж. К.Шахназаров, сц. А.Бородянский. В ролях: О. Басилашвили, Л. Мордвинова, А. Джигарханян и др. Время детства 1893 год. Графиня Призорова жалуется известному психиатру на странные сны - ей снится, что она работает

посудомойкой в столовой в Москве девяностых годов 20-го века. Ее муж, граф и высокий сановник, не верит в то, что рассказывает ясновидящая, так как не может себе представить реалии России всего через сто лет. В Москве девяностых годов 20-го века посудомойка, двойник графини, может стать министром экономики, а двойник графа Призорова, кинорежиссер, может опуститься до изготовления порнографических открыток.

**Тайна двух океанов.** Фантастико-приключенческий фильм по мотивам романа Г.Адамова. Грузия-фильм, 1955-56. Сц. В. Алексеев, Н. Рожков, реж. К. Пипинашвили. В ролях: С. Столяр, И. Владимиров, М.Глузский, П. Луспекаев и др. В послевоенные годы в Атлантическом океане при загадочных обстоятельствах погибает советский теплоход «Арктика». Одновременно в Тихом океане взрывается французский теплоход. Экипаж подводной лодки «Пионер» должен выяснить причину гибели двух теплоходов. Параллельно развивается шпионская интрига. На борту корабля находится шпион, это инженер Горелов. Однако на самом деле инженер Горелов был убит его коварным братом – близнецом, цирковым гимнастом и профессиональным разведчиком, на борту подводной лодки находится именно брат-двойник Горелова. Линия вредоносного двойника-близнеца отсутствовала в романе-первооснове, где Горелов шпионил на Японию, будучи завербованным родственниками-эмигрантами, проживающими в Маньчжурии.

**Тень.** Музыкальная комедия по пьесе Е.Шварца. Ленфильм, 1971. Реж. Н. Кошеверова, сц. Ю. Дунский, В. Фрид. В ролях: О. Даль, М. Неелова, А. Вертинская, Л. Гурченко и др. Ученый поручает своей тени, как самому близкому другу, посредничество в любовных делах. Вместо того, чтобы помочь сближению Ученого с принцессой, Тень предает и вытесняет его. Пользуясь плодами ума и трудов Ученого, Тень добивается власти и богатства, однако без своего хозяина тень бессильна. В финале казнь Ученого приводит к гибели его Тени, Ученый бежит из сказочного государства, населенного трусливыми обывателями.

**Тень, или Может быть все обойдется.** Музыкальная комедия по пьесе Е.Шварца. Союзтелефильм, Мосфильм, 1991. Реж. М.Козаков, сц. И.Шевцов, М. Козаков. В ролях: К.Райкин, М. Неелова, М.Дюжева и др. Тень, отделившись от своего владельца, претендует на то, чтобы занять его место.

**Цареубийца.** Драма. СССР(Мосфильм)/Великобритания, 1991. Реж. К.Шахназаров, сц. А.Бородянский. В ролях: Малькольм Макдауэлл, О.Янковский, А.Джигарханян и др. В ночь с 16 на 17 июня 1918 г. в Екатеринбурге была расстрелян последний царь Николай II и его семья. Считающий себя цареубийцей Юровским пациент психиатрической больницы рассказывает о происшедшем с такими подробностями, что новый врач поддается ощущению некоей тайны, возможности существования человека в двух обликах, в двух

временах. Себя врач ощущает жертвой, Николаем II. Врач отправляется в Екатеринбург и там умирает.

**Член парламента.** Драма, метраж неизвестен. Ателье И.Ермольева, Ялта, 1919-1920. Сц. А. Литвинов, реж. Я. Протазанов. Актеры: И.Мозжухин (лорд Шилькотт, литератор Лодер), Н.Лисенко (Эва Шилькотт).

Джон Шилькотт, член английского парламента, нервный и болезненный морфинист. Встретив на улице своего физиономического двойника– литератора Лодера, Шилькотт поражается его уму, энергии, жизнерадостности. Шилькотт предлагает Лодеру поменяться ролями, и тот отлично справляется как член парламента, успевая увлечь жену Шилькотта и со своей стороны влюбиться в нее. Для решающего объяснения пара отправляется в скромную квартиру Лодера, где с недавнего времени влачит свои дни Шилькотт, однако его застают мертвым из-за передозировки морфия.

**Ширли-Мырли.** Комедия. Мосфильм, 1995. Реж. В.Меньшов, сц. В.Меньшов, В.Москаленко, А.Самсонов. В ролях: В.Гаркалин, В.Алентова, О.Табаков, О.Ефремов, И.Чурикова и др. Герои фильма – вор-рецидивист, известный музыкант и «цыганский барон» - три брата-близнеца, которые не зная о существовании друг друга, однажды встретились. Традиционная ситуация с «путаницей» и сменой социальных ролей дает возможность высмеять национально-культурные стереотипы.

# 表層の分裂と深層の分裂

大平 陽一

## 1. はじめに

「主体の壊乱」であるとか「自覚の病理」と呼ばれる、主として精神分裂病<sup>1</sup>にかかわるいくつかの現象が、リアリズム以降の近代芸術にしばしば観察されるという事実については、今さら言うまでもない周知の事実であろう。そうした現象は創作者の側の広義の「詩学」として意識されることさえあったことは、両大戦間のチェコ・アヴァンギャルドの理論的指導者であったカレル・タイゲの著書『匂い立つ世界』の一節にもうかがえる。

シュルレアリストたちは絶対的な自由に至る道を探る、夢のなかに、エクスタシーのなかに、狂気のなかに、催眠状態のなかに、自殺のなかに解放の方途を探る。精神生活について裁く権利があると思いついて精神科医と精神病院の管理者たちを彼らは攻撃する。精神病なるものの存在を彼らは疑い、精神の自由な発達が妨げられることに、分裂病者の夢とその赫々たるイメージが牢獄や精神病院に幽閉されることに彼らは抗議する。<sup>2</sup>

近代芸術の様式的特徴として分裂性の傾向が顕著であることは、精神病理学者の側からも指摘されている<sup>3</sup>。だがその反面、精神分裂病に罹患した芸術家となるとごくわずかしか知られていない。にもかかわらず、たとえば近代文学に—なかんずく前衛的な文学に—自覚の病理に酷似した記述がかなり頻繁に見られるとするならば、それは主体の壊乱が精神病理にとどまらず、文学的営為の本質に幾分かはかかわる問題であることを示唆しているのではないか。ここでは、主として文学を対象に、作中人物の分裂から出発して、創作者の深層における分裂性へと掘り下げていきたい。

言うまでもなく、こうした試みは、筆者の個人的関心以外には正当化されない、今さらながらのものである。すでにヤスパースは、現代の状況について「精神分裂病は、以前には精神分裂病者でなくても真実に経験し、表現するを得た領域において真実であり得る唯

---

<sup>1</sup> 「精神分裂病」という用語は今では廃され、「統合失調症」と呼ばれている。しかし、小論で引用される文献の全てにおいてこの用語が用いられるためあって、あえて差別的なニュアンスがあるとされる「精神分裂病」を用いることを許していただきたい。この差別的な用語の方が「分身」というテーマとの関連を明瞭にすることもできるようなにも思われる。また、この先で使用される「原始」や「未開」という語についても、その差別性を批判されることになるのかも知れないが、いずれの場合も筆者はむしろ肯定的な評価を込めているつもりで書いている。

<sup>2</sup> Karel Teige, *Svět, který voní*, (Praha, 1930), 164-166.

<sup>3</sup> 宮本忠雄『言語と妄想—危機意識の病理』(平凡社 1977) 198.

一の条件ではあるまいか」<sup>4</sup>と問うていた。ジュリア・クリステヴァが詩的言語への関心に導かれ、精神病理学をも射程に入れつつ、語る主体について興味深い議論を展開したことは周知の通りだ。詩的言語でさえ意味を伝達するのは事実であるにしても、意味作用だけで詩的機能が汲み尽くされるわけではないのだと、彼女は主張する。詩的言語には、意味作用とは異質なものとされた。この異質なものを発生論的には幼児の反響言語に見、精神病者の発話の場合は、成長とともに失われていた異質なものがリズム、イントネーション、舌語りとなって蘇り、意味生成機能の崩壊に瀕している主体にとって最後の支えとなるのだという<sup>5</sup>。要するに、彼女の関心は、たとえば幼児や精神分裂病者が実践する言語活動の限界領域へと向かっていった。言うまでもなく、精神病理学にも文学研究についても門外漢の筆者の射程は短く、ここでは文学テキスト表層の分裂と創作者の深層の分裂との間の関係を概観し、創作者と病者の分裂性の類似と相違について検討を加えることが試みられるに過ぎない。まずは自らの狂気を自覚し、怯えていた作家のテキストの皮相な検討から出発したいと思う。

## 2. ヴァージニア・ウルフ：自覚された分裂

ヴァージニア・ウルフは自己の狂気をはっきり意識しつつ創作を続けた作家であった。日記や自伝的文章には自らの狂気と創作との関係をうかがわせるような記述もあり、彼女の場合は、二つの問題の関連をある程度探れるのではと期待できそうだ。実際ウルフについては、精神病理学者でもある神谷恵美子が興味深い病跡研究を残している。そこで、ここでは精神病理上の考察について神谷の論考に依拠しつつ、作者の狂気と作品中の狂気との関係を具体的に跡づけてみよう。

では、ウルフの病気はどのようなものであったか。それはおおよそ躁鬱病とされているが、彼女の人格と病のなかには見逃しようもない精神分裂病的な要素があり、その存在全体からは分裂病くささが発散されているのだという<sup>6</sup>。作家自身がこの狂気を自覚し、それを作品中で昇華していった面のあることに疑問の余地はないらしい。長編『ダロウェイ夫人』には、当初の構想において自殺するはずであったヒロインに代わり発狂した末に自殺する、いわば主人公の分身のような青年セプティマスを登場させているが、『ダロウェイ夫人』を執筆中につけていた日記には「私は生と死、正常と狂気を書きたい。もちろん、狂気の場面は私を苦しめ、私は胸が張り裂けそうになってしまうけれど」<sup>7</sup>と書かれている。さらに作品の内容に直接言及するような次のような一節を後日の日記に見出すことができる。

私はいまリージェント公園での狂気の場面のまっただ中にある。自分が可能な限り事実に

<sup>4</sup> K・ヤスパース『ストリドベルクとゴッホ』村上仁訳（創元社 1952）222.

<sup>5</sup> J・クリステヴァ『ポリログ』足立・沢崎・西川他訳（白水社 1986）112.

<sup>6</sup> 神谷恵美子『ヴァージニア・ウルフ研究』（神谷恵美子著作集4）（みすず書房 1981）27.

<sup>7</sup> 同書 56.

密着しつつ書いていることに、私は気づく。<sup>8</sup>

ここで言及されているセプティマスの狂気の場面について、神谷恵美子は生々しいほど分裂病的症状が現れており、作家自身の経験を書き写したものとしか考えようがないとまで断言している<sup>9</sup>。ウルフ晩年の自伝的文章「過去のスケッチ」にも、人間のアイデンティティとは瞬間ごとに変転するものであるという自覚が読み取れる。そんな考え方をする彼女にあって自己同一性は揺らぎ、《私》は複数化しかねない。たとえば「過去のスケッチ」の中に「そう、私は二十人の人間なの」<sup>10</sup>と書いたように。同じ文章の「いま考えているのは、人にはたくさんの意識があるということ」<sup>11</sup>という箇所には、「第二の自分たちということが言いたいのだ」と欄外に注が付されている。

こうした精神のありようは、作品に反映されずにはいないだろう。事実、多くの研究の結果あきらかにされた彼女の小説の特徴は、人格の断片化と自己の消滅だという。自己の消滅は分裂では対極にあるように思われるかも知れないが、精神病理学者の木村敏によれば、自己重複体験と自己非存在体験は同一の論理構造に由来しているのだという。例えば、ある患者は「自分には分身が五人いる」(1=5)と訴えるが、実はこの「五」という数字そのものには大した意味などない。「いまここにいるのは私自身ではなく、そっくりの分身」であるということ、すなわち患者の自己同一性は変転し続け、自分を自覚する限りにおいて自己の分身であり続ける事態がそこにはあるのだ。つまり  $1 = \infty$  という等式が成り立つのだが、これは同時に  $1 = 0$  でもあることは「自分が無いみたいな」「本当の自分は死の世界に行ってしまう」「自分という人間はデンデバラバラ」といった患者自身の証言からも分かれると木村は述べている<sup>12</sup>。コインの両面のような人格の断片化と自己の消滅という二つの特徴がことのほか鮮明に現れている作品が『波』だ。この長編小説も『ダロウェイ夫人』同様、発作の所産であった。『作家の日記』には、

人生におけるあの奇妙な中休みは、芸術的にはもっともみり豊かだ。ホガースでの私の狂気について考えてみよう。あと六週間寝込んだら『蛾』は傑作になるのだけれど。<sup>13</sup>

とまで書かれている（『蛾』は構想当初の表題）。実際、『波』の主要な登場人物のひとりロウダには、ウルフ自身の精神分裂病的な要素が付与されている。

ブランケンブルクは、分裂病の本質を自然な自明性の喪失であると定義したが、ウルフは水たまりが飛び越せないことや、人前でおしろいをつけられないことに苦しんだ<sup>14</sup>。『波』

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, (New York, 1953) 59.

