

書く／愛する私と私の像

——ジナイーダ・ギッピウスの『痛み』(1907) について

草野慶子

The Writing/loving Self and Self-image: Zinaida Gippius' *Pain* (1907)

Keiko KUSANO

Abstract

This paper analyzes the poem *Pain* (*Боль*) by the Russian symbolist poet Zinaida Gippius (1869–1945), which was published in 1907, within the context of the literary world at the time and through the lens of modern gender theory and feminist criticism.

Pain caused a scandal in the literary world upon its publication because it was interpreted as an expression of female-initiated erotic pleasure. This paper will first show that *Pain* would be disseminated as Gippius' own pornographic confession by examining two parodies of *Pain* by male writers.

Gippius herself strongly objected to this interpretation, protesting that *Pain* refers to nothing more than physical pain (as the title indicates) and that it would be sexist to tie it to sexual phenomena. However, this paper does not take such a claim at face value, arguing that Gippius' objections are more complex and ambiguous. Thus, I will advance my discussion of them by emphasizing the fact that they appeared in her critique of Otto Weininger's *Sex and Character* (*Geschlecht und Charakter*, 1903).

Gippius expected *Pain* to provoke a violent, pornographic reading, and the subject of sex does in fact exist in the poem. The poet cross-dressed and behaved in other gender-fluid ways, parodying her very self as a female poet, and it was obvious to her that her own image and poems would be incorporated into a sequence of parodies. She also knew that women were marginalized as sexual agents. Engaging as a writer in this field of power would require her to disguise pornography yet betray it, to avoid pornography yet preserve it, and also to implicate the male writers of its parodies as accomplices in the literary “violation” of such a work having been written by a woman.

Gippius was skeptical about direct sexual expressions in literary works, although there is a physicality in the very act of writing. In the letters addressed to her lovers, many of whom were women, this is a proxy for sexual intercourse. Another point that needs to be checked is the idea that Gippius' attention was always focused on the “female creator” and that she was interested in the topics of their fluidity and multi-dimensionality throughout her literary practice in general.

Pain and love alike blur the line between subject and object. In *Pain*, one can see the amorphousness of the “writing self” and “loving self” scattered through time and space.

はじめに

ロシアの詩人・作家・批評家であるジナイーダ・ギッピウス（1869-1945）の詩『痛み』«Боль»が、雑誌『天稔座』1907年5号に発表されたとき、その反響はたいへんなものであった。この詩において表現されている「痛み」が性的快楽を、とくに女性の主導によるエロティックな誘惑と恍惚を描いたものと受けとられたからである。

『痛み』

赤い炭で闇を描き
刺すような舌で肉を舐める
きつく、きつく攪り紐をしめる
たわませ、砕き、縛り上げる

紐で攪り合わせ
締め上げて濡らし
戯れで眠りを破り
針で刺し貫こう

私はこんなにも善良で
恋に落ちようとして——吸いつこうと
優しいコブラのように、私は
愛撫を交わし、巻きつこうと

再び絞めつけ、皺くちやにし
振子をゆっくりとねじこんで
欲しいだけ、かじり続ける
私は忠実で——裏切ることはない

疲れてしまったのね——私も息をつこう
傍にさがって、待つことにしよう
私は忠実、愛を取り戻す
私は再びあなたへと帰る
あなたと戯れたい
赤い炭で描き……

Боль

«Красным углем тьму черчу,
Колким жалом плоть лижу,
Туго, туго жгут кручу,
Гну, ломаю и вяжу.

Шнурочком сосучу,
Стяну и смочу.
Игрой разбужу,
Иглой пронизу.

И я такая добрая,
Влюблюсь—— так присосусь.
Как ласковая кобра, я,

Ласкаясь, обовьюсь.

И опять сожму, сомну,
Винт медлительно ввинчу,
Буду грызть, пока хочу.
Я верна—— не обману.

Ты устал—— я отдохну,
Отйду и подожду.
Я верна, любовь верну,
Я опять к тебе приду,
Я играть с тобой хочу,
Красным углем зачерчу...»

(Гиппиус, 2006. 171)

「コブラのよう」な「私」すなわち「痛み」が、蛇に関連づけられた動詞群（砕く、縛る、締める、巻きつく、絞める など）、その畳みかけるような行為の連続でもって「あなた」を愛撫し苦しめる、これが詩の内容である。冒頭一行と最終行は反復となっており、この円環的構造が、とぐろを巻く蛇のイメージを象る。さらに、第2連と4連の行頭を下げ、また各行末の位置をたどると波状にうねるように作られており、つまりは蛇行の視覚的像が結ばれるという仕掛けも施されている。全体を通して、執拗にと述べてよいほど重層的に、蛇が形象化されていく。

そして「蛇」のイメージは作品の外にあるはずの、けれども抒情詩の主体たる「私」と容易に同一視される詩人ギッピウスそのひとの実像あるいは虚像との往還を経ることで、さらに増幅、多重化していく。ギッピウスは、同時代人によってしばしば蛇に譬えられた。当時の文壇における女性詩人一般の、容易に揶揄の対象となりがちな立ち位置を前提に、ギッピウス個人について述べれば、辛辣な批評家としての活躍、さらに瘦身で中性的、端正な容貌と身体がまとう入念に整えられたフェミニンなその衣装が、美しいが傲慢で酷薄な女性の像をつくりあげた。そして、およそ一般的通念から遠い彼女の結婚生活のあり方、幾多の婚外恋愛のエピソードが、世紀転換期のファムファタルとしての女性詩人像を流通させる一方で、じつはギッピウスは半陰陽の性的不能者であるというまことしやかな風聞もまた、確かに同時代人によって記録されている。つまりは女性詩人の世紀末的ステレオタイプに、ジェンダーとセクシュアリティをめぐる相矛盾するいくつかの徴が加わり、結果、蛇のような女詩人ギッピウスの像を成立させた（あるいは蜘蛛に譬えられることも多かったのだが）。同時代の文学者たち、たとえばヴィシニャークは「その知性と、辛辣で突きさすような筆によって、ギッピウスは蛇に譬えられた」（Вишняк, 1957. 216）と回想し、またベルジャーエフは「彼女の蛇を思わせる冷たさ」（Бердяев, 1989. 162）を指摘し、苦々しげに過去を振り返る⁽¹⁾。

