

# 家族・夢・ゲーム

現代ロシアの三人の女性作家

沼野恭子

一九八五年にはじまったペレストロイカ、一九九一年のソ連邦崩壊と、ロシア社会が劇的に変化するのにともない、現代ロシア文学も、以前には考えられなかったほど大きく変わりつつある。女性作家たちの活躍がこれまでになく目立つようになってきたのも、そうした変化の一端ととらえることができる。

一九八〇年代以降、ロシアには多彩な女性作家があらわれ、競うようにしてさまざまな作品を書き、文芸誌の紙面を飾ってきたが、中でもとりわけ才能と実力に秀でていると目されるのが、リュドミラ・ペトルシエフスカヤ、タチヤーナ・トルスタヤ、ワレーリヤ・ナールビコワの三人である。彼女たちは、関心も作品のテーマも文体も異にしながら、現代ロシアという同じ土壌に根づいて、今や「社会主義リアリズム」という温室から大きくはみだしたところ、それぞれ個性的な枝葉を伸ばしている。本稿は、この三人三様の作品の姿形や匂い、手触りなどを一部なりとも明らかにしようという試みである。

## 1 悲劇としての家族―ペトルシエフスカヤ

一九六〇年代半ばにものを書きはじめてリュドミラ・ペトルシエ

フスカヤ（一九三八年生まれ）は、戯曲や短編の一部をのぞいて、長いあいだ作品を発表する機会をうばわれていた不遇の作家である。中編『身内』も、執筆は一九七八年なのに、日の目を見たのは約十年を経てようやくのことだった（へ新世界一九八八年一号）。たしかに、ロシア社会を金縛りにしていた「母性神話」を揺るがす衝撃力を持つていること、ストイックな公式の文学規範とは相いれない「露骨な」表現が頻出すること、そのどちらをとっても、停滞の時代に受け入れられるはずのない小説だった。（二）

この作品は、「身内」のような存在の友人たちについて、ある女性が語るモノローグである。語り手と彼らは大学時代からの友人で、いずれもかなり知的レベルが高く、互いにずけずけものを言い合える間柄であり、金曜日ごとに集まっては飲んだりおしゃべりをしたりしてうさを晴らしている。語り手は、それぞれの人間関係や彼らの身に起こった事件を畳みかけるように語っていくのだが、その語り口は辛辣で、独善的な価値判断や毒を持ったコメントを含んだきわめて主観的なものである。

私は情け知らずの厳しい人間で、いつでも真つ赤な厚い唇に笑みを浮かべて、いつでもだれかれかまわず嘲笑っている。

る。⑤

冒頭からしてこう宣言するシニカルな語り手は、しばしば、言われたくないと相手が思っていることや社会がタブー視していることを故意に持ちだして、相手を驚かせたり怒らせたりする。たとえば、マリーシャの性的欲求を完全には満たしきれないらしいセルジュにむかってわざわざ性感帯の話をしたり、金曜の集まりを監視しにやってくる警官がうっかり「サンボという格闘技では咳やおならで音の合図をする」と話すや、わざと「おなら」という言葉を何度も使ってしつこく質問をする。そして「だから私も嫌われる」のである。しかし嫌われ者を自認する彼女の言葉は、社会のタブーを破つてその背後に隠されていたものを露呈させる力を持つこともある。それは、こんな場面にあらわれている。

それからジョーラだけれど。彼は、母方がユダヤ系だから半分はユダヤの血が流れているのに、そのことはまるで彼の欠点であるかのように、だれも口にしなかった、私を除いては。ある時、われらが憧れのマリーシャが、風采のあがらないジョーラのことを何か褒めてあげようと思いたって、ジョーラの目って大きいね、何色かしら、と言った。みんな口々に、黄色い目だとか、薄茶色の目だとか言っていたが、私がユダヤの目よ、と言うと、どういうわけかみんなうろたえてしまい、(……)それにしても、いったい私が何を言ったというのだろう。本当のことを言っただけなのに。⑥

ここで語り手ははからずも、建前としては「民族友好」を掲げな

がらユダヤ人差別を残しているロシア社会の、イデオロギーと現実との乖離を暴いている。彼女が「本当のことを言っただけ」というのは、彼女の使う言葉が「現実を指示しない空疎なイデオロギーの言葉」ではなく、「実体をともなう非公式の言葉」であることを意味している。そもそも、「建前」に終始する公式の「スローガン」や文書が「うそ」の言葉で書かれ、それを操るのが男性であったとすれば、「本音」をぶちまけることのできる非公式の口語は「真実」の言葉で語られ、それを巧みに用いるのは主に女性だと言っている。⑦つまりペトルシエフスカヤの「女性による語り」がインパクトを持つのも、言葉に本来の意味を回復させることによって、オブラートを被った「苦い真実」を社会に突きつけるからに他ならないのである。

