

# 創価大学

## ロシア・スラヴ論集

### 第 15 号

#### 講義録

世界に飛び出そう！諸君 ..... 小林和男（3）

#### 研究報告

プルーストとトルストイにおける時間と生の感覚  
..... 覚張シルビア（15）

『スラヴ吸血鬼伝説考』（栗原成郎）から観るロマン・ポランスキーの  
映画 *The Fearless Vampire Killers*  
——映画 *Dracula* と *Horror of Dracula* と比較しながら—— … 藍 孟 昱（27）

解放劇場の E.F. ブリアン ..... 倉光雅己（43）

2024

# 創価大学 ロシア・スラブ論集

第 15 号

2024

創価大学ロシア・スラブ学会



## 講義録 「世界に飛び出そう！諸君」

小林 和 男

さて、私が創価大学のみなさんに講義をするのは2回目です。1回目は2年前で、リモート講義を行いました。創価の皆さんは、どこにいても真面目で、真剣に話を聞いてくださるので、とても話しやすいです。本日は、私が50年間ジャーナリストとして活動してきたこととお話します。本日のこの講義をお聞きして頂き、一人でも二人でも、ジャーナリストを目指す学生さんが出てくることを期待しています。<sup>1</sup>

実は、みなさんの学ぶ創価大学の創立者である池田大作先生とは、モスクワのプレジデントホテルで、初めてお目にかかり、声を掛けて頂きました。

その日、創価学会の会長がモスクワに来られているとの情報があり、私の記者としての直感で、これはプレジデントホテルで待ち構えておいた方がよいと判断し、ホテルに行ったのです。他社は誰も来ていませんでした。このホテルはVIPのみが宿泊するホテルで、一般の人は入れません。私は記者として何度もそこには行っていたので、すんなり入れました。ロビーで張っていると池田先生が現れました。この時は、クレムリンで池田先生がゴルバチョフ大統領と会見された直後でした。

池田先生との出会いはこれが最初で、また最後となりましたが、その時池田先生は私に向かって、このように声を掛けてくださったのです。

「おう！よく来たね。ゴルバチョフ大統領が、日本に行くことになったよ！」と。

急ぎ日本のNHKに報告し、その日の午後7時のNHKニュースで、ゴルバチョフ氏の初訪日を伝える事ができました。他社は、後から追っかけて報道しましたが、反響が大きかったです。会長とは初めてで最後の対面でした。

さて、私は、長野県八ヶ岳の麓、標高900mの田舎で育ちました。そこには「柳川」という川が、「東から西」に流れているのですが、幼い私は、「川というのは、東から西に流れるもの」と勝手に思い込んでいるほどの田舎者でした。小学生になって柳川は諏訪湖に注ぎ、諏訪湖からは天竜川となって「南に流れ下っている」ことを知り、とても驚いたのです。このことは人が物事を判断する時、いかに客観的な、多面的な情報が重要かという教訓になり

---

1 本講義録は、2023年12月6日（水）創価大学文学部の開講科目である「言語文化論入門」の小林和男元NHKモスクワ支局長による授業内講演の内容をまとめたものである。創価大学卒業生である小泉武嗣氏による文字起こしの労に編集部として感謝の意を表する。

ました。大袈裟に言えばジャーナリストとしての心構えを、あのとき教わったということです。

中学生になったとき青山学院英文科を出たばかりの先生が担任になりました。情熱的な演劇青年で授業だけではなく学芸会や運動会でも情熱的に取り組みました。そんな情熱は子供達に、先生への尊敬の気持ちを育てます。「お前の作文は面白い。新聞記者になれ！」などとおだてられて新聞部を作り、手書きでガリ版刷りの新聞を発行しました。部といっても取材も印刷も、全て一人の学校新聞です。当時どんなことを書いたかは忘れましたが中学卒業直前の1953年3月最後の新聞の見出しは、「スターリン死す！」だったことだけは、鮮明に覚えています。後に、一生をソ連・ロシアを相手にすることになったのは不思議な運命ですね。

高校でも記者になる希望は持ち続け、そのために英語にも熱心に取り組んでいましたが、高校三年生でどの大学に進むか考えていた時1957年10月4日、志望校を決定づけた事件が起きました。ソ連が世界で初の地球を回る人工衛星（“スプートニク”と命名）の打ち上げに成功したのです。直径58cm 重さ83.6kgの小さなものでしたが、世界に与えた衝撃は計り知れない大きさでした。

これに感動した私は、担任教諭が勧めてくれようとしていたICU（国際基督教大学）への推薦を断り、東京外国語大学のロシア語科だけを受験しました。随分無謀な挑戦ではありましたが、合格できました。運が良かったということですね（笑）。

因みに、“スプートニク”という言葉の意味は、元々は「同行者、連れ合い」という意味ですが、地球という星と共に、宇宙の「旅の道連れ」という意味なのです。この時から、私の人生も、ソ連やロシアの人々と共に歩くことになったのです。

学科では合格したものの当時の外語大には正式入学の前に面接がありました。1959年4月10日がその日。雨の予想が外れて見事な日本晴れの中、皇室では初めて民間からお姫様を迎えました。民間から嫁がれる（シンデレラのような）美智子妃殿下を、一目見ようと、沿道には53万人の人々が埋め尽くし、多くの国民がお二人を祝福したあの当日、私は大学で最終面接を受け、正式に大学生になったのです。

入学して、一生懸命勉強した、と言えれば格好いいのですが、その当時は日米安保闘争（1960年日米安全保障条約改定闘争）の最中で、学校に行っても授業時間になると、教授ではなく学生のアジテーター（煽動者）が安保反対を叫び、「デモに行こう！」と呼びかけ、授業どころではない有様でした。私も不和雷同組でデモにも参加しましたが60年安保闘争の学生デモで、東大の女子大生、樺美智子さんが、警官隊との衝突で亡くなりました。

初めて出た死者でした。しかし、結局、安保改定条約は国会で可決され、学生デモも鎮静化しましたが、デモ騒ぎは私自身の勉強不足の言い訳になっています（笑）。

さて、大学卒業後は、NHKに就職しました。記者職の同期は45名。

NHKでは新入記者社員は全員が、一旦地方局に配属されます。そして、地方で成果を上げた者だけが、東京に呼び戻されるのです。中にはずっと地方局を回り続ける人もいて、そ

ういう人は（地球を回り続ける）「スプートニク」と言われました。私も神戸支局に配属され警察署回りの事件記者を始めましたが、将来特派員になる決意は捨てず、警察の記者クラブでソ連の新聞プラウダなどを読み、他社の同僚たちからは変人扱いをされました。しかし将来の仕事のために毎日の仕事で成果を上げる事を心がけ、素晴らしい先輩記者にも恵まれて大きな事件でスクープをする事ができ、4年後に東京の外信部に異動させていただいて、特派員候補の軌道に乗りました。

1967年、革命50周年を口実にロシアを取材する特別番組「ボルガを下る」を提案し、初めてロシア現地で取材を担当することになりました。ボルガ河はモスクワの北西バルダイ高原を水源に東に流れ大河となり、全長3700キロを流れて最後はカスピ海に流れ込むヨーロッパで最長の大河です。ロシアの人たちの心の故郷、誇りでもあり名曲や名画のテーマになっていることは諸君も知っていると思います。その誇りをうまく使って、映像取材を極端に嫌うロシアを説得し実現したのがこの番組で、結果を言えば三枝成章さんのテーマ音楽で夜7時半から30分間のシリーズで高い視聴率で成功した番組でした。

結果は素晴らしかったのですがこの取材は外信部の直接の上司と私の間のトラブルの元になりました。ボルガ沿線の取材地域は国際電話はいうに及ばず、通信が全くできない地域です。一ヶ月半に及ぶこの出張期間中に、私の直接上司の外信部長が人事異動で交代していました。ソ連での取材を終えて帰国し部長に帰国の挨拶をすると部長がいきなり大声で「お前、生意気だ！」と怒鳴りつけたのです。30人ほどの大部屋でわけがわからないまま呆然としている私に対し「俺が部長になったのにお前は挨拶もよこさなかった。生意気だ。飛ばしてやる！」と。通信が不自由な地域の取材旅行で失礼しましたと詫びても怒りはおさまらず、部屋の中も静まり返って聴き耳を立てていました。

悩みました。僕はロシアを伝えるためにそれまで努力をしてきて、対外的には良い仕事をしたと確信している。特派員に任命されるのも間違いないと思っていました。そこにこの無茶な非難です。しかも人事に影響力を持っている直属の上司からの暴言です。特派員になれず、飛ばされて地方局を渡り歩くスプートニクになってしまうのか。悩みました。

さて、私はどうしたかという、勿論、落ち込みました。

妻にはこの出来事は一切話しませんでした。妻は僕が悩んでいるのに気がついていたらしく、妻も胃潰瘍になっていた事がわかりました。

では僕はどうしたか。皆さんだったらどうするか考えながら聞いてください。

どこの会社に行っても、同様なことは皆さんの上にも起きる可能性があります。

どう考えても、自分は悪くない。しかし相手は上司。時を待つしかないと思いました。

どうせなら、その間に、身体を鍛えて、来るべき時を待とう。そう決意したのです。

幸いなことに、NHKの隣には、代々木のオリンピックプールがあります。昼休みになると、歩いてオリンピックプールにゆき、着替えると12時25分。それから13時まで平泳ぎで往復。10往復すると、丁度お昼休みが終わる時間になります。そうして、泳いでいるうちに、身体も軽くなり、頭もスッキリ考え方もポジティブになりました。そうした私を見ていく

れた方がいたのでしょうか。この有酸素運動を始めて半年くらい経ったとき、当時バルカン半島を纏めていたユーゴスラビアのチトー大統領の側近の副首相が訪日しました。

ソ連筆頭の共産圏と自由主義圏の狭間にあって、自主独立の盟主として注目されていたチトー大統領の腹心です。NHKは特設スタジオを用意してインタビューを企画しました。そのインタビューアーに私が抜擢されたのです。

当時のNHK会長は朝日新聞の特派員だった時代にユーゴスラビアなども担当した実力者前田義徳さんで、インタビューには幹部がスタジオの脇にずらりと並んで見守るという熱のこもった設定でした。そういうVIPのインタビューは、相手に失礼のないように、質問事項を予め書面で提出し、相手が答え易いように配慮することが常識です。また、柔らかな雰囲気を出すためには、相手の人となり等もしっかり事前に学び・準備してインタビューに臨みます。勿論、そうした準備もしっかりした上で、敢えて事前質問には入れていなかった「バルカン問題の現状についてどう思うか、ユーゴスラビアの動きによる西欧諸国との軋轢」といった極めて微妙な、本当は誰もが知りたい質問を本番でぶつけました。

ディレクターはヒヤリとしたと思いますが、カメラは回っています。副首相も私の真剣さに応じて真摯に答えてくれました。この様子を見ていたNHK幹部達は、「あの男は使えるな」と評価してくれたということで、遂に念願のモスクワ特派員に命じられたのです。

さあ、念願のモスクワです。しかしここは共産主義国。生易しい体制ではありませんでした。取材もインタビューも先ずは書面で申込み。質問事項も予め提出し、国家機関の承認を得ておかねばなりません。日本人が知りたい問題であればあるほど取材許可が下りず、全く仕事になりません。仕方がないので、国家の公式報道機関であるタス通信の報道を翻訳して、日本に流すだけという、従前からの報道をするしかありませんでした。

自分がやりたいのは、ここで生きるロシアの人々のありのままの姿です。勇んでモスクワに乗り込んだものの報道管制の厳しさにまたストレスが溜まる一方でした。

幸いなことに、モスクワ支局の近くには、国営のオリンピックプールがありました(笑)。東京の時と同じく毎日のように泳いでストレスを解消しました。そうしている内にプールの監視人と仲良くなりました。或る日、この監視人が、「隣のプールで泳いでもいいよ」と誘ってくれました。そのプールはオリンピックの飛び込み選手が練習できる深いプールです。深いプールは身体が浮きやすく、とても気持ちいいのです。或る日、このプールで若い女性たちがグループ泳いでいました。美人揃いにみえました。「見たぞ、これが特権階級の子どもの姿だ!」と思い込み白けた気分になりました。ですが、不思議なことに気が付きませんでした。若い女性達は、普通なら、ワーワー、キャーキャーはしゃいで、楽しく泳ぐはずなのに、誰も言葉を発しないのです。上流階級のお嬢様方だから躰がいいのだろう、と勝手に納得していました。後で監視人が教えてくれたのは、彼女たちは全員が聾・者だということでした。いろいろな場所で、特権階級の人々の横暴さを見てきたので、きっと特権階級のお嬢様方なのだろうと、思い込んでしまった自分を恥じました。ソ連には特権もありますが、弱者に対する配慮・サポートがとても厚いのです。物事は一面だけで捉えてはいけない

という教訓です。幼少期に、川は「東から西に」流れるものと思い込んでいた自分を思い出しました。

モスクワ駐在の2年目の1971年9月11日。フルシチョフ逝去の情報が突然、入ってきました。スターリン亡き後、ソビエト共産党第一書記として最高権力を振り、東西融和を進めた一方で、核戦争一步手間のキューバ危機を起こしたフルシチョフでしたが、最後にはブレジネフ一派に追い落とされ、わびしい年金生活を送っていました。

フルシチョフは歴代最高権力者が埋葬される赤の広場脇ではなく、モスクワ郊外のノヴォデヴィチ修道院の墓地に埋葬されるとの情報をつかみ、その葬儀の様子の特ダネにしようと朝暗いうちに修道院の墓地に潜り込み、100フィートの16ミリフィルムの入れたカメラをコート下に隠して待ち構えました。夜明けとともに警察がこの修道院の周囲の交通を封鎖し、外部との行き来を遮断しました。勿論、私は中にいます。他のマスコミは、みんな封鎖線の外側です。フルシチョフの息子は、墓を掘った土の上に立ち「今父は寂しいこの場所に埋葬されるが、いつか必ず再評価される時が来る」とのスピーチを行い、私はその模様をフィルムに収めました。100フィートのフィルムは時間にして3分ほどです。短い映像ですがまさに特ダネです！

外国の特派員たちは、ソビエトでの取材内容については、当局の検閲を受け、許可を取らないと取材フィルムを国外に持ち出すことはできません。さあ、どうしてこれを突破しようか？ 私はツイていました。その日は公式訪問をしていた鹿児島県の金子知事一行が帰国する予定でした。直ぐに金子知事にお会いし、「この包みを日本に持って帰り、羽田空港で出迎えのNHK職員に渡して欲しい」とお願いしました。金子知事には中身が何であるかは説明しませんでした。知事は剛毅な方で、中身が何かを聞かず承知してくれました。

知事はVIP扱いなので、外交官と同様に手荷物検査などはありません。金子知事が羽田でタラップの下で待っていたNHKのオートバイさんにそのまま渡してくれました。

その日の夜7時のNHKニュースのトップで、このフィルムに収めた葬儀の様子が「フルシチョフの寂しい葬儀」というタイトルで報道されました。世界中が驚きました。NHKのモスクワ支局長は、その後の当局からの反発を恐れ、東京にこれ以上ニュースで流さないよう指示しました。勿論、私はソ連当局からの懲罰を覚悟しました。しかし一切お咎めはありませんでした。ソ連当局もすでに影響力のない人物の葬儀だからと大目に見てくれたのかと思います。なぜ咎めがなかったのか今も謎です。

このことがあった後NHKの名物キャスターとして名を馳せた磯村氏が報道局長に就任され、特派員改革を進めていました。磯村さんは、記者が外国の支局勤務に任命されるとまるでその支局の主のように腰が重くなってしまうが、特派員はすべからず担当の地域全体を自分の足で取材して生きた情報を伝えるべきだという考えでした。磯村さんはこれを移動特派員 roving correspondent 制度と名付け、まずアラブ諸国担当と東ヨーロッパを担当する特



派員を任命しました。私はその一人、東ヨーロッパ諸国担当を命ぜられました。移動の基地はオーストリアのウィーンということで同僚たちは羨ましがったようですが、ことはそう簡単ではありません。まず私はドイツ語がほとんどできない。2歳になったばかりの息子に妻は臨月に近い身重だ。その私が前任者もないウィーンヘモスクワから直に赴任し、事務所を設置して、その上に民族も言語も国の成り立ちも全く違う国々取材して歩けというのですから何とも無理難題な任命です。その仕事が曲がりなりにもできたのは若さと体力、妻の協力、そして行く先々で仕事に理解を示して協力してくださった方々がいたからです。

その異国でも人間は住んでいます。この時こそ、国を超えて、人情の大切さを痛感したことはありませんでした。手を差し伸べてくれたのは、ウィーンの女医グランデさんです。子供の診察に往診してくださり、診察後には私達としばし雑談をしてさまざまな助言をしてくれるのです。この雑談で私達一家はすっかり安心しました。医は仁術と言いますが、私たちはグランデさんには心から感謝しています。

ウィーンには当時から世界に大きな影響を与え続けている OPEC（石油輸出国機構）の本部があります。私は石油ビジネスについては全くの門外漢です。一生懸命石油関係の勉強をして、OPEC で絶大な力を持っていたヤマニ石油相とのインタビューを狙いました。

しかし中東諸国の文化には難しいしきたりがありました。彼らは基本的に断らないのです。逆に言えば、Yes と言われても、Yes ではないことが往々にしてあるのです。しかし、粘りに粘って、何とかヤマニ石油相とのインタビューの承諾を取り付け、オーストリア人のカメラマンとホテルで待ち構えました。ヤマニ石油相がホテルに帰った時腕を掴むような強引なやり方でカメラの前にお連れしました。私の質問に「これから石油は安くはならないだろう。価格も君が言うよりもかなり高いものになるだろう」との発言を引き出しました。当時のカメラは100フィートのフィルム用で、わずか3分足らずの長さです。カメラマンがフィルムを入れ替えようとしたとき、石油相はサッと立ち上がり、インタビューは終わり。しかし OPEC 最有力者の具体的な発言は話題のニュースになりました。この放送が出た後、私があたかも石油問題に詳しいのではないかと勘違いをして質問をしてくる方もいて、私は苦笑いをすると同様に、TV 報道の重さを痛感しました。

