

## オデッサ、そして『オデッサ物語』

嵐田浩吉

### はじめに

イサーク・エマヌイロヴィチ・バーベリは、1894年、黒海に臨む港町オデッサに生まれる。彼の生涯と創作活動は、この故郷オデッサと分かちがたく結びついている。彼は生涯にわたり、オデッサに非常に強い愛情を抱き、オデッサを舞台とした作品群を書き、そしてそれらの作品群は、『騎兵隊』（1926）およびそれに関するもの、少年時代を扱ったものと並んで、彼の創作の一つの核を成しているのである。そうしたオデッサを舞台にした作品群の中でも、とりわけ重要な位置を占めるのは『オデッサ物語』（1931）であろう。『オデッサ物語』は『騎兵隊』と並ぶ彼の代表作であり、この『騎兵隊』と『オデッサ物語』によって、彼は一躍有名になるのである。拙稿ではまず、故郷オデッサがバーベリにとりどのような意味をもち、そしてそれが彼の創作の中にどのような位置を占めているのかを追っていき、オデッサを舞台にした作品群の中でもとりわけ重要な『オデッサ物語』に着目し、この作品の特質を探っていくことにしたい。

### 【1】

黒海北岸に位置する港町オデッサの歴史は新しい。現在のオデッサの直接的な起源はトルコ人が15世紀に建設した集落ハジベイであるが、その地にロシアによって新しい港と町が建設されるのは、露土戦争の勝利に伴い、ロシアの南下政策が押し進められ、南方への出口を求めたエカチェリーナ2世（在位1762—96）の政策によるのである。

ロシアによる新しい港と町の建設は1794年に始まった。そして、その町が古代ギリシアの植民地オデッソスにちなんで、オデッサと名付けられるのは1795年のことである。この新たにつくられた町オデッサの発展には目を見張るものがあった。19世紀におけるその発展の速度は、いかなるヨーロッパの都市も並ぶことができなかつたし、そのすさまじい発展の速度ゆえに、“幼年時代をもたない”都市と呼ぶ史家もいたほどである。また、エカチェリーナ2世は多くの町を建設したが、その中でも、オデッサほど成功したところは他になかつた。オデッサのこうした驚くほどすさまじい発展の理由としては様々なものが考えられようが、まず第一に挙げられるのは、外国貿易、とりわけ拡大し続けた穀物輸出である

う。その他にも、めぐまれた立地条件、すぐれた都市計画、政府が与えた様々な特典、国外から植民者を呼び寄せたことなどが考えられる。オデッサは19世紀を通して発展し続け、ウクライナ最大の都市となり、19世紀末には人口が40万人を越え、ロシア国内でも、ペテルブルグ、モスクワ、ワルシャワに次ぐ第4の都市に成長し、“ロシアのマルセイユ”と呼ばれるようになっていたのである。

このように急速な発展を遂げた貿易都市オデッサの特徴の一つとして、コスモポリタニズムというのが挙げられる。それは港町であるということから容易に想像がつくだろうが、オデッサはそもそものはじめから多民族・多国籍都市となる運命にあった。というのも、建設当初よりオデッサには様々な民族から成る植民者が国内外からやって来たとし、黒海沿岸では古代よりギリシア人とイタリア人が地中海世界とステップおよび森林地帯をつなぐ交易活動に従事していたし、さらには、エカチェリーナ2世は、土地、税、貸付金、宗教などに関する様々な特典を付与することで、国外からの移民を引き付けようとしたからである。こうして、オデッサはコスモポリタン都市となるのだが、このように若く、活気溢れるオデッサに、バーベリは生まれ、そしてそこで成長するのである。

また、オデッサのコスモポリタンの雰囲気は、バーベリ自身の『自伝』（1926）によっても確認することができる。バーベリは自分が通っていたオデッサの商業学校に触れて、『自伝』の中で次のように述べている、

「そこ（バーベリが通っていた商業学校のこと―筆者注）には、外国の商人の息子たちや、ユダヤ人の仲買人の子供たちや、威厳にみちたポーランド人たちや、古儀式派の人たちや、多くの年をくったビリヤード・プレーヤーたちが学んでいた」（I、31）<sup>2)</sup>

このように、一つの学校に様々な民族の子供たちが学んでいたのである。このことから、オデッサがコスモポリタン都市であったことが分かるだろう。さらに、『自伝』の中には、バーベリが学校時代からギリシア人のカフェやオデッサのフランス人居住区に頻繁に入りしていたことが述べられている<sup>3)</sup>。このように、バーベリは少年時代からオデッサのコスモポリタンの雰囲気に関心し、そしてそれを楽しんでいたのである。

バーベリはこのオデッサに対して、生涯変わることなく深い愛情を抱いていた。それは、後にオデッサを離れてからも、オデッサへのノスタルジーに捉えられ、自らオデッサに戻ろうとし、さらにはオデッサ出身の人々にオデッサに戻ろうと呼びかけていたということにも表われていよう<sup>4)</sup>。そして、バーベリのオデッサに対する愛情には単なる郷土愛を越えたものがあつたのである。バーベリにとり、オデッサという町がどのような存在であつたかを考える上で非常に興味深いのは、革命前に発表されたその名も『オデッサ』（1916）というエッセーである。このエッセーは、バーベリがまだ駆け出しの頃に書いた「私の紙片」とい

う副題のついた一連の作品の中の一つであるが<sup>59)</sup>、これはバーベリによるオデッサへの讃歌であり、ある意味では、彼の文学的マニフェストともなっているものである。このエッセーの中で、バーベリはオデッサのことを次のように述べている、

「わたしには、ロシア帝国におけるこの重要で、最も魅惑的な都市（オデッサのこと—筆者注）について、多くのすばらしいことを語れるように思えるのだ。考えてもみたまえ、—これは暮らしやすく、明るい暮らしが送れる都市なのである」（I、62）

オデッサについては単に、「多くのすばらしいことを語れる」だけではない。それは文学的にみても、重要な都市となるであろう。というのは、オデッサが「我々がかくも必要としている、我が国のモーパッサンが生まれ得るロシアでただ一つの都市」（I、63）だからである。バーベリがモーパッサンを敬愛していたのはよく知られているが、それではなぜ、ロシアにはロシアのモーパッサンが必要なのか？ それは、「ロシア文学にはまだ、本物の、喜びに溢れた、輝くばかりの太陽の描写がなかった」（I、64）からなのだ。トゥルゲーネフにも、ドストエフスキーにも、そうした太陽の描写はみられない。ウクライナからやって来たゴーゴリには、豊かで、まばゆい太陽の描写がみられるが、しかしそれは挿話的なものにすぎず、「ペテルブルグがポルタヴァ気質を打ち負かしてしまった」（I、64）のである。ロシア文学で最初に太陽を熱狂的に、情熱的に語り出したのはゴーリキーであるが、しかし、彼がいかに華麗で力強くても、本物の太陽の語り手ではなく、先駆者にすぎない。なぜ太陽を愛しているのか、なぜ愛さなければならぬかを知っているから、その意識性にこそ、彼が本物の太陽の語り手ではなく、先駆者にすぎない理由があるのだ。このようにバーベリは太陽の描写というものを問題にし、そしてモーパッサンを例に引いて、最後にこう高らかに宣言する、

「感じられる、—血液を新たにしなければならないことが。息苦しくなっているのだ。かくも長い間、かくも無益に待ち望んでいた文学のメシアはあそこから、—海に洗われた太陽の<sup>ステップ</sup>広野からやって来るだろう」（I、65）

バーベリはパウストフスキーにも、オデッサからモーパッサンが生まれると請け合っているが<sup>60)</sup>、それほどバーベリには“文学のメシア”、“ロシアのモーパッサン”が待望されていたのだろう。彼には、ペテルブルグ、モスクワを中心とした当時のロシア文学は、息苦しい閉塞状態にあると思われていたのだろう。そうした状態を打破し、ロシア文学の血液を新たにし、新風を吹き込み得るのは、「本物の、喜びに溢れた、輝くばかりの太陽の描写」であり、そして、それをなし得るのは、「ペトログラード人とは正反対」（I、62）の、太陽

