

永遠とペレストロイカ——バグノポリスキーの詩について

斉藤 毅

1

沼野先生の『永遠の一駅手前』が1989年に刊行されたときの印象を今でも覚えているような気がする。まだ私が大学の学部生だった当時、ペレストロイカの只中にあったソ連では、文学だけに限っても夥しい情報が奔流となって溢れており、その文化的熱気は日本でもマスコミでの連日の報道を通じて、専門家ではない一般の人たちにまで伝わってきていたように思う。そうした中で「現代ロシア文学案内」と銘打たれたこの本の刊行は、確かに時宜を得たものだった。しかし、ただそれだけであったなら、その印象はこれほど強くなかったかもしれない。おそらくこの本を書店で目にした（まだそんな時代だった）読者の多くを惹きつけたのは、少なくとも出版社は抱いていたと思われる「時事」的な意図（帯には「ペレストロイカ」の語が大きな活字で躍っている）には似つかわしくないような『永遠の一駅手前』というタイトルだったのではないだろうか。

この言葉は本書のファジリ・イスカデルに関する章で現れる（この章の執筆は1983年、つまりペレストロイカ以前である）。そこでは、イスカデルの長編『チェゲム村のサンドロおじさん』の真の主人公は「時」なのではないかというソヴィエト批評家の意見が紹介された後、この小説のある章の末尾で「永遠」という言葉が繰り返し使われていると指摘され、そこから次のような一節が、やや唐突に続く。

もっとも、いかに壮大な構想を持っていようとも、所詮小説が永遠に太刀うちできるはずがない。小説家にできることといたら、せいぜい、永遠の一駅手前で途中下車して道草を食うことくらいである。だが、それにしても、この道草をこんなにも悠々とやっているイスカデルとは、いったい何者なのか？¹

この一節の唐突さは、「永遠の一駅手前で途中下車」という表現が実は引用であるにもかかわらず、それが示されていないということで説明がつく。しかし、著者はそれを隠しているわけではなく、その典拠がエピグラフとして本の扉に掲げられていることから、読者はそれがバグノポリスキーという詩人の引用であることを知るのである。

ここで私は今しがた自分が述べたことに、早くも疑義を差し挿まなくてはならない。つまり、「永遠」とは本当に「時事」的なものと相容れないのだろうか、ということであ

る。むしろ、両者は時間の様態という点で関わりあっているのではないか。文学は普遍的なもの、いわば「永遠」に属するものを扱うのであり、それに対して「時事」的なアプローチをするのは間違っているというのは、やはり皮相な考えである。例えば、なぜ多くの言語で「時間」を意味する語と「時代」を意味する語が同じなのかということを開いてみてもよい。ある事象に対し「時事」的にアプローチすればするほど、すなわち、その時代の特異性を突き詰めてゆけばゆくほど、その事象は線的、ないし反復的な時間、つまり、通常は永遠と対極をなすと見られている時間の様態から遊離したものとして現れてくるのではないだろうか。そして、本当はそのような特異なものとの出会いからこそ、時間というものは生じてくるのではないか（若きシクロフスキーが「異化」を時間と関わらせていたように）。ロシア語では「臨時の」という意味を表わす形容詞が実質的に「時間の」という意味であり、日本語でもそれを「時に臨む」と表現するという事実も、意外なもの出現と時間との連関を示しているように思われる。

このように考えるならば、ペレストロイカこそはまさに特異性のまっぴき現れであったと言えるかもしれない。『永遠の一駅手前』の第2章「停滞からペレストロイカへ」を今読み返して、当時彼の地で桁外れなことが起こっていたということを（そして、この出来事の流れを見事に追跡している著者の並外れた手腕をも）再認識せざるをえないが、そもそもこの5年余りの間に、革命以来70年に渡り無数の事象に加えられてきた抑圧が一斉に解除されたのだから、それが線的時間を大きく横溢するような時間性を現出させていたのも当然だったのである。²おそらくはこのようなことから、『永遠の一駅手前』という、ある面では「時事」的な書物のタイトルを、読者は新鮮さを覚えつつも直感的に受け入れたのだと思われる。

