

## 『山羊の歌』における時空間の問題

八木君人

### 0. はじめに

V.トポロフの言葉を借りて述べるなら「ペテルブルクへの臨終祈祷」であり<sup>1</sup>、テキスト・ペテルブルクを閉じるものとしてあらわれる K・ヴァギノフ『山羊の歌』は、1924 年頃から執筆され始め、1927 年に単行本として出版されている。M.バフチンによれば、A.ベールイ『ペテルブルク』に比類しうる『山羊の歌』であるが、しかし、その、都市「ペテルブルク」の表象のされ方は大いに異なる。『ペテルブルク』のプロローグにおいて、その執拗な空間的・幾何学的描写によって地図上の「点」に帰せられる「ペテルブルク」は、『山羊の歌』においてはすでに存在していない。『山羊の歌』における二つの序——「序、本の入口にいる作者<sup>2</sup>によって言われたもの」と「序、本の真ん中にいる作者によって言われたもの」——の后者は、次のように始まる。「今、ペテルブルクは存在しない。あるのはレニングラードだ。でもレニングラードは私たちには関係がない。作者は棺桶屋であって、子守職人ではない」(15)<sup>3</sup>。このような事態は、「ペテルブルク」という語に、「トポス」だけではなく「クロノス」をもコノテートする機能を付与する。最後の「ペテルブルク人」である『山羊の歌』の主人公たち、「無名の詩人」、チェプチョールキン、コースチャ、ミーシャ、トロイツィンは、端的に言えば「時代遅れ」なのであり、本作品を評した I.グルジェフの言葉をかりれば、登場人物たちは「オブローモフの最後の変化(へんげ)」<sup>4</sup>となる。

「ペテルブルク」という人工都市は、建造されたという点でもともと「無」だったのであり、それゆえにこそ、ペテルブルクについてのテキストが集積するのであり、あの街の至る所でみられる記念碑は、強迫神経症的に「記憶」をコレクションし自らをアイデンティファイするための装置だということができるだろう。そして、そのような意味でヴァギノフは、典型的な「ペテルブルク人」であったといえる。

このような状況において、『山羊の歌』の時空間はひじょうに錯綜したものとなる。本稿では、物語における時間・空間を精緻に検討し<sup>5</sup>、そこから見えてくるヴァギノフの詩学の特徴を述べる。

### 1. 『山羊の歌』における固有名

多少遠回りになるのを覚悟で、『山羊の歌』における固有名の問題から論を進めていこう。上に述べたような問題意識において、ひじょうに素朴なレベルで、シニフィアンとシニフ

<sup>1</sup> Топоров, В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». // Миф. Ритуал. Символ. Образ. - М.: Прогресс, 1995.

<sup>2</sup> 『山羊の歌』には「作者」という登場人物があらわれる。『山羊の歌』における「作者」については、拙稿「K・ヴァギノフ『山羊の歌』における「作者」の問題」(「ロシア文化研究第 12 号」掲載予定)を参照。

<sup>3</sup> 以下、『山羊の歌』からの引用は、Конст. Вагинов Пол. собр. соч. в прозе. - СПб.: Академический проект, 1999. に依る。引用後、括弧内の数字は該当ページを示す。

<sup>4</sup> Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. - М.: Наука, 1966.

<sup>5</sup> しかし、本稿では主に時間を扱う。のちに明らかになるように、「時間の空間化」ということに焦点をあてるため、この発表で(暗黙のうちに)論じられる「空間」は、具体的な物語内部の時間からは逸脱するものである。

イエとの間に齟齬が起こる。「ペテルブルク」が単純に「地名」であるならば、「ペトログラード」「レニングラード」という名称は全く必要ない。周知のとおり、革命直後と、レーニンが死去した1924年に沸き起こる「改名ブーム」は、この齟齬を積極的に利用した、新体制における国家のイデオロギー装置として機能した<sup>6</sup>。先の引用からもわかるに、『山羊の歌』で前景化してくるのは「ペテルブルク」である。これに関連して、例えば、登場人物の父称のほとんどが、ペトローヴィチ／ペトローヴナという、ピョートルあるいはペテロに関係する名称であるということも指摘できるだろう<sup>7</sup>。つまり、『山羊の歌』において、中心となるのは、あくまで「ペテルブルク」という、「あの時、あの場」である。それは既に過去のものであり、登場人物たちにとっては既に喪われてしまっている。

