

第十回

セルゲイ・ドヴラートフ『レーナ これは愛じゃない』

皆さん、こんにちは。今回も、軽めのものを読んでみましょう。前回のシュクシーンと違って、ドヴラートフは都会派の作家です。ロシア文学の笑いに私たちは近づけるでしょうか。

ロシア文学と笑い

私が敬愛するロシア文学者、安井亮平さんがよく話されたことの一つに、〇〇教授という世界的に著名なロシア人学者のエピソードがあります。安井さんがモスクワにいるとき、〇〇教授の講演を聞く機会がありました。テーマは「文学と笑い」でしたが、〇〇教授は日本にも触れ、「日本の文学には笑いが無い」と言ったそうです。講演後、安井さんは彼のところに行き、「あなたは間違っている。日本文学には笑いの伝統がある。俳句にしても、近代文学にしても……」と話し始めたところ、「わかった、わかった。今度、二人で話そう」とかわされてそれっきりだったそうです。安井さんはこの話をするたびに、「いいかげんな男ですよ！」と憤然としめくくったものです。

私は私で、こういう経験があります。ロシア人はアネグドート（政治的、社会的小説）が好きで、酒席などで興が乗ってくると「面白いアネグドートを聞かせてやろう」となることが多い。そのたびに私はドキッとします。笑えないからです。まず、アネグドートはちょっと早口（彼らにとってはナチュラルなスピード）で話すので、私のリスニング力ではついていくのが大変。俗語や新

語が出てくるのでなおさらです。なので「ふーん。……どういうこと？」と聞き直さざるを得ず、まずこれで白ける。やっと話の内容が分かって、やっぱり笑えないのです。面白くないとは言えないので、「へえ、面白いね」とこわばった笑顔を浮かべると、「日本人はユーモア感覚がないなあ」という目で見られます……。

こんな経験を通じて私が考えたのは、外国語や外国文化の勉強でいちばん難しいものは「笑い」でないか、ということです。涙や怒りはより普遍的で、言葉や文化の壁を越えて比較的容易に分かり合えます。しかし、笑いは文化性が高く、その文化にかなり通じていないと、分からない要素が多い。「笑うのは人間だけだ」と言われますが、笑いはそれだけ知的、かつ文化的な行為です。文化的とはいいかえれば相対的ということです。

ここまでお話してきたように、近代日本は同じ後発国のロシアの文学に大きな影響を受けてきました。しかし、日本人が十分理解しきれなかった要素もあり、その一つがロシア文学の笑いです。ツルゲーネフの情緒性やドストエフスキの思想性、トルストイの倫理性などは強い共感を得ましたが、彼らの文学の「笑い」は日本であまり注目されてこなかったように思います。小説家の後藤明生が『笑いの方法 あるいはニコライ・ゴゴリ』という本を書いたのは、さすが同業者とすべきでしょう。『外套』を落語風に訳した浦雅春さんも「ゴゴリの笑い」を日本の読者に伝えようとしたのです。

ロシア文学は、ソ連時代にも笑いを忘れませんでした。私たちが読んできたハルムス、ブルガーコフ、シュクシーンを思い出しても、そのことはお分かりいただけるでしょう。いや、プラトーフでさえ、ロシアの子供たちに読んで聞かせると笑うそうです（作品にもよるでしょうが）。ソ連時代、国民的人気を誇った諷刺作家やユーモア作家としては、ミハイル・ゾーシチェンコ、イリヤ・イリフとエヴゲーニー・ペトロフ（彼らの合作『十二の椅子』はとくに人気が高い）などがいます。スターリン時代にもこうした作家が活躍していたことは、ご記憶いただきたいところです。

また、忘れてならないのは映画です。ソ連時代は「だれもが観る映画」というものがあり、エリダル・リャザーノフやレオニード・ガイダイなどが監督した作品は国民的人気を誇り、今でも愛されています。

