

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ作品の 形式的側面について

越野 剛
(北海道大学)

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチの作品はインタビューを重ねて集められたソ連の「小さな人」の声を組み合わせられて作られている。そのジャンルはドキュメンタリー文学やオーラルヒストリーなどとされてきた。しかしそれらの「声」には語り手の言葉がそのまま使われているわけではなく、独自の文学的な戦略にしたがって編集・配置されている。本発表ではアレクシエーヴィチの創作の内容ではなく、形式的な側面に焦点を当てて、音楽的構成、演劇化、聞き手の形象という三つの手法によって芸術的なテキストが構築されていくプロセスを明らかにする。

音楽的構成

アレクシエーヴィチの初期作品では証言者の声は単純に並べられているだけだった。『戦争は女の顔をしていない』（1985年）ではいくつかのテーマにそって大小の証言が並べられ、それぞれ一つの章を作っている。それに比べると『チェルノブイリの祈り』（1997年）ははるかに複雑な構成を持っている。三つの章のそれぞれが語り手の名前を付した証言の他に兵士・民衆・子供たちの匿名の断片的な短い声をまとめた「コーラス xop」と呼ばれる部分を含み、それぞれがチェルノブイリ事故に関する一定の社会層の集合意識を表現している。またプロローグとエピローグとして夫を原発事故で失った二人の妻の長い物語が「孤独な人間の声」という共通のタイトルを付して置かれている。結果として『チェルノブイリの祈り』は多層的な音楽を思わせる形態を持つことになった。

『セカンドハンドの時間』（2013年）の構造はさらに複雑である。全体は二つの部に分かれていて、それぞれが10の長い語りと「街頭の喧騒とキッチン会話より」と名付けられた匿名の声の収集から成っている。アレクシエーヴィチはこの本のためのインタビューを集めるのに20年以上もかかっている。第一部はソ連解体後の1990年代の混乱期の人々の声を映し出しており、第二部には2000年代のプーチン時代の証言が集められている。さらにそれぞれの章の多くもまた複数の声を組み合わせられており、アレクシエーヴィチの他の作品と比べても多層構造が際立っている。

例として「ひとりの赤い元帥と三日間の忘れられた革命について」を見てみよう。物語

の主演は1991年8月クーデターを指示して、その失敗後に自殺したソ連の元帥セルゲイ・アフロメエフだ。存命の人物ではないので、主な語り手となるのは故人の知り合いで、名前と職務を読者に明かすことを拒んだという政府高官だ。ここでアレクシエーヴィチは、様々な理由でソ連後の世界に絶望した自殺者（未遂者を含む）について取材した『死に魅入られた人びと』（1993年）のテーマを継続している。しかしアフロメエフの物語には大きな違いがある。第一に、自殺した元帥についてモスクワの赤の広場で集められた匿名の人々の声が1991年12月（クーデターの数か月後）と1997年12月（6年後）の二回に分けて収録されている。しかも人々の意見は両極端に割れている。エリツィンを支持するデモの参加者とクーデター側の賛同者の双方である。時間の経過に伴う変化も明らかだ。クーデターに抗して戦ったという人が6年後にはエリツィンとガイダルの「民主的」な政治に幻滅感を抱いている。

章の中心となる政府高官へのインタビューは二つの時期の異なる人々の声の集積の間にちょうど挟まれるかたちになっている。その他にもアフロメエフ元帥の死に関する司法文書や新聞記事の抜粋が編みこまれ、そのひとつは故人となった元帥の墓が略奪にあったというニュースを皮肉交じりに伝えている。「軍最高司令官の軍服は骨董品ブローカーの間では高値で取引される」

「小さな人」の物語に関心を寄せてきたはずのアレクシエーヴィチがアフロメエフのような軍高官の取材を行うのは奇妙に感じられるかもしれない。しかし『死に魅入られた人びと』には補足資料としてアフロメエフ自殺のニュース記事が載せられており、この時点ですでにアレクシエーヴィチが事件に注目していたことが分かる。注意したいのはアフロメエフ自身の声は「ひとりの赤い元帥と三日間の忘れられた革命について」の章からほとんど聞き取れないことだ。インタビューされた人々はアフロメエフの死の真の原因や動機について互いに矛盾する意見を披露する。それらの声が元帥の知人である政府高官も含めてすべて匿名であることも特徴的だ。結局のところアレクシエーヴィチのテキストが伝えるのはソ連の元帥の個人的な伝記というよりは、90年代の政治的変動に対する人々の集合的意識といったほうがよいだろう。多層的な音楽的な構成は失われたソ連という時空間を想起するあらゆる多声的な意見をひとつのシンフォニーのような書物にまとめることを可能にしている。アレクシエーヴィチ自身が「声」と「コーラス」というような音楽のメタファーを自分の作品について用いているのも興味深い。

