

## 亡霊の代筆、もうひとつの手

— ヴェスナ・ゴールドズワージーの『ムッシュ・カー』における翻訳的創造性の寓意 —

上 神 弥 生

「すると、もう少しの辛抱で解決の途が見つかる、そしてその時こそ新しい、素晴らしい生活が始まる、とそんな気がするのだった。そして二人とも、旅の終わりまではまだまだはるかに遠いこと、いちばん複雑な困難な途がまだやっと始まったばかりなことを、はっきりと覚るのだった。」

(チャーホフ「犬を連れて奥さん」 44頁)

皆、彼が夫でないことに気づいていた。けれど、そんなことはどうでもよかった。すべてが終わった時に、支えておいてくれる人が必要だったのだから。あなたのことを、しっかりと支えられるように、私を支えてくれる誰かが。

(ゴールドズワージー『ムッシュ・カー』 271頁)

### はじめに

自伝や回想録の作者は「終わり」を書くことができない。自伝 (autobiography) の「終わり」は、自己 (auto-) から離れ、他者の手に委ねられる。祖国ユーゴスラビアで戦争が始まった頃、ヴェスナ・ゴールドズワージー (Vesna Goldsworthy, 1961-) は乳ガンの診断を受け、6ヶ月の余命を宣告された。死に直面した彼女が書きはじめたのは、夫サイモンに宛てた「ヴェスナのいない人生の手引き」であった (*Chernobyl Strawberries*, 279)。ふと、二歳の息子の姿を目にした時、彼女は自分の死後の物語を中断し、代わりに第三言語の英語——息子の母語となる言語——で自伝的回想録を書きはじめた。未来の息子に自分の声を届けるため、彼女は「空白のままの終わり」を「もうひとつ

の手」(286)に委ねることにしたのだ。この経験が、この作家に創作をめぐる深い洞察をもたらしたのだろうか。病を克服した彼女は、自ら他者の作品の「もうひとつの手」となり、新たな作品を生み出していくことになる。

トルストイの『アンナ・カレーナ』(1877)は、これまで多くの芸術家にインスピレーションを与え、言語と文化の違いを越えて幾多の「もうひとつの手」を招き、翻訳とアダプテーションを含む数多くの作品を生み出してきた。ゴールズワージーの二作目の小説『ムッシュ・カー』(*Monsieur Ka*, 2018)も、そのひとつだ。この作品が、端的に言って『アンナ・カレーナ』のアダプテーション作品であることに間違いはない。しかし、「『アンナ・カレーナ』に大まかに基づく」という言い方は「間違いではないが正しくもない」という作者の言葉に示唆されるように、本作で大きな働きをするのは物語の原型よりも、むしろ「私の作品と『アンナ・カレーナ』とのつながり」なのだ(Goldsworthy, “Spotlight”)

「つながり」を示すものの中心に、作者は年老いたアンナ・カレーナの息子セリョージャ(ムッシュ・カー)を登場させる。作家のヴァプニャールが簡潔に指摘しているように、この作品におけるゴールズワージーの主たる手法は「別の作家が生み出した有名なフィクションの登場人物を『非フィクション化』し、実在したらどのような人物だったか想像してから、自分の小説で『再フィクション化』する」というものだ(Vapnyar)。アンナの息子——ヴロンスキーの視点から「自分と彼女との関係でもっとも耐えがたい一面を形づくっている、あの、もの問いたげな、彼の目には敵意ありげに見えるまなざしをした彼女の息子」と語られる、あのセリョージャ(『アンナ・カレーナ(上)』345)——に、ゴールズワージーは『アンナ・カレーナ』の結末の、その先を生きさせる。そして、彼がロシア革命と二つの世界大戦を生きぬき、ロンドンのチジックで暮らす老人となるまでを想像し、この物語を作り上げた。しかし、『ムッシュ・カー』で作者が試みたのは、単なる続編の創作とも言えない。というのも、この作家は「終わり方が物語全体の意味をすっかり変える」ことを知っているのである(*Chernobyl Strawberries*, 286)。本作での作家の試みは、トルストイの生み出した古典の傑作を、その続きを書くことによって「結末」を書きかえ(続け)ることなのではないか。彼女は、作品のエピグラフに引用したトルストイの叫び——「誰かが代わりにアンナ・カレーナを書き終えてくれたらと、そればかり神に祈っています。もう耐えられない」——に、「もうひとつの手」として応答したのだ。

さて、それは、いかなる応答なのだろう。この論文では「自伝の代筆」と「亡

霊」をてがかりに、創造性の寓意としてこの物語を紐解いていく。「自伝の代筆」と「亡霊」に注意しながら読む時、この作品はオリジナルとリライトという二分法を解体しながら、「移民」と「女」という二重の意味で翻訳的な存在である主人公が、書く主体として確立されるまでを描いた物語として姿を現すだろう。

## 1. あらすじ

議論に入る前に、小説の舞台、時代、あらすじを確認したい。舞台は、戦争の傷跡が色濃く残る1946年から47年のロンドンである。語り手は、主人公でもあるアルベルチヌ・ホワイトロー (Albertine Whitelaw) が務める。物語は、語り手との対話を通して明らかになるムッシュ・カー (Monsieur Carr/Ka) の過去と、アルベルチヌをとりまく人々との間に起こる出来事を軸に展開する。大まかなあらすじは、以下のとおりである。

1945年の夏に主人公がロンドンにやってきて、1年半が経とうとしていた。ポーランドのアシュケナジムであったアルベルチヌの家族は、ユダヤ人への迫害が深刻化すると故郷を離れ、パリに移住した。ヒトラーがドイツ首相に就任した年、彼女は両親と姉を鉄道事故で失い、叔母のもとで暮らすことになった。教員を目指して大学に進学するが、フランスがナチスに占領されたためにルーマニアへ、さらにルーマニアが陥落するとエジプトへ逃れた。看護師として働いていたアレクサンドリアで、患者として入院していたイギリス人将校アルバートと出会い、結婚、終戦と同時にロンドンに移り住んだのだ。幸せの極意は「ものごとを改善すべく常に努力すること」(5-6) だと考える夫のアルバート (Albert Whitelaw) は、軍の仕事で家を空けることが多い。ふたりの間に子供はおらず、知人もいないロンドンで時間を持てあました主人公は、求人広告で見つけた「フランス語に堪能な淑女向けの秘書の仕事」に応募する(8)。広告にあったチジックの住所を訪ねると、アレックス・カー (Alex Carr/Ka) に迎えられ、「秘書の仕事」が彼の老父ムッシュ・カーの付き添いであることを告げられる。こうして、アルベルチヌとカー家の交流が始まる。