日本でも、『鶴は飛んでいく』や『誓いの休暇』など1960-70年代の戦争もの、あるいはアンドレイ・タルコフスキーやニキータ・ミハルコフのような芸術的映画は人気がありましたが、笑いの映画はほとんど知られていません。涙より笑いの方が文化の壁を越えにくいという例です。

ソ連時代、笑いは特別な意味を持っていました。自由との結びつきです。政治的、経済的な自由が制限されたソ連社会において、笑いはいわば自由の最後の砦だったのです。それは個人的というより、集团的・共同体的な笑いです。家族や仲間内の笑い、広場や列車での行きずりの話し相手との笑い、そして軍隊やラーゲリでの笑いなど、場を共にした人間たちの笑いです。その笑いは場の外側にいる者には伝わりにくいのです。

作家と亡命

セルゲイ・ドヴラートフは1941年、ロシア中南部の都市ウファーに生まれ、1990年、ニューヨークで亡くなっています。彼がソ連を出国したのは1978年ですから、亡命先のアメリカで十年余を過ごしたことになります。出国の経緯は、今回取り上げる短編『レーナ これは愛じゃない』にも描かれています。

ドヴラートフを日本で最初に紹介した沼野充義さんはこう書いています。「厳密に言えば、法的にはこれは「移住」だが、実態としては「亡命」と言ってもいいだろう⁶⁵」。どうしてこうした説明をするかと言えば、1970年代末からソ連ではユダヤ系住民の国外移住が認められ始めていた背景があります。ドヴラートフは父親がユダヤ人だったので、彼の出国は法的には移住だが、実態としては亡命だったという意味です。

沼野さんがこういう断りを入れたのは、日本語では「移住」と「亡命」というとだいぶ違うものとして受け止められるからでしょう。「亡命」という言葉は政治的理由による外国への移住を指します。しかし、ロシア語では「移住」も「亡命」も эмиграция (emigration) という同じ単語で表します。どちらを指すかは、文脈によって明らかだということでしょう。

⁶⁵ セルゲイ・ドヴラートフ『わが家の人々——ドヴラートフ家年代記』沼野充義訳、成文社、1997年、206頁。

実際、ソ連末期になるにつれ、両者の境界はあいまいになっていきました。ドヴラートフのようにユダヤ系であるという理由で出国が許可されるケース、ベレストロイカ末期に何らかの理由で出国できたケースなど、さまざまでした。

それでも、ソ連崩壊の前と後では、эмиграцияの意味は根本的に変わりました。ソ連時代にソ連を去った人々は、祖国に帰れる可能性はほとんどないと覚悟していたでしょう。しかし1990年代以降、外国に移住するロシア人は好きなきに故郷に帰り、親戚や友人と旧交を温めることができます。

日本で二十年以上暮らすヴァレリー・グレチュコさんによれば、ソ連末期から崩壊直後にかけて数百万人に膨れ上がった移住者（グレチュコさん自身その一人でしたが）が移住を決断した理由は、大きく分けて三つあったそうです。一つ目は経済的なもので、ソ連末期の恒常的な物不足や1990年代の経済混乱に見切りをつけて西側での安定と成功を求めた人々がいます。二つ目は政治的理由で、ソ連（あるいは現在のロシア）の政治体制に嫌気がさして出ていく人々。そして三つ目が、グレチュコさんの表現では「形而上的理由⁶⁶」です。彼はそれをこんな風に説明しています。

客観的な情報源がまったくなかったので、ソ連人の頭には「外国」という未知の世界に対して途方もない、ほとんど神話的とでも言うべき観念ができあがっていた。鏡の向こうの魔法の世界には不可思議な「外国人」が住んでいる。もしそこへ行けたら、人生は魔法のように一変するかもしれない……。⁶⁷

