

ツルゲーネフの長編小説 における演劇的要素と「語り」

相 沢 直 樹

はじめに

ツルゲーネフの長編小説(роман)が演劇に近いとの主張や、なんらかの形でそれを演劇ないし劇と関連させて論ずる試みは、これまで数多い。中でもフリーボーンは、六大小説(『ルージン』、『貴族の巣』、『その前夜』、『父と子』、『煙』、『処女地』)すべての内部構造に一つの明確なパターンがあり、それは「演劇」(theater)とのアナロジーによってもっともうまく説明される⁽¹⁾とときわめて端的に述べている。個々の作品について言えば、バエーフスキイが『ルージン』における対話・独白等の直接話法の割合の高さを足掛かりとして「劇との類似性」(родственность «Рудина» драме)を指摘している⁽²⁾のを初め、特に論者の多さが目立つ『父と子』に関しては、「自己欺瞞の悲劇」を見るバハマ⁽³⁾や、計量的なプロット分析を導入して、全体が五部に分かれアクションの上昇・急転回・下降が見られることなどからこの作品に悲劇の影響ないし援用を見ているバーンズ⁽⁴⁾、さらに種々の主張を総合して「悲劇と喜劇の共存」を主張するD.ロウ⁽⁵⁾の研究等がある。また作中人物の発話の導入のされ方を調べ、ゴゴリ、ドストエフスキー、トルストイの場合との比較分析を行ったヘルグレンは、ツルゲーネフが最初の長編『ルージン』執筆以前に手を染めた劇作活動の影響の可能性を示唆している。⁽⁶⁾その他、マルコーヴィチは四大小説(『ルージン』から『父と子』まで)の主題を跡付けながら、そこにいわば「悲劇の変劇」の変容を見て取っている。⁽⁷⁾着目点、アプローチの仕方、さらにはその結論も様々とはいえ、ツルゲーネフの長編小説について何らかの形で劇・演劇との関係を論じたものがこれほど多く存在するという事実はまことに興味深い。

ところで、それらの指摘はどれもなかなか説得力があるように見えるが、ひるがえって小説が演劇に近いとか、劇的要素をはらんでいるというのはどういうことなのかという極めて素朴な疑問があらためて湧いてくる。劇(演劇)に近いところがあるといった指摘が仮にどれほどの正当性をもっていようと、

ツルゲーネフの長編小説がどこまでも「小説」であることには変わりはない。この場合、とりわけ「劇」というものが「語り手」の存在しない世界であるのに対し、「小説」はある《語り手》による《物語》であるという点が問題になる。さらにこの問題は、ツルゲーネフの長編小説の有する《語り物》的性格にむしろ注目した指摘が存在するという事情によって、一層複雑なものとなっているようにも見える。たとえば、エイヘンバウムは次のように述べている。

ツルゲーネフの長編小説は物語も同様であるが、ふつう登場人物は少ないけれども、登場人物をすべて密接に結びつけることは決してない。リーザとラヴレツキイとを残りの背景にすぎない人たちから区別することはやさしい。だから彼は筋を発展させることをいともあっさりやめてしまい、八章にわたって事細かにラヴレツキイの話を物語る。ツルゲーネフに特徴的な事であるが、彼はいつでも物語ろうとし、いつでも聴き手の方を向いている。
 (中略) 対話が彼の長編小説の弱点である。⁽⁸⁾

また、小説を「パノラマ的」(panoramic)と「ドラマ的」(dramatic)とに分類したパーシー・ラボックにいたっては、ツルゲーネフが「視点の劇化」(dramatizing the point of view)を十分行わず、むやみに語り過ぎているとして批判するに及んでいるのだ。⁽⁹⁾このようにツルゲーネフの長編小説をめぐる、同じ用語を用いながら一見相矛盾する主張がいくつも提出されているのは、興味深い現象であるように思われる。我々はそれらの主張を検討しなおし、そこに浮かび上がる問題点を考えてみる必要がある。

