

〈タチャーナの夢〉の文学的背景

田 辺 佐 保 子

プーシキンの韻文小説『エヴゲーニイ・オネーギン』は、作者の二十四歳の誕生日も真近という一八二三年五月九日に創作を開始、以後八年にわたり、作者の文学的関心の推移と私生活の変転とを親しく反映しながら徐々に書き進められ、完成を見た作品である。作中に頻繁に見受けられる文学者名や作品名、あるいは作品の一部引用からも明らかのように、この作品はフォークロアから同時代の内外の文学作品にいたる広範な文学の影響を誇示するかのような、文学趣味性の濃厚な作品ということが出来る。作者は多くの文学的先例に学び、あるいは戯れながら、『オネーギン』を創り上げた。

同時代のロシアの日常生活を背景に、貴族の子女の愛と死の物語が作者の饒舌をまじえながら展開されるこの

「自由奔放な小説」⁽¹⁾は、全体が柔らかな色調につつまれた、寛いだ、開放的な世界である。ところがその中程に現われる女主人公〈タチャーナの夢〉⁽²⁾ばかりは例外で、夜の帳につつまれた、神秘的、閉ざされた世界として、作中でひととき異彩を放っている。

この夢はどのような文学的関心から生まれ、どのような文学的先例との関わりをもつのであろうか。また作中でどのような意味をもつのであろうか。本稿ではこの夢を、(一) フォークロア、(二) B・A・ジュコーフスキイのバラード『スヴェトラーナ』、(三) プーシキン自作のバラード『花婿』との関連の中に照らし出すことによって、これらの問題を考えてみたい。

一 〈タチャーナの夢〉とフォークロア

『オネーギン』第五章は、全体が女主人公タチャーナの描出に捧げられており、〈夢〉の含まれる前半部は民衆の生活とその文化——フォークロアの影響がとりわけ濃厚に現われている部分である。それは、この第五章が作者のミハイロフスコエ村時代（一八二四年八月から一八二六年九月にいたる二年間）の最後の年、二十六年に書かれたこと、またこの時代の作者の生活と文学における最も重大な事件が、民衆生活とフォークロアとの直_よの、深い接触にほかならなかったことを思えば、自然の成り行きでもあった。『オネーギン』は作者の生活と精神の動向を色濃く反映しながら書き進められた作品であるからである。第五章は、ミハイロフスコエ時代におけるプーシキンのフォークロアへの傾倒と研究の成果が、はやと作品に結実した一例でもあった。

プーシキンの創作とフォークロアとの関わりは、文学活動の初期から認められる、問題性を含む特徴の一つである。文学界への華々しい登場と名声を招来させた最初の長篇叙事詩『ルスランとリュドミラ』（一八二〇年）

もフォークロアに題材を求めた作品であり、国民的な文学の創造を切望した当時のロシアの文学界の期待に応えようとした野心作であった。作品はその清新、大胆な詩的世界によって文学界の関心を攫い、新鮮な国民的文学として認められ、成功をおさめた。しかしながら、記述されたフォークロアを題材にした知的遊戯性の濃いこの作品は、「ロシアの精神」と「香り」_{（香）}に乏しく、その点で作者に多くの課題を残した作品であった。作者自身もこれを後に「冷やかな作品」と呼び、とくに作中で先輩のロマン主義詩人ジュコーフスキイの作品をパロディ化したことを恥じていた。

つづく南ロシアへの追放時代（一八二〇年五月——二四年七月）にプーシキンは各地で異民族に接してそのフォークロア（主として歌謡）を直接に知り、創作に取り込むようになる。ロマン主義的叙事詩（『コーカサスの捕虜』『盗賊の兄弟』『バフチサライの泉』『ジブシー』）には特にこの傾向が顕著であるが、それは諸民族のフォークロアに靈感を仰いだ当時のヨーロッパ及びロシアのロマン主義文学の趨勢と無縁ではなく（この頃プーシキンはバイロンに強く惹かれていた）、異国趣味の色合い

を少なからず有するものであった。一方、解放思想の体现者をロシアの歴史や史話に求め、これを作品の主人公とした未来のデカブリスト達のロマン主義の影響は、プーシキンにステュエンカ・ラージンの史話やロシア史への関心をよびさましていた。

こうした状況の中で新たにプーシキンの身にふりかかった災禍——中部ロシアの一寒村ミハイロフスコエ塾居という事態が、プーシキンをロシアのフォークロアの宝库の発見に導くことになったのであった。

「……夜はお伽話を聞く。それによって、呪うべきわが教育の欠陥の埋め合わせをしている。こうしたお伽話の魅力なこと！ひとつひとつが叙事詩だ。」(一八二四年十一月前半、弟レフ宛の手紙)

「……夜にはぼくの乳母——タチャナーナの乳母の原型です——から、お伽話を聞いています。」(同年十二月九日付、M・M・シュワルツ宛の手紙)

プーシキンは『オネーギン』第四章においてもこの乳母アリーナ・ロジオーノヴナを、「わが青春の伴侶、年老いた乳母」と紹介し、同女から聞いたこれらの民話のうち七話を書きとめ、そのうちの二話をほどなく『ルス