さて、このような、いわば唯名論的言語観を端的にあらわす例を二つ挙げよう。一つは、作中人物「無名の詩人」についてである。彼は、ほとんど全編に渡って「無名の詩人」と呼ばれるわけであるが、物語の終盤近く、彼が自死する直前に「アガフォノフ」という名が読者に明かされる。あまりにも唐突なので、最初は誰のことやらさっぱりわからない。また、「アガフォノフ」と平行して「かつての詩人」や「かつての無名の詩人」などという名称も用いられるようになる。これは、「ペテルブルク」と「レニングラード」との関係と同じように、「無名の詩人」と名指されていた彼が、すでに「無名の詩人」ではなくなったことを示している。ヴァギノフは、このことをかなり意図的に行っている。なぜならば、物語の前半において、友人であるトロイツィンは、「無名の詩人」に向かって、「でもやっぱり哀しいな、……チカ」(45)と話しかけるからだ。つまり、彼の固有名は周到に秘されている（「無名の詩人」という名称は固有名ではないが、(読者にとって)限りなく固有名に近いことは言うまでもない<sup>8</sup>）。さて、もう一つの例は、登場人物チェプチョールキンが行う、自分の名前に関するアナグラムの考察だ。引用しよう。「《何があったのだろう》彼[チェプチョールキン]は考えた。《もし私の姓が Тептелкин ではなく、全く他のものであったなら。二つの音節“теп-тел”は明らかにオノマトペであるし、“кин”という言葉は“книга”に似ていて陰気なものであるし、でも、子音“л”がそれを邪魔している。また、もしここに音節を作る“л”があったら“тептеолкин”となり、これはとてももの悲しげだ。ああ》」(144)。このように、『山羊の歌』において、唯名論的言語観を見るのが可能である。

<sup>6</sup> 「改名」という装置をピョートル一世も積極的に利用した。それについての考察は、ロトマン／ウスペンスキイ「神話—固有名詞—文化」(北岡誠司 訳、「現代思想」、1979年7月、青土社)を参照。

<sup>7</sup> このことはシンディナも指摘している(Шиндина, О. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь». // театр, №11, 1991.). ちなみに、『山羊の歌』は発表当時においては「諷刺小説」として受容され、細かい相違は含みつつも、登場人物それぞれのプロタイプがかなりはっきり認識されていた。それは登場人物の命名のされ方にも端的にあらわれている。例を挙げるなら、トロイツィンのプロタイプがロジェストヴェンスキイとなるように。ボロゴフは、そのような「固有名」を一個の「テキスト」として捉え、主人公たちの固有名が有しているインターテクスチュアルな性質を指摘し、その名前が持っている「文学的記憶」を詳細に検討している(Бологова, М. Стратегии чтения романа К.Вагинова "Козлиная песнь" и проблема имени в дискурсе обериустов. // Критика и семиотика. Вып. 3/4, 2001.).

<sup>8</sup> また、「無名の詩人」の詩論・イデーにおいて、詩人は無人称的な存在であることが要請されるので、彼が、物語の大半を(固有名「アガフォノフ」ではなく)「無名の詩人」と名指されるのも、そのようなコンテキストを現実化していると考えられる。これについては、修士論文「К.ヴァギノフ『山羊の歌』—「сопоставление」の詩学」(2001年度早稲田大学文学研究科提出)及び、「К・ヴァギノフ『山羊の歌』における「無名の詩人」の詩論」(2003年度秋日本ロシア文学会関東支部報)を参照。

さて、ここで少し立ち止まって考えてみたい。「固有名」とはいったい何なのか。S.クリプキなどを参照しつつ現代思想的なコンテキストで述べるならば、固有名とは、確定記述の束には還元されないなんらかの「剰余」を持った言葉ということなる。バフチンはラブレ論などで、固有名の持つ自己完結性を否定的ニュアンスで語り、あだなの意義を述べるのであるが、ここではそのような文脈はおいておく。ではこの「剰余」とは何なのか。なぜ、「剰余」が発生するのか。