グレチュコさんも指摘する通り、この感覚は明治初期の日本人が欧米に対して抱いたものと似ているかもしれません。

ロシア人の出国先としてはアメリカ合衆国、西欧、オセアニアの他に、イス

⁶⁶ ヴァレリー・グレチュコ「ロシアはいくつある？ 外国に住むロシア人たち」、野中進他編『ロシア文化の方舟 ソ連崩壊から二〇年』東洋書店、2011年、306頁。

⁶⁷ 同上。

ラエルが目立ちます。帝国以来の伝統で、ロシアにはユダヤ人が多かったことの結果です。また近年は、日本を含めアジア諸国で暮らすロシア人も増えています。

作家の創作活動にとって移住はどれくらい大きな意味を持つか。これは一概には答えにくい問題です。

そもそも作家は言葉を生業にするので、「移住のリスク」が大きい。それは、画家、音楽家、スポーツ選手、自然科学者などと較べるとよく分かります。こうした分野では使用言語による制約が比較的少なく、外国語を用いて活動することはさほど難しくないでしょう。それに比べて作家、とりわけ詩人にとって創作言語を切り替えることは死活問題です。かといって、母語での創作に留まっていると、新たな読者層が得られません。

しかし近年、グローバル化の進行に伴い、世界的に移民が増えています。それに呼応して、移住先の言語で執筆を行い、成功を収める作家も現れています。たとえば日本ではカズオ・イシグロや多和田葉子が有名です。その場合でも、カズオ・イシグロのように十才前に英国に行き、英語が主言語となるケース、多和田葉子のように日本の大学を卒業後ドイツに行き、作家としてデビューし、ドイツ語と日本語で執筆活動を行うケースなど、さまざまです。移民文学の多様性は今後さらに強まるでしょう。

ドヴラートフはと言えば、三十七才で出国したこともあって、創作言語を切り替えることはしませんでした。しかし彼の短編は英語に翻訳され、『ニューヨーカー』など一流文芸誌に掲載され、ロシアの亡命作家としては異例の成功を収めました（同世代の亡命者でドヴラートフより大きな成功を収めたのは詩人のヨシフ・ブロッキーで、1987年にノーベル文学賞を受賞しました）。

ドヴラートフの作品でもっともすぐれているのは、連作短編集『わが家の人々』や『かばん』のようにソ連を舞台にした作品です。ソ連社会の日常と不条理がユーモアをもって描かれています。亡命先のアメリカを舞台にした小説も書きましたが、あまり成功しているとは言えません。亡命／移民作家にとって問題になるのは言語だけではないことがうかがえます。

『レーナ これは愛じゃない』から

これは連作短編集『わが家の人々』(1983)中の一編で、作者とおぼしき主人公が妻となる女性と出会い、家庭を作っていく話です。

〔あらすじ〕「ぼく」は作家志望のジャーナリストだが、ソ連の文芸界では思うように作品を発表できない。友人や女性たちとの酒宴で憂さを晴らしている。ある晩、レーナと名乗る見知らぬ女性が「ぼく」の家に泊まる。奇妙な成り行きで、彼女は「ぼく」の家に住むようになり、やがて娘も生まれる。だが、妙に冷静沈着な妻が、じつは「ぼく」にはよく分からない。1970年代、ユダヤ系ソ連人の出国が始まると、レーナは移住すると言い出し、娘を連れてアメリカに行ってしまう。「ぼく」もついに出国を決意し、母親と一緒にアメリカに渡る。レーナと娘のアパートに着いた「ぼく」が「ここにいてもいいか」と聞くと、レーナは「もちろんよ。もしもあなたが、わたしたちのことを愛しているのなら」と答える。二十年も夫婦生活をしていて今さら愛なんて……と思いつつ、何となくホッとする「ぼく」だった。

あらすじだけまとめると何となく間が抜けていますが、作品そのものは軽妙な文体とユーモラスな会話で面白く読めます。彼の小説がアメリカで成功したのも、ロシア文学らしからぬ「軽さ」が気に入られたのでしょう。

