

逸脱と愛と死と

——『アンナ・カレーニナ』について——

長 野 俊 一

はじめに

歴史の大きな変化がトルストイの領地ヤースナヤ・ポリャーナ周辺にも忍び寄っていた。今や、父祖伝来の土地をモスクワ＝クールスク鉄道が横切っている。

「そこからは、ほとんど絶え間なしに、汽笛や車輪の騒音、石炭の悪臭を放つ煙が私のところまでやってくる。百七十年前、そこにはキエフ街道がたった一本あったきりで、それも敷設されたものではなく、馬車に乗り慣らされた道であった……」¹⁾。

百七十年前（ピョートル大帝の時代）から急激な西欧化を押し進めてきたロシア社会の近代化のスピードをトルストイは憎む。鉄道は皮肉にも都市と農村の分断化を促進し、農村を荒廃させ、大地を揺るがせながら、文明の果実をロシアに搬送し、人びとの私的な生活領域にまで侵入してくる。家父長制が崩壊する兆しを見せていた。いわゆる「女性問題」женский вопросが声高に議論され、J. S. ミルの『女性の隷属』がロシア語訳で出版されると、瞬く間に版を重ねた。トルストイもまた、ピョートルの時代に題材を取った歴史小説を中断し、「現代の私的な生活からなる長編小説」を構想して「家庭の思想」²⁾を描くことになる。

鉄道は混沌とした生の結び目のシンボルだ。B. シクロフスキによれば、「トルストイにとって鉄道とは、生活の中へ侵入して、潜んでいた情欲を解き放つものの徴候である」³⁾。トルストイはやがて、未来の小説のヒロインと同名の一女性が情夫への嫉妬に悩んだ末、モスクワ＝クールスク線の貨物列車の車輪の下に身を投げ、その轢死体が解剖される現場に立ち会うことになる。一つのモチーフが偶然にも整った。

アンナ・アルカージェヴナ・カレーニナという恐らくは現代女性にとっても魅力的な、時代の誇りにもなり得た女性の悲劇のシナリオは、プーシキンが未完の小説『客たちは別荘に集まった……』の中で、トルストイにその完成を引き継ぐべく準備してくれていたかのようである。「情熱で身を減ぼす」⁴⁾ ジナイーダ・ヴォーリスカヤが半世紀のちにアンナと名を変えて現れるだろう。舞台装置も整った。

では、アンナの悲劇はいかに描かれているのか、トルストイが愛したと言われる「家庭の思想」мысль семейнаяは小説においてどのように具象化されているのか、誰がアンナを殺したのか、トルストイは果してここでも札付きのミソジニストなのか——これらの問題群をテキストに沿って考えていくことにしよう。

二重規準

『アンナ・カレーニナ』は語り手の声のアクセントに支配されたアフォリズムで幕を開ける。

「すべての幸福な家庭は互いに似通っているが、不幸な家庭はどれもみなそれぞれに不幸である」⁵⁾。

これから先、トルストイにしてはきわめて例外的なことだが、作者のイントネーションに染め上げられたことばは影を潜め、読者は主人公たちの日常生活に生じる小さなあるいは大きな軋轢や出来事の連鎖の迷宮の中をただひたすら歩みつけなくてはならない。この物語は不幸な家庭の展覧会のような。幸福な民族が歴史を持たないように、幸福な家庭は歴史＝物語をもたな

いのだ。

「オブロンスキイ家では何もかもがひっくり返っていた」——物語が滑り出す。滑り出すというのは適切な比喩ではない、むしろぎくしゃくと動き出すといった趣だ。オブロンスキイ家では、当の夫婦はもちろんのこと、召使たちまでもが、自分たちが一つ屋根の下に一緒に暮らすことの無意味さをひしひしと感じている。これはつねに離散の危機を内包した偶然の家庭とよぶべきものだ。ひっくり返っていたのは、ひとりオブロンスキイ家だけではない。スチーヴェ・オブロンスキイは子供たちの家庭教師であるフランス女との浮気が発覚し（もちろん彼にはそれ以前にも「前科」があった）、妻ドリーのセックス・ストライキにあって、寝室ならぬ〈流刑地〉で目を覚ますが、その書齋の窓の向こう側では、この仕合わせな極楽トンボの道楽者には及びもつかないものの、ロシア社会そのものがひっくり返っていたのである。子供たちが好き放題に家の中を駆けずり回って興じている危なっかしい「汽車ごっこ」が、家庭の内と外との混乱を暗示している。まもなく、鉄道がアンナをモスクワに送り込み、彼女自身と周りの人びとの運命を変えていくだろう。ありとあらゆる既成の価値観が揺らぎ、危機に瀕している——トルストイが自らの名前レフを分かち与えたり ヨーヴィンはこの状況を痛切に感じ取っていた。「鉄道式の自己充足的不安」（第5編17章）に現代文化の病根を見、鉄道を、アブノーマルな形でロシアに植えつけられた「上っ面だけの文明」（第4編15章）の象徴と見做す、彼のモダニズム批判がそれだ。

