

# 身体と読解可能性

——カラムジン／オドエフスキイの読者共同体——

安達 大輔

序：言語と身体——切れ目のない連鎖

書記と発話、そして身体があたかも継ぎ目がないかのように接続してゆく、そんなテキストの空間を思い浮かべてみたい。言ってみれば、読むことが想像上のサロンでの対話やおしゃべりへの参加であるような。ひとの発話と身体は一体化し、声となってこの会話のネットワーク上を次々と受け渡されてゆく。たとえば、リチャードソンの書簡体小説『パミラ』(1740)において、パミラの手紙＝書記はそれが書かれ・読まれる時間を消去して、行為する現在だけを喚起する。だからこそ、寝室の衣装戸棚に潜んで彼女を覗く主人 B 氏の振る舞いは、それを読む読者の窃視願望を満たす。いっぽうで B 氏がパミラの手紙を盗み読みし、彼女の気高さに打たれて改心するとき、その身振りを模倣して美德を承認する読者の共同体がテキストの内外にうみだされるのも、同じく文字と身体が連鎖しているからだ。<sup>1</sup>

遠藤知己によれば、「19 世紀以降の私 プライベート 秘性シークレット の概念は、個人が所有する身体の実在性に根ざしている。文芸的言説も、身体を外から切り出す視線を、いやむしろそうした身体への欲望と不安とを、積極的に現出させることになるだろう」<sup>2</sup>。これに対し 18 世紀的な書記は、私的なものと公的なものの区別が融解した（あるいは独特なたちで接合された）空間のなかで、不在の身体＝声を現前させる。特定の受取人に宛てた手紙がサロンのネットワークを回遊するなかで複数の人々に読まれ、また手紙自体の内部でも別の手紙が引用されることが、18 世紀では通常であったという。<sup>3</sup>

声・文字・身体が切れ目なくつなぐテキストのネットワークは、19 世紀前半のロシア

<sup>1</sup> 番場俊「小説の身体：19 世紀ロシア小説における〈作者〉と〈主人公〉」小森陽一・富山太佳夫・沼野充義・兵藤裕己・松浦寿輝編『岩波講座 文学』第 3 巻：『物語から小説へ』岩波書店、2002 年、139-140 頁。；遠藤知己「小説形式の系譜学 1」『ソシオロギス』第 18 号、1994 年、214-217 頁；前田愛「『パミラ』と『梅暦』」『近代日本の文学空間：歴史・ことば・状況』平凡社、2004 年、79-80 頁。

<sup>2</sup> 遠藤知己「手紙の変容・〈声〉の誕生：書簡体空間と『フランケンシュタイン』」『ミハイル・バフチンの時空』せりか書房、1997、155 頁。強調は遠藤による。

<sup>3</sup> 遠藤「手紙の変容・〈声〉の誕生」。

文学において少なくとも二度危機を迎えている。1802年——ロシアの作家は、周囲の趣味ある貴婦人が話しているかのような文体で書くべきだと説いた<sup>4</sup> カラムジンは、ちょうどその同じ年に発表したフィクションで、言語と身体との連鎖が断ち切られる危機を、「作者」という連結装置を顕在化させることによって克服しようとする。1839年——書簡体小説の枠組みをきっちりなぞりつつ、噂・会話・手紙のネットワークを破綻させることで、ロマン派の作家オドエフスキイのテキストは、読むことがいまや読めないことを実演するパラドクスとなったと告げる。同時に、言語の穴としての身体の新たな位相が開かれつつもある。

もちろん、こうした言語と身体との関係性の変化は直線的に進展するものではないだろうし、その全体像を描くなどということは、その可能性と手法を問う作業も含めて、このささやかな小論の手に余る課題であろう。とはいえ19世紀30年代の終わりに、身体が言語と認識の限界としてテキストに位置づけられるにあたって、書簡体小説というセンチメンタリズムの典型的な読書空間が反復されていることを確認しておくのは意味がないことではあるまい。しかしまず、言語の透明性の危機は、問題になっているテキスト空間にはじめから内在し、それどころかそれが成立するための条件として必然的につきまといっていることから明らかにしてみたい。

## 1：文字の横溢と彼方の声——カラムジン『私の告白』

見かけ上その文学活動が終わりを迎えようとしている時期に発表された『私の告白』(1802)<sup>5</sup>は、確かにカラムジンの散文の中でも、自らやルソーがその代表者とみなされていたセンチメンタリズムをこれ見よがしにパロディするような文体で異彩を放っている。

タイトルからしてそうだが、『私の告白』の語り手 NN 伯爵はルソーの『告白』(1782、1788)を模倣する。あの長い告白に比して分量の短さ(1964年の版では10頁あまり)を強調し、自分は自然によって特別な人間としてうみだされたと宣言することで、語り手は模倣を否定してはいる。だが自己の唯一性を主張すること、それこそすでに『告白』の冒頭でルソーが行っていたものにほかならない。オリジナルなものは、忠実な、しかし同時にそこからどこかずれ、その純粹さを汚してしまう反復<sup>6</sup>を通じて見出される——模倣は起源を無傷のまま再現するのではなく、二重化するのではないか。伯爵に

<sup>4</sup> Отчего в России мало авторских талантов? // Вестник Европы. 1802, № 14.

<sup>5</sup> テキストは *Карамзин Н. М. Моя исповедь // Избранные сочинения. Т. 1. М.; Л., 1964* を使用する。カラムジンのテキストは以下すべて同書から引用し、( ) 内に頁数を示す。『ボルンホルム島』『哀れなリーザ』の訳出にあたっては金沢美知子編訳『可愛い料理女：十八世紀ロシア小説集』彩流社、1999年を参照させていただいた。

<sup>6</sup> 「カリカチュア」は「自然から私に与えられた唯一の才能の産物ですな！」と言われる(731)。

よる告白は、センチメンタリズムの読者の優しい神経を逆撫するような悪事の数々を打ち明ける。だがそれは規範を前提とした侵犯、その身振りや語彙<sup>7</sup>の誤読・誤用であり、カラムジンの読者たちの想像力を超えるものではない。同時にそれはルソーが行った告白——起源にある告白——に、NN伯爵の語りに似てどこか露悪的な性格がつきまとうことを思い起こさせもするだろう。パロディとしてのNN伯爵は、ルソーという統一体を「真の」ルソーと「偽の」ルソー<sup>8</sup>とに分裂させ、センチメンタリズムの内部に正しい読解と誤読という区別をうちたて、かつ混ぜ合わせる。

したがって模倣は二重である——センチメンタリズムの規範と、文学テキストにおける告白という形式そのものと。ここには接点などないかのようだ。しかし模倣のこうした二重化は偶然ではなく、これから見てゆくように言語の透明性あるいは声と文字の関係をめぐって折り重なり、センチメンタリズムにおける読書論を俎上に載せる。