ジャーナリストの仕事をしていて驚くことはいろいろあります。人との縁もその一つです。オーストリアのインスブルック冬のオリンピックの放映権交渉をしていた時のことです。オリンピックの放映権は巨額で、NHK も会長が直接交渉にインスブルックにやってきました。会長には通訳兼チーフ・コンパニオンのシルビア・ゾンマラート女史がアテンドしてくれました。美しくとても賢い女性でした。交渉を成功裡に終えて私は5年ぶりに東京に転勤し外信部勤務になりましたが、ある日電送されてきた写真を見て驚きました。なんと彼女とスウェーデンのグフタス国王との婚約発表の写真でした。お二人の共通の趣味スキーが取り持った縁でした。嬉しくなって祝電を送ったことはもちろんです。

80年代に管理職になり、嫌な仕事も引き受けなければならないことも多くなりました。

中東ではイラン・イラク戦争や、テヘランでの米国大使館占拠事件等、様々な取材をしましたが、結局は人間性つまりは、人の振る舞いが大事だと痛感したのがこれからお話することです。

1979年石油大国イランでは民衆の蜂起でパーレビ王政が倒され、ドイツに亡命中だったイスラム教の高僧ホメイニ師が帰国してイランは厳格なイスラム教の教義に基づく国に変わりました。イスラム教徒はパーレビ王制を支持してきたアメリカ大使館を襲撃して、館員数十人を拉致してその行方がわからないという混乱の時に、下端管理職になったばかりの私にテヘラン駐在の異動命令がでました。イスラム世界のことは知識も乏しく、ペルシャ語も知らない特派員です。現地採用した助手達にどつぷりと頼らなければなりません。彼らは王政時代にアメリカの大学で学び役所の幹部だったような人たちです。言葉も不自由でイランの事情にも疎い、にわか支局長の助手を務めるのには、相当に屈折した気持ちを持っていたと思います。それが特派員の仕事に露骨に影響したというのがこれからお話することです。

テヘランに赴任して二ヶ月後支局にしていた高層ホテルのベランダから北の方向に黒煙が激しく上がるのが見えすぐに停電になりました。通信回線が遮断され、日本との唯一の通信手段のテレックスも働かなくなり仕事はお手上げ状態です。後から分かったのはイラクがイランを空襲したということですが、初めは何が何だか皆目分かりません。

さてそんな時、皆さんだったらどうするか考えてみてください。

私も内心は慌てました。何が起こったのか、どうしたらいいのか？ その答えがないまま助手達を集め私がやったことは一種の賭けです。皆に言ったことは「通信回線の途絶は2日で回復するだろう。その間に町の人々の様子などを取材しておこう！」ということ。助手の中にはアメリカのマサチューセッツ工科大学出身のインテリもいて「2日間で回復するという根拠は？」と質問。当然の疑問だが私に情報があるわけではない。しかしできる限り平静を装って一言「私の体験に基づく判断だ！」。今から思い返してもなんとも厚かましい言い方だが、助手達がわかったふりをして市民の動きや市場の様子などを取材してくれました。

私のこの大ボラがなるときっかり二日後に現実になり、通信回線が復活し日本への衛星中継も実現したのだから不思議です。助けてくれたのがアラー様なのか仏様なのかわかりませんが（笑）。衛星中継は灯火管制で真っ暗な中星空を頼りに無灯火の車でエルブールズ山の麓のテレビ局に運んで、ほとんど明かりのない中で東京への衛星中継に成功した感激を皆さん想像できますか。強調しますがイラン・イラク戦争始まって初めてのイランからの映像です。

この私の自慢話には学生の皆さんにぜひ記憶しておいて欲しいポイントがあります。この時テヘランには外国特派員がもう一人いました。日本の民放の記者で仕事熱心な人でした。ところがその記者が衛星中継で映像を送ろうとすると毎回うまくゆかないのです。理由はまったく分かりませんでした。二ヶ月後任務を終えて帰国直前にその謎がわかりました。イラン・イラク戦争が始まって二ヶ月間の取材は首都テヘランだけではなく両国国境のホッ

ラムシャフルの最前線に行き、地獄とはこういう所かと恐ろしくなった体験もしたが、生きて帰ってみれば稀有な体験で今では懐かしくさえ思い出されますが、それは割愛してお話しするのはぐっと身近な話です。テヘラン駐在の間イラン人の助手達がよく働いてくれたことは話しましたが、私が帰国する時助手達がささやかな送別会を開いてくれました。戦争が始まって文字通り命に関わる状況も体験した仲間ですから別れも気持ちがこもっていたことは想像できると思います。その席で助手のリーダーだったマーサ君の挨拶に仰天しました。「コバヤシさん、ご苦労様でした。あなたは戦争が始まった直後に日本への衛星中継に成功しましたが、もう一人の日本人特派員は中継に何回も失敗したことを覚えているでしょう。なぜ失敗したかご存知ですよね?」「知らない」という私に彼が説明したことに仰天しました。理由はその民放の特派員のもとで働いていた助手の妨害だったというのです。説明によるとその特派員は仕事熱心で、その余りに助手への要求も厳しく、ある時みんなのいる前で助手の一人の失敗を取り上げ怒鳴りつけたことがあるのだそうです。みんなの前で面罵され恥をかかされた助手はそれを恨みに思っただけで復讐の機会を狙っていた。戦争が始まって特派員の仕事が一番問われる時にその助手は衛星中継の薄暗い部屋で回線のジャックをこっそり引き抜き妨害したのだとの説明でした。ひっくり返るほど驚きました。

まかり間違えば私とその被害者になっていたかも知れないのですから。助かったのは私がいちいちいろいろな国々で現地のカメラチームなどと働き、その時の体験で若い日本人特派員と働く時の現地の人たちの屈折した気持ちも何回も感じていたので、不満があったとしてもそれを他の人たちの前で問題にするようなことはしませんでした。イスラムの世界には「恥をかかされたら7代に渡って記憶し復讐しなければならない」という教えがあるのだという助手の話は、今でも世界の争いごとの背景を考える時にいつも頭に浮かびます。

特派員の仕事の醍醐味はこれまでの話で感じたかと思いますが、私のキャリアの中でソ連のゴルバチョフは特に印象深く、何回もロングインタビューをして特別番組を作ることができました。非常に誠実な人物でした。インタビューも、本人とインタビュアーが、互いに聞き取りやすい距離どころか、手と手が触れ、目と目がすごく近い距離で誠実に情熱的に私の質問に答え、人の心を掴む指導者でした。特にその目つきには誠実さが滲み出ていて、インタビュー番組の画面からはそのことがはっきりと分かります。人と話す時の目線はとても大切です。そしてもう一点、優れた指導者の陰には必ず優秀な知恵者がいます。

この男性の顔を見てください。この人の顔を一言で表すならば、私は「重厚な顔」と表現します。彼の名は、アレクサンドル・ヤコブレフ。ゴルバチョフの首席補佐官であり、まさにゴルバチョフの後ろにいた知恵者です。彼は長い間ソ連を支配していたブレジネフ書記長に嫌われカナダ駐在大使に飛ばされていた時に、農業問題の視察に訪れたゴルバチョフと知り合っただけで意気投合し、ゴルバチョフが最高指導者になると同時に知恵袋の首席補佐官となって活躍していました。しかしこの名コンビでも共産主義で70年以上続いてきた体制の欠陥は数年で変わるほどやわな物ではありませんでした。

1991年春にゴルバチョフが初めて日本を公式訪問した帰路の特別機の中でヤコブレフさん

はゴルバチョフに辞表を提出して引退してしまいました。世界が驚きました。私は勿論ヤコブレフさんに会いに行きました。最高指導者の首席補佐官を退いたヤコブレフさんの事務所は市役所の一室で、机が一つあるだけ。机の上にはお孫さんの写真が置かれていました。クレムリンの中の立派な執務室とは雲泥の差です。ゴルバチョフは一体何を考えているのだという疑問が真っ先に浮かびました。インタビューではヤコブレフさんは、ゴルバチョフが改革の遅れに苛立って軍や農業団体など保守勢力との妥協を始め、ヤコブレフさんの忠告に耳を貸さなくなったために辞任したと具体的に話してくれました。そして最後の一言は「ゴルバチョフが危ない！」でした。

私はすぐにこのインタビューを放送すべきでした。この情報は直ちに東京に伝えましたが、あいにく NC 9（午後9時のNHKニュース）のメインキャスターが夏休みを取っており、私はメインキャスターが伝えるべき情報だと考えこのインタビューはメインキャスターが戻るまで放送を待つように依頼しました。正直に言えば私は功を焦ったのです。放送のタイミングを待っている間にヤコブレフさんの警告が現実になりました。軍や党の保守勢力、農業団体などが計らってゴルバチョフが休暇中にクーデターを起こしたのです。自分の仕事を大きく見せようというケチな根性のために、ヤコブレフさんの警告を生かすことが出来なかったのです。私のキャリアの中で最大の失敗でした。あの時に放送で警告していたらロシアはどうなっていたろうか、世界は今と違っていたろうかと、今でも時々自問する大失敗です。皆さんが同じような立場になることがあったらどうしたら良いか、ぜひ心の隅に忘れないでいて欲しいと思う私の失敗です。

ゴルバチョフ大統領とライサ夫人のお話をしましょう。

共産主義ソ連の最後の指導者になったゴルバチョフ書記長そして最終的には大統領になりましたが大変魅力的な人物でした。ソ連では夫婦が揃って政治の表舞台で活躍するということは希薄だったのですが、ゴルバチョフさんの場合は夫婦が共に表舞台に出て活動し、その言動が知的で明るく人々を惹きつけたからです。私は何回もインタビューをしました但那最後になったのは1999年春に夫婦がアメリカ講演旅行に招かれた時の取材です。ニューヨークにあったウォールドーフ・アストリア・ホテルで落ち着いた雰囲気です話を聴くことになりました。ライサ夫人は1991年8月のクーデター事件のショックで言語障害になって治療を続けていたのですが、ようやく人前でも話せるまでに回復し、インタビューを受けるのは初めてでした。そんな貴重な機会ですから私の意気込みも分かっていただけだと思います。NHKのチームも意気込んで重厚な机や椅子を並べ、特別なインタビューセッティングをしました。ゴルバチョフ大統領がライサ夫人を伴って、この部屋に入ってくるなり、「これじゃ駄目だ！」と言って、「ライサ、ちょっと手伝って」と言いながら、いつものように私との距離を膝と膝がぶつかる位の間隔まで縮めました。スタッフが哑然とする中でインタビューは本当に気さくな雰囲気です楽しく行われました。その時の雰囲気をちょっとビデオで見てください。おしどり夫婦の雰囲気がわかるでしょう。

でライサ夫人の肉声をお聞きください。

(小林先生のインタビューに答えるライサ夫人の VTR を少し放映)

実は、ライサ夫人の肉声を録音したのは本当に貴重なものです。このインタビューを入れたドキュメンタリー番組は4月25日に「21世紀への奔流 誤算なき未来へ」と題して放送されました。夫妻も私も心を込めて世界の平和を希求するドキュメンタリーだったと思います。しかしその4か月後、ライサ夫人は急性白血病でこの世を去りました。このインタビュー VTR はとても貴重なものになりました。ゴルバチョフさんも昨年9月に亡くなり私が取材した方々が次々に他界していますが、記録は映像として残っています。もし皆さんの中から私が辿ったような仕事に興味をもってくださる方が出るといいなと思っています。

さて、最後にプーチン大統領の話もしなければなりません。

ご存知のようにプーチン大統領は KGB (旧国家保安委員会) の出身です。プーチン大統領にはずっとインタビューの申込をしていましたが、現役時代には遂にはなかなませんでした。

私が NHK を退職し、作新学院の大学教授をしていた2003年5月パノフ駐日ロシア大使から、夜中に突然電話が入りました。「小林さん、プーチン大統領が3日後にお会いするといっている。間に合いますかね?!」ヴィザなどの手続きは大使館がすぐに対応してくれて私はモスクワにすつ飛んで行きました。指定された日の午前10時クレムリン宮殿の大統領執務室の脇の部屋にインタビューの準備が整っていました。でも大統領は現れません。

普通の人なら慌てる場所ですが私は長いロシア暮らしで“モスクワ時間”は心得ています。この国では予定の時間通りにことが進むというのは稀です。お茶をいただきながら待つこと2時間、大統領府の係官が「大統領は郊外の公邸でお会いすることになった」と言う。モスクワの西の郊外20キロ鬱蒼とした森に囲まれた公邸に大統領府の車で移動。部屋にはすでにインタビューの設定ができていて、警備員が待機していたが大統領はすぐには現れない。3時間ほど待つようやく大統領が現れた。私の第一印象は「しめた!」。大統領には「ぎつくばらんな話を伺いたい」と伝えてあった。大統領はポロシャツ姿だったのです。話は貧しい家に生まれ小さい時はよく喧嘩をしていたが力をつけるために柔道場入門した話から始まりました。「真っ先に師が柔道は礼だよと言った。何にもわからなかったが練習を重ねるうちにその意味がわかってきた。柔道と出会って私は助けられた。もう喧嘩をしなくても力を見せることができるようになったから」と言う。面白い話の時間が経つのは速い。予定の1時間が過ぎたところで傍に控えていた報道官が仕切りに時計をみてこちらに目配せをする。私は気が付かないふりをする。しかし報道官の立場も考えてやらなければならない。頃合いを見て「大統領、そろそろ時間のようです」と私が言った時大統領が言った言葉に報道官が飛び上がりました。「いや待て! 道場を見に行こう」報道官が驚いた理由は後からわかりました。道場は公邸から少し離れた森の中にありました。玄関を入ると加納治五郎の等身大の座像が飾ってあってその横のドアを指して入れと大統領が言う。柔道を知らない私は

入って大恥をかきました。後ろから入ってきた大統領は入り口で深々と礼をしてからはいつてきたのです。私の非礼を笑って許してくれた顔は「お主 柔道を知らないな」と言っていたのです。道場の中で柔道の話から大統領の仕事までまるで友達に話すようないい雰囲気時間が過ぎました。その雰囲気をカメラはきちんと記録してくれていました。予定を大きくオーバーしたのに、プーチン大統領は道場の外まで出て私を見送ってくれました。

驚いたことに外には中国人が大勢待ち構えていました。中国の胡錦濤総書記が初の公式訪問でやってきていたのです。その会談予定を遅らせて私との話に付き合っていたのです。

彼の柔道の師匠は、アナトーリ・ラフリン師。不良少年だったプーチンに柔道を通じて、生き方を教えてくれた師だと、話してくれた大統領の言葉は、朝日新聞から出版された「プーチンと柔道の心」（山下泰治氏と共著）に詳しく書きましたので興味のある方は参考にしてください。

ラフリン師は1940年生まれ。私と同年です。ラフリン師にはプーチンとの面談から3年後の2006年11月に会いに行きました。モスクワ郊外の林に囲まれたスポーツの宿泊施設で女子柔道の指導をしていたのです。ロシアだけではなく日本でも大統領を育てた柔道家として高く評価されていた方です。眼光鋭い人で、ロシアの女子柔道の指導者の立場でした。インタビューの冒頭で私が「プーチン大統領は、よくやっていますね」と切り出したのに対しての師の答えに、私は驚きました。「今みんながプーチンはよくやっていると言っている。だが国の最高指導者というものは、3-4年やっただけで評価してはならない。今の段階で浮ついて、上手くやっている等と言えない」と。国の内外から大統領を作った男と称賛を浴びていた時の発言です。その後のプーチンを見ると、ラフリン師の慧眼さに驚くばかりです。

私はこれからまだやりたいことがあります。それは、もう一度プーチンに会って、今回の戦争を起し多くの人の命が失われていることに、人間として、柔道家としてどう考えているのか、この耳できちんと聴きたいのです。

これが実現できるかどうかは分かりませんが、きっとまた、私を助けてくれる人が現れるのではないかと夢を描いています。学生諸君！長い話を熱心に聴いてくれてありがとう。諸君の将来に期待しています。

(講義終了)

本稿は創価大学の卒業生である小泉武嗣氏が書き留めてくださった講演録を基に、多少の補足や修正をし終わったのが昨日1月29日。

そして今日30日は東京のホテルニュー・オータニで池田大作先生のお別れ会に伺いました。カーネーションの花に囲まれた先生に参列者が整然とお別れの挨拶をし、そのあと先生の活動の歴史が時代順に写真と共に紹介されていました。嬉しかったのは外国の優れた人たちとの交流の写真。私と随分多くの共通の知り合いがいたことです。生身の池田先生にお会いしたのは一度だけですが共通の知己がたくさんいたことで気持ちが高揚しました。

そして最後のパネルに胸が詰まりました。  
「教育は未来を作る創業」と大書されていたのです。  
その哲学の元で切磋琢磨する諸君に栄光あれ！

～終～

# プルーストとトルストイにおける時間と生の感覚

## 覚張 シルビア

### I. はじめに

19世紀後半は、フランスが流入してきたロシア文学に衝撃を受けた時代であるが<sup>1</sup>、この時代に生を受けたプルースト（1871-1922）がロシア文学からそれほど大きな影響を受けているようには見えない。とはいえ彼は、ドストエフスキー（1821-1881）の作品の構成に魅力を感じており、その長大な代表作『失われた時を求めて』（1913-1927）においてドストエフスキーのようなタイプの作風について主人公に次のように語らせている。

物事を論理的な順序で出してこないで、ということは、まず原因からはじめないで、いきなりわれわれに結果を示すのです、こちらをぱっととらえる錯覚をいきなりわれわれに示すのです。そんなふうにはドストエフスキーもその作中人物を出してきます。彼の諸人物の行動は、エルスチールが海を空のなかにあるように見せるあの効果とおなじように、われわれをだしているように思われます。あとで知って、なんだそうか、とわれわれは気づくのだが、陰険なその男が本心はよくできた人間であったり、あるいはその逆の場合があったりするのです。<sup>2</sup>

そして同じ主人公が、トルストイ（1828-1910）は、ドストエフスキーのうちにあったものを後に開花させるのだと語っている。だが、ロシアの二大作家の作品の構成を描かれる時間という観点から見れば、プルーストの作品はむしろ、『戦争と平和』（1863-1869）のトルストイ的世界観を継承しているように思われる。ドストエフスキーの世界では、一見すると長い小説の中で、実はほんの数日の出来事しか描かれていない。また、ドストエフスキーの作品には、読者を牽引し続ける中心的なプロットが存在する。これに対して、プルーストとトルストイの小説は、描かれる時間の長さが、伝統的な小説の枠組みに収まらない構造という点で共通する。プルーストは、『失われた時を求めて』の構成に対する批判について次の

1 *Прийма Ф. Я.* Русская литература на Западе. Статьи и разыскания. Л., 1970. 157.