<sup>9</sup> 神谷恵美子『ヴァージニア・ウルフ研究』23.

<sup>10</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>12</sup> 木村敏『異常の構造』（講談社新書 1973）137.

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, (London, 1978), 143.

<sup>14</sup> Virginia Woolf, "A Sketch of the Past," 90, 79.

のロウダも、なぜか水たまりを飛び越せず、自然に靴下をはけるからと友人のスーザンを羨む。彼女の自己は常に脅かされずにはいない。「私は取るに足りない人間。私には顔がない」、「鏡の顔を見ないよう彼女の陰に隠れよう。私はここにいない。私には顔がないの」と嘆き、「私のなかからいま心を注ぎ出せるわ」だとか、「いま私の身体が溶けている」<sup>15</sup>と訴える。そんなふうにより自己消滅に怯える一方で、彼女は「私ときたら移ろい変わっていて、そのくせ一瞬のうちに見通されてしまう」<sup>16</sup>と思いついでいる。カーテンの房をねじっているだけで「私はばらばらになってしまう、一つじゃなくなり」<sup>17</sup>そんなロウダは、叶わぬと知りつつも、「私を引き裂いたり、ばらばらにしたりはできない」<sup>18</sup>と言い切れるスーザンになり代わりたいたいと願う。分裂病者によくあるように人並みはずれた共感能力を持つロウダにとっては、自我の壁などないも同然であり、彼女の魂は幽体離脱し、ロシアの女帝のベールを肩になびかせつつ「民よ、われは汝らの女帝なるぞ」<sup>19</sup>と宣言することもできるのだ。

### 3. エズラ・パウンド、そして『古今和歌集』

「とねりこの木」で狂気の愉悦を謳うほどに精神病理に接近したエズラ・パウンドは、その詩作において唯一の「我」を否定する仮面の手法を多用した。モダニズムの詩人パウンドにとって大きな意義を持ち、後に続く詩人たちに大きな影響を及ぼした仮面の手法の源泉を、英文学者の岩原康夫が詩人の「極度に重層化した自意識」に求めたのも当然であろう<sup>20</sup>。自覚の病理という問題を考える上で、「鏡のなかの奇妙な顔」はひじょうに興味深い。鏡に映った顔というモチーフは、『波』のロウダを苦しめたものだし、ヴァージニア・ウルフも鏡にまつわる少女時代の夢に苦しんでいた。自分の顔の代わりに突然恐ろしい動物の顔が映ったというのだ<sup>21</sup>。

鏡のなかの奇妙な顔！  
猥らな仲間、聖なる主人  
悲しみに流された私の愚か者  
答えは何か？ ああ無数のものよ  
努め、戯れ、過ぎ去るものよ  
からかい、挑み、嘘を突き返すものよ  
私？私？私？

<sup>15</sup> Virginia Woolf, *The Wave*, (London, 1955), 143. 24, 31, 19, 41.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>20</sup> 岩原康夫「仮面の謎」『エズラ・パウンド研究』（山口書店 1986）85.

<sup>21</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, 79.

そしてお前？<sup>22</sup>

この詩では、映し出す鏡の数だけ「私」があり、鏡のなかの「私」は「私」であり、かつ「お前」であり彼でもある。この詩の描く世界では客観と主観という二元論やロゴスは無力である。

しかし、晩年書き継がれた未完の叙事詩『キャントーズ』となると、ひどく理屈っぽい印象を受ける。なかでも、テキストに様々な外国語とならんで漢字を直接導入したコラージュ詩（第七十六篇）は、意識的、実験的な技巧をまず感じさせる。

そして、まつりごとにおいては決して倦んではならない  
言葉が  
全く成ること 誠<sup>23</sup>

あるいは、漢字を導入するというタイポグラフィックな効果を狙わず、ただ「習」という漢字のモンタージュ的性格を暗示しただけの第七十四篇にしてもそうだ。

過ぎゆく時の白い羽とともに学ぶのは  
よるこばしいことではないか<sup>24</sup>

周知の通り、同種の趣向の歌が『古今和歌集』にもあるのだが、文屋康秀の作と伝えられる次の歌に至っては、「嵐」と「荒らし」を懸け、「山」と「風」を組み合わせれば「嵐」という字になるとしやれる言葉遊び以外に面白みはない。

吹くからに秋の草木のしほるればむべ山風をあらしといふらむ(249)<sup>25</sup>

文字遊戯に関しては、「秋の木」がひさぎ（楸）を隠す可能性までであるという手の込みようだが、古今集の一大特徴である知的技巧性ばかりが目につく。

しかし、漢字の構成法に着目したのは、パウンドや古今集の歌人たちだけではない。映画監督のエイゼンシュテインは、六書と呼ばれる漢字の分類のうちの会意のモンタージュ的性格に注目し、たとえば水と目の描写が「泣く（泪）」を意味し、門の絵の近くにある耳の描写は「聞く」を意味するという書法にモンタージュ理論の先駆形態を見た。しかも、漢字が精神分裂病者や未開人あるいは子供の思考に通じる前論理的な思考の現れであると

<sup>22</sup> Ezra Pound, *Selected Poems*, (London, 1948), 58.

<sup>23</sup> Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound*, (New York, 1972), 454.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 437.

<sup>25</sup> 『古今和歌集』からの引用にあたっては、岩波書店の新古典文学大系5（小島憲之・新井栄蔵校注）を使用した。また門外漢の筆者が古今集から作例を選択するにあたっては、当然ながら種々の解説、研究所を参考にした。なかでも

見なされていた<sup>26</sup>。

運命が私に試練をくぐらせ、古代東洋の諸言語の「尋常ならざる」思考法と象形文字に親しませてくれたことに、後年わたしはどれほど感謝したことだろう。まさにこの「尋常ならざる」思考法が、後にモンタージュの本性を究明することを助けてくれた。後にこの「思考法」は、我々の下で一般的な「論理的」思考とは異なる内面の感覚・感情的思考に基づく規則的方法として認識され、私が芸術の手法の最も神秘的な深層を究明するのを助けてくれた。<sup>27</sup>

エイゼンシュテインの映像理論では、形式面の創造の基礎として感覚的・イメージ的な原理は不可欠なものとしてされた<sup>28</sup>。いわゆる原始人や幼児と似かよった思考様態へと退行することが必要とされるのである。そして、精神分裂病者の思考もまた幼児に退行したかのような様相を呈するのだという。エイゼンシュテインと親交があり、その芸術観にも影響を与えたヴィゴツキーによれば、分裂病者においても思考の発達の幼稚な段階としての複合的結合は、概念の下層土として新しい体系の内部に保持されているとされる。こうした複合を概念から区別する本質的特徴は、「複合の基礎には概念とのばあいと同様、さまざまな対象群を一つの全体に結びつける結合が存在するのだけれども、その結合が概念の基礎にある結合の抽象的・一般的性格とは異なって具体的・事後的性格をおびている」<sup>29</sup>ことにあるとされる。だからこそ、クリステヴァも「詩的シニフィエとは、具体性の限りをつくして、同時に概念的ディスクールをはるかに越える一般性のレベルにたどりつこうとする」<sup>30</sup>と主張するのだろう。そして、概念的思考が崩壊する時、発達の最終段階である概念的思考全体が剥がれ、分裂病者は

原始的な独自の法則にしたがって生活しはじめるのである。この意味において複合的思考は、精神分裂症過程特有の産物ではなく、患者の心のなかに病気になる以前からかくれた形で存在していた思考形式<sup>31</sup>

なのである。しかも、この複合的思考への退行は、「ふつう純粋に形象的な思考への移行として描かれる」<sup>32</sup>。

こうした学説を踏まえてのことであろう、エイゼンシュテインは「芸術に親しむことは

---

森重敏『文体の論理』（風間書房 1967）による所が大きい。

<sup>26</sup> こうした見解は、心理学の分野において、かなりの程度承認されている。

<sup>27</sup> S. M. Eisenstein, *S. Metod: Tom I.* (Moskva, 2002), 50-51.

<sup>28</sup> V. V. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki*, (Moskva, 1976), 67.

<sup>29</sup> L・S・ヴィゴツキー「精神分裂症における概念の破壊」『思考と言語（下）』 248.

<sup>30</sup> J・クリステヴァ『記号の生成論—セメイオチケ2』（せりか書房 1984） 240.

<sup>31</sup> 同書 255.

<sup>32</sup> 同書 250.

観客を文化的退行へと導く。芸術のメカニズムは、人々を道理にかなった論理を踏み外させて感覚的思考に『沈潜』させ、それによって情緒的・感覚的效果や情動の爆発を引き起こすための手段として、磨きぬかれるものだから<sup>33</sup>と書いた。そんな知識がかえって、原始心性、前論理的・感覚的思考への退行なる問題に深入りした彼を深刻な精神的危機に陥れてしまったほどであった。

芸術は形式的手段によって創作者だけでなく、受容者もアルコール中毒や早発性痴呆や不吉な分裂病と同列に立つ原始の野蛮の深い深い地獄に陥れるということを、私は突然悟った。<sup>34</sup>

さらには古代メキシコの詩作法でも、火と水で戦争が、花と歌によって詩という概念が表現されるように、会意のプロセスやサイレント映画のモンタージュに似かよった原理に則っていたと知ると<sup>35</sup>、パウンドの『キャントーズ』の詩篇にしろ康秀の歌にしろ、言語記号を分解するメタ言語的な意識と文字をイメージとしてとらえる感覚的思考とがせめぎ合っているようにも思えてくる。

しかも、もっぱら知的な技巧に遊んでいたかのような古今集の歌人たちもまた、主体の壊乱とまったく無縁ではなかったらしい。『古今和歌集』に顕著な特徴として、『万葉集』では多用された「我」という語がほとんど姿をみせないという事実が知られているのだが、この特異な現象を解明するにあたって窪田空穂は実に深い洞察を示している。

才能を持っている者が、身、藤原氏にあらざるがために、社会的にその才能を用いる路を杜絶されているという状態は、その人々をして批評的に傾かしめ、また他に依る所を求めさせる事である。これを古今和歌集の歌人に見れば、この歌人らは、官人または社会人としては、内面に強く自己を意識させられる機会が多く、外面には、意識する事の強いと反対に、注意深く蔽っていなくてはならなかったのである。

この時代の方が「我」を意識する事ははるかに強く深かったにもかかわらず、それを言葉にすることが許されず、許されないが故に現れなかったとすべきであろう。<sup>36</sup>

精神病理学者の宮本忠雄は、『波』のロウダの「私の身体が溶けている」のような自己の消滅に向かう妄想について、分裂病者が「圧倒的な共同世界によって翻弄された現存在が周囲との接触を避け、いわば周囲から身を隠す一つの姿勢」と見なしているが、同様の見解は古今集の歌人たちにも当てはまるように思われる。言語学者のヤーコブソンも、分裂病

<sup>33</sup> S. M. Eisenstein, *Metod: Tom 1*, 131.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 135.

<sup>35</sup> V. V. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki*, 129.

<sup>36</sup> 窪田空穂『古今和歌集評釈・上』（東京堂 1935）30.