ところでペトルシエフスカヤは、家族あるいは家を作品のテーマにすることが非常に多いが、『身内』では、登場人物たちが一種の「複合家族」を形成しているのが興味深い。その中心的な存在が、温厚で頭のいいセルジュと、美しく思いやりがあつてセクシーなマリーシャの夫婦で、彼らには可愛くて才能豊かな娘がいる。つまり絵に描いたような「理想的な家族」である。それを取りまく残りの連中は、男はみなマリーシャを、女はみなセルジュを恋い慕っている。

本当のことを言うと、愛の巫女マリーシャをなめつくしていたこのセックスの炎がマリーシャ自身の近寄りたさと結びついていたからこそ、私たちはあれほど長いあいだ仲間であいられたのだ。(……) 私たち女の子はセルジュを愛しているながら、それと同時にマリーシャも愛しており、マリーシャ

のために気をもみ、彼女と同じくばらばらに引き裂かれていた。(5)

語り手の「私」を含む女たちはみな、マリーシャと同化したいと望みながら同化できない、いわば彼女の分身あるいは下意識であり、反対に男たちは全員セルジュの下意識である。言い換えれば、このグループ全体が、共時的に複数のセリョージャ(父)と複数のマリーシャ(母)からなるひとつの家族となつていたのである。慈愛に満ちた「理想の母」マリーシャの下意識である「私」は、一見マリーシャとは対照的な「意地悪」に見えるが、じつは屈折した形ではあれ息子思いの母親だということが徐々に明らかになる。「私」は死を目前にしており、自分の死んだ後に残される七歳の一人息子の行く末を案じているのだ。クライマックスで「私」は、意図的に「幼児虐待劇」を演じる。その仕打ちに憤つた仲間たちが自発的に息子をひきとつてくれるよう仕向けるために。そして息子を軸に仲間たちが結束して「家族」となる様を、最後まで偽悪的な仮面をつけたまま確認するのである。

この複合家族とさまざまな意味で対をなした家族の描かれているのが、やはり一人称で語られている長編『時は夜』(『新世界』一九九一年二号)である。これは一九九二年に創設された第一回ロシア・ブツカー賞の最有力候補となり、受賞は逃したものの、国内外でひじょうに高い評価を受けたペトルシエフスカヤの代表作である。手記の形式をとっており、その手記の作者が「詩人」を自称するアンナ。彼女は、精神を病んだ老母を病院に入れ、刑務所帰りの息子にはなけなしの金を持っていかれ、娘の子供を押しつけられた上、さらに自分の狭いアパートに、不義の子をふたりも産んだ娘を

引きとらなければならぬかもしれない、という極貧と不幸の極限状況を生きている。こんな悲劇的な状況が実際にあるかどうかは別として、アメリカの研究者ヘレーナ・ゴスチロの言い方を借りれば、「ペトルシエフスカヤ一流の提喩的表現を総動員して、実存的な恐怖をこの四世代に分配した」(9)リアリステックな作品であることは間違いない。

作品の大半を占めているのは、生活苦のこと、語り手とその母との罵り合いの記憶、語り手と娘とのいがみ合いの記録、娘の日記の引用とそれへの語り手の注釈、娘の日記を真似して創作したという語り手の散文、孫への愛着の吐露といった「言葉の奔流」である。『身内』の結束した家族の「理想的な母」とは対照的に、『時は夜』の「母親」は子供に対してひじょうに専横的かつ執拗で、「理想的な母」からかけ離れた「俗悪な母」である。そして母と娘の愛憎半ばする生々しい関係は、不毛な単純再生産を繰り返し(つまり母と同化したくないと思つてゐる娘がいつしか同じタイプの母親となつてしまふ)、通時的に複数の母のみからなる単線の家族を生み出すことになる。ラストシーンでは、娘たちのために住居スペースをあげようと、語り手が自らの手で母親を最後の死に場所である老人病院へ送りこんでからアパートに戻つてみると、娘たちもどこかへ行つてしまひ、家族の離散、崩壊をはつきりと悟らされる。これも、『身内』の語り手の幼い息子が「気高き養父母」らとともに新たな集合家族を形作つたのと好対照をなしている。さらに語り手の態度を比較してみると、『身内』の「私」が偽悪的なのに対し、『時は夜』のアンナは、「愛情深い、良き母」を装う偽善的な態度をとることが多い。アンナの溺愛ぶりは常軌を逸していて押しつけがましく、理想的な「節度」からはほど遠い。自

分の「血と脳味噌でできている娘」が自らの分身あるいは自分そのものであるなら、娘（自分）に対する過剰な愛と、その裏返しである憎悪の振幅はあまりに大きく、前者はナルシスティック、後者は多分にマゾヒスティックであると言わざるを得ない（表1）。