ところが、家父長制そのものが崩壊の兆しを示してはいても（第1編のシチュエルバーツキイ家での結婚をめぐる会話を見よ）、日常生活に深く根差した道徳の二重規準、とりわけ性道徳の二重規準の若は堅固さを保ったままである。『アンナ・カレーニナ』の単行本が出版された直後、ネクラーフは「『アンナ・カレーニナ』の著者に」と題された次のような短詩を書いた。

トルストイよ、きみは忍耐と才能をもって示した
相手が侍従であろうと、侍従武官であろうと
女性は身を誤るべきではない

もし、彼女が妻であり母であるなら⁶⁾

この詩にはむろん皮肉が混じっているのだが、現代のフェミニスト批評家の中にさえ、この詩から皮肉の毒を取り除いたかのようなナイーブな読み方をしている者があるのは驚きだ。「結局、母である既婚女性が母親としての責任よりも不倫の関係の方を故意に選択すれば、今日でも依然として、彼女は性的異常者、「不自然な」女としてレッテルを張られることになる⁷⁾」。B. ナボーコフが警告を発しているとおおり、『アンナ・カレーニナ』にも教訓的結末はあるが、「それは決していい加減な読者が読み取れるようなものではない。その教訓とは姦通の罪を犯したアンナが報いを受けなければならないということではない……」⁸⁾。

一方、オブロンスキイは〈流刑地〉にあっても幸福だ、なぜならここは仮の避難所であり、永久に繋ぎ止められて自由を剥奪される場所ではないと予め経験によって分かっているのだから。この非常事態に、彼は男の不屈きな願望を夢に見る。かわいいワイングラスに化けた若い女たちがかきづくハーレムの世界である。彼の見る夢は、その妹アンナが見る夢とどれほど違っていることだろう。彼にとって、否、男女を問わず世間一般にとって、これは邯鄲の夢どころか、現実世界においても許されるべきものであるのみならず、推奨される行為なのである。生来「善良な」(善良さにもさまざまな位相がある)オブロンスキイは、自分がいっさいの混乱の原因になっていることに痛痒を感じていないわけではないが、「家中のほとんどすべての者が、ダーリヤ・アレクサンドロヴナ〔ドリイのこと〕の無二の親友の乳母までもが彼の味方であった」。おまけに彼自身、自分に罪があるとは考えてもいない——「何より恐ろしいのは、すべての原因がこの俺にあり、俺のせいでありながら、俺には罪がないということだ。そこにこそいっさいのドラマがあるのだ」。通俗的で感傷的なこのメロドラマは、しかし、別のドラマの序章でしかないだろう。

オブロンスキイの男根中心主義的 phallogentric 論理は本人によって相対化されることもなく家庭の中から外へと散播される。彼によれば、「擦り切

れてしまって、年をとり、もはや美しくもない女、そしてなんら素敵などころがなく、平凡で、ただお人好しというだけの母親」は、夫に対してもっと寛大であるべきなのだ。彼の特徴は「徹底した自由主義」にある。身分や官等の区別無く、あらゆる人間と対等に付き合う。だが、その自由主義も女性をモノ化する妨げにはならなかった（例のワイングラスや「たまらんほどいい匂いのするパン」と女性とのアナロジーを想起せよ）。

「男は自由でなくてはいけない、男には男の興味があるんだ。男は男らしくなければ」と言うオブロンスキイの「自由」とは、結婚あるいは家庭の束縛からの自由、自由の切れっ端でしかなく、「男は男らしく」というジェンダー役割に搦め取られた不自由さを露呈するものでしかない。彼の「自由」がいかに矮小なものであるかは、わが身を卑しくして就職活動に奔走する後々の憐れな姿を思い起こすだけで充分だろう。トルストイはそのことをはっきりと描き出している。

にもかかわらず、美食にうつつを抜かし、精液を撒き散らし、座を取り持つこと以外には何の能も無い男が、ある意味では最も愛すべき者として社会から歓迎されている。若き日の童貞喪失の罪を過剰なまでに意識し、清浄無垢なキティに自らが値しないと煩惱するあのリョーヴィンでさえ、彼を受け入れる。性道德の二重規準が重荷となっているリョーヴィンとそれが行動のバネになっているオブロンスキイの、レストランでの対話の場面は象徴的だ。オブロンスキイは二重規準を肯定すべく、冗談めかしてヨハン・シュトラウスのオペレッタ『こうもり』⁹⁾の一節を引き合いに出すが、それに対して「リョーヴィンも微笑まずにはいられなかった」のである。冗談めかしてはいるが、これがオブロンスキイの本質である。この時、彼の眼が「いつにも増してぎらぎら光っていた」ことに注意しよう。トルストイはこうした重要なデテールを見逃しはしない。男の性衝動は抑制がきかない、男の姦通は許される——この誤った本質主義にオブロンスキイは侵されている。「仕方がないさ、世界がそんな風にできているんだから」——これが彼の世界観だ。男であるオブロンスキイにとって、「地上の情欲」irdische Begierは、たとえ打ち克ち難くとも美しき喜悦を約束してくれるものとしてあるが、同じ血を分