2

この言葉が本書のタイトルに選ばれた経緯は分からないが、エピグラフのことを考え合わせるなら、そこには著者の意向が反映されていると見るのが自然だろう。実際その後、沼野先生の著作ではしばしば同じバグノポリスキーの詩がエピグラフとして挙げられるようになるばかりか、そのうちの少なくとも2冊はやはりタイトルもそこから取られている。この事実は、著者にとってのバグノポリスキーという詩人の存在の大きさを窺わせると同時に、その著述全体の大きな方向性を示しているようにも思われる。「文学 *littérature*」と「詩 *poésie*」というヴェルレーヌ流の区分に倣うとするなら、その著述はやはり「詩」のほうに導かれて行なわれてきたのではないか、ということである。

そこで私は先ほどの「永遠の一駅手前で……」というバグノポリスキーの詩句について、ここでもう少し拘って考えてみたいと思う。私が参照できたこの詩人の作品は、沼野先生の著作にエピグラフとして引用された断片だけにすぎず、そもそも彼の履歴について

ほとんど何も知るところがない。引用されている日本語のテキストでは一人称が「おれ」「ぼく」などとなっているため男性であるらしいこと、引用者が自身の友人と述べているので20世紀の生まれであることはほぼ確かであり、また姓から判断してロシア人、ロシア系やポーランド系の移民等の出自も推測できるが（彼には「スラヴの真空」についての詩もある）、もしこれが筆名であったとするなら、そうした詮索も当てにはならないことになる。

結局、作品を読むに当たり、根拠としうるのはそのテキストだけなのだという事は、実はバグノポリスキーの詩自体で語られていることだとも言える。『永遠の一駅手前』に続いて同じ作品社から出された『夢に見られて』のタイトルもこの詩人に由来するものであるが、エピグラフには次の詩句が掲げられている。

人が眠れば夢を見る
夢が眠れば人を見る³

このどこか唄を思わせるような対句は、主客逆転の手法により物事の表裏一体の二面性を明かしている⁴。つまり、夢はまず人が「見る」もの、イメージ的なものと考えられている一方で、夢はそれ自体、テキスト、構造をなすもの、精神分析の用語で言うなら象徴的なものなのであり、基体をなすのはむしろテキストのほうなのだとするなら、人ないし自我はそこから夢のように浮かびあがる、^{イマジナリ}想像的なもの（「人を見る」）と見なすこともできる。文学における作者とテキストの関係も同様であり、前世紀の文学研究で盛んに言われた「作者の死」というのも、こうした意味で捉えるべきと思われる。これは作者の素性、履歴を捨象してもよいということではまったくない。あくまで上の対句に見られる、人と夢＝テキストの二面的関係が理解されなければならないということである。

そういうわけで、私が手元にある断片だけでバグノポリスキーの詩について考えるのも、許容されないわけでは必ずしもないように思われる（サッポーやアルカイオスの詩もこのような断片だけで受容されてきた）。最後に残る問題は、私がこれらテキストの原文を知らないということであるが、この詩人が日本語で書いているという可能性も100パーセント排除することはできない以上、差し当たりは引用されている日本語のテキストを手掛かりとすることにしたい。

3

さて、『永遠の一駅手前』でエピグラフとして掲げられている詩行は次のようなものである。

永遠の一駅手前で途中下車
 なぜかひさしぶりに
 のんびりしてしまったばかり
 ここは地図の余白です 誰もここを
 訪れようとはしない

先に引いた同書のイスカデルを語る章では、この詩行の冒頭にある「永遠」がアブハジアの地に息づく「悠久の時」と重ねられたうえで、たとえイスカデルのような作家であれ、「小説が永遠に太刀うちできるはずはがな」く、小説家にできることは「せいぜい、永遠の一駅手前で途中下車して道草を食うことくらいである」とされていた。ただ、典拠であるバグノポリスキーの上の5行を見てみると、別の解釈もまた可能であり、そのほうがむしろ引用者の趣旨に沿うようにも思える。そこで、以下で私自身の解釈を、僭越ながら披瀝させていただきたく思う。

