女の系譜
――ツヴェターエワに見る多人数的女性――

香取　泰子

序

シビュレー，プシューケー，アプロディーテー，ヘレネー，アリアドネー，エウリュディケー，パイドラー，カルメン，オフェーリア……。この連綿と連なる名前はすべて，マリーナ・ツヴェターエワ（1892－1941）がその詩の中で新たに生命を吹き込んだ女性たちの名前である。ステレオタイプとして社会に馴化してしまう以前の，つまり，ことわざ・慣用句となって辞書に記載されてしまうか，あるいは芸術の名の下に，芸術家たちによって繰り返し一つの意味を付与されること（典型化）によって，結果的には一つの意味表象になってしまう以前の彼女たちの姿を求めつつ，ツヴェターエワは詩的遡及を繰り返した。ギリシア神話に代表されるような，男性が支配的であった言説に割り入っていく（断じて「回帰」ではない）ツヴェターエワの探求そして創造を貫いていたのはどのような詩想であったのだろうか。そこで本稿では，ツヴェターエワのすべての作品において一つの中心的柱を成すと思われる「古典的女性」を扱った詩群を取り上げて，彼女が見い出し，辿った「女の系譜」について論じることにしたい。

I　アリアドネー――神話的エクリチュールからの解放――

例えば，古代神話のアリアドネーは遥か時を隔てた現代において，いかなる意味表象となっているだろうか。ロシア語でも「アリアドネーの糸」（ариаднина нить）は慣用句になっており，「難問解決の鍵，窮状脱出の糸口」を意味する。1935年から40年にかけて出版されたロシア語辞典では，さらに「ギリシア神話に従って，テーセウスに糸玉を与え，彼がラビュリントスから脱出するのを助けたアリアドネーの名による」という説明が付されている。(1) R. バルトはいみじくも「神話はことわざに近づく」(2) と言ったが，アリアドネーは，「アリアドネーの糸」とい

う慣用句に組み込まれることによって，特定の意味と結び付けられ，その一方で身体を失い，歴史的物語は顧みられることもないまま，現代社会に普及したのである。実際，シンボリストのK.バリモントは「アリアドネーの糸」と題した詩を書いているが，この題名の意味するところは「窮状脱出の糸口」なのである。

しかしロシアには，20世紀になって，アリアドネーを創作の対象に選んだ二人の詩人がいた。ツヴェターエワとV.ブリューソフである。ここでは二人の神話へのアプローチを比較検討しながら，神話と詩の問題を考察してみたい。

テーセウスがアリアドネーに

ブリューソフ

「おまえは眠る　長い愛撫に疲れ果てて
船の揺れに身をまかせ
だが小さな場所がどんどん大きくなっていく——
おまえに運命づけられた大地が！

私が冷たいとばりへ
曲がりくねった道の暗闇に下りていった時
おまえの導きの糸によって
私はダイダロスの企みに打ち勝つことができた

戦いの時にはおまえの神々しい顔が
遠き月桂冠よりも強い威力で私を招き寄せた……
私は神秘の力で撃ち——
強情なミノタウロスは倒れた！

そして我が心は初めて知ったのだった
この世に至福が存在することを
我が鼓動がおまえに伝えられた時に——
暗い船の上で！

しかし最高の義務として
運命はすべての者に——刑吏になることを定めている
友人たちよ！　優しき身体を
この岸の苔の上に横たえよ

熱情はよく道を支配した
私はそれを神々のもとへ捧げものとして運んで行こう
もうとっくに私たちに向かって灯台のごとく
厳然たるアテーネーが――槍を立てた！」

そしてエーゲが待つ祖国の地へ
水の墓の上で
嘆きの使者の羽根が
黒い帆が翻る

そして眠れるアリアドネーの上で
夢に見る希望のごとく
葡萄の冠をつけた神が
熱き唇を傾ける

1904.7.1－2.[3]

ある詩人が明らかに古代神話を題材にして詩を創作している場合，取りも直さず，その作品は詩人が神話に対して下した一つの解釈である。ブリューソフは，1902年にも「アリアドネーの糸」[4]と題する詩を残しているが，一人称の主人公はやはりテーセウスであり，ラビュリントスからの脱出劇が描かれている。この詩では，テーセウスがついにラビュリントスから抜け出した時，「突然糸が――消える」。ここでは，肉体を持ったアリアドネーは登場せず，第一聯の「いかなる道をたどってアリアドネーの糸は／深淵まで私を連れて来たのか」にその名を止めているに過ぎない。そして，この詩は次のように結ばれている。