が燦々と光り輝くオデッサで育った、「太陽と軽やかさをもたらす」(I、62)オデッサの人間なのだ。“文学のメシア”、“ロシアのモーパッサン”となり得るのは、彼だけなのだ。また、このエッセーの中では、盛んに太陽のことが語られているが、これは『オデッサ物語』の世界を考える上で、非常に重要である。というのは、「頭と心の糧、すなわち太陽に満ち溢れた」(1935年10月9日付、A. Γ. スローニム宛書簡)オデッサを舞台としたこの作品は、きらびやかで、生气に満ちた、太陽のイメージを重ね合わせたような世界を形作っているからだ。このように、バーベリにとり、オデッサは単なる生まれ故郷であったばかりではない。それは彼の文学的出発点のひとつともなっているのであり、オデッサは、バーベリにとり、Γ. ベーラヤの言うように、「解放された生命感覚のシンボル」<sup>7)</sup>であったのである。太陽がまばゆいばかりに光り輝くオデッサが若く、活気溢れるコスモポリタン都市であったからこそ、そのようなシンボルになり得たのであろう。そして、『オデッサ物語』の世界で活躍する人物たちは、この“解放された生命感覚”に満ち溢れ、それを体現しているのであり、その世界には、バーベリ自身の生活の理想が投影されてもいるのである。

## 【2】

ところで、『オデッサ物語』は、オデッサでもモルダヴァンカという地区をその舞台としている。バーベリ自身が生まれたのもこのモルダヴァンカであったが、モルダヴァンカという名前は、バーベリをはじめとしたオデッサ出身の、あるいはオデッサにゆかりある作家の作品で時々出くわすくらいで、あまりなじみがないかもしれない。そこで、このモルダヴァンカというのがどういうところなのか、少しみてみよう。

モルダヴァンカは元々、港から約四露里離れた、オデッサ市外の郊外であった。オデッサは当初、自由港地帯をその市内としていたが、その後、町の拡大とともに、自由港地帯に隣接していたモルダヴァンカも19世紀の前半に市内に組み入れられたのである。その後、モルダヴァンカはさらに発展していくのだが、パウストフスキーは『オデッサ物語』に触れて、その舞台となっているこの地区を次のように説明している、

「オデッサでモルダヴァンカと呼ばれていたのは、二千人のオデッサのギャングや泥棒たちが住んでいた、貨物駅周辺の町の一画であった」<sup>8)</sup>

モルダヴァンカはこのように、暗黒街としてその名をとどろかせていたのであったが、しかし、モルダヴァンカは元々暗黒街であったわけではない。モルダヴァンカは、オデッサ市内に組み入れられた19世紀前半頃には、暗黒街ではなく、主として兵舎のあるところとして知られ、またそこには、数多くの富裕な人々の瀟洒な別荘もあったのである。だが、それ

と同時に、自由港地帯に隣接していたため（オデッサは1859年まで自由港であった）、モルダヴァンカは密輸品の倉庫となっていたし、さらには、近くに迷路のように入り組んだ昔の石灰岩の採石場があったため（この採石場の跡地は、第二次大戦中にはパルチザンの隠れ家ともなっている）、非合法活動や犯罪活動の中心地という評判をとるようになっていたのである。

こうしたモルダヴァンカが本格的に犯罪社会の中心地となるのは、人口増加のため、過剰な人口がモルダヴァンカをはじめとした郊外にどっと押し寄せてきた19世紀半ば以降のことである。郊外へと移ってきたのは、主として貧民層であったが、モルダヴァンカにはとりわけ貧しいユダヤ人が大挙して押し寄せた。オデッサは元々ユダヤ人の多い町として知られていたが<sup>9)</sup>、モルダヴァンカはこうして、オデッサの中でも特にユダヤ人の多い地区となっていくのである。新たに移ってくるには、モルダヴァンカは魅力的な土地だった。なぜなら、その頃までには、モルダヴァンカにはガス燈、水道、下水道といった設備があったからである。また、あまりにも貧民層が押し寄せてきたため、裕福な人たちはモルダヴァンカの別荘をさらに郊外へと移してしまい、モルダヴァンカからは瀟洒な別荘は姿を消すことになる。こうして、これら新たにやって来た貧しいユダヤ人やその他の人々が犯罪社会の中心地というモルダヴァンカの評判を不動のものにし、モルダヴァンカは「泥棒や盗品買いや小商人や、その他、いかがわしい、はっきりしない商売を生業とする数多くの人物たちの隠れ家」<sup>10)</sup>となるのである。

バーベリはこうしたユダヤ人を中心とする暗黒街を舞台に、自らモルダヴァンカ取材して、彼独自の、ユダヤ人のギャングが活躍する『オデッサ物語』の世界を作り出したのである。

### 【3】

それでは、『オデッサ物語』そのものに話を移そう。

『オデッサ物語』は、周知のように、「王様」「オデッサ顛末記」「父親」「コサック兵リュープカ」の四つの短篇から成っており、上で述べたような革命前のオデッサのモルダヴァンカを舞台に、ベーニャ・クリークをはじめとしたユダヤ人のギャングたちの行動をエキゾチックに描いた作品である。

『オデッサ物語』の執筆時期であるが、この短篇集を構成する四篇のうち、「王様」と「オデッサ顛末記」には1923年と、「父親」および「コサック兵リュープカ」には1924年と、作家によって日付けが入れられていた。とはいえ、バーベリが実際に『オデッサ物語』を集中的に執筆していたのは、1921年夏から1923年春にかけてのことであり、すでにこの間に『オデッサ物語』は大部分できあがっていたものと考えられる。特に、「王様」にい

たつては、はやくも 1921 年 6 月 23 日付けのオデッサの「船乗り」紙に発表されているのである。また、「王様」以外の三作品の初出についてみるならば、「オデッサ顛末記」は 1923 年 5 月にオデッサの地方紙に、「父親」と「コサック兵リュープカ」はともに、1924 年の「赤い処女地」誌第 5 号に発表されている。ともに初出がオデッサの地方紙であった「王様」と「オデッサ顛末記」は、後に 1923 年の「レフ」誌第 4 号に再録されることになるが、この同じ号の「レフ」誌には、後に『騎兵隊』に収められることになる「手紙」「ドルグショーフの死」「塩」といった作品も掲載されていた。バーベリはこの「レフ」誌によって一躍全国的に有名になるのであり、彼を人気作家としたのは『騎兵隊』と『オデッサ物語』の両作品なのである。そして、バーベリ自身もその『自伝』の中で、自己の文学活動の始まりをこの「レフ」誌としているのである<sup>11)</sup>。

ところで、この『オデッサ物語』には、物語としての一貫性を破壊する筋の上での矛盾点がある。それは、この作品の主要な登場人物であるベニーヤ・クリークが誰と結婚するかということだ。「王様」において、ベニーヤ・クリークはエイヒバウムの娘ツイーリヤと結婚しているが、「父親」においては、彼はフロイム・グラーチの娘バーシャと結婚することになるのだ。それなのに、ベニーヤが一方と別れ、もう一方と結婚するといったことは、作中でまったく示されていないのである。バーベリは、ベニーヤがもう結婚していることを忘れていたかのようで、そんなことはまるで重要ではないかのように扱っているのだ。彼は物語としての一貫性を守ることも、『オデッサ物語』を構成する個々の作品の効果をできるだけ高めようとして、そうした矛盾は無視したようである。また、バーベリは『オデッサ物語』というシリーズを上記四作品以後も続けようとしていたようである。というのは、『養老院の最期』『日没』『フロイム・グラーチ』などのように、上記四作品以降に完成した作品の中には、『オデッサ物語』と内容、舞台、登場人物などの点で、共通しているものがあるからだ。『養老院の最期』には「オデッサ物語より」という副題までつけられているのである。しかし、さらに『オデッサ物語』を続けようとしたバーベリの意図は、『わたしの鳩小屋の話』や『ヴェリーカヤ・クリニーツァ』といったシリーズ物と同様に、最後まで果たされなかった。また、「王様」と同じ 1921 年に発表され、「オデッサ物語より」という副題をつけられた『かっこつきの正義』という作品もあるが、これは作家によって『オデッサ物語』には入れられなかった。拙稿では、こうした『オデッサ物語』とつながりのある作品にも、必要に応じて触れていくことにしたい<sup>12)</sup>。

バーベリの作品は、その非日常的な主題の選択、あるいは日常的な主題の独創的な扱い方、予想外のスタイルの結合、独特な言語や比喩等で、読む者を魅了し、さらには衝撃を与えるのだが、こうした特徴は『オデッサ物語』においても、十分に発揮されている。それでは、こうした特徴を具えている『オデッサ物語』は、一体、どのような世界を現出させているのだろうか？ “解放された生命感覚のシンボル”であるオデッサがその舞台となっている