表1

語り手の態度	偽善的でサディスティック	偽善的でマゾヒスティック
母のタイプ	優しく理想的な母マリーシャ	専横的で俗悪な母アンナ
物語の結末	家族の結束	家族の崩壊
家族の形態	共時的な父母たち	通時的な母たち
	『身内』	『時は夜』

しかし重要なのは、両作品の相違それ自体よりはむしろ、これほど対照的な要素があるにもかかわらず、いずれの作品でも語り手が、無意識のうちに「良き母」に憧れ、絶望的なまでに「良き母」になりたいと思っている、ということかもしれない。しかし願っても果たせず、『身内』の語り手は他の「良き母」マリーシャに子供を託すのであり、『時は夜』のアンナは「良き母」のふりをしようとするが、それが子供たちにとって強圧的な押しつけできないことは手記のなかでおのずと露呈してしまう。ペトルシエフスカヤの家庭を舞台とする物語が「悲劇」であるのは、登場人物の女性たちの潜在的な「聖母願望」がけっして叶えられないところから来ているのではないだろうか。逆に言えば、ロシア社会に蔓延する「母性神話」がそれほど根深く女たちの意識下にもぐりこみ、女たちをがんじがらめにしているという点でもある。『時は夜』のアンナの、心をかきむしるような叫びが、そんな母親たちの絶望を代弁しているような気がしてならない。

母よ、母よ、嗚呼、母よ、神聖な言葉なのに、時が経つてみれば、母のあなたが子供に言うべきことも、子供があなたに言うべきことも、何もない。子供を愛せば、子供に苦しめられる、愛さなければ、わけなく子供に捨てられる。あああ

(1)

2 夢の意匠 — トルスタヤ

ペトルシエフスカヤとタチヤーナ・トルスタヤ（一九五一年生まれ）について、ロシアの文芸評論家ナターリヤ・イワノワは、「公式ソ連文学の尊大でおおげさなものの描き方を破壊するグロテスク」を駆使するという点で、このふたりは創作技法上よく似ている、と述べている。⑧ たしかに、ふたりの文体には、バフチンの展開したグロテスク論があてはまる箇所がそれぞれ数多くある。⑨ しかしその世界観にはあまり共通項があるとは思われない。ペトルシエフスカヤが「提喻的」想像力の持ち主だとすれば、トルスタヤは「隠喩的」な文体の高手であるし、トルスタヤがメタファーを好んで用いるのは、夢と現実というふたつの世界の対立を前提とした彼女自身のロマン主義的な世界観から生ずる必然である。

トルスタヤが作家としてデビューしたのは一九八三年、大きく注目を浴びるようになったのは、その三年後に短編『ペテルです』（新世界一九八六年一号）を発表してからである。斬新な比喩をちりばめ、さまざまな声を取りこんで、すみずみまで細かいレリーフを施した彫刻のようなこの叙情的でアイロニカルな作品は、ペレストロイカがはじまったばかりのロシアにおいて、平板な公式リアリズムに慣らされていた読者にどれほど大きな驚きをもたらしたことだろう。しかも、文体が凝っているというだけではない。主人公たるや、前向きで有用な「肯定的」人物でないどころか、美しい女性との恋愛を夢見るばかりで一度も成就させることのできない、鈍くて醜い「薄のろ」なのだ。トルスタヤは、老人や子供や冴えない人といった「周縁」の人々が自分だけのかけがえのない夢の世界を持って生きており、その夢が現実によって無残にも碎かれることがある、ということに、一貫して自らの作品のテーマを求めている。

彼女の小説はすべて、この基本的パターン（ヴァリエーション）だと言っているほどだが、それらが互いに似たりよったりの単調なものにならないのは、彼女の華麗な「詩的言語」の力によるところが大きい。たとえば『ペテルです』の主人公は、小さい頃ふざけて自分のことを「ペテルです」なんて言っていて大人を笑わせていたことから、語り手に最後まで「ペテルです」というニックネームで呼ばれるが、彼がどれほど運に恵まれないかということが、次のように描かれている。

ペテルですは自分の道を頭に思い描いてみた。そば濡れた町につけてきたジグザグの跡、靴底のワツフルのような痕跡を嗅ぎ分けながらその跡をつけて走ってくる不運、そして道のつきあたりにはおばあさん。運勢をまごつかせてやろうとして、ペテルですは大声でタクシーを呼びとめ、雨のなかを車で走りだした。(10)

主人公のこれまでの人生を、靴のつけた「ジグザグの跡」になぞらえた隠喩、オーバーシユーズの底が「ワツフルのような」楕円をしているという直喩、そして「不運」の擬人化。「つきあたりにはおばあさん」とは、今から訪ねようとしているのが年とったドイツ語の家庭教師だということを意味する隠喩。不連続きの運勢を変えようとする試みは、「タクシー」に乗るといふ隠喩であらわされ、このあと彼が実際にタクシーに乗っている場面がつづいて比喩は「実現」する。このようにトルスタヤの語りにおいては、比喩が複雑にからみあつた形で重層的に用いられる。そして、言葉やイメージの意表をつく結びつきが、「自動化」された現実を