私は偶然の旅人
困難なる偉業を運命づけられているのだ
ラビュリントスは復讐する！　輝かしい秘密を
他の者たちに漏らすことはない

「困難なる偉業を運命づけられている」の一文にはっきりと読み取ることができるのは，テーセウスが英雄であることの再確認である。「運命づけられている」――この言葉は極めて「神話的な」言葉である。この言葉は何も説明してはいない。バルトの言葉を借りれば，これは「説明の明晰さ」ではなく「確認の明晰さ」を与える言葉である。[5] 物事の経過，つまり歴史と言い換えてもよいかもしれないが，

に読者の目をつぶらせ，結果がそれこそ偶然であるかのように，いやそれ以上にその存在すら明らかではない神の操作であるかのように見せるのに好都合な言葉である。「テーセウスがアリアドネーに」の中でも，「おまえに運命づけられた」であるとか，「運命は……定めている」といった言葉が用いられている。

アリアドネーの神話には種々あるようだが，ブリューソフが実際にどのような文献でどの程度ギリシア神話を読んでいたのか知る術もないので，ここでは原典と突き合わせることはできない。そもそも，この詩のアリアドネーは言葉を発せず，船の揺れに身をまかせて眠りこけている。物言わぬ女，完全に沈黙した女なのだ。この物言わぬアリアドネーの所有権は，彼女が眠っている間に何の了解も得ないまま，テーセウスによって，「葡萄の冠をつけた神」つまりバッカスに，あたかも移行されるのである。ここでは，アリアドネーはテーセウスの情熱のために譲渡あるいは贈与される「もの」に過ぎないのだ。この行為は，次に挙げるツヴェターエワの詩の中でははっきりと「譲られること」と言い当てられている。

それにしても，いったいこの詩はギリシア神話とどのような関係にあると考えるべきなのであろうか。この詩の読者は，古代神話のアリアドネーの物語を知っている必要はない。粗筋はこの詩が語り直してくれる。船の上で眠るアリアドネー，テーセウスの口を通して語られるラビュリントスからの脱出劇，この二人の前に現れるアテーネーなど，実際のギリシア神話の断片が寄せ集められている。つまり，この詩は自ら神話である振りをするのだ。どこまでがギリシア神話で，どこからが詩人の創作なのか，一読したところ漠然としている。これは例えば，画家が神話をモチーフにして絵を描くことに似ている。ブリューソフの詩に溢れる神話的固有名詞。この固有名詞がまるで魔法のようにその象徴するところを読み取らせようとする。これらの固有名詞は「理解可能」な故にＹ．トゥイニャーノフの言う「名前の語彙的ニュアンス（лексическая окраска имен）」[6]をそもそも保持してはいないのである。「テーセウス」はあくまで「英雄の」テーセウスであり，「アリアドネー」は「糸玉の」アリアドネーである。それぞれの名前のニュアンスに詩人の独自性はない。「これは古代の人物であるが，にもかかわらず現代的な魂によって蘇生される。」[7]と書いている通り，ブリューソフはギリシア神話を現代の物語に昇華させようとした。しかし，この詩を貫いているテーセウスの一方的なアリアドネー賛美は，彼女をあくまで外部から規定するものとなり，その主体性を完全に奪ってしまっている。

一方，ツヴェターエワの「アリアドネー」を考察してみよう。

アリアドネー

ツヴェターエワ

1

置き去りにされること――それは胸に
入れ墨を入れられること――水夫の青い入れ墨！
置き去りにされること――それは七つの海に
示されること……甲板から運び去る
第九の波であることではないのか？

譲られること――それは買われること
高値で　幾晩も幾晩も幾晩も
精神錯乱！　ああ　言い触らすこと――
譲られること！――それは――神託の唇とラッパとして
続き　知られること

1923.4.14.

2

――おお　貝殻のすべての声で
おまえは彼女に歌った！……
――一本一本の草で
――彼女はバッカスの愛に苦しんだ
――レーテーの芥子を望んでいた……

――だがどんなに海が塩辛くても
それは疾走した……
　　――壁が倒れた
――そして巻き毛を両手一杯に
引き抜いた……
　　――泡の中に倒れた……

1923.4.21.（233－234）

ブリューソフの詩とは異なり，この詩にはバッカスを除いて固有名詞が出てこない。その結果，この詩からアリアドネーの物語に関する情報を得ることはできない。つまり，作者は読者がアリドネーの物語をある程度知っていることを前提としている。ツヴェターエワのアリアドネーは，だから既に一つの意味表象となっているアリアドネーだ。「糸玉で英雄を救った献身的な女性」を表象するアリアドネーである。

