

〈承前〉

戯曲『仮面舞踏会』(下)

——作者の構想の表層と深層——

木 村 崇

Ⅱ 検閲とのたたかい

§7 “デカブリストの乱”という「忌いましい」事件の火の粉をくぐり抜けてロシア皇帝の座に着いたニコライ I 世は、1825年12月のこの出来事から、新しい統治者として多くのものを学んだはずである。シシコフ(Шишков)の手によって作られ、「銑鉄」令(《чугунный》 устав)と呼ばれたほど悪名の高かった1826年公布の検閲令を、はやばやと1828年には一般検閲令(общий цензурный устав)に改定し、法文上は一定の「柔軟化」に踏み切ったのも、ひとつには、煮えたぎる鍋の蓋は、きつく抑えつければつけるほど、吹きこぼれも激しくなることを知ったからにちがいない。1826年の検閲令では、検閲される文書の中の二重の意味に解せられる個所は、一方の意味が検閲規則にひっかかるなら禁止の対象となったのに対して、新しい検閲令は、検閲官に対して、著者にとって不利になるような意味を恣意的に読み取ること、単語や個別的表現にいいがかりをつけること、作家の私的見解や判断が正当か不当かを論評すること、言語的規範からの逸脱などに目を向けることは許していない。¹⁾

禁止されるのはあたかも, <издание или продажу тех произведений словесности, наук и искусств, которые, в целом составе или в частях своих, вредны в отношении к вере, престолу, добрым

1) См. Энциклопедический словарь, издатели: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, С-Петербург, 1890-1907, т. XXXVII А, кн. 74, стр. 951.

правам и личной чести граждан 信仰および帝位, 良俗, 公民の個人的名誉に対する関係において, 総体的または部分的に有害なる文学作品および学術, 芸術の作品の出版もしくは販売¹⁾に限られているかのようであった。しかし実際には, 過去の厳しい検閲制度の精神的洗礼を受けた検閲官たちに無制限の自由裁量権が与えられていたから, 運用上では1826年の検閲令と, そう違わなかったといわれる。²⁾ さらに宗教的内容の図書は以前から一般検閲ではなく, 特別の宗教検閲を受けねばならなかったし, 医学書は医学アカデミーか医学部の検閲にゆだねられていた。同様にして, 軍隊関係の新聞は大本営の, 元老院の新聞は元老院官房の, 屋外や新聞の広告や看板類は警察の, という具合に, 個別的な検閲を通さねばならなかった。³⁾ このような状況は, レールモントフが『仮面舞踏会』を執筆した1835年の時点でも基本的に変っていない。

それでは戯曲はどうだったのか? やはり一般検閲令による検閲ではなく, 皇帝陛下直属官房第Ⅲ局 (III отделение Собственной Его Имп. Вел. канцелярии) が, もっぱら演劇関係の検閲を別個にとりしきっていた。しかも戯曲の出版とその上演は別べつの許可が必要だった。

§ 8 こういう状況のもとで作家が「危険」な内容を何がなんでも表現したいとなれば, 好むと好まざるとにかかわらず, イソップ語 (эзопов язык) にたよらねばならなかった。だが生れ落ちる時から歪められ屈折していた言葉が, かならずしもいつもひ弱いとはかぎらない。それは時には, 自由を奪う者たちの身体を, 思わぬところからえぐる, 鋭い刃物でもあった。19世紀ロシアの作家たちは, 国内やヨーロッパの政治情勢の変化に応じておそろしく揺れ動く検閲の基準をにらみながら, そして幾度もその犠牲となりながら, イソップ語を, もはや本来の卑屈な響きを感じさせ

1) Ср. М. Лемке, Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия, С.-Петербург, 1904, стр. 186. 引用文は現代正字法に改めた。

2) См. Энциклопедический словарь, издатели: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефронъ, С.-Петербург, 1890-1907, т. XXXVII^A, кн. 74, стр. 951-952.

3) См. там же, стр. 952.

ぬほど豊かに育てたのである。そのような作家たちの先駆的な代表として
レールモントフの名を挙げるができる。

戯曲執筆中のレールモントフの推敲の跡を辿れば、かれがいかに鋭敏な
感覚と驚くべきしたたかさで、個々の場面やセリフの背後に、短剣や毒矢
を隠しこもうとしたかがわかる。その具体例をひとつ見てみよう。ただそ
の前に、退屈きわまりなくカビ臭い仕事だが、本文校訂のための基礎的な
手続きだけは済ませなければならない。

『仮面舞踏会』の現存するテキストの中でもっとも古いものは、1930年
のはじめに発見されたヤクーシキン写稿 (якушкинская копия) と呼ば
れるもので、これはレールモントフの、おそらく最初の自筆原稿を写字生
(писарь) が筆写したものであろうといわれる。¹⁾ この論文ではこれを便宜
的に“А稿”と名付ける。ところで、レールモントフはこのА稿に自分で筆
を入れて、170個所近い (数え方の単位の定めようでこの総数は変わるけれど)
修正を施しており、それは事実上もうひとつの新たな稿本を形成するもの
と見なしうる。²⁾ わたしたちはこれを“B稿”と呼ぶことにする。さて18
35年10月、第1回目の検閲に提出したテキストは、現存しないが、検閲官
の報告書の中にそのあらすじが記されているためにおおよその内容がわか
っている。³⁾ これを“C稿”としよう。現在いわゆる「定本」に採用され

-
- 1) См. М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4-х томах, изд-во «Художественная литература», М., 1964-1965 (с примечаниями И. Л. Андроникова), т. III, стр. 548. 以下この論文におけるレールモントフの作品、手紙およびそれらに関するアンドロニコフの解説から引用する場合は、特に断りのないかぎり、この4巻本からによるものとし、巻数をローマ数字で、ページ数をアラビア数字で表記する。
 - 2) Ср. Б. Эйхенбаум, Пять редакций «МАСКАРАДА», в кн.: «О ПОЭЗИИ», изд-во «СП», М., 1969, стр. 215-216. А稿の修正が幾層にも及ぶ場合がある。この論文では、その修正の最終のものだけをB稿と呼ぶことにし、それ以外のものはすべて、А稿のヴァリエントと見なししている。これはまったく便宜上のことであって、深い理由はない。
 - 3) См. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 736-738.

ているテキストは、このC稿に作者が急ぎよ大幅な修正を加えて、1835年12月に再度検閲に提出したものだといわれている。だが正確に言えばこれは写字生の手によって作製された写しにすぎず、決して自筆原稿ではない。しかもそれは、レールモントフの死後、詩人の遺稿を入手したクラエフスキイ (А. А. Краевский) が1842年8月から再三に渡って検閲許可を要請した時に提出したものに、その時の検閲官ニキーチェンコ (А. В. Никитенко) がおびただしい書き込みをしたテキスト¹⁾を底本にして作ったものなのである。レールモントフ研究家アンドロニコフ (И. Л. Андроников) が自分の監修した4巻本選集の解説の中で紹介しているところによれば、クラエフスキイの入手した写稿自体の中にも、レールモントフの存命中にすでに、詩人の了承を得たうえで刎頸の友ラエフスキイ (С. А. Раевский) が加えた修正の含まれていることが、最近の研究で明らかになったということだ。²⁾ いずれにしても、そのような複雑な過去を持ちつつ、今日「定本」と見なされているテキストに、これも仮りに“D稿”という名称を付すことにする。

ここで話をもとへ戻そう。D稿では、第3幕第1場第4景は、主人公が妻を毒殺する重要な、もっとも高い緊張を見せる場面である。この第4景は、客たちに求められるままに主人公の妻ニーナがロマンスを歌っているところへ、あらぬ疑いをかけて衝撃的な紛争をまき起した当人のアルベニンが入ってくるころから始まる。かの女は歌を中断し、「身体の具合が悪い」といってそれ以上は歌おうとしない。この場面にすぐ続いて、そしてアルベニンがアイスクリームに毒をふりかける場面のすぐ前に、次のような、実に興味深い台詞が客たちの間で交される：

【Гость】

(другому)

Во всякой песни модной

1) См. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 745.

2) См. III, 551-552.

Всегда слова такие есть,
Которых женщина не может произнести.

【2-й гость】

К тому же слишком прям и наш язык природный
И к женским прихотям доселе не привык.

【3-й гость】

Вы правы; как дикарь, свободе лишь послушный,
Не гнется гордый наш язык,
Зато уж мы как гнемся добродушно.¹⁾

客

(別の客に)

近頃のはやり歌はどれもこれも
御婦人にはちょっと口にできない
ことばがかならず入ってますからな。

客2

おまけに私どもの土着の言葉ときたら真正直すぎるものだから、
気ままな御婦人らの性にはいまだに合わないときている。

客3

ごもっとも、まるで野蛮人ですよ、気位の高いわが国の言葉は。
自由にだけは従順なものの、折れるということを知らんのですから。
そのかわりといっっては何ですが、私どもは気前よく折れますがね。

この台詞のやりとりは『エヴゲーニィ・オネーギン』の第3章26節の
〈Доныне гордый наш язык / К почтовой прозе не привык. いまだ
に気位の高いわが国の言葉は / 手紙の文の性に合わない〉という詩行に類似す
る、という指摘がある。²⁾ しかし、これはけっして単なる類似ではなく、
意図的にそれをもじったのである。『オネーギン』の中で非常に重要な作

1) См. III, 91-92.

2) Ср. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 750, この全集の解説者によれば、もう一個所〈Вот все, на чем вертится свет!〉という詩行が、同じく『オネーギン』の〈И вот на чем верится мир.〉(第6章11節)に似ているという。これも同じ景のアルベール・ニンの台詞であるから、この部分でレーモントフが、『オネーギン』を意識して書いているのは、ますます明らかである。

品構成要素となっていて、それだけに印象の深い“タチャーナの手紙”を、オネーギンがロシア語に翻訳する苦労を述べる場面において、アフォリズム的に使われているこの詩行は、30年代の半ばでは、教養あるたいていの読者が、その響きを耳の中に残していたはずである。この客たちの会話は、『オネーギン』を連想させることによって、レールモントフの皮肉の効果を強めるという意味で価値があるというよりは、実はもっと本質的な意味あいを含んでいる。

戯曲は、いやむしろ文学作品一般は、出だしが大事である。この部分には作品全体のエッセンスの含まれることが多い。それだけに、作者は出だしの書き方で苦勞するものなのである。

D稿の第1幕第1場第1景にこういう台詞が出てくる：

【4-й понтер】

Послушай, милый друг, кто нынече не гнется,

Ни до чего тот не добьется.¹⁾

賭け手 4

いいですか、あなた、折れないやつは今日^{きょうび}

何ひとつ手に入れられませんよ。

いま「折れないやつ」と訳した〈кто……не гнется〉という表現は、バンクという種類のトランプ賭博で、賭け金を張る時の用語であるから、本来は「カードの角を折らないようなやつは」、すなわち「倍賭けしないようなやつは」という意味で使われているはずである。しかし、同時にこれは明らかに掛言葉になっている。つまりさきほど引用した第3幕第1場第4景の客3のセリフと呼応しているのである。隠されているのは〈гнуться〉という語のもうひとつの意味、「卑屈になる」、「へいこらする」、つまり「節を曲げて他に追従する」ということに他ならない。

『仮面舞踏会』を賭博の場面で始めたのも、その意図のひとつには、この〈гнуться〉という言葉に作者が、以上のような二重の意味を含ませて使おうとしたからであるといえよう。ただしそれだけでは、賭け手4の台

1) III, 8.

詞は、ただ謎めいた言葉で終わってしまう可能性がある。だからこそ、終りの、クライマックスに近いところで (C稿はD稿のほぼ第3幕の終りで完結していたものと推定されることを思い起せ), 『オネーギン』の詩行をもじって、この言葉の語義解釈のための会話を、主要な筋の流れの間に挿入したのである。

レールモントフはそのために細心の注意をはらいつつ推敲を重ねている。まずD稿の客1はB稿およびA稿では、悲劇の原因を作った男爵夫人と何か関係がありそうなペトロフという名前の付いた人物であった。D稿の客2の台詞は、もともとB稿やA稿の“客1”のそれであり、しかもD稿やB稿において〈……наш язык природный.……私どもの土着の言葉〉となっている部分は、そもそもA稿では〈…наш язык родной…私どもの母国語〉であった。さらにD稿における客3はB稿では“客2”であったが、もっとさかのぼってA稿を見ると、意外なことに“アルベニン”だったのである。¹⁾ 今まさに妻を毒殺しようとする主人公が、社交界の有相無相 (толпа) を、エスプリをきかせて皮肉りながら世態批評をやるのは、その態度にいかにも余裕がありすぎて不自然である。レールモントフはすぐそれに気付いた。だからA稿ではアルベニンの口から語らせたこのセリフを、B稿以降では (ただしC稿は現存せぬから推測にすぎないが) 正体不明の客のひとりに言わせたわけである。

アルベニンの台詞は、後ほどくわしく検討するが、じつに巧みなカムフラージュ性を帯びている。作者がつい意気こんで、このように「不遜極まりない」イソップ語の謎解きの言葉を、作者の構想の中核部分を託されている主人公に吐かせたのは、筆の勢いから出た誤謬ではあったが、このことの中にわたしたちは、作者の当初からの作品構想に含まれていた深い意図を読み取れなければならないであろう。

§ 9 自己の人間的尊厳を放棄してまで皇帝や皇族に阿諛追従し、富と権勢を獲得しようとするものたちに対して、詩人がとった態度については

1) См. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 702.

§6において述べた。§8で挙げた、隠された意味を含む「ひとつ」の「具体例」には、まさにそういった種類の人間たちがはびこっている社交界への痛烈な皮肉が込められている。戯曲『仮面舞踏会』のC稿は、これに類する迷彩のほどこされた「短剣や毒矢」をいたるところにしのばせて、前述の第Ⅲ局へ1835年の10月上旬に提出された。

検閲官がこの迷彩を、自己の職業的直感力と番犬的嗅覚にたよって「恣意的」に洗い落とし、隠された意味を暴露することは、なかなか困難な仕事であろう。たとえ、その一貫した、系統的なカムフラージュ性が、いかにかれを苛だたせようとも、である。なぜなら、たとえ検閲官に自由裁量権が委ねられていようと、また演劇関係の検閲に独自性が許されていようと、28年改定の「一般検閲令」の基本原則からひどく逸脱する場合には、その逸脱自体が依拠すべき別の、新しい確かな根拠を、求められるのは必至だからである。たとえばC稿には明らかに「不敬罪」に抵触すると思われる内容が（これはもちろん、D稿より推し量っての仮定である）隠されているけれど、検閲官はそのことには表だって言及しなかった。D稿を検閲した二度目の場合も同様である。なぜなら論理的には、カムフラージュされたものを「不敬罪」と断定することは、検閲官自身が、一種の「不敬罪」を犯すことになり、そのことに対する整然たる弁明ができなければ、逆に自分が危険に陥るからである。だから検閲官は、不許可のための「タテマエ」の理由を、何とか探し出そうという態度になる。

C稿を検閲したオリデュープ (Е. Ольдекоп) は、その報告書をつぎのように結んでいる：

Я не знаю, сможет ли пьеса пойти даже с изменениями; по крайней мере сцена, где Арбенин бросает карты в лицо князю, должна быть совершенно изменена.

Возможно, что вся пьеса основывается на событии, случившемся в нашей столице.

Я не понимаю, как автор мог допустить такой резкий выпад (стр. 47) против костюмированных балов в доме Энгель-

гардтов....

Я объявить вам, князь, должна,
 Что эта клевета ни мало не смешна.
 Как женщине порядочной решиться
 Отправиться туда, где всякий сброд,
 Где всякий ветренник обидит, осмеет:
 Рискнуть быть узнанной: вам надобно стыдиться,
 Отречься от подобных слов.¹⁾

この戯曲はたとえ修正が加わったところで通過可能となるかどうか、わたしにはわかりません。少なくとも、アルペーニンが公爵の顔めがけてランプを投げつける場面は、まったく書き変えられなければなりません。

おそらくは、戯曲全体がわが首都において生じた事件をもとに作られているのでありましょう。

どうして作者が、エンゲリガルト邸で催される仮面舞踏会を、以下のように辛辣に酷評しえたのか(47ページ)、わたしには理解しかねます。

公爵、あえて言わせてもらいますが、
 その中傷はちっともおかしくなくてよ。
 まともな女性なら行く気にならないわ、
 人間のくずがわんさと来ていて、
 軽薄者が侮辱や嘲笑を浴せる所など。
 顔を知られる危険を侵すものですか。
 あなたは恥を知るべきよ、
 あんな言葉は取消していただかなきゃ。

ここに示された表むきのマイナス評価は、けっして検閲官が勝手に「危険な意図」を読みとって、難癖をつけたものではない。評価自体の妥当性はさておき、指摘されている事実そのものは存在する。これは検閲官が精一杯努力して発見した「タテマエ」の理由であった。

C稿は正確に言えば、“禁止”になったのではなくて〈Возвращена для нужных перемен 書き改めの必要をみとめ差し戻〉されたのである。その際、「差し戻し」の理由は、どうも口頭で説明されたい。問題はこの時、どのような理由が伝えられたかである。ルールモントフには、オリデ

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 738.