例えば、通常我々は（『罪と罰』を念頭におきながら）「ラスコーリニコフ」という固有名を出すとき、彼をリアルな実在として捉えてしまう。もちろん、彼が虚構の存在であることは承知しているにもかかわらず我々は、彼を何らかの人格的なものとして認める。仮に、まったくロシア文学に興味を持っていない人に「ラスコーリニコフってどんな人？」と尋ねられたら、答えられない。この答えられないさは、「そんなこと答えられない」というラスコーリニコフの「豊饒さ」に由来する。あるいは、「説明できないから『罪と罰』を読んでくれ」という仕方の返答も、『罪と罰』からラスコーリニコフという人間を自分で汲み取れと質問者に要求するという意味で、答えていないのと同じだ。しかし、実際には、あの「ラスコーリニコフ」は『罪と罰』を越える存在ではないのだから、作品における彼についての記述を抜き出し網羅的に示せば、ラスコーリニコフは文字通り確定記述の束に還元することは可能である。にもかかわらず、我々は、ラスコーリニコフを実体として想定してしまう。彼にリアリティを感じてしまう。その途端に、彼は、確定記述の束には還元できない存在へと変貌する。この「リアリティ」こそが「剰余」と考えられる。任意の人がある対象に、なぜ「リアリティ」を感じるのかという問いに答えることは、論者にはできない。しかし、その対象に、何らかの形で「わたし」が介在しないことには、「リアリティ（＝剰余）」は発生しないと論者は考えている。それ故、ここでは「リアリティ（＝剰余）」が発生する要因を、任意の人によるその対象の「固有化」にあるものとして、論を展開していきたい。

そのように考えていくと、我々の話す個人言語というものが、既に常に固有化されているように論者には思える。つまり、我々が言語を用いて話すとき、意味の地平、あるいは意味の空間といったもの（いわゆる「ラング」）とは別に、実在の深みというようなものが必然的に伴うはずであり、それが、「出来事性」と言われたり、「この性」と言われたりするようなものなのであろう。逆に言えば、言葉一般がリアリティを持つのは、「いま、ここ、わたし」といった「時・場」でしかない。

ここで話を『山羊の歌』に戻すなら、主人公たちにとってアウラのな時・場であるペテルブルクは、既に喪われてしまっている。つまり、「ペテルブルク」という時・場に「わたし」をはめ込むことができない。そこで彼らが行うのは、「文化を保存する」という行為を通じて「ペテルブルク」を囲い込むことである。以下、「ペテルブルク」と直接関係があるわけではないが、『山羊の歌』におけるそのような運動を示す例を一つ挙げよう。登場人物ミーシャは、敬愛する詩人ザエフラトスキイに関するものを蒐集し<sup>9</sup>、それら蒐集したオブ

<sup>9</sup> 本作品にはキッチュなものを集めるコースチャ、詩人一般に関するものを集めているトロイツィンが登場する。アネモネは、コースチャのコレクションをフェティシズム、ミーシャのコレクションをネクロフィリアあるいはホモ・セクシャルとして論じているが、このような、内容による分類が生産的であるとは思えない。Anemone, A. "Obsessive collectors: Fetishizing culture in the novels of Konstantin Vaginov" // *The Russian Review* 59, no. 2, 2000.