永遠がそれ自体、文学の永遠のテーマであるのは言うまでもない。個人的に思い浮かぶのは、西脇順三郎『旅人かへらず』での「永劫の旅人」や、アルチュール・ランボーの詩篇「永遠」などであるが、後者の有名な冒頭を挙げてみよう。

見つかった
 何が？——永遠が⁵

ここで永遠とは、一度は見失われたもの、すなわち、見いだされるべきものであり、また、すぐにそれとは名づけられないもの、すなわち、二重化した主体の内的対話における「何」という問いがあって、初めて名指されうるものであるとしても、やはりそれは見いだされるのであり、しかも、きわめて日常的な形でそうなのだということができる。第1行の「見つかった Elle est retrouvée」は、単に「あった」と訳してもいいような、失くしていた鍵がひょっこり出てきたような口ぶりである。

西脇の『旅人かへらず』では、その序で「永劫の旅人」が「自分の中にひそむ」「もう一人の人間」とされており、やはり主体の二重化が前提とされているが、「自分の中にひそむこの『幻影の人』のしわざ」によって「無限な思い出の如きもの」が感じられるのは「路ばたに結ぶ草の実」においてなのである⁶。このように、ランボーにおいても、西脇においても、永遠は実は我々の傍らにあるのであり、それが見いだされるかどうかは、むしろ主体のあり方のほうにかかっているように思われる。

バグノポリスキーの詩では、永遠は我々（「ばかり」）が目指す目的地であるかに見える。行き先が「永遠」と名づけられていることにより、鉄道の形象は時間上の旅程となる

のだが（時刻表の存在が示すように、鉄道とはそもそも空間的、かつ時間的旅程なのであるが）、それでは永遠の「一駅手前」とはどういうことだろうか。これは、一般的通念とは異なり、永遠は遙か彼方にあるのではなく、やはり実は我々に近いところにあることを表しているのだろうか。さらに確認しておきたいのは、永遠という終着点がある以上、この旅程には出発点があるということである。これは誕生から死に至る人間の生と類比的であるし、世界の創造から終末に至る直線的時間、およびその外部にある永遠的時間を設定する諸宗教の観念と対応しているとも言える。バグノポリスキーの詩において、この時間的始まりと終わりというモチーフは繰り返し用いられているものである。

終わりと始めのあいだに漂う この星に⁷

終わりのかなしみと

始まりのよろこびが

出会う どこにもない国に⁸

そして、この二つの例に見られる通り、時間の始まりと終わりは故意に逆転させられている。我々の時間は、今この瞬間は線的に進行しているように感じられるため、そこに始まりと終わりが想定されるのであるが、実際にその両端を確定しようとすると、すぐさま曖昧さの中に置かれることになる。我々（つまり言葉を話す人間）の生自体がすでにそうであり、その始まりは我々の意識には未知のままであるし（「気がついたら生きていた」というのが我々の生の基本的なあり方である。また、個体の生の生物学的始まりをどこまで遡れるかという問題は解決不可能だろう）、絶対に訪れるはずの死も同様に未知のままに留まっている。

こうした、あると同時にない両端を持つ線分としての時間を、バグノポリスキーが鉄道の隠喩で提示しているのも、訳あってのことと思われる。つまり、この線分はいくつもの駅によって分割されているのだが、そのように分割された線は、線路の枕木によってさらに分割される。ちょうど、地図上の線路の記号（++++）によってイメージ化されているようにである（実際、当該の断片には地図の形象（「地図の余白」）が見られる）。こうして、鉄道の形象、それも地図上に記号化された鉄道の形象には、段階化された線分の分割という契機が含まれているのだが、この分割は際限なく続けてゆくことができ、究極的には的、すなわち終着点にけっしてたどり着かない矢という、例のゼノンのパラドックスに行き着く。我々にとって死が未知のままに留まるのは、まだ訪れない、まだ訪れない……という時間の無限分割の作用によるものであろうし、絶対に締め切りに間に合わない原稿を書きながら、なんとかかなるような気がするのも、この時間の微分というイメージか