者に特徴的な病状が人称代名詞のような転換子——一段高い論理階型からメッセージに關説しなければ（コンテクストに言及しなければ）指示対象を特定できない文法単位——の消失である旨指摘しているのではないか<sup>37</sup>。

古今集の歌人たちの「我」も内と外に引き裂かれていた。国文学者の森重敏は、そのことを作品に即し、説得力をもって示す<sup>38</sup>。まず次の業平の歌のなかの「み」という語から説き起こし、「社会における責任の主体としての身体」と「個人におけるその肉体としての自然の面」との対立が指摘される。

月やあらぬ春の昔の春ならぬ身ひとつはもとの身にして(747)

続いて、その対立が「身」と「こころ」の決定的な分離に至ることが、「ひとを思心は我にあらねばや身のまどふだに知られざるらむ」(523)でもって、さらに「世中は昔よりやは憂かりけりわが身ひとつのためになれるか」(948)のように、個人としての「身」が社会との対立へと立ち至る経緯を、森重は数多くの歌で例証している。なかでも次の紀友則のように、一人称の我にさえ一般人称的な「人」が用いられことが稀ではなかったとの指摘は注目される。

色も香もおなじ昔にさくらめど年ふる人ぞあらたまりける(57)

この現象も分裂意識の言語面への現れとして再解釈できるのではないか。なぜなら、精神分裂病者の言語行動について、宮本忠雄は次のように述べているのだから。

私たちは、「私」によって表現される語る主体の衰退ないし消滅を分裂病者においてほとんど普遍的なものとして措定できるだろう。このことは、ヨーロッパの患者たちが自分の体験を述べる際に、「私」という一人称単数の代名詞で語らずに、しばしば不定代名詞の on や man を主題に据えて語り、明らかに患者自身を指していると思われる場合にさえ、「私」を on や man で代置する。<sup>39</sup>

言うまでもなく、社会的立場に起因する自我の分裂と精神分裂病とを同一視することは危険であろう。しかもウルフの小説と古今和歌集が与える印象のちがいは大きすぎるが、精神病理において人間の深層の実相があらわになるのも事実ではないか。古今集の歌人たちの分裂意識が歌の趣向としてあらわれたと見なせる現象に、水に映ったイメージを詠んだ歌が多いという事実を指摘できる。この種の作は紀貫之にことのほか目立つのだが、大

<sup>37</sup> ロマーン・ヤーコブソン『詩学から言語学へ—妻ボモルスカとの対話—』（国文社 1983）140.

<sup>38</sup> 森重敏『文体の論理』（風間書房 1967）189ff.

<sup>39</sup> 宮本忠雄『言語と妄想』272-273.

岡信は水面を「鏡」とする貫之の嗜好を分析した上で、やはり古今集の歌人たちの「耽美的な性格は、彼らが自我の存在様式に二元的分裂を感じはじめたことと切っても切れない関係にあったのである」<sup>40</sup>と結論づけている。この場合、エズラ・パウンドや古今集の歌人に方法意識が顕著であることは、必ずしも彼ら自身や、彼らの詩がロゴス的であることを意味しない。ヴァージニア・ウルフもまたきわめて方法に対して意識的な作家であった。むしろ彼らの方法は、ロゴスの表層から退行したパトスの深層における原始・イメージ思考によって案出され、狂気の直面せざるを得ない深層から反転し、再びロゴスの領域へと我と我が身を救出する手段であったように思われる。

『古今和歌集』では、『万葉集』にも広く行われた序詞と枕詞が、本来のメッセージを伝えるはずの下句から断絶して別種の詩的イメージを作り上げ、これら二つのイメージのモンタージュによって統一的、重層的な詩的世界を生み出すための装置と化している。たとえば次に引く壬生忠岑の歌において、上三句は序であり、「はつかに」が懸詞をなしている。

春日野の雪間をわけて生ひでくる草のはつかに見えしきみはも(478)

「春日野」は「春日祭にまかりける時に、もの見に出でたりける女のもとに、家を尋ねて遣はせりける」という詞書の通り、その地理的環境であり、「雪間」も春の季節感に対応するものとして、下句から独立した別のイメージを構成している<sup>41</sup>。しかし、それと同時にふたつの世界は、わずかに見えるという共通の述語によって結合されている。この歌に続く、「山ざくら霞の間よりほのかにも見てし人こそ恋いしかりけれ」(479)でも、わずかに見える山桜と女性が並置されているし、一つとんだ「初雁のはつかに声をきゝしより中空にのみ物を思哉」(481)にも、述語による結合という図式が共通する。

実はこうした図式は分裂病者の言語行動に特徴的なものでも知られており、前論理や古論理、あるいは感情論理とも呼ばれている。例えば「聖母マリアは処女である。私は処女である。私は聖母マリアである」だとか、「人間は死ぬ。草は死ぬ。人間は草である」といった論法である。しかし、スパイについて「あいつは犬だ」といった例を挙げるまでもなく、「人間は草である」という言い回しでさえ、コンテクストさえ整っていれば、とりわけ詩のなかでなら、ごく自然な隠喩と見なされるであろう。隠喩が成立する基盤もまた述語論理にほかないのであるから。

#### 4. 『古今和歌集』におけるメタ言語的意識

しかし、精神分裂病者の発話には「人間は草である」といった「まるで～のように」という表示を欠いた隠喩がしばしば観察されるにもかかわらず、患者自身にとってはストー

<sup>40</sup> 大岡信『紀貫之』(ちくま文庫 1989) 76.

<sup>41</sup> 野村精一「古今集歌の思想」『古今和歌集』(日本文学研究資料叢書 1976) 58.

レートな意味しか持たず、隠喩として機能しないのだという。

ある分裂病者に「一石二鳥」という譬を説明させると「一つの石で二羽の鳥を落とすということですか、そんなことは到底不可能でしょう」と答えた。また「裸一貫で出直す」と言って、素裸になって道路に飛び出した分裂病者もいる。<sup>42</sup>

彼らにもっとも目立つ「言葉のサラダ」と呼ばれる網羅的羅列にしても、患者が自らの空想の隠喩的な性格を把握できないとことで説明できると、ベイトソンは主張する<sup>43</sup>。隠喩的な表現では、「人間は草である」( $A=B$ )であると同時に「実は、人間は草ではない」 $A \neq B$ であるというロゴスにとっては両立不可能なパラドクスが成立している。クリステヴァなどは、このパラドクスが比喩的表現にとどまらず詩的メッセージ一般の特徴と見なす。

たがいに対立し合う二つの項を排除するどころか、詩的シニフィエはその二つの項を、ひとつの両価性のなかに、非統合的結合のなかにつつみこんでしまうのだ。<sup>44</sup>

次の深養父の歌の場合は、心を雁に喩えることがあえて否定されることが却ってその隠喩性が高めるといふ、さらに手の込んだ手法が用いられている。

人を思心は雁にあらねども雲居にのみもなきわたる哉(585)

すなわち $A \neq B$ かつ $A = B$ というトートロジーでもって、 $A = B$ という等号の成立が言外に主張されるわけだ。しかし、こうした否定のパラレリズムも、分裂病者にとっては「心は雁であるはずがない」という当たり前の叙述でしかない。ベイトソンによれば、直截なメッセージの場合にふさわしい方法で比喩が解釈されるのは、メタ・コミュニケーション的な枠組みが無いからだ。言語によるコミュニケーションにおいては、さまざまな対比的な抽象レベルにおいて機能しているという。

一見単純と思える表示的レベル（「猫がマットの上にいる」）から二方向に分岐する。一方の、抽象度の高いレベルの領域ないし集合には、言説の言語そのものを対象とするようなあからさまな、もしくは暗黙のメッセージが含まれる。これをメタ言語レベルと名づけることにする。（たとえば「『ね・こ』という音はこれこれの事物の集合に含まれるあらゆる要素を表す」とか、「『ねこ』という語そのものは毛皮がなく、引っ搔くことができ

<sup>42</sup> 木村敏『分裂病の現象学』（弘文社 1975）155.

<sup>43</sup> G・ベイトソン『精神の生態学 [上]』佐伯泰樹・佐藤良昭・高橋和久訳（思索社 1986）281.

<sup>44</sup> ジュリア・クリステヴァ『記号の生成論—セメイオチケ2』241.

ない」など)。もう一方の抽象レベルの集合は、メタ・コミュニケーション的と名づけておく。(たとえば、「私がねこの居場所を教えてあげたのは親愛のしるしです」とか「これはプレイですよ」など)。こちらでは話者間の関係が言説の主題になっている。<sup>45</sup>

これら高次の論理階型に属するメッセージのうち、後者のメタ・コミュニケーション的なメッセージが、プレイ(うそっこ)、プレイでないもの(ほんこ)、ファンタジー、 sacrament、比喩などのコミュニケーションの様式の認識を可能にする。ただし、メタ・コミュニケーション的メッセージは明示されることは殆どなく、大抵の場合は、様式を識別するための指標としてコンテキストが用いられる<sup>46</sup>。ベイトソンに言わせれば、素晴らしいコミュニケーション能力を持つ詩的な比喩がメタ・レベルでの標示を伴うのに対して、精神分裂病者の比喩には何の標示もないのである<sup>47</sup>。比喩の理解には、クリステヴァが詩的言語において否定されるとした超越論的自我の支えも必要なのかも知れない。確かに、言語芸術の場合は、分裂病者自身の発話が詩になったり、小説の一部になるには、コンテキストの整備による枠組みが必要なのだろう。『波』の登場人物のひとりバーナードの「僕は変わってばかりいた。ハムレットだったし、シェリーだったし、今では名前を覚えていないけれど、ドストエフスキーの主人公だった。信じられないことだが、一学期中ナポレオンだったこともある」<sup>48</sup>という発話が小説の一部となりえているのに対して、ニーチェのいわゆる「狂気の断簡」がそのまま文学作品であるとは考えにくい。書き手がコンテキストを設定しないからであり、読み手に代わってコンテキストを想定することが困難だからであろう。

しかし私はインドでは仏陀でしたし、ギリシアでは、ディオニュソスでした。アレキサンダーとシーザーは私の化身です。<sup>49</sup>

メタ言語的メッセージについてベイトソンは、「表示的コミュニケーションが可能となるのは、語や文と物象との結びつきを左右するメタ言語的な(ただし言語化されていない)ルールの複雑な体系が十分発達を遂げてからあとのことである」<sup>50</sup>と指摘するにとどまっているが、美術においては分裂病者自身の作品がそのままアール・ブリュットとして受け入れられることに鑑みても、言語芸術は特殊であり、メタ言語など高位の論理階型に属するメタ・コミュニケーション以外の類型もメッセージがメッセージ自体を志向する詩的機能の理解の前提となっているのではないかと思わせる。転換子の消失という分裂病者の言

<sup>45</sup> G・ベイトソン『精神の生態学 [上]』265-266.

<sup>46</sup> 同書 297, 300.

<sup>47</sup> 同書 322.

<sup>48</sup> Virginia Woolf, *The Wave*, 177.

<sup>49</sup> 三島憲一『ニーチェ』(岩波新書 1987) 190.

<sup>50</sup> G・ベイトソン『精神の生態学 [上]』269.

語行動の特徴にしても、一段高い論理階型からのコンテキストへの言及という共通点をもつ。ヤーコブソンが論文「転換子と動詞範疇とロシア語動詞」で指摘した、コードとメッセージの循環性と重なり合いによる合計四種の二重形式の中にベイトソンのいうメタ・コミュニケーション的メッセージを強引に当てはめると、それは抽象度のレベルこそちがえ、ヤーコブソンの理論の引用語法に該当することになる<sup>51</sup>。

ここで再び『古今和歌集』に立ち帰るなら、本歌取りという手法が、その全盛期を新古今時代に迎えることになるとはいえ、次の貫之の歌をもっとも早い例として古今時代に起こったとされることは、古今集の歌人たちと分裂病者との間に一線を画するメタ・レベルの意識性を窺わせるようで注目される。

三輪山をしかも隠すか春霞人にしられぬはなやさくらむ(94)

どうやら『古今和歌集』の知巧性の背後には、高次の論理階型に立つ反省的な観点が前提になっているらしい。漢字のモンタージュ的性格の発見には、文字に対する意識的な態度が不可欠であったはずだし、文字に対する反省は、言語を対象化するメタ言語意識一般につながっていくにちがいない。文字が果たす根本的な言語的機能が表語にあるとされる以上は、文字の考案は語という単位の抽出が前提になっているはずだ。「文字を作り出した人は必ずその言語を反省したにちがいない」<sup>52</sup>のである。事実、そうしたメタ言語的な意識があらわな作が、『古今和歌集』には少なくない。たとえば、森重敏が「語の擬人化」として挙げる次の歌には言語を対象化する反省的態度が明らかだ。

思ふには忍ぶることぞ負けにける色に出でじと思しものを(503)

あるいは、漢語の「瀑布」を踏まえて滝を曝される布にたとえた承均法師の「誰がために引きてさらせる布なれや世をへて見れどとる人もなき」(924)にも、瀑と曝の同音性と、さらには漢語のモンタージュ性に着目するメタ言語的意識が読み取れる。さらに、森重が「上句の比喩が下句においてその実義を解明されという句格対立の一首構成も、きわめて古今集的である」<sup>53</sup>と評する次の歌など、「ひんばとは雌馬のことだ」といった類のメタ言語的発話と同じ図式に則っており、比喩的メッセージに二次レベルのメタ・メッセージが並置、結合される構成となっているのである。

大空は恋しき人のかたみかは物思ふごとにながめらるらむ(743)

<sup>51</sup> ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』(みすず書房 1973) 149-150.