コープのこの報告書の内容がそのまま伝えられたわけではなからう。報告書はあくまでも上司に対して提出されるものである。第Ⅲ局局長ベンケンドルフ（Benkenдорф）はこの報告書を読み、またおそらくは戯曲にも目を通したうえで、著者に伝達すべき意見をオリデコープに託したはずである。少なくともその意見だけは正確にレールモントフの耳に入ったに違いない。いったいどんな理由で差し戻されたのか、その内容を再現するために、検閲官の証言とレールモントフの証言を比較してみよう。

オリデコープは、12月に再提出されたD稿も検閲した。かれは2回目の報告書の中で、まず最初の報告書の内容をそのまま繰返したあと、次のように述べている：

Таково было мое первое донесение об этой пьесе. Ваше превосходительство мне высказало желание графа, чтобы пьеса была изменена автором так, чтобы она оканчивалась примирением между г-ном и г-жой Арбениными.

Автор не счел необходимым сделать надлежащие выводы из этого замечания. В новом издании мы находим те же самые непристойные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардта (стр. 16 и 46), те же дерзости против дам высшей знати (стр. 18).¹⁾

この戯曲に関するわたくしの最初の報告はかかるものでありました。閣下（ベンケンドルフ局長——木村）はわたくしに、戯曲が作者の手で、アルペニン夫妻の和解をもって終るように改められたい、とする伯爵（同じくベンケンドルフ——木村）の御意向を述べられました。

作者はこの御注意からしかるべき結論を引き出すことを必要とは考えなかったのであります。新しい稿本の中にわれわれは、エンゲリガリト邸における仮装舞踏会に対する相も変らぬ不埒な攻撃（16ページおよび46ページ）、上流社会の貴婦人たちへの相も変らぬ不遜ぶり（18ページ）を見出すのであります。

この文面からすれば、レールモントフはベンケンドルフの「御注意」しか聞かされていないことになる。検閲官オリデコープを苛立たせた16ページ、18ページ、46ページ（いずれもD稿におけるノンブル）の場面の書き

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 743.

替えは、明確に指示されたものとは思われない。それは、作者の側がこの「御注意から」言われるまでもなく察知して、自ら「引出」さねばならない「しかるべき結論」であったのだ。

46ページの場合とは他でもない。C稿における47ページのあの、「人間のくずがわんざと来ていて、軽薄者が侮辱や嘲笑を浴せる」エンゲリガルト邸を、男爵夫人シュトラリー (Баронесса Штраль) がこきおろす場面のことである。それから逆算すると、「エンゲリガルト邸における仮装舞踏会に対する相も変らぬ不埒な攻撃」をかけているとオリデユープのいうもうひとつの場面とは次の部分であろう：

【Кназь】

Там женщины есть чудо

И даже там бывают, говорят

【Арбенин】

Пусть говорят, а нам какое дело?

Под маской все чины равны,

У маски ни души, ни званья нет, — есть тело.

И если маскою черты утаены,

То маску с чувств снимают смело.¹⁾

公爵

あそこには御婦人たちがいらっしやる…摩可不思議…
かしこあたり 畏き 辺 さえお出入りだということです…

アルペーニン

いうがいいさ、ぼくらには関りないこと。

仮面をつければ身分の上下など消えてしまう。

仮面には魂も爵位もない、—— あるのは肉体だけさ。

仮面で顔立容貌が隠れてしまうと、

感情の仮面は大胆に引き剥がせるよ。

「畏き辺」と訳したのは、もちろん〈бывают〉の主語を顕在化させたものである。オリデユープが「不埒な攻撃」ととったのは、不等ないがか

1) III, 18.

りではなかった。神経過敏症からくる、故なき反応を示したのでもなかった。これはまさに、皇帝やその一族が出入りしているという意味なのである。そう読ませるのは、当時の社交界に存在していた共通の特殊社会的・時代的コンテクストである。ソ連の研究者アンドロニコフも〈Открытые балы-маскарады в доме В. В. Энгельгардта (на углу Невского проспекта и Екатеринского канала, ныне д. No. 30) — балы, на которых бывали члены царской семьи и сам Николай I, пользовались в петербургском светском обществе первой половины 30-х годов огромным успехом. Энгельгардт邸 (ネフスキ大通りとエカテリーナ運河通りの交差点に面していた, 現30番地) における公開仮面舞踏会は, 皇族およびニコライ I 世自身も出入りした舞踏会で, 30年代前半のペテルブルグ社交界において大きな成功をおさめた〉¹⁾と書いている。ただし、アンドロニコフが〈Понятно, почему III Отделение вознегодовало и настоятельно требовало изменения именно этих строк. 第Ⅲ局がなに故に憤慨し, なに故にこれらの詩行の書き替えを執拗に要求したかがわかる〉²⁾としているのは正確ではなかろう。レールモントフはおそらく, D稿の16ページ, 18ページ, 46ページの「書き替えを執拗に要求」されはしなかった。そうでなければ, D稿を再び第Ⅲ局の検閲に提出した直後, 上演の約束をしてくれていた帝室ペテルブルグ劇場支配人ゲデオノフ (А. М. Гедеонов) に宛てた手紙の文面はいかにも不自然にならざるをえないからである。この手紙から窺い知るレールモントフはあまりにも楽観的であって, とうてい第Ⅲ局から恫喝を受けたとは思えない。

「畏き辺」を擲揄したとなれば, 尋常の追求ではすまなかつたにちがいない。ところがレールモントフはその手紙の中で〈Возвращенную цензурою мою пьесу «Маскерад» я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором. 検閲から差し戻しとなったわたしの戯曲『仮面舞踏会』に第4幕を追加いたしました。これで, 検閲官の

1) III, 552.

2) Там же.

認可が得られるものと期待しております¹⁾と、実に天真爛漫な書き方をしている。ここににじみ出ているのは、C稿にかれが隠した「短剣や毒矢」について、検閲官から何も叱咤されなかったことからくる、一定の安堵感ではないだろうか。検閲官から言われたのはおそらく、ただ「アルベーン夫妻の和解をもって」戯曲が「終るように改められたいとする伯爵の御意向」であり、アルベーンの悪徳が不当に賛美されている、という感想だけだったのであろう。

さてオリデュープが非難するもうひとつの個所、貴婦人たちを侮辱している18ページの台詞とは、おそらくD稿でいう次の部分であろう：

【Князь】

Всё маски глупые....

【Арбенин】

Да маски глупой нет:

Молчит....таинственна, заговорит....так мило.

Вы можете придать ее словам

Улыбку, взор, какие вам угодно.....

Вот, например, взгляните там ——

Как выступает благородно

Высокая турчанка....как полна,

Как дышит грудь ее и страстно и свободно!

Вы знаете ли, кто она?

Быть может, гордая графиня или княжна,

Диана в обществе....Венера в маскараде,

И также может быть, что эта же краса

К вам завтра вечером придет на полчаса.

-
- 1) IV, 403. いささか卑屈のきらいさえあるこの手紙の「天真爛漫」さは、上演を約束してくれたゲデオーフに対して、ことさらに楽天的な見通しを述べることによって、かれを安心させたいという、レールモントフの主観的意図から出たものでもあろう。いずれにせよ、検閲官の本心を見抜いていたなら、そのような主観的意図も生まれようがないはずだから、詩人が状況を甘く認識していたのは確かだと思われる。

В обоих случаях вы, право, не внакладе.¹⁾

公爵

あいも変らず仮面の連中は愚者です……

アルベール

いや愚かな仮面などいないよ。

沈黙すれば神秘をひめ、口を開けば愛嬌が溢れるもの。

その言葉には、微笑であれ眼差であれ

好きなものを添えていいんだよ。

たとえば、ほらあそこをごらん——

なんと気品あふれる歩きぶりだ、

背の高いトルコ女のことさ……いかにもふくよか、

ああ、あの胸の熱くて大らかな息づかい！

あれは何者だと思う？

もしかすると、誇り高い伯爵令嬢か公爵令嬢で、

上流社会のダイアナ……仮面舞踏会のヴィーナスかも、

はたまたあり得ることだが、あの美人、

明晩きみのもとへ半時ほど身を寄せるかも知れないのだ。

いずれにしても、けっして損することはないよ。

〈Вы знаете ли, кто она? あれは何者だと思う〉という行だけが原文ではイタリックになっていて、こんないかがわしい場所に、「伯爵令嬢」や「公爵令嬢」まで出入りしているらしい、ということを強調している。そのうえそんな女たちがいい寄ってきて、かりそめの恋の甘美に酔うことだってありうるというのであるから、これはたしかに「貴婦人たちへの」露骨な漫罵かもしれない。

検閲官はしかし、この漫罵に目を奪われていて、アルベールのこの台詞の最初の4行に隠されている、もっと「不穏当」な意味には気付かなかったようである。レールモントフはこの戯曲全体を、その題名が仄めかすとおりの、ひとつの「仮面」と見なしているのだ。この4行は作品の受けとり方に関する読者への、あるいは観客への指示になっている。すなわち、読者や観客は、この作品の表むきの台詞に、いかなる意味を与えてもかまわない、ということである。いやむしろ、聡明な人間ならだれでも、しか

1) III, 20.

るべき意味を与えられるように、この戯曲は巧みに作られているのだから、心して読め、という暗示である。

検閲官がクレームをつけた、以上の諸場面は、C稿にすでに存在していて、何ら手がつけられることなくD稿にひきつがれた、そしておそらくはA稿やB稿にも最初から存在していたであろうと考えられる。だがA稿とB稿は第1幕第3場第3景以前の部分が現存しないから、オリデユープのいう16ページと18ページについては確かめようがない。46ページの部分についてはA稿もB稿も、D稿とは句読法(пунктуация)の点で若干異なるだけで、何ら本質的違いを見せていない。したがってこれらの場面は、一部確認不可能なところはあるものの、作者が確たる自信をもって貫ぬいた思想的立場を含んだ個所と見なしてよいであろう。

§10 著名な研究者で、レー尔蒙トフに関する数多くの論文や著書を残したエイヘンバウム(Б. Эйхенбаум)は、D稿を定本あつかいすることに反対し、検閲への譲歩によって歪められる以前のC稿こそ決定稿ではないかと考えている。かれはこの戯曲をめぐるふたつの問題、すなわち『仮面舞踏会』の解釈問題とその上演用テキストの問題を論じた論文¹⁾を、つぎのように締括している。〈Моя основная цель была показать, что подлинный авторский текст «Маскарада» — проблема и что его четырехактная редакция противоречит философским и художественным (в данном случае драматургическим) принципам Лермонтова わたしが主に目的としたのは、『仮面舞踏会』の真に著者のものといえるテキストについては問題があり、その4幕版稿本(すなわちD稿——木村)はレー尔蒙トフの哲学的小よび芸術的(この場合はドラマツルギーの)原理と矛盾すると

1) См. Б. Эйхенбаум, Пять редакций «МАСКАРАДА», в кн.: «О ПОЭЗИИ», изд-во «СП», М., 1969. Эйхенбаумには、レー尔蒙トフに関するモノグラフが3冊あり、直接、間接にレー尔蒙トフを論じた論文、評論、解説、記事等は80編を超えている。その中でも1940年に書かれたこの論文は、『現代の英雄』の成立過程を明らかにした(近年、エイヘンバウム説を否定する強力な説がЭ. Герштейнによって唱えられている)論文と並んで、その独創的な問題提起が注目された。

いうことを、示すことにあった>。¹⁾ では、どの点が「レールモントフの哲学的小および芸術的原理」に対立し、矛盾するのであろうか？ エイヘンバウムは、A稿やB稿には書かれているのに、検閲を意識して、すでにC稿の段階で削除されたであろうと思われる（なぜならD稿にもそれらは存在しないから）部分を2箇所挙げ、今日の上演用テキストでは、それらを復活させるべきではないかと考える。²⁾ われわれはこの問題が、直接C稿とD稿の関係に触れるものではないという理由で、その検討を保留しておくことにしよう。

さて、問題となるのは、エイヘンバウムの指摘する、ドラマトゥルギーの観点から見ての重大な欠陥というものであろう。〈И наконец : серьезным драматургическим дефектом «канонической» редакции является то, что роль Казарина неожиданно прерывается в начале IV акта («Прощай же, до другого дня») и передается Неизвестному. Единая, по существу, роль мстителя, ведущего интригу, раздваивается и от этого значительно теряет. <.....> Неизвестный — вовсе уж не такой органический для Лермонтова и для «Маскарада» персонаж, как об этом часто говорят. Это довольно обычный для французского романтического театра (особенно для мелодрамы) l'incogniti, наскоро использованный Лермонтовым для того, чтобы удовлетворить цензуру, — «наказать порока» さて最後になるが、「定本とされている」稿本のドラマトゥルギー上深刻な欠陥は、カザーリンの役が第4幕のはじめでとつぜん跡切れてしまい（「あばよ、いつかまたな」）、それが正体不明の男に受け継がれていることである。策略をめぐる復讐者の、実質的にいって単一の役割が二分され、そのためよほど損をしている。〈……〉正体不明の男はレールモントフや『仮面舞踏会』にとって、けっしてよくいわれるような有機的な人物などではない。これはフランス・ロマン

1) Б. Эйхенбаум, Пять редакций «МАСКАРАДА», в кн.: «О ПОЭЗИИ», изд-во «СП», М., 1969. стр. 233.

2) См. там же, стр. 220-221.

主義演劇にあつては(とりわけメロドラマには)かなりありふれた l'inconnu で、
 レールモントフはこれを、検閲を満足させる——『悪徳を懲らしめる』——ために
 手取り早く利用したわけである>¹⁾

たしかに「正体不明の男」の導入は、のちほどわれわれが分析するよう
 に、「ドラマトルギー上の深刻な欠陥」ではある。だからといって、カ
 ザーリンと正体不明の男が「実質的にいて単一の役割」、つまり「策略
 をめぐらす復讐者」の役割をはたしているという観点は支持できるもので
 はない。カザーリンは何よりもまず、主人公アルベニンとは、何らかの
 政治的・思想的激動への参加(このことについてものちほど分析しよう)
 と、おそらくはその挫折の反動である放蕩三昧の生活という共通の青春時
 代を体験しながらも、アルベニンが最近ごく若い妻との新しい生活の中
 で過去の清算をはかりつつあるのに対し、うっ屈する精神のはけ口を墮落
 に求めて人格的破綻をきたしている自分の水準に、なんとか、このかつて
 の友人を引きずり落そうとする人物である。かれの一連の策謀は復讐心か
 らではなく、落ちぶれたもののみじめさや妬みからくるものである。正体
 不明の男は、形象としては肉づけに乏しいが、すくなくともトランプ勝負
 で受けた屈辱への復讐のみを胸に秘めて生きながらえてきた人物として描
 かれている。このふたりは決して「単一の役割」をはたす人物であると見
 なすことはできない。

レールモントフはゲデオーフにあてた手紙の中で「第4幕を追加」し
 たといっているが(§9参照)、この言葉を鵜呑にして単純に、D稿におけ
 る第4幕全体がそっくり追加されたと考えるのはまちがいであろう。レ
 ールモントフがD稿のためにまったく新しく書き加えた部分は、D稿でいう
 第4幕第1場第6景の直前にある医師の台詞以降(1813行目からあと)で
 あらうと思われる。

この推定を許す第1の根拠は、その医師のセリフの直前にあるアルベ
 ニンの台詞がA稿やB稿にもそのままの形で認められ、しかもA稿やB稿

1) Б. Эйхенбаум, Пять редакций «МАСКАРАДА», в кн.: «О ПОЭЗИИ»,
 изд-во «СП», М., 1969. стр. 221.

では、全戯曲のテーマをアルペーニンの哲学で総括するような内容の詩行が4行、そのあとに付されてはいるものの（写稿の裏に、写字生の手で書かれていたこの詩行には、抹消のしるしがついている）、このアルペーニンの台詞によって最終的な幕になっていることである。¹⁾ この点では、C稿もまったく同じ終わり方をしていたと見てよい。第2の根拠は、この医師の台詞がアルペーニンの発狂を予告していることである。²⁾ アルペーニンの発狂という事態はD稿のみに現われる要素だから、これは新たに書き足されたものとするべきである。もしC稿にアルペーニンの発狂が描かれていたとしたら、それを読んだオリデューフはかならず、自分の綿密な報告書の中で、そのことに言及したはずである。ところがかれはたんに〈Он отравляет свою жену. かれは妻を毒殺する〉と記しているのみで、しかも報告書の梗概の部分はこの四語で締括られてしまっている。³⁾ 医者セリフのあとには、D稿では正体不明の男が登場する。したがって、アルペーニンの発狂を予告する医者セリフ以降だけが、まったく新たに書き足された部分だと見なしてまちがいはないであろう。

さてそうなれば、D稿の第4幕第1場第2景に登場して（第3幕には全然でてこない）、妻を殺してしまったアルペーニンに、高見の見物的な言葉をかけてすぐに立去るカザーリンは、C稿においてもその終幕近くに登場していたであろうと考えるのは的はずれな想像ではなかろう。妻の死と同時にドラマの幕が下りるのではなく、短いエピローグが続く。主人公は妻を毒殺して、自分の嫉妬心から出た復讐の企ての成就を見たあと、新しく内部に生れ出た苦悩にさいなまれ始める。主人公の墮落をねらっていたカザーリンが、かれの悲劇を聞き知って、どんなぐあい「喜劇を演じるか見てやろう」という魂胆で登場し、青ざめているアルペーニンに「あばよ」といって姿を消す。主人公の内面的葛藤とは無関係な連中が、それぞ

-
- 1) Ср. III, стр. 477, а также, М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, М.-Л., 1956, стр. 705. 前者は〈完〉とする前に最終の4行をカッコに入れて掲載しているが、後者は稿本の状態を正確に再現して紹介している。
 - 2) См. III, 108.
 - 3) Ср. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 738.