らくる錯覚なのだろう。

アンリ・ベルクソンは『創造的進化』第4章で、プラトン哲学における永遠と時間の関係を金貨と小銭の比喻を用いて説明している。つまり、〔小銭で〕「あまり細かくくずしてはいつまでも払い続けても借金はけっして片附かない。金貨ならいちどの払いですむ」。「このことを表現したのが、プラトンが神について語ったあの壮麗な言葉である。神は世界を永遠ならしめることができないので、『永遠の動くイメージ』としての『時間』をそれに与えた」⁹。この解釈を先のゼノンのパラドックスに当てはめるなら、時間の微分により永遠に訪れない終わりということ自体が、基体としての不動の永遠を暗示していることになる。そうであるなら、次の瞬間には訪れるかもしれない終わり、しかしいつまでも訪れることのない終わりへ向かい続けている我々という状況もまた、永遠の一つの表現なのであり、いわば我々はつねに「永遠の一駅手前」にあるのだということにならないだろうか。しかし、そのように表現された永遠は、ランボーや西脇の言う永遠とは異なっているように思われる。

4

そこで、バグノポリスキーによる鉄道の形象のもう一つ別の側面を見てみたい。この鉄道の比喻に表れているのは、我々が時間に対してとる関係の受動性である。我々はみずからの足で歩むのではなく、列車で運ばれてゆくのだ。これは、みずからの意志で生まれたわけではないにも拘らず、みずからが生まれる前から定められている死に向かって一方向的に進んでゆかざるをえない我々の生の絶対的受動性と対応しているし、また、人間の生が社会的にしかありえないのだとするなら、この受動性は社会的規範に対する人間の関係を示していることにもなる。そして実際、この鉄道の形象から、とりわけ「途中下車」という言葉との関わりで連想されるのは、都市生活者の多くが避けることのできない、ときに殺人的な通勤電車である。様々な社会的事件が、とくに都市部の鉄道をめぐって起こっているのも、鉄道がこのような人間の時間性をすぐれて象徴するトポスとして機能しているからであると思われる。

したがって、「永遠の一駅手前で途中下車」というのは、続く行の柔和さ（「ひさしぶりに／のんびり……」）によって見えにくくなっているが、実は重大な主体性の行使（これは同時に主体性の放棄でもあるのだが）を意味する。テレビ番組等で流布している「途中下車」のノスタルジックなイメージ（「ぶらり……」）も、実はそうした契機なしには生じえないのであり、その重大性には変わりはないのである。このバグノポリスキーの「途中下車」から私はある日本の歌を思い出すのだが、それはRCサクセションのアルバム『シングルマン』（1976）に収録されている「ヒッピーに捧ぐ」である（詞と曲は忌野清志郎）。この歌は作者の友人（バンドのサブ・マネージャー）の死に際して書かれたと言われる。

お別れは突然やってきて
すぐに済んでしまった
いつものような なにげない朝は
知らん顔して ぼくを起こした

電車は動きだした
豚どもを乗せて ぼくを乗せて

次の駅で ぼくは降りてしまった
30分泣いた
涙をふいて 電車に乗りこんだ
遅刻してホールについた

ぼくらは歌い出した
君に聞こえるように 声を張り上げて

この後も本質的な詩行がさらに続くのであるが、今は割愛せざるをえない。曲はA（2行）+A'（2行）+B（2行、いわゆるサビ）というポピュラーソングに典型的な形式をとっている。冒頭の語が「お別れ」であるこの曲（バグノポリスキーの「終わり〔……〕と始まり〔……〕が会う」を参照）の構造の骨子をなしているのは、「突然」で「すぐに済んでしまった」死の時間性と、日常の時間性の対立である。ただし、第3-4行で繊細な仕草を「ぼく」に対して見せる、擬人化された朝は、まだ日常の時間ではない。