ムッシュ・カーは主人公に自分の過去を語る。あのアンナ・カレーニナが母親であること、晩年のカレーニン氏のこと、妻トーニャ (Tonya) との出会い、息子の誕生、ロシア革命、第一次世界大戦、ロンドンへの亡命、ロンドン空襲でのトーニャの死について語る。ある時、カー氏は『アンナ・カレーニナ』

の映画版の制作に関わっていること、撮影現場に招待されていることをアルベルチーヌに話し、付き添いとして同行するよう依頼する。カー氏の過去を知った彼女は、その昔話をもとに彼の自伝を第二言語の英語で代筆することを密かに計画する。

ある日、カー氏はアルベルチーヌに『なみうつたてがみ』という本を見せる。それはアンナの遺品から見つかった原稿に、トーニャが描いた挿絵を添えて製本したものであった。アルベルチーヌは一行ずつフランス語に訳しながら、この本を読み進める。何度目かを読み終えた時、カー氏は本にはさんであった「赤い皮革の細長い切れ端」(194)を彼女に手渡す。それはアンナが線路に身を投げる直前に投げ捨てた、赤い手提げの一部であった。その晩、彼女は書齋で、アルバートの本に挟まれていた、自分宛ての手紙を見つける。

ある晩、チジックから帰宅すると、数日ぶりに夫の姿があった。その隣にある回想録の原稿に、英語の綴りの間違いを訂正したあとがあることに彼女は気づく。夫婦水入らずの時間も東の間、翌朝、アルバートは「ベルリンの仕事」(246)のため再びドイツへ発つ。アルベルチーヌは、夫との間に距離ができたことが気になって仕方がない。その頃、彼女は回想録のチェックを頼んだことから、アレックスと親密な仲になり、不倫に発展する。良心の呵責から、帰宅したアルバートにすべて話そうと心に決めるが、機会を逸してしまう。ベルリンから帰宅した夫が、以前にも増してやつれていることに彼女は気づく。

語り手は、回想録を『カレーニンの冬』と題してカー氏に贈る。回想録にアルベルチーヌの名前がないことに気づくと、彼は、終わりの部分に彼女の名前で何か書き足すよう求める。

いつものようにロシア語のレッスンから帰宅すると、アルバートの同僚アバークロンビー (Brigadier Abercrombie) が彼女を待っていた。アルバートがベルリン南東部のアーレムドルフ駅で投身自殺をしたこと、アバークロンビーの働きかけで自殺ではなく殉死とされることが告げられる。葬儀の日、アルバートの遺体は陸軍の仲間が眠るロンドンの墓地に埋められる。アルバートの同僚たちが去ると、その向こうからカー家の人々が姿を現す。彼らの姿を認めた瞬間、アルベルチーヌは自分の胎内に新たな命を授かっていることに気づく。

『カレーニンの冬』を読んだカー氏は、アルベルチーヌに隠していたことがあると告げ、革命後のロシアで窃盗の罪で投獄されていたことを打ち明ける。アルバートの死からしばらくして、ダージリンで暮らす彼の姉アナベル

(Annabel) から手紙が届く。そこにはアルバートがアナベルに送った手紙が同封されていた。ナチス・ドイツの負の遺産と戦勝国の思惑に翻弄され苦渋を強いられる市井の人々の現実を夫が日々ベルリンで目していたこと、彼が彼女の妊娠に気づいていたこと、「この世界は、子どもには良くない。まだ良くなってはいない。もしかしたら永遠に良くならないかもしれない」(266)と苦悩していたことを主人公は知る。手紙を読んだアルベルチヌは、夫の自殺のきっかけが自分の妊娠であることを知る。

アルベルチヌは映画『アンナ・カレーニナ』の上映会に、ひとりで足を運ぶ。会場でカー家の人々の姿を認めるが、上映直前に陣痛が始まり、アレックスの介助で病院に運ばれる。女の赤ん坊が産まれるが、間もなく退院という時に、カー氏が何度目かの心臓発作に見舞われ亡くなる。この作品の最終章がカー氏に求められて主人公が書き足した回想録の「終わり」であること、それが曾祖母の名前を与えられた赤ん坊に向けて書かれたものであることが、「アンナ」と繰り返される読者への呼びかけによって示唆され、物語は幕を閉じる。

## 2. 書く女たち

『アンナ・カレーニナ』との「つながり」を示すものとして、作者はある幻の小説を物語に登場させ、書く主体としてのアンナに光をあてている。それは第七編で、彼女が書いていることが語られる「子供のための本」である(『アンナ・カレーニナ(下)』229)。作品名もあらずじも明かされることのないこの小説は、『ムッシュ・カー』の第六章に登場し、『なみうつたてがみ』(*La Crinière sauvage: The Wild Mane*)という題であること、事故で背骨を折った「ジョジョ」(Joujou)という馬が、飼い主の青年による献身的な介抱で回復するまでを描いた物語であることが、カー氏によって明らかにされる。『アンナ・カレーニナ』の読者には、アンナが書いたこの小説が、ヴロンスキーとその愛馬フル・フルをモデルにしたものであることは明らかだろう。馬のフル・フルは飼い主ヴロンスキーの手で安楽死させられるが、飼い主の介抱による奇跡的な回復という『なみうつたてがみ』の対照的なプロットには、「愛がもたらす癒しの力」(103)によってアンナ自身の人生に救いをもたらされる希望が込められているのではないかとカー氏は語る。

