

メニッペアの翼

——ペトルシェフスカヤの幻想小説

沼野恭子

現代ロシアの作家リュドミラ・ペトルシェフスカヤ (1938年生れ) の幻想的な小説 (主に短編群) は、「異界への旅」あるいは「現世と異界の間に横たわる境界領域での放浪」といった表象を含んでいることが多い。それらは、夢の世界への移行だったり、生死のはざまをかいま見る危機的な瞬間だったり、試練を受ける長い道程だったりさまざまな現象を描いており、いつのまにか別世界に足を踏み入れている場合もあれば、飛行機やバス、トラックなどで移動する場合もあり、また異界から生還することもあれば、そのまま死の世界へ旅立つこともあり、じつに多彩なヴァリエーションを有している。こうした異世界表象を作家は、「メニッペア」というコンセプトをもとにして展開しているようだ。その手がかりとなるのが、彼女自身の作品『三つの旅——メニッペアの可能性』である。本稿では、この中編を中心にペトルシェフスカヤの「もうひとつの世界」の特徴について論じてみたい。

1. 作家の足跡

ペトルシェフスカヤは、モスクワ大学ジャーナリズム学部を卒業した後ラジオ局や雑誌編集部で働き、1960年代半ばより小説や戯曲を書き始めたが、「明るい未来」を楽天的に志向するソ連で唯一の公式文学路線とは相いれなかったため、演劇仲間にはその実力が知られていたものの、ほとんど発表の場を与えられることがなかった。わずかに発表できたのは、正式なデビューとなった短篇2編¹のほかに、ペレストロイカ以前では小品数編を数えるのみであった。

1985年にゴルバチョフのペレストロイカとグラスノスチの政策が始まり、いわゆる「暴露文学」が流行すると、彼女の作品は、そうした時流に乗ったわけではないがタブーを破る方向性が合致していたため、しだいに出版されるようになる。それまで当局にとって都合の悪いこととして隠されていた現実の暗い面をあっけらかんと、ときにシニカルに描き、「チェルヌーハ＝暗黒暴露文学 (чернуха)」を代表する作家と見なされるようになる。

ソ連崩壊の翌年である1992年、長編『時は夜 (Время ночь)』が、創設されたばかりの第1回ロシア・ブッカー賞の最終候補作となったが、この作品はチェルヌーハの最たるものだった。受賞こそ逃したものの、あまりに過酷な現実を扱っており、生理学的な表現が目立つ強烈なリアリティがあったため読者にきわめて強い印象を与え、国内外に広くペトルシェフスカヤの名を知らしめることになった。食うや食わずの自称詩人アンナが、介護施設にいる老母のことを心配しながら、わがままな娘に孫の面倒を押しつけられ、監獄から出所してきた息子には金をせびられるという幾層もの不幸に取り巻かれた状態から抜け出せずにいる物語である。日本でもこの作品は1994年に翻訳されている²。

1990年代のロシアの文壇では、ポストモダンの作風を持つ作家たちが脚光を浴びたが、ペトルシェフスカヤはそうした流行とは一線を画しつつ意欲的に創作を続け、ユニーク

1 この2編とは、1972年に『オーロラ』誌に発表された『クラリッサの物語 (История Клариссы)』と『語り手 (Рассказчица)』である。初めての作品集『不滅の愛』が出たのは1988年 (Л.Петрушевская. Бессмертная любовь. М.: Московский рабочий, 1988)。

2 リュドミラ・ペトルシェフスカヤ (吉岡ゆき訳)『時は夜』群像社、1994年。



な孤高の地位を築いていった。当時ロシアの批評界でチェルヌーハと見なされていたこともあり、また『時は夜』における現代ロシアの風俗描写が優れていたこともあって、彼女はリアリズム系の作家であると考えられていた。日本でも、ペトルシェフスカヤを扱った先駆的な研究は彼女の作品をリアリズムと捉え、幻想的な側面にはあまり注意を向けてなかった³。

かくいう筆者自身も、ペレストロイカ期に活躍の目立ったロシアの女性作家3人を取りあげた1998年の論考では、「家族」=ペトルシェフスカヤ=リアリズム、「夢」=トルスタヤ=ロマン主義、「ゲーム」=ナルビコワ=ポストモダニズムという図式を提示して、ペトルシェフスカヤをリアリズムの作家と位置づけた。ただし、それよりも前に出版されたアンソロジー『東欧怪談集』には、「東スラヴ人の歌 (Песни восточных славян)」と銘打たれた彼女の連作短編を4編訳載した⁴。こちらは写実的なものではなく、幻想的、ときに怪奇的というほうがしっくりくるような作品群である。

「東スラヴ人の歌」には例えば「手 (Рука)」と題されている短編がある。戦争中、従軍していた大佐のもとに妻から「帰ってきて」という手紙が届いたので休暇をとって帰省すると、1時間前に妻が死んでいた。妻を葬って前線に帰ろうとしたら党员証がなくなっている。すると妻が夢に現れて、「党员証はお棺の中にあるが、私の顔に載っている覆いをめくらないで」と告げた。棺を開けると本当に党员証があったが、大佐は我慢できずに妻の顔にかけられた覆いをめくってしまう。そして妻の左頬にわいていた蛆虫を手ではらいのけてから、また元どおりにした。その後大佐はさんざん不思議な目に遭い、ついにある場所で妻の声をした女に言われるのである。「どうしてかぶっていたものをめぐりあげてしまったの。今にあなたの手はきかなくなるから」。大佐は、気がつく病院にいた。妻の墓のそばで発見されたという。片手が身体の下敷きになっていたため、今にこの手はきかなくなるだろうと言われる……。