そこで本稿では、まず、これまでツルゲーネフの長編小説における「演劇的」ないし劇的な要素と考えられてきたものを整理しながら検討し、彼の長編小説に特徴的な、《語り》ないし《語り手》をめぐるいくつかの特殊な問題点を指摘してみたいと思う。なお、対象は四大小説に限る。

1. 劇(演劇)とのアナロジー

ツルゲーネフの長編小説と劇ないし演劇との関係を論じるならば、本来はまず何をもって「劇的(演劇的)」とするかということを経上(けいじょう)にのせるべきなのかもしれない。だが、それはここで片手間に論じるにはあまりにも大きな文芸学上の問題であり、ここはそうした原理的問題そのものを論じる場ではない。我々の関心はむしろツルゲーネフの長編小説におけるいかなる事態について

「劇的」と言われるか、にある。そこで我々はこの問題に帰納的にアプローチすることにする。すなわち、この問題をめぐる先行研究を検討することから始めたい。これまでの主張を整理して示せば、以下のようになるはずである。

a) 背景設定

フリーボーンは、ツルゲーネフの長編小説のいずれにおいても場所 (location) と状況 (situation) が設定されていて、そのことが作品に「物理的・時間的統一」を与えており、またそれらが登場人物たちを取り囲む「舞台装置・背景」(setting) となっていて、「あたかも彼らは舞台のうえで演技しているかのようである」¹⁰⁾ と述べている。たしかに『貴族の巢』、『その前夜』、『父と子』のいずれにおいても冒頭において「1842年」、「1853年」、「1859年5月20日」と時代が明確に設定され、場所も「県庁所在地O市のはずれ」、「クンツェヴォにほど遠くないモスクワ河畔」、「***街道に面した旅館の低い玄関口」とある程度具体的に示されている（『ルーデン』に関してはこの限りではないが、1860年に書き加えられたエピローグでは主人公は「1848年6月26日の暑い暑い日盛り」にパリのバリケードで倒れることになっているから、年代をある程度逆算することもできる）。また重要なことは、作中で主な出来事が起きたり会話がなされる場所が、例えば『ルーデン』ならダリア・ミハイロヴナの屋敷、アレクサンドラ・パーヴロヴナの部屋、アヴデューヒンの池、S市の旅館でほぼ尽くされるというように、限られていることである。

b) 《場面》構成

バエーフスキーとバーンズはそれぞれ『ルーデン』、『父と子』における個々の「場面」が、人物が現れ、何か話し、消える、という形で構成されていることを指摘している¹¹⁾ が、これは四大小説のすべてについて言うことができる。ここで、一般化を試みるなら、最も基本的な形としては、1) 時間と場所の設定 (不完了体過去形)、2) 人物の入場 (вошёл/вошла/вошли)、3) 発話、4) 人物の退場 (вышел/вышла/вышли)、という一連の要素の連続から一つの《場面》が構成されていると言えよう。¹²⁾ a) で最後に触れた主要なアクションの展開する場所が演劇における《幕》にあたるとすれば、今《場面》として取り上げたものは《幕》をさらに小さく分けた《場》に当たると言えようか。

c) 発話 (セリフ)