2 マルセル・プルースト（井上究一郎訳）『プルースト全集 8 失われた時を求めて 第五篇 囚われの女』（筑摩書房、1987）、528.



ように述べる。

ある人々は、よく文芸に通じた人でさえも、『スワンの家の方へ』のなかに、ヴェールで隠されてはいるが厳密な構成があることを見誤って（この構成は大きくひろげられたコンパスの両脚のように隔てられており、ある一節と対照をなす節、原因と結果とが、互に広い間隔をおいているので、おそらく識別がいつそう困難なのであろうが）、私の小説はいわば観念結合の偶然の法則に従ってつながっている思い出を集めたようなものだと信じこんだ。<sup>3</sup>

一方、トルストイは作品の完成後に『戦争と平和』に関する数言<sup>4</sup>を著し、『戦争と平和』とは何か？それは小説ではないし、ましてや叙事詩でもなければ、歴史の記録でもない。『戦争と平和』とは、作者が表現したかったものを、表現可能な形式で著したものである」と語る<sup>4</sup>。トルストイは、N. ストラーホフに『アンナ・カレーニナ』の思想について尋ねられた際、小説によって表現しようとしたことを、言葉によって表現しようとするれば、もう一度同じ作品を書かなければならないだろうと答えている。さらに、文学作品とは、相互に連結した思想の集合であり、その連結の中にこそ思想が存在するのであると<sup>5</sup>。こうした小説の構成に対する考え方に二人の芸術作品に対する共通性が見られはしないだろうか。

トルストイとプルーストの長編においては、主人公と周辺人物の人生が描かれるばかりではなく、戦争、歴史や生そのものに関する考察が随所に現れる。『失われた時を求めて』においては時間を主人公とみなすことができるだろうし、『戦争と平和』においては、時に永遠の生命が主人公の位置に押し上げられる。本論においては、二つの作品を時間という観点から分析し、それが、生の描写とどう関わっているか考察する。

## II. プルーストの再記憶とトルストイの永遠性

本論に入るにあたり、プルーストにおいて最も有名な場面から見ていこう。『スワンの家の方』で、マドレーヌを浸した紅茶が主人公の口に触れた瞬間、彼の脳裏にコンブレーでの少年時代の記憶が蘇り、言い表しようのない幸福感に包まれる。それは、叔母がぼだい樹花を煎じたものにひたして出してくれたマドレーヌのかげらの味覚が喚起されたことで起こったのだが、この時に抱いた快感は、「たちまち私に人生の転変を無縁のものにし、人生の災

3 マルセル・プルースト（鈴木道彦訳）『プルースト全集15』（筑摩書房、1986）、21-22。

4 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. М., 1992. Т. 16. С. 7. これより先、本稿におけるトルストイ90巻全集からの引用は（巻数、頁数）によって示す。

5 Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1987. С. 5.

厄を無害だと思わせ、人生の短さを錯覚だと感じさせた<sup>6</sup>のであった。小説の最終巻『見出された時』でゲルマント家を訪問した主人公が不揃いの敷石につまずいたときには、すぐには理由をつきとめられないものの、同様の幸福感に包まれる。それは、ベネツィアで不揃いの敷石につまずいた時の感覚が呼び起こされたことに基づく感覚だった。プルーストは最後の巻でこうした無意識の再記憶の上に自身の全芸術理論を据えると明言しているが<sup>7</sup>、この再記憶がどのようなものか、保苺瑞穂の説明によって確認してみよう。

再記憶というのは、一般の記憶が意識的に想像力を働かせることで得られる現象であるのたいして、感覚と想像力が無意識に、しかも同時に働くことによって起こる現象である。過去、あるいは不在のものを想起するのは想像力である。現在を知覚するのは感覚である。ところで、この過去と現在に、二つの異なる体験があったとする。そしてその二つの体験に、視覚や聴覚や味覚にかかわる感覚上の共通の要素が含まれていたとする。あるいはプルーストが引いたネルヴァルの場合のように、言葉が共通の要素をなしていることもあるだろう。その共通の要素——たとえば菩提樹の煎じ葉に浸されたマドレーヌ菓子<sup>8</sup>の味——を知覚した瞬間、その同じ味覚を楽しんだ過去の忘れていた少年時代に、思わず、引き戻されるといったようなことがときおりある。これは、ことあたらしく揚言するまでもなく、誰にも覚えがあるほとんど日常的な体験ではあるまいか。再記憶というのは、こうして或る感覚上の一致が仲立ちとなって、現在の想像のなかに鮮やかに甦った過去の記憶である。或る感覚のアナロジーによって異なる事象のあいだに不意に架け渡された関係の橋である。<sup>8</sup>

プルーストは、この現象が起きた時の状態について、小説中で次のように述べている。

つまり時間のそとに出ることができるといえるような環境でしかなかったのだ。それで説明がつくのだが、プチット・マドレーヌの味を無意識に私が認めた瞬間に、自分の死についての不安がはたとやんだのは、そのとき、私という存在は、超時間の存在、したがって未来の転変を気にかけない存在であったからなのだ。そのような存在は、これまで私がかんらず行動や直接的享樂のそとにいたときにしか、私にやってきたりあらわれたりしたことはなかった……<sup>9</sup>

保苺は、この時間について「流れ去る時間の支配を脱した超時間的な一瞬時」であり、そ

6 マルセル・プルースト（井上究一郎訳）『プルースト全集1 失われた時を求めて 第一篇 スワン家のほうへ』（筑摩書房、1984）、57。

7 プルースト『プルースト全集15』、22。

8 保苺瑞穂『プルースト・印象と隠喩』（筑摩書房、1982）、191。

9 マルセル・プルースト（井上究一郎訳）『プルースト全集10 失われた時を求めて 第七篇 見出された時』（筑摩書房、1989）、268。

れゆえ、束の間のものではあっても、「永遠の」ものだとプルーストが捉えていたことに言及する<sup>10</sup>。

この永遠性は、トルストイによる生の捉え方にも共通する要素である。トルストイは日記の中で、宇宙を全体と捉えた場合に人間は「全体の一部ではなく、非時間的・非空間的な何ものかの時間的・空間的顕現」(53, 190)だと記している。マルドフは、この文章のうちにトルストイが、人間を神が分化して肉体に収まった姿として捉えていると考える。その場合、ここでいう非時間・非空間的という言葉は超時間・超空間と置き換えることが可能であり、それは、神、宇宙、永遠性に通じる観念としても解釈できるだろう。

『戦争と平和』のピエール・ベズーホフは、「сопрягать надо」(＜思考を＞つながなくてはならない)と「запрягать надо」(＜馬を＞つながなくてはならない)という夢と現実の言葉の交錯を経験する。ここでつながれるのは、思考や馬だけではなく、眠りと現実世界である。眠りは、生を覚醒と解釈すれば死にも喩えられるが<sup>11</sup>、夢の中と現実世界の声の合致により、死と生の連続性、永遠性がピエールの現実の生にもたらされたかのようだ。それが、後に見る水滴に覆われた地球儀の夢によってより明確になっていく。

昔に忘れられた老教師が見せる地球儀の「中心には神がおり、どの水滴も彼を最大限の大ききで映し出すために、拡大しようとする。そして大きくなり、融合し、縮まり、表面で消え、奥深くへ移動し、再び浮かび上がる」(12, 158)のだ。この夢は地理の教師が語り、地球儀を見せるという形式をとっているが、そのことから、ピエールの過去の記憶がこの夢に関わっていると考えられる。そして夢が終わる際に、夢の中の言葉が現実にも聞こえた言葉と響き合う様は、過去と現実の交錯、現実における超時間的本質の湧現ともいえ、再記憶に通じる要素を持つ。捕虜の身で自由な移動すら許されないピエールは、星空を見て、それがすべて自身のうちに収まっていると悟るが、あたかも夜空が内包する永遠性を自身のうちに見出したかのようだ。

### Ⅲ. 記 憶

妻との関係をめぐるドーロホフとの決闘後、ペテルブルグに発とうとするピエールは、偽りの愛によって自身をエレヌと結びつけた過去と共に歴史上の人物を思い出し、生の意味を理解しようとする。彼においては記憶という思考活動がすべて、生の意味の探求に向けられている。ナターシャ・ロストワの場合には、「覚えている」という言葉が、自身と他者と

10 保莉『プルースト』, 191.

11 トルストイの世界観において眠りは、「他在への移行、はかりしれない現実への出口としての死」と相関関係にある。(Петровская Е.В. Романы Льва Толстого: поэтика и поэзия зримого. СПб., 2015. С. 72.)

の関係、さらにはその他者の性質をも規定するかのようだ。彼女はソーニャに、軍隊に入ってからしばらく経つ兄ニコライのことを覚えているかどうか尋ねる。

「あなた、彼のことを覚えている？」と一瞬の沈黙の後、突然ナターシャが尋ねた。ソーニャは微笑んだ。

「ニコライを覚えているかですって？」

「そうじゃないわ、ソーニャ、彼をよおーく覚えているか、そして彼のすべてを覚えているかってことよ」とナターシャは自分の言葉に最も真剣な意味を付け加えようとするかのように一生懸命に身振り手振りを加えながら言った。

「私はニコライを覚えているわ、覚えているもの」と彼女は言った。「でもボリスのことは覚えていないの。全く覚えていないのよ……」

「何ですって？ボリスを覚えていないの？」とソーニャは驚いてきいた。

「覚えていないというわけじゃないの、彼がどんなだかは分かるもの。でもニコライのように覚えていないのよ。彼のことは目をつぶっても覚えているわ。でもボリスはそうはいかない（彼女は目をつぶった）、そうねえ、覚えていない——まったく！」

「ああ、ナターシャ！ [中略] 私は一旦あなたのお兄様を好きになったら、彼に、私に何があろうとも、生涯の間、決して愛することをやめたりしないわ」（9, 286-287）

セルゲイ・ボチャロフによれば、この場面では、記憶が生に対する感受性として示されている。身振りを加えた意味での「覚えている」と通常の意味での「覚えている」を区別できるかどうか、その人物の生命力ともいうべき能力が示されているのである<sup>12</sup>。

クリスマス週間の場面においても、「覚えている」という言葉は、その記憶力を持つ人間の生命力や魅力にも通じる能力として捉えられている。満月の光が落ちる部屋でハーブによる演奏の余韻の中、ナターシャは過去を思い出していくと、生まれる前のことまで思い出そうだと言い、魂の不滅、永遠の生の可能性を感じる。この章では、過去の思い出を新たな現在のように楽しむことのできるナターシャとニコライのいわば再記憶の能力と、そうすることのできないソーニャが対比されている。この能力がナターシャとソーニャの間に決定的な線を引いており、ソーニャ自身もその違いゆえ、自分はこの友達のように魅惑的にはなれないと感じている。再記憶というのは、『失われた時を求めて』に特有の現象であり、トルストイ的世界とは無縁のようであるが、その萌芽は、確かに『戦争と平和』のうちに見られるのだ。

12 Бочаров. Роман Л. Толстого. С. 85-86.

#### IV. 表現手法としての芸術

保莉は、プルーストのシャルダン論を通して、彼にとっての芸術家の使命について次のように述べている。

芸術家の使命は特異な資質を誇示することではなく、物の真の印象が横たわる深みにまでおりたって、印象と化した存在を再構築することなのである。またそれが自己の生命に触れることでもある。[中略] たしかにこの時期、かれはまだ明確には「印象」という言葉を見出していなかった。が、プルーストが第二の結論で芸術が表現すべきものとして挙げたもの——芸術家の内的な生命と物の深遠なる部分——は、のちに印象という言葉でいいあらわそうとしたかれの美的真実の内実を指し示しているのである<sup>13</sup>。

そして、物が人の心のなかに残す「小さな痕跡」、つまり印象は絵や音楽が実現する精神的な実在にかかわっている<sup>14</sup>。プルーストは、この印象を純粹に言語によって表現することに困難を感じており、自身がフランス文学の傑作とみなすネルヴァルの短編小説『シルヴィ』について次のように語っている。

そこには、言い表しえないものだけが、書物にはうまく盛りこめそうもないと思われていたものだけがあって、しかもそれが、書物のなかにとどまりつづけているのだ。それは追憶に似た、漠然としていながら取り憑いて離れない何ものかである。雰囲気、と言ってもいい。『シルヴィ』の青味がかかった、あるいは深紅に染まった雰囲気だ。[中略] だがそれは、言葉のなかにはないのだ。言い表されてはいないのだ。言葉と言葉のあいだに深く混じりこんでいるのだ……<sup>15</sup>

言葉の概念で捉えきれない印象を、プルーストは色という視覚的要素を用いて表現しようと試みるが、これは『戦争と平和』においてナターシャがピエールやボリスの特徴について語る際の視覚的言語をそのまま思い出させる。ナターシャによれば、ボリスは「食堂の時計のように細く (он узкий такой, как часы столовые)」, 「灰色で明るい (серый, светлый)」が、ピエールは「青、濃い青と赤が入り混じっていて、四角 (тот синий, темно-синий с красным, и он четверо-угольный)」である。論理的、知的的に言葉を発しないナターシャにとって、

13 保莉『プルースト』, 129-130.

14 保莉『プルースト』, 131-132.

15 マルセル・プルースト (出口裕弘・吉川一義訳)『プルースト全集14』(筑摩書房, 1986), 297-298.

これは彼女なりの人間哲学の表明である。узкийは「細い」という意味に加えて、人間的な狭量さ、一面性をも示す。серыйは、色の他に平凡さやつまらなさ、内容の乏しさを含意する。一方、красныйは「美しい、立派な、うれしい、喜ばしい、晴れた、明るい」等の意味を持つ。革命前には「極左」のという意味でも用いられており、ピエールの革命運動への参加を予知する要素もあるのかもしれない。また、灰色も濃い青も空の色であり、赤も空焼けの色と考えれば、やはり空と関係すると解釈できる。空の色が「四角」と一緒に用いられることで広大さのニュアンスを付与する。生きる意味の探求を続けるピエールは、カラターエフと出会うまで、角のとれた丸さを獲得することはできない。「あなた、彼にも愛嬌を振りまいてるのね（Ты и с ним кокетничаешь）」と笑う伯爵夫人の言葉によって恋多き娘の戯言と思われかねない言葉ではあるが、ここは、ナターシャの知的とはいえなまでも感性の深さを極限まで披露するところである。ボリスは愛においても仕事においても定めた目的に向かって時計のように着実に進み、「細い」道をたどって目的を達成する。それに対してピエールは、大きな茫漠とした世界の中であたかも目的を持たないかのように彷徨い、真の愛に至るまでに«Je vous aime(あなたを愛している)»に象徴される消え去る愛に足をすくわれ、仕事を着実に進める能力にも欠けている。ナターシャは、自分の目指す居場所を得るために定まった道に行く狭い生き方をするボリスと、大きな世界の中に自身を浸透させていくことでその存在の幅を広げていくピエールの違いを理解し、独自の言葉で表明する。

プルーストは真理に到達し、それを表現するために、再記憶、隠喩という手段に訴えたが、トルストイの女性主人公は、規範的な言語の枠組みを逸脱することで、いとも簡単に印象を直接的に表現する。またプルーストは、限定された表現様式では十分に表せないものは、音楽によってこそ表現できると考えていたようだ。プルーストの小説の主人公は、作曲家ヴァントウイユの遺作である七重奏曲を聞いた時の感想を次のように語っている。

そして、ある種の人間が、自然にみすてられた生活形態の最後の証人であるように、音楽こそは——かりに言語の発明、語の形成、観念の分析がなかったとした場合に——ありえたであろう魂のコミュニケーションの、唯一の例ではなかったであろうか、と私は自問するのだった。魂のコミュニケーションは、あくまで可能性であった、実現の成果というものは見られなかったのだ、人類はべつの道にはいりこんだのだ、話し言葉、書き言葉の道に。しかしこの分析できないものへの里がえりは非常に陶酔的だったので、この天国から出てくると、相当頭のいい人々に接しても、私にはひどくつまらなく感じられた<sup>16</sup>。

保莉は1895年5月ごろのプルーストの手紙を引用しつつ、彼にとっての音楽の意味を次のように解釈している。

16 プルースト『プルースト全集8』, 354.

私はこう思うのです、音楽の本質というのは、われわれの魂のあの神秘的な（そして文学では、また一般的に言葉、したがって限定されたものである観念を用いたり、あるいは絵画や彫刻のような有限のオブジェを用いたりするあらゆる限定された表現様式では表現しえない）奥底をわれわれのなかに目覚めさせることにある、とそう思うのです。魂というものは有限なものがとどまるところ、またそういうものを対象とするあらゆる芸術がとどまるところ、科学もまたとどまるところに始まるものなのです。それゆえ宗教的と呼びうるものなのです<sup>17</sup>。

この手紙の内容を踏まえた上で、保莉は、「われわれの内部に刻みつけられた物の捉えがたい「小さな痕跡」、つまり印象はこの音楽的実在と同質のもの」だと述べ、こうした印象が「世界を説明する完璧な理論より価値がある」のだというプルーストの断定にたどり着く<sup>18</sup>。

小説中では、スワンとオデットがヴァントウイユの曲を聴く場面に、音楽の力を見出すことができる。だがこの小説では、演奏者が主人公ではなくピアニストであるため音楽が前面に現れ、それが精神的距離を近づけるスワンとオデット以上に主役の座を占めているようにも見える。これに対して、トルストイの作品において音楽は、常にそれを担う人物と一体である。ドーロホフとの賭けに負け、打ちひしがれて帰宅したニコライ・ロストフは、ナターシャの歌を聴きながら、現実とは無関係に幸福の絶頂のような気分まで到達するが、ここで彼が感じているのは音楽の力と言うより、それを歌うナターシャの力であろう。ペーチャ・ロストフは戦死する直前にまどろみながら天空の歌を聴くが、その音楽を自分自身で操っている。音楽がより広大な力を持つのは、狩猟の後、おじさんの家で彼のギターに合わせてナターシャが踊る場面であろう。

移民のフランス女に教育を受けたこの伯爵令嬢は、いつ、どこで、どのようにして、自分が呼吸しているロシアの空気からこの息づかいを吸い込んだのだろうか？ずっと前にパ・ド・シャルルに取って代わられたはずのこの所作をどこで身につけたのだろうか？だがこれらは、おじさんがまさに彼女に期待していた、真似することも学ぶこともできない、ロシアの息づかいであり、所作であったのだ。(10, 267)

おじさんの演奏とナターシャの踊りは、身分差をも消失させ、召使いを含む周りの人たちに一体感を生み出す。彼女が、アニーシャ・フォードロヴナのうちにもその父母や叔母、すべてのロシア人のうちにあるものを理解し、現出させる様は、現在のうちに過去が甦るまさに超時間的な現象といえよう。プルーストが言葉の先端のぎりぎりの所で行う作業を、ナターシャは視覚的表現や踊りによっていとも簡単にやってのけてしまう。ギターを弾くおじ

17 保莉『プルースト』, 135.