よけいな修飾やレトリックはほとんどなく、ごく短い文で事実を淡々と連ねていくだけの文体だが、日本の怪談を思わせる「おどろおどろしさ」が感じられる。ちなみにペトルシェフスカヤはかつて筆者の質問に答えて「日本のカイダンが好きでよく読む」と言っていた。その「カイダン」とは三遊亭圓朝の『牡丹燈籠』のことで、SF作家で日本文学研究者のアルカージイ・ストルガツキーがロシア語に訳したものを指している⁵。「東スラヴ人の歌」に若干日本的な情緒が感じられるとしたら、『牡丹燈籠』に馴染んでいたからかもしれない。

このようにペトルシェフスカヤは当初、不幸な女たちの氷のような絶望を凝視し、それを読者に有無を言わず味わわせてしまう強烈なリアリティを持つ作品で頭角を現したが、そうした写実的な作品のほかに、怪奇や幻想の領域にもまたひじょうに独創的で豊かな才能を発揮していたのである。そのことは1996年、以前から書きためていた原稿を一気にまとめて全五巻に及ぶ作品集⁶を出版して読者を驚かせて以降、ますます強まっている傾向であるように思われる。この五巻本には、リアリスティックな小説のほか、「東スラヴ人の歌」も含め奇想天外な幻想小説、ファンタスティックな童話、動物を主人公にしたいわゆる鳥獣戯画のような短編、ユーモラスなショートショートなどじつに多様な作品が収められていた。ペトルシェフスカヤは「単なる現実暴露的リアリスト」ではなかったのである。

2009年に彼女の英訳幻想アンソロジー⁸が刊行され、翌年には世界幻想文学大賞(2010

3 今田和美「ペトルシェフスカヤ小説における『語り』」『Slavistika』(東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報)13巻、1998年、183-195頁などを参照。

4 沼野恭子「家族・夢・ゲーム —— 現代ロシアの三人の女性作家」『総合文化研究』創刊号、1998年、46-58頁。

5 リュドミラ・ペトルシェフスカヤ(沼野恭子訳)「東スラヴ人の歌」沼野充義編『東欧怪談集』河出書房新社、1995年、397-418頁。

6 *Саньютэй Энгё. Пионовый фонарь. Перевод с японского А. Стругацкого. М.: Художественная литература, 1964.*

7 *Людмила Петрушевская. Собрание сочинений в 5 томах. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 1996.*

8 *Ludmilla Petrushevskaya, There Once Lived a Woman who Tried to Kill Her Neighbor's Baby: Scary Fairy Tales, Translated by Keith Gessen and Anna Summers (Penguin Books, 2009).*

World Fantasy Award) を受賞するに至る。昔話を思わせる長いタイトル (There Once Lived a Woman who Tried to Kill Her Neighbor's Baby) も副題 (Scary Fairy Tales) も原題にはないものだが、タイトルの面白さも手伝ってか好評を博し、その後、英語圏ではたてつづけに彼女の「お伽噺」の翻訳書がさらに2冊出版されている。

2. キーコンセプト

それでは、ペトルシェフスカヤの幻想小説はどのようなコンセプトにもとづいて書かれているのか。

冒頭で述べたように、彼女の幻想小説はさまざまなヴァリエーションがあるのだが、ディテールの細かい違いを捨象して大まかに一般化するというなら、息も詰まりそうな「現実＝生の王国」にいた主人公たちが、いつのまにか「境界」を踏み越えそうになり境界領域を旅する、あるいは「生の王国」と「死の王国」を往還する、もしくは自分でも気づかないうちに境界を跨いで「死の王国」の側に身を置いてしまう、といったところになるろう。

例えば、短編「私のいた場所 (Где я была)」は、交通事故に遭ったユーリヤが「墓地の気配が感じられる」場所を通ってアーニャおばさんの家に行き、要するに生死の境をさまよひ、死者であるおばさんに会ってくる物語である。見知っているはずの風景がどことなく奇妙に見え現実から少しずつずれていく感覚が、死に近づくメタファーとして巧みに描かれているが、結局おばさんに強く拒否されてユーリヤは引き返してくる、つまり意識を取り戻す。生と死の境目まで行くものの死者の世界に入ることを許されず、生の側に踏みとどまるのである。

実際には、ユーリヤは車にはねられ意識不明のまま入院していたのだが、そのことはユーリヤ自身最後までわからず、読者もまた何も説明されないまま (「あやうく車にはねられそうになった」というくだりはあるものの) ユーリヤの不可思議な旅につきあうことになる。物語の途中から、アーニャおばさんが「私は死んだの」「私の葬儀は終わってない。だからこの世に帰って来たんだ」などと言うため、死者なのではないかと読者は推察することになるが、ユーリヤはあくまでもアーニャおばさんを生きている人間だと考え、頭がおかしくなって変なことを言っているだけだと思っている。こうした二重の見方ができることこそ幻想小説の本質であることは今さら指摘するまでもないだろう。ツヴェタン・トドロフの言葉を借りるなら、ある現象に対して合理的な説明をするか、超自然的な説明をするかという二つの解釈の間でまさに読者が「ためらい」を感じるということである。

別の短編「噴水のある家 (Дом с фонтаном)」は、生と死の境界領域に何度も行って死にかけた娘を取り戻す父の物語である。父娘でバスに乗っていたところ爆発に遭い、娘の死亡が確認される。しかし諦めきれない父は霊安室から娘を「盗みだし」、救急救命医に賄賂を渡して集中治療室で治療をしてもらう。常軌を逸した振舞いのため父は鎮静剤を打たれて眠る。