ジェをもとにザエフラトスキイを復元・再構成し、ザエフラトスキイについての伝記を書こうとしている。そんな彼は、それらオブジェを整理しながら次のような歓喜の雄叫びをあげる。「なんて素敵なお朝なんだ。考察するだけで、私は無からアレクサンドル・ペトローヴィチ[ザエフラトスキイ]の生活を引き出したぞ」(126)。普通に考えればわかるように、彼のようなコレクターにとって重要なのは、「ザエフラトスキイが使った〇〇」などであって、そのオブジェが何らかの形で固有化されていること、つまり、ザエフラトスキイというアウラがべったりとくっついてなければならない。しかし、ここで興味深いのは、ミーシャがザエトラフスキイの生活を再構成することだ。蒐集したオブジェが有していた「あの時、あの場、ザエフラトスキイ」という要素に、「ミーシャ」が加わる。すると、オブジェはミーシャによってコード化されることになるはずであり、これはつまり、ザエフラトスキイのアウラを有していたオブジェが、今度はミーシャによって固有化されることを意味する。これは、固有名が剰余を持つと同じように、あるオブジェが「コレクターとしてのわたし」という主観的言説<sup>10</sup>の中においては、何らかの剰余を含むものに変貌することを示す。更に述べるなら、ミーシャによるコード化は、「伝記を編む」というルールの下おこなわれるので、決して無秩序になされるわけではなく、逆にミーシャによる固有化を通して、(括弧付き)「ザエフラトスキイ」がコレクターであるミーシャ自身に感染していくことになる。そのような現象は以下のような記述に見られる。「[ミーシャは]インドについての詩を、ザエフラトスキイの筆跡で創作し始めた。(…略…)全てがその中にあったが、しかしミハイル・ペトローヴィチはその中にはいなかった」(126)、「毎夕、ミーシャ・コチコフは絵を描いた。当時、アレクサンドル・ペトローヴィチも描いていたのだから。ミーシャ・コチコフは同じ色彩を選ぶように、同じトーンで影を描くように努力していた。(…略…)毎夕、彼はブラシを手にしてイーゼルの前に座り、疲れたときには、ザエフラトスキイが好きだった本を読んだ。全生活は、彼にとって、ザエフラトスキイのイメージの中に捕らえられていた」(134)。

このようなミーシャのありかたは、作品全体の構成を考察する上でも興味深い。

『山羊の歌』のファーブラは、革命によってインテリが没落していくという、いたって平板でつまらないものだ。にもかかわらず、その断片的形式は特異なものがあるといえる。例えば、論者が使用した本をもとに述べるなら、この作品は130ページほどの分量であるが、これが二つの序、二つの幕間、そして三十七の章へと分けられている。そして、各章で語られるのは、登場人物たちの生活のディテールでしかない。つまり、個々の章が断片となることによりオブジェ化し、あたかもそれは、最後のペテルブルク人である登場人物たちの生活を蒐集しただけであるような形で作品が成り立っていると言することができる。このような特異性は、文のレベルでも実践されていると言えるが、今回はそのことには触れない<sup>11</sup>。そこで次は、具体的に、『山羊の歌』の章構成を検討しながら、その形式特異性を考察していこう。

<sup>10</sup> 「主観的言説」というタームはボードリヤール, J. 『物の体系』(宇波彰 訳、法政大学出版局、1980年)から借用したが、本稿においては「固有化」ということを念頭におきつつ、ごく一般的な字義レベルで捉えることができる。

<sup>11</sup> これらについて論者は、修士論文「K. ヴァギノフ『山羊の歌』—「сопоставление」の詩学」(2001年度早稲田大学文学研究科提出)の第二章第二節において考察し、その特徴として「時間の飛躍／圧縮」と「名詞(句)の増大」を述べた。

## 2. 章の構成

『山羊の歌』のある箇所に対する註釈において、第29章と第37章を比較して、「ここで我々が関係してくるのは、時間の高密化ではないだろうか(『山羊の歌』における基本的な出来事は1925年から1927年のことであるが、個々の独立した過去への逸脱と、「時間的な急流」を有している)。しかし小説における時間は、特別な考察を要するテーマである」(533)と述べられている。このように言われるように、『山羊の歌』における時間をみていくのは厄介な作業ではある。この場においては、煩雑な作業は回避し<sup>12</sup>、本稿に必要な部分のみを提示するに止め、固有名との絡みでコメントしていきたい。

『山羊の歌』における物語時間を検討した結果、本稿に則って論者が指摘したい点は二つある。一点目は、第27章「中書き(Междусловие)」で「作者」は、「彼ら[主人公たち]は眠っている公園で語り合いはしないだろう。彼らを魅惑するものについて、彼らが述べ立てた高貴な文化について」(99)と述べる。物語における「転換点」となるであろうこの部分は、明示的には示されていないが、綿密に時間関係を見ていくことによって、『山羊の歌』の物語時間における1924年の箇所、つまり歴史的に「ペトログラード」から「レニングラード」に名称が変更される年に挿入されていることがわかる。この章以降、彼らが「ペテルブルク」について語ることはない<sup>13</sup>。二点目は、先に挙げた『山羊の歌』に付された註釈にかかわることだが、それは後回しにして、固有名と物語の関係についてもう少し述べていこう。