18 保莉『プルースト』, 136.

さんは、勤務をやめ、自然と調和した日常のうちに喜びを見出しつつ生を満喫しているが、その感情を彼独自の口癖 «чистое дело марш»<sup>19</sup>を通して表現する。おじさんの発話全体に音楽的リズムを添えるこの口癖は、彼の言葉、そしてそれが代弁する彼の生き方にも永遠性を付与するかのようだ。まさに、ブルーストが無意識的再記憶という手法で表現したものを、トルストイはすでに独自の言語実験によって行っていたのである。

## V. トルストイにおける再記憶（大空と大樹の比較）

坂本浩也は、第一次世界大戦を通して『失われた時を求めて』を研究する著作において、ブルーストとトルストイの関係について論じている。それによれば、露仏同盟の結ばれた1894年、まだブルーストが『戦争と平和』の世界に浸った形跡がない時代に、『キリスト教精神と愛国心』において愛国心の発露を批判するトルストイに、ブルーストは反駁する。だが結果的に、ブルーストはトルストイの「社会主義的な愛国心批判」とは別の経路を辿って愛国心の批判に到達するのだ<sup>20</sup>。『サント＝ブーヴに反論する』のための草稿に含まれる断章を見れば、当時の文学論争のなかで、ブルーストがいわば共通の敵を前にして、ロシアの文豪に自己同一化していたことを確認できるという<sup>21</sup>。また、トルストイは「生の諸現象」にかかわる詳細な研究には優れた才能を発揮するが、一般化したり構成したりすることのできない作家だという趣旨の批判に対してブルーストは、トルストイの作品は「観察ではなく、知的な構築の作品である。観察にもとづくと言われる特徴ひとつひとつは、単に、小説家が引き出した法則、理性的ないし非理性的な法則の、外装、証拠、例なのである」と反論する。そしてまさにこの反論を通して、自分自身の小説美学を提示し、細部の観察偏重という批判にあらかじめ反論しているというのである<sup>22</sup>。

坂本はさらに、フィリップ・シャルダンが、『戦争と平和』でアンドレイ公爵がアウステルリッツの空を見上げる場面を、『見出された時』で語り手がパリのトロカデロ付近で「広大な海のような」空を見つめる場面のモデルだと指摘していることを受けたうえで、ここで、トルストイ流の道徳的な異化とブルースト流の美学的な異化、つまりふたつの世紀が出会おうと指摘する<sup>23</sup>。だが坂本の分析は、アウステルリッツの広大な空と関連して現れる無意識的想起には及んでいない。

19 直訳は不可能だが、「いや、けっこう、けっこう」〔『河出世界文学大系45 トルストイ 戦争と平和Ⅱ』中村白葉訳（河出書房新社、1980）〕、「きれいさっぱりいくぜ」〔『戦争と平和3』藤沼貴訳（岩波書店、2006）〕等と訳されている。

20 坂本浩也『ブルーストの黙示録』（慶應義塾大学出版会、2015年）、206–208。

21 坂本『ブルースト』、208–209。

22 坂本『ブルースト』、210–211。

23 坂本『ブルースト』、222–223。



まず、ブルーストが描く広大な空の描写を見てみよう。

そしてそんなふうには夜の灯がついたこの都市の上空の——夏時刻と冬時刻との区別をわきまえず、八時半が九時半のことであることをあえて知ろうとはしない上空の——全一角が、青味をおび、まだすこしばかりひるのあかるさを保ちつづけていた。トロカデロの塔がそびえているこの都市の一部分の全体にわたって、空はトルコ石の色あいをもった大きな海のように見え、その海の潮がひいて、早くも黒い岩々の線を [中略] 軽く一筋さっと浮かびあがらせたが、しかしそれらはじつは小さな雲なのであった。いまこのようにトルコ石の色をしている海、地球の広大な回転に巻きこまれている人間たちをそれと気づかないままにひっぱって自分といっしょにはこんでゆく海、一方その地球の上で、人間たちは、なんともばかばかしいことに、自分たちの革命や、いまフランスを血の色に染めているこの戦争のような自分たちの空しい戦争をつづけているのだ<sup>24</sup>。

ブルーストの描く空は、サマータイムという規則を知らないことによって戦争中の地上の生と対比されてはいるが、人間を引っ張っていく地球の回転と海への比喩により、その強大な力が暗示されているようだ。空を見上げることで戦争の無意味さが明らかになるという点では共通するものの、アンドレイ公爵が見上げる高く静かな空が与える印象とは全く異なっている。

「何と静かで、穏やかで荘厳なのだろう。私が走っていたのとは全く違う」とアンドレイ公爵は考えた。「我々が走り、叫び、取っ組み合っていたのとは全く違う。フランス兵と砲兵が憎しみと恐怖の入り混じった表情で洗い棹を引っ張り合っていたのとは全く違う。雲がこの高い無窮の空を流れていくさまは、全くこんな風ではないのだ。どうして、私は以前にこの高い空を見なかったのだろうか。そして、それを遂に知ることができて、私は何と幸せなのだろう。そうだ。この無窮の空以外は、すべてが無意味で、すべてが欺瞞なのだ。これ以外には何も、何もないのだ。でも、それさえもない、静けさと安らぎをおいては何もない。ありがたい！……」(9, 344)

この二つの描写において決定的に異なっているのは、空を見上げることによってアンドレイ公爵が抱く幸福感をブルーストの主人公は感じていない点であろう。アウステルリッツの空の記憶は、残響となって作品中で一度ならず現れる。渡し船でピエールが指し示した空の方を見上げたアンドレイ公爵は、アウステルリッツの後、初めてあの高い永遠の空を目にする。その時、「ずっと以前に眠ってしまったもの、彼のうちにあった最良のものが、突如として喜ばしく、若々しく、彼の心に目覚めたのだった」(10, 118) が、それは「自分が育む

24 ブルースト『ブルースト全集10』, 110.

こののできなかったこの感情」でもあった。アウステルリッツの空は、それだけでアンドレイ公爵のうちに無意識的再記憶を呼び起こす契機としての過去の記憶となっていくが、それと共に、この記憶は、アンドレイ公爵のうちにより古くから存在していた最良の子供時代の記憶をも喚起するようだ<sup>25</sup>。

坂本は「忘我の観照」という観点から大空の比較に続いて、主人公が樹木を見つめる場面の比較を試みている。それによれば、二人の作家の主人公たちは、いずれも樹々を見ることでおのれの生に対する絶望に襲われるが、後に、無意識的記憶の甦りによって真の救済に遭遇するというのである<sup>26</sup>。だが、ここで引用される樹木の観照の場面は、いずれの作家においても、それ自体が無意識的再記憶を引き起こすわけではない。また、トルストイの作品の方から引用されるのは、ボロジノの決戦前にアンドレイ公爵が目にし、死を予感させる白樺と、負傷後に彼を精神的復活へと導く無意識的想起の場面であり、彼を文字通り生への復活へと導いた榎の木には触れられていない。

アンドレイ公爵は小説の第二巻第三篇でロストフ家に向かう途中、若々しい白樺林の中で孤立する榎の大樹を目にし、そのうちに「我々の人生は終わったのだ」という自分と同じ想念を見出す。だがロストフ家で、夜空の美しさに感嘆し空を飛ばたいと思うナターシャと出会った後の帰り道では、瑞々しい葉に覆われた見違える姿の榎の木を目の当たりにする。この時、彼の人生の最良の時の記憶、アウステルリッツと高い空、妻の死んだ非難に満ちた顔、渡し船に乗ったピエール、夜の美しさに興奮する少女、そしてその夜と月が一挙に思い出され、「人生は31歳で終わっていない」と考える。生まれ変わったような榎の木の姿が、アウステルリッツの空の記憶をも喚起するが、瑞々しい榎の木にアンドレイ公爵が共感できたのは、夜空を見上げる少女の影響でもある。トルストイにおいては、空と樹木という自然が重層的に主人公に働きかけ、無意識的想起を喚起し、主人公を生へと取り戻すのだ。

## VI. 結びに

プルーストの主人公は、時間の秩序から解放された瞬間を経験し、その間は「死」に対する恐れからも解放される。だが、過去が再び形成され、それが現在化することで与えられる永遠の価値を、作家として遺贈したいという思いは、豊かな鉱脈である自身の脳を採掘する時間が十分にあるだろうかという不安と隣り合わせである<sup>27</sup>。

『戦争と平和』の主人公たちが空を見上げ、過去を思い出し、或いは夢を見る時、『失われた時』の主人公が再記憶を体験する時と同様に、超時間的な存在となり、生の永遠なる価値

25 空と子供時代の記憶に関しては、拙論（「レフ・トルストイの『戦争と平和』における子供の特質」『ロシア語ロシア文学研究』第47号、2015年、81-99.）で論じた。

26 坂本『プルースト』、224-228.

27 プルースト『プルースト全集10』、504-505.

を吹き返す。再記憶とよばれる現象が起きるためには、似たような現象を過去と現在の二度以上にわたって体験することが不可欠だが、この二という数字にこだわってトルストイの小説を振り返ると、ナターシャが思い浮かぶ。彼女は、男性を虜にする魅力的な少女として描かれているが、彼女が婚約したアンドレイ公爵にとっても、後に結婚したピエールにとっても、ナターシャは婚姻を前提とした関係という点では二人目の女性であった。最初の妻リーザを出産で失ったアンドレイ公爵は、ナターシャとの出会いを通して生への回復を果たす。エレヌ・クラギナとの結婚によって無意味で形式的な生を生き、真の生の意味を探求してきたピエールにとって、ナターシャは、イメージするだけで生の問題への回答を与えてくれる存在であった。ナターシャは、プルーストにおいて再記憶の契機となる現象と同じく、あたかも二人目であるということによって、時間を超え、他者に生を与える存在となるかのようだ。16歳になったナターシャが、幼い頃に結婚を約束したボリスと再会すると、母親にその関係をたしなめられる。だが、彼女はこの複雑な問題を「お嫁にはいかないけど、ただちょっとよ (Не замуж, а так)」(10, 193-194) と答えて一蹴する。ナターシャの так は、彼女が結婚によって象徴されるような狭い社会的規範ではなく、ロストフ家の兄弟が魔法の国を見出す空によって象徴される広大な世界、生と死が溶け込んだ宇宙的な世界の基準によって生きている証でもある<sup>28</sup>。

トルストイの主人公は、まさに自身の存在によって生の永遠の価値を体現し、それを他者にも伝播させたが、プルーストの主人公は、作家となることで、永遠的価値をもつ生の一瞬一瞬を普遍化しようとしたといえる。

---

28 ボチャロフは、この так というナターシャのナイーブな答えのうちに、人間の生の別の状態への突破口があると考えている。(Бочаров. Роман Л. Толстого. С. 90.)

## 『スラヴ吸血鬼伝説考』（栗原成郎）から観るロマン・ポランスキーの映画 *The Fearless Vampire Killers*

—映画 *Dracula* と *Horror of Dracula* と比較しながら—

藍 孟 昱

はじめに

1. ヨーロッパの吸血鬼文学と映画
  2. ポランスキー監督作『吸血鬼』における二項対立
  3. ポランスキー監督作 *The Fearless Vampire Killers* におけるスラヴ的要素
- おわりに

### はじめに

ロマン・ポランスキーは1962年の処女作『水の中のナイフ』*Nóż w wodzie*のあと、ポーランドから離れ、イギリスで3本の映画を制作した。その後、ハリウッドからのオファーを受け、1968年に『ローズマリーの赤ちゃん』*Rosemary's Baby*を制作した。イギリスで制作した3本の映画のうち、三作目の *The Fearless Vampire Killers* (1967) は吸血鬼のテーマを扱ったものである。それは、吸血鬼文学の最も栄えているイギリスにおいては大きな挑戦とも言える。しかし、吸血鬼信仰は古くからスラヴ世界に存在し、昔話や伝説や民衆詩歌などの民間伝承として、ヨーロッパにおける吸血鬼文学のイメージとは異なる様相を呈している。ポーランド出身のポランスキー作『吸血鬼』(*The Fearless Vampire Killers* のこと) は、初のコメディ要素を含んだ吸血鬼映画として、ジャンル性において斬新な作品と言える。ただ、この作品の意味はそれだけではない。欧米の吸血鬼映画に定着した吸血鬼＝ドラキュラの固定観念に対するアンチテーゼとしてのスラヴ的な吸血鬼の諸相がふんだんに盛り込まれている点において、この作品の意味はそれまでの表象メディアを通して形成された吸血鬼イメージを覆すという意味が含まれていると考えられる。

よって、本稿は、1931年の『魔人ドラキュラ』*Dracula* と1958年の『吸血鬼ドラキュラ』*Horror of Dracula* と比較しながら、栗原成郎の『スラヴ吸血鬼伝説考』を援用し、従来のドラキュラ＝吸血鬼に対するアンチテーゼとしてのポランスキー版『吸血鬼』の諸相を明らか

にすることを目的とする。

## 1. ヨーロッパの吸血鬼文学と映画

### 1. 1 吸血鬼小説とドラキュラ

18世紀の初頭、東欧の国々で頻発していた吸血鬼事件によって、1730年代にヴァムピリズム(吸血鬼信仰)が広がり、ドイツ語 Vampir、フランス語 Vampire、英語 Vampire という言葉が取り入れられ、吸血鬼は西ヨーロッパにおいて、神学及び医学的に論証されるようになった。<sup>1</sup> その特異な現象がヨーロッパの知識人の興味を惹き、18世紀末期に、東欧の民間伝承に着想を得た吸血鬼が主題として近代ヨーロッパ文学に登場するようになった。<sup>2</sup> 19世紀に入ると、吸血鬼文学が各国で盛んになってくる。<sup>3</sup> ヨーロッパのゴシック・ロマンティズムの潮流に合わせ、文学における吸血鬼は美しく描かれ、フォークロアの吸血鬼からかけ離れている。1819年4月、バイロン作とされていたが、彼の主治医であるポリドリによる小説『吸血鬼』*The Vampyre* を導火線に、ヨーロッパ大陸及びロシアの文学に吸血鬼のテーマを大流行させた。ポリドリは美しい女性の血を吸い栄養を摂って命を永らえさせ、月光で復活する吸血鬼を描いた。ポリドリ作『吸血鬼』は主題の神奇さ、主人公の神秘的な容貌、悪魔的性格に加えて、作者名に主人公の貴族的背徳性のイメージと結びつくバイロン卿の名を用いたため、爆発的な人気をよび、その年のうちに驚異的な速さで版を重ね、フランス語訳とドイツ語訳も出版された。文学だけでなく、音楽やオペラにおいても吸血鬼を主題とすることが流行した。<sup>4</sup>

ポリドリの『吸血鬼』に続き、ジェイムズ・ライマー作長編小説『吸血鬼ヴァーニー』*Varney the Vampire* (1847) とジョゼフ・ファニュー作『カーミラ』*Carmilla* (1872) が代表的な小説であった。とりわけ『吸血鬼ヴァーニー』における吸血鬼に関する設定は後の吸血鬼小説に大きな影響を与えたとされている。<sup>5</sup> 具体的には吸血鬼は呪いとして見られ、牙を持ち、犠牲者の首筋に牙を刺して血を吸う、吸血の傷跡を残す、夜は窓から侵入して眠る乙女を襲う、催眠術を駆使する、普通の人間のような飲食はできるが口に合わない、昼間も行動できる、人間の血は吸血鬼にとってエネルギーであるなどが見られる。<sup>6</sup>

1897年、イギリス作家プラム・ストーカー作怪奇小説『吸血鬼ドラキュラ』*Dracula* によつ

1 栗原成郎『スラヴ吸血鬼伝説考』河出書房新社、1991年、p.16-19。

2 仁賀各雄『ドラキュラ誕生』講談社現代新書、1995年、p.86。

3 同書、p.88。

4 同書、p.89-96。

5 Skal, David J. *Vis for Vampire*. New York: Plume. 1996. p.211.

6 G・G・バイロン、J・W・ポリドリほか『吸血鬼ラスヴァン：英米古典吸血鬼小説傑作集』夏来健次、平戸懐古 訳、東京創元社、2022年、p.77-128。

て、吸血鬼の貴族のイメージがより定着し、イギリスも吸血鬼文学の中心となった。<sup>7</sup> 小説はイギリスに侵入する吸血鬼ドラキュラと彼を討伐するヴァン・ヘルシング教授たちという二項対立の構造をとり、ドラキュラはトランシルヴァニアのカルパティア山地にある古城の城主であり、物腰穏やかな紳士の格好で登場し、ポリドリの作品から一貫して吸血鬼は美しい女性を狙う。小説はすぐ演劇化され、大人気を博した。20世紀に映画化が進み、とりわけストーリーカー原作を元にしたユニヴァーサル社による『魔人ドラキュラ』*Dracula*（1922）とハマ・フィルム社による『吸血鬼ドラキュラ』*Horror of Dracula*（1958）によって、吸血鬼といえば「ルーマニアのドラキュラ」というイメージが人々の間に定着し、ドラキュラが吸血鬼文学と吸血鬼映画の頂点となりつつ、吸血鬼ハンターであるヴァン・ヘルシングもキャラクターとして定着した。