夢の中で父は、なぜかカツサンドを持って娘に会いに行くのだが、パンには「生きた」心臓が挟まれていた。娘は心臓を食べたがり、くねくねと (注: まるでろくろ首のように) サンドイッチの入っている父のポケットのほうに手を伸ばしてくる。しかし父は「これを食べたら娘は死ぬ」ということが直感的にわかって、自分でむしゃむしゃ食べてしまう。「これで娘より先に逝ける、よかった」と思っていると目が覚める。

父は自ら心臓を食べることによって娘の命を救い、その代償行為として、自らの血液を娘に提供する。父の血が娘に輸血され、娘はしだいに息を吹き返して手術を受けることになるのだ。結局、娘は生き延び、父も死なずに家族全員が再会できるという物語である。ここでは、「夢を見る」という行為が境界的な空間に入りこむ通過儀礼であるかのように繰り返されている。

さらに別の短編「生の暗闇 (Тень жизни)」では、ある娘が危機的状況に陥ったとき、死んだ母親が現れて娘を救う。あたりが急に明るくなり、母親にそっくりな女と老人が現れて、娘に狼藉を働こうとしていた男たちを追いやってくれる。そして、老人が家まで送っ

ていくというのでついて行くと、納屋のようなものが現れ、その中で眠ることになる。目が覚めるとわけのわからない場所にいたが、無事に家に帰ることができる。ここでも、娘は「自分の家」という現実に戻る前に眠っており、死者と接触した世界が「もうひとつの現実」であったことがわかる。

「二つの王国 (Два царства)」もシンボリカルなタイトルだが、この短編では、重病のリーナが飛行機による長い旅路の果てにたどり着いた「お伽噺のような国」が生と死の「中継地」になっている。ここは、生活は保障され物質的には天国のようだが、夫ワーシャに裏切られるかもしれないと心配するなど精神的にはいまだ世俗的な要素の残っている中間的な場所である。手紙も小包も家族に送ることができず、外部との連絡手段がまったくない。「隔離」されているような場所である。

しかし彼女はやがて空を飛ぶ術を身につけて川面の輪舞に加わり、母や息子のことも気がかりでなくなる。このことは、彼女がついに生と死の境界である「川」を越えて「死者の王国」に飛び立ち、二度と現世に戻ってこないであろうことを示唆している。

注意すべきは、めくるめくプロットを持つこれらの短編が収められた2002年刊行の作品集のタイトルが『私のいた場所』、副題が「もうひとつの現実の物語」となっていたことだ。ペトルシェフスカヤの主人公たちが足を踏み入れる世界はあくまでも「もうひとつの現実」なのであって、虚構や空想の世界ではないということである。したがって作家の世界観として、「現実」と「夢」が拮抗するロマン主義的な二項対立が想定されているというよりは、「現実」と「もうひとつの現実」が地続きで連なり、その間に存在する中間的で両義的な時空が作家にインスピレーションを与えていると考えるのが妥当であろう。

さて、このような作品群をペトルシェフスカヤ自身はどのようなジャンルに属すると考えているのか。その手がかりになるのが中編『三つの旅 —— メニッペアの可能性 (Возможность мениппеи. Три путешествия)』である(以下『三つの旅』と略記する)。たいして長くない作品だが、入り組んだ構造をしていてひじょうに興味深い。簡単に言えば、「ファンタジーと現実」という学会に出席する目的である町にやって来た作家「私」の見た夢と体験、「私」が書いている小説、「私」が学会で報告する原稿、読者への呼びかけなどが重層的に重ねあわせられた「メタ小説」であると要約することができる。短いいくつかの断片から成っているところがポストモダンの小説を想起させるということも付け加えておこう。このような実験的な形式のものがペトルシェフスカヤには珍しいという点からしても、また彼女の創作手法を考える貴重なヒントを与えてくれるという点からしても、『三つの旅』は極めて重要でユニークな作品である。

内容については後で詳述することにして、まずは作家が自らの手法をどう考えているかということが端的にわかる箇所を引用する。

そして今(第3の旅)、真つ暗闇の中、この怪しげな赤ら顔をしてかなり酔っぱらった運転手と魔女のように髪を乱れさせた妻が悪魔のような笑いを爆発させるのを聞きながら疾走する私は、偉大なダンテのことを、自分の敵どもを一瞬にして地獄に突き落とすというダンテの卓抜なアイディアのことを考えた。

このジャンルは「メニッペア」と名づけられていて、そうした物語や出来事は死後の世界で起きることになっている。(強調筆者) [Петрушевская 2009: 375]⁹

これは「私」が、学会に出席するために行った先で、ある夫婦に車でホテルまで送ってもらう場面である。酔っぱらって乱暴な運転をする夫と後部座先で笑う「魔女のような」妻というカップルに翻弄され「私」は生きた心地もしないが、ここでダンテの『神曲』を

9 Людмила Петрушевская. Где я была. Рассказы из иной реальности. М.: Вагриус, 2002. ただし、2009年にアムフォラ社から改訂版が出たが、そちらには副題はついていない。

10 Людмила Петрушевская. Два царства. Санкт-Петербург: изд-во Амфора, 2009. С.375. 以後、この本からの引用は [Петрушевская 2009: 375] のようにして本文中に記す。

念頭に「メニッペア」というジャンルに言及している。そして、この引用のすぐ後で、語り手はメニッペアについて「なんてすばらしいジャンルなのだろう！ このメニッペアというのは！」と手放しで賞賛しているのである。

「メニッペア」とは、本来「メニッポスの風刺」といわれ、紀元前3世紀のシリア出身の諷刺家メニッポスの名に由来する。メニッポスは、詩と散文の混ざった文体で人々の愚行を風刺的に描いたと言われているが、彼自身の作品は残っておらず、紀元前1世紀にローマの詩人ヴァローがメニッポスを模して書いた自分の詩を「メニッポスの風刺」と呼び、それがもとで文芸の一ジャンルとして発展した。文芸用語事典では「その主な特徴は、戯画、パロディ、風刺的喜劇（バーレスク）」とされている¹¹。