ランとリュドミラ』のプロローグに用い、数年後には三話を民話詩の題材に使っている。

一方、プーシキンは種々の歌謡の採集にも積極的に取り組み、やがてC・A・ソボレーフスキイとともに民謡集の刊行を企て、学術的なブランさえ組むにいたるが、この計画は実現せず、蒐集された歌謡は一八三三年に、民謡集刊行の準備をしていたП・B・キレエフスキイの手に委ねられることになった。蒐集された歌謡は五十篇を越え、史話、バラード、儀礼歌(婚礼歌)、非儀礼歌等、多彩な内容をそなえており、このうちの幾篇かはプーシキンの作品に直接、間接に生かされていくことになる。

またプーシキンは、フォークロアの歴史的、社会的背景にも関心をほらい、民衆によって育まれた生活風習、種々の儀礼等を詳しく観察している。『オネーギン』における地主貴族ラーリン家の古風な生活習慣の叙述や、第五章のスヴァートキの風習の叙述には、その成果の一端がうかがわれる。

プーシキンは近辺の定期市にも通ってさまざまな階層の民衆の生活や文化にふれながら、民衆の言語表現の豊かさに強い関心を向けた。そうした民衆の言葉が創作に

生かされたことは言うまでもない。第五章のヘタチャーナの夢における民衆語による詩句を非難した批評家への反駁の草稿には、民衆の言葉に大いに学ぶようにとの勧告が熱を込めて、述べられている。

フォークロアとの直接的な深い触れ合いによって、プーシキンはフォークロアの文学性を高く評価するようになり、文学の国民性に関する考えも一層の深まりを見せた。「氣候風土、統治形態、信仰が各国民に特有の相貌を付与し、それは多かれ少なかれ詩の鏡に反映される。もっぱらある国民にだけ属する思考・感覺様式があり、またそのような風俗、伝統的信仰、習慣が数知れずあるのである。」

このような背景のなかで、『オネーギン』には民衆の生活とフォークロアの研究成果が次第に豊かに注ぎ込まれてゆき、作品の成否に関わる根源的な影響力を発揮したのであった。それは何よりもまず、主人公オネーギンに拮抗しうる存在としての女主人公、田舎令嬢タチャーナの人間像の創造に決定的な影響を及ぼした。フォークロアは単なる装飾的要素としてではなく、作品全体を決定する重要な構成要素として『オネーギン』に導入さ

れたのである。

『オネーギン』の序詞は作品の筋立てがほぼ決定された、第六章の完成後に書かれ、第四、第五章とともに発表されたものであるが、そこには次のような作品の紹介が見受けられる。

「半ばお道化た、半ば悲しい、
民衆的にして理想的な、

色とりどりの章の集まり……」

対照関係を基本原理として展開する『オネーギン』の物語は、高い自意識をそなえた貴族の青年男女を主人公に据えながら、国民生活の広い領域——民衆的な世界から理想的な世界まで、田舎地主の食卓から都会貴族の書棚まで——をおおう物語になっていった。作中で、その両方の世界に相渉る人物として登場するのが女主人公タチャーナである。一方、主人公オネーギンは民衆的な世界とは無縁な人物である。したがって民衆の世界とフォークロアは、もっぱらタチャーナの人と生活環境とに関わりながら作中に導入されている。

タチャーナ像に民衆的性格の付与がもくろまれていることは、作者による名前の説明（タチャーナという名前

は今や「昔のこと」や「女中部屋」を連想させるといふ)からも明らかであるが、O・H・グレーチナによれば、窓辺に坐った姿での度々の登場も、フォークロアにおける娘の姿と重ね合わされたものであるといふ⁽¹⁰⁾。またタチャーナの生い育ったラーリン家は、その名前が民衆の生活に身近な家具である保存用大箱、ラーリを連想させ、事実、農民の生活と縁が深く、民衆的生活の伝統を墨守し保存する大箱のような地主貴族の一家として描かれている。この家庭にあってタチャーナは、フランス語の小説(特に感情主義の小説)や、夢想や、自然に強く惹かれるロマンチックな性格によって、「よその家の子のように見える」⁽¹¹⁾。しかしながらフランス語の小説に心酔し、オネーギンにフランス語のラヴレターを書くこの娘は、「心底からロシヤ娘」⁽¹²⁾でもある。ロマンチックな性格と民衆的な性格とはタチャーナの人格において融合しているのである。タチャーナが単に民衆的な性格しかそなえていなかったならば、オネーギンへの高邁な精神性を秘めた恋愛は生じなかったであろう。

「われらに恋愛を教えるのは自然にあらずして、ス
 タール夫人、はたまたシャトーブリアン……」⁽¹³⁾

と、第一章の草稿にもあるように、恋愛には文化の教唆がつきものだからである。しかし、タチャーナのオネーギンへの手紙には愛読書、例えばルソーの『新エロイズ』の影響とならんで、民衆的な思考も仄見えている。真正正銘の民衆である乳母がタチャーナに語る、乳母自身の結婚の根底にある、義務としての結婚という考え方である。

またオネーギンの返事を聞く直前の、運命の決定を待つ苦しい時に、タチャーナに聞えてくるのは、苺をつむ農家の娘たちの歌う民謡風の歌である。婚礼抒情歌に倣ったこの歌は異性への軽い戯れを歌っており、タチャーナの深刻な恋愛を相対化し、タチャーナの心を慰撫するかのようなのである。タチャーナはこの歌を「聞くともなしに聞いている」⁽¹⁴⁾と書かれている。この情景は、フランス語の小説の読書とは異なるもうひとつの形の読書、すなわち、ロシヤのフォークロアの受容がタチャーナの日常生活にあることを語っている。フォークロアは無意識のうちタチャーナの心に浸透しているのである。