ストーリーカー作『吸血鬼ドラキュラ』によって吸血鬼に関する設定が確立された。例えば、1872年のジョゼフ・ファニュ『カーミラ』は、まだ吸血鬼による犠牲者が死後吸血鬼となり増殖していくという考えがなかったのに対し、『吸血鬼ドラキュラ』において、血を吸ってから自分の血を分け与えることを通じて種族を増やすという設定が加われ、吸血鬼文学においては初めてのことである。そのほか、ドラキュラは、自分に惹かれる者（血が吸われた女性）を遠方から影響を与える催眠術のような力と、夜間に蝙蝠や狼など自由自在に変身できる能力をもち、霧に伴って現れ、他人の家に一度招かれたことがあれば自由に出入りできる。十字架（Crucifix）など神聖なものとニンニクを忌避し、日光に弱く、昼は暗い場所で故郷の土の上で休憩しなければならない。吸血鬼は影がなく、鏡にも映らないゆえ、吸血鬼を識別することができる。そして、吸血鬼を完全に消滅する方法は、木の杭で心臓に打ち込むことである。吸血鬼ハンターヴァン・ヘルシングの吸血鬼退治法として、聖餅や wolfbane、ニンニクの花、十字架（Crucifix）、木の杭が使われる。<sup>8</sup>

## 1. 2 ドラキュラ映画の古典

映画史に残るストーリーカー原作の最初のドラキュラ映画は、1922年ドイツのプラナ・フィルムによるサイレント『吸血鬼ノスフェラトゥ』*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* である。著作権を取得できていなかったため、人物名と地名は変更されたが、ストーリーとセリフは原作に従ったものとされている。1925年に映画のネガとプリントが廃棄処分と決定されたが、イギリス映画協会が著作権の保有者に懇願したことでネガを残し保存がされ、1928年にロンドンで限定鑑賞され、アメリカのユニヴァーサル映画会社に別のヴァージョンでフィルムが買われた後テレビで放映された。その画像から見ると、『ノスフェラトゥ』はストーリーカー原作の貴族のイメージから離れ、むしろウクライナの「ウィイ」の形象に似ていると考えられる。

7 仁賀、前掲書、p.106。

8 プラム・ストーリーカー『吸血鬼ドラキュラ』平井呈一訳、創元推理文庫、2008年。

図1<sup>9</sup>図2 ゴーゴリ『ウイイ』挿絵<sup>10</sup>

正規的なドラキュラ映画の第一作として、1931年2月、アメリカのユニヴァーサル社製作、ベラ・ルゴシ出演の『魔人ドラキュラ』が公開され、以降のドラキュラ映画のスタイル、および原作にふさわしい紳士の格好をしている具体的なイメージを持ったドラキュラ像が確立された。映画は制作費用を抑えるため、1924年の原作を改作した演劇をもとにしたものであり、原作の物語から離れ、主な登場人物を6人に絞った。物語はイギリスの弁護士レンフィールドがドラキュラ城に馬車で行くことから始まる。彼はトランシルヴァニアの貴族ドラキュラにロンドンで土地を購入したいという理由で招かれ、ドラキュラ城周囲の村で乗り換える時に村人に止められたが、村人からもらった十字架を持って城に行き、最終的にドラキュラの下僕となり、ドラキュラのロンドンへの侵入に協力した。ドラキュラはロンドンでセワード博士一家と知り合い、セワードの娘ミナの友人ルーシーを狙い、血を吸って死なせた後、ミナの血を吸い始めた。ミナはドラキュラに影響され、ドラキュラを庇うようになる。そこで精神病院に入れられたレンフィールドを調査していたセワードの恩師ヘルシングが訪れ、鏡にドラキュラの姿が映らないことから彼は吸血鬼だと判明し、ミナを攫ったドラキュラを、ミナの婚約者ハーカーと追いかけた。ドラキュラ城の地下墓所で、ヘルシングは棺の中で眠るドラキュラを見つけ、棺の蓋を壊して木の板を得て、ドラキュラの胸に打ち込んで殺した。ドラキュラの死と同時に、ミナの体調は回復した。この映画では吸血鬼に関する設定を忠実に再現した。ドラキュラは故郷の土から離れられず、十字架と wolfbane から避け、コウモリに変身でき、霧を引き起こし、そして催眠術を駆使して乙女の部屋へと侵

9 上記のスクリーンショットはF・W・ムルナウ監督による映画『吸血鬼ノスフェラトゥ』からのスクリーンショットを参照する [DVD: F・W・ムルナウ監督『吸血鬼ノスフェラトゥ』IVC,Ltd. (VC) (D) 発売、2011]。

10 Гоголь Николай Васильевич. Вий : повесть : иллюстрированное издание. 3-е изд. Санкт-Петербург, 1901. <https://elibrary.toms.ru/purl/1-1237/> より引用する。

入する。映画はドラキュラの視覚的な恐怖を描くために、俳優の目元をライトで強調しており、この手法は後に58年の『吸血鬼ドラキュラ』にも見られる。<sup>11</sup>

1958年イギリスのハマ・フィルム社による『吸血鬼ドラキュラ』*Dracula*では、クリストファー・リーが演じたドラキュラ伯爵は新たなドラキュラ像を見せた。『魔人ドラキュラ』で見られる変身のような非現実的な描写は排されるが、激しい音楽とカメラワークがなされ、冒頭シーンから画面外から血が垂れる場面が見せられインパクトが強められている。イギリスの古城をロケとし、歴史を感じさせる重厚なアートデザインがなされ、ドラキュラは登場時は紳士のように振る舞うが、吸血鬼だと明らかになるや否や、血まみれの口と長い犬歯、怒りによる赤い目を持つ非人間的な描写がなされる。吸血鬼は人間に扮するという意味合いが読み取られ、より吸血鬼の恐ろしさが伝わる。吸血シーンでは凄烈感と女性のエロティシズムが描かれた。そして、この映画で初めて、吸血鬼を殺すための木の杭が予め作られ用意されるという設定が組み込まれる。

『吸血鬼ドラキュラ』の物語も原作との間に差異が多い。吸血鬼ハンターのハーカーが図書館管理員を担当するために馬車でドラキュラ城にやってくる。ドラキュラは親切にハーカーを歓迎するが城内に一人の女性が突如現われ、ドラキュラに監禁されているとハーカーに助けを求めた。ハーカーはすぐに城の異常を察知し、女性にも吸血される直前にドラキュラが現われ、二人が吸血鬼であることが判明する。ハーカーは用意してきた木の杭で女性の吸血鬼を殺したが（死んだ瞬間に女性の顔は老婆の顔へと変わり果てた）、女性の悲鳴にドラキュラは目覚め、ハーカーの血を吸って殺害した。数日後、ハーカーを探しにドクターヘルシングがルーマニアのクルジュ＝ナポカにやってきて、旅館に大量のニンニクの花が掛けていることに気づき、旅館の娘からハーカーの日記を受け取った。ヘルシングがドラキュラ城に到着した時、城から棺を運ぶ馬車が出て来る。ヘルシングはハーカーの婚約者ルーシーの写真が消え、ハーカーが吸血鬼に変わり果てたことを認め彼を木の杭で殺した。ドイツのカールシュタット在住のアーサー・ミナ夫妻は妹ルーシーの婚約者の死を知り、病氣療養中のルーシーには知らせずにおくと決めたが、ルーシーはすでにドラキュラに遭遇しその犠牲となり支配された。ヘルシングはルーシーの治療にニンニクの花と十字架を用いたが、支配されたルーシーは自ら治療具を拒絶し、再び吸血され死亡が確認されたものの、三日後に彼女が吸血鬼になった状態で現れた。ヘルシングは十字架でルーシーを退治し、木の杭で彼女を解放した。ヘルシングとアーサーはドラキュラの棺を探し回るが、ミナがすでにドラキュラに支配され、ドラキュラ城まで攫われていた。2人を追ったヘルシングは日の出を利用してドラキュラと戦い、二つの燭台で十字を組んでドラキュラを日光の当たるところに誘き出す。ドラキュラは光を浴び灰と化し、同時にミナは回復し十字架による傷跡も消えた。<sup>12</sup>

11 DVD：トッド・ブラウニング監督『魔人ドラキュラ』ジェネオン・ユニバーサル発売、2012年。

12 DVD：テレンス・フィッシャー監督『吸血鬼ドラキュラ』ワーナー・ブラザーズ・ホームエンターテイメント発売、2015年。



両作品を比較すると、『魔人ドラキュラ』においてドラキュラの人間世界へ侵入する理由は新しい領地を獲得するためだが、『吸血鬼ドラキュラ』では殺された吸血鬼女性の後継者を探するため、ハーカーが残した写真をきっかけにルーシーを狙った。このような乙女への執着はボリドリの『吸血鬼』に遡ることができ、ヨーロッパの吸血鬼文学に一貫していると言える。また、前者は船を使ってロンドン進出を実現するが、後者はドラキュラ城の出入りに馬車のみ利用された。前者で強調されたドラキュラの催眠と変身能力、鏡に映らないことを、後者は一切言及せずに、代わりに①人間が吸血鬼による吸血に依存し、自発的にドラキュラが存在を黙秘する；②十字架の威力を強め、吸血鬼の犠牲者は十字架に触れるとその部分の皮膚が火傷を負う；③吸血鬼は日光に当たるとその部分が無機質な灰となるというオリジナルの設定を加えて描いた。火傷と灰の関係は興味深い。ヘルシングは、吸血鬼になったルーシーを木の杭で殺そうとアーサーを説得する際に、そのセリフ “It's only a shell, possessed and corrupted by the evil of Dracula! To liberate her soul and give it eternal peace, we must destroy that shell for all time!” から見れば、吸血鬼は邪悪や悪魔として見られ、人間の体は殻のようなものであり、悪に占領される限り、魂は安らぎを迎えられないことが分かる。それ故に、憑依する本体である吸血鬼が殺されると、冒頭における女性の吸血鬼は本来の老いた顔に変化し、ルーシーが吸血鬼に取り憑かれていた時に負った十字架の火傷が消え、聖潔な安眠の顔に戻り、ミナの手ひらにあつた火傷も消える。光藤 (2004) は<sup>13</sup>、(『ドラキュラ』は) 善 (神) と悪 (魔) の戦いであり、十字架を恐れるドラキュラは元キリスト教徒だったと指摘し、林 (1991) は<sup>14</sup>、原作におけるドラキュラ退治対策となる「徴候」と「証拠」物件は、その起源に神と悪魔の闘いが示され、(原作において) キリスト教徒ミナの額に捺される烙印は、かつてヘルシングがドラキュラの額に聖餅でつけたのと同じであり、神に見放された者の呪いの徴であると指摘した。一方で、映画においてドラキュラは目の前の十字を避けるために背後の日光に晒されてしまい、その人間の殻が火に焼かれたように無機質な灰となることから、十字架と日光の退治効果は同様であると考えられる。以上のことから、原作における聖餅などのキリスト教的な要素を採用していないが、映画『吸血鬼ドラキュラ』はキリスト的な善 (神) と悪 (魔) の二項対立を取り入れていると考えられる。

## 2. ポランスキー監督作『吸血鬼』における二項対立

1967年のポランスキーの『吸血鬼』はストーカー原作を元にしたドラキュラ映画に比べて、キリスト教的要素から乖離させる傾向が見られ、ドラキュラ映画でワンシーンしか

13 光藤俊夫 (2004) 「十字架を恐れたドラキュラも元はと言えばキリスト教徒だった」学苑 (769)、p.128-129。

14 林完枝 (1991) 「契約、接触、コロニー：『ドラキュラ』の徴候的読み」人文研究43巻8号、p.672-673。

かったルーマニアの村人や旅館を、ポランスキーは映画全体の半分も用いて描いている。

物語としては、吸血鬼の研究に没頭する教授アブロンシウスと助手アルフレッドは、吸血鬼の故郷とされるトランシルヴァニアにある小さな村に辿り着き、宿を取る。その屋根の下に大量のニンニクが吊り下げられているのに気づき、教授は吸血鬼について村人に訊ねるが、何か隠すような素振りが見える。助手は宿屋の主人ヨイン・シャガールの娘、サラに好意を抱く。ある朝に、一人せむしの醜い男が宿屋を訪れ、宿屋の女中マグダはすぐ隠れるが父親に部屋に閉じ込められたサラは気づかれる。その夜、クロロック伯爵という名の吸血鬼はサラを攫いに来た。ヨインは娘を連れ帰るために城に向かうも、血が吸われきった死体となって戻ってきた。教授と助手は彼の吸血鬼化を防ごうとするも手遅れで、ヨインは吸血鬼となり、曖昧な関係を持っているマグダの部屋に侵入し、彼女を犯して城に逃げる。助手と教授は雪の上に残された足跡をたどり城に乗り込み、伯爵と息子の同性愛者ハーバートが彼らを招き入れる。アルフレッドはハーバートに求められるが鏡にハーバートの姿が映らないことを認め吸血鬼だと気づき、間一髪で逃げ出し、途中で合流した教授と砲台が設置される城壁に辿りつく。そこで城の墓所を発見し、二人は城が吸血鬼の巣であることを突き止める。そこに伯爵が現れ、二人は伯爵に砲台に閉じ込められる。年一度の集会（舞踏会）には、城の墓所から出た大量の吸血鬼が一堂に会する。伯爵はそこに美しいサラを披露、墮天使ルシファーのもとで吸血鬼の群れを拡大するに当たって一年の成果を発表する。教授とアルフレッドは大砲でドアを壊して舞踏会に乗り込み、ホールにある鏡によって三人は人間であることが露呈する。サラを救出し三人は城からの脱出に成功するものの途中でサラは吸血鬼に変わり果て、アルフレッドに噛み付く。馬と轡を操る教授はその事態に気づかず、こうして吸血鬼は世の中に蔓延っていく。<sup>15</sup>

つまり、『ドラキュラ』に見られる神と悪魔の二項対立のほかに、ポランスキーはスラヴ人の庶民的な吸血鬼を導入し、ヨーロッパ吸血鬼文学の世界とスラヴ民間伝説の世界を融合させることによって、今まで吸血鬼と人間の対立しか存在しなかった世界観に、貴族と庶民の二項対立が新たに出現する。階級の下に従って、ヨーロッパ的吸血鬼とスラヴ吸血鬼を対照的に描き、吸血鬼に対する認識の原点回帰を図っていたと言えよう。

まず、貴族と庶民の性格は対照的である。クロロック伯爵と彼の息子は優雅な貴族の形象、いわば「ドラキュラ的な」吸血鬼のイメージを援用し、同時に悪魔信仰をもち吸血鬼の群れを拡大し、上位者であるからこそその世界征服という壮大な野心も抱えている。それに対し、宿屋の主人ヨインは、人間である時に猥褻で陰険であり、娘サラが攫われたときに一人で救いに行った勇敢な父親の側面があったが、吸血鬼になった後は城にいる娘はこれからも自分と同じ吸血鬼になるのだと覚知し娘を救出せず、自分の欲に突き動かされ、宿屋に戻って若き綺麗な女中マグダを襲って血を吸い、今後自分の居場所となる城に連れ込む。つまり、家族を作れば満足するという利己的で、俗的な性格が強調されている。

15 DVD：ロマン・ポランスキー監督『吸血鬼』ワーナー・ホーム・ビデオ発売、2010年。

次に、寝床の位置によって階級の差を表現している。ヨインは新しい吸血鬼で、人間社会の村に居場所をなくし、属する世界を探さなければならない故に城に行くと考えられる。昼のうちに吸血鬼は棺に入って休む。ヨインは新しく作った棺を、伯爵と彼の息子の豪華な棺の置いてある清潔な一階の部屋に引いて寝ようとするが、使用人に城の外側にある、低めで、環境の悪い馬小屋にまで追い出される。伯爵たちの棺は安全な高い土台に置かれるのに対し、ヨインは地面に置かれる棺に入って馬と共に寝る。他の上流階級の吸血鬼は城の墓地で広く深い棺の中に冬眠する。

図3<sup>16</sup>

ヨインが船に乗るように、棺に乗って階段を滑り降りていくシーンが注目すべき場面で、終盤において類似した滑り落ちるシーンもまた使われる。棺に乗って博士3人を追いかける吸血鬼の下僕が崖に落ち、狼に食べられるという悲惨な結末を迎える。

そして、映画の終盤に、上流階級は城の高層階という温暖な室内で舞踏会を行い、ヨインは血を過剰に吸われ死んでしまった女中マグダの死体を運んで階段を降り、寒い室外の墓地の棺に入り込む。このカットも色合いで城の上層部と下層部の差を表している。



図4

映画は吸血鬼と人間の対立も描いた。女中マグダと娘サラは最終的に人間から吸血鬼に変わるが、城に連れられた時に2人は吸血鬼を恐れず、上流階級に憧れるだけであった。しかし、彼女たちが人間から吸血鬼になると、その位置関係の変化が描かれ、従来のイギリス式貴族階級吸血鬼の「上位」のイメージが引き落とされた。女中マグダは人間であった時に、宿屋の屋根裏の部屋が彼女の寝室であり、血を吸われきると死体が城の下層部に運ばれ、地面に沈む棺で寝かせられる。サラは博士と助手に舞踏会から連れ出され、下層部にある馬小

16 以降、本文ではロマン・ポランスキー監督による映画『吸血鬼』からのスクリーンショットを随時参照する [DVD: ロマン・ポランスキー監督『吸血鬼』ワーナー・ホーム・ビデオ発売、2010]。

屋まで降り、馬車に乗って丘の下まで一気に滑り降りる。その過程でサラは息を絶えて吸血鬼に変貌する。スラヴ世界において、吸血鬼とは生きている人間に危害をもたらすグロテスクな生きものであり、人間と死者ははっきり区別されることが望まれる故、吸血鬼のような生と死の境目を曖昧にしたものは人間と対立的な姿勢を取るのが一般的である。よって、上から下という位置変化に伴って人間が吸血鬼（亡霊）と成り果てる描写は、従来の吸血鬼の「上位」というイメージを覆していると考えている。