この用語をミハイル・バフチンが『ドストエフスキーの詩学』（初版1929年）で定義しなおして展開したわけだが、そこでバフチンは「メニッポスの風刺」を「メニッペア」と呼び、「並外れて柔軟で変幻自在なカーニバル的ジャンル」¹²であるとした。彼はメニッペアの特徴を、笑いの要素の比重が高いこと、プロットや哲学的発想がこの上なく自由なこと、登場人物たちが天国や地獄、不思議な状況に直面するのは「真理」が試練を受けるためであること、哲学的対話や高尚なシンボルが下品で俗悪な「自然主義」と結びついていること（居酒屋、娼窟、盗賊の巣窟、監獄など）、大胆な発想と最高度の哲学的立場が結びついていること、「この世」「オリンポス」「地獄」という三層構造があり、「境界線上の対話」が行われること、とくに地獄の描写が大事であること、非日常的な視点（高所からの眺め）がもたらされること、非日常的でカーニバル的な心理状態、スキャンダラスでエキセントリックな振舞いや言葉遣い、コントラスト、撞着語法的概念の結合等であるとしている。そのうえでバフチンは、これらの特徴がドストエフスキーの創作に見出されるとしてこう述べている。

メニッペアのこうしたジャンルの特徴は、ドストエフスキーの創作の中で単に復活したのではなく、改新された。ドストエフスキーはこのジャンルの可能性を創造的に利用しながら、古代メニッペアの作者たちからはるかに遠いところまで進んでいったのである。¹³

このようにバフチンはカーニバルと関連づけてメニッペアをドストエフスキーの創作上の顕著な特色としたわけだが、現代ロシアにおいてこのジャンルを、ユニークな形でさらに発展させているのがペトルシェフスカヤだと言えるかもしれない。少なくとも作家自身がそのことに自覚的なことは間違いない。批評家マルク・リポヴェツキーは、現代ロシアのポストモダンの文学作品がメニッペアの諸要素を備えていると指摘しているが¹⁴、ペトルシェフスカヤの散文については次のように記している。

きわめて具体的で、ディテールに説得力があり、そのためどこまでも私的だった状況が突然、私たちの目の前で姿を変え、あつというまに永遠の座標軸に移る——そしてついには寓話へと変容する。というより、あたかも具体的な状況の内側から寓話が漏れ出てくるような感じなのだ。¹⁵

たしかにペトルシェフスカヤの作品の多くは、バフチンが「メニッペアの顕著な特徴」として挙げている「地上の冒険」（例えば街道、娼家、市場、泥にまみれた生活など）を描写する「自然主義」の要素が強い。現代ロシアの女性作家たちが「女のトポス」として好ん

11 J.A.Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms* (Penguin Books, 1977), pp.389-390.

12 ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳、筑摩書房、1995、233頁。

13 バフチン、246-247頁。

14 М.Н.Липовецкий. Русский постмодернизм. Екатеринбург: УрГПУ, 1997. С.289-290.

15 Марк Липовецкий. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994, No.10. [https://magazines.gorky.media/novy_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-cto-eshhe.html] 2020年9月3日閲覧。

で取りあげる病院や狭い共同アパートを舞台に、体液、血液、いびつな身体などといった生理学的現象に強い関心を示しているのもペトルシェフスカヤの特徴である。この世俗的な描写が突然、哲学的な象徴性を持つ次元、つまり リポヴェツキーが言うところの「永遠の座標軸」へと転換するところがペトルシェフスカヤ的メニッペアだと言えるだろう。

ペトルシェフスカヤは、もちろんメニッペアを厳密に定義してそれに自分の書くものを無理やりあてはめているわけではない。「現実」と「もうひとつの現実」を行き来し、そのはざままで起きる非合理的な現象を自在に扱うことのできる「自由さ」をメニッペアであると規定して、物語空間の可能性を最大限に押し広げようとしているのだと思われる。その際重要なのが移動である。『三つの旅』でペトルシェフスカヤは、この移動を「トランスマルシュ」と呼び、それには次の4通りの型があると説明している。

1. 移動（トランスマルシュ）が行われ、主人公がすでに死の世界に行ってしまったことを読者は理解しているが、主人公自身はまったくわかっていないケース。
2. 主人公はすでに気づいて仰天しているのに、読者はまだわかっていないが恐れてはいるケース。
3. 作者がテキストでじかにトランスマルシュについて語っているケース。
4. 最悪のケース —— 読者が何もわからないケース。[Петрушевская 2009: 377-378]

「トランスマルシュ (трансмарш)」とは、「輸送・交通」あるいは「向こう側・越えた」を表す транс と、「行進・前へ」を表す марш をつないだペトルシェフスカヤの造語である。語り手はさらにこう語っている。

でも、何といっても素晴らしいのは、これらトランスマルシュの型をすべて混ぜられるということだ。その場合わかってくれるのは繊細で賢い読者だけということになる(先の「命題」の4番目の読者ではない)。つまり語りはこの世で始められるのだが、何の前触れもなくいつのまにかあの世に行っている。ふつうの、ごくふつうの旅のように。話もふつうに終わる。[Петрушевская 2009: 378]

ここから明らかなように、主人公はいつのまにか、気づかないうちに境界を越えてしまっていることが多く、要するにふたつの世界が地続きであり、しばしば境界も曖昧なのである。この『三つの旅』という作品は、ペトルシェフスカヤの幻想的な諸作品を解釈するうえで鍵となるヒントを与えてくれる「理論的マニフェスト」と位置づけることができるだろう。彼女の幻想的な物語の多くが、上記4つのうちのいずれか、あるいは混ぜ合わせた多彩なヴァリエーションになっていると言ってよい。さらに興味深いのは、単に「マニフェスト」というだけでなく、『三つの旅』自体が独特の構造を持った非常にユニークなメニッペア作品になっているということである。