<sup>52</sup> 河野六郎「文字の本質」『岩波講座・日本語 8 文字』(岩波書店 1977) 21.

<sup>53</sup> 森重敏『文体の論理』218.

## 5. 芸術における前論理思考と論理思考

ヴァージニア・ウルフの長編小説『波』の登場人物のなかでは、作者の伝記的要素を与えられたロウダと並んでバーナードが大きな役割を演じている。バーナードもまた「空の鰭」という執筆の契機となった幻覚を担うウルフの分身であり、しかも言語行為について思索を進める作家でもあるのだから。バーナードという登場人物について考えることは、ヴァージニア・ウルフにとって書くこと、物語ることがどのような営みであったのかという問いへとつながっていく。

ロウダや作者と同様、バーナードにも複数の《我》がいる。「たくさんのバーナードがいるのだ」<sup>54</sup>と彼は言う。ただし、バーナードはいつも物語を紡いでいる少年、「彼の声がやんだとき、君たちは僕を覚えていないだろう」<sup>55</sup>と自覚していた少年であり、長じて作家になった男だ。彼は発狂することもなく生き延びるが、そんな彼でさえ「僕は通りを観察する。だから引き裂かれる。僕は生まれつきの言葉の製造者。自分自身を入念に仕上げ、自分を分化させる」<sup>56</sup>と告白する。先の引用文でも物語る者と僕とが分裂してはいなかったか。どうやら彼の分裂は物語り、書く行為によってもたらされたものらしい。「僕は僕で、ネヴィルじゃないんだ」という少年時代の自我発見のよろこびを回想しつつ、初老の作家バーナードは「私は一人の人間ではない。私は多数の人間なのだ。私は自分が何者か全く分からない」<sup>57</sup>と苦い自己認識を噛みしめる。

しかし、小説の執筆とは、メタ・コミュニケーション的メッセージの解読よりもさらに高次の論理階型に属する営みである。実存的不安をもたらすバーナードの分裂にしても、レヴェルの異なる意識同士のせめぎ合いの結果とも見えなくはない。それら複数の意識をメタ・レヴェルの意識による枠組みの中に整序することは、癒しももたらすのではないか。とにもかくにもバーナードはロウダよりも生き延びた。作者ウルフにとっても、書くことが自己防衛ないし自己治療を意味していたと神谷恵美子は言うのだが<sup>58</sup>、たしかに自伝的な「過去のスケッチ」の次の断章は、そのあたりの機微を伝えているように思われる。食事や雑用などの「非存在」のなかの特権的瞬間である「存在」が、法悦であれ絶望であれ、激しい衝撃という形をとって訪れる。それは、ある秩序の啓示、生綿のような日常生活の背後にある真実の物事の徴なのだ、ウルフは思い至るのである。

言葉にすることによってのみ、私はそれをばらばらでなくする。一つにまとめ上げる。ばらばらではないとは、それが私を傷つけるだけの力を失ったということだ。生綿の裏側には、あるパターンがあって、人間はみなそのパターンに結びついていて、いわば芸術作品の一部となっている。このことを私は書くことによってはっきりさせ、それによって存在

---

<sup>54</sup> Virginia Woolf, *The Wave*, 184.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 96.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 82-83.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 196.

<sup>58</sup> 神谷恵美子『ヴァージニア・ウルフ研究』151.

の瞬間のショックの激しさを和らげ、そこに大きなよろこびを感じる。<sup>59</sup>

ここでは超越論的な書く主体が優位に立っているかのようだ。しかし、ウルフの小説と向かい合った時、意識的な手法であることを承知してはなお、その文体の放つ不思議な力に魅せられる読者が多いのではないか。彼女が駆使する意識の流れにしてからが、思考の自由な流れの非論理的かつ非文法的な連想性を強調する手法である。芸術において原初的な感覚的思考が果たす役割を強調するエイゼンシュテインは、意識の流れを手法として完成したジェームズ・ジョイスに傾倒し、シオドア・ドライヤーの小説『アメリカの悲劇』を映画化するにあたって、意識の流れ（内的独白）の応用を試みようとした。結局この企画は却下されたが、シナリオ《アメリカの悲劇》は、1932年に書かれた論文「どうぞ！」において理論的見地から再検討されることになった。この論文のいう「内言」もまた、ウルフの意識の流れ同様、無定型な印象と生成状態にある混沌とした思考の流れを描写するものであったことは、下に引く引用からも了解できよう。

まるで思考のように、視覚的イメージとなってショットは流れる、画面に同期する音、同期しない音を伴って。

あるいは無定形な音の響き、あるいはイメージを喚起する音、描写的な音…

と、突然、知的に定式化された言葉が一語一語明瞭に知的に冷静に発音される中、曖昧な何かが映っている黒いフィルムが流れ…

と、脈絡のない情熱的な言葉。それらは名詞だけであったり、動詞だけであったり、あるいは間投詞だけであったり。それに同期して交錯する非対象的な形象…<sup>60</sup>

エイゼンシュテインの映像理論において「意識の流れ」を指す「内言」が前景化してくるのは、それ以前に提唱していた知的映画の貧寒とした主知性を克服するための手段として、感情的・感覚的起爆剤としての役割が期待されたからにはほかならない。エイゼンシュテイン自身、「感覚的・前論理的思考は文明人たちにおいては内言の形で保たれている」<sup>61</sup>と述べているように、内言は感覚的思考の顕現であり、前論理的思考のもつイメージ性が保持されているがゆえに映像理論にとって有効な構成原理になり得ると見なされてのことであった。

詩的メッセージを高位のレベルから枠づける超越論的自我のコンテクストを設定する統合力だけでは、詩は生まれそうにない。「本の虫」「浮気の虫」「仕事の鬼」「鬼検事」といったコード化された比喻が詩的だとは思えない。『古今和歌集』の知巧性にしても、同音異義性による意味のずれを狙った表層のノンセンスに過ぎないとも言える。こうした古今集の反ロゴス性には、アントナン・アルトーの近親憎悪を思わせる激烈なルイス・キャロ

<sup>59</sup> Virginia Woolf, "A Sketch of the Past," 84.

<sup>60</sup> S. M. Eisenstein, *Izbrannye proizvedenija, tom 3*, (Moskva, 1964), 77.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 109.

ル批判が当てはまるかも知れない。身体の深層から言葉を切り出す精神錯乱者アルトーにすれば、「ジャバーウォックの歌」は「文体的な技巧的産物にすぎない」<sup>62</sup>。「書くものの中で身を亡ぼしてしまっている言語の死刑囚たちの詩が好きなのだ」<sup>63</sup>と言うアルトーには「知性の綽々たる余裕と赫々たる勝利を思わせる表層の詩や言語は嫌い」であって当然であろう。芸術的創造には、やはりクリステヴァのいう異質なものがなくてはならない。主体の壊乱、自覚の病理の側に足を踏み入れる必要があるように思われる。ペイトソンでさえ「芸術、魔術、宗教が出会い重なり合うほの暗い領域で、ヒトはついに『ストレートな意味をもつ隠喩』を創り出した」<sup>64</sup>として、命を賭しても守り抜こうとする旗を例に引く。エイゼンシュテインによれば、芸術作品の弁証法は興味深い「二者合一」の上に成り立っており、そこで同時に二重の過程が生じることで——すなわち、意識が高次の思想へと上昇する一方で、同形式の構造を通じて感覚思考の深層にまで浸透していくことで——緊張した形式と内容の統一がもたらされるのだという<sup>65</sup>。しかし、ここで検討したわずかな事例からも、前論理的な感覚思考と概念による論理思考の関係が、形式と内容の二項対立で割り切れるほど単純でないことは明らかだ。

多くのレヴェルのメッセージが混在し、プレイ（うそっこ）と現実（ほんこ）のもつリアルさが二つながら存在する演劇は、この点でひじょうに興味深い。再びエイゼンシュテインを引き合いに出せば、演技論においては、スタニスラフスキー流の「体験の芸術」と役になりきらずに演じるメイエルホリド流の「表示の芸術」が両立可能だとされる。

俳優の役作りと演技における《我》と《非我》の同時性の問題は、演技術における中心的な「謎」のひとつであり、その謎解きは俳優自身の《我》への《彼》の完全な従属から、自らの《我》の《彼》への完全な従属（完全な「変身」）までの両極の間で揺れ動く。<sup>66</sup>

ここでは、演劇的实践の中では俳優が二つの思考様式の間を揺れていることが、むしろ積極的に評価されている。完全な変身を熱烈に支持する側の俳優の演技にさえ、何からの形で制御された同時的二重性が——我は我であるという知覚と我は彼であるという知覚が——あり、舞台の行為を現実と見做すと同時に演技と見做す動的な二重の知覚が生まれるのだというエイゼンシュテインの主張は<sup>67</sup>、今なお傾聴に値するのではないか。さらに、同様の二重性が観客にも転移しているとの指摘も興味深く、芸術と受容者の関係についての考察にまで我々を導いていく。チェコの美学者ムカジョフスキーもまた、観劇にあたっての典型として、自分が劇場に座っていることを常に忘れず、舞台上の出来事をあくまで

<sup>62</sup> 高橋康也『ノンセンス大全』（晶文社 1977）310。

<sup>63</sup> 同書 310。

<sup>64</sup> G・ペイトソン『精神の生態学 [上]』272。

<sup>65</sup> S. M. Eisenstein, *Method: Tom 1*, 167。

<sup>66</sup> S. M. Eisenstein, *Izbrannye proizvedenija, tom 2*, (Moskva, 1967), 114。

<sup>67</sup> *Ibid.*, 114。

演劇だと意識し、作品として、芸術記号として、意図性の顕現として観賞する態度と、舞台上の出来事に同化し、それを非意図的な現実と受け止める、いわばプリミティブな観劇態度を挙げ、作品受容の両極として引き合いに出す<sup>68</sup>。結局、論理的思考と前論理的思考は一種のプロトタイプであって、未開人であれ文明人であれ、詩人であれ科学者であれ、その思考の様式はそれらの極の間を揺れ動きながら、ある種の傾向を示すという実態ではなかろうか。

---

<sup>68</sup> Jan Mukařovský, "Záměrnost a nezáměrnost v umění," *Studie z estetiky*, (Praha, 1966), 96.