れ自分勝手に、少しもアルバーニンのことを意に介さぬ台詞を発して去っていく。最後に主人公の、叫びともうめきともつかない独白があって幕が下りる。こういう構成はドラマツルギー的に言って納得のいくものである。カザーリンの、この場面での登場は、それまでのかれと主人公との関りあいから見て、有機的必然性をもっている。だからレールモントフは、D稿を執筆した時、正体不明の男が登場する諸場面を第4幕というかたちで追加し、またそのために必要な書き替えを、それ以前の場面でも行なっているけれど、カザーリンのこのセリフは、C稿にあったものをそのまま残したのであらうと思われる。そうであれば、エイヘンバウムが「深刻な欠陥」と見た、カザーリンの役の「跡切れ」と、その正体不明の男への「受け継ぎ」なるものは、このふたりが「単一の役割」をはたしているものと、かれが独断的に持ち出した前提から、演繹的に導き出される結論であって、レールモントフのドラマツルギー上の欠陥そのものから出たものではない。レールモントフの芸術的原理に矛盾するのは、正体不明の男を導入したという、その事自体なのである。

正体不明の男がドラマツルギー的レベルで持つ意味は、蛇足以外の何ものでもない。主人公はかれの言葉によって、無実の妻を殺したのだということを知るかもしれないが、読者や観客には先刻承知のことであって、正体不明の男の登場する第4幕第1場第6景以降は、著しく緊張を欠いた場面になっている。これは疑いもなく欠陥である。読者や観客が、追加された第4幕から新たに知ることは、正体不明の男がかつて賭博でアルバーニンに全財産を奪われたこと、そのため一生を棒に振り、たいへんな辛苦をあじわってきたこと、報復する機会を虎視眈眈ねらっていたこと、同じくアルバーニンに手ひどく侮辱された公爵が、決闘によって名誉の回復をはかろうとしていること、しかしそれらすべてが、アルバーニンの発狂によって頓挫してしまったこと、——これだけである。

この戯曲の主題展開 (сюжет) は、アルバーニン夫妻の葛藤を中心軸にして組立てられている。他の登場人物とか作品構成要素はすべて、何らかの補助的なかたちで、この葛藤の触媒となるか、あるいはそれから派生し

た副産物であって、何ひとつ独立した発展軸を形成していない。大きな戯曲にしては、このように単純な主題展開の線 (сюжетная линия) はめずらしいといえよう。ところがこの追加された第4幕は、エピローグとしてはあまりにも冗長——C稿においてエピローグと目される部分まではさておき——であり、単純な主題展開の線が完結した後に、文字通り、つけ足されたものなのである。

この追加修正を、検閲官の要求ばかりでなく、当時の劇場関係者の要望でもあったと見る考えがあるが、¹⁾ その場合でも、この正体不明の男の導入によって詩人が検閲の許可を得ようと考えた事実そのものが帳消しになるわけではない。ただ、この一定の譲歩をもって、検閲との闘いにおける恥ずべき敗北を喫したと見なすのは、性急すぎる判断である。勝利のためには一時的退却も必要であり、情勢がまったく不利な場合は、なおさらそうである。レールモントフはこのD稿をも差し戻されて、主題展開も状況設定も根本的に変えた5幕の新たな戯曲『アルベーン』を執筆する。この作品の検討はわたしたちの論文の目的とするところからはずれるので、詳細な分析はしないが、D稿よりもいっそう遠くまで退却したことは明白である。

レールモントフの退却は、闘争の放棄を意味しない。退却しつつも闘っているのである。アルベーン夫妻を和解させようとするれば、戯曲を全面的に書き改める必要があったのはたしかである。とはいえ、まったく不可能であったということもなかりう。詩人がそうしなかったのはおそらく、時間的制約のためだったと考えられる。なぜなら、アルベーン夫妻の葛藤はたしかに、作品の主軸になってはいるが、その倫理的側面を前面に押しだして主張することを目的にしてはいず、ロマン主義演劇でひんばんに用いられるこの種の葛藤に特有の緊張 (напряженность) を利用して、また

1) См. Б. Эйхенбаум, Пять редакций «МАСКАРАДА», стр. 230, а также, III, стр. 533. 両者ともこの仮説を最初に唱えた人物として К. Н. Ломунов を挙げ、肯定的に評価している。ついでながら К. Н. Ломунов は、D稿をさらに全面修正して書きあげた5幕ものの《Арбенин》を完全なコンプロミスだと考えている研究者である。

そのメロドラマ性を隠れミノにしつつ、作品の鋭い暴露性(обличительность)の効果と迷彩の効果とを同時に得ようとしたものだったからである。したがって最終的に何らかの和解が成立しようとして——読者や観客が肩すかしを食った感をいただくのは避けられないにしても——その途中経過の緊張には変りがないわけだから、検閲官の要求を呑もうと考えたことが、すなわちレールモントフの弱気を示す、ということにはならない。

ただ作品の全般にわたって細部の手なおしをするためには、あまりにも時間が足りなく思えたのだろう。わずかひと月あまりで、C稿を加筆修正してD稿を完成させたことから、この急ぎぶりはうかがえる。なにしろ時事性を多分に含んでいるし、すでにゲデオーフから上演の約束は取りつけてあるのだし、こんな素敵な発表のチャンスはそうめったに巡ってくるものではない、——こんなことを詩人は思ったはずだ。

レールモントフはそこで、アルバーニンの発狂という結末を与えることによって「悪徳を懲しめる」ことにした。書き改めるよりは、書き足すほうが容易なことは明らかである。この戯曲が全体として表現している、社交界の腐敗堕落ぶりの暴露糾弾が基本的に損なわれなければよかったので、この程度の譲歩はしてもかまわなかった。D稿はこうして、ドラマトルギー的にはたしかに欠陥をきたしているけれど、作品の基本的性格に関する作者の構想は、一貫して揺いではないであろうと予想しうるのである。そこで、はたしてそのとおりかどうか、じっくり検討を加えてみよう。

Ⅲ 構想の実現過程

§11 D稿のうちC稿と共通する部分については、書き替えの途中で大きな変更はなされなかったであろうという予測のもとに、われわれの論文の§10での叙述はすすめられた。しかし多少なりとも変更は存在するし、A稿やB稿にまでさかのぼれば、そこには作者の構想の複雑な実現過程が窺えるので、本質的なものについてはおさえておく必要がある。

第1回目の検閲に戯曲『仮面舞踏会』を提出した際、つまりB稿を書き

改めてC稿を完成した際に、ほぼ全面的に変更してしまったところがある。ひとつは、D稿の幕割りであれば（各稿とも幕割りがかなりズレているので、D稿のそれを基準に定めよう）、第2幕第4場である。D稿の内容に即していうと、これはN邸においてアルバーニンが公爵スヴェーズジチを痛烈に罵倒して復讐をなし遂げる場面で、便宜的にこれを場面 α と呼ぶことにしよう。つぎは、すぐあとの第3幕第1場第1景である。公爵がニーナに腕輪を返して、アルバーニンに対するうらみを述べてからカーフカーズへ立つと告げる、この舞踏会の場面を、同じく場面 β と呼ぶことにする。さていまひとつは、それから少し間をおいた、第4幕第1場の第1景から第5景の途中まで、すなわち妻を殺害して苦悩するアルバーニンと、医師や不幸を聞きつけてやって来た人々が描かれた場面である。これを仮りに場面 γ としよう。

結論として言えることは、戯曲のほぼクライマックスから大団円に当る部分が、すっかり変更になったという重大な事実である。そこでA, B, C, Dの各稿について、主要人物がそれぞれ α, β, γ の場面でどのように描かれているかを簡単にまとめ、その異同を比較検討しよう。

§12 A稿とB稿における場面 α

B稿のこの場面は160行以上の詩行からなり、5景に分かれているが、A稿はそれよりもずっと行数が多かった。ちなみにD稿では120行に満たず、しかも2景にまとめられているから、一般的にはA稿からD稿へ大幅な簡潔化がはかられたといえよう。

中心的人物はアルバーニンというよりも、むしろカザーリンである。アルバーニンは、カザーリンや他の賭博者たちに、自分の復讐の仕事を委ねて（その目的は明さないが）、個室に姿を隠してしまふ。公爵に酒を飲ませ、巧みに賭博への参加をうながし、金をすっかり巻き上げるのは、カザーリンとその仲間である。かれらは復讐の代行を請負った代償として、アルバーニンから、かれがひと月間に儲ける賭博の利益をもらい受け、豪華な酒食のもてなしを受ける約束であった。

公爵はアルバーニンのさそいの手紙を読んで、覚悟してN邸へやって来

たのだが、かれの姿が見えないので気落する。そして明日にでもアルベールの妻ニーナに真相を告白して、腕輪を返そうと考える。ところがかれは無一文になるまですられてすっかり動転する。その時、公爵の背後にアルベールがしのび寄って来て耳もとで、「仮面舞踏会へ行って気晴らしした方がいいぞ」と叫び、姿をくらます。公爵はわけが分らず、ますます当惑し、嘲笑される。これがこの場面の大まかな内容である。

A稿からB稿に移る際に削除された部分には、興味をそそられるところがある。たとえば、この場面の冒頭のカザールの台詞は、B稿で読む限りでは、アルベールが再び賭博師の仲間に戻ってきそうだということを告げているだけのように見える：

Да, я почувял издали,
 Что скоро нам он будет нужен —
 Союз наш стал не слишком дружен,
 И годы тяжкие пришли.
 Когда все общество готово
 Вдруг разорваться навсегда,
 Нужней нам боле, чем когда,
 Товарищ умный, господа,
 С огнем в груди и силой слова.¹⁾
 そうさ、おれは遠から予感していた、
 あいつはじきに、おれたちに必要になると——
 おれたちの同盟はちょっと気まずくなりだし、
 重苦しい時期が来ていた。
 いまにも仲間全体が
 永遠に割れようとしている時こそ、
 おれたちには何時にもまして
 賢い仲間が必要なのだ、諸君、
 胸に炎をもやす強力な弁舌の持主が。

アルベールを何とかして、昔の放蕩生活に引きずりこもうとしているカザールの言葉だから、この「同盟」は賭博師たちの集団のように聞え

1) III, 443.

る。かれらはいつか仲たがいをし、今やこの仲間たちがばらばらに散ってしまいそうになっている。だから今こそ「賢い仲間」が必要だと言っているかのようなのである。ところが、A稿では4行目と5行目の間に次のような詩行が挿入されていた：

За то, что прежде, как нелепость
Сходило с рук не счет бедам,
Теперь Сибирь грозитя нам
И Петропавловская крепость.
В такие страшные годы,¹⁾
なんとも馬鹿げているが以前なら,
わんさと降りかかる災難からも逃げられたのに,
いまやおれたちはシベリアや
ペトロパヴロフ要塞に戦戦恐恐だ。
こういうこわい御時勢には,

この5行が加われば、カザーリンの台詞はがぜん政治的内容に変質するのである。〈союз〉の〈同盟〉という意味は、デカブリストの同盟に類する〈政治結社〉と解することが可能になる。〈годы тяжкие 重苦しい時期〉とは〈в такие страшные годы こういうこわい御時勢〉と同義であることは明らかだから、デカブリストの乱の鎮圧後に始まった、極端な弾圧と反動の時期のことであろうと考えることができる。シベリア流刑や、ペトロパヴロフ要塞への幽閉は、政治犯に科せられたもっとも一般的な刑罰であった。そして〈товарищ〉とは〈仲間〉ではなく〈同志〉の意味に解すべきであろう。〈с огнем 炎を持った〉というのはプロメテウスのような人間を、言下に意味しているのではないのか。そうすれば〈общество〉だって、賭博師たちの〈仲間〉の集まりではなく、圧制にあえいでいる30年代のロシアの〈社会〉を指す言葉ではないだろうか。すくなくとも、アンドロニコフが解説するような、賭博行為に対する懲罰措置が厳しくなったという、没思想的な風俗現象に限られるものではあるまい。²⁾

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 696.

2) См. III, 552-553. アンドロニコフがここで言っているように、賭博熱に浮か

「シベリア」や「ペトロバヴロフ要寒」という言葉があろうと削除されようと、作者の構想の中では、この台詞に、一見したところに似つかわしくない鋭い意味が付与されていたことに変わりはない。違いはただ、読者や観客が、セリフの裏にあるものを引き出してくるときに、どれくらい注意力を必要とするかの差である。

今引用したカザーリンの台詞は、D稿ではすべて消え去ったが（おそらくはC稿でも同様）、その次に発せられるかれの台詞は、別の場面においてではあるが、ほとんど生き残っている。ただその中でも、次のような、注目すべき詩行が見うけられる。ついでながらこの部分のA稿とB稿の差違は、ごく瑣末的なものである：

Взгляните-ка, из стариков
 Как многие игрой достигли до чинов.
 Из грязи
 Вошли со знатью в связи,
 И всё ведь от чего, — умели сохранять
 Приличие во всем, блюсти свои законы,
 Держались правил... Глядь!
 При них и честь и миллионы!.....¹⁾
 見てみるよ、老人たちのいかに多くが
 カードさばきで高位高官を手中に納めたか。
 泥沼からはい出して
 高貴の方がたとお近付きになれたというのも、
 それもみな、すべてに礼節を保ち、
 ひたすら自分の^{のり}矩^こを諭えぬようにし、
 規則に従って生きたればこそだ。見ろ！

されて破産の憂目にあう貴族があまりの数にのぼったため、ニコライⅠ世の政府が、トランプ賭博をきびしく取締ったという、ひとつの歴史的事実と、『仮面舞踏会』のカザーリンの抹消された台詞の内容とを、たやすく等記号で結ぶわけにはいかない。カザーリンの台詞はあくまでも文学的事実であり、戯曲の全体構造の中で作用する意味を第一義として、とらえなければならぬからである。

1) III, стр. 56, ср. также, стр. 444.

やつらは名誉と巨万の富をふたつながら手にしているぞ！……

これは、腕の悪い最近の若い賭博師の心得の悪さを嘆いている傍白である。しかし額面通りに受けとったのでは何も分らない。これは§8で触れた、卑劣な手段で出世していった者たちに対する批判の反語的表現である。そしてまたこれは、§6で取り上げた『詩人の死』の終りの16行にも共通する、レールモントフの原則的立場のシニカルに変形された譬喩なのである。

§13 C稿とD稿における場面α

C稿は、検閲官の報告書にあらすじが紹介されているだけであり、D稿との比較によって細部を類推する以外に手はない。当該の場面を要約しているのは、次の個所だと思われる。〈Князь отправляется туда (на вечер к одному приятелю Арбенина, куда он пригласил князя. — Т. К.). Арбенин, понтируя, рассказывает анекдот, внезапно обвиняет князя в нечестной игре, бросает ему карты в лицо и называет его «шуллер и подлец». (абзац) Взбешенный князь вызывает его на дуэль. Арбенин отказал, говоря ему: «да вам не испугать и труса». 公爵はそこへ(アルバーニンが公爵を招待した, ある友人宅の夜会——木村)赴く。アルバーニンは賭け金を張りながら小ばなしをしているが、とつぜん、イカサマをやっていると言って公爵を非難し、その顔めがけてトランプを投げつけ、かれのことを「イカサマ野郎の卑劣漢」と呼ぶ。(段落)激怒した公爵は決闘を申し込む。アルバーニンは「きみには臆病ものさえおどかすことができない」といって断わる〉¹⁾

D稿はこれとまったく同じ筋書である。オリデコープが二箇所引用しているアルバーニンの台詞も、一字一句違わないところから見て、場面αに関するかぎり、D稿への書き替えの際に、ぜんぜん手が加えられなかったものと考えてよいだろう。

C稿やD稿ではアルバーニンが舞台の前面に出て、筋のはこびの中心と

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 738.