ツルゲーネフの長編小説には「対話」や「独白」が多いこともよく指摘され

る。直接話法の部分は、「語り手」の直接の支配が及ばないところであり、また登場人物の発話を伝える仕方のうちで、いわゆる最も「ミメーシス的」で「演劇的タイプに属するもの」⁽⁴³⁾である。バエーフスキーは、「直接話法」が『ルーヂン』のテキスト全体の80%を占めるとしているので、⁽⁴⁴⁾ 確認のため筆者自身も計算してみることにした。⁽⁴⁵⁾ 四大小説それぞれについての計算結果を示すと、『ルーヂン』における直接話法の割合は全テキスト平均で61.1%（章ごとに見た時の最大値は82.3%，最小値は41.4%）であり、以下『貴族の巢』は平均29.9%（最大75.9%，最小0.0%），『その前夜』は平均46.0%（最大98.6%，最小0.0%），『父と子』は平均47.0%（最大72.2%，最小3.9%）となった。ここで各作品の特徴について簡単に触れておくと、長編第一作の『ルーヂン』は直接話法の割合が群を抜いて高く、80%を越える章もある。また他の小説と異なり、エピローグでの割合がきわめて高いというのが特徴的である。⁽⁴⁶⁾ 次の『貴族の巢』では逆に直接話法の割合が平均して低い。0%ないしそれに近い章も多いが、このうち5章と35章はそれぞれレンムとリザのリーザの伝記にあてられ、8章から16章までは有名なラヴレッキー家の伝記である。『その前夜』でも伝記にあてられている3章と6章（前者はアンナ、ニコライとシュービンの、後者はエレナの伝記）は、0%かそれに近いものとなっている。また16章は98.6%と直接話法がほぼすべてを占めているが、ここではエレナの日記からの抜粋をもって来るという新しい手法が見られる。『父と子』はコンスタントに《セリフ》があるのが特徴で、第1章の冒頭いきなりニコライの言葉で始まるので舞台を見ているような印象を受けるが、その一方で《語り手》はそこで一旦事件の進行を止めてニコライを読者に紹介するため、この章は直接話法の割合がはるかに低く（3.9%）になっている。

d) 登場人物

四大小説のいずれの場合も、メイン・プロットが主人公と女主人公の恋愛を軸に展開するのは周知のとおりである。フリーボーンによれば、主人公はみなそれぞれの小説の「状況」(situation)にとって未知のないしはごくわずかして知られていない「よそ者」(stranger)として「到着」する。一方、女主人公はその土地の人間で、小説の「場」(place)の不可欠の構成要素である。こうしてその「場」に最も特有で典型的な特徴を体現している女主人公と外からやって来てその「場」に新しさを持ち込む主人公の関係の中で、社会的・思想的ならびに心理的・個人的の両面での「コンストラスト」があらわになる、⁽⁴⁷⁾ という。また彼は、登場人物たちはそれぞれ自分に割り当てられた特別な位

置・立場を越えて出ることはずなことを指摘している。マトローも言うように、「ツルゲーネフの登場人物たちは静的 (static)」¹⁹⁸ なのであり、我々は作中で後らの性格が変化・発展して行く様を目にすることはない。このように一定の立場にあり主張や性格を変えない人物たちの間に葛藤が生じ、緊張が高まり、やがて破局へと向かう様は、古典的な《悲劇》の登場人物たちを思い出させる。

e) アクションの展開の仕方、あるいはプロット

これは、上で見た人物設定とも密接にかかわる問題である。再びフリーボーンによれば、主人公と女主人公の間の「コントラスト」が二人を恋愛に導くことになるが、『その前夜』における以外は恋愛はうまく進行せず、やがて、共に幸福になるという希望が取り返しのつかないほど砕け散る「決定的瞬間」を迎える。この《ペリペテア》において、主人公と女主人公の「不一致」 (incompatibility) が露見し、両者の「真の性格」(弱さ、高貴さ) があらわになる。以後のアクションは、このクライマックスの決定的瞬間の影響の下、終局へと向かう、¹⁹⁹ という。

この種の議論がアリストテレスの『詩学』以来の伝統に依拠していることは、《ペリペテア》(突発的出来事により主人公の意志や願望が、したがってまた作品内容の進行が最初の方向とはひどく異なった方向へ急転すること)²⁰⁰ やアクションの「上昇」「下降」といった用語が好んで用いられることに端的に現れている。例えばマルコーヴィチなどは、c) で見たように直接話法による《セリフ》が比較的少なく、呈示形式に関しては《演劇的》ということから遠い部類に属すると言ってよい『貴族の巢』について、その「ファブラ」が《ペリペテア》と《認知》(узнавание)²⁰¹ に基づいており、「不幸から幸福への移行」が17章～24章、その逆の移行が36章～45章(終章)だと主張している。²⁰²