アンナが書いた幻の小説に、ゴールズワージーは『なみうつたてがみ』という題名をつけることで、アンナの「黒い編み髪のうちねっている首筋」(『ア

ンナ・カレーニナ(上)』 185)と、フル・フルの「とがったうなじのところのたてがみ」(339)を見事に結びつけている。ナボコフは「アンナの白いうなじにかかるカールした黒い髪」(ナボコフ 14)に注目し、ヴロンスキーが「フルフルの背骨を折ること」と「アンナの生活を破綻すること」は同一線上にある行動だと指摘している(76)。『なみうつたてがみ』という題名は、ナボコフが指摘した破滅の線——アンナの首筋とフル・フルの背骨——に、世に問われることのなかったアンナの小説をつけ加え、首を折るというメタファーに書く主体としてのアンナの挫折という新たな意味をつけくわえる。トルストイのスチーヴァが「あれを女流作家だなんて考えたら、そりゃ大違いさ」(『アンナ・カレーニナ(下)』 300)と語ったのと反対に、ゴールズワージーのカー氏が「彼女が物を書き、出版できていたら、アンナ・アフマートヴァぐらい偉大な作家になったかもしれない」(*Monsieur Ka*, 103)と語っている点にも、このことは明らかだと言えよう。

『アンナ・カレーニナ』とのつながりを示す、もうひとつのものに赤い手提げがある。アルベルチヌと『なみうつたてがみ』を読んだカー氏は、本に挟んであった「赤い皮革の細長い切れ端」(194)を彼女に手渡し、それが鉄道に身を投げる直前にアンナが投げ捨てた、あの赤い手提げの一部であることを説明する。ナボコフは『アンナ・カレーニナ』の物語が進むにつれて、赤い手提げが大きくなっていること、身投げをする時には手首から外すのに手間取るほどの大きさになっていることを指摘している(ナボコフ 85)。この指摘が示唆するように、アンナが背負う重荷の象徴であった手提げは、切れ端となってアルベルチヌに手渡される。まさしくその瞬間に、アルベルチヌはチジックの一室がオピラロフカ駅につながる幻視に襲われ、向かいのプラットホームに自分にそっくりな女——自殺する前のアンナ・カレーニナ——の姿を認める。

チジックの静かな一室が革命前のロシアのモスクワ郊外にある小さな駅へつながる、そのトンネルの入口に私たちはいた。向かいには私たちに似た人々の姿が、私に似た一人の女の姿があった。(195)

皮革の切れ端は、赤い色が血を、「奇妙にほつれた縁」(194)が重量のある鉄の塊に叩き潰されたものを連想させながら——「この鉄をたたいて、砕いて、練りあげなくちゃいかん……」とつぶやきながらアンナの夢に姿を現す列車にひき殺された線路番の男の影をも連れて——『ムッシュ・カー』に引き継がれる。<sup>1</sup>

フル・フルの背骨とアンナの首筋を結ぶ線は、もうひとりの女に書く主体

として光を当てる。それが赤い手提げの一部を受け取る主人公アルベルチヌスである。彼女の「ホワイトロー」という姓は、作者が首の形象を主人公の名前に翻訳した可能性を示唆している。このような作者の翻訳的な創造を理解する手がかりが、彼女の自伝的回想録に書かれている。作家が自分の旧姓「ビエログルリッチ」(Bjelogrić)について語る箇所だ。作者の説明によれば、「ビエログルリッチ」は「白い首の息子」を意味し、人目を惹く長い首で知られ「白い首」と呼ばれたモンテネグロの女性に由来する (*Chernobyl Strawberries*, 31)。イギリスに移住後、作家は「白い首と呼ばれた女性からの遺産である、この美しく発音の難しい名前」を手放すが、「白い首」(the White Throat) を似た響きを持つ二音節の「ホワイトロー」(Whitelaw) に翻訳することで、首のメタファーを物語の主人公に見事に引き継がせたと言える。

小説が出版されなかったアンナ・カレーニナと同様に、アルベルチヌスもまた書く主体として抑圧される存在、すなわち「見いだされざる偉大さ」として描かれる (*Chernobyl Strawberries*, 273)。このことは、義理の両親から結婚祝いに贈られたミシンを見て、夫のアルバートが自分をどう人物として紹介したのか不安になり、「言語学者かお針子、どちらが私にふさわしいのだろう」と葛藤する様子に語られる (*Monsieur Ka*, 71)。彼女は四章の終わりで裁縫をし、五章の終わりでカー氏の回想録の執筆にとりかかるが、四章と五章は、それぞれミシンに向き合う姿とタイプライターに向き合う姿としてパラレルを成す。そして、タイプライターで書く場面が「幸福感」(89)の漂うものである一方、ミシンで裁縫をするくだりには、あの鉄がたたきつける不穏な音が響き渡る。

間断なく続くミシンの音——針が布を貫き、鉄の土台がガタガタいう——は、列車のエンジン音に似ていた。(72)

針が布を貫き鉄の土台がガタガタいう音は、アンナをひき殺した列車——あの鉄の塊——のエンジン音を連想させながら主人公の周囲を漂う。彼女のミシンは、「この鉄をたたいて、砕いて、練りあげなくちゃいかん……」とつぶやく線路番の男を連れながら、タイプライターで書くアルベルチヌスを叩き潰そうとする不気味な鉄の塊として姿を現す。

首を折られ、鉄のかたまりに叩きつぶされる、破滅の危機にさらされる書き手としての主体性を、主人公は、他者の回想録を代筆することを通して手に入れていく。回想は過去の再構築であり、代筆は文字どおり他者に代わって書くことである。どちらも翻訳的な行為として、声を運び、生きながらえさせるという共通項で結ばれながら、アルベルチヌスの書く主体の確立と「生

きることへの献身」(31)につながっていく。次の節では過去の再構築の部分に光を当て、その翻訳性が物語でどう描かれているか考察したい。

### 3. 過去を語る

トルストイの『アンナ・カレーニナ』だけではなく、映画版『アンナ・カレーニナ』との「つながり」も、『ムッシュ・カー』では、重要な役割を果たす。『アンナ・カレーニナ』の映画版は複数あるが、本作に登場するのはジュリアン・デュヴィヴィエ (Julien Duvivier, 1896-1967) が監督し、ヴィヴィアン・リー (Vivien Leigh, 1913-1967) がアンナを演じた、1948年公開のイギリス版の『アンナ・カレーニナ』である。カー氏とアルベルチヌスが撮影スタジオを訪れる第三章で、作者は「非フィクション化」と「再フィクション化」の手法を駆使し、虚構と現実の境界線を解体させるような興味深いやり方で、フィクションの登場人物たちを、1948年版の制作に関わった実在の人物——アレクサンダー・コルダ／サンドール・ケルナー (Alexander Korda/Sandor Kellner, 1893-1956)、ジャン・アヌイ (Jean Anouilh, 1910-1987)、ガイ・モーガン (Guy Morgan, 1908-1964)、アンドレイ・アンドレーエフ (Andre Andrejew, 1887-1967)、エリザベス・モンタギュー (Elizabeth Montagu, 1909-2002)——と邂逅させる。