『オデッサ物語』の世界は、やはり上述の特徴を具えている『騎兵隊』などとは当然異なってくる。『オデッサ物語』の世界とは、さらびやかで、生気に満ち、全篇にユーモアが満ち溢れている世界なのである。こうした世界は、『オデッサ物語』の最初の短篇「王様」のそもそもの幕開けから呈示される。「王様」はベーニャ・クリークの姉ドヴォイラの婚礼の宴から始まっているが、祝宴は言うまでもなく、カーニバル空間を作り出す。バフチンは「カーニバル的生とは常軌を逸した生」<sup>13)</sup>であると言い、山口昌男は「カーニバルの生の形式は、公的な固定した、いかめしい、高圧的な世界とまったく異なった、真に自由で流動的な世界を触知することを可能にする」<sup>14)</sup>と述べているが、『オデッサ物語』において描き出されているのは、まさに“常軌を逸した生”であり、“真に自由な世界”なのである。そうした生や世界のあり方は、バーベリ自身があこがれていたものでもあったのである。そして、『オデッサ物語』を構成する四つの短篇の配列を考えてみる時、“常軌を逸した生”や“真に自由な世界”を描き出そうとしたバーベリの意図は一層明確なものとなるだろう。

『オデッサ物語』は「王様」「オデッサ顛末記」「父親」「コサック兵リユープカ」の順に並べられているが、「コサック兵リユープカ」を除いた三つの作品を時間の流れに沿って並べれば、「オデッサ顛末記」「父親」「王様」となるはずである（「コサック兵リユープカ」は時間の流れからみて、どこに位置するのかわからない）。それなのに、時間の流れを無視して、カーニバル空間である祝宴で幕を開ける「王様」をバーベリが最初にもってきたのは、“常軌を逸した生”、“真に自由な世界”を描きあげた『オデッサ物語』の世界を強調し、そうした世界にそもそものはじめから読者を引き込むためではなかったのだろうか。

また、カーニバル的世界には笑いにつきものだが、『オデッサ物語』もユーモアに満ち溢れ、喜劇を観ているような感じさえ抱かせる。それは、「オデッサ顛末記」において、ムギンシテインが殺される場面やポグロムの場面にさえも、滑稽味が感じられるほどなのである。そして、この『オデッサ物語』は遊戯性さえ帯びているのだ。例えば、「王様」や「オデッサ顛末記」において、強盗の場面が描かれているが、襲撃する者もされる者も、お互い同士知り合いなのであり、「オデッサ顛末記」では、ベーニャと襲撃される側のタルタコフスキーは、手紙の中で「知り合い」とか「おぬしの友」（I、130）と呼びあっているのである。さらには、大金持ちで、鉄面皮なタルタコフスキーでさえ、語り手によって、「タルタコフスキーてえ男は、根は殺し屋みてえなやつだったが、同じユダヤ人でな。わしらとは、まあ、ひとつ腹から生まれた、血肉を分けた兄弟みてえなもんだった」（I、128）と言われているのだ。こうした襲撃する者とされる者との関係は、『騎兵隊』の場合とはまったく異なり、少しも陰惨な感じを与えない。彼らはあらかじめ割り振られた役割を演じているかのようであり、強盗も仲間内での一幕といった感じなのだ。それは、ムギンシテインの殺害から葬儀までを表わした「三幕もののオペラ」（I、131）という言葉がぴたりと当てはまる

ようなものなのである。また、こうした遊戯性はフロイム・グラーチとベーニャ・クリークの襲撃する側と襲撃されることになるカプルン一家の側（「王様」）、リュープカとツデチキスの関係（「コサック兵リュープカ」）等、多くの場面で見受けられる。こうした喜劇性の意味を考える時、「『静止』に対する『動く』状態に本質的に結びつく」<sup>15)</sup> 笑いというものの性質を念頭に置く必要がある。『オデッサ物語』はこの笑いによってなおいっそう活性化されるのであり、きらびやかで、生气に満ちた世界を形作っていくことになるのである。尚、『オデッサ物語』がもつユーモアや喜劇性は、言うまでもなく、この作品の文体や語りと密接に結びついているのだが、『オデッサ物語』の文体や語りについては後に論じることにしたい。

もうひとつ、カーニヴァル空間の導入に関して触れてみたい。バフチンは、カーニヴァルの生は「日常生活の論理から見るとエクセントリックで場違いなものになる」<sup>16)</sup> と言っているが、この指摘も『オデッサ物語』の世界を考えるうえで、見逃せないだろう。というのは、エクセントリックでエキゾチックというのも『オデッサ物語』の世界を表わす言葉だからだ。それは、同時代の読者もそう感じるほどのものであった。パウストフスキーは「王様」に関して次のように言っている、

「短篇『王様』においては、すべてが我々にとりなじみのないものだった。人々や彼らの行動の動機だけでなく、予期せぬ状況、未知の風俗、エネルギーで生き生きした会話もそうだったのである。この短篇小説の中には、グロテスクとなんら変わりのない生活があったのである」<sup>17)</sup>

このように、『オデッサ物語』は同時代の読者にとっても、神秘的な、遠い異国の地の物語であるかのように、エクセントリックでエキゾチックに感じられたのだろう。バーベリはこうした世界に魅かれ、そこに自分自身の生活の理想を投影しながら、『オデッサ物語』の世界を作り出したのである。

『オデッサ物語』はカーニヴァル空間を作り出し、きらびやかで、生气に満ちた世界を形作っている。そして、そうした世界を支えている要素は他にも見出せるのである。それを次に見ていこう。

#### 【4】

まず、『オデッサ物語』の主要な登場人物であるベーニャ・クリークだ。彼は「王様」と「オデッサ顛末記」の主人公であり、「父親」にも登場してくる。彼のモデルとして、実在のオデッサのギャングの頭目ミーシカ・ヤボンチクの名前を挙げることは可能だが、言うま



でもなく、ベーニャ・クリークは彼をそのまま写したのではなく、バーベリが創り出した人物像である。ところで、このベーニャ・クリークは、「モルダヴァンカの騎士たち」、「モルダヴァンカの貴族たち」(I、123)と呼ばれているギャングたちの“王様”であり、ベーニャ・クリークをはじめとしたギャングたちは「並外れて抑圧されていない、あからさまなリビドーをみせている」<sup>18)</sup>。それは彼らの自由奔放な行動をみれば、一目瞭然だろう。ベーニャ・クリークは犯罪社会に属しているはずなのに、「警察はさ、ベーニャのはじまるところで終わるのさね」(I、132)と言われているように、警察などものともしない。それは、姉の婚礼の日にがさを入れようとした新しい警察署長の裏をかいて、警察署に放火し、見事に署長を出し抜く(「王様」)彼の姿によく表わされていよう。ベーニャは、「オデッサ顛末記」でアリエ・レイプが聞き手に向かって言う、次の言葉がびたりと当てはまる人間なのだ、

「天と地べたに、もし輪っかが取りつけてありゃ、両方の輪っかア、むんずとひつつかんで、天を地べたに引きおろそうてえ勢いだ」(I、127)

ところで、どうしてベーニャはこのように自由奔放で、自らの生活の主人となっていることができるのだろうか。それは彼が“情熱の人間”だからである。「王様」において、語り手はこう言う、

「かくて彼、ベーニャ・クリークは念願を達した。それもこれも、彼が情熱の人間であったればこそであり、世界を支配するのは、いつの世にも情熱をおいてないからである」(I、122)

“情熱”という言葉は、『オデッサ物語』の世界を考えるうえで非常に重要である。というのも、“情熱”の支配する世界こそが『オデッサ物語』の世界であり、“情熱”が支配しているからこそ、『オデッサ物語』はきらびやかで、生気に満ちた世界となるからである。また、「世界を支配するのは、いつの世にも情熱をおいてない」という言葉は、バーベリ自身の主張でもあり、この“情熱”の支配する世界こそ、彼が求めた世界でもあったのだ。そして、バーベリは“情熱”に憑かれた人間を『騎兵隊』においても描いたのであった。

さらに、“情熱の人間”ベーニャ・クリークは、“正義の探求者”といった側面も具えている。彼のそうした側面は「オデッサ顛末記」に現われていよう。「オデッサ顛末記」において、ベーニャは強盗に入った事務所で、偶発的とはいえ、番頭のムギンシテインを殺してしまったサーフカを、ムギンシテインの隣に眠らせるのだ。こうして彼は彼なりの筋・正義を通すのである。こうした行動をとれるのも、彼が自由奔放で、何ものにもしばられず、自

らの人生の主人となっているからなのだろう。

また、この情熱的で、正義を追求するベーニャの姿は、《オデッサ物語より》と副題をつけられたものの、結局『オデッサ物語』には収められなかった、初期の短篇『かっこつきの正義』においてもよく表わされている。この作品の中で、ベーニャは自分のプライドに泥を塗られたことを知ると、泣いて悲しむのだ。彼にとり「名誉は幸福よりも尊い」（I、93）のである。ベーニャは自分のプライドを傷つけた男を生かしてはおけぬと考え、その男を死ぬ一歩手前まで痛めつける、しかも、涙をこぼしながらそうするのである。そして、なんとか命拾いしたその男でさえもこう言うのだ、