時間が動きだすのは曲が最高潮に達する（音域的にも、和声的にも）サビのBにおいてであり、それはまさに電車として、そして「豚ども」と「ぼく」の受動性（「乗せて」として動きだすのである。「豚ども」も「ぼく」も同様に「乗せて」と言われているのだから、「ぼく」もまた豚なのであるが、同時に彼は続く楽節で、すなわち「次の駅で」（「一駅後」で）途中下車するがゆえに、「豚ども」と区別される。これは一方で主体性の行使であるが、他方で「降りてしまった」という補助動詞の使用は、その行為が主体の意志に反していること、ないしは取り返しのつかなさを含意しており、ほとんど「気づいたら降りていた」というニュアンスを与える。つまり、それは主体性の放棄でもあるわけである。

このBでの「豚ども」（複数）と「ぼく」（単数）の対置は、電車に象徴される人間の受動性の「非人間性」を表わしているように見える。しかし、私の思うに「豚ども」とは人間の同義語なのだ。ジャック・ラカンは1940年代後半の諸論考において、おそらく第

二次世界大戦の経験も踏まえて、人間の定義とは「同類 semblable」であることを繰り返して語っている。「私は自分が人間と認めている者から人間と認められている、ゆえに私は人間なのだ」という形でしか、人間は自分を人間と認めることができず、結果として人間は無数の同類の群れとして現象する¹⁰。そして、人間は相手から「おまえは人間ではない」と言われないよう（例えば「ダメ人間」という奇妙な言い回しを参照）、つねに遅れずに相手に先んじる必要がある、こうして、人間はひたすら前進する時間を生きることになる。したがって、「ぼく」が「ぼく」であるのは、この場合、人間を「降りる」ことによってなのだ。というのも、彼ははまだ死の時間性の中にいるからである。

駅のホームで彼が置かれる喪の時間は、それが「突然」で「すぐに済んでしまった」死に対する喪であるがゆえに、進むということがなく、したがって終わるといことがない。だから、そのままでは「ぼく」はいつまでも泣いていたことだろう（それは実際に録音されたこの曲を最後まで聴けば分かるのだが）。彼の涙を止めるのは、「もう30分たってしまった」という意識、つまり別の時間の尺度を適用することによってではない。そして、このときすでに、彼は取り戻しようもなく遅れて（「遅刻」）しまっているのだ。

こうして、続く2度目のBで、歌の物語世界と歌それ自体が一致し、最初のBにおける電車の時間性に対置される、歌の時間性が現れる。歌の時間性とは何か。それは前の楽節での「途中下車」の時間、喪の時間が「ぼくら」として共有され（最初のBにあったのは「豚ども」と「ぼく」の断絶であった）、旋律、言葉、シラブルとして分節化された時間であると、ひとまず言えるかもしれない。こう考えるなら、先にランボーや西脇が歌っていた「永遠」もまた、この歌の時間性のことではないかと問うこともできるだろう。両者においても、この「永遠」は主体の二重化（内的対話、もう一人の人間）によってもたらされるのであり、一元的な線的时间を逸れたその先にあるものと考えられる。例えば西脇は「路ばたに」、すなわち道の傍らに「結ぶ草の実」という表現をしていた。

だとするなら、バグノポリスキーにおいても「永遠の一駅手前で途中下車」したその先にあるのはもう一つ別の永遠ということになるが、それはプラトンの永遠とは別のものであるのだから、多分それと名指されないほうがよいのだ。代わりにこの行の後には「なぜかひさしぶりに／のんびりしてしまったぼくら」と続き、「しまった」という補助動詞にやはり先述の時間性が含意されているうえに、「ひさしぶり」と「のんびり」という二つの時間的指標が行内韻を踏むのである。「ひさしぶり」とは、この時間の表れが稀なものでありながら、しかし反復されるものであること、すなわち線的时间の終点としてあるのではないこと（ランボーの「見つかった」を参照）を示している。「のんびり」とは「延び」に由来するが、それは、線的时间上では一点にすぎないものが、けっして前進することのないまま、ある延長を持つかのような時間性として現象していることを示している。