3. 三つの旅

この作品は、題名のとおり「三つの旅」の叙述から成っているのだが、三つの旅はどれも複数の断片に分かれていて、それらが一見したところ無作為に配置されている。さらに「メニッペアというジャンル」という原稿も挿入され（学会で発表する原稿として）、「読者への呼びかけ」も挟み込まれている。三つの旅はそれぞれ独立していると同時に、互いに絡みあい、密接に関連しあっている。また、それぞれの部分がダンテの『神曲』を非常に強く意識しており、直接的・間接的にこの作品に言及したり暗示したりしている。以下の

とおりでである。

第1の旅は、作家である「私」が書いている物語という設定だ。つまり「劇中劇」である。どこかへ行ってしまいたいと願っている老人が、ある時、突然開いた天井のハッチから出て「異界」に行く話である。老人は、牧歌的で心地よく、サクランボ、プラム、リンゴが実り、動物たちがいて珍しい石がある「天国のような場所」を歩く。ここで老人はまずウサギを拾い、イワンと名づけて愛しむが、その後、自分がかつて愛し自分のことを愛してくれた唯一の生き物であるネコのミーシャに出会う。これは、『神曲』の「煉獄篇」の最後で、ダンテが「地上の楽園」にたどり着き、まずマチルダに会い、その後、最愛の女性ベアトリーチェに出会う場面を想起させる。

第2の旅は、語り手「私」が「ファンタジーと現実」という学会に参加するため知らない町Hにやってきたという設定だ。この前の晩に車に乗せてもらった夢を見たという。語り手はバスに乗って海辺の町に行き、そこをあてどなくさまよひ、2匹の犬に追いかけられる。「漏斗のような土台穴」の光景が描写される。『神曲』の「地獄篇」で地獄が「漏斗」状であることや、ダンテがヒョウ、獅子、オオカミに遭遇することを踏まえているのだろう。地下から子供たちの声が聞こえてきて、「私」は突然「ここは世界の終わりだ」と気づく。地震によって崩壊した「死者の町」だったことが判明する。

第3の旅は、語り手「私」の空想あるいは夢の叙述。語り手が、泥酔したアレクサンドルの運転する車でホテルに向かう様子が描かれている。「私」は運転手の隣の「いわゆる死期に近い人の席」つまり助手席にすわらせられ、カーレースのような猛スピードで山道を行く車のなかで右に左に激しく揺さぶられる（このあたりは非常にユーモラスだ）。先に引用した箇所にあったように、運転手アレクサンドルの妻が「魔女」にたとえられ、ふたりが「悪魔のような笑いを爆発させる」と表現されていることからして「地獄」とのつながりが強調されていることは明らかである。ここではダンテの名前が明示的に持ちだされており、ダンテの道行きを現代風にリメイクしたものとみなすことさえできる。

そして、語り手の「私」は車で激しく揺られながらこう考える。

生と死の間にほんのわずかな距離しかないとな人が気づくことは、一生を通じて滅多にない。[Петрушевская 2009: 372]

このような危機的なときに人は、人生で滅多に経験できないような哲学的な知見を感得することができるのであり、「メニッペアはいわば人間の最後の、決定的な言葉と行為を提示しようとする」¹⁶と述べるバフチンを思いださせる。

悪魔的な酔っぱらい運転によって半ば死を覚悟している「私」は車中で、これからおこなわれる学会での講演「メニッペアというジャンル」の原稿のことも考えている。「第1の旅」の老人の物語も、学会講演の内容も、どちらも「第3の旅」であるこの車中で書かれた、少なくとも構想されたと解釈することができる。また「第2の旅」の舞台である町Hは車中で夢に見た町だという。じつは、「第3の旅」自体が、語り手の空想あるいは夢だったことが最後に明かされるので、「第2の旅」は「夢の中の夢」ということになり、すべてが「あり得たかもしれないもうひとつの現実」にすぎなかったということになる。これは、この作品の締めくくりの言葉「もうひとつの文学ジャンル——それは私たちが歩きださなかった道」に呼応していると言えるだろう。こうして三つの旅はいずれも「もうひとつの現実」として複層的に絡まりあっていることが判明する。

第1が天国への旅、第2が地獄への旅、第3が死の恐怖を想像する旅。この三つの旅が互いに関連しあっているこの中編は、まるで『神曲』の3篇「地獄篇」「煉獄篇」「天国編」を1本の糸に縫り合わせたかのような印象を与える。少なくともペトルシェフスカヤが『神曲』を強く意識し、その手法を取り入れながら独自に発展させたものであり、彼女の創作全体に関わる「キーコンセプト」であることは間違いない。

16 バフチン、236頁。

さらにもう1点、この作品の中で作者が自分自身の創作方法について極めて重要なことを述べている箇所がある。それは、酔っ払ったアレクサンドルと妻が「私」を乗せて夜中のカーレースを繰り広げている第3の旅に挿入された「読者への呼びかけ」と題された断片である。

仕方ない、彼ら（注：アレクサンドルと妻）のことは理解できる——私だって文学でいかなる副次的な手段も用いたことはない。危険な道に走り出て、猛スピードでひたすら飛ばし、自分の偶然の乗客たちを仰天させるだけだ（偶然の乗客ってあなたたちのことですよ、読者の皆さん！）。[Петрушевская 2009: 380]