けたアンナにとっては、女であるがゆえに、それも「たいした女」(オブロンスキイ)、「並外れた女」(リョーヴィン)であるがゆえに、その情欲にはそもその始まりから破滅と死のイメージが結びついていた。

ファム・ファタール

トルストイの妻ソフィヤは1870年2月24日の日記にこう記している。

「昨晚彼は私に言いました。上流社会に属する、自分を見失った既婚の女性のタイプが思い浮かんだと。彼の課題は、この女性をただ哀れで、罪のないものとして作り上げることであり、このタイプが思い浮かぶとすぐに、それまで思い描いていたすべての人物と男性のタイプがそれぞれの場所を見出し、この女性の周りに群れをなして集まってきた、そう語りました」¹⁰⁾。「自分を見失った女」женщина, потерявшая себяとは、おそらく婉曲語法であり、フランス語の se perdre (墮落する)をやや座りの悪いロシア語に移し換えたものだろう。これは構想というより構想の断片というべきもので、決定稿のヒロイン像との直接的な繋がりを保証するものではないが、未来のヒロイン像が性的に墮落してゆく女としてイメージされていたことは、アンナのセクシュアリティについて考えるときに重要な手掛かりを与えてくれる。

小説の構想が熟していくとき、アンナも成熟していく。最初の草稿では、ヒロイン(まだこの時点ではアンナという名前ではない)は次のように素描されていた。

「……彼女は不器量で額が低く、鼻も低くて天井を向いており、おまけに肥り過ぎている。その肥り具合といえば、あと少し肥っていたら醜いとさえいえるほどである。もし、灰色の瞳を引き立てている長くて黒い睫毛や額を美しく綾どる豊かな黒髪がなかったなら、また、均整のとれた肢体や兄同様の優雅な身のこなしや小さな手足がなかったなら、彼女は醜女であっただろう」¹¹⁾。

これを、例えばモスクワの舞踏会でのアンナと比較すれば、その違いが明らかだろう。

「アンナは、キティがぜひにと頼んだ藤色のドレスではなく、胸元を深くカットした黒いビロードのドレスをつけ、古い象牙細工のように形のいい肉づき豊かな肩や、胸や、ほっそりとして華奢な手首のあたりが丸みを帯びた腕をあらわに見せていた」。ここでもデテールに注意しなければならない。この時、彼女の房々とした黒髪には、古来から愛のシンボルと言われる三色スマイルの花飾りがさしてあり、さらにベルトにまで同じ花飾りがさしてあった。これがアンナのアクセサリーとして完璧なのは、三色スマイルがロシア語では「アニュータの瞳」*аниютини глазки* すなわちアンナ（アニュータはその愛称）の瞳であるからだ。アンナは肉感的、挑発的である。同性のキティの目にも、彼女の中の「ある超自然的な力」、「魅力と隣り合わせの何か恐ろしくて残酷なもの」、「悪魔的なもの」が映し出されていた。

『芸術とは何か?』で、芸術におけるポルノグラフィックなイメージを断固否定し、芸術の官能性を「本当の芸術」とは無縁のものだと主張するトルストイは、「英国王立美術院画集」に収められたJ. C. ドルマンの「聖アントニウスの誘惑」に激怒した¹²⁾。「聖者は跪いて祈っている。その後ろには、裸の女とある動物が立っている。明らかに、画家には裸の女がすこぶる気に入ったようだが、アントニウスにはまるで関心がない。彼には（画家には）誘惑が恐ろしいものではないばかりか、却ってこの上なく心地よいものなのだ。従って、この絵に芸術があるとしても、それはきわめて汚らわしく、まやかしのものだ」¹³⁾。

さらには、官能性の芸術史が否定される。「恋愛詩や裸体のヴィーナスとフリーネを始めとして、ありとあらゆる詩、絵画、彫刻を例にとってみれば、女が快樂の道具であることに気づくはずだ」¹⁴⁾——これは『クロイツェル・ソナタ』の妻殺しの男ポーズヌィシェフにトルストイが言わせたことばである。

そのトルストイがアンナを描いた。フローベールの「マダム・ボヴァリー、それは私だ」を意識してのことだろう、「アンナは私の養女だ」とさえ言っている。彼は西欧の小説の伝統を継承し、それを克服しようとする。イギリスの家庭小説（アンナやドリイがヴィクトリア朝のイギリス小説の熱心な読

者であることに注目せよ)、フランスの姦通小説を超えるロマンを目指した。トルストイはセクシュアリティを剥ぎ取られた蠟人形を作り出すのではなく、19世紀70年代のロシア社交界に生きる生身の女性を全人的に描こうとしたのである。その意味では、アンナは特定の時代、特定の社会、特定の道徳観に縛りつけられてはいるが、物語世界内のアンナが「衣装を超えた内面の魅力」を備えているように、彼女は時空を超えて、その存在によって現代のわれわれをも突き動かす妖しいエネルギーを発散しつづける。