なる。舞台の緊張を高めるのは、アルバーニンと公爵の、本音を隠しながら相手を刺激しあう、心理的かけひきである。カザーリンも、夜会の主催者であるNも、ほとんど筋の発展には加わらない。かれらのねらいは、公爵をカモにして、できるだけ多く金を掠め取ることだけである。だがその期待も、アルバーニンが公爵をイカサマ呼ばわりして侮辱したために、あえなく潰えてしまう。

アルバーニンはトランプの勝負をしながら、公爵に対する疑惑をたくみに会話の中に織り込み、相手の反応を見る。公爵は、男爵夫人シュトラールの告白によって、腕輪を贈った主がニーナではなかったことを知っているが、心中ひそかに、かの女をものにしようと思っている。この心理的かけひきの頂点は、アルバーニンが公爵に聞かせる小ばなしである。かれは妻と公爵と自分の関係を、ある不貞の妻とその情夫と亭主の話に置きかえて語り、その亭主が最後にとった態度を公爵に推測させる。小ばなしが終ると、とつぜん、カードをすりかえたと言いがかりをつけ、最大限の罵詈雑言を公爵に浴びせてカードを投げつける。

公爵は興奮のあまり、血をもってこの恥辱を雪がせてくれというが、断わられたために、アルバーニンの妻のこと、腕輪のことなどいいふらしてでも、決闘せざるを得ぬようにすると叫ぶ。名誉を傷つけられて気持が動転しているかれに、アルバーニンは畳みかけるようにして、あたかも長詩『悪魔』(поэма《Демон》)の主人公とすり替ったかのような、冷淡きわまりない言葉を吐く。

場面 α についていうなら、新しい稿本には§12で見たような、直接政治批判につながる要素は消えているが、ドラマトルギー的にははるかに完成度が高い。とりわけ戯曲のクライマックスの前段にあたるこの部分の盛り上げ方は、無駄な要因がことごとくはぶかれ、非常に凝縮したものになっている。

さて場面 α において、どんどん激化してゆく二人の矛盾が、一瞬にして破局に達する地点は、アルバーニンの次のセリフである：

【Арбенин】

Конец

Игре……приличий тут уж нету.

Вы

(задыхаясь)

шулер и подлец.¹⁾

アルベーン

おしまいだ

勝負は……これじゃ、作法なんてまるでない。

きみは

(息せき切って)

イカサマ野郎の卑劣漢だ。

この台詞はどうみても、第1幕第1場第2景の次の台詞に対応している：

【Арбенин】

<……………>

Не трепетать, когда близ вас искусством равный,

Удачи каждый миг постыдный ждуть конец

И не краснеть, когда вам скажут явно:

《Подлец!》²⁾

アルベーン

<……………>

そばに腕前の同じのがいてもどぎまぎしないこと、

いつも破廉恥な勝ち逃げの瞬間を待つのだ、

そしてあからさまに「卑劣漢！」と、

言われたって赤面してはならない。

これは場面αにおけるのと同じように、公爵に向って発せられた言葉である。完全に計算された構成法であろうが、この「卑劣漢」というどぎつい語の前とか後には、間を取るよう指示するト書があって、観客にいっそ

1) III, 83.

2) III, 13.

う強く印象づける効果をあげている。戯曲のはじめの部分で印象付けられた一語が、クライマックスの部分の、しかもその作品構成上最高に重要な地点で繰返されるこの手法は、読者や観客に、二人の人間的關係の、劇的変化を強調する機能を発揮しているのである。

このように理解すれば、作者の構想の実現過程に関して、次のような仮説がなりたつであろう。すなわち、第1幕第1場第2景の「卑劣漢」うんぬんの詩行は、A稿やB稿にはなく、C稿の段階ではじめて書かれたのではないか、というのがひとつの推定、A稿やB稿にすでにあったこの詩行にヒントを得て、C稿以降で場面 α の全面的書き替えを行なった、と見るのがもうひとつの推定である。もっとも、たんに可能性からだけいうなら、さらにひとつの推定が成立しうる。つまり、C稿においても、戯曲の始めの部分にこれらの詩行は存在せず、D稿の段階ではじめて追加されたのだ、という説がそれである。オリデュープの二通の報告書を比較すると、男爵夫人がエンゲリガルト邸の仮面舞踏会に出入りしている連中をこきおろす場面が、C稿では47ページに、D稿では46ページにあると記されていることに気付く。そうすれば、戯曲の前半部分においても、C稿からD稿に移る際には部分的な加筆や削除があったとしても不思議はない。しかし、A稿とB稿はその前4半分が、C稿は全部が現存せぬ以上、いずれも仮説の域を出ることのない推定であることに変わりはない。

§ 14 A稿とB稿における場面 β

場面 β の特徴は、場面 α と同じく、A稿からD稿へかわるにつれて、極端に簡潔になっていったことである。行数でいえば、A稿では100行を越えていたものが、B稿では80行強に、D稿では何と約40行に削減されている。ここではB稿の内容を見ながら、A稿がどのように削りこまれていったか、その判断の基準は何であったのかを、特に目立った点について検討することにしよう。

ある舞踏会の会場。女主人は男爵夫人の来訪を待っている。客の中には男爵夫人に思いを寄せている人物がいて、女主人にひやかされる。ところ

が、かの女が今朝あわただしく出立したのを目撃した人がいて、客たちの間に、その原因についてのかまびすしいせんさくが始まる。借金に首がまわらなくなったからだという人もいるが、ニーナは、男爵夫人が恋に破れて捨てばちになっているのではないかと言う。その言葉にからめて、婦人一般の意識や行動に対する蔑視と反感を、皮肉まじりに述べてはばからぬものもある。

ワルツが始まったところで公爵が会場に姿を見せる。かれは踊りながら、ふたりきりになれたのを幸い、誤解から、しつこくニーナに言い寄ったことの赦しを乞い、腕輪にまつわる事件の真相を打明ける。冷たくあしらったニーナに、悪い噂でも立てて復讐しようと考えたこともあったのだと話す。かれは今や罰を受ける覚悟である。だがニーナは、「だまっていた下さったなら、すべてお許ししたものを」といい、夫の姿におどろいて、その場を去る。アルバーニンはすでに、おそろしい企てを胸に秘しており、不吉な台詞を吐く。

いってしまえば、B稿における場面βの要約はこんなところであろう。A稿もあらまし同じような内容であるが、大きな差異は、A稿のほうがはるかに饒舌で、ディテールに拘泥している点にある。たとえばA稿では：

Вхожу — в передней всё вверх дном.... людей
 Нет ни души.... столы, диваны в зале,
 Комоды, сундуки, все в кучу снесены....
 Как старые игрушки в детской,
 И сняты зеркала и лампы со стены.¹⁾
 入って見ると、玄関の間は上を下への乱れ様……人は人子
 一人いず……広間にはテーブルやソファー、
 タンス、長持がみな山と運び込まれ……
 まるで子供部屋の古い玩具のよう、
 そして壁からは鏡もランプも外してある。

となっていた。ところが、同じA稿の、もうひとつのヴァリエントでは、は

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 700-701.

じめの三行が〈Вхожу — в передней нет людей / Комоды, сундуки. . . . столы, диваны в зале 入ってみると、玄関の間には人がいず / タンス、長持……テーブル、ソファが広間であって〉¹⁾と、二行に短縮されている。これはたんに短縮したのではなく、〈всё верх дном 上を下への乱れ様〉とか〈Нет ни души 人子一人いず〉とか〈Все в кучу снесены みな山と運び込まれ〉といった、形容に新味がなくて、紋切型の表現をすべて刈り込んでしまったのである。

ところがB稿になると、この5行がぜんぶで3行に短縮されてしまう：

Вхожу. Столы, диваны в зале,
Корзины, сундуки. В передней нет людей,
Ни тени жизни светской!²⁾
入ってみると、広間にはテーブルとソファ、
籠、長持がある。玄関の間に人はいず、
社交生活の影もない！

この削除の作業の過程で、レールモントフは〈Ни тени жизни светской 社交生活の影も〉という、新鮮でひきしまった表現を発見することになる。ついでながら、D稿では、今引用した部分を含んだ17行からなる客1のセリフがたった一行、〈В деревню, нынче утром 村へ今朝〉と、なんと4語に(内容が完全に対応するわけではないが)凝縮されてしまうのである。

この種の思い切った削除は、場面βにとりわけ多く、クライマックスの緊張を作り出そうとしている詩人の、おそろしいくらいに研ぎ澄まされた感覚が残した切口がいたるところに残っている。

削除は、主題展開の主要な線から逸脱する、冗漫なディテール描写に限られない。男爵夫人出奔の原因をめぐって、客のひとりが、「あれは贅沢な暮らしをしていた女性だし、ここにいる人の多くにも借金があった」と断定したのに対して、別の客が、「そういうことがあれば噂になっていたは

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 701.

2) III, 453.

ずだ」といってその説を否定するところがある。A稿では、この台詞の後に、初老の男の次のような台詞が続いていた：

Помилуйте, здесь Питер, не Москва.
 На этот счет здесь смирно ; здесь молва
 Домашних тайн по рынкам не разносит.
 Вы знатны, деньги сыплете — зовут.
 Лишь было б здесь (пок <азывает> ладонь); об том, что
 тут (карман) и тут (пок <азывает> сердце),
 Никто не спросит.¹⁾

とんでもない、ここはピーテル、モスクワとは違いますぞ。
 その点では、当地は肅然そのもの、内輪の秘密ごとなど、
 ここかしこの市場に噂となって、広まるということもない。
 皆さんは、家柄もよく、金銭面でも鷹揚だと言われていらっしゃる。
 それも当地だからこそ（手の平を示す）、
 何しろここ（ポケット）やここが（心臓を指す）どうなっているか、
 誰も聞いたりしませんからな。

もちろん実情はまったく逆で、ピーテル（ペテルブルグの俗称）だってモスクワと何ら変りはない。この戯曲のあちこちで、他人の私生活の問題が、陰で中傷されたり、噂として広められたりする場面に出会う。しかしペテルブルグの貴族たちはたしかに、モスクワのような「田舎」に住む貴族たちとは違った、「洗練」された生活様式を持っているものと自負していた。したがってこの台詞は、こういったペテルブルグ貴族の俗物根性を、皮肉をこめて描写しているのである。

なぜB稿では、この初老の男の言葉が全部削除されてしまったのだろうか？ この内容自体は主題展開の基本線に沿うものだし、読者や観客の注意を、細部のゴタゴタしたものに、ひどく逸らせるというものでもない。

この変化は、A稿においてこの初老の男の台詞の直後に続くニーナの、男爵夫人失踪は失恋のためではないかという台詞の中の、<отчаянье すてばち>という語との関連で、生じたものと考えべきである。ニーナが使っ

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 701.

たこの言葉に反応して、〈Отчаянье? да, есть / И это слово в дамском лексиконе, / Благодаря романам и творцу / Оно довольно звучно даже в тоне / И многим женщинам к лицу: すてばち? たしかに / 婦人用の辞書にはそういう単語があります。 / ロマンや作家のおかげで / 音色からいってもけっこう響きがいいし / 御婦人たちの多くにも似合っていますよ〉¹⁾

と語るのは、A稿では、舞踏会の主催者の Хозяйка〈女主人〉であった。それがB稿ではそっくり、初老の男の台詞に変わってしまった。その結果初老の男は女性が使用する言葉や流行の品々を揶揄して、女性蔑視の態度をちらつかせる役割を担うことになった。たしかに、こういうことを女主人に言わせるのは不自然であるし、それはいかにも、初老の男の役回りにふさわしい台詞である。だから、台詞の主の交替は、いわば必然的であった。

レールモントフはこの時、「婦人の使う言葉」の問題を、筋の展開を構成するうえでの、重要な要素として、位置付けなおしている。場面βでのやりとり (A稿とB稿) は、§8で引用し、その隠された意味を見出した、あのロシア語と御婦人たちの言葉についての一連の会話²⁾ への、明らかな伏線になっている。この強い関連性を見落さぬかぎり、男爵夫人出奔をめぐる論議の中心に、「すてばち」という言葉が入っているニーナの短い台詞を置こうとする、新たな構想の意図は十分納得がいくはずである。だから、ニーナの台詞の直前にあった初老の男の、モスクワとペテルブルグの貴族たちの違いに関する発言は、余計になってしまった。この台詞が欠けたところで、戯曲の全体的な告発性や暴露性が弱まるわけではない。しかもこの台詞には、ニーナの発言と切り結ぶ交点がない。だから削除したのである。

1) III, 454.

2) レールモントフにとって、「御婦人の言葉」か「殿方の言葉」かという性の差異は、さして問題にはならなかったであろう。プーシキンの長詩を連想させるために、「ロシア語」、「気位の高さ」、「折れる」で“三題噺”を作り上げることが最終目的であったはずだからである。その小気味のよい“逸脱〈отступление〉”を、たまたまニーナの歌に掛けて描くことを思い立ったので、「御婦人の言葉」についてのささやかな伏線をしのばせる試みを行なったわけである。

レールモントフの飽くことを知らぬ欲求は、この程度の修正で満されるものではなかった。場面 β がどのように大胆に書きかえられたかを次に見てみよう。

§ 15 C稿とD稿における場面 β

C稿を紹介している報告書の、この部分に関すると思われる記述は、次のような簡単なものである。〈Посоветовав жене Арбенина быть насто-
роже, князь уезжает на Кавказ. Баронесса, которая почувст-
вовала угрызения совести, не имела решимости признаться во
всем Арбенину. 公爵はアルベニンの妻に、用心するようにと言い残して、カ
フカーズに立つ。男爵夫人は良心の苛責をおぼえたが、すべてをアルベニンに告白
する決心がつかなかった〉¹⁾

この引用の前半はD稿の当該部分と完全に一致するが、後半には問題が残る。先にその問題点を説明しておこう。

もしオリデコープの報告書におけるあらすじ要約の部分が、順序に従って戯曲の筋を忠実に再現したものであったのなら、男爵夫人がアルベニンに中途半端な告白をして、妻への疑惑をますます主人公につのらせたしまった場面は、場面 β に含まれていたか、その直後、すなわち場面 β と毒殺の場面の間に置かれていたことになる。だがそれはほとんどあり得ないことである。理由の第1は、公爵を殺害するためにかれの屋敷へ入ったアルベニンが、そこで男爵夫人と出会う、「中途半端な告白」を聞く場面は、現存するA、B、D稿ともすべて、場面 α の少し前の第2幕第3場第3景(D稿の幕割りにおける)であり、しかもこの景に相当する部分については、各稿とも、まったくといっていいほど、修正も加筆、削除も見受けられず、したがってC稿のみが異っていたとは、とうてい考えられない、ということである。理由の第2は、場面 β に、もしくはその後の場面に男爵夫人が現われるとしたら、男爵夫人の出奔をめぐるあれこれの論議を軸にして組立てられている場面 β の構成は、全面的に別の構成に変えら

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 738.

れなければならないはずだが、それも考えにくいということである。なぜなら、たしかにD稿には、A稿やB稿から受継がれた字句はほとんど残っていないが、筋の展開そのものは基本的に同一であり、C稿だけが別の筋を持っていたと考えるのは不自然だからである。

以上の点から見て、「男爵夫人は……告白する決心がつかなかった」という下りに関する限り、報告書はC稿における場面展開の順序を守っていないと思われる。この語句はむしろ、その後続く〈Он отравляет свою жену. かれは妻を毒殺する〉という最後の文を書く段になって、書きとばした部分を思い出した検閲官が、必要あって書き留めたものであろう。男爵夫人の告白が中途半端であったことに触れなければ、毒殺に至るまでの戯曲の筋の要約としては不完全である。だから、遅ればせながら、一応そのことを付け加えたのだ。

D稿がA稿やB稿と大きく異なるところは、男爵夫人についての噂よりも、ズヴェーズヂチ公爵とアルバーニンの衝突についての風聞が前面に出ていることである。これはもちろん場面αでの大修正の延長線上に生じた現象で、前幕の緊張の余韻は、話題の人物である公爵が登場し、それを見て人々が離れていく場面の描写の中に受けつがれる。公爵がニーナと二人だけの会話を交すのはもはや、人の群の中でダンスを踊りながらではなく、人々が回りにいなくなり、奇妙によそよそしい空気がよどんでいる場所である。A稿やB稿では、当然ながら、社交界の人びとの気持の中に、公爵への侮狎や冷笑はないのに対して、D稿ではまったく異質の心理的舞台設定がなされている。公爵が何かしら卑劣な行為におよんだらしいということ、そのため公衆の面前でアルバーニンからひどく名誉を傷つけられたらしいということを耳にした上流階級の人物たちは、まるで自分たちの「無垢」を汚染から守ろうとでもするように、公爵をさりげなく疎外するのである。

B稿における全面削除によって失なわれてしまった、A稿の初老の男の気どった台詞に作者がそもそも期待していた劇的效果は、このようなかたちで復活した。すなわち、偽善に満ちた社交界の実態、きらびやかな振舞

とすまし顔の会話の裏に隠されたみにくい人間関係が、御当人たちのひとりの台詞を通しての裏がえしの暴露ではなしに、舞台上の人びとの動作によって、視覚的に形象化されたのである。このほうが、より鮮明で効果的なのはいうまでもない。

公爵が、このような零囲気のもとでニーナに打明けた内容も、A稿やB稿のそれとは根本的に異っている。痛手を負いつつも公爵がニーナにあえて二人きりになって話そうとしたのは、弁明の機会を得んがためであり、自分の行為のおろかさをつくろい正すためであった。しかしD稿では（C稿もおそらくそうであろう）、かれは自分をアルバーニンという悪人の手にかかった犠牲者だと見ており、共通の敵の犠牲となるであろうニーナに対して、同情心から警告しておきたい、というのが話の目的になっている。したがって、かつて描かれていたような公爵の悔悟の情も、ニーナからの責めを受入れようとする諦念も、消えてなくなってしまっている。そのかわり現われたのは、アルバーニンに対するおさえきれぬ憎悪であり、名誉の回復がはたされぬままカフカーズへ落ちて行かねばならないくやしきである。A稿やB稿では〈О, если б прошлое я уничтожить мог! ああ、過去をなくすことができたなら!〉¹⁾と、じつに退嬰的になっていた公爵が、D稿では〈...злодей не обнаружен. / И наказать его я не могу, — / Но день придет, — я подожду.... 悪漢の正体は暴露されてはいず / いまのぼくには、やつを懲しめることもならないが、 — / でもその日は来る、 — ぼくは待ちますよ.....〉³⁾と怨念をあらわにしている。

さて、もうひとつ、ドラマトルギーの見地から見ての大きな違いについても触れておかねばならない。公爵のセリフはA稿やB稿では、ニーナに仮面舞踏会での出来事に端を発した諸事件の真相を伝える役割をはたしている。真相を一番最初に知るのは男爵夫人であり、かの女はそれを公爵に告白してペテルブルグから立去ってしまう。つまり舞台から姿を消す。ついで公爵はニーナに同じ情報を伝えて、これもカフカーズへ去ってしま

1) III, 456.