# マキノ雅弘

## ——「ノリ」の映画術——

高木 繁光

### 1. 父から子へ

京都の真如堂で日本初の時代劇映画『本能寺合戦』（1908）を監督し日本映画の父と言われる牧野省三<sup>1</sup>、その息子で幼年時から父の映画に出演し、1926年18歳で監督となり、1972年『藤純子引退記念映画 関東緋桜一家』で引退するまでの間に260本余りという驚異的な数の作品を撮り上げたマキノ雅弘、この父から子への映画の継承ほど、日本映画に多くの稔りをもたらした出来事はないだろう。子役時代に省三の教育映画『黄金の虎』（1922）に猿役として出演するために、父の指示で動物園に通いづめ、猿の生態を研究したという雅弘は、日舞の藤間流の名取を許されたという自分の猿踊りがよほど自慢だったらしく、『次郎長三国志 第八部 海道一の暴れん坊』（1954）でもそのリメイク『清水港の名物男 遠州森の石松』（1958）でも、主役の森繁久弥や中村錦之助に猿踊りを演じさせているが、俳優および監督としてのノウハウのすべてを自分は父から受け継いでおり、父に恥じない映画を撮ることでその負債を返さねばならないという使命感にも近い意識を雅弘は生涯もち続けたようである。

牧野省三は、「一スジ、二ヌケ、三ドウサ」を映画の三原則としていた、すなわち、まず何よりも筋＝ストーリーの面白さ、次に画面のきれいさ、三番目に動作＝俳優の演技を重視するというものである。省三はもともと京都の千本通一条上ルにあった千本座という芝居小屋の経営を義太夫芸妓の母・牧野彌奈から任せられていた興行主である。義太夫寄席であった千本座で歌舞伎の興行をはじめた省三のもとに、後に日活社長となる横田永之介がリュミエール兄弟発明のカメラとフィルムを持ち込み、映画製作を依頼したのが、日

---

<sup>1</sup> 省三は1925年のマキノ・プロダクション設立以降、名前を「マキノ省三」と表記しているが、本論では「牧野省三」で統一する。マキノ雅弘もまた、監督デビューから1950年の半ばまでは「マキノ正博」、『殺陣師段平』（1950）から引退まで「マキノ雅弘」、それ以後、「マキノ雅裕」、「マキノ雅広」と改名しているが、ここでは「マキノ雅弘」で統一する。

本初の映画監督・牧野省三誕生の経緯であった。雅弘誕生の年に撮られた省三のデビュー作『本能寺合戦』は、省三得意の義太夫狂言『絵本太功記 本能寺の段』に基づいている<sup>2</sup>。母譲りの義太夫節（浄瑠璃）を素養として身につけている省三は、「程なく近づく鉦乗物。数多（あまた）の武士が前後をかこい」・・・ほらほら、そこで武士、駕籠に近づく、ええな・・・「築地御門に兒すゆれば。かくと知らせに森の蘭丸」…蘭丸、璃徳さっさと出んか！」と、義太夫節を声高に語りながら役者に演技をつけたという<sup>3</sup>。

映画監督マキノ省三の演技指導、それは「クチだて」とよばれる。文章で書かれたシナリオは使わない。

省三の頭の中に完成しているシーンを、省三が読み上げて役者に伝え、指導する。だから「クチだて」。<sup>4</sup>

サイレント映画であるから省三の声は映画に入らない。役者がセリフを言っているように見せるには、省三の義太夫節の「クチだて」に続けてセリフを繰り返せばよい<sup>5</sup>。現代においてもポルトガルの監督ジョアン＝セザル・モンテイロは撮影時に音楽を流し、その音楽に合わせて役者にセリフを朗読させた。あるいは、フランスのマルグリット・デュラスは、まず役者に彼女が書いたテキストを朗読させ、撮影時にその朗読の録音を流し、それに合わせて役者に演技をさせた。そうすることで両者とも、それぞれの仕方、セリフのもつ言語的リズムに対して役者が意識的になることを求めている。省三の「クチだて」という演出法は、サイレント映画とはいえ、義太夫節のリズムが映画のリズムを規定するという点において、セリフの音楽性を重視する現代映画の一傾向に通じるものがあるのではないだろうか。息子・雅弘の映画の独特のリズムが「マキノ節」と呼ばれ作品の大きな魅力となっているのは、省三の「クチだて」による演出リズムを雅弘がみずから血肉化し、「スジ」の重要な一要素として継承しているからにほかならない<sup>6</sup>。

<sup>2</sup> 高野澄、『「日本映画の父」マキノ省三ものがたり オイッチニーのサン』、PHP 研究所、2008、202 頁。

<sup>3</sup> 同、204 頁。

<sup>4</sup> 同、214 頁。

<sup>5</sup> 同、216 頁。

<sup>6</sup> 富田美香もまた省三の義太夫節による演出と、その雅弘への影響について次のように述べている。「牧野省三の撮影現場は、本番になると監督の省三が義太夫をうなり、そのリズムに合わせて役者が動くという、ミュージカルの撮影現場そのものであり、マキノ映画の殺陣の演出も「それ突いて、受けて、引く、飛んで」という小刻みなリズムを刻んだ号令のもとにおこなっていたようだ。彼が子役時代に自家薬籠中のものとした猿真似が、彼の必殺芸になっていたように、このような現場で幼少期から仕込まれて雅弘の身体には、映画のリズムというものが身体言語としてすりこまれていたに違いない。」（DVD-BOX『マキノ雅弘と高倉健』解説パンフレット、東映ビデオ株式会社、2006、41 頁。）

## 2. 演劇としての人生

古典芸能の素養を備えた語りの名手であった省三が、壽々喜多呂九平、山上伊太郎といった優れた脚本家を育てたように、雅弘もまた、『彌次喜多道中記』（1939）以後名コンビとして次々に傑作を生み出す小國英雄、60年代から70年代にかけての東映任侠映画を支えた笠原和男などの脚本家を重用し、彼らの才能を伸ばし開花させたが、それは雅弘自身が優れた語り手であったからこそ可能となった。「スジ」にこだわる雅弘のホン直しの徹底さは有名である。笠原は『不敵なる反抗』（1958）で初めて雅弘に脚本係として付いたとき、撮影寸前になってホンが気に入らないと言う雅弘のために、二日半一睡もせず全部書き直し認められたが、さらに「ちょっと直しがあるから、手伝ってくれ」と言われ、その「ちょっと」が「結局全部書き直しになった」<sup>7</sup>という経験を伝えている。同じ頃に助監督に付いた澤井信一郎も、雅弘にとって撮影前の癖のようになっていた脚本に対する悪口についてこう語っている。

マキノさんは、「映画はコンストラクション、流れだ」と言うわけですね。流れとセリフ。流れができればセリフの色合いが決まってくる。あの人の引き出しにはセリフが無尽蔵にあるから、セリフが見つからなくて悩んでいるわけではないんです。マキノ流の映画の流れが見つからない。テーマや人物の面白さが見つからない。したがって流れも見つからないと、幾重にも見つからないものが重なって、それで模索の過程でいろいろ悪口を言う。

だけどあるとき、ぱっと流れもキャラクターも引っかかってくる。すると突然、物語が流れはじめる。セリフの奔流。それはもう僕がメモするしかない。マキノさんも考えて言っているわけではなくて、思い付きと勢いで言っているわけですから、一段と面白い。それに立ち会うのは、めくるめく映画的快樂とでも言いましょうか。<sup>8</sup>

『次郎長三国志』シリーズ（1952—1954）で助監督に付いた岡本喜八もまた同様の証言をしているが<sup>9</sup>、雅弘にとって「スジ」とは、たんに活字としてある脚本ではなく、そこか

<sup>7</sup> 笠原和夫、荒井晴彦、桂秀美、『昭和の劇 映画脚本家 笠原和夫』、太田出版、2003、55—56頁。

<sup>8</sup> 澤井信一郎、『映画の呼吸』、ワイズ出版、2006、51頁。

<sup>9</sup> 「脚本が気に入らないマキノさんはアタマからオッポまで書き直して毎朝サイレンが鳴る前に持って来た。今日ノ分ハコンダケヤ！コンダケは二〇〇字詰の原稿用紙にたかだか二、三枚であったが裏をひよっと見たら驚いた。原稿用紙をヨコに使って草書体の小さな小さな字がギッシリと書き込まれてあった。」（山根貞男、『マキノ雅弘——映画という祭り』、新潮選書、2008、29頁）「(…)明日の場面がどンドンマキノさんの口からとび出してくる。しかし途中でどンドン話のナリユキも変わってくるから、前の方もどンドン直して行かねばならない。ドンドン進んだりドンドンあと戻りしているうちに不思議や明日の場面がカッチリ出来上がってしまった。」（同、30頁。）

らから生きた「マキノ流の映画の流れ」を見つけること、ああでもないこうでもないと言いながら映画のリズムを備えた全体のコンストラクションを探し出すことであった。この「コンストラクション」模索の過程、すなわち、全体の流れの「ポイントになるセリフどうしでストーリーを結び、その中心のセリフの前後にさらにセリフを足してゆく中で<sup>10</sup>、もとの脚本は自在に生成変化し、即興で新しいアイデアが次々に加わり、マキノ節と呼ばれる独特の語りのリズムが生じてゆく。つまり、雅弘にとって映画は、彼の最後の後継者である澤井にとってそうあるように、映像以上に聴覚的「セリフで表現する」ものであり<sup>11</sup>、一旦、全体のセリフの流れが掴めれば、動作の流れはおのずと決まり、「撮影のときには渾然一体となる」<sup>12</sup>なるのだから、雅弘は特別な場合を除いてほとんどコンテを書くことはなかったし<sup>13</sup>、ときには『勸進帳』よろしくホンに見せかけた白紙をポケットに突っ込み、まさに「クチだて」で演技指導をしたという。だが、雅弘がこのような語りの才能を存分に発揮するには、彼のコンストラクションの模索を観客として支えてくれる相手を必要とする。澤井も笠原も岡本も、おそらく小國もまた、まず観客として雅弘の話術に魅かれ、脚本家あるいは助監督としてマキノ節を引き出す役を演じながら、同時にそれに感化され、自らの語りのスタイルを確立していったのである。

父譲りの「見世物」芸人として雅弘は、普段から人を楽しませるための語りに徹していた。映画批評家の岸松雄は、「虚々実々、人をたのしませるためには手段を選ばない」雅弘の話術の巧みさについて、戦前の日本映画監督協会例会で雅弘と久見田喬二監督が喧嘩になったとき、久見田は実際には雅弘に殴られて鼻血を流しただけだったが、雅弘がこれを人に語るたびに話は大きくなり、叩きのめされて、気絶をし、病院に運ばれ、一年後の例会のときには、「可哀そうに久見田喬二の奴、それがもつと、それから間もなく死によつた」という話にまで膨らんだというエピソードを伝えている<sup>14</sup>。『次郎長三国志 第四部 勢揃い清水港』で追分三五郎が、ノリで口から出まかせを言っているうちに、いつの間にか自分でもそれが本当のように思えてきてしまうと自分を評するセリフには、雅弘自身の本音が出ているようで面白い。

ティム・バートンの『ビッグ・フィッシュ』(2003)では、「虚々実々、人をたのしませるためには手段を選ばない」<父>の語りを、<息子>は当初、真実＝リアリズムの見地から批判するが、やがてその「虚々実々」のもつ真実性に気づかされ、<父>の<芝居>がかつた存在様式と、そのフィクショナルな語りを引き継ぎみずからも反復してゆく。省三から雅弘への語りの力の継承は、まさにこの『ビッグ・フィッシュ』におけるそれに近いものがあると思える。そして、雅弘自身、この演劇的存在様式という点で自分を父に重

<sup>10</sup> 澤井信一郎、前掲書、60頁。

<sup>11</sup> 同、66頁。

<sup>12</sup> 同、59頁。

<sup>13</sup> 東宝での初監督作品となるはずだった『長谷川・ロッパの家光と彦左』(1941)では、長谷川一夫が東宝移籍をめぐる傷害事件で負った顔の傷が映らないようにコンテを書いて、小國に驚かれたと雅弘は述べている。(マキノ雅弘、『映画渡世・地の巻』、ちくま文庫、1995、56頁)

<sup>14</sup> 山田宏一、『日本俠客伝——マキノ雅弘の世界』、ワイズ出版、2007、150頁。

ね合わせていた。

雅弘は『映画渡世 天の巻』で父・省三を、臨終の床にあってまで新国劇の創立者・澤田正二郎の当り役『白野弁十郎』<sup>15</sup>を演じるどこまでも芝居がかった人間として描いている。

「マサ公、お前、白野弁十郎のセリフ知ってるやろ」と父は言った。「澤正さんが演ったあれ、よかったなア…」

私が父の額の汗をぬぐおうとすると、

「寄っちゃならん、寄っちゃならん」

そして、澤正の口調を真似て、

「死神が迎えに来たな。石の靴をはかされた。鉛の手袋はめられた」

と名調子でやり、

「ほんまやで！ほんまにこの手重うて、上がらんわ」

父があまりにも芝居がかっているの、私はちょっとドギマギしたが、

「そんな！あら芝居や。死にもせんと書いた本が…」

と言い聞かせた。すると、父が自分の手を出して、

「持ってみい」

持ってみると、ほんとうにひどく重い。

「重いやろ」

「阿保！今日はええ顔色してるがな。さっきも笑ろうて…」

そこまで言って私は絶句した。父は厳粛な顔つきをして、

「わしは本当に腹決めて映画やって、十八年。正博、辞世がある。覚えとけ」

私はただ「はい」と答えるしかなかった。それにしても、何もかも芝居がかっているな、と私は思った。<sup>16</sup>

『ビッグ・フィッシュ』では＜子＞が＜父＞の生涯の物語を完成させるため、その臨終シーンを虚々実々に脚色し、死にゆく＜父＞に語り聞かせることで、＜父＞から＜子＞へのフィクションの力の移譲が成就されるが、雅弘はここで、＜芝居がかった＞父の臨終シーンを独自の話術でさらに＜芝居がかった＞ものとして語ることで、父子に共通する演劇的存在様式を確認しようとしているかに見える。さらに雅弘は、『映画渡世 地の巻』において、轟夕起子と離婚して京都へ帰る自分の人生をひとつの終着点に見立て、父の臨終シーン同様に＜芝居がかった＞調子で、こう語っている。