「うそを駆逐しようとしながら、彼（ベーニャのこと一筆者注）は正義を、かっこのついている正義も、かっこのついていない正義も探し求めるのだ。だが、他の者たちはすべて、にこごりのように冷たく落ち着いて、探求することを好まず、探求しようともしない、こっちの方が悪いのだ」（I、94）

こうしたベーニャの姿は、後期の短篇『ディ・グラッツ』（1937）の中の「気高い情熱の高ぶりの中には、わびしい世の中のきまりの中よりも、多くの正義と希望がある」（II、237）という一節を想起させもするが、とにかく、バーベリは、自由奔放で、情熱あふれる人間に常に魅かれていたのである。

ところで、このベーニャ・クリークをはじめとしたギャングたちは、帝政ロシアのユダヤ人という観点からみると、特異な存在であるといえよう。帝政ロシアのユダヤ人たちは、周知のように、居住地、職業の選択、教育の機会、兵役等、様々な制限や差別をうけ、さらには幾度となくポグロムにさらされていた。ところが、ベーニャ・クリークをはじめとしたギャングたちはユダヤ人であるはずなのに、いっさいの抑圧から解放されているかのようなのだ。彼らのような自由奔放で、情熱的なユダヤ人は、『騎兵隊』や少年時代を扱った作品に登場してくるユダヤ人とはまったく異なる存在なのである。そして、彼らのようなユダヤ人の形象は、ロシア文学において、さらには世界文学においても、あまり例をみないのではないだろうか。

次に、『オデッサ物語』のきらびやかで、生氣に満ちた世界を支えている要素として、作中で呈示されている豊かさというものを考えてみよう。その豊かさであるが、例えば、「王様」でのベーニャの姉ドヴォイラの婚礼の宴はどうだろう。彼女の婚礼の式のテーブルは「中庭の隅から隅まで、ずらりと並び」、その数は「いやもう、たいへんな数で、尻尾のほうは門をくぐって、病院通りまではみだしている」（I、120）ほどなのだ。そこでは様々な馳走が供され、そして、「音に聞くオデッサは密貿易のいっさいの精華、ありとある世界の国々が誇りとする名産のかずかずが、青く澄んだこの星月夜、うたげの席を狂おしくも恍惚

と浮き立たせていた」(I、123)のである。さらには、「王様の身内の者たちが、貴族の青い血とは何か、いまだ滅びぬモルダヴァンカの騎士道精神とは何かを、身をもって示した」(I、123)、新郎新婦への贈りものの豪勢さはどうだろう。また、「オデッサ顛末記」におけるムギンシテインの葬儀も、「あれだけの葬儀はオデッサじゃそれまで見られなかったし、これからもこの世じゃ見られない」(I、134)ほどのものなのだ。こうした豊かさがきらびやかなイメージとつながっていくということは、説明するまでもないだろう。そして、こうした豊かさや豪勢さがバーニャ・クリークをはじめとしたギャングたちと結びつく時、『オデッサ物語』のきらびやかで、生气に満ちた世界を支えている両者の間に、相乗効果が生まれるのである。

また、『オデッサ物語』における色彩の用いられ方にも着目してみたい。この点を考える際、特に注意を惹くのは、バーニャ・クリークをはじめとしたギャングたちの服装の色彩であろう。彼らが身につけている服装は明るい色彩をしたものが多いのだ、

「バーニャはオレンジ色の背広姿で、ワイシャツの袖口にはダイヤの腕環が光っていた」  
(I、122)

「モルダヴァンカの貴族たちのいでたちはと見れば、ぴったりと身に合った鳶色のチョッキに、にんじん色の背広を肩に羽織り、ししむら豊かな脚には、空の色ともまごう群青の肌がえみ割れていた」(I、123)

「この日のバーニャは、チョコレート色の背広にクリーム色のズボン、鳶色の靴といういでたちだった」(I、134)

「彼ら(ギャングたちのこと—筆者注)は色ものの背広を一着におよんで、蜂雀のようにはなやかに着飾り、ラック塗りの馬車をつらねていた」(I、138)

このほかにも、バーニャはオレンジ色の服を着ているし(「父親」、さらには、バーニャは赤い車を乗りまわしているのだ。こうした明るい色彩はいきいきしたイメージを喚起し、これも『オデッサ物語』の世界を支えることになるのである。こうした色彩は、視覚的な機能ばかりでなく、構造的な機能も荷なっていると言えるだろう。

次に、自然描写をみてみよう。自然描写の中でも、特に目を惹くのは太陽の描写である。例えば、次のようなものだ、

「ベンチのあたりにははや夕暮れがたゆたい、あかあかと輝く夕陽はペレスイピ丘のかなたの海に落ちて、休日の日のカレンダーの色さながら、空を赤く染めていた」(I、138)

「大地をさぐりまわっていた藤色の夕陽が、日暮れどき、荷車の下でいびきをかいていたグラーチをさぐりあてた。強い夕べの日ざしは眠りこんでいるグラーチに炎の非難を浴び

せ、彼をダリニツカヤ通りに引き出した」(I、142)

「太陽も中天にぎらぎらと輝きはじめた。中天まで昇った太陽は、暑さにうだった蠅のように、力なくふるえた」(I、149)

確かに、太陽が描写される場合、上の引用にもみられるように、夕陽である場合が多い。しかし、夕陽であるとはいえ、『オデッサ物語』においては、同じオデッサを舞台にした『日没』などとは異なり、寂寥感や凋落といったイメージを喚起することはない。夕陽とはいえ、それはやはり、黒海に面したオデッサの光り輝く太陽なのである。そして、自然描写の中でも太陽の描写が目を惹くということは、『オデッサ物語』が太陽のイメージを喚起するような世界であるということの証左となるだろう。しかも、その太陽には一片の雲もかかっていないのだ。また、この太陽の描写は、上で述べたような色彩的な意味も持つことになる。太陽から連想される色は、もちろん、赤だが、太陽の持つ赤というイメージがそのまま、きらびやかさにつながり、『オデッサ物語』の世界を支えることになるからである。

ところで、バーベリの創作全般にわたって挙げられる特徴として、エロティシズムというものがあるが<sup>19)</sup>、『オデッサ物語』も例外ではない。いくつか引用してみよう、

「汗もしとどの愛のいとなみ」(I、123)

「ドヴォイラひとりが、眠ろうとする気配も見せなかった。初夜の床がしつらえられた部屋の戸口のほうへ、尻込みする夫を両手で突きやりながら、好色な目で相手を眺めまわすその様子は、いけにえのねずみを口にくわえて、そっと菌でなぶってみる猫そのままに見えた」(I、126)

そして、この作品の舞台である「われらが慈母なるモルダヴァンカ」の生活そのものが、「乳房にむしゃぶりつく赤ん坊、干しもののおむつ、そして、都会地の粋好み<sup>いき</sup>と兵隊のようなしつこさ<sup>しつこさ</sup>とで繰り返される、夜ごと夜ごとの男女のいとなみ—そんなものにみちみちた生活」(I、146)と述べられているのだ。

こうしたエロティックな表現は、『オデッサ物語』の世界に生気を与える。というのは、こうした表現が直接生殖につながるからであり、そしてそもそもエロスというものが力や豊饒といったイメージを喚起するからである。また、エロスはこの作品の舞台であるモルダヴァンカやそこで活躍するギャングたちの属性として描かれているが、上述のように、モルダヴァンカで活躍するギャングたちは力や豊かさを持つのである。要するに、この作品の舞台そのものが、そして、そこで活躍する人々が、エロス=力=豊饒といった関係をそのまま体現しているのだ。こうしてこの作品は、徹底的に生気を吹き込まれ、活性化されているのである。

ここまで、『オデッサ物語』のきらびやかで、生気に満ちた世界を支えている様々な要素についてみてきたが、そのほかにも、そうした世界を支えているものとしていくつか挙げられよう。まず、この作品には、にぎやかさが横溢しているという点である。楽隊まで雇い入れたドヴォイラの婚礼の宴は騒々しいまでににぎやかだし、ペーニャの赤い車には手廻し風琴が積んであって、この車は「笑え、ピエロ」という曲を奏でながら走るのである。そして、このにぎやかさは、『オデッサ物語』全編を通して感じられるユーモラスな雰囲気を作り出す効果も兼ね備えているのである。さらには、前にも引用したギャングたちの「ししむら豊かな脚」や、健康そのものといったバーシャの体格、はちきれんばかりのリュープカの乳房、「人參色の肉の柱といった感じの」（I、150）トロッティバーン（もっとも彼はオデッサの人間ではなく、外国人だが）、といったものも、生命感の横溢を感じさせよう。また、『オデッサ物語』の多くの場面は屋外で展開されるが、これも『オデッサ物語』に解放感を与えているのである。バーベリはこのように様々な要素を用いながら、“解放された生命感覚のシンボル”であるオデッサを『オデッサ物語』の基礎的な構造として導き入れ、そこに徹底的に生気を吹き込まれ、活性化された、きらびやかな世界を現出させたのである。また、こうした『オデッサ物語』の世界を作り出すにあたって、文体や語りが大きな役割を果たしていることは言うまでもないだろう。そこで、次に、『オデッサ物語』の文体や語りの諸特徴をみていくことにしたい。