そのアリアドネーがこの詩では「置き去りにされた」ことを嘆いているのだ。そのギャップに読者が思い至って初めて，この詩は解釈され得るのである。

前半で描かれているのは，テーセウスに置き去りにされ，バッカスに譲られて半狂乱に陥ったアリアドネーだ。アリアドネーの物語に幾つかのヴァリエーションがあることは先に述べたが，ツヴェターエワはアリアドネーがテーセウスに捨てられたという点に目を向ける。だから，言うまでもなく第一聯の「置き去りにされること」はアリアドネーがテーセウスに置き去りにされることであり，第二聯の「譲られること」はアリアドネーがバッカスに譲られることである。第一聯では，「水夫」「青」「海」「甲板」「波」など，海に関する言葉が散りばめられている。それは，アリアドネーがテーセウスに捨てられた船の上，あるいはナクソス島のイメージである。テーセウスに捨てられたこと，それは「七つの海に示される」ように孤独で，「第九の波（＝最も大きな波）」のように危険なことである。また，アリアドネーにとってもののように買われたことでもある。第二聯の「買われること／高値で幾晩も幾晩も幾晩も」は娼婦を連想させる。そして，この物語は「神託」の名の下にいつまでも語り続けられるのだ。

後半も，「貝殻」「泡」など海のイメージが前半に続いて現れているが，二つの声の対話から成りったている。しかし，この二つの声がそれぞれ誰のものであるのかは全く釈然としない。また，代名詞が幅をきかし，その指示対象が明確でないのである（例えば，「おまえは彼女に歌った」の「おまえ」や「それは疾走した」の「それ」は非常に曖昧である）。

しかし，「アリアドネー」におけるツヴェターエワの意図は，神話を題材にしながら，神話的エクリチュールから自らの言語を解放することにあったと思われる。神話的エクリチュールとは，それ自体が「法」であり，「絶対一」にして男性である「神」に集約されるエクリチュールのことである。そこで注目すべき点は，センテンスの破壊である。前半は人称を欠いており，恐らく意図的にと思われるが，動作の主体が明らかにされていない。主語を欠くエクリチュールは，今日，L・イリガライも実践していることであるが，彼女の言に従えば，それは主体（主語）も客体（目的語）もない「女性的統辞」である。[8]「主体」を約束された「絶対一」は存在しないのである。あるいは，ダッシュの多用も挙げることができるだろう。H・シクスーはツヴェターエワの「ダッシュは間を目に見えるものとして象徴している」[9] と指摘している。恐らく，この「間」こそ神話の言説に一石を投じる間隔なのだ。ダッシュによって，明らかに読者の存在を意識しているのだから。読者はこの過剰なダッシュによって読書行為を中断することを強要され，それが神話のテクストを読む時とは全く異なった読解の困難さ，つまりエクリチュールへの一層の

集中を促す。また，平板なエクリチュールに立体的な（時間的な）空間を開くことに成功していることは言うまでもない。その他，言葉遊び的な箇所も見られる（в трубы трубить, как губы и трубы)。神話のエクリチュールに「遊び」を持ち込む。さらに後半も，センテンスはぶつぎりにされ，意味が不明になっている。この断片性は，神話の特徴と思われる不可逆的な連続性をそのまま作品に取り入れたブリューソフとは際立って異なっている点である。そして，誰のものとも分らない二つの声が「神話」を語る。(10) 恐らくは，バッカスの愛に苦悩し，「レーテーの芥子」つまり死を望み，「壁（＝肉体)」が「泡（＝空虚さ）の中に倒れ」るように破滅していくアリアドネーの物語が語られている（これは少なくとも，テーセウスに捨てられた後，バッカスに愛されて幸福に暮らしたと伝える説には反している)。しかも，語る声が権威を有する「一つ」の声ではなくて，ツヴェターエワが「二つ」の声で語らせているが故に，情報は限りなく曖昧なものとなり，神話は解体されていくのである。

Ⅱ　オフェーリアとエウリュディケー ― 神話の読み直し ―

シェークスピアの『ハムレット』に登場するオフェーリアもまた，作品を離れたところで数奇な運命を辿ることになった。B. ダイクストラは，19世紀においては女性の自己犠牲のイデオローグにとって，オフェーリアはハムレットよりもはるかに重要な意味を持ち，男性が最も好む女性の男性依存幻想を満たしていたと述べている。(11) ダイクストラによれば，オフェーリアを真っ先に取り上げたのは，ラファエル前派の画家たちであった。その最も代表的な絵画は，ダイクストラの指摘を待つまでもなく，J.E. ミレーの1851年の作品「オフェーリア」であろう。川辺りに立ち，頭に花　を飾ったオフェーリアの姿は，その後幾度もフランスやドイツの画家によって描かれることになった。こうして，絵画においては，オフェーリアは恋のために，言い換えれば男性のために狂気に陥った女性のシンボル（ダイクストラの言葉を借りればアイドル）にされていったのである。一方，文学においてオフェーリアを題材にしたものとしては，1870年に書かれた A. ランボーの「オフェーリア」がある。ミレーの絵に影響を受けたという説もあるこの詩の一節で，ランボーは「何という夢を見たんだ，あわれな狂女よ！」(12) と呼びかけている。