作者は映画とカー氏の間を、『アンナ・カレーニナ』の英訳で知られるコンスタンス・ガーネット (Constance Garnett, 1861-1946) にとりもたせる。とりわけ、実在した翻訳者の仲介によって、カー氏が映画に関わることになる理由が興味深い。彼は「真実性を保証するため」(37)の相談役として映画の制作に協力を求められるのだ。『アンナ・カレーニナ』の映画化を物語の中で描き、カー氏を「真実性」(authenticity)を保証する実在したアンナの息子として登場させることで、作者はライトをとりまく様々な問題を映し出す見事なアレゴリーを作り上げている。というも物語で描かれる映画版の制作が意味するのは、ロシア語で書かれた小説の英語への翻訳、トルストイの小説の映画へのアダプテーション、過去の出来事を現在において語ることであり、ここでカー氏に求められる「真実性」とは原文、原作、過去に対する「真実性」を意味するからだ。

映画に関わることとなった経緯を説明すると、カー氏は主人公に次のように話す。

真実性。ケルナー氏が初めて会いに来た時、彼にこう尋ねたことを覚え



ているよ。真実性とは、この場合、どういうことを意味するのかと。アルベルチヌス、『アンナ・カレーニナ』について語る時、なにが真実性なのか、どうしたら分かると言うのだろうか。(37)

もっともらしく自分に求められている「真実性」と呼ばれるものの頼りなさについて、カー氏はこぼすが、これに続く撮影スタジオを見学する場面で、この「真実性」はさらに問いただされる。撮影スタジオに足を踏み入れるやいなや、二人は「作りものの雪で覆われた鉄道駅のコンコースを模したセット」(48)を見つけ、それがアンナ・カレーニナが自殺した駅の撮影用のセットであることに気づく。カー氏がスタジオに招かれたのは、このセットの「真実性」の確認のためだったのである。制作者たちとのやりとりを終えて撮影所を後にすると、カー氏は駅のセットについてアルベルチヌスに、あることを打ち明ける。それはアンナが死んだのはオピラロフカ駅であるにもかかわらず、制作者たちが自慢げに見せてきた駅のセットがサントペテルブルグ駅を模したものだだったことであった。

「彼らが作った、あの駅のホーム。母が実際に死んだ場所とそっくりかどうかと、彼らは聞いてきたよ。『ちょうどこんな感じだった。まるで過去に戻ったようだ』と言ったら、あの映画人たちが、喜んでいたよ。」(56)

ここでカー氏が問われる「真実性」とは原文、原作、過去に対する忠実さであり、彼は嘘をつくことで、それらを裏切る。その嘘は、原文の翻訳、原作のアダプテーション、過去の語りという三種類のリライトにおいて、忠実さを追求することの不可能性を示している。なぜなら、撮影スタジオに作られた駅のセットは、死の一回性を忠実に再現するという根本的に翻訳不可能な試みの具体化だからだ。死という究極の一回性の「真実性」が問われた瞬間、翻訳不可能性は創造的な「嘘」として可視化された。

『過去は異国である』(*The Past Is a Foreign Country*, 1985)というローウェンサル(David Rowenthal)の著作の表題を分析したミドルトンとウッズは、過去を空間的な存在とし、過去の他者性を地理的な距離になぞらえ、文化的な差異として捉える論理が、このメタファーに隠れていることを指摘し、「過去は異国である」という言葉は過去の定義づけではなく過去と現在の関係性を定義づける「技巧」(artifice)だと論じた(Middleton and Woods 24)。物語に『アンナ・カレーニナ』の映画版の舞台裏を登場させ、翻訳とアダプテーションというリライトの枠組みに、現在における過去の語りを位置づけることも、ゴールズワージーの「技巧」と言えるだろう。この「技巧」の上に、「真実性」を保証するはずのカー氏に「嘘」をつかせることで、作者は「原文」「原作」「過

去」を不変のものとみなし、これらに従属するもの——カルピンスキの言葉を借りれば「それ自体に始点がある『創造的な』活動ではなく『すでに書かれたものの加工処理』とみなされてきたもの」(Karpinski 6)——として翻訳、アダプテーション、過去の回想を位置づける「真実性」の概念に隠れた暗黙の前提を揺るがしている。

回想録を書けば、誰もが嘘を探しはじめる。フィクションを書けば、皆、真実を探し始める。作者が何も創造していないことを確かめるように。

(*Monsieur Ka*, 260)

実際は、その逆であり、語りなおしは創造を必然的に伴うことを、カー氏の言葉はほのめかす。この言葉は、事実と虚構あるいはオリジナルと複製といったヒエラルヒーを反映した二分法が、回想録というジャンルにおいて大きく解体されることを示唆する。「翻訳も自伝も意味やアイデンティティのミメシス的な再生産の場とはもはやみなされなくなった」(Karpinski 7)という真理を、鋭く突いている。

このような二分法の解体は、さらに作中で「母[アンナ・カレーニナ]が死んだ」(56)と「ヒトラーが地下壕で死んだ」(150)が、同じように過去の真実として語られる点にも見られる。ウンベルト・エーコは「『アンナ・カレーニナは線路に身を投げ自殺した』というフィクションに関する命題と『アドルフ・ヒトラーは、ベルリンの地下鉄で自殺し、その遺体は焼かれた』という歴史に関する命題は同じように真実なのでしょうか」と問いを立て、フィクションに関する言明も歴史に関する言明も、ともに「言表 (de dicto)」としての真実であることを指摘した(エーコ 101)。この「言表としての真実」という観点に立てば、アンナ・カレーニナとヒトラーの自殺を同レベルでとらえる語りの様態に、あらゆる言明が潜在的に内包する「真実性」の翻訳不可能性、別言すれば、フィクションの可能性が示唆されている。ここでもまた、過去とその加工処理という二分法が解体されている。