## 【5】

まず、語彙や言葉づかいの面での特徴をみてみよう。『オデッサ物語』にはユダヤと結びつく語彙や、ロシア語、イディッシュ語、ウクライナ語の要素が混じり合った独特なオデッサのオデッサキー・ジャルゴン隠語がちりばめられている。ユダヤと結びつく語彙の例はいくらでも挙げられるだろう。「トーラー」「ラビ」「シナゴーク」「シナゴークの使丁」「聖鶏」「ハシディズム」といった言葉が、あちこちにちりばめられているのだ。次にオデッサの隠語、すなわちオデッサの例であるが、イディッシュ語の影響といった観点から、例を挙げてみよう。まず、以下のような箴言的で、誇張した言葉づかいはイディッシュ語の諺をモデルにしているものと考えられる<sup>20)</sup>、

「答えを待ちこがれる者は忍耐心のたくわえをもたねばならず、知識をもつ者には尊大さこそふさわしい」（I、127）

「まったく言うことはねえのさ。いまのいままでぴんぴんしていた人間が、ぽっくり行っちゃったんだもの。木の枝にとまった小鳥みてえに、ひっそりと暮してた罪もねえ独身男が、つまらねえ手ちがいで死んじゃったんだもの。マドロスマがいのユダヤ人がふらりと現

れたと思ったら、密輸もんの酒壇にならまだしも、射つものに事欠いて、人間の腹に一発お見舞いしちゃったんだもの。まったく言うことはねえのさ」(I、132)

さらに、次の表現にはイディッシュ語の *hoben* (“持つ”) という語の用法が影響を及ぼしているものと思われる、

「おれとしちゃ、患者のムギンシテインが回復することに関心を持っているんだ」(I、132)

「どんな娘だって、人生の関心事を持っている」(I、139)

この他にもオデッシズムの例は挙げられようが、ところで、オデッシズムを文学にもち込んだのは、なにもバーベリがはじめてではない。オデッシズムを文学にもち込んだ最初期の作家の中でも代表的なのはユシケーヴィチ(1868—1927)であるが、彼はバーベリよりも早く、20世紀初頭にオデッサの隠語をその作品の中に導入したのであった。とはいえ、A. レジネフも指摘するように、オデッサの隠語を自由にあやつることにかけては、「バーベリは、こうした隠語が民俗学的で、逸話的な価値を持っていたが、芸術的な価値を持つにはいたらなかったユシケーヴィチよりも、はるかに大きなセンスを発揮し、はるかに大規模に駆使した」<sup>21)</sup>のであった。

こうしたユダヤと結びつく語彙やオデッサの隠語の使用は、言うまでもなく、エキゾチズムを生み出す。そうした効果が見事に発揮されていることは、「すべてが我々にとりなじみのないものだった」という、上で引いた「王様」についてのパウストフスキーの言葉が明白に表わしていよう。そして、こうした独特な語彙や言葉づかいの導入には、明らかに話し言葉への指向性がみられ、それが生き生きした会話を作り出しているのである。エキゾチズムも、話し言葉への指向性も、『騎兵隊』をはじめとしたバーベリの創作全体にみられる特徴だが、この『オデッサ物語』においても、そうした特徴が十分に発揮されているのである。また、話し言葉への指向性が持つ意味およびそれによってもたらされる効果は、この作品の語りと密接に結びついているが、この点に関しては、章を改めて論じることにしたい。

ところで、ひとつ不思議なことがある。それは、『オデッサ物語』にはいわゆる泥棒隠語がほとんど導入されていないということだ。バーベリは『オデッサ物語』を書くにあたって、モルダヴァンカの生態をよりよく知るために、身の危険もかえりみず、そこに部屋を借りて暮している<sup>22)</sup>。ナヒモフスキーも指摘するように<sup>23)</sup>、バーベリのようなロシア語を話す教養あるユダヤ人が、ユダヤ人の下層社会へ降りて行くというのは通常ありえないことだったにもかかわらず、バーベリは創作のためにそうした行動をとったのである。こうしたことは、創作の基盤にほとんど常に現実・事実をおくバーベリの態度を如実に表わしているのだ

が、そうした体験をしたバーベリがそこでギャング世界の特殊な隠語を採録していた可能性は十分あろう、いや、採録していたはずである。それにもかかわらず、バーベリはそのような隠語を『オデッサ物語』のテキストの中にほとんど導入しておらず、『オデッサ物語』の中で犯罪社会の隠語と考えることができるのは、бранжа（この語は標準ロシア語の“дело”〔仕事〕に相当する）ただ一語だけなのである。これは何を意味するのだろうか。それは、バーベリの言語は単に目新しい語彙を導入することによって衝撃を与えようとするものではない、ということではないだろうか。

確かに、バーベリの言語は独特で、衝撃的である。バーベリは言葉に対して、稀にみるほど厳しい態度をとっていた。それは、「わたしはあいかわらず、ページ単位ではなく、一語、また一語と創作しているのです」（1929年4月8日付、B. II. ポロンスキー宛書簡）といった彼自身の言葉からも窺えるだろう。そればかりでなく、彼はロシア語の中にある多種多様な層を巧みに用い、さらにロシア語の中にある何か異種のを捉える特異な才能を発揮し、そしてそれに外国語や方言的な要素を見事に統合して、彼独自の言語を完成させていったのである。彼の言語が独特で、衝撃的なのは、単に目新しい語彙を用いるからというような単純な理由によるのではなく、その語彙の用法によるのであり、彼独特の統辞と修辞によるのである。「どんなにざらざらした木でも、長年にわたって人間の肌が触れていれば、品のある色つやになり、象牙のようになる。我々の言葉、ロシア語もまさにそうなのだ。温かい掌を添えてやれば、ロシア語も生ける宝石のようになるのだ」<sup>24)</sup>とバーベリはある時パウストフスキーに語っているが、こうした言葉からも分かるように、バーベリはロシア語の中に秘められている富はまだ十分に開拓されていないと考えていたようである。そして彼は、自ら苦役と呼ぶ努力を重ねながら、ロシア語の富を究め尽くそうとした。その結果が、バーベリ特有の言語となったのである。また、1920年代のソ連の文学界では、非標準的なロシア語の口語への関心が高まり、ソ連のアンダーグラウンドの世界を描いた作品にその反映が特に強くみられた。これもバーベリが及ぼした影響のひとつであるが、そうした作品では泥棒隠語がふんだんに用いられていた。ところが、前述のように、『オデッサ物語』にはそうした隠語はほとんど現われていないのである。『オデッサ物語』は、巻末に隠語辞典を付けなければならないほどだったカヴェーリンの『巣窟最後の日』（1925）等とは、明らかに語彙の選択からして異なっているのである。

また、『オデッサ物語』には、誇張された、大げさな言葉づかいが見出せる。まず、アリエ・レイプが語るムギンシテインの葬儀の様子だ。アリエ・レイプは「あれだけの葬儀はオデッサじゃそれまで見られなかったし、これからもこの世じゃ見られないだろう」（I、134）と語り、そして葬列に加わった様々な人々を列挙するのだが、この時点でもはや誇張が感じられ、葬列の最後のタルタコフスキーの店の店員たちの数は、「百人、二百人、いや二千人もいた」（I、135）と言うのだ。また、この葬儀の時、ベニーヤは弔辞の中で、「誠

実な勤労者」(I、135)とか、「彼(ムギンシテインのこと—筆者注)は全勤労者階級にかわって一命を失ったのであります」(I、135)といった言葉を口にする。こうした言葉は大げさであるばかりでなく、なんとなく場違いにも響くのだが、このペーニャの弔辞は、革命的な語彙が民衆にも広まってきた様子を映し出しているのだろう。それはともかく、こうした誇張された、大げさな言葉づかいは、ユーモラスに響くのであり、ユーモアに満ちた『オデッサ物語』の世界を支えるひとつの要素となっているのである。さらに、誇張された、大げさな言葉づかいは、宗教や聖書に言及している箇所でも見出せる。まず、「それにしても、あなたもクラコフの律法士さまであるわけじゃなし、手前もモーゼさまの姪御と婚礼をあげたわけではありません」(I、140)といった部分があるが、これも大げさで、滑稽な表現であろう。そして、聖書に言及している箇所だが、「オデッサ顛末記」において、アリエ・レイプはこう言う、