第五章は全体がタチャーナの描出に当てられ、前半部では主としてその私的相貌が、後半部では名の日の集い

における公的相貌が照らし出されている。ヘタチャーナの夢〉を含む前半部は、「なぜとは自分でもわからぬながら、心底からロシヤ娘である」この女主人公の民衆的世界との親密な関係が、もっとも具体的にまた詩的に表現された箇所である。タチャーナはロシヤが最もロシヤらしくなる冬の、初雪をかぶった大地の光景に心をときめかせ、大地に根付く民衆の生活から生まれた言い伝え——さまざまな予兆——を信じ、民間の風習——スヴァートキの占い——に参加する。

クリスマスから主顕節（一月六日）前日までの十二日間にわたるスヴァートキは、古いロシヤの異教的信仰の名残りをとどめる民衆の冬の祭日期間であり、来たるべき年の豊作と多産を祈念する、農民にとって最大の祭日である。したがってこの時期は、子孫繁栄の礎としての結婚の準備期間でもあり、青年男女が祭りの主体となつて、仮装や種々の占い等の伝統的風習をくりひろげる。作中では仮装の風習には全くふれられず、娘たちの行う未来の運命の占いが、神秘に惹かれるタチャーナの気質と心理状態に適った風習として、詳細に描き出されている。そのような場面には、作者のフォークロア研究の

成果が直接に反映されているのに対して、ヘタチャーナの夢〉においては、その成果が夢という表現形式への再創造という複雑な過程を経て、大きく豊かな結実を見せている。

タチャーナが枕元に鏡をしのばせ、帯を解いて床につくという描写からも明らかのように、この夢はスヴァートキに行われる種々の占いのうちで最も危険とされる、単独で行う夢占いの結果、見る夢である。

この夢の構想全体に確実に影響を与えたフォークロアとして、ジャンルの異なる二つの例が指摘されている。一つは、B・Я・ブロッパの分類による〈森の家〉を筋に含む類いの魔物民話であり、もう一つは歌謡——婚礼歌の一種、花嫁によって歌われる泣き歌——である。これらのフォークロアの影響は、イメージや諸形象のみにとどまらず、筋にまで及んでいる。

〈タチャーナの夢〉の筋と〈森の家〉の型に属する民話との類似性を、歌謡との関連も含めて整理すると次のとおりである。

1、主人公（タチャーナ）が日常世界から非日常世界（森）へ移動するところから物語が始まる。両世界の境

い目にある川を渡るといふモチーフは、歌謡においては結婚あるいは死の象徴として現われ、渡し手としての熊は、民話においては森の精の分身、歌謡においては婚礼の仲人のイメージをになう。

2、タチャーナの連れて行かれる森の家が妖怪あるいは盗賊の巢窟のように見え、オネーギンを主人と仰ぐ原始共同体的な様相を呈し、家来である妖怪(悪魔)たちが不具な存在であること。

3、そこに女性(タチャーナ)が現われることによつて動き(妖怪たちの騒ぎ)が生じ、タチャーナが主人オネーギンに属するものであることがわかる。

4、森の家におけるタチャーナとオネーギンの動作は、婚礼における花嫁と花婿のそれと裏返しの関係にある。

5、オネーギンによるレンスキイの殺害は、盗賊による娘の兄弟の殺害と重なる。(タチャーナの意識において、レンスキイは兄弟である。)

タチャーナの見る夢に民話(特に魔物民話)の濃い影がさしているという事実は、タチャーナが「冬の闇夜の怪談」に心惹かれるという記述(第二章27連)に照らしても自然な成り行きである。

夢の筋はまた、婚礼歌のうちで最も抒情性の濃い花嫁の泣き歌のなかにしばしば現われる不吉な夢とも、ある程度重なり合う。プーシキンは「タチャーナの夢」を書く以前に、バラード『花婿』における婚礼の場面に、夢を含む泣き歌の形式を取り入れており、泣き歌の夢を知っていたことは疑問の余地がない。妹オリガの結婚を目前にし、オネーギンへの恋愛感情を抱くタチャーナのスヴァートキの夢に、花嫁の夢の影が見受けられるのは、心理的にも自然であろう。しかしながらタチャーナの夢はその現実性においても、また個性的、具体的な内容においても、儀礼歌である花嫁の歌の中の夢のもつ虚構性や非個性的内容とは一線を画すものである。

泣き歌の夢の内容は、例えば、花嫁がいろいろな動物の寄り集う森の小屋にたどり着き、恐ろしい思いをするというもの、あるいは遠い土地に行き、鶯が白鳥に襲いかかる様を見たといったものである。花嫁は夢の内容を初めは象徴的に、つづいてその象徴を解き明かしながら(例えば、森の小屋は嫁入り先の家、動物はその家族、鶯は花婿、白鳥は花嫁というように言い換えられる)歌⁽²⁰⁾い、自分を嫁にやらないでほしいと訴える。