ここで明らかなのは、運転手アレクサンドルと乗客である「私」の関係が、作者と読者の関係になぞらえられていることだ。つまり作家は、まるで無謀な運転をするかのように、読者をいろいろなところに連れて行って脅したりすかしたりすることができるというわけである。そうであれば、ここでは「自動車」という移動手段が「小説」の比喩になっているということになるだろう。乗客である語り手「私」は、車が急旋回するたびに運転手にぶつかったり逆にガラスにぶつかったりするが、作家ペトルシェフスカヤの場合は、読者を天国に連れていったかと思うとそのすぐ後で地獄に落としたり、どこへでも自由自在に時空間を移動して連れまわし、読者に眩暈を起こさせるのである。

バフチンが「恐らく世界文学の中でメニッペアほど自由な発想、自由な空想を許すジャンルはまたとないだろう」と述べていたことを思い出そう。おそらくペトルシェフスカヤが持っているのは、車よりもずっと性能のいい移動ツールである。そのツールで登場人物たちに思いのままトランスマルシュ（移動）を体験させることができる。私はこの移動手段であるペトルシェフスカヤの文学手法を「メニッペアの翼」と呼びたいと思う。



こうしてペトルシェフスカヤは、メニッペアの翼で軽やかに時空を飛びまわり「もうひとつの現実」のさまざまな様態を描きだしている。その際、彼女が念頭に置いているのがダンテの『神曲』であることは疑いようもないが、敢えてもうひとつ源泉となっているものを探るなら、それはロシアの民話とくに魔法物語であろう。実際ペトルシェフスカヤは「むかしむかし、あるところに～が住んでいました」という昔話風の語り出しで始まる掌編をいくつも書いている。ロシアの魔法物語は、主人公が試練の旅に出て「遠い遠い国」に行き、最後に戻ってくるというのが基本形であるし、バフチンは「試練」をメニッペアの特徴のひとつと考えていた。

そうすると、昔話を構造分析したウラジーミル・プロップを思い出さないわけにはいかない。周知のとおり、プロップは、魔法昔話はどれもみな31の機能と7つの行動領域の組み合わせでできているという画期的な理論を編みだしたが、その機能に「主人公の出発」「移動」「帰還」といった、空間を移動する要素が多く含まれていることは今さら指摘する

17 バフチン、234頁。

までもあるまい¹⁸。こう考えてくると、ペトルシェフスカヤの幻想作品と魔法物語との類縁性が極めて強いことがわかる。英訳アンソロジーのタイトルが昔話風になっているのは理に適っていたのである。しかも、世界幻想文学大賞を受賞した翌年2011年に出されたロシア語アンソロジーは、2002年や2008年のアンソロジーと収録作品の多くが重なるのだが、タイトルが「むかしむかし、あるところに隣の赤ん坊を殺そうとした女がいました」¹⁹となっており（明らかに英訳アンソロジーを踏襲したものだが）、ペトルシェフスカヤが自分の作品と昔話との近似性を自覚していることを示していると考えられる。

それでは、メニッペアの特徴とロシア魔法昔話の要素がどのような形であらわれているか、短編「黒いコート」を例に考えてみよう。この作品は「ある娘がふと気づくと、冬のさなか、見知らぬ場所に立っていた。道は行き止まりだ。しかも、だれのものかわからない他人の黒いコートを着ている」と始まり、冒頭からしていかにもメニッペアらしく主人公は生死の境界領域に来ている。トランスマルシュはすでにおこなわれているのである。自分はだれなのか、どこにいるのか何もわからず、記憶もまったくなくて途方に暮れていると、トラックが現れ、駅まで連れていってくれる。次に電車に乗り、終点で降りてしばらく歩くと、またさっきのトラックがやって来たので乗せてもらう。

運転手は信じられないほど鼻がぺちゃんこで、がりがりに痩せている。つまり醜いと言ってもいいほどで、まったく毛の無い禿頭なのに、やけに明るい。いつも歯をぜんぶ剥きだしにして笑っている。[ペトルシェフスカヤ：194]²⁰

トラックの運転手のこの様子は明らかに骸骨を示唆しており、運転手の隣にすわっている「連れ」が黒いコートを着てフードで顔を隠しているのは死神を思わせる。「死の王国」に連れていこうとしているのだろう。周囲は工事中なのか、あちこち掘り起こされたでこぼこ道だ。

娘が車を降りると金を要求されるが、ポケットには鍵とマッチと紙切れしかない。これらは昔話の「難題」や「魔法の手段」にあたる。一方、幻想的な冒険のさなかに荒涼とした風景が広がっていたり、金を要求されるなどという卑俗な現実が紛れ込んでいたりするところは、メニッペアの重要な特性のひとつとしてバフチンが挙げている「冒険小説風の空想劇と俗悪な自然主義との有機的な結合」²¹と言えそうだ。寂寥たる現実の光景描写こそペトルシェフスカヤが最も得意とするところである。

娘は建物の中に逃げ込むが、追いかけられ、鍵を使って行き当たりばったりのドアを開けて逃げる。鍵をあてずっぽうに差し込んだらドアが開くという『不思議の国のアリス』さながらの現象が3回繰り返されるのは、昔話によく見られる普遍的な「三回化」²²であると考えていいだろう。娘は燃えるマッチを持っている女と会う。その女は、マッチを燃やすたびに記憶が蘇っていくという。明らかに女は、プロップがいうところの「援助者」として登場しており、主人公にマッチの使い方などを指南してくれる。やがて主人公のポケットにあった紙切れに「だれも責めないで、ママ、ごめんなさい」という文面が浮かび上がってきた。最後のマッチも燃え尽きそうになり、やむなく紙切れを燃やすと、恋人に冷たくされ首を吊ろうとしている自分自身の姿や病気の祖父、看護している母の姿が浮かびあがってくる。そしてもうひとり主人公を愛し憐れんでくれていた「だれか」の気配があったことを思い出す。その人と話がしたくなって、娘は着ていた黒いコートを脱いで火をつける。

18 ウラジーミル・プロップ（北岡誠司・福田美智代訳）『昔話の形態学』水声社、1987年参照。

19 Людмила Петрушевская. Жила-была женщина, которая хотела убить соседского ребенка. М.: АСТ: Астраль, 2011.