2) III, 88.

う。残された当事者はニーナとアルベールだが、死に瀕しているニーナの方は、落した腕輪から生じた思わぬ悲劇的経過に気付いているが、アルベールは最後までそれを知らず(この点に限ればC稿も同様である)、両者の間に、次のパラグラフで分析するような一定の芸術上の矛盾を含んだ結末が用意されていたのである。これに対して、C稿やD稿では、公爵はただ恐ろしい結果の可能性を警告するばかりで、真相の告白はしないから、大団円におけるニーナは、自分の身にふりかかった悲劇の原因も、夫の豹変ぶりの理由も知らぬまま死んでいくのである。それだけ悲劇性は強まる。このとき、観客の側に残される一種のもどかしさや苛だちが、その効果をいっそう高めるといふわけである。アルベールが死にかけている妻をいくら責めたところで、カフカースへたつ公爵から手渡されて戻ってきた腕輪は、かれがひろったものとばかり思っているニーナは、なすすべを知らず、ただ潔白を訴えながら死んでしまう。

この変化が、戯曲の矛盾の尖鋭化の方向に沿って生じたものであるのはいうまでもない。公爵にたいするアルベールの復讐の仕方を激化させた分だけ、公爵の反応も激化させた、またその結果生じた緊張の高まりの分だけ、大団円における悲劇性を強めた、——これがレールモントフの選んだ方向だったのである。検閲に提出したのが、このように、むしろはじめの稿本よりはずっと「過激」になった内容のものであったところに、若いレールモントフの、したたかな意図が窺える。しかも、それが1回目の検閲で差戻しになったにもかかわらず——§9で紹介したように、公爵の顔にランプを投げつけるという、アルベールの復讐に、検閲官は大いに神経を逆なでされた——、A稿からC稿への推敲の過程に、芸術的な意味でも自信を持っていた作者は、D稿においてこの部分には何ら修正を加えていないであろうと見ることができる。ここに作者の戦闘性の発露を見出すのも、あながち的はずれな見方ではなからう。

§16 A稿とB稿における場面γ

場面γはB稿では、大きな芸術的欠陥を見せていた。臨終まぢかなニー

ナから、不貞を働いたとの告白を引出すために、アルペーニンは詭計を用いる。こういうやりかたは実に説得力に欠ける。場面γの冒頭でアルペーニンは狡猾な笑いを浮かべながら、〈Послушай, средство есть тебя спасти....おまえを救う手だてはあるのだが.....〉¹⁾ともちかけ、〈Скажи, что ты виновна. Лишь два слова....悪かったと言いなさい。ただ一言でいい.....〉²⁾と、罪の告白を誘導する。ニーナは意識朦朧となりながら、苦しみから逃れたいばかりに、〈Всё правда, я преступна, изменила.すべて本当のことです。わたしは罪人です。密通しました。〉³⁾と言ってしまう。

「救う手だてはあるのだが」という台詞は、B稿にしかなく、もともとA稿では、そのふたつのヴァリエーションとも、何としても告白させてやる、という主人公の断言があるだけで、このような卑劣な策は主人公の脳裏に浮びもしていない。⁴⁾むしろ死にかかっているかの女を見ても、もはや救えないことを悟り、急に自分の身の破滅を感じるのである。⁵⁾ A稿ではかれはついに、ニーナに罪を認めさせ得ていない。⁶⁾

レールモントフはB稿にいたって、なぜわざわざ不自然な変更を行なったのであろうか。A稿でもB稿でも、ニーナは、夫が自分にいただいた疑惑がどこから生じたものであるかを知っていることになっている。たとえば次のように――：

【Нина】

Но ты не выслушал....Я нынче лишь сама

1) III, 473.

2) Там же.

3) Там же.

4) См. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 704.

A稿のふたつのヴァリエーションのちがいは、主人公の心理的な危機状況の描写にある。後のものには、もう救うことができなくなったニーナを見て、これまでの自分の行為に誤ちがあったならどうしようという恐怖の言葉が聞かれる。したがって、B稿が、この方向への延長線上にはなく、まったく別の意図のもとに書き改められようとしたことは面白い。

5) См. там же.

6) См. там же.

Узнала всё.

【Арбенин】

Прочь, прочь! о, я сойду с ума,
Не верю — прочь! — Когда же перестанут
Меня терзать.

【Нина】

Всё это клевета молвы.
Ошибка, оба были вы
Обмануты.¹⁾

ニーナ

あなたはお聞きしていないからです……わたしだって、
今日始めてすべてを知ったのですもの。

アルペーニン

失せろ。失せろ。気が狂いそうだ、
信じないぞ、失せろ。いつになったら、
おれは苛まれずにすむのだ。

ニーナ

これはみな噂が流した中傷です。
まちがいです。あなたたちは二人とも、
だまされていたのです。

このニーナが、欺かれたためとはいえ、偽りの告白をするというのは、舞台上で次つぎに生起する出来事の中の相互的因果性を狂わせるものではないだろうか。レールモンツフは、A稿を修正しつつこの部分に及んだ時、真相を知っているニーナをそのままにしておこうかどうか、動揺し、結局、真相を知らないまま死なせる方を選んだものと見ることができよう。だから場面γにおけるB稿の矛盾は、ニーナが公爵から真相を聞かされることなく死んで行くように変更された、C稿への全面的書替えへの、決定的な端緒であったと考えるのが妥当であろう。各稿本をそれぞれのレベルで、水平方向にのみ視界を限定して読めば、すなわち $A\alpha \rightarrow A\beta \rightarrow A\gamma \rightarrow B\alpha \rightarrow B\beta \rightarrow B\gamma \rightarrow C\alpha \rightarrow C\beta \rightarrow C\gamma \rightarrow D\alpha \rightarrow D\beta \rightarrow D\gamma$ という読み方をすれば、B稿自体は $\alpha \rightarrow \beta \rightarrow \gamma$ の方向では芸術的破綻をきたし

1) III, 469-470.

ている。しかしレールモントフの構想の実現過程は、そのようなコースを辿らなかったはずである。 $A\alpha \rightarrow A\beta \rightarrow A\gamma$ がまず最初に存在していたのは明らかであるが、B稿を書く段階（すなわちA稿に大幅な修正をほどこす段階）から彼の視線は次のような順序で原稿の上を辿ったはずである。すなわち $A\alpha \cdots \rightarrow B\alpha \rightarrow A\beta \cdots \rightarrow B\beta \rightarrow A\gamma \cdots \rightarrow B\gamma \Rightarrow C\alpha \Rightarrow C\beta \Rightarrow C\gamma$ である。したがって、 $B\gamma$ において、ニーナに偽りの告白をさせたということは、そのとき、公爵からニーナへ真相を伝えさせないでおこうという新たな構想がひらめき、その結果C稿への全面的書替えへの衝動が生まれたと見るのが自然である。もちろんそれは、場面 α における、アルバーニンの公爵に対する復讐の仕方の大幅変更の構想と密接な関係がある（どちらが先行したのかは定かではないが）ことは明白である。

A稿とB稿では、アルバーニンとニーナの最後の会話のあとに、召使いたちの困乱ぶりと、医師がかけつけ、サジを投げるところが描かれている。これらはD稿ではすっかり削除され（C稿がこの点でどうであったかははっきりしない）、次のパラグラフで検討するように、カザーリンと親戚の貴婦人およびその姪が登場し、また医師とアルバーニンの会話も別の内容になっている。そしてこの戯曲のA稿およびB稿の最後を締くくるアルバーニンの独白だけがD稿に生かされるのである。この独白は、§10において推定したとおり、C稿の最後をも飾っていたものと見ることができよう。

§17 C稿とD稿における場面 γ

さてC稿が場面 γ において、A稿やB稿とどのように異っていたかについては、なにしろオリデュープの第1回報告書が、この部分についてほとんど紹介していないので、確かめようがない。しかし、場面 α や β でのそれがこれまで見たように、報告書に反映している内容については、ほとんどD稿に一致しているし、また場面 γ にも§16で指摘したような構想の転換が、すでにB稿の段階であったと考えられることからすれば、D稿の該当する部分により近い（あるいは完全に一致する）ことは、ほぼ予想できる。

C稿を推定する際に、いくつか問題点が出てくる。たとえばB稿では、

自分にとっては天からさずけられた天使のようであったニーナを失なってしまったこと、しかも破滅から救ってやった他人に自分のすべてを奪われてしまったことのうらみを述べたアルベニンの独白のおしまいに、
 <конец 完> と書きこまれているが、じつはさらにそのうしろに、正確にはA稿の写稿の最後の紙葉の裏面に、A稿を書き写したものの手によって一度書かれて消された4行が続いている。すなわち<Да! вижу, что добро и счастье неприступно / Тому, кто с юных лет от них отрекся сам, / И что души моей преступной / не нужно больше небесам! どうも善や幸福は、若い頃から自らそれを放棄していたものところへは寄りつき難いものようだし、おれのこの罪を犯した魂は、もはや天には必要がないと見える>¹⁾である。問題というのは、はたしてC稿でもこれが削除されていたかどうかである。

もし抹消されたまま第1回目の検閲に付されていたとすれば、この戯曲のC稿は<Раз в жизни человека мне чужого, / Рискуя честью, от гибели я спас, / А он, смеясь, шутя, не говоря ни слова, / Он отнял у меня все, все — и через час. 生涯一度のことだったがおれは他人を破滅から、自分の名誉を賭してまで救ってやった。ところがやつは、遊び半分で、ほくそ笑みながら、ひとこともいわずにおれからすべてを奪い去った。なにもかも、それもその一時間後にだ>²⁾で幕になっていたことになる。これではあまりにも唐突な幕切れではなからうか。B稿での終りの4行の抹消の理由も分らないが、確める手段は今のところない。抹消された4行が生きていれば、アルベニンは自分の身の不運に、自らそのデモニズム的色合の哲学的な結論づけをすることになり、戯曲としての完結性からいって、はるかにすぐれていたはずである。

問題点はさらに、場面γの全面書替えの結果、D稿における第4幕第1場第1景に、新しく書かれているアルベニンの台詞にもある。苦しかった自己闘争の結果かれの得たものは<какой-то тягостный, обманчивый

1) М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 705.

2) III, 107, а также, 447.

покой 何かしら重苦しくて当てにならない安寧¹⁾であった。時どき心中におぼえるうずきも、まだこの上苦しませねばならぬことがあるのではなかろうかというおののきも、日がたてば忘れ去ることもできるであろうと思っではみるが、アルベールはニーナの必死の哀願と憂悶を思い出して、頭をかかえこむ。この描写がC稿にもあったとすれば、ますます抹消された最終の4行は復活されなければならないことになる。なぜなら、この殺人の直後の苦悩をアルベールなりに止揚するものが、このようなデモニズム的悟りであろうからだ。A稿やB稿に比べて、D稿におけるこのアルベールの内面暴露は、芸術的にも説得性があり、召使たちのあわてぶりの描写よりは、はるかに密度が高い。したがって、A稿からD稿への推敲の完成への一貫した志向を考慮に入れるならば、C稿にもすでに、第4幕第1場第1景のアルベールの独白は存在していたと見るのが妥当だと思われる。

さてその次の問題は、カザールの登場とそのセリフの意味である。§10でわたしたちは、カザールと正体不明の男の形象の間でひとつの役割が二分化しているとするエイヘンバウム説については、批判的に論及した。今問題にしようとしているのは、場面γにおける形象カザールの役割の必然性についてである。かれは静かに登場して（A稿やB稿では姿を見せない）、〈Посмотрим, как-то он комедию сыграет. あいつがどうやってコメディを演じるか、見物するとしよう〉²⁾ という。この台詞は第2幕第3場第5景の公爵が男爵夫人に向っていう台詞〈Ваш страх напрасен! . . . / Арбенин в свете жил, — и слишком он умен, / Чтобы решиться на огласку; / И сделать, наконец, без цели и нужды, / В пустой комедии — кровавую развязку. あなたのはいらぬ恐怖ですよ /アルベールは社交界にいた男ですから、大ぴらになるようなまねをしでかすほど馬鹿じゃないし、それにまた、目的も必要もないのに下らないコメディで血みどろの大団円を演じるには賢こすぎますよ〉³⁾ に呼応するものであろう。この

1) III, 104.

2) III, 105.

3) III, 76.

部分はそのまますでにA稿にもB稿にもあったのだから、D稿のカザーリンの新しい台詞は、明らかに公爵のこの台詞を念頭に置いて書かれている。公爵は男爵夫人から事の重大性を教えられるまでは、自分の横恋慕の少なくとも罪の半分は相手の女も負っている以上、アルベーンに「痴情事件」を公然化させる決意はつかないだろうと見ていた。

カザーリンの方は、すでに第2幕第2場第3景でシュプリフからアルベーン夫妻と公爵の間に起ったスキャンダルの噂を聞いている。かれはすぐあとの第5景で、はやくもその噂をもじって、アルベーンに意地悪く、
 <.... так ступай на бал, / Влюбись в его жену.... иль можешь не влюбиться, / Но обольсти ее, чтоб с мужем расплатся, それなら舞踏会へ行くがいい。そいつの女房に惚れてしまえ……いや別に惚れなくたっていいんだ。でも亭主と勘定をつけるために、その女房を誘惑してやれ>¹⁾ という。この言葉から主人公は、噂が相当に広まっていることを察知するのである。しかしながら、カザーリンが知っているのは噂であって真相ではない。正体不明の男や公爵と違って、カザーリンはこの「悲劇」を冷かし半分にししか見ることのできない男なのである。この意味でも、カザーリンと正体不明の男が、ひとつの役を二分したものと見ることは無理があろう。

カザーリンは苦悩するアルベーンに<Да, полно, брат, личину ты сними, / Не опускай так важно взоры. / Ведь это хорошо с людьми, / Для публики, — а мы с тобой актеры. おい, もうよせよ, 仮面なんか脱いじまえよ。そんなにかしこまって眼を伏せるなよ。他人とはそうするのもいい。観客にはね。でもおれたちは役者じゃないか>²⁾ という。おそらく、この台詞を言わせるために、作者はここでカザーリンを登場させたのろだう。カザーリンはいざ知らず、アルベーンは自分の正体を隠して、人の前で演技するのをむしろ嫌うタイプの人間であるから、この台詞はかつての仲間であったこの二人の断絶を決定的に印象付けている。わたしたちは第1幕第3場第1景でアルベーンが自嘲しながら次のように言って

1) III, 64.

2) III, 105.

いるのを覚えている：

【Арбенин】

<.....>

И что же я там делал, не смешно ль!...

Давал любовнику советы,

Догадки поверял, сличал браслеты....

И за других мечтал, как делают поэты....

Ей-богу, мне такая роль

Уж не под леты! ¹⁾

いったいあそこで何をしてきたのだ、こっけいじゃないか!.....

濡事師に助言を試みたり、

当推量を気にして腕輪をたしかめてみたり...

詩人がするみたいに、他人にかわって空想したりして.....

まったく、いい年をして

あんな役まわりをやるとは!