まず、先にも述べた冒頭にある二つの序であるが、一方は「本の入口にあらわれる作者」による序であり、他方は「本の真ん中にあらわれる作者」による序である。前者には「ある時から、私にとってペテルブルクは、ぼうっと光り、明滅し、鱗のように輝く、恐ろしい緑色に彩られていた」(14)とあり、後者には、「今、ペテルブルクは存在しない。あるのはレニングラードだ」(15)とある。これら二つの序から、少なくとも物語の途中では「ペテルブルクではなくレニングラード」、つまり、史実に照らして考えるならば、1924年1月26日以降ということになる。

ところで『山羊の歌』では、1914年8月31日(新暦)から用いられた「ペトログラード」という名称が黙過されている。以下は主観的な解釈であるが、恐らく「ペトログラード」という存在は、「中間」あるいは「移行」の時間・空間としてイメージされているのではないだろうか。結果的に、史実もそれを証明することになるわけだが、先に述べたように、「Петрович、Петровна」という父称が、『山羊の歌』において前景化しているとするならば、「ペトログラード」という名称も「Петр、あるいは Петро の град(街)」だと解釈できる。しかしその接尾辞「град」は、遡及的な見方をすれば、「Ленин-град」へ移行すべく潜在力を有している。つまり、歴史的にも物語的にも、「ペテルブルク」は「レニングラード」に「なる」のであるが、「ペトログラード」は「境界」であり、主人公たちはこの「境界」にいる限り、「ペテルブルク」を志向することができる。この主観的解釈を本文からの引用によって補おう。例えば、第10章「1921-1922年における何人かの私の主人公たち」

<sup>12</sup> 詳細は、同上参照。

<sup>13</sup> 但し、先にも述べたが、『山羊の歌』の最後では「語り手」によって、次のように述べられる。「作者」はまだ若い。もし彼が耳にし始めたら、彼はまた一つのペテルブルクの物語を語るだろう。」(146)

の冒頭は、「ある時から、二年遅れて、街では——私はペテルブルクについて話しているの  
であって、レニングラードについてではない——シュペングラー的なものが流行した」  
(45) とある<sup>14</sup>。章のタイトルにも付けられているように、1921 年にしても 1922 年にして  
も、史実に照らして述べるなら、「あの場所」は「ペテルブルク」でも「レニングラード」  
でもなく「ペトログラード」である。しかし、語り手は「レニングラード」ではなく、「ペ  
テルブルク」であることを強調している。また、このような名称の問題は、「ネフスキイ通  
り」にも顕在化してくる。第 1 章と第 2 章の間にある「幕間」においては、「10 月 25 日通  
り」では、コースチャ・ロチコフとミーシャ・コチコフという育ちの良い若者たちが、黒ず  
んだガードレールにもたれ掛かりながら、お互いにマッチの火に手を伸ばしていた(19)  
と始まり、以前の街の様子、つまり「ペテルブルク」の様子が、喪失感を込めて描写され  
ている。また、続く第 2 章「無名の詩人」の幼年期と青年期の、1917 年の描写のくだり  
では、「10 月 25 日通りは、当時違った名称を持っていた」(23) と述べられているわけだ  
が、その少し後、1918-1920 年のくだりでは、「雪に覆われた山に、またネフスキイに、「無  
名の詩人」は立っている。吹雪に隠されたり、また現れたりしながら」(24) と記述されて  
いる。周知の通り、「ネフスキイ通り」は 1918 年から 1944 年まで、公式的には「10 月 25  
日通り」という名称だったのであり、歴史的事実に基づけば、この場面では明らかに「10  
月 25 日通り」がふさわしい。また、第 2 1 章「苦悩」における、「エネルギーに、チ  
ェプチョールキンは彼女〔娼婦〕を引きずり、ネフスキイを歩いて行った」(84) という表  
現も、上に挙げた例と同じで、歴史的には「10 月 25 日通り」が正しい。これらの表現が  
見られるのは、1924 年以前、すなわち「ペトログラード」の期間である。逆に、物語が 1924  
年以降、つまり「レニングラード」に突入すると、「ネフスキイ」は登場しない。例として  
は二箇所しか挙げるができないが、「マリヤ・ペトローヴナの手を引いて、チェプチョ  
ールキンはカンダルキンのところへ向かっている。彼らが行くのは 10 月 25 日通りだ」  
(101)、「群衆の一部は 10 月 25 日通りへと向かっていて[……]」(142) と、このように表  
現されている。このように検討することにより、ヴァギノフは、固有名「ペテルブルク」  
を中心として作品を精緻に構成している、あるいは、「ペテルブルク」という形式が物語内  
容をも規定しているということが判明する。