模倣において、ただ模倣においてのみ、起源は常に自らからずれながら見出されるのだとすれば、パロディとはもちろんオリジナルの単なる否定ではないし、いつも遅れてやって来ては起源にとりつく派生物以上の何かということになる。オリジナルを多重に分裂させ、常に誤読の可能性に曝す模倣は共同体の均質性に危機をもたらすが、センチメンタリズムの読者にとって厄介なことに、模倣がなくては共感自体が成り立たない。作者が教えるテキストの読み方を模倣する作業は、共感的な読者共同体を構築するさいに欠くことができないからだ。<sup>9</sup> センチメンタリズムはそのパロディ——NN伯爵——を抱え込んでいて、排除することができないのではないか。オリジナルとパロディとの不安定な境界をどうにか固定して、テキストから起源の作者の声だけを聴き取ろうとする試みが常に必要とされているのではないか。センチメンタリズムとは異質な美学が提示されているかのような『私の告白』は、読者に「文字通りには読まない」よう要求することで、文字の物質性を消去しようとするセンチメンタリズムのプロジェクトにおける

<sup>7</sup> NN伯爵の語彙はセンチメンタリズムの紋切り型辞典のようだ。приятна / милих (729), приятность / сцены [...] живописны / Влюбленность—извините новое слово (733), спектакль, который мог служить для меня приятным рассеянием среди трудных обязанностей модного человека / любезной (734), нежными друзьями / как брата / чувствительности / романическая / первом движении сердца (737), романическими ловеласами (738).

<sup>8</sup> ジュネーヴ人家庭教師メンデル氏もまたルソーのパロディ的人物であり、「私は共和国に生まれ、専制を憎んでいます！」(730)と断言するいっぽうで、伯爵とともに外国で遊蕩に耽る。

<sup>9</sup> ヴァンサン=ビュフォーは「涙の歴史にあって特別な時期である18世紀は心情吐露の公的な面と私的な面を一体化する」とし、その演劇性を指摘した。小説で流される涙は身振りによる呼応を引き起こし、「感情が結びつけている心の小さな共同体」をかたちづくる。アンヌ・ヴァンサン=ビュフォー著、持田明子訳『涙の歴史』藤原書店、1994年、特に第I部。

センチメンタリズムの共感とは身体的な表現様式の反復・習得にほかならない。カラムジンの物語において、語り手が涙を流し、その身振りの模倣によって読者共同体が構築されるさまは、この後の本論の分析を参照していただきたい。

もっともラジカルなテキストのひとつとなる。それは「正しい」規範を語り実践する作者の声を文字の彼方に呼び起こす仕掛けに満ちていて、パロディをパロディとして認識すること——すなわちパロディのうちにオリジナルをうみだすことにほかならない——が、ありうべき誤読を避け読書空間に作者の声をくまなく染み渡らせるための要件であることを、その可能性のほとんど限界で明らかにしている。

#### 1-1：幽霊的な身体——オリジナルとパロディとの倒錯

『私の告白』において、告白者は一体何を告白しているのか、この点については議論がわかれてきた。オリジナルとパロディをいかに区別するかという問いをめぐる、いやむしろ、問いによってそうした区別をうみだしながら。主な解釈を三点挙げると、NN伯爵が告白するものとは①唯我論あるいは性悪説の立場に立つカラムジンの世界観<sup>10</sup> ②内面の率直な告白というルソー的なモデルからのカラムジンの離脱<sup>11</sup> ③カラムジンの「ユーモラスなセンチメンタリズム」<sup>12</sup>、となる。これらの妥当性は問わない。むしろ、告白する者は実は自らの内面を告白しているのではなく、作者を表象しているのだとする点では、いずれの解釈も一致をみていることに着目したい。なかでもハマーバーグは、『私の告白』はなおセンチメンタリズムの圏域にとどまっていると解釈してとりわけ興味深い。その読みとは、NN伯爵の発話は二声的で、作者とそのパロディ、正しいセンチメンタリズムとその誤読との対話が行われているとして、それを確証するためにフィクションから評論にいたるカラムジンの様々なテキストを渉猟してゆく、というものだ。

以下にハマーバーグの分析を敷衍しながら見てゆくが、確かにパロディはあからさまなように思える。『私の告白』は『ヨーロッパ報知』への投書というかたちをとっているが、この雑誌を読んだことがないという告白で告白は始まる。もちろんカラムジン自身が1802年から翌年のあいだ『ヨーロッパ報知』の編集に携わっており、なかんずく1802年の1月号では、一読者を装って「出版者への手紙 Письмо к издателю」と題する序文を發表し、文学は確実に行動様式と幸福に影響を与える、として創刊の意義を説いてもいる。NN伯爵はさらに自分たちの時代を *откровенность* の時代だとし、この語の多義性を利用して、ルソー-センチメンタリズム的な「率直な」自己の告白が、「露骨さ」に至るさまを描いてみせる。現代では「人々は外国のことを知り、正しく描写するためでな

<sup>10</sup> Эйхенбаум В.М. Карамзин // Сквозь литературу. Л., 1924; Лотман Ю. М. Эволюция мировоззрения Карамзина (1789-1803) // Карамзин. СПб, 1997. С. 343-345; Руссо и русская культура XVIII-XIX века // Избранные статьи в трех томах. Т. 2. Таллин: Александра, 1992. С. 94-96.

<sup>11</sup> Helena Goscilo-Kostin, "Gilded Guilt: Confession in Russian Romantic Prose," *Russian Literature* 14:2 (1983), pp. 153-160; Thomas Barran, *Russia Reads Rousseau, 1762-1825* (Evanston, 2002), pp. 219-222.

<sup>12</sup> Gitta Hammarberg, *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose* (Cambridge, 1991), pp. 240-251.

く、自分についておしゃべりする機会を得るために旅行するんです」「小説の書き手たちは、重要なことや重要でないことについて自分の考え方をできるだけ早く知らせようと躍起です」(729)とからかう。この「あけすけな」小説家たちはカラムジンにひどくよく似ている。彼自身の『ロシア人旅行者の手紙』という著作を思い出し、一連のヨーロッパ旅行を締めくくる結びの部分引用することもできるだろう。「いま自分の手紙の中からいくつか読み返しているところだ。これこそ8ヶ月のあいだの僕の魂の鏡だ！ 20年後も（それほどこの世に生き長らえていればの話だけど）僕にとってなお心地よいものだろう——たとえ僕一人にとってでも！ 僕がどんなで、どう考え、どんな夢を見ていたか、覗き込んで、見つけられるだろう。それにしても（ここだけの話）人間にとって自分自身より興味深いものなんてあるかな？…わかりっこないんじゃないかな？ もしかしたらほかの人にも僕のスケッチの中に何か面白いものが見つかるかもしれない。もしかしたらほかの人にも…でもこれは彼らの問題で、僕のじゃない。／ところで君、親愛なる者よ、できるだけ早く僕に小ざっぱりした小屋を用意してくださいな。僕がそこで自分の想像力の影絵 *Китайские тени* (NN 伯爵お気に入りの言葉でもある：注安達) を自由に楽しみ、自分の心とともに寂しい思いをし、友とともに心慰められるように！」<sup>13</sup>