カザーリンは、主人公が犯人であることを知らず、また不貞の妻の死を内心喜こんでいるとでも思ったのだろうが、引用したセリフからも窺えるように、アルベニンという男は、自分の本性をおさえて芝居が打てるほど器用な人間ではない。

カザーリンと同じように主人公の内面世界からはほど遠い存在としての新しい人物たち、ニーナの叔母にあたる人物と思われる貴婦人と、縁者とおぼしき老人が登場する。かれらは、喪服の生地を買わなければならぬ不幸を嘆いたり、棺の掛布の豪華さに目を奪われたりするばかりで、アルベニンの苦悩には無頓着である。こういう人物設定が、第1回目の検閲で差戻された後に、急ぎよ追加されたとは考えにくい。やはり、C稿ですでに実現していた諸形象であったろう。

場面 α , β , γ , という限られた範囲ながら、わたしたちが見てきた限りでは、すくなくともB稿からC稿への転換は、全般的な意味で、質的なものであったと考えることができる。

1) III, 31.

Ⅳ 作品の深層に潜むもの

§ 18 アルベーン (Арбенин) という主人公名は、戯曲『変り者』(《Странный человек》, 1831) ですすでにお馴染だし、『仮面舞踏会』のD稿が二度目の検閲でも不許可になったあとで、主題展開そのものを改め、主要な状況設定を変更して全面的書きなおしをはかった戯曲『アルベーン』(《Арбенин》, 1836) にも引き継がれている。さらに詩人が決闘のすえ横死する1841年に、ほんの4ページ分ほど書き進められただけで未完になり、まだ題名さえ付けられていなかった小説¹⁾にも、この名前を持った主人公が現われている。コマーロヴィチ (В. Комарович) は、これらの作品の間の同一主人公名を通しての関係を次のように特徴づけている。

〈Самое, наконец, имя — Арбенин — не в первый и не в последний раз выступает у Лермонтова в «Маскараде»: так же названы и герой из «Странного человека», и герой одной из двух неоконченных повестей (1841); в обоих случаях «Арбенин» — не больше как художественный псевдоним самого Лермонтова. Не иначе обстоит, очевидно, дело и в третьем случае — с Арбениным в «Маскараде» В частности с Арбениным из «Странного человека» героя «Маскарада» роднит и сходство биографических ситуаций, породивших ту и другую драму. Не лишено ведь интереса, что драматическая форма в обоих случаях понадобилась Лермонтову для прямого отклика на потрясшие его жизнь события: разрыв с Ивановой — в первом случае, брак Лопухиной — во втором. さてアルベーンという名前自体は、レールモントフにあっては『仮面舞踏会』にはじめて登場したわけでも、またこれが最後になったのでもない。『変り者』の主人公も、二本の未完小説のうちのひとつ(1841)の主人公も、同じ名前だからである。どちらの場合も『アルベーン』とはレール

1) 選集では、書き出しの〈Я хочу рассказать вамわたしはあなたに話したい〉をとって仮の題名としている。См. IV, 311-314.

モントフ自身の芸術的匿名以上のものではない。もうひとつ、『仮面舞踏会』のアルバーニンについても、あきらかに、事態は異ならないのである。とりわけ『変り者』のアルバーニンと『仮面舞踏会』の主人公とは、両方のドラマを生みだした伝記的状況が似かよっていることもあって、近い関係になっている。レールモントフにとってどちらの場合もドラマという形式が、前者ではイワノーヴァとの別離、後者ではロプーヒナの結婚という、自分の人生を揺がせた事件に直接応えるために、必要になったということが、関心をいだかせる点となっているわけである¹⁾

はたして『仮面舞踏会』のアルバーニンについても、あきらかに、事態は異ならないと断言してよいであろうか？ もし異ならぬものとすれば、『変り者』のアルバーニンはヴラジーミル・パーヴロヴィチ (Владимир Павлович) という名と父称であったのに、『仮面舞踏会』と『アルバーニン』では、それをイェヴゲーニイ・アレクサンドロヴィチ (Евгений Александрович) に変えたのはなぜだろうか？ さらに未完の小説の主人公がアレクサンドル・セルゲーエヴィチ (Александр Сергеевич) なのはどうしてであろうか？ これはたんなる偶然とか作者の無責任な思いつきではあるまい。

ここで、『仮面舞踏会』の中の主要な人物名がどれも、他の作家の作品中の人物名を借用したものであることを、想起する必要がある。たとえば公爵スヴェズヂチ (князь Звездич) は、当時よく読まれていたマルリンスキイ (Марлинский) の社交会小説『試練』(《Испытание》, 1832) の人物名(ただし女性)を借りたものであるし、同じく男爵夫人シュトラーリ (баронесса Штраль) もその小説中のひとり(ただし男性)の名と一致するということである²⁾ またシュプリフ (Шприх) によく似たシュピルフ (Шпирх) という名の人物がセンコフスキイ (Сенковский) の社交界小説『偏見』(《Предубеждение》, 1834) にあって、しかもこちら

1) В. Комарович, Автобиографическая основа «МАСКАРАДА» в кн.: «Литературное наследство», т. 43-44, М., 1941, стр. 662.

2) См. там же, стр. 669. ただし、この指摘は1924年に出版された М. Яковлев, «Лермонтов как драматург» ですでになされているということである。

は名前だけでなく、性格的・行動的特徴までが借用してあるということである。¹⁾『仮面舞踏会』の主要人物は、残るところカザーリンとアルベニン夫妻だけである。このような作為的命名を特徴としている戯曲の中で、主人公がその作為から自由であると考えるのは、かえって不自然であろう。

ところで、アルベニンという姓は、詩人が少年時代に書いた(1831年)未発表の戯曲から取ったものであるから、一般の読者や観客には、そのことがわかつてはならない。かれらはむしろ主人公の名と父称に注意を向けたはずである。名と父称に特別な意味を与えているのではないかという推定を許す要因がもうひとつある。『変り者』は、捧げた幾編もの詩が残っている恋人ナターリャ・フョードロヴナ・イワノヴァ (Наталья Федоровна Иванова) との別離、失恋をきっかけに執筆されたものであることについては、すでに触れた。かの女をモデルにしたと思われる女主人公がこの戯曲に登場するが、その名はナターリャ・フョードロヴナ・ザゴールスキナ (Наталья Федоровна Загорскина) となっている。「ぼくが描いた人物たちは皆実在の人間をもとにしたもので、願わくばそれが誰であるのかを知っていただきたいと思っている」 (§2参照) とわざわざ序言を付して断わってある戯曲の中でも、実在の人物名を残してあるのは、この女主人公だけである。この人物についてのみレールモントフが、名と父称を匿名にしなかった理由は、おずのから明らかであろう。

このように状況証拠が出そろったところで、「イェヴゲーニイ・アレクサンドロヴィチ」なる名と父称が、当時の読者や観客に、いかなる人物や形象を連想させたかを考えてみよう。非常に高い蓋然性ととも指摘するのは、『イェヴゲーニイ・オネーギン』(《Евгений Онегин》, 1830)の主人公イェヴゲーニイであり、その著者アレクサンドル・セルゲーエヴィチ・プーシキン (Александр Сергеевич Пушкин) ではなかろうか。『仮面舞踏会』の主人公アルベニンの形象には、レールモントフの自伝的要素ばかりでなく、プーシキンの影が色濃く落ちているのである。かれ

1) В. Комарович, Автобиографическая основа «МАСКАРАДА» в кн.: «Литературное наследство», т. 43-44, М., 1941, стр. 662.

の妻の名ニーナが、じつはナスターシャ (Настасья) の愛称であることが、毒殺の直前の場面で明らかにされるが、それがプーシキンの妻のナターリャ (Наталья) という名を何となく連想させるのも偶然ではなからう。

こうして見てくるとカザーリンだけが、その命名の秘密を明されていないことになる。これも、スヴェズヂチやシュトラリーやシュプリフと同じように、既成の形象の借用である可能性は否定できない。だがおそらくは、Касари とか Казари という外来の姓に、kozyрь [切札] という語をかけ合わせて、この職業的賭博者の名を創作したものであろう。

§19 わたしたちは §6 において、プーシキン夫妻についての不名誉な噂が、社交界に出入りし始めたばかりのルールモントフの耳にも届いていたはずだということを述べた。詩人・作家としてのルールモントフの成長を探ると、プーシキンがかれに与えた影響の大きさに驚かされる。自ら文学活動開始の年と見なしている1828年に、¹⁾ ほとんどプーシキンの『カフカーズの虜囚』(《Кавказский пленник》) の詩行を模倣したり、変形したりして書き上げた同名の長詩を、創作ノートに残していることも、²⁾ そのひとつの現われであろう。このようなルールモントフにとってその噂は、かれがいただいていたプーシキンへの畏敬の念を、著しく踏みにじるものであった。きっとデカブリストの乱の挫折後におけるデカブリストや同調者の恥辱にまみれたみじめな生きざまを、見せつけられる思いがしたにちがいない。

『仮面舞踏会』がプーシキンの『スペードの女王』から一定の刺激を受けているであろうことは想像に難くないが (§3参照)、それは一般的な意味における芸術的影響関係といったレベルを超えて、もっと生なましくプーシキンの運命と対峙しようとする姿勢から生れ出たものであったと思われる。そのことは両方の作品におけるトランプの賭博という、共通の重要な作品構成要素のはたしている役割がまったく異っている点に明確に現わ

1) См. В. Мануйлов, Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова, М. -Л., 1964, стр. 26.

2) См. II, 573.

れている。『仮面舞踏会』の中の二箇所賭博場面は、主題展開のレベルでは、最初のそれが、主人公とズヴェズヂチ公爵の運命的な出会いを準備するものであり、あとのひとつは、かれらの決定的な対立とその結着を示すためのものである。もちろん、§8で明らかにしたように、賭博の場面は「危険な」意図を隠し込むための場所にもなっているが、それはこの作品構成要素が担っている諸機能のうちの副次的な一部でしかない。そして、目を作品全体に移して、構成論的レベルで考えると、ふたつの賭博場面は、主要なテーマの大きな発展の一部をなす、補助的な手段として使われているのであって、それ自体が独自の——たとえ第二義的であろうと——テーマを形成するものにはなっていない。この点では『スペードの女王』と大いに異なる。

一見したところ『仮面舞踏会』は、嫉妬を中心的テーマとし、そこから生じた復讐へのインパルスとその実行をもうひとつのテーマとして、相互にからみあわせながら筋を発展させる悲劇のようである。C稿についてベンケンドルフがおもてむきは、アルバーニン夫妻を和解させるべきだとの所見を表明したのも、無理からぬことである。ルールモントフ自身も、差戻しになった理由を(C稿かD稿かは判然としないが)、劇中人物の激情と性格があまりに強過ぎ、また善が十分に誉め称えられていないためだと聞かされていた。¹⁾ だが検閲する側もされる側も、真の原因はそこにはないことをよく知っていたはずである。ルールモントフが、「誤ちの復讐」に対する“応報”という、もうひとつのテーマを急ぎよ持ち込んだのは、このタテマエの次元での取引に出ようとしたからであった。

コマーロヴィチは、『仮面舞踏会』のテーマが、はじめの稿本から後の本稿へ書き改められるにつれて、復讐から嫉妬へとその重点が移ったと主張する。²⁾ この主張の当否はさておき、§12～§17で検討したとおり、復讐の仕方についても、嫉妬心の緊張のつくりかたについても、大きな動揺

1) См. III, 55.

2) Ср. В. Комарович, Автобиографическая основа «МАСКАРАДА» в кн.: «Литературное наследство», т. 43-44, М., 1941, стр. 635-636.

をともないながら書かれたことは明らかである。クライマックスや大団円ではたしかに、矛盾の激化が効果的に示されるように改められているが、そもそも貞淑な妻であるはずのニーナがひとりで、なぜいかがわしい仮面舞踏会へ行ったのか、その芸術的必然性を明らかにしていないのであるから、主人公に嫉妬心の生まれた具体的状況も、そこから復讐へ向う具体的な動機付けも、じつにあやふやな虚構性を帯びていることに変わりはない。

戯曲の構想に嫉妬の要素が持ち込まれた原因は、もちろん直接的には、ヴァルヴァーラ・ロプーヒナの思いがけない結婚であったろうが、それだけならば、嫉妬のテーマを展開させるための舞台として、ペテルブルグ社交界の人びとが出入りする舞踏会を設定する必要はかならずしもなかったであろう。また一般的に存在している社交界の醜い内情を暴露することが、戯曲執筆の第一義的な目的だったのならば、たとえば男爵夫人の行状にもっと光を当てるなり、シュプリフ的人物の解明を前面に押し出せばよかつたはずである。疑問が残るのはやはり、なぜイェヴゲーニイ・アレクサンドロヴィチという名の夫と、ナスタージャという名の妻が主人公になって、陰湿な社交界を舞台に、激しい嫉妬とその苦悩を、そしてその帰結としての、毒殺による復讐を演じるのかである。なにゆえにこの激情と強烈な性格が必要だったのだろうか？

わたしたちは、これらのことを説明する仮説として、プーシキン夫妻についての噂が、このような構成を導いた原因だと考えている。

第1幕第1場第2景で、したがってほとんど幕あきの直後に、久しぶりに再会したアルバーニンとカザーリンの間に次のような話が交される：

【Казарин】

<.....>

А ты любезнейший, женат, богат, — стал барин.

И позабыл товарищей своих!

【Арбенин】

Да, я давно уж не был с вами.

【Казарин】

Делами занят все?

【Арбенин】

Любовью не делами.

【Казарин】

С женой по балам.¹⁾

カザーリン

<.....>

君は嫁さんはもらうし、金持ちだし、えらく旦那様になったものだ。

そうなると自分の仲間は忘れてしまったという訳か！

アルペーニン

たしかに君らとは、ずいぶん会っていなかったな。

カザーリン

あい変わらず仕事で忙がしいのかい？

アルペーニン

恋をするのにさ.....仕事じゃないよ。

カザーリン

奥様について舞踏会めぐりか。

1831年に結婚してから二年間ほど、プーシキンはあまり創作に熱心ではなかった。しかも §6で紹介したように、年少待従となったプーシキンは、いわば義務的に、美しい妻をともなって舞踏会に出なければならなかった。1834年3月にはその「激務」のためにナターリャは、流産したほどである。しかし根から派手好きでコケットなかの女のことであるから、それにもめげず、次のシーズンにも舞踏会通いを続けたことであろう。社交界でのつきあいには大変な出費を必要としたらしく、この頃プーシキンは借金に借金を重ねている。²⁾ それがかはた目には、羽振りよく映ったとしても不思議ではない。しかし実情を知るものにとって、「金持になった」といわれることは、皮肉以外の何ものでもなかった。この会話のやりとりは、こうして見るとプーシキンが当時置かれていた状況に酷似している。

D稿には、正体不明の男が、かつてアルペーニンからトランプ賭博ですっかり金を巻上げられた話をする場面がある。それは7年前のことであっ

1) III, 9.

2) 池田健太郎, プーシキン伝, 中央公論社, 昭和49年, p. 378参照

た。ところで正体不明の男は、〈Но ты, хоть молод, ты меня держал / В когтях, — и я все снова проиграл. しかしきみは若いくせに、ぼくにながしり爪をたててはなそうとしなかった。それでまたすってんてんに負けてしまった〉¹⁾といている。「若い」といっても、賭博の腕を玄人並に磨くには一定期間の修業が必要だから、その時点で、20才そこそこの若さということとはなからう。アルベーン自身も、〈Тому назад лет десять я вступал / Еще на поприще разврата: もう10年ほど前になるが、おれは放蕩生活に足を入れた〉²⁾と告白している。戯曲執筆は1835年であるから、アルベーンが放蕩生活に入ったのは1825年頃、つまりちょうどデカブリストの乱のあった時期（おそらくはその直後）ということになる。社交界へ入ったとたん放蕩三昧を始めることもなからうし、この身の崩し方は、後ほど分析するように、多分にデカブリストの乱の挫折との関係が深そうだから、すでにそのような思想的・政治的分別がついているものと考えらるなら、10年前のアルベーンは23~24才にはなっていたと見るのが妥当であろう。正体不明の男から全財産を奪ってしまったほど腕を上げていた賭博者アルベーンは、その計算によれば26~27才であり「若い」と見られても不自然ではない。そして、もはやそのような若き日々を過去のものとして自覚している現在のアルベーンは、33~34才ということになる。もちろんこの推定は、2~3年の誤差の範囲を否定するものではない。しかしいずれにしても、アルベーンは、著者レールモントフよりは一世代上の、ちょうどプーシキンと同年令ほどの人物であることに変わりはない。プーシキンの妻ナターリャは1812年の生まれであるから、1835年にはまだ23才であり、戯曲の中で、心も年も若いといわれているニーナの推定年令とも一致する。

このアルベーン夫妻が、有名なエンゲリガルト邸という実在する場所へ現われるというのであるから、ますます現実性を帯びてくる。アルベーンが、遅く戻った妻を、〈Я б вам не помешал ни строгим наблюдением, / Ни пошлой нежностью своей..... / С кем были вы?

1) III, 113.