演劇化

アレクシエーヴィチによって記録・編集された証言のひとつひとつは単独の役者が演技する一人芝居（モノドラマ）をほうふつさせる。実際に『戦争は女の顔をしていない』や

『チェルノブイリの祈り』はロシア・ベラルーシ・ドイツ・フランスなどで何度も舞台化されている。アレクシエーヴィチ自身がそれらの多くで脚本を手掛けており、演劇というジャンルにもよく通じているはずである。一方でアレクシエーヴィチの原作のテキストについても演劇的要素の進化が観察できる。

アレクシエーヴィチの作品ではひとつの物語には一人の証言者が登場するのが基本である。しかしインタビューに複数の語り手が参加する場合もある。例えば『チェルノブイリの祈り』では汚染された村に残ることを決めた7人のサモショール（自発的帰還者）や汚染地に残された家畜を処分する仕事を請け負わざるをえなかったホイニキ市の3人のハンターとの会話がそれぞれ一つの物語を構成している。各人の発話のひとつひとつはそれ自体が独立したモノログ（アネクドート、エピソード、警句など）となっている。しかし発話相互の結びつきは弱いため、例えばその順番を入れ替えたとしても違和感なく読むことができってしまう。個々の具体的な台詞をだれが語ったのかさえ示されておらず、それぞれの人物の役柄や意見の違いや対話的な関係性は浮かび上がってこない。複数の匿名の声を集めた「子供たちのコーラス」「兵隊たちのコーラス」と同じくモノログの集合と考えたほうがよいだろう。

ある物語でアレクシエーヴィチは母と娘とその夫の3人家族にインタビューしている。彼らは内戦が始まったタジキスタンを逃れて、放射能に汚染されて無人となったベラルーシの村に安住の地を見出した。多くの無慈悲な殺戮を目撃した娘は銃を持った人間を見るのが恐ろしいと言うが、母親は一人ならば危険のない人間でも集団となったときには容易に残酷なふるまいができるようになるという考えを述べる。自分たちの体験を語る二人の言葉は対話的な応答関係で結びついている。他方で同じ場面の第三の登場人物である娘の夫は最後まで沈黙を通す。ロシア人である二人と違い、タジク人である彼は対立する二つの民族の板挟みになって心理的に苦しい立場に置かれている。異民族の家族の安全を守るため、祖国と親族を戦火の中に残してきたことになる。従って男性の沈黙も他の二つの声と対話的な関係を結んでいると見なすことができる。このエピソードが「太古からの恐怖に関する三つのモノログ」と題されているのはそのためであろう。

『セカンドハンドの時間』にはアレクシエーヴィチが地方の都市で党地区委員会の書記を務めたという女性エレナ・ユリエヴナに取材する章がある。彼女の住むアパートにはモスクワから来た友人がたまたま滞在している。二人の女性は近年のロシアで起きた出来事について正反対の見解を抱いている。前者は彼女の父親がスターリンの時代に収容所に送られた経験があるにも関わらず、ソ連の社会主義の理念を信奉し続けている。後者の友人は反体制（ディシデント）の気風のある環境で暮らし、1990年代の混乱期に政治的理想に幻滅を味わったが、それでもペレストロイカで挙げられたロマンチックな自由の理念を支持している。見解の相違はあっても二人の友情は続いている。アレクシエーヴィチは

彼女たちの声を交互に重ね合わせることで世界観の異なる二つの視点の対話を演劇化しているといえよう。

もうひとつの演劇的手法はテキスト中に括弧付きで挿入されるト書きである。初期作品である『戦争は女の顔をしていない』と『最後の証人たち (ボタン穴から見た戦争)』(1985年)ではまだ使用例が見られないが、それ以降の作品では「笑う смеется」「微笑む улыбается」「泣く плачет」といったインタビュー中の身振りが括弧内のト書きとして表現される。とりわけ注目に当たりするのは語り手が口を閉ざして一時的に黙りこむ動作である。演劇において沈黙は効果的なジェスチャーであり、前述した『チェルノブイリの祈り』の沈黙するタジク人のように時として対話の中の重要な構成要素となりえる。