ロシアでも，N. ネクラーソフが「オフェーリア」という詩を1840年に書いている。(13) この詩で描かれているのは，「永遠の狂気の眠り」に思考を支配された狂女オフェーリアの姿である。ここでは，「雷雨」「嵐」などの自然現象の比喩を用いながら，オフェーリアの狂った精神状態を表現している。一方でその姿は美しいまま

であり，狂気に陥った今でも魅惑的である。しかし，結局ネクラーソフのオフェーリアも理性を持たない女である。ネクラーソフはオフェーリアを「山」や「谷間」や「林」に置き，後半部分の自然現象の比喩と合わせて，彼女を自然の中に位置づけようとする。ここで浮かび上がってくるのは，すでに言い尽くされたきらいのある，女性と自然の同一視である。「思考することもなく　言葉には分別がない」，それでも「その動きは端正にして美しい」ならば，それは限りなく野生動物の美しさに近い。そして，この様な態度をネクラーソフや，先に述べたようにイギリスの画家だけでなく，フランス，ドイツの画家にまで見い出すことができるのだ。見事なまでに，古典小説から一つの女性神話が作られている。

一方，物語を他者の側から読み直す手法をR.B.デュプレッシスは「置換」と名付けた。(14) ツヴェターエワも神話の読み直しを積極的に行った詩人であるが，その手法はかなり複雑である。「オフェーリアがハムレットに」と「エウリュディケーがオルペウスに」という二篇の詩を手掛かりに明らかにしてみたい。

オフェーリアがハムレットに

ツヴェターエワ

きっちりと――着衣に身をつつんだ――ハムレットのように
幻滅と知識の後光に囲まれ
青白い――最後の原子にいたるまで……
（出版の年は千何年？）

厚かましさと空虚さで――触れないように！
（少年の頃の屋根裏のがらくた！）
何かの重い年代記のように
あなたはこの胸に――すでに横たわった！

童貞！　女嫌い！　馬鹿な
女を愛するほうを選んだ男！……
狂気の小さな花園で何が摘み取られたかを――
一度でも考えたことがあったのか……

薔薇？……いやそれは――しっ！――未来だ！
摘めば――新しいものがはえる！　たとえ一度でも
薔薇は裏切ったか？　愛する者たちを――
薔薇はたとえ一度でも？――減ったか？

事を成し（しばらく芳香をまき散らし！）あなたは沈む……
――あたかも無いがごとく！――だが記憶の中に立ち上がろう
小川の年代記の上に
着衣に身をつつんだ――ハムレットのように――あなたが立ち上がる時に……
1923.2.28.（222－223）

この詩が難解なのは，様々な人物の声が錯綜していることによるものである。[15]「オフェーリアがハムレットに」の題名通り，第一聯の二行目から第四聯までは，オフェーリアの声である。だが，第五聯はツヴェターエワがダイレクトに語る言葉である。ここでは，ツヴェターエワがオフェーリアに「あなた」と呼びかけている。川に「沈む」のはどのように考えてもハムレットではなくオフェーリアだからである。しかし，第一聯一行目「きっちりと――着衣に身をつつんだ――ハムレットのように――」と第五聯四行目「着衣に身をつつんだ――ハムレットのように」は，オフェーリアの声でも作者の声でもない第三者の声である。何故ならば，第一聯をオフェーリアがハムレットに語りかける言葉とするならば，「ハムレットのように」という言い方は不自然であるし，この一文がなければ，オフェーリアの言葉としてまったく自然なのである。また，第五聯四行目は第一聯一行目「着衣に身をつつんだ――ハムレットのように――」の反復に過ぎず，同じようにこの一文がなければ，「小川の年代記の上に」「あなたが立ち上がる時に」と続けて読むことができるのである。一人称の詩人が語る本来の抒情詩においては認め難いであろうが，ツヴェターエワは常に詩を多声化しようとしていた（「アリドネー」では二つの声の対話形式を用いていた）。この反復は，音楽的効果を生む。また，「着衣に身をつつんだ」「ハムレット」という手垢のついていない語結合とこの詩で用いられている唯一の固有名詞であるという限定性によって「ハムレット」の語彙的ニュアンスが増すのである。さらに，ダッシュと括弧の多用もテクストを不安定にし，解釈に揺さぶりをかける。ダッシュの効果については先にも述べた。また，第一聯の（出版の年は千何年？），第二聯の（少年の頃の屋根裏のがらくた！）の括弧は，括弧に挟まれた事柄について知っている者と知らない者とを分かつ。読者には理解し難い一文であり，この場合は作者と読者を完全に分かつのである。