カー氏の「嘘」として顕在化した過去の再構築におけるフィクションの創造的な可能性に光をあてる時、主人公がとりくむ他者の回想録の代筆という翻訳的な行為は、彼女が回想録にとり憑く亡霊から創造性をそなえた書く主体へと確立されていく道筋であることが見えてくる。

## 4. 翻訳的な存在

### (1) 死んだもの／沈黙した生

主人公で語り手のアルベルチヌは、複数の意味で翻訳的な存在として描かれている。第一に、彼女は翻訳という行為に関わる存在であることが、物語の各所に描かれている。ロンドンという慣れない土地で時間をもてあました彼女は、アルバートの仕事に関わる公式文書の翻訳で時間を潰し、アンナ・カレーニナがロシア語で書いた『なみうつたてがみ』をフランス語に訳しながら読み、フランス語と英語とロシア語の「三言語翻訳」(220)でチェーホフを読む。第二に、彼女は翻訳的に生きてきた存在である。ポーランドのアシケナジムの家庭に生まれ、クラコフでは「カントル」(Kantor)という姓であったが、ストラスブールに移ると「シンガー」(Singer)を名乗り、パリでは「カルティエ」(Cartier)を名乗った。次第に激化していったポグロムを生きのびるため、彼女は姓を変え、たえず自分を新たな文脈において翻訳することで生きながらえてきたのである。第三に、アルベルチヌは翻訳的に世界を見つめている。作中では、たびたび「外国人であること」、すなわち非母語で生活することが「言語学者であること」(225)と同義で語られ、第四章では家族の中で唯一の大学進学者であるアルベルチヌが言語学の学位を修めたいことも示唆される。移民として、言語学者として、複数言語の間で生きる主人公の比較言語学的な視点は、フランス語と英語における「郊外」(suburb, 13)が指し示すものの違いや、食文化の違い、あるいはロシア語と英語の音声的な違いをめぐる考察として現れる。このように、この物語の主人公は、翻訳という行為に関わり、翻訳的に生き、翻訳的に世界を見つめている。

第六章のカー氏が亡き妻トーニャについて語る場面に、アルベルチヌと翻訳の関係を物語るくだりがある。母アンナの『なみうつたてがみ』の製本を印刷所に依頼したカー氏は、挿絵画家のトーニャと出会い、結婚し、ロシア革命と第一次世界大戦を経てロンドン空襲でトーニャが死ぬまで、激動の時代をともに生きた。カー氏の家のいたるところには、トーニャの作品が飾られている。

「トーニャさんの作品、家の中にたくさん飾られていますけど、とても美しいです。才能に溢れた方だったと、はっきり分かります。でも、どの作品にも死んだものばかり描かれていますね。ナチュラル・モルト、フランス語ではそう言います。」

「スティル・ライフ、英語ではね」とカー氏は言った。「それでもなお、生

きている。今は、そんなふうを考えているんだ。彼女は死を描いていたのではなく、静止と沈黙を描いたのではないかと。死に関して、彼女は私とちょっと違う考え方をしていたのだと思う。」(107)

ふたりの言語学者の対話を通して、「静物画」は「死んだもの」(nature morte)から「沈黙した生」(still life)へ、さらに「それでもなお、生きている(状態)」(Still, life)へと翻訳されていく。

カー氏は、度々「生き抜くことの価値」(88)を主人公に語って聞かせる。「私たちは生存者だ」(48)、「君は生き抜いたのだよ」(88)と繰り返し、「死に直面した時の唯一正しい応答は『今日ではない』と言うことだ」と語り(89)、アルベルチヌの生き方そのものが「生きることへの献身」(31)であることを自覚させようとする。彼女にとって翻訳とは、まさに死に向かって「今日ではない」と応え続けることだったのであり、死を生に変えつづけることであり、生きぬくことと分かちがたく結びついている。そして、この物語で主人公が取り組む最大の翻訳の行為——英語という非母語によるカー氏の回想録の代筆——は、沈黙する生(still life)の仮の姿である死者(nature morte)の執筆、すなわち、亡霊が書く行為(ghostwriting, 126)として描かれていく。

## (2) 不可視の存在／亡霊

主人公の翻訳的な生き方は、沈黙に特徴づけられる。生きのびるために移動し、名前を変え、身をひそめてきた彼女は、「ポグロムを生きのびる赤ん坊の生存本能」(229)によって、「無言で泣くこと」(silent crying, 229)を身につけた。声をあげることが命取りとなる状況を生き抜いた赤ん坊の癖は、誰にも聞かれることなく叫ぶこと、あるいは自分のものと気づかれることなく声をあげることとして、書く行為につながっていく。彼女の書く主体の確立は「音を立てずに泣くこと」(242)、すなわち他者の回想録の代筆から始まる。

カー氏の過去は、アルベルチヌとの対話を通して語られるが、彼女は聞き手である自分の存在を不可視化する。帰宅した彼女は愛用のタイプライターを引っ張り出し、「カー氏の声の魅力をとらえながら」(205)、「カー氏の声を運ぶこと」(173)に心を砕きながら、彼の語りを文字に起こしていく。

空気が冷えていく中、私はタイプで打ち続けた。「君は生きぬいたんだよ」(You survived.)という、あの一言を打つまで。私はレバーを上げて、その二語をバツ印で消した。その物語から自分自身を消した。(90)

「君は生きぬいたんだよ」という自分に向けられた言葉、つまり、カー氏が自分に語りかけた痕跡を消すことで、アルベルチヌは自分自身の存在を回

想録から消す。対話から引き出されるカー氏の物語を、対話相手の存在を消すことで「一人称」のナラティブに作り上げていく。自分の声をあげることなく、カー氏の声을借りて書く行為にとりかかるのである。

自分の存在を消し、言葉と声を借りるという点に注目し、他者の回想録の代筆をメタファーとして読み解くと、そこには女が書くことをめぐる様々な問題意識が込められていることが分かる。第一に、代筆の行為は創造の起点を借りること、すなわちオーサーシップ (authorship) と権威 (authority) の借用である。ヘンニチュックは「権威」(authority) と「オリジナリティ」(originality) が依然としてジェンダー化された概念であることを指摘し、「歴史上、女性たちの多くが翻訳に取り組んできたのは、オーサーシップから閉め出されてきたからだ」と指摘する (Henitiuk 259-260)。フロトウも、同様に、高等教育から排除され公的領域への参加を妨げられてきたがゆえに、女性たちは「慎ましやかな選択」として翻訳に取り組んできたと述べている (Flotow 76)。代筆はオーサーシップからの排除を意味し、他者の声を借りて書くことは、ある意味、書く主体と認められないものたちの「慎ましやかな選択」なのだ。