2) III, 89.

きびしく監視したり、下卑た優しさなどを見せたりして、おまえの邪魔だてなどしないだろうに………いったい誰といていたのだ¹⁾と詰問する場面の、心理の屈折の様子が、妻をたしなめるプーシキンの手紙の口調を想起させるのも偶然ではあるまい。

もちろんこのように状況証拠的なものを列挙していったところで、プーシキンの要素が、戯曲構成についての構想の根幹をなすというような結論が出てくるわけではない。指摘しうるのはただ、プーシキンの要素が、執筆のひとつの重大な動機をなしており、とりわけ主人公の設定に、大きくあずかっているということである。

テーマに対する作用も、主人公の形象とのかかわりで、当然考える。『仮面舞踏会』の根底を流れているテーマは、けっきょく“人間の尊厳の擁護”に帰着するであろう。アルバーニンはたしかに嫉妬に狂う。それは、自分にとって最も大切でかけがえのないものを奪われた怒りである。この場合、ニーナは、生身の女というよりは、もっと抽象的な、理想とでもいうようなもののごとき様相を帯びている。アルバーニンが復讐するのは、それを奪ったのが、自分の恩を受けた男だと知った(誤解した)からである。自己の尊厳を守るという限りにおいて、かれの判断と行為は、その激情も含めて正当である。たとえ判断のあやまちゆえに、“罰”を受けたところで、失なわれようとしている自己の尊厳——これはアルバーニンや、そしてプーシキンやレールモントフにとっては、打消しようのない歴史的事実だ——を守ろうとした情熱が無意味になるわけではない。だから

- 1) III, 39. 年少侍従辞職直前のプーシキンのうっ屈した心境を再現しつつ、池田健太郎は、妻への手紙中でプーシキンが次のように書いているのを紹介している：「君の許しを得たうえで、ぼくは退職し溜息とともに年少侍従の制服を畳まなければならないだろうと思う〈……〉君はまだ若い、が、すでに家庭の母だ。そこでぼくは確信しているのだが、げんに君が潔白な、善良な妻の義務を果たしているように、よき母の義務を果たすことも君にはむずかしくないだろうと思う」(前掲書, p. 381, 傍点は論文筆者)この前年、しきりに妻のコケットぶりをいましめた(それもどこか哀願調を帯びた)手紙を読み比べると、アルバーニンのこのセリフにはプーシキンを髣髴させるものを感じるであろう。

レールモンツフは、“応報”のテーマを導入して、権力に譲歩しようともした。このような大きなテーマを現象させる際に、設定された主人公像から嫉妬という形態を選び出したのは、少し無理があったかもしれない。

§ 20 自己の人間的尊厳を売渡すことによって生きている人間がいる。シュプリフがそうである。男の仮面（この男が、第4幕で正体不明の男となる）から、社交界のきたない裏舞台の有様を聞いたアルバーニンは、あらゆる点で自分とは反対のタイプのシュプリフと次のような会話をする：

【Арбенин】

Слух завидный

У вас.

【Шприх】

Я слышу все и обо всем молчу
И не в свои дела не суюсь....

【Арбенин】

Это видно.

Так, стало быть, не знаете.... Ну как не стыдно!
Об том....

【Шприх】

Об чем это-с?

【Арбенин】

Да нет, я так, шучу....

【Шприх】

Скажите!.....

【Арбенин】

Говорят, у вас жена красотка.....

【Шприх】

Ну-с, что ж?

【Арбенин】

(переменив тон)

А ездит к вам тот смуглый и в усах?

(Насвистывает песню и уходит.)

【Шприх】

(один)

Чтоб у тебя засохла глотка.....

Смеешься надо мной.... так будешь сам в рогах.

(Теряет в толпе.)¹⁾

アルバーニン

うらやましいおうわさを

お持ちですな。

シュプリフ

わたしの耳には全部入って来ますが、口は本当にかたいし、
自分に関係ないことには首をつっこまぬ主義です。

アルバーニン

そのようですな。

さては御存知ないというわけですか.....恥知らずにも/
あのことを知らないなんて.....

シュプリフ

それはいったい、何のことでしょう？

アルバーニン

いやただ、冗談をいっただけで.....

シュプリフ

おっしゃって下さい！.....

アルバーニン

お宅の奥さんは美人だとか.....

シュプリフ

それがどうかしましたか？

アルバーニン

(声の調子を変えて)

例の、口ひげをはやした浅黒いのはお宅に通って来ますか？

(口笛を吹いて立去る)

-
- 1) III, 25-26. アルバーニンの最初の台詞を「うらやましい聴覚力を持っていますね」と訳すことも可能であろう。だが、それでは次の台詞で「さては御存知ないというわけですか」と言っている「種明し」の面白味がわからない。いずれにしてもアルバーニンは“слух”を「掛言葉」として用いつつ、それに対する相手の反応をからかおうという魂胆である。

シュプリフ

(ひとりで)

勝手な御託をならべやがって……

よくもこけにしたな……そっちこそ女房を寝取られるぞ。

(人ごみの中へまぎれる)

アルベーンは“слух”を「うわさ」という意味をこめて使っているのに、社交界のあちこちに聞耳を立ててエサを漁っているシュプリフは、それを「聴覚」のことと誤解したわけである。美人の妻にいかがわしい役をおしつけ、何らかの利益を得ている噂のことだと気付かぬ相手を、ここぞとばかり皮肉ったアルベーンばかりでなく、カザーリンもまた痛烈な当て擦りを言う：

【Шприх】

Да я давно женат.

Послушайте, одна особенно вот клад.

【Казарин】

Жена?

【Шприх】

Собака.

【Казарин】

Вот дались собаки!

Послушай, мой любезный друг,

Не знаю как жену — что бог даст, неизвестно,

А ты собак не скоро сбудешь с рук.¹⁾

シュプリフ

前から女房はいますよ。

中に極付きの上ものがあるのですけれどね。

カザーリン

妻君の?

シュプリフ

犬のですよ。

1) III, 60.

カザーリン

えらく犬に執着するんだなあ！
 いいかね、おまえさん、
 妻君の方なら、運ということもあるから分らないが、
 犬は、そうじきには売りさばけないぜ。

シュプリフは社交界の寄生虫的存在であり、ブローカーのようなこともやりながら生計をたてているらしいが、このやりとりから、扱っている商品は、かならずしも物ばかりでないことがわかる。アルバーニンがシュプリフをからかったのも、ひとりの仮面(D稿ではこの男があとの幕で正体不明の男になる)から、その噂を聞いたからなのである。しかし、当時社交界で栄耀栄華を誇っているものたちの多くは、§6で紹介したように、多かれ少なかれ、シュプリフと似たようなことをやって、その地位を築いたのであった。このシュプリフという形象が、センコフスキの作品中のシュピルフという人物をもじって作られたという見方があることについてはすでに述べたが、そもそもそのシュピルフは、実在する人物であった、第Ⅲ局のスパイのエリカン(A. Элькан)をモデルにした形象だという指摘がある。¹⁾ 確かにレールモントフも、そのことを念頭に置いてこの人物を描いているのであろうが、出来上がった形象としては、一人のプロトタイプと一対一に対応するものではなく、社交界の一部に見られるいかがわしい人物群と、何らかの程度において対応していると見るべきであろう。

この形象は、アルバーニンとはちょうど正反対の性格、思想、行動様式を特徴としているという意味で、すでに一定の普遍性を有しているが、社交界の中の傾向を象徴的に代表しているという意味でも、たんに、特定のモデルを持った人物としてかたづけしてしまうことは、できないのである。

それとはわからぬかたちで出されているながら、特定のモデルを指し示し

1) См. В. Комарович, Автобиографическая основа «МАСКАРАДА» в кн.: «Литературное наследство», т. 43-44, М., стр. 669. こういう予備知識を持って読めば、〈Я попаду к нему в агенты. аいつのところへ探偵に行くか〉(Ⅲ, 55)というシュプリフの台詞は、agent 〈スパイ〉である当人の“自己暴露”の響をもって聞こえてこざるを得ない。

ているように思われる人物たちが、何人も描かれている。たとえば、アルバーニンが「例の、口ひげをはやした浅黒い」と形容している男である。この戯曲は、現実に驕りの極にあったエンゲリガルト家を実名で出しているほどだから、シュプリフの美人の妻を目当に通ってくるこの男も、エピソードなり、性癖なりによって、社交界では知られた、実在の人物であろう。この男は間男ではない。おそらくはシュプリフが行なうこの「もてなし」の見返りとして、かれの期待にかなうような、何らかのほどこしを約束しうる立場の人物でなければならない。もし、エリカンの上司であったベンケンドルフ (Benkedorf A. X.) 憲兵隊長に、モデルにされそうな要因がないとすれば、わたしたちは、ある大胆できわどい仮説を提示しなければならないことになる。

形象アルバーニンに、プーシキンを連想させるような要素を潜ませていることから推し量るなら、これは実在したエリカンの妻と現実に関係のあった人物ではなく、社交界の中にある「エリカンドも」の妻たちと関係があったとしても不思議には思われず、かつまた1835年に近い時点において、そのような性癖からすれば、プーシキンの妻ナターリャにも手を出す危険性のあった人物、すなわち皇帝ニコライ I 世を「例の、口ひげをはやした浅黒い」男として想定しうるのである。

ニコライ I 世は、当時の多くの男性がそうであったように、立派な口ひげをたくわえていた。問題は「浅黒い」とは何を意味するかである。『仮面舞踏会』との関係を指摘する研究者もある、キュヘリベーケル (V. K. Кюхельбекер) の『イジョルスキ』 (《Ижорский》) という韻文の戯曲に、緋袍をはおり、頭にはカツラをつけ、手に笞を持った巨大な猿 (悪魔 злой дух) が登場するが、このブーカ大王 (Великий Бука) という形象にニコライ I 世を読み取ろうとする説がある。¹⁾ したがって、実際にニコライ I 世は猿のように浅黒かったのかも知れない。だが、ニコライ I

1) Б. Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове, стр. 202. Эйхенбаумは注のなかで П. К. Катенин の説を紹介し、それが根拠のないものではないことを認めている。

世の肌の色はこの際、白かろうが黒かろうが、どうでもよいことである。

ロシアには、偉業を成し遂げた皇帝のことを、民衆が「白い皇帝<белый царь>」と尊称する伝統があった。民衆は支配者の行為を、常にその階級的な立場からして正しく評価できるほど賢明であるとは限らない。いや民衆の多くは、自己の階級的利害に敵対するような皇帝の「事業」を、誉め称え(させられ?)ることののほうが多いである。したがって農民や兵士(=軍服を着た農民)が19世紀になって、民衆の民族的覚醒や自立心をくすぐる(ロシアではとりわけ、1812年の対ナポレオン戦争をきっかけに民衆の愛国的気分が高まった)ような事件を見聞きするたびに、その「全民族的利害」の運命的代表者として、現に君臨する皇帝を崇め、かれを「白い皇帝」と呼ぶことがあっても不思議ではない。

なにしろ「現人神」などというふざけた言葉がつい30数年前まで、経済的には資本主義の帝国主義的段階にまで達していたこの現代日本でも威力を持っていたくらいであるから、1828年から29年にかけての対トルコ戦争の時、あるいは、かのプーシキンですら事件の本質に対する歴史的観点を見失なった1831年のポーランド侵入¹⁾の際に、民衆が本来は自分たちの抑圧者であるニコライ I 世を、具体的にその「偉業」を評価することなく、情緒におぼれて「白い皇帝」として崇め、多数の誉め歌を残したのも無理からぬことである。²⁾ 今日の流行歌とは違って(ただしソ連では数年

1) 1831年8月に書いた《Клеветникам России》の中でプーシキンは、持前の愛国心でこの侵略を正当化しようとして試みている。当然これには、進歩的陣営から反対の声が上がった。ところが面白いことに、レールモントフもまた、1835年の作だといわれるある詩において、このプーシキンを弁護し、西欧で反ニコライ I 世のキャンペーンをはっている人々への痛烈な批判をやっている。おそらくプーシキンに共通する祖国愛が意識の根底にあったのであろう。自分が皇帝批判をやるのはかまわないが、外国の連中が、為にする目的でやるのは、癢に障るということか。それでも、つい筆が走って書いてしまったと思われる、歯の浮きそうな皇帝礼賛調の7行は、何者かの手で消されている(I, 636参照)。この詩と、レールモントフの政治意識との関係については、別の近い機会に、解明される必要がある。

2) Ср. Исторические песни XIX века, в кн.: «Памятники русского фольклора», изд-во «НАУКА», Л. 1973, стр. 164-171, а так же песни про царя Николая I в другие исторические моменты (стр. 63, 77, 123.)

間流行する歌もまれではないが), 民衆の間で, これらのニコライ I 世礼賛の歌は, 1835年になっても盛んに歌われていたことであろう。このような歴史的・社会的コンテクストのもとで, 「浅黒い」という言葉の裏に「白い皇帝」を読みとることが, 邪推として一蹴されてよいとは決して思われない。いやむしろ, 政治的に目覚めている敏感な観客は (数はごく僅であったろうが), もしこの戯曲が上演されていたなら, 密かにきわどい連想をしたであろうという点こそが, 文学的には大切な事実なのである。

§21 『仮面舞踏会』には, この他にも, あきらかに, 特定もしくは不特定のモデルを有すると思われるポートレートが, 瞬間的に顔をのぞかせる。たとえば, アルバーニンが賭博場ではじめて実物を見る (肖像画では知っているらしい) <высокий и в усах, / И нарумяненный вдобавок 背が高く口ひげをたくわえた, おまけに赤ら顔の>¹⁾ 男だとか, 毒がまわりはじめて青ざめてきたニーナが <Но в Петербурге кто не бледен, право? / Одна лишь старая княжна, / И то—— румяны! でもペテルブルグに顔の青白くない人なんていないと思わない? ああ, ひとりいたわね, いかず小母の公爵令嬢が。だけどあれだって頬紅のせいなのよ / >²⁾ といっている女である。残念ながらわたしたちは, いまのところこれらがどのような現実的コンテクストのもとで語られたものであるのか, 推測するすべを持ちあわせていない。主要な人物の話題の中にちらりと現われるだけで, 主題展開の基本的な要素の構成にはあずかってないこれらの微細な肖像は, 無造作に置かれた小道具や, 背景のちょっとした特徴ほどにも目立ちほしない。だが, ちょうど野球のサインのように, さりげないものの裏に, 大胆な暗号的な意味が隠されているのではなかろうか? でなければ, 筋の発展とは直接関係のない (こう断言するのは, 引用部分を抹消したところで, 劇の進行には何の支障もきたさないだろうからである) これらの「微細な肖像」をわざわざ引き出す必要はないはずである。ルールモントフが, 無用な細目の描写を極力避けようとしたことは, §14ですでに立証済みである。

1) III, 11.

2) III, 95.

このような、今後の発見や研究に真の意味の解明を待つしかない暗号的要素とならんで、戯曲の中には明示的に作者の意図を伝えている要素もある。たとえば、仮面で正体を隠した男爵夫人シュトラリーが、かりそめの恋の相手を探すためにやっきになっている公爵を批難している、次の台詞などはそのよい例であろう：

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
 Самолюбивый, злой, но слабый человек;
 В тебе одном весь отразился век,
 Век нынешний, блестящий, но ничтожный.
 Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
 Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
 Людей без гордости и сердца презираешь,
 А сам игрушка тех людей.
 О! знаю я тебя....¹⁾

あなたなんて、無性格で無恥で無信仰で、
 自惚屋で悪^{わる}だけど、じつは弱い人間よ。
 あなたひとりで、時代の全貌を映し出しているわ、
 今の、きらびやかだけれどくだらない時代をね。
 充実した生活を望みながら、情熱はいやがり、
 すべてを手に入れたがるけれど、与えることは知らない。
 誇りも心もない人間を毛嫌いしているくせに、
 自分自身そんな連中のおもちゃになっている。
 ええ、知ってるわよ、あなたを……

これは明らかに、レールモントフと同世代の若者たちに共通する性格をいいあてている。3年後に同じ作者によって書かれた詩『思い』(《Дума》1838)は、男爵夫人の口を通して表出されている作者自身の、自分と同じ世代の者たちに対する批判の延長線上に位置付けられる作品であり、どちらも、あるひとつのエートス、作者の思念を去ることのない、持続する、深い情意から出ているのである。それは<Печально я гляжу на наше поколение. 悲しみもておのが世代をわれは見つめる>²⁾ とうたい始める『思

1) III, 22.

2) I, 46.