### 3. ポランスキー監督作 *The Fearless Vampire Killers* におけるスラヴ的要素

ポランスキーはドラキュラ映画における吸血鬼の設定をいくつか取り入れていることが分かる。まず、同じく吸血鬼研究者のキャラクターを取り入れ、吸血鬼クロロック伯爵は乙女しか狙わず、吸血鬼は鏡に映らないことなどである。『吸血鬼ドラキュラ』はニンニクの花を使用するが、ポランスキーはニンニクそのものを利用し、スラヴ民間伝説と一致する。ドラキュラ退治のための十字架と木の杭は、ポランスキーも使用しているが用法が異なり、そこからスラヴ的要素が見て取れる。

#### 3. 1 帰還の目的は夫婦生活

前述のように、ドラキュラは血を与えることによって種族を増やす。一方で、栗原によると、スラヴ民間伝説では、全ての人が死後吸血鬼になりえるが、この世に未練、または不満や遺恨を抱いて死んだ人が最も危険である。<sup>17</sup> 吸血鬼とは「生ける屍体」であり、肉体をとって墓から帰還し、生きている人間の血を吸ってその生命力を奪う死者のことである。<sup>18</sup> 帰還の目的として、ヴーク・カラジッチの『セルビア語辞典』（1818）と『セルビア民衆の生活の習慣』（1867）における民間伝承における吸血鬼の特徴には、吸血鬼になった死者は、自分の妻のところに現れて妻と寝る、特に妻が若くて美しい場合というのがある。<sup>19</sup> つまり、死者の帰還の目的の一つは夫婦生活を続けるためである。それはヨインの行動と一致していると言える。

映画の冒頭に、宿屋の主人ヨインと女中マグダの曖昧な関係が描かれている。妻が熟睡した後、ヨインは酩酊をかいている醜い妻に嫌悪感を示し、こっそりとマグダの寝室を訪ね、ブロンドで繊細な美しいマグダを求めようとする。死んだヨインの死体は宿屋の1階のテーブルに置かれ、夜中に吸血鬼に変わり果てる。杭を打とうとする教授と助手から逃れ、すぐマグダの部屋に入ろうと窓から忍び込んだ。その後ヨインは、吸血鬼の世界でも家族を作るために、城で富裕な生活を過ごさせるとマグダを誘惑し城に連れて彼女を吸血鬼に変えようと

17 栗原、前掲書、p.31。

18 同書、p.27。

19 同書、p.26。

した。つまりヨインにとって、マグダは理想の妻の像であったため、彼女を自分と同じ世界に引き込んだ。吸血鬼ヨインの帰還の目的はまさに理想の夫婦生活を実現しようとしたところにある。

### 3. 2 杭で心臓を貫く際における悲鳴

ドラキュラ小説と映画において、木の杭は吸血鬼退治の手段であり、吸血鬼が木の杭で打ち込まれる際に悲鳴をあげる表現がなされる。スラヴ世界でも同様に、吸血鬼や悪霊は刺を恐ると信じられ、山査子の杭で吸血鬼を刺し貫く方法は古くから全てのスラヴ族に共通する方法である。<sup>20</sup> 杭を心臓に打ち込むと、血が噴き出す、あるいは死体の口から悲鳴が漏れるという記録が数多く残っている（例えば吸血鬼アーノルド・パウル事件はそうである）。また、セルビア西部の都市ポジェガに伝わる吸血鬼にまつわる話では、杭を頭部に打ち込むと、頭から火を吹き、大砲を撃ったような轟音を立てたと言われている。<sup>21</sup> しかしスラヴ世界では、屍体を焼却することが唯一の吸血鬼の息の根を止める方法だと信じられている。<sup>22</sup> 栗原は、「古代スラヴ人の死生観によれば、人間の靈魂は成長力のあるもので、血液と心臓と筋肉と内臓に結びついており、これらのうちのごく小さな部分でも存在している限りは生き続ける」と述べている。<sup>23</sup> 吸血鬼も同様である。吸血鬼は肉体を得た死霊であるゆえ、骨を持たず、肉体は不滅であり、わずか少しでも残存していると復活できると信じられている。ポランスキー版『吸血鬼』も木の杭の使用が見られるが、実際には吸血鬼を殺すことはなかった、言い換えると、吸血鬼は木の杭で殺されるという認識が証明されなかったのである。

その代わりに映画においてハンマーで杭を叩き込むと血が噴出するか悲鳴があがるシーンが3箇所もなされた。



図5

- 20 同書、p.48。  
 21 同書、p.104。  
 22 同書、p.50。  
 23 同書、p.50-51。

1箇所目は、血を吸われきったヨインの死体を見ると、教授と助手はヨインの妻に吸血鬼化の予防法として杭を心臓に打ち込むことを促したが、妻は愛する夫の死体を傷つけることを拒み、教授と助手は夜に自らの手で行おうとする。実行の前には部屋で枕を使って練習する。2回目の打ち込みで、教授の手に当たってしまい、彼は悲鳴を上げる。しかし、このシーケンスは影で見せた後に枕を使った練習シーンだと示すことで、枕の影と教授の悲鳴は実際は、スラヴ吸血鬼伝説にある、死体とその声を表現している。



図6

そして2箇所目は、吸血鬼になったヨインを地下貯蔵室まで追いつめ、二人は布をかぶっている大型の荷物をヨインだと思い込み、胸だと思われる場所に杭を打つと、血のような赤い液体（ワイン）が噴き出し二人を濡らす。この箇所もスラヴ伝説と対応する。民間伝説において、噴出する血の量は、牛の皮で杭を打ち込む人物の顔を、打ち込む対象である死体の返り血を防がねばならないほど大量である。



図7

3箇所目は教授と助手が伯爵によって砲台に閉じ込められた時に見ることができる。教授の発案により、砲弾と雪とマフラーを大砲に詰め込み、砲身を加熱。尾栓を叩き込み、水蒸気の力を利用し大砲を発射させ、ドアの破壊に成功する。尾栓を叩き込むシーンはカットで強調され、発射の轟音も、杭を吸血鬼の心臓に打ち込んだときにあがる悲鳴と同じ構造である。件のポジェガの伝説にある大砲の比喩と一致したのは興味深い。

### 3. 3 馬を利用して吸血鬼の隠れ場所を確認

ドラキュラ映画では馬車を使用し、ドラキュラ城から馬車の出入りさえ描かれた。しかし、スラヴ信仰において、吸血鬼を識別する占術的方法として、黒い雄鶏と黒い子馬（アルバニア人は白い雄馬）は霊能力のある動物と見做されて利用される。鶏は墓を選び、馬は吸

血鬼の眠る墓に近寄らないのである。<sup>24</sup> ポランスキー版『吸血鬼』には類似するシーンが見られる。



図8

映画の中盤に、ヨインの足跡を辿って教授と助手はそれぞれスキー板を着用して城に向かった。目的地に近づくとスキー板を外し、助手は板を雪に刺そうとするがなかなか立たない。教授はスキー板を後ろに放り投げ雪の斜面に捨てると、素早く丘を滑り落ちていった。このシーンは1つのカットで強調されていることから、ここは上述した吸血鬼を追跡する手段としての馬の換喩であると考えられる。言い換えれば、目の前に見える吸血鬼の城に近づくスキー板は、吸血鬼の墓に近づく馬という構図を変換した表現であろう。

### 3. 4 十字架の退治効果

ドラキュラ映画における十字架の吸血鬼退治効果は、ポランスキー版『吸血鬼』に否定さえされた。吸血鬼になったヨインは女中マグダの部屋に侵入する時、マグダは木の十字架を持って退治しようとしたが、ヨインは“Have you got the wrong vampire!”と自分には十字架は効かないと告げた。ここでは明らかにスラヴの吸血鬼とヨーロッパ的吸血鬼を区別していることが分かる。



図9

その反対に、ヨーロッパ式吸血鬼には、十字架は退治の効能があることを示している。映

24 同書、p.47-48。

画の終盤に、ホールから逃げ出した博士ら3人は追撃を遅らせるために2本の剣を十字に組んで吸血鬼群を怯ませた。貴族の吸血鬼たちは明らかに十字の形に恐れ慄き、追撃に躊躇する。この方法は『吸血鬼ドラキュラ』における燭台で組んだ十字を連想できる。しかし、明らかに十字の退治効果は両作品において大きく異なる。注目すべきことに、博士たちは十字で吸血鬼群を後退させるのではなく、十字（cross）に組んだ二本の剣をそのまま床に置く動作である。十字の形は画面の中心を占め強調されている。



図10

キリスト教における十字架信仰は贖罪論と結びついていると考えられている。<sup>25</sup> ドラキュラ原作と映画において、ドラキュラは悪魔と見做されている故、十字架や聖餅などキリスト教的要素が魔除けの道具としての効果が強調された。しかし、十字架の呪術性は従来のものではない、むしろ異教との習合からきている。『神話・伝承辞典』によると、6世紀まではキリスト教美術の中にシンボルとする十字架はほとんど現われていない。3世紀のキリスト教の神父ミヌキウッス・フェリクスは木の十字架を崇拝する教徒に対し、異教徒の行為だと咎めたという。キリスト教の受容に伴って現地宗教や土俗信仰との対立が常に見られる。<sup>26</sup> 野口（1990）によると、カトリック改宗後のガリアで、教皇グレゴリウス一世の597年9月の書簡で、キリスト教徒の多くがいまだ悪魔信仰を捨てていないと言及している。その異教的伝統には、十字路（cross）に座り込むこと、岩、泉、樹木、囲い地と十字路のところで灯明をあげて祈願すること、または泉、樹木、道の分かれたところに護符を貼ることが挙げられる。<sup>27</sup> 一方で、栗原によると、スラヴ世界における吸血鬼の退治法として、死者の帰還を防ぎ、来訪を不可能にする方法が考案された。死者はしかるべき儀礼で葬らない限り帰って来てしまうと信じられ、埋葬儀礼に様々な方法が試され、死者に帰り道を迷わせ、または手足を縛り、首を切り落とし、何かの傷をつけて置き、首筋あるいはみぞおちに釘か針か山査子の杭を打ち込むような、死者の行動を制限する習慣がある。<sup>28</sup>

言い換えると、十字架に対する信仰という発想は異教由来のものであり、異教における十字 cross は、具体的にいえば道の分岐などを示唆している。スラヴの吸血鬼信仰においては

25 平松洋『ドラキュラ100年の幻想』東京書籍、1998年、p.198。

26 同書、p.199-204。

27 野口洋二（1990）『メロヴィング期ガリアにおける異教的伝統とキリスト教』早稲田大学研究科紀要第36輯

28 栗原、前掲書、p.42-43。



吸血鬼に道に迷わせるという方法が採られているが、それはキリスト教のような十字架の持つ意味合いではなく、従来の異教信仰における十字路によるものであると考えられる。このような民間信仰から、十字 (cross) と木の杭の退治効果はヨーロッパ文学における吸血鬼退治法と根本から異なることが分かる。よって、ポランスキー版『吸血鬼』における床に置かれた十字は、十字路に対する呪術信仰を想起させ、吸血鬼に人間世界への道を迷わせ墓に戻ることにしかできなくなるというスラヴの吸血鬼予防法と一致すると考えられるであろう。それゆえに、のちに吸血鬼群はその道を通れなくなり、別のルートを探す場面が見える。

### 3. 5 吸血鬼の増殖とペストの蔓延

ドラキュラ小説において、吸血鬼の増殖はドラキュラが自分の血を与えない限りでは犠牲者を吸血鬼にすることができないという意識的な行為となっている。伝染性の吸血行為は女性の肉体のみと結びついていること故、林 (1991) は、「吸血行為を隠喩的に性交渉に見立てている」と指摘し、<sup>29</sup> 汚れた血は接触感染の業病として遺伝のように伝わるという「純血種」という幻想を脅かす異族間・異種間交配への恐怖」が読み取れ、世紀末イギリス社会の外来者恐怖症の徴候を示していることを明らかにした。その反対に、18世紀初頭に、東欧・バルカンで吸血鬼事件が頻発した時期は、同地域での黒死病などの疫病が流行した時期と一致し、吸血鬼現象とペスト流行を類推的に結びつけた啓蒙主義の知識人がいたにもかかわらず、スラヴの民衆も黒死病の病原を擬人化し、その疫病神のイメージが吸血鬼のイメージと重なり合うことがあるという。<sup>30</sup> つまり、スラヴ民間信仰では、吸血鬼は病原菌伝染のように広がっていくものである。ペストやコレラは吸血鬼に擬せられ、黒死病の流行は吸血鬼の仕業だという考えは多くの地域から見られる。ウクライナ地方の伝説において、ペストをもたらす元凶は女吸血鬼 (upiorzyca) とされている。<sup>31</sup>

ポランスキー版『吸血鬼』の結末で、助手は吸血鬼化したサラに嘔まれ、ナレーションで吸血鬼が橇に連れられて世界中に蔓延すると告げる。ここの表現は、吸血鬼とペスト流行の関連性を暗示していると考えられる。貴族吸血鬼は世界征服を夢見るが、長年古城に囚われて進歩あるいは拡大していないのに対し、スラヴの女性吸血鬼は種族の増大を果たしたという結末から、ペストを女性の疫病神として擬人化するという共通的なスラヴ的発想を想起させつつ、<sup>32</sup> ユーゴスラヴィアの俗信に疫病神を背負って世界中を歩き回らせられるという全スラヴ的な民話的モチーフとの繋がりも見られる。疫病神を背負って世界中を歩き回らせられるという構図は、映画において女吸血鬼を橇に乗せて外の世界へと走るといった形で表されていると考えている。このように、スラヴ民間伝説に特有なペスト = 吸血鬼と女性の疫病神の要素が合わされ、映画の終盤で表現されたと言えるだろう。

29 林完枝、前掲書、p.666-670。

30 栗原、前掲書、p.145-146。

31 同書、p.148。

32 同書、p.148。

#### 4. おわりに

以上、本研究はヴァンパイアという名称がヨーロッパ文学へ登場することから始め、吸血鬼古典となる小説と映画における吸血鬼のイメージの創出と変化をまとめた。そして、栗原成郎著『スラヴ吸血鬼伝説考』を参照し、従来の吸血鬼像と比較しながら、ロマン・ポランスキーの吸血鬼映画 *The Fearless Vampire Killers* における吸血鬼像を解明した。ポランスキーは映画にヨーロッパ的吸血鬼とスラヴ的吸血鬼を登場させ、今までの吸血鬼映画にない世界観を作り上げたものの、ヨーロッパ的吸血鬼の「上位」にいるイメージを変え、スラヴ世界において一般的な吸血鬼（生と死の間にいる曖昧的でグロテスクな存在）と人間（生者）の対立的な姿勢を強調した。映画における吸血鬼に関する描写において、馬で吸血鬼の隠れ場所を暗示することや、吸血鬼退治に使われる木の杭と十字の起源、ペストとの関連性など、いくつかのスラヴ民間伝説的な要素が読み取られ、ポランスキー版『吸血鬼』は吸血鬼に対する認識を原点に回帰させたと言えるだろう。



# 解放劇場の E.F. ブリアン

倉 光 雅 己

## 1. はじめに

1930年代、イジー・ヴォスコヴェッツとヤン・ヴェリフが中心となって活躍した解放劇場と、エミル・フランチシェク・ブリアンが自ら創設した劇場Dは、チェコのアヴァンギャルド劇場の二大中心地となり、後のチェコ演劇に多大な影響を与えた伝説となった。また1930年代後半はナチスのファシズムを鋭く風刺し、チェコにおける反ファシズム運動の象徴的存在になった。ブリアンは解放劇場設立当初から、主要メンバーの一人として活動し、後に解放劇場の創立者であるイジー・フレイカとともに、ダダ劇場を設立、そこで初めて公式に演出家としてデビュー、その後監督として活躍したことが、関連する記録や回想によって確かめられる。本稿では、解放劇場初期におけるブリアンの活動に焦点を当て、当初作曲家、音楽家、歌手、俳優、音楽と演劇の理論家、ジャズの紹介者兼演奏家等、多彩な活動をした彼が、解放劇場に参加していた時既に、劇場監督としての資質を持ち合わせ、劇場人として中心的な役割を果たしていたことを指摘したい。

## 2. 1920年代前半までのブリアン

エミル・フランチシェク・ブリアンは、1904年プルゼニューで生まれた。父エミル・ブリアンはプラハの国民劇場に所属するオペラ歌手だった。母ヴラスタ・ハトラコヴァーはブルノの劇場の歌手として働き、結婚後は声楽とピアノの教師になった。叔父のカレル・ブリアン（1870-1924）は世界的に有名なテノール歌手で、ワーグナー歌手としてだけでなく、イタリア、ロシア、フランスのオペラ歌手としても高い評価を得ていた。彼はまた、詩人でもあり、ワーグナーの歌劇の台本をチェコ語に翻訳していた。ブリアンは、これらの音楽的な環境で育ち、青年期に様々な楽器の演奏を習得した。ブリアンはこの叔父から特に大きな影響を受けたことを回想している。既に10代で演奏家としてデビューし、プラハや地方都市でピアニストとして活動した。父や叔父のリサイタルのピアノ伴奏をすることもあった。

1923年からプラハ国立音楽院で学び、当時チェコで高名な作曲家で音楽評論家でもあった

ヨゼフ・ボフスラフ・フェルステルに師事した。この年、19歳のブリアンはチェコスロヴァキア共産党に入党し、共産主義的な思想は後の彼の作品に影響を与えた。またこの年以降、作曲家としての活動が中心となっていった。音楽院の学生時代、人一倍勉強と研究に熱心で、教師の要求すること以上の努力を続け、常に世界と国内で起こっているあらゆる芸術の潮流、傾向に注意を払っていた。