「異化」して、思いもかけなかった新しい見方を提供するのである。別の短編「オツケルヴィル川」は、往年の女性歌手の歌声をレコードで聞いて憧れている孤独な男の物語だが、ここでも比喩は思う存分持てる力を発揮している。題名となつている「オツケルヴィル川」からして、実在する川でありながら、そのエキゾチックな響きから主人公シメオーノフが夢に描くユートピアの隠喩として機能している。古いレコードから流れてくる力強い歌声が川の流れにたとえられ、みずから「川の擬態」と化してポリフォニックなエククリチュールに見事に結晶する。

ぴよんぴよん跳びはね、ぱちぱち、しゅうしゅういいながら、針の下でヴェーラ・ワシーリエヴナが回転する。しゅうしゅう、ぱちぱち、ぐるぐるが絡み合つて黒い漏斗を形作り、それが広がって蓄音機のラツパになつた。そして、シメオーノフを打ち負かすように、花綱飾りに縁取られた蘭の花の中から、神々しく、暗く、低い声が飛びだしてきた。その声は、初めはレースのように薄く、誇りのように軽いけれども、やがて水圧のせいで膨れ、深みから浮かび上がり、変容をとげ、水面で炎のように揺らめき「プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、プシュ、—風を受けた帆のようにふくらみますます大きな音で—ロープを引きちぎり、抑えようのない激しい勢いで「プシュ、プシュ、プシュ、—炎をまき散らす夜の水の上を帆船のように疾駆し、—ますます強く—翼をぴんと伸ばし、速度を増し、自分を生み出した厚い奔流を後ろに残して、滑るよう

に離れていく。(二)

針の下で回転している「ヴェーラ・ワシーリエヴナ」とは、もちろんレコードを指す換喩である。「しゅうしゅう」という声喩は、レコードが回るときの雑音であるとともに、川のたてる音を模した擬声語でもある。そして、はじめは小さかった歌声がだいに大きく豊かに張りあげられていく様子が、膨れあがり勢いを増していく水の流れと渾然一体となつてメタフォリックに描かれている。面白いのは、全体がひとつの隠喩となつている長いセンテンスのなかに、さらに直喩や擬声語、撞着語などがぎつしり詰めこまれ、言葉の密度を異様に高めているということだ。こうした濃厚な意匠は、内容と相まつてこの場面の緊張度をますます高め、読者に息をつく暇さえ与えないであろう。

さて「歌川」という比喩は、この作品を最初から最後まで支配する「キー・メタファー」として、あらゆるヴァリエーションで現れるが、次第に「たとえるもの」である「川」が「たとえられるもの」である「歌」から遊離して、それ自体で独立した世界を作りあげていくようになる。「たとえられるもの」を置き去りにしてメタファーそれ自体を拡張させるこの手法こそ、トルスタヤの詩学のなかで最も重要な位置を占めるものではないかと思う。先ほどの引用箇所から少し置いて、主人公がレコードを裏返す場面では、「川」というメタファーがこんな具合に「拡張」しはじめる。

そして、ふたたび水面下の奔流のように膨れ上がり、埃も、レースも、歳月も投げ捨てながら、ヴェーラ・ワシーリエヴナがぱちぱちいって、悩ましがな水の精のように目の前に姿を現すのだった。(三)

つまり「ヴェーラ・ワシリーエヴナ」は、相変わらず「ばちばち」  
いつているのでレコードの換喩であることに変わりはないのだが、  
ここではそれと同時に、レコードの歌がはじまると「歌Ⅱ川」の隠  
喩が「川」から「水の精」を連想させて、「ヴェーラ・ワシリーエ  
ヴナ」は主人公の空想に立ち現れた幻影をも意味することになっ  
た。「たとえるもの」である「川」は、連想の飛躍によつて単に「歌」  
だけをたとえるものであることをやめ、以後「オツケルヴィル」と  
いう名前を得、ありとあらゆるディテール、色彩、香りを与えら  
れて広がり、夢想家である主人公の思い描くユートピアへと昇華し  
ていく。そこでは、川が澄んだ灰色の水をたたえ、河岸通りのバル  
コニーに可憐なキンレンカが咲き、ヴェーラ・ワシリーエヴナが小  
股でちょこまか歩いているのである。