カラムジンのテキストを読み、作者を模倣すること——このことで共感的な読者共同体は成立するのだが、作者の声ではなく文字だけがコピーされるとき、それは崩壊の契機ともなる。センチメンタリズムと模倣との関係は両義的なものだ。NN 伯爵の放埒なヨーロッパ旅行は、反転して『ロシア人旅行者の手紙』を起源として思い起こさせる。旅先での出来事を記し、賢明な意見を述べた彼の手紙は両親を喜ばせるが、それは筆跡がそっくりな秘書が代筆したものだ(731)。作者の内面＝声を文字が透明に伝達するルソー-センチメンタリズムの読書空間が転倒されて、文字＝表象が影絵のように一人歩きして現実を構成する。伯爵は実はセンチメンタリズムの語彙や身振りに通暁しているのだが、規範通りに模倣されているのはまさに文字だけで、文字がうみだすのはまったくセンチメンタリズム的でない場面の数々だ。彼が夫人たちを誘惑することで「ご家庭のなかでしばしば混乱が起きますが、それも独特の心地よさ *приятность* を持っているものです。失神や絶望の場面 *сцены* は、通にとって絵のように生き生きとしたものです *живописны*」(733、強調した箇所がセンチメンタリズムの語彙であり、現実を絵画あるいは劇場へと変える視覚の快楽という美学が濫用されている)。

伯爵はまた、金持ちで名門の人間の息子として生まれながら、誰に罰されることなく悪ふざけを重ねたこと、フランス語で教育されたために自国語を知らなかったこと、15歳のときには人間と市民の義務についていかなる観念も持っていなかったことを、自分

<sup>13</sup> *Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 388.* 強調はカラムジンによる。

が「まったく特別な人間である」、その例として挙げる。(730) しかしロシア人が自国語の価値に気づいていないという批判は、『私の告白』と同じく 1802 年の『ヨーロッパ報知』に掲載された有名な二つの批評<sup>14</sup> に見ることができ、このようなカラムジンの現状認識と照らし合わせるとき、伯爵の言葉はアイロニカルな意味を帯びてくる。また放蕩者の家庭教師からほとんど教育らしき教育を受けず、社交界での娯楽に資産を浪費し、挙句は破産してしまうその生涯は、同年 12 号発表の「現代の心地よき予想・希望・期待 Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени」で要請されている理想的な貴族像——教師を雇うのではなくよき父として子供の教育を自ら行い、社交界の気晴らしで浪費せずに静かに家庭生活を楽しむ——のネガと見ることもできる。ростовщик, заимодавец, мотовство といった浪費に関係するいくつかの語はそのまま反復されている。<sup>15</sup>

文字が一人歩きし、起源の意味からずれ、まったく異なる文脈をうみだす。にもかかわらず、こうした読みによって私たちは、NN 伯爵の発話＝文字の向こう側に起源の意味——作者カラムジンの声——を重ね、聴き取る。これは必ずしも自明な作業ではないし、そうあるべきというものでもないだろう。

パロディは不思議な時間をつくりだす。パロディがパロディと認められるには、その起源としてのオリジナルなものがあらかじめ確認されていなければならないはずだ。いっぽうでパロディの中に自らを映し出すこと、パロディによって反復されることでしか起源は起源たり得ない。互いにはまり込むかのようなこうした時間性ゆえに、パロディを探り当てる作業は同時にセンチメンタリズムの作家としての「真の」カラムジンを読者なりに再構築してゆく過程でもある。ハマーバーグも実践するこの過程こそが、実はセンチメンタリズムの理想的な読書モデルとなる。

賭けられているのは、言語の連鎖の中で文字の物質性、記号の多義性をいかに透明なものにしてゆくかということだ。それは、まさにルソー『告白』の秘密も内部も持たない言語、「語る主体が、自らの言うことを表現する形式のそれぞれにおいて、留保もなく故意の言い落としもなしに、全面的にそこに現前しているようなエクリチュール」<sup>16</sup> を再び見出す作業にほかならない。

したがってここで問題にしたいのは、カラムジンの美学からはかくもかけ離れているように思える NN 伯爵という語り手に、あたかも自然であるかのように作者なるものが重ね合わされる、センチメンタリズムの読書におけるこの透かし絵の自明性である。言い換えれば、私たちはなぜそこで作者の声を聴こうとするのか。

<sup>14</sup> О любви к отечеству и народной гордости // Вестник Европы. 1802, № 4; Отчего в России мало авторских талантов?

<sup>15</sup> Карамзин, Н.М. Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 274-276.

<sup>16</sup> ミシェル・フーコー著、松本勤訳『壁のなかの言葉：ルソーの『対話』への序文』哲学書房、1990年、25頁。

作者は幽霊的な身体を必要とする。出来事を経験する身体とそれを語る声を持ってはいるものの、その声＝身体はあらかじめすでに失われていて、語り手による語り＝文字によって再現されることによってのみ読者に伝えられる、常に反復でしかないそうした語りの起源を「幽霊」<sup>17</sup>と呼ぶとすれば、カラムジンのフィクションには幽霊が頻出する。

『ボルンホルム島』(1794)では、ロシアへの帰国の途上に停泊する羽目になったイングランドの港町で、語り手は「人間というよりは幽霊」のような若い男に出会う。「彼の感情が外部の対象に対して死んでいたため」(662)、二人の視線は交わることがない。静かな声で歌われるオランダ語の歌を聴くと、語り手は「思わず内面の衝動に駆られて」(664)見知らぬ男のもとへ駆け寄り、胸に抱き締めようとするものの、船が出発の時間を迎えてしまいやはり交感は行われぬ。ただ語り手によってロシア語に訳された歌——男がその愛を「神聖な法」に裁かれ、「親の呪い」によってボルンホルム島を追われたことをほのめかす歌——が残るばかりだ。その後も男は幻影となって語り手の脳裏に現れる。やがてボルンホルム島へわたったとき、島の古城の城主である老人の口から、ついに語り手は男の「秘密、恐ろしい秘密」を聞くことになる。だがそれは読者には明かされない。「この物語だが、君たちは今聞くことはできないよ、わが友人たち。またの機会にとっておこう」。そして語り手は再び船上の人となり、悲しい物思いに耽りながら溜息をつく。「とうとう僕は空を見上げた——そして風が海へと僕の涙を払い落とした」(673)。