新聞『ルーシ』をはじめ様々な媒体に嘲笑的記事が踊ったことで、『痛み』はさらにひとびとに知られることとなった。現在までギッピウスの詩作品のなかでも知名度は高く、たとえば You Tube でも、本詩が情熱的に朗読される動画を視聴することができる。朗読者の多くはやはり女性だ（ロシアでは詩は読まれると同時に聴かれるものであり、文学作品の朗読会が盛んに開催されるという文化的背景がある）。また次節で考察するように、いくつかの、それ自体が有名となるパロディ詩が同時代の詩人によって創作されてもいる。

ギッピウス自身は、こうした攻撃的な評やパロディに対して強く抗議した。『性と性格』（1903）で名高い哲学者オットー・ヴァイニンガーを論じた1908年の評論『獣神 性の問題について』«Зверьбог. О половом вопросе»において、ギッピウスはこの『痛み』をめぐる騒動に言及する。その論によれば『痛み』は、現実の身体の痛みをの詩である。

(1) こうしたギッピウスのイメージ、その特異な結婚生活について詳しくは、草野 2016b を参照されたい。

[...] かつて、病による身体の痛み [原文イタリック] についての私の詩を、ポルノグラフィードとして憤った評論家諸氏を信頼することなど実際できるはずがない。その詩を誰であれとにかく男性が書いたのであれば、誰の頭にもそこに「性」を、すなわちポルノグラフィードを探そうなどという考えが浮かぶはずがない。ありえない。けれども女性であったなら！ 女性と性とは分かちがたく、一体であるとヴァイニングァーは言う（そしてみなが盲目的にそう感じている）。ということは、それは性について書かれたものなのだ。しかも一方でそう書かれてはならないのだ、なぜなら女性はつつましくあるべきだから。ではこれはどうだろう。

赤い炭で闇を描き

たわませ、砕き、縛り上げる

語っている主語は『痛み』だけれど、じつは女性である書き手自身のはずだ。なんという女性の恥だろう。女性の徳はなんと墮落したことか、等々。こうした例を、自分の場合であれ他人のそれであれ、私はいくらでも集められる。しかしもうよかろう。ただここで、これだけは言うておこう。ヴァイニングァーによって明らかにされたこの世界の女性観を覆しえた書き手は、現代の文学においてさえ、ポルノから才能あふれるものまでの最新の作品群においても、いまだひとりも現れていない。女性は崇拜、情欲、尊敬、軽蔑、あるいは嫌悪の対象であり、獣であり神、性と結びついたなにか、人間とは「まったく異なるもの」である。なぜなら女性はいついかなるときも客体であるからだ。 (Гиппиус, 2003. 330-331)

つまりギッピウスは、「身体の痛み」を描いた自分の詩がポルノグラフィードとして受けとられたのは作者が女性であったゆえと主張する。女性は、「人間」であり主体である男性の客体にすぎない、女性は人間ではない、獣あるいは神であり、そして女性はずねに性的な存在であらざるをえないのだと述べる。ゆえに女性詩人ギッピウスの『痛み』は、性的含意に満ち満ちたものとして読まれたのだ、と⁽²⁾。

当時のロシアにおいて、女性であり書き手であることが困難であったのは確かである。『痛み』は思わぬかたちで、あるいは必然的に、この困難を露わにした。ここには連関するふたつの問題が見てとれる。ひとつは、女性とはすなわち性そのもの、セックスであり、そうあることを強制されるということである。もうひとつは、創作における主体の問題だ。女性が客体でしかありえない、主体を持たない存在であり、「人間」とは男性の別名であり、よって男性のみが主体として生きるのだとすれば、女性のエクリチュールはいかなる主体性もちうるのだろうか。書くという行為は、なんらかの主体を立ち上げる行為となりうるのだろうか。立ち上がるとして、それはいかなる主体なのだろうか。

本稿の議論は、こうした諸点をめぐるものである。

1. 創りだされる告白

先に言及した『痛み』のパロディ詩を読むと、『痛み』が、同時代のこの詩の解釈、評価において明らかに、作者ギッピウス自身のポルノグラフィックな告白として受容されたことがわかる。たとえば風刺作家として知られるヴェンスキーの代表作『わが蹄 偉大なる誹謗の書』(1911)に収められている詩の一編は、『痛み』第三連のあからさまに嘲笑的な模倣で始まっている。

……私はこんなにも粘着質で

恋に落ちようとして、吸いつこうと

(2) またギッピウスの夫である作家・思想家メレシコフスキーも、1910年に新聞『ロシアの言葉』紙上で「『痛み』を」書いたのが女性でなかったら、仮にギッピウスではなくメレシコフスキーが書いたのであれば、行間に二重の意味を読みとろうなどという考えは誰の頭にも浮かばなかっただろう。痛みは痛みであって、それだけだ。けれども女性とは、すなわち性なのだ」と同様の趣旨を述べている。(Русское слово. 1910. № 138, 18 июня. С.1)