『永遠の一駅手前』という書名とペレストロイカとの関係に再度立ち戻るなら、ペレス

トロイカ（それは確かにソ連崩壊という「終わり」の「一駅手前」だった）が線的時間を横溢する時間であった以上、それはやはりもう一つの永遠の現出だったのだ。ここで私は、その頃、記憶違いでなければ、早稲田大学の安井亮平先生から授業中に伺った話を思い出す。当時のグラスノチ政策で異例の活況を見せていたソ連のジャーナリズムによる、封印を解かれたかのような情報の洪水の中、あるロシア人が、これはとてもすべてを読み切れないと悟り、あらゆる新聞、雑誌を読むのに専念するため仕事を辞めてしまったというのだ。無論こんな振舞いは社会の大変動期だからこそ可能だったのだろうし、この話自体もしかするとロシア人一流のアネクドートなのかもしれないが、ここに私は決断がそのまま放棄である「途中下車」の一つの形を見る気がする。

5

ところで、「永遠の一駅手前」の断片の続く行は、著者の著述のその後の展開をすでに暗示しているように思える。

ここは地図の余白です 誰もここを
訪れようとはしない

この2行に見られるのは、時間的主題からの空間的主題の導出である。最初の行では「ここ」というそれ自体（同一音の）反復である語が「余白」を隔てて反復されることで、空間的主題が強調されている。というのも、「途中下車」の時間は、どの場所でも適用される抽象的尺度としての時間軸ではなく、その都度固有なものとして現出するものであり、そのためにこの固有な今には、つねに固有な「ここ」が伴うことになるからである。そして、鉄道の隠喩が駅という形で、地名による空間の分節を体現しており、また鉄道と相似的關係にある通りが、とりわけヨーロッパの都市では住所の基礎をなしていることを考えるなら、「途中下車」した先の「ここ」が「地図の余白」であるのは当然なのである。

したがって、この絶対的に固有な今に対応する「ここ」に名前を与えようとするなら、新たな地名で名づけるしかない。こうした新たな地名は、一般に「架空の」と呼ばれる。ちょうど19世紀末にフォードル・ソログープがみずからの心に抱く夢幻郷を「オイレー」と名づけた場合のようにである。

遙かなる麗しきオイレーの地に
わが愛とわが魂のすべてがある

この2行は『徹夜の塊 ユートピア文学論』のエピグラフとして掲げられているもので

あるが、このように「地図の余白」のモチーフは、そのままジャンルとしてのユートピア文学の主題へつながってゆく。そして、このソログループの引用の横には、すでに部分を引いたバグノポリスキーの詩が並んでいるのである。

わたしは帰る
 いつか夢に見た
 あの限りなくなつかしいところに
 終わりのかなしみと
 始まりのよろこびが
 出会う どこにもない国に¹¹

「夢に見た……ところに」「わたしは帰る」というのは、実際は「わたし」のほうが「夢に見られて」いるのかもしれないからである。「限りなくなつかしいところ」については、西脇も「無限な思い出の如きもの」という表現をしていたが、これは果たして偶然だろうか。後半の3行の意味するところは、これまで論じてきた通りであるが、この「わたし」が「帰る」ところ、すなわち、けっして線的時間の始点としては現象しない「わたし」の「始まり」が、このように地図上にない「ところ」であるとするなら、現実には地図上の場所に住んでいる我々は、本来的に亡命、ないし流刑状態に置かれていることになる。『徹夜の塊 亡命文学論』のエピグラフに採られているバグノポリスキーの詩も、すでに一部は引用した。