男の歌を聞いて語り手が共感していることから明らかなように、二人は幽霊的な身関係にある。危険なほど類似しているのだ。区別は物語に対する身振りの差異として

---

<sup>17</sup> 「幽霊」という比喩の起源はもちろんとらえようもなく散乱したものではあるだろうが、そのひとつとして、カラムジンにおけるオシアニズムを挙げてみようかもしれない。マクファーソン(James Macpherson, 1736-1796)が3世紀頃の伝説的な詩人オシアンの翻訳として1760年代に出版した、古代ケルトを主題とする一連の作品は、18世紀後半のヨーロッパを中心に、ゴシック趣味や廃墟崇拜と結びついて非常な流行をみたという。詳しくは *Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе: конец XVIII-первая треть XIX века. Л., 1980.* なお *Макферсон Д. Поэмы Оссиана. Л., 1983* は、*Левин* によるロシア語訳と彼の二つの論文(«Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона, Оссиан в России)のほか、関係するロシアの詩人の作品を収めている。

たとえば『哀れなりーザ』のちょうど冒頭と終末部は、死、墓、廃墟、陰鬱さといった表象に覆われているが、それらは語り手によって「心地よいもの」として美学化されている。カラムジンのオシアニズムは、幽霊を「心地よいもの」というフォーマットにおいて表象する美学であり、過去の一種の様式化、さらに言えば現在の美学による過去の馴致という一面を持つことは確かだが、かといって幽霊が出現するのは断片的で偶発的な反復によっており、過去から現在へと必然的かつ不断に継起する時間性が前提されているわけでもない。「幽霊」がもたらす独特な時間感覚という、おそらくカラムジン研究において決定的に重要な問題が残されることになるが、その詳細な検討は別稿に譲りたい。

のみうみだされる。始めに禁じられた出来事があったらしく、しかしそのことをほのめかす男の声は、すでに語り手によって語り直され、オランダ語からロシア語へ翻訳されている。起源の声は語り手によって反復されることでしか見出すことができない。読者はといえば、起源の出来事を反復するどころか知ることもできず、起源への欲望を引き延ばされながら、ただ語り手の語る声と物語を読む身振りだけを身に付けてゆく。

ロシア・センチメンタリズムの代表作とされる『哀れなリーザ』(1792)では、起源の声へ到達する順序が、プロットの時系列から言って逆向きになる。30年ほど前にリーザが年老いた母親と暮らし、今では住む者もない小屋のそばにあるシー〔モノ〕フ修道院の壁を、語り手はたびたび訪れる。その場所が「哀れなリーザの惨めな運命」を思い出させるからだ。語り手は「僕の心を揺り動かし、僕に優しい悲しみの涙を流させるものが好きなんだ！」(607)

だが実のところ、リーザの物語はありきたりなものになりかねない。少なくとも、町で花を売る農民の娘と若い貴族が言葉を交わす光景に通りがかった者たちはそのことを知っていて、「足を止め、二人を眺めて、いわくありげににやにやしだした」。この出会いを報告する娘に、老母もまた警告している。「いいかい、お前にはまだわかっていない、悪党どもが貧しい娘を辱めるやり口ってものがね」(608)。この若い男、エラストは「かなり富裕な貴族で、立派な知性と善良なところ、本性は善良だけれど、弱く軽薄なところをもって」(610)いて、社交界に倦怠している。小説や牧歌詩を読み、古典的な黄金時代を夢想するある意味ステレオタイプな想像力が彼にリーザという自然を見出させるのだが、都市と田園との境界を遊歩するその身振りは語り手に似ていなくもない(冒頭での宣言——「おそらく、モスクワの住人で、僕ほど町外れのあたりに通じているものはいないだろう」(605))。そればかりか、創作活動の初期に牧歌詩を書いていたカラムジン自身<sup>18</sup>もその想像力と無縁ではない。

物語自体はありふれたものだ。問題になっているのはその読み方であり、主人公とそのいささか陳腐な物語から読者が語り手とともに距離をとるためには、彼が実践する読書論を模倣しなければならない。たとえばリーザと兄妹のように暮らそうとするエラストの夢想はたしなめられる(「無分別な若者よ！ きみは自分のところがわかっているの？ 常に自分の心の動きに責任が持てるの？ 常に理性がきみの感情の支配者だともいうの？」(614))。この忠告の正しさを裏付けるかのようにエラストはリーザを見捨ててしまうのだが、その直後語り手は呪いの言葉を吐こうとして果たせず(舌が動かない)、ただ空を仰ぎ、涙が頬を伝うに任せる。ここでもまた、涙を流すという、センチメンタリズムの語り手と読者が共有するはずの典型的な身振りが美学化され、反復されている。

リーザは絶望して池に身を投げるが、水の底に沈んだその身体は、だがこの模倣の連

<sup>18</sup> Hammarberg, *From the Idyll to the Novel* が詳しく扱っている。



鎖の果てに、共同体の語りにおいて奇妙にも可視化され生まれ変わる。「僕たちがくあそこ>、新しい人生で出会った時には、僕にはきみのことがわかるだろう、優しい *нежная* リーザ！」(620、強調は安達による。言うまでもなくタイトルは「哀れな」リーザである)。この物語は「小説ではなく、悲しい実話 *не роман, а печальную быль*」(619)だとさりげなく告げられているにもかかわらず、実話を語る声の来歴が明らかにされるのは、語り手によってリーザの新たな身体が可視化された直後、結末部分においてであり、こうした声の対比は声=身体論の観点からみて非常に興味深い。エラストはすでに死んでおり、その死の一年前に、語り手にこの話を打ち明け、リーザの墓へと誘ったという。すなわち彼は語り手によってでっちあげられた虚構ではなく、かつて実際に生身の身体を持っていて、しかし今や自身の純粋な声を持たぬ幽霊だというわけだ。

起源には出来事を経験する身体とそれを語る声が存在したらしいが、それはすでに失われていて、語り手によって語り直されることでようやく起源として同定される。読者は起源の体験を反復しつつ、しかし、この点が重要なのだが、同時にそこから距離を置くことで、語り手に似た新しい声と身体を手に入れる。物語の冒頭で、リーザが暮らしていた場所の近くを訪れ、その運命を回想しては「優しい悲しみの涙」を流す語り手の振る舞いが描かれていることを思い出してみたい。もし読者がカラムジンのセンチメンタリズムをこのときまでに「正しく」理解しているならば、結末部の起源の声へ近づくことで、読者は逆にますますそこから遠ざかり、冒頭の語り手を模倣してゆくのではないか。起源の声への回帰が、同時にその声を屈折させる新しい声と身体の獲得と共有なのであって、起源はいわばその純粋さを汚されたうえでしか見出されない。幽霊の声。

