

遍在する「私」：ヨシフ・ブロツキイの詩学について

中 村 唯 史

1

レニングラード生まれの詩人ヨシフ・ブロツキイ（1940-1996）が1972年6月にアメリカ合衆国へ亡命したとき、それは越境として彼に認識された。1963年に定職に就かない「徒食者」として逮捕・起訴され、北部ロシアで1年半の強制労働に従事した経験を持つブロツキイにとって、越境が何よりもまずソ連という「帝国」のそとに出ることであったのは当然だろう⁽¹⁾。すでに亡命を予感していたと思われる1970年に書かれた長編詩『Post aetatem nostram』は、ひとりのギリシャ人が古代ローマ帝国とおぼしき、だがあきらかにソ連を連想させる「帝国という愚か者の国」の「境界を越える」場面で終わっている⁽²⁾。

ただしブロツキイが越境によって「新天地」に移ったと見なすのは正しくない。彼にとって亡命は圧制からの解放や、あるいは自由への到達を意味しなかった。たとえば1975年に書かれた『ケープ・コッドの子守唄』では合衆国が「海の下に端が沈む帝国」と呼ばれ、東海岸の黄昏はくり返し「帝国の東の果てに夜が沈む」と形容されている⁽³⁾。亡命によって「帝国」のなかという詩人の位置（あるいは、その認識）に本質的な変化が生じたとはいえないだろう。

実際、亡命前の詩とそれ以後の詩とを比べてみると、両者のあいだには断絶や変化よりも、むしろ継続性の方が目につく。たとえば上述の『Post aetatem nostram』のなかで、帝国の境界を越えたギリシャ人の「前方に聳え立った」のは、「水平線のかわりにモミの木の先端」だった。ブロツキイの詩において「水平線」「地平線」(gorizont)はしばしば「空間」の性質を定義する指標として用いられる⁽⁴⁾。ソ連記号学の泰斗ロトマンは詩人の用法における「水平線」の特性を念頭に置いて、晩年のブロツキイ論のなかで『Post aetatem nostram』末尾のこの記述を取り上げ、「完結性、袋小路……といった主題が支配的な……帝国の境界の越境」の結果ひ

(1) ブロツキイの一生については、沼野充義『モスクワ—ベテルブルグ縦横記』（岩波書店、1994）25-49頁「2番街：この地上でいちばん美しい街の詩人」、ヨシフ・ブロツキイ著（沼野充義訳）『私人：ノーベル賞講演』（群像社、1996）46-62頁「解説」などを参照されたい。

(2) "Post aetatem nostram", Iosif Brodsky:《Peremena imperii. Stikhotvoreniia 1960-1996》, M. Nezavisimaia Gazeta, 2001, s.185-193. 本稿におけるブロツキイの詩のテキストは以下すべてこの本に基づき、詩の題名に続く数字はこの本のページを示す。また"Post aetatem nostram"の日本語訳と注釈は、岩本和久「ブロツキイ Post aetatem nostram」『20世紀ロシア・ソビエト文学におけるユートピアとアンチ・ユートピア（平成4・5年度科学研究費補助金（一般研究B）による研究報告書：研究課題番号04451088）』（1994）177-197頁を参照のこと。ただし本稿では、文脈に合わせて訳文を一部訂正している。

(3) "Kolybel' naia Treskogo Mysa", s.282-292. 日本語テキストは「特集ヨシフ・ブロツキイ」『中央公論文芸特集』1991年春季号、10-71頁所収の沼野充義訳による。

(4) その典型例として"Novyi Zhiul' Vern" (1976), s.324-329. X.

とが目にするのは、「水平線の無い世界——基準点と支柱のない世界」であると述べている⁽⁵⁾。

詩人の越境に関するロトマンのこの指摘は、「基準点と支柱」があるとともに、そのことによって袋小路でもある「空間」から、非空間的な形而上的領域への移行というふうに言い換えることができるだろう。ただしこれと同じ構図は、じつは亡命後の『ケープ・コッドの子守唄』にも見いだされる。

海の下に端が沈む帝国。その帝国から
私はこれを書いている。二つの太陽と
二つの大陸を試食した私は、もう
ほとんど地球儀と同じような気分になっている。
つまり、この先はもうどこにも行けない。この先は星たちの
ところしかない。燃えている星たちの。

私のいる場所はいわば山頂の
ようなところだ。この先は、空気、そして時の^{クロノス}神だけ。

ひとつの「帝国」を脱して新たな「帝国」に行き着いた「私」は、あいかわらず袋小路である「空間」のなかにいる（「この先はもうどこにも行けない」）。一方「この先」は「空気、そしてクロノス」だけの「燃えている星たちのところ」、生身の人間が存在しつづけることのできない領域だ。このように、「帝国」という袋小路から形而上へ飛翔しようとする「私」という構図は、そのあいだに亡命という事件が詩人の身に起こっているにもかかわらず、『Post aetatem nostram』と『ケープ・コッドの子守唄』とを貫いている。

ロトマンは上述の論文のなかで、ブロツキイの詩における「帝国」の越境と空間からの越境とを同一のものとして、あるいは少なくともパラレルなものとして捉えようとした。だがブロツキイの詩学における二種の境界を同等なものを見なすことはできない。両者のあいだにはあきらかに階層性、あるいは段階性が認められる。

帝国を替えること。それは言葉のどよめきと結びついている。

すべての器官のうち、しなかやかさを
保ち持っているのは目だけだ。なぜならば

(5) Lotman Iu.M. (sovместno s M. Iu. Lotmanom), 〈Mezhdu vessh' iu i pustotoi (Iz nabliudenii nad poetikoi sbornika Iosifa Brodskogo «Uraniia»)〉, 1990. Lotman Iu. M.: «Izbrannye stat' i v trekh tomakh» T.III. Tallin, 1993. s.298. なおロトマンのブロツキイ観を前者の詩学体系のなかに位置づけようとして破綻した試みとして、中村唯史「ロトマン『物と空虚とのあいだで』読解：構造という閉域をめぐる言説の諸類型」『スラヴ研究』49号（2002）147-177頁を参照されたい。

帝国を替えることは、海の方角を見渡すことと

結びついているから……

『ケープ・コッドの子守唄』

「帝国を替えること」——亡命という越境は、あくまでも「空間」内部の移動に過ぎない。ただしこの移動は「空間」がどこまで行っても袋小路であることを確実にし、そのことによって「空間」から形而上への飛翔を詩人に促すのである。「帝国を替えることは～と結びついている」。

ロトマンが「越境性／超越性(zapredel' nost')」「境界の方角側性(za-granichnost')」という語を用いたとき⁽⁶⁾、彼の念頭にあった「境界(predel, granitsa)」は「帝国」を分かちきくものではなく、むしろそれらを含む「空間」の臨界線の方だったはずだ。ロトマンのプロツキイ論が難澁をきわめたのは、これら本来は段階の異なる二種の境界を、同等のものに見なそうとしたためではないだろうか⁽⁷⁾。

プロツキイの詩においては、このように「帝国」を分かちきく境界に対して「空間」そのものの臨界線が優越しており、前者を越えて後者に至った「私」がさらにそれを越えること、すなわち形而上への飛翔という構図が顕著である。プロツキイ研究者マクファーデンは詩人のこの飛翔を「信仰のバロック的跳躍 Baroque Leap of Faith」と名づけた⁽⁸⁾。もっぱら構図を重視する本稿では、これを「形而上的跳躍」と呼ぶことにしよう。

私たちにとって興味深いのは、この跳躍と「私」の位相との関連である。すでに指摘したように、プロツキイの詩においては、「帝国」間の境界を越えることによっては、「私」の立場に本質的な変化は生じない。では「空間」の臨界線を越える形而上的跳躍によってはどうか。

この問題を考えるさいには、『ケープ・コッドの子守唄』からの上の引用に明示されているように、プロツキイの形而上的跳躍が「言葉のどよめき」「見渡すこと」と不可分に「結びついている」ことも視野に入れるべきだろう。形而上への跳躍と「私」の変容とが同時に起こるのだとすれば、前者と結びついているものは、「私」の位相ともまた関係しているはずだからだ。

2

形而上的跳躍、「私」の位相、「言葉」、「視線」——これらの主題群を考察するうえで最も注目すべきプロツキイの詩は、1978年に書かれた『部屋の中の正午』⁽⁹⁾である。この作品を構

(6) Lotman, tam zhe.

(7) ロトマンのこの志向に、彼のほとんど生理的ともいえるような、形而上に対する違和を見ることができよう。

(8) David MacFadyen: 《Joseph Brodsky and the Baroque》, McGill-Queen's Univ. Press. 1999. とくにpp. 95-127.

(9) “Polden' v komnate”, s.309-315.

成する16篇の十二行詩は、上記の主題群によってたがいに強く結びついている。たしかにこの作品は、生前の詩人自身が編集に深く関与し、英訳本の決定版と見なされている《Collected Poems in English》⁽¹⁰⁾には収録されていない。だがこのことは、むしろブロツキイの創造における『部屋のなかの正午』の重要性を示しているといえるだろう。詩人はみずからの詩学の核心を率直に語りすぎたこの詩を、英語圏読者の目から隠そうとしたのではないだろうか。

この詩が上記の英訳本に収録されなかった直接の理由は、それがほぼ同時期に英語で書かれ、すでに発表されていたエッセイ『一以下』(1976)や『改名された街の案内』(1979)と、多くの点で(ときには語や文のレベルでまで)重複していたことだったと考えられる⁽¹¹⁾。これらの詩や散文は、いずれもレニングラードとその記憶に、記述のかなりの部分を割いている。1970年代後半のブロツキイは故郷の記憶を反芻しつつ、この街の定位を試みていたようだ。

ブロツキイはこの時期のエッセイでレニングラードをどのように描き出しているだろうか。

古典的、現代的、折衷風といったさまざまなファサードやポーチから、円柱や壁柱や漆喰で作られた神話上の動物や人物から、バルコニーを支えている装飾や女柱像から、入口の壁龕のトルソから——私は私たちの世界の歴史について、その後を読んだどんな書物からよりも多くのことを学んだ。

(ペテルブルグの要塞を眺めていると、) 奇妙な感覚にとらわれる。ロシアが追いつこうとしていたのはヨーロッパ文明ではなく、魔法の灯(*laterna magica*)によって水と空間の巨大なスクリーンに映し出されるその壮大な企図／射影(*projection*)の方だったのでないだろうか。

街は、鏡の前に立つ人にしばしば起こるように、文学によってもたらされる三次元的なイメージに従属しはじめた。

孤独な惑星のための巨大な鏡。

これらの記述に共通しているのは「鏡」「反映」のイメージである。レニングラードには、時代や様式もさまざまな建造物がたちならんでいるが、それらは人類の過去の営みの「痕跡」「記憶」にほかならない(「私は……世界の歴史について……どんな書物からよりも多くのことを学んだ」)。この街は独自性を欠いている。もしあるとすれば、それは独自性が欠如しているという正にそのこと、この街が内包するすべてが何かの「射影」であることだ。この街は現実よ

(10) Joseph Brodsky: 《Collected Poems in English》, Farrar, Straus and Giroux, 2000.

(11) Joseph Brodsky, "Less Than One"/"A Guide to a Renamed City", 《Less Than One: Selected Essays》, Farrar, Straus and Giroux, 1986, pp. 3-33. / pp. 69-94. 以下二つのエッセイからの引用はすべて上記に基づく。

りもむしろ「イメージに従属」している。それは近代を通してロシア帝国の首都だったにもかかわらず、ロシアではなくヨーロッパ文明の、しかも実体ではなくその「企図」だけを映し出す「巨大なスクリーン」「鏡」である。

プロツキイのこのようなレニングラード表象は、いうまでもなく近代以降のロシア文学を貫く「ペテルブルグ神話」の系譜を継ぐものである⁽¹²⁾。ゴーゴリやドストエフスキイら19世紀の作家は、ペテルブルグのロシアの風土に反した非現実性や、その独自性の欠如を激しく批判する一方で、この街に強い愛着を示してもいた。彼らのペテルブルグに対する愛は、その否定性ゆえにこそ愛さずにはいられないというようなアンビヴァレントなものであった。いっぽう、プロツキイのレニングラードをめぐる記述からは、そのような屈折は感じられない。

そこには街があった。この地上でいちばん美しい街。……もし少年が川の右岸に立てば、その左岸は文明と呼ばれる巨大な軟体動物の痕跡のように見えた——文明はすでにその存在を止めていた。

思惟がこれほど喜ばしげに(willingly)現実から離れていく場所は、ロシアには他にない。

プロツキイは、従来のペテルブルグ神話においてこの街が帯びていた「非現実性」「非実体性」のイメージを丁寧にぞったうえで、このイメージをめぐる評価を転倒させている。この街が「鏡」であること、その内包するすべてが「射影」であることを肯定し、これを礼賛しているのである。

『一以下』『改名された街の案内』のあいだに書かれた『部屋のなかの正午』は、全16篇のうち6篇の詩がこの街についての記述を含み、レニングラードを重要な主題（少なくともその一つ）としていることで、二つのエッセイと呼応している。そのなかにはエッセイと文字通りに対応している箇所もある（「そこには街があった(IV)」⁽¹³⁾）。

同様に「鏡」のイメージもあらわれている。

あるいは——せせらぎのほとりに立つナルシスのように
その美しさ、
そのかけがえのなさが、

(12) 「ペテルブルグ神話」については、川端香男里『薔薇と十字架：ロシア文学の世界』（青土社、1981）9-110頁、望月哲男「ペテルブルグ文学」『講座スラブの世界①スラブの文化』（弘文堂、1996）183-210頁、大石雅彦『聖ペテルブルグ』（水声社、1996）などに詳しい。

(13) 以下、『部屋のなかの正午』日本語テキストは、ヨシフ・プロツキイ「部屋のなかの正午」（中村唯史訳）『現代ロシア文学作品集』12号（北海道大学文学部西洋言語文学研究室編、2003）11-14頁による。ただし本稿の文脈に合わせて、訳文を一部修正している場合もある。引用末尾のローマ数字は第何篇であるかを示す。なお拙訳はロシア文化研究者有志「ヤーリの会」ホームページ（<http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/index.htm>）からも読むことができる（予定）。

みずからの射影に飽和しているあの街のように。(XIV)

ただし、この詩のレニングラード表象においては、冬の記憶であるという設定のためもあって、むしろ「凍結」のイメージの方が支配的である。たとえばネヴァ河については「私は大きな国で生まれた／河口のほとりで。冬には／河はいつも凍っていた。私は／家に帰ることがない(Ⅲ)」というふうに書かれている。

このような「凍結」はネヴァ河だけのことではない。街の建造物もまた石としての「凍結」を、すなわち「凝固」を免れない(「そこには立ちならぶ円柱もあった／雪のなかにまよい出て／捕らわれの身となり／素裸にされた柱列(Ⅵ)」)。

「凝固」は事物だけでなく、人間にも及んでいる。

そこでは外套を着なければならなかった、
なぜなら寒さが、以前は
愛されていたのに今は忘れ去られた
身体を、大理石のように

すなわち肺もなく、名前や
顔立ちもなしにかたどっていたから。
壁龕で、からっぽの空を背景にして、
宮殿の庇で。

そこでは6時までには暗くなりはじめた。
8時には床につきたくなった。
けれどもことばを失くし、凝固して
石の横顔と化すことはもっと自然だった。 (XI)

「凍結」「凝固」とは、「身体を大理石のようにすること」「石の横顔と化すこと」「名前や顔立ち」を失うことだ。それは個が身体や固有性を喪失していく過程である。レニングラードという街では、ネヴァ河のような自然物も、円柱のような事物も、生きた人間さえも等しくこの喪失を逃れられない。プロツキイは人間に起きるこのような「凝固」を、ひとが各々の内実を失って(「肺もなく、名前や顔立ちもなしに」)、ただ「輪郭」だけと化していくこととして描き出している(「寒さが……身体を……かたどっていたから」)。

プロツキイのレニングラード表象における「射影」「記憶」の集積、「鏡」としてのイメージと、こ

のような「凍結」「凝固」のイメージとは、どのような関係にあるのだろうか。この点で留意すべきは、前者が主として街が総体として描かれるときにあらわれるのに対して、「凍結」「凝固」するのはもっぱら個々のディテール（ネヴァ河、円柱、ひと）だということだ。詩において、エッセイ中の「射影」や「記憶」に相当するのは、これら「凝固」して固有性を失った「輪郭」である。一方レニングラードはそれらの「射影」を映し出す「鏡」、あるいは無数の「射影」が織りなす戯れの総体とでも呼ぶべきだろうか。

いうまでもなく、これは現実の「空間」におけるできごとではない。「射影」の戯れの総体、「鏡」としてのレニングラードは、非現実の領域にのみ成立している。19世紀の作家たちは、ペテルブルグが帯びているこの非現実性をこそ批判しようとしたのであった。だがすでに見たように、プロツキイの場合には、「現実」と「幻想」とが転倒している。実体であるのは「現実」ではなく、むしろ「幻想」の方なのだ。

凍りついた河にかかる橋は、頭のなかで
砂礫まじりの鋼鉄のように
もうひとつの冬についての思想を生んだ——
痕跡に出会うこともない

事物の冬。レリーフは
ガラスのように見えた。
ただ動かなくなった振り子だけが
暖かさを放っていた。 (IV)

エッセイ『改名された街の案内』の冒頭には、「イメージというかたちで世界を所有することは、正確に言えば、現実の非現実性と遠隔性とを再体験することである」というスーザン・ソントグ『写真について』の一節が序詞として引用されている。現実の冬に凍りついたいっさいは、透明な（「ガラスのように見えた」）「輪郭」と化し、「射影」となることで「空間」から離脱していく。そして、凍結して「動かなくなった振り子だけが暖かさを放つ」ような転倒した領域、すなわち「頭のなか」、「思想」の領域で「もうひとつの冬」を生きはじめる。

3

『部屋のなかの正午』は、プロツキイがその創造のいわば秘儀を白日の下に曝した作品であり、すでに触れたように英訳決定版にこの詩が収録されなかった理由もそこにあると考えられるが、

このような詩においてレニングラードの形象が大きく立ち現われているのは、この街がプロツキイにとって詩のアナロジーであったからだ。作品中には、直接にそれと言明されていないが、あきらかにレニングラードを意味する「街」を主題とする系列の記述と、「詩」を主題とする系列の記述とが代わる代わるあらわれている。両者は平行して展開しつつ、共鳴し合ってひとつの構図をかたちづくっている。

「詩」の系列において、「街」の系列における「輪郭」「射影」に相当するものは、「数」「言葉」である。『部屋のなかの正午』には「言葉」への言及が2度見られるが（「複数前置格のため息(Ⅲ)」「生格で驚きの声を／発しながら(V)」）、「数」への言及はそれ以上に頻度が高い。

蠅はガラス窓でもがいている、《80》あるいは
《100》とでもいうようにうなりながら。 (Ⅲ)

「言葉」や「数」は、指示対象のさまざまな特性を捨象し、これを記号へと抽象化することで獲得される。「私」の周りにおけるいっさいはその固有性を失って「言葉」や「数」と化していく。この詩においては「数」は「言葉」に優越しているが（「それらが言葉から／数へと移ろうことは驚くにはあたらぬ(Ⅱ)」「数字には、たとえ叫んでさえ／言葉にはない何かがある(Ⅲ)」）、それは「言葉」よりも「数」の方が抽象度がより高いためである。

『部屋のなかの正午』によれば、詩とはこのようにして得られた「数字」の「集合」にはほかならない。もっとも、詩人は詩作のさいに「数」をもう一度「言葉」に置きなおす（「数は不完全体に／翻訳される(Ⅱ)」）のだが、いずれにせよ詩が「数」の戯れ、その総体であることに変わりはない。

未来においては数字が闇を撒き散らす。
数字は死なない。
ただ順序を変えるだけ、
電話番号のように。

その集合は、永遠のペンによって、撚り合わされて
ことばとなる。口を広げ、
アルファベットを延ばしていく。
あるいは逆のプロセスをたどる。

集合は、夢によって罰せられ、

目を射る青い輪郭 ——

ゼロという地平線とともに(s gorizontom nulia)ある
大地のように見えるだろう。 (XIII)

詩の成立を表しているこの第XIII篇には、プロツキイの詩学において「空間」の指標である「地平線」への言及がみられるが、いうまでもなくこの地平線が規定しているのは現実の「空間」ではない（「大地のように見えるだろう」）。それはあくまでも「数字の集合」、「数」の総体、形而上の領域にある詩というもう一つの「大地」の指標である。

「街」と「詩」のアナロジーは明らかだろう。レニングラードの系列においていっさいが「射影」と化し、その総体が「街」を形づくっているのとまったく同じように、詩の系列においてもいっさいは「数」と化し、その「集合」が「詩」となるのである。第XIII篇のすぐあとには、前節で引用した「みずからの射影に飽和しているあの街」という記述を含む第XIV篇第1連がつづいている。両者のアナロジーは、詩の配置の面からも示唆されている。

『部屋のなかの正午』において、プロツキイはアナロジカルな関係にある「街」と「詩」の、このような位相をさまざまな語で言い表し、両者をひとつのイメージに収斂しようと努めている。それはまず最初に「空気」に喩えられている。

空気は、立つことも座ることも
まして横になることも許さないが、
言葉よりも《4》《6》
《8》の方をよく知覚する。 (II)

「空気」は第V篇と第VII篇において種々の単語に置き換えられているが、そこに共通してあらわれているのは「無」ということである。

空気は色も何もなく、そのかわり
存在のために
なくてはならないもの。虚無。
ゼロの等価物。 (V)

空気とは、本質において大地、
手詰まり、永遠の王手、無意味、
誰のものでもなく、古典的な虚無、

ヘーゲルの夢。

(VII)

この「無」を完全なる非在と見なすことは正しくない。それは「空気」と同じように、在ることをそれと知覚することはできないけれども、じつはいつさいの「存在」以外のすべてを埋め尽くし、それらのあいだに遍在している。

この「遍在する無」をイメージするうえで、第V篇で「無」が「ゼロの等価物」とされていることは示唆的である。ゼロは足し算や引き算では文字どおりの非在だが（ $1 + 0 = 1$, $10 + 0 = 10$ ……）、掛け算では他のどんな数をも自分に同化してしまう（ $1 \times 0 = 0$, $10 \times 0 = 0$ ……）。割り算では、ゼロが関与するかぎり、計算そのものが成立しない。プロツキイが「街」や「詩」を「無」と呼ぶことによって示そうとしたのは、足し算・引き算におけるゼロのような完全なる非在ではなく、掛け算のゼロが他の数に対して占めているような超越的な位相、および割り算のゼロがそうであるような、計算という操作の臨界点、操作の場そのものとしての位相である。

だがこのような「無」の位相は、じつは「街」「詩」に託されている「鏡」というもうひとつのイメージと齟齬を来たしている。「鏡」において、「街」や「詩」は無数の「射影」「数」の総体である。前者は後者の帰結として生じる。これに対し「無」においては、「街」や「詩」は「射影」「数」の動く範囲を規定している。後者はあらかじめ存在する前者の枠内でしか戯れることができない。つまり「鏡」に喩えられる場合と「無」に喩えられる場合とでは、「街」「詩」と「射影」「数」とのあいだで、起点と帰結とが入れ替わっているのだ。因果のはてしない堂々めぐり、あるいは自閉。もし両者が同時に成立するとしても、この自閉性に変わりはない。

プロツキイの詩学はその本質からいって同語反復的である。実際、『部屋のなかの正午』では、「詩」は文字どおりの同語反復として語られている（「数字にされた事物が与えてくれるのは／……それ自体／空気のようなもの(V)」）。「街」は自己言及の迷宮として表現されている（「せせらぎのほとりに立つナルシスのように／……みずからの射影に飽和しているあの街のように(XIV)」）。

プロツキイにとって、この同語反復・自己言及の迷宮を脱出する方途は、「空間」と「形而上」の実体性を転倒させることであった。実体は現実のレニングラードではなくて幻想のペテルブルグ、「事物」ではなくて「詩」の方であるとすることによって、動因を一元的に後者の側に託するのである。「街」や「詩」は、ヘーゲルの「精神」がたどる弁証法的過程のように、まずいつさいの「事物」や「ひと」を自分と同じ「無（射影、数）」と化し、その後これを併呑する。「鏡」としてのみずからに包摂するのだ（「ヘーゲルの夢」）。このとき「空間」とそのなかの「事物」「人」は、「実体」である「街」「詩」の従属関数に過ぎなくなる。

この転倒を論証することはできない。「形而上」を「実体」とみなし、「空間」をその従属関数として捉えること、すなわち現実と幻想との転倒は、あくまでもそれを信じるか否かという問題なのだ。この転倒を形而上への「跳躍」と呼びたいのは、このためである。

ロシア語でかつて詩を「stikh」といった。これは、古代ギリシャ哲学の四大元素をさす言葉「stikhiia」と語源を同じくする。つまりロシア語において、「詩」はほとんど「世界」そのものだったのである。英語に堪能であったにもかかわらず、米国内戦後エッセイを英語で書く一方で、詩のための言語としては最後まで母語を用いたプロツキイは、あきらかに転倒を信じることの方を選択した。

この結果、「詩」は「鏡」として「空間」に超越し、かつ「無」として「空間」に遍在したのである。プロツキイにとって、それはほとんど「世界」と同義であった。

4

「鏡」としての「街」「詩」の成立過程を平行的に描き出し、これを「無」「ゼロ」のイメージへと収斂させていく『部屋の中の正午』という詩において、本稿の課題である「私」の位相はどのように描かれているだろうか。じつはこの詩は、部屋という「空間」のなかで正午という「ゼロ」時を迎えたとき、「私」に生じた「凝固化」の記述から始まっている⁽¹⁴⁾。

部屋のなかの正午。覚めているのに、
夢のなかのように、手を動かしても
何ひとつ変わらない
その閑けさ。

輝きが目をくらませて窓に染み入る。
天頂に達した太陽は
日の光を寄木細工の床の上に置き、そのことで
みずから硬く痺れる。

頬骨の気孔に澱んだほこり。
暖房は鈍く鳴る。
身体は凝固して椅子の延長となり、

(14) この詩の題名にもあらわれている polden' という語は、漠然とした「真昼」ではなく、正確に「正午」として理解しなければならない。「空間」から「詩」という形而上的「無」への過程が、時間的な「無」、すなわち「0時」に始まることは、プロツキイの詩学のクロノトポスにおいて重要である。以上はプロツキイ研究者竹内恵子氏からの教唆による。記して謝意を表す。

ケンタウロスのように見える。 (I)

振り向けば。横顔の輝きを
影は奪う (II)

部屋のなかのいっさいは、陽光のような自然物も、椅子のような事物も、そして「私」の身体も「輝き」という固有性を喪失し、「凝固して」「硬く痺れる」。「私」が「椅子の延長となり」「ケンタウロスのように見える」のも、「私」という人間と椅子という事物とがその内実を失って、等しく「輪郭」と化しているからだ。これは第2節で検討したレニングラードを主題とする系列の詩において、円柱、ひと、ネヴァ川などに生じているのと同じ過程である。ブロッキイのレニングラード表象が「射影」とそれを映し出す「鏡」という二者から構成されていることをすでに指摘したが、『部屋のなかの正午』冒頭部における「私」のこの位相はあきらかに前者に相当するだろう。「凝固」して「輪郭」と化した「私」は、他の事物と並んで、「鏡」に映るその構成要素である。

ところが「私」への言及は、上の引用直後に彼が詩人であることが語られて以降（「そのなりわいは／四肢の数を／くり返しつつ、神話を鍛え／明らかにする業(II)」）、『部屋のなかの正午』をとおして直接的にはほとんどない。この後の記述は、主として「街」あるいは「詩」を主題とする系列のもの、そして両者を「無」「ゼロ」へと収斂するものだ。

「私」はどこへ行ったのだろうか。この点で参考になるのは、1987年にノーベル文学賞を受賞したさいの記念講演におけるブロッキイの発言である。

詩人が言語を自分の道具にしているわけではありません。むしろ、言語のほうこそが、自らの存在を継続させるための手段として詩人を使うのです。⁽¹⁵⁾

言語が詩人を通して顕現するという構図、言語と詩人とをほぼ同一視するブロッキイの見解を『部屋のなかの正午』に敷衍していえば、「凝固」して「数」と化した「私」は、しかし「数」を扱うべきを知っているがために、いつしか他のいっさいの「数」に対して超越したのである。

「ゼロ」という「私」の位相。足し算や引き算において他の数と同等の存在であった「ゼロ」は、掛け算・割り算の領域に跳躍して、他に対して絶対的・超越的な存在となった。ゼロとしての「私」は数の戯れの場そのものと化し、「空気」のようにその場に遍在するがゆえに、もはや詩行のうえには姿をあらわさない。

(15) 〈Nobelevskaia lektiia〉, I. A. Brodskii: 《Izbrannye stikhotvorenie: 1957-1992》, M., Panorama, 1994, s.473-474. 日本語訳は前掲『私人：ノーベル賞講演』31頁。

常識的に考えて、ブロツキイにおける「私」には、階層・段階の異なる2種の位相があると見なすべきだ。「空間」内の他の「事物」「ひと」と等しく「数」と化していく「私」と、それらの「集合」である「詩」そのものとなって遍在する「私」とである。だがブロツキイは、「空虚(無)」というイメージの相同性を道しるべに、二つの「私」の差違を視野から捨象して、両者を同質のものとして把握している。おそらくこの点にこそブロツキイの秘儀が隠されているだろう。あるいはこれもまた「形而上的跳躍」と呼ぶべきだろうか。

ほとんど「詩」そのものと化し、実体である「形而上」に遍在し、その従属関数である「空間」に超越する「私」——このような「私」の位相が、ブロツキイの詩学において当初から成立していたわけではない。たとえば亡命前の1970年に完成した『音楽のない歌』⁽¹⁶⁾は、多くの主題群において『部屋のなかの正午』と呼応している作品だが、そこにあらわれている「私」の位相を遍在と呼ぶことはできない。

『音楽のない歌』は、現実の「空間」において離れ離れに暮らしており、けっして共に生きることができないであろう女性に向けて（「私とあなたとは／別々に暮らす運命であり」「そう死のときまで、もう会えないのだから」）、「私」が「形而上」の領域における合一を呼びかけるといふ設定の書簡詩だ。まだソ連に住み、当局の監視下にあった当時のブロツキイが、F.W.という英国在住の女性との結婚を断念した事実を反映しているこの詩は、英国の形而上詩人ジョン・ダン(1572-1631)の有名な「コンパス」の比喩（『別れ：嘆くのを禁じて A valediction: forbidding mourning』）を下敷きになっていることもあって、これまで比較的多くの研究者によって言及されてきた⁽¹⁷⁾。

「私」が「あなた」に呼びかける形而上への飛翔は、基本的には『部屋のなかの正午』で語られている詩学と同じものだ。形而上に達することができるのは、「事物」ではなく「言葉」である（「吹雪の／咆哮、そして叫喚が／言葉の空ろなスクラムへ化すこと」）。そこに至るためには、「私たち」も含めていっさいが変容しなければならない。ただしこの変容は、『部屋のなかの正午』では「凝固」の過程を経て「輪郭」と化すことであったが、『音楽のない歌』においては「縮減」し、「点」となることとして表現されている（「涙は／……いっさいを縮減する」「私とあなたという、二つの、そう／二つの点のあいだに。そのとき私たちは／縮減し……」）。

この詩における「私」と「あなた」との形而上的合一とは、このようにして得られた「点」すなわち「言葉」を、「視線」によって形而上の領域へと投げかけることである。このことは、ジョン・ダンのコンパスのイメージに倣って、「私」と「あなた」のあいだに引かれる線を底辺とし、高みへと投げかける両者の視線が交わる点を頂点とする、二等辺三角形のイメージで語られている。

(16) “Pen’ e bez muzyki”, s.176-183. 日本語テキストは前掲『現代ロシア文学作品集』12号、7-11頁による。ただし本稿では訳文を一部訂正している。

(17) とくに David M. Bethea, 《Joseph Brodsky and the creation of exile》, Princeton Univ. Press, 1994, pp. 109-119. は情報と示唆に富んでいる。

そして垂直線を立てかけよ、
空への支柱のようにまっすぐに引け、
私とあなたという、二つの、そう、
二つの点のあいだに。そのとき私たちは

縮減し、神のみぞ知る彼処で
たがいにたがいを目にすることもないが、
私はあなたとともに、点とみなされることを
名誉と思おう。このようにして別離は

直線を引くことであり、
出会いをこいねがう一組の
恋人たち —— 私の視線とあなたの視線 —— は
垂直線の頂点をめざし

たちのぼるだろう、天上の
高みよりほかに安らう場所もなく、
こめかみに痛みを感じながら。
これは三角形ではないだろうか！

ただし『音楽のない歌』と『部屋のなかの正午』とでは決定的な違いがある。それは前者においては、「私」の語る形而上的詩学それ自体が、全体としてカッコで括られているということだ。

「詩」が生の本質的な営みであることは、この詩の「私」も信じて疑わない。だが「詩」はあくまでも仮構である。

もちろん、そんな星はありはしない。
だが……生の芸術とは
自然のなかにはないものを見、
からっぽの場所に、宝物や……魔物を見
見いだすことではないのか。

「詩」が生にとって必要不可欠であるのは、一見奇妙なことだが、それが仮構であるという正にそのことによる。

鬮を指でさし示せ。いずことも
知れず、爪がさし示すその場所を。
生の本質は、在るものではなく
在らねばならないものへの信仰にある。

生の本質は「信じる」ことにある。したがってその対象は、すでに「在るもの」ではなく、「在らねばならないもの」——「私」がその詩においてみずから作り上げる虚構の方でなくてはならない。「私」はその仮構性を熟知しつつ、その実在を信じなければならないのだ。この強引な命題は、プロツキイにおいて、ほとんど倫理的な要請である。

『音楽のない歌』の主張は『部屋のなかの正午』における詩学とたしかによく似ているが、「詩」があくまでも仮構であるという感触——逆にいえば日常的な「空間」こそが確固とした現実であるという感触において、微妙ではあるが本質的に後者と異なっている。「現実」と「幻想」の転倒というプロツキイの秘儀は、この詩の段階ではまだ生じていない。形而上への飛翔を呼びかけているにもかかわらず、詩人はじつは跳躍を試みてはいないのである。実際、詩の最終節には「スコラ哲学ねとあなたは言うだろう、そう／スコラ哲学、哀しみのあまり／恥のしるしを失った／かくれんぼ。だが海の上に輝く星にしても……／光によって磨かれた、空間内の／魚の目でなくて何だろうか？」という自嘲的な一節がある。詩人がみずからの詩学に対してなお一定の距離を保っていたことをうかがわせる。

以上の引用は、みずからの詩学を語り終えたあとの最終節において、「私」がこれをいわば外側から相対化している例であるが、その相対性、仮構性の自覚は詩学それ自体をも貫いている。たしかに「それは／実体としてある、ほとんど風景のなかにある」など、『部屋のなかの正午』を思わせる記述もあらわれてはいる。だが、たとえこの詩の段階で、「形而上」の領域が実体として「空間」を従属させるという思想がプロツキイにすでに芽生えていたとしても、「形而上」はなお相対的な領域のままである。「私たち」の「視線」が作り出すもののさらに外部に位置するものが在るからだ。

……どうやら私たちの
視線の総和は、更なるものへ行きつくには
足りないのだろう、高みへと向けられた各々の
視線は、三角形の直角をはさんだ二辺である。

生が私たちに求めるのは、私たちが
用いるもの、すなわち角。
そうそれこそが私とあなたに与えられているもの。
長く。永遠に。 (強調は詩テキスト)

……私たちには全空間を
示すだけの力はある、私たちの世界が
創造者の力によって
限られているにせよ。 (同上)

「私たちの視線の総和」、すなわち「事物」を「点」と化し、これを高みへと投げかける営為が形成する「詩」という三角形の上方には、「更なるもの」すなわち大文字の創造者が存在している。たしかに「私たちには全空間を示すだけの力はある」。だがその空間が創造者によって「限られている」以上、その反映である「詩」もまた同じ創造者によって「与えられている」ものなのである。

『音楽のない歌』の詩学が『部屋のなかの正午』の場合と決定的に異質なのは、ここに見るように、他者が在るという感触を濃厚に漂わせているからである。「創造者」という、そこに在るということ以外には表象すらできないような絶対的な他者を前にして、「私」は「空間」と同様に相対的で限定された存在に過ぎない。「言葉」とその集合である「詩」をもってしても、「私」には如何ともしがたいものが在るのだ。「私」の立っている「詩」という「世界」は、あくまでも「創造者」に従属している。

『音楽のない歌』において「詩」の領域は、なお実体である「空間」と表象の埒外にある「創造者」とによって、まるで挟み撃ちのようなかたちで、つよい限定を受けている。「私たち」の視線の「頂点は」たかだか「成層圏に位置する」だけだ。その外には無辺の宇宙が広がっている。

『部屋のなかの正午』においてはどうか。この詩の最終篇は次のようなものだ。

知るがいい、なにものも、白身の肉や
私たちの身体、誠実な音、思惟の疾走を
くり返しはしない ——
それらを無数に生み出すとはいえ。

だが光を発するよりも、むしろ
闇を飲み込んでいく

これから1000年ののちには
誰にも必要でない星のように、

身体よりも遠方へと赴きながら、
前方へと去りながら、視線は
みずからに取り入れたすべてを
かたはしから送って寄こすようになる。 (XVI)

ここにはもはや他者はいない。「視線」は「みずからに取り入れたすべて(射影、輪郭、数)」から、「白身の肉や／私たちの身体」という「空間」に属する「事物」を、自在にかつ「無数に生み出す」ことができる。それはほとんど時間をも超越している（「1000年ののち」）。

二つの詩が書かれた1970年と1978年とのあいだに、プロツキイに生じた形而上的跳躍とは、いったい何だったのだろうか。1972年の亡命が副次的な影響をしか彼の詩学に及ぼさなかったことは、第1節ですで見たとおりである。

結局のところ、『音楽のない歌』におけるプロツキイ自身の「早晚、指し示されているこの点は／ほとんど実体としての相貌を／帯びようになるだろう」という予言は成就したのである。現実ではなく「詩」こそが実体であるという転倒が起きたとき、「空間」は「詩」の従属関数となり、「詩」を遮るものは消えた。研究者ベセアは、プロツキイの詩学を「言語のオントロジー」と呼び、これを「ロシアに特徴的な見解」とであると述べているが⁽¹⁸⁾、必要なはおそらく結果論ではなく、言語が実体と見なされるようになっていくその過程を記述することの方なのだ。たとえベセアが言うように「言語のオントロジー」がロシア文化のひとつの特性であるとしても、同様の例は欧米や日本にも数多く見いだされるのである。

言語を実体と見なすとき、その他のいっさいは言語に従属し、他者は消える。他者を失った言語はそれが指示する対象との関係を絶ち、自分たちのあいだでのみ関係を結ぶようになる。言語をあやつる術を知っている詩人の「私」は、この閉じて唯一絶対となり、実体と化した世界のうえに超越し、かつそのなかに遍在するようになる。

生前のプロツキイがこの秘儀を心から信じていたかどうかはわからない。だがそのような詮索はおそらく無用だろう。言葉だけが実体であることを選んだのは、ほかならぬプロツキイ自身だったのだから。

メージは、現在でもロシア文学にくり返しあらわれている。たとえばやはりこの街出身の作家パーヴェル・クルサノフ（1961-）は、小説ともエッセイともつかぬ散文『相関の本質について』（1999）のなかで、ペテルブルグを次のように描き出している。

周知のように、ペテルブルグとは500平方キロ分の建造物と500万の住民のいる空間を指すのではない。ペテルブルグとは立派な表玄関付きの三階か四階建ての邸宅のことだ。そこでは凍てのとき湿気のときに暖炉で薪がぱちぱちとはぜている。鏡と彫りガラスもよく似合うが、それは互いに長持ちしやすいからだ。ペテルブルグ——それはひとつの水晶球で、中身は何一つ変化がなく、ただ家から射す冷たい光が陰影を変えるのみだ。ペテルブルグはまたおそらく水だ。鉄も花崗岩もしのぐほどの、たくさんの開けた水なのだ。そのようなペテルブルグの内部に通じる道はない。ペテルブルグはすでに自分に必要なものを全部、自分の内に持っているからだ。⁽¹⁹⁾

このような詩的なイメージに満ちた散文を書く「ペテルブルグ神話」の現代における継承者が、長編『天使に噛まれて Ukus angela』（2000）の作者でもあるという事実を、いったいどのように考えるべきだろうか。これはロシアが超自然的な力を持つ指導者のもと、世界を併呑していくという「帝国の神話」である。クルサノフはまた、イスタンブールとボスフォラス海峡までが潜在的にロシアの正当な領土であるという主張を、大統領に進言する公開書簡にも名を連ねている。⁽²⁰⁾

ロシアが20世紀末に経験した巨大な領土的喪失は、原則的にいって、他の列強の同様の喪失と比べられるものにすぎません。けれどもこのような国境のほかにも、意識の端をかすめ過ぎていく目に見えない国境があります。そして帝国の自覚にとって、この目に見えない国境を防衛すること以上に大切なことはありません。私たちはこの国境線の名を、レトリックぬきで率直に申し上げましょう。ツァーリグラード（イスタンブールを指す——中村）と、ボスフォラス、ダーダネルス両海峡です。⁽²¹⁾

わずかのあいだにクルサノフに生じた、詩的な幻想作家からほとんど荒唐無稽なナショナリストへの変貌は、おそらく構図としてはプロツキイの「形而上的跳躍」と同じ思考回路によるものだ。ペテルブルグとは現実の「空間」とそこに住む「ひと」ではなく、古き良き時代をし

(19) Pavel Krusanov: 〈O prirode sootvetstvii〉, 《Bessmertnik》, SPb, Amfora, 2001, s.98. 日本語テキストは望月哲男「ペテルブルグ・コンシャスな現代ロシア文学」、サンクトペテルブルグ建都300年記念シンポジウム『ヴィヴァ！聖ペテルブルグの魅力を語る』（2003.10.31.於大阪）配布資料による。

(20) 良質の幻想作家として出発したクルサノフが「帝国の歌い手」に変貌していった過程については、中村唯史「〈無標のロシア〉の成立まで：パーヴェル・クルサノフ小論」『現代文芸研究のフロンティア(Ⅲ)』（北海道大学スラブ研究センター、2002）96-110頁を参照されたい。

(21) <http://suicide.lenin.ru/putin/imperium.html> (2002.4～) 日本語テキストは前掲論文109頁による。

のぼせる「射影（記憶、痕跡）」である「邸宅」の方だという転倒。「射影」の戯れである「水晶球」として、この街はみずからを閉じて自足している（「ペテルブルグの内部に通じる道はない。……すでに自分に必要なものを全部、自分の内に持っているからだ」）。実体であるこの幻想の街、そしてそれが体現している帝国にとって重要なのは、「空間」にある現実の国境ではなく、むしろ「目に見えない国境」の方である。「他者」を喪失したこの理念上の「帝国」は、「空間」にある他のいっさいをみずからの従属関数と見なし、そのことによって世界に遍在していく。

けれども「帝国」とは、プロツキイがそこからの逃走を試みた起点ではなかつただろうか。プロツキイとクルサノフとを同列に論じることが、もちろんできない。おそらく自分の詩学がそのままでは堂々めぐりに陥ることをよく自覚していた詩人は、これに終止符を打つべく、あらかじめ予防線を敷いていたのである。

これまで見てきたように、プロツキイは、クルサノフのように「形而上」を「空間」に再度投げかけ、現実における力としてこれを利用しようなどとはしなかつた。その詩学は「空間」から「詩」への単方向的な昇華であり、彼はそれをさらに形而上の彼方へと投げかけた。

プロツキイにとって、「詩」の第一人称は複数形の「われら」ではなく、必ずや単数形の「私」だった。先に触れたノーベル文学賞受賞記念講演のなかで、彼は「詩」の私的性格を執拗なまでに強調している。

審美的な選択は常に個人的なものであり、新しい美的現実はどのようなものであれ、それを体験する人間をいっそう私的な個人に変え、このような私的存在のあり方は、特に文学的な（あるいは別の何らかの）趣味の形を取ることがありますが、それ自体として既に、人間の奴隷化を防ぐ保証とまではいかにしても、人間を奴隷化から守るひとつの手段となり得ます。⁽²²⁾

「詩」が「帝国」へと回帰することを阻む「私」。だがその「私」が同一化した「詩」とともに限りなく形而上へと昇華していくのだとすれば、それは「空間」においては「死」を意味するのではないだろうか。ひとが遍在を許されるのは、その代償として、自分の固有性や身体を失うときだけだ。

世紀はもうすぐ終わる、しかし私のほうが先におわるだろう
これはおそらく予感の問題ではない
むしろ非在が
存在に影響しているのだ⁽²³⁾

(22) 前掲〈Nobelevskaia lektiia〉, s.468. 前掲『私人：ノーベル賞講演』15-16頁。

(23) “Fin de siècle”, s.486-490. 日本語テキストは前掲『私人』解説中の沼野充義訳による。

この詩句が書かれてから7年後の1996年1月、『部屋のなかの正午』の「私」が凝固して輪郭と化したそのように、ブロツキイは一人称単数形であることを止めた。詩人が「無」に帰したと言うことはたやすいし、それはまた正確な表現でもあるだろう。だがその「無」は遍在しているのか。それとも完全なる非在だろうか。