このほか、アクション展開上の重要な《演劇的手法》(theatrical device) としての《立ち聞き》に触れない訳には行かない。『父と子』におけるその役割についてはバーンズが論じ、²⁰³ 『ルーゼン』におけるそれについてはバエーフスキイも触れているが、²⁰⁴ 『貴族の巢』と『その前夜』においても《立ち聞き》(この言葉を《盗み見》、《垣間見》等も含めて広義に解釈すれば)が行われている。ただし、先に挙げた二作と異なり、その場面自体は描かれておらず、読者はそれをあとからだれか(立ち聞きをしたシューロチカから話を聞いたというマルファ・チモエューヴナ、垣間見た侍僕本人)の言葉から知るのであっ

て、「演劇的」に呈示されている訳ではない。また大事なことは、『ルーヂン』においてはパンダレフスキーに逢い引きを《立ち聞き（盗み見）》されたこと（7章）がルーヂンとナターリアの関係に破局をもたらす一つの契機となり、『父と子』において3度現れる《立ち聞き（盗み見）》（10章, 23章, 26章）は、それぞれバザーロフに対するパーヴェルの敵愾心を引き起こして論争を挑ませたり、決闘の原因となったり、またアルカーデイにカーチャにプロポーズするよう強いるというように、アクション展開の節目にあって重要な役割を果たしているのに対し、『貴族の巣』と『その前夜』においては、「立ち聞き」されたこと自体が主人公と女主人公の恋愛関係の障害となる訳ではない（前者においてはすぐにヴァルヴァーラが生きて帰って来たことによって破局を迎え、事情を知るがゆえに同情したマルファは二人の仲介役まで引き受けている。一方後者においては、二人の恋愛関係は家族の反対をものともせずに進むが、インサーロフの死によって破局を迎えることを運命づけられている）ということだ。²⁵

2. 《語り手》をめぐる諸問題

以上見て来たことから、ツルゲーネフの四大小説は様々な仕方で「演劇的」手法を用いたり「劇的」なものに依存している、あるいは、それらを小説世界を支えるものの一つとしているという指摘は（「演劇的」、「劇的」といった概念を用いて主張されているところのものをそれぞれ明確に把握して混同しないことが前提だが）、支持し得るものと考えられる。そこで次に、「語り手」について考えてみたい。「語り手」の問題は、近年文芸理論・文学批評の領域全般にわたって頓に注目を集めている問題であるが、ツルゲーネフにあっては長編小説（ロマン）と中編小説（ポーヴェスチ）の性格の相違という個別問題を背景として特別な意味を帯びている。彼の中編小説における《語り手》はある特定の人物で、事件はその人物の限られた視野を通して読者に伝えられるが、長編小説の《語り手》は特定され得ない人物で（それゆえいとも容易に《作者》と同一視されるという事態を招いて来たのであろう）、同じ作品の中で、ある時は「全知」の視点から作中人物の心理のひだに分けいることがあるかと思えば、またある時は登場人物の外見しか知り得ず、「～のように見えた」と報告するだけの視野の限定された「受動的な観察者」に甘んじるというように作品世界の中での位置ないしそれとの距離を様々に変えるのである。

ツルゲーネフの長編小説の《語り手》については、これまで《視点》の問題や《声（の混成）》という観点から論じられたことはあった、ここでは演劇的

なプロット、呈示方法等が用いられていることによって、小説の《語り手》の役割・機能・仕事にどのような変化が起きているか、特徴点を考えてみたい。

a) 《代理語り手》

一般に小説にはその全体にわたり読者に出来事や作中人物について物語る《語り手》がいるものである。ツルゲーネフの長編小説の場合、しばしば《語り手》が登場人物を読者に紹介したり、伝記的事実を伝えるためにアクションの展開を止めることがあるのはよく知られているが、そうした作中人物や背景に関する情報のすべてが《語り手》自身から直接読者に提供されるとはかぎらない。それらが、ある作中人物の口を通して読者に与えられる場合もある。しかし興味深いのは、その中に特に主人公をはじめ物語の主要人物に関する情報を読者に知らせる役割を演じている特定の人物が見受けられることである。