ところが、彼女が生きていることを偶然知った主人公シメオーノ  
フは、迷ったあげく会いに行つて、自身の俗悪な元歌手の姿に深く  
幻滅し、空想のオツケルヴィル河畔を自分自身でめちやくちやに壊  
してしまふ。橋は破壊され、川はごみで埋め尽くされ、美しかった  
ユートピアの風景は一変する。象徴的なのは、彼女がシメオーノフ  
のアパートに風呂を借りにやつて来る最後の場面である。ヴェー  
ラ・ワシリーエヴナが風呂にはいつているあいだ、彼はつい聞き耳  
をたてて様子を窺つてしまふ。すると「吸いこまれる音とともに、  
お湯が排水管のなかに流れこんでいく」のが聞こえるのである。な  
にげない表現のようだが、「音」を「歌」、「お湯」を「川」と取る  
と、霧のオツケルヴィル「川」（「お湯」）も、「川」にたとえられた  
愛する「歌」（「お湯の音」）も、ともに排水管に吸いこまれて消え  
た、と読むことができる。つまり「歌Ⅱ川」というキーマタファー

のヴァリアントがここにも現れているわけだが、それにしても排  
水管に流れこむ風呂のお湯の「川」とは、ずいぶん矮小なものに  
姿を変えたものである（トルスタヤのアイロニーが色濃く感じら  
れる）。こうして主人公のロマンチックな夢は、風呂場という世俗  
的な場所ので徹底的に「格下げ」され、ついえ去つた。いや、つい  
え去つたかに見えたのだが、この後、主人公はもう一度ヴェーラ・  
ワシリーエヴナのレコードを聞くのである。

キススキーが蓄音器をかけると、次第に大きくなつてい  
く、すばらしい、雷雨のような声が聞こえてきた。その声は、  
深みから浮かび上がり、翼をぴんと広げ、世界の上に舞い上  
がっていく。(……)名もない川の上に、その声は舞い上がっ  
ていく。(13)

一度は文字通り「水に流した」はずの歌声が、以前と変わらぬ  
力強さと魅力を持つてふたび現れると、それが空の高みへ、あ  
らゆるものの上へと舞い上がつていったのである。まるで「現実」  
という足枷をはめられて地上で蠢いている人間たちに、天の高み  
にある「夢想」の王国を指し示すかのようにではないか。『オツケル  
ヴィル川』という作品は、卑俗な「現実」と夢の世界である「天  
上」とを結ぶものが確かに存在するということ、それが「夢想家」  
にとつてささやかな希望として残されるということを暗示して、  
幕を閉じるのである。

このようにトルスタヤの作品ではたいがい、現実と夢というロ  
マン主義的なふたつの世界を結びつける何かが最後に用意されて  
いる。『ソニーヤ』という作品では、架空の恋人に手紙を書きつづ

けた「夢想家」のソーニヤが、いつも胸につけていた鳩のブローチを手紙に同封するのだが、語り手は、たとえソーニヤの手紙が焼けてしまったとしても、その鳩だけは残っているはずだと信じている。「だって鳩は燃えないものだから」。つまり、夢はたしかに存在し、その証拠ともいえるべき「夢のかけら」が残され、息を吹きこまれ、作者の華麗な筆で彩色されて読者に贈られたのである。もしかしたら、その「夢のかけら」は読者の記憶のなかに、永遠に、燃えずに残るかもしれないではないか。

### 3 転倒のゲーム — ナールビコワ

トルスタヤのエクリチュールは、メタファーがいくら厚く重ねられても、言葉が空回りしているという印象を与えない。それに対して、ワレーリヤ・ナールビコワ（一九五八年生まれ）のエクリチュールは、言葉が過剰にあふれ浮遊しているような雰囲気を持っている。それはなぜなのか。「言葉」とその意味する「もの」との関係について、三人の女性作家を比べると、まずペトルシエフスカヤは、「言葉」と「もの」がはっきり一対一の対応をしている。トルスタヤは、だいたいにおいて一対一の対応をしているが、ときとして「言葉」がそれ本来の意味するとは別の「もの」を指示することがある（それがメタファーである）。ところが、ナールビコワにいたっては、一対一の対応をしていないどころか、「言葉」が「もの」から独立して何も意味しないことがしばしばである。だから、一方で比喩の成立そのものを難しくするとともに、他方で「言葉」だけが自由に戯れることを可能にもしているのである。彼女がポストモダンの作家と見なされる所以は、意識的にこのような方法を選

び、とてつもなく不安定ながらも快く流れる独特の文体を着々と切り開いているからである。

ナールビコワは、中編『昼の星と夜の星、光の均衡』（へ青春一九八八年八月号）でデビューした。そこでは切なくあやうい愛の三角関係、快楽の追求がテーマとして扱われ、官能的な文体がそれに呼応していたために、たちまち「エロスの作家」と称されるようになった。<sup>(2)</sup>しかし、彼女の創作を支えているのはおそらく、エロスというものの実態に迫ろうという生真面目な意図ではなく、言葉とエロティックに戯れたいという贅沢な欲望であろうと思われる。当代きつてのポストモダニズムの理論家ミハイル・エプシテインの指摘するように、もはや言語は人間が操るものではなく、人間のほうこそ「言語の奴隷」なのであり、「ポストモダニズムは言語という牢獄からのいかなる解放をも約束せず、ただ牢獄の中の遊戯的存在の快楽を主張するのみ」<sup>(3)</sup>であるとしたら、ナールビコワはまさに「言語という牢獄」で言語ゲームという「快楽」を見いだした作家だと言いうことができよう。