Γ・A・グコーフスキイは、北方に伝わる泣き歌の中から、夢の筋の細部が〈タチャーナの夢〉に非常に似合ったものさえ挙げている。そして、プーシキンによりプスコフ周辺で採集された歌謡が北方のそれと重なることを指摘し、〈タチャーナの夢〉がこうした泣き歌の夢を基礎に作られたものとしている。⁽²¹⁾しかしながら、フォークロアの影響を一つジャンルに限定する必要性はないのであって、泣き歌の夢には乏しい叙事性、物語性が、魔物民話で補われていようと一向にかまわないのである。民話も歌謡も発生的には民間儀礼と深い関わりがあり、プロップの説くように、〈森の家〉を筋に含む民話は、大昔に、非日常的な場所、例えば森などで行われた男子の成人儀礼と密接な関係があるといふ。⁽²²⁾一方、婚礼は生家を出て婚家に嫁入りする花嫁が主体となる儀礼であり、女子の成人儀礼と見るならば、花嫁の泣き歌に現われる不吉な夢が、〈森の家〉の型の民話と似通っていても不思議はないように思われる。成人儀礼は、共同体の成員として生まれ変わるべき参加者に、死と再生の過程を経験させる。花嫁の不吉な夢に見られる死のイメージは、この儀礼における仮の死と重なり合う。プーシキンは、

フォークロアにジャンルの相違を越えて認められる、成人儀礼に底流する死と再生の元型的思考の芸術的反映を、〈タチャーナの夢〉にも再現したものと言ってよいだろう。

〈タチャーナの夢〉は、フォークロアに見受けられるこのような時代や個人を越えた元型的思考の芸術的表現と重なる一方で、極めて個人的、具体的な様相をも呈している。タチャーナが最も関心を寄せる人間が登場し、夢全体がタチャーナの観点からとらえられ、タチャーナの情念に支配されている。昼の世界の理性の抱束から解放された心の描き出す夢は、文明の衣裳を着けぬ裸形の人間の姿を示す。タチャーナはオネーギンを見ると愛しさに恐怖を忘れ、オネーギンはタチャーナに欲望を抱き、その妨げとなるレンスキイを殺害する。

ここに至って思い出されるのは、第三章で触れられている「悪の主人公の勝ち誇る」、流行のロマン主義の暗黒作品群である。「イギリスのミュージズの手になる夢物語」⁽²⁴⁾の主人公たちは、永遠のユダヤ人、吸血鬼等の、民間伝説の悪魔的主人公たちが、近代的、個人的趣向のもとに作品に再生されたものである。〈タチャーナの夢〉

は、オネーギンが本質において、このような悪の主人公たち——成人儀礼の仮死状態から脱け出ししていない半成人たち——とも類縁関係にあることを明かすみに出している。事実、この夢にはフォークロアの他にロマン主義の暗黒小説の影も指摘されている。⁽²⁵⁾ とくにオネーギンを取りまく妖怪の描写には、内外の民衆芸術やロマン主義の芸術に表現されたデモノロジー的世界の影響の可能性がしばしば指摘されてきた。⁽²⁶⁾ IO・M・ロトマンの註釈は次のような例を挙げてゐる。絵画としては、

1、ロシヤの民衆版画ポークの『聖アントニウスを誘惑する悪鬼たち』

2、同題のボッシュ、ムリーリョの絵。

書物としては、

1、十八世紀ロシヤの民俗研究家M・D・チュルコフの著作における悪魔に関する記述。

2、カゾットの小説『恋する悪魔』

3、ゲーテの『ファウスト』中のワルブルギスの夜の場面（プーシキンはスタール夫人の『ドイツ論』の中の再話でこれを知っていた）。

4、グリボエードフの喜劇『知恵の悲しみ』（一八二

四年）におけるソフィヤの夢。

プーシキンはリアリズムを基調とする『オネーギン』において、ロマン主義の暗黒文学の闇の光芒の世界を、〈タチャーナの夢〉という枠の中に取り込んだ。この夢は、個人の心の深層と、フォークロアに反映された民族の心の深層とを、リアリズムとは異なる様式で融合させて表現し、作品の奥行を著しく深めることになった。

ところでデモノロジーとも接触する夜の世界を夢という枠に、それも土俗的なスヴァートキの夢占いの夢という設定に封じ込めるといふ構想自体は、プーシキンの独創になるものではなく、それには先例であった。ドイツの前ロマン派の文学に感応したB・A・ジュコーフスキイのバラード『スヴェトラーナ』（一八一二年）がそれである。

二 〈タチャーナの夢〉と『スヴェトラーナ』

〈タチャーナの夢〉が、プーシキンが生涯にわたって最も敬愛し、関心を向けていた先輩詩人、ジュコーフスキイのバラード『スヴェトラーナ』と密接な関係にあることは、作中でも度々強調されている。タチャーナの夢

占いに際して、スヴェトララーナを見る悪夢が引き合いに出され(第五章10連)、またこの夢を中心とする第五章のエピグラフ「おお、おまえ、私のスヴェトララーナよ、この恐ろしい夢どもを知ることなかれ」も、『スヴェトララーナ』からの引用である。

プーシキンは、女主人公がスヴァートキの夢占いで恐ろしい夢を見るという設定を、『スヴェトララーナ』からそっくりそのまま借りている。しかしプーシキンは、このロマン主義のパラードの蠱惑的な先例に靈感を授かりながらも、自作においてこれに批評的に呼応し、独自の展開を行っている。

ドイツの前ロマン主義時代の詩人、G・A・ビュルガーのパラード『レノーレ』(一七七四年)を自由に改作した『スヴェトララーナ』は、ロシアの民族色に色彩られたパラードとして、ロシアの文学界にロマン主義の新風の到来を決定的に印象づけた記念碑的な作品である。ジュコーフスキイは既に一八〇八年に、同じ『レノーレ』の翻案であるパラード『リュドミィラ』を発表し、好評をまくしていたが、筋を大胆に改変して、民族的色調のいっそうの浸透を図った『スヴェトララーナ』がもたらした