この詩では，第一聯二行目と三行目でハムレットを全く独自の言葉で描写している。従来，男性たちがオフェーリアを描写してきたのに対して，ここではハムレットが頭でっかちで憂鬱な青白い青年として描かれている。あるいは，ネクラーソフの詩では「狂気はなんと多くのものを取り上げただろうか」と問うていたが，ツヴェターエワの詩では，第三聯でオフェーリアがハムレットに「狂気の小さな花園で何

が摘み取られたかを――／一度でも考えたことがあったのか……」と詰問する。そして，ツヴェターエワのオフェーリアはハムレットを「童貞！女嫌い！」と罵倒する。これは明らかに『ハムレット』の「もろき者よ，汝の名は女なり！」を念頭に置いたものである。また，このような汚い言葉を投げつけるオフェーリアは，すでに「気の狂った」オフェーリアなのであろうか。オフェーリアが言うには，彼女の失ったものは，摘んでもまた生えてくる薔薇ではなく，再生不可能な「未来」である。「小川の年代記」は今まで幾度となく繰り返されてきた川に沈んでいくオフェーリアを描いた芸術家たちの作品を指している。そこに生身のオフェーリアが蘇り，言葉を発したら，一体オフェーリアは何の象徴となり得るのだろうか。この詩では，ある女性が一つの意味表象となる以前の姿に立ち返るツヴェターエワの姿勢が遺憾なく発揮されている。

エウリュディケーがオルペウスに

ツヴェターエワ

覆いの最後の幾片を
失ってしまった者たちにとっては（口もなく　頬もなく！……）
おお　ハーデースへと下りていくオルペウスは
越権ではないのか？

この世の最後の輪を
解き放った者たちにとっては……臥所から臥所へ
見ることの大いなる嘘を収めた者たちにとっては
内奥を見る者たちにとっては――出会いは刃である

あらゆる血の薔薇によって――支払われた
この広大なカットを代償に
不死の……
　　レーテーの最上流に至るまで
私を愛していた者よ――私には安らぎが必要だ

健忘の……何となれば幻のこの家では――
生きているあなたは幻影で現実は――
死んでいる私だ……いったいあなたに何と言おうか
「あなたは私のことを忘れて放っておいて！」という以外に

本当にもう不安にさせないで！　私はついてはいかない！
手もない！　キスをするための
口もない！――不死の蛇の一噛みから
女の情熱は果てるのだ

支払われた――私の叫びを思い出して！――
この最後の自由を代償に
オルペウスはエウリュディケーのところへ下りていってはならない
そして兄弟たちは姉妹たちを不安にさせてはいけない

1923.3.23.（233）

このエウリュディケーに関しては，アメリカの詩人H.D.も詩を残しているので，その一節を引用しよう。H.D.のエウリュディケーは次のようにオルペウスに問う。

どうしてあなたは振り返ったの
どうして後ろを見たの
どうしてあの瞬間躊躇しなかったの[16]

H.D.はオルペウスが約束に反して振り返ったこと，エウリュディケーが黙ってオルペウスの後をついていったことを重く考えていた。ブリューソフも1903年から翌年にかけて「オルペウスとエウリュディケー」[17]という詩を書いている。オウィディウスの『変身物語』では，エウリュディケーが一言も発していないことを鑑みれば，ブリューソフのエウリュディケーはある程度主体を確立していると言える。この詩で描かれているのは，不吉な予感がするものの「従順でいなければ」いけないと思っているエウリュディケーをオルペウスが何としても現世に蘇らせようとしている会話のやりとりなのである。H.D.の詩を読んでも分かる通り，この神話で最も問題となるのは，なぜ，オルペウスがエウリュディケーを振り返ってしまったのか，ということである。ブリューソフの場合を考えてみれば，それはオルペウスが「あなたの青白い顔が翳ってしまった」と言うエウリュディケーを心配してのことである。

ところが，ツヴェターエワのエウリュディケーは，彼女が犠牲を払って得た最後の空間，つまりハーデースに，そもそもオルペウスは下りていくべきではないと言うのである。ツヴェターエワは，オルペウスが約束に反して振り返った理由を問い質す前に，オルペウスがハーデースに下りていくことを「越権」だと言う。まさにこの点に，ツヴェターエワの斬新な読み直しがある。ハーデースでは，「覆い」つ