もし万人にひとつの言語しかなくて、だれもかれもがテールブルのことを「テールブル」と呼んだとしたら、あまりにも深刻すぎて、「テールブル」という音の結合そのものがあの四本足の物体に、ある特性を与えてしまうことになる。ところが物体としてのテールブルひとつに言語は何千とあつてーストールでもあり、ツクエでもあり、ムク・ムクでもある。だから、「われわれ一族のところではこの物はテールブルと呼ばれる」というゲームの規則を認めればよい。ただし、あくまでもゲームの規則として、あくまでもわれわれ一族のところ



ナールビコワのテクストのこういう一節を読むと、記号としての言葉の恣意性を、彼女がいかに自覚的に楽しもうとしているかがよくわかる。では、その恣意性をさわたせるために用いられる方法とは具体的にどのようなものか。それは、言葉の入れ替え、役割の交換、時間的・空間的な順序や関係の裏返しといった、あらゆるレベルでのさまざまなものの「転倒」であり、それが彼女の中心的な詩学をなしていると言える。たとえば、「あなたが女の子で、私が子ギツネだといいな、そうでなければ、私が女の子で、あなたが子ギツネでもいい。でも絶対にとちかが女の子でどちかが子ギツネじゃなくちゃだめなの」「空にある鳥を点とすることはできるけれど、鳥を点とすることはできない」「生きるのにいちばん自然な場所は見捨て、いちばん不自然なところに住む」「雨という言葉は別の言語では性を変え、太陽も別の言語では性を変えるけれど、月は月でもあるから、同じ言語のなかで性を変える。性転換」「まず免許を取って、それから運転を覚えること。まず結婚して、それから好きになること。まず共産主義を建設して、それから国民に食べさせること、そのためにはまず高校を卒業して、それから大学にはいらなくちゃ」「彼らが話を交わすというより、話のほうが彼らと交わした」など、枚挙にいとまがない。

基本的に言つて、これらはすべて、はじめに置いたセンテンスの一部を入れ換えたり、別の言葉を補充したりして、少しずつ「言はずらし」をしているものである。そうすることによって、最初に放った意味の上に別の意味が重ねられ、カメラが「ぶれた」ときのような二重写し、ときには三重、四重の「ぶれ」が生じる。意味の輪郭

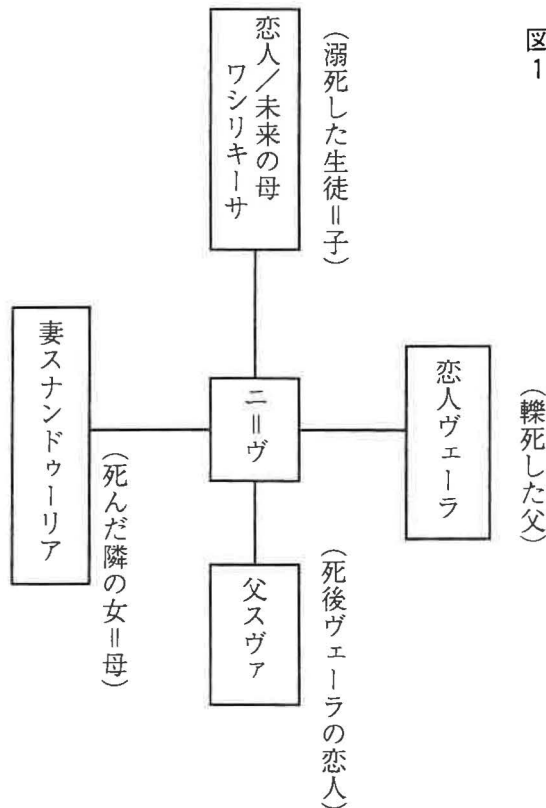
は鮮明な像を結ばず、相対化される。したがって、ナージャ・ピーターソンの言うように、ナールビコワの作品に「動きが感じられるのは、プロットのレベルではなく言葉のレベルであり、語り手が絶えず意味と戯れているので、読者は、いかなる意味もあり得ないと結論づけることになる」(20)のである。『ざわめきのささやき』という作品(一九九四)にも、やはりさまざまな言葉や状況の入れ替え、言はずらしが随所に見られるが、徹底的に相対化された意味の霧のなかからほんやりと浮かびあがってくるのは、主人公の画家ヴェーラとある父子(父のスヴァと息子のニィヴ)の恋愛、そしてニィヴをめぐる三人の女の物語である。興味深いのは、恋人や家族といった人間関係が、言葉と同じく、不確かで恣意的なものとして認識されていることだ。ニィヴは行く先々で「死」に出会う。まずは空港で、ある家族の父親がバスに轢かれて死ぬのを目撃する。それにショックを受けたヴェーラを家に送り届ける途中で、今度は犬が死んでいる(ヴェーラはやがて彼の「恋人」になる)。彼が「妻」のスナンドウーリヤのアパートに行くと、隣の女が戸口で突然死ぬ。そして彼が、妊娠している自分の「恋人」つまり未来の「母」となるワシリキーサの別荘に行くと、彼女の生徒が溺死する。やがて、これら死んだ人たちと犬が幽霊となって、生きているときはまったく何の関係もなかったのに、ひとつの家族をなして現れるのである。