「さて、これでわしの話もいよいよ本題に入るわけだ。これからの話は、シナイ山の頂きで火に包まれた茂みのうちから主が語られたような、そういう話と心得なされ。耳を澄まして、とくと聞いてもらわにゃならんわい。この一部始終は、わしが、ほれ、ここの二等墓地の塀の上に、埋葬事務所の舌足らずのモイセイカやシムシヨンと並んで坐って、しかとこの目で見とどけたことだものな。ほかのだれでもねえ、死んだ方々のお世話をしている、この誇り高いユダヤ人、アリエ・レイプが見たことだものな」(I、135)

ここで、アリエ・レイプは自分の言葉を、あろうことか、主の言葉と同列に置いているのだ。二等墓地で死人の世話をして暮らしているアリエ・レイプの言葉が主の言葉と同列に置かれるのである。それは、瀆神的なまでの誇張であり、ギャングの出世物語をそのように語ることは、滑稽きわまりないだろう。そして、こうした大げさな言葉づかいは滑稽さを生み出しているだけではない、それはアリエ・レイプの物語ることを聖書物語のパロディーに転化することにもなるのだ。こうした滑稽な聖書物語のパロディーは『オデッサ物語』の他の作品にも見出せる。「コサック兵リュープカ」において、ツデチキスは、夕飯代と玉代を支払わないため、リュープカの部屋に閉じ込められるのだが、そこで彼はこう言う、

「ところがこちとらは神さまを信じているんだぞ。その神さまがな、ユダヤの民をエジプトから、つぎには砂漠から連れ出してくださったように、わしをこの部屋から連れ出してくださるのさ....」(I、148)

この言葉は滑稽に響く、ツデチキスが閉じ込められた理由を考え合わせれば、なおさらだろう。ツデチキスは、結局、リュープカの部屋から解放される、ということは、ツデチキス



の物語は「出エジプト記」と同列に置かれることになるのだ。なんと大げさなことだろう。ツデチキスの物語もこのように、聖書物語のパロディーとなっているのである。

さて、次に『オデッサ物語』の修辞の面、特に比喩表現での特徴をみてみよう。比喩表現の中でも特に眼を惹くのは、その独特な擬人化および無生物の生物化であり、そうした表現は『オデッサ物語』の中に数多く見出せる。そうして、『オデッサ物語』の擬人化および無生物の生物化の表現は様々な機能を荷なっているのだ。例えば、「中天まで昇った太陽は、暑さにうだつた蠅のように、力なくふるえた」（Ⅰ、148）、「喉のかわいた犬がばら色の舌をべろりと垂らすように、太陽もだらしなく空にぶらさがっていた」（Ⅰ、149）、「地平線のはじっこにひょいと顔を出したオレンジ色の星が、連中のダンスを目をまるくして眺めていた」（Ⅰ、151）といった表現は、ユーモラスな効果を生み出しているだろう。また、次のような擬人化は重層的な機能を荷なっているのだ、

「だが、そうこうするうちにも、災難はもう窓の下まで忍び寄っていたのさ、夜明け方にもぞもぞ動き出す乞食みてえにな。で、やがて物音もすさまじく、事務所のなかに押し入ってきたわけだ。ところで、この災難だが、姿かたちはまぎれもなくユダヤ人のサーフカ・ブーツィスだったが、それこそ正体もねえくれえの酔いくらいようだったのさ」（Ⅰ、131）……①

「大地をさぐりまわっていた藤色の夕日の眼が、日暮れどき、荷車の下でいびきをかいていたグラーチをさぐりあてた。強い夕べの日ざしは眠りこんでいるグラーチに炎の非難を浴びせ、彼をダリニツカヤ通りに引き出した」（Ⅰ、142）……②

①は「オデッサ顛末記」からの引用だが、このサーフカの放った弾丸が誤ってムギンシテインに当たってしまい、そしてベーニャが“王様”と呼ばれるようになった顛末へと話が展開する。②は「父親」からの引用であり、この後、グラーチはリュープカのもとを訪れ、彼女の助言により、自分の娘の婿としてベーニャを選ぶことになるのである。こうして①②とも物語を進展させることになるのだが、それだけではない。これらの擬人化の表現はこの作品の構造そのものにかかわってくるのであり、構造的な機能を荷なうことになるのだ。というのは、これらの表現は物語を進展させ、しかも、これらの表現によって無生物に生命が吹き込まれ、そうすることによって、描かれる世界は一層活性化されることになるからだ。こうして、これらの表現は、生気に満ち溢れ、活性化された世界を描こうとした『オデッサ物語』の構造そのものにかかわってくるのである。また、①②ともユーモアを感じさせさえするが、先に挙げたユーモラスな表現も含めて、そうしたユーモア性もまた、『オデッサ物語』の世界を活性化しているひとつの要因となっていることは言うまでもない。さらに、こうした比喩表現が語られている情景を見事に視覚化する時、その世界は一層活性化

されるのだ。こうして、『オデッサ物語』の比喩表現は重層的に構造的な機能を荷なうことになるのである。また、バーベリの表現は視覚化するだけでなく、感じられるものともする。それはここまでの例からも分かるだろうが、より直接的に感覚、とりわけ嗅覚に訴える表現があるのである。「彼らの肉づきのいい太腿のあたりから、海と乳の匂いがぷんぷんしていた」（I、135）、「しあわせな幼年時代の香りをただよわすズザラ」（I、138）、「太陽と南京虫の香りゆたかなベッサラビアのぶどう酒」（I、150）といった箇所がそれである。こうした直接感覚に訴える表現もまた、『オデッサ物語』の世界を活性化していると言えよう。

ところで、バーベリはこうした比喩表現において、予想外で、ファンタスティックなまでのイメージを利用している。それは上で引いた例からも分かるであろうが、さらに、「炬火が黒衣の乙女のように踊っていた」（I、122）とか、「真紅の西瓜は、狡猾な中国女の目のように、目尻の釣りあがった真黒い種子をちりばめていた」（I、140）といった表現もあるのだ。ガストン・バシュラールは「イメージの変化、イメージの思いがけない結合がなければ、想像力はなく、想像するという行動はない」<sup>25</sup>と言っているが、まさにイメージの変化、イメージの思いがけない結合によって、こうしたダイナミックな表現は我々読者の想像力に強く働きかけるのである。確かに、『騎兵隊』ほどではないかもしれないが、バーベリは『オデッサ物語』でも想像力の自由な飛翔を発揮しているのである。そして、想像力が自由に飛翔している『オデッサ物語』の叙述全体が、多層的に我々読者の感覚に訴えかけ、万華鏡のような印象をもたらすことになるのである。

ここまで、語彙、言葉づかい、比喩表現を中心に、『オデッサ物語』の文体的な特徴をみてきたが、こうした特徴が『オデッサ物語』の語りと密接に結びついていることは言うまでもない。そこで、次に『オデッサ物語』の語りの特徴をみていくことにしたい。

## 【6】

まずは、『オデッサ物語』の語り手についてである。『オデッサ物語』を構成する四つの短篇小説のうち、語り手がはっきりと登場するのは、「オデッサ顛末記」と「コサック兵リュープカ」の二篇だけである。「オデッサ顛末記」は語り手であるアリエ・レイプが聞き手である「わたし」に向かって物語するという形をとっており、「コサック兵リュープカ」においては正体不明の「わたし」が語り手となっている（尚、この「オデッサ顛末記」の「わたし」と「コサック兵リュープカ」の「わたし」は、同一人物ではないと思われる）。それに対して、「王様」は、「センデル・エイヒバウムの物語は知っておく必要がある、というのも、それはありふれた物語ではないからだ」（I、121）、「さて、かくはセンデル・エイヒバウムの身の上を物語った上は、我々はそろそろ王様の姉ドヴォイラの婚礼に話を戻