とはいえ、ただ軽いだけではありません。前回のシュクシーン同様、いろいろな工夫が凝らされています。何点か挙げてみましょう。

(1) 連作短編と主人公の形象 『わが家の人々』は、主人公の一族についての物語という体裁を取っています。十二章から成っていますが、各章の独立性が高く、事実上、連作短編といってよいでしょう。

連作短編という形式は、ツルゲーネフ『獵人日記』以来、近代ロシア文学で重要な役割を果たしてきました。連作短編は、いわば長編小説の「裏メニュー」です。長編小説と似たようなことを、別のやり方で書こうとする作家がしばしば用いたのが連作短編の形式です。長編小説の場合、複数の主人公、複数のストーリーラインをまとめる緊密な構成が求められます。しかし、もっと「ゆるやかな全体」のなかで社会や主人公の生を描きたいと思う作家もいます。人物

と出来事をゆるやかに結び合わせることで、より現実らしさを目指すのでしょう。

ただそうはいつでも、連作短編にも、複数の短編を束ねる「構成原理」は必要です。『わが家の人々』では「ほく」の一族の物語というのがそれです。次作の『かばん』では、アメリカの生活に慣れた主人公が古いスーツケースにしまってあった古着（スーツや帽子、女物のストッキングなど妙なもの）について、一つ一つ物語り、レニングラード時代を回想するという体裁です。短編と短編をつなぐのは、形式的にはそれらの古着ですが、主題的には「ほく」のソ連時代の破滅的な、しかし自由な暮しです。

二十世紀後半、近代文学における長編小説の中心性は大きく揺らぎます。それに応じて、作家たちは他の形式やジャンルの可能性を模索します。ドヴラートフの連作短編はその一例と言えるでしょう。

(2) アネグドートと不条理 ドヴラートフの小説には、ドヴラートフ本人のような主人公が登場することが多く、描かれている内容が自伝的だと思う読者も多いでしょう（私もそうでした）。しかし、別の作品では別のしかたで「ほく」と妻になる女性が会ったりしており、創作的要素も多分に含まれているようです。それらのエピソードはしばしばアネグドート風に、つまり小話的に語られます。

一口にアネグドートと言っても、その効果はさまざまです。普通は笑いや諷刺でしょう。ドヴラートフの場合、「不条理な笑い」、あるいは「笑える不条理」が特徴です。たまたま「ほく」の家に泊まったレーナ（二人のあいだには何もありませんでしたが）が次の朝、アパートを出るとき「六時ごろ帰るわ」と言い残すのを聞いて、主人公はこんなふうに話を続けます：

こんな出来事が思い出される。ほくは友だちと公衆浴場を出て、歩いていた。すると警官に呼び止められた。ほくたちは緊張して、たずねた。

「何ですか？」

警官は言った。

「アフマートワの『数珠』がいつ出版されたか、覚えていないかね」

「一九一四年ですよ。出版社は『ギベルボレーイ』、サンクト・ペテルブル

グ」

「ありがとう。もう行ってよろしい」⁶⁸

ほぼ初対面の女性が「六時ごろ帰るわ」と言って出ていくシチュエーションが、ソ連政権に迫害された女流詩人について警官に質問されたのと同じくらい不条理だ、というオチです。警官とのやり取りは明らかにアネグドート風で、実際にそんなことがあったとは考えにくい。作者も、読者がアネグドートとして受け止めることを狙っているでしょう。

とはいえ、レーナとの出会いとその後の夫婦生活がそうであるように、この警官とのやり取りにも「もしかしたら、本当にあったことかも」と思わせるものがあります。何しろ、多くの人が証言するように、ソ連社会は不条理なことが多々ありましたから。アネグドートの醍醐味も真偽の境目のきわどさにあったのでしょう。

『レーナ』に続く『カーチャ』（娘を主人公にした短編で『わが家の人々』の最終章）で「ぼく」はこう言います——「ソヴィエト国家との闘いにおける唯一の武器は、不条理なのだ……⁶⁹」。これも半分は冗談のように言われています。だが残りの半分は真剣です。毒を以て毒を制するように、不条理な現実を生きるには不条理な想像力が必要だったとドヴラートフは考えます。