テキストには幽霊の声を伝承するいまひとつ別のルートが書き込まれていて、センチメンタリズムの読者共同体による声の伝達と際立った対照をなしている。自死の直前に隣家の娘を見かけると、リーザは、エラストから受け取った金を自分の母に渡し、「哀れなリーザ」は秘密にしていた恋人に裏切られたと伝えるよう彼女に依頼する。「私が今あなたの手にしているように、母さんの手にキスしてね」(620)。リーザの分身(娘は父を亡くしたときのリーザと同じ15歳とされている)は、声=身体のネットワーク上で幽霊の声を運ぶだろう。しかしこの「哀れなリーザ」の別の読み方は、リーザの死に至るまでの過程を明らかにしないばかりか(娘に向かって「……と」言いかけたところで、リーザは自分を裏切った男の名前について口を閉ざす(620))、死と迷信、そして「哀れなリーザ」の幽霊らしき身体をもたらす。娘の死を聞くと母の体内の血は恐怖で凍りつき(声=身体)、彼女は亡くなってしまふ。残された小屋には人が絶え、そこに吹く風が夜な夜な立てる物音を聞いた「迷信深い村人たちは」噂する。「あそこで死人がでるんだ。あそこで哀れなリーザがでるんだ！」(621)もつともこのネットワークも、センチメンタリズムの「正しい」読者によって「ゴシック趣味(あるいは廃墟崇拜、オシアニズム)」として悲しく「心地よい」物語に回収されてしまうのかもしれないが。

『私の告白』においては、以上のような語り手と幽霊との関係を、告白する NN 伯爵の発話の二重化として読むことができる。それまでの語り手たちは、起源にある出来事とそれを語る声を反復し、同時にその読み方を教えることで、ナラトロジーの用語を使うとすれば物語内容（何を）と物語言説（いかに）の二項対立的な機能を同時に果たす、二重の声で話していた。いわば起源のパロディとして。もっとも、センチメンタリズムの美学は関係を倒錯させてしまうので、オリジナルな声で語っているのは語り手のほうで、幽霊はあくまでそのパロディ的な分身ということになるのではあるが。NN 伯爵の打ち明ける悪事がカラムジンの他のテキストを連想させ、いわばそのネガとして「正しい」作者＝読者の像をあぶりだすのであれば、NN 伯爵もまた二重の声で話す語り手たちの一人ということになる。

しかしかつての語り手たちと違い、もはや NN 伯爵の声と文字は、テキストの読み方を率直に打ち明けてくれるほど透明に結びついてはいない。その発話がカラムジンの以前のテキストのパロディを寄せ集めたものであることは、背景に作者とその著作という統一体が想定されることではじめて読み取られる。もし NN 伯爵の語り＝文字に「真の」声を聴き取ろうとするならば、従来のカラムジンの作品では語り手とほぼ重ね合わされることで曖昧にやり過ごされていた、作者なるものの空間が問題になってくる。声と文字が透明に接続するためには、テキストを織り成す文字の向こう側に、作者の声＝身体が想像されなければならない。起源にある出来事を読み解き・語り直す声と、意味で充滿した声を透明に転写するための文字との連結装置が必要なのだ。『私の告白』にはこのことがかつてないほどくっきりと示されている。

## 1-2: 「かのように」としての作者

センチメンタリズムの読者空間において、言語と身体は連鎖しているが、その微妙な切れ目もどこかで意識されていた。文字は不在の身体を想起させる、ということは、文字と身体は少しずつずれている。もしも世界が文字だけで構成されているならば、作者の声を求めて身体を探求する必要もないからだ。けれどもいったんこの切断が乗り越えられてしまえば、あとは声と文字が一体となって描く線に沿って、言語と身体は際限なく接続されてゆく。したがって若きカラムジンは、カントやラファターに会いに行くという振る舞いをテキストに書き込み、一人のロシア人旅行者による手紙のかたちで発表する。声 - 文字 - 身体が結び合わされる極点＝作者を探す旅は、テキストの内外で反復されることになる。<sup>19</sup> 読者たちは、『哀れなリーザ』の語り手の振る舞いをなぞるかの

<sup>19</sup> ここから『ロシア人旅行者の手紙』(1791-1792, 1794-1795)とカラムジン自身のヨーロッパ旅行との異同を検証しようとする試みがなされる。同書における「詩と真実」の問題は、*Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин. Письма русского путешественника. С. 534-561* に詳しい。

ように、リーザが身を投げたとされる池を訪れる。フョードル・グリーンカが入学した第一陸軍幼年学校では、カラムジンの著作のほとんど身体的といえる読書が、作者の身体を希求することへつながっている。<sup>20</sup>

文字と声という区別を生むと同時に抹消すること——まさに「話されているように書く」というプロジェクト——それは、カラムジン自身が提唱したあの有名な文体論<sup>21</sup>の実践にほかならない。それは散文作品において、会話と文字とを切断し結節する「かのように」の機能を果たす作者という、独特な（非）身体を具象したのではないか。このことを検証するために、やや迂回した道をとる。会話が書記形式のひとつになることを、書記コミュニケーションが存続のために行う自己言及と関連づけるという、社会学者のニクラス・ルーマンによってなされた瞠目すべき考察を見てみたい。

ルーマンによれば、書記においては、書き手が読者やその情報の状態を知りえないため、情報についての必要や関心をコミュニケーションに参加する個人の水準で制御することは不可能である。そのため、読者の関心や関与を表す代替的な指標によって、コミュニケーションの過程は自らをコントロールしなければならない。新しい、一般的な読者の関心を惹く情報を提示することで、書記コミュニケーションは自らの現実の記録から区別され、それが遂行されている現実の外部に出る。つまり、書物はたんに記憶を補助したり知識を保存するものから、情報・伝達・理解の同時発生としてのコミュニケーションへと離陸する。このとき口頭コミュニケーションがテキストの中に取り込まれる。書かれた思想が実際に話されているかのように提示されるが、この「かのように」は著者の指示なしにあらかじめ読者に了解されていなければならない。<sup>22</sup>

自己言及性を自ら例示するかのようなルーマンの文章を要約するのは容易ではないが、ここで重要なのは、「読者を驚かせ楽しませる才人という著者像」（ルーマン）は、起源にある対面的なコミュニケーションを書記によって再現したものではまったくなく、むしろそれがあらかじめ失われていることへの補償である、ということだ。書記というコミュニケーションを「ありそうなもの」にすることが問題だったのだ。語り手と読者、

---

<sup>20</sup> 「断言しますが、1200人の生徒のなかで『ボルンホルム島』のどこかのページをそらで繰り返せない者はめったにいませんでしたね。そしてカラムジンに対するこの尊敬、この愛は、「モスクワに歩いて行ってカラムジンを拝めたらなあ！」というのが、多くの生徒たちのグループでのお気に入りの話題であり最高の願いだった、それほどにまで達していたのです」。Топоров В.Н. "Бедная Лиза" Карамзина: опыт прочтения: к двухсотлетию со дня выхода в свет. М., 1995. С. 226 に引用されている。