ここで、アンナが初めて読者の前に姿を現す駅頭の場面に、ヴロンスキイと共に立ち会ってみよう。列車内ですれちがった貴婦人に「一種特別な包み込むような優しさ」を認めたヴロンスキイは、もう一度振り返って見たいという止むに止まれぬ欲求を感じる。

「この束の間の視線の中に、ヴロンスキイは早くも女の顔にみなぎっている抑えつけられた生気を見てとった。それは、きらきら輝いている彼女の眼と、紅い唇をゆがめていたあるかなきかの微笑の間を飛び交っていた。まるで、あり余る何ものかが彼女のからだ全体に溢れ返り、われともなしに、眼の輝きや微笑となって現れているかのようだった。女はわざと眼の光を消し去ろうとしたが、その意志に反して、その光はあるかなきかの微笑となって輝いていた」。

アンナの運命を決定づける瞬間である。ロマンをアンナの悲劇と見るなら、その後の物語の展開はすべてこの場面に凝縮されていると言っても過言ではないだろう。しかも、この瞬間は構造的に、アンナの最期と見事に呼応している。新しい生を照らし出した光が、4年後には永久に消えてしまうのである。光と影のコントラストについては、ここでは触れないが、A. マンデルカーの指摘を待つまでもなく¹⁵⁾、小説の構造上きわめて重要な機能を果たしている。

アンナのセクシュアリティは、その身体と分かち難く結びついている。彼女の「飢え」は、ヴロンスキイと交わす「エネルギー的な握手」や「肉づきのいい体を不思議なほど軽々と運ぶ早い足取り」などによって示される。

「トルストイは純粋に肉欲的なものとしての愛を隠してはいない。アンナはほとんど猥褻だ。なぜなら、自分自身を〈飢えた女〉と感じ、それゆえにこそ正しいと感じているのだから」⁶⁾。

秘匿されるべき偽りのない愛、掟破りのあまりにも肉欲的な逸脱の愛は、そもそもの始まりからタブーを侵していた。ヴロンスキイはアンナの投げた「媚態のボール」をすぐさま宙で受け止め、アンナはほとんど一面識もなかった男から「200ルーブリ」の危険な金を受け取る。これは、もはや姦通あるいは売買春の決定的なアナロジーではないか。それに加えて、この二人の密約には死が関わっていた。たぶん引き込み線でのことだろう、「外套にすっぽり身を包んだ」線路番（この形象がアンナとヴロンスキイの見る恐ろしい夢の成分になっていることに注意）が後退してきた列車に轢き殺される。残された家族のことを心配するアンナの声を聞きつけたヴロンスキイが、今は未亡人となった線路番の妻に「200ルーブリ」を手渡すのである。アンナにはそれが自分に対する男からの秘かな贈り物であることが充分すぎるほど分かっていた。「そこには何か自分に関係のある、しかもあってはならないことが隠されている」と感じていた。だからこそ、彼女はキティにその金のことを話さなかった、とわざわざ書き足されているのだ。さらに、轢死事故に騒然とする雑踏の中に、アンナが「一番楽な死に方だ」という声を聞きつけていたことも覚えておこう。繰り返すが、トルストイはどんなに些細なデテールもおろそかにしない。このときアンナがふと囁いた「悪い兆ですわ」は、宿命の女（ファム・ファタール）が周りのすべてを呑み尽くした末に、自ら選び取った死として成就するだろう。

フェミニストかミソジニストか

わが国では従来「婦人に与う」という題の独立した論文として紹介されることが多かった『さらばわれら何をなすべきか』の第40章で、説教者トルストイは男女の性別役割を定式化している。

「聖書において言われているように、男と女には掟が与えられている。つ

まり、男には労働の掟、女には出産の掟である。われわれは現代科学のおかげで、*nous avons changé tout ça*（われわれはこれらすべてを変えた）と言いながらも、男の掟も女の掟も、肝臓の位置と同じく、不変のままである。そして、この掟からの逸脱は依然として死によって罰せられることから逃れられない」¹⁷⁾。

『さらばわれら何をなすべきか』は、過去の教会的論理、国家的論理、科学的論理が支配-被支配の世界秩序を編制し擁護し温存してきたことに対する痛烈な批判の書であるが、そこでは男-女関係が他ならぬその世界秩序に組み込まれていること、否、むしろ男-女の支配-被支配関係こそがそれを支えてきたことが、トルストイの射程に入っていなかった。