第二に、代筆は言語を借りることであり、主人公が「借りてきた舌／言語」(borrowed tongue) で書く存在であることを表している。カルピンスキによれば、「借りてきた舌／言語」で生きることは「翻訳する (あるいは翻訳された) 存在である移民が支配者の言語から遠く切り離されていること」と「主体が言語そのものから遠く切り離されること」の両方を意味する (Karpinski 3)。つまり、非母語で書くことのみならず、「男が作った言語と男性中心の言説を道具として用い、父権的な状況下で書いている」女性作家のありかたそのものを指すメタファーでもある (Karpinski 2)。アルベルチヌの代筆の行為が示唆するのは、彼女がオーサーシップと言語から遠く離れた存在だということ、そして、自分自身の声を持つ書く主体としてまだ可視化されない存在であることだ。

言語を借り、声を借りて書く不可視の主体は、対話をとおして姿を変えていく。回想録を書く計画について、主人公は夫のアルバートに次のように説明する。

「ムッシュ・カーの回想録を書いていたの。無謀かもしれないけど、計画があって。彼の回想録を、私が書くっていう計画。彼の子孫のためにね。一人称で。成立すると思う？ フランス語では、見えない作家と言うけれど、そういうことをやりたい。」

「ゴーストライター」とアルビーは言った。「アメリカでは、確かそう言われているはずだ。」

「フランス版よりアメリカ版の方が、いいね。そう、ゴースト！」(93)  
 アルバートとの翻訳的な対話を通して「不可視の作家」は「亡霊の作家」となり、アルベルチヌは書く主体として、ぼんやりと、輪郭を手に入れる。この書く主体は「不可視」の存在にとどまるのではなく、「亡霊」として回想録にとり憑くことを決めるのである。いかに自分自身であることを諦めずに他者の声を運ぶかという翻訳的な問題を、彼女の書く主体としての亡霊性は示している。

### (3) 裏切る／同時に愛する

回想録は『カレーニンの冬』と題されて、カー氏に贈られる。しかし、代筆した亡霊は、その贈り物をあえて完成させることなく渡す。

「あえてルーズリーフにしたんです。後から写真や物語をつけ足せるように」と私は言った。「私がつけ足してさしあげることもできますし」  
 (226)

亡霊が代筆した回想録には、終わりが無い。主人公が意図的に選んだルーズリーフが示すのは、終わり、完成、完結ではなく、追記によって変容する永遠の可能性である。終わりや結論についてのデリダの考えを、ロイルは「代補」の概念で説明している。ロイルによれば「代補の論理は私たちが、『終わり』という言葉によって理解していると思っているものについての途絶、中断を伴って」おり、終わりは「現前でもなければ不在でもない。それは亡霊的であり、人を猛り狂わせるものであり、あなたがそれをおえることができない何か」なのである(ロイル 112)。アルベルチヌの選んだルーズリーフという回想録の形式は、『『終わり』という言葉によって理解しているものについての途絶、中断』の具体化であると言え、過去についての語りの流動性、物語の可変性、新たなものが次に続くことの約束である。

回想録の贈り物に感銘を受けたカー氏は、次のように言う。

「物書きさん」と彼は言った。「君は『カレーニンの冬』から君自身を消そうとしているが、せめて奥付を書いてほしい。一言、二言、終わりの部分に、君の名前で。ちょっとした説明書きを。古い写本にあるように。やってくれるかい？」

「もちろんです」と私は応えた。「でも、考える時間をください。何を書くべきか、簡単には思いつかないので。終わりは、一番大事な部分です

から。』(226)

亡霊として回想録に取り憑いた代筆者は、自らの署名のもとに書き加える行為を通して、書く主体として姿を現すよう求められる。その姿は、次に続くものへの呼びかけとして、すなわち未来に残す声として顕在化していくのだが、書く主体として姿を現すにいたるまでの過程で、亡霊の創造性——それは作者とみなされるためのひとつの根拠である——は「裏切り」に擬して現れる。それは、回想録の代筆に並行する不倫のプロットとして、そしてアルベルチヌのスパイ疑惑として描かれる。

ゴールズワージーのインスピレーションの源である『アンナ・カレーニナ』は言うまでもなく、主人公がカー氏に頼まれて朗読する『ボヴァリー夫人』や、ロシア語の勉強のために読むチェーホフの「犬を連れた奥さん」は、不倫がこの作品全体に通底するひとつのモチーフであることを示唆している。夫がいながら雇用主のアレックスと関係を持った主人公は、「信用ならない」(not to be trusted, 202)、「ふらふらした」(unanchored, 203)、「浮ついている」(floating, 203)、「女房孝行でない」(not uxorious, 203)、「夫を裏切るような人」(the sort of person who could betray her husband, 229)といった語句で形容されていく。同時に裏切り者のイメージは、スパイ疑惑としても展開する。夢中で回想録を代筆するアルベルチヌを目にしたアルバートは、「書斎で何をタイプしていたの？スターリンへの機密文書でも書いていたのかい？僕のタイプライターで」と声をかける(93)。不倫相手のアレックスも、彼女がロシア語を学びはじめたことを知ると、うろたえて次のように言う。

「ロシア語が分かるなんて、言っていなかったじゃないか。なんだか悪い予感がする。ホワイトローさん、僕はあなたのことが気がかりだ。」

「はい、そうなんです」と私は言った。「いえ、その、つまり、学んでいる最中でして、勉強しはじめたばかりなんです。秘密なんです。あなたのお父様をびっくりせよと思って。」

「確かにびっくりです。」

「その言い方、私のことが気がかりというのは、つまり、私が」

「KGBのスパイなのではないかと」

「なんですって？」

「ソ連のスパイです。モスクワから派遣された」(164)

これらふたつの場面からは、女と書く行為との結びつきと、女と複数言語との結びつきが交差した時、主人公に対するスパイ疑惑が生じていることが分かる。このことを理解する手がかりが、作者の自伝的回想録にある。『チェ