遊びにおいでよ ちょっとだけ
 終わりと始めのあいだに漂う この星に
 地球という名の 美しい流刑地に¹²

「亡命文学論」と題された書の巻頭に置かれたこのエピグラフが意味しているのは、おそらく次のことであろう。すなわち、そこで語られている亡命という事象は、単に政治、社会的現実としてのみ捉えられるものではなく、そこには、文学に作動しているような言語の虚構的機能によってのみ掬いとられうる次元もまた関わっているということである。こうして、過酷な現実と巧緻な虚構との一致点が見いだされる。例えば、次のバグノポリスキーの断片を見てみよう。

行こうぜ きみとおれとで
 行こうぜ 地図にない国へ

意味なんかこれっぽっちもなく
満点のキラ星よりも明るい
魂が飛びかうスラヴの真空へ¹³

この詩の「スラヴ」という名（としか言いようがない）をソログープの「オイレー」と同じようなものとして知覚する読者もいるだろうし、またそれには根拠がある。この断片から私が想起するのは、高校生の頃、世界史の教科書で見たような19世紀後半ヨーロッパの地図であるが、そこにはスラヴ民族の国名は見当たらず、プロイセン、オーストリア、オスマンの3列強、そして唯一スラヴに連なるロシアが太平洋にまで至る極端に肥大化したユーラシア帝国となって君臨しているだけなのだ。そして、他方ではやはり同時期、スラヴ民族のある人々がこの「スラヴ」という名に何らかの未来の響きを聞き取っていたこともまた歴史的事実なのであり、そのとき、この名は確かに現実に対し牽引力を働かせる「真空」としてあったのだと言えるだろう。とはいえ、これは個人的連想にすぎず、上の詩行の意味するところはそれよりもはるかに自由なものであるのは言うまでもない。

そういうわけで、永遠から発出した時間的主題は、空間的主題を経て、名为主题に逢着する。この名を、例えば語と混同することはできない。名とは、あるものに与えられはするが、それ自体としては「意味のない」ものの謂いなのだ。ここで私はまたしても、再三ペレストロイカの話に立ち戻らざるをえない。言うまでもなく、「ペレストロイカ」という語自体、本当は名だからである。この「改革」を意味するロシア語は、実質的には固有名として扱われ、外国語においては翻訳されることがない。それは、歴史的には1986年という年からソヴィエト連邦という国で現出した、一度限りの特異な時間性に新たに与えられた名なのである¹⁴。ロシア語学科の学生であった当時の私にとって「ペレストロイカ」とは、その意味をきちんと理解しておくべき名詞の一つだったが、周りの学生たちはその響きを面白がり、ペレ`ス`ト`イ`カ、ペレストロイカ……と、たどたどしく何度も繰り返していたことを覚えている。この名が世界的に普及したのには、例えば「トロイカ」という語がすでに浸透していたといった要因もあるだろうが、そうしたことも含めて、言語の詩的機能が大きく与っていたように思われる。

6

『徹夜の塊』三部作を完結させるはずの『世界文学論』が未刊のままであるのは、残念なことである。沼野先生は世界文学という主題に、ほとんどライフワークのようにして取り組まれてきたと言ってよいと思うが、世界文学がそこまで問題になるというのも、「世界」という概念すら、我々にとってけっして自明なものではないからであろう。人間は世界には、遙か前方にある理念のようなものとしてしか対することができない。そして、世

界もまた究極的には、これまで述べてきたような言語の詩的次元を通してしか、おそらくは顕れてこないのだ。実際、『徹夜の塊』がユートピア、亡命、世界文学の三部作として構想されたのも、人間にとっての「世界」の顕れを歌う詩がバグノポリスキーにあるからだというのは、ほぼ確かなことであるように思われる。