だが、この点だけを捕らえて、トルストイをミソジニストの名簿に登録することには慎重でなければならない。彼の性別役割規定は決して女性蔑視の産物ではない。現代フェミニズムの到達点から批判されるべきは、この論考におけるジェンダーの視点の欠如であろう。しかし、それさえも、後の『クロイツェル・ソナタ』では、限りなくフェミニズムの立場に近づいているのである。現代アメリカのフェミニズム批評家によれば、「『クロイツェル・ソナタ』は女嫌い（ミソジニー）の作品であるどころか、男の女性嫌悪を取り上げて、社会的にも経済的にも女性嫌悪がことごとく男の作りものであることを発見し、そのルーツをあらわにしてみせてくれる」¹⁸⁾ のである。

『戦争と平和』のエピローグに関連すると推測される異文¹⁹⁾に「結婚と女性の使命について」という断章がある。

「人間の価値は、その人がどのような資質と知識を備えているかという点にあるのではなく、もっぱら、その人が自分の使命を遂行するという点のみ存する。男の使命、人間社会という巣箱の働き蜂である男の使命は限りなく多様であるが、女王蜂、つまりそれなくしては種の再生産が不可能であるメス蜂の使命は疑いもなくただ一つである。ところが、それにもかかわらず、女は往々にしてこの使命が目に入らず、偽りの別の使命を選び取っている始末だ。女の価値はおのれの使命を理解することにある……」²⁰⁾。

エピソードに登場するナターシャはまさしくこの使命を遂行する「模範的な妻であり母である」。作者トルストイは『アンナ・カレニナ』の場合とは異なって、物語の進行を押し止めてまで、小説世界に侵入し、「女性問題」への懐疑的態度を露骨に示しながらこう語る。

「女性の権利、夫婦の関係、夫婦の自由と権利に関する意見や議論は、まだ今日のように〔1860年代のこと——筆者〕問題とはよばれていなかったけれども、当時もまったく今日と同じものであった。だが、それらの問題はナターシャの興味を引かなかったばかりでなく、彼女はそうした問題を理解しようとしなかった」。

かつて、魔女 *волшебница* とさえ形容されていたあの生氣溢れるナターシャが、今やその精神力のすべてを夫と家庭への奉仕に向ける「多産の牝」となっているのは余りに作為的だ。では、『アンナ・カレニナ』の「多産の牝」であるドリイ（トルストイの妻ソフィヤ同様、ほとんど身体を休める間もなく出産を繰り返している）は幸福だろうか？ また、多産の牝候補キティはどうか？ もちろん、ここでは主観的解釈を問うているのではなく、彼女たちがいかに描かれているかを問うているのである。とすれば、答えは自ずと明らかだろう。

夫の不実を暴き騒ぎ立てても「家庭の習慣」を奪われてしまうだけだ。習慣の力に押し流されてゆく夫と自分自身を何よりも軽蔑しながら、甘んじて自分を欺きつづけるドリイは不幸である。女はかくあるべきだ、という思い込みがイデオロギーとして社会に流通し、女を制御するだけではなく、彼女自身によって行動規範として内面化されてゆく過程、B. フリーダンの用語で言うなら「女らしさの神話」の、ドリイは紛れもない犠牲者だ。なるほど彼女の最も良き理解者リョーヴィンから「雛を引き連れためんどり」*наседка* と呼ばれ、百姓女たちと同じ目の高さで、お産のこと、子供のこと、亭主のことを語り合えるドリイは「家庭の尼僧」あるいは「家庭の天使」（ただし、ヴィクトリア朝時代のイギリス小説に見られるふくよかな女性ではなく、やつれ果てた尼僧ではあるが）の典型として肯定的に描かれているかのように見える。だが、「いつも心配気にあたふたとして、夫の目には、あまり利口

とは見えない」ドリイが、自己を相対化し得るだけの「賢くてデリケートな女性」であったことを忘れてはならない（ヴォズドヴィージェンスコエにアンナを訪ねるときの彼女の想念の数々を見よ）。「みんな生きているんだわ、あの百姓女たちも、妹のナタリイも、ヴァーレンカも、これから訪ねてゆくアンナも。わたしだけがそうじゃない」。この意識の覚醒からアンナの逸脱まではほんの一步である。実際、単調な生活にうんざりしている貞淑な妻ドリイは、「アンナの不倫の恋を遠くから眺め、それを許していただけではなく、それを羨んでもいた」。心の中で姦淫を犯していたのだ。だが、このときドリイは、アンナと違って、鏡におのれの姿を映して見ることをしなかった。おのれの心の内奥を覗き込むのをためらった。彼女は、『家庭の幸福』のマーシャ同様、習慣の力に引きずられて古巣に帰っていくだろう。

アンナのセクシュアリティ

アンナに戻ろう。1869年にミルの『女性の隷属』の二種類のロシア語訳が相次いで刊行されると、H. ストラーホフはミル批判を展開した。その主旨は、ミルの女性解放論が両性間の不平等の問題を法律上の問題に還元してしまっており、性的差異もしくは男女の性的関係については無視している、というものであった²¹⁾。ストラーホフによれば、両性間の関係、この神秘的で重大な関係こそがこの上なく大きな幸福と不幸の源泉であり、性的関係の問題がなければ、一般に、女性問題なるものも存在しえないのである。トルストイは投函されなかった手紙（1870年3月19日付け）で、部分的な留保条件をつけながらも、ストラーホフの基本的姿勢に賛意を表明している。まず、このことを確認しておきたい。先に引いたソフィヤの日記に残された「構想の断片」と時期が重なるからである。