『鉛の少年たち (アフガン帰還兵の証言)』(1991年)では「沈黙する молчит」というト書きは7回用いられる。自分の内面に入りこむというニュアンスのある「考え込む задумывается」の使用は2回である。『死に魅入られた人たち』の語り手が口ごもる様子はもっと丁寧に描き出されている。「沈黙する」は65回も使用されており、さらに「間 пауза」というト書きもしばしばみられる(18回)。後者は語り手の感情表現としては弱い印象があるが、テキストにある種の抑揚を与えている。『チェルノブイリの祈り』になると「超然として沈黙する」「まず沈黙する。それから長いこと泣く」「顔を両手でおおって沈黙する」「タバコに火をつけて沈黙する」のようにト書きが詳細な修飾や身体表現を伴うようになり、演劇的な効果が強まる。

アレクシエーヴィチは後期作品になるほど演劇的表現がより複雑なものになっていく。『セカンドハンドの時間』では『死に魅入られた人びと』で紹介されたのと同じ登場人物の語りがいくつか繰り返されているため、それらを比較することによってアレクシエーヴィチの手法の変化を知ることができる。例えばミンスクに住む医師マルガリータ・ポグレビツカヤの証言を見よう。ソ連時代の幸せな生活やスターリンに傾倒した思い出を忘れられないでいる女性である。彼女はスターリン時代の流行曲をよく覚えており、アレクシエーヴィチの前で「父たちは自由と幸福を夢見た…Отцы о свободе и счастье мечтали…」(『若きピオネールの歌』、1946年)や「私の生まれた国は広い…Широка страна моя родная…」(『祖国の歌』、1936年)を暗唱してみせる。『死に魅入られた人びと』ではこの場面に「歌う Поет」という簡単なト書きが付されているが、『セカンドハンドの時間』になると「静かに口ずさむ Тихо напевает」というニュアンスのある表現に置き換えられている。ちなみに前者で用いられていた「間」というト書きは消えて、新しいテキストでは「沈黙する」や「考えこむ」が用いられている。とりわけ印象的なのはソ連時代の晴れやかな記憶について熱弁をふるった後で、「長いこと沈黙する。あまりにも長いので私は彼女に呼びかける」というト書きが加えられていることだ。ここではめったに姿を現さない聞き手が思わず証言者の身振りによってテキストの中に引き込まれてしまっている。インタビューの時

期は同じでもソ連解体直後に出た『死に魅入られた人びと』とは違って 20 年ほどの時間をおいて書かれた『セカンドハンドの時間』では、聞き手（アレクシエーヴィチ）や読者が語り手の「長い沈黙」を読み取ることができるようになったということだろうか。

作者＝聞き手の形象

アレクシエーヴィチが文学作品の中で自分の意見や判断を述べることは少ない。テキストは基本的にインタビューで記録された声によって構成されている。それぞれの物語に付けられたタイトルも語り手の言葉の中にある印象的なフレーズを用いている場合が多い。例えば前述したチェルノブイリの汚染地で家畜を処分する仕事を請け負ったハンターたちの語りは「歩く屍」と「ものいう大地」についての 3 つのモノログ」と題されている。もちろん実際のインタビューではアレクシエーヴィチが質問を投げかけ証言者がそれに答えることで何らかの対話が成立しているはずだ。しかし完成した文学作品としてのテキストでは聞き手の声はできるかぎり削減されており、結果としてそれぞれの物語は切れ目のないモノログのように見える。実際にアレクシエーヴィチはしばしば「モノログ」という言葉をテキストのタイトルに選んでいる。