ルノブイリのいちご』の第五章で、作者は過去に関係を持った男たちについて赤裸々に綴っている。彼女は「自分自身が何者であるかを知らなかったがゆえに、いつも私には、どこかカメレオンのようなところがあった。恋に落ちると、その男を研究対象に見立てて、その人のすることすべてを模倣した」と書いている(119)。この章がとりわけ興味深いのは、人間関係における気の多さが、多様な言語の習得のプロセスに重ねて語られていることだ。作者は「私のカメレオンのような性質が特に光ったのは、外国語を学ぶ時だった」と述べている(121-122)。ここから、作者が人間関係におけるプロミスキューイティとして語ったものが、言語的なプロミスキューイティに重ねられていることが分かる。

裏切り者の主人公とは対照的な語り方がなされるのが、不倫相手のアレックスと夫のアルバートである。アルベルチヌの執筆中の原稿に目を通して校閲するのが、このふたりであることも興味深い。この二人を飾る語句は、忠実さに特徴づけられている。密会の場面では——密会の場面にもかかわらず——アレックスは繰り返し妻への忠誠心を語る。彼は「献身的な夫」(a devoted husband, 202)、「誠実な夫」(a faithful husband, 203)、「女房孝行な男」(an uxorious man, 203)といった語句で自分自身を説明する。アルバートも同じように忠実な人物だが、彼の忠誠心は「国家への忠誠」(loyalty to one's country, 252)である。軍人であるアルバートはヨーロッパ全土の復興と平和構築のために「イギリスを代表し」(representing Britain, 24)で、「自分の責務、つまり、イギリスの責務」(my duty---British duty, 266)を果たしている。様々な公文書の作成という任務を彼は忠実に遂行するが、その忠実さは、何も着ていない時にすら軍服を着ているように見える身体や、彼の書く文書のほとんどに「彼自身の署名がない」(unsigned, or signed by others, 140)こと、そして最後に彼の遺体が「彼らのもの」(theirs, 253)として軍の墓地に埋められる様子にも描かれている。

ここでは、裏切り者であるか否かではなく、「裏切り者」とみなす目線の背後で、何が働いているかという視点が必要となるだろう。「トルストイにとって、不倫とは、とりわけロシアの社会生活の根本原理である家族に対する脅威であり、そのため特に恥ずべき罪であったのだ」というオヴァートンの指摘は、このことを考える手がかりとなるだろう(Overton 133)。この観点に則して言えば、アレックスは家族という規範的な価値を体現し、アルバートは家族を構成要素の最小単位とする秩序、即ち国家の論理を体現する存在だと言える。主人公を「信用ならない」「ふらふらした」「浮ついている」「女房孝



行でない」「夫を裏切るような人間」とみなす視点が逆照射するのは、家族あるいは世帯を秩序の構成要素とみなす父権的な社会の論理であり、複数の言語の間を翻訳的に生きる存在を「スパイ」とみなす目線の背後には、言語の境界線の暴力、延いては言語とネーション＝ステートを同一視する言語観——それは「国文学」(national literature) という考え方を支える——がある。先に指摘したとおり、プロミスキュアスな人間関係をもって言語的なプロミスキュイティが描かれているとすれば、回想録を校閲し原稿に赤を入れるアルバートとアレックスは規範言語の管理人であり、複数言語を横断するアルベルチヌを「信用ならない」「ふらふらした」「浮ついている」「女房孝行でない」「夫を裏切る」ような「スパイ」と見なす、いわば言語の国境警備隊だ。

人間の営為としての文学の創造と文化的な遺産の継承は、これらを超越した次元で展開するということを、アルベルチヌの胎内に宿った新たな命が象徴的に示す。「アンナ、あなたのことよ」と題された最後の第十五章で、ひとり母となることを選んだ主人公は、アルバートと過ごした夜の出来事と、アレックスと過ごした昼の情事を順に回想する。この回想では、どちらが子どもの父親なのか明らかにされることはなく、代わりに彼女は次のような秘密を打ち明ける。

人間は二人の人を同時に愛することができる。多くの人は無理だと言うけれど。なんと言われようが、私にはできた。そういうことが許されればいいのだけれど。(268)

どちらが子供の父親であるかよりも、どちらも父親である可能性の方が、書く主体としての彼女には重要であるようだ。それは複数の言語の間で生きる翻訳的な存在のあり方を、裏切りではなく複数のものを同時に愛することとして語り直すためであり、次に続くものの出生の物語を裏切りではなく愛の物語として語り直すことになるからだ。

同じ章では、もうひとつ秘密が打ち明けられる。「子どものためだからと歴史を美化して、いったい何のためになるのか」(258)と、カー氏はそれまでひた隠しにしてきた、ある過去の出来事を語るのである。それは革命後のロシアで、代々受け継がれてきた蔵書を守ろうとしたことで、却って窃盗の罪に問われ投獄されていた事実であった。その獄中で、カー氏は初めて、それも隣房の囚人が信号に見立てて壁を叩く音を通して『アンナ・カレーニナ』を読んだのである。このことを打ち明けると、彼は大きく膨らんだアルベルチヌの腹部に手を添える。

彼は右手を、私の腹部に添えた。うずらが羽根をはためかすのを待つみ

たいに。アンナ、あなたの返事を、彼は待っていたのよ。  
私の腹部の固くなった肌を、指でこつこつたたきはじめた。

「暗号ですか？」と私は尋ねた。

「古いロシアの詩だよ」。

長い間、私はじっと座って、彼は指でたたき続けた。ゆっくりと、ほとんど聞きとれないくらいに。指、手のひら、一文字、一文字。これほど心安らぐことを、誰かにしてもらったのははじめてだった。

「もうすぐだよ、可愛い子。もうすぐ終わるよ」と彼は言った。ロシア語で。前かがみになって、そっと近づいて、返事を待つように。あなたからの返事を。(264)