当時の世界とチェコ国内の音楽界で起きていることに精通している音楽家として、ブリアンは次第に音楽院の同僚や世間に知られるようになった。ブリアンは、自身が才能豊かな芸術家であっただけでなく、常に才能ある人々を愛し、彼等を積極的に助けた。それ故、彼の周りには音楽院の仲間、音楽学者、若き作曲家、詩人や作家などが集まってきた。彼自身、異なる分野の芸術家達を結びつける才能もあったようだ。ブリアンは、音楽院時代からの友人のヤロスラフ・イエジェックを、チェコのアヴァンギャルド芸術家集団デヴェットシルの中心者の一人で、友人であった詩人のヴィーチェスラフ・ネズヴァルに紹介した。当時ブリアンはネズヴァルの詩に合わせた音楽を作曲していたが、親身になってイエジェックをネズヴァルに推薦した。後に解放劇場で、ホンズル監督演出の劇で主要俳優の一人が欠けた時、ブリアンはホンズルを説得し、その公演に来ていたイエジェックにピアノの即興演奏をさせて、観客を沸かせた<sup>1</sup>。その後、イエジェックは解放劇場の重要な演奏家兼作曲家の一人になる。ブリアンがフレイカと共に解放劇場を去り、ダダ劇場を設立した時、イエジェックは彼らに付き従ってダダ劇場に移った。後に解放劇場がホンズルの手を離れて、ヴォスコヴェツとヴェリフによって運営されるようになる頃には、イエジェックは再び解放劇場に戻ってきていて、彼らの劇に作曲し、自身もピアノ演奏で活躍した。前述のように、1930年代の解放劇場は、ブリアンの劇場Dと並んで、チェコ演劇界の伝説となり、戦後チェコの演劇に大きな影響を与えたが、この頃にイエジェックが作曲した多くのジャズの曲やポピュラー・ソングは今でもチェコの人々に親しまれている。

### 3. 解放劇場設立前のブリアンの舞台作品

解放劇場が設立されてから、ブリアンはそこで劇場人としての活動を始めるが、当初は作曲家兼音楽家としての活動が主であった。しかし、幼少期から両親や叔父のオペラ歌手としての活躍を見て育ったブリアンにとっては、舞台芸術は身近なものであり、彼の関心の中心の一つでもあった。音楽においては作曲家と演奏家の両方の才能を発揮したが、演劇においても常に演出家と俳優の両面の役割に関心を持っていた。

1922年にソプラノ、アルト、テノール、バリトン、朗読者、ヴァイオリンとピアノのための『希望なき独り言』を作曲する。19世紀末から20世紀初頭の古典的な様式と、20世紀に登

1 Nezval(1959) pp.146-147, Schonberg(1992) p.38

場した軽音楽、オペレッタやミュージカル・レビュー等の要素を組み合わせた注目に値する曲で、人間の声を音楽に使用する斬新な方法が見られる。朗読者は歌うことが許されないが、強弱、テンポ、リズム、表情付けの支持を守ることが要求された。声楽家達は指定がない場合、母音の「a」で歌い、「小声で」と指定されている箇所は、唇を閉じて鼻から歌わなければならない。この曲は、5年後に世界に衝撃を与えた、ブリアンの「ヴォイスバンド」への発展を予感させる先駆的で画期的なものであった。「ヴォイスバンド」は、朗読、音楽、演劇の要素を組み合わせた舞台における音楽的朗読アンサンブルである。ジャズの和声とリズムのシンコペーションに基づいて詩を合唱による方法で朗読し、詩のテキストと音楽の表現を結合した無記譜のコーラスである。

1923年ブリアンは、メーテルリンクの戯曲に基づいて、最初のオペラ『アラディンとパロミデス』の作曲を始めたが、これは未完に終わった。1924年プラハの国民劇場の舞台音楽の作曲家として働く機会を得た。そして同年、一幕オペラ『日の出前』を作曲した。これは、聖書のアダムとイヴが登場する人類誕生の物語で、神秘的で象徴主義的なオペラだった。その特徴は、ポリフォニーの大胆さと、ハーモニーの無調的な変化。そして音響を効果的に生み出すために考慮された劇場空間の使用。場面により、舞台上、舞台裏、客席後方、回転台等に配置される古代の合唱団と、舞台裏で演奏されるフレンチホルン、ハーブ、チェレスタ等。後のブリアンの音楽的な舞台を予見させるような斬新さが見られた。翌1925年ブリアンが21歳の時、この最初のオペラはプラハの国民劇場で上演されたが、これはチェコのオペラ史上、極めて稀なことであった。

#### 4. 解放劇場の設立とブリアン

1920年プラハで「デヴェットシル (Dvčtsil)」という前衛芸術家協会が設立された。初代会長は、ヴラヂスラフ・ヴァンチュラ（作家、映画監督、劇作家。共産党員）で、設立時のメンバーはカレル・タイゲ（前衛芸術理論家、作家、評論家、デザイナー）、ヴィーチェスラフ・ネズヴァル（詩人、作家、翻訳者）、ヤロスラフ・サイフェルト（詩人）、アドルフ・ホフマイステル（画家、劇作家、詩人、ジャーナリスト）、インジフ・ホンズル（演劇理論家、演出家、演劇監督、映画監督）等だった。協会は社会主義的、共産主義的傾向が強く、メンバーの多くがプロレタリア運動に参加していた。ブリアンはデヴェットシルの創立時のメンバーではなかったものの、メンバーと既に交流があり、当時プロレタリア運動にも参加していて、その思想に共感していた。その後デヴェットシルが発展していく過程で、ブリアンが早い時期にそのメンバーになったのは自然なことであった。

デヴェットシルの中心的活動家であったタイゲとネズヴァルは、彼等の思想を発展させ、1923年に「ポエティズム (Poetismus)」という芸術運動を創設した。これはタイゲによる造語で、チェコ独自の前衛運動であり、立体未来主義、グダイスム、構成主義を統合した方向

性を持っていた。しかしポエティズムは当時のチェコの革命的労働者運動や、共産党と深い関わりがあったプロレタリア文学とは違い、芸術と政治の厳格な分離を要求していた。芸術家の政治的関与は認めるが、政治の芸術への介入は認めないという方針だった。ブリアンが音楽院で学んでいた頃交流していた芸術家達の一人にネズヴァルがいた。ブリアンはポエティズムの思想に共感し、その運動にも参加した。年齢的にも、詩人、文学者としても先輩だったネズヴァルは、ブリアンの多彩な才能を高く評価していた。二人は親友となり、特に解放劇場が設立される直前の1925年から、ブリアンがフレイカと共にダダ劇場を設立し、活動を始めた後の1928年頃までは、ほぼ毎日のように接触していた。ブリアンはネズヴァルの詩や戯曲を愛し、解放劇場でネズヴァルの作品が上演された際には、その作曲を担当した。

1920年代初期のアヴァンギャルド演劇において重要な役割を果たしていたのが、演劇理論家、劇場監督、教師であったインジフ・ホンズルである。ホンズルはプラハの工場労働者の家庭で生まれ育ち、熱心な共産主義者で、プロレタリア運動に参加していた。階級意識のある労働者によって創作されるプロレタリア演劇を推進し、労働者演劇合唱団を組織し、チェコのこれまでの主観主義的で民族主義的な性格を持つ、ブルジョア的な象徴主義を鋭く批判した。既成の演劇形態に不信感を抱いていたホンズルは、当時のソ連の大規模な大衆祝祭劇、革命的演劇を高く評価し、世界の新しい潮流であった、映画、音楽劇、スポーツのパフォーマンス等に惹かれていた。チェコとロシア、ドイツ、フランス等の演劇伝統にも通じていて、演劇や芸術に関するエッセイを数多く書いていた。1925年秋、革命後のソ連を最初に訪れた、共産主義者と進歩的知識人からなるチェコスロヴァキア文化代表団の一人であった。そこでアレキサンドル・タイロフやフセヴォロド・メイエルホリドが演出する舞台を直接観察し、1922年に亡くなったイエヴゲニー・ヴァフタンゴフの作品を研究した。当時ソ連とチェコスロヴァキアの公式な接触はほとんどなく、ソ連演劇の詳細な情報を得ることは困難だった。しかし、初期のロシア革命に共感し、ロシアとソ連の演劇を研究していたホンズル、フレイカ、ブリアンは主に文献から、タイロフ、メイエルホリド、ヴァフタンゴフ等の活動について知っていた。デヴェットシルの創設時のメンバーでもあったホンズルは、ソ連から帰国後、後の解放劇場で比喩的で詩的な、新しい演劇手段を探求し、実験的な舞台を作り上げていった。

ホンズルとは対照的に、10歳年下の若き演出家、イジー・フレイカは、ウーチェホヴィツェの古くからの世襲自由狩猟家である貴族の息子として、旧世界の牧歌的な自然と森林を守る狩猟ギルドの環境で育った。高校時代から演劇に興味を持っていた。卒業後カレル大学（プラハ大学）哲学部に在籍していたが、その間も演劇活動を続け、短期間だがプラハ音楽院の演劇部門でも学び、そこで知り合った音楽院の仲間達と「プラハ演劇音楽院学生自由協会」というグループを設立し、脚本を書き、演出した。1925年にはモリエールの戯曲『ジョルジュ・ダンダン』を自身が翻案した『サーカス・ダンダン』というタイトルで上演し、その後も実験的で前衛的な作品を上演した。フレイカはプラハの演劇界で注目され、一躍人気演出家となった。彼らの作品は未来派、ダダイズム、構成主義の影響を受けており、後にはポ

エティズムの影響も受けた。1925年、フレイカは彼の率いる劇団を「解放劇場」と名付けた。これは、タイロフの著作のドイツ語訳「解き放たれた劇場 (Das entfesselte Theater)」をフレイカが翻案したものである。このように解放劇場が、タイロフから影響を受けたことがわかるが、どちらかといえば、メイエルホリドから、より大きい影響を受けていた。

ネズヴァルとホンズルは彼らの活動に注目し、カレル・タイゲはフレイカにデヴェットシルへの参加を呼び掛けた。フレイカの演劇グループは1926年、他のメンバーも加えて、デヴェットシルの演劇部門として運営されることになった。インジフ・ホンズルはデヴェットシルの中心メンバーの一人で、その舞台部門の思想的・芸術的な指揮を任されていたこともあり、ホンズルをリーダーとして、ホンズルとフレイカの共同監督と演出、これにエミル・フランチシェク・ブリアンが加わって、三人のリーダーシップによる活動が始まった。ブリアンは19歳で共産党に入党し、労働者のアマチュア劇団で一時期働いたが、その時からホンズルと知り合っていた。また、フレイカがプラハ音楽院に来た時、ブリアンとフレイカは知り合い、共通の芸術観をもつ友人となっていた。解放劇場をデヴェットシルの演劇部門として正式に発足させるための会議が開かれ、議論され、デヴェットシルと解放劇場の合意を記した契約書にホンズルが署名した。この会議にブリアンも参加していて、合意に関わる重要な提案をしていることから、ブリアンがデヴェットシルとしての解放劇場の発足当初から関わっていたことがわかる<sup>2</sup>。それ以前から、ブリアンは解放劇場設立に関わった全ての人々と既に密接に連絡を取り合っていた。また、彼が発行し、編集長も務めた芸術雑誌『タム・タム』には、常にホンズル、フレイカ、ネズヴァル等の論文や考察が掲載され、最先端の前衛芸術の理論や実践が紹介されていたのである。ブリアン自身も音楽や美学の論文、出版物で解放劇場の理論面の発展に大きく貢献した。

## 5. 解放劇場の第1期におけるブリアンの活動

後に解放劇場の中心者となる、イジー・ヴォスコヴェツとヤン・ヴェリフは、解放劇場の活動を第1期から第3期に分け、第1期を1926年から1927年、フレイカが解放劇場を去り、ブリアンや仲間達とダダ劇場を設立するまでとしている<sup>3</sup>。ブリアンが実際に解放劇場に所属していたのはこの第1期である。

解放劇場では当初から音楽が重要な役割を担っていた。それはフレイカとホンズルの両監督がメイエルホリドの音楽的な舞台に影響を受けたこともあるが、何よりフレイカがプラハ音楽院の出身者達と友人だったことが背景にある。中でも最も重要な人物がブリアンであった。1926年2月8日に行われた開幕公演では、フレイカの今までで最も成功した、モリエールの戯曲に基づく『サーカス・ダンダン』が上演された。ブリアンはこの劇の付随音楽を作曲

2 Jochmanová, A. (2006) p.46

3 Voskovec, J., Werich, J. (1929) p.310



した。

次いでホンズルの実験的な舞台、フランス近代詩人リブモン＝デセーニュの戯曲『啞のカナリア』の曲を作曲した。またこの舞台では、ブリアンが初めて黒人の役で俳優としてデビューした。ホンズルは舞台から説明的で描写的な要素を排除し、本来3人の会話であった戯曲を、数人の人間の会話に拡大し、所々で二人の俳優に台詞を分担させ、バレエの動きを伴った舞台詩として演出した。ジャズに早くから注目し、この後ジャズとアフリカの黒人の踊りについての著作を出版するブリアンにとっては、黒人は重要なキャラクターであった。この時期のホンズルの舞台で重要な作品は、ギヨーム・アポリネールの戯曲による『ティレジアスの乳房』で、ブリアンはここで斬新な曲を作曲し、自身も台詞無しの役、ザンジバル人を演じた。舞台上で燕尾服を着てトップハットをかぶり、脇に打楽器を置き、演奏し、歌い、子供用のトランペットを吹き、時に他の俳優の演技に介入し、ジャズのリズム感と独特の音色で大いに盛り上げた。この舞台はアポリネールの詩と、ブリアンが作曲したジャズのシンコペーションを伴う魅力的なメロディを融合させた画期的なものであった。更にホンズルは、ドイツの表現主義とフランスのシュルレアリスムの影響を受けたイヴァン・ゴルの『メトゥーザレム』を舞台化し、ブリアンが主役を演じた。ネズヴァルはこの上演を見て次のような批評を書いた<sup>4</sup>。

ホンズルの演出術がこれまでで最も完璧かつ一貫して使われた作品である。メトゥーザレムは舞台的にも演出的にも難しい問題作である。新しいジャンルの風刺であり、風刺の重要な手段として戯画化された抒情を用いている。＜中略＞ホンズルは、小道具の隠された多面的な可変性を利用し、それらに本質的な意味を与え、キャラクター、雰囲気、テンポと結合することができた。＜中略＞我々の批評家たちは、ホンズルに対して演劇のロシア主義という名を誤用するが、それは彼等がそれを知らないからである。ホンズルの演出の原理は全く異なる。タイロフ的なドラマのリブレットへの作り替えでもなければ、メイエルホリド的なバイオメカニクスでもない。俳優達はとても素晴らしく、献身的で、実に完璧に監督のアイデアに敏感であり、E. F. ブリアンのグロテスクなコメディアンとしての個人的な長所がより際立っていた＜後略＞。(筆者訳、以下同様)

この当時ブリアンは作曲家、演奏家としては一流の若き巨匠として認められていたが、俳優としてはまだ駆け出しであった。おそらく俳優の演技の技術をまだ完全には身に付けていなかったであろう。しかしこの年、自身の著作「ポリダイナミカ」で独自の美学を理論化していた。音楽が作品全体の中で脇役でなく、全体を構成する不可欠な要素としてドラマ活動の流れを作り、劇作品のダイナミズムを生み出す合成的な舞台芸術を目指していた。新しい演劇の方向性を探るブリアンが、最初から演劇的な慣習や先入観にとらわれず、自分の創意

---

4 Nezval (1967) pp.482-485

工夫で演奏と演技のスタイルを創り出していったことに、観客は新鮮な魅力と衝撃を感じ取っていたのである。

またブリアンは、この解放劇場にいる間、おそらくネズヴァルから影響を受けたと思われる、ダダイズム的な詩を継続的に書いていて、『イデオテオン』という題でまとめ、これに作曲し、解放劇場で伴奏を伴った朗読として上演した。更に一幕物のオペラ『日の出前』も上演された。また劇と劇の間に、自身が作曲した、ジャズの要素を取り入れた楽曲が演奏されたこともあった。

1926年ブリアンは最初の著作『現代ロシア音楽について』と『ポリディナミカ (ポリダイナミクス)』を出版した。『現代ロシア音楽について』では、プロコフィエフとストラヴィンスキーを現代音楽の傑出した創造者であると強調し、またスクリャービンの作品を高く評価した。『ポリディナミカ』では自身の理論的、音楽的美学を追求した。ここでは後に「合成演劇 (シンセティック・シアター)」というブリアン独自の構想に発展する概念の出発点が見られる。ポリディナミカは、相反する要素が混ぜられて調和した、ワーグナー風の総合芸術作品ではなく、それぞれが解放され、対照と不規則性によって緊張を生み出すものである。多様性を排除することなく、芸術的に異なる要素によって観客の美的反応が強められることを意図した。異なる要素は、ブリアンが特に重視するリズムや、音色、形式等の音楽的要素、そして朗読法、メロドラマ、ダンス、照明、空間性等を含み、継続的に対置され、相互作用しながら、観客をも巻き込んで作品を創造する。ブリアンは「ポリディナミカ」によって示された手法の多様性によって、ジャズやストリート・ソングをチェコ音楽のモダニズムに取り入れようとした。

1928年ブリアンは『ジャズ』という本を出版する。これはチェコにおける最初のジャズに関する著作で、ヨーロッパにおいてもジャズについて最初期に著された一つであった。解放劇場において特にジャズを集中的に研究し、その音楽を取り入れた舞台音楽を次々と作曲していたブリアンは、この劇場の初期に、既にこの著作に取り掛かっていた。

また『ジャズ』の執筆活動と並行して1927年から取り掛かっていた、それまでで最大の作品である、ジャズ・オペラ『モンパルナスのブブ』が1929年に完成された。これはフランスの作家シャルル・ルイ・フィリップの同名の小説を題材にしたオペラで、ブリアンはテキストを大胆に単純化し、台詞の文脈を変え、様々なエピソードを並び替え、時に新たな意味を付け加え、文章の抒情的な側面を前面に押し出した。テキストへの介入、モンタージュの使用、台詞の機能の弱化、主題のための新たな空間の設定等を用いた、演劇的なオペラで、ブリアンが後に確立する「合成演劇 (シンセティック・シアター)」の手法が見られる、極めて斬新なものであった。後にブリアンが自身の舞台の台本をリブレットと呼び、全ての演劇作品をオペラの作曲のように見なしたのは、「ポリディナミカ」によると、音楽形式の原則に基づき、演劇の全ての要素が相互にリンクしているからである。音楽は演劇に添えられた付随的なものでなく、使用されている全ての演劇的手法が主役として一緒に響かなければならない。ブリアンが後にオペラ的な演劇を創り上げたのと、演劇的なオペラを作曲したの