い』の最初の言葉「悲しみもて」に凝縮されている情意である。この世代は、兄や、若い伯父叔父や、年長の従兄が、デカブリストの乱に連座して弾圧されるのを幼ない目で目撃した世代であり、かれらの蔵書や著書を密かに読み知り得るほどには成長していた人びとなのである。デカブリストたちの「充実した生活」のすばらしさに瞳を輝かせたかれらは、同時にデカブリストたちの「情熱」がいかにも恐ろしい悲劇を招いたかも、幼なくして知ってしまったのである。

レールモントフの同世代人が「毛嫌い」する「誇りも心もない人間」とは、社交界で成功しているような人たちのことであろう。ズヴェズヂチ公爵は、アルバーニンやカザーリンのような一世代年上の人びとが、けっきょく「誇りも心もない人間」たちの手で圧殺され、墮落するか破滅するかの出口しか与えられていないときに、無抵抗で無害なるがゆえに「おもちゃ」あつかいをされているのである。公爵のような人間にとって、もはや「理想」などという言葉は聞いたところで、空虚な響きを残すものでしかない：

【Маска】

Кто знает! Только мне известно,
Что женщине тебя не надобно любить.

【Князь】

Я не ищущу любви.

【Маска】

Искать ты не умеешь.

【Князь】

Скорей устал искать.

【Маска】

Но если пред тобой
Она появится и скажет вдруг: ты мой!
Ужель бесчувственным остаться ты посмеешь?

【Князь】

Но кто ж она?..... конечно, идеал.

【Маска】

Нет, женщина.... а дальше что за дело.¹⁾

仮 面

誰が知るものですか! ただ知っているのは、
女性にすれば、あなたのような人は、愛するのも無駄だってこと。

公 爵

ぼくは愛なんて探し求めはしない。

仮 面

探すことが出来ないのよ。

公 爵

むしろ、探し疲れたということさ。

仮 面

でも、もしあなたの前に現れて、
突然「あなたはわたしのものよ」と言ったら、
はたして、冷淡なままでいられるかしら?

公 爵

それは何ものだい?.....もちろん、理想というやつだろう。

仮 面

いいえ女性よ.....ぜんぜん関係ないわ。

「愛」とか「女性」とかいう言葉を、公爵が、「理想」という意味で使われていると勘ぐったのはなぜか? このパラグラフには男爵夫人の台詞が二箇所引用してあるが、いずれも、かの女自身の声よりは、作者レールモントフの肉声の方が強く響いているような趣きがある。そもそもこの男爵夫人の形象は、行動と意識の分裂を大きな特徴としている。社交界の汚濁に下半身をどっぷりつけていながら、婦人の隷属的地位についての、明解な自覚と批判を持っていたりする。²⁾ この奇妙な分裂は、逆に形象としての不思議な魅力になっているところが面白い。これは、時として、かの女の声が作者の声にいつの間にかすり替ることの、意外な結果であろう。

いずれにしても、かの女の言葉のひとつひとつについて、レールモントフの意図を、注意深く嗅ぎ当てねばならないということになる。公爵をあ

1) III, 23.

2) Ср. III, 43-44. この長い独白に反映している、レールモントフの婦人観は、あきらかに、ヴァルヴァーラ・ロプーヒナから受けた傷手に対する総括である。

きらかに世代の代表者として扱われていることから推量すれば、公爵が「探し求め」ていたとか、「探し疲れた」とかいつている、またそれに対して男爵夫人が、「探すことが出来ないのよ」と反論している対象は、決して語の本来の意味における「愛」や「女性」ではない。D稿に現われる見知らぬ男の台詞の中に、この言葉の意味を解く鍵を発見することができる：

И я покинул все с того мгновенья,
Все : женщин и любовь, блаженство юных лет,
Мечтанья нежные и сладкие волненья,¹⁾

そしてその瞬間からおれはすべてを捨てた。
すべてだぞ、女性や愛も、若き日の幸福も、
優雅な空想も甘美な心のときめきもだ。

ここでは「女性」や「愛」は、「幸福」、「空想」、「ときめき」と、ほとんど同義語として使われている。若き日にこの男が求めたものも、決して淫らな快楽ではなかった。それは、よりよき未来を空想するのと同じあこがれから生じた感情であった。したがって、男爵夫人と公爵の会話中の、「女性」と「愛」という言葉は本来、高尚な響きを有していると見るべきであろう。

しかしわたしたちは、もっと政治的な意味を読みとろうとしている。公爵が思った「理想」とは、社会変革の契機を含んだものではないだろうか？ 仮面をつけた男爵夫人の、鋭い世代批判は、当然、肯定しうる世代、すなわち、デカブリストの世代を原点にして判断を下しているわけである。ところがかれらが持っていた「理想」は、公爵の世代のもの多くにとって、もはや全身全霊をそれに没入できる対象ではない。こうして「女性」とか「愛」という言葉によって、二つの世代の決定的な相違を浮彫りにしていると見るべきであろう。

§ 22 アルバーニンらの世代が30年代のなかばに体験するものは、もっと苛酷である。かれらは横溢する情熱の持主であるために、無気力で白け

1) III, 113.

た生き方はできない。社会変革への情熱は、がんじがらめに縛りつけられている。そうすれば、徹底した墮落へ、積極的な極道へと身をおとす出口しか残されていない。かろうじて踏みとどまっているのはアルベーンである。かれには新しい「理想」すなわち、若い天使のような妻ニーナが現われたことによって、これまでのところは救われていたのである。一方カザーリンは、もう取り返しのつかぬくらいに、人生の裏街道へ足を踏みこんでいる。かれはいつている：

Что ни толкуй Волтер или Декарт —
 Мир для меня — колода карт,
 Жизнь — банк ; рок мечет, я играю,
 И правила игры я к людям применяю.¹⁾

ヴォルテールやデカルトが何を論じようと、
 おれにとっちゃ、世の中なんざあ、一組のトランプさ、
 人生は博打の勝負、運命が胴元で、おれは張り手だ、
 勝負のルールを人間様に当てはめながらおれはやってるんだ。

カザーリンはこのように生きることによって、自分からすすんで、自己の人間的尊厳を地にたたきつけた。かつては読み、共鳴もしたヴォルテールやデカルトなど、今や人生の師ではないのである。ところが、カザーリンが賭博師の生活へ戻るように、しきりに誘惑するのを聞きながら、アルベーンは全く別のことを考えている：

О! кто мне возвратит вас, буйные надежды,
 Вас, нестерпимые, но пламенные дни!
 За вас отдам я счастье невежды,
 Беспечность и покой — не для меня они!
 Мне ль быть супругом и отцом семейства,
 Мне ль, мне ль, который испытал
 Все сладости порока и злодейства,
 И перед их лицом ни разу не дражал?¹⁾

1) III, 63.

2) III, 66.

ああ、強烈だった望みよ、堪えがたい、でも燃えていた日々よ！
 誰がおまえたちを取戻してくれるのだ！
 おまえたちと引替えなら、物知らぬ身のしあわせも、
 呑気で静かなこの暮しも返す——所詮わたしには無縁だから！
 このわたしは、夫となり、一家の父となる人間だろうか？
 悪徳と悪行のありとあらゆる甘美を味わい尽し、
 そんなものが眼前にせまろうと微動だにしなかった、このわたしが？

つまり、妻ニーナとともに、ようやく手中にし得た、呑気で静かな、それなりに幸福な生活を、アルベールは、本当の生活とは思ってはいないのである。ニーナはたしかに、天が授けてくれた、生きがいであり、それを愛することによって人間らしさを取戻せそうな、そんな期待をいだかせる存在であった。だが、それは所詮虚妄でしかない。アルベールは、自分がこよなく愛している妻を疑うことによって、徐々にその虚妄性を悟ってゆく。若い日の、「強烈な望み」にせきたてられるようにして生きていた時期、抑圧のきびしさに比例して、それだけ激しく自分を燃焼させた毎日こそ、つまり社会変革をめざして必死に一刻一刻を生きていた時期こそが、かけがえのない唯一の生活であったというわけである。

しかし、死を目前にしているニーナを見て、アルベールは、もっと深く絶望する。もしかしたら、あの若い日日も虚妄だったのではなからうかと：——

〈……〉 я сказал,
 Что жизнь лишь дорога, пока она прекрасна,
 А долго ль!…… жизнь как бал ——
 Кружишься —— весело, кругом все светло, ясно……
 Вернулся лишь домой, наряд измятый снял ——
 И все забыл, и только что устал.¹⁾

〈……〉 わたしはこう言ったね、
 人生なんて、大切なのは素敵な間だけで
 しかも一炊の夢だ！……人生とは舞踏会の如きもの——
 踊り回っていれば愉快で、あたりは一面明にして瞭だけれど……

1) III, 98.

帰宅し、しわくちャの衣裳を脱いだとたん、
一切忘れてしまい、疲労が残るばかりだと。

アルベールニンの人生において「素敵な間」は、もう10年も前に「一炊の夢」のごとく消え去っている。そのあと現在まで続いている、価値のない人生に長く低迷していると、あの短い充実した日日も、そこに身を置いていた時こそ、無我夢中で、すべてのものが明瞭に思えたものの、今となつては、みな忘却のかなたに消え、残っているものといえ、ただ疲労の感覚だけであるというのである。

主人公が妻を殺すのは、劇中の諸事件の継起という意味における筋(фабула)からすれば、嫉妬心が生んだ恐しい誤解の結果(それ自体はあまり説得性がない)ということになるだろうが、作品のテーマ全体を浮び上がらせる一貫した流れという意味における筋(主題展開, сюжет)を問いつめていけば、それは唯一価値をもった過去の短かかった日々へ回帰したいという主人公の根底的情熱と、ニーナのいる生活によって得られている安寧の虚偽性の自覚との間に生じた矛盾と破綻を現象化させたものということになるだろう。アルベールニンが、価値ある過去をも含めて自分の人生に絶望するのは、現実の前にそれがいかにひ弱なものであるかを、嫉妬に苦しむ自分を嫌悪しつつ、決定的な意味で自覚したからにほかならない。かれはカザーリンと違って、自己の人間的尊厳を捨て去ることができない。しかし、生きながらえるということは、すなわちその尊厳を日常的に傷つけ、恥しめることである。アルベールニンが、当面なしえたことは、眼前にあるいつわりの「理想」の偶像を破壊すること、すなわちニーナを殺すことであった。そのあとに論理的帰結として予想されるのは、永久に真の生活へ回帰しえない自分を否定することであろう。

もともとレールモントフは、妻を殺したあと主人公がどのような結論を自分に下したかは描かなかつた。かれは、自分の誤解に気付かないままである。だが、読者や観客は、かれがそのまま生きながらえていくとは、決して思わないであろう。たとえ誤解がとけようととけまいと、アルベールニンにはもはや、自分の命を絶つか、アルベールニンという確立した個性の人

間的内実を形成している一切を捨てて別人になる、つまり発狂でもするしか残されていないことは明白である。

ここに至るまでのアルベーンには、復讐を契機に、自己の尊厳の回復をはかろうとした瞬間があった。公爵を殺害して復讐を実行しようとした時である。その時かれは、心中密かに、次のような決意を固めていたのである：

Я докажу, что в нашем поколенье
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,
Запав, приносит плод.... О! я не их слуга,
Мне поздно перед ними гнуться.....¹⁾

証明してやる、おれたちの世代にはたとえひとりにせよ、
受けた侮辱を胸に植こみ、結実させる魂の
持ち主だっていることを……やつらの召使ではないのだ！
もはやおれは、やつらに屈従するわけにはゆかない……

ここでアルベーンが「やつら」と言っていることに注意する必要がある。公爵を殺すのは、公爵から受けた侮辱への仕返しというよりは、玉座の近くにたむろするような連中へのデモンストレーションだというわけである。アルベーンの世代（すなわちプーシキンの世代）の人びとが、こぞってやつらに服従し、屈辱に甘んじているわけではないのだということを、証明しようというわけである。

レールモントフは、アルベーンに、この決意を実行する「勇気」のないことを描いて、この世代の真実の姿を暴露している。おそらくこれは、プーシキンへの同情のこもった批判でもあるわけだ。アルベーンは、屈従を否定しうることを証明できずに、先ほど述べたような深刻な矛盾をますます尖鋭化させてしまう。このように、『仮面舞踏会』には、30年代なかばのロシアという、歴史的社会的に限定された状況において、ふたつの世代がともに苦しんだ、ぬきさしならぬ葛藤が反映しているのである。

§23 『仮面舞踏会』という戯曲を書いたレールモントフの構想の立体

1) III, 68.

的構造を、様ざまの次元で検討してきたこの論文を締括るにあたり、レールモントフ研究者としてあまりにも有名なエイヘンバウムの、ひとつの小さな誤読を指摘しておこう。かれは、C稿からD稿へ移行する際の変更箇所の問題に触れて、次のような判定を下している。〈Лермонтов пишет, что он «пополнил» пьесу четвертым актом, а Ольдекоп сообщает, что «автор прибавил еще один акт». Из этого не следует, конечно, что текст первых трех актов не подвергся никакими изменениями, но их, очевидно, немного: вставлены появления Неизвестного в первом акте (сцена вторая) и в третьем (конец сцены первой), изменен, вероятно, конец третьего акта. レールモントフは、戯曲に第4幕を「補充」したと書いており、オリデコップは「作者はもう一幕付け加えた」と報告している。だからといってももちろん、はじめの三つの幕のテキストが、何らの変更も蒙らなかったということにはならないが、しかしそれは明らかに僅であって、第1幕(第2場)および第3幕(第1場の末尾)に正体不明の男が挿入されたこと、またおそらく第3幕の終りが変えられたこと、だけであろう〉¹⁾

問題となるのは、第1幕第2場(正確には、そのうちの第3景のことである)における仮面の男は、D稿になってはじめて登場したかのごとくしている点である。アルバーニンはこの男に向ってまず、〈Вы мне вещей наговорили / Таких, сударь, которых честь / Не позволяет перенести…… / Вы знаете ль, кто я?…… わたしの前でよくぞそんなに陰口をたたいたものだ。そんなことを黙って聞かされていたのでは、このわたしの沽券にかかわります……いったいわたしが誰か御存知ですか?……〉²⁾ という。アルバーニンは、正体不明の男から社交界の有相無相と同類の人間に見られたと思い、立腹しているわけである。仮面の男がこのときアルバーニンに話したのは、社交界の裏舞台に隠花植物のごとく生えている数かずのスカンダルのことであろう。かつてはアルバーニンも、そのようなス

1) Б. Эйхенбаум, Пять редакций «МАСКАРАДА», в кн.: «О ПОЭЗИИ», изд-во «СП», М., 1969, стр. 232.

2) III, 24.

キャンダルの当事者であったのだから、この立腹はいささか虫がよすぎる。だから仮面の男は〈Я знаю, кто вы были. あなたがどなたであったかは知っておりますよ〉¹⁾と皮肉っているのである。

さて仮面の男はこの時、シュプリフをさんざ中傷した話をしているはずである。この場面が続く第4景において、§20で紹介したアルベニンとシュプリフの会話がなされるが、アルベニンが、初対面のシュプリフについての噂を聞く機会はこの第3景をのぞいて他にないのである。

このことから何が判明するであろうか？ 第4景のアルベニンとシュプリフの会話の持つ、構成論的意味での価値の高さについては、§20で見たとおりである。とすれば、それに先行する第3景は、第4景にとって欠くことのできぬ有機的部分である以上、D稿になって始めて挿入されたと見るのは、まちがいだということである。

第4景を新たに補充するにあたって、レールモントフが、この仮面の男の形象に目をつけ、男の過去、アルベニンとの関係などを肉付けして、正体不明の男の形象に脹らませたのであろうことは、容易に想像がつく。アルベニン自身が、不吉な予告をして去って行ったこの不快な男の後姿を群集の中に見失った時、〈Трусливый враг какой-нибудь, А им ведь у меня нет счету, 腰抜けの敵か誰かだろ、ああいう手合いは、このおれには数えきれぬほどいるからな〉²⁾と言っていることからわかるように、アルベニンが放蕩三昧にひたっていた時期に関係のあった男として、すでに位置付けられている形象だから、この形象を核にして、正体不明の男という新しい、もうひとつの形象をつくりあげるのは、比較的簡単なことであっただろう。一月かそこらでD稿が出来あがったのも納得がいくわけである。

第4幕の追加は、すでに述べたように、ドラマツルギー的には一種の蛇足であるが、政治的・思想的な意味からいっても「妥協」であったかどうかは、即断できぬ問題である。なぜなら、レールモントフの基本的構想

1) Там же.

2) Там же.

は、はじめの三幕に凝縮しており、せめてそれらが観客の前で上演できるものならば、譲歩できるだけ譲歩するという態度自体は、表面的には「妥協」であっても、実際は、そのような屈辱的な呼び方はふさわしくないからである。そして、今日の上演にあたって持ち出される見解、すなわち作者の本来的構想からいって第4幕を削除した方がいいと主張する見解は、どんな文学作品も、具体的で生なましい歴史的・社会的・文化的産物であることを捨象した意見として退ぞけられるべきである。よかれあしかれ、19世紀の30年代なかばのロシアは、レールモントフを通して、4幕ものの、すなわちD稿の『仮面舞踏会』を生み落させたのは事実である。これは、レールモントフにとって、けっして恥ではない。これほど精巧な戯曲を、あれほど困難な状況の中で、わずか21才の詩人が書き上げたのだから。かれは立派に闘かったし、見事に反逆したのだ。

<完>