(3) 二つの世界という主題 レーナが出国を決意すると、意外にも「ぼく」は反対します。自作を国内で発表できず、西側で少しずつ有名になり始めていた小説家にとって絶好の機会であるにもかかわらず。

ぼくはどうにかして、反論を試みた。祖国とか神を引き合いに出し、社会的な圧力が強いほうが人間にとっていいこともあると主張し、ソ連の言語や色彩の多様さについて語った。白樺のことまで口走ってしまった。これだけは自分でも一生許せない……。⁷⁰

⁶⁸ 同上、167頁。

⁶⁹ 同上、189頁。

⁷⁰ 同上、179頁。

「国を捨てる」ことが理屈じゃない、ということをもドヴラートフ流に語った一節です。レーナと娘がアメリカに去った後、内務省に呼び出され、出国するよう促された場面では、「ぼく」はもう少し真面目な考察をします。

ぼくは状況を見極めようと試みた。世界には二つの現実的な極がある。明白で、親密で、息が詰まりそうな「ここ」と、未知の、半ば幻想的な「あそこ」。「ここ」には、敵と味方のまっただなかでの苦しい生活、その見渡すこともできないほどの広がりがある。「あそこ」には、妻一人しかいない。彼女のかき乱されることのない冷静さの、ちっぽけな島だけだ。⁷¹

先ほど紹介した、移民の「形而上的理由」を思い出された方もいるでしょう。向こう側の世界には何があるか分からない。だからこそ行ってみたいというのが、ロシア移民の第三の理由だったとグレチュコさんは書いていました。ドヴラートフの主人公も幻想的な彼岸に思いを馳せます。

すれ違いの多かった妻との再会は、「ここ」と「あそこ」の境界が乗り越えられたことを意味します。アメリカに来てレーナはとくに浮かれもせず、以前通り冷静に、手堅く暮らしているようです。「ぼく」は「ぼく」で、あいかわらず破滅的な、自由な生き方を続けます。そのようすはドヴラートフの「アメリカもの」に描かれています。しかし前にも述べたように、それらは「ソ連もの」ほど成功していません。どうしてなのかは分かりませんが。

ソ連解体後、外国で暮らすロシア人は珍しくなくなりました。「ぼく」のような逡巡の果てに、あるいはレーナのように思い切りよく外国に移住するロシア人が数百万単位でいます。しかもその数百万人は、ロシアとの関係を絶たれてしまうのではなく、自由な行き来を続けています。まして今ではインターネットもあります。

こうした状況は今日のロシア社会に重要な影響を及ぼしています。「ここ」と「あそこ」の対比がロシア人にとって現実的な意味を持つようになったのです。

⁷¹ 同上、182頁。

グローバリゼーションがポスト近代の世界の主傾向だとすれば、「ここ」と「あそこ」の関係が現実的なものになることは「ポスト近代度」の目安になるでしょう。こうしてロシアもついにポスト近代に突入したのです——かつて夢見ていたのとは違うしかたで。

読書ガイド

セルゲイ・ドヴラートフ『わが家の人々 ドヴラートフ家年代記』沼野充義訳、成文社、1997年。

セルゲイ・ドヴラートフ『かばん』ベトロフ＝守屋愛訳、成文社、2000年。

後藤明生『笑いの方法 あるいはニコライ・ゴゴリ』中央公論社、1981年。

沼野充義『徹夜の塊1 亡命文学論（増補改訂版）』作品社、2022年。

野中進、三浦清美、ヴァレリー・グレチュコ、井上まどか編『ロシア文化の方舟 ソ連崩壊から二〇年』東洋書店、2011年。

ビョートル・ワイリ、アレクサンドル・ゲニス『亡命ロシア料理（新装版）』沼野充義他訳、未知谷、2014年。