してもよからう」(I,123)というふうに、作中で語り手の存在がほのめかされている程度である。また、もう一つの「父親」は作中で語り手の存在は具体的に示されておらず、一般的な三人称体の物語と考えてよいだろう。このように、『オデッサ物語』を構成する四つの短篇小説において、語り手は統一されていないのだが、しかし、作者と語り手の関係はすべて同じであると言えよう。語り手たちはすべて、作者から離れた、作者とは異なる人物なのであり、テキストにおいて、語り手の視野と言語が採用されているからといって、作者自身の視点までもが隠蔽されているわけではないからである。いま、テキストにおいて語り手の言語が採用されていると述べたが、確かに、『オデッサ物語』においては、語り手たちは独特な話し言葉で物語り、語り手が明示されていない作品でさえ、独特な言葉づかいからなる会話からも分かるように、話し言葉への指向性がみられるのである。ここまでくると、この『オデッサ物語』はスカーズとしての特徴を具えていることが分かるだろう。「スカーズという語で、わたしはその語彙やシンタクスやイントネーションの選択において、語り手の話し言葉への指向をあらわにするような、叙述された散文の形態を意味するのである」<sup>26)</sup>とエイヘンバウムも言うように、フォルマリストたちも話し言葉への指向性をスカーズの特徴としていた。こうした話し言葉への指向性は『オデッサ物語』において明白であり、生きた言葉がこの作品の中に導入されているのである。しかも、「彼(バーベリのこと—筆者注)の最も歴然たる長所、それは言葉を模倣する驚嘆すべき妙技である。この点、彼はゾシチェンコをはるかに凌駕している」<sup>27)</sup>とミルスキーも言うように、バーベリはスカーズの名手と言われるゾシチェンコを凌駕するほど見事に、話し言葉を作品の中で再現しているのである。

ところで、話し言葉を指向するスカーズの手法を用いるのは、すでにできあがって、保守的になった平均的な文学を破壊し、文学の言葉に新しい生命を吹き込み、文学の談話を活性化しようとする作者の意図の表われである場合がよくあるのだが、バーベリはまさにこうした意図を持って『オデッサ物語』にスカーズの手法を導入したのだと言えよう。前にも引いたように、バーベリは「血液を新たにしなければならぬ」と感じ、「血液を新たに」しようとして文壇に登場し、そして実際に、文学に新風を吹き込むのである。彼の出現は、当時の文学界にとって衝撃そのものだったのである<sup>28)</sup>。また、こうした伝統への反抗は新しい主人公と目新しい生活を文学の表舞台に引き出す。こうした新しい主人公は、スカーズの名手といわれるレスコフの場合にもよく見られるように、たいてい教養世界とは離れたところに位置している。『オデッサ物語』の登場人物たちもまた、教養とはかけ離れた人々であり、『オデッサ物語』ではギャングの世界という新奇な世界が描かれているのだ。そして、こうした新しい主人公は、基本的に、読者にとってなじみのない、その人固有の語り口を再現されることによって、自由な自己発現の可能性を与えられるのである。こうした話し言葉への指向性を持ち、作者から離れたところに位置している語り手が語るスカーズは、読む者に新

しさを強烈に意識させ、作者、語り手という構造的な二重性、さらには価値の二重性を意識させるのである。『オデッサ物語』はこうしたスカーズの手法が見事に成功した一例と言えよう。

また、スカーズにおいては、必須の特徴とは言えないまでも、語りが演技の性格を帯びる場合がよくある。『オデッサ物語』の場合も、とりわけアリエ・レイプの語りは、そうした特徴を具えていると言えよう。ベーニャ・クリークの出世物語をしてくれるようにとの「わたし」の求めに対して、尊大にかまえ、しばらく口をつぐんでから、やっとのことで話を始めるアリエ・レイプの態度に、はやくもそれは見て取れるのである。そして、『オデッサ物語』の演技の性格は、前述のように、遊戯性、喜劇性なのである。つまり、『オデッサ物語』の語りの演技性は滑稽さを生み出すことになるのである。エイヘンバウムは、叙述する語りと模写する語りという二種類の滑稽な語りを区分したが<sup>29)</sup>、彼の論に則れば、『オデッサ物語』の語りは後者に分類できるだろう。というのは、『オデッサ物語』の語りは、「陰には役者でも隠れているようで、語りは演技の性格を帯び、構成は単なる冗談の連鎖によって決定されるのではなく、多種多様な調音、ことばの作り顔や身振りから成るひとつの体系システムによって決定され<sup>30)</sup>ているからである。すなわち、『オデッサ物語』のテキストは実演されるべきテキストなのであり、その語りは体系化された滑稽な語りとも呼べるものなのである。

ところで、このスカーズという技法はフォークロアにその起源を持つが、『オデッサ物語』にもフォークロア的な特徴が見出せる。それは、同じ語句の反復、同じ構成を持つ段落の繰り返し、同じ語句で始まり、かつ終わる段落といったものに表われていよう。例を引いてみよう、

「ゴルプチクには目があった。＜中略＞フロイム・グラーチには目がなかった。ゴルプチクには目があった」(I、139)

「『そういうことなら』と、死んだりヨーフカの一声だったよ。『やつをタルタコフスキーにあたらせてみよう』

『やつをタルタコフスキーにあたらせてみよう』と、寄合ではきまった。だが、ギャング仲間でも、まだ良心のかけらを宿していたやつは、このきまりを聞いて、顔を赤くしたそうだ。なぜ赤くしたって？ まあ、そいつは追い追いわかることさね。

＜中略＞フロイムからこの話を聞かされると、ベーニャは『よし』とふたつ返事で、扉をばたんとやって出て行った。なぜ扉をばたんとやったかって？ まあ、そいつは追い追いわかることさね」(I、128)

こうした反復や対句法はフォークロア風の特徴となり、語りにリズムとテンポを与え、

『オデッサ物語』の世界を活性化するうえでも一つの役割を荷なうことになるのである。さらに、フォークロア的な特徴として、前章で論じた無生物の生物化、特に自然の擬人化といったものも挙げられるだろう。自然の擬人化はフォークロアにおいてよくみられる特徴だが、『オデッサ物語』においても、前章で引いた例からも分かるように、そうしたものがあり、さらに、「樹々も、合唱隊も、乞食たちも、みんなしんとなくなっちゃったのさ」（I、135）や、「みんな黙っていた、樹々も、墓地の乞食たちも黙っていた」（I、136）といった箇所をみれば、『オデッサ物語』がフォークロア風の特徴を具えていることが明らかとなるだろう。

また、『オデッサ物語』の語りは、<sup>モック・エピック</sup>擬似英雄詩風の雰囲気をも作り出している。登場人物、特にベーニャ・クリークの行動はまるで偉業のように語られているが、それはとりわけ、堂々とした、大げさな言葉づかいを用いた高められた語りによってそうなっているのである。こうして、英雄ではないギャングの行動が英雄詩のように語られることになるのだが、ここから、語られる内容とどのように語られるかの間に不一致が生み出されることになる。これによって、さらにモック・エピック風の雰囲気が強められるのだが、このようにして、ベーニャ・クリークの物語に限らず、『オデッサ物語』の全体が伝統的な叙事詩のパロディーのようになるのだ。そして、こうした効果は、堂々とした、大げさな言葉づかいを用いた高められた語り以外にも、語り手と登場人物双方の語り口の中に、ロシア語、イディッシュ語、ウクライナ語の要素が混じり合った独特なオデッサの隠語や、文法的に間違っロシア語、さらには上述のフォークロア風の特徴を結びつけることによって、いっそう強められることになるのである。

## 結 び

バーベリは、『オデッサ物語』において、きらびやかで、生氣に満ちた世界を現出させた。バーベリは、ここまで述べてきたことから明らかなように、登場人物や、語彙や言葉づかいからはじまる文体や語りの諸特徴等、実に多様な要素を用いてそうした世界を現出させたのである。そして、この作品の舞台となっているオデッサという空間そのものが、きらびやかで、生氣に満ちた世界を形作っているのだ。こうして、『オデッサ物語』は徹底的に活性化され、カーニバル空間を作り出すのである。また、この作品は、バーベリの他の作品と比較してみると、特異な位置を占めていることが分かるだろう。『オデッサ物語』のような、生氣に満ちた、ユーモア溢れる世界は、『騎兵隊』や少年時代を扱った作品ではみられないものなのだ。それは、ユダヤ人がどのような姿で描き出されているかによっても明らかとなろう。『騎兵隊』や少年時代を扱った作品で描かれるユダヤ人は、肉体的に脆弱で、疲弊し、迫害の対象となっている弱者なのであり、彼らには崩壊と死のイメージがつきまっ

ている。一方、『オデッサ物語』においては、すべてのユダヤ人がそうというわけではないが、少なくともベーニャ・クリークをはじめとしたギャングたちは、自由奔放で、情熱的な強者なのであり、『騎兵隊』で言うならば、むしろ、そこに登場してくるコサックたちにつながる特徴を有しているのである。このように、彼の創作全体においても特異な世界を作り上げることができたのは、『オデッサ物語』が、『騎兵隊』や少年時代を扱った作品とは異なり、バーベリ自身が実際にその中に入っていた世界ではない、というところにも一因があるのかもしれない。彼は、『オデッサ物語』の世界においては、ベーニャ・クリークの側ではなく、「オデッサ顛末記」に登場してくる「鼻っ先に眼鏡、胸には秋風」（I、127）という男の方の側の人間なのかもしれないのだ。それはともかく、バーベリは、この作品において、彼自身があこがれた情熱溢れる人間たちの“常軌を逸した生”、“真に自由な世界”を描き出そうとした。そして、そうした世界は、バーベリが生涯にわたって抱いていた“解放された生命感覚のシンボル”であるオデッサへの強い愛情によって支えられているのである。