20 リュドミラ・ペトルシェフスカヤ（沼野恭子訳）『私のいた場所』河出書房新社、2013年、194頁。以後、この本からの引用は[ペトルシェフスカヤ：194]のようにして本文中に記す。

21 バフチン、236頁。

22 プロップ、116-117頁。

そのとき娘は、こちら、煙をあげている黒いコートを前にしてこの暗い廊下にいると同時に、あちら、ランプの灯った自分の家において目の前にいるだれかの優しく善良な目を見てもいたのだ（強調筆者）[ペトルシェフスカヤ：204]

主人公は「こちらの世界」と「あちらの世界」に同時に存在している。そして彼女はもうひとりの女の黒いコートにも火をつけ、ふたりはたちまちにしてそこから姿を消す、つまり一瞬のトランスマルシュで現世に戻るのである。こうして娘は死の淵まで行ったものの踏みとどまり、自殺は未遂に終わった。

機能に関するプロップの用語を用いるなら、テキストの最初には明かされていないが自殺未遂が「禁止の侵犯」にあたり→「主人公の空間移動」→「主人公と敵対者の闘争」→「不幸または欠落の解消（記憶喪失が次第に消えていくこと）」→「主人公の帰還」ということになる。もっともこの作品では、主人公が贈与者に魔法の手段を与えられるのではなく（鍵やマッチなどはすでに最初からコートのポケットの中に入っていた）、主人公のほうからもうひとりの女にマッチと火を与えることで女の命を救っているため、女は「援助者」と同時に「援助される者」でもある。昔話ではあまり見られない独創的なエンディングではあるが、遠い異国で試練の旅を果たし、魔法の手段を用いて危険を脱してふたたび戻ってくるという大筋からすれば、「黒いコート」は魔法昔話とほぼ同じ異界探検物語の構造をしていると言えるだろう。

そして、このように基本的には昔話と同じような枠組みをしている一方で、ディテールの描写においてはメニッペア的要素に満たされているのである。例えば、穴だらけの道なのにトラックが音もなくスムーズに走ったり、起きているはずなのに「目覚めたい」と言ったりするといった「撞着的な概念結合」も、マッチに火をつけた瞬間、自殺する寸前の光景が眼前に広がるといった「非日常的な視点」も、バフチンによればメニッペア的現象ということになるだろう。さらに、死神に追い詰められたあげく（地獄）、住んでいたアパートの様子（現実）を覗き込み、神の存在を仄めかすような「だれか」の気配（天国）を感じるクライマックスは、バフチンのいう「メニッペアの三層構造」（この世からオリンポスへ、そしてさらに地獄へ）²³を思わせる。

このように、黒いコートが「死」を、マッチの火が「命」を表し、着ていた黒いコートを燃やすことが「復活」すなわち現世への帰還を意味するこの作品において、メニッペア的要素と魔法昔話の要素が渾然一体となっていることが見て取れる。

4. メトニミー的想像力

最後に、ペトルシェフスカヤの小説を、現代ロシアの作家タチヤーナ・トルスタヤ（1951年生れ）の作品と比較してもう少し補足しておきたい。ふたりの相違を考えることでペトルシェフスカヤの作風がよりくっきりとしてくるはずだ。

彼女の幻想的作品の多くが二つの世界の存在を前提にしていることを見てきたが、トルスタヤの作品もまた、ほとんどの場合「夢」と「現実」という二つの世界が想定されている。そのため一見するとふたりの二元的世界観は似ているように思えるかもしれない。しかしトルスタヤの作品では、夢の世界と現実の世界は別々に存在しており、ときに対峙している。主人公の置かれたみすばらしい現実に対し、主人公の想像力によって築かれる「夢想の世界」は魅力的でひじょうに美しい。ところが、ペトルシェフスカヤの「もうひとつの世界」は現実と直結しており、辛く汚らしい現実と区別がつかないほど似かよっている。中には牧歌的な「天国」のような場所として提示される場合もあるが、えてして「現実」と同じくらい殺伐としており、そこに行っても主人公は相変わらず世俗的な心配事を抱えている場合が多い。

²³ バフチン、237頁。

トルスタヤの場合は明らかに「夢の世界」のほうが「現実」よりも良いものとして上位に位置づけられているので、ふたつの世界はかなり落差のある垂直の上下関係になっている。例えば「オッケルヴィル川 (Река Оккервиль)」という短編は、主人公シメオーノフが往年の歌手ヴェーラ・ワシーリエヴナの大ファンで、レコードを聞きながら彼女を恋人であるかのように空想している。オッケルヴィル川という一度も行ったことのない魅惑的な名前の場所をあれこれ想像して飾りたて、そこを歩くヴェーラ・ワシーリエヴナの姿を夢見ている。以下の引用からは、彼が実際にそこに行くことで幻滅したくないと思っている様子がうかがえる。

終点は「オッケルヴィル川」駅。その名前でシメオーノフを誘惑していた。しかし、彼はそこには一度も行ったことがない。そんな世界の果てに行ったところで、何もやることがないだろう。しかし、そんなことが問題なわけではない。このはるか彼方の、ほとんどレニングラードのものとは思われない小川を実際に見なくとも、知らなくとも、何でも好きなことが想像できたのだから。たとえば、濁った緑の流れ、その中をゆっくりどんよりと流れる緑の太陽、生い茂った岸辺から枝を静かに垂らす銀色の柳、瓦ぶきの屋根を見せる赤レンガの二階建ての小さな家々、太鼓のように丸く盛り上がった小さな木橋。(略) いや、わざわざ幻滅するために、オッケルヴィル川に行くことはない。想像の中で、長い髪をした柳の木を川岸に植えてやり、尖った屋根をした家をあちこちに配置したほうがよっぽどいい。²⁴