た成功の華やかさと影響力の大きさは、格段のものがあった⁽²⁾。

パラードは中世に生まれ、十八世紀のイギリスとドイツの詩人により新生した抒情的叙事詩であり、伝説、史実、フォークロアの題材(とくにデモノロジーに接するもの)を民衆的表現により歌い、民族色と民衆的精神が色濃く発揮されるジャンルである。奇蹟、神秘、恐怖が盛り込まれるのが習いで、結末に劇的な急転を伴う筋のものが多し。

ビュルガーの『レノーレ』は、ドイツの民謡に伝わる中世の伝説「死者との結婚」を題材にしたパラードである。あら筋は——女主人公レノーレが悪夢から目覚め、戦争から戻らぬ恋人の身を案じ、悲嘆のあまり、神を呪う言葉を口にする。夜半、その恋人が騎馬姿で現われ、レノーレを誘い出す。二人を乗せた馬が墓場に着くや、恋人は骸骨と化し、レノーレは神の懲罰の言葉を耳にしつつ、死の新床に就く、というものである。

いわゆる吸血鬼文学の系統にも列せられる、凄絶な間の魅惑にみちたこのパラードを、ジュコーフスキイは幸福な結末の婚礼頌歌へと改作した⁽²³⁾。舞台はロシア、時は

スヴァートキの最終日の晩と設定され、女主人公の遭遇する恐怖は夢という枠の中に困い込まれ、超自然的世界は日常世界へ移しかえられた。

スヴァートキの夢占いにより、消息の知れぬ恋人の身の上を占う女主人公スヴェトラーナの前に当の恋人が現われ、馬櫓で婚礼へ誘う。吹雪の中を小屋にたどり着くと、そこに安置された柩の中の死者が、一瞬スヴェトラーナをにらみつける。その死者が恋人であると気づいたとたんにスヴェトラーナは目覚め、悪夢を見ていたことを知る。折しも朝日に輝く雪原を馬櫓を駆って戻ってくる恋人の元気な姿が見える。——これが、そのあら筋である。

『オネーギン』のタチャーナ像が、北方的な憂愁と内面性をそなえ、愛に心を痛めるロシヤ娘、スヴェトラーナに詩的靈感を仰いだことは、作中でオネーギンにタチャーナのことを説明するレンスキイの台詞からも容易に察せられる。「ほら、スヴェトラーナのように／悲し気に、黙っていて、／入ってくるなり窓辺に坐ったあの娘だよ。」(第三章5連)

しかしながら、プーシキンの才能が両主人公の相違の

創出に發揮されたこともまた歴然たる事実である。先にも触れた、女主人公へのタチャーナという命名は、何よりもこのスヴェトラーナという命名を念頭に置いていた。実在する、古風で、野暮ったい、民衆的な名前であるタチャーナと異なり、スヴェトラーナは聖者名にも無い⁽²⁹⁾、古きロシヤのフォークロアの彩りをになわされた、詩的な架空の名前であるからである。この命名は、韻文小説とバラードというジャンルの相違のみに帰することのできない、両女性像の根本的な相違を象徴的に示しているのである。スヴェトラーナが、ロマン主義的な空想の世界におさまる、ロシヤ風の女性であるのに対し、タチャーナは散文的な現実の世界にも相渉る、はるかに具体的なロシヤの女性となっている。

第五章でくりひろげられるスヴァートキの皿占いや、それに合わせて歌われる歌謡、そしてクライマックスたる夢占いの場面は、明らかに『スヴェトラーナ』を踏襲したものであるが、プーシキンの場合には占いの細部の記述がより正確であり、引用される歌は、『スヴェトラーナ』と異なり、改作の手を加えられていない⁽³¹⁾。プーシキンはこれらの相違を註釈によって暗示している。

ジュコーフスキが『スヴェトラーナ』で行った、ロシアの民間の風俗習慣やフォークロアを作品に取り入れるという試みは、たしかに画期的な試みであったが、墓場に恋人を誘う死者という題材の非ロシア的性格をカバーするだけの力を發揮することはできなかった。また、このバラードは感情主義文学の常套的な語彙を基調に書かれており、「ロシアのバラード」という副題にもかかわらず、ロシアの民衆的な世界や世界観を體現しているとは言い難い。

それは、スヴェトラーナの不吉な夢が、恋人の帰還という意外な決着によって、単なる悪夢にすぎないものに見えるという筋の展開にも認められよう。そこでは、民間風習のスヴァートキの夢占いを信じて、それを行うスヴェトラーナが、結局、夢占いの無意味さを思い知らされる結果となっている。夢占いは、夢を公的にも重んじ、そこから現実への示唆を汲んだ古代の伝統が次第に廃れ、民間風習に辛うじて生き残ったものと言えよう。『スヴェトラーナ』の結末は、そうした伝統に根ざした民衆的世界観と対立するものとなっている。(ビュルガーの原作においては、冒頭にふれられる不吉な夢が、内容は不

明ながらも凶事を予告する性格をもっていた。)