殿方が好き、すばしっこく
好き、離れない
私は優美で親切な
批評家でもあり、詩人でもあり
(中略)
あなたの心へ這っていくわ
新スタイルの歌謡い
詩の行で咬み殺してやる
なにをしたいかなんて、わかりゃあしない
こおろぎみたいに鳴いてみようか
お茶を飲もうか、それともレダになってみる？
あるいは亭主と派手な喧嘩を試してみるかしら……

...И я такая липкая,
Влюблюсь, так присосусь.
Люблю мужчинок шибко я.
Люблю, не оторвусь.
Я нежная и милая,
Как критик и поэт,
[.....]
К вам в сердце заползу,
Пиита новостильная,
Стихами загрызу.
Чего хочу, не ведаю:
Курить иль петь дьячком?
Пить чай или быть Ледою?
Иль драться с муженьком?...

(Венский, 1911. 91)

ここから浮かび上がってくるのは、いたずらに自己評価の高い傲慢な女詩人、辛辣な批評家といった、前述したギッピウスのパブリックイメージそのものだ。粘着質で多情という当て擦りが、『痛み』に倣って蛇に関連づけられた語彙群（吸いつく、すばしっこく、這っていく）によって展開され、さらに「詩の行で咬み殺す」という毒蛇の形象にまで至る。登場するいまひとつの生きもの「こおろぎ」は、瘦身の女性詩人が高い声で意気軒昂に主張する様を揶揄しているのだろう。最後の2行は、ギッピウスの結婚生活の諷刺である。白鳥に誘惑されるスパルタ王妃「レダになってみる」ことは、夫以外の人間との恋愛遊戯を指し、続いて、寝取られ夫と名指される作家メレシコフスキーへの言及がなされる。ギッピウスはこの人物との結婚でペテルブルグの文壇に出たのであるが、両者の夫婦関係が諷刺の対象となっているのである。

ただの個人攻撃のようにさえ感じられるヴェンスキーのこの詩において起っている事態とは、女性詩人のプライベート／日常の一般化、現実の生の虚構化であるのは明らかだ。そして「現実の生」と仮に記したギッピウスの現実もまた、いくつかの意味において間違いなく虚構である。第一に、それは文壇に流通していた詩人をめぐるイメージの総体にすぎない。さらにギッピウスが『獣神』で主張するように、そのイメージの成立と流通は詩人のジェンダーに分かちがたく紐づけられている。そして体型や、結婚生活の内実を含めたセクシュアリティのあり方、こういった詩人の身体性を前景化するかたちでしか、彼女のジェンダーは表出されないということもまた、ここで確認しておこう。第二に、当然ながらギッピウスの側でも自己イメージの操作は行われる。その意図についてはとりあえず措くとして、一般的に述べて提示される現実は、そこで主体として

ふるまう個人の生きる文脈のなかでの、支配的コードへの馴化と逸脱の多元的動態としてしか成立しえない。その意味で不変堅固な現実には存在しないのである。

ではもうひとつ、『痛み』の反響の例を見てみよう。批評家でありパロディ作家としても知られ、『取引所日報』紙上で連載をもっていたイズマイロフが、1907年8月19日付同紙朝刊に寄稿したこの詩はある意味で、書き手としてのギッピウス、書く女性としての営みに接近するきっかけを与えてくれるようにも思われる。それは『痛み』の第3、4連を冒頭に掲げた詩である。

炭で円を描けば
灰色の私は窒息し
心の友のもとへと駆けるだろう
灰色の百足のよう

疲れた肉を奮起させ
痩せこけた雌猫みたいに高く啼いて
あなたの鼻孔へ這いこもうと
百足の私は

総身を神秘の魔法にくるんで
きらぎらする瞳をしばたたいて
あなたにしなだれかかるつもり
まるで羚羊の私

私は達成するのが大嫌い
私が好きなのは、可能性
持っている針で皆を刺し続ける
用心などしない

緑の捻子を瞳にねじこんでいく
狂ったメロディーにのって
自らドレスに飾り縫うのは
底意地悪いパロディ……

Углем круги начерчу,
Надушусь я серою,
К другу сердца подкачу
Сколопендрой серою.

Плоть усталую взбодрю,
Взвизгну драной кошкою,
Заползу тебе в ноздрю
Я сороконожкой.

Вся в мистической волшбе,
Знойным оком хлопая,

Буду ластиться к тебе,
Словно антилопа я.

Я свершений не терплю,
Я люблю—— возможности.
Всех иглой своей колю
Без предосторожности.

Винт зеленый в глаз винчу
Под извив мелодии.
На себя сама строчу
Злейшие пародии...

(Измайлов, 1960. 644-645)

百足、雌猫、羚羊といった動物の比喩でギッピウスを揶揄するのは、ヴェンスキーと同様である。百足と私の灰の色というのは炭から導き出される色でもあろうが、みすぼらしい雌猫という形容と相まって、そして羚羊の姿も重ねられて、骨ばって精彩のない、しかし性的に貪欲な中年女性が、興奮に目をしばたかせながら男性に接近していくさまを描き、『痛み』の作者を愚弄する。また第2連第1行の「疲れた肉」（肉体とほぼ同義のものとして「肉」と訳した語 *плоть* には肉欲の意味もある）には、不能と噂されたギッピウスの夫メレシコフスキーへの当て擦りが含まれていると考えることもできるだろう。