バフチンが指摘するようにモノログ的なテキストにも隠された対話を見出すことができる場合がある。インタビューの場面を想像してみるならば、語り手が常に自分の目の前にいるアレクシエーヴィチの存在を意識していることは間違いないだろう。テキストには対話相手に向けられたと思しき台詞や身振りも残されている。そこから作者でもある聞き手の声やイメージが浮かび上がってくる。アレクシエーヴィチの描く登場人物はしばしば問いかけたり、反論したり、共感を求めたりして、聞き手の声を引き出そうとする。『セカンドハンドの時間』にはそのような場面が多い。例えば社会主義の過去を懐かしむ前述のマルガリータ・ボグレビツカヤは語りの途中で「ベリヤを覚えているかですって？ ルビャンカはどうかですって？」と問い返している。もともとはアレクシエーヴィチがそのような質問をしていたところを語り手の問い返しの部分だけがテキストに残ったとも考えられる。しかし恐らくはマルガリータがアレクシエーヴィチに対して、あるいはソ連の過去についてなら何でも批判的に見ようとする架空の論敵に対して、質問を先回りして答えようとしたのだと考える方が自然だろう。このような語り手による問い返しはアレクシエーヴィチのテキストにしばしば現れる。

ソ連の過去を肯定的に記憶する人たち（あるいは文脈は異なるがプーチン体制の支持者）はアレクシエーヴィチをリベラル派の論敵として見る傾向がある。マルガリータ・ボグレビツカヤには「私をじっと見つめる」というト書きがあり、聞き手のアレクシエーヴィチが自分を狂人と見なしているのではないかと疑う様子がうかがわれる。地方都市の党委員

会書記だったエレナ・ユーリエヴナにいたっては出版される本から自分の言葉が削除されると信じ込んでいる。アレクシエーヴィチは自分が客観的な立場に立つ「冷静な歴史家」であることを約束せざるをえない。ここでは証言者の方が問いを投げかけ、聞き手がそれに応答するという逆転した構図が描かれている。結果としてこの場面ではアレクシエーヴィチ自身の「声」が記録されることになった。

アレクシエーヴィチはソ連の小さな人を記録するプロジェクトを30年以上にわたって続けてきた。語り手の声を通じて再構成される聞き手＝作家のイメージもまた時間の経過にともなって大きな変化を被っている。デビュー作の『戦争は女の顔をしていない』で彼女が最初に取材したのはスナイパーとして戦時中に活躍した元女性兵だった。すでに初老にさしかかった語り手は残酷な戦争の話を書くことになる若い作家(当時のアレクシエーヴィチは30歳ごろ)を憐れんだ。「おまえさんって呼んでも気を悪くしないね Не обижаясь, что с ходу на "ты"?。なんだか娘と話しているようでねえ」とさえ言われている。その10年後にはアレクシエーヴィチはすでに複数の本の著者として名が知られるようになっていた。『死に魅入られた人びと』のインタビューで、マルガリータ・ボグレビツカヤは「私はあなたが来ることを知っていたような気がします」と述べている。『セカンドハンドの時間』で自殺したアフロメエフ元帥について取材を受けた匿名の高官はアレクシエーヴィチの著書を読んでおり、「私はあなたの本を読みましたよ…あなたは無暗に人を…人間の真実を信頼しておられるようですな」と彼女の創作アプローチの批判を始める。このように年長世代から憐れまれる駆け出しの作家から、権力者と論争することもできる文化人へとテキストに映し出されるアレクシエーヴィチの姿は進化を遂げている。すべてのテキストに潜在的に存在している聞き手の形象は多数の断片的なモノローグをひとつの文学作品に統合する機能を果たし、また初期作品から後期作品にかけての変遷は証言者として当てはまる「小さな人たち」が広がっていくプロセスに平行していたように思われる。

結論

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチがインタビューの記録から芸術作品を創作する際に用いる文学的手法をここでは分析した。第二次世界大戦中のナチ・ドイツによる民間人虐殺を取材した『燃える村から来た私』(1975年)やレニングラード包囲についての『封鎖の書』(1977-81年)で知られるベラルーシの作家アレシ・アダモヴィチはインタビューに基づくドキュメンタリー文学というジャンルにおいてアレクシエーヴィチの教師に位置付けられることが多い。しかしここで述べた三つの手法はアレクシエーヴィチの作品に独特な特徴だといってよい。例えばアダモヴィチは記録された証言の合間に自身の意見や