それにひきかえ、〈タチャーナの夢〉は予言的な性格を持つ、意味のある夢として描かれ、この点においても花嫁の泣き歌における夢など、フォークロアにおける夢のあり方と重なり合うものとなっている。またタチャーナ自身も夢の神秘に深い関心を寄せ、愛読書の夢占いの本により、日頃見る夢の謎を探る習慣があったことは作中からも知られるとおりでである。

したがって、第五章のエピグラムに引かれた『スヴェトラーナ』の中の詩行、「おお、おまえ、私のスヴェトラーナよ、この恐ろしい夢どもを知ることなかれ」は、原作においては、夢は偽りなのだからという含みをもつのであるが、プーシキンはこれを全く逆の意味合いをもたせて、つまり、夢は予言的なものだからという意味合いで用いているのである。このエピグラフには、『スヴェトラーナ』に典型的に見受けられる、ロマン主義的なフォークロアの導入の限界を見定めたプーシキンの、批判的表明がこめられているといえるだろう。

象徴主義の時代の批評家、M・O・ゲルシェンゾーンの指摘したように、プーシキンの作品に描かれた夢は大

半が予言的な夢である。(『ルスランとリュドミラ』におけるルスランの夢、『ポリス・ゴドゥノフ』におけるグリゴリーイの夢、『吹雪』におけるマリヤの夢、『大尉の娘』におけるグリニョフの夢等。) また、そうでない場合にも、夢はそれを見た当人の意識に何らかの作用を及ぼすものとして描かれており(例えば、『葬儀屋』の主人公、陰気なブローホロフは、夢をきっかけに陽気になる)、無意味な夢は無いのである。

三 〈ヘタチャーナの夢〉とバラード『花婿』

ブーシキンは〈ヘタチャーナの夢〉を書く一年ほど前に、フォークロアの世界をバラードのジャンルに作品化することに成功をおさめていた。それはベリンスキイに言わせれば、『ルスランとリュドミラ』の千倍以上もロシヤの香りと精神にみちたと言つてよい⁽³³⁾。バラード『花婿』(一八二五年)である。

この創作体験は〈ヘタチャーナの夢〉の創作に大いに生かされた。『花婿』はフォークロアを題材にした作品であるというだけでなく、その題材がヘタチャーナの夢の内容とある程度まで重なり合うものだったからである。

また『花婿』の女主人公の名前が、当初、タチャーナとされていた事実も、両作の関連の深さを語っているといえよう。

このバラードのあら筋は——商人の娘ナターシャが三日間、家を空けた末に動転した様子で帰宅する。それからしばらくしたある日のこと、門前を通りかかった若者がナターシャに目をとめ、仲人を通じて求婚。両親が承諾したことを知ると、ナターシャは氣を失う。婚礼の席でナターシャは夢の形を借りて、花婿が森に住む盗賊の首領であり、自分はその小屋の物陰で、この首領がある娘の右指を伐り落とす様を目撃したこと、花婿の持ってきた指輪がその娘の指から抜き取ったものであることを暴露し、盗賊の花婿はその場で逮捕される、というものである。

ブーシキンはロシヤのバラードを創作するにあたり、ジュコーフスキイのロマン主義的バラード『スヴェトラーナ』とは異質の作品をめざし、題材、表現を民衆の生活に馴染みの深いものにしよとした。第一に、ドイツ詩人のバラードに題材を借りたジュコーフスキイとは異なり、ブーシキンはミハイロフスコエ周辺で自分が耳に

した民話を題材に選び、それをバラードというジャンルに再生させるといふ方法をとった。

『花婿』の題材の源をグリム童話の一篇、『盗賊の花婿』とする見方は、近年では論拠の乏しさを指摘されており、ロシア民話に見受けられる『娘と盗賊たち』が源となっていると見るのが自然なように思われる。プーシキンが乳母の口から書きとめた前述の民話のなかには『花婿』の筋と共通するものは無い。しかし、近年、P・B・イエズイートワが、一九二六年にB・H・チェルヌイシェフの採集したミハイロフコエ周辺の民話を検討し、『花婿』が『娘と盗賊たち』(これは、前述の〈森の家〉を筋に含む民話の一つである)の民話のブスコフ周辺のヴァリアントから全面的に題材を得た可能性を検証した。

プーシキンは「死者の花婿」という超現実的な主人公とは異なる、「盗賊の花婿」という歴史的・社会的具體性をそなえた主人公の登場する世態民話を題材に選び、仲人の口ききや婚礼の形式などの純ロシア的風習を作品中に有機的に織り込んだ。『スヴェトラーナ』と違って、社会的現実感をそなえ、民衆的精神を表現したこのバラ

ードに、プーシキンは「民衆的バラード」という副題を付けている。

第二に、プーシキンは、『スヴェトラーナ』の感情主義の様式性に支配された語彙や表現を抑え、話し言葉のイントネーションや民謡的表現を積極的にとり入れ、バラードの民衆的性格が体感される作品をめざした。この点に関してプーシキンは、数年前の『ルスランとリュドミラ』の創作の場合と同様に、П・А・カチエーニンから強い刺激を受けている。

カチエーニンは、ジュコーフスキイの感情主義文学の様式性の濃い詩語によってロシアに移植されたロマン主義的バラードに、敢然と不満を表明した最初の詩人であった。カチエーニンはビュルガーの『レノレ』をジュコーフスキイとは異なる方針で翻案したバラード『オリガ』を一八一六年に発表した⁽³⁵⁾が、それは原作の粗野な民衆的な言葉を生かし、民衆的な精神を伝えようとするバラードであった。またカチエーニンは題材をロシアのフオークロアに求め、民衆の生活を盛り込んだバラード『森の精』(一八一六年)の創作も試みていた。