<sup>21</sup> 拙論「「作者」の文体、ナロードの言語：カラムジンの言語論における「趣味」の政治学」『ロシア語ロシア文学研究』第35号、2003年の注4に挙げてある参考文献を参照していただきたい。その後現在までに、*Russian Literature* 52: 1-3 (2002)の「18世紀ロシア文学」特集、Wendy Rosslyn, ed., *Women and Gender in 18th-Century Russia* (Aldershot; Burlington, VT, 2003)という注目すべき関連文献が発表されている。

<sup>22</sup> ニクラス・ルーマン著、大黒岳彦訳「「書くこと」という形式」『思想』第970号、2005年、106-107頁。

さらには作者と読者の対面的な関係を構築しようとする試みの基礎には、このように空間的・時間的な制約から断絶する書記の力がある。文字の意味は限りなく拡散してしまいかねないので、書かれたものについてのコミュニケーションをより行われうるものにするためには、読みの文脈を限定することでそうした過度の複雑さをどうにか縮減する必要がある。ルーマンの指摘によれば、「話されているかのように」が読者にあらかじめ了解されるためには、「書かれたテキストを理解するという条件を満たす文体上の工夫」が考案されなければならない。

だからこそカラムジンは、「上流社会のご婦人たち」の「趣味」に適う、話し言葉に近い「文体」によって書くことを主張し、そのことで自らのテキストの読解可能性を担保しようとした。けれどもこの担保は横流しされてゆく。というのも、ロトマンが指摘するように、「カラムジンが文学における貴婦人の趣味や社交界の言語に訴えるときは、「現実の」貴婦人も、「現実の」社交界も念頭になかった。彼が念頭においていたのは、文学が行う尽力、それもまず第一にカラムジン個人の創作によってこれから創られるべき社会であった（文学は言語を社会で学ばなければならないが、まずこの社会を創るべきだ！）。同様に、貴婦人の趣味は文学の立法者になるべきだが、あらかじめ、文学、すなわち彼の諸作品がこの貴婦人の趣味そのものを育まなければならない」<sup>23</sup>。声と文字、現実と虚構、社会と文学、とともに、趣味と天才、公共性と個人性が交差し、循環的な関係を結ぶことが目指される。しかし「趣味」を学び取ろうとするのであれば、貴婦人ではなく、まず作者の声に耳を傾けなければならない。

テキストには「真正な」読み方があることを請け合い、その読解へと誘うことでこの循環をつくり出すのは、作者の身体の唯一性とそれへの信である。語り手が綴る文字の連鎖と、その彼岸に逆行的に想像される声＝身体、このすきまが作者の空間となる。文字と声との差異そのものとして、それはまた不可視で不可能な身体であるだろう。ロトマンの表現を借りれば、この空間に充填されるのがカラムジン、すなわち作者の「世界観」<sup>24</sup>ということになる。

要約する。センチメンタリズムの任意のテキストを読んで「趣味」を身に付けるためには、作者の他のあらゆるテキスト——文学ジャンルのものとは限らない——を参照する必要がある。この点では、文字が文字だけを指し示してゆく空間の中で、作者はあくまで文字によって構築される。だが読者の目の前に現れる作者と語らい、その声を聴かなければ、「趣味」を真に理解したことにはならないだろう。その声を聴くためには作者のテキストを読まなければならない——これが作者のうみだすトートロジーであり、すなわち、作者の声、「真の」声が聴き取られ、完全に理解される瞬間は構造的に訪れない。文字の向こう側に作者の声を聴き取ることができるはずだという信念こそが、文字についてのコミュニケーション——読書——が成立する確率(probability)を高めるのだ。

<sup>23</sup> *Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 274.*

<sup>24</sup> *Лотман. Эволюция мировоззрения Карамзина.*

ここで『私の告白』に戻ってみたい。NN 伯爵の身体もまた、模倣によって際限なく増殖してゆく。身振りが反復され、<sup>25</sup> 雑誌メディアや、<sup>26</sup> また噂話によって、<sup>27</sup> それは伝播する。声と文字そして身体が次々と結びつき、(誤った)イメージが軽やかに伝達される空間を、見事に表現している箇所がある。NN 伯爵はパリで、「ある時ラアルプが『メラニー』を朗読するのを耳にして、我を忘れて作者の才能を誉めたことがあって、その後知ったんですが彼は(間違いなく、感謝の気持ちから) Π に住むある名士への手紙の中で、私のことを祖国の名誉と栄光のために生まれてきた類まれな若者だと記していたのです。私はオルレアン公に紹介され、彼の選りすぐりの友人たちと夕食を共にし、新しいペトロニウスの筆に値する彼らのお楽しみを共にするという幸運を得ました」(732)。

センチメンタリズムの読者共同体はまさにこの言語と身体のネットワーク上に構築されるのであり、ひとりでの増殖し現実を構成してしまう文字——NN 伯爵——という脅威に常につきまとわれている。だからこそ誤読を避け、あらゆる文字の背後に、まるでそこに切れ目などないかのように「真の」声を聴き取らなければならない。このプロジェクト全体を可能にしているのは、作者という不可視の空間、その空虚な身体だ。センチメンタリズムの記号空間には一箇所だけどうしてもふさぎえぬ切れ目があり、この切れ目——作者と名づけられている——が他のあらゆる記号における声 - 文字 - 身体のあいだの断裂を縫合する。

「精神ではなく、文字が探求されていた」<sup>28</sup> ために、カラムジンは誤読されてきた。ある種の歴史社会学的還元を念頭に置いた、エイヘンバウムによるその批判である。彼はカラムジンにおける哲学と詩学のまったき照応を指摘し、他ジャンルの著作——恋愛もの、歴史の表象、美学や政治学——と関連した分析の必要性を説く。こうなるともはや問題はセンチメンタリズムにとどまらなくなってくる。私たちの、この自明なようで捉えどころがない作者観は、センチメンタリズムのそれとどの程度重なり合うのか。今や私たちは、この一見まったくフォルマリストらしくない表現を、自身の作者観を歴史的に複数化するひとつの契機として読み直すことができるのではないか。

---

<sup>25</sup> 「私は至る所で、鏡でも見ているように、頭のとっぺんからつま先までそっくりな自分を見かけました。私のすべての行動はあらんかぎりの正確さで模写され、繰り返されたのです」(733)。

<sup>26</sup> ロンドンで「王家全員のカリカチュア」を書くと、「ロンドンのさまざまな雑誌は大変な賞賛をこめて話したものです」(732)。

<sup>27</sup> 「誘惑のありとあらゆる物語によって私の名はますます高まってゆきました。私の性格についてはとんでもない言われよう。このこと自体が好奇心というやつをひきおこしたわけですが、それは女性のこころのなかでとても強く、いきいきと作用するのでございます」(733)。

<sup>28</sup> Эйхенбаум. Карамзин. С. 49.