第3連の「神秘」という語には、ギッピウスが夫とともに主導した「宗教哲学会」のイメージも投影されているだろうが、それと並んで指摘すべきは、詩人が自己をとりまく世界とのやりとりにおいて獲得した「神秘性」だ。前節でも素描したが、蛇に譬えられるような冷たい、人間味を欠いた女、しかしながら肉体的欲望や身体性とのみ関連づけられるフェミニティの権化のような女、同時に女ならざる不完全な女、これらが、可能な限りの自己演出において、自身のコントロールの及ぶ範囲の内と外において、ギッピウスが消極的かつ積極的に引き受けた「ギッピウス」であった。自己の像というのは当然ながら、自己が存在する世界の規範、環境の力学において錯綜しつつ分裂的に立ち上がってくるものである。「神秘」に包まれたギッピウスの像は、それがおかれた文脈によって滑稽の像へとすべり落ちて行く。

さらに、ここにはギッピウスの思想的課題への揶揄も見える。第4連「達成するのが大嫌い」は、詩人が夫メレシコフスキー、同志の批評家フィロソフとともに、公私をかけてとりくんだ「事業」、すなわち新しい宗教意識の確立、その成就がいまだ遠いことを示唆しているはずだ。それ自体が現実的でなく、ギッピウス自身もそれをめぐって苦悩した「事業」の検討は本論の課題ではない。ただ以降の第4連、第5連に関しては、ギッピウスの創作や思想を直接対象とする考察を進めうる段階に入った、作者の皮肉な示唆は、そのことに気づかせてくれる。実際、性的連想に満ちた第3連までの前半と、第4連以降の後半は明らかにトーンが変わっている。ちなみにイズマイロフは、ギッピウス、メレシコフスキー、フィロソフ3人の合作で、『痛み』と同じく1907年発表の戯曲『芥子の花』《Маков цвет》に対してもかなりネガティブな評を残している（Измайлов, 1910. 61）。ギッピウスの文学と思想の確信的な批判者であったことが推察される。

第4連の「針」はギッピウスの辛辣な批評スタイルを指している。そして周囲の者を刺す凶器としての針——瞳にねじこむ捻子は『痛み』からの借用であるが、針の変種でもある——が、最終2行において針の本来の用いられ方、すなわち縫うための道具という定義に帰り、同時にパロディという文学のジャンル、あるいは手法へと連結される。これはなにを意味するのか、しばらく考察してみよう。

じつは針はギッピウスの舌鋒鋭い批評家ぶりを表現するのみならず、これまでも述べてきた、詩人を動物に擬える傾向のさらなる表れとして、蜘蛛の毒針でもある。ギッピウスには『蜘蛛』（《Пауки》1903）という広く知られた詩もあり、その最終連の一行「蜘蛛の糸は灰色で、やわらかくて、粘着質で」は、ヴェンスキー

の冒頭の行、イズマイロフの第1連にそのまま借用されていると言えるだろう。この借用をまず念頭におきたい。

『蜘蛛』は、ドストエフスキー『罪と罰』中でスヴィドリガイロフの語る永遠、蜘蛛の巣の張った浴室のイメージがサブテキストだというのが定説だ⁽³⁾。だが、汚く脂ぎった4匹の蜘蛛が背中を震わせながら、一心不乱に倦むことなく糸を出して巣を編み、単調で途切れることない営みにあって「獣の喜び」(Гиппиус, 2006. 139)にひたるさまを描くこの詩には、またべつの解釈もあり得るだろう。

たとえばアメリカの研究者プレストは、『蜘蛛』に生殖、性的快楽とともに、女性の創造という主題を見出した(Presto, 2008. 152-159)。無限に糸を生み巣をつくり、喰らい産む蜘蛛たちの営みは、性を介した生と死の連鎖を表象する。それに身を震わせてふける蜘蛛の悦楽は、多分にエロティックであり、かつグロテスクな印象を喚起する。そして糸は、伝統的に女性の仕事とされてきた縫うこと、編むことの換喩である。ひいては女性がもちうる創造性の隠喩であり、だからこそ女性の創造性の起源と定められた「産むこと」へ接続される。それに対する男性の仕事はむしろ知的な創造、少なくともこの文脈では、詩人ギッピウスの立ち位置に照らし、「書くこと」と言えるだろう。つまり『蜘蛛』は、女性が書くことについての詩である。さらに、語り手の蜘蛛への深い恐怖を見てとれば、女性が書くことの困難についての詩と結論できる。

ヴェンスキーやイズマイロフが、ギッピウスの像を描くために詩人自身の蜘蛛の描写を用いたということは、詩の語り手としてのギッピウスと語る対象としての蜘蛛を同一視したということである。主体なく、ただ性という自然の摂理にそって、生と死の連鎖を紡ぎ続ける蜘蛛としてのギッピウスの像が創りだされる。一方に、その蜘蛛の営みに魅入られながら、不安と嫌悪を感じている語り手である詩人がいる。蜘蛛が産む性としての〈女性〉であるとしたら、それに対してアンビヴァレントな感慨をもつ創造的語り手は〈男性〉の側にいる。よってふたりのパロディ作家は、ここで創造的主体としてのギッピウスをあえて忘却し、まさに『獣神』でギッピウスが指摘したとおりの、客体としてのギッピウス、ただ性的な存在であるだけのギッピウスを、その唯一の像として提示しようとする。

ここで起こっていることは、単純な男女性の二項対立概念ですべてを説明しうる事態ではないだろう。とはいえ『痛み』のふたつのパロディ詩の解説によって前景化するもっとも興味深い主題、それはやはり性にかかわる諸要素の錯綜、そして女性の創造である。だからこそ『痛み』は、『性と性格』に異議申し立てをしつつ女性の創造を論じるギッピウスの評論『獣神』で言及されることになったのだ。