トルストイの時代のロシア作家には、『性の政治学』でK. ミレットが槍玉にあげたヘンリー・ミラーやノーマン・メイラーのような露骨な性描写を望むべくもないが、それでもアンナとヴロンスキイの関係には当初から性的イメージがまわりついている。

駅頭での場面の性的イメージについては既に触れたが、その後の舞踏会で、早くもアンナ自身が「姦淫の女」に纏わる意味深長な一言を発していることに注目したい。群衆に混じって「ぐっと身を反らしながら」（これも重要なデテール）、ほとんど何の脈絡もなく、「いいえ、わたくし石など投げつけはしませんわ」とアンナが言ったのを、あたかも語り手がその背後に立って盗み聞きしたかのような印象だ。これはもちろん、新約聖書ヨハネ福音書第8章の暗示引用である。彼女は「ぐっと身を反らしながら」、姦淫の現場を取り押さえられた罪の女を「わたしは裁かない」と宣言しているのだが、裏返すと、自分自身が罪の女（その後も幾度となく彼女は自分自身をこう称している）であることを、この時すでに感じていたのだろう。オブロンスキイとリョーヴィンが話題にしていた「福音書の女」つまりマグダラのマリア像に自己を重ねている。

アンナにとっては、性愛がすべてを呑み込んでゆく。「抑えつけられた生氣」をリビドー（性的衝動）と読んで、またアニムス（女性の無意識のなかに存在する男性原理）と読んで構わないが、この性愛への衝動こそが彼女のセクシュアリティの主成分である。これにしがみつくようにして、彼女は「何か得体の知れない大きな力」との孤絶の闘いを始めるのだ。この意識、それが彼女の言う「心の中の skeletons」²²⁾ に他ならない。あれほどアンナ叔母さんになついていたドリイの子供たちが、舞踏会の後、アンナの出発に興味を示さなかったのは、彼らがアンナの skeletons を子供らしい敏感さで見抜いてしまったからである（子供の眼は大人には危険だ。アンナとヴロンスキイに挟まれたセリョージャの眼も）。肉欲の愛が母性を追放したのだ。セクシュアリティを唯一の武器にして、セクシュアリティの解放を目指してアンナは闘うが、その闘争は男性中心主義的社会的暗愚な力との正面切った闘いではなくて、むしろその社会を超えようとするたった一人の叛乱である。

ペトリーツキイとシルトン男爵夫人、トゥシケーヴィチとベツィ公爵夫人、ヴァーシカとサフォ・シトリツ、カルーシスキイ公爵とリーザ・メルカーロヴァなどなど、アンナの周りはどこもかしこも恋愛遊戯の狂ったような饗宴だ。だが、この社会は「ウェルテル式の命懸けの情欲」（次から次へと男

を変えていったヴロンスキイの母親の表現)を許しはしない、一人ミャーフ
カヤ公爵夫人を除いて。

正当化のためのいっさいの根拠を失った生は、荒々しい自然と同じように、
人間の意志に服従することを拒む。ペテルブルグへの帰路、車中のアンナに
猛然と襲いかかり「彼女とドアの奪い合いを始めた」あの激しい吹雪と風の
ように。生理的な嫌悪感さえ抱いているカレーニンとの生活、特に彼との性
生活では抑圧するしかなかったセクシュアリティの再生に戸惑いながらも、
車中のアンナはめくるめく恍惚感に溺れていき、身体が落ちていく感覚に囚
われる。読書するアンナが、手で弄んでいたペーパーナイフ（ここでは、こ
の名詞が指小形から段階的に通常の名詞へと大きく膨らんでゆく）の冷たい
刃を頬に押しつけて、思わず歓びの声を上げる場面のなんと官能的なことか。
ナイフ＝男根の比喩がたとえありふれたものであるにしても。

われわれはアンナが新しい女に生まれ変わる瞬間に立ち会っているのだ。
もはや、彼女はヴィクトリア朝小説の受動的な読者ではなく（「他人の生活
の反映を追っていくのが不快だった」）、自分自身の生を生き始めている。に
もかわらず、習慣の力は巨大だ。また慣れた生活の軌道に戻って、自分を
堅固な、「公明正大な」、貞淑な妻、良き母として感じたいという気持ちも捨
てきれずにいる。方向感覚を喪失しているかのようだ。彼女はふと、「汽車
が前へ走っているのか、後ろへ走っているのか、はたまたまったく停ってい
るのか」分からなくなるのであった。