分析を必ず加えるようにしており、アレクシエーヴィチのように聞き手の声がテキストの表面から隠れることはない。

とりわけ後期の作品でアレクシエーヴィチは自分の声が他の登場人物と同じ次元で響くことを望んでいるようにも思われる。『チェルノブイリの祈り』にはアレクシエーヴィチの自分自身へのインタビューという興味深い一節があるが、そこで彼女は自分をふくめたすべてのベラルーシ人が原発事故の証言者であり「チェルノブイリ人」になったのだと語る。それまでの著作に存在した聞き手と語り手の距離が以降は意識的に取り払われるようになる。『セカンドハンドの時間』でも同じような理屈が用いられており、アレクシエーヴィチは本の主題となっているソビエト人とは私自身のことでもあると打ち明ける。アルメニア人女性とアゼルバイジャン人男性の悲劇的な恋愛というソ連版の「ロミオとジュリエット」の章における聞き手の身振りがとりわけ印象的である。その信じがたく残酷で美しい物語の終わりで語り手のアルメニア人女性は聞き手に向かって「私の話を信じてくれるかしら」と問いかける。アレクシエーヴィチは「信じます…。私もあなたと同じ国で育ったのだから。信じますとも！」と答える。そこに置かれたト書きには「私たちはともに泣く」と書かれている。この演劇化された応答はセンチメンタルに感じられるかもしれないが、多声的な文学テキストの中に作者自身の声を配置しようとする文学的手法の一例と考えることもできるだろう。

注記：本稿で使用したアレクシエーヴィチ作品のテキストは以下の通りである。（）内には初出の年を記した。Алексиевич С. А. У войны не женское лицо. Минск: Мастацкая літаратура, 1985; Алексиевич С. А. Последние свидетели: соло для детского голоса. М.: Время, 2016 (1985); Алексиевич С. А. Цинковые мальчики. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001 (1991); Алексиевич С. А. Зачарованные смертью. М.: Слово, 1994 (1993); Алексиевич С. А. Чернобыльская молитва. М.: Остожье, 1998 (1997); Алексиевич С. А. Алексиевич С. А. Время секунд хэнд, М.: Время, 2013. 少なくとも『戦争は女の顔をしていない』、『鉛の少年たち（アフガン帰還兵の証言）』、『チェルノブイリの祈り』は改訂の際にかなりの加筆がなされており、今後の研究ではこうしたテキストの変遷も考慮する必要がある。アレクシエーヴィチの主要作品はすべて日本語に翻訳されており、必要に応じてそれらも参照した。

On the Formal Aspects of Svetlana Aleksievich's Literary Works

KOSHINO Go
(Hokkaido University)

The works of Svetlana Aleksievich, consisting of Soviet small people's voices recorded in a great number of interviews, are mostly categorized into the genre of nonfictional documentary literature. These "voices" are, however, edited and organized according to her own literary poetic purposes. My presentation, focusing on not the contents, but the formal aspects of Aleksievich's creation, aims to clarify the process of constructing aesthetic text. Three different types of literary devices are taken into consideration: music-like composition, dramatization, and the figure of the interviewer.

(1) Music-like composition

The oral histories presented in her early works such as *The Unwomanly Face of War* (1985) are simply placed in chronological order; however, *Chernobyl Prayer* (1997) has already acquired a complex compositional style. Each of the three chapters includes a part called a "chorus," which is a compilation of short pieces of ordinary people's, soldiers', and children's voices besides several stories of middle length. Moreover, it has two full-length confessions told by wives deprived of their husbands by the nuclear catastrophes as an epilogue and prologue. It is suggestive that the author tends to utilize musical metaphors for the composition.

(2) Dramatization

Each of the voices that compose Aleksievich's literary works resembles a monodrama played by a single actor. The architecture of her creation gradually evolves into a dialogue. *Chernobyl Prayer* has a scene in which seven *samoshol* (illegal residents in the Zone) give their voices in a same interview; however, they are not dialogically linked with each other. In *Secondhand Time* (2013), we see two women's voices with opposite viewpoints toward Soviet history organized in a dialogical order. Stage directions such as "laughing," "crying," or "keeping silent" also add a flavor of theatrical gesture to the texts.

(3) The figure of the interviewer

An interview must be a kind of dialogue with the interviewee; however, the voice of the interviewer appears to be deliberately deleted in Aleksievich's texts. A seemingly seamless monologue proves to be created as a result of literary editing. Nevertheless, the narrators, being aware of the presence of Aleksievich before their eyes, pose questions, challenge arguments, or require sympathy. It is possible to reconstruct from these kinds of dialogic traces the figure of the interviewer-author, who develops from a novice journalist pitied by veteran women soldiers in *The Unwomanly Face of War* to a world-famous writer able to confront a high officer on equal terms in *Secondhand Time*.