2. 告白／内面／性

さて、こうして『痛み』が、ギッピウスのエロティックな自画像として流通し、かつポルノグラフィックな告白として読みかえられていくさまを検証してのち、なおも疑問に思われるのは、『痛み』ははたしてほんとうにポルノグラフィックではないのか、少なくともエロティシズムについての詩ではないのか？ということである。すでに確認したように、ギッピウス自身は「痛み」とは文字通りの肉体的痛みである、と断言し、詩に対して行われた侮蔑的キャンペーンに抗議した。しかし素直に『痛み』の各行に目を通して受ける印象は、やはり相当にセンシユアルであり、ここにはエロティックな含意があると誰もが感じるのではないか。論者はかつて『痛み』における出来事を、支配的な性愛のあり方へのアンチテーゼ、すなわち性器に焦点化した異性愛の、生殖を目指す構造的快楽ではなくて、主体と客体を序列化することのない、皮膚の表裏に永続する運動の快楽であると読んだ(草野 2018. 319-321)。この読解は妥当なもの、現在まで考えている。

『痛み』の描く「痛み」とはなんだったのか。作者ギッピウスの「真意」など今となっては、いやたとえ同時代にあってもそれを確定することは不可能だし、そこにさしたる意味もない。重要なのは、『痛み』という詩がどのように立ち上がり、変容した／しているかである。前節でわれわれが見たのは、詩の主語である「痛み」が現実の作者ギッピウスへとすり替わり、ギッピウス自身が性的な告白を強制されるという事態であった。

(3) Matich, 1972. 83. など。ただし本文中次段落で引用しているプレストは、「蜘蛛」の淵源はドストエフスキーのみではなく、ボードレールやマラルメといったフランス象徴主義の詩人たちの作品にも求められると指摘している。(Presto, 2008. 292)

この事態から導き出される一般的構図とはなにか。まずはそれを考えてみたい。

告白という行為は、告白すべき内面を必要とする。とはいえ内面というものが成立するのは、告白以前ではなく告白と同時、あるいはそれ以後である。告白という語が限定的に過ぎるとすれば「表白」でもよい、表白という行為によってこそ内面は生成されるのである。内面が表白に先立ってあるのではない。本論は、こうしたフーコー的「内面」論の立場をとる。

内面の秘密を事後的につくりあげる告白、告解の多くは性という罪をめぐるものであったのだが、『痛み』とギッピウスに起こった事態もまさにそうだった。そしてここではさらに、「内面」と同じく歴史的文化的形成物であるジェンダーという地平が浮上してくる。すなわち、女性の内面は例外なく性的なものである、そこには性しかないという、〈女性〉と〈身体〉の周縁化である。そして性的なものこそは告白を必要とする。抑圧され不可視となったものは言語化され、中心において解毒され無害化されなければならない病だからである（精神分析のモデルが示すとおり）。

しかし先に記したとおり、これは転倒である。内面は告白によって生成される。ということは、告白されるべき性的に充填された内面が、告白の要請ののちに、ただちにそこに立ち上げられなければならない。

告白、内面、性という三項が相互に原因と結果、前提と結論となって循環する。なにが起源でなにがもたらされたものなのか、一見したところ決定しようもなく思えるが、しかし最初の定式化に立ち返れば少なくとも、性的なものとしてのみ成立する女性の「内面」が虚構であるということは理解される。『痛み』はこの力学のなかに参入し、変容していった。すなわちポルノグラフィックな告白へと。そしてこの力学は当然のように、ギッピウスの創作そのものをも方向づける。

ここで改めて問いたい。なぜギッピウスは、ポルノグラフィーという暴力的な読みを誘う詩を書いたのか。それは予測できたはずである。であれば、なぜ、書いたのか。

論者はいま「予測できた」と記した。これは、ふたつのパロディ詩がパロディとして成立するための「女性詩人ギッピウス」のふるまいに、ギッピウスが十分すぎるほどに自覚的だったという認識ゆえである。詩人がいかに、相矛盾する複数の性的イメージにとり囲まれていたかは、本稿「はじめに」ですでに述べた。こうした諸イメージはあきらかに周囲、とりわけ文壇の男性たちによってかたちづくられた女性詩人の枠組、囲い込み作用の結果である。だが一方で、ギッピウス本人の側にも自らそれを操作し、言わば自己を「つくり」つつ「つくり」ながら、文壇における立ち位置を築き、存在感を保つという意図があったこともまた強調されねばならない。この点、つまりギッピウスの自己神話化については研究の蓄積もあり⁽⁴⁾、よってここでの詳述は避ける。ただ、1906年のバクストによる有名な肖像画中では男装のギッピウスが、他方では過度に女性的なファッションと大仰なヘアメイクで知られ、それは「フェミニティの概念そのもののパロディ」「女性詩人のイメージそのものの戯画」(Presto, 1998. 63)であったことを確認しておこう。ギッピウスのこのふるまいの背景は錯綜している。女性詩人のステレオタイプとの戯れ、同時代ロシア社会と文壇の性差別に関わる状況、ロシア象徴主義の女性観との対峙、そしてギッピウス個人に固有の事から、たとえば性自認や性的指向に関わること、十分に自覚的であったミソジニ的傾向の表出、そういった諸々の要素は、相互の階層化や因果関係に基づく安易な序列化を拒むものである。起源とされるべきものはない。