「あなた」という声は、「アンナ」という読者——曾祖母の名前を受け継いだ次に続く者——に光をあてる。その呼びかけは、この「アンナ、あなたのことよ」と題された最終章が、カー氏に促されてアルベルチヌスが自分の署名で書いた、あの回想録の追記であるらしいことを示唆する。その追記に、主人公はカー氏自身が『アンナ・カレーニナ』を読んだまさに同じ方法で、お腹の赤ん坊に古いロシア語の詩を聴かせる様子を書き記す。ロシア語の詩が、ムッシュ・カーの声が、新しいアンナの母語に潜む餌となるように、赤ん坊の母語になるであろう英語で書いた回想録に詩の朗読の様子を描き、それによって小さなアンナがいくつもの声が織りあわされた異種混交的な文化遺産の継承者であることを示した。代筆によって回想録にとりついた亡霊は、その終わりの続きを書くことで書く主体として自らの姿を現す。沈黙からはじまり、他者の声を借りて、亡霊となって代筆をすることを経て、アルベルチヌスという書く主体は、「アンナ」という未来への呼びかけとして、「もうひとつの手」を招き入れる声として、ついに沈黙を破るのである。

## 結びにかえて

ヴェスナ・ゴールズワージーは、一貫して書くことをめぐって思索し、それを寓意で表現してきた。自伝的回想録『チェルノブイリのいちご』では病とその治癒として、一作目の小説『ゴースキー』では図書館づくりの代行として、『ムッシュ・カー』では代筆として、書くことを寓意的に描いてきたのである。そのどれにも翻訳やアダプテーションの要素を見出すことができるが、それが作者自身の言語的、地理的な移動の経験と女であることの経験に分ちがたく結びついていることは言うまでもない。昨今、フィクションにお

ける翻訳者の表象に関心が注がれつつあるが、ゴールドズワージーのような作家の作品も、そのような関心の対象となるであろう。<sup>2</sup>

文学研究における「翻訳論的転回」や「アダプテーション論的転回」が論じられつつある<sup>3</sup>。「文学は民族国家と言語の境界線を超越し、複数の帰属に刻印された、トランスナショナルなものになりつつあり」と語るゴールドズワージーは、このリライトの時代に際立った存在感を放つ作家のひとりである (Writing Is Not Gendered)。カルピンスキは、デリダを援用しつつ、翻訳は「テキストが同時に複数の言語で書かれているかもしれない事実」を不可視化するが、同時に「単一言語の支配」に抗うのも翻訳であることを指摘する (Karpinski 33)。翻訳的な創作が、「もうひとつの手」で書かれた事実の不可視化であるならば、翻訳的な作品を「単一言語の支配」への抵抗として読むための手がかりは、可視化されるものと不可視化されるものの中で沈黙の中にあってもなお他者が声を上げていることへの想像力と言えるかもしれない。

## 注

1. 木村浩訳『アンナ・カレーニナ(中)』234-235 参照。
2. フィクションにおける翻訳者の表象と翻訳論との関連についての議論は、Klaus Kaindl and Karlheinz Spitzl, *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction* (2014) . や、Rosemary Arrojo, *Fictional Translators: Rethinking Translation Through Literature* (2018) . を参照。
3. 沼野充義「『アダプテーション論的転回』に向けて」(2017) を参照。

## 引用文献

- Arrojo, Rosemary. *Fictional Translators: Rethinking Translation Through Literature*. Routledge, 2018.
- Flotow, Luise von. *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. University of Ottawa Press, 1997.
- Goldsworthy, Vesna. *Chernobyl Strawberries: A Memoir*. Atlantic Books, 2005.
- . *Gorsky*. Vintage, 2015.
- . *Monsieur Ka*. Chatto & Windus, 2018.
- . "Spotlight: Vesna Goldsworthy." Interview. 26, 24 Mar. 2017, [www.26.org.uk/articles/spotlight/spotlight-vesna-goldsworthy-2](http://www.26.org.uk/articles/spotlight/spotlight-vesna-goldsworthy-2). Accessed 10 January 2018.
- . "Writing Is Not Gendered. It Is Good or Bad." Interview by Laura Caltea. *bookaholic. ro*, 21 Apr. 2017, [www.bookaholic.ro/vesna-goldsworthy-writing-is-not-gendered-it-is-good-or-bad-interview.html](http://www.bookaholic.ro/vesna-goldsworthy-writing-is-not-gendered-it-is-good-or-bad-interview.html). Accessed 19 July 2018.
- Henitiuk, Valerie. "Feminism." *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, edited by Piers

- Rawling and Philip Wilson. Routledge, 2019, pp. 256-270.
- Kaindl, Klaus, and Karlheinz Spitzl. *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. John Benjamins Publishing Company, 2014.
- Karpinski, Eva C. *Borrowed Tongues: Life Writing, Migration, and Translation*. Wilfrid Laurier University Press, 2012.
- Middleton, Peter, and Tim Woods. "Postmodernism and the Death of the Past." *Literatures of Memory: History, Time and Space in Postwar Writing*, edited by Peter Middleton and Tim Woods. Manchester University Press, 2000, pp. 19-53.
- Overton, Bill. *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*. Macmillan Press LTD, 1996.
- Vapnyar, Lara. "Happy Families: Lara Vapnyar on Vesna Goldsworthy's Adaptation of Tolstoy in 'Monsieur Ka' ." *Los Angeles Review of Books*, 19 May. 2018, [lareviewofbooks.org/article/happy-families-lara-vapnyar-on-vesna-goldsworthys-adaptation-of-tolstoy-in-monsieur-ka/](http://lareviewofbooks.org/article/happy-families-lara-vapnyar-on-vesna-goldsworthys-adaptation-of-tolstoy-in-monsieur-ka/). Accessed 19 July 2018.
- アントン・チェーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん・他一篇』神西清訳、岩波書店、2004年。
- ウラジミール・ナボコフ『ナボコフのロシア文学講義 下』小笠原豊樹訳、河出文庫、2013年。
- ウンベルト・エーコ『ウンベルト・エーコの小説講座』和田忠彦・小久保真理江訳、筑摩書房、2017。
- ニコラス・ロイル『ジャック・デリダ』田崎英明訳、青土社、2006年。
- 沼野充義『『アダプテーション論的転回』に向けて』『文学とアダプテーション：ヨーロッパの文化的変容』小川公代・村田真一・吉村和明編、春風社、2017年、5-12。
- レフ・トルストイ『アンナ・カレーニナ 上・中・下』木村浩訳、新潮文庫、2004年。
- ジュリアン・デュヴィヴィエ. アンナ・カレーニナ. ヴィヴィアン・リー. 1948. IVC, Ltd, 2013. (DVD).