親が生んでくれたから生きていかねばならないと——ただもうそれだけで、働き続け、

<sup>15</sup> エドモンド・ロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』を額田六福が京都を舞台に翻案した作品。澤田以後も新国劇の島田正吾、さらにその弟子の緒方拳へと三代に渡り引き継がれ演じられた。

<sup>16</sup> マキノ雅広、『映画渡世 天の巻』、ちくま文庫、1995、142-143頁。

あれもやった、これもやった、こうして儲けた、ああして損したと、思えばはかなく、やるせない活動屋マキノ…。俺が、俺がの芝居じみたはったり根性が、今やっと解ったのが、なおさら悲しくて、ほんとうに涙が出て、とめずがままに私は泣いた。人生は芝居だという人がいる。大芝居して死んだ奴、小さな芝居をやって乞食になった奴、笑われる奴、馬鹿な奴、悲しい奴、気狂いあつかいされる奴…。<sup>17</sup>

「私は、俳優たちが通過し、様々な芝居を演じる生きた舞台なのだ」とペソア<sup>18</sup>は言うが、「人生は芝居だ」という存在様式を父から受け継いだ雅弘は、映画製作においても演じること、振りをする事、見せかけることを主要なテーマとして扱ってゆく。戦時中の作品『阿片戦争』(1943)の「国策映画」らしからぬバズビー・バークレー風のミュージカルシーン、『阿波の踊子(剣雲鳴門しぶき)』(1941)の壮観な阿波踊りシーン、『男の花道』(1941)や『雪之丞変化』(1959)の歌舞伎舞台、『佐平次捕物控 紫頭巾』の能舞台、『殺陣師段平』(1950)、『人生とんぼ返り』(1955)の新国劇、『家光と彦左』の藤間紫による日舞などマキノ映画には多くの演劇的シーンが登場するが、雅弘にとっては人生そのものが舞台にほかならず、映画とは演劇としての人生を撮ることにほかならない。

『次郎長三国志 第六部 旅がらす次郎長一家』では、保下田の久六の裏切りを見抜けなかった自責の念に石松と三五郎が、豚松の喪が明けるまでは喧嘩をしないと誓った次郎長一家の盃を返上して仕返しに向かおうとするのを、他の子分たちが二人にやきを入れる演技をして引きとどめ、無理な作り笑いで次郎長とお蝶を慰める。『第七部』ではフグ似の久六をおびき出すため、次郎長一家全員がフグの毒に当たった演技をし、『第八部』では晴れてお蝶と豚松の法事を盛大に催す席で、豚松の許嫁が既婚者の徴である丸髻を結っているのを見た身受山鎌太郎が、この女の見えこそ真実だと称賛する。見えを張ること、見せかけることのうちにこそ真実はあるというマキノ哲学がそこにはうかがえる。

### 3. 『勸進帳』の映画化

このような外見あるいは「見せかけ」というテーマを雅弘は、やはり父・省三が好んだ『勸進帳』から引き継いでいる。都を追われた源義経一行が、東大寺勸進の山伏に変装し奥州平泉を目指すのが、途中、安宅の関所で関守・富樫左衛門に見咎められ、本物の山伏なら所持しているはずの勸進帳を見せろと迫られる。機転を利かした弁慶が、たまたま筈の中にあつた巻物を取り出し、あたかも勸進帳であるかのように声高らかに読み上げる。富樫は彼らが義経一行であることを見破るが、弁慶の心中を察し騙された振りをして通行を

<sup>17</sup> 『映画渡世 地の巻』、298頁。

<sup>18</sup> フェルナンド・ペソア、『不穩の書、断章』、澤田直訳、思潮社、79-80頁。

許可するという話である。省三はこの『勸進帳』の「あたかも・・・のように」という「見え」の世界が大好きで、「省三の生き方自体にもいたるところにこの勸進帳的な心意気が見られる」<sup>19</sup>と雅弘は語っている。

省三は日活撮影所時代に、尾上松之助と市川姉蔵の共演で『忠臣蔵』(1921)を撮ることになった際、この『勸進帳』のシチュエーションを応用し、関守の富樫に相当する立花左近という役を作り出した。弁慶に当たる大石内蔵助が東下りの時、九条家用人立花左近に化けて旅をしているが、途中、本物の立花左近に出くわしてしまう。本物と対した大石は、自分こそ立花左近であると譲らず、証拠の通行手形と言いながらただの白紙を左近に手渡す。紋どころで相手が本物であることを知った左近は、大石の心中を察し、渡された白紙を確かに正真正銘の通行手形であると認め、実は自分こそ偽の立花左近であると許しを乞い、所持していた本物の通行手形を偽造品として大石に与えるのである。真と偽の二人の立花左近が対面し、真が偽の、偽が真の仮面を被る。この本物と偽物、実物と複製、オリジナルとコピーの立場の逆転というテーマは、姉蔵、松之助という「両雄を並び立たせよう」と知恵をしぼった省三のプロデューサー的才覚が生んだもの<sup>20</sup>と言う以上に、『勸進帳』の「見え」の演劇的世界を我がものとして生きた省三だからこそ可能となった、複製技術の芸術としての映画ならではのテーマであり、ここに省三の映画監督としてきわめて優れた資質が見て取れるが、それをさらに深化させるには雅弘を待たねばならなかった。

省三は生涯に5回、『忠臣蔵』を撮っているが、彼がもっとも精魂を傾けたのは1928年の『忠魂義烈・実録忠臣蔵』である。

「実録」と銘打った『忠臣蔵』(正式の題名は『忠魂義烈・実録忠臣蔵』)は父の一世一代の力作であった。父は五十歳になり、「人生五十功なきを恥ず」というが、映画人としてすでに二十年になる。今年こそ立派な映画を」という覚悟で、五十年(五十歳誕生日)記念に『忠臣蔵』の決定版——五度目の『忠臣蔵』だった——を撮ることになったのである。<sup>21</sup>

この「一世一代の」『実録忠臣蔵』の配役は、紆余曲折の末、新派の伊井蓉峰の大石内蔵助、諸口十九の浅野内匠頭、勝見庸太郎の立花左近と決まった。だが、かつて省三が片岡知恵蔵をマキノプロに入れる際に、『仮名手本忠臣蔵』の塩冶判官すなわち浅野内匠頭をやらせると口約束したことがあったため、知恵蔵が憤慨し抗議した。省三は、「仮名手本の判官は演らせると言うたが、実録の浅野内匠頭だと役どころが違って来るから」とはねつけたためにシコリが残り、やがて知恵蔵のマキノ脱退、独立プロ設立に発展した<sup>22</sup>。さらに、省三から大石役を打診されて断っていた松本幸四郎が、研究熱心な伊井に歌舞伎の『忠臣

<sup>19</sup> マキノ雅弘、『カツドウ屋一代』、大空社、1998、62頁。

<sup>20</sup> 同、93頁。

<sup>21</sup> 『映画渡世 天の巻』、110頁。

<sup>22</sup> 同、112-113頁。

蔵』の型を伝授したため、新派の演技を期待していた省三の意に反し、伊井は付け焼刃の歌舞伎的演技を身につけ<sup>23</sup>、立花左近との対面シーンの最後では六方まで踏んでしまった。

立花左近の立札を付けた駕籠で東海道を来た大石一行が三島の宿のはずれで本物の立花左近に遭遇するというこのシーンは、天の橋立の松林で撮影され、現存の『実録忠臣蔵』では、大石と立花のバストショットの一連のカットバックで構成されており、最後に立花から本物の通行手形を与えられ、これを拝する大石の背後に大石主税（マキノ雅弘）ら同志が居並ぶカットに、立ち去る立花の後姿が続いて終わっている。見せ場にしてはやけに短く、雅弘が言うように「観客にアピールする迫力」もない<sup>24</sup>。雅弘によれば、省三は不眠不休で編集作業に没頭し、伊井の演技のまずさを編集でカバーしようとしたが、この見せ場シーンで「手がパツタリと止まって」<sup>25</sup>、どうしても編集がうまくいかず苦心しているうちに、疲労による不注意か故意にか、裸電球にフィルムを接触、炎上させてしまう。そして、この火災事件が省三の寿命を縮めることになったという。

それゆえ、雅弘にとって『忠臣蔵』は因縁の作品であり、彼が父の没後十年記念に日活多摩川の根岸寛一所長<sup>26</sup>の依頼で『忠臣蔵 天の巻・地の巻』（1938）を撮ることになった時には、父の仇討ちのような心境であったろう。

「マサ公、でかした」と、私には聞えずとも、みんなにそんなおやじの声を聞いてもらえるような作品を撮るんだと心に誓った。父が映画を撮り始めたのが、三十歳の時だ。つまり、父の三十歳の時に私が生まれた。おとつつあん、いま正博はやっと三十歳になった。手伝ってくれよ。たのむぜ、おやじ！<sup>27</sup>

この記述からもわかるように、『忠臣蔵』を撮るにあたって雅弘は自分を父・省三に重ね合わせている。雅弘は、「父の十年記念の作品としてマキノ一党に任された」のだから、「出来るだけマキノ出の人間達と一緒に力を合わせてつくるべきだと考え」<sup>28</sup>、前篇『天の巻』をみずから監督し、後篇『地の巻』をマキノ出身で尾上松之助とも『忠臣蔵』を撮ったことのある池田富保に委ねることにした。浅野内匠頭役に省三の『実録忠臣蔵』で役を逃した片岡知恵蔵を起用したところにも、雅弘の意気込みが感じられる。大石内蔵助役は阪東妻三郎。注目すべきなのは、内匠頭の片岡知恵蔵が後篇でも立花左近として再度登場することである。知恵蔵の出番を増やして、阪妻と並び立たせるための策とも言えようが、この効果は非常に大きい。江戸幕府が現代劇を禁じていたため背景を『太平記』の世界に移した『仮名手本忠臣蔵』において浅野内匠頭は塩冶判官となるが、その名は『勸進帳』の

<sup>23</sup> 『カツドウ屋一代』、179-180頁。

<sup>24</sup> 同、186頁。

<sup>25</sup> 『映画渡世 天の巻』、116頁。

<sup>26</sup> 当時の日活多摩川には根岸の下に企画部長として雅弘の弟・牧野満男がおり、このコンビで内田吐夢の『人生劇場・青春篇』（1936）、『土』（1939）などのヒット作が生み出された。この後、1938年に根岸が満州映画協会の理事になると、満男も満州へ渡り製作部長となる。なお、牧野満男は1949年以降、「マキノ光雄」と改名する。

<sup>27</sup> 『映画渡世 天の巻』、460頁。

<sup>28</sup> 同、458頁。

判官義経を想起させる。すなわち、前篇で切腹した内匠頭が、東下りの大石一行に通行手形という恩恵を与える立花左近として後篇で再登場するこのシーンは、あたかも内匠頭の霊が立花として回帰し、大石と対面しているかのような印象を与えると同時に、大石＝弁慶が主君・判官義経と相対しているようにも見えるのである。しかも、その効果を狙うようにこの対面シーンには、元ネタである『勸進帳』の長唄が挿入され、緊迫感を高めている。つまり、ここでは『忠臣蔵』と『勸進帳』が二重映しとなって、省三本来の発想を音楽と映像の両面でより明確に際立たせている<sup>29</sup>。