物語の終わりに近く、アンナは自分とヴロンスキイとの間に、二人を結び
つける愛と二人を闘わせる悪霊とが同時に存在しているのを感じるが、彼ら
の恐らくは最初の性交の場面においても、性行為が殺人とのアナロジーの上
に成り立っている。

「彼女は男を見ていると肉体的に落ちていくのを感じ、もはや何も言うこ
とができなかった。男の方は殺人者が自ら手にかけてた死体を見るときに感じ
るような気持ちをおぼえた。彼が命を奪ったこの死体こそ二人の愛、二人の
愛の第一段階であった。……自分の精神的裸形に対する羞恥の念が彼女を圧

倒し、それが男にも伝わった。だが、殺人者は被害者の死体を前にしてどんなに恐怖を感じようとも、ずたずたに切り刻んで、その死体を隠さねばならない、殺人で得たものを利用しなければならない。

ネクロフィリア（死体性愛）的光景だ。この時、男はソファの上の女を見下ろして立ち、真っ青な顔をして下顎を震わせていた。女は全身を折り曲げるようにしてソファから床に倒れかかる。「もし、男が支えてやらなかったら、女は床の絨毯の上に倒れてしまったに違いない」。

ヴロンスキイはもう一度、愛する対象を見下ろしながら、やはり真っ青な顔をして下顎を震わせながら佇むことになる。競馬の場面である。疾走中に鞍に尻を下ろすという信じられない不注意をしでかして牝馬フルーフューの背骨を折ってしまったのだ。落馬した彼はよろめきながら泥だらけの地面に立ち、美しい目をした（アンナと同じだ）フルーフューが苦しげに息をついでいるのを見下ろしている。牝馬は魚のように全身をひきつらせて立ち上がろうとするが、また横倒しになってしまう。ヴロンスキイは馬の横腹を踵で蹴るが、馬は動かなかった。

アンナの肉体的・精神的落下 падение と、ヴロンスキイの落馬 падение が彼らの不幸を演出する。

牝馬フルーフューとアンナとのアナロジーはあながち荒唐無稽な話でもない。『フルーフュー』Froufrou とは、メイヤックとアンヴィ合作の戯曲（1869年初演）の題名である。フルーフューとあだ名される資産家の娘ジルベルトは貴族の外交官と結婚するが、夫婦仲が冷えきり、彼女は昔の愛人とヴェネツィアに駆け落ちする。嫉妬に狂った夫は情夫を決闘で射殺する。彼女は悔悟して、夫とも別れ、貧民の救済事業に専念するが、病に倒れ、最後はすべてを許した夫の腕のなかで息を引き取る²³⁾。もっとも、ここで大切なのは、文学的モチーフのルーツ探しではなく、両場面の視覚的イメージが喚起するアンナのセクシュアリティのあり方である。それは「背骨の折れたニンフ」のイメージと驚くほど似ている。B. ダイクストラは、アーサー・ハッカー作「葉の吹き溜まり」から次のような解釈を引き出している。

「とりわけ印象的なのは、裸のまま倒れ伏した自然な状態のこの女性たち

が極端に無防備のままであるということだ。と同時に、彼女たちは性的な充足をどうしようもないほど必要としているように見える。餌を与えられるのを待っている動物のようにわれわれに向かって呼びかけてくるのがほとんど聞こえそうなほどだ。……ハッカーの絵の前景にいる女性は、麻痺を起こしそうな脊椎の背面方向への彎曲のために苦しんでいるようにも見える。実際、木から落ちることによって、彼女は背中を傷つけ、おそらく折りさえしたかのようにも見えるのだ。……彼女、彼女の仲間、それに、それ以外の倒れ伏して真っ直ぐ立つことができないらしい女性の際限なく反復されるイメージは、(男の) 潜在的な攻撃幻想の要求を満たしたのだ²⁴。

性交は必ず欺瞞と暴力(レイプ)に行き着き、そこでは男女の平等な関係が成立しえない、というポーズヌィシェフの言葉がこのイメージと響き交わす。肉欲を断ち切ったとき、男と女の現実の関係があらわになる。もし、それが冷めきった関係なら、それこそが彼と彼女のノーマルな関係だ。悲しいかなアンナの世界は制限された世界である。彼女は性愛と肉体的魅力でヴロンスキイをその世界に引きずり込もうとする。彼はベテルブルグの社交界でも、ヴォズドヴィージェンスコエの領地でも、イタリアでもその制限を感じている。「アンナにとって、ヴロンスキイはただ一つのもの、すなわち女への愛でしかなかった」と語られているし、彼女は彼に向かって「わたしにとってただ一つのもの、それはあなたの愛です」と訴える。かつては金をかけずに身繕いしていたアンナが、今では、男の愛をつなぎ止めるために、服装や髪形にことさらこだわるようになっていたのを読者は知らされる。彼女は「わたしが誰かって？ 淫らな墮落した女です」と絶叫するしかない。彼女自身が性愛と化してしまった。イタリアで描かせたアンナの肖像画を見たり ヨーヴィンが、彼女に対する優しい哀憐の気持ちの中に、「何かそうでないもの」を感じるのはまさにそのためである。二人の間にはもはや性交のための性交しか存在していない(アンナはヴロンスキイとの子アニーの出産後、避妊している)。彼らの感情のもつれが頂点に達したときでさえ、二人は交わっている(第7編25章を見よ)。解放されたかに見えたセクシュアリティではあったが、愛する男との関係の中でも、アンナの肉体は彼女自身のもの