ところで、前述のように、バーベリは『オデッサ物語』というシリーズを「王様」「オデッサ顛末記」「父親」「コサック兵リュープカ」の四作品以降も続けようとし、実際に『オデッサ物語』とつながりのある作品を書いている。ところが、そうした作品では、ソヴィエト社会の動向やソヴィエト社会とバーベリ自身の関係を反映するかのようになり、『オデッサ物語』でみられるきらびやかで、ユーモアに満ちた世界は失われていくようになる。その世界は、太陽のイメージを重ね合わせたような世界ではなく、彼の作品の題名にもある“日没”のような世界になっていくのだ。また、彼自身も、文学に対する党の指導が強化されるにつれて、沈黙するようになっていく。1934年の第一回全ソ作家大会では、自らを「沈黙の巨匠」（II、381）と呼ぶほどまでになるのだ。あくまで自己の個性を発揮しようとするバーベリにとって、党の要求どおりに創作することなど不可能だったのであり、彼は沈黙するよりほかになかったのである。俗悪さや陳腐さを犯罪、反革命とまで呼び、「わが国のように団結の強固な国では、ある程度常套語による思考が頭をもたげてくることはまったく不可避です。わたしはこうした規格化された思考を克服し、わが国の文学に新しい思想、新しい感情とリズムとを導き入れたいのです。わたしの興味を惹くのはこのこと以外にはありません」（1935年6月付、母宛書簡、木村彰一訳）<sup>30</sup>と言っていたバーベリに残されていたのは、沈黙することだけだったのである。しかし、沈黙に沈んでいたバーベリも、結局、粛清されてしまう。こうしたことを考え合わせると、『オデッサ物語』は1930年代には生まれ得なかった作品と言えよう。『オデッサ物語』は活気溢れる1920年代のソヴィエト文学の息吹を伝えるものなのである。そればかりではなく、この作品は“新しい思想、新しい感情とリズム”をソヴィエト文学にもたらした、きらびやかな作品だったのであり、この作品自体が“解放された生命感覚のシンボル”となっているのである。

## 注

- 1) See Patricia Herlihy, *Odessa: A History 1794-1914*, Harvard University Press, 1991, p.9.
- 2) バーベリの作品や書簡等の引用はすべて、Исаак Бабель, *Сочинения в двух томах*, М., 1990 による。この著作集からの引用はすべて、巻数をローマ数字で、ページ数をアラビア数字で示し、本文中に ( ) に入れて表わす。尚、『オデッサ物語』の日本語訳は江川卓氏の翻訳（『現代ソヴェト文学 18 人集 1』新潮社、1967年、105-138 ページ）を使用させていただいたが、必要により、筆者が変えた箇所もある。
- 3) См. Бабель, Указ. соч., т. 1, с. 31.
- 4) オデッサへのノスタルジーはバーベリ自身の書簡やバグリツキーへの追悼文（Багрицкий. – В кн.: Бабель, Указ. соч., т. 2, с. 362-363）、さらにはレオニード・ウチョーソフの回想（Леонид Утесов, *Мы родились по соседству*. – В кн.: *Воспоминания о Бабеле*, М., 1989, с. 179-184）等によって知ることができる。
- 5) 「私の紙片」という副題のついた一連の作品を含む、バーベリの革命前の作品については、拙稿「バーベリの革命前の作品について」（「O P U C」VOL.7, 1992, pp.73-84）を参照。
- 6) См. Константин Паустовский, *Рассказы о Бабеле*. – В кн.: *Воспоминания о Бабеле*, с. 12.
- 7) Г. Беляя, *Трагедия Исаака Бабеля*. – В кн.: Бабель, Указ. соч., т. 1, с. 23.
- 8) Паустовский, Указ. соч., с. 11.
- 9) オデッサのユダヤ人人口は、町の建設が始まった1794年には総人口の 10.41%（244 人）であったが、その後増加し続け、約一世紀後の1897年には総人口の 34.41%（138,935 人）を占めるに至り、1912年には比率は 32.25%とわずかに減少したものの、総数は20万人に達している（See Herlihy, *op. cit.*, p.251, Table 10.4）。
- 10) Константин Паустовский, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 4, М., 1982, с. 354.
- 11) См. Бабель, Указ. соч., т. 1, с. 32. 但し、バーベリは『自伝』の中で本文中に挙げた「玉様」「手紙」等の作品が「レフ」誌第 4 号に掲載されたのは、1923 年ではなく、1924 年初頭としているが、これは明らかに誤りである。「レフ」誌 1923 年第 4 号の表紙には、1923 年ではなく、間違っ て1924 年と印刷されていたからかもしれない。あるいは、バーベリは何らかの特別な理由があっ て、故意に間違っ たのかもしれない。
- 12) 内容、舞台、登場人物などの点で、『オデッサ物語』とつながりのある作品をすべて列挙しておけば、次のようになるだろう（かっこ内は初出年代）：『かっこつきの正義』（1921）、『ベニヤ・クリーク』（1926、映画シナリオ）、『日没』（1964、短篇小説）、『日没』（1928、戯曲）、『養老院の最期』（1932）、『フロイム・グラーチ』（1963）。
- 13) Михаил Бабчин, 新谷敬三郎訳『ドストエフスキ論』冬樹社、1974 年、181 ページ。
- 14) 山口昌男『道化の民俗学』ちくま学芸文庫、1993 年、69ページ。
- 15) 同上、73ページ。
- 16) Бабчин, 前掲書、181 ページ。
- 17) Паустовский, *Рассказы о Бабеле*, с. 11.

- 18) Efraim Sicher, *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'*, Slavica Publishers, Inc., 1986, p.40.
- 19) エロティシズムが表われた最初期の作品として、まだほんの駆け出しの頃に書かれた『イリヤー・イサーコヴィチとマルガリータ・プロコーフィエヴナ』（1916）、『ママとリンマとアーラ』（1916）、『Doudou』（1917）、『のぞき見』（1917）等が挙げられよう（尚、バーベリは前の二つの作品で猥褻罪に問われている）。また、バーベリは、『騎兵隊』によって、ブジョンヌイに“色情狂”呼ばわりされている（См. С. Буденный, *Открытое письмо Максиму Горькому*. – «Правда», 1928, 26 октября）。
- 20) 以下のオデッシズムの例は、Sicher, *op. cit.*, pp.73-75 に拠っている。
- 21) А. Лежнев, *О литературе*, М., 1987, с. 254.
- 22) この時の体験は、Паустовский, *Рассказы о Бабеле*, с. 15-19 に述べられている。また、この時の体験は『かっこつきの正義』の題材にもなっている。
- 23) See Alice Stone Nakhimovsky, *Russian-Jewish Literature and Identity*, The Johns Hopkins University Press, 1992, p.76.
- 24) Паустовский, *Рассказы о Бабеле*, с. 29.
- 25) ガストン・バシュラル、宇佐見英治訳『空と夢』法政大学出版局、1992年、1ページ。
- 26) Б. Эйхенбаум, *Литература*, Л., 1927, с. 214.
- 27) Д. С. Мирский, И. Э. Бабель. *Рассказы*, in D.S.Mirsky, *Uncollected Writings on Russian Literature*, Berkeley Slavic Specialties, 1989, p.204.
- 28) 「最近、モスクワをバーベリが騒がせています。＜中略＞みんな、彼に熱狂しています」（フェージン、1924年7月16日付、ゴーリキー宛書簡）や、「『オデッサ物語』の最初の数篇と『騎兵隊』の最初の数篇が世に現れて三年足らずだが、バーベリに関して書かれたものの総量はすでに、彼の現にある作品の量を著しく上まわっている」（А. Лежнев, И. Бабель. – «Печать и революция», 1926, кн. 6, с. 82）といった言葉が、その証左となろう。
- 29) Борис・エイヘンbaum、小平武訳『ゴーゴリの「外套」はいかに作られたか』（水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集1』せりか書房、1982年、所収）302ページ、参照。
- 30) 同上。
- 31) この書簡は、拙稿のテキストとして用いている注2)に掲げた二巻本のバーベリ著作集には収められていない。引用は、『世界の文学 28 ゴーリキー、バーベリ』中央公論社、1966年、540ページ、に拠っている。