敷衍して、パロディの起源をあえて探りあてるとすれば、それもパロディである。ヴェンスキーとイズマイロフが『痛み』を通してパロディの対象とした作者ギッピウス、そのふるまいこそは女性と性的事象をめぐる規範のパロディであった。ギッピウスは自己の存在をパロディとして提示することに腐心した。なんのためか。規範がパロディの反復によってそのたびごとに生成すると同時に可視化、問題化され、結果、より堅固となるそのかたわらで、控えめながら相対化される瞬間に都度立ち会うためである。そしてこのようにパロディが連鎖し、循環することによって、起源や絶対性を措定することは難しくなる。と同時に、それぞれのパロディ的ふるまいが少しずつ歪んだ鏡像を映すことによって生じる差異にこそ意味は見出され、それを記録することには意義がある。本稿が論じているパロディの回路は概ね、女性性をめぐる場所から、あるいはその場所へ、通

(4) ここでも草野 2016b また Presto, 2008 を参照されたい。

じていた。繰り返すが、ギッピウスが『痛み』に対する文壇の反応への抗議の声を、ヴァイニンガーの性の二元論への修正的反論を目的とする『獣神』で上げたのは、よって必然なのである。

3. ヴァイニンガーを語りつつ

『獣神 性の問題について』(1908)は当時のロシア知識人に多数の読者を持っていた『性と性格』を論じている。ギッピウスへのヴァイニンガーの影響を指摘する研究はいくつかある⁽⁵⁾。『獣神』はその影響のはっきりとした発露であるが、ここで展開されるギッピウスのヴァイニンガー批判の要点は論者の見るところ二点である。ひとつは、女性的形質概念を現実の女性と同一視することの陥穽。性、または生殖に限定された身体性をのみ意味する女性性という抽象概念が生身の女性にそのまま投影され、現実の女性のセクシュアライゼーションが起こることへの異議申し立てである。これは『性と性格』そのものへの批判というよりは、本書の思想を不正確に解釈することへの批判、翻ってそうした解釈を誘発する本書の思想の曖昧さへの批判であると言える。

[...] 思想家 [ヴァイニンガー] のいくつかの誤謬は、彼が女性性の定義から現実の女性の定義へとずれていく地点に始まる。彼は、純粋な女性というものは存在しないという自分自身の思想を忘れ、論拠なく女性性を具体化し、となると次第に、彼があんなにも深く洞察した女性性にまつわるすべてが、個々の生身の女性に属するものとなってしまうのだ (しかも女性性のみが、女性のみに属するというあり方で)。

(Гиппиус, 2003. 324)

そしてもう一点は、女性性の克服、男性性の完全な勝利による「天才」の出現を目指したヴァイニンガーに対して、ギッピウスが、個人のなかの男性性と女性性の調和的均衡というユートピア的布置を夢想したことである。

[...] 人間的であるとは、その内部にふたつの本質を統合させたある種の全一性のこと、それが人間であるという定義にこそはるかに多くの根拠が見出されるだろう。おそらくその時点でわれわれは、個性とはひとつの個体におけるふたつの本質のなんらかの調和の産物であると知り、個性の自覚の度合はまさにこの調和の度合にかかっていると知るだろう。そして男性性が圧倒的優位である個体が当然もっとも輝かしい個性であり、最上級の創造者であるなどと断言しようとはけっして思わないだろう。むしろ、過度に「男性的」個体は、過度に「女性的」個体と同じく、個性としての本質から遠ざかってしまうのだ。

(Гиппиус, 2003. 327-328)

本質 *начало* というロシア語は「始まり」「起源」という意味をもつ。この一致にはむろんのこと得心がいく。本質とはなにに左右されることなく、すでにそこにあったもの、あり続けるものだからである。ヴァイニンガーの「女性性」「女性的本質」はそもそも理論的なモデルとして提出されたにもかかわらず、いつのまにか、あるいはその思想に根を張った女性嫌悪からすれば順当に「自然」となり、具象的な身体性をもつものとなった。つまりは「自然の」女性たちへとすり替えられた。ギッピウスが明確に指摘するのはこの点である。しかもこれはある転倒を生む。「自然な女性」から、「女性は自然である」への転倒である。ここでいう「自然」とは、第一に文明に対する野蛮、理性や知性、創造性に対する身体性、性や生殖の圏域である。そして人間ならざるもの、人間すなわち男性にとっての他者である。さらに、この点が重要だが、これは女性というカテゴリーを自然のもの、歴史に先立つものとして固定する。

(5) たとえば Паолини, 2002 は、『獣神』の要点を整理し、同時に女性の創造、主に女性の文学へのギッピウスの両義的態度を浮き彫りにしている点が興味深い。Осипович, 2006 は、主としてギッピウスの両性具有概念との関連での言及を行う。また Эконен, 2011. 154-166 は、ギッピウスのヴァイニンガー批判を、条件付きの構築主義的立場からの本質主義的ジェンダー観の批判と捉えており、比較的本稿の主張に近い。

だが2節で考察したとおり、ギッピウスは、こうした女性カテゴリーの自然化と、そのことに支えられて担保される女性をめぐる規範の正当性に違和感を示したのである。それが自然であることに疑義を呈したのである。それらはあくまでパフォーマンスであり、パフォーマンスによって刻々と生み出され続けているということをパフォーマンスしたのである。

一方でギッピウスという書き手は、ヴァイニングアーの女性嫌悪を深く共有している書き手でもある（この点は次節でも述べる）。ヴァイニングアーによる男性的本質、女性的本質のモデルを受容れた上で、ヴァイニングアーが唱導するところの前者による後者の克服ではなく、個体のなかでの両性の調和を、理想的個性の要件とした。ギッピウスのヴァイニングアーへの応答は、あくまで修正的批判としてなされ、そこに決定的否定はない。このことに対して現在地点から負の評価を降すのはたやすいが、はたしてそれが公正な態度だろうか。