最後にバグノポリスキーの詩に見られるある顕著な特徴について触れ、拙文を終わらせていただきたい。例えば「永遠の一駅手前」の断片では、「誰もここを訪れようとはしない」と言われていながらも、「途中下車」をするのは「ぼくら」である。このように「ぼく」と行動を共にしているのは誰なのだろうか。上に述べたように、この「ぼくら」の複数性と「豚ども」の複数性は対極的なものである。つまり、バグノポリスキーには、自分が日常の時間を逸脱した時間性を生きるとしても、孤独に陥ることはなく、必ず誰かがそれを共有してくれるはずだという他者に対する信頼、オプティミズムのようなものが感じられる。ここで引いた断片だけでも、「遊びにおいでよ」、「行こうぜ きみとおれとで」という他者への呼びかけはそのようなものである。そしておそらくは、我々が何かを成し遂げられるのだとしたら、それはこのようなオプティミズムによってでしかないのだ。沼野先生のバグノポリスキーに対する愛着、そしてお二人の友情も、詩人のこのような特質に由来しているのではないかと、私は密かに思っている。

注

1. 沼野充義『永遠の一駅手前 現代ロシア文学案内』作品社、1989年、82-83頁。
2. 1970年代末からレニングラードでセルゲイ・クリョーヒン、チムール・ノヴィコフといった芸術家らと行動を共にしてきた精神分析家ヴィクトル・マージンはペレストロイカについて、「ソヴィエト連邦の後期社会主義のコスモスと、ロシアの初期資本主義のコスモスの間」の「隙間」に「夢の中のように、幻想の中のように、きわめて様々なる時代〔……〕が現れていた」〔フェリックス・ガタリが言うような〕「驚くべきカオスモス」であったと述べている。ヴィクトル・マージン『オネイログラフィア 夢、精神分析家、芸術家』齊藤毅訳、書肆心水、2017年、25-26頁。
3. 沼野充義『夢に見られて ロシア・ポーランドの幻想文学』作品社、1990年、6頁。
4. この一見、心理学で「転嫁現象 *transitivisme*」と呼ばれているものに似ている手法は、日本の詩人、石原吉郎に特徴的に見られるものである。例えば、詩集『サンチョ・パンサの帰郷』（1963）所収の詩「貨幣」には「彼が貨幣を支払ったか／貨幣が彼を支払ったか」という詩行があるが、これはほんの一例にすぎない。次の拙論を参照。齊藤毅「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、岩野卓司編『他者のトポロジー 人文諸学と他者論の現在』、書肆心水、2014年、257-258頁。
5. Rimbaud, A., *Oeuvres*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, p. 160.

6. 新倉俊一編『西脇順三郎コレクションI』、慶応義塾大学出版会、2007年、79-80頁。
7. 沼野充義『徹夜の塊 亡命文学論』、作品社、2002年、10頁。
8. 沼野充義『徹夜の塊 ユートピア文学論』、作品社、2003年、10頁。
9. アンリ・ベルクソン『創造的進化』真方敬道訳、岩波書店、371-372頁。ベルクソンが引用しているのはプラトンの『ティマイオス』である。
10. ラカンの諸論考とは具体的には『エクリ』（1966）所収の「論理的時間と予期された確実性の断言」（1945）、「精神分析における攻撃性」（1948）である。この歌での「豚ども」と「ぼく」は、一方が人間であるなら一方は人間でないという関係にあるが、それは石原吉郎があるエッセイ中で語っている、シベリアの収容所での友人の取調官に対する言葉、「もしあなたが人間であるなら、私は人間でない。もし私が人間であるなら、あなたは人間でない」と対応している。ラカンの論も含め、この問題については次の拙論を参照。齊藤「石原吉郎の死における他者のトポロジー」、289-290頁。
11. 沼野『ユートピア文学論』、10頁。
12. 沼野『亡命文学論』、10頁。
13. 沼野充義『スラヴの真空』、自由国民社、1993年、7頁。
14. 同様のことがソヴィエト社会主義共和国連邦という国名についても言える。これはロシア語の境界内では歴史上初めての固有名を含まない国名ということになるが、実質的には「ソヴィエト」というロシア語は外国語には翻訳されず、固有名として扱われた。