そして一同に会した彼らはキスを交わした。それは生きている人間たちと同じような一つの家族だった。隣の若い女は生徒の母親代わりとなり、父親は生徒の父親になり、黒い犬は彼らの犬になったかのようにだった。(28)

つまり「恋人」ヴェーラが死を介して「父」を、また「妻」スナンドウーリヤが死を介して「母」を、そして未来の「母」ワシリキーサが死を介して「子」をそれぞれ出現させ、まったく恣意的に「父母子」の幽霊家族を作ったのである。そうなることに、ニヴを中心にした三人の女も、やはり一種の家族をなしているのではないかと思えてくる。少なくとも、ニヴと性的関係を持っているという意味で彼女たちは同類なのだが、それぞれ「妻」「恋人/母」「恋人」という女の三つの役割を分担している。ニヴは、ワシリキーサの黄色いドレスをヴェーラに着せてこの三人を引き合わせるが、役割は「交換」されても「兼任」はされないようだ。

一人の女が妻であり恋人であり母親であるというわけにはいかないのかしら。そうはいかない。そうはならない。恋人は妻になると恋人であることをやめるのだし、妻は子供の母親になると妻であることをやめることだってあるのだから。(6)

さらにニヴの現実の「父」スヴァは、ヴェーラを愛するあまり、彼自身、死んで幽霊になり、彼女の「恋人」として現れる。現実の人物たちと、彼らに割り振られた幽霊たちの関係を見ると、死を仲立ちにして、父は恋人に、妻は母に、母は子に、恋人は父に、といった具合に、自分の役柄を別のものに「転倒」させているように思われる(図1)。



このように、三人の女からなる現実の「家族」と架空の幽霊家族は、微妙にずれて「二重写し」になっている。「二重性」はこの作品の重要なモチーフであり、いたるところにその変奏を見いだすことができる。そもそも、ロシア語としては奇妙なニヴ(N・V・)というイニシャルで呼ばれる主要登場人物ニージン

ヴォホフの名前からして二重である。さらに、彼には本物と書類上のふたつの誕生日があるし、「とてもよく似ている」と言われるこの父子は分身関係にあると考えられる。そして作品の最も印象的な場面のひとつで、彼はヴェーラに、ふたりの別な男である印象を与えて驚かせる。初対面のとき彼に空港から家まで送ってもらったヴェーラが、仕事の用事でまったく偶然彼に再会することになった場面だ。

ニージン・ヴォホフこそ、来るのを待っていたあの男だと、どうしてすぐ分からなかったのだろうか。でも同時にその男は空港から送ってくれた男でもある。ということは、やはり男は二人、ということ。でもやはりそれは一人の男——ニージン・ヴォホフ。そして彼女はこれはもうまったくナンセンスな台詞を口にした。

「人違いをしてしまったわ」

だが実際のところ彼女はどう人違いをしたのだろうか？ 彼女はただ、空港から送ってくれたニーヴと、大事な用事で必要だったニーヴとを人違いした。そして不意にその二人が同じ人物であるのが判明した。だからヴェーラは完全に混乱した。どっちの人物が自分には大切なのか、空港から送ってくれた男か、それとも大事な用事でやってきた男なのか、いまや彼女には分からなかった。(20)

ナールビコワの作品では、人間関係も生死も性別も含めたすべてが不確かで曖昧であり、決定的な意味を持たない。あらゆることがひっくり返され、ひっくり返る「以前」と「以後」の映像が両方と

も提示されるので、ぶれていたりピンぼけだったりするのである。でもそれこそが、現代に生きる人間に可能な現実の見方ではなかったか。そして、そうした多元主義こそが、頑固な偏見やありきたりのステレオタイプや社会規範をあつさり打ち破ってしまおうとしたかさを持っているのではないか。「なぜ人は同じものを見ているようで一人一人が全く違うものを見るのだろうか」。この当たり前の相対主義を、ナールビコワはただ過激に、しなやかに、そして官能的に実践しているだけなのだ。