省三の『実録忠臣蔵』の立花左近のシーンが短いカットバックの連続であつという間に終わっているのを惜しみ、省三本来の意図を実現しようとするかのように、ここでカメラはじっくりと時間をかけて対峙する両者を映し出す。立花が自分の名を騙る大石一行の逗留する宿屋の廊下を静々と進んで行く移動撮影に合わせて長唄の『勸進帳』が「これやこの行くも帰るも別れては・・・」と始まり、大石の座して待つ部屋の内部からのショットで障子が開き立花がおもむろに敷居を跨ぎ立ち止まると、切り返して捉えられる大石はふんぞり返ってそっぽを向いたまま視線を合わせようとしめない。座した大石を少し引きで捉えたフレーム内に立花が歩み入ったところで、大石が姿勢を正し、はじめて二人は視線を合わせるが、立ちつくしたまま見下ろす立花とふんぞり返ったまま見上げる大石、それぞれの顔の切り返しがやはり長唄に合わせてゆったりとしたテンポで繰り返される。立花が十分に間をためて対座したところで長唄がいったん止むと、二人を同一フレームにおさめた引きのショットで問答が始まる。対話が進み大石が、「恐れ多くも九条家より賜ったる街道往来の身分証謹んで拝見めされ」と言い放つところで再び長唄が「元より勸進帳のあらばこそ・・・」と始まるが、手渡された白紙を立花がおもむろに開いたところすべての音が止み、静寂の中で視線を反らす大石の顔、思いめぐらしつつ床に置かれた浅野の紋どころに視線をやる立花の顔の切り返しによって微妙な内面の変化が見事に描かれる。大石の内心を察した立花が平伏し、「自分こそが大石である」と偽の名乗りを上げると、「大石殿お察し申す」と偽立花が返したところで、再び長唄が「ついに泣かぬ弁慶も・・・」と入り、深々と頭を下げる大石の手を立花が取り、二人は見つめ合い、目で互いの気持ちを伝え合うが、障子の外で構える家臣の手前言葉に出さぬまま、偽大石と偽立花を演じ続け、最後に立花が「偽物の身分証、お焼き捨てくだされ」と本物の身分証を大石に与え退出する。この池永の演出にどれほど雅弘の意向が反映しているかわからないが、雅弘のこの作品に賭ける意気込み、省三が考案したこのシーンへの彼の愛着、また『次郎長三国志』などにおける浪曲や御詠歌の使い方から考えて、雅弘のセンスが色濃く出ているように思えてならず、少なくとも今後の雅弘の映画作りにとって規範的なシーンとなったことは確かであろう。

このような『勸進帳』的テーマはもちろん日本に限ったものではない。例えば日本公開

---

<sup>29</sup> このシーンにおける『勸進帳』の役割については、本科研研究分担者・松本賢一による研究報告が大いに参考になった。

は戦後（1946）になるが、雅弘・池永の『忠臣蔵』の前年に撮られたエルンスト・ルビッチの『天使』（1937）にもそれは見られる。ディートリッヒ演じるヒロイン・マリアは、仕事の虫で妻を構わない夫・バーカー卿への不満から、アヴァンチュールを求める男女が集まるパリのサロンで素性を明かさぬまま偶然に夫の旧友・ホルトンと出会い互いに魅かれ合う。名前も知らない彼女を「エンジェル」と呼び忘れられないホルトンが、バーカーの招待で家を訪れ二人は再会するが、マリアはその「エンジェル」と自分は別人であると言い張り、家庭を守ろうとするマリアの気持ちを察したホルトンは、確かに外見はよく似ているが別人であると、あたかも初対面であるかのように振舞う。パリの思い出の曲をうっかりピアノで弾いたマリアが夫に問われ自分の作曲と誤魔化したその旋律が、ホルトンに電話した受話器の向こうからホルトンの演奏で流れてくるのを聴き、「エンジェル」がマリアであると悟ったバーカーは、みずからパリのサロンへ赴き、居合わせたマリアを問い詰めるが、彼女は「エンジェル」は別人であり、隣室にいるのだとあくまで主張する。「エンジェル」の存在を確かめて自分と別れるか、「エンジェル」=マリアとの疑いは残っても夫婦関係を保つかとの二者択一を迫るマリアをおいて隣室に入ったバーカーは、妻のもとへ戻ると、確かに「エンジェル」はいたと、あたかも隣室で「エンジェル」に会ったかのように振舞うことで、二人の関係修復を願う。相手の演技に演技で応えるまさにハリウッド版『勸進帳』である。

ルビッチは『生きるべきか死ぬべきか』（1942、日本公開は 1989）においても、偽を演じるというテーマを取り上げ、真偽のめまぐるしい反転と置換の喜劇によって、当時ヒットラーが世界規模で上演していたファシズムという「演劇」を内部から解体しようとする。ワルシャワの劇団員たちが作った偽ゲシュタポ本部に誘い出されたナチス側のスパイ・シレッスキー教授が、俳優ヨゼフ・トゥーラ演じる偽ゲシュタポ隊長エアハルトと会話する場面は、やがて本物のゲシュタポ本部でトゥーラ演じる偽シレッスキーと、先行シーンでのトゥーラ扮する偽エアハルトそっくりの本物のエアハルトとの会話場面へと転換され、さらにシレッスキー殺害が発覚したことを知らないままゲシュタポ本部を訪ねたトゥーラ=偽シレッスキーが本物のシレッスキーの死体と対面させられるシーンでは、トゥーラの機転で付け髭となった本物が偽と見なされ、そこにトゥーラを助けようと闖入する偽親衛隊によって、偽シレッスキーが偽であることまで暴かれてしまう。こうしてハムレットの「在るべきか、在らざるべきか」という台詞は、真なるものの存在と不在の交換、真偽のめまぐるしい反転として展開され、最後にヒットラーが演説する劇場の廊下で偽ヒットラーに向かって発せられるユダヤ人シャイロックの痛烈な叫びに至るまで、ファシズムの閉ざされた劇場型政治に抵抗する擬装の力を示すものとなる。

このような偽を演じるというテーマが、サイレントからトーキーへの移行期を経た優れた監督たちによって次々に取り上げられ、例えばロシア人士官ポレノフと吉原の女・小花

(田中路子)の悲恋の物語で、二人が在日領事館の室内を冬のペテルブルグに見立て、ロシアでの幸福な生活を演じ東の間の夢を見るマックス・オフェルスの『ヨシワラ』(1936、日本公開は1946)<sup>30</sup>、自分の悪の分身エミールとともに金のため聖ゲオルクの壁画モデルとなった悪党ヴィドックが、やがて奸計によって警察長官の地位に就き、それを演じているうちに、次第にその役に成り切り、最後にはあたかもドラゴンを踏みつける聖ゲオルクのように彼の影エミールをうち倒すというダグラス・サークの『スキャンダル・イン・パリ』(1946、日本未公開)、パルチザンの英雄ロベレ将軍が囚われたとの偽情報でパルチザンの士気を挫こうとするナチスに協力し、ロベレ将軍を演じて牢獄に入る詐欺師バルドローネが、演じているうちに将軍に成り切り、ロベレ将軍として英雄的に死んでゆくロベルト・ロッセリーニの『ロベレ将軍』(1959)など傑作が生み出されたのは、同時代的な影響関係と言う以上に、このテーマが複製技術による芸術としての映画という媒体の性質と密接に結びついていることを敏感に察知しえた監督たちが、おのずと国境を越えてひとつの潮流を形成していったためと考えられる。そして、『忠臣蔵』以降の雅弘もまた、この映画史上の流れに連なってゆく。

#### 4. 小國英雄とのコンビ

雅弘は『忠臣蔵』と同年の『弥次喜多道中記』(1938)で初めて脚本家・小國英雄とコンビを組み、片岡知恵蔵の遠山金四郎と杉狂児の鼠小僧が旅の途上で互いの素性を知らぬまま意気投合し、弥次さん喜多さんと呼び合う一方で、ディック・ミネと楠木繁夫演じる本物の弥次さん喜多さんが自分たちの偽物の出現に仰天するという大石内蔵助の偽立花左近を反復する設定を用いているが、以後、雅弘が偽物と本物、あるいは偽を演じるという『勸進帳』的テーマの一連の作品を生み出すにあたっては、この小國との共同作業がきわめて大きな意義をもっていた。

ディック・ミネと楠木が歌を披露する『弥次喜多道中記』の翌年に撮られた日本初の本格的オペレッタ映画『鴛鴦歌合戦』(1939)でも、脚本は江戸川浩二だが、偽物というテーマが取り上げられる。みずからを目利きと自惚れて偽骨董ばかり掴まされている傘張り浪人の志村喬と馬鹿殿様のディック・ミネが、敦盛の青葉の笛など同じ由来の偽物を互いに所有しながら、それらを唯一の名品と信じて自慢し合うシーンに、敗戦の将・敦盛が青葉の笛を吹く映像を仰々しいナレーションと音楽付きで挿入することによって、雅弘は映画そのもののもつ胡散臭さ、複製技術の芸術である映画のコピー性・複数性を偽骨董に重ねて暗示する。しかも、映画という媒体における本物に対する偽物の優位を肯定するかのよう、麦焦がしの古壺が実は高価な骨董品と最後に判明したとたん、この唯一の本物はあ

<sup>30</sup> 本作は戦前にすでに輸入されていたが、公開は戦後初のフランス映画としてであったという。

っさり割られてしまうのである。

小國との第三作目『續清水港（清水港代参夢道中）』（1940）は『次郎長三国志』を先取りする廣澤虎造による浪曲映画であるが、偽物を演じているうちにその対象に成り切り、偽と真が転倒してしまうという『スキャンダル・イン・パリ』や『ロベレ將軍』に通じるテーマが扱われる。舞台演出家の石田勝彦（片岡知恵蔵）は森の石松の新しい演出を考えているうちに現代から江戸時代にタイムスリップして、次郎長一家の石松になってしまう。江戸幕府の終焉や石松の死を予言して皆から気が狂ったと心配される石田＝石松は、周囲を気遣って石松を演じながら、なんとか金毘羅詣での帰路に殺されるという本来の筋書きを変えようと、許嫁おふみ（轟夕起子）同伴で旅に出るなどいろいろ設定を工夫してみるが、演じているうちに彼自身が次第に石松そのものに成り切り、最後には浪曲が伝えるままの元祖森の石松として覚悟の上で死んでゆく。

雅弘の東宝初監督作品となるはずだった『家光と彦左』の製作が古川ロッパの病気で延期されたため、急遽、長谷川一夫の正月映画として雅弘・小國コンビがアガサ・クリステイの『オリエント急行の殺人』を翻案して撮り上げた『昨日消えた男』（1941）は、かんかんのうを踊る姿で発見された大家・勘兵衛殺人事件を幾重にも覆う偽装のヴェールを、文吉こと遠山金四郎が解き明かし、役人を装う真犯人を突きとめるという本格的ミステリーだが、大家の死体が人形のように踊りのポーズを取らされる一方、人形師の妻が亭主の作った等身大の女性人形に嫉妬して、人形と色気を張り合い、挙句にそれを堀に捨て、水死体と間違えられ騒ぎになるというように人形と人体の相似性・交換可能性が描かれる。大ヒットした本作を雅弘は、『影に居た男』（1956）、『橋蔵のやくざ判官』（1962）と二度リメイクし、さらに小國との推理時代劇第二弾『待つて居た男』（1942）も撮られることになる。

雅弘が「小國英雄の傑作」<sup>31</sup>と評する『家光と彦左』は、徳川家光があまりに明君であるため大久保彦左衛門に出る幕がなく元気がないのを気遣う家光が、わざと暗君の振りをして騒動を演じ、一方の彦左もまたそれが演技であると気がつきながら、家光の気持ちを察し、あえて諫め役を演じるというやはり『勸進帳』的設定であり、本物の家光暗殺の危機が迫ってもロッパの彦左はずっと芝居と思い込んだまま落ち着き払っているというオチがつく。1943年には新歌舞伎座での『勸進帳』を雅弘は撮影しており、やはり父譲りの『勸進帳』好きだったようである。

雅弘・小國コンビの『續婦系図』（1942）のラストで山田五十鈴のお蔭は泉鏡花の原作と異なり、死後、幽霊となって長谷川一夫の主税のもとに現れるが、『幽霊暁に死す（生きてみた幽霊）』（1948）においても、偽物と本物というテーマが幽霊譚として扱われる。長谷川一夫が二役を演じる息子とその影である父の幽霊という分身関係がここでは問題となる。死んだ年齢のままの父の幽霊と成人した息子は瓜二つで、その区別は鏡に映るか否かでしかつかないほどであり、息子の妻（轟夕起子）はまるで父の妻でもあるかのように本物と影の双方に寄り添うことになる。応接間で幽霊が弾くピアノ演奏に合わせ妻が歌うのを聴

<sup>31</sup> 『映画渡世 地の巻』、47頁。

きながら、アトリエにいる息子が幽霊の描いた妻の肖像画＝影を抱いて踊るシーンは、本物と影からなる二つのペアによる音楽とダンスの共演として雅弘の演出の冴えを示している。『鴛鴦歌合戦』では本物を砕き偽物しか残さなかった雅弘だが、本作では父の幽霊が消えると、キャンバスに描かれた妻の肖像もスクリーン上の影のように消えてゆく。影として消えつつもその残像をいつまでも心に刻むのが映画であると、雅弘は言いたいのであろうか。