その最も顕著で典型的な例は、最初の長編小説『ルーヂン』に見いだされる。他の登場人物についてはそれぞれ程度の差はあれ、その過去や性格について、事件の進行を止めてなにかしら物語っている《語り手》は主人公ルーヂンについては終始沈黙を守っているのだ。ルーヂンの過去についての情報は、すべてレジニョフの口から伝えられる。例えば、ルーヂンの学生時代については6章で知らされる。この部分はレジニョフとアレクサンドラの対話という体裁を取っているが、アレクサンドラは時折言葉を挟む程度で、実質的にはレジニョフの《一人語り》になっている。こうしてレジニョフの《一人語り》が長く続き（今回用いた版で8ページほどになる。この章の《直接話法》の比率が74.3%と高いのはこの部分による所が大きい）、テキスト内で支配的な《声》となって行くにつれて、読者はレジニョフの声が《語り手》の声であるかのような幻惑感さえ覚えるはずだ。このように、小説の《語り手》になり代わって主人公ルーヂンについて物語るレジニョフのような人物を《代理語り手》と呼ぶことにしたい。ところで、レジニョフの役割はもうひとつある。エピローグでは彼は聞き役に回り、ルーヂン自身にラスンスカヤ邸を去った後の体験を物語らせているのだ。《語り手》が主人公の《過去》と《その後》について語らないこの小説において作中人物の口を借りるしかなく、《過去》についてはレジニョフ、《その後》はルーヂンに割り振られており、S市の旅館での《偶然の》出会いは、それを実現するために要請されたものだ（その意味ではルーヂン自身もいわば《代理語り手》になっていると言えよう）。

『その前夜』において《代理語り手》の役割を担っているのはベルセーネフ

である。彼は10章で主人公インサーロフが両親をトルコの暴政下に虐殺され、祖国ブルガリアをトルコから解放することを目的としていることをエレナに話して聞かせる²⁶⁾のを始め、13章ではインサーロフの部屋を同国人らしい二人の謎の人物が訪れ、興奮して議論したあと一緒にどこかへ出かけて「いなくなった」一部始終を物語る。また、17章ではかつてインサーロフが、個人的感情のために自分の事業や義務に背くことは望まないのに恋をするようなことになったら自分はその場を立ち去ってしまうだろうと予言していた事実を語り、インサーロフが突然モスクワへ帰ることに決めたのはエレナに恋をしたためであろうとほのめかす。

『父と子』においてはアルカーヂイが《代理語り手》の役をつとめていると言える。5章で彼はみなに関心に応え、「バザーロフとは何者か」について語り、「ニヒリスト」と紹介する。また一方、彼は7章では叔父のパーヴェルとR公爵夫人の関係を物語ることになっている。ちょうど『ルーヂン』におけるレジニョフと同じように、アルカーヂイは4章でバザーロフにいつかパーヴェルについて話すと約束し、6章で「約束通り」物語ることを宣言する。ただ、この部分はよく知られているように、実はアルカーヂイの《セリフ》ではなくて《語り手》の《地の文》となっており、注目を集めて来た所である。²⁷⁾面白いのは、前作の『その前夜』においてもベルセーネフの父親についての話(10章)はベルセーネフ自身自身がエレナに語ったことになっているにもかかわらず、《語り手》が《地の文》で直接読者に語りかける形をとっていることだ。こうした事情は、アルカーヂイの作中での役割がレジニョフ、ベルセーネフのそれに近いことを示唆し、彼を《代理語り手》とみなすことを正当化するように思える。

こうして、我々は『ルーヂン』、『その前夜』、『父と子』には《代理語り手》を見いだしたが、『貴族の巢』は異なる。この小説では主人公ラヴレツキイの伝記が《語り手》自身の口から語られているのだ。言ってみれば、ここでは《語り手》が全権を握っているのである。そしてそのかわり、この小説では、以下に見るような《時間の操作》が他の三作よりも行われているのである。