まり身体の「覆い」である肉体の「最後の幾片」を「失って」(ツヴェターエワはここでотженитьという造語を用いている)「死んでいる」エウリュディケーこそが「現実」なのだ。それなのに，現世の人間，つまりオルペウスは生きていることこそが何にも勝ると思い込み，エウリュディケーの望む「安らぎ」を一方的にかき乱す。自分を基準にしてしか物事を判断できない者の傲慢さである。第四聯「あなたは私のことを忘れて放っておいて！」や第五聯「私はついてはいかない！」にある通り，ツヴェターエワのエウリュディケーはオルペウスの後をそもそも従いて歩いたりはしないのだ。そして，さらにエウリュディケーは言う。「不死の蛇の一噛みから／女の情熱は果てるのだ」と。ツヴェターエワのエウリュディケーは，「女」という集合体に思いを巡らす。そこには，自分自身の経験を（良かれ悪しかれ）普遍化していく新しいエウリュディケーがいる。

そして，第六聯の二行目までが，「私」＝エウリュディケーであるのに対して，最後の二行になって，突如として作者であるツヴェターエワが現れ，この物語からまったく新たな「教訓」を引き出してしまう。

オルペウスはエウリュディケーのところへ下りていってはならない
そして兄弟たちは姉妹たちを不安にさせてはいけない

神話への果敢な侵入である。神話が保っていたであろう本来の教訓を，ツヴェターエワは巧妙にずらしてしまう。「女の情熱は果てるのだ」という一節で，エウリュディケーに「女」を担わせた後，ツヴェターエワは，オルペウスとエウリュディケーの物語を姉妹同盟の保持の物語へとずらしていく。その結果，この詩は最終的に次のように読み取ることができるだろう。男性たちは，自分たちを基準にして女性たちにその価値観を押し付けてはいけない。ツヴェターエワは，男性（＝オルペウス）が「現世」つまり支配的な世界に生き，それに対して女性（＝エウリュディケー）は「ハーデース」，被支配的な「幻」の世界に生きていることを二項対立的に示そうとしているのである。この経験主義的な二項対立は，現在となっては承認され難いものであるが，エウリュディケーとオルペウスの物語（オウィディウスの『変身物語』ではエウリュディケーに「こんなにも愛されていたという以外に，何の不平があるというのだろう？」[18] と言っているのだ）をここまで読み直してしまったこと，他者の国とも言える「ハーデース」を復権させようとしたことは，神話の解体という点で非常に徹底している。

ツヴェターエワは，H.D. と違ってエウリュディケーに終始同化したりはしない。エウリュディケーの主体性，つまりエウリュディケーとしての「私」を一手に引き

受けてしまうようなことはしないのだ。エウリュディケーを装った虚構の「私」と，作者自身の「私」が，ツヴェターエワの中で渾然一体となる寸前で分化しており，それが詩にはっきりと表わされている（最後の二行になってツヴェターエワがダイレクトに語る)。ブリューソフの「テーセウスがアリアドネーに」でも最後の二聯では詩人自身がダイレクトに語ってはいた。しかし，テーセウスを通して語る（実際には）詩人の言葉は，引用符で括られ，二種類の言葉の間にブリューソフは明確に境界線を引いている。ツヴェターエワの場合は，エウリュディケーとしての詩人の言葉と詩人自身の言葉とに境界線は存在せず，詩人の声はいとも簡単に越境してしまう。「オフェーリアがハムレットに」でも同様である。本来，抒情詩ではあり得なかった一つではない「私＝詩人」――他者を自分の内に引き受け，分裂する「私＝詩人」――これこそまさに，主体が限りなく一つの「私＝詩人」に収束するエクリチュールとは対極にあるエクリチュールである。いやむしろ，主体が言語によって構築されていることをツヴェターエワは理解し，それを最大限に利用していたと言ったほうが適切かもしれない。「私（я)」と名のれば，オフェーリアにも，エウリュディケーにも，ツヴェターエワ自身にもなれる「私」。実際には詩人の言葉でありながら，誰のものとも知れぬ声を作り上げてしまうこともできる。主体は読者ではなく，詩人自身が決定するものである。

Ⅲ　アプロディーテーとアマゾーン―神話へのアプローチの変遷―

そもそも，ツヴェターエワがこれほど神話の女性たちに拘ったのは，いったい何故だろうか。その第一の目的が，神話の読み直しであったことは間違いない。ツヴェターエワは，男性中心的な神話において，これまで「他者」であった女性の視点から繰り返し神話を読み直した（ブリューソフが「私」として引き受けていたテーセウスは，神話においてはあくまで英雄＝「主体」であった)。しかも，そのような立場を取る際，ツヴェターエワ自身が「他者」である女性でありながら（当時「女性詩人」は女であることを批評家や男性詩人から始終あげつらわれていた）過去においても同様に「他者」であった女性の「主体」を引き受けようとしたことは注目に値する。しかし，神話の書き替えがツヴェターエワの創作において一つのテーマとなったのは，1923年以降と考えて差し支えない。それ以前，ツヴェターエワの神話へのアプローチはいかなるものだったのだろうか。