ところがシメオーノフは、偶然ヴェーラ・ワシーリエヴナが生きていることを知り、結局会いに行くことにする。そして案の定、俗悪な生身の彼女に幻滅する。美化し憧れていた世界だけに失望も大きく、「夢の世界」は地に墮ち、垂直の関係も崩れてしまう。

別の短編「金色の玄関に (На золотом крыльце сидели)」では、自分自身の少女時代を理想化している主人公「私」にとって、少女時代は光あふれる「夢の世界」である。しかし子どもの目から見てあれほど素敵に思っていた雑貨類も生活も、何もかもが、あらためて大人目で見ると色褪せた貧弱な現実にはすぎなかったことを思い知らされる。ここでも憧れの世界は、カーニバルの「王」のような位置から引きずり降ろされる。このように、トルスタヤの短編はたいてい夢の世界が現実の卑俗さに侵食され壊れてしまうという構造になっている。

これに対してペトルシェフスカヤの場合は、ふたつの世界は地続きで判別しがたく、どちらがより上位というわけではなく、隣接関係・水平関係にあるといえる。例えば、短編「私のいた場所 (Где я была)」では、「どこかに逃げなくちゃ」と考えた主人公ユーリヤが現実から「仮死状態」に移行した瞬間が、以下のように描かれている。

ユーリヤはアーニャお婆さんにもあれこれ見繕い、暖かいカーディガンを手土産に二時間後には駅前広場を走り、あやうく車にはねられそうになったが(もし事故になっていたら死んでいただろうけれど、そうなったら問題はすべて片付き、だれにも必要でない人間はいなくなってみんな楽になったはずだとユーリヤは考え、一瞬呆然となってこの考えにこだわった)、たちまち魔法のように電車を降りると、見覚えのある郊外の駅に来ていて、遠征用のリュックサックを背負って、見覚えのある道を駅から村のはずれの川のほうへと進んでいった。[ペトルシェフスカヤ: 11]

主人公には、自分が「もうひとつの世界」に足を踏み入れたということが意識されていない。ふたつの世界は連続していて、どちらも不条理である。「墓地の気配が感じられる」など死の世界を仄めかす言葉は挟まれているものの、見覚えのある風景が現れ、ユーリヤは疑うことなく、昔の思い出をたどりながら歩いていくのである。

このようなペトルシェフスカヤの世界観のあり方を、「近接の原理」による「メトニミー

24 タチャーナ・トルスタヤ (沼野充義・沼野恭子訳) 『金色の玄関に』白水社、1995年、35-36頁。

的想像力」と呼ぶなら、光と影のコントラストから成るトルスタヤのロマン主義的世界観は、垂直関係にあるふたつの異なるものを「類似・対立の原理」によって結びつける「メタファー的想像力」ということになるだろう。実際、文体的にもふたりの作家は対照的で、ペトルシェフスカヤはメトニミー的、トルスタヤはメタファー的である。ペトルシェフスカヤの場合には、直喩は散見されるものの、メタファーはあまり用いられない。装飾的な要素はほとんどなく、素っ気ないほど短い文で畳みかけるような語りのところどころに「娘を盗みだす（注：娘の遺体を盗みだす）」「白衣に受話器を渡した（注：白衣を着た医者に受話器を渡した）」などのメトニミーが見られるくらいだ。それに対してトルスタヤはメタファーの名手であり、とくに空想を「夢の世界」に変容させる場面では息をのむほど華麗で複雑なメタファーを駆使する。どのページにも独創的なメタファーが満載である。

ペトルシェフスカヤがメトニミー的想像力、トルスタヤがメタファー的想像力とそれぞれ親和性が高いのなら、「散文は近接連合のメトニミーを、詩は類似連合のメタファーを志向する」と論じたロマン・ヤコブソンのひそみにならって「ペトルシェフスカヤは散文的、トルスタヤは詩的」と言い換えてもいいかもしれない。

以上、ペトルシェフスカヤについて、創作の軌跡、「もうひとつの世界」観、メニッペア的特質、魔法昔話との関係、メトニミー的想像力といった観点から考察した。彼女はこれからも、メニッペアの翼を広げて異界を自由自在に飛びまわり、不思議でスリリングな旅に読者を誘ってくれるにちがいない。

【附記】

本稿は、2016年1月27日におこなわれた総合文化研究所主催の研究会「文学の移動・移動の文学」での口頭発表「ペトルシェフスカヤ—異次元への移動」の原稿をもとに大幅に加筆・改稿したものである。

The Wings of Menippea **— Fantastic Stories of Ludmilla Petrushevskaya —**

Kyoko NUMANO

Summary

Many of the fantastic stories written by the contemporary Russian writer Ludmilla Petrushevskaya contain representations of "a journey to another world". They depict, for example, a transition to the world of dreams, a wandering in the boundary area that lies between this world and another world, the critical moments of life and death, and the long journey of ordeal. What underlies these representations of "a journey to another world" is the concept of Menippean satire formulated by Mikhail Bakhtin. The clue to this aspect of her writing can be found in her story "Three Journeys, or the Possibility of Menippea". In this paper, we will discuss the characteristics of her fantastic world by focusing on this work.

キーワード

メニッペア チェルヌーハ 『神曲』 昔話 メトニミー

Keywords

Menippea chernukha "The Divine Comedy" folklore metonymy