当時のロシア社会と文壇での争いがたい現実がある。『獣神』に「自分にとってもっとも大切なことを書くには、筆名を取っかえ引っかえしながら他人の名前で書くのが実際的で私はいつも感じてきた。「…」そうした場合にのみ、混ざりもののない評価を聞くことを期待してもよい、[…]最後まで読んでさえもらえるかもしれない」（Гиппиус, 2003. 330）と記したギッピウスは、その言葉のとおり多くの男性筆名を使い、そしてこの『獣神』についてはジナイーダ・ギッピウスの署名で公にし、文壇の女性差別への抗議を表明した。そこで自ら書くとおりの「女性と性とはわかちがたく」、女性は「獣であり神、性と結びついたなにか、人間とは『まったく異なるもの』」「女性はいついかなるときも客体」（本稿「はじめに」で引用済み）だとすれば、すなわち女性が必ず客体として性的に消費されるのだとすれば、女性の創造物は、ポルノグラフィーであってポルノグラフィーではないという可能性を孕む、そのようにしか差出されなかったはずなのだ。

『痛み』はその桎梏に囚われつつ、またそれを内包せざるをえなかった。あるいはそれと戯れて、揺さぶるための消去法的戦略であった。女性の主体が性によってしか表象されない事態のなかで創造を、書くことを続けるとすれば、ポルノを偽装しつつポルノを裏切る、もしくはポルノを回避しつつポルノを温存する、まずはそれが選択肢となる。『痛み』はそうして生まれた詩だ。他方で『痛み』に誘導されつつ『痛み』を攻撃するふたつのパロディ詩は、当然ながら女性の創造を傷つけ歪めつつ、その実、この創造という事件全体の共犯者としても機能するのだ。

4. 書きながら愛する

しかしながら女性の書き手としての主体の立ち上げ、そのためのギッピウスの企てが、すべての書き手にとっての共通戦略となるわけでもない。注意しておきたいのだが、ギッピウスは、文学における直接的な性の表現にはきわめて懐疑的な態度を示していた。『痛み』と同じ1907年の、筆名アントン・クライニー（男性名である）で発表した評論『同胞の墓』«Братская могила»はその態度を鮮明にした例である。まただからこそすでに述べたように、『痛み』に一切の性的要素はないと断言もしたので。加えて、この時期に大胆に性の主題をとりあげて文壇に参入しつつあった女性詩人・作家たちと自身の芸術のあいだに明確な線を引き、評論家として彼女らの作品を酷評することも稀ではなかった。一例を挙げれば『獣神』中でも、ペトロフスカヤの『Sanctus Amor』（1908）を、「自ら性をその貪欲な本質だと認める」「女性自身による自己客体化」（Гиппиус, 2003. 331）の実践だと、本文中で批判するヴァイニングアーの思想と絡めて断罪している。

ではギッピウスの文学ははたしてポルノグラフィーではないのか？そこで本稿の結びとして、ギッピウスにとっての書くことと性的なこととの必然的關係について考えてみたい。といってもギッピウスの芸術と思想において性愛をめぐる問題群がいかに枢要であったか、論者はすでに何度か論じてきたので⁽⁶⁾、そのことは措く。ここではただ、ギッピウスの性愛論は「いかに性愛を超克するか」という意味での性愛論であったことを強調しておく。その上で、詩人にとっての書く／創るという行為と性の連関に言及する。

女性の創造という主題との関わりで、1節では『蜘蛛』を取り上げたが、1902年の詩『お針子』«Швея»もまた、同じ文脈で言及されることの多い作品である⁽⁷⁾。三日間の完全な孤独のうちに、お針子は「痛む背中」

(6) 草野 2013 草野 2016a 草野 2018 を参照されたい。

に耐えつつ一心不乱に針を運ぶ。五感を研ぎ澄ませ、指と針の下の絹の手触りに炎を、血を感じながら、来るべき大なる愛を待ちかね、恍惚としてその幻に身を浸す彼女は、修道女的禁欲、そして「痛み」のなかにあってすでに、創造と性の恍惚を結びあわせているように見える（Гиппиус, 2006. 119-120）。だが切望する愛はついに来ないという結末も含めて、この詩の示すものは重要だ。

また、ロシア象徴主義文学に関する多くの論考の著者であるマティチは、書くという行為がギッピウスにとって、性的交歓の代理物として機能していたと指摘する。これは主として詩人の書簡、つまり文学の公領域の周縁におかれた私的なジャンルとしての書簡を分析しながら、ギッピウス個人が抱え続けた現実の性体験への強い忌避感と、それに対していわば補償的に出現する詩人のエクリチュールのエロス性に着目した指摘である。マティチによれば書簡の明示的／暗示的内容は言うに及ばず、周辺のメディア、たとえば女性作家ヴェンゲーロワとの文通に使われた互いの便箋の色（赤とグレー）までがドレスの色と重ねられ、言葉、そして書くという行為と身体相互浸透性を示唆する（Matich, 2005. 187-188）。なお同様の拘泥は、ヴェンゲーロワと同じく、あるいはそれ以上に特別な親密さで結ばれていた女性詩人・画家のソロヴィヨワ（筆名 Allegro）との書簡、こちらは封筒の青色に対してであるが、そこにも見出される（Богомолов, Павлова, 2018. 876-877. 1901年12月21日付ギッピウスからソロヴィヨワへの書簡）ことを付け加えておきたい。