## 2. 読解（不）可能な身体——オドエフスキイ『公爵令嬢ジジ』

とはいえ、文字と身体とはあたかも切れ目などないかのように取り繕われている。けれども 1839 年にオドエフスキイが発表した『公爵令嬢ジジ』<sup>29</sup> は、センチメンタリズム的な読者共同体を成立させる瞬間にそこへ穴を穿ち、破綻させる。語り手たちとともに言語の網目を辿っていても、その起源となる身体は見つからない。むしろ言語は見当違いな行き先へと導く。

### 2-1：書簡体小説

物語はオドエフスキイ好みの複雑な入れ子構造をなす。二人の男性の会話で幕は開く。いっぽうの語り手 A が自身の過去を、もっとも外枠の語り手である B<sup>30</sup> に語ってゆく。後見人のサロンで耳にした「ジジ」という名は、グリボエードフの登場人物を想起させ、A の好奇心をそそる。彼はおばからジジの半生を聞き出すのだが、ある意味では、これから語られる出来事の概要はこのときすでに述べられる。しかし社交界の人々が出来事の表層しか知らないのに対し、読者は語り手たちとともに、社交界の噂では書き尽くされぬジジの内面を読んでゆくことになる。

A は、おばの家に〈話し相手〉として勤めている「たいへんなおしゃべり」で「熱烈な小説好き」(262)、マリヤ・イワーノヴナから話を聞く。マリヤはジジの友人であり、手紙を交換していた。マリヤの回想そのものが直接話法で再現されることはなく、読者に示されるのは、マリヤ宛てのジジの手紙（A の手に入った経路は明示されない）と、さらに手紙に書かれなかった空白を補う A の語りである。——言語情報の中継点としての女友達へ、女性主人公が手紙で自分の内面を打ち明ける。その手紙が本来の宛先を外れて読者へ届く——手紙の余白を補う A の語りについては後述するとして、ここではまず、『パミラ』『クラリッサ』を嚆矢として 18 世紀ヨーロッパで流行をみた、書簡体小説のひとつの定型が反復されていることに注目してみたい。

手紙は内面の誤読の連鎖となっている。母親に禁じられながらも、カラムジンや『ヨーロッパ報知』をすべて読み、ジュコフスキイ、プーシキンを愛読していると打ち明けるジジは、センチメンタリズム／ロマン主義の典型的な読者像を内面化している。それは「生活が芸術を「見本」として選び、それを模倣しようとする」<sup>31</sup> 読書、テキストを読む

<sup>29</sup> Княжна Зизи // Отечественные записки. 1839. Т. I. С. 3-70. テキストは *Одоевский В.Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 2. Повести. М., 1981. С. 258-303 を使用し、引用は（ ）内に頁数を示す。

<sup>30</sup> 原作では二人の語り手は匿名であるが、分析上、このように A、B と区別しておく。

<sup>31</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). СПб, 1994. С. 180-181. 訳出にあたっては、ユーリー・ミハイロヴィチ・ロートマン著、桑野隆・望月哲男・渡辺雅司訳『ロシア貴族』筑摩書房、1997 年を参照させていただいた。

ことでそのテキストを生きることになる読書だ。彼女は亡くなった父の書斎から『クラリッサ』(リチャードソンの書簡体小説、1747-1748)を持ち出していた。しかし最終巻、つまりその教訓が書かれた箇所を大きな辞書の陰に取り落としてしまうために、ゴロトコフという男が主人公ラヴレイスのパロディであり、女性の身体の代わりに金と出世というブルジョア的欲望を迫及していることを見抜けない。いっぽう若者ラデツキイがジジに恋をするが、彼は彼でジジをロマン主義の女性主人公に見立て、内面が不可視(「奇妙」「見抜けない」)だと、マリヤ宛ての手紙でこぼす。そのバイロン流の言動を「チャイルド・ハロルドのなりそこない」とジジに揶揄される(281)ロマン主義かぶれの彼にとっては、ゴロトコフは「古典主義者」として反目すべき相手でしかない。

重要なのは、いずれのケースにおいても現実というテキストの不完全な読みは、書き手にとっての現実そのものになっているということだ。複数の現実のあいだの齟齬は、それらが外部の観察者によって観察されることではじめてうみだされる。ルーマンが指摘しているように、「書簡体小説という形式は、コミュニケーション過程で産出されるコミュニケーション不能という点にその形式の統一性を有しているのである」。事の真相は、コミュニケーションが不能であることが読者によって観察されることで、理解される。<sup>32</sup>

これに対しゴロトコフは、表情と内面、記号とその指示対象を見事に切り離すことでいわば18世紀的観相学の限界地点に立っている。<sup>33</sup> しかしまことに18世紀的なことに、ジジたちの財産を横領する目論見を友人に宛てて綴った彼の手紙が、偶然にもマリヤの手に入り、それがさらにジジに回送される。コミュニケーションの不能は登場人物自身によって観察されることになる。彼の手になる唯一のものであるこの手紙を境に書簡体は消え、専ら三人称(マリヤの情報に基づくAの語り)だけになるのは偶然ではない。書簡体小説の読書論を律儀になぞりつつ、その可能性の条件を暴露することで、テキストはそれを封印してしまうかのようだ。はたしてそうだろうか。

## 2-2: 身体という穴

問題は手紙の余白を説明するAの語りである。同一の出来事を解釈する複数の視点から書かれた手紙が並置されることで、単数の現実を主観によって把握することの困難が曝け出されるのだとすれば、この間の書かれなかった事情を説明するその語りはいわゆる「客観的な」ものなのか。誰がどこから語っているのか、それともそれはあの「全知

<sup>32</sup> ニクラス・ルーマン著、佐藤勉・村中知子訳『情熱としての愛：親密さのコード化』木鐸社、2005年、191-192頁。

<sup>33</sup> 内心は驚いていても「彼の顔には何の動揺も認められなかった」(283)。観相学の内部にとどまるジジにとっては、テキストとしてのゴロトコフは透明な意味に満ちている。誘惑する彼は「時には公爵令嬢に彼女だけがわかる言葉で話しかけた。時には彼女をただ見つめるだけ、でもそのまなざしは言葉よりも多くを語っていた」(288)。「彼の会話はすべて似たようなフレーズからできていたけれど、公爵令嬢にとっては誠実で、深く、内的な感情の表現だったんだ」(283)。

の語り」なのか、この点をめぐっては研究者のあいだでも不一致が見られる。<sup>34</sup> だがそもそも、語る主体を特定しようとする問いは正当なものなのか。

A の語りは三人称ではあるものの、その主体は複数化されていて、単一の語り手に還元できない。マリヤの説明と A によってなされた補足との境界は判然とせず、現実と虚構との区別も曖昧なため、客観的で唯一の現実が語られているかといえは疑わしい。<sup>35</sup> ジジの行動を起点に、マリヤ、語り手 A、B、そしてわれわれ読者へと伝達される過程で、語りは起源の失われた伝言ゲームのような様相を呈してくる。それはメディアとして実は、社交界の噂と等しい。