以上、現代ロシアで最も注目されている三人の女性作家について、その文体と内容の特徴と思われるところを述べてきた。なるべく代表的な作品、顕著な特色を選ぶようにしたつもりだが、もとよりすべてを網羅したものでないことはことわるまでもない。とくにペトルシエフスカヤは作品の幅が広く、童話やおとぎ話なども書いているし、散文のみならず戯曲も多いので、上に指摘したことがかならずしも彼女の作品すべてにあてはまるとは言えないだろう。

しかし、図式的にすぎるとの誹りをおそれずに、敢えて「言葉」に対する三人の姿勢を対比的にまとめるとすれば、ペトルシエフスカヤは、言葉に言葉本来の意味を取り戻させて「虚偽」を暴く力強い口語的な語りを、トルスタヤは、思いがけないふたつの言葉やイメージを結びつけることによって見慣れたものを「異化」する緻密でリリカルな語りを、そしてナールビコワは、言葉から意味を剥ぎ取りあらゆるものを相対化するエロティックな「蛇行」する語りを、それぞれ得意としている、ということになるだろう。か。そのような語りの姿勢をもって、ペトルシエフスカヤが「家

族」をリアリステイックに、トルスタヤが「夢」をロマン主義的に、ナールビコワが「ゲーム」空間をポストモダンの描いているのだとしたら、私たちは、リアリズムからロマン主義を経てポストモダンニズムへと、まるで文学史の様式の変遷をたどるように、この三人の資質をたどってきたわけである。しかしそれは、ペトルシエフスカヤからトルスタヤへ、トルスタヤからナールビコワへと「進化」しているという意味では、もちろんない。二様の文学的方法を追求している彼女たちが、等価であり、共存しているということ、それがまさしく現代ロシア文学の奥の深さであり、魅力でもあるのだ。

## 註

- (一) ^新世界雑誌に発表されたとき『身内』は、性的あるいは生理的な表現を多数削除・訂正させられた。その後の作品集に収録された版では、その部分が元に戻っている。本稿で用いる翻訳の底本は、削除や訂正のおこなわれていないオリジナル版である。
- (二) 『魔女たちの饗宴—現代ロシア女性作家選』沼野恭子訳（新潮社、一九九八）二二二頁。
- (三) 前掲『魔女たちの饗宴』二二五頁。
- (四) 今田和美『語られた物語—一人称小説にみるペトルシエフスカヤの世界観と手法』（東京大学大学院人文社会科学系研究科提出修士論文、一九九六）を参照させていただいた。著者自身によるペトルシエフスカヤへのインタビューを含む、たいへん示唆に富む論文でもある。
- (五) 前掲『魔女たちの饗宴』二二三頁。
- (六) Helena Goscio, "Mother as Mother: Totalizing Narrative and Nature in Petrushevskaja," in Sona Stephan Hoisington ed., *A Plot of Her Own*:

The Female Protagonist in Russian Literature (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1995), p.107.

(七) ペトルシエフスカヤ『時は夜』吉岡ゆき訳（群像社、一九九四）五四五頁。

(八) Nataliia Ivanova, "Bakhtin's Concept of the Grotesque and the Art of Petrushevskaja and Tolstaja," in Helena Goscio ed., *Fruits of Her Own: Essays on Contemporary Russian Women's Culture* (Armonk, NY, London: M.E.Sharpe, 1993) pp.23-25.

(九) トルスタヤの作品におけるバフチンのカーニバル的世界については、拙稿「カーニバルの庭」(『SLAVISTIKA (東京大学文学部スラヴ文学研究室年報)』十一号、一九九五)を参照されたい。

(十) タチャーナ・トルスタヤ『金色の玄関に』沼野充義・沼野恭子訳（白水社、一九九五）二七五頁。

(11) トルスタヤ、前掲、三三頁。

(12) トルスタヤ、前掲、三三頁。

(13) トルスタヤ、前掲、四七頁。

(14) ナールビコワの文体のエロティシズムについては、拙稿「セックスの擬態、リアリズムの復権—現代ロシアの文芸誌と女性作家」(『ユーラシア研究』第十七号、一九九七)を参照されたい。

(15) ミハイル・エフシテイン「ポストモダンニズムとコミュニズム」望月哲男訳(『現代思想』一九九七年四月号、八五—八六頁)。

(16) Valeria Nurbikova, "Vidimost' nac," in V. I. Pososhkov and O. V. Fainshtein eds., *Moskovskii krug: Sbornik* (Moscow: Moskovskii rabochii, 1991) p.153.

(17) Nadya L. Peterson, "Games Women Play," in Goscio ed., *Fruits of Her Own*, op.cit., p.174.

(18) フレーリヤ・ナールビコワ『わがわがのわがわが』吉岡ゆき

訳（群像社、一九九七）三八頁。

(19) ナールピコワ、前掲、四八―四九頁。

(20) ナールピコワ、前掲、三五頁。



— フィロノフ「だれも失うものはない」、油彩、1911-12