ジュコーフスキイの強い影響を受けていた当時の文学

界にあって、H・A・ネクラースフの先駆けとも言われる⁽³⁶⁾、このカチューニンの大胆な試みは、文学的規範の破壊として非難の対象となった。しかしカチューニンが試みた、ジュコーフスキイとは根本的に方向の異なる国民的な文学の創作は、グリボエードフ等のデカブリズムの系統のロマン主義者達に次第に刺激を与えてゆくことになる。またプーシキンは、民衆的言語と民衆生活の作品への導入という面でのカチューニンの先駆的な業績を高く評価していた⁽³⁷⁾。したがって、バラード『花婿』の作風にかチューニンの影響が及んだのは不思議はないのであるが、カチューニンの誇張気味な民衆的表現に対して、プーシキンはより自然な表現を心がけている。

〈タチャーナの夢〉に民衆的な言葉が使用されていることは、プーシキン自身が註釈により強調しているが、その註釈が付けられた詩行はちやうど、この民衆的バラード『花婿』の詩行と半ば重複する詩行である⁽³⁸⁾。

『花婿』と〈タチャーナの夢〉との類似点は、ナターシャが森の盗賊の小屋に迷い込み、殺人を目撃するという、〈森の家〉を含む筋書にも認められよう。しかしタチャーナがオネーギンに惹かれているのとは反対に、ナ

ターシャは盗賊の首領に憎悪しか抱いていない。自分の意志とは無関係に決められた花婿の正体を承知しているナターシャは、花婿の仮面を剥いで、婚礼の成立を阻まなくてはならない。そこで婚礼の席上で、花嫁の泣き歌の夢という形式を逆手にとつて——未来の主観的予見であるべき花嫁の夢に、過去の客観的事実を盛つて——儀礼を昂揚させるかわりに破綻に導くのである。

チェルヌイシェフの採集した『娘と盗賊たち』型の民話の、プスコフ周辺に伝わる四つのヴァリアント⁽³⁹⁾には婚礼の場面は無く、婚礼における泣き歌の形式を借りての花婿の正体の暴露という構想は、プーシキンの独創によるものである。この場面の設定により、ナターシャの純粹に民衆的な知恵に根ざしたヒロイズムが、儀礼の晴れがましさと劇的効果につつまれて、ひととき印象深く発揮されることになったといえよう。

『花婿』においてプーシキンは、『スヴェトラーナ』でジュコーフスキイが拓いた、民間儀礼やそれに伴う歌謡を作中に導入する道を踏襲したわけであるが、ここでは儀礼が——そのクライマックスにある夢が——筋の展開と緊密に結びつき、結末を用意している。一方、スヴェ

トラナーナの夢占いの夢は、結末に対して無意味であり、筋の上で宙に浮いている。

このように、ジュコーフスキイの感情主義的ロマン主義に染められたロシヤ風のバラードとは異質の、リアリスティックなロシヤの民衆的バラードの創作は、韻文小説という異なるジャンルにおける〈タチャーナの夢〉の創作に、題材、夢に關しての思考、民衆的表現、また創作へのフォークロアの導入といった一般の問題等、多くの局面で直接間接に影響を及ぼしたと思われる。

四 結び

〈タチャーナの夢〉は、タチャーナという女主人公の最も内密の世界を、その個性に最もふさわしい形式で表現している。すなわち、静的な外見の下に深い内面性を秘めるこの女主人公の魅力——この魅力は雪におおわれたロシヤの冬景色の魅力に通じよう——が、夢という、静的な、内面世界の解放される場において、最も生彩を放って表現されているのである。〈夢〉は、タチャーナの手紙〉のように言語化と記述の過程で意識化された内面世界とは異なる混沌とした無意識の深層を、イメージ

と情念によって明るみに出している。この〈夢〉の複雑なメカニズムを解明することは筆者の力の及ばぬところであるが、〈夢〉が照らしだしているタチャーナの心の深層について、注目すべき点を述べてみたい。

第一に、〈夢〉はタチャーナのオネーギンに対する恋愛感情の根の深さを語り、タチャーナの意識に上らない朦朧としたエロティックな情動をも明るみに出している。〈手紙〉に見られるような高邁な精神性において際立つタチャーナの恋愛感情が、〈夢〉において官能的な根源を補遺されているのである。

第二に、〈夢〉はタチャーナの心の深層にフォークロアが浸透していること、タチャーナが、フォークロアが太古から伝えてきたロシヤの民衆の美意識や世界観を共有する人間であることをも証している。そして、タチャーナが「心底からのロシヤ娘」として現われるこの夢という形式は、その個性の魅力が最大限に發揮されるに最もふさわしい形式である。それは例えば、『戦争と平和』の女主人公ナターシャ・ロストワという生命の輝きにみちた、やはり根っからのロシヤ娘の動的な魅力が、狩り場での民衆的な踊りという形式において最も鮮かに發揮