ではなかった。自己実現の旅は終焉に近づいていた。

アンナの最後の一日。死への旅立ちの途中、アンナは鏡の中の自分の姿を見て、「これは誰だろう？」と考える。これをアヘン服用による幻覚だと片づけてしまってはならない。「そう、これはわたしだわ——突然、合点があった。そして全身を眺めているうちに、からだに男の接吻を感じて、身震いしながら肩を動かした。それから片方の手を上げ、唇へ持っていくと、その手に接吻した」。アンナの身体的特徴の中で、繰り返し強調されてきた「白く美しい手」——その手を慈しむかのように接吻することで、彼女は最後にもう一度、自分の肉体の実在感を確かめたかったのだ。

アンナの自殺は、神の復讐でも、社会の復讐でも、あるいは男への復讐でも、社会への復讐でもない。彼女が最後に自ら選び取った道は、自分の肉体を、他の誰のものでもない自分自身のものとするためのぎりぎりの選択だったのだ。

セクシュアリティの解放を目指したアンナのあくまでも人間的な生は、宗教的エピグラフと衝突する。

トルストイ自身も矛盾している。「トルストイが矛盾しているのは、彼が古い時代に属し、彼の理想が過去にあるのに、他方、彼が人間的であり、人間的な理想は未来にあるからである」²⁵⁾。

注

1) Шкловский В.Б. Лев Толстой. Соб. соч. в 3-х томах, т. 2, М., 1974, с. 384.

2) Толстая С.А. Дневники. В 2-х томах, т. I, М., 1978, с. 502.

3) Шкловский. Там же, с. 417.

4) Пушкин А.С. Полн. соб. соч. в 17-ти томах, т. 8, М., 1948, с. 38.

5) 以下、『アンナ・カレーニナ』からの引用はすべて、Л.Н. Толстой. Соб. соч.

в 22-х томах, тт. 8-9 を底本として筆者が訳出したものであるが、煩雑を避けるため、いちいち該当頁を注記していない。

6) Некрасов Н.А. Полн. соб. соч. и писем в 15-ти томах. т. 3, Л., 1982, с. 172.

7) Evans M. Reflecting on Anna Karenina. London, Routledge, 1989, p. 40.

8) Набоков В.В. Лекции по русской литературе, М., 1996, с. 230.

9) 原文ではドイツ語で引用されている。

Himmlisch ist's wenn ich bezwungen
Meine irdische Begier ;
Aber doch wenn's nicht gelungen,
Hatt' ich auch recht hübsch Plaisir.

- 10) Толстая С.А. Там же. с. 501.
- 11) Толстой Л.Н. Полн. соб. соч. в 90-та томах, т. 20, М., 1953, с. 18.
- 12) Dijkstra B. *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Ciecle Culture.* Oxford Univ. Pr. , New-York & Oxford, 1986, pp. 254-255を参照.
- 13) Толстой Л.Н. Соб. соч. в 22-х томах. т. 15, с. 162.
- 14) Там же, т. 12, с. 154.
- 15) Mandelker A. *Framing Anna Karenina : Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel.* Ohio State Univ. Pr. , Columbus, 1993. とくに, 第3章を参照のこと.
- 16) Шкловский В.Б. *Энергия заблуждения: Книга о сюжете.* М., 1981, с. 204.
- 17) Толстой Л.Н. Соб. соч. в 22-х томах, т. 16, с.390.
- 18) Heldt B. *Terrible Perfection : Women and Russian Literature.* Indiana Univ. Pr. , Bloomington & Indianapolis, 1987, p. 45.
- 19) Эйхенбаум Б.М. *Лев Толстой: Семидесятые годы.* Л., 1974, с. 112-114.
- 20) Толстой Л.Н. Полн. соб. соч. в 90-та томах, т.7, с. 133-134.
- 21) Эйхенбаум Б.М. 前掲書, 第2部4章を参照.
- 22) skeletonsを「骨組み」と訳している例があるが, これでは台無し. ここでは a skeleton in the cupboard という慣用句にあるとおり, 心の中の触れられたいくない秘密という意味で用いられている.
- 23) フランス文学辞典, 日本フランス語フランス文学学会編, 白水社, 1974, p. 637を参照.
- 24) Dijkstra B. *ibid.* , pp. 99-100. ただし, この部分に限って邦訳を借用した: 『倒錯の偶像』(富士川義之他訳), パピルス, 1994, p. 173.
- 25) Шкловский В.Б. Соб. соч. в 3-х томах. т.2, с. 394.