さて、このように注意深く読んでいけば、『山羊の歌』においては、意外にも時間的な錯  
綜は殆ど存在しないことがわかる。にもかかわらず、『山羊の歌』を読むと、先に挙げた註  
釈のような印象（「時間の高密化」「時間の急流」）を受けるのはなぜだろうか。その原因の  
一つは単純に、先に述べたように無に等しいほど「ファースト」が希薄であることが挙げ  
られよう。R.バルトは、「物語活動の原動力は、継起性と因果性との混同そのものにあり、  
物語のなかでは、**あとから**やってくるものが**結果**として読みとられる。[……]そして論理  
と時間性とのこうした《圧縮》を実現するのが、いくつかの枢軸機能体から成る骨組みで  
ある」<sup>15</sup>と述べている。例えば、オイディプスを襲う悲劇は、ただの「偶然」に過ぎない  
かもしれないのに、物語として提示されるとそれは「運命」となるのであり、そのような

<sup>14</sup>シュペングラー『西欧の没落』は2巻本で 1918-1922 年にドイツで出版されたのであるが、露訳が出たのは 1923 年である。この時間的な「ずれ」、つまりこの章のタイトルである「1921-1922 年」との矛盾、これを文学的虚構と見るか、主人公たちのインテリ具合を推し量る指標と見るか、解釈は多用に許されているがここではおく。

<sup>15</sup> バルト,R.「物語の構造分析序説」//『物語の構造分析』花輪光 訳、みすず書房、1979 年。18 頁。

ことを引き起こさせるのは、枢軸機能体、すなわちファークラなのである。『山羊の歌』に関して言えば逆に、ファークラが弱いのでこの《圧縮》が起こらなくなる。それ故、時間的な錯綜が起こっているような印象を受けるのであろう。また、ヴァギノフはこのような「錯綜」を意図的に企てているように思われる。それは、断片的な形式からも窺えるのだが、この企ての一つに「反復されるモチーフ」を挙げることができるだろう<sup>16</sup>。

では、このような企てはいったい何を意味するのだろうか。考察に入りたい。先ほど引用したバルトではないが、一般に物語（性）というのは、論理性と時間とに依拠しているといえる。『山羊の歌』においても、「インテリの没落」というファークラは存在するのだが、極言すれば、そのファークラは重要ではないし、それはひじょうに緩慢に進むにすぎない。他方、そのファークラに偽装されることによって、時間はほとんど進んでないような印象を受けるにもかかわらず、実際、物語の中では5年余りの歳月が流れている。これは、例えばジョイス『ユリシーズ』のように数日がひじょうに引き延ばされて語られるのとも、ドストエフスキイのように瞬間が永遠のように爆発的に語られるのとも別種のものであるといえる。『山羊の歌』における「時間」の特徴を述べるなら、今までの議論をまとめることになるが、物語時間に大きく影響を及ぼすところのファークラが希薄化することにより、無時間性がまず獲得され、その中で個々の出来事が時間的・因果的關係から束縛をうけない形で断片化し、「並置」される。ここで前景化してくるのは、「物語（ファークラ）」という大きな枠組みではなく、個々のディテール、個々の断片である。他方、個々のディテール・断片の内部では、ささいな出来事が生じ展開しているので、それらの断片は時間性を有していると考え（感じ）られる。つまり、全体における無時間制と、個々の断片における時間性とが『山羊の歌』の時間を構成し、言い換えれば、時間的契機を有しているさまざまな出来事が、共時的な相の下に集められる。このような形式を、「時間の空間化」と述べることが可能であろう。