ここでは言語と身体との連鎖がなお続いていて、それを超越的な視点から観察しうるいかなるメタ言語も存在しえない。そのことを証明するかのように、A の語りに突然本人が登場する。「この話に僕は強い好奇心をかきたてられたんだ。ささやかな家庭の範囲で、より高い分野のたいていの男たちよりもはるかに気高さと毅然としたところを見せることができた、それほど類まれな女性と知り合いになりたいというね」(300)。財産も友人もなく、社交界の中傷に胸を痛めながらもゴロトコフに対する訴訟を貫徹するジジは、いまやロマン主義的英雄のイメージを演じる。その名からグリボエドフの『知恵の悲しみ』が想起される冒頭に始まり、物語全体を通じて彼女は、さまざまな、しかしいずれも単一の現実を構築しえぬ諸言説が書き込まれる場として、テキストであり続けている。仮面を被った偽善者に仕立て上げようとする社交界の噂は物質化し、文字通り仮面を押しつけるので、ジジは仮面舞踏会にしか姿を見せない。ところで、その隣に座った A が「彼女の物語をすっかり、あらゆる詳細にわたって」話すと、同情と尊敬の念を感じ取った彼女は応える——「あなたは私に人生で初めて喜びを与えてくれました」(301)。じきに A は結婚を申し込むだろう。

この物語は、社交界の噂話では理解しえぬ仮面の中身を読んでゆく道のりだった。女主人公の内面としての手紙を読むことで、テキストの内外に彼女の美德を承認する読者の共同体が形成され、ついには「美德の報い」として幸福な結婚を彼女が手に入れるという、『パミラ』が設定する 18 世紀的な公共性については冒頭ですでに触れた。ジジへの結婚申し込みが再構成しようとするのは、いったんは破綻しかかったこのテキスト空

<sup>34</sup> 『ジジ』にロマン主義からリアリズムへの模索を読むバグビーは、三人称の「全知の語り手」としてマリヤ・イワーノヴナを名指している。Lewis Bagby, “V. F. Odoevskij’s ‘Knjažna Zizi,’” *Russian Literature* 17:3 (1985), pp. 232-238. いっぽう『ジジ』の物語とは彼女に対する覗き・観察に他ならないとし、女性への作者の窺視願望とサディズムを探知するアンドルーは、それが露わになる箇所として部屋にいるジジの描写を挙げ、その語り手をマリヤと区別して he と呼ぶ。Joe Andrew, *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49: The Feminine and the Masculine* (Basingstoke: Macmillan, 1993), pp. 73-74.

<sup>35</sup> 「もちろん、彼女 [=マリヤ] はこのすべてを今君に話しているよりはるかに手短かに話したさ。でも君はきっちりした人間だから、すべての詳細を知る必要があったら」(300)。



間である。

噂・会話・手紙の連鎖による読者の共同体が、二人の語り手、さらに読者のあいだでようやく形作られようとするその瞬間——言語の鎖列に身体という裂け目が現れる。舞踏会の仮面を外して彼女は告げる。「私は40歳ですが、あなたはやっと18かそこらでしょう！」(302) 書簡体小説を成立させていた安定した読書空間は崩壊する。いまや手紙の読者（語り手たちそしてわれわれ読者）もまたコミュニケーション不能を観察し得ないために、書き手（ジジやラデツキイ）に対していかなる優位性も持たない。手紙の書き手が読むことができなかつた内面はすっかり可視なのに、言語化を逃れるものとしてここでは身体が立ち現れる（仮面を外したジジの顔は描写されないまま、空白としてとどまる）。「手紙から彼女の年齢に思い当たらなかつたはずはなからう」<sup>36</sup> と問う語り手 B に、A は答える、「受け取つたのはこの物語すべての後だつて言わなかつたかい」。

ここでのアイロニーは、『クラリッサ』の最終巻を取り落とすという少女時代のジジの行為が、手紙のあらかじめの紛失として再帰していることだ。読むべきときにすでに失われている点で両者は等価である。A は自らが手紙を失っていることを知らず、B そしてわれわれ読者はどうかといえ、A が手紙を失っていることを知らないことを知らない。『ジジ』という物語自体が失われた『クラリッサ』最終巻を探す過程であるが、結局見つかるのは、現実を読むためのそうした知（メタ言語）があらかじめ失われていたことだけだ。（そしておそらく、読むことに失敗する結果としての無知な「私たち」という、トラウマ的な読者共同体が立ち上がる可能性さえはらまれているだろう。しかしその詳細な検討は、センチメンタリズムの読者共同体を主要な課題とする本稿の範囲を超えている。別の機会に譲りたい。）

言語と身体が切れ目なく読み取られるセンチメンタリズム的な読書空間を反復しつつ、その内部に読解不可能性という拭い去れぬ痕跡が不可避に刻み付けられてしまうことを証し立てることで、読むことはいまやパラドクスとなる。現実を解読する鍵は言語の中にあるが、その意味は取り返しがつかないほど失われている——これは世界の読解可能性に関するドイツ・ロマン派の典型的なコンセプトではある。<sup>37</sup> それとの関係を云々されるオドエフスキイも言語をしばしばヒエログリフと見做していたし、確かにこの物語の冒頭でも A が社交界の言語を«*тарабарская грамота* 写本文字»(260) に喩え、ジジの手紙を「何か神聖なもののように」(262) と表現している。不完全にしか読めない言語は現実を複数に散乱させ、そして身体は読解された世界の残滓、読解不可能性の記号のようなものとなる。

しかしここでとりわけ重要なことは、読解不可能性がそれ自体で存在しているのではな

<sup>36</sup> とはいえ年はジジの最初の手紙に記されているだけで、それもかなり曖昧なものだ《*Москва. 4 февр. 18...*(262)。

<sup>37</sup> ハンス・ブルーメンベルク著、山本尤・伊藤秀一訳『世界の読解可能性』法政大学出版局、2005年、16-17章。

く、会話と手紙、声と文字とが織り成す言語の連鎖を辿っていく道行の末に、その内部に穿たれる穴であるということだ。秘密の身体は、あくまで読むことの失敗が演じられ経験される場として現れてくる。だから言語と認識の限界としての身体は、条件さえ揃えばたやすく他の何か——たとえば「内面」や「女性」——に反転しうる。<sup>38</sup> 身体はまだ実在性を獲得してはいない。それは言語の余白に現れては消えてゆく。

---

<sup>38</sup> 1834年に発表された、いわば『ジジ』と双子の社交界ものである『公爵令嬢ミミ』ではこのことが起こっている。

本稿は2006年3月9日（木）に公開研究会「テキストと身体」（於新潟大学）で行った発表の原稿を、そこでの議論に基づいて適宜改稿したものである。多くの示唆を与えていただいた参加者に記して感謝したい。また、本稿は平成16-17年度文部科学省科学研究費補助金（「18世紀末から19世紀前半のロシア文学成立過程におけるサロンの読者像の変容」、課題番号：16・10421）による研究成果の一部である。