b) 《時間の操作》

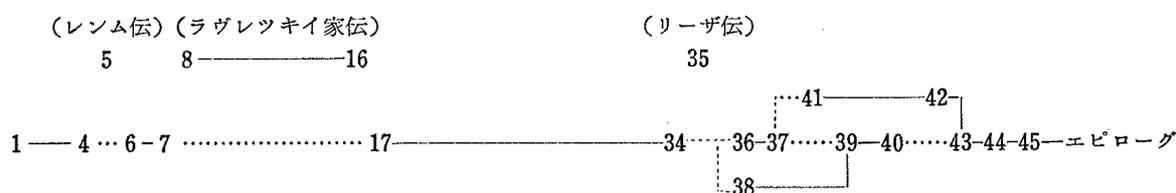
《語り手》は、出来事とその起こった順序どおりに物語るばかりではなく、時には時件の流れを止めて伝記的事実を伝えたり、さらには先に起こった出来事を後から語ったり、あとから生じる出来事をあらかじめ語るといように出来事の生起する順序を入れ換えて物語ることもできる。W・ガイザーが明確に

述べているように、「劇作家と違って叙事作家は厳密な時間的先後関係に拘束されないし、また劇作家がしなければならないように、容赦なく不断に流れてゆく時間の支配下に出来事を置く必要もない」²⁸⁾ のである。したがって、出来事を物語る際に《語り手》がその時間的順序を自由に入れ換えるという《時間の操作》こそ、小説の《語り手》がその権限を最大に発揮する場のひとつであると言えよう。近年のいわゆる《ナラトロジー》(物語論)に連なる論客達がこの現象に注目しているのも故なきことではない。

さて、ツルゲーネフの四大小説をこの観点から見ると、いずれの小説の場合も登場人物の紹介・伝記の部分では(《代理語り手》の口を通したものは当然除く)、事件の進行を一旦止めているが、それ以外に『ルーヂン』では11章で直前の10章とほぼ同時進行の別の場所での出来事が扱われていたり、パンドレフスキイがルーヂンとナターリアの逢い引きのことをラスンスカヤ夫人に注進に及んだ時のことがフラッシュバックの形で挿入されている。この章は《セリフ》の割合が45.3% (ルーヂンの手紙を除くと18.1%)と低くなっている。『その前夜』では《語り手》の《地の文》の中で伝記以外に時間の逆行は見られない。『父と子』では22章の章末から25章半ばまで一部時間が重なっている。またこの小説には13章にシートニコフの未来を予言するツルゲーネフには珍しい一節がある。

しかし何と云っても『貴族の巢』における時間の先後関係はこみいっている。34章のラヴレツキイとリーザの有名なベンチの場面の後、35章はリーザの伝記に当てられているが、この後、死んだと思われていた妻ヴァルヴァーラが現れる36章から43章までは、下の図のようにラヴレツキイ、リーザとヴァルヴァーラの三人の時間が、まるで彼らの関係や置かれた状況を象徴するかのごとく入り組んでいるのである。

☆『貴族の巢』における各章の時間的關係



む す び

最後に、ここまでの考察を簡単にまとめておきたい。本稿で我々が取り上げた問題は言わば「《語り手》の権限」をめぐるものである。すなわち《語り手》

はだれかの言葉を伝える時、もっとも《再現》の度合いが高い「直接話法」を用いることも「間接話法」や「擬似直接話法」、あるいはジュネットが「物語化された言説」²⁹⁾と呼ぶところの発話された内容の趣旨のみを伝える方法を取ることにもできる訳だし、ある一連の出来事を物語る時に、それを適宜省略したり、起こった順序通りではなく語ることも可能なはずである。したがって、話法の選択、事件を伝える順序、省略の仕方等は、「《語り手》の権限」の中にあるのだ。その意味では、本稿で仮に《代理語り手》と名付けた現象は、《語り手》が自己の「権限」を部分的に委譲したものと言えようし、逆に《時間の操作》こそは《語り手》が自己の「権限」をいかに発揮したものを見ることが出来る。また、こうした現象はそれぞれの小説の孕む演劇的要素と表裏をなしているとも言えよう。我々は四大小説についての一般論から始めたが、その中の「劇的・演劇的」なものについてはそれぞれの作品ごとに個別の特徴を有していることもある程度とらえられたと思う。すなわちごく単純化して言うなら、ツルゲーネフの四大小説の中では、呈示形式に関してかなり演劇的要素が全面に現れている『ルーヂン』と、反対に《語り》の色彩が濃い『貴族の巢』とがそれぞれ両極端に位置し、他の二作はそれらの傾向をそれぞれ独自に組み合わせたヴァリエーションとなっているのである。

注 テクストには以下のものを用いた。

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28-и томах. Изд-во «Наука», М.-Л., 1960-1968.