そして、このような在り方は、コレクションという行為の形式に似てはいないだろうか。

コレクションとは、オブジェを蒐集し、コレクターがそれを主観的言説の中に秩序立てるものだと考えられる。言い換えれば、個々のオブジェはそれなりの歴史を有しているのだが、それが私物化（固有化）されることにより、コレクター固有の意味体系に整序されるということだ。そこでは、数々のオブジェが「いま、ここ」という瞬間的＝無時間的な「場」に、ヒエラルキーがない状態で並置されることになる。

そのような状態として、『山羊の歌』はあると言える。

### 3. 共時性とそのレベル

論者は上で「時間の空間化」とイメージ的に述べたわけであるが、これは「共時性」と言い換えることができるだろう。このような「共時性」に肯定的な価値を付与したのは、周知の通り、バフチンである。彼が述べるところによると、とりわけダンテは「本質的に歴史的であるものを上／下に直立させ、垂直軸にそって伸ばして」おり、「垂直な世界の時間の論理は、すべてのものの純粋な共時性である」と述べている。更に彼に依れば、「それと同時に、この垂直の世界を満たしている（そこに住んでいる）人間たちの像のほうは、

<sup>16</sup>拙論「K.ヴァギノフ『山羊の歌』―「сопоставление」の詩学―参照。

あくまで歴史的なのである」<sup>17</sup>。このような世界観は、『山羊の歌』において無関係なもののように思われるが、実はそうではない。『山羊の歌』において、このような時空間観が如実にあらわれる箇所がある。以下、その部分を引用するが、前置きとしてコンテキストを説明する。主人公の一人である「無名の詩人」は、ある文学サークルに招かれ、そこで詩の講義を依頼される。しかしそのサークルに集まった人間にうんざりしてしまい、彼は内心、「詩と酩酊との親和力について」、あるいは、「言葉によって世界を新しく創り上げる必要性や、世界の新しいメロディーを発見するためにナンセンスの地獄へ、野蛮な騒々しさと金切り声の地獄へ降りていくこと」(66-67)を説いたとしても無駄であると考えている。内心、そのように、独りごちている最中、突如として彼は幻視に陥る。以下、少し長くなるが引用する。

その途端、彼〔「無名の詩人」〕の前を恐ろしいホテルが通り過ぎた。彼はそこで、精神錯乱した浮浪者の群と共に、減少した深夜の光によって照らされた無限の階段を上がっていった。マットレスの揺れにふさわしい深夜。マットレスの上には、水兵や盗人、退役将校、彼らの下に上にある女たちの足。そしてホテルの周りには、殴られ気落ちした通りがはっきり見えるようになった。6年前、生命の危険をおかして、雪に覆われたネヴァ河に沿いを彼は再び駆けている。なんとなれば、地獄を観察しなければならない。そして彼は、歩兵部隊が深夜に、真っ白な服を着た人々を連れ出す様を見ている。

西ではまだ冬の太陽が輝いている・・・

後にある女流詩人が言うだろう。しかし彼は、古代の太陽はどこにも輝いていないことを、二度と同じ奔流に入ることは不可能だということを、二千の輪の上に新しい輪が始まっていることを、固く知っていた。彼は深く深く、古代の、二千の輪の中へ駆け入る。彼は、ヒューマニズムとディレッタント主義の前世紀を、パストラルとトリアノンの世紀を、哲学と批判哲学の世紀を、イタリアの庭を通過して、花火と甘美なラテン・イタリアのヒムンの間を駆け抜けて、ロレンツォ豪華殿に入った。長い間いなかった愛しき友達に挨拶するかのように、彼はそこで歓迎された。

「上でのあなたの仕事はどんな調子ですか？」彼は尋ねられた。彼は黙り、あおざめ、見えなくなる。そして既に自分が、霧がかかった高い演壇の前で、ずたずたに裂けたブーツをはいて立ち、不誠実で気が狂っているのを確認している。