アプロディーテー礼讃

4

どれだけそれを　どれだけそれを手から取って食べるのか
明るい灰青色のそれを！
あなたの口の回りで
全き王国が甘い囁きをかわす　下劣なこと！

死に至る汗は消えない
盃の金の中で
そして長い髪の将軍は甘える
白い鳩のように

悪いときはどんな時も
乳房のような丸みを帯びる
どんな路傍の花にも――あなたの
貌が　魔性の女！

つかの間の泡　海の塩……
泡の中に　苦しみの中に――
あなたに従えばよい――いつまで
腕のない石よ？

1921.10.23.（176）

この詩で，ツヴェターエワはアプロディーテーに向かって「あなた」と呼びかけ，アプロディーテーの性的な誘惑を非難している。

さらに，「アマゾーン」と題した詩において，アプロディーテーの挑発的な乳房とは対照的な乳房を持つアマゾーンの中に，ツヴェターエワは普遍的な「女」の在り方を探ろうとする。

アマゾーン

女の乳房よ！　魂の静止した空気――
女の本質！　波は　いつでも不意に
ひっ掴まえられ――そしていつでも不意に
あなたがたをひっ掴まえる――神は見ている！

蔑まれそして蔑むような快楽の
慰みもの――女の乳房よ！――従順な
鎧よ！――私は思うあの……
あの片胸の――あの女友達を！……

1921.12.5.（180）

この詩は，まさに「乳房」という「女性性器」に焦点を合わせた詩である。第一聯では，女性の乳房が「魂の静止した空気」つまり魂の膨らみであることを謳う。そこに「女の本質」を見るツヴェターエワは，ここでは一種の「性器論主義者」になっている。「乳房」＝「魂」なのであるから。また，「波」というのは，恐らくその曲線ゆえ「乳房」のメタファーである。

第二聯では「女の乳房」が「快楽の慰みもの」であることを言い当てる。「従順な鎧」とはまさに「女の乳房」に他ならず，アマゾーンが女戦士であったことと巧みに重ね合わされたメタファーである。容易に刺し貫かれてしまう鎧である女の乳房。ツヴェターエワはそこで「片胸の」アマゾーンに思いを馳せる。武器を扱うのに邪魔にならぬよう右の乳房を切り除いていたアマゾーン。そのアマゾーンにツヴェターエワは限りない共感を込めて「女友達」と呼びかけるのである。

この二篇の詩において，ツヴェターエワはアプロディーテーやアマゾーンといった神話の女性たちの中に「女の本質」を見い出し，この二人をあくまで現代的な尺度で評価している。しかし，ツヴェターエワの神話に対するこのような態度は，神話の登場人物を現代に蘇らせようとしたブリューソフのそれと何ら変わりがない。つまり，ツヴェターエワもこの時点では全く無批判に神話を受け入れていたのである。ツヴェターエワにとって，アプロディーテーは「官能的な愛の女神」であり，アマゾーンは「力強い女戦士」であった。それらは，世間一般に受け入れられたイメージであった。

神話の女性たちに「あなた」と呼びかけ，彼女たちを相対化していた時期の詩は，ツヴェターエワのモノローグでしかない。だが，ツヴェターエワが「他者」としての神話の女性に成り代わって語り始めた瞬間から，神話の書き替えが始まった。その契機は，今のところ判然としない。ただ，誕生したばかりのソビエト連邦の下で，ポスターにおける女性の政治的図像が増加し，女性が一つのアレゴリーとされていった時代に，(19) ツヴェターエワが神話の欺瞞に気づき，神話の女性たちから教訓的な意味合いを剝ぎ取ったことは興味深い。また，同じ頃A．アフマートワが聖書を女性の登場人物の側から読み直した「聖書詩篇」を書いていることも無視してはなるまい。

ツヴェターエワと神話の女性との内なる対話は，そのまま「アリアドネー」や「オフェーリアがハムレットに」における声の錯綜，つまり多声となって現れた。しきりに神話を読み直していた頃のツヴェターエワにとって，「対話」は神話的エクリチュールを支配する絶対的な「一つの声」から権威を奪い取るための有効な手段であった。その後，この「対話」への関心は，『アリアドネー』『パイドラー（フェードル）』などの戯曲の創作へと変化していったように思われる。

結　び

シクスーは『メデューサの笑い』の中で次のように述べている。

> 創造的主体の中に，他者や多様な人がたくさんいる，言い換えれば，自己を離脱し，省察を加え，無意識に活力を求める人々がいなければ，哲学であれ詩であれ真の**創造活動**を行うことはできません。(20)