- (1) Freeborn R. *Turgenev: The Novelist's Novelist*. Oxford UP, 1960 (reprinted in 1978 by Greenwood Press). p. 53.
- (2) Баевский В. “«Рудин» И. С. Тургенева (К вопросу о жанре)” *Вопросы литературы*. 1958 № 2, стр. 134-138.
- (3) Bachman Ch. R. “Tragedy and Self-Deception in Turgenev's *Fathers and Sons*” *Revue de Langues Vivantes* (Brussels), Vol. 34, No. 3, pp. 269-276.
- (4) Burns V. M. “The Structure of the Plot in *Otcy i Deti*” *Russian Literature*, 1974, No. 6, pp. 33-53.
- (5) Lowe D. *Turgenev's "Fathers and Sons"*. Ardis, 1983.
- (6) Hellgren L. *Dialogues in Turgenev's Novels, Speech-Introductory Devices* (Stockholm Studies in Russian Literature 12). 1980.
- (7) Маркович В. М. *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века*. Изд-во ЛГУ, Л., 1982.
- (8) Эйхенбаум, 「語りのイリュージョン」(新谷敬三郎, 磯谷孝編訳, 『ロシア・フォルマリズム論集』所収) 現代思潮社, 1971, p. 239. 下線部引用者。

- (9) Lubbock P. *The Craft of Fiction*. London, 1968, pp. 121-122. ラボックの「パノラマ的」, 「ドラマ的」という概念は, H. ジェイムズ以来とされる英米系批評における「語ること」(telling) と「示すこと」(showing) の二分法に基づいており, ラボック始めジェイムズ信奉者は「示すこと」の優位を主張する。
- (10) Freeborn R. *ibid.*
- (11) Баевский В. Указ. соч., стр. 138.
Burns V. M. *op. cit.* pp. 44-45.
- (12) “вошёл” や “вышёл” といった動詞の出現頻度には驚くほどであるが, もちろんそれ以外の動詞で代用されている場合もある。
- (13) ジェラルド・ジュネット, 花輪光・和泉涼一訳, 『物語のディスクール』, 書肆風の薔薇, 1985年, p. 201.
- (14) Баевский В. Указ. соч., стр. 136.
- (15) 登場人物の「セリフ」の含まれている行数が各章の総行数の中に占める割合を計算した。「セリフ」として対象にしたのは, 原則としてパラグラフ・インデクションが施してありチレで導かれている「発話」部分のみであり, « » で「地の文」中に引用されているものは含んでいない。ただし, « » で囲まれているものでも改行して示されている「手紙」は「セリフ」とみなして計算した。また, エレーナの日記にはチレも « » もないが, 「セリフ」扱いしてある。
- (16) これらは《代理語り手》の問題と密接にかかわっている。本稿2—a) 参照。
- (17) Freeborn R. *op. cit.* p. 54.
- (18) Matlaw R. E. “Turgenev’s Novels: Civic Responsibility and Literary Predisposition” *Harvard Slavic Studies*, Vol. 4, 1957, p. 258.
- (19) Freeborn R. *op. cit.* p. 55.
- (20) 竹内敏雄編修, 『美学事典』増補版, 弘文堂, 1984, p. 418.
- (21) この言葉は, 同じくギリシャ悲劇について言われる《アナグノリシス》(劇的事件に与る人物間の以前の重要な関係が思いがけず明かとなり, そのためかれら相互間の位置ががらりと変わらねばならなくなること——竹内敏雄, 同書) をロシア語に移したものである。
- (22) Маркович В. М. Указ. соч., стр. 136.
- (23) Burns V. M. *op. cit.* pp. 40-43.
- (24) Баевский В. Указ. соч., стр. 138.
- (25) さらに, かなりの程度まで解釈者の自由な想像力に委ねられる領域ではあるが, ツルゲーネフの長編小説に神話や宗教, 先行文学作品からの《悲劇的モチーフ》が読み取られることがある。たとえばマルコーヴィチは『貴族の巢』に《オイディプス》悲劇を, D. ロウはバザーロフにペチョーリン等の《ロマンティック・ヒーロー》を見ることが出来ると指摘している。(Маркович В. М. Указ. соч., стр. 162-166. Lowe D. *op. cit.* pp. 65-70.)
- (26) なおこの部分では, ベルセーネフの《セリフ》にすぐ続けて, 改行も括弧もなしにいきなり「エレーナは身震いした。ベルセーネフは話をやめた」という《語り