東映任侠映画時代になっても、料亭「喜楽」の跡取り秀次郎（高倉健）が刑期を終え、震災で盲目となった継母のもとに帰りながら、継母に気苦労をかけないように子と名乗らず流れの板前として店を支え、母もまたそれと気がつきながら、秀次郎の気持ちを察して知らない振りをする『昭和残侠传 死んで貰います』（1970）や、誰とでも寝ることで「達磨」と呼ばれる酌婦お藤（藤純子）が、彼女に死んだ母の面影を重ねて抱くこともできない伊吹竜馬（高倉健）のために、みずからの恋心を押し隠し、竜馬に対しその母の面影を演じ切ることで、過去の自分を捨て、母性的な自己犠牲によって愛を貫こうとする『侠骨一代』（1967）など、『勸進帳』的テーマの傑作が生み出されているが、このテーマが集中的に扱われるのは、やはり小國とコンビを組んだ東宝作品が中心となっている。

## 5. 反リアリズムの演出

出発点に『勸進帳』が主要なモデルとしてある雅弘のこのような演出は、主人公の内面描写を重視する近代のリアリズム演劇とは異質なものである。やがて小國と組んで『七人の侍』（1954）、『隠し砦の三悪人』（1958）、『乱』（1985）などを生み出す黒澤明<sup>32</sup>が脚本を書いた『殺陣師段平』（主演＝月形龍之介）とそのリメイク『人生とんぼ返り』（主演＝森繁久彌）で雅弘は、新国劇の澤田正二郎に付いた殺陣師・市川段平を、死の床まで立ち回りのことしか頭になく、一生を芝居に生きた男として描き出すが、学のない段平は澤田の提唱する「リアリズム」が理解できず、彼は「リアリズム」を口にしながらも（森繁の段平は「リアリズム」と発音することすらできない）、ただ観客を楽しませるための演出しか頭にない。ここに雅弘のリアリズム批判を見て取ることができるだろう。轟と離婚直後の雅弘は、段平の女房お春を演じる山田五十鈴のために、芸道一筋の夫を思い遣り内面の寂しさを押し隠すという彼自身の理想の女房像を書き加えたというが<sup>33</sup>、雅弘によれば、リ

<sup>32</sup> 山田宏一は、小國が黒澤の脚本チームに入るきっかけとして、雅弘・小國コンビの『阿片戦争』を想定している。この脚本執筆時に小國は阿部豊監督の『あの旗を撃て』（1944）のフィリピン・ロケに同行するため時間がなく、D・W・グリフィスの『嵐の孤児』を下敷きとして急いで書き上げたが、雅弘に言わせれば「出来がどうもよくない」ので、黒澤明が全面的に書き直したという。黒澤は「このときからひそかに小國英雄の「構成」の巧みに注目するようになったのかもしれない。」と山田は指摘している。（山田宏一、『次郎長三国志——マキノ雅弘の世界』、ワイズ出版、2002、122頁。）

<sup>33</sup> 山田宏一、『次郎長三国志』、97頁。

アルなことを書いても映画はリアルにならない、「こういう女もいるんだなあ、ということを見せることが、映画なんで」、女「らしく」見える理想のパターンを作っておいてそれに役者を当てはめてゆくべきであるという<sup>34</sup>。「らしく」見える理想とは、文楽や歌舞伎の登場人物のようにフィクションとして様式化された型であり、雅弘にとってそれは何よりも『勸進帳』を範としたもの、つまり、内面がそのまま外面に表出することなく、内面との齟齬において、あるいはむしろ内面を押し隠す仮面として外見を演じる主体であった。それはさらに言えば、演じることにやがて本来の自分の内面を捨象し、例えば浪曲の森の石松のような様式化された演劇的主体として機能することを目指す主体である。黒沢清が『次郎長三国志』について語っている次の言葉は、このようなマキノ映画における主体の特性を的確に指示している。

もしこのシリーズ全九作を貫く物語上のテーマがあるとしたら、最初はささいな心理的葛藤の中にいたひとりひとりが、次第にその個性を消して行って、いつの間にか誰が誰ともつかぬ非人間へと変貌していく、そのさまを描くことだったのではないかと思う。そして、あらゆる人間的葛藤から解き放たれた次郎長一家が、善でも悪でも仁義でもない不思議な「ノリ」に導かれて、あるとき突然「わっしょいわっしょい」とチャンバラを開始し、誰ひとり死にも傷つきもしない内に風のように終わっている…それがマキノが目指した八五分なのだ。<sup>35</sup>

マキノ映画の登場人物たちは、「人間的葛藤から解き放たれた」「非人間」、つまり文楽人形のような様式的存在を目指してゆく。だからこそ、『阿波の踊子』（脚本・小國英雄）では、海賊の汚名を着せられ処刑された阿波の人々の語り草になっている十郎兵衛譚の阿波人形浄瑠璃と、十郎兵衛の分身として回帰する弟（長谷川一夫）の仇討譚が並行して演じられ、『昨日消えた男』においても人形と登場人物の相似性・交換可能性が強調されるのである。

マキノ映画における登場人物の人形への近接を示すものとしてまた仮面の頻出が挙げられる。『阿波の踊子』の仇討シーンでは、「明日は踊ろうぜ」という合言葉で集まった長谷川一夫を首領とする海賊たちが、お面を被って群衆とともに阿波踊りを踊りながら、悪家老を取り囲み、踊りの渦中へ引き込んで討ち果たす。『彌太郎笠』（1952）でもこれと同様の設定が用いられるが、今度は逆に、夏祭りの盆踊りの群衆に混じりお面を被って現れるのは敵の一味であり、ヒロイン（岸恵子）の父親（澤村國太郎）を踊りながら取り囲んで殺害すると、二人のお面の男が死体にお面を被せ操り人形のように踊りの振りをさせながら連れ帰り、『昨日消えた男』で格子に凭れかんかんのうを踊る姿で死んでいた勘兵衛同様、

<sup>34</sup> 同、98頁。

<sup>35</sup> 黒沢清、「対立」の存在しない活劇」、第六回京都映画祭公式カタログ（京都映画祭実行委員会事務局発行、2008）所収、35頁。

娘のいる庭の立木に凭れさせ去ってゆく。同じ設定を用いながら踊りが、ある時は仇討を後押しする民衆の流れとなり、ある時は無情な死を呼ぶものとなるというマキノ映画に見られるこの反転性を、踊りの「手や体のひるがえり」、またそれを捉える軽妙なカメラワークと結びつけて山根貞男はこう論じている。

マキノ雅弘の映画においては、祭りや踊りがチャンバラと結びつくが、それを生の躍動と中断と言い換えるなら、両者がきまって反転する形で描かれるわけで、そのあり方は手や体のひるがえりに通じる。そこで、『彌太郎笠』や『やくざ囃子』が示すように、お面が盆踊りの楽しい小道具にも暗殺の陰険な道具にもなり、運命の明暗を反転させ、死につながるとともにラブシーンを司りもする。<sup>36</sup>

仮面のこのような反転性、『浪人街 第一話 美しき獲物』（1928）以来繰り返し用いられるマキノ節で言えば、丁半の賽の目のように裏切りも「表返し」もする両面性は、仮面が具現している無名の民衆の縦横無碍なエネルギーの在り方そのものであり、雅弘にとって民衆はニーチェ的な善悪の彼岸にあつて、「善でも悪でも仁義でもない不思議な「ノリ」に導かれて、あるとき突然「わっしょいわっしょい」とチャンバラを開始」する。そして、マキノ映画の登場人物たちは、仮面を被ることでこの無名の民衆の一部となり、その力に後押しされ操られる人形のような存在として、やはり民衆の「不思議な「ノリ」に導かれる。雅弘自身、「庶民の力が、ぼくの場合、いつも土台になっちゃうんです。つまり、庶民の映画でなければやれないんですよ。」<sup>37</sup>と行うように、幼い頃から河原乞食と蔑まれながら映画に携わってきた雅弘は、映画が本来無産階級のものであるという認識が体にしみ込んでおり、笠原和夫はそのような雅弘の根底にあるものを大正のアナーキズムと呼び、その典型を『浪人街』（1957）に見ているが<sup>38</sup>、この作品でも絶対的な善人・悪人は登場せず、浪人たちは善悪の境界を自在に往き来する。

任侠映画に多い『忠臣蔵』型仇討譚、例えば『日本残侠伝』（1969）では木場人足一家の親方を殺された秀次郎（高橋英樹）と舎弟が、祭りの夜に敵の屋敷に殴り込む時、長屋の衆が神輿を担いで屋敷に押し寄せ「わっしょいわっしょい」と盛り上がり、警察に内部の出来事を察知させないことで仇討の成就を後押しするが、この「わっしょいわっしょい」が主人公をいつも助けるとは限らない。1928年の『崇禅寺馬場』のリメイク『仇討崇禅寺馬場』（1957）では、遠城兄弟に仇と狙われる伝八郎（大友柳太朗）は、正々堂々と果たし合いをするつもりでひとり崇禅寺馬場へ赴くが、身を寄せていた荷揚人足一家の娘お勝が伝八郎を慕うあまり人足衆を率いて闖入し、伝八郎の制止も聞かず皆で遠城兄弟を惨殺してしまう。この卑怯な振舞ゆえに町衆たちから投石される始末となった一家の親方は名誉挽

<sup>36</sup> 山根貞男、『マキノ雅弘』、58-59頁。

<sup>37</sup> 山田宏一、『次郎長三国志』、51頁。

<sup>38</sup> DVD『映画監督・マキノ雅弘〜'91湯布院映画祭マキノ雅弘監督特集記録〜』、DVD-BOX『マキノ雅弘と高倉健』所収。

回を図るため、慙愧の念に正気を失い遠城兄弟の幻覚を追って崇禅寺馬場へ向かう伝八郎を討ち取ろうと、人足衆とともに「わっしょいわっしょい」と押し寄せる。最初は伝八郎の仇に向けられた人足衆の力が、次には伝八郎本人に向けられるという反転に、民衆のエネルギーのアーキーな自在さがうかがえる。

雅弘は、丁半どちらに出るか分からない民衆のこのような両面性、「善でも悪でも仁義でもない不思議な「ノリ」」にみずからの映画作りの根拠を置いた。そして、「ぼくはお祭りをよくつかうんですね。お祭りというのは、非常に庶民が解放された日ですね。この日には、だからたのしいこと、おもしろいこと、みなやるわけです。お祭りの夜には、うまくいけば、ちょっとラブシーンなんかやるとかね。」<sup>39</sup>と雅弘が言うように、この「ノリ」が最大限に発揮されるのが、民衆のエネルギーの発露の場としての祭りであり、そこで「あらゆる人間的葛藤から解き放たれた」登場人物は、民衆と一体となった盛り上がりの中で、仇討と死、出会いと別離という「運命の明暗」に賭けるのである。

『次郎長三国志』で前半の明から後半の暗への転回点となる『第五部』冒頭の長い秋祭りのシーンでは、祭りの夜の踊りが、男女が出会い結ばれる解放的な時間として描かれ、酒屋ではお千を他の男に取られた鬼吉と綱五郎がやけ酒を飲む一方で、次郎長一家では次郎長とともに子分衆に囲まれたお蝶が、初めて秋祭りで次郎長と踊った思い出を手振りを交えて語るという美しい場面が、『第六部』でのお蝶の死の伏線として見事な効果を上げている。お蝶に本心を告げられない次郎長が、秋祭りの夜に待っていたお蝶を誘い出し、黙ったまま踊りながらどんどん先へ行ってしまふ。お蝶もまた同じように踊りながらどこまでも次郎長についてゆく。そうするうちにお蝶は踊りの喜びに充たされ、自分から次郎長に気持ちを打ち明けてしまふ。マキノ映画においては、愛の告白も踊りの「ノリ」、仇討も踊りの「ノリ」、殴り込みも「祭りに浮かれて喧嘩するだけ」(『日本残侠伝』)のことである。

「ノリ」とは、登場人物を重苦しい「人間的葛藤」から解き放つ、踊りの振りのように軽やかな弾み、いわば内面を捨象した仮面の喜びであり、このような「ノリ」としての民衆のエネルギーに突き動かされ、登場人物たちは文楽人形のような反重力性を獲得する。彼らは、祭りにおける民衆の一体感を、「わっしょいわっしょい」という定型的「ノリ」として表現しながら、その「ノリ」を演じる喜びを行動原理とすることで、近代的な心理主義から脱し、祭りの打ち上げ花火のように様式化された主体として、映画そのものの祝祭性を軽やかに証しするのである。

---

<sup>39</sup> 山田宏一、『次郎長三国志』、71頁。