自己の内に様々な女性像を抱え，それを詩というエクリチュールによってツヴェターエワは実践してみせた。彼女は，言語によってアリアドネーになり，オフェーリアになり，エウリュディケー，その他何人もの女性に変容した。他者を「憎まず，観察し，見ようと」し，「私以上の存在になる」こと。(21) そして，「女性というものがますます明確になり，ますます発見され，ますます創り出され」れば，「多人数的である女性存在」が生まれるとシクスーは言った。(22) ツヴェターエワはそのエクリチュール的実践者であった。彼女は神話の中に社会的な「他者」を見い出だし，それが自己の内なる「他者」でもあることに気づいてからは，その「他者」の「主体」を引き受けつつ，それでいて決して一体化すること（モノローグ）はなかった。ツヴェターエワは，自分の女主人公との「対話」を志向していたのである。また，「他者」が「他者」を愛する「他者愛」のエクリチュール的実践を目指した詩人であった。このことをツヴェターエワがバイセクシャルであったことに矮小化してはなるまい。

また，ツヴェターエワは現代では失われてしまった「女の系譜」を辿ろうとした詩人でもあった。イリガライは「どのようにして女の神々のいない大地に住むことができるか」(23) と問うた。「母－娘の系譜」は父権制の伝統において抹消されていた。ツヴェターエワの場合，具体的に言えば，英雄テーセウスの生涯を中心に展開する本来のギリシア神話に対して，テーセウスに関わった女たち，アリアドネー，アマゾーン，パイドラー，ヘレネーという女性たちに再び生命を吹き込んでいる。

無論，それぞれの詩に直接的な繋がりを見い出すことはできない。しかし，作品全体を概観すれば，そこにこれまで枝葉でしかなかった女の系譜がはっきりと浮かび上がってくるのである。

一方，「神話の書き替えを行った女」の系譜も，ツヴェターエワとアフマートワで途絶えてしまうことなく，現代の女性詩人や作家まで見い出すことができる。このことについては，機会を改めて論じることにしたい。

註

本稿で用いたツヴェターエワのテクストは次のものである。
Марина Цветаева, *Сочинения в 2 томах. т. 1.* (М., Художественная Литература, 1984)頁数は，例えば（２３３－２３４）（＝２３３－２３４頁）のように表記した。また，本文中に引用する場合，日本語訳はすべて筆者によるものである。

1. *Толковый словарь русского языка. т. 2.* (М., Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938) с. 581.
2. ロラン・バルト『神話作用』篠沢秀夫訳（現代思潮社，1967）204頁.
3. Валерий Брюсов, *Собрание сочинений в 7 томах. т. 1.* (М., Художественная литература, 1973) сс. 389-390.
4. Брюсов, указ. соч. сс. 275-276.
5. バルト，189頁.
6. Юрий Тынянов, *Проблема стихотворного языка.* (Л., Academia, 1924) с. 96.
7. Брюсов, указ. соч. с. 623.
8. リュース・イリガライ『ひとつではない女の性』栁沢直子ほか訳（勁草書房，1987）174頁.
9. Hélène Cixous, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetaeva,* ed. & trans. V.A. Conley (New York: Harvester Wheatsheaf, 1992) p.124.
10. M. Makin は，この二つの声はそれぞれテーセウスとバッカスのものではないかと述べている。Michael Makin, *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation* (Oxford: Clarendon Press, 1993) p.229.
    なお，「アリアドネー」や「オフェーリアがハムレットに」のような，いわゆる“source-based poems”に関しては，同書の第五章で論じている。
11. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York / Oxford: Oxford University Press, 1986) p.42.
12. アルチュール・ランボー『ランボオ全詩』粟津則雄訳（思潮社，1988）81頁.
13. Николай Некрасов, *Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. т. 1.* (Л., Наука, 1981) сс. 280-281.

14. Rachel B. DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (Bloomington: Indiana University Press, 1985) Ch.7.
15. Makinは，この詩をオフェーリアのモノローグとみなしている．Makin, p.226.
16. H.D., *Collected Poems 1912-1944*, ed. Louis L. Martz (New York: New Directions, 1983) p.52.
17. Брюсов, указ. соч. сс. 385-387.
18. オウィディウス『変身物語（下）』中村善也訳（岩波書店，1984）62頁.
19. エリザベス・ウォーターズ『美女／悪女／聖母　二十世紀ロシアの社会史』秋山洋子訳（群像社，1994）41～74頁.
20. エレーヌ・シクスー『メデューサの笑い』松本伊瑳子ほか編訳（紀伊國屋書店，1993）140頁.
21. シクスー，44～45頁.
22. シクスー，　329頁.
23. リュース・イリガライ『差異の文化のために』浜名優美訳（法政大学出版局，1993）11頁.