されているのと対照的である。

〈タチャーナの夢〉は、作品全体の中でどのような意味をもつのであろうか。

〈タチャーナの夢〉は、リアリズムを基調に経験的な昼の世界が描かれた『オネーギン』という作品の中間に、全体の色調と鋭いコントラストを呈する、象徴的表現に依拠する夜の世界を導入することを可能にした。〈夢〉はタチャーナの無意識に映じた、昼の世界におけるオネーギンとの体験の過去と未来とを、夢という神秘的凝縮法によって暗示している。この〈夢〉を通り抜けた先の昼の現実世界における物語の展開は、この〈夢〉を振り返らせ、読者はタチャーナとともに、夢の、夜の世界と、昼の現実世界との複雑な照応関係を考えさせられ、生の全体性に思いを凝らすようにしむけられる。〈タチャーナの夢〉はそのような形において作品世界の奥行を著しく深めているのである。

プーシキンは、ロマン主義文学に想像力を刺激され、フォークロアを掘りどころとしながら掘り下げた、人間存在の神秘的、非合理的領域という豊饒な蠱惑的な世界を、リアリズムを基調とする『オネーギン』の小説世界

において、〈タチャーナの夢〉に封じ込めたのである。

- (1) 『エヴゲーニイ・オネーギン』第八章50連
- (2) 『オネーギン』第五章11〜21連。作品は当初の計画では、九章から成り、〈夢〉の含まれる第五章が中間部となるはずであった。
- (3) 『ルスランとリャドシィラ』のプロローグ
- (4) 〈Прровержение на критики〉(Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, тт. 1—XVI. Изд. АН СССР, 1937—49) 以下これを大全集と記す。т. 11, стр. 142
- (5) 『坊主とその下男バルダの話』(一八三〇年)、『サルタン王の話』(一八三一年)、『死んだ王女と七人の勇士の話』(一八三三年)
- (6) 一八三一年末から三二年初頭に書かれた草案(Глан статьи о русских песнях) (大全集 т. 12, стр. 208) がそれである。
- (7) 〈Выражение на статью "Атенер"〉(大全集 т. 11, стр. 72)
- (8) 〈О народности в литературе〉(大全集 т. 11, стр. 40)
- (9) 『オネーギン』第二章24連
- (10) О. Н. Гречина. О фольклоризме "Вяления Онегина" (Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор XVIII. 1978.) стр. 28

- (11) 『オネーギン』第二章25連
(12) 『オネーギン』第五章4連
(13) 大全集 1. 6. 546
(14) 『オネーギン』第三章40連
(15) これは後に叙事詩『ロロマの家』(一八三〇年)に導入された。⁵⁸⁾
(16) В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. 1946
(17) ⁵⁹⁾ 註⑩参照 33
Ю. М. Лотман. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин” комментарий. 1980. стр. 270
(18) ⁶⁰⁾ Г. А. Луковский. Пушкин и проблемы реального истинского стиля. 1957. стр. 215
Д. А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. 1963. стр. 356
⁶¹⁾ А. Д. Соймов. Пушкин. (Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в., 1976.) стр. 182
(19) 中田甫記「口承文芸——ロマンヤ」(昭和五十四年) 86ページ
(20) Ю. Г. Крутлов. Символика в свадебной поэзии. (Художественные средства русского народного поэтического творчества. 1981.) стр. 100
(21) 註⑩参照 217
(22) 註⑩参照 44—45
(23)(24) 『オネーギン』第三章12連
(25) А. Талерhoffは、マチュエリンの『放浪者メルモス』におけるイシドラとメルモスの婚礼の場面、ノディエの『ジャン・スボガール』におけるアントニアの夢、ポリーリーの『吸血鬼』におけるルスヴァンの動作との類似を指摘している。⁶²⁾
 (“Евгений Онегин”: Роман в стихах/Вступ. статьи и коммент. А. Тархова. 1980) стр. 256
(26) 註⑩参照 272
(27) なおビロونسキイは一八三一年にもう一度、今度は原作に忠実に『オネーギン』を翻訳している。⁶³⁾
(28) このペラーダはビロونسキイの恋人であったマリヤ・ベクニヨワの姉、マレンサンダラの結婚の祝として歌われた。(В. А. Жуковский. Собрание сочинений в 4-х томах. 1959. т. 2. стр. 453)
(29) 前述のロマンヤに於いて、聖者各々から名前を取ることがしばしばあった。⁶⁴⁾
(30) 註⑩参照 257
(31) 註⑩参照 31
(32) М. О. Гершензон. Сны Пушкина. (Статьи о Пушкине. 1926) стр. 110
(33) В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. т. 7. 1955. стр. 433

- (34) P. В. Исаултова. 〈Жених〉 (Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. 1974) стр. 40—41
- (35) カチョーヒンの翻案は、ホルタマの戦いの後のロシヤに舞台を設定してゐるが、筋は原作に忠実である。
- (1. A. Катенин. Избранные произведения. 1965. стр. 91)
- (36) Ю. Н. Тынянов. Архасты и Пушкин. (Пушкин и его современники. 1969) стр. 45
- (37) ブーシキンはカチョーヒンの作品集刊行に協力し、一八三三年に雑誌に紹介文を書いてゐる。〈Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина〉 (大全集 Т. 11 стр. 220)
- (38) Людская мольвь и конский топ! (〈タチヤーナの夢〉第五章17連)
- Варуг слышу крик и конский топ!…… (『狂歌』)
- (39) Сказки и легенды пушкинских мест. Записи на местах, наблюдения и исследования члена-корреспондента АН СССР В. И. Чернышева. 1950. 四〇〇頁
- マリマンナは、No. 1. No. 6. No. 9. No. 65. である。
- (一橋大学講師)