- 手»の言葉が来ている（現在刊行中の全集でも同じである）。См. Тургенев И. С. Указ. соч., Т. 8, стр. 51. 瑣末なことへのこだわりかもしれないが, «語り手»と «代理語り手»が作者の意識の中で融合してしまったのだとも考えられないか。
- (27) しばしば「挿入された短編」(вставная новелла)の名で呼ばれる。
- (28) ヴォルフガング・カイザー, 柴田斎訳, 『言語芸術作品』, 法政大学出版局, 1988, p. 383.
- (29) ジェラルド・ジュネット, 前掲書 pp. 199-200.

Драматические элементы в романах И. С. Тургенева и вопросы о повествователях

Наоки АЙДЗАВА

До сих пор исследователи неоднократно упоминали о родственности того или другого романа И. С. Тургенева, или пытались провести аналогию между тургеневскими романами и театром. Они рассматривают под разными углами о разнообразных чертах тургеневских романов, употребляя одни и те же термины — “драма”, “драматический”, “театр”, “театральный” (“drama”, “dramatic”, “theater”, “theatrical”) и т. п.

В настоящей статье сначала классифицируются и рассматриваются так называемые драматические или театральные элементы в первых четырех романах И. С. Тургенева, (т. е. в романах “Рудин”, “Дворянское гнездо”, “Накануне” и “Отцы и дети”) потом отмечаются специальные вопросы вокруг “повествователей” в них.

“Драматические” или “театральные” элементы можно классифицировать следующим образом:

а) В каждом романе конкретно дается определение места, времени и обстановки действия, которое, как будто служит декорацией, объединяет каждое произведение в одно целое.

б) Большинство текста составляется из многих отдельных “сцен”, каждая из которых начинается входом (приездом) действующих лиц (или действующего лица), за ним следует диалог между ними (или монолог) и кончается их (или его) уходом.

в) Отмечается обилие диалогов и монологов в романах И. С. Тургенева. Прямая речь героев в “Рудине” составляет 61.1% всего текста, в романе

“Накануне” — 46.1% и в “Отцах и детях” — 47.0%. Однако в “Дворянском гнезде” прямая речь — только 29.9%.

г) Характеры героев очень статичны. Герои всегда действуют в рамках назначенных им мест.

д) Ход действия в каждом романе или его фабулу легко можно объяснить и действительно часто объясняется с помощью терминов присущих драме (точнее, трагедии), а именно: “перипетия”, “узнавание”, “rising and falling actions” и т.п. К тому же нельзя не заметить традиционный театральный прием подслушивания во всех четырех романах.

Мы отмечаем два вопроса вокруг повествователей в тургеневских романах:

а) В “Рудине” повествователь рассказывает о биографиях всех героев кроме главного героя Рудина. Об его биографии мы узнаём из длинных разговоров одного из действующих лиц Лежнева. Действующее лицо, подобно Лежневу, который неоднократно рассказывает в своей речи некоторую важную информацию о главном герое вместо повествователя мы предлагаем назвать “представителем повествователя”. В романе “Накануне” роль “представителя повествователя” играет Берснев, а в “Отцах и детях” — Аркадий. Но мы не находим никого, кто бы выполнял соответствующую роль в “Дворянском гнезде”.

б) Зато в “Дворянском гнезде” мы замечаем, что повествователь не рассказывает о всех событиях точно по порядку и часто прерывает сюжет биографическими отступлениями. Такая “манипуляция повествовательным временем” явно свидетельствует о господстве в этом романе характера повествования.