このように見ると、ギッピウスの文学における性は、記述の内容にではなく、「書く」という行為そのものに、創造の産物ではなくそのプロセスにこそ宿っていることになる。ここに至って、『痛み』における出来事、出来事とは詩それ自体とそれへの応答、応答を喚起したそれに応え直していく文脈の全体をそう呼んでいるのだが、この出来事をいま一度定義しようと試みるなら、そしてギッピウスが自ら『痛み』はポルノではないと弁明しつつ回復しようとしたのは女性の創造の可能性、女性の書き手としての主体性であったことを思い返すのであれば、以下のように結論できないだろうか。それは改めての主体の定義の試み、あるいは主体の創り直しに向けられた、極限までエロティックな文学的営為であると。

ギッピウスの主体の獲得は、女性性の克服と男性性への信託、換言すれば、〈文化〉による〈自然〉の超克の枠組に従っており、こうして生物学的性をのりこえるという点に構築主義的実践を見出す先行研究もある（Эконен, 2011. 9,130）。だが論者はその考えには与しない。ギッピウス個人のミソジニーは否定できない。それは彼女の書いた少なからずのものに散見される。だが規範的女性性からの脱却の挑戦が、もう一方の性の擬装という単純な方法にのみ依ったとは考えない。

『痛み』に描かれた「痛む」という体験は、私の一部である痛み、つまりは私であるはずの痛みが私を痛ませ、私が痛みを痛みつつ、痛んでいる私を感受するという体験である。私は痛みを与える主体でありつつ、その客体である。受苦する主体でありつつ、内部の他者である痛み、それが引き起こす行為の客体である。さらに、その体験の集積を語り語られる、すなわち書きつつ書かれる私でもある。そしてこれは、性の陶醉の絶頂で、互いに快楽と痛みを与えあい、また自らの深奥から快楽と痛みの淵源を呼び出しながら、愛の対象と混淆した乖離する私と他者、私が同化し主客の別を消去しようと目論む他者との境界の一瞬の融解と、再びの遠ざかりへと重ねられる。

つまり『痛み』は、書いて愛する私の新しい定義である。ギッピウス個人の生にも反映する、分裂し流動する複数の主体の提示、それこそが、この詩において為されていることである。ここでもう一度、『お針子』において愛への期待が引き延ばされ続けていたことを思い出し、『痛み』における皮膚の悦びの無限の反復、終わりのない物語をも考えあわせてみれば、どうか。われわれはそこに、時間と空間にわたって拡散する「創る、書く私」「愛する私」の無定型を、さらに確認することができるだろう。

引用文献

本文中では、引用の末尾括弧内に、著者名・出版年・ページ数を、この順序で記す。

Бердяев, Н. 1989. Собрание сочинений. Том1. Самопознание. Опыт философской автобиографии. Paris: YMCA-PRESS.

Составители Богомолов, Н.А. и Павлова М.М. 2018. Литературное наследие. Эпистолярное наследие З.Н.Гиппиус. Книга

(7) Presto, 2008. 149-152 や Эконен, 2011.180 を参照。

- первая. М.: ИМЛИ РАН.
- Венский, Е.О. 1911. Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПб.
- Вишняк, М.В. Современные записки. Воспоминания редактора. Indiana University Publications, 1957.
- Гиппиус, З.Н. 2003. Собрание сочинений. Т.7. Мы и они. М.: Русская книга.
- Гиппиус, З.Н. 2006. Стихотворения. (Новая библиотека поэта). СПб.: Академический проект, Издательство ДНК.
- Измайлов, А.А. 1910. Помрачные божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М.
- Измайлов, А.А. 1960. В кн. Русская стихотворная пародия (18-начало 20в.). Л.: Советский писатель, 1960. С.644-645.
- Осипович, Т.Е. 2006. «...но совсем женщиной она не была»: Зинаида Гиппиус и проблема «женского» в русской культуре рубежа XIX-XX веков. // «Адам & Ева. Альманах гендерной истории». №12. 2006. М.: Российская академия наук. Институт всеобщей истории. С.219-241.
- Паолини, Марианджела. 2002. «Мужское 'Я' и 'женскость' в зеркале критической прозы Зинаиды Гиппиус». В кн. Редактор-составитель Королева, Н.В. Редакционная коллегия: Королева, Н.В., Пахмусс, Т.А. 2002. Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М.: ИМЛИ РАН. С.274-289.
- Эконен, Кирсти. 2011. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение.
- Matich, Olga. 1972. *Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius*, München: Wilhelm Fink.
- Matich, Olga. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Presto, Jenifer. 1998. "The Fashioning of Zinaida Gippius" // *The Slavic and East European Journal*, vol.42, No.1 (Spring, 1988), pp.58-75.
- Presto, Jenifer. 2008. *Beyond the Flesh. Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- 草野慶子 2013 「ジナイーダ・ギッピウスの『愛の物語』と初期抒情詩におけるナルシズムの主題」 // 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』 58 輯 第二分冊 2013 107-121 頁
- 草野慶子 2016a 「ジナイーダ・ギッピウスの『聖なる血』再考」 // 早稲田大学大学院文学研究科紀要 61 輯 2016 87-100 頁
- 草野慶子 2016b 「詩人ジナイーダ・ギッピウスについて——ロシア文学のクィア・リーディングのために」 // 小林富久子・村田晶子・弓削尚子 編著『ジェンダー研究／教育の深化のために——早稲田からの発信』彩流社 35-50 頁
- 草野慶子 2018 「冷たさと痛み——ジナイーダ・ギッピウスの皮膚の感覚（書簡と初期叙情詩より）」 // 早稲田大学大学院文学研究科紀要 63 輯 2018 309-323 頁