は、共通の美学、芸術観によるものであった。

ブリアンは解放劇場においても単に劇に付随する曲を作曲するのではなく、常に新しい、音楽的な舞台を創造しようと、実験的な試みを追求していた。解放劇場で舞台装置や背景を担当した重要な人物の一人に建築家のカレル・ホンジークがいる。ホンジークは後に著した自伝的な著作『アヴァンギャルドの人生から』で、次のように述べている<sup>5</sup>。

ある日ブリアンは新しい楽器の設計を手伝ってほしいと私に頼んだ。〈中略〉ブリアンと私は何度か夜を徹して考えた。電気ノブを使って様々な音を出す機械を動かすことが私達の共同作業のプログラムだった。機械的なサイレンや、蒸気のヒューヒューという音、様々な速度で回転する車輪の外縁が触れるブーンという音等、アイデアは幾つもあった。しかし結局他の仕事が急を要したため私達の計画は進展しなかった。〈中略〉ブリアンは私に別の行動を呼びかけた。彼は、国民通りの廃墟と化した車列の復活を共同で推進してほしいと言った。彼は、デヴェットシルのメンバーが特別なカラフルな衣装を着てそこをパレードすることを提案した。〈中略〉要するに、ブリアンは演劇をストーリーに持ち込みたかったのだ。私たちはそれについて何度も議論した。議論の参加者のなかには、これでは非常に刹那的なカーニバルになってしまい、より広い範囲から観察されることはないだろうという意見もあった。〈中略〉この議論は（他でもそうだが）、共通の思いがあるにもかかわらず、私たちの見解が完全には一致してはいなかったことを示した。概念の交換が長引けば長引くほど〈中略〉論争や矛盾はますます大きくなっていった。

ブリアンが構想した装置は結局、彼の劇場D設立の時まで実現することはなかった。ここでホンジークが「議論の参加者」と言っている人々に、当然、ホンズルとフレイカも含まれていたことであろう。引用文の最後では、ブリアンが解放劇場の音楽だけでなく、劇の上演計画や内容等の重要な議論にも参加していたこと、劇の運営に関する議論がなかなかまとまらなくなっていった解放劇場第1期後半の事情も説明している。

## 6. 解放劇場第1期の終焉

解放劇場の二人の監督、ホンズルとフレイカは、演劇芸術に関する共通の思想を持っていたが、当初からその実践に関して、かなり異なる考えを持ち、異なるアプローチを取っていた。ホンズルは演劇理論家であり、その実践は労働者合唱演劇のグループを指導する中で発展した。厳格で細部に至るまで組織化された構成と演技を要求し、即興的な要素を排除し、

---

5 Honzik (1963) p.81

俳優達を厳格なメソッドに従って訓練することも多かった。一方フレイカは多くの理論的な提案も受け入れ、自分自身の意見もまとめながらも、演劇の実情やニーズに基づいて、音楽院の若手俳優達と接しながら、実践的に自分の意見を試した。演劇における即興性も重視していたことでもホンズルと鋭く対立していた。決定的になったのは、ホンズルの意図が、最終的に演劇を政治的に関与させることにあったのに対し、フレイカは美的な目標を重視し、演劇を政治に関与させたくないと考えていたことであった。意見の対立は次第に激しくなり、最終的に二つに分裂するに至った。ホンズルは解放劇場に残り、フレイカは自身が設立したダダ劇場に去った。ブリアンはフレイカに加わった。ブリアンは幻想的で詩情を含む戯曲を用いたフレイカの演劇創作を気に入っていて、ホンズルの合理性を重んじる厳格な創作方法が好きになれなかったからであった。またブリアンは、ジャズ、レビュー、ミュージックホール、ポピュラーダンス、ストリート・ソング、車のクラクションや路面電車の騒音といった都市の音などを好んで作曲や演奏に取り入れていた。ジャズに注目し、音楽にジャズの要素を取り入れることで伝統から根本的に脱却しようと考えた。そのブリアンにとって、自由で即興的な要素を認めるフレイカの方が、自分が構想するポリダイナミックな音楽的演劇を創造するためには、都合がよかったのであろう。ホンズルとフレイカの対立に、ブリアンが加わって激しく対立した様子は、ネズヴァルの自伝的著作『我が人生から』に述べられている<sup>6</sup>。

フレイカ、E. F. ブリアンとホンズル、このトリオは、彼らの間に意見の相違があったとしても、同じ者同士であった。この3人の監督はいずれも私の友人であり、彼らの論争は、最終的には私も参加したものの、私を悲しませた。しかし、対立なくして発展はなく、私たちは対立を恐れていなかった。インジフ・ホンズルに率いられ、芸術集会のホール、いわゆる「小歌劇」で演じていた、解放劇場の仲間達と一緒に仕事をしていた日々を、心の中で嬉しく思い出す。

1927年解放劇場が分裂する直前の2月ヴォスコヴェッツとヴェリフは、後に伝説的な舞台となる彼等のデビュー戯曲『ヴェスト・ポケット・レビュー』を書き始め、同年4月19日に初演が行われた。そのすぐ後、4月22日にダダ劇場でブリアンの『ヴォイスバンド』の初演が行われた。こうして解放劇場とブリアンの演劇活動は新たな段階に入っていくのである。

## 7. 解放劇場におけるブリアンの演劇活動

上述のように、ブリアンはホンズルとフレイカの監督演出作品の数々に作曲を行い、自身

---

6 Nezval (1959) p.181

も演奏家、俳優として演じることもあった。さらにブリアンのオペラ作品や音楽作品も上演された。ブリアンを紹介する文脈では、ダグ劇場に移ってから彼の戯曲や演出作品が発表され、その後、劇場Dを設立してから本格的に劇場監督としての活動をメインにしていたことから、解放劇場での活動は作曲、演奏家として招かれ、俳優も演じることもあった程度で、本格的な演劇人としての活動はそれ以降だと述べられることが多かった。しかし、前に引用したホンジークとネズヴァルの文からも、ブリアンが解放劇場の劇の上演に関する重要な話し合いにホンズルとフレイカと共に加わっていたことがわかる。またヴォスコヴェツとヴェリフの解放劇場に関する文でも、解放劇場の第1段階で、「この頃、解放劇場では、ホンズル、フレイカ、ブリアン、ヘイトウムが等しく熱心に活動していた」<sup>7</sup>と書かれている。ヘイトウムは解放劇場設立時から活躍していた建築家で、舞台の背景や装置を担当していた。これからもブリアンはホンズル、フレイカと共に解放劇場の運営を担う中心者であったことが伺われる。ネズヴァルの引用文6では、「フレイカ、E. F. ブリアン、とホンズル、このトリオ」、「この3人の監督」とあり、解放劇場設立時から関わっているネズヴァルがブリアンを監督として認識していたことがわかる。この自伝が出版されたのは戦後の1959年で、書かれたのはおそらくブリアンが既にチェコを代表するアヴァンギャルド演劇の劇場監督としての名声が確立された後であろう。もしかしたらネズヴァルは後に有名な監督になったブリアンを頭に思い浮かべて、ホンズル、フレイカと共に監督と書いた可能性もないわけではない。しかし、ホンズル、フレイカ、ブリアンの伝記を『最も勇敢な三人組』というタイトルで著したアントニーン・ドヴォジャークは、解放劇場の設立時の監督としてホンズル、フレイカを紹介した後、「新興の解放劇場は三人目に監督見込みとしてエミル・フランチシェク・ブリアンを舞台に招く」<sup>8</sup>と書いている。ドヴォジャークは三人の舞台に何度も接し、彼等と直接面識があり、戦後フレイカの下でアシスタントとして働いたこともあった。また戦後三人が再び出会った感動的なその場に居合わせたとも書いている。そして彼等に直接取材もした後で、この本を著している。それ故このドヴォジャークの記述は信憑性が高い。そうすると、解放劇場はホンズルとフレイカの共同監督として発足したが、この二人は、あるいは他の設立時の中心的メンバーも含めて、(解放劇場が分裂しなければ) いずれブリアンにも監督として活動してもらうことも想定していて、運営や芸術面での重要な会議にブリアンを参加させていた可能性がある。前に述べたように劇場設立時の契約書作成会議においてもブリアンが参加し、デヴェットシルとの合意に関わる重要な内容を提案していたのである。

またヤン・ドヴォジャークは2001年新たに発見された、ブリアンの書いた戯曲を紹介した<sup>9</sup>。『X\*y\*z、あるいはあべこべの散歩』と題されたこの戯曲は、タイトルの下に「茶番劇、解放劇場の仲間達へ」と書かれていて、おそらくブリアンが第1期の解放劇場にいた1926年に書かれた、最初の戯曲だと思われる。登場人物に「啞」や、無生物の「蓄音機」が登場す

7 Voskovec, J., Werich, J. (1929) p.310

8 Dvořák, A. (1988) p.45

9 Dvořák, J. (2003) p.135

ることから、同様の登場人物が登場する、解放劇場で上演されていたホンズルとフレイカの幾つかの監督作品からインスピレーションを受けたと思われる。この戯曲は当時ブリアンが書いていた詩集『イデオテオン』の詩と、オペラ『モンパルナスのブブ』の作曲と同時期に書かれたようだ。更に彼の二幕物の戯曲『ハムレット』も発見されたことから、ブリアンが解放劇場の劇作家の一人でもあったと言える。仮定ではあるが、解放劇場の分裂とブリアンの脱退がなければ、監督予定であったブリアンは、自作の戯曲を解放劇場で監督、演出することも考えていた可能性があるのである。後の監督としての活動に繋がる準備をしていたと考えられるだろう。

## 8. 終わりに

本稿では、解放劇場に参加していた時のブリアンの活動を中心に紹介した。作曲、演奏といった音楽家としての役割だけでなく、俳優としてデビューし、演劇芸術に関する理論書を著し、オペラの作曲を続け、戯曲も書き、劇場の運営や上演内容に関わる重要な会議に参加して二人の監督と議論を戦わせていた。これらのことから、ブリアンはこの時期、将来の監督だと期待されていただけでなく、自身も監督になるための様々な活動を行い、準備をしていたことを指摘した。ブリアンが解放劇場を去り、ダダ劇場に移ってからの活動は次の機会に紹介したい。

### 【参考文献】

- Bek, J. (2004) E. F. Burian: Composer, *Czech Music* 4/2004, 13-16.
- Brousek, M. (1975) *Der Poetismus*. München. Carl Hanser Verlag.
- Burian, E. F. (1928) *Jazz*. Praha. Aventinum.
- Burian, E. F. (1929) *Památník bratří Burianů*. Praha. Odeon.
- Burian, E. F. (1946) *O nové divadlo 1930 – 1940*. Praha. ÚPUPPAOŠ.
- Burian, E. F. (1962) *Dvadlo za našich dnů*. Praha. Československý spisovatel.
- Burian, J. M. (2000) *Modern Czech Theatre*. Iowa. University of Iowa Press.
- Burian, J. M. (2002) *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*. London. Routledge.
- Day, B. (2019) *Trial by Theatre*. Praha. Karolinum.
- Dorůžka L., Poledňák I. (1967) *Československý jazz*. Praha. Supraphon.
- Dvořák, A. (1988) *Trojce nejodvážnějších*. Praha. Mladá fronta.
- Dvořák, A. (2003) *České divadlo proti fašismu, Svět Divadla 2003*, 11-22.
- Dvořák, J. (2003) *Neznámý EFB aneb Emil František Burian v Osvobozeném divadle a divadle Dada, Orghast 2003*, 119-135.

- Hoffmeister, A. (1963) *Hry z avantgardy*. Praha. Orbis.
- Holzknrecht, V. (1957) *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha. SNKLHU.
- Honzík, K. (1963) *Ze života avantgardy*. Praha. Československý spisovatel.
- Janoušek, J. (1982) *Rozhovory s Janem Werichem*. Praha. Rudé právo.
- Jochmanová, A. (2006) Jiří Frejka a Osvobozené divadlo (1926–1927), *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Q 9 / 2006*, 43-72.
- Kladiva, J. (1982) *E. F. Burian*. Praha. Jazzová sekce.
- Locke, B. S. (2006) *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater 1900-1938*. Rochester. University of Rochester Press.
- Monmarte, D. (1991) *Le Théâtre libéré de Prague*. Paris. Institut d'études slaves.
- Mukařovský, J. (1937) Jevištní řeč v avantgardním divadle, *Studie I (2000)*, Praha. Host. 411-414
- Mukařovský, J. (1937) K jevištním dialokům, *Kapitoly z české poetiky I (1948)*, Praha. Svoboda. 154-156.
- Nezval, V. (1959) *Z mého života*. Praha. Československý spisovatel.
- Nezval, V. (1967) *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921-1930)*. Praha. Československý spisovatel.
- Obst, M., Scherl, A. (1962) *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha. NČAV.
- Pelc, J. (1981) *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha. Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- Pelc, J. (1982) *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha. ROH.
- Reittererová, V. (2004) Emil František Burian: Zameťte jeviště, *Harmonie 10/2004*.
- Schonberg, M. (1992) *Osvobozené*. Praha. Odeon.
- Schonberg, M. (1995) *Rozhovory s Voskovcem*. Praha. Blízká setkání.
- Srba, B. (1981) *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha. Divadelní ústav.
- Srba, B. (1971) *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha. SPN.
- Voskovec, J., Werich, J. (1929) Třetí etapa, *Vest Pocket Revue I, 1929, č I, Chvatík, K., Pešat, Z (ed.) (1967) Poetismus*. Praha. Odeon. 319-327

## 創価大学ロシア・スラヴ学会会則

(平成19年12月15日制定, 平成27年2月21日)

- 第1条 本会は、創価大学ロシア・スラヴ学会と称し、事務局を創価大学文学部人間学科内に置く。
- 第2条 本会は、本学建学の理念に基づき、ロシア並びにスラヴ語圏の言語と社会、文化及びこれに関連する学術研究を推進し、教育の向上発展に寄与することを目的とする。
- 第3条 本会は次の事業を行う。
- (1) 講演会、研究会の開催
  - (2) 機関誌の発行。投稿規程については別途定める。
  - (3) その他必要と認められる事業
- 第4条 本会は、次の会員をもって構成される。
- (1) 教員会員 本学文学部人間学科においてロシア・スラヴ研究に従事する専任教員。
  - (2) 学生会員 本学文学部人間学科に所属する在学生。
  - (3) 一般会員 本会の目的に賛同し、本会の承認を得た者。
  - (4) 名誉会員 総会において推挙した者。
- 第5条 会員は、本会の機関誌その他の刊行物の頒布を受け、各種の会合に出席することができる。
- 第6条 会員は、所定の会費を納めなければならない。会費の詳細については別途定める。
- 第7条 総会は、毎年1回これを開く。ただし必要あるときは、臨時にこれを開くことができる。
- 第8条 総会は、全教員会員と学生会員代表3名をもって構成する。総会は、会長が召集し、構成メンバーの過半数の出席によって成立し、議決は出席者の過半数によって成立する。
- 第9条 本会に次の役員を置く。
- (1) 会長 1名
  - (2) 副会長 1名(必要に応じて置き、会長を補佐する)
  - (3) 委員 若干名
  - (4) 監査 1名
- 2 役員の任期は2年とし、再選を妨げない。
- 第10条 会長は、本会を代表し、会務を統括する。
- 2 会長は委員会において互選される。
  - 3 会長の任期は2年とし、再選を妨げない。



- 第11条 委員は、委員会を構成し、本会の運営に当たる。
- 2 委員は、教員会員の中から互選される。
  - 3 委員の任期は2年とし、再選を妨げない。
  - 4 委員会は会長が召集し、議長となる。
- 第12条 委員の中から事務局長、会計、機関誌編集委員長を選出する。
- 2 事務局長、会計、機関誌編集委員長の任期はそれぞれ2年とする。
- 第13条 監査は、本会の会計を監査し、その結果を総会に報告する。
- 2 監査は、委員会において互選される。
  - 3 監査の任期は2年とし、再選を妨げない。
- 第14条 委員会は毎年度の事業計画および実績報告書、ならびに会計予算および決算書を総会に提出してその承認を得なければならない。
- 第15条 本会の経費は、会費、大学よりの補助金、その他の収入をもってこれにあてる。
- 第16条 本会則の施行にあたり必要な細則は、総会の承認を得て別にこれを定める。
- 第17条 本会則の改廃は、総会の議決によるものとする。

(付則)

本会則の施行にあたり必要な細則は、総会の承認を得て別にこれを定める。

本会則の改廃は、総会の議決によるものとする。

本会の会計年度は、4月1日に始まり、翌年3月31日に終わる。

本会則は2017年12月15日より実施する。

## 2023 年度役員

|         |       |
|---------|-------|
| 会 長     | 江口 満  |
| 事務局長・会計 | 中堀 正洋 |
| 編集局長    | 寒河江光徳 |

執筆者紹介（掲載順）

|          |   |
|----------|---|
| 小林 和 男   | 元NHKモスクワ支局長 ジャーナリスト サイトウ・キネン財団評議員 日墺協会理事 FEC・民間外交推進協会日ロ文化経済委員 |
| 覚 張 シルビア | 創価大学非常勤講師、同ロシアセンター職員、中央大学兼任講師                                 |
| 藍 孟 昱    | 創価大学文系大学院博士課程   |
| 倉 光 雅 己  | 創価大学日本語日本文化教育センター准教授  |

（編集局長）

寒河江 光 徳

創価大学ロシア・スラヴ論集

第 15 号

---

令和6年3月31日発行

発 行 者 創価大学ロシア・スラヴ学会  
〒192-8577 東京都八王子市丹木町1-236  
TEL 042-691-4385（寒河江）

印 刷 所 株式会社 清水工房  
TEL 042-620-2626

---



Soka University

Bulletin of  
Russian and Slavic Studies

No. 15  
CONTENTS

Лекция "Давайте выйдем в мир, молодые друзья!" ..... Кадзуо Кобаяси ( 3 )

Доклады

Изображение времени и жизни в произведениях

М. Пруста и Л.Н. Толстого. .... Сильвия КАКУБАРИ ( 15 )

Comparative Analysis of *The Fearless Vampire Killers* by Roman Polanski to  
other films on Dracula ~from the point of *On the legend about Slavic Vampires*  
by Shigeo Kurihara ~ ..... Lan Mengyu ( 27 )

E. F. Burian v Osvobozeném divadle ..... Masami Kuramitsu ( 43 )

2024