「最後の審判だ」彼は考えている。

「君は地上で何をしたんだい？」ダンテが立ち上がった。「未亡人や孤児を侮辱してないだろうね？」

「侮辱してないです。けれど、私は作者を生んでしまった」彼は小さな声で答えている。

「私は彼の魂を精神的に墮落させ、笑いに置き換えてしまった。」

「涙を通してもたらされる、」ゴーゴリが立ち上がった。「私の笑いによってじゃないですか？」

<sup>17</sup> バフチン、M. 『小説における時空間』、北岡誠司 訳、新時代社、1987年。



「君の笑いじゃない。」より静かに、頭を下げて「無名の詩人」は答えている。(67)

ここでは、「無名の詩人」が価値を置いているラテン文化や、ダンテあるいはゴーゴリが存在する「過去」は、完全に、下、あるいは地獄にあることが述べられている。また、「二千の輪の上に」という表現からも、(この場面において)「時間」というものが、左から右という水平的なものではなく、下から上という垂直的なものとして表象されていることが明らかである。

この例は、バフチンの言うところのダンテのクロノトポスと明らかにアナロジーを持っている。しかし、バフチンがそのようなクロノトポスを評価する理由である、「歴史における「隠された」意味付与の拒否」というバフチンのイデーを、そのまま『山羊の歌』に当てはめるわけにはいかない。いや、当てはめても意味がない。ここで私がこの例を採り上げたのは、「時間が空間化する」という現象についての端的な例として示すためだけである。

ここで、先に見てきた章の構成を絡めて述べるなら、バフチンのいう「共時性」が、『山羊の歌』においてはメタレベルにおいて起こっているということができる。「時間性」「因果性」に抗うという姿勢(形式)は、(バフチンが述べるところの)ダンテとヴァギノフに共通しているのであるが、ダンテが内容面(≒シニフィエ)でそれを実現しているのに対して、ヴァギノフは形式面(≒シニフィアン)でその試みを実践しているといえる<sup>18</sup>。ヴァギノフが抗っているのは、つまり、小説という形式が持ち、読書という行為に必然的に伴うそのような「時間」である。もちろん、ヴァギノフがそれを意図的に行ったとは考えがたい。彼は、コレクションという形式を用いて、ペテルブルクの申し子である登場人物たちをコレクトし、すでに喪われてしまった「ペテルブルク」のまわりに、彼らについてのディテールをただ並置しただけである。いや、このようなことすら、彼は意図的に行ったわけではなく、おそらく、これが彼の筆癖なのである。

この場合、『山羊の歌』は「ペテルブルク」についてのアレゴリーと化す。ここで、アレゴリカーとなるのは、『山羊の歌』を引き受けた「読者」なのである。

#### 4. おわりに

述べるべきことは述べたつもりなので、ここでは蛇足的に記しておきたい。

ヴァギノフの散文を考察することは、おそらくロシアに限らず、同時代的な問題を考えていく上で、ひじょうに興味深い。例えば、『山羊の歌』に続く散文、第二作『スヴィストノフの労働と日々』においては、雑誌や新聞の切り抜きをコラージュすることによって小説を書くスヴィストノフを主人公として、典型的なメタ小説が展開される。しかし、この作品を考える上で重要なのは、「メタ・フィクション」といった遡及的な見方で片づけることではなく、できるだけ同時代的な問題意識に沿った見方をすることであるように思う。

今回示した、章の構成における時間形式の特異性を、論者は「コレクションという形式」

<sup>18</sup> 混乱を招くような論の展開をしているので付け加えておきたい。直前に『山羊の歌』から引用した部分は、ダンテの方法と類似性を持っている。つまり、内容面で時間の空間化を実践していると言える。しかし、論者が強調したいのは、『山羊の歌』で「時間の空間化」が実践されているのは、「小説」「作品」というレベルにおいてであるということだ。直前にあのような引用をしたのは、実践されているレベルは異なっている、ヴァギノフがそのような問題意識を持っていたことを提示したかったからである。

に帰着させたわけだが、もちろん、これが間違っているとは思っていない。ただ、これはもっと大きな問題意識に接続できるテーマであるはずである。

ただ、素朴な印象論として、それゆえ結論としてではなく、アレゴリカーとなった一読者として次のことだけは言うておこう。『山羊の歌』すなわち「悲劇」と題されたこの作品でヴァギノフは、「ペテルブルク喪失」という運命＝時間に抗うために、その小説内部の時間を